บทประพันธ์เพลงการผจญภัยของมะขวิดสำหรับแจ๊สออร์เคสตรา

The Adventure of Maquid for Jazz Orchestra

ณัชพล ชูสกุล[1]
เด่น อยู่ประเสริฐ[2]

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงการผจญภัยของมะขวิดสำหรับแจ๊สออร์เคสตรา คือ บทประพันธ์เพลงใหม่ที่ผสมผสานเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สกับดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 20 มีการวางแนวเสียงแบบกลุ่มก้อนด้วยโน้ตส่วนขยาย เปลี่ยนอัตราจังหวะแบบไม่ปกติ เทคนิคเฟซชิปติ้งแบบดนตรีมินิมัลและการจัดกลุ่มโน้ตให้เน้นเป็นจังหวะ 3/4 บนอัตราจังหวะ 4/4 นอกจากนั้นยังมีช่วงที่กำหนดให้ผู้เล่นทำการด้นสดเพื่อแสดงความสามารถและกำหนดทิศทางของดนตรีได้อย่างอิสระอีกด้วย บทประพันธ์เพลงนี้มีความยาวทั้งหมดโดยประมาณ 12 นาที และได้รับโอกาสให้มีการเผยแพร่ออกสู่สาธารณะชนในงานไทยแลนด์อินเตอร์เนชั่นแนลแจ๊สคอนเฟอร์เรนซ์ปี ค.ศ. 2015 (Thailand International Jazz Conference 2015) จัดขึ้นที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล งานมันเดย์ไนท์ไลฟ์ครั้งที่ 4 (Monday Night Live Part IV) จัดขึ้นที่วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต และงานบิ๊กแบนด์แมดเนสปี ค.ศ. 2017 (2017 Bigband Madness) ณ กรุงไทเป ประเทศไต้หวัน

คำสำคัญ: บทประพันธ์เพลงแจ๊ส / การผจญภัยของมะขวิดสำหรับแจ๊สออร์เคสตรา / ดนตรีแจ๊ส

[1]ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

[2]อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

The Adventure of Maquid for Jazz Orchestra is new composition which combines 20th century classical music and jazz music; used irregular meter, phase shifting, grouping 3/4 on 4/4 meter and ambiguous harmony. Furthermore, This piece has improvisation section for presenting abillity of musician. The length of this piece is about 12 minutes. This work was performed at Thailand International Jazz Conference 2015 (College of Music Mahidol University), Monday Night Live Part V (Conservatory of Music, Rangsit University) and 2017 Bigband Madness (Taipei, Taiwan).

Keyword: Jazz Composition; The Adventure of Maquid for Jazz Orchestra; Jazz Music

บทนำ

แจ๊สออร์เคสตรา คือ รูปแบบหนึ่งของดนตรีแจ๊สวงใหญ่ มักทำการบรรเลงบทประพันธ์ที่มีการเรียบเรียงมาก่อน รูปแบบวงแจ๊สออร์เคสตรา มีสมาชิกทั้งหมด 17 คน ได้แก่ กลุ่มเครื่องทองเหลือง กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ เทคนิคการวางแนวเสียงประสานสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราในยุคแรกเริ่มมักเป็นรูปพรรณแบบโฮโมโฟนีซึ่งนำมาจากวิธีปฏิบัติเปียโนแจ๊สในยุคแรกเริ่ม การวางแนวเสียงสี่แนวแบบปิด (4 way close voicing) การวางแนวเสียงดรอปสอง (Drop 2 Voicing) การวางแนวเสียงระยะกว้าง (Spread Voicing) คอร์ดผ่าน (Passing Chord) และคอร์ดทบขยาย (Extended Chord) เป็นต้น เทคนิคต่าง ๆ เหล่านี้ถูกใช้อย่างแพร่หลายในการประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสาน

นักประพันธ์เพลงแจ๊สออร์เคสตราในปัจจุบันส่วนมากมักได้รับอิทธิพลแนวคิดการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 20 ซึ่งลักษณะการใช้เสียงประสานและจังหวะในดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 20 มีความหลากหลายและเปลี่ยนแปลงไปจากดนตรีคลาสสิกยุคก่อนเป็นอย่างมาก อีกทั้งยังมีกระแสดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากงานศิลปะสมัยใหม่แขนงอื่น ๆ ในช่วงเวลาเดียวกันถือกำเนิดขึ้นนับไม่ถ้วน นักประพันธ์ดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลจากดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 20 นี้โดยยังคงใช้การประพันธ์แบบแผนดนตรีดั้งเดิมผสมผสานกับเทคนิคดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 20 เพิ่มเพื่อสร้างความแปลกใหม่ให้กับผลงาน เช่น การเปลี่ยนอัตราจังหวะแบบไม่คงที่ในบทเพลง*แฮงกลายดิ้ง* (*Hang Glinding*) และ*ลาสซีซัน* (*Last Season*) ของมาเรีย ชไนเดอร์ (Maria Schneider) การสร้างความยุ่งเหยิงให้กับพื้นผิวดนตรีและใช้แนวคิดการประพันธ์แบบสตีฟ ไรซ์ในเพลง*ทรานซิท* (*Transit*) ของดาร์ซี เจมส์ อาร์กิว (Darcy James Argue) การใช้เสียงประสานที่คลุมเครือโดยมีโน้ตเพเดิลบอกศูนย์กลางเสียงในช่วงต้นเพลง*มายชิป* (*My Ship*) ของกิล อีแวนส์ (Gil Evans) เป็นต้น ซึ่งสีสันความแปลกใหม่ของการผสมผสานแนวคิดการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 20 นี้ได้สร้างเอกลักษณ์ให้แก่บทประพันธ์เพลงแจ๊สออร์เคสตราร่วมสมัยและได้รับการยอมรับจากกลุ่มผู้ฟังอันสังเกตได้จากรางวัลที่ศิลปินข้างต้นได้รับ

มะขวิด คือ เพื่อนผู้ประพันธ์เมื่อขณะยังศึกษาอยู่ระดับอุดมศึกษาที่คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มะขวิดได้ตรวจพบมะเร็งเม็ดเลือดที่โตในต่อมน้ำเหลืองเมื่อปี พ.ศ. 2555 จากนั้นจึงเข้ารับการรักษาที่โรงพยาบาลศิริราช แม้รู้ว่าตนป่วยเป็นโรคร้ายแต่เขาก็ไม่เคยแสดงความเศร้าหรือท้อให้คนรอบข้างเห็น อีกทั้งเมื่ออาการทุเลาลงมะขวิดยังกลับมาทำงานสายดนตรีที่เขารักอย่างต่อเนื่อง โรคร้ายนั้นไม่อาจพรากเสียงดนตรีไปจากเขาได้ เหตุการณ์นี้ทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจสร้างผลงานศิลปะในรูปแบบการประพันธ์เพลงแจ๊สออร์เคสตราเพื่อมอบให้แก่มะขวิด

ด้วยที่มาและความสำคัญดังกล่าวผนวกแรงบันดาลใจ ทำให้ผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่โดยผสมผสานแนวคิดการประพันธ์ดนตรีแจ๊สกับดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 20 ออกมาเป็นบทประพันธ์เพลงใหม่ภายใต้ชื่อ “การผจญภัยของมะขวิดสำหรับแจ๊สออร์เคสตรา (*The Adventure of Maquid for Jazz Orchestra*)”

ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

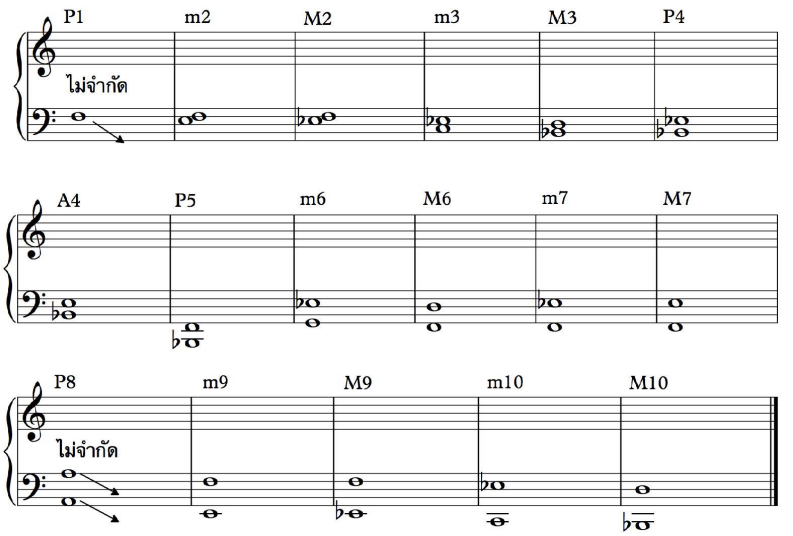
เทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สมีรากฐานมาจากดนตรีตะวันตก รูปพรรณที่พบส่วนใหญ่มักเป็นลักษณะแบบโฮโมโฟนีซึ่งกฎเกณฑ์การวางแนวเสียงไม่ได้ใช้ลักษณะแบบดนตรีดั้งเดิม เนื่องจากเสียงประสานดนตรีแจ๊สให้ความสำคัญกับแนวตั้งมากกว่าการเคลื่อนที่ของทำนองในแนวนอน พบการใช้โน้ตส่วนขยายในแนวตั้งอย่างฟุ่มเฟือยโดยไม่เกลาเสียงกระด้างนั้นตามกฎแบบแผนของดนตรีแบบดั้งเดิม ดังนั้นการเคลื่อนที่ขนานกันในแนวนอนจึงอนุโลมให้เกิดขึ้นได้

การวางแนวเสียงในดนตรีแจ๊สมีหลายประเภทซึ่งเลือกใช้ตามบริบทต่าง ๆ ในเพลงแตกต่างกันออกไป เช่น การวางแนวเสียงแบบปิด (Closed Voicing) ให้เสียงที่หนาแน่น ผู้ฟังสามารถจำแนกโน้ตแต่ละแนวได้ยาก เหมาะกับช่วงทำนองสั้นห้วน การวางแนวเสียงแบบเปิด (Open Voicing) ให้เสียงที่ชัดเจน ผู้ฟังสามารถจำแนกโน้ตแต่ละแนวได้ เหมาะสำหรับช่วงทำนองที่มีค่าโน้ตยาวหรือพื้นหลัง เป็นต้น ซึ่งหากผู้ประพันธ์ใช้วิธีวางแนวเสียงชนิดเดียวทั้งช่วงประโยคเพลงนั้น จะทำให้เกิดความซ้ำซากและน่าเบื่อ การผสมผสานวิธีวางแนวเสียงแบบต่าง ๆ จึงถูกพิจารณาใช้เพื่อสร้างความสมดุลให้กับดนตรี ดังคำอธิบายของ Lindsay ว่า

> การผสมผสานวิธีวางแนวเสียงถูกใช้เพื่อสร้างความเหมาะสมกับทำนองที่ดำเนินไปอย่างอิสระ เช่น ใช้วิธีวางเสียงแบบเปิดเมื่อโน้ตแนวบนสุดอยู่ในช่วงเสียงสูง ใช้วิธีวางแนวเสียงแบบปิดเมื่อโน้ตแนวบนสุดอยู่ต่ำและใช้วิธีวางแนวเสียงแบบระยะกว้างเมื่อโน้ตแนวล่างสุดต่ำกว่าโน้ต C กลางทบลง 1 ช่วงคู่แปด เป็นต้น นอกจากนั้นการผสมผสานนี้ช่วยเพิ่มความหลากหลายของพื้นผิวดนตรีให้มีความน่าสนใจมากขึ้น. (Lindsay, 2005, p. 152)

แม้การวางแนวเสียงจะทำได้อย่างอิสระ ผู้ประพันธ์ควรคำนึงถึงข้อห้ามอันทำให้เกิดเสียงกระด้างอันไม่เป็นที่พึงประสงค์ ได้แก่ การใช้ขั้นคู่สองไมเนอร์หรือเก้าไมเนอร์ โดยปกติแล้วจะไม่อนุญาตให้เกิดขึ้นกับแนวบนสุดเพราะมักเป็นทำนองสำคัญ หากเกิดขั้นคู่ดังกล่าวอาจทำให้ทำนองสำคัญนั้นไม่ชัดเจนได้ อย่างไรก็ตามอนุโลมให้ใช้ขั้นคู่ดังกล่าวในแนวอื่น ๆ ของเสียงประสานได้ และนอกเหนือจากนี้ยังมีเกณฑ์ขั้นคู่ต่ำที่สุดของขั้นคู่ชนิดต่าง ๆ อีกด้วย โดยเด่น อยู่ประเสริฐ (2556, น. 74) ได้อธิบายว่า “เนื่องจากการวางแนวเสียงประสานแบบเปิดอาจทำให้เกิดขั้นคู่ที่ต่ำเกินไป ซึ่งจะทำให้เสียงประสานนั้น ๆ กระด้างและไม่ชัดเจน ผู้เรียบเรียงเสียงประสานจึงควรยึดเกณฑ์ขั้นคู่ต่ำที่สุดของขั้นคู่ต่าง ๆ ... เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดเสียงกระด้างอันไม่พึงประสงค์

ตัวอย่างที่ 1 เกณฑ์ขั้นคู่ต่ำที่สุดของขั้นคู่ชนิดต่าง ๆ



แม้จะพบบทประพันธ์ในยุคก่อนหน้าใช้ลักษณะจังหวะแบบศตวรรษที่ 20 มาก่อนแต่เป็นเพียงส่วนน้อย การให้ความสำคัญกับจังหวะหนักเหมือนแต่ก่อนถูกลดลง จังหวะขัดมีส่วนสำคัญในการขับเคลื่อนเรื่องราวของบทประพันธ์แทนที่จังหวะหนัก ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ได้อธิบายถึงการใช้ลักษณะจังหวะของนักประพันธ์ดนตรีศตวรรษที่ 20 (ตัวอย่างที่ 2) ไว้ว่า

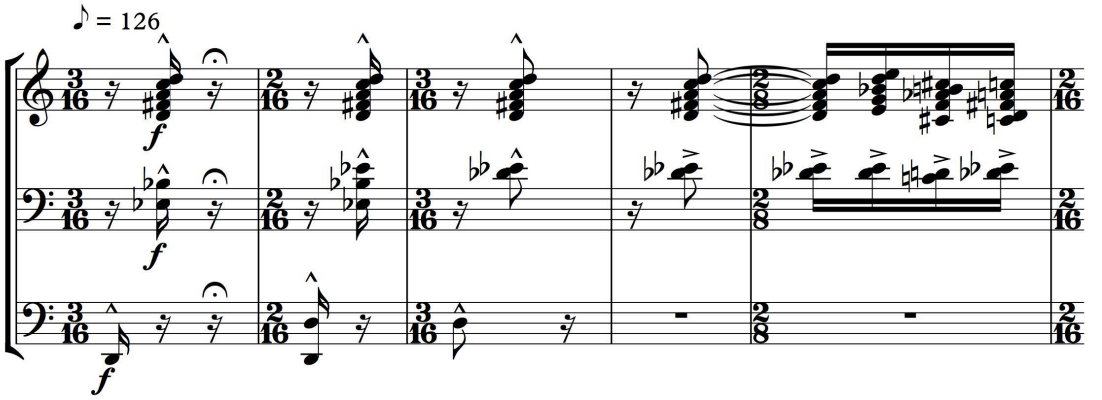
อีกอร์ สตราวินสกี้ เป็นผู้หนึ่งที่ใช้จังหวะขัดอย่างต่อเนื่องในบทประพันธ์ของเขา จาก*เดอะไรท์ออฟสปริง* แสดงให้เห็นถึงการใช้อัตราจังหวะสามผสม ซึ่งแสดงด้วยเครื่องหมายกำกับจังหวะ 9/8 แต่สตราวินสกี้ได้ใช้เครื่องหมายเน้นให้กับโน้ตในกลุ่มของเขบ็ตหนึ่งชั้น 4 ตัว ดังนั้นผู้ฟังจะได้ยินกลุ่มของโน้ต 4 ตัวในอัตราจังหวะผสม. (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 126)

ตัวอย่างที่ 2 บทประพันธ์ของสตราวินสกี้ *เดอะไรท์ออฟสปริง* (*The Rite of Spring*)

เมื่อยุคก่อนการใช้อัตราจังหวะส่วนใหญ่มักใช้แบบเดียวทั้งท่อนหรือทั้งบทประพันธ์ แต่ดนตรีศตวรรษที่ 20 ได้มีการใช้อัตราจังหวะไม่คงที่ซึ่งไม่เป็นธรรมชาติและสามารถคาดเดาได้ยาก ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ได้ยกตัวอย่างบทประพันธ์และอธิบายเทคนิคนี้ (ตัวอย่างที่ 3) ว่า

> อัตราจังหวะแบบไม่คงที่ อาจจะแสดงออกมาในรูปของบทเพลงที่มีการเปลี่ยนเครื่องหมายกำกับจังหวะบ่อย ๆ ตัวอย่างที่เด่นชัดสุดสำหรับเทคนิคนี้น่าจะได้แก่บทเพลง *เดอะไรท์ออฟสปริง*ของสตราวินสกี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในท่อนที่ 2 (*Sacrifice Dance*) ผู้ฟังไม่สามารถจะคาดเดาได้เลยว่าลีลาจังหวะของห้องต่อไปจะเป็นอย่างไร. (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 128)

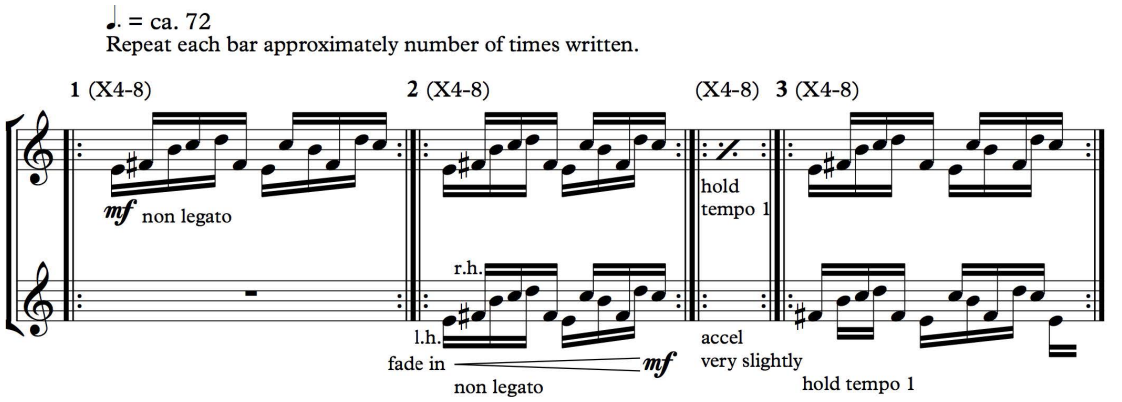
ตัวอย่างที่ 3 บทประพันธ์ของสตราวินสกี้ *เดอะไรท์ออฟสปริง* (*The Rite of Spring*), II



สตีฟ ไรช์ (Steve Reich) เป็นอีกหนึ่งนักประพันธ์ดนตรีมินิมัลที่มีเอกลักษณ์ไม่เหมือนใครในยุคเดียวกัน เขาให้ความสำคัญกับการดำเนินเรื่องราวดนตรีไปอย่างช้า ๆ “ไรช์อ้างว่าสามารถได้ยินถึงกระบวนการเหล่านั้น ซึ่งจำเป็นต้องใช้วิธีการซ้ำเป็นจำนวนมาก และใช้เวลาในการดำเนินบทเพลงที่ค่อนข้างนาน เขาเรียกวิธีการประพันธ์เพลงลักษณะนี้ว่า เฟสชิฟติ้งโพรเซส” (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558, น. 216) ดังปรากฏในบทประพันธ์เพลง*เปียโนเฟซ* (*Piano Phase*, 1967) วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ได้อธิบายบทประพันธ์นี้ (ตัวอย่างที่ 4) ไว้ว่า

> บทเพลงนี้เริ่มต้นด้วยผู้เล่นคนแรกเล่นโมทีฟห้องแรกซ้ำประมาณ 4-8 รอบ จากนั้นผู้เล่นคนที่ 2 จะเข้ามาบรรเลงโมทีฟเดียวกันนั้นในห้องที่ 2 โดยวิธีการทบเสียง ผู้เล่นทั้งคนจะเล่นโมทีฟเดิมพร้อมกันประมาณ 12-18 รอบ จากนั้นผู้เล่นคนที่ 2 จะค่อย ๆ เร่งอัตราความเร็วขึ้นเล็กน้อย แต่ผู้เล่นคนแรกยังคงรักษาอัตราความเร็วเดิมไว้ ซึ่งจะทำให้เกิดการเหลื่อมกันของโมทีฟระหว่างผู้เล่นทั้ง 2 คน. (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558, น. 217)

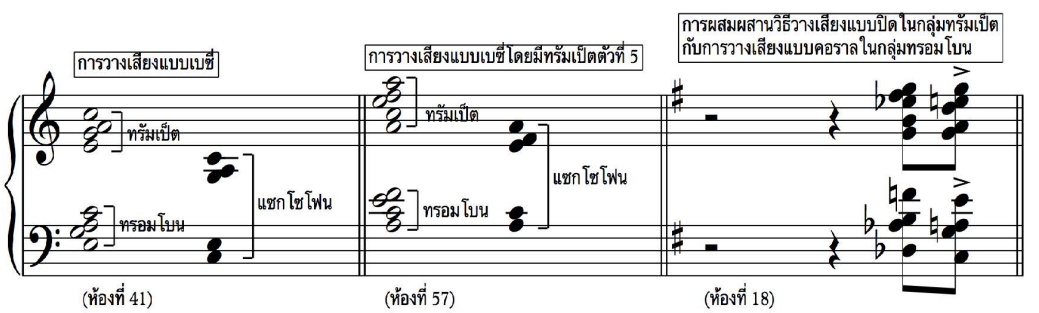
ตัวอย่างที่ 4 บทประพันธ์ของไรซ์ *เปียโนเฟซ* (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558, น. 217)



เนื่องจากบรูคเมเยอร์ร่วมงานกับวงหลายประเภททำให้ลักษณะการประพันธ์ดนตรีของบรูคเมเยอร์มีลักษณะหลากหลาย เช่น การวางแนวเสียงเป็นลักษณะกลุ่มก้อนโดยใช้โน้ตส่วนขยาย การใช้เสียงประสานคู่สี่คู่ห้าเรียงซ้อนและการใช้ขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ในเสียงประสานซึ่งโดยทั่วไปเป็นข้อห้าม อย่างไรก็ตามเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในงานดนตรีของบรูคเมเยอร์คือการผสมผสานเทคนิควางแนวเสียงดนตรีแจ๊สแบบดั้งเดิมเข้ากับเทคนิคที่ไม่เป็นไปตามแบบแผน Middagh กล่าวถึงเอกลักษณ์การประพันธ์เพลงของบรูคเมเยอร์โดยยกตัวอย่างเพลง*เมาเท่นเอเวอร์เรสต์* (*Mt. Everst*) (ตัวอย่างที่ 5 และตัวอย่างที่ 6) ไว้ว่า

การวางแนวเสียงในบทเพลงนี้ส่วนใหญ่มีลักษณะคล้ายเคาท์ เบซี (Count Basie) คือ แนวทำนองบนสุดถูกทบลงมา 1 ออกเตฟและกลุ่มเครื่องเป่าทั้งหมดบรรเลงโน้ตเสียง-ประสานทบกันเป็นยูนิสัน หากมีทรัมเป็ต 5 เครื่องจะทบทำนองบนสุดต่ำลง 1 ออฟเตฟให้กับทรัมเป็ตตัวที่ 5 และพบการใช้เทคนิคการวางแนวเสียงแบบคอราลในกลุ่มทรอมโบนผสมผสานกับการวางแนวเสียงสี่แนวแบบปิดอีกด้วย นอกเหนือจากนั้นการวางแนวเสียงอื่นในบทเพลงนี้นอกเหนือจากที่กล่าวมา อันได้แก่ เสียงประสานคู่สี่คู่ห้า เสียงประสานกลุ่มก้อนและการใช้ขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ในเสียงประสาน ล้วนแล้วแต่เป็นเอกลักษณ์ในดนตรีของบรูคเมเยอร์ซึ่งปรากฏอยู่ในงานเพลงช่วงกลางไปจนถึงช่วงท้ายของชีวิตเขา (Middagh, 2015, pp. 31-32)

ตัวอย่างที่ 5 การวางแนวเสียงในเพลง*เมาเท่นเอเวอร์เรสต์*



ตัวอย่างที่ 6 เอกลักษณ์การวางแนวเสียงของบรูคเมเยอร์ในเพลง*เมาเท่นเอเวอร์เรสต์*

Downes (2008, pp. 36-37) ได้ยกตัวอย่างโน้ตเปียโนเพลงแฮงกลายดิง (*Hang Gliding*) กับเพลงลาสซีซั่น (*Last Season*) (ตัวอย่างที่ 7 และตัวอย่างที่ 8) และอธิบายลักษณะดนตรีของชไนเดอร์ไว้ว่า ชไนเดอร์ให้ความสำคัญกับมิติของจังหวะดนตรีและใช้เทคนิคจังหวะดนตรีศตวรรษที่ 20 บทประพันธ์ส่วนมากของชไนเดอร์ได้ใช้เทคนิคผสมผสานอัตราจังหวะและใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตร

ตัวอย่างที่ 7 โน้ตเปียโนบทประพันธ์ของชไนเดอร์ *แฮงกลายดิง* ห้องที่ 9-16

ตัวอย่างที่ 8 โน้ตเปียโนบทประพันธ์ของชไนเดอร์ *ลาสซีซัน* ห้องที่ 9-16

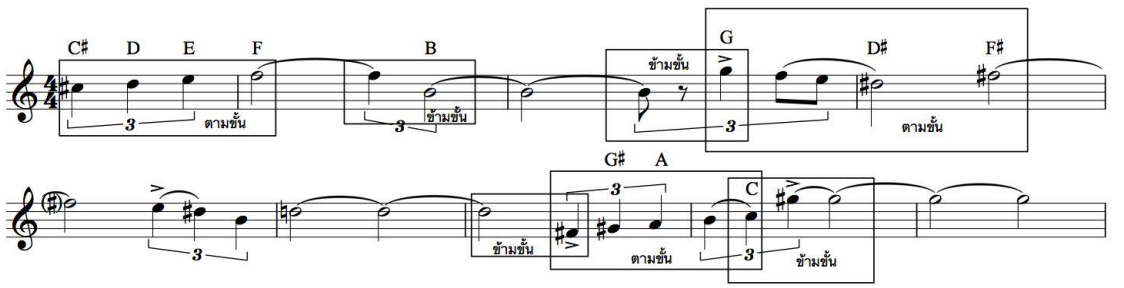
อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อการอธิบายบทประพันธ์เป็น 3 หัวข้อตามองค์ประกอบพื้นฐานดนตรีอันได้แก่ ทำนอง เสียงประสานและจังหวะ ซึ่งเป็นประเด็นพื้นฐานและเป็นประเด็นสำคัญของบทประพันธ์ ได้แก่ การสร้างทำนองและเรียบเรียงเครื่องดนตรีให้กับทำนอง การวางแนวเสียงและการใช้เทคนิคจังหวะดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 20

ทำนอง

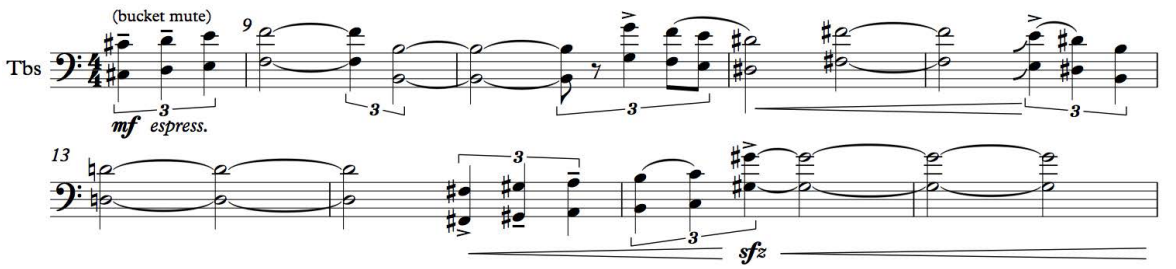
ผู้วิจัยใช้โน้ตเกือบครบ 12 ตัว กำหนดทำนองหลักตอน a ท่อน a โดยละโน้ต Bb ไว้เพื่อเลี่ยงเสียงกระด้างจากการเกิดคู่สองไมเนอร์หรือเก้าไมเนอร์กับโน้ตตัว A ที่แนวเบส การเคลื่อนที่มีลักษณะผสมผสานแบบตามขั้นและข้ามขั้น (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 โน้ตทั้ง 11 ตัวในทำนองตอน a ท่อน A และการเคลื่อนที่ของทำนอง



ในส่วนของการเรียบเรียงเครื่องดนตรี ผู้วิจัยต้องการสีสันเสียงของเครื่องดนตรีย่านเสียงต่ำ จึงกำหนดให้กลุ่มเครื่องทรอมโบนบรรเลงทำนองโดยแบ่งให้ทรอมโบน 1 กับ 2 เล่นทำนองเป็นยูนิสัน จากนั้นให้ทรอมโบน 3 กับเบสทรอมโบนเล่นทำนองนั้นทบต่ำลงเป็นออกเทฟเพื่อให้ทำนองเด่นชัดและหนักแน่นขึ้น (ตัวอย่างที่ 10) นอกจากนี้ยังกำหนดให้กลุ่มทรอมโบนสวมใส่บักเก็ทมิวท์ (Bucket Mute) เพื่อให้ได้เสียงที่ผู้วิจัยต้องการ โดย Lowell and Pullig (2003, p. 121) กล่าวไว้ว่า “บักเก็ทมิวท์ไม่ได้สวมใส่ในแตรปากแตร แต่ใช้วิธีหนีบที่ปากแตรจึงมีลักษณะเหมือนเครื่องกรองเสียงซึ่งคัดย่านความถี่สูงออก ก่อให้เกิดเสียงที่สุขุมนุ่มลึกและคมเล็กน้อยคล้ายเสียงของฟูเกลฮอร์น”

ตัวอย่างที่ 10 กลุ่มทรอมโบนบรรเลงทำนองท่อน a ห้องที่ 9-16



นอกเหนือจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคอัตราจังหวะหลากอัตราอันเป็นเทคนิคดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 20 สร้างความซับซ้อนให้กับดนตรี ดังปรากฏในจังหวะของทำนองตอน a ท่อน A ซึ่งมีลักษณะเป็นอัตราจังหวะผสมบรรเลงไปพร้อมกับอัตราจังหวะธรรมดาในกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะทำให้เกิด 2 อัตราจังหวะเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 เทคนิคอัตราจังหวะแบบหลากอัตราห้องที่ 9-12

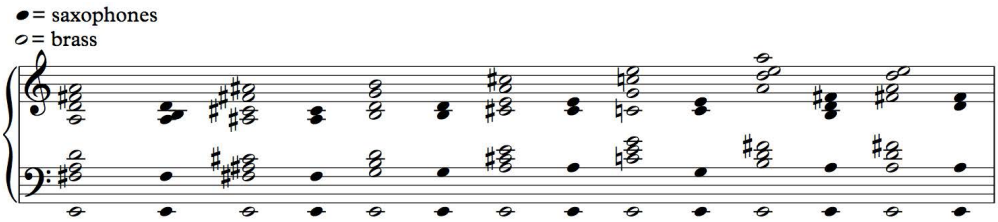
เสียงประสาน

ตอน d ท่อน A ผู้วิจัยกำหนดทางเดินคอร์ดและวางแนวเสียงระยะกว้างโดยเลือกใช้โน้ตส่วนขยายมาวางแนวเสียงให้เกิดขั้นคู่ 2 และ/หรือขั้นคู่ 7 เมเจอร์และ/หรือไมเนอร์ ก่อให้เกิดเสียงประสานแบบกลุ่มก้อนสร้างความหนาแน่นให้กับเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 12) โดย Lindsay (2005, p. 86) ได้กล่าวถึงผลลัพธ์ของเสียงเมื่อเกิดขั้นคู่เหล่านี้ในการวางแนวเสียงไว้ว่า “ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์และขั้นคู่ 7 เมเจอร์ให้เสียงที่ตึงเครียดและเข้มข้น...ขั้นคู่ 2 เมเจอร์และขั้นคู่ 7 ไมเนอร์...ให้ความหนาแน่นอยู่กึ่งกลางระหว่างขั้นคู่ 2 ไมเนอร์และขั้นคู่ 7 เมเจอร์กับขั้นคู่ 3 และ ขั้นคู่ 6 ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์” อย่างไรก็ตามเพื่อความชัดเจนทำนองหลัก ผู้วิจัยจึงหลีกเลี่ยงการเกิดขั้นคู่ 2 ไมเนอร์กับแนวทำนองบนสุดแต่อนุญาตให้เกิดขึ้นในแนวอื่น ๆ ได้

ตัวอย่างที่ 12 การวางแนวเสียงกลุ่มเครื่องทองเหลืองห้องที่ 40-44

ช่วงหางเพลงผู้วิจัยกำหนดให้เครื่องดนตรีทั้งหมดบรรเลงพร้อมกันเป็นตุตติ มีโน้ต E เป็นโน้ตเพเดิล ใช้ไทรแอดทับซ้อนวางแนวเสียงแบบเปิดระยะกว้างบรรเลงด้วยกลุ่มเครื่องเป่าทั้งหมด ซึ่งกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงโน้ตที่อยู่ช่วงเสียงกลางของกลุ่มทองเหลืองเพื่อให้ได้สุ้มเสียงที่หนักแน่น (ตัวอย่างที่ 13) นอกจากการวางแนวเสียงระยะกว้างจะทำให้ดนตรีมีลักษณะยิ่งใหญ่แล้ว โน้ตไทรแอดทับซ้อนก่อให้เกิดความกลมกลืนกันของเสียงอีกด้วย โดย Lindsay (2005, p. 198) กล่าวว่า “ปัจจัยที่ทำให้การวางแนวเสียงทรัยแอดทับซ้อนให้เสียงที่ทรงพลังและมีเอกลักษณ์ ข้อแรกคือ โน้ตทรัยแอดเป็นพื้นฐานของดนตรีตะวันตก ซึ่งเรามักจะคุ้นหูการใช้ทรัยแอดในกลุ่มเครื่องทองเหลือง และข้อสอง เมื่อทรัยแอดพลิกกลับจะเกิดขั้นคู่ 4 ซึ่งให้เสียงที่ทรงพลังโดยธรรมชาติ”

ตัวอย่างที่ 13 การวางเสียงช่วงหางเพลง



จังหวะ

ท่อน C มีลักษณะคล้ายช่วงเชื่อม ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการประพันธ์มาจากเทคนิคเฟซชิปติ้งโดยกำหนดให้เครื่องกีต้าร์และเปียโนบรรเลงทำนองห้องที่ 116 วนไป 4 รอบ จากนั้นกีต้าร์นำจังหวะที่ 4 ของทำนองนั้นมาเล่นเป็นจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 117 ต่อมาห้องที่ 118 ผู้วิจัยกำหนดทำนองใหม่ให้เครื่องกีต้าร์บรรเลงวนไป 4 รอบ จากนั้นนำจังหวะที่ 4 ของทำนองใหม่ดังกล่าวมาเป็นจังหวะที่ 1 ของห้อง 119 (ตัวอย่างที่ 14) สาเหตุที่ไม่นำเทคนิคเฟซชิปติ้งมาใช้ตรง ๆ เพื่อหลีกเลี่ยงไม่ให้ช่วงเชื่อมนี้ยาวนานจนเกินไป

ตัวอย่างที่ 14 ทำนองห้องที่ 116-119

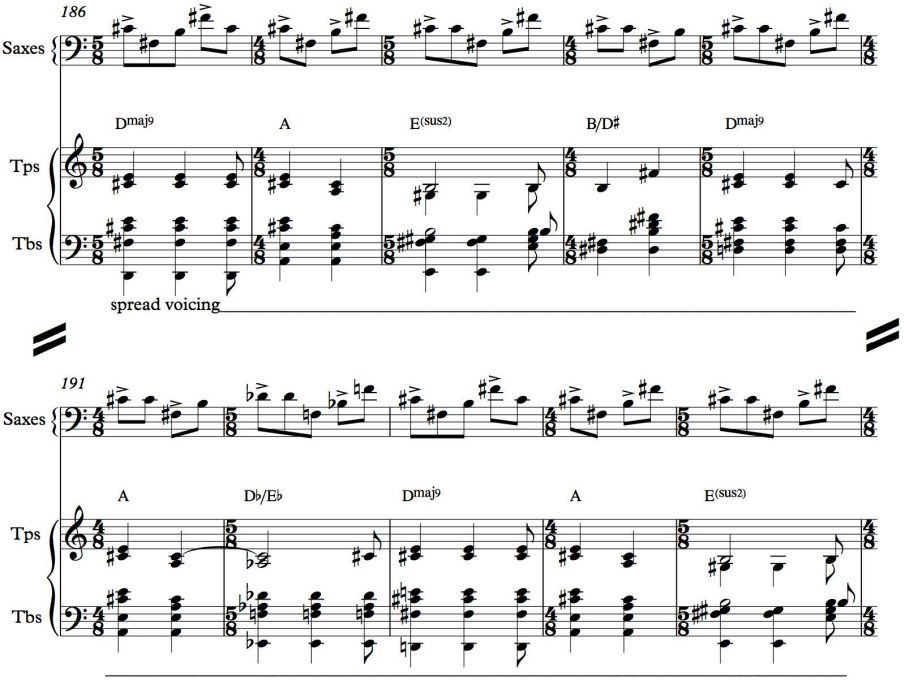
ห้องที่ 120 ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคจังหวะขัดโดยให้กีต้าร์บรรเลงกลุ่มโน้ต 3 จังหวะในอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งขัดกับแนวเปียโนที่เล่นกลุ่มโน้ตตามปกติในอัตราจังหวะ 4/4 (ตัวอย่างที่ 15) กระทั่งถึงห้องที่ 126 จึงเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะเป็น 3/4 ให้เปียโนยูนิสันกับกีต้าร์ก่อนจะเข้าสู่อัตราจังหวะ 5/8 เพื่อส่งเข้าสู่ท่อน D ที่มีอัตราจังหวะ 3/4 ต่อไป ซึ่งเป็นการใช้อัตราจังหวะไม่คงที่เพื่อสร้างความแปลกใจและฉงนให้แก่ผู้ฟัง (ตัวอย่างที่ 16)

ตัวอย่างที่ 15 การใช้จังหวะขัดห้องที่ 120-125

ตัวอย่างที่ 16 การใช้อัตราจังหวะไม่คงที่ห้องที่ 126-129

ในขณะที่กีต้าร์ทำการด้นสดใกล้จะถึงตอนจบของบทประพันธ์ ผู้วิจัยกำหนดพื้นหลังโดยสร้างการดำเนินคอร์ดและใช้อัตราจังหวะไม่คงที่สร้างความแตกต่างจากตอนที่ผ่านมาเพื่อช่วยผลักดันให้ผู้เล่นขับเคลื่อนดนตรีไปยังจุดสูงสุด โดยวางแนวเสียงระยะกว้างที่กลุ่มเครื่องทองเหลืองและนำโมทีฟหลักกลับมาเล่นที่กลุ่มเครื่องทองเหลือง (ตัวอย่างที่ 17)

ตัวอย่างที่ 17 การวางแนวเสียงและการใช้อัตราจังหวะไม่คงที่ในห้องที่ 186-195



สังเกตได้ว่าผู้วิจัยค่อนข้างให้ความสำคัญกับมิติด้านจังหวะ มีการใช้เทคนิคจังหวะในดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 20 ผสมผสานกันอย่างหลากหลายอันได้แก่ เฟซชิปติ้ง จังหวะขัด อัตราจังหวะไม่คงที่ ทั้งนี้เพื่อสร้างความแปลกใหม่ ความน่าสนใจและความฉงนให้แก่ผู้ฟัง โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ได้กล่าวว่า

> ลักษณะจังหวะได้พัฒนาไปมาในดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ ได้มีเทคนิคใหม่ ๆ เกิดขึ้น ในขณะที่บางเทคนิคก็มีใช้อยู่แล้ว แต่นักประพันธ์เพลงได้นำมาทำให้ซับซ้อนมากขึ้น มีบทเพลงในศตวรรษที่ยี่สิบบางเพลง อาจจะดูไม่ซับซ้อนมากในกระดาษ แต่เมื่อบรรเลงแล้วบางครั้งก็สร้างความฉงนให้กับผู้ฟังด้วยลักษณะจังหวะแบบพิศดารได้ (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 136)

สรุป

บทประพันธ์เพลงการผจญภัยของมะขวิดสำหรับแจ๊สออร์เคสตราได้สร้างสรรค์ภายใต้กรอบแนวคิดของนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สร่วมสมัย อันผสมผสานเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊ส และดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 20 เข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน นอกจากนั้นยังเปิดโอกาสให้ผู้เล่นทำการด้นสดเพื่อแสดงความสามารถและให้อิสระภาพในการกำหนดทิศทางบทประพันธ์ในช่วงขณะหนึ่งอีกด้วย ผู้วิจัยสามารถสรุปแนวคิดบทประพันธ์ได้ดังต่อไปนี้

1. นำโน้ตส่วนขยายมาวางแนวเสียงแบบกลุ่มก้อน เพื่อสร้างความเข้มข้นและความทันสมัยให้กับดนตรี

2. มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะไม่สมมาตรแบบชั่วคราว เพื่อเลี่ยงความจำเจของจังหวะเดิมและสร้างความประหลาดใจให้แก่ผู้ฟัง

3. ใช้เทคนิคเฟซชิปติ้งในช่วงเชื่อม เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความฉงนก่อนจะเปลี่ยนอัตราจังหวะในท่อนต่อไป

4. ในส่วนของช่วงที่เปิดโอกาสให้ด้นสด ได้กำหนดเสียงประสานแบบอยู่กับที่ในลักษณะโมดัลแจ๊สเป็นกรอบบาง ๆ เพื่อให้ผู้เล่นมีอิสรภาพในการแสดงความสามารถของตน

5. ยังคงใช้การวางแนวเสียงแบบดั้งเดิมของดนตรีแจ๊สแต่มีการผสมผสานเทคนิคอื่นเข้าด้วยกันอย่างแยบยล เพื่อสร้างความแปลกใหม่โดยยังคงรักษาสำเนียงดนตรีแจ๊สแบบดั้งเดิมไว้ด้วย

บทประพันธ์เพลงการผจญภัยของมะขวิดสำหรับแจ๊สออร์เคสตราได้รับโอกาสให้ถูกเผยแพร่สู่สาธารณะชน ซึ่งมีงานสำคัญต่าง ๆ ที่จะกล่าวดังต่อไปนี้

1. ชนะเลิศถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเจ้าอยู่ภูมิพลอดุลยเดช มหาราช ประเภทรวมวงแจ๊ส (Jazz Ensemble) ในงานไทยแลนด์แจ๊สคอมเพททิชั่น (Thailand Jazz Competition) ครั้งที่ 10 เมื่อวันที่ 18 มกราคม ปีพ.ศ. 2558 จัดขึ้นโดยคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร บรรเลงโดยวงเดือนแห่งรังสิต ณ เอเชียทีค กรุงเทพมหานครฯ ผู้เข้าชมโดยประมาณ 200 คน เผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์เว็บไซต์ https://youtu.be/ss0q5Ndq-eI

2. งานไทยแลนด์อินเตอร์เนชั่นแนลแจ๊สคอนเฟอร์เรนซ์ปี ค.ศ. 2015 (Thailand International Jazz Conference 2015) บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต (Rangsit University Jazz Orchestra) เมื่อวันที่ 31 มกราคม ปีพ.ศ. 2558 ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล โดยมี ผศ.ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ เป็นผู้ควบคุมวง ผู้เข้าชมโดยประมาณ 500 คน เผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์ https://youtu.be/ElfJ5SSNM7g

3. งานมันเดย์ไนท์ไลฟ์ครั้งที่ 5 (Monday Night Live Part V) บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต เมื่อวันที่ 31 สิงหาคม ปีพ.ศ. 2558 ณ อาคารสุริยเทพ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต โดยมี ผศ.ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ เป็นผู้ควบคุมวง ผู้เข้าชมโดยประมาณ 500 คน

4. งาน 2017 บิ๊กแบนด์แมดเนส (2017 Bigband Madness) บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต เมื่อวันที่ 14 เมษายน ปีพ.ศ. 2560 ณ กรุงไทเป ประเทศไต้หวัน โดย ผศ.ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ เป็นผู้ควบคุมวง มีผู้เข้าชมโดยประมาณ 200 คน เผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์ https://youtu.be/rqoMw_VXU7o?t=6h41m55s

บรรณานุกรม

กุลธีร์ บรรจุแก้ว. (2556). *บทประพันธ์เพลงอิมพัลส์ สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่* (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี)

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2549). *ทฤษฎีดนตรี* (พิมพ์ครั้งที่ 10). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

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

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2556). *เอกสารคำสอนวิชาการประพันธ์ดนตรีแจ๊ส*. ปทุมธานี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต.

พลังพล ทรงไพบูลย์. (2555). *บทประพันธ์เพลงเบอร์มิวดาทรัยแองเกิลสำหรับวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตรา* (การค้นคว้าอิสระมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี)

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

Brockman, M.S. (2011). *Orchestration Techniques of Duke Ellington* (Doctoral dissertation, University of Washington, Washington). Retrieved from http://www.proquest.com

Dennis, C.T. (2012). *Inside the Score in The 21st Century: Techniques for Contemporary Large Jazz Ensemble Composition* (Master's Thesis, University of Southern Mississippi, MS) Retrieved from http://www.proquest.com

Downes, M. (2008). *In The Current: Suite for Large Jazz Ensemble* (Master's thesis, York University, Canada) Retrieved from http://www.proquest.com

Lindsay, G. (2005). *Jazz Arranging Techniques from Quartet to Big Band*. Miami, FL: Staff Art Publishing.

Lowell, D., & Pullig, K. (2003). *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Boston, MA: Berklee Press.

Middagh, Ryan. (2015). *The Development of Bob Brookmeyer's Compositional Style: A Comparative Study of Six Works for Jazz Ensemble (Doctor's Dissertation, University of Northern Colorado, CO)* Retrieved from http://www.proquest.com

Pease, T. (2003). *Jazz Composition*. Boston, MA: Berklee Press.