บทประพันธ์เพลงอิมพัลส์สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่
Impulse for Jazz Orchestra

กุลธีร์ บรรจุแก้ว[1]

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ในรูปแบบของการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่บทใหม่ โดยใช้วิธีการประพันธ์ภายใต้กรอบดนตรีแจ๊ส ที่ผนวกรวมเข้ากับสำเนียงดนตรีตะวันออก และนำเทคนิคดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ยี่สิบสอดแทรกเข้าไว้ในบทประพันธ์เพลง อีกทั้งเพื่อเผยแพร่บทประพันธ์เพลงออกสู่สาธารณะชน ทฤษฎีที่ใช้ศึกษาประกอบด้วย การศึกษาดนตรีกระแสที่สาม ผลงานและแนวคิดของนักประพันธ์เพลงทั้งดนตรีแจ๊ส และดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ยี่สิบ โดยบทประพันธ์นี้ประกอบด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด 17 ชิ้น ได้แก่ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง และกลุ่มเครื่องจังหวะ

บทประพันธ์เพลง *อิมพัลส์สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่* ได้บรรลุวัตถุประสงค์ตามที่ผู้ประพันธ์ได้คาดการณ์ไว้ โดยมีลักษณะการเรียบเรียงดนตรีในแต่ละท่อนที่มีความแตกต่างกัน แต่ยังคงความเป็นเอกภาพจากการนำรูปแบบระบบศูนย์กลางเสียงด้วยวิธีการแอสเซอ-ชันมาใช้ ซึ่งถูกกำหนดผ่านลักษณะโน้ตเพเดิลและออสตินาโต นอกจากนั้นบทประพันธ์นี้ได้รวมเอาเทคนิคดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ยี่สิบเอาไว้ได้อย่างแยบยล พร้อมกับสอดแทรกกลิ่นอายทางดนตรีตะวันออก จากการเลียนแบบลักษณะเสียงบทสวดของทำนองหลัก อย่างไรก็ตามผู้ประพันธ์ได้สร้างพื้นที่สำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณบนพื้นฐานของบันไดเสียงแบบโมดไว้อีกด้วย บทประพันธ์นี้มีระยะเวลาการดำเนินไปของดนตรีจากท่อนแรกจนถึงท่อนสุดท้ายความยาวประมาณกว่า 10 นาที นอกจากนั้นบทประพันธ์นี้ถูกนำออกแสดงในงานเทศกาลดนตรีแจ๊สนานาชาติเพื่อการเรียนรู้ครั้งที่ 5 (Thailand International Jazz Conference) ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และนำออกแสดงในงานคอนเสิร์ตวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต (Rangsit University Jazz Orchestra Monday Night Live Part III) ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย รวมถึงถูกนำมาเผยแพร่ซ้ำในรายการดนตรี กวี ศิลป์ ทางสถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส

คำสำคัญ: *อิมพัลส์, แจ๊ส, บิ๊กแบนด์, การประพันธ์เพลงร่วมสมัย, ดนตรีกระแสที่สาม*

Abstract

The main objective of this article is a creative research in the form of music composition for a new chapter of jazz orchestra. The piece is a combination of jazz language, Non-Western atmosphere, and the use of technique of the 20th century classical music. Furthermore, the piece aims to be performed in public. The piece is based on the Third Stream and the 20th-century classical music. This composition is designed for the 17 jazz orchestral instruments--woodwind section, brass section, and rhythm section.

[1] นักศึกษาปริญญาโท หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Impulse for Jazz Orchestra is distinguished characteristics in each section. The whole composition, however, is based on tonality in the form of pitch centricity which mostly approaches by using pedal tone and ostinato. In addition, the 20th century classical music technique has been deliberately applied to this music composition together with its main theme of Non-Western atmosphere, imitating Islamic Chant. The composition, however, has also created enough space for instruments' improvisation. The length of this piece is about 10 minutes. This work was performed at Thailand International Jazz Conference V, College of Music, Mahidol University. Moreover, it was also performed at Rangsit University Jazz Orchestra Monday Night Live Part III, Bangkok Thailand Cultural Center. The piece was broadcasted on the Dontri Kawee Silp TV Show, Thai PBS.

Keywords: *Impulse, Jazz, Big Band, Contemporary Music, Third Stream Music*

---

1. ที่มาและความสำคัญ

ตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ยี่สิบ ดนตรีแจ๊สก่อตัวขึ้นบนพื้นฐานของความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรม ดนตรีแจ๊สในรูปแบบวงขนาดใหญ่ (Jazz Orchestra or Big Band) ได้รับความนิยมแพร่หลายในหมู่ผู้คนที่ต้องการหาความสำราญยามค่ำคืน จากดนตรีที่เน้นทักษะดีดปฏิภาณ (Improvisation) โดยไม่จำเป็นต้องมีการบันทึกโน้ต ต่อมาได้มีนักเรียบเรียงเสียงประสานหรือนักประพันธ์เริ่มให้ความสำคัญต่อการบันทึกโน้ต สำหรับวงที่มีสมาชิกจำนวนมาก เพื่อให้บรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน

ดุ๊ก เอลลิงตัน (Duke Ellington, 1899-1974) ถือเป็นแม่แบบมาตรฐานที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางทั้งฝั่งดนตรีคลาสสิกและดนตรีแจ๊ส ในฐานะผู้กำกับวง นักเรียบเรียงเสียงประสาน นักประพันธ์เพลง บทบาทเหล่านี้ล้วนส่งผลกระทบต่อนักประพันธ์เพลงรุ่นหลัง ต่อมากิล อีแวนส์ (Gil Evans, 1912-1988) นักประพันธ์เพลงชาวแคนดาผู้มีบทบาทสำคัญต่อการสร้างสรรค์ดนตรีแจ๊ส ในรูปแบบคูลแจ๊ส (Cool Jazz) โดยทำหน้าที่เรียบเรียงเสียงประสานให้กับมายส์ เดวิส (Miles Davis, 1926-1991) ในอัลบั้มเบิร์ทออฟเดอะคูล (Birth of the Cool, 1957)

ช่วงปลายทศวรรษที่ 1940 นักดนตรีแจ๊สบางกลุ่มต่างหันเหจากดนตรีบีบ็อพ (Bebop) ที่มีความเร่าร้อนรวดเร็ว สู่รูปแบบดนตรีใหม่ที่เรียกขานว่า คูลแจ๊ส (Cool Jazz) ซึ่งอิทธิพลอีกด้านหนึ่งของคูลแจ๊สมาจากการเลือกใช้แนวประสานของดนตรีคลาสสิกตะวันตก โดยเฉพาะผลงานของนักประพันธ์ดนตรีเดอบุสซี และสตราวินสกี (อนันต์ ลือประดิษฐ์, 2545: 95-96)

ปี ค.ศ. 1957 สำนวนดนตรีดนตรีคลาสสิก ถูกนำเข้ามาผสมผสานเข้ากับดนตรีแจ๊ส การนำเครื่องดนตรีที่ไม่ได้อยู่รูปแบบวงแจ๊สขนาดใหญ่เข้ามาใช้ ก่อให้เกิดสำเนียงใหม่แห่งการสร้างสรรค์ดนตรีแจ๊ส ซึ่งกันเธอร์ ชุลเลอร์ (Gunther

Schuller, 1925-ปัจจุบัน) เป็นผู้บัญญัติคำศัพท์สำหรับเรียกขานดนตรีดังกล่าวในนามของดนตรีกระแสที่สาม (Third Stream Music) (Ferris, 2002: 191)

มาเรีย ชไนยเดอร์ (Maria Schneider, 1960-ปัจจุบัน) นักประพันธ์ดนตรีแจ๊สที่ถูกกล่าวถึงว่าดนตรีของเธอเป็นดนตรีที่อยู่ในกระแสดนตรีที่สาม อีกทั้งเป็นหนึ่งในลูกศิษย์ของกิล อีแวนส์ และบ๊อบ บรู๊คเมเยอร์ (Bob Brookmeyer, 1929-2011) ผลงานของเธอไม่ได้กีดกันสำนวนดนตรีที่นอกเหนือจากดนตรีแจ๊ส แต่ผสานสำนวนดนตรีอันหลากหลาย พื้นฐานทางดนตรีคลาสสิกของเธอมีอิทธิพลต่อผลงานการประพันธ์อยู่ไม่มากก็น้อย ซึ่งปรากฏอยู่ในบทประพันธ์เพลงอย่างชัดเจนดนตรีของชไนเดอร์ยังประกอบไปด้วย “รูปแบบการเรียบเรียงที่หลากหลาย องค์ประกอบทางด้านสังคีตลักษณ์ซึ่งไม่มีรูปแบบที่แน่นอน ประโยคเพลงไม่สมดุล (Asymmetric Structure) อัตราจังหวะไม่สมมาตร (Asymmetric) แบบ 5/4 หรือ 7/4 การวางโครงสร้างทางเดินคอร์ดแบบโมดัล (Modal)” (พลังพล ทรงไพบูลย์, 2555: 1)

นักประพันธ์ดนตรีคลาสสิกที่อ้างถึงข้างต้น (เดอบุสซีและสตราวินสกี) ใช้วัตถุดิบสำหรับการประพันธ์บทเพลงของพวกเขาได้อย่างน่าสนใจ เช่น โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862-1918) นำสำเนียงดนตรีตะวันออกที่ประกอบด้วยโน้ต 5 เสียง (Pentatonic Scale) ซึ่งเป็นวัตถุดิบหนึ่งที่มีผลต่อผลงานดนตรีรูปแบบอิมเพรสชั่นนิสซึม (Impressionism) ของเขา ส่วนอีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, 1882-1971) นำเอาเนื้อดนตรีที่มีความแตกต่างกันมาเรียงซ้อนกัน (Stratification) และอิทธิพลจังหวะดนตรีดึกดำบรรพ์ (Primitivism) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้อัตราจังหวะแบบไม่สมมาตร ผสมผสานกับสำนวนดนตรีคลาสสิก ในบทเพลง*ไรท์ออฟสปริง* (*Rite of Spring*, 1931) นอกจากนั้น สตีฟ ไรซ์ (Steve Reich, 1936-ปัจจุบัน) นักประพันธ์เพลงในกลุ่มดนตรีมินิมัล (Minimal Music) ในบทประพันธ์เพลง*คัมเอาท์* (*Come Out*, 1966) เขานำเทปมาเล่นต่อกัน (Tape Loops) ก่อให้เกิดการซ้ำของประโยคที่ต้องการ อีกทั้งยังคงพัฒนาลักษณะการซ้ำทำนองเดิมอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเป็นมโนทัศน์หลักสำหรับการประพันธ์เพลงของเขา” (Ferris, 2002: 354-355)

สำหรับนักประพันธ์เพลงที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น ส่งอิทธิพลต่อการทดลองสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัยบทใหม่ที่เป็นของผู้ประพันธ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำทักษะทางดนตรีแจ๊สผสมผสานกับความรู้ทางดนตรีคลาสสิก รวมถึงสำเนียงดนตรีตะวันออก นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ได้แรงบัลดาลใจจากเสียงของบทสวด รวมถึงเสียงของบรรยากาศต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์ได้มีโอกาสเดินทางไปประเทศอินโดนีเซีย ผู้ประพันธ์จึงรวบรวมแนวคิดและประสบการณ์กลั่นกรองเป็นบทประพันธ์เพลงใหม่ “*อิมพัลส์สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่*” (*Impulse for Jazz Orchestra*)

2. วัตถุประสงค์การวิจัย

1) เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่ในสำนวนดนตรีแจ๊สร่วมสมัย โดยผสมผสานวิธีการประพันธ์ตามกรอบดนตรีแจ๊ส ผนวกเข้ากับสำเนียงดนตรีตะวันออก และเทคนิคดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ยี่สิบ

2) เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์เพลงออกสู่สาธารณะชน

3. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) ได้สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่ในสำนวนดนตรีแจ๊สร่วมสมัย โดยผสมผสานวิธีการประพันธ์ตามกรอบดนตรีแจ๊ส ผนวกเข้ากับสำเนียงดนตรีตะวันออก และเทคนิคดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ยี่สิบ

2) บทประพันธ์เพลงได้แสดงต่อสาธารณะชน

4. ขอบเขตการวิจัย

สร้างบทประพันธ์เพลงความยาวประมาณ 10 นาที โดยนำรูปแบบดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก และสำเนียงดนตรีตะวันออกมาบูรณาการร่วมกัน สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ 17 ชิ้น ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มเครื่องดนตรี ประกอบด้วย

1) กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind section) 5 เครื่อง ประกอบด้วย อัลโตแซ็กโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 เทเนอร์แซ็กโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 และบาริโทนแซ็กโซโฟน

2) กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง (Brass section) 8 เครื่อง ประกอบด้วย ทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-4 ทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-3 และเบสทรอมโบน

3) กลุ่มเครื่องจังหวะ (Rhythm section) 4 เครื่อง ประกอบด้วย กีตาร์ เปียโน เบส และกลองชุด

5. นิยามศัพท์เฉพาะ

คำอธิบายความหมายคำศัพท์เฉพาะทางดนตรีแจ๊ส ผู้ประพันธ์คัดสรรจากแหล่งที่มาหลากหลายที่ โดยเฉพาะอย่างที่ยิ่งพจนานุกรมศัพท์ดนตรีโดย ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ อย่างไรก็ตามหากยังไม่พบคำนิยามภาษาไทย ผู้ประพันธ์ได้พิจารณานิยามตามบริบทของคำศัพท์ที่เหมาะสม เพื่อใช้ประกอบการอธิบายบทประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสาน

โซลิ หรือ **ท่อนโซลิ** (Soli or Soli Section) หมายถึง ท่อนที่ผู้ประพันธ์เรียบเรียงขึ้น คล้ายกับการบรรเลงเดี่ยว (Solo) แต่โซลิต้องบรรเลงด้วยกลุ่มเครื่องเป่าแซ็กโซโฟน หรือกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง โดยเรียบเรียงจากแนวทำนองเดี่ยว และต้องเรียบเรียงเสียงประสานยึดจากทำนองหลักสูงสุดลำดับลงมาตามความเหมาะสมของแต่ละคอร์ด นิยมซ้ำแนวทำนองเพิ่มอีก 1 แนวเสียงด้วยเสียงที่ต่ำลงมา 1 ช่วงคู่ 8 (Boras, 2005: 374)

อะซาน หมายถึง การทำอิบาดะฮฺโดยการประกาศให้รู้ถึงการเข้าสู่เวลาละหมาดด้วยคำกล่าวที่เฉพาะ และเริ่มมีการบัญญัติการอะซานครั้งแรกนั้นในปีแรกของการฮิจญ์เราะฮฺ (ดานียา เจ๊ะสนิ, www.islamhouse.com, 12 พฤษภาคม 2556)

6. แนวคิดและวิธีดำเนินการประพันธ์

จากผลงานและแนวคิดนักประพันธ์เพลงที่กล่าวมาข้างต้น ผู้ประพันธ์เลือกนำแนวคิดเทคนิควิธีการประพันธ์ต่าง ๆ รวบรวมเป็นมโนทัศน์สำหรับการสร้างบทประพันธ์เพลง*อิมพัลส์สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่* ดังนี้

1) นำแนวคิดดนตรีกระแสที่สามเป็นมโนทัศน์หลักในสร้างสรรค์ดนตรี ที่ผสมผสานเทคนิคของนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สและคลาสสิก

2) ประพันธ์เพลงด้วยระบบศูนย์กลางเสียงโดยวิธีการแอสเซอชัน ซึ่งถูกกำหนดโดยการใช้การซ้ำหรือเน้นด้วยโน้ตเพดิล ออสตินาโต และเทคนิคอื่น ๆ

3) บางส่วนของบทประพันธ์นำเทคนิคสตราติฟิเคชัน มาใช้ในการวางแนวเสียงประสาน

4) สร้างกลุ่มโน้ตเพนทาโทนิกที่มีพื้นฐานมาจากโมด C มิกโซลิเดียน (Mixolydian) ได้แก่โน้ต C E F G Bb เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักของบทประพันธ์

5) สร้างท่อนหัว ด้วยประโยคสั้น ๆ โดยเรียบเรียงให้มีกลิ่นอายดนตรีตะวันออก

6) บางช่วงของบทประพันธ์ใช้รูปแบบลีลาสอดประสาน (Contrapuntal)

7) นำแนวคิดดนตรีมินิมัลมาใช้ในลักษณะของการสร้างออสตินาโตโดยการซ้ำหน่วยทำนองย่อย (Motive) ต่อเนื่อง เพื่อเลียนแบบลักษณะการนำเทปมาเล่นต่อกัน

8) พื้นที่การบรรเลงคีตปฏิภาณและการแบ่งท่อน อยู่บนพื้นฐานของโมดที่แตกต่างกัน

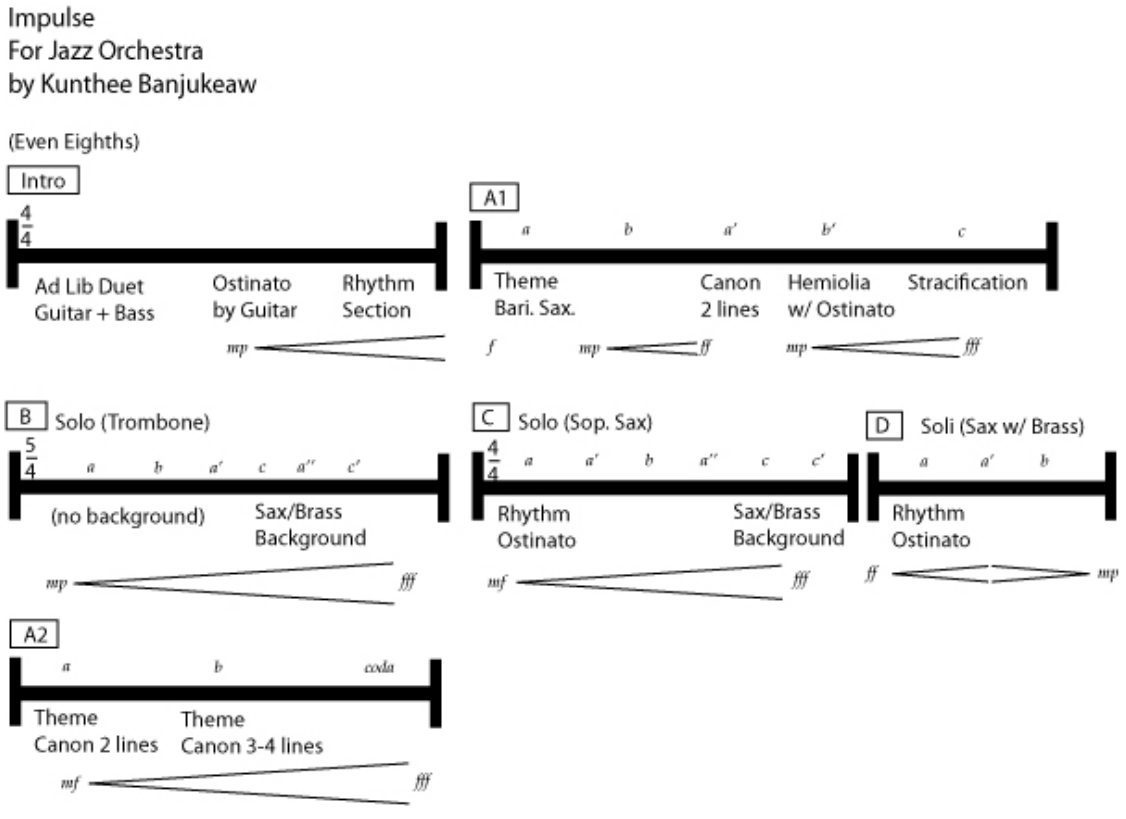
9) ใช้อัตราจังหวะหลากหลาย ทั้งอัตราจังหวะปกติ (Simple Time) และอัตราจังหวะไม่สมมาตร

10) ใช้ลักษณะจังหวะเฮมิโอลา

11) หลีกเลี่ยงการเกิดคู่ 2 และ 9 ไมเนอร์กับแนวบนสุด แต่อาจมีข้อยกเว้นเมื่อต้องการให้เกิดภาวะตรึงเครียดในบริเวณใด ๆ ของบทประพันธ์

บทเพลงอิมพัลส์ เกิดจากแรงดลใจที่สร้างสรรค์ขึ้นจากประสบการณ์การเดินทางไปแสดงดนตรีของผู้ประพันธ์ ที่ประเทศอินโดนีเซียระหว่างวันที่ 11-17 กันยายน พ.ศ. 2555 ณ สวนสาธารณะแห่งหนึ่งกลางกรุงจาร์กาต้า ขณะนั้นเป็นเวลาเย็นเสียงอะซานตามสายของชาวมุสลิมดังสนั่นรอบบริเวณนั้น เวลาเดียวกันกลุ่มวัยรุ่นกำลังเปิดเพลงที่มีทำนองวนไปมาเพื่อประกอบการเต้น และห่างออกไปมีเสียงตามสายของสวนสาธารณะเปิดเพลงอยู่ ทำให้รู้สึกถึงการซ้อนกันของลักษณะทางดนตรี จนกระทั่งผู้ประพันธ์กลับประเทศไทย จึงนำเสียงจากประสบการณ์ผสมผสานกับผลงานและแนวคิดการประพันธ์ที่กล่าวมาข้างต้นสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงนี้ขึ้น

แนวคิดเริ่มแรกผู้ประพันธ์ได้ร่างภาพโครงสร้างเบื้องต้นของบทประพันธ์ ในลักษณะแบ่งท่อนและให้ขอบเขตของแต่ละท่อนด้วยสัญลักษณ์ โดยวางกรอบตั้งแต่ท่อนนำ อีกทั้งกำหนดโครงร่างเนื้อดนตรี การวางลักษณะเสียงประสาน รวมถึงเทคนิคที่ต้องการใช้ และออกแบบเครื่องดนตรีหลักอย่างคร่าว ๆ ใช้ในท่อนเพลงต่าง ๆ (รูปที่ 1)



รูปที่ 1. ภาพร่างโครงสร้างบทเพลงก่อนการประพันธ์

6.1. โครงสร้างบทประพันธ์

จากภาพโครงร่างที่ผ่านมาข้างต้นผู้ประพันธ์นำแนวคิดดังที่ปรากฏ เป็นกรอบคิดสำหรับโครงสร้างบทประพันธ์ (Formal Structure) ประกอบด้วย ท่อนนำ ท่อนทำนองหลัก ท่อนสำหรับบรรเลงคีตปฏิภาณสำหรับทรอมโบน ท่อนสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยโซปราโนแซ็ก-โซโฟน ท่อนโซลิระหว่างกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้กับกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง และท่อนจบที่นำทำนองหลักมาพัฒนาให้มีเนื้อดนตรีเข้มข้นยิ่งขึ้น

ผู้ประพันธ์กำหนดให้บาริโทนแซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต และทรอมโบน ทำหน้าที่ดำเนินแนวทำนองหลัก สำหรับแนวออสตินาโตบรรเลงด้วยกีตาร์กับกลุ่มเครื่องเป่าบางเครื่อง กลุ่มเครื่องเป่าทั้ง 2 กลุ่ม ยังทำหน้าที่เป็นแนวทำนองพื้นหลังในช่วงบรรเลงคีตปฏิภาณ ท่อนทรอมโบนบรรเลงคีต-ปฏิภาณ ขณะที่โซปราโนแซ็กโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณ กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะกับเครื่องเป่าในย่านเสียงต่ำบางเครื่องบรรเลงแนวออสตินาโตร่วมกัน เพื่อเป็นพื้นหลังสำหรับการโซโลโซปราโนแซ็กโซโฟน

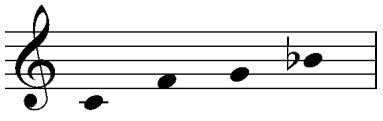
6.2. กลุ่มโน้ตสำคัญ (Pitch Collection)

ผู้ประพันธ์มีแนวคิดริเริ่มเบื้องต้นจากกลุ่มโน้ตสำคัญ 2 กลุ่มหลัก กลุ่มแรกเป็นกลุ่มโน้ตที่นำมาจากโน้ตบางตัวของโมด C มิกโซลิเดียน (Mixolydian) (ตัวอย่างที่ 6.1) จากนั้นผู้ประพันธ์เลือกโน้ตหลักจำนวน 5 ตัว ซึ่งประกอบด้วย C E F G และ Bb (ตัวอย่างที่ 6.2) อย่างไรก็ตามบางกรณีอาจใช้โน้ตนอกเหนือจากกลุ่มโน้ตเหล่านี้ แต่มักอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียง C มิกโซลิเดียน อีกทั้งกลุ่มโน้ตนี้ยังคงเป็นกลุ่มโน้ตหลักที่จะนำมาใช้ ในบริบทที่แตกต่างกันออกไป

ตัวอย่างที่ 6.1. บันไดเสียง C มิกโซลิเดียน

ตัวอย่างที่ 6.2. กลุ่มโน้ตสำคัญประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว

จากกลุ่มโน้ตสำคัญที่ประกอบด้วยโน้ต C E F G และ Bb ผู้ประพันธ์ได้ลดทอนกลุ่มโน้ตข้างต้นเหลือเพียง 4 ตัว โดยตัดโน้ต E ออกไป และกลุ่มโน้ตนี้จะถูกเน้นย้ำบ่อยครั้งในบทประพันธ์เพลงอิมพัลส์ (ตัวอย่างที่ 6.3)



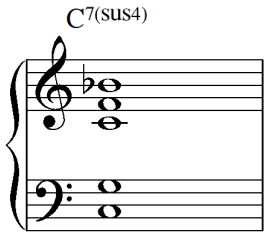
ตัวอย่างที่ 6.3. กลุ่มโน้ต 4 ตัว ที่จะถูกนำมาใช้บ่อยครั้งในบทประพันธ์เพลง

กลุ่มที่สองผู้ประพันธ์เลือกใช้บันไดเสียงที่มีความใกล้เคียงกับโน้ตกลุ่มแรกที่กล่าวมา โดยนำบันไดเสียง C เอโอเลียน (Aeolian) ซึ่งมีความแตกต่างกับบันไดเสียงที่กล่าวข้างต้นอยู่ 2 โน้ต ได้แก่ Eb และ Ab (ตัวอย่างที่ 6.4) เมื่อพิจารณากลุ่มโน้ตทั้งสองพบว่ามีศูนย์กลางเสียงเดียวกันคือโน้ต C

ตัวอย่างที่ 6.4. บันไดเสียง C เอโอเลียน

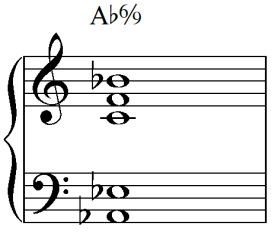
6.3. เสียงประสาน (Harmony)

การวางแนวเสียงประสาน ผู้ประพันธ์คำนึงถึงความสอดคล้องของทำนองในแต่ละบริบท โดยมีแนวคิดเบื้องต้นที่จะนำคอร์ดโดมินันท์ซัสโฟว์เป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับบทประพันธ์นี้ อีกทั้งผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับการพิจารณาเลือกวางแนวเสียงประสานสำหรับเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงต่ำที่อยู่ในกุญแจเสียงเบสให้มีระยะห่างกันไม่ต่ำกว่าคู่ 5 (ตัวอย่างที่ 6.5)



ตัวอย่างที่ 6.5. คอร์ดโดมินันท์ซัสโฟว์

กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะโดยเฉพาะอย่างยิ่งเปียโน ผู้ประพันธ์เลือกใช้เทคนิคคู่สี่เรียงซ้อนเข้ามาผสมผสาน แต่อยู่ภายใต้กรอบของคอร์ดที่กำหนดให้ ในกุญแจเสียงเทรเบิลผู้ประพันธ์จะใช้เทคนิคคู่เสียงซึ่งเรียงซ้อนกัน เสียงประสานดังกล่าวมีลักษณะคล้ายกับคอร์ดโดมินันท์ซัสโฟว์ โดยเรียงลำดับจากโน้ตสูงสุดของแต่ละคอร์ด เช่น คอร์ด Ab6/9 โน้ตสูงสุดอยู่ที่ Bb โน้ตลำดับต่ำลงมาที่เป็นคู่ 4 คือโน้ต F และโน้ตสุดท้ายคือโน้ต C โดยเป็นคอร์ดคู่ 4 ที่เรียงซ้อน ส่วนกุญแจเสียงเบสผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้โน้ตคู่ 5 จากโน้ตพื้นต้นเป็นหลัก (ตัวอย่างที่ 6.6)



ตัวอย่างที่ 6.6. คอร์ด Ab6/9

เนื่องจากกลุ่มโน้ตทั้งสองที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ มีศูนย์กลางเสียงเดียวกัน (โน้ต C) อย่างไรก็ตามภายในบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์จะเคลื่อนศูนย์กลางเสียงไปยังระดับเสียงอื่น ๆ ทั้งนี้เพื่อให้บทประพันธ์มีความเคลื่อนไหวมากขึ้น

6.4. เรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration)

ผู้ประพันธ์กำหนดแนวคิดเบื้องต้นสำหรับการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี โดยให้กีตาร์และเบสมีบทบาทสำคัญต่อการดำเนินแนวออสตินาโตต่อเนื่องเกือบทั้งบทเพลง กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะมีบทบาทสำคัญในการควบคุมเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะและความต่อเนื่องของบทเพลง

กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ทำหน้าที่แตกต่างหลากหลาย ตั้งแต่เป็นทำนองหลักโดยบาริโทน แซ็กโซโฟน หรือเป็นพื้นหลังสำหรับรองรับการบรรเลงคีตปฏิภาณ อัลโตแซ็กโซโฟนบรรเลงคีต-ปฏิภาณ อีกทั้งทำหน้าที่ลีลาสอดประสาน รวมถึงบรรเลงแนวออสตินาโต และแนวทำนองที่มีการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง

กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองมีบทบาทสำคัญคล้ายคลึงกับกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ เป็นทั้งแนวทำนองหลักและทำหน้าที่ลีลาสอดประสาน สำหรับแนวทำนองหลักจะใช้ทรัมเป็ตเล่นในช่วงเสียงที่ไม่สูงเกินไป อีกทั้งมีบทบาทสำคัญในลักษณะจังหวะเฮมิโอลา ทรอมโบนบรรเลงคีต-ปฏิภาณ อีกทั้งกลุ่มทรอมโบนบรรเลงโดยใช้เทคนิคเพเดิล และออสตินาโต

7. สรุปบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *อิมพัลส์สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่* ได้บรรลุวัตถุประสงค์ตามที่ผู้ประพันธ์ได้คาดการณ์ไว้ โดยมีลักษณะการเรียบเรียงดนตรีในแต่ละท่อนที่มีความแตกต่างกัน แต่ยังคงความเป็นเอกภาพจากการนำรูปแบบระบบศูนย์กลางเสียงด้วยวิธีการแอสเซอชันมาใช้ ซึ่งจะถูกกำหนดผ่านลักษณะโน้ตเพเดิลและออสตินาโต จะเห็นได้จากการเน้นย้ำโน้ต C หลายครั้งในบทเพลง ซึ่งเป็นการนำเทคนิคดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ยี่สิบเอาไว้ได้อย่างแยบยล รวมถึงสอดแทรกกลิ่นอายทางดนตรีตะวันออก จากการเลียนแบบลักษณะเสียงบทสวดของทำนองหลักในท่อน A1 และ A2 และยังสร้างพื้นที่สำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณบนฐานของบันไดเสียงแบบโมด โดยระยะเวลาการดำเนินไปของดนตรีจากท่อนแรกจนถึงท่อนสุดท้ายมีความยาวประมาณกว่า 10 นาที ดังนั้นแนวคิดหลักสำหรับวิธีการประพันธ์เพลงบทนี้ สามารถสรุปได้ดังนี้

1) สร้างแนวออสตินาโตที่สามารถบรรเลงซ้ำได้ คล้ายกับลักษณะการนำเทปมาเล่นต่อกัน (Tape Loops) เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างเอกภาพตามมโนทัศน์ที่ได้กล่าวไปข้างต้น

2) ใช้รูปแบบลีลาสอดประสานบนทำนองหลักในลักษณะแคนอน เพื่อสร้างมิติของแนวทำนองให้มีลักษณะก้องวนอยู่ในโสตประสาท สะท้อนถึงความทรงจำของเสียงตามที่ได้กล่าวไปในบทที่ 3

3) ใช้การซ้ำโมทีฟเป็นระยะ เพื่อเป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์ในท่อนต่าง ๆ โดยแต่ละโมทีฟจะได้รับการพัฒนาในลักษณะที่แตกต่างกัน หรือสามารถที่จะเป็นพื้นหลังสำหรับบรรเลงประกอบการบรรเลงคีตปฏิภาณ หรือแม้กระทั่งเป็นกลุ่มเสียงที่มีความโดดเด่นตามแต่บริบทที่ได้จัดวางไว้

4) ใช้ความเข้มข้นของเนื้อเสียงเป็นตัวกำหนดท่อน โดยจะเห็นได้จากการนำเทคนิคสตราติฟิเคชันมาใช้ในการวางเสียงประสานก่อนที่จะเปลี่ยนท่อน หรือการออกแบบให้ในช่วงท้ายของแต่ละท่อนมีความเข้มข้นของเสียงที่แตกต่างออกไปจากท่อนเริ่มของแต่ละท่อนเพลง เป็นต้น

5) ใช้อัตราจังหวะหลากหลายทั้ง 5/4 และ 4/4 รวมไปถึงลักษณะเฮมิโอลาที่เกิดขึ้นในแต่ละท่อนเพลง

บทประพันธ์เพลง *อิมพัลส์สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่* ได้รับโอกาสเผยแพร่ออกสู่สาธารณะชนในวาระสำคัญที่จะกล่าวถึงคือ

1) นำออกแสดงเมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556 ในงานเทศกาลดนตรีแจ๊สนานาชาติเพื่อการเรียนรู้ครั้งที่ 5 (Thailand International Jazz Conference) ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาเขตศาลายา บรรเลงโดยวง RSU Jazz Orchestra โดยมี ผศ.ดร.เด่น อยู่-ประเสริฐ เป็นผู้ควบคุมวง และถูกเผยแพร่ในเว็ปไซต์ Youtube (http://youtu.be/S7d80L_9zRU)

2) นำออกแสดงเมื่อวันที่ 29 เมษายน พ.ศ. 2556 ในงานคอนเสิร์ตวงดนตรีแจ๊สออร์เคส-ตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต (Rangsit University Jazz Orchestra Monday Night Live Part III) ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร โดยได้รับเกียรติจากคุณเศกพล อุ่นสำราญ (โก้มิสเตอร์แซ็กแมน) ร่วมบรรเลงในบทเพลงนี้ และถูกนำมาเผยแพร่ในรายการดนตรี กวี ศิลป์ ทางสถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส เมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2556

จากที่ได้กล่าวมาแล้วทั้งหมด สามารถสรุปผลตามที่ได้ตั้งวัตถุประสงค์ และรับประโยชน์ตามที่คาดหวังดังต่อไปนี้

1) บทประพันธ์เพลง *อิมพัลส์สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่* เป็นบทประพันธ์เพลงใหม่ที่สร้างสำนวนดนตรีแจ๊สร่วมสมัย โดยผสานวิธีการประพันธ์ตามกรอบดนตรีแจ๊ส ผนวกเข้ากับสำเนียงดนตรีตะวันออก และเทคนิคดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ยี่สิบได้อย่างสมบูรณ์ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

2) บทประพันธ์ได้ถูกเผยแพร่ออกสู่สาธารณะชนในการแสดงดนตรีระดับนานาชาติ และยังถูกเผยแพร่ผ่านช่องทางต่าง ๆ ได้แก่ สื่อออนไลน์ และสื่อโทรทัศน์กระแสหลัก

8. บรรณานุกรม

ณฉิก ตันศรีสกุล. “มุมมองสนามเด็กเล่นผ่านเสียง: การศึกษากระบวนทัศน์ของสิ่งมีชีวิตและสิ่งไม่มีชีวิต.” วิทยานิพนธ์ปริญญาดุริยางคศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์. มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ดานียา เจ๊ะสนิ. “การอะซานและอิกอมะฮฺ” [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก: http://www.islamhouse.com/312041/th/th/articles/, 12 พฤษภาคม 2556.

พลังพล ทรงไพบูลย์. “บทประพันธ์เพลงเบอร์มิวดาทรัยแองเกิลสำหรับวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตรา.” รายงานการค้นคว้าอิสระปริญญาศิลปมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี, วิทยาลัยดนตรี, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยรังสิต, 2555.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สเล่ม 1*. กรุงเทพฯ: ไอ.เอส. (มิวสิค) พับลิชชิ่ง, 2555.

อนันต์ ลือประดิษฐ์. *Jazz: อิสรภาพทางดนตรีของมนุษยชาติ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เนชั่น มัลติมีเดีย กรุ๊ป จำกัด (มหาชน), 2545.

Belck, Scott. "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*." DMA diss., University of Cincinnati, 2008.

Boras, Tom. *Jazz Composition and Arranging*. Belmont, CA: Thomson Schirmer, 2005.

Brekman, David. *The Jazz Musician's Guide to Creative Practicing*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 2007.

Damian, Jon. *The Guitarist's Guide to Composing and Improvising*. Boston: Berklee Press, 2001.

Delamont, Gordon. *Modern Harmonic Technique Volumes I & II*. Delevan, NY: Kendor Music, Inc., 1965.

Dickreiter, Michael. *Score Reading: A Key to the Music Experience*. Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2003.

Dobbins, Bill. *The Contemporary Jazz Pianist*. Jamestown, RI: Gamt Press, 1978.

Downes, Michael. "In the Current: *Suite for Large Jazz Ensemble*." MA thesis, York University, 2008.

Dunscomb, Richard J., and Willie L. Hill Jr. *Jazz Pedagogy: the Jazz Educator's Handbook and Resource Guide*. Miami: Warner Bros. Publications, 2006.

Ferris, Jean. *America's Musical Landscape*. 4th ed. New York: McGraw-Hill, 2002.

Gridley, Mark C., and David Cutler. *Jazz Styles: History and Analysis*. 8th ed. New Jersey: Prentice Hall, 2003.

Haerle, Dan. *The Jazz Language*. Lebanon, IN: Studio P/R, 1980.

Lawn, Richard J., and Jeffrey L. Hellmer. *Jazz Theory and Practice*. Los Angeles: Alfred Publishing Co., Inc., 1996.

Levin, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995.

Lowell, Dick, and Ken Pullig. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Boston: Berklee Press, 2003.

Mckinney Elizabeth. "Maria Scheider's "*Hang Gliding*": Dual Analyses for a Hybrid Musical Style." MM thesis, Duquesne University, 2008.

Pease, Ted. *Jazz Composition Theory and Practice*. Boston: Berklee Press, 2003.

Pease, Ted, and Ken Pullig. *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*. Boston: Berklee Press, 2001.

Porter, Lewis, Michael Ullman, and Edward Hazell. *Jazz from Its Origins to the Present*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. Inc., 1993.

Reich, Steve. *Piano Phase*. London: Universal Edition (London) Ltd., 1980.

Steinel, Mike. *Building A Jazz Vocabulary: A Resource for Learning Jazz Improvisation*. Milwaukee: Hal Leonard, 1995.

Sturm, Fred, ed. *Maria Schneider: Jazz Orchestra Evanescence*. Wieden, Vienna: UE Publishing Musikverlags GmbH, 1998.

Trakulhun, Wiboon. "Faithful to My Land." DA diss., Ball State University, 2011.

Wright, Rayburn. *Inside the Score: a Detailed Analysis of 8 Classic Jazz Ensemble Charts by Sammy Nestico, Thad Jones, And Bob Brookmeyer*. Delevan, New York: Kendor Music, Inc., 1982.