

ดุซงฎึนฬนัรการประพันรเพลง: 'ไตรศร' เตอะซึนเรตึคแจ็สโพเอ็ม สักรับวงคณตรีโมเด็รึนแจ็สอองซอม  
เป็ล



วิทยานึพนัรนี้เป็นส่วนหนึ่ของการศึษาตามหลักรัฐประณญาศึลปกรรมาศาสตรดัซงฎึบัณจึต  
สาขาวิชาไม่สังกัตการศึษา ไม่สังกัตภาควึษา/เทึยบเท่า  
คณะศึลปกรรมาศาสตรั จุฬาลงกรณัมหาวิทยาลัย  
ปีการศึษา 2562  
ลึขลึทธิของจุฬาลงกรณัมหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: 'TRISORN' THE SYNTHETIC JAZZ POEM FOR  
MODERN JAZZ ENSEMBLE



A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements  
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Common

Common Course

FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS

Chulalongkorn University

Academic Year 2019

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุष्ฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: 'ไตรศร' เดอะซินเธติคแจ๊สไฟ
	เอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สของซอมเบล
โดย	นายเจตนิพัฐ สังข์วิจิตร
สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้บัณฑิตวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่ง  
ของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณะบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์  
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ  
(รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

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

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม  
(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

..... กรรมการ  
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

..... กรรมการ  
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศิ พงศ์สรายุทธ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย  
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

เจตนิพิฐ สังข์วีจิตร : ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: 'ไตรศร' เดอะซินเธติกแจ๊สโพเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สของซอมเบิล. ( DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: 'TRISORN' THE SYNTHETIC JAZZ POEM FOR MODERN JAZZ ENSEMBLE) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์, อ.ที่ปรึกษาร่วม : รศ.ชงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: 'ไตรศร' เดอะซินเธติกแจ๊สโพเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สของซอมเบิล เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้นจากการศึกษาลักษณะเฉพาะตัว ทั้งด้านการประพันธ์ เทคนิคการอิมโพรไวส์เซชัน และบริบทของนักดนตรีแจ๊ส 3 คนที่โดดเด่นในศตวรรษที่ 20 นักดนตรีทั้ง 3 คนประกอบด้วย ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ โดเด่นด้านดนตรีบีบ้อพ ไมล์ส เดวิส โดเด่นด้านดนตรีโมดัลแจ๊ส และจอห์น โคลเทรน โดเด่นด้านดนตรีฟรีแจ๊สรวมถึงแนวคิด Coltrane Changes

บทประพันธ์แบ่งรายละเอียดเป็น Episode I: 'Kwan' Introduction เป็นการนำชื่อเล่นของผู้ประพันธ์มาใช้เป็นตัวแทนสื่อถึงจินตนาการในการประพันธ์ โดยแนวทางการประพันธ์ได้หยิบยกวัตถุดิบในดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลงมาสร้างสรรค์ Episode II: 'Red Bird' เป็นการนำความประทับใจในบริบทของ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ มาสร้างสรรค์ Episode III: 'Pedal Trane' ประพันธ์ขึ้นจากแนวคิดที่ซับซ้อนของ จอห์น โคลเทรน Episode IV: 'My Modal' แรงบันดาลใจจากมิติเสียงอันทันสมัยของ ไมล์ส เดวิส และ Episode V: 'Sinsiri' Final บทประพันธ์ที่เป็นบทสรุปจากการศึกษานักดนตรีทั้ง 3 คน

บทประพันธ์ทั้งหมดได้ถูกจัดแสดงเพื่อเผยแพร่ ณ ห้อง Black Box Theater วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ซึ่งการแสดงบทประพันธ์ได้รับเกียรติจากนักดนตรี 12 คน นำโดยผู้ควบคุมวง ดร.วานิช โปตะวานิช ผู้ควบคุมวงที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางในวงการดนตรีประเทศไทย และนักดนตรีชั้นนำอีก 11 คน จากวง Rangsit University Jazz Ensemble

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ไม่สังกัดการศึกษา  
ปีการศึกษา 2562

ลายมือชื่อนิสิต .....  
ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....  
ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม .....



# # 6086802935 : MAJOR COMMON

KEYWORD: Jazz Music, Modern Jazz, Jazz Composition

Jetnipith Sungwijit : DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: ‘TRISORN’ THE SYNTHETIC JAZZ POEM FOR MODERN JAZZ ENSEMBLE. Advisor: Prof. WEERACHAT PREMANANDA, D.Mus. Co-advisor: Assoc. Prof. TONGSUANG ISRANGKUN NA AYUDHYA

The doctoral music composition: ‘Trisorn’ (the three arrows) the synthetic Jazz poem is the creative and innovative music composition that transformed the stylistically characterizing aspect, compositional improvising techniques and influential formatting context of the three Jazz prominent of the 20<sup>th</sup> Century, who were Charlie Parker (1920-1955, King of ‘Bebop’), John Coltrane (1926-1967, King of ‘Free Jazz’ and ‘Coltrane Changes’) and Miles Davis (1926-1991, King of ‘Cool Jazz’).

The composition has comprised of 5 unique movements; Episode I: ‘Kwan’ Introduction, the movement that represented the imaginative idealistic of the composer whose nickname is ‘Kwan’, Episode II: ‘Red Bird’, the movement presented the dramatic and improvising context of “Bird” (Charlie Parker), Episode III: ‘Pedal Trane’, the movement was influentially inspired by John Coltrane, one of a sophisticated Jazz pioneer in history, Episode IV: ‘My Modal’, the movement of the influential inspiration by Miles Davis, the leading of the ‘Modern Jazz’ sound trend, and Episode V: ‘Sinsiri’ Final, the last movement that composer expressed the combination of all source of ideas and experiences as conclusion of the piece.

Furthermore, the composition had been presented in the Doctoral Music Concert at Black Box Theatre, Conservatory of Music, Rangsit University, conducted by the national acclaimed conductor, Dr. Vanich Potavanich, and performed by the Rangsit University Jazz Ensemble of 12 outstanding musicians.

Field of Study: Common

Academic Year: 2019

Student's Signature .....

Advisor's Signature .....

Co-advisor's Signature .....

## กิตติกรรมประกาศ

กราบขอบพระคุณอาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ และอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม รองศาสตราจารย์ ชงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ตลอดจนคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ รองศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง รองศาสตราจารย์ ดร.ศศิ พงศ์สรายุทธ รวมถึงกรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ คณบดีวิทยาลัยดนตรีแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต รวมถึงรองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลชัย รองคณบดีฝ่ายวิชาการและวิจัย ที่ให้การสนับสนุนและผลักดันเสมอมาทั้งในด้านดนตรี ด้านวิชาการและประสบการณ์ที่มีคุณค่า

ขอขอบพระคุณผู้ควบคุมวง ดร.วานิช โปตะวนิช และนักดนตรี Rangsit University Jazz Ensemble ตลอดจนถึงเจ้าหน้าที่ควบคุมแสงสีเสียงแห่งวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ที่ทำให้การแสดงบทประพันธ์บรรลุตามวัตถุประสงค์

ขอบคุณแหล่งรวมกำลังใจสำคัญจากพ่อแม่ และทุกคนในครอบครัวที่สนับสนุนตลอดจนอยู่เคียงข้างผู้ประพันธ์เสมอมาในทุกๆ ช่วงขณะของชีวิต พวกเขาเหล่านี้ทำให้คำว่า “กำลังใจ” มีคุณค่ายิ่ง

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณแรงบันดาลใจจาก ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ไมล์ส เดวิส และจอห์น โคลเทรน ที่ทำให้ค้นพบเส้นทางไปสู่เป้าหมายของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ แม้วิทยานิพนธ์จะเสร็จสมบูรณ์แล้วก็ตามแต่พวกเขาเหล่านี้ยังคงเป็นนักดนตรีที่ทรงคุณค่า เป็นแหล่งค้นคว้าข้อมูลและสร้างแรงบันดาลใจให้กับนักดนตรีแจ๊สต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

## สารบัญ

	หน้า
.....	ค
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ค
.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ง
กิตติกรรมประกาศ.....	จ
สารบัญ.....	ฉ
สารบัญตาราง.....	ญ
สารบัญภาพ.....	ฎ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ.....	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์.....	3
1.3 ขอบเขตการประพันธ์.....	3
1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	5
1.5 วิธีการดำเนินงานวิจัยและการประพันธ์เพลง.....	5
1.6 นิยามศัพท์.....	6
บทที่ 2 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	9
2.1 องค์ประกอบในดนตรีแจ๊ส.....	9
2.1.1 ด้านการเน้นจังหวะ.....	10
2.1.2 ด้านจังหวะชัด.....	11
2.1.3 ด้านเสียงประสาน.....	11
2.1.4 ด้านการอิมโพรไวส์เซชัน.....	12

2.2	ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ .....	12
2.2.1	การดำเนินคอร์ด .....	14
2.2.2	การสร้างสรรค์ของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ .....	18
2.3	ไมล์ส เดวิส .....	23
2.3.1	ดนตรีโมดัลแจ๊ส .....	24
2.3.2	ดนตรีฟิวชันแจ๊ส .....	34
2.4	จอห์น โคลเทรน .....	37
2.4.1	ระบบ Coltrane Changes .....	37
2.4.2	Sheets of Sound .....	43
บทที่ 3	แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์ .....	45
3.1	การเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 ผนวกกับวอล์คคิง เบสไลน์ .....	45
3.2	จังหวะซัด .....	46
3.3	ด้านการอิมโพรไวส์เซชัน .....	47
3.4	แนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ .....	47
3.4.1	การดำเนินคอร์ด ii-V-I .....	47
3.4.2	การดำเนินคอร์ดริทึมเซนต์ .....	48
3.4.3	แนวทำนองบีบ็อพ .....	49
3.5	แนวคิดของไมล์ส เดวิส .....	50
3.5.1	แนวทำนองสร้างจากโมด .....	50
3.5.2	แวมป์ .....	51
3.6	แนวคิดของจอห์น โคลเทรน .....	51
3.6.1	ระบบ Coltrane Changes .....	52
3.6.2	Sheets of Sound .....	52
3.7	เสียงประสานดรอป 2 และดรอป 3 .....	53

3.8 โหมที่ฟั้งหะ.....	53
3.9 การพัฒนาแนวทำนอง.....	54
3.10 การดำเนินคอร์ดบลูส์.....	56
3.11 การคัดทำนอง.....	57
3.12 รูปแบบการจัดวง.....	59
บทที่ 4 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง.....	60
4.1 อรรถาธิบาย Episode I: ‘Kwan’ Introduction.....	60
4.1.1 แนวคิดสำคัญในบทประพันธ์.....	62
4.2 อรรถาธิบาย Episode II: ‘Red Bird’.....	68
4.2.1. แนวคิดสำคัญในบทประพันธ์.....	70
4.3 อรรถาธิบาย Episode III: ‘Pedal Trane’.....	77
4.3.1 แนวคิดสำคัญในบทประพันธ์.....	78
4.4 อรรถาธิบาย Episode IV: ‘My Modal’.....	89
4.4.1 แนวคิดสำคัญในบทประพันธ์.....	90
4.5 อรรถาธิบาย Episode V: ‘Sinsiri’ Final.....	98
4.5.1 แนวคิดสำคัญในบทประพันธ์.....	99
บทที่ 5 สรุปบทประพันธ์ และอภิปรายผล.....	108
5.1 สรุปบทประพันธ์.....	108
5.2 การจัดบทบาทหน้าที่วงดนตรี.....	110
5.3 ปัญหาและอุปสรรคที่สำคัญ.....	111
5.4 การเผยแพร่บทประพันธ์.....	113
5.5 ข้อเสนอแนะ.....	115
บรรณานุกรม.....	117
ภาคผนวก ก.....	121

ประวัติผู้เขียน ..... 297



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
**CHULALONGKORN UNIVERSITY**

## สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 แสดงตัวอย่างรายชื่อบทเพลงที่คัดชุดการดำเนินคอร์สจากบทเพลง <i>I've Got Rhythm</i> ...	15
ตาราง 2 โครงสร้าง Episode I: 'Kwan' Introduction.....	61
ตาราง 3 โครงสร้าง Episode II: 'Red Bird' .....	69
ตาราง 4 โครงสร้าง Episode III: 'Pedal Trane' .....	77
ตาราง 5 โครงสร้าง Episode IV: 'My Modal'.....	90
ตาราง 6 โครงสร้าง Episode V: 'Sinsiri' Final.....	99



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY

## สารบัญภาพ

	หน้า
ภาพ 1 โปสเตอร์งานดุขุฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง ‘ไตรศร’ เดอะชินเรติกแจ๊สโฟเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส อองชอมเบิล.....	113
ภาพ 2 การแสดงดุขุฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง ‘ไตรศร’ เดอะชินเรติกแจ๊สโฟเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส อองชอมเบิล.....	114
ภาพ 3 การแสดงดุขุฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง ‘ไตรศร’ เดอะชินเรติกแจ๊สโฟเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส อองชอมเบิล.....	114
ภาพ 4 คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ควบคุมวง และผู้ประพันธ์.....	115





# บทที่ 1

## บทนำ

### 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ดนตรีแจ๊สพัฒนาขึ้นจากมรดกทางวัฒนธรรมของประเทศแถบทวีปแอฟริกา ที่ล่องไหลเข้ามายังประเทศสหรัฐอเมริกาช่วงยุคที่มีการล่าอาณานิคม หล่อหลอมเข้ากับวัฒนธรรมของประเทศสหรัฐอเมริกาจนก่อกำเนิดเป็นดนตรีบลูส์และพัฒนาสู่ดนตรีแจ๊สในที่สุด ดนตรีแจ๊สแม้มีต้นกำเนิดจากประเทศสหรัฐอเมริกา แต่ปัจจุบันมิได้อยู่ในวงจำกัดเฉพาะประเทศต้นกำเนิดเท่านั้น ยังได้ขยายขอบเขตเข้าไปผสมผสานยังภูมิภาคทวีปยุโรปหรือเอเชีย ดนตรีแจ๊สถูกพัฒนาไปตามยุคสมัยทั้งนี้เกิดจากนักดนตรีแจ๊ส หัวก้าวหน้าที่ได้นำแนวคิดต่าง ๆ มาทดลองจนเกิดเป็นดนตรีแจ๊สลีลาใหม่เกิดขึ้น ซึ่งการพัฒนาของดนตรีแจ๊สที่สำคัญเกิดจากนักดนตรีแจ๊สชั้นนำ อาทิ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ (Charlie Parker, ค.ศ. 1920-1955) ไมล์ส เดวิส (Miles Davis, ค.ศ. 1926-1991) และจอห์น โคลทราน (John Coltrane, ค.ศ. 1926-1967) นักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 คนนอกจากจะมีส่วนในการพัฒนาดนตรีแจ๊สแล้ว ยังได้ทิ้งมรดกทางความคิดให้แก่แก่นักดนตรีแจ๊สรุ่นหลังซึ่งได้นำเอาองค์ความรู้ต่าง ๆ มาใช้เป็นแนวทางให้กับตนเองอีกด้วย

ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ นักเล่นอัลโตแซกโซโฟน นักดนตรีที่มีส่วนร่วมในการพัฒนาดนตรีบีบ็อพ (Bebop) มากที่สุด (Gridley, 2000, p. 105) ประมาณต้นทศวรรษที่ 1940 เป็นจุดกำเนิดของดนตรีบีบ็อพนักดนตรีแจ๊สชั้นนำ อาทิ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ได้รวมตัวกันเพื่อร่วมบรรเลงดนตรีแจ๊สที่คลับชื่อว่า “Minton’s Playhouse” ซึ่งการร่วมกันแสดงดนตรี ณ สถานที่แห่งนี้เป็นที่นักดนตรีพูดถึงกันเป็นอย่างมากในรูปแบบใหม่ของดนตรีแจ๊สที่เรียกว่าบีบ็อพ (Paul O. W. Tanner and others, 2001, p. 177) ดนตรีแจ๊สรูปแบบบีบ็อพเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญต่อดนตรีแจ๊ส โดยนิยมใช้รูปแบบวงที่มีขนาดเล็กมีจำนวนนักดนตรีน้อยกว่าวงบิกแบนด์ (Big Band) ไม่เหมาะกับการเต้นรำ ไม่เน้นการเรียบเรียงเสียงประสาน แนวทำนองและเสียงประสานมีความซับซ้อน ส่วนมากมีอัตราความเร็วค่อนข้างมาก (Gridley, 2000, pp. 147-148) ดนตรีบีบ็อพเป็นจุดเปลี่ยนแปลงสำคัญเชิงคุณค่าทางประวัติศาสตร์ ดนตรีแจ๊ส

ปี ค.ศ. 1959 ไมล์ส เดวิสนักเล่นทรัมเป็ตแจ๊ส เริ่มประพันธ์บทเพลงไปในทิศทางที่มีความซับซ้อนน้อยลงและไม่ใช้การดำเนินคอร์ดเหมือนดนตรีบีบ็อพ การอิมโพรไวส์เซชัน (Improvisation) มีการใช้ลักษณะอ้างอิงจากโมดซึ่งมีความสัมพันธ์กับคอร์ดบันได ปี ค.ศ. 1959 ไมล์ส เดวิส นักเล่นทรัมเป็ตแจ๊ส เริ่มประพันธ์บทเพลงไปในทิศทางที่มีความซับซ้อนน้อยลง และไม่ใช้การดำเนินคอร์ดเหมือนดนตรีบีบ็อพ การอิมโพรไวส์เซชัน (Improvisation) มีการใช้ลักษณะอ้างอิงจากโมดซึ่งมีความสัมพันธ์กับคอร์ด บันไดเสียงหรือทั้งสองอย่างรวมกัน เขาเป็นผู้บุกเบิกดนตรีโมดัลแจ๊ส (Modal

Jazz) ในผลงานชื่อ Kind of Blue บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1959 สังกัดค่าย Columbia (Gridley, 2000, p. 230) ดนตรีแจ๊สประเภทนี้เป็นการพัฒนาแนวคิดพื้นฐานจากดนตรีบีบ็อพ เป็นเหมือนกับปฏิกิริยาตอบสนองต่อบีบ็อพ วิธีคิดในการอิมโพรไวส์เซชันเปลี่ยนไปหลังจากการกำเนิดของโมดัลแจ๊ส ข้อจำกัดของการดำเนินคอร์ดน้อยลง เนื่องจากโมดัลแจ๊สมิฉะนั้นจะเสียงประสานที่ซ้ำ ส่วนด้านการอิมโพรไวส์เซชันจะเน้นที่แนวคิดโมดเป็นหลัก นอกจากนี้ช่วงต้นทศวรรษที่ 1970 เขายังได้ผสมผสานดนตรีแจ๊สกับดนตรีร็อกและฟังก์ (Rock and Funk) โดยนำเครื่องดนตรีไฟฟ้าหลายประเภทเข้ามาผสมในวง เช่น คีย์บอร์ด เบสไฟฟ้า และกีตาร์ไฟฟ้า (Gridley, 2000, p. 342) จากการผสมผสานนี้ทำให้เกิดเป็นดนตรีฟิวชันแจ๊ส (Fusion Jazz) การนำเอากีตาร์ไฟฟ้า ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทเป็นอย่างมากในดนตรีร็อก เข้ามามีบทบาทสำคัญในวงดนตรีแจ๊สทำให้มิติของดนตรีแจ๊สขยายขอบเขตออกไป

ประมาณทศวรรษที่ 1960 จอห์น โคลเทรน ได้คิดค้นระบบเสียงประสานที่เชื่อมโยงกับความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 ซึ่งแนวคิดการเคลื่อนที่เสียงประสานแบบนี้ถูกเรียกว่า “Coltrane Changes” โดยขยายขอบเขตด้านของเสียงประสานออกไปจากเดิมและมีการเคลื่อนที่แบบสมมาตร (Symmetry) (Bill Cole 2001: 107) แต่ยังคงอยู่ในดนตรีระบบโทนาลิตี (Tonality) ระบบวิธีการคิดของเขามีผู้ทรงคุณวุฒิหลายคน ได้กำหนดชื่อเรียกวิธีการนี้ไว้หลากหลาย เช่น Coltrane Harmony, Coltrane Substitutions หรือ Coltrane Matrix โดยทั้งหมดนี้มีความหมายเหมือนกัน ระบบนี้ถูกนำมาใช้ในบทเพลง *Giant Steps* จากผลงานชื่อ *Giant Steps* บันทึกเสียง ปี ค.ศ. 1959 สังกัดค่าย Atlantic ลูวิส พอตเตอร์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีแจ๊ส (Lewis Porter and others, 1993, p. 307) ได้กล่าวว่า “บทเพลง *Giant Steps* ยังคงเป็นบทเพลงซึ่งชี้ให้เห็นว่าโคลเทรนได้กล่าวลาบทเพลงบีบ็อพ” อีกทั้งผู้ทรงคุณวุฒิ เดวิด แดมซี ยังได้กล่าวถึงระบบดังกล่าวอีกด้วยว่า (Demsey, 1996, p. 3) “บทเพลงของโคลเทรนใช้การดำเนินคอร์ดในการเปลี่ยนศูนย์กลางท่วงเสียงสัมพันธ์กันแบบคู่ 3 มากกว่าการเปลี่ยนท่วงเสียงสัมพันธ์ กันแบบคู่ 4 หรือ คู่ 5 จากแนวคิดนี้ได้รับความสนใจจากนักดนตรีแจ๊สและกลายมาเป็นที่รู้จักกันในชื่อ Coltrane Changes โดยมีลักษณะเสียงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว (Unique Sound) จากแนวคิดความสัมพันธ์แบบคู่ 3 ของโคลเทรนนี้เอง ทำให้มีอิทธิพลกับนักดนตรีแจ๊สและนักประพันธ์เพลงแจ๊สตั้งแต่ทศวรรษที่ 1960 เป็นต้นมา

นอกจากแนวคิด Coltrane Changes แล้วโคลเทรนยังได้สร้างสรรค์แนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันที่ผสมผสานกับซีควเอนซ์และลักษณะจังหวะที่มีความหนาแน่น การสร้างสรรค์ด้วยลักษณะจังหวะของเขาทำให้กลายเป็นความโดดเด่นเฉพาะตัว การบรรเลงด้วยลักษณะจังหวะที่มีความหนาแน่นเช่นนี้ เอร่า กิทเลอร์คอลัมนิสต์แห่งนิตยสาร *Downbeat Magazine* ได้เรียกว่า “Sheets of Sound” (Gridley, 2000, p. 263) หลังจากที่เอร่า กิทเลอร์ ได้ใช้ชื่อดังกล่าวแล้วส่งผลให้ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีแจ๊สได้ใช้ชื่อดังกล่าวด้วย จะเห็นได้ว่าแนวคิดที่ซับซ้อนของ Coltrane Changes ตลอดจน

Sheets of Sound เป็นเอกลักษณ์สำคัญของเขา และชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการสำคัญที่เกิดขึ้นในดนตรีแจ๊สด้วยเช่นกัน

จากประเด็นที่กล่าวมาข้างต้น ผู้ประพันธ์มีความสนใจศึกษาแนวคิดของนักดนตรีทั้งแจ๊ส 3 คนที่โดดเด่นในศตวรรษที่ 20 ด้านการสร้างสรรคบทเพลง ด้านการอิมโพรไวส์เซชัน และด้านแนวคิดที่สำคัญตลอดจนถึงบริบทแวดล้อมอื่น ๆ เพื่อนำสาระมาสังเคราะห์ เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์บทเพลงแจ๊สสำหรับงานวิจัยครั้งนี้ นอกจากการนำดนตรีแจ๊สประเภทต่าง ๆ ที่มีคุณค่าเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สมาเป็นแนวทางในการประพันธ์บทเพลงแล้ว ด้านการจัดรูปแบบวงสำหรับการแสดง ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ใช้รูปแบบแจ๊สวงเล็ก ผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสายโดยแบ่งออกได้ดังนี้ แจ๊สวงเล็กประกอบด้วย เปียโน กีตาร์ เบส กลอง กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ประกอบด้วย แซกโซโฟน คลาริเน็ต และกลุ่มเครื่องสายประกอบด้วย ไวโอลิน เชลโล

ทั้งนี้คุณูปการประพันธ์เพลง ‘ไตรศร’ เดอะซินเธติกแจ๊สโพเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สสองซอมเบิลประกอบด้วย 5 Episode ซึ่งผู้ประพันธ์พิจารณากำหนดชื่อบทประพันธ์โดยนำคำว่า ‘ไตรศร’ (Trisorn) มาใช้เป็นตัวแทนสื่อถึงแรงบันดาลใจจากการศึกษานักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 คน ที่โดดเด่นในศตวรรษที่ 20 ด้านคำว่า ‘ไตร’ ผู้ประพันธ์นำมาใช้สื่อถึงการศึกษานักดนตรีแจ๊ส 3 คน ส่วนคำว่า ‘ศร’ หรือ ‘ลูกศร’ มินัยสื่อถึงทิศทางมุ่งไปยังเป้าหมายที่กำหนดไว้ ผู้ประพันธ์จึงนำมาใช้แทนทิศทางแนวคิดของนักดนตรีแจ๊สเหล่านี้ ตลอดจนเป้าหมายการสร้างสรรคในดนตรีแจ๊สแตกต่างกัน ด้วยเหตุนี้ผู้ประพันธ์จึงพิจารณานำคำว่า ‘ไตรศร’ มาใช้เป็นชื่อชุดบทประพันธ์ ด้านการเผยแพร่บทประพันธ์ได้รับเกียรติจากนักดนตรี 12 คน นำโดยผู้ควบคุมวง ดร.วานิช โปตะวนิช และนักดนตรีจากวง Rangsit University Jazz Ensemble

## 1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์

เพื่อสร้างชุดบทประพันธ์เพลงแจ๊สจำนวน 1 ชุดที่ได้รับแรงบันดาลใจจากนักดนตรีแจ๊ส 3 คนที่โดดเด่นในศตวรรษที่ 20 ได้แก่ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ไมล์ส เดวิส และจอห์น โคลเทรน บทประพันธ์ประกอบด้วย 5 Episode ระยะเวลาโดยรวม 40 นาที

## 1.3 ขอบเขตการประพันธ์

สำหรับประเด็นการศึกษาจากนักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 คนจะทำการศึกษาแนวคิดหลักดังต่อไปนี้ ด้านของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ศึกษาบริบทดนตรีบีบ็อพ ด้านของไมล์ส เดวิส ศึกษาบริบทดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส และฟิวชันแจ๊ส ด้านของจอห์น โคลเทรน ศึกษาแนวคิดระบบ Coltrane Changes และ Sheets of

Sound การศึกษาประเด็นข้างต้นเพื่อการประพันธ์บทเพลงอาจมีบริบทแวดล้อมอื่น ๆ ซึ่งผู้ประพันธ์นำมาสร้างสรรค์ตามแนวทางที่กำหนดไว้

ด้านการพิจารณากำหนดชื่อ Episode ต่าง ๆ ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดดังนี้

Episode I: ‘Kwan’ Introduction เป็นการนำชื่อเล่นของผู้ประพันธ์ มาใช้เป็นตัวแทนสื่อถึงจินตนาการในการประพันธ์นี้ โดยแนวคิดการประพันธ์ได้นำวัตถุดิบต่าง ๆ มาจาก Episode ทั้งหมดนำมาสร้างสรรค์

Episode II: ‘Red Bird’ แรงบันดาลใจจาก ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ผู้ประพันธ์พิจารณานำคำว่า ‘Red’ มาจากชื่อบทเพลงที่นำมาศึกษา นั่นคือบทเพลง *Red Cross* เป็นบทเพลงที่เขาประพันธ์ไว้ และผู้ประพันธ์นำบทเพลงนี้ มาศึกษาสาระเพื่อเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ ส่วนคำว่า ‘Bird’ มาจากชื่อเล่นหรือฉายาของ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์

Episode III: ‘Pedal Trane’ แรงบันดาลใจจาก จอห์น โคลเทรน ผู้ประพันธ์พิจารณานำคำว่า ‘Pedal’ มาจากแนวคิดการคัดแนวทำนองเสียงค้ำ (Pedal Note) ในแนวเบส บทเพลง *Naima* ซึ่งผู้ประพันธ์นำโน้ตเสียงค้ำนี้ มาเป็นวัตถุดิบสร้างสรรค์ในบทเพลงด้วย ส่วนคำว่า ‘Trane’ มาจากชื่อของ จอห์น โคลเทรน

Episode IV: ‘My Modal’ แรงบันดาลใจจาก ไมล์ส เดวิส เป็นการนำลักษณะการออกเสียงที่คล้ายคลึงกันระหว่างคำว่า ‘Miles’ ที่มาจากคำว่า ‘Miles Davis’ กับคำว่า ‘My’ ซึ่งแสดงถึงตัวแทนผู้ประพันธ์นำมาเชื่อมโยงกับคำว่า ‘Modal’ ที่นำมาจากดนตรีโมดัลแจ๊ส

Episode V: ‘Sinsiri’ Final ผู้ประพันธ์พิจารณานำชื่อมาจาก ชื่อที่พำนักของผู้ประพันธ์ในจังหวัดเชียงราย เนื่องจากขณะประพันธ์ Episode สุดท้ายนี้ผู้ประพันธ์ได้มาพำนัก ณ สถานที่แห่งนี้

ด้านโน้ตเพลงและการบรรเลงรวมวง เนื่องจากธรรมชาติการบรรเลงของดนตรีแจ๊สมีบริบทกึ่งอิมโพรไวส์เซชัน และมักเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงของตนเองได้นอกเหนือจากโน้ตเพลงที่กำหนดไว้ โน้ตเพลงจึงเสมือนเป็นเครื่องนำทางให้บทเพลงดำเนินไป ตามแนวทางวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ ด้วยเหตุผลข้างต้นผู้ประพันธ์ได้กำหนดโครงสร้างการบรรเลงต่าง ๆ ของแซกโซโฟน เปียโน กีตาร์และเบส จะถูกกำกับด้วยคอร์ดเป็นระยะ ๆ ทั้งนี้ เพื่อให้สะดวกในการสื่อสารกับนักดนตรีได้มากขึ้น อีกทั้งยังทำให้นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงได้สะดวกขึ้น โดยผู้ประพันธ์กำหนดการกำกับด้วยคอร์ดและแนวเสียง ตลอดจนแนวทำนองสำหรับการบรรเลงไว้ 2 กรณีดังนี้ กรณีแรก หากมีคอร์ดกำกับอยู่ในโน้ตเพลง พร้อมกับกำหนดแนวเสียงหรือแนวทำนองไว้ แสดงว่าผู้ประพันธ์กำหนดให้นักดนตรีสามารถเลือกการวางแนวเสียงของตนเองได้ และหากกรณีไม่ปรากฏคอร์ดกำกับไว้ มีเพียงการวางแนวเสียงหรือแนวทำนอง แสดงว่าผู้ประพันธ์กำหนดให้นักดนตรีบรรเลงแนวเสียง หรือแนวทำนองตามที่ปรากฏในโน้ตเพลง กรณีที่สอง หากผู้ประพันธ์ประสงค์ให้

นักดนตรีบรรเลงตามทิศทางที่กำหนดนอกเหนือจากที่กล่าวไว้ข้างต้น จะใช้ตัวหนังสือปรากฏอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมกำกับในโน้ตเพลง นอกจากนี้ด้านโน้ตเพลงสำหรับการอิมโพรไวส์เซชัน ผู้ประพันธ์จะใช้เครื่องหมาย “/” กำกับไว้ในโน้ตเพลงของผู้ อิมโพรไวส์เซชัน เช่น หากเป็นช่วงการบรรเลงแซกโซโฟนอิมโพรไวส์เซชัน จะถูกกำกับด้วยเครื่องหมายดังกล่าวเป็นต้น (ตัวอย่างที่ 1.1)

ตัวอย่างที่ 1.1 โน้ตเพลงช่วงแซกโซโฟนอิมโพรไวส์เซชัน

**Saxophone Improvisation**

Em<sup>7</sup>      F#m<sup>7</sup>      Gmaj<sup>7</sup>      F#m<sup>7</sup>      Em<sup>7</sup>      F#m<sup>7</sup>      Gmaj<sup>7</sup>      F#m<sup>7</sup>

Alto Sax. 

ด้านการแสดงบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้รูปแบบของแจ๊สวงเล็กผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าและกลุ่มเครื่องสายเป็นแนวทางหลักในการแสดง โดยแบ่งออกได้ดังนี้ กลุ่มเครื่องจังหวะประกอบด้วย เปียโน กีตาร์ เบส กลอง กลุ่มเครื่องเป่าประกอบด้วย แซกโซโฟน คลาริเน็ต และกลุ่มเครื่องสายประกอบด้วย ไวโอลิน เชลโล่ ทั้งนี้บทประพันธ์จะบรรเลงด้วยนักดนตรีจากวง Rangsit University Jazz Ensemble

#### 1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้บทประพันธ์เพลงแจ๊สบทใหม่ ซึ่งผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้รูปแบบของแจ๊สวงเล็กผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสาย
2. ชูบทบาทประพันธ์เพลงแจ๊สเป็นผลลัพธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจ จากการศึกษาแนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ไมล์ส เดวิส และจอห์น โคลเทรน โดยนักดนตรีทั้ง 3 คนเป็นที่รู้จักในฐานะนักดนตรีแจ๊สคนสำคัญที่มีคุณค่าต่อดนตรีแจ๊ส
3. ได้เผยแพร่ชุดบทประพันธ์ต่อสาธารณชน ในรูปแบบแจ๊สวงเล็กผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสาย

#### 1.5 วิธีการดำเนินงานวิจัยและการประพันธ์เพลง

การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประเด็นต่าง ๆ ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้ประพันธ์กำหนดประเด็นวิธีการดำเนินงานวิจัยและการประพันธ์เพลงแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นสำคัญ คือ ด้านการจัดหาวัตถุดิบการประพันธ์ ด้านขั้นตอนและกระบวนการสร้างสรรค์การประพันธ์ ทั้ง 2 ประเด็นจะมีความสอดคล้องกัน เพื่อให้ดำเนินไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ โดยประเด็นดังกล่าวมีรายละเอียดดังนี้

ด้านการจัดหาวัตถุดิบการประพันธ์

1. ศึกษาข้อมูลประเด็นดนตรีป๊อป ดนตรีโมดัลแจ๊ส และดนตรีฟิวชันแจ๊ส ตลอดจนระบบ Coltrane Changes และ Sheets of Sound จากแหล่งข้อมูล เช่น หนังสือ งานวิจัย บทความ โน้ตเพลง

2. ศึกษาข้อมูลประเด็นองค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส เพื่อเชื่อมโยงถึงบริบทพื้นฐานสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ในดนตรีแจ๊ส การศึกษาประเด็นนี้จะมีส่วนช่วยให้เข้าใจดนตรีแจ๊สในลีลาอื่น ๆ ได้สะดวกยิ่งขึ้น

3. วิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ โดยแนวทางการวิเคราะห์ข้อมูลในบทที่ 2 ผู้ประพันธ์นำแนวคิดข้อมูลของผู้ทรงคุณวุฒิหลายคนมาเป็นแนวทางการศึกษา ทั้งนี้ผู้ประพันธ์นำแหล่งข้อมูลมาจากหนังสือ งานวิจัย บทความ โน้ตเพลง ข้อมูลจากเว็บไซต์ เป็นต้น เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการศึกษาตลอดจนขอคำปรึกษาและคำแนะนำด้านดนตรีแจ๊สจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

4. สังเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำเสนอข้อมูลที่เกี่ยวข้องตามวัตถุประสงค์ จากนั้นจึงพิจารณานำมาเป็นวัตถุดิบสำหรับประพันธ์บทเพลงต่อไป

ด้านขั้นตอนและกระบวนการสร้างสรรค์การประพันธ์

1. กำหนดกรอบแนวคิดการประพันธ์รวมถึงโครงสร้าง และเทคนิคการประพันธ์ที่เหมาะสมตลอดจนจัดเตรียมวัตถุดิบหลักและรอง สำหรับการประพันธ์

2. สร้างสรรค์บทประพันธ์ตามกรอบแนวคิดที่กำหนดไว้ ตลอดจนขอคำแนะนำด้านการประพันธ์เพลงจากอาจารย์ที่ปรึกษา

3. จัดเตรียมนักดนตรีให้เหมาะสมกับบทเพลง โดยผู้ประพันธ์จะพิจารณาถึงบทบาทเครื่องดนตรีเพื่อทำการแสดงบทเพลงเป็นแนวทางสำคัญ เนื่องจากดนตรีแจ๊สมักเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงได้โดยเฉพาะการอิมโพรไวส์เซชัน ฉะนั้นการจัดเตรียมนักดนตรีให้เหมาะสมจึงเป็นสิ่งสำคัญ

4. เริ่มซ้อมบทเพลงกับวงดนตรีและปรับแต่งบทเพลง รวมถึงขอคำแนะนำจากนักดนตรีตลอดจนถึงขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา

5. เผยแพร่ผลงานบทประพันธ์ด้วยการแสดงดนตรี

6. จัดทำรูปเล่มดุष्ฎีนิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ ตลอดจนถึงขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา

## 1.6 นิยามศัพท์

**คอรัส (Chorus)** หมายถึง หลังจากบรรเลงแนวทำนองหลักหรือมักเรียกว่าส่วนหัว (Head) เสร็จสิ้นลง นักดนตรีแจ๊สจะทำการแปรทำนองหลักหรือเรียกว่าอิมโพรไวส์เซชัน โดยการแปรจะอาศัยโครงสร้างการดำเนินคอร์ดของแนวทำนองหลักวนซ้ำหลายครั้ง ซึ่งการวนซ้ำแต่ละครั้งจะเรียกว่าคอรัส

**โคลเทรนเชนจ์ (Coltrane Changes)** คิดค้นโดย จอห์น โคลเทรน ถูกนำมาใช้ในผลงาน ชื่อ Giant Steps บันทึกเสียง ปี ค.ศ. 1959 เป็นแนวคิดที่ซับซ้อนด้านเสียงประสาน ขยายขอบเขตด้านเสียงประสานออกไปจากเดิม และมีการเคลื่อนที่แบบสมมาตร เชื่อมโยงกับความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3

**จังหวะสวิง (Swing)** ซึ่พจรสำคัญในดนตรีแจ๊สที่มีการขับเคลื่อนบทเพลง ด้วยการเน้นบนจังหวะที่ 2 และ 4 ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ผสมผสานนัยสำคัญทางการบรรเลงโน้ตเข้ตหนึ่งขั้นที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊ส

**โซโลเบรก (Solo Break)** เพื่อให้ผู้โิมโพรไวส์เซชันบรรเลงนำเข้าสู่ช่วงโิมโพรไวส์เซชันของตนเอง นักดนตรีทั้งหมดจะหยุดการบรรเลงสั้น ๆ โดยมากมักมีความยาวจำนวน 2 ห้อง ก่อนบทเพลงดำเนินเข้าสู่ช่วงโิมโพรไวส์เซชัน จากนั้นนักดนตรีทั้งหมดจะร่วมกันบรรเลงอีกครั้ง ตามบทบาทในบทเพลงที่กำหนดไว้

**บทเพลงแจ๊สมาตรฐาน (Jazz Standard Tune)** บทเพลงแจ๊สที่นักดนตรีแจ๊สนิยมนำมาบรรเลงอย่างแพร่หลาย

**บิกแบนด์ (Big Band)** วงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ แบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลือง และกลุ่มจังหวะ เป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมในช่วงทศวรรษที่ 1930 นิยมใช้ในงานรื่นเริงต่าง ๆ บทเพลงส่วนใหญ่ผู้ฟังสามารถเต้นรำไปกับบทเพลงได้

**บีบ๊อป (Bebop)** ลีลาดนตรีแจ๊สรูปแบบหนึ่งที่มีต้นกำเนิดช่วงทศวรรษที่ 1940 เป็นจุดเปลี่ยนแปลงสำคัญในดนตรีแจ๊ส มีเอกลักษณ์ที่รูปแบบวงในการแสดงมีขนาดเล็ก นักดนตรีมีอิสระในการบรรเลงมากกว่าบิกแบนด์ บทเพลงมีความซับซ้อนและมีอัตราความเร็วค่อนข้างมาก เอื้ออำนวยต่อการแสดงทักษะของนักดนตรี

**มอดัลแจ๊ส (Modal Jazz)** ลีลาดนตรีแจ๊สรูปแบบหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากผลงานของไมล์ส เดวิส ชื่อ Kind of Blue บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1959 มอดัลแจ๊สมีจังหวะเสียงประสานที่ซ้ำ ซ้ำจำกัดด้านการดำเนินคอร์ดน้อยลงแตกต่างจากบีบ๊อป มีการใช้ลักษณะอ้างอิงจากมอดซึ่งมีความสัมพันธ์กับคอร์ด บันทึกเสียง หรือทั้งสองอย่างรวมกัน

**ฟิวชันแจ๊ส (Fusion Jazz)** ลีลาดนตรีแจ๊สรูปแบบหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของไมล์ส เดวิส ช่วงต้นทศวรรษที่ 1970 ที่ได้ผสมดนตรีร็อก และฟังก์เข้ากับดนตรีแจ๊ส อีกทั้งยังนำเครื่องดนตรีไฟฟ้าหลายประเภทเข้ามาผสมในวง เช่น คีย์บอร์ด เบสไฟฟ้า และกีตาร์ไฟฟ้า

**วอล์คกิงเบสไลน์ (Walking Bass Line)** หมายถึง แนวคิดการบรรเลงประกอบด้วยโน้ตตัวต่ำเป็นส่วนใหญ่และมักมีการเน้นในจังหวะยกของแนวทำนองผู้เล่นเบส แนวคิดเช่นนี้มักนิยมบรรเลงร่วมกับจังหวะสวิง (Swing)

**แวมป์ (Vamp)** หมายถึง การบรรเลงประกอบช่วงสั้น ๆ ด้วยแนวทำนองหรือลักษณะจังหวะของกลุ่มเครื่องบรรเลงประกอบด้วยรูปแบบการวนซ้ำแล้วซ้ำอีก มักปรากฏในช่วงท่อนนำเข้าบทเพลงและช่วงอิมโพรไวส์เซชัน

**อิมโพรไวส์เซชัน (Improvisation)** การแสดงคีตปฏิภาณไหวพริบ เพื่อสร้างสรรค์แนวทำนองขึ้นอย่างฉับพลัน โดยมากโครงสร้างบทเพลงแจ๊ส มักเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้อิมโพรไวส์เซชันและการ อิมโพรไวส์เซชัน อาจมีการบรรเลงประกอบจากนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงหรืออาจไม่มีก็ได้ รวมถึงอาจใช้การดำเนินคอร์ดในบทเพลงนั้น ๆ นำมาเป็นวัตถุดิบ สำหรับแนวทางการอิมโพรไวส์เซชันหรืออาจไม่มีก็ได้เช่นกัน





## บทที่ 2

### แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การประพันธ์บทเพลงในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดสำคัญของดนตรีแจ๊สมาเป็นวัตถุดิบแนวคิดพื้นฐาน นอกจากนี้ยังได้ผสมผสานแนวคิดอื่นมาสร้างสรรค์ ให้บทประพันธ์มีความหลากหลายยิ่งขึ้นทั้งด้านแนวคิดทางดนตรีสากล ตลอดจนถึงแนวคิดจากนักดนตรีแจ๊สที่สำคัญนำมาเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ อีกทั้งด้านการจัดรูปแบบวงดนตรีที่กำหนดให้ใช้รูปแบบแจ๊สวงเล็กประกอบด้วย เปียโน กีตาร์ เบส กลอง ผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้และกลุ่มเครื่องสาย เพื่อเพิ่มมิติเสียงให้หลากหลาย แนวทางการผสมผสานกันเหล่านี้ ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาประเด็นที่เกี่ยวข้องและเชื่อมโยงมาสู่แนวทางการประพันธ์บทเพลง ประเด็นต่าง ๆ ผู้ประพันธ์แบ่งออกเป็น 4 ประเด็น ได้แก่ ประเด็นองค์ประกอบในดนตรีแจ๊ส โดยจะกล่าวถึงองค์ประกอบพื้นฐานที่แสดงนัยสำคัญในดนตรีแจ๊สและประเด็น ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ไมล์ส เดวิส จอห์น โคลเทรน ซึ่งจะกล่าวถึงแนวคิดและการสร้างสรรค์ในดนตรีแจ๊สของนักดนตรีทั้ง 3 คน ประเด็นทั้งหมดข้างต้น ผู้ประพันธ์จะนำมาเป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์ต่อไป

#### 2.1 องค์ประกอบในดนตรีแจ๊ส

ดนตรีแจ๊สทุกวันนี้มีการพัฒนาออกไปในหลายมิติ และมักพบได้บ่อยครั้งที่มีการผสมผสานรูปแบบดนตรีประเภทอื่น หรือวัฒนธรรมตามภูมิภาคต่าง ๆ เข้าไปผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส ซึ่งการผสมผสานนี้ หากพิจารณาด้านเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สก็จะพบว่า มีแนวคิดการผสมผสานอย่างหลากหลาย เช่น การนำดนตรีร็อกและฟังก์ผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส จนก่อกำเนิดเป็นดนตรีฟิวชันแจ๊สที่ไมล์ส เดวิส ได้เคยสร้างสรรค์ไว้ช่วงทศวรรษที่ 1970 เป็นต้น วงดนตรีของ Pat Metheny Group ก็เป็นตัวอย่างวงดนตรีที่สร้างสรรค์ผลงานจากการผสมผสานแนวคิดอื่น ๆ เช่นกัน วงดนตรี Pat Metheny Group มีผู้นำวงคือ แพท เมทีนี (Pat Metheny, ค.ศ. 1954-) นักกีตาร์แจ๊ส นอกจากนี้ยังมีนักดนตรีคนสำคัญอีกคือ ไลล์ เมย์ (Lyle Mays, ค.ศ. 1953-2020) นักเปียโน โดยนักดนตรีทั้ง 2 คนเป็นผู้ร่วมกันสร้างสรรค์หลัก วงดนตรี Pat Metheny Group ถูกจัดอยู่ในกลุ่มดนตรีแจ๊สร่วมสมัย (Contemporary Jazz) พวกเขาได้ผสมผสานดนตรีหลากหลายประเภท เช่น ดนตรีแจ๊ส ดนตรีร็อก ดนตรีบราซิลเลียน (Tanner and others, 2001, p. 291) หรือแม้แต่ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์เข้าไปในการสร้างสรรค์ของพวกเขาด้วย เป็นต้น อีกทั้งยังได้ผสมผสานเครื่องดนตรีที่หลากหลายด้วยเช่นกัน

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าดนตรีแจ๊สมีการผสมผสานหลากหลายมิติ และแม้ว่าการผสมผสานดนตรีประเภทอื่น ๆ เข้าไปในดนตรีแจ๊สจะส่งผลให้มีความหลากหลายมากขึ้นก็ตาม แต่ก็มิอาจซ่อนเร้นเอกลักษณ์ความเป็นตัวตนของดนตรีแจ๊ส ทั้งนี้องค์ประกอบสำคัญที่แสดงออกถึงนัยเอกลักษณ์ดนตรีแจ๊สมีหลายประการ เด่น อยู่ประเสริฐ ได้กล่าวถึงโครงสร้างของดนตรีแจ๊สที่สำคัญสรุปสาระได้ว่า การแสดงดนตรีแจ๊สส่วนใหญ่จะถูกควบคุมด้วยโครงสร้างที่เข้มงวดในบทเพลงที่แตกต่างกันออกไป แต่โครงสร้างนี้ไม่ได้เป็นอุปสรรคต่อการบรรเลง หากแต่เป็นสิ่งที่ได้ถูกจัดเตรียมไว้เป็นเหมือนข้อตกลงร่วมกันระหว่างผู้บรรเลงในการแสดงบทเพลง หรือกฎกติกาที่อนุญาตให้นักดนตรีมารวมตัวกันบรรเลงดนตรีแจ๊ส เพื่อเป็นกรอบสำหรับการสื่อสารของดนตรีแจ๊ส ดังนั้น ดนตรีแจ๊สจึงเป็นมากกว่าสิ่งที่ถูกกำหนดให้บรรเลงตามทำนอง หรือกัญแจเสียง (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2553, น. 31) จากคำกล่าวข้างต้นสังเกตได้ว่า ดนตรีแจ๊สมักจะเปิดความอิสระให้กับนักดนตรีในการตีความบทเพลง หรือการอิมโพรไวส์เซชันเสมอ ซึ่งการตีความอิมโพรไวส์เซชันมีส่วนสำคัญมาก ที่จะป็นปัจจัยในการแสดงนัยของดนตรีแจ๊สลีลาต่าง ๆ ทั้งนี้เพื่อให้บทเพลงถูกนำมาแสดงได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากส่วนสำคัญด้านโครงสร้างแล้วยังมีองค์ประกอบสำคัญอื่น ๆ อีก ทั้งนี้พอล แทนเนอร์ (2001, pp. 349-354) ได้อธิบายถึงองค์ประกอบดนตรีแจ๊สสรุปประเด็นสำคัญได้ดังนี้

### 2.1.1 ด้านการเน้นจังหวะ

ด้านการเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 สำหรับเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ในดนตรีแจ๊สจะมีความแตกต่างบางประการที่ต่างไปจากดนตรีคลาสสิกคือจะเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 ซึ่งการเน้นจังหวะดังกล่าวเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ดนตรีแจ๊สมีความแตกต่างเป็นเอกลักษณ์ ดาโรอูซ เทเรเฟนโก ยังได้กล่าวถึงการเน้นที่จังหวะ 2 และ 4 ที่เกิดขึ้นในดนตรีแจ๊ส สรุปสาระได้ว่า (Terefenko, 2018, p. 17) จังหวะที่ 1 และ 3 มีความสำคัญมาก ซึ่งให้ความรู้สึกแข็งแรงหนักแน่นในจังหวะหนักของเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ส่วนจังหวะที่ 2 และ 4 เป็นจังหวะเบาที่ให้ความรู้สึกอ่อนไหวกว่า จะเห็นได้ว่าดนตรีแจ๊สเน้นบนจังหวะเบา ที่อาจให้ความรู้สึกที่ขัดแย้งกับจังหวะหนัก สำเนียงการเน้นลักษณะนี้เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊ส ตัวอย่างที่ 2.1 แสดงการเปรียบเทียบเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 ที่เกิดขึ้นในเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 นอกจากนี้ เด่น อยู่ประเสริฐ ยังได้กล่าวเสริมถึงด้านจังหวะอีกว่า ในแง่ของจังหวะดนตรีแจ๊สมี 3 ระดับ คือ ทำนอง คอร์ดต่าง ๆ และแนวเบส ทั้งหมดมีความสัมพันธ์กันของลักษณะที่ตายตัวไม่มากนักน้อย ส่วนใหญ่แล้วแนวเบสเกิดขึ้นพร้อมกันกับจังหวะ โดยทั่วไปมีค่าเป็นโน้ตตัวดำ ส่วนทำนองมักเคลื่อนที่เร็วเป็นสองเท่าของแนวเบส เช่น โน้ตเซ็ปต์หนึ่งชั้น ขณะที่คอร์ดต่าง ๆ จะเปลี่ยนที่อัตราความเร็วช้ากว่าแนวเบส เช่น โน้ตตัวขาว (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2553, น. 31)

ตัวอย่างที่ 2.1 แสดงการเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4

4/4 or flat four    ♩   ♩   ♩   ♩   |   ♩   ♩   ♩   ♩   |

2/4 in jazz    ♩   ♩   ♩   ♩   |   ♩   ♩   ♩   ♩   |

>   >   >   >   >   >   >   >

### 2.1.2 ด้านจังหวะชัด

ลักษณะจังหวะชัดมักปรากฏอยู่บ่อยครั้งในแนวทำนองดนตรีแจ๊ส ตัวอย่างที่ 2.2 แสดงการเปรียบเทียบแนวทำนอง โดยบรรทัดบนจะเป็นแนวทำนองที่ไม่ปรากฏจังหวะชัด ส่วนบรรทัดล่างจะผสมผสานลักษณะจังหวะชัดเข้าไปในแนวทำนอง ลักษณะจังหวะชัดบรรทัดล่าง จะปรากฏดังที่ลูกศรแสดงไว้ในตัวอย่าง นอกจากนี้ มาร์ก ซี. กริดลีย์ ได้กล่าวถึงจังหวะชัดในดนตรีแจ๊สไว้ว่า จังหวะชัดเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ความรู้สึกสำเนียงของดนตรีแจ๊ส ยกตัวอย่างเช่น หากคาดหวังว่าจะได้ยินเสียงในทุกจังหวะที่เกิดขึ้น แต่การนำจังหวะชัดมาสร้างสรรค์ จะให้ความรู้สึกของเสียงที่เกิดขึ้นในจังหวะที่แตกต่างกันออกไป ส่งผลให้อารมณ์ความรู้สึกแตกต่างกันด้วย (Gridley, 2000, p. 376)

ตัวอย่างที่ 2.2 แสดงการเปรียบเทียบแนวทำนองลักษณะจังหวะชัด

### 2.1.3 ด้านเสียงประสาน

เสียงประสานมีความสำคัญต่อองค์ประกอบดนตรีเป็นอย่างมาก สามารถทำให้บทเพลงมีมิติเสียงที่หลากหลาย ส่งผลให้ผู้ฟังมีอารมณ์ความรู้สึกแตกต่างกันออกไป เช่น ผ่อนคลาย หรือสับสน โดยปรกติแล้วเสียงประสานจะสอดคล้องสนับสนุนกับแนวทำนอง เด่น อยู่ประเสริฐ ได้กล่าวถึงเสียงประสานในดนตรีแจ๊สไว้ว่า เสียงประสานถูกควบคุมโดยการดำเนินคอร์ดชนิดต่าง ๆ การดำเนินคอร์ดนี้ รวมถึงคอร์ดแต่ละชนิดในดนตรีแจ๊ส มักจะมีการแปลงหลากหลายรูปแบบ และมีความซับซ้อนในเชิงเสียงประสาน ซึ่งเป็นสิ่งที่นักดนตรีแจ๊สต้องพบอยู่เสมอในการแสดง เด่น อยู่ประเสริฐ ยังได้กล่าวเกี่ยวกับประเด็นเสียงประสานอีกว่า ข้อจำกัดอย่างหนึ่งของสังคีตลักษณะเพลงสมัยนิยมคือ เรื่องการใช้เสียงประสาน เนื่องจากสังคีตลักษณะเหล่านี้มีความยาวไม่มากนัก ไม่เอื้ออำนวยให้โครงสร้างของบท

เพลงมีท่อนต่าง ๆ ในกุญแจเสียงที่แตกต่างกันออกไป ด้วยเหตุนี้นักดนตรีแจ๊ส เช่น อาร์ท เทตัม (Art Tatum, ค.ศ. 1909-1956) ดุค เอลลิงตัน (Duke Ellington, ค.ศ. 1899-1974) จอห์น โคลเทรน หรือเทโลเนียส มังก์ (Thelonious Monk, ค.ศ. 1924-1992) จึงนำเสนอท่วงทำนองที่มีการดำเนินคอร์ดแบบใหม่ การใช้คอร์ดแทน การวางแนวเสียงคอร์ดที่มีลักษณะเฉพาะตลอดจนแนวคิดใหม่ ๆ ทางดนตรีที่สามารถนำเสนอได้ในเพียงไม่กี่ท่อนเพลง (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2553, น. 31)

#### 2.1.4 ด้านการอิมโพรไวส์เซชัน

การอิมโพรไวส์เซชันอาจกล่าวได้ว่ามีส่วนสำคัญที่เด่นชัดและเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊ส โดนัล ดี. เมกิล และคณะ (2004, pp. 310-311) ได้กล่าวถึงการอิมโพรไวส์เซชันสรุปสาระได้ว่า การอิมโพรไวส์เซชันที่ดีควรถ่ายทอดอารมณ์ หรือนัยที่สื่อถึงการตีความของนักดนตรี แม้ว่าจะเป็นการอิมโพรไวส์เซชันซ้ำ ๆ แต่ก็มิอิสระในการสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชันใหม่ ๆ โดยการปรับเปลี่ยนแนวทำนองและการเน้นเสียงให้แตกต่างกัน จึงหวน เสียงประสาน และสังคีตลักษณ์ อาจดูเหมือนจะเป็นสิ่งที่จำกัดขอบเขตการแสดงออกทางดนตรี ดนตรีแจ๊สก็มักจะถูกวิพากษ์วิจารณ์เนื่องจากข้อจำกัดเหล่านี้ แต่ในความจำกัดนี้เองทำให้เหล่านักดนตรีทำงานร่วมกันในการแสดง ซึ่งการอิมโพรไวส์เซชันเป็นส่วนประกอบหลักของการแสดงดนตรีแจ๊ส (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2553, น. 31)

นอกจากจะกล่าวถึงประเด็นด้านองค์ประกอบของดนตรีแจ๊สที่สำคัญแล้ว การประพันธ์บทเพลง ผู้ประพันธ์นำแนวคิดด้านดนตรีแจ๊สของนักดนตรีแจ๊ส 3 คน คือ 1. ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ 2. ไมล์ส เดวิส 3. จอห์น โคลเทรน ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นนำมาศึกษาและสังเคราะห์ข้อมูล เพื่อนำมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง โดยประเด็นที่ผู้ประพันธ์นำมาศึกษาจะเป็นประเด็นด้านเอกลักษณ์สำคัญ เช่น ประเด็นด้านการสร้างสรรค์บทเพลง ด้านการอิมโพรไวส์เซชัน หรือด้านแนวคิดสำคัญ ตลอดจนถึงบริบทแวดล้อมอื่นที่เป็นประเด็นสำคัญ ซึ่งผู้ประพันธ์นำมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์บทเพลง ทั้งนี้ การสังเคราะห์ประเด็นเหล่านี้ออกมาเพื่อเป็นวัตถุดิบนั้นผู้ประพันธ์จะนำมาสร้างสรรค์ในบทเพลง อาจมีการเพิ่ม/ลดประเด็นเข้าไปเพื่อให้เป็นไปตามแนวทางที่กำหนดไว้ในการประพันธ์บทเพลง

## 2.2 ชาร์ลี ปาร์คเกอร์

ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ เกิดเมื่อวันที่ 29 สิงหาคม ปี ค.ศ. 1920 ณ รัฐแคนซัส ประเทศสหรัฐอเมริกา เริ่มฝึกหัดแซกโซโฟนช่วงอายุประมาณ 11 ปี เขาเริ่มมีชื่อเสียงจากการร่วมงานกับวงเคาท์ เบซี (Count Basie, ค.ศ. 1904-1984) และเริ่มแสดงดนตรีอย่างสม่ำเสมอ จนกระทั่งย้ายมายังนิวยอร์กซิตี้ ทำให้เขาได้แสดงดนตรีร่วมกับนักดนตรีชั้นนำ อาทิ ดิซซี กิลเลสปี นักเล่นทรัมเป็ต (Dizzy Gillespie, ค.ศ. 1917-1993) ทำให้เขาเริ่มมีชื่อเสียงขึ้นตามลำดับ จุดเปลี่ยนสำคัญคือช่วงยุคสงครามโลกครั้งที่ 2 ก่อกำเนิดขึ้นราวปี ค.ศ. 1939-1945 สภาวะเศรษฐกิจของประเทศสหรัฐอเมริกา

อยู่ในสภาวะผิดเคื่องไม่ต่างจากนานาประเทศ ส่งผลกระทบถึงสภาพสังคมตลอดจนผลกระทบต่อ นักดนตรีด้วยเช่นกัน สถานประกอบการที่เหล่านักดนตรีต้องทำการแสดงดนตรีนั้น ต่างก็ได้รับ ผลกระทบต้องปิดเวลาดำเนินการเร็วขึ้น ผนวกกับผู้ที่สนใจจะเข้าชมการแสดงดนตรีมีน้อยลง อันเนื่องจากผลกระทบจากสงครามนั่นเอง ทำให้เหล่านักดนตรีมีการแสดงดนตรีตามสถาน ประกอบการต่าง ๆ น้อยลงไปด้วย จากเดิมที่ก่อนหน้านี้ช่วงสงครามโลกวงดนตรีบิกแบนด์ (Big Band) กำลังได้รับความนิยม แต่พอเริ่มเข้าสู่ช่วงยุคสงคราม ทำให้เกิดผลกระทบตามไปด้วยเช่นกัน นักดนตรี ในวงบิกแบนด์บางคนต้องถูกเกณฑ์ไปเป็นทหาร ผนวกกับแหล่งสถานประกอบการปิดเวลาดำเนินการ เร็วขึ้น ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น ทำให้เหล่านักดนตรีที่ทำการแสดงกับวงบิกแบนด์บางคนต้องจับกลุ่มกัน เพื่อทำการแสดงดนตรีอีกครั้ง ภายหลังจากทำการแสดงกับวงบิกแบนด์เสร็จสิ้นลง สถานประกอบการ สำคัญและเป็นแหล่งรวมเหล่านักดนตรีจับกลุ่มกัน เพื่อทำการแสดงดนตรี คือ “Minton’s Playhouse” เป็นแหล่งรวมของกลุ่มนักดนตรีแจ๊สชั้นนำ มาร่วมกันทำการแสดงดนตรี เช่น เทโลเนียส มังค์ ดิซซี กิลเลสปี หรือชาร์ลี ปาร์คเกอร์ จากการรวมกลุ่มกันเพื่อแสดงดนตรี ณ สถานที่ แห่งนี้ ส่งผลทำให้พัฒนามากลายเป็นดนตรีบีบ็อพในที่สุด กริตลีย์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีแจ๊สได้กล่าวถึง ดนตรีบีบ็อพที่แตกต่างจากดนตรีบิกแบนด์ สรุปสาระสังเขปได้ว่า (Gridley, 2000, p. 148) ด้าน ความแตกต่างของจำนวนนักดนตรีและเครื่องดนตรี

1. มีเครื่องดนตรีน้อยชิ้นกว่าวงบิกแบนด์
2. ไม่มีการเรียงเสียงประสานเด่นชัดเหมือนกับวงบิกแบนด์
3. มักมีอัตราความเร็วค่อนข้างมาก
4. คลาริเน็ตไม่ค่อยได้รับความนิยมสำหรับนำมาใช้ในการแสดง
5. ทักษะความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นสิ่งสำคัญ
6. การบรรเลงประกอบด้วยกีตาร์มักพบได้น้อย

ความแตกต่างด้านของจำนวนนักดนตรีและเครื่องดนตรี สังเกตได้ว่ามีความแตกต่างจาก ดนตรีบิกแบนด์อยู่หลากหลาย สิ่งสำคัญประการหนึ่งซึ่งแตกต่างและกลายเป็นเอกลักษณ์คือลักษณะ การจัดรูปแบบวงที่มีจำนวนเครื่องดนตรีและนักดนตรีน้อยกว่าวงบิกแบนด์อย่างเห็นได้ชัด นอกจากนี้ กริตลีย์ (2000, p. 148) ยังได้กล่าวถึงความแตกต่างด้านเอกลักษณ์ของดนตรีบีบ็อพดังนี้

1. การอิมโพรไวส์เซชันมีความซับซ้อน
2. แนวทำนองบทเพลงมีความซับซ้อน
3. เสียงประสานมีความซับซ้อน
4. การดำเนินคอร์ดของบทเพลงบีบ็อพมักไม่นิยมนำมาแก้ไข
5. การบรรเลงประกอบมีความหลากหลาย
6. การบรรเลงคอร์ดมีความเรียบง่าย

7. ผู้เล่นกลองจะเป็นผู้รักษาอัตราความเร็วให้บทเพลง
8. ในการแสดงมักสร้างความประหลาดใจเสมอ
9. มีความน่าตื่นเต้นมากกว่าดนตรีบิกแบนด์

### 2.2.1 การดำเนินคอร์ด

ด้านบทเพลงสำหรับการแสดงดนตรี ณ Minton's Playhouse มักเป็นบทเพลงบรรเลงในวงบิกแบนด์ที่พวกเขารู้จักเป็นอย่างดี อีกทั้งในการนำบทเพลงต่าง ๆ มาทำการแสดง ยังมีแนวคิดนำบทเพลงต่าง ๆ ที่พวกเขาคุ้นเคยนำมาตัดชุดการดำเนินคอร์ด (Contrafact) แล้วประพันธ์แนวทำนองหลักบทเพลงเข้าไปใหม่ด้วย ทั้งนี้เดวิด เบเคอร์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีแจ๊ส ได้กล่าวถึงการตัดการดำเนินคอร์ดสรุปสาระสังเขปดังนี้ (Baker, 1980, p. 1) ช่วงทศวรรษ 1930-1940 เป็นพัฒนาการสำคัญของดนตรี บีบ็อพ เหล่านักดนตรีแจ๊สมักคุ้นเคยกับการดำเนินคอร์ดของบทเพลงต่าง ๆ ที่ตนได้นำมาบรรเลงหรือเป็นบทเพลงสำคัญในการนำมาศึกษา ด้วยเหตุผลดังกล่าว จึงมีส่วนทำให้มีการหยิบยกเอาการดำเนินคอร์ดของบทเพลงอื่น ๆ มาตัดแปลงแก้ไขหรือปรับแต่ง และประพันธ์แนวทำนองเข้าไปใหม่ ความนิยมคัดการดำเนินคอร์ดมักพบได้ในบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน (Jazz Standard Tune) หลากหลายบทเพลง โดยอาศัยโครงสร้างการดำเนินคอร์ดเดิมจากบทเพลงที่มีอยู่แล้ว บทเพลง บีบ็อพหลายบทเพลงใช้แนวคิดตัดชุดการดำเนินคอร์ดดังที่กล่าวมา ซึ่งบทเพลงที่นำมาคัดการดำเนินคอร์ดมีหลากหลาย เช่น การดำเนินคอร์ดประเภทบลูส์ แลพประเภทริทึมเชนจ์ (Rhythm Changes) เป็นต้น คักดีศรี วงศ์รัตล ได้กล่าวไว้ว่า บลูส์และริทึมเชนจ์ เป็นสองประเภทที่มีความสำคัญในดนตรีแจ๊ส บทเพลงแจ๊สมาตรฐานจำนวนมากมีสังคีตลักษณะแบบบลูส์หรือริทึมเชนจ์ เนื่องจากการดำเนินคอร์ดที่โดดเด่นของดนตรีทั้งสองประเภท ที่เอื้อต่อการประยุกต์ดัดแปลงทำนอง เสียขงประสาน หรือสังคีตลักษณะ เพื่อแสดงอัตลักษณ์ในการบรรเลงและการประพันธ์ (คักดีศรี วงศ์รัตล, 2558, น. 99) สังเกตได้ว่า การดำเนินคอร์ดดังกล่าวได้รับความนิยมในดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมาก อนึ่ง ผู้ประพันธ์ที่นำแนวคิดคัดการดำเนินคอร์ดมาจากบทเพลงอื่น อาจเพิ่มเติมรายละเอียดหรือแก้ไขการดำเนินคอร์ดประกอบเข้าไปในบทเพลงที่ตนประพันธ์ขึ้นมาใหม่

บทเพลง *I've Got Rhythm* ประพันธ์โดยจอร์จ เกร์ชวิน (George Gershwin, ค.ศ. 1898-1937) บทเพลงตีพิมพ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1930 การดำเนินคอร์ดบทเพลงนี้นิยมนำมาคัดการดำเนินคอร์ดอย่างแพร่หลาย ซึ่งบทเพลงมีการดำเนินคอร์ดประเภทริทึมเชนจ์ มาร์ก เลวิน ได้กล่าวถึงบทเพลงข้างต้นพร้อมยกตัวอย่างบทเพลงที่คัดชุดการดำเนินคอร์ดบทเพลงนี้ไว้ว่า “นี่คือรายชื่อบทเพลงที่คัดชุดการดำเนินคอร์ดบทเพลง *I've Got Rhythm* สังเกตว่ามีก็่บทเพลงที่คัดชุดการดำเนินคอร์ดบทเพลงนี้” (Levine, 1995, p. 415) จากคำกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่า การดำเนินคอร์ดบทเพลง *I've Got*

*Rhythm* นิยมนำมาคัดการดำเนินคอร์ตอย่างแพร่หลาย อนึ่ง รายชื่อบทเพลงจากตารางที่ 1 เป็นเพียงรายชื่อบทเพลงส่วนหนึ่งเท่านั้น

ตาราง 1 แสดงตัวอย่างรายชื่อบทเพลงที่คัดชุดการดำเนินคอร์ตจากบทเพลง *I've Got Rhythm*

แนวทำนองหลักบทเพลง	ผู้ประพันธ์แนวทำนองหลัก
<i>Constellation</i>	ชาร์ลลี ปาร์คเกอร์
<i>Chasing the Bird</i>	ชาร์ลลี ปาร์คเกอร์
<i>Kim</i>	ชาร์ลลี ปาร์คเกอร์
<i>Moose the Mooche</i>	ชาร์ลลี ปาร์คเกอร์
<i>Passport</i>	ชาร์ลลี ปาร์คเกอร์
<i>Thriving from A Riff</i>	ชาร์ลลี ปาร์คเกอร์
<i>Salt Peanuts</i>	ดิซซี กิลเลสปี
<i>Shaw Nuff</i>	ชาร์ลลี ปาร์คเกอร์ และดิซซี กิลเลสปี
<i>Red Cross</i>	ชาร์ลลี ปาร์คเกอร์
<i>The Theme</i>	ไมล์ส เดวิส

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่า นั้ดประพันธ์เพลงแจ๊สหลายคนได้รับอิทธิพลนำการดำเนินคอร์ตบทเพลง *I've Got Rhythm* แพร่หลาย ทั้งนี้เลวิน ได้กล่าวถึงการดำเนินคอร์ตบทเพลงประเภทริทึมเซนจ์ในบทเพลง *I've Got Rhythm* สรุปสาระพอสั่งเขปได้ดังนี้ (Levine, 1995, pp. 237-241) การคัดการดำเนินคอร์ตที่นิยมมากที่สุดอันดับสอง รองจากชุดการดำเนินคอร์ตประเภทบลูส์ คือการดำเนินคอร์ตบทเพลง *I've Got Rhythm* เป็นบทเพลงยอดนิยม ที่เหล่านักดนตรีแจ๊สในช่วงทศวรรษที่ 1930 นิยมคัดการดำเนินคอร์ต อีกทั้งยังนำการดำเนินคอร์ตบทเพลงนี้มาแปรผันอย่างสร้างสรรค์ จนกลายเป็นพื้นฐานการพัฒนาของแนวทำนองหลักในบทเพลงแจ๊สประเภทบีบ็อพช่วงต้นทศวรรษที่ 1940 บทเพลงนี้มีสังคีตลักษณ์ AABA ประเภทริทึมเซนจ์แนวทำนองหลักมีความยาวจำนวน 32 ห้อง ท่อน A ของบทเพลงมีการดำเนินคอร์ตพื้นฐานหลักเป็น I-vi-ii-V โดยลักษณะพิเศษที่เด่นชัดของบทเพลงประเภทริทึมเซนจ์อยู่ตรงคอร์ตโดมิแนนท์ (V) ท่อน B จะใช้การดำเนินคอร์ต III7-VI7-II7-V7 ซึ่งมีการเคลื่อนที่ลักษณะวงจรคู่ห้า (Circle Of Fifths)

อีกทั้งเลวิน ยังได้แสดงการดำเนินคอร์ตบทเพลง *I've Got Rhythm* แบบต้นฉบับที่ประพันธ์โดย เกร์ชวิน จากตัวอย่างที่ 2.3 สังเกตว่าการดำเนินคอร์ตเคลื่อนที่อย่างสม่ำเสมอในท่อน A การดำเนินคอร์ตพื้นฐานหลักเป็น I-vi-ii-V (Bb-Gm7-Cm7-F7) และมีการเคลื่อนที่ช้าลงในท่อน B โดยการดำเนินคอร์ตเป็น III7-VI7-II7-V7 เริ่มจากคอร์ต D7-G7-C7 และ F7 จำนวนคอร์ตละ 2 ห้อง

ตามลำดับ สังเกตว่าจะเป็นคอร์ดโดมิแนนท์ (V) ทั้งสิ้นจากนั้นจะเคลื่อนที่เข้าสู่ท่อน A สุดท้ายของบทเพลงต่อไป การดำเนินคอร์ดแบบต้นฉบับนี้ประกอบด้วยคอร์ดหลากหลายและมีการเคลื่อนที่อย่างสม่ำเสมอ โดยเฉพาะท่อน A ด้วยเหตุนี้บทเพลงประเภทริทึมแจ๊ซจะเป็นสิ่งที่ทำลายสำหรับผู้เริ่มต้นฝึกฝนการอิมโพรไวส์เซชัน (ตัวอย่างที่ 2.3)

ตัวอย่างที่ 2.3 การดำเนินคอร์ดบทเพลง *I've Got Rhythm* แบบต้นฉบับประพันธ์โดยจอร์จ เกร์ชวิน

Chord progression for *I've Got Rhythm* (Example 2.3):

System 1: B $\flat$  Gm $^7$  Cm $^7$  F $^7$  B $\flat$  Gm $^7$  Cm $^7$  F $^7$  B $\flat$  B $\flat^7$  Eb Ebm

System 2: 7 1. B $\flat$  Gm $^7$  Cm $^7$  F $^7$  2. B $\flat$  F $^7$  B $\flat$  D $^7$

System 3: 19 G $^7$  C $^7$  F $^7$  B $\flat$  Gm $^7$  Cm $^7$  F $^7$

System 4: 27 B $\flat$  Gm $^7$  Cm $^7$  F $^7$  B $\flat$  B $\flat^7$  Eb Ebm B $\flat$  F $^7$  B $\flat$

นอกจากนี้ เเลวิน ยังแสดงการดำเนินคอร์ดแบบต้นฉบับข้างต้นถูกนำมาแปรผันที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1930 สังเกตเห็นการแปรผันดังต่อไปนี้ มีการเพิ่มคอร์ดทบเจ็ดดิมิเนชท์ (Diminished 7th) เช่น ห้องที่ 1-2 จากเดิมเป็นการดำเนินคอร์ด B $\flat$ -Gm $^7$ -Cm $^7$ -F $^7$  แปรผันเป็น B $\flat$ -Bdim $^7$ -Cm $^7$ -C $\sharp$ dim $^7$  นอกจากนี้คอร์ด Gm $^7$  ถูกแปรผันเป็นคอร์ด G $^7$  เช่น ห้องที่ 3 จากเดิมเป็นการดำเนินคอร์ด



Bb-Gm7 ถูกแปรผันเป็น Dm7-G7 ยังพบการแปรผันอีกคือมักใส่โน้ต #5 ลงไปในคอร์ดโดมิแนนท์ (V) เช่น คอร์ดห้องที่ 15 จากการดำเนินคอร์ดเดิม Bb-F7 ถูกแปรผันเป็น F7-F7#5 (ดูจากตัวอย่างที่ 2.4 ประกอบ)

ตัวอย่างที่ 2.4 การแปรผันการดำเนินคอร์ดบทเพลง *I've Got Rhythm*

The musical score for "I've Got Rhythm" is presented in four systems, each with chord symbols above the notes. The key signature is Bb major and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 1-6):  
 Chords: Bb, B<sup>o7</sup>, Cm<sup>7</sup>, C<sup>#o7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, Bb, Bb<sup>7</sup>/D, Eb, E<sup>o7</sup>

System 2 (Measures 7-10):  
 Chords: 1. Bb/F, G7(#5), Cm<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>; 2. F<sup>7</sup>, F7(#5), Bb<sup>6</sup>, D<sup>7</sup>

System 3 (Measures 19-26):  
 Chords: G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, F7(#5), Bb, B<sup>o7</sup>, Cm<sup>7</sup>, C<sup>#o7</sup>

System 4 (Measures 27-34):  
 Chords: Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, Bb, Bb<sup>7</sup>/D, Eb, E<sup>o7</sup>, F<sup>7</sup>, F7(#5), Bb<sup>6</sup>

เลวิน ยังแสดงถึงการแปรผันการดำเนินคอร์ดที่ซับซ้อนมากขึ้นไปอีก ซึ่งถูกพัฒนาขึ้นในช่วงยุคของดนตรีบีบ็อพ โดยคอร์ดโดมิแนนท์ (V) มีความเป็นไปได้ที่จะถูกนำมาแปรผันสามารถแปรผันเป็น b9 เช่น คอร์ด G<sup>7</sup> ในห้องที่ 2 ถูกแปรผันเป็น G7b9 หรือคอร์ด Ab<sup>7</sup> ก็ถูกแปรผันเป็นคอร์ด Ab7#11 เช่น ท้ายห้องที่ 6 เป็นต้น (อัลเทอร์เรทคอร์ด (Altered Chord) มักใช้คำย่อว่า “alt” เป็นคอร์ดโดมิแนนท์ที่ระบุโน้ตทางเลือกกำกับไว้ในการวางแนวเสียง เพื่อบรรเลงคอร์ดนั้น ๆ ด้วย เช่น โน้ต b9,

#9, b5, #5 ,#11 หรือ b13 เป็นต้น) ความแตกต่างอีกประการคือ คอร์ดโดมิแนนท์ (V) ในท่อน B มีการดำเนินคอร์ดแปรผันจากเดิมเป็น D7-G7-C7-F7 จำนวนอย่างละ 2 ห้องแปรผันเป็นคอร์ด Am7-D7 b9-Dm7-G7b9-Gm7-C7b9-Cm7-F7b9 จำนวนอย่างละ 1 ห้องตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 2.5)

ตัวอย่างที่ 2.5 การแปรผันการดำเนินคอร์ดที่ซับซ้อนขึ้นในบทเพลง *I've Got Rhythm*

Chord progression for the first system:

G7b9 F7b9 G7b9 F7b9 Bb7b9  
 Bb G7alt Cm7 F7alt Dm7 G7alt Cm7 F7alt Fm7 Bb7alt Ebmaj7 Ab7(#11)

Chord progression for the second system:

1. G7b9 F7b9 | 2. F7b9 D7b9  
 7 Dm7 G7alt Cm7 F7alt Cm7 F7alt Bb Am7 D7alt

Chord progression for the third system:

19 Dm7 G7b9 C7b9 F7b9 Bb Bb7 Cm7 C#o7  
 Dm7 G7alt Gm7 C7alt Cm7 F7alt

Chord progression for the fourth system:

27 G7b9 F7b9 Bb7b9 F7b9  
 Dm7 G7alt Cm7 F7alt Fm7 Bb7alt Ebmaj7 Ab7(#11) Cm7 F7alt Bb

## 2.2.2 การสร้างสรรค์ของชาร์ลี ปาร์คเกอร์

ประเด็นข้างต้นด้านคิดการดำเนินคอร์ดของบทเพลง *I've Got Rhythm* จะเห็นได้ว่าการนำมาเป็นพื้นฐาน และแปรผันพัฒนาจนเกิดเป็นการดำเนินคอร์ดที่ซับซ้อนขึ้น ซึ่งแนวคิดลักษณะนี้ในบทเพลงบิ๊อป๊อมีอยู่หลากหลายบทเพลง บทเพลงที่ปาร์คเกอร์ได้ประพันธ์ไว้ก็มีหลายบทเพลงแสดงนัยให้เห็นว่าเขาก็ได้รับอิทธิพลจากการดำเนินคอร์ดบทเพลงนี้ด้วยเช่นกัน (สังเกตจากตารางที่ 1 ประกอบ) บทเพลง *Red Cross* บทเพลงนี้บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1944 ก็เป็นหนึ่งในบทเพลงที่เขา

คัดการดำเนินคอร์ตมาจาก บทเพลง *I've Got Rhythm* และประพันธ์แนวทำนองหลักเข้าไปใหม่  
 หนึ่ง การสร้างสรรค์ของปาร์คเกอร์จะกล่าวถึงสาระด้านการคัดการดำเนินคอร์ตบทเพลง *I've Got Rhythm* ที่ปาร์คเกอร์นำมาใช้ในบทเพลง *Red Cross* และบทเพลง *Moose The Mooche* เท่านั้น

เฮนรี มาร์ติน ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีแจ๊สได้กล่าวถึงบทเพลง *Red Cross* สรุปสาระได้ว่า (Martin, 2001, p. 42) แนวทำนองหลักท่อน A มีพื้นฐานการสร้างสรรค์จากประโยคหลักช่วงต้น  
 ห้องที่ 1 ถึงกลางห้องที่ 2 (จุดสังเกต 1 ตัวอย่างที่ 2.6) และถูกบรรเลงซ้ำอีกครั้งช่วงท้ายห้องที่ 2 ถึง  
 กลางห้องที่ 4 (จุดสังเกต 2 ตัวอย่างที่ 2.6) สังเกตได้ว่าท้ายห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 7 แนวความคิดของ  
 ประโยคหลักถูกนำมาใช้อีกครั้งหนึ่ง ช่วงจบประโยคเพลง (จุดสังเกต 3 ตัวอย่างที่ 2.6) โดย  
 แนวทำนองของประโยคหลักสร้างจากบันไดเสียง B $\flat$  เมเจอร์ ตั้งแต่ห้องที่ 1-5 ศูนย์กลางเสียงจะอยู่  
 ในบันไดเสียง B $\flat$  เมเจอร์ จากนั้นห้องที่ 6 จะย้ายศูนย์กลางเสียงไปยังบันไดเสียง B เมเจอร์และ  
 กลับมายังบันไดเสียง B $\flat$  เมเจอร์ในช่วง 2 ห้องสุดท้ายของท่อน A (ตัวอย่างที่ 2.6)

ตัวอย่างที่ 2.6 แนวทำนองท่อน A ห้องที่ 1-16

มาร์ติน ยังได้กล่าวถึงท่อน B สรุปสาระได้ว่า (Martin, 2001) แนวทำนองหลักท่อน B  
 จำนวน 8 ห้องในช่วงครึ่งแรกมีลักษณะประโยคเพลงความยาว 4 ห้อง (Four-Bar Phrase) และ  
 แนวทำนองหลักช่วงครึ่งหลังมีการเคลื่อนที่แบบสมมาตรกับแนวทำนองหลักช่วงครึ่งแรก (สังเกตจาก  
 กรอบสี่เหลี่ยมตัวอย่างที่ 2.7) โดยเคลื่อนที่ลง 1 เสียงเต็ม ยกเว้นโน้ตตัวสุดท้ายของแนวทำนองหลัก  
 ห้องที่ 24 จังหวะที่ 2 (โน้ต C) การดำเนินคอร์ตท่อน B มีลักษณะเหมือนดังเช่นการดำเนินคอร์ตท่อน  
 B ของบทเพลง *I've Got Rhythm* โดยคอร์ตแรกของท่อน B จะเป็นคอร์ตทบเจ็ดโดมินันท์จำนวน  
 อย่างละ 2 ห้องเริ่มจากคอร์ต D7-G7-C7 และจบลงที่คอร์ต F7 ตามลำดับเพื่อส่งกลับเข้าสู่ท่อน A  
 สุดท้ายของบทเพลงซึ่งมีศูนย์กลางเสียงอยู่ในบันไดเสียง B $\flat$  เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 2.7)

ตัวอย่างที่ 2.7 แนวทำนองท่อน B ห้องที่ 17-24

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปสาระสำคัญด้านแนวทำนองหลักได้ว่า มีพื้นฐานการสร้างสรรคจากประโยคหลักถูกนำมาบรรเลงซ้ำหลายครั้ง นอกจากนี้แนวทำนองหลักท่อน A มีการเคลื่อนที่ขึ้นครึ่งเสียงของศูนย์กลางเสียงจากบันไดเสียง Bb เมเจอร์ไปยังบันไดเสียง B เมเจอร์และกลับมายังบันไดเสียง Bb เมเจอร์ในช่วงท้าย อีกทั้งแนวทำนองหลักท่อน B แนวทำนองหลักช่วงครึ่งหลังมีการเคลื่อนที่แบบสมมาตรกับแนวทำนองหลักช่วงครึ่งแรก

การดำเนินคอร์ดับทเพลง *I've Got Rhythm* ถูกนำมาเป็นพื้นฐานการสร้างสรรคอย่างหลากหลาย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงแนวทางการสร้างสรรคของ ปาร์เกอร์อีกมิติหนึ่งในบทเพลง *Red Cross* การศึกษาประเด็นต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้นนั้น ทำให้ทราบถึงทิศทางการสร้างสรรคในประเด็นคัดการดำเนินคอร์ด การแปรผันการดำเนินคอร์ดและการสร้างสรรคแนวทำนอง ประเด็นเหล่านี้ผู้ประพันธ์จะนำมาเป็นวัตถุดิบพื้นฐานในการประพันธ์บทเพลงต่อไป

การสร้างสรรคแนวทำนองหลักของบทเพลงปีบ้อพีที่ประพันธ์โดย ปาร์คเกอร์ นอกจากบทเพลง *Red Cross* ที่นำมาศึกษาแล้วยังมีสาระแนวคิดสำคัญและเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นอีกบางประการ สำหรับการสร้างสรรคแนวทำนองหลัก ซึ่งการประพันธ์บทเพลงผู้ประพันธ์ได้นำมาศึกษาสาระด้วยเช่นกัน ทั้งนี้บทเพลง *Red Cross* แสดงดังตัวอย่างที่ 2.8

ตัวอย่างที่ 2.8 บทเพลง *Red Cross* ประพันธ์โดยชาร์ลี ปาร์คเกอร์

การสร้างสรรค์แนวทำนองหลักที่ประพันธ์โดย ปาร์คเกอร์ยังมีอีกแนวคิดหนึ่งที่สำคัญและพบได้บ่อยครั้งในแนวทำนองหลัก ซึ่งแนวคิดต่าง ๆ ที่จะนำมากล่าวถึงสาระลำดับต่อไป ผู้เขียนจะนำสาระไปเป็นวัตถุดิบการประพันธ์บทเพลงด้วยเช่นกัน เทเรเฟนโกได้กล่าวถึงบทเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากบทเพลง *I've Got Rhythm* นั่นคือบทเพลง *Moose The Mooche* ประพันธ์โดย ปาร์คเกอร์เช่นกัน (Terefenko, 2018, p. 197) สรุปสาระสังเขปดังนี้ ด้านแนวทำนองบทเพลง *Moose The Mooche* มีลักษณะของแนวทำนองบีบ๊อปที่แสดงถึงโครงสร้างสำคัญนั่นคือ การนำเสนอแนวทำนองด้วยแนวคิดการใช้โน้ตครึ่งเสียงเป็นโน้ตผ่านไปยังโน้ตเป้าหมาย (Target Notes) เช่น การใช้โน้ต C# เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต D ปรากฏขึ้นในแนวทำนองห้องที่ 6 ซึ่งโน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ในคอร์ด Ebmaj7 (จุดสังเกต 1 ตัวอย่างที่ 2.9) นอกจากนี้ยังปรากฏแนวคิดการใช้โน้ตครึ่งเสียงอีก เช่น ห้องที่ 5 ตรงคอร์ด Bb7 แนวทำนองเริ่มเคลื่อนที่ลงครึ่งเสียงจากโน้ต Ab มายังโน้ต F โดยเริ่มจากโน้ต Ab เคลื่อนที่ลงมายังโน้ต G-Gb เคลื่อนที่ลงมายังโน้ต F ตามลำดับ สังเกตได้ว่าโน้ตตัวขึ้นต้น-จบของ

การเคลื่อนที่ลงครึ่งเสียงจะเป็นโน้ตในคอร์ด Bb7 ทั้งสิ้นซึ่งโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ 7 และโน้ต F เป็นโน้ตตัวที่ 5 (จุดสังเกต 2 ตัวอย่างที่ 2.9)

ตัวอย่างที่ 2.9 แนวทำนองบทเพลง *Moose The Mooche* ห้องที่ 5-8

นอกจากนี้ยังพบแนวคิดการใช้โน้ตครึ่งเสียงที่สำคัญอีกประการ ปรากฏขึ้นในแนวทำนอง ลักษณะล้อมรอบโน้ตเป้าหมาย (Enclosures) แนวคิดนี้ปรากฏห้องที่ 18 ตรงคอร์ด D7 โดยโน้ตเป้าหมายคือโน้ต D แนวทำนองเริ่มจากโน้ตสูงกว่าโน้ตเป้าหมาย 1 เสียงเต็ม (โน้ต E) จากนั้นเคลื่อนที่ต่ำลง 1 เสียงเต็มจากโน้ตเป้าหมาย (โน้ต C) และเคลื่อนที่สูงขึ้นทีละครึ่งเสียงจากโน้ต C-C# ไปยังโน้ตเป้าหมายโน้ต D

ตัวอย่างที่ 2.10 แนวทำนองท่อน B บทเพลง *Moose The Mooche* ห้องที่ 17-20

กริดลีย์ยังได้กล่าวเสริมเกี่ยวกับการสร้างสรรค์แนวทำนองของ ปาร์คเกอร์ด้วยเช่นกัน โดยเขากล่าวว่า แนวคิดใหม่ของการเน้นประโยคเพลงด้วยการใช้ลักษณะจิ้งหะขัด (Gridley, 2000, p. 151) หากพิจารณาจากแนวคิดข้างต้นจะพบว่า แนวทำนองหลักมีการใช้ลักษณะจิ้งหะขัดอย่างหลากหลาย เช่น แนวทำนองหลักท่อน A จะพบว่าการขึ้นต้นประโยคเพลงด้วยจิ้งหะขัดที่ผสมผสานกับลักษณะจิ้งหะขัดเข้าไปในแนวทำนองหลักด้วย เช่น ห้องที่ 4 เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 2.11)

ตัวอย่างที่ 2.11 แนวทำนองหลักท่อน A ห้องที่ 1-8

ที่กล่าวสาระมาข้างต้น ประเด็นด้านเอกลักษณ์ของดนตรีบีบ็อพที่แตกต่างจากดนตรีบิกแบนด์เกิดขึ้นจากการรวมตัวกันเพื่อร่วมกันแสดงดนตรี ณ Minton's Playhouse ซึ่งเป็นสถานที่ที่ถูกพูดถึงกันเป็นอย่างมากของเหล่านักดนตรีแจ๊สและมีส่วนทำให้ดนตรีบีบ็อพเกิดขึ้น ประเด็นด้านคัดชุดการดำเนินคอร์ดก็ยังคงแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลจากบทเพลง *I've Got Rhythm* จุดเด่นของบทเพลงนี้เป็นบทเพลงสังคีตลักษณ์ AABA มีการดำเนินคอร์ดประเภททิมเซนจ์ แนวคิดคัดการดำเนินคอร์ดแสดงให้เห็นถึงการนำการดำเนินคอร์ดบทเพลงนี้ มาแปรผันในทิศทางของตนเอง ดังเช่นปาร์คเกอร์ได้สร้างสรรค์ไว้ นอกจากนี้ประเด็นด้านแนวทำนองยังปรากฏแนวคิดการใช้โน้ตครึ่งเสียงผ่านไปยังโน้ตเป้าหมาย แนวคิดการล้อมรอบโน้ตเป้าหมายด้วยโน้ตที่มีระดับเสียงสูงกว่าและต่ำกว่า รวมถึงแนวคิดการขึ้นต้นประโยคเพลงด้วยจังหวะยกที่ผสมผสานกับลักษณะจังหวะขัดแนวคิดเหล่านี้มักพบได้บ่อยครั้ง ในแนวทำนองบทเพลงบีบ็อพ ซึ่งแนวคิดต่าง ๆ ปาร์คเกอร์ได้นำมาสร้างสรรค์ในผลงานตนเอง ดังที่กล่าวถึงสาระไปแล้วนั้น สังเกตได้ว่าแนวทางการสร้างสรรค์ของเขามีผลกระทบต่อดนตรีบีบ็อพเป็นอย่างมาก พิจารณาได้จากสาระของผู้ทรงคุณวุฒิข้างต้น แนวคิดเหล่านี้เป็นมรดกทางความคิดที่เขาได้สร้างสรรค์ไว้อย่างมีคุณค่า

การศึกษาสาระทั้งหมดที่กล่าวมาของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ทำให้ทราบถึงความเป็นมาในเชิงบริบททางสังคมมีการเปลี่ยนแปลง ซึ่งเป็นผลเกี่ยวเนื่องจากสงครามโลกที่เกิดขึ้น นอกจากนี้ยังทำให้ทราบถึงเอกลักษณ์ด้านดนตรี รวมถึงแนวคิดการสร้างสรรคผลงานของ การศึกษาสาระข้างต้น ผู้ประพันธ์จะนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นวัตถุดิบพื้นฐาน สำหรับประพันธ์บทเพลงในครั้งนี้ โดยการเชื่อมโยงประเด็นต่าง ๆ ผู้ประพันธ์จะพิจารณาจาก แนวทางที่ได้กำหนดไว้ในการประพันธ์บทเพลงเป็นประเด็นสำคัญ

### 2.3 ไมล์ส เดวิส

ไมล์ส เดวิส เกิดเมื่อวันที่ 26 พฤษภาคม ปี ค.ศ. 1926 ณ รัฐอิลลินอยส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา เรียนดนตรีที่สถาบันดนตรี The Juilliard School เริ่มมีชื่อเสียงกับการเป็นสมาชิก



วงดนตรีของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ในฐานะนักเล่นทรัมเป็ตระหว่างช่วงปี ค.ศ. 1944-1948 และหลังจากที่ เขาออกจากสมาชิวงปาร์คเกอร์แล้ว ผลงานของเขาหลายชิ้นเป็นการแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการ สำคัญในดนตรีแจ๊ส นอกจากนี้นักดนตรีที่เคยร่วมงานกับเดวิสหลายคนประสบความสำเร็จ และเป็น นักดนตรีแจ๊สสำคัญในช่วงเวลาต่อมา ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เดวิสเปรียบเสมือนโรงเรียนทางดนตรีแจ๊สที่ เพาะบ่มนักดนตรีแจ๊สชั้นเลิศ นักดนตรีแจ๊สที่เคยร่วมงานกับเดวิส เช่น นักเล่นเปียโน บิล อีแวนส์ (Bill Evans, ค.ศ. 1929-1980) ชิค คอเรีย (Chick Corea, ค.ศ. 1941-) เฮอร์บี แฮนค็อก (Herbie Hancock, ค.ศ. 1940-) คีธ จาร์เรตต์ (Keith Jarrett, ค.ศ. 1945-) นักเล่นแซกโซโฟน จอห์น โคลทริน แคนนอนบอล แอดเดอร์ลีย์ (Cannonball Adderley, ค.ศ. 1928-1975) เวย์น ชอร์เตอร์ (Wayne Shorter, ค.ศ. 1933-) หรือนักเล่นกีตาร์ จอห์น แมคลาฟลิน (John McLaughlin, ค.ศ. 1942-) ไมค์ สเติร์น (Mike Stern, ค.ศ. 1953) จอห์น สโคฟิลด์ (John Scofield, ค.ศ. 1951-) เป็นต้น

กริดลีย์ได้กล่าวถึงสาระสำคัญของเดวิสสรุปได้ดังนี้ (Gridley, 2000, pp. 229-230) เขาสร้าง รูปแบบการบรรเลงทรัมเป็ต ในช่วงที่เขาบรรเลงกับวงของปาร์คเกอร์ช่วงกลางทศวรรษที่ 1940 และมีอิทธิพลต่อนักเล่นทรัมเป็ตแจ๊สยุคคูลแจ๊ส ตลอดจนฮาร์ดบอป เช่น คลิฟฟอร์ด บราวน์ (Clifford Brown, ค.ศ. 1930-1956) เซต เบเกอร์ (Chet Baker, ค.ศ. 1929-1988) และวินตัน มาร์ซาลิส (Wynton Marsalis, ค.ศ. 1961-) ผลงานของไมล์ส เดวิส ถือว่าเป็นตำราของนักดนตรี รุ่นใหม่ต่อนักดนตรีรุ่นก่อน เช่น หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong, ค.ศ. 1901-1971) และ เลสเตอร์ ยัง (Lester Young, ค.ศ. 1909-1959) อีกทั้งเขายังได้สร้างสรรค์ผลงานชื่อ Birth of The Cool ร่วมกับนักเรียบเรียงเสียงประสาน กิล อีแวนส์ (Gil Evans, ค.ศ. 1912-1988) นักเล่น แซกโซโฟน เจอร์รี่ มัลลิแกน (Gerry Mulligan, ค.ศ. 1927-1996) ลี โคนิตซ์ (Lee Konitz, ค.ศ. 1927-) ซึ่งผลงานชิ้นนี้ มีคุณค่าเป็นอย่างยิ่งกับดนตรีคูลแจ๊ส นอกจากนี้เขายังได้เป็นผู้บุกเบิกดนตรี โมดัลแจ๊สในผลงานชื่อ Kind of Blue และดนตรีฟิวชันแจ๊สในผลงานชื่อ Bitches Brew บันทึกเสียง ปี ค.ศ. 1969 สังกัดค่าย Columbia อีกด้วย จากที่กล่าวมาแสดงให้เห็นถึงคุณค่าที่เดวิสได้สร้างสรรค์ ไว้ในดนตรีแจ๊ส ที่เป็นมรดกทางความคิดส่งต่อมาถึงดนตรีแจ๊สในปัจจุบัน อนึ่ง แนวทางการศึกษา ผลงานของเดวิส ผู้ประพันธ์จะศึกษาประเด็นดนตรีโมดัลแจ๊สและฟิวชันแจ๊สเท่านั้น เพื่อนำมาเป็น วัตถุประสงค์การสร้างสรรคการประพันธ์ในครั้งนี้

### 2.3.1 ดนตรีโมดัลแจ๊ส

ช่วงปลายทศวรรษที่ 1960 เดวิสเริ่มประพันธ์บทเพลงไปในทิศทางที่มีความซับซ้อนน้อยลง และไม่ใช้การดำเนินคอร์ดเหมือนดนตรีบีบ็อพ การอิมโพรไวส์เซชันมีการใช้ลักษณะอ้างอิงจากโหมด โดยมีความสัมพันธ์กับคอร์ด บันไดเสียง หรือทั้งสองอย่างรวมกัน สืบเกิดจากผลงานชื่อ Kind of Blue



ที่นำไป สู่วิถีแห่งดนตรีแบบโมดัลแจ๊ส ซึ่งกริดลีย์ได้กล่าวเกี่ยวกับผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า หลังจากผลงานชิ้นนี้ออกเผยแพร่ไปแล้ว ก็ได้รับความนิยมจากนักดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมาก แตกต่างจากความนิยมในดนตรีบีบ็อพ เหล่านักดนตรีแจ๊สช่วงทศวรรษที่ 1960-1970 ได้นำรูปแบบแนวคิดที่เดวิสสร้างสรรค์ไว้มาใช้เป็นแนวทางอย่างหลากหลาย ความนิยมของดนตรีโมดัลแจ๊สทำให้กระแสดนตรีบีบ็อพ ต้องสะดุดลงทันที (Gridley, 2000)

เด่น อยู่ประเสริฐ ได้กล่าวถึงโมดัลแจ๊สไว้ว่า โมดัลแจ๊สเป็นเหมือนกับปฏิกิริยาตอบสนองต่อบีบ็อพวิธิตคิดในการอิมโพรไวส์เซชันนั้น เปลี่ยนไปหลังจากการกำเนิดของโมดัลแจ๊ส ข้อจำกัดและข้อบังคับด้านการดำเนินคอร์ดน้อยลง เนื่องจากโมดัลแจ๊สมีจังหวะเสียงประสานที่ซ้ำ ด้านการอิมโพรไวส์เซชันในบริบทโมดัลแจ๊สเน้นที่การใช้โมด ผู้แสดงจะต้องรู้จักโมดนั้น ๆ และโมดที่เกี่ยวข้อง ผู้แสดงสามารถใช้โน้ตบางโน้ตจากโมดและสร้างกลุ่มโน้ตจากโมดนั้น ๆ เช่น หาทรียแอดต่าง ๆ หรือบันไดเสียงเพนตาโทนิค ที่ซ่อนอยู่ในโมด หรือใช้เททราคอร์ด เป็นต้น ผู้แสดงสามารถสร้างความน่าสนใจในการอิมโพรไวส์เซชัน ด้วยการสร้างจังหวะและทำนองที่หลากหลาย โดยไม่มีข้อจำกัดของเสียงประสานแบบแผน (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2554, น. 11)

บทเพลงของเดวิสที่บ่งบอกนัยดนตรีโมดัลแจ๊ส เช่น บทเพลง *So What* บทเพลงนี้มีการเคลื่อนที่ของเสียงประสานบทเพลงซ้ำ มีสังคีตลักษณะ AABA ความยาวแนวทำนองหลักจำนวน 32 ห้อง คอร์ดนในบทเพลงมีเพียง 2 คอร์ดเท่านั้น ประกอบด้วยคอร์ด Dm7 และ Ebm7 แบ่งรายละเอียดท่อน A เป็นคอร์ด Dm7 และท่อน B เป็นคอร์ด Ebm7 กริดลีย์ ได้กล่าวถึงการดำเนินคอร์ดแนวทำนองหลักบทเพลง *So What* สรุปสาระดังนี้ (Gridley, 2000, p. 439) ตัวอย่างที่ 2.12 แสดงถึงโครงสร้างบทเพลงประกอบด้วยคอร์ด Dm7 และ Ebm7 จำนวนคอร์ดละ 8 ห้อง รวมทั้งสิ้นจำนวน 32 ห้อง

ตัวอย่างที่ 2.12 การดำเนินคอร์ดแนวทำนองหลักบทเพลง *So What* ประพันธ์โดยไมล์ส เดวิส

	Dm <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	Ebm <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>
	8 bars	8 bars	8 bars	8 bars

ตัวอย่างที่ 2.13 แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างโมดกับคอร์ด ในบทเพลง *So What* สังเกตว่าคอร์ด Dm7 สัมพันธ์กับโมด D โดเรียนและคอร์ด Ebm7 จะสัมพันธ์กับโมด Eb โดเรียนตามลำดับ ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างโมดกับคอร์ด จะเป็นพื้นฐานไปสู่การสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.13 ความสัมพันธ์ระหว่างโหมดกับคอร์ดในบทเพลง *So What*

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'โหมด D โดเรียน' (D Dorian mode) and shows a sequence of notes: D, E, F, G, A, B, C. The bottom staff is labeled 'โหมด E<sup>b</sup> โดเรียน' (E<sup>b</sup> Dorian mode) and shows a sequence of notes: E<sup>b</sup>, F, G, A, B, C, D<sup>b</sup>. Both staves end with a double bar line and a chord symbol: Dm<sup>7</sup> for the top staff and Ebm<sup>7</sup> for the bottom staff.

โดนัล เมกิล (Donald D. Megill and others, 2004: 198-199) ยังได้กล่าวเสริมอีกว่า แนวทำนองหลักบทเพลงนี้ช่วง 16 ห้องแรก แนวทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียงเดี่ยว จากนั้นจึงเคลื่อนที่ไปยังบันไดเสียงใหม่ในตอนต่อไป และแนวทำนองท่อนสุดท้าย ก็กลับมายังบันไดเสียงแรก ของแนวทำนองหลัก วิธีการของโหมดดัลแจ็สมักจะให้นักดนตรีที่บรรเลงมีความอิสระ เพราะรูปแบบ การเคลื่อนที่ของคอร์ดที่ช้า นอกจากนี้ลูวิส พอตเตอร์ ยังได้กล่าวถึงแนวทำนองหลักบทเพลง *So What* สรุปได้ว่า (Lewis Porter and others, 1993: 293) แนวทำนองหลักบทเพลง บรรเลง ด้วยเบสและกลุ่มบรรเลงประกอบ โดยพื้นฐานแนวคิดท่อน A แนวทำนองและเสียงประสานจะ บ่งบอกนัยของโหมด D โดเรียน ซึ่งจะสัมพันธ์กับคอร์ด Dm<sup>7</sup> และท่อน B จะทอดเสียงขึ้นไปครึ่งเสียง จากเดิมกลายเป็นโหมด E<sup>b</sup> โดเรียน ทั้งนี้ก็จะสัมพันธ์กับคอร์ด Ebm<sup>7</sup> และกลับมาที่โหมด D โดเรียน ในท่อน A สุดท้าย (ตัวอย่างที่ 2.14)

สังเกตว่าเมกิลและพอตเตอร์ กล่าวในทิศทางที่สอดคล้องกัน ทำให้สรุปได้ว่าบทเพลง *So What* มีพื้นฐานแนวคิดของแนวทำนองหลัก และการดำเนินคอร์ดมาจากโหมดโดเรียน ซึ่งโหมดโดเรียนจะมีความสัมพันธ์กับคอร์ดที่ปรากฏในการดำเนินคอร์ดบทเพลงด้วยเช่นกัน จากแนวคิดพื้นฐานโครงสร้าง บทเพลงทั้งด้านแนวทำนอง และการดำเนินคอร์ดมีความสัมพันธ์กับโหมด ส่งผลให้การสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันบทเพลงนี้ ต้องพิจารณาถึงแนวคิดพื้นฐานจากโหมด โดยแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันของเดวิสที่สร้างสรรค์ไว้ในบทเพลงนี้ มีนัยโหมดสอดแทรกลงไป ในแนวทำนองด้วย

ตัวอย่างที่ 2.14 ทำนองหลักท่อน A ของบทเพลง *So What*

A

D Dorian

Bass Piano Bass Piano

4 Bass Piano Bass

7 1. 2. E<sup>b</sup> Dorian

พอดเตอร์ได้กล่าวถึงแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันของเดวิสในบทเพลง *So What* สรุปได้ว่า (Porter and others, 1993, pp. 292-293) การอิมโพรไวส์เซชันของ เดวิสท่อน A สร้างแนวทำนองจากพื้นฐานคอร์ดประเภททริยแอดและเพิ่มเติมโน้ตเข้าไป และเขานำลักษณะจังหวะโมทีฟ A ห้องที่ 2-3 มาพัฒนาอีกครั้งในห้องที่ 4 จากนั้นนำแนวคิดห้องที่ 4 มาขยายประโยคเพิ่มขึ้นอีกช่วงห้องที่ 5-7

ตัวอย่างที่ 2.15 แนวทำนองอิมโพรไวส์ห้องที่ 1-11

การยืมความเป็นแนวคิดพื้นฐานที่นิยมนำมาเป็นส่วนหนึ่ง ของการสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชัน ก่อนจะนำการยืมความมาผสมผสานพัฒนาขึ้นด้วยแนวคิดต่าง ๆ ซึ่งการใช้แนวคิดนำโมทีฟมายืมความและพัฒนาเพิ่มขึ้น ก็พบได้ในการอิมโพรไวส์เซชันของเดวิสด้วยเช่นกัน แนวคิดข้างต้นพบในช่วงทำนองที่ 32-33 มีการนำโมทีฟ B มายืมความอีกครั้งช่วงทำนองที่ 36-37 โดยระดับเสียงต่ำลง 1 ช่วงคู่แปด (ตรงโน้ต G-E) สังเกตจากตัวอย่างที่ 2.16

ตัวอย่างที่ 2.16 แสดงการยืมความของโมทีฟ B

แนวทำนองอิมโพรไวส์เซชันท่อน B เป็นการนำเสนอแนวคิดที่ต่างออกไปจากท่อน A คือมีการใช้กลุ่มโน้ตเคลื่อนที่ทิศทางขึ้นหรือลง จากพื้นฐานแนวคิดโมด Eb โดเรียน ผสมผสานกับสอตแทรกด้วยโน้ตครึ่งเสียงห้องที่ 23 (สังเกตจากตัวอย่าง 2.17) พอตเตอร์ยังกล่าวต่อไปด้วยว่า ขณะที่เดวิสเริ่มต้นการอิมโพรไวส์เซชันคอร์รัสที่ 2 นักดนตรีร่วมบรรเลงประกอบ พอล แชมเบอร์ส (Paul Chambers, ค.ศ. 1935-1969) นักเล่นเบส หยุดการบรรเลงประกอบจากแนวคิดบรรเลงด้วยวอล์คกิงเบสไลน์ มาเป็นบรรเลงด้วยแนวคิดโน้ตเสียงค้าง (Pedal Point) และบรรเลงโน้ตไกล์เคียงเพิ่มเติมเข้าไป อีกทั้งนักเล่นเปียโน บิล อีแวนส์ ก็บรรเลงประกอบด้วยแนวคิดกลุ่มเสียงก๊ต (Clusters) ทำให้มิติเสียงการบรรเลงประกอบสร้างสีสันแตกต่างออกไปจากคอร์รัสที่ 1

ตัวอย่างที่ 2.17 แนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันท่อน B

17 [B] E<sup>b</sup> Dorian



22 [A] D Dorian

หากสรุปภาพรวม ทิศทางการอิมโพรไวส์เซชันของเดวิสจะพบว่า เขาใช้แนวคิดพื้นฐานการใช้ โหมด D และ E<sup>b</sup> โดเรียนที่มีความสัมพันธ์กับคอร์ด Dm7 และ E<sup>b</sup>m7 มาสร้างเป็นแนวทำนองด้วยการ สร้างโมทีฟหลักและสอดแทรกแนวคิดการย้อนความ จากนั้นจึงพัฒนาขยายออกเป็นแนวทำนองที่มีความยาวมากขึ้น ผสมผสานกับสร้างแนวทำนองให้หลากหลายด้วยทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นหรือลง อีกทั้งแนวทำนองยังสอดแทรกโน้ตครึ่งเสียง และสร้างแนวทำนองจากพื้นฐานคอร์ดประเภททริยแอด เข้าไปในแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชันด้วย ทั้งนี้บทเพลง *So What* แสดงดังตัวอย่างที่ 2.18

ตัวอย่างที่ 2.18 บทเพลง *So What* ประพันธ์โดยไมล์ส เดวิส

[A]

1. 2.

17 [B]

21

25 [A] (so what)

29

Detailed description of the musical score: The score is for the jazz standard 'So What' by Miles Davis. It is written in 4/4 time and D minor. The first system (measures 1-4) is the start of the A section, marked with a boxed 'A'. The bass line begins with a triplet eighth-note pattern. The melody is mostly rests. Chords are Dm7. The second system (measures 5-8) shows the first and second endings of the A section. The bass line continues with the eighth-note pattern. Chords are Dm7. The third system (measures 17-20) is the start of the B section, marked with a boxed 'B'. The key signature changes to E-flat major (D minor with two flats). The bass line continues with the eighth-note pattern. Chords are Ebm7. The fourth system (measures 21-24) continues the B section. Chords are Ebm7. The fifth system (measures 25-28) is the start of the A section again, marked with a boxed 'A'. The key signature returns to D minor. The bass line continues with the eighth-note pattern. Chords are Dm7. The sixth system (measures 29-32) continues the A section. Chords are Dm7. The lyrics '(so what)' are written above the staff in measure 25.

จากการศึกษาสารบทเพลง *So What* ที่เป็นบทเพลงสำคัญบ่งบอกนัยของดนตรีโมดัลแจ๊ส ทั้งด้านของการดำเนินคอร์ด หรือแนวทำนองหลักตลอดจนถึงการอิมโพรไวส์เซชัน แนวทางการศึกษา ประเด็นต่าง ๆ ผู้ประพันธ์จะนำมาเป็นวัตถุดิบสำหรับประพันธ์ นอกจากบทเพลง *So What* ที่แสดง นัยของดนตรีโมดัลแจ๊สแล้ว ผู้ประพันธ์ยังได้นำบทเพลง *Milestones* มาศึกษา เพื่อวิเคราะห์และ สังเคราะห์นำมาเป็นวัตถุดิบสำหรับประพันธ์ต่อไป

บทเพลง *Milestones* อยู่ในผลงานชื่อ *Milestones* ผลงานชิ้นนี้ บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1958 สังกัดค่าย Columbia บทเพลงมีสังคีตลักษณ์ AABBA ความยาวแนวทำนองหลักจำนวน 40 ห้อง คอร์ดในบทเพลงมีเพียง 2 คือ คอร์ด Gm7/C และ Dm7/E บทเพลงใช้แนวคิดโมดัลแจ๊ส ที่แนวคิด สัมพันธ์กับโมดทั้งนี้ประเด็นด้านการบรรเลงประกอบสั้น ๆ ด้วยแนวทำนอง หรือลักษณะจังหวะของ กลุ่มเครื่องบรรเลงประกอบด้วยรูปแบบการวนซ้ำแล้วซ้ำอีก นักดนตรีแจ๊สนิยมเรียกว่า “แวมป์” ซามูเอล บาร์เรต (2006, p. 186) ได้เปรียบเทียบผลงานชื่อ *Milestones* กับผลงาน *Kind of Blues* สรุปได้ว่าผลงานชื่อ *Milestones* มีพื้นฐานของดนตรีฮาร์ดบอป ส่วนใหญ่บทเพลงมีอัตราความเร็ว ค่อนข้างมาก นอกจากนี้ด้านแนวทำนองและลักษณะจังหวะ มีความซับซ้อนมากกว่าผลงานชื่อ *Kind of Blues* แต่ผลงานชื่อ *Kind of Blues* มีความผ่อนคลายที่มากกว่า แม้ว่าทั้งสองผลงานจะมีความ แตกต่างกัน แต่ก็มีความสำคัญในเชิงคุณค่าของประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส บาร์เรต ยังได้แสดงถึงแวมป์ ช่วงต้นบทเพลง *Milestones* ที่มีความสัมพันธ์กับคอร์ด Gm7/C สังเกตได้ว่า แวมป์ตัวอย่างที่ 2.19 กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ลมไม้มีลักษณะจังหวะที่เหมือนกัน โดยห้องที่ 1-2 เป็นแนวคิดหลักโมที่ฟังหะ ของแวมป์ และถูกบรรเลงซ้ำห้องที่ 3-4 จากนั้นแนวคิดหลักถูกบรรเลงอีกครั้งห้องที่ 5-6 ก่อนจบ ประโยคเพลงท้ายห้องที่ 6 การบรรเลงแวมป์สำคัญนี้จะถูกบรรเลงซ้ำหลายครั้งในบทเพลง (ตัวอย่างที่ 2.19)

ตัวอย่างที่ 2.19 แวมป์ช่วงต้นบทเพลง *Milestones*

Gm7/C

Trumpet

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Piano

Double Bass

5

Tpt.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Pno.

D. Bass

กริดลีย์ ยังได้กล่าวถึงการดำเนินคอร์ดแนวทำนองหลักบทเพลง *Milestones* สรุปสาระดังนี้ (Gridley, 2000, p. 439) คอร์ดในบทเพลงมีเพียง 2 คอร์ดเท่านั้นประกอบด้วยคอร์ด Gm7/C และ Dm7/E แบ่งรายละเอียดท่อน A เป็นคอร์ด Gm7/C และท่อน B เป็นคอร์ด Dm7/E ตัวอย่างที่ 2.20



ตัวอย่างที่ 2.20 การดำเนินคอร์ดแนวทำนองหลักบทเพลง *Milestones* ประพันธ์โดยไมล์ส เดวิส

Diagram illustrating the chord progression for Example 2.20, showing five 8-bar segments with the following chords: Gm7/C, Gm7/C, Dm7/E, Dm7/E, and Gm7/C.

นอกจากนี้กริทธิย ยังได้แสดงความสัมพันธ์ของโมดกับคอร์ดในบทเพลง *Milestones* ด้วยเช่นกัน โดยคอร์ด Gm7/C ท่อน A มีความสัมพันธ์กับโมด G โดเรียน และคอร์ด Dm7/E ท่อน B มีความสัมพันธ์กับโมด A โดเรียน (ตัวอย่างที่ 2.21)

ตัวอย่างที่ 2.21 ความสัมพันธ์ระหว่างโมดกับคอร์ดในบทเพลง *Milestones*

Diagram illustrating the relationship between modes and chords in Example 2.21. The top staff shows the G Dorian mode (โมด G โดเรียน) and the Gm7/C chord. The bottom staff shows the A Aeolian mode (โมด A เอโอเลียน) and the Dm7/E chord.

จะเห็นได้ว่าทั้งบทเพลง *So What* และบทเพลง *Milestones* มีความสอดคล้องด้านการดำเนินคอร์ดบทเพลงที่คล้ายกัน กล่าวคือ ในบทเพลงปรากฏคอร์ดเพียง 2 คอร์ดเท่านั้น อีกทั้งการดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ช้าซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญประการหนึ่งของดนตรีโมดัลแจ๊ส ผนวกกับแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชั่นบทเพลง *So What* มีแนวคิดพื้นฐานจากแนวคิดเกี่ยวกับโมดที่สัมพันธ์กับคอร์ด นอกจากนี้บทเพลง *Milestones* มีความแตกต่างออกไป ด้านประเด็นแนวทางการใช้แอมป์ที่ปรากฏในบทเพลง แนวคิดการใช้แอมป์สามารถทำให้บทเพลงมีเอกลักษณ์และผู้ฟังสามารถจดจำได้ เนื่องจากมีการบรรเลงซ้ำหลายครั้งในบทเพลง การศึกษาประเด็นแนวคิดพื้นฐานโมดัลแจ๊สและประเด็นด้านของแอมป์ ที่กล่าวมาข้างต้นผู้ประพันธ์จะนำมาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ต่อไป ทั้งนี้บทเพลง *Milestones* แสดงดังตัวอย่างที่ 2.22

ตัวอย่างที่ 2.22 บทเพลง *Milestones* ประพันธ์โดยไมล์ส เดวิส

### 2.3.2 ดนตรีฟิวชันแจ๊ส

ช่วงต้นทศวรรษที่ 1970 เดวิสได้นำเครื่องดนตรีไฟฟ้าหลาย ๆ อย่างเข้ามาผสม เช่น ซินธิไซเซอร์และกีตาร์ไฟฟ้า เป็นต้น นอกจากนี้เขายังได้นำเอาดนตรีแจ๊ส ผสมผสานกับดนตรีร็อกและฟังก์ทำให้เกิดเป็นดนตรีแจ๊สรูปแบบใหม่นั้นคือ แจ๊สร็อกหรือฟิวชัน นั่นเอง ดนตรีร็อกและฟังก์มีลักษณะที่โดดเด่น คือ มีประโยคเพลงสั้น การเปลี่ยนคอร์ดไม่มาก มีความซับซ้อนของแนวทำนองและเสียงประสานไม่มากนัก มีการซ้ำประโยคแนวทำนองและซ้ำการดำเนินคอร์ดสั้น ๆ อยู่บ่อยครั้ง รูปแบบของจังหวะกลองเรียบง่ายและเข้าไปเข้ามา อีกทั้งยังมีการบรรเลงแนวเบสซ้ำ ๆ กันด้วย (Gridley, 2000, p. 335)

รูปแบบการจัดวงดนตรีของไมล์ส เดวิสช่วงยุคฟิวชันแจ๊สก็มีความโดดเด่น และแตกต่างจากรูปแบบการจัดวงที่เขาทำมาก่อน ซึ่งมีการผสมผสานเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้าไป อีกทั้งเขายังเพิ่มจำนวนสมาชิกนักดนตรีในวงมากขึ้นด้วย กริดลีย์ได้กล่าวถึงรูปแบบการจัดวงดนตรีของเดวิส ช่วงหลังปี ค.ศ. 1968 ไว้ดังนี้ (Gridley, 2000, p. 342)

จากที่กริดลีย์ได้กล่าวถึงรูปแบบการจัดวงดนตรีของเดวิสข้างต้น แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงสำคัญต่อดนตรีแจ๊สอีกครั้งหนึ่ง การนำเปียโนไฟฟ้าและออร์แกนตลอดจนคีย์บอร์ด เข้ามาแทนที่เปียโนทำให้เขาได้ร่วมงานกับนักเปียโนและนักประพันธ์เพลงแจ๊ส โย ซาวินนูล (Joe Zawinul, ค.ศ. 1932-2007) บทเพลงที่ซาวินนูลร่วมประพันธ์กับเดวิสที่สำคัญ เช่น บทเพลง *In a Silent Way* จากผลงานชื่อ *In a Silent Way* บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1969 สังกัดค่าย Columbia บทเพลงนี้มีมิติเสียงที่ให้ความรู้สึกถึงความอ่อนโยน และบางครั้งก็มีความโกลาหลอลหม่านด้วยเช่นกัน โดยแนวทำนองและการอิมโพรไวส์เซชัน ถูกกำหนดไว้อย่างหลวม ๆ เพื่อเป็นแนวทางการบรรเลงบทเพลง นักดนตรีมีอิสระในการผลิตเสียง ซึ่งเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในบทเพลง ถูกสร้างสรรค์จากเหล่านักดนตรีที่ร่วมกันบรรเลงบทเพลงทั้งสิ้น (บทเพลง *In a Silent Way* แสดงดังตัวอย่างที่ 2.23)

ตัวอย่างที่ 2.23 บทเพลง *In a Silent Way*



The musical score for "In a Silent Way" is presented in six staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes the following chords and measures:

- Staff 1: Measures 1-4. Chords: E, D<sup>6</sup>/E, FM<sup>7b5</sup>/E.
- Staff 2: Measures 5-8. Chords: G<sup>#m7</sup>, AM<sup>7</sup>, G<sup>#m7</sup>.
- Staff 3: Measures 9-12. Chords: DM<sup>7</sup>/E, D, C<sup>#m7</sup>, Bm<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>.
- Staff 4: Measures 13-16. Chords: C<sup>#m7</sup>, C/G<sup>#</sup>, A/F, DM<sup>9</sup>, B/C<sup>#</sup>.
- Staff 5: Measures 17-20. Chords: Bm<sup>6</sup>/C<sup>#</sup>, Bm/C<sup>#</sup>, C/C<sup>#</sup>.
- Staff 6: Measures 21-24. Chords: C<sup>#m7</sup>, E, G<sup>#m7</sup>, AM<sup>7</sup>, G<sup>#m7</sup>.

ตัวอย่างที่ 2.23 บทเพลง *In a Silent Way* (ต่อ)

25 G#m DM7/E D C#m7 Bm7 E7

29 C#m7 C/G# A/F DM9 C#m11

ภายหลังจากลาออกของเดวิสแล้ว ชาวินนูลได้ก่อตั้งวงดนตรีฟิวชันแจ๊ส ร่วมกับนักดนตรีที่เคยร่วมงานกับเดวิสช่วงปี ค.ศ. 1964-1970 เขาคือ เวย์น ชอร์เตอร์ ซึ่งการร่วมงานกันของชาวินนูลกับชอร์เตอร์ทำให้งวง Weather Report ก่อกำเนิดขึ้นมาช่วงทศวรรษที่ 1970-1980 วง Weather Report เป็นวงฟิวชันแจ๊สที่มีรูปแบบการจัดวงคล้ายกับที่เดวิสเคยทำมาแล้ว กล่าวคือ มีการใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าผสมผสานกับดนตรีร็อกและฟังก์ แต่เอกลักษณ์สิ่งที่ยัง Weather Report ได้สร้างมิติใหม่ให้กับดนตรีฟิวชันแจ๊ส คือ เป็นวงดนตรีฟิวชันแจ๊สวงแรกที่ได้รับคามนิยมโดยไม่ต้องอาศัยนักร้องนำ และวงมักใช้จังหวะที่แปลกใหม่กว่าดนตรีแจ๊สช่วงก่อนหน้านี (Gridley, 2000, p. 354) สังเกตได้ว่าการนำเปียโนไฟฟ้าและออร์แกน ตลอดจนคีย์บอร์ดเข้ามาแทนที่เปียโนของเดวิส ส่งผลให้มีการร่วมงานกับ ชาวินนูล และเขาก็ำแนวคิดที่เดวิสทำไว้ไปต่อยอดพัฒนา จนกลายเป็นมิติใหม่ให้กับดนตรีฟิวชันแจ๊สในที่สุด

นอกจากสาระด้านการจัดวงที่นำเปียโนไฟฟ้าและออร์แกนตลอดจนคีย์บอร์ด เข้ามาแทนที่เปียโนแล้วสิ่งสำคัญอีกประการคือ เดวิสได้นำเอากีตาร์ซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีร็อก เข้ามามีบทบาทสำคัญในวงของเขาอีกด้วย ช่วงเวลานี้เองทำให้มีนักกีตาร์ที่ได้ออกมาทำงานกับเดวิสเกิดขึ้นมาหลายคน โดยนักกีตาร์ที่สำคัญ เช่น จอห์น แมคคลาฟลิน ไมค์ สเทิร์น หรือจอห์น สโคฟิลด์ เป็นต้น นักกีตาร์เหล่านี้มีความสำคัญต่อวงการดนตรีแจ๊สในเวลาต่อมา และยังมีอิทธิพลกับนักกีตาร์แจ๊สยุคปัจจุบันด้วย นอกจากนี้ด้านอุปกรณ์เช่น ลักษณะกีตาร์ไฟฟ้า หรืออุปกรณ์เสริม ก็มีส่วนสำคัญในการพิจารณานำมาใช้บรรเลงดนตรีฟิวชันแจ๊สเช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น การใช้กีตาร์ลำตัวตัน (Solid Body) มักนิยมนำมาใช้กับดนตรี ฟิวชันแจ๊สมากกว่ากีตาร์ลำตัวกลวง (Hollow Body) เป็นต้น

การศึกษาสาระด้านดนตรีฟิวชันแจ๊ส จากการสร้างสรรค์ของเดวิสได้สร้างสาระต่าง ๆ ไว้อย่างต้นด้านประเด็นของการนำดนตรีแจ๊ส ผสมผสานกับดนตรีร็อกและฟังก์ ผนวกกับนำเครื่องดนตรีไฟฟ้า รวมถึงกีตาร์ไฟฟ้าเข้ามามีบทบาทในวงของเขา ทำให้ก่อกำเนิดเป็นดนตรีฟิวชันแจ๊สในที่สุด ประเด็นที่นำมาศึกษาสำหรับผู้ประพันธ์จะนำมาเป็นข้อมูลพื้นฐานในการประพันธ์เช่นกัน

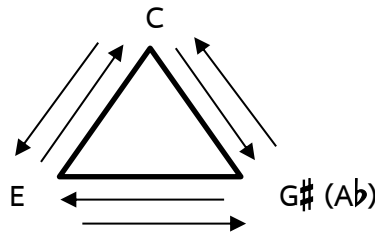
## 2.4 จอห์น โคลเทรน

จอห์น โคลเทรน นักเล่นเทเนอร์แซกโซโฟน เกิดเมื่อวันที่ 23 กันยายน ปี ค.ศ. 1926 ณ รัฐนอร์ทแคโรไลนา ประเทศสหรัฐอเมริกา เขาเริ่มสร้างชื่อเสียงจากการร่วมงานกับนักดนตรีแจ๊สชั้นนำ เช่น ดิซซี กิลเลสปี เทโลเนียส มังค์ และไมล์ส เดวิส กระทั่งปี ค.ศ. 1959 โคลเทรนเริ่มนำแนวคิดระบบ Coltrane Changes เข้ามาสร้างสรรค์ในผลงานชื่อ Giant Steps มีนักดนตรีร่วมบรรเลงแบ่งเป็น ผู้เล่นเปียโน 2 คน คือ ทอมมี่ ฟลานากัน (Tommy Flanagan, ค.ศ. 1930-2001) และ วินตัน เคลลี (Wynton Kelly, ค.ศ.1931-1917) ผู้เล่นกลอง 2 คน คือ อาร์ท เทเลอร์ (Art Taylor, ค.ศ.1929-1995) และจิมมี คอบ (Jimmy Cobb, ค.ศ.1929-) ผู้เล่นเบส คือ พอล เชมเบอร์ (Paul Chambers, ค.ศ.1935-1969) ผลงานชิ้นนี้เขาผนวกแนวคิดที่ตนเองคิดค้นขึ้นมาใช้ในบทเพลง Giant Steps และบทเพลง Countdown อย่างเด่นชัดส่งผลให้การดำเนินคอร์ดับทเพลงมีความซับซ้อน และมีลักษณะเฉพาะตัวเกิดขึ้นในการเคลื่อนที่ อีกทั้งช่วงเวลานี้ เขามักนิยมสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชัน ด้วยลักษณะจังหวะที่มีความหนาแน่นหรือที่เรียกว่า Sheets of Sound ทำให้เขามีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก

จากนั้นช่วงทศวรรษ 1960 เขาได้ก่อตั้งวงสี่ชิ้นของตนเอง ร่วมกับนักดนตรี แมคคอย ไทเนอร์ (McCoy Tyner, ค.ศ.1938-) ผู้เล่นเปียโน เอลวิน โจนส์ (Elvin Jones, ค.ศ.1927-2004) ผู้เล่นกลอง และจิมมี การ์ริสัน (Jimmy Garrison, ค.ศ.1934-1976) ผู้เล่นเบส มาร์ก กริดลีย์ ได้กล่าวถึงวงสี่ชิ้นของโคลเทรนไว้ว่า วงสี่ชิ้นของโคลเทรนเป็นวงที่สำคัญในประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส และมีอิทธิพลเป็นอย่างมากกับแจ๊สวงเล็ก (Gridley, 2000, p. 267) นอกจากนี้โคลเทรนยังมีบทบาทกับดนตรีฟรีแจ๊สด้วยเช่นกัน นอกจากนี้แนวทางการบรรเลงแซกโซโฟนของโคลเทรน ได้ส่งอิทธิพลถึงผู้เล่นแซกโซโฟนแจ๊สด้วย เช่น เวย์น ชอร์เตอร์ บ็อบ เบิร์ก (Bob Berg, ค.ศ.1951-2002) ไมเคิล เบรคเกอร์ (Michael Brecker, ค.ศ.1949-2007) โจ เฮนเดอร์สัน (Joe Henderson, ค.ศ.1937-2001) เป็นต้น อนึ่ง การศึกษาแนวคิดของโคลเทรน ผู้ประพันธ์จะศึกษาเฉพาะประเด็นแนวคิดระบบ Coltrane Changes และแนวคิด Sheets of Sound เป็นประเด็นหลัก

### 2.4.1 ระบบ Coltrane Changes

ระบบ Coltrane Changes การเคลื่อนที่ลักษณะสมมาตร และมีความสัมพันธ์กับขั้นคู่ 3 เมเจอร์ การเคลื่อนที่ลักษณะสมมาตร เริ่มจากเคลื่อนที่ลักษณะวงจรคู่ 3 เมเจอร์ จากบันไดเสียงแรกไปยังบันไดเสียงลำดับที่ 2, 3 ตามลำดับ และเคลื่อนที่ลักษณะวงจรคู่ 3 เมเจอร์อีกครั้ง จะกลับมายังบันไดเสียงแรกตอนเริ่มต้น ซึ่งหากสังเกตการณ์เคลื่อนที่ลักษณะวงจรคู่ 3 เมเจอร์จะพบว่า มีการเคลื่อนที่ทั้งหมด 3 ครั้งจะกลับมายังบันไดเสียงแรกของการเคลื่อนที่ หากกำหนดให้เริ่มการเคลื่อนที่ลักษณะขั้นคู่ 3 เมเจอร์ทั้งขึ้นและลงเริ่มจากบันไดเสียง C จะได้ดังนี้



ลูกศรตามเข็มนาฬิกา = เคลื่อนที่ลงคู่ 3 เมเจอร์  
 ลูกศรทวนเข็มนาฬิกา = เคลื่อนที่ขึ้นคู่ 3 เมเจอร์

หากเคลื่อนที่ขึ้นขึ้นคู่ 3 เมเจอร์จะได้เป็น C-E-G# (Ab)-C ตามลำดับ และเคลื่อนที่ลงขึ้นคู่ 3 เมเจอร์จะได้เป็น C-G# (Ab)-E-C ตามลำดับ สังเกตว่าการเคลื่อนที่ลักษณะดังกล่าว ทั้งขึ้นและลงหากเคลื่อนที่ 3 ครั้งจะกลับมาที่บ้านโดเสียงแรกช่วงเริ่มต้นเสมอ ทั้งนี้การเคลื่อนที่ลักษณะสมมาตรที่มีความสัมพันธ์กับขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ จะอาศัยการเคลื่อนที่จากการดำเนินคอร์ด II-V-I หรือ V-I จากตัวอย่างที่ 2.24 แสดงให้เห็นถึงแนวคิดการเคลื่อนที่บนโดเสียงวงจรคู่ 3 เมเจอร์ ของบันไดเสียง C เมเจอร์ ไปยัง Ab เมเจอร์ E เมเจอร์ และกลับมายังบันไดเสียง C เมเจอร์ โดยอาศัยการดำเนินคอร์ด II-V-I หรือ V-I ซึ่งแนวคิดที่โคลเทรนคิดค้นขึ้นมานี้ ทำให้การดำเนินคอร์ดบทเพลงมีความซับซ้อน นักดนตรีที่จะนำบทเพลงที่มีระบบนี้มาบรรเลง ต้องผ่านการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี

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

การสร้างสรรค์ระบบ Coltrane Changes มีอิทธิพลหลายปัจจัยด้วยกัน ทั้งด้านของนักดนตรีที่จอห์น โคลเทรนเคยร่วมงานด้วยและด้านการศึกษาดนตรีของเขาเอง เดวิด ดิมซี (Demsey, 1996, pp. 7-11) ผู้ทรงคุณวุฒิกล่าวโดยสรุปว่า อิทธิพลสำคัญต่อกระบวนการคิดสร้างสรรค์ที่มีต่อระบบ Coltrane Changes คือ


## 1) การร่วมงานกับไมล์ส เดวิส

ช่วงปี ค.ศ. 1958 โคลเทรนได้มีโอกาสกลับมาร่วมกับเดวิสอีกครั้ง ซึ่งก่อนหน้านี้เขาได้เคยร่วมงานกับเดวิสแล้วช่วงปี ค.ศ. 1955-1957 การกลับมาร่วมงานกันอีกครั้งนี้ โคลเทรนได้นำบทเพลง *Tune Up* ประพันธ์โดยเอ็ดดี วินสัน (Eddie Vinson, ค.ศ. 1917-1988) ซึ่งวินสันประพันธ์ขึ้นเพื่อมอบแด่เดวิส บทเพลงดังกล่าวโคลเทรนนำการดำเนินคอร์ดับทเพลง มาทดลองแปรผันให้มีการเคลื่อนที่ของบันไดเสียงวงจรคู่ 3 เมเจอร์ ส่งผลให้บทเพลงมีความซับซ้อนขึ้นด้านการดำเนินคอร์ดับท เป็นผลพวงจากการทดลองของเขานั่นเอง จากแนวคิดการทดลองนี้ เขาได้นำไปพัฒนาจนเกิดเป็นบทเพลง *Countdown* และนำไปสู่การประพันธ์บทเพลง *Giant Steps* ในที่สุด

ตัวอย่างที่ 2.25 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ดับทเพลง *Tune Up* และ *Countdown* การดำเนินคอร์ดับทบรรทัดบนเป็นบทเพลง *Tune Up* บรรทัดล่างเป็นบทเพลง *Countdown* สังเกตว่าการดำเนินคอร์ดับทเพลง *Countdown* โคลเทรนได้นำแนวคิดการเคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์ของบันไดเสียง มาแทรกตัวเข้าไปในการดำเนินคอร์ดับทเพลง *Tune Up* โดยใช้การดำเนินคอร์ดับทประเภท V-I ในการเคลื่อนที่ (ตรงกรอบสี่เหลี่ยมตัวอย่างที่ 2.25)

ตัวอย่างที่ 2.25 เปรียบเทียบการดำเนินคอร์ดับทเพลง *Tune Up* และ *Countdown*

**Tune Up** Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>maj7</sup> D<sup>m7</sup> G<sup>7</sup>



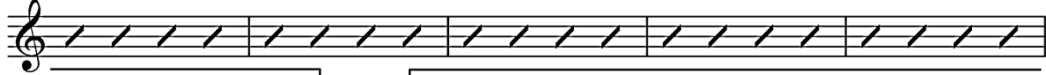
**Countdown** Em<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>maj7</sup> D<sup>m7</sup> E<sup>b7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

D major B<sup>b</sup> major G<sup>b</sup> major D major C major A<sup>b</sup> major E major

เคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์

เคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์


7 C<sup>maj7</sup> C<sup>m7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>



Em<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>maj7</sup> C<sup>m7</sup> D<sup>b7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>maj7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> major G<sup>b</sup> major D major B<sup>b</sup> major

เคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์

12 Em<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>



B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

D major B<sup>b</sup> major D major

เคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์



## 2) การร่วมงานกับเทโลเนียส มังค์

ภายหลังจากโคลเทรนบันทึกเสียงบทเพลง *Giant Steps* เสร็จสิ้นลงไปแล้วนั้น ดอนดี ไมเคิล ได้สัมภาษณ์โคลเทรนเกี่ยวกับอิทธิพลของมังค์ที่มีต่อตัวเขา โคลเทรนกล่าวว่า มังค์คือคนเดียวที่แท้จริงผมรู้สึกโชคดีที่ได้ร่วมงานกับมังค์ ผมได้เรียนรู้จากเขาทุกวิถีทาง ทั้งด้านความรู้สึกด้านทฤษฎี ด้านเทคนิค ผมมักคุยกับมังค์ด้านปัญหาทางดนตรี และเขาก็นั่งลงที่เปียโนเพื่อแสดงให้เห็นซึ่งทำให้ผมได้คำตอบ (Demicheal, 1960, p. 101) นอกจากนี้เดมซี (Demsey, 1996, p. 8) อธิบายว่าโคลเทรนได้รับอิทธิพลด้านแนวคิดการดำเนินคอร์ด หรือเสียงประสานที่ไม่ปกติ เช่น การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ขึ้น หรือลงหนึ่งเสียง (Whole Step) หรือครึ่งเสียง (Half Step) อีกทั้งบทเพลงของมังค์ ยังพบได้บ่อยครั้งด้านประเด็นของจังหวะเสียงประสานมักประกอบด้วย 2 คอร์ดใน 1 ห้อง

ตัวอย่างที่ 2.26 แสดงถึงการดำเนินคอร์ด 8 ห้องแรกของบทเพลง *Epistrophy* ประพันธ์โดยเทโลเนียส มังค์ จากผลงานชื่อ *Monk's Music* บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1957 สังกัดค่าย Riverside การดำเนินคอร์ดบทเพลงนี้ มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงครึ่งเสียงสลับกันไปมา โดยห้องที่ 1-5 มีการดำเนินคอร์ดเป็น Db7-D7 และห้องที่ 5-8 มีการดำเนินคอร์ดเป็น Eb7-E7 สังเกตว่าการดำเนินคอร์ดบทเพลง *Epistrophy* ห้องที่ 1-8 จะมีการเคลื่อนที่อย่างสม่ำเสมอและค่อนข้างรวดเร็ว คือทุกสองจังหวะจะมีการเคลื่อนที่ ซึ่งแนวคิดการดำเนินคอร์ดเช่นนี้ ส่งอิทธิพลถึงการสร้างสรรค์แนวคิดระบบ Coltrane Changes เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 2.26 การดำเนินคอร์ด 8 ห้องแรกของบทเพลง *Epistrophy* ประพันธ์โดยเทโลเนียส มังค์

เคลื่อนที่ขึ้นและลงครึ่งเสียง

1 Db7 D7 Db7 D7 Db7 D7 Db7 D7

เคลื่อนที่ขึ้นและลงครึ่งเสียง

5 Eb7 E7 Eb7 E7 Eb7 E7 Eb7 E7

## 3) อิทธิพลการดำเนินคอร์ดบทเพลง *Have You Met Miss Jones*

บทเพลงประพันธ์โดยริชาร์ด โรเจอร์ นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน มีสังคีตลักษณ์ AABA ความยาวจำนวน 32 ห้อง การดำเนินคอร์ดท่อน B ของบทเพลงนี้จอห์น โคลเทรน ได้รับ



อิทธิพลอย่างเห็นได้ชัด ทั้งนี้ดิมีซี ได้อธิบายว่าการดำเนินคอร์ดท่อน B นั้น ส่งผลต่อแนวคิดโคลเทรน โดยตรง อซึ่งการดำเนินคอร์ดมีการเคลื่อนที่บันไดเสียงลักษณะวงจรคู่ 3 เมเจอร์ และถูกพัฒนาเข้ากับระบบ Coltrane Changes ที่มีความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 เช่น บทเพลง *Giant Steps* และบทเพลง *Countdown* เป็นต้น (Demsey, 1996, p. 8)

ตัวอย่างที่ 2.27 แสดงถึงการดำเนินคอร์ดท่อน B ตั้งแต่ห้องที่ 17-24 ของบทเพลง *Have You Met Miss Jones* ที่มีการเคลื่อนที่บันไดเสียงวงจรคู่ 3 เมเจอร์ ผสมผสานกับการดำเนินคอร์ด II-V-I โดยการดำเนินคอร์ดท่อน B มีการเคลื่อนที่บันไดเสียงลงขั้นคู่ 3 เมเจอร์ เริ่มจาก B $\flat$  เมเจอร์ G $\flat$  เมเจอร์ และ D เมเจอร์ ตามลำดับ จากนั้นได้ย้ายบันไดเสียงขึ้นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ จาก D เมเจอร์ไปยัง G $\flat$  เมเจอร์ สังเกตได้ว่าองค์ประกอบในการเคลื่อนที่ระบบ Coltrane Changes ที่กล่าวถึงสาระไปแล้วนั้น จะสัมพันธ์กับการเคลื่อนที่บันไดเสียงคู่ 3 เมเจอร์ และมักใช้ร่วมกับการดำเนินคอร์ด ii-V-I หรือ V-I ในการเคลื่อนที่อยู่เสมอ ซึ่งโคลเทรนนำแนวคิดมาจากท่อน B ของบทเพลงนี้นั่นเอง

ตัวอย่างที่ 2.27 การดำเนินคอร์ดท่อน B ห้องที่ 17-24 ของบทเพลง *Have You Met Miss Jones*

เคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์

B $\flat$  major G $\flat$  major D major

17 B $\flat$ maj7 Abm7 Db7 G $\flat$ maj7 Em7 A7

[ ii V I ] [ ii V

เคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์

G $\flat$  major

21 Dmaj7 Abm7 Db7 G $\flat$ maj7 Gm7 C7

I ] [ ii V I ]

#### 4) ศึกษาหนังสือ Thesaurus of Scale and Melodic Patterns

มาร์ก กริตลีย์ ได้กล่าวถึงหนังสือเล่มนี้ว่า วิธีคิดของหนังสือเล่มนี้ถือได้ว่าเป็นพื้นฐานการคิดอิมโพรไวส์เซชันในดนตรีแจ๊ส ไม่เพียงแต่ผู้เล่นแซกโซโฟนเท่านั้นยังรวมถึงผู้เล่นทรัมเป็ต ผู้เล่นกีตาร์และผู้เล่นเปียโน (Gridley, 2000, p. 267) นอกจากนี้ ดิมซี ยังได้กล่าวเสริมถึงหนังสือเล่มนี้ด้วยว่าเป็นจุดเชื่อมโยงโดยตรง เขานำแนวคิดหนังสือเล่มนี้ มาใช้ในการประพันธ์แนวทำนองหลักบทเพลง *Giant Steps* ซึ่งโคลเทรนนำแนวคิดจากแนวทำนองตัวอย่างที่ 286 หน้า 40

ของหนังสือ *Thesaurus of Scale and Melodic Patterns* มาใช้เป็นส่วนหนึ่ง ในการสร้างสรรค์ แนวทำนองบทเพลง *Giant Steps* ที่เขาประพันธ์ขึ้น การศึกษาหนังสือเล่มนี้ ทำให้เขาสามารถ สร้างสรรค์แนวทำนองหลัก ผสมผสานเข้ากับการเคลื่อนที่แบบสมมาตรในระบบ *Coltrane Changes* ได้เป็นอย่างดี (Demsey, 1996, p. 8)

ตัวอย่างที่ 2.28 แสดงถึงแนวทำนองในหนังสือ *Thesaurus of Scale and Melodic Patterns* ตัวอย่างที่ 286 หน้า 40 ที่โคลเทรนนำแนวคิดมาใช้เป็นส่วนหนึ่งในแนวทำนอง ของเขา ซึ่งแนวทำนองบทเพลง *Giant Steps* มีการเคลื่อนที่ลักษณะเดียวกัน สังเกตจากตัวอย่างที่ 2.29 ประกอบ จะพบว่า ตรงกรอบสี่เหลี่ยมในแนวทำนองห้องที่ 9-11 มีแนวคิดลักษณะดังที่กล่าวมา ข้างต้น

ตัวอย่างที่ 2.28 แนวทำนองในหนังสือ *Thesaurus of Scale and Melodic Patterns* ตัวอย่างที่ 286 หน้า 40



ตัวอย่างที่ 2.29 แนวทำนองบทเพลง *Giant Steps* ประพันธ์โดยจอห์น โคลเทรน

1

5

9

13

### 5) อิทธิพลอื่น ๆ

ดิมซี ยังได้อธิบายต่อไปอีกว่า โคลเทรนต้องการจะพักการแสดงดนตรีอย่างน้อย 1 ปี เพื่อจะศึกษาด้านดนตรีเพิ่มเติม โดยเขาได้เข้าศึกษาที่สถาบัน Granoff School of Music ทำให้โคลเทรนได้ศึกษาดนตรีกับเดนนิส แซนดอล (Dennis Sandole, ค.ศ. 1913-2000) นักกีตาร์แจ๊ส และผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี เนื้อหาหลักสูตรที่แซนดอลสอนให้กับโคลเทรน มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสานตั้งแต่ช่วงปลายยุคศตวรรษที่ 19 จนถึงดนตรีร่วมสมัย รวมถึงประเด็นระบบอังกูญแจเสียงคู่ (Bitonality) และระบบหลากหลายกุญแจเสียง (Polytonality) อีกทั้งยังได้ร่วมกันค้นคว้าความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 และขยายขอบเขตความสัมพันธ์นี้ออกไป (Demsey, 1996, p. 8)

การสร้างสรรคระบบ Coltrane Changes มีอิทธิพลหลายปัจจัยดังที่กล่าวข้างต้น สรุปสาระแนวคิดสำคัญได้ดังนี้ 1) ระบบ Coltrane Changes เป็นแนวคิดเกี่ยวกับการเคลื่อนที่ของศูนย์กลางเสียง ลักษณะสมมาตร 2) เชื่อมโยงกับการเคลื่อนที่ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ 3) อาศัยการดำเนินคอร์ดประเภท ii-V หรือ ii-V-I ในการเคลื่อนที่ เป็นส่วนเชื่อมโยงการเคลื่อนที่ศูนย์กลางเสียงหรือบันไดเสียงต่าง ๆ เข้าด้วยกัน 4) ในการเคลื่อนที่แบบสมมาตร จะกลับมายังศูนย์กลางเสียงแรกหรือบันไดเสียงแรกของการเคลื่อนที่เสมอ ซึ่งแนวคิดสำคัญข้างต้นผู้ประพันธ์จะนำมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ต่อไป ทั้งนี้อาจมีการปรับเปลี่ยนประเด็นต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับแนวทางการประพันธ์ที่กำหนดไว้

### 2.4.2 Sheets of Sound

โคลเทรนได้ร่วมงานกับเดวิส ในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1955-1957 และ 1958-1960 ซึ่งการกลับมาร่วมงานอีกครั้งช่วงปี ค.ศ. 1958-1960 เขามีแนวทางการบรรเลงแซกโซโฟนที่แตกต่างออกไป เขามักนิยมใช้เทคนิคซีควเอนซ์ (Sequence) มาพัฒนาประโยคเพลงให้มีความต่อเนื่อง และช่วยสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชันให้มีเอกภาพมากขึ้น โคลเทรนได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า ช่วงเวลาที่ออกจากวงของไมล์ส เดวิส ผมพยายามเพิ่มการใช้ซีควเอนซ์ให้มากขึ้น ในการอิมโพรไวส์เซชันของผม (Wilmer, 1962, p. 2) จากบทสัมภาษณ์นี้น่าจะสรุปได้ว่า เขาให้ความสำคัญกับซีควเอนซ์เพื่อนำมาสร้างสรรค์แนวทำนองอิมโพรไวส์เซชัน ทั้งนี้สตีเวน โกห์ (Koh, 2011, p. 43) ยกตัวอย่างแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชันของโคลเทรนจากบทเพลง *Little Melonae* ที่ได้ร่วมงานกับเดวิสในผลงานชื่อ *The Complete Columbia Recordings of Miles Davis with John Coltrane* สังกัดค่าย Columbia บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1955-1961 แสดงดังตัวอย่างที่ 2.30

ตัวอย่างที่ 2.30 การอิมโพรไวส์เซชันด้วยซีควนซ์ในบทเพลง *Little Melonae*

31 Em<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup>b<sup>5</sup> B<sup>7</sup>b<sup>9</sup>

ซีควนซ์

นอกจากนี้ ทิศทางแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันของโคลเทรน ยังนิยมสร้างสรรค์ด้วยลักษณะจังหวะที่มีความหนาแน่น แบร์รี เคิร์นเฟลด์ ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ด้วยลักษณะจังหวะของเขาช่วงปลายทศวรรษที่ 1950 ไว้ว่า การบรรเลงของโคลเทรนมักเต็มไปด้วยความหนาแน่นลักษณะจังหวะ เขามักเล่นประโยคเพลงที่มีความยาวจำนวนหลายห้อง ที่ประกอบด้วยโน้ตเขบีต 2 ชั้นด้วยความรวดเร็ว (Kernfeld, 2002, p. 492) นอกจากนี้เกรก กิลป์ (Gelb, 2008) ได้ยกตัวอย่างการอิมโพรไวส์เซชันของโคลเทรนลักษณะ *Sheets of Sound* ในบทเพลง *Like Sonny* จากผลงานชื่อ *Coltrane Jazz* สังกัดค่าย Atlantic บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1959 ตัวอย่างที่ 2.31 แสดงแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชัน ห้องที่ 65-68 ด้วยลักษณะ *Sheets of Sound* แนวคิดเริ่มจากลักษณะจังหวะค่อย ๆ หนาแน่นขึ้น โดยเริ่มจากโน้ตเขบีต 2 ชั้น ไปยังโน้ตเขบีต 3 ชั้น สังเกตว่า ลักษณะจังหวะมีความหนาแน่นมากขึ้นในห้องที่ 68 เป็นอย่างมาก

ตัวอย่างที่ 2.31 การอิมโพรไวส์เซชันลักษณะ *Sheets of Sound* ในบทเพลง *Like Sonny*

65 Em<sup>7</sup>

67 Gm<sup>7</sup>

การกลับมาร่วมงานอีกครั้งกับเดวิสในช่วงเวลานี้ โคลเทรนให้ความสนใจกับการนำซีควนซ์และลักษณะจังหวะที่มีความหนาแน่น หรือที่เรียกว่า *Sheets of Sound* มาสร้างสรรค์แนวทำนองของตัวเองด้านการอิมโพรไวส์เซชัน จนส่งผลให้กลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเขา ณ ช่วงเวลานี้

การศึกษาประเด็นการสร้างสรรค์ระบบ *Coltrane Changes* และ *Sheets of Sound* ของโคลเทรนทำให้ทราบถึงแนวทางอิมโพรไวส์เซชัน ที่สร้างความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ให้กับเขา ซึ่งแนวทางสร้างสรรค์ดังกล่าวมาข้างต้น ผู้ประพันธ์จะนำมาพิจารณาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ในครั้งนี้ด้วยเช่นกัน

### บทที่ 3

## แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์คุณูปการประพันธ์เพลง ‘ไตรศร’ เดอะซินเธติก แจ๊สโฟเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สสองซอมเบล มีพื้นฐานเบื้องต้นจากการศึกษาแนวคิดนักดนตรี แจ๊ส 3 คนที่โดดเด่นในศตวรรษที่ 20 ในประเด็นหลักที่แตกต่างกัน เพื่อสังเคราะห์นำมาเป็นวัตถุดิบ การประพันธ์ นอกจากนี้ยังมีแนวคิดพื้นฐานอื่นที่ผู้ประพันธ์นำมาเป็นพื้นฐาน ประกอบการสร้างสรรค์ การประพันธ์เพลงด้วย แนวคิดเบื้องต้นผู้ประพันธ์นำแนวคิดด้านดนตรีแจ๊สที่สำคัญ นำมาเป็นพื้นฐาน แนวคิดแบ่งประเด็นหลักออกได้เป็น องค์ประกอบในดนตรีแจ๊สที่ได้กล่าวถึงสาระไปแล้วในบทที่ 2 หัวข้อ 2.1 ผู้ประพันธ์นำแนวคิดด้านการเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 ด้านจังหวะชัด และด้านการอิมโพรไวส์เซชัน มาเป็นแนวคิดเบื้องต้น อีกทั้งยังได้นำประเด็นสาระแนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ไมล์ส เดวิส และจอห์น โคลเทรนที่กล่าวถึงในบทที่ 2 มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ยังได้นำแนวคิดในดนตรีแจ๊สประเด็น อื่น ๆ รวมถึงแนวคิดหลักการทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก นำมาร่วมสร้างสรรค์ในบทประพันธ์ โดยรายละเอียดประเด็นต่าง ๆ แบ่งได้ดังนี้

### 3.1 การเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 ผนวกกับวอลต์คิง เบสไลน์

ดังที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2.1 องค์ประกอบในดนตรีแจ๊ส สำหรับเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 การเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สประการหนึ่ง ทำให้เกิดแรงขับเคลื่อนในบทเพลง ซึ่งปรกติแล้วการเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 สามารถสังเกตได้จาก รูปแบบการบรรเลงประกอบของผู้เล่นกลองในจังหวะสวิง (Swing) หากบรรเลงร่วมกับผู้เล่นเบส การบรรเลงประกอบของผู้เล่นกลองมักจะนิยมบรรเลงการเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 ด้วยไฮแฮท (Hi-Hat) หรือฉาบไรด์ (Ride Cymbal) ด้านผู้เล่นเบสมักบรรเลงด้วยโน้ตตัวดำ หรือที่เรียกว่าวอลต์คิงเบสไลน์ เมื่อผู้เล่นกลองและผู้เล่นเบสบรรเลงร่วมกันทำให้บทเพลงมีมิติของการขับเคลื่อนบทเพลงที่มีเอกลักษณ์ เช่น Episode II: ‘Red Bird’ ท่อน C ห้องที่ 56-59 อนึ่ง รูปแบบการเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 ของผู้เล่นกลองในโน้ตเพลงผู้ประพันธ์มิได้กำกับด้วยเครื่องหมายการบรรเลงเน้น (Accent) ลงไปในโน้ตเพลง (ตัวอย่างที่ 3.1)

ตัวอย่างที่ 3.1 การเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 ของผู้เล่นกลองและการบรรเลงวอล์คกิงเบสไลน์ของผู้เล่นเบส ท่อน C ห้องที่ 56-59

*Walking Bass Lines*

56 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup>

Bass *mf* *Swing*

Drum Set *mf*

### 3.2 จังหวะขัด

จังหวะขัด เป็นส่วนสำคัญที่ให้ความรู้สึกตลอดจนสำเนียงของดนตรีแจ๊ส ที่ผู้ประพันธ์นำมาเป็นวัตถุดิบหลักงานวิจัยชิ้นนี้ จังหวะขัดจะปรากฏอยู่ในบทเพลงหลากหลายมิติ ทั้งการบรรเลงของกลุ่มเครื่องจังหวะ กลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ โดยจะแฝงตัวเข้าไปผสมผสานกับแนวทำนอง และการบรรเลงประกอบในบทเพลง ตัวอย่างเช่น Episode V: 'Sinsiri' Final แนวทำนองหลักของแซกโซโฟน ท่อน C มีการผสมผสานลักษณะจังหวะขัดเพื่อสร้างสำเนียงของดนตรีแจ๊ส อีกทั้งลักษณะจังหวะขัดยังสามารถสร้างมิติเสียงที่หลากหลายได้เป็นอย่างดี (ตัวอย่างที่ 3.2)

ตัวอย่างที่ 3.2 Episode V: 'Sinsiri' Final แนวทำนองหลักของแซกโซโฟนท่อน C

29 C

*f*

35

### 3.3 ด้านการอิมโพรไวส์เซชัน

สิ่งสำคัญในดนตรีแจ๊สที่อาจกล่าวได้ว่า สามารถแสดงถึงอารมณ์และความรู้สึก ที่เกิดขึ้น โดยตรงของผู้อิมโพรไวส์เซชันที่มีต่อบทเพลง โดยการอิมโพรไวส์เซชันของผู้บรรเลงนั้น ต้องมีการตีความบทเพลงโดยใช้ประสบการณ์ของผู้บรรเลง ตลอดจนถึงปัจจัยบริบทแวดล้อมอื่นแตกต่างกันออกไป ส่งผลให้การ อิมโพรไวส์เซชันในดนตรีแจ๊ส มีความหลากหลายและมีธรรมชาติแตกต่างกัน ประเด็นด้านการอิมโพรไวส์เซชันเป็นสิ่งสำคัญ ที่ผู้ประพันธ์ได้นำมาใช้เป็นส่วนประกอบในการประพันธ์ เพื่อให้มีการขับเคลื่อนในบริบทของดนตรีแจ๊ส แนวทางการอิมโพรไวส์เซชัน ผู้ประพันธ์จะกำหนดแนวทางการบรรเลงหรือกำหนดกรอบแนวคิดไว้ระดับหนึ่ง ทั้งนี้เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้อิมโพรไวส์เซชันและนักดนตรีที่ร่วมบรรเลง สามารถแสดงการตีความด้านการบรรเลงของตนได้ อีกทั้งยังคงทำให้บทเพลงดำเนินไปตามแนวทางที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้

### 3.4 แนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์

ผู้ประพันธ์นำวัตถุดิบของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ที่ได้กล่าวถึงในบทที่ 2 ประเด็นด้านการดำเนินคอร์ต ii-V-I การดำเนินคอร์ตริทึมเซนต์ แนวทำนองสำเนียงบีบ็อพ มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพื่อนำมาสร้างบริบทที่เชื่อมโยงถึงชาร์ลี ปาร์คเกอร์ อีกทั้งยังสามารถสื่อถึงดนตรีบีบ็อพด้วยเช่นกัน ประเด็นข้างต้นผู้ประพันธ์จะพิจารณาถึงความเหมาะสม ด้านการนำมาใช้สร้างสรรค์ในบทเพลง โดยรายละเอียดประเด็นต่าง ๆ มีดังนี้

#### 3.4.1 การดำเนินคอร์ต ii-V-I

ผู้ประพันธ์นำแนวคิดด้านการดำเนินคอร์ตประเภท ii-V-I ที่มีกพบได้บ่อยครั้ง ในบทเพลงของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ มาสร้างสรรค์การดำเนินคอร์ตของบทเพลง การดำเนินคอร์ตประเภทนี้ยังนิยมใช้ในบทเพลงบีบ็อพด้วยเช่นกัน ซึ่งการดำเนินคอร์ตดังกล่าวให้ความชัดเจนด้านศูนย์กลางเสียง ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้กำหนดการเคลื่อนที่ของการดำเนินคอร์ต ii-V-I ให้มีระยะเวลาความยาวที่หลากหลาย เช่น มีระยะเวลา เคลื่อนที่ครั้งละ 4 ห้อง แสดงดังตัวอย่างที่ 3.3 ผู้ประพันธ์นำการดำเนินคอร์ตประเภท ii-V-I มีระยะเวลาเคลื่อนที่ครั้งละ 4 ห้องมาใช้ใน Episode II: 'Red Bird' เพื่อสื่อถึงบริบทของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ และดนตรีบีบ็อพ (ตัวอย่างที่ 3.3)

ตัวอย่างที่ 3.3 Episode II: 'Red Bird' การดำเนินคอร์ต ii-V-I ห้องที่ 56-63

56 Em7 A7 Dmaj7 Dmaj7

mf

mf

60 Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

### 3.4.2 การดำเนินคอร์ตริทิมเซนจ์

ผู้ประพันธ์นำแนวคิดด้านการดำเนินคอร์ตริทิมเซนจ์ ในบทเพลง *Moose The Mooche* ประพันธ์โดยชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ที่ได้กล่าวถึงสาระไปในบทที่ 2 นำมาเป็นวัตถุดิบพื้นฐานของการประพันธ์ด้วยเช่นกัน โดยได้นำการดำเนินคอร์ตดังกล่าวมาสร้างสีสันให้กับบทเพลง เพื่อให้บริบทที่เชื่อมโยงถึงแนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ทั้งนี้แนวทางการประพันธ์ ผู้ประพันธ์ได้มีการดัดแปลงแก้ไขการดำเนินคอร์ตริทิมเซนจ์ ให้มีแตกต่างไปจากแนวทางที่ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ สร้างสรรค์ไว้ เพื่อสร้างความแตกต่างและแสดงถึงแนวทางการดำเนินคอร์ตในบทเพลงที่ผู้ประพันธ์กำหนดแนวทางไว้ โดยการดัดแปลงแก้ไขการดำเนินคอร์ต มีประเด็นด้านการเพิ่ม-ลดหรือปรับเปลี่ยนคอร์ตต่าง ๆ ให้มีความเหมาะสมกับบทเพลง เป็นประเด็นสำคัญ ซึ่งประเด็นการดัดแปลงแก้ไขนี้ ผู้ประพันธ์นำแนวคิดมาจากการคัดการดำเนินคอร์ตบทที่ 2 หัวข้อย่อยที่ 2.2.1 หัวข้อการดำเนินคอร์ต หากพิจารณาสาระโดยสรุปแล้ว จะพบว่าการคัดการดำเนินคอร์ตจากบทเพลงอื่นนั้น ผู้ประพันธ์มักดัดแปลงแก้ไขการดำเนินคอร์ต ให้เป็นไปตามแนวทางที่ตนเองกำหนดไว้ เพื่อสร้างความแตกต่างและสร้างเอกลักษณ์ของตนเอง ด้วยเหตุนี้ผู้ประพันธ์จึงนำแนวคิดข้างต้น มาเป็นแนวทางการดัดแปลงแก้ไขการดำเนินคอร์ตด้วยเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 3.4)



ตัวอย่างที่ 3.4 การดำเนินคอร์ดิทิมเซนต์

**A**  
 1 B♭maj7 Gm7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7  
 5 B♭7 E♭maj7 B♭maj7 Cm7 F7  
**A**  
 9 B♭maj7 Gm7 Cm7 F7 Dm7 G7  
 12 Cm7 F7 B♭7 E♭maj7 B♭maj7 B♭maj7  
**B**  
 17 D7 D7 G7 G7  
 21 C7 C7 F7 F7  
**A**  
 25 B♭maj7 Gm7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7  
 29 B♭7 E♭maj7 B♭maj7 Cm7 F7

### 3.4.3 แนวทำนองบีบ็อพ

แนวทำนองเป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่งในดนตรี ผู้ประพันธ์นำแนวคิดด้านแนวทำนองจากดนตรีแจ๊สและดนตรีบลูส์ ตลอดจนสร้างแนวทำนองจากบันไดเสียง อีกทั้งยังสร้างแนวทำนองจากแนวคิดทางทฤษฎีดนตรีตะวันตกด้วยเช่นกัน เพื่อนำมาสร้างมิติเสียงให้กับบทเพลง โดยแนวทำนองดนตรีแจ๊ส ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 เพื่อสร้างสำเนียงของดนตรีบีบ็อพเป็นแนวทางสร้างสรรค์หลัก ทั้งนี้แนวทำนองที่ได้จากแนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ คือ

สร้างแนวทำนองด้วยแนวคิดการใช้โน้ตครึ่งเสียง เป็นโน้ตผ่านไปยังโน้ตเป้าหมาย หรือใช้โน้ตครึ่งเสียง ล้อมรอบโน้ตเป้าหมาย ผสมผสานกับลักษณะจังหวะชัด ตัวอย่างที่ 3.5 แสดงแนวทำนอง Episode II: 'Red Bird' ของผู้เล่นแซกโซโฟน โดยใช้โน้ตครึ่งเสียงเป็นโน้ตผ่านไปยังโน้ตเป้าหมายห้องที่ 122 (ตรงกรอบสี่เหลี่ยม)

ตัวอย่างที่ 3.5 แสดงแนวทำนองแซกโซโฟน ใช้โน้ตครึ่งเสียงเป็นโน้ตผ่านไปยังโน้ตเป้าหมายห้องที่ 122

### 3.5 แนวคิดของไมล์ส เดวิส

แนวคิดเบื้องต้นที่ผู้ประพันธ์นำมาจากไมล์ส เดวิส จะเป็นประเด็นด้านของดนตรีโมดัลแจ๊ส และพิวซันแจ๊ส ดังที่กล่าวถึงสาระในบทที่ 2 โดยประเด็นหลักที่ได้สังเคราะห์จากแนวคิดดนตรี โมดัลแจ๊สและดนตรีพิวซันแจ๊ส ที่ถูกสร้างสรรค์จากไมล์ส เดวิส คือ แนวคิดด้านการสร้างทำนองจาก โหมดและแวมป์ ซึ่งรายละเอียดประเด็นข้างต้นมีดังนี้

#### 3.5.1 แนวทำนองสร้างจากโหมด

แนวคิดด้านการสร้างสรรค์แนวทำนองที่สร้างจากโหมด ผู้ประพันธ์นำแนวคิดของไมล์ส เดวิส ด้านการสร้างแนวทำนองจากโหมด มาใช้เป็นแนวทางการประพันธ์ด้วย เพื่อสร้างสรรค์มิติเสียงให้มีความหลากหลาย (Tone Color) แนวทำนองที่สร้างจากโหมดต่าง ๆ ก็จะทำให้ความรู้สึกแตกต่างกันออกไป เช่น แนวทำนองสร้างจากโหมดโดเรียน จะมีมิติเสียงสดใสกว่าแนวทำนองสร้างจากโหมดพริเจียน เป็นต้น แนวคิดข้างต้นพบได้จาก Episode IV: 'My Modal' สร้างจากแนวคิดโหมด G โดเรียน และโหมด A พริเจียน ในบริบทดนตรีโมดัลแจ๊ส ที่โหมดต่าง ๆ จะมีนัยแสดงความสัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ด (ตัวอย่างที่ 3.6)

ตัวอย่างที่ 3.6 โหมด G โดเรียนและโหมด A ฟริเจียน



### 3.5.2 แวมป์

ด้านแนวคิดแวมป์ ผู้ประพันธ์พิจารณาจากการบรรเลงประกอบสั้น ๆ ด้วยแนวทำนอง หรือ ลักษณะจังหวะของกลุ่มเครื่องบรรเลงประกอบ ด้วยรูปแบบการวนซ้ำแล้วซ้ำอีก ซึ่งนักดนตรีแจ๊สนิยมเรียกว่าแวมป์ (รายละเอียดดังที่กล่าวไปแล้วในบทที่ 2) ซึ่งการบรรเลงลักษณะนี้ ผู้ประพันธ์จะนำมาใช้ในบทเพลงเพื่อเชื่อมโยงแนวคิดของไมล์ส เดวิส ทั้งนี้การบรรเลงแวมป์ ผู้ประพันธ์จะใช้ร่วมกับแนวคิดด้าน โมทีฟจังหวะ แสดงดังตัวอย่างที่ 3.7 ช่วงต้น Episode IV: 'My Modal' ห้องที่ 1-8 โดยแนวคิดนี้จะถูกบรรเลงวนซ้ำไปซ้ำมา

ตัวอย่างที่ 3.7 แนวคิดแวมป์ใน Episode IV: 'My Modal' ห้องที่ 1-8



### 3.6 แนวคิดของจอห์น โคลเทรน

ผู้ประพันธ์นำสาระเบื้องต้น ด้านแนวคิดในบทที่ 2 นำมาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ โดยประเด็นที่นำมาศึกษาแนวคิดสำคัญของจอห์น โคลเทรน คือ ระบบ Coltrane Changes และ Sheets of Sound จากการศึกษาแนวคิดดังกล่าวนี้ ทำให้ทราบถึงแนวคิดทางด้านการดำเนินคอร์ด สามารถสร้างมิติเสียงที่หลากหลายได้ และมีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ อีกทั้งยังมีแนวคิดด้าน ลักษณะจังหวะที่น่าสนใจ ในประเด็นของ Sheets of Sound อีกด้วย แนวคิดทั้งสองดังกล่าวนี้ จะนำมาใช้สร้างสรรค์ในการประพันธ์ด้วยเช่นกัน

### 3.6.1 ระบบ Coltrane Changes

ระบบ Coltrane Changes ที่มีการเคลื่อนที่ลักษณะสมมาตร และมีความสัมพันธ์กับขั้นคู่ 3 เมเจอร์ โดยอาศัยพื้นฐานการดำเนินคอร์ดประเภท ii-V-I หรือ V-I ในการเคลื่อนที่ ทั้งนี้การนำแนวคิดด้านระบบ Coltrane Changes มาใช้ในบทเพลง จากการศึกษาแนวคิดระบบ Coltrane Changes พบว่าเอกลักษณ์แนวคิดดังกล่าว มีประเด็นด้านการเคลื่อนที่แบบสมมาตรเป็นประเด็นสำคัญ ผู้ประพันธ์จึงสังเคราะห์เอาประเด็นด้านการเคลื่อนที่แบบสมมาตรนี้ นำมาใช้เป็นวัตถุประสงค์การประพันธ์ กล่าวคือ มีการผสมผสานร่วมกับการดำเนินคอร์ดลักษณะอื่น ผวนกกับมีการเคลื่อนที่ลักษณะสมมาตร แฝงตัวเข้าไปในการดำเนินคอร์ด ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้มีการดัดแปลงแก้ไข ให้มีความแตกต่างไปจากแนวคิดของจอห์น โคลเทรนเพื่อสร้างความแตกต่าง แนวคิดด้านการดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่แบบสมมาตร เช่น การดำเนินคอร์ด Episode V: 'Sinsiri' Final ห้องที่ 56-63 (ตัวอย่างที่ 3.8)

ตัวอย่างที่ 3.8 การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่แบบสมมาตร Episode V: 'Sinsiri' Final ห้องที่ 56-63

56 Cm7(b13) Dm7(b13) Em(b13)

60 Cm7(b13) Dm7(b13) Em(b13)

### 3.6.2 Sheets of Sound

แนวคิดสำคัญประการหนึ่งของจอห์น โคลเทรน ด้านการสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชัน แนวคิดด้านลักษณะจังหวะที่มีความหนาแน่น สามารถสร้างมิติเสียงที่ให้ความน่าสนใจได้เป็นอย่างดี ผู้ประพันธ์นำแนวคิดดังกล่าว มาใช้เป็นวัตถุประสงค์การประพันธ์ด้วยเช่นกัน ทั้งนี้เพื่อเชื่อมโยงกับแนวคิดที่ได้ศึกษาจาก จอห์น โคลเทรน แนวคิดดังกล่าวจะปรากฏใน Episode III: 'Pedal Trane' การสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ ได้กำหนดกรอบแนวคิด ด้านการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันของผู้เล่นแซกโซโฟน โดยให้ใช้แนวคิดด้าน Sheets of Sound เป็นประเด็นสำคัญ ซึ่งผู้ประพันธ์กำหนดกรอบแนวคิดไว้ระดับหนึ่งเท่านั้น เพื่อเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้ตีความการบรรเลงของตนเอง (ตัวอย่างที่ 3.9)

## ตัวอย่างที่ 3.9 แนวคิดด้าน Sheets of Sound

## 3.7 เสียงประสานทรอป 2 และทรอป 3

บทบาทของเสียงประสาน ก็มีความสำคัญเช่นเดียวกับแนวทำนอง ผู้ประพันธ์นำแนวคิดพื้นฐานด้านเสียงประสานมาสร้างสรรค์ในบทเพลงหลากหลายรูปแบบ เช่น แนวคิดด้านการวางแนวเสียงทรอป 2 (Drop 2 Voicing) และทรอป 3 (Drop 3 Voicing) ซึ่งเสียงประสานทั้ง 2 แบบให้สีสันทันที่ต่างกัน นอกจากนี้การจัดแนวเสียงทรอป 2 และทรอป 3 ยังมีส่วนช่วยให้มิติเสียง ของเสียงประสานที่เกิดขึ้นจากเครื่องดนตรี เช่น เปียโน หรือกีตาร์ มีแนวเสียงที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรี (ตัวอย่างที่ 3.10)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

## ตัวอย่างที่ 3.10 ตัวอย่างการวางแนวเสียงคอร์ดทรอป 2 และทรอป 3

## 3.8 โมทีฟจังหวะ

แนวคิดลักษณะจังหวะที่สำคัญในบทเพลง ผู้ประพันธ์นำแนวคิดนี้มาใช้ในการประพันธ์เพื่อสร้างเอกลักษณ์ให้บทเพลงเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เช่น โมทีฟจังหวะใน Episode V: 'Sinsiri' Final ห้องที่ 1-6 ลักษณะโมทีฟจังหวะผสมผสานกับลักษณะจังหวะชัด แนวคิดโมทีฟนี้ จะปรากฏในบทเพลงและถูกนำไปบรรเลงในแจ๊สวงเล็ก กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสาย เพื่อสร้างมิติเสียงที่

หลากหลาย ซึ่งแนวคิดโมทีฟจังหวะนี้ จะเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงด้วยเช่นกัน โดยโมทีฟจังหวะจะมีบทบาทเป็นอย่างมากกับกลุ่มเครื่องจังหวะ อีกทั้งผู้ประพันธ์ได้กำหนดแนวเสียงลงไปโน้ตที่พ้องด้วย เพื่อให้มิติเสียงต่าง ๆ ถูกขับเคลื่อนไปในบทเพลงพร้อมกับโมทีฟจังหวะ (ตัวอย่างที่ 3.11)

ตัวอย่างที่ 3.11 Episode V: 'Sinsiri' Final ห้องที่ 1-6

### 3.9 การพัฒนาแนวทำนอง

การพัฒนาแนวทำนองเป็นแนวคิดพื้นฐานสำคัญ ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้สร้างสีสันให้แนวทำนองบทเพลงมีความน่าสนใจ อีกทั้งยังสามารถแสดงถึงนัยต่าง ๆ ตามแนวทางที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ได้ แนวทำนองจะถูกนำมาพัฒนาให้มีบทบาทในบทเพลง โดยอาศัยแนวคิดหลักการจากทฤษฎีดนตรีตะวันตก เช่น แนวคิดด้านแนวทำนอง แนวคิดด้านจังหวะ ทั้งสองแนวคิดข้างต้น ผู้ประพันธ์นำมาใช้พัฒนาแนวทำนองบทเพลงเช่นกัน แนวคิดด้านแนวทำนอง ผู้ประพันธ์นำการใช้แนวคิดกลุ่มโน้ต 3 ตัว และแนวคิดการบรรเลงถอยหลัง (Retrograde) มาใช้พัฒนาแนวทำนองในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 3.12 แสดงการใช้กลุ่มโน้ต 3 ตัวในแนวทำนอง จะถูกบรรเลงบนคอร์ด Em11 และ C#m11 โดยกลุ่มโน้ต 3 ตัวที่ปรากฏในแนวทำนอง จะมีความสอดคล้องกับคอร์ด คือ เป็นโน้ตลำดับที่ 3, 7 และ 11 หากเป็นคอร์ด Em11 คือ โน้ต G, D, A และหากเป็นคอร์ด C#m11 คือ โน้ต E, B, F# ตามลำดับ ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในแนวทำนองของผู้เล่นเปียโนใน Episode V: 'Sinsiri' Final ห้องที่ 31-34 นอกจากนี้ด้านการบรรเลงของผู้เล่นเปียโน กำหนดให้ใช้ทั้งมือซ้ายและมือขวาบรรเลงแนวทำนองกลุ่มโน้ต 3 ตัวร่วมกัน เพื่อความเหมาะสมในการบรรเลง มากกว่าจะกำหนดให้ใช้มือขวาบรรเลงแนวทำนองเพียงอย่างเดียว ซึ่งแนวทำนองดังกล่าวตรงโน้ตเสียงต่ำจะบรรเลงด้วยมือซ้าย และแนวทำนองเสียงสูงจะบรรเลงด้วยมือขวา (ตัวอย่างที่ 3.12)

ตัวอย่างที่ 3.12 การใช้แนวคิดกลุ่มโน้ต 3 ตัว ใน Episode V: 'Sinsiri' Final ห้องที่ 31-34

ตัวอย่างที่ 3.13 แสดงถึงแนวคิดการบรรเลงถ้อยหลัง ผู้ประพันธ์นำมาใช้ใน Episode II: 'Red Bird' โดยการบรรเลงด้วยแนวคิดนี้ จะนำแนวทำนองจากห้องที่ 128-131 ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของแนวทำนองหลัก มาบรรเลงถ้อยหลังในห้องที่ 213-216 ทั้งนี้การบรรเลงถ้อยหลัง ผู้ประพันธ์มิได้ประพันธ์ให้แนวทำนองบรรเลงถ้อยหลังจากแนวคิดห้องที่ 128-131 ทั้งหมด เนื่องจากพิจารณาแล้วว่าควรมีการปรับเปลี่ยนโน้ตหรือจังหวะให้มีความเหมาะสม เพื่อให้สอดคล้องกับทิศทางบทเพลงมากกว่าจะกำหนดให้มีการบรรเลงถ้อยหลังทั้งหมด

ตัวอย่างที่ 3.13 การบรรเลงถ้อยหลังห้องที่ 213 -216 ใน Episode II: 'Red Bird'

แนวคิดด้านจังหวะ ผู้ประพันธ์นำแนวคิดด้านความหนาแน่นลักษณะจังหวะ (Rhythmic Density) มาใช้ใน Episode III: 'Pedal Trane' ช่วงการอิมโพรไวส์เซชันของผู้บรรเลงแซกโซโฟน ซึ่งแนวคิดด้านความหนาแน่นลักษณะจังหวะ จะสอดคล้องกับแนวคิด Sheets of Sound ของจอห์น โคลเทรน ดังที่กล่าวถึงสาระโนบที่ 2 ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ ผู้บรรเลงแซกโซโฟนใช้แนวคิด



ดังกล่าวเป็นสำคัญด้านการอิมโพรไวส์เซชัน ตัวอย่างที่ 3.14 แสดงถึงแนวคิดเกี่ยวเนื่องกับการใช้ความหนาแน่นลักษณะจังหวะ ในแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชันของผู้เล่นแซกโซโฟน ที่ผู้ประพันธ์กำหนดแนวทางไว้ใน Episode III: 'Pedal Trane' ตั้งแต่ห้องที่ 71-80 สังเกตว่า มีการใช้ลักษณะจังหวะมีความหนาแน่น เช่น โน้ตเข็บต 2 ชั้น และ 3 ชั้น หรือโน้ต 6 พยางค์

ตัวอย่างที่ 3.14 แนวคิดความหนาแน่นลักษณะจังหวะใน Episode III: 'Pedal Trane' ห้องที่ 71-80

The musical score consists of six staves of music, numbered 71 through 79. The notation includes various rhythmic patterns such as sixteenth notes, eighth notes, and triplets. Dynamics markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The score is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature. A watermark of a saxophone is visible in the background of the score.

### 3.10 การดำเนินคอร์ดบลูส์

การดำเนินคอร์ดบลูส์ เป็นการดำเนินคอร์ดที่นิยมนำมาใช้ในดนตรีแจ๊สเช่นเดียวกับการดำเนินคอร์ดริทึมเชนจ์ ผู้ประพันธ์จึงมีความสนใจ นำการดำเนินคอร์ดบลูส์มาใช้ในช่วงต้น Episode II: 'Red Bird' ตั้งแต่ห้องที่ 29-55 โดยกำหนดให้เป็นการดำเนินคอร์ดบลูส์ในกุญแจเสียง G อีกทั้ง Episode II: 'Red Bird' มีการใช้แนวคิดด้านการดำเนินคอร์ดริทึมเชนจ์ ที่กล่าวถึงสาระไปแล้วในบทที่ 2 เป็นแนวทางสำคัญ ผู้ประพันธ์จึงมีความสนใจนำการดำเนินคอร์ดประเภทอื่น มาสอดแทรก



ก่อนจะเข้าสู่แนวคิดการดำเนินคอร์ตริทึมเซนต์ ด้วยเหตุนี้พิจารณาการดำเนินคอร์ตบลูส์มาใช้ในช่วงต้น ซึ่งการดำเนินคอร์ตบลูส์ให้ลักษณะเฉพาะตัว ปรกติมักมีความยาวจำนวน 12 ห้อง และจะถูกบรรเลงวนซ้ำ ด้านการดำเนินคอร์ต ส่วนใหญ่มักใช้คอร์ตทบเจ็ดโดมินันท์เป็นพื้นฐาน การดำเนินคอร์ตประกอบด้วยคอร์ตทบเจ็ดโดมินันท์ 3 คอร์ต คือ คอร์ตลำดับที่ I7 คอร์ตลำดับที่ IV7 และคอร์ตลำดับที่ V7

ตัวอย่างที่ 3.15 แสดงถึงการดำเนินคอร์ตบลูส์กุญแจเสียง G ใน Episode II: 'Red Bird' ตั้งแต่ห้องที่ 29-55 หากนำรายละเอียดการดำเนินคอร์ตทั้ง 12 ห้อง จะแบ่งออกได้เป็นดังนี้

ห้องที่ 1-4 เป็นคอร์ต G<sup>7</sup> (I7)      ห้องที่ 5-6 เป็นคอร์ต C<sup>7</sup> (IV7)

ห้องที่ 7-8 เป็นคอร์ต G<sup>7</sup> (I7)      ห้องที่ 9 เป็นคอร์ต D<sup>7</sup> (V7)

ห้องที่ 10 เป็นคอร์ต C<sup>7</sup> (IV7)      ห้องที่ 11 เป็นคอร์ต G<sup>7</sup> (I7)

ห้องที่ 12 เป็นคอร์ต D<sup>7</sup> (V7)

ตัวอย่างที่ 3.15 การดำเนินคอร์ตบลูส์ในกุญแจเสียง G

Chord progression for Example 3.15 (G major):

- Measures 1-4: G<sup>7</sup> (I7)
- Measures 5-6: C<sup>7</sup> (IV7)
- Measures 7-8: G<sup>7</sup> (I7)
- Measure 9: D<sup>7</sup> (V7)
- Measure 10: C<sup>7</sup> (IV7)
- Measure 11: G<sup>7</sup> (I7)
- Measure 12: D<sup>7</sup> (V7)

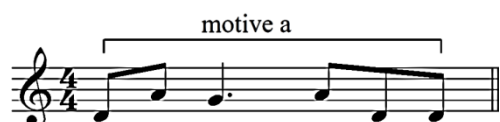
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY

### 3.11 การคัดทำนอง

วัตถุประสงค์ในการประพันธ์ ผู้ประพันธ์นำมาจากการศึกษาแนวคิดนักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 คนในประเด็นที่หลากหลาย เช่น ด้านแนวคิดดนตรีแจ๊ส ด้านการอิมโพรไวส์เซชัน ด้านการดำเนินคอร์ต ด้านลักษณะจังหวะ หรือด้านแนวทำนอง ทั้งนี้เพื่อสื่อถึงนักดนตรีแจ๊สที่นำมาศึกษา และนำมาสร้างสรรค์การประพันธ์ในแต่ละ Episode อีกทั้งหากพิจารณาถึงแนวคิดการคัดการดำเนินคอร์ต ที่กล่าวถึงสาระในบทที่ 2 จะสังเกตว่า เป็นการนำแนวคิดการดำเนินคอร์ตจากบทเพลงอื่น หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นบทเพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจ นำมาใช้ในบทเพลงที่ตนเองประพันธ์ขึ้น จากเหตุผลนี้ ผู้ประพันธ์จึงนำแนวคิดการคัดทำนองมาใช้ในการประพันธ์ด้วย ซึ่งวัตถุประสงค์การสร้างสรรคแนวทำนอง ผู้ประพันธ์นำมาจากบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน เพื่อนำมาสร้างสรรค์แนวทำนอง แนวคิดด้านการคัดทำนอง เช่น การคัดทำนองจากโมทีฟการอิมโพรไวส์เซชันของไมล์ส เดวิส ในบทเพลง So What

(แสดงดังตัวอย่างที่ 3.16) ถูกนำมาใช้ใน Episode IV: 'My Modal' โดยผู้ประพันธ์กำหนดแนวทางให้แนวทำนองอิมโพรไวส์เซชันของผู้เล่นแซกโซโฟน ใช้การคัดทำนองจากบทเพลง *So What* นำมาสร้างสรรค์ (แสดงดังตัวอย่างที่ 3.17)

ตัวอย่างที่ 3.16 โหมที่ฟทำนองอิมโพรไวส์บทเพลง *So What*



ตัวอย่างที่ 3.17 แสดงการคัดทำนองจากโหมที่ฟทำนองบทเพลง *So What*

นอกจากนี้ ยังมีการคัดทำนองของแนวเบสบทเพลง *Naima* ประพันธ์โดยจอห์น โคลเทรน (แสดงดังตัวอย่างที่ 3.18) โดยการคัดทำนองดังกล่าว จะปรากฏในแนวทำนองเบสในช่วงต้น Episode III: 'Pedal Trane' (แสดงดังตัวอย่างที่ 3.19) ซึ่งโหมที่ฟทำนองมีแนวคิดลักษณะโน้ตเสียงค้ำ ที่มีการตกแต่งให้มีมิติเสียงน่าสนใจ ด้วยการบรรเลงโน้ตที่ห่างออกไป 1 ช่วงคู่แปดสลับกัน ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้มีการปรับเปลี่ยนลักษณะจังหวะ เพื่อให้การบรรเลงมีความหลากหลายยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 3.18 โหมที่ฟทำนองเบสบทเพลง *Naima*



ตัวอย่างที่ 3.19 แสดงการตัดโมทีฟทำนองในแนวเบสบทเพลง *Naima*

The image shows a musical score for the piece 'Naima'. It consists of three staves of music, all in bass clef and 4/4 time. The first staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The melody is characterized by frequent use of triplets, creating a rhythmic pattern of eighth notes. The second and third staves continue this melodic line, with the third staff ending on a whole note chord.

### 3.12 รูปแบบการจัดวง

ดุซมิ้นิพนธ์การประพันธ์เพลง ‘ไตรศร’ เดอะซินเธติคแจ๊สโพเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สอองซอมเบิล ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้รูปแบบการแสดงของแจ๊สวงเล็ก ผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้และกลุ่มเครื่องสายในการแสดง โดยแบ่งรายละเอียดออกได้ดังนี้ แจ๊สวงเล็กประกอบด้วย เปียโน กีตาร์ เบส กลอง กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ประกอบด้วย แซกโซโฟน คลาริเน็ต และกลุ่มเครื่องสายประกอบด้วย ไวโอลิน เชลโล ผู้ประพันธ์มุ่งเน้นการแสดงด้วยขนาดรูปแบบแจ๊สวงเล็ก เนื่องจากรูปแบบขนาดของแจ๊สวงเล็กเป็นจุดเปลี่ยนแปลงสำคัญในเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส ซึ่งจุดเปลี่ยนแปลงสำคัญนี้ ก่อกำเนิดเป็นดนตรีบีบ๊อป ดังสาระที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 หัวข้อย่อย 2.2 ชาร์ลีปาร์คเกอร์ อีกทั้งแจ๊สวงเล็ก ยังนิยมในดนตรีแจ๊สประเภทอื่น ๆ อีกด้วย เช่น ดนตรีคูลแจ๊ส ดนตรีฮาร์ดบอป ดนตรีฟรีแจ๊ส เป็นต้น ด้วยเหตุนี้ ผู้ประพันธ์จึงมุ่งเน้นการแสดงด้วยขนาดของแจ๊สวงเล็กเป็นแนวทางหลัก บทบาทหน้าที่ของแจ๊สวงเล็ก นอกจากจะเป็นตัวขับเคลื่อนบทเพลงในบริบทของดนตรีแจ๊สเป็นส่วนใหญ่แล้ว ยังมีหน้าที่สนับสนุนการบรรเลงกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสายด้วย ส่วนบทบาทหน้าที่กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสาย เป็นส่วนสำคัญในการสร้างสีสันให้บทเพลง อีกทั้งยังถูกกำหนดให้บรรเลงบริบทดนตรีแจ๊สด้วย เพื่อแสดงถึงบริบทดนตรีแจ๊สที่ผู้ประพันธ์กำหนดแนวทางไว้

## บทที่ 4

### อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

การสร้างสรรค้บทประพันธ์ ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาแนวคิดของนักดนตรีแจ๊ส 3 คนที่โดดเด่นในศตวรรษที่ 20 ซึ่งมีทิศทางการสร้างสรรค์และมีบทบาทในการพัฒนาดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมาก ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาแนวคิดที่สำคัญของนักดนตรีแจ๊สเหล่านี้ นำมาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ แต่ละ Episode จะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยมุ่งเน้นบริบทดนตรีแจ๊สเป็นแนวทางหลัก ซึ่งบทประพันธ์ได้แบ่งเป็น Episode I: ‘Kwan’ Introduction, Episode II: ‘Red Bird’, Episode III: ‘Pedal Trane’, Episode IV: ‘My Modal’ และ Episode V: ‘Sinsiri’ Final มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

#### 4.1 อรรถาธิบาย Episode I: ‘Kwan’ Introduction

Episode I: ‘Kwan’ Introduction ชื่อเล่นของผู้ประพันธ์ที่นำมาใช้เป็นตัวแทนสื่อถึงจินตนาการในการประพันธ์นี้ มีความยาวทั้งสิ้น 2.30 นาที ประกอบด้วยอัตราความเร็ว  $\text{♩}=140$  เป็นส่วนใหญ่ และบรรเลงคั่นด้วยอัตราความเร็ว  $\text{♩}=70$ ,  $\text{♩}=160$  และ  $\text{♩}=120$  สลับกันไปมา แนวคิดการประพันธ์เป็นการนำวัตถุดิบต่าง ๆ มาจาก Episode ทั้งหมดนำมาสร้างสรรค์ ทั้งด้านอัตราความเร็ว โหมทึพ หรือแนวคิดสำคัญในการบรรเลงจากแจ๊สวงเล็กและแซกโซโฟน เปรียบเสมือนปฐมบทเพื่อเชื่อมโยงเข้าสู่บทประพันธ์ทั้งหมด โครงสร้าง Episode I: ‘Kwan’ Introduction แบ่งรายละเอียดดังนี้

## ตาราง 2 โครงสร้าง Episode I: 'Kwan' Introduction

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ้อม (Rehearsal Mark)
ท่อนนำเข้าบทประพันธ์	แอมป์ Episode V: 'Sinsiri' Final	1-8	
	อัตราความเร็ว 140, Episode V: 'Sinsiri' Final	9-26	A
	อัตราความเร็ว 70, วัตฤติบ Episode III: 'Pedal Trane'	27-28	
	อัตราความเร็ว 140, แอมป์ Episode V: 'Sinsiri' Final	29-34	B
	วัตฤติบ Episode III: 'Pedal Trane'	35-36	
	อัตราความเร็ว 140, แอมป์ Episode V: 'Sinsiri' Final	37-42	C
	อัตราความเร็ว 160, วัตฤติบ Episode II: 'Red Bird'	43-46	
	อัตราความเร็ว 140, แอมป์ Episode V: 'Sinsiri' Final	47-52	D

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ้อม (Rehearsal Mark)
ท่อนนำเข้าบทประพันธ์	อัตราความเร็ว 120, วัตถุดิบ Episode IV: 'My Modal'	53-57	
	อัตราความเร็ว 140, แวมป์ Episode V: 'Sinsiri' Final	58-63	E
	อัตราความเร็ว 160, วัตถุดิบ Episode V: 'Sinsiri' Final	64-67	
ท่อนจบ	อัตราความเร็ว 140, แวมป์ Episode V: 'Sinsiri' Final	68-80	F

#### 4.1.1 แนวคิดสำคัญในบทประพันธ์

ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้แนวคิดแวมป์จาก Episode V: 'Sinsiri' Final เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับบรรเลงในช่วงนำเข้าสู่บทประพันธ์ทั้งหมด และบรรเลงคั่นด้วยวัตถุดิบจาก Episode ทั้งหมด บรรเลงคั่นสลับกันไปมา โดยแนวคิดแวมป์ที่นำมาจาก Episode V: 'Sinsiri' Final แสดงดังตัวอย่างที่ 4.1 แวมป์สำคัญนี้จะมียุทธศาสตร์เป็นอย่างมากในท่อน A ของ Episode V: 'Sinsiri' Final ซึ่งกระบวนการนี้เป็นการสร้างสรรค์วัตถุดิบขึ้นมาใหม่ของผู้ประพันธ์ มิได้คัดลอกจากนักดนตรีแจ๊สที่นำมาศึกษา นอกจากนี้แนวทางการบรรเลงแวมป์จะบรรเลงด้วยแจ๊สวงเล็ก ผสมผสานกับแซกโซโฟนเท่านั้น เพื่อสร้างอัตลักษณ์ให้ Episode นี้มีความแตกต่างจาก Episode อื่น ๆ ที่บรรเลงด้วยแจ๊สวงเล็ก กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสาย

## ตัวอย่างที่ 4.1 แนวคิดแวมป์จาก Episode V: 'Sinsiri' Final

Alto Saxophone

Piano

Guitar

Bass

Drum Set

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup>

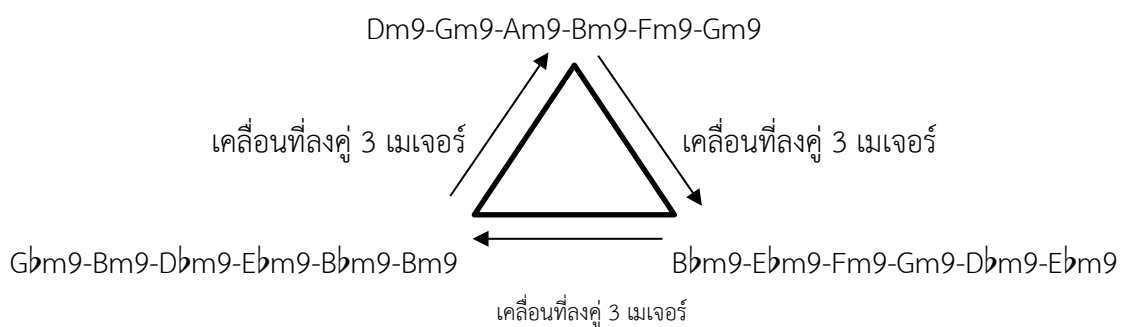
ยังมีแนวคิดที่ผสมผสานเข้าไปในการบรรเลงแวมป์อีกประการ คือ มีการเคลื่อนที่แบบสมมาตรและสัมพันธ์กับวงจรคู่ 3 เมเจอร์ ซึ่งผู้ประพันธ์นำแนวคิดมาจากระบบ Coltrane Changes กล่าวคือนำวัตถุดิบแวมป์ตัวอย่างที่ 4.1 ให้เคลื่อนที่สัมพันธ์กับวงจรคู่ 3 เมเจอร์ หากนำการดำเนินคอร์ดแวมป์ (สังเกตจากคอร์ดของแนวเบสตัวอย่างที่ 4.1) มาสร้างสรรค์ด้วยแนวคิดดังกล่าวจะได้ดังนี้

การดำเนินคอร์ดแวมป์ (จุดเริ่มต้น) Dm<sup>9</sup>-Gm<sup>9</sup>-Am<sup>9</sup>-Bm<sup>9</sup>-Fm<sup>9</sup>-Gm<sup>9</sup>

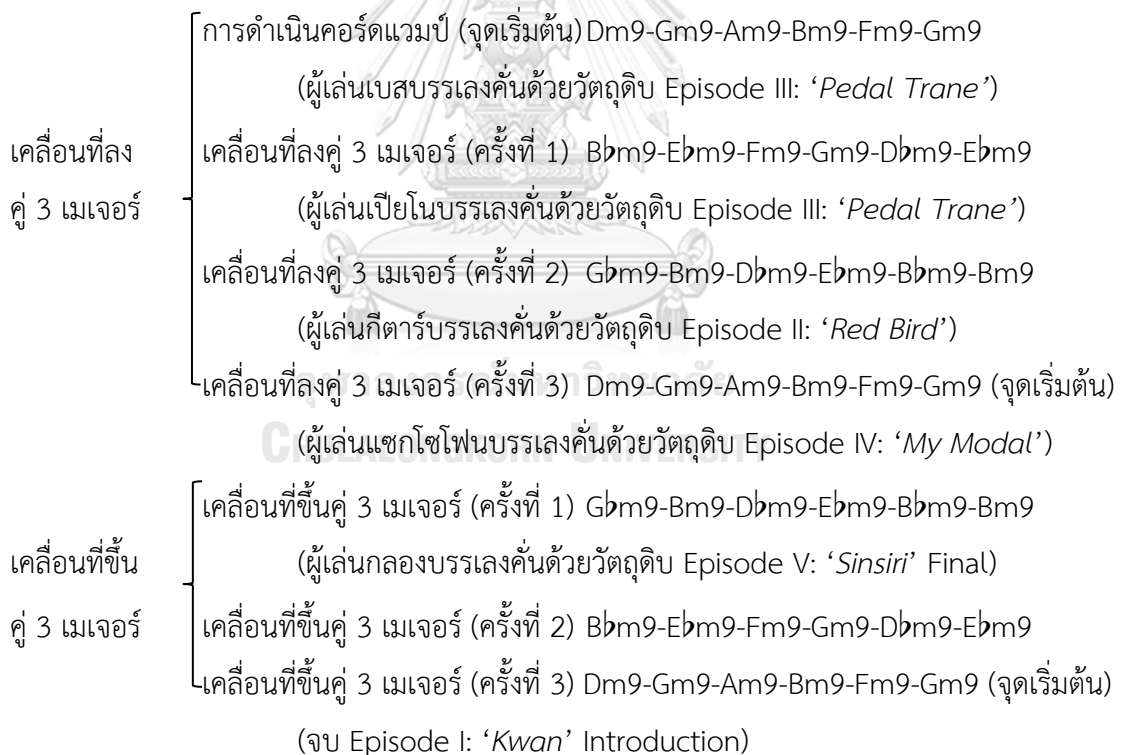
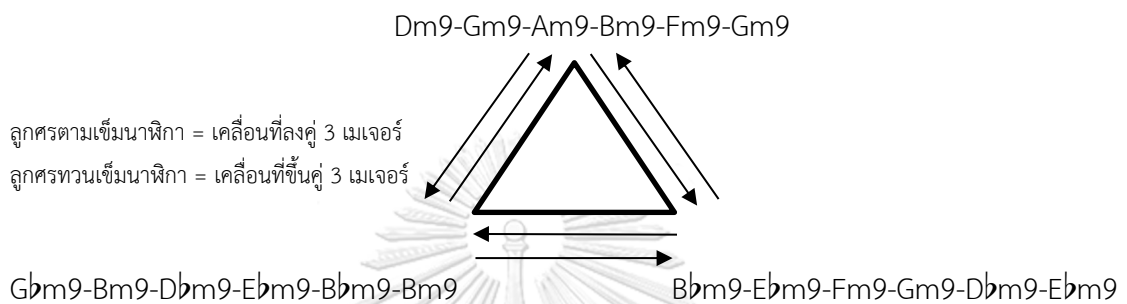
เคลื่อนที่ลงคู่ 3 เมเจอร์ (ครั้งที่ 1) Bbm<sup>9</sup>-Ebm<sup>9</sup>-Fm<sup>9</sup>-Gm<sup>9</sup>-Dbm<sup>9</sup>-Ebm<sup>9</sup>

เคลื่อนที่ลงคู่ 3 เมเจอร์ (ครั้งที่ 2) Gbm<sup>9</sup>-Bm<sup>9</sup>-Dbm<sup>9</sup>-Ebm<sup>9</sup>-Bbm<sup>9</sup>-Bm<sup>9</sup>

เคลื่อนที่ลงคู่ 3 เมเจอร์ (ครั้งที่ 3) Dm<sup>9</sup>-Gm<sup>9</sup>-Am<sup>9</sup>-Bm<sup>9</sup>-Fm<sup>9</sup>-Gm<sup>9</sup>



สังเกตว่าหากเคลื่อนที่ลงคู่ 3 เมเจอร์ 3 ครั้งจะกลับมาถึงการดำเนินคอร์ดแวมป์จุดเริ่มต้น แนวคิดที่กล่าวมาผู้ประพันธ์ใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์แวมป์ใน Episode I: 'Kwan' Introduction โดยการเคลื่อนที่สัมพันธ์กับวงจรคู่ 3 เมเจอร์แต่ละครั้ง จะถูกบรเลงคั่นด้วยวัตถุติบจาก Episode ต่าง ๆ ซึ่งแนวคิดข้างต้นที่กล่าวมา ผู้ประพันธ์นำมาสร้างสรรค์การเคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์ทั้งลง-ขึ้น แสดงโครงสร้างการเคลื่อนที่ของแวมป์ช่วงนำเข้าบทประพันธ์ Introduction ได้ดังนี้



จากที่กล่าวมาด้านแนวคิดการเคลื่อนที่คู่ 3 เมเจอร์ของแวมป์ทั้งลง-ขึ้น ผู้ประพันธ์ได้มีการปรับเปลี่ยนแนวเสียงสำหรับบรรเลงให้มีความเหมาะสม มิได้นำแนวเสียงทั้งหมด มาปรับเปลี่ยนให้มีการเคลื่อนที่ตามแนวคิดที่กำหนดไว้เพียงอย่างเดียว ทั้งนี้เพื่อให้นักดนตรีบรรเลงได้อย่างสะดวก และเหมาะสมกับมิติเสียงที่เกิดขึ้น



ดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ด้านวัตถุดิบที่นำมาใช้บรรเลงคั่นระหว่างการเคลื่อนที่ของแวมป์ ผู้ประพันธ์นำมาจาก Episode ทั้งหมด เริ่มจากผู้เล่นเบสบรรเลงคั่น ช่วงห้องที่ 27-28 ประกอบกับ เปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น  $\text{♩}=70$  (จากเดิม  $\text{♩}=140$ ) ซึ่งเป็นอัตราความเร็วในช่วงต้น Episode III: 'Pedal Trane' วัตถุดิบนำมาจากบรรเลงของผู้เล่นเบส ช่วงการบรรเลงโน้ตเสียงค้ำ Episode III: 'Pedal Trane' เมื่อผู้เล่นเบสบรรเลงเสร็จสิ้นจะกลับมาบรรเลงแวมป์อีกครั้ง ในอัตราความเร็ว  $\text{♩}=140$  ตั้งแต่ ห้องที่ 28 เป็นต้นไป โดยแวมป์มีการเคลื่อนที่ลงคู่ 3 เมเจอร์ (ครั้งที่ 1) จากนั้นจะ บรรเลงคั่นด้วยผู้เล่นเปียโนต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.2)

ตัวอย่างที่ 4.2 การบรรเลงคั่นของผู้เล่นเบส ห้องที่ 27-28

การบรรเลงคั่นของผู้เล่นเปียโน จะบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 35-36 ด้วยอัตราความเร็ว  $\text{♩}=140$  โดยนำวัตถุดิบมาจาก Episode III: 'Pedal Trane' ช่วงท่อนเชื่อม ซึ่งเป็นช่วงที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีมิติเสียงที่คลุมเครือ เพื่อสร้างสรรค์มิติเสียงให้มีความหลากหลาย ด้วยการบรรเลงโน้ตช่วงเสียงต่ำลง ไป 2 ช่วงคู่แปดมิติเสียงลักษณะคล้ายกับเครื่องตี ผู้ประพันธ์พิจารณานำมาใช้ตรงช่วงบรรเลงคั่น ในช่วงนี้ เมื่อผู้เล่นเปียโนบรรเลงเสร็จสิ้น นักดนตรีจะกลับมาร่วมกันบรรเลงแวมป์ที่มีการเคลื่อนที่ลงคู่ 3 เมเจอร์อีกครั้ง (ครั้งที่ 2) จากนั้นจะเข้าสู่การบรรเลงคั่นของผู้เล่นกีตาร์ต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.3)

ตัวอย่างที่ 4.3 การบรรเลงคั่นของผู้เล่นเปียโน ห้องที่ 35-36

35  $\text{♩} = 140$

Alto Sax.

วัตถุติบจาก Episode III : 'Pedal Trane' เคลื่อนที่ลงคู่ 3 เมเจอร์ (ครั้งที่ 2)

Pno.

Gr.

Bass

Dr.

Chords:  $G\flat m^{\circ}$   $Bm^{\circ}$   $D\flat m^{\circ}$   $E\flat m^{\circ}$   $A m^{\circ}$   $B m^{\circ}$

การบรรเลงคั่นของผู้เล่นกีตาร์เกิดขึ้นช่วงห้องที่ 43-46 อัตราความเร็ว  $\text{♩} = 160$  เป็นการนำวัตถุติบมาจาก Episode II: 'Red Bird' ในแนวทำนองกีตาร์ห้องที่ 103-106 มาสร้างสรรค์ ซึ่งเมื่อผู้เล่นกีตาร์บรรเลงเสร็จสิ้น นักดนตรีจะกลับมาบรรเลงแวมป์ที่เคลื่อนที่ลงคู่ 3 เมเจอร์ (ครั้งที่ 3) ในอัตราความเร็ว  $\text{♩} = 140$  สังเกตว่าการเคลื่อนที่ของแวมป์ จะกลับมาอยู่ในจุดเริ่มต้นอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 4.4)

ตัวอย่างที่ 4.4 การบรรเลงคั่นของผู้เล่นกีตาร์ ห้องที่ 43-46

43  $\text{♩} = 160$   $\text{♩} = 140$

Alto Sax.

วัตถุติบจาก Episode II : 'Red Bird' เคลื่อนที่ลงคู่ 3 เมเจอร์ (ครั้งที่ 3 กลับมายังจุดเริ่มต้น)

Pno.

Gr.

Bass

Dr.

Chords:  $Dm^{\circ}$   $Gm^{\circ}$   $A m^{\circ}$   $Bm^{\circ}$   $Fm^{\circ}$   $Gm^{\circ}$

เมื่อ Episode I: 'Kwan' Introduction ดำเนินมาถึงห้องที่ 53-57 จะเป็นการบรรเลงคั่นด้วย ผู้เล่นแซกโซโฟนด้วยอัตราความเร็ว  $\text{♩}=120$  โดยนำวัสดุติดจากแนวทำนองแซกโซโฟน Episode IV: 'My Modal' มาสร้างสรรค์ เมื่อผู้เล่นแซกโซโฟนบรรเลงเสร็จ จะดำเนินเข้าสู่ช่วงการบรรเลงแวมป์อีกครั้งหนึ่ง ด้วยอัตราความเร็ว  $\text{♩}=140$  แต่จะเปลี่ยนจากการเคลื่อนที่ลง เป็นเคลื่อนที่ขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ (ครั้งที่ 1) แสดงดังตัวอย่างที่ 4.5

ตัวอย่างที่ 4.5 การบรรเลงคั่นของผู้แซกโซโฟน ห้องที่ 53-57

การบรรเลงคั่นของผู้เล่นกลองจะบรรเลงด้วยอัตราความเร็ว  $\text{♩}=160$  ห้องที่ 64-67 โดยนำวัสดุติดมาจาก Episode V: 'Sinsiri' Final ในท่อน B เมื่อผู้เล่นกลองบรรเลงคั่นเสร็จจึงสิ้นลง นักดนตรีจะร่วมกันบรรเลงแวมป์อีกครั้ง ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่คู่ 3 เมเจอร์ (ครั้งที่ 2) จากนั้นจะดำเนินเข้าสู่ช่วงท้ายของ Episode I: 'Kwan' Introduction (ตัวอย่างที่ 4.6)

ตัวอย่างที่ 4.6 การบรรเลงคั่นของผู้เล่นกลอง ห้องที่ 64-67

ช่วงท้ายของ Episode I: 'Kwan' Introduction ผู้ประพันธ์ยังคงใช้แนวคิดการเคลื่อนที่ขึ้นคู่ 3 เมเจอร์อีกครั้ง โดยการบรรเลงแอมป์ช่วงท้ายนี้ จะบรรเลงด้วยผู้เล่นเปียโน ห้องที่ 74-80 สังเกตว่าแนวคิดแอมป์ จะกลับมายังจุดเริ่มต้นก่อนการเคลื่อนที่คู่ 3 เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.7)

ตัวอย่างที่ 4.7 แสดงแนวทำนองช่วงจบของ Episode I: 'Kwan' Introduction

74  $\text{♩}=140$  rit. . . . .

Alto Sax.

เคลื่อนที่ขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ (ครั้งที่ 3 กลับมายังจุดเริ่มต้น)

Pno. *mf*

Gtr. *mf*

Bass *mf*

Dr. *mf*

แนวคิดที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ด้านการเคลื่อนที่คู่ 3 เมเจอร์ เพื่อสร้างมิติเสียงแอมป์ที่นำมาจาก Episode V: 'Sinsiri' Final ให้มีการเคลื่อนที่ทั้งลง-ขึ้นแบบสมมาตร สอดแทรกด้วยการบรรเลงคั่นของนักดนตรี ซึ่งการเคลื่อนที่แบบสมมาตร ผู้ประพันธ์นำแนวคิดมาจากระบบ Coltrane Changes ที่นำมาศึกษาเพื่อสังเคราะห์นำมาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ ทั้งนี้การเคลื่อนที่แบบสมมาตรดังกล่าวสรุปการเคลื่อนที่ได้ดังนี้



#### 4.2 อรรถาธิบาย Episode II: 'Red Bird'

Episode: II *Red Bird* มีความยาว 9.08 นาที ประกอบด้วยอัตราความเร็ว 2 ระดับ คือ  $\text{♩}=100$  และเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น  $\text{♩}=160$  แนวคิดหลักด้านพื้นฐานการประพันธ์การสร้างสรรค ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาแนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ด้านดนตรีบีบ๊อพทั้งประเด็นด้านการดำเนินคอร์ดและแนวทำนองรวมถึงด้านบริบททางดนตรีบีบ๊อพ ซึ่งแนวทางการ

ประพันธ์จะใช้วัตถุบิข้างต้นเป็นพื้นฐานการประพันธ์เช่นกัน โดยโครงสร้าง Episode: II *Red Bird* แบ่งรายละเอียดได้ดังนี้ Episode II: '*Red Bird*' มีความยาว 9.08 นาที ประกอบด้วยอัตราความเร็ว 2 ระดับ คือ ♩=100 และเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น ♩=160 แนวคิดหลักด้านพื้นฐานการประพันธ์ การสร้างสรรค์ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจาก การศึกษาแนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ด้านดนตรี บีบ็อพ ทั้งประเด็นด้านการดำเนินคอร์ดและแนวทำนอง รวมถึงด้านบริบททางดนตรีบีบ็อพ ซึ่ง แนวทางการประพันธ์จะใช้วัตถุบิข้างต้นเป็นพื้นฐานการประพันธ์เช่นกัน โดยโครงสร้าง Episode II: *Red Bird* แบ่งรายละเอียดได้ดังนี้

ตาราง 3 โครงสร้าง Episode II: '*Red Bird*'

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ้อม (Rehearsal Mark)
ท่อนนำเข้าบท ประพันธ์	อัตราความเร็ว 100, ช่วงเตรียมนำเข้าสู่บทประพันธ์	1-28	A
ท่อน A	การดำเนินคอร์ดบลูส์	29-55	B
ท่อน B	การดำเนินคอร์ด ii-V-I	56-88	C
ท่อน C	อัตราความเร็ว 160, การดำเนินคอร์ดริทึมเซนต์	89-115	D
	ทำนองหลัก	116-153	E
	ช่วงเชื่อม	154-212	F-G-H
	พัฒนาแนวทำนอง ด้วยการบรรเลงถอยหลัง	213-243	I
	พัฒนาแนวทำนอง ทำนองหลัก การดำเนินคอร์ดริทึมเซนต์	244-270	J
ท่อนจบ	ช่วงจบบทประพันธ์	271-281	K

#### 4.2.1. แนวคิดสำคัญในบทประพันธ์

แนวคิดด้านการดำเนินคอร์ต ผู้ประพันธ์นำวัตถุดิบการดำเนินคอร์ต ii-V-I และการดำเนินคอร์ตริทิมเซนต์ รวมถึงการสร้างสรรคแนวทำนองสำเนียงบีบ้อพของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ที่ได้กล่าวถึงสาระในบทที่ 2 มาสร้างสรรค ผสมผสานกับดนตรีร็อก อีกทั้งยังได้ผสมผสานการดำเนินคอร์ตบลูส์เข้าไปในบทประพันธ์ ทั้งนี้แนวทางการสร้างสรรคด้านการดำเนินคอร์ต ผู้ประพันธ์พิจารณาด้านบริบทดนตรีแจ๊สที่มีรากฐานพัฒนามาจากดนตรีบลูส์ จึงต้องการนำเสนอความเชื่อมโยงประเด็นนี้ เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์ ซึ่งการดำเนินคอร์ตบลูส์จะกำหนดให้ถูกนำเสนอช่วงต้นเท่านั้น จากนั้นจึงนำเสนอการดำเนินคอร์ต ii-V-I และการดำเนินคอร์ตริทิมเซนต์ตามลำดับ โดยผู้ประพันธ์กำหนดกรอบแนวคิดการสร้างสรรคการดำเนินคอร์ตบทประพันธ์ไว้ดังนี้



ท่อน A ของบทประพันธ์ ห้องที่ 29-55 ผู้ประพันธ์นำการดำเนินคอร์ตบลูส์ มาสร้างมิติให้กับกลุ่มเครื่องสายและคลาริเน็ต ทั้งนี้ได้สร้างแนวทำนองสอดคล้องไปกับการดำเนินคอร์ตบลูส์ เพื่อให้มิติเสียงมีความหลากหลาย นอกจากนี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้เชลโลมีบทบาทด้านการนำเนนคอร์ตบลูส์ชัดเจนมากที่สุด เปรียบเสมือนการบรรเลงวอร์คิงเบสไลน์ในแนวเบสของดนตรีแจ๊ส อีกทั้งยังได้กำหนดให้มีการบรรเลงด้วยโน้ตตัวดำเป็นส่วนใหญ่ ผสมผสานกับโน้ตตัวขาว และการบรรเลงจังหวะขัดผสมผสานกันในอัตราความเร็ว  $\bullet = 100$  ด้านคลาริเน็ต ผู้ประพันธ์กำหนดให้บรรเลงแนวทำนองสำเนียงบลูส์เป็นหลักและสนับสนุนด้วยสีสันของกลุ่มเครื่องสาย เมื่อเสร็จสิ้นการดำเนินคอร์ตบลูส์ บทประพันธ์จะดำเนินเข้าสู่การดำเนินคอร์ต II-V-I ต่อไป เพื่อความชัดเจนและสร้างความเข้าใจด้านการดำเนินคอร์ตบลูส์ ผู้ประพันธ์ได้แสดงการดำเนินคอร์ตในแนวทำนองของเชลโล ประกอบการอธิบายดังตัวอย่างที่ 4.8

## ตัวอย่างที่ 4.8 การดำเนินคอร์ดับลูส์ห้องที่ 29-42

ท่อน B เป็นมิติการดำเนินคอร์ดีต ii-V-I ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีการดำเนินคอร์ดีตเป็น Em7-A7-Dmaj7-Dmaj7 และ Gm7-C7-Fmaj7-Fmaj7 โดยได้แสดงการวิเคราะห์การดำเนินคอร์ดีตไว้ ดังตัวอย่างที่ 4.9 มิติการดำเนินคอร์ดีต ii-V-I ผู้ประพันธ์นำแนวคิดจากการดำเนินคอร์ดีตของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ที่มักแฝงการดำเนินคอร์ดีต ii-V-I หรือ ii-V เข้าไปในการดำเนินคอร์ดีตของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 4.9)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY

## ตัวอย่างที่ 4.9 วิเคราะห์การดำเนินคอร์ดีต ii-V-I ห้องที่ 56-63

ผู้ประพันธ์กำหนดให้แจ๊สวงเล็กกับแซกโซโฟนเป็นผู้บรรเลงหลัก โดยแจ๊สวงเล็กบรรเลงสนับสนุนผู้เล่นแซกโซโฟน ผนวกกับวอร์คิงเบสไลน์ในแนวเบส เพื่อสร้างบริบทดนตรีแจ๊สที่ชัดเจน อีกทั้งยังได้กำหนดให้ผู้เล่นกลองบรรเลงด้วยแนวคิดจังหวะสวิง ซึ่งมีส่วนช่วยให้มีการขับเคลื่อนการเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 ได้ชัดเจนขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.10)

## ตัวอย่างที่ 4.10 การดำเนินคอร์ต ii-V-I ห้องที่ 56-63

56

Alto Sax. *mf*

Pn. *mf*

Gtr. *mf*

Bass *mf*

Dr. *mf*

60

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

ก่อนบทประพันธ์จะดำเนินเข้าสู่การดำเนินคอร์ตริทึมเซนต์ ที่เป็นแนวคิดการสร้างสรรค์หลัก Episode II: 'Red Bird' ตรงท่อน C ได้มีการปรับเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น  $\text{♩} = 160$  ทั้งนี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีการสร้างมิติเสียงที่แตกต่าง ด้านการเคลื่อนที่ของการดำเนินคอร์ตให้ช้าลง ด้วยการใช้แนวคิดโน้ตเสียงค้ำในแนวเบส เซลโล และเปียโน ก่อนจะเข้าสู่การดำเนินคอร์ตริทึมเซนต์ต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.11)



ตัวอย่างที่ 4.11 การใช้โน้ตเสียงค้างในแนวเบส เซลโล และเปียโน ห้องที่ 94-99

94

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

แนวความคิดนำเสนอด้านการดำเนินคอร์ตรีทิมเซนจ์ ผู้ประพันธ์นำแนวความคิดดำเนินคอร์ตจาก บทเพลง *Red Cross* ประพันธ์โดยชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ที่กล่าวถึงสาระในบทที่ 2 มาเป็นแนวทางสร้างสรรค์ การดำเนินคอร์ตบทเพลง *Red Cross* เริ่มต้นด้วยการเคลื่อนที่น้อยจากนั้นจึงมีการเคลื่อนที่มากขึ้น มาสร้างสีสันให้กับการดำเนินคอร์ต ทั้งนี้ยังได้ผสมผสานกับการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ จึงทำให้มิติเสียงที่เกิดขึ้นมีความหลากหลาย โดยแนวคิดที่กล่าวมานี้ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในห้องที่ 116-131 จากนั้น บทประพันธ์จะดำเนินไปสู่แนวความคิดดำเนินคอร์ต ที่เป็นลักษณะเด่นของริทิมเซนจ์ ตรงคอร์ตโดมินันท์เคลื่อนที่ลักษณะวงจรคู้ห้า ซึ่งจะนำเข้าไปสู่ช่วงเชื่อมของบทประพันธ์ต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.12)

ตัวอย่างที่ 4.12 การดำเนินคอร์ดห้องที่ 116-120 ใช้แนวคิดจากบทเพลง *Red Cross*

ลักษณะเด่นของการดำเนินคอร์ดที่มิเชนจ์ ตรงคอร์ดโดมีนันท์เคลื่อนที่ลักษณะวงจรคู่ห้า ผู้ประพันธ์นำมาใช้สร้างสรรค์ตรงห้องที่ 132-153 มีการดำเนินคอร์ดเป็น D7-G7-F7-C7 โดยการบรรเลงผู้ประพันธ์กำหนดให้กลุ่มเครื่องสาย และคลาริเน็ตร่วมกันบรรเลง ซึ่งมีติเสียงจะต่างจากช่วงก่อนหน้านี้ที่มีการบรรเลงร่วมกันกับแจ๊สวงเล็ก (ตัวอย่างที่ 4.13)

ตัวอย่างที่ 4.13 การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ลักษณะวงจรคู่ห้า ห้องที่ 132-140

ตัวอย่างที่ 4.13 การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ลักษณะวงจรคู่ห้า ห้องที่ 132-140 (ต่อ)

แนวคิดด้านแนวทำนอง การสร้างสรรค์แนวทำนอง Episode II: 'Red Bird' ผู้ประพันธ์ใช้แนวทางจากชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ด้านการสร้างแนวทำนองสำเนียงบีบ็อพ อีกทั้งยังได้นำแนวคิดแนวทำนองจากบทเพลง *Red Cross* ประพันธ์โดยชาร์ลี ปาร์คเกอร์ มาสร้างสรรค์ในบทประพันธ์ด้วย โดยผสมผสานกับการดำเนินคอร์ดดังที่กล่าวไว้ข้างต้น แนวคิดด้านแนวทำนองผู้ประพันธ์นำมาใช้ในแนวทำนองของเครื่องดนตรีหลากหลาย เช่น กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสาย

ด้านแนวคิดแนวทำนองสำเนียงบีบ็อพในบทประพันธ์ ยกตัวอย่างเช่น ห้องที่ 58-59 แนวทำนองแซกโซโฟน ตรงกรอบสี่เหลี่ยม เริ่มเคลื่อนที่จากโน้ต A ไปยังโน้ต B $\flat$  และเคลื่อนที่ต่อไปยังโน้ต B $\flat$  ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมาย และยังเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Gm7 ด้วยเช่นกัน โดยแนวทำนองถูกบรรเลงร่วมกับการดำเนินคอร์ด ii-V-I ผสมผสานแนวคิดการเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 ผนวกกับวอร์คิงเบสไลน์ในแนวเบสอีกทั้งการบรรเลงประกอบจากเปียโนและกีตาร์ ด้วยลักษณะจังหวะขัด การกำหนดทิศทางของการบรรเลงร่วมกันลักษณะนี้ ผู้ประพันธ์ตั้งใจให้มิติเสียงอยู่ในบริบทดนตรีแจ๊ส จึงนำแนวคิดข้างต้นเป็นตัวกำหนดทิศทางเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงร่วมกัน (ตัวอย่างที่ 4.14)

ตัวอย่างที่ 4.14 แนวทำนองสำเนียงบีบ็อพ

นอกจากนี้การนำเสนอแนวทำนองสำเนียงบีบ็อพ ผู้ประพันธ์ยังได้นำเสนอในคลาริเน็ตและกลุ่มเครื่องสายด้วยเช่นกัน ตัวอย่างที่ 4.15 จุดสังเกต 1 ตรงกรอบสี่เหลี่ยมแสดงถึงแนวทำนองสำเนียงบีบ็อพที่แตกต่างจากแนวคิดตัวอย่างที่ 4.14 โดยเป็นการใช้โน้ตครึ่งเสียง ปรากฏขึ้นในแนวทำนองลักษณะล้อมรอบโน้ตเป้าหมาย เริ่มจากโน้ต B $\flat$  เคลื่อนที่ลงไปยังโน้ต A $\flat$  และเข้าหาโน้ตเป้าหมายโน้ต A $\sharp$  ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ด F7 สังเกตว่าโน้ต B $\flat$  และ A $\flat$  เป็นโน้ตที่ห่างจากโน้ตเป้าหมายครึ่งเสียงในระดับเสียงที่สูงขึ้นและต่ำลง นอกจากนี้ยังมีการนำเสนอแนวทำนองสำเนียงบีบ็อพ ตรงจุดสังเกต 2 ตัวอย่างที่ 4.15 ด้วยแนวคิดโน้ตครึ่งเสียงเข้าหาโน้ตเป้าหมาย เริ่มจากโน้ต D ไปยัง E $\flat$ , E $\sharp$  ตามลำดับ และเคลื่อนที่ต่อไปยังเป้าหมาย โน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด B $\flat$ 7 คือโน้ต F

ตัวอย่างที่ 4.15 แนวทำนองสำเนียงบีบ็อพในคลาริเน็ต และกลุ่มเครื่องสาย

The musical score for Example 4.15 consists of four staves: Clarinet (CL), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Violoncello (Vc.). The music is in 4/4 time. The Clarinet part starts at measure 124 and features a melodic line with accents and dynamic markings of *mp* and *mf*. The Violin 1 and Violin 2 parts provide harmonic support with similar dynamics. The Violoncello part has a bass line with *mp* and *mf* dynamics. Annotations in Thai include "(1)" above the Clarinet staff, "โน้ตเป้าหมาย" (target note) with an upward arrow pointing to a note, and "โน้ตเป้าหมาย F7" (target note F7) with a downward arrow pointing to a note. A second annotation "(2)" is placed above the Violin 1 staff, with "โน้ตเป้าหมาย F" (target note F) below it. The score includes various musical notations such as triplets and slurs.

ด้านแนวทำนองผู้ประพันธ์นำแนวคิดมาจากบทเพลง Red Cross ที่กล่าวถึงในบทที่ 2 มาสร้างสรรค์ โดยมีการใช้แนวคิดลักษณะเดียวกัน ด้านภาพรวมการเคลื่อนที่แนวทำนองกล่าวคือ มีการย้ายแนวทำนองช่วงต้นแนวทำนองห้องที่ 1-4 และเริ่มเคลื่อนที่มากขึ้นในห้องถัดไป จากตัวอย่างที่ 4.16 จุดสังเกต 1 และ 2 แสดงถึงแนวคิดมิติการเคลื่อนที่ของแนวคิดข้างต้น จุดสังเกต 1 แสดงถึงการย้ายแนวทำนอง และจุดสังเกต 2 แนวทำนองเคลื่อนที่มากขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.16 แนวทำนองบทเพลง *Red Cross* ห้องที่ 1-8

(1) (1)

(2)

แนวคิดจากตัวอย่างที่ 4.16 ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในห้องที่ 116-123 ทั้งนี้การนำมาใช้สร้างสรรค์ผู้ประพันธ์มีการนำเสนอทิศทางที่แตกต่างออกไป คือ มีการใช้ลักษณะจังหวะที่แตกต่าง และการย้ำแนวทำนองจะไม่เหมือนเดิมกับโมทีฟแรก แนวคิดนี้พบตรงห้องที่ 116-119 จากนั้นแนวทำนองห้องที่ 120-123 จะมีทิศทางเคลื่อนที่มากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.17)

ตัวอย่างที่ 4.17 แนวทำนองที่ใช้แนวคิดจากบทเพลง *Red Cross*

116

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

120

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

การพัฒนาแนวทำนองด้วยการบรรเลงถอยหลัง ก็นับเป็นกลทางดนตรีที่สร้างสีสันให้กับแนวทำนองได้เป็นอย่างดี และอาจกลายเป็นแหล่งวัตถุดิบใหม่ ที่สามารถนำมาพัฒนาแนวทำนองให้กับบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์นำแนวคิดการบรรเลงถอยหลัง มาจากวัตถุดิบแนวทำนองที่ได้ใช้แนวคิดจากบทเพลง *Red Cross* ห้องที่ 116-123 (ตัวอย่างที่ 4.17) นำมาพัฒนาแนวทำนองในช่วงนี้ โดยการบรรเลงถอยหลัง จะเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 213-216 เป็นแนวคิดหลัก จากนั้นแนวทำนองโมทีฟตัวอย่างที่ 4.17 จะกลับมาอีกในห้องที่ 251 และดำเนินเข้าสู่ช่วงท้ายบทประพันธ์ (ตัวอย่างที่ 4.18)

ตัวอย่างที่ 4.18 การพัฒนาแนวทำนองด้วยการบรรเลงถอยหลัง ห้องที่ 213-216

Swing  
A tempo

213

Cl. *mf*

Vln 1. *mf*

Vln 2. *mf*

Vc. *mf*

Alto Sax. *mf*

Pno. *mf*

Gtr. *mf*

Bass *mf*

Dr. *mf*

### 4.3 อรรถาธิบาย Episode III: 'Pedal Trane'

บทประพันธ์มีความยาวประมาณ 11.34 นาที มีอัตราความเร็ว 2 ระดับ คือ  $\text{♩}=70$  และเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น  $\text{♩}=140$  เทคนิคการประพันธ์ใช้แนวทางการศึกษาแนวคิดของจอห์น โคลเทรนที่กล่าวถึงในบทที่ 2 ซึ่งมีประเด็นด้านแนวคิดระบบ Coltrane Changes และ Sheets of Sound มาสร้างสรรค์ ด้านแนวคิดระบบ Coltrane Changes ผู้ประพันธ์สังเคราะห์ประเด็นด้านการเคลื่อนที่แบบสมมาตร ตลอดจนถึงการเคลื่อนที่สัมพันธ์กับขั้นคู่ 3 มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ ส่วนด้านแนวคิด Sheets of Sound ที่มีพื้นฐานส่วนประกอบด้านความหนาแน่นลักษณะจังหวะผสมผสานกับการใช้ซีเควNSS ผู้ประพันธ์จะกำหนดให้ผู้เล่นแซกโซโฟนบรรเลงแนวคิดนี้ ช่วงแซกโซโฟนอิมโพรไวส์เซชัน โดย Episode III: 'Pedal Trane' มีโครงสร้างดังนี้

ตาราง 4 โครงสร้าง Episode III: 'Pedal Trane'

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ้อม (Rehearsal Mark)
ท่อนนำเข้าบท ประพันธ์	อัตราความเร็ว 70 โน้ตเสียงค้ำ, ส่วนหนึ่งของ A	1-14	A
ท่อน A	โน้ตเสียงค้ำ, แนวทำนองหลัก	15-31	B
	โน้ตเสียงค้ำ, แนวทำนองหลัก, เปลี่ยนกุญแจเสียงขึ้นขั้นคู่ 3 เมเจอร์	32-47	C

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ้อม (Rehearsal Mark)
ท่อน B	บรรเลงเร็วขึ้น 1 เท่าตัว	48-60	D
	แซกโซโฟนอิมโพรไวส์เซชัน	61-88	E
ท่อน C	อัตราความเร็ว 140	89-145	F
	ช่วงเชื่อม	146-171	G
	แซกโซโฟนอิมโพรไวส์เซชัน	172-240	H-I-J
ท่อนจบ	ช่วงจบบทประพันธ์	241-276	K-L

#### 4.3.1 แนวคิดสำคัญในบทประพันธ์

ช่วงแรกบทประพันธ์มีอัตราความเร็วที่ค่อนข้างช้า หรือเรียกว่า “บัลลาด” (Ballad) มีลักษณะเด่นที่โน้ตเสียงค้ำในแนวเบส (Pedal Note) เพื่อให้มิติเสียงมีความน่าสนใจ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้แนวทางการบรรเลงโน้ตเสียงค้ำ จะถูกบรรเลงควบคู่ไปกับโน้ตระดับเสียงสูงขึ้นไปอีก 1 ช่วงคู่แปด ผสมผสานด้วยลักษณะจังหวะโน้ตสามพยางค์ โดยผู้ประพันธ์คัดแนวทำนองเบสจากบทเพลง *Naima* ประพันธ์โดยจอห์น โคลเทรน (ตัวอย่างที่ 4.19) นำมาสร้างสรรค์ในแนวเบส จากนั้นแซกโซโฟนจะบรรเลงแนวทำนองหลัก ซึ่งโมทีฟแนวทำนองหลักจะเป็นวัตถุดิบในการนำมาพัฒนาโมทีฟ ช่วงแซกโซโฟนอิมโพรไวส์เซชันต่อไป ตัวอย่างที่ 4.20 จุดสังเกต 1 แสดงโน้ตเสียงค้ำในแนวเบส และจุดสังเกต 2 แสดงโมทีฟในแนวทำนองแซกโซโฟน

ตัวอย่างที่ 4.19 คัดแนวทำนองเบสจากบทเพลง *Naima*





## ตัวอย่างที่ 4.20 ท่อนนำเข้าบทประพันธ์

Ballad  $\text{♩} = 70$

ท่อน A ผู้ประพันธ์ได้สร้างสีสันให้มิติเสียงด้วยการนำแนวคิดของจอห์น โคลเทรน ด้านการเคลื่อนที่ขึ้นคู่ 3 มาใช้กับการเปลี่ยนกุญแจเสียงบทประพันธ์ โดยอาศัยวัตถุดิบเดิมจากท่อน A และกำหนดให้มีการเคลื่อนที่ขึ้นเป็นคู่ 3 เมเจอร์ เริ่มจากกุญแจเสียง D เมเจอร์ ห้องที่ 1-23 เคลื่อนที่ขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ ไปยังกุญแจเสียง F# เมเจอร์ห้องที่ 24-39 และเคลื่อนที่ขึ้นคู่ 3 อีกครั้ง ไปยังกุญแจเสียง A# เมเจอร์ห้องที่ 40-273 และดำเนินกุญแจเสียงนี้ ไปจนกระทั่งจบบทประพันธ์ อนึ่ง ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้กุญแจเสียง Bb เมเจอร์แทนกุญแจเสียง A# เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.21)

## ตัวอย่างที่ 4.21 กุญแจเสียงท่อน A

1 กุญแจเสียง D เมเจอร์      24 กุญแจเสียง F# เมเจอร์      40 กุญแจเสียง B<sup>b</sup> เมเจอร์

การวางแนวเสียงของเปียโนท่อน A ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้แนวเสียงประสานระยะกว้าง (Spread Voicing) เป็นการวางแนวเสียงแบบเปิด โดยแนวเสียงตัวสูงสุดกับต่ำสุดมักมีระยะห่างกันเกิน 2 ช่วงคู่แปด ทั้งนี้การวางแนวเสียงเช่นนี้ จะทำให้มิติเสียงเหมาะกับพื้นเสียงประสาน (Harmonic Background) ที่สัมพันธ์ไปกับการดำเนินคอร์ดของบทประพันธ์ เนื่องจากท่อน A มีอัตราความเร็วช้า (หรือบัลลาด) อีกทั้งแนวบนสุดมักเป็นโน้ตตัว 9 ที่ให้สีสันของคอร์ดได้เป็นอย่างดี ด้วยเหตุนี้ผู้ประพันธ์จึงพิจารณาใช้แนวคิดดังกล่าว

ตัวอย่างที่ 4.22 ตรงกรอบสี่เหลี่ยม เป็นแนวเสียงประสานระยะกว้างของเปียโนห้องที่ 26-31 แนวเสียงมือขวาของผู้เล่นเปียโน จะกำหนดให้มีทิศทางการเคลื่อนที่ด้วยโน้ตตัวขาวเป็นส่วนใหญ่ ขณะที่มือซ้ายบรรเลงด้วยโน้ตตัวกลมเป็นส่วนใหญ่ ทิศทางการเคลื่อนที่เล็กน้อยของแนวเสียงมือขวานั้นผู้ประพันธ์ตั้งใจให้มีการเคลื่อนที่มากกว่าจะกำหนดให้บรรเลงแนวเสียงซ้ำกัน ซึ่งแนวเสียงที่เคลื่อนที่ก็ยิ่งสอดคล้องกับการดำเนินคอร์ดที่เกิดขึ้น การเคลื่อนที่เล็กน้อยของแนวเสียงมือขวา จะมีส่วนช่วยเติมเต็มด้านมิติเสียงห้องที่ 27, 29 และ 31 สังเกตว่าแนวทำนองเครื่องดนตรีห้องเหล่านี้ มักจะบรรเลงด้วยโน้ตตัวกลมหรือตัวขาวเป็นส่วนใหญ่ หรือกล่าวอีกนัยคือ มีความหนาแน่นลักษณะ จังหวะเบาบาง

ตัวอย่างที่ 4.22 แนวเสียงประสานระยะกว้างของเปียโน ห้องที่ 26-31

26

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

$F^{\#}maj^9$   $F^{\#}m^6$   $E^{\#}maj^9$   $C^{\#}m^9$   $F^{\#}maj^9$   $F^{\#}m^6$   $E^{\#}maj^9$   $C^{\#}m^9$   $F^{\#}m^9$   $D^{\#}maj^7(\sharp 9)/F^{\#}$   $E^{\#}m^9$

ประเด็นสำคัญอีกประการ ที่นำวัตุดิบมาจากการศึกษาแนวคิดของจอห์น โคลเทรน คือแนวคิด Sheets of Sound ซึ่งเป็นแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับด้านความหนาแน่นลักษณะจังหวะ ที่เกิดขึ้นในแนวทำนองผสมผสานกับการใช้ซีควเन्ซ์ การสร้างสรรค์แนวคิดนี้เขานิยมนำมาใช้บรรเลงผสมผสานเข้าไปในแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชันของเขา ช่วงปลายทศวรรษที่ 1950 แนวทางการบรรเลงลักษณะเช่นนี้ สร้างความโดดเด่นให้เขาเป็นอย่างมาก ผู้ประพันธ์นำแนวคิด Sheets of Sound มาใช้ช่วงแซกโซโฟนอิมโพรไวส์เซชันห้องที่ 61-88 แนวทางการสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชัน จะใช้โมทีฟจากตัวอย่างที่ 4.23 ซึ่งเป็นโมทีฟที่พื่อนำเข้าบทประพันธ์ เป็นแนวคิดหลักช่วงเริ่มต้นและจบอิมโพรไวส์เซชัน โมทีฟดังกล่าวจะถูกพัฒนาและเพิ่มความหนาแน่นลักษณะจังหวะให้มากขึ้น ด้วยการใช้โน้ตเชบ็ต 2 ชั้น 6 พยางค์ หรือโน้ตเชบ็ต 3 ชั้นผสมผสานกัน จากนั้นในช่วงท้ายจึงกลับมาใช้แนวคิดของโมทีฟอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 4.23)

ตัวอย่างที่ 4.23 โมทีฟที่พื่อนำเข้าบทประพันธ์



แนวคิดด้านการบรรเลง ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เล่นแซกโซโฟนบรรเลงเดี่ยว ปราศจากการบรรเลงประกอบและเครื่องหมายประจำจังหวะรวมถึงอัตราความเร็ว เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้เล่นแซกโซโฟนสามารถแสดงถึงทักษะเครื่องดนตรีได้ค่อนข้างอิสระ ทั้งด้านระดับช่วงเสียงหรือด้านเทคนิคเครื่องดนตรี โดยไม่ต้องกังวล ถึงบริบทแวดล้อมอื่น เช่น การดำเนินคอร์ด บันไดเสียง การสื่อสารกันขณะอิมโพรไวส์เซชันของเหล่านักดนตรีรวมถึงปฏิริยาตอบสนองด้านการบรรเลงร่วมกัน เป็นต้น ทั้งนี้ระยะเวลาการอิมโพรไวส์เซชันของผู้เล่นแซกโซโฟน ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้ระยะเวลาประมาณ 1.30 นาที

ตัวอย่างที่ 4.24 เพื่อให้สะดวกต่อการอธิบายสาระให้ชัดเจนขึ้น ผู้ประพันธ์ได้แสดงตัวอย่างแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันของผู้เล่นแซกโซโฟนด้วยแนวคิดข้างต้น โดยแนวคิดพื้นฐานสร้างจากโมทีฟที่พื่อนำเข้าบทประพันธ์ ซึ่งมีการกระโดดจากโน้ตเสียงต่ำไปยังเสียงสูงที่มีระยะกว้าง ผู้ประพันธ์นำแนวคิดดังกล่าวมาสร้างแนวทำนองที่มีแนวคิดการบรรเลงระยะกว้างห่างเกิน 1 ช่วงคู่แปด เช่นห้องที่ 68 และ 71 จากนั้นได้เพิ่มความหนาแน่นด้านลักษณะจังหวะขึ้นในห้องที่ 77-79 เพื่อสื่อถึงแนวคิด Sheets of Sound และความหนาแน่นลักษณะจังหวะคลี่คลายลงห้องที่ 84-88 อนึ่ง กรอบสี่เหลี่ยมตัวอย่างที่ 4.24 แสดงถึงโมทีฟที่พื่อนำเข้าบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 4.24 แนวทางการสร้างสรรค์แนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันของผู้เล่นแซกโซโฟน

61 *mf* *tr*

67 *f* *ff* *f*

71 *mf* 6 6 6 6 *f* 3

74 *mf*

77 *f* *ff*

78 *mf*

79 *f* *mp*

82 *f* *ff* *mp*

85 *f* *p*

ท่อน F เปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น  $\text{♩} = 140$  ผู้ประพันธ์ตั้งใจสร้างมิติเสียงที่แตกต่างจากท่อนเพลงก่อนหน้าทั้งหมด ด้วยการใช้ลักษณะของสำเนียงดนตรีฟังก์ เพื่อให้บทประพันธ์มีความรู้สึกกระฉับกระเฉง มากขึ้นกว่าช่วงแรกที่มีลักษณะเป็นบัลลาด ช่วงแรกแนวทำนองของคลาริเน็ตและ

ไวโอลินจะบรรเลงด้วยโมทีฟกลุ่มโน้ต 3 ตัว มีลักษณะขึ้นคู่ 3 และมีการพัฒนาโมทีฟด้วยกลุ่มโน้ต 3 ตัวผสมผสานกับโน้ตเซบิต 2 ชั้นและ 1 ชั้น (ตัวอย่างที่ 4.25)

ตัวอย่างที่ 4.25 แนวทำนองขึ้นคู่ 3 ห้องที่ 94-96

กลุ่มโน้ต 3 ตัวผสมผสานกับโน้ตเซบิต 2 ชั้นและ 1 ชั้น

The musical score shows three staves: Cl., Vln. I, and Vln. II. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music consists of six measures. The first two measures show a melodic line with a triplet of eighth notes. The last four measures are enclosed in a box and show a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a triplet.

ด้านการบรรเลงประกอบของเปียโนและกีตาร์ ถูกกำหนดรูปแบบให้มีการบรรเลงลักษณะจังหวะเหมือนกัน และได้กำหนดให้บรรเลงคอร์ด C7#9 ด้วยกลุ่มโน้ต 3 ตัวด้วยการบรรเลงตามแนวเสียงที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ โดยแนวเสียงของผู้เล่นเปียโน กำหนดให้มือขวาบรรเลงแนวเสียงจากต่ำไปสูงประกอบด้วยโน้ตลำดับที่ #9, 5 และ b7 ของคอร์ด C7#9 ตามลำดับ ด้านผู้เล่นกีตาร์ กำหนดให้บรรเลงด้วยแนวเสียงประกอบด้วยโน้ตลำดับที่ 3, b7 และ #9 ของคอร์ด C7#9 ตามลำดับเช่นกัน การจัดวางแนวเสียงด้วยกลุ่มโน้ต 3 ตัวนั้น จะทำให้มีความชัดเจนของมิติเสียงที่เกิดขึ้น

นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดวิธีบรรเลงกีตาร์เพิ่มขึ้น โดยกำหนดให้มือขวาของผู้เล่นกีตาร์ ต้องดีดสายกีตาร์มากกว่า 3 สาย ในการบรรเลงคอร์ดจากแนวเสียงที่กำหนดไว้ เพื่อให้ได้ลักษณะเสียงที่เกิดขึ้นมีความกระชับและหนักแน่นมากยิ่งขึ้น อีกทั้งการบรรเลงผู้เล่นกีตาร์สามารถบรรเลงสัตสวนโน้ตไม่ครบค่าตามที่กำหนดไว้ได้เช่นกัน (ตัวอย่างที่ 4.26)

## ตัวอย่างที่ 4.26 การบรรเลงประกอบ ห้องที่ 95-99

ก่อนเข้าสู่ช่วงเชื่อม เป็นการเริ่มสร้างบรรยากาศความคลุมเครือ เพื่อเปลี่ยนมิติเสียงของบทประพันธ์ให้มีความแตกต่างและมีความหลากหลาย เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะมีแนวทำนองที่บรรเลงต่างกันเสมือนต่างคนต่างพูดบทสนทนาของตนเอง ด้วยโน้ตตัวขาวหรือโน้ตตัวดำ ที่ไม่ได้กำหนดรูปแบบแนวทำนองให้ปรากฏแน่ชัด แนวคิดดังกล่าวเกิดขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 134 (ตัวอย่างที่ 4.27)

## ตัวอย่างที่ 4.27 การสร้างบรรยากาศความคลุมเครือตั้งแต่ห้องที่ 134

ช่วงท้ายการสร้างบรรยากาศความคลุมเครือข้างต้น จะจบลงด้วยคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ เมเจอร์ คือคอร์ด DmMaj7 ในห้องที่ 144-145 ด้วยคอร์ดประเภทนี้ให้คุณลักษณะเสียงที่คลุมเครือ ทั้งนี้ด้านการพิจารณาใช้คอร์ดดังกล่าว ผู้ประพันธ์มิได้พิจารณา จากความสัมพันธ์ของคอร์ดกับบันไดเสียงเป็นแนวคิดหลัก หรือพิจารณาจากคุณลักษณะของคอร์ด ที่มีมิติเสียงมั่นคง เช่น คอร์ดประเภท เมเจอร์ หรือ ไมเนอร์ หากแต่พิจารณาถึงคุณลักษณะเสียงคลุมเครือ เป็นแนวทางหลักดังที่กล่าวไว้ข้างต้น ผนวกกับช่วงการบรรเลงก่อนหน้านี้ ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีมิติเสียงเริ่มมีความคลุมเครือตั้งแต่ห้องที่ 134 เป็นต้นมา กระทั่งบทประพันธ์ดำเนินถึงห้องที่ 145 ผู้ประพันธ์ยังคงต้องการให้มีมิติเสียงคลุมเครือดำเนินต่อไป จึงพิจารณานำคอร์ด DmMaj7 มาใช้ในช่วงท้าย ก่อนบทประพันธ์จะดำเนินเข้าสู่ท่อนเชื่อมต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.28)

ตัวอย่างที่ 4.28 ช่วงท้ายของการสร้างบรรยากาศคลุมเครือด้วยคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์เมเจอร์

The musical score for Example 4.28 is presented in a standard staff format. It includes parts for Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The score is in 4/4 time and features a variety of instruments. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score starts at measure 142. A box highlights the final measures, where the piano and guitar parts play a Dm(maj7) chord. The drums play a simple pattern of eighth notes.

ท่อนเชื่อม ผู้ประพันธ์ยังคงกำหนดให้มีมิติเสียงคลุมเครือ โดยใช้แนวคิดสำคัญ คือ นำแนวคิดด้านการบรรเลงด้วยช่วงเสียงต่ำ มาใช้ในแนวทำนองการบรรเลงของผู้เล่นเปียโนเป็นแนวคิดหลัก ด้วยการบรรเลงโน้ตระดับช่วงเสียงต่ำลงไป 2 ช่วงคู่แปดของเปียโน การบรรเลงโน้ตระดับเสียงต่ำผสมผสานกับเครื่องหมายยึดจังหวะเช่นนี้ จะทำให้เสียงคล้ายกับเครื่องตี (Percussive Sound)



ผู้ประพันธ์นำแนวคิดนี้มาใช้เพื่อสร้างความคลุมเครือมากยิ่งขึ้น และสร้างมิติเสียงให้ท่อนเชื่อมมีความเป็นเอกภาพ (สังเกตจากตัวอย่างที่ 4.29 ห้องที่ 147 เป็นต้นไป)

ตัวอย่างที่ 4.29 การบรรเลงช่วงเสียงต่ำของผู้เล่นเปียโน ห้องที่ 147-153

147

Pno.

*ff* *mf* *ff* *mf*

157<sup>b</sup>

ด้านแนวทำนองของไวโอลิน มีการนำเสนอในทิศทางที่คลุมเครือด้วยเช่นกัน โดยแนวทำนองมีแนวคิดจากโมทีฟ 2 ห้องแรกเป็นแนวคิดหลัก จากนั้นจึงเคลื่อนที่ลงครึ่งเสียง ขณะที่แนวทำนองของไวโอลินมีการเคลื่อนที่ แต่บทบาทของเชลโลมีทิศทางที่ต่างไป คือ มีการบรรเลงด้วยโน้ตเสียงค้ำทำให้สร้างความคลุมเครือมากยิ่งขึ้น ตัวอย่างที่ 4.30 แสดงถึงแนวคิดดังกล่าว ห้องที่ 171-177

ตัวอย่างที่ 4.30 แนวทำนองท่อนเชื่อม ห้องที่ 171-177

171

Vln. I

Vln. II

Vc.

Pno.

*f* *sf* *ff* *mf*

157<sup>b</sup>

บรรยากาศความคลุมเครือจะค่อย ๆ คลี่คลายลงในห้องที่ 194 การบรรเลงของเปียโนมีการเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้น และมีการบรรเลงแนวเสียงประสานระยะกว้างด้วยโน้ตในคอร์ด Cm9 จากนั้นเปียโนจะบรรเลงร่วมกับกลุ่มเครื่องสาย เพื่อสร้างมิติเสียงให้มีความเป็นเอกภาพอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 4.31)





ตัวอย่างที่ 4.32 การดำเนินคอร์ดห้องที่ 241-247

ตัวอย่างที่ 4.33 การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นขึ้นคู่ทริยโทนห้องที่ 259-267

การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นขึ้นคู่ทริยโทน

ตัวอย่างที่ 4.33 การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นขึ้นคู่ทริยโทนห้องที่ 259-267 (ต่อ)

การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นขึ้นคู่ทริยโทน

264

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Gmaj7/E

Gmaj7

Gmaj7/E

Gmaj7

B♭maj7/G

B♭maj7

B♭maj7/G

B♭maj7

#### 4.4 อรรถาธิบาย Episode IV: 'My Modal'

Episode IV: 'My Modal' มีความยาว 8.46 นาที อัตราความเร็ว  $\text{♩} = 100$  แนวคิดหลักด้าน การประพันธ์ ใช้วัตถุดิบจากการศึกษาแนวคิดของไมล์ส เดวิส ประเด็นด้านดนตรีโมดัลแจ๊ส และ ฟิวชันแจ๊ส ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดด้านโมดที่สัมพันธ์กับเสียงประสาน ตลอดจนถึงแนวคิดด้านเสียง ประสานเคลื่อนที่ช้า ผสมผสานกับแนวคิดแวมป์เป็นแนวทางสร้างสรรค์หลัก นอกจากนี้ด้านอัตรา ความเร็วผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วคงที่ โดยโครงสร้าง Episode IV: 'My Modal' มี รายละเอียดดังนี้

ตาราง 5 โครงสร้าง Episode IV: 'My Modal'

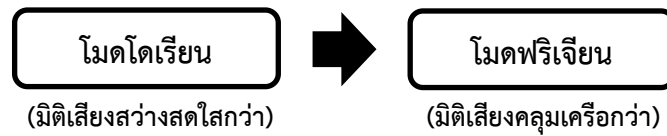
โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ้อม (Rehearsal Mark)
ท่อนนำเข้าบท ประพันธ์	อัตราความเร็ว 120, โมโตโดเรียน, แวมป์ท่อน A	1-24	A
ท่อน A	แวนซ์ท่อน A	25-44	B
	แนวทำนองหลัก	45-54	C
	ลดอัตราความเร็วลงครึ่งหนึ่ง	55-70	D
	แซกโซโฟนอิมโพรไวส์เซชัน	71-102	E
ท่อน B	ช่วงเชื่อม, แวนซ์ท่อน B	103-142	F
	โมโตฟรีเจียน	143-166	G
	แนวทำนองหลัก	167-182	H
	กีตาร์อิมโพรไวส์เซชัน	183-214	I
	แนวทำนองหลัก	215-230	J
ท่อนจบ	ช่วงจบบทประพันธ์	231-247	K

### จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

#### 4.4.1 แนวคิดสำคัญในบทประพันธ์

มิติเสียงนั้นมีความสำคัญ สามารถทำให้บทประพันธ์มีความเป็นเอกภาพ และยังสร้างบรรยากาศให้มีความรู้สึกสดใส คลุมเครือ สับสน หรือคลี่คลาย มิติเสียงจากโมดต่าง ๆ ก็ให้คุณลักษณะต่างกันออกไป บทประพันธ์นี้มีแนวทางการสร้างสรรค์ด้วยแนวคิดจากโมด โดยผู้ประพันธ์พิจารณาเลือกสรรโมดต่าง ๆ นำมาใช้เป็นแนวทางการสร้างมิติเสียง ให้บทประพันธ์ด้วยโมโตโดเรียน และโมโตฟรีเจียน หากพิจารณาเปรียบเทียบกันแล้ว โมโตโดเรียนให้คุณลักษณะมิติเสียงสว่างสดใสกว่า โมโตฟรีเจียน ที่มีทิศทางตรงกันข้ามกล่าวคือ มีมิติเสียงให้ความคลุมเครือกว่าโมโตโดเรียน โดยการแสดงนัยทั้ง 2 โมด ผู้ประพันธ์พิจารณาพร้อมกับประเด็นด้านการดำเนินคอร์ดและแนวทำนองหลัก รวมถึงทิศทางอิมโพรไวส์เซชันเป็นสำคัญ (ทั้ง 3 ประเด็นผู้ประพันธ์จะนำมากล่าวถึงด้านแนวคิด

สำคัญในบทประพันธ์เป็นหลัก) ทั้งนี้แนวทางที่กล่าวมาข้างต้น ผู้ประพันธ์กำหนดกรอบแนวคิดการสร้างสรรคไว้ดังนี้



ก่อนนำเข้าบทประพันธ์ ถูกกำหนดให้เป็นแอมป์สำคัญท่อน A และจะเป็นวัตถุประสงค์นำมาบรรเลง ซ้ำ ๆ ช่วงครึ่งแรกของบทประพันธ์ ด้านแนวคิดแอมป์ผู้ประพันธ์นำแนวคิดโมทที่จิ้งหะจากบทเพลง *Milestones* ที่ได้กล่าวถึงสาระในบทที่ 2 นำมาเป็นวัตถุประสงค์พื้นฐานการสร้างสรรค ทั้งนี้โมทที่จิ้งหะเพื่อนำมาสร้างแอมป์สำคัญนั้น จะถูกผสมผสานร่วมกับพื้นฐานการดำเนินคอร์ด Gm7-Am7-Bbmaj7-Am7 เสมือนเป็นประตูแห่งมิติเสียงสื่อถึงนัยโมด G โดเรียน (ตัวอย่างที่ 4.34)

ตัวอย่างที่ 4.34 แอมป์สำคัญของท่อน A

The musical score for Example 4.34 consists of four staves: Piano, Guitar, Bass, and Drum Set. The Piano part is marked 'mf' and features a sequence of chords: Gm7, Am7, Bbmaj7, Am7, Gm7, Am7, Bbmaj7, Am7, Gm7, Am7, Bbmaj7, Gm7, Am7. The Guitar part is marked 'mf' and features a sequence of chords: Gm7, Am7, Bbmaj7, Am7, Gm7, Am7, Bbmaj7, Am7, Gm7, Am7, Bbmaj7, Gm7, Am7. The Bass part is marked 'mf' and features a sequence of chords: Gm7, Am7, Bbmaj7, Am7, Gm7, Am7, Bbmaj7, Am7, Gm7, Am7, Bbmaj7, Gm7, Am7. The Drum Set part is marked 'mf' and features a sequence of chords: Gm7, Am7, Bbmaj7, Am7, Gm7, Am7, Bbmaj7, Am7, Gm7, Am7, Bbmaj7, Gm7, Am7.

แนวทำนองหลักถูกสร้างอยู่ในโมด G โดเรียน เพื่อเชื่อมโยงกับการดำเนินคอร์ดและนัยโมดแนวทำนองหลักสอดแทรกโน้ตนัยสำคัญของโมด G โดเรียน นั่นคือ โน้ต E ผสมผสานเข้าไปในแนวทำนองผู้เล่นแซกโซโฟนด้วย โดยเฉพาะตอนจบห้องที่ 53 (ตัวอย่างที่ 4.35) อีกทั้งผู้ประพันธ์ยังได้วางแนวเสียงเปียโนให้มีสีสัน ด้วยการใช้ทริยแอดในช่วงเสียงบนเพื่อให้โน้ต 9, 11, 13 (กรอบสี่เหลี่ยมตัวอย่างที่ 4.35)

ตัวอย่างที่ 4.35 แนวทำนองหลักห้องที่ 48-53

48

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

C/G Bb/F Bb<sup>6</sup>/G C<sup>6</sup>/A C/G Bb/F C/G

Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7 Bbmaj7 Gm7 Am7

โน้ตนี้สำคัญ

51

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

C/G D/A E/B

Bm7 E<sup>6</sup>/C#

Bm7 C#m7

บทประพันธ์จะดำเนินเข้าสู่ท่อน B ซึ่งเป็นเสมือนประตู่แห่งมิติเสียงโมดพริเจียน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 143 ด้วยการบรรเลงของผู้เล่นเปียโนนำเข้าสู่โมดพริเจียน การบรรเลงจะนำโมที่ฟัจฆวะแวมป์สำคัญช่วงครั้งแรก นำมาใช้เป็นวัตถุดิบต่อเนื่องในช่วงครึ่งหลังด้วยเช่นกัน ทิศทางการบรรเลงจะมี

แนวทางคล้ายกับแวมป์ในช่วงครั้งแรก แต่ผู้ประพันธ์กำหนดให้แนวเสียงมือขวา มีการสอดแทรกโน้ต  
นัยสำคัญโมด A ปริเจียนด้วย นั่นคือ โน้ต B $\flat$  การบรรเลงดังกล่าว จะเป็นวัตถุหลักให้กับแวมป์ช่วง  
ครึ่งหลังบทประพันธ์ต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.36)

ตัวอย่างที่ 4.36 การบรรเลงแวมป์ท่อน B ของผู้เล่นเปียโน

แนวทำนองหลักช่วงครึ่งหลัง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 151 แนวทำนองถูกสร้างขึ้นด้วยพื้นฐานโมด A  
ปริเจียน มิติเสียงโมดจะชัดเจนมากขึ้นเมื่อร่วมบรรเลงกับกลุ่มเครื่องจังหวะ เนื่องจากมีการแสดงนัย  
โมด ที่สำคัญ นั่นคือ การใช้คอร์ดที่เป็นเอกลักษณ์ของโมดประกอบเข้าด้วยกัน (ตัวอย่างที่ 4.37)

ตัวอย่างที่ 4.37 แนวทำนองหลักห้องที่ 151-158

ตัวอย่างที่ 4.37 แนวทำนองหลักห้องที่ 151-158 (ต่อ)

155

Cl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.

นัยสำคัญอีกประการที่สื่อถึงโหมดพริเจียน คือ ด้านการดำเนินคอร์ต ผู้ประพันธ์พิจารณาคอร์ต A ( $b9sus4$ ) และ B $b$  ( $b9sus4$ ) เพียง 2 คอร์ตเท่านั้นมาใช้ในการดำเนินคอร์ต คอร์ตดังกล่าวสามารถสื่อถึงนัยของโหมดพริเจียนได้ เนื่องจากโครงสร้างคอร์ตมีความสัมพันธ์กับโหมดพริเจียน กล่าวคือ มีโน้ตเอกลักษณ์สำคัญของโหมดประกอบอยู่ โดยโครงสร้างคอร์ตมักประกอบด้วย 1- $b9$ -4-5-7 (Mark Levine, 1995: 49) หากพิจารณากำหนดด้วยคอร์ต A ( $b9sus4$ ) จะประกอบด้วยโน้ต A-B $b$ -D-E-G สังเกตว่าจะมีโน้ตเอกลักษณ์สำคัญของโหมด A พริเจียน คือ โน้ต B $b$  อยู่ในโครงสร้างด้วยสังเกตจากตัวอย่างที่ 4.38



ตัวอย่างที่ 4.38 โหมด A ฟรีเจียน

**โหมด A ฟรีเจียน**

โน้ตเอกลักษณ์  $b9$  A(sus4b9)  
โน้ตเอกลักษณ์  $b9$

แนวคิดข้างต้น ผู้ประพันธ์นำมาประกอบการพิจารณาเพื่อสื่อถึงโหมดฟรีเจียน ผนวกกับนำคอร์ด A ( $b9sus4$ ) และ Bb ( $b9sus4$ ) ดังกล่าว มากำหนดเป็นการดำเนินคอร์ดในบทประพันธ์ และกำหนดให้มีการเคลื่อนที่ช้า ซึ่งการเคลื่อนที่ลักษณะเช่นนี้จะเป็นแนวคิดสำคัญของดนตรีโมดัลแจ๊ส การดำเนินคอร์ด A ( $b9sus4$ ) จะเริ่มดำเนินตั้งแต่ห้องที่ 167-198 (ตัวอย่างที่ 4.39.1) จากนั้นจึงเคลื่อนที่เข้าสู่การดำเนินคอร์ด Bb ( $b9sus4$ ) ห้องที่ 199-208 ตัวอย่างที่ (4.39.2) และการดำเนินคอร์ดจะกลับมาสู่คอร์ด A ( $b9sus4$ ) อีกครั้งในช่วงท้าย

ตัวอย่างที่ 4.39.1 การดำเนินคอร์ด A ( $b9sus4$ ) ห้องที่ 167

167  
Pno. A( $b9sus4$ ) A( $b9sus4$ ) A( $b9sus4$ )  
Gtr. *mf* A( $b9sus4$ ) A( $b9sus4$ ) A( $b9sus4$ )  
Bass *mf*  
Dr. *mf*

ตัวอย่างที่ 4.39.2 การดำเนินคอร์ด Bb ( $b9sus4$ ) ห้องที่ 199

199  
Pno. Bb( $b9sus4$ ) Bb( $b9sus4$ ) Bb( $b9sus4$ )  
Gtr. Bb( $b9sus4$ ) Bb( $b9sus4$ ) Bb( $b9sus4$ )  
Bass  
Dr.

แนวทางการอิมโพรไวส์เซชัน เนื่องจากบทประพันธ์มีพื้นฐานแนวคิดเกี่ยวกับโมด ทั้งด้านแนวทำนองและการดำเนินคอร์ด ที่สื่อถึงนัยโมดโดเรียนและฟรีเจียน อีกทั้งผู้ประพันธ์ยังได้กำหนดกรอบแนวคิดด้านการสร้างสรรค์ ด้วยแนวคิดดนตรีโมดัลแจ๊ส และฟิวชันแจ๊ส การอิมโพรไวส์เซชันจึงจำเป็นต้องสอดคล้องกับแนวคิดดังกล่าวด้วย แนวคิดหลักกำหนดให้ผู้อิมโพรไวส์เซชัน สร้างแนวทำนองจากโมดที่สัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ด อีกทั้งยังสามารถใช้แนวคิดอื่น ๆ ผสมผสาน เพื่อสร้างให้แนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันมีความน่าสนใจ ทั้งนี้การอิมโพรไวส์เซชันในบทประพันธ์นี้ เริ่มจากผู้เล่นแซกโซโฟนอิมโพรไวส์เซชัน ตั้งแต่ห้องที่ 71-102 การดำเนินคอร์ดจะสื่อถึงโมด G โดเรียน ฉะนั้นแนวทางพื้นฐานการสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชัน ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้โมด G โดเรียน ผสมผสานกับการเน้นโน้ตเอกลักษณ์โมด G โดเรียน นั่นคือ โน้ต E ทั้งนี้อาจสร้างสรรค์บทบาทโน้ตเอกลักษณ์ให้โดดเด่นมากขึ้น เช่น การใช้เป็นโน้ตเสียงค้างยาว เป็นต้น นอกจากนี้ ยังสามารถนำการคิดโมตีฟมาใช้สร้างสรรค์ได้ เช่น นำโมตีฟการอิมโพรไวส์เซชันของไมล์ส เดวิส ในบทเพลง *So What* (แสดงดังตัวอย่างที่ 4.40) นำมากำหนดเป็นกรอบแนวคิด ในการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชันของผู้เล่นแซกโซโฟน ซึ่งผู้ประพันธ์จะแสดงตัวอย่างแนวคิดดังกล่าวในตัวอย่างที่ 4.41 โดยกรอบสี่เหลี่ยมแสดงถึง การคิดโมตีฟ ไมล์ส เดวิส ที่กล่าวไว้ข้างต้นนำมาสร้างสรรค์

ตัวอย่างที่ 4.40 โมตีฟ A จากตัวอย่างที่ 2.6



ตัวอย่างที่ 4.41 ตัวอย่างแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชัน ของผู้เล่นแซกโซโฟน

Saxophone Improvisation      โมตีฟ A

70

Alto Sax.  $E_m^7$   $F\#m^7$   $Gm^7$   $F\#m^7$   $E_m^7$   $F\#m^7$   $Gm^7$   $F\#m^7$   $E_m^7$   $F\#m^7$

Pno.  $Gm^7$   $Am^7$   $B\flat maj^7$   $Am^7$   $Gm^7$   $Am^7$   $B\flat maj^7$   $Am^7$   $Gm^7$   $Am^7$

Gr.  $Gm^7$   $Am^7$   $B\flat maj^7$   $Am^7$   $Gm^7$   $Am^7$   $B\flat maj^7$   $Am^7$   $Gm^7$   $Am^7$

Bass  $Gm^7$   $Am^7$   $B\flat maj^7$   $Am^7$   $Gm^7$   $Am^7$   $B\flat maj^7$   $Am^7$   $Gm^7$   $Am^7$

Dr.  $mf$

นอกจากนี้ ยังมีการอิมโพรไวส์เซชันของกีตาร์ในบทประพันธ์นี้ด้วยเช่นกัน การกำหนดกรอบแนวคิดช่วงกีตาร์อิมโพรไวส์เซชัน ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดจากบทเพลง *So What* ประพันธ์โดยไมล์ส เดวิส มาเป็นพื้นฐานแนวคิด ซึ่งบทเพลงมีการดำเนินคอร์ดที่มีการเคลื่อนที่ช้า ตามแนวคิดดนตรี โมดัลแจ๊ส ทั้งนี้ผู้เล่นกีตาร์จะเริ่มอิมโพรไวส์เซชันนำเข้าสู่ช่วงโซโลเบรค จำนวน 2 ห้อง คือ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 181-182 ช่วงนี้นักดนตรีทุกคนจะหยุดการบรรเลง เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้เล่นกีตาร์นำเข้าสู่ช่วงกีตาร์อิมโพรไวส์ เซชัน และนักดนตรีทั้งหมดจะเริ่มบรรเลงอีกครั้ง ตั้งแต่ห้องที่ 183 เป็นต้นไป โดยมีการดำเนินคอร์ดเป็น คอร์ด A (b9sus4) และ Bb (b9sus4) กรอบแนวคิดช่วงกีตาร์อิมโพรไวส์เซชัน แสดงดังตัวอย่างที่ 4.42

ตัวอย่างที่ 4.42 โครงสร้างการดำเนินคอร์ดช่วงกีตาร์อิมโพรไวส์เซชัน ห้องที่ 183-214

A (sus4b9)                      A (sus4b9)                      Bb (sus4b9)                      A (sus4b9)

8 ห้อง                      8 ห้อง                      8 ห้อง                      8 ห้อง

กรอบแนวคิดการสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชัน ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้โมด A ฟรีเจียน เป็นแนวทางหลัก และสามารถผสมผสานแนวคิดอื่นได้ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้แสดงตัวอย่างแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชัน ดังตัวอย่างที่ 4.43 อนึ่ง แนวทำนองอิมโพรไวส์เซชัน เป็นเพียงตัวอย่างแนวทางหนึ่งเท่านั้น ผู้อิมโพรไวส์เซชันสามารถพิจารณาตีความได้ เพื่อความเหมาะสมในทิศทางการบรรเลงของตนเอง

ตัวอย่างที่ 4.43 ตัวอย่างแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชัน ของผู้เล่นกีตาร์

181

Pno.                      A (b9sus4)                      A (b9sus4)

Gtr.                      Guitar Solo Break.....                      Guitar Improvisation                      A (b9sus4)                      A (b9sus4)

Bass                      A (b9sus4)                      A (b9sus4)

Dr.                      mf

#### 4.5 อรรถาธิบาย Episode V: ‘Sinsiri’ Final

การประพันธ์ Episode V: ‘Sinsiri’ Final มีทิศทางต่างออกไปจากการประพันธ์ที่ผ่านมา กล่าวคือ เปรียบเสมือนเป็นบทสรุป จากการได้ศึกษาแนวคิดของนักดนตรีทั้ง 3 คน นำมาสร้างสรรค์ ในทิศทางตนเองมากยิ่งขึ้น ซึ่งแนวทางการประพันธ์ที่ผ่านมา นั้น จะมีพื้นฐานวัตถุดิบต่าง ๆ ส่วนใหญ่ นำแนวคิดมาจากนักดนตรีเหล่านี้ อีกทั้งยังมีการคัดทำนอง เสียงประสาน หรือแนวคิดการอิมโพรไวส์ เซชัน มาใช้อย่างหลากหลาย การประพันธ์ Episode V: ‘Sinsiri’ Final ผู้ประพันธ์จึงกำหนดให้มีทิศทาง การประพันธ์ที่ต่างออกไป ด้วยเหตุผลข้างต้น โดยจะกำหนดวัตถุดิบขึ้นมาใหม่ และไม่มีการ คัดลอกประเด็นต่าง ๆ ดังเช่นที่ผ่านมา แต่ยังคงนำแนวคิดจากนักดนตรีทั้ง 3 คน มาเป็นพื้นฐานการ สร้างสรรค์ ทั้งนี้ Episode V: ‘Sinsiri’ Final มีความยาว 9.20 นาที ประกอบด้วยอัตราความเร็ว 2 ระดับ คือ  $\text{♩}=140$  และเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น  $\text{♩}=160$  โครงสร้างบทประพันธ์ แบ่งรายละเอียดได้ ดังนี้



ตาราง 6 โครงสร้าง Episode V: 'Sinsiri' Final

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ้อม (Rehearsal Mark)
ท่อนนำเข้าบท ประพันธ์	อัตราความเร็ว 140 แวนป์, ส่วนหนึ่งของ A	1-18	A
ท่อน A	แวนป์, แนวทำนองหลัก	19-30	B
		31-63	C
		64-75	D
	แซกโซโฟนอิมโพรไวส์เซชัน	76-114	E
	เปียโนอิมโพรไวส์เซชัน	115-153	F
	ช่วงเชื่อม กลุ่มคอร์ตทริยแอด	154-181	G
ท่อน B	อัตราความเร็ว 160 แวนป์, ความเข้มเสียง	182-259	H
ท่อนจบ	ย้อนความท่อน A แวนป์,	260-279	I
		280-312	J
		313-330	K

#### 4.5.1 แนวคิดสำคัญในบทประพันธ์

บทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์ใช้โมทีฟจังหวะเป็นวัตถุดิบหลักท่อน A โมทีฟจังหวะที่กำหนดขึ้น มีความยาวของประโยคจำนวน 6 ห้อง โดยแนวคิดหลักอยู่ที่ 3 ห้องแรก และจะถูกบรรเลงซ้ำอีกครั้ง ใน 3 ห้องถัดไป ซึ่งในช่วงจบประโยคโมทีฟจังหวะ ผู้ประพันธ์ได้สร้างความแตกต่างเล็กน้อย นอกจากนี้โมทีฟจังหวะยังผสมผสานด้วยลักษณะจังหวะขัด ผนวกกับเน้นในจังหวะตกและยก ส่วนใหญ่การเน้นจะมีได้ให้ความสำคัญกับการเน้นในจังหวะหนัก โมทีฟจังหวะที่กำหนดขึ้นจะเป็นส่วนสำคัญ ในการนำมาทำเป็นแวนป์ท่อน A และจะมีส่วนทำหน้าที่ขับเคลื่อนบทประพันธ์ต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.44)

## ตัวอย่างที่ 4.44 โหมตีฟัจงหะท่อน A



เมื่อได้แนวคิดด้านโหมตีฟัจงหะแล้วจึงนำมาสร้างเป็นแวนซ์ ด้วยการกำหนดการดำเนินคอร์ด ช่วงแวนซ์เป็นคอร์ด Dm9-Gm7-Am7-Bm7-Fm9-Gm9 ซึ่งการดำเนินคอร์ดของผู้เล่นกีตาร์ จะบรรเลงด้วยการวางแนวเสียงแบบดรอพ 2 และดรอพ 3 ผสมผสานกัน ด้านการบรรเลงแวนซ์ช่วงต้น ท่อน A นั้นผู้ประพันธ์กำหนดให้โหมตีฟัจงหะ ที่นำมาสร้างเป็นแวนซ์บรรเลงด้วยกีตาร์และเบส ทั้งนี้ ผู้เล่นกลองจะสนับสนุนด้วยการบรรเลงกระเดื่องให้สอดคล้องกันกับจังหวะของแวนซ์ที่เกิดขึ้น ผู้ประพันธ์นำแนวคิดนี้มาใช้ในการประพันธ์ เพื่อให้การบรรเลงมีความสอดคล้องและสร้างความเป็นเอกภาพให้กับแวนซ์ (ตัวอย่างที่ 4.45)

## ตัวอย่างที่ 4.45 แวนซ์ท่อน A ห้องที่ 1-6

ห้องที่ 31-63 ของท่อน A มิติเสียงจะต่างออกไปจากการบรรเลงแวนซ์สำคัญก่อนหน้านี้ โดยผู้ประพันธ์ใช้แนวคิด ด้านการใช้คอร์ดทบสิบเอ็ดไมเนอร์ (Minor Eleventh Chord) มาสร้างมิติเสียง

ให้หลากหลาย ผสมผสานกับแนวคิดการบรรเลงด้วยกลุ่มโน้ต 3 ตัว เพื่อสร้างสีสันให้กับคอร์ดทาบสิบเอ็ดไมเนอร์มากยิ่งขึ้น โดยกลุ่มโน้ต 3 ตัวจะเป็นโน้ต 3, 7 และ 11 ของคอร์ด ทั้งนี้คอร์ด Em11 มีการใช้กลุ่มโน้ต 3 ตัว ได้แก่โน้ต 3 (โน้ต G) ,7 (โน้ต D) และ 11 (โน้ต A) ส่วนคอร์ด C#m11 ก็ถูกนำมาสร้างสีสันด้วยโน้ต 3 (โน้ต E) ,7 (โน้ต B) และ 11 (โน้ต F#) เช่นกัน การบรรเลงกลุ่มโน้ต 3 ตัว จะบรรเลงโน้ตที่มีระยะห่างกัน 1 ช่วงคู่แปด ด้วยโน้ตสามพยางค์ (ตัวอย่างที่ 4.46)

แนวคิดข้างต้นจะถูกบรรเลงด้วยผู้เล่นเปียโน โดยกำหนดให้บรรเลงช่วงเสียงที่สูงขึ้นกว่าช่วงบรรเลงแวมป์ เพื่อสร้างความโดดเด่นให้กลุ่มโน้ต 3 ตัว การบรรเลงช่วงนี้ จะสร้างมิติเสียงในทิศทางที่ผ่อนคลายกว่าช่วงการบรรเลงแวมป์ อีกทั้งการบรรเลงของกีตาร์และเบสมีการบรรเลงประกอบด้วยโน้ตตัวกลมเป็นส่วนใหญ่ จึงเปรียบเสมือนเป็นจุดพักของการขับเคลื่อนให้ท่อน A มีการผ่อนคลายลงเนื่องจากแนวคิดโมทีฟจังหวะของแวมป์ มีการขับเคลื่อนด้วยลักษณะจังหวะขัดผสมผสานกับเน้นในจังหวะตกและยกสม่ำเสมอ ผนวกกับมิติเสียงถูกบรรเลงซ้ำกันอย่างต่อเนื่องหลายห้อง เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 31 ผู้ประพันธ์จึงสร้างความผ่อนคลายลง ก่อนจะกลับมาขับเคลื่อนการบรรเลงแวมป์อีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 4.46)

ตัวอย่างที่ 4.46 การบรรเลงกลุ่มโน้ต 3 ตัว ห้องที่ 31-33

กลุ่มโน้ต 3 ตัว

The musical score for Example 4.46, measures 31-33, is presented in 4/4 time. It consists of four staves: Piano (Pho.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The Piano part features a melodic line with triplets of eighth notes, starting on a G4 and moving up to an F#5. The Guitar part shows chords Em11, Em11, and C#m11. The Bass part shows a simple bass line with notes G2, D2, and A2. The Drums part shows a steady pattern of eighth notes. The dynamic marking is mf throughout.

การบรรเลงห้องที่ 31-39 ผู้ประพันธ์ยังได้กำหนดให้แนวเสียงกีตาร์ มีแนวเสียงประกอบด้วยกลุ่มโน้ต 3 ตัว ผสมผสานกับการเคลื่อนที่ในแนวเสียง มากกว่าจะมีการบรรเลงด้วยแนวเสียงเดิมจากคอร์ดเดียวกัน โดยแนวเสียงมีการเคลื่อนที่ 1 โน้ต จากแนวเสียงคอร์ดเดียวกัน เพื่อสร้างความต่อเนื่องค่อย ๆ เปลี่ยนมิติเสียง และต้องมีความกระตือรือร้นของแนวเสียงน้อย ทั้งนี้แนวคิดดังกล่าว

ผู้ประพันธ์พิจารณาจากการบรรเลงสนับสนุนของผู้เล่นกีตาร์ ต้องไม่ลดทอนบทบาททากลุ่มโน้ต 3 ตัวของผู้เล่นเปียโน จึงได้สร้างความต่อเนื่องในแนวเสียงกีตาร์ มากกว่าจะใช้แนวเสียงที่กระโดด เพื่อเปิดโอกาสให้บทบาทของผู้เล่นเปียโนมีความโดดเด่น (ตัวอย่างที่ 4.47)

ตัวอย่างที่ 4.47 การวางแนวเสียงของผู้เล่นกีตาร์ ห้องที่ 31-39

31 Em<sup>11</sup> Em<sup>11</sup> C<sup>#m</sup><sup>11</sup> C<sup>#m</sup><sup>11</sup>

35 B<sup>b</sup>m<sup>11</sup> B<sup>b</sup>m<sup>11</sup> G<sup>m</sup><sup>11</sup> G<sup>m</sup><sup>11</sup> G<sup>m</sup><sup>11</sup>

mf

นอกจากนี้แนวคิดด้านแนวทำนองสำเนียงบีบ็อพ ผู้ประพันธ์กำหนดให้ปรากฏขึ้นในแนวทำนองของผู้เล่นคลาริเน็ต ช่วงห้องที่ 32-37 โดยแนวทำนองมีการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยโน้ตครึ่งเสียง ซึ่งผู้ประพันธ์นำแนวคิดสร้างสรรค์แนวทำนองสำเนียงบีบ็อพ มาจากชาร์ลี ปาร์คเกอร์ แนวคิดดังกล่าวยังปรากฏอีกช่วงห้องที่ 82-89 และ 280-287 (ตัวอย่างที่ 4.48)

ตัวอย่างที่ 4.48 แนวทำนองสำเนียงบีบ็อพของผู้เล่นคลาริเน็ต ช่วงห้องที่ 32-37

cl. 32

Vn. 1

Vn. 2

Vc.

ผู้ประพันธ์ได้สอดแทรกแนวคิด การดำเนินคอร์ดที่มีการเคลื่อนที่แบบสมมาตร ซึ่งนำแนวคิดพื้นฐานมาจากระบบ Coltrane Change นำมาสร้างมิติเสียงช่วงห้องที่ 56-63 อนึ่ง การเคลื่อนที่แบบสมมาตรนี้ เป็นการเคลื่อนที่ระยะห่างกัน 1 เสียงเต็ม มิได้มีการเคลื่อนที่สัมพันธ์กับขั้นคู่ 3 ดังเช่นที่กล่าวถึงไว้ในแนวคิดระบบ Coltrane Change ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์นำแนวคิดด้านการเคลื่อนที่แบบสมมาตร จากแนวคิดระบบดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ และนำเสนอในอีกทิศทางหนึ่ง ด้วยการกำหนดให้การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นครึ่งละ 1 เสียงเต็ม (แบบสมมาตร) โดยการเคลื่อนที่นี้จะใช้กับการดำเนิน



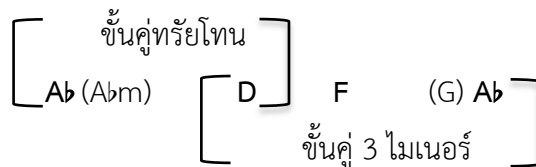
คอร์ดห้องที่ 56 เริ่มจากคอร์ด Cm7<sup>b</sup>13-Dm7<sup>b</sup>13-Em7<sup>b</sup>13 และบรรเลงซ้ำอีกครั้งหนึ่ง ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 4.49)

ตัวอย่างที่ 4.49 การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นครึ่งละ 1 เสียงเต็ม ห้องที่ 56-63

56 Cm7<sup>b</sup>13 Dm7<sup>b</sup>13 Em7<sup>b</sup>13 การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นครึ่งละ 1 เสียงเต็ม

60 Cm7<sup>b</sup>13 Dm7<sup>b</sup>13 Em7<sup>b</sup>13 การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นครึ่งละ 1 เสียงเต็ม

ช่วงเชื่อม ผู้ประพันธ์นำแนวคิดด้านทฤษฎีแอด มาสร้างสีสันให้การดำเนินคอร์ดท่อนนี้ โดยมีการใช้ทฤษฎีแอดเมเจอร์และทฤษฎีแอดไมเนอร์ นำมาสร้างสรรค์ช่วงห้องที่ 162-173 การดำเนินคอร์ดประกอบด้วยคอร์ด Ab-Abm-D-F-G-Ab ซึ่งแนวคิดด้านการสร้างสรรค์การดำเนินคอร์ดข้างต้น ผู้ประพันธ์ มีแนวคิดกำหนดการเคลื่อนที่ของการดำเนินคอร์ด จากการสอดแทรกระยะเวลาเคลื่อนที่ด้วยขั้นคู่ทริยโทนและขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากแนวคิดข้างต้นได้ผลลัพธ์เป็นชุดคอร์ดหลัก คือ Ab-D-F-Ab สังเกตว่าจะมีเพียง 4 คอร์ดเท่านั้น และคอร์ดเริ่มต้นกับคอร์ดสุดท้ายจะเป็นคอร์ดเดียวกัน คือ Ab แต่ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มคอร์ด Abm และคอร์ด G เข้าไปผสมผสานแทรกตัวเข้ากับชุดคอร์ดหลักดังกล่าว จึงทำให้ได้ผลลัพธ์เป็นคอร์ด Ab-Abm-D-F-G-Ab ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น (ตัวอย่างที่ 4.50)



นอกจากจะมีการดำเนินคอร์ดดังกล่าวแล้ว ตั้งแต่ห้องที่ 174-176 กำหนดให้ผู้เล่นแซกโซโฟนอิมโพรไวส์เซชันอีกครั้ง (อิมโพรไวส์เซชันครั้งแรก ห้องที่ 76-106) โดยผู้ประพันธ์กำหนดให้ต้องบรรเลงด้วยลักษณะจังหวะที่มีความหนาแน่น ปรากฏในแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชัน เช่น ผสมผสานด้วยโน้ตเข้บ็ต 2 ชั้นหรือมากกว่านั้น เพื่อช่วยทำให้เกิดความแตกต่างจากการอิมโพรไวส์เซชันครั้งแรก อีกทั้งยังสร้างมิติเสียงให้มีความคลุมเครือ ผสมผสานกับการบรรเลงช่วงนี้

ของคลาริเน็ตและกลุ่มเครื่องสายก็มีแนวทำนองที่ไม่ชัดเจน หากเปรียบแล้วก็เหมือนต่างคนต่างแย่งกันสนทนาเรื่องราวของตนเอง จากนั้น บทประพันธ์จะคลี่คลายลงในห้องที่ 180 ซึ่งเป็นช่วงจบท่อน A และจะดำเนินเข้าสู่ท่อน B ต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.50)

ตัวอย่างที่ 4.50 แนวทำนองห้องที่ 174-176

ท่อน B เป็นท่อนที่สร้างความแตกต่างจากท่อน A อีกทั้งยังเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น  $\text{♩} = 160$  แนวคิดโดยรวม ผู้ประพันธ์ใช้การสร้างสรรค์จากการบรรเลงโน้ตซ้ำ ๆ ผสมผสานกับบรรเลงไล่ระดับความเข้มเสียง ตั้งแต่ระดับเสียงเบาไปจนกระทั่งดังเป็นแนวคิดพื้นฐาน ผนวกกับการบรรเลงสลับแนวทำนองกันของกลุ่มเครื่องเป่าลมไม่รวมถึงกลุ่มเครื่องสาย สลับแนวทำนองกับเปียโนและกีตาร์

ช่วงแรกของท่อน B เป็นการนำวัดดูติบจากการย่อยทำนองเปียโนท่อน A ห้องที่ 1 นำมาสร้างสรรค์ โดยนำโน้ต 4 ตัว คือโน้ต A-A-G-A รวมถึงลักษณะจังหวะ นำมาสร้างแนวทำนองด้วยการบรรเลงซ้ำ ๆ ซึ่งช่วงแรกจะถูกบรรเลงด้วยกีตาร์และเปียโน ด้านการบรรเลงสนับสนุนของกลอง ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีการบรรเลงที่เน้นลักษณะจังหวะให้สอดคล้องกับกีตาร์และเปียโน ส่วนเบสจะบรรเลงลักษณะเดียวกัน แต่จะมีการใช้โน้ตต่างออกไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพให้ท่อน B (ตัวอย่างที่ 4.51-4.52)

ตัวอย่างที่ 4.51 การย่อยทำนองเปียโนท่อน A ห้องที่ 1

ตัวอย่างที่ 4.52 แนวทำนองท่อน B ห้องที่ 194-207

194  $\text{♩} = 160$

Pno. *mf*

Gtr. *mf*

Bass

Dr. *mf*

201

Pno. *mf*

Gtr.

Bass *mf*

Dr.

แนวทำนองกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้รวมถึงกลุ่มเครื่องสาย เริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 210 โดยแนวทำนองจะเป็นการบรรเลงด้วยโน้ตตัวเดียวซ้ำ ๆ กันในแต่ละเครื่องดนตรี อีกทั้งยังมีการกำหนดให้บรรเลงไล่ระดับความเข้มเสียง ตั้งแต่ระดับเสียงเบา (*pp*) ไปจนกระทั่งดัง (*fff*) และมีการบรรเลงโต้ตอบกันไปมาของแจ๊สวงเล็ก กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ รวมถึงกลุ่มเครื่องสาย (ตัวอย่างที่ 4.53)

ตัวอย่างที่ 4.53 แนวทำนองห้องที่ 210-215

210

Cl. *pp* *fff* *pp* *fff*

Vln. 1 *pp* *fff* *pp* *fff*

Vln. 2 *pp* *fff* *pp* *fff*

Vc. *pp* *fff* *pp* *fff*

Alto Sax. *pp* *fff* *pp* *fff*

จากนั้นจะเริ่มสลับแนวทำนองการบรรเลง กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้รวมถึงกลุ่มเครื่องสาย สลับกับเปียโนและกีตาร์ การบรรเลงจะได้ตอบสนองกลับไปอย่างต่อเนื่อง สังเกตว่าวัตถุบิด้านแนวทำนองจะมีปริมาณน้อยมาก เพียงนำการย่อทำนองเปียโนท่อน A ห้องที่ 1 มาสร้างสรรค์ ทั้งนี้แนวทำนองอาจมีการเคลื่อนที่บ้างเล็กน้อยเพื่อให้มิติเสียงเป็นไปตามแนวทางที่กำหนดไว้ แนวคิดข้างต้นนี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นการสลับแนวคิดการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ ให้มีการขับเคลื่อนไปในทิศทางที่หลากหลาย ทั้งนี้ตัวอย่างที่ 4.54 แสดงถึงแนวคิดข้างต้น ช่วงห้องที่ 210-215

ตัวอย่างที่ 4.54 แนวทำนองห้องที่ 210-215

The musical score for measures 210-215 is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Cl. (Clarinet):** Measures 210-211: *pp* (pianissimo) with a crescendo to *fff* (fortississimo). Measures 212-213: Rest. Measures 214-215: *pp* with a crescendo to *fff*.
- Vln. 1 (Violin 1):** Measures 210-211: *pp* with a crescendo to *fff*. Measures 212-213: Rest. Measures 214-215: *pp* with a crescendo to *fff*.
- Vln. 2 (Violin 2):** Measures 210-211: *pp* with a crescendo to *fff*. Measures 212-213: Rest. Measures 214-215: *pp* with a crescendo to *fff*.
- Vc. (Viola):** Measures 210-211: *pp* with a crescendo to *fff*. Measures 212-213: Rest. Measures 214-215: *pp* with a crescendo to *fff*.
- Alto Sax. (Alto Saxophone):** Measures 210-211: *pp* with a crescendo to *fff*. Measures 212-213: Rest. Measures 214-215: *pp* with a crescendo to *fff*.
- Pno. (Piano):** Measures 210-211: *mp* (mezzo-piano). Measures 212-213: *pp* with a crescendo to *fff*. Measures 214-215: *mp*.
- Str. (Guitar):** Measures 210-211: *mp*. Measures 212-213: *pp* with a crescendo to *fff*. Measures 214-215: *mp*.
- Bass:** Measures 210-211: *mp*. Measures 212-213: *pp* with a crescendo to *fff*. Measures 214-215: *mp*.
- Dr. (Drums):** Measures 210-211: *mp*. Measures 212-213: *pp* with a crescendo to *fff*. Measures 214-215: *mp*.

นอกจากการสลับแนวทำนองกันของกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ รวมถึงกลุ่มเครื่องสายกับเปียโนและกีตาร์แล้ว ยังมีแนวความคิดลดทอนแนวทำนองให้ต่างออกไปจากช่วงแรก โดยจะเริ่มลดทอนลงตั้งแต่ห้องที่ 252-254 จากตัวอย่างที่ 4.55 แสดงถึงการลดทอนแนวทำนองที่สลับแนวกัน ของกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้รวมถึงกลุ่มเครื่องสายสลับกับเปียโนและกีตาร์ สังเกตว่าห้องที่ 250 แนวทำนองกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้รวมถึงกลุ่มเครื่องสาย จะมีแนวทำนองความยาวจำนวน 2 ห้อง จากนั้นจึงสลับการบรรเลงคล้ายกับเปียโนและกีตาร์จำนวน 1 ห้อง (ห้องที่ 252) และกลับไปบรรเลงแนวทำนองคล้ายกับห้อง 250 อีกครั้ง ในห้องที่ 253 แต่จะบรรเลงเพียง 1 ห้องเท่านั้น ลำดับสุดท้ายห้องที่ 254 มีการบรรเลงแนวทำนองแนวความคิดคล้ายกับห้องที่ 252-253 อีกครั้งแต่จะบรรเลงเพียง 2 จังหวะแรกเท่านั้น ส่วนในจังหวะที่ 3-4 สลับมาบรรเลงแนวทำนองห้องที่ 253 ตามลำดับ

แนวคิดที่กล่าวมาข้างต้น เพื่อสร้างสีสันให้มิติเสียงมีการขับเคลื่อนให้มีการเคลื่อนที่เร็วขึ้น นำไปสู่ช่วงคลีคลายตรงห้องที่ 261 ต่อไป หลังจากนั้นบทประพันธ์จะดำเนินเข้าสู่ช่วงท้าย โดยช่วงนี้เป็นการย้อนความของแอมป์ท่อน A อีกครั้ง แต่มีอัตราความเร็วที่ต่างไป คือ  $\text{♩} = 160$  และจะดำเนินไปจนกระทั่งจบ Episode V: 'Sinsiri' Final (ตัวอย่างที่ 4.55)

ตัวอย่างที่ 4.55 แนวทำนองห้องที่ 250-254

ลดทอนแนวทำนอง

250

Cl.  $pp$   $fff$   $f$   $pp$   $fff$   $f$   $pp$   $fff$

Vln. 1  $pp$   $fff$   $f$   $pp$   $fff$   $f$   $pp$   $fff$

Vln. 2  $pp$   $fff$   $f$   $pp$   $fff$   $f$   $pp$   $fff$

Vc.  $pp$   $fff$   $f$   $pp$   $fff$   $f$   $pp$   $fff$

Alto Sax.  $pp$   $fff$   $f$   $pp$   $fff$   $f$   $pp$   $fff$

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

## บทที่ 5

### สรุปบทประพันธ์ และอภิปรายผล

การสร้างสรรค์คุณนิพนธ์การประพันธ์เพลง ‘ไตรศร’ เดอะซินเธติคแจ๊สโพลีเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สสองซอมเบล ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ในบริบทดนตรีแจ๊ส และได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาแนวคิดนักดนตรีแจ๊สในศตวรรษที่ 20 ที่ทรงคุณค่าเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส พวกเขาเหล่านี้มีส่วนทำให้ดนตรีแจ๊สพัฒนาไปตามยุคสมัย ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นก่อเกิดเป็นมรดกทางความคิด มาจนถึงปัจจุบัน การศึกษาแนวคิดต่าง ๆ ของเหล่านักดนตรี ทำให้ผู้ประพันธ์มีความประสงค์นำแนวคิดของพวกเขาเป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์ในที่สุด โดย Episode I: ‘Kwan’ Introduction เป็นการนำชื่อเล่นของผู้ประพันธ์มาใช้เป็นตัวแทนสื่อถึงจินตนาการในการประพันธ์ Episode II: ‘Red Bird’ เป็นการนำความประทับใจในบริบทของ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ มาสร้างสรรค์ Episode III: ‘Pedal Trane’ ประพันธ์ขึ้นจากแนวคิดที่ซับซ้อนของ จอห์น โคลเทรน Episode IV: ‘My Modal’ แรงบันดาลใจจากมิติเสียงอันทันสมัยของ ไมล์ส เดวิส และ Episode V: ‘Sinsiri’ Final เป็นบทสรุปจากการศึกษานักดนตรีทั้ง 3 คน จากขั้นตอนกระบวนการต่าง ๆ ตลอดจนถึงแนวคิดการประพันธ์ ที่กล่าวถึงไปแล้วใน บทที่ผ่านมาทั้งหมด ทำให้สามารถสรุปบทประพันธ์ และอภิปรายผลในประเด็นดังนี้

#### 5.1 สรุปบทประพันธ์

Episode I: ‘Kwan’ Introduction มีความยาว 2.18 นาที เป็นเสมือนปฐมบทนำเข้าสู่บทประพันธ์ทั้งหมด ผ่านการบรรเลงของเหล่านักดนตรีแจ๊สวงเล็ก ซึ่งผู้ประพันธ์กำหนดแนวทางให้หยิบยกเอาวัตถุดิบจาก Episode ทั้งหมดมาสร้างสรรค์ โดยนำแนวคิดแอมป์สำคัญใน Episode V: ‘Sinsiri’ Final มาใช้เป็นแนวคิดหลัก ผสมผสานกับกำหนดให้มีการเคลื่อนที่แบบสมมาตร ด้วยการเคลื่อนที่ลง-ขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ และการเคลื่อนที่ของแอมป์จะกลับมายังจุดเริ่มต้นในตอนท้าย นอกจากนี้ ยังมีแนวคิดสำคัญอีก คือ สลับกับการบรรเลงวัตถุดิบจาก Episode ทั้งหมดผ่านนักดนตรีแต่ละคน เริ่มจาก ผู้เล่นเบสและผู้เล่นเปียโน บรรเลงวัตถุดิบจาก Episode III: ‘Pedal Trane’ ตามด้วยผู้เล่นกีตาร์บรรเลงวัตถุดิบจาก Episode II: ‘Red Bird’ ลำดับต่อไปเป็นการบรรเลงด้วยผู้เล่นแซกโซโฟน บรรเลงวัตถุดิบจาก Episode IV: ‘My Modal’ และผู้เล่นกลองบรรเลงวัตถุดิบจาก Episode V: ‘Sinsiri’ Final

Episode II: ‘Red Bird’ มีความยาว 9.05 นาที ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาแนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ เป็นแนวทางหลักด้านบริบททางดนตรีบีบ็อพ ผู้ประพันธ์นำวัตถุดิบด้านการดำเนินคอร์ด ii-V-I และการดำเนินคอร์ดริทึมเซนต์ ผสมผสานกับแนวทำนองสำเนียงบีบ็อพ มา

สร้างสรรค์ โดยแนวทางการดำเนินคอร์ตช่วงแรก เป็นแนวคิดการดำเนินคอร์ตบลูส์ จากนั้นจึงเป็นการดำเนินคอร์ต ii-V-I และการดำเนินคอร์ตริทิมเซนต์ ตามลำดับ ซึ่งการดำเนินคอร์ตริทิมเซนต์ ผู้ประพันธ์นำแนวคิดการดำเนินคอร์ตมาจากบทเพลง *Red Cross* ประพันธ์โดยชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ด้านแนวทำนองสำเนียงบีบ็อพ ผู้ประพันธ์นำวัตถุดิบแนวทำนองมาจากบทเพลง *Red Cross* เป็นพื้นฐานการสร้างสรรค์ นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาแนวทำนองด้วยการบรรเลงถอยหลัง เพื่อสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์อีกด้วย

Episode III: '*Pedal Trane*' มีความยาว 11.43 นาที แรงบันดาลใจจากการศึกษาแนวคิดของจอห์น โคลเทรน ด้านระบบ Coltrane Changes และแนวคิดการอิมโพรไวส์เซชันด้วย *Sheets of Sound* อีกทั้งนำแนวทำนองเสียงค้ำในแนวเบส คัดมาจากบทเพลง *Naima* ประพันธ์โดยจอห์น โคลเทรน นำมาสร้างสรรค์ ด้านแนวคิดระบบ Coltrane Changes ผู้ประพันธ์สังเคราะห์ประเด็นการเคลื่อนที่แบบสมมาตร ตลอดจนถึงการเคลื่อนที่สัมพันธ์กับคู่ 3 เมเจอร์ มาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับเปลี่ยนกุญแจเสียงท่อน A เริ่มจากกุญแจเสียง D เมเจอร์ ไปยังกุญแจเสียง F# และ Bb เมเจอร์ ตามลำดับ ด้านการบรรเลงประกอบของเปียโนในท่อน A นั้น ถูกกำหนดให้มีแนวเสียงประสานระยะกว้างและมีความหนาแน่นลักษณะจิ้งหะเบาบาง ส่วนด้านแนวคิด *Sheets of Sound* ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เล่นแซกโซโฟน บรรเลงแนวคิดในช่วงอิมโพรไวส์เซชัน โดยนำวัตถุดิบโมทีฟจากท่อน A มาสร้างสรรค์

Episode IV: '*My Modal*' มีความยาว 8.46 นาที ผลพวงแรงบันดาลใจจากการศึกษาแนวคิดไมล์ส เดวิส ด้านบริบทดนตรีโมดัลแจ๊ส และพิวซันแจ๊ส ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดด้านโมดที่สัมพันธ์กับเสียงประสาน ตลอดจนแนวคิดด้านเสียงประสานเคลื่อนที่ช้า ผสมผสานกับแนวคิดแวมป์ เป็นแนวทางสร้างสรรค์หลัก แวมป์สำคัญท่อน A ผู้ประพันธ์นำแนวคิดโมทีฟจิ้งหะมาจากบทเพลง *Milestones* ประพันธ์โดยไมล์ส เดวิส นำมาสร้างสรรค์ ด้านแนวทำนองหลักบทเพลง สร้างจากพื้นฐานโมด G โดเรียนและโมด A ฟริเจียนเป็นหลัก และจะเชื่อมโยงกับการดำเนินคอร์ตตลอดจนนัยของโมด โดยโมด G โดเรียนมีการดำเนินคอร์ตเป็น Gm7-Am7-Bbmaj7-Am7 และโมด A ฟริเจียนมีการดำเนินคอร์ตเพียงคอร์ตเดียว คือ A (b9sus4) ด้านการอิมโพรไวส์เซชัน กำหนดให้ผู้เล่นแซกโซโฟนนำโมทีฟการอิมโพรไวส์เซชันของไมล์ส เดวิส ในบทเพลง *So What* มาผสมผสานกับการสร้างสรรค์แนวทำนองด้วยโมดโดเรียน ส่วนการอิมโพรไวส์เซชันของผู้เล่นกีตาร์ กำหนดให้สร้างแนวทำนองจากโมดฟริเจียน ที่สัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ต A (b9sus4) และ Bb (b9sus4) ซึ่งการดำเนินคอร์ตจะมีการเคลื่อนที่ช้า

Episode V: '*Sinsiri*' Final มีความยาว 9.20 นาที เป็นบทสรุปจากการได้ศึกษาแนวคิดของนักดนตรีทั้ง 3 คนที่สำคัญในศตวรรษที่ 20 นำมาสร้างสรรค์ในทิศทางตนเองมากยิ่งขึ้น ซึ่งแนวทาง

การประพันธ์ที่ผ่านมา นั้น ส่วนใหญ่นำวัสดุดิบมาจากนักดนตรีทั้ง 3 คน อีกทั้งยังมีการคัดทำนอง เสียงประสาน หรือการอิมโพรไวส์เซชัน มาใช้อย่างหลากหลาย ด้วยเหตุผลข้างต้นนี้ ผู้ประพันธ์จึง กำหนดให้มีทิศทางของการประพันธ์ที่ต่างออกไป โดยจะกำหนดวัสดุดิบขึ้นมาใหม่ และไม่มีกรัดลอก ประเด็นต่าง ๆ แต่ยังคงใช้แนวคิดจากการศึกษาประเด็นต่าง ๆ ของนักดนตรีทั้ง 3 คน มาเป็นแนวทางการประพันธ์

ผู้ประพันธ์ใช้โมทีฟจังหวะเป็นวัสดุดิบหลัก นำมาสร้างเป็นแอมป์สำคัญในตอน A ซึ่ง แนวคิดการสร้างแอมป์ ได้จากการศึกษาแนวคิดของไมล์ส เดวิส ในบทที่ 2 ด้านการดำเนินคอร์ดช่วง แอมป์กำหนดด้วยคอร์ด Dm9-Gm7-Am7-Bm7-Fm9-Gm9 ผู้ประพันธ์ยังได้สอดแทรกการดำเนิน คอร์ดที่มีการเคลื่อนที่แบบสมมาตร โดยนำแนวคิดพื้นฐานมาจากระบบ Coltrane Changes ด้วยการเคลื่อนที่แบบสมมาตรระยะห่างกัน 1 เสียงเต็ม ตรงห้องที่ 56 เริ่มจาก Cm7b13-Dm7b13-Em7b13 อีกทั้งช่วงเชื่อม ผู้ประพันธ์นำทริยแอดมาสร้างสีสันให้การดำเนินคอร์ด Ab-Abm-D-F-G-Ab จะสอดแทรกระยะการเคลื่อนที่ด้วยชั้นคู่ทริยโทนและชั้นคู่ 3 ไมเนอร์ เข้าไปผสมผสาน

แนวทำนองสำเนียงบีบ้อพ จากการศึกษาแนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ จะปรากฏใน แนวทำนองของคลาริเน็ตช่วงห้องที่ 31-37, 82-89 และ 280-287 โดยแนวทำนองมีการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยโน้ตครึ่งเสียง ซึ่งผู้ประพันธ์นำแนวคิดสร้างสรรค์แนวทำนองสำเนียงบีบ้อพ มาจากชาร์ลี ปาร์คเกอร์ เพื่อสร้างมิติเสียงให้กับแนวทำนองของบทประพันธ์มีความหลากหลาย

ท่อน B เป็นการนำวัสดุดิบ จากการย่อทำนองเปียโนท่อน A ห้องที่ 1 นำมา สร้างสรรค์และกำหนดให้บรรเลงไล่ระดับความเข้มเสียง ตั้งแต่ระดับเสียงเบา (*pp*) ไปจนกระทั่งดัง (*fff*) บรรเลงโต้ตอบกัน และผสมผสานแนวคิดการลดทอนแนวทำนองให้สั้นลง ของแจ๊สวงเล็กกับ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้รวมถึงกลุ่มเครื่องสาย เพื่อสร้างมิติเสียงที่แตกต่างออกไปเครื่องเป่าลมไม้รวมถึง กลุ่มเครื่องสาย เพื่อสร้างมิติเสียงที่แตกต่างออกไป

## 5.2 การจับบทบาทหน้าที่วงดนตรี

ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้รูปแบบแจ๊สวงเล็ก ผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และ กลุ่มเครื่องสาย โดยแบ่งออกเป็นกลุ่มต่าง ๆ ดังนี้ แจ๊สวงเล็กประกอบด้วย เปียโน เบส กีตาร์ กลอง กลุ่ม เครื่องเป่าลมไม้ประกอบด้วย แซกโซโฟน คลาริเน็ต และกลุ่มเครื่องสายประกอบด้วย ไวโอลิน เชลโล บบาทบาทหน้าที่ของแจ๊สวงเล็กผู้ประพันธ์กำหนดให้มีหน้าที่หลัก คือ เป็นส่วนสำคัญในการขับเคลื่อนบท ประพันธ์ ให้มีลีลาเป็นไปตามแนวทางที่กำหนดไว้ เช่น บรรเลงลีลาจังหวะสวิง หรือร็อก เป็นต้น นอกจากนี้ แจ๊สวงเล็กยังมีหน้าที่สนับสนุนการบรรเลงของกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสายด้วย เช่น กรณีการบรรเลงสนับสนุนให้กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสายมีความโดดเด่น แจ๊สวงเล็กจะ



ลดบทบาทการขับเคลื่อนบทประพันธ์ลง โดยเฉพาะการบรรเลงสนับสนุนกลุ่มเครื่องสาย ที่มีผู้บรรเลงไม่มากนัก หากแจ๊สวงเล็กบรรเลงร่วมกันในระดับความเข้มข้นที่มาก อาจทำให้กลุ่มเครื่องสายถูกลดบทบาทลงไป

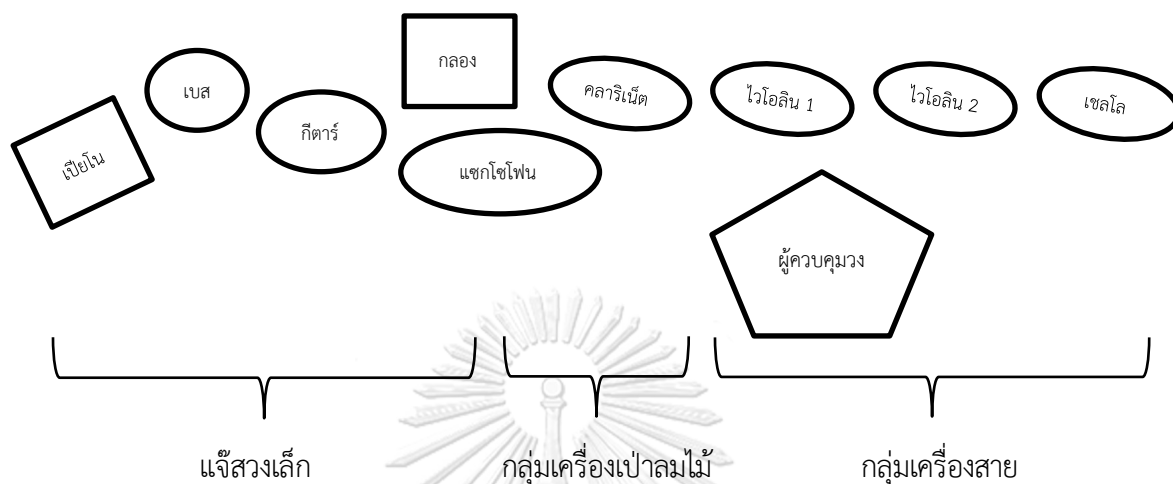
ส่วนบทบาทหน้าที่กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสาย เป็นส่วนสำคัญในการสร้างสีสันให้บทประพันธ์ อีกทั้งผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงบทบาทหน้าที่ การบรรเลงในบทประพันธ์ประกอบด้วย สังเกตได้จากกำหนดให้บรรเลงบริบทดนตรีแจ๊ส เช่น กำหนดให้ผู้เล่นเชลโลทำหน้าที่บรรเลง คล้ายกับผู้เล่นเบสของแจ๊ส วงเล็ก โดยบรรเลงลักษณะแนวคิควอล์คิงเบสไลน์ใน Episode II: ‘Red Bird’ ห้องที่ 29-53 เพื่อสร้างมิติเสียงให้มีลีลาจังหวะสวิง หรือการบรรเลงโต้ตอบกันระหว่างแจ๊สวงเล็ก กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ รวมถึงกลุ่มเครื่องสายอีกด้วย เช่น ท่อน B ของ Episode V: ‘Sinsiri’ Final เป็นต้น

### 5.3 ปัญหาและอุปสรรคที่สำคัญ

ด้านนักดนตรี ความเข้าใจในดนตรีลีลาต่าง ๆ มีส่วนสำคัญ ที่จะทำให้บทประพันธ์เดินทางไปสู่เป้าหมายได้ ตามแนวทางผู้ประพันธ์กำหนดไว้ โดยบทประพันธ์ถูกกำหนด ให้มีแนวทางการบรรเลงหลากหลายลีลา เช่น แจ๊ส ร็อก หรือฟังก์ ฉะนั้นช่วงการฝึกซ้อม ผู้ประพันธ์จำเป็นต้องสื่อสารกับนักดนตรีทุกคน เพื่อสร้างความเข้าใจด้านของดนตรีลีลาต่าง ๆ ซึ่งแนวทางการบรรเลงนักดนตรี อาจไม่สามารถตีความจากโน้ตเพลงได้ทั้งหมด เช่น การบรรเลงจังหวะสวิงที่มีการเน้นในจังหวะยก ผสมผสานกับลักษณะจังหวะชัด การบรรเลงดังกล่าวหากนักดนตรีไม่ได้รับการฝึกฝนมาก่อน จะส่งผลให้สำเนียงดนตรีที่เกิดขึ้นไม่ตรงกับแนวทางที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ได้ การแก้ไขปัญหาผู้ประพันธ์ใช้แนวทางการจัดออกเป็นกลุ่มย่อยและนำบทเพลงแจ๊สหลายลีลาทั้งภาพ-เสียง พร้อมอธิบายแนวคิดทั้งทางทฤษฎี-ปฏิบัติให้กับนักดนตรี ตลอดจนตอบปัญหาข้อซักถามประเด็นต่าง ๆ เพื่อเชื่อมโยงไปสู่บทประพันธ์ ผลจากการใช้แนวทางแก้ปัญหาข้างต้น พบว่านักดนตรีมีความเข้าใจในการบรรเลงของตนมากขึ้น และใช้เวลาในการฝึกซ้อมร่วมกันมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

ด้านการจัดตำแหน่งวงสำหรับการแสดง บทประพันธ์นี้ประกอบด้วยแจ๊สวงเล็ก ผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้และกลุ่มเครื่องสาย ผู้ประพันธ์พิจารณาการจัดตำแหน่งวง เริ่มจากตำแหน่งด้านซ้ายมือจนถึงขวามือ เรียงตำแหน่งดังนี้ (แจ๊สวงเล็ก) เปียโน เบส กีตาร์ และกลอง (กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้) แซกโซโฟน และ คลาริเน็ต (กลุ่มเครื่องสาย) ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และเชลโล นอกจากนี้ผู้ควบคุมวงจะอยู่ตำแหน่งเยื้องมาทางขวามือ เพื่อให้ให้นักดนตรีกลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องเป่า สามารถมองเห็นการควบคุมวงได้อย่างชัดเจน สังเกตว่าการจัดวางทางด้านซ้ายมือเป็นตำแหน่งแจ๊สวงเล็ก และด้านขวามือเป็นตำแหน่งกลุ่มเครื่องสาย ทั้งนี้ เพื่อให้มิติเสียงที่เกิดขึ้นมีการกระจายไปในหลายทิศทาง อีกทั้งยังสามารถทำให้มิติเสียงกลุ่มเครื่องสาย มีความเด่นชัดขึ้นเมื่อบรรเลงร่วมกับนักดนตรีทั้งหมด เนื่องจากระดับความ

ตั้งมีน้อยกว่าแจ๊สวงเล็กหรือกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ หากจัดตำแหน่งวงให้กลุ่มเครื่องสายอยู่ตรงกลาง หรือ ด้านหน้าแจ๊สวงเล็ก อาจทำให้บทบาทของกลุ่มเครื่องสายถูกลดทอนลงไป



ด้านการอิมโพรไวส์เซชัน ธรรมชาติดนตรีแจ๊สก็มีการบรรเลงกึ่งอิมโพรไวส์เซชัน และมักเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงของตนได้ เปรียบเสมือนเป็นการแสดงออกถึงความรู้สึกของตนที่มีต่อบทเพลง ฉะนั้น โน้ตเพลงเป็นส่วนหนึ่งในการนำทางบทเพลงให้กับนักดนตรี เพื่อให้มีทิศทางทางการบรรเลงที่สอดคล้องกับแนวคิดของผู้ประพันธ์ด้านการอิมโพรไวส์เซชัน จึงได้กำหนดกรอบแนวคิดขึ้นเพื่อเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ของนักดนตรี ให้มีทิศทางตามแนวคิดของผู้ประพันธ์ โดยกรอบแนวคิดที่กำหนดขึ้นจะกำหนดแนวคิดไว้ระดับหนึ่ง และเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงได้ สังเกตจากโน้ตเพลงในภาคผนวก ผู้ประพันธ์ได้กำหนดแนวทำนองอิมโพรไวส์เซชันกำกับไว้เป็นแนวทางให้นักดนตรีเสมอ

ทั้งนี้ ผลจากการแสดงเพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ พบว่าการกำหนดแนวทางการอิมโพรไวส์เซชันของนักดนตรีไว้นั้น นักดนตรีสามารถอิมโพรไวส์เซชันได้ตามกรอบแนวคิดที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ ทั้งด้านประเด็นลีลาดนตรีแจ๊สต่าง ๆ ตลอดจนจนถึงประเด็นด้านแนวคิด Sheets of Sound ซึ่งการกำหนดกรอบแนวคิดขึ้นมาในระดับหนึ่ง ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น เป็นการเปิดช่องว่างให้นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงของตนเองได้มากขึ้น เช่น ด้านการใช้บันไดเสียงที่สัมพันธ์กับคอร์ด เพื่อนำมาใช้สร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์เซชัน หรือประเด็นด้านการบรรเลงลีลาดนตรีแจ๊สต่าง ๆ รวมถึงประเด็นการบรรเลงสนับสนุนผู้อิมโพรไวส์เซชัน หากกำหนดกรอบแนวคิดมากเกินไป อาจทำให้นักดนตรีเกิดความวิตกกังวลในการอิมโพรไวส์เซชัน และ/หรือการบรรเลงสนับสนุนของตนได้

#### 5.4 การเผยแพร่บทประพันธ์

ดุซงกีนิพนธ์การประพันธ์เพลง ‘ไตรศร’ เดอะซินเธติคแจ๊สโพเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส อองซอมเบิล ได้จัดการแสดงเพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ขึ้น เมื่อวันที่อังคารที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2563 เวลา 13.00 น. ณ ห้อง Black Box Theater วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต พร้อมบันทึกการแสดงสด ทั้งภาพและเสียง เพื่อจัดทำเป็นหลักฐานและเผยแพร่ในโอกาสต่อไป ด้านการแสดงบทประพันธ์บรรเลงโดยวง Rangsit University Jazz Ensemble มีรายชื่อนักดนตรีดังนี้

	<u>ผู้ควบคุมวง</u> ดร.วานิช โปตะวานิช		
<u>ไวโอลิน 1</u>	ต้นไม้ ภัยชนะ	<u>ไวโอลิน 2</u>	เสฏฐวุฒิ มิลตัน
	ศรุตตา นิลโกสิตย์		สุชานุช อังสวานนท์
<u>เชลโล่</u>	Andreaia Claudette	<u>คลาริเน็ต</u>	ธนพร พิมพ์เพชร
<u>แซกโซโฟน</u>	ณัฐพล อาสว้าง	<u>เปียโน</u>	ยรรยง โตเรือง
<u>กีตาร์</u>	ณภัทร กิตติวิไลลักษณ์	<u>เบส</u>	อนุสรณ์ ยุคลพานิชกิจ
<u>กลอง</u>	สหราช อุ่นใจ		



ภาพ 1 โปสเตอร์งานดุซงกีนิพนธ์การประพันธ์เพลง ‘ไตรศร’ สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส อองซอมเบิล

เดอะซินเธติคแจ๊สโพเอ็ม



ภาพ 2 การแสดงดุซงกีนิพนธ์การประพันธ์เพลง 'ไตรศร'  
สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส อองซอมเบิล

เดอะชินเซติคแจ๊สโพเอ็ม



ภาพ 3 การแสดงดุซงกีนิพนธ์การประพันธ์เพลง 'ไตรศร'  
สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส อองซอมเบิล

เดอะชินเซติคแจ๊สโพเอ็ม





ภาพ 4 คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ควบคุมวง และผู้ประพันธ์

## 5.5 ข้อเสนอแนะ

ดุซนีนินพนธ์การประพันธ์เพลง ‘ไตรศร’ เดอะซินเธติคแจ๊สโพเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส อองซอมเบิล มีแนวคิดพื้นฐานจากการศึกษาแนวคิดนักดนตรีแจ๊ส 3 คนที่โดดเด่นในศตวรรษที่ 20 โดยผ่านการนำเสนอบทประพันธ์ในมิติของแจ๊สวงเล็ก ผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้และกลุ่มเครื่องสาย ซึ่งแนวคิดดังกล่าวเป็นเพียงแนวคิดหนึ่ง ในการนำเสนอตามทิศทางที่ผู้ประพันธ์กำหนดแนวทางไว้เท่านั้น ยังมีแนวคิดอื่น ๆ จากนักดนตรีแจ๊สอีกมากมายที่สามารถนำมาศึกษา เพื่อเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ เช่น แนวทางการบรรเลงเปียโนของผู้ที่เคยร่วมงานกับ ไมล์ส เดวิส เช่น บิล อีแวนส์ ชิค คอเรีย เฮอร์บี แฮนค็อก หรือคีธ จาร์เร็ตต์ ล้วนแล้วแต่มีคุณค่าและมีแนวทางการบรรเลงที่ชัดเจน สามารถแสดงถึงอัตลักษณ์ของตนได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ด้านการกำหนดเครื่องดนตรีที่จะนำมาบรรเลง ก็สามารถใช้นแนวทางได้หลากหลาย และจะส่งผลให้มิติเสียงของบทประพันธ์มีลักษณะแตกต่างกันออกไป เช่น กำหนดให้ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ (Percussion) ผสมผสานกับวงบิกแบนด์ที่อุดมไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ และเครื่องเป่าทองเหลือง ก็จะทำให้มิติเสียงของวงบิกแบนด์มีความแตกต่างออกไปจากเดิม

อีกทั้งด้านการกำหนดนักดนตรีในการบรรเลงก็มีส่วนสำคัญมาก เนื่องจากบริบทดนตรีแจ๊สมักเปิดโอกาสให้นักดนตรี สามารถตีความการอิมโพรไวส์เซชันของตนได้ จึงทำให้แนวทางการอิมโพร

ไวรัสเซชันของนักดนตรีแต่ละคน มีความแตกต่างกันออกไปด้วย ด้วยเหตุนี้ ความเข้าใจและความเชี่ยวชาญด้านการอิมโพรไวส์เซชันของนักดนตรี จะมีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากที่จะทำให้บทประพันธ์เป็นไปตามแนวทางผู้ประพันธ์กำหนดไว้ กอปรกับลีลาดนตรีแจ๊สก็มีความหลากหลายด้านแนวคิดการอิมโพรไวส์เซชันแตกต่างกันออกไปด้วย ฉะนั้น นักดนตรีที่มีความสามารถในการอิมโพรไวส์เซชัน จะทำให้บทประพันธ์มีทิศทางดำเนินไป ตามแนวทางผู้ประพันธ์กำหนดไว้ได้มากที่สุด

การสร้างสรรค์ของ “ผู้ประพันธ์” จะเป็นตัวกำหนดทิศทางของบทประพันธ์ได้มากที่สุด และต้องมียุทธศาสตร์ประกอบส่วนสำคัญที่มาเติมเต็มให้บทประพันธ์มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นนั่นคือ “นักดนตรี” ทั้งสองสิ่งนี้เป็นสิ่งจำเป็นต้องเกื้อหนุนกันเสมอ เพื่อให้บทประพันธ์เดินทางไปยังปลายทางได้อย่างมีประสิทธิภาพ จะขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดไปไม่ได้ หากการเดินทางของบทประพันธ์ขาดการสร้างสรรค์จากผู้ประพันธ์ที่เปรียบเสมือนผู้กำหนดทิศทางแล้ว บทประพันธ์ที่เสมือนมีชีวิตก็คงขาดสีสันลงไป ซึ่งการใช้ชีวิตที่ขาดสีสันอาจส่งผลถึงคุณชีวิตตามไปด้วย ฉะนั้น การสร้างสรรค์จากผู้ประพันธ์จึงเป็นสิ่งสำคัญในลำดับแรก ๆ และหากได้นักดนตรีที่มีคุณภาพมาช่วยขับเคลื่อนให้บทประพันธ์ การเกื้อหนุนกันทั้งสองสิ่งนี้จะส่งผลทำให้ บทประพันธ์เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดเรื่องราวได้อย่างมีคุณภาพ ที่มีได้เป็นเพียงนามธรรมที่จับต้องไม่ได้ หรืออาจสามารถกล่าวได้ว่าเป็น “บทประพันธ์ที่เสมือนมีชีวิตที่มีคุณค่าในตนเอง”

## บรรณานุกรม

- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ เกศกะรัต, 2552.
- เด่น อยู่ประเสริฐ. “การอิมโพรไวส์ของจอห์น โคลเทรน ในเพลง Giant Steps.” *วารสารดนตรี รังสิต*. 1 (กรกฎาคม 2549): 49-54.
- . “โครงสร้างของดนตรีแจ๊ส (Jazz Structure).” *วารสารดนตรีรังสิต*. 5 (มกราคม 2553) : 31-42.
- . “Generatrix บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊ส และการแสดงเปียโนแจ๊ส.” *วารสารดนตรีรังสิต*. 6 (กรกฎาคม 2554): 5-21.
- วีรชาติ เปรมานนท์. *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.
- . *รายงานการวิจัยเรื่อง ดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี พ.ศ. 2520-2530*. ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช, 2532.
- ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 2*. กรุงเทพมหานคร: มิสชันมีเดีย, 2558.
- Bair, Jeff. “Cyclic Patterns in John Coltrane’s Melodic Vocabulary as Influenced by Nicolas Slonimsky’s Thesaurus of Scales and Melodic Patterns: An Analysis of Selected Improvisations.” Dissertation Prepared For the Degree of Doctor of Musical Arts, University of North Texas, 2003.
- Baker, David. *The Jazz Style of John Coltrane: A Musical and Historical Perspective*. Miami: Studio 224, 1980.
- Barrett, Samuel. “Kind of Blue and the Economy of Modal Jazz,” *Popular Music* 25, no. 2 (2006): 185-200.
- Cole, Bill. *John Coltrane*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2001.
- Demicheal, Don. “Coltrane on Coltrane” *Down Beat*. 27 (September 1960): 26-27.
- Demsey, David. *John Coltrane Plays Giant Steps*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 1996.

- Gelb, Gregg. "1959 Jazz: A Historical Study and Critical Analysis of Jazz and Its Artists and Recordings in 1959." DMA., Degree Doctor of Musical Arts, University of North Carolina, 2008.
- Gitler, Ira. "Trane on the Track." *Down Beat*. 25 (October 1958): 16-17.
- Gokh, Steven. "A Comparative Analysis of John Coltrane's Selected Solo Between 1955-1958 with Emphasis on Thelonius Monk's Influence" Master of Music, William Peterson University of New Jersey, 2011.
- Gridley, Mark C. *Jazz Styles: History & Analysis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2000.
- Kernfeld, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: Macmillan Publishers Limited, 2002.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music, 1995.
- Liebman, David. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg, Germany: Advance Music, 1991.
- Martin, Henry. "Annual Review of Jazz Studies 8 1996." Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 1997.
- Martin, Henry. *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 2001.
- Megill, Donald D. and Demory, Richard S. *Introduction to Jazz History Sixth Edition*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2004.
- Pease, Ted. and Pullig, Ken. *Modern Jazz Voicings Arranging for Small and Medium Ensembles*. Boston, MA: Berklee Press, 2001.
- Porter, Lewis. "John Coltrane's Music of 1960 Through 1967: Jazz Improvisation As Composition." Degree Doctor of Philosophy, Brandeis University, 1983.
- Porter, Lewis., Ullman, Micheal., and Hazell, Edward. *Jazz: From Its Origins to the Present*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993.
- Rawlins, Robert., and Bahha, Nor Eddine. *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2005.
- Reeves, Scott D. *Creative Jazz Improvisation*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2007.
- Tanner, Paul O. W., Megill, David W., and Gerow, Maurice. *Jazz Ninth Edition*. New York , NY: McGraw-Hill Education, 2001.



- Terefenko, Dariusz. *Jazz Theory From Basic to Advanced Study*. New York , NY: Routledge, 2018.
- Wilmer, Valerie. "Conversation with Coltrane. " *Jazz Journal*. 15 (January 1962): 2.aker, D. (1980). *The Jazz Style of John Coltrane: A Musical and Historical Perspective*. Miami: Studio 224.
- Barrett, S. (2006). Kind of Blue and the Economy of Modal Jazz. *Popular Music*, 25(2), 185-200.
- Demicheal, D. (1960). Coltrane on Coltrane. *Down Beat*, 27, 26-27.
- Demsey, D. (1996). *John Coltrane Plays Giant Steps*. Wisconsin: Hal Leonard Corporation.
- Donald D. Megil, R. S. D. (2004). *Introduction to Jazz History Sixth Edition*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Gelb, G. (2008). *1959 Jazz: A Historical Study and Critical Analysis of Jazz and Its Artists and Recordings in 1959*. (Doctoral dissertation). University of North Carolina, North Carolina.
- Gridley, M. C. (2000). *Jazz Styles: History & Analysis*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Kernfeld, B. (2002). *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: Macmillan Publishers Limited.
- Kokh, S. (2011). *A Comparative Analysis of John Coltrane's Selected Solo Between 1955-1958 with Emphasis on Thelonius Monk's Influence*. (Master's Thesis). William Peterson University of New Jersey, New Jersey.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, California: Sher Music.
- Martin, H. (2001). *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press Inc.
- Paul Tanner, D. W. M., Maurice Gerow. (2001). *Jazz Ninth Edition*. New York: McGraw-Hill Education.
- Terefenko, D. (2018). *Jazz Theory From Basic to Advanced Study*. New York: Routledge.
- Wilmer, V. (1962). Conversation with Coltrane. *Jazz Journal*, 15(2).



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
**CHULALONGKORN UNIVERSITY**

ภาคผนวก ก



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
**CHULALONGKORN UNIVERSITY**

โน้ตเพลง

ดุขฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: 'ไตรศร' เตอะชินเรติกแจ็สโพเอ็ม  
สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ็สอองซอมเบ็ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: 'TRISORN' THE SYNTHETIC JAZZ POEM FOR  
MODERN JAZZ ENSEMBLE

Episode I: '*Kwan*' Introduction

Episode II: '*Red Bird*'

Episode III: '*Pedal Trane*'

Episode IV: '*My Modal*'

Episode V: '*Sinsiri*' Final

INSTRUMENTATION

Clarinet in B $\flat$

Violin 1

Violin 2

Cello

Alto Saxophone

Piano

Guitar

Bass

Drums

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY

### Episode I: 'Kwan' Introduction

Jetnipith Sungwjit

2019

#### Free Time

Musical score for the 'Free Time' section. The score is written for Alto Saxophone, Piano, Guitar, Bass, and Drum Set. The Alto Saxophone part is mostly rests. The Piano part features a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The Guitar, Bass, and Drum Set parts are mostly rests.

Musical score for the second section, starting at measure 8. The tempo is marked as 140. The score is written for Alto Saxophone, Piano, Guitar, Bass, and Drum Set. The Alto Saxophone part is mostly rests. The Piano part features a melodic line with dynamics *mf*. The Guitar, Bass, and Drum Set parts are mostly rests. The Drum Set part has some light percussion marked with 'x'.

13

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mf*

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup>

17

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup>

21

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup>

25  $\text{♩} = 70$  **B**  $\text{♩} = 140$

Alto Sax.

Pno. *mp* *mf*

Gtr. *mp* *mf*  $\text{Bm}^{\circ}$   $\text{Ebm}^{\circ}$   $\text{Fm}^{\circ}$

Bass  $\text{Gm}^{\circ}$  *mf* *fill in* *Brushes* 3 3

Dr. *mp* *mf*

29

Alto Sax.

Pno.

Gtr.  $\text{Gm}^{\circ}$   $\text{Dm}^{\circ}$   $\text{Ebm}^{\circ}$   $\text{Bm}^{\circ}$   $\text{Ebm}^{\circ}$   $\text{Fm}^{\circ}$   $\text{Gm}^{\circ}$   $\text{Dm}^{\circ}$

Bass

Dr. *fill in*

33 **C**

Alto Sax.

Pno. *mp* *ff* *mf*

Gtr. *mp* *mf*  $\text{Ebm}^{\circ}$   $\text{Gm}^{\circ}$   $\text{Bm}^{\circ}$   $\text{Dm}^{\circ}$

Bass *mp* *mf*

Dr. *mp* *mf* *fill in*



37

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*Ebm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Gbm<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Dbm<sup>9</sup>*

fill in

40

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mp mf*

fill in

$\text{♩} = 160$

44

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mf*

**D**  $\text{♩} = 140$

*Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup>*



59

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Bm<sup>9</sup> Gbm<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Dbm<sup>9</sup> Ebm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup>

fill in

62

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

$\text{♩} = 160$

mp

mp

mp

fill in

mp mf

66

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

**F**  $\text{♩} = 140$

mf

mf

Bm<sup>9</sup> Ebm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Dbm<sup>9</sup> Ebm<sup>9</sup>

fill in

70

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*Bbm<sup>9</sup> Ebm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Ebm<sup>9</sup>*

*mp* *mf* *mp* *fill in* *mp*

74

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

77 rit. . . . .

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mf* *mf* *mf*

### Episode II: 'Red Bird'

Jetnipith Sungwijit  
2019

Swing ♩=100

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The Clarinet in Bb part is the primary melodic line, starting with a forte (*ff*) dynamic and moving through piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The string section (Violin 1, Violin 2, and Violoncello) provides harmonic support, with Violin 1 and Violoncello playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano and Guitar parts are primarily accompaniment, with the Piano playing chords and the Guitar playing a steady bass line. The Drum Set part provides a swing feel with a consistent rhythm. The Alto Saxophone part is currently silent. The score is marked with a tempo of 100 beats per minute and a swing feel.

Clarinet in Bb

Violin 1

Violin 2

Violoncello

Alto Saxophone

Piano

Guitar

Bass

Drum Set

*ff* *p* *mf* *p*

*ff* *p*

*ff* *p*

*ff* *p*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff* *p*



5

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mf*



9

**A**

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mf*

13

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 13 and 14. It features eight staves: Clarinet (CL), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), and Bass. The Clarinet part has a whole note in measure 13 and a half note in measure 14. Violin 1 and Viola have active melodic lines with slurs and accents. Violin 2 has a rhythmic accompaniment. The Piano, Guitar, and Bass parts are mostly silent, indicated by rests. The Drum part (Dr.) shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

15

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 15, 16, and 17. It features the same eight staves as the previous system. The Clarinet part has a long melodic line spanning all three measures with a slur. Violin 1 and Viola continue their melodic lines. Violin 2 maintains its rhythmic accompaniment. The Piano, Guitar, and Bass parts remain silent with rests. The Drum part continues with its rhythmic pattern of eighth notes.





25 **B**

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

30

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

34

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 34 through 37. The score is written for a full orchestra. The Clarinet (CL.) part has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and continues with a descending eighth-note scale. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello (Vc.) part plays a similar eighth-note accompaniment. The Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.) parts are marked with a whole rest, indicating they are silent during these measures.

38

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 38 through 41. The Clarinet (CL.) part continues its melodic line with eighth notes. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts continue their eighth-note accompaniment. The Violoncello (Vc.) part continues its eighth-note accompaniment. The Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.) parts are marked with a whole rest, indicating they are silent during these measures.

43

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical system covers measures 43 to 46. The Clarinet (Cl.) part begins with a rest in measure 43, followed by a melodic line in measures 44 and 45, and a final note in measure 46. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello (Vc.) part provides a bass line with eighth notes. The Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.) parts are all marked with rests throughout this section.

47

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical system covers measures 47 to 50. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line starting in measure 47. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts continue with their rhythmic accompaniment. The Violoncello (Vc.) part continues with its bass line. The Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.) parts remain marked with rests.

51

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*p*

*arco p*

55

**C** Swing

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*ff*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf* Swing

*Em7*

*A7*

*Dmaj7*

Waking Bass Lines

59

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chords: Dmaj7, Gm7, C7, Fmaj7

Detailed description: This system contains measures 59 through 62. The Alto Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar part plays chords in the treble clef. The bass line is in the bass clef. The drum part shows a steady eighth-note pattern. Chords are labeled as Dmaj7, Gm7, C7, and Fmaj7.

63

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chords: Fmaj7, Em7, A7

Detailed description: This system contains measures 63 through 66. The Alto Saxophone part continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes in measure 64. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar part plays chords in the treble clef. The bass line is in the bass clef. The drum part shows a steady eighth-note pattern. Chords are labeled as Fmaj7, Em7, and A7.

66

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chord symbols: Dmaj7, Gm7

Measure 66: Alto Sax. has a triplet of eighth notes. Pno., Gtr., and Bass have chords. Dr. has a simple pattern.

Measure 67: Similar to 66, with a triplet in Alto Sax. and chords in Pno., Gtr., and Bass.

Measure 68: Similar to 66, with a triplet in Alto Sax. and chords in Pno., Gtr., and Bass.

69

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chord symbols: C7, Dmaj7

Measure 69: Alto Sax. has a triplet of eighth notes. Pno., Gtr., and Bass have chords. Dr. has a simple pattern.

Measure 70: Similar to 69, with a triplet in Alto Sax. and chords in Pno., Gtr., and Bass.

Measure 71: Similar to 69, with a triplet in Alto Sax. and chords in Pno., Gtr., and Bass.



72 Rock

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

76

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

79 Swing

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

82 Rock

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



85

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 85, 86, and 87. The score is for a full band including Clarinet (CL), Violins 1 and 2 (Vln. 1, Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The music is in 4/4 time and features a melodic line in the Alto Saxophone and a rhythmic accompaniment in the piano and guitar. Dynamic markings include *mf* and *f*. There are triplets and slurs in the saxophone part.

88

**D** Rock ♩=160

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 88, 89, and 90. The score is for the same instruments as the previous block. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the Alto Saxophone and a rhythmic accompaniment in the piano and guitar. Dynamic markings include *ff*. There are triplets and slurs in the saxophone part. A double bar line with repeat dots is at the beginning of measure 88. A key signature change to one sharp (F#) is indicated at the start of measure 88. A tempo marking 'Rock ♩=160' is present above the first staff.

92

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*mf*

This musical system covers measures 92 to 95. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has one sharp (F#). The score shows a double bar line at the end of measure 92. In measure 93, the Violin 1 and 2 parts begin with a melody marked *mf*. The Bass part has a melodic line with a slur. The Drums play a steady eighth-note pattern. A double bar line is present at the end of measure 94.



96

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*mf*

This musical system covers measures 96 to 99. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has one sharp (F#). The score shows a double bar line at the end of measure 95. In measure 96, the Clarinet part begins with a melody. The Violin 1 and 2 parts continue their melodic lines. The Bass part has a melodic line with a slur. The Drums play a steady eighth-note pattern. A double bar line is present at the end of measure 97. In measure 98, the Guitar part has a chord marked with a circled 8 (8). The score ends with a double bar line at the end of measure 99.

100

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This system of music covers measures 100 to 103. The Clarinet (Cl.) part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Violins 1 and 2 play a similar melodic line. The Violoncello (Vc.) part has a more active line with eighth notes. The Alto Saxophone (Alto Sax.) part is mostly silent, with a few notes in measure 103. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with chords and a bass line. The Guitar (Gtr.) part plays a steady rhythm. The Bass part has a melodic line with eighth notes. The Drums (Dr.) part plays a consistent rhythmic pattern.

104

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This system of music covers measures 104 to 107. The Clarinet (Cl.) part is mostly silent. Violins 1 and 2 play a melodic line. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line with eighth notes. The Alto Saxophone (Alto Sax.) part has a melodic line with eighth notes. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with chords and a bass line. The Guitar (Gtr.) part plays a steady rhythm. The Bass part has a melodic line with eighth notes. The Drums (Dr.) part plays a consistent rhythmic pattern.

107

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

110

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.



114 **E**

CL. *mp*

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vc. *mp*

Alto Sax. *mp*

Pno. *mp*

Gtr. *mp*

Bass *mp*

Dr. *mp*

---

118

CL. *mf*

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vc. *mf*

Alto Sax. *mp*

Pno. *mp*

Gtr. *mp*

Bass *mp*

Dr. *mp*

Detailed description of the musical score:  
 The score is for measures 114 to 118. Measure 114 is marked with a chord symbol 'E' in a box. The instruments and their parts are:  
 - Clarinet (CL.): Melodic line with a repeat sign and an accent. *mp*.  
 - Violin 1 (Vln. 1): Melodic line with a repeat sign and an accent. *mp*.  
 - Violin 2 (Vln. 2): Melodic line with a repeat sign and an accent. *mp*.  
 - Viola (Vc.): Melodic line with a repeat sign and an accent. *mp*.  
 - Alto Saxophone (Alto Sax.): Melodic line with a repeat sign and an accent. *mp*.  
 - Piano (Pno.): Chordal accompaniment with a repeat sign and an accent. *mp*.  
 - Guitar (Gtr.): Chordal accompaniment with a repeat sign and an accent. *mp*.  
 - Bass (Bass): Bass line with a repeat sign and an accent. *mp*.  
 - Drums (Dr.): Drum pattern with a repeat sign and an accent. *mp*.  
 Measure 118 begins with a double bar line and a repeat sign. The parts continue with more melodic and rhythmic development. Chord symbols for F, Bbmaj7, and Bb7 are indicated in the piano and guitar parts.

121

CL. Vln. 1 Vln. 2 Vc. Alto Sax. Pno. Gtr. Bass Dr.

*mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

B $\flat$ 7 B $\flat$ ma $\flat$ 7 F7 F7

This system contains measures 121 through 124. It features a full orchestral arrangement with parts for Clarinet, Violins 1 and 2, Viola, Alto Saxophone, Piano, Guitar, Bass, and Drums. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 121 and 122 feature triplets in the Clarinet, Violin 2, and Alto Saxophone parts. The piano accompaniment includes chords such as B $\flat$ 7, B $\flat$ ma $\flat$ 7, and F7. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is used throughout the system.

125

CL. Vln. 1 Vln. 2 Vc. Alto Sax. Pno. Gtr. Bass Dr.

*mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

B $\flat$ ma $\flat$ 7 B $\flat$ 7

This system contains measures 125 through 128. It continues the orchestral arrangement. Measures 125 and 126 feature triplets in the Clarinet and Alto Saxophone parts. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout the system. The piano accompaniment includes chords such as B $\flat$ ma $\flat$ 7 and B $\flat$ 7. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

129 Swing

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

133

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

136

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

140

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



144

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical system covers measures 144 to 147. The key signature has one sharp (F#). The Clarinet (CL.) part has a melodic line starting in measure 145 with a slur over measures 145-147. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts have rhythmic patterns with slurs. The Violoncello (Vc.) part has a steady bass line. The Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.) parts are mostly silent, indicated by rests.



148

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical system covers measures 148 to 151. The key signature has one sharp (F#). The Clarinet (CL.) part is silent. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello (Vc.) part has a steady bass line. The Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.) parts are mostly silent, indicated by rests.

151

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 151, 152, and 153. The instruments listed are Clarinet (CL.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 151, the strings play a rhythmic pattern of quarter notes. In measure 152, the strings continue with a similar pattern. In measure 153, the strings play a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The other instruments are marked with a whole rest.

154 **F** ♩ = ♩

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 154 through 161. The instruments listed are Clarinet (CL.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A dynamic marking of **f** (forte) is present at the beginning of measure 154. A box containing the letter **F** is followed by the notation ♩ = ♩, indicating a change in the tempo or a specific performance instruction. In measure 154, the strings play a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. In measure 155, the strings play a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. In measure 156, the strings play a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. In measure 157, the strings play a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. In measure 158, the strings play a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. In measure 159, the strings play a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. In measure 160, the strings play a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. In measure 161, the strings play a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The other instruments are marked with a whole rest.

163

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical score block covers measures 163 to 168. It features a woodwind section with a Clarinet (CL.) and a saxophone section with an Alto Saxophone. The string section includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Viola (Vc.). The rhythm section consists of Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one sharp (F#). In measures 163-168, the strings play a rhythmic pattern of quarter notes, with the Violin 1 and 2 parts marked *ff*. The Alto Saxophone part is mostly silent, with some notes in measure 168. The piano and guitar parts are also silent.

172 **G**

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical score block covers measures 172 to 177. It features a woodwind section with a Clarinet (CL.) and a saxophone section with an Alto Saxophone. The string section includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Viola (Vc.). The rhythm section consists of Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one sharp (F#). In measure 172, there is a double bar line and a section marker **G**. The Clarinet part has a triplet of eighth notes in measure 172 and another triplet in measure 173. The Violin 1 and 2 parts have dynamics *mf* and *f*. The Viola part has dynamics *mf* and *f*. The Alto Saxophone part is mostly silent, with some notes in measure 173. The piano and guitar parts are also silent.

178

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

185

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

190

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

195

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mp*

200 **H**

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

204 rit. . . . .

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



209

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

213

Swing

A tempo

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

217

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This system of music covers measures 217 to 219. It features eight staves: Clarinet (CL), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), and Bass. The Clarinet, Violin 2, and Guitar parts begin with a triplet of eighth notes. The Alto Saxophone part has a triplet of eighth notes in measure 219. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. The Bass and Drum parts provide a steady rhythmic foundation.

220

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This system of music covers measures 220 to 223. It features the same eight staves as the previous system. The Clarinet part has a melodic line with eighth notes. The Violin 1 and Violin 2 parts have eighth-note patterns. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment. The Alto Saxophone part has a melodic line with triplets in measures 220 and 221. The Piano part has a series of chords labeled Bbmaj7, Bb7, Bb7, Bb7, Bbmaj7, and Bb7. The Guitar part has a series of chords labeled Bbmaj7, Bb7, Bb7, Bb7, Bbmaj7, and Bb7. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment. The Drum part provides a steady rhythmic foundation.



224

CL. Vln. 1 Vln. 2 Vc. Alto Sax. Pno. Gtr. Bass Dr.

This musical system covers measures 224 to 226. The Clarinet (CL.) part features a melodic line with triplets in measures 224 and 226. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts play a rhythmic accompaniment with triplets. The Viola (Vc.) part has a bass line with triplets. The Alto Saxophone (Alto Sax.) part has a melodic line with triplets. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with chords and single notes. The Guitar (Gtr.) part has a rhythmic accompaniment with triplets. The Bass part has a steady bass line. The Drums (Dr.) part has a consistent drum pattern.

227

CL. Vln. 1 Vln. 2 Vc. Alto Sax. Pno. Gtr. Bass Dr.

This musical system covers measures 227 to 230. The Clarinet (CL.) part is silent. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts play a rhythmic accompaniment. The Viola (Vc.) part has a bass line. The Alto Saxophone (Alto Sax.) part has a melodic line with triplets. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with chords and single notes. The Guitar (Gtr.) part has a rhythmic accompaniment. The Bass part has a steady bass line. The Drums (Dr.) part has a consistent drum pattern.

230

CL. Vln. 1 Vln. 2 Vc. Alto Sax. Pno. Gtr. Bass Dr.

3 3 Bbmaj7 Bb7 Bb7 Bb7 Bbmaj7 Bb7

Detailed description: This block contains the musical score for measures 230 through 233. The score is arranged in a standard orchestral layout with ten staves. From top to bottom, the staves are for Clarinet (CL.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. In measure 230, the Clarinet and Alto Saxophone play a triplet of eighth notes. The Piano and Guitar parts feature a series of chords: Bbmaj7, Bb7, Bb7, Bb7, Bbmaj7, and Bb7. The Bass and Drums provide a steady accompaniment.

234

CL. Vln. 1 Vln. 2 Vc. Alto Sax. Pno. Gtr. Bass Dr.

3 3 3 3

Detailed description: This block contains the musical score for measures 234 through 237. The score continues with the same ten-staff arrangement. In measure 234, the Clarinet and Violin 2 parts play a triplet of eighth notes. The Piano and Guitar parts continue with chords: Bb7, Bb7, Bb7, Bb7, Bb7, and Bb7. The Bass and Drums maintain the rhythmic accompaniment. A double bar line with repeat dots is located at the beginning of this section.

237

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 237 through 240. The instruments are Clarinet (CL), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 237, the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The Alto Saxophone has a melodic line with triplets. The piano accompaniment consists of chords. The guitar and bass provide harmonic support. The drums play a steady pattern. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 240.

240

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 240 through 243. The instruments are the same as in the previous block. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 240, the Clarinet (CL) has a melodic line starting with a *mp* dynamic. The Violins (Vln. 1 and 2) and Viola (Vc.) have melodic lines with dynamics *mp* and *mf*. The Alto Saxophone has a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The piano accompaniment has chords with dynamics *mp* and *mf*. The guitar (Gtr.) has chords with dynamics *mp* and *mf*. The bass has a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The drums play a steady pattern. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 243.

243 **J**

Musical score for measures 243-245. The score includes parts for Clarinet (CL), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). Measure 243 starts with a *mf* dynamic. Measure 244 features a 'J' in a box above the staff. Measure 245 contains a triplet of eighth notes in the Clarinet and Alto Saxophone parts.

246

Musical score for measures 246-248. The score includes parts for Clarinet (CL), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). Measure 246 features triplets in the Clarinet and Alto Saxophone parts. Measure 247 has a *vz* marking. Measure 248 includes chord changes to Ebma7 and Bb7 in the Piano and Guitar parts.

249

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

253

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



256

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

260

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

264

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 264 through 267. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet (CL.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The Clarinet part has a melodic line with some grace notes. The Violin 1 and 2 parts have more active, rhythmic lines. The Viola part has a steady, rhythmic accompaniment. The Alto Saxophone part has a melodic line with some rests. The Piano part has a complex, rhythmic accompaniment. The Guitar part has a melodic line with some grace notes. The Bass part has a steady, rhythmic accompaniment. The Drums part has a steady, rhythmic accompaniment.



268

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 268 through 271. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet (CL.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The Clarinet part has a melodic line with some grace notes. The Violin 1 and 2 parts have more active, rhythmic lines. The Viola part has a steady, rhythmic accompaniment. The Alto Saxophone part has a melodic line with some rests. The Piano part has a complex, rhythmic accompaniment. The Guitar part has a melodic line with some grace notes. The Bass part has a steady, rhythmic accompaniment. The Drums part has a steady, rhythmic accompaniment.

271 **K**

CL  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

274

CL  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*f*



277

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

280

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*ff*

### Episode III: 'Pedal Trane'

Jetnipith Sungwijt  
2019

Ballad ♩=70

**A**

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It features the following parts:

- Clarinet in Bb:** Enters in the third measure with a melodic line starting on a half note, marked *mf*.
- Violin 1:** Enters in the third measure with a melodic line, marked *mf* and *Con Sord*.
- Violin 2:** Enters in the third measure with a melodic line, marked *mf* and *Con Sord*.
- Violoncello:** Enters in the third measure with a melodic line, marked *mf* and *Con Sord*.
- Alto Saxophone:** Enters in the third measure with a melodic line, marked *mf*.
- Piano:** Remains silent throughout the section.
- Guitar:** Remains silent throughout the section.
- Bass:** Plays a steady eighth-note accompaniment with triplets, marked *mf*.
- Drum Set:** Plays a consistent brush pattern, marked *mf* and *Brushes*.

5

Cl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical score covers measures 5 through 8. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments are arranged as follows: Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The Clarinet part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Violin I and II parts play a similar melodic line. The Viola part provides a harmonic accompaniment. The Alto Saxophone part has a melodic line with some rests. The Piano part is silent. The Guitar part is silent. The Bass part plays a rhythmic pattern with triplets. The Drums part plays a steady beat with snare and bass drum.



9

Cl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical score covers measures 9 through 12. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments are arranged as follows: Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The Clarinet part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Violin I and II parts play a similar melodic line. The Viola part provides a harmonic accompaniment. The Alto Saxophone part has a melodic line with some rests. The Piano part is silent. The Guitar part is silent. The Bass part plays a rhythmic pattern with triplets. The Drums part plays a steady beat with snare and bass drum.

13 **B**

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*mp*

This musical system covers measures 13 through 16. It features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The instruments are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). A section marker 'B' is placed above measure 14. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is indicated for measures 14, 15, and 16. The drum part consists of a steady eighth-note pattern. The Alto Saxophone part includes a triplet in measure 16.

17

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical system covers measures 17 through 19. It continues the same instrumentation and key signature as the previous system. The dynamic marking *mp* is not explicitly shown in this system. The drum part continues with the same eighth-note pattern. The Alto Saxophone part features a triplet in measure 19.

20

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



23

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Sticks

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf



26

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Chord markings: F#maj7, F#m7b9, G#maj7, C#m7b9, F#maj7, F#m7b9

Drum notation: 3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 26, 27, and 28. It features a full orchestral arrangement including Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The piano part includes specific chord markings: F#maj7, F#m7b9, G#maj7, C#m7b9, F#maj7, and F#m7b9. The bass and drum parts feature triplet markings (3) in measures 27 and 28. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics.



29

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Chord markings: G#maj7, C#m7b9, F#m7b9, Dm9(b9)/F#, E7b9

Dynamic markings: f, mp

Drum notation: 3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 29, 30, and 31. It continues the orchestral arrangement from the previous page. The piano part includes chord markings: G#maj7, C#m7b9, F#m7b9, Dm9(b9)/F#, and E7b9. Dynamic markings of *f* and *mp* are present. The bass and drum parts feature triplet markings (3) in measures 30 and 31. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics.

32 **C**

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mp*

*mf*

*D#m11*

*G#m9*

*G#m6*

3

3

35

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mf*

*f*

*F#m7*

*F#m9*

*A#m/G#*

3

3

38

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

41

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



45

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mf* *f*

A1maj9 Fm9 Bbm9 G(maj)7(b9) A1b9

48 **D**

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Bb9 Bb9/A Gm11 Dm9 Fm9 Abm9

50

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



52

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



61 **E**

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax. *mf*

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Saxophone Improvisation  
Free Time



66

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax. *f* *ff*

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

70

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*f*

*mf*

6 6 6 6

Detailed description: This musical score covers measures 70 and 71. The Alto Saxophone part is the primary focus, starting with a dynamic of *f* and playing a melodic line with slurs. In measure 71, the dynamics shift to *mf*, and the saxophone plays a series of sixteenth-note patterns, each marked with a '6' below it. The piano part is mostly silent, with some faint markings in measure 71. Other instruments (CL, Vln. I, Vln. II, Vc., Gtr., Bass, Dr.) are shown with rests.

72

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*f*

*mf*

3

Detailed description: This musical score covers measures 72 and 73. The Alto Saxophone part continues with a melodic line, marked with a dynamic of *f*. In measure 73, there is a triplet of notes marked with a '3' above them, followed by a dynamic shift to *mf*. The piano part has some markings in measure 73. Other instruments (CL, Vln. I, Vln. II, Vc., Gtr., Bass, Dr.) are shown with rests.



75

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 75 and 76. It features eight staves: Clarinet (CL.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violoncello (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), and Bass. The Alto Saxophone part is the primary melodic focus, with a long, sweeping phrase that spans across both measures. The piano part includes a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of measure 76. The other instruments (CL., Vln. I, Vln. II, Vc., Gtr., Bass, and Dr.) are marked with a horizontal line, indicating they are silent during these measures.



77

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 77 and 78. It features the same eight staves as the previous block. The Alto Saxophone part continues with a long, sweeping phrase that spans across both measures. The piano part includes dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo) at the beginning of measure 78. The other instruments (CL., Vln. I, Vln. II, Vc., Gtr., Bass, and Dr.) are marked with a horizontal line, indicating they are silent during these measures.

78

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno. *mf*

Gtr.

Bass

Dr.



79

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno. *p*

Gtr.

Bass

Dr.



82

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*f* *ff* *mp*

Detailed description: This musical score block covers measures 82, 83, and 84. The instruments listed are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The Alto Saxophone part is the primary focus, featuring a melodic line with dynamic markings of *f* (forte) at the start of measure 82, *ff* (fortissimo) at the end of measure 82, and *mp* (mezzo-piano) at the start of measure 84. The piano part has a similar dynamic progression. The other instruments are mostly silent, indicated by rests.



85

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*p*

Detailed description: This musical score block covers measures 85, 86, and 87. The instruments listed are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The Alto Saxophone part continues with a melodic line, ending with a dynamic marking of *p* (piano) at the end of measure 87. The piano part has a similar dynamic progression. The other instruments are mostly silent, indicated by rests.

89 **F** Funk ♩=140

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

91

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

95

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*mf*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 95, 96, and 97. The score is arranged in a standard orchestral layout with ten staves. From top to bottom, the staves are for Clarinet (CL.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measures 95 and 96 feature a double bar line with repeat dots. The woodwinds (CL., Vln. I, Vln. II, Vc.) play a melodic line of eighth notes. The strings (Pno., Gtr., Bass) provide harmonic support with chords and a walking bass line. The drums play a steady eighth-note pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of measure 95.



98

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 98, 99, and 100. The instrumentation remains the same as in the previous block. The woodwinds (CL., Vln. I, Vln. II, Vc.) continue their melodic line. The strings (Pno., Gtr., Bass) maintain their harmonic accompaniment. The drums continue their rhythmic pattern. The dynamic marking *mf* is not explicitly repeated in this section.

100

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical system covers measures 100 to 102. It features a woodwind section with Clarinet (CL) and Alto Saxophone (Alto Sax.), a string section with Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vc.), and a rhythm section with Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The Alto Saxophone part includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The piano part includes a 'cresc.' marking. The guitar part includes a 'cresc.' marking. The bass part includes a 'cresc.' marking. The drums part includes a 'cresc.' marking. The woodwind parts include a 'cresc.' marking. The strings part includes a 'cresc.' marking.



103

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical system covers measures 103 to 105. It features a woodwind section with Clarinet (CL) and Alto Saxophone (Alto Sax.), a string section with Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vc.), and a rhythm section with Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The Alto Saxophone part includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The piano part includes a 'cresc.' marking. The guitar part includes a 'cresc.' marking. The bass part includes a 'cresc.' marking. The drums part includes a 'cresc.' marking. The woodwind parts include a 'cresc.' marking. The strings part includes a 'cresc.' marking. The Alto Saxophone part includes a 'f' (forte) marking. The woodwind parts include a 'cresc.' marking.

107

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*mf*



111

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*mf*



115

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical score covers measures 115, 116, and 117. The instruments are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. In measure 115, the woodwinds and strings play a melodic line with eighth and quarter notes. The piano and guitar provide harmonic support with chords. The bass and drums play a steady rhythmic pattern. In measure 116, there is a significant dynamic shift to *mf* (mezzo-forte). In measure 117, the music continues with similar textures and dynamics.



118

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical score covers measures 118, 119, and 120. The instruments are the same as in the previous system. The key signature remains one flat. In measure 118, the woodwinds and strings are mostly silent, with some chords in the piano and guitar. The bass and drums play a rhythmic pattern. In measure 119, there is a dynamic shift to *f* (forte) for the Alto Saxophone. In measure 120, the music becomes more active, with the woodwinds and strings playing melodic lines. The piano and guitar continue with harmonic support. The bass and drums play a more complex rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *f*.

122

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 122, 123, and 124. The instruments listed are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violoncello (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Clarinet part has a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. The Violin I and II parts have a similar melodic line. The Violoncello part has a bass line with notes G2, A2, B2, and C3. The Piano part has a chordal accompaniment. The Guitar part has a rhythmic accompaniment. The Bass part has a melodic line with notes G2, A2, B2, and C3. The Drums part has a steady rhythmic pattern.



125

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 125, 126, and 127. The instruments listed are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violoncello (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Clarinet part has a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. The Violin I and II parts have a similar melodic line. The Violoncello part has a bass line with notes G2, A2, B2, and C3. The Piano part has a chordal accompaniment. The Guitar part has a rhythmic accompaniment. The Bass part has a melodic line with notes G2, A2, B2, and C3. The Drums part has a steady rhythmic pattern.



128

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical system covers measures 128, 129, and 130. The instruments are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The score shows a variety of notes, rests, and dynamic markings across the staves.

131

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical system covers measures 131, 132, and 133. The instruments are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The score features a prominent violin melody in measures 131 and 132, with dynamic markings such as *f* and *sfz*. Measure 133 shows a change in the piano accompaniment.

134

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*mf*

This musical system covers measures 134 to 138. It features ten staves: Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of the system. The Clarinet part has a melodic line with some slurs. The Violin and Viola parts have sparse accompaniment. The Viola part has a melodic line with slurs. The Piano part has a simple harmonic accompaniment. The Guitar part has a simple accompaniment. The Bass part has a simple accompaniment. The Drums part has a simple accompaniment.



139

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical system covers measures 139 to 143. It features the same ten staves as the previous system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the system. The Clarinet part has a melodic line with slurs. The Violin and Viola parts have sparse accompaniment. The Viola part has a melodic line with slurs. The Piano part has a simple harmonic accompaniment. The Guitar part has a simple accompaniment. The Bass part has a simple accompaniment. The Drums part has a simple accompaniment.

143 G

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*fff* *mf*

*p*



149

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*fff* *mf*

154

Cl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 154 through 158. It features ten staves for various instruments: Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The piano part is the most active, playing a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The drums play a steady quarter-note pattern. The other instruments are mostly silent, indicated by rests.



159

Cl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 159 through 163. It features the same ten staves as the previous block. The piano part continues with its rhythmic pattern, but includes a change in the right hand in measure 161, marked with a 'C' and a double bar line. The drums continue with their steady pattern. The other instruments remain silent with rests.

164

Cl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

170

**H**

Cl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.



175

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 175 to 178. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Clarinet (CL.) part is silent. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play a rhythmic eighth-note pattern. The Violoncello (Vc.) part is silent. The Alto Saxophone (Alto Sax.) part is silent. The Piano (Pno.) part features a bass line with chords and eighth-note patterns. The Guitar (Gtr.) part is silent. The Bass part is silent. The Drums (Dr.) part plays a steady quarter-note pattern.



179

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 179 to 182. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Clarinet (CL.) part is silent. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play a rhythmic eighth-note pattern. The Violoncello (Vc.) part is silent. The Alto Saxophone (Alto Sax.) part is silent. The Piano (Pno.) part features a bass line with chords and eighth-note patterns, including a fortissimo (ff) dynamic marking. The Guitar (Gtr.) part is silent. The Bass part is silent. The Drums (Dr.) part plays a steady quarter-note pattern.

183

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mf*

*p*

Detailed description: This musical score covers measures 183 to 186. The instruments are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Clarinet part is silent. Violin I and II play eighth-note patterns. The Viola part has whole notes in measures 184 and 185. The Piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes in measures 184 and 185. The Guitar part has a single note in measure 184. The Bass part has quarter notes in measures 184 and 185. The Drums part has a simple pattern. Dynamics include *mf* for the guitar and *p* for the piano.



187

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This musical score covers measures 187 to 190. The instruments are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Clarinet part is silent. Violin I and II play eighth-note patterns. The Viola part has whole notes in measures 187, 188, and 189. The Piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes in measures 187, 188, and 189. The Guitar part is silent. The Bass part has quarter notes in measures 187, 188, and 189. The Drums part has a simple pattern.



191

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Cm<sup>9</sup>

fff

196

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Cm<sup>9</sup>

*p*

202

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



208

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

213 **J**

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.



218

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

222

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 222 to 226. The instruments listed are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. In measure 222, the strings (Vln. I, Vln. II, and Vc.) play a half-note chord (F2, B-flat1, D2) with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds (CL and Alto Sax.) and piano are silent. The guitar and bass are also silent. The drums play a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum. In measure 223, the strings continue with the same chord. In measure 224, the strings play a half-note chord (F2, B-flat1, D2) with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds (CL and Alto Sax.) and piano are silent. The guitar and bass are also silent. The drums play a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum. In measure 225, the strings play a half-note chord (F2, B-flat1, D2) with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds (CL and Alto Sax.) and piano are silent. The guitar and bass are also silent. The drums play a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum. In measure 226, the strings play a half-note chord (F2, B-flat1, D2) with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds (CL and Alto Sax.) and piano are silent. The guitar and bass are also silent. The drums play a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum.



227

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 227 to 231. The instruments listed are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. In measure 227, the strings (Vln. I, Vln. II, and Vc.) play a half-note chord (F2, B-flat1, D2) with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds (CL and Alto Sax.) and piano are silent. The guitar and bass are also silent. The drums play a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum. In measure 228, the strings play a half-note chord (F2, B-flat1, D2) with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds (CL and Alto Sax.) and piano are silent. The guitar and bass are also silent. The drums play a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum. In measure 229, the strings play a half-note chord (F2, B-flat1, D2) with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds (CL and Alto Sax.) and piano are silent. The guitar and bass are also silent. The drums play a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum. In measure 230, the strings play a half-note chord (F2, B-flat1, D2) with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds (CL and Alto Sax.) and piano are silent. The guitar and bass are also silent. The drums play a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum. In measure 231, the strings play a half-note chord (F2, B-flat1, D2) with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds (CL and Alto Sax.) and piano are silent. The guitar and bass are also silent. The drums play a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum.

233

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This musical score covers measures 233 to 238. The instruments are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The drum part features a steady bass drum and snare pattern. The strings and woodwinds play melodic lines with various articulations and dynamics.

239 rit. . . . . **K** ♩=140

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*

**Saxophone Improvisation**  
C#maj7 C#maj7 B/C#  
E#maj7 E#maj7 D/E

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*

Detailed description: This musical score covers measures 239 to 244. It begins with a double bar line and a 'rit.' marking. A key signature change is indicated by a box with the letter 'K' and a tempo marking of ♩=140. The instruments are the same as in the previous system. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor). The saxophone part is marked 'Saxophone Improvisation' and includes chord changes: C#maj7, C#maj7, B/C#, E#maj7, E#maj7, and D/E. The piano part has a 'mf' dynamic. The bass part includes triplets and a 'rit.' marking. The drum part features a steady bass drum and snare pattern with triplets.

244

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*f*

247

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mf*



251

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chord symbols: C#maj7, B/C#, F#maj7/D#, F#maj7/D#, E#maj7, D/E, A#maj7/F#, A#maj7/F#

255

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chord symbols: C#maj7/A#, C#maj7, E#maj7/C#, E#maj7



L

257

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chords: Cmaj7/A#, E9maj7/C#, Gmaj7, Gmaj7

Dynamic markings: ff, mf

Measure 257: Saxophone has a triplet of eighth notes. Bass has a triplet of eighth notes. Drums have a triplet of eighth notes.

Measure 258: Saxophone has a triplet of eighth notes. Bass has a triplet of eighth notes. Drums have a triplet of eighth notes.

Measure 259: Saxophone has a triplet of eighth notes. Bass has a triplet of eighth notes. Drums have a triplet of eighth notes.

260

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chords: Gmaj7, F/G, Cmaj7/A, B9maj7, Ab/Bb, B9maj7/C

Dynamic markings: f, mf

Measure 260: Saxophone has a triplet of eighth notes. Bass has a triplet of eighth notes. Drums have a triplet of eighth notes.

Measure 261: Saxophone has a triplet of eighth notes. Bass has a triplet of eighth notes. Drums have a triplet of eighth notes.

Measure 262: Saxophone has a triplet of eighth notes. Bass has a triplet of eighth notes. Drums have a triplet of eighth notes.

263

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

266

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



### Episode IV: 'My Modal'

Jetnipith Sungwijit  
2019

**A** Funk ♩=120

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It begins with a section marker 'A' in a box, followed by the genre 'Funk' and a tempo marking of a quarter note equal to 120 (♩=120). The score includes parts for Clarinet in Bb, Violin 1, Violin 2, Violoncello, Alto Saxophone, Piano, Guitar, Bass, and Drum Set. The Piano part features a series of chords: Gm7, Am7, Bbmaj7, Am7, Gm7, and Am7. The Guitar and Bass parts provide harmonic support with chords and a walking bass line, respectively. The Drum Set part is marked 'Funk' and shows a rhythmic pattern. The overall mood is that of a classic funk ensemble.

4

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

8

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7 Bbmaj7 Gm7 Am7

Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7 Bbmaj7 Gm7 Am7

Gm7 Am7 Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7

Gm7 Am7 Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7

*mf*

Gm7 Am7 Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7

12

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

16

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



19

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

22

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>



25 **B**

CL. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vc. *mf*

Alto Sax.

Pno. *Gm7 Am7 Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7*

Gtr. *Gm7 Am7 Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7*

Bass *Gm7 Am7 Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7*

Dr.

28

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno. *Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7 Bbmaj7 Gm7 Am7*

Gtr. *Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7 Bbmaj7 Gm7 Am7*

Bass *Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7 Bbmaj7 Gm7 Am7*

Dr.

31

CL. Vln. I Vln. II Vc. Alto Sax. Phno. Gtr. Bass Dr.

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

*Gm<sup>7</sup>* *Am<sup>7</sup>*

*Gm<sup>7</sup>* *Am<sup>7</sup>*

Measures 31-33 of a musical score. The score includes parts for Clarinet (CL.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Phno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *mf* and *f*. Chord changes for Piano and Bass are indicated as *Gm<sup>7</sup>* and *Am<sup>7</sup>*. A double bar line is present at the end of measure 33.

34

CL. Vln. I Vln. II Vc. Alto Sax. Phno. Gtr. Bass Dr.

*mf* *mf* *mf*

*Bbmaj<sup>7</sup>* *Am<sup>7</sup>* *Gm<sup>7</sup>* *Am<sup>7</sup>* *Bbmaj<sup>7</sup>* *Am<sup>7</sup>* *Gm<sup>7</sup>* *Am<sup>7</sup>*

*Bbmaj<sup>7</sup>* *Am<sup>7</sup>* *Gm<sup>7</sup>* *Am<sup>7</sup>* *Bbmaj<sup>7</sup>* *Am<sup>7</sup>* *Gm<sup>7</sup>* *Am<sup>7</sup>*

Measures 34-36 of a musical score. The score includes parts for Clarinet (CL.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Phno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *mf*. Chord changes for Piano and Bass are indicated as *Bbmaj<sup>7</sup>*, *Am<sup>7</sup>*, *Gm<sup>7</sup>*, and *Am<sup>7</sup>*. A double bar line is present at the end of measure 33, and another at the end of measure 36.



46

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

49

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



52 D Half Time

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

56

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Half Time

60

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

63

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It begins at measure 60, marked with a double bar line. The instruments are: Clarinet (CL.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The string quartet (Vln. I, Vln. II, Vc., and Cl.) plays a melodic line with dynamics ranging from mezzo-forte (mf) to forte (f). The piano part features a steady accompaniment with chords labeled Bb/G# and Abm7. The guitar and bass provide harmonic support, with the bass line featuring a walking bass pattern. The drums play a consistent rhythmic pattern. At measure 63, there is a double bar line followed by a repeat sign (two parallel slanted lines). The score continues for three measures, with similar instrumentation and dynamics. The piano part shows a change in dynamics to mezzo-forte (mf) in the final measure of this section.

66

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pro.

Gtr.

Bass

Dr.

B7/G#

f

mf

Drums Fill in Improvisation

mf

E A tempo

70

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pro.

Gtr.

Bass

Dr.

Saxophone Improvisation

Em7 F#m7 G#m7 F#m7

Gm7 Am7 B7(maj7) Am7

mf

mf

Gm7 Am7 B7(maj7) Am7

mf

A tempo



73

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Em<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> C#maj<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> C#maj<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup>

Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

Dr. (3)

77

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Em<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> C#maj<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup>

Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

Dr. (3)

81

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Em7 F#m7 G#m7 F#m7 Em7 F#m7 G#m7 Em7 F#m7

Gm7 Am7 Bbm7 Am7 Gm7 Am7 Bbm7 Gm7 Am7

85

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Fm7 Gm7

Abm7 Bbm7

88

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

89

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



94

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

98

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

102

**F**

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

105

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

108

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This system of music covers measures 108 to 112. The instruments are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). Measures 108-110 are mostly rests for the strings and woodwinds. The Alto Saxophone and Piano enter in measure 108 with a melodic line. The Guitar and Bass provide harmonic support. The Drums play a steady eighth-note pattern. A triplet of eighth notes is marked in measure 112.



111

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This system of music covers measures 111 to 115. The instruments are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). Measures 111-112 are mostly rests for the strings and woodwinds. The Alto Saxophone and Piano continue their melodic lines. The Guitar and Bass provide harmonic support. The Drums play a steady eighth-note pattern. A triplet of eighth notes is marked in measure 115.

115

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Detailed description: This system of music covers measures 115 through 118. It features a full orchestral and jazz ensemble. The woodwinds (Clarinets, Violins I & II, and Viola) are mostly silent. The Alto Saxophone plays a melodic line with some grace notes. The Piano provides harmonic support with chords and arpeggios. The Guitar plays a rhythmic pattern. The Bass and Drums provide the foundation, with the drums using brushes in measure 118.

119

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
Brushes  
*mf*

*Gm7 Am7 Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7 Bbmaj7 Am7*

Detailed description: This system covers measures 119 through 122. A double bar line is present at the beginning. The music is marked *mf* (mezzo-forte). The woodwinds and strings play melodic lines. The Piano and Guitar play chords and arpeggios. The Bass and Drums provide the rhythm, with the drums using brushes. Chord changes are indicated above the piano part: *Gm7 Am7 Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7 Bbmaj7 Am7*.



123

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pho.  
Gtr.  
Bass  
Dr.



127

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pho.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

131

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical score covers measures 131 to 134. It features eight staves: Clarinet (CL.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violoncello (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin I and II parts have rhythmic patterns. The Violoncello part has a melodic line with eighth notes. The Alto Saxophone part has a melodic line with eighth notes. The Piano part has a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The Guitar part has a rhythmic accompaniment with chords. The Bass part has a rhythmic accompaniment with chords. The Drums part has a consistent rhythmic pattern.



135

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical score covers measures 135 to 138. It features the same eight staves as the previous section. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part has a melodic line with eighth notes. The Violin I and II parts have rhythmic patterns. The Violoncello part has a melodic line with eighth notes. The Alto Saxophone part has a melodic line with eighth notes. The Piano part has a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The Guitar part has a rhythmic accompaniment with chords. The Bass part has a rhythmic accompaniment with chords. The Drums part has a consistent rhythmic pattern.

139

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.



143 **G**

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

147

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



151

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



155

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical score covers measures 155 to 158. The instruments are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violoncello (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has two sharps (F# and C#). The Clarinet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin I and II parts have similar rhythmic patterns. The Violoncello part provides a steady accompaniment. The Piano part consists of block chords and arpeggiated figures. The Drums play a consistent pattern of eighth notes.



159

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical score covers measures 159 to 162. The instruments are Clarinet (CL), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violoncello (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has two sharps (F# and C#). The Clarinet part continues with a melodic line. The Violin I and II parts have similar rhythmic patterns. The Violoncello part provides a steady accompaniment. The Piano part consists of block chords and arpeggiated figures. The Drums play a consistent pattern of eighth notes.

163

Cl. Vln. I Vln. II Vc. Alto Sax. Pno. Gtr. Bass Dr.

mf f

167 **H**

Cl. Vln. I Vln. II Vc. Alto Sax. Pno. Gtr. Bass Dr.

mf

A(9sus4)

171

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gr.

Bass

Dr.

174

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gr.

Bass

Dr.



177

CL. Vln. I Vln. II Vc. Alto Sax. Pno. Gtr. Bass Dr.

*mf* *mf* *mf* *mf* *A* *A* *A* *A*

This musical system covers measures 177 through 180. It features eight staves: Clarinet (CL.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violoncello (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), and Bass (Bass). The Clarinet, Violins, and Cello parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano and Bass parts feature chords and a triplet of eighth notes. The Guitar part has a triplet of eighth notes and is marked with *A* above and below the staff. The Drum (Dr.) part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

180

CL. Vln. I Vln. II Vc. Alto Sax. Pno. Gtr. Bass Dr.

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

Guitar Solo Break

This musical system covers measures 180 through 183. Measures 180 and 181 are mostly rests for all instruments except the Alto Saxophone, Piano, and Bass. The Alto Saxophone part has a triplet of eighth notes in measure 180. The Piano and Bass parts have chords and a triplet of eighth notes. The Guitar part has a triplet of eighth notes and is marked with *f*. The Drum part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The text "Guitar Solo Break" is written above the guitar staff in measure 182. The dynamics are marked as *f* for the first six staves and *mf* for the Bass staff in measure 182, and *f* for the Bass staff in measure 183.

183 **I**

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno. *mf*

Guitar Improvisation

Gtr. *A(99224)*

Bass *mf*

Dr. *mf*

186

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno. *A(99224)*

Gtr. *A(99224)*

Bass *A(99224)* 3

Dr.

189

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.



192

CL  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

195

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

A (breath)

A (breath)

A (breath)

A (breath)

198

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

mf

f

mf

f

mf

f

ff (breath)

ff (breath)



201

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



204

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

207

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

210

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

213 **J**

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gr.

Bass

Dr.

216

CL.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gr.

Bass

Dr.



219

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*Abruzzo* *Abruzzo*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 219 to 221. It features eight staves: Clarinet (CL.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), and Bass (Bass). The Drum set (Dr.) is shown on a separate staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part has a melodic line with slurs. The Violin and Viola parts have rhythmic patterns. The Viola part has a triplet of eighth notes. The Alto Saxophone part has a melodic line with slurs. The Piano part has a chordal accompaniment. The Guitar part has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The Bass part has a rhythmic pattern with triplets. The Drum set part has a steady beat.

222

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*Abruzzo*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 222 to 224. It features the same eight staves as the previous page. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part has a melodic line with slurs. The Violin and Viola parts have rhythmic patterns. The Viola part has a triplet of eighth notes. The Alto Saxophone part has a melodic line with slurs. The Piano part has a chordal accompaniment. The Guitar part has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The Bass part has a rhythmic pattern with triplets. The Drum set part has a steady beat.

225

Cl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

A(99004) A(99004)

Detailed description: This block contains the musical score for measures 225 through 227. The score is arranged in a standard orchestral layout with ten staves. The instruments are Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violoncello (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment. The guitar part includes two instances of a specific rhythmic pattern labeled 'A(99004)'. The drum part consists of a steady bass drum and snare drum pattern.

228

Cl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*mf* *mf* *mf*

A(99004)

Detailed description: This block contains the musical score for measures 228 through 230. The instrumentation remains the same as in the previous block. The music continues with similar melodic and rhythmic elements. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated for the Clarinet, Violin I, Violin II, and Violoncello parts. The guitar part features a pattern labeled 'A(99004)'. The bass part includes triplet markings over groups of three notes. The drum part continues with its established pattern.

231 **K**

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

235

CL

Vln. I

Vln. II

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

239

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical score covers measures 239 to 242. It features a full orchestra and a rhythm section. The woodwinds (Clarinets, Alto Saxophone) and strings (Violins I & II, Viola) play melodic lines with various articulations and phrasings. The piano provides harmonic support with sustained chords. The guitar plays a rhythmic pattern, and the bass line includes a triplet. The drums play a consistent rhythmic pattern.

243

CL.  
Vln. I  
Vln. II  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

This musical score covers measures 243 to 246. It continues the orchestral and rhythmic textures from the previous page. The woodwinds and strings maintain their melodic roles, while the piano, guitar, bass, and drums provide a steady harmonic and rhythmic foundation.



245

CL. *mf* *ff*

Vln. I *mf* *ff*

Vln. II *mf* *ff*

Vc. *mf* *ff*

Alto Sax. *mf* *ff*

Pno. *mf* *ff*

Gtr. *mf* *ff*

Bass *mf* *ff*

Dr. *mf* *ff*

(3) (basso)

### Episode V: 'Sinsiri'

Jetnipith Sungwijit  
2019

**A** Even 8th ♩=140

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Clarinet in Bb:** Rests throughout the section.
- Violin 1:** Rests throughout the section.
- Violin 2:** Rests throughout the section.
- Violoncello:** Rests throughout the section.
- Alto Saxophone:** Rests throughout the section.
- Piano:** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, starting with a *mf* dynamic.
- Guitar:** Features a chordal accompaniment in the right hand, starting with a *mf* dynamic.
- Bass:** Features a melodic line in the left hand, starting with a *mf* dynamic. Chord symbols  $Dm^9$ ,  $Gm^9$ ,  $A\flat m^9$ ,  $Bm^9$ ,  $Fm^9$ , and  $Gm^9$  are written above the staff.
- Drum Set:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, labeled "Even 8th", starting with a *mf* dynamic. The pattern ends with a "fill in" mark.



4

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup>

fill in

7

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup>

fill in

11

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

fill in

13

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

fill in

**B**

17

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*Bm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>*

*mp mp mp mp*

*fill in*

20

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*Bm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>*

*mp*

*fill in*

24

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chord markings: Gm<sup>9</sup>, Dm<sup>9</sup>, Gm<sup>9</sup>, Am<sup>9</sup>, Bm<sup>9</sup>, Fm<sup>9</sup>, Gm<sup>9</sup>

fill in



28

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chord markings: Dm<sup>9</sup>, Gm<sup>9</sup>, Am<sup>9</sup>, Bm<sup>9</sup>, Fm<sup>9</sup>, Gm<sup>9</sup>

fill in



**C**

31

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

34

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

37

Musical score for measures 37-39. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 37-39 are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar part has chord markings  $Gm^{II}$  and  $Gm^{II}$  in measures 37-38, and  $Gm^{II}$  in measure 39.

40

Musical score for measures 40-43. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 40-43 are marked with a forte (*f*) dynamic. The guitar part has chord markings  $Bb^{\#6}$  in measure 40 and  $Dm^{II}$  in measures 41-43. The bass part has a  $Dm^{II}$  marking in measure 41.



44

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

48

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

52

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

56

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

mf

59

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Cm7(b9)<sup>3</sup> Dm7(b9)

Cm7(b9) Dm7(b9)

fill in

62

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

E7(b9)<sup>3</sup>

E7(b9)<sup>3</sup>

fill in

Piano Improvisation Around Motif

Dm7<sup>9</sup> Gm7<sup>9</sup> Am7<sup>9</sup>

65

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

69

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chord symbols: Bb<sup>9</sup>, Fm<sup>9</sup>, Gm<sup>9</sup>, Dm<sup>9</sup>, Gm<sup>9</sup>, Am<sup>9</sup>, Bb<sup>9</sup>, Fm<sup>9</sup> (measures 65-68); Gm<sup>9</sup>, Dm<sup>9</sup>, Gm<sup>9</sup>, Am<sup>9</sup>, Bb<sup>9</sup>, Fm<sup>9</sup> (measures 69-72).

Dynamic markings: *mf* (measures 69-72).

Performance instructions: *fill in* (measures 68 and 72).

A double bar line is present between measures 68 and 69.



72

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

fill in

73

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

fill in

**E**

Saxophone Improvisation

Bu<sup>9</sup> Em<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> G#m<sup>7</sup> Du<sup>9</sup>

f Du<sup>9</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> F#m<sup>9</sup>

p

Gm<sup>9</sup> Du<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> F#m<sup>9</sup>

fill in

p

78

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Em<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Em<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> G#m<sup>7</sup> Dm<sup>9</sup> Em<sup>9</sup>

Gm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup>

*f* *ff* *f*

fill in

82

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup>

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

fill in

*mp*



85

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Chord progression: Dm<sup>9</sup>, Gm<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, Bm<sup>7</sup>, Fm<sup>9</sup>, Gm<sup>9</sup>

fill in

Detailed description: This system covers measures 85 to 87. The Alto Saxophone has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano and Guitar play chords corresponding to the progression: Dm<sup>9</sup>, Gm<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, Bm<sup>7</sup>, Fm<sup>9</sup>, Gm<sup>9</sup>. The Bass line follows a similar harmonic path. The Drums play a steady eighth-note pattern. A double bar line is present at the end of measure 87.

88

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Chord progression: C#m<sup>11</sup>, C#m<sup>11</sup>, Bbm<sup>11</sup>, Em<sup>11</sup>, Em<sup>11</sup>, C#m<sup>11</sup>

mp

3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 1

Detailed description: This system covers measures 88 to 90. The Alto Saxophone has a melodic line with triplets. The Piano and Guitar play chords: C#m<sup>11</sup>, C#m<sup>11</sup>, Bbm<sup>11</sup>, Em<sup>11</sup>, Em<sup>11</sup>, C#m<sup>11</sup>. The Bass line follows a similar harmonic path. The Drums play a steady eighth-note pattern. The dynamic marking is *mp*. There are triplet markings over the piano and guitar parts.

91

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

C:fm<sup>11</sup> Bbm<sup>11</sup> Bbm<sup>11</sup>



94

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Em<sup>11</sup> Gm<sup>11</sup> Gm<sup>11</sup>

fill in

97

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

100

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

103

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Em/G  
Gm/Bb  
Gm/Bb  
Gm/Bb

Detailed description: This system of music covers measures 103 and 104. It features eight staves: Clarinet (CL), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part includes chords Em/G and Gm/Bb. The guitar part includes chords Gm/Bb and Cm/Bb. The bass line consists of quarter notes. The drum part features a consistent pattern of eighth notes.

105

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

Bb/G  
Dm7  
Bb/G  
Dm7  
Bb/G  
Dm7

Detailed description: This system of music covers measures 105 through 108. It features the same eight staves as the previous system. The key signature remains two sharps. The piano part includes chords Bb/G and Dm7. The guitar part includes chords Bb/G and Dm7. The bass line consists of quarter notes. The drum part features a consistent pattern of eighth notes.









120 F Piano Improvisation

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

fill in

*mf* *mp* *f* *mp*

Piano Improvisation

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>9</sup>

122

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

fill in

Bm<sup>7</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup>

125

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

128

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

130

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*Dm<sup>9</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup>*

fill in

133

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*Em<sup>11</sup> Em<sup>11</sup> C#m<sup>11</sup>*

*mp*

136

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*Cm<sup>11</sup>* *Bbm<sup>11</sup>*

*Cm<sup>11</sup>* *Bbm<sup>11</sup>*

This musical system covers measures 136 and 137. It features a full orchestral arrangement. The Clarinet (CL) and Violin 1 (Vln. 1) parts have melodic lines. The Violin 2 (Vln. 2) and Viola (Vc.) parts provide harmonic support. The Piano (Pno.) and Guitar (Gtr.) parts play chords, with the Piano part featuring a complex rhythmic pattern. The Bass and Drum (Dr.) parts provide a steady rhythmic foundation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The system includes dynamic markings and chord symbols: Cm<sup>11</sup> and Bbm<sup>11</sup>.



138

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*Bbm<sup>11</sup>* *Gm<sup>11</sup>*

*Bbm<sup>11</sup>* *Gm<sup>11</sup>*

*mf* *mf*

*3*

This musical system covers measures 138 and 139. It continues the orchestral arrangement. The Clarinet (CL) and Violin 1 (Vln. 1) parts have melodic lines. The Violin 2 (Vln. 2) and Viola (Vc.) parts provide harmonic support. The Piano (Pno.) and Guitar (Gtr.) parts play chords, with the Piano part featuring a complex rhythmic pattern. The Bass and Drum (Dr.) parts provide a steady rhythmic foundation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The system includes dynamic markings and chord symbols: Bbm<sup>11</sup> and Gm<sup>11</sup>. A *mf* marking is present in the Vln. 2 part, and a triplet marking (*3*) is present in the Pno. part.

140

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gr.

Bass

Dr.

*mf*

*Gm<sup>11</sup>*

*Gm<sup>11</sup>*

*fill in*

---

142

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gr.

Bass

Dr.

*f*

*mf*

*f*

*f*

*f*

*f*

*B<sup>9</sup>/<sub>6</sub>*

*B<sup>9</sup>/<sub>6</sub>*

*Dm<sup>11</sup>*

*Dm<sup>11</sup>*

*3*



146

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chord symbols: Gm/C, Gm/Bb

Measure 146: Clarinet plays a quarter note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, B4, A4. Violin 1 and 2 play a half note G3. Violin 2 has a fermata over the G3. Violoncello plays a half note G2. Alto Saxophone is silent. Piano plays a triplet of eighth notes G3, A3, B3. Guitar plays a Gm/C chord. Bass plays a quarter note G2. Drums play a quarter note G2.

Measure 147: Clarinet plays a quarter note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, B4, A4. Violin 1 and 2 play a half note G3. Violin 2 has a fermata over the G3. Violoncello plays a half note G2. Alto Saxophone is silent. Piano plays a triplet of eighth notes G3, A3, B3. Guitar plays a Gm/C chord. Bass plays a quarter note G2. Drums play a quarter note G2.

Measure 148: Clarinet plays a quarter note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, B4, A4. Violin 1 and 2 play a half note G3. Violin 2 has a fermata over the G3. Violoncello plays a half note G2. Alto Saxophone is silent. Piano plays a triplet of eighth notes G3, A3, B3. Guitar plays a Gm/Bb chord. Bass plays a quarter note G2. Drums play a quarter note G2.

149

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chord symbols: Bb/9b

Measure 149: Clarinet plays a quarter note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, B4, A4. Violin 1 and 2 play a half note G3. Violin 2 has a fermata over the G3. Violoncello plays a half note G2. Alto Saxophone is silent. Piano plays a quarter note G3, followed by a quarter rest, then eighth notes A3, B3, C4, B3, A3. Guitar plays a Bb/9b chord. Bass plays a quarter note G2. Drums play a quarter note G2.

Measure 150: Clarinet plays a quarter note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, B4, A4. Violin 1 and 2 play a half note G3. Violin 2 has a fermata over the G3. Violoncello plays a half note G2. Alto Saxophone is silent. Piano plays a quarter note G3, followed by a quarter rest, then eighth notes A3, B3, C4, B3, A3. Guitar plays a Bb/9b chord. Bass plays a quarter note G2. Drums play a quarter note G2.

Measure 151: Clarinet plays a quarter note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, B4, A4. Violin 1 and 2 play a half note G3. Violin 2 has a fermata over the G3. Violoncello plays a half note G2. Alto Saxophone is silent. Piano plays a quarter note G3, followed by a quarter rest, then eighth notes A3, B3, C4, B3, A3. Guitar plays a Bb/9b chord. Bass plays a quarter note G2. Drums play a quarter note G2.



152

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*Dm<sup>7</sup>* *Gm/C*

*Dm<sup>7</sup>* *Gm/C*

*Dm<sup>7</sup>* *Gm/C*

155

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mf* *mf* *mf*

*mf* *f*

*Gm/Bb* *Gm/Bb*

157

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

**||**

159

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

162

CL. *mf*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vc. *mf*

Alto Sax.

Pno. *Cm<sup>7</sup>(b9)* *3* *Dm<sup>7</sup>(b9)* *3* *Em<sup>7</sup>(b9)* *3* *3*

Gtr. *Cm<sup>7</sup>(b9)* *Dm<sup>7</sup>(b9)* *Em<sup>7</sup>(b9)*

Bass *Cm<sup>7</sup>(b9)* *Dm<sup>7</sup>(b9)* *Em<sup>7</sup>(b9)*

Dr.

---

165

CL. **G**

Vln. 1 *f* *mp* *f*

Vln. 2 *f* *mp* *f*

Vc. *f* *mp* *f*

Alto Sax. *f* *mp* *f*

Pno. *f* *Cm<sup>7</sup>/E* *Dm<sup>7</sup>/F#* *Am<sup>7</sup>* *Bb<sup>7</sup>* *Cm<sup>7</sup>*

Gtr. *f* *Cm<sup>7</sup>/E* *Dm<sup>7</sup>/F#* *Am<sup>7</sup>* *Bb<sup>7</sup>* *Cm<sup>7</sup>*

Bass *f* *Cm<sup>7</sup>/E* *Dm<sup>7</sup>/F#* *Am<sup>7</sup>* *Bb<sup>7</sup>* *Cm<sup>7</sup>*

Dr. *fill in* *f*

169

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Saxophone Improvisation  
More Rhythm Density

172

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

fill in

Detailed description of the musical score: This page contains two systems of a jazz ensemble score, numbered 169 and 172. Each system includes staves for Clarinet (CL.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The music is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system (169) features a saxophone improvisation section with a box labeled 'Saxophone Improvisation More Rhythm Density'. The piano part includes chords such as Cmaj7, A9(b9), and Cbm7(b9). The guitar and bass parts provide harmonic support with chords like Cmaj7, D9, and E7. The drum part has a consistent rhythmic pattern. The second system (172) continues the ensemble's performance, with dynamic markings like mf and f. The piano part includes chords like D9, Ab, and Alm7. The drum part includes a 'fill in' section.



175

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

3 F 3 G Ab Ab 3 Abm7 3 D 3

177

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

3 F 3 G 3 Ab 3 Ab Abm7 D 3 F 3 G Ab

180

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Ab Abm7 D F G Ab Abm7 D

183

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

F G Ab Ab Abm7 D F G Ab A7(add11)



187 6/7 8<sup>va</sup>-----]

Cl. *mf*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vc. *mf*

Alto Sax. *tr* *mf f sf*

Pno. *A.Tadito*

Gtr. *A.Tadito*

Bass

Dr.

191 H ♩=160

Cl. *fp*

Vln. 1 *fp*

Vln. 2 *fp*

Vc. *fp*

Alto Sax.

Pno. *f*

Gtr. *f* 8<sup>va</sup>-----]

Bass *f* *mf*

Dr.

196

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno. *mf*

Gtr. <sup>8</sup>

Bass

Dr. *mf*



200

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno. *mf*

Gtr. <sup>8</sup>

Bass *mf*

Dr. *mf*

204

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

208

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

211

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

215

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.



219

CL  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.



223

CL  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

227

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*pp* *fff* *pp*

*pp* *fff* *pp*

*pp* *fff* *pp*

*pp* *fff* *pp*

*fff* *pp* *fff* *pp*

*fff* *pp* *fff* *pp*

*fff*

231

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*fff* *f*

*fff* *f*

*fff* *f*

*fff* *f*

*fff* *mf*

*fff* *mf*

*fff* *mf*

*mf*

*mf*



235

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*fff*

8<sup>va</sup>

This musical system covers measures 235 to 238. It features a woodwind section with Clarinet (Cl.) and Alto Saxophone (Alto Sax.), a string section with Violins 1 and 2 (Vln. 1, Vln. 2) and Viola (Vc.), and a rhythm section with Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play eighth-note patterns. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar and bass play eighth-note accompaniment. The drums play a steady eighth-note pattern. A dynamic marking of *fff* (fortississimo) is present. A first violin part is marked with a dashed line and the number 8, indicating a first ending.



239

Cl.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*mf*

8<sup>va</sup>

This musical system covers measures 239 to 242. It features the same instrumentation as the previous system. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play eighth-note patterns. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar and bass play eighth-note accompaniment. The drums play a steady eighth-note pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. A first violin part is marked with a dashed line and the number 8, indicating a first ending.



251

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*fff* *f* *pp* *fff*

*fff* *f* *pp* *fff*

*fff* *f* *pp* *fff*

*fff* *f* *pp* *fff*

*fff* *f* *pp* *fff*

⑧

Detailed description: This musical score block covers measures 251 to 253. It features ten staves: Clarinet (CL), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part consists of sixteenth-note runs in measures 251 and 253, with a rest in measure 252. The Violin and Viola parts play sixteenth-note patterns, with dynamic markings of *fff* and *f* in measures 251 and 252, and *pp* and *fff* in measure 253. The Alto Saxophone part has a steady eighth-note pattern with dynamic markings of *fff*, *f*, *pp*, and *fff*. The Piano, Guitar, Bass, and Drums parts provide a rhythmic accompaniment. A double bar line is present at the end of measure 253.



254

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

*f* *pp* *fff* *f*

*f* *pp* *fff* *f*

*f* *pp* *fff* *f*

*f* *pp* *fff* *f*

*f* *pp* *fff* *f*

⑧

Detailed description: This musical score block covers measures 254 to 256. It features the same ten staves as the previous block. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part has a rest in measure 254 and then plays sixteenth-note runs in measures 255 and 256. The Violin and Viola parts play sixteenth-note patterns with dynamic markings of *f*, *pp*, *fff*, and *f* across the three measures. The Alto Saxophone part continues with its eighth-note pattern and dynamic markings of *f*, *pp*, *fff*, and *f*. The Piano, Guitar, Bass, and Drums parts provide a consistent rhythmic accompaniment. A double bar line is present at the end of measure 256.



256

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

**||**

259

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

261

CL. *f* *pp* *f*

Vln. 1 *f* *pp* *f*

Vln. 2 *f* *pp*

Vc. *f* *pp*

Alto Sax. *f*

Pno.

Gtr.

Bass

Dr. *p*

Detailed description: This musical score block covers measures 261 to 265. It features a woodwind section with Clarinet (CL.) and Alto Saxophone (Alto Sax.), a string section with Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Viola (Vc.), and a rhythm section with Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*pp*) section, and ends with a forte (*f*) dynamic. The Violin 1 and 2 parts also show a dynamic shift from *f* to *pp* and back to *f*. The Viola part starts with *f* and has a *pp* section. The Alto Saxophone part starts with *f*. The Piano, Guitar, and Bass parts are mostly silent, with the Piano part having a few notes in the first measure. The Drums part has a steady rhythm with a *p* dynamic.

266

CL.

Vln. 1

Vln. 2 *f*

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Detailed description: This musical score block covers measures 266 to 270. It features the same instrumentation as the previous block. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part has a melodic line with some rests. The Violin 1 and 2 parts have a melodic line with some rests. The Viola part has a melodic line with some rests. The Alto Saxophone part has a melodic line with some rests. The Piano, Guitar, and Bass parts are mostly silent. The Drums part has a steady rhythm.

270

I

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mf* *ff*

*mp*

274

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

fill in



278

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

fill in

fill in

Dm<sup>9</sup>



282

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mp*

*mp*

*mp*

*mf*

*mp*

*mp*

*mp*

Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup>

286

CL. *mp*

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax. *tr*  
*mf* ————— *f*

Pno.

Gtr. *Dm<sup>9</sup>* *Gm<sup>9</sup>* *Am<sup>9</sup>* *Bm<sup>9</sup>* *Fm<sup>9</sup>* *Gm<sup>9</sup>*

Bass

Dr. *fill in*

Detailed description: This system of music covers measures 286, 287, and 288. The Clarinet (CL.) part begins with a dynamic marking of *mp*. The Alto Saxophone part features a trill (tr) and a dynamic range from *mf* to *f*. The guitar (Gtr.) part provides harmonic support with chords *Dm<sup>9</sup>*, *Gm<sup>9</sup>*, *Am<sup>9</sup>*, *Bm<sup>9</sup>*, *Fm<sup>9</sup>*, and *Gm<sup>9</sup>*. The drum (Dr.) part includes a 'fill in' instruction.

289

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax. *tr*  
*mf* ————— *f*

Pno.

Gtr. *Dm<sup>9</sup>* *Gm<sup>9</sup>* *Am<sup>9</sup>* *Bm<sup>9</sup>* *Fm<sup>9</sup>* *Gm<sup>9</sup>*

Bass

Dr. *fill in*

Detailed description: This system of music covers measures 289, 290, and 291. The instrumentation and dynamics are consistent with the previous system. The guitar (Gtr.) part continues with the same sequence of chords: *Dm<sup>9</sup>*, *Gm<sup>9</sup>*, *Am<sup>9</sup>*, *Bm<sup>9</sup>*, *Fm<sup>9</sup>*, and *Gm<sup>9</sup>*. The drum (Dr.) part includes a 'fill in' instruction.

292

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*p*

*mf*

*p*

*p*

*P*

Em<sup>II</sup> Em<sup>II</sup> C#m<sup>II</sup>

*p* Brush

295

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*p*

*p*

*p*

C#m<sup>II</sup> Bbm<sup>II</sup> Bbm<sup>II</sup>

C#m<sup>II</sup> Bbm<sup>II</sup> Bbm<sup>II</sup>

298

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.

301

CL.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vc.  
Alto Sax.  
Pno.  
Gtr.  
Bass  
Dr.



305

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Gm/C

Gm/Bb

Gm/C

Gm/Bb

309

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Bb/6

Dm11

Bb/6

Dm11

313

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

316

CL.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Piano Improvisation

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Chord symbols: Gm/C, Gm/Bb, Cm7(b9), Dm7(b9)



319

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Em7(b9)

Em7(b9)

fill in



321

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

Cm7(b10)

Dm7(b10)

3

3

3

3

fill in

323

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno. *E9(b9)*

Gtr. *E9(b9)*

Bass *E9(b9)*

Dr. *fill in*

325 **K**

Cl.

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vc. *mp*

Alto Sax. *tr*

Pno. *mp* *f*

Gtr. *mp* *Gm9* *Am9* *Bm9* *Fm9* *Gm9*

Bass *mp* *Dm9* *Gm9* *Am9* *Bm9* *Fm9* *Gm9*

Dr. *mp* *fill in*

328

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mp* *f*

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup>

fill in

331

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mp* *f*

*mp* *mp*

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup>

fill in

334

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*mp* *f*

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup>

fill in

337

CL

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*p*

*p*

*p*

*p*

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup>

fill in

*p*

340

Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Alto Sax.

Pno.

Gtr.

Bass

Dr.

*p*

*tr*

Dm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup>

Detailed description: This page of a musical score covers measures 340 to 345. The score is for a jazz ensemble and is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The instruments are Clarinet (Cl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The Clarinet part has a melodic line with some rests. The Violin 1 and 2 parts have sustained notes with some phrasing. The Viola part has a melodic line with a trill (tr) in the first measure. The Alto Saxophone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part has a chordal accompaniment with a dynamic marking of *p*. The Guitar part has a chordal accompaniment with a dynamic marking of *p*. The Bass part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Drums part has a rhythmic pattern of eighth notes. The chord progression for the guitar and bass is Dm<sup>9</sup>, Gm<sup>9</sup>, Am<sup>9</sup>, Bm<sup>9</sup>, Fm<sup>9</sup>, and Gm<sup>9</sup>.

## ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
วัน เดือน ปี เกิด	25 กันยายน 2519
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	2545 ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาเทคโนโลยีและอุตสาหกรรมดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล 2555 ศิลปมหาบัณฑิต สาขาดนตรี แขนงวิชาดนตรีแจ๊สศึกษา มหาวิทยาลัย รังสิต
ที่อยู่ปัจจุบัน	589 ลาดกระบังซอย 1/6 เขตลาดกระบัง กรุงเทพมหานคร 10520



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY