ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

นายพลังพล ทรงไพบูลย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORATE CREATIVE RESEARCH COMPOSITION: KING BHUMIBOL AND HIS PHENOMENAL MUSIC LEGACY FOR JAZZ ORCHESTRA

Mr. Palangpon Songpaiboon

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Fine and Applied Arts
Common Course
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา
โดย	นายพลังพล ทรงไพบูลย์
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พลังพล ทรงไพบูลย์ : ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา. (DOCTORATE CREATIVE RESEARCH COMPOSITION: KING BHUMIBOL AND HIS PHENOMENAL MUSIC LEGACY FOR JAZZ ORCHESTRA) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์, อ.ที่ปรึกษาร่วม : ผศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา เป็นดนตรีพรรณนาในฟอร์มใหญ่เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 พระมหากษัตริย์ผู้ทรงใช้ดนตรีเชื่อมโยงพระองค์กับพสกนิกร สร้างความสุข ให้กำลังใจ สร้างความกลมเกลียวของคนในชาติและความรักชาติ บทประพันธ์ความยาว 35 นาที ประกอบด้วย 4 กระบวน ซึ่งถ่ายทอดความรักและการเคารพเทิดทูนที่พสกนิกรไทยมีต่อพระองค์ กระบวนที่ 1) *King Bhumibol Adulyadej Square* ปฐมบทที่มีเลข 4 เป็นองค์ประกอบสำคัญในการประพันธ์ ทำนองหลักที่สื่อถึง “จัตุรัสภูมิพล” ซึ่งจะปรากฏในกระบวนอื่นใช้สังคีตลักษณ์แบบทวนความ กระบวนที่ 2) *His Passion and Inspiration* ใช้เอกลักษณ์ของจังหวะดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊ส ทำนองอยู่ในโมดลิเดียนมีสังคีตลักษณ์แบบรอนโด 7 ตอน และประกอบด้วยท่อนเดี่ยวไวโอลินบรรเลงด้วยเทคนิคขั้นสูงในคาเดนซา กระบวนที่ 3) *His Music and His People* บทเพลง 5 ตอน ใช้แนวคิดอัตราจังหวะซ้อน มีเปียโนเป็นตัวนำใช้เทคนิคการซ้ำแบบดนตรีมินิมัล และกระบวนที่ 4) *The Musical Legacy of the Nation* ใช้เทคนิคผสมผสานจังหวะมีการเปลี่ยนจังหวะอย่างหลากหลายในลีลาแบบสวิง ทำนองอยู่ในบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิกประสานเสียงด้วยคอร์ดเชิงซ้อนคู่สี่คู่ห้า บทประพันธ์นำออกเผยแพร่ต่อสาธารณชนครั้งแรกเมื่อวันพุธที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2564 ณ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ผลงานประสบความสำเร็จได้รับการชื่นชมว่าเป็นดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลงที่มีคุณค่าทางวิชาการเหมาะสมเป็นคีตวรรณกรรมระดับชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา 2563 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....
ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม .....

6186817435 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS

KEYWORD: Program Music, Dixieland Jazz, Jazz Orchestra, Cyclic Form, Improvisation

Palangpon Songpaiboon : DOCTORATE CREATIVE RESEARCH COMPOSITION: KING BHUMIBOL AND HIS PHENOMENAL MUSIC LEGACY FOR JAZZ ORCHESTRA. Advisor: Prof. Weerachat Premananda, D.Mus. Co-advisor: Asst. Prof. Den Euprasert, D.A.

The doctorate creative research composition: King Bhumibol and His Phenomenal Music Legacy for Jazz Orchestra is a large scale program music to pay tribute to King Bhumibol Adulyadej, the King who connected and touched the people heart with Music. Likewise, his compositions bring joy, courage, unity, and rising the nation. The 35 minutes duration of the four comprising movements express the grateful moments and love from the people. The 1st movement, *King Bhumibol Adulyadej Square*, an opening music that presents number 4 as its representing the "Bhumibol Square" theme whereby it has been served as the main musical concept and aspect throughout the composition. The 2nd movement, *His Passion and Inspiration*, was composed on Lydian melodic mode combined with Dixieland Jazz rhythmics, and the highlight cadenza played by solo violin using Rondo form to function the movement. The 3rd movement, *His Music and His People*, is a sectional form of five motives, meanwhile, the complex meters and repeating technique inspired by minimalism music were applied. The 4th movement, *The Musical Legacy of the Nation*, presents a polyrhythm technique as the functional elements of the entire movement. By the time that pentatonic scale plays a vital role in creating melodic and harmonic function as well as the outstanding quantal-quintal harmony. The first public presentation was on April 7th, 2021 at Conservatory of Music, Rangsit University and receiving the highly acclaim as the composition that has fulfilled an academic purpose as a national novel composition.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study:	Fine and Applied Arts	Student's Signature .....
Academic Year:	2020	Advisor's Signature .....
		Co-advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ผลงานสร้างสรรค์ ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจและความเทิดทูนในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รวมถึงความประทับใจของผู้ประพันธ์ที่มีต่ออนุสรณ์สถานจัตุรัสภูมิพลอดุลยเดช ตั้งอยู่บริเวณจตุรัสฮาร์วาร์ด เมืองเคมบริดจ์ มลรัฐแมสซาชูเซตส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา ผู้ประพันธ์มีโอกาสเยือนอนุสรณ์แห่งนี้เมื่อครั้งเดินทางไปศึกษาวิชาดนตรีที่วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลีย์ เมืองบอสตันซึ่งอยู่ใกล้กัน ซึ่งเป็นที่มาของการนำเสนอหัวข้อวิทยานิพนธ์โดยได้รับความเห็นชอบจาก ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักและ ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ซึ่งผู้ประพันธ์ขอขอบพระคุณอาจารย์ทั้งสองท่านที่ได้ให้แนวคิดการวางโครงร่าง การค้นคว้าข้อมูล และรูปแบบวงดนตรีที่ใช้ในการประพันธ์ ตลอดจนให้คำแนะนำการปรับปรุงบทเพลงให้มีคุณค่าสมกับระดับดุษฎีบัณฑิต ผู้ประพันธ์ขอขอบคุณประธานกรรมการและคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้แก่ ศ.ดวงใจ ทิวทอง และ รศ.ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ ซึ่งทั้งสองท่านให้ความรู้การเขียนวิทยานิพนธ์ที่ถูกต้องและแก้ไขคำผิดที่เกิดขึ้นทำให้ได้วิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ที่มีคุณค่า ผู้ประพันธ์ขอขอบคุณ รศ.ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ และ ศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา สำหรับคำแนะนำและคำติชมทางด้านการประพันธ์เป็นอย่างสูง

นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ขอขอบพระคุณ ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ศ.ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ และ ศ.ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ในการประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้ผู้ประพันธ์ตลอดหลักสูตรทั้งทางด้านการเขียน การคิดวิเคราะห์ การนำเสนอ และการจัดการบริหารงานที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในระดับดุษฎีบัณฑิต ตลอดจนผู้ที่ให้คำปรึกษาระหว่างดำเนินงานวิทยานิพนธ์ให้สำเร็จลุล่วงด้วยดีได้แก่ รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ผศ.ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ผศ.ดร.ธีรัช เลาห์วีระพานิช และ ดร.ภาศิณี สกุลสุรรัตน์

สุดท้ายต้องขอขอบคุณฝ่ายสนับสนุนให้ผู้ประพันธ์มีเวลาในการศึกษาและทำงานวิทยานิพนธ์ได้อย่างเต็มที่คือครอบครัว ต้องขอขอบคุณพี่ ๆ ทุกคน ภรรยาผู้ให้กำลังใจ และที่ขาดไม่ได้ต้องขอกราบขอบพระคุณคุณแม่ผู้มีพระคุณล้นเหลือและพร้อมสนับสนุนในทุก ๆ ด้าน สุดท้ายผู้ประพันธ์ขออุทิศความดีงามของวิทยานิพนธ์และความสำเร็จในการเรียนระดับดุษฎีบัณฑิตนี้ให้แก่คุณพ่อชยุต (สมบูรณ์) ทรงไพบูลย์ ผู้ให้การสนับสนุนการศึกษาและงานด้านดนตรีเป็นอย่างดีโดยตลอดมา

พลังพล ทรงไพบูลย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตัวอย่าง ..... ฏ

สารบัญตาราง ..... ด

สารบัญแผนภูมิ ..... ต

สารบัญรูป ..... ถ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของบทประพันธ์เพลง 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง 2

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 2

1.4 ขอบเขตของการวิจัย 3

1.5 วิธีการดำเนินการวิจัยและการประพันธ์เพลง 4

1.6 ข้อตกลงในการวิจัย 5

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ 5

บทที่ 2 การค้นคว้าวิจัยวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 6

2.1 พระราชประวัติ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และคุณค่าแห่งบทเพลงพระราชนิพนธ์เพื่อพสกนิกรและประเทศชาติ 6

2.1.1 สถานที่พระราชสมภพ ที่ประทับ และอนุสรณ์สถานจัตุรัสภูมิพลอดุลยเดช 7

2.1.2 พระอัจฉริยภาพทางด้านดุริยางคศิลป์ 9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.3 พระอัจฉริยภาพทางด้านการประพันธ์เพลง 11
2.2 แนวคิด เทคนิค และบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์ 12
2.2.1 สังคีตลักษณ์รอนโด 12
2.2.2 แนวคิดหลากอัตราจังหวะ 12
2.2.3 ดนตรีแถวโน้ตสิบสองเสียง 13
2.2.4 บันไดเสียงเพนตาโทนิก 15
2.2.5 เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน 16
2.2.6 เสียงประสานคู่ห้าเรียงซ้อน 18
2.2.7 การย้ายกุญแจเสียงด้วยโครมาติกมีเดียน 18
2.2.8 การเพิ่มคอร์ดแทนเพื่อสร้างเสียงประสาน 19
2.2.9 บทเพลงพระราชนิพนธ์ 19
2.2.10 บทเพลงบรรยายเรื่องราว 23
2.2.11 บทเพลงดิกซีแลนด์แจ๊ส 24
2.2.12 บทเพลงแจ๊สออร์เคสตรา 24
2.2.13 บทเพลงคลื่นลูกที่สาม 25
2.2.14 บทเพลงโมดัลแจ๊ส 26
2.2.15 บทเพลงมินิมัล 27
2.2.16 แนวทางการวิเคราะห์โน้ตเพลงแจ๊สออร์เคสตรา ในแนวทาง เรย์เบิร์น ไรท์ 27
บทที่ 3 การสร้างสรรค์บทเพลง 29
3.1 เทคนิคการประพันธ์เพลงกระบวน *King Bhumibol Adulyadej Square* 30
3.1.1 เทคนิคการกำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์ 4 ตอน 31
3.1.2 เทคนิคการประพันธ์โมทีฟหลักจำนวน 4 โน้ต 31
3.1.3 เทคนิคการสร้างทำนองหลัก 4 ตอน 34
3.1.4 เทคนิคการย้ายกุญแจเสียง 4 กุญแจ 37

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2 เทคนิคการประพันธ์เพลงกระบวน *His Passion and Inspiration* 38
3.2.1 การกำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโดแบบ 7 ตอน 39
3.2.2 แนวคิดการประพันธ์ทำนองตอน A ด้วยโมดลิเดียน 39
3.2.3 เทคนิคการย้ายกุญแจเสียงแบบโครมาติกมีเดียน 40
3.2.4 การขยายตอนเพลงโดยใช้ชุดคอร์ดโดมินันท์ 41
3.2.5 ท่อนคาเดนซา 42
3.3 แนวคิดการประพันธ์เพลงกระบวน *His Music and His People* 42
3.3.1 แนวคิดด้านเสียงประสาน 43
3.3.2 แนวคิดทำนองหลัก 45
3.3.3 แนวคิดด้านอัตราจังหวะซ้อน 46
3.3.4 เทคนิคการซ้ำ 47
3.3.5 เทคนิคออสตินาโต 49
3.3.5.1 เทคนิคออสตินาโตที่แนวเบส 49
3.3.5.2 เทคนิคออสตินาโตที่แนวมือซ้ายเปียโน 50
3.4 แนวคิดการประพันธ์เพลงกระบวน *The Musical Legacy of the Nation* 51
3.4.1 แนวคิดการสร้างทำนองเพลง 51
3.4.2 แนวคิดการวางแนวเสียงประสานขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 5 52
3.4.3 แนวคิดการวางเสียงประสานแบบกลุ่มเสียงกัด 53
3.4.4 แนวคิดหลากอัตราจังหวะและโพลิริธึม 54
3.4.5 แนวคิดการเปลี่ยนอัตราความเร็ว 54
บทที่ 4 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง 55
4.1 อรรถาธิบายกระบวน *King Bhumibol Adulyadej Square* 55
4.1.1 ทำนองหลัก 55
4.1.2 โครงสร้างการเรียบเรียง 60

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.3 การวางแนวเสียง 62
4.1.3.1 กลุ่มเครื่องลมไม้ 62
4.1.3.2 กลุ่มเครื่องสาย 63
4.1.3.3 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟน 64
4.1.3.4 กลุ่มเครื่องทองเหลือง 65
4.1.3.5 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง 66
4.1.4 เสียงประสาน 67
4.1.5 บันไดเสียง 68
4.1.6 จังหวะ 69
4.1.6.1 ชีพจรจังหวะ 69
4.1.6.2 การเปลี่ยนอัตราจังหวะ 70
4.1.6.3 การปรับสัดส่วนของลักษณะจังหวะ 70
4.2 อรรถาธิบายกระบวน *His Passion and Inspiration* 70
4.2.1 ทำนองหลัก 70
4.2.2 โครงสร้างการเรียบเรียง 75
4.2.3 การวางแนวเสียง 78
4.2.3.1 กลุ่มเครื่องลมไม้ 78
4.2.3.2 กลุ่มเครื่องสาย 79
4.2.3.3 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟน 80
4.2.3.4 กลุ่มเครื่องทองเหลือง 81
4.2.3.5 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง 82
4.2.4 เสียงประสาน 83
4.2.4.1 การเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราว 83
4.2.4.2 การใช้คอร์ด 83

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.4.3 เนื้อดนตรี 84
4.2.5 บันไดเสียง 85
4.2.6 จังหวะ 86
4.3 อรรถาธิบายกระบวน *His Music and His People* 86
4.3.1 ทำนองหลัก 86
4.3.2 โครงสร้างการเรียบเรียง 90
4.3.3 การวางแนวเสียง 92
4.3.3.1 กลุ่มเครื่องลมไม้ 92
4.3.3.2 กลุ่มเครื่องสาย 93
4.3.3.3 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟน 93
4.3.3.4 กลุ่มเครื่องทองเหลือง 94
4.3.3.5 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง 94
4.3.4 เสียงประสาน 95
4.3.4.1 การใช้คอร์ด 95
4.3.5 บันไดเสียง 100
4.3.6 จังหวะ 100
4.4 อรรถาธิบายกระบวน *The Music Legacy of the Nation* 102
4.4.1 ทำนองหลัก 102
4.4.2 โครงสร้างการเรียบเรียง 106
4.4.3 การวางแนวเสียง 108
4.4.3.1 กลุ่มเครื่องลมไม้ 108
4.4.3.2 กลุ่มเครื่องสาย 108
4.4.3.3 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟน 109
4.4.3.4 กลุ่มเครื่องทองเหลือง 110

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.3.5 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง 111
4.4.4 เสียงประสาน 112
4.4.4.1 การดำเนินคอร์ด 112
4.4.6 จังหวะ 114
บทที่ 5 สรุปบทประพันธ์เพลง 116
5.1 บทประพันธ์เพลง 116
5.2 ประโยชน์ที่ได้รับ 117
5.3 การเผยแพร่ผลงาน 118
บรรณานุกรม 123
ภาคผนวก 126
โน้ตเพลง ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง *คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา* 127
I. King Bhumibol Adulyadej Square 129
II. His Passion and Inspiration 162
III. His Music and His People 206
IV. The Musical Legacy of the Nation 253
ประวัติผู้เขียน 302

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 3.1 ทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ แสงเทียน 32
ตัวอย่างที่ 3.2 วิเคราะห์ทำนองโมทีฟ a และ a’ เพลงพระราชนิพนธ์ แสงเทียน 33
ตัวอย่างที่ 3.3 รูปจังหวะโมทีฟซึ่งถอดจากโมทีฟ a 34
ตัวอย่างที่ 3.4 ทำนองหลักตอน A “จัตุรัสภูมิพล” (Theme I) 34
ตัวอย่างที่ 3.5 ทำนองเพลง Take the A Train 4 ห้องแรก 35
ตัวอย่างที่ 3.6 ทำนองตอน B (Theme II) 35
ตัวอย่างที่ 3.7 ทำนองหลักตอน C (Theme III) 36
ตัวอย่างที่ 3.8 บันไดเสียง B♭ บลูส์ 36
ตัวอย่างที่ 3.9 ทำนองหลักตอน D (Theme IV) 37
ตัวอย่างที่ 3.10 คอร์ดทบเจ็ดไดอาโทนิกจากบันไดเสียง G ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก 37
ตัวอย่างที่ 3.11 บทเพลง Giant Steps ประพันธ์โดยจอห์น โคลเทรน 38
ตัวอย่างที่ 3.12 โมด A♭ ลิเดียน 39
ตัวอย่างที่ 3.13 แนวคิดการใช้โมด A♭ ลิเดียนในการประพันธ์ทำนองตอน A กระบวนที่ 2 40
ตัวอย่างที่ 3.14 การย้ายกุญแจเสียงแบบโครมาติกมีเดียนในตอน B 41
ตัวอย่างที่ 3.15 แนวคิดการขยายความยาวตอน C ด้วยชุดคอร์ดโดมินันท์ 41
ตัวอย่างที่ 3.16 ท่อนคาเดนซาสำหรับไวโอลิน ห้องที่ 307-342 42
ตัวอย่างที่ 3.17 แสดงแนวคิดทางเดินคอร์ดตอน A, B, C, D และ E ซึ่งใช้เสียงประสานต่างชนิดกัน 44
ตัวอย่างที่ 3.18 ทำนองท่อนแรกจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ ยามเย็น 45
ตัวอย่างที่ 3.19 แนวคิดทำนองสำหรับหลักไวโอลิน 1 ในตอน A ห้องที่ 9-11 46
ตัวอย่างที่ 3.20 แสดงการใช้เครื่องหมายประจำจังหวะในตอน A 46

ตัวอย่างที่ 3.21 การแบ่งกลุ่มจังหวะในอัตราจังหวะ 9/8 และ 7/8 ตอน A ตามลำดับ 47
ตัวอย่างที่ 3.22 แนวคิดการซ้ำรูปจังหวะในตอน A ห้องที่ 1-4..... 48
ตัวอย่างที่ 3.23 แนวคิดเฮมิโอลาและการซ้ำรูปจังหวะบนแนวเปียโนมือซ้ายตอน B 48
ตัวอย่างที่ 3.24 แนวคิดการซ้ำจังหวะในมือขวาของเปียโนตอน C ทั้ง 4 แบบ 49
ตัวอย่างที่ 3.25 เทคนิคออสตินาโตที่แนวเบส ตอน B 50
ตัวอย่างที่ 3.26 เทคนิคออสตินาโตที่มือซ้ายเปียโนตอน C และ E ตามลำดับ 50
ตัวอย่างที่ 3.27 ทำนองท่อนแรกบทเพลงพระราชนิพนธ์ ความฝันอันสูงสุด..... 51
ตัวอย่างที่ 3.28 บันไดเสียง C เมเจอร์ เพนตาโทนิก..... 52
ตัวอย่างที่ 3.29 แนวคิดทำนองหลักท่อนบรรเลงคั่นกระบวนที่ 4..... 52
ตัวอย่างที่ 3.30 แนวคิดการวางเสียงประสานขั้นคู่ 4 เรียงซ้อนในแนวเปียโน..... 53
ตัวอย่างที่ 3.31 แนวคิดการวางเสียงประสานขั้นคู่ 5 เรียงซ้อนในกลุ่มเครื่องลมไม้ 53
ตัวอย่างที่ 3.32 การใช้วางเสียงประสานแบบกลุ่มเสียงกัดบนแนวเปียโน ห้องที่ 137-141 ตอน F. 54
ตัวอย่างที่ 3.33 การใช้อัตราจังหวะ 9/8 คร่อมบนจังหวะพื้นฐาน 4/4..... 54
ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักกระบวน King Bhumibol Adulyadej Square..... 57
ตัวอย่างที่ 4.2 การวางแนวเสียงประสานกลุ่มเครื่องลมไม้แบบระยะกว้าง ห้องที่ 35-38..... 62
ตัวอย่างที่ 4.3 การวางแนวเสียงคอร์ดกลุ่มเครื่องลมไม้แบบระยะกว้างผสมระยะประชิด ห้องที่ 17-18..... 63
ตัวอย่างที่ 4.4 กลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่ทั้งบรรเลงทำนองหลักและเสียงประสานพื้นหลัง ห้องที่ 11-16..... 64
ตัวอย่างที่ 4.5 การวางแนวเสียงดรอป 2 ดับเบิลลีด ในกลุ่มแซกโซโฟน ในห้องที่ 19-22..... 65
ตัวอย่างที่ 4.6 การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง ห้องที่ 127-131..... 65
ตัวอย่างที่ 4.7 โน้ตลดรูปสำหรับเปียโน การวางแนวเสียงกลุ่มเครื่องทองเหลือง จุดซ้อม M ห้องที่ 145-147 66
ตัวอย่างที่ 4.8 การวางแนวเสียงผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง ห้องที่ 166-172 แสดงแบบลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโน..... 67

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.9 กลุ่มแซกโซโฟนใช้คอร์ดดิมินิชท์เป็นคอร์ดผ่านภายในคอร์ดโดมินันท์ ห้องที่ 97-98 67
ตัวอย่างที่ 4.10 การวางเสียงคอร์ดทรัยแอดแนวบนคอร์ดโดมินันท์เพื่อให้ได้เสียงโน้ตทบต่าง ๆ 68
ตัวอย่างที่ 4.11 การใช้บันไดเสียง G ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิกในแนวทรัมเป็ต ห้องที่ 13-16..... 68
ตัวอย่างที่ 4.12 การใช้แถวโน้ตสิบสองตัวในการเชื่อมระหว่างคอร์ด Gm และ Am7♭5 ห้องที่ 34-35 69
ตัวอย่างที่ 4.13 การเน้นน้ำหนักในจังหวะที่ 3 ของทำนองตอน A 69
ตัวอย่างที่ 4.14 การเปลี่ยนอัตราจังหวะบนแนวเปียโนในห้องที่ 54-59 70
ตัวอย่างที่ 4.15 การย่อส่วนจังหวะทำนองหลัก A (Theme I) 70
ตัวอย่างที่ 4.16 โน้ตทำนองหลักกระบวน His Passion and Inspiration..... 72
ตัวอย่างที่ 4.17 การวางแนวเสียงให้กับกลุ่มเครื่องลมไม้ หนึ่งช่วงคู่แปดและประสานคู่ 3 ไมเนอร์. 78
ตัวอย่างที่ 4.18 การประสานสี่แนวแบบคอร์ดและสลับแนวเสียงของกลุ่มเครื่องลมไม้ 79
ตัวอย่างที่ 4.19 การใช้เชลโลเล่นแนวสอดประสานประกอบการเล่นเดี่ยวไวโอลิน 79
ตัวอย่างที่ 4.20 การวางเสียงประสานพื้นหลังแบบวางชิดให้กับกลุ่มเครื่องสาย..... 80
ตัวอย่างที่ 4.21 เทคนิคการวางแนวเสียงแบบระยะประชิด 4 แนวดับเบิลลีด ให้กับกลุ่มแซกโซโฟน 81
ตัวอย่างที่ 4.22 การวางแนวเสียงกลุ่มเครื่องทองเหลือง ห้องที่ 247-255 แสดงแบบลดรูปโน้ต สำหรับโน้ตเปียโน..... 81
ตัวอย่างที่ 4.23 การวางแนวเสียงผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง ห้องที่ 517-526 แสดงแบบลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโน..... 82
ตัวอย่างที่ 4.24 การเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราวท่อนโซลิที่จุดซ้อม H..... 83
ตัวอย่างที่ 4.25 การใช้คอร์ดออกเมนเทด คอร์ดทบเก้า และคอร์ดทบสิบเอ็ด ในห้องที่ 395-401.. 83
ตัวอย่างที่ 4.26 การวางแนวเสียงสำหรับกลุ่มเครื่องลมไม้แบบโฮโมโฟนี..... 84
ตัวอย่างที่ 4.27 การวางแนวเสียงสำหรับกลุ่มเครื่องลมไม้แบบโพลิโฟนี..... 85
ตัวอย่างที่ 4.28 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในแนวสอดประสาน..... 85

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.29 การสร้างจังหวะขัดบนท่อนโซลิของกลุ่มแซกโซโฟนในจังหวะสวิง ห้องที่ 265-277 86
ตัวอย่างที่ 4.30 โน้ตทำนองหลักกระบวน His Music and His People 88
ตัวอย่างที่ 4.31 การวางแนวประสานพร้อมจังหวะกลุ่มเครื่องลมไม้ ในห้องที่ 89-92 ตอน C..... 92
ตัวอย่างที่ 4.32 การใช้เทคนิคการเลียนและเสียงสะท้อน..... 92
ตัวอย่างที่ 4.33 การวางแนวเสียงสำหรับเครื่องสายมีลักษณะเสียงดนตรีพื้นบ้านแบบร่วมสมัยห้องที่ 98-100 93
ตัวอย่างที่ 4.34 การวางแนวเสียงแซกโซโฟนแบบ 5 แนวเสียงและ 4 แนวดับเบิลลีดห้องที่ 127-130 94
ตัวอย่างที่ 4.35 การวางแนวเสียงเครื่องทองเหลืองแบบลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโน ห้องที่ 77-8094
ตัวอย่างที่ 4.36 การวางแนวเสียงกลุ่มแซกโซโฟนผสมกับกลุ่มเครื่องทองเหลืองแบบลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโนห้องที่ 139-141..... 95
ตัวอย่างที่ 4.37 ชุดคอร์ดโดมินันท์ 4 คอร์ดในตอน A..... 96
ตัวอย่างที่ 4.38 ชุดคอร์ดเมเจอร์ทบชาร์ป 11 ตอน B..... 97
ตัวอย่างที่ 4.39 ชุดคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด ตอน C..... 97
ตัวอย่างที่ 4.40 การใช้คอร์ดชนิดดิมินิทช์ทบเจ็ดในตอน D จุดซ้อม J ห้องที่ 110-117..... 98
ตัวอย่างที่ 4.41 การใช้คอร์ดชนิดออกเมนเทดในตอน E จุดซ้อม N ห้องที่ 150-165..... 99
ตัวอย่างที่ 4.42 การใช้โมดมิกโซลิเดียนและโมดลิเดียนโดมินันท์ในแนวทำนองไวโอลิน ห้องที่ 9-12 100
ตัวอย่างที่ 4.43 การแบ่งกลุ่มจังหวะอัตราจังหวะ 7/8 เป็นกลุ่มหน่วยจังหวะ 3+2+2 และ 3+4 . 101
ตัวอย่างที่ 4.44 การแบ่งกลุ่มหน่วยจังหวะแบบ 2 กลุ่มกลับด้าน 4+3 และ 4 กลุ่ม 2+2+1+2.... 101
ตัวอย่างที่ 4.45 การใช้จังหวะขัดด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นบนอัตราจังหวะ 7/8 ในห้องที่ 65 102
ตัวอย่างที่ 4.46 โน้ตทำนองหลักกระบวน The Music Legacy of the Nation 104
ตัวอย่างที่ 4.47 การวางแนวเสียงกลุ่มเครื่องลมไม้แบบประสานคู่สี่เรียงซ้อน ในห้องที่ 9-12..... 108

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.48 การแบ่งกลุ่มนักดนตรีและการวางเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนพลิกกลับของกลุ่มไวโอลิน ท่อนบรรเลงคั่น ห้องที่ 5-8 109

ตัวอย่างที่ 4.49 การวางเสียงประสานแนวนอนให้กลุ่มแซกโซโฟนในท่อนโซลิ ห้องที่ 161-165 ... 110

ตัวอย่างที่ 4.50 การวางแนวเสียงสำหรับท่อนกลุ่มเครื่องทองเหลืองประสานเสียงคู่ห้าเรียงซ้อน ในท่อนนำห้องที่ 3-4 110

ตัวอย่างที่ 4.51 การวางแนวเสียงผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลืองที่จุดซ้อม N ห้องที่ 304-310 แสดงแบบลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโน 112

ตัวอย่างที่ 4.52 การสร้างการดำเนินคอร์ดในระบบไร้กุญแจเสียงในทำนองตอน A ในห้องที่ 29-32 112

ตัวอย่างที่ 4.53 การใช้เทคนิคซุปเปอร์อิมโพสในแนวโซโล ด้วยทรัยแอดจากบันไดเสียง F โครมาติกในท่อนโซโลอัลโตแซกโซโฟน ห้องที่ 174-175 113

ตัวอย่างที่ 4.54 การใช้บันไดเสียงโครมาติกสร้างทำนองหลักในเครื่องลมไม้และแซกโซโฟน ห้องที่ 252-261 114

ตัวอย่างที่ 4.55 การใช้อัตราจังหวะ 7/8 คร่อมบนจังหวะพื้นฐาน 4/4 จุดซ้อม N ห้องที่ 310-318 115

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 แสดงบันไดเสียงและโน้ตตัวแรกจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 48 เพลง เรียงลำดับตามการประพันธ์ 20

ตารางที่ 2.2 ตารางสรุปจำนวนการใช้บันไดเสียงในบทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 48 เพลง 23

ตารางที่ 3.1 ตารางเสียงประสานแบ่งตามประเภทของบทเพลงพระราชนิพนธ์ 43

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 3.1 แสดงสังคีตลักษณ์ของกระบวนที่ 1 ทั้ง 4 ตอน 31

แผนภูมิที่ 4.1 แสดงโครงสร้างการเรียบเรียงกระบวน King Bhumibol Adulyadej Square 61

แผนภูมิที่ 4.2 แสดงโครงสร้างการเรียบเรียงกระบวน His Passion and Inspiration..... 77

แผนภูมิที่ 4.3 แสดงโครงสร้างการเรียบเรียงกระบวน His Music and People..... 91

แผนภูมิที่ 4.4 แสดงโครงสร้างการเรียบเรียงกระบวน The Music Legacy of the Nation 107

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่ 2.1 แสดงที่ตั้ง King Bhumibol Adulyadej of Thailand Square..... 8

รูปที่ 2.2 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร 10

รูปที่ 5.1 โปสเตอร์การแสดงบทประพันธ์เพลง..... 120

รูปที่ 5.2 บรรยากาศการนำเสนอและเผยแพร่บทประพันธ์เพลง ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง :คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา ณ ห้องประชุม 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต วันพุธที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2564 เวลา 11.00 น..... 121

รูปที่ 5.3 บันทึกภาพร่วมกับอาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ และกรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา..... 122

รูปที่ 5.4 ภาพการถ่ายทอดสดการนำเสนอผลงานประพันธ์ผ่านช่องทาง Live Facebook..... 122

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของบทประพันธ์เพลง

พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ในใจพสกนิกร และทรงเป็นดุริยกวีที่ยิ่งใหญ่ของปวงชนชาวไทย พระองค์ทรงได้รับการเชิดชูเกียรติจากสถาบันดนตรีและศิลปะแห่งกรุงเวียนนา โดยรัฐบาลออสเตรียได้ทูลเกล้าถวายสมาชิกภาพกิตติมศักดิ์ลำดับที่ 23 ของสถาบัน เมื่อทรงพระเยาว์พระองค์มีความสนพระทัยอย่างยิ่งต่อดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊ส จึงทรงศึกษาการเล่นแซกโซโฟนและทฤษฎีดนตรี ด้วยพระอัจฉริยะภาพ พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลงไว้ถึง 48 บท ทุกบทเพลงมีจังหวะ ท่วงทำนองและเสียงประสานที่มีลีลาเป็นเอกลักษณ์ ดนตรีของพระองค์ผสมผสานหลักการประพันธ์เพลงในเชิงลึกเนื้อหาเพลงสื่อความหมายเพื่อสร้างความเชื่อมโยงระหว่างพระมหากษัตริย์และประชาชนในชาติ

พระองค์ท่านทรงใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงระหว่างกษัตริย์กับประชาชนนำดนตรีออกแสดง บรรเลงโดยวงดนตรี “อ.ส. วันศุกร์” วงดนตรีในพระองค์ เนื้อร้องแฝงไว้ด้วยคติธรรมเป็นแนวทางการดำเนินชีวิตที่สำคัญของคนไทย แม้ในยามบ้านเมืองไม่สงบสุข พระองค์ก็พระราชทานเพลงปลุกใจเพื่อเป็นขวัญกำลังใจแก่ข้าราชการ ทหาร พลเรือนและประชาชน พระองค์ทรงมีดำรัสถึงประโยชน์ของดนตรีต่อประชาชนตอนหนึ่งว่า ดนตรีนั้นมีประโยชน์ต่อคนที่ไม่ได้บรรเลงดนตรี ไม่ได้ประพันธ์ดนตรี ไม่ได้ขับร้อง แต่ชอบการฟังเพลง เสียงดนตรีสามารถเข้าถึงจิตใจทำให้เกิดความเบิกบาน ความเศร้าหมอง ความตื่นเต้น และชักจูงได้ นี่คือความสำคัญของการดนตรีซึ่งเหนือศิลปะอื่น ๆ (มูลนิธิโรงพยาบาล 50 พรรษา มหาวชิราลงกรณ, 2554: 549) บทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระองค์นับเป็นมรดกอันทรงคุณค่าทางศิลปกรรมดนตรีของชาติ

ด้านดนตรีแจ๊ส คือดนตรีที่มีต้นกำเนิดจากเมืองนิวออร์ลีนส์ รัฐลุยเซียนา ประเทศสหรัฐอเมริกา ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 โดยมีพื้นฐานจากดนตรีบลูส์และแรกทายม์ (Ragtime) ซึ่งได้รับความนิยมและพัฒนาไปสู่ดนตรีรูปแบบใหม่ ๆ เช่น ดิกซีแลนด์แจ๊ส ในช่วงปี ค.ศ. 1910 และมีการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สเกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1920 เมื่อปรากฏรูปแบบวงดนตรีขนาดใหญ่หรือที่เรียกว่าวงบิ๊กแบนด์ (Big Band) หรือในปัจจุบันเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าวงแจ๊สออร์เคสตรา เพื่อให้เกิดความยิ่งใหญ่และส่งเสริมสนับสนุนอารมณ์ของบทเพลงให้มากขึ้น นักประพันธ์และนักเรียบเรียงเพลงแจ๊สนิยมนำกลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องลมไม้หรือวงออร์เคสตราในแบบดนตรีคลาสสิกร่วมบรรเลงด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ความเป็นมาและความสำคัญที่กล่าวมาข้างต้นนั้น เป็นแรงบันดาลใจสู่การสร้างสรรค์ *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา* โดยใช้แนวทางเพลงและทฤษฎีจากดนตรีแจ๊สเป็นโครงสร้างหลักในการประพันธ์บทเพลงสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราผสมผสานเครื่องลมไม้และวงเครื่องสายให้เกิดสีสันของเสียง ทำนองแต่ละกระบวนพรรณนาเปรียบเปรยถึงสถานที่ เหตุการณ์ และความรู้สึก โดยการใช้เทคนิคการประพันธ์และเสียงประสานแบบดนตรีตะวันตกขั้นสูงเพื่อสร้างสีสันและก่อเกิดจินตนาการในการรับฟัง ทั้งเป็นการเชิดชูพระเกียรติในอัจฉริยะภาพทางดนตรีและคุณค่าของบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1) เพื่อเทิดพระเกียรติและเชิดชูพระอัจฉริยภาพทางดนตรีในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

2) เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยแบบบูรณาการ ในรูปแบบดนตรีพรรณนาสำหรับวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตราผสมกลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องลมไม้

3) เพื่อเผยแพร่และจัดแสดงบทประพันธ์เพลงสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราต่อสาธารณชน สร้างการรับรู้ดนตรีในแขนงแจ๊สให้กับผู้ฟังในวงกว้างมากขึ้น

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) เป็นการเทิดพระเกียรติ พระอัจฉริยภาพทางดนตรีและบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ซึ่งมีคุณค่าสำคัญทางประวัติศาสตร์ดนตรี ทั้งยังเป็นมรดกของชาติและพสกนิกรชาวไทยสืบไป

2) เกิดผลงานการประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ร่วมสมัยแบบบูรณาการ เป็นดนตรีพรรณนาประพันธ์ขึ้นใหม่สำหรับวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตรา สร้างแนวคิดใหม่สำหรับการเรียบเรียงวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตราผสมผสานกับเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสาย เช่น ไวโอลินร่วมกับเชลโล เพื่อเล่นสนับสนุนทำนองหลัก มีการนำเสนอท่วงทำนองที่ไพเราะและสนับสนุนเสียงประสานหลากแนว โดยประยุกต์ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและคลาสสิกเข้าไว้ด้วยกัน

3) ได้เผยแพร่บทเพลงแจ๊สบทใหม่สู่สาธารณชน สร้างแนวทางใหม่ในการประพันธ์ถือเป็นงานสร้างสรรค์ให้กับผู้ที่สนใจดนตรีแจ๊สได้ศึกษาและก่อเกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่อันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิชาการประพันธ์และวิชาการเรียบเรียงดนตรีแจ๊สในระดับสูง

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

บทเพลงนำเสนอด้วยการบรรยายถึงเหตุการณ์ในรูปแบบดนตรีพรรณนาประกอบด้วย 4 กระบวน เรียงร้อยตามลำดับเหตุการณ์สำคัญตามพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ได้แก่ ช่วงราชสมภพ ช่วงทรงศึกษาดนตรีและอิทธิพลดนตรีที่ได้รับ ช่วงทรงใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงกับประชาชน และช่วงบทเพลงพระราชนิพนธ์ของประชาชน โดยมีรายละเอียดแต่ละกระบวนดังนี้

กระบวนที่ 1 *King Bhumibol Adulyadej Square* ปฐมบทพรรณนาถึงอนุสรณ์สถานระลึกถึงสถานที่พระราชสมภพและเมืองที่ทรงประทับของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เมื่อทรงพระเยาว์ ผู้ประพันธ์นำเสนอท่อนนำด้วยสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ ตอน A อยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ และตอน B ทำนองย้ายศูนย์กลางเสียงรวม 3 กุญแจเสียง ได้แก่ B♭ เมเจอร์ G♭ เมเจอร์ และ D เมเจอร์ รวม 4 กุญแจเสียง ในตอน C ผู้ประพันธ์สร้างทำนองหลักซึ่งประกอบด้วยโครงสร้างโน้ตขั้นคู่ 5 ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ แทนสัญลักษณ์วันพระราชสมภพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และในตอน D ตอนสุดท้าย มีท่วงทำนองอยู่ในสังคีตลักษณ์บลูส์ 12 ห้อง กุญแจเสียง B♭ เมเจอร์ นำเสนอการเดินแนวเบส (Walking Bass Line) สื่อถึงพระองค์ทรงเจริญวัยขึ้น และเป็นแนวเพลงที่พระองค์ทรงโปรดมากที่สุดแนวหนึ่ง มีการพัฒนาทำนองหลักด้วยการเปลี่ยนระดับเสียงต่าง ๆ ซึ่งทำนองหลักนี้จะปรากฏในกระบวนอื่น ๆ อีกครั้งในรูปแบบสังคีตลักษณ์ซ้ำความ จากทำนองทั้งหมดในกระบวนที่ 1 แสดงจำนวนกุญแจเสียงและตอนต่าง ๆ นั้นมีจำนวนอย่างละ 4 เพื่อสื่อถึงคำว่า “จัตุรัส” จากสถานที่จัตุรัสภูมิพล เมืองเคมบริดจ์ มลรัฐแมสซาชูเซตส์ ในกระบวนนี้ทำนองหลักบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องลมไม้ ใช้เสียงประสานและคอร์ดโครมาติกแบบดนตรีแจ๊สเป็นหลัก

CHULALONGKORN UNIVERSITY

กระบวนที่ 2 *His Passion and Inspiration* บรรยายถึงสุนทรียภาพและพระอัจฉริยภาพทางดนตรีของพระองค์ ในช่วงที่พระองค์ท่านทรงเติบโตและทรงเข้าศึกษาจนถึงระดับมหาวิทยาลัย ณ ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ทรงเริ่มศึกษาการบรรเลงคลาริเน็ตและแซกโซโฟน ทรงมีความสนพระทัยต่อดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊สและสวิงแจ๊ส ซึ่งมีอิทธิพลต่อการทรงดนตรีและการพระราชนิพนธ์เพลงของพระองค์ ด้วยพระอัจฉริยภาพอันมากล้นพระองค์ยังทรงเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้เช่นกัน เช่น ทรัมเป็ต กีตาร์ และเปียโน ผู้ประพันธ์เลือกใช้คลาริเน็ต เทเนอร์แซกโซโฟน และไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีหลัก และมีกีตาร์บรรเลงสนับสนุนจังหวะเพื่อสื่อถึงความสนพระทัยในเสียงดนตรีที่หลากหลาย โดยพัฒนาทำนองหลักจากกระบวนที่ 1 และตกแต่งทำนองด้วยโน้ตโครมาติก ใช้เอกลักษณ์สำคัญทางจังหวะของดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊สประยุกต์ในการเรียบเรียงแบบบูรณาการ เน้นท่อนเดี่ยวทำนองและ

ท่อนอิมโพรไวส์สำหรับคลาริเน็ต เทเนอร์แซกโซโฟน และไวโอลิน โดยกระบวนนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบรอนโด 7 ตอน (A B A C A B A)

กระบวนที่ 3 *His Music and His People* ดนตรีของพระองค์เสมือนสายใยผูกพันกับประชาชน โดยแบ่งตามลักษณะแนวความคิดทางดนตรีและการนำไปใช้ออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ เพลงร้องทั่วไป เพลงสถาบันต่าง ๆ เพลงปลุกใจ เพลงประกอบการแสดง และเพลงสำหรับกิจกรรมเฉพาะ จึงเกิดเป็นบทเพลง 5 ตอน A, B, C, D และ E ผู้ประพันธ์นำเสนอการสอดรับทำนองระหว่างทำนองหลักและทำนองแนวสอดประสาน เพื่อสื่อถึงการเชื่อมโยงระหว่างพระองค์และประชาชน เสียงประสานส่วนมากใช้คอร์ดทบ 9 และ 11 กระบวนนี้ใช้เปียโนเป็นเครื่องนำ ซึ่งพระองค์ทรงใช้เป็นเครื่องหลักในการประพันธ์เพลงโดยมีกลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องลมไม้ขยายเสียงวงดนตรีให้มีมิติมากขึ้น กระบวนที่ 3 นี้มีลีลาจังหวะดนตรีที่แตกต่างไปจากกระบวนอื่น ๆ อย่างชัดเจนเพื่อถ่ายทอดความล้ำสมัยในแนวคิดการประพันธ์เพลงของพระองค์

กระบวนที่ 4 *The Musical Legacy of the Nation* บรรยายถึงคุณค่าและความวิจิตรของบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่พระองค์ทรงสร้างไว้เป็นมรดกเพื่อพสกนิกรและประเทศชาติ ผู้ประพันธ์เลือกใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต 5 ตัว ซึ่งมีสุ้มเสียงแบบเพลงพื้นบ้านของประเทศไทย สนับสนุนคำกล่าวที่ว่า บทเพลงพระราชนิพนธ์คือ *“ดนตรีของประชาชน”* มีการใช้เสียงประสานขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 5 และวางเสียงแบบระยะกว้างสนับสนุนทำนองหลัก นอกจากนี้ยังมีการใช้แนวคิดหลากอัตราจังหวะเพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับจังหวะเพลง รวมทั้งการใช้จังหวะสวิงเร็ว เพื่อแสดงทักษะการบรรเลงขั้นสูงของนักดนตรี แสดงถึงการเทิดพระเกียรติพระอัจฉริยภาพทางดนตรีในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.5 วิธีการดำเนินการวิจัยและการประพันธ์เพลง

1) ศึกษาที่มาและความสำคัญของสถานที่ราชสมภพ อิทธิพลและพระอัจฉริยภาพทางดนตรีของพระองค์และการสื่อสารเชื่อมโยงบทเพลงพระราชนิพนธ์ต่อประชาชน

2) ทบทวนวรรณกรรม แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์บทเพลงคลาสสิกและแจ๊ส รวมทั้งบทเพลงพระราชนิพนธ์

3) ศึกษาการเรียบเรียงกลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องลมไม้เพื่อประยุกต์ร่วมกับดนตรีแจ๊ส

4) สร้างแรงบันดาลในใจการประพันธ์เพลง โดยค้นคว้าข้อมูล ศึกษาบทเพลงแจ๊สและคลาสสิกที่เกี่ยวข้องโดยการฟังและวิเคราะห์เพิ่มเติม

5) ประพันธ์ทำนองหลักแต่ละกระบวน ให้สอดคล้องกับการบรรยายเรื่องราว

6) นำเสนอความก้าวหน้างานประพันธ์ต่ออาจารย์ที่ปรึกษา

7) กำหนดเครื่องดนตรีเดี่ยวในแต่ละตอนและเรียบเรียงประสานเต็มวง

8) จัดทำโน้ตเพลงแบบรวมวงและโน้ตแยก สำหรับวาทยกรและนักดนตรี จัดเตรียมการซ้อม ตรวจสอบและแก้ไขโน้ตให้มีความสมบูรณ์

9) จัดแสดงบทเพลงรอบปฐมฤกษ์ต่อสาธารณชน

10) นำเสนอรูปเล่มดุษฎีนิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ต่อคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

11) ตีพิมพ์ผลงานวิจัยจากวิทยานิพนธ์ในวารสารทางวิชาการระดับนานาชาติ

1.6 ข้อตกลงในการวิจัย

1) ในส่วนเนื้อหาดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้ใช้การระบุปีพุทธศักราชเมื่อกล่าวถึงเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และครอบครัวมหิดล และอ้างถึงปีคริสต์ศักราชเมื่อกล่าวถึงประวัติดนตรีแจ๊สและคลาสสิก

2) การอ้างอิงแหล่งข้อมูลในเนื้อหานั้น ใช้การระบุเป็นปีคริสต์ศักราชหรือปีพุทธศักราชสอดคล้องกับที่ระบุไว้ในหนังสือแต่ละเล่ม

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

1) ***ดนตรีพรรณนา*** (Program Music) ดนตรีที่มีเรื่องราวอยู่เบื้องหลัง

2) ***ดิกซีแลนด์แจ๊ส*** (Dixieland Jazz) ดนตรีแจ๊สของนิวออร์ลีนส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา ถือกำเนิดราวปี ค.ศ. 1900 ใช้เทคนิคการด้นแบบสอดประสาน

3) ***วงแจ๊สออร์เคสตรา*** (Jazz Orchestra) วงดนตรีขนาดใหญ่ที่บรรเลงเพลงแจ๊ส ประกอบด้วยกลุ่มทรัมเป็ต ทรอมโบน คลาริเน็ต แซกโซโฟน และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ

4) ***สังคีตลักษณ์ทวนความ*** (Cyclic Form) ซึ่งมีทำนองหรือความคิดเดียวปรากฏอยู่ในทุกกระบวน

5) ***การอิมโพรไวส์*** (Improvisation) การด้นสด การเล่นดนตรีหรือขับร้องโดยไม่ได้เตรียมซ้อมตามโน้ตเพลงมาก่อน แต่คิดขึ้นทันควันบนเวทีเชิงปฏิภาณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
การค้นคว้าวิจัยวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทเพลง *คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา* เป็นดนตรีพรรณนาถึงพระปรีชาทางด้านการทรงดนตรีและทรงพระราชนิพนธ์เพลงในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับพระราชประวัติส่วนพระองค์ ความสำคัญของสถานที่ต่างแดน ซึ่งเป็นสถานที่พระราชสมภพและสถานที่พำนักในช่วงทรงพระเยาว์ จุดเริ่มต้นในการทรงดนตรีรวมถึงการนิพนธ์บทเพลงพระราชนิพนธ์ และคุณค่าของบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่มีต่อประชาชนชาวไทย ซึ่งผู้ประพันธ์ต้องค้นคว้าศึกษาข้อมูล บันทึก และหลักฐานที่เป็นประโยชน์ต่อการร้อยเรียงเรื่องราว ลำดับความสำคัญของแต่ละเหตุการณ์ และเรียบเรียงเป็นกระบวนต่าง ๆ ในบทประพันธ์เพลง

สำหรับการค้นคว้าวรรณกรรมทางด้านดนตรีนั้น ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาเทคนิคและแนวคิดการประพันธ์ดนตรีตะวันตกในรูปแบบหลากหลายประกอบด้วย เทคนิคการประพันธ์สำคัญของบทเพลงคลาสสิกและแจ๊ส ประกอบด้วยรูปแบบจังหวะ เสียงประสาน และการใช้บันไดเสียงหลายชนิดรวมทั้งทบทวนการเรียบเรียง เสียงวงดนตรี เอกลักษณ์ ช่วงเสียง และความสามารถในการสร้างสีสันเสียงจากเครื่องดนตรีที่จะใช้ในการบรรเลงทำนองหลักและเสียงประสาน นอกจากนี้ยังได้ศึกษาเพิ่มเติมถึงแนวทางการประพันธ์บทเพลงตะวันตกในลีลาต่าง ๆ ซึ่งได้นำมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ อาทิบทเพลงในศตวรรษที่ 20 รูปแบบดนตรีแบบพรรณนา บทเพลงดิกซีแลนด์ บทเพลงแจ๊สออร์เคสตรา และบทเพลงคลื่นลูกที่สาม (Third Stream) เป็นต้น รวมทั้งศึกษาแนวคิดการพระราชนิพนธ์ในบทเพลงพระราชนิพนธ์อีกด้วย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.1 พระราชประวัติ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และคุณค่าแห่งบทเพลงพระราชนิพนธ์เพื่อพสกนิกรและประเทศชาติ

หากเชื่อมโยงความผูกผันระหว่างพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และเมืองบอสตัน มลรัฐแมสซาชูเซตส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา คงไม่สามารถแยกออกจากพระราชประวัติส่วนพระองค์ได้แม้แต่น้อยนิด เมืองสำคัญทางประวัติศาสตร์แห่งนี้มิได้เป็นเพียงสถานที่พระราชสมภพของพระองค์ท่าน หากยังเป็นอนุสรณ์สถานให้พสกนิกรชาวไทยและต่างชาติได้น้อมรำลึกในพระมหากรุณาธิคุณอันหาที่สุดมิได้รวมถึงพระอัจฉริยภาพทางด้านดุริยางคศิลป์ในการพระราชนิพนธ์บทเพลงพระราชนิพนธ์

2.1.1 สถานที่พระราชสมภพ ที่ประทับ และอนุสรณ์สถานจัตุรัสภูมิพลอดุลยเดช

เมื่อเดือนกันยายน พ.ศ. 2469 สมเด็จพระมหิตลาธิเบศร อดุลยเดชวิกรม พระบรมราชชนก (พ.ศ. 2434-2472) ทรงเสด็จยังเมืองบอสตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา เพื่อทรงศึกษาต่อวิชาแพทย์ในชั้นปีที่ 3 และ 4 พร้อมด้วยสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี (พระนามเดิม สังวาลย์ ตะละภัฏ) (พ.ศ. 2443-2538) สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ (พ.ศ. 2466-2551) และพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร รัชกาลที่ 8 (พ.ศ. 2468-2489) โดยการเสด็จกลับบอสตันในครั้งนี้พระองค์และครอบครัวได้ประทับที่ห้องชุดเลขที่ 63 ถนนลองวูด (Longwood Avenue) บรูคไลน์ (Brookline) ซึ่งมีนักเรียนไทยไปเฝ้าละอองพระบาทอยู่เสมอจนเรียกขานว่า พระตำหนักบรูคไลน์ (วิกัลย์ พงศ์พนิตานนท์ และคณะ, 2552: 54) หลังจากนั้นไม่นานนักครอบครัวมหิดลก็มีความปลื้มปีติยินดี เมื่อสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีประสูติพระราชโอรสองค์เล็ก

สำหรับพระราชโอรสพระองค์ที่ 2 มีพระนามว่า พระวรวงค์เธอ พระองค์เจ้าภูมิพลอดุลเดช มีความหมายว่า *“พลังของแผ่นดิน เป็นอำนาจที่หาใดเปรียบได้”* องค์กษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ในใจของพสกนิกรชาวไทยทั่วหล้าและคนทั้งโลก พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดช มหาราช บรมนาถบพิตร เสด็จพระราชสมภพเมื่อวันจันทร์ ตรงกับวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2470 (เดือนอ้าย ขึ้น 12 ค่ำ ปีเถาะ นพศก จุลศักราช 1289) ณ โรงพยาบาลเมาต์ออเบิร์น (Mount Auburn) ตั้งอยู่เลขที่ 330 ถนนเมาต์ออเบิร์น เดิมมีชื่อว่าโรงพยาบาลเคมบริดจ์ เมืองเคมบริดจ์ มลรัฐแมสซาชูเซตส์ (กรมศิลปากร, 2552: 5) ครอบครัวมหิดลได้พำนักอยู่ที่พระตำหนักบรูคไลน์ ณ เมืองบอสตัน เป็นระยะเวลา 3 ปี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2469-2471 และตัดสินใจเสด็จกลับประเทศไทยในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2471 โดยสมเด็จพระมหิตลาธิเบศร อดุลยเดชวิกรม พระบรมราชชนกทรงสำเร็จการศึกษาแพทยศาสตรบัณฑิตเกียรตินิยมจากมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด เมื่อครั้งเสด็จกลับพระองค์เสด็จไปทรงสอนวิชาอนามัยแม่และเด็กแก่นิสิตแพทย์ปีที่ 4 คณะแพทยศาสตร์และศิริราชพยาบาล และเสด็จไปทรงงานเป็นแพทย์ประจำโรงพยาบาลแมคคอร์มิคเชียงใหม่ แต่ทรงงานได้ไม่นานนักทรงพระประชวรและสวรรคตเมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2472 ณ วังสระปทุม (วิกัลย์ พงศ์พนิตานนท์ และคณะ, 2552: 60-63)

จัตุรัสภูมิพลอดุลยเดชหรือเรียกกันว่า "จตุรัสภูมิพล" ตั้งอยู่บริเวณถนนอีเลียต (Iliot) ตัดกับถนนเบอร์เน็ท (Bernett) หน้าโรงแรมชาร์ลส์ใกล้กับจตุรัสฮาร์วาร์ด (Harvard Square) ในเมืองเคมบริดจ์ มลรัฐแมสซาชูเซตส์ อยู่ไม่ห่างจากโรงพยาบาลเมาต์ออเบิร์นมากนักซึ่งชาวไทยในสหรัฐต่างคุ้นเคยและรู้จักกันดี โดยในภายหลังทางราชการรัฐแมสซาชูเซตส์ ประเทศสหรัฐอเมริกาและประชาชนไทยในท้องถิ่นได้ร่วมน้อมเกล้าถวายจัตุรัสภูมิพลอดุลยเดช (King Bhumibol Adulyadej of Thailand Square) เพื่อเป็นอนุสรณ์สถานรำลึกและเทิดพระเกียรติแด่พระองค์ท่านอย่างสูงสุด

รูปที่ 2.1 แสดงที่ตั้ง King Bhumibol Adulyadej of Thailand Square
(ที่มา: https://km.li.mahidol.ac.th/mahidolfamilyinusa/king-bhumibol-square-3/)

ในการนี้สมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี กรมพระศรีสวางควัฒน วรขัตติยราชนารี เสด็จทรงวางศิลาฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 เมษายน พ.ศ. 2533 เพื่อเป็นอนุสรณ์รำลึกความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นระหว่างประชาชนเมืองเคมบริดจ์และประชาชนชาวไทย หลังจากนั้น พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา เจ้าฟ้ามหาจักรีสิรินธรมหาวชิราลงกรณวรราชภักดี สิริกิจการิณีพีรยพัฒน รัฐสีมาคุณากรปิยชาติ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์ในพิธีเปิดอย่างเป็นทางการและเปิดแพรคลุมป้ายอนุสรณ์สถาน เมื่อวันที่ 14 พฤศจิกายน พ.ศ. 2535

ULALONGKORN UNIVERSITY

ชีพธรรม คำวิเศษณ์ (2559) อธิบายถึงการปรับปรุงทัศนียภาพของจตุรัสภูมิพลไว้พอสังเขป ว่า สำหรับจตุรัสภูมิพลเดิมมีเพียงป้ายไม้ขนาดเล็กทำให้ยากต่อการพบเห็นซึ่งต่อมาชาวไทยในเมืองบอสตันโดยคุณมานะ สงวนสุขและคุณชลธณี แก้วโรจน์ สองสามีภรรยาที่อาศัยอยู่ในเมืองแห่งนี้ได้จัดตั้งมูลนิธิพระราชสมภพในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (King of Thailand Birthplace Foundation) ขึ้น เพื่อรวบรวมทุนในการปรับปรุงสถานที่ให้สวยงามสมพระเกียรติ ซึ่งทางเมืองเคมบริดจ์ได้อนุญาตให้ทางมูลนิธิฯ สร้างแท่นหลักศิลาอนุสาวรีย์ ณ บริเวณจตุรัสภูมิพลได้ เรียกเป็นทางการว่า “King of Thailand Birthplace Monument” โดยคุณเฉลิมพล อินถะ เป็นสถาปนิกผู้ออกแบบและเป็นผู้สนับสนุนทุนหลักในการก่อสร้างแท่นศิลานี้ซึ่งตั้งโดดเด่นเป็นสง่าจนถึงปัจจุบัน

2.1.2 พระอัจฉริยภาพทางด้านดุริยางคศิลป์

พระอัจฉริยภาพทางด้านดุริยางคศิลป์ปรากฏขึ้นเมื่อครั้งพระองค์พร้อมด้วยสมเด็จพระบรมราชชนนี พระเชษฐภคินี และพระเชษฐาเสด็จไปประทับ ณ เมืองปุยยี ใกล้กรุงโลซานน์ ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ เพื่อเข้ารับการศึกษาต่อในระดับชั้นประถมศึกษาจนถึงระดับมหาวิทยาลัย ในแขนงวิศวกรรมศาสตร์ ด้วยความสนพระทัยในดนตรี เมื่อทรงเจริญพระชนมพรรษา 13 พรรษา ได้ทรงศึกษาและฝึกซ้อมดนตรีเสมือนนักดนตรีอาชีพทรงเลือกโปรดเครื่องแซกโซโฟนและคลาริเน็ต โดยทรงศึกษากับครูสอนดนตรีชื่อนายเวย์เบรชท์ (Weybrecht) เป็นชาวอัลซาส (Alsace) ซึ่งเป็นแคว้นของฝรั่งเศสที่พูดภาษาเยอรมัน (ธ สถิตในดวงใจนิรันดร์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ, 2539: 2 อ้างถึงใน กิตติ ศรีเปารยะ, 2540: 11) ทั้งยังศึกษาวิชาทฤษฎีดนตรี การเขียนโน้ต และสเกลต่าง ๆ ในแนวดนตรีคลาสสิก ต่อมาจึงทรงดนตรีในแนวแจ๊ส ทรงโปรดดนตรีประเภทดิกซีแลนด์ (Dixieland Jazz) ดนตรีแจ๊สที่มีกำเนินจากเมืองนิวออร์ลีนส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา วงโปรดของพระองค์คือ The Preservation Hall Jazz พระองค์ทรงเครื่องดนตรีได้ดีหลายชนิด ทั้งประเภทเครื่องลมเช่น แซกโซโฟน คลาริเน็ต ประเภทเครื่องทองเหลืองเช่น ทรัมเปต รวมทั้งเปียโนและกีตาร์ที่ทรงฝึกเพิ่มเติมภายหลัง ดังที่ได้มีบันทึกในหนังสือ *ธ สถิตในดวงใจนิรันดร์* ได้กล่าวถึงความสนพระราชหฤทัยในเครื่องดนตรีต่าง ๆ ของพระองค์พอสังเขปว่า

> *“คลาริเน็ตนั้น ทรงเอาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดลฯ มาเป่า ครูเวย์เบรชท์แนะนำ 2-3 ครั้ง สำหรับแตรนั้น สนพระทัยจึงไปเช่ามาเล่น เขาให้เช่าทีละเดือน ครั้งแรกที่เช่ามาเป็นแตรคอร์เน็ต อีกหลายปีจึงทรงซื้อเอง ดูเหมือนว่าแตรทรัมเป็ตเครื่องแรกที่ทรงซื้อจะเป็นแตรยี่ห้อเซลเมอร์...สำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ทรงเล่น มี เปียโน ไม่เคยทรงเรียนจริงจังจากใคร เล่นเอาเอง ดูโน้ต เรียนวิธีประสานเสียง กีตาร์ทางเล่นเมื่อพระชนม์ประมาณ 16-17 พรรษา เห็นว่าราคาไม่แพงนัก เล่นไม่ยาก นิ้วคล้าย ๆ แซกโซโฟน”* (ธ สถิตในดวงใจนิรันดร์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ, 2539: 2 อ้างถึงใน กิตติ ศรีเปารยะ, 2540: 12)

ครั้นเมื่อเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติ จึงได้ทรงเปียโนเพื่อทรงใช้ในการพระราชนิพนธ์เพลงและเพื่อร่วมทรงดนตรีกับวงดนตรีเป็นการส่วนพระองค์ พระปรีชาในการทรงบทเพลงแจ๊สนั้นเป็นที่ยอมรับจากเหล่านักดนตรีแจ๊สระดับโลกหลายคน เช่น ในปี พ.ศ. 2499 เบนนี กูดแมน (Benny Goodman, ค.ศ. 1909-1986) นักคลาริเน็ตแจ๊สชาวอเมริกัน ผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็น “King of Swing” เดินทางมาเยือนประเทศไทยและได้มีโอกาสร่วมแสดงดนตรีกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และอีกครั้งที่พระองค์ทรงบรรเลงดนตรีร่วมกับกูดแมนตามคำบอกเล่าของเคิร์ต มูลเลอร์ หนึ่งในผู้ตามเสด็จพระราชดำเนินว่า พระองค์ทรงเสด็จเยือนมหานครนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นการส่วนพระองค์ไปยังบ้านพักของกูดแมน

เมื่อวันที่ 6 กรกฎาคม ค.ศ. 1960 กูดแมนพร้อมเพื่อนนักดนตรีแจ๊สชั้นนำหลายคนได้ถวายการต้อนรับ โดยจัดให้มีการบรรเลงดนตรีสังสรรค์กันขึ้นอย่างครึกครื้นเป็นกันเอง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงคลาริเน็ตและอัลโตแซกโซโฟน ทรง “แจม” กับเหล่านักดนตรี (เมื่อ “*King of Thailand*” แจมดนตรีกับ “*King of Jazz*”, 2559) ไลโอเนล แฮมป์ตัน (Lionel Hampton, ค.ศ. 1908-2002) นักไวบราโฟนแจ๊สชาวอเมริกันได้ยกย่องพระองค์ว่า เป็นกษัตริย์ที่ทรง**พระอัจฉริยภาพ**มากที่สุดของดินแดนแห่งนี้ เลส บราวน์ (Les Brown, ค.ศ. 1912-2001) นักแซกโซโฟนและคลาริเน็ตชาวอเมริกันได้กล่าวชื่นชมพระองค์ว่า “เป็นนักดนตรีผู้ยอดเยี่ยม” และให้สัมภาษณ์ไว้ในสารคดีคีตราชันว่า “หากพระองค์ไม่ได้มีพระราชภารกิจที่ต้องทำในตอนนี้ ก็คงประสบความสำเร็จกับการเป็นผู้นำวงดนตรีไปแล้ว” นอกจากนี้พระองค์ยังเคยทรงดนตรีกับนักแซกโซโฟนแจ๊ส 2 คน คือสแตน เกตซ์ (Stan Getz, ค.ศ. 1927-1991) และเบนนี คาร์เตอร์ (Benny Carter, ค.ศ. 1907-2003) รวมทั้ง The Preservation Hall Jazz Band วงดิกซีแลนด์แจ๊สระดับตำนานของประเทศสหรัฐอเมริกาอีกด้วย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

รูปที่ 2.2 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงดนตรีร่วมกับเบนนี กูดแมน

(ที่มา: https://goodlifeupdate.com/healthy-mind/dhamma/70846.html)

2.1.3 พระอัจฉริยภาพทางด้านการประพันธ์เพลง

พระองค์ทรงมีพระอัจฉริยภาพด้านการประพันธ์เพลงหาที่เปรียบมิได้ ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลงตั้งแต่ยังดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระอนุชาธิราชรวมทั้งสิ้น 48 เพลงระหว่างปี พ.ศ. 2489 – 2498 เพลงที่ทรงพระราชนิพนธ์เพลงแรกในขณะพระองค์มีพระชนมพรรษา 19 พรรษาคือเพลง *แสงเทียน* (พ.ศ. 2489) เป็นเพลงบลูส์แต่ยังมิได้พระราชทานให้เผยแพร่ ต่อมาทรงพระราชนิพนธ์เพลง *ยามเย็น* และ*สายฝน* แล้วได้พระราชทานให้เผยแพร่แก่ประชาชนก่อนเพลง *แสงเทียน* มี 5 เพลงที่ทรงพระราชนิพนธ์ทำนองและคำร้องเป็นภาษาอังกฤษด้วยพระองค์เองคือ *แว่ว ในดวงใจ นิรันดร์ เตือนใจ ไร้เดือน* และ *เกาะในฝัน* ส่วนบทเพลงอื่นโปรดเกล้าฯ ให้ผู้อื่นแต่งคำร้องให้โดยพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ เป็นหนึ่งในผู้ประพันธ์คำร้องถวายไว้มากถึง 36 เพลง ในยุคแรก ๆ จะพระราชทานเพลงที่มีทำนองและเนื้อร้องสมบูรณ์แล้วให้นายเอื้อ สุนทรสนาน นำไปบรรเลงโดยวงดนตรีกรมโฆษณาการหรือวงสุนทราภรณ์ และพระราชทานไปยังวงดนตรีอื่นด้วย

ศักดิ์ทิพย์ ไกรฤกษ์ อดีตเอกอัครราชทูตไทยประจำกรุงวอชิงตันกล่าวถึงความสำคัญของบทเพลงพระราชนิพนธ์ว่า พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงมีพระราโชบายใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงระหว่างกษัตริย์กับประชาชนผ่านการแสดงด้วยวงดนตรี อ.ส. วันศุกร์ หรืออัมพรสถานวันศุกร์ วงดนตรีในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ซึ่งออกอากาศทางสถานีวิทยุ อ.ส. อัมพรสถาน ณ พระที่นั่งอัมพรสถาน พระราชวังดุสิต ซึ่งได้รับความนิยมอย่างมาก พระองค์ทรงพระราชทานข้อคิดในการรังสรรค์ดนตรี แก่คณะกรรมการของสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยฯ ณ ศาลาดุสิดาลัย พระราชวังดุสิต เมื่อวันพุธที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2524 มีความตอนหนึ่งว่า

> *“...การดนตรีนี้จึงมีความสำคัญสำหรับประเทศชาติ สำหรับสังคม ถ้าทำดี ๆ ก็ทำให้คนเขามีกำลังใจที่จะปฏิบัติงานการ ก็เป็นหน้าที่ส่วนหนึ่งที่ให้ความบันเทิง ทำให้คนที่กำลังท้อใจมีกำลังใจขึ้นมาได้ ฉะนั้นดนตรีนี้ก็มีความสำคัญอย่างยิ่ง...”* (กรมศิลปากร, 2552: 33)

โดยบทเพลงพระราชนิพนธ์ถูกอัญเชิญบรรเลงในหลากหลายลีลาจากทั้งนักดนตรีชาวไทยและนักดนตรีระดับสากล อาทิ เลส บราวน์, วง The Count Besie Orchestra, วง Diane Schurr Trio และแลร์รี คาร์ลตัน (Larry Carlton, เกิด ค.ศ. 1948) นักกีตาร์แจ๊สชาวอเมริกันเป็นต้น

พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรมิได้ทรงเป็นเพียงกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่ในใจประชาชนชาวไทย หากยังทรงเป็นนักดนตรีและดุริยกวีที่ยิ่งใหญ่เป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ พระองค์ท่านได้รับการเชิดชูยกย่องจากสถาบันดนตรีและศิลปะแห่งกรุงเวียนนา (The Institute of Music and Arts of the City of Vienna) โดยรัฐบาลออสเตรียได้

ทูลเกล้าฯ ถวายสมาชิกภาพกิตติมศักดิ์ลำดับที่ 23 ของสถาบัน เมื่อวันที่ 3 ตุลาคม พ.ศ. 2507 นับเป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวเอเชียคนแรกที่ได้รับเกียรตินี้ (มูลนิธิโรงพยาบาล 50 พรรษา, 2554: 26)

2.2 แนวคิด เทคนิค และบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์

2.2.1 สังคีตลักษณ์รอนโด

ณัชชา พันธุ์เจริญ ได้อธิบายความหมายของสังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo Form) สรุปพอสังเขปได้ว่า เป็นโครงสร้างที่ขยายจากสังคีตลักษณ์สามตอน จากแนวความคิดที่นำทำนองเดิมมาเล่นซ้ำเพื่อสร้างความเป็นหนึ่งเดียวของเพลง สังคีตลักษณ์รอนโดมีหลายตอนเริ่มด้วยตอน A ซึ่งถือเป็นตอนหลักและตอน A ต้องย้อนกลับมาอีกมากกว่า 1 ครั้ง โดยมีตอนต่างคั่นอยู่ระหว่างตอน A มักจะมีน้ำหนักด้านเนื้อหาดนตรีมากกว่าตอน A เช่น A B A C A, A B A C A B A หรือ A B A C A D A B A แต่โครงสร้างที่นักแต่งเพลงนิยมมากที่สุดโดยเฉพาะในยุคคลาสสิกคือ โครงสร้างแบบเจ็ดตอน (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2560:130-131) ตัวอย่างบทเพลงสังคีตลักษณ์รอนโดแบบเจ็ดตอนเช่น บทเพลง *Piano Sonata in C Minor, Op.13, III* ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig Van Beethoven, ค.ศ. 1770-1827) บทเพลงนี้มีโครงสร้างสมดุลที่สุด ดังนี้ A B A C A B A ตอนที่ยาวที่สุดและมีเนื้อหามากกว่าตอนอื่น ๆ คือ ตอน C เพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2560: 136)

2.2.2 แนวคิดหลากอัตราจังหวะ

เป็นแนวคิดการประพันธ์ใช้อัตราจังหวะต่างกันที่เกิดขึ้นต่างแนวในเวลาเดียวกัน เป็นการเสนอมิติใหม่ของการใช้จังหวะซับซ้อนของบทเพลงในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554: 292-293) หรือเรียกว่า โพลิมิเตอร์ (Polymeter) กล่าวคือ เป็นการประพันธ์เพลงโดยผสมเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) ที่แตกต่างกัน รูปแบบที่นิยมใช้เป็นลักษณะทำนอง 2 แนว ที่ต่างเครื่องหมายประจำจังหวะกัน คอสท์กาได้อธิบายถึงบทเพลง *String Quartet No.3, II* (ค.ศ. 1927) ประพันธ์โดยเบลา บาร์ตอก (Bela Bartok, ค.ศ. 1881-1945) ไว้พอสังเขปว่า บาร์ตอกใช้เทคนิคโพลิริธึมบนแนววิโอลาและเชลโล ซึ่งมีการบรรเลงแบบแคนอน (Canon) ต่างกันหนึ่งช่วงคู่แปด แนววิโอลาเริ่มทำนองก่อนหนึ่งห้องในขณะที่วิโอลาบรรเลงในห้องที่มีเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 และ 2/4 ตามลำดับ เชลโลก็บรรเลงแคนอนโดยใช้จังหวะ 2/4 และ 3/4 ซ้อนเข้าไปเป็นจังหวะแนวล่าง (Kostka, 1999: 119)

ในการเรียบเรียงและประพันธ์เพลงแจ๊ส การประยุกต์ใช้แนวคิดหลากอัตราจังหวะเป็นที่นิยมอย่างมาก โดยเฉพาะในกลุ่มนักประพันธ์และนักแสดงหัวก้าวหน้าทำให้เกิดจังหวะขัดที่น่าสนใจลิพพี (Lippi, 2008: 22) ได้ศึกษาถึงผลงานการเรียบเรียงจังหวะโดยนักเล่นกลอง แอรี โฮนิก (Ari Hoenig,

เกิด ค.ศ. 1973) ในบทเพลง *I Mean You* (ค.ศ. 1948) ประพันธ์โดยเทโลเนียส มังค์ (Thelonious Monk, ค.ศ. 1917-1982) พบว่าใน 8 ห้องของท่อนแยก โฮนิกใช้กลุ่มโน้ต 5/8 บนจังหวะเพลง 4/4 และในช่วงท้ายของตอน A เขาเล่นด้วยจังหวะ 7/8 จำนวน 6 ห้อง ซึ่งเทคนิคนี้ทำให้อัตราจังหวะเร็วขึ้น

2.2.3 ดนตรีแถวโน้ตสิบสองเสียง

การสร้างทำนองและเสียงประสานให้ออกจากกรอบของระบบโทนาลิตีเป็นสิ่งที่นักประพันธ์ในศตวรรษที่ 20 ใฝ่หา เพื่อหลุดพ้นจากระบบกุญแจเสียงดั้งเดิมและรังสรรค์เสียงเพลงแนวใหม่ แนวคิดในการประพันธ์เพลงแบบแถวโน้ตสิบสองเสียง (Twelve-Tone Row) นั้นสร้างทำนองและเสียงประสานที่เกิดจากการเรียงโน้ต 12 ตัวที่ไม่มีการซ้ำโน้ต ซึ่งเสมือนการอิมโพรไวส์ในบริบทของดนตรีแจ๊ส (พลังพล ทรงไพบูลย์, 2561: 20)

หลังศตวรรษที่ 20 ประมาณ ค.ศ. 1916-1923 อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg, ค.ศ. 1874 - 1951) พยายามคิดหาวิธีแบบใหม่ ๆ สำหรับการประพันธ์เพลง จนกระทั่งเขาพบแบบแผนดนตรีสิบสองเสียง (Twelve-Tone Method หรือ Dodecaphonic Method) ซึ่งเป็นบทเพลงที่แต่งบนพื้นฐานการใช้แถวหรือชุดโน้ตสิบสองเสียง (Twelve-Tone Row หรือ Series) โดยเขาใช้วิธีการประพันธ์นี้ครั้งแรกในบทเพลง *Prelude* (ค.ศ. 1921) ซึ่งต่อมากลายเป็นบทเพลง *Suite for Piano, Op. 25* (ค.ศ. 1923) ผลจากการใช้โน้ตโครมาติกอย่างมากของดนตรีโทนัลช่วงยุคโรแมนติกตอนปลาย นำไปสู่ดนตรีระบบเอโทนาลิตีที่ใช้โน้ตโครมาติกอย่างอิสระ ต่อมาเชินแบร์กได้พัฒนาแบบแผนวิธีการประพันธ์เพลง โดยมีแนวคิดให้โน้ตบนบันไดเสียงโครมาติกทั้ง 12 ตัว มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน เขานำขั้นระดับเสียงทั้ง 12 ตัวมารวมเข้าไว้เป็นชุดหรือแถวโน้ต อีกทั้งให้ความสำคัญกับการเรียงลำดับแต่ละขั้นระดับเสียง (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2559: 191 อ้างถึงใน พลังพล ทรงไพบูลย์, 2561: 6-7) ซึ่งระบบแถวโน้ตสิบสองตัวที่เชินแบร์กคิดค้นขึ้นมาถูกจัดอยู่ในระบบซีเรียล (Serialism) คือระบบการเรียงลำดับโน้ตตายตัวในเพลง ระบบที่นิยมที่สุดคือระบบแถวโน้ตสิบสองตัว เป็นระบบที่นำโน้ต 12 ตัวมาเรียงกันเป็นแถวโน้ตหลัก (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554: 342)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY

คอสท์กาได้อธิบายถึงหัวใจหลักของระบบแถวโน้ตสิบสองตัวคือ แถวโน้ต (Tone Row) และการเรียงลำดับของ 12 กลุ่มระดับเสียง (Pitch Class) (Kostka, 1999: 198) โดยวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2559) ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า แถวโน้ตหลักสามารถแปลงรูปได้ด้วยวิธีการอื่นโดยรูปแบบแถวโน้ตทั้งหมดมีดังนี้

1. แถวโน้ตหลัก เรียกว่า ไพรม (Prime ย่อว่า P) แถวโน้ตพื้นฐานของบทประพันธ์แต่ละบท

2. แถวโน้ตถอยกลับ เรียกว่า เรทโทรเกรด (Retrograde ย่อว่า R) แถวโน้ตนี้แปลงรูปมาจากแถวโน้ตหลัก โดยการอ่านจากขั้นระดับเสียงตัวสุดท้ายย้อนกลับไปหาตัวแรก

3. แถวโน้ตพลิกกลับ เรียกว่า อินเวอร์ชัน (Inversion ย่อว่า I) แถวโน้ตนี้แปลงรูปมาจากแถวโน้ตหลักเช่นกัน ด้วยวิธีการพลิกกลับแถวโน้ตหลัก

4. แถวโน้ตพลิกกลับถอยหลัง เรียกว่า เรทโทรเกรดอินเวอร์ชัน (Retrograde Inversion ย่อว่า RI) แถวโน้ตนี้เป็นการอ่านแถวโน้ตพลิกกลับจากขั้นระดับเสียงตัวสุดท้ายย้อนกลับไปหาตัวแรก

คอสท์กาได้อธิบายถึงบทเพลง *Suite for Piano, Op. 25* (ค.ศ. 1923) ของเชินแบร์ก โดยพบว่าแถวโน้ตหลักบทเพลงนี้ประกอบด้วยโน้ตที่เรียงตามลำดับ 12 โน้ตคือ E, F, G, C♯, F♯, D♯, G♯, D, B, C, A และ B♭ ซึ่งเขานำแถวโน้ตทั้ง 4 แบบ มาสร้างเป็นตารางแถวโน้ตสิบสองตัว (Twelve-Tone Matrix) รวมได้ 48 แถว (4 x 12) เพื่อเป็นทางเลือกในการนำมาประพันธ์บทเพลง (Kostka, 1999: 198-199) คอสท์กาได้วิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์ไว้พอสังเขปว่า ในท่อนเพรลูดซึ่งเป็นตอนแรกของบทเพลงชุดนี้เชินแบร์กเลือกใช้แถวโน้ต P-0 หรือแถวโน้ตหลักสำหรับกุญแจเทรเบิล (ใน 3 ห้องแรก) เริ่มด้วยโน้ต E และจบด้วยโน้ต B♭ แถวโน้ตหลัก P-0 ถูกเล่นประกอบด้วยแถวโน้ต P-6 (A♯, B, C♯, G, C, A, D, G♯, F, F♯, D♯ และ E) ในกุญแจเบส พบว่ามีการเลียนกลุ่มโน้ต C, A, D, G♯ มาจาก F♯, D♯, G♯ , D ในแนวกุญแจเทรเบิลและสังเกตได้ว่าโน้ตลำดับที่ 9 ถึง 12 (F, F♯, D♯ และ E) ไม่ได้เรียงโน้ตต่อมาจากโน้ตลำดับที่ 5 ถึง 8 (C, A, D และ G♯) แต่กลับอยู่ในตำแหน่งที่เล่นพร้อมกัน (Kostka, 1999: 200-201) ใน 5 ห้องแรกของท่อนนี้เราสามารถเห็นการไม่ยึดติดกับกฎการใช้แถวโน้ตสิบสองตัวในการประพันธ์ของเชินแบร์ก เช่น ห้ามซ้ำโน้ตและการเรียงลำดับโน้ตก่อนหลัง

การประพันธ์ดนตรีแถวโน้ตสิบสองเสียงเกิดขึ้นในบริบททางดนตรีแจ๊สเช่นกัน บิล อีแวนส์ (Bill Evans, ค.ศ. 1929 - 1980) นักเปียโนแจ๊สชาวอเมริกัน ได้ประพันธ์เพลง *“T.T.T.” (Twelve Tone Tune)* โดยประพันธ์จากแถวโน้ตสิบสองเสียงหนึ่งแถว ใช้ซ้ำจำนวน 3 รอบ โดยใช้การเปลี่ยนระดับแนวเสียง (Register) การแบ่งกลุ่มจังหวะในแต่ละตอนและวางเสียงประสานในตอนท้ายสุด แถวโน้ตสิบสองเสียงของอีแวนส์ ประกอบด้วยโน้ต E, D, F♯, G, F, E♭, A♭, B♭, D♭, C, A และ B โดยอีแวนส์แบ่งโน้ตออกเป็น 2 กลุ่ม (กลุ่มละ 6 โน้ต) กลุ่มหนึ่งประกอบด้วยโน้ต 2 ตัว 3 คู่ ที่มีระยะห่างขั้นคู่สองเมเจอร์ คู่สองไมเนอร์ และคู่สองเมเจอร์ตามลำดับทั้ง 2 ชุด (Jack Reilly, 1994: 46 อ้างถึงใน พลังพล ทรงไพบูลย์, 2561: 10) ทำนองและเสียงประสานที่ได้จากการประพันธ์ด้วยดนตรีแถวโน้ตสิบสองเสียงมีความกระด้างสูงแต่มีอิสระในการสร้างสีสันเสียงแปลกใหม่ในแบบดนตรีศตวรรษที่ 20

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.4 บันไดเสียงเพนตาโทนิก

นอกจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ที่นักประพันธ์นิยมใช้ในดนตรีบาโรก คลาสสิก และโรแมนติกแล้วยังมีบันไดเสียงอื่นที่เป็นทางเลือกให้กับนักประพันธ์เพลงยุคใหม่ ซึ่งบันไดเสียงเหล่านั้นอาจจะเคยมีอยู่ก่อนหน้าหรืออาจจะเป็นบันไดเสียงใหม่ก็ได้ ผลที่ได้รับทำให้ผู้ฟังรู้สึกไม่คุ้นเคยช่วยให้นักประพันธ์ได้หลีกหนีจากการสร้างผลงานเพลงในรูปแบบเก่า (Kostka, 1999: 23)

บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale) ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว มีระยะห่างขั้นคู่ในบันไดเสียงประกอบด้วย คู่ 2 เมเจอร์ และคู่ 3 ไมเนอร์ เสียงเป็นดนตรีตะวันออก พบได้จากบทเพลงพื้นบ้านและเพลงสำหรับเด็ก (Kostka, 1999: 24) ทางด้านราเดอร์ (Palmer, 1974: 21 อ้างถึงใน Rader, 2011: 27) ได้ศึกษาว่าในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) ได้รับแรงบันดาลใจจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกของประเทศรัสเซียและบทเพลงพื้นบ้านทางฝั่งตะวันออก ซึ่งนำเขาไปสู่การทดลองสร้างทำนองด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิกโดยปรากฏในบทเพลงชุดสำหรับวงออร์เคสตรา *Printemps* (ค.ศ. 1887) แม้ว่าการประพันธ์ทำนองของเขาในช่วงแรกจะอยู่ในโมดเพลงโบสถ์ก็ตาม (Briscore, 1979: 81 อ้างถึงใน Rader, 2011: 27) โดยใน 5 ห้องแรกของตอนที่หนึ่ง เขาแต่งให้แนวฟลูตและเปียโน เล่นแนวเดียวกันด้วยทำนองหลักจากบันไดเสียง F♯ เมเจอร์ เพนตาโทนิก (ประกอบด้วยโน้ต F♯, G♯, A♯, C♯ และ D♯) ราเดอร์อธิบายในประเด็นที่สำคัญเพิ่มเติมว่า ในปี ค.ศ. 1888 เดอบุสซีประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนชื่อว่า *Arabesque No. 1* เขานำเสนอทำนองหลักที่อยู่ในโครงสร้างของบันไดเสียง E เมเจอร์ เพนตาโทนิก แม้ว่าทำนองหลักนั้นถูกทำให้เสียกระบวนด้วยโน้ตลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง E เมเจอร์บ้างก็ตาม (Rader, 2011: 27-28)

ทางด้านดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกเช่นกัน ลิกออน (Ligon, 1999: 123) ชี้ให้เห็นว่าเมื่อวิเคราะห์ถึงบทเพลงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นทั่วโลก พบว่าจำนวนบทเพลงบันไดเสียงเพนตาโทนิกนั้นมีจำนวนมากกว่าบันไดเสียงเมเจอร์ ซึ่งหมายถึงว่าบันไดเสียงเพนตาโทนิกนั้นไม่ได้ถูกคิดค้นโดยเดอบุสซี สำหรับนักดนตรีและนักประพันธ์เพลงแจ๊สนั้นนิยมใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกเสมือนเป็นพื้นฐานของการซ้อนทำนองบนเสียงประสานแบบดั้งเดิม บรรเลงบนดนตรีโมดัล (Modal) และเพลงที่มีโครงสร้างของโน้ตเสียงค้าง การเชื่อมโยงการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกในดนตรีแจ๊สคือการสร้างโมทีฟเพื่อพัฒนาทำนองต่าง ๆ ให้เกิดความน่าสนใจมากกว่าเพียงแค่บันไดเสียงเพนตาโทนิกธรรมดา ตัวอย่างบทเพลง *I Got Rhytnm* (ค.ศ. 1930) ประพันธ์โดยจอร์จ เกิร์ชวิน (George Gershwin, ค.ศ. 1898-1937) นักแต่งเพลงชาวอเมริกันยุคศตวรรษที่ 20 ทำนองหลักใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก บันไดเสียงต้นฉบับคือ D♭ เมเจอร์ ต่อมาบันไดเสียงที่นิยมแสดงคือ B♭ เมเจอร์โดยมีสังคีตลักษณ์ AABA 32 ห้อง โครงสร้างทางเดินคอร์ดเพลงนี้มักถูกนำมาประพันธ์ทำนองใหม่และใช้ในการอิมโพรไวส์ รู้จักกันดีในหมู่ผู้เล่นดนตรีแจ๊สว่าทางเดินคอร์ดเพลงแบบ Rhythm Changes ซึ่งได้

รับมาจากชื่อเพลง *I Got Rhytnm* ในขณะที่เครตัน (Creighton, 2009: 66) ได้กล่าวสนับสุนนไว้ว่า อาร์ต เททัม (Art Tatum, ค.ศ. 1909-1956) นักเปียโนแจ๊สชาวอเมริกัน ถือเป็นนักเปียโนแจ๊สคนแรกที่ใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกในการบรรเลงตั้งแต่ปี ค.ศ. 1930 เป็นต้นมา

2.2.5 เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน

เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal Harmony) เป็นรูปแบบเสียงประสานหนึ่งซึ่งนิยมในหมู่นักประพันธ์เพลงศตวรรษที่ 20 ด้วยระยะห่างขั้นคู่สี่ทำให้เสียงประสานขาดโน้ตตัวที่ 3 ไป จึงไม่สามารถบ่งบอกความเป็นเมเจอร์หรือไมเนอร์ได้ ทำให้คุณลักษณะทางเสียงกระด้างต่างไปจากคู่สามเรียงซ้อน (Tertian Harmony) ไดม์เลอร์ (Deimler, 1981: 70) ได้ศึกษาโครงสร้างเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนจากผลงานประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนในศตวรรษที่ 20 พบว่าสามารถจำแนกได้ 12 รูปแบบ ได้แก่

2.2.5.1 การวางเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนแบบสมบูรณ์ (Superimposed Perfect Fourths)

2.2.5.2 การวางเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนแบบสมบูรณ์ผสมทรัยโทน (Superimposed Perfect Fourths with Tritone)

2.2.5.3 เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนพลิกกลับ (Inverted Fourths)

2.2.5.4 การวางเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนแบบสมบูรณ์ร่วมกับการตัดโน้ต (Superimposed Perfect Fourths with Omission)

2.2.5.5 การวางเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนแบบสมบูรณ์ผสมทรัยโทนร่วมกับการตัดโน้ต (Superimposed Perfect Fourths and Tritone with Omission)

2.2.5.6 เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนประกบด้วยขั้นคู่อื่น (Fourths in Juxtaposition)

2.2.5.7 การวางเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนแบบสมบูรณ์ระยะกว้าง (Open Spacing Superimposed Perfect)

2.2.5.8 การดำเนินเสียงประสานขนานคู่สี่เรียงซ้อนแบบสมบูรณ์ อาจมีขั้นคู่ทรัยโทนผสม (Parallel Harmonic Perfect Fourths, Which May Include Tritone)

2.2.5.9 ทำนองในรูปขั้นคู่ทรัยโทน (Melodic Tritones)

2.2.5.10 ทำนองในรูปขั้นคู่สี่สมบูรณ์ (Melodic Perfect Fourths)

2.2.5.11 ทำนองในรูปบันไดเสียงระหว่างขั้นคู่สี่ (Scalar Fourths)

2.2.5.12 ทำนองในรูปบันไดเสียงระหว่างขั้นคู่สี่แบบไม่สมบูรณ์ (Incomplete Scalar Fourths)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ไดม์เลอร์ (Deimler, 1981: 74-75) ได้อธิบายถึงผลงานเพลงสำหรับเปียโน *"Bagatelle No. 11" from 14 Bagatelle per Pianoforte, Op. 6* (ค.ศ. 1908) ประพันธ์โดยบาร์ตอกไว้พอสังเขปว่า บทเพลงความยาว 88 ห้องนี้มีการสลับแนวระหว่างระบบประสานเสียงขั้นคู่สี่เรียงซ้อนและขั้นคู่สามเรียงซ้อน สำหรับโครงสร้างเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนประกอบไปด้วยออกเมนเทด (Augmented) แบบสมบูรณ์และขั้นคู่สี่ดิมินิชท์ ซึ่งเสียงประสานเหล่านี้ถูกแต่งไว้ในแนวกุญแจเทรเบิล ในขณะที่เสียงประสานคู่สามเรียงซ้อนซึ่งใช้คู่สามเมเจอร์และคู่สามไมเนอร์โดยมากจะปรากฏในแนวกุญแจเบส การเคลื่อนทำนองแนวนอนในรูปบันไดเสียงระหว่างขั้นคู่สี่และการกระโดดของขั้นคู่สี่ถูกใช้ร่วมกับทั้งระบบประสานเสียงขั้นคู่สี่เรียงซ้อนและขั้นคู่สามเรียงซ้อน ไดม์เลอร์ได้วิเคราะห์ถึงการเคลื่อนที่ของโน้ตในแนวเบสซึ่งมีทิศทางตรงข้าม (Contrary Motion) กับคอร์ดขั้นคู่สี่เรียงซ้อนในแนวเทรเบิล เช่น ในห้องที่ 1 มีโครงสร้างคอร์ด B (เบส), E (สูงหนึ่งช่วงคู่แปด), A และ D คอร์ดถัดมาประกอบด้วย D (เบส), (เว้นโน้ต G), C, F และ B เป็นต้น สำหรับความหนาแน่นในการวางแนวเสียงประสานขั้นคู่สี่เรียงซ้อนก็เป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่คอสท์กา (Kostka, 1999: 58) ได้อธิบายถึงหลักการวิเคราะห์เสียงประสานในบทเพลง *Piano Fantasy* (ค.ศ. 1957) ประพันธ์โดยอารอน คอปแลนด์ (Aaron Copland, ค.ศ. 1900-1990) นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกันโดยสรุปได้ว่า การวางแนวเสียงประสานขั้นคู่สี่เรียงซ้อนจะเกิดความซับซ้อนในการวิเคราะห์ในลักษณะทำนองที่อยู่ในรูปการแยกโน้ตหรือคอร์ด ดังนั้นสามารถเขียนการวิเคราะห์ให้อยู่ในรูปจำนวนโน้ตกลุ่มระดับเสียง (Pitch Class) รวมกับระดับเสียงในแนวเบส ดังเช่น 5 x 4 on F♯ ให้ความหมายว่า มีกลุ่มระดับเสียง 5 โน้ตที่มีระยะห่างขั้นคู่ 4 โดยมีโน้ต F♯ อยู่ในแนวเบส ซึ่งในห้องที่ 20-24 เพลงนี้ คอสท์กาวิเคราะห์แบ่งออก 4 กลุ่ม คือ กลุ่ม A = 5 x 4 on F♯ (F♯, B, E, A, D) กลุ่ม B = 3 x 4 on D (ในรูปพลิกกลับ D, G, C) กลุ่ม C = 5 x 4 on B♭ (B♭, E♭, A♭, D♭, G♭) และกลุ่ม D = 4 x 4 on D♭ (D♭, G♭, C♭, F♭) จะสังเกตว่ากลุ่ม A และ B มีกลุ่มระดับเสียงอยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์ และกลุ่ม C และ D อยู่ในบันไดเสียง C♭ เมเจอร์ตามลำดับ

การใช้เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนในบทเพลงแจ๊สเริ่มเป็นที่นิยมในช่วงปีค.ศ. 1960 โดยเหล่านักเปียโนแจ๊สชั้นแนวหน้า แมคคอย ไทเนอร์ (McCoy Tyner, ค.ศ. 1938-2020) เฮอร์บีย์ แฮนคอก (Herbie Hancock, เกิด ค.ศ. 1940) ชิก โคเรีย (Chick Corea, ค.ศ. 1941-2021) และนักเปียโนอีกหลายคน อัลบั้ม Now He Sings, Now He Sobs (ค.ศ. 1968) ของโคเรียถือเป็นงานชิ้นสำคัญของการใช้เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน เช่นในเพลง *Matrix* พบการใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนและคอร์ดซัส (Sus Chord หรือ Suspended Chord) ที่ให้เสียงคลุมเครือเนื่องจากโน้ตตัวที่ 4 ไม่เกลาลงโน้ต 3 ของคอร์ด การวางเสียงประสานที่มือซ้ายมีลักษณะคู่สี่ซึ่งโคเรียจะเล่น 2 แบบ แบบแรกเป็นแบบคู่สี่สมบูรณ์ประกอบด้วยโน้ต 3 ตัวห่างกันระยะคู่สี่ แบบที่สองเป็นคู่สี่ที่ประกอบด้วยคู่ทริโทน (Tritone)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระหว่างคู่ล่างต่ำโดยมากเป็นคอร์ดชนิดโดมินันท์ โดยทั่วไปถูกใช้เป็นคอร์ดช่วงบน (Upper Structure Chord) ซึ่งประกอบด้วยโน้ต ♭7, 3 และ 13 (Creighton, 2009: 64-66) เช่นคอร์ด B♭7 ได้แก่โน้ต A♭, D และ G

2.2.6 เสียงประสานคู่ห้าเรียงซ้อน

การประสานเสียงคู่ห้าเรียงซ้อน (Quintal Harmony) ในดนตรีแจ๊สปรากฏในรูปทฤษฎีแนวคิด ลิเดียนโครมาติก (The Lydian Chromatic Concept) โดยจอร์จ รัสเซล (Georege Russell, ค.ศ. 1923-2009) นักเปียโน นักประพันธ์เพลงแจ๊สชาวอเมริกัน คีนากีได้อธิบายไว้ว่าเสน่ห์ของเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อนและคู่ห้าเรียงซ้อนของรัสเซลคือรากสำคัญที่พบได้ในทฤษฎีแนวคิดลิเดียนโครมาติกนี้ โดยนำไปสู่ความเป็นเอกภาพของเสียงประสานคู่ห้าเรียงซ้อนซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นพื้นฐานของเสียงในลิเดียนโมด คีนากี (Kenagy, 2009: 93) ได้อธิบายถึงแนวคิดลิเดียนเพิ่มเติมว่ารัสเซลพบว่าบันไดเสียงเมเจอร์ เพนตาโทนิก เช่น B เมเจอร์ เพนตาโทนิก (ประกอบด้วยโน้ต B, C♯, D♯, F♯ และ G♯) โดยสามารถนำมาสร้างเป็นบันไดเสียงด้วยโน้ตขั้นคู่ห้าเรียงซ้อน 5 ตัว คือ B, F♯, C♯, G♯ และ D♯ เช่นเดียวกับโมดลิเดียนซึ่งประกอบด้วยโน้ตขั้นคู่ห้าเรียงซ้อน 7 ตัว (ประกอบด้วยโน้ต B, F♯, C♯, G♯, D♯, A♯ และ E♯)

2.2.7 การย้ายกุญแจเสียงด้วยโครมาติกมีเดียน

โครมาติกมีเดียน (Chromatic Mediant หรือ Chromatic Third Relationship) คือการเชื่อมคอร์ด 2 คอร์ดด้วยโน้ตร่วมเดียวกัน โดยโน้ตพื้นต้นของคอร์ดทั้งสองต้องมีระยะห่างกันคู่ 3 ไมเนอร์หรือ 3 เมเจอร์ คอร์ดทั้งสองต้องเป็นทรัยแอดเมเจอร์หรือทรัยแอดไมเนอร์ทั้งคู่ กรณีที่เป็นคอร์ดทบเจ็ดส่วนที่เป็นทรัยแอดของคอร์ดทั้งสองต้องเป็นเมเจอร์หรือไมเนอร์เหมือนกัน อย่างไรก็ตามโครมาติกมีเดียนมันถูกใช้ในการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีโน้ตร่วมกันทำให้ง่ายต่อการย้ายไปยังกุญแจเสียงอื่น เช่น *Symphony No. 4, Op. 98, II* โดยโยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms, ค.ศ. 1833-1897) บรามส์เริ่มทำนองในกระบวนนี้โดยเน้นการใช้โน้ต E, C และ G เป็นโน้ตในทรัยแอด C เมเจอร์ ผู้ฟังคาดว่าบทเพลงจะดำเนินเสียงต่อเนื่องด้วย C เมเจอร์ แต่ในห้องที่ 4 โน้ต E ถูกแยกออกและกลายเป็นโน้ตพื้นต้นของ E เมเจอร์ ดังนั้น C เมเจอร์และ E เมเจอร์ ถือว่าอยู่ในความสัมพันธ์คู่สามแบบโครมาติกซึ่งกันและกัน (Kostka และ Payne, 2004: 313)

วิบูลย์ (2559: 10) อธิบายว่าโครมาติกมีเดียนพบมากในยุคโรแมนติก ลักษณะดังกล่าวเป็นความสัมพันธ์ของขั้นคู่สามแบบโครมาติกเกิดขึ้นได้ระหว่าง 2 ทรัยแอด จากช่วงของการดำเนินคอร์ดหรือระหว่างการเปลี่ยนกุญแจเสียงภายในบทเพลงหรือท่อนเพลง วิบูลย์ชี้ประเด็นสำคัญว่า นักทฤษฎีบางท่านให้ข้อเสนอถึงความสัมพันธ์เชิงโครมาติกมีเดียนนั้นสามารถรวมถึงทรัยแอดต่างชนิดกันหรือต่างกลุ่มเมเจอร์-ไมเนอร์กันอีกด้วย ดังนั้นความสัมพันธ์ลักษณะดังกล่าวจึงไม่มีโน้ตร่วมแต่ยังคงมีโน้ต

พื้นต้นต่างกันเท่ากับขั้นคู่ 3 เมเจอร์หรือ 3 ไมเนอร์ (Kostka และ Payne, 2008: 461 อ้างถึงใน วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2559: 10-11)

2.2.8 การเพิ่มคอร์ดแทนเพื่อสร้างเสียงประสาน

เทคนิคการประพันธ์เพลงแจ๊สยุคบีบ๊อบ (Bebop) ในช่วงปี ค.ศ. 1940 นักประพันธ์นิยมการเพิ่มคอร์ดแทน (Chord Substitution) ซึ่งเป็นคอร์ดนอกกุญแจเสียงระหว่างท่อนเพลง เพื่อเชื่อมระหว่างคอร์ดต้นและคอร์ดเป้าหมาย (Target Chord) คอร์ดแทนที่นิยมใช้คือ ชุดคอร์ดไมเนอร์และโดมินันท์ระดับสอง (Secondary Minor-Dominant หรือ ii-V7) มีการประยุกต์ใช้เทคนิคดังกล่าวในบทเพลงแจ๊สรุ่นต่อมา Squinobal (2019) ได้ศึกษาเพลง *Straight Street* (ค.ศ. 1957) โดย จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ. 1926-1946) นักแซกโซโฟนแจ๊สชาวอเมริกัน พบว่าเมื่อเปรียบเทียบ 5 ห้องแรกกับเพลง *Confirmation* (ค.ศ. 1945) โดยชาร์ลี พาร์คเกอร์ (Charlie Parker, ค.ศ. 1920-1955) นักแซกโซโฟนแนวบีบ๊อบชาวอเมริกัน ทางเดินคอร์ดทั้งสองเพลงมีความคล้ายกันอย่างมาก เพลง *Confirmation* เริ่มจากคอร์ด F เมเจอร์ไปหาคอร์ด B♭ เมเจอร์ พาร์คเกอร์ใช้ชุดคอร์ดไมเนอร์และโดมินันท์ระดับสองเคลื่อนที่ในลักษณะย้ายกุญแจเสียงลงด้วยระยะขั้นเต็มเสียง (Whole Step) ตั้งแต่ห้องที่ 2-4 (E-7♭5 – A7♭9 | Dm7 – G7 | Cm7 – F7) ในขณะที่เพลง *Straight Street* มีคอร์ดเป้าหมายในห้องที่ 5 เป็นคอร์ด E♭m7 โคลเทรนก็ใช้ชุดคอร์ดไมเนอร์และ โดมินันท์ระดับสองเช่นเดียวกันจากห้องที่ 1-4 (Bm7 – E7 | Am7 – D7 | Gm7 – C7 | Fm7 – B♭7)

2.2.9 บทเพลงพระราชนิพนธ์

บทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทั้ง 48 เพลงสามารถแบ่งตามลักษณะแนวความคิดทางดนตรีและการนำไปใช้ออกเป็น 5 ประเภท (อวบ เหมะรัชตะ, 2530: 1 อ้างถึงใน กิตติ ศรีเปารยะ, 2540: 1) ประกอบด้วย

1) เพลงร้องทั่วไป
2) เพลงสถาบันต่าง ๆ
3) เพลงปลุกใจ
4) เพลงประกอบการแสดง
5) เพลงสำหรับกิจกรรมเฉพาะ

ตัวอย่างในการศึกษาเช่น บทเพลงพระราชนิพนธ์ *ชะตาชีวิต (H.M. Blues)* เพลงพระราชนิพนธ์ลำดับที่ 5 ทรงนิพนธ์ในปี พ.ศ. 2489 กิตติอธิบายถึงบันไดเสียงพอสังเขปว่า เพลง *ชะตาชีวิต* บันทึกอยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ มีโน้ตหลายตัวที่กำกับโดยเครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) เช่น B♭, E♭, และ A♭ ปรากฏอยู่ในจังหวะตกของเพลง พบว่าเพลง *ชะตาชีวิต* บันทึกอยู่ในบันไดเสียง

C บลูส์ สำหรับทางด้านสังคีตลักษณ์กิตติกล่าวเพิ่มเติมว่าการใช้คอร์ดในเพลง *ชะตาชีวิต* ไม่มีรูปแบบที่ยุ่งยากและใช้อย่างประหยัด แนวทางเดินคอร์ดเป็นไปตามลักษณะของเพลงบลูส์ 12 ห้อง (12 Bars Blues) เสียงนอกคอร์ดพบมีอยู่บ้างทำหน้าที่เป็นตัวช่วยให้ทำนองดำเนินไปอย่างสละสลวย (กิตติ ศรีเปารยะ, 2540: 83-84)

บทเพลงพระราชนิพนธ์ *ความฝันอันสูงสุด* เพลงพระราชนิพนธ์ลำดับที่ 43 ทรงพระราชนิพนธ์ในปีพ.ศ. 2489 ประพันธ์เนื้อร้องโดยท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค (พ.ศ. 2465-2543) ท่วงทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ เพนตาโทนิก (C, D, E, G และ A) มีระยะกว้างของช่วงเสียงระหว่างโน้ต C4-A5 ปรากฏโมทีฟสำคัญได้แก่ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัวและโน้ตตัวขาว 1 ตัว เช่นในคำร้องว่า “ไม่หวั่นไหว” “เกียรติดำรง” และ “ไม่เสียดาย” รวมทั้งถ้อยคำร้องอื่นที่ใช้การเอื้อนเสียงด้วยโมทีฟนี้ ดังเช่น “ฝัน-ใฝ่” และ “หมาย-ให้” เป็นต้น สำหรับโน้ตในท่อน B พระองค์ท่านทรงนิพนธ์ด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 พยางค์ เป็นโมทีฟหลักของท่อน ให้ความรู้สึกที่แตกต่างและโดดเด่นในคำร้องที่ว่า “นี่คือ...ปณิธาน” ด้วยเทคนิคการสร้างจังหวะที่หลากหลายและการเรียงร้อยตัวโน้ตที่งดงาม ทำให้บทเพลงมีความไพเราะและสร้างขวัญกำลังใจให้แก่พสกนิกรเป็นล้นพ้น

ผู้ประพันธ์ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีในบทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 48 เพลง ทางด้านการใช้บันไดเสียงและโน้ตทำนองตัวแรก ในตารางที่ 2.1 เป็นการสรุปบันไดเสียงและโน้ตทำนองตัวแรกที่พระองค์ทรงโปรดใช้ในการประพันธ์ทั้ง 48 บทเพลง

ตารางที่ 2.1 แสดงบันไดเสียงและโน้ตตัวแรกจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 48 เพลง เรียงลำดับตามการประพันธ์

ลำดับที่	บทเพลงพระราชนิพนธ์	บันไดเสียง	โน้ตตัวแรก
1	แสงเทียน (Candle Light Blues)	D Major Blues	D4
2	ยามเย็น (Love at Sundown)	F Major Blues	A4
3	สายฝน (Falling Rain)	A♭ Major	E♭4
4	ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	F Major Pentatonic	A4
5	ชะตาชีวิต (H.M. Blues)	C Blues	C5
6	ดวงใจกับความรัก (Never Mind The Hungry Men’s Blues)	C Major Blues	C4
7	อาทิตย์อับแสง (Blue Day)	D Harmonic Minor	A4
8	เทวาพาคู่ฝัน (Dream of Love Dream of You)	C Major	E5

ตารางที่ 2.1 แสดงบันไดเสียงและโน้ตตัวแรกจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 48 เพลkง เรียงลำดับตามการประพันธ์ (ต่อ)

ลำดับที่	บทเพลงพระราชนิพนธ์	บันไดเสียง	โน้ตตัวแรก
9	มหาจุฬาลงกรณ์	F Major Pentatonic	D4
10	คำหวาน (Sweet Words)	B♭ Major	F4
11	แก้วตาขวัญใจ (Love Light in My Heart)	E♭ Major	G4
12	เมื่อโสมส่อง (I Never Dream)	F Major	C4
13	ยิ้มสู้ (Smiles)	F Major	C4
14	พรปีใหม่	C Major	C4
15	รักคืนเรือน (Love Over Again)	E♭ Major	G4
16	มาร์ชธงไชยเฉลิมพล (The Colours March)	C Major และ F Major	F5
17	ยามค่ำ (Twilight)	G Major	B4
18	มาร์ชราชวัลลภ (Royal Guards March)	C Major และ F Major	F♯4
19	ลมหนาว (Love in Spring)	C Major	G4
20	ศุกร์สัญลักษณ์ (Friday Night Rag)	C Major Blues และ F Major Blues	G4
21	Oh I Say	C Major	G4
22	Can't You Ever See	F Major	A4
23	Lay Kram Goes Dixie	B♭ Major	F4
24	ค่ำแล้ว (Lullaby)	E♭ Major	G4
25	สายลม (I Think of You)	E♭ Major	G4
26	ไกลกังวล (When) / เกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย	E♭ Major	G4
27	แสงเดือน (Magic Beams)	E♭ Major	E♭4
28	ฝัน / Somewhere Somehow / เพลินภูพิงค์	E♭ Major	C5

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2.1 แสดงบันไดเสียงและโน้ตตัวแรกจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 48 เพลง เรียงลำดับตามการประพันธ์ (ต่อ)

ลำดับที่	บทเพลงพระราชนิพนธ์	บันไดเสียง	โน้ตตัวแรก
29	มาร์ชราชนาวิกโยธิน (Royal Marines March)	F Major	E4
30	ภิรมย์รัก (A Love Story) (Kinari Suite)	B♭ Major	D4
31	Nature Waltz (Kinari Suite)	G Major	G4
32	The Hunter (Kinari Suite)	C Minor	C5
33	Kinari Waltz (Kinari Suite)	F Major	C5
34	แผ่นดินของเรา (Alexandra)	F Major	A4
35	พระมหามงคล	F Melodic Minor	C5
36	ยูงทอง	E♭ Major Pentatonic	G4
37	ในดวงใจนิรันดร์ (Still on My Mind)	E♭ Major	E♭4
38	เตือนใจ (Old Fashioned Melody)	B♭ Major	D5
39	ไร้เดือน (No Moon) / ไร้จันทร์	A♭ Major	E♭5
40	เกาะในฝัน (Dream Island)	E♭ Major	G5
41	แว่ว (Echo)	C Major	G4
42	เกษตรศาสตร์	E♭ Major	B♭4
43	ความฝันอันสูงสุด (The Impossible Dream)	C Major Pentatonic	C5
44	เราสู้	C Major Pentatonic	G4
45	เรา – เหล่าราบ 21 (We-Infantry Regiment 21)	E♭ Major	B♭4
46	Blues for Uthit	E♭ Major Blues	B♭4
47	รัก	E♭ Major	C5
48	เมนูไข่	A♭ Major	B♭4

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตารางที่ 2.1 ผู้ประพันธ์พบว่า พระองค์ท่านทรงโปรดบันไดเสียงทางเมเจอร์มากกว่าไมเนอร์ บันไดเสียงที่พระองค์ทรงใช้ในการประพันธ์มากที่สุดคือ E♭ เมเจอร์ เป็นจำนวนถึง 12 บทเพลง ขณะที่บันไดเสียง F, C, B♭ และ A♭ เมเจอร์นั้นมีจำนวนการใช้รองลงมาตามลำดับ ตามตารางที่ 2.2 โดยถ้าไม่รวมบันไดเสียง C ทุกบันไดเสียงที่พระองค์โปรดล้วนอยู่ในกุญแจเสียงทางแฟล็ต (Flat)

ตารางที่ 2.2 ตารางสรุปจำนวนการใช้บันไดเสียงในบทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 48 เพลง

ลำดับที่	บันไดเสียง	หมายเลขเพลงที่ใช้	รวมจำนวนเพลงที่ใช้
1	C Major	7, 9, 13, 17, 19, 21, 41	7
2	C Major Pentatonic	43, 44	2
3	C Major Blues	6, 20	2
4	C Blues	5	1
5	C Minor	32	1
6	D Major Blues	1	1
7	D Harmonic Minor	8	1
8	E♭ Major	12, 14, 24, 25, 26, 27, 28, 37, 40, 42, 45 ,47	12
9	E♭ Major Pentatonic	36	1
10	E♭ Major Blues	46	1
11	F Major	7, 16, 17, 18, 22, 29, 33, 34	8
12	F Major Pentatonic	4, 11	2
13	F Major Blues	20	1
14	F Melodic Minor	35	1
15	G Major	15, 31	2
16	A♭ Major	3, 39, 48	3
17	B♭ Major	10, 23, 30, 38	4

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.10 บทเพลงบรรยายเรื่องราว

บทเพลงซึ่งนักประพันธ์เพลงในยุคโรแมนติกได้แรงบันดาลใจจากเหตุการณ์ เรื่องราว วรรณกรรมหรือภาพวาด พรรณนาเรื่องราวเป็นบทเพลงใช้เทคนิคการประพันธ์ประกอบด้วย โมทีฟ

(Motif) แนวคิดทำนองขนาดสั้นเพื่อเป็นตัวแทนในการสื่อเรื่องราว โมทีฟสำคัญนี้แปรเปลี่ยนไปตามเหตุการณ์ ใช้เครื่องดนตรีต่าง ๆ ในการนำเสนอเนื้อหา เช่นบทเพลง *Symphonie Fantastique* (ค.ศ. 1830) ประพันธ์โดยเฮกเตอร์ แบร์ลิโอส (Hector Berlioz, ค.ศ. 1803-1869) บทเพลงพรรณนาสำหรับวงดุริยางค์ 5 ตอน เกี่ยวกับความฝันของเขาที่มีต่อดาราสาวชาวไอริช แบร์ลิโอสใช้เทคนิคการประพันธ์ที่เรียกว่า ความคิดหลักคงที่ (Idea Fixe) ในการนำเสนอทำนองหลักอีกครั้งในท่อนอื่น ๆ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554: 175)

2.2.11 บทเพลงดิกซีแลนด์แจ๊ส

ดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊ส เริ่มต้นขึ้นที่เมืองนิวออร์ลีนส์ รัฐลุยเซียนาประเทศสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ. 1917 บรันน์ (Brunn, 2019: v-xv) ได้กล่าวถึงวงดนตรีสำคัญวงหนึ่งที่มีชื่อว่า The Original Dixieland Jazz band ถือเป็นวงแรกในการปฏิวัติดนตรีใหม่ซึ่งถือกำเนิดขึ้นที่กลางมหานครชั้นนำของโลก พวกเขาเป็นวงที่มาจากเมืองนิวออร์ลีนส์และได้แนะนำดนตรีซึ่งเป็นบทเพลงสร้างสรรค์ใหม่ที่เรียกว่า “แจ๊ส” ทางด้านเทอลีย์ (Turley, 1995: 109) ได้อธิบายความหมายของดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊สไว้พอสังเขปว่า เพลงดิกซีแลนด์ไม่ใช่แรกทายม์ บลูส์ หรือดนตรีวงออร์เคสตราที่ใช้จังหวะขัดซึ่งนิยมในช่วงทศวรรษที่ 1890 ดิกซีแลนด์แจ๊สนั้นเป็นดนตรีที่บรรเลงในจังหวะเร็วและเสียงดัง ซึ่งเป็นสิ่งที่ท้าทายในเรื่องจังหวะอย่างมากต่อรสนิยมของยุโรปในทศวรรษที่ 1900 ดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊สมักแสดงด้วยวงดนตรีขนาดเล็กซึ่งประกอบด้วย ทรัมเป็ต ทรอมโบน คลาริเน็ต แบนโจ ทูบา และกลองชุด บทเพลงมีเอกลักษณ์และเกิดจากตัวตนของนักดนตรีผู้บรรเลง ซึ่งรูปแบบดนตรีแจ๊สประเภทนี้ถือเป็นต้นกำเนิดของรูปแบบดนตรีแจ๊สประเภทอื่นในภายหลังเช่น บิ๊กแบนด์ บีบอพ คลูแจ๊ส และฟิวชั่น

2.2.12 บทเพลงแจ๊สออร์เคสตรา

สำหรับดนตรีแจ๊สถือกำเนิดขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1916 เป็นดนตรีสมัยนิยมของชาวอเมริกัน มีสำเนียงแอฟริกันเป็นที่นิยมตั้งแต่ปี ค.ศ. 1920 โดยประมาณ เทคนิคที่สำคัญในดนตรีแจ๊สคือ การด้นสด (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554: 185) และการเปลี่ยนแปลงสำคัญในประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สเกิดขึ้นเมื่อครั้งปรากฏรูปแบบวงดนตรีขนาดใหญ่หรือที่เรียกว่าวงบิ๊กแบนด์ (Big Band) หรือในปัจจุบันเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าวงแจ๊สออร์เคสตรา

โดยในต้นปี ค.ศ. 1920 เฟรทเชอร์ เฮนเดอร์ซัน (Fletcher Henderson, ค.ศ. 1897-1952) นักเปียโนและนักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน ได้รับการกล่าวอ้างถึงการเป็นผู้สร้างวงบิ๊กแบนด์ขึ้นคนแรกในมหานครนิวยอร์ก ประกอบด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด 9-10 ตำแหน่ง Lowell and Pulling (2003: vi) กล่าวไว้ว่า วงบิ๊กแบนด์ได้รับนิยมอย่างแพร่หลายในต้นปี ค.ศ. 1940 บุคคลสำคัญผู้มีอิทธิพลในดนตรีแจ๊สอาทิ เช่น ดุค เอลลิงตัน (Duke Ellington , ค.ศ. 1899-1974) เคาท์ เบซี (Count Basie, ค.ศ. 1904-1984 วูดดีย์ เฮอร์แมน (Woody Herman, ค.ศ. 1913-1987) บัดดีย์ ริช

(Buddy Rich, ค.ศ. 1917-1987) สแตน เคนตัน (Stan Kenton, ค.ศ. 1911-1979 เมย์นาร์ด เฟอร์กูซัน (Maynard Ferguson, ค.ศ. 1928-2006) กิล อีแวนส์ (Gil Evans, ค.ศ. 1912-1988 และแทด โจนส์ (Thad Jones, ค.ศ. 1923-1986) ซึ่งพวกเขาล้วนเป็นหัวหน้าวงของวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตรา ขนาดวงแจ๊สออร์เคสตราที่นิยมคือขนาด 8x5 โดย Lowell และ Pullig อธิบายโดยสังเขปว่า วงขนาด 8x5 ประกอบด้วยกลุ่มเครื่องทองเหลือง ทรัมเป็ต 4 ตำแหน่ง ทรอมโบน 4 ตำแหน่ง รวมเบส ทรอมโบน และกลุ่มเครื่องลมไม้ อัลโตแซกโซโฟน 2 ตำแหน่ง เทเนอร์แซกโซโฟน 2 ตำแหน่ง บาริโทนแซกโซโฟน 1 ตำแหน่ง กลุ่มเครื่องให้จังหวะประกอบด้วย เปียโน เบส กลอง และกีตาร์

วิวัฒนาการและผลงานเพลงบิ๊กแบนด์ที่สำคัญในต้นปี ค.ศ. 1940 เป็นช่วงเวลาที่ได้มีการกำหนดรูปแบบวงบิ๊กแบนด์มาตรฐาน เช่นผลงานของเอลริงตันที่มีชื่อเสียง Carnegie Hall Concert ในปี ค.ศ. 1943 ซึ่งเอลลิงตันใช้เครื่องลมไม้ 5 ตำแหน่ง ทรัมเป็ต 4 ตำแหน่ง ทรอมโบน 3 ตำแหน่ง และกลุ่มเครื่องให้จังหวะ 4 ตำแหน่ง สำหรับเบซีถูกขนานนามว่า เสียงแบบเบซี (Basie Sound) จากอัลบั้ม Atomic Basie (ค.ศ. 1975) และ Chairman of the Board (ค.ศ. 1958) สำหรับเกล็น มิลเลอร์ (Glen Miller, ค.ศ. 1904-1944) และทอมมีย์ ดอร์ซีย์ (Tommy Dorsey, ค.ศ. 1905-1956) สองนักทรอมโบนแจ๊สชาวอเมริกันได้เพิ่มจำนวนทรอมโบนให้มี 4 ตำแหน่งและเมื่อเข้าสู่ทศวรรษที่ 60 กลุ่มเครื่องทองเหลืองถูกขยายให้มีทรัมเป็ต 4 ตำแหน่งและทรอมโบน 5 ตำแหน่ง นอกจากนี้ หัวหน้าวงและผู้เรียงเรียงอย่างโคลด ธอร์นฮิล (Claude Thornhill, ค.ศ. 1908-1965) และอีแวนส์ได้ทดลองด้วยการเพิ่มเฟร็นช์ฮอร์น ทูบา และเครื่องลมไม้อื่น ๆ เข้ามาในวงอีกด้วย การปรับปรุงพัฒนารูปแบบวงโดย Thad Jones-Mel Lewis Orchestra (ค.ศ. 1966-1968) ก็ถือได้ว่าเป็นรูปแบบวงมาตรฐานสำหรับวงดนตรีบิ๊กแบนด์ที่ยึดปฏิบัติจนถึงปัจจุบันเช่นกัน ซึ่งประกอบด้วยแซกโซโฟน 5 ตำแหน่ง ทรัมเป็ต 4 ตำแหน่ง ทรอมโบน 4 ตำแหน่ง และกลุ่มเครื่องให้จังหวะ 3 หรือ 4 ตำแหน่ง ซึ่งอาจจะมีกีตาร์หรือไม่ก็ได้ (Sussman และ Abene, 2012: 264)

2.2.13 บทเพลงคลื่นลูกที่สาม

ยีกเลย์ (Yeagley, 2015: 8) ให้ความจำกัดความของคำว่า บทเพลงคลื่นลูกที่สาม (Third Stream) ไว้พอสังเขปว่า เป็นคำนิยามที่ให้ไว้โดยกุนเทอร์ ชุลเลอร์ (Gunther Schuller, ค.ศ. 1925-2515) เมื่อครั้งบรรยายที่มหาวิทยาลัยแบรด์ไดซ์ ในปี ค.ศ. 1957 ว่า ดนตรีซึ่งผสมผสานองค์ประกอบของดุริยางคศิลป์ตะวันตกและเพลงแจ๊ส มีบทเพลงคลื่นลูกที่สามประกอบด้วยบทเพลงจากเกิร์ชวินและเบิร์นสไตน์ เพลงสำหรับละครบรอดเวย์อีกอร์ สตราวินสกีและบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตราแบบสมัยนิยม ในขณะที่มีแกน ไรท์ กล่าวถึงบทเพลง *Rhapsody in Blue* (ค.ศ. 1924) ซึ่งประพันธ์โดยเกิร์ชวินไว้ว่า เป็นบทเพลงออร์เคสตราบทแรกที่มีความโดดเด่นทางองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรี

แจ๊สและเป็นบทประพันธ์ที่ง่ายต่อการจดจำ แนวเพลงมีความลงตัวอย่างมากสำหรับกูดแมน (Wright, 2014: 12-13)

2.2.14 บทเพลงโมดัลแจ๊ส

บทเพลงโมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) เริ่มต้นขึ้นในช่วงปลายคริสต์ศักราชที่ 1950 นำเสนอความท้าทายให้เหล่านักดนตรีและนักวิชาการดนตรีเช่นกัน โดยมีนิยามว่าเป็นการจัดระเบียบโทนัลของดนตรีประเภทหนึ่งซึ่งมีเอกลักษณ์อย่างชัดเจนโดยการใช้โมดต่าง ๆ (Modes) (Titus, 2010: 1) โดยอัลบั้ม *Kind of Blue* (ค.ศ. 1959) ประพันธ์โดยนักทรัมเป็ตแจ๊ส ไมล์ส เดวิส (Miles Davis, ค.ศ. 1926-1991) ถูกยกย่องให้เป็นอัลบั้มบทเพลงโมดัลแจ๊สบุกเบิกที่ดีที่สุดตลอดกาล โดยทีทัสยังได้อ้างถึงคำพูดของอีแวนส์ที่มีต่อบทเพลงต่าง ๆ ในอัลบั้ม *Kind of Blue* ซึ่งอีแวนส์ได้ร่วมบันทึกเสียงไว้พอสังเขปว่า เพลง *So What* เป็นเพลงที่มีรูปแบบเรียบง่าย ประกอบด้วยการใช้บันไดเสียง 1 ชนิด (D Dorian, ผู้ประพันธ์) สำหรับ 16 ห้อง อีกบันไดเสียงหนึ่ง (E♭ Dorian, ผู้ประพันธ์) สำหรับ 8 ห้อง และอีก 8 ห้องซึ่งกลับไปใช้บันไดเสียงแรก บทเพลงเริ่มต้นด้วยเปียโนและเบสในจังหวะที่อิสระ สำหรับเพลง *Flamenco Sketches* คือกระบวนที่ประกอบด้วย 5 บันไดเสียง (C Ionian, A♭ Mixolydian, B♭ Mixolydian, G Harmonic Minor บนเบสโน้ต D, E♭ และ G Dorian, ผู้ประพันธ์) แต่ละบันไดเสียงถูกบรรเลงให้ได้นานเท่าที่ผู้เล่นปรารถนาจนกระทั่งครบกระบวน และเพลง *All Blues* คือเพลงจังหวะ 6/8 มีสังคีตลักษณ์แบบบลูส์ 12 ห้อง ซึ่งอารมณ์ของเพลงถูกสร้างจาก 2-3 โมด พร้อมแนวคิดทำนองที่อิสระของเดวิส

ในช่วงกลางทศวรรษที่ 1960 โมดอื่น ๆ ถูกนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงโมดัลเช่น โมดลิเดียน (Lydian Mode) เป็นที่นิยมในการประพันธ์บทเพลงแจ๊สยุคใหม่หรือโมดจากบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก (Melodic Minor Scale) เช่นบทเพลง *Inner Urge* (ค.ศ. 1966) ประพันธ์โดยโจ เฮนเดอร์สัน (Joe Henderson, ค.ศ. 1937-2001) นักแซกโซโฟนแจ๊สชาวอเมริกัน โดยไวท์ (White, 2008: 27-28) ได้อธิบายถึงการใช้โมดในเพลงนี้ไว้พอสังเขปว่า เฮนเดอร์สันใช้คอร์ด F♯m7♭5 คอร์ดเดียวตลอด 4 ห้องแรกในลักษณะโมดัล ซึ่งวิเคราะห์ได้ว่าเป็นโมดที่ 6 จากบันไดเสียง A ไมเนอร์แบบเมโลดิกหรือเรียกว่าโมดโลเครียนชาร์ปสอง (Locrian ♯2) สำหรับคอร์ดที่เหลือเป็นคอร์ดประเภทเมเจอร์ทบเจ็ดชาร์ปสิบเอ็ด เช่น Fmaj7♯11 เป็นโมดลิเดียนซึ่งมาจากโมดที่ 4 ของบันไดเสียงเมเจอร์ โดยท่อนที่เหลือประกอบด้วยคอร์ด Fmaj7♯11, E♭maj7♯11 และ D♭maj7♯11 คอร์ดละ 4 ห้อง ไวท์ยังได้กล่าวถึงทำนองหลักที่เฮนเดอร์สันได้ประพันธ์ให้สัมพันธ์กับคอร์ดไว้ว่าทำนองทั้งสองท่อนใช้รูปร่างโมทีฟเหมือนกันโดยสร้างจากโมด F♯ Locrian ♯2 และ F Lydian ตามลำดับ ดังนั้นโน้ตชาร์ปสิบเอ็ดจึงเป็นโน้ตสำคัญเพื่อสนับสนุนเสียงประสาน (White, 2008: 35-36)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.15 บทเพลงมินิมัล

ดนตรีมินิมัล (Minimalism) ปรากฏขึ้นครั้งแรกในช่วงปลายทศวรรษที่ 1950 ประพันธ์โดย ลา มอนเต ยัง (La Monte Young, ค.ศ. 1935) นักแต่งเพลงชาวอเมริกันซึ่งเขาให้คำจำกัดความไว้ว่าเป็นการสร้างสรรค์งานโดยใช้วิธีการน้อยที่สุด (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2549: 48) กระแสมินิมัลปรากฏขึ้นเพื่อแสดงออกซึ่งการต่อต้านหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งมินิมัลเป็นคำที่มาจากสาขาทัศนศิลป์ (Visual Art) ดนตรีมินิมัลมีลักษณะที่เรียบง่าย มีอัตลักษณ์สำคัญประกอบด้วยการซ้ำ (Repetition) มีจังหวะคงที่ การจัดการกับเสียง (Tonal Organization) ใช้เสียงประสานและทางเดินคอร์ดที่เรียบง่าย การหลีกเลี่ยงการใส่รายละเอียดในบางครั้ง รวมทั้งกระบวนเพิ่มมิติเสียงกว้าง (Ambient) และเพิ่มจำนวนแนวเสียงประสานให้เนื้อดนตรีหรืออย่างใดอย่างหนึ่ง (Law, 2010: 1)

ชาร์ลีเออร์ (Charlier, 2010: 16) ได้อธิบายเสริมถึงเอกลักษณ์สำคัญของดนตรีมินิมัลไว้ว่าดนตรีมินิมัลมักมีโครงสร้างที่ไม่ซับซ้อนและมีเทคนิคการซ้ำ โครงสร้างเพลงซึ่งมีการซ้ำมักปรากฏในรูปของจังหวะที่มีระยะสม่ำเสมอหรือเป็นรูปแบบ ซึ่งความกลมกลืนหรือความกระด้างในดนตรีมินิมัลที่เกิดจากการซ้ำนั้นในบางครั้งการซ้ำอาจจะค่อย ๆ เพิ่มขึ้นหรือลดลง หรือในบางครั้งอาจมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบตามระยะเวลาของเพลง ชาร์ลีเออร์กล่าวเพิ่มเติมต่อเทคนิคการซ้ำในดนตรีมินิมัลไว้อย่างน่าสนใจว่า เทคนิคการซ้ำถูกใช้เป็นส่วนประกอบสำคัญของโครงสร้างดนตรีแบบมินิมัล ดังเช่นดนตรีของสตีฟ ไรช์ (Steve Reich, เกิด ค.ศ. 1936) นักแต่งเพลงมินิมัลชาวอเมริกัน เทคนิคการซ้ำสามารถเกิดขึ้นจากการทำซ้ำ การนำมาพัฒนา การทวีคูณ การขยาย การสะท้อน การย้ำ การกลับมาใช้อีกครั้งหนึ่งหรือผสมผสานวิธีการเหล่านั้นในเวลาเดียวกัน (Charlier, 2010: 17) ทางด้านลอว์ (Law, 2010: 6) ได้กล่าวถึงผลงานดนตรีมินิมัลที่สำคัญของฟิลิป กลาซ (Philip Glass, เกิด ค.ศ. 1937) นักเปียโนและนักแต่งเพลงมินิมัลชาวอเมริกันไว้ว่าอัตลักษณ์สำคัญ 2 สิ่งในผลงานของกลาซนั่นคือ ความเป็นมินิมัลลิสแบบต้นฉบับซึ่งถูกจัดว่าเป็นกระแสหลังมินิมัล (Post-Minimalism) และเขามักใช้เสียงประสานและทางเดินคอร์ดที่เรียบง่าย เช่น ผลงานเพลงอุปรากร *Akhnaten* (ค.ศ. 1984) และบทเพลง *Opening* (ค.ศ. 1998) เป็นต้น

2.2.16 แนวทางการวิเคราะห์โน้ตเพลงแจ๊สออร์เคสตรา ในแนวทาง เรย์เบิร์น ไรท์

ผู้ประพันธ์ได้ค้นคว้าหาแนวทางการวิเคราะห์โน้ตเพลง (Score) สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราเพื่อให้ง่ายต่อผู้อ่านในการทำความเข้าใจองค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งได้พบรูปแบบวิธีการวิเคราะห์และอธิบายโน้ตเพลงในแนวทางของเรย์เบิร์น ไรท์ (Rayburn Wright, ค.ศ. 1922-1990) นักทรอมโบนนักประพันธ์ชาวอเมริกัน และตำแหน่งอาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีแจ๊สศึกษาที่โรงเรียนดนตรีอีสแมน (Eastman School of Music) มลรัฐนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา

เบลค์ (Belck, 2008: 1) กล่าวยกย่องถึงไรท์ไว้พอสังเขปว่า ไรท์เขียนหนังสือดนตรีที่มีเอกลักษณ์และมีคุณค่าอย่างมากชื่อว่า *Inside the Score* ตั้งแต่ปีค.ศ. 1982 โดยไรท์ได้ถอดโน้ตและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์วงดนตรีขนาดใหญ่และแนวทางการเรียบเรียงดนตรีของนักประพันธ์และนักเรียบเรียงซึ่งมีอิทธิพลต่อดนตรีแจ๊สอย่างมากในช่วงเวลานั้นประกอบด้วย แซมมีย์ แนสทิโก (Sammy Nestico, ค.ศ. 1924-2021) โจนส์ และบ็อบ บรูคเมเยอร์ (Bob Brookmeyer, ค.ศ. 1929-2011) ตำราเล่มนี้กลายเป็นแหล่งอ้างอิงที่เป็นมาตรฐานสำคัญสำหรับนักเรียบเรียงระดับมืออาชีพรวมทั้งผู้ที่ศึกษาการเรียบเรียงดนตรีวงใหญ่ในระดับวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยอีกด้วย เบลค์ยังได้อธิบายถึงสาระสำคัญในหนังสือเล่มนี้เพิ่มเติมว่า รูปแบบการวิเคราะห์ของไรท์ประกอบด้วยสังคีตลักษณ์ ทำนอง เสียงประสานและลีลาเพลง ระดับความเข้มเสียงและสีสันเสียง โครงสร้างคอร์ด และการวางเสียงเครื่องดนตรี เป็นต้น การวิเคราะห์ในแต่ละเพลงประกอบด้วยการใส่คำอธิบายประกอบโน้ตเพลงลดรูป (Piano Reductions) ในแต่ละตอนซึ่งเป็นการเน้นแนวทางการประพันธ์ของผู้ประพันธ์ทางด้านทำนองหลัก เสียงประสาน การเรียบเรียงเสียงดนตรี และแนวเสียงนำ นอกจากนี้ไรท์ยังนิยมใช้โน้ตลดรูปเป็นเครื่องมือหลักสำหรับเรียนรู้เนื้อหาสำคัญของแนวทำนองและเสียงประสานในแต่ละเพลง (Belck, 2008: 5) จากความสำคัญดังกล่าว ผู้ประพันธ์จะได้นำรูปแบบการวิเคราะห์เพลงของเรย์เบิร์น ไรท์ ประยุกต์ใช้ในบทอรรถาธิบายบทประพันธ์เพลงต่อไป

ความสำคัญของวรรณกรรมข้างต้นนั้น เป็นแรงบันดาลใจสู่การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ *คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา* บทเพลงบรรยายถึงสถานที่และเหตุการณ์ ด้วยทำนองหลักและเสียงประสานแบบดนตรีแจ๊ส ชวนรำลึกถึงบรรยากาศต่างแดน เกิดความรู้สึกปีติยินดีและความประทับใจในเรื่องราวเชิงประวัติศาสตร์สำคัญในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร กษัตริย์นักดนตรีผู้ครองใจพสกนิกรชาวไทยตลอดกาล

CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 3
การสร้างสรรค์บทเพลง

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ *คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา* ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอบทเพลงในรูปแบบดนตรีพรรณนา โดยบทเพลงเรียงร้อยตามลำดับเหตุการณ์สำคัญตามพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร บรรยายถึงเหตุการณ์ในแต่ละช่วง ได้แก่ 1) อนุสรณ์สถานจตุรัสภูมิพลระลึกถึงสถานที่ราชสมภพ และเมืองที่ทรงประทับเมื่อทรงพระเยาว์ 2) สุนทรียภาพและอัจฉริยะภาพทางดนตรีของพระองค์ ขณะประทับ ณ ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ 3) พระองค์ทรงใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงกับประชาชน และ 4) บทเพลงพระราชนิพนธ์เพื่อพสกนิกรและประชาชน จากพระราชประวัติของพระองค์ ผู้ประพันธ์เกิดแรงบันดาลใจในการประพันธ์รูปแบบสังคีตลักษณ์ทวนความ (Cyclic Form) ซึ่งมีทำนองหรือความคิดเดียวปรากฏอยู่ในทุกกระบวน ประกอบด้วย 4 กระบวน โดยแต่ละกระบวนมีความยาวประมาณ 8-9 นาที รวมความยาวของบทประพันธ์ชุดนี้ประมาณ 35 นาที โดยแต่ละกระบวนพรรณนาสื่อถึงแต่ละเหตุการณ์ (ตารางที่ 3.1)

ตารางที่ 3.1 แสดงชื่อและการพรรณนาเหตุการณ์ทั้ง 4 กระบวน

กระบวนที่	ชื่อกระบวน	พรรณนา
1	*King Bhumibol Adulyadej Square*	อนุสรณ์สถานจัตุรัสภูมิพล ระลึกถึงสถานที่พระราชสมภพ และเมืองที่ทรงประทับเมื่อทรงพระเยาว์
2	*His Passion and Inspiration*	สุนทรียภาพและอัจฉริยะภาพทางดนตรีของพระองค์
3	*His Music and His People*	ดนตรีของพระองค์เสมือนสายใยผูกพันกับประชาชน
4	*The Music Legacy of the Nation*	บทเพลงพระราชนิพนธ์เพื่อพสกนิกรและประเทศชาติ

เพื่อให้สมพระเกียรติและเป็นการน้อมรำลึกถึงพระปรีชาทางด้านดนตรีของพระองค์ การนำเสนอทำนองและแนวเสียงประสานสำหรับบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์นี้ ผู้ประพันธ์ได้จัดวงแจ๊สออร์เคสตราขนาดใหญ่ซึ่งประกอบด้วยวงแจ๊สออร์เคสตรา 16 ชิ้นผสมวงกลุ่มเครื่องสาย 11 ชิ้น และเครื่องลมไม้ 4 ชิ้น ซึ่งประกอบด้วยกลุ่มทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-4 กลุ่มทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-3 และเบสทรอมโบน กลุ่มแซกโซโฟนประกอบไปด้วยอัลโตแซกโซโฟนลำดับที่ 1 และ 2 เทเนอร์แซกโซโฟนลำดับที่ 1 และ 2 และบาริโทนแซกโซโฟน กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ เปียโน เบส และกลองชุด กลุ่มเครื่องสายประกอบด้วยไวโอลิน 10 คัน เชลโล 1 ตัว และกลุ่มเครื่องลมไม้ประกอบด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต และเบสคลาริเน็ต รวมเครื่องดนตรีทั้งสิ้น 31 ชิ้น ยกเว้นในกระบวนที่ 2 ซึ่งผู้ประพันธ์เพิ่มเครื่องเดี่ยวไวโอลินและกีตาร์เพื่อให้เกิดอรรถรสบนท่วงทำนองเป็นพิเศษ

หลังจากการศึกษาค้นคว้าวรรณกรรมการประพันธ์เพลงที่เหมาะสมและสอดคล้องกับบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ชุดนี้ ผู้ประพันธ์ได้เกิดแนวคิดการประพันธ์เพลงในแต่ละกระบวนโดยใช้องค์ประกอบการประพันธ์ทางดนตรีแจ๊สและดนตรีคลาสสิกผสมผสานเข้าด้วยกัน โดยพิจารณาถึงการแสดงสดในรูปแบบวงดนตรีซึ่งได้กล่าวไว้ข้างต้นเป็นสำคัญ ซึ่งมีรายละเอียดแนวคิดการประพันธ์ในแต่ละกระบวนดังนี้

3.1 เทคนิคการประพันธ์เพลงกระบวน *King Bhumibol Adulyadej Square*

ผู้ประพันธ์ยังจำความรู้สึกและความประทับใจเมื่อครั้งไปเยือนอนุสรณ์สถาน “จัตุรัสภูมิพลอดุลยเดช” ในช่วงเวลาที่ผู้ประพันธ์ศึกษาวิชาดนตรี ณ วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลีย์ (Berklee College of Music) เมืองบอสตัน เมื่อปี พ.ศ. 2546 จตุรัสแห่งนี้ตั้งอยู่บริเวณเดียวกับสถานที่ราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ณ โรงพยาบาลเมาต์ ออเบิร์น เมืองเคมบริดจ์ มลรัฐแมสซาชูเซตส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา ใช้เวลาเดินทางจากเมืองบอสตันด้วยรถไฟใต้ดินไปประมาณ 15 นาที ทางราชการรัฐแมสซาชูเซตส์และประชาชนไทยในท้องถิ่นได้ร่วมเทิดพระเกียรติถวายจัตุรัสภูมิพลอดุลยเดชเพื่อน้อมรำลึกและเทิดพระเกียรติแด่พระองค์ โดยตั้งอยู่ไม่ห่างจากโรงพยาบาลเมาต์ ออเบิร์นมากนัก พสกนิกรชาวไทยมักเรียกกันสั้น ๆ ว่า "จตุรัสภูมิพล" จัตุรัสแห่งนี้เปรียบเสมือนผืนแผ่นดินไทยขนาดเล็กในพื้นที่ของเมืองเคมบริดจ์ มลรัฐแมสซาชูเซตส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา อันเปี่ยมด้วยคุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์และคุณค่าทางจิตใจของ พสกนิกรชาวไทยและชาวต่างชาติที่มีโอกาสได้มาเยือนอนุสรณ์สถานจตุรัสภูมิพลแห่งนี้ รวมทั้งเป็นแรงบันดาลใจอย่างสูงให้แก่ผู้ประพันธ์เองในการสร้างสรรค์ทำนองหลักของกระบวน *“King Bhumibol Adulyadej Square”* นี้

การพรรณนาถึงเหตุการณ์สำคัญและสถานที่ราชสมภพของพระองค์ท่าน ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประพันธ์โดยการใช้ความหมายของคำว่า “จตุรัส” จากชื่อ “จัตุรัสภูมิพล” ซึ่งหมายถึงรูปสี่เหลี่ยมด้านเท่าโดยมีแนวคิดการใช้เลข 4 ไว้ในองค์ประกอบการประพันธ์ ซึ่งประกอบด้วยเทคนิคการกำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์ 4 ตอน เทคนิคการประพันธ์โมทีฟหลักจำนวน 4 โน้ต เทคนิคการสร้างทำนอง 4 ตอน และเทคนิคการย้ายกุญแจเสียง 4 กุญแจ

3.1.1 เทคนิคการกำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์ 4 ตอน

สังคีตลักษณ์กระบวนที่ 1 ผู้ประพันธ์ใช้รูปแบบสังคีตลักษณ์หลายท่อน (Multimovement Forms) เพื่อพรรณนาเหตุการณ์ต่าง ๆ โดยมีโครงสร้างทั้งสิ้น 4 ตอน (Section) ซึ่งมีลีลาและความเร็วต่าง ๆ กัน (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554: 240) ประกอบด้วยโครงสร้างสองตอนแบบย้อนกลับ ABA’ และขยายความเพลงโดยเพิ่มตอน C และตอน D ต่อท้าย (แผนภูมิรูปภาพที่ 3.1)

ตอน A นำเสนอทำนองหลัก 8 ห้อง ย้อนสองรอบ ความยาวรวม 16 ห้อง

ตอน B มีโครงสร้าง 9 ห้อง ย้อนสองรอบ ความยาวรวม 18 ห้อง

ตอน A’ นำเสนอแนวคิดของทำนองหลักอีกครั้งหนึ่ง โดยพัฒนาทำนองเพื่อส่งไปสู่ตอน C ความยาวรวม 8 ห้อง (ตอน A’ หรือ A ไพรม ไม่ถือเป็นตอนใหม่เนื่องจากยังคงใช้แนวคิดเดิมจากตอน A)

ตอน C นำเสนอทำนองใหม่ตอน C และแปรทำนอง ความยาวรวม 40 ห้อง

ตอน D นำเสนอทำนองใหม่ตอน D ในสังคีตลักษณ์เพลงบลูส์ 12 ห้อง และแปรทำนอง ความยาวรวม 86 ห้อง

แผนภูมิที่ *3.1* แสดงสังคีตลักษณ์ของกระบวนที่ 1 ทั้ง 4 ตอน

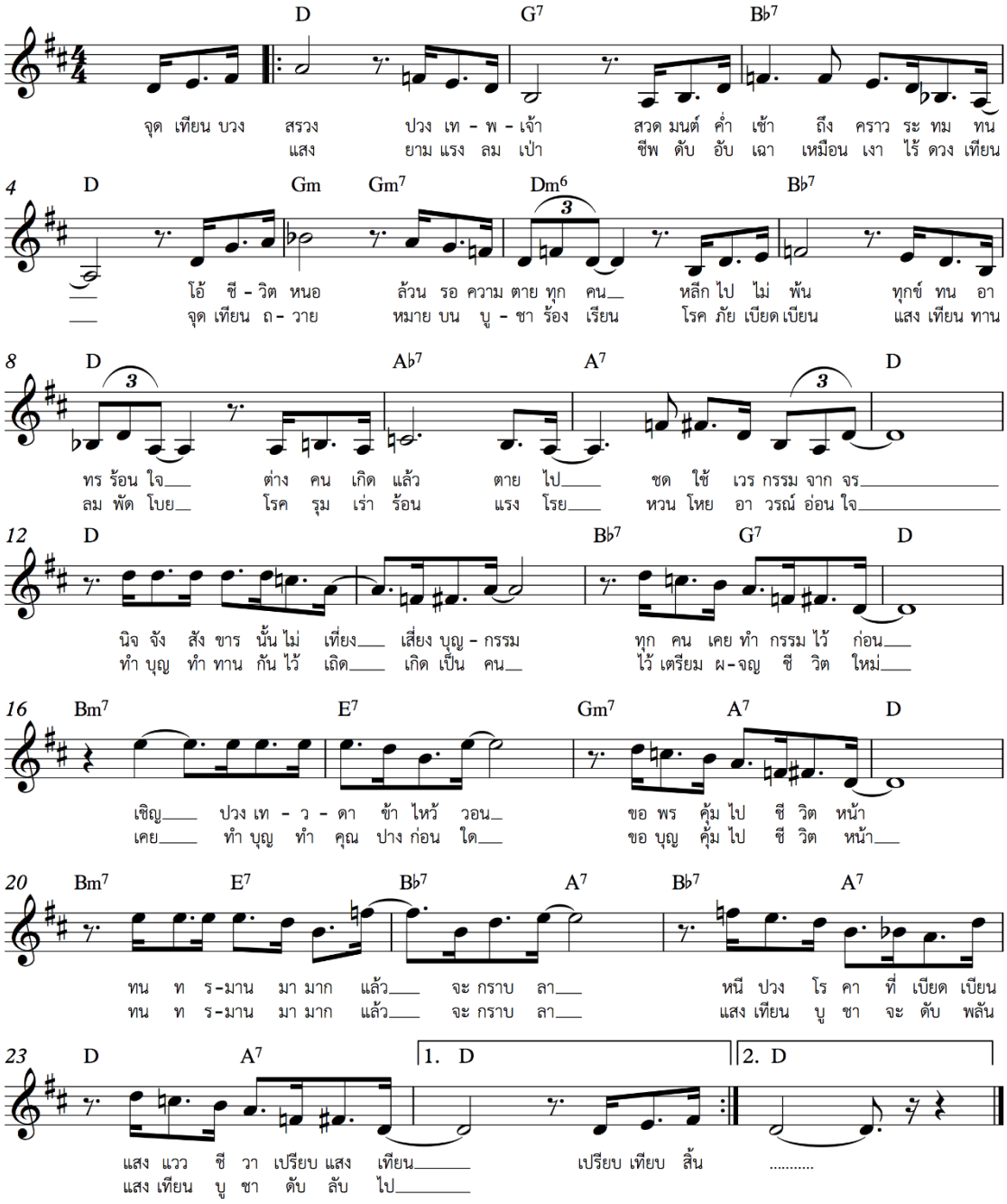
3.1.2 เทคนิคการประพันธ์โมทีฟหลักจำนวน 4 โน้ต

การสร้างทำนองหลักเพื่อให้สื่อถึงพระองค์มากที่สุด ผู้ประพันธ์เกิดแนวคิดในการศึกษาและคัดเลือกบทเพลงพระราชนิพนธ์เพื่อนำองค์ประกอบสำคัญของเพลงให้เกิดเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนองใหม่ ผู้ประพันธ์เลือกศึกษาบทเพลงพระราชนิพนธ์ *แสงเทียน* (ตัวอย่างที่ 3.1)

ตัวอย่างที่ 3.1 ทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ *แสงเทียน*

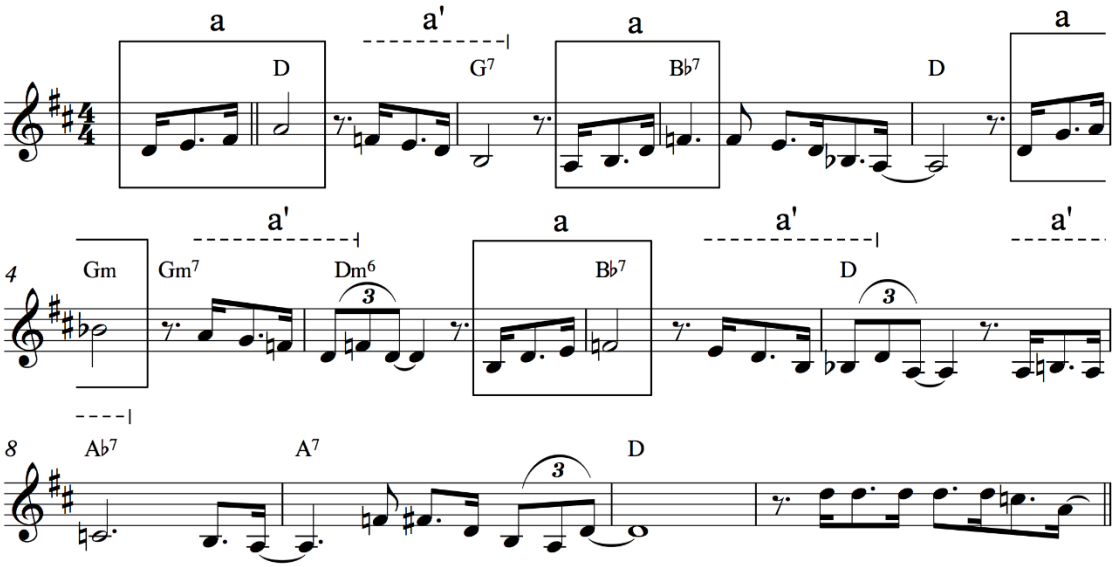
แสงเทียน

(Candlelight Blues)

ทำนอง: พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช
เนื้อร้อง: พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ

เพลง *แสงเทียน* เป็นบทเพลงแรกที่พระองค์พระราชนิพนธ์ในขณะที่ยังทรงเป็นสมเด็จพระอนุชาธิราชเมื่อเดือนเมษายน พ.ศ. 2489 เป็นเพลงจังหวะบลูส์และได้โปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าวรวงค์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริทรงประพันธ์คำร้องภาษาไทย แม้จะเป็นเพลงที่เศร้าแต่ท้ายเพลงแฝงปรัชญาชีวิตให้ต่อสู้ต่อไปยังมีความหวังอยู่ (กิตติ ศรีเปารยะ, 2540: 14) จากการศึกษาองค์ประกอบด้านการประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์พบว่าเพลงมีสังคีตลักษณ์และเสียงประสานในสไตล์บลูส์ มีความโดดเด่นทางโมทีฟจังหวะ (Rhythmic Motive) เป็นพิเศษ ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้โมทีฟจังหวะจากเพลงพระราชนิพนธ์ *แสงเทียน* เพื่อสื่อถึงพระองค์ท่านในกระบวนนี้

ทำนองหลักเริ่มที่ห้องนำ (Pickup Bar) สิ้นสุดประโยคโน้ตสุดท้ายที่จังหวะตกในห้องที่หนึ่ง โมทีฟจังหวะของทำนองหลักประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นจำนวน 4 ตัว เคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) ทางทิศทางขึ้นซึ่งผู้ประพันธ์ขอเรียกว่า โมทีฟ a (ตัวอย่างที่ 3.2) โดย 12 ห้องแรกพบการใช้โมทีฟ a จำนวน 4 ครั้ง ในลักษณะซีเควนซ์ทำนอง (Melodic Sequence) มีการเปลี่ยนโน้ตไม่ซ้ำกันแต่คงจังหวะเดิม ซึ่งกล่าวได้ว่า โมทีฟ a เป็นโมทีฟหลักสำคัญ สังเกตโมทีฟ a’ ซึ่งเป็นการแปร (Variation) ทิศทางจากโมทีฟ a ในทิศทางลงเสมือนการถามตอบ (Question and Answer) ปรากฏจำนวน 4 ครั้งใช้เทคนิคซีเควนซ์ทำนองเช่นเดียวกัน

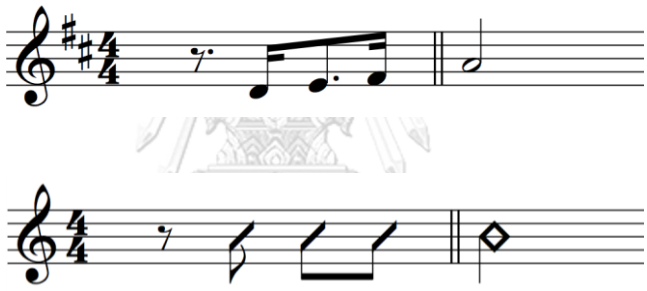
ตัวอย่างที่ 3.2 วิเคราะห์ทำนองโมทีฟ a และ a’ เพลงพระราชนิพนธ์ *แสงเทียน*



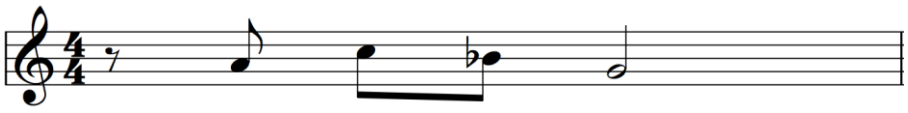
หมายเหตุ *รูปแบบการบันทึกโน้ตเพลงพระราชนิพนธ์ (ตัวอย่างที่ 3.1) ใช้รูปแบบเดียวกับที่บันทึกอยู่ในหนังสือรวบรวมโน้ตเพลงพระราชนิพนธ์ “ธ สถิตในดวงใจนิรันดร์” จัดพิมพ์โดยโรงเรียนจิตรลดา พ.ศ. 2539 โดยการบันทึกโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัวเพื่อให้ได้ความรู้สึกใกล้เคียงกับจังหวะสวิง*

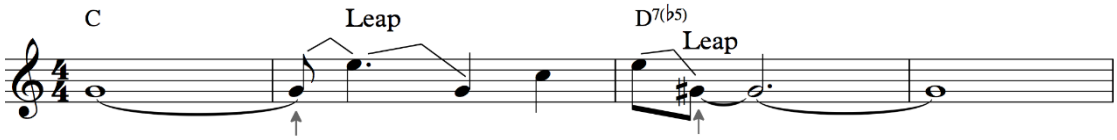
มากที่สุด จะใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดตามด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น แต่ในการถอดจังหวะสวิงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว ผู้ประพันธ์ใช้การบันทึกโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัวแบบปกติ เพื่อง่ายต่อการอ่านโน้ตและการประพันธ์ ซึ่งปัจจุบันระบบการอ่านโน้ตสากลนิยมบันทึกจังหวะสวิงโดยไม่ใส่ประจุดหลังโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น สามารถใช้โน้ตแบบปกติและเพียงกำกับชื่อรูปแบบว่า "เล่นในจังหวะสวิง" (Swing)

จากการวิเคราะห์ข้างต้นโมทีฟ a ประกอบด้วยโน้ต 4 ตัว เป็นไปตามลักษณะโมทีฟหลักที่ผู้ประพันธ์วางไว้ จึงถอดรูปจังหวะโมทีฟ a (ตัวอย่างที่ 3.3) เพื่อเป็นแนวทางสำหรับการคิดทำนองหลักใหม่ โดยตัดระดับเสียงโน้ตโมทีฟ a ออกทั้งหมด คงเหลือไว้เพียงรูปจังหวะและเปลี่ยนจากจังหวะสวิงเป็นจังหวะตรงปกติ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ถอดเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เดิมออกเพื่อบันทึกเฉพาะรูปจังหวะโมทีฟเท่านั้น

ตัวอย่างที่ 3.3 รูปจังหวะโมทีฟซึ่งถอดจากโมทีฟ a

3.1.3 เทคนิคการสร้างทำนองหลัก 4 ตอน

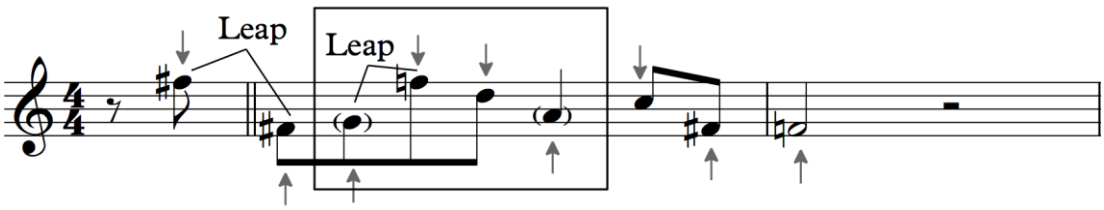
ทำนองหลักตอน A เกิดจากแนวคิดพัฒนารูปจังหวะโมทีฟ a จากตัวอย่างที่ 3.3 โดยผู้ประพันธ์สร้างทำนองจากกลุ่มโน้ต A, C, B♭ และ G ซึ่งมีลักษณะทิศทางขึ้นและลงเรียกว่าทำนองหลัก"จัตุรัสภูมิพล" (Theme I) เป็นตัวแทนของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และยังเป็นทำนองหลักของบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ *คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา* ซึ่งจะปรากฏในกระบวนอื่นต่อไปโดยแปรระดับเสียงให้เหมาะสมกับเสียงประสานและช่วงเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง (ตัวอย่างที่ 3.4)

ตัวอย่างที่ 3.4 ทำนองหลักตอน A "จัตุรัสภูมิพล" (Theme I)

ทำนองหลักตอน B ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างทำนองแบบแจ๊สในตอน B จึงได้นำแนวคิดด้านทิศทางทำนอง (Shape) จากบทเพลง *Take the A Train* (ค.ศ. 1939) ประพันธ์โดย บิลลี สเตรย์ฮอร์น (Billy Strayhorn, ค.ศ. 1915-1967) นักเปียโนและนักประพันธ์เพลงแจ๊สชาวอเมริกัน ซึ่งทำนองหลักในช่วง 4 ห้องแรกมีลักษณะทิศทางขึ้นและลงด้วยโน้ตกระโดด (Leap) และโน้ต G ในห้องที่ 1 มีทิศทางขึ้นแบบโครมาติก (Chromatic) ไปหาโน้ต G♯ ในห้องที่ 3 (ตัวอย่างที่ 3.5)

ตัวอย่างที่ 3.5 ทำนองเพลง *Take the A Train* 4 ห้องแรก

จากแนวคิดข้างต้น ผู้ประพันธ์สร้างทำนองหลักตอน B (Theme II) (ตัวอย่างที่ 3.6) เพื่อสื่อถึงสถานที่พระราชสมภพ โดยแปรทำนองหลักตอน A เล่นถอยหลังแต่คงรูปจังหวะเดิม เมื่อแปรถอยหลังทำนองหลักตอน B จึงเริ่มด้วยโน้ต G และจบลงที่โน้ต A (ในกรอบสี่เหลี่ยม) สำหรับโน้ตภายใน 2 ตัวถูกปรับเปลี่ยนให้เกิดความไพเราะโดยใช้โน้ต F และ D

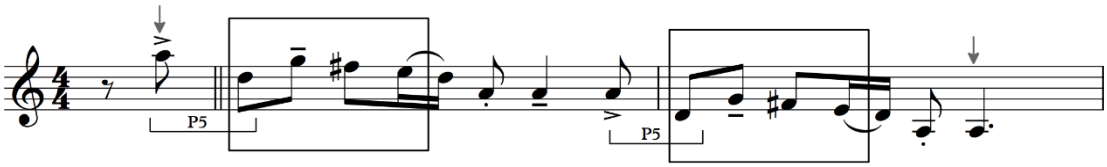
ตัวอย่างที่ 3.6 ทำนองตอน B (Theme II)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

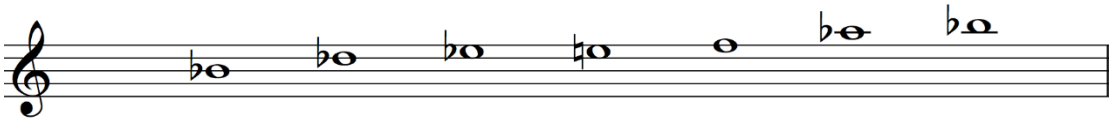


จากนั้นตกแต่งทำนองเพิ่มเติมโดยใช้แนวคิดของทิศทางทำนองขึ้นและลงจากเพลง *Take the A Train* ด้วยการประดับโน้ต (Ornamentation) โครมาติกและโน้ตกระโดดเพื่อให้เกิดความไพเราะแบบเพลงแจ๊สและเพื่อให้เกิดมิติโครงหลักทำนอง B นั้นมี 2 แนวเสียง แนวบนมีทิศทางลงคือ โน้ต F♯5, F5, D5, C5 (ลูกศรชี้ลง) ส่วนแนวล่างคือ F♯4, G4, A4, F♯4, F (ลูกศรชี้ขึ้น) มีทิศทางขึ้นและลงในระยะโครมาติก ขั้นคู่ 2 และ 3 โดยทั้ง 2 แนวเสียงต่างมีความสำคัญเท่ากัน

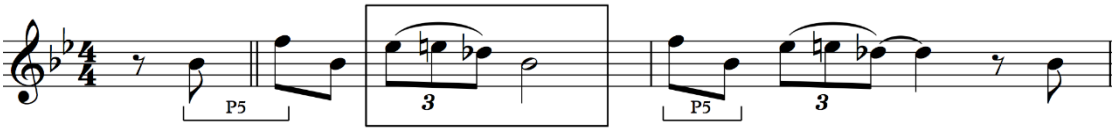
ทำนองหลักตอน C ใช้เทคนิคระยะขั้นคู่ในการสร้างทำนองหลักตอน C (Theme III) เพื่อสื่อถึงวันพระราชสมภพ พระวรวงค์เธอ พระองค์เจ้าภูมิพลอดุลเดช ตรงกับวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2470 ผู้ประพันธ์ใช้เลข 5 ในการกำหนดระยะขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคระหว่าง 2 โน้ตแรก A5 และ D5 โดยแปรทำนองหลักตอน A (Theme I) ในกรอบสี่เหลี่ยมที่จังหวะหนึ่งและสองของห้องแต่ย้ายตำแหน่งจังหวะ (Rhythmic Displacement) โดยให้เริ่มในจังหวะตกแทนและเพิ่มโน้ตประดับ ผู้ประพันธ์ยังใช้เทคนิคระยะขั้นคู่เพื่อต้องการขยายช่วงเสียงให้กว้างใหญ่สมพระเกียรติ โดยการซ้ำประโยคเดิมจากห้องแรกแต่ห่างกันเป็นระยะ 1 ช่วงคู่แปด ช่วงเสียง (Range) ระหว่างโน้ตระดับเสียงสูงสุด A5 และโน้ตระดับเสียงต่ำสุด A3 (ลูกศรชี้ลง) มีระยะห่างเท่ากับ 2 ช่วงคู่แปด (ตัวอย่างที่ 3.7)

ตัวอย่างที่ 3.7 ทำนองหลักตอน C (Theme III)

ทำนองหลักตอน D สื่อถึงพระองค์ขณะทรงประทับกับครอบครัวเมื่อทรงพระเยาว์ที่ห้องชุดเลขที่ 63 ถนนลองวูด เมืองบรูคไลน์ ซึ่งมีนักเรียนไทยไปเฝ้าละอองพระบาทอยู่เสมอ จนเรียกขานว่า “พระตำหนักบรูคไลน์” เพื่อให้ทำนองสื่อถึงพระองค์มากที่สุด จากการศึกษาบทเพลงพระราชนิพนธ์ทำนองที่พระองค์นิยมนิพนธ์คือทำนองเพลงบลูส์เช่น เพลงพระราชนิพนธ์ *แสงเทียน* ผู้ประพันธ์จึงเกิดแนวคิดในการเลือกใช้บันไดเสียง B♭ บลูส์ ซึ่งประกอบด้วยโน้ต B♭, D♭, E♭, E, F, A♭, B♭ (ตัวอย่างที่ 3.8) เพื่อสร้างทำนองหลักตอน D ในจังหวะบลูส์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.8 บันไดเสียง B♭ บลูส์

แนวคิดการประพันธ์ทำนองหลักตอน D (Theme IV) ผู้ประพันธ์คงให้ความสำคัญกับระยะขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค โดยโน้ต B♭4 ในจังหวะยกเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) มีทิศทางเคลื่อนขึ้นไปยังโน้ต F5 และลงมา B♭4 ต่อเนื่องด้วยวลีบลูส์ 3 พยางค์ (ตัวอย่างที่ 3.9)

ตัวอย่างที่ 3.9 ทำนองหลักตอน D (Theme IV)



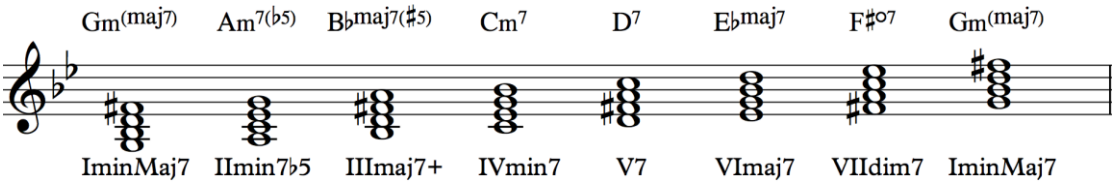
จากตัวอย่างที่ 3.9 สังเกตได้ว่า ทำนองหลัก D นั้นแปรมาจากทำนองหลัก A ประกอบด้วยโน้ต E♭, E, D♭ และเกลาลงสู่โน้ต B♭ (กรอบสี่เหลี่ยม) และสร้างประโยครับในห้องที่ 2 ด้วยการซ้ำทำนองจากห้องแรก

3.1.4 เทคนิคการย้ายกุญแจเสียง 4 กุญแจ

ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการย้ายกุญแจเสียง เพื่อสนับสนุนทำนองของแต่ละช่วงเหตุการณ์ รวมทั้งหมด 4 กุญแจเสียง ประกอบด้วยกุญแจเสียง G ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก B♭ เมเจอร์, G♭ เมเจอร์ และ D เมเจอร์ ตามลำดับ โดยมีแนวคิดดังนี้

ตอน A โครงสร้างทำนองหลัก A (Theme I) ประกอบด้วยโน้ต A, C, B♭, G ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้กุญแจเสียง G ไมเนอร์ โดยเลือกใช้คอร์ดทบเจ็ดไดอาโทนิกจากบันไดเสียง G ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก (G Harmonic Minor Scale) ในการสร้างทางเดินคอร์ดให้สัมพันธ์กับทำนอง (ตัวอย่างที่ 3.10)

ตัวอย่างที่ 3.10 คอร์ดทบเจ็ดไดอาโทนิกจากบันไดเสียง G ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก



ตอน B ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดการย้ายกุญแจเสียงตามหลักโครงสร้างของสังคีตลักษณ์สองตอน โดยใช้กุญแจเสียงร่วม B♭ เมเจอร์ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ต้องการขยายตอน B ให้ยาวขึ้น จึงใช้แนวคิดการขยายเสียงประสานด้วยระบบ Coltrane Changes ที่คอร์ดมีการเคลื่อนที่ลักษณะสมมาตรและมีความสัมพันธ์กับขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, 2562: 52) ซึ่งเป็นระบบทางเดินคอร์ดที่พบได้ในบทเพลงของโคลเทรนจากตัวอย่างที่ 3.11 แสดงทางเดินคอร์ดแบบสมมาตรที่มีระยะห่างกันขั้นคู่ 3 เมเจอร์ในเพลง *Giant Steps* ซึ่งมีการย้ายกุญแจเสียง 3 กุญแจเสียง โคลเทรน

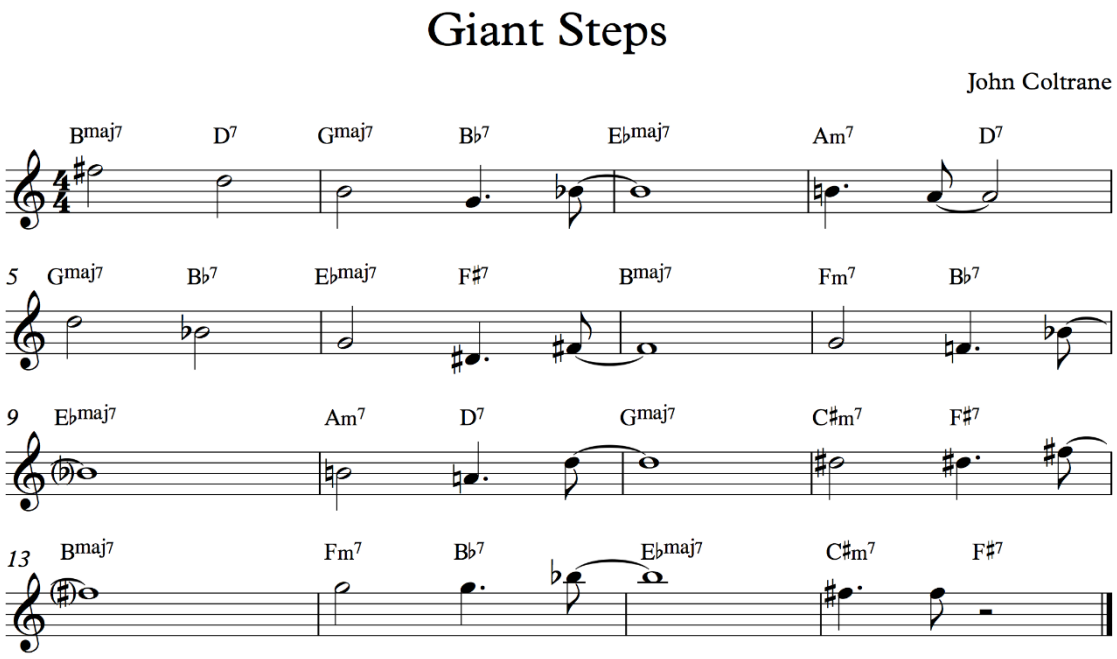
ให้ท่อนแรกเริ่มจากขั้นคู่ 3 เมเจอร์ขาลง B, G, E♭ และท่อนสองเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ขาขึ้น E♭, G, B จากแนวคิดดังกล่าวข้างต้นผู้ประพันธ์จึงนำมาประยุกต์การย้ายกุญแจเสียงในระยะห่างกันขั้นคู่ 3 เมเจอร์ขาลง B♭ เมเจอร์ไปสู่กุญแจเสียง G♭ เมเจอร์ และ D เมเจอร์ตามลำดับ

ตอน A' เป็นการกลับมาอีกครั้งหนึ่งของทำนองหลักตอน A (Theme I) ซึ่งมีการแปรทำนองออกไปจากเดิมเล็กน้อย แต่ยังอยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก

ตอน C ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการย้ายกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงโดมินันท์ (Dominant) D เมเจอร์ ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ของ G ไมเนอร์ เพื่อสร้างเสียงประสานให้เข้ากับทำนองหลักตอน C (Theme III)

ตอน D ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดความสัมพันธ์ของคู่ 3 เมเจอร์ขาลง จากกุญแจเสียง D เมเจอร์ ในตอน C กลับมาที่กุญแจเสียง B♭ เมเจอร์อีกครั้งหนึ่งในเสียงประสานแนวบลูส์แจ๊ส

ตัวอย่างที่ 3.11 บทเพลง *Giant Steps* ประพันธ์โดยจอห์น โคลเทรน



3.2 เทคนิคการประพันธ์เพลงกระบวน *His Passion and Inspiration*

เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงประทับที่ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ทรงสนพระทัยในดนตรีเมื่อมีพระชนมพรรษาได้ประมาณ 13 พรรษา ทรงศึกษาและทรงฝึกซ้อมดนตรีเสมือนนักดนตรีอาชีพทรงโปรดเครื่องแซกโซโฟนและคลา-

ริเน็ตโดยทรงศึกษากับครูสอนดนตรีทั้งยังศึกษาวิชาทฤษฎีดนตรีการเขียนโน้ตและบันไดเสียงต่าง ๆ ในแนวดนตรีคลาสสิกต่อมาจึงทรงดนตรีในแนวแจ๊ส ดนตรีที่พระองค์ทรงโปรดคือประเภทดิกซีแลนด์แจ๊ส พระปรีชาของพระองค์ยังสามารถทรงเครื่องดนตรีได้ดีหลายชนิด อาทิ กีตาร์และเปียโน เป็นต้น

ในกระบวนที่ 2 นี้ บทเพลงพรรณนาถึงพระอัจฉริยภาพทางด้านดุริยางคศิลป์ของพระองค์ การสร้างสรรค์ต้องสื่อถึงความสนพระทัยในเครื่องดนตรีที่ทรงเริ่มศึกษาและแนวดนตรีที่ทรงโปรด ผู้ประพันธ์เลือกใช้แซกโซโฟน คลาริเน็ต กีตาร์ และไวโอลิน เป็นเครื่องดนตรีหลักเพื่อสื่อความหลากหลายของสีสันเสียงสื่อถึงพระปรีชาในการทรงเครื่องดนตรีหลายชนิดของพระองค์ โดยประยุกต์ดนตรีดิกซีแลนด์ผสมกับแจ๊สออร์เคสตราให้เกิดเป็นบทเพลงใหม่ นอกจากนี้ยังกำหนดโครงสร้างเพลงให้อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด ซึ่งทำให้เกิดความสร้างสรรค์เมื่อนำมาประยุกต์ใช้ร่วมกับบทเพลงแจ๊สออร์เคสตรา โดยแนวคิดในการประพันธ์เพลงกระบวนที่ 2 มีรายละเอียดดังนี้

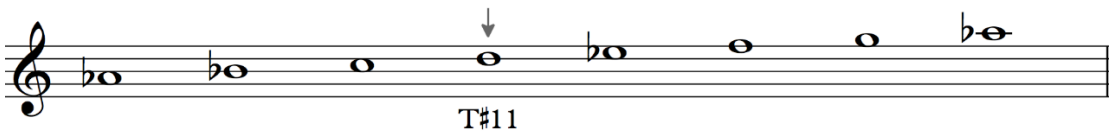
3.2.1 การกำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโดแบบ 7 ตอน

ทำนองหลักในกระบวนที่ 2 ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอในรูปแบบย้อน เนื่องจากเป็นทำนองที่ไพเราะและง่ายต่อการจำ จึงเกิดแนวคิดการประพันธ์ด้วยโครงสร้างเพลงสังคีตลักษณ์รอนโดแบบ 7 ตอน เช่นบทเพลง *Piano Sonata in C minor, Op.13, III* ประพันธ์โดยเบโทเฟนซึ่งมีโครงสร้างสมดุล A B A C A B A เอกลักษณ์ของสังคีตลักษณ์รอนโดคือ การเน้นการนำเสนอทำนองหลักและมีการย้อนกลับมากกว่า 1 ครั้งแต่มีตอนต่างคั่นระหว่างทำนองหลัก ถือเป็นโครงสร้างเพลงแบบหนึ่งที่นักแต่งเพลงนิยมมากที่สุดในยุคคลาสสิก จากแนวคิดดังกล่าวจึงเหมาะสมกับการนำเสนอทำนองตอน A แบบย้อนกลับหลายครั้งด้วยการสลับเสียงแซกโซโฟน คลาริเน็ต กีตาร์ และไวโอลิน ในแต่ละท่อนให้เกิดความหลากหลาย

3.2.2 แนวคิดการประพันธ์ทำนองตอน A ด้วยโมดลิเดียน

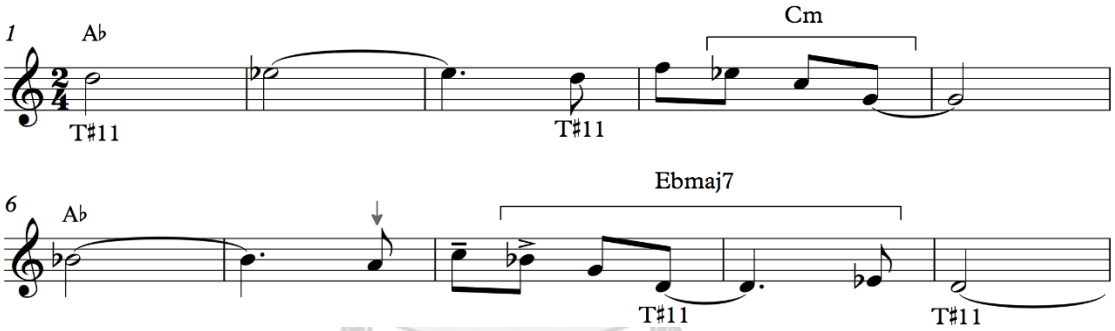
จากการศึกษาเพลง *Inner Urge* ประพันธ์โดยเฮนเดอร์สัน ตามที่ได้อธิบายไว้ในบทที่ 2 ผู้ประพันธ์จึงมีแนวคิดประพันธ์ทำนองให้อยู่ในโมดลิเดียน (Lydian Mode) โดยทำนองตอน A ใช้โมด A♭ ลิเดียน ประกอบด้วยโน้ต A♭, B♭, C, D, E♭, F, G, A♭ ซึ่งมีโน้ตสำคัญของโมดคือ โน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 4 มีระยะห่างจากโน้ต A♭ เป็นขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented Fourth) หรือทางแจ๊สนิยมเรียกว่าโน้ตทบ ♯11 (Tension ♯11) ในตัวอย่างใช้อักษรย่อ T♯11 (ตัวอย่างที่ 3.12)

ตัวอย่างที่ 3.12 โมด A♭ ลิเดียน



ทำนองหลักกระบวนที่ 2 มีจังหวะแบบเพลงมาร์ช 2/4 มีคอร์ด A♭ เป็นคอร์ดหลักดำเนินแบบเพลงโมดัลตลอด 10 ห้องแรก ผู้ประพันธ์ใช้โน้ตจากโมด A♭ ลิเดียน ในการประพันธ์ โดยให้ความสำคัญกับการใช้โน้ตทบ ♯11 หรือ D เป็นโน้ตหลัก ซึ่งปรากฏอยู่ในห้องที่ 1, 3, 8, 9 และ 10 ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดการประพันธ์ทำนองโดยใช้คอร์ดทรัยแอดและคอร์ดทบเจ็ดในไดอาโทนิกคอร์ดของโมด A♭ ลิเดียน เคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น โดยในห้องที่ 4 ใช้โครงสร้างคอร์ด Cm (C, E♭, G) คอร์ดลำดับที่ 3 ของโมดและในห้องที่ 8-9 ใช้โครงสร้างคอร์ด E♭maj7 (E♭, G, B♭, D) คอร์ดลำดับ 5 ของโมด นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ใช้หลักการสร้างโน้ตล้อมรอบโน้ตเป้าหมาย (Enclosure) ในห้องที่ 7 จังหวะยกได้แก่โน้ต A และ C เพื่อเกลาหาโน้ต B♭ โดยโน้ต A (ลูกศรชี้ลง) นั้นไม่ได้เป็นสมาชิกในโมด A♭ ลิเดียนแต่อย่างใด (ตัวอย่างที่ 3.13)

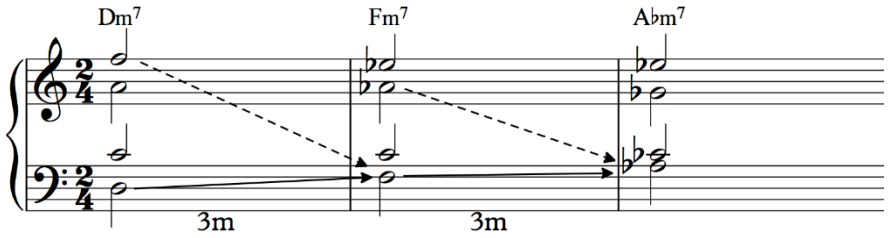
ตัวอย่างที่ 3.13 แนวคิดการใช้โมด A♭ ลิเดียนในการประพันธ์ทำนองตอน A กระบวนที่ 2



3.2.3 เทคนิคการย้ายกุญแจเสียงแบบโครมาติกมีเดียน

เพื่อให้เกิดความต่างจากตอน A ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการย้ายกุญแจเสียง 3 ครั้งภายในครึ่งแรกของตอน B ในลักษณะโครมาติกมีเดียน เริ่มด้วยคอร์ด Dm7, Fm7 และ A♭m7 ตามลำดับ คอร์ดทั้ง 3 เป็นคอร์ดไมเนอร์ทบ 7 ซึ่งมีความสัมพันธ์ของขั้นคู่สามแบบโครมาติกระยะห่าง 3 ไมเนอร์ (3m) แต่ละคอร์ดมีโน้ตร่วม (ลูกศรประ) โดยโน้ตร่วมเป็นโน้ตที่ 3 ของคอร์ดและกลายเป็นโน้ตพื้นต้นในคอร์ดถัดไป (ตัวอย่างที่ 3.14)

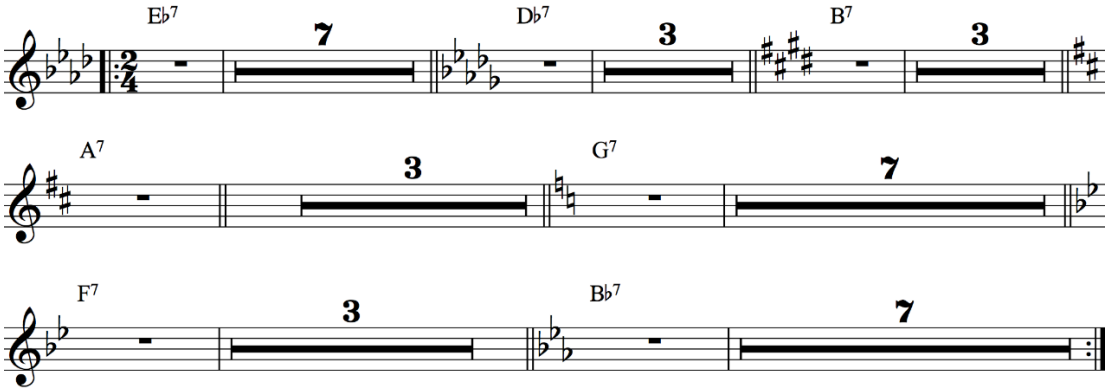
ตัวอย่างที่ 3.14 การย้ายกุญแจเสียงแบบโครมาติกมีเดียนในตอน B



3.2.4 การขยายตอนเพลงโดยใช้ชุดคอร์ดโดมินันท์

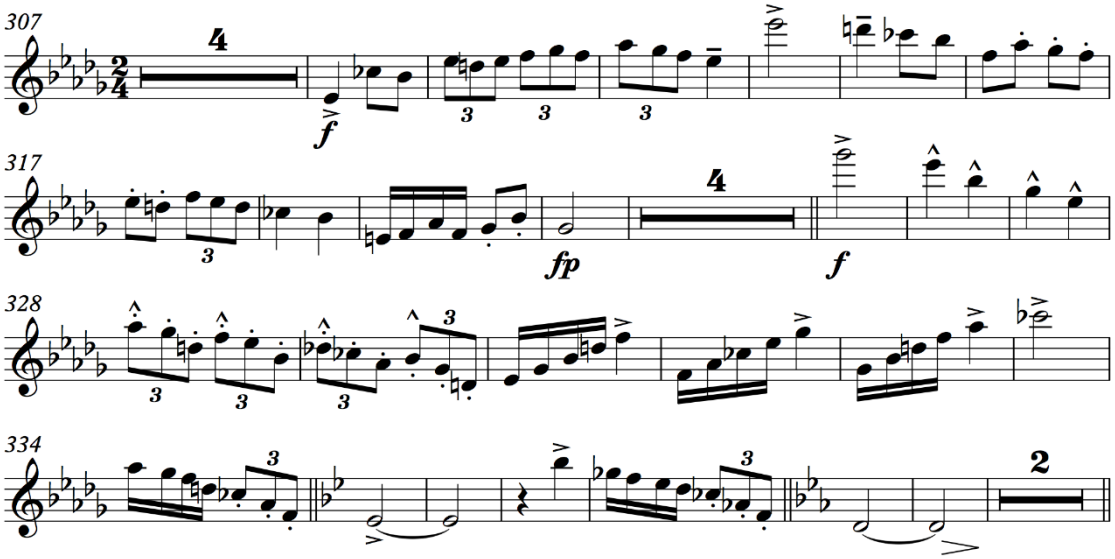
ผู้ประพันธ์ต้องการให้ตอน C ในสังคีตลักษณ์รอนโดของกระบวนที่ 2 มีความยาวและยิ่งใหญ่ จึงเกิดแนวคิดการใช้โมดมิกโซลิเดียน (Mixolydian Mode) โมดที่ 5 ของบันไดเสียงเมเจอร์เพื่อให้มีความแตกต่างอย่างมากจากตอน A และ B จากนั้นจึงขยายตอนให้ยาวขึ้น แนวคิดที่ได้รับจากเทคนิคการประพันธ์เพลง *Confirmation* และ *Straight Street* ในหัวข้อ 2.2.8 บทที่ 2 คือการเพิ่มชุดคอร์ดไมเนอร์และโดมินันท์ระดับสองในลักษณะย้ายกุญแจเสียงลงด้วยระยะขั้นเต็มเสียง ผู้ประพันธ์ประยุกต์ใช้เทคนิคดังกล่าวโดยตัดคอร์ดไมเนอร์ออกให้เหลือเพียงคอร์ดโดมินันท์ซึ่งเป็นคอร์ดแรกของโมดมิกโซลิเดียนและย้ายโมดลงหนึ่งเสียงเต็มในคอร์ดถัดไป โดยเริ่มต้นคอร์ดแรกด้วย E♭7 จากโมด E♭7 มิกโซลิเดียนหรือโมดที่ 5 จากบันไดเสียง A♭7 เมเจอร์ และย้ายไปสู่คอร์ด D♭7, B7, A7, G7, F7 และจบลงคอร์ดเป้าหมาย B♭7 ตามลำดับ โดยในตอน C มีการย้อนกลับอีกหนึ่งรอบ (ตัวอย่างที่ 3.15)

ตัวอย่างที่ 3.15 แนวคิดการขยายความยาวตอน C ด้วยชุดคอร์ดโดมินันท์



3.2.5 ท่อนคาเดนซา

ในการพรรณนาถึงพระปรีชาของพระองค์ในการทรงเครื่องดนตรี ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มท่อนคาเดนซา (Cadenza) สำหรับช่วงเดี่ยว ซึ่งมักใช้ในบทเพลงประเภทคอนแชร์โต (Concerto) โดยผู้ประพันธ์เลือกไวโอลินสำหรับการเดี่ยวในท่อนนี้ ไวโอลินเป็นเครื่องที่สง่างามแฝงด้วยความเป็นผู้นำของวงดุริยางค์ซิมโฟนี โดยท่อนคาเดนซานี้จะปรากฏที่ส่วนครึ่งหลังของเพลงมีความยาว 36 ห้อง (ห้องที่ 307-342) อยู่ในโครงสร้างตอน A แต่เปลี่ยนเสียงประสานจากเดิมในโมด A♭ ลิเดียนให้กระด้างขึ้นเป็นโมด A♭ มิกโซลิเดียน ตอนท้ายย้ายโมดไปสู่ F และ B♭ มิกโซลิเดียนตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 3.16) ผู้ประพันธ์เลือกเขียนทำนองเดี่ยวให้กับผู้เล่นแทนการด้นสดเพื่อให้ได้สีสันเสียงตามที่ต้องการ โดยนำเสนอเทคนิคการเล่นแบบผสมผสานเพื่อให้เกิดมิติที่หลากหลายเช่น การเปลี่ยนค่าโน้ตเพื่อกำหนดความเร็ว การเล่นเสียงขาด การกระโดดข้ามโน้ตระยะกว้าง การใช้ช่วงเสียงกว้าง 2 ช่วงคู่แปดและคู่ 4 เพอร์เฟค (โน้ต D4-G6) ซึ่งแสดงถึงความเป็นยอดนักดนตรี

ตัวอย่างที่ 3.16 ท่อนคาเดนซาสำหรับไวโอลิน ห้องที่ 307-342

3.3 แนวคิดการประพันธ์เพลงกระบวน *His Music and His People*

บทเพลงพระราชนิพนธ์ได้สร้างสายใยความผูกผันระหว่างพระองค์และประชาชน บทเพลงพระราชนิพนธ์ทั้งสิ้น 48 เพลง แบ่งตามลักษณะแนวความคิดทางดนตรีและการนำไปใช้ออกเป็น 5 ประเภทได้แก่ เพลงร้องทั่วไป เพลงสถาบันต่าง ๆ เพลงปลุกใจ เพลงประกอบการแสดง และเพลงสำหรับกิจกรรมเฉพาะ ผู้ประพันธ์จึงมีแนวคิดสร้างสรรค์กระบวนที่ 3 นี้ให้เป็นบทเพลงที่มีสังคีต-

ลักษณ์ 5 ตอนประกอบด้วย ตอน A, B, C, D และ E เพื่อสื่อถึงลักษณะแนวความคิดทางดนตรีทั้ง 5 ประเภท โดยแต่ละตอนใช้เสียงประสานที่ต่างกันมีอัตลักษณ์เฉพาะ ทั้งยังแสดงการสอดรับทำนองระหว่างทำนองหลักและทำนองแนวสอดประสานเพื่อสื่อถึงการเชื่อมโยงระหว่างพระองค์และประชาชน เสียงประสานส่วนใหญ่มีการขยายด้วยคอร์ดทบ 9 และ 11 กระบวนนี้ใช้เปียโนเป็นเครื่องเอกเนื่องด้วยพระองค์ทรงใช้เปียโนเป็นเครื่องหลักในการพระราชนิพนธ์เพลง ผู้ประพันธ์ประโคมแนวทำนองกลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องลมไม้ขยายเสียงวงดนตรีให้มีมิติมากขึ้น กระบวนที่ 3 ได้รับอิทธิพลจากดนตรีกระแสมินิมัลค่อนข้างมากจึงเกิดลีลาจังหวะดนตรีใหม่ที่ต่างไปจากกระบวนอื่นอย่างชัดเจนเพื่อถ่ายทอดความล้ำสมัยในแนวคิดการประพันธ์เพลงของพระองค์ ซึ่งมีรายละเอียดแนวความคิดการสร้างสรรค์ดังต่อไปนี้

3.3.1 แนวคิดด้านเสียงประสาน

เพื่อสื่อความหมายและพรรณนาเพลงพระราชนิพนธ์ ตามลักษณะแนวความคิดทางดนตรีและการนำไปใช้ทั้ง 5 ประเภท ผู้ประพันธ์กำหนดเอกลักษณ์เสียงประสานเฉพาะตอนที่แตกต่างกัน 5 ชนิดสำหรับทำนองทั้ง 5 ตอน เพื่อสื่อถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์แต่ละประเภทโดยกำหนดให้เพลงร้องทั่วไปใช้เสียงคอร์ดประเภทโดมินันท์ทบเจ็ด เพลงสถาบันต่าง ๆ ใช้เสียงคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ดและทบสิบเอ็ด เพลงปลุกใจใช้คอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด เพลงประกอบการแสดงใช้คอร์ดดิมินิทช์ทบเจ็ด และเพลงสำหรับกิจกรรมเฉพาะใช้คอร์ดออกเมนเทด (ตารางที่ 3.2)

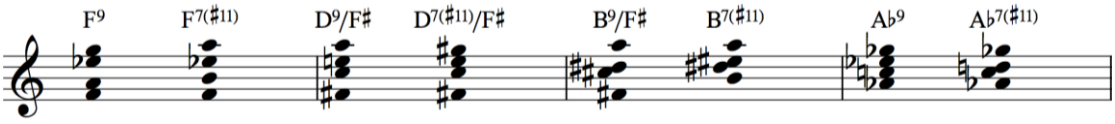
ตารางที่ 3.1 ตารางเสียงประสานแบ่งตามประเภทของบทเพลงพระราชนิพนธ์

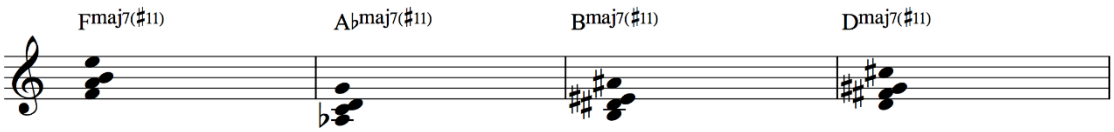
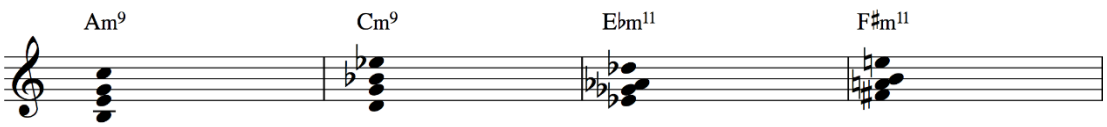
ตอนที่	ประเภทเพลงพระราชนิพนธ์	ชนิดของเสียงประสาน	สัญลักษณ์
1	เพลงร้องทั่วไป	คอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ด	Dom7
2	เพลงสถาบันต่าง ๆ	คอร์ดเมเจอร์ทบชาร์ปสิบเอ็ด	Maj7♯11
3	เพลงปลุกใจ	คอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด	m7
4	เพลงประกอบการแสดง	คอร์ดดิมินิทช์ทบเจ็ด	Dim7
5	เพลงสำหรับกิจกรรมเฉพาะ	คอร์ดออกเมนเทด	+, ♯5

จากแนวคิดเสียงประสาน (ตารางที่ 3.2) ผู้ประพันธ์ได้กำหนดคอร์ดเพื่อให้สอดคล้องกับเสียงประสาน โดยแต่ละตอนประกอบด้วย 4 คอร์ด มีชุดคอร์ดในแต่ละตอนเป็นคอร์ดชนิดเดียวกัน กล่าวอีกนัยหนึ่งหมายถึงทางเดินคอร์ดที่มีโครงสร้างคอร์ดคงที่ (Constant Structure Chord Progression)

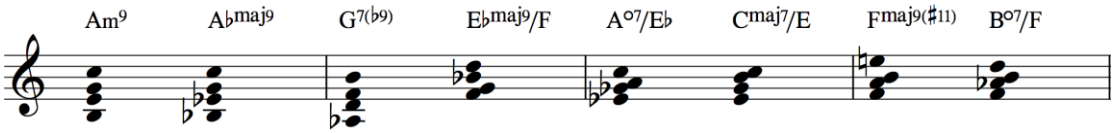
ตอน A ประกอบด้วยชุดคอร์ดโดมินันท์ F7, D7, B7 และ A♭7 เคลื่อนที่ลงห่างกันระยะขั้น 3 ไมเนอร์ ซึ่งมีการขยายคอร์ดโดมินันท์ (Extended Dominant Chords) ด้วยโน้ตทบ 9 และ ♯11 และใช้การพลิกกลับ (Inversion) เพื่อคุมทิศทางแนวเบส ตอน B ประกอบด้วยชุดคอร์ดเมเจอร์ทบชาร์ป 11 Fmaj7♯11, A♭maj7♯11, Bmaj7♯11 และ Dmaj7♯11 ขยายเสียงด้วยโน้ตทบ ♯11 คอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นห่างระยะคู่ 3 ไมเนอร์แบบต่อเนื่อง ตอน C ผู้ประพันธ์มีแนวคิดใช้คอร์ดแทน (Substitution Chord) แทนคอร์ดหลักในตอน B โดยใช้ชุดคอร์ดทบเจ็ดบนโน้ตมีเดียน (Mediant Seventh Chord) แทนคอร์ดหนึ่งเมเจอร์ ประกอบด้วยคอร์ด Am7, Cm7, E♭m7 และ F♯m7 เมื่อเข้าสู่ตอน D ประกอบด้วยเสียงคอร์ดชนิดไมเนอร์ เมเจอร์ และมีคอร์ดดิมินิทช์ทบเจ็ดเป็นคอร์ดเชื่อมสร้างสีสันเสียงอย่างเด่นชัด ซึ่งมีคอร์ดสำคัญคือ G7♭9 (A♭dim7), Adim7 และ Bdim7 สำหรับตอนสุดท้ายตอน E ผู้ประพันธ์เปลี่ยนมิติทางเสียงให้สว่างขึ้นโดยฉับพลัน ด้วยคอร์ดออกเมนเทดประกอบด้วยคอร์ด F+, D7♯5, B7♯5 และ A♭+ เป็นหลัก (ตัวอย่าง 3.17)

ตัวอย่างที่ 3.17 แสดงแนวคิดทางเดินคอร์ดตอน A, B, C, D และ E ซึ่งใช้เสียงประสานต่างชนิดกัน

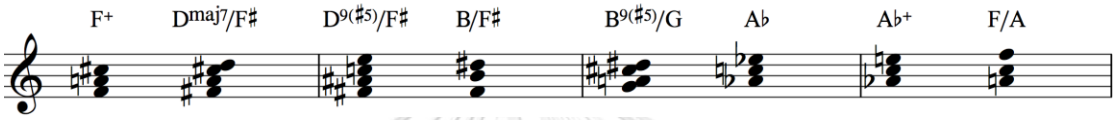
ตอน A คอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอน B คอร์ดเมเจอร์ทบชาร์ปสิบเอ็ด

ตอน C คอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด

ตัวอย่างที่ 3.17 แสดงแนวคิดทางเดินคอร์ดตอน A, B, C, D และ E ซึ่งใช้เสียงประสานต่างชนิดกัน (ต่อ)

ตอน D คอร์ดดิมินิทช์ทบเจ็ด



ตอน E คอร์ดออกเมนเทด

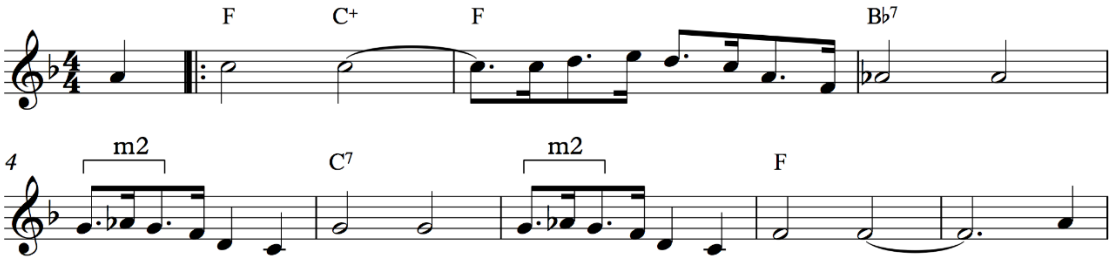


3.3.2 แนวคิดทำนองหลัก

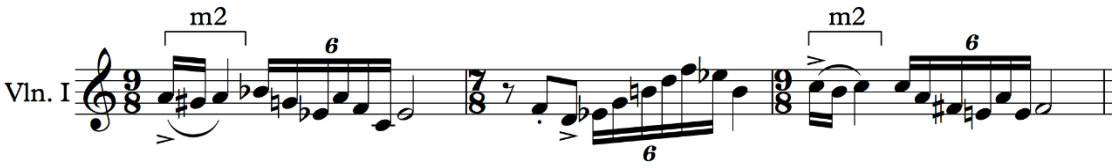
เพื่อสื่อถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ในกระบวนที่ 3 นี้ ผู้ประพันธ์นำแนวคิดการประพันธ์ทำนองเพลง *ยามเย็น* อันเป็นบทเพลงพระราชนิพนธ์ลำดับที่ 2 ของพระองค์ ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2489 เพลงอยู่ในจังหวะฟ็อกซ์ทร็อต (Foxtrot) และใช้เสียงประสานแบบเพลงบลูส์ ผู้ประพันธ์พบว่าองค์ประกอบทางทำนองซึ่งเป็นโมทีฟสำคัญของเพลงอยู่ที่ห้องที่ 4 และ 6 ในท่อนแรกของเพลง ระยะห่างขั้นคู่ระหว่างโน้ต G และ A♭ คือ คู่สองไมเนอร์ (m2) และโน้ตเกลาลงไปหาโน้ต G ซึ่งที่นี้โน้ต A♭ ทำหน้าที่เป็นโน้ตประดับ (ตัวอย่างที่ 3.18)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.18 ทำนองท่อนแรกจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ *ยามเย็น*

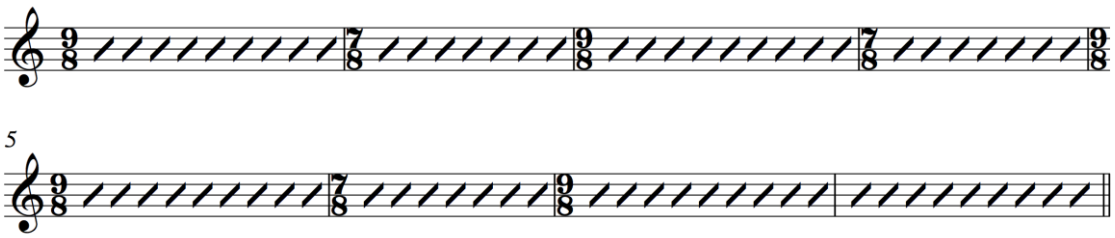


จากความงดงามของโมทีฟข้างต้นทำให้ผู้ประพันธ์เกิดแรงบันดาลใจในการประยุกต์องค์ประกอบขั้นคู่สองไมเนอร์เพื่อสร้างทำนองหลักให้แนวไวโอลิน 1 ในตอน A โดยใช้แนวคิดการพลิกกลับขั้นคู่สองไมเนอร์ใช้เป็นโน้ตเริ่มต้นของประโยค (ตัวอย่างที่ 3.19)

ตัวอย่างที่ 3.19 แนวคิดทำนองสำหรับหลักไวโอลิน 1 ในตอน A ห้องที่ 9-11

3.3.3 แนวคิดด้านอัตราจังหวะซ้อน

ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดด้านอัตราจังหวะซ้อน (Complex Time) เพื่อเสริมให้กระบวนที่ 3 มีความโดดเด่นต่างไปจากกระบวนอื่น โดยผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากอัตราจังหวะ 5/4 ในเพลง *Take Five* (ค.ศ. 1959) ประพันธ์โดยเดฟ บรูเบค (Dave Brubeck, ค.ศ. 1920-2012) นักเปียโนและนักประพันธ์เพลงแนวคูลแจ๊ส ชาวอเมริกัน สำหรับในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ใช้อัตราจังหวะ 7/8 เป็นอัตราหลักของกระบวน มีจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 7 ตัวต่อห้อง ถือเป็นจังหวะเลขคี่ (Odd Meter) ซึ่งมีลักษณะไม่สมมาตร รู้สึกสะดุด และมีความซับซ้อนทางจังหวะแต่ทำให้การรังสรรค์ทำนองมีเสน่ห์มากยิ่งขึ้น สำหรับตอน A ผู้ประพันธ์กำหนดให้เกิดแรงผลัก (Momentum) การเคลื่อนของจังหวะ โดยเริ่มต้นอัตราจังหวะผสม (Compound Time) 9/8 ซึ่งจำนวนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 9 ตัวต่อห้องสามารถหารด้วย 3 ลงตัว สร้างความขัดระหว่างอัตราจังหวะ 7/8 ในห้องที่ 2 ได้อย่างน่าสนใจ (ตัวอย่างที่ 3.20) และอัตราทั้งสองถูกเล่นสลับไปจนถึงห้องที่ 6 และคงจังหวะ 9/8 ในห้องที่ 7-8

ตัวอย่างที่ 3.20 แสดงการใช้เครื่องหมายประจำจังหวะในตอน A

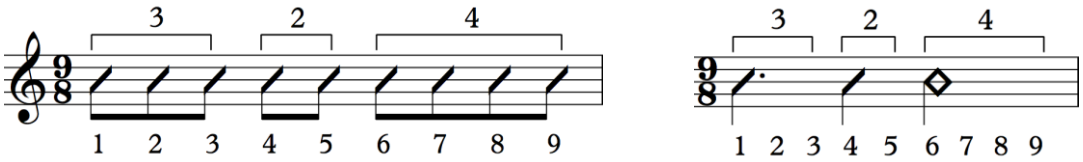


เพื่อง่ายต่อการแต่งและสร้างอัตลักษณ์จังหวะเพลง ผู้ประพันธ์ได้แบ่งกลุ่มจังหวะ (Rhythmic Division) โดยแบ่งตามหน่วยจังหวะ สำหรับอัตราจังหวะ 9/8 แบ่งกลุ่มหน่วยจังหวะออกเป็น 3 กลุ่ม คือ 3+2+4 และอัตราจังหวะ 7/8 แบ่งกลุ่มหน่วยจังหวะออกเป็น 3 กลุ่มเช่นกันคือ 3+2+2 (ตัวอย่าง

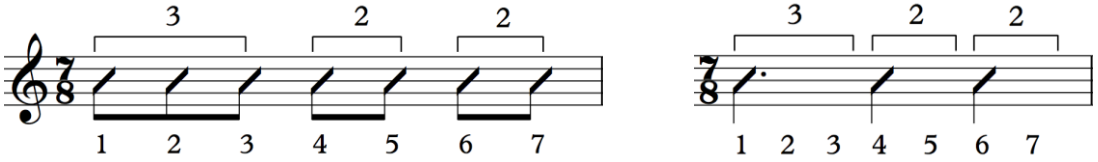
ที่ 3.21) ยังปรากฏแนวคิดการแบ่งหน่วยจังหวะในตอน B, C, D และ E ซึ่งจะได้กล่าวถึงรายละเอียดในบทที่ 4 ต่อไป

ตัวอย่างที่ 3.21 การแบ่งกลุ่มจังหวะในอัตราจังหวะ 9/8 และ 7/8 ตอน A ตามลำดับ

(1)



(2)

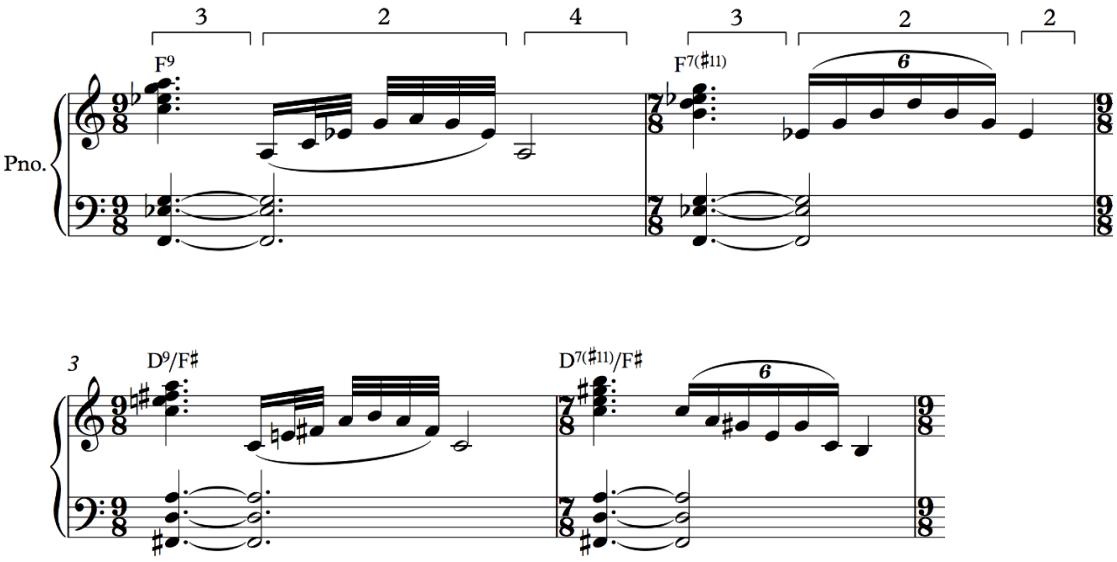


3.3.4 เทคนิคการซ้ำ

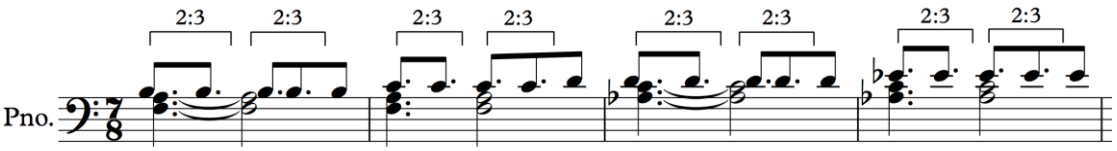
เอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของดนตรีมินิมัลคือ เทคนิคการซ้ำ ผู้ประพันธ์นำใช้เป็นแกนหลักของการนำเสนอดนตรีในกระบวนที่ 3 ด้วยเช่นกัน ซึ่งทำให้เกิดมิติใหม่ที่น่าสนใจสำหรับดนตรีแจ๊ส โดยผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการซ้ำในด้านเสียงประสานซึ่งได้อธิบายถึงแนวคิดไปแล้วในหัวข้อ 3.3.1 ซึ่งแต่ละตอนจะเล่นคอร์ดซ้ำทุก 8 ห้อง สำหรับทางด้านจังหวะแต่ละตอนมีรูปจังหวะต่างกัน แต่ใช้หลักการซ้ำรูปแบบตลอดทั้งตอนโดยเฉพาะในแนวเปียโน

แนวคิดการซ้ำรูปแบบจังหวะในแนวเปียโนตอน A เกิดจากการแบ่งกลุ่มหน่วยจังหวะในอัตราจังหวะ 9/8 และ 7/8 ออกเป็นหน่วยจังหวะ 3+2+4 และ 3+2+2 ตามลำดับ และรูปจังหวะมีระยะห่างที่สม่ำเสมอตลอดทั้งตอน (ตัวอย่างที่ 3.22)

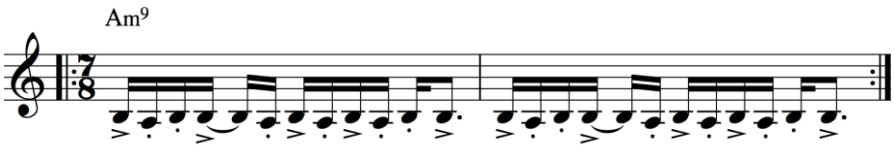
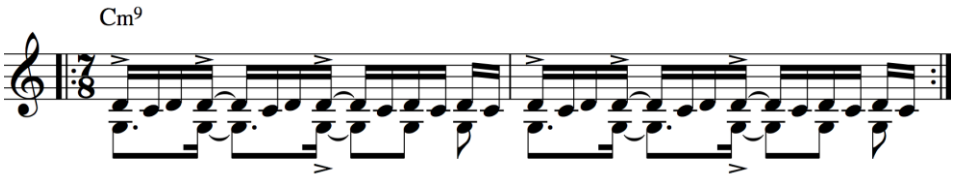
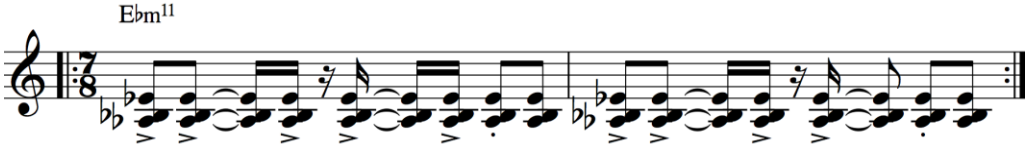
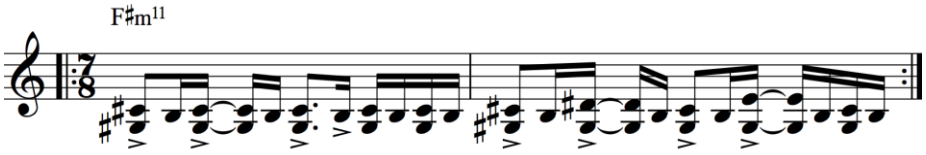
ตัวอย่างที่ 3.22 แนวคิดการซ้ำรูปจังหวะในตอน A ห้องที่ 1-4



สำหรับตอน B ถึงตอน E ดนตรีอยู่ในอัตราจังหวะ 7/8 ตลอดจนจบกระบวน แนวคิดบางประการที่สำคัญเช่นในตอน B ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดเฮมิโอลา (Hemiola) เพื่อสร้างรูปจังหวะบนแนวเปียโนมือซ้ายให้ต่างจากเครื่องหมายประจำจังหวะ โดยปรากฏกลุ่มหน่วยจังหวะเน้น 2 จังหวะในกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัว [2:3 Hemiola] จำนวน 2 ครั้งในแต่ละห้อง รูปจังหวะนี้ถูกเล่นซ้ำตลอดทั้งตอน (ตัวอย่างที่ 3.23)

ตัวอย่างที่ 3.23 แนวคิดเฮมิโอลาและการซ้ำรูปจังหวะบนแนวเปียโนมือซ้ายตอน B

ตอน C มีการซ้ำจังหวะในมือขวาของเปียโน มีพื้นฐานแนวคิดด้วยค่าโน้ตเขบ็ตสองชั้นและเน้นที่จังหวะขัด (Syncopation) แต่ละช่วงทั้ง 4 คอร์ดมีการนำเสนอรูปจังหวะที่ต่างกันไป 4 แบบ โดยนำวัตถุดิบเดิมจากในห้องแรกมาพัฒนารูปจังหวะให้หลายหลายและสร้างอรรถรสในการฟังให้มากยิ่งขึ้น โดยยังคงสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นองค์ประกอบหลัก (ตัวอย่างที่ 3.24)

ตัวอย่างที่ 3.24 แนวคิดการซ้ำจังหวะในมือขวาของเปียโนตอน C ทั้ง 4 แบบ

(1)

(2)

(3)

(4)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.3.5 เทคนิคออสตินาโต

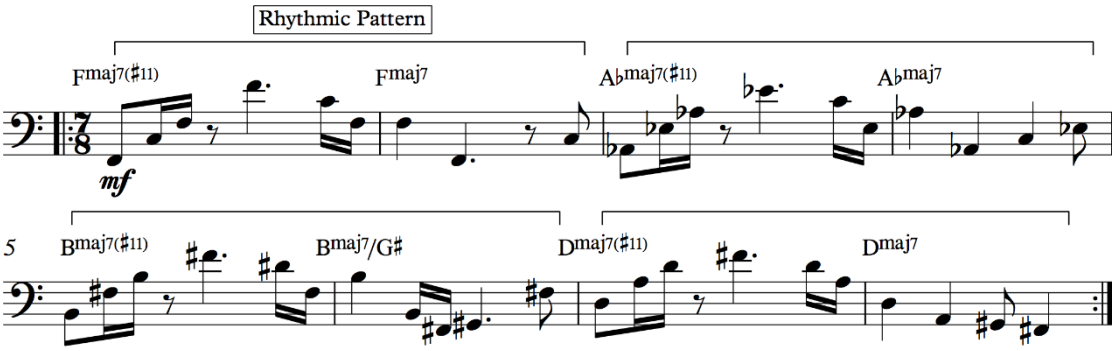
อิทธิพลจากดนตรีมินิมัลนอกจากทำให้เกิดการใช้เทคนิคการซ้ำแล้ว ผู้ประพันธ์ได้เกิดแนวคิดการใช้เทคนิคออสตินาโตในแนวเบสและมือซ้ายของเปียโนด้วยเช่นกัน โดยมีลักษณะเป็นกลุ่มโน้ตที่มีรูปจังหวะ (Rhythmic Pattern) เดียวกันและเล่นซ้ำไปตลอดท่อนอาจมีการเปลี่ยนระดับเสียงตามคอร์ดในห้องถัดไป

3.3.5.1 เทคนิคออสตินาโตที่แนวเบส

สังเกตแนวเบสตอน B ที่คอร์ดแรก Fmaj7♯11 ทำนองเบสมีความยาวประโยค 2 ห้อง มีลักษณะจังหวะผสมระหว่างโน้ตเขบ็ตสองชั้นและขัดด้วยโน้ตตัวดำประจุด ซึ่งประกอบด้วยโน้ต

1 และ 5 ของคอร์ด โดยปรากฏรูปจังหวะเดียวกันอีกครั้งในห้องที่ 3 ถึง 8 ซึ่งมีการปรับระดับเสียงไปตามคอร์ดใหม่และมีการแปรโน้ตในบางจังหวะ (ตัวอย่าง 3.25)

ตัวอย่างที่ 3.25 เทคนิคออสตินาโตที่แนวเบส ตอน B

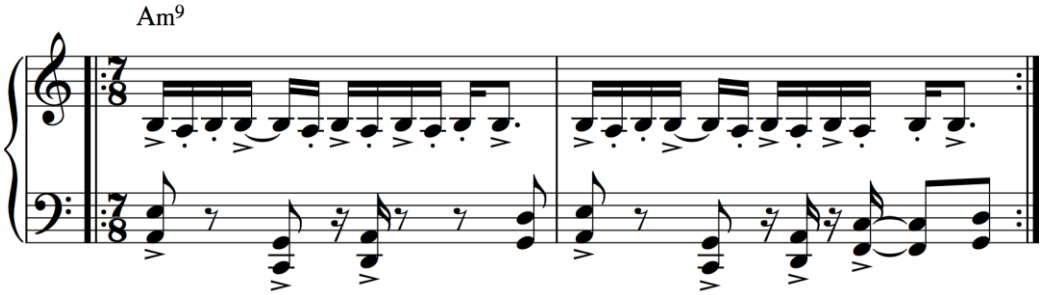


3.3.5.2 เทคนิคออสตินาโตที่แนวมือซ้ายเปียโน

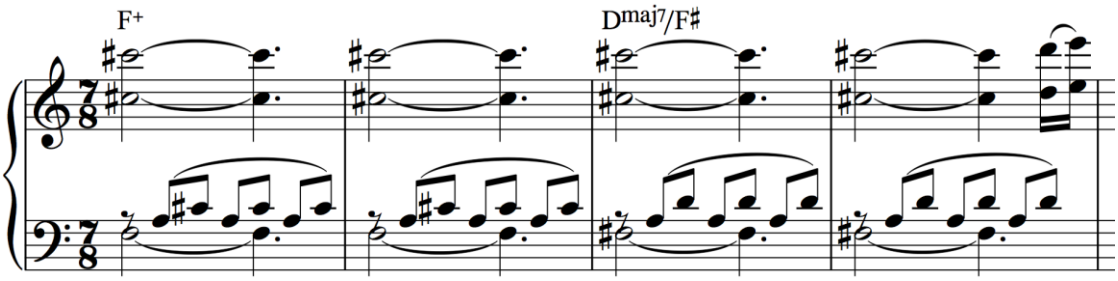
เทคนิคออสตินาโตยังถูกนำมาใช้ที่แนวมือซ้ายเปียโน ในตอน C จากตัวอย่าง 3.24 แสดงให้เห็นถึงการซ้ำรูปแบบจังหวะของมือขวาของเปียโนซึ่งโน้ตโดยมากมีระดับเสียงใกล้เคียงกัน ผู้ประพันธ์จึงมีแนวคิดการสร้างรูปแบบจังหวะที่มือซ้ายและให้เคลื่อนทำนองแบบเฉียง (Oblique Motion) จึงเกิดรูปจังหวะที่มือซ้ายของเปียโน ดังเช่นการเคลื่อนโน้ตคู่ห้าเพอร์เฟคแบบขนานในคอร์ด Am9 ซึ่งมีความยาวประโยค 1 ห้อง โดยในห้องที่ 2 มีความแตกต่างโดยการเพิ่มตัวโน้ตบางตัว สำหรับตอน E แนวมือซ้ายของเปียโนเล่นอาร์เปโจ (Arpeggio) ของเสียงประสานทรัยแอด F+ และ Dmaj7/F♯ ด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องแบบสม่ำเสมอและคงรูปจังหวะนี้ต่อเนื่องไปตลอดทั้งตอน E (ตัวอย่างที่ 3.26)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.26 เทคนิคออสตินาโตที่มือซ้ายเปียโนตอน C และ E ตามลำดับ

(1) ออสตินาโตที่มือซ้ายเปียโน ตอน C

ตัวอย่างที่ 3.26 เทคนิคออสตินาโตที่มือซ้ายเปียโน ตอน C และ E ตามลำดับ (ต่อ)

(2) ออสตินาโตที่มือซ้ายเปียโน ตอน E



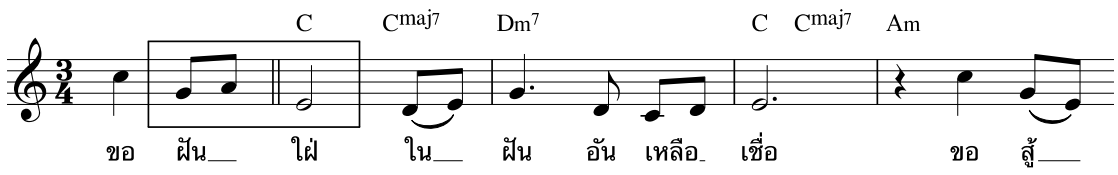
3.4 แนวคิดการประพันธ์เพลงกระบวน *The Musical Legacy of the Nation*

กระบวนเพลงที่ 4 ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงความยิ่งใหญ่และคุณค่าของบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่มีต่อคนในชาติ ถือเป็นความวิจิตรทางดนตรีและเป็นมรดกสำคัญทางดนตรีกรรมของประชาชนชาวไทยสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

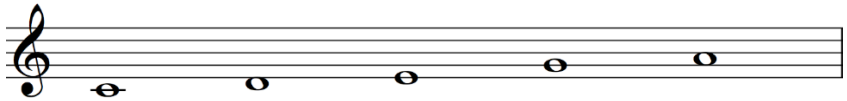
3.4.1 แนวคิดการสร้างทำนองเพลง

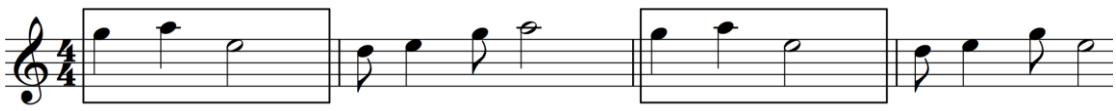
ผู้ประพันธ์มีแนวคิดในการนำบันไดเสียงเพนตาโทนิกมาใช้ในการสร้างทำนองหลักของกระบวนที่ 4 นี้ บันไดเสียงเพนตาโทนิกเป็นบันไดเสียงหนึ่งซึ่งพระองค์โปรดในการประพันธ์ตามที่แสดงในตารางที่ 2.1 ซึ่งมีเอกลักษณ์ทางเสียงเช่นเดียวกับเพลงไทยพื้นบ้าน ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจจากการศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีในบทเพลงพระราชนิพนธ์ลำดับที่ 43 เพลง *ความฝันอันสูงสุด* ทำนองหลักบันทึกอยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ เพนตาโทนิก คำร้อง “ฝันใฝ่” มีลักษณะทำนองพิเศษคือการเอื้อนคำร้อง “ฝัน” เกิดเป็น 2 เสียงคือ โน้ต G และ A ก่อนที่จะเกลาลงสู่โน้ต E ซึ่งโน้ตทั้ง 3 ตัว (ในกรอบสี่เหลี่ยม) ปรากฏครั้งเดียวที่จังหวะยกก่อนเข้าห้องที่ 1 และให้สำเนียงที่งดงามแบบเพลงไทยเดิม (ตัวอย่างที่ 3.27)

ตัวอย่างที่ 3.27 ทำนองท่อนแรกบทเพลงพระราชนิพนธ์ *ความฝันอันสูงสุด*



ทำนองและความหมายของเพลงแสดงถึงความรักชาติอย่างตรงไปตรงมา อีกทั้งพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงโปรดใช้บันไดเสียง C เมเจอร์ในการพระราชนิพนธ์เพลงจำนวนมาก (ตารางที่ 2.2) จากความประทับใจนี้ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้บันไดเสียง C เมเจอร์ เพนตาโทนิกในการประพันธ์ทำนองท่อนบรรเลงคั่นซึ่งประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว ได้แก่โน้ต C, D, E, G และ A (ตัวอย่างที่ 3.28)

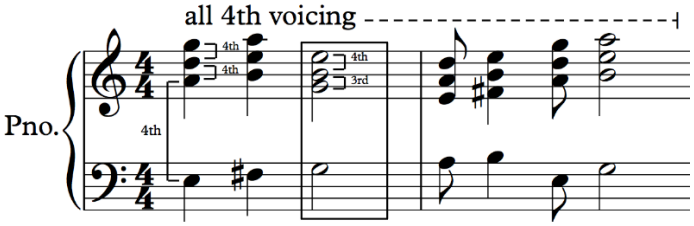
ตัวอย่างที่ 3.28 บันไดเสียง C เมเจอร์ เพนตาโทนิก

จากที่กล่าวไว้ข้างต้น ผู้ประพันธ์ได้คัดทำนองคำว่า “ฝันใฝ่” เพื่อสื่อและเป็นตัวแทนบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร อีกทั้งยังเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างทำนองหลักกระบวนที่ 4 โดยคงรูปและการเรียงโน้ตไว้แต่เปลี่ยนรูปจังหวะเป็นโน้ตตัวดำ (ในกรอบสี่เหลี่ยม) และขยายทำนองต่อโดยใช้โน้ตจากบันไดเสียง C เมเจอร์ เพนตาโทนิก (ตัวอย่างที่ 3.29)

ตัวอย่างที่ 3.29 แนวคิดทำนองหลักท่อนบรรเลงคั่นกระบวนที่ 4

3.4.2 แนวคิดการวางแนวเสียงประสานขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 5

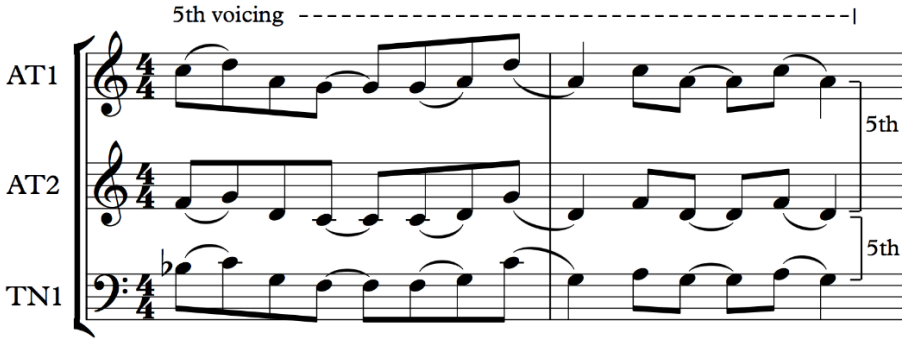
ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการวางเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน ซึ่งเป็นรูปแบบเสียงประสานหนึ่งซึ่งนิยมในหมู่นักประพันธ์เพลงศตวรรษที่ 20 โดยวางแนวเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนสนับสนุนทำนองหลัก สังเกตโน้ตแรก G ปรากฏโน้ตประสานคู่สี่เรียงซ้อนด้านล่างจำนวน 3 โน้ต ได้แก่โน้ต D, A และ E โดยโน้ตลำดับสุดท้ายย้ายลงหนึ่งช่วงคู่แปด เขียนสัญลักษณ์วิเคราะห์ตามแบบคอสท์กา (กล่าวไว้ในบทที่ 2) คือ 4 x 4 on E (G, D, A, E) ผู้ประพันธ์คงวิธีการวางเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนทั้งประโยคเพลง อาจมีบางโน้ตที่มีการวางแนวเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนแบบไม่สมบูรณ์ เนื่องจากการปรับแนว

ประสานเสียงเล็กน้อยให้เกิดความไพเราะเช่น โน้ต E ซึ่งเป็นการวางเสียงผสมคู่ 4 และคู่ 3 ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 3.30)

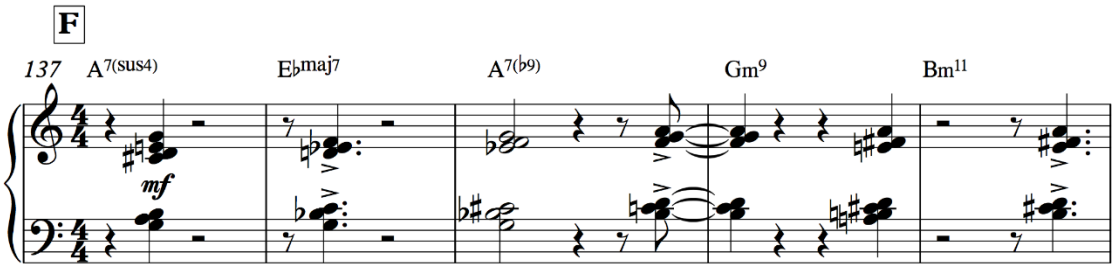
ตัวอย่างที่ 3.30 แนวคิดการวางเสียงประสานขั้นคู่ 4 เรียงซ้อนในแนวเปียโน



นอกจากการวางแนวประสานคู่ 4 แล้ว ผู้ประพันธ์มีแนวคิดใช้การวางแนวเสียงประสานคู่ 5 เรียงซ้อนด้วยเช่นกันเพื่อสร้างมิติทางเสียงที่กว้างขึ้นและให้บรรยากาศแบบดนตรีไทยร่วมสมัย โดยกลุ่มเครื่องลมไม้ใช้การประสานเสียงด้วยระดับเสียง 3 โน้ตที่มีระยะห่างขั้นคู่ 5 (3x5) แบบสมบูรณ์ (ตัวอย่างที่ 3.31)

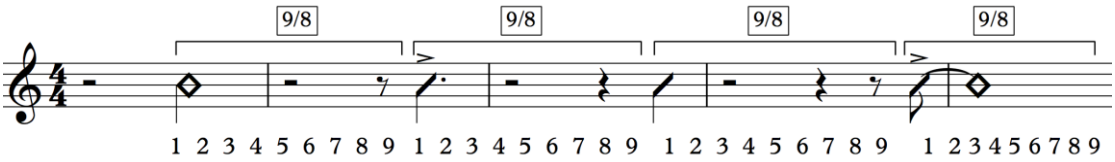
ตัวอย่างที่ 3.31 แนวคิดการวางเสียงประสานขั้นคู่ 5 เรียงซ้อนในกลุ่มเครื่องลมไม้

3.4.3 แนวคิดการวางเสียงประสานแบบกลุ่มเสียงกัด

สำหรับเสียงประสานพื้นหลังในกระบวนที่ 4 บางท่อนที่มีการเล่นจังหวะกระชับสั้น (Kick) ซึ่งเป็นเทคนิคการเรียบเรียงที่สำคัญอย่างหนึ่งของเพลงแจ๊สออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการวางเสียงแบบกลุ่มเสียงกัด (Clusters) การประสานเสียงประกอบระดับเสียง 3 โน้ตขึ้นไปและมีระยะห่างขั้นคู่ 2 เป็นหลัก ในบางเสียงประสานอาจจะมีขั้นคู่ 3 ผสมเข้ามาด้วยแต่ไม่ทำให้เสียเอกลักษณ์เสียงกัดแต่อย่างใด (ตัวอย่างที่ 3.32)

ตัวอย่างที่ 3.32 การใช้วางเสียงประสานแบบกลุ่มเสียงกัดบนแนวเปียโน ห้องที่ 137-141 ตอน F

3.4.4 แนวคิดหลากอัตราจังหวะและโพลิริธึม

กระบวนที่ 4 มีแนวคิดการเปลี่ยนอัตราจังหวะหลากหลาย โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้อัตราจังหวะ 4/4, 5/4, 6/4 และ 3/4 สลับเปลี่ยนไปในแต่ละตอน นอกจากนี้ยังมีเทคนิคโพลิริธึม (Polyrhythm) เพื่อให้เกิดการขัดและสร้างความเด่นทางด้านจังหวะ สังเกตการใช้อัตราจังหวะ 9/8 คร่อมบนจังหวะพื้นฐาน 4/4 การเน้นจังหวะถูกย้ายไปตามตำแหน่งต่าง ๆ ที่ไม่ซ้ำกัน (ตัวอย่างที่ 3.33)

ตัวอย่างที่ 3.33 การใช้อัตราจังหวะ 9/8 คร่อมบนจังหวะพื้นฐาน 4/4



3.4.5 แนวคิดการเปลี่ยนอัตราความเร็ว

เพื่อส่งเสริมถึงความยิ่งใหญ่และคุณค่าของกระบวนที่ 4 ผู้ประพันธ์มีแนวคิดการเปลี่ยนอัตราความเร็วหลายอัตราตามความเข้มของดนตรีในแต่ละตอน ประกอบด้วยอัตราความเร็ว 60, 92, 60, 210, 280, 210, 105 และ 210 โดยอัตราจังหวะช้าเป็นการนำเสนอทำนองแบบดนตรีไทย ในขณะช่วงเพิ่มอัตราความเร็วมาก 210-280 เป็นการเล่นในแบบสวิงเร็ว (Fast Swing) แนวคิดนี้เป็นโอกาสให้นักดนตรีได้แสดงทักษะการเล่นของตนเองอีกด้วย

บทที่ 4
อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

บทเพลงเพลงดุษฎีนิพนธ์ *คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา* เกิดจากแนวคิดการประพันธ์ด้วยดนตรีแจ๊สเป็นหลัก มีอิทธิพลของเทคนิคการประพันธ์บางประการซึ่งผู้ประพันธ์ได้รับจากดนตรีคลาสสิกในยุคต่าง ๆ ดังนั้นเพื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจถึงเทคนิคการประพันธ์ในส่วนต่าง ๆ ของเพลง ผู้ประพันธ์ได้ประยุกต์การอรรถาธิบายเพลงสำหรับวงดนตรีขนาดใหญ่ในรูปแบบของไรท์ ผู้เขียนหนังสือ *Inside the Score* ดังที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 ซึ่งไรท์นิยมใช้การลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโน เพื่ออธิบายโน้ตเพลงที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลายแนว การใช้แผนภูมิเพื่อแสดงสังคีตลักษณ์และองค์ประกอบทางดนตรีที่เกิดขึ้นในแต่ละตอน ซึ่งทำให้ผู้อ่านได้เข้าใจแนวคิดเทคนิคการประพันธ์ได้ง่ายยิ่งขึ้น โดยการอธิบายการประพันธ์เพลงในแต่ละกระบวนประกอบด้วย 6 ส่วน คือ ทำนองหลัก โครงสร้างการเรียบเรียง การวางแนวเสียง เสียงประสาน บันไดเสียง และจังหวะ โดยผู้ประพันธ์เลือกอธิบายเฉพาะท่อนเพลงที่ใช้เทคนิคการประพันธ์ซึ่งมีแนวคิดและเป็นสาระสำคัญของกระบวนเท่านั้น

4.1 อรรถาธิบายกระบวน *King Bhumibol Adulyadej Square*

4.1.1 ทำนองหลัก

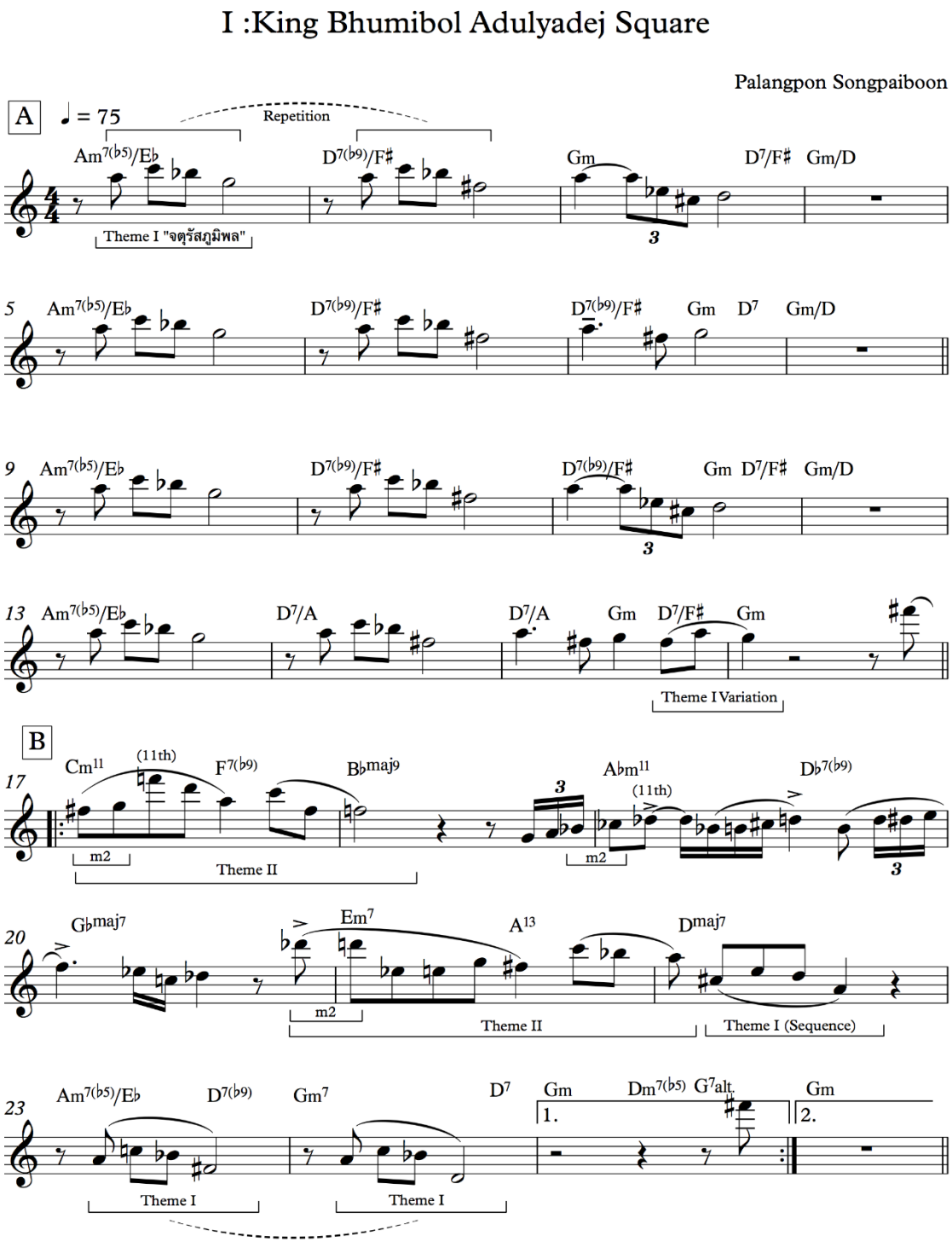
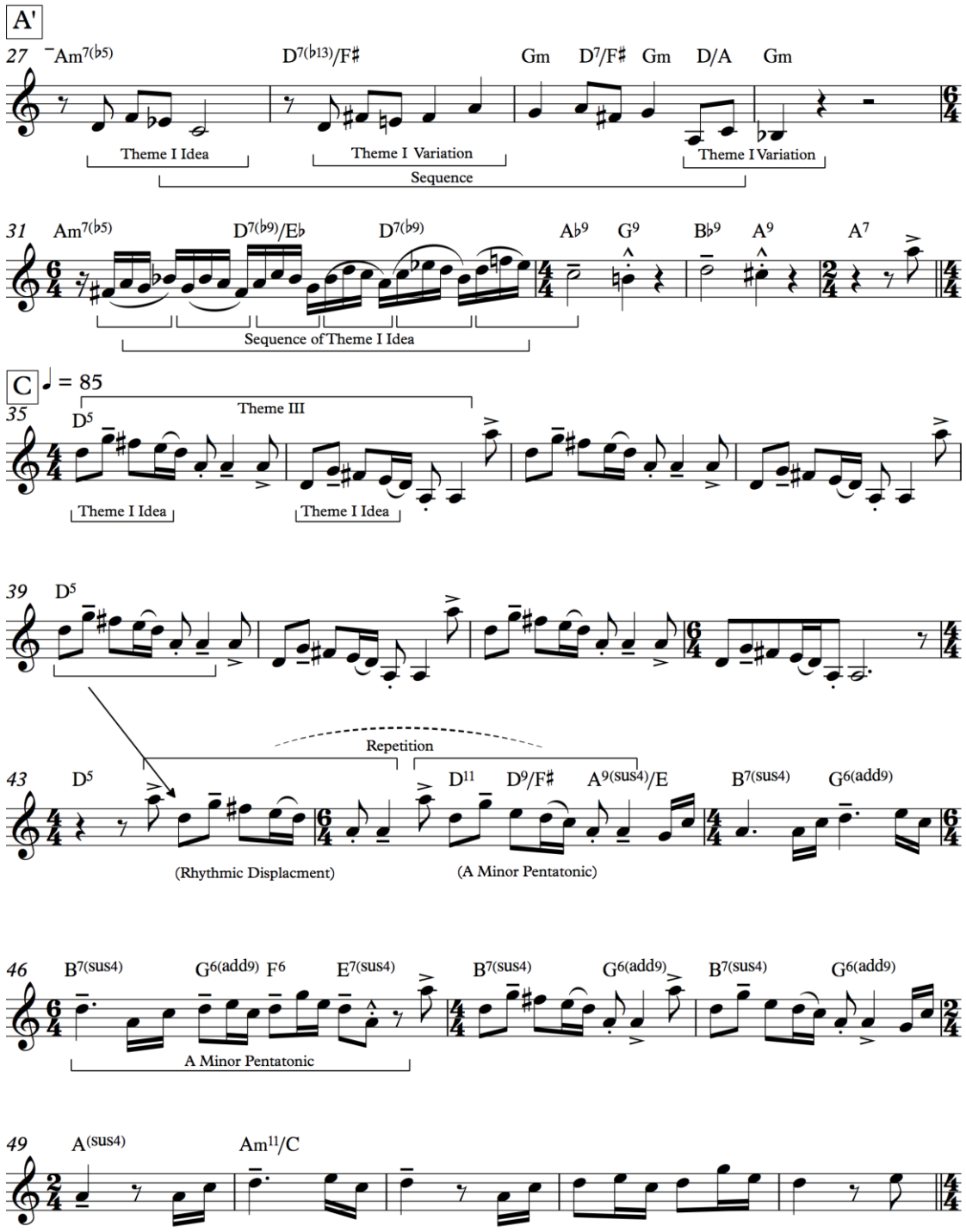
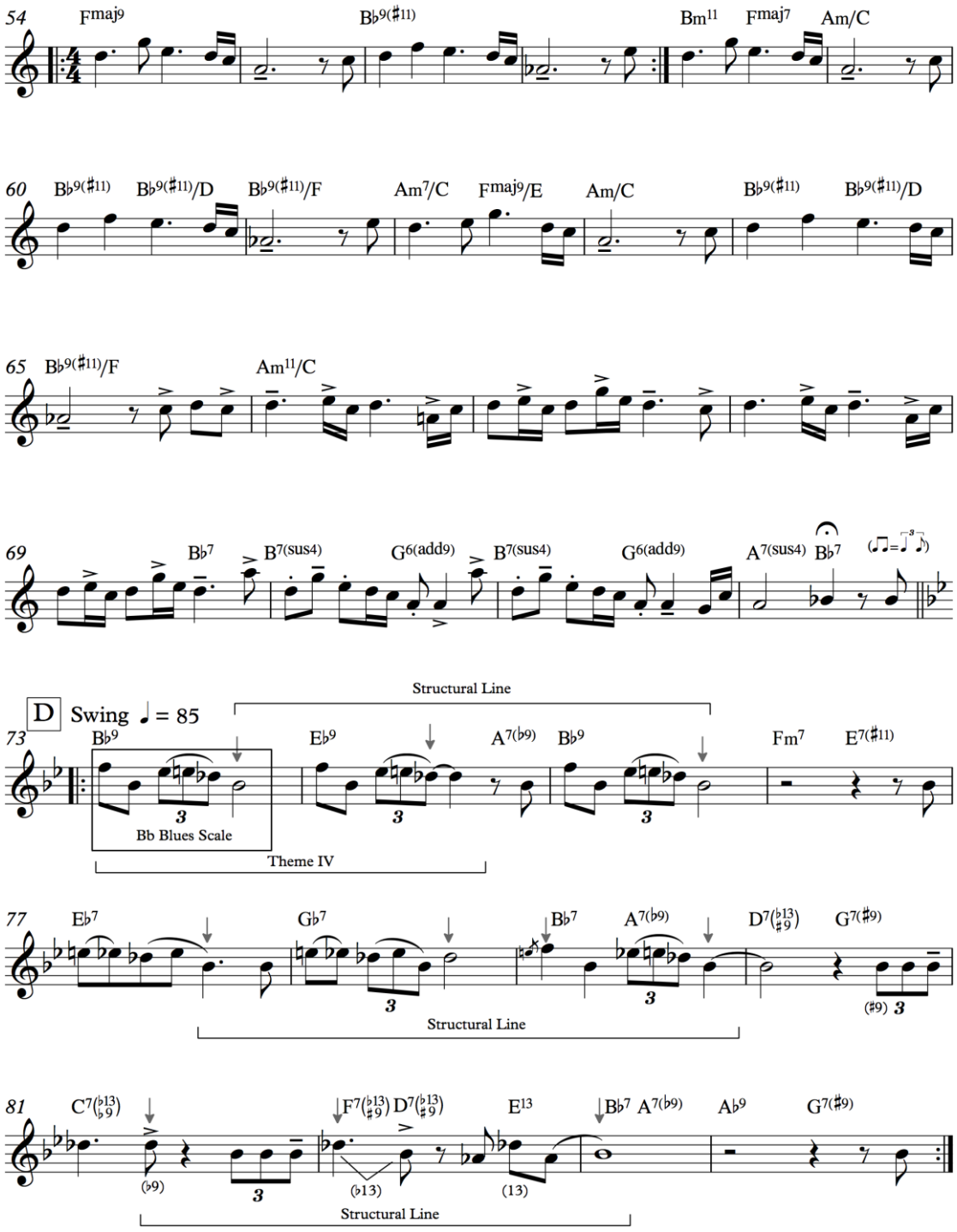
กระบวน *"King Bhumibol Adulyadej Square"* ประพันธ์ในรูปแบบสังคีตลักษณ์หลายท่อนเพื่อพรรณนาเหตุการณ์โดยมีโครงสร้างทั้งสิ้น 4 ตอน มีลีลาและความเร็วต่างกันไป ประกอบด้วยโครงสร้างสองตอนแบบย้อนกลับ ABA' และขยายความเพลงด้วยทำนองตอน C และตอน D ต่อท้าย รวมทั้งหมด 84 ห้อง ซึ่งมีรายละเอียดการประพันธ์ดังนี้

จากโน้ตทำนองหลักกระบวนที่ 1 *"King Bhumibol Adulyadej Square"* (ตัวอย่างที่ 4.1) ทำนองตอน A (ห้องที่ 1-16) อยู่ในบันไดเสียง G ไมเนอร์ มีทำนองหลักตอน A "จัตุรัสภูมิพล" (Theme I) ในห้องที่ 1 เป็นแนวคิดทำนองหลักสำคัญในการพรรณนาเรื่องราวถึงเหตุการณ์สำคัญและสถานที่พระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรม-นาถบพิตร ซึ่งพบการใช้ทำนองหลักตอน A (Theme I) ในลักษณะการแปรทำนองได้ในตอนอื่นอีกด้วยเช่น ห้องที่ 16, 22-24, 27-29, 31, 35-36 และ 75 เป็นต้น ทำนองหลักตอน A (Theme I) ถูกขยายประโยคโดยเทคนิคการซ้ำในห้องที่ 2 และมีการใช้ทำนองต่างในห้องที่ 3 ทางด้านเสียงประสาน

พบว่าคอร์ดหลักของตอน A ประกอบด้วยทางเดินคอร์ด ii – V – i ในบันไดเสียง G ไมเนอร์ได้แก่ คอร์ด Am7♭5 – D7♭9 – Gm ซึ่งมีความยาวประโยค (Harmonic Phrasing) 4 ห้องและถูกเล่นซ้ำ 4 ครั้ง ตอน B (ห้องที่ 17-26) ขยายเสียงประสานด้วยระบบ Coltrane Changes คอร์ดเคลื่อนที่แบบสมมาตรระยะห่างกันขั้นคู่ 3 เริ่มกุญแจเสียงแรกด้วย B♭ เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วมกับ G ไมเนอร์ในตอน A ถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติดั้งเดิมของการย้ายกุญแจในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน จากนั้นย้ายกุญแจเป็นระยะขั้นคู่ 3 เมเจอร์ขาลงจาก B♭ เมเจอร์ (ห้องที่ 18) ไปสู่กุญแจเสียง G♭ เมเจอร์ (ห้องที่ 20) และ D เมเจอร์ (ห้องที่ 22) ตามลำดับ มีคอร์ดไมเนอร์ลำดับที่สองและคอร์ดโดมินันท์เกลาเข้าหาคอร์ดหลักแต่ละคอร์ดเช่น คอร์ด Cm11 – F7♭9 – B♭maj9 (ห้องที่ 17-18) เป็นการดำเนินทางคอร์ดที่นิยมมากในดนตรีแจ๊ส ทำนองหลักตอน B (Theme II) มีโน้ตขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (m2) เป็นองค์ประกอบสำคัญโดยใช้การซีเควนซ์ทำนอง ซ้ำทำนองแต่ต่างระดับเสียงแปรไปตามกุญแจเสียงที่เปลี่ยนไป ในห้องที่ 22 พบการซีเควนซ์ทำนองหลัก A (Theme I) ส่วนตอน A’ คือตอนย้อนกลับของทำนองตอน A ใช้ทางเดินคอร์ดเดียวกัน ทำนองที่ ในห้องที่ 27-30 ไม่เหมือนเดิมทุกประการมีการแปรรูปทำนองไปบ้าง อีกทั้งใช้การซีเควนซ์ทำนองหลักตอน A (Theme I) ด้วยค่าโน้ตเขบ็ตสองชั้น (ห้องที่ 31) เพื่อเปลี่ยนอารมณ์และส่งทำนองเข้าสู่ท่อน C ต่อไป

ตอน C (ห้องที่ 35-72) ทำนองย้ายสู่กุญแจเสียงโดมินันท์ D เมเจอร์ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ในตอน A’ พร้อมปรับอัตราความเร็วโน้ตตัวดำขึ้นเป็น 85 ในตอนนี้ปรากฏแนวคิดทำนองหลักตอน A (Theme I) บนทำนองหลักตอน C (Theme III) ในห้องที่ 35-36 ประโยคมีการซ้ำวลีแรกห้องที่ 35 ไปยังห้องที่ 36 ด้วยกลุ่มโน้ตเดิมแต่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด สังเกตว่าทำนองหลักชุดนี้เล่นซ้ำ 4 ครั้ง (ห้องที่ 35-42) ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาทำนองหลักตอน C (Theme III) โดยการย้ายตำแหน่งประโยคจากเดิมให้เริ่มในจังหวะเบาที่สอง (ห้องที่ 43) และแปรทำนองครึ่งหลังเป็นบันไดเสียง A ไมเนอร์ เพนตาโทนิกเริ่มในห้องที่ 44 ไปจนจบตอน C

ทำนองตอน D (ห้องที่ 73-84) สื่อถึงพระองค์ในวัยเยาว์ด้วยท่วงทำนองที่ทรงโปรดคือทำนองเพลงบลูส์ ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดความสัมพันธ์ของคู่ 3 เมเจอร์ขาลงจากกุญแจเสียง D เมเจอร์ในตอน C จึงได้บันไดเสียง B♭ บลูส์ประกอบด้วยโน้ต B♭, D♭, E♭, E, F, A♭ ทำนองหลักตอน D มีเสน่ห์แบบบลูส์สร้างอัตลักษณ์ในตอนด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 พยางค์และแฝงทำนองหลักตอน A (Theme I) ไว้ที่ห้อง 75 สังเกตการซ้ำทำนองหลักในห้องที่ 74, 75, 78 และ 79 แต่มีการแปรโน้ตท้ายตามคอร์ดใหม่ซึ่งโน้ตที่แปรไปถูกกำหนดให้เป็นแนวเสียงหลัก (Structural Line) มีทิศทางทำนองต่อเนื่องกันไปเริ่มจากโน้ต B♭ ไปหา D♭ และกลับมา B♭ ในห้องที่ 73-75 (ลูกศรชี้) แนวเสียงหลักยังมีทิศทางระหว่างโน้ต B♭ และ D♭ ในห้องที่ 77-79 และต่อเนื่องจากห้อง 81-83 (ลูกศรชี้) โดยช่วง 5 ห้องสุดท้ายทำนองเกิดเป็นโน้ตทบ ♯9, ♭9, ♭13 และ 13

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักกระบวน *King Bhumibol Adulyadej Square*

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักกระบวน *King Bhumibol Adulyadej Square* (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักกระบวน *King Bhumibol Adulyadej Square* (ต่อ)

4.1.2 โครงสร้างการเรียบเรียง

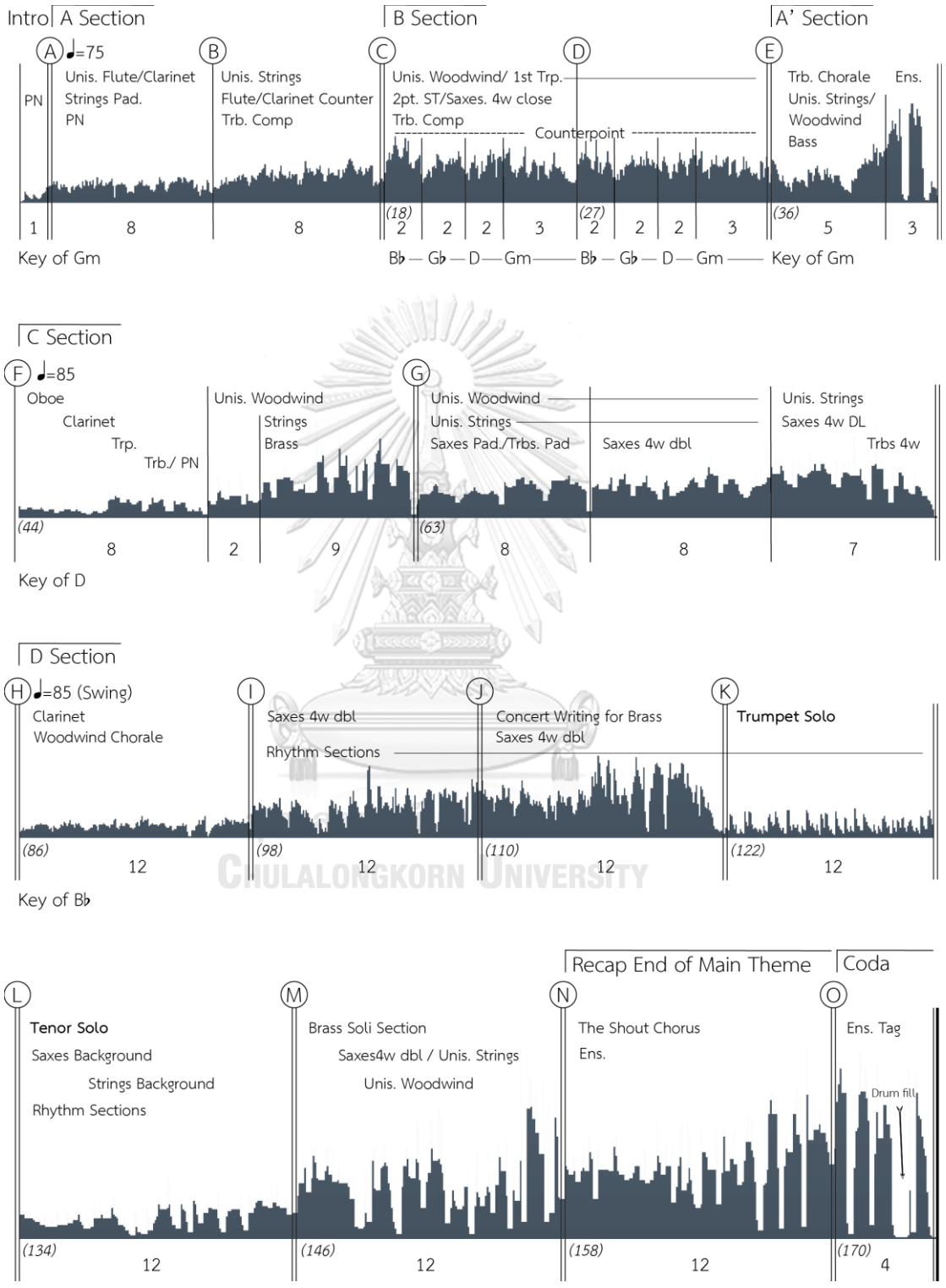
โครงสร้างการเรียบเรียง (Form of the Arrangement) สำหรับกระบวน *"King Bhumibol Adulyadej Square"* คือการพัฒนาและขยายทำนองหลัก 84 ห้องให้บทเพลงมีความน่าสนใจ สนับสนุนการพรรณนาเหตุการณ์ที่ผู้ประพันธ์จินตนาการไว้ตามรายละเอียดการสร้างสรรค์เพลงในบทที่ 3 โดยใช้วัตถุดิบเดิมจากทำนองหลักไม่ว่าจะเป็นทำนอง สัดส่วนค่าโน้ตจังหวะ เสียงประสาน หรือกุญแจเสียง

จากแผนภูมิที่ 4.1 แสดงโครงสร้างการเรียบเรียงกระบวนที่ 1 โดยทั้ง 4 ตอน (Section) A, B, C และ D ปรากฏจุดซ้อม (Rehearsal Mark) จากอักษร A ถึง O รวม 15 จุดซ้อม ในตอน A, B และ A' ผู้ประพันธ์ใช้เสียงจากเปียโน เครื่องกลุ่มลมไม้ และกลุ่มเครื่องสายเป็นหลัก รวมทั้งค่อย ๆ เพิ่มปริมาณความเข้มเสียงเครื่องดนตรีและความดังจากจุดซ้อม A จนเต็มวง (Ensemble) ในจุดซ้อม E โดยในช่วงแรกกลองยังไม่มีบทบาทมีเพียงเบสเป็นตัวกำหนดจังหวะแทนเท่านั้น สำหรับตอน C ผู้ประพันธ์แสดงการเดี่ยวทำนองของเครื่องแต่ละชิ้นของกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องทองเหลือง และเพิ่มจำนวนเครื่องจนเต็มวง ทำนองหลักยูนิซันและสนับสนุนเสียงประสานโดยกลุ่มแซกโซโฟน

ตอน D เป็นสังคีตลักษณ์เพลงบลูส์ 12 ห้อง นำเสนอ 7 รอบ (Chorus) จากจุดซ้อม H-N ซึ่งมีการนำเสนอเนื้อดนตรีที่ต่างกันไป เริ่มจากนำเสนอทำนองหลักตอน D (Theme IV) ด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้และขยายสีสันเสียงไปสู่วงแจ๊สออร์เคสตราเต็มวงที่จุดซ้อม I-J ด้วยการเรียบเรียงเสียงประสานเล่นในจังหวะเดียวกับทำนองหลัก (Concerted Writing) เป็นเทคนิคสำคัญที่นิยมใช้กันมากสำหรับดนตรีแจ๊สออร์เคสตรา โดยผู้ประพันธ์สร้างสรรค์แนวลีลาสอดประสานให้เกิดมิติทางเสียงเพิ่มขึ้น

จุดซ้อม K และ L เป็นท่อนแสดงการอิมโพรไวส์ของนักทรัมเป็ตและนักเทเนอร์แซกโซโฟน โดยในจุดซ้อม K กลุ่มเครื่องให้จังหวะเล่นประกอบไปกับนักทรัมเป็ต ในขณะที่จุดซ้อม L บทบาทของกลุ่มแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่บรรเลงสียงประสานพื้นหลังให้กับนักเทเนอร์แซกโซโฟน ทั้งนี้เสียงประสานพื้นหลังดังกล่าวทำหน้าที่เป็นตัวเร้าให้นักอิมโพรไวส์ในขณะบรรเลงพร้อมกับเป็นสะพานเชื่อมเข้าสู่ท่อนโซลิ (Soli) หรือการประพันธ์ให้กับการโซโลเป็นกลุ่มเครื่องซึ่งถือเป็นส่วนหัวใจสำคัญของการเรียบเรียงเพลงแจ๊สออร์เคสตรา เป็นท่อนที่เปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์ได้คิดแนวทำนองอิมโพรไวส์เอง เมื่อเข้าสู่จุดซ้อม N เป็นช่วงสำคัญที่สุดของตอน (Climactic Section) สร้างความตื่นเต้นเร้าใจให้กับคนฟังในทางแจ๊สเรียกว่าท่อนเชาท์ (Shout Chorus) ซึ่งจะมีความเข้มเสียงมากที่สุดของเพลง โดยนำทำนองหลักมาย้อนความ (Recapitulation) ซึ่งมีการแปรทำนองให้ต่างจากเดิมไปบ้าง พร้อมสร้างมิติเสียงด้วยแนวสอดประสานของกลุ่มเครื่องลมไม้สลับกับกลุ่มเครื่องสาย ส่วนจุดซ้อม O เป็นช่วงแท็ก (Tag) หรือมีความหมายเดียวกับช่วงโคดา (Coda) โดยการย้ำทำนองช่วงท้ายของทำนองหลักซ้ำเพิ่มอีกหนึ่งรอบด้วยความเข้มเสียงมากที่สุดพร้อมการเดี่ยวกลองสั้น ๆ ก่อนจบด้วยเสียงเต็มวง

แผนภูมิที่ 4.1 แสดงโครงสร้างการเรียบเรียงกระบวน *King Bhumibol Adulyadej Square*



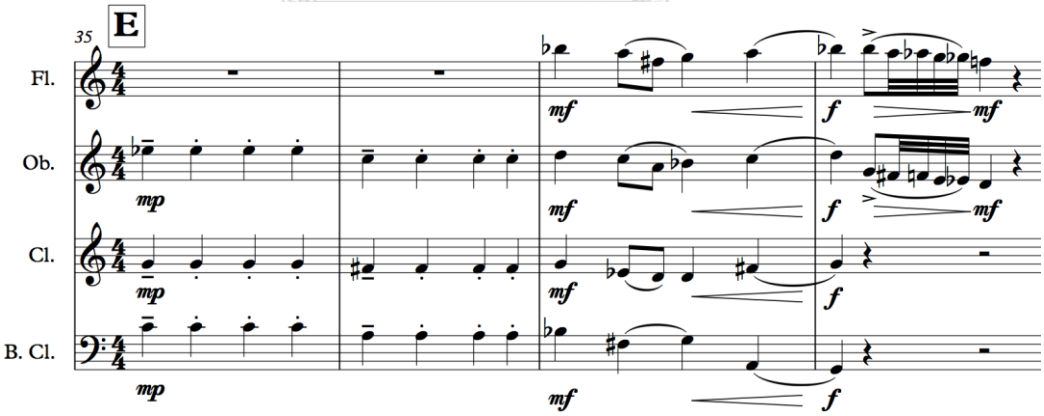
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.1.3 การวางแนวเสียง

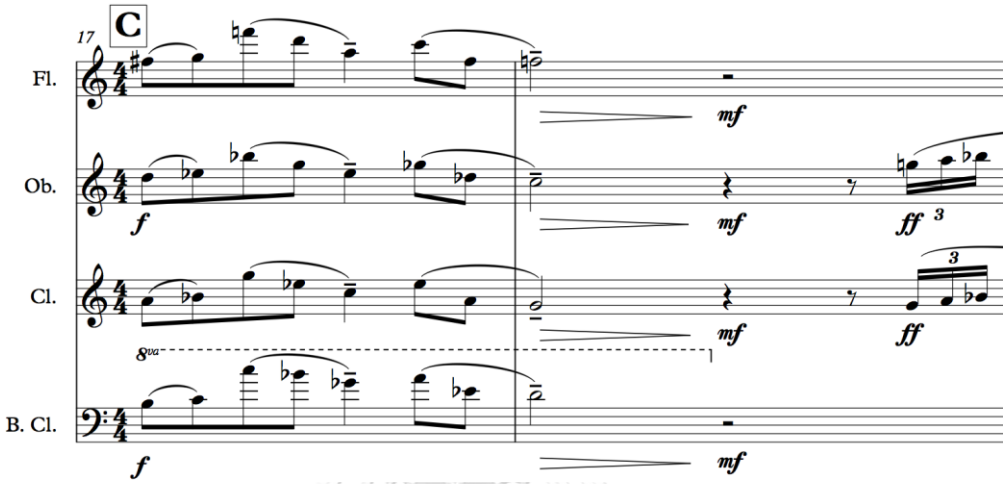
ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับการวางแนวเสียง (Voicing) ในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี พิจารณาถึงความเหมาะสมของช่วงเสียง ความเร็วของทำนอง รวมทั้งบทบาทหน้าที่ของทำนองหลักและเสียงประสานพื้นหลัง โดยเลือกใช้เทคนิคการวางเสียงที่เหมาะสมและสนับสนุนสีสันเสียงตามจินตนาการในการอธิบายผู้ประพันธ์เลือกอธิบายบางช่วงของแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีที่ใช้เทคนิคการวางเสียงที่มีเอกลักษณ์สำคัญเท่านั้น

4.1.3.1 กลุ่มเครื่องลมไม้

การวางแนวเสียงประสานให้กับกลุ่มเครื่องลมไม้ เนื่องจากผลงานประพันธ์เขียนขึ้นสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราขนาดใหญ่ ดังนั้นการวางแนวเสียงให้กับกลุ่มเครื่องลมไม้ในลักษณะประสาน 3 หรือ 4 แนว ต้องกำหนดช่วงเสียงของแนวฟลูตให้เหมาะสมไม่ให้ต่ำจนเสียงอื่นบดบังไป ผู้ประพันธ์ใช้การวางเสียงระยะกว้าง (Spread Voicing) เพื่อให้เกิดสมดุลทางเสียงขณะเล่นของแต่ละเครื่อง (ตัวอย่างที่ 4.2) เนื่องจากการรักษาระดับเสียงให้คงที่และสมดุลของเครื่องลมไม้ต้องใช้ทักษะสูง ดังนั้นหากให้แต่ละโน้ตอยู่ใกล้กันในระยะประชิด (Close Voicing) อาจทำให้ได้เสียงที่ไม่ได้คุณภาพ

ตัวอย่างที่ 4.2 การวางแนวเสียงประสานกลุ่มเครื่องลมไม้แบบระยะกว้าง ห้องที่ 35-38

อย่างไรก็ตามบางช่วงขั้นคู่เสียงระยะประชิดก็ทำให้เกิดอัตลักษณ์ทางเสียงได้เช่นกัน ผู้ประพันธ์ทดลองใช้ขั้นคู่ระยะประชิดระหว่างเบสคลาริเน็ตและเครื่องลมไม้อื่น โดยยกระดับเสียงของเบสคลาริเน็ตขึ้นสูงหนึ่งช่วงเสียง เกิดระยะห่างขั้นคู่ 2 เมเจอร์กับแนวคลาริเน็ตในจังหวะที่หนึ่งและขั้นคู่ 2 เมเจอร์ 3 ไมเนอร์ กับแนวโอโบในจังหวะที่ 2-4 ห้องที่ 17 และจังหวะที่ 1 ห้องที่ 18

(ตัวอย่างที่ 4.3) ทำให้เกิดการวางแนวเสียงแบบผสมระหว่างระยะกว้างและแบบระยะประชิดซึ่งเสียงกระด้างจากขั้นคู่ 2 เมเจอร์ช่วยเสริมให้ทำนองในห้องที่ 17-18 มีเอกลักษณ์ในลีลาแจ๊สชัดเจนมากขึ้น

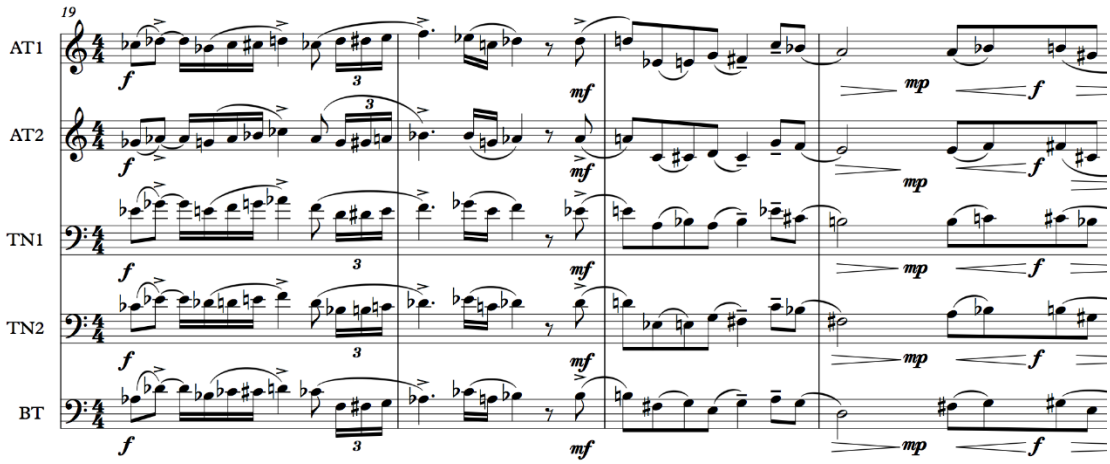
ตัวอย่างที่ 4.3 การวางแนวเสียงคอร์ดกลุ่มเครื่องลมไม้แบบระยะกว้างผสมระยะประชิด ห้องที่ 17-18

4.1.3.2 กลุ่มเครื่องสาย

กลุ่มเครื่องสายสำหรับบทประพันธ์นี้ประกอบด้วยไวโอลิน 1 จำนวน 5 ตัว ไวโอลิน 2 จำนวน 5 ตัว และเชลโล 1 ตัว โดยกลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่ทั้งบรรเลงทำนองหลักและเสียงประสานพื้นหลัง ในส่วนที่เป็นบทบาทนำเสนอทำนองหลักผู้ประพันธ์ใช้การประสานเสียง 2 แนว (2 Parts Harmony) โดยมักให้ไวโอลิน 1 และ 2 มีระยะห่างกันหนึ่งช่วงคู่แปดเพื่อเน้นทำนองให้เด่นชัด ในขณะที่แนวเชลโลบรรเลงแนวประสานในแนวต่ำกว่าช่วงเสียงของไวโอลิน 2 เช่นในห้องที่ 11 และ 13-15 (ตัวอย่างที่ 4.4) และเมื่อกลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่บรรเลงเสียงประสานพื้นหลัง ผู้ประพันธ์เลือกใช้การวางแนวประสานเสียง 3 แนว (3-Part Harmony) ตามคอร์ด เสียงจะโอบอุ้มทำนองหลักของเครื่องดนตรีกลุ่มอื่นได้ดี เช่นห้องที่ 12 และ 16 เป็นต้น

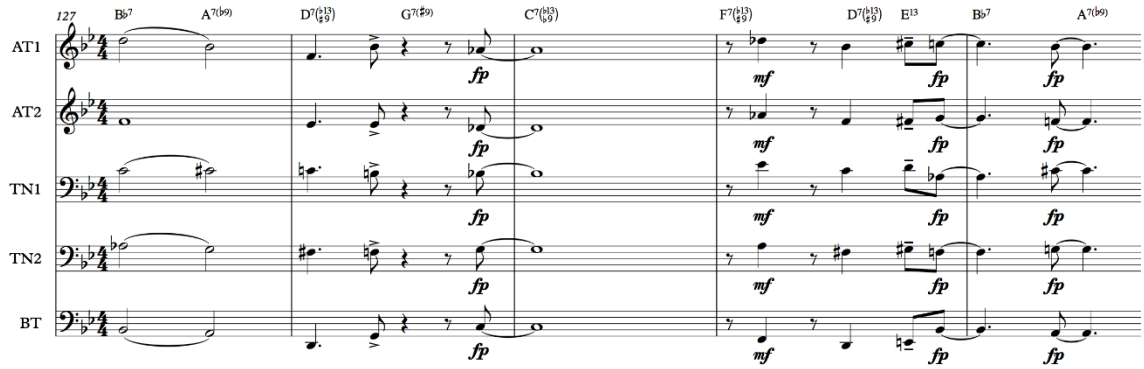
ตัวอย่างที่ 4.4 กลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่ทั้งบรรเลงทำนองหลักและเสียงประสานพื้นหลัง ห้องที่ 11-16

4.1.3.3 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟน

การวางแนวเสียงประสานสำหรับกลุ่มแซกโซโฟนมีสองบทบาทเช่นเดียวกัน ด้านทำนองหลักผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการวางแนวเสียงดรอป 2 ดับเบิลลีด (Drop 2 Double Lead) ตามหลักทฤษฎีดนตรีแจ๊สโดยเริ่มวางแนวเสียงประสานในรูประยะประชิด (4 Ways Close) จากนั้นย้ายแนวที่ 2 ต่ำลงหนึ่งช่วงคู่แปดซึ่งปรากฏโน้ตในแนวบาริโทน (ตัวอย่างที่ 4.5) และซ้ำโน้ตทำนองหลักหนึ่งช่วงคู่แปดล่าง (Doubling) ในแนวเทเนอร์ 2 เล่นโน้ตแนวเดียวกับอัลโต 1 โดยเทคนิคนี้ทำให้ทำนองอัลโต 1 มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.5 การวางแนวเสียงดรอป 2 ดับเบิลลีด ในกลุ่มแซกโซโฟน ในห้องที่ 19-22

ด้านการวางเสียงประสานพื้นหลังสำหรับกลุ่มแซกโซโฟน ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการวางเสียงประสานแบบระยะกว้างโดยให้ความสำคัญกับโน้ตพื้นต้น (Root) ที่แนวบาริโทน ส่วนแนวเทเนอร์ 1 และ 2 ใช้โน้ตไกด์โทนลำดับที่ 3, 5, 7 หรือ 9 ของคอร์ด และใช้โน้ตทบ (Tension) เช่น ♭9, ♯9, 13 และ ♭13 สำหรับแนวอัลโต 1 และ 2 (ตัวอย่างที่ 4.6) โดยมีระยะห่างระหว่างโน้ตบนสุดกับโน้ตต่ำสุดประมาณ 2 ช่วงครึ่งคู่แปด ซึ่งการวางเสียงแบบระยะกว้างในกลุ่มแซกโซโฟนจะให้คุณลักษณะเสียงคอร์ดที่กว้างขึ้นและหนักแน่น

ตัวอย่างที่ 4.6 การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง ห้องที่ 127-131

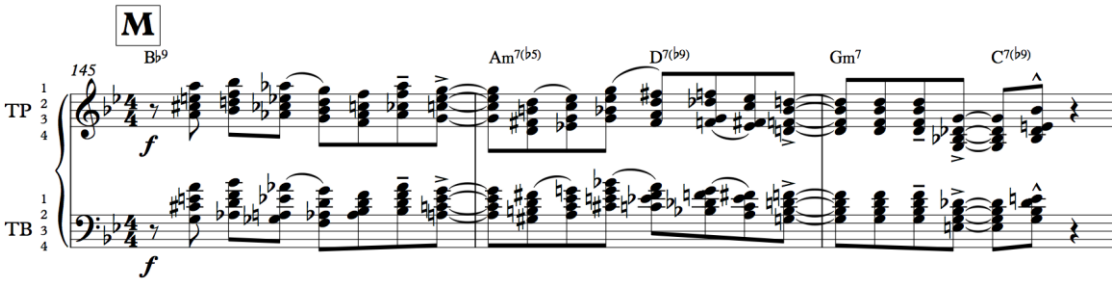


4.1.3.4 กลุ่มเครื่องทองเหลือง

กลุ่มเครื่องทองเหลืองประกอบด้วยทรัมเป็ต 1-4 และทรอมโบน 1-4 การวางเสียงประสาน ที่จุดซ้อม M ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการวางแนวเสียงระยะประชิดให้กลุ่มทรัมเป็ต โดยตัดโน้ต

ลำดับที่ 2 จากโน้ตด้านบน (Omitted 2nd) หรือโน้ตลำดับที่ 3 (Omitted 3rd) และดับเบิลลีดให้ทรัมเป็ต 4 เล่นแนวเดียวกับทรัมเป็ต 1 เพื่อให้ทำนองหลักเด่นขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.7) สำหรับกลุ่มทรอมโบนเครื่องที่ 1-3 บรรเลงเหมือนทรัมเป็ต 1-3 แต่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด ส่วนทรอมโบน 4 เล่นโน้ตในคอร์ดเป็นรูปแบบการวางเสียงประสานแบบเบซี

ตัวอย่างที่ 4.7 โน้ตลดรูปสำหรับเปียโน การวางแนวเสียงกลุ่มเครื่องทองเหลือง จุดซ้อม M ห้องที่ 145-147

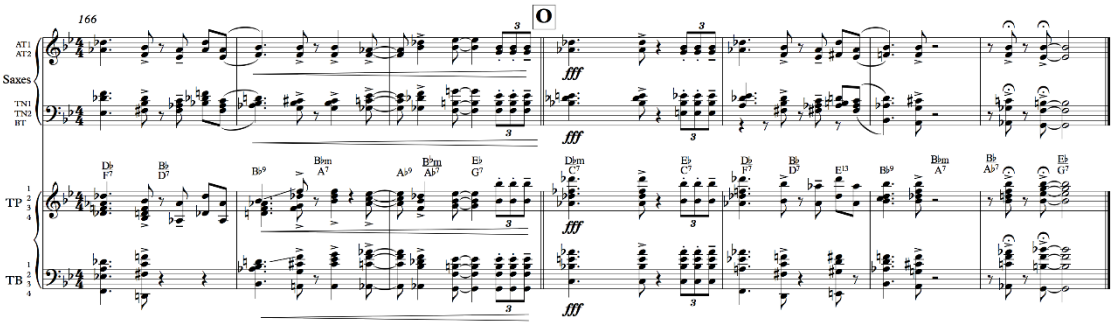


4.1.3.5 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง

การวางแนวเสียงผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง ผู้ประพันธ์กำหนดให้ช่วงเสียงของแซกโซโฟนอยู่ระหว่างกลุ่มทรัมเป็ตและทรอมโบน จากการลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโน (ตัวอย่างที่ 4.8) สังเกตว่าแนวอัลโต 1 จากกลุ่มแซกโซโฟนนั้นเกิดจากการเล่นทับแนวเดียวกับทรัมเป็ต 1 และผสมโน้ตจากทรัมเป็ตแนวที่ 2 และ 3 มาเรียบเรียงให้เกิดเป็นทำนองใหม่ โดยเรียกวิธีการนี้ว่าการประกบคู่ทำนอง (Coupling) ทำให้ได้ทำนองใหม่ที่มีความแตกต่างไปจากทำนองหลักของแนวทรัมเป็ต เช่นในห้องที่ 167-168 แซกโซโฟนเกิดทำนองใหม่ซึ่งดำเนินในทิศทางตรงข้าม (Contrary Motion)

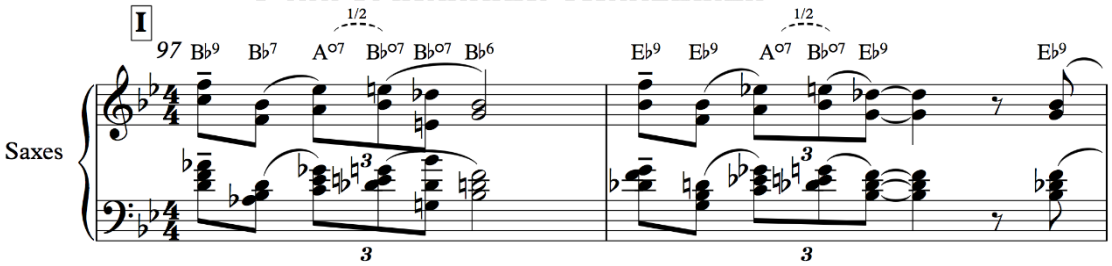
ในการวางแนวเสียงสำหรับแซกโซโฟน ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับเสียงโน้ตทบที่เกิดขึ้นจากการวางเสียงคอร์ดทรัยแอดแนวบน (Upper Structure Triad) ดังนั้นโน้ตทรัยแอดทั้ง 3 โน้ตจึงปรากฏขึ้นในแนวอัลโต 1-2 และเทเนอร์ 1 สำหรับแนวเบสสังเกตบาริโทนทำหน้าที่เล่นสอดคล้องไปกับแนวทรอมโบน 3 แทนการเล่นโน้ตพื้นต้นเพื่อหลีกเลี่ยงการเล่นทับซ้อนแนวเบสกับเบสทรอมโบนเนื่องจากกลุ่มทรอมโบนถูกวางแนวเสียงในแบบระยะกว้าง แต่ในบางกรณีผู้ประพันธ์ต้องการความหนักแน่นของเสียงเบสดังนั้นการเรียบเรียงอาจกำหนดให้บาริโทนและเบสทรอมโบนเล่นโน้ตระดับเสียงเดียวกันเช่นในห้องที่ 171-172 ซึ่งเป็นท่อนจบของเพลง

ตัวอย่างที่ 4.8 การวางแนวเสียงผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง ห้องที่ 166-172 แสดงแบบลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโน

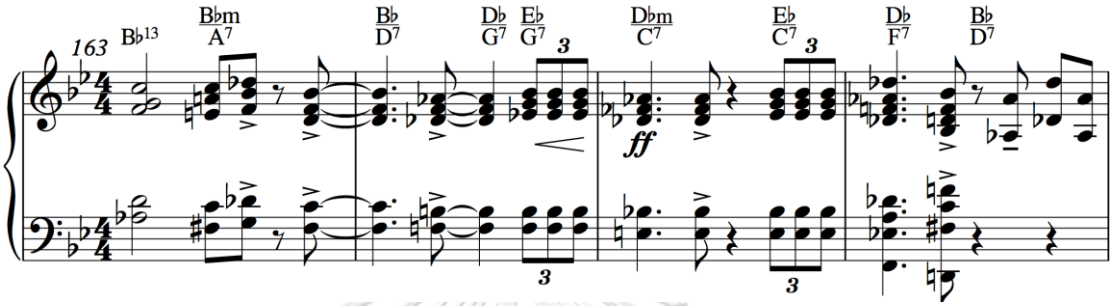


4.1.4 เสียงประสาน

การใช้เสียงประสานสำหรับกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ใช้ตามหลักทฤษฎีการประพันธ์ดนตรีแจ๊สเป็นหลัก โดยคำนึงถึงการสร้างเสียงประสานเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย (Approach Chord) เช่น ในกลุ่มแซกโซโฟนใช้คอร์ดดิมินิชท์เป็นเสียงประสานผ่านภายในคอร์ดหลักโดมินันท์ B♭ และ E♭ ห้องที่ 97-98 ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 4.9) เนื่องด้วยทำนองเล่นโน้ตบลูส์ E และ D♭ จากบันไดเสียง B♭ Blues ซึ่งถือเป็นโน้ตที่ไม่ได้อยู่ในคอร์ดหลัก สำหรับโน้ต E♭ และ E ที่มีระยะห่าง ½ เสียง ผู้ประพันธ์ใช้การเข้าหาคอร์ดแบบโครมาติก (Chromatic Approaching) จึงเกิดคอร์ด Adim7 เข้าหาคอร์ด B♭dim7

ตัวอย่างที่ 4.9 กลุ่มแซกโซโฟนใช้คอร์ดดิมินิชท์เป็นคอร์ดผ่านภายในคอร์ดโดมินันท์ ห้องที่ 97-98

การใช้เสียงประสานในกระบวนนี้มีลักษณะเด่นอีกประการนั่นคือ การใช้คอร์ดโดมินันท์ที่มีโน้ตทบต่าง ๆ เช่น 9, ♭9, ♯9, ♯11 และ ♭13 ซึ่งผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการวางเสียงคอร์ดทรัยแอดแนวบนคอร์ดโดมินันท์ (Upper Structure Triad) เพื่อให้ได้เสียงโน้ตทบชัดเจนตามที่ต้องการ โดยแนวประสานด้านล่างมักเล่นโน้ตสำคัญของคอร์ดคือ โน้ตตัวที่ 3 และ 7 ของคอร์ดโดมินันท์ในขณะที่แนว

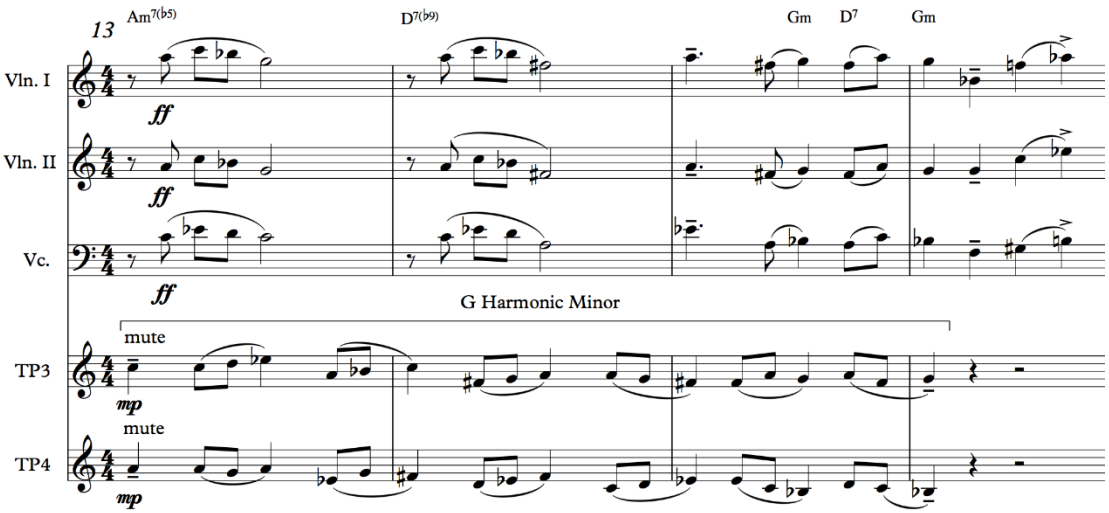
บนเป็นโน้ตทรัยแอดเช่น ห้องที่ 163 ทรัยแอด B♭m (B♭, D♭, F) บนคอร์ด A7 ทำให้เกิดโน้ตทบ ♭9 (B♭) และ ♭13 (F) หรือห้องที่ 164 ทรัยแอด E♭ (E♭, G, B♭) บนคอร์ด G7 ทำให้เกิดโน้ตทบ ♯9 (B♭) และ ♭13 (E♭) เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 4.10)

ตัวอย่างที่ 4.10 การวางเสียงคอร์ดทรัยแอดแนวบนคอร์ดโดมินันท์เพื่อให้ได้เสียงโน้ตทบต่าง ๆ

4.1.5 บันไดเสียง

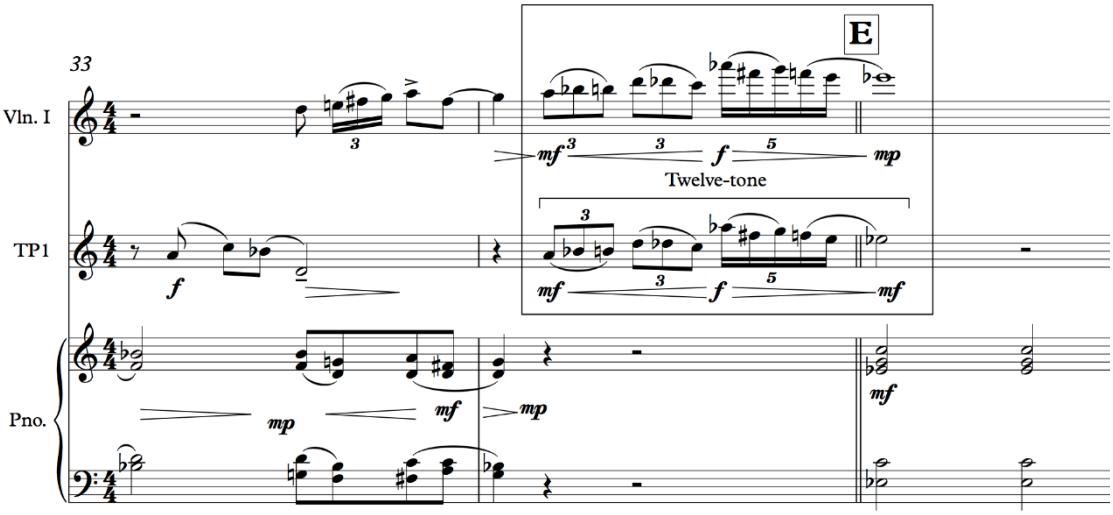
ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint) เพื่อสร้างมิติทางเสียงและเรื่องราวให้น่าสนใจ โดยทำนองต้องมีเอกลักษณ์และสนับสนุนโครงสร้างเสียงประสานให้กับทำนองหลัก เช่นในห้องที่ 13-16 ทำนองหลักเครื่องสายดำเนินอยู่ในบันไดเสียง G ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิกในลักษณะประสาน 2 แนว ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มแนวทำนองสอดประสานแต่ต่างจังหวะกันโดยใช้เสียงทรัมเป็ตแบบซับเสียง (Mute) ซึ่งแนวทำนองเกิดจากการใช้โน้ตจากบันไดเสียง G ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก (ตัวอย่างที่ 4.11) ให้ความรู้สึกกลมกลืนสอดประสานไปกับทำนองหลักอย่างลงตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 4.11 การใช้บันไดเสียง G ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิกในแนวทรัมเป็ต ห้องที่ 13-16

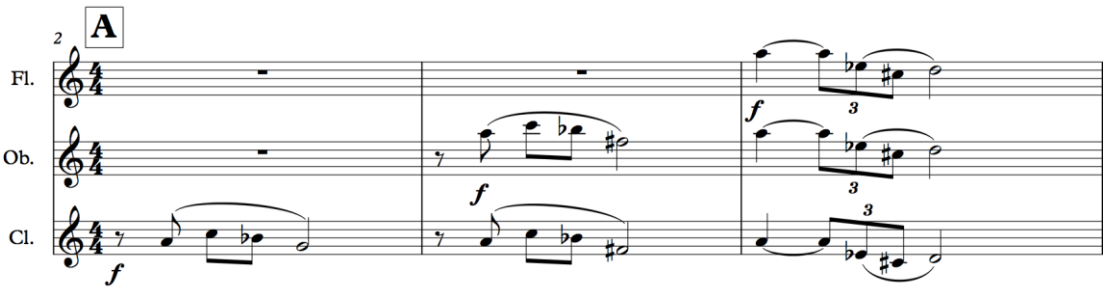


ในบางช่วงเพื่อให้ลีลาสอดประสานมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น ผู้ประพันธ์จัดการให้บันไดเสียงออกจากศูนย์กลางเสียงชั่วขณะ โดยใช้แถวโน้ตสิบสองตัว (Twelve-tone) เพื่อเชื่อมระหว่าง 2 คอร์ด Gm และ Am7♭5 ในห้องที่ 34-35 ประกอบด้วยโน้ต A, B♭, B, D, D♭, C, A♭, F♯, G, F, E และ E♭ (ตัวอย่างที่ 4.12)

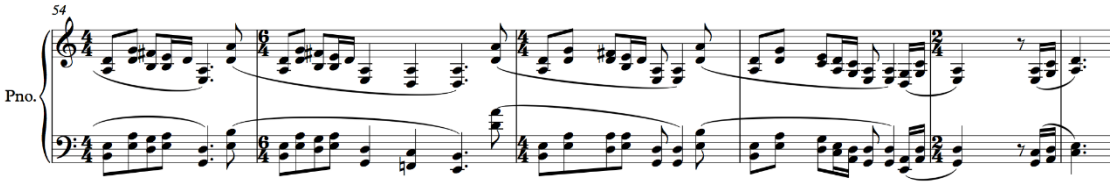
ตัวอย่างที่ 4.12 การใช้แถวโน้ตสิบสองตัวในการเชื่อมระหว่างคอร์ด Gm และ Am7♭5 ห้องที่ 34-35

4.1.6 จังหวะ

4.1.6.1 ชีพจรจังหวะ

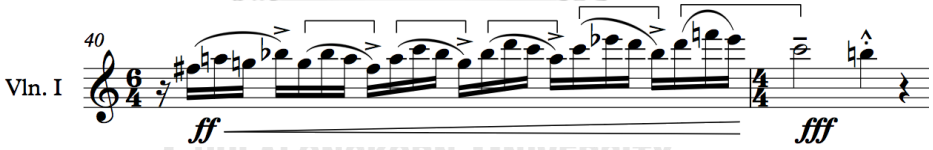
บทเพลงนี้แม้อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 เป็นหลักซึ่งมี 4 ชีพจรจังหวะ (Pulse) ปกติจังหวะที่ 1 เป็นจังหวะสำคัญที่สุด แต่ทำนองตอน A นั้นเริ่มโน้ตในจังหวะเบาและมีโน้ตท้ายเน้นน้ำหนักในจังหวะที่ 3 ซึ่งทำให้ในจังหวะที่ 3 โดดเด่นและมีความสำคัญมากกว่า (ตัวอย่างที่ 4.13)

ตัวอย่างที่ 4.13 การเน้นน้ำหนักในจังหวะที่ 3 ของทำนองตอน A

4.1.6.2 การเปลี่ยนอัตราจังหวะ

ผู้ประพันธ์ใช้การเปลี่ยนอัตราจังหวะสร้างความไม่สม่ำเสมอให้เกิดขึ้นกับชีพจรจังหวะเช่น ในห้องที่ 54-59 อัตราจังหวะที่เปลี่ยนไป 4/4, 6/4, 4/4, 2/4 ให้ความรู้สึกถึงการย้ายจังหวะที่ 1 แบบไม่คงที่เกิดลีลาน่าตื่นเต้น (ตัวอย่างที่ 4.14)

ตัวอย่างที่ 4.14 การเปลี่ยนอัตราจังหวะบนแนวเปียโนในห้องที่ 54-59

4.1.6.3 การปรับสัดส่วนของลักษณะจังหวะ

การนำจังหวะทำนองหลัก A (Theme I) มาย่อส่วน (Rhythmic Diminution) เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นให้เป็นทำนองใหม่บนแนวไวโอลิน (ตัวอย่างที่ 4.15)

ตัวอย่างที่ 4.15 การย่อส่วนจังหวะทำนองหลัก A (Theme I)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2 อรรถาธิบายกระบวน *His Passion and Inspiration*

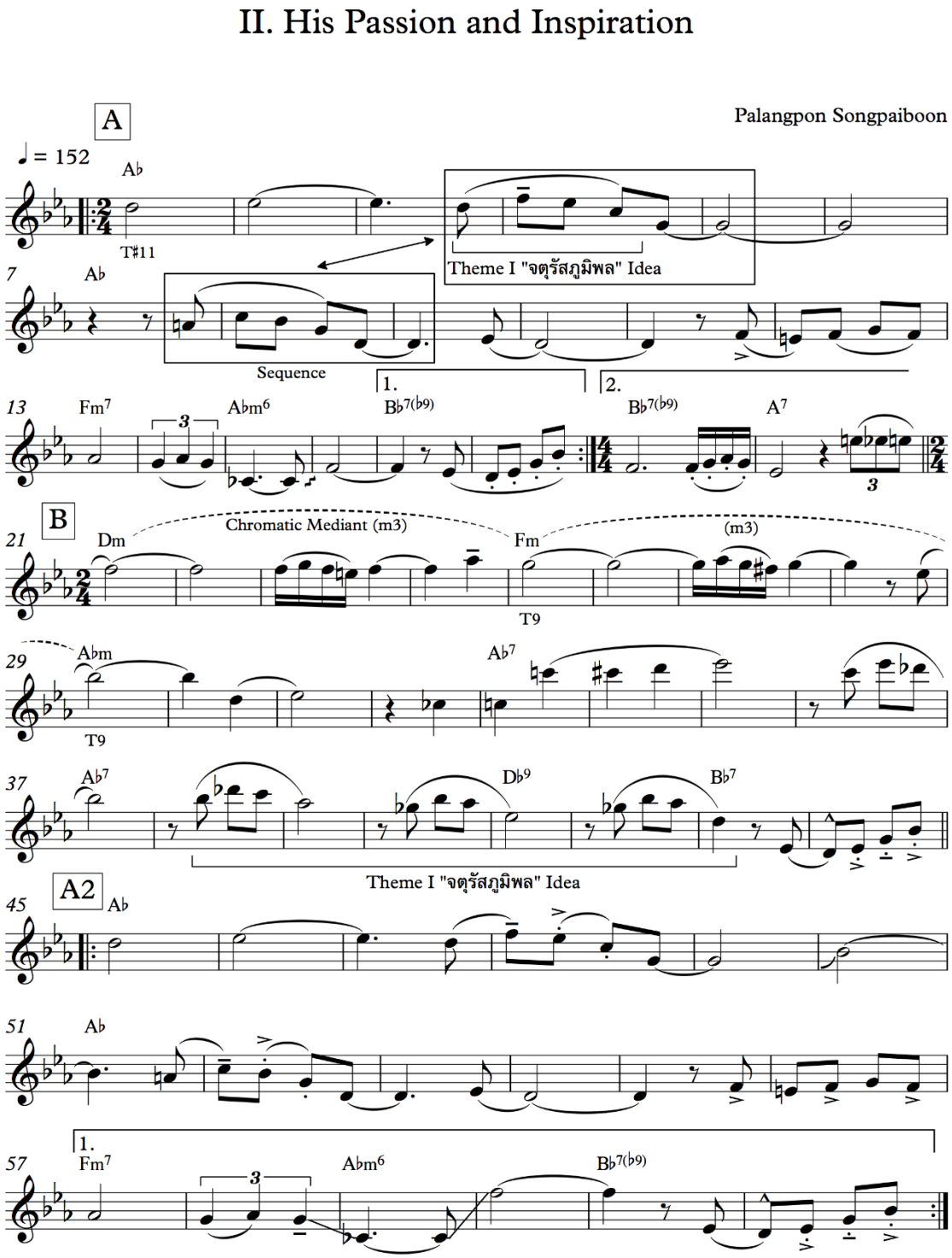
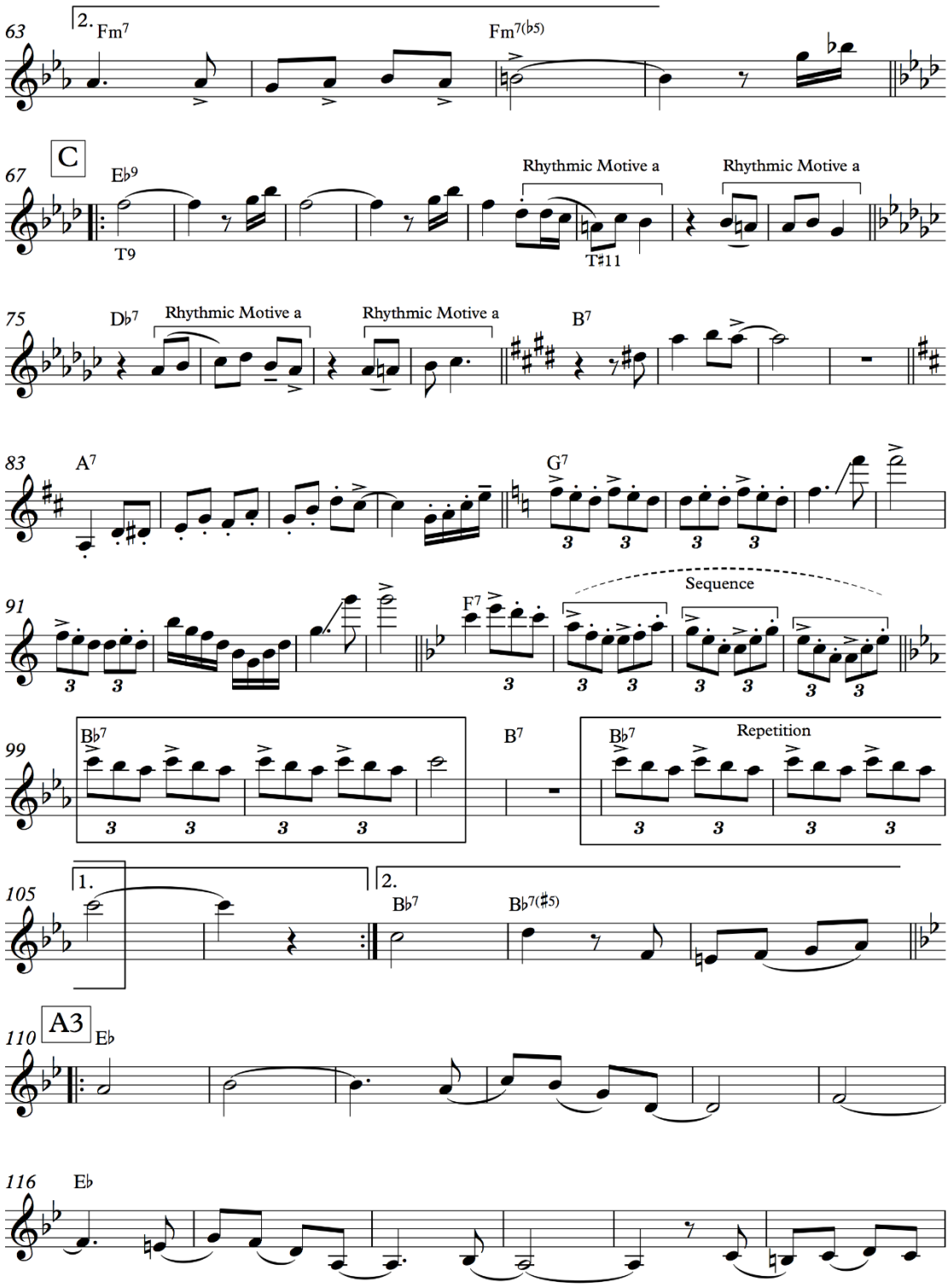
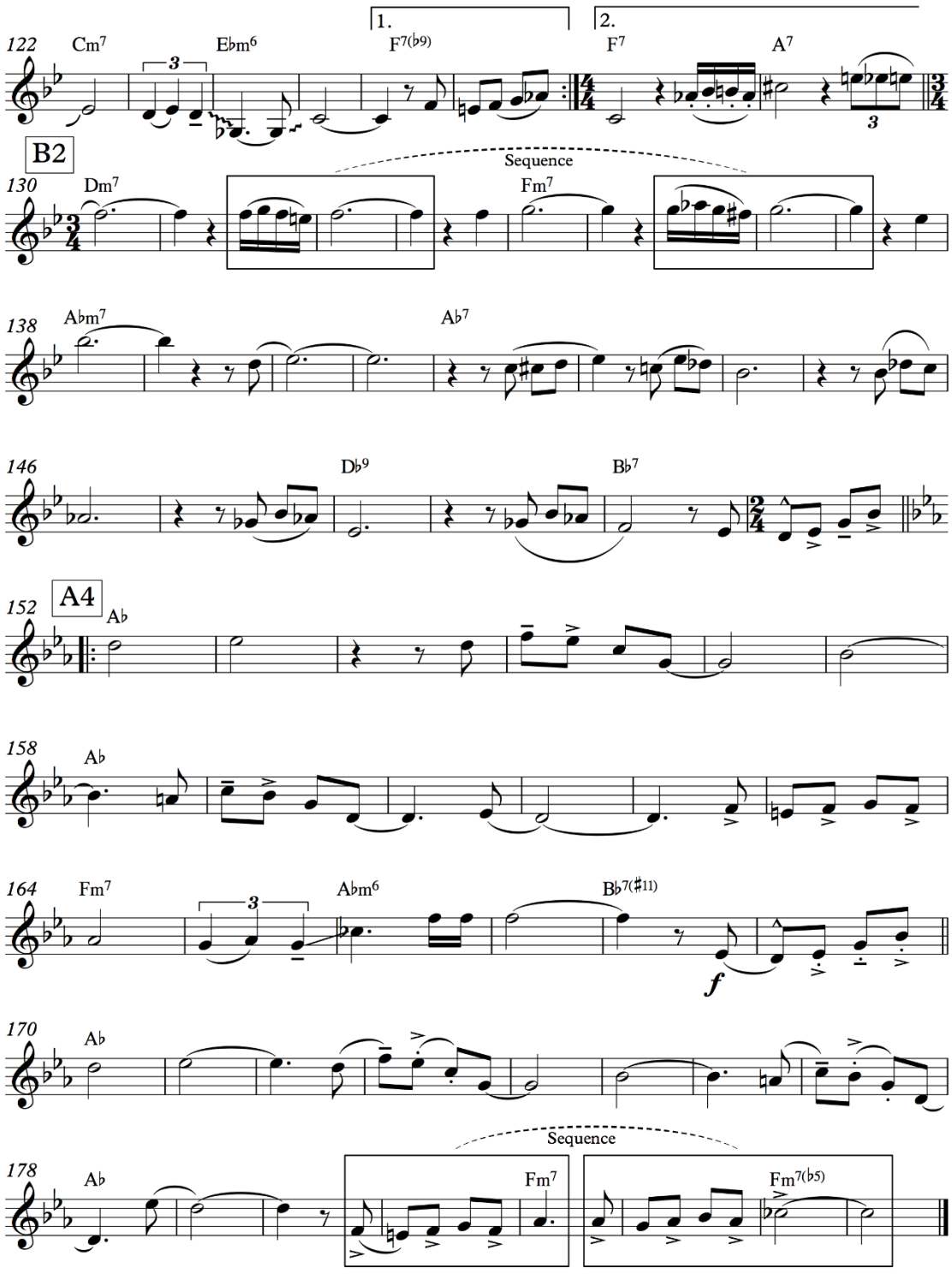
4.2.1 ทำนองหลัก

ทำนองหลักในกระบวน *“His Passion and Inspiration”* มีลีลาประยุกต์จากดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊ส ในจังหวะ 2/4 ใช้สังคีตลักษณ์รอนโดแบบ 7 ตอน มีโครงสร้างสมดุล A B A C A B A ผู้ประพันธ์เน้นการนำเสนอทำนองหลักตอน A มีการย้อนกลับทั้งหมด 4 ครั้งซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของรอนโดแต่มีตอนต่าง B และ C คั่นระหว่างทำนองหลัก โดยที่ตอน C จะเป็นตอนที่มีเนื้อดนตรีเข้มข้นมากที่สุด (ตัวอย่างที่ 4.16)

ตอน A เป็นตอนหลักของกระบวนนำเสนอทำนองแบบย้อนความ มีท่วงทำนองที่จดจำง่าย ความยาวรวม 18 ห้อง ทำนองดำเนินในโมด A♭ ลิเดียนประกอบด้วยโน้ต A♭, B♭, C, D, E♭, F, G มีโน้ตลำดับที่ 4 เป็นโน้ตทบ ♯11 หรือโน้ต D เป็นโน้ตสำคัญของโมดปรากฏอยู่ในห้องที่ 1 และ 9-11 ของกระบวน สังเกตการนำ ทำนองหลัก “จัตุรัสภูมิพล” (Theme I) ซึ่งเป็นทำนองหลักของกระบวน *“King Bhumibol Adulyadej Square”* มาใช้ในห้องที่ 4 โดยมีรูปร่างโมทีฟคล้ายกันและซีเควนซ์ทำนองอีกครั้งในห้องที่ 8 โดยทำนองตอน A จะกลับมาอีก 3 ครั้งในตอน A2, A3 และ A4 ซึ่งมีแต่ตอน A3 ที่ย้ายเสียงไปสู่โมด E♭ ลิเดียนเท่านั้น

ตอน B ย้ายเสียงโมดลิเดียนสู่เสียงไมเนอร์ด้วยโครมาติกมิเดียนระยะห่างคู่ 3 เมเจอร์จากคอร์ด B♭7 ตอน A ไปสู่คอร์ด Dm โดยมีคอร์ดโดมินันท์มาก่อนหน้าทำหน้าที่เคเดนซ์ปิด (Cadence) จากนั้นดำเนินเสียงระยะห่างคู่ 3 ไมเนอร์ไปสู่คอร์ด Fm และ A♭m ตามลำดับ คอร์ดโดมินันท์ A♭7 ในห้องที่ 33 เตรียมส่งเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย B♭7 เพื่อส่งกลับทำนองตอน A ถัดไป สังเกตการใช้คอร์ด D♭7 ในการเชื่อมระหว่างคอร์ด A♭7 และ B♭7 ซึ่งมีระยะห่างจากคอร์ดแรกคู่ 4 เพอร์เฟคและในระยะคู่ 3 ไมเนอร์จากคอร์ดที่สอง ด้านทำนองผู้ประพันธ์ใช้ค่าโน้ตเขบ็ตสองชั้นในห้องที่ 19, 23 และ 27 เพื่อสร้างความต่างจากตอน A โดยทำนอง “จัตุรัสภูมิพล” (Theme I) ถูกใช้ในท่อนนี้อีกครั้งในห้องที่ 36-43 มีลักษณะลดระดับเสียงแบบซีเควนซ์ทำนอง

ตอน C เป็นตอนต่างที่อยู่กลางเพลงมีความเข้มข้นทางเนื้อดนตรีและมีความยาวมากที่สุดรวม 40 ห้อง เล่นแบบย้อนความด้วยทำนองในโมดมิกโซลิเดียน (Mixolydian Mode) ทำนองเริ่มต้นด้วยโน้ต F ในห้องที่ 67 ซึ่งเป็นโน้ตทบ 9 ของคอร์ด E♭9 ผู้ประพันธ์ยังใช้เทคนิคด้านจังหวะในการสร้างโมทีฟจังหวะ a (Rhythmic Motive a) ในห้องที่ 71-78 และแนวคิดการใช้จังหวะทำนองที่หลากหลายเช่นจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 พยางค์ รวมทั้งการซีเควนซ์และการซ้ำทำนองในห้องที่ 96-105 ตอนนี้ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดโดมินันท์เป็นคอร์ดหลักเริ่มด้วยคอร์ด E♭9 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ของ A♭ ในตอน A จากนั้นขยายชุดคอร์ดโดมินันท์รวม 7 คอร์ดในทิศทางลงมีระยะห่างกัน 1 เสียงแบบต่อเนื่อง ยกเว้น 2 คอร์ดสุดท้ายที่มีระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ประกอบด้วยคอร์ด E♭9, D♭7, B7, A7, G7, F7 และ B♭7 ตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 4.16 โน้ตทำนองหลักกระบวน *His Passion and Inspiration*

ตัวอย่างที่ 4.16 โน้ตทำนองหลักกระบวน *His Passion and Inspiration* (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 4.16 โน้ตทำนองหลักกระบวน *His Passion and Inspiration* (ต่อ)

4.2.2 โครงสร้างการเรียบเรียง

โครงสร้างการเรียบเรียงสำหรับกระบวน *His Passion and Inspiration* นั้นดำเนินตามสังคีตลักษณ์ทำนองหลักรอนโด 7 ตอนและย้อนโครงสร้างเสียงประสานเดิมอีก 1 รอบแต่เปลี่ยนรูปแบบการเรียบเรียงที่แตกต่างออกไปจากครึ่งแรก รวมจุดซ้อมจากอักษร A ถึง O รวม 15 จุด โดยมีรายละเอียดพอสังเขปดังนี้

กระบวนนี้พรรณนาถึงพระอัจฉริยภาพทางด้านดุริยางคศิลป์ของพระองค์ เนื้อดนตรีสื่อถึงความสนพระทัยในเครื่องดนตรีและแรงบันดาลใจจากแนวดนตรีที่ทรงโปรด ผู้ประพันธ์เลือกใช้แซกโซโฟน คลาริเน็ต กีตาร์และไวโอลิน เพื่อสื่อความหลายหลายของสีสันเสียง (รูปแผนภูมิที่ 4.2) ตอน A ถึง B จากท่อนนำถึงจุดซ้อม B ผู้ประพันธ์เลือกใช้กลุ่มเครื่องลมไม้ในการบรรเลงทำนองด้วยการประสาน 4 แนว โดยตอน A คลาริเน็ตและฟลูตสลับกันเล่นทำนองหลักคนละท่อนสื่อถึงช่วงเวลาที่พระองค์ทรงเริ่มฝึกฝนเครื่องดนตรี โดยโอโบเล่นแนวสอดประสานและเบสคลาริเน็ตดำเนินแนวเบสแบบแจ๊ส

จุดซ้อม C แสดงให้เห็นความสนพระทัยของพระองค์ต่อเครื่องดนตรีชนิดอื่น ผู้ประพันธ์เปลี่ยนกลุ่มเครื่องดนตรีใหม่โดยเลือกไวโอลินบรรเลงบนแนวทำนองหลัก A2 มีกีตาร์โปร่งแบบยิปซีเล่นประกอบจังหวะควบคู่ไปกับเปียโน ในขณะที่เชลโลและกลุ่มไวโอลินเล่นตอบรับกับทำนองหลัก เมื่อเข้าสู่จุดซ้อม D เนื้อดนตรีจะมีความเข้มข้นมากขึ้นกลุ่มเครื่องต่าง ๆ ผลัดกันบรรเลงทำนองและเสียงประสานเพื่อสื่อถึงพระปรีชาสามารถในการทรงเครื่องดนตรีของพระองค์ ในการเสนอทำนองหลัก A ครั้งที่ 3 ผู้ประพันธ์เลือกใช้คลาริเน็ต ทรัมเป็ตและทรอมโบน สำหรับบรรเลงทำนอง แนวสอดประสานและแนวเบสตามลำดับ ซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีสำคัญของดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊ส สำหรับในตอนต่าง B2 เมื่อตอน B ต้องกลับมาอีกครั้งผู้ประพันธ์ปรับจังหวะจาก 2/4 แบบดนตรีเดินแถวเป็นจังหวะวอลซ์ 3/4 โดยมีคลาริเน็ต อัลโตแซกโซโฟน และทรัมเป็ตเป็นกลุ่มที่มีบทบาทมากที่สุด ส่วนทำนองหลัก A4 สุดท้ายที่จุดซ้อม G กีตาร์ยิปซีรับบททำนองหลัก ส่วนทำนองรองเล่นโดยกลุ่มเครื่องสายและเปียโน

ครึ่งหลังของกระบวนเป็นการกลับมาของโครงสร้างเพลงจากทำนองหลัก ผู้ประพันธ์ต้องการพรรณนาถึงพระอัจฉริยภาพขั้นสูงทางด้านดุริยางคศิลป์ของพระองค์ โดยแต่ละตอนมีการประชัน (Trade) ระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรี เช่น จุดซ้อม H เป็นท่อนโซลิ กลุ่มเครื่องทองเหลืองเล่นประชันกับกลุ่มแซกโซโฟนซึ่งประพันธ์ทำนองใหม่โดยผู้ประพันธ์ ถัดมาที่จุดซ้อม I เครื่องสายและเครื่องทองเหลืองบรรเลงทำนองพร้อมกัน ซึ่งกลุ่มเครื่องสายช่วงสร้างสีสันเสียงในแนวทำนองให้ชัดเจนมากขึ้น สำหรับจุดซ้อม J ถือเป็นตอนสำคัญของกระบวนเพื่อสื่อถึงพระปรีชาของพระองค์ในการทรงเครื่องดนตรี ผู้ประพันธ์กำหนดให้เป็นท่อนคาเดนซาในการแสดงเดี่ยวไวโอลินความยาวทั้งสิ้น 36

ห้องซึ่งแนวทำนองมีความยากในการบรรเลงระดับสูง โดยมีกลุ่มเครื่องลมไม้สนับสนุนเสียงประสานเป็นระยะ

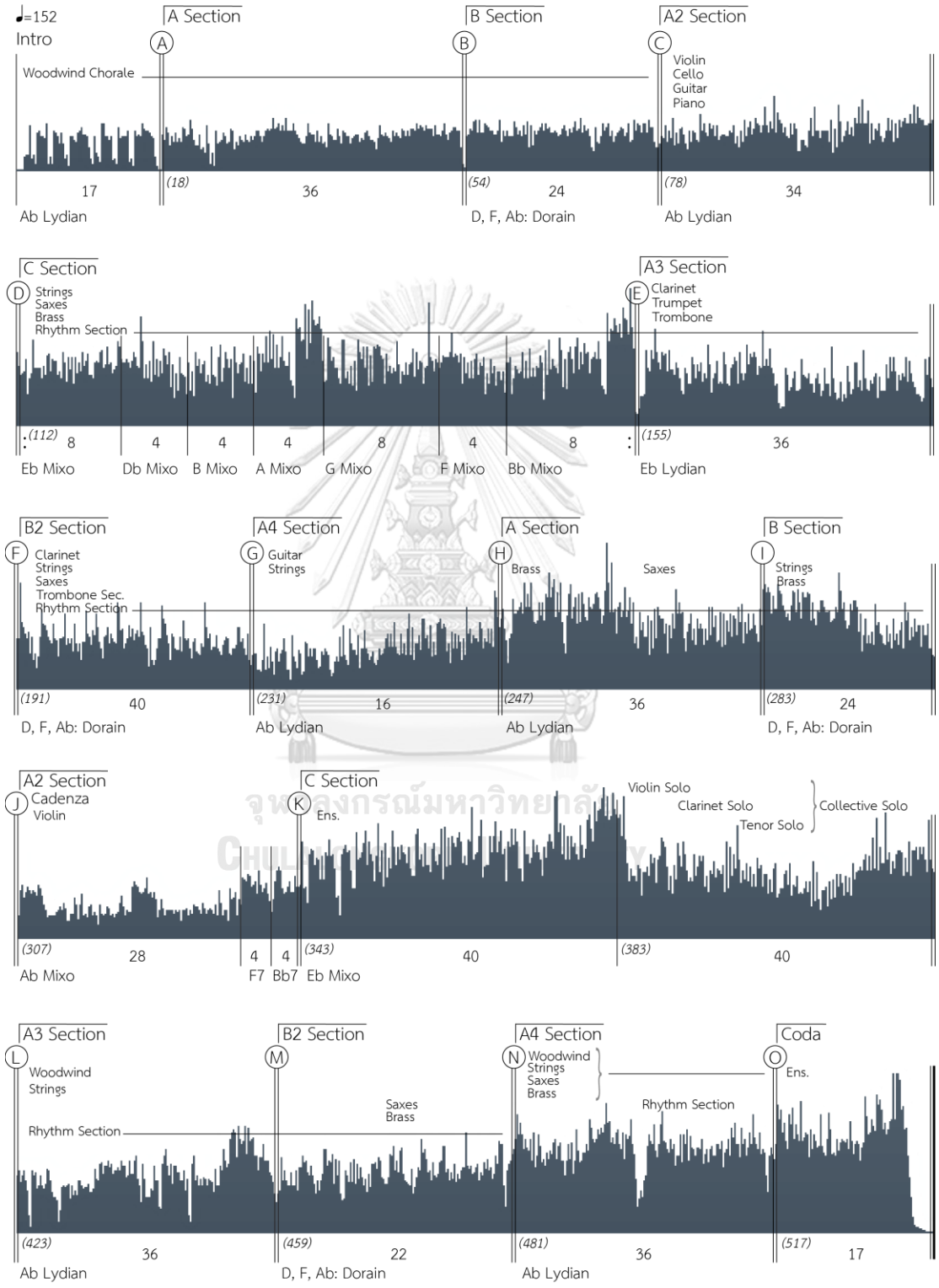
สังเกตความเข้มเสียง (Dynamics) (แผนภูมิที่ 4.2) เห็นได้ว่าจุดซ้อม K เป็นตอนที่ดนตรีมีความเข้มข้นและเร้าใจมากที่สุดของกระบวน ซึ่งเป็นเทคนิคการวางโครงสร้างการเรียบเรียงของผู้ประพันธ์ที่ต้องการให้เกิดความแตกต่างของท่อนปัจจุบันกับท่อนก่อนหน้า ครึ่งแรกเป็นการประชันการบรรเลงของแต่ละกลุ่มซึ่งแสดงให้เป็นทักษะการเล่นขั้นสูง เช่นทักษะการเล่นกลุ่มค่าโน้ตเขบ็ตสองชั้นหรือโน้ตตัวดำ 3 พยางค์ ในความเร็วตัวดำเท่ากับ 152 เป็นต้น เริ่มตอนด้วยกลุ่มเครื่องทองเหลือง กลุ่มแซกโซโฟน กลุ่มเครื่องสาย และกลุ่มเครื่องลมไม้ตามลำดับ ครึ่งหลังเป็นการประชันเดี่ยวอิมโพรไวส์สำหรับเครื่องดนตรี 3 ชิ้นได้แก่ ไวโอลิน คลาริเน็ต และเทเนอร์แซกโซโฟน ซึ่งสองเครื่องหลังเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่พระองค์ทรงร่ำเรียนและทรงใช้บรรเลงเป็นประจำกับวง อ.ส. หรือเมื่อมีโอกาสได้ทรงดนตรีกับนักดนตรีต่างชาติ ในช่วงท้ายสุดเป็นการแสดงถึงการอิมโพรไวส์พร้อมกันทั้ง 3 เครื่อง (Collective Solo) โดยมีอิสระในการด้น ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊ส

จุดซ้อม L กลองเปลี่ยนจากจังหวะสวิงเป็นการเล่นสนับสนุนจังหวะทำนองของกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสาย ในช่วงท้ายผู้ประพันธ์สลับกลุ่มเล่นแนวทำนองในลักษณะถามตอบประโยคกันให้เกิดเป็นมิติทางเสียง จุดซ้อม M เปลี่ยนเป็นจังหวะวอลซ์ 3/4 อีกครั้ง กลุ่มทรอมโบนเล่นทำนองหลักและกลุ่มเครื่องสายเล่นแนวสอดประสาน ในขณะที่กลุ่มเครื่องลมไม้เล่นเสียงประสานในจังหวะวอลซ์ ในตอนนี้ผู้ประพันธ์ให้อิสระกับแนวเปียโนเพื่อให้ผู้เล่นได้อิมโพรไวส์ตามคอร์ดที่กำกับไว้ให้อย่างอิสระ

จุดซ้อม M เป็นการกลับมาของทำนองหลัก A เพื่อสร้างความจดจำให้กับผู้ฟังอีกครั้ง การเรียบเรียงเสียงดนตรี (Orchestration) เน้นความยิ่งใหญ่เต็มวง ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับทำนองหลักซึ่งจะได้ยินการประสานเสียงในแนวตั้งของแต่ละกลุ่ม ยกเว้นสำหรับกลุ่มเครื่องให้จังหวะซึ่งรอกลับเข้ามาเล่นจังหวะเดินแถวในส่วนครึ่งหลัง ห้องที่ 499 กลุ่มเครื่องสายและเครื่องลมไม้ทำหน้าที่เสียงประสานพื้นหลังลดความหนาแน่นของเสียงดนตรีลงก่อนที่จะให้ทั้งวงโถมเข้าสู่ตอนสุดท้าย จุดซ้อม O หรือท่อนโคดาใช้ทำนองหลัก A เป็นทำนองจบมีการเปลี่ยนความเข้มเสียงอย่างรวดเร็วจากความดังปานกลาง (*mf*) จนถึงความดังมากที่สุด (*fff*)

จากอรรถาธิบายข้างต้น เห็นได้ว่าโครงสร้างการเรียบเรียงกระบวน *His Passion and Inspiration* ดำเนินไปตามสังคีตลักษณ์รอนโด 7 ตอนอย่างตรงไปตรงมา มีการย้อนกลับทำนองหลัก A หลายครั้ง ความต่างระหว่างตอนเกิดจากการใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงดนตรี เนื้อดนตรี และความเข้มเสียง ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของกระบวนที่สองนี้

แผนภูมิที่ 4.2 แสดงโครงสร้างการเรียบเรียงกระบวน *His Passion and Inspiration*

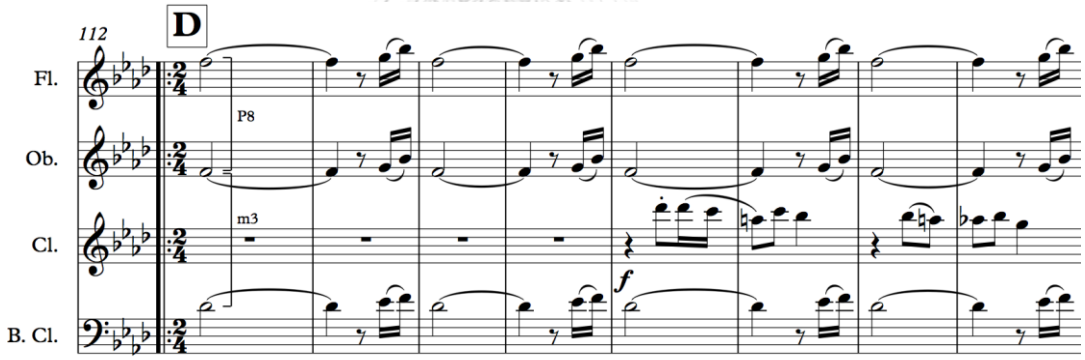


4.2.3 การวางแนวเสียง

ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์กำหนดรูปแบบการวางเสียง โดยคำนึงถึงเนื้อดนตรีที่ต่างกันไปในแต่ละตอน บางตอนมีเนื้อดนตรีหนาแน่นมีแนวประสานครบ 4 แนว บางตอนให้ทำให้เบาบางด้วยการลดแนวประสานลงเหลือ 3 หรือ 2 แนว มีรายละเอียดพอสังเขปดังนี้

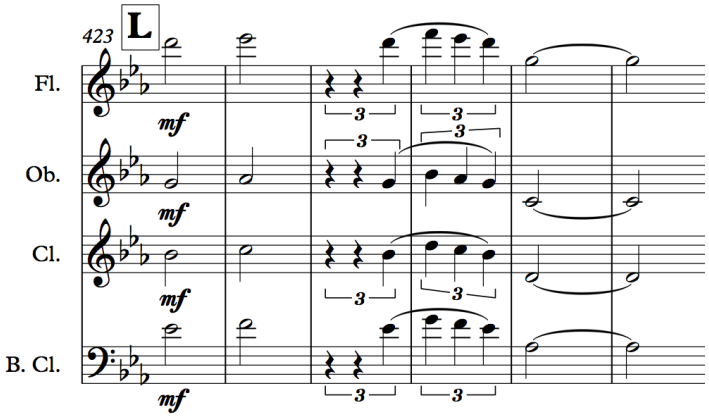
4.2.3.1 กลุ่มเครื่องลมไม้

การวางแนวเสียงให้กับกลุ่มเครื่องลมไม้ที่จุดซ้อม D เครื่องในกลุ่มมีบริบททั้งทำนองหลักและทำนองสอดประสาน โอโบเป็นทำนองหลักเล่นประกบด้วยเสียงฟลูตสูงกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด (P8) ย่านฮาร์โมนิกส์ที่เกิดขึ้นของเครื่องทั้งสองทำให้แนวทำนองเด่นชัดมากขึ้น ทำนองถูกประสานคู่ 3 ไมเนอร์ล่างด้วยเสียงเบสคลาริเน็ตสร้างมิติให้กับทำนอง สำหรับแนวคลาริเน็ตซึ่งเล่นแนวสอดประสานนั้นผู้ประพันธ์จัดให้อยู่ในแนวที่สูงกว่าแนวฟลูตซึ่งเป็นช่วงเสียงใสกังวานของคลาริเน็ตทำให้แนวสอดประสานโดดเด่น (ตัวอย่างที่ 4.17)

ตัวอย่างที่ 4.17 การวางแนวเสียงให้กับกลุ่มเครื่องลมไม้ หนึ่งช่วงคู่แปดและประสานคู่ 3 ไมเนอร์

ในบางท่อนกลุ่มเครื่องลมไม้มีการเคลื่อนทำนองด้วยคอร์ดในแนวตั้ง ใช้การประสานสี่แนวแบบคอร์ด (Chordal Style) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554: 64) ซึ่งผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดการวางเสียงประสานจากนักประพันธ์ศตวรรษที่ 20 เช่น สตราวินสกี ในบทประพันธ์ *Symphony in Three Movements* (ค.ศ. 1945) โดย เขาใช้การสลับแนวเสียงให้เสียงคลาริเน็ตเล่นสูงกว่าแนวโอโบทำให้ได้เสียงแบบใหม่

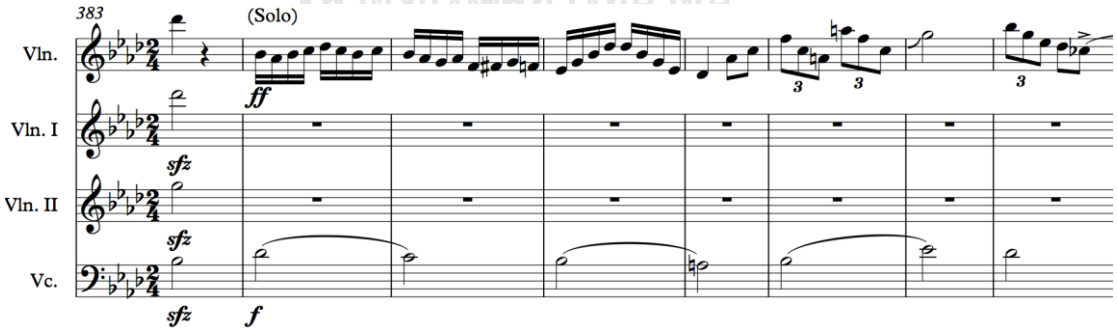
โดยที่จุดซ้อม L ผู้ประพันธ์ใช้การประสานสี่แนวแบบคอร์ดเคลื่อนทำนองแบบขนาน (Parallel Motion) โดยให้แนวคลาริเน็ตประสานคู่ 10 ต่ำกว่าแนวฟลูตและอยู่เหนือแนวโอโบคู่ 3 ในขณะที่แนวเบสคลาริเน็ตนั้นประสานระยะคู่ 5 ต่ำกว่าคลาริเน็ต ซึ่งการขนานคู่ 5 ให้โทนเสียงทันสมัยต่างไปจากวิธีการประสานเสียงแบบคู่สาม (ตัวอย่างที่ 4.18)

ตัวอย่างที่ 4.18 การประสานสี่แนวแบบคอร์ดและสลับแนวเสียงของกลุ่มเครื่องลมไม้

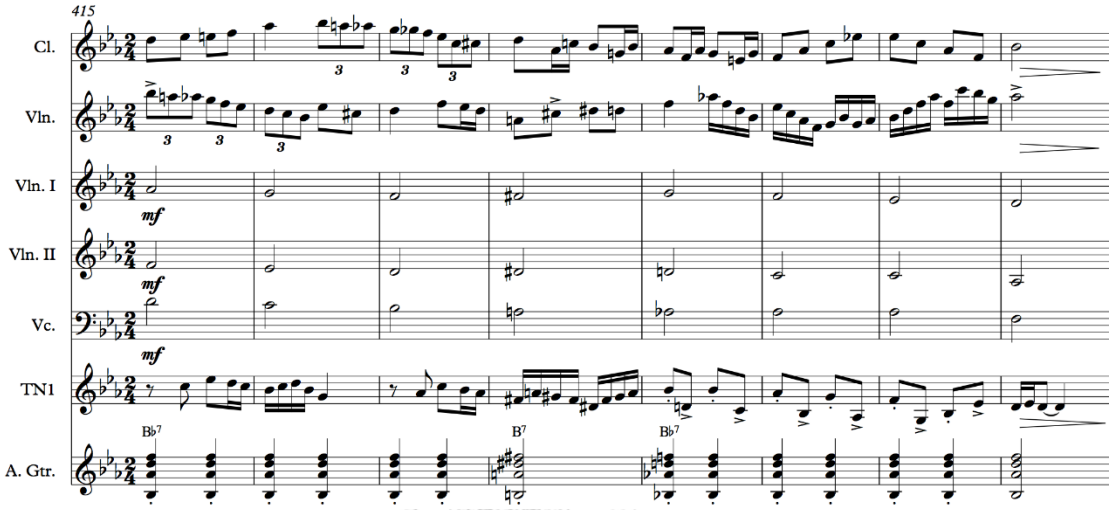


4.2.3.2 กลุ่มเครื่องสาย

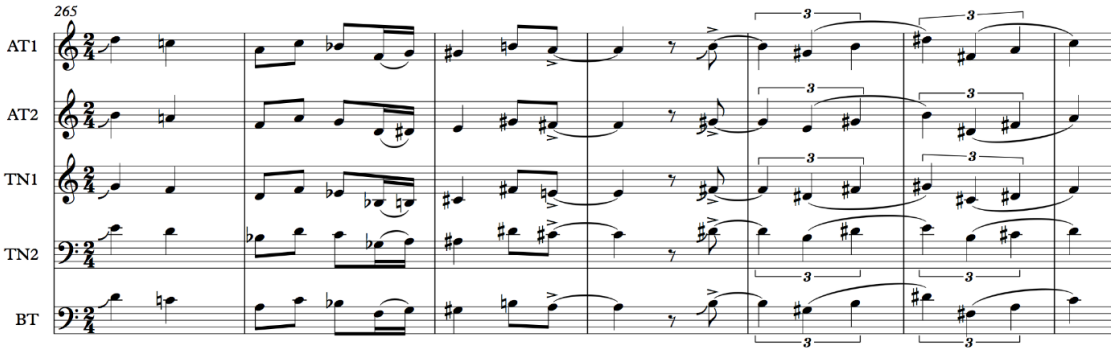
การวางแนวเสียงสำหรับเครื่องสายในกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์คำนึงถึงความหนาแน่นของเนื้อดนตรีในแต่ละตอนเป็นสำคัญเช่น ในห้องที่ 384 (ตัวอย่างที่ 4.19) ซึ่งเป็นตอนที่ไวโอลินเดี่ยวทำนองและมีกลุ่มเครื่องให้จังหวะเล่นประกอบเพื่อให้แนวเดี่ยวของไวโอลินมีความโดดเด่นเป็นพิเศษ ฉะนั้นแนวประสานจึงไม่จำเป็นต้องวางแนวเสียงเต็มคอร์ด ซึ่งตอนนี้มีเพียงเชลโลเล่นแนวสอดประสานอย่างเรียบง่ายด้วยโน้ตตัวขาวสร้างความต่างกับค่าโน้ตของไวโอลิน

ตัวอย่างที่ 4.19 การใช้เชลโลเล่นแนวสอดประสานประกอบการเล่นเดี่ยวไวโอลิน

บางตอนที่มีการบรรเลงทำนองมากกว่าหนึ่งแนวเสียง การวางแนวเสียงประสานพื้นหลังสำหรับเครื่องสายจึงจำเป็นต้องแคบลงเพื่อไม่ให้รบกวนแนวทำนอง จุดซ้อม K ห้องที่ 415 เป็นการอิมโพรไวส์พร้อมกันทั้ง 3 เครื่องได้แก่ คลาริเน็ต ไวโอลิน และเทเนอร์แซกโซโฟน ซึ่งผู้ประพันธ์แต่งขึ้นให้แต่ละเครื่องมีช่วงเสียงกว้างประมาณ 2 ช่วงคู่แปด การวางเสียงประสานพื้นหลัง

ให้กับกลุ่มเครื่องสายจึงอยู่ในรูปการวางเสียงประสานแบบระยะประชิด (Close Voicing) โดยโน้ตบนสุดที่ไวโอลิน 1 เคลื่อนทำนองแบบตามขั้น หลีกเลี่ยงการมีเสียงเด่นเกินกว่าแนวอิมโพรไวส์ (ตัวอย่างที่ 4.20)

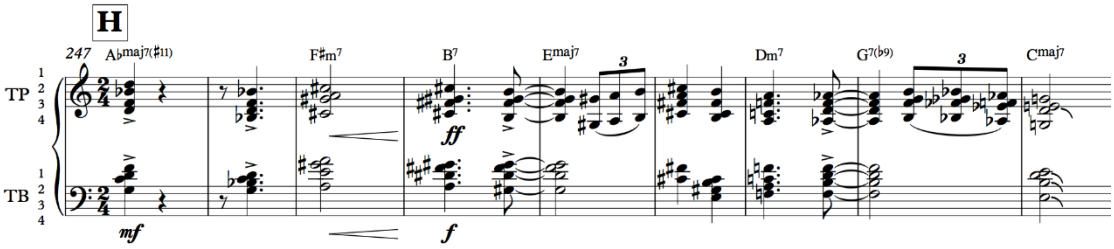
ตัวอย่างที่ 4.20 การวางเสียงประสานพื้นหลังแบบวางชิดให้กับกลุ่มเครื่องสาย

4.2.3.3 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟน

จุดซ้อม H เป็นท่อนโซลิจากห้องที่ 265-272 แซกโซโฟนเล่นแนวทำนองอิมโพรไวส์ซึ่งผู้ประพันธ์แต่งขึ้น โดยมีแนวทำนองหลักที่แนวอัลโต 1 และใช้เทคนิคการวางแนวเสียงแบบระยะประชิด 4 แนวดับเบิลลีด (4 Way Close Double Lead) ให้กับกลุ่มแซกโซโฟนซึ่งเป็นรูปแบบสำคัญของการวางแนวเสียงสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา (ตัวอย่างที่ 4.21) ทำนองของบาริโทนเล่นแนวเดียวกับอัลโต 1 แต่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด สำหรับแนวเสียงด้านในมักเป็นโน้ตในคอร์ดและมีทิศทางแนวประสานเคลื่อนไปในแนวเดียวกับแนวอัลโต 1

ตัวอย่างที่ 4.21 เทคนิคการวางแนวเสียงแบบระยะประชิด 4 แนวดับเบิลลีด ให้กับกลุ่มแซกโซโฟน

4.2.3.4 กลุ่มเครื่องทองเหลือง

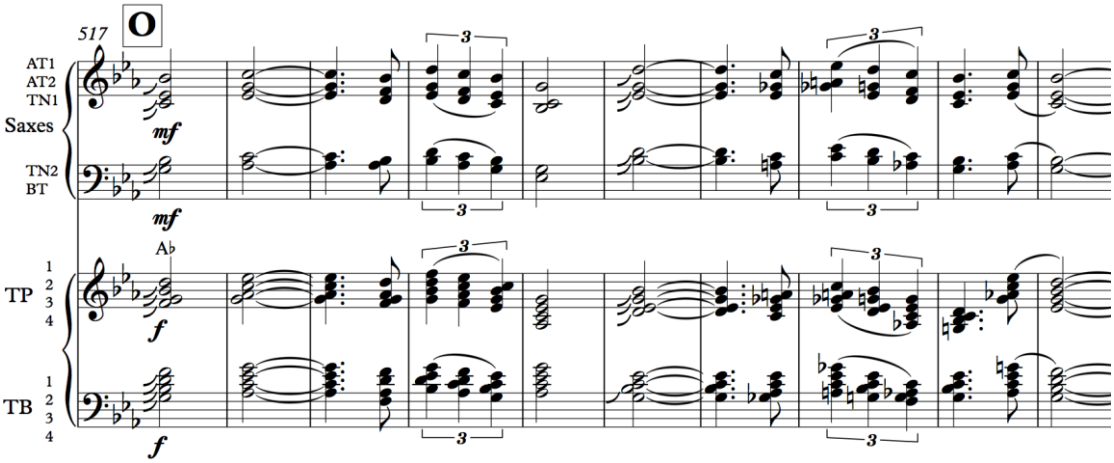
การวางแนวเสียงสำหรับท่อนโซลิกลุ่มเครื่องทองเหลือง (Brass Solis) ที่จุดซ้อม H ห้องที่ 247-255 สำหรับกลุ่มทรัมเป็ตวางแนวเสียงระยะประชิดดับเบิลลีด ทรัมเป็ต 1 และ 4 เล่นแนวยูนิซันหนึ่งช่วงคู่แปด ส่วนกลุ่มทรอมโบนนั้นทรอมโบน 1 เล่นประกบคู่ทำนองแบบผสม (Variable Coupling) กับแนวทรัมเป็ต 2 และ 3 ซึ่งทำให้เกิดทำนองใหม่ ในขณะที่ทรอมโบน 2 ประสานทำนองเดียวกันกับแนวทรัมเป็ต 3 หรือ 4 แต่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด บางครั้งอาจจะเสริมโน้ตเพื่อเพิ่มแนวประสานมากขึ้นเช่น แนวทรอมโบน 2 ห้องที่ 248 เล่นโน้ต C ซึ่งไม่มีอยู่ในกลุ่มทรัมเป็ต สำหรับทรอมโบน 3 และ 4 สนับสนุนเสียงประสานด้วยการเล่นโน้ตไกด์โทน (Guide Tone) ได้แก่ โน้ต 3 และ 7 ของคอร์ดเป็นหลัก (ตัวอย่างที่ 4.22)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 4.22 การวางแนวเสียงกลุ่มเครื่องทองเหลือง ห้องที่ 247-255 แสดงแบบลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโน

4.2.3.5 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง

จุดซ้อม O นำเสนอทำนองหลักตอน A ซึ่งเป็นท่อนโคดาของเพลงโดยกลุ่มทรัมเป็ตเล่นทำนองหลักวางแนวเสียงแบบระยะประชิด 4 แนว สำหรับในกลุ่มทรอมโบนนั้นแนวทำนองทรอมโบน 1 เกิดจากการเล่นประกบคู่ทำนองแบบผสมจากทรัมเป็ต 3 และ 4 เป็นหลัก ใช้การวางแนวเสียงแบบระยะประชิดในบางช่วง ผู้ประพันธ์วางแนวทรอมโบน 2 และ 3 ให้มีระยะห่างคู่ 2 เมเจอร์และ 2 ไมเนอร์เพื่อให้เกิดคู่เสียงกระด้างแบบแจ๊สเช่น ในห้องที่ 520, 522 และ 524 เป็นต้น

กลุ่มแซกโซโฟนเล่นประสานในจังหวะเดียวกับกลุ่มเครื่องทองเหลือง แนวอัลโต 1 นำทำนองมาจากการเล่นประกบคู่ทำนองแนวทรัมเป็ต 2 ในห้องที่ 517-520 และประกบคู่ทำนองแนวทรัมเป็ต 4 แต่เล่นสูงกว่าหนึ่งช่วงคู่แปดในห้องที่ 522-524 ซึ่งทำให้เกิดทำนองใหม่แต่ยังคงรักษาทิศทางของทำนองหลักไว้ เนื่องจากแนวอัลโตมีช่วงเสียงสูงการใช้เทคนิคการวางแนวเสียง ดรอป 2 ดับเบิลลีดจึงเหมาะสมสำหรับตอนนี้ โดยย้ายโน้ตในลำดับ 2 จากแนวบนลงหนึ่งช่วงคู่แปดไปที่แนวบาริโทน ผลที่ได้ทำให้แนวทำนองอัลโต 1 แยกออกจากแนวประสานมากขึ้น นอกจากนี้มีเทเนอร์ 2 ช่วยเสริมให้ทำนองเด่นขึ้นด้วยการดับเบิลทำนองอัลโต 1 ต่ำลงหนึ่งช่วงคู่แปด (ตัวอย่างที่ 4.23)

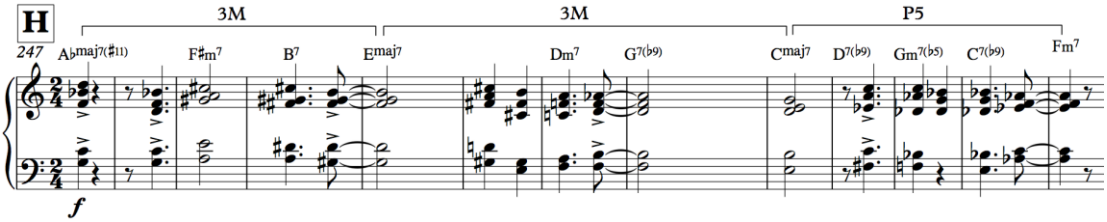
ตัวอย่างที่ 4.23 การวางแนวเสียงผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง ห้องที่ 517-526 แสดงแบบลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโน

4.2.4 เสียงประสาน

4.2.4.1 การเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราว

จุดซ้อม H เป็นท่อนโซลิของกลุ่มเครื่องทองเหลืองในจังหวะสวิงซึ่งเป็นการย้อนต้นสังคีตลักษณ์รอนโดอีกครั้งหนึ่ง การดำเนินคอร์ด A♭ คอร์ดเดียวในตอน A ด้วยความยาว 12 ห้อง อาจทำให้เป็นอุปสรรคในการสร้างสรรค์แนวโซลิให้น่าสนใจได้ ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราว (Tonicization) โดยออกจากโมด A♭ ลิเดียนชั่วคราวไปสู่กุญแจเสียง E เมเจอร์และ C เมเจอร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นคู่ 3 เมเจอร์ และจาก C ไปสู่กุญแจสัมพันธ์คู่ 5 เพอร์เฟคหรือกล่าวได้ว่า C เป็นคอร์ดโดมินันท์ของคอร์ด Fm7 ได้เช่นกัน โดยตอนนี้ผู้ประพันธ์ใช้ระบบไร้กุญแจเสียง (Atonality) เนื่องจากไม่มีศูนย์กลางเสียง (ตัวอย่างที่ 4.24)

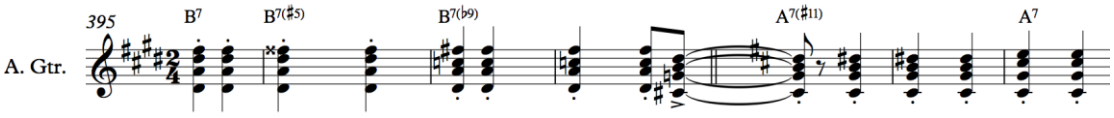
การเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราวซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นคู่ 3 เมเจอร์ เป็นหลักแนวคิดเดียวกับประสานด้วยระบบ Coltrane Changes ที่คอร์ดมีการเคลื่อนที่ลักษณะสมมาตรและมีความสัมพันธ์กับขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ดังที่ได้กล่าวถึงแนวคิดนี้ในบทที่ 3 ตัวอย่างที่ 3.11

ตัวอย่างที่ 4.24 การเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราวท่อนโซลิที่จุดซ้อม H



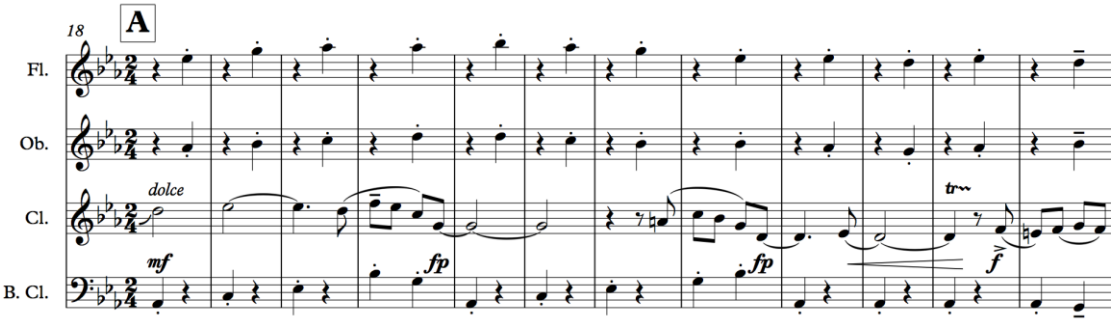
4.2.4.2 การใช้คอร์ด

การใช้คอร์ดเดียวเป็นจำนวนหลายห้องอาจทำให้ขาดสีสันเสียงไป ดังนั้นการตกแต่งโน้ตทบช่วยทำให้คอร์ดมีมิติทางเสียงเพิ่มขึ้น เช่น การใช้คอร์ด (Chord Application) ในห้องที่ 395-401 กีตาร์บรรเลงประกอบแนวโซโลให้คลาริเน็ตและเทเนอร์แซกโซโฟนด้วยคอร์ด B7 และ A7 ซึ่งเป็นคอร์ดหลัก ผู้ประพันธ์เติมตัวโน้ต ♯5, ♭9 และ ♯11 ให้กลายเป็นคอร์ดออกเมนเทด คอร์ดทบเก้า และคอร์ดทบสิบเอ็ด ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 4.25)

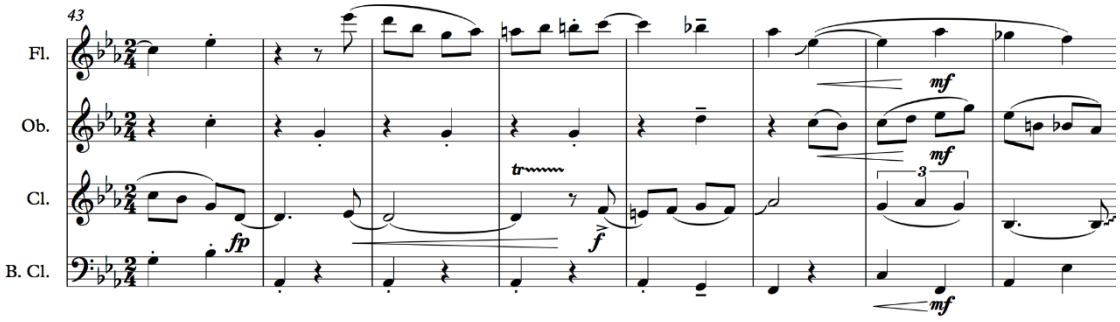
ตัวอย่างที่ 4.25 การใช้คอร์ดออกเมนเทด คอร์ดทบเก้า และคอร์ดทบสิบเอ็ด ในห้องที่ 395-401

4.2.4.3 เนื้อดนตรี

การสร้างเสียงประสานนั้นประกอบด้วยแนวทำนองและแนวประสานที่มีบริบทต่างกัน เรียกว่าเป็นเนื้อดนตรี (Texture) ซึ่งในกระบวนนี้มีด้วยกัน 2 ลักษณะ

ลักษณะที่หนึ่งคือ การดำเนินทำนองบนแนวประสานแบบโฮโมโฟนี ซึ่งปรากฏในตอน A ในห้องที่ 18 คลาริเน็ตเล่นแนวทำนองหลัก ในขณะที่ฟลูต โอโบ และเบสคลาริเน็ตให้ความสำคัญกับการเล่นสนับสนุนเสียงประสานในแนวตั้ง ตัวทำนองหลักมีช่วงเสียงค่อนข้างกว้างจากโน้ต D4 ถึง F5 ดังนั้นแนวฟลูตและโอโบจะประกบในแนวที่สูงกว่าและต่ำกว่าแนวทำนองหลัก และบางครั้งอยู่สูงกว่าเมื่อทำนองลงต่ำโดยฟลูตและโอโบประสานเสียงที่มีระยะห่างขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคและ 6 เมเจอร์เป็นหลัก สำหรับแนวล่างนั้นเบสคลาริเน็ตเดินโน้ตในลักษณะเดียวกันกับการเดินเบสในทางแจ๊ส (ตัวอย่างที่ 4.26)

ตัวอย่างที่ 4.26 การวางแนวเสียงสำหรับกลุ่มเครื่องลมไม้แบบโฮโมโฟนี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

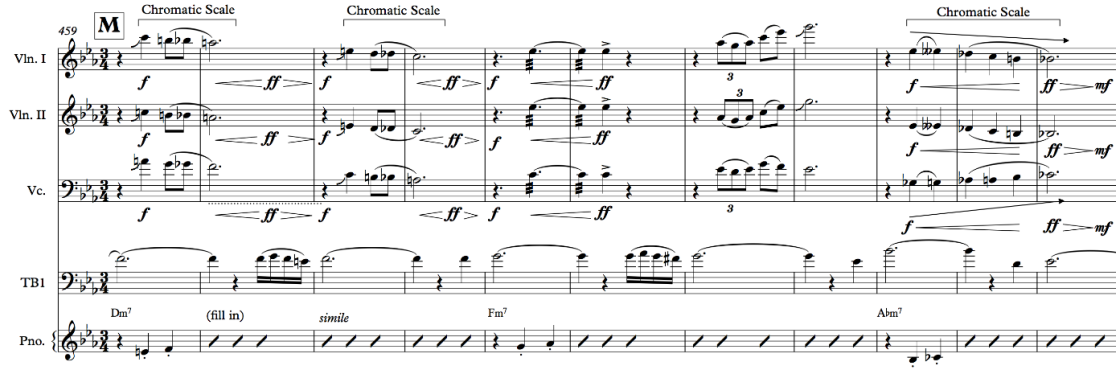
ลักษณะที่สองคือ การวางแนวทำนองหลายแนวแบบโพลิโฟนี ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับเสียงประสานในแนวนอนมากกว่า ตั้งแต่ห้องที่ 43 คลาริเน็ตเล่นแนวทำนองหลัก ทำนองมีท่อนพักในห้องที่ 45-46 ซึ่งแนวฟลูตเล่นลีลาสอดประสานโดยมีทำนองอยู่ใน A♭ ลิเดียนโมดผสมโน้ตโครมาติก เช่นเดียวกันกับในห้องที่ 48-50 แนวสอดประสานของฟลูตยังดำเนินต่อแต่เพิ่มแนวประสานโอโบ ซึ่งตอบรับจังหวะและทิศทางทำนองของคลาริเน็ตห้องที่ 46-47 (ตัวอย่างที่ 4.27) จากการให้ความสำคัญกับเสียงประสานในแนวนอนนั้นเกิดผลลัพธ์ทำให้ทุกแนวทำนองประสานมีความไพเราะไม่แพ้ทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 4.27 การวางแนวเสียงสำหรับกลุ่มเครื่องลมไม้แบบโพลิโฟนี

4.2.5 บันไดเสียง

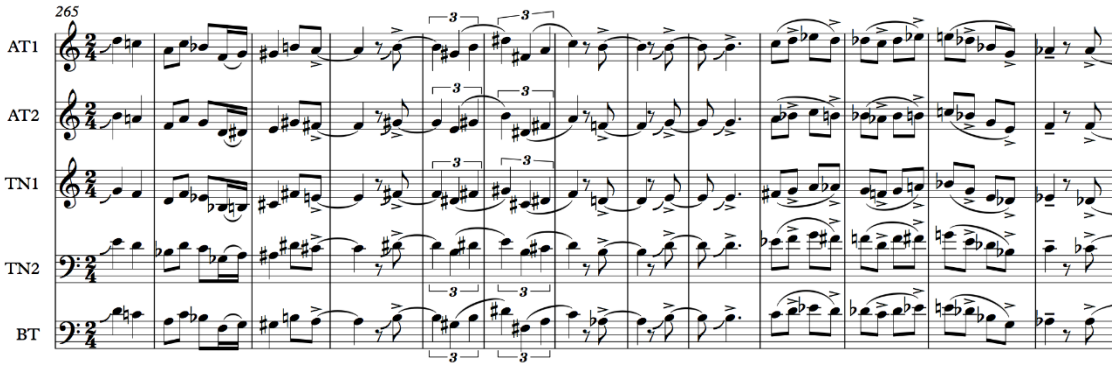
จุดซ้อม M ห้องที่ 459-469 เพื่อสื่อถึงลักษณะสำคัญของดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊ส ผู้ประพันธ์เลือกใช้บันไดเสียงโครมาติก (Chromatic Scale) ในการสร้างแนวทำนองสอดประสานไปกับทำนองหลักทรอมโบน โดยยึดโน้ตเริ่มต้นและโน้ตสุดท้ายให้เป็นโน้ตในคอร์ดส่วนโน้ตผ่านเป็นโน้ตโครมาติกครึ่งเสียง สังเกตการประสาน 2 แนวด้วยขั้นคู่ 3 ขนานระหว่างแนวไวโอลิน 2 และเชลโล ซึ่งแนวเชลโลเล่นด้วยบันไดเสียงโครมาติกเช่นกัน

ห้องที่ 467 ผู้ประพันธ์แต่งแนวประสานที่น่าสนใจให้กับไวโอลินและเชลโล โดยไวโอลิน 1 และ 2 เล่นบันไดเสียงโครมาติกขาลง ในขณะที่เชลโลเล่นบันไดเสียงโครมาติกขาขึ้นเคลื่อนทำนองแบบสวนทางเป็นการให้ความสำคัญกับเสียงในแนวนอนมากกว่าแนวตั้ง (ตัวอย่างที่ 4.28)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.28 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในแนวสอดประสาน

4.2.6 จังหวะ

กระบวนนี้ดำเนินทำนองในอัตราจังหวะสองเป็นหลักมีเพียงอัตราจังหวะสามในตอน B เท่านั้น โดยธรรมชาติของอัตราจังหวะสองนั้นมักเน้นน้ำหนักไปที่จังหวะ 1 และ 2 ในห้องที่ 265-277 เป็นท่อนโซลิของกลุ่มแซกโซโฟนในจังหวะสวิง ผู้ประพันธ์สร้างจังหวะขัดเพื่อเปลี่ยนความรู้สึกในจังหวะหนักให้เป็นการเน้นจังหวะเบาแทนเช่น โน้ตบนจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 268-269 ถูกโยงกับจังหวะก่อนหน้าครึ่งจังหวะซึ่งทำให้เกิดความขัดในจังหวะ นอกจากนี้การใช้เครื่องหมายเน้นจังหวะบนจังหวะเบาก็ทำให้เกิดจังหวะขัดด้วยเช่น ในห้องที่ 271-277 ผู้เล่นจะเน้นน้ำหนักการเป่าโน้ตจังหวะเบามากกว่าโน้ตปกติ (ตัวอย่างที่ 4.29)

ตัวอย่างที่ 4.29 การสร้างจังหวะขัดบนท่อนโซลิของกลุ่มแซกโซโฟนในจังหวะสวิง ห้องที่ 265-277

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.3 อรรถาธิบายกระบวน *His Music and His People*

4.3.1 ทำนองหลัก

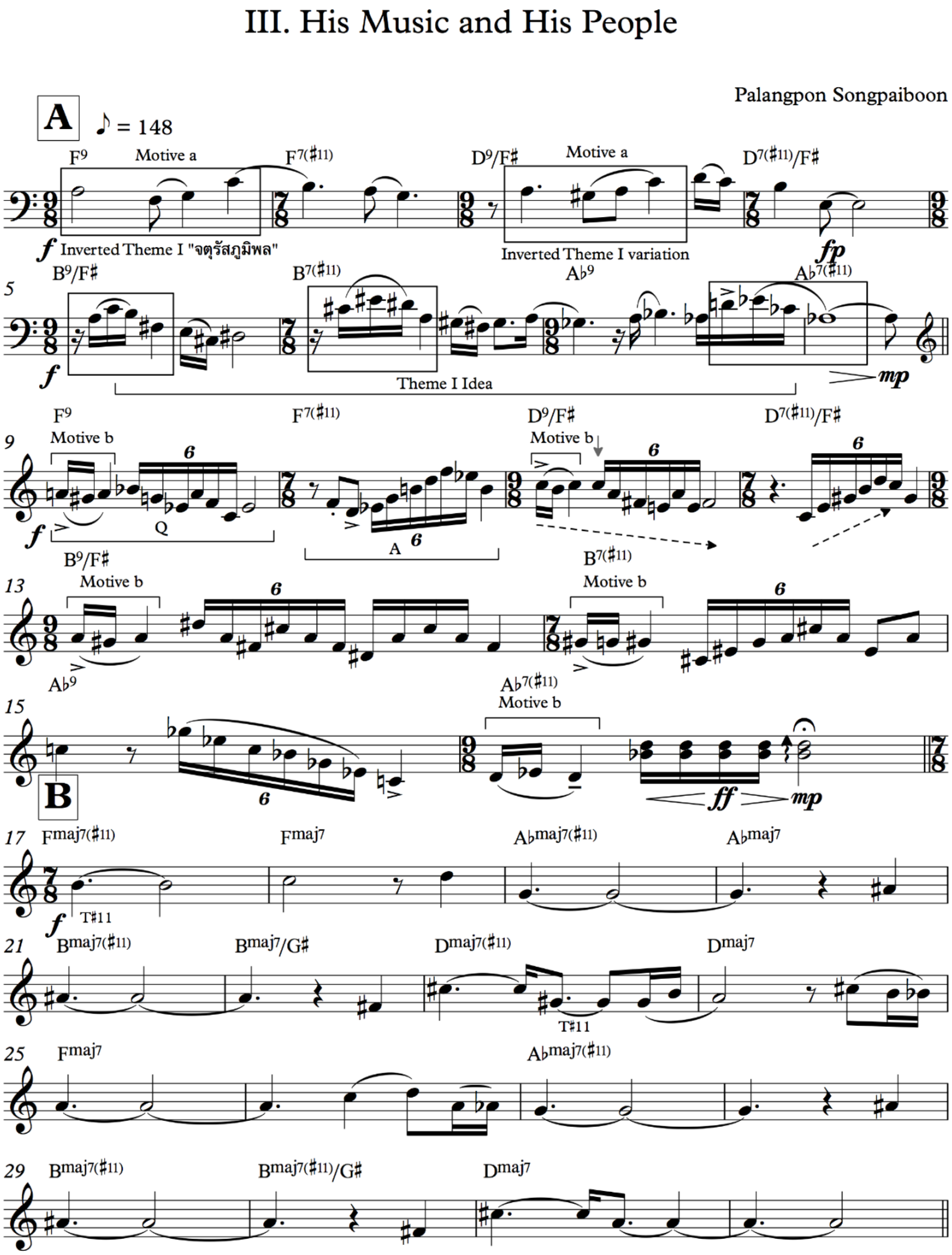
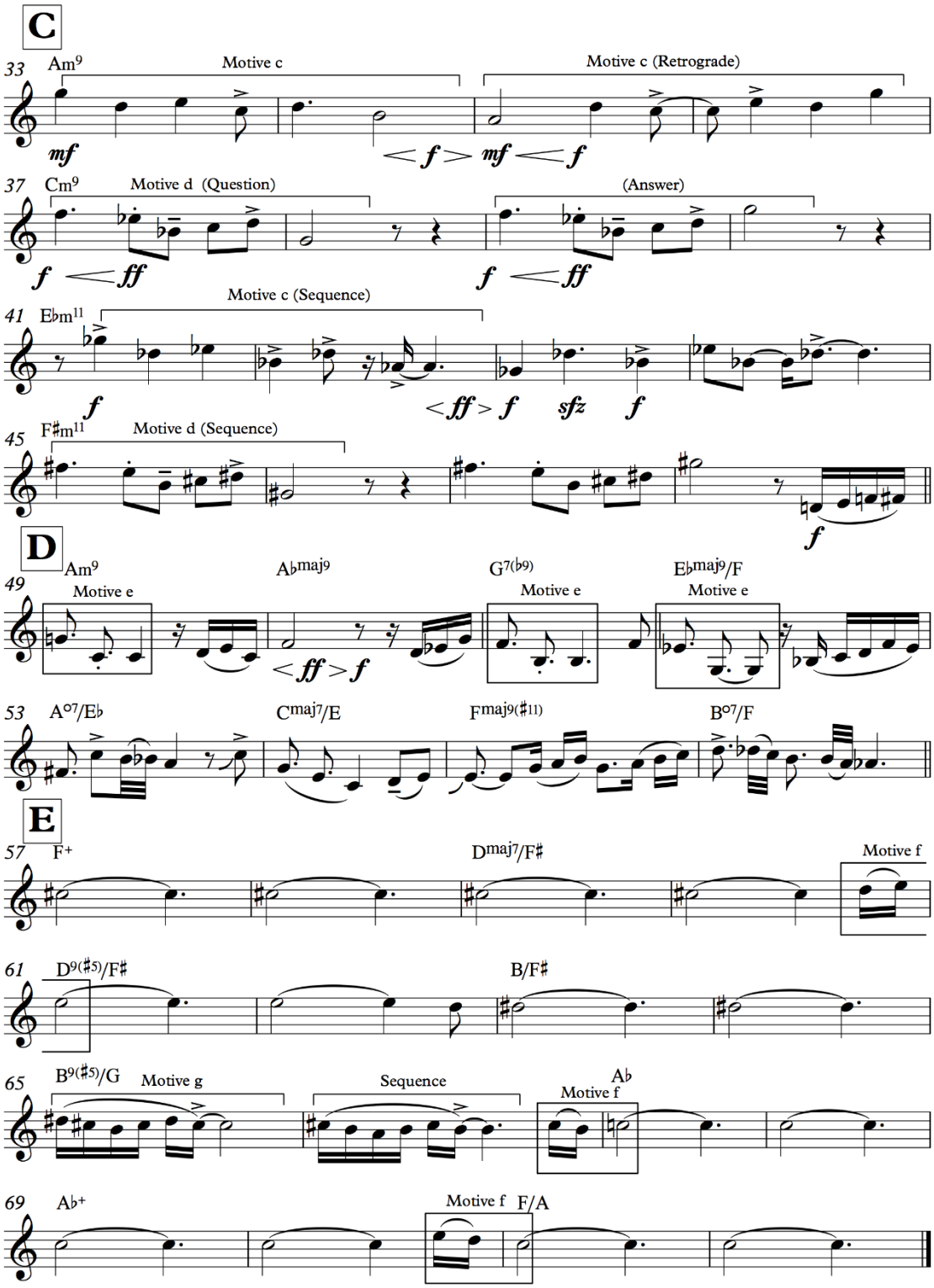
กระบวน *His Music and His People* มีลีลาดนตรีต่างไปจากกระบวนอื่นมากที่สุด สื่อความหมายและพรรณนาบทเพลงพระราชนิพนธ์ตามลักษณะแนวความคิดทางดนตรีและการนำไปใช้ 5 ประเภท ซึ่งได้กล่าวแนวคิดไว้ในบทที่ 3 หัวข้อ 3.3 ทำนองเป็นสังคีตลักษณ์แบบ 5 ตอน ประกอบด้วย ตอน A, B, C, D และ E (ตัวอย่างที่ 4.30) ซึ่งมีรายละเอียดทำนองแต่ละท่อนดังนี้

ทำนองตอน A สื่อถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ประเภทเพลงร้องทั่วไป ทำนองนำเสนอการเดี่ยวเชลโลและไวโอลิน ช่วงแรกทำนองอยู่ในช่วงเสียงต่ำระหว่างโน้ต C♯3-F4 สำหรับเดี่ยวเชลโลเริ่มด้วยโมทีฟ a ในห้องแรกซึ่งเป็นการพลิกกลับทำนองหลัก “จัตุรัสภูมิพล” (Theme I) และแปรโมทีฟ a อีกครั้งในห้องที่ 3 ยังปรากฏแนวคิดทำนองหลักตอน A (Theme I) ด้วยการย่อส่วนค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นในห้องที่ 5-7 สำหรับการเดี่ยวไวโอลินในห้องที่ 9-16 ทำนองอยู่ในช่วงเสียง C♯4-F5 จาก

ทิศทางของรูปประโยคมีลักษณะการถามตอบระหว่าง 2 ห้องสลับกันไปจนจบตอนโดยประโยคคำถามมีทิศทางลงและประโยคตอบมีทิศทางขึ้น ท่อนไวโอลินนี้มีโมทีฟ b ซึ่งมีระยะห่างคู่ 2 ไมเนอร์เป็นทำนองสำคัญใช้เริ่มต้นในห้องที่ 9, 11, 13, 14 และ 16 ตามลำดับ สำหรับทำนองตอน B สื่อถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ประเภทเพลงสถาบันต่าง ๆ ท่วงทำนองใช้ค่าโน้ตยาวแสดงถึงความมั่นคงและมุ่งมั่นของสถาบัน มีช่วงเสียงแคบในช่วงคู่ 6 ไมเนอร์จากโน้ต F♯4-D5 ทำนองและคอร์ดเน้นเสียงโมดลิเดียน เช่น เสียงโน้ตทบ ♯11 ในห้องที่ 17 และ 23 เป็นต้น

ทำนองตอน C สื่อถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ประเภทเพลงปลุกใจทำนองอยู่ในทางไมเนอร์ ตอนนี้ใช้จังหวะขัดมากที่สุดในขณะที่มีทำนองหลักเรียบง่ายด้วยโมทีฟ c ห้องที่ 33-34 ซึ่งมีโครงหลักทำนองในทิศทางลงจากโน้ต G ถึง B เคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นในช่วงคู่ 3 เป็นหลัก ซึ่งในการพัฒนาทำนองผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการเล่นถอยหลัง โมทีฟ c ในห้องที่ 35-36 โมทีฟ d ในห้อง 37-38 ถูกแปรรูปร่างทำนองจากโมทีฟ c โดยดัดแปลงด้านจังหวะให้ต่างกันเล็กน้อยใช้การซ้ำประโยคในลักษณะถามตอบในห้องที่ 39-40 สังเกตการใช้โมทีฟ c อีกครั้งในห้องที่ 41-42 แต่เริ่มที่จังหวะเบาสร้างความหน่วงให้กับทำนองและขยายทำนองด้วยการเล่นถอยหลังอีกครั้งหนึ่ง สำหรับช่วง 4 ห้องสุดท้ายโมทีฟ d กลับมาเล่นซีเควนซ์ตามคอร์ดใหม่ ทำนองตอน D สื่อถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ประเภทเพลงประกอบการแสดง มีโมทีฟ e เป็นโมทีฟหลัก ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด 2 ตัวที่มีระยะห่างขั้นคู่ 5 และทำนองสุดท้ายตอน E สื่อถึงเพลงสำหรับกิจกรรมเฉพาะ ทำนองโดยรวมใช้ค่าโน้ตยาวแต่มีโมทีฟ f คั่นอารมณ์ด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นในห้องที่ 60, 66 และ 70 เช่นเดียวกับโมทีฟ g ในห้องที่ 65 ที่มีความแตกต่างของจังหวะมากที่สุดซึ่งเป็นโมทีฟที่ผู้ประพันธ์ ตั้งใจให้มีความโดดเด่นจากท่อนเป็นพิเศษ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

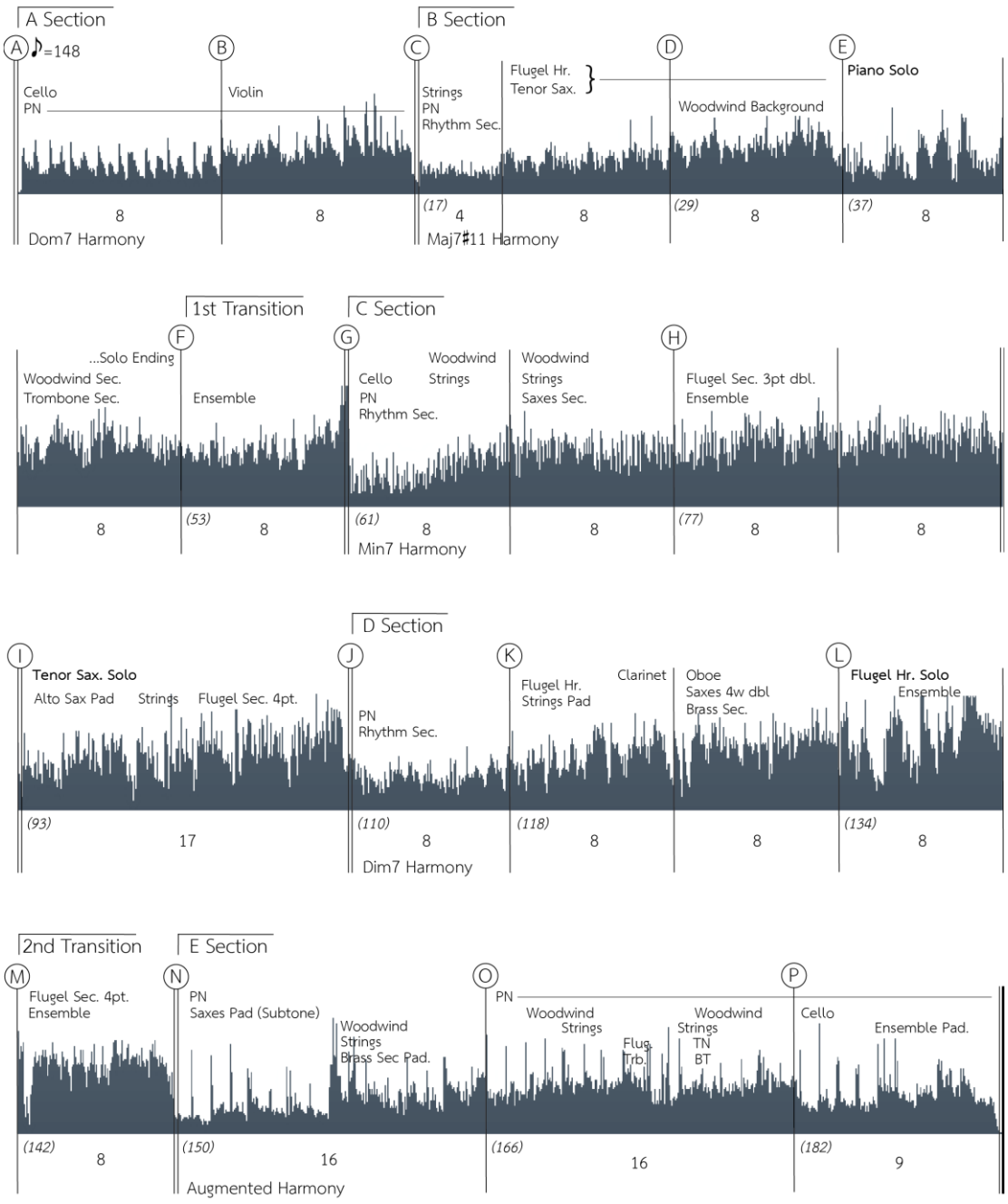
ตัวอย่างที่ 4.30 โน้ตทำนองหลักกระบวน *His Music and His People*

ตัวอย่างที่ 4.30 โน้ตทำนองหลักกระบวน *His Music and His People* (ต่อ)

4.3.2 โครงสร้างการเรียบเรียง

โครงสร้างการเรียบเรียงสำหรับกระบวน *His Music and People* นั้นดำเนินตามสังคีตลักษณ์ทำนอง 5 ตอน ประกอบไปด้วยจุดซ้อม A-P รวม 16 จุด แต่ละตอนมีจังหวะและสีสันการเรียบเรียงเสียงดนตรีต่างกัน มีรายละเอียดดังนี้ (แผนภูมิที่ 4.3)

กระบวนนี้ผู้ประพันธ์ใช้เปียโนขับเคลื่อนทำนองหลักของเพลงเพื่อสื่อถึงการเป็นเครื่องดนตรีหลักในการพระราชนิพนธ์เพลงของพระองค์ ตอน A มีการใช้อัตราจังหวะผสม 9/8 สลับอัตราจังหวะซ้อน 7/8 เพื่อสื่อถึงเพลงพระราชนิพนธ์ประเภทเพลงร้องทั่วไป จึงใช้การเดี่ยวเชลโลและไวโอลินคนละช่วง เชลโลเสมือนนักร้องเสียงนุ่มลึกในขณะที่ไวโอลินเปรียบได้กับนักร้องเสียงใสกังวาน โดยมีเปียโนเล่นสนับสนุนและโต้ตอบเป็นระยะ ด้านสีสันเสียงของกระบวนนี้ในกลุ่มเครื่องทองเหลือง ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เครื่องฟลูเกลฮอร์นแทนเสียงทรัมเป็ต เสียงฟลูเกลฮอร์นมีความสุขุมนุ่มลึกสื่อถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ประเภทเพลงสถาบันต่าง ๆ ในตอน B ได้อย่างเหมาะสมและเกิดความกลมกล่อมทางเสียงมากขึ้นเมื่อผสมเสียงเข้ากับเทเนอร์แซกโซโฟน ในขณะที่กลุ่มเครื่องลมไม้เล่นแนวสอดประสานทำนองด้วยช่วงเสียงสูง สำหรับพระเอกของตอนได้แก่เปียโนซึ่งโดดเด่นในท่อนนำและท่อนโซโลโดยมีเครื่องสายเล่นสนับสนุนจังหวะตลอดท่อน

การเปลี่ยนเข้าตอน C แบบฉับพลันเป็นแนวคิดที่ผู้ประพันธ์วางไว้เพื่อให้ได้ความรู้สึกฮึกเหิมสื่อถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ประเภทเพลงปลุกใจ ก่อนหน้ามีท่อนเชื่อมที่ 1 (1^{st} Transition) ที่จุดซ้อม F เรียบเรียงเสียงดนตรีแบบเต็มวงและใช้ความเข้มเสียงดังสุดก่อนส่งเข้าจุดซ้อม G ด้วยริฟเปียโนคู่ 5 เพอร์เฟคกับกลองและเบสในจังหวะหนักแน่น เครื่องลมไม้และเครื่องสายมีบทบาทค่อนข้างมากในช่วงแรก ในขณะครึ่งหลังกลุ่มฟลูเกลฮอร์นมีสีสันในแนวเสียงประสานพื้นหลัง สำหรับท่อนโซโลเทเนอร์แซกโซโฟนเหมาะสมกับจังหวะเร้าและยังสามารถเล่นโน้ตจังหวะเร็วได้อย่างตื่นเต้น เพื่อส่งเข้าตอน D โดยผู้ประพันธ์ลดความเข้มเสียงลงค่อนข้างเบา โดยนำเสนอเพียงแนวเปียโนเล่นโน้ตแยกด้วยจังหวะเขบ็ตสองชั้นในตอนเริ่มเสมือนบทเพลงเต้นรำเพื่อสื่อถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ประเภทเพลงประกอบการแสดง กลองและเบสให้จังหวะใช้ค่าโน้ตยาวเช่นเดียวกับเครื่องสายที่เป็นเสียงประสานพื้นหลัง ฟลูเกลฮอร์นยังคงมีบทบาทสำคัญในแนวทำนองหลักโดยในท่อนนี้เล่นยูนิซันหนึ่งช่วงคู่แปดกับคลาริเน็ต ซึ่งสีสันเสียง (Timbre) ของคลาริเน็ตช่วยให้ทำนองของฟลูเกลฮอร์นเด่นชัดมากขึ้น กลุ่มเครื่องทองเหลืองและกลุ่มแซกโซโฟนสลับกันเล่นประสานแนวทำนองก่อนเข้าสู่ท่อนโซโลฟลูเกลฮอร์น จากนั้นท่อนเชื่อมที่ 2 (2^{nd} Transition) ทำหน้าที่เข้าสู่ตอนสุดท้าย ตอน E สื่อถึงเพลงพระราชนิพนธ์ประเภทสำหรับกิจกรรมเฉพาะ เปียโนบรรเลงทำนองด้วยค่าโน้ตยาวในขณะที่มือซ้ายเล่นโน้ตแยกเขบ็ตหนึ่งชั้นด้วยเสียงค่อนข้างเบา ตอน E นี้ผู้ประพันธ์ใช้การสลับและประชันเสียงระหว่างกลุ่มเครื่องต่าง ๆ เพื่อให้เกิดมิติแต่คงความสำคัญไว้ที่แนวเปียโนเป็นหลักจนจบเพลง

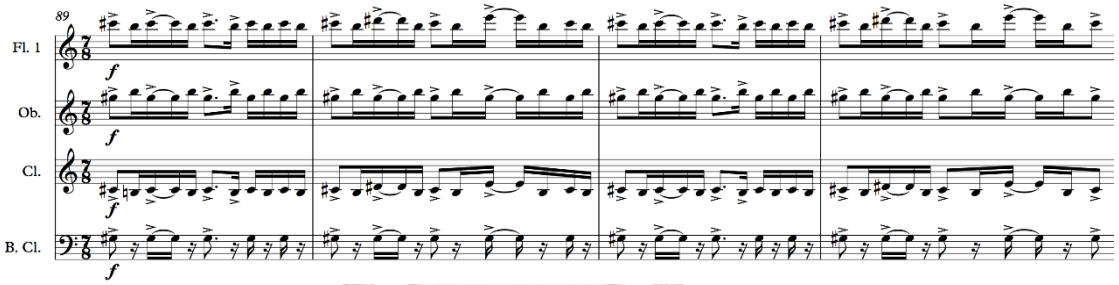
แผนภูมิที่ 4.3 แสดงโครงสร้างการเรียบเรียงกระบวน *His Music and People*

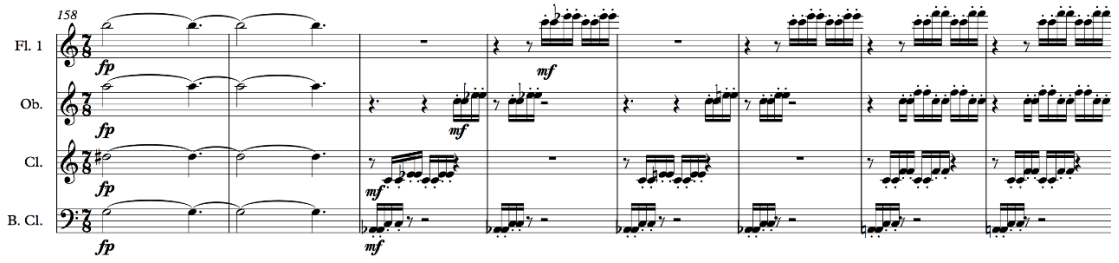


4.3.3 การวางแนวเสียง

4.3.3.1 กลุ่มเครื่องลมไม้

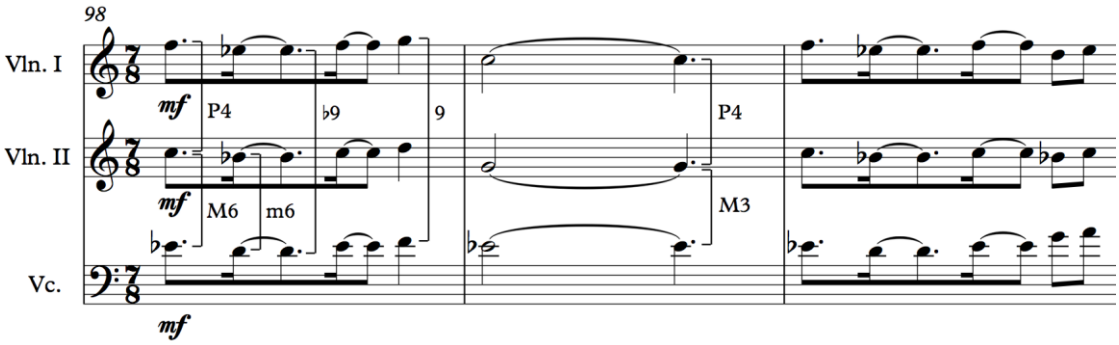
บทบาทของเครื่องลมไม้เมื่อต้องนำเสนอแนวประสานพร้อมจังหวะสำคัญของตอนเช่น ในห้องที่ 89-92 ตอน C โดยรูปจังหวะใช้แบบเดียวกับเปียโนมือขวา การประสานระหว่างแนวนั้นผู้ประพันธ์ให้เกิดการประสานสลับการยูนิซัน โดยในโน้ตที่ยูนิซันจะได้เสียงที่ดังกว่าโน้ตคู่ที่ประสานกัน เห็นได้จากแนวฟลูตและโอโบในห้องที่ 89 ซึ่งเริ่มการประสานด้วยคู่ 4 ส่วนในห้องที่ 90 ประสานแบบเฉียงโดยโอโบยืนที่โน้ต G♯ ในขณะที่ฟลูตเคลื่อนโน้ตเฉียงขึ้นจาก C♯, D♯, E เกิดขั้นคู่ 4, 5 และ m6 ตามลำดับ สำหรับโน้ตยูนิซันได้แก่ โน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตเสียงค้างตลอดทั้งท่อนนี้ ส่วนคลาริเน็ตเสริมย่านเสียงต่ำด้วยการเล่นยูนิซันกับฟลูตต่ำว่าหนึ่งช่วงคู่แปดและเบสคลาริเน็ตเล่นโน้ตค้าง G♯ เช่นเดียวกับโน้ตในแนวโอโบ (ตัวอย่างที่ 4.31)

ตัวอย่างที่ 4.31 การวางแนวประสานพร้อมจังหวะกลุ่มเครื่องลมไม้ ในห้องที่ 89-92 ตอน C

นอกจากการวางแนวเสียงแบบคอร์ดแนวตั้งเช่นในห้องที่ 158-159 การใช้เทคนิคการเลียนและเสียงสะท้อน (Echo) ยังเป็นวิธีที่สร้างมิติให้เกิดขึ้นได้อีกวิธีหนึ่ง เริ่มต้นที่โน้ตชุดเขบ็ตสองชั้น 4 ตัวที่แนวเบสคลาริเน็ต ห้องที่ 160 จากนั้นแนวที่เหลือเล่นโน้ตในคอร์ดสะท้อนจังหวะไล่จากโน้ตต่ำไปหาสูง (ตัวอย่างที่ 4.32)

ตัวอย่างที่ 4.32 การใช้เทคนิคการเลียนและเสียงสะท้อน

4.3.3.2 กลุ่มเครื่องสาย

การวางแนวเสียงสำหรับเครื่องสายโดยกำหนดระยะขั้นคู่ทำให้ได้ผลลัพธ์ทางเสียงที่น่าสนใจเช่น ในห้องที่ 98-100 มีลักษณะเสียงดนตรีพื้นบ้านแบบร่วมสมัย โดยไวโอลิน 1 และ 2 มีระยะห่างขนานกันเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคให้เสียงกลมกลืนสมบูรณ์มีสำเนียงแบบดนตรีไทยผสมผสานคู่กลมกลืน 6 เมเจอร์ 6 ไมเนอร์และ 3 เมเจอร์กับแนวเชลโลที่ประสานต่ำกว่าแนวไวโอลิน 2 ในขณะเดียวกันระยะห่างระหว่างไวโอลิน 1 กับเชลโลนั้นเกิดขั้นคู่ 9 และ ♭9 ซึ่งให้เสียงกระด้างแบบดนตรีสมัยใหม่ (ตัวอย่างที่ 4.33)

ตัวอย่างที่ 4.33 การวางแนวเสียงสำหรับเครื่องสายมีลักษณะเสียงดนตรีพื้นบ้านแบบร่วมสมัยห้องที่ 98-100

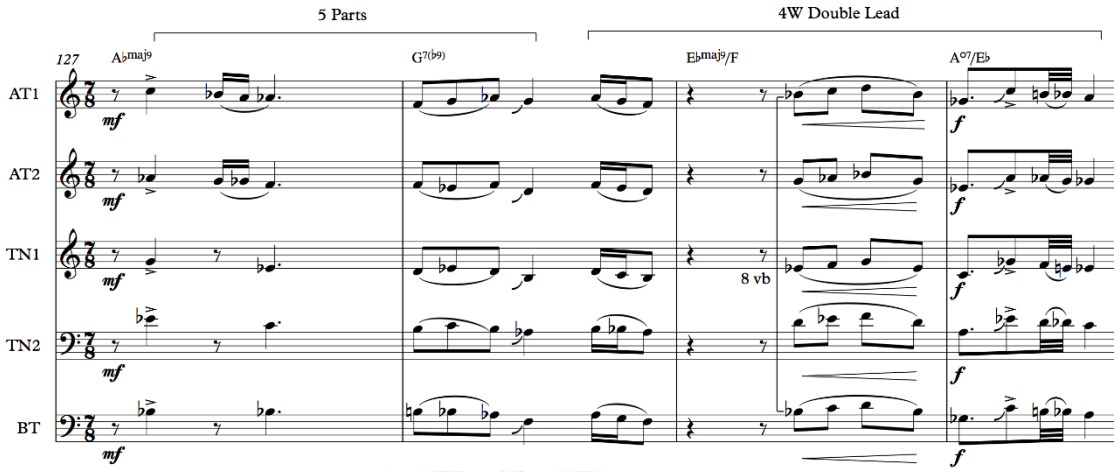


4.3.3.3 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟน

การวางแนวเสียงสำหรับกลุ่มแซกโซโฟนในจุดซ้อม K ห้องที่ 127-130 แสดงให้เห็นถึงการทำหน้าที่เป็นทั้งแนวทำนองสอดประสานให้กับกลุ่มเครื่องทองเหลืองในห้องที่ 127-128 และเปลี่ยนบทบาทเป็นทำนองหลักในห้องที่ 129-130 โดยช่วงที่เป็นทำนองสอดประสานเพื่อให้แนวแซกโซโฟนไม่เด่นหรือบดบังแนวทำนองของเครื่องทองเหลืองจนเกินไป ผู้ประพันธ์เลือกใช้การวางแนวเสียงแบบ 5 แนวเสียง (5-Part Harmony) โดยมีโน้ตที่แตกต่างกัน 5 โน้ต เช่น ในห้องที่ 127 คอร์ด A♭maj9 ประกอบด้วยโน้ต C, A♭, G, E♭, B♭ หรือโน้ตลำดับที่ 3, 1, 7, 5 และ 9 ของคอร์ดตามลำดับ ส่วนในจังหวะที่ 5 โน้ตบนสุดเปลี่ยนเป็นโน้ต A♭ ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้น (Root) การวางเสียงถูกปรับเรียงใหม่ประกอบด้วย A♭, F, E♭, C, B♭ หรือโน้ตลำดับที่ 1, 13, 5, 3 และ 9

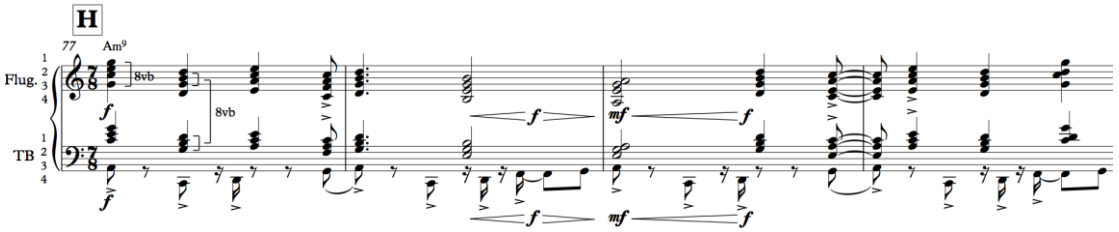
สำหรับการเป็นทำนองหลักในห้องที่ 129-130 กลุ่มแซกโซโฟนใช้การวางเสียงแบบ 4 แนวดับเบิลลีด โดยวางเสียงแบบระยะประชิดเช่น คอร์ด E♭maj9/F ประกอบด้วยโน้ต B♭, G, E♭, D หรือโน้ตลำดับที่ 5, 3, 1, 7 ของคอร์ด จากนั้นให้แนวบาริโทนเล่นโน้ตลำดับที่ 5 แต่ต่ำลงหนึ่งช่วงคู่แปดเพื่อเสริมแนวทำนองอัลโต 1 ให้ชัดมากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.34)

ตัวอย่างที่ 4.34 การวางแนวเสียงแซกโซโฟนแบบ 5 แนวเสียงและ 4 แนวดับเบิลลีดห้องที่ 127-130



4.3.3.4 กลุ่มเครื่องทองเหลือง

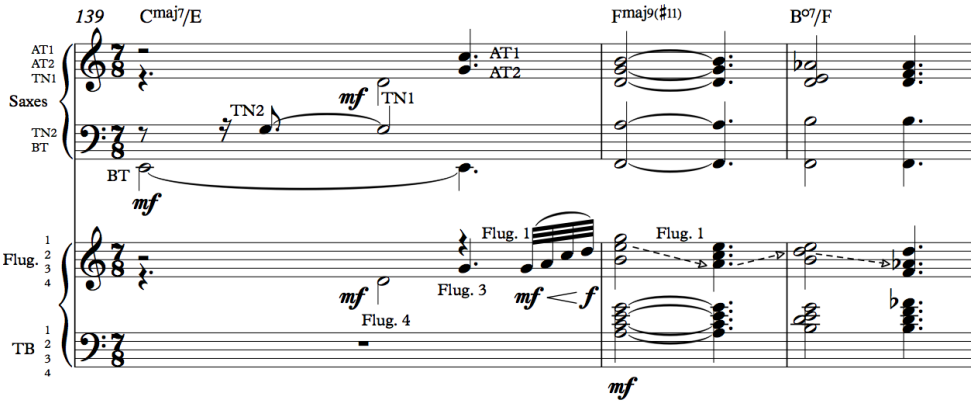
การวางแนวเสียงกลุ่มเครื่องทองเหลืองในจุดซ้อม H ห้อง 77-80 เป็นท่อนที่ฟลูเกลฮอร์นและทรอมโบนเล่นทำนองแบบโซลิ การวางเสียงเน้นโน้ตแนวบนโดยการวางเสียงแบบเบซี โดยกลุ่มฟลูเกลฮอร์นวางเสียงแบบระยะประชิด 3 แนวและดับเบิลลีด ทรอมโบนดับเบิลแนวฟลูเกลฮอร์น 1-3 แต่ต่ำลงหนึ่งช่วงคู่แปดและทรอมโบน 4 เล่นยูนิซันไปกับแนวเบส (ตัวอย่างที่ 4.35)

ตัวอย่างที่ 4.35 การวางแนวเสียงเครื่องทองเหลืองแบบลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโน ห้องที่ 77-80

4.3.3.5 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง

ห้องที่ 139-141 แสดงให้เห็นถึงการวางแนวเสียงประสานพื้นหลังของกลุ่มแซกโซโฟนผสมกับกลุ่มเครื่องทองเหลืองให้กับท่อนโซโลฟลูเกลฮอร์น 2 (ตัวอย่างที่ 4.36) กลุ่มแซกโซโฟนค่อย ๆ เพิ่มจำนวนเสียงเรียงลำดับตามแนวนอนเริ่มด้วยบาริโทน เทเนอร์ 2 และ 1 ตามด้วยกลุ่มอัลโต โดยรวมเสียงแนวตั้งในจังหวะที่ 5 ในลักษณะการวางเสียงแบบระยะกว้างและดำเนินรูปแบบการวางเสียงเดียวกันในห้องที่ 140-141 สำหรับกลุ่มเครื่องทองเหลืองนั้นใช้แนวคิดในการค่อย ๆ เพิ่มแนวเสียงในแนวฟลูเกลฮอร์น โดยในห้องที่ 139 จังหวะที่ 4 เริ่มจากฟลูเกลฮอร์นแนว

เสียงต่ำไปหาเสียงสูง 4, 3 และ 1 ตามลำดับ โดยแนวฟลูเกลฮอร์น 1 เล่นสลับช่วงเสียงกับฟลูเกลฮอร์น 3 และ 4 ในห้องที่ 140-141 ส่วนทรอมโบนวางเสียงแบบระยะประชิด

ตัวอย่างที่ 4.36 การวางแนวเสียงกลุ่มแซกโซโฟนผสมกับกลุ่มเครื่องทองเหลืองแบบลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโนห้องที่ 139-141



4.3.4 เสียงประสาน

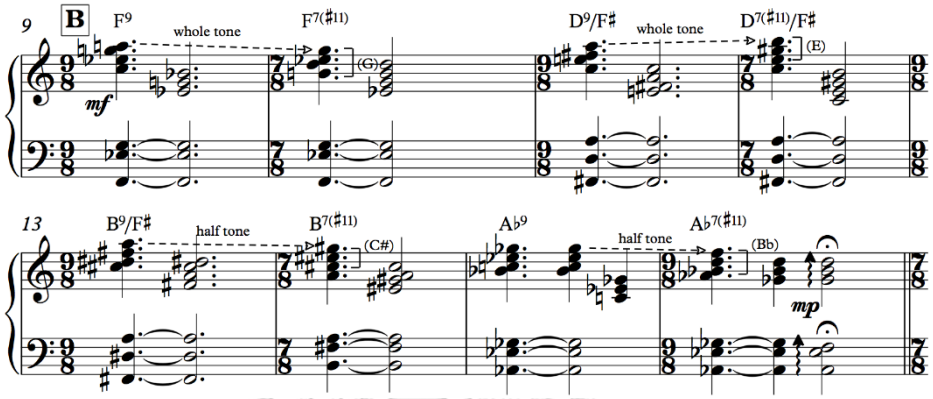
4.3.4.1 การใช้คอร์ด

ในกระบวนนี้การกำหนดเสียงประสานเฉพาะตอนมีความสำคัญมากที่สุดสำหรับการแยกทำนองทั้ง 5 ตอนให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตน ผู้ประพันธ์ได้กล่าวถึงแนวคิดการประพันธ์เบื้องต้นไว้ในบทที่ 3 หัวข้อ 3.3.1 ลักษณะการใช้คอร์ดที่โดดเด่นในกระบวนนี้คือ แต่ละตอนประกอบด้วยคอร์ดหลัก 4 คอร์ด และมีการซ้ำชุดคอร์ดเดิมตลอดทั้งตอน ชุดคอร์ดในแต่ละตอนเป็นคอร์ดชนิดเดียวกัน กล่าวอีกนัยหนึ่งหมายถึง ทางเดินคอร์ดที่มีโครงสร้างคอร์ดคงที่โดยคอร์ด F เป็นคอร์ดพื้นต้นของกระบวน ซึ่งผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่พระองค์ทรงโปรดพระราชนิพนธ์ด้วยบันไดเสียง F แบบต่าง ๆ ถึง 12 เพลง นับว่ามากเป็นอันดับสองจากเพลงทั้งหมด รายละเอียดการใช้คอร์ดในแต่ละตอนมีดังต่อไปนี้

ตอน A จุดซ้อม B ประกอบด้วยชุดคอร์ดโดมินันท์จำนวน 4 คอร์ด ได้แก่ คอร์ด F7, D7, B7 และ A♭7 เคลื่อนที่ลงมีระยะห่างกันขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ โดยที่การกลับมาของ A♭7 มาคอร์ด F7 ก็มีระยะห่างคู่ 3 ไมเนอร์เช่นกัน ซึ่งเป็นความสัมพันธ์เชิงโครมาติกมีเดียน (ตัวอย่างที่ 4.37) เพื่อเกิดสีสันคอร์ดผู้ประพันธ์ขยายคอร์ดโมมินันท์ด้วยโน้ตทบ 9 และ ♯11 เช่นในห้องที่ 9-10 มีคอร์ด F9 และ F7♯11 และดำเนินเช่นนี้ในทุก ๆ คอร์ด การสร้างคอร์ดทบ ♯11 นั้นมีการใช้ทรัยแอดเมเจอร์สูงกว่าคอร์ดพื้นต้นหนึ่งเสียงซึ่งคอร์ด F7♯11 มีคอร์ด G เป็นโครงสร้างสำคัญ นอกจากนี้แล้วยังมีการ

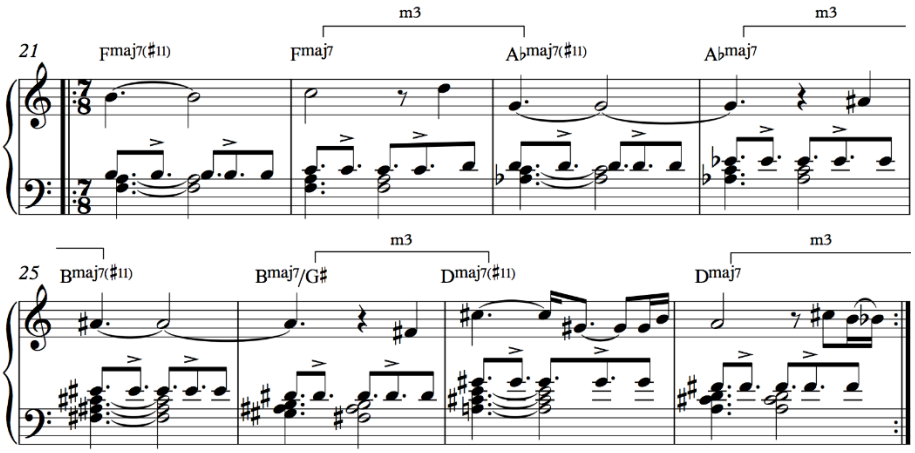
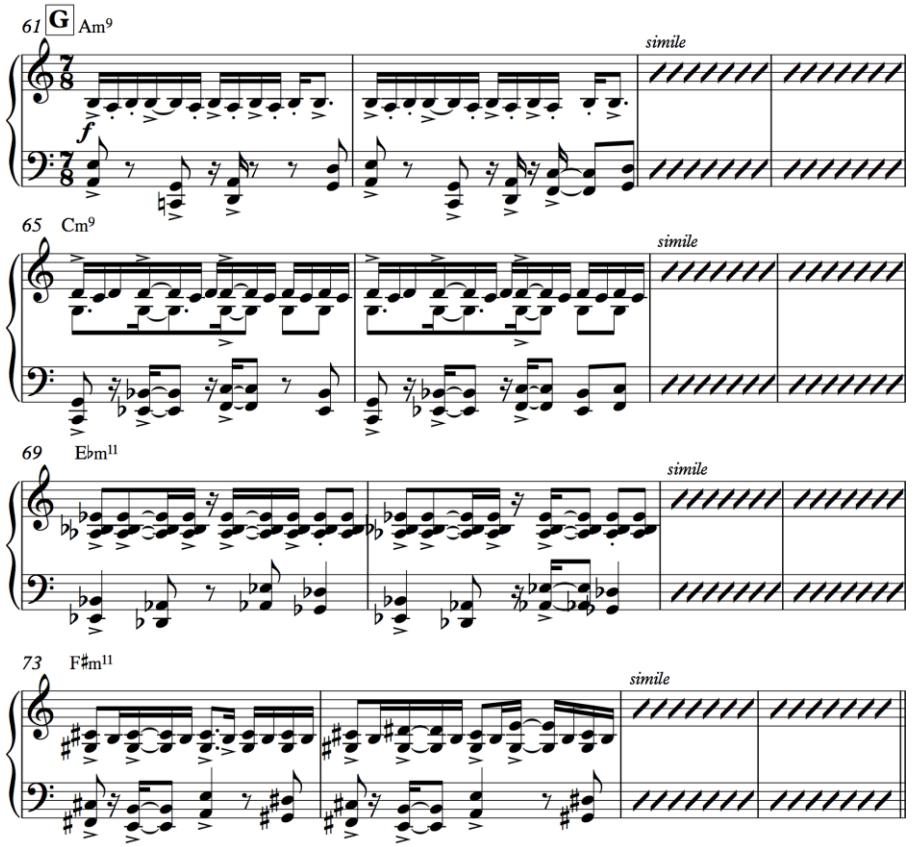
กำหนดทิศทางโน้ตบนสุดของแต่ละคอร์ดให้มีการเคลื่อนที่ในระยะหนึ่งเสียงเต็ม (Whole Tone) และครึ่งเสียง (Half Tone) ในขณะที่ทิศทางของแนวเบสใช้การพลิกกลับเพื่อให้มีการเคลื่อนที่ในระยะแคบหรือเป็นโน้ตร่วมระหว่างคอร์ดเช่น D7♯11/F♯ ไปหา B9/F♯ เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 4.37 ชุดคอร์ดโดมินันท์ 4 คอร์ดในตอน A



ตอน B ห้องที่ 21-28 เริ่มด้วยคอร์ดพื้นต้น F ประกอบด้วยชุดคอร์ดเมเจอร์ทบชาร์ป 11 จำนวน 4 คอร์ด ได้แก่คอร์ด Fmaj7♯11, A♭maj7♯11, Bmaj7♯11 และ Dmaj7♯11 ขยายเสียงคอร์ดเมเจอร์ด้วยโน้ตทบ ♯11 ให้เอกลักษณ์เสียงแบบโมดลิเดียน คอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นห่างกันระยะคู่ 3 ไมเนอร์แบบต่อเนื่อง การตัดโน้ตทบ ♯11 ออกให้เหลือเพียงคอร์ดทบ 7 เพื่อสร้างทิศทางโน้ตในคอร์ดให้เชื่อมกันแบบตามขั้น สังเกตโน้ตบนสุดของโน้ตเปียโนมือซ้ายการเคลื่อนตามขั้นเริ่มจากโน้ต B, C, D, E♭, E♯ (F), F♯, G♯ และ A ตามลำดับ โดยดำเนินชุดคอร์ดนี้ซ้ำตลอดทั้งตอน B (ตัวอย่างที่ 4.38)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

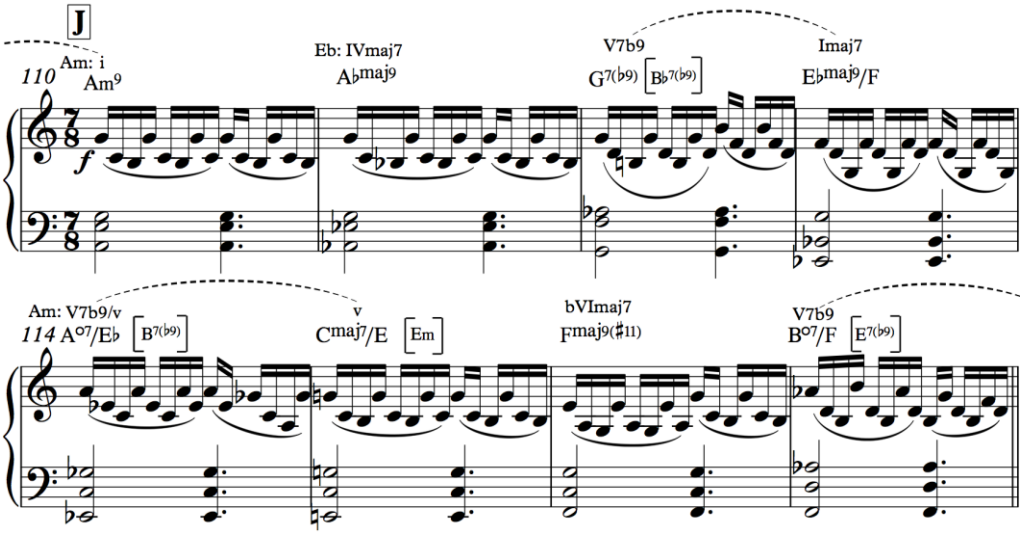
ตัวอย่างที่ 4.38 ชุดคอร์ดเมเจอร์ทบชาร์ป 11 ตอน B

ตัวอย่างที่ 4.39 ชุดคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด ตอน C

ตอน C จุดซ้อม G ประกอบด้วยชุดคอร์ดประเภทไมเนอร์ทบเจ็ด (ตัวอย่างที่ 4.39) ผู้ประพันธ์มีแนวคิดใช้คอร์ดแทนเพื่อแทนคอร์ดพื้นต้นทั้งหมดในตอน B โดยใช้ชุดคอร์ดทบเจ็ด

บนโน้ตมีเดียนแทนคอร์ดเมเจอร์ ซึ่งมีระยะห่างเป็นคู่ 3 ไมเนอร์และคู่ 3 เมเจอร์ ประกอบด้วยคอร์ด Am7, Cm7, E♭m7 (D♯m7) และ F♯m7 ในห้องที่ 61 เปียโนมือขวาแสดงการใช้โน้ตค้างซึ่งเล่นสลับไปมาระหว่างโน้ตทบ 9 (B) และโน้ตลำดับ 3 (C) ของคอร์ด Am9 สำหรับมือซ้ายเล่นคอร์ดคู่ 5 เพอร์เฟคประกอบด้วย A5, C5, D5, F5 และ G5 ซึ่งเป็นโน้ตจากโมด A เอโอเลียน (Aeolian Mode) ประกอบด้วย A, B, C, D, E, F, G และประยุกต์วิธีการนี้กับคอร์ด Cm9 สำหรับคอร์ด E♭m11 และ F♯m11 เน้นการเล่นสลับระหว่างโน้ตในคอร์ดและโน้ตทบ 11 ได้แก่โน้ต A♭ และ B ตามลำดับ

ตอน D จุดซ้อม J ประกอบด้วยคอร์ดชนิดดิมินิทช์ทบเจ็ดเป็นคอร์ดเชื่อมสร้างสีสันเสียงระหว่างไดอาโทนิกคอร์ดในบันไดเสียง A ไมเนอร์เนเชอรัล (A Natural Minor Scale) และย้ายไปสู่บันไดเสียง E♭ เมเจอร์ชั่วขณะซึ่งมีคอร์ดดิมินิทช์ทบเจ็ดที่สำคัญ 3 คอร์ดคือ G7♭9 (A♭dim7), Adim7 และ Bdim7 มีเพียงตอน D ที่มีคอร์ดเอกลักษณ์ของตอนเพียง 3 คอร์ด เพื่อให้แต่ละคอร์ดไม่มีโน้ตซ้ำกัน แนวคิดการใช้คอร์ดมาจากคอร์ด Am9 ในตอน C โดยนำใช้เป็นคอร์ดแรกในห้องที่ 110 จากนั้นย้ายสู่คอร์ด A♭maj7 คอร์ดลำดับที่สี่ (IVmaj7) จากบันไดเสียง E♭ เมเจอร์ ซึ่งการเปลี่ยนคอร์ดจาก Am9 ไปหา A♭maj7 นั้นมีโน้ตร่วมกันระหว่างสองคอร์ดคือ โน้ต C และ G โดยในห้องที่ 112 คอร์ด G7♭9 หรือเทียบเท่าคอร์ด A♭dim7 เมื่อพลิกกลับคอร์ดจะได้ Bdim7 หรือเทียบเท่าคอร์ด B♭7♭9 ซึ่งเป็นคอร์โดมินันท์เข้าหาคอร์ด E♭maj7 จากนั้นกลับสู่บันไดเสียง A ไมเนอร์เนเชอรัล ในห้องที่ 114-117 อีกครั้งด้วยคอร์ด Adim7/E♭ หรือเทียบเท่าคอร์ด B7♭9 ซึ่งเป็นคอร์ด โดมินันท์ลำดับสองของคอร์ด Em หรือเทียบเท่าคอร์ด Cmaj7/E ส่วนคอร์ดดิมินิทช์ทบเจ็ดสุดท้ายคือ คอร์ด Bdim7/F หรือเทียบเท่าคอร์ด E7♭9 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ของ Am9 (ตัวอย่างที่ 4.40)

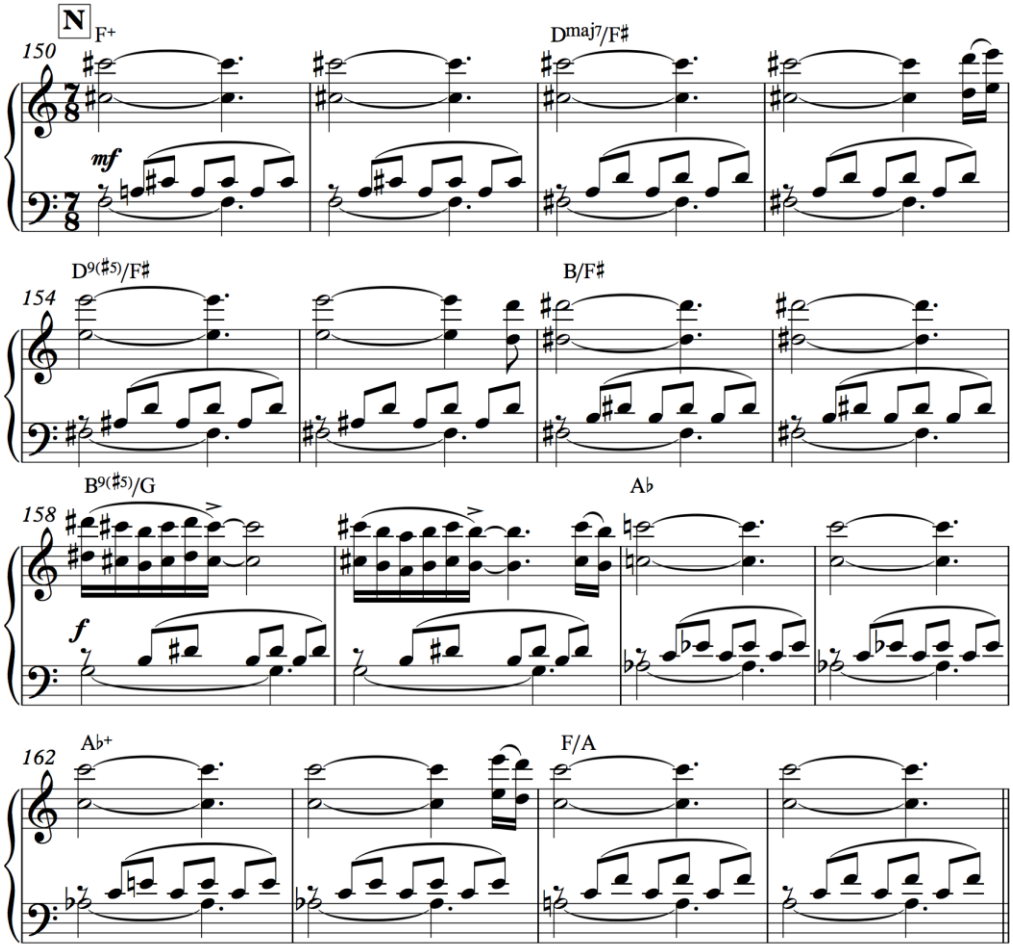
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.40 การใช้คอร์ดชนิดดิมินิทช์ทบเจ็ดในตอน D จุดซ้อม J ห้องที่ 110-117



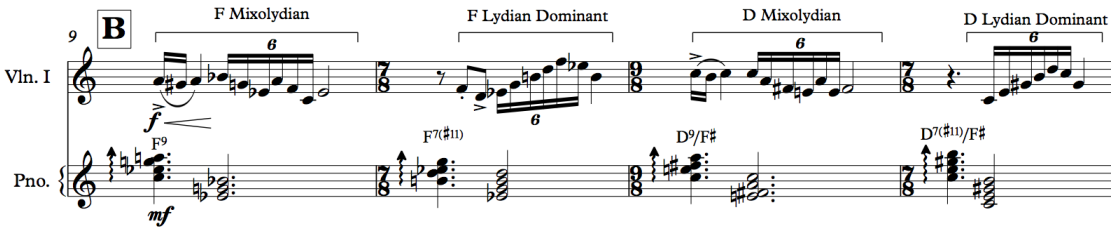
ทิศทางของแนวเบสถูกกำหนดให้เคลื่อนที่ตามลำดับขั้นจากคอร์ด Am9 โดยมีเป้าหมายที่คอร์ด Bdim7/F ยกเว้นคอร์ด E♭maj7/F ในห้องที่ 113 ซึ่งโน้ตเปียโนระบุให้เล่นโน้ตมือซ้ายเป็น E♭ แต่แนวเบสเล่นโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตทบ 9 ของคอร์ด

ตอนสุดท้ายตอน E จุดซ้อม N ห้องที่ 150-165 ผู้ประพันธ์เปลี่ยนมิติเสียงด้วยคอร์ดออกเมนเทดจำนวน 4 คอร์ดประกอบด้วยคอร์ด F+, D7♯5, B7♯5 และ A♭+ ซึ่งโน้ตพื้นต้นมีระยะห่างคู่ 3 ไมเนอร์ในทิศทางลง แนวเบสเป็นแนวสำคัญในการสร้างทางเดินคอร์ดมีทั้งจากโน้ตพื้นต้นและโน้ตจากคอร์ดพลิกกลับ เช่น คอร์ด D9♯5/F♯ และ B9♯5/G เป็นต้น โดยมีทิศทางขึ้นตามลำดับขั้นประกอบด้วยโน้ต F, F♯, G, A♭ และ A ตามลำดับ ในทางเดินคอร์ดยังประกอบด้วยคอร์ดประดับอื่นเช่น คอร์ด Dmaj7/F♯ ในห้องที่ 152 ให้เสียงประสานทำนองโน้ต C♯ ซึ่งเป็นโน้ตเสียงค้างเล่นติดต่อจากในห้องที่ 150-151 และคอร์ด B/F♯ ในห้องที่ 156 ที่มีโน้ตร่วมเป็นโน้ตเบสเสียงค้าง F♯ จากคอร์ด D9♯5/F♯ เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 4.41)

ตัวอย่างที่ 4.41 การใช้คอร์ดชนิดออกเมนเทดในตอน E จุดซ้อม N ห้องที่ 150-165

4.3.5 บันไดเสียง

ในกระบวนนี้โมดมีบทบาทในการประพันธ์ทำนองอย่างมาก โดยมีเสียงจากโมดที่มาจากบันไดเสียงเมเจอร์และโมดจากบันไดเสียงไมเนอร์ ตัวอย่างเช่นที่จุดซ้อม B เป็นการเดี่ยวไวโอลินกับเสียงคอร์ดจากเปียโน ผู้ประพันธ์เลือกใช้ 2 โมดได้แก่ โมดมิกโซลิเดียน (Mixolydian Mode) โมดที่ 5 จากบันไดเสียงเมเจอร์ซึ่งเหมาะใช้กับคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ โครงสร้างโมดประกอบด้วย 1, 2, 3, 4, 5, 6, ♭7 มีโน้ต ♭7 เป็นโน้ตเอกลักษณ์และโมดลิเดียนโดมินันท์ (Lydian Dominant Mode) โมดที่ 4 จากบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก (Melodic Minor Scale) เหมาะใช้กับคอร์ดทบชาร์ปสิบเอ็ดโดมินันท์ มีโครงสร้างโมดประกอบด้วย 1, 2, 3, ♯4, 5, 6, ♭7 มีโน้ต ♯11 และ ♭7 เป็นโน้ตเอกลักษณ์ ในห้องที่ 9 ผู้ประพันธ์ใช้โมด F มิกโซลิเดียน ประกอบด้วยโน้ต F, G, A, B♭, C, D, E♭ และห้องที่ 10 ใช้โมด D มิกโซลิเดียนประกอบด้วยโน้ต D, E, F♯, G, A, B, C สำหรับทำนองในห้องที่ 12 และ 14 ใช้โมด F ลิเดียนโดมินันท์บนคอร์ด F7♯11 ประกอบด้วยโน้ต F, G, A, B, C, D, E♭ และโมด D ลิเดียนโดมินันท์บนคอร์ด D7♯11/F♯ ประกอบด้วยโน้ต D, E, F♯, G♯, A, B, C (ตัวอย่างที่ 4.42)

ตัวอย่างที่ 4.42 การใช้โมดมิกโซลิเดียนและโมดลิเดียนโดมินันท์ในแนวทำนองไวโอลิน ห้องที่ 9-12

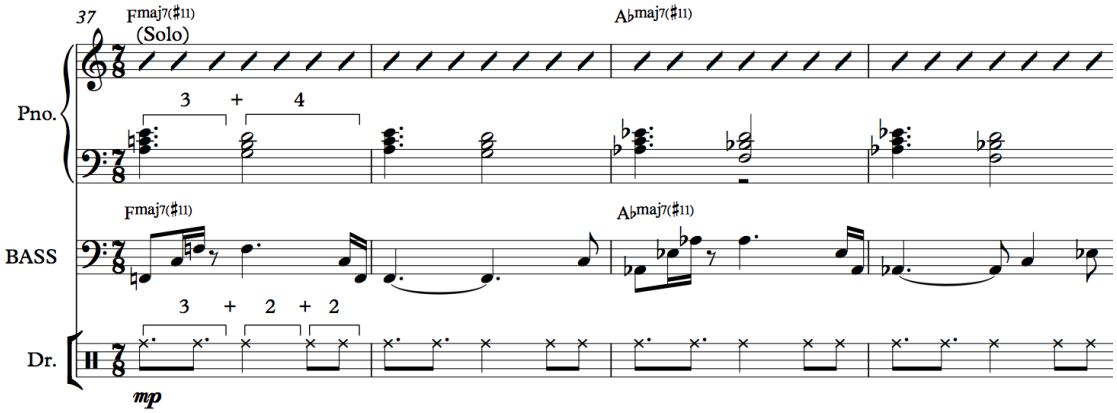


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.6 จังหวะ

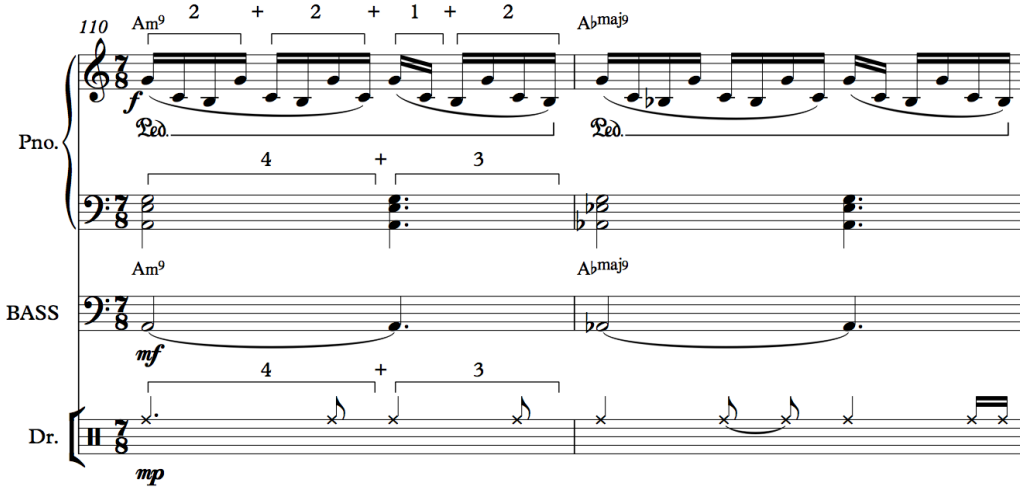
ผู้ประพันธ์ใช้อัตราจังหวะ 7/8 เป็นอัตราหลักของกระบวนมีจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 7 ตัวต่อห้องมีลักษณะไม่สมมาตรและมีความซับซ้อนทางจังหวะ มีเพียงตอน A ที่เริ่มต้นด้วยอัตราจังหวะผสม 9/8 สลับกับอัตราจังหวะ 7/8 ส่วนตอนที่เหลือใช้อัตราจังหวะ 7/8 ตลอดทั้งเพลง ผู้ประพันธ์ได้แบ่งกลุ่มจังหวะอัตราจังหวะ 7/8 เป็นกลุ่มหน่วยจังหวะออกเป็น 3 กลุ่มคือ 3+2+2 และ 2 กลุ่ม 3+4 เช่นในท่อนเปียโนโซโลห้องที่ 37 หน่วยจังหวะของมือซ้ายแบ่งเป็น 2 กลุ่มคือ 3+4 โดยมีกลองเล่นสนับสนุนด้วยกลุ่มหน่วยจังหวะ 3 กลุ่มคือ 3+2+2 ทำให้เกิดการเน้นจังหวะหนักไปที่จังหวะที่ 1 และ 4 ซึ่งจังหวะของแนวเบสแบ่งหน่วยจังหวะเช่นเดียวกับเปียโน (ตัวอย่างที่ 4.43)

ตัวอย่างที่ 4.43 การแบ่งกลุ่มจังหวะอัตราจังหวะ 7/8 เป็นกลุ่มหน่วยจังหวะ 3+2+2 และ 3+4



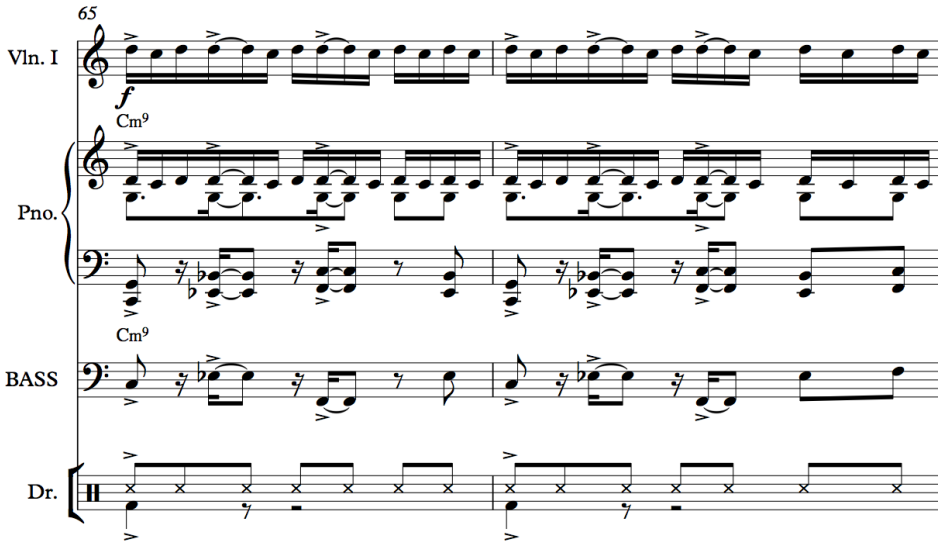
การแบ่งกลุ่มจังหวะอัตราจังหวะ 7/8 เป็นกลุ่มหน่วยจังหวะยังสามารถแบ่งออกเป็นลักษณะอื่นได้อีก เช่น แบบ 2 กลุ่มกลับด้าน 4+3 หรือแบ่งเป็น 4 กลุ่ม 2+2+1+2 เช่นแนวเปียโนในห้องที่ 110 มือขวาเล่นกลุ่มหน่วยจังหวะ 2+2+1+2 ในขณะที่มือซ้ายเล่น 4+3 ไปพร้อมกับกลองชุด (ตัวอย่างที่ 4.44)

ตัวอย่างที่ 4.44 การแบ่งกลุ่มหน่วยจังหวะแบบ 2 กลุ่มกลับด้าน 4+3 และ 4 กลุ่ม 2+2+1+2



นอกจากนี้การสร้างจังหวะให้ดูสนุกและท้าทายผู้เล่นด้วยการใช้จังหวะขัดด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นบนอัตราจังหวะ 7/8 สังเกตที่แนวมือซ้ายของเปียโนและแนวเบสที่ห้อง 65 ในจังหวะชีพจรที่ 2

และ 4 เกิดจังหวะขัดด้วยจังหวะหยุดเขบ็ตสองชั้นและเล่นคอร์ดในจังหวะเบา ส่วนเปียโนมือขวาและแนวไวโอลิน 1 เล่นโน้ตซ้ำด้วยค่าโน้ตเขบ็ตสองชั้นและเน้นจังหวะเช่นเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 4.45)

ตัวอย่างที่ 4.45 การใช้จังหวะขัดด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นบนอัตราจังหวะ 7/8 ในห้องที่ 65

4.4 อรรถาธิบายกระบวน *The Music Legacy of the Nation*

4.4.1 ทำนองหลัก

กระบวน *The Music Legacy of the Nation* พรรณนาถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์เพื่อพสกนิกรและประเทศชาติที่ถูกยกย่องให้เป็นมรดกสำคัญทางดนตรีกรรมของประเทศไทยจนถึงปัจจุบัน จากแนวคิดการประพันธ์ทำนองหลักซึ่งได้อธิบายไว้ในหัวข้อที่ 3.4.1 บทที่ 3 ผู้ประพันธ์คัดทำนองคำว่า “ฝันใฝ่” ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ *ความฝันอันสูงสุด* ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์เพนตาโทนิก เพื่อสื่อถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์

ในท่อนบรรเลงคั่น (Interlude) ทำนองหลักเพนตาโทนิกแบบดนตรีไทยใช้ช่วงเสียงแคบระยะคู่ 5 จากโน้ต D5-A5 ประโยคมีความยาว 2 ห้อง ใช้ลักษณะทำนองแบบถาม (Q) และตอบ (A) ในห้องที่ 5-8 นอกจากการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกแล้วผู้ประพันธ์ยังใช้เทคนิคขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคเป็นเครื่องมือหลักในการสร้างทำนองซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญประการหนึ่งของทำนองในกระบวนนี้ เช่น ในห้องที่ 1, 3, 9, 10, 12, 13-16, 20 และ 23 ในท่อนบรรเลงคั่นยังมีการใช้บันไดเสียงอื่นอีก 4 บันไดเสียงด้วยกันซึ่งปรากฏในห้องที่ 9-12 ย้ายจากบันไดเสียง C เมเจอร์ เพนตาโทนิก ขึ้นเป็นระยะคู่ 4 เพอร์เฟคไปสู่บันไดเสียง F เมเจอร์ เพนตาโทนิก สำหรับห้องที่ 13-19 ทำนองย้ายสู่บันไดเสียง A♭ เมเจอร์ และในห้องที่ 20-23 ทำนองอยู่ในบันไดเสียง F♯ เมเจอร์ เพนตาโทนิกซึ่งมีระยะห่างต่ำลง 1

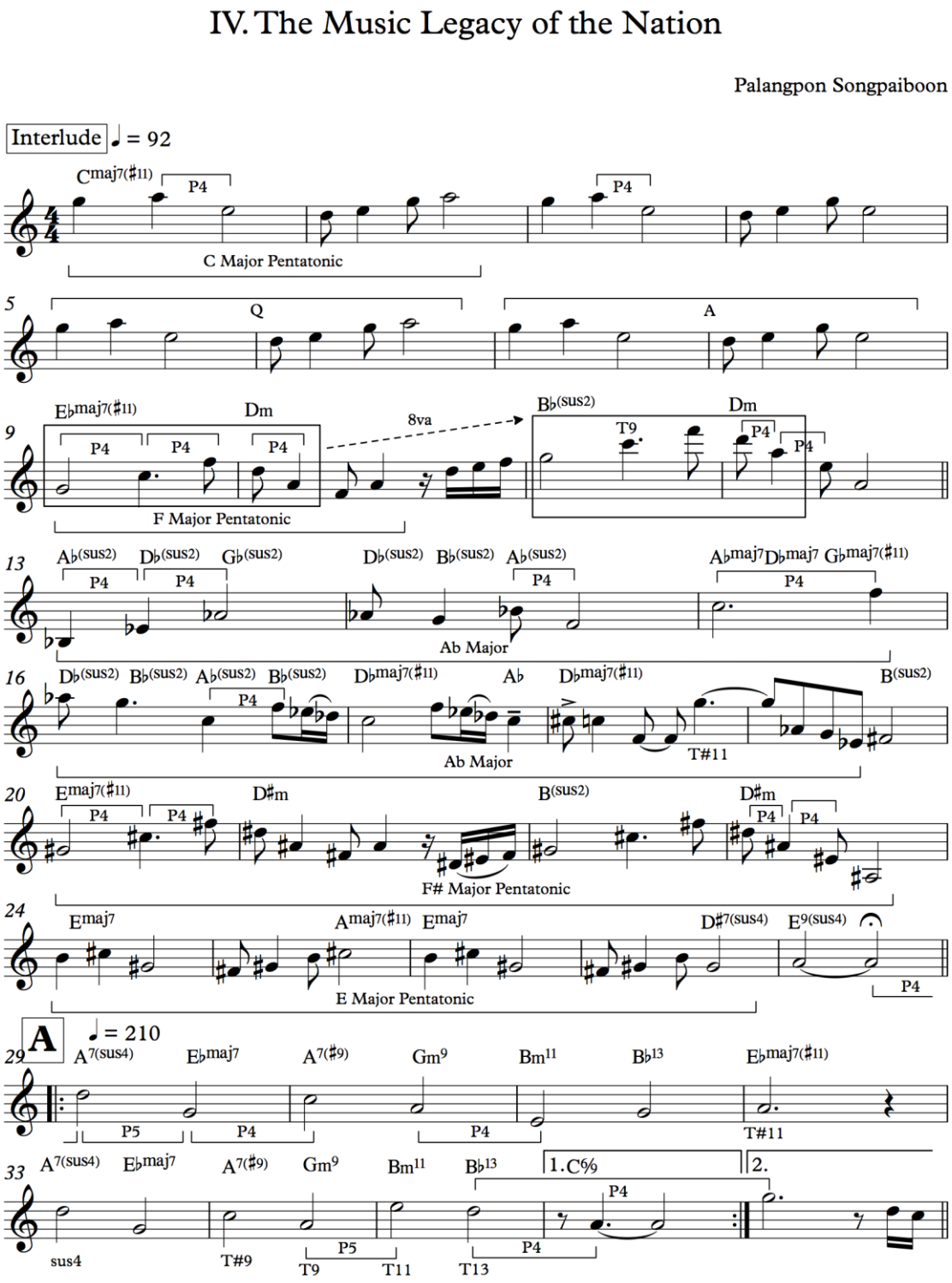
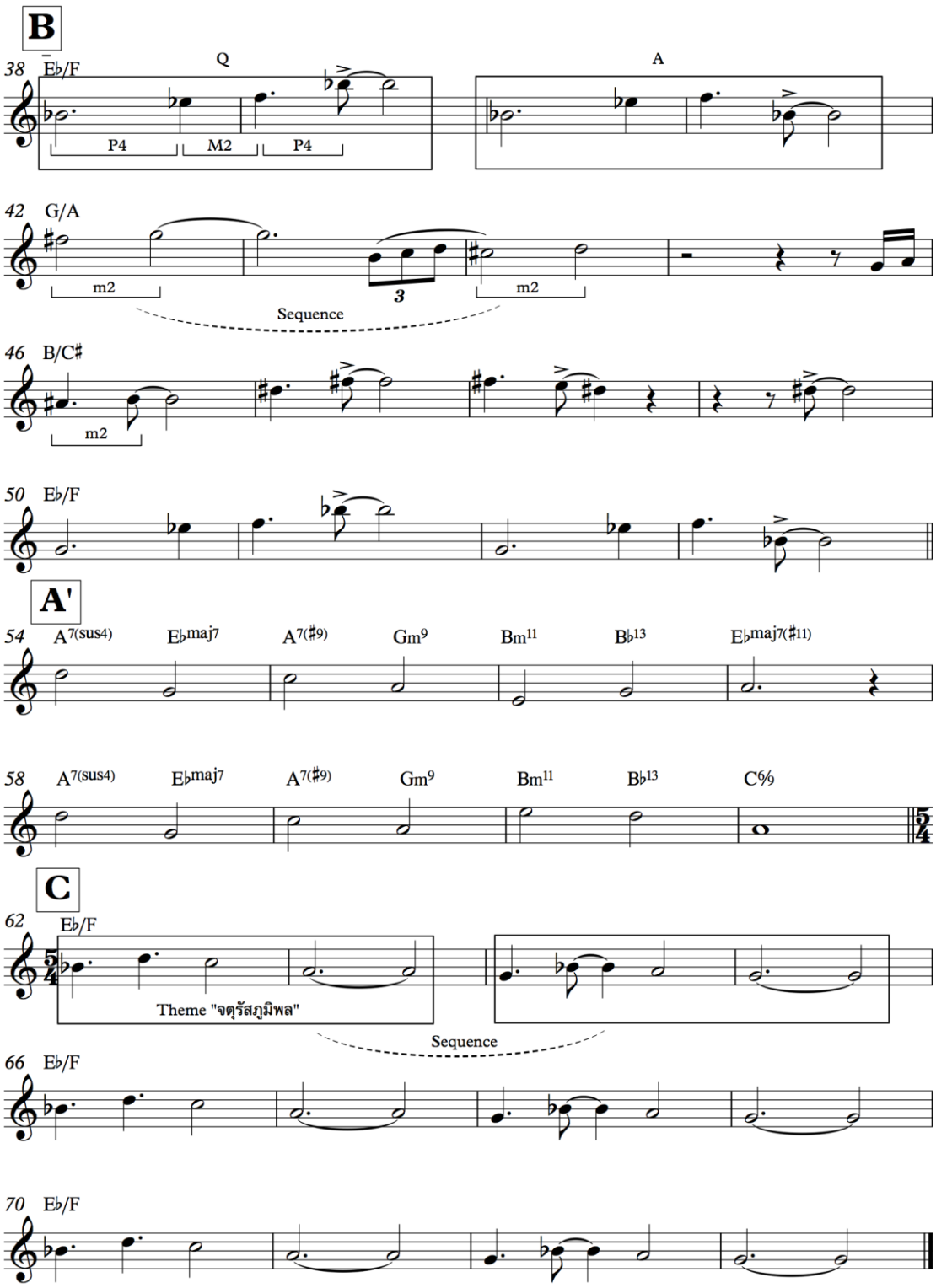
เสียงจากบันไดเสียง A♭ เมเจอร์ และย้ายบันไดเสียงต่ำลงอีก 1 เสียงสู่บันไดเสียง E เมเจอร์ เพนตาโทนิก ในห้องที่ 24-27 เป็นการนำทำนองหลักกลับมาอีกครั้งหนึ่ง

ทำนองตอน A อยู่ในบันไดเสียง A ไมเนอร์ เพนตาโทนิก ประกอบด้วยค่าโน้ตตัวขาวเป็นหลัก แต่เล่นในจังหวะสวิงเร็ว ♩ = 210 มีทิศทางทำนองข้ามขั้นกระโดดแบบสลับลง-ขึ้น-ลงในระยะคู่ 4 และคู่ 5 ซึ่งได้จากการพลิกกลับคู่ 4 ยังปรากฏทำนองที่มีระยะห่างขั้นคู่ 4 ในห้องที่ 29 เริ่มทำนองด้วยโน้ต D ซึ่งมีระยะห่างคู่ 4 จากโน้ต A ในห้องที่ 28 ประโยคจบด้วยโน้ต A ห้องที่ 32 และเลียนทำนองในช่วงแรกอีกครั้งแต่มีทำนองต่างออกไปในห้องที่ 34-35 ด้วยการพลิกกลับใช้คู่ 5 จาก A4 ไป D5 สำหรับประทุน 2 ย้ายโน้ตเป็นขึ้นคู่ 4 จบด้วยโน้ต G5

ทำนองตอน B ยังคงใช้แนวคิดขั้นคู่ 4 โดยย้ายโน้ตพื้นต้นจากคอร์ด C ในห้องที่ 37 ไปคอร์ด E♭/F หรือ F7sus4 ในห้องที่ 38 โดยทำนองมีโครงสร้างด้วยขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคและ 2 เมเจอร์ ประโยคมีความยาว 2 ห้อง ทำนองมีลักษณะแบบถาม (Q) และตอบ (A) จากนั้นย้ายคอร์ดขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ไปยังคอร์ด G/A และ B/C♯ ซึ่งใช้ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (m2) เป็นโมทีฟ ในห้องที่ 42, 44, 46 ในห้องที่ 50 นำทำนองในห้องที่ 38 กลับมาอีกครั้งแต่ต่างที่โน้ตเริ่มต้นซึ่งยังคงเป็นโน้ตในคอร์ด

สำหรับตอน C เป็นทำนองโคดา ผู้ประพันธ์คัดทำนองจากทำนองหลัก “ภูมิพล” โดยปรับค่าความยาวโน้ตให้เหมาะสมกับอัตราจังหวะ 5/4 ประกอบด้วยโน้ตตัวดำประจุด 2 ตัว โน้ตตัวขาว 1 ตัว ในห้องที่ 62 และโน้ตตัวขาวประจุดโยงเสียงโน้ตตัวขาวในห้องที่ 63 ประโยคตอบรับใช้การซีเควนซ์ทำนองเปลี่ยนระดับเสียงลงคู่ 3 ไมเนอร์ ในห้องที่ 64-65 (ตัวอย่างที่ 4.46)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

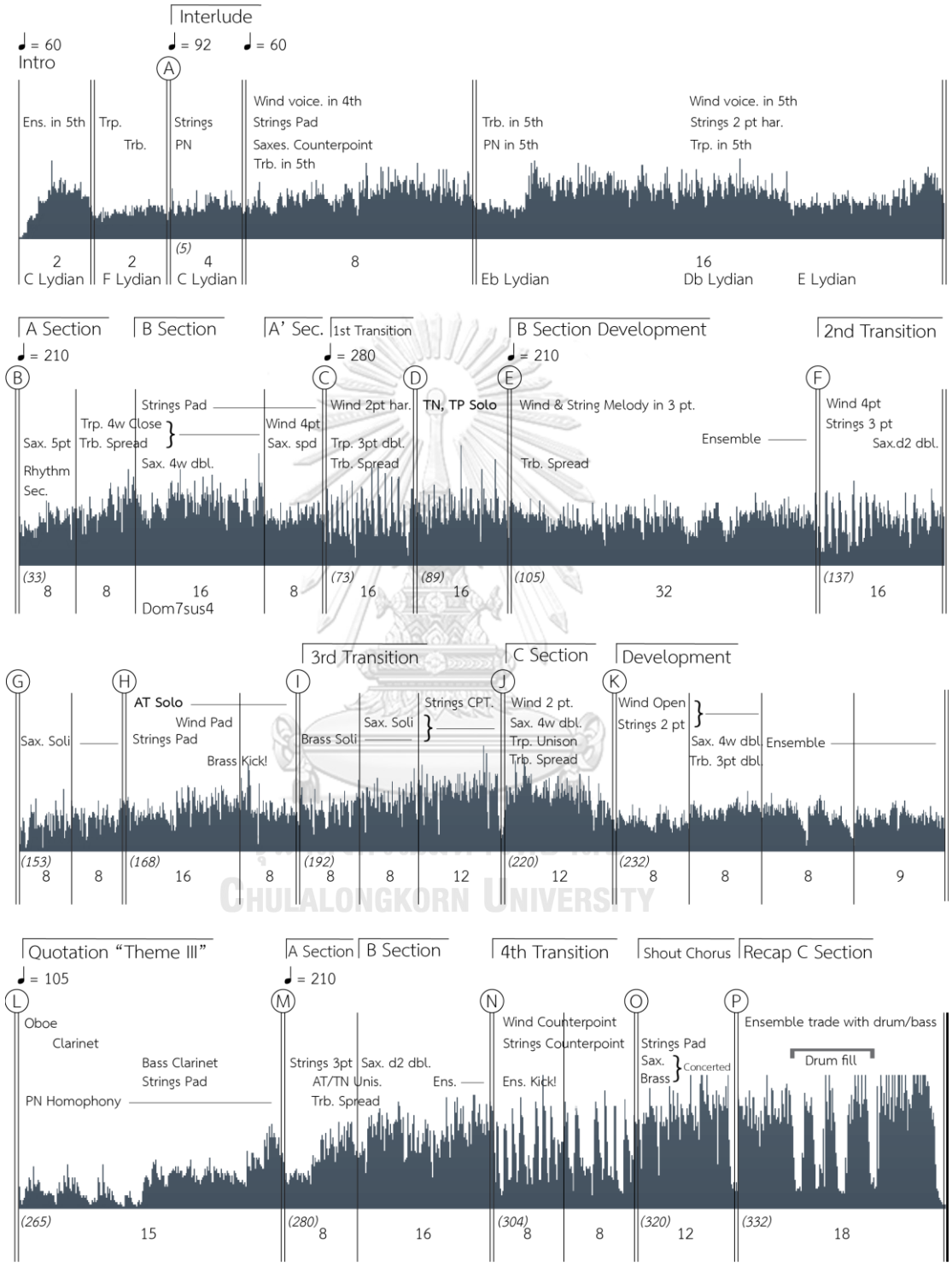
ตัวอย่างที่ 4.46 โน้ตทำนองหลักกระบวน *The Music Legacy of the Nation*

ตัวอย่างที่ 4.46 โน้ตทำนองหลักกระบวน *The Music Legacy of the Nation* (ต่อ)

4.4.2 โครงสร้างการเรียบเรียง

เพื่อสื่อถึงความยิ่งใหญ่และคุณค่าของบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่มีต่อคนในชาติ จากทำนองหลักในตัวอย่างที่ 4.44 ผู้ประพันธ์วางโครงสร้างการเรียบเรียงสำหรับกระบวน *The Music Legacy of the Nation* ประกอบไปด้วยจุดซ้อม A-P รวม 16 จุด โดยให้ความสำคัญกับความเข้มเสียงและความหลากหลายของอัตราความเร็วที่เปลี่ยนไปในแต่ละจุดซ้อม จากกราฟความเข้มเสียง (แผนภูมิที่ 4.4) เห็นได้ว่ามีการค่อย ๆ เพิ่มความเข้มเสียงจนถึงความดังมากที่สุดที่จุดซ้อม P

กระบวนเริ่มต้นด้วยโหมโรงสั้น ๆ แต่สง่างามด้วยท่อนนำซึ่งเป็นเสียงของการทับซ้อนเสียงโน้ตคู่ 5 เพอร์เฟคจากเสียงเปียโนจนเต็มวง จากนั้นกลุ่มเครื่องทองเหลืองนำโดยทรัมเป็ตเป่ารัวโน้ตจังหวะแบบเพลงเดินแถวราวกับการป่าวร้องสรรเสริญความยิ่งใหญ่และความงดงามของบทเพลงพระราชนิพนธ์ เมื่อเข้าจุดซ้อม A เป็นการบรรเลงคั่นแสดงความวิจิตรของมรดกทางดนตรีของพระองค์ด้วยทำนองเพนตาโทนิกผ่านเสียงกลุ่มเครื่องสายและเปียโน ตามด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ช่วยเสริมเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนเสริมความเป็นสำเนียงไทย แต่มีชั้นเชิงด้วยเสียงคอร์ดลิเดียนตลอดท่อน จุดซ้อม B นำเสนอทำนองตอน A, B, A’ ใช้ความเร็วค่อนข้างมากในจังหวะสวิงแจ๊ส ขับเคลื่อนชีพจรจังหวะด้วยแนวเบสใช้โน้ตจังหวะตัวดำ ♩ = 210 กลุ่มแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลืองมีบทบาทสำคัญในแนวทำนองและสลับเล่นสนับสนุนเสียงประสานพื้นหลัง บางช่วงมีทำนองสอดประสานแบบพร้อมกัน (Tutti) กลุ่มเครื่องสายและเครื่องลมไม้ช่วยเปลี่ยนสีสันและความหนาแน่นของวงก่อนเข้าจุดซ้อม C ซึ่งเป็นช่วงเชื่อมเพื่อส่งเข้าหาท่อนโซโลที่จุดซ้อม D ช่วงเชื่อมเป็นท่อนที่แสดงถึงทักษะชั้นสูงของนักดนตรีทางด้านจังหวะด้วยเทคนิคโพลิริธึมเกิดการขัดและสร้างความโดดเด่นให้กับจังหวะ ผู้เล่นถูกท้าทายด้วยอัตราความเร็วที่ ♩ = 280 ในจังหวะสวิงเร็วมาก ส่งอารมณ์เข้าท่อนโซโลซึ่งเป็นการประชันระหว่างนักเทเนอร์แซกโซโฟนและนักทรัมเป็ต

จุดซ้อม E เป็นตอนพัฒนา (Development) โครงสร้างตอน B ให้ยาวขึ้นทำนองเป็นการประชันระหว่างกลุ่มเครื่องสายเครื่องลมไม้และกลุ่มทรัมเป็ต มีการคัดทำนองหลัก “จัตุรัสภูมิพล” สำหรับใช้ในแนวสอดประสานตลอดทั้งท่อน จุดเชื่อมที่ 2 อยู่ในจุดซ้อม F ใช้เทคนิคการเล่นจังหวะโพลิริธึมเพื่อเข้าสู่ท่อนกลุ่มแซกโซโฟนโซลิ ซึ่งเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของการเรียบเรียงวงแจ๊สออร์เคส-ตราให้เหลือแต่เพียงกลุ่มแซกโซโฟนเท่านั้นเพื่อนำทำนองเข้าท่อนโซโลที่ 2 โดยอัลโตแซกโซโฟนซึ่งมีเครื่องลมไม้และเครื่องสายเล่นเสียงประสาน ช่วงเชื่อมที่ 3 (3rd Transition) ทำหน้าที่เชื่อมเข้าสู่ทำนองตอน C และท่อนพัฒนา ก่อนที่จะผ่อนความดัง เสียงของวงให้เบาลงในจุดซ้อม L ซึ่งคัดทำนองหลัก Theme III จากกระบวนที่ 1 มาใช้ หลังจากนั้นวงกลับมาเล่นเต็มวงเข้าสู่ท่อนเชื่อมที่ 4 ที่จุดซ้อม N ก่อนเข้าท่อนเชาท์ จากกราฟแสดงความเข้มเสียงค่อนข้างดังที่จุดซ้อม O และจบกระบวนด้วยท่อนย้อนความตอน C ที่จุดซ้อม P ซึ่งมีการประชันระหว่างวงกลองและเบส ซึ่งเป็นท่อนที่มีความเข้มเสียงดังมากที่สุดและมีสีสันของเสียงเต็มวง

แผนภูมิที่ 4.4 แสดงโครงสร้างการเรียบเรียงกระบวน *The Music Legacy of the Nation*



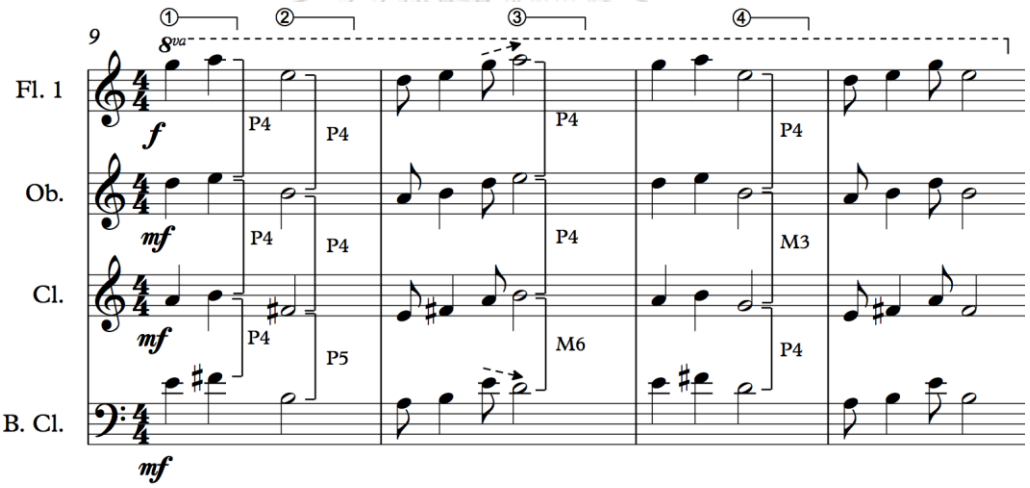
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.4.3 การวางแนวเสียง

4.4.3.1 กลุ่มเครื่องลมไม้

การวางแนวเสียงกลุ่มเครื่องลมไม้ในท่อนบรรเลงคั่นห้องที่ 9-12 มีความน่าสนใจด้วยการใช้เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนซึ่งนิยมในหมู่นักประพันธ์เพลงศตวรรษที่ 20 ให้เสียงแบบดนตรีเอเชียและดนตรีไทย โดยการวางแนวประสานคู่สี่ในท่อนนี้มี 2 ลักษณะด้วยกัน หมายเลข 1 ห้องที่ 9 เป็นรูปแบบการวางเสียงประสานคู่สี่แบบสมบูรณ์ทุกโน้ตจากแนวเบสคลาริเน็ตไปยังแนวฟลูตมีระยะห่างที่เท่ากันเป็นคู่ 4 (P4) หมายเลข 2, 3 และ 4 เป็นการวางเสียงประสานคู่สี่แบบไม่สมบูรณ์ซึ่งสามารถให้มีคู่อื่นปะปนเข้ามาอีกหนึ่งคู่ได้ซึ่งในกรณีนี้ได้แก่คู่ 5 (P5) คู่ 6 เมเจอร์ (M6) และคู่ 3 เมเจอร์ (M3) ตามลำดับ โดยเกิดจากเหตุผลบางประการเช่นที่หมายเลข 3 ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางระหว่างฟลูตและเบสคลาริเน็ต (ตัวอย่างที่ 4.47)

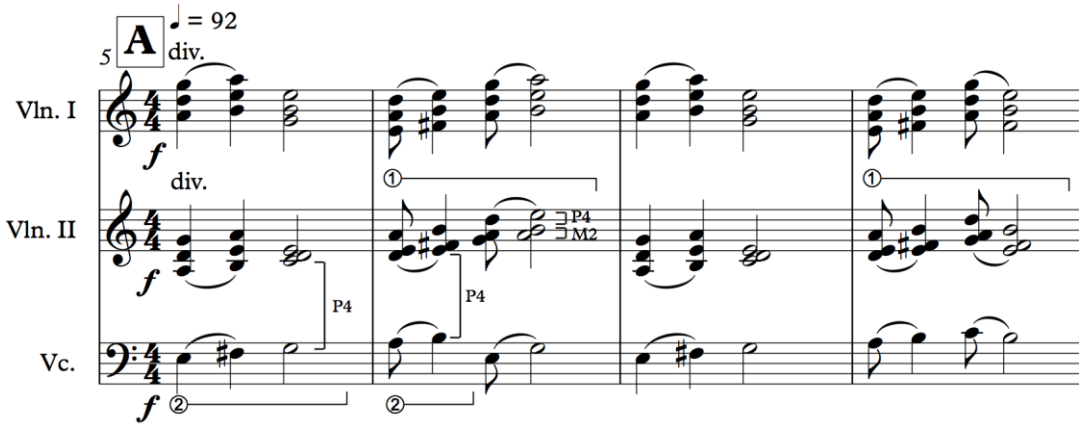
ตัวอย่างที่ 4.47 การวางแนวเสียงกลุ่มเครื่องลมไม้แบบประสานคู่สี่เรียงซ้อน ในห้องที่ 9-12



4.4.3.2 กลุ่มเครื่องสาย

ผู้ประพันธ์เลือกกล่าวถึงการวางแนวเสียงสำหรับเครื่องสายซึ่งปรากฏในท่อนบรรเลงคั่น ห้องที่ 5-8 ใช้การวางเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนเช่นเดียวกับกลุ่มเครื่องลมไม้ การวางเสียงประสานเครื่องสายในกระบวนนี้มีการแบ่งกลุ่ม (Divisi) ให้นักดนตรีเล่นโน้ตคนละแนว (ตัวอย่างที่ 4.48) โดยไวโอลิน 1 และ 2 แบ่งกลุ่มออกเป็น 3 กลุ่ม โดยกลุ่มไวโอลิน 1 เล่นโน้ตเสียงประสานคู่สี่สมบูรณ์ในขณะที่ไวโอลิน 2 เล่นกลุ่มโน้ตเดียวกันแต่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงคู่แปดและมีการเปลี่ยนโน้ตไปบ้าง แต่มีการวางแนวประสานคู่สี่อีกลักษณะหนึ่ง ซึ่งเกิดขึ้นในไวโอลิน 2 ที่หมายเลข 1 ห้องที่ 6 และ 8 เป็นการวางเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนพลิกกลับ (Inverted Fourths) ซึ่งมีขั้นคู่ 4 ผสมขั้นคู่ 2 (M2)

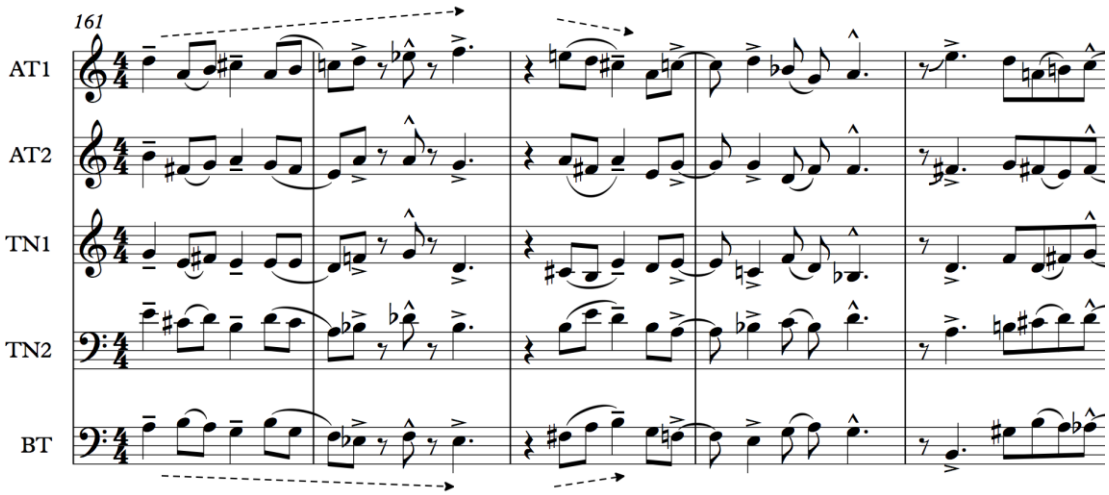
ซึ่งโน้ตต่ำสุดของคอร์ดเกิดจากการพลิกกลับของโน้ตลงมาหนึ่งช่วงคู่แปด เช่นในจังหวะที่ 1 โน้ต D แท้จริงแล้วเป็นโน้ตที่อยู่เหนือโน้ต A ในระยะคู่ 4 แต่พลิกกลับโน้ตลงมาจึงเกิดขั้นคู่ 2 เมเจอร์กับโน้ต E แทน สำหรับแนวเชลโลได้ทำหน้าที่ประสานคู่ 4 กับแนวล่างของไวโอลิน 2 ตามหมายเลข 2 ห้องที่ 5-6

ตัวอย่างที่ 4.48 การแบ่งกลุ่มนักดนตรีและการวางเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนพลิกกลับของกลุ่มไวโอลิน ท่อนบรรเลงคั่น ห้องที่ 5-8

4.4.3.3 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟน

การวางแนวเสียงในท่อนโซลิสำหรับกลุ่มแซกโซโฟนในห้องที่ 161-165 ในจุดซ้อม G เป็นท่อนที่กลุ่มแซกโซโฟนได้แสดงเพียงกลุ่มเดียวปราศจากเครื่องดนตรีอื่น ในการวางแนวเสียงโดยปกติมักยึดถือเสียงประสานตามรูปคอร์ดในแนวตั้ง ซึ่งทำให้แนวประสานภายในฟังไม่รื่นหูและขาดความไพเราะ ผู้ประพันธ์จึงใช้เทคนิคการเขียนเสียงประสานแนวนอน (Line Writing) สำหรับการประพันธ์ในท่อนโซลิของแซกโซโฟน เป็นเทคนิคที่เหมาะกับกระบวนนี้ซึ่งมีอัตราจังหวะเร็วมากและให้ความสำคัญกับการกำหนดทิศทางทำนองของแนวอัลโต 1 และแนวบาริโทน ให้มีการเคลื่อนสวนทางกัน (Dick Lowell และ Ken Pullig, 2003: 105) ผลที่ได้คือแซกโซโฟนทุกแนวมีท่วงทำนองของตนเองไพเราะสวยงามมากขึ้น

ผู้ประพันธ์เริ่มแต่งทำนองหลักที่แนวอัลโตหลังจากกำหนดจุดคอร์ดในแนวตั้งไว้ในแต่ละช่วงของทำนองแล้ว จึงแต่งทำนองแนวล่างที่บาริโทนให้มีทิศทางสวนกับอัลโต เช่นในห้องที่ 161-163 จากแนวลูกศรแสดงให้เห็นว่าขณะที่ทำนองอัลโตเคลื่อนที่ขึ้นนั้นแนวบาริโทนก็เคลื่อนทำนองในทางตรงข้าม จากนั้นแต่งแนวทำนองของอัลโต 2 เทเนอร์ 1 และ 2 โดยคำนึงแต่เพียงทำนองที่เกิดขึ้นในแนวนอนอย่างอิสระ มีเพียงจุดที่กำหนดคอร์ดแนวตั้งไว้เท่านั้นที่ต้องใช้โน้ตในคอร์ด

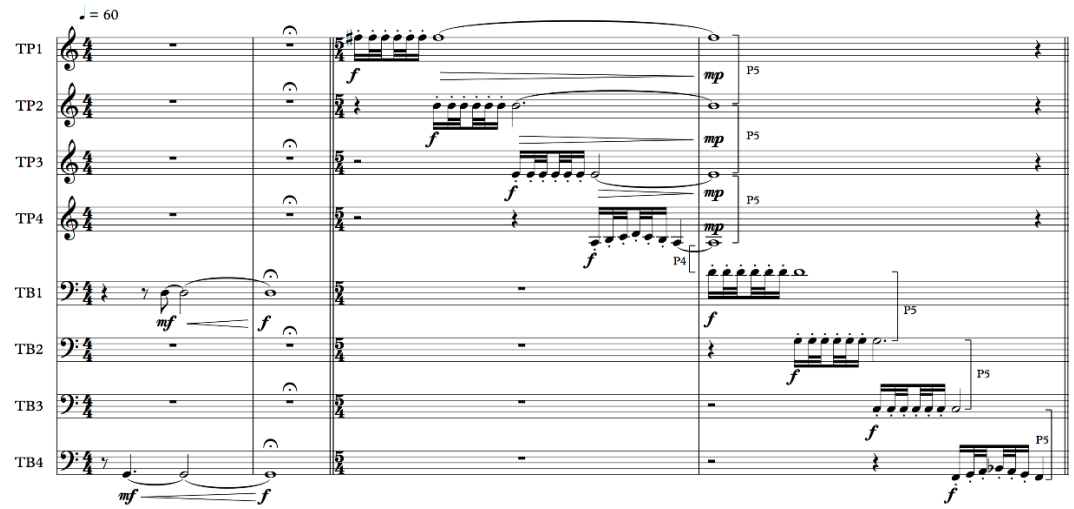
สังเกตว่าโน้ตทั้ง 5 แนวไม่มีโน้ตที่ซ้ำหรือดับเบิลกันซึ่งเป็นข้อสำคัญในการวางเสียงประสานแนวนอน (ตัวอย่างที่ 4.49)

ตัวอย่างที่ 4.49 การวางเสียงประสานแนวนอนให้กลุ่มแซกโซโฟนในท่อนโซลิ ห้องที่ 161-165

4.4.3.4 กลุ่มเครื่องทองเหลือง

การวางแนวเสียงสำหรับท่อนกลุ่มเครื่องทองเหลืองในท่อนนำ ใช้การประสานเสียงคู่ห้าเรียงซ้อนด้วยการลดระดับเสียงลงเป็นระยะเท่ากันเป็นขั้นคู่ 5 (P5) (ตัวอย่างที่ 4.50)

ตัวอย่างที่ 4.50 การวางแนวเสียงสำหรับท่อนกลุ่มเครื่องทองเหลืองประสานเสียงคู่ห้าเรียงซ้อน ในท่อนนำห้องที่ 3-4

CHULALONGKORN UNIVERSITY



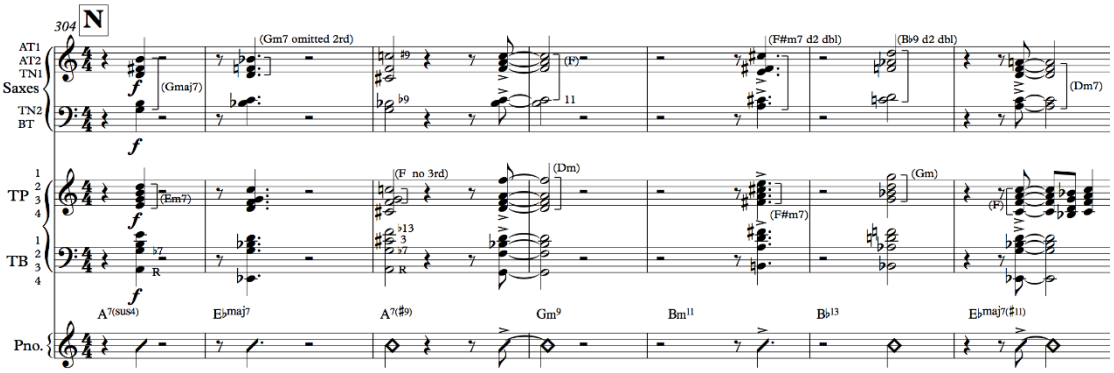
ในห้องที่ 3-4 การวางแนวเสียงเริ่มที่ทรัมเป็ต 1 ไปหาทรัมเป็ต 4 เรียงลำดับโน้ตได้แก่ F♯, B, E, A สำหรับกลุ่มทรอมโบน ทรอมโบน 1 มีความสัมพันธ์กับทรัมเป็ต 4 โดยเล่นโน้ต D ซึ่งสูงกว่าเป็นคู่ 4 (P4) และเรียงลำดับโน้ตได้แก่ D, G, C, F

4.3.3.5 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง

การวางแนวเสียงให้กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลืองที่จุดซ้อม N เป็นท่อนเชื่อมซึ่งนำเสนอการเล่นโพลิริธึมโดยทั้งสองกลุ่มเล่นเน้นจังหวะเดียวกันแบบกระชับ กลุ่มทรอมโบนวางแนวเสียงแบบระยะกว้างมีโน้ตพื้นต้น (R) ในแนวเบส มีเทเนอร์ 2 เล่นโน้ต 3 หรือ 7 ของคอร์ด ซึ่งการวางเสียงลักษณะนี้ทำให้ได้พื้นเสียงคอร์ดที่แข็งแรงและมีช่วงเสียงกว้าง เช่นในห้องที่ 304 และ 306 ในขณะที่กลุ่มทรัมเป็ตวางแนวเสียงแบบระยะประชิดในรูปคอร์ดทบเจ็ดหรือทรัยแอด ซึ่งเป็นคอร์ดที่มีโน้ตขยายเสียงประสาน เช่น คอร์ด Em7 ในห้องที่ 304 โน้ต E = 5, G = ♭7, B = 9 และ D = Sus4 ของคอร์ด A7sus4 หรือคอร์ด Dm ในห้องที่ 306 จังหวะที่ 4 ในจังหวะยก โน้ต D = 5, F = ♭7, A = 9 ของคอร์ด Gm9 หรือคอร์ด F ในห้องที่ 310 โน้ต F = 9, A = ♯11, C = 13 ของคอร์ด E♭maj7♯11 บางทรัยแอดใช้การตัดโน้ตบางตัวออกเพื่อลดการซ้ำแนวโดยไม่จำเป็นเช่น คอร์ด F ในห้องที่ 306 ตัดโน้ตตัว A หรือ 3 ของคอร์ดออก (F no 3rd) โดยโน้ต F = ♭13 และ C = ♯9 ของคอร์ด A7♯9

สำหรับกลุ่มแซกโซโฟนถูกวางแนวเสียงอยู่ในช่วงเสียงระหว่างกลุ่มทรัมเป็ตและทรอมโบน เสมือนเป็นตัวเชื่อมเสียงทั้งสองกลุ่ม ซึ่งแนวเทเนอร์ 2 และบาริโทนมักเล่นซ้ำโน้ตกับแนวทรอมโบน 2 และ 3 ส่วนแนวอัลโต 1-2 และเทเนอร์ 1 วางเสียงประสานสนับสนุนกลุ่มทรัมเป็ตเช่น คอร์ด Gmaj7 ในห้องที่ 304 เทียบเท่ากับคอร์ด Em ในแนวทรัมเป็ตเพียงแต่เสริมโน้ต F♯ เพื่อเป็นโน้ตทบ 13 ให้กับคอร์ด A7sus4 หรือคอร์ด Dm7 ในห้องที่ 310 เทียบเท่ากับคอร์ด F แต่มีโน้ต C เพิ่มเสียงประสานโน้ตทบ 13 ให้กับคอร์ด E♭maj7♯11 หรือการวางแนวเสียงแบบดรอป 2 ดับเบิลลีดในห้องที่ 308 คอร์ด F♯m7 ย้ายโน้ต A ลงหนึ่งช่วงเสียงคู่แปด เพื่อให้เกิดเสียงประสานที่กว้างขึ้นและได้ยินแนวอัลโต 1 ชัดมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.51)

ตัวอย่างที่ 4.51 การวางแนวเสียงผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทองเหลือง ที่จุดซ้อม N ห้องที่ 304-310 แสดงแบบลดรูปโน้ตสำหรับโน้ตเปียโน

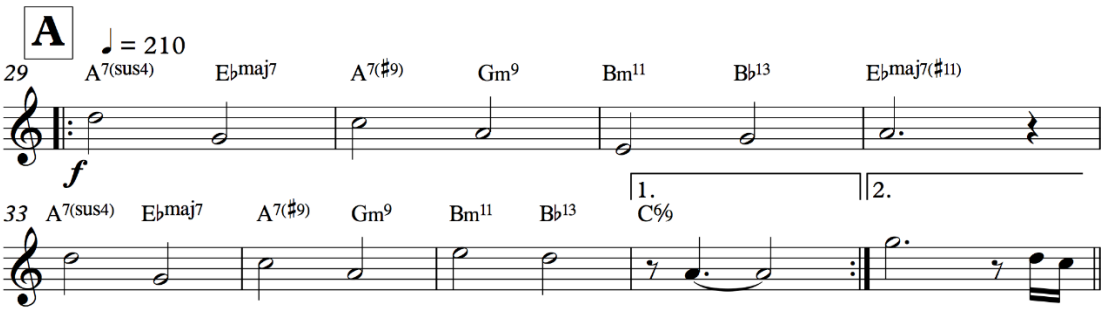


4.4.4 เสียงประสาน

4.4.4.1 การดำเนินคอร์ด

ทำนองตอน A แม้มีโครงสร้างจากบันไดเสียง A ไมเนอร์ เพนตาโทนิกซึ่งประกอบด้วยโน้ต A, C, D, E, G แต่ในการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) นั้นอยู่ในระบบไร้กุญแจเสียง ผู้ประพันธ์พิจารณาถึงการทำให้โน้ตทำนองกลายเป็นโน้ตทบของคอร์ดต่าง ๆ โดยมีอิสระในการดำเนินคอร์ดหนึ่งไปยังคอร์ดหนึ่ง โดยไม่อิงทฤษฎีการดำเนินคอร์ดแบบดั้งเดิม มีเพียงคอร์ด B♭13 เข้าหาคอร์ด Ebmaj7♯11 เท่านั้นที่ทำหน้าที่เป็นโดมินันท์ อย่างไรก็ดีจะเห็นได้ว่าโน้ตทำนองจากบันไดเสียง A ไมเนอร์ เพนตาโทนิก ผันตัวกลายเป็นโน้ตทบของคอร์ดในห้องที่ 29-32 เช่น โน้ต C เป็นโน้ตทบ ♯9 ของคอร์ด A7♯9 หรือโน้ต E เป็นโน้ตทบ 11 ของคอร์ด Bm11 เป็นต้น ซึ่งวิธีการสร้างการดำเนินคอร์ดในลักษณะนี้พบมากในบทเพลงแจ๊สสมัยใหม่ (ตัวอย่างที่ 4.52)

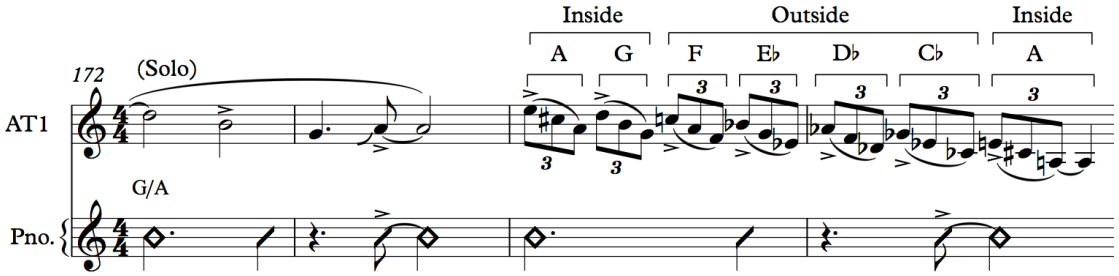
ตัวอย่างที่ 4.52 การสร้างการดำเนินคอร์ดในระบบไร้กุญแจเสียงในทำนองตอน A ในห้องที่ 29-32



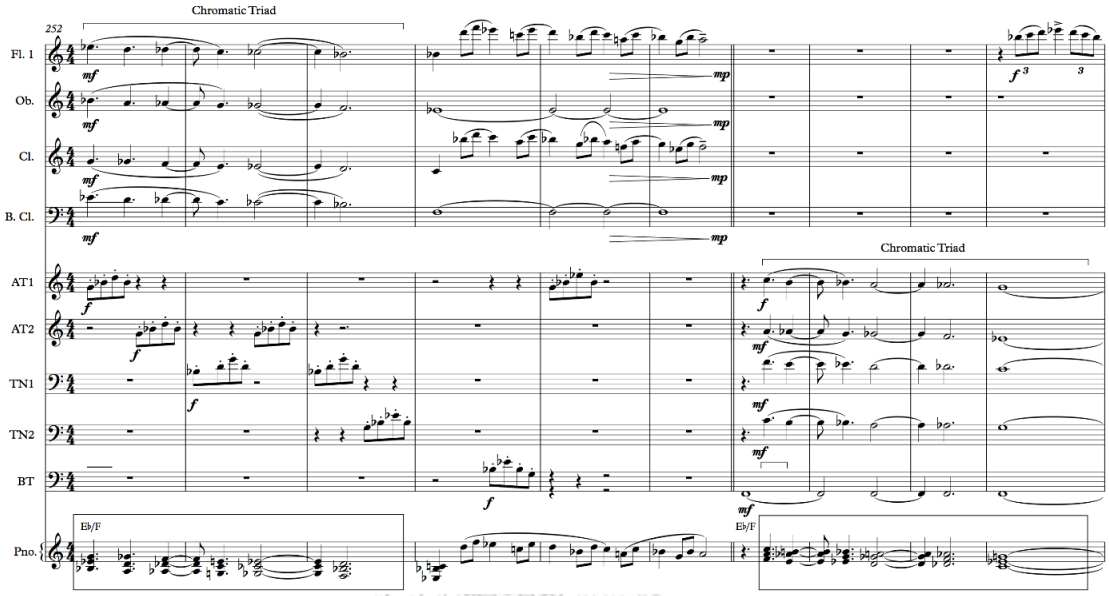
4.4.5 บันไดเสียง

ท่อนโซโลอัลโตแซกโซโฟนที่จุดซ้อม H ผู้ประพันธ์ได้แต่ทำนองโซโลไว้เพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลง ผู้ประพันธ์วางแนวคิดใช้เทคนิคซุปเปอร์อิมโพส (Superimposition) ในแนวโซโล อันเป็นเอกลักษณ์พิเศษอย่างหนึ่งของเทคนิคการอิมโพรไวส์ทางดนตรีแจ๊ส ด้วยการเล่นบันไดเสียงอื่นหรือทรัยแอดอื่นที่ไม่เกี่ยวของกับคอร์ด แนวทำนองจะออกห่าง (Outside) จากเสียงคอร์ดในชั่วขณะหนึ่งสร้างความเค้น (Tension) และทำการกลับเข้าหา (Inside) เสียงประสานเดิมอีกครั้ง โดยในห้องที่ 173-174 มีเสียงประสานเป็นคอร์ดโดมินันท์ G/A หรือ A7sus4 ผู้ประพันธ์ใช้บันไดเสียง F โครมาติก 12 โน้ต ซึ่งประกอบด้วยโน้ต F, F♯ (G♭), G, G♯ (A♭), A, A♯ (B♭), B (C♭), C, C♯ (D♭), D, D♯ (E♭) และ E จากนั้นสร้างทรัยแอดชนิดเมเจอร์จำนวน 4 คอร์ดจากบันไดเสียง F โครมาติกโดยมีระยะห่างกันหนึ่งเสียงเต็มประกอบด้วยคอร์ด F, E♭, D♭ และ C♭ ซึ่ง 4 คอร์ดถูกนำมาวางเรียงแบบโน้ตแยกต่อเนื่องกัน ทำนองเกิดเสียงหลีกจากคอร์ด A7sus4 รวมทั้งเกิดโน้ตเสียงกัดชั่วขณะแต่ถูกเกลากลับเข้าสู่เสียงประสานคอร์ดหลักทรัยแอด A เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.53)

ตัวอย่างที่ 4.53 การใช้เทคนิคซุปเปอร์อิมโพสในแนวโซโล ด้วยทรัยแอดจากบันไดเสียง F โครมาติกในท่อนโซโลอัลโตแซกโซโฟน ห้องที่ 174-175

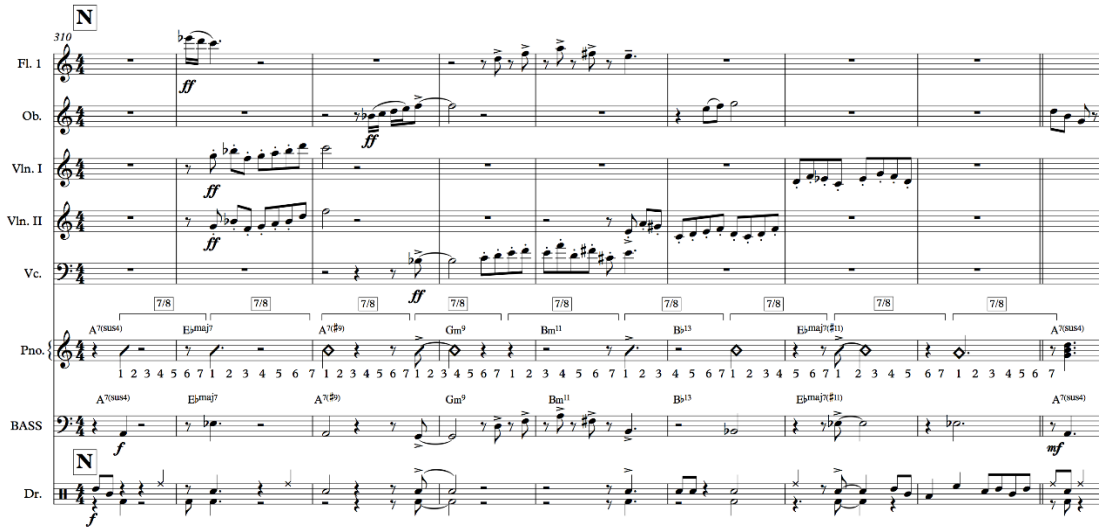


นอกจากนี้บันไดเสียงโครมาติกถูกนำมาใช้สร้างทำนองหลัก เพื่อวางเสียงประสานทรัยแอดเคลื่อนคอร์ดแบบโครมาติก เช่นในห้องที่ 252-254 กลุ่มเครื่องลมไม้เล่นทำนองโครมาติกในแนวฟลูตจากโน้ต E♭, D, D♭, C, C♭ และ B♭ ซึ่งในแนวตั้งเกิดทรัยแอดเดียวกันคือคอร์ด E♭, D, D♭, C, C♭, B♭ และห้องที่ 258-261 แนวแซกโซโฟนสร้างทำนองโครมาติกเช่นกัน ได้แก่โน้ต C, B, B♭, A, A♭, G ส่วนทรัยแอดประกอบด้วยคอร์ด F, E, E♭, D, D♭ และ Cm ซึ่งสร้างคอร์ดซุปเปอร์อิมโพสให้กับคอร์ด E♭/F ได้อย่างมีสีสัน (ตัวอย่างที่ 4.54)

ตัวอย่างที่ 4.54 การใช้บันไดเสียงโครมาติกสร้างทำนองหลักในเครื่องลมไม้และแซกโซโฟน ห้องที่ 252-261

4.4.6 จังหวะ

ด้านจังหวะที่สำคัญในกระบวนที่ 4 คือการใช้โพลิริธึมในท่อนเชื่อม เพื่อให้เกิดการขัดทางด้านจังหวะ สังเกตในท่อน N ห้องที่ 310-318 ในแนวเปียโน เบส และกลอง ใช้อัตราจังหวะ 7/8 คร่อมบนจังหวะพื้นฐาน 4/4 การเน้นจังหวะเคลื่อนย้ายไปในอัตรา 7/8 เท่ากัน เกิดการเน้นจังหวะใหม่ที่ตำแหน่งต่าง ๆ โดยไม่ซ้ำกัน ซึ่งขัดกับจังหวะการเล่นของเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสายซึ่งเน้นจังหวะในอัตรา 4/4 (ตัวอย่างที่ 4.55)

NGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.55 การใช้อัตราจังหวะ 7/8 คร่อมบนจังหวะพื้นฐาน 4/4 จุดซ้อม N ห้องที่ 310-318

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
สรุปบทประพันธ์เพลง

5.1 บทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์ *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา* เป็นดนตรีพรรณนาความยาวประมาณ 35 นาที มีทั้งหมด 4 กระบวน ประพันธ์ขึ้นจากแรงบันดาลใจและความประทับใจของผู้ประพันธ์ เมื่อครั้งศึกษาต่อวิชาดนตรีที่เมืองบอสตัน มลรัฐแมสซาชูเซตส์ ประเทศสหรัฐเมริกา ได้มีโอกาสเยือนอนุสรณ์สถาน "จตุรัสภูมิพล" หรือ King Bhumibol Adulyadej of Thailand Square ณ เมืองเคมบริดจ์ ซึ่งอยู่ติดกับเมืองบอสตัน เป็นอนุสรณ์สถานรำลึกและเทิดพระเกียรติแด่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และบริเวณรอบสถานที่แห่งนี้เต็มไปด้วยเรื่องราวพระราชประวัติ สถานที่พระราชสมภพ และสถานที่ทรงประทับเมื่อยังพระเยาว์ ประกอบกับความศรัทธาในพระอัจฉริยภาพทางด้านดุริยางคศิลป์และคุณค่าของบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระองค์ บทประพันธ์ดุษฎีนิพนธ์นี้ใช้ทฤษฎีจากดนตรีแจ๊สเป็นโครงสร้างหลักในการประพันธ์บทเพลงสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราผสมผสานเครื่องลมไม้และวงเครื่องสาย โดยมีแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ประกอบด้วย แนวคิดการประพันธ์สังคีตลักษณ์หลายท่อน แนวคิดการประพันธ์สังคีตลักษณ์ทวนความ เทคนิคการย้ายกุญแจเสียงโครมาติกมีเดียน แนวคิดการขยายเสียงประสานด้วยระบบ Coltrane Changes แนวคิดการใช้โมดต่าง ๆ แนวคิดด้านอัตราจังหวะซ้อน เทคนิคการซ้ำ แนวคิดหลากอัตราจังหวะและโพลิริธึม รวมถึงแนวคิดและเทคนิคสำคัญอื่นที่ช่วยส่งเสริมด้านการประพันธ์และเรียบเรียง ซึ่งสรุปภาพรวมและลักษณะเด่นการสร้างสรรค์บทประพันธ์แต่ละกระบวนได้ดังนี้

กระบวนที่ 1 *King Bhumibol Adulyadej Square* ปฐมบทที่ใช้เลข 4 เป็นองค์ประกอบสำคัญในการประพันธ์เกิดทำนองหลัก “จัตุรัสภูมิพล” ซึ่งจะปรากฏในกระบวนอื่น ๆ อีกครั้งในรูปแบบสังคีตลักษณ์ซ้ำความ ใช้เสียงประสานคอร์ดโครมาติกและคอร์ดทรัยแอดแนวบนแบบดนตรีแจ๊ส

กระบวนที่ 2 *His Passion and Inspiration* ประยุกต์เอกลักษณ์สำคัญทางจังหวะของดนตรีดิกซีแลนด์แจ๊ส ทำนองอยู่ในโมดลิเดียนใช้สังคีตลักษณ์แบบรอนโด 7 ตอนและการเดี่ยวไวโอลินด้วยเทคนิคขั้นสูงในตอนคาเดนซา

กระบวนที่ 3 *His Music and His People* สังคีตลักษณ์ 5 ตอน A, B, C, D และ E ใช้แนวคิดด้านอัตราจังหวะซ้อน มีเปียโนเป็นเครื่องดนตรีหลัก แต่ละตอนใช้เทคนิคการซ้ำจากดนตรีมินิมัล

กระบวนที่ 4 *The Musical Legacy of the Nation* ใช้เทคนิคโพลิริธึม มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะหลากหลายและใช้จังหวะสวิงเร็ว ทำนองอยู่ในบันไดเสียงเพนตาโทนิก ประสานเสียงด้วยคู่สี่เรียงซ้อนและคู่ห้าเรียงซ้อนเป็นท่อนจบที่มีความยิ่งใหญ่สมพระเกียรติ

5.2 ประโยชน์ที่ได้รับ

5.2.1 เกิดองค์ความรู้ใหม่ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อวิชาการในภายหน้า ซึ่งได้จากการศึกษาถึงพระราชประวัติในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รวมถึงมีโอกาสศึกษาแนวทางการพระราชนิพนธ์บทเพลงพระราชนิพนธ์ในมิติต่าง ๆ เช่น ทรงพระราชนิพนธ์เสียงประสานด้วยคอร์ดแทน ทรงพระราชนิพนธ์ทำนองด้วยโน้ตนอกบันไดเสียง พบว่าทรงมีพระปรีชาในด้านการพระราชนิพนธ์ทำนองและประสานเสียงแบบแจ๊สได้อย่างถ่องแท้ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำหลักการแนวคิดของพระองค์บางประการมาประยุกต์ใช้ด้วย อาทิเช่น แนวคิดการเปลี่ยนเสียงประสานใหม่แทนการดำเนินคอร์ดเพลงบลูส์แบบดั้งเดิมไว้ในกระบวนที่ 1 รวมทั้งอิทธิพลทางด้านจังหวะจากทำนองเพลง *แสงเทียน* ซึ่งก่อให้เกิดทำนองหลัก “จัตุรัสภูมิพล” อีกทั้งได้รับความรู้และแนวคิดการประพันธ์จากการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากทฤษฎีและงานประพันธ์ดนตรีคลาสสิกและดนตรีแจ๊ส เช่น แนวคิดการประพันธ์ด้วยการซ้ำรูปจังหวะในดนตรีมินิมัลโดยไรซ์และกลาซ แนวคิดการสร้างแรงบันดาลใจจากเรื่องราวและพรรณนาเป็นบทเพลงในแนวทางของแบร์ลิโอสในบทเพลง *Symphonie Fantastique* เป็นต้น

5.2.2 เกิดเป็นผลงานดุษฎีนิพนธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัยแบบบูรณาการ จากองค์ความรู้จึงเกิดแนวคิดการประพันธ์ในแนวทางเฉพาะของผู้ประพันธ์เอง เป็นผลงานดุษฎีนิพนธ์เพลงเชิงสร้างสรรค์เพื่อเทิดพระเกียรติพระอัจฉริยภาพทางดนตรีและบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่มีความไพเราะมีคุณค่าทางวิชาการภายหน้า ผู้ประพันธ์ประยุกต์แนวคิดและวัตถุดิบใหม่สำหรับการเรียบเรียงวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตราผสมผสานกับเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสาย เช่น การเพิ่มตอนคาเดนซาสำหรับเดี่ยวไวโอลินซึ่งถือเป็นสิ่งใหม่ที่ไม่ค่อยพบในการเรียบเรียงสำหรับวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตราหรืออาจยังไม่มีใครเคยทำในลักษณะนี้มาก่อน ทำให้ผู้ประพันธ์เกิดความมั่นใจในการข้ามขีดข้อจำกัดการประพันธ์เพลงแบบดั้งเดิมได้ทดลองประยุกต์ทฤษฎีการประพันธ์และบริบทดนตรีแจ๊สและคลาสสิกเข้าไว้ด้วยกัน เช่น การใช้สังคีตลักษณ์รอนโด 7 ตอน ซึ่งมีโครงสร้างสมดุลที่สุดสามารถขยายบทเพลงให้มีขนาดใหญ่

5.3 การเผยแพร่ผลงาน

ด้วยสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 ทำให้เป็นอุปสรรคต่อการนำบทประพันธ์เพลงออกแสดงโดยนักดนตรี ซึ่งในช่วงกลางเดือนมีนาคม พ.ศ. 2564 แนวโน้มการกลับมาระบาดรอบที่ 3 ของไวรัสโควิด-19 มีมากขึ้น ซึ่งทำให้การซ้อมการแสดงด้วยนักดนตรีมากถึง 35 คนนั้นแทบเป็นไปไม่ได้ ผู้ประพันธ์จึงเปลี่ยนแนวทางใหม่ในการเผยแพร่และนำเสนอผลงานต่อคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์และสาธารณชนด้วยการนำเสนอผ่านสื่อออนไลน์ โดยทำการผสมเสียงดนตรีแซมเพลอร์ (Sampler) จาก โปรแกรม NotePerformer[3] ซึ่งบรรเลงตามโน้ตเพลงที่บันทึกไว้ในโปรแกรม Sibelius ด้วยระบบปัญญาประดิษฐ์ (Artificial Intelligence) หรือ AI เป็นระบบประมวลผลและวิเคราะห์ประโยคเพลงที่บันทึกไว้และเล่นกลับด้วยน้ำหนักและความรู้สึกใกล้เคียงกับนักดนตรีจริง ๆ มีคลังเสียงที่มีเนื้อดนตรี ย่านเสียง รวมทั้งความเข้มเสียงครบถ้วน ร่วมกับการบันทึกเสียงจริงจากนักดนตรีซึ่งเป็นคณาจารย์จากวิทยาลัยดนตรีรังสิต ศิษย์เก่าและศิษย์ปัจจุบันที่มากความสามารถ โดยเลือกบันทึกเสียงเฉพาะในท่อนที่ใช้การอิมโพรไวส์เป็นหลัก เมื่อนำข้อมูลเสียงที่ได้ผสมเสียงรวมกับเสียงจากการบันทึกการเล่นสดในห้องบันทึกเสียง ผลงานเพลงและคุณภาพเสียงที่ได้อยู่ในระดับดีมาก เสมือนฟังการแสดงจริงจากวงแจ๊สออร์เคสตรา

บทประพันธ์เพลง *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา* เผยแพร่เมื่อวันพุธที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2564 เวลา 11.00 น. ณ ห้องประชุม 215 วิทยาลัยดนตรี (อาคาร 17) มหาวิทยาลัยรังสิต และมีการถ่ายทอดสดผ่านระบบออนไลน์ผ่านสื่อโซเชียลช่องทาง Facebook และผ่านทางช่องทางแอพพลิเคชัน Zoom พร้อมกับบันทึกวีดิทัศน์และเสียงการแสดงสดโดยทีมงาน Wisdom TV จากมหาวิทยาลัยรังสิตเพื่อจัดทำเป็นหลักฐานสำหรับเผยแพร่ในโอกาสต่อไป ซึ่งในการเตรียมนำเสนอผลงานบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์ได้รับการสนับสนุนด้านการแสดงและด้านสถานที่จากผู้ร่วมงานดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นักดนตรีแสดงในห้องบันทึกเสียง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา	กีตาร์
อาจารย์ศิริพงษ์ ทิพย์ธัญ	ไวโอลิน
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรัช เลาห์วีระพานิช	อัลโตแซกโซโฟน
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนุภาพ คำมา	กลอง
นายชวสิทธิ์ รมยานนท์	ทรัมเป็ต
นายวสันต์ สุคนธมัด	เทเนอร์แซกโซโฟน
นายวริทธิ์ เตชกานนท์	เปียโน

ฝ่ายบันทึกเสียงและสถานที่แสดง

ปฐมพงษ์ สุวรรณช่าง	ผู้ควบคุมการบันทึกเสียง/ผู้ควบคุมเสียง
วชิรวิชญ์ พฤกษ์ชญานันท์	ผู้ควบคุมการบันทึกเสียง
ปัณฑิตา คชจันทร์	ผู้ควบคุมแสงไฟ
วีรวิทย์ วงศ์เทวัญ	ผู้จัดการสถานที่

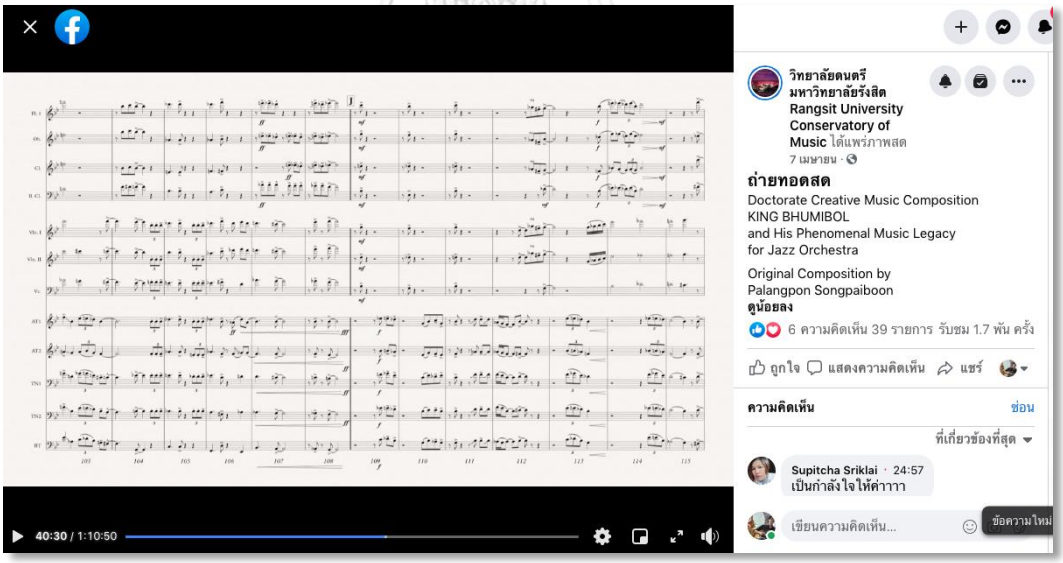
ขอขอบคุณวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต สำหรับสถานที่แสดงผลงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 5.1 โปสเตอร์การแสดงบทประพันธ์เพลง
ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

รูปที่ 5.2 บรรยากาศการนำเสนอและเผยแพร่บทประพันธ์เพลง ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา ณ ห้องประชุม 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต วันพุธที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2564 เวลา 11.00 น.

รูปที่ 5.3 บันทึกภาพร่วมกับอาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ และกรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา



รูปที่ 5.4 ภาพการถ่ายทอดสดการนำเสนอผลงานประพันธ์ผ่านช่องทาง Live Facebook วันที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2564

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2552). *จดหมายเหตุเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 80 พรรษา 5 ธันวาคม 2550* (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรมศิลปากร.

กิตติ ศรีเปารยะ. (2540). *เพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ กรณีศึกษา : วิเคราะห์ทำนอง*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต], มหาวิทยาลัยมหิดล.

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. (2562). *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: 'ไตรศร' เดอะซินเธติคแจ๊สโพเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สอองซอมเบิล*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต], จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชีพธรรม คำวิเศษณ์. (2559, 16 ตุลาคม). ประวัติการสร้าง อนุสาวรีย์คิงภูมิพลสแควร์ เคมบริดจ์ สหรัฐอเมริกา. *Oknation*. http://oknation.nationtv.tv/blog/trimemory/2016/10/16/entry-1

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). เกศกะรัต.

———. (2560). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 6). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พลังพล ทรงไพบูลย์. (2561). *รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ โครงการวิจัย "เปลี่ยน" บทเพลงสำหรับวงแจ๊สทรีโอและวงออร์เคสตรา*. สถาบันวิจัย มหาวิทยาลัยรังสิต.

มูลนิธิโรงพยาบาล 50 พรรษา มหาวชิราลงกรณ. (2554). *พระอัจฉริยภาพ 84 พรรษา นวมินทรมหาราชา*. มูลนิธิโรงพยาบาล 50 พรรษา มหาวชิราลงกรณ.

เมื่อ "King of Thailand" แจมดนตรีกับ "King of Jazz". (2559, 23 ตุลาคม). *Oknation*. http://oknation.nationtv.tv/blog/nitimada3/2016/10/23/entry-20

วิกัลย์ พงศ์พนิตานนท์ (บรรณาธิการ), คณะทำงานค้นคว้าข้อมูลและจัดทำภาพประกอบ, สรรใจ แสงวิเชียร, และคณะ. (2552). *เทิดพระนาม มหิดล* (พิมพ์ครั้งที่ 1). มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2549). มินิมอลลิซึม. *วารสารดนตรีรังสิต. 1*(1), 47-55.

———. (2559). *ดนตรีศตวรรษที่ 20 : แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต* (พิมพ์ครั้งที่ 1). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Belck, S. B. (2008). *Lickety Split: Modern Aspects of Composition and Orchestration in the Large Jazz Ensemble Compositions of Jim McNeely: An Analysis of Extra*

Credit, In the Wee Small Hours of the Morning, and Absolution. [Doctoral dissertation]. University of Cincinnati.

Brunn, H. O. (2019). *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*. Pickle Partners Publishing.

Charlier, C. B. (2010). *The Spatiality and Temporality of Minimalism Through the Study of "Vermont Counterpoint" for Flute and Tape by Steve Reich*. [Doctoral dissertation]. New York University.

Creighton, R. (2009). *A Man of Two Worlds: Classical and Jazz Influences in Nikolai Kapustin's Twenty-Four Preludes, Op. 53.* [Doctoral dissertation]. The University of Arizona.

Deimler, K. M. G. (1981). *Quartal Harmony: An Analysis of Twelve Piano Compositions by Twentieth Century Composers*. [Doctoral dissertation]. New York University.

Kenagy, P. E. (2009). *George Russell's Jazz Workshop: The Composer's Style and Original Methods of* 1956. [Doctoral dissertation]. University of Illinois at Urbana-Champaign.

Kostka, S., & Payne, D. (2004). *Tonal Harmony, with an Introduction to Twentieth-Century Music* (5th ed.). McGraw Hill.

Kostka, S. M. (1999). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (2nd ed.). Prentice-Hall, Inc.

Law, C. F. (2010). *Steve Moshier's "Shadows from the Underworld": A Piano Work that Reflects a Post-Minimalist Sensibility*. [Master dissertation]. California State University, Long Beach.

Ligon, B. (1999). *Comprehensive Technique for Jazz Musicians : For All Instruments*. Houston Pub.

Lippi, J. (2008). *Time Travels: Modern Rhythm Section Techniques as Employed by Ari Hoenig*. [MM thesis]. Suny Purchase College.

Lowell, D., & Pulling, K. (2003). *Arranging for large Jazz Ensemble*. Berklee Press.

Rader, A. C. (2011). *Jean-Michel Defaye's "À La Manière de Debussy Pour Trombone et Piano": A Compositional Comparison to Claude Debussy's Harmonic, Melodic, and Rhythmic Practices*. [Doctoral dissertation]. University of North Texas.

Reilly, J., & Evans, B. (1994). *The Harmony of Bill Evans*. Hal Leonard Corporation.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Russell, G. (2001). *George Russell's Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (4th ed.). Concept Publishing Company.

Squinobal, J. (2019). Sonic Grounding and Internalizing Structure: Themes of Continuity in the Music of John Coltrane. *Journal of Jazz Studies*, *12*(1), 1-50.

Sussman, R., & Abene, M. (2012). *Jazz Composition and Arranging in the Digital Age*. Oxford University Press.

Tan, S. L. (1997). *Hector Berlioz's " Symphonie Fantastique", Op.* 14: *An Exploration of Musical Timbre*. [Doctoral dissertation]. Princeton University.

Titus, J. (2010). Miles Davis' So What as Modal Jazz Case Study. [Doctoral dissertation]. University of Rochester.

Turley, A. C. (1995). The ecological and social determinants of the production of Dixieland jazz in New Orleans. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. *26*(1), 107-121. https://doi.org/10.2307/836968

White, A. L. (2008). *Joe Henderson: An Analysis of Harmony in Selected Compositions and Improvisations*. [Doctoral dissertation]. The University of North Carolina at Greensboro.

Wright, M. A. (2014). *The Influence of Jazz Clarinet in the Development of American Art Music*. [Master dissertation]. California State University, Long Beach.

Wright, R. (1982). *Inside the Score:* 8 *Classic Jazz Ensemble Compositions by Sammy Nestico, Thad Jones and Bob Brookmeyer*. Kendor.

Yeagley, J. R. (2015). *Commercial Music for the Classical Trumpeter*. [Master dissertation]. California State University, Long Beach.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โน้ตเพลง

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง

คีตกวีราชามหาภูมิพล สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Doctorate Creative Research Composition: King Bhumibol And His Phenomenal Music Legacy for Jazz Orchestra

I. King Bhumibol Adulyadej Square

II. His Passion and Inspiration

III. His Music and His People

IV. The Musical Legacy of the Nation

Score in C

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Duration: ca. 35 minutes

Palangpon Songpaiboon

I. King Bhumibol Adulyadej Square

Duration: 8.34 minutes

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Instrumentation

Flute

Oboe

Bb Clarinet

Bb Bass Clarinet

Violin I, II

Violoncello

Alto Saxophone I, II

Tenor Saxophone I, II

Baritone Saxophone

Trumpet I, II, III, IV

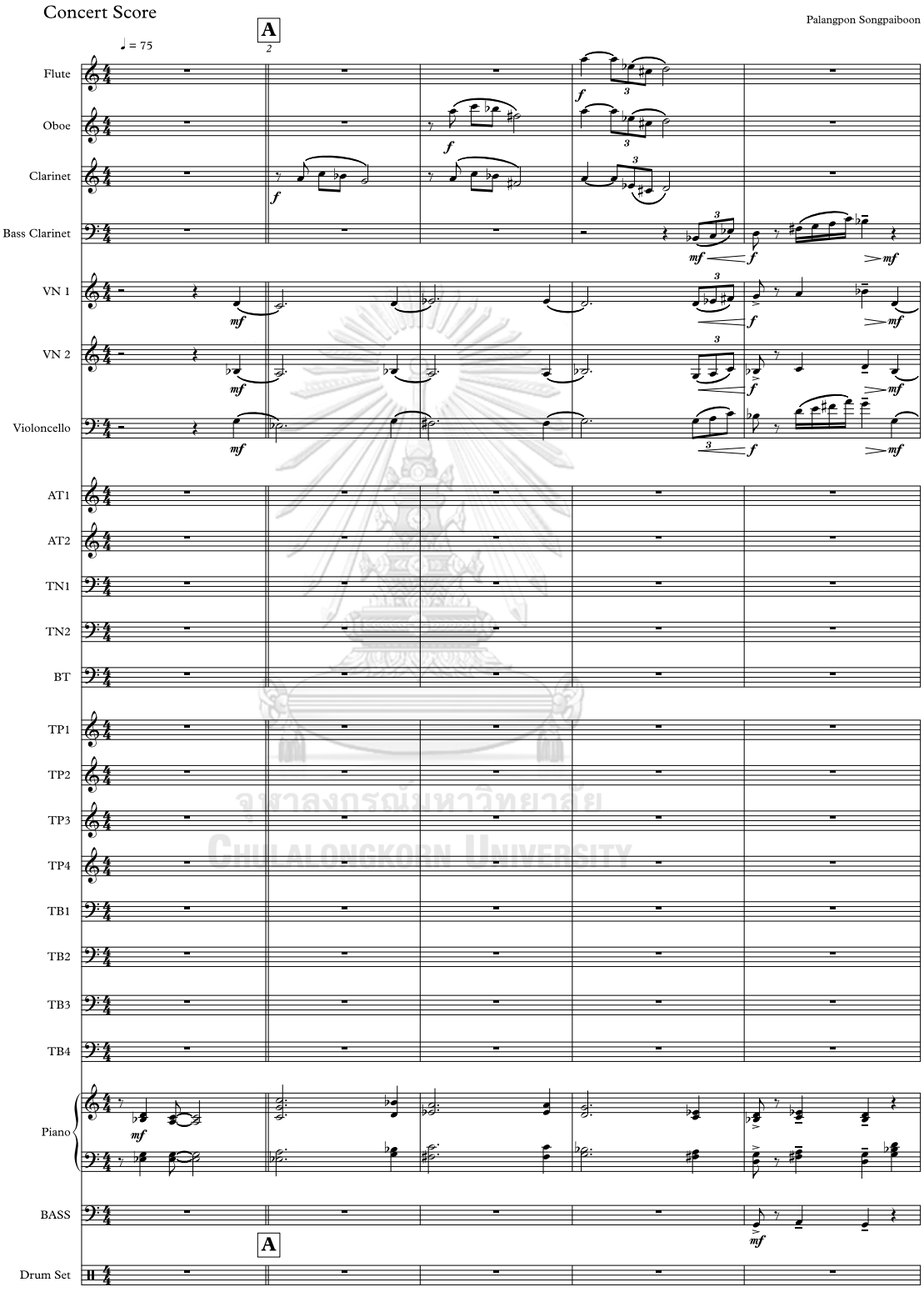
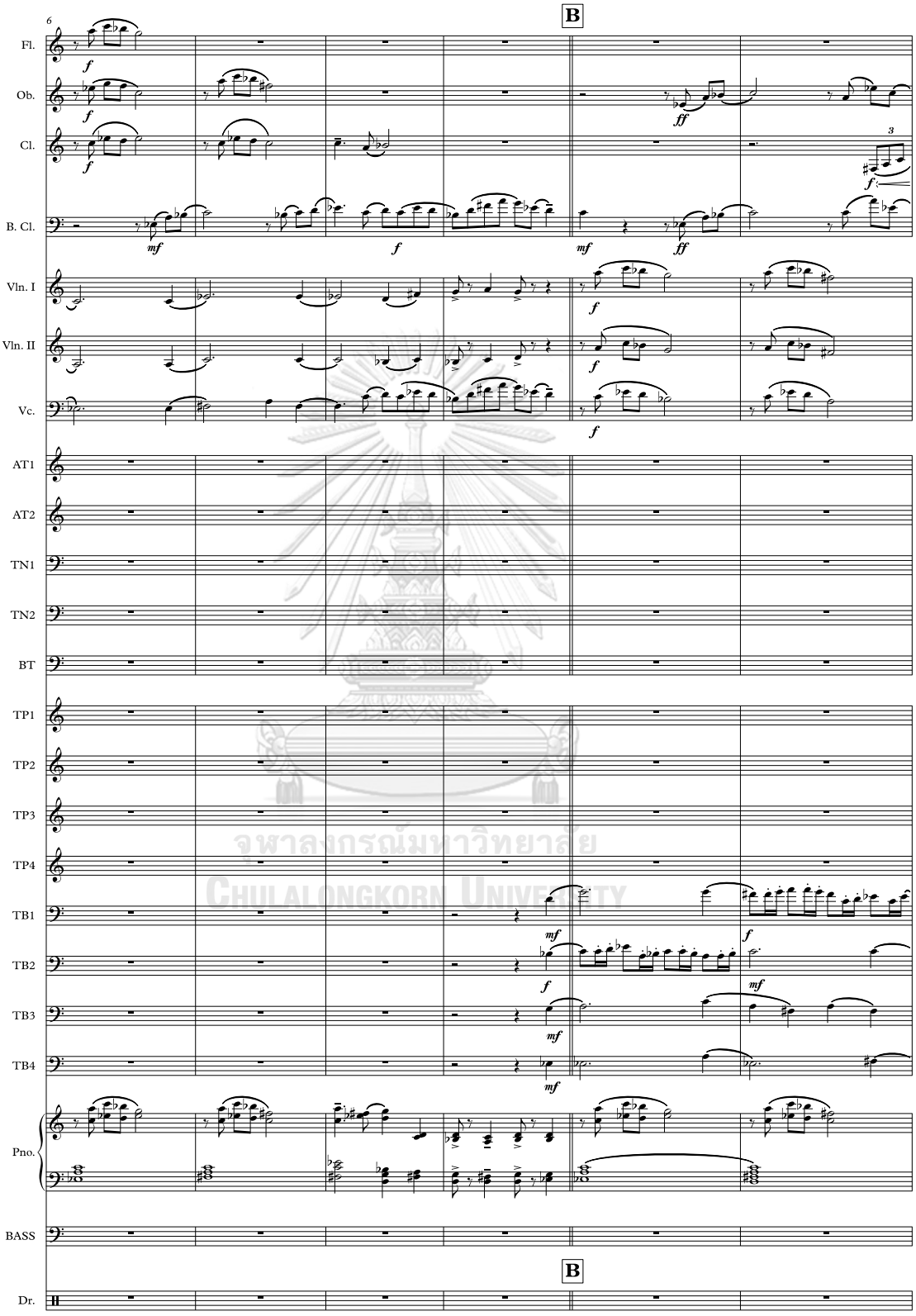
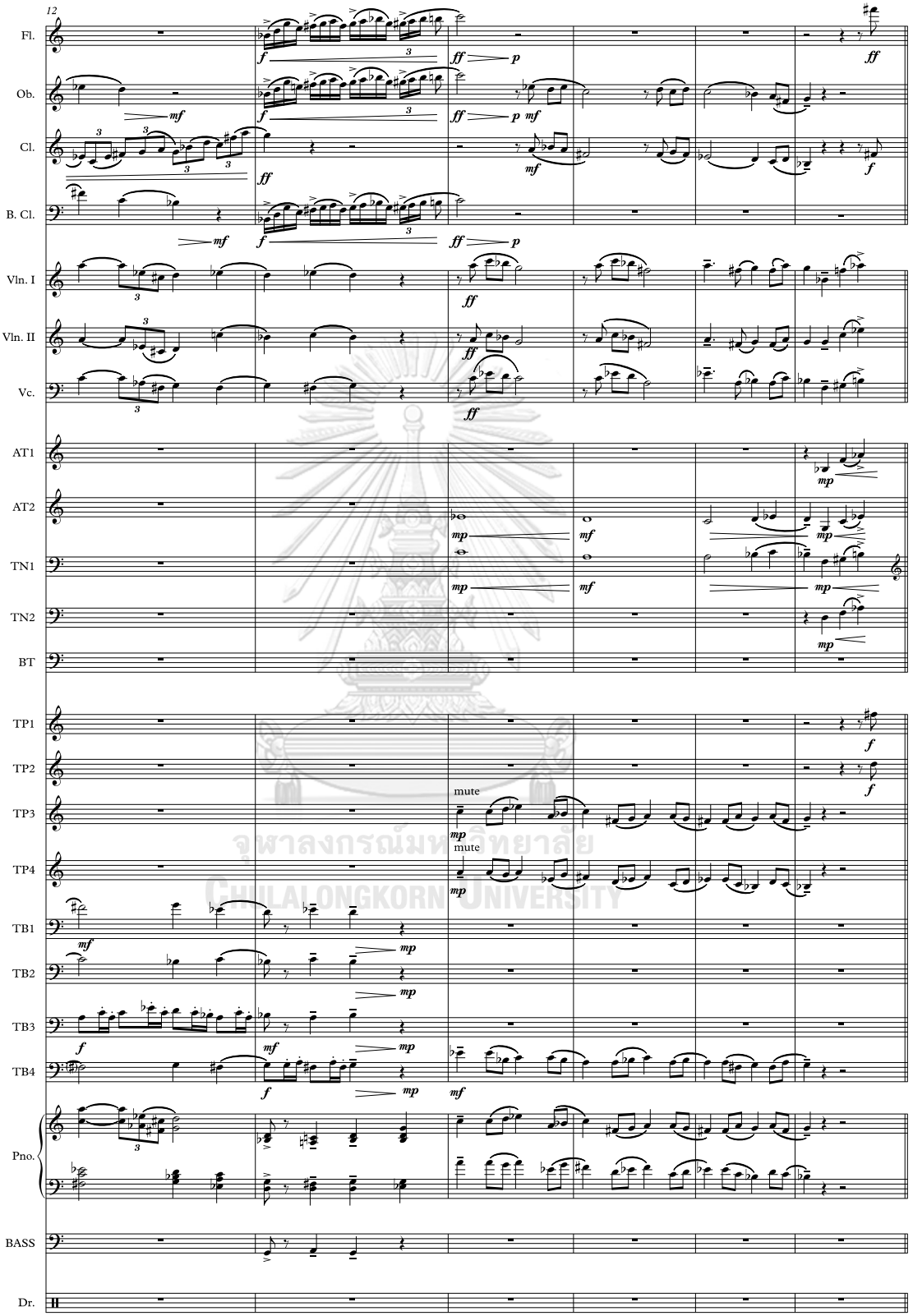
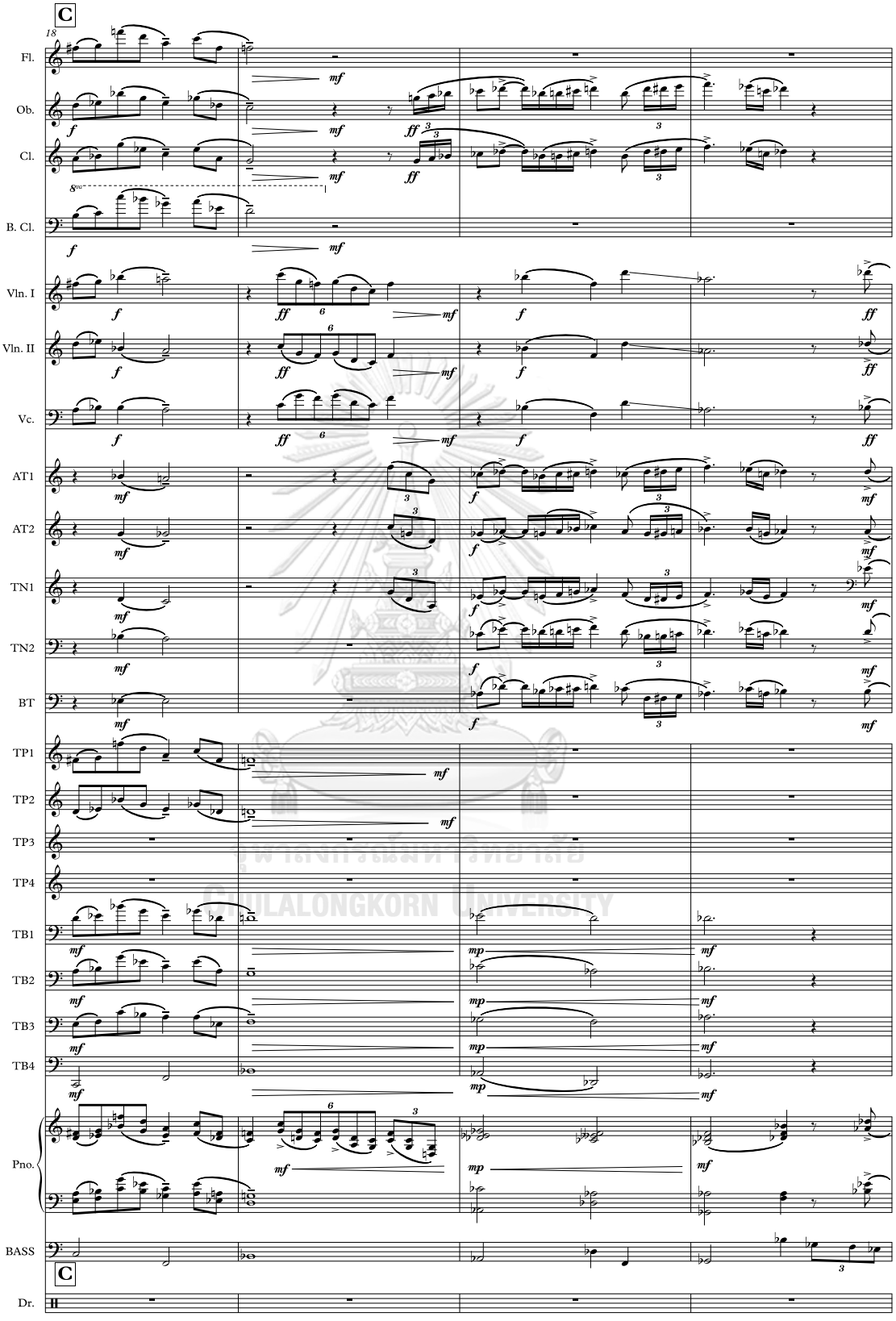
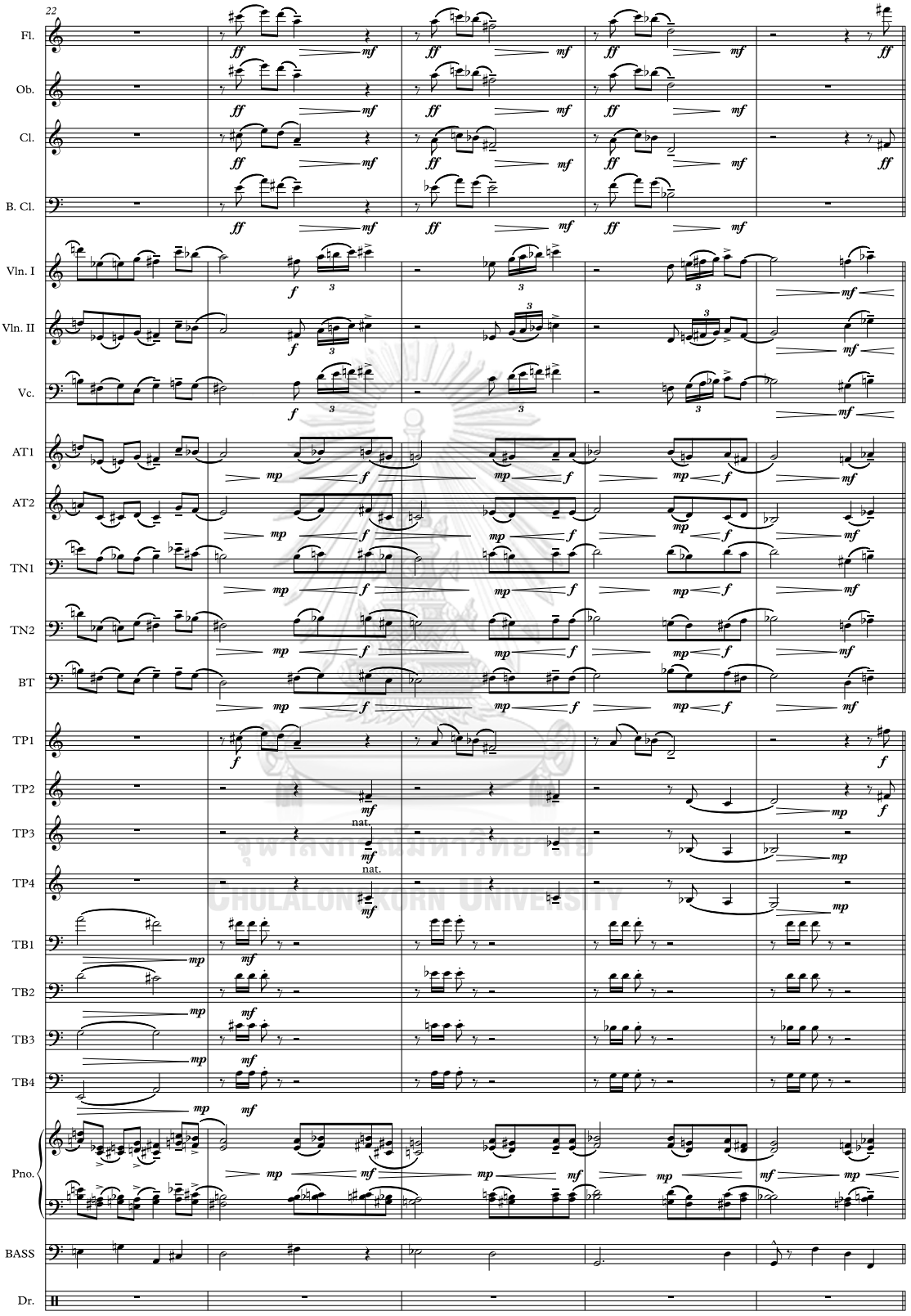
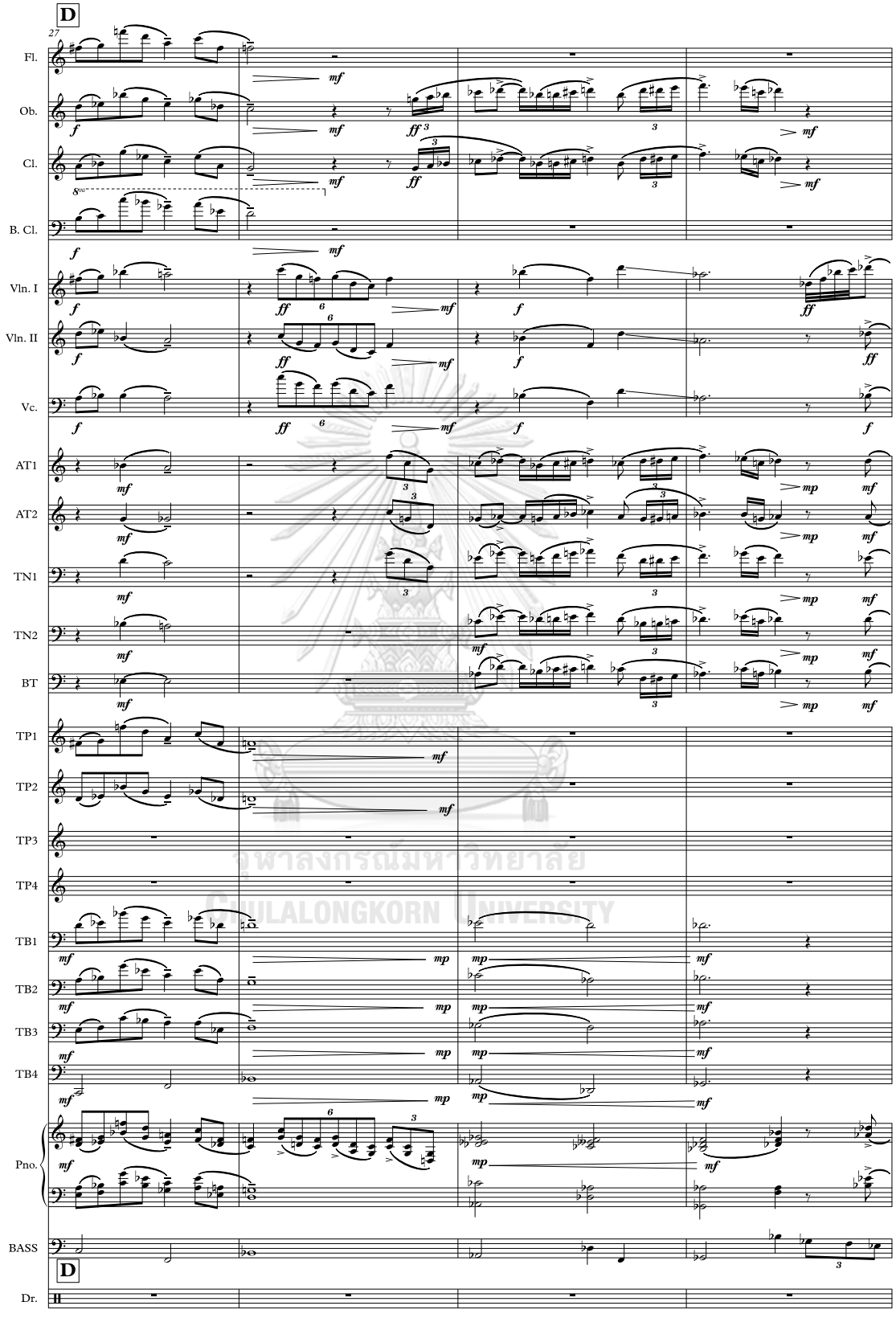
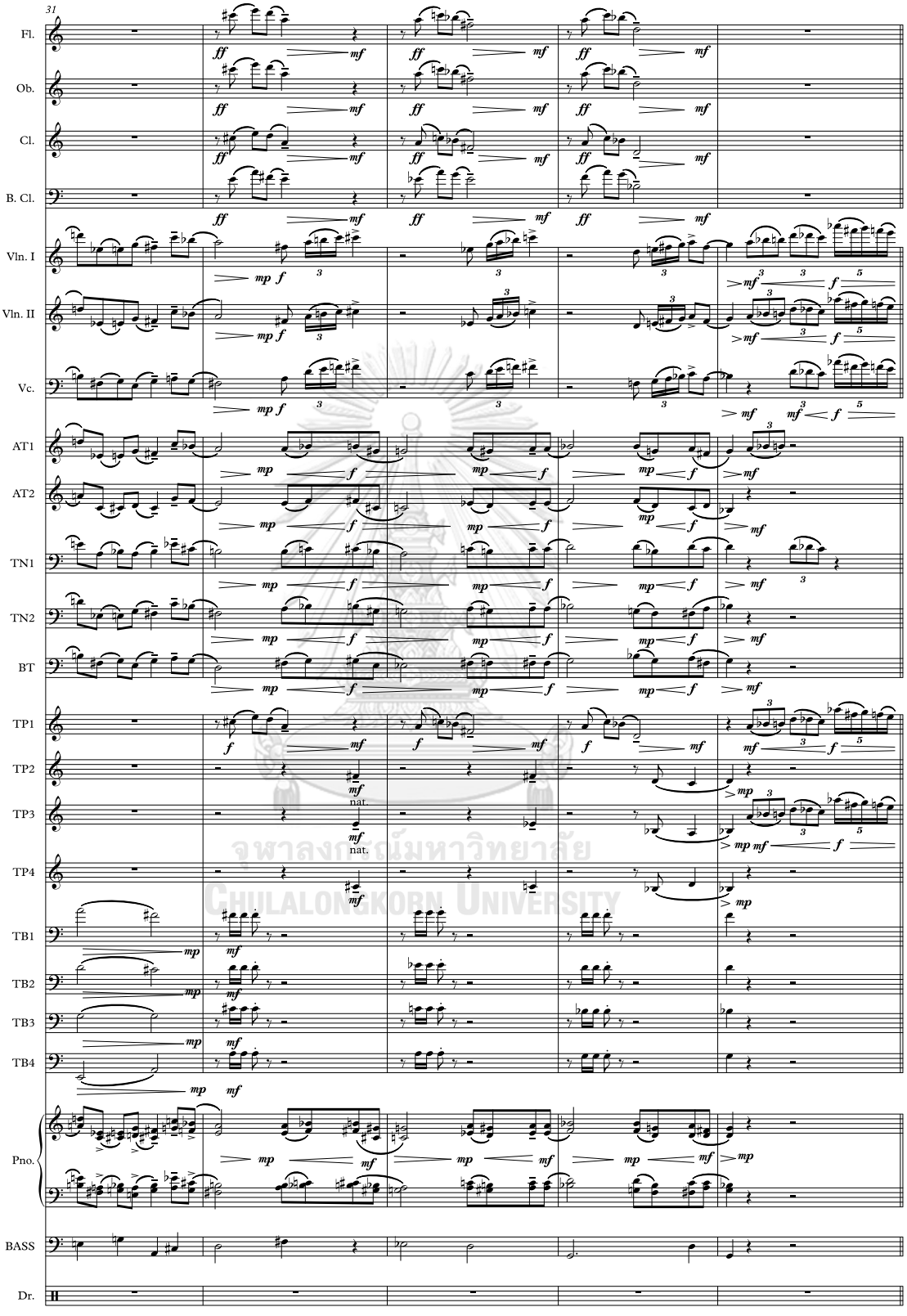
Trombone I, II, III, IV

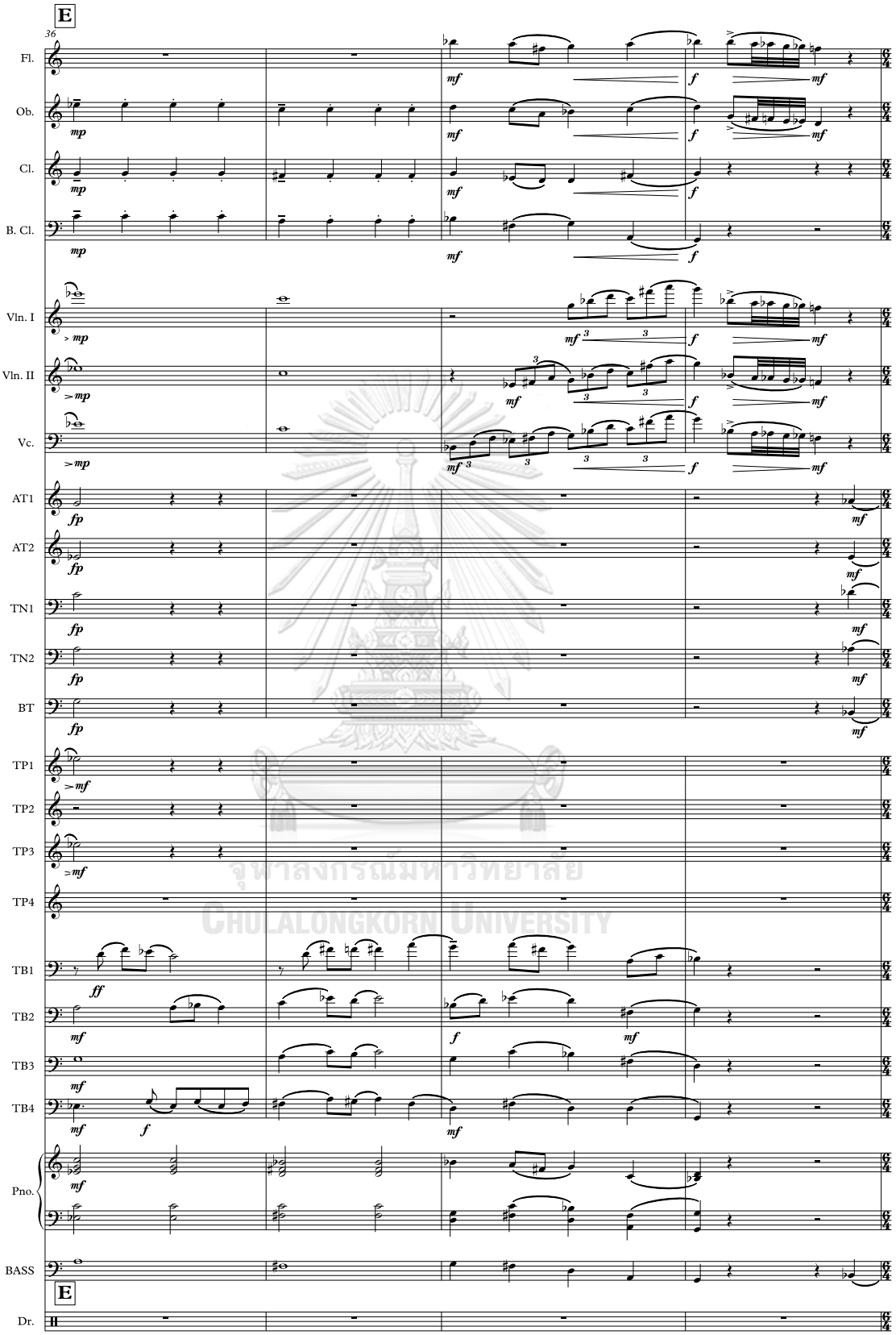
Piano

Double Bass

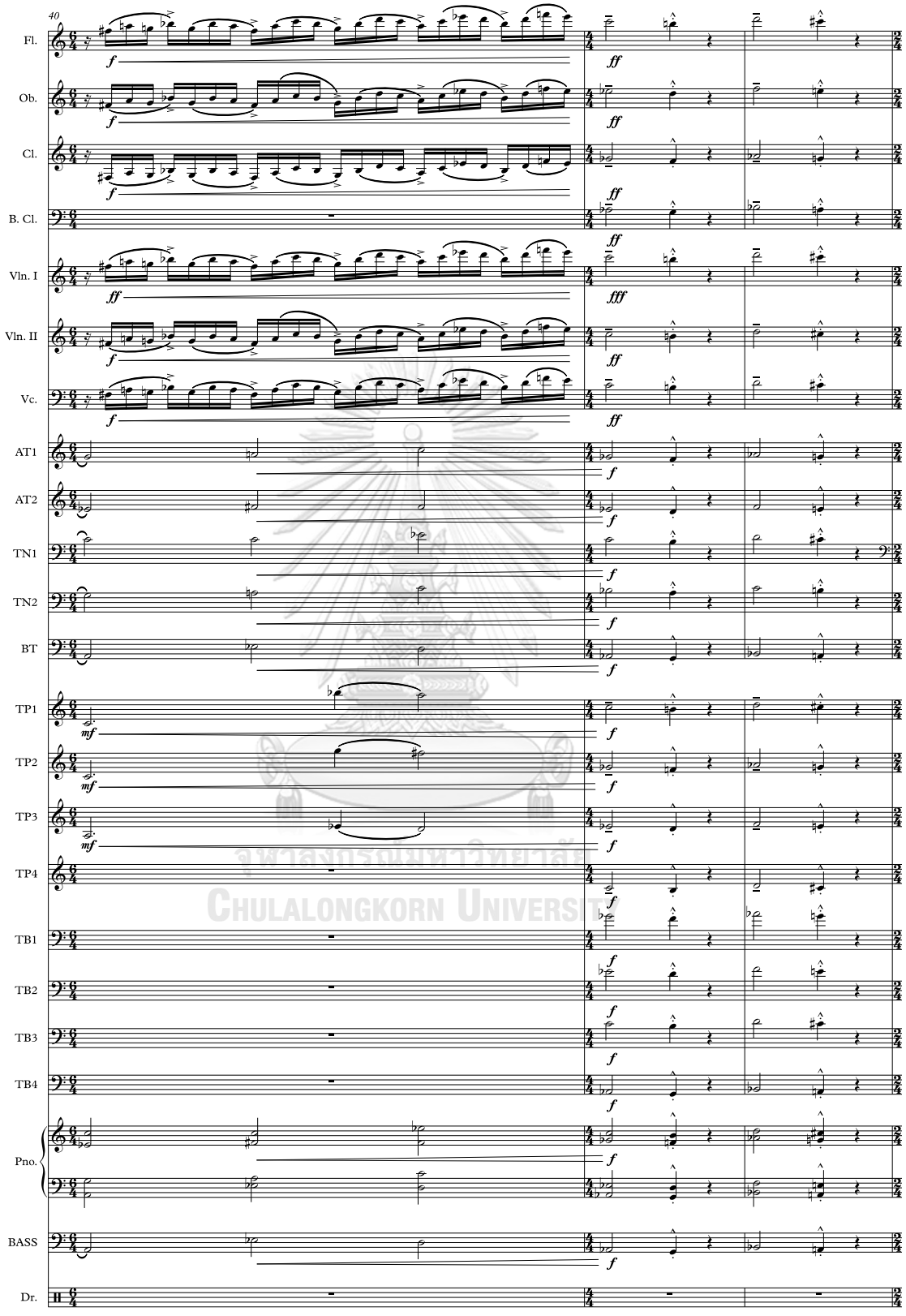
Drum Set

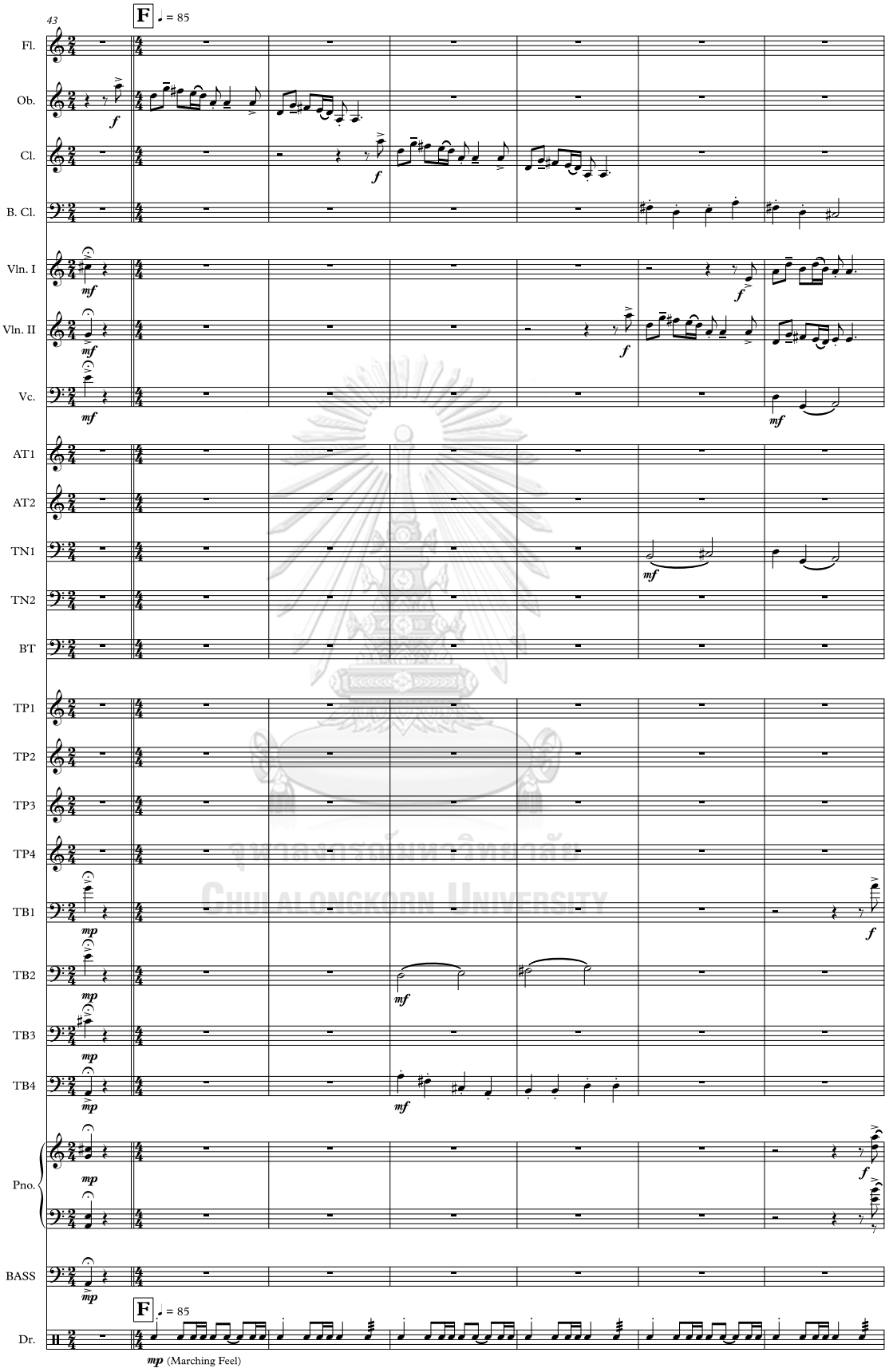
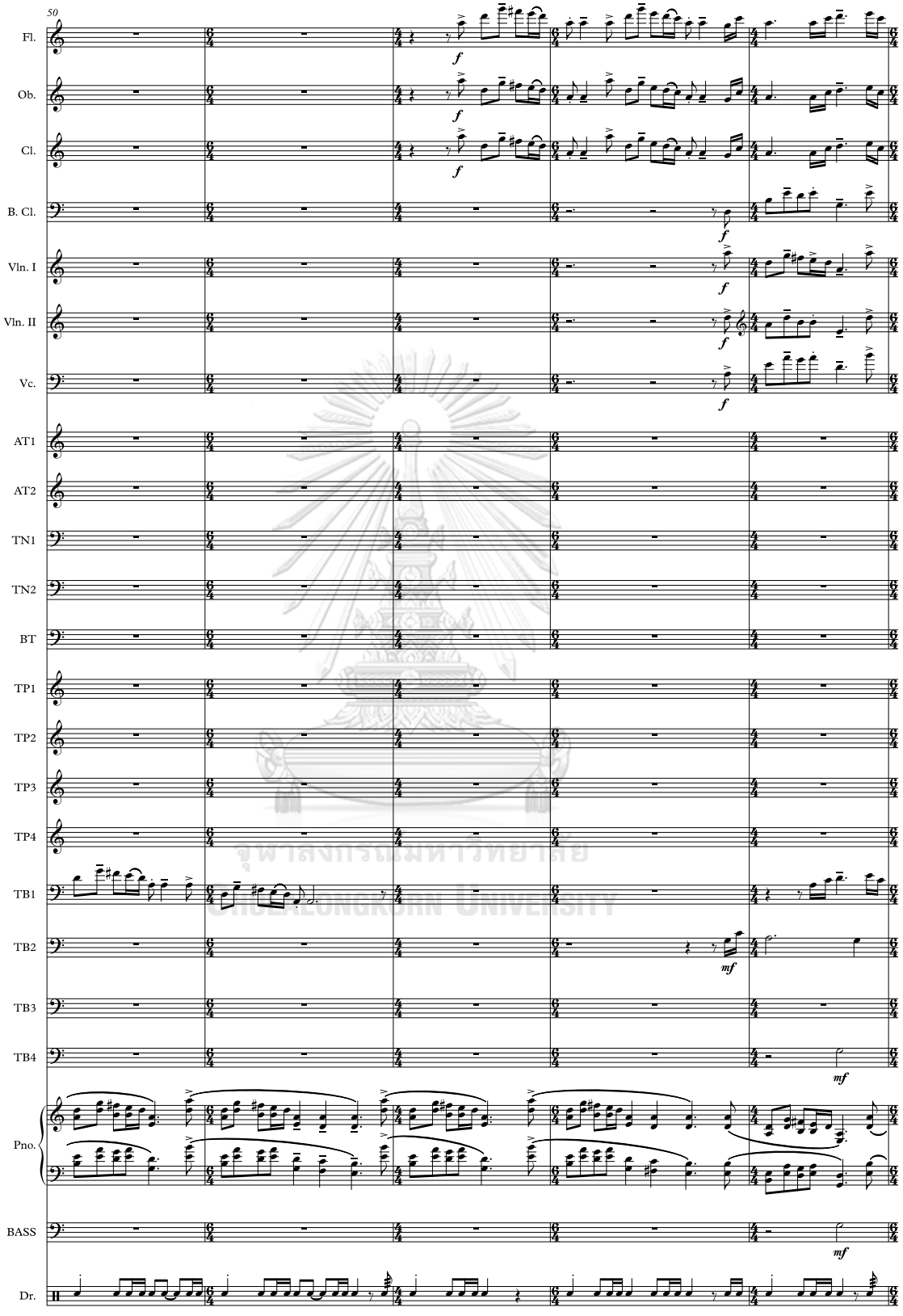
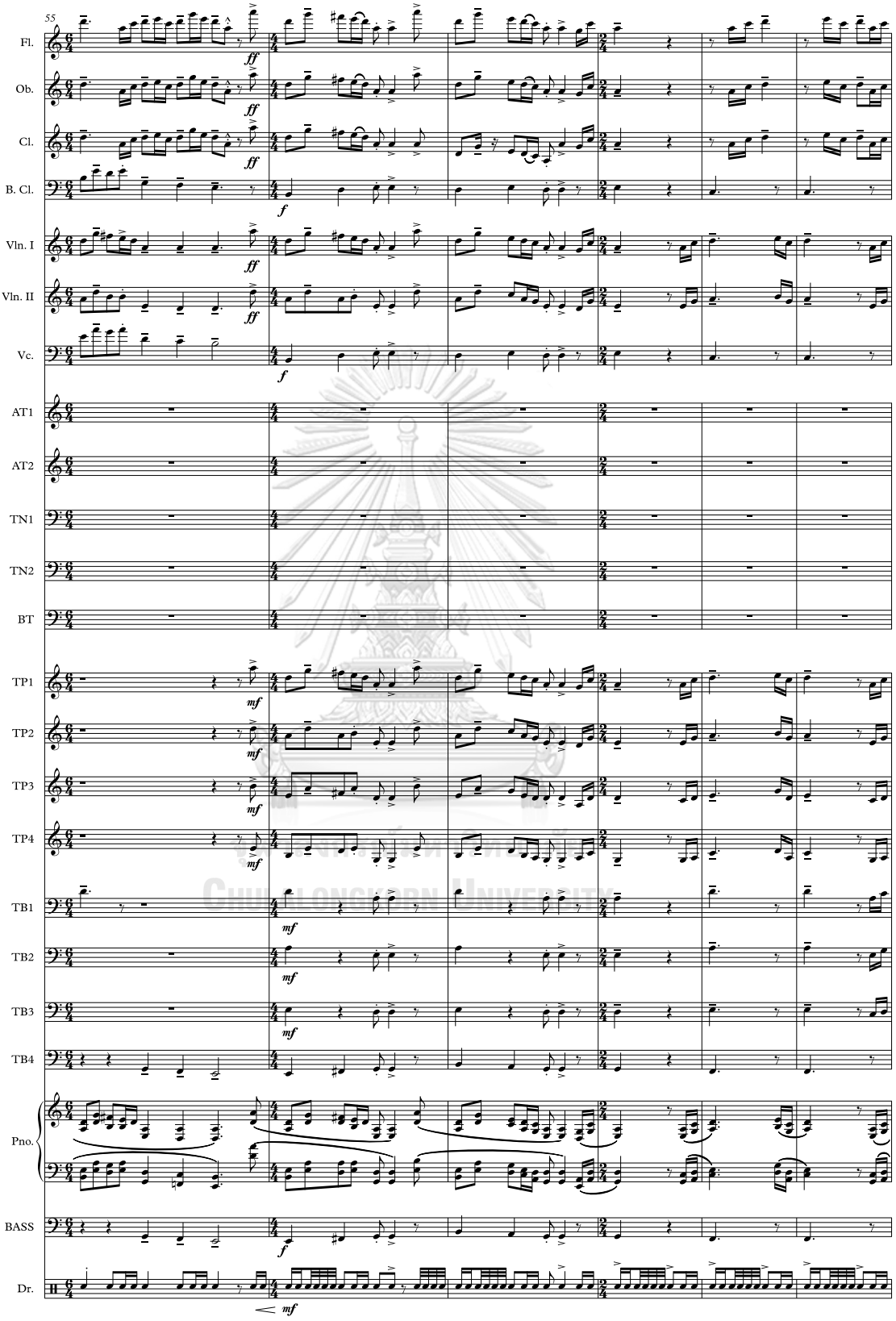
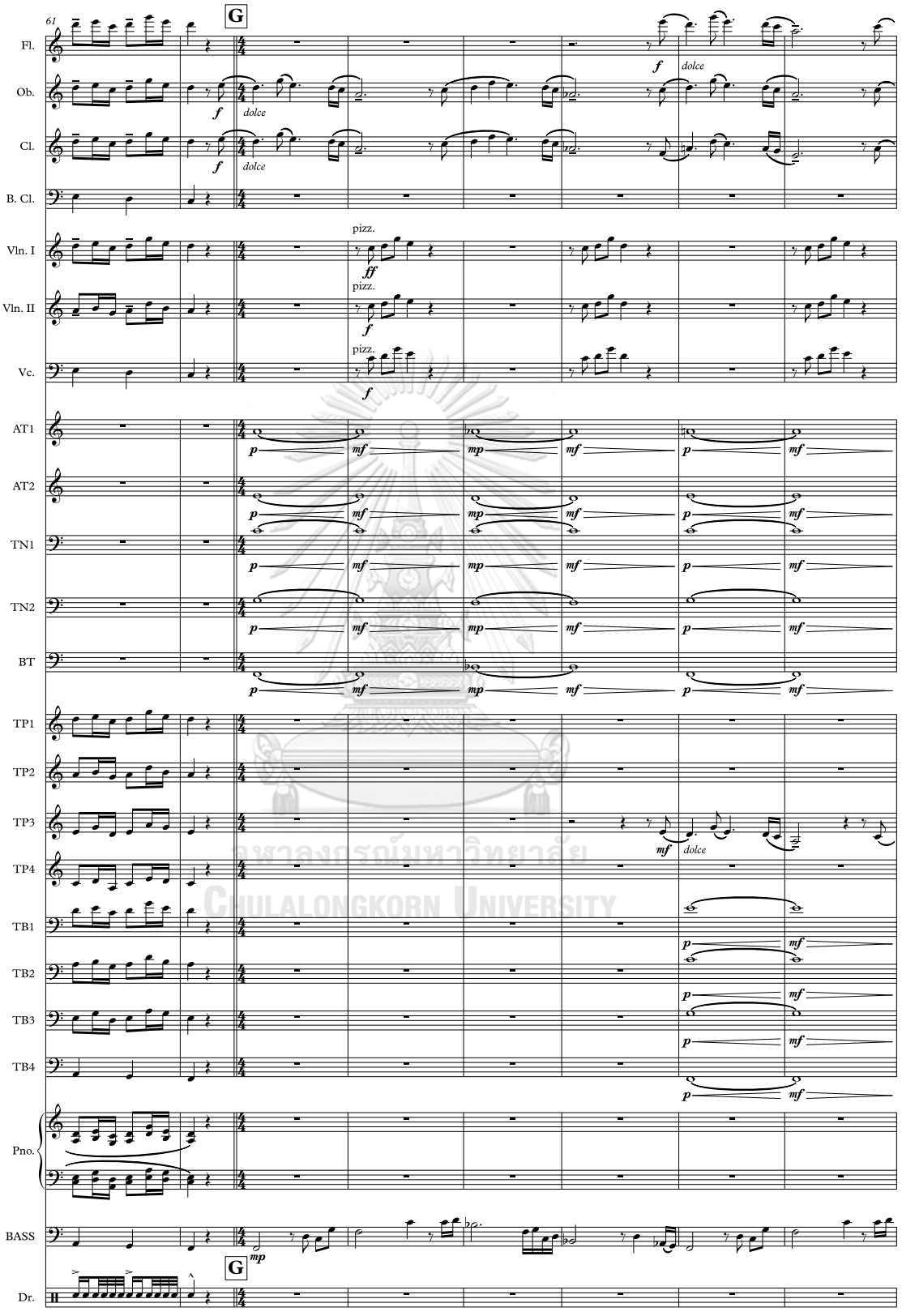
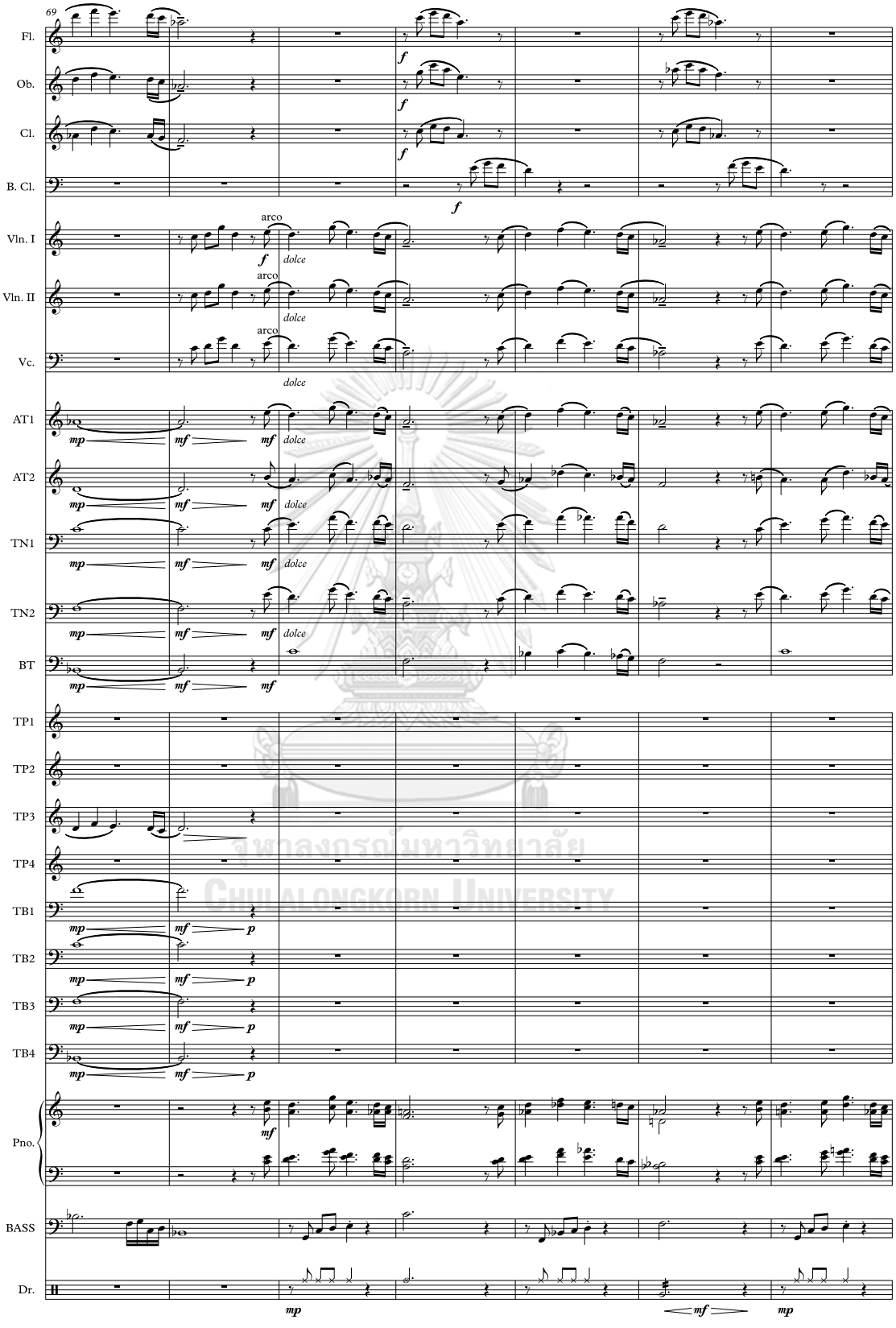
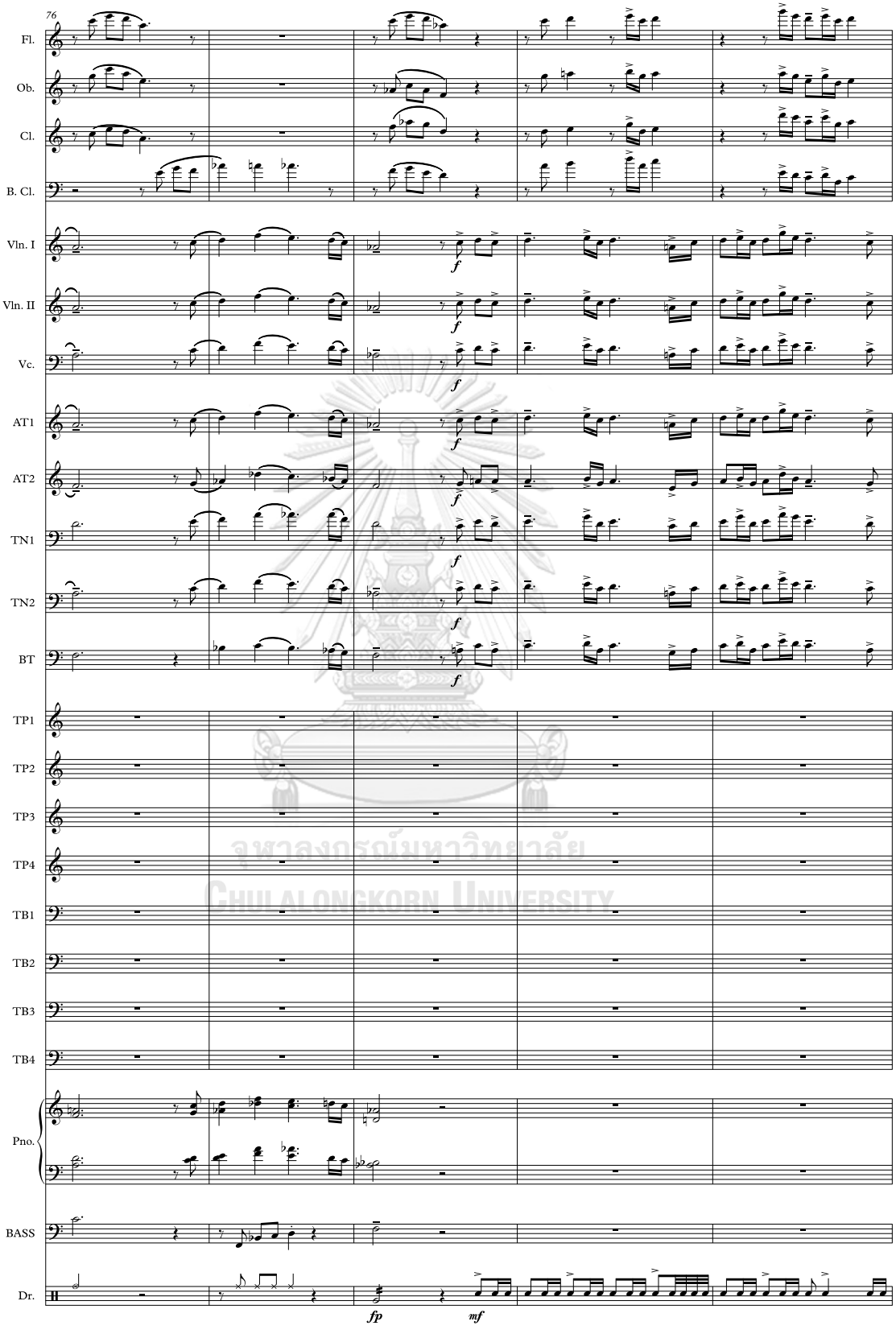
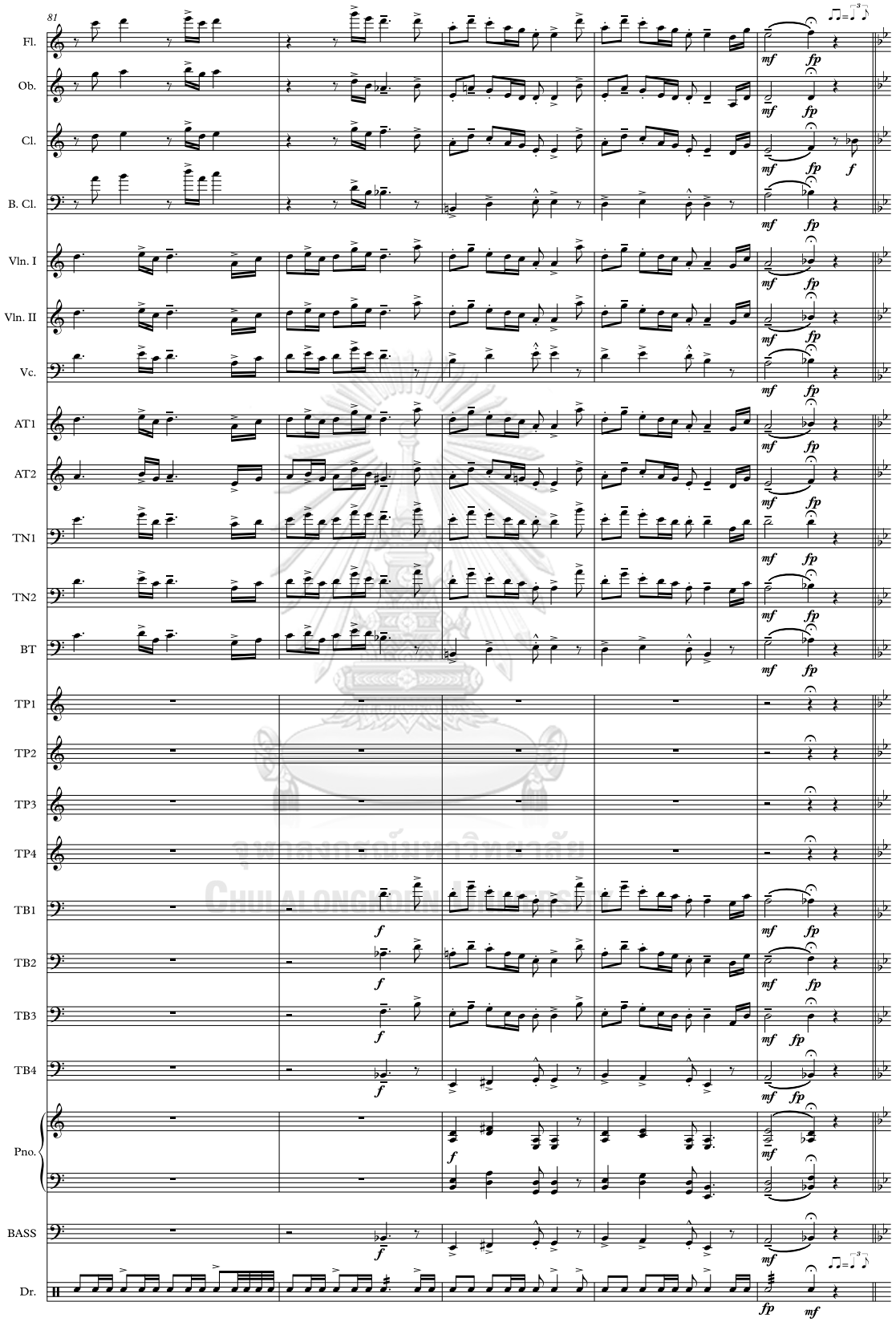
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

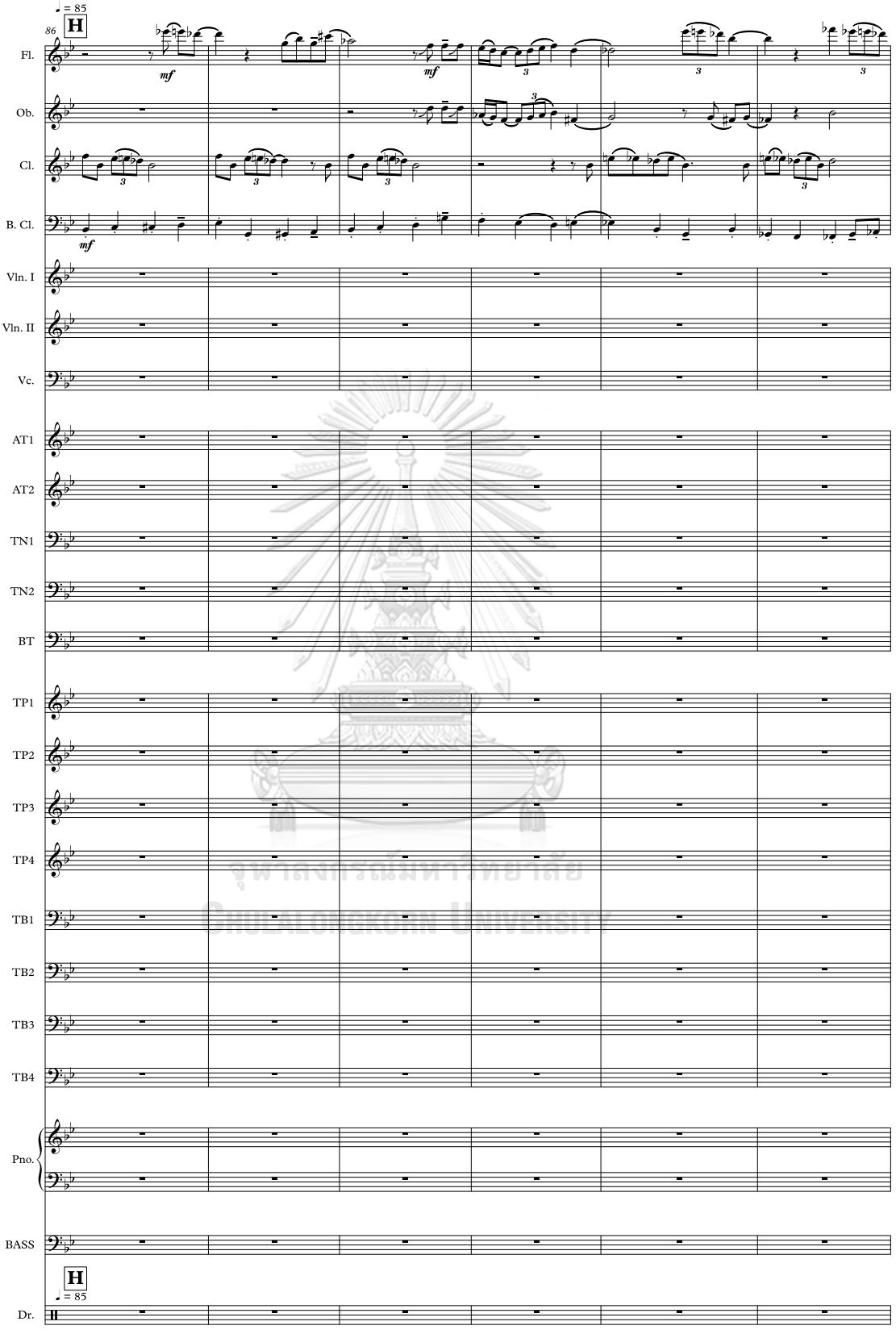
I. King Bhumibol Adulyadej Square

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

C
18
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
C
Dr.

22
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
nat.
nat.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



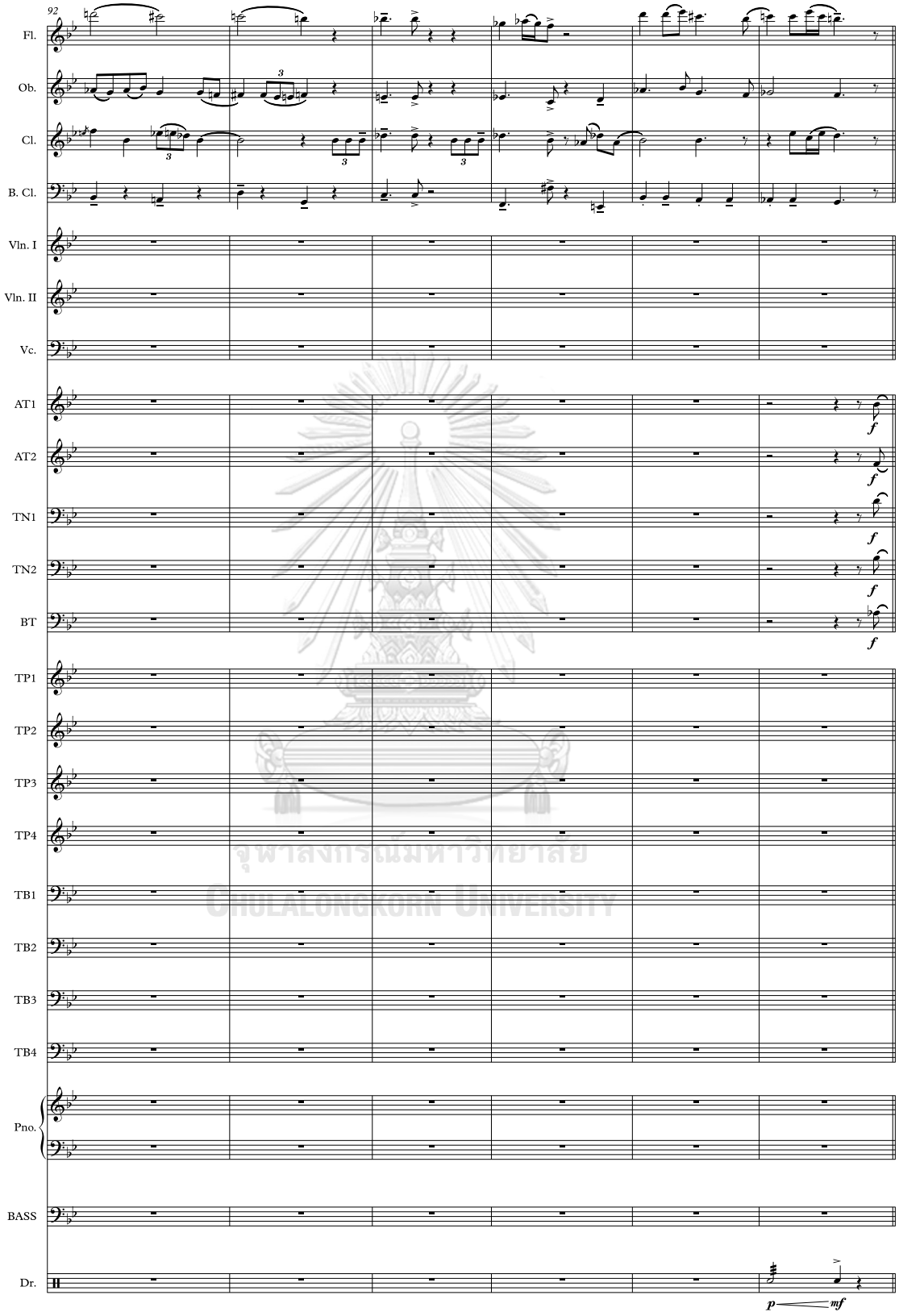
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

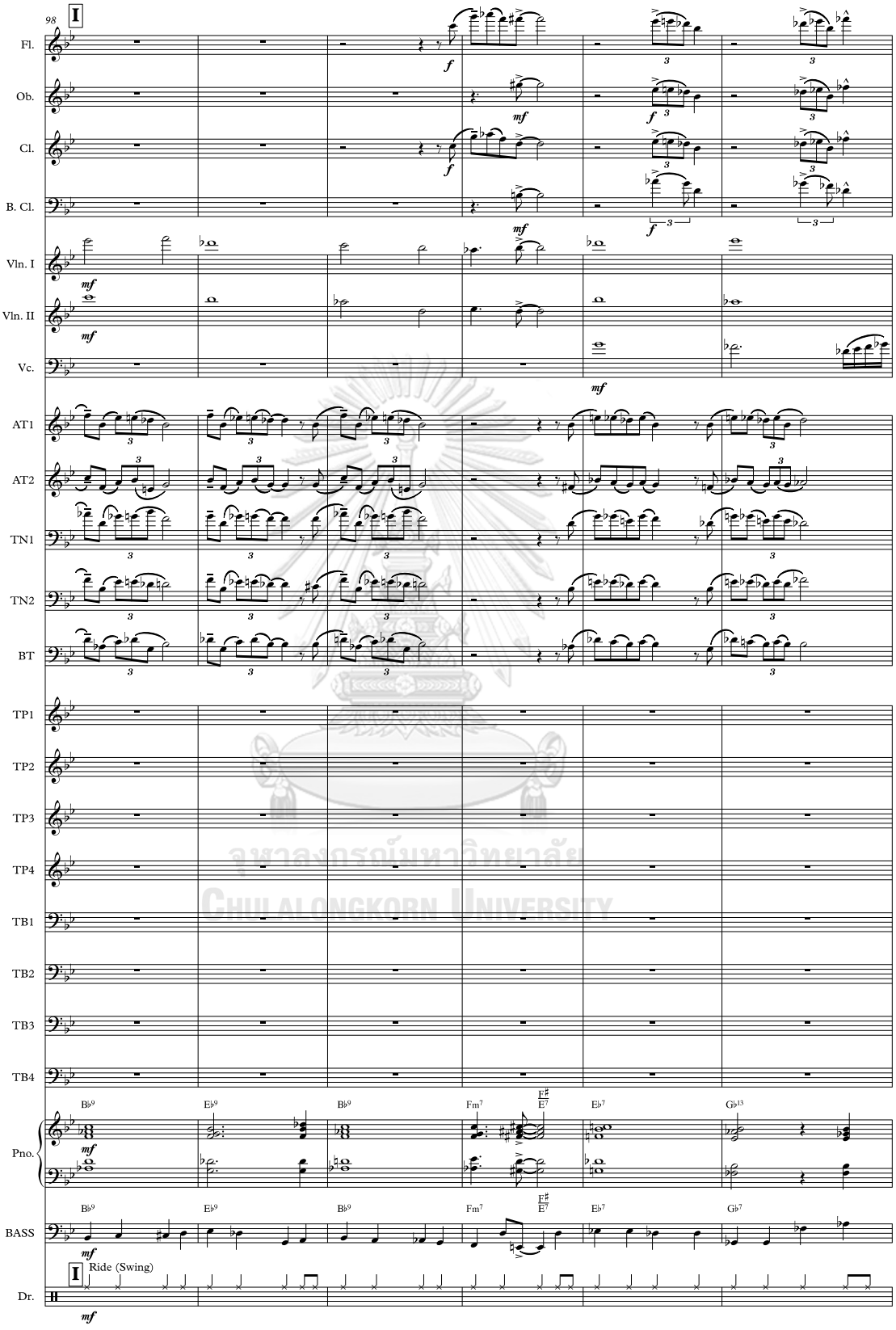
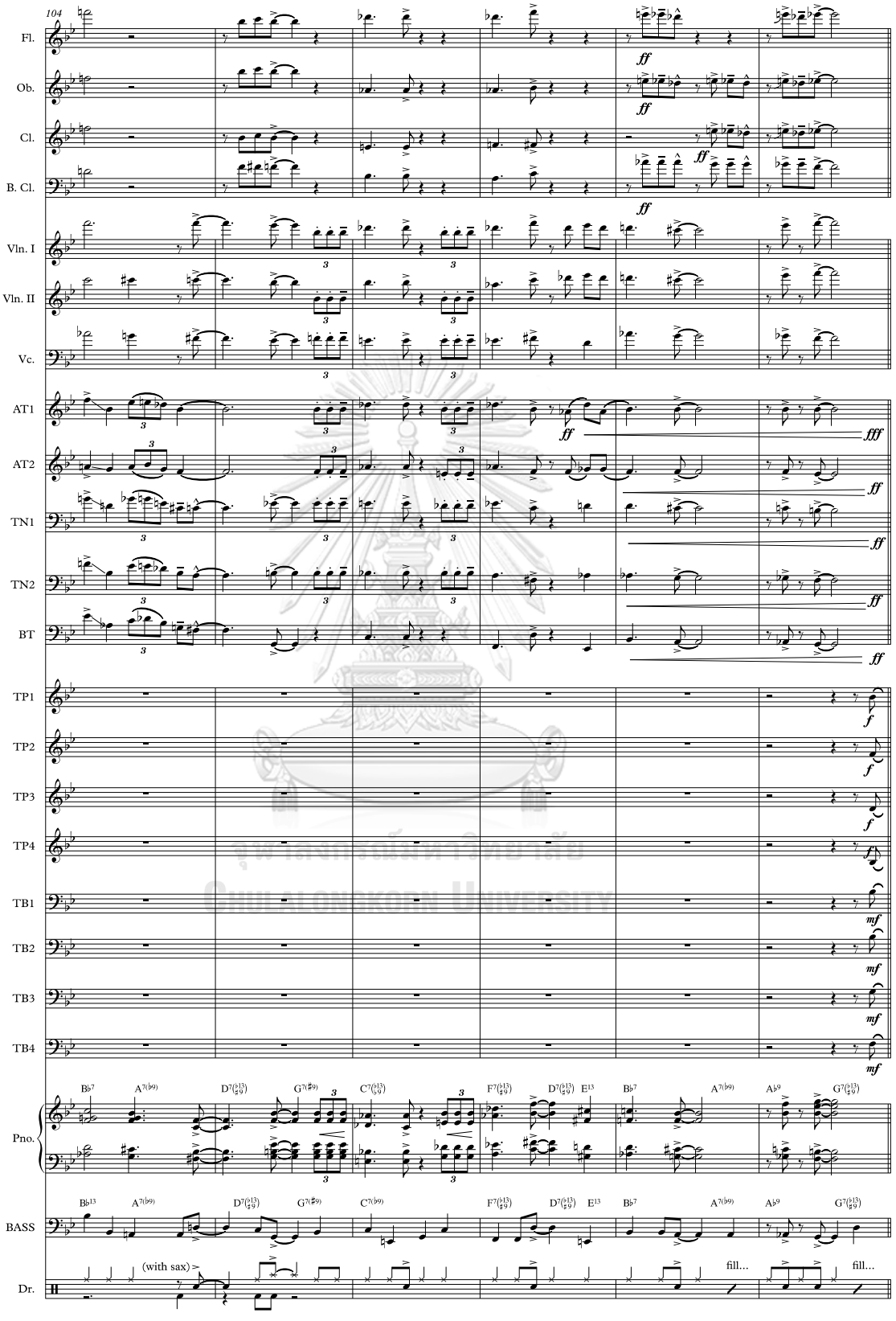
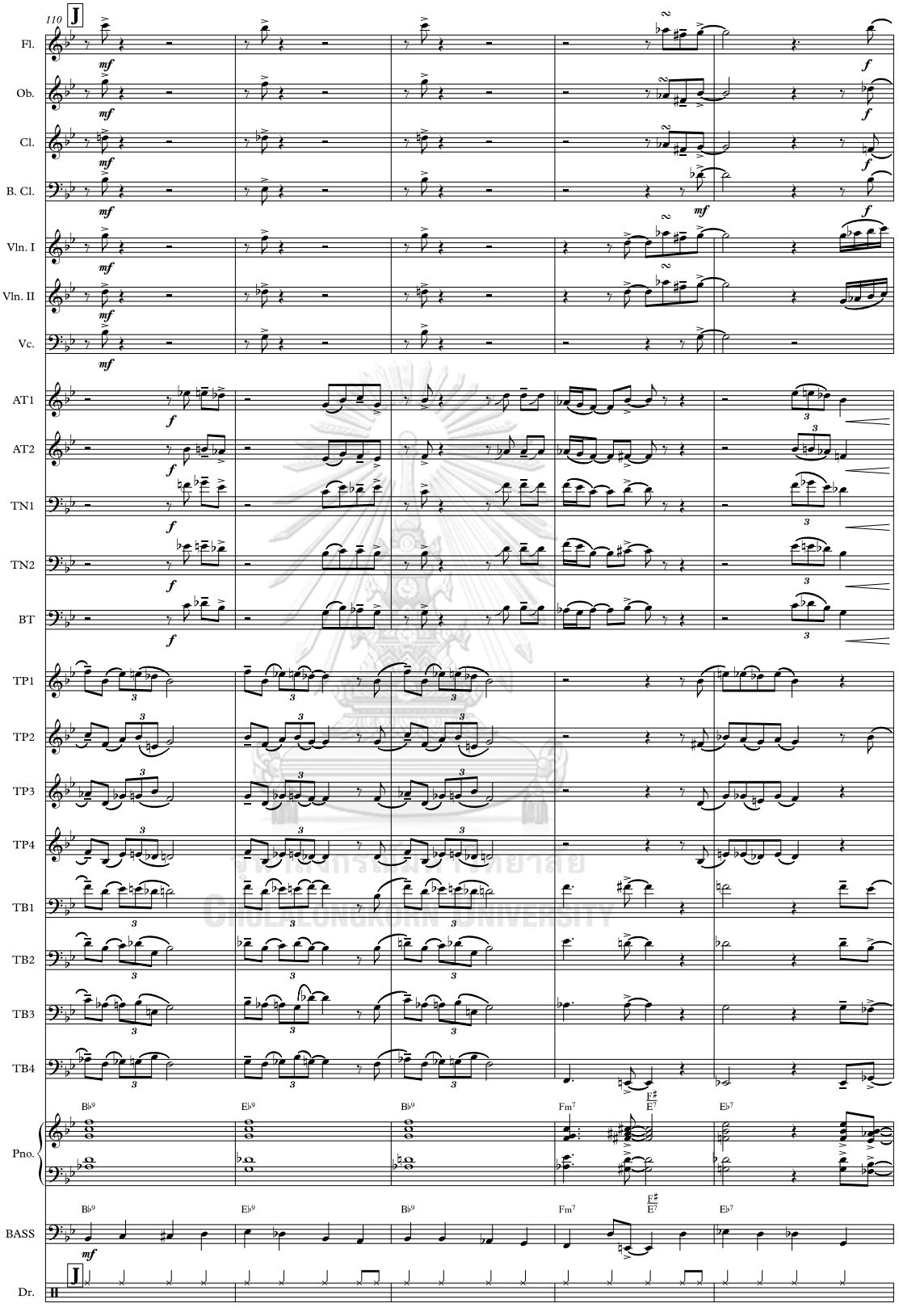
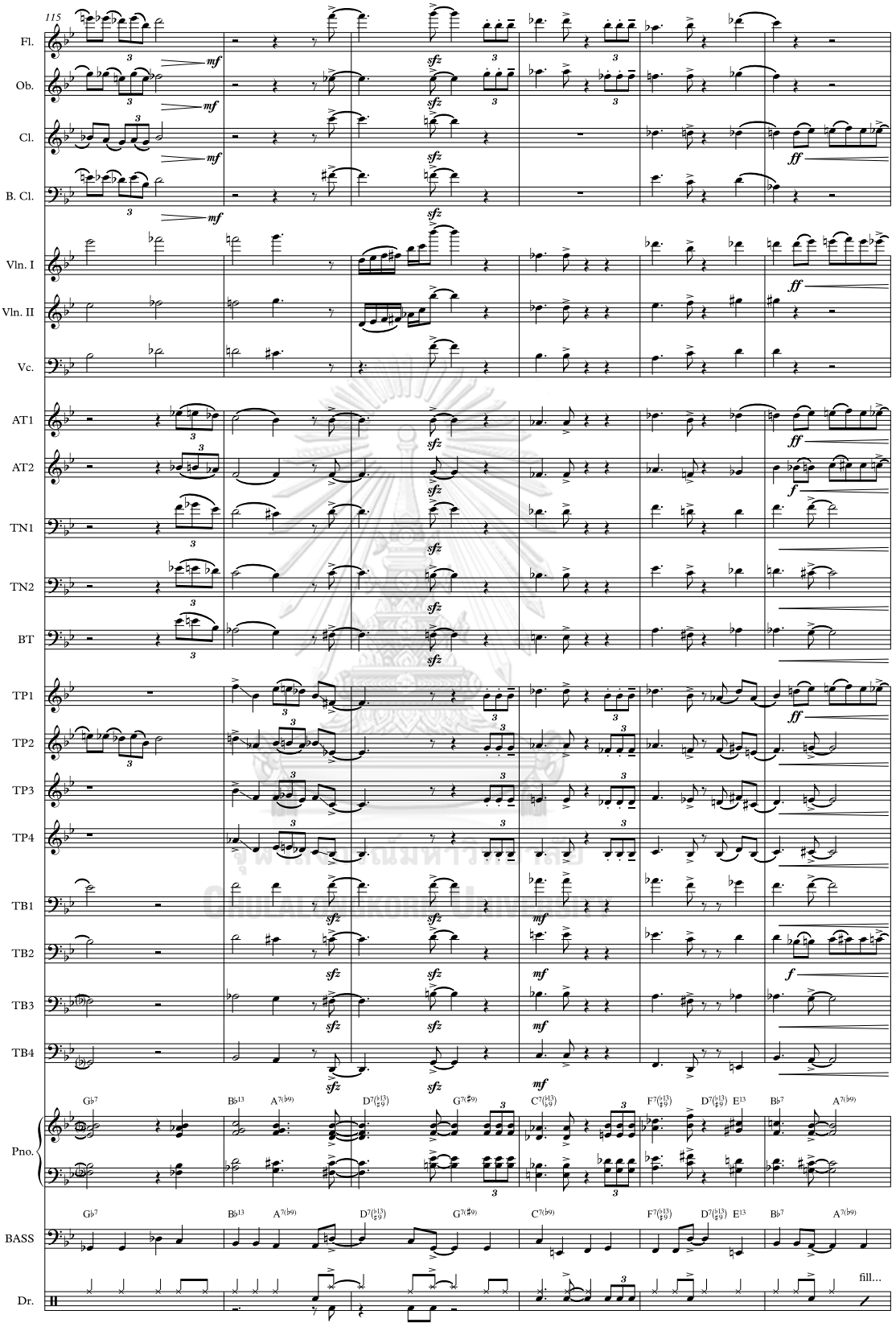
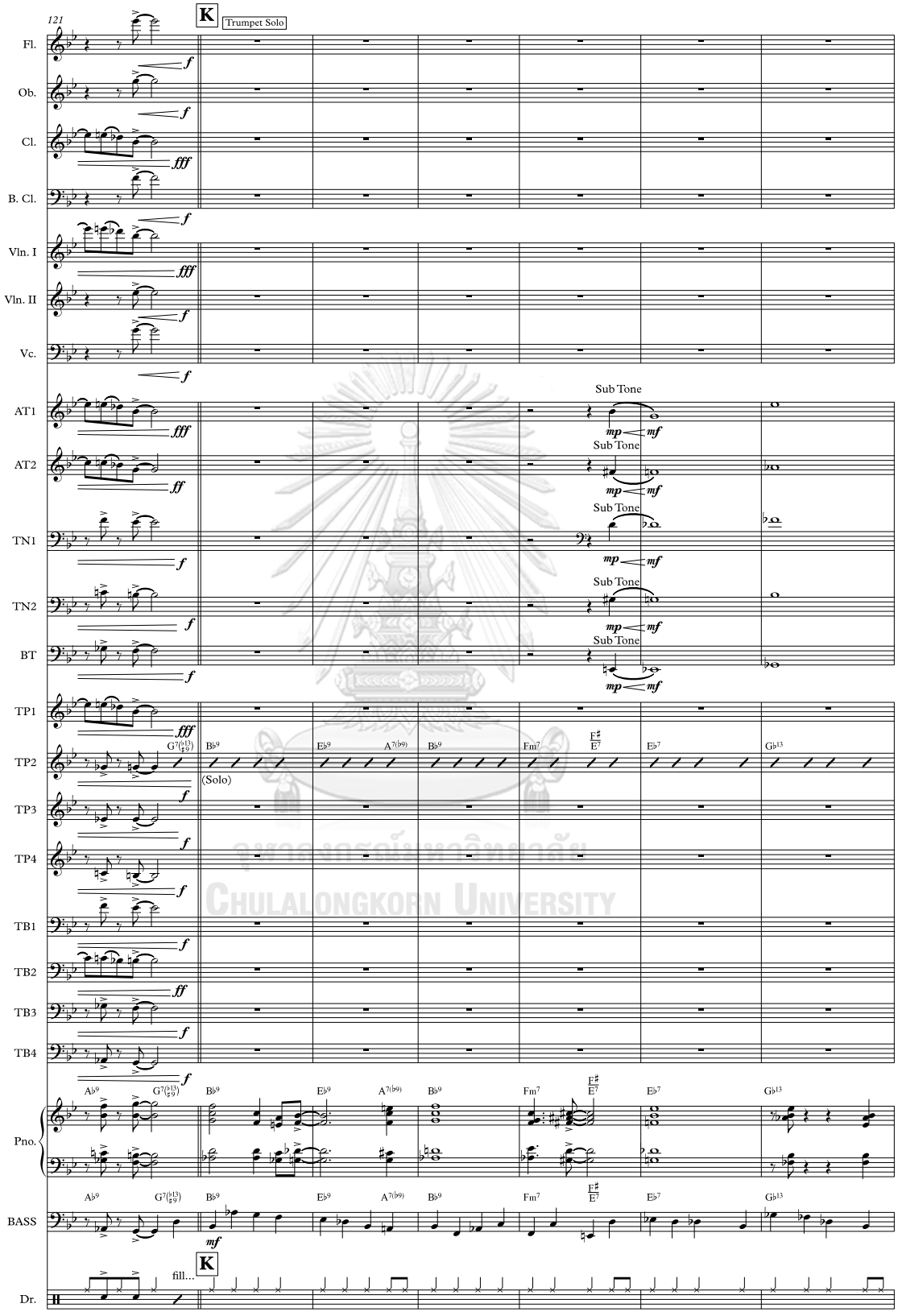
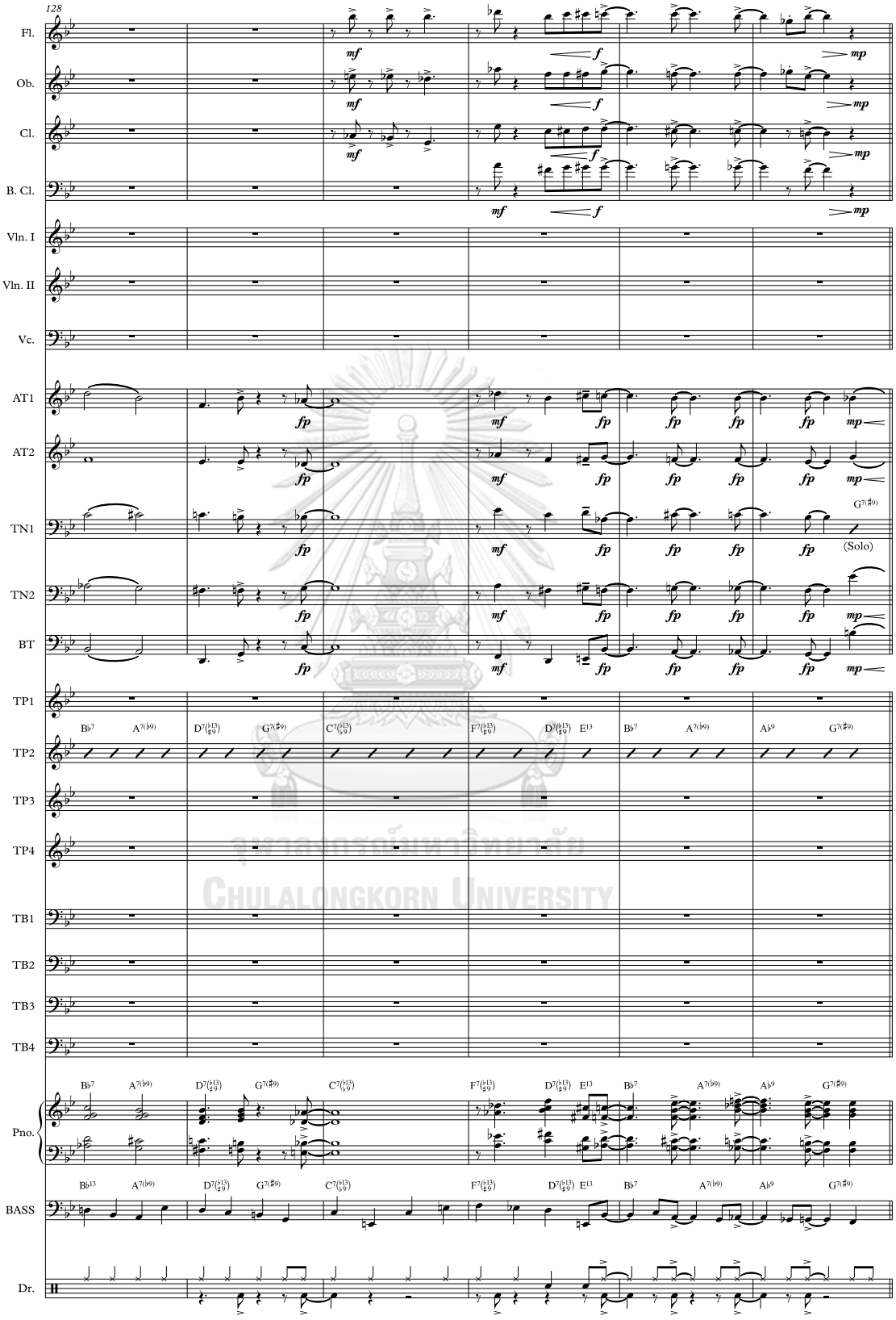
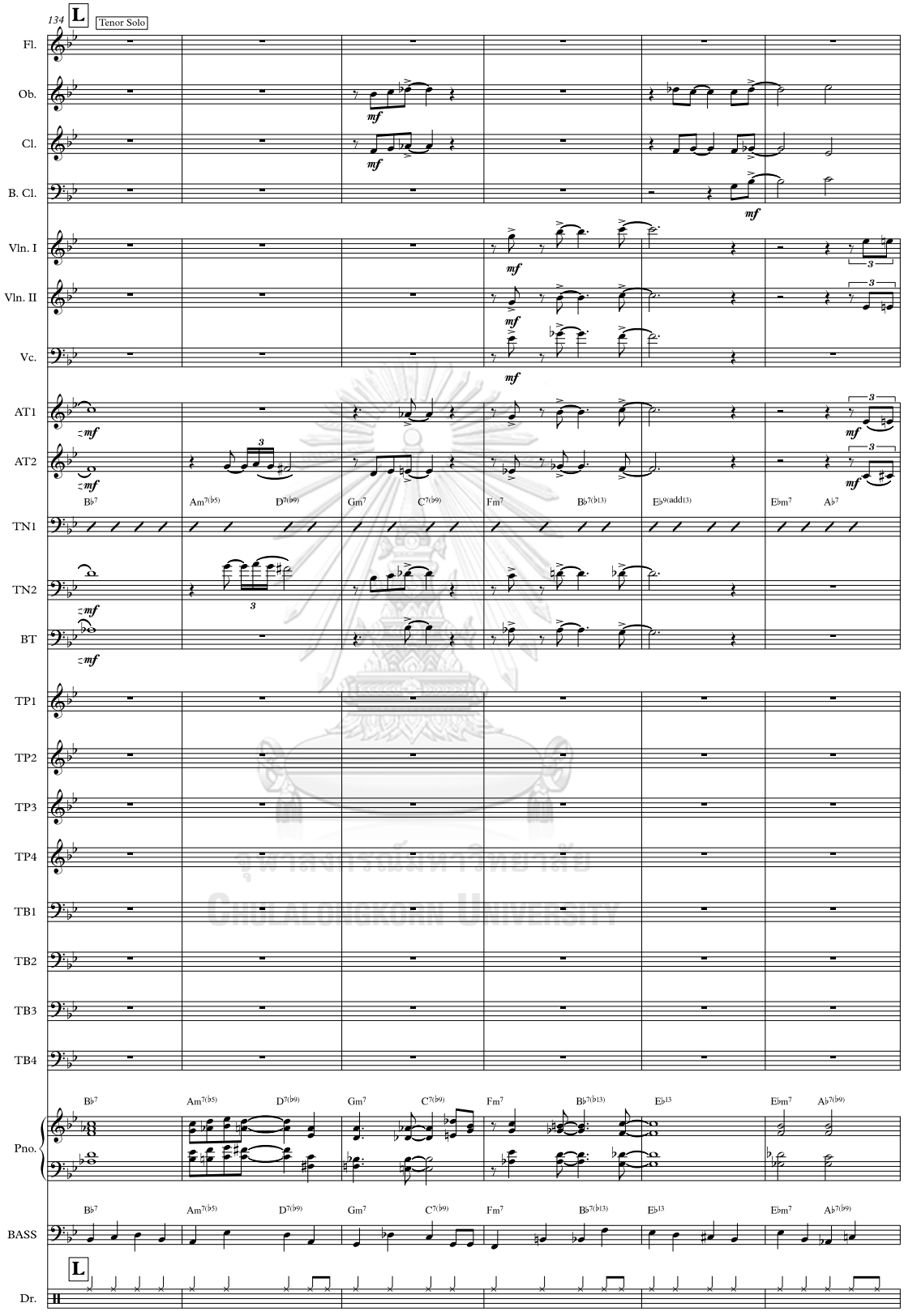
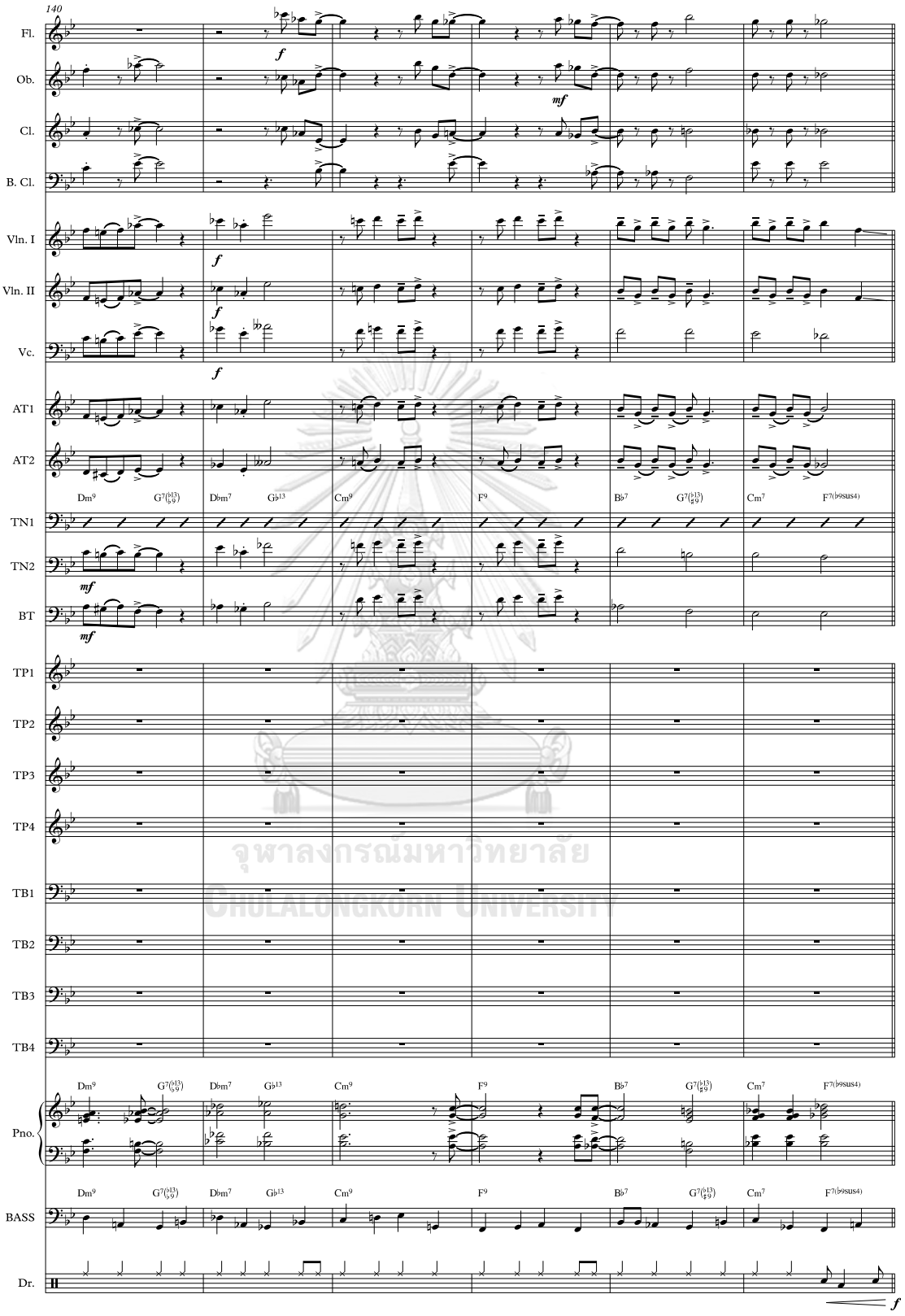
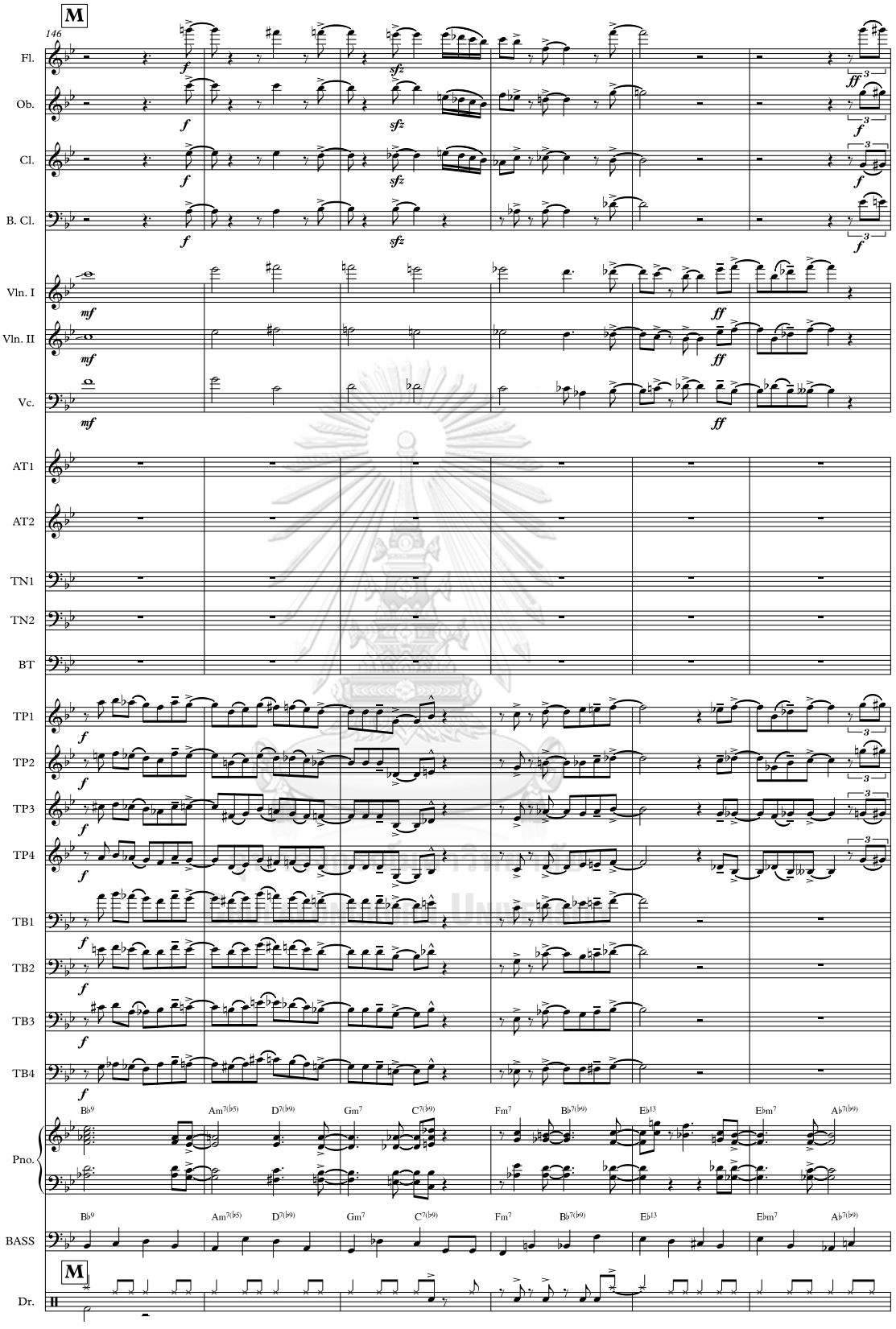
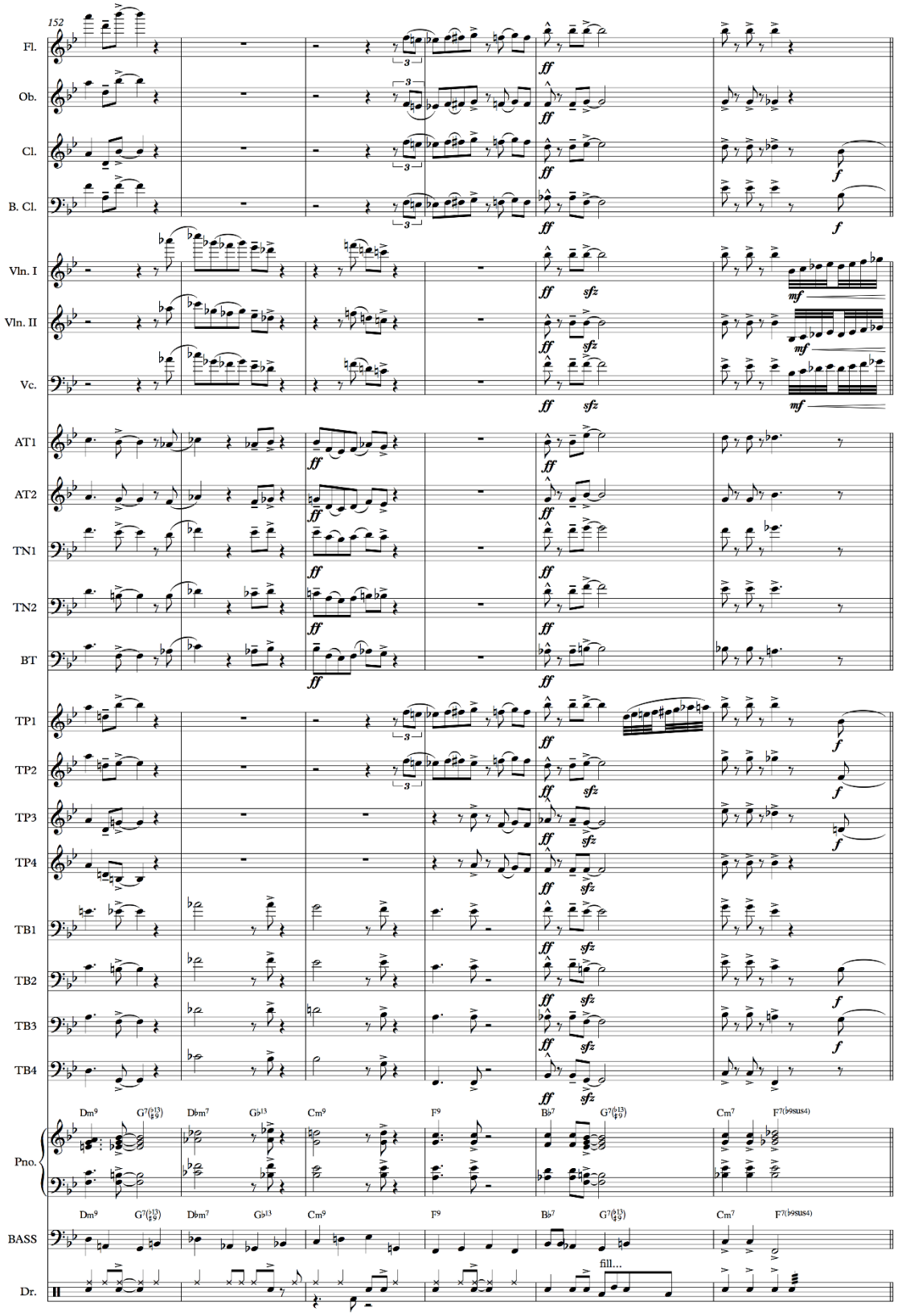
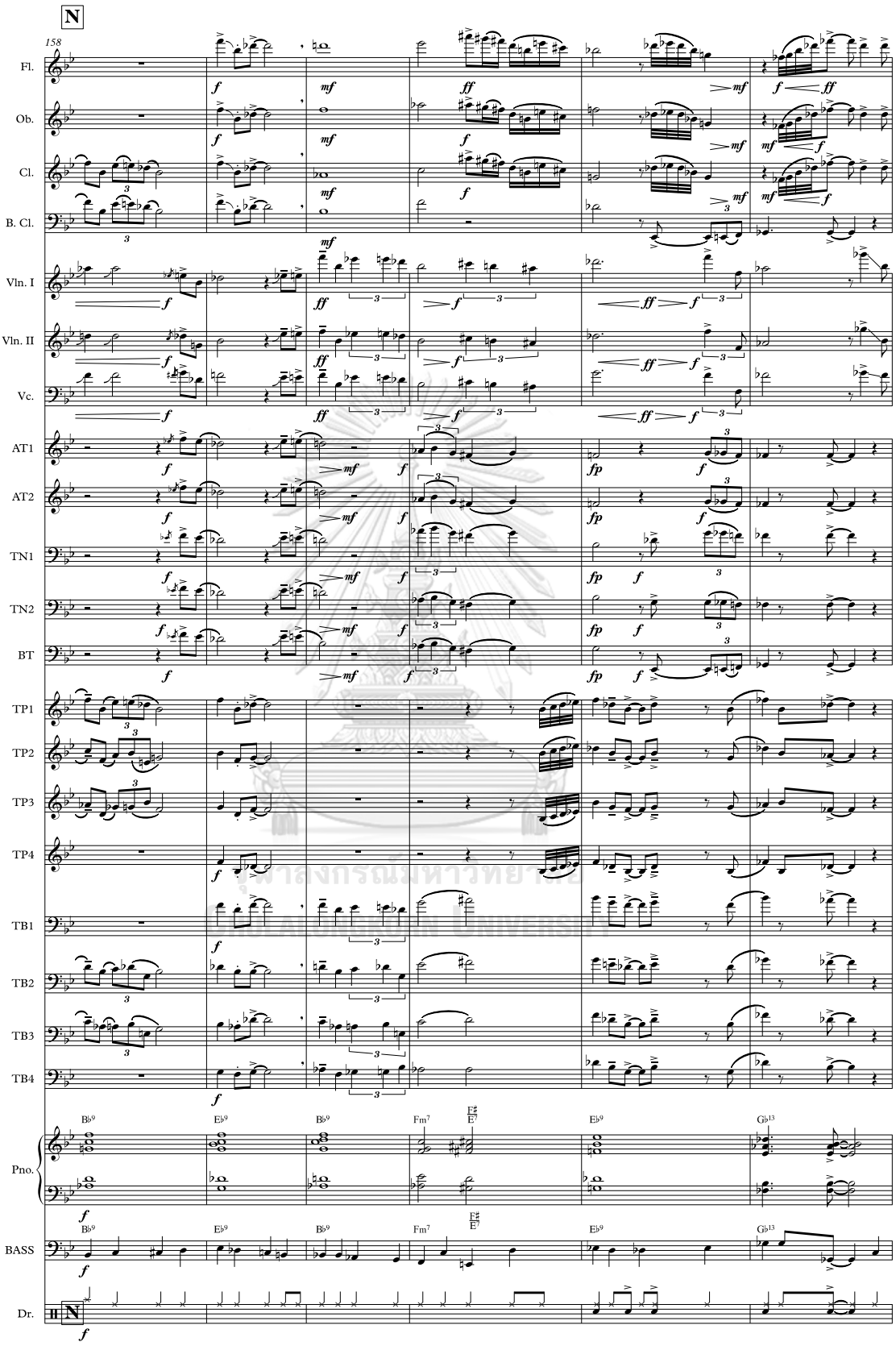
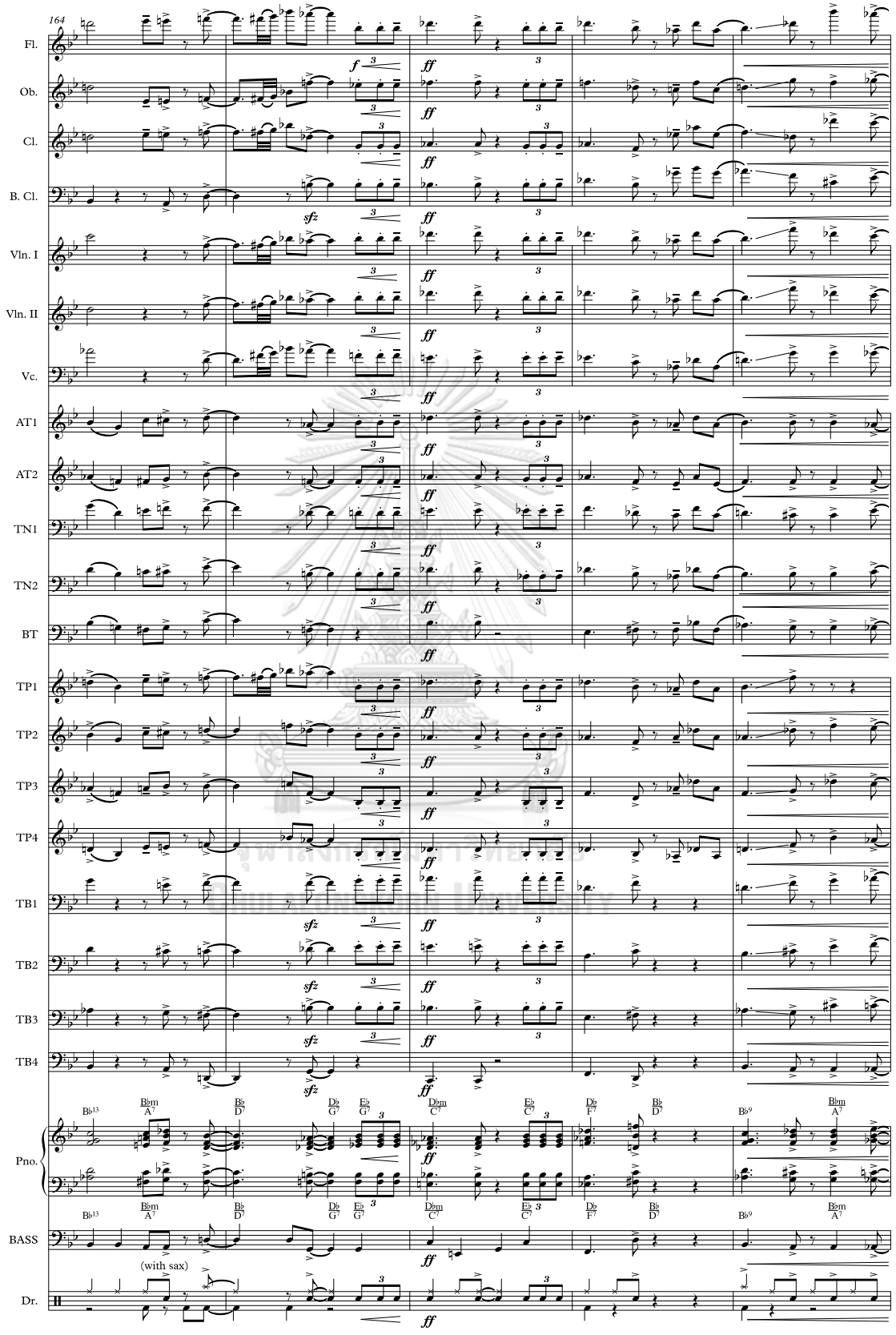
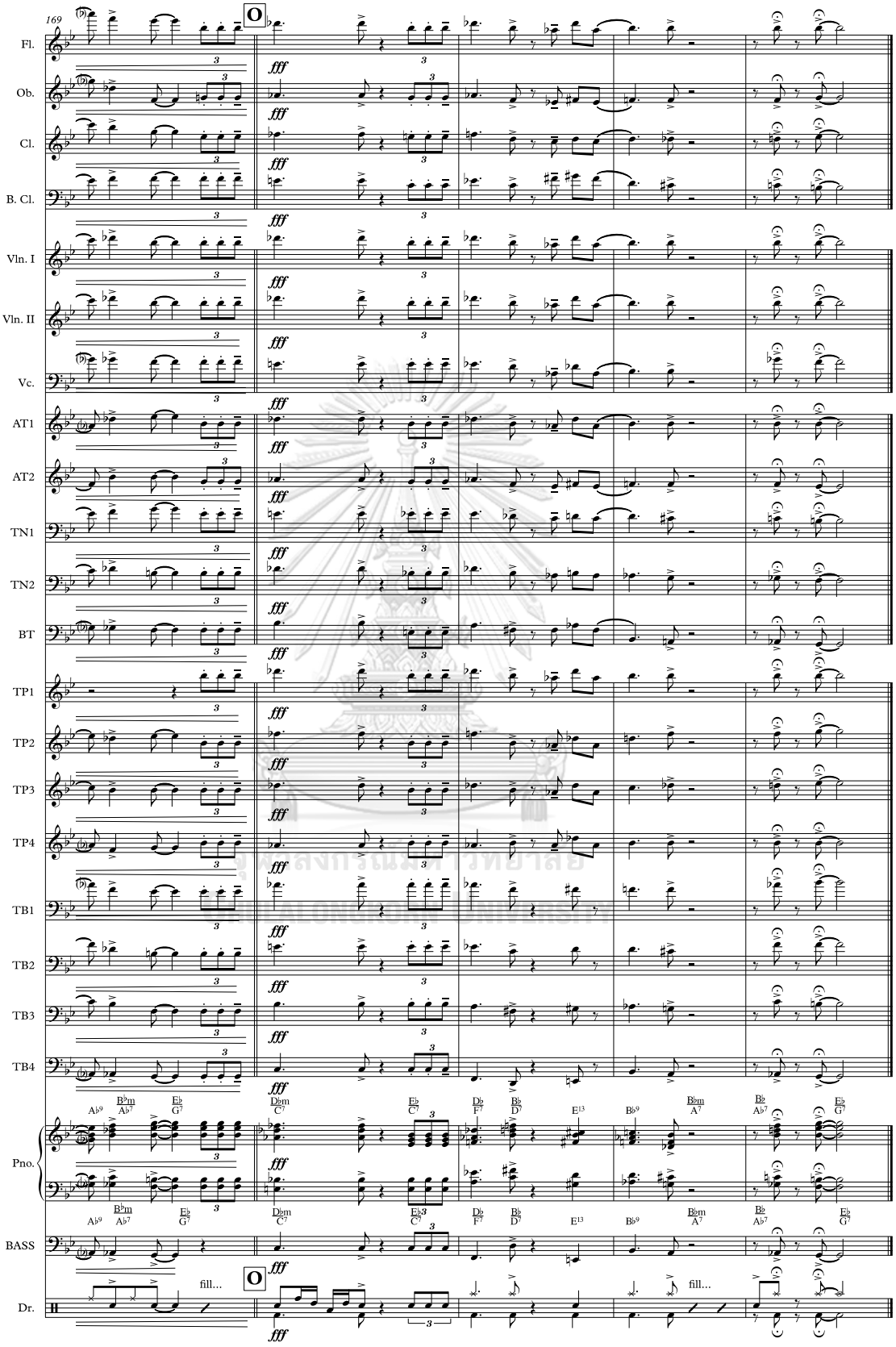


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

55
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
ff
f
mf

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

81
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

110
J
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
mf
f
B♭9
E♭9
Fm7
E♭7

115
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
Gb7
Bb13
A7(b9)
D7(b13 #9)
G7(#9)
C7(b13 b9)
C7(b9)
F7(b13 #9)
D7(b13 #9)
E13
Bb7
A7(b9)
fill...

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

128
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
(Solo)
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

M
146
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
B♭9
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
C7(♭9)
Fm7
B♭7(♭9)
E♭13
E♭m7
A♭7(♭9)

152
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
Dm9
G7(♭13/♯9)
Dbm7
Gb13
Cm9
F9
Bb7
G7(♭13/♯9)
Cm7
F7(♭9sus4)
fill...

N
158
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
Bb9
Eb9
Fm7
E7
Gb13

164
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
(with sax)

169
O
Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
fill...
fill...
fff

II. His Passion and Inspiration

Duration: 7.57 minutes

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Instrumentation

Flute

Oboe

Bb Clarinet

Bb Bass Clarinet

Violin Soloist

Violin I, II

Violoncello

Alto Saxophone I, II

Tenor Saxophone I, II

Baritone Saxophone

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Trumpet I, II, III, IV

Trombone I, II, III, IV

Piano

Gypsy Jazz Guitar

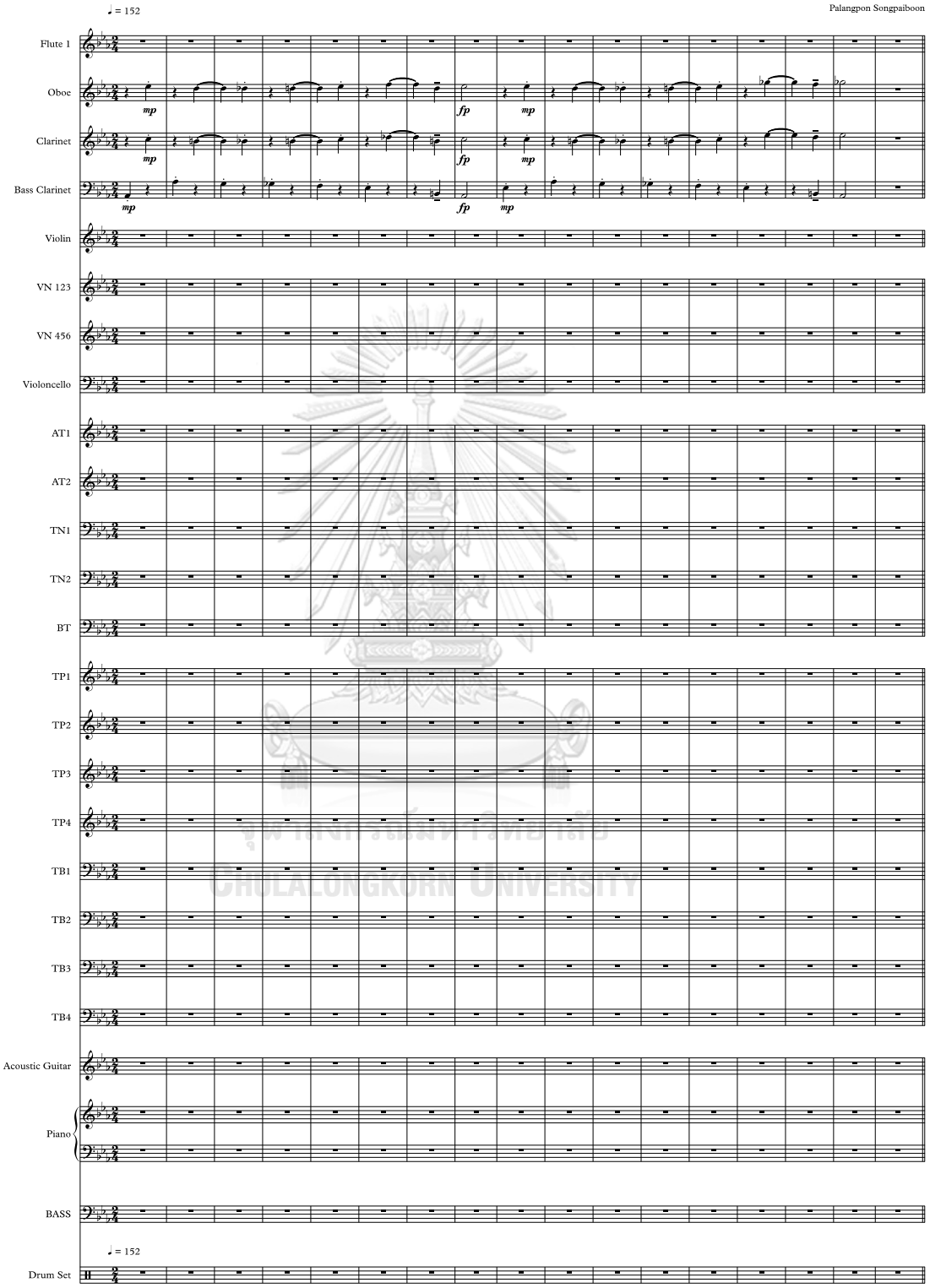
Double Bass

Drum Set

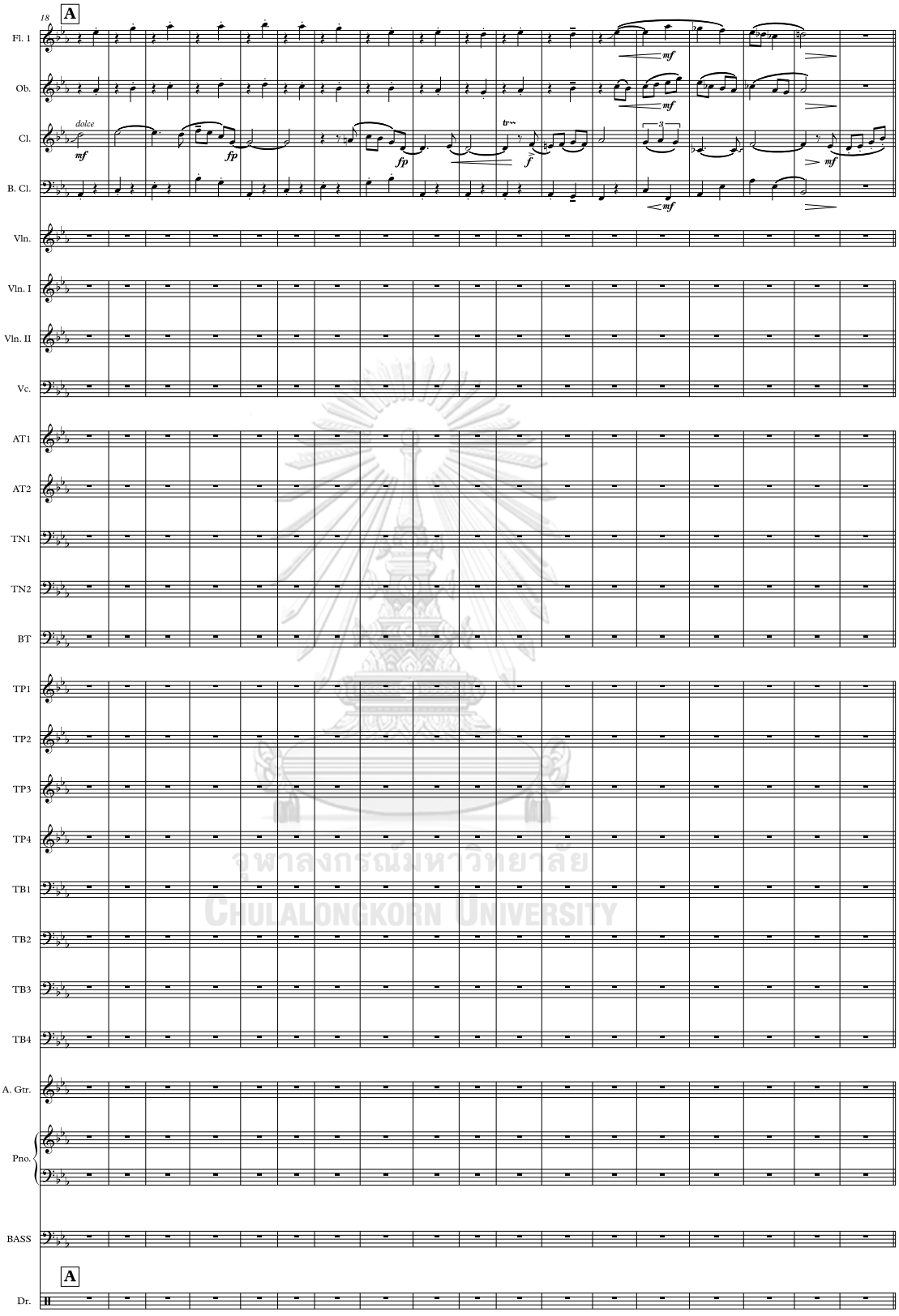
II. His Passion and Inspiration

Concert Score

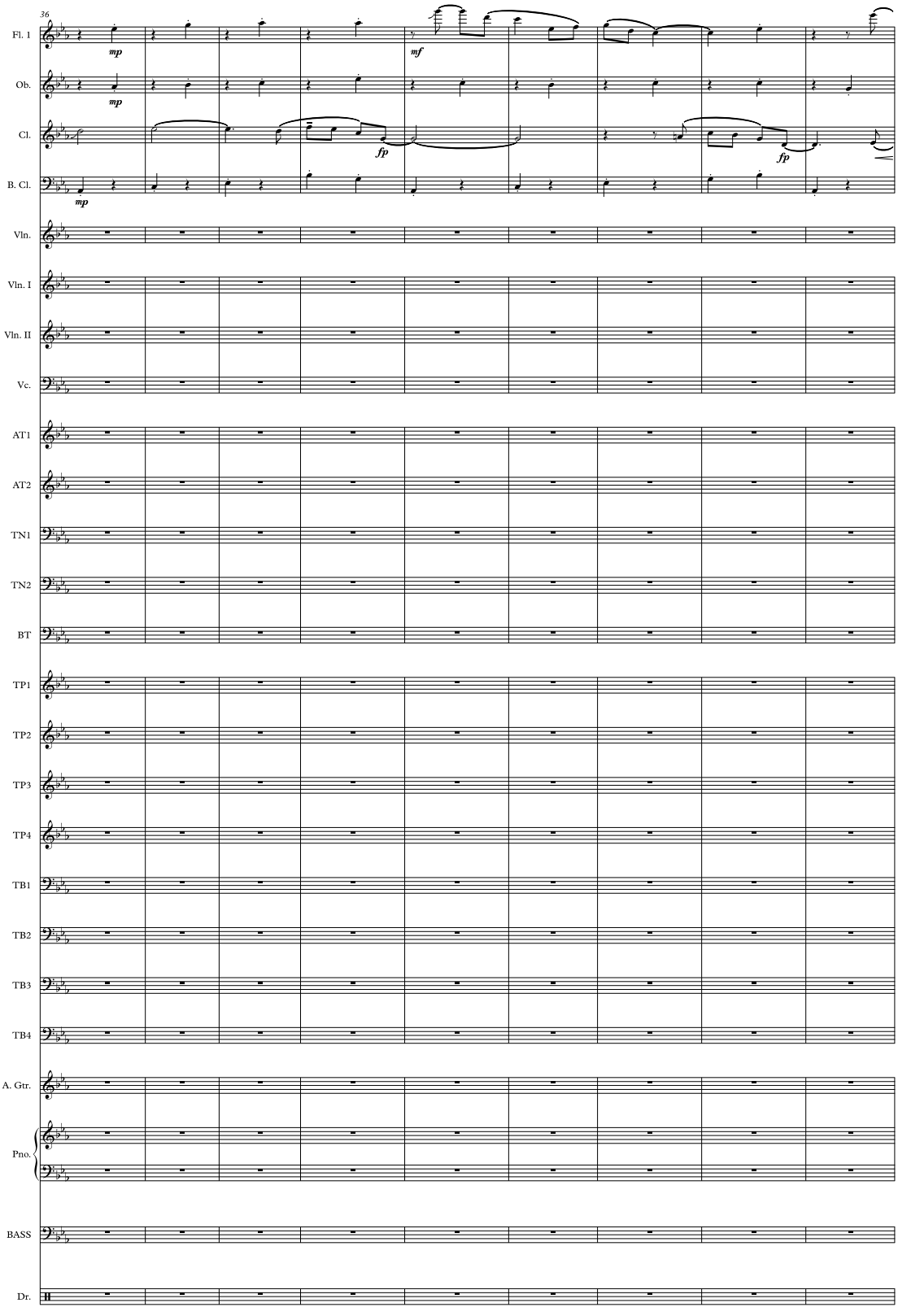
Palangpon Songpaiboon

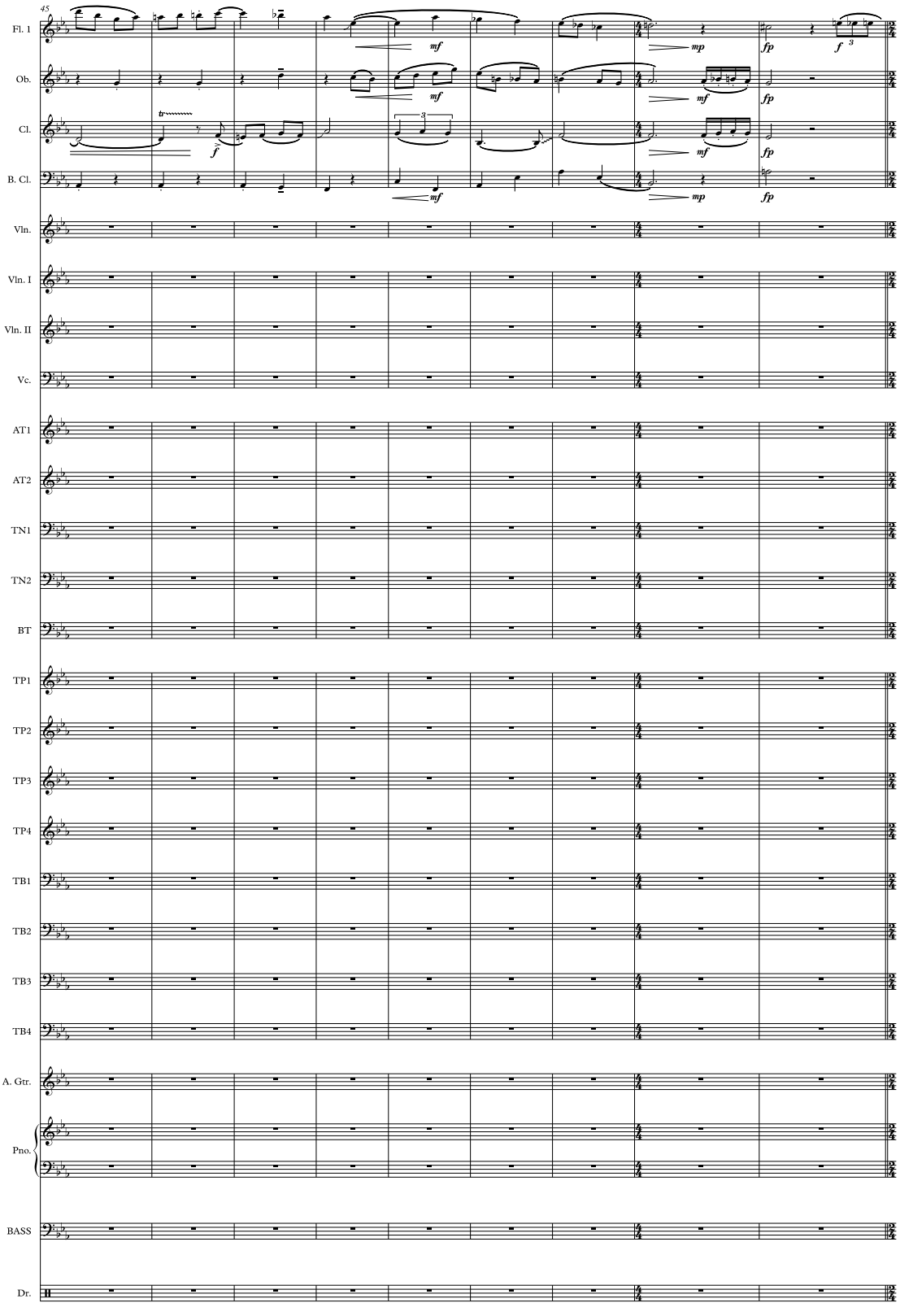


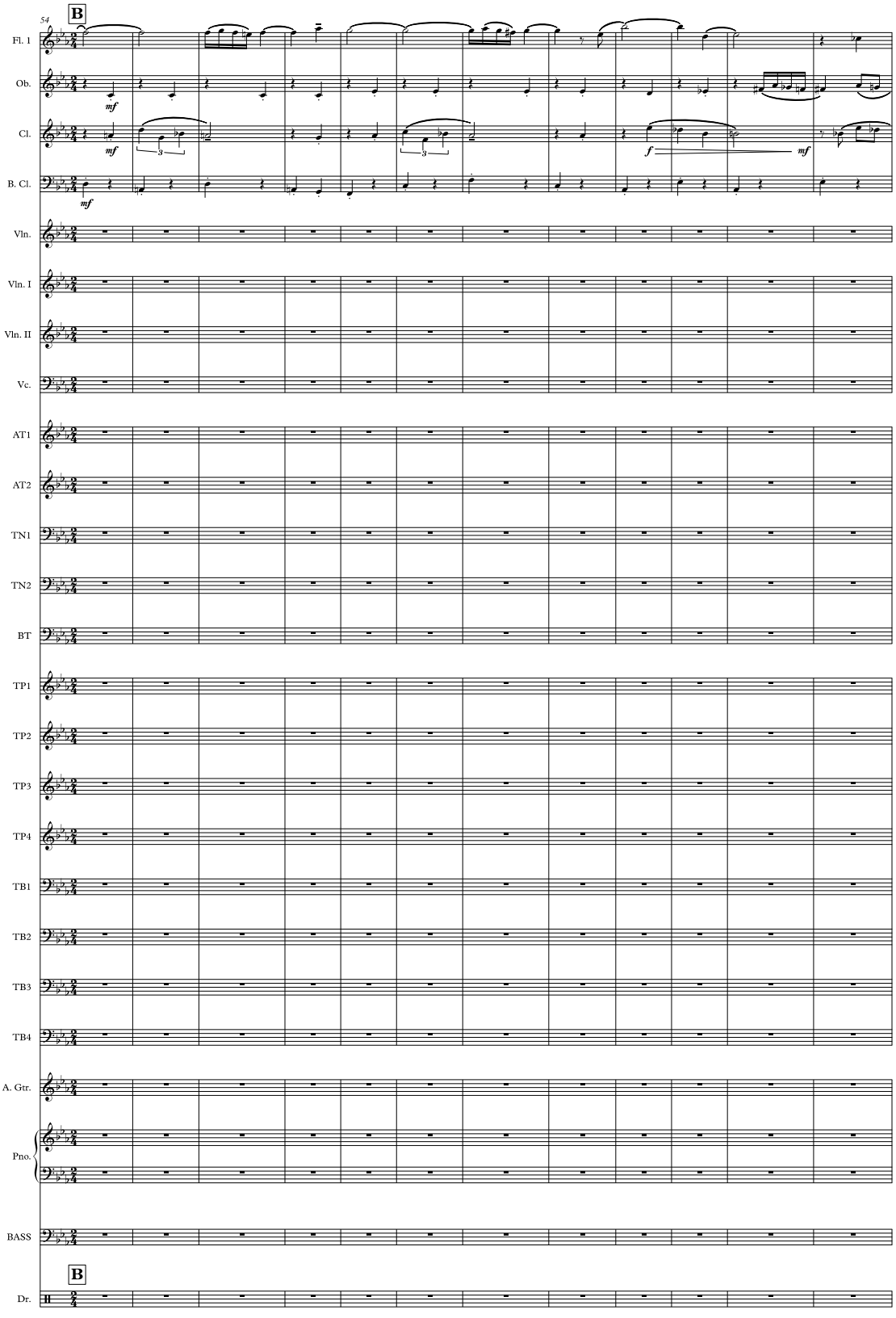
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

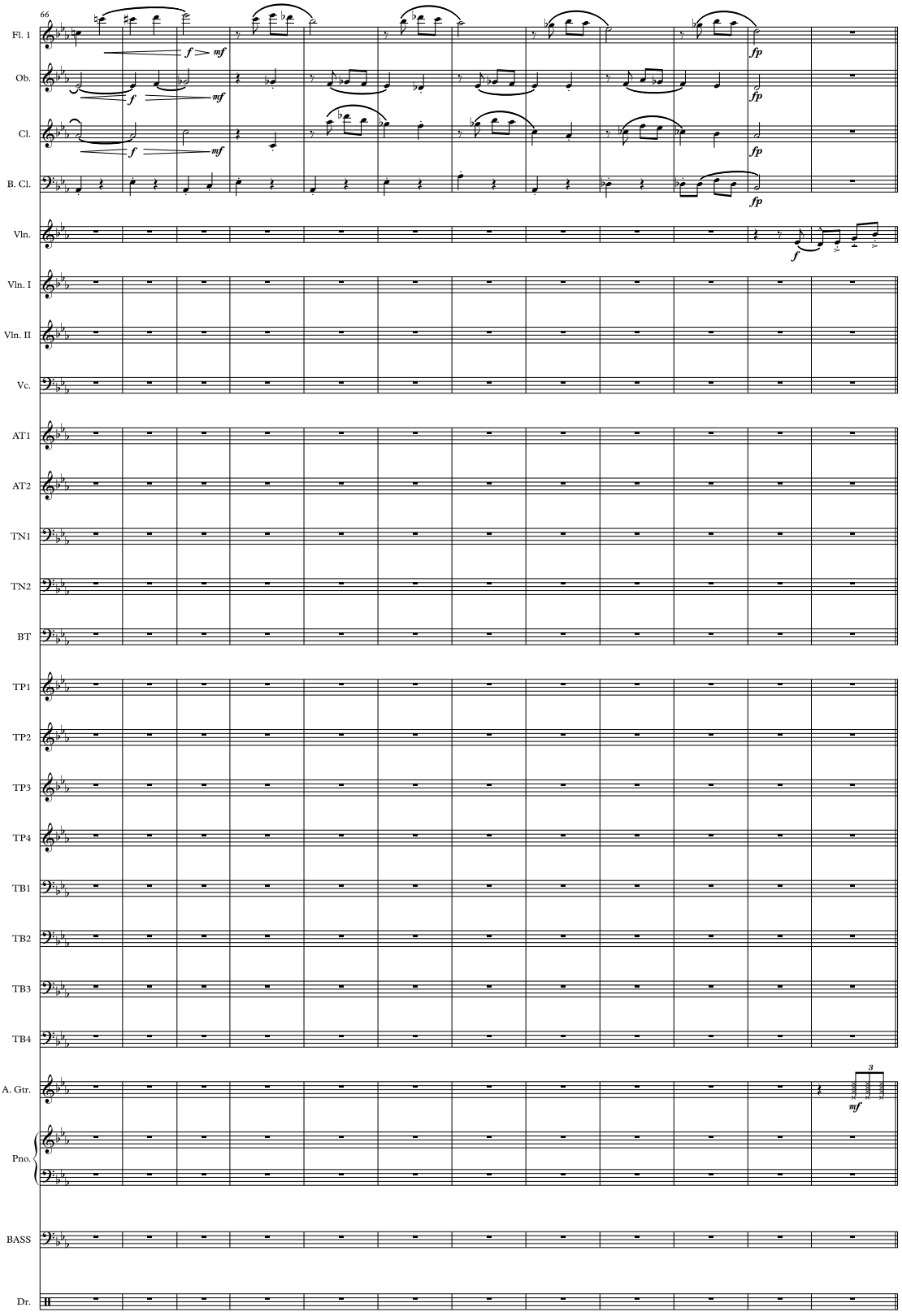


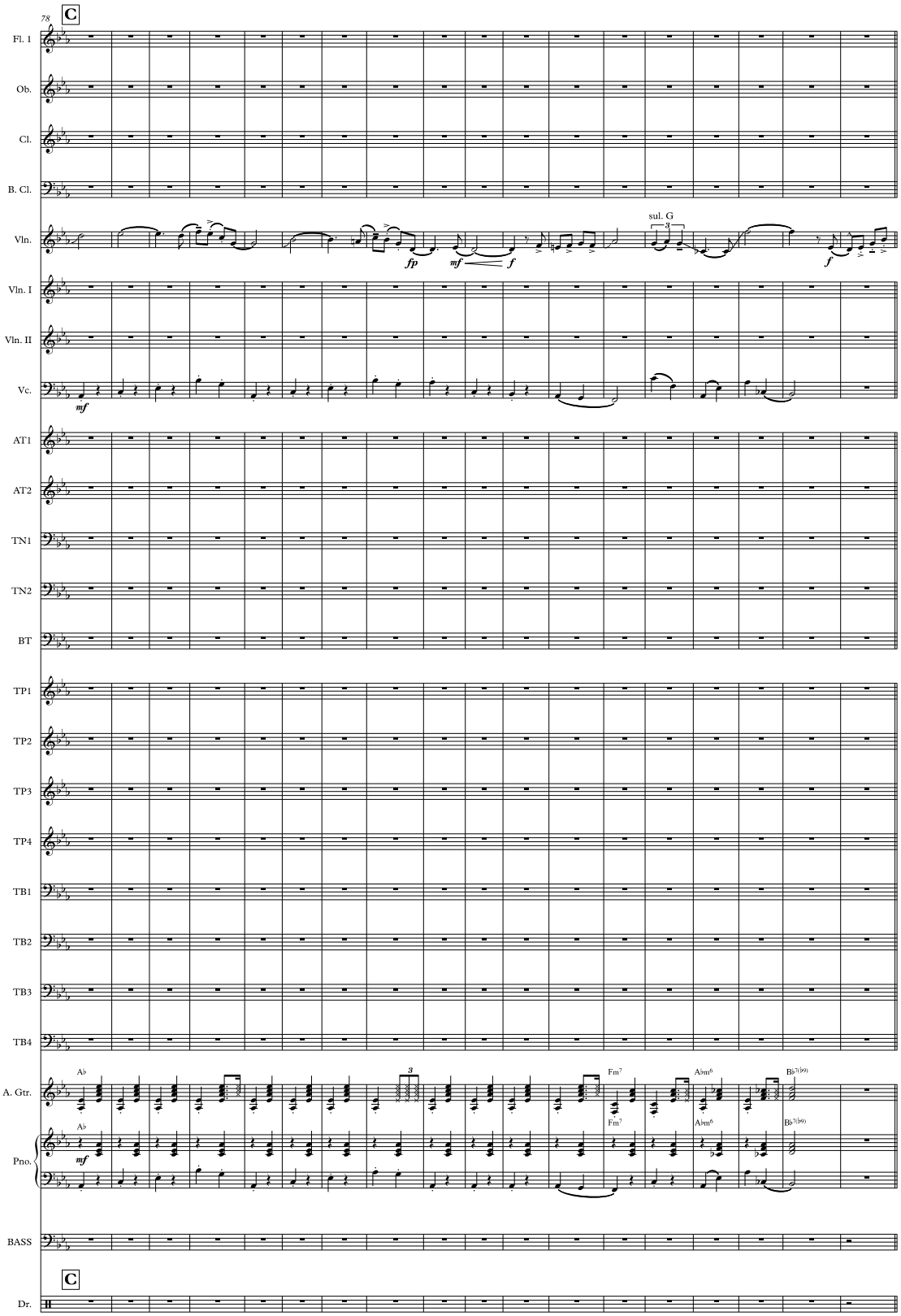
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

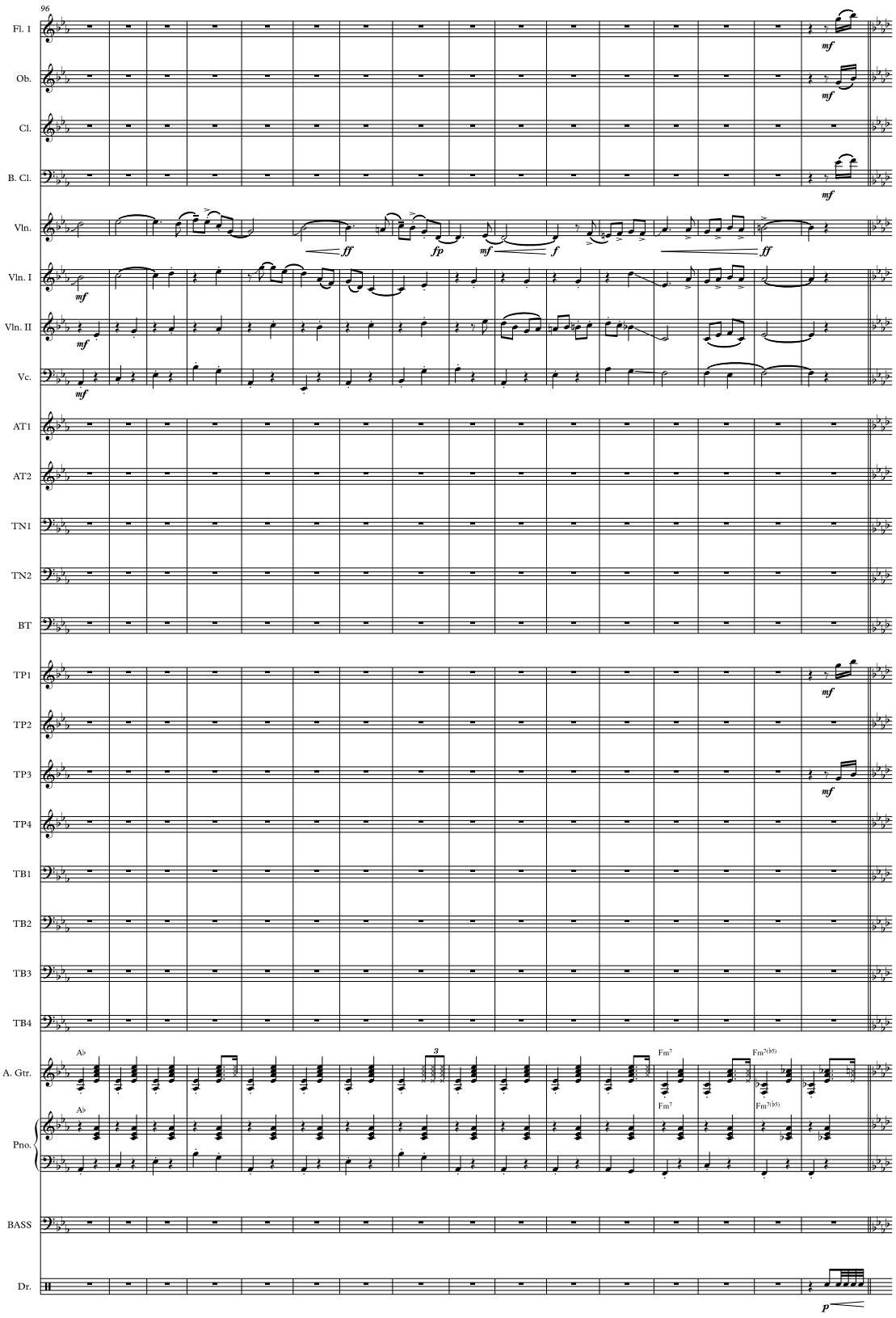

36
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
mp
mf
fp

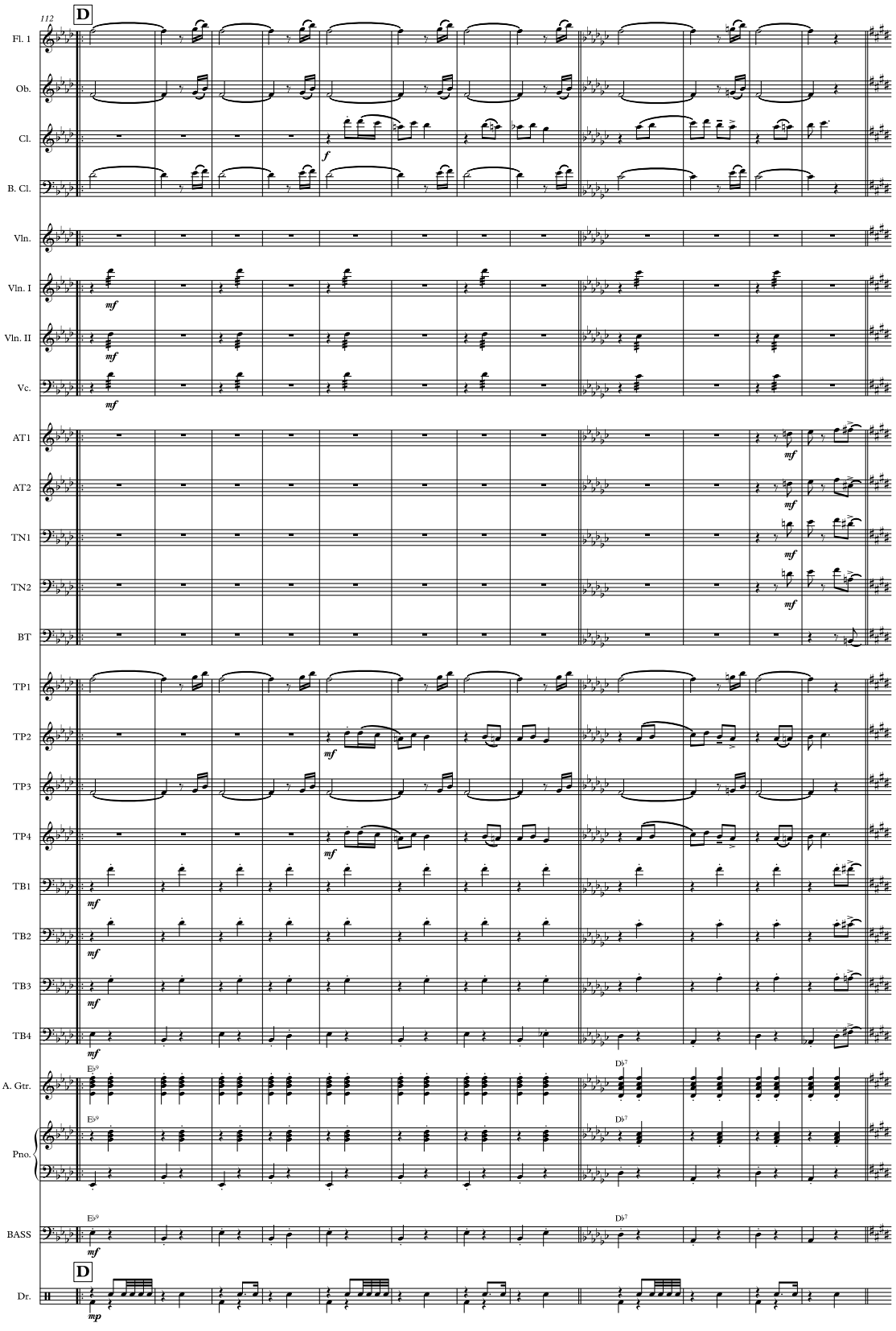
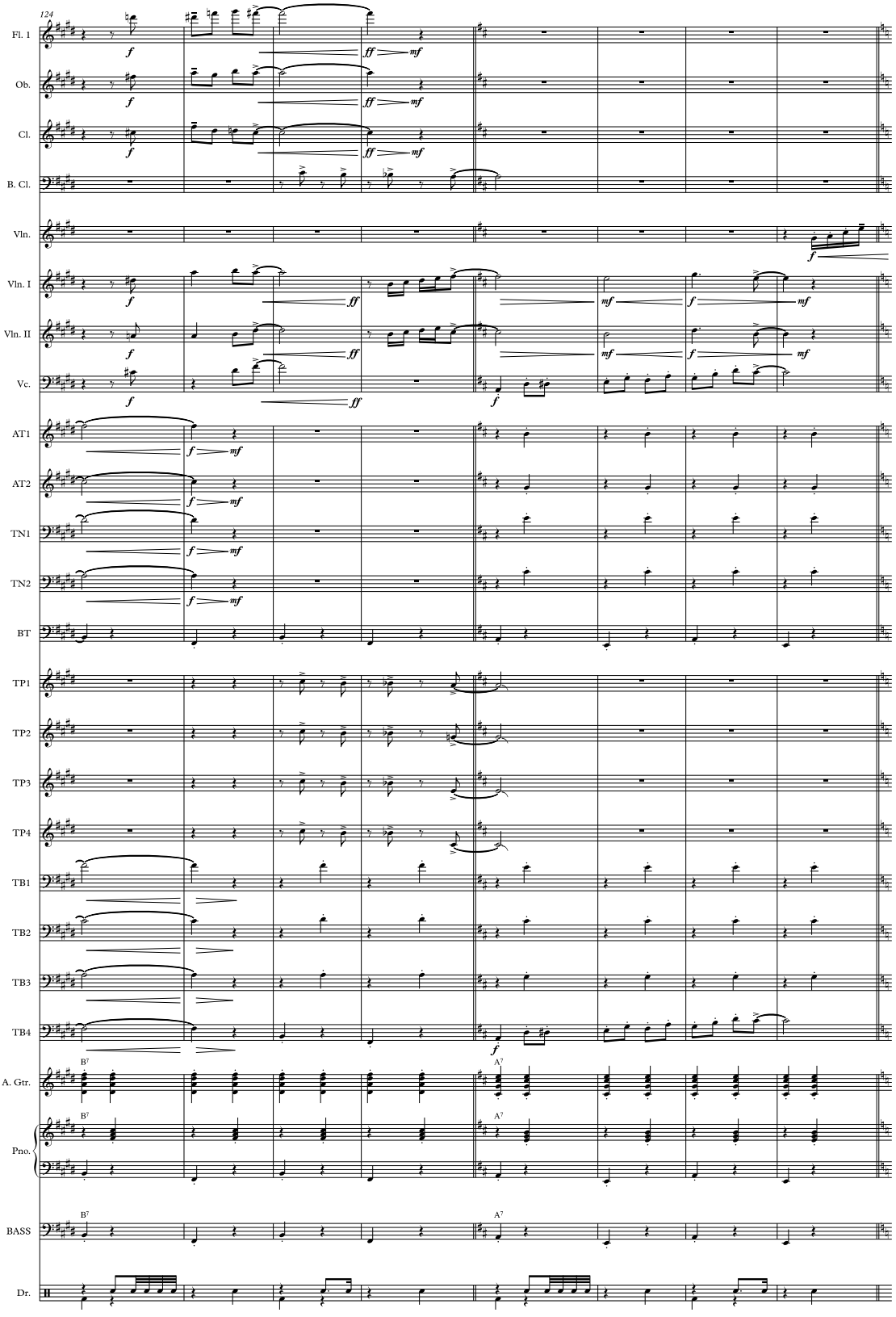

45
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
mf
mp
fp
f

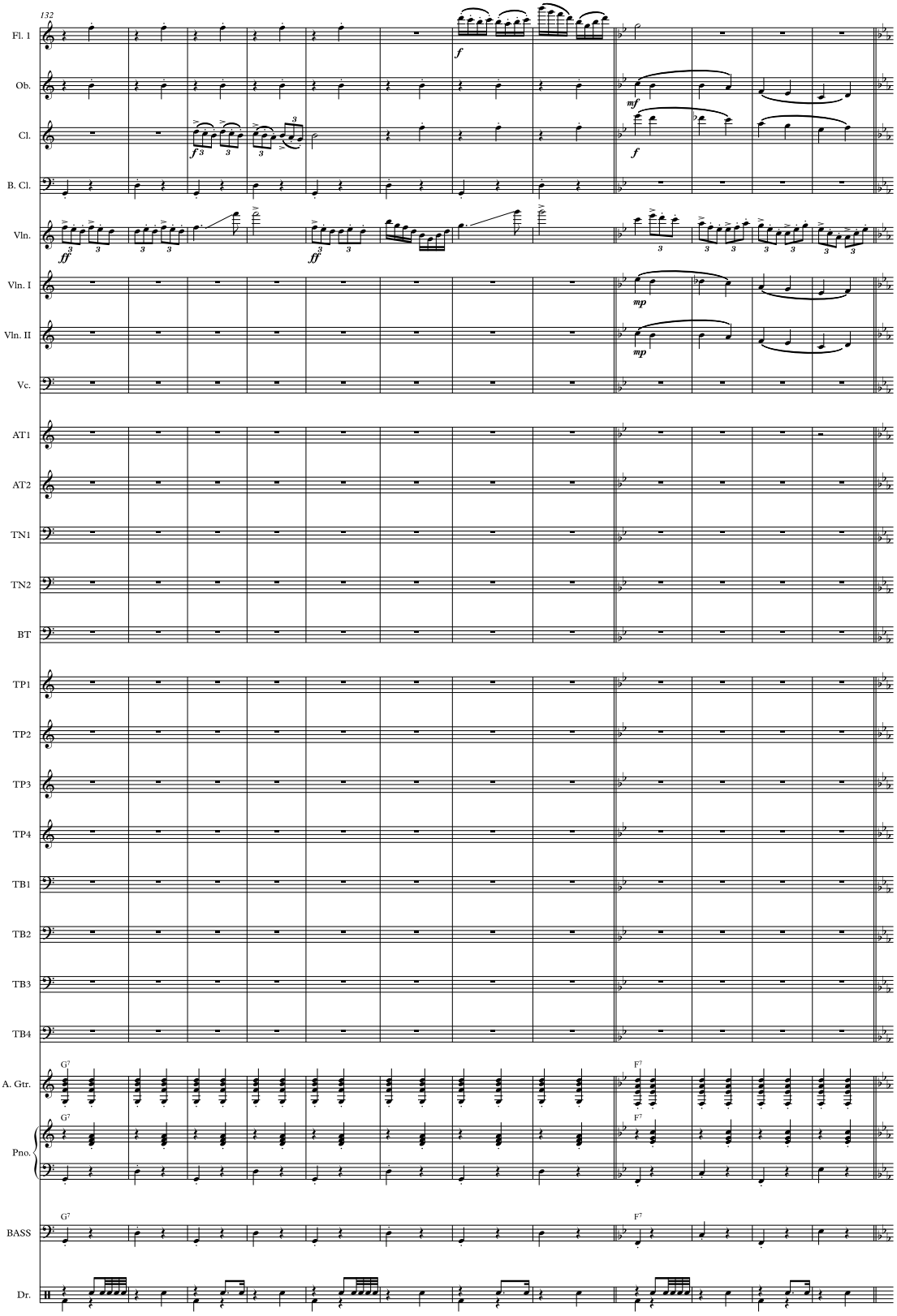
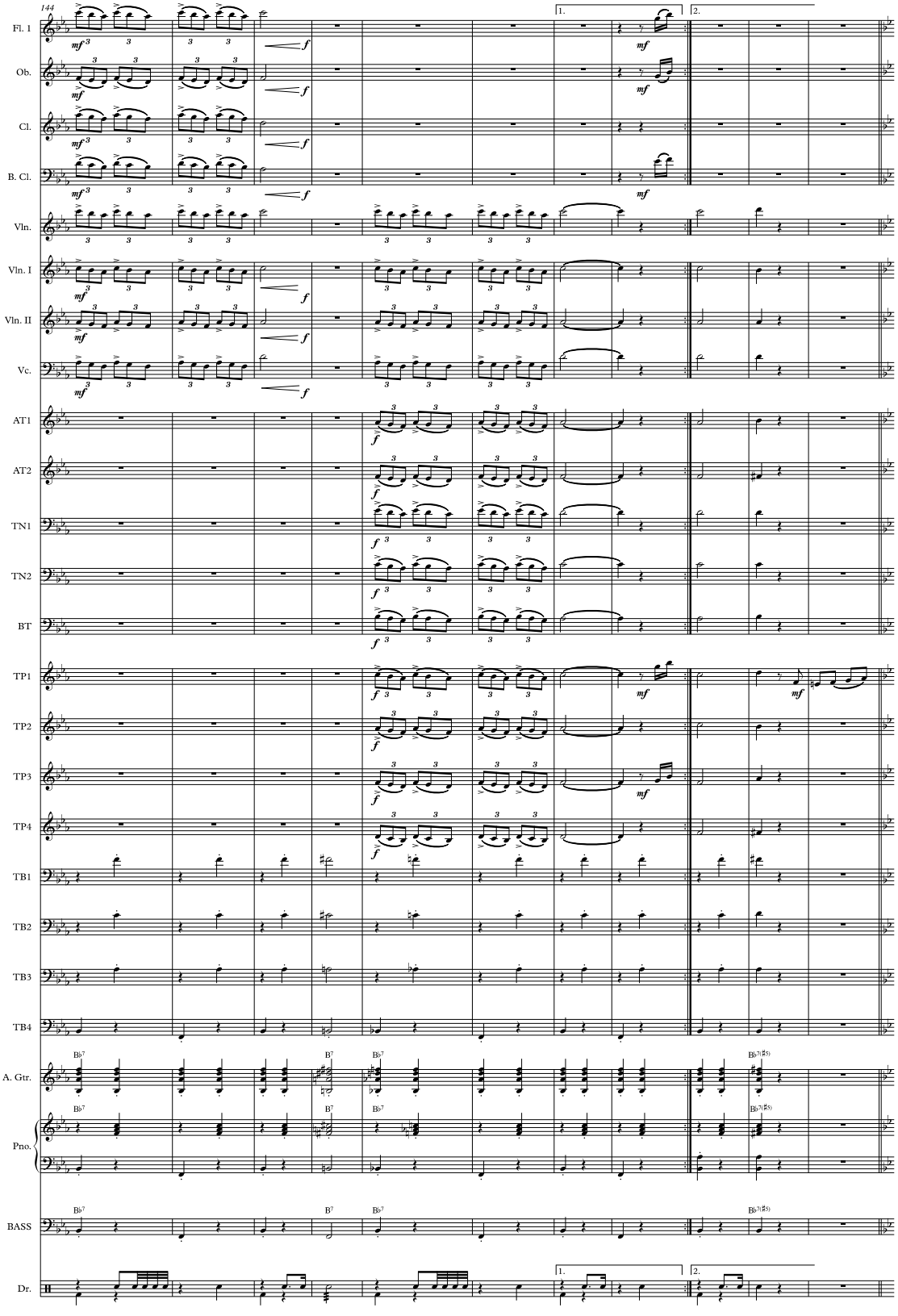

54
B
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
mf
f
mf

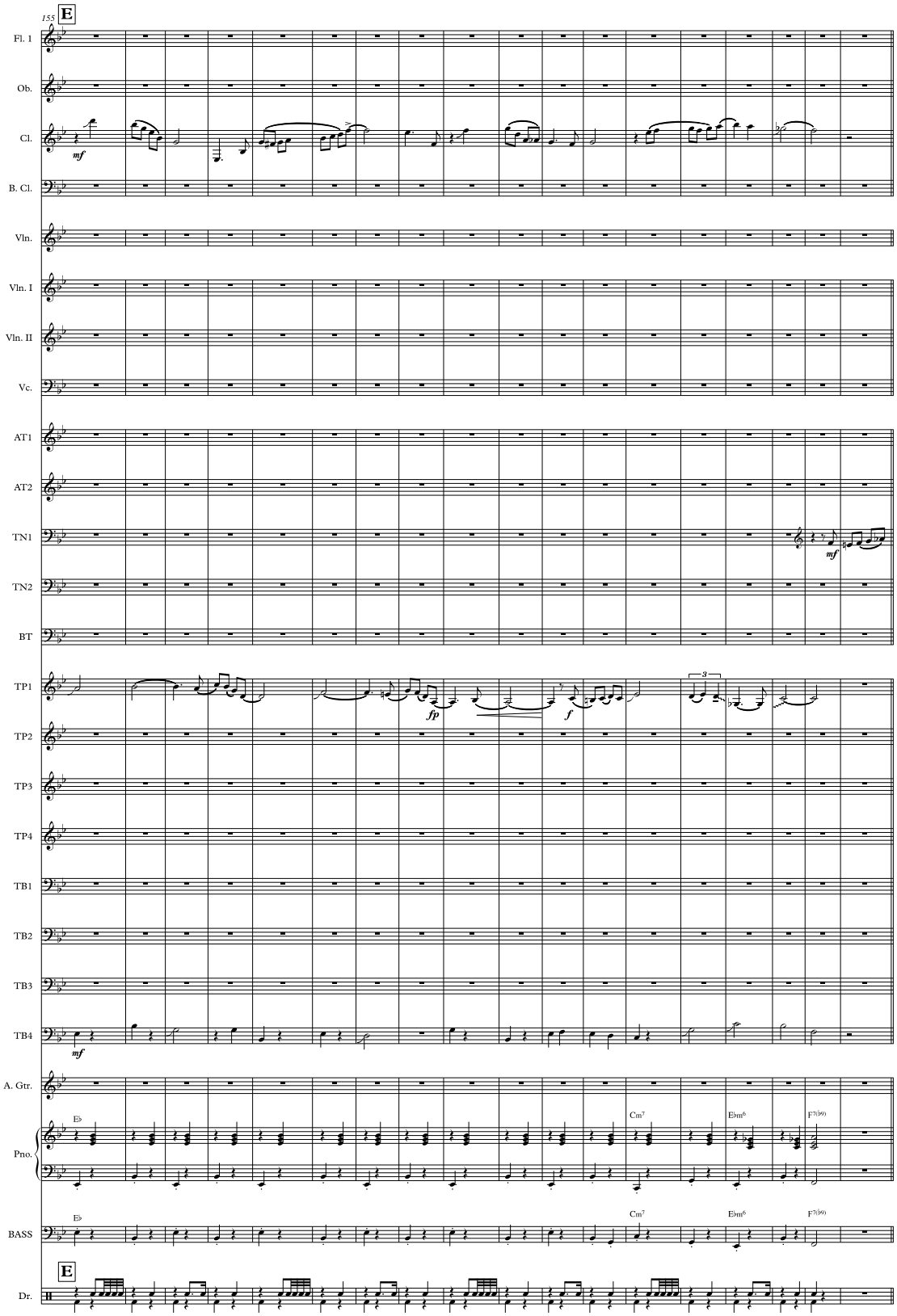
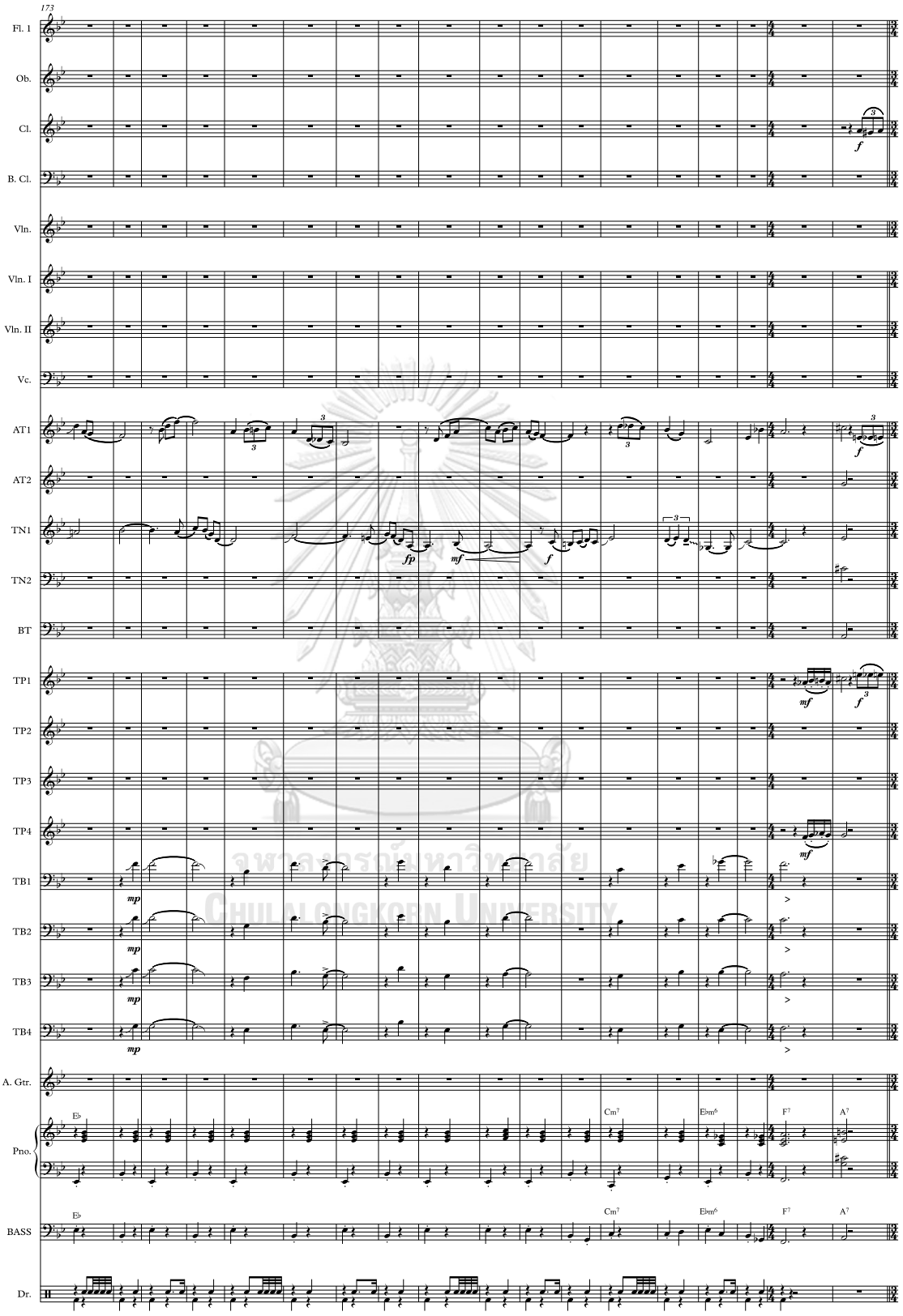
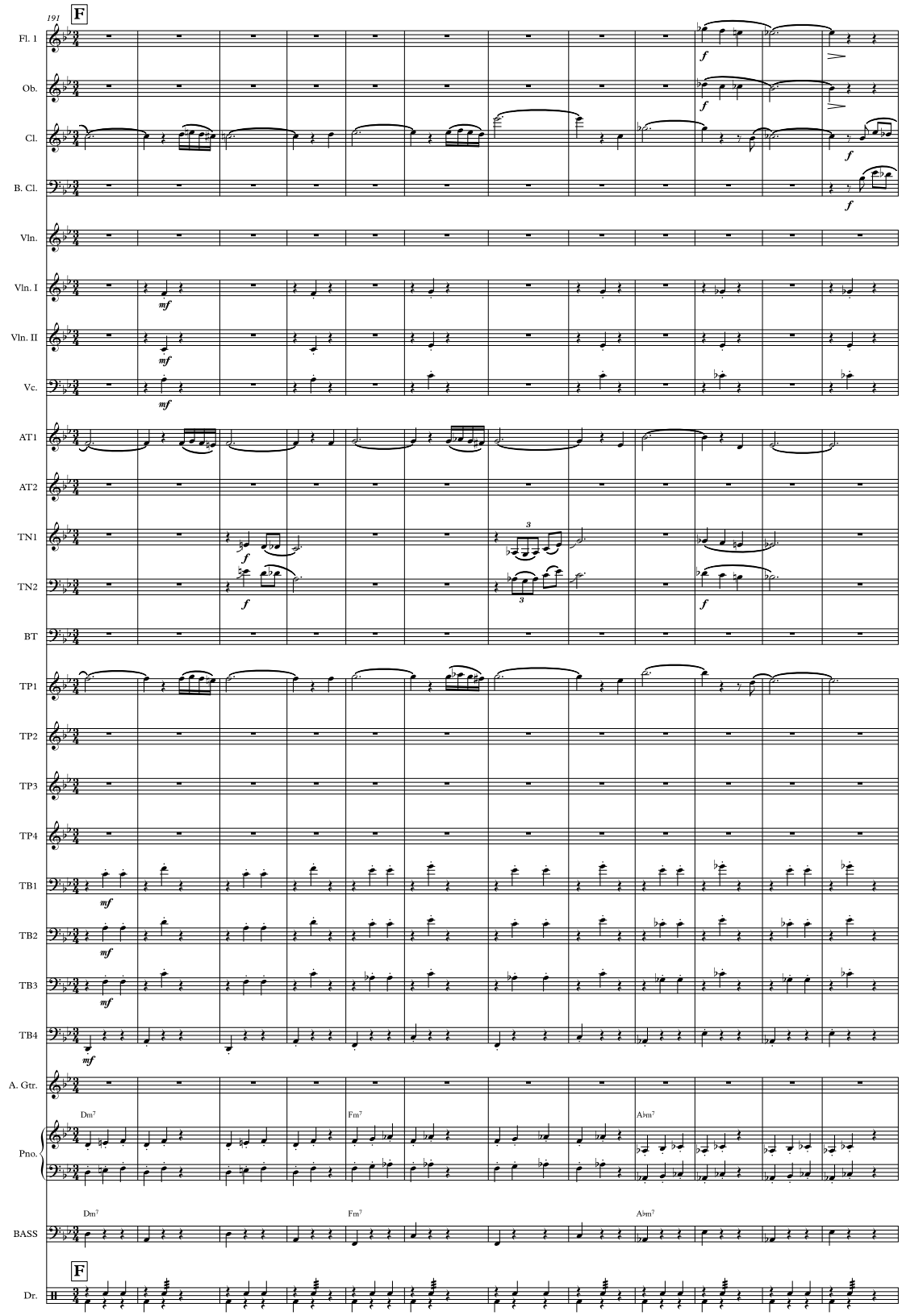
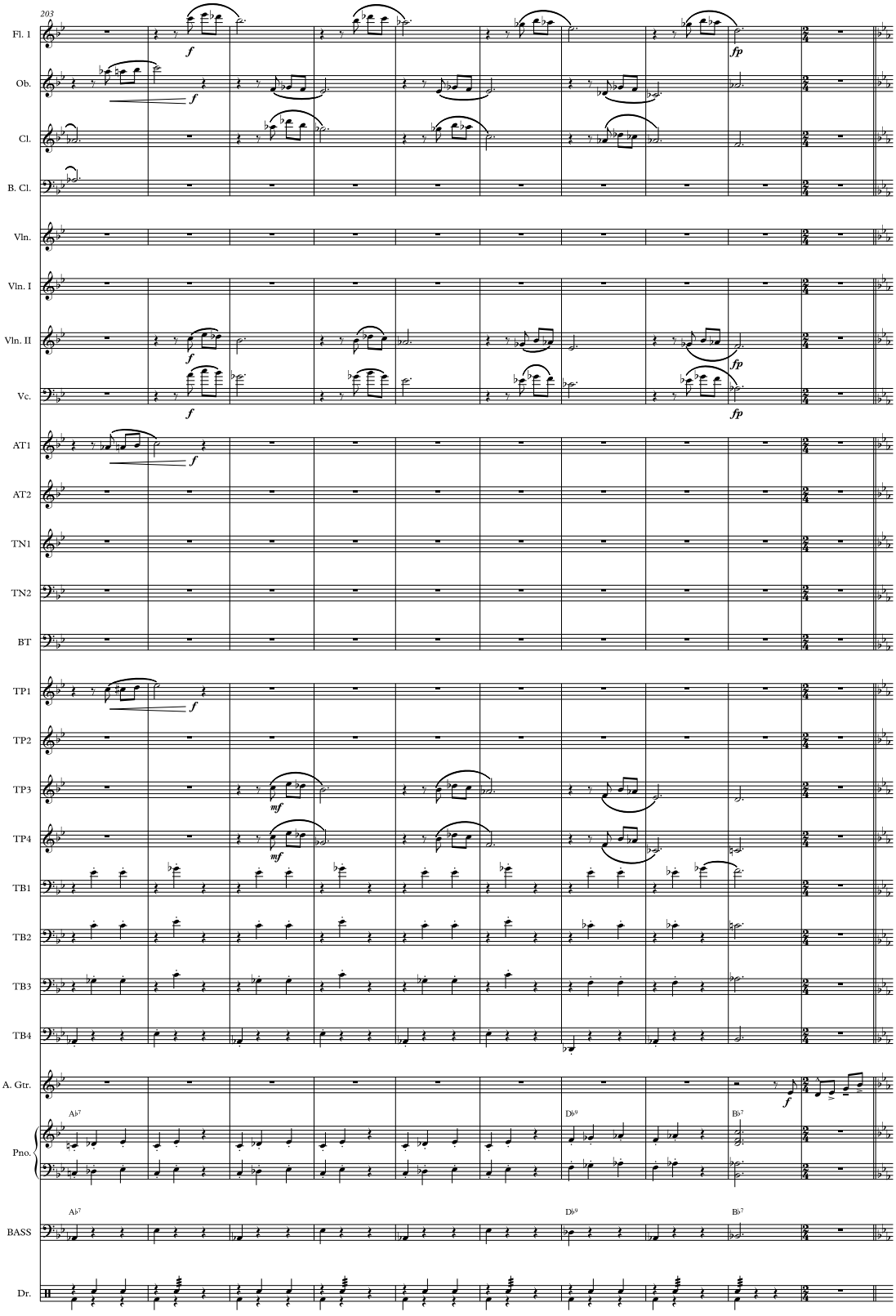

66
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
f > mf
fp
mf
3

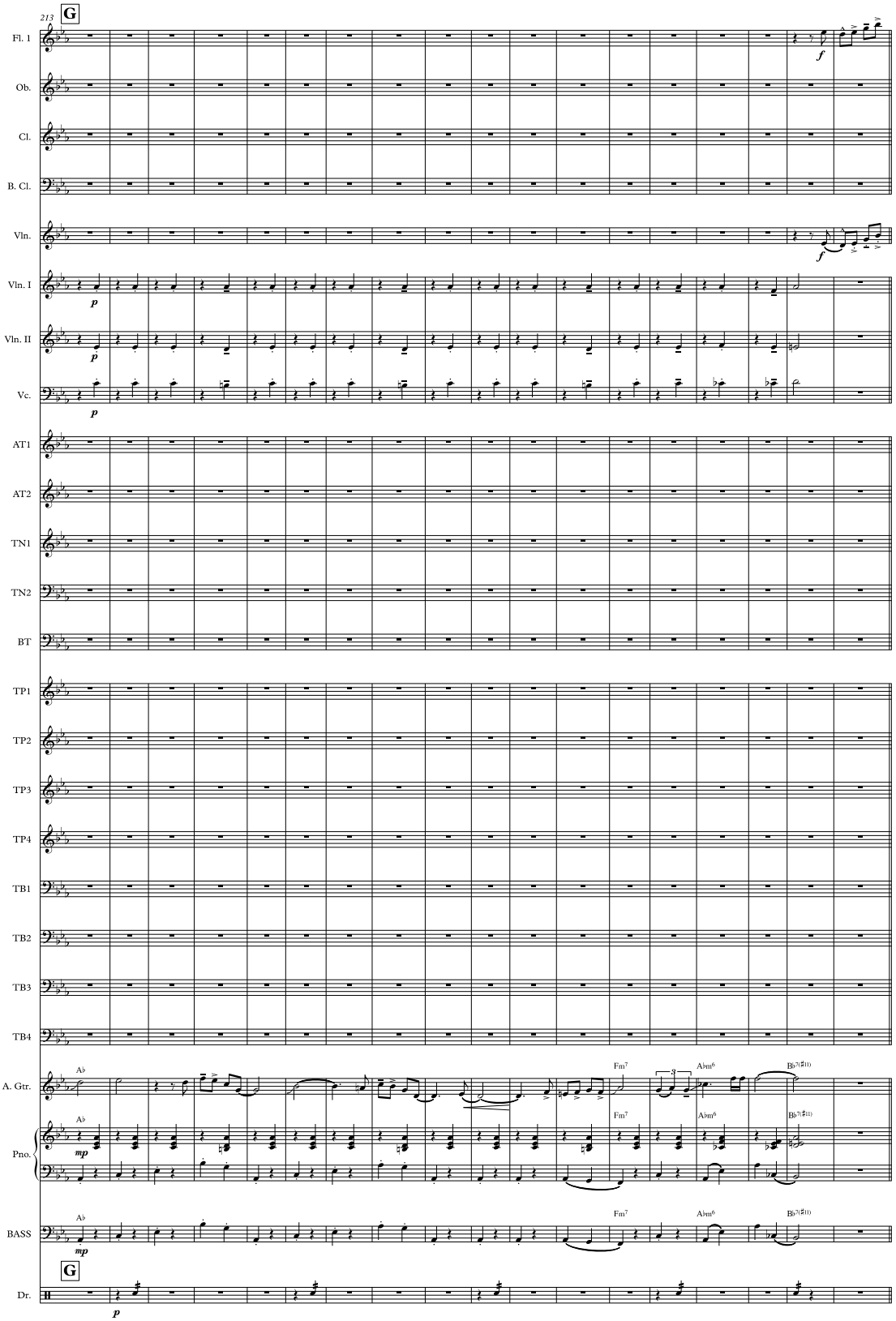

78
C
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
sul. G
fp
mf
f
mf
f
Vln. I
Vln. II
Vc.
mf
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
A♭
Fm7
A♭m6
B♭7(♭9)
BASS
C
Dr.

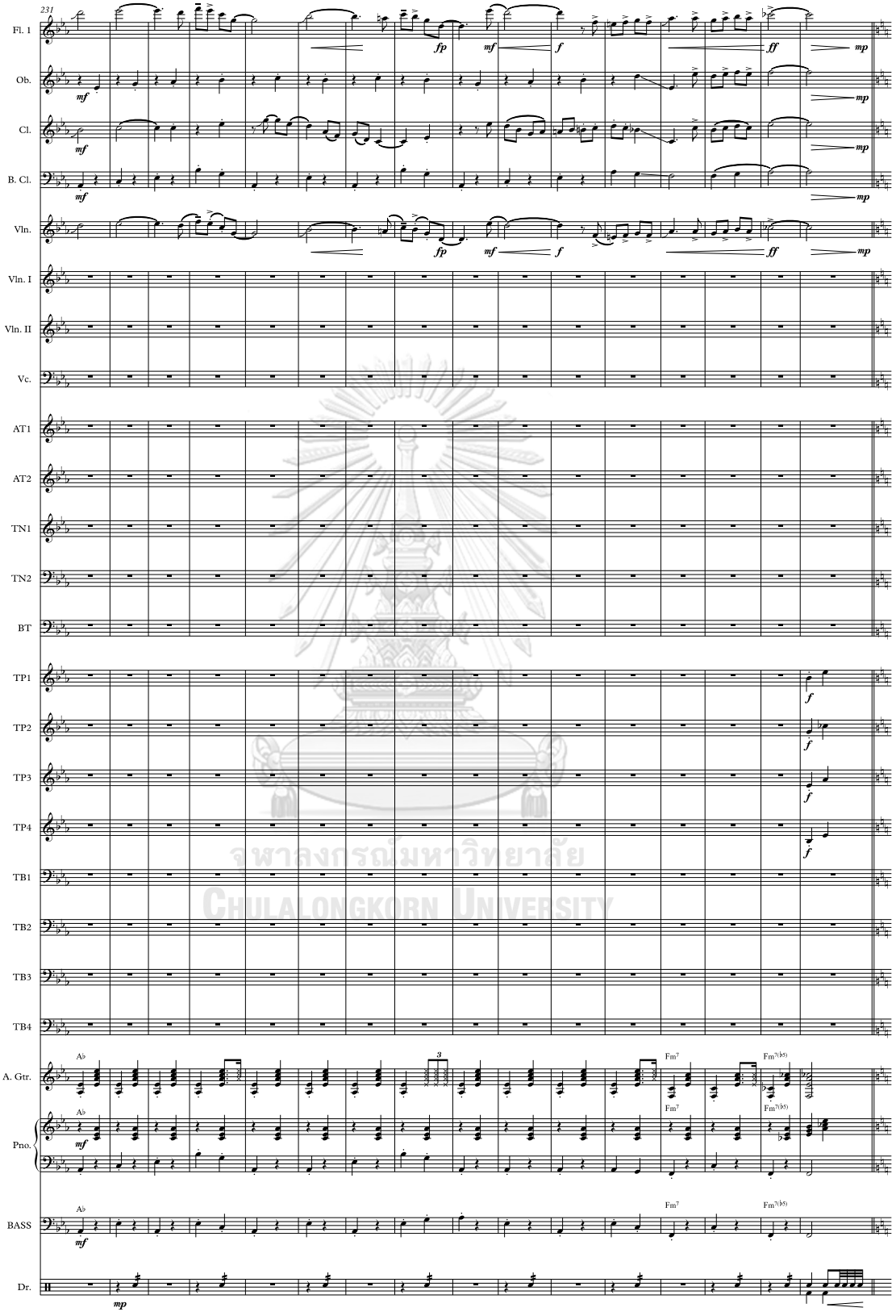

96
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
mf
ff
fp
f
A♭
Fm7
Fm7(♭5)
3
p

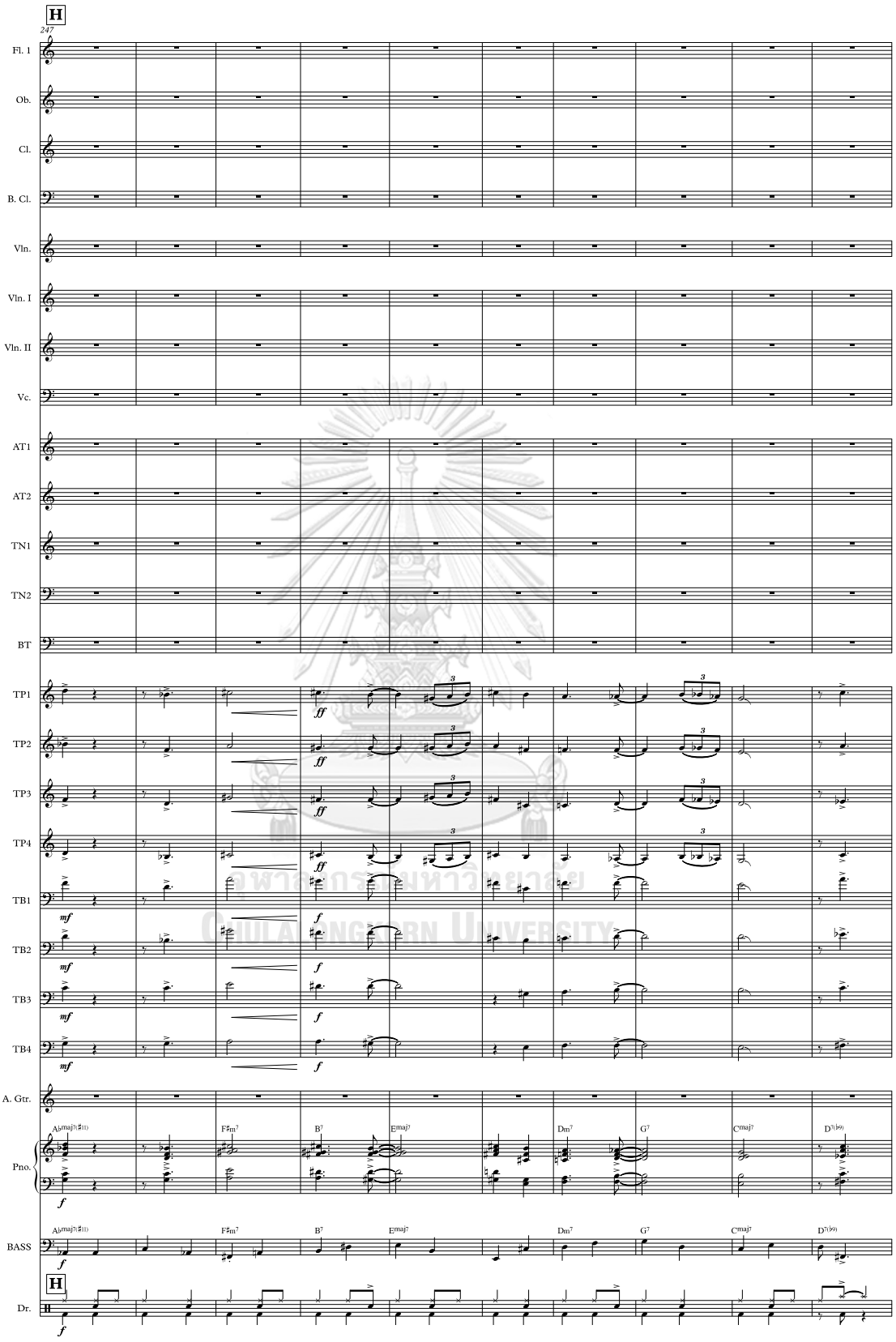

112
D
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
Eb9
Db7
f
mf
mp

124
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
B7
A7

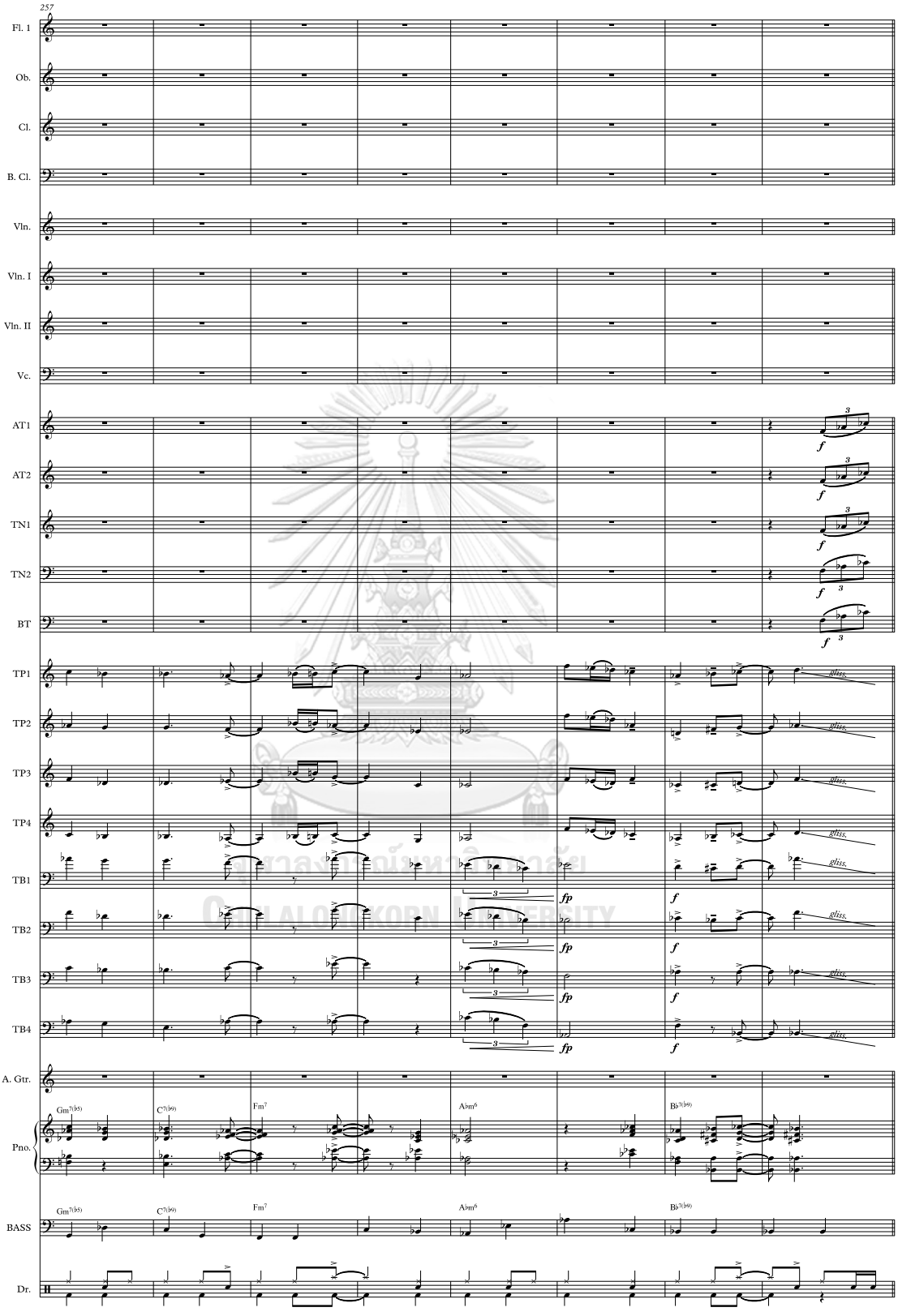
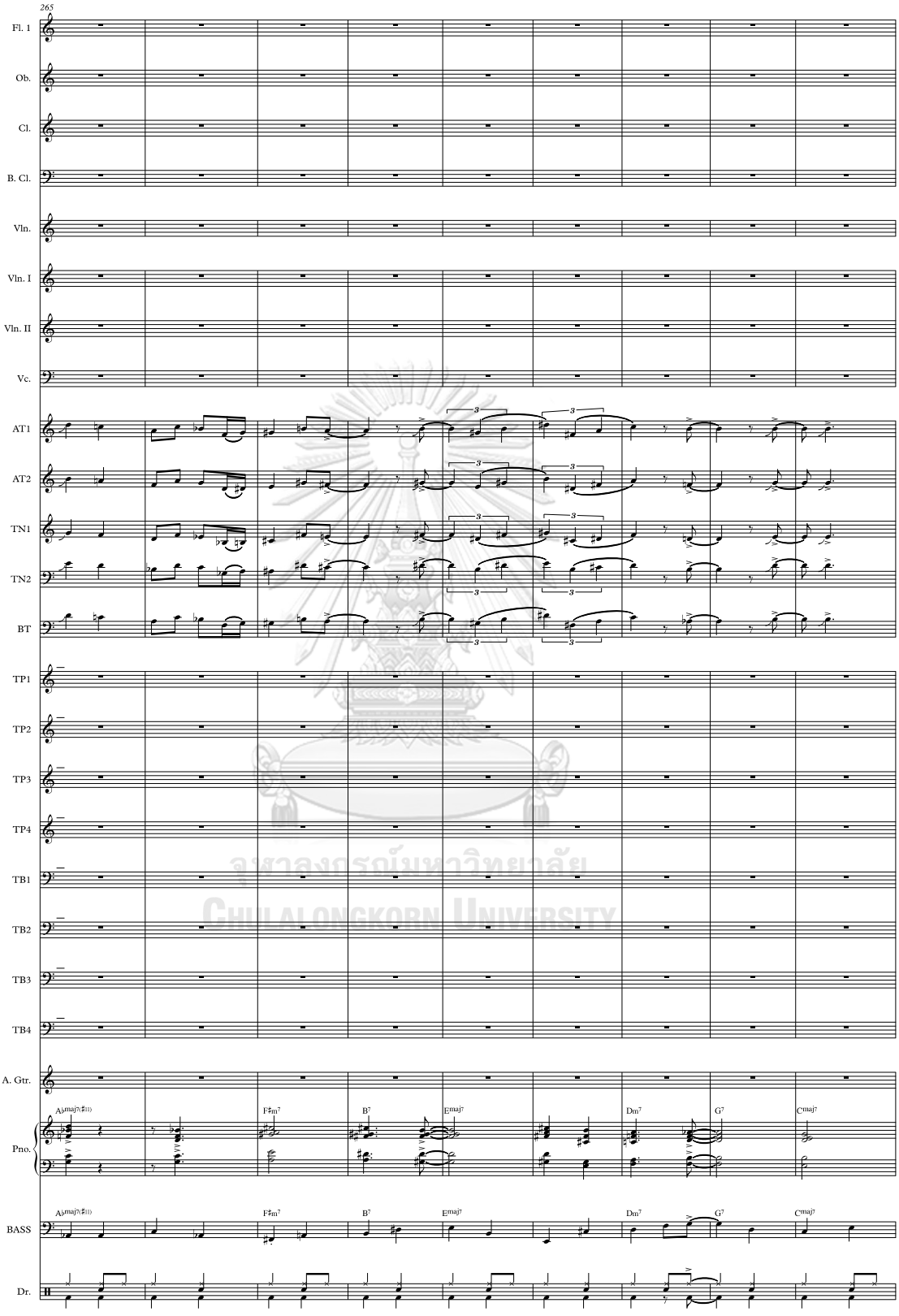
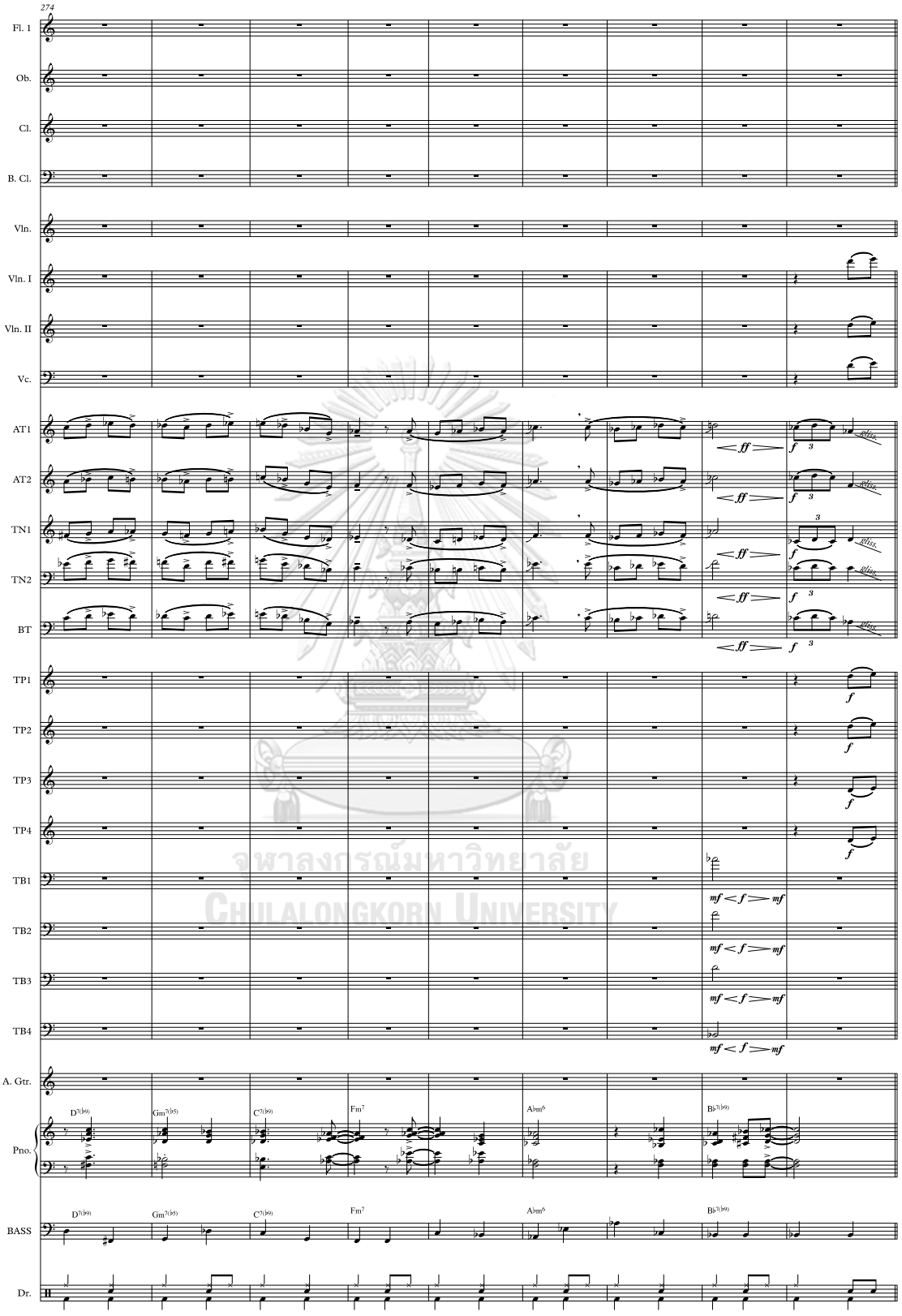

132
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
G7
F7

144
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
1.
2.
mf
f
B♭7
B7
B♭7(♯5)

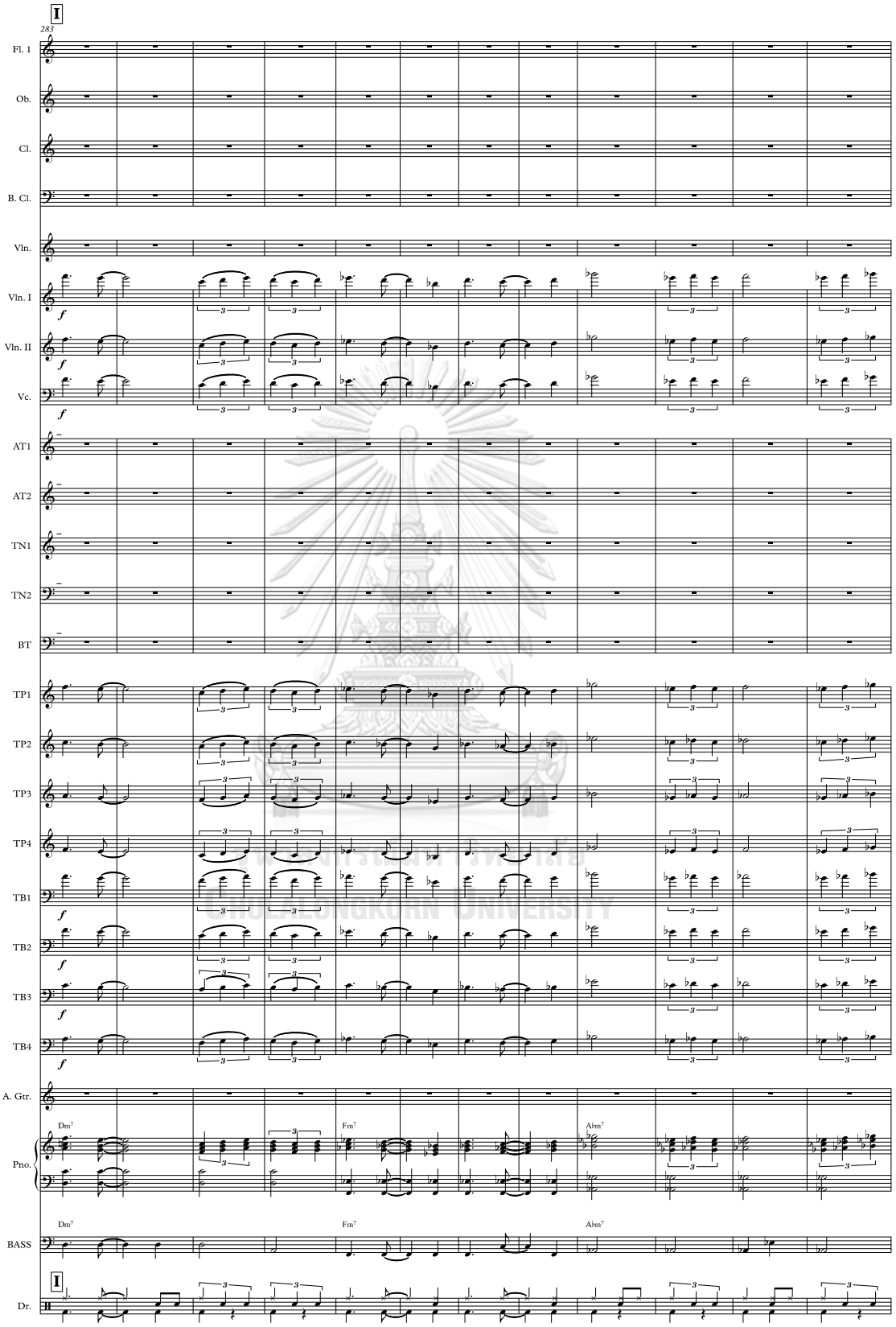

155
E
Fl. 1
Ob.
Cl.
mf
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
mf
TN2
BT
TP1
fp
f
3
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
mf
A. Gtr.
Pno.
E♭
Cm7
E♭m6
F7(♭9)
BASS
E♭
Cm7
E♭m6
F7(♭9)
E
Dr.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

191
F
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
Dm7
Fm7
A♭m7
f
mf
3

203
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
f
fp
mf
Ab7
Db9
Bb7

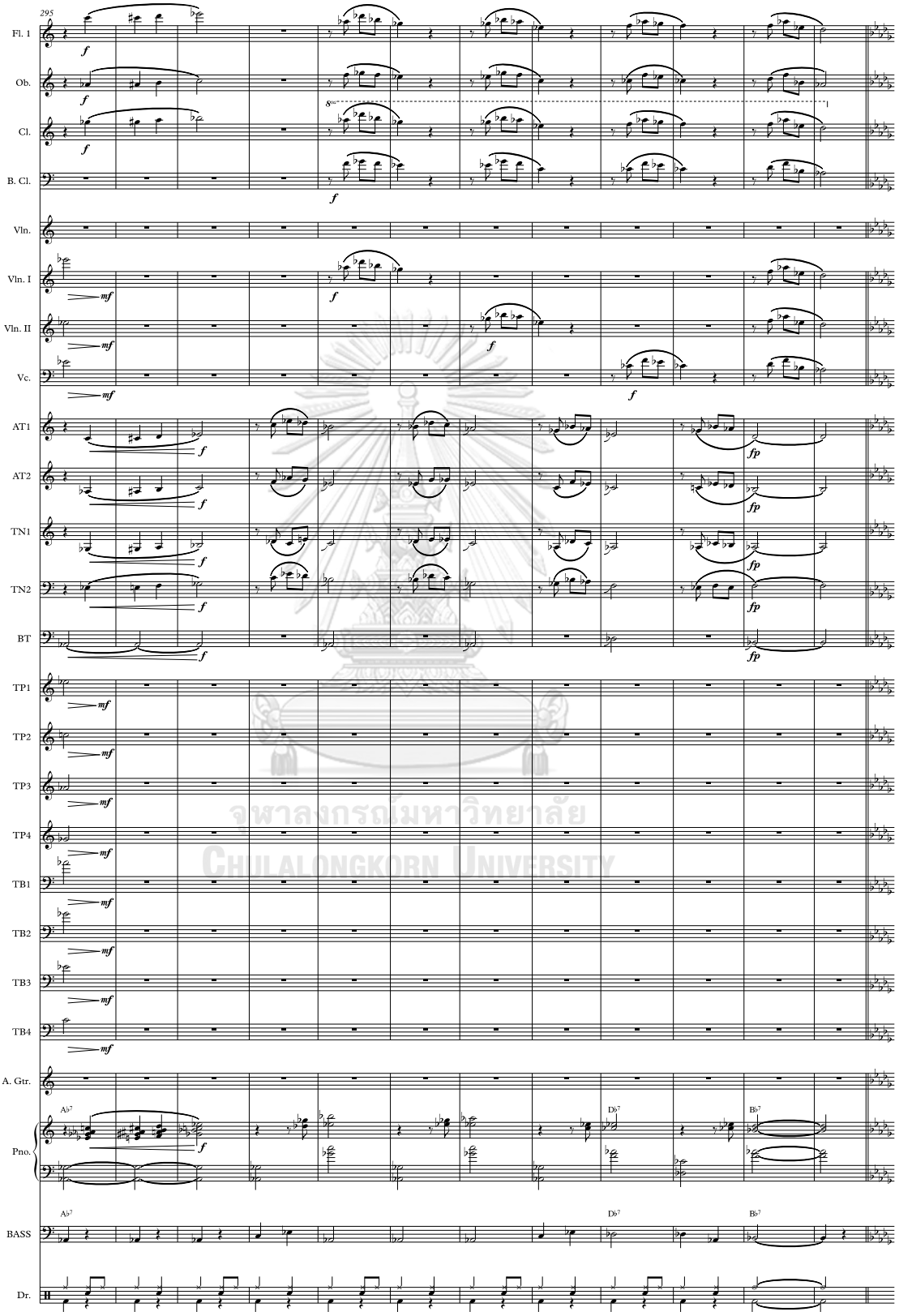

213
G
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
f
p
mp
A♭
Fm7
A♭m6
B♭7(♯11)
G



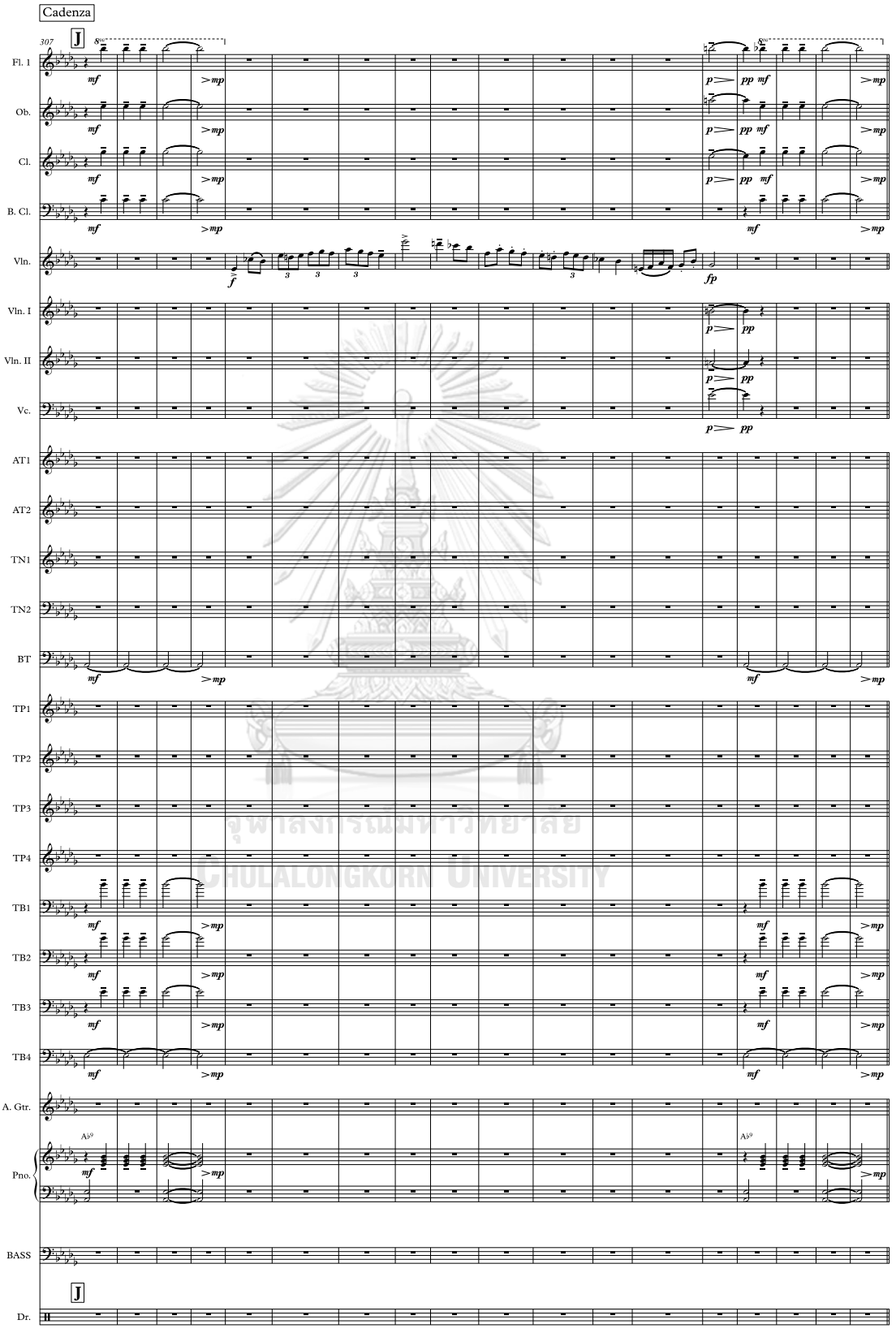
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

H
247
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
ff
mf
f
A♭maj7(♯11)
F♯m7
B7
Emaj7
Dm7
G7
Cmaj7
D7(♭9)
H

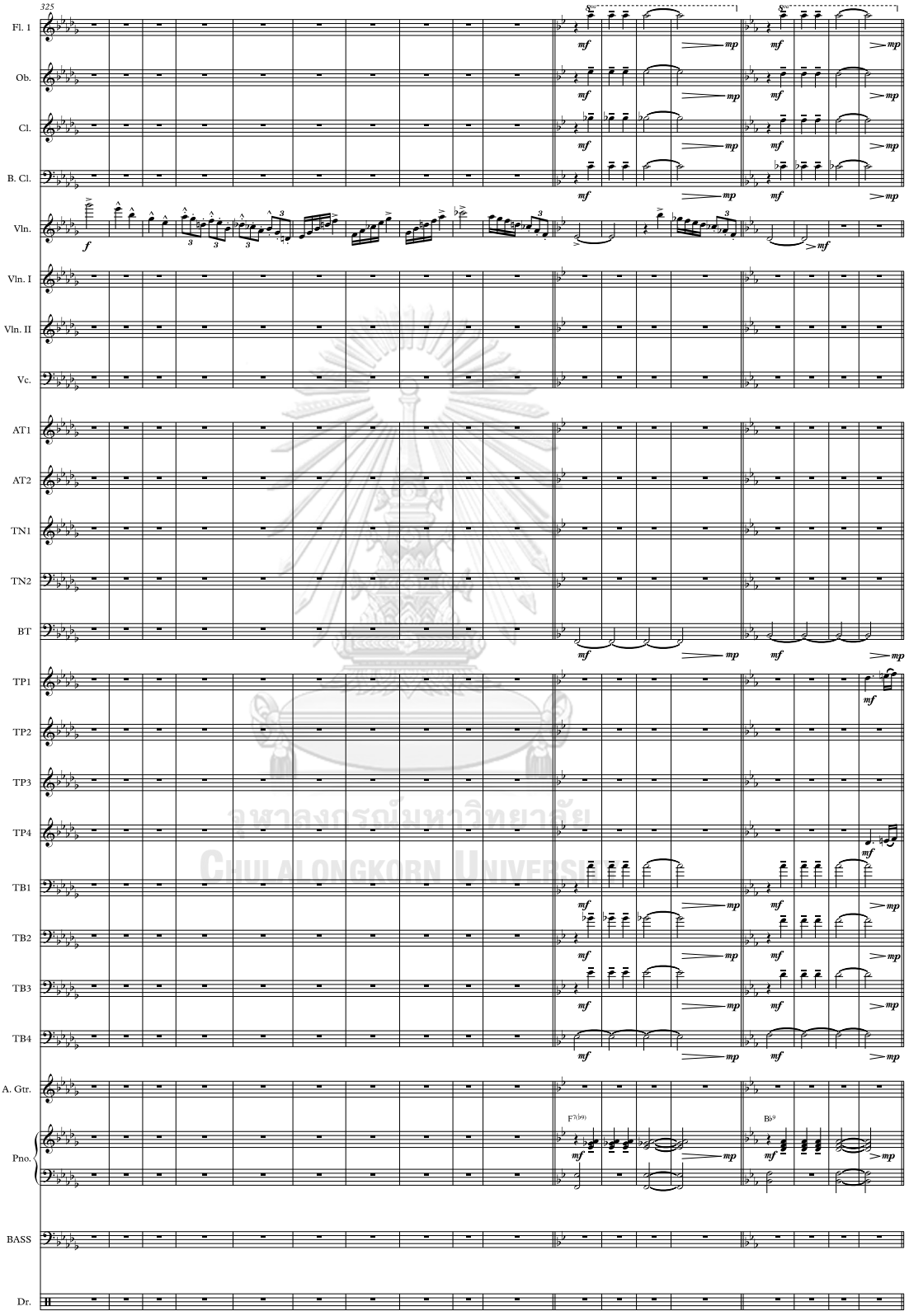
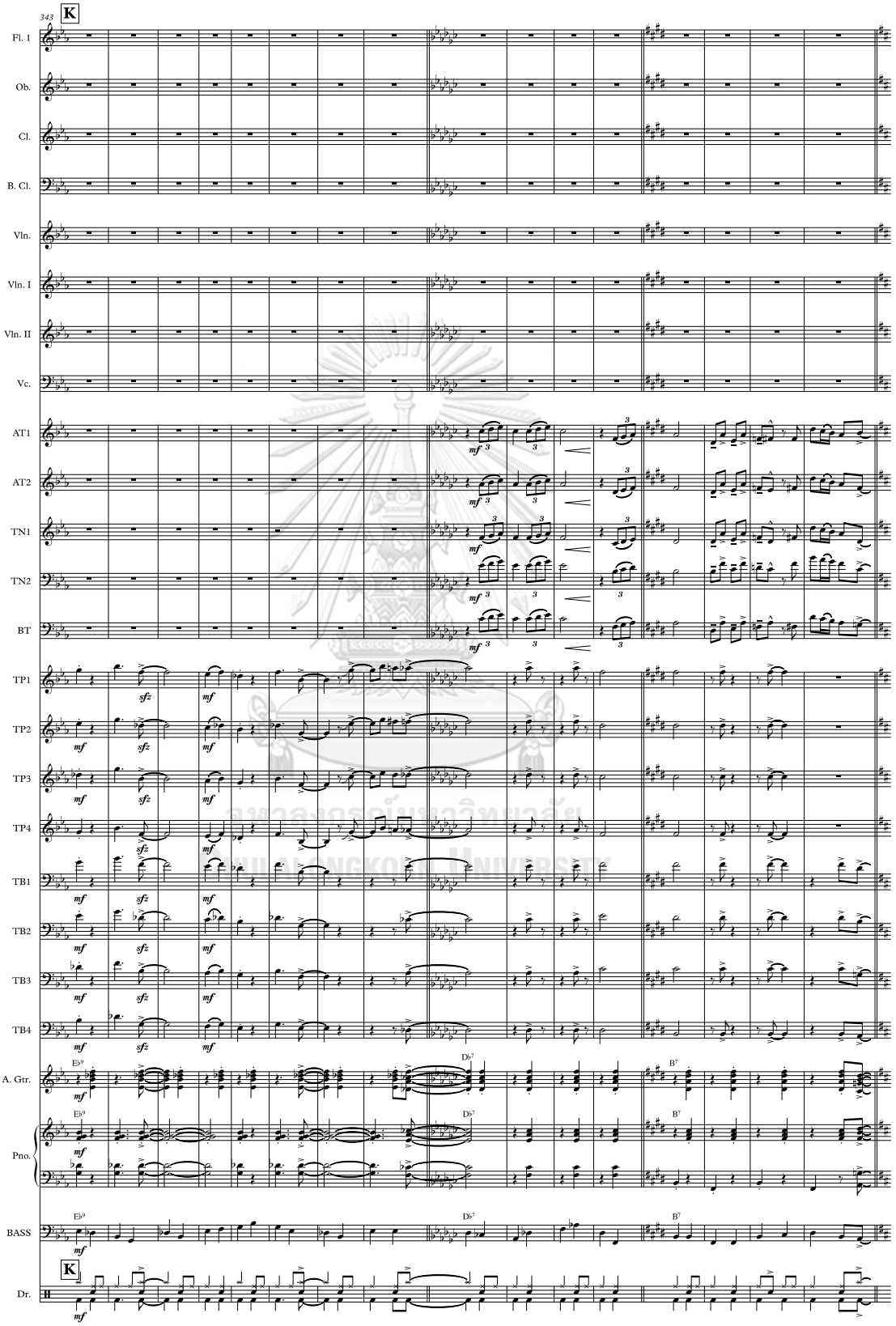
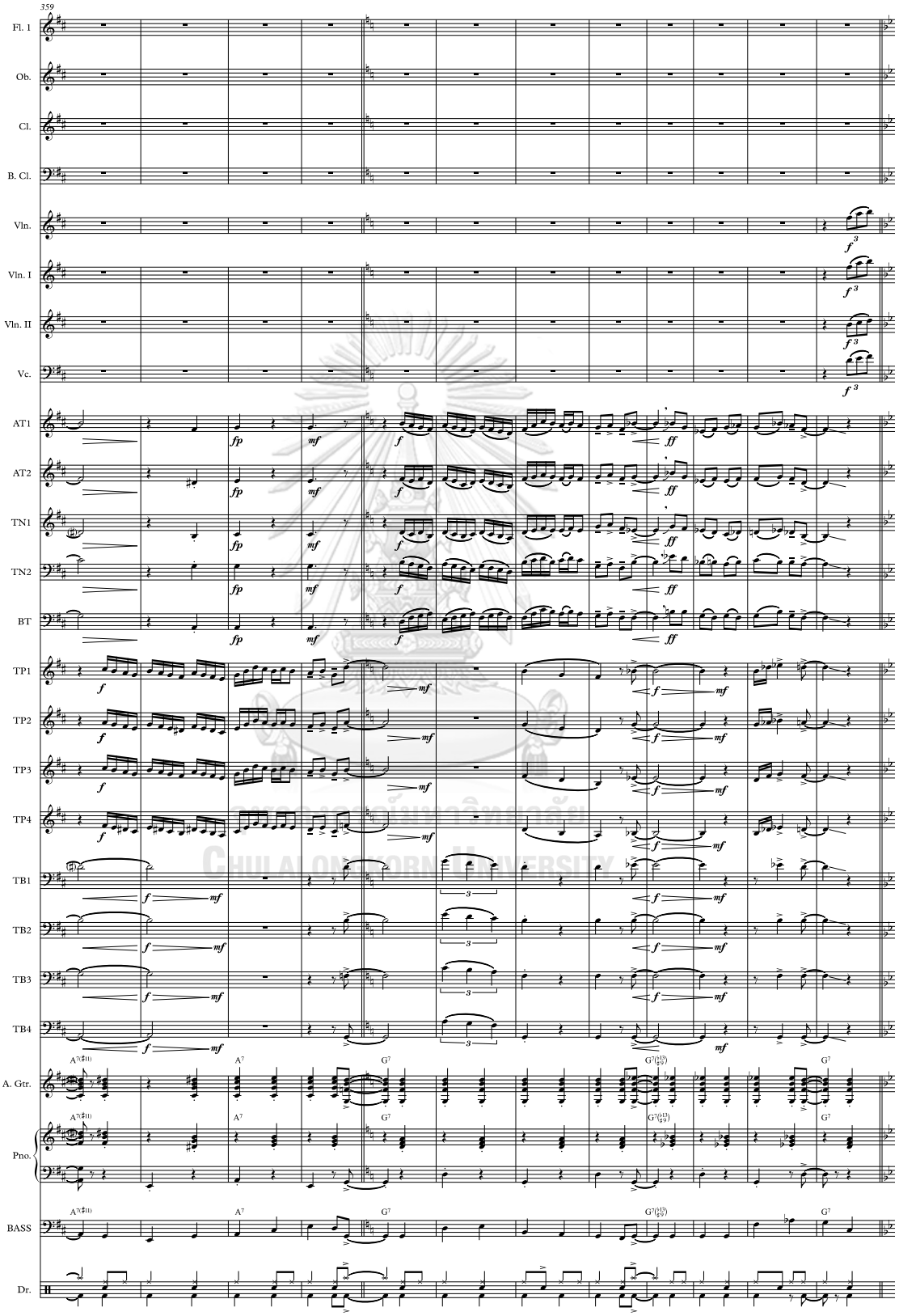
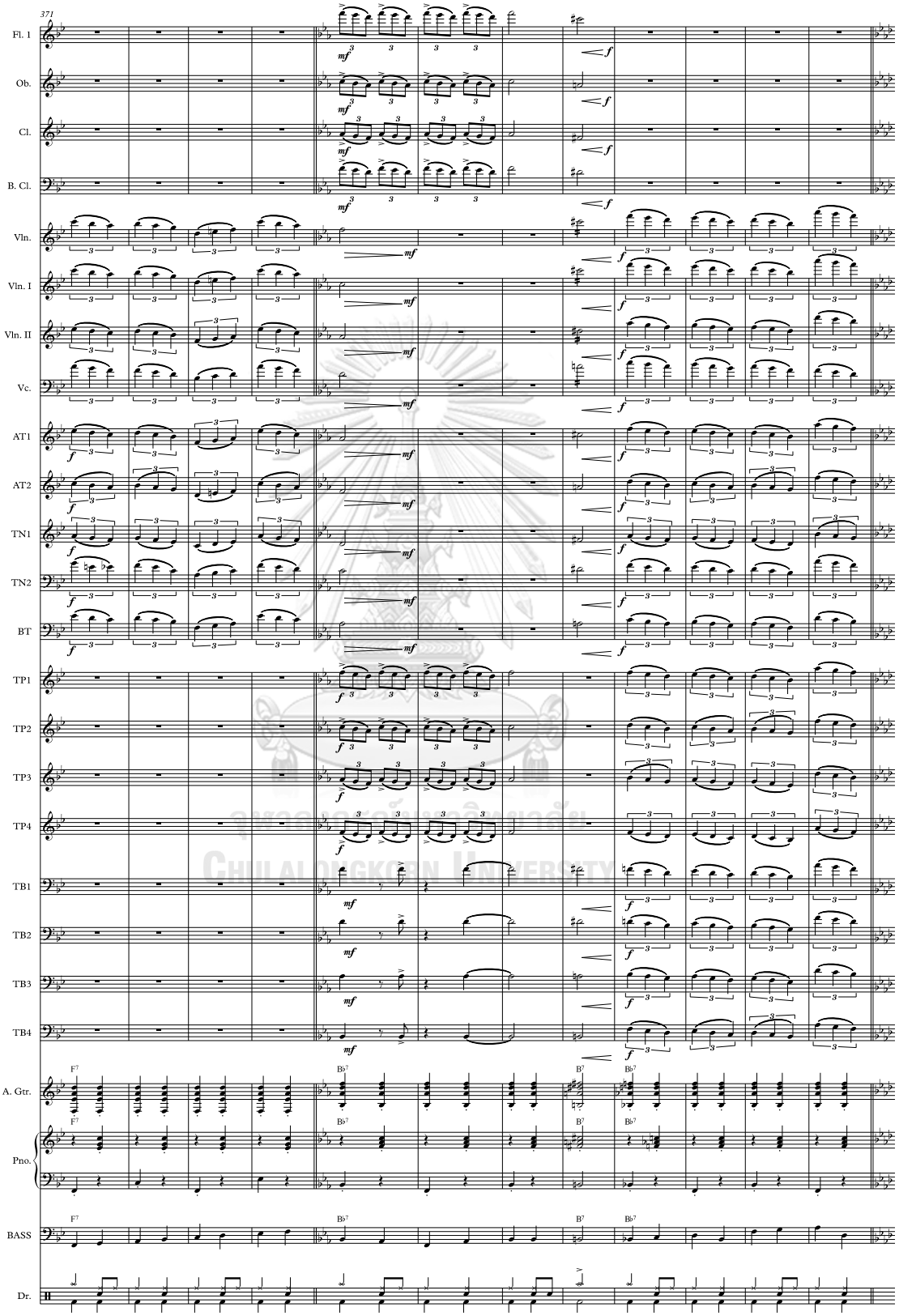

257
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
A♭m6
B♭7(♭9)
gliss.
f
fp

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

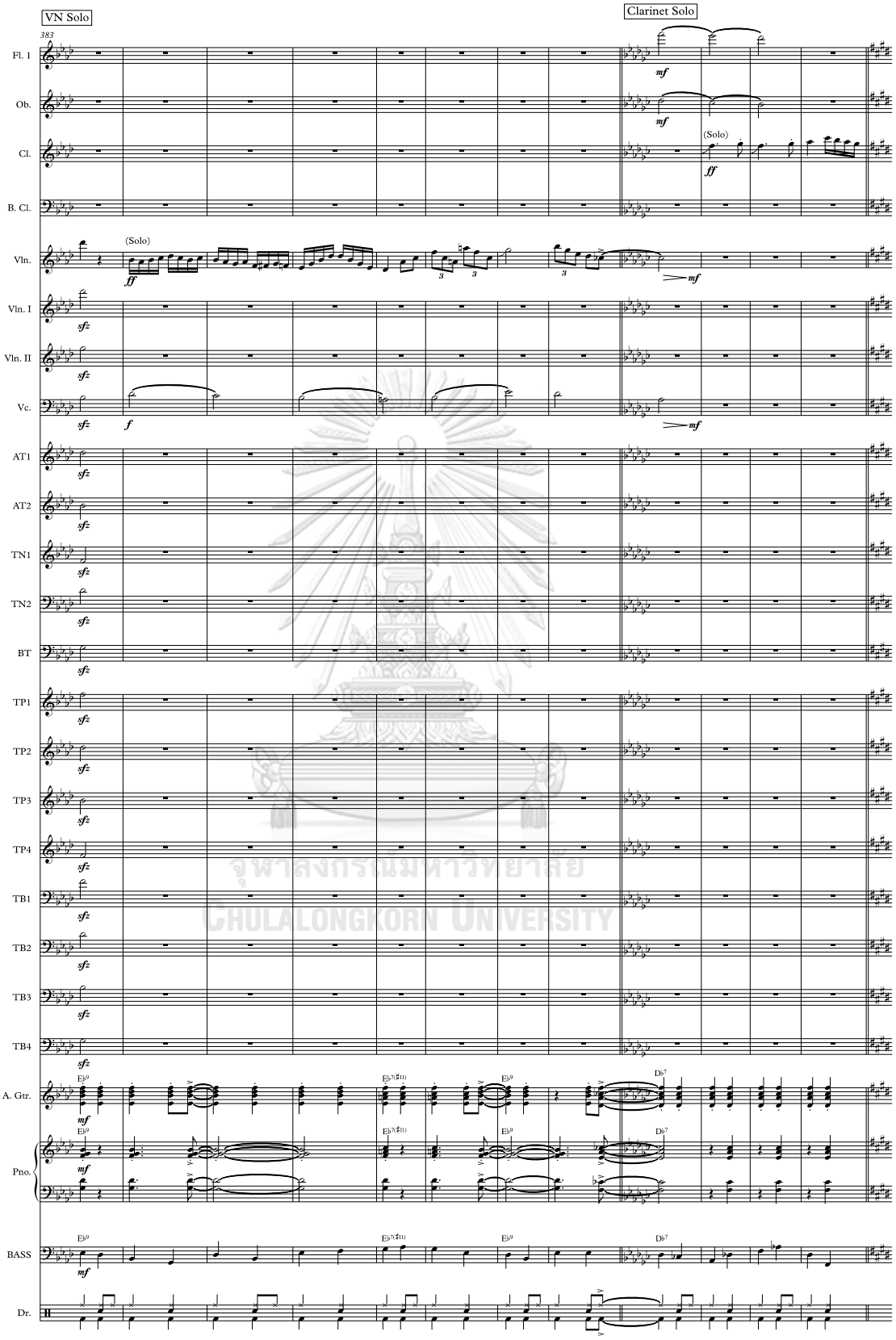

I
283
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
Dm7
Fm7
Abm7



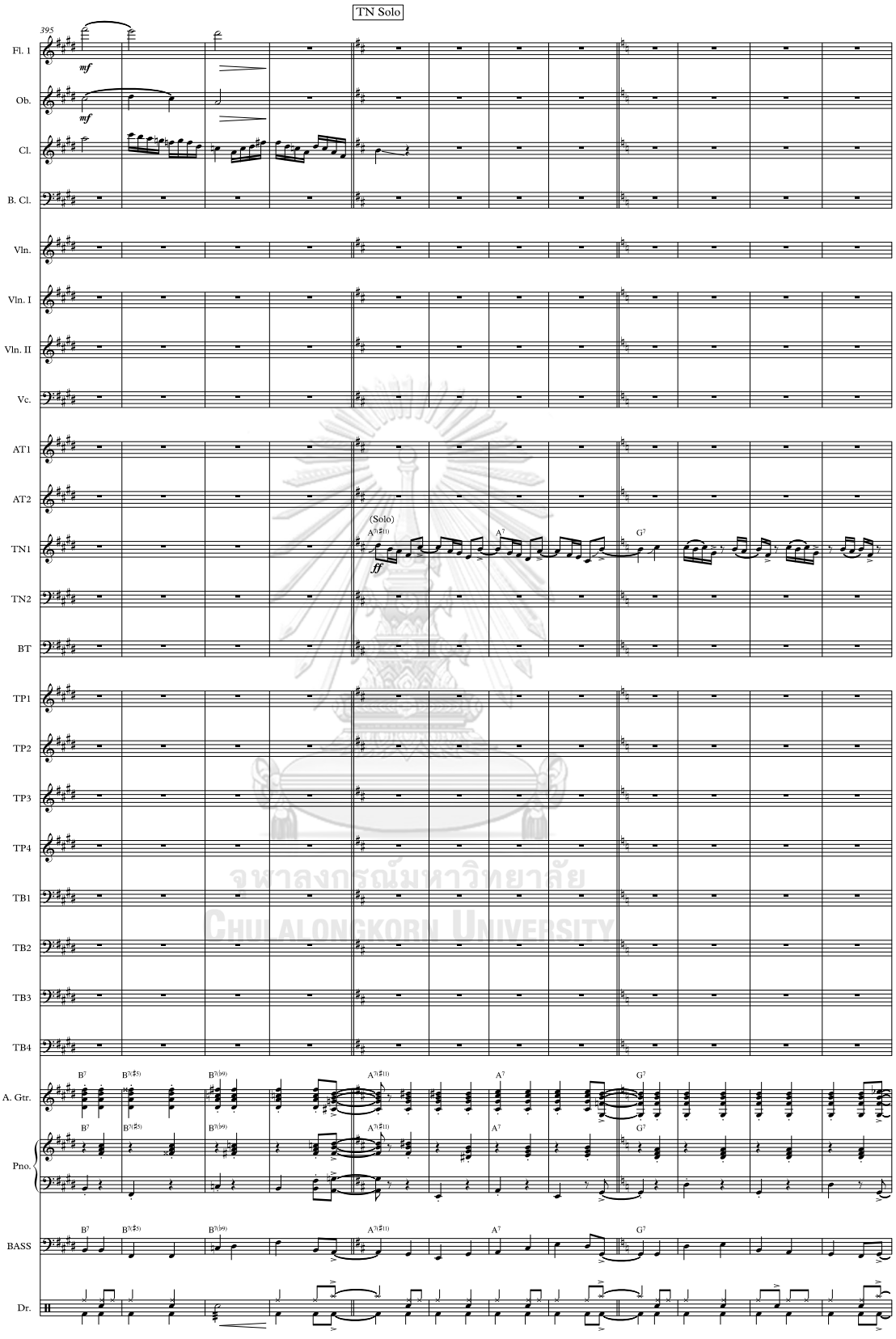
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



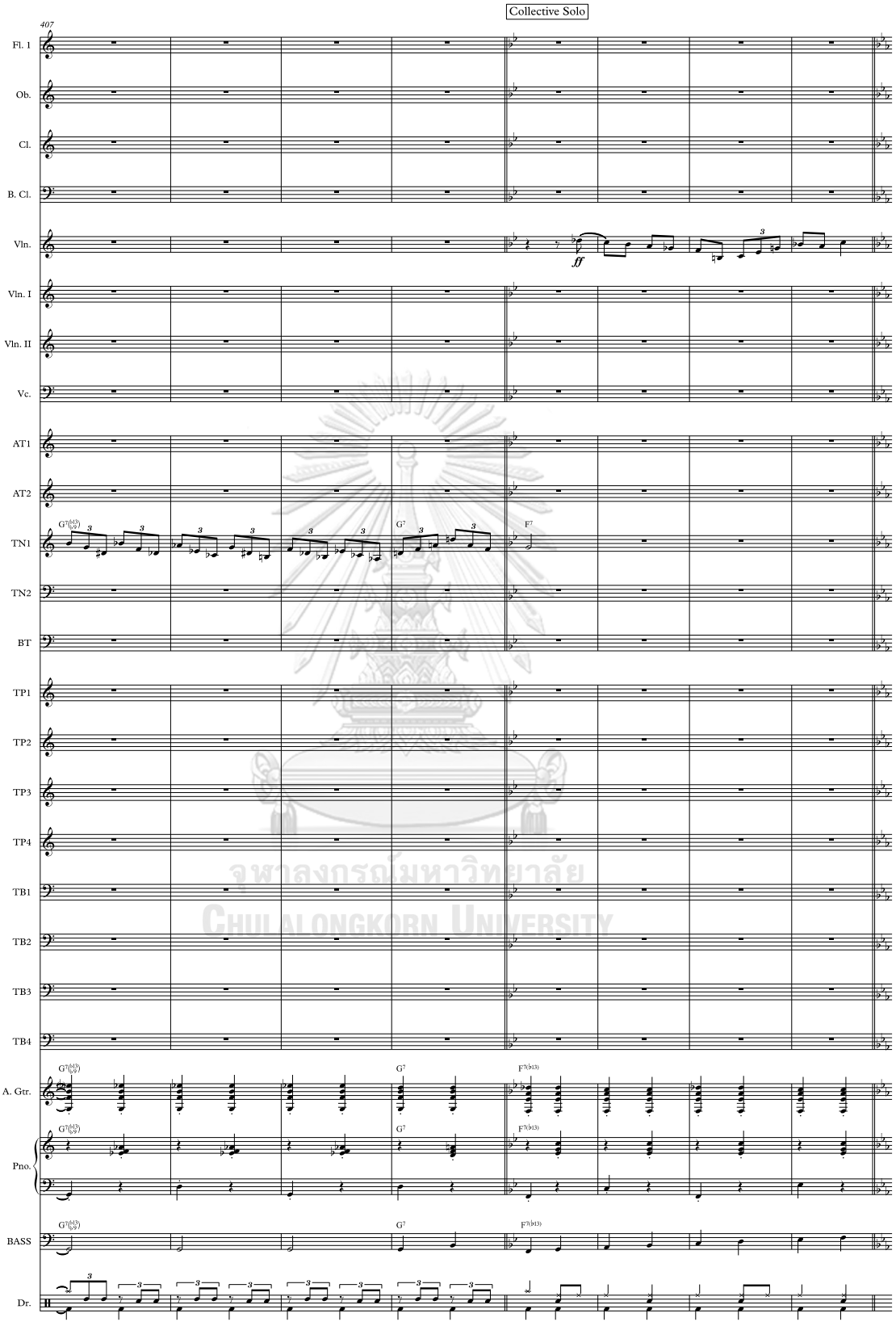
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

343
K
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
Eb9
Db7
B7

359
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.

371
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
F7
B♭7
B7

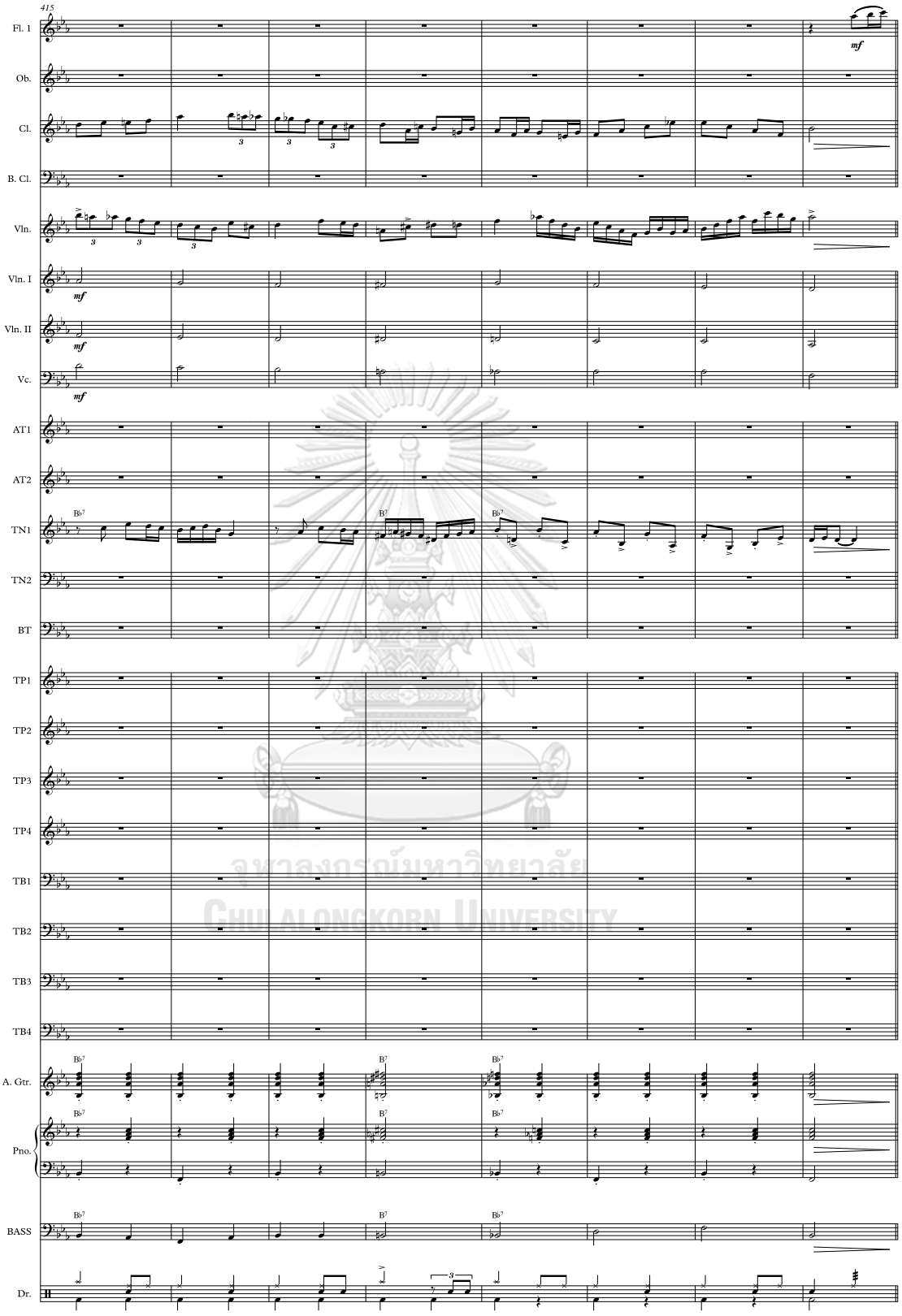


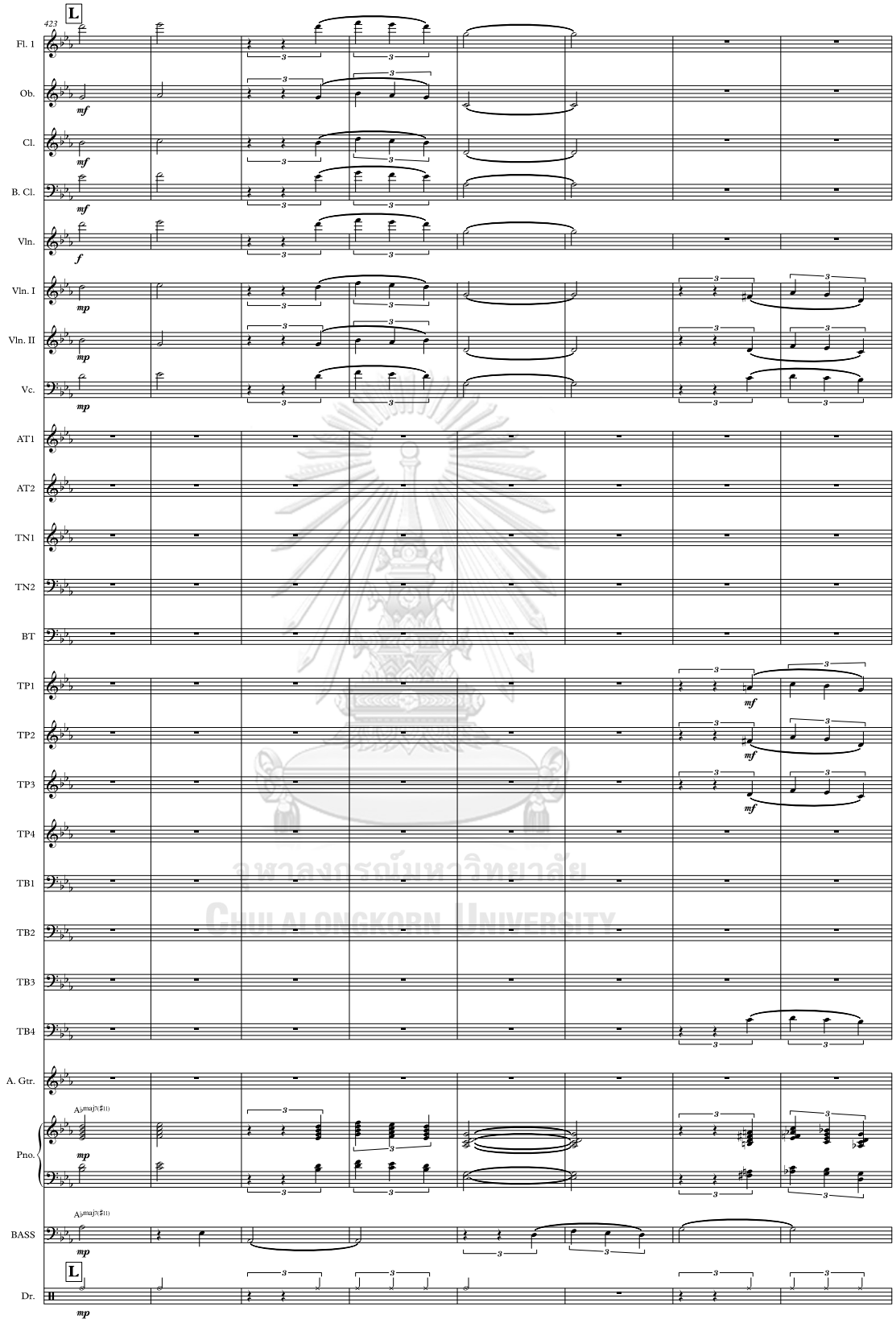
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

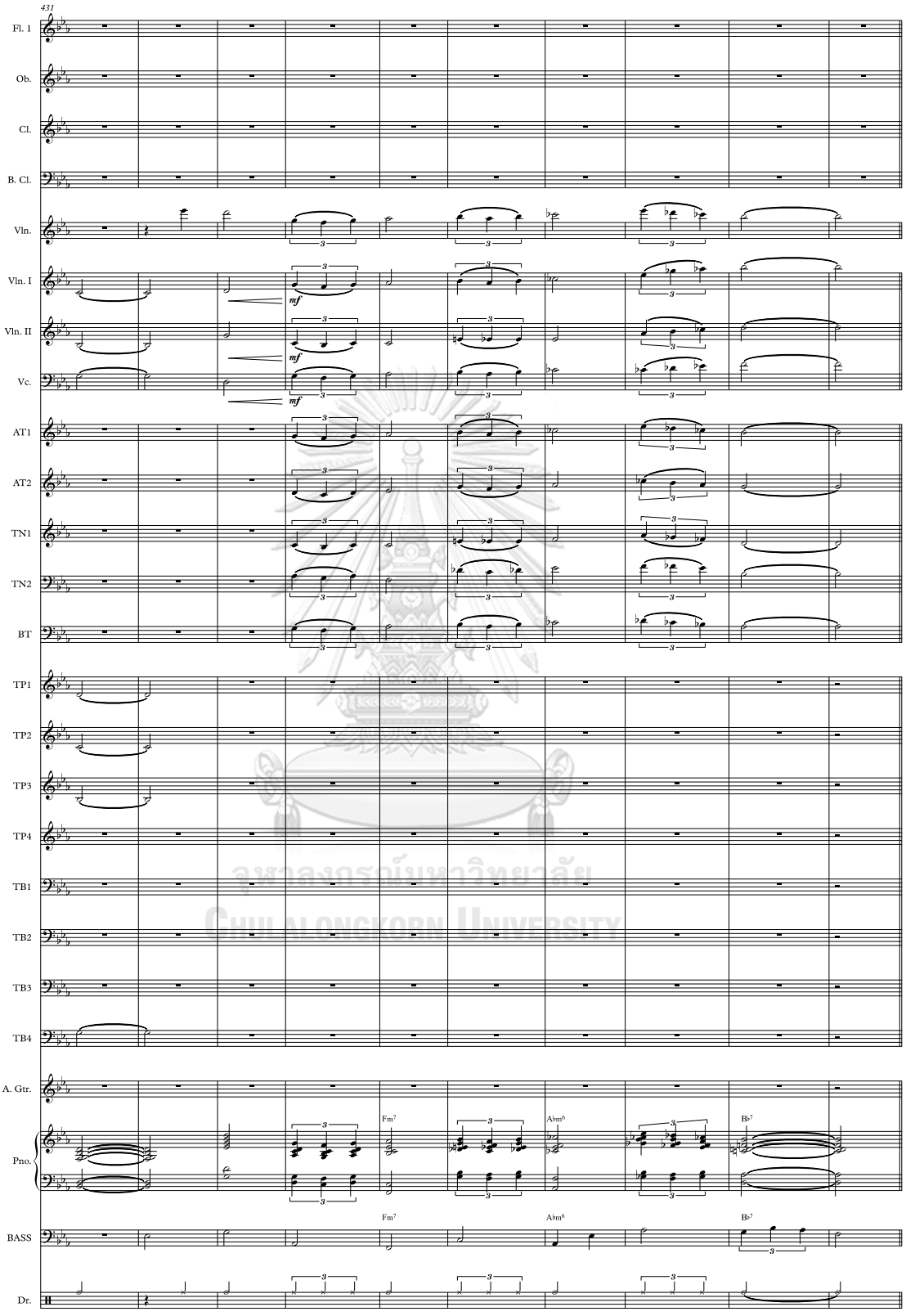


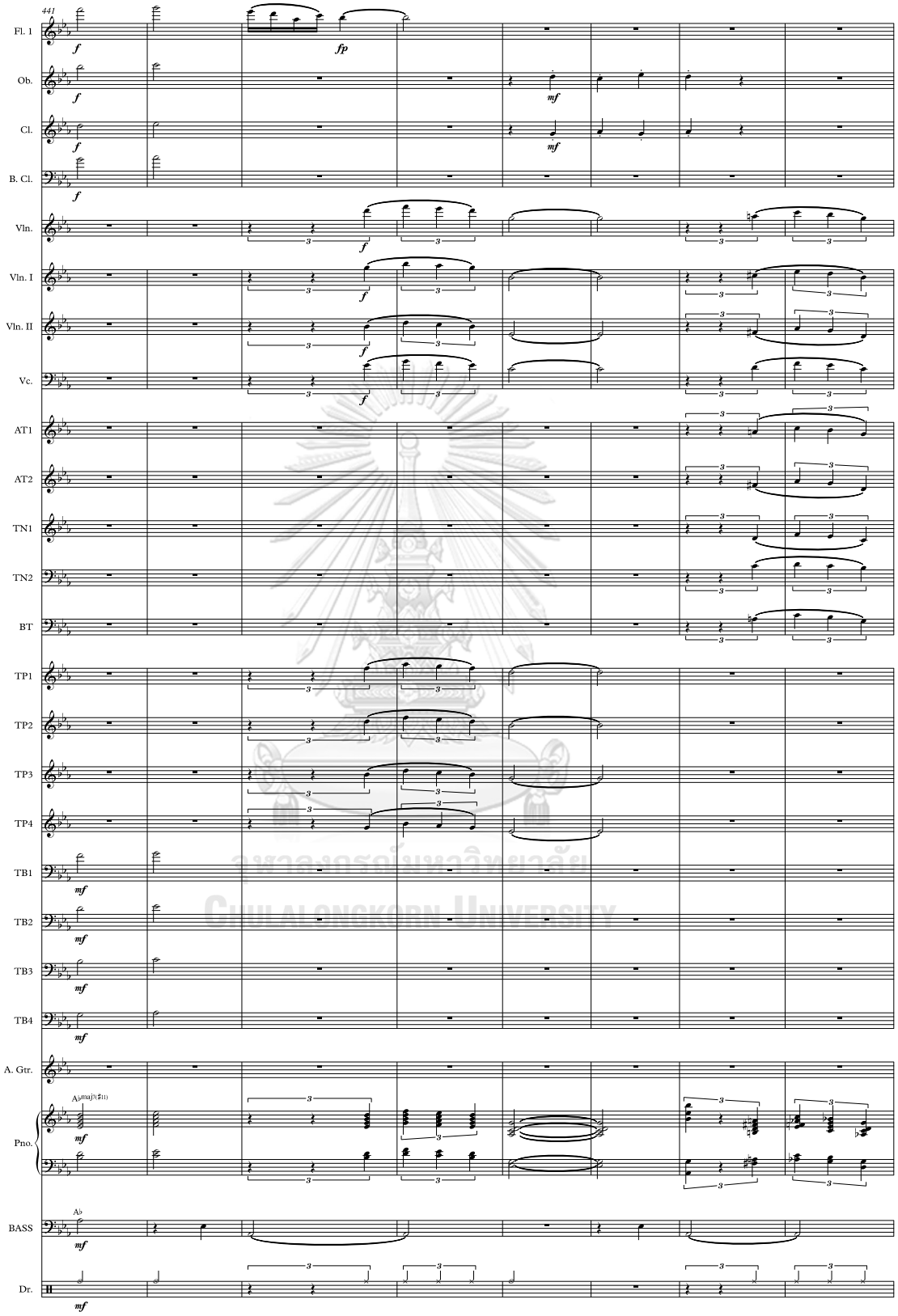
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



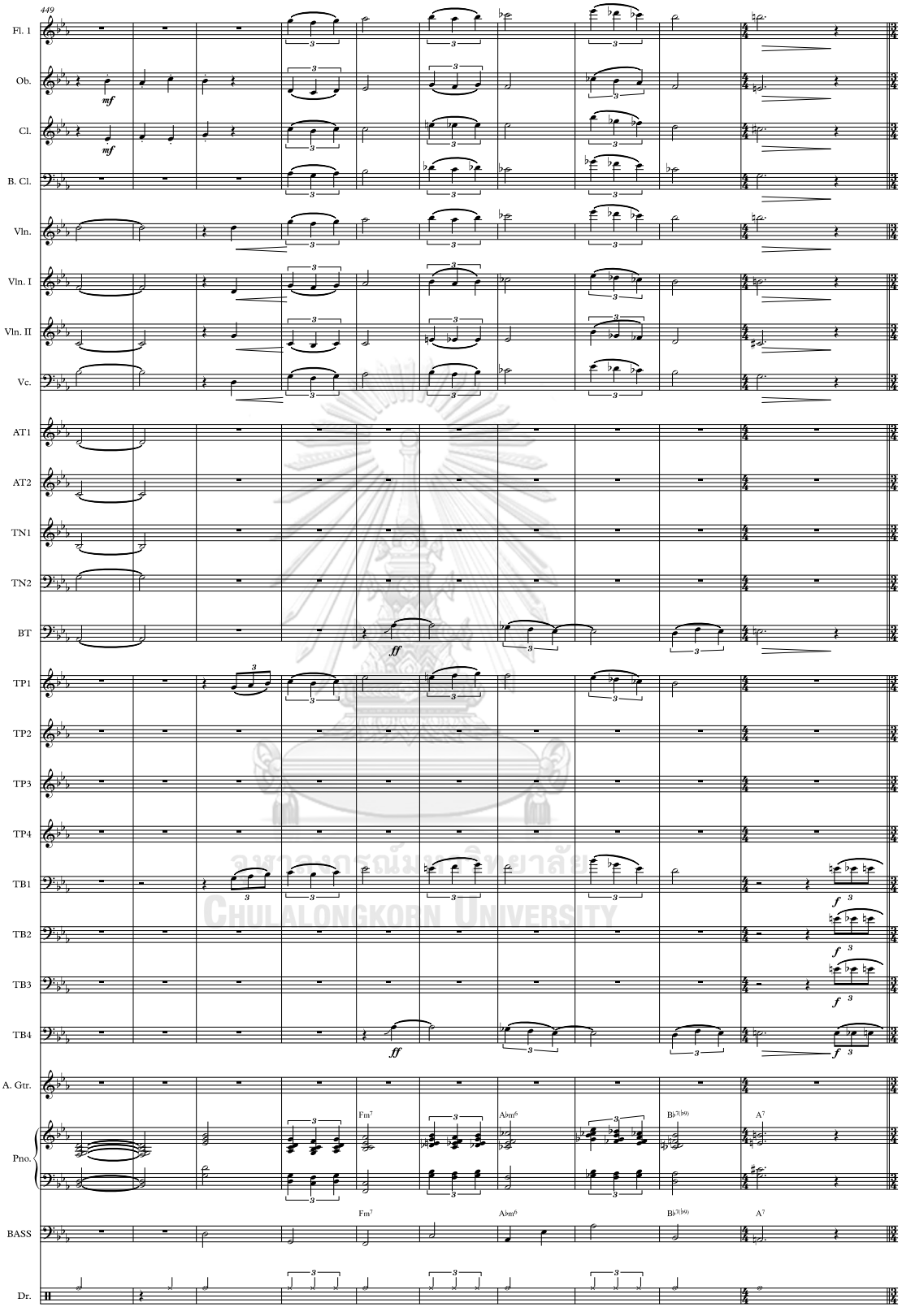
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

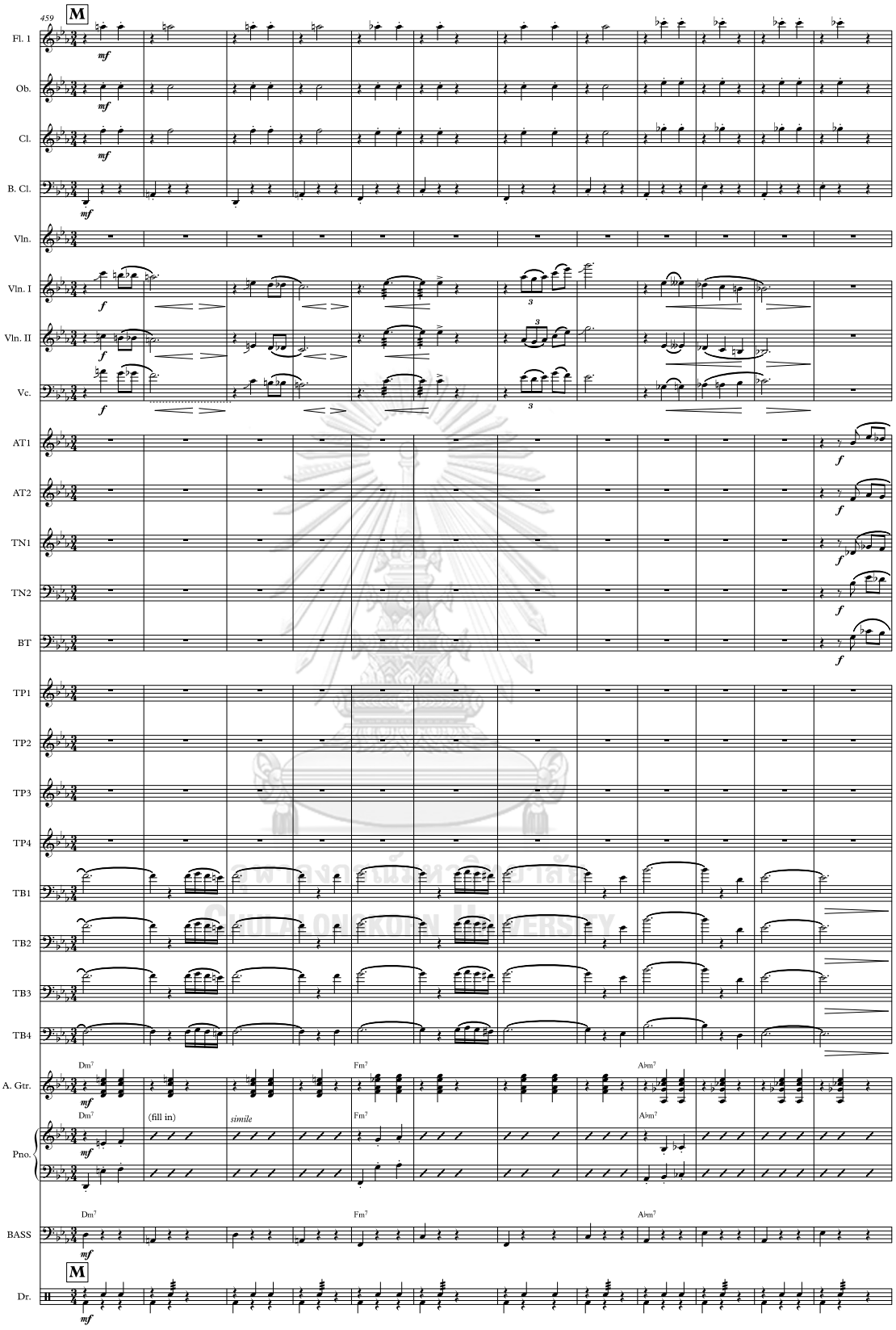
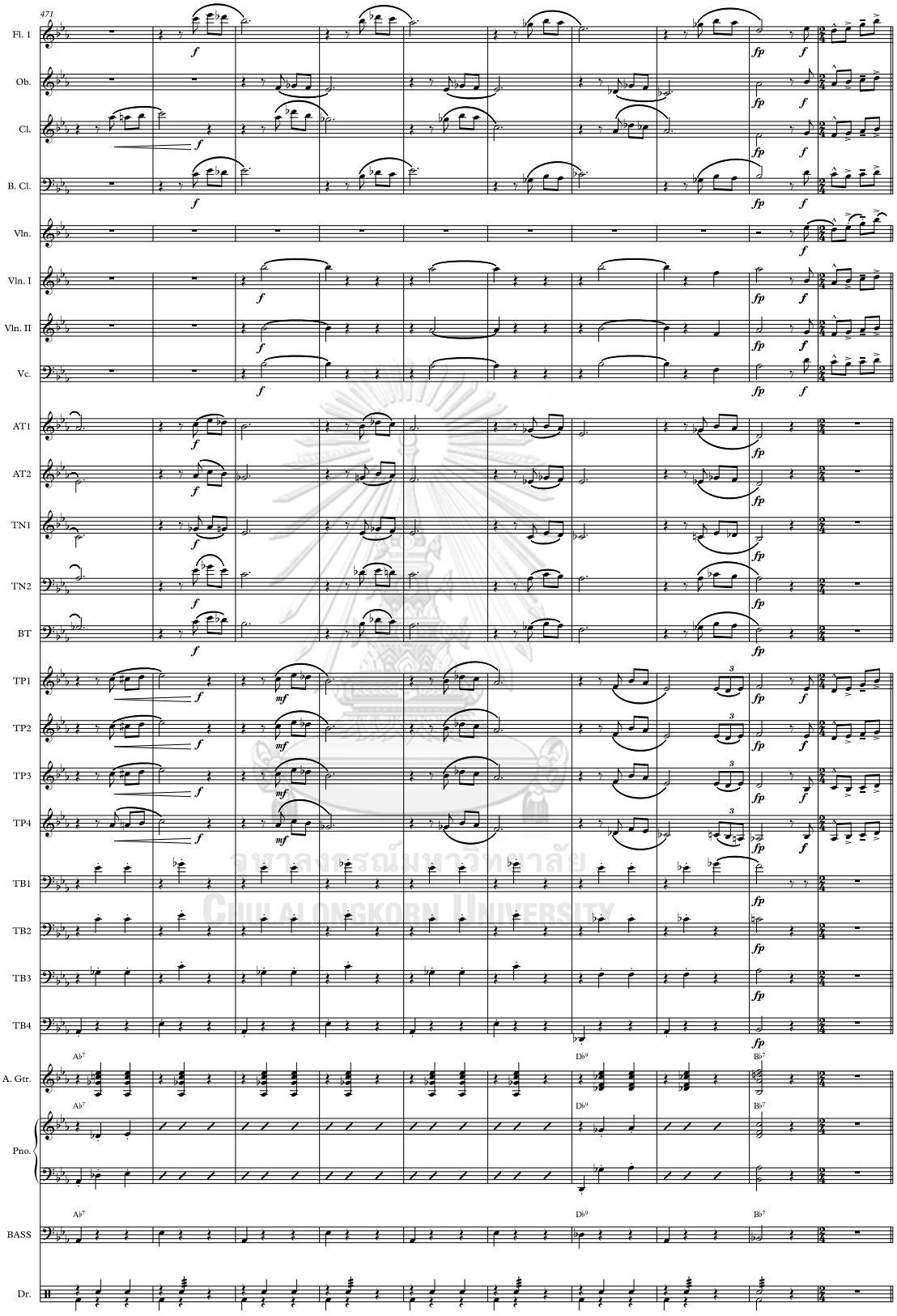
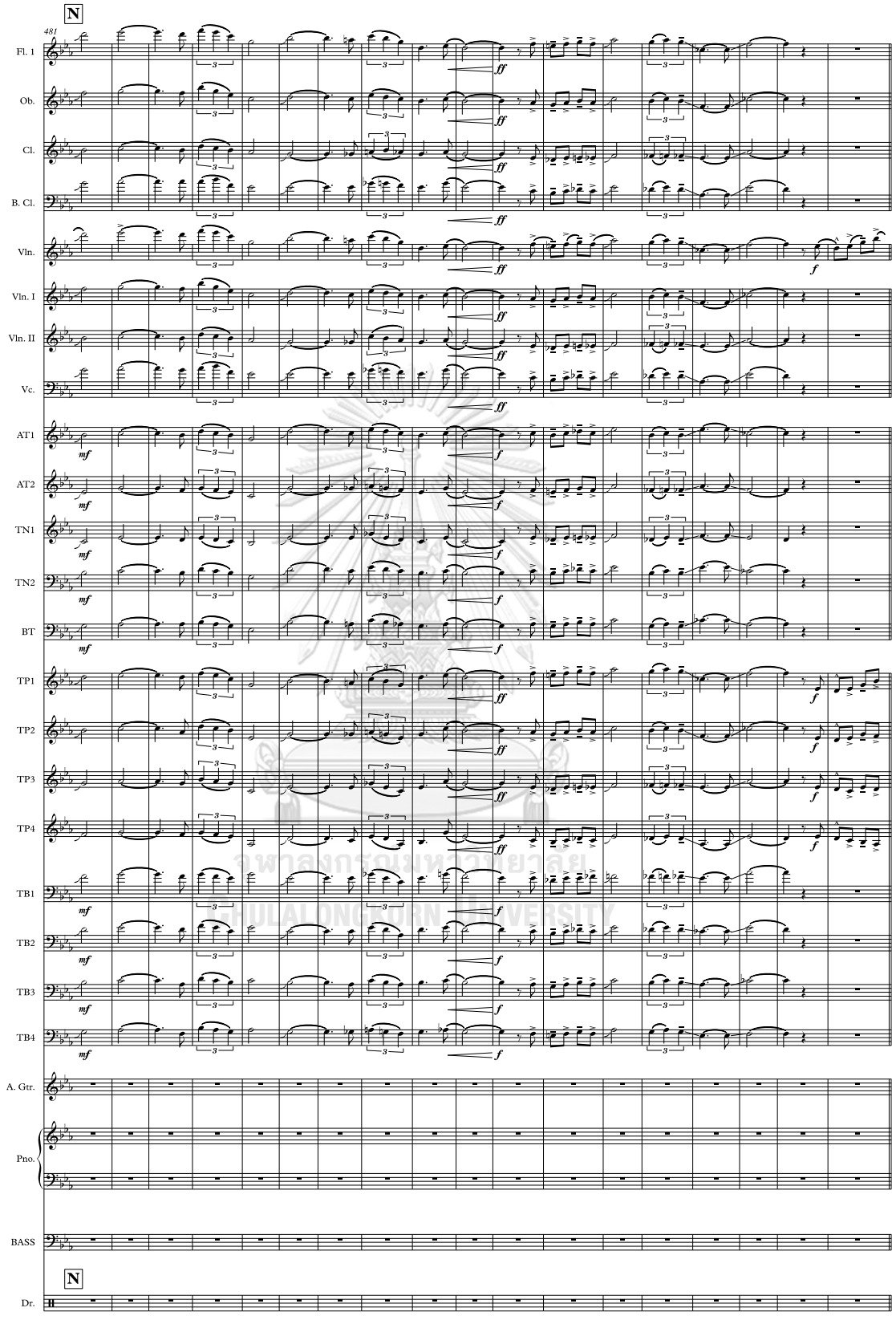
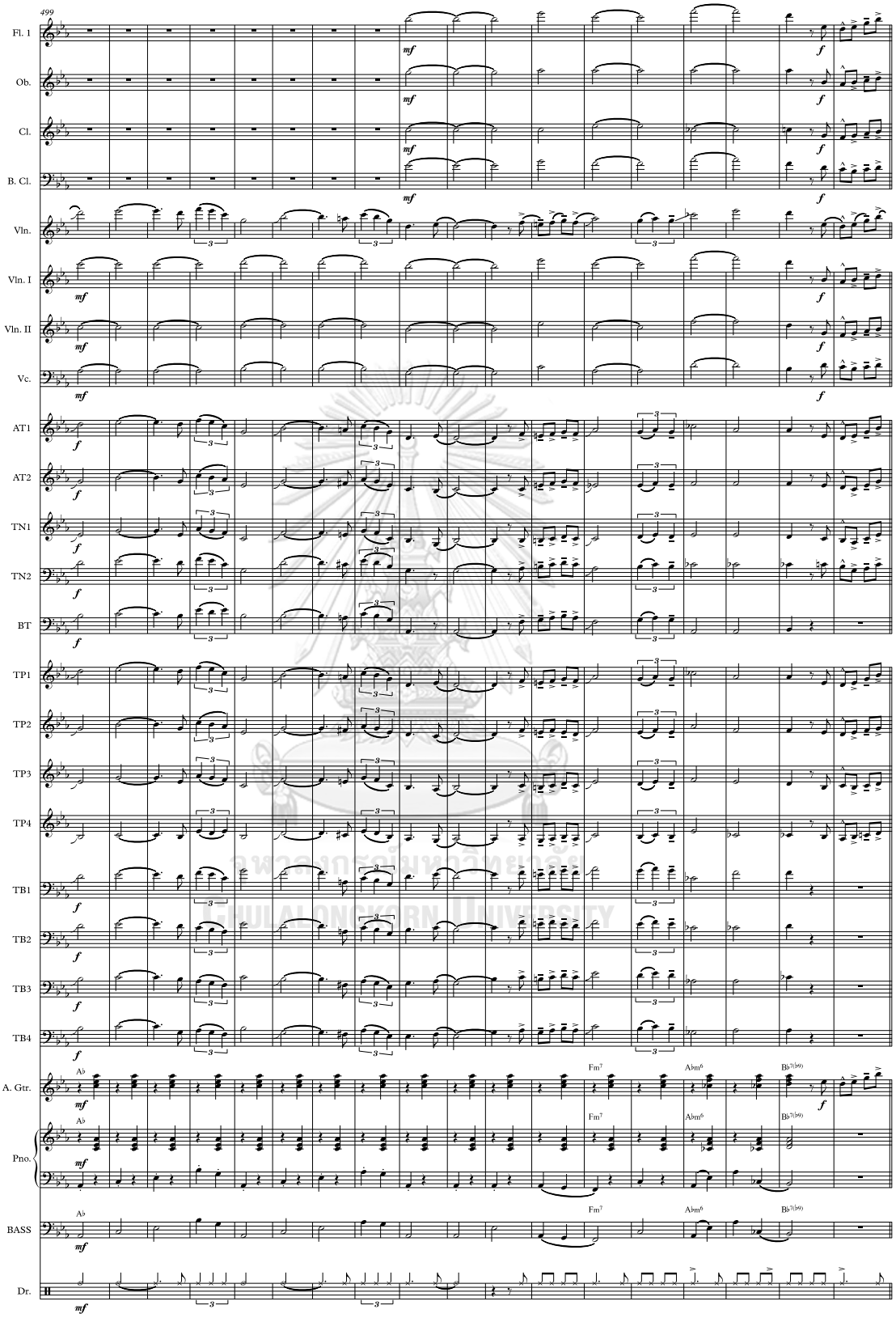
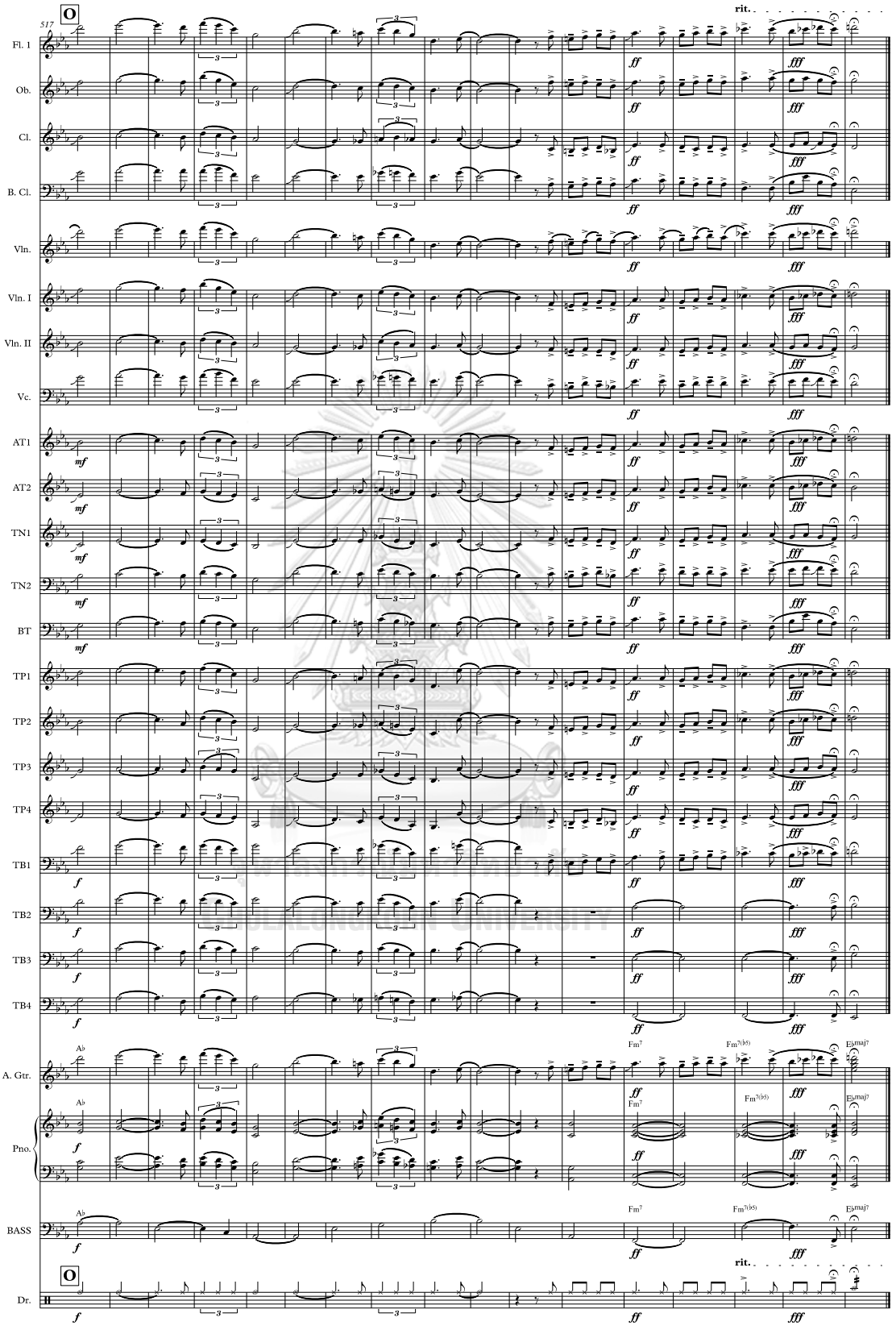


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

459
M
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
mf
f
Dm7
Fm7
A♭m7
(fill in)
simile
3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

N
481
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
N
Dr.

499
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
mf
f
Ab
Fm7
Abm6
Bb7(b9)

517
O
rit.
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
A. Gtr.
Pno.
BASS
Dr.
Ab
Fm7
Fm7(b5)
Ebmaj7
mf
f
ff
fff

III. His Music and His People

Duration: 9.12 minutes

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Instrumentation

Flute

Oboe

Bb Clarinet

Bb Bass Clarinet

Violin I, II

Violoncello

Alto Saxophone I, II

Tenor Saxophone I, II

Baritone Saxophone

Flugelhorn I, II, III, IV

Trombone I, II, III, IV

Piano

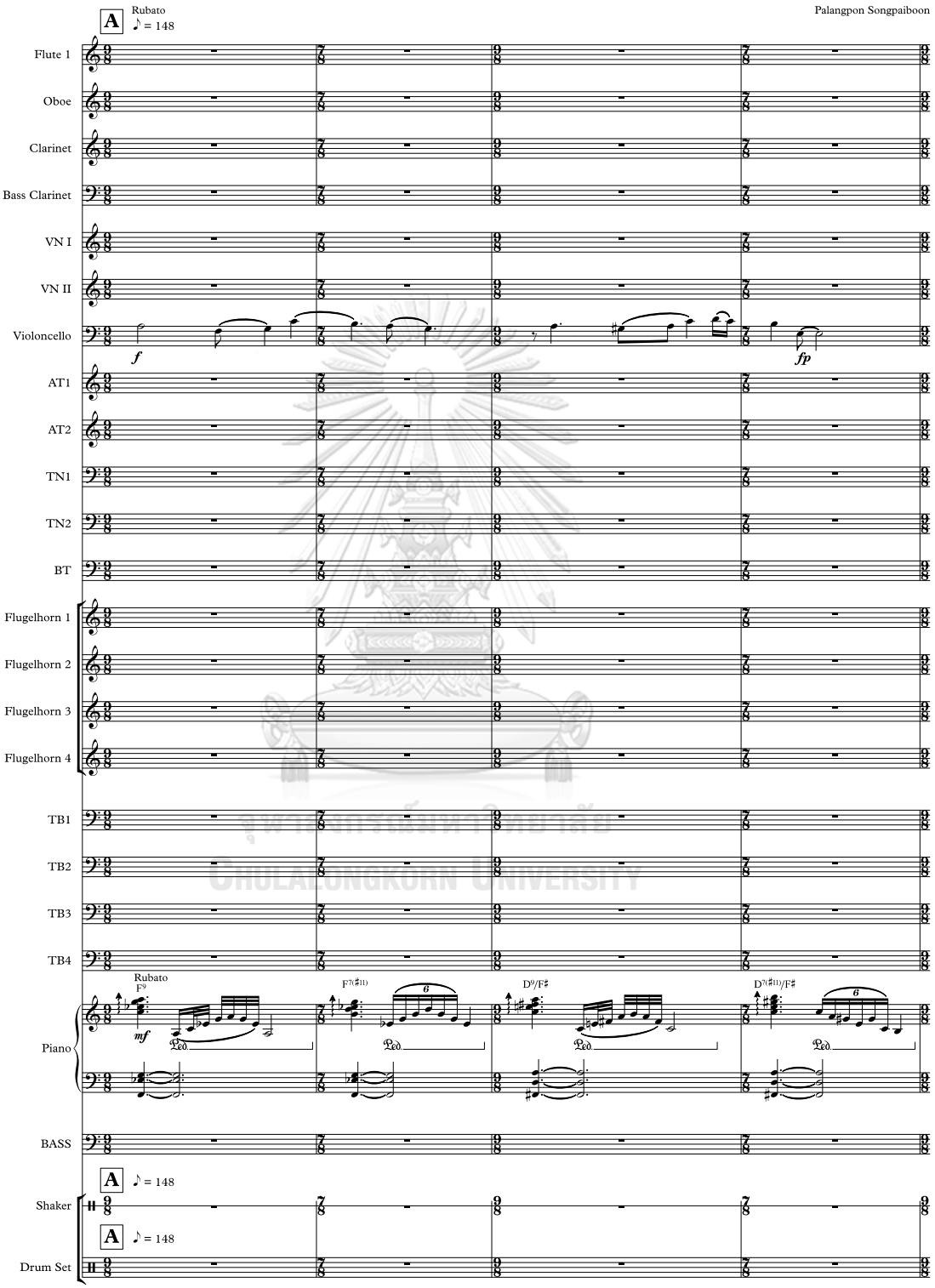
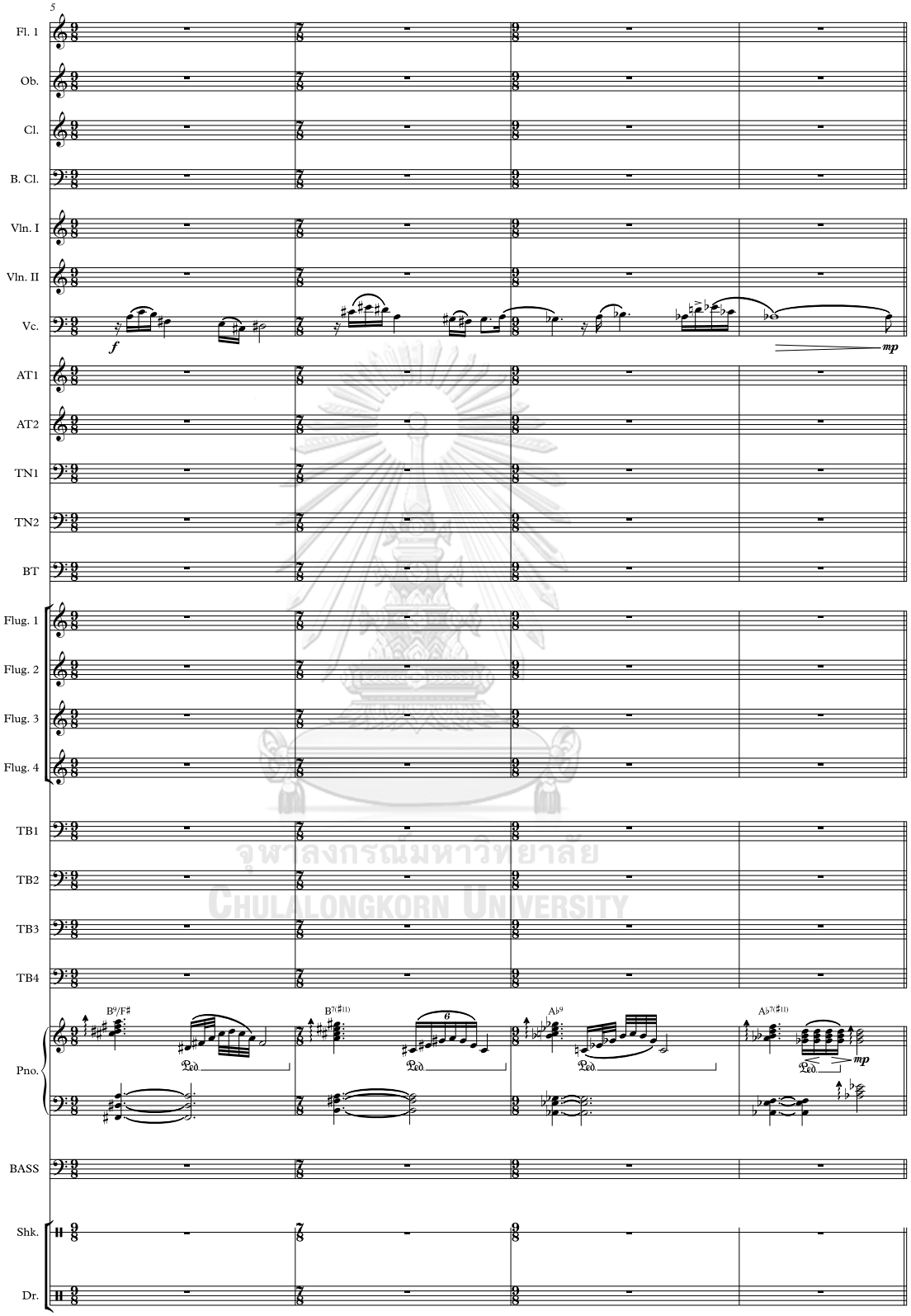
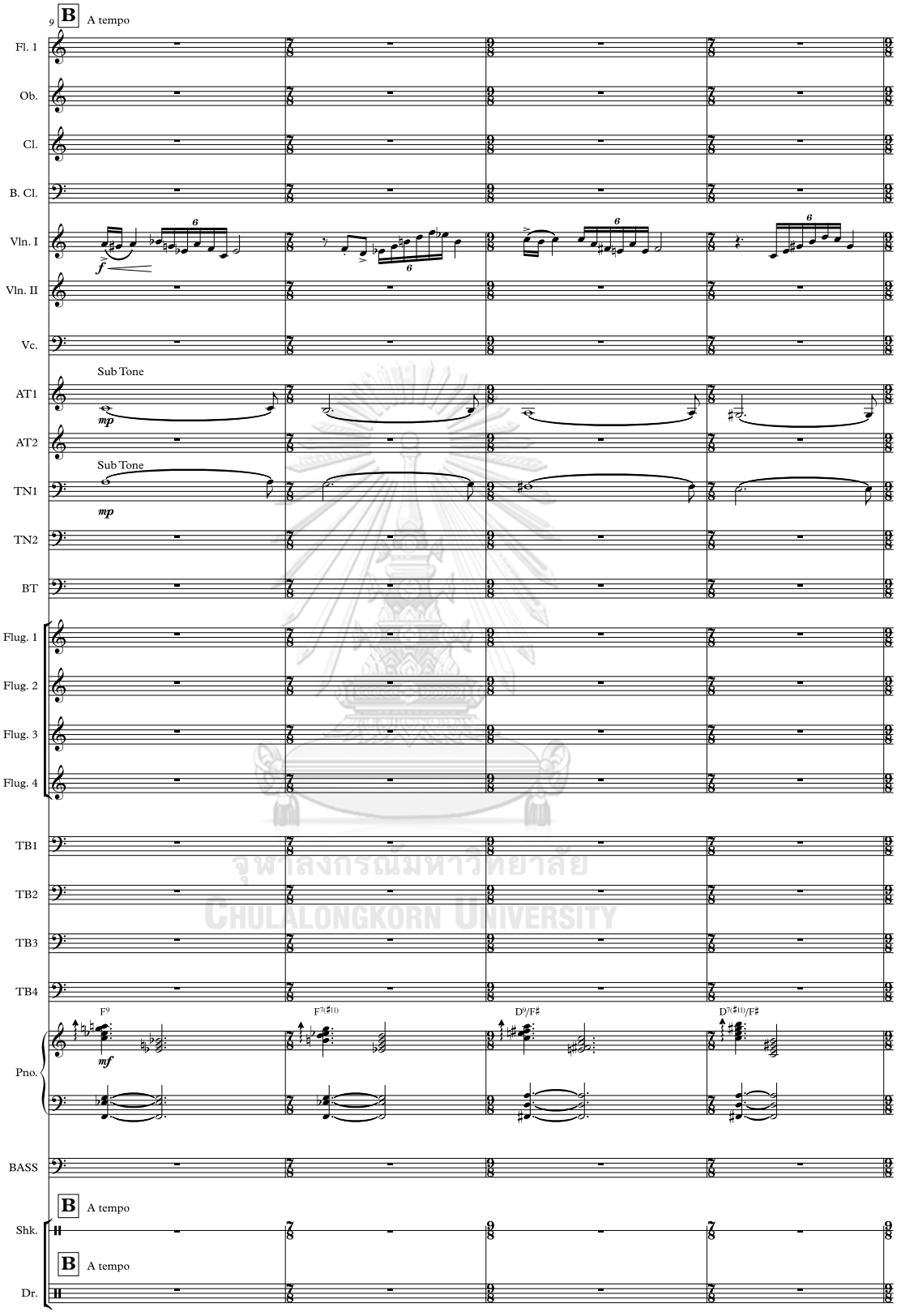
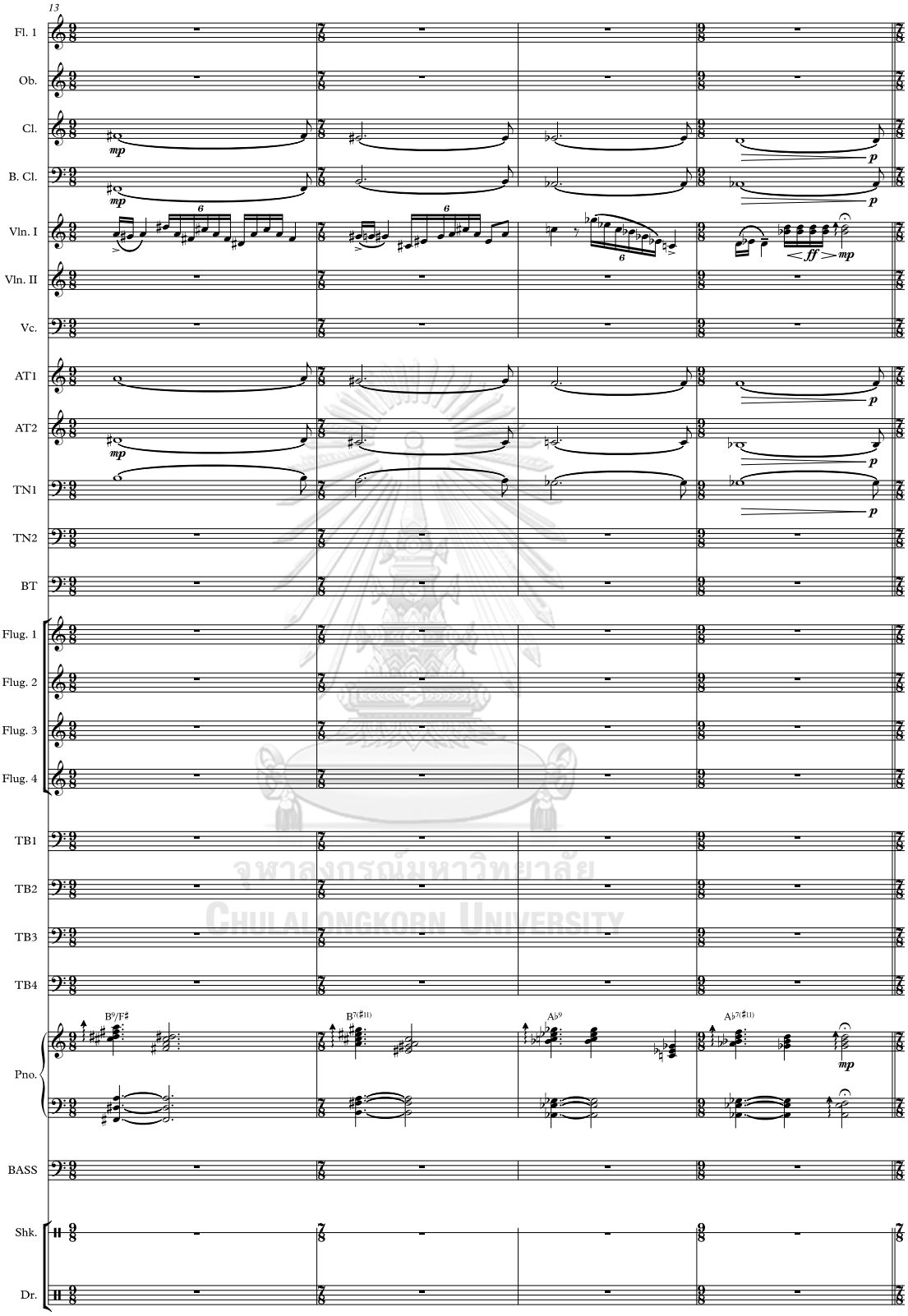
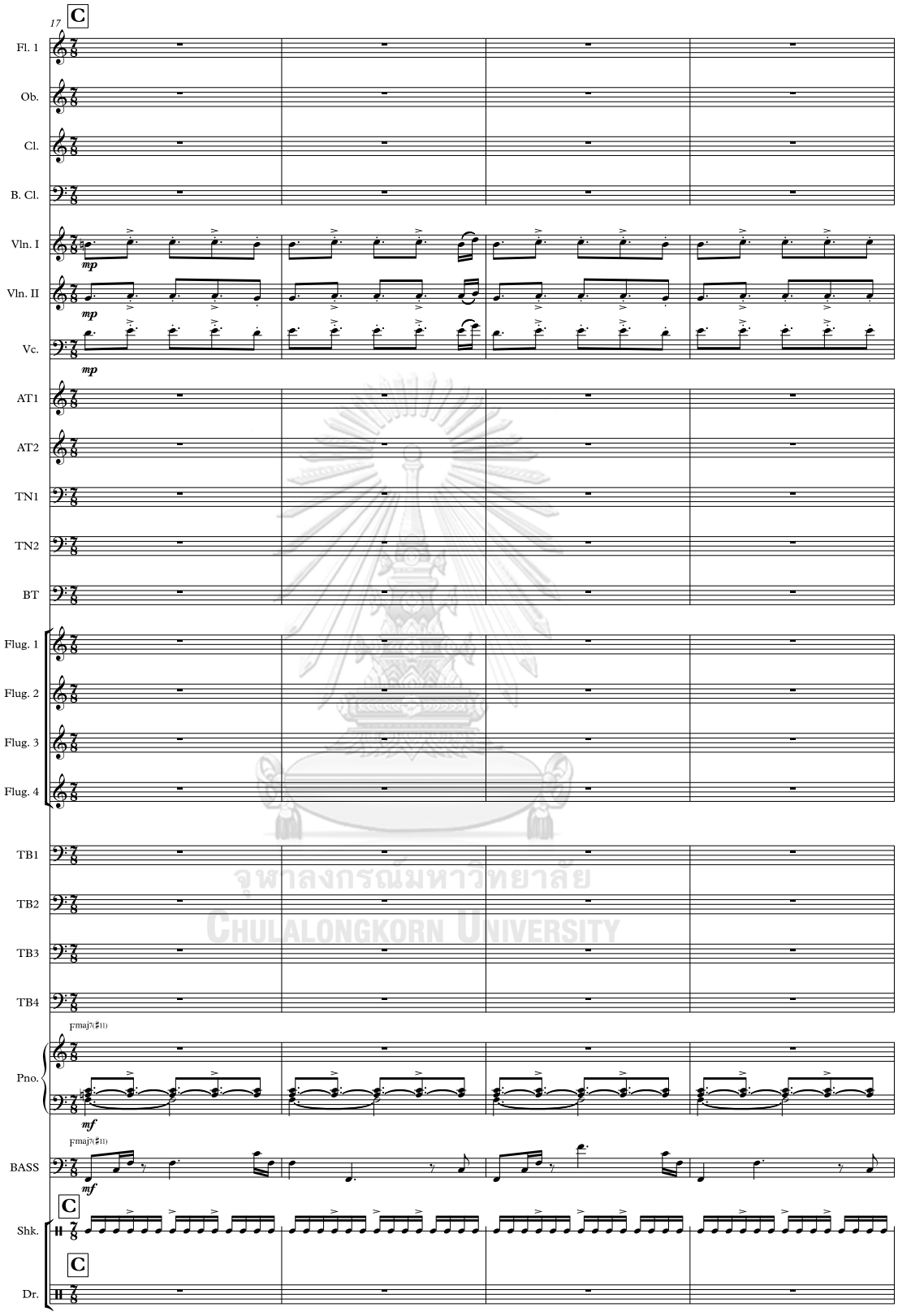
Double Bass

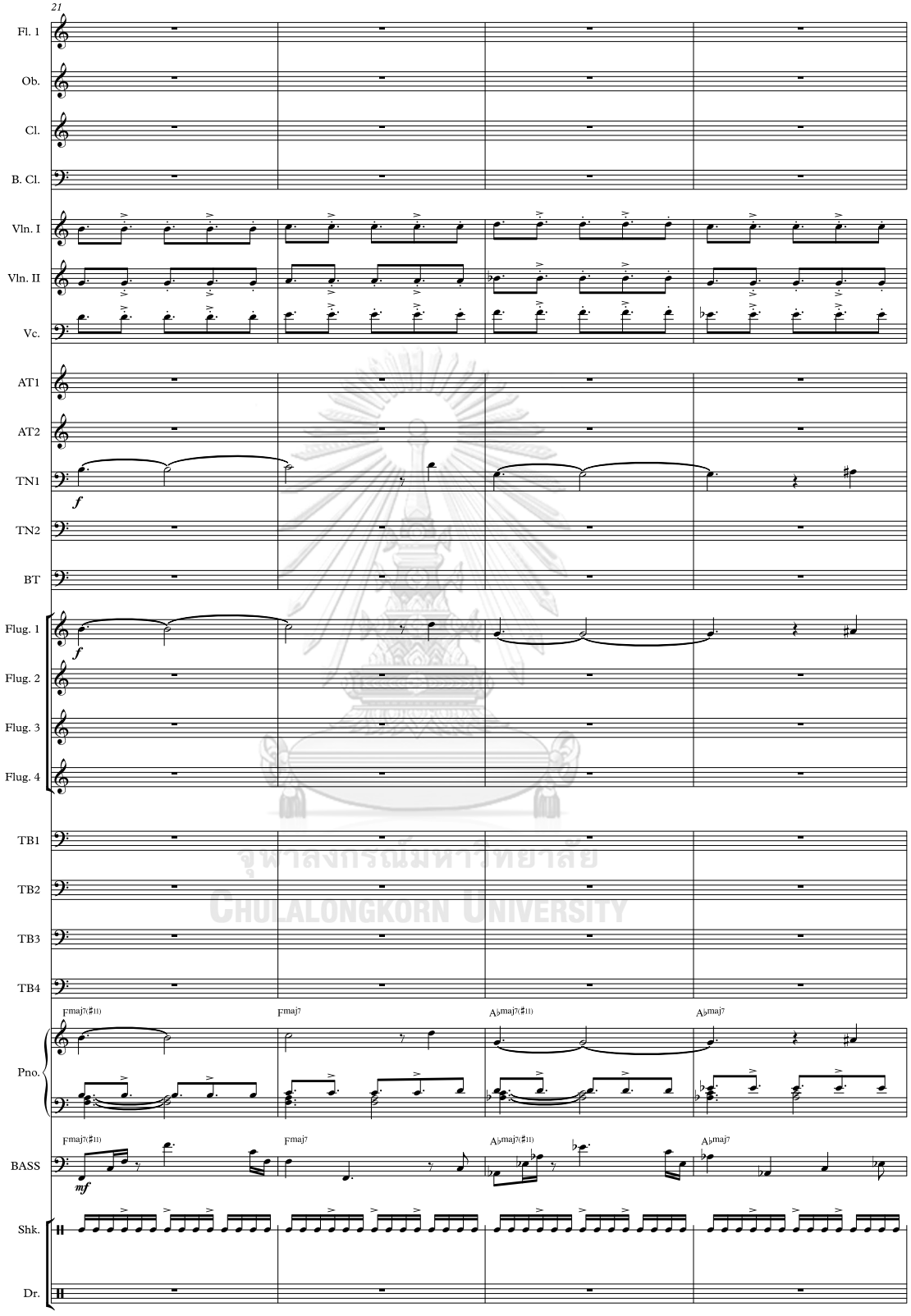
Shaker

Drum Set

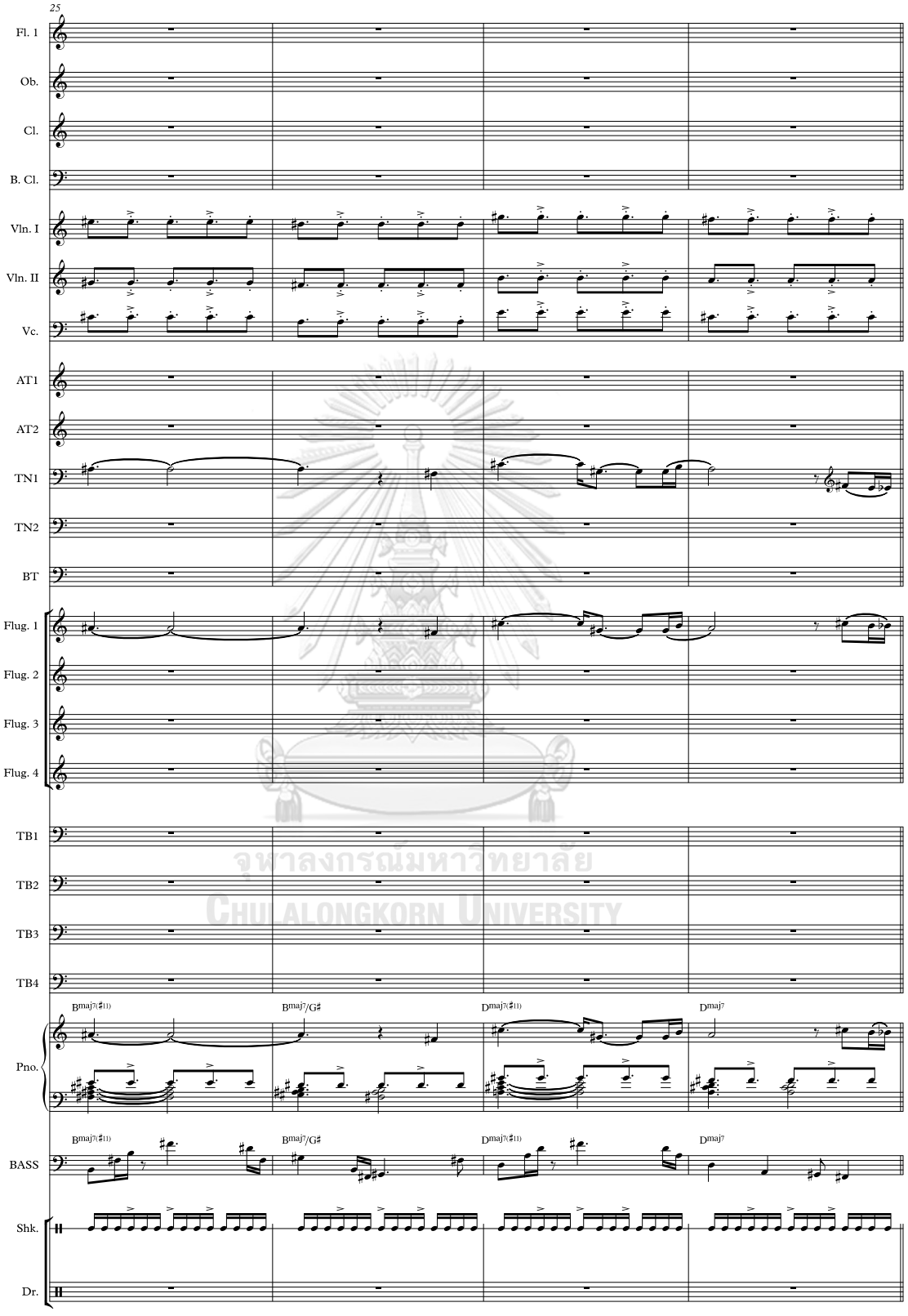
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

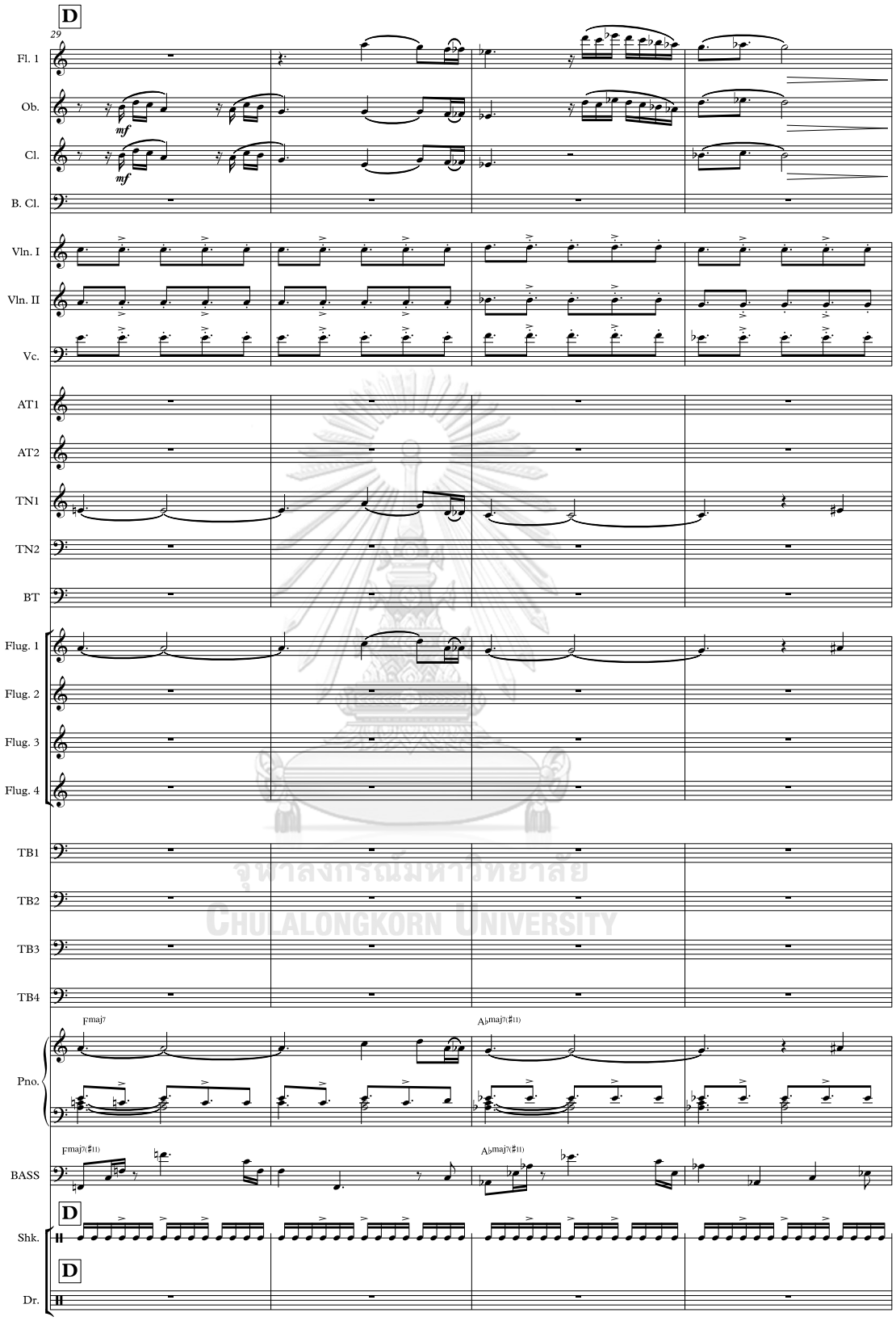
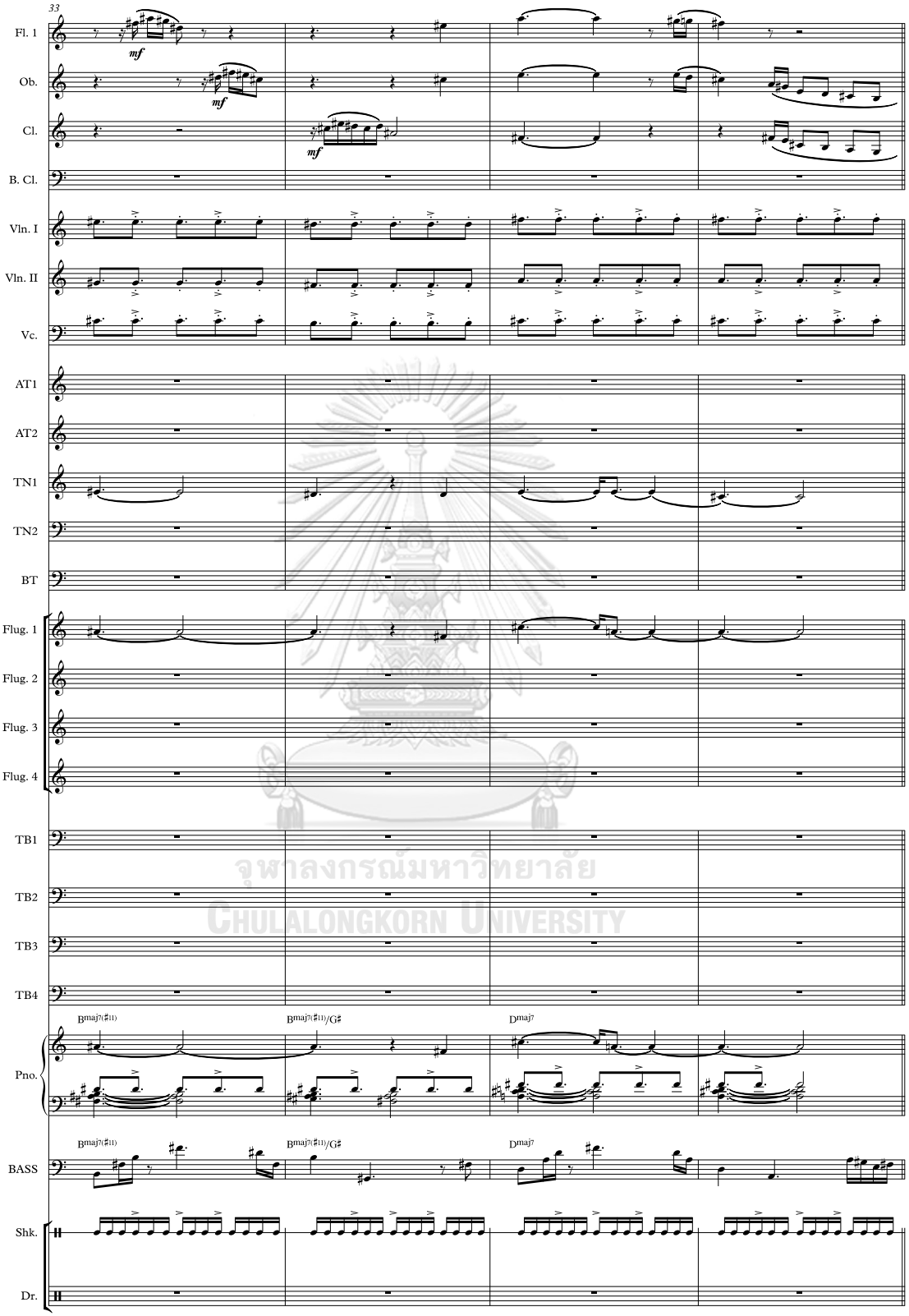
III. His Music and His People

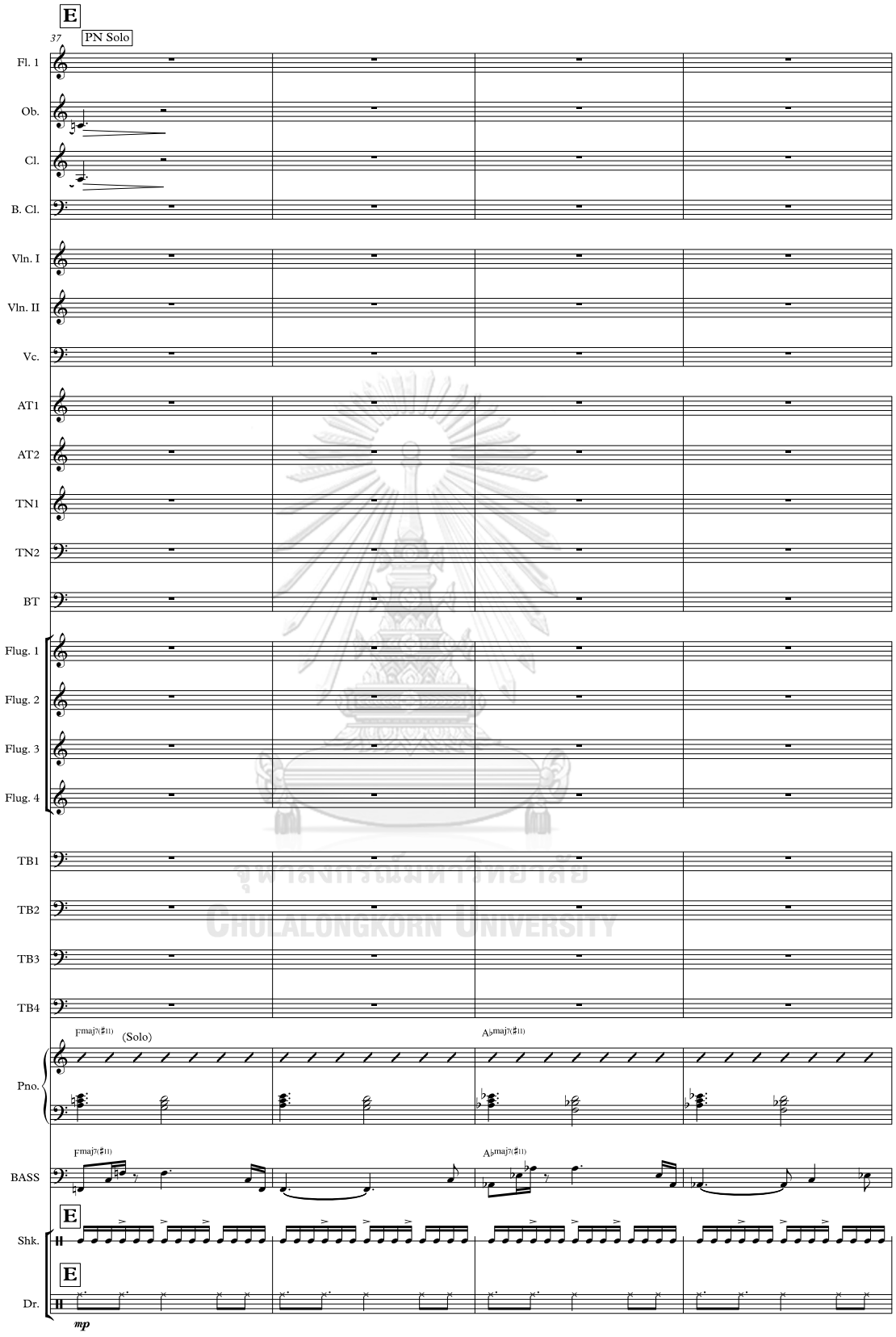
Concert Score

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

9
B
A tempo
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
Sub Tone
AT2
TN1
Sub Tone
TN2
BT
Flug. 1
Flug. 2
Flug. 3
Flug. 4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
F9
F7(♯11)
D9/F♯
D7(♯11)/F♯
BASS
B
A tempo
Shk.
B
A tempo
Dr.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



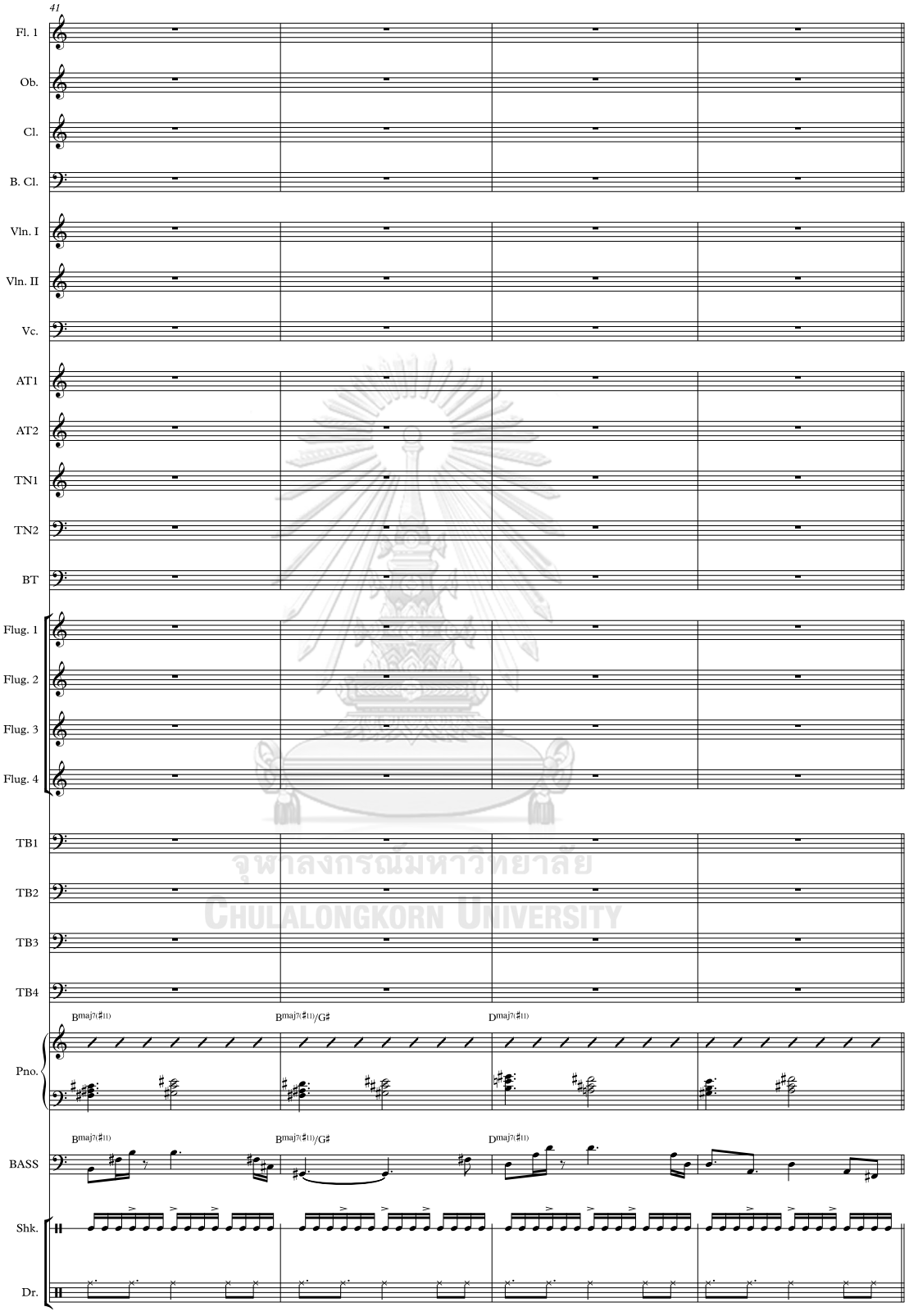
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



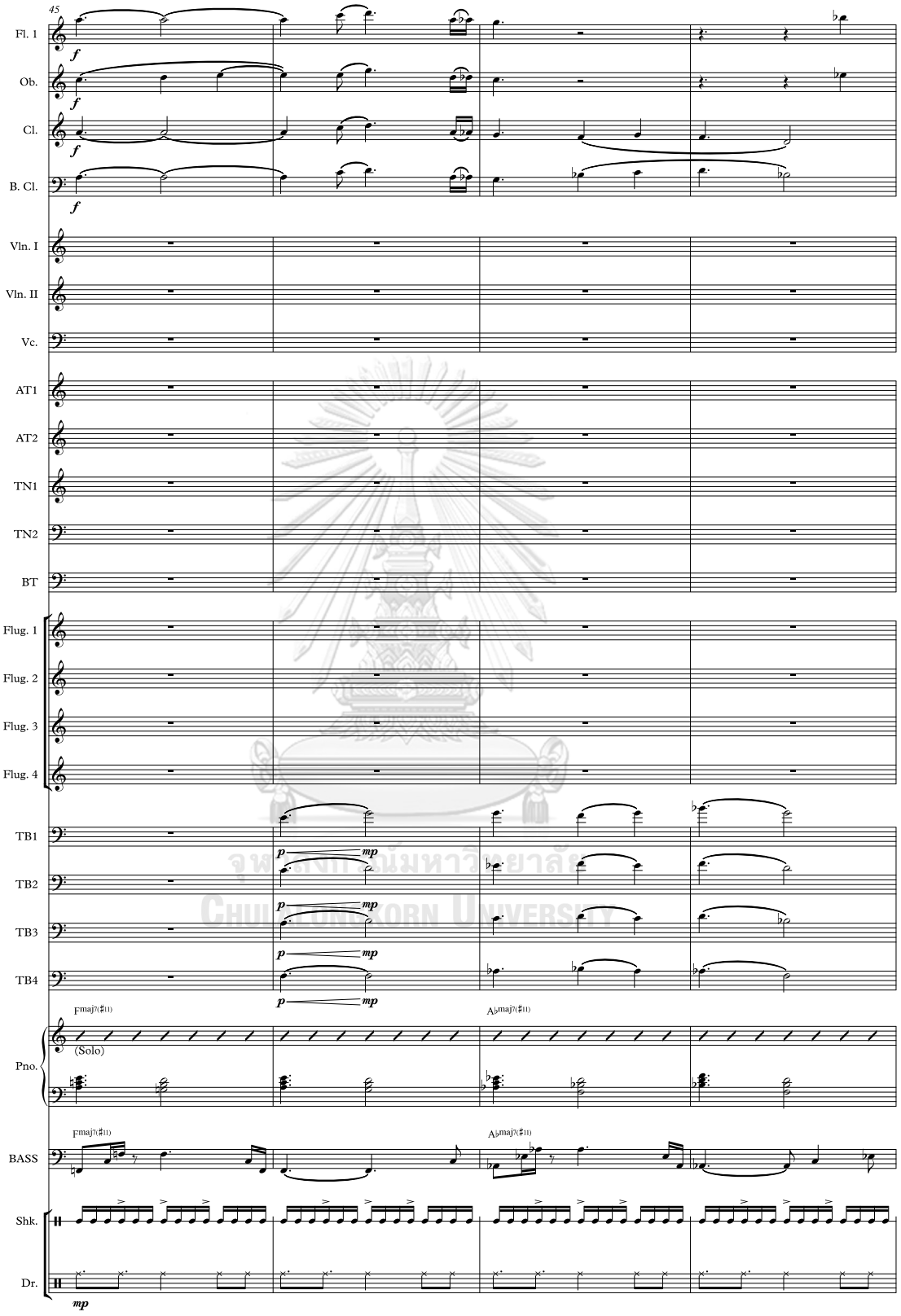
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

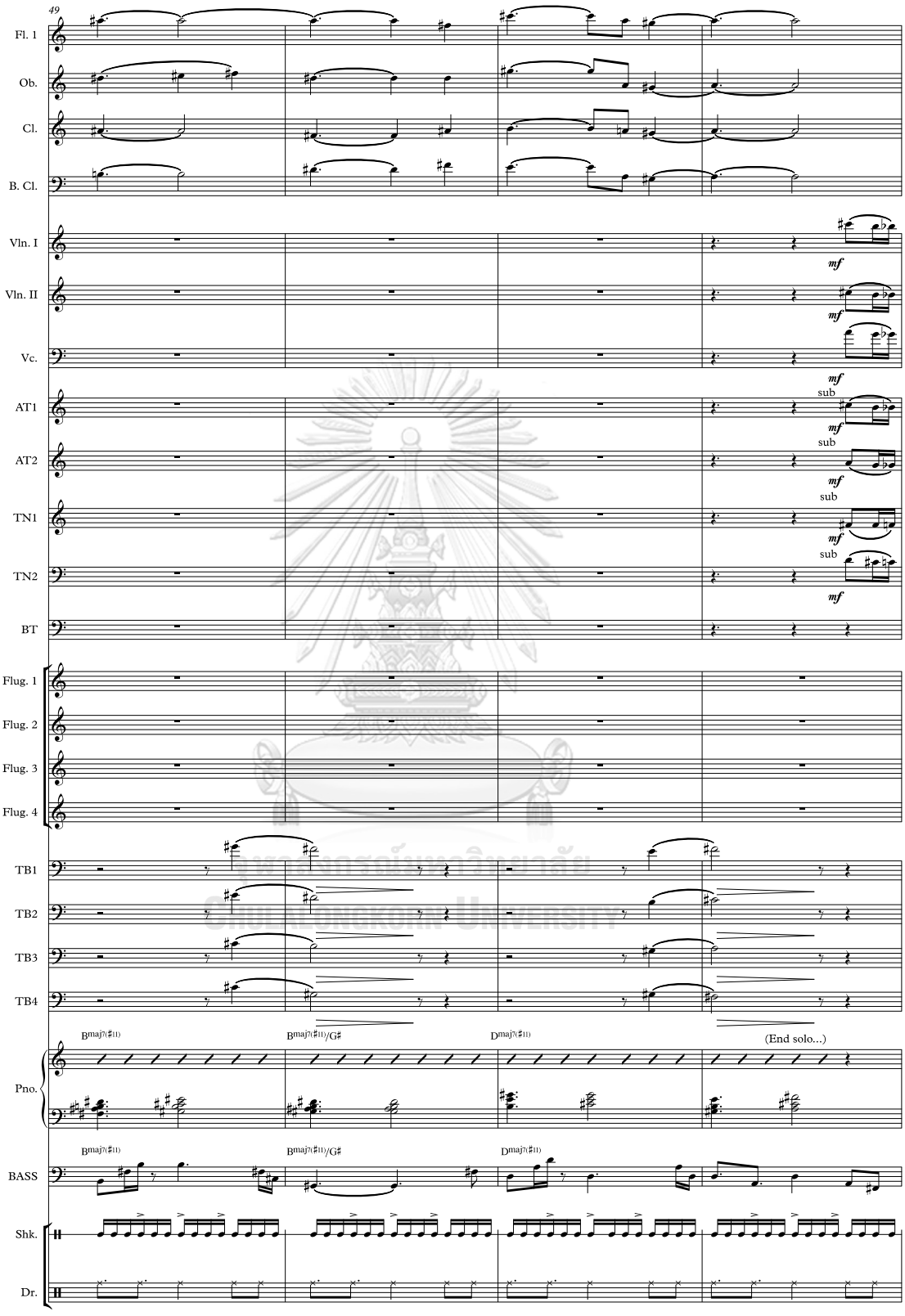
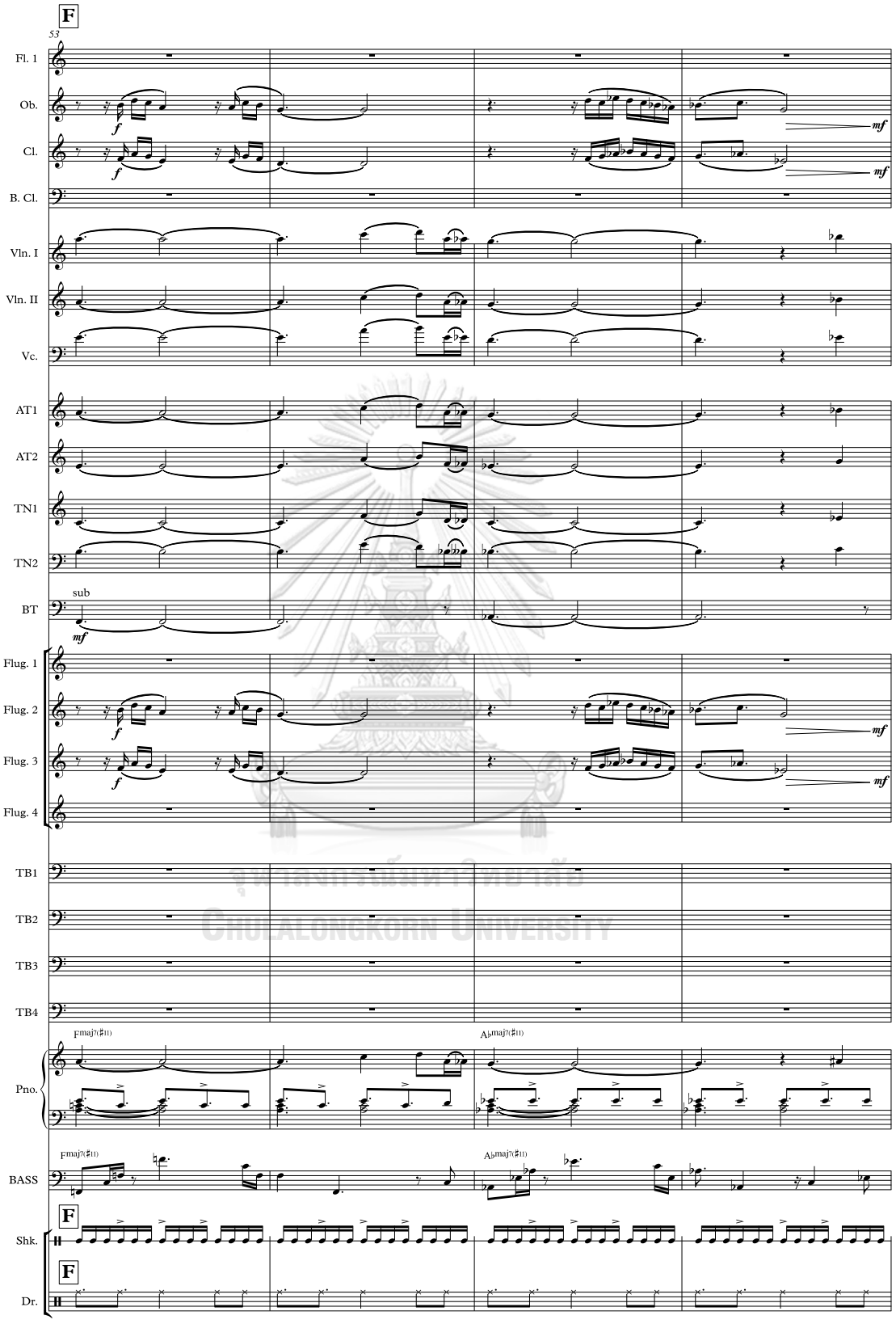
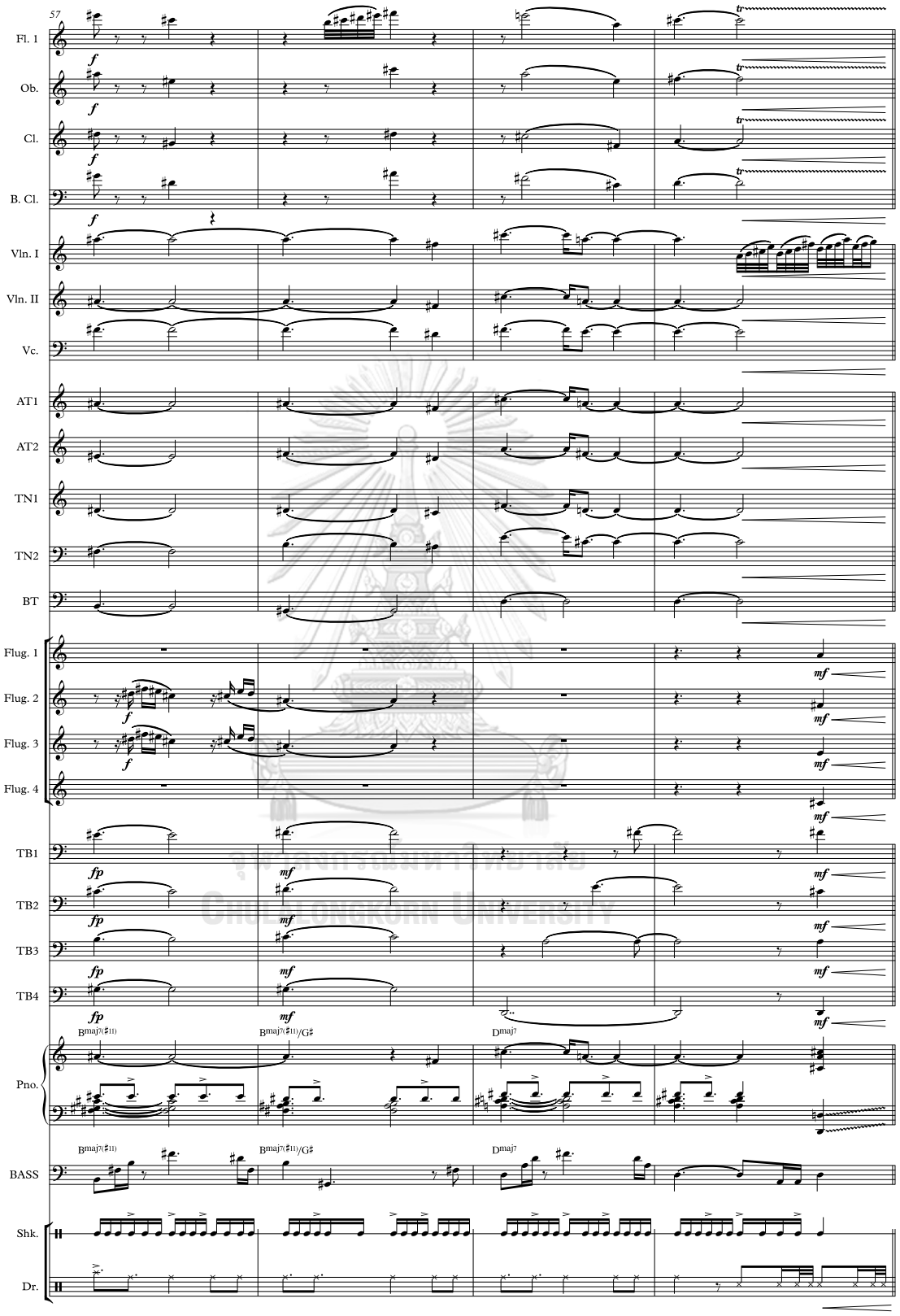
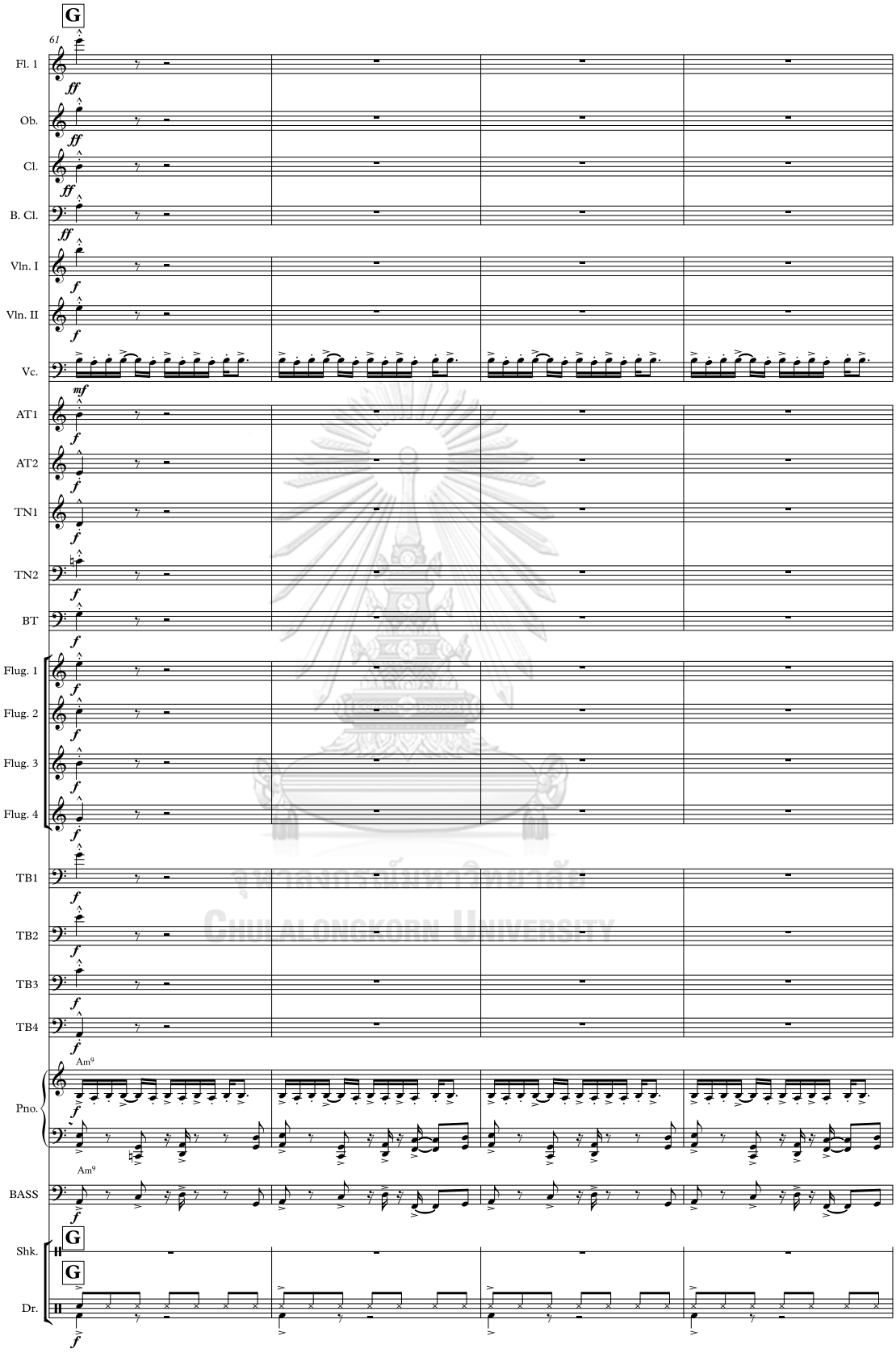


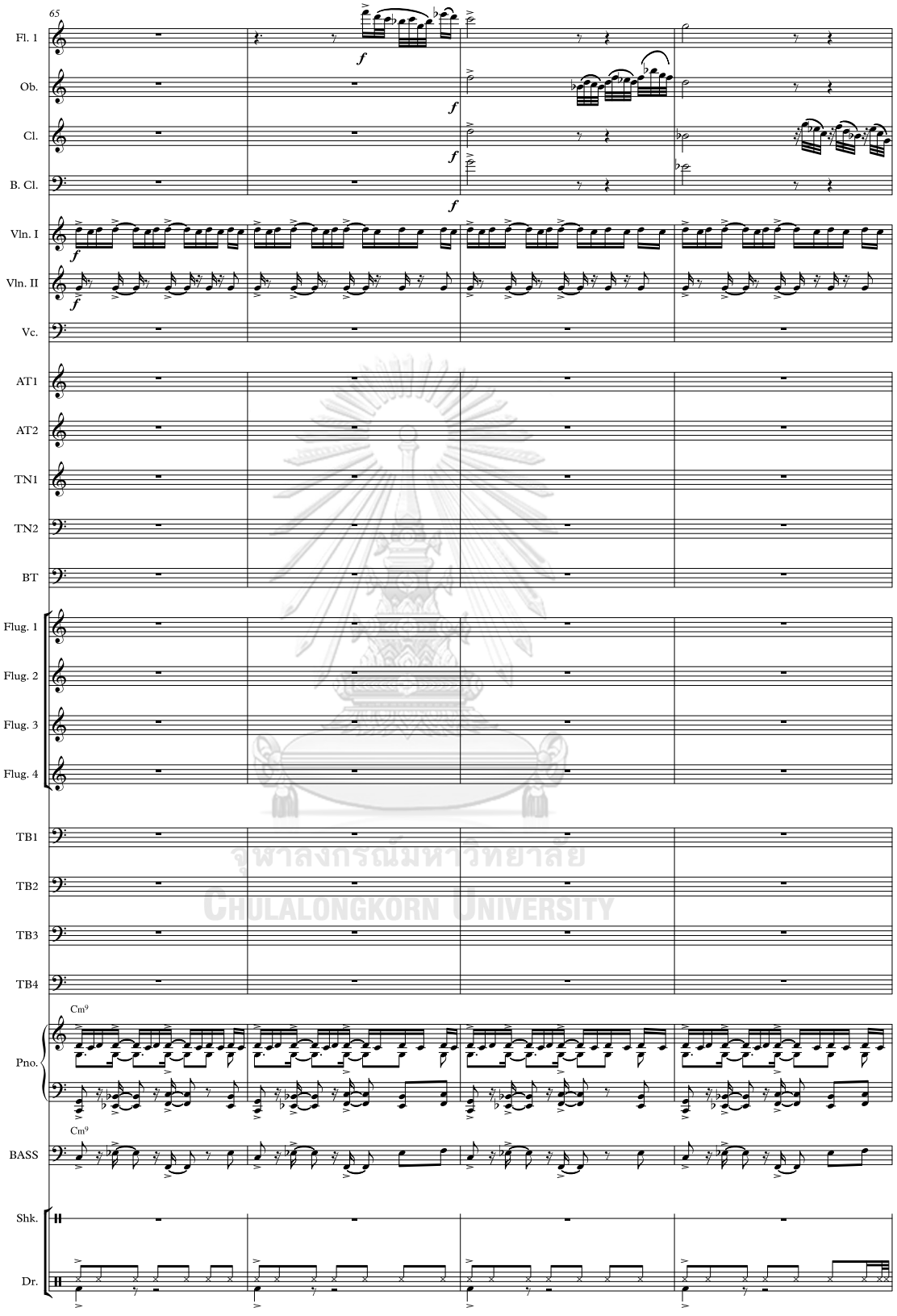
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

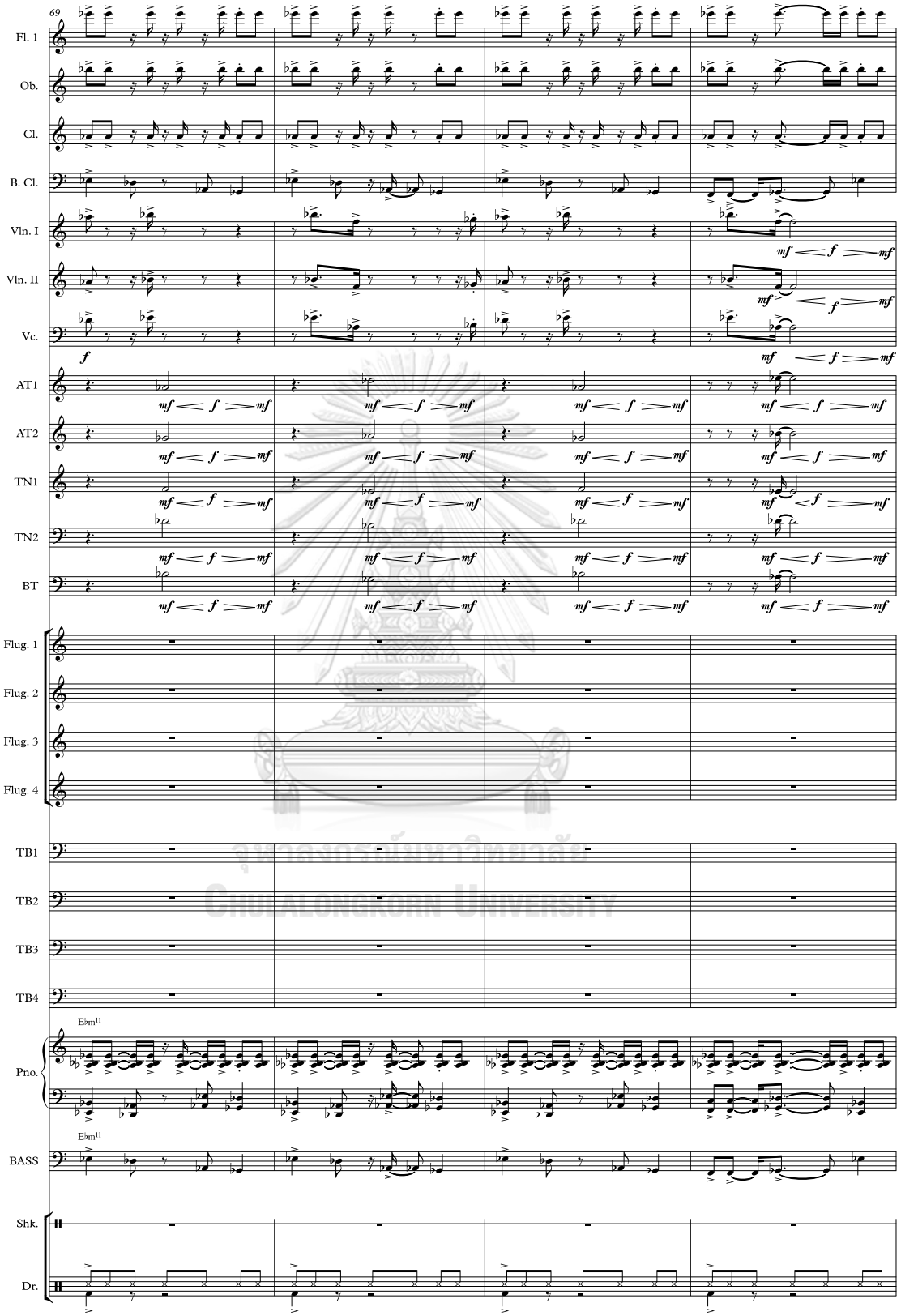
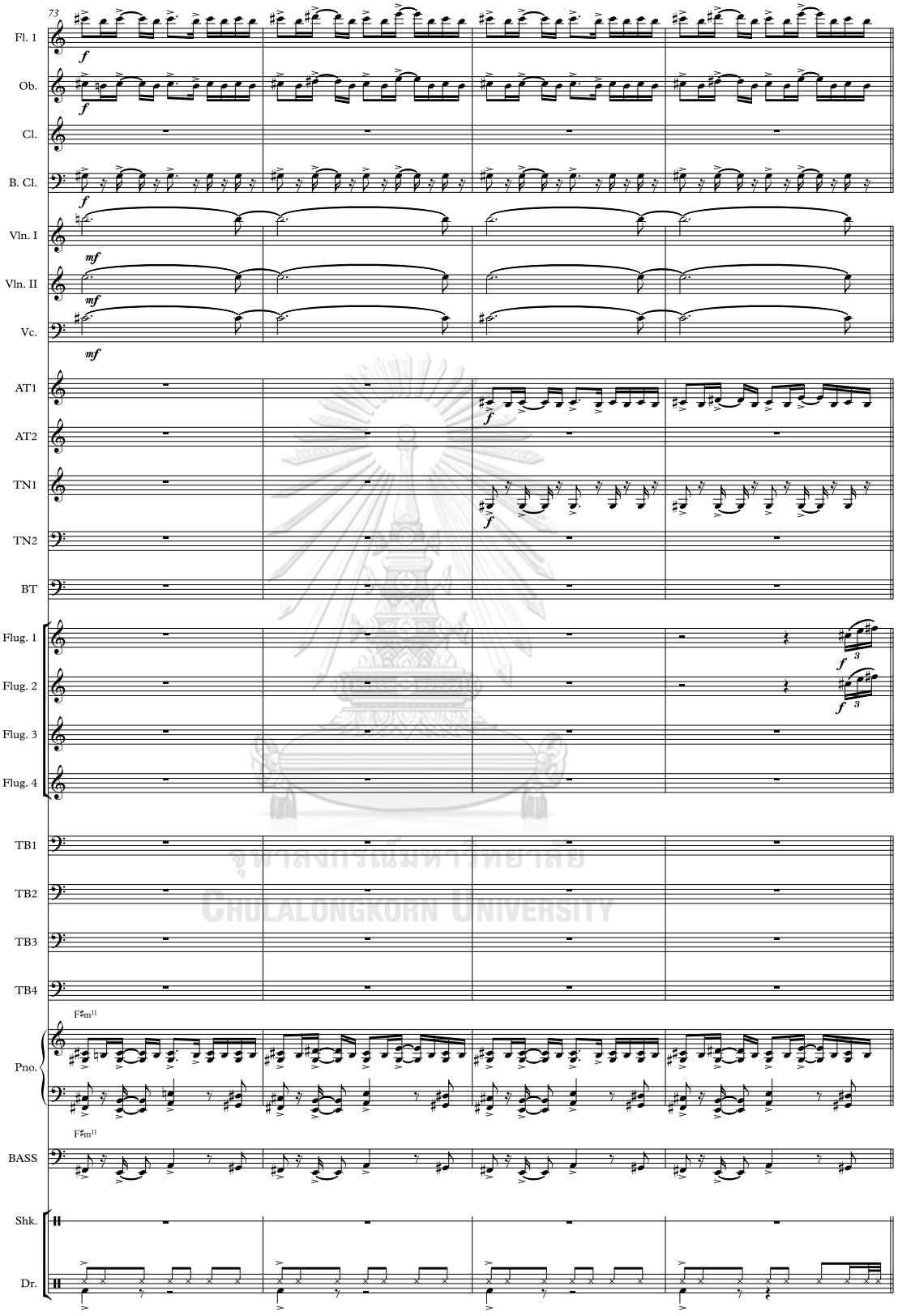
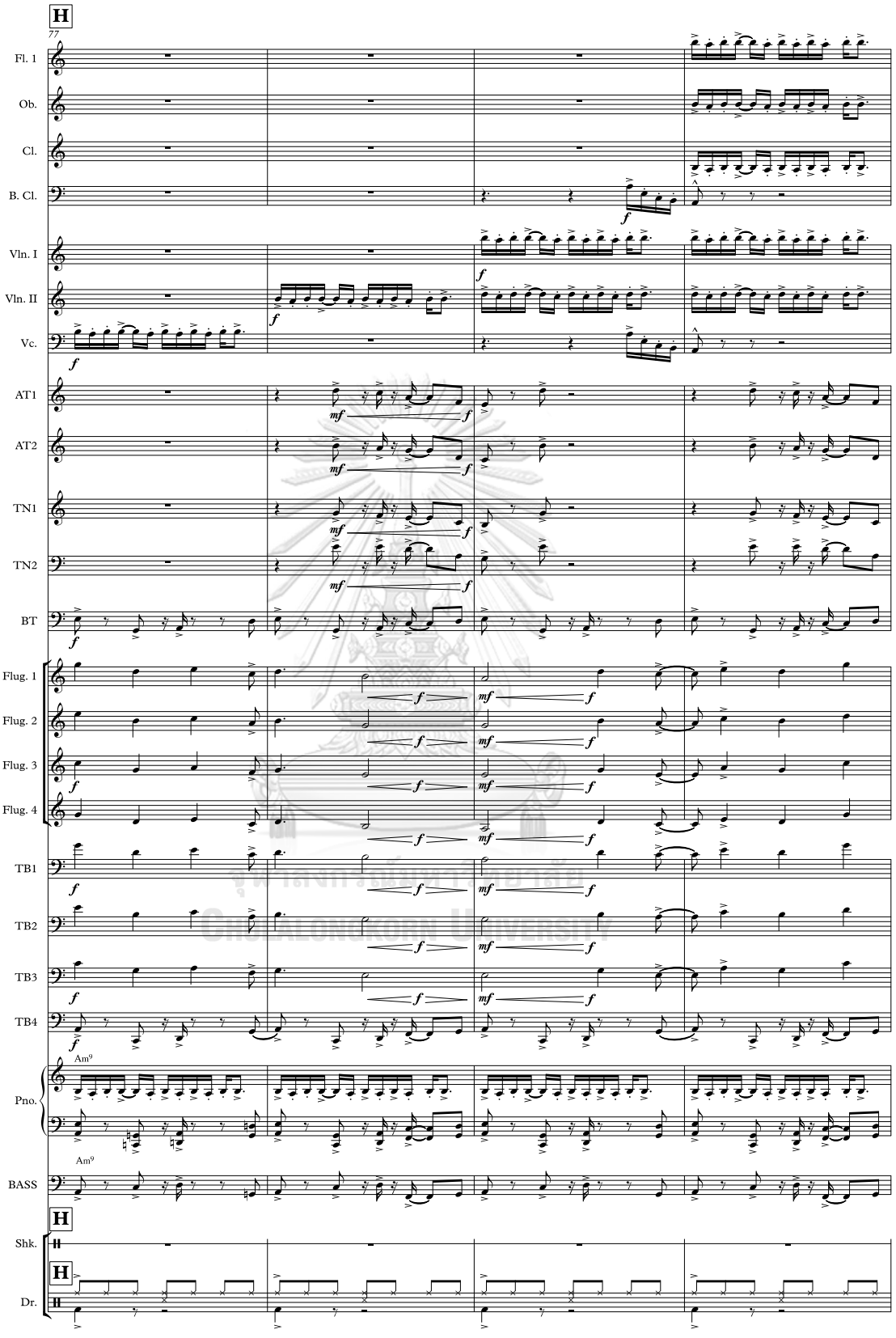
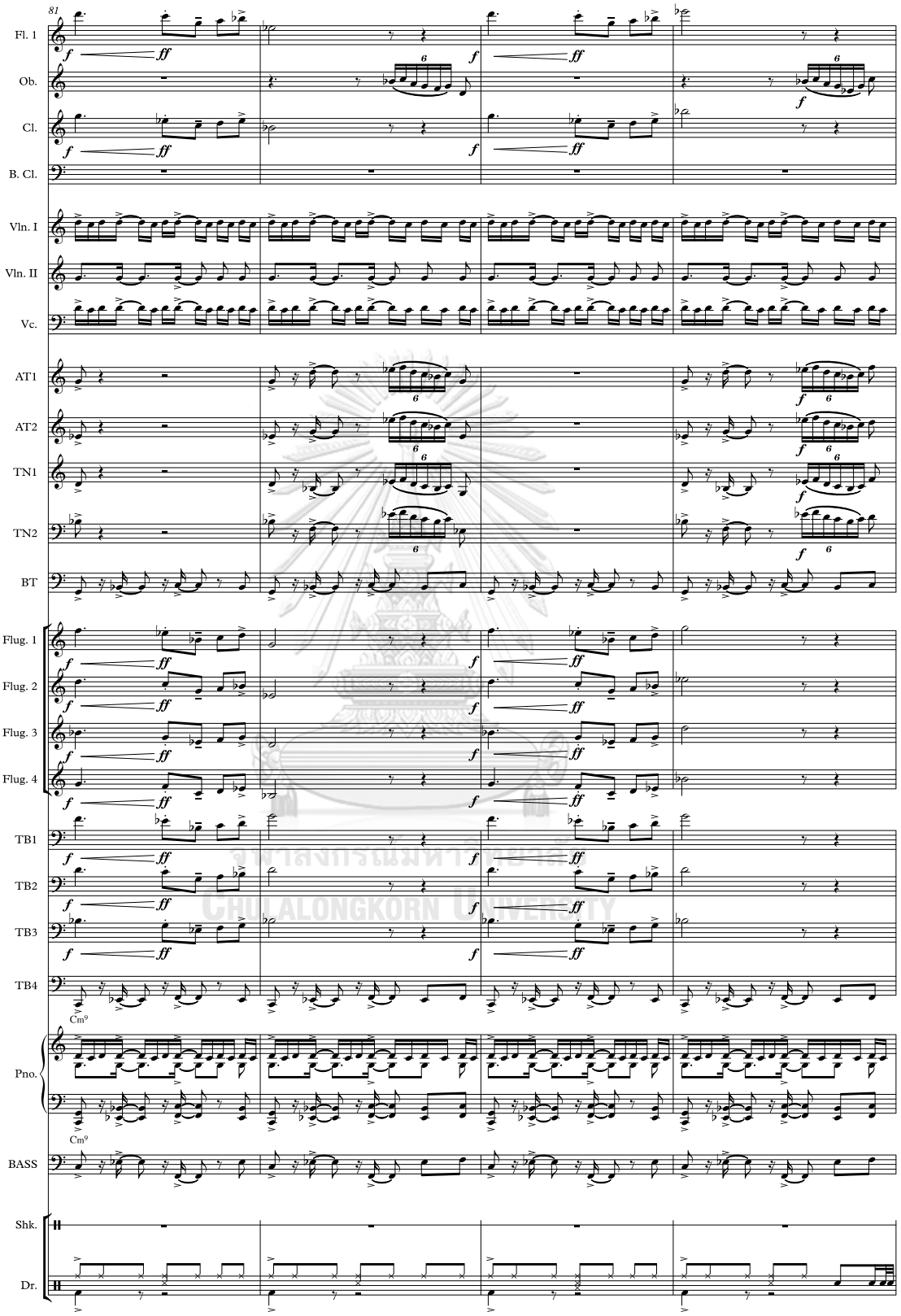
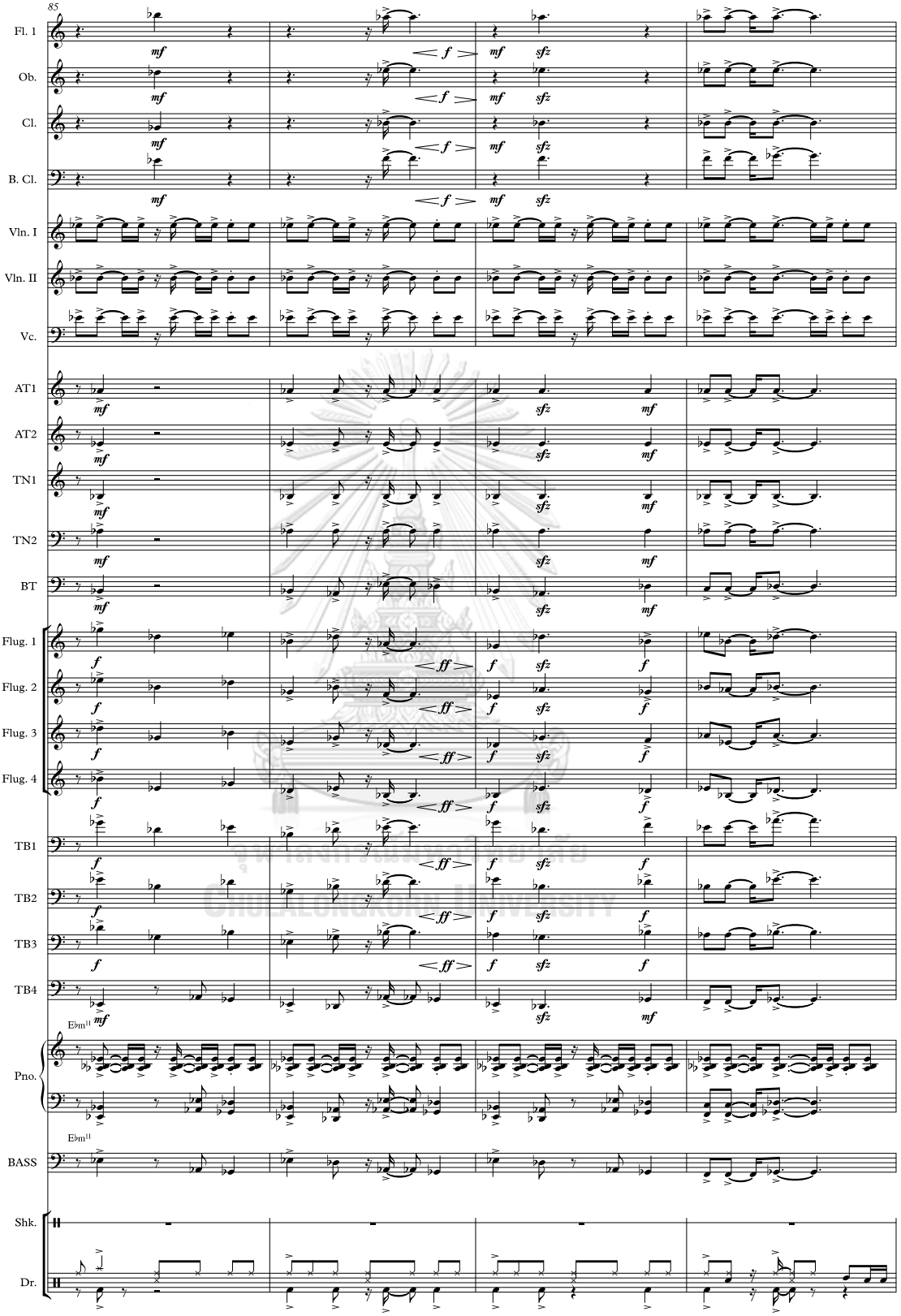
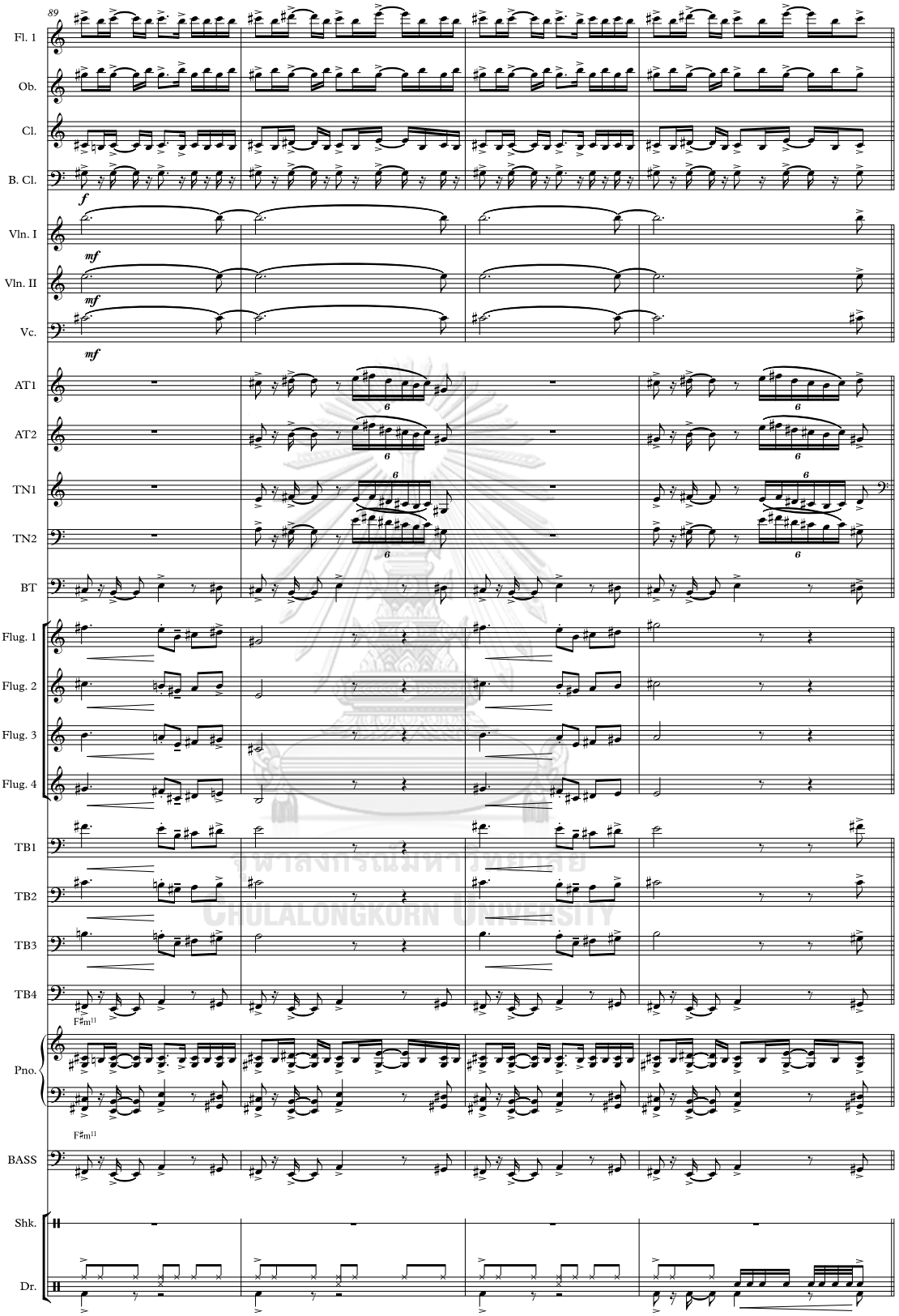
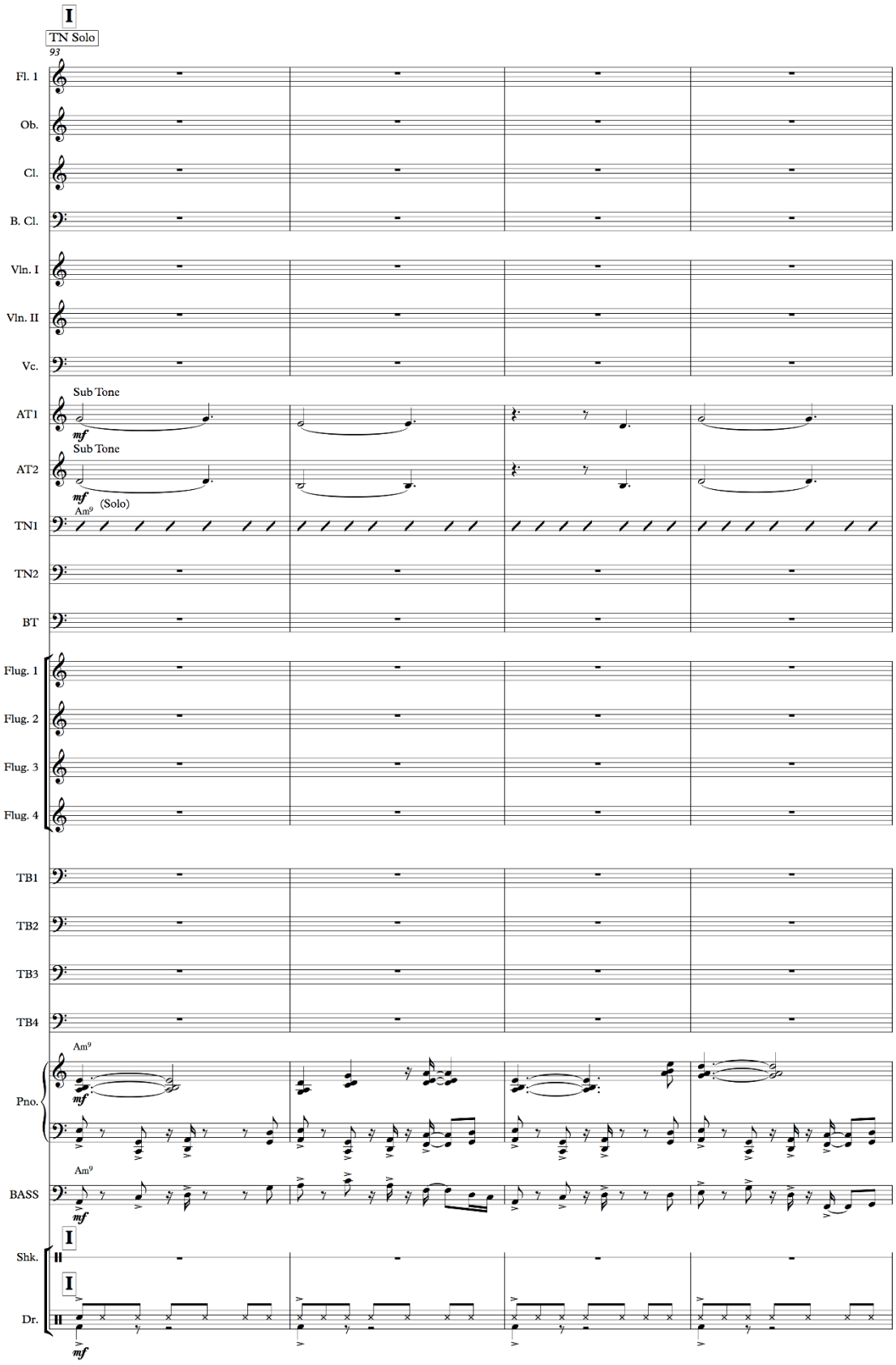
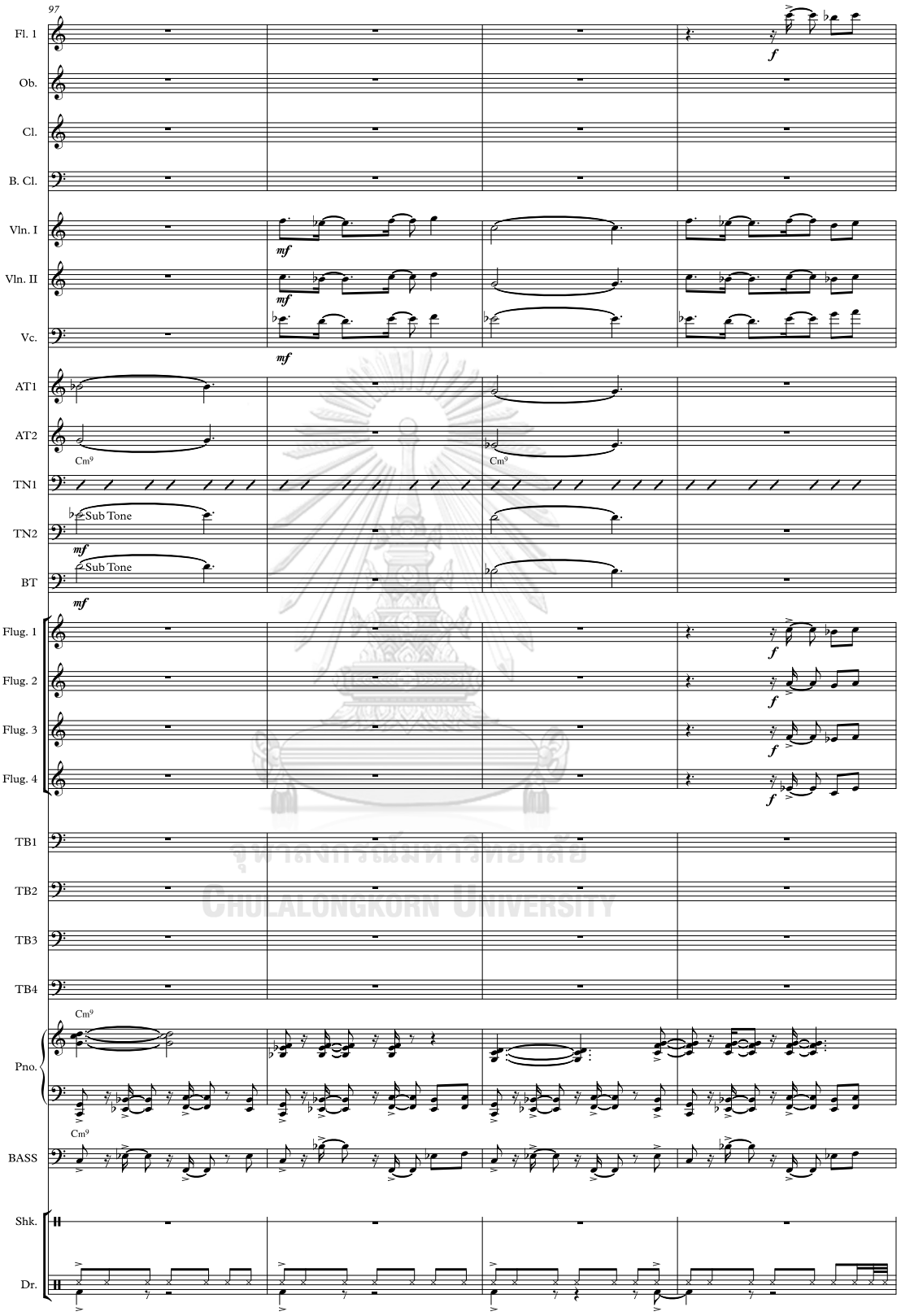
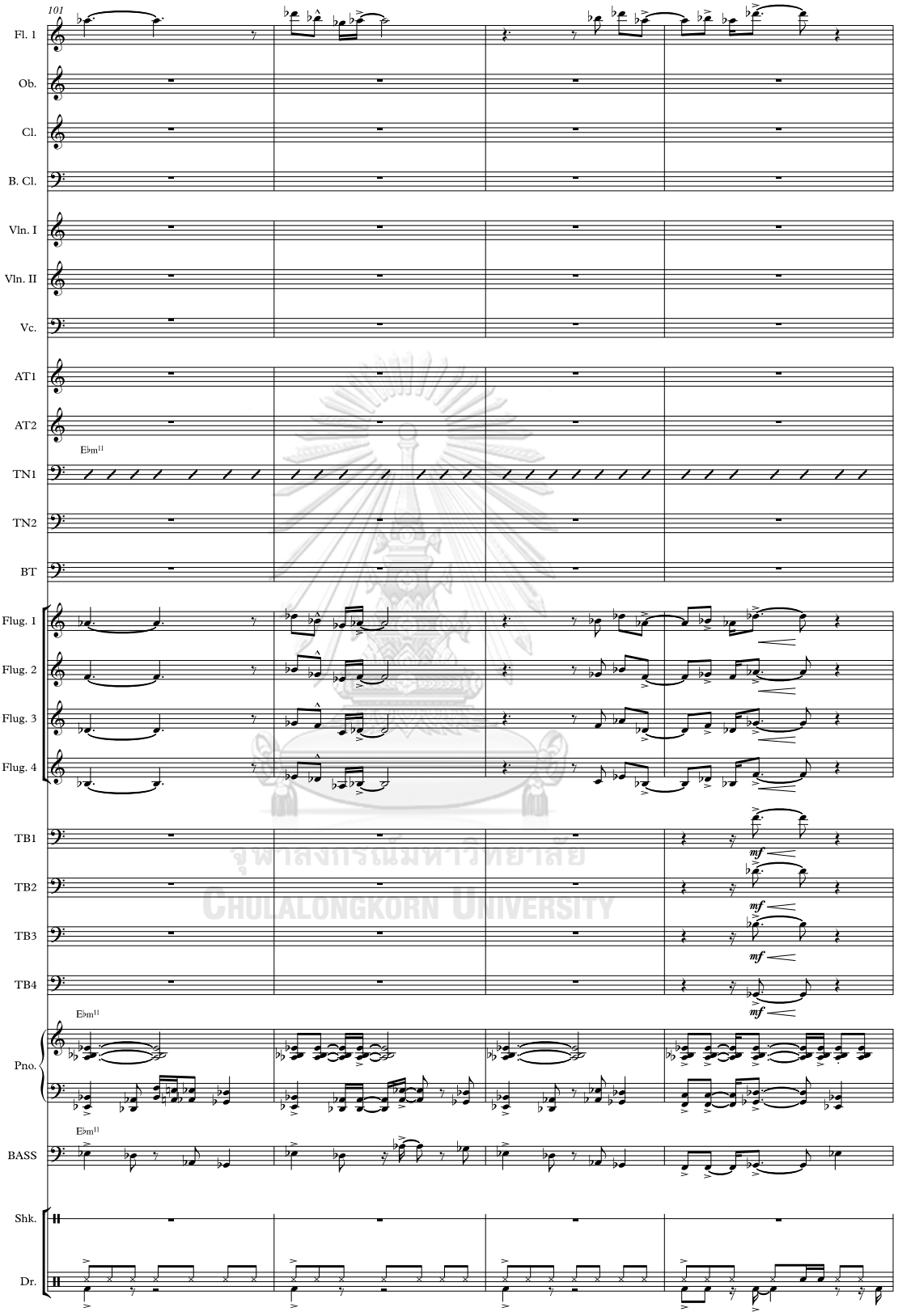
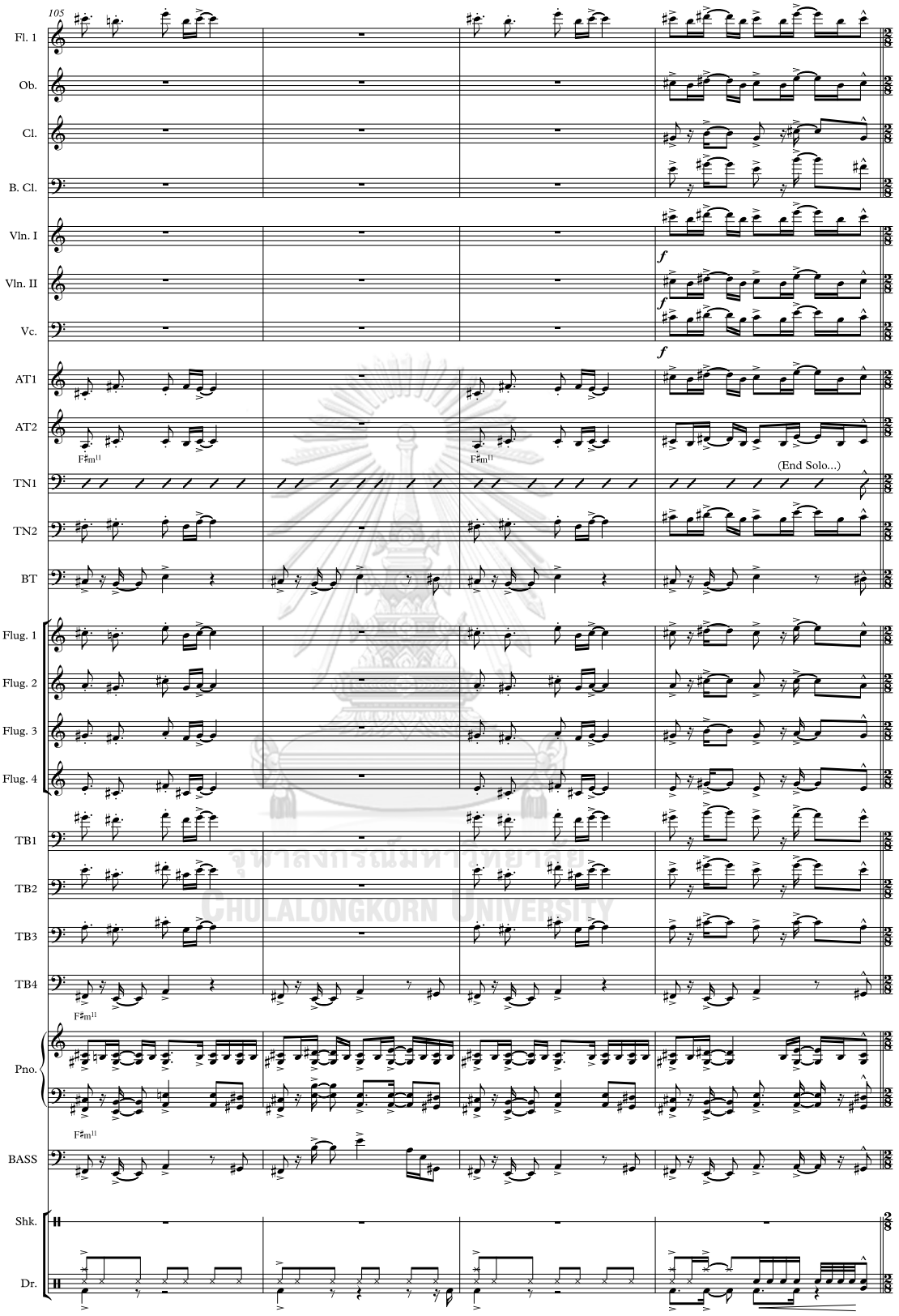
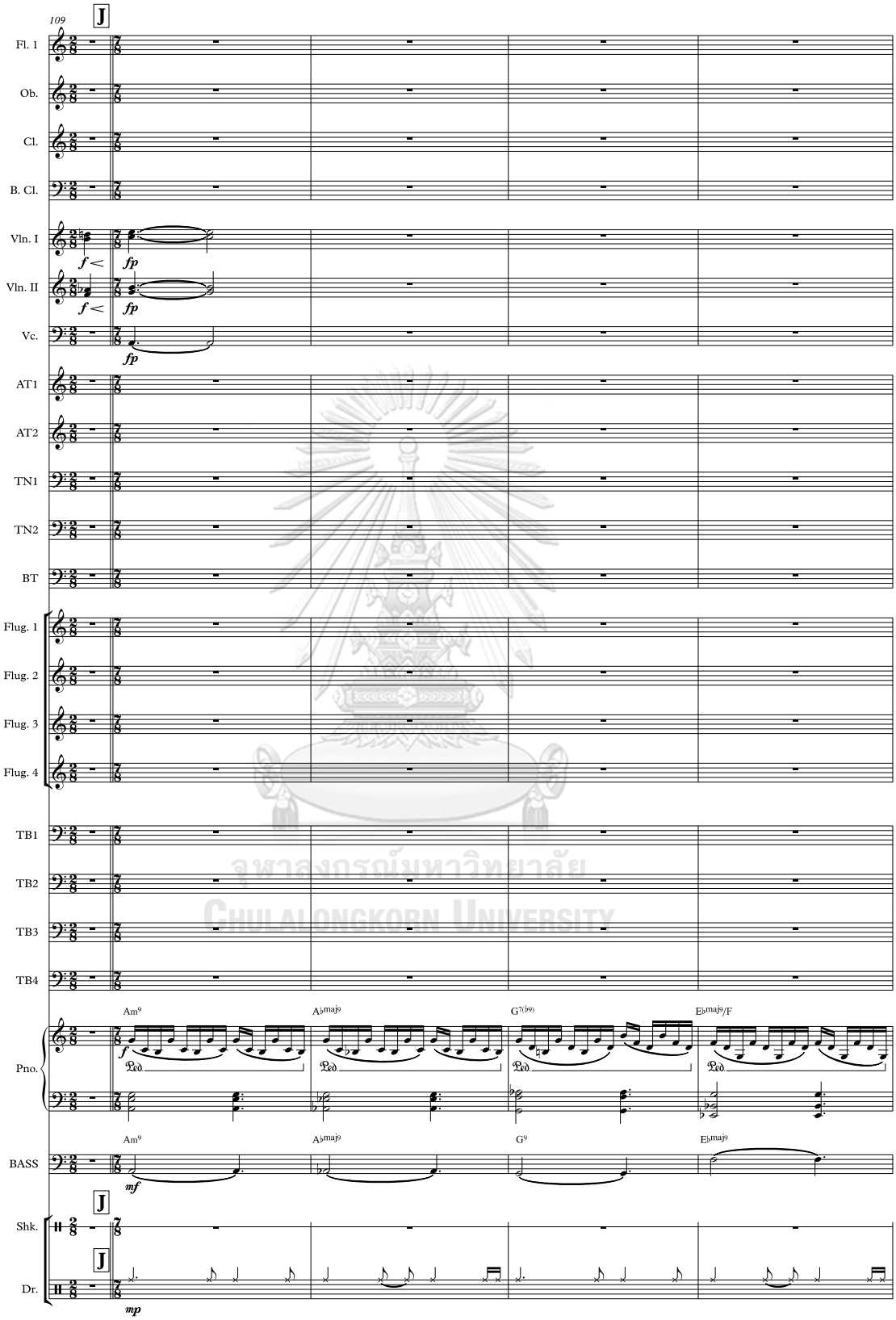
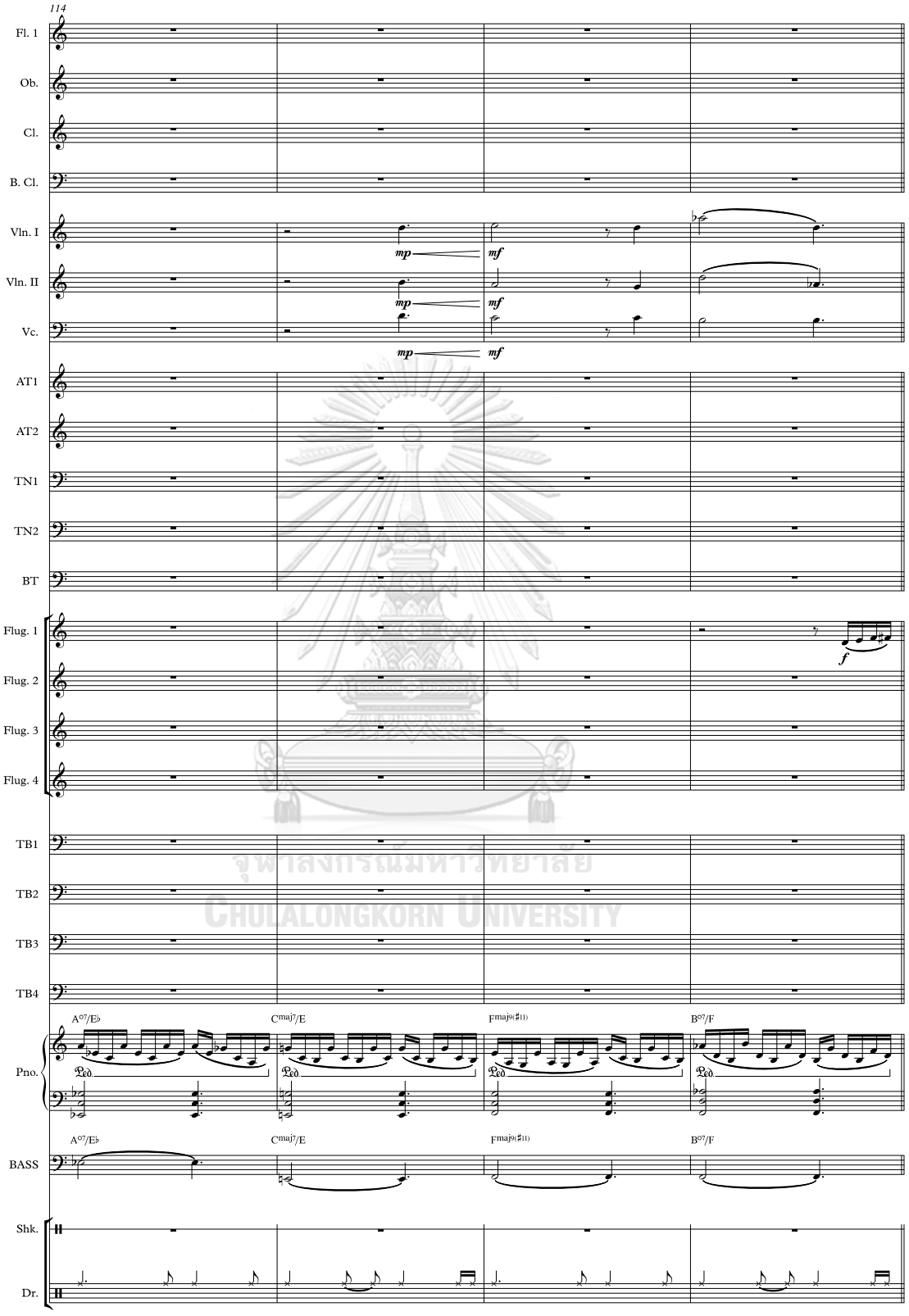


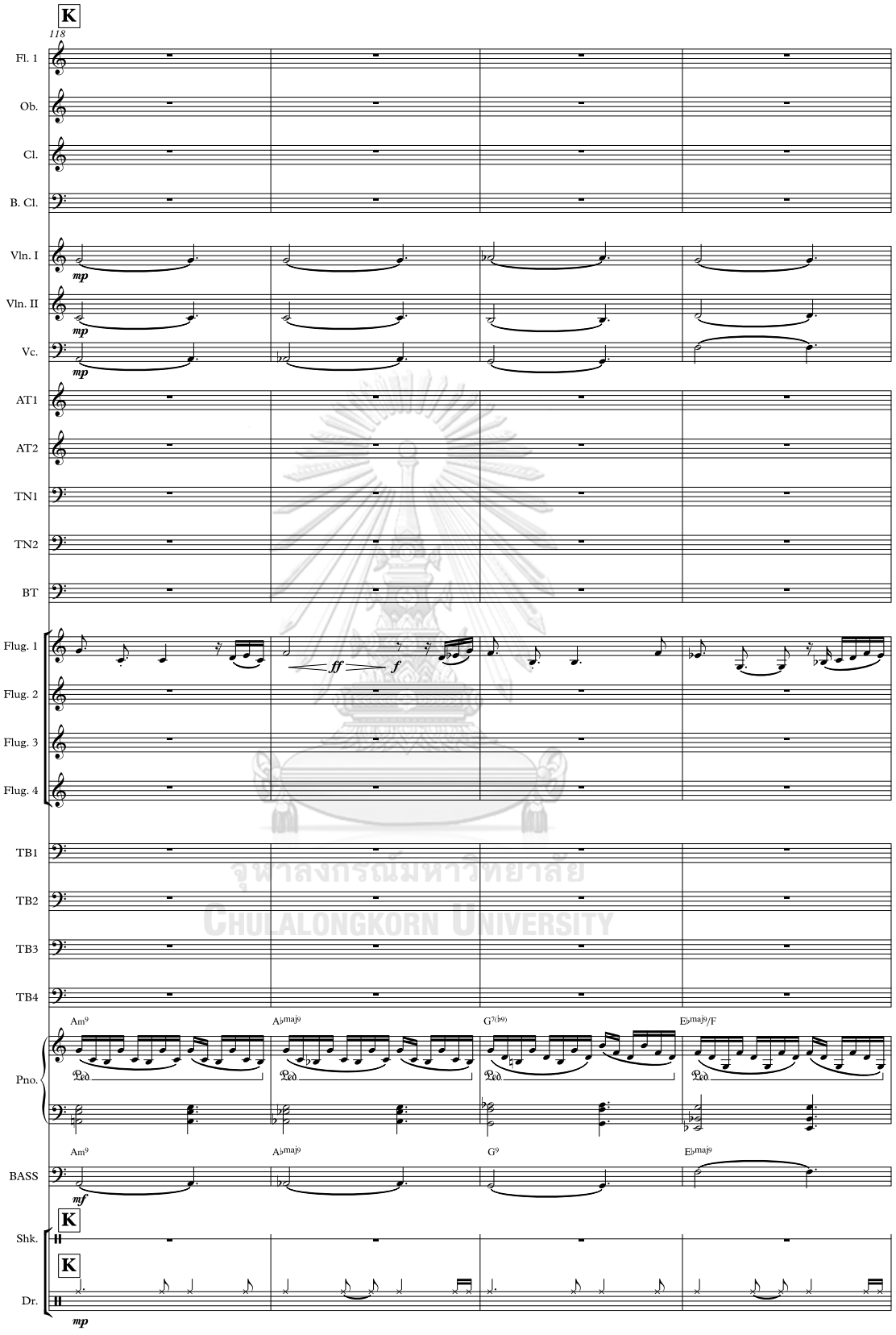
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

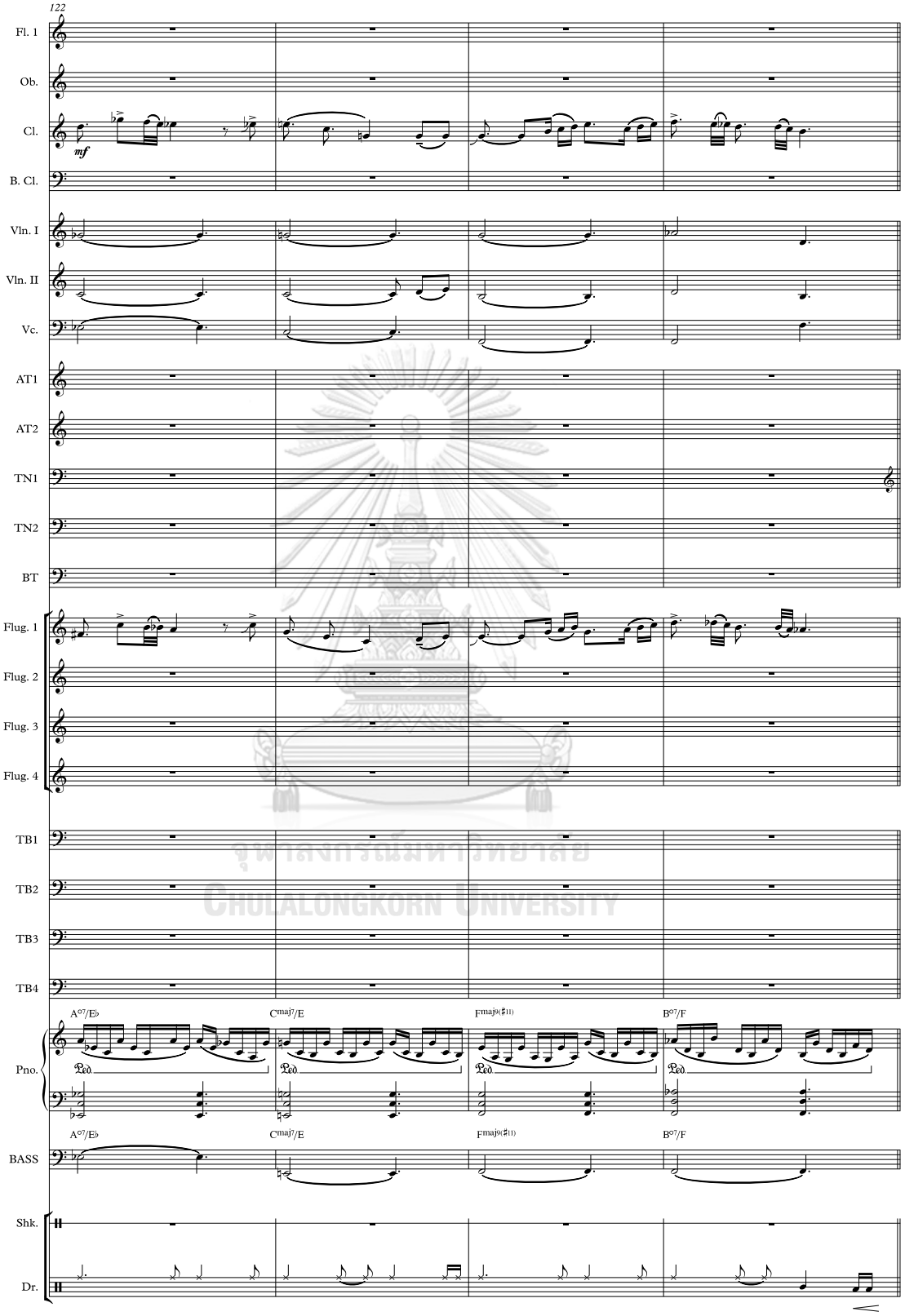
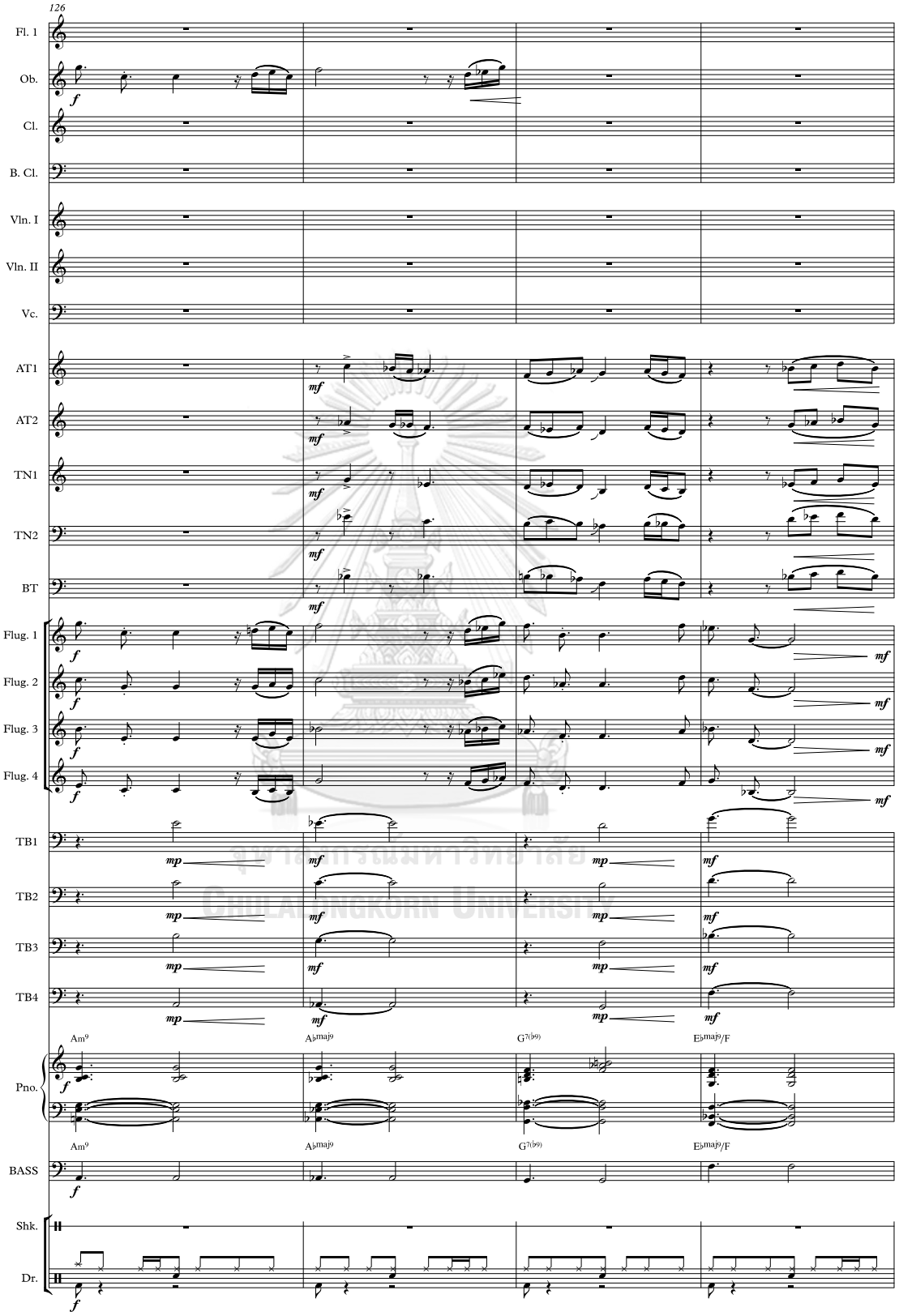
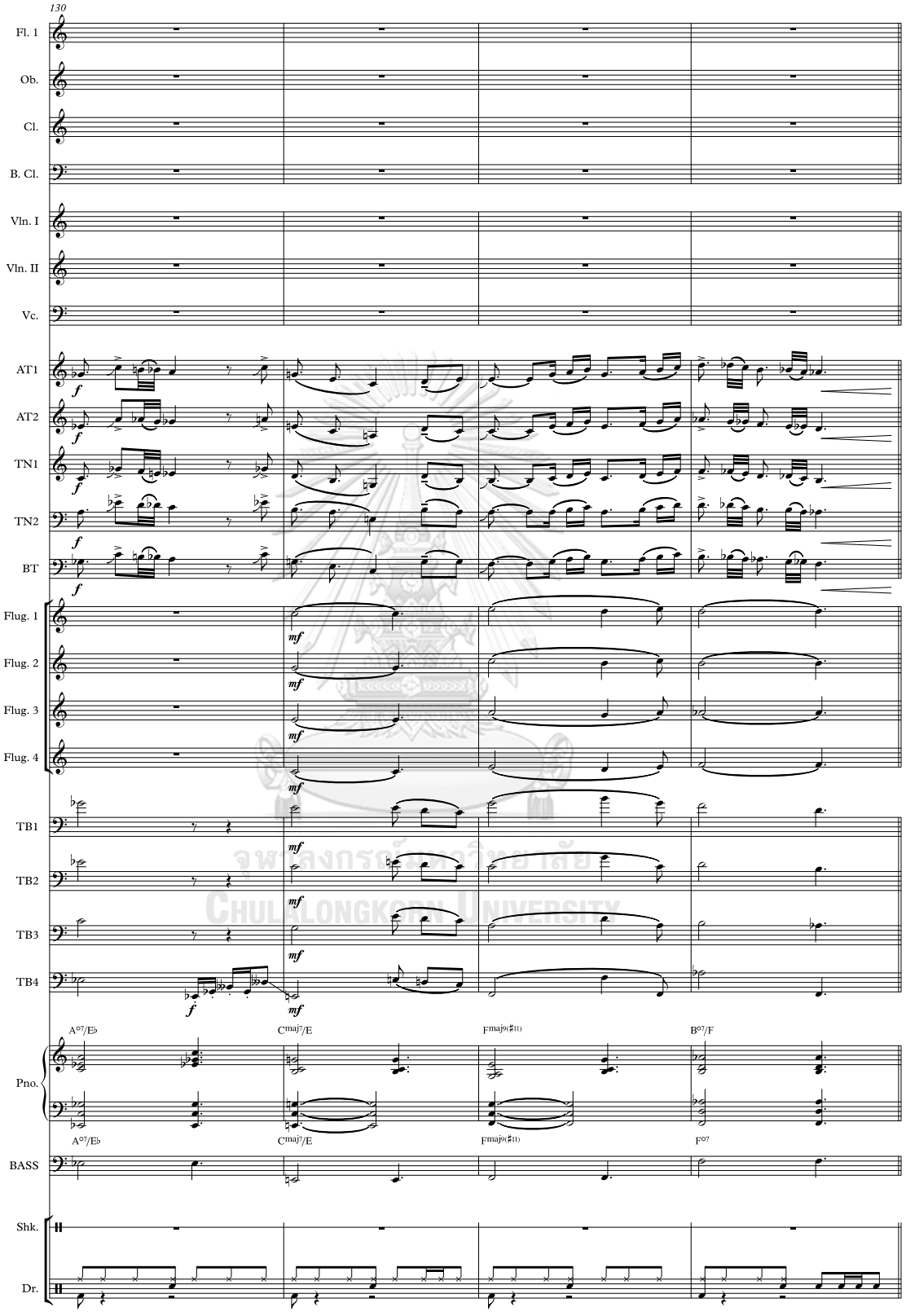


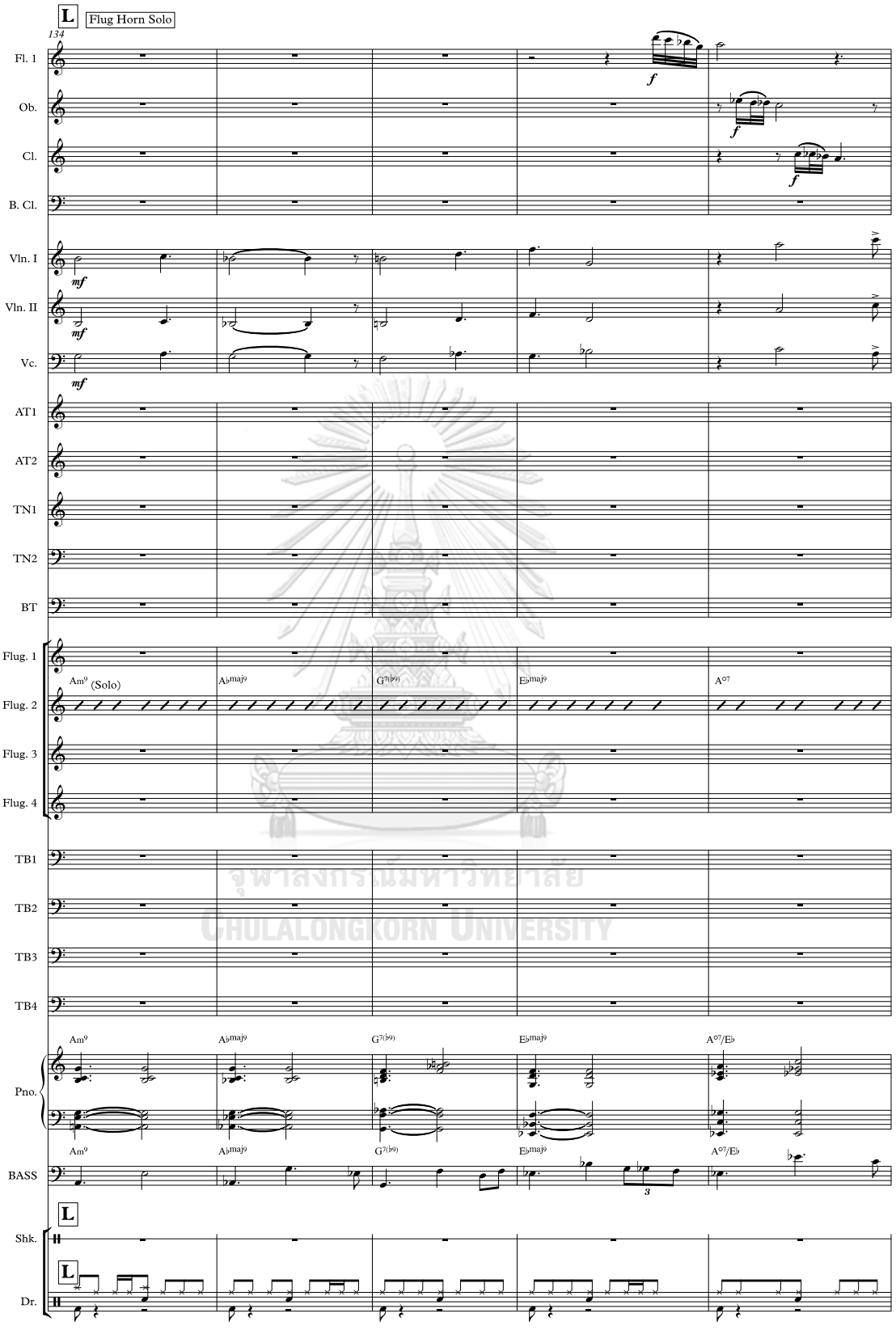
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

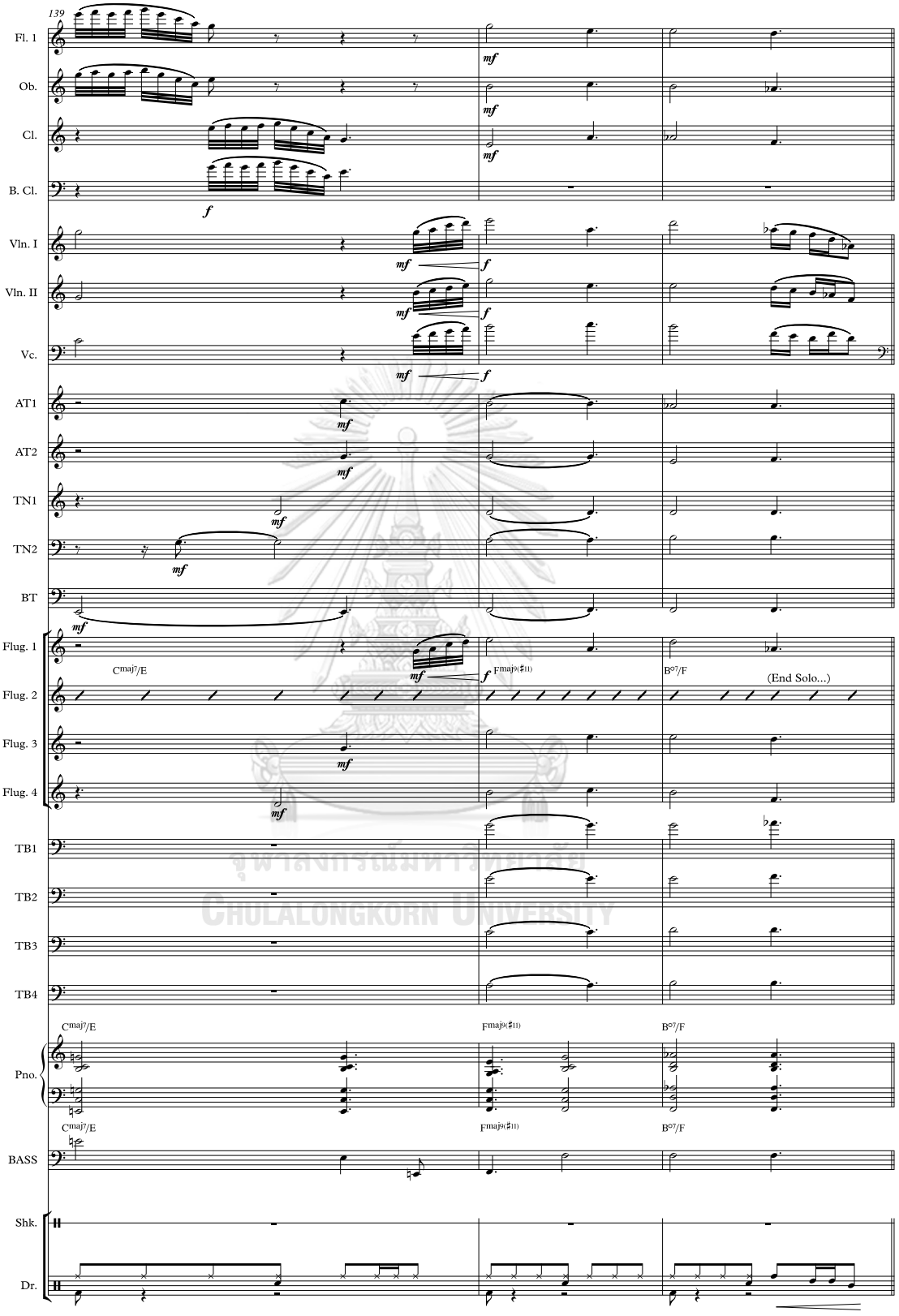
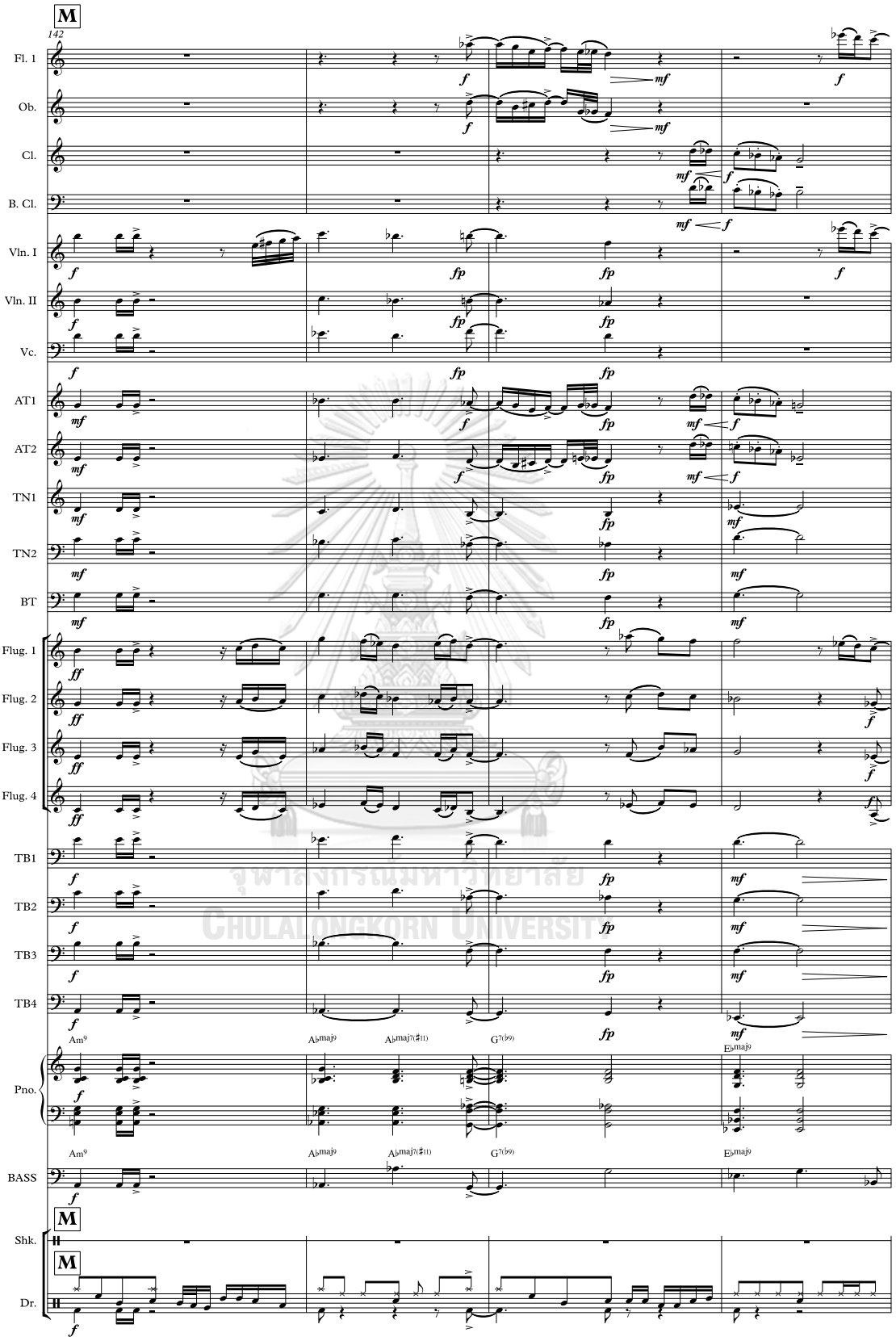
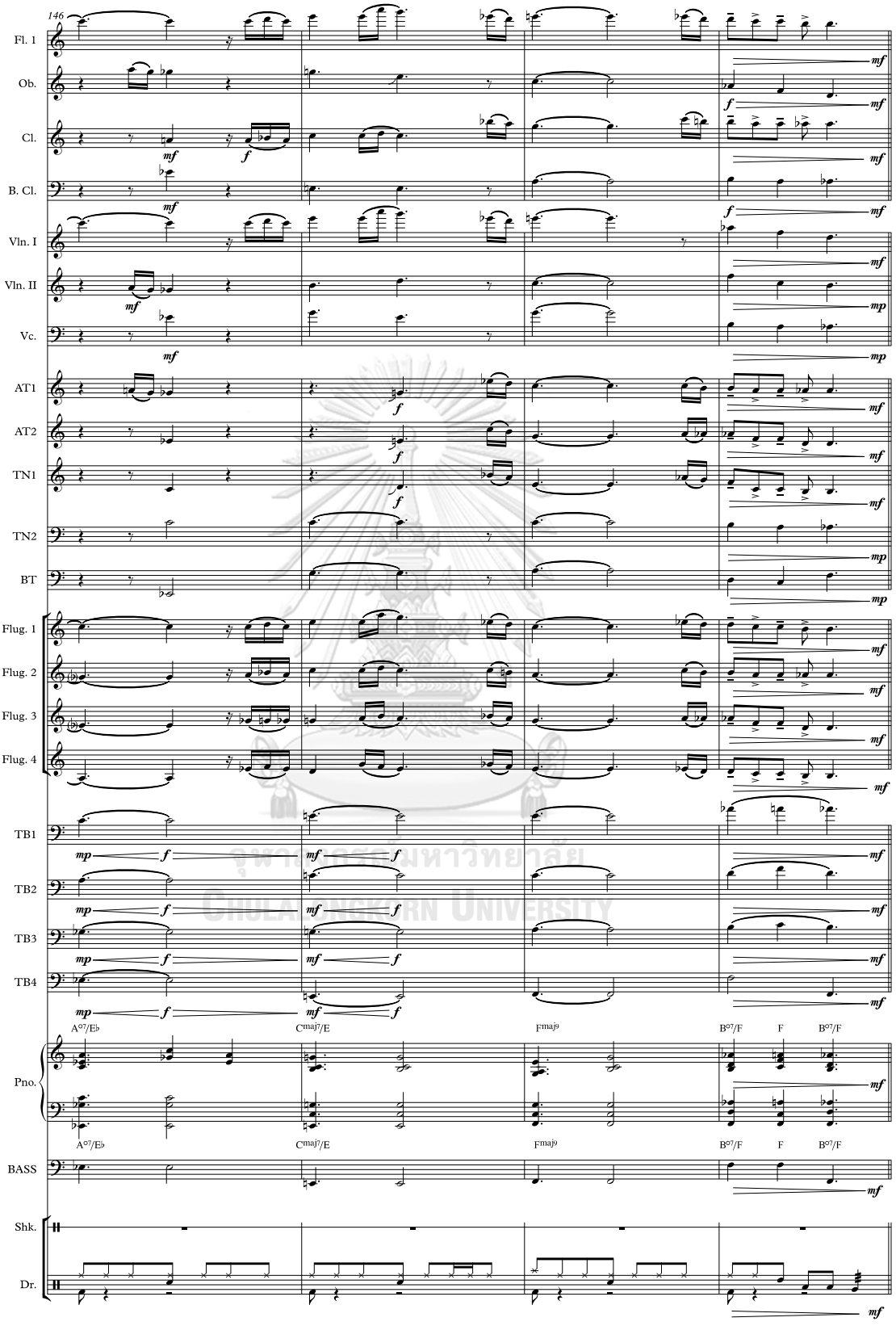
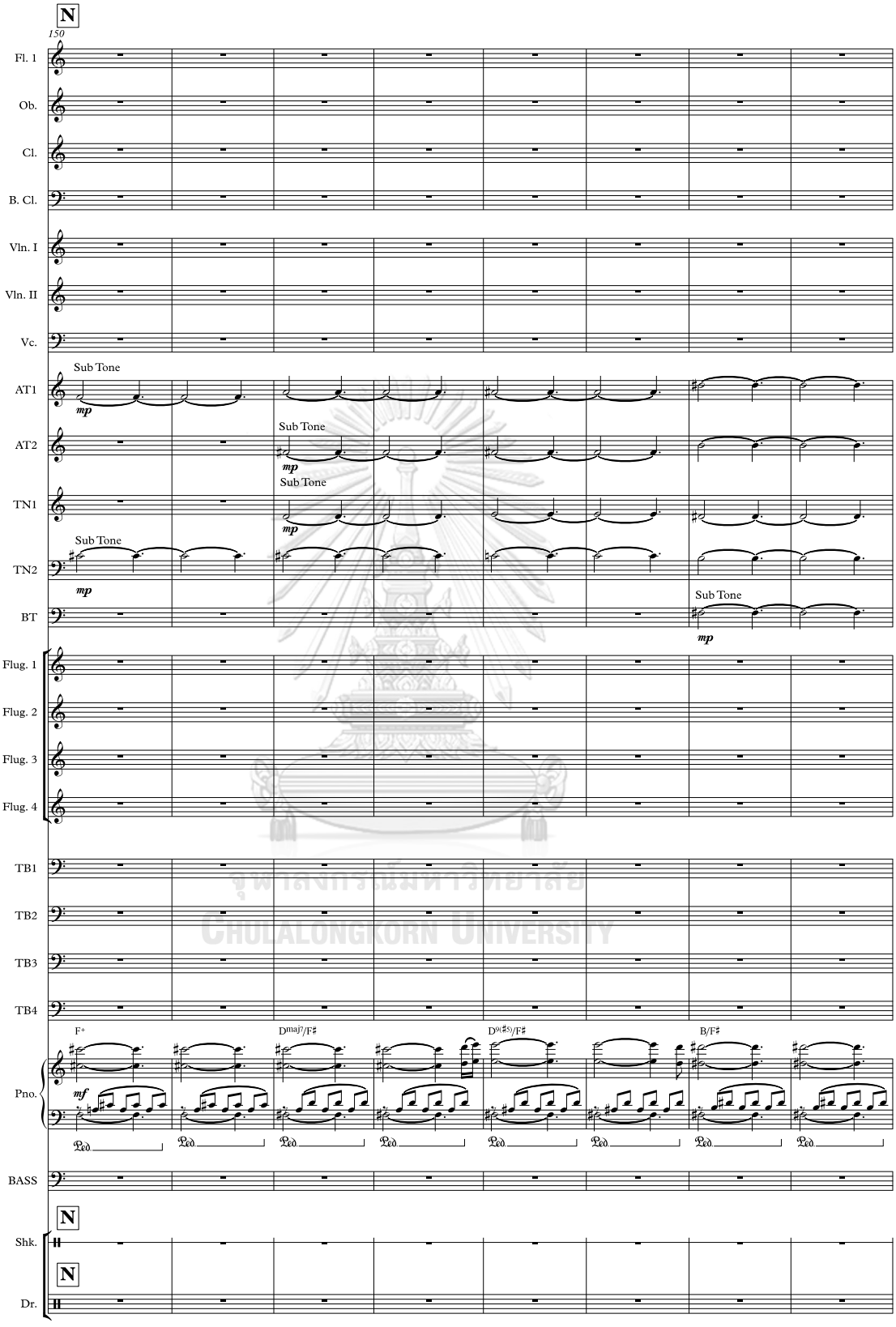
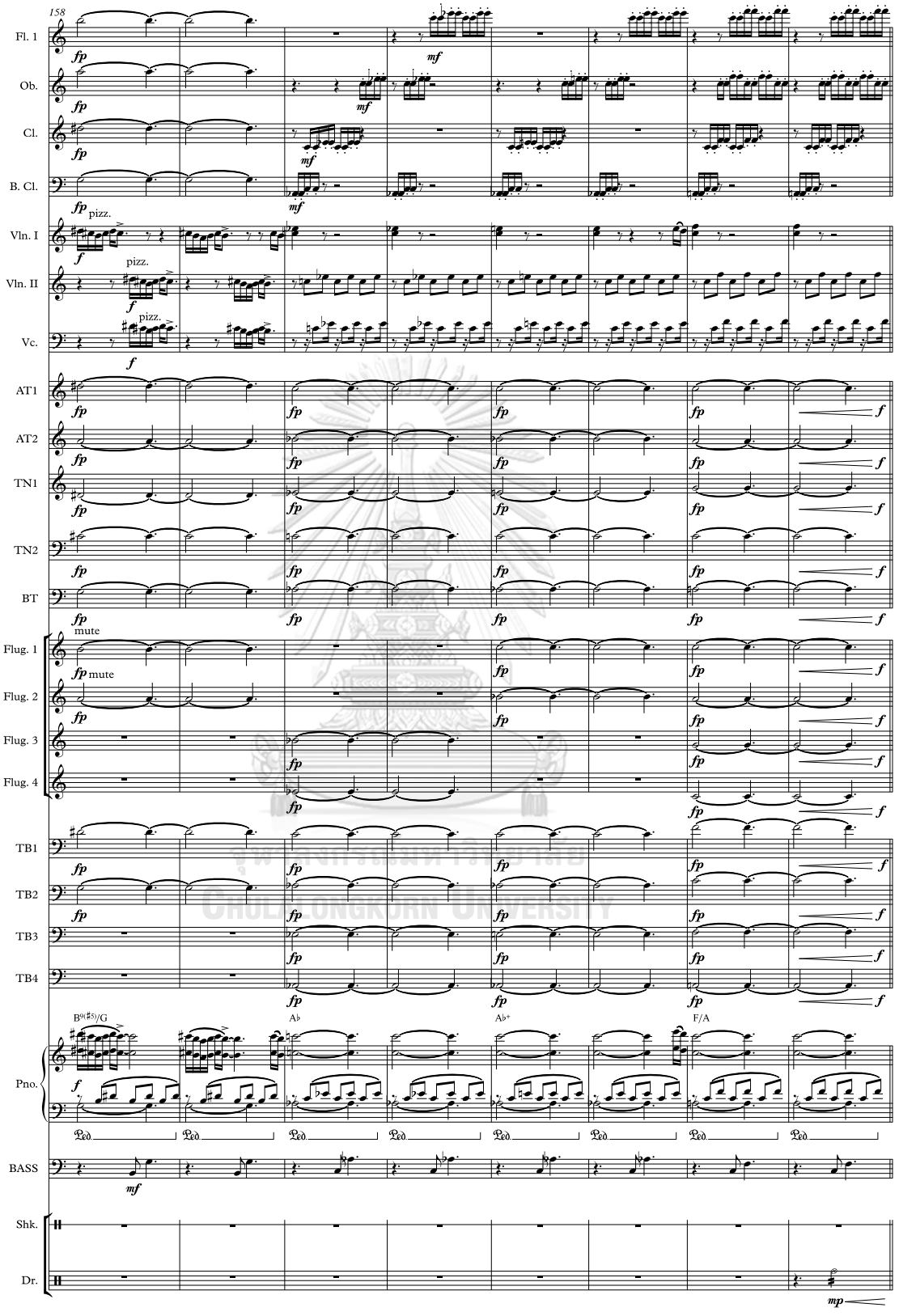
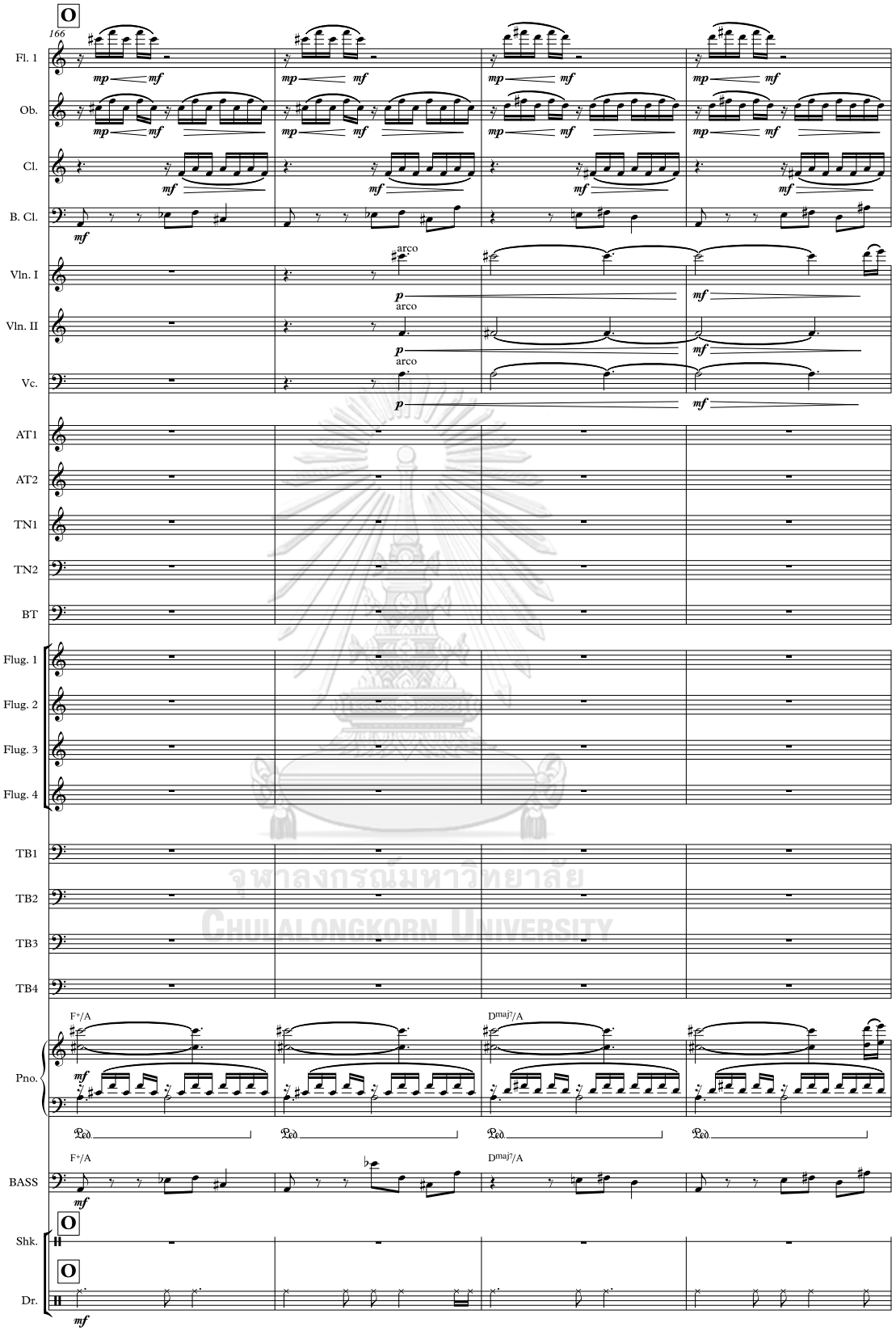
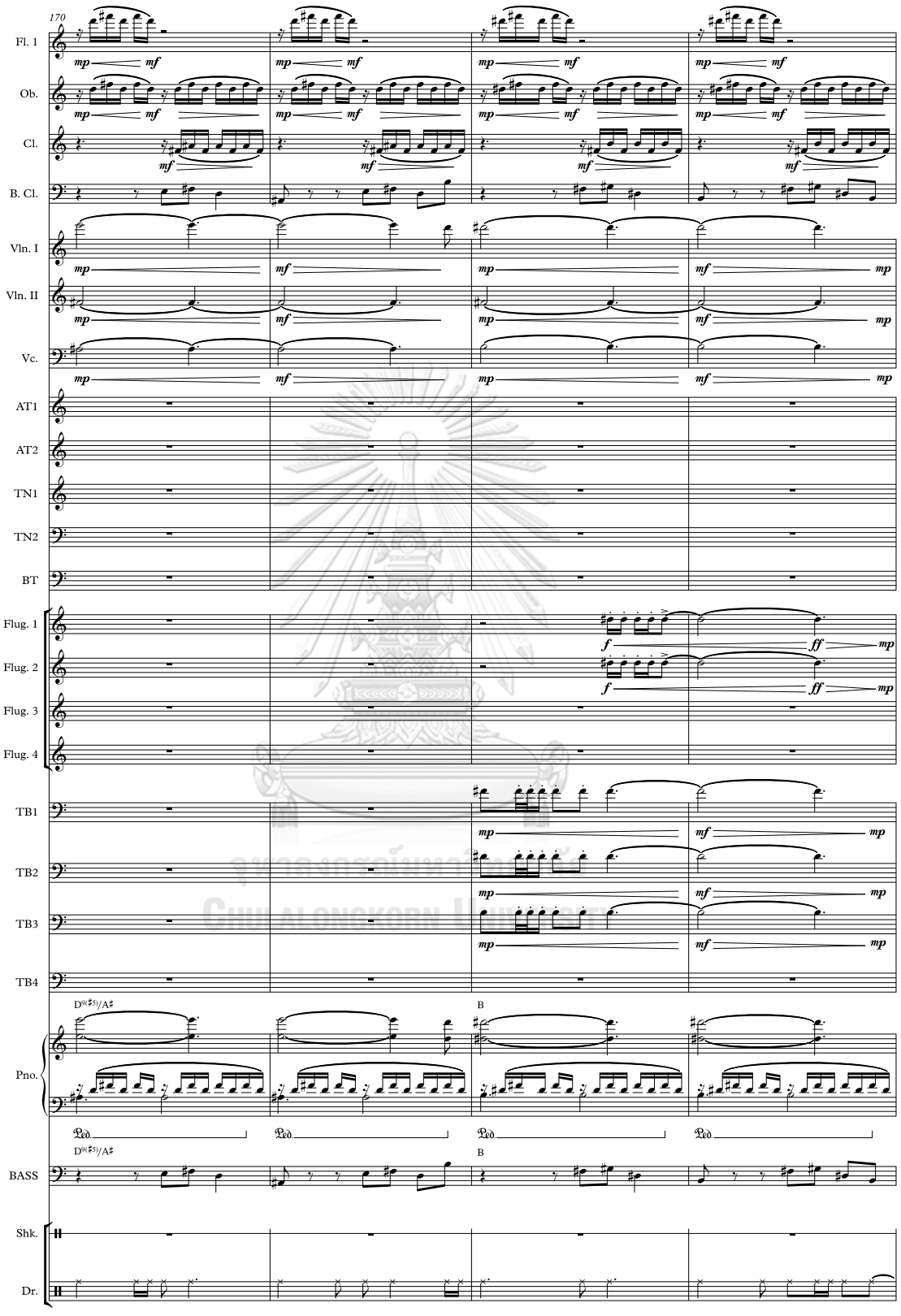
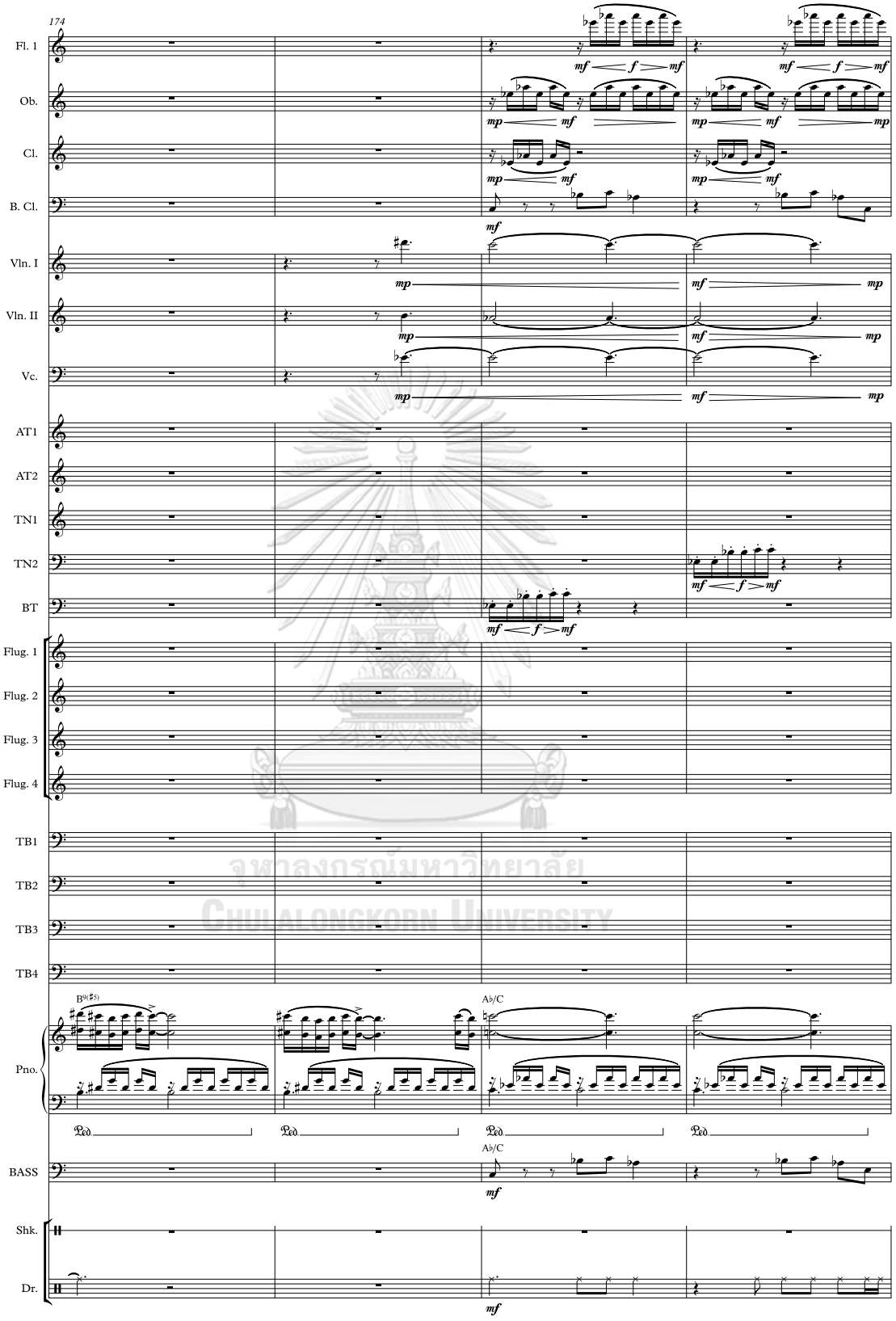
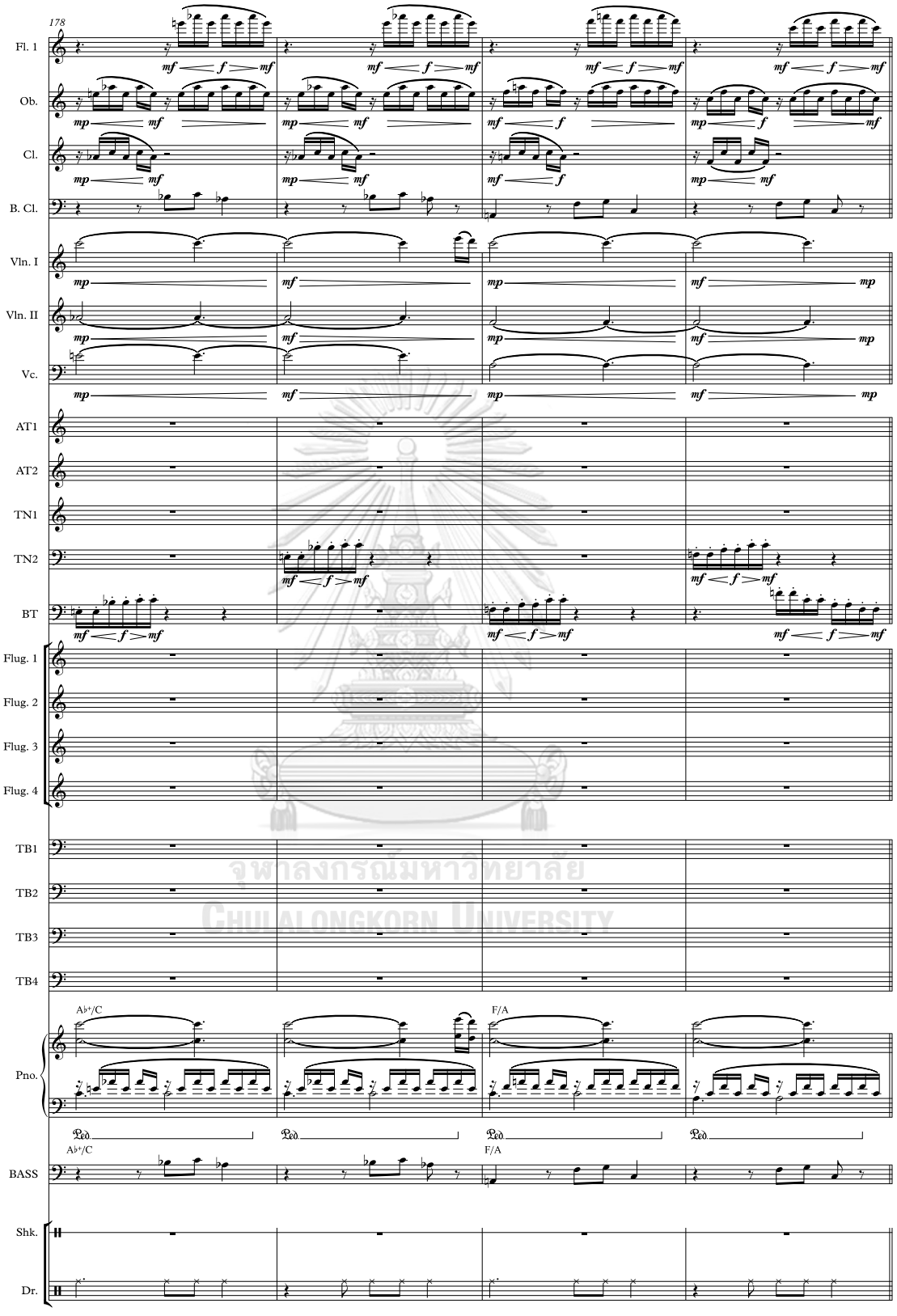
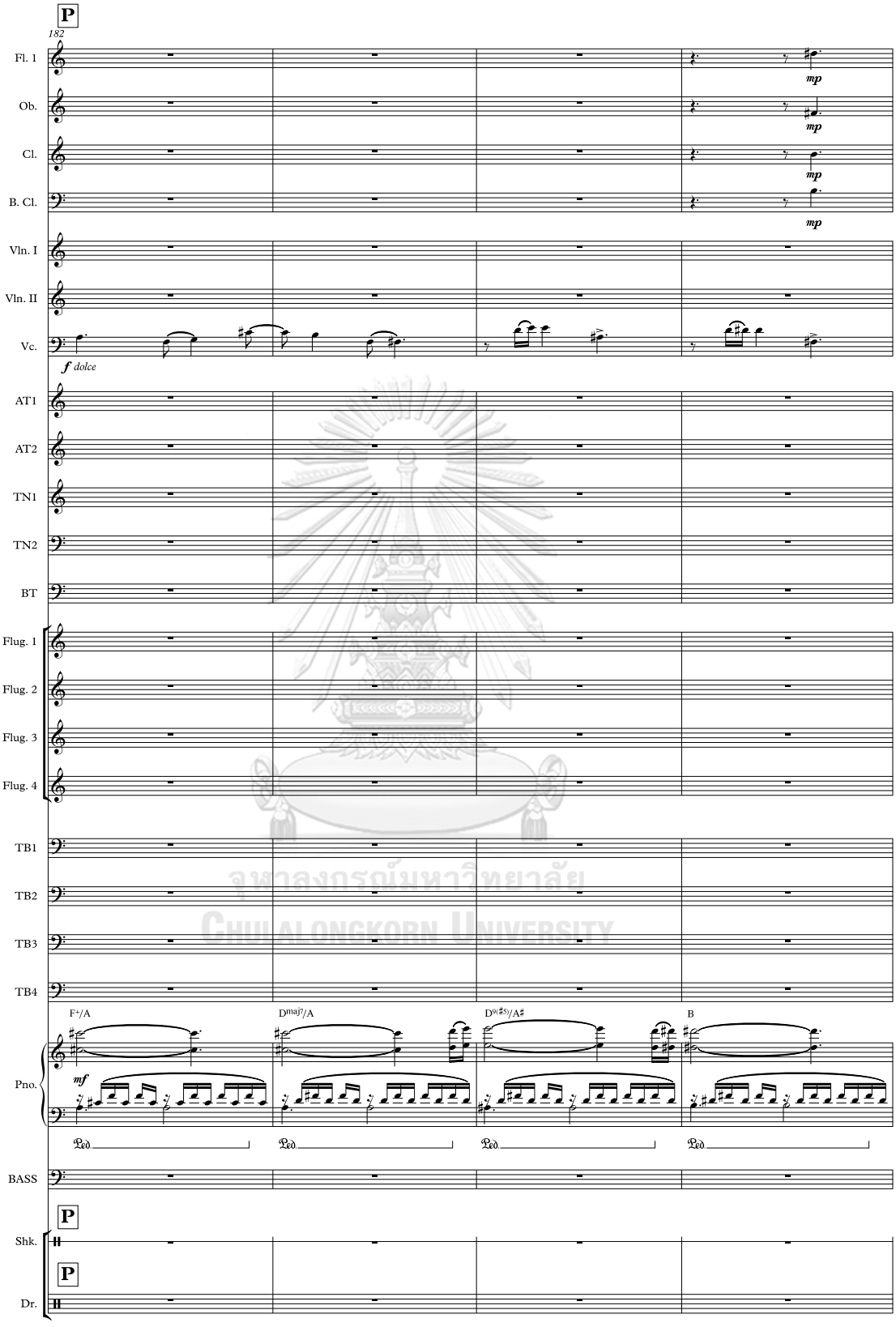
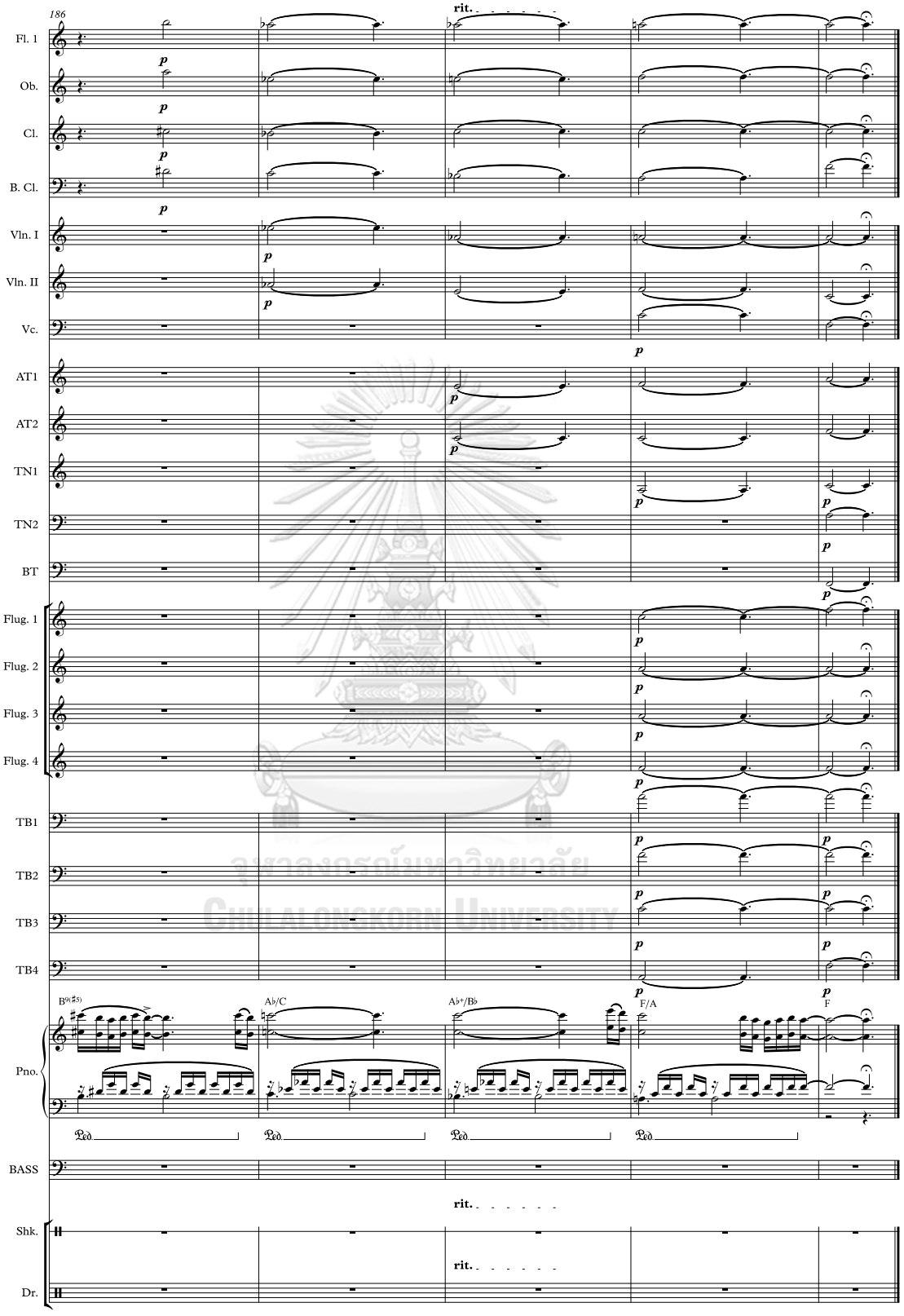


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

H
77
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
Flug. 1
Flug. 2
Flug. 3
Flug. 4
TB1
TB2
TB3
TB4
Am9
Pno.
Am9
BASS
H
Shk.
H
Dr.

81
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
Flug. 1
Flug. 2
Flug. 3
Flug. 4
TB1
TB2
TB3
TB4
Cm9
Pno.
Cm9
BASS
Shk.
Dr.

85
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
Flug. 1
Flug. 2
Flug. 3
Flug. 4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Shk.
Dr.
Ebm11
Ebm11

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

I
TN Solo
93
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Sub Tone
AT1
mf
Sub Tone
AT2
mf
Am9
(Solo)
TN1
TN2
BT
Flug. 1
Flug. 2
Flug. 3
Flug. 4
TB1
TB2
TB3
TB4
Am9
Pno.
mf
Am9
BASS
mf
I
Shk.
I
Dr.
mf

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

158
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
Flug. 1
Flug. 2
Flug. 3
Flug. 4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Shk.
Dr.
pizz.
mute
B♭(♯5)/G
A♭
A♭⁺
F/A
Ped.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

IV. The Musical Legacy of the Nation

Duration: 8.57 minutes

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Instrumentation

Flute

Oboe

Bb Clarinet

Bb Bass Clarinet

Violin I, II

Violoncello

Alto Saxophone I, II

Tenor Saxophone I, II

Baritone Saxophone

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Trumpet I, II, III, IV

Trombone I, II, III, IV

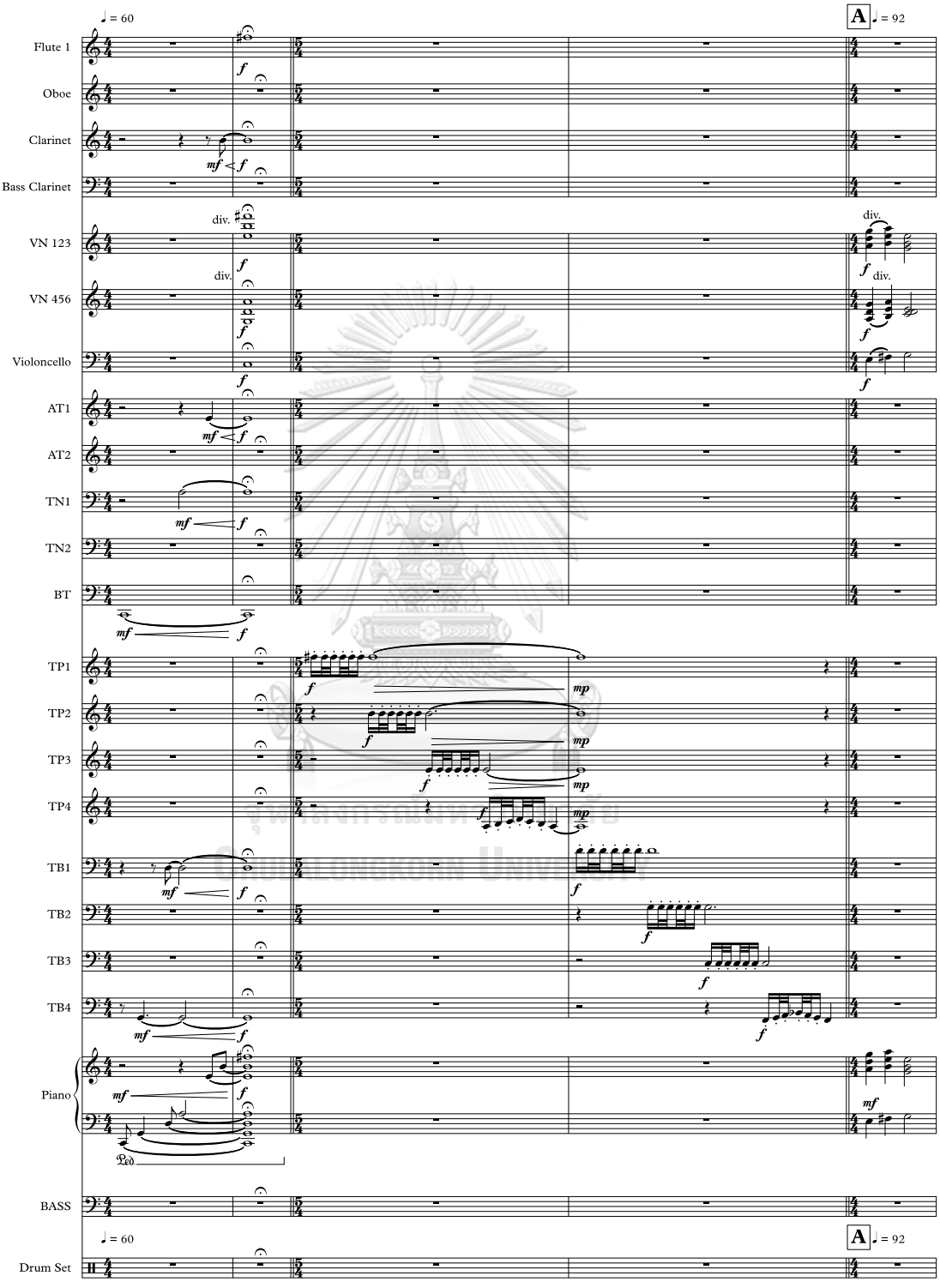
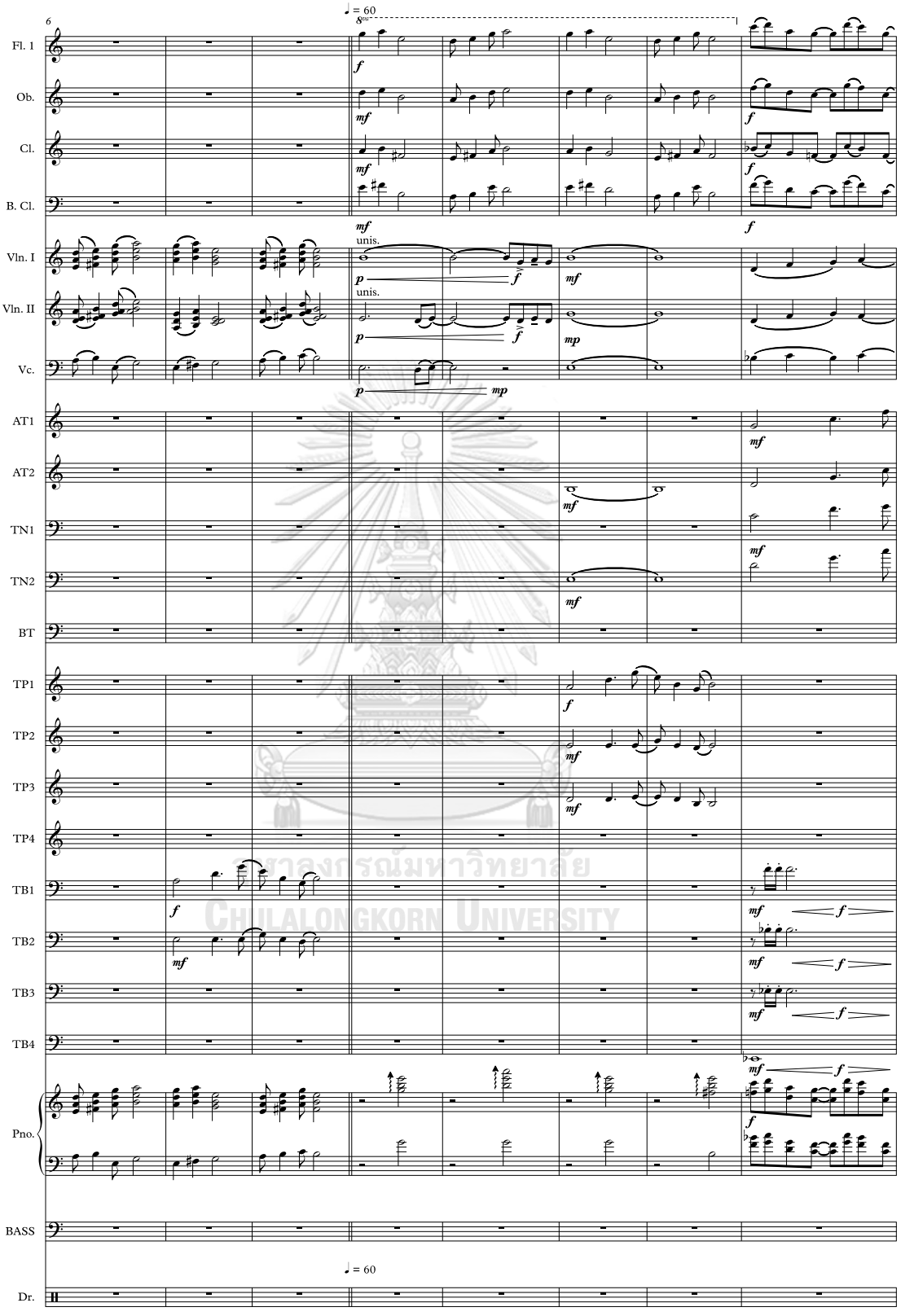
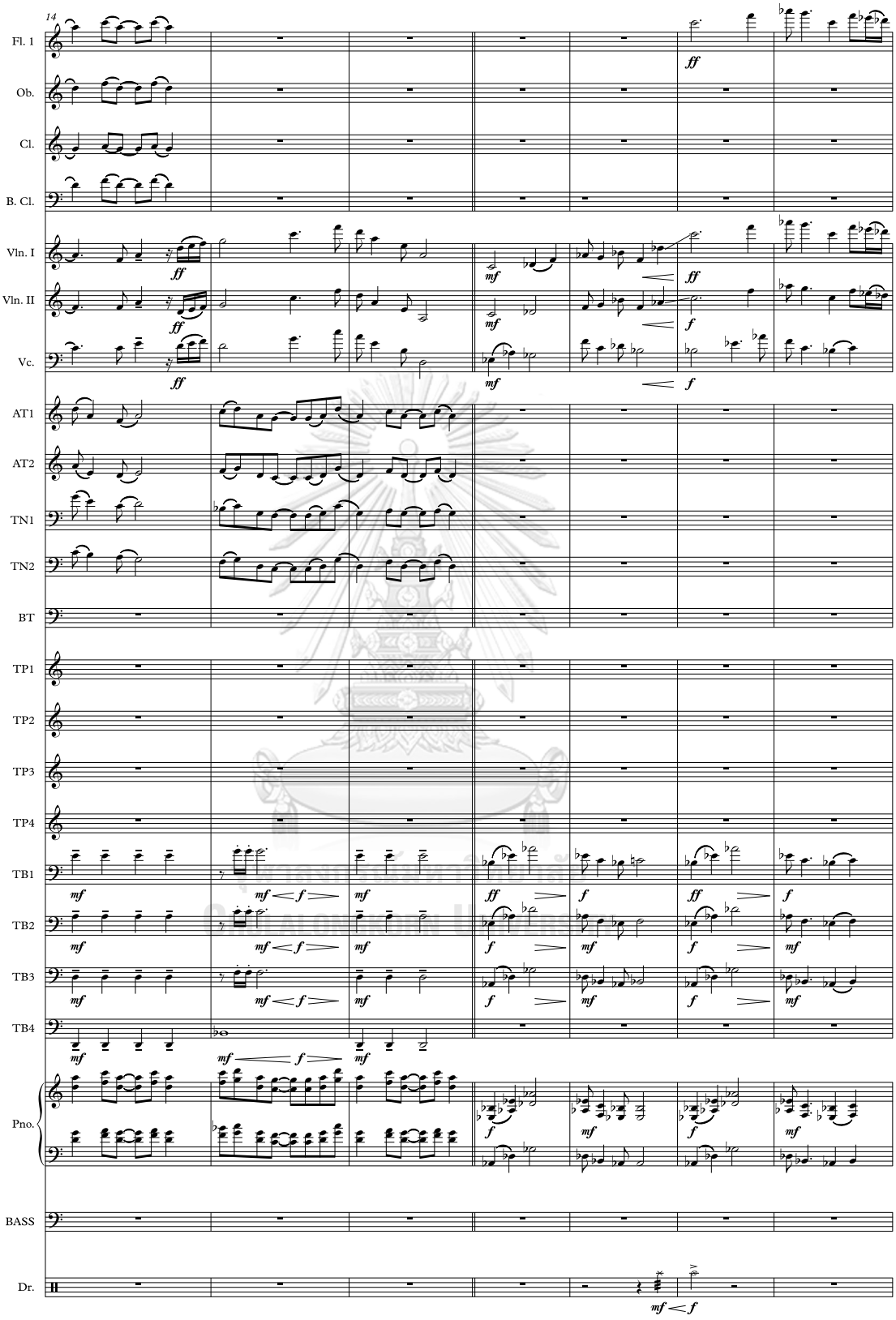
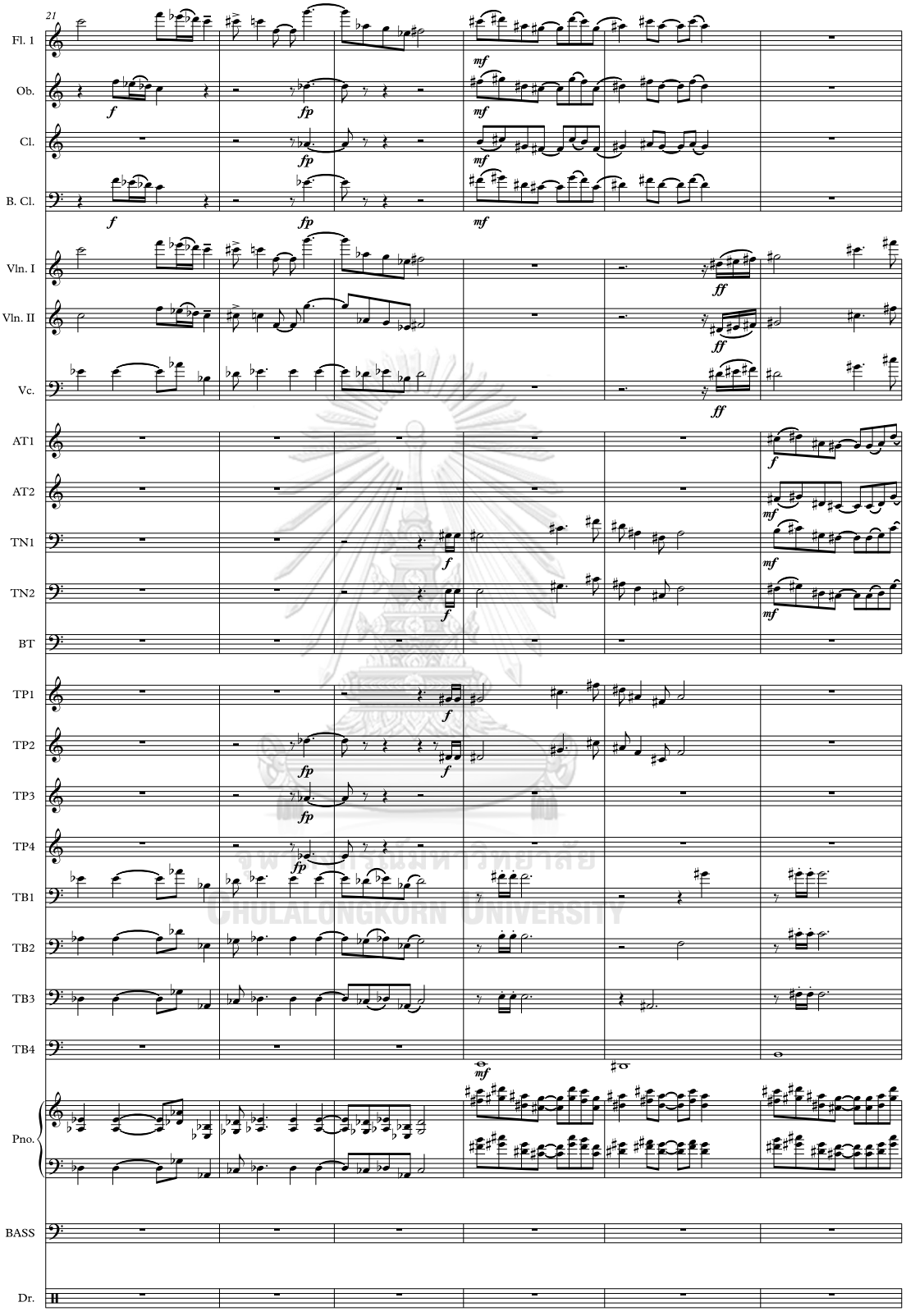
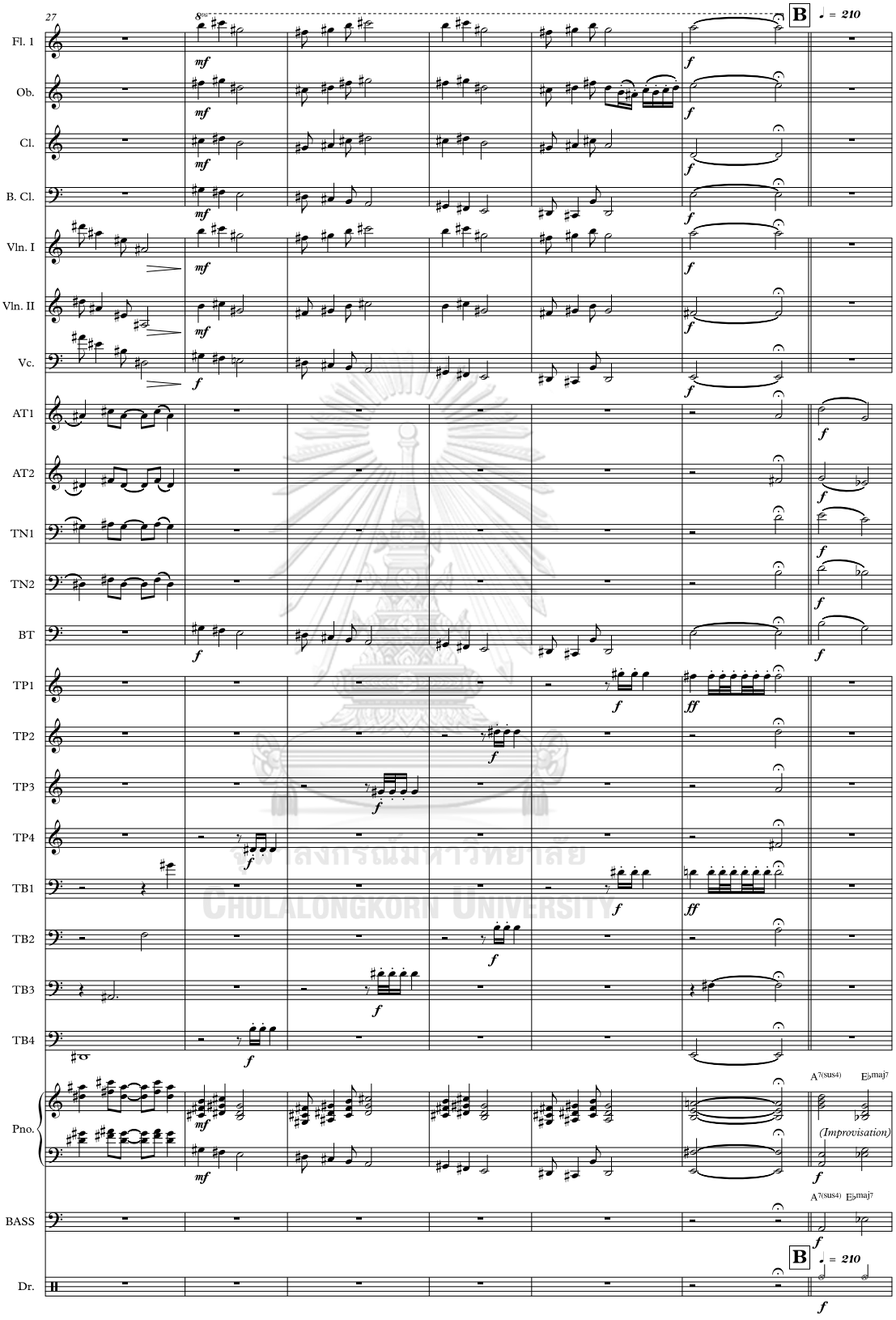
Piano

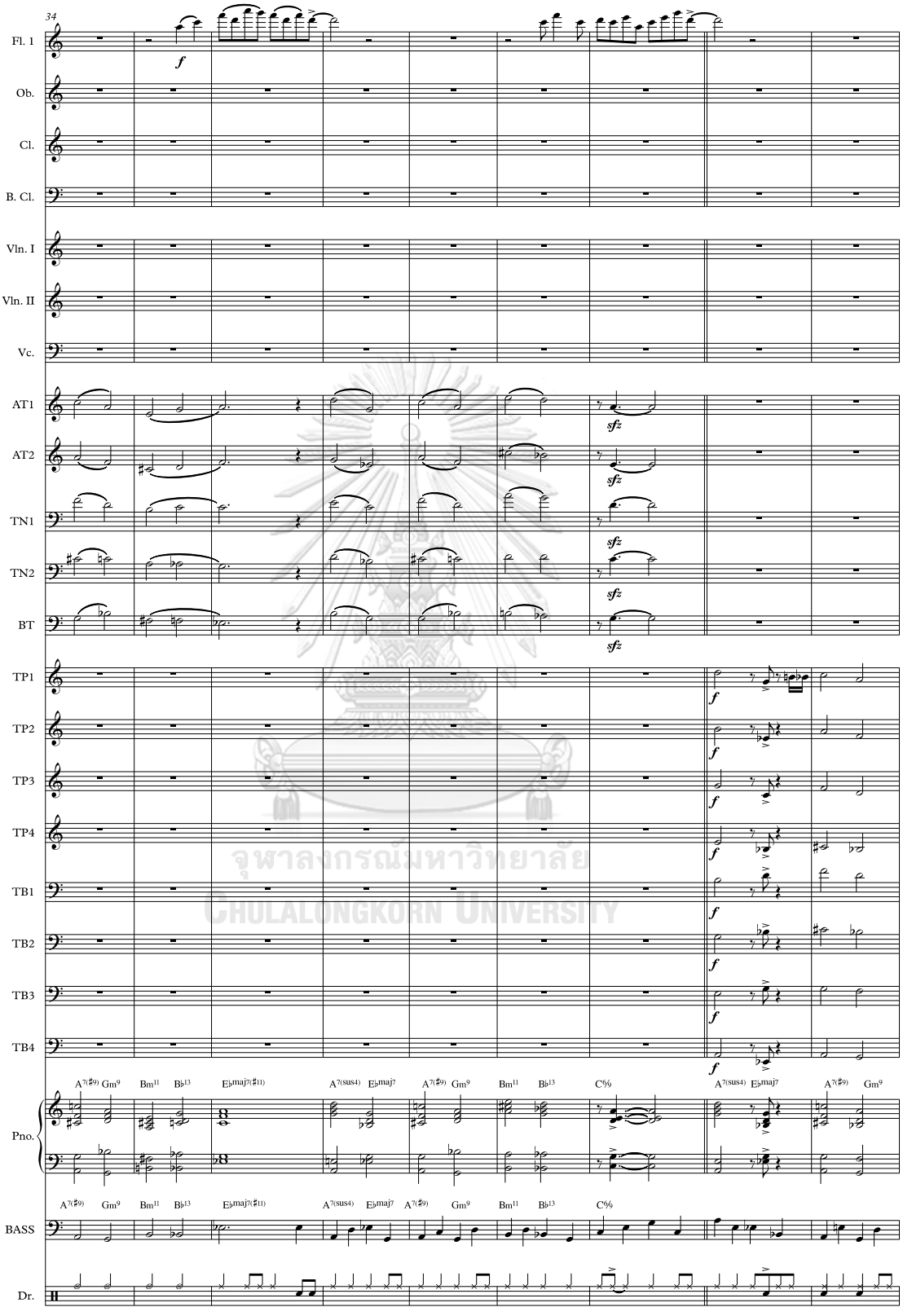
Double Bass

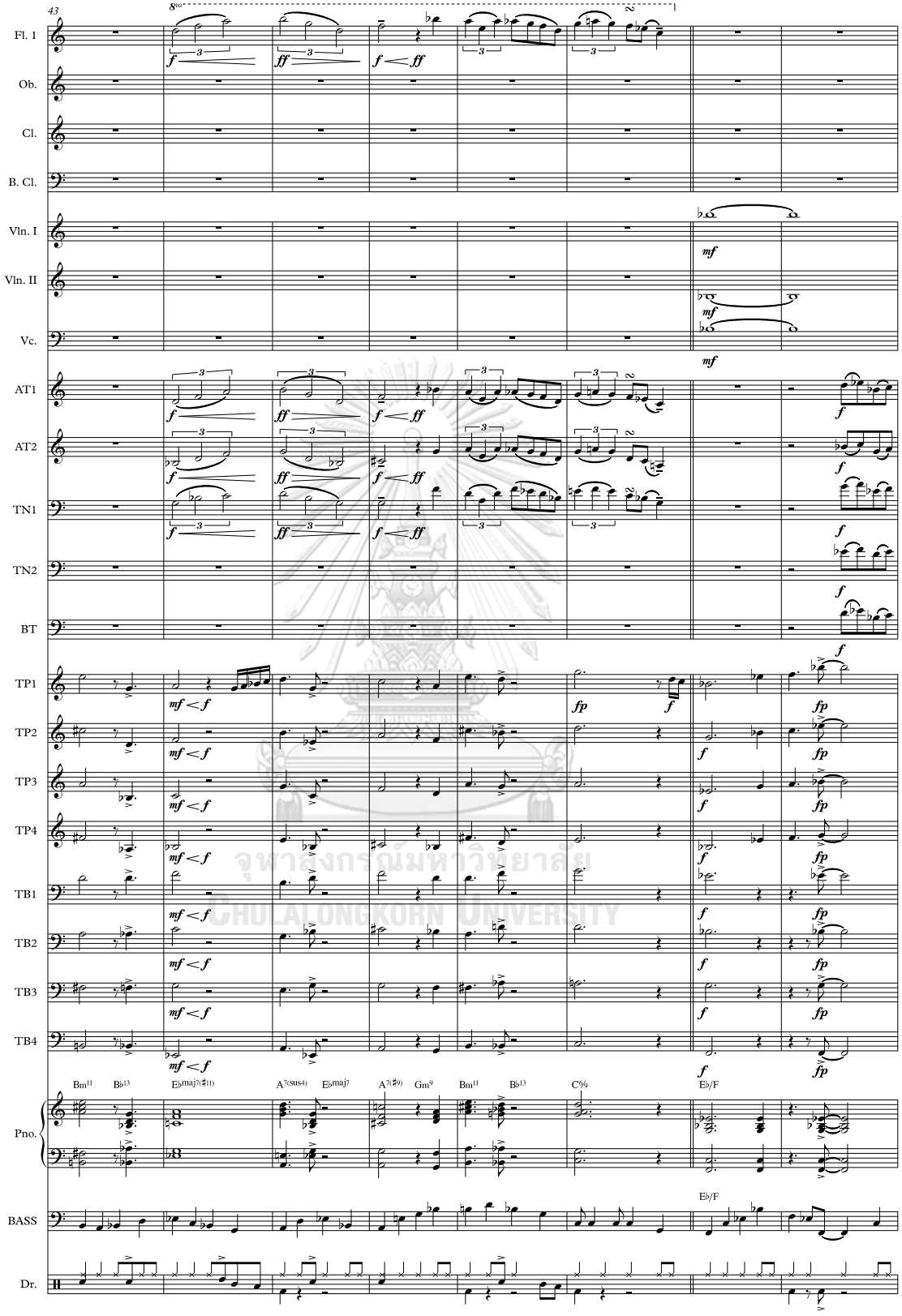
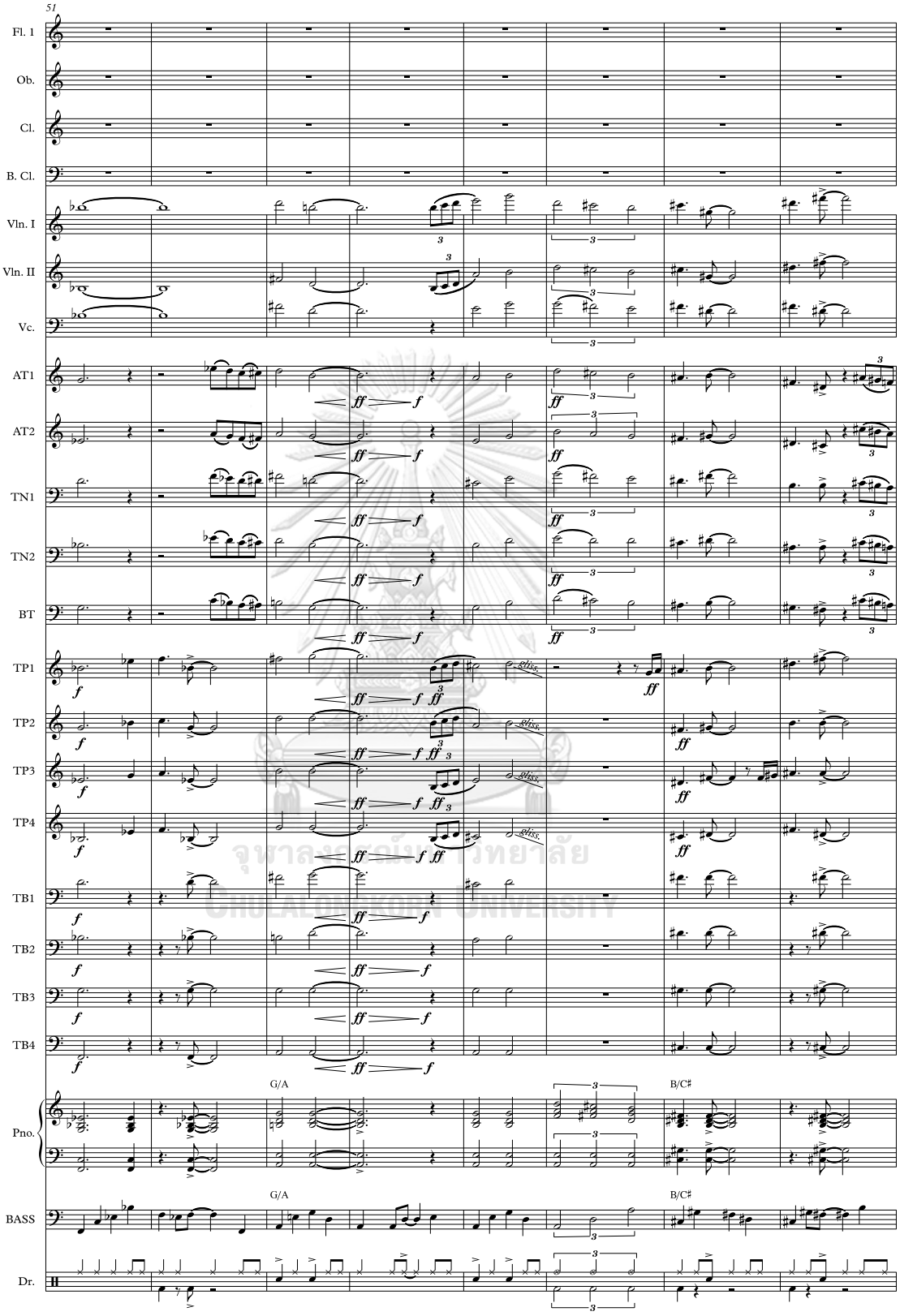
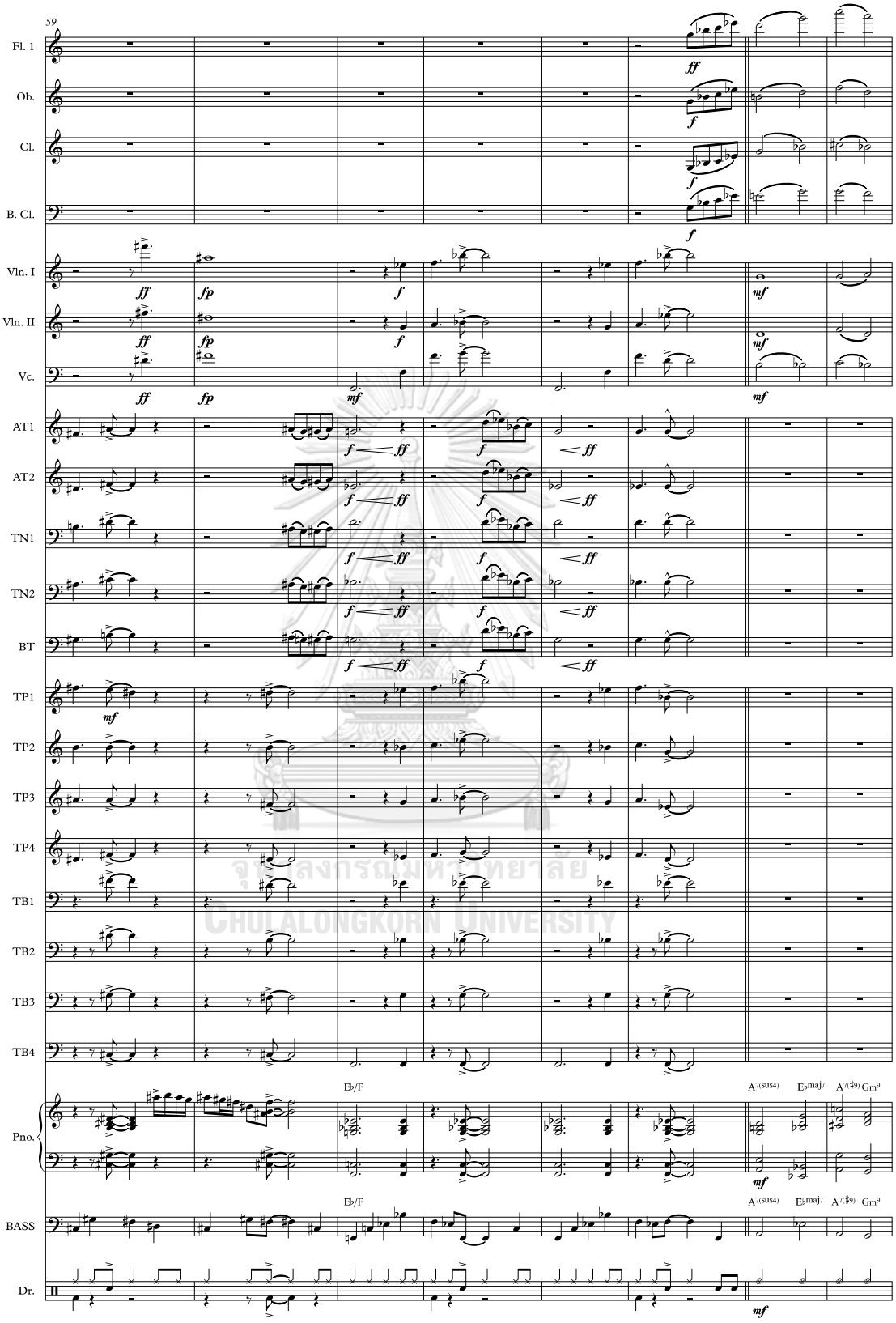
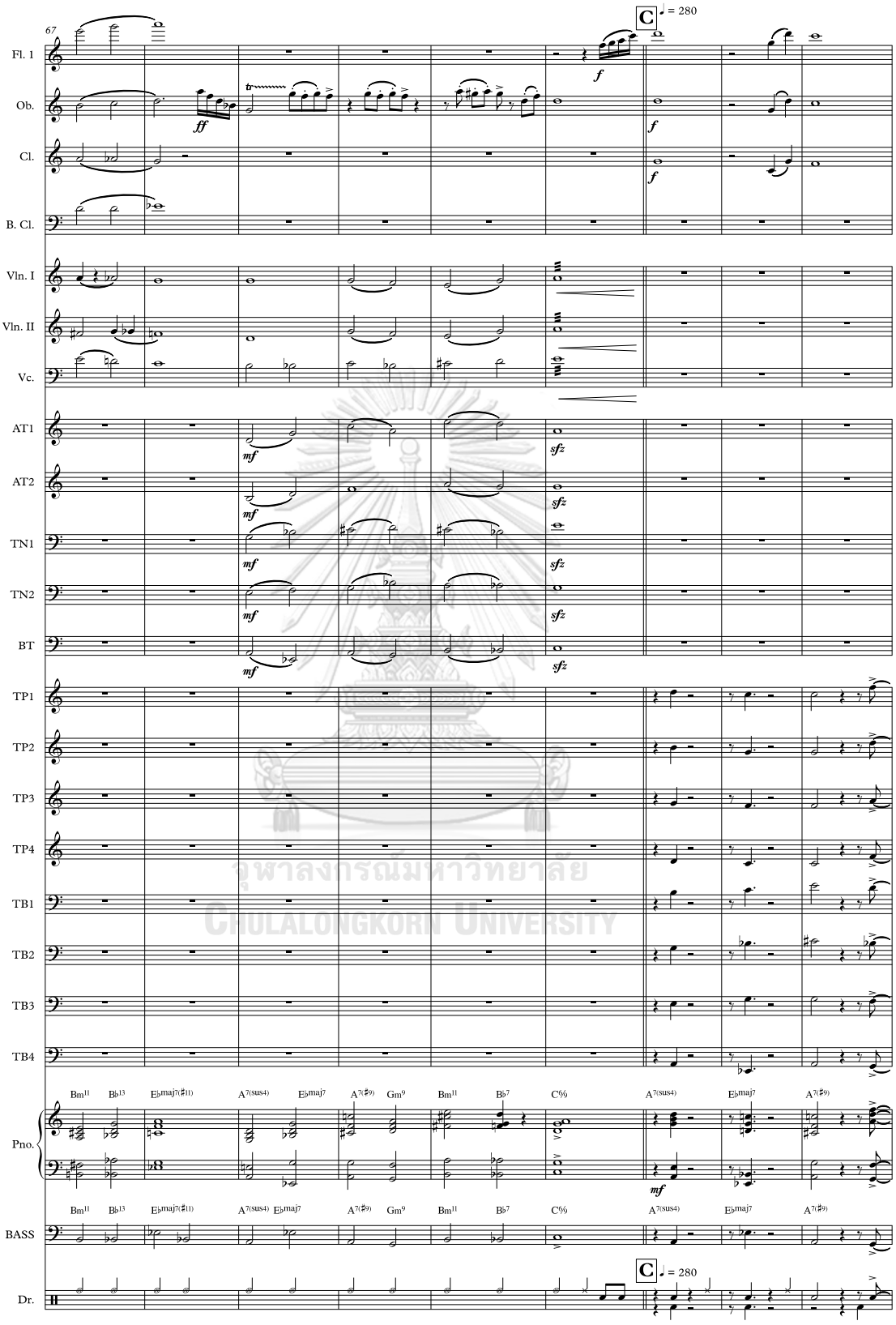
Drum Set

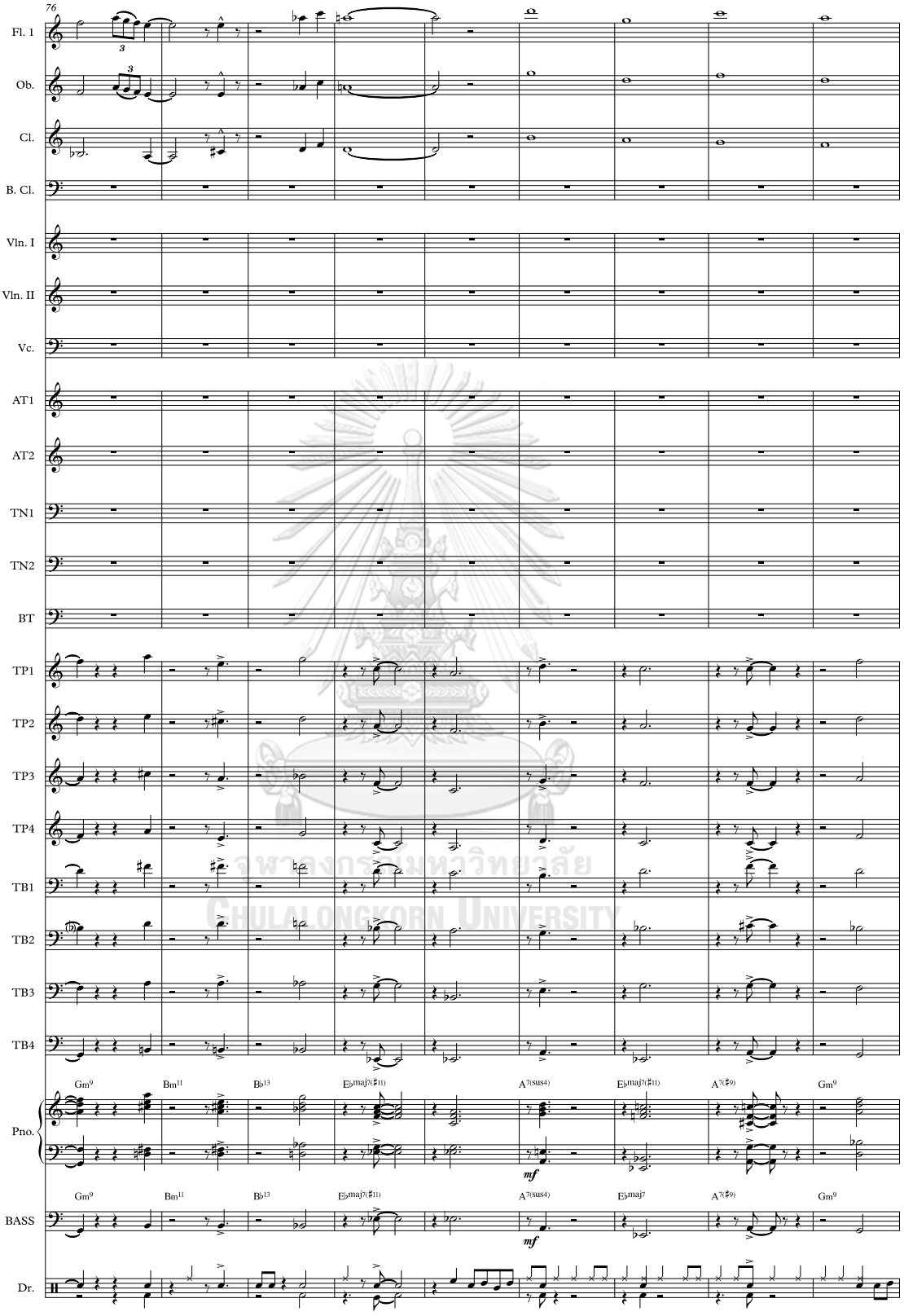
IV. The Music Legacy of the Nation

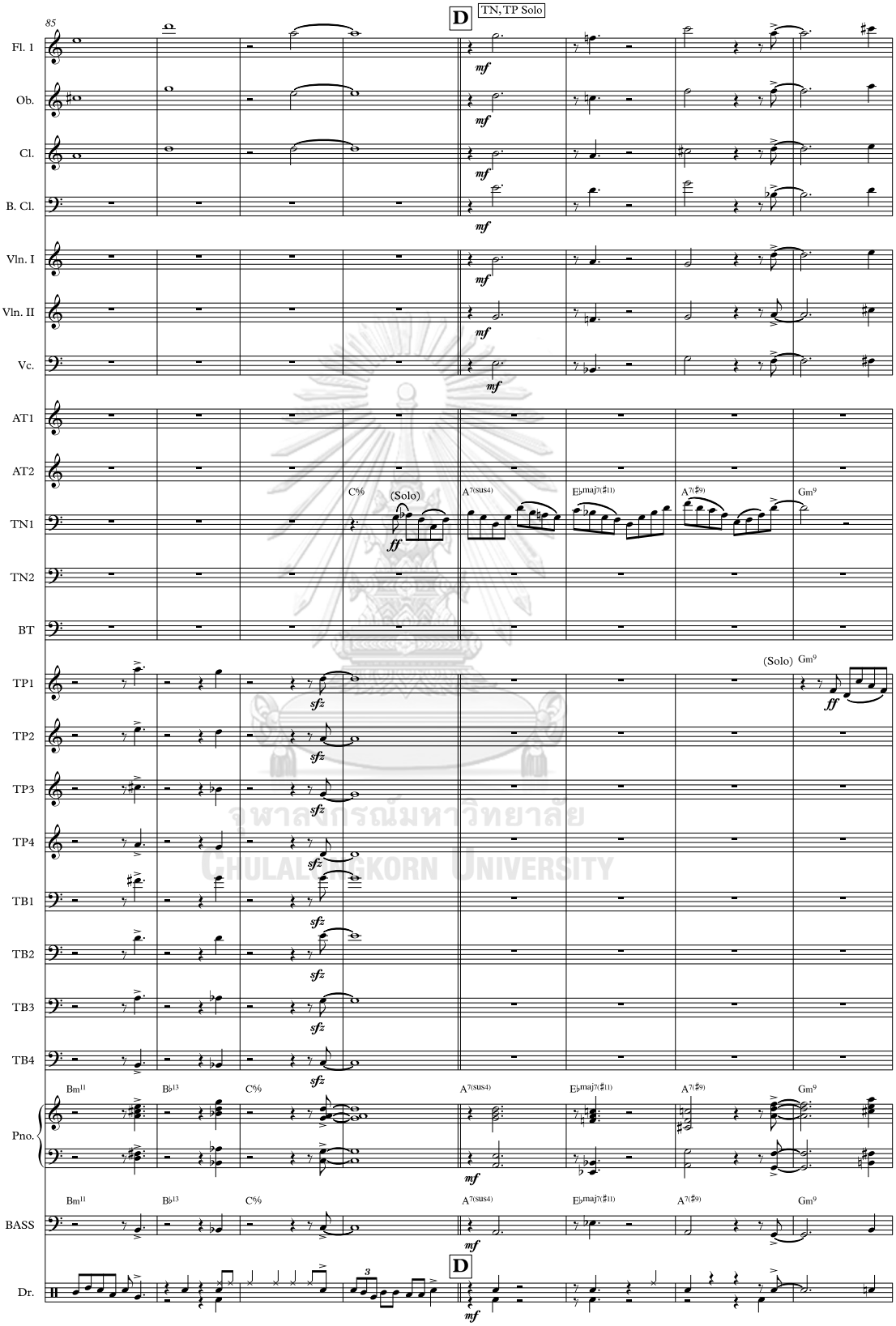
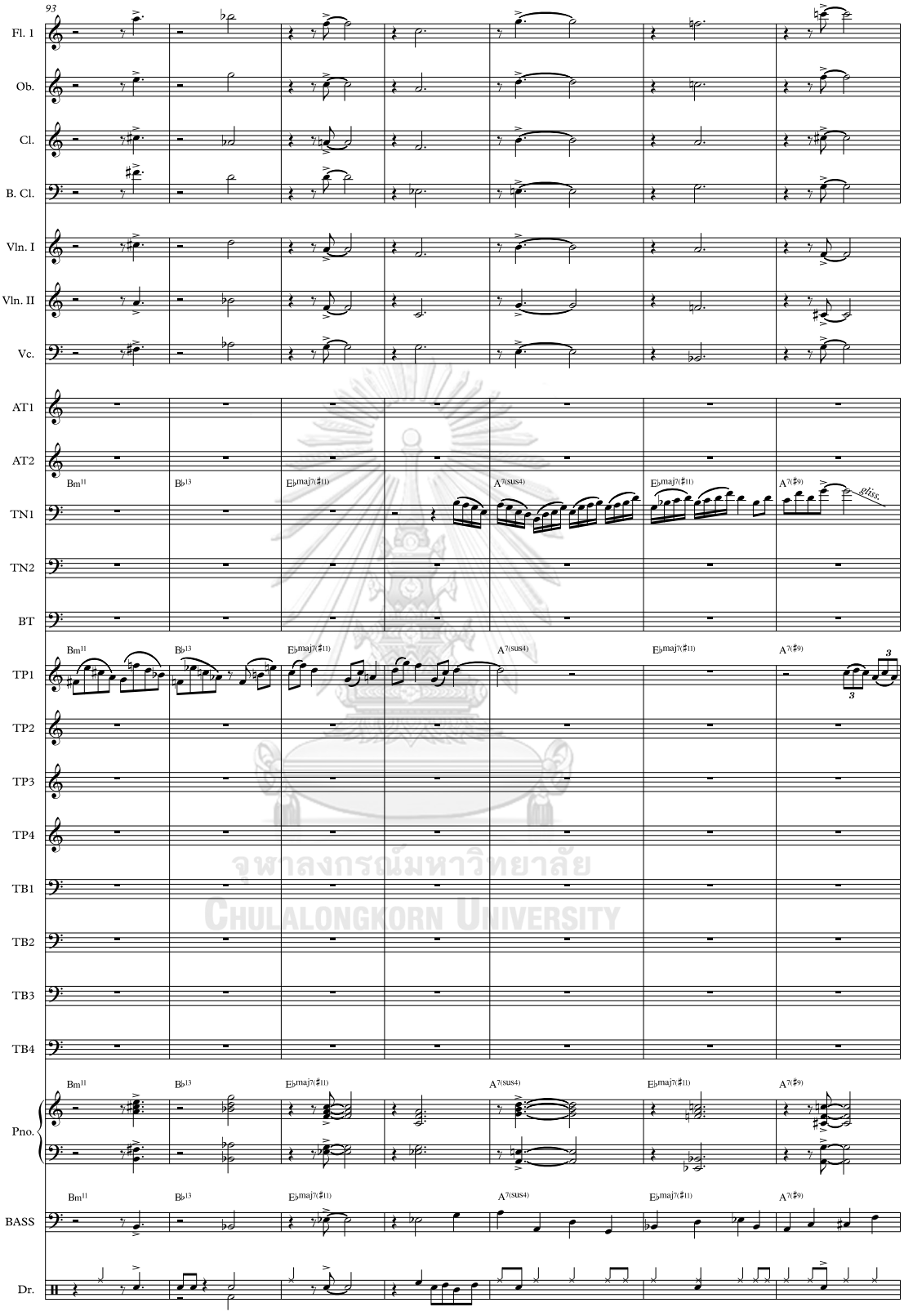
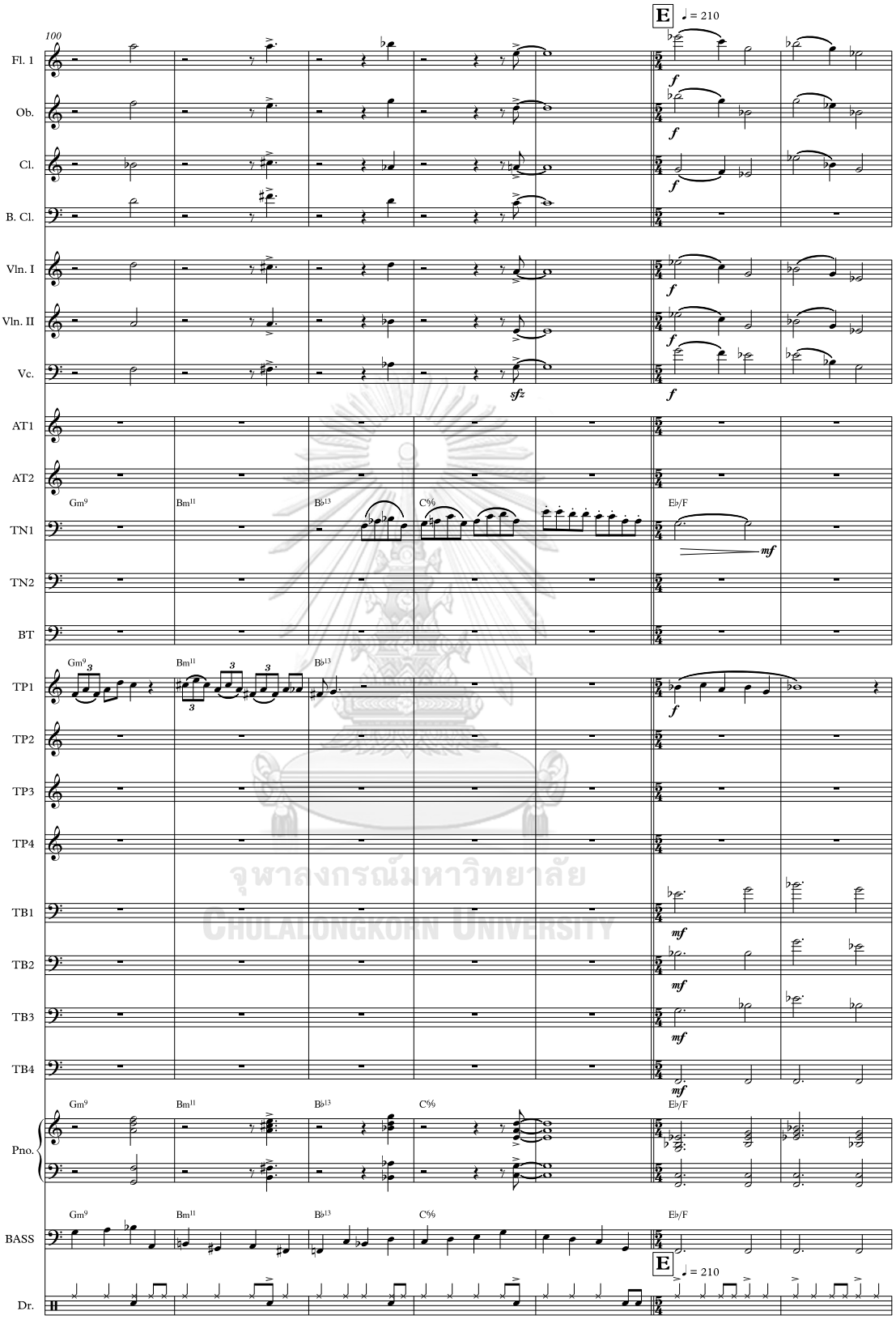
Concert Score

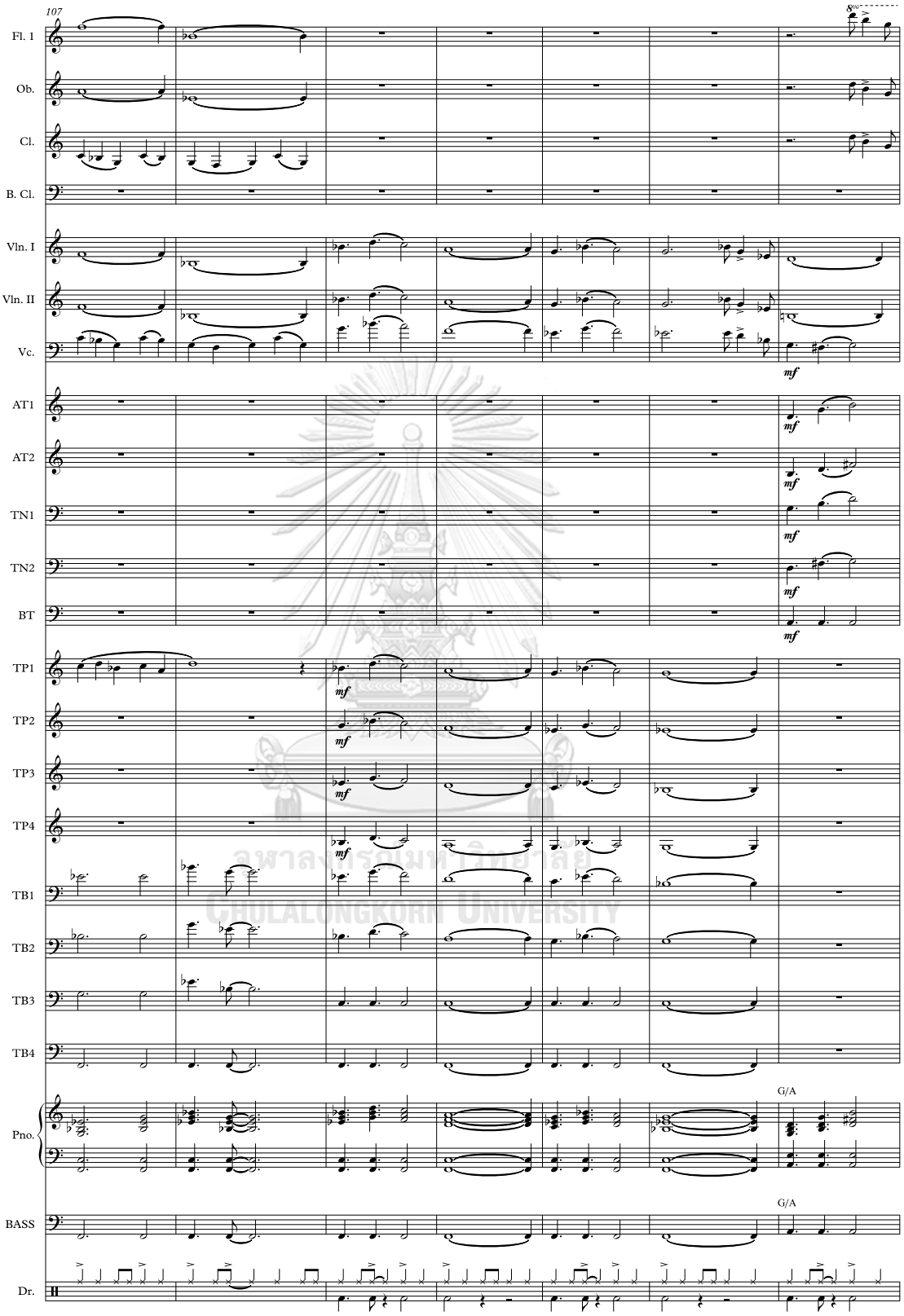
Palangpon Songpaiboon

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

14
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

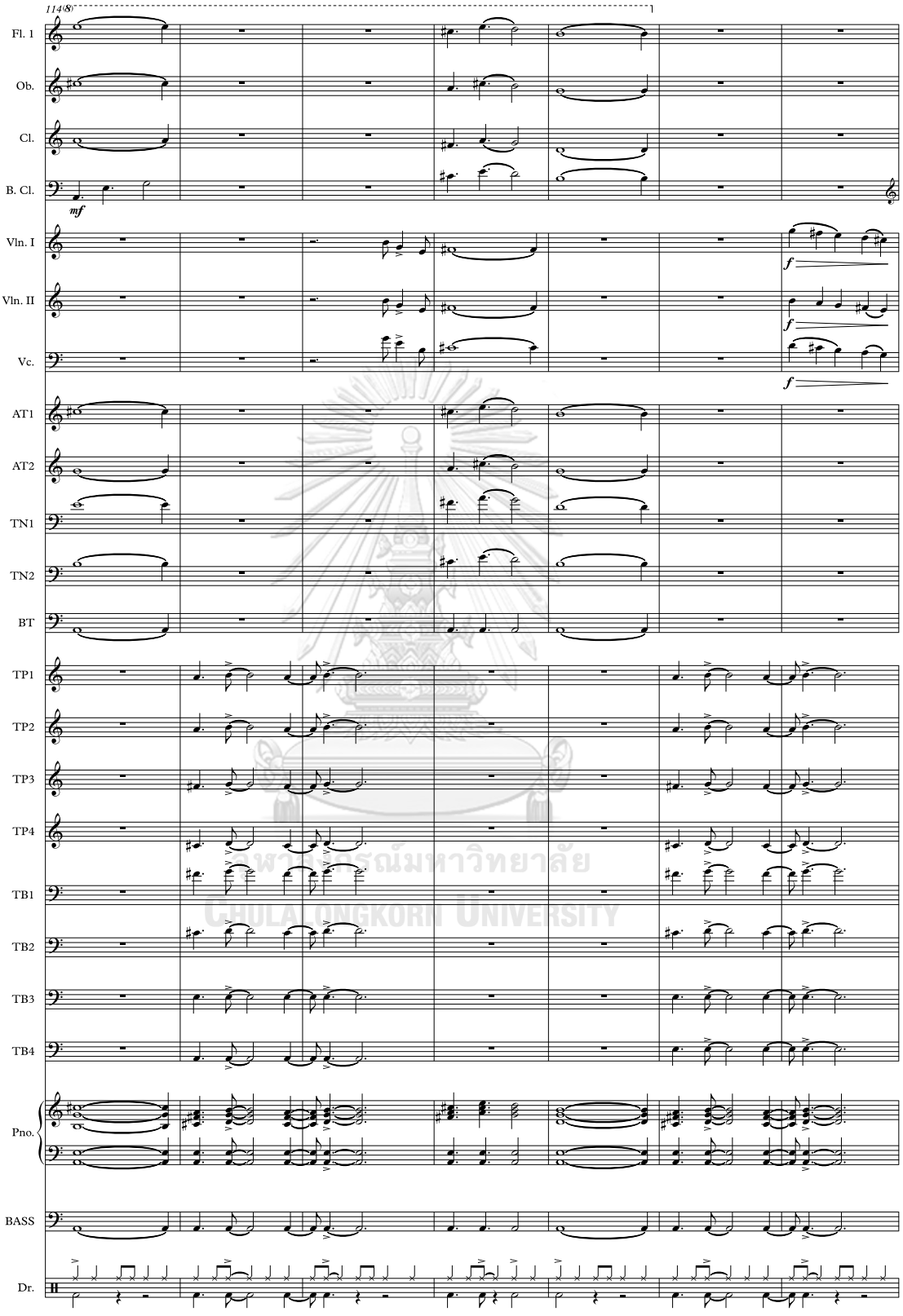
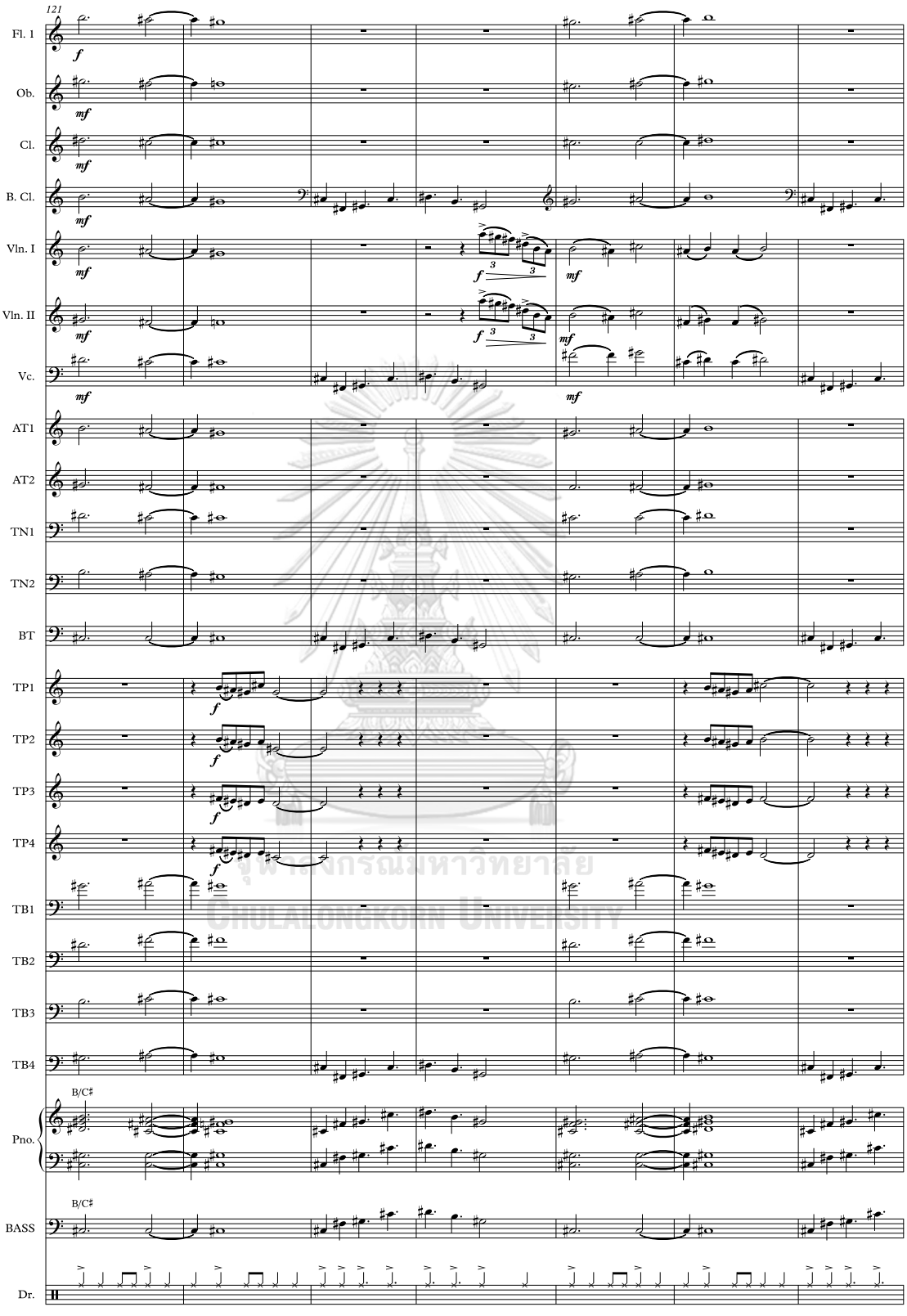
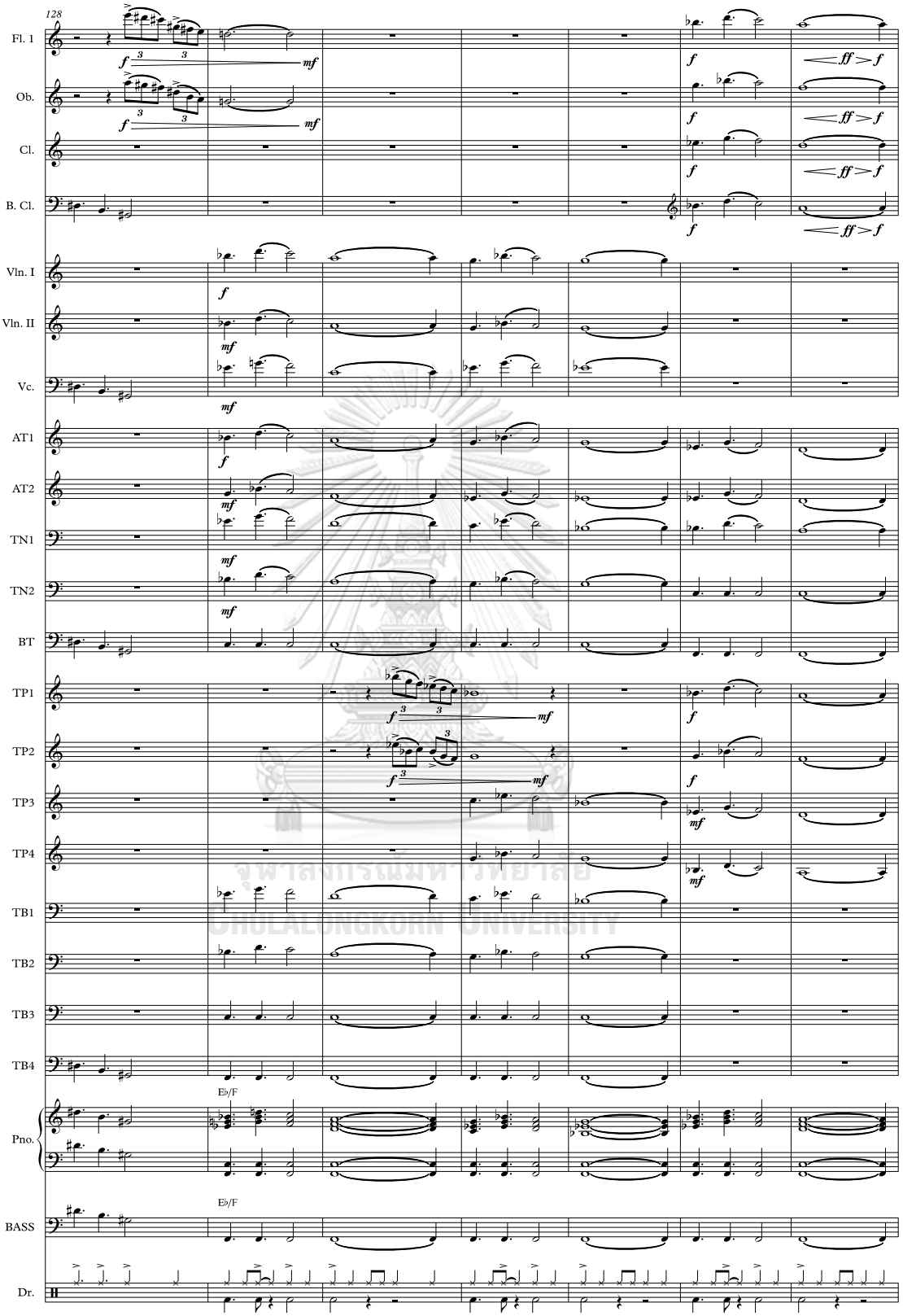
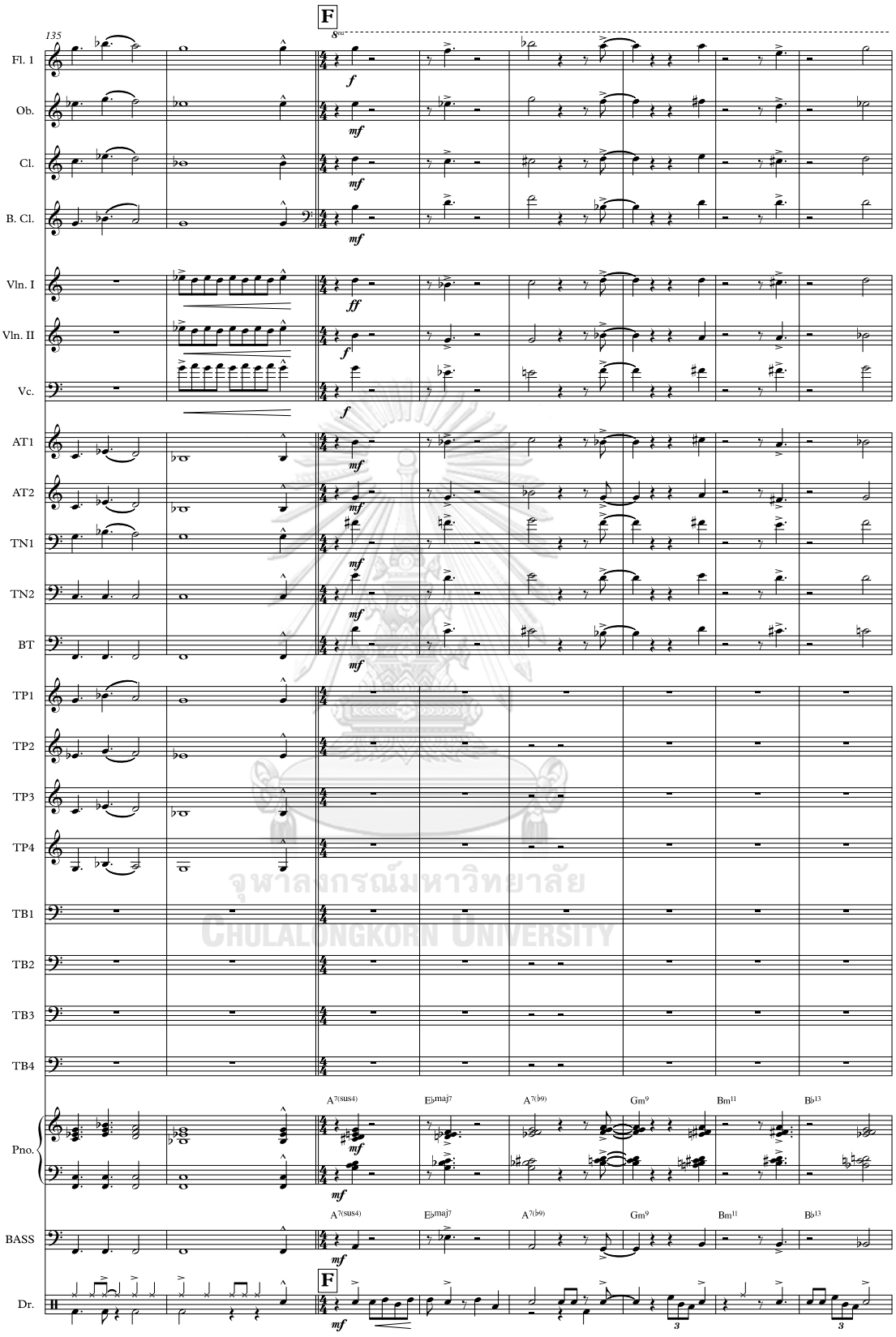


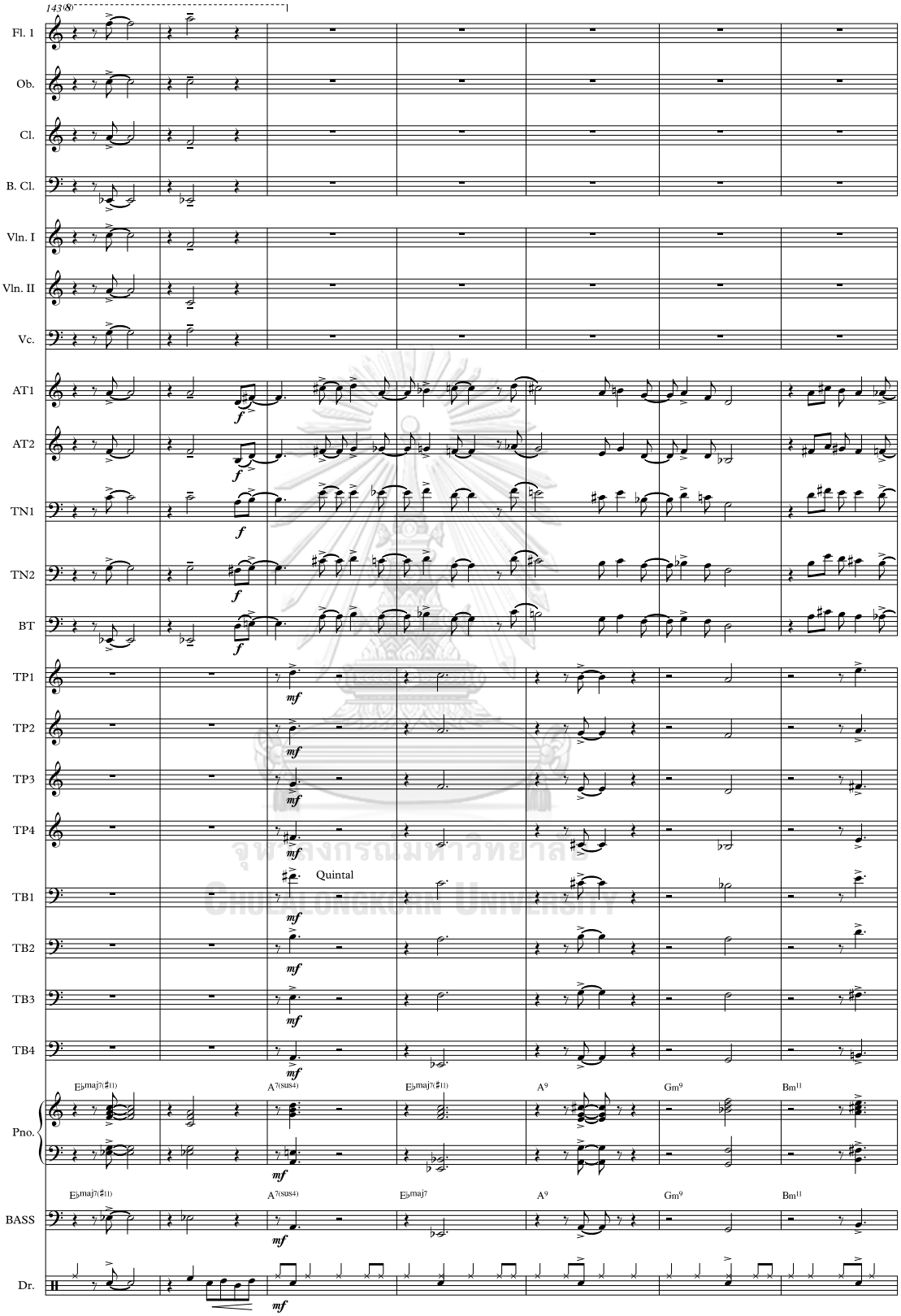
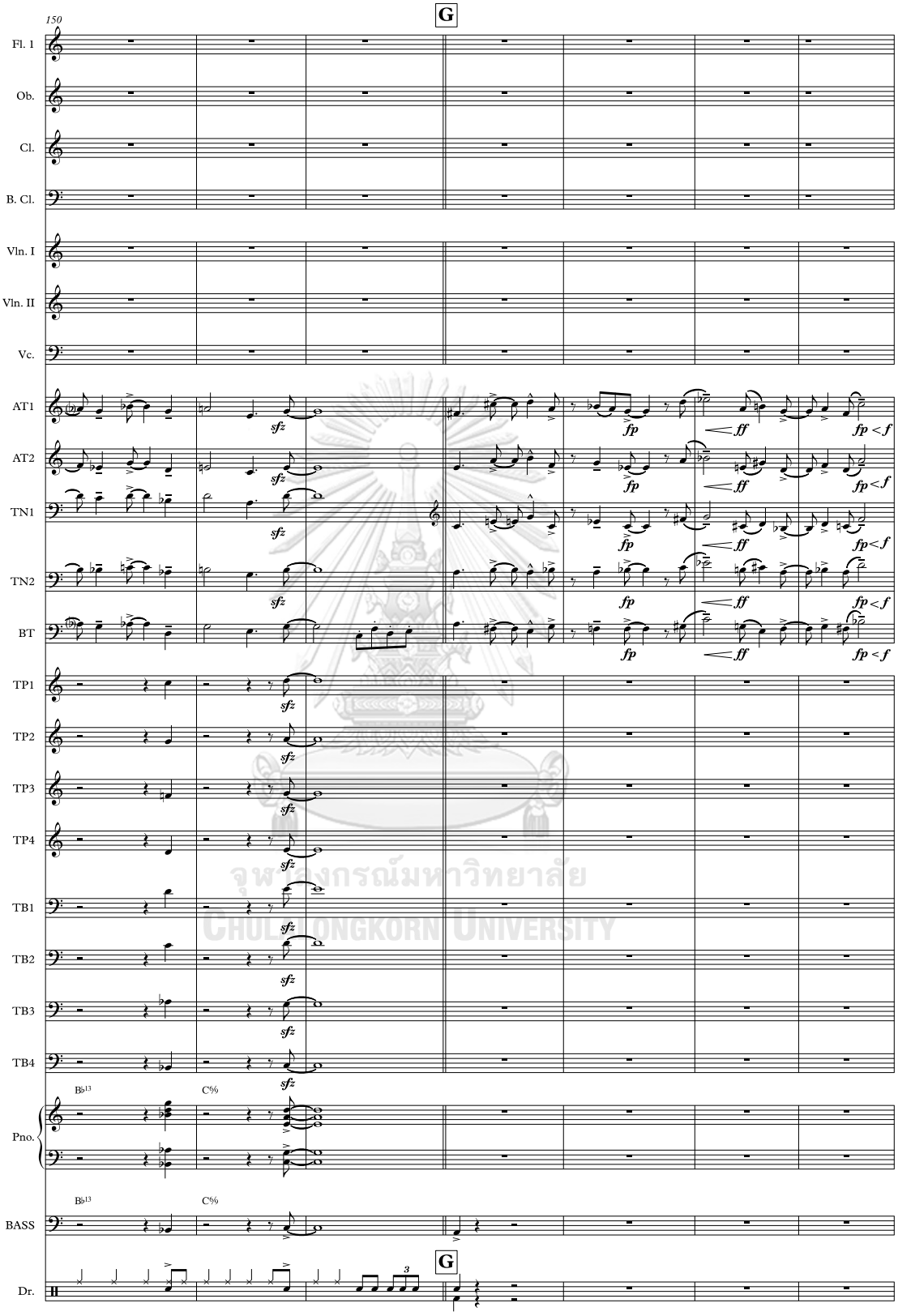
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

51
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
G/A
B/C♯
ff
f
gliss.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

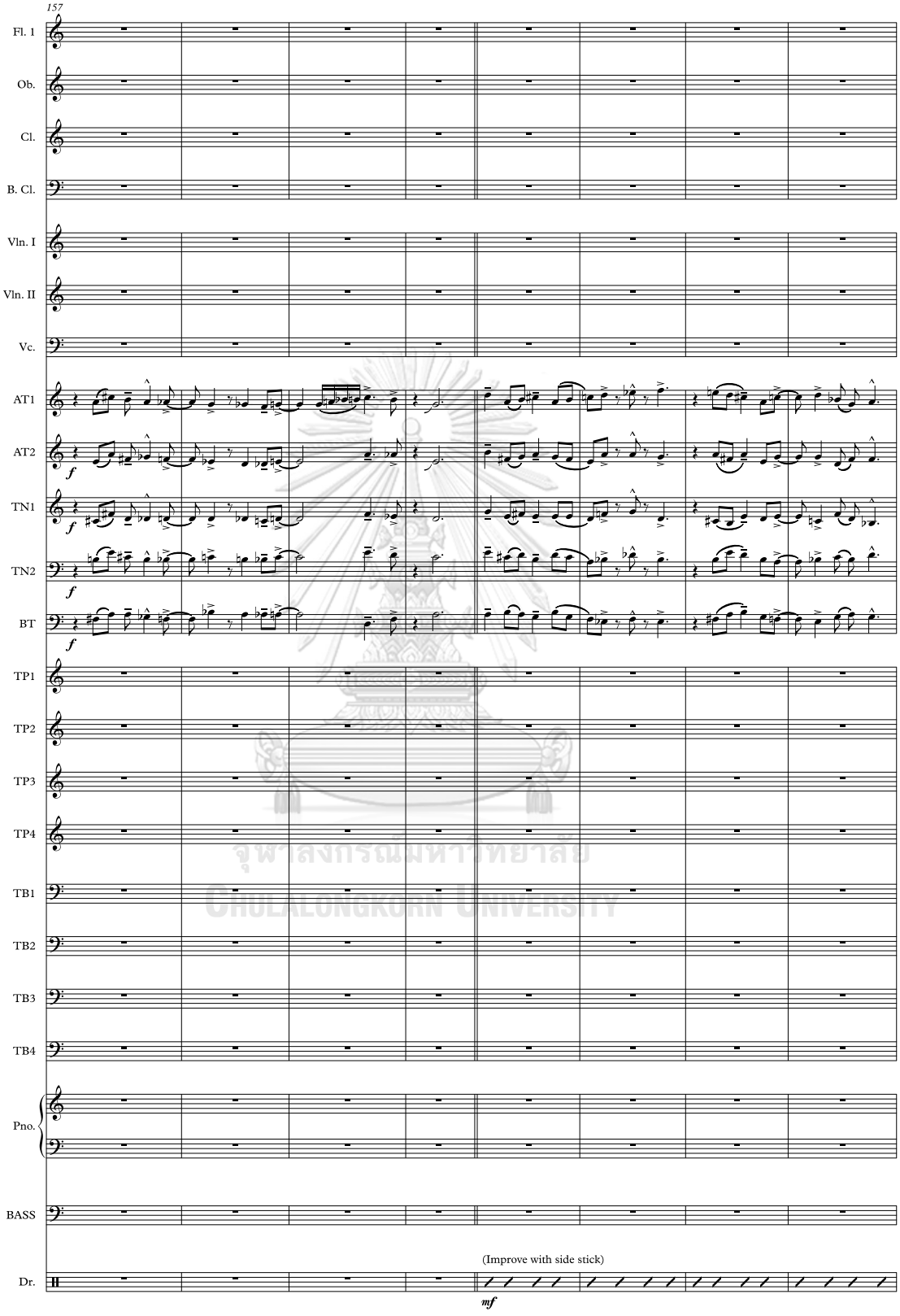


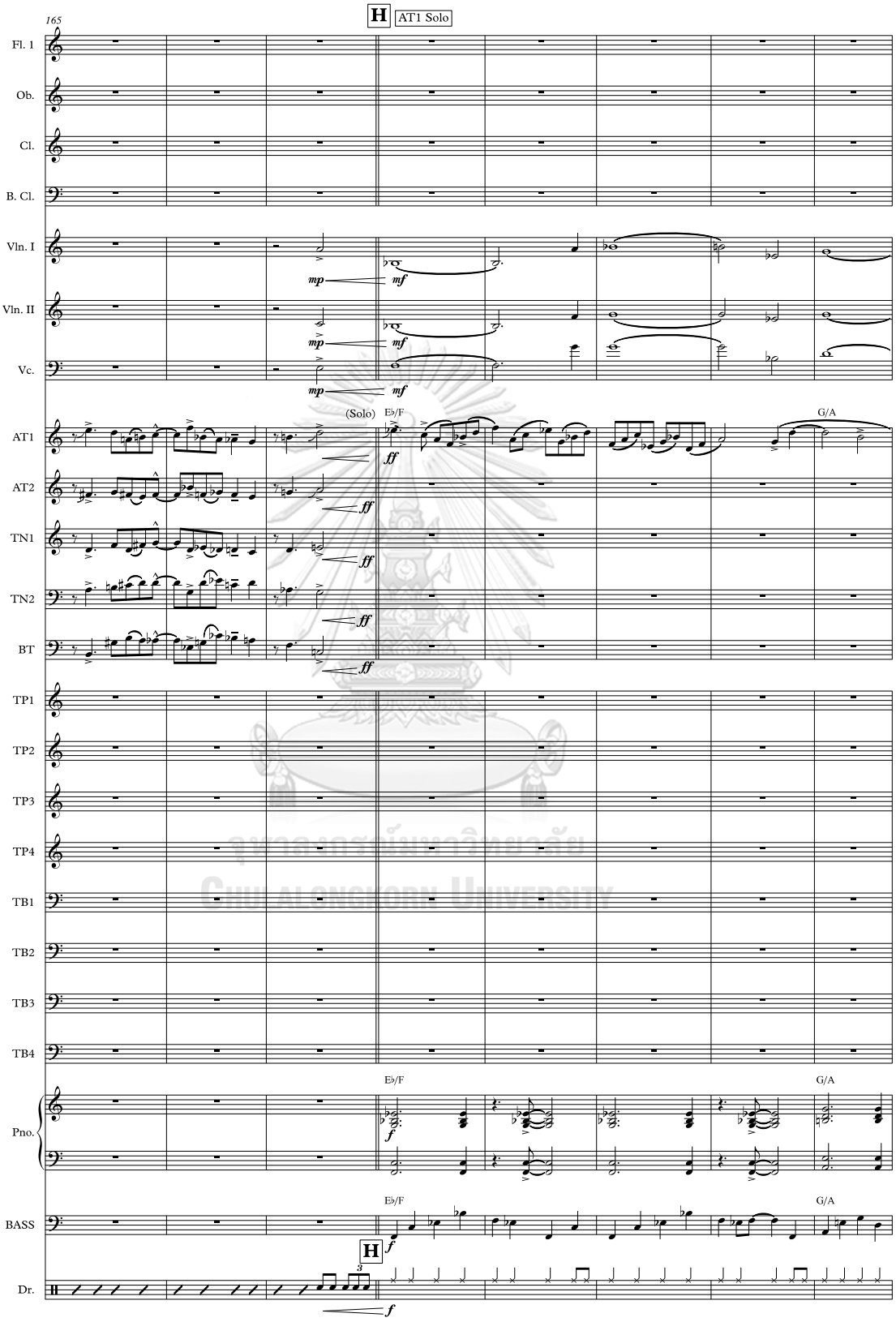
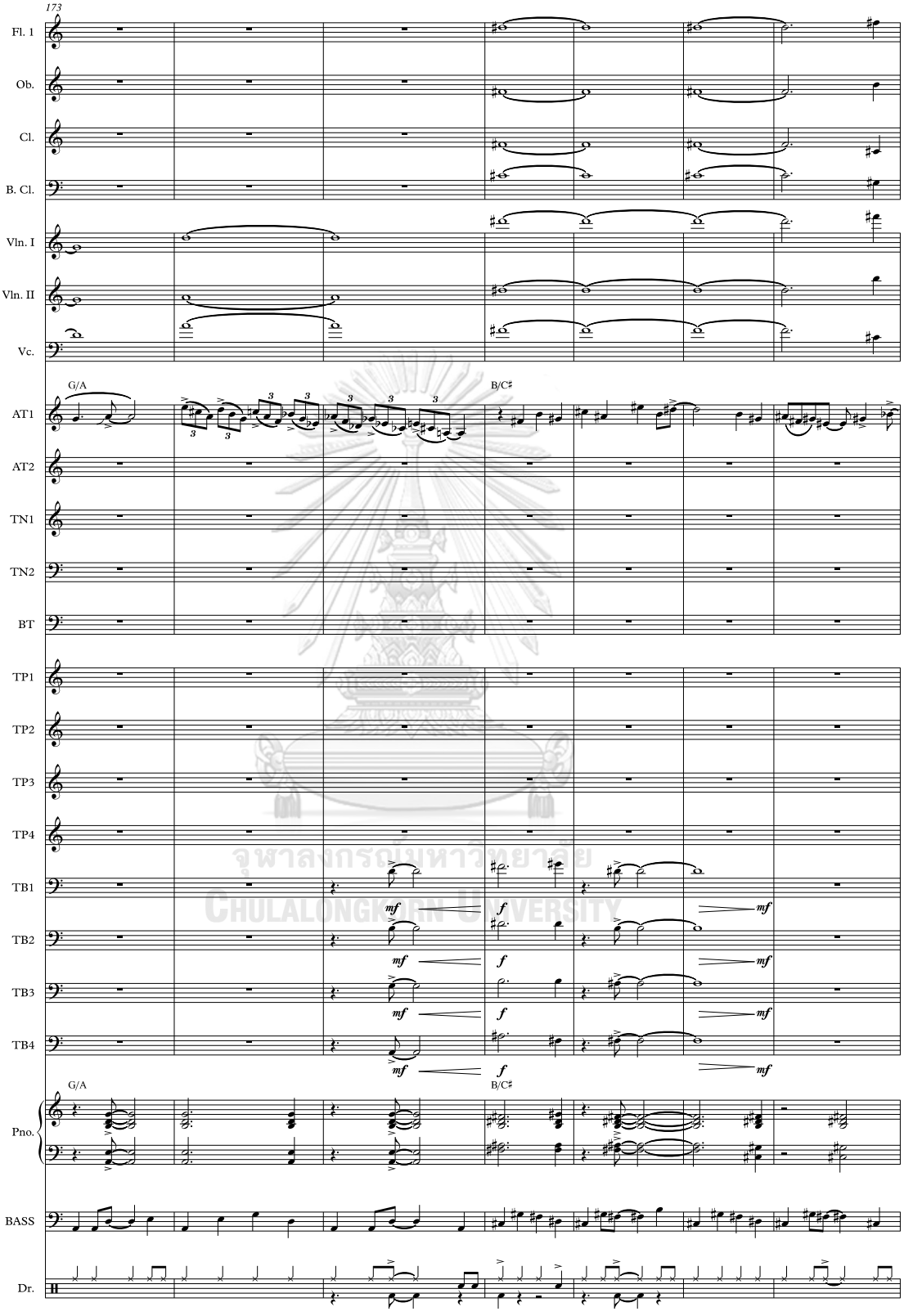
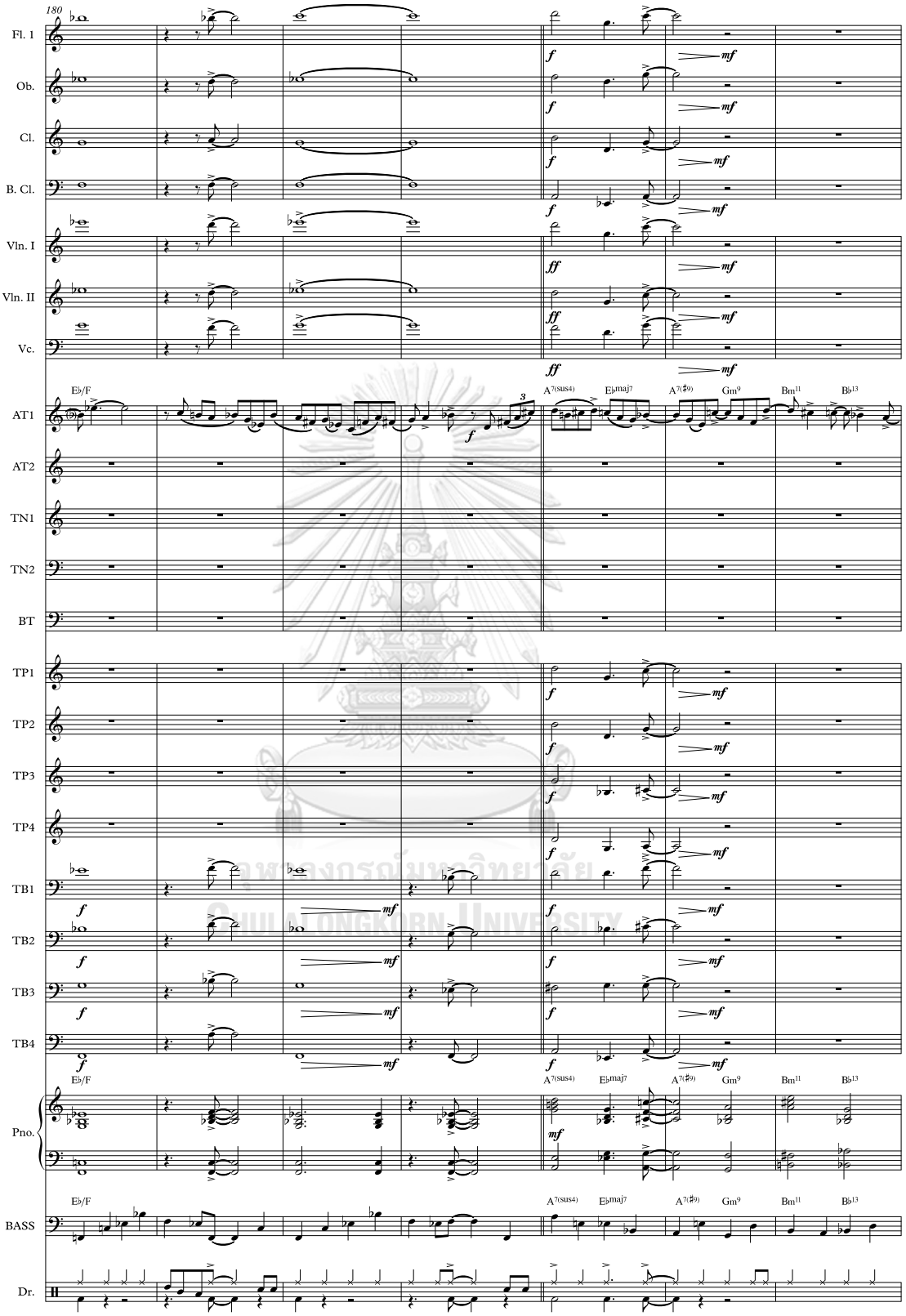
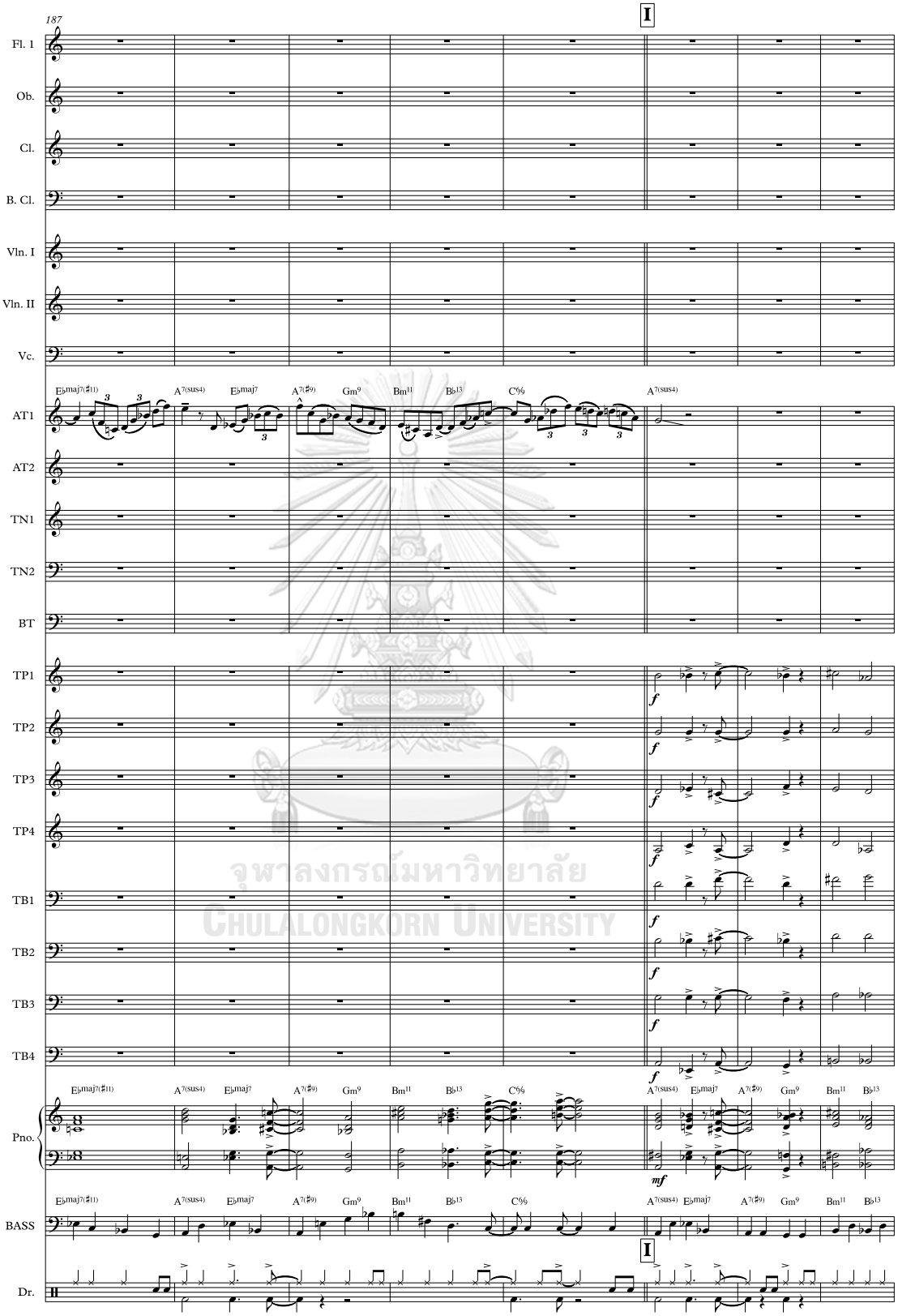
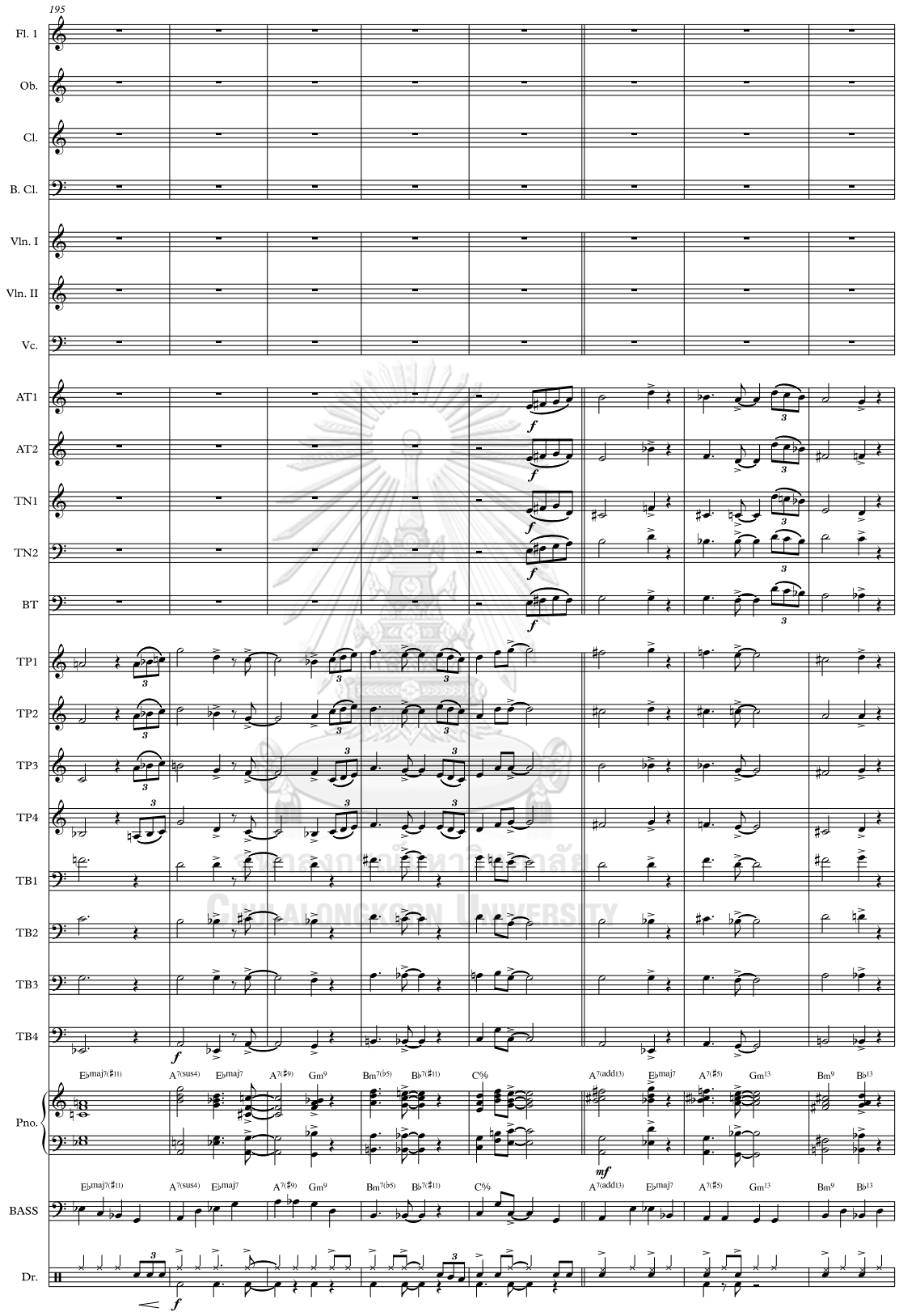
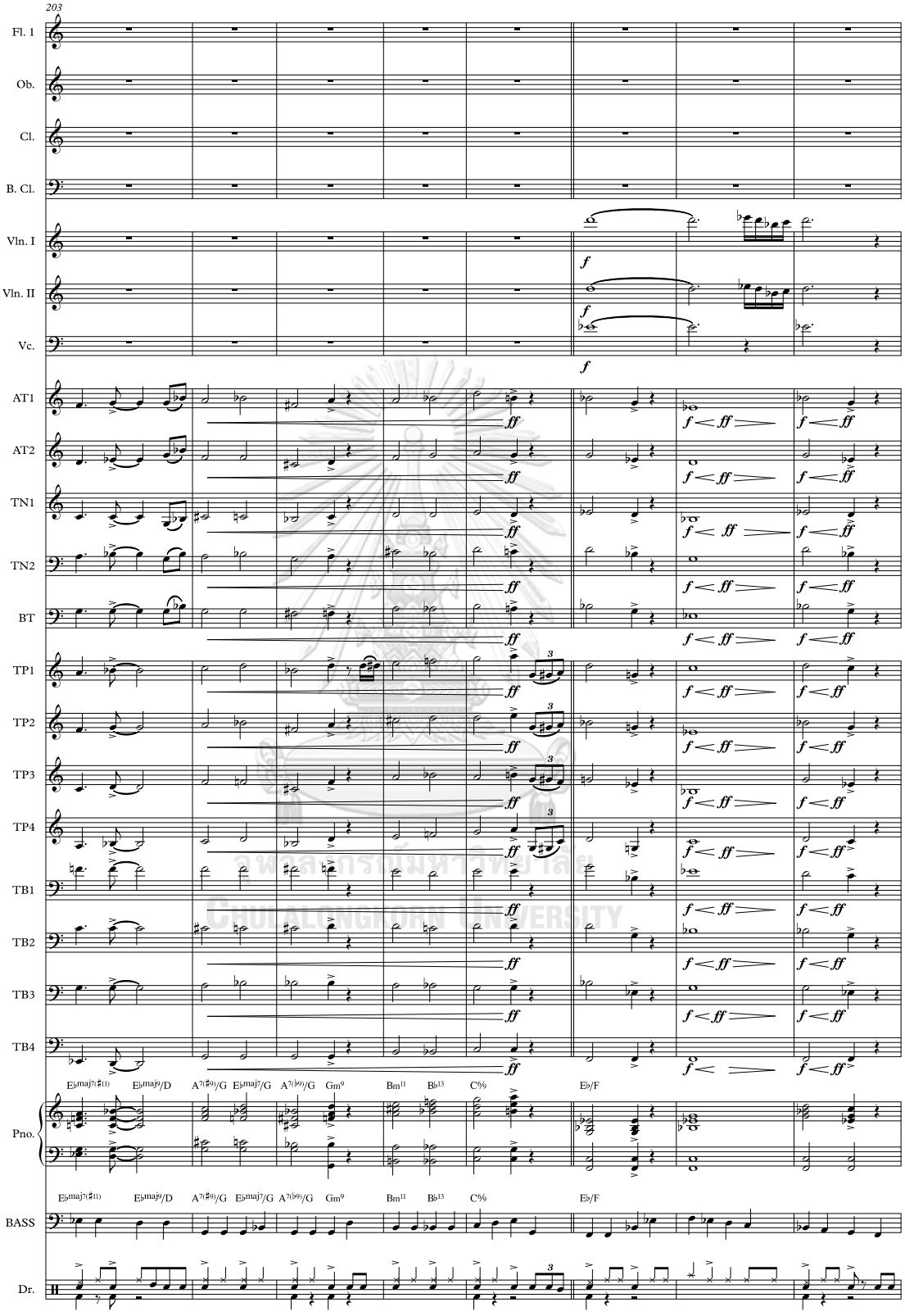
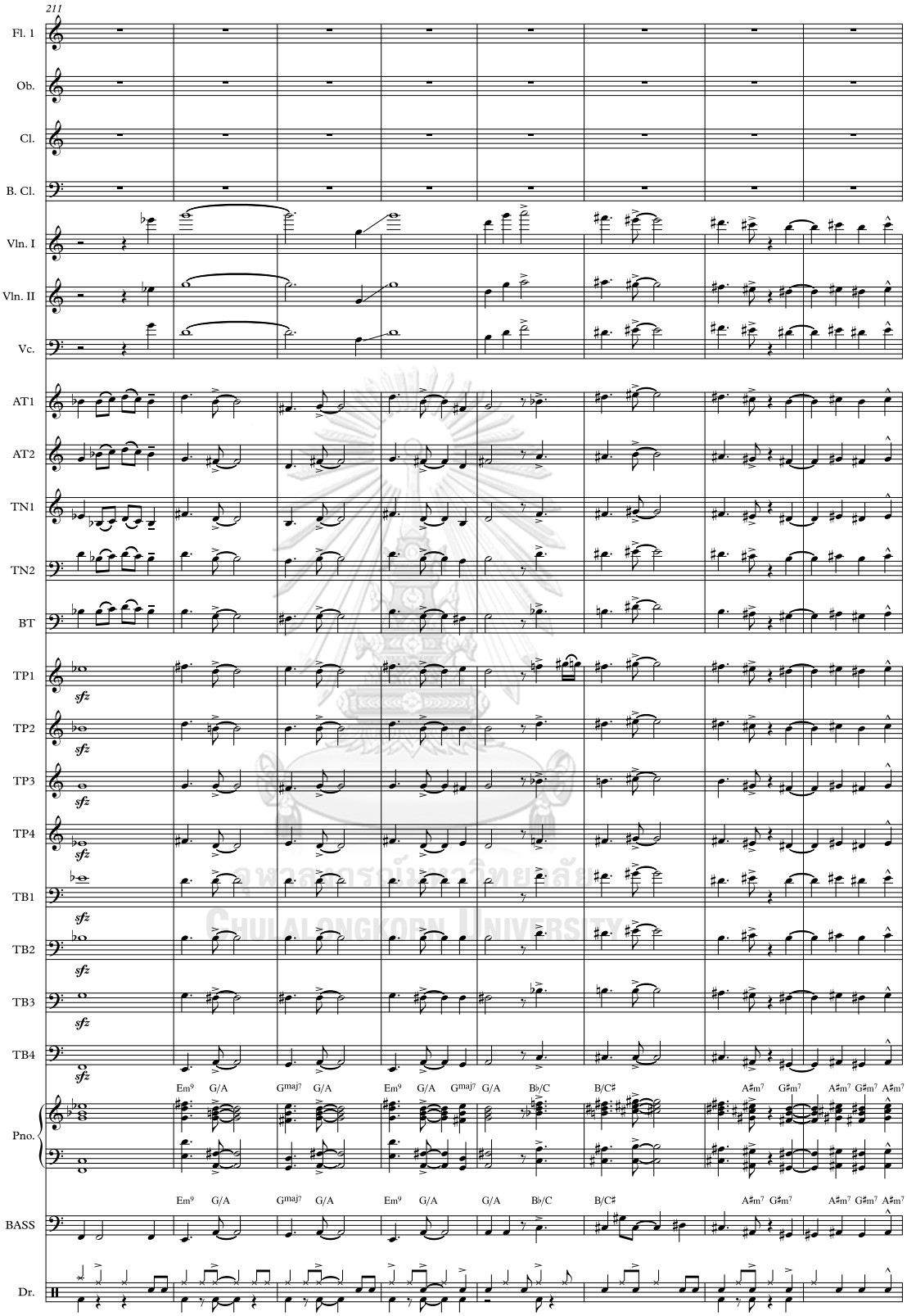
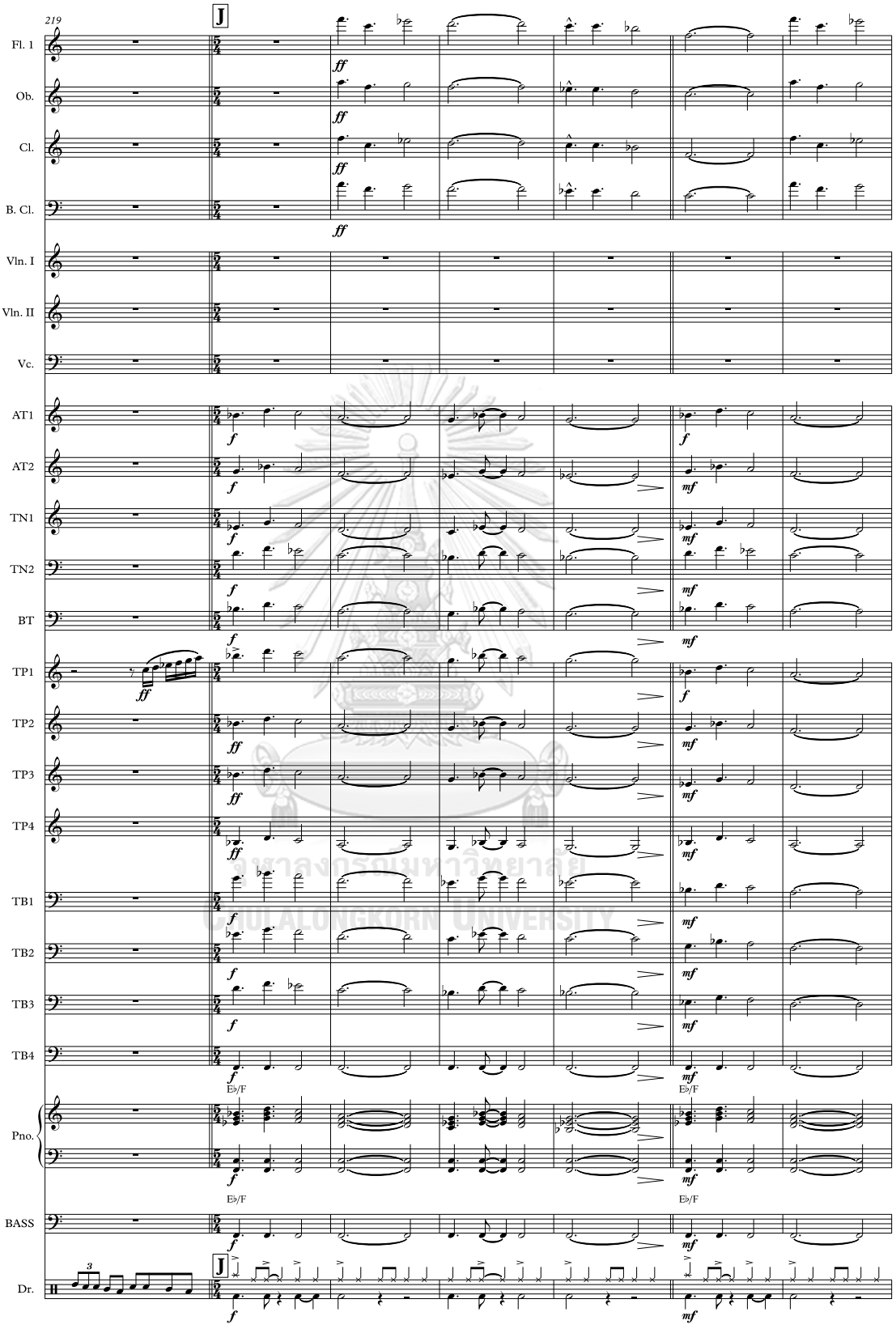
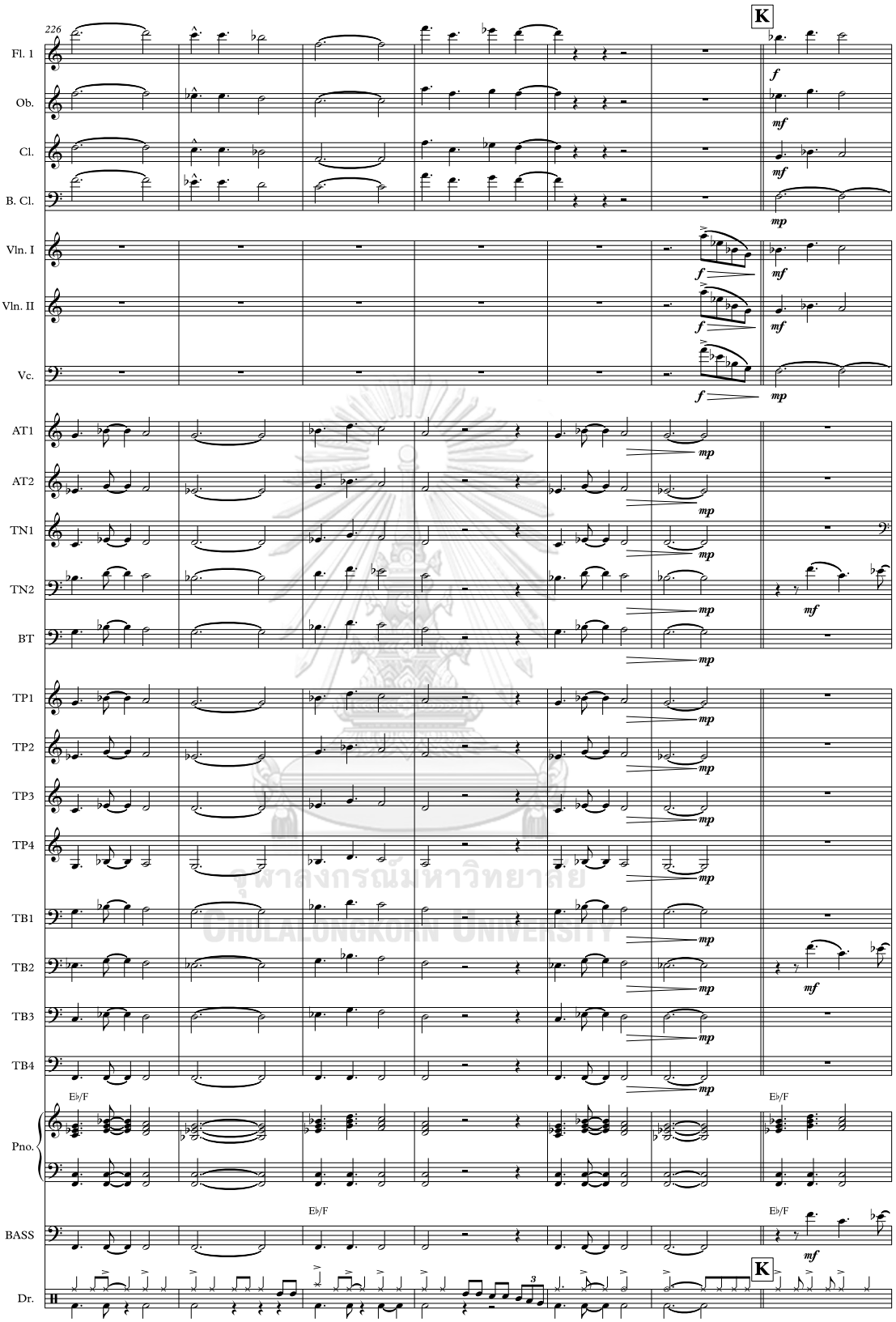
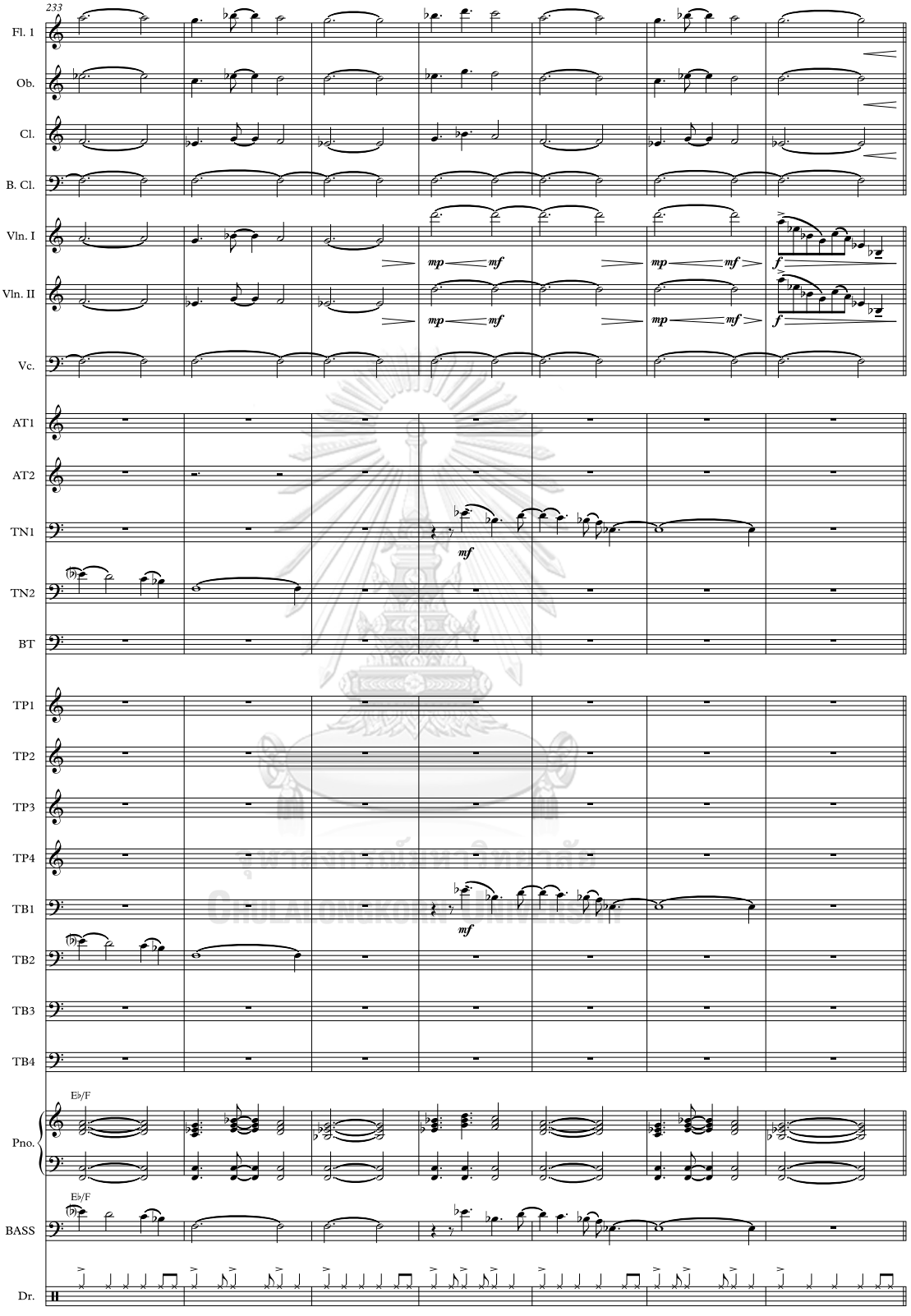
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

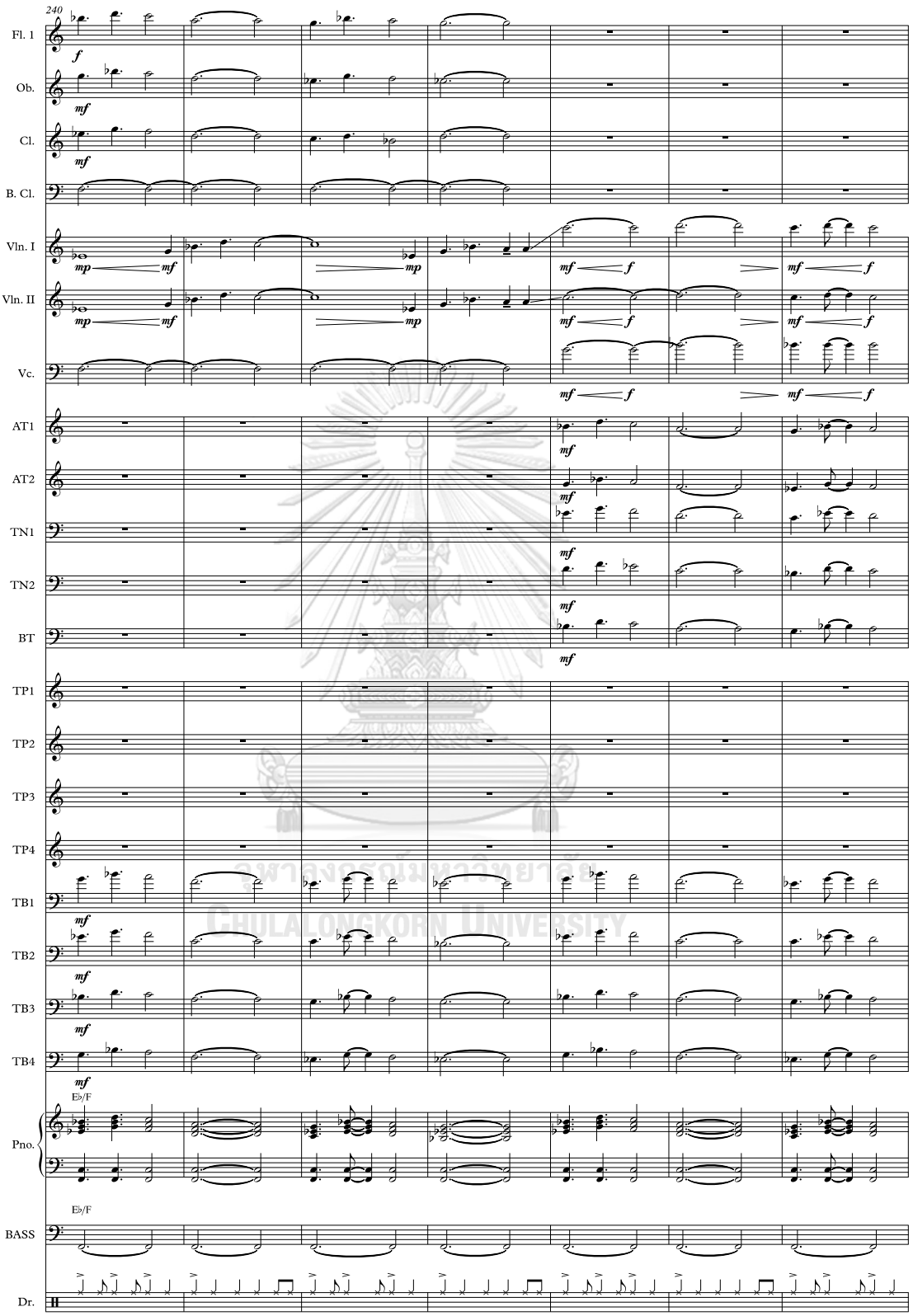


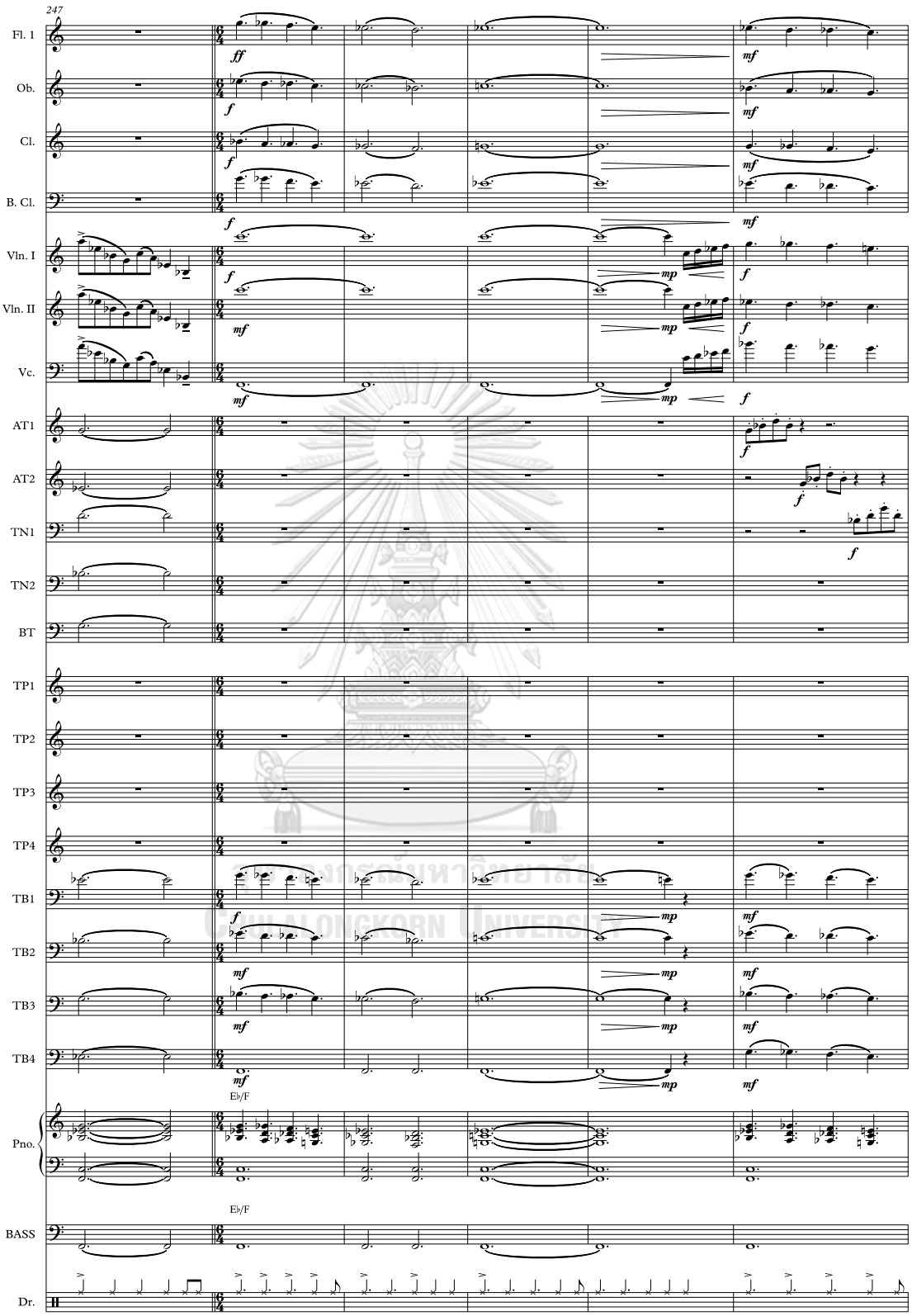
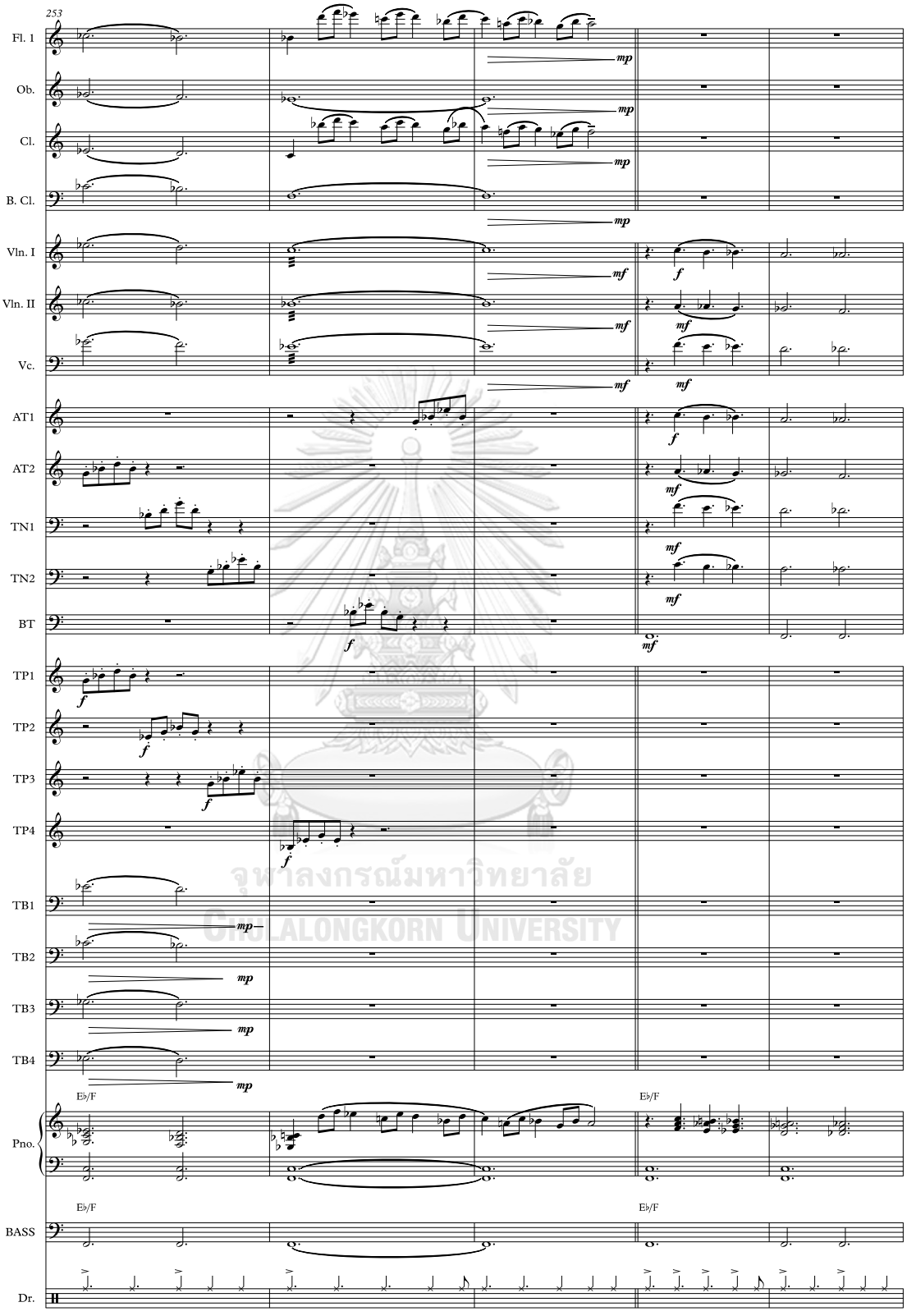
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

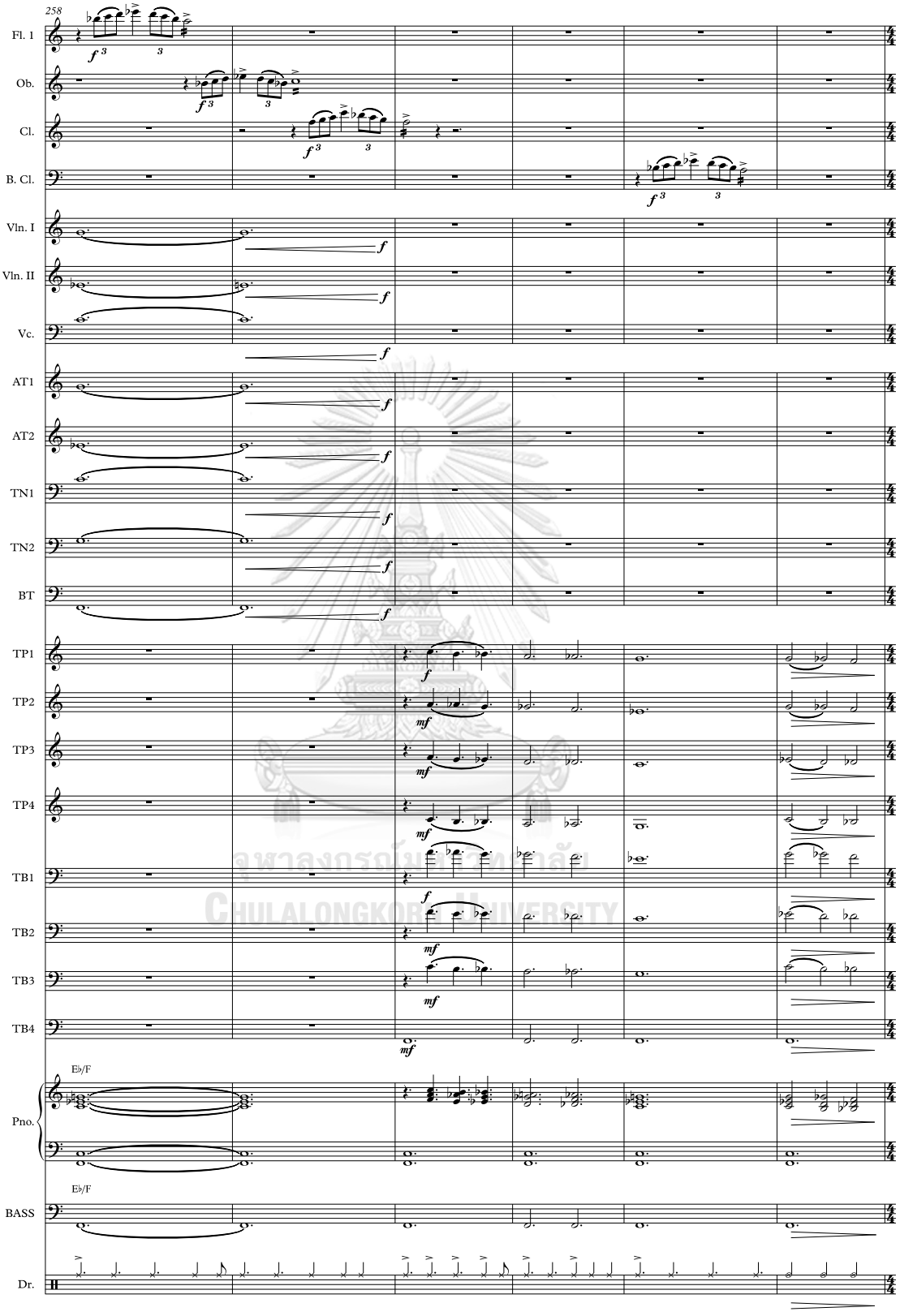

143(8)
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
Quintal
E♭maj7(♯11)
A7(sus4)
E♭maj7(♯11)
A9
Gm9
Bm11
E♭maj7(♯11)
A7(sus4)
E♭maj7
A9
Gm9
Bm11

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



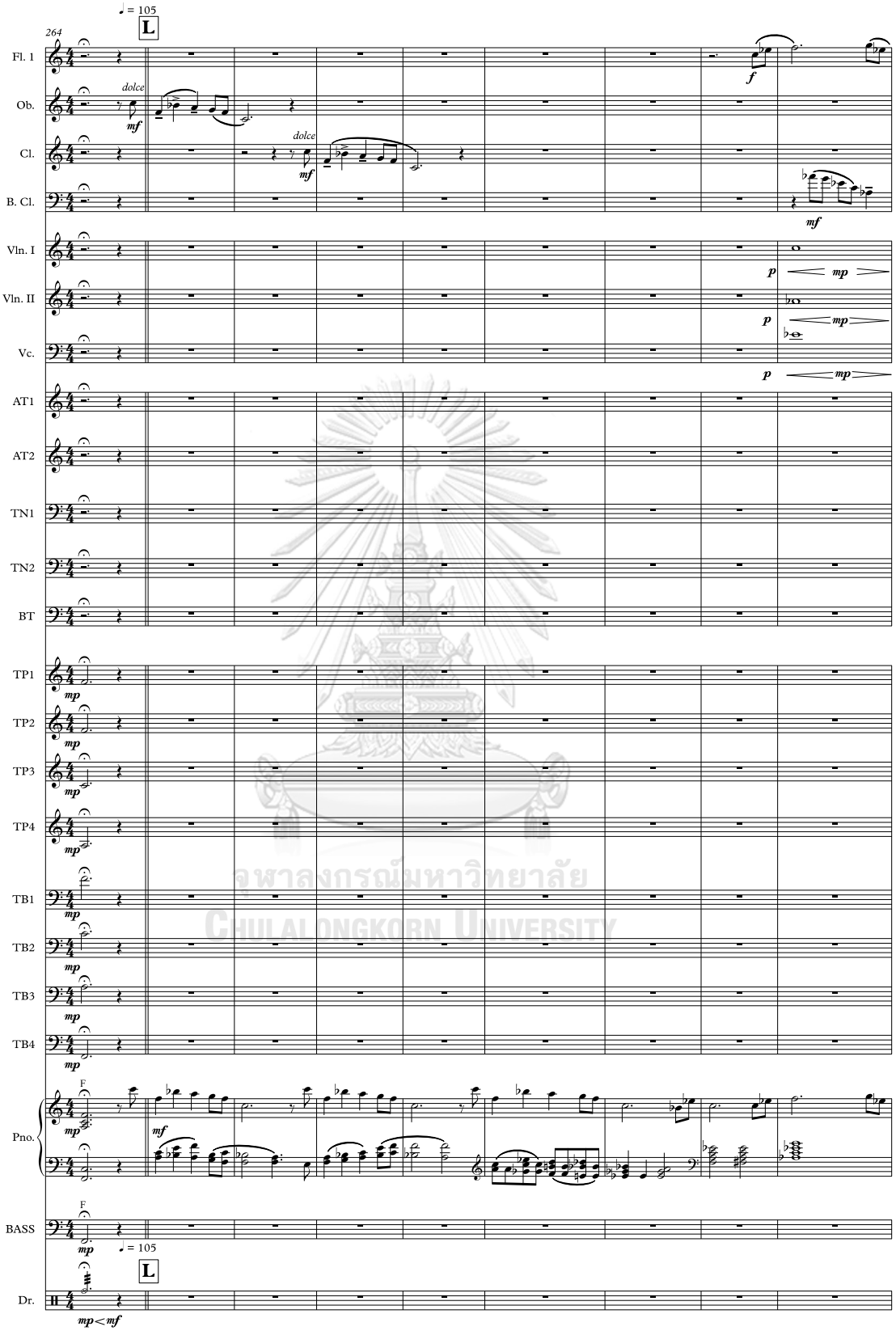
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

195
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
f
mf
E♭maj7(♯11)
A7(sus4)
E♭maj7
A7(♯9)
Gm9
Bm7(♭5)
B♭7(♯11)
C%
A7(add13)
E♭maj7
A7(♯5)
Gm13
Bm9
B♭13

203
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
E♭maj7(♯11)
E♭maj9/D
A7(♯9)/G
E♭maj7/G
A7(♭9)/G
Gm9
Bm11
B♭13
C%
E♭/F
f
ff
f < ff
3

211
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
sfz
Em9 G/A Gmaj7 G/A Em9 G/A Gmaj7 G/A Bb/C B/C♯ A♯m7 G♯m7 A♯m7 G♯m7 A♯m7

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

226
K
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
E♭/F
f
mf
mp

233
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
mp
mf
f
Eb/F

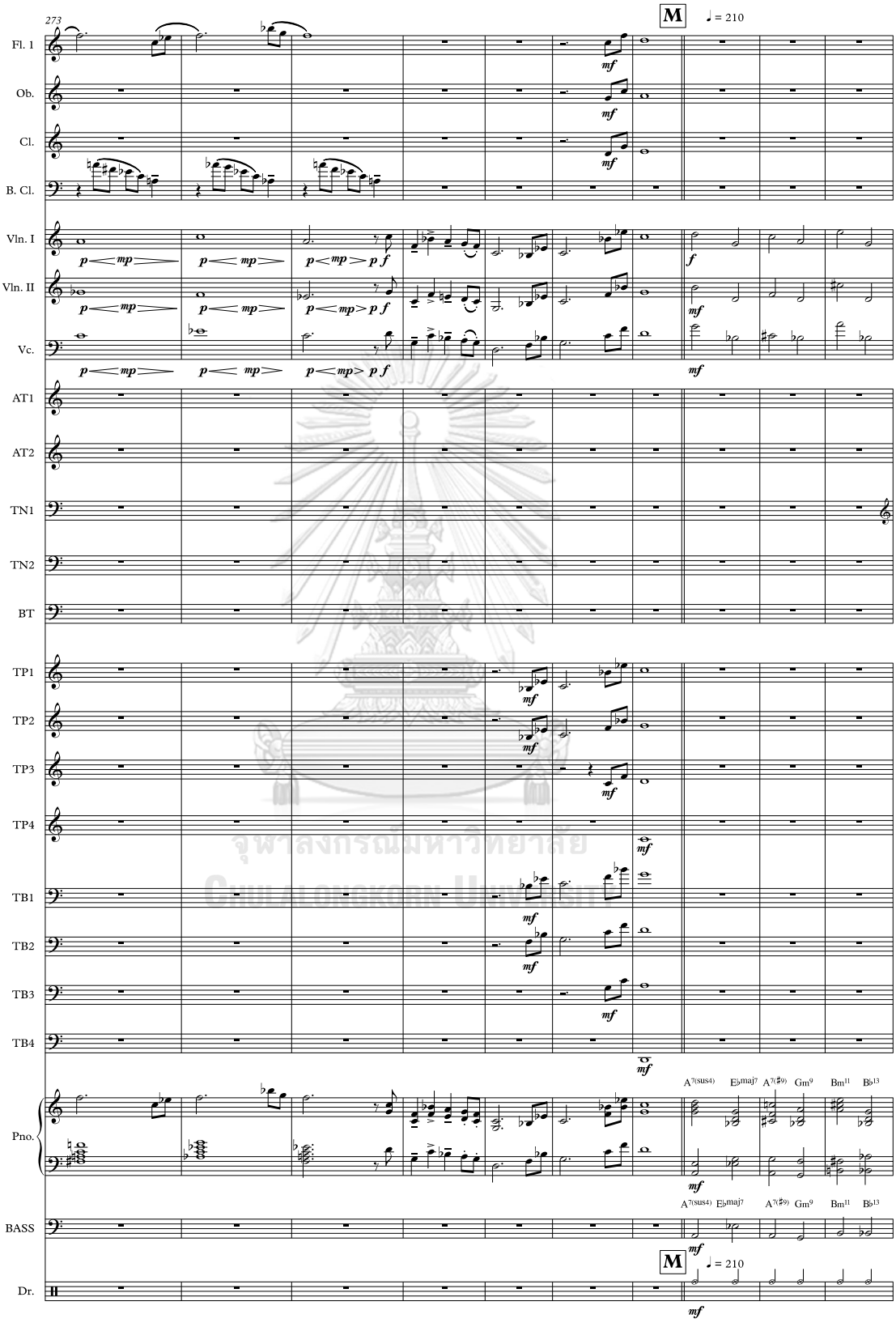
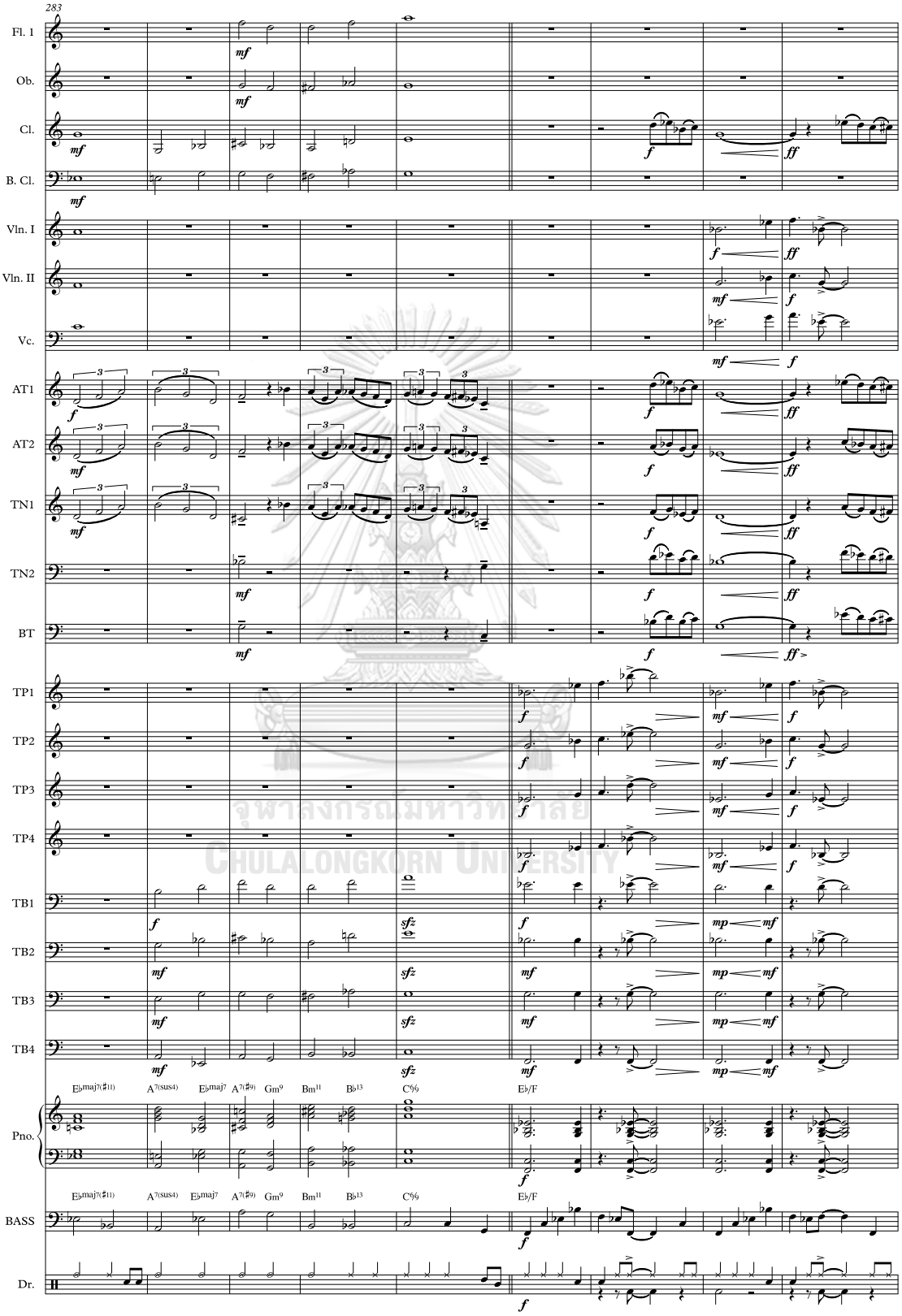
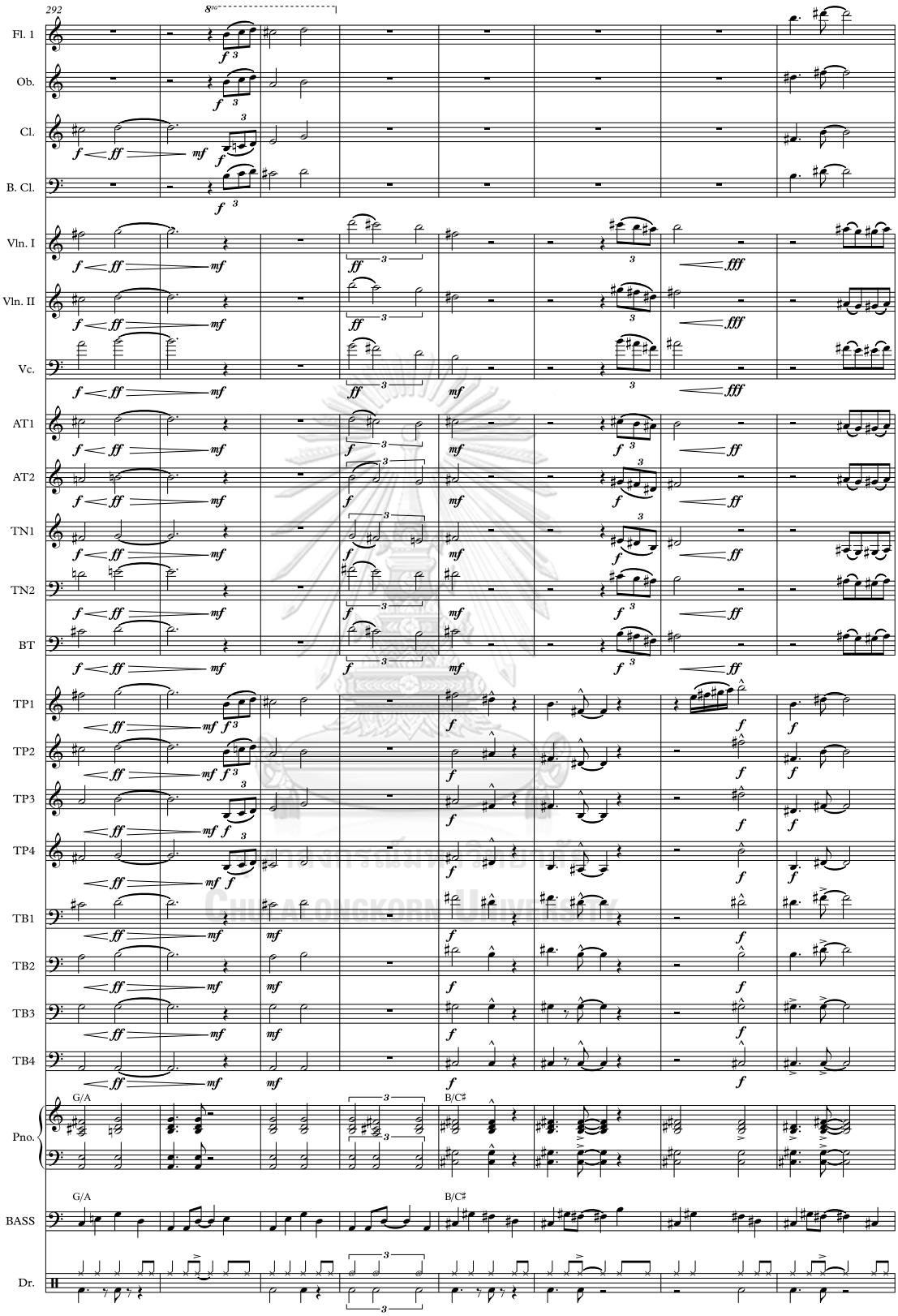
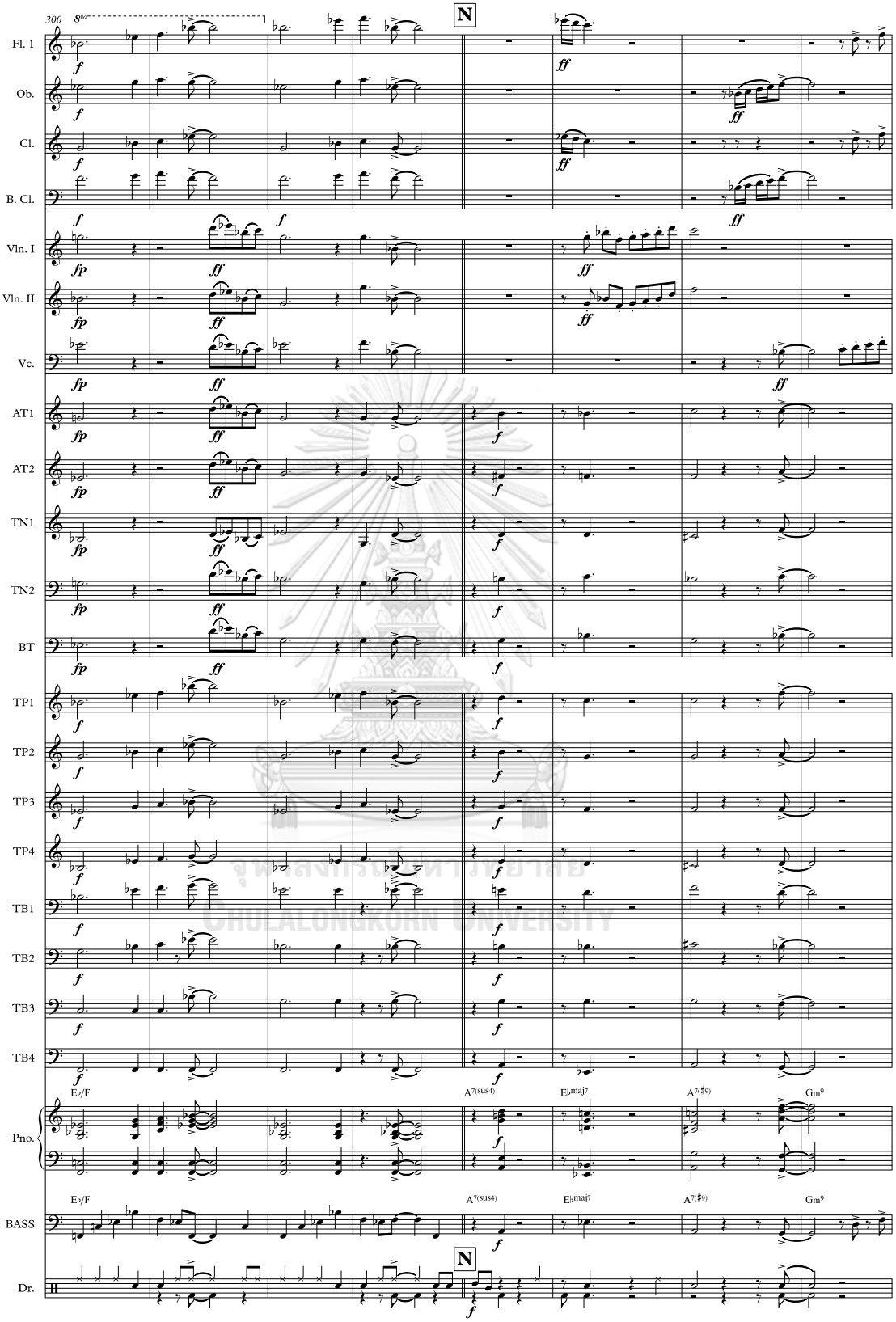
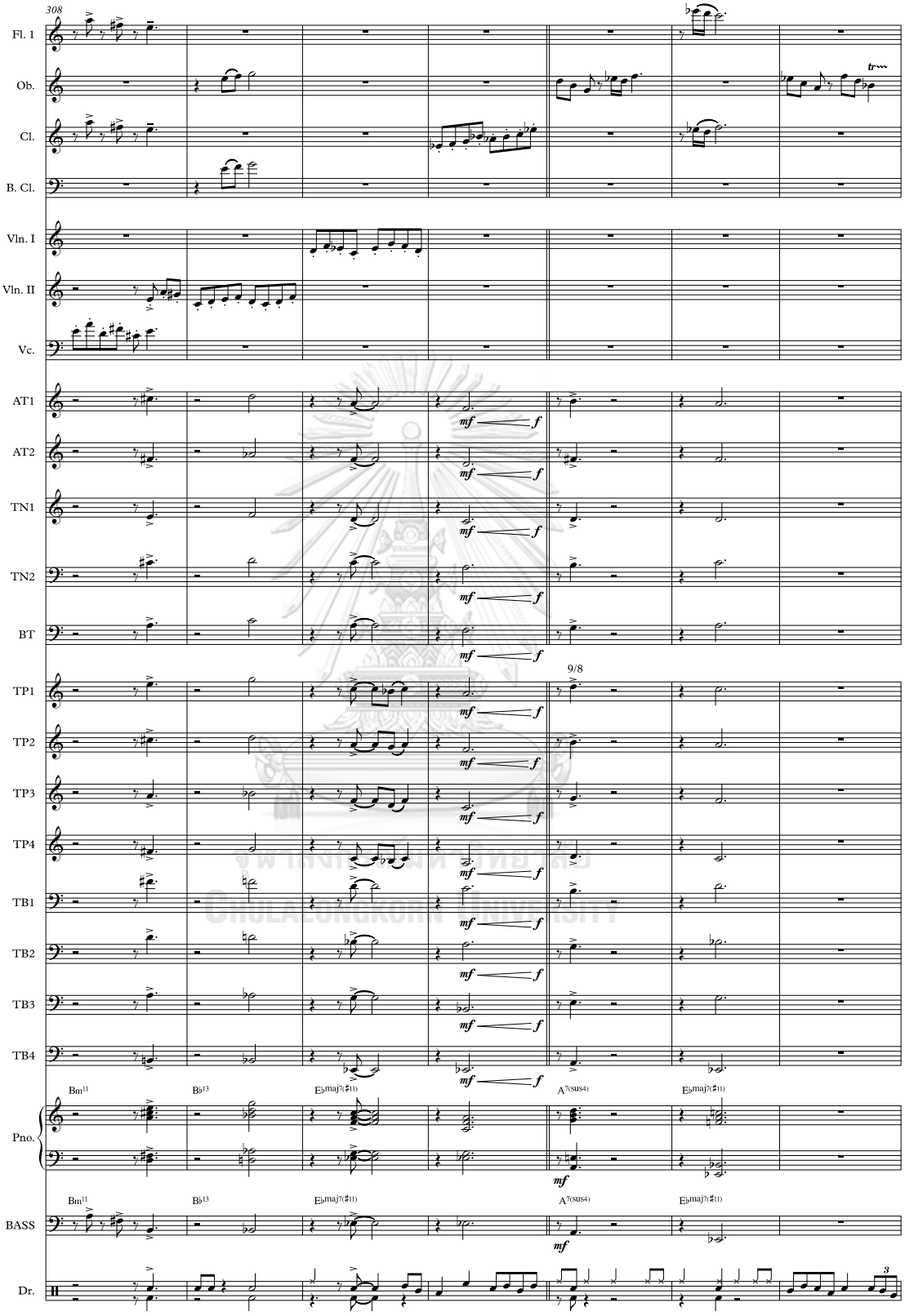
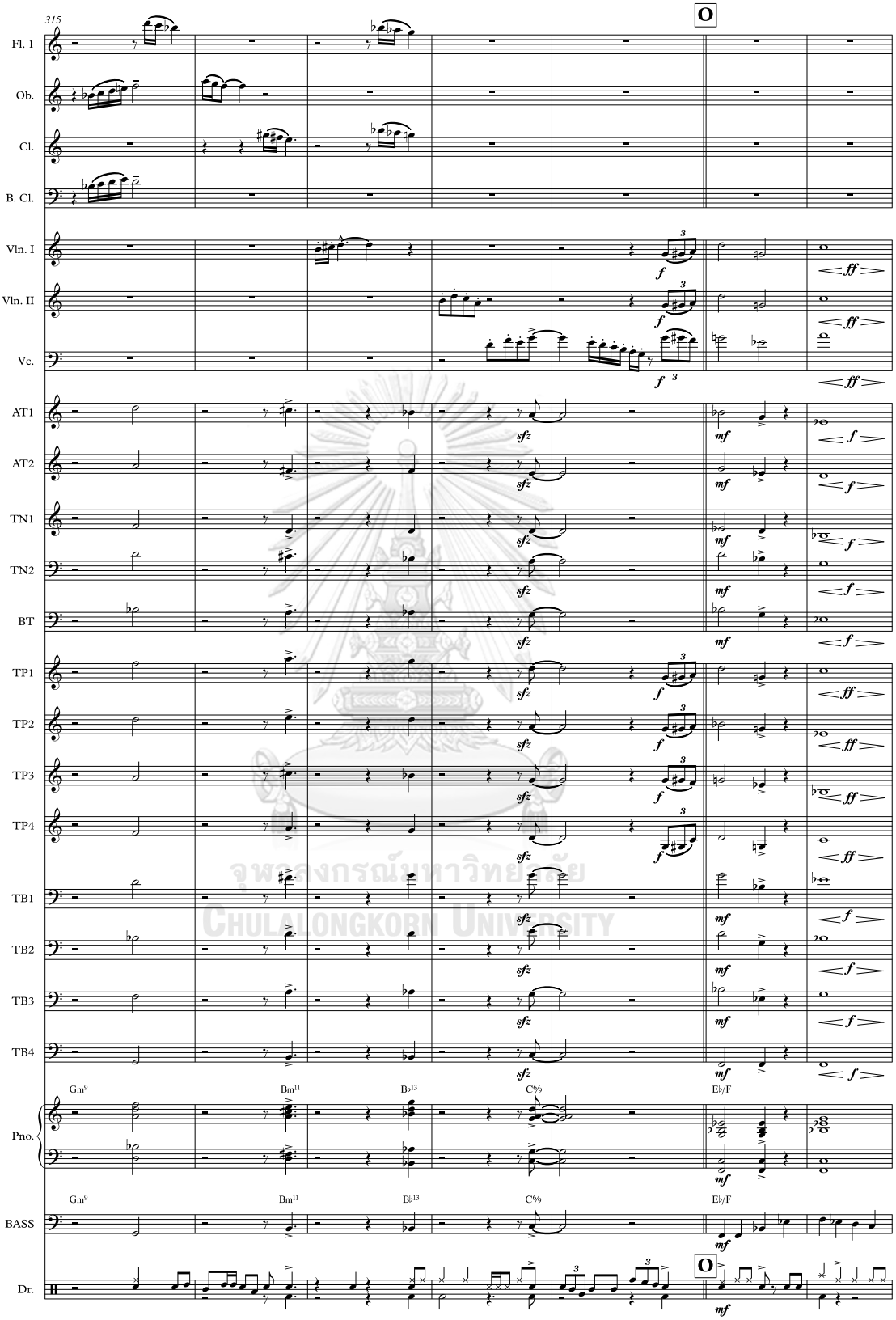
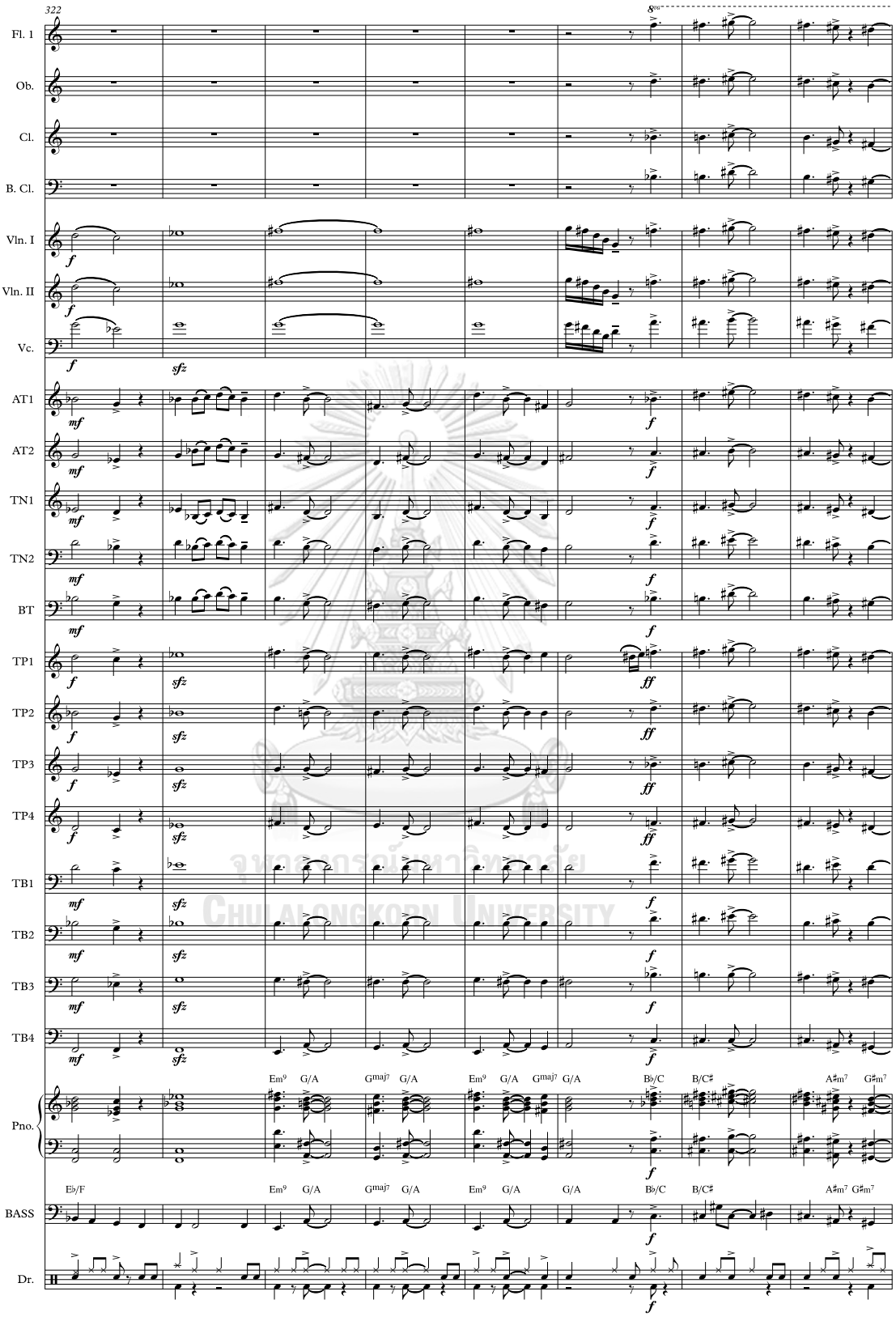


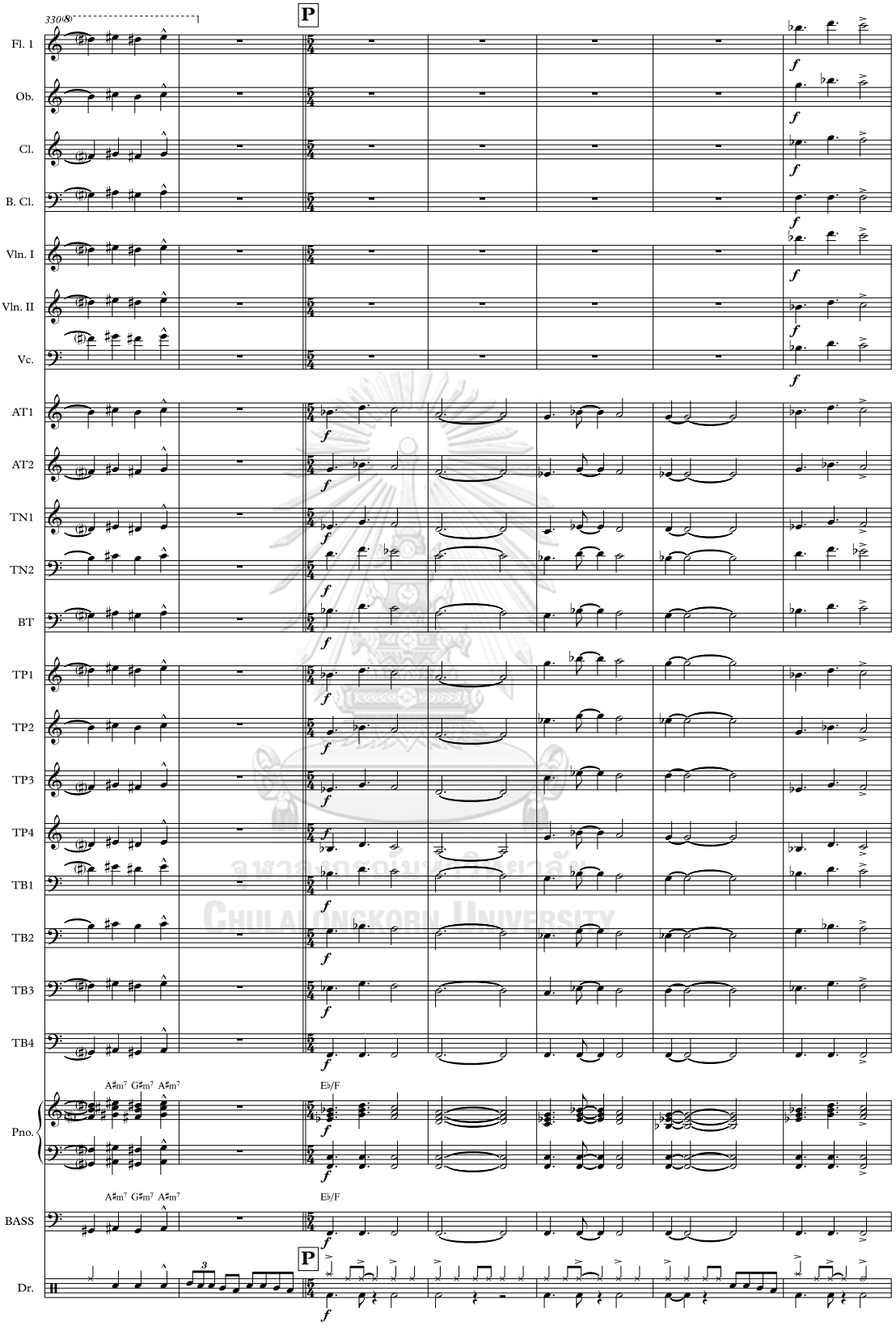
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

247
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
E♭/F
E♭/F

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

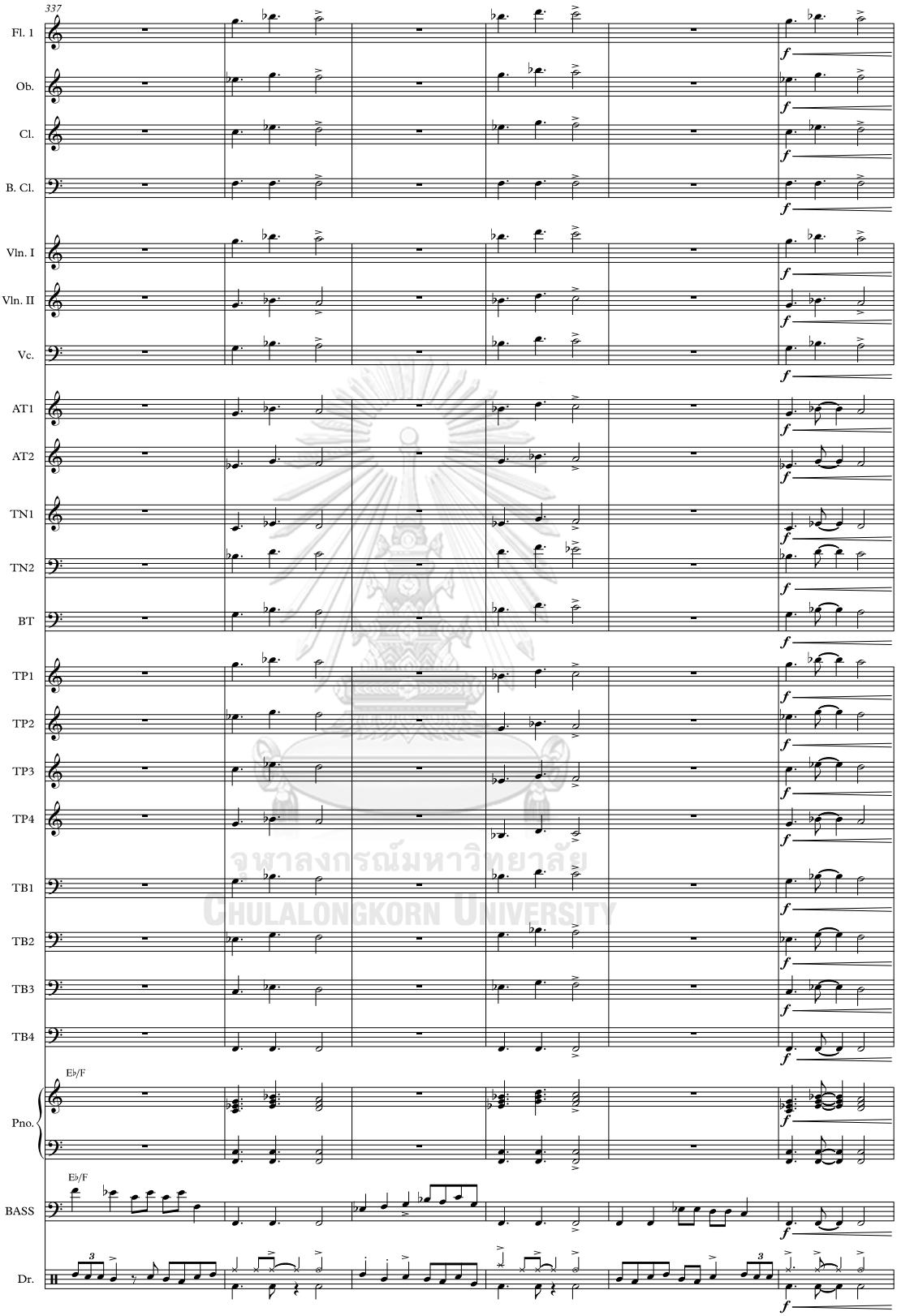
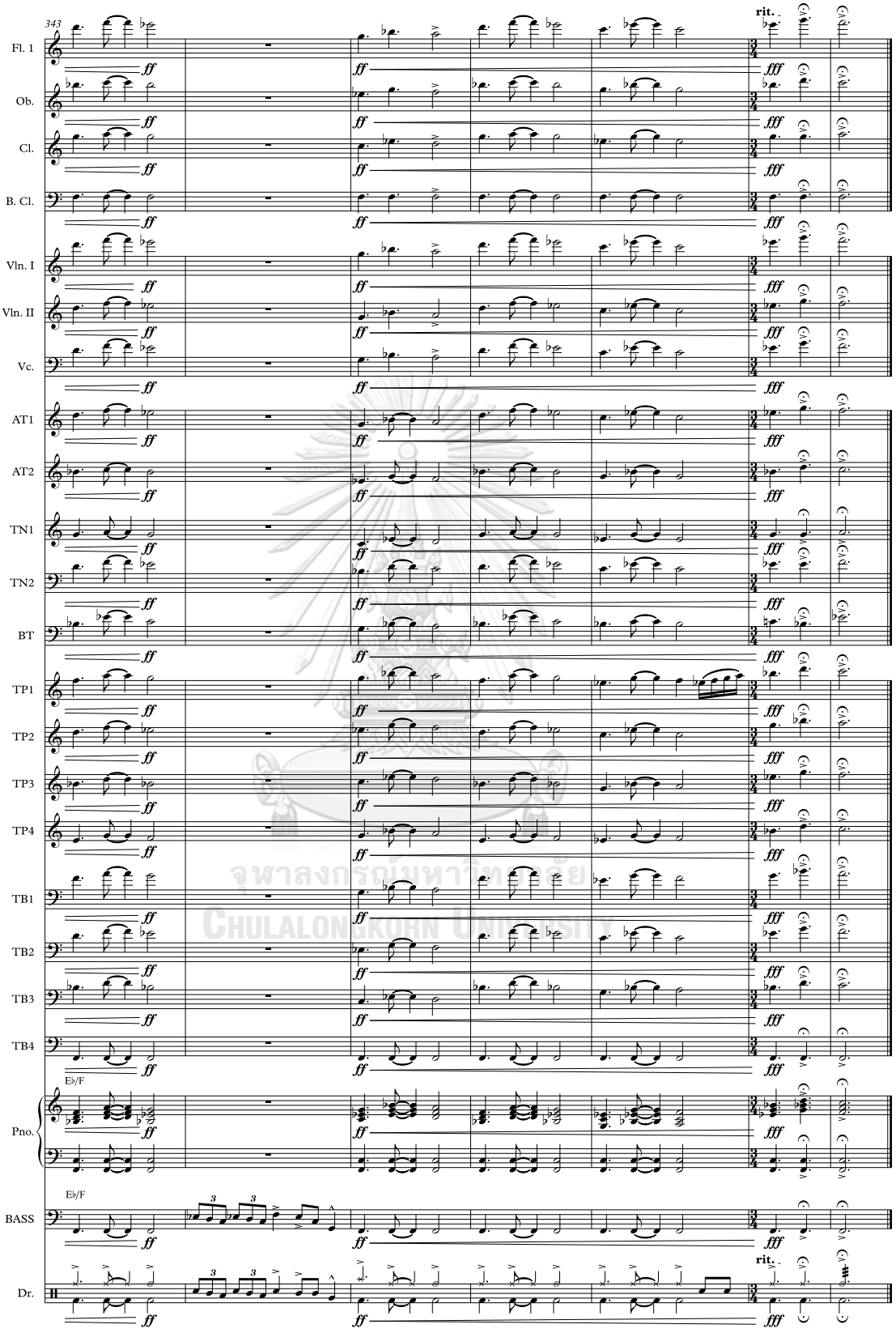


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

292
8va
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
G/A
B/C♯

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

308
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
9/8
Bm11
B♭13
E♭maj7(♯11)
A7(sus4)
mf
f

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

322
8va
Fl. 1
Ob.
Cl.
B. Cl.
Vln. I
Vln. II
Vc.
AT1
AT2
TN1
TN2
BT
TP1
TP2
TP3
TP4
TB1
TB2
TB3
TB4
Pno.
BASS
Dr.
Em9 G/A Gmaj7 G/A Em9 G/A Gmaj7 G/A Bb/C B/C♯ A♯m7 G♯m7
E♭/F Em9 G/A Gmaj7 G/A Em9 G/A G/A Bb/C B/C♯ A♯m7 G♯m7



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	พลังพล ทรงไพบูลย์
วัน เดือน ปี เกิด	9 กันยายน 2517
สถานที่เกิด	กรุงเทพ
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2556 มหาวิทยาลัยรังสิต ศิลปะมหาบัณฑิต สาขาดนตรี แขนงวิชาดนตรีแจ๊สศึกษา พ.ศ. 2548 Berklee College of Music, MA, USA Diploma in Contemporary Writing and Production Major พ.ศ. 2539 มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย นิเทศศาสตรบัณฑิต สาขาวิทยุโทรทัศน์และวิทยุกระจายเสียง
ที่อยู่ปัจจุบัน	45/20 ซอย 11 แยก 7 หมู่บ้าน ไพรเวทเนอวานา เรสซิเดนท์ นอร์ท ถ.โยธินพัฒนา แขวงคลองจั่น เขตบางกะปิ กรุงเทพมหานคร 10240
ผลงานตีพิมพ์	บทความวิจัย 1. 'Change' for Jazz Trio and Orchestra วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต ปีที่ 13 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม 2561 หน้า 45-57 บทความวิชาการ 1. เทคนิคการบันทึกโน้ตกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะสำหรับวงแจ๊ส วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปีที่ 21 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม 2560 หน้า 2-13 2. Jim Hall's Conceptual Improvisation: You'd be so Nice to Come Home To (Part I) วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม 2553 หน้า 20-29 3. การประพันธ์เพลงประกอบภาพเคลื่อนไหวด้วยคอมพิวเตอร์ วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต ปีที่ 3 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม 2551 หน้า 22-36

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University