บทประพันธ์ดนตรีนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊ส : กรณีศึกษาผลงานชุด "แจ๊สแมสส์" โดย ไอก์ สเติร์ม

โดย
นายต้นวงศ์ หมั่นผจง

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

บทประพันธ์ดนตรีนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊ส : กรณีศึกษาผลงานชุด "แจ๊สแมสส์" โดย ไอก์ สเติร์ม

โดย
นายต้นวงศ์ หมั่นผจง

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

THE COMPOSITION IN SACRED JAZZ STYLE : CASE STUDY OF "JAZZ MASS" BY IKE STURM

By

MR. Tonwong MANPHAJONG

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2022

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	บทประพันธ์ดนตรีนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊ส : กรณีศึกษาผลงานชุด "แจ๊สแมสส์" โดย ไอก์ สเติร์ม
โดย	นายต้นวงศ์ หมั่นผจง
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย (ผู้รักษาการแทน)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาธิต นิรัติศัย)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์)

621020019 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : วิเคราะห์บทเพลง, เพลงแจ๊ส, เพลงนมัสการ, ไอก์ สเติร์ม

นาย ต้นวงศ์ หมั่นผจง: บทประพันธ์ดนตรีนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊ส : กรณีศึกษาผลงานชุด "แจ๊สแมสส์" โดย ไอก์ สเติร์ม อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้าเทคนิคและวิเคราะห์บทเพลงแจ๊ส เพื่อ การนมัสการจากผลงานชุด แจ๊สแมสส์ ของไอก์ สเติร์ม ซึ่งประกอบไปด้วย เพลง Kyrie เพลง Gloria เพลง Just as I am เพลง Sanctus เพลง Our Father เพลง Agnus Dei และเพลง Shine รวมทั้งสิ้น 7 เพลง

ผลการวิเคราะห์พบว่า แนวคิด เทคนิค หรือองค์ประกอบสำคัญในการประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สจากผลงานชุด แจ๊สแมสส์ ของไอก์ สเติร์ม ได้แก่ 1) โมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่น 2) การใช้คอร์ด Major7# 11 3) การซ้ำทำนองเพื่อใช้ในการบรรเลงเป็นพื้นหลังของบทเพลง 4) การเปลี่ยนกุญแจเสียง 5) การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ 6) การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว 7) การใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ และ 8) การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง ผู้วิจัยได้นำผลการวิเคราะห์ไปสังเคราะห์เป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลง 3 เพลง ได้แก่ Psalm of Praise ตราบวันนั้น และJob’s Faith

621020019 : Major (Music Research and Development)

Keyword : Song analysis jazz composition worship Ike Sturm

MR. TONWONG MANPHAJONG : THE COMPOSITION IN SACRED JAZZ STYLE : CASE STUDY OF "JAZZ MASS" BY IKE STURM THESIS ADVISOR : ASSOCIATE PROFESSOR SAKSRI VONGTARADON, D.M.A.

This research aims to study and analyze jazz compositions for worship from the “Jazz Mass” by Ike Sturm which consist of 7 songs, Kyrie, Gloria, Just as I am, Sanctus, Our Father, Agnus Dei, and Shine.

The analysis reveals that concepts, techniques and important elements of composing the worship songs in “Jazz Mass” by Ike Sturm are 1) Use of mode to create feeling of Brightness and Darkness 2) Use of major7#11 chord 3) Use of repetition as background 4) Key changes and modulations 5) Use of strings to create various atmospheric background 6) Sudden change of ensemble type 7) Improvisation 8) Use of pedal Point. The researcher synthesized the results of the analysis to compose three songs which are Psalm of Praise, Trab Wan Nan and Job’s Faith

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

นับจากจบการศึกษาระดับปริญญาตรีเมื่อปี พ.ศ. 2550 ที่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ นั้น ผมยังไม่มีทักษะทางด้านดนตรีแต่อย่างใด การเริ่มเรียนดนตรีแซกโซโฟนนั้นเกิดในปี พ.ศ. 2551 และเมื่อผ่านช่วงเวลาแห่งการศึกษาด้วยตนเองและการฝึกซ้อมจากการเล่นดนตรีในช่วงระยะเวลาหลายปี ผมได้แรงสนับสนุนจากผักกาดผู้เป็นภรรยาว่าหากต้องการจะมีความรู้ทางด้านดนตรีแจ๊สที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้นก็ให้เข้าศึกษาในระดับปริญญาโทซึ่งเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2562 ผมยังจำวันที่สอบสัมภาษณ์โดย รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ได้เป็นอย่างดี เพราะผมถามอาจารย์ว่า ด้วยอายุ 36 ปี และไม่เคยผ่านการเรียนดนตรีในหลักสูตรปริญญาตรีมาก่อน ผมสามารถจะเรียนระดับปริญญาโทในด้านดนตรีแจ๊สให้สำเร็จได้หรือไม่ ซึ่งอาจารย์ศักดิ์ศรี ได้ยิ้มและตอบผมอย่างจริงใจว่า ผมสามารถเรียนให้ประสบความสำเร็จได้แน่นอน และจนกระทั่งวันนี้ผมได้ประสบผลสำเร็จในการศึกษาระดับปริญญาโทตามคำที่อาจารย์ได้กล่าวเอาไว้แล้ว

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ที่ได้ให้ความรู้ คำแนะนำในการแก้ไขปรับปรุง จนวิทยานิพนธ์และผลงานการแสดงบทประพันธ์สำเร็จได้ด้วยดี ขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดาสำหรับการเป็นประธานกรรมการและศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก สำหรับคำแนะนำในการแก้ไขวิทยานิพนธ์ให้ถูกต้องมากยิ่งขึ้น

ขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์ ทั้งในฐานะอาจารย์ผู้ให้ความรู้และแนะนำให้ผมเข้าเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากรและเป็นพี่น้องในพระคริสต์ที่ให้กำลังใจผมมาตลอด อาจารย์เป็นคนที่น่ารักแจ่มใสเสมอทุกครั้งที่ได้เจอกัน

ขอบพระคุณพี่อ้น อาจารย์ พิสุทธิ์ ประทีปะเสน สำหรับความรู้และแบบอย่างการเป็นนักดนตรีที่มีคุณค่า การได้เรียนดนตรีแจ๊สกับพี่อ้นเปลี่ยนแปลงตัวผมไปเยอะมากทั้งด้านความรู้และความเป็นนักดนตรี

ขอบคุณพี่น้องในรั้วศิลปากรทุกท่านที่มอบมิตรภาพและความช่วยเหลือมาตลอด

ขอบคุณป๊าพูนยศและม้าศิริพรอันเป็นที่รักที่สนับสนุนมาตลอด คิดถึงม๊าเสมอ

ขอบคุณผักกาดสำหรับการเป็นภรรยาที่แสนดีที่รักและสนับสนุนสามีคนนี้อย่างไม่มีสิ้นสุด

ขอบคุณ ไอก์ สเติร์ม สำหรับแบบอย่างบทประพันธ์นมัสการพระเจ้าอันสวยงาม

เหนือสิ่งอื่นใด ขอบคุณพระเจ้า สำหรับพระพรและสติปัญญาที่ทรงประทานให้เสมอมา

นาย ต้นวงศ์ หมั่นผจง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4

1.3 ขอบเขตของการวิจัย 5

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

1.5 วิธีดำเนินการวิจัยและวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์ 7

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น 9

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ 9

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 10

2.1 ประวัติศาสตร์และความเป็นมาของศาสนาคริสต์ 10

2.2 บทเพลงนมัสการ 13

2.3 ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส (Sacred Jazz) 21

2.4 ข้อมูลเกี่ยวกับไอก์ สเติร์ม (Ike Sturm) 40

2.5 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์เพลง 44

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 64

บทที่ 3 การวิเคราะห์ชุดบทเพลงอัลบั้มแจ๊สแมสส์ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์บทเพลง ... 69

3.1 การใช้โมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่น (Brightness and Darkness).....69
3.2 การใช้คอร์ด Major7 # 11 72
3.3 การซ้ำทำนองเพื่อใช้ในการบรรเลงเป็นพื้นหลังของบทเพลง.....76
3.4 การเปลี่ยนกุญแจเสียง.....79
3.5 การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ 84
3.6 การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว.....87
3.7 การใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ (Improvisation) 89
3.8 การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง (Pedal Point) 92
3.9 การตรวจสอบผลการวิเคราะห์เพลงร่วมกับนักประพันธ์เพลง.....96
บทที่ 4 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง 101
4.1 แรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลง 101
4.2 อรรถาธิบาย บทประพันธ์เพลง 1. Psalm of Praise 2. ตราบวันนั้น 3. Job's Faith.....102
4.3 อรรถาธิบายการประยุกต์ใช้แนวคิดในการประพันธ์จากการวิเคราะห์ชุดเพลงแจ๊สแมสส์ ของไอก์ สเติร์ม ในเพลง Psalm of Praise เพลง ตราบวันนั้น และเพลง Job's Faith 143
บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผลการวิจัย 163
5.1 สรุปผลการวิจัย.....163
5.2 อภิปรายผลการประพันธ์เพลง 169
5.3 อภิปรายผลการแสดงดนตรีนมัสการในรูปแบบแจ๊สที่ประพันธ์ขึ้น 175
5.4 ข้อเสนอแนะในการวิจัย.....183
5.5 การเผยแพร่บทประพันธ์.....185
รายการอ้างอิง 186
ภาคผนวก 191
ประวัติผู้เขียน 283

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1ชุดเพลง Jazz at Vespers โดย จอร์จ ลูอิส 33

ภาพที่ 2 ชุดเพลง Black Christ of Andes โดย แมรี ลู วิลเลียมส์ 34

ภาพที่ 3 ชุดเพลง The Sermon โดย จิมมี สมิท 35

ภาพที่ 4 ชุดเพลง Concert of Sacred Music โดย ดุค เอลลิงตัน 36

ภาพที่ 5 ชุดเพลง Louis and the Good Book โดย หลุยส์ อาร์มสตรอง.....37

ภาพที่ 6ชุดเพลง A Love Supreme โดย จอห์น โคลเทรน 38

ภาพที่ 7 ชุดเพลง Spirit โดย ไอก์ สเติร์ม.....39

ภาพที่ 8 ชุดเพลง From This Place โดย ดีแอนนา วิทโควสกี.....40

ภาพที่ 9 การอธิบายลักษณะของเสียงประสานที่สร้างโมดต่าง ๆ 47

ภาพที่ 10 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดลิเดียนซึ่งตรงกับคอร์ด Cmaj7#11 47

ภาพที่ 11 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดไอโอเนียนซึ่งตรงกับคอร์ด $Cmaj7^{(add4)}$ 47

ภาพที่ 12 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดมิกโซลิเดียนซึ่งตรงกับคอร์ด C13 48

ภาพที่ 13 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดดอเรียนซึ่งตรงกับคอร์ด $Cmin7^{6/9add11}$ 48

ภาพที่ 14 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดเอโอเลียนซึ่งตรงกับคอร์ด $Cmin^{(add9)(addflat6)}$ 48

ภาพที่ 15 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดฟรีเจียนซึ่งตรงกับคอร์ด $Cmin^{(addflat9)(addflat6)}$ 49

ภาพที่ 16 การอธิบายการสร้างโมดต่าง ๆ โดยเคลื่อนที่โน้ตเบส 49

ภาพที่ 17 การอธิบายการซ้ำทำนองแบบ 4 ห้อง 50

ภาพที่ 18 การอธิบายการซ้ำทำนองแบบ 8 ห้อง 51

ภาพที่ 19 การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวในเพลง Body and Soul.....52

ภาพที่ 20การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวรในเพลง Halem Nocturne.....53

ภาพที่ 21 การเปลี่ยนจากกุญแจเสียงไมเนอร์เป็นเมเจอร์ในเพลง Angel Eyes.....55

ภาพที่ 22 ตัวอย่างการใช้เครื่องสายผสมวงดนตรีแจ๊สในเพลงไร้เดือน 58
ภาพที่ 23 ตัวอย่างการใช้เทคนิคสตราติฟิเคชั่นในเพลงความลึกลับแห่งจิตวิญญาณ 59
ภาพที่ 24 ตัวอย่างการใช้โน้ตเสียงค้างในแนวเสียงเบส.....62
ภาพที่ 25 ตัวอย่างการใช้โน้ตเสียงค้างในบทเพลง Amazing Grace 63
ภาพที่ 26 ตัวอย่างการใช้โน้ตเสียงค้างในบทเพลง Green Dolphin Street 63
ภาพที่ 27 การใช้โมดแสดงความรู้สึกสว่างและมืดหม่นจากเพลง Gloria ในห้องที่ 9-16 70
ภาพที่ 28 การใช้ Major7#11 พร้อมกับเนื้อเพลงที่กล่าวถึงพระผู้เป็นเจ้าในเพลง Gloria ห้องที่ 57-64 73
ภาพที่ 29 การใช้ Major7#11 พร้อมกับเนื้อเพลงที่กล่าวถึงพระผู้เป็นเจ้าในเพลง Gloria ห้องที่ 65-72 73
ภาพที่ 30 การใช้ Major7#11 นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียง 74
ภาพที่ 31 การใช้ Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊สในเพลง Gloria ห้องที่ 205-218.....75
ภาพที่ 32 การใช้การซ้ำทำนองในการสร้างพื้นหลังโดยไม่มีทำนองประกอบในเพลง Gloria 76
ภาพที่ 33 การใช้การซ้ำทำนองในการสร้างพื้นหลังเพื่อประกอบทำนองเพลง Gloria ห้องที่ 25-3276
ภาพที่ 34 การใช้การซ้ำทำนองในการสร้างพื้นหลังในช่วงท่อนเชื่อมในเพลง Agnus Dei ห้องที่ 76-91.....77
ภาพที่ 35 การใช้การซ้ำทำนองในการสร้างพื้นหลังในช่วงท่อนเชื่อมในเพลง Agnus Dei ห้องที่ 84 78
ภาพที่ 36 การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวบนบทเพลง Gloria ห้องที่ 33-48.....81
ภาพที่ 37 การเปลี่ยนกลับไปกุญแจเสียงเดิมบนบทเพลง Gloria ห้องที่ 57 82
ภาพที่ 38การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวรบนบทเพลง Kyrie.....83
ภาพที่ 39 การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนที่ไม่มีทำนองหลักในบทเพลง Gloria.....84
ภาพที่ 40 การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนทำนองหลักในบทเพลง Gloria ห้องที่ 259..85
ภาพที่ 41การใช้เทคนิคการใช้นิ้วดีดของกลุ่มเครื่องสายในเพลง Gloria ห้องที่ 42-44 86
ภาพที่ 42 การใช้เทคนิคการรัวโน้ตของกลุ่มเครื่องสายบนเพลง Gloria ห้องที่ 219-226.....87

ภาพที่ 43 การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็วในเพลง Gloria ห้องที่ 65-72.....88
ภาพที่ 44 ลักษณะการใช้พื้นหลังสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณจากอัลบั้มชุดแจ๊สแมสส์.....91
ภาพที่ 45 การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างในบทเพลง Shine.....93
ภาพที่ 46 การใช้กลุ่มโน้ตโน้ตเสียงค้างพลิกกลับ เพลง Shine ในห้องที่ 69-87.....95
ภาพที่ 47 ทำนองหลักและเนื้อร้องท่อน A และ B ในเพลง Psalm of Praise.....105
ภาพที่ 48 ทำนองหลักและเนื้อร้องท่อน C และ D ในเพลง Psalm of Praise.....106
ภาพที่ 49 ท่อนนำโดยเทเนอร์แซกโซโฟนและเครื่องสายเป็นพื้นหลัง.....107
ภาพที่ 50 พื้นหลังท่อนนำตอนสองของเพลง Psalm of Praise โดยการซ้ำทำนองของเปียโนและกีตาร์ไฟฟ้า.....107
ภาพที่ 51 พื้นหลังท่อนนำตอนสามของเพลง Psalm of Praise โดยการซ้ำทำนองของเปียโนและกีตาร์ไฟฟ้า และกลุ่มเครื่องสายที่ร่วมบรรเลงพื้นหลัง.....108
ภาพที่ 52 ทำนองหลัก A โดยกลุ่มนักร้องประสานเสียง.....109
ภาพที่ 53 ท่อนหางของทำนองหลัก A และ B.....109
ภาพที่ 54 ทำนองหลัก B.....110
ภาพที่ 55 ทำนองหลัก C ห้องที่ 100-107.....111
ภาพที่ 56 ทำนองหลัก C ห้องที่ 108-115.....112
ภาพที่ 57 ทำนองหลัก D.....112
ภาพที่ 58 เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้การซ้ำทำนองเป็นพื้นหลัง.....113
ภาพที่ 59 เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้ทางเดินคอร์ดจากทำนองหลัก C.....113
ภาพที่ 60 เปียโนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้คอร์ด Cmaj7#11.....114
ภาพที่ 61 เปียโนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้คอร์ดทางเดินใหม่.....115
ภาพที่ 62 เปียโนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้ทางเดินคอร์ดจากทำนองหลัก A.....115
ภาพที่ 63 ทำนองหลักและเนื้อร้องท่อน A และ B ในเพลง ตราบวันนั้น.....119
ภาพที่ 64 ทำนองหลักและเนื้อร้องท่อน C ในเพลง ตราบวันนั้น.....120

ภาพที่ 65 ท่อนนำที่หนึ่งเพลง ตราบวันนั้น....121
ภาพที่ 66 ท่อนนำที่สองเพลง ตราบวันนั้น....121
ภาพที่ 67 ทำนองหลัก A เพลงตราบวันนั้น....122
ภาพที่ 68 ท่อนเชื่อมเพลงตราบวันนั้นห้องที่ 42-49....122
ภาพที่ 69 ท่อนเชื่อมเพลงตราบวันนั้นห้องที่ 50-57....123
ภาพที่ 70 ทำนองหลัก B เพลงตราบวันนั้น....123
ภาพที่ 71 ทำนองหลัก B เพลงตราบวันนั้นช่วงท้าย....124
ภาพที่ 72 ทำนองหลัก C เพลงตราบวันนั้น....125
ภาพที่ 73 พื้นดนตรี 2 แบบสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยกีตาร์ไฟฟ้า....126
ภาพที่ 74 ช่วงสุดท้ายของการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยกีตาร์ไฟฟ้า....127
ภาพที่ 75 การอ่านพระคริสตธรรมคัมภีร์....127
ภาพที่ 76 พื้นดนตรีแรกของการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยเทเนอร์แซกโซโฟน....128
ภาพที่ 77 พื้นดนตรีที่ 2ของการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยเทเนอร์แซกโซโฟน....128
ภาพที่ 78 การบรรเลงท่อนเชื่อมหลังการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยเทเนอร์แซกโซโฟน....129
ภาพที่ 79 ทำนองหลัก A เพลง Job's Faith....131
ภาพที่ 80 ทำนองหลัก B เพลง Job's Faith....133
ภาพที่ 81ทำนองหลัก B ท่อนเครื่องสายเข้าบรรเลง เพลง Job's Faith....134
ภาพที่ 82 ทำนองหลัก B ช่วงสุดท้าย เพลง Job's Faith....135
ภาพที่ 83 ทำนองหลัก C เพลง Job's Faith....136
ภาพที่ 84 ทำนองหลัก D เพลง Job's Faith....137
ภาพที่ 85 ท่อน B ทำนองหลัก A เพลง Job's Faith ใช้เสียงประสานเป็นโน้ตเสียงค้าง....138
ภาพที่ 86 การนำเสียงประสานและแนวเบสจากทำนองหลัก A มาสลับแนวกันบนท่อน B....139
ภาพที่ 87 การบรรเลงช่วงท้ายของทำนองหลัก D เพลง Job's Faith....140
ภาพที่ 88 การร้อง "ฮาเลลูยา"ช่วงท้ายของทำนองหลัก D เพลง Job's Faith....141

ภาพที่ 89 การเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง A ของทำนองหลัก D เพลง Job's Faith 142

ภาพที่ 90 ตัวอย่างการใช้โมดที่ให้ความรู้สึกสว่างและมืดหม่นในเพลง Psalm of Praise ห้องที่ 66-73 143

ภาพที่ 91ตัวอย่างการใช้โมดที่สร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่นในเพลง ตราบวันนั้น 144

ภาพที่ 92 ตัวอย่างการใช้โมดที่สร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่นในเพลง ตราบวันนั้น 144

ภาพที่ 93 ตัวอย่างการใช้คอร์ด Major7#11 บนไดอาโทนิคของกุญแจเสียงในเพลง ตราบวันนั้น ท่อนเนื้อร้อง A 145

ภาพที่ 94 ตัวอย่างการใช้คอร์ด Major7#11 นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียงในเพลง Psalm of Praise ท่อนเนื้อร้อง C ห้องที่ 103 147

ภาพที่ 95 ตัวอย่างการใช้คอร์ด Major7#11 นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียงในเพลงตราบวันนั้น ห้องที่ 121 147

ภาพที่ 96 ตัวอย่างการใช้คอร์ด Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊ส จากเพลง Psalm of Praise ในท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน 148

ภาพที่ 97 ตัวอย่างการใช้คอร์ด Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊ส จากเพลง ตราบวันนั้น ในท่อน Bible Reading 148

ภาพที่ 98 ตัวอย่างการใช้การซ้ำทำนองผสมผสานกับโมดลอเครียนในเพลง Job's Faith.....150

ภาพที่ 99 ตัวอย่างการใช้การซ้ำทำนองผสมผสานกับโมดลิเดียนในเพลง Psalm of Praise.....151

ภาพที่ 100 ตัวอย่างการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวในบทเพลง Psalm of Praise 152

ภาพที่ 101 ตัวอย่างการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวรในบทเพลง ตราบวันนั้น ห้องที่ 223-241 153

ภาพที่ 102 ตัวอย่างการใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนที่ไม่มีทำนองหลักในท่อนเชื่อม .154

ภาพที่ 103 ตัวอย่างการใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนทำนองหลักในเพลง Psalm of Praise 155

ภาพที่ 104 ตัวอย่างการใช้เทคนิคการใช้นิ้วดีดสายในเพลงตราบวันนั้น 155

ภาพที่ 105 ตัวอย่างการใช้เทคนิคการรัวโน้ตในเพลง Psalm of praise 156

ภาพที่ 106 ตัวอย่างการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว ในเพลงตราบวันนั้นห้องที่ 70-77.....157

ภาพที่ 107 ตัวอย่างการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว ในเพลง Job's Faith ห้องที่ 176-183 158
ภาพที่ 108 ตัวอย่างการใช้พื้นหลังดนตรีแบบซ้ำทำนองในเพลง Psalm of Praise.....160
ภาพที่ 109 ตัวอย่างการใช้พื้นหลังดนตรีแบบคอร์ดใหม่ผสมคอร์ดทำนองหลักในเพลง ตราบวันนั้น 160
ภาพที่ 110 ตัวอย่างการใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างแนวเสียงประสานในเพลง Job's Faith ท่อน B 161
ภาพที่ 111 ตัวอย่างการใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างแนวเบสในเพลง Job's Faith ท่อน B ช่วงที่สอง 162
ภาพที่ 112 ตัวอย่างการใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างแนวเบสในเพลง ตราบวันนั้น ท่อนเชื่อม 162

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส (Sacred Jazz) เป็นดนตรีแจ๊สรูปแบบหนึ่งที่มีวัตถุประสงค์เพื่อนมัสการ ยกย่องสรรเสริญ และเชิดชูพระเจ้าของชาวคริสต์ ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สปรากฏขึ้นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1965 ผ่านงานคอนเสิร์ตนมัสการชื่อว่า “The First Sacred Concert” ณ โบสถ์ Grace Cathedral รัฐซานฟรานซิสโก ประเทศสหรัฐอเมริกา และมีผู้ชมประมาณ 2,500 คน คอนเสิร์ตดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สครั้งนี้มีการนำดนตรีแจ๊สร่วมสมัยรวมเข้ากับกิจกรรมทางศาสนาคริสต์ และกลายเป็นต้นกำเนิดของคำว่า ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส อย่างไรก็ตามการจัดแสดงคอนเสิร์ตนมัสการในครั้งนี้ได้มีการถ่ายทอดสดผ่านโทรทัศน์ท้องถิ่น ส่งผลให้เกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์ถึงความเหมาะสมของการนมัสการพระเจ้าในคอนเสิร์ตครั้งนี้ด้วย (Uwe Steinmetz, 2016)

ทั้งนี้ ในประวัติศาสตร์เกี่ยวกับดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สพบว่า ดนตรีรูปแบบนี้ดำรงอยู่คู่กับคนอเมริกันมาอย่างยาวนาน มีการนำดนตรีแจ๊สมาใช้ในโบสถ์ตั้งแต่ยุคสมัยที่มีทาสผิวสีในประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งในยุคสมัยนั้นได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของเพลงสวดฮิม (Hymn) ให้เข้ากับจังหวะดนตรีในแบบแอฟริกันตะวันตก และกลายเป็นดนตรีกอสเปล (Gospel) และบลูส์ (Blues) ซึ่งกลายเป็นดนตรีแจ๊สในเวลาต่อมา โดยดนตรีแจ๊สได้ถูกสร้างท่วงทำนองใหม่ขึ้นมาในทิศทางที่เป็นดนตรีแบบสังคมโลก มักนิยมเล่นกันในที่บรรยากาศมืดสลัว ทำให้การนำดนตรีแจ๊สมาใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาคริสต์ในเช้าวันอาทิตย์อาจไม่เหมาะสมมากนัก อย่างไรก็ตาม ในช่วงปีค.ศ. 1960 ดนตรีแจ๊สนมัสการ เริ่มได้รับการยอมรับมากขึ้น ทำให้นักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักกลุ่มหนึ่งเริ่มมีการนำดนตรีแนวนี้มาผนวกเข้ากับการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวกับศาสนามากขึ้น อาทิเช่น แมรี ลู วิลเลี่ยมส์ (Mary Lou Williams, ค.ศ. 1920-1981) กับอัลบั้มเพลง Black Christ of the Andes และการจัดแสดง Sacred Concert ของ ดุค เอลลิงตัน (Duke Ellington, ค.ศ. 1899-1974) (Marc Hopkins, 2013)

ทั้งนี้ จากการศึกษาประวัติศาสตร์ทางดนตรีของประเทศสหรัฐอเมริกาพบว่ากิจกรรมทางศาสนาคริสต์ในโบสถ์มีความเชื่อมโยงกับดนตรีแจ๊ส ซึ่งมีการบันทึกเกี่ยวกับดนตรีแจ๊สและศาสนาคริสต์ โดยกล่าวถึงการนำดนตรีแจ๊สมาเล่นเพื่อพิธีกรรมทางศาสนาครั้งแรกในเมืองนิวออร์ลีนส์

ในช่วงปี ค.ศ. 1890 โดยนักดนตรีคอร์เนต (Cornet) ที่มีชื่อว่าบัดดี้ โบลเดน (Buddy Bolden, ค.ศ. 1877-1931) พร้อมกับวงดนตรีแบบ Marching ซึ่งเป็นกลุ่มที่เล่นดนตรีในพิธีศพของศาสนาคริสต์ การแสดงครั้งนี้เป็นการนำบทเพลงฮิมของศาสนาคริสต์มาประยุกต์เข้ากับดนตรีแนว Marching และ Ragtime เช่น เพลง What a friend we have in Jesus และ Oh, didn't he rumble และกลายมาเป็นต้นกำเนิดของดนตรีแจ๊ส ซึ่งถือได้ว่า การที่โบลเดน นำรูปแบบของดนตรีในโบสถ์มาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่นั้น เป็นต้นกำเนิดของดนตรีแจ๊สเพื่อพิธีกรรมทางศาสนาคริสต์ (Tirro Frank, 1993)

อย่างไรก็ตาม ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส เป็นดนตรีแจ๊สที่มีวัตถุประสงค์ทางศาสนาเท่านั้น ส่งผลให้ไม่มีข้อจำกัดในเรื่องของรูปแบบที่ชัดเจน ทำให้สามารถจำกัดความหมายได้ยาก โดยถือเป็นแนวทางดนตรีที่ค่อนข้างเปิดกว้างอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากผลงานของศิลปินแจ๊สต่าง ๆ เช่น การใช้วงแจ๊สบิ๊กแบนด์และบทอ่านข้อพระคัมภีร์ใน Sacred Concert ของ เอลลิงตัน, การใช้ดนตรีบลูส์ เข้ากับวงประสานเสียงของวิลเลียมส์ และงานประพันธ์ดนตรีแจ๊สนมัสการโดยใช้วงบรรเลงขนาดเล็กเข้ากับรูปแบบโมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) ของ จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ.1926-1967) รวมไปถึงงานประพันธ์เพลงในรูปแบบกอสเปล ร่วมกับบทเพลงบลูส์ และสวิง (Swing) ที่กลายเป็นดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สของ แลนซ์ ไบรอัน (Lance Bryant, ค.ศ. 1961-ปัจจุบัน) นอกจากนี้ยังมีงานดนตรีแนว straight-eight music ที่ผสมผสานการนมัสการเข้ากับการประสานเสียงแบบ Modern Jazz ของ ดีแอนนา วิทโควสกี (Deanna Witkowski, ค.ศ. 1972-ปัจจุบัน) รวมไปถึง ไอก์ สเติร์ม (ไอก์ สเติร์ม, ค.ศ. 1978-ปัจจุบัน) ด้วย (Angelo Versace, 2013)

ไอก์ สเติร์ม เป็นนักดนตรีแจ๊สประเภทเบสที่ได้รับการยอมรับด้านการประพันธ์และเรียงเรียงบทเพลงนมัสการในรูปแบบแจ๊สและเป็นที่รู้จักกันในวงกว้างในฐานะ "Jazz Church" อีกทั้งยังดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการด้านวงดนตรีแจ๊สของโบสถ์ Saint Peter ในรัฐนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกาด้วย ทั้งนี้สเติร์มได้ประพันธ์และเรียบเรียงบทเพลงนมัสการในรูปแบบแจ๊ส และนำไปใช้นมัสการภายในโบสถ์ไว้มากมาย โดยผลงานบทเพลงนมัสการในอัลบั้มล่าสุดนั้นมีชื่อว่า "แจ๊สแมสส์" ซึ่งเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจากความศรัทธาที่มีในพระเจ้า และเป็นสร้างกระแสความสนใจขึ้นในโลกของดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมาก ปัจจุบันสเติร์ม เป็นผู้วางรายการเพลงในพิธีศาสนาทุกเย็นวันอาทิตย์ และผู้วางประพันธ์เพลง เรียบเรียงเพลง และเป็นนักดนตรีในการนมัสการของโบสถ์เซนต์ปีเตอร์แต่ละอาทิตย์ อีกทั้งยังเป็นผู้ประพันธ์เพลงสำหรับใช้เทศกาลต่าง ๆ ของโบสถ์ รวมไปถึงงานประชุม งานสอน และงานประพันธ์เพลงแบบธรรมเนียมนิยมสำหรับพิธีนมัสการช่วงเช้าของวันอาทิตย์ เพื่อให้การใช้เพลงในพิธีช่วงเช้าและช่วงเย็นมีความสอดคล้องกัน (Angelo Versace, 2013)

ถึงแม้ว่าในปัจจุบันดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สจะมีบทเพลงจำนวนมาก และมีการจัดแสดงเพื่อนมัสการพระเจ้าอยู่บ่อยครั้ง แต่การใช้ดนตรีแจ๊สเพื่อการนมัสการพระเจ้านั้นยังไม่ได้การยอมรับเท่าที่ควร เนื่องจากชาวคริสต์ส่วนใหญ่มักเชื่อมโยงดนตรีแจ๊สเข้ากับความเป็นอนาธิปไตย ความคิดขบถ เรื่องทางเพศ ความสำส่อน ความเย่อหยิ่ง ส่งผลให้เกิดทัศนคติด้านลบเกี่ยวกับการนำดนตรีแจ๊สมาใช้นมัสการพระเจ้าในโบสถ์ อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาอีกมุมหนึ่ง ดนตรีแจ๊สอาจเป็นดนตรีประเภทหนึ่งที่สามารถนำมาใช้ในการนมัสการได้เป็นอย่างดี ด้วยรูปแบบที่มีเอกลักษณ์อย่างมากในการนำให้ผู้เข้าร่วมนมัสการรู้สึกรักพระผู้เป็นเจ้าด้วยสิ้นสุดจิตสุดใจ (Boschman, 2001)

จากที่ได้กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สมีต้นกำเนิดและพัฒนาการที่ควบคู่ไปกับประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สของคนอเมริกัน โดยถูกนำมาใช้แสดงและบอกเล่าด้วยรูปแบบที่แตกต่างกันไปตามความถนัดในเชิงดนตรีและศิลปะของศิลปินแจ๊สนั้น ๆ แต่มีวัตถุประสงค์เดียวกัน คือใช้เพื่อบรรยายความรู้สึกของผู้ประพันธ์ที่มีต่อพระเจ้า ในขณะเดียวกันดนตรีแจ๊สยังมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับโบสถ์ในศาสนาคริสต์และกิจกรรมทางศาสนาคริสต์มาตั้งแต่สมัยอดีตกาล ถึงแม้ว่าถูกมองว่าเป็นดนตรีที่ไม่เหมาะสมเพราะถูกนำไปใช้ในงานดนตรีสังคมโลกเป็นส่วนใหญ่ แต่ศิลปินแจ๊สหลายท่านก็ยังมีการนำดนตรีแจ๊สมาใช้ในการประพันธ์เพลงเพื่อนมัสการพระเจ้า จนเป็นที่มาของดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สมี ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นการเป็นดนตรีที่ทรงพลังในการแสดงศรัทธาผ่านดนตรีแจ๊สได้เช่นกัน ทั้งนี้ จากการศึกษาเบื้องต้นพบว่า ในปัจจุบันยังไม่มีการประพันธ์บทเพลงนมัสการพระเจ้าที่ใช้รูปแบบลักษณะของดนตรีแจ๊สในประเทศไทย และจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมสดุดี บทที่ 98 ข้อที่ 1 ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> “จงร้องเพลงบทใหม่ถวายพระเจ้า เพราะพระองค์ได้ทรงกระทำการอัศจรรย์ พระหัตถ์ขวาและพระกรบริสุทธิ์ของพระองค์ได้นำความมีชัยมา”
> (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562)

ในปัจจุบันการนมัสการพระเจ้าในโบสถ์ต่าง ๆ ของนิกายโปรเตสแตนท์ในประเทศไทยเป็นมีลักษณะของบทเพลงคล้ายกับเพลงป๊อป เนื้อหาของเพลงส่วนใหญ่จะเป็นเพลงสรรเสริญ (Praise song) และเพลงนมัสการ (Worship songs) ส่วนลักษณะการขับร้องและบรรเลงนิยมนำโดยวงนมัสการ (Worship band) ที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี เช่น กีตาร์ เปียโน และเบส นอกจากนี้ในบางแห่งยังใช้กลอง และเครื่องเป่าต่าง ๆ (ปรัชญา ใจภักดี, 2556) และจากการศึกษาเบื้องต้นของผู้วิจัยพบว่า ในประเทศไทยยังไม่มีโบสถ์ใดที่มีการประพันธ์และใช้บทเพลงนมัสการในรูปแบบลักษณะของดนตรีแจ๊สเพื่อนมัสการพระเจ้าภายในโบสถ์

ดนตรีแจ๊สเพื่อนมัสการพระเจ้าเป็นรูปแบบดนตรีที่มีความสำคัญและสามารถเข้าถึงจิตวิญญาณของมนุษย์ได้อย่างมีความแตกต่าง เนื่องจากมีท่วงทำนองและโครงสร้างคอร์ดที่แตกต่างกัน ซึ่งการบรรเลงคีตปฏิภาณอย่างอิสระเสรีนั้นจะทำให้นักดนตรีมีความอิสระเสรีในการบรรเลงคีตปฏิภาณ สามารถเข้าถึงและสัมผัสพระเจ้าได้อย่างง่ายดาย (Boschman, 2001)

จากที่ได้กล่าวมาข้างต้น จากประสบการณ์ที่เล่นดนตรีนมัสการอยู่ในโบสถ์ต่าง ๆ ของคริสเตียนมาเป็นเวลานาน ประกอบกับความชื่นชอบในดนตรีแจ๊สของผู้วิจัย อีกทั้งผู้วิจัยยังเป็นผู้ที่มีความรู้ ความถนัด และความชำนาญในเรื่องของดนตรีแจ๊ส ทำให้ผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์และประพันธ์บทเพลงบทเพลงนมัสการพระเจ้าในรูปแบบแจ๊ส เพื่อเป็นการถวายเกียรติสูงสุดแด่พระเจ้าและเพื่อนำไปใช้นมัสการพระเจ้าในโบสถ์ได้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ทำการประพันธ์บทเพลงนมัสการพระเจ้าขึ้นใหม่ด้วยดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สผ่านการประยุกต์ใช้ทฤษฎีของดนตรีแจ๊สร่วมกับเทคนิคที่ได้จากการวิเคราะห์บทเพลงของ ไอก์ สเติร์ม

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1) เพื่อวิเคราะห์เทคนิคในการประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สจากบทเพลงชุดแจ๊สแมสส์ ของ ไอก์ สเติร์ม

2) เพื่อประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สจากการสังเคราะห์แนวคิดที่ได้จากการวิเคราะห์บทเพลงของ ไอก์ สเติร์ม

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ของเขตการวิจัยเรื่อง “บทประพันธ์ดนตรีนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊ส : กรณีศึกษาผลงานชุด “แจ๊สแมสส์” โดย ไอก์ สเติร์ม” ประกอบไปด้วย ขอบเขตด้านเนื้อหาของการวิจัย ขอบเขตด้านการวิเคราะห์บทเพลง และขอบเขตด้านการประพันธ์เพลง ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1.3.1 ขอบเขตด้านเนื้อหาของการวิจัย

ผู้วิจัยทำการศึกษาเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส และศึกษาบทเพลงนมัสการในประเทศไทย พร้อมทั้งศึกษาทฤษฎีของดนตรีแจ๊ส และเทคนิคในการประพันธ์เพลงแจ๊สที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัย

1.3.2 ขอบเขตด้านการวิเคราะห์บทเพลง

ผู้ศึกษากำหนดขอบเขตของบทเพลงที่ใช้ในการวิเคราะห์ไว้ โดยกำหนดให้เป็นบทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สจากผลงานอัลบั้มชุด แจ๊สแมสส์ ของ ไอก์ สเติร์ม จำนวน 7 เพลง ซึ่งได้แก่

1) เพลง Kyrie

2) เพลง Gloria

3) เพลง Just as I am

4) เพลง Sanctus

5) เพลง Our Father

6) เพลง Agnus Dei

7) เพลง Shine

1.3.3 ขอบเขตด้านรูปแบบการประพันธ์เพลง

การประพันธ์เพลงในการวิจัยครั้งนี้ เป็นดนตรีที่มีเนื้อร้อง ทั้งหมด 3 บทเพลง โดยแต่ละเพลงจะมีความยาว 8-10 นาที ซึ่งบทประพันธ์เพลงนี้เป็นการถ่ายทอดเนื้อหา อารมณ์ ความคิดและความรู้สึกที่ผู้ประพันธ์มีต่อพระเจ้า โดยเนื้อหาที่ใช้ในการประพันธ์บทเพลงนั้น จะคัดเลือกมาจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ของคริสต์ศาสนา นิกายโปรแตสแตนท์ (Protestantism) หรือที่รู้จักกันโดยทั่วไปว่า “คริสเตียน” (Christian)

ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะคัดเลือกเนื้อหาจากพระคริสตธรรมคัมภีร์มาเพียงบางส่วน โดยจะเป็นเนื้อหาที่ตนเองมีความประทับใจ และเห็นควรว่าเป็นเนื้อหาที่สามารถยกย่องสรรเสริญพระเจ้าได้ จากนั้นผู้วิจัยจะนำเรื่องราวเหล่านั้นมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์บทเพลงนมัสการในรูปแบบ Sacred Jazz ซึ่งมีเนื้อหาในแต่ละบทเพลงดังนี้

1) เพลง Psalm of Praise โดยได้แรงบันดาลใจจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมสดุดี บทที่ 145 ข้อที่ 1-7 ซึ่งกล่าวสรรเสริญยกย่องถึงความยิ่งใหญ่ขององค์พระผู้เป็นเจ้า

2) เพลงตราบวันนั้น โดยได้แรงบันดาลใจจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรม 1 เธสะโลนิกา บทที่ 4 ข้อที่ 13-18 ซึ่งกล่าวถึงวันที่พระเยซูจะเสด็จกลับมาเพื่อเปลี่ยนแปลงโลก และความทุกข์ความเศร้าการพลัดพรากจากลาจะไม่มีอีกต่อไป

3) เพลง Job’s Faith โดยได้แรงบันดาลใจจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมโยบ ซึ่งกล่าวถึงความทุกข์ลำบากในชีวิตของโยบซึ่งรักษาศรัทธาและความรักที่มีให้กับองค์พระผู้เป็นเจ้าจนถึงที่สุด และได้รับชีวิตใหม่ในท้ายที่สุด

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) สามารถสร้างบทประพันธ์เพลงนมัสการใหม่ ซึ่งเป็นบทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สที่เหมาะสมกับการนมัสการในประเทศไทย ผู้นำนมัสการและนักดนตรีในทีมนมัสการสามารถนำไปใช้นมัสการพระเจ้าภายในโบสถ์ได้

2) นักประพันธ์เพลงนมัสการสามารถนำผลการวิจัยไปใช้สร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงนมัสการในรูปแบบแจ๊สที่ได้

3) คริสเตียนหรือบุคคลทั่วไปสามารถนำบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นไปรับฟังเพื่อนมัสการพระเจ้าเป็นการส่วนตัวได้

4) สามารถนำไปใช้เป็นแรงผลักดันให้มีการนำเอาบทเพลงนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊สที่เหมาะสมกับการนมัสการในประเทศไทยมาใช้ในการนมัสการของคริสเตียนชาวไทยในอนาคตได้

1.5 วิธีดำเนินการวิจัยและวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์

การวิจัยเรื่อง “บทประพันธ์ดนตรีนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊ส : กรณีศึกษาผลงานชุดแจ๊สแมสส์ โดย ไอก์ สเติร์ม” ในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) ที่เกิดจากแรงบันดาลใจในการสรรเสริญพระเจ้าผ่านดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สซึ่งสามารถแสดงแผนการดำเนินงานและวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์ได้ดังต่อไปนี้

1) ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับบทเพลงนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊สและบทเพลงนมัสการในประเทศไทยโดยละเอียด

2) ศึกษาค้นคว้าทฤษฎีของดนตรีแจ๊ส และเทคนิคในการประพันธ์เพลงแจ๊สที่สามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์บทเพลงนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊สนมัสการได้

3) ศึกษาค้นคว้าเทคนิคในการประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สด้วยการวิเคราะห์บทเพลงชุดแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์ม

4) ศึกษาพระคริสตธรรมคัมภีร์ที่เกี่ยวกับการนมัสการพระเจ้า พร้อมทั้งจดบันทึกข้อพระคัมภีร์ที่รู้สึกประทับใจ

5) นำเรื่องราวข้อพระคัมภีร์ที่รู้สึกประทับใจจากพระคริสตธรรมคัมภีร์มากำหนดเป็นบทเพลง โดยพิจารณาถึงความต้องการในถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของแต่ละบทเพลง และทำการตั้งชื่อบทประพันธ์เพลงให้สอดคล้องกับเนื้อหาของข้อพระคัมภีร์นั้น ๆ

6) กำหนดรูปแบบวง จำนวนผู้บรรเลง และประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงให้สอดคล้องกับบทเพลงนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊สที่จะทำการประพันธ์

7) กำหนดแนวคิดสำหรับการประพันธ์บทเพลงนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊สและทำการรวบรวมเทคนิคในการประพันธ์เพลง

8) ประพันธ์บทเพลงที่สอดคล้องกับเนื้อหา แนวคิด และเทคนิคในการประพันธ์บทเพลงนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊สนมัสการ

9) นำบทเพลงที่ทำการประพันธ์ขึ้นนั้น เข้าปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อขอคำแนะนำในการประพันธ์บทเพลงนั้น ๆ พร้อมทั้งนำคำแนะนำที่ได้รับจากอาจารย์ที่ปรึกษามาปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์เพลงให้เหมาะสม

10) คัดเลือกผู้บรรเลงที่มีทักษะในการปฏิบัติเครื่องดนตรีในระดับปานกลาง-สูง โดยกำหนดให้ผู้บรรเลงต้องเป็นคริสเตียน และมีความเข้าใจในการนมัสการพระเจ้า ทั้งนี้ในส่วนของการบรรเลงเดี่ยวนั้น ผู้วิจัยจะเป็นผู้บรรเลงเอง เนื่องจากผู้วิจัยเป็นบุคคลที่มีความเข้าใจในการนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊สและมีความสามารถในการด้นสด

11) ทำการฝึกซ้อมรวมวง พร้อมทั้งปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์เพลงให้เหมาะสม และขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา

12) จัดหาสถานที่ พร้อมทั้งจัดทำบัตรเชิญ โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ และสูจิบัตรการแสดงเพื่อใช้ในการประชาสัมพันธ์และนำเสนอผลงานการประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊ส

13) ทำการจัดแสดงบทประพันธ์เพลงต่อสาธารณะ โดยกำหนดให้เป็นการแสดงในกลุ่มของผู้ที่นับถือศาสนาคริสต์เป็นหลัก เนื่องจากบทประพันธ์เพลงในการวิจัยครั้งนี้เป็นบทเพลงนมัสการที่ใช้ในการสรรเสริญและยกย่องพระเจ้าของผู้ที่นับถือศาสนาคริสต์

14) จัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ พร้อมไฟล์บันทึกการแสดง

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

คำศัพท์ดนตรีที่ใช้ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จะใช้คำแปลที่มาจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ โดย ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ โดยจะเขียนภาษาอังกฤษกำกับไว้ในวงเล็บเฉพาะครั้งแรกเท่านั้น เช่น ลีลาสัมพันธ์ (Counterpoint) ยกเว้นเสียแต่ว่าคำศัพท์นั้นไม่ได้ถูกรวบรวมไว้ในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ หรือคำนั้นถูกใช้ในบริบทที่แตกต่างจากที่บัญญัติไว้นพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ ผู้เขียนจึงจะอธิบายและจำกัดความเป็นภาษาไทยด้วยตัวเอง

คำศัพท์ที่เป็นชื่อบุคคลจะใช้เขียนเป็นภาษาไทยโดยจะเขียนเป็นภาษาอังกฤษพร้อมทั้งระบุปีเกิด และปีมรณะไว้ในวงเล็บเฉพาะครั้งแรกทีเอ่ยถึงเท่านั้น เช่น จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ.1926-1967) โดยในครั้งต่อไปจะละชื่อต้นไว้ โดยใช้เพียงนามสกุลคือ โคลเทรนเท่านั้น

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

นมัสการ หมายถึง การย่องย่องบูชา สรรเสริญ เชิดชู ถวายเกียรติยศแด่พระเจ้าของผู้ที่นับถือศาสนาคริสต์ รวมไปถึงการแสดงความรักและความเคารพต่อพระเจ้า โดยเป็นการตอบสนองภายในจิตใจด้วยการแสดงออกมา อันเนื่องมาจากการที่เห็นความสำคัญและคุณค่าของพระเจ้า

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส (Sacred Jazz) หมายถึง ดนตรีแจ๊สรูปแบบหนึ่งที่ถูกประพันธ์และจัดแสดงขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อยกย่องสรรเสริญ และเชิดชูพระเจ้าของผู้ที่นับถือศาสนาคริสต์

พระคริสตธรรมคัมภีร์ หมายถึง หนังสือที่บอกเรื่องราวเกี่ยวกับพระเจ้า, มนุษย์, ความบาป และแผนการของพระเจ้าในการช่วยมนุษย์ให้รอดพ้นจากความพินาศอันเนื่องจากความบาป สู่ชีวิตนิรันดร์ เป็นหนังสือที่บันทึกหลักธรรมคำสอนของศาสนาคริสต์ โดยพระคัมภีร์ทุกข้อทุกตอนนั้นได้รับการดลใจจากพระเจ้า ผ่านทางมนุษย์ที่ถูกเลือกให้เขียนพระคัมภีร์ในบทนั้นๆ ประกอบด้วยพระคัมภีร์ภาคพันธสัญญาเดิม และพระคัมภีร์ภาคพันธสัญญาใหม่

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง “บทประพันธ์ดนตรีนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊ส : กรณีศึกษาผลงานชุด “แจ๊สแมสส์” โดย ไอก์ สเติร์ม” ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและรวบรวมแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากหนังสือ ตำรา เอกสาร วารสารวิชาการ และบทความต่าง ๆ เพื่อเป็นฐานคิดและแนวทางในการวิจัยครั้งนี้ ซึ่งสามารถประมวลสาระสำคัญได้ดังต่อไปนี้

2.1 ประวัติศาสตร์และความเป็นมาของศาสนาคริสต์

2.2 บทเพลงนมัสการ

2.3. ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส (Sacred Jazz)

2.4 ข้อมูลเกี่ยวกับ ไอก์ สเติร์ม

2.5 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับวิเคราะห์เพลง

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 ประวัติศาสตร์และความเป็นมาของศาสนาคริสต์

ศาสนาคริสต์เป็นศาสนาที่มีผู้นับถือมากที่สุดศาสนาหนึ่ง มีลักษณะเป็นศาสนาเทวนิยม ซึ่งนับถือพระเจ้าองค์เดียวคือ “พระเยโฮวาห์”หรือ“พระยาเวห์” คำว่า “คริสต์” มาจากภาษากรีกว่า “คริสตอล” แปลว่า “ผู้ได้รับเลือกให้เป็นตัวแทนของพระเจ้า” ศาสนาคริสต์ เป็นศาสนาที่เน้นการมอบความรักที่บริสุทธิ์ให้แก่กัน เนื่องจากในหลักการของศาสนาคริสต์ถือว่า มนุษย์ทุกคนเป็นบุตรของพระเจ้า

ช่วงประมาณ 2,000 ปีก่อนคริสตกาล ชนเผ่าหนึ่งเป็นบรรพบุรุษของชาวยิว ตั้งถิ่นฐานอยู่ณ ดินแดนเมโสโปเตเมีย (ปัจจุบันอยู่ในประเทศอิรัก) มีหัวหน้าเผ่าชื่อ “อับราฮัม” (อับราฮัมได้รับ

การยกย่องว่าเป็นบิดาของชาวยิว) ได้รับโองการจากพระเจ้าให้อพยพชนเผ่าไปอยู่ใน ดินแดนที่เรียกว่า “คานาอัน” (ประเทศอิสราเอลในปัจจุบัน) โดยอับราฮัมกล่าวว่า “พระเจ้าทรงกำหนดและสัญญาให้ชนเผ่านี้เป็นชนชาติที่ยิ่งใหญ่ต่อไป” การที่พระเจ้าสัญญาจึงก่อให้เกิดพันธสัญญาระหว่างพระเจ้ากับชนชาวยิว ซึ่งถูกเรียกในคัมภีร์ของศาสนายูดายและศาสนาคริสต์ว่า “พันธสัญญา” ในเวลาต่อมา

ในเวลานั้น ดินแดนคานาอันประสบความแห้งแล้งอย่างรุนแรง ชาวยิวจึงอพยพไปอยู่ในประเทศอียิปต์และกลายเป็นทาส ชาวยิวทนความลำบากของสภาพทาสไม่ได้จึงอพยพกลับไปดินแดนคานาอัน การเดินทางครั้งนี้พระเจ้าทรงมีพระราชโองการให้ชาวยิวคนหนึ่งชื่อ “โมเสส” เป็น หัวหน้า ระหว่างเดินทางเต็มไปด้วยความลำบากและต้องรอนแรมกลางทะเลทรายหลายปี ชาวอียิปต์ได้ส่งทหารติดตามกวาดล้าง เนื่องจากคิดว่าชาวยิวต้องการก่อกบฏ จึงไล่ติดตามชาวยิวมาจนถึงทะเลแดง และด้วยอำนาจของพระเจ้า โมเสสไอ้แยกน้ำออกจากกัน ทำให้ชาวยิวจึงหนีรอดมาได้ เหตุการณ์สำคัญนี้ กลายเป็นงานฉลองประจำปีของชาวยิว เรียกว่า “งานฉลองปาสกา” หรือ “เทศกาลปัสกา”

นอกจากนี้พระเจ้า ได้มอบ “บัญญัติ 10 ประการ” ให้แก่โมเสส เพื่อให้ชาวยิวนำไปยึดถือปฏิบัติ โดยบัญญัติ 10 ประการนี้ถือเป็นหลักสำคัญของศาสนายูดาย และต่อมาถือเป็นหลักสำคัญของศาสนาคริสต์ด้วย ส่วน “โมเสส” ได้รับการยกย่องให้เป็นศาสดาของศาสนายูดาย ชาวยิวได้ตั้งอาณาจักรคานาอัน ต่อมาอาณาจักรนี้ได้ตกเป็นเมืองขึ้นของอาณาจักรบาบิโลน และเป็นเมืองขึ้นของอาณาจักร โรมันตามลำดับ ชาวยิวยังคงได้รับการกดขี่ข่มเหงจากอาณาจักร โรมัน ในประวัติศาสตร์ของชาวยิวจะเห็นถึงความทุกข์ยาก แสนสาหัสของชาวยิว ชาวยิวจึงมีความเชื่อในคำทำนายของศาสดาว่า “วันหนึ่งพระเจ้าจะส่งคนลงมาช่วย เพื่อปลดปล่อยความทุกข์ยากทั้งหมดหรือช่วยไถ่บาปให้กับตน” เรียกบุคคลนี้ว่า “เมสสิอาห์” (Messiah) คำว่า “เมสสอาห์” เป็นภาษาฮีบรูตรงกับคำว่า “คริสต์” (Christ) หรือ “ไครสต์” ในภาษากรีก ซึ่งแปลว่า ผู้ได้รับเลือกให้เป็นตัวแทนของพระเจ้า ความเชื่อดังกล่าว ทำให้ชาวยิวมีความหวังในชีวิต

เมื่อพระเยซู (Jesus) มาประสูติ ชาวยิวจำนวนหนึ่งจึงมีความเชื่อว่า พระเยซู คือ พระเมสสีอาห์ (Jesus Christ) (หมายถึง ผู้ได้รับเลือกให้เป็นตัวแทนของพระเจ้า) พระเยซูมีเชื้อชาติยิว คริสต์

ศาสนาถือว่าวันสมภพของพระองค์ คือ วันที่ 25 ธันวาคม ค.ศ.1 (ซึ่ง ถือเอาวันสมภพเป็นปีที่ 1 แห่งคริสต์ศักราช ซึ่งตรงกับพุทธศักราช 543) ณ หมู่บ้านเบธเลเฮม แคว้นยูดา ดินแดนปาเลสไตน์ (ประเทศอิสราเอลในปัจจุบัน) มารดาชื่อ “มารีอา” หรือ “มารีย์” ชาวคริสต์เชื่อว่านางมาเรียตั้งครรภ์ไม่เหมือนสตรีอื่น ๆ เป็นการตั้งครรภ์โดยอานุภาพของพระเจ้า มีบิดาเลี้ยงชื่อ “โยเซฟ” สมัยนั้นกษัตริย์ผู้ครองเมืองชื่อ “เฮโรด” เมื่อเฮโรดได้ยินคำพยากรณ์ว่า จะมีผู้มีบุญมาเกิดจึงคิดกำจัด ดังนั้นโยเซฟและมาเรียจึงหนีไปอยู่อียิปต์เป็นการชั่วคราว เมื่อเรื่องราวสงบ แล้วก็อพยพกลับถิ่นฐานเดิม พระเยซูเติบโตขึ้นที่หมู่บ้านเล็กๆ ในเมืองนาซาเรธ แคว้นกาลิลี เมื่อวัยเยาว์พระเยซูเป็นผู้สนใจในเรื่องศาสนธรรม และเป็นผู้มีความเฉลียวฉลาดเป็นอย่างยิ่ง เมื่ออายุ 30 ปี ได้ท่องเที่ยวไปในดินแดนปาเลสไตน์ ณ ริมแม่น้ำจอร์แดน พระเยซูทรงพบกับ “จอห์น” หรือ “โจฮัน” (John the Baptism) ซึ่งหมายถึง จอห์นผู้ให้บัพติศมา (โรมันคาธอลิกเรียกว่า “ยอห์นผู้ให้ศีลจุ่ม) หลังที่ได้รับบัพติศมาแล้วได้เสด็จไปประทับในป่าเปลี่ยวเพียงพระองค์เดียว ทรงอดพระกระยาหารเป็นเวลา 40 วัน

จากนั้นพระองค์ก็เริ่มสอนประชาชนให้รู้จักพระเจ้าด้วยวิธีการที่ถูกต้องและหนทางแห่งสันติสุข และหนทางที่จะได้รับชีวิตนิรันดร์ พระองค์มีสาวกที่สำคัญ 12 คน ทั้งนี้ การสั่งสอนของพระเยซูนั้นมีคนติดตามพระองค์เป็นจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ ซึ่งเป็นการสร้างความหวั่นไหวต่อศาสนายิวเป็นอย่างยิ่ง ปุโรหิตผู้ดูแลวิหารเสียผลประโยชน์ และเกรงว่าพระเยซูจะแย่งสาวกของตนไป เพราะคำสอนของศาสนาคริสต์ เน้นเรื่องจริยธรรมศีลธรรมมากกว่าพิธีกรรม ซึ่งพิธีกรรมของศาสนายิวได้แก่ การบูชาพระเจ้าด้วยเครื่องบูชา เช่น เนื้อวัว แพะ แกะ นกพิราบ นกเขา เป็นต้น ในที่สุดผู้ปกครองชาวโรมันได้สั่งประหารชีวิตพระเยซูด้วยการตรึงกับไม้กางเขนเพราะเกรงว่าชาวยิวที่คัดค้านพระเยซูจะไม่พอใจ

ชาวคริสต์ถือว่าเหตุการณ์ครั้งนี้เป็นการแสดงความรัก เพราะพระเจ้าทรงกรุณาแก่มนุษยชาติ จึงประทานพระบุตรของพระเจ้า คือพระเยซูมาไถ่บาปของมนุษย์ด้วยการสละพระชนม์ชีพของพระองค์เอง ทั้งนี้ พระเยซูสิ้นพระชนม์ที่ภูเขากลโกธา (Golgotha) นอกกรุงเยรูซาเล็ม เมื่อพระชนม์ได้ 33 พรรษา หลังจากการสิ้นพระชนม์ของพระเยซูแล้ว ศาสนาคริสต์ได้กลายเป็นศาสนาประจำ ชาติ ของอาณาจักรโรมัน ในปลายศตวรรษที่ 1 และปลายศตวรรษที่ 4 จากนั้นได้แพร่กระจายเป็น ศาสนาประจำชาติของหลายประเทศทั่วโลก

ทั้งนี้ ศาสนาคริสต์นิกายโปรเตสแตนต์เริ่มต้นขึ้นในศตวรรษที่ 16 เนื่องจากชาวคริสต์ยุโรปที่ศรัทธาในนิกายโรมันคาทอลิกเริ่มเกิดความขัดแย้งขึ้นในเรื่องของการชี้แนะแนวทางการดำเนินชีวิตในโลก และการชี้แนะแนวทางไปเกิดในสวรรค์ของนิกายโรมันคาทอลิก อีกทั้งเจ้าหน้าที่คาทอลิกจำนวนมากกลายเป็นผู้ร่ำรวยและประพฤติทุจริต ในขณะที่นักบวชธรรมดาโดยปกติจะยากจนและถูกเพิกเฉย ทำให้นักวิชาการต้องการที่จะปฏิรูปศาสนาคริสต์ และต้องการฟื้นฟูความบริสุทธิ์แบบเก่าของนิกาย ดังนั้น นักวิชาการที่มีความเห็นขัดแย้งในนิกายโรมันคาทอลิก จึงได้ทำการปฏิรูปศาสนาคริสต์และแยกตัวออกมาเป็นนิกายโปรเตสแตนต์ ซึ่งจากปัญหาที่เกิดขึ้นในนิกายโรมันคาทอลิกทำให้ประชาชนหันไปนับถือนิกายโปรเตสแตนต์มากขึ้น (สาระน่ารู้รอบโลก, 2563)

2.2 บทเพลงนมัสการ

2.2.1 ความหมายของบทเพลงนมัสการ

การนมัสการนั้นเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตคริสเตียนที่ต้องปฏิบัติ เนื่องจากเป็นคำสั่งของพระเจ้า ดังนั้นคริสเตียนทุกคนจำเป็นต้องนมัสการพระเจ้า ทั้งนี้ การนมัสการพระเจ้าควรกระทำด้วยจิตวิญญาณและความจริง รวมถึงการแสดงถึงการเห็นคุณค่าของพระเจ้าด้วยแรงจูงใจที่ถูกต้อง ดังนั้นคริสเตียนจึงเชื่อว่า การแสดงออกใด ๆ ที่ไม่ขัดต่อหลักคำสอนในพระคริสตธรรมคัมภีร์จะช่วยสามารถสัมผัสและเข้าใกล้พระเจ้าได้ รวมถึงเชื่อว่า การมีความปรารถนาและการเห็นคุณค่าในการนมัสการพระเจ้าควรได้รับการส่งเสริมและสนับสนุนให้กระทำเป็นอย่างยิ่ง โดยวิธีการในการนมัสการพระเจ้าควรมีลักษณะที่คล้ายคลึงกับสิ่งที่ปรากฏในพระคริสตธรรมคัมภีร์ทั้งหมด เช่น การใช้เครื่องดนตรี การแสดงออกของแต่ละบุคคลอย่างมีอิสระ แต่คงไว้ซึ่งความถูกต้องและมีระเบียบเป็นต้น (ปรัชญา ใจภักดี, 2556)

บทเพลงนมัสการ หมายถึง บทเพลงที่สื่อถึงการถวายเกียรติยศแด่พระเจ้า การสำแดงความรัก ความต้องการขอบพระคุณพระเจ้า ความเคารพ ความยำเกรงพระเจ้าผ่านความรู้สึกจากภายในจิตใจ โดยเป็นการนมัสการด้วยจิตวิญญาณ และความจริง (วรธรรม สละวาสี, 2559) บทเพลงนมัสการยังเป็นการสื่อสารระหว่างคริสเตียนกับพระเจ้าด้วย รวมไปถึงการขออภัยโทษจากความ

บาป การเป็นส่วนหนึ่งของการรับใช้พระเจ้า การทูลขอและความมุ่งมั่นที่มีต่อพระเจ้าด้วย (วรพจน์ เลี้ยงประไพพันธ์, 2559)

2.2.2 ความสำคัญของบทเพลงนมัสการ

บทเพลงนมัสการมีบทบาทสำคัญอย่างมากสำหรับคริสต์ศาสนา เนื่องจากพบว่ามีการใช้บทเพลงนมัสการในทุกกิจกรรมทางศาสนา อีกทั้งการศึกษาเรื่องราวในประวัติศาสตร์สมัยพระคริสตธรรมคัมภีร์นั้นต้องอาศัยการศึกษาและวิเคราะห์จากวรรณกรรมและบทเพลงที่ปรากฏอยู่ในสมัยคริสตกาล ซึ่งบทเพลงนมัสการพระเจ้าในปัจจุบันนั้นเกิดจากการเรียนรู้และพัฒนาบทเพลงนมัสการ ทั้งในส่วนของการขับร้องและการใช้เครื่องดนตรีจากรากฐานบทเพลงนมัสการในอดีต ทั้งนี้ บทเพลงนมัสการพระเจ้านั้นมีพัฒนาการมาตลาดหลายศตวรรษ โดยเริ่มต้นตั้งแต่สมัยก่อนยุคพระเยซูคริสต์มาจนถึงสมัยศาสนคริสตจักร โดยสามารถแบ่งพัฒนาการของบทเพลงนมัสการในแต่ละช่วงเวลาได้ดังนี้ (ปรัชญา ใจภักดี, 2556)

คริสเตียนหลายคนเชื่อว่า บทเพลงนมัสการเปรียบเสมือนกับเป็นภาษาของพระเจ้าที่ทำให้มนุษย์สามารถสัมผัสได้ถึงการมีอยู่ของพระเจ้าผ่านประสบการณ์และการอธิษฐานวิงวอน โดยได้กล่าวถึงบทเพลงนมัสการพระเจ้าในศาสนาคริสต์ว่ามีบทบาทและความสำคัญต่อศาสนาและพิธีกรรมทั้งในพระคริสตธรรมคัมภีร์ภาคพันธสัญญาเดิม และภาคพันธสัญญาใหม่ และในการประกอบพิธีกรรมของคริสเตียนทั้งทั้งหลายในปัจจุบันนี้ หากว่ากันด้วยเรื่องประวัติศาสตร์ รากฐานของศาสนาคริสต์มีต้นกำเนิดมาจากศาสนายูดาย ที่มีความเชื่อในพระเจ้าเช่นเดียวกัน แตกต่างที่ศาสนายูดายยังคงเชื่อและรอคอยว่าพระเมสสิยาห์ยังไม่มาถึงและจะมาถึงในเร็ววันนี้ ส่วนศาสนาคริสต์ที่เชื่อว่าพระเยซูเป็นพระเมสสิยาห์ได้เสด็จมาถึงช่วยคนบาปด้วยการสิ้นพระชนม์บนไม้กางเขนแล้วฟื้นคืนพระชนม์ในวันที่ 3 แล้ว อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีความเชื่อบางอย่างที่แตกต่างกันดังที่กล่าวไป แต่ในเรื่องของการใช้บทเพลงเพื่อการนมัสการพระเจ้าในช่วงต้นนั้นมีความเหมือนกันในหัวข้อการร้อง ได้แก่ บทเพลงสดุดี (Psalms) บทเพลงนมัสการ (Hymns) และบทเพลงแห่งจิตวิญญาณ (Spiritual Songs) และเมื่อแยกตัวออกมาเป็นศาสนาคริสต์ มีบทเพลงนมัสการบทเพลงใหม่ ถูกแต่งออกมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเนื้อหาจะอิงจากพระคริสต์ธรรมคัมภีร์ แต่แนวทางของเพลงก็แตกต่างออกไปขึ้นกับบริบทของสังคมผู้เชื่อในขณะนั้น (Hustard, 1981)

2.2.3 ประวัติความเป็นมาของบทเพลงนมัสการ

ในพระคริสตธรรมคัมภีร์เดิมปรากฏการนมัสการพระเจ้าครั้งแรกในพระธรรมปฐมกาล โดยกล่าวถึง การนมัสการพระเจ้าเป็นการส่วนตัวตามลำพัง เช่น การสมาคารพระเจ้าของอับราฮัม การนมัสการพระเจ้าของโมเสส ส่วนการนมัสการที่เป็นการร่วมประชุมใหญ่ที่ปรากฏในพระคริสตธรรมคัมภีร์เดิมนั้นมีมากมาย เช่น กษัตริย์ดาวิดกับฝูงชนนมัสการพระเจ้า กษัตริย์ดาวิดรับสั่งฝูงคนทั้งหลายว่าบัดนี้จงฉลองพระเดชพระคุณพระเจ้าของตน บรรดาฝูงคนจึงกล่าวคำสรรเสริญถวายพระเจ้าแห่งปู่ย่าตายายของเขา และหมอบตัวลงนมัสการพระเจ้าและถวายคำนับพระองค์ (วรธรรม สละวาสี, 2559)

ทั้งนี้ การนมัสการในสมัยพระคริสตธรรมคัมภีร์ ประกอบด้วย การอธิษฐาน และการเผาถวายสัตว์เป็นเครื่องบูชา ซึ่งการนมัสการที่พระเจ้าพอพระทัยมีหลัก 2 ประการ คือ ประการแรกต้องนมัสการด้วยจิตวิญญาณ และประการที่สอง คือ ต้องนมัสการด้วยความจริง ดังที่พระเยซูตรัสไว้ใน พระธรรมยอห์น บทที่ 4 ข้อที่ 24 ว่า “พระเจ้าเป็นพระวิญญาณและผู้ที่นมัสการพระองค์ต้องนมัสการโดยจิตวิญญาณและความจริง” ดังนั้น การนมัสการด้วยจิตวิญญาณนั้นจะต้องกระทำด้วยความเคารพนบนอบ และมาจากความบริสุทธิ์ใจ ส่วนการนมัสการด้วยความจริงนั้น เป็นการนมัสการในรูปแบบที่เป็นไปตามคำตรัสสั่งของพระเจ้า (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562)

บทเพลงนมัสการมีบทบาทสำคัญอย่างมากสำหรับคริสต์ศาสนา เนื่องจากพบว่ามีการใช้บทเพลงนมัสการในทุกกิจกรรมทางศาสนา อีกทั้งการศึกษาเรื่องราวในประวัติศาสตร์สมัยพระคริสตธรรมคัมภีร์นั้นต้องอาศัยการศึกษาและวิเคราะห์จากวรรณกรรมและบทเพลงที่ปรากฏอยู่ในสมัยคริสตกาล ซึ่งบทเพลงนมัสการพระเจ้าในปัจจุบันนั้นเกิดจากการเรียนรู้และพัฒนาบทเพลงนมัสการ ทั้งในส่วนของการขับร้องและการใช้เครื่องดนตรีจากรากฐานบทเพลงนมัสการในอดีต ทั้งนี้ บทเพลงนมัสการพระเจ้านั้นมีพัฒนาการมาตลาดหลายศตวรรษ โดยเริ่มต้นตั้งแต่สมัยก่อนยุคพระเยซูคริสต์มาจนถึงสมัยศาสนคริสตจักร โดยสามารถแบ่งพัฒนาการของบทเพลงนมัสการในแต่ละช่วงเวลาได้ดังนี้ (ปรัชญา ใจภักดี, 2556)

ยุคสมัยพระคริสตธรรมคัมภีร์เดิม (ยุคก่อนพระเยซูคริสต์)

บทเพลงนมัสการพระเจ้าในยุคนี้มีรากฐานมาจากเพลงนมัสการพระเจ้าของชนชาติยิว การใช้บทเพลงนมัสการพระเจ้าในพิธีกรรมทางศาสนาเกิดขึ้นครั้งแรกในรัชสมัยของกษัตริย์ดาวิด กษัตริย์องค์ที่ 2 แห่งชนชาติอิสราเอล พระองค์ทรงแต่งบทเพลงเพื่อใช้ในการนมัสการพระเจ้าขึ้น และได้รวบรวมไว้ในพระธรรมสดุดี 150 บท ในพระคริสตธรรมคัมภีร์ ภาคพันธสัญญาเดิม ซึ่งเป็นรากฐานของเพลงนมัสการพระเจ้าในเวลาต่อมา ทั้งนี้ กษัตริย์ดาวิดถือเป็นบุคคลที่นำบทกวีมาประพันธ์เป็นดนตรีมากที่สุดในประวัติศาสตร์ตะวันตก

ยุคสมัยต้นคริสตกาล (ยุคพระเยซูคริสต์)

การศึกษาการร้องเพลงของคริสเตียนในศตวรรษที่ 1 เชื่อว่าบทเพลงนมัสการมีรากฐานมาจากการร้องเพลงทางศาสนาของศาสนายูดาย เพราะมีลักษณะการร้องและแหล่งที่มาในตอนต้นที่ใกล้เคียงกันได้แก่ (1) Psalmos หรือ Psalm หมายถึง บทเพลงที่ถอดออกมาจากการร้อยเรียงเรื่องราวต่างๆ (2) Humanos หรือ Hymns หมายถึง บทเพลงแห่งการสรรเสริญพระเจ้าโดยเฉพาะ และ (3) Ode หรือ Spiritual Songs หมายถึงบทกลอนที่นำมาร้องเป็นบทเพลง แต่ในความใกล้เคียงกันหรือความที่มีรากฐานเดียวกัน ทั้งสองศาสนานี้กลับแยกกัน และไม่สามารถมารวมกันในการนมัสการได้เลย เพราะแนวทางของคริสเตียนเชื่อว่า ตนเป็นสาวกของพระเยซูที่เป็นพระเมสสิยาห์ที่บังเกิดแล้ว ในขณะที่ศาสนายูดายเชื่อในทางตรงกันข้าม (Smith, 1994)

อย่างไรก็ตาม ในยุคนี้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกับการนมัสการพระเจ้าปรากฏน้อยมาก เนื่องจากไม่ได้มีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร โดยการถ่ายทอดเกี่ยวกับการนมัสการในยุคนี้เป็นการถ่ายทอดกันแบบปากต่อปาก และมีการเปลี่ยนรูปแบบและลักษณะของเพลงบทเพลงนมัสการไปอย่างมาก ส่งผลให้บทเพลงนมัสการในยุคสมัยนี้มีความแตกต่างไปจากยุคสมัยพระคริสตธรรมคัมภีร์เดิม อย่างไรก็ตาม มีการสันนิษฐานว่า เพลงนมัสการพระเจ้าในช่วงแรกมีความสวยงามตามแบบชาวกรีก และมีความ ศักดิ์สิทธิ์ตามแบบชาวฮิบรู ทั้งนี้ ศิลปะดนตรีและบทเพลงนมัสการพระเจ้าของนักบวชช่วงศตวรรษแรกได้สูญหายไป เนื่องจากการบุกทำลายวิหารศักดิ์สิทธิ์ (The Second Temple) โดยจักรพรรดิทิตัส แห่งโรมัน (Titus, The Emperor) ทำให้

ชนชาติฮีบรูต้องอพยพออกจากดินแดนปาเลสไตน์ส่งผลให้งานศิลปะด้านดนตรีได้สูญหายไป และไม่มีการบันทึกเรื่องราวในพระคริสตธรรมคัมภีร์ช่วงนี้ (ปรัชญา ใจภักดี, 2556)

ยุคกลางคริสตกาล

ลักษณะของบทเพลงนมัสการพระเจ้านั้นเริ่มปรากฏชัดเจนช่วงยุคกลางคริสตกาล (The middle Age : ค.ศ.450-1450) ดนตรียุคกลางส่วนใหญ่เป็นเพลงร้อง เครื่องดนตรีมีหลายชนิด แต่มีบทบาทเพียง แค่ใช้เล่นคลอประกอบการร้องเท่านั้น จากหลักฐานมีโน้ตเพลงต้นฉบับเพียง 2-3 เพลงเท่านั้น ซึ่ง เป็นหลักฐานแสดงถึงการประพันธ์เพลงให้กับเครื่องดนตรีบรรเลงเด่นเป็นพิเศษเท่านั้น เมื่อพิจารณาจากภาพเขียนในยุคกลาง จะเห็นได้ว่ามีการใช้เครื่องดนตรีไม่มากชิ้น เนื่องจากคริสตจักรในยุคกลางยังไม่ให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีมากนัก เพราะถือว่าเป็นเครื่องมือใช้บรรเลงในการประกอบพิธีกรรมของคนต่างศาสนา ต่อมาประมาณ ค.ศ. 1100 จึงเริ่มมีการใช้เครื่องดนตรีในโบสถ์มากขึ้น โดยใช้ออร์แกน (organ) เป็นหลักในการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมทางศาสนาคริสต์ ซึ่งบทเพลงนมัสการในสมัยกลางนั้น ได้แก่ เพลนชานท์ (plainchant) ออกานุม (organium) โมเทต (motet) และเพลงนอกวัด (secular music) เป็นต้น (ปรัชญา ใจภักดี, 2556)

ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ

ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการมีเวลานานประมาณ 150 ปี เป็นยุคของลัทธิมนุษยนิยม ซึ่งถือว่ามนุษย์มีความสำคัญยิ่งกว่าสิ่งอื่น ๆ ที่พระเจ้าทรงสร้าง ศิลปวิทยาการด้านต่าง ๆ เจริญก้าวหน้ามาก ศิลปิน นักคิด นักเขียน และนักดนตรีที่เคยถูกคริสตจักรควบคุมในด้านความคิดหลุดพ้นจากความเชื่อในยุคกลางคริสตกาล ส่งผลให้มีการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมของกรีกและโรมันขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง และเป็นยุคที่เริ่มนต้นการพัฒนาไปสู่ยุคอื่น ๆ ในประวัติศาสตร์ยุโรปต่อไป

ในยุคนี้บทเพลงนมัสการพระเจ้าในโบสถ์ถือกันว่าเป็นบทเพลงมาตรฐานสำคัญ มีการพัฒนาบทเพลงร้องโดยนำรูปแบบของโมเทตและแคนนอน (cannon) มาพัฒนาเป็นเพลงแมส (mass) มีการประพันธ์เพลงสำหรับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีมากขึ้น ความดังความค่อยของเสียงดนตรียังไม่เป็นที่ปรากฏ เพราะเครื่องดนตรียังไม่ได้พัฒนามากนัก แต่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม และมีเครื่องดนตรีมากชนิดขึ้นกว่าเครื่องดนตรีในยุคกลาง

ปลายยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ คริสต์ศาสนาแยกออกเป็น 2 นิกาย คือ โรมันคาทอลิก และโปรเตสแตนท์ ซึ่งในนิกายโปรเตสแตนท์ได้มีบทเพลงนมัสการพระเจ้าเกิดขึ้นใหม่เรียกว่า “คอราล” (chorale) ซึ่งเป็นบทเพลงที่พัฒนามาจากซองต์ โดยกำหนดให้มีอัตราจังหวะแน่นอน ในขณะที่บทเพลงบรรเลงเริ่มมีบทบาทมากขึ้นในยุคนี้ การประสานเสียงเริ่มมีหลักเกณฑ์การอ่านโน้ตและเล่นดนตรีแพร่หลายในหมู่ผู้ที่มีการศึกษา มีนักประพันธ์เพลงร้อง และเพลงบรรเลงที่สำคัญเกิดขึ้นหลายคน อาทิ ดูเฟย์ (Dufay : ค.ศ. 1400 -1474) ปาเลสตริน (Palestina : ค.ศ.1542 - 1594) และมอนเตแวร์ดี (Monteretdi : ค.ศ.1567 – 1643)

เนื้อหาของบทเพลงนมัสการในยุคนี้เริ่มมีความแตกต่างมากขึ้น โดยจากเดิมบทเพลงนมัสการที่ใช้ในศาสนพิธี จะต้องผ่านการตรวจสอบจากองค์กรกลางของคริสตจักร แต่เมื่อมีการแยกนิกายโปรเตสแตนท์ออกมา การประพันธ์เพลงของนิกายโปรเตสแตนท์นั้น ไม่ต้องผ่านการเห็นชอบขององค์กรกลางของคริสตจักร (ปรัชญา ใจภักดี, 2556)

ผู้นับถือนิกายโปรเตสแตนท์หรือคริสเตียนในสมัยเริ่มแรกเป็นคนพื้นถิ่น (Folk) ดังนั้นลักษณะของบทเพลงที่ใช้ในการนมัสการจึงมีความเป็นพื้นถิ่นเช่นเดียวกัน (Folk Music) ขณะเดียวกันในสมัยนั้น สถาบันศาสนาคริสต์ก็เติบโตและเรืองอำนาจเป็นอย่างมาก อย่างไรก็ตาม สถาบันเหล่านี้กลับล้มเหลวในการเป็นสถาบันทางศาสนาที่ต้องตอบสนองความต้องการทางจิตใจของคนได้ ดังนั้นคนเหล่านี้จึงหันไปหา Folk Songs แทน ต่อมาในยุคของการปฏิรูปศาสนาของศตวรรษที่ 16 เพลง Folk จึงมีบทบาทในการนมัสการมากขึ้น แต่ยังพบการต่อต้านศาสนจักรผ่านบทเพลงที่เขียนขึ้น และในศตวรรษที่ 17 เพลง Folk เริ่มแพร่หลายและกลายเป็นสินค้าที่นิยมกันในประเทศในแถบยุโรปตอนเหนือ และประเทศอังกฤษ เรียกยุคนั้นว่า “การตื่นตัวครั้งยิ่งใหญ่” (Great Awakening) และกลายเป็นสินค้าที่นิยมกันในหมู่มวลชนในศตวรรษที่ 19 พร้อมกับชื่อยุคที่ว่า “แสงใหม่” (new Light) โดยในยุคนี้ มีนักแต่งเพลงหลายคนที่นำ Folk Songs มาแต่งและร้องใหม่ อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นกับ Folk Songs อย่างมากตามบริบทที่ได้กล่าวไปข้างต้น Folk Songs ก็ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ได้อย่างน่าชื่นชม (Jackson, 1951)

ยุคเพลงนมัสการร่วมสมัย

บทเพลงนมัสการของคริสเตียนช่วงศตวรรษที่ 19 ในบริบทของคนผิวสี ประเทศสหรัฐอเมริกา ที่บทเพลงของศาสนาคริสต์ภายใต้แนวทางที่มีชื่อว่า ดนตรีกอสเปล (Gospel Music) กำลังเกิดขึ้นและแพร่หลายในขณะนั้น โดยผู้เขียนได้กล่าวถึง โทมัส ดอร์ซีย์ (Thomas Dorsey, ค.ศ. 1899-1993) ในช่วงปี 1920 ชายคนแรกที่แต่งเพลงดนตรีกอสเปลเพลงแรก และยังได้อุทิศตัวให้กับแนวเพลงรูปนี้โดยเป็นอย่างมาก หลังจากประสบความสำเร็จในการเป็นนักแต่งเพลงและนักเปียโนแนวเพลงแจ๊สและบลูย์อย่างยอดเยี่ยม ในขณะที่ ลอซ์เรนซ์ เลวิน (Lawrence Levine, ค.ศ. 1933-2006) เริ่มทำการศึกษาวัฒนธรรมและการตระหนักรู้ของคนผิวสี โดยเน้นไปที่บทเพลงแบบกอสเปลที่นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของบทเพลงที่เกี่ยวโยงกับเรื่องราวทางประวัติศาสตร์แล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงการถูกเอารัดเอาเปรียบจากอำนาจที่ไม่สามารถต่อรองได้ นอกจากนี้เลวินยังได้ทำการศึกษาเปรียบเทียบความเหมือนและความแตกต่างระหว่างบทเพลงศักดิ์สิทธิ์ของคนผิวสีและบทเพลงทั่วไป และการเปรียบเทียบกันระหว่าง ตัวอักษรกับการแสดงออกด้วย (ในที่นี้เข้าใจว่าตัวอักษรหมายถึงพระคริสตธรรมคัมภีร์ และการแสดงออกอาจจะหมายถึงการร้องเพลงหรือการแสดงออกอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากพระคริสตธรรมคัมภีร์) ดนตรีกอสเปลจึงเป็นมากกว่าแนวเพลงที่ร้องโดยคนผิวสี แต่ยังรวมไปถึงอุดมการณ์ ความรู้สึก และการประพฤติที่สลับซับซ้อนจนสามารถกล่าวได้ว่า การศึกษาดนตรีกอสเปล เป็นการศึกษาบทเพลงที่เป็นสัญลักษณ์แห่งชาติพันธุ์ (Brown, 1990)

ในช่วงปีค.ศ. 1950 - 1960 คริสตจักรต่าง ๆ เริ่มให้ความสำคัญกับกลุ่มคริสเตียนรุ่นใหม่ที่ยังเป็นวัยรุ่นมีการตั้งกลุ่มคริสเตียนขึ้นตามมหาวิทยาลัยต่าง ๆ มีการเปิด Christian cafe โดยมีจุดประสงค์เพื่องานประกาศ และมีการรวมตัวเพื่อการนมัสการโดยกลุ่มวัยรุ่น มีลักษณะการนมัสการเข้ากับกลุ่มวัยรุ่น เช่น การใช้ดนตรีป๊อปในเพลงนมัสการ

เมื่อวงดนตรี The joy strings ซึ่งเป็นวงดนตรีคริสเตียนป๊อปได้แสดงทางโทรทัศน์ ในประเทศสหรัฐอเมริกา ทำให้เกิดกระแสการนมัสการด้วยบทเพลงนมัสการที่มีดนตรีแบบสมัยใหม่ขึ้นมาเป็นวัฒนธรรมย่อย ๆ ทั่วอเมริกา ทั้งป๊อป ร็อค ฮิฟฮอฟ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อการนมัสการพระเจ้า

บทเพลงนมัสการของคริสเตียนในปัจจุบันมีการพัฒนาไปมาก โดยเฉพาะทางนิกายโปรเตสแตนท์ โดยมีลักษณะของบทเพลงคล้ายกับเพลงป๊อป เนื้อหาของเพลงส่วนใหญ่จะเป็นเพลงสรรเสริญ (Praise song) และเพลงนมัสการ (Worship songs) ส่วนลักษณะการขับร้องและบรรเลงนิยมนำโดยวงนมัสการ (Worship band) ที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี เช่น กีตาร์ เปียโน และเบส นอกจากนี้ ในบางแห่งยังใช้กลอง และเครื่องเป่าต่าง ๆ อีกด้วย (ปรัชญา ใจภักดี, 2556)

ต่อมาในปี 1990 ได้มีพัฒนาการของดนตรีกอสเปลเป็นอย่างมาก ภายในระยะเวลา 1 ทศวรรษ บทเพลงกอสเปลเป็นที่รู้จักกันในวงกว้างมากขึ้น ทั้งในแง่ของศาสนาและในแง่ของบทเพลงทั่วไป ที่เป็นรากฐานให้กับแนวดนตรีแบบแจ๊ส โซล บลูย์ และป๊อป โดยมีสื่อคือ วิทยุ เป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการแพร่กระจายบทเพลงออกไปทั้งในคริสตจักร นอกจากเพลงกอสเปลจะมีบทบาทในการเป็นรากฐานให้กับเพลงอีกหลายชนิดแล้ว ยังมีบทบาทในแง่ของการศึกษาที่มีนักศึกษาในมหาวิทยาลัยจำนวนมากสนใจศึกษาเกี่ยวกับแนวเพลงนี้ จนผลักดันให้เกิดการแสดงคอนเสิร์ต และสถาบันการศึกษาเกี่ยวกับบทเพลงดังกล่าวโดยเฉพาะ และในแง่ของการตลาด เพลงกอสเปลที่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายก็ยังถูกขายในฐานะของดนตรีรูปแบบหนึ่งที่เป็นที่นิยมอีกด้วย

อย่างไรก็ตามตลอดระยะเวลา 1 ทศวรรษที่ผ่านมา เพลงกอสเปลถูกเชื่อมโยงอยู่กับเรื่องของสีผิวและเชื้อชาติ ซึ่งแม้ว่าจะผ่านมาอีก 1 ทศวรรษ ก็ยังมีประเด็นเรื่องสีผิวและเชื้อชาติเข้ามาเกี่ยวข้องเช่นเดิม แต่เนื่องจากวิทยุเป็นสื่อชนิดเดียวในขณะนั้น จึงเป็นตัวกลางสำคัญที่ทำให้ทั้งคนผิวขาวและคนผิวสีเข้าถึงดนตรีประเภทนี้ได้โดยไม่มีม่านกั้นทางวัฒนธรรมนั่นเอง (ชิดชนก ศิริโชติ, 2557)

2.2.4 ลักษณะของบทเพลงนมัสการ

บทเพลงนมัสการเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความเชื่อของคริสเตียน เป็นการแสดงออกถึงคริสต์ศาสนาศาสตร์ และเป็นสิ่งที่จำเป็นสำหรับผู้ที่นับถือศาสนาคริสต์ อีกทั้งบทเพลงนมัสการยังเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงหลักคำสอนของพระเจ้าในพระคริสตธรรมคัมภีร์ ผ่านการขับร้องและบรรเลงเพลงนมัสการ ซึ่งบทเพลงนมัสการนั้น มีลักษณะดังต่อไปนี้ (William and Milburn, 2010)

1. บทเพลงนมัสการจะต้องมีการรวบรวมแนวคิดเรื่องศาสนศาสตร์ที่ลึกซึ้ง และสามารถแสดงอำนาจทางอารมณ์ของบทเพลง และบทกวีได้อย่างชัดเจน ส่งผลให้คริสเตียนส่วนใหญ่

สามารถจดจำความคิด และเหตุการณ์ได้ดี เมื่อคริสเตียนมีความเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ทางอารมณ์นั้น ๆ

2. บทเพลงนมัสการมักอยู่ในรูปแบบที่น่าจดจำ มีโครงสร้าง Hymnic meter, จังหวะ, บทกวี หรือโคลงท่อนที่กล่าวซ้ำ และคุณสมบัติอื่น ๆ ที่สามารถช่วยให้ง่ายต่อการจดจำของคำ จังหวะ และแนวคิดที่ร้องเพลงหรือบรรเลงเพลง

3. บทเพลงนมัสการควรมีการบีบอัดความคิดเรื่องศาสนศาสตร์อย่างลึกซึ้งในรูปแบบของฟอร์มสั้น ๆ เพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจ และการจดจำ และสามารถคิดถึงและเข้าถึงได้ง่าย สามารถช่วยเพิ่มความเข้มแข็งในความเชื่อของแต่ละบุคคลด้วยความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการรับฟังบทเพลงนมัสการนั้น ๆ โดยมักมีคำพูดที่แหลมคม และรวมถึงการกล่าวถึงหลักข้อเชื่อด้วย

4. การใช้บทเพลงนมัสการมักกระทำโดยให้บุคคลอื่น ๆ มีส่วนร่วมในการนมัสการ มีความกระตือรือร้นและต้องการที่จะนมัสการและเรียนรู้จักพระเจ้า และเมื่อบุคคลมีส่วนร่วมในการเรียนรู้ การเรียนรู้นั้น ๆ จะถูกเก็บไว้ในใช้ครั้งต่อ ๆ ไป

5. บทเพลงนมัสการอาจจะมีการร้องหรือเล่นซ้ำบ่อยครั้ง แต่จะต้องไม่ก่อให้เกิดความเบื่อหน่าย ทั้งนี้ คริสเตียนส่วนใหญ่มักไม่ได้สนใจว่าบทเพลงนมัสการนั้นถูกนำมาใช้ซ้ำ ๆ หรือไม่ แต่ไม่ชอบที่จะฟังคำเทศนาซ้ำเรื่องเดิมที่เคยฟังมาแล้ว

6. บทเพลงนมัสการมักมีการเชื่อมโยงกับประสบการณ์ที่ผ่านมา ซึ่งต้องระมัดระวังเป็นพิเศษ เพราะว่าการเชื่อมโยงระหว่างบทเพลงนมัสการกับเหตุการณ์ในอดีต อาจนำมาสู่ความคิดส่งผลให้เกิดความรู้สึกใหม่ หรือความเข้าใจในเรื่องของความเชื่อในมุมมองใหม่

2.3 ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส (Sacred Jazz)

2.3.1 ความหมายและความสำคัญของดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส หมายถึง ดนตรีแจ๊สในรูปใดรูปแบบหนึ่งที่ถูกประพันธ์และจัดแสดงด้วยเจตนารมณ์ทางศาสนา (Wikipedia, 2020) นอกจากนี้ ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส ยังเป็น

การแสดงทักษะทางดนตรีชนิดใดก็ได้ ที่แสดงออกมาอย่างสุดความสามารถและด้วยหัวใจที่ต้องการสรรเสริญพระเจ้าอย่างแท้จริง (Ellington, 1973)

ไอก์ สเติร์ม ได้กล่าวถึงดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส ไว้ว่า เป็นสิ่งที่รับรู้ได้ผ่านทางเจตนารมณ์ของตัวศิลปินผู้ถ่ายทอด ด้วยการเปิดใจเพื่อรับฟังเสียงจากองค์พระผู้เป็นเจ้า ซึ่งผลงานเพลงที่ลักษณะนี้จะต้องมีแรงบันดาลใจมาจากการสรรเสริญองค์พระผู้เป็นเจ้า เช่นเดียวกับ ดีแอนนา วิทโควสกี ที่ได้กล่าวไว้ว่าดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สเป็นเจตนารมณ์ที่ต้องการถ่ายทอดออกมาผ่านการแสดง ด้วยความตั้งใจที่จะเล่นและร้องเพลงเพื่อสรรเสริญและเชิดชูองค์พระผู้เป็นเจ้า ส่วนแลนซ์ ไบรอัน ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส เป็นดนตรีที่อุทิศให้กับองค์พระผู้เป็นเจ้าผ่านมุมมองของศิลปินที่นำเสนอผลงานนั้นในขณะพวกเขากำลังทำการแสดงดนตรีหรือประพันธ์ผลงานชิ้นนั้นออกมา (Vesace, 2013)

ทั้งนี้ ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สสามารถเป็นดนตรีที่มีเนื้อร้องหรือไม่มีเนื้อร้องก็ได้ เช่น ในผลงานชุดเพลง A Love Supreme ของ จอห์น โคลเทรน นั้นปราศจากเนื้อเพลงทั้งหมด (ยกเว้นท่อนที่โคลเทรน ร้อง “A Love Supreme” ในเพลงแรกของอัลบั้ม) ในผลงานชุดเพลง Black Christ of the Andes ของ แมรี ลู วิลเลี่ยมส์ ประกอบไปด้วย 10 เพลงที่ปราศจากนักร้อง และมีอีกหลายเพลงในชุดผลงาน ดุค เอลลิงตันที่นำเสนอโดยปราศจากเนื้อร้อง (Vesace, 2013)

นอกจากนี้ ด้วยเจตนารมณ์ที่ต้องการจะสรรเสริญพระเจ้าจึงเป็นปัจจัยหลักที่สามารถทำให้บทเพลงเป็นบทเพลงแห่งการนมัสการพระเจ้าได้ ซึ่งพระคริสต์ธรรมคัมภีร์ พระธรรมสดุดี บทที่ 150 ข้อที่ 1-6 ได้กล่าวสนับสนุนแนวคิดที่ว่าเจตนารมณ์ในการสรรเสริญพระเจ้าคือสิ่งที่จำแนกความเป็นดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส ไว้ว่า

> “จงสรรเสริญพระเจ้าเถิด จงสรรเสริญพระเจ้า ในสถานนมัสการของพระองค์ จงสรรเสริญพระองค์ในพื้นฟ้าอันอานุภาพของพระองค์ จงสรรเสริญพระองค์ เพราะกิจการอันอานุภาพของพระองค์ จงสรรเสริญพระองค์ ตามความยิ่งใหญ่อย่างมากของพระองค์ จงสรรเสริญพระองค์ด้วยเสียงแตร จงสรรเสริญพระองค์ด้วยพิณเขาคู่และพิณใหญ่ จงสรรเสริญพระองค์ด้วยรำมะนาและการเต้นรำ จงสรรเสริญพระองค์ด้วยเครื่องสายและปี่ จงสรรเสริญพระองค์ด้วยเสียงฉิ่ง

จงสรรเสริญพระองค์ด้วยเสียงฉาบ จงให้ทุกสิ่งที่หายใจ สรรเสริญพระเจ้า จง สรรเสริญพระเจ้าเถิด” (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562)

ดังนั้นจากที่ได้กล่าวมาข้างต้นสามารถแสดงให้เห็นได้ว่า ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส นั้นเป็นดนตรีแจ๊สรูปแบบหนึ่งที่ถูกประพันธ์และจัดแสดงทักษะทางดนตรีด้วยเจตนารมณ์ทางศาสนาที่ต้องการสรรเสริญพระเจ้า ซึ่งจะขึ้นอยู่กับแรงบันดาลใจและจุดประสงค์ของตัวผู้ประพันธ์และผู้ทำการแสดงเป็นหลัก

2.3.2 แนวคิดเกี่ยวกับดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส (Sacred Jazz)

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส เป็นดนตรีแจ๊สที่ถูกนำมาใช้เพื่อวัตถุประสงค์ทางศาสนาโดยไม่มีข้อจำกัดด้านรูปแบบ เป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการแสดงออกถึงเจตนารมณ์ในการสรรเสริญพระเจ้าของศิลปินแจ๊ส ซึ่งหากไม่มีดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สอาจทำให้ศิลปินแจ๊สไม่สามารถสรรเสริญพระเจ้าผ่านการแสดงทักษะทางดนตรีได้อย่างสุดความสามารถตามความถนัดของตนเอง (Versace, 2013)

แลนซ์ ไบรอัน ผู้ซึ่งเป็นศิลปินด้านดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สและนักเทเนอร์แซกโซโฟน ได้กล่าวไว้ใน A Lecture Concert ในหัวข้อ “Jazz in the Church” ไว้ว่า ดนตรีแจ๊สมีต้นกำเนิดมาจากโบสถ์ เป็นดนตรีที่แสดงถึงออกจิตวิญญาณ ทั้งยังได้กล่าวด้วยว่า ดนตรีแจ๊สและโบสถ์นั้นมีความเชื่อมโยงถึงกันมาตลอด หากค้นคว้าลงไปในข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ของดนตรีแจ๊สซึ่งมีจุดกำเนิดที่เมืองนิวออร์ลีนส์ มีนักทรัมเป็ตชื่อ โจ คิง โอลิเวอร์ (Joe “King” Oliver, ค.ศ. 1907-1937) ผู้ได้ชื่อว่าเป็นบิดาแห่งเพลงบลูส์ เป็นผู้แรกที่ทำการบันทึกเสียงเพลงบลูส์ ที่นี่ และนอกเหนือจากนั้น ยังมีนักทรัมโบนที่ชื่อ เอ็ดเวิร์ด คิด โอรี (Edward Kid Ory, ค.ศ. 1910-1966) ซึ่งย้ายมาอาศัยในปี ค.ศ. 1907 เป็นผู้ให้คำบันทึกว่าเขามักจะได้รับชมดนตรีเกี่ยวกับศาสนาซึ่งเต็มไปด้วยพลังและศรัทธาในโบสถ์ ซึ่งเป็นดนตรีลักษณะของสวิง เขาได้กล่าวว่าเขาได้พบกับ บัดดี โบลเดน ร่วมนมัสการในโบสถ์ St. John ซึ่งเป็นที่รู้จักในเรื่องของการนมัสการด้วยดนตรีที่เต็มไปด้วยจิตวิญญาณและความครึกครื้นเบิกบาน โอรีกล่าวว่า โบลเดน มักจะไปร่วมนมัสการที่โบสถ์แห่งนี้

เสมอ แต่ไม่ใช่ด้วยความศรัทธาในศาสนา แต่โบลเดนไปร่วมเพื่อนำความรู้และแนวคิดทางด้านดนตรีมาดัดแปลงใหม่ จนเกิดเป็นดนตรีแนว แรกไทม์ (Ragtime) จึงนับได้ว่า โบลเดน เป็นผู้แรกที่เล่นดนตรีแนวแรกไทม์ และเป็นต้นแบบของดนตรีแจ๊สในเวลาต่อมา จากคำบันทึกนี้จึงแสดงให้เห็นว่า ดนตรีแจ๊สและโบสถ์ของศาสนาคริสต์นั้นมีความเชื่อมโยงกันมาโดยตลอด (Bryant, 2005)

อดีตบาทหลวง จอห์น เจนเซล (John Gensel, ค.ศ. 1917-1998) แห่งโบสถ์เซนต์ปีเตอร์ในเมืองนิวยอร์ค ผู้ล่วงลับซึ่งเป็นผู้ริเริ่มการนมัสการรอบพิเศษในวันอาทิตย์ช่วงเย็นใช้ชื่อว่า “Jazz Vesper” เพื่อให้นักดนตรีแจ๊สที่เลิกงานดึกในคืนวันเสาร์ได้มีโอกาสเข้าร่วมพิธีนมัสการช่วงเย็นแทนช่วงเช้าที่ไม่สามารถตื่นมาเข้าร่วมได้ ทั้งนี้ บาทหลวงเจนเซล ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สเป็นดนตรีที่ดีที่สุดสำหรับการนมัสการพระเจ้า เนื่องจากเป็นดนตรีที่บอกเล่าสื่อสารถึงสภาพการณ์ที่แท้จริงของมนุษย์ได้ดีที่สุด (Bryant, 2005)

ในพระคริสต์ธรรมคัมภีร์ หนังสือเฉลยธรรมบัญญัติบทที่ 6 ข้อที่ 5 กล่าวว่า “พวกท่านจงรักพระเยโฮวาห์พระเจ้าของท่านด้วยสุดจิตสุดใจและสิ้นสุดกำลังของท่าน” ดังนั้นดนตรีนมัสการที่แสดงความรักที่ดีที่สุดคือ ดนตรีที่ผสมผสานความรู้สึกนึกคิดและจิตวิญญาณเข้าไว้ด้วยกัน (Harold Best, 1993) และดนตรีแจ๊สนั้นมีความสามารถเฉพาะตัวที่จะถ่ายทอดความรู้สึกนมัสการและความรักที่มีต่อพระผู้เป็นเจ้าจากความคิดและจิตวิญญาณของผู้เล่นได้ดังที่ บาทหลวง บิล คาร์เตอร์ (Bill Carter, ค.ศ. 1928-2022) จาก โบสถ์ First Presbyterian ได้กล่าวไว้ว่า

> “เช่นเดียวกับเนื้อหาในบทเพลงสดุดีในพระคริสตธรรมคัมภีร์ ดนตรีสามารถแสดงออกถึงอารมณ์ของมนุษย์ได้อย่างน่าประหลาดใจ เช่นเดียวกับดนตรีแจ๊ส วงดนตรีแจ๊สสามารถเปล่งเสียงถึงการประทับอยู่ของพระผู้เป็นเจ้าในแบบที่คำพูดหรือเนื้อร้องไม่สามารถทำได้ แซกโซโฟนสามารถคร่ำครวญขอการทรงช่วยเหลือ เปียโนสามารถแทนการอธิษฐานเผื่อผู้ที่ร้องขอ อคูสติคเบสสามารถเสริมความหนักแน่นให้แก่ผู้ที่ศรัทธา กลองและฉาบสามารถเรียกให้ผู้แสวงบุญเกิดความชื่นชมยินดี หลายๆครั้ง ดนตรีแจ๊สสามารถพูดแทนเราในอารมณ์ของความเป็นมนุษย์ได้” (Boschman, 2001)

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากสามารถเข้าถึงจิตวิญญาณของมนุษย์ได้อย่างมีความแตกต่าง และมีประสิทธิภาพเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้ดนตรีดังกล่าวยังมีท่วงทำนองและโครงสร้างคอร์ดที่แตกต่างกันซึ่งการบรรเลงคีตปฏิภาณอย่างอิสระเสรีนั้นก็กระทำบนโครงสร้างซึ่งเป็นกฎเกณฑ์เหล่านี้ ดังนั้น หากนักดนตรีมีความรู้ในกฎเกณฑ์ของดนตรีแจ๊ส จะทำให้นักดนตรีมีความอิสระเสรีในการบรรเลงคีตปฏิภาณซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการประพันธ์ดนตรีแจ๊สนมัสการ (Boschman, 2001) เช่นเดียวกับแนวคิดซึ่งปรากฏในพระคริสต์ธรรมคัมภีร์ ในพระธรรมสดุดีบทที่ 119 ข้อที่ 45 ที่ได้กล่าวไว้ว่า

“และข้าพระองค์จะเดินอย่างเสรี เพราะข้าพระองค์ได้แสวงข้อบังคับของพระองค์” (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562)

ทั้งนี้ ในฐานะคริสเตียน พระเจ้าให้มนุษย์เป็นอิสระจากพันธนาการของความบาปและผูกพันเข้ากับความชอบธรรม ซึ่งดนตรีแจ๊สนั้นมีแนวคิดที่ตอบสนองต่อการเป็นอิสระเสรีนี้ การใช้ดนตรีแจ๊สในการนมัสการพระเจ้าจึงเป็นการนำเสนอให้ผู้ศรัทธาได้เข้าใจว่าความเป็นอิสระเสรีของคริสเตียนนั้นมาจากการเชื่อฟังบทบัญญัติของพระเจ้าเพื่อที่จะเป็นอิสระเสรีภาพในความชอบธรรม (Boschman, 2001) ดังที่ปรากฏในพระคริสต์ธรรมคัมภีร์ พระธรรมยากอบ บทที่ 1 ข้อที่ 25 ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> “แต่ผู้ที่พิจารณาดูในวิสุทธิบัญญัติ ซึ่งเป็นพระบัญญัติแห่งเสรีภาพและตั้งอยู่ในพระบัญญัตินั้น มิได้เป็นผู้ฟังแล้วก็หลงลืม แต่เป็นผู้ที่ประพฤติปฏิบัติตาม ผู้นั้นก็จะได้รับความสุขเพราะการประพฤติปฏิบัติของตน” (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562)

ทั้งนี้ ในมุมมองของการนมัสการพระเจ้านั้น มนุษย์อาจต้องการดนตรีที่ไม่มีเนื้อร้องในการนมัสการพระเจ้า เนื่องจากดนตรีบรรเลงสามารถถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดในส่วนที่การใช้ภาษาและเนื้อร้องไม่สามารถทำได้ (Boschman, 2001) ในพระคริสตธรรมคัมภีร์จากหนังสือสดุดีหลายบทตอนได้กล่าวถึงดนตรีที่ไม่มีเนื้อร้องสามารถใช้เป็นรูปแบบของการนมัสการพระเจ้าที่มีประสิทธิภาพได้ เช่น พระธรรมสดุดีบทที่ 43 ข้อที่ 4 ได้กล่าวไว้ว่า

> “แล้วข้าพระองค์จะไปยังแท่นบูชาของพระเจ้า ถึงพระเจ้าซึ่งเป็นความชื่นบานยอดยิ่งของข้าพระองค์ และข้าแต่พระเจ้า พระเจ้าของข้าพระองค์ ข้าพระองค์จะถวายเพลงสดุดีแก่พระองค์ด้วยพิณเขาคู่” (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562)

อีกทั้ง ในหนังสือสดุดีบทที่ 150 ข้อที่ 3-6 ได้กล่าวไว้ว่า

“จงสรรเสริญพระองค์ด้วยเสียงแตร จงสรรเสริญพระองค์ด้วยพิณเขาคู่และพิณใหญ่ จงสรรเสริญพระองค์ด้วยรำมะนาและการเต้นรำ จงสรรเสริญพระองค์ด้วยเครื่องสายและปี่ จงสรรเสริญพระองค์ด้วยเสียงฉิ่ง จงสรรเสริญพระองค์ด้วยเสียงฉาบ” (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562)

2.3.3 ประวัติความเป็นมาของดนตรีมัสการรูปแบบแจ๊ส (Sacred Jazz)

ลักษณะของการผสมผสานของดนตรีแจ๊สกับศาสนาเริ่มมีขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1950 ในประเทศสหรัฐอเมริกา ผลงานในช่วงแรกๆ ได้ทำการบันทึกเสียงคือผลงานอัลบั้ม Jazz at Vesper ในปี 1954 โดย จอร์จ ลูอิส (George Lewis, ค.ศ. 1900-1968) ซึ่งเป็นนักแคลริเนต โดยผลงานชุดนี้ได้รวมเอารูปแบบของเพลง “ฮิม” ตามประเพณีนิยมมาบรรเลงในวงรูปแบบ แร็กไทม์ ต่อมาในปี ค.ศ. 1957 แจ็ค ทีย์การ์เดน (Jack Teagarden, ค.ศ. 1905-1964) ได้สร้างผลงานเพลงที่แสดงออกถึงจิตวิญญาณกับทาง Captiol Record ในชื่ออัลบั้มว่า Swing Low Sweet Spiritual โดยใช้กลุ่มนักร้อง “The Five Keys” ในการประสานเสียง และในปีถัดมา หลุนส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong, ค.ศ. 1901-1971) ได้ทำการบันทึกเพลงในอัลบั้มที่ไม่เป็นที่รู้จักกันสักเท่าไหร่ในชื่อ Louis and the Good Book ซึ่งเป็นผลงานเพลงที่แสดงออกถึงจิตวิญญาณของการสรรเสริญพระเจ้า โดยชุดเพลงอัลบั้มนี้เป็นเพียงผลงานเดียวของอาร์มสตรองในรูปแบบของดนตรีมัสการรูปแบบแจ๊ส นอกจากนี้ในช่วงปีถัดมายังมีผลงานที่ผสมผสานดนตรีแจ๊สเข้ากับศาสนาอีกเช่น ในปี ค.ศ. 1958 มาฮาเลีย แจ็คสัน (Mahalia Jackson, ค.ศ. 1911-1972) ได้ร่วมงานกับ ดุค เอลลิงตัน ในอัลบั้ม Black, Brown and

Beige โดยร้องเพลง “Come Sunday” และ “The 23rd Psalm” และร่วมร้องในวงออเคสตราที่งาน The Newport Jazz Festival (Lewis, 1954; Teagarden, 1957; Armstrong, 1958; Ellington, 1958)

ในปีถัดมาคือ ค.ศ. 1959 ดนตรีแจ๊สที่ใช้ในพิธีมิสซาในศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาธอลิคได้รับการประพันธ์ขึ้นเป็นครั้งแรกโดย เอ็ด ซัมเมอร์ลิน (Ed Summerlin, ค.ศ. 1928-2006) ซึ่งเป็นนักแคลริเน็ตและเทเนอร์แซกโซโฟนและเป็นอาจารย์สอนอยู่ที่ University of Texas State College โดยซัมเมอร์ลินได้ประพันธ์บทเพลงแจ๊สซึ่งใช้ในพิธีมิสซาของศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาธอลิคใช้ชื่ออัลบั้มว่า “Liturgical Jazz” โดยงานประพันธ์อัลบั้มนี้มีที่มาจากความโศกเศร้าที่เขาได้สูญเสียลูกสาวไปจากโรคหัวใจ บาทหลวงของเขาได้แนะนำให้เขาประพันธ์บทเพลงขึ้นเพื่อปลอบประโลมการสูญเสียครั้งนี้ จนเกิดเป็นบทประพันธ์เพลงชื่อ “Requiem for Mary Jo” เพื่อใช้ในพิธีมิสซาของ Methodist Church จนเป็นที่มาให้ซัมเมอร์ลินประพันธ์บทเพลงแจ๊สอีกหลายเพลงเพื่อใช้ในพิธีสวดในตอนเช้าวันอาทิตย์จนเกิดเป็นอัลบั้ม “Liturgical Jazz” ซึ่งมีเพลง “Requiem for May Jo” รวมอยู่ด้วย โดยผลงาน “Liturgical Jazz” นี้ได้รับรางวัล $4^{1/2}$ Star จากนิตยสาร Downbeat (Angelo Versace, 2013)

ในช่วงปี 1960 เป็นช่วงแห่งการเปลี่ยนแปลงของดนตรีมัสการรูปแบบแจ๊ส ซึ่งโจแอนนา สตีด (Janna Steed) ผู้เขียนหนังสือ “Duke Ellington” : A Spiritual Biography ได้อธิบายไว้ว่า

“ช่วงปี 1960 เป็นช่วงการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ไม่ใช่แค่ในแง่ชีวิตสังคมและการเมือง แต่ยังรวมถึงในแง่ศาสนาด้วย ภาษาที่ใช้ใน พิธีมิสซา เปลี่ยนจากภาษาละตินมาเป็นภาษาสากลมากขึ้นเพื่อให้เข้ากับผู้เข้าร่วมในท้องถิ่น เพลงที่เป็นของท้องถิ่นถูกนำมามาใช้ในการนมัสการของคาธอลิค มากขึ้น พิธีมิสซาแจ๊ส และ การนมัสการแจ๊สของโปรเตสแตนต์ ได้รับความนิยมมากขึ้นในท้องถิ่นถึงแม้ว่าในทางปฏิบัติแล้วจะถูกมองว่าไม่ตรงกับประเพณีปฏิบัติในการนมัสการเท่าไหร่นัก” (Steed, 1999)

ในปี ค.ศ. 1962 แมรี ลู วิลเลี่ยมส์ ซึ่งได้ทิ้งงานทางด้านดนตรีไปและเข้านับถือศาสนาคริสต์นิกายคาธอลิคได้รับการเชิญชวนโดยเพื่อนของเธอที่เป็นนักบวชให้แต่งเพลงแจ๊สเพื่อศาสนา วิลเลี่ยมส์จึงได้ประพันธ์เพลงให้กับนักบวช มาร์ติน เดอ ปอร์เรส (Martin De Porres, ค.ศ. 1579-

1639) ซึ่งเป็นนักบวชผิวสีคนแรก ชื่อเพลง “St. Martin de Porres” ซึ่งอยู่ในอัลบั้มรวมชื่อ “Black Christ of the Andes” ในปี 1964 (Williams, 1964)

ในปีที่อัลบั้มเพลง “Black Christ of the Andes” ทำการเปิดตัว ได้มีหลายเหตุการณ์สำคัญๆ หลายเหตุการณ์เกิดขึ้นในกระแสของดนตรีแจ๊สนมัสการอันดับแรก จอห์น โคลเทรน ได้เปิดตัวผลงานที่กลายเป็นผลงานระดับตำนานคือ “A Love Supreme” อันดับสอง นักประพันธ์ชาวอาเจนติ นาร์ ลาโล ชิฟริน (Lalo Schifrin, ค.ศ. 1932-ปัจจุบัน) และ พอล ฮอร์น (Paul Horn, ค.ศ. 1930-2014) ได้ร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานดนตรีแจ๊สนมัสการ ชื่อ “Jazz Suite on the Mass Texts” โดยได้รับรางวัล Grammy ถึง 2 รางวัลคือ “Best Original Jazz Composition” ในปี ค.ศ.1965 และ “Best Album Cover, Photography” ในปี ค.ศ. 1966 อันดับสาม วินซ์ กวารัลดี (Vince Guaraldi, ค.ศ. 1928-1976) ผู้เป็นนักเปียโนแจ๊สและประพันธ์เพลงให้กับ ชาร์ลี บราวน์ (Chalire Brown, ค.ศ. 1922-1999) ทำการแสดงแจ๊สนมัสการ ที่ San Francisco Grace Cathedral ในชื่อ “Vince Guaraldy: the Grace Cathedral Concert” อันเป็นผลมาจากการที่สาธุคุณที่โบสถ์แห่งนี้ต้องการรูปแบบการร้องประสานเสียงในพิธีศีลมหาสนิทที่มีความสดใหม่มากขึ้น โดยคอนเสิร์ตครั้งนี้ประกอบไปด้วยวงดนตรีแบบทรีโอร่วมกับนักร้องประสานเสียงกว่า 68 คน (Coltrane, 1965; Horn, 1965; Awards & Shows, 2018)

เพียงไม่กี่เดือนหลังจากคอนเสิร์ตของกวารัลดี เอลลิงตันได้ทำการแสดง The Sacred Concert ครั้งแรกที่ The Grace Cathedral และด้วยความมีชื่อเสียงของเอลลิงตัน ในโลกของดนตรีแจ๊ส ส่งผลให้คอนเสิร์ต Sacred Jazz ครั้งนี้เป็นที่รู้จักในวงกว้าง ทั้งในนิตยสารวิทยุและโทรทัศน์ Ebony Magazine กล่าวว่า คอนเสิร์ตครั้งนี้ของ เอลลิงตัน คือช่วงเวลาแห่งประวัติศาสตร์ และด้วยคอนเสิร์ตครั้งนี้ทำให้รูปแบบของดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส ได้รับการยอมรับในระดับสากลตลอดทั้งชีวิตของเอลลิงตันหลังจากนั้นได้ประพันธ์แต่ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส (Guaraldi, 1965; Grammy website, 2020)

อีกหนึ่งศิลปินแจ๊สที่ทุ่มเทให้กับดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส คือ เดฟ บรูเบ็ก (Dave Brubeck, ค.ศ.1920-2012) ผู้ที่ได้รับการยอมรับให้เป็นมือเปียโนแจ๊สระดับตำนานมีชื่อเสียงจากผลงานเพลง Take Five ที่ร่วมงานกับ พอล เดสมอนด์ (Paul Desmond, ค.ศ.1924-1977) นอกจากนี้

ยังมีผลงานส่วนตัวของเขาเองเช่น “Blue Rondo a la Turk” ซึ่งอยู่ในอัลบั้มรวมที่มีชื่อว่า Time Out ผลงานอื่นๆ ของบรูเบ็ค ที่เป็นที่รู้จักเช่น “In your Own Sweet Way” และ “the Duke” ในปี 1999 ได้รับการเสนอชื่อเป็น Jazz Master โดย National Endowment for the Arts และในปี 2009 ได้รับ “Kennedy Center Honor” ในด้านผู้ที่ทำผลประโยชน์ต่อวัฒนธรรมอเมริกา (David, 2012; Ben, 2012)

อีกผลงานของบรูเบคที่มีชื่อเสียงคือผลงานของเขาในโลกของดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส หลังจากได้เข้าร่วมรับใช้ชาติในสงครามโลกครั้งที่ 2 เขาได้รับแรงกระตุ้นให้ประพันธ์เพลงเพื่อศาสนา และแรงกระตุ้นนี้ได้ส่งผลกับเขาในช่วงชีวิตที่เหลือ บรูเบ็คได้หยุดออกทัวร์การแสดงทั้งหมดทั้งที่อยู่ในช่วงจุดสูงสุดของความสำเร็จ และได้ทุ่มเทให้กับงานประพันธ์เพลงดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส เขาประพันธ์เพลง “Let Not Your Heart Be Trouble” ในปี 1965 ให้กับพี่ชายของเขาที่เสียลูกชายไปจากโรคเนื้องอกในสมองเมื่อวัย 16 ปี และในปี 1968 บรูเบ็ค ได้ประพันธ์เพลง จ๊สนมัสการ ที่มีชื่อชุดว่า “ The Light in the Wilderness” ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับคำสอนของพระเยซู (Versace, 2013)

หนึ่งปีหลังจากนั้น บรูเบ็ค ได้ประพันธ์เพลง “Gates of Justice” ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับความเท่าเทียม การเหยียดชนชาติ และเรื่องการเมือง ซึ่งเรื่องเหล่านี้เป็นเรื่องที่ บรูเบ็ค ให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ในช่วงปี 1950 นั้น บรูเบ็คต้องการจะนำวงดนตรีของเขาออกทัวร์การแสดงทางตอนใต้ของสหรัฐอเมริกาเพื่อใช้เพลงของเขาในการรณรงค์เกี่ยวกับประเด็นทางสังคมเหล่านี้ เป็นที่รู้กันว่าทางตอนใต้ของอเมริกาในช่วงนั้นเป็นช่วงเวลาที่ประเด็นการเหยียดสีผิวเป็นประเด็นทางสังคมที่ค่อนข้างตึงเครียด มีเหตุการณ์ครั้งหนึ่งที่ตัว บรูเบ็ค เองต้องแสดงความเห็นคัดค้านต่อการที่ทางคณะบดีของมหาวิทยาลัยแห่งหนึ่งไม่ยอมรับที่วงของเขาใช้มีสมาชิกเป็นมือเบสผิวสี จนสุดท้ายเขาต้องยกเลิกการออกทัวร์คอนเสิร์ตทางตอนใต้ไป เนื้อหาในการประพันธ์ของ บรูเบ็คมักได้รับแรงบันดาลใจจากมาร์ติน ลูเทอร์ คิง จูเนียร์ (Martin Luther King Jr., ค.ศ. 1929-1968) และ เพลง “Gate” ที่เขาประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงถึงความรุนแรงที่มีต่อคนผิวสีและคนยิวทั่วประเทศ โดยนำเสนอความยุติธรรมที่อ้างอิงมาจากผลงานของ ลูเทอร์คิง และในปี 1970 ได้ประพันธ์บทเพลงชื่อ “Truth is Fallen” เมื่อผู้ประท้วงที่เป็นนักศึกษาถูกยิงใน Kent State University Brubeck และ

นอกจากนี้ยังประพันธ์เพลงเปิดตัวให้กับ Pope John Paul II เมื่อทรงเสด็จประพาสใน San Francisco เมื่อปี คศ. 1987 อีกด้วย (Ben, 2012)

ผลงานทางดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส บรูเบ็ค เริ่มได้รับความสนใจจากต่างชาติเช่น Religion & Ethics Newsweekly และ American Catholic แต่นักข่าวให้ข้อสังเกตว่าผลงานของเขาไม่ได้รับการพูดถึง ผลงานของ บรูเบ็ค มักจะถูกมองข้ามซึ่งเป็นเรื่องที่น่าเศร้าทั้งที่เขาทุ่มเทให้กับมันอย่างมาก แม้แต่ตอนที่ บรูเบ็ค ลาจากโลกนี้ไป ผลงานของเขาก็แทบจะไม่ได้ถูกนำมากล่าวถึงเลย (Mattingly, 2009)

มีหลายเหตุผลด้วยกันที่จะตอบว่าเหตุใดผลงานของเขาจึงไม่ได้รับการกล่าวถึง อันดับแรก บรูเบ็ค ไม่ค่อยพูดอย่างเปิดเผยถึงความเชื่อที่เขามีในคริสต์ศาสนา เขาถูกเลี้ยงมาในครอบครัวโปรเตสแตนท์ และหลังจากที่ได้ประพันธ์เพลง “To Hope” ให้กับโบสถ์ Catholic Periodical เขาได้เปลี่ยนไปนับถือเป็นคริสต์นิกายโรมันคาธอลิค ถึงแม้ว่าเขาจะมีผลงานดนตรีแจ๊สนมัสการทั้ง 4 ชุด ได้แก่ “The Light in the Wilderness: An Oratorio for Today” [1968] “The Gates of Justice” [1969], “To Hope! A Celebration [1996] และ “Dave Brubeck: Sacred Choral Works: Songs of Praise” [2010] แต่กว่า 30 ปีที่ผลงานของเขาไม่ได้รับการเผยแพร่เลยจึงทำให้คนรู้จักผลงานของเขาในรูปแบบที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับศาสนามากกว่า แต่อย่างไรก็ดี ถึงแม้ว่าผลงานดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส ของเขาจะไม่ได้รับความนิยม เราสามารถสัมผัสได้ถึงความทุ่มเทในการประพันธ์เพลงเพื่อศาสนาคริสต์ของเขาซึ่งมีจุดประสงค์ที่ลึกซึ้งคือต้องการที่จะสื่อสารข้อความจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ว่าพระเจ้าทรงสอนให้เรารักศัตรูของเรา (Brubeck, 2010; Anderson, 2012)

ในช่วงปลายของ ค.ศ. 1960 ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส เริ่มมีบทบาทสำคัญมากขึ้นในโบสถ์ ยกตัวอย่างเช่น บาทหลวงจอห์น เจนเซล ผู้ดูแลโบสถ์เซนต์ปีเตอร์ ได้ช่วยเหลือสังคมนักดนตรีแจ๊สโดยการสนับสนุนและช่วยเหลือเมื่อพวกเขาเดือดร้อน เขาเป็นผู้เริ่มต้นรอบของการนมัสการในวันอาทิตย์ตอนเย็นชื่อว่า “Jazz Vespers” เพื่อที่นักดนตรีแจ๊สที่ต้องทำงานดึกและไม่สามารถตื่นตอนเช้าได้มีโอกาสเข้าร่วมในพิธีในวันอาทิตย์ นอกจากนี้ยังมี บาทหลวง ทอม วอห์น (Tom Vaughn, ค.ศ.1936-2011) ซึ่งเป็นนักบวชและนักเปียโนแจ๊สได้สร้างสรรค์ผลงานเพลงชื่อ “Jazz in Concert at the Village Gate” ร่วมกับ เอลวิน โจนส์ (Elvin Jones, ค.ศ. 1927-2004) และ

อาร์ท เดวิส (Art Davis, ค.ศ.1905-2000) และตั้งเป็นวงทรีโอชื่อ “The Jazz priest” บาทหลวงนอร์แมน โอคอนเนอร์ (Norman O’Connor, ค.ศ. 1921-2003) ผู้ซึ่งมีบทบาทที่สำคัญในโลกของดนตรีแจ๊ส เขาเป็นหนึ่งในผู้จัด Newport Jazz festival ซึ่งออกอากาศทั้งทางวิทยุและโทรทัศน์ในเมืองบอสตันและนิวยอร์ค และเป็นผู้มีส่วนร่วมในการประพันธ์เพลงชุด “แจ๊สแมสส์” ของ โจ มาสเตอร์ (Joe Master) ในปีค.ศ. 1967 และยังเขียนบทความเกี่ยวกับดนตรีแจ๊สให้กับนิตยสารของ Boston Globe (City of Memory, 2008; Johnson, 2011)

จากผลงานและความพยายามของศิลปินแจ๊สแต่ละบุคคลที่กล่าวไปแล้วนั้นได้ส่งผลให้เกิดผลงานลักษณะที่คล้ายๆ กัน มีศิลปินแจ๊สหลายคนที่หันมาทำผลงานเพลงในด้านดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส เช่น “The Sermon” [1958] ของ แฮมตัน ฮาเวส (Hampton Hawes, ค.ศ. 1928-1977) , “Every Time I Fell the Spirit”[1960] ของ แนท คิง โคล (Nat King Cole, ค.ศ. 1919-1965) , “Feelin’ the Spirit”[1962] ของ แกรนท์ กรีน (Grant Green, ค.ศ. 1935-1979), “Goin’ Home” [1964] และ “Swing Low Sweet Spiritual”[1964] ของ อัลเบิร์ต ไอเลอร์ (Albert Ayler, ค.ศ. 1936-1970), “Brighten the Corner”[1967] ของ เอลลา ฟิตซ์เจอรัลด์ (Ella Fitzgerald, ค.ศ. 1917-1996), “O Sing to The Lord a New Song”[1968] ของ โจ นิวแมน (Joe Newman, ค.ศ. 1922-1992) และ “Lift Every Voice and Sing”[1971] ของ แม็กซ์ โรช (Max Roach, ค.ศ. 1924-2007) (Hawes, 1988)

นอกจากนี้ยังมีผลงานที่มีชื่อเสียงของ เฮอร์บี แฮนค็อก (Herbie Hancock, ค.ศ. 1940-ปัจจุบัน) คือ “Hear, O Israel, A Prayer Ceremony in Jazz”[1968] และผลงานของ ฟาโรห์ แซนเดอร์ส (Pharoah Sanders, ค.ศ. 1940-ปัจจุบัน) คือ “Hear, O Israel”[1969] และ “The Creator has a Master Plan” ซึ่งมีความยาวถึง 32 นาทีซึ่งได้รับการกล่าวถึงว่าเป็นบทเพลงที่แสดงออกถึงจิตวิญญาณในแบบของจอห์น โคลเทรน

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สเกิดขึ้นและดำเนินผ่านช่วงเวลาของประวัติศาสตร์ ศรัทธา และผลงานของนักดนตรีและศิลปินต่าง ๆ การที่สังคมหรือชุมชนที่ได้นำรูปแบบของดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สมาใช้ในการบรรเลงเพื่อแสดงออกถึงความรักและศรัทธาในพระเจ้านั้น เป็นผลมาจากความพยายามของผู้บุกเบิกอย่าง ดุค เอลลิงตัน, แมรี ลู วิลเลียมส์ และ จอห์น โคลเทรน

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส คือแนวดนตรีที่เป็นผลลัพธ์จากผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากความศรัทธาของบรรดาศิลปินที่ได้กล่าวไปทั้งหมดโดยเฉพาะศิลปินผู้บุกเบิกอย่าง ดุค เอลลิงตัน, แมรี ลู วิลเลียมส์ และ จอห์น โคลเทรนแต่ถึงอย่างไรก็ตาม ดนตรีดังกล่าวยังคงดำรงอยู่ได้เพราะมีศิลปินในรุ่นถัดมาที่เห็นถึงความสำคัญของดนตรีแจ๊สนมัสการ พวกเขาเหล่านี้ใช้ความรักและศรัทธาที่มีในพระเจ้าของเขามาแปรเปลี่ยนสร้างสรรค์ขึ้นเป็นบทเพลงแจ๊สในรูปแบบที่ตนเองถนัดและเห็นว่าสามารถสื่อสารทั้งความหมายและอารมณ์ที่มีต่อพระเจ้าออกมาได้ดีที่สุด หลายครั้งๆ จะสังเกตได้จากรูปแบบผลงานได้ว่า จะไม่มีความจำกัดในเรื่องของรูปแบบ มีทั้งรูปแบบ บลูส์ รูปแบบวงดนตรีแจ๊สที่ผสมผสานกับกลุ่มนักร้องประสานเสียง รูปแบบบรรเลงโมดัลแจ๊ส ที่ไม่มีเนื้อหาประกอบ จนถึงรูปแบบ แจ๊สบิ๊กแบนด์ที่ผสมผสานเครื่องดนตรีหลายๆ ชนิดเข้าไว้ด้วยกัน หัวใจที่สำคัญที่สุดของดนตรีแจ๊สนมัสการคือเจตนารมณ์ที่ต้องการจะสื่อความหมายและอารมณ์ที่ผู้ประพันธ์มีต่อพระเจ้าผู้มีส่วนในสำคัญในชีวิตของผู้ประพันธ์ (Versace, 2013)

2.3.4 รูปแบบของดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส (Sacred Jazz)

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส เป็นการใช้ดนตรีแจ๊สเพื่อการนมัสการพระเจ้า และไม่มีข้อจำกัดของรูปแบบดนตรีที่ชัดเจน โดยศิลปินสามารถประพันธ์บทเพลงขึ้นตามรูปแบบดนตรีแจ๊สที่ตนถนัดได้ ทั้งนี้ สามารถแบ่งรูปแบบของดนตรีแจ๊สนมัสการได้ดังต่อไปนี้ (Versace Angelo, 2013)

1) รูปแบบแรกไทม์ (Ragtime)

แรกไทม์เป็นดนตรีที่นิยมในช่วงระหว่าง ค.ศ. 1890 – 1915 ลักษณะของแรกไทม์คือดนตรีสำหรับเปียโน ที่ใช้จึงหวะขัดเป็นหลัก เป็นเพลงในอัตราจังหวะ 2/4 หรือจังหวะมาร์ชในขณะที่การบรรเลงเปียโน โดยมือขวาเป็นแนวทำนองที่ใช้จังหวะขัด มือซ้ายจะรักษาจังหวะในลักษณะของเพลงมาร์ช (คมสันต์ วงค์วรรณ์, 2553)

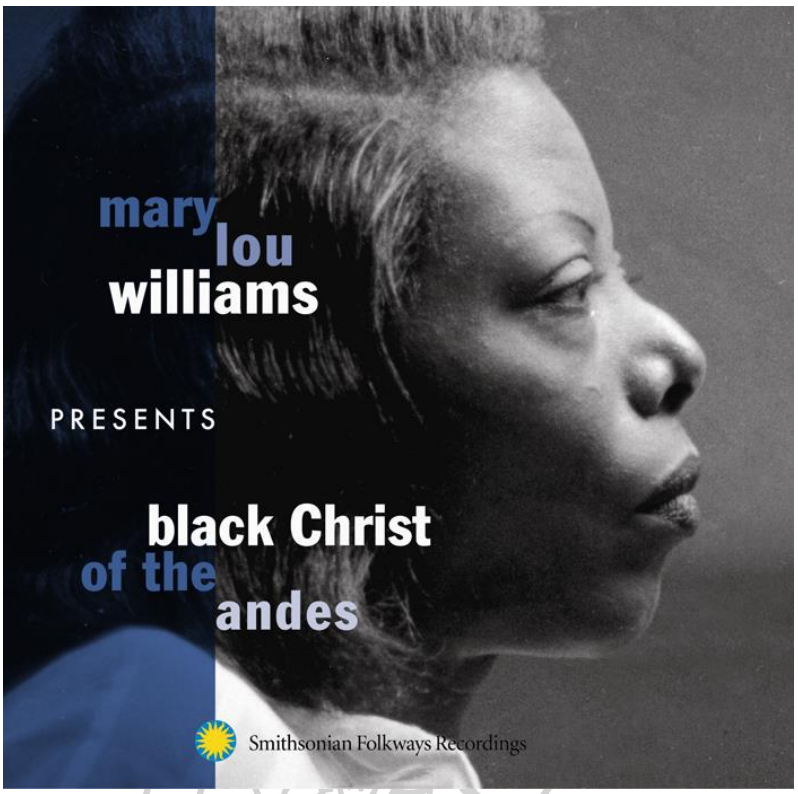
ดนตรีแจ๊สนมัสการที่ได้รับการประพันธ์ขึ้นโดยมีการผสมผสานดนตรีแรกไทม์นั้นปรากฏให้เห็นในหลายๆ บทเพลงเช่น ชุดเพลงอัลบั้ม Jazz at Vespers ซึ่งเป็นการนำเพลงฮิมมา

บรรเลงใหม่ด้วยรูปแบบดนตรีแรกไทม์โดยศิลปิน จอร์จ ลูอิส ซึ่งเป็นนักบรรเลงแคลริเนทจากเมืองนิวออร์ลีนส์

ภาพที่ 1ชุดเพลง Jazz at Vespers โดย จอร์จ ลูอิส
ที่มา : Spotify, 2022

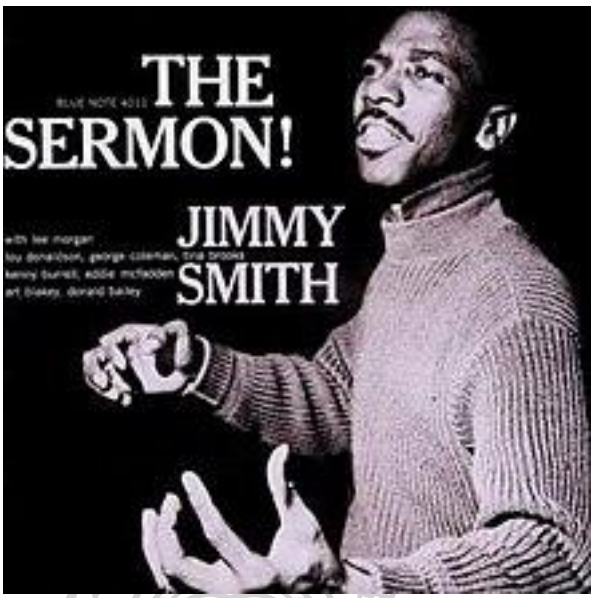
2) รูปแบบบลูส์ (Blues)

ดนตรีบลูส์เป็นลำนำของบทกวี มีจังหวะช้าฟังแล้วหดหู่ เพลงแบบหยาบๆ มีรูปแบบเฉพาะของทางคอร์ดมักดำเนินไปรวม 12 ห้อง ซึ่งเดาทางคอร์ดล่วงหน้าได้ที่ห้องที่ห้า ห้องที่เจ็ด ห้องที่เก้า และห้องที่สิบเอ็ด (ประทักษ์ ใฝ่สุภการ, 2537) บลูส์เป็นดนตรีที่เริ่มรู้จักกันในราว 1890 ลักษณะสำคัญคือการใช้เสียงร้องหรือเสียงของเครื่องดนตรีที่เพี้ยนจากเสียงในบันไดเสียง ซึ่งเรียกว่าบลูโน้ต และการสไลด์เสียง ปกติเพลงบลูส์เป็นเพลงในอัตราจังหวะ 4/4 ใน 1 วรรคจะมี 12 ห้องเพลง การร้องแต่ละวรรคจะมีแบบอิมโพรไวเซชั่นไปจากทำนองเดิม (คมสันต์ วงค์วรรณ์, 2553)



ภาพที่ 2 ชุดเพลง Black Christ of Andes โดย แมรี ลู วิลเลียมส์
ที่มา : Folk Ways Recording, 2022

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สได้รับการประพันธ์ขึ้นโดยมีการผสมผสานดนตรีบลูส์นั้นปรากฏให้เห็นในหลาย ๆ บทเพลง เช่น เพลงในชุดอัลบั้ม Black Christ of the Andes ของ แมรี ลู วิลเลียมส์ ซึ่งเป็นบทเพลงที่รวมเอาแนวดนตรีบลูส์เข้ากับการใช้วงประสานเสียงเข้าด้วยกัน และเพลงในชุดอัลบั้ม Psalm และ Count it All Joy ของ แลนซ์ ไบรอัน ซึ่งเป็นทั้งการประพันธ์บทเพลงบลูส์ขึ้นใหม่และการนำบทเพลงฮิมมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ในรูปแบบบลูส์ นอกจากนี้ยังมีเพลง The Preacher ของ ฮอเรซ ซิลเวอร์ (Horace Silver, ค.ศ. 1928-2014) เพลง The Sermon ของ จิมมี สมิท (Jimmy Smith, ค.ศ. 1925-2005) และเพลง Mercy, Mercy, Mercy ของ แคนนอนบอล แอดเดอร์ลีย์ (Cannoball Adderly, ค.ศ. 1928-1975) เป็นต้น (Versace, 2013)



ภาพที่ 3 ชุดเพลง The Sermon โดย จิมมี สมิท
ที่มา : Wikipedia, 2022

3) รูปแบบสวิง (Swing)

สวิงเป็นแจ๊สที่เป็นที่นิยมอย่างมากในช่วง 1935-1945 ซึ่งรู้จักกันดีว่าเป็นยุคสวิง เป็นประเภทของดนตรีที่ทั้งฟังก็ได้ ใช้ประกอบการเต้นก็ได้ ผสมผสานกันระหว่างความร้อนแรงกับความนุ่มนวลอ่อนหวาน เป็นการนำเอาดนตรีที่มีพื้นฐานจากแจ๊สมาบอกเข้ากับดนตรีประเภทป๊อป (คมสันต์ วงค์วรรณ์, 2553)

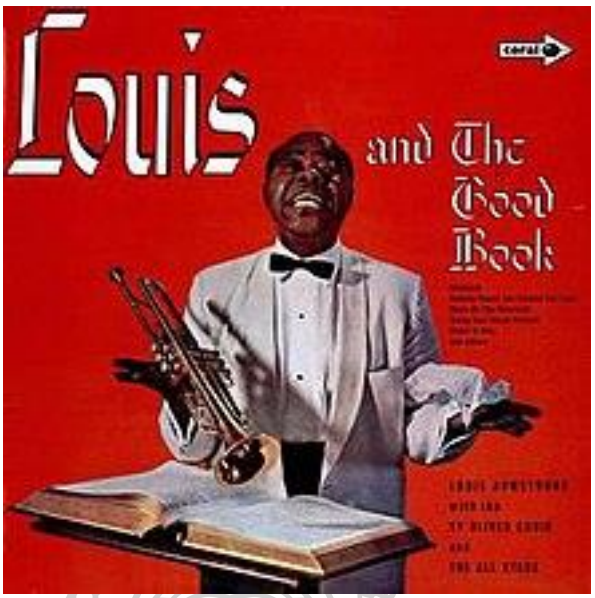
การบรรเลงดนตรีสวิง มักเน้นที่แนวทำนองโดยใส่เสียงประสานให้ทำนองเด่นขึ้นมา ซึ่งผู้บรรเลงเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีทั้งกลุ่ม ส่วนเครื่องดนตรีเดี่ยวจะบรรเลงเป็นช่วง ๆ โดยบรรเลงตามโน้ตหรือแบบคีตปฏิภาณ ลักษณะการบรรเลงประกอบทำนองโดยเป็นแนวประสาน ซ้ำ ๆ กัน เป็นช่วง ๆ เป็นลักษณะเด่นของสวิง ซึ่งเรียกว่าริฟส์ (Riffs) การประสานเสียงของสวิง มักมีกฎเกณฑ์และหลากหลายมากกว่าแจ๊สในยุคแรก (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2535)

ดนตรีแจ๊สนมัสการที่ได้รับการประพันธ์ขึ้นโดยมีการผสมผสานดนตรีสวิง นั้นปรากฏให้เห็นในหลาย ๆ บทเพลง เช่น บทเพลงจากชุดอัลบั้มการแสดงคอนเสิร์ตของ ดุค เอลลิง

ตัน ได้แก่ The First Sacred Concer, The Second Sacred Concert และ The Third Sacred Concert และบทเพลงจาก หลุยส์ อาร์มสตรอง ในชุดอัลบั้ม Louis and The Good Book ซึ่งเป็นอัลบั้มดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส อัลบั้มเดียวของเขา และเพลงในชุดอัลบั้ม Swing Low, Sweet Spiritual ของแจ็ค ทีย์การ์เดน เป็นต้น (Versace, 2013)

ภาพที่ 4 ชุดเพลง Concert of Sacred Music โดย ดุค เอลลิงตัน

ที่มา : Wikipedia, 2022



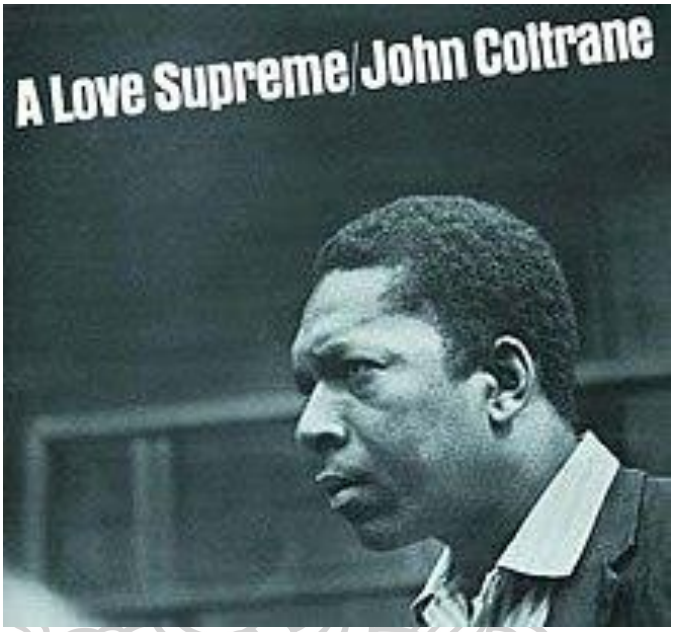
ภาพที่ 5 ชุดเพลง Louis and the Good Book โดย หลุยส์ อาร์มสตรอง
ที่มา : Wikipedia, 2022

4) รูปแบบ โมดัล แจ๊ส (Modal Jazz)

โมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) คือแนวดนตรีที่กำเนิดช่วงปลาย คริสต์ทศวรรษที่ 1950 ต่อเนื่องถึงต้น คริสต์ทศวรรษที่ 1960 โดยมีลักษณะการใช้จังหวะในการเปลี่ยนเสียงประสานช้า มีการใช้โน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) ไม่ใช้การดำเนินคอร์ดแบบมาตรฐาน ใช้ทำนองหรือเสียงประสานด้วยคู่สี่ เพอร์เฟค บทเพลงประเภทโมดัลแจ๊ส อาจมีลักษณะดังกล่าวนี้เพียงหนึ่งข้อหรือมากกว่าก็ได้ ตัวอย่างที่สำคัญของโมดอลแจ๊สเช่นผลงานชุด Kind of Blues ของ ไมล์ เดวิส (Miles Davis, ค.ศ. 1926-1991) และวงแจ๊สควอร์เท็ตของ จอห์น โคลเทรนในช่วงปี ค.ศ. 1960-1964 เป็นต้น (ธีรวัชน์ ตันบุตร, 2561)

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส ที่ได้รับการประพันธ์ขึ้นโดยมีการผสมผสานดนตรีโมดัลแจ๊ส นั้น ปรากฏให้เห็นชัดเจนในเพลงของ จอห์น โคลเทรน ในชุดอัลบั้ม A Love Supreme ซึ่งเป็นการบรรเลงเพลง 4 Movement ได้แก่ “Acknowledgement”, “Resolution”, “Pursuance,” และ “Psalm” ซึ่งเป็นผลงานดนตรีแจ๊สนมัสการ อัลบั้มแรกของโคลเทรน โดยผลงานชุดนี้ประพันธ์

ขึ้นหลังจากโคลเทรน เลิกยาเสพย์ติดได้เด็ดขาดและได้มีประสบการณ์ทางด้านจิตวิญญาณกับพระเจ้า (Versace, 2013)



ภาพที่ 6ชุดเพลง A Love Supreme โดย จอห์น โคลเทรน
ที่มา : Wikipedia, 2022

5) รูปแบบ โมเดิร์นแจ๊ส (Modern Jazz)

ดนตรีโมเดิร์นแจ๊สเป็นดนตรีแจ๊สยุคใหม่ที่ได้รับการพัฒนาแนวคิดจากดนตรีแนวอาวองการ์ด (Avant-Garde Jazz) และ ฟรีแจ๊ส (Free Jazz) โดยเกิดมาจากดนตรีคนผิวสีซึ่งต้องการต่อสู้ทางการเมืองเพื่อสิทธิคนผิวสีในช่วงทศวรรษที่ 1960 มักเรียกดนตรีฟรีแจ๊ส ว่าเป็นตัวแทนของการเรียกร้องสิทธิ-เสรีภาพของคนผิวสีในยุคนั้น โดยดนตรีแนวนี้เกิดจากการด้นสดโดยอิสระของนักดนตรีทั้งหมด ไม่ยึดติดอยู่กับกฎเกณฑ์เดิม และจากแนวทางการเล่นทั้งหมดนี้ก็ได้รับการประสานกลับมาเล่นใหม่ในทำนองที่ฟังง่ายขึ้นและได้รับคำจำกัดความใหม่ว่า โมเดิร์นแจ๊ส

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส ที่ได้รับการประพันธ์ขึ้นโดยมีการผสมผสานดนตรีโมเดิร์นแจ๊สนั้นปรากฏให้เห็นในหลาย ๆ บทเพลงของศิลปินในยุคใหม่เช่น ผลงานชุดอัลบั้ม

แจ๊สแมสส์ อัลบั้ม Spirit และอัลบั้ม Shelter of Trees ของ ไอก์ สเติร์ม ซึ่งเป็นการใช้แนวคิดดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส เข้ากับรูปแบบของวงที่ผสมผสานด้วยวงดนตรีแจ๊ส กับนักร้องและวงเครื่องสาย ผลงานชุดอัลบั้ม From This Place ของ ดีแอนนา วิทโควสกี ซึ่งเป็นนักเปียโนแจ๊สได้บอกเล่าเรื่องของ มารี แม็กดารีน (Mary Magdalene) ที่เดินทางไปยังหลุมศพของพระเยซู 3 วันให้หลังจากการถูกตรึงกางเขนและพบอุโมงค์ว่างเปล่าเป็นต้น (Versace, 2013)

ภาพที่ 7 ชุดเพลง Spirit โดย ไอก์ สเติร์ม
ที่มา : Ike Sturm, 2021

ภาพที่ 8 ชุดเพลง From This Place โดย ดีแอนนา วิทโควสกี
ที่มา : Bandcamp, 2022

2.4 ข้อมูลเกี่ยวกับไอก์ สเติร์ม (Ike Sturm)

ไอก์ สเติร์ม เป็นทั้งนักเบส นักประพันธ์และเรียบเรียง และดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการด้านวงดนตรีแจ๊สของโบสถ์ Saint Peter ในนิวยอร์ค ผลงานเพลงอัลบั้มล่าสุดในชื่อ “แจ๊สแมสส์” ได้สร้างกระแสความสนใจขึ้นในโลกของดนตรีแจ๊ส ซึ่งผลงานนี้สร้างขึ้นจากความศรัทธาในพระเจ้าของเขาเป็นสิ่งสำคัญ

สเติร์มเริ่มเล่นดนตรีตั้งแต่อายุยังน้อย โดยเริ่มที่เปียโนก่อนและมาเริ่มหัดเล่นเบสเมื่ออายุ 9 ปี โดยมี เฟร็ด สเติร์ม (Fred Sturm, ค.ศ. 1951-2014) ผู้เป็นคุณพ่อของเขาเป็นผู้ที่เป็นทั้งแรงบันดาลใจและผู้สนับสนุนในการเรียนและฝึกหัด คุณพ่อและคุณแม่ของ สเติร์มเป็นผู้มีส่วนอย่างมากในการพัฒนาทางด้านดนตรีของสเติร์มเมื่อครั้งยังเด็ก คุณแม่จะพา สเติร์มและพีสาวของเขาไปเข้าโบสถ์เป็นประจำทุกวันอาทิตย์ โดยทั้งสองเป็นสมาชิกของคณะนักร้องซึ่งทำการแสดงร้องบทเพลงฮิม อยู่เสมอ

เฟร็ด สเติร์ม ผู้เป็นพ่อเป็นที่รู้จักในฐานะนักประพันธ์เพลงผู้มีชื่อเสียง ปัจจุบัน สเติร์ม ทำงานเป็นผู้อำนวยการของ Lawrence University Jazz and Improvisational Music Department in Wisconsin โดยมีประสบการณ์การประพันธ์เพลงให้ Bobby McFerrin, Wynton Marsalis, Bob Brookmeyer, Clark Terry, Phil Woods, Gary burton, Arild Andersen และ John Scolfield เรียกได้ว่าตัว เฟร็ด ผู้เป็นพ่อมีอิทธิพลเป็นอย่างมากให้กับ ไอก์ สเติร์ม ในวัยเด็กคุณพ่อเฟร็ด ได้พาไอก์ เข้าศึกษาใน Eastman School ซึ่ง เฟร็ด เป็นทั้งอาจารย์ผู้สอนและผู้ควบคุมวงดนตรีแจ๊ส การได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนแห่งนี้และการได้เข้าร่วมวง Eastman Jazz Ensemble ของ ไอก์ เป็นจุดสำคัญในการเริ่มต้นทางด้านดนตรีแจ๊ส

“Eastman School of Music เป็นก้าวสำคัญของผม และเป็นการเปิดประตูในโลกของดนตรีของผม การได้เรียนที่นั่นเป็นช่วงเวลาแห่งการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์และการแสดงออกทางด้านความคิด การได้เล่นดนตรีร่วมกันกับเพื่อนๆที่นั่นช่วยในการพัฒนาทักษะทางด้านดนตรีทั้งในแง่ของการบรรเลงคีตปฏิภาณและการประพันธ์เพลง” ไอก์ สเติร์มเรียนจบปริญญาตรีและปริญญาโทที่ The Eastman School of Music และได้ศึกษาเป็นการส่วนตัวกับ เดฟ ฮอลแลนด์ (Dave Holland, ค.ศ. 1946-ปัจจุบัน) และในเวลาต่อมาได้รับทุนจากทางสถาบันแห่งนี้ได้การสร้างสรรค์ผลงานแรกของเขาในชื่อชุด “Spirit” (Versace, 2013)

ในส่วนชีวิตการทำงานนั้นนับว่า ไอก์ สเติร์ม ประสบผลสำเร็จเป็นอย่างมาก ตั้งแต่ยังเรียนอยู่ใน College เขารับหน้าที่เล่นเบสให้กับ Gospel Church ใน Rochester ซึ่งส่งผลต่อทัศนคติทางด้านสุนทรียะทางด้านดนตรีของเขาและได้นำไปใช้ในงานดนตรีนมัสการของเขาตลอดมา หลังจากนั้น ไอก์ ได้รับบทบาทเป็นมือเบสให้กับ Gene Bertoncini, Bobby McFerrin, Ben Monder, Maria Schneider, Kenny Wheeler และ วงออเคสตราหลายวงทั่งทั้งสหรัฐอเมริกา ปัจจุบัน ไอก์ พักอยู่ในนิวยอร์ค

ในปี 2003 ไอก์ ได้รับการทาบทามให้ทำงานที่โบสถ์ Saint Peter ใน Manhattan ในฐานะผู้อำนวยการวงดนตรีแจ๊ส โบสถ์ Saint Peter เป็นที่รู้จักกันในวงกว้างในฐานะ “Jazz Church” และมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับดนตรีแจ๊สและศิลปินแจ๊สต่างๆ ในนิวยอร์ค ในปี 1965 บาทหลวง จอห์น เจนเซล ได้เป็นผู้เริ่มต้นรูปแบบนมัสการแจ๊สที่ชื่อว่า “Jazz Vesper” ขึ้น โดยจัดขึ้นเพื่อรองรับนัก

ดนตรีที่ต้องทำงานดึกในคืนวันเสาร์และไม่สามารถตื่นมาร่วมนมัการในตอนเช้าวันอาทิตย์ได้ บาทหลวง เจนเซล ได้ทำความรู้จักกับนักดนตรีที่ต้องทำงานกลางคืนเหล่านั้นด้วยการพาตัวเองเข้าไปตามแหล่งท่องเที่ยวยามค่ำคืนเพื่อมีปฏิสัมพันธ์กับนักดนตรีและเชิญชวนให้มาร่วมพิธีของโบสถ์ในวันอาทิตย์ตอนเย็น บาทหลวง เจนเซล เป็นผู้มีบุคลิกอบอุ่น มีน้ำใจ เป็นมิตร และมีความใส่ใจเป็นพิเศษกับผู้ที่มีศรัทธาในพระเจ้า นอกจากนี้ บาทหลวง เจนเซล ยังให้ความสำคัญอย่างมากกับการช่วยเหลือนักดนตรีที่ประสบปัญหาความลำบากต่างๆ ตัวบาทหลวง เจนเซล มีความสัมพันธ์กับศิลปินแจ๊สที่มีชื่อเสียงในช่วงเวลานั้นหลายคน เป็นเพื่อนสนิทกับ ดุค เอลลิงตัน โดย เอลลิงตัน ได้แต่งเพลงให้ในชื่อ “The Shepherd Who Watches Over the Night Flock” และแม้แต้นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอย่าง บิลลี่ สเตรย์ฮอร์น (Billy Strayhorn, ค.ศ. 1915-1967) ยังอุทิศเปียโน Steinway ของเขาให้เมื่อตัว สเตรย์ฮอร์น เสียชีวิตไป ตัวบาทหลวง เจนเซล ได้เป็นผู้จัดพิธีศพให้กับศิลปินแจ๊สที่มีชื่อเสียงหลายคนในช่วงเวลานั้น เช่นดุค เอลลิงตัน จอห์น โคลเทรน และ ไมลส์ เดวิส

ตำแหน่งผู้อำนวยการวงดนตรีแจ๊สของโบสถ์ Saint Peter ที่ ไอก์ สเติร์ม ดำรงอยู่ในปัจจุบันนี้เป็นผลจากความศรัทธา ความรักและความทุ่มเทของบาทหลวงเจนเซล ซึ่งตัวสเติร์ม ให้ความสำคัญอย่างมากในฐานะผู้สืบทอดเจตนารมณ์ บาทหลวงเจนเซล เสียชีวิตในปี 1998 โดย สเติร์ม ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

> “ผมได้ยินเรื่องเกี่ยวกับบาทหลวง เจนเซล มาตลอดก่อนที่จะมาที่นิวยอร์ค น่าเสียดายที่ผมไม่เคยได้พบท่านเลย แต่สิ่งที่ท่านทำมาตลอดมีผลกับผมเป็นอย่างมาก คุณจะสัมผัสได้เลยเมื่อคุณต้องมาทำงานในตำแหน่งนี้ว่าสิ่งที่เขาทำและอุทิศให้มาตลอดมันมีค่าขนาดไหนซึ่งผมให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก”
> (Versace Angelo, 2013)

ปัจจุบัน สเติร์ม เป็นผู้วางรายการเพลงใน Jazz Vesper ทุกเย็นวันอาทิตย์ เขาเป็นผู้วางประพันธ์เพลง เรียบเรียงเพลง และเป็นทั้งนักดนตรีเองร่วมกับนักดนตรีที่จะสลับหมุนเวียนมาร่วมนมัสการในแต่ละอาทิตย์ นอกจากนี้ สเติร์มยังประพันธ์เพลงสำหรับใช้เทศกาลต่างๆ ของโบสถ์ในงานประชุม งานสอน และหลายๆ ครั้งประพันธ์เพลงแบบธรรมเนียมนิยมสำหรับพิธีนมัสการในช่วงเช้าของวันอาทิตย์ด้วยเพื่อให้การใช้เพลงในพิธีช่วงเช้าและช่วงเย็นมีความสอดคล้องกัน

ในปี 2007 ทางโบสถ์เซนต์ปีเตอร์ได้มอบหมายโครงการให้ สเติร์มประพันธ์บทเพลงแจ๊สให้กับ เดวิด ลินด์ (David Lind, ค.ศ. 1946-2021) ซึ่งเป็นบาทหลวงที่ทำงานร่วมกับบาทหลวงเจนเซล ในช่วงปี 1960 และกำลังจะทำการเกษียณอายุการทำงาน โครงการนี้ประกอบด้วยวงดนตรีแจ๊สขนาดมาตรฐาน ร่วมกับ วงดนตรีเครื่องสาย และวงประสานเสียง ซึ่งเป็นงานที่ท้าทายเป็นอย่างมาก สเติร์มได้กล่าวไว้ว่า

> “ช่วงหน้าร้อนนั้นเป็นการแสดงโครงการนี้ครั้งแรก และการอัดเสียงก็เต็มไปด้วยท้าทาย วันกำหนดในการอัดเสียงกำลังเข้ามาใกล้ในขณะที่ผมจ้องมองกระดาษที่ว่างเปล่า เฝ้าแต่พยายามคิดค้นสำเนียงเสียงที่จะเชื่อมโยงไปยังบทความในพระคัมภีร์อย่างสิ้นหวัง การประพันธ์เพลงในช่วงเวลาที่กดดันแบบนี้เป็นทั้งสิ่งที่น่ากลัวและน่ามหัศจรรย์ที่สุดในโลกนี้เลย” (Versace, 2013)

ผลงานชุด “แจ๊สแมสส์” ได้รับการนำเสนอในปี 2009 โดยมีจุดประสงค์เพื่อใช้พิธีสวดและนมัสการ ผลงานชุดนี้ประกอบไปด้วยบทประพันธ์หลักๆ 5 เพลงซึ่งเกี่ยวข้องกับพิธีมิสซาห์ ได้แก่ Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus และ Agus Dei โดยมีบทเพลงฮิมประกอบอยู่ในชุดอัลบั้มนี้ด้วย สเติร์ม จินตนาการผลงานนี้ขึ้นโดยนึกถึงผลงานออเคสตรา ของ มาเรีย ชไนเดอร์(Maria Schneider, ค.ศ. 1960-ปัจจุบัน) ซึ่งผสมผสานการใช้วงออเคสตราและวงประสานเสียงอย่างมีประสิทธภาพ โดยมีพื้นที่ให้กับนักบรรเลงคีตปฏิภาณได้สร้างจุดไคลแม็กซ์ของเพลงขึ้น โดยในอัลบั้มชุดนี้ได้นักบรรเลงคีตปฏิภาณที่มีฝีมืออย่าง Donny McCaslin, Loren Stillman และ Ingrid Jensen มาร่วมสร้างสรรค์ผลงานไว้ด้วย และหนึ่งในเป้าหมายหลักของผลงานอัลบั้มชุด แจ๊สแมสส์ นี้ของ สเติร์ม คือการที่บทเพลงสามารถเข้าถึงผู้ฟังได้ทุกคนไม่ว่าจะเป็นคริสเตียนหรือไม่ก็ตาม ซึ่งเป็นผลมาจากแนวคิดของบาทหลวงเจนเซล ซึ่งสเติร์มสามารถถ่ายทอดออกมาได้เป็นอย่างดี สเติร์มได้กล่าวไว้ว่า

> “ด้วยการแสดงความเคารพและการเรียนรู้ศาสนาอื่นๆ สิ่งเหล่านี้อาจจะทำให้เราสัมผัสได้ลึกลงไปถึงศรัทธาของตัวเราเองและนำมาซึ่งการแสดงออกในรูปแบบใหม่ และนี้ก็เป็นหัวใจสำคัญอีกอย่างหนึ่งของความหมายที่แท้จริงของแจ๊สที่เป็นมาตลอด คือการผสมผสานแนวคิดและสำเนียงจากวัฒนธรรมที่แตกต่างกันเข้าไว้ด้วยกัน” (Versace, 2013)

อย่างไรก็ตาม นักดนตรีแจ๊สส่วนใหญ่ ไม่นำดนตรีแจ๊สมาเกี่ยวพันกับศาสนาหรือปรัชญาเลย มีความเห็นหนึ่งที่แสดงไว้ต่อผลงานชุดนี้ว่า “หากตัดในส่วนของเนื้อร้องออก และมีเพียงแค่ดนตรี งานชุดนี้จะฟังเหมือนเป็นผลงานแจ๊สนึงซึ่งเต็มไปด้วยทักษะ และตรงตามธรรมเนียมดนตรีแจ๊ส” หากมีสิ่งที่เรียกว่าดนตรีศาสนา สเติร์มก็ได้พยายามที่จะหลีกเลี่ยงองค์ประกอบซึ่งเป็นข้อจำกัดเหล่านั้นและประพันธ์ดนตรีชุดนี้ออกมาอย่างอิสระและไม่ถูกจำกัดด้วยธรรมเนียมนิยม แต่แสดงออกมาถึงอารมณ์ของการสรรเสริญจากใจจริง ๆ สเติร์ม ได้กล่าวไว้ว่า

> “ผมมองงานประพันธ์ดนตรีของผมเป็นดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส อันเนื่องมาจากแหล่งที่มามาจากแรงบันดาลใจในความศรัทธาของผม ผมอธิษฐานขอพระเจ้าให้ทรงใส่ลมหายใจของชีวิตและความสร้างสรรค์ลงไปในความคิดของผมและผมได้สัมผัสประสบการณ์ที่มีพลังจากภายในและเกิดสันติสุขขึ้นผ่านผลงานชุดนี้” (Versace, 2013)

ชุดเพลง แจ๊สแมสส์ ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี และนิตยสาร Downbeat ได้จัดผลงานชุดนี้ที่ $4^{1/2}$ คะแนนจากคะแนนเต็ม 5 ซึ่งเป็นอันดับที่สูงมาก การนำท่อนทำนองที่เรียบง่ายมาใช้กับจังหวะของเพลงและเสียงประสานที่เต็มไปด้วยความซับซ้อนแสดงให้เห็นถึงความสามารถระดับสูงในฐานะนักประพันธ์และเรียบเรียงเพลงของ สเติร์ม ผู้ฟังจะไม่รู้สึกอึดอัดเกินไปในองค์ประกอบต่างๆ ของตัวดนตรี สเติร์มได้ทำการจัดแสดงผลงานชุดนี้หลายครั้งในหลายสถานที่และโอกาสรวมถึงการออกทัวร์แสดงใน Scandinavia ในปี 2012 อีกด้วย (Versace, 2013)

2.5 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์เพลง

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องการวิเคราะห์เพลง มีนักวิชาการและนักประพันธ์เพลงจำนวนมากกล่าวถึงแนวทาง เทคนิค และวิธีการวิเคราะห์เพลงไว้จำนวนมาก ซึ่งสามารถรวบรวมความรู้เกี่ยวกับเทคนิคการวิเคราะห์เพลงได้ดังนี้

2.5.1 Mode of Brightness to Darkness

รอน มิลเลอร์ (Ron Miller, 1996) กล่าวว่า เทคนิคสำคัญในการวิเคราะห์ดนตรีแจ๊สที่ควรคำนึงถึงคือ การใช้โมดความรู้สึกมืดหม่นและสว่าง (Brightness to Darkness) โดยกล่าวไว้ว่า ในโมดเมเจอร์มีคุณลักษณะที่สร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่นแตกต่างกันไป โดยมีลำดับขั้นของความรู้สึกดังกล่าวเรียงกันอยู่จากโมดความรู้สึกสว่างไปหาโมดความรู้สึกมืดหม่นได้แก่

1) ลิเดียน — สว่างที่สุด

2) ไอโอเนียน

3) มิกโซลิเดียน

4) ดอเรียน

5) เอโอเลียน

6) ฟรีเจียน

7) โลเครียน — มืดหม่นที่สุด

โมดต่าง ๆ สามารถสร้างความรู้สึกที่แตกต่างกันให้กับผู้ฟังได้ ผลลัพธ์ของอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการได้ยินโมดเหล่านี้นำมาจากผลสำรวจของผู้ฟัง ซึ่งส่วนใหญ่นั้นถูกต้องตามการจำแนก โดยมีผลที่แตกต่างกันนั้นมาจากความแตกต่างของผู้ฟังในด้านพื้นฐานในรสนิยมดนตรีต่าง ๆ รวมถึงประสบการณ์การฟังดนตรีของตัวผู้ทดสอบเองด้วย ทั้งนี้ ผลลัพธ์ที่ได้จากการฟังได้ยินโมดต่าง ๆ สามารถอธิบายได้ดังนี้

1) ลิเดียน - มุ่งมั่น เร่งด่วน คลั่ง คนเมือง วุ่นวาย

2) ไอโอเนียน - นิ่ง สงบ มีความหวัง

3) มิกโซลิเดียน - ชั่วคราว ค้นหา ถูกระงับ ล่องลอย

4) ดอเรียน - ครุ่นคิด แน่ใจ กังวล หม่น

5) เอโอเลียน - เศร้าโศก ทุกข์ อึมครึม มืดหม่น

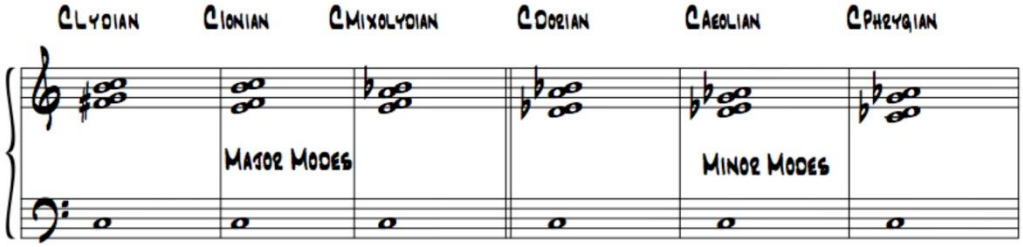
6) ฟรีเจียน - ลึกลับ แปลกใหม่ หลอกหลอน อวกาศ ประสาทหลอน

7) โลเครียน - โกรธ เครียด น่าเกลียด ใจร้าย โกรธเคือง

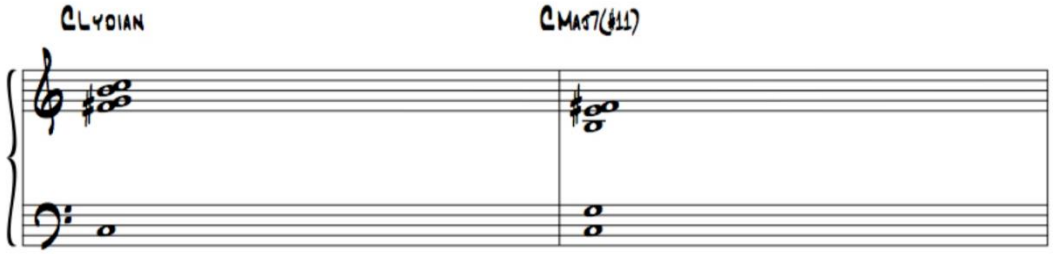
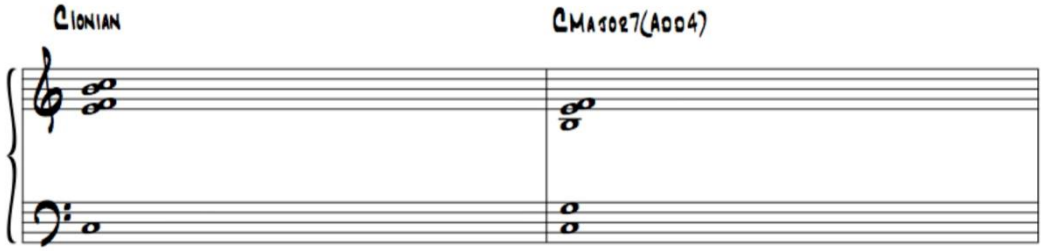
นอกเหนือจากปัจจัยในพื้นฐานและประสบการณ์การฟังดนตรีของตัวผู้ฟังแล้ว คุณสมบัติของโมดดังกล่าวยังสามารถเปลี่ยนไปได้ตามปัจจัยอื่น ๆ ได้แก่ จังหวะความเร็วของดนตรี ความเร็วในการเปลี่ยนเสียงประสาน จังหวะขัดต่าง ๆ ทีส่งผลต่อตัวเสียงประสาน และตัวของโน้ตทำนองเพลงด้วย จากแนวคิดดังกล่าว เราสามารถนำมาสร้างพื้นหลังของเสียงประสานตามที่ต้องการได้ เราสามารถสร้างพื้นหลังของดนตรีโดยประยุกต์ใช้ความแตกต่างของเสียงประสานที่สร้างความรู้สึกสว่างและความรู้สึกมืดหม่นเพื่อที่จะให้ผู้ฟังมีความรู้สึกต่าง ๆ โดยคำนึงถึงการสร้างสรรค์ร่วมกับช่วงเสียงของเพลง และจังหวะของเพลงได้

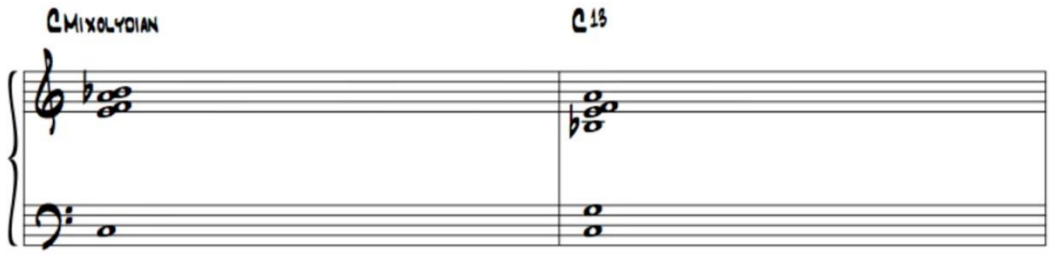
ในขณะเดียวกันจอห์น แอนโธนี่ เมเดียร์ (John Anthony Madere, 2011) ได้กล่าวถึง การใช้ Mode Brightness to Darkness โดยอ้างอิงจากแนวคิดดังกล่าวจาก รอน มิลเลอร์เช่นกัน โดย เมเดียร์ ได้ใช้แนวคิดดังกล่าวมาวิเคราะห์บทเพลงของ มาเรีย ชไนเดอร์ (Maria Scheider) ซึ่งเป็นนักประพันธ์เพลงแจ๊สที่ได้รับรางวัลแกรมมี่อวอร์ด และได้รับการจัดอันดับในนิตยสาร *Downbeat Magazine*

เมเดียร์ได้กล่าวถึงคำอธิบายของชไนเดอร์เกี่ยวกับความเข้าใจในเรื่องของโครงสร้างของเสียงประสานว่าประกอบด้วยโน้ตโทนิค โน้ตมีเดียน และโน้ตโดมินันท์ เป็นส่วนประกอบสำคัญเพื่อบ่งบอกลักษณะของเสียงประสานนั้น ๆ

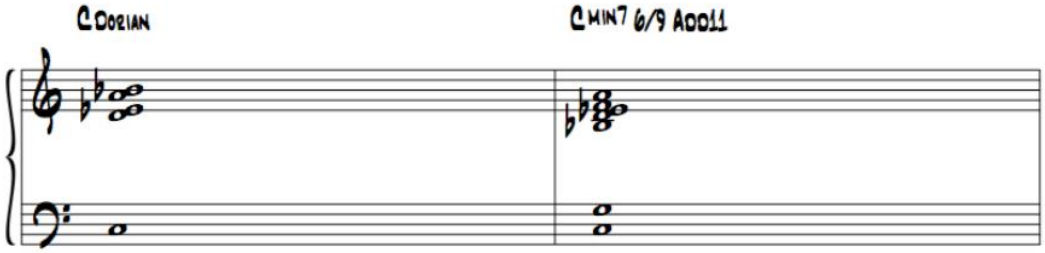


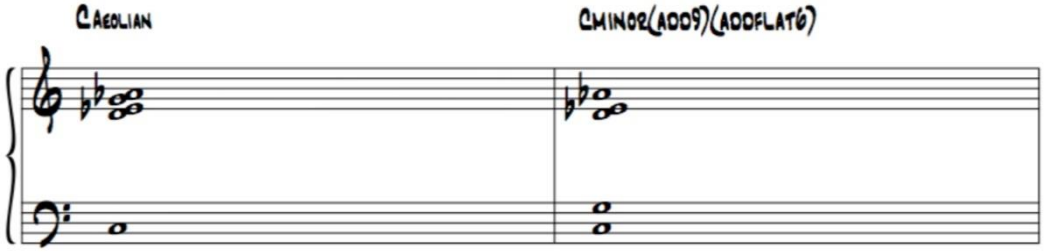
ภาพที่ 9 การอธิบายลักษณะของเสียงประสานที่สร้างโมดต่าง ๆ
ที่มา : John Anthony Madere, 2011

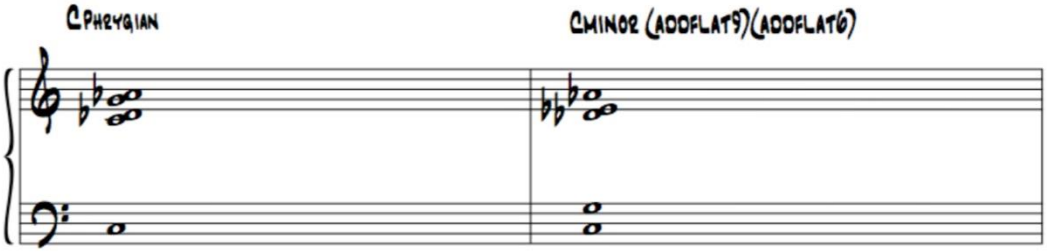
เมเดียร์ได้อธิบายถึงภาพที่ 9 ซึ่งเป็นตัวอย่างที่นำมาใช้ในการอธิบายการเคลื่อนที่ของกลุ่มเสียงประสานแนวบนโดยมีโน้ตเบส C ซึ่งทำให้เกิดโมดที่แตกต่างกัน โดยแบ่งออกเป็นโมดเมเจอร์ 3 โมดได้แก่ ลิเดียน ไอโอเนียน และมิกโซลิเดียน และเป็นโมดไมเนอร์ 3 โมดได้แก่ โมดดอเรียน โมดเอโอเลียน และโมดฟรีเจียน

ภาพที่ 10 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดลิเดียนซึ่งตรงกับคอร์ด Cmaj7#11
ที่มา : John Anthony Madere, 2011

ภาพที่ 11 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดไอโอเนียนซึ่งตรงกับคอร์ด $Cmaj7^{(add4)}$
ที่มา: John Anthony Madere, 2011



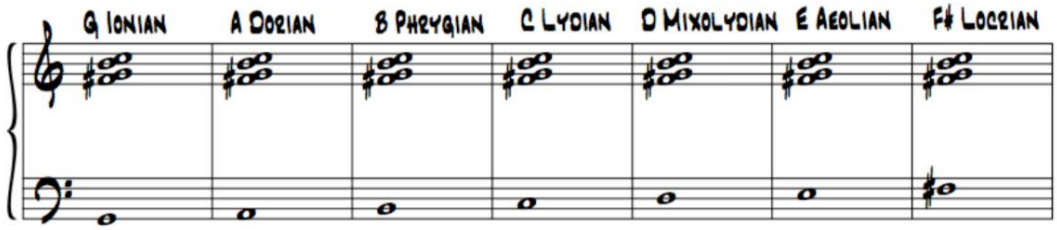
ภาพที่ 12 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดมิกโซลิเดียนซึ่งตรงกับคอร์ด C13

ที่มา: John Anthony Madere, 2011

ภาพที่ 13 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดดอเรียนซึ่งตรงกับคอร์ด Cmin7$^{6/9add11}$

ที่มา: John Anthony Madere, 2011

ภาพที่ 14 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดเอโอเลียนซึ่งตรงกับคอร์ด Cmin$^{(add9)(addflat6)}$

ที่มา: John Anthony Madere, 2011

ภาพที่ 15 การอธิบายลักษณะเสียงประสานของโมดฟรีเจียนซึ่งตรงกับคอร์ด $Cmin^{(addflat9)(addflat6)}$
ที่มา: John Anthony Madere, 2011

เมเดียร์ยังได้กล่าวถึงแนวคิดเรื่องโมดความรู้สึกสว่างและมืดหม่นว่าสามารถสร้างขึ้นจากโน้ตเบสใดก็ได้ ซึ่งเป็นไปได้ที่จะกำหนดลำดับของโมดความรู้สึกสว่างและความรู้สึกมืดหม่นในกุญแจเสียงที่กำหนดตามที่ผู้ประพันธ์ที่กำหนด



ภาพที่ 16 การอธิบายการสร้างโมดต่าง ๆ โดยเคลื่อนที่โน้ตเบส
ที่มา: John Anthony Madere, 2011

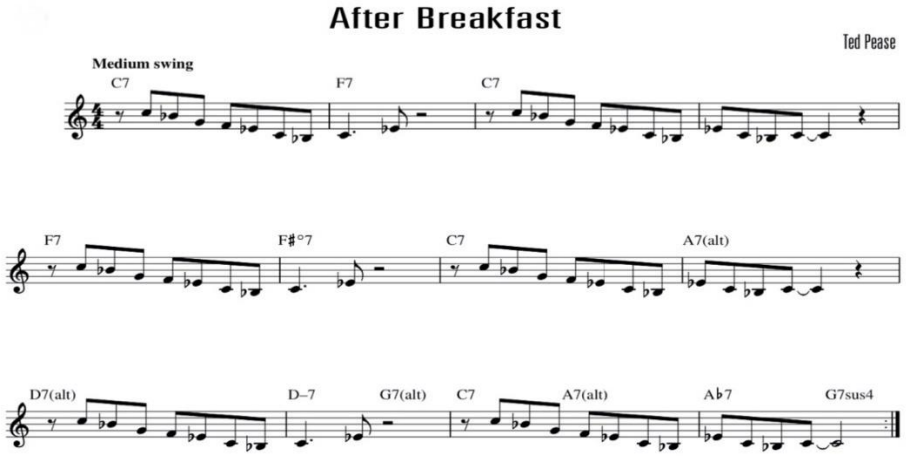
จากภาพที่ 16 เป็นการแสดงตัวอย่างการสร้างโมดต่าง ๆ ที่แตกต่างกัน 7 โมด โดยใช้โครงสร้างเสียงประสานเดิมบนแนวโน้ตเบสที่เปลี่ยนไป โดยตัวอย่างดังกล่าวเริ่มที่โมด G ไอโอเนียน และเมื่อโน้ตเบสเปลี่ยนไปบนเสียงประสานเดิม ส่งผลให้เกิดโมดใหม่ขึ้นโดยที่ไม่ต้องสร้างเสียงประสานใหม่ ซึ่งวิธีนี้เป็นการแสดงให้เห็นถึงแนวคิดและวิธีในการสร้างโมดต่าง ๆ บนกุญแจเสียงใดก็ได้ตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดโมดความรู้สึกสว่างและความรู้สึกมืดหม่น

2.5.2 การซ้ำทำนอง (Repetition)

ไมเคิล มิลเลอร์ (Michael Miller, 2005) ได้กล่าวถึงการซ้ำทำนอง (Repetition) ว่าคือส่วนหนึ่งของการสร้างท่วงทำนอง เมื่อผู้ประพันธ์ค้นพบประโยคทำนองหรือท่อนจังหวะที่ชื่นชอบก็ได้นำท่อนดังกล่าวมาทำการซ้ำทำนองในช่วงท่อนใดท่อนหนึ่ง หรือตลอดทั้งเพลง การซ้ำทำนองนั้นมีความสัมพันธ์อยู่กับจังหวะของกลอง ช่วยทำให้ผู้ฟังรับรู้เข้าใจถึงลักษณะของบทเพลง อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าการซ้ำทำนองจะเป็นเทคนิคที่ดี ถ้าหากใช้มากเกินไปก็สามารถสร้างความเบื่อหน่ายให้ผู้ฟังได้ เป็นการยากที่จะบอกว่าควรใช้การซ้ำทำนองมากน้อยแค่ไหนจึงจะเหมาะสม ขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของผู้ประพันธ์ และผู้ฟัง

นอกจากนี้ แดเนียล เลวิติน (Levitin, 2007) ยังได้กล่าวถึงการซ้ำทำนองไว้ว่าดนตรีมีพื้นฐานมาจากการซ้ำทำนอง ดนตรีเกิดขึ้นได้เพราะเราจดจำเสียงที่เกิดขึ้นซ้ำ ๆ กัน เลวิติน กล่าวอีกว่า หากผู้ประพันธ์ทำการแสดงการซ้ำทำนองอย่างเชี่ยวชาญจะช่วยส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของสมองของผู้ฟัง และทำให้ผู้ฟังรู้สึกพึงพอใจได้

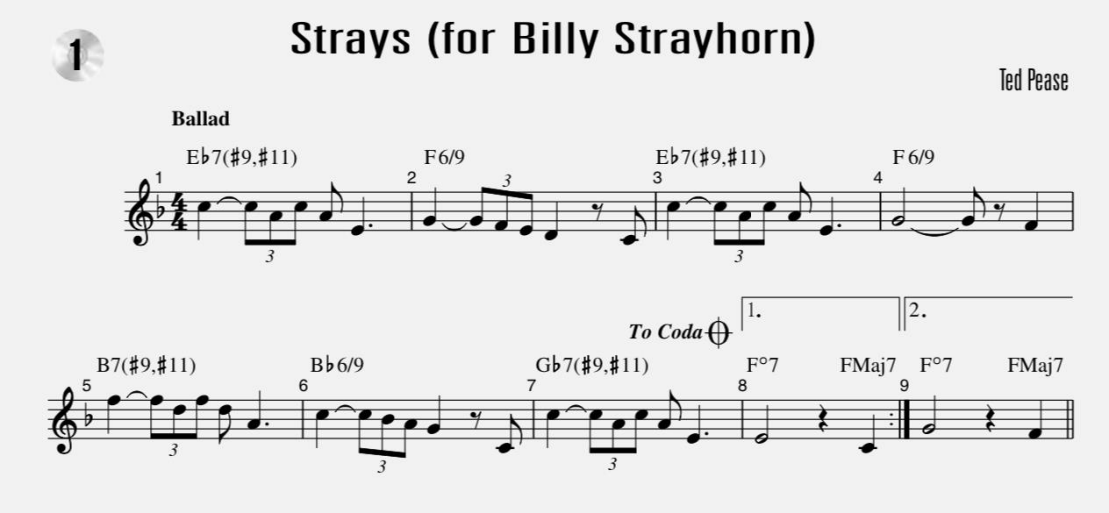
เท็ด พีซ (Pease, 2003) ได้อธิบายถึงลักษณะของการซ้ำทำนองไว้ 2 รูปแบบ ได้แก่

1) การซ้ำทำนอง 4 ห้อง

ภาพที่ 17 การอธิบายการซ้ำทำนองแบบ 4 ห้อง

ที่มา : Pease Ted, 2003

ภาพที่ 17 แสดงตัวอย่างการสร้างการซ้ำทำนองแบบ 4 ห้องด้วยการสร้างท่อนทำนองหลักขึ้นในห้องที่ 1-4 และนำท่อนดังกล่าวมาเล่นซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 5-8 ซึ่งลักษณะดังกล่าวมักปรากฏบนสังคีตลักษณ์ของเพลงบลูส์ (Blues)

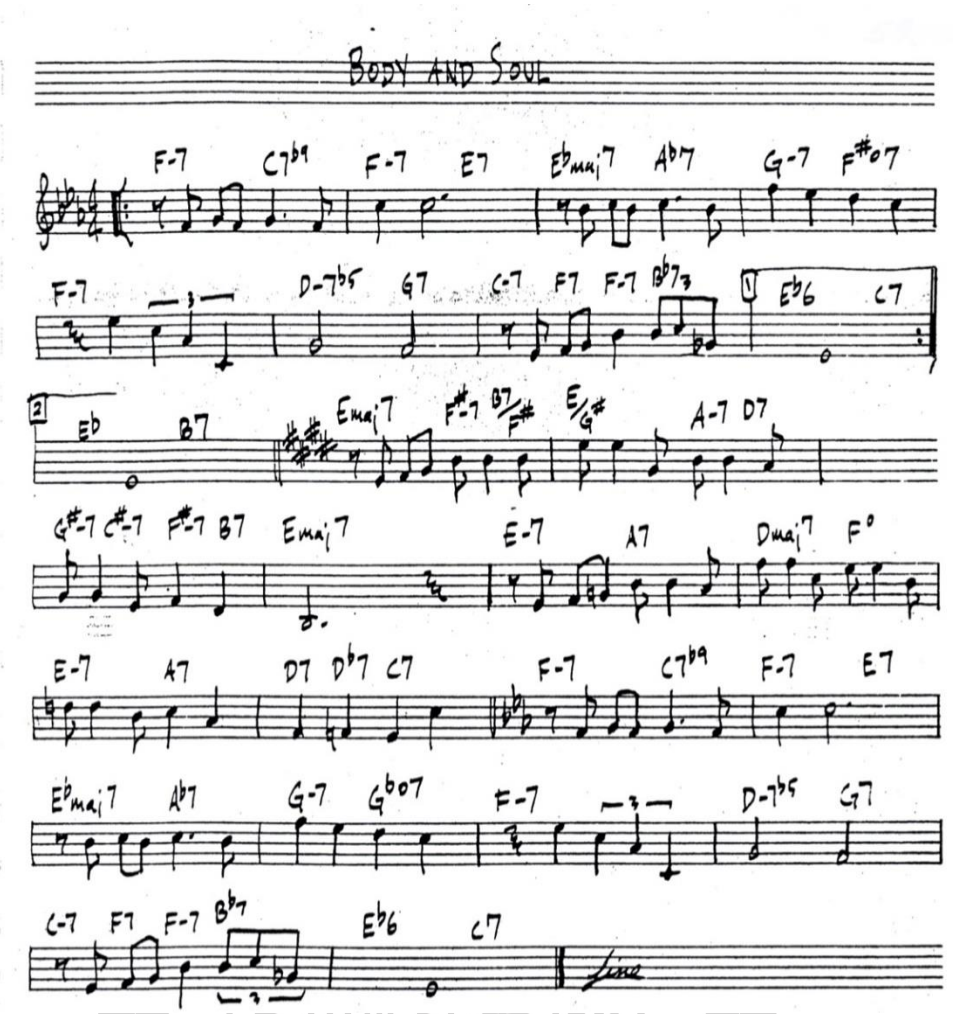
2) การซ้ำทำนองแบบ 8 ห้อง

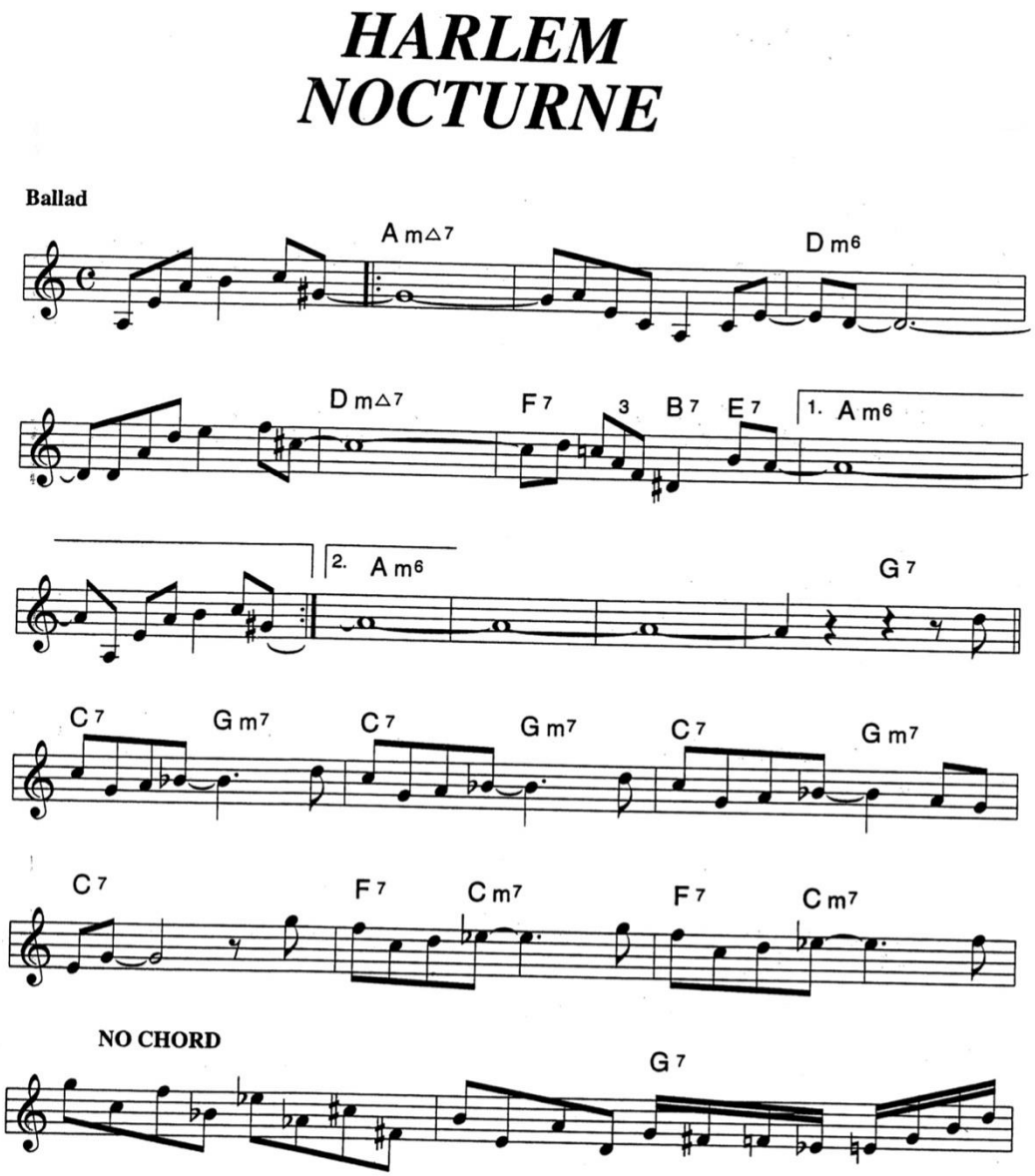


ภาพที่ 18 การอธิบายการซ้ำทำนองแบบ 8 ห้อง
ที่มา : Pease Ted, 2003

ภาพที่ 18 แสดงตัวอย่างการสร้างการซ้ำทำนองแบบ 8 ห้องด้วยการสร้างท่อนทำนองหลักขึ้นในห้องที่ 1-8 และนำท่อนดังกล่าวมาเล่นซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 9-16 ซึ่งลักษณะดังกล่าวมักปรากฏบนสังคีตลักษณ์เพลงแจ๊สแบบ AABA

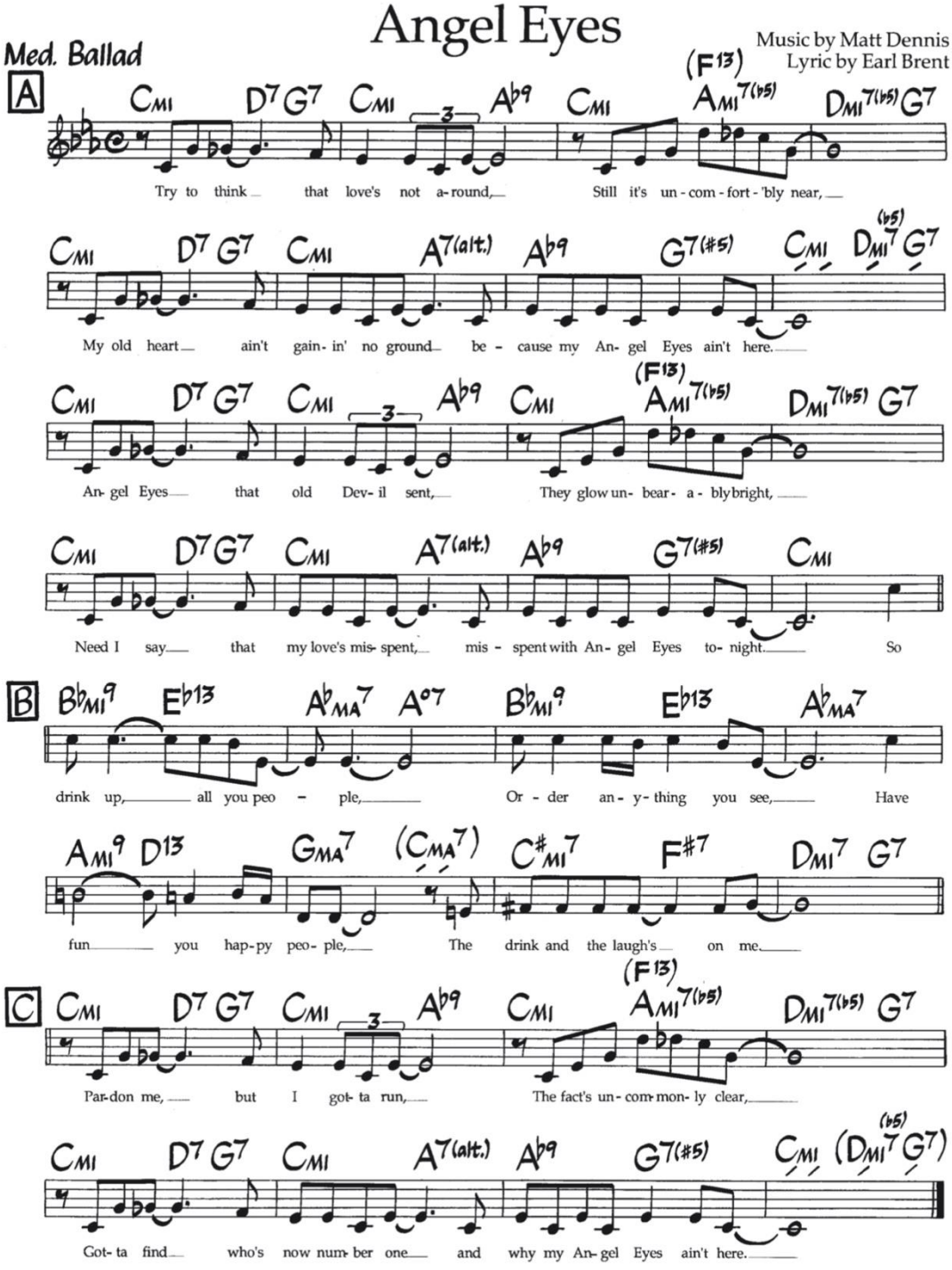
2.5.3 การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation)

เท็ด พีซ (Pease, 2003) ได้กล่าวไว้ว่า วิธีหนึ่งที่ง่ายที่สุดที่สามารถสร้างความน่าสนใจให้กับบทประพันธ์คือการเปลี่ยนกุญแจเสียง ซึ่งอาจจะเป็นการเปลี่ยนแบบชั่วคราว เช่นเพลง Giant Steps โดยจอห์น โคลเทรน (John Coltrane) หรือเพลง Body and Soul โดย จอห์นนี่ กรีน (Johnny Green) หรือเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวร เช่นเพลง Harlem โดย ดุค เอลลิงตัน (Duke Ellington) โดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงไม่ว่าแบบใดนั้นเป็นเครื่องมือในการนำเสนอความสดใหม่ สีสันใหม่ และเนื้อดนตรีรูปแบบใหม่ให้กับบทประพันธ์ในท่อนนั้น ๆ

ภาพที่ 19 การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวในเพลง Body and Soul

ที่มา : Hal Leonard, 2017

ภาพที่ 20การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวรในเพลง Halem Nocturne

ที่มา: Hal Leonard, 2006

พีซยังได้กล่าวอีกว่า การเปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียงต่ำลงที่ติดแฟล็ตในวงจรคู่ห้า เช่น F-Bb-Eb-Ab-Db-Db-Cb จะทำให้ตัวบทประพันธ์เกิดความรู้สึกมืดหม่นขึ้น ในทางกลับกันการเปลี่ยนไปสู่กุญแจเสียงสูงขึ้นที่ติดชาร์ป เช่น G-D-A-E-B-F#-C# จะทำให้ตัวบทประพันธ์เกิดความรู้สึกสว่างขึ้น ในกุญแจเสียง C จะสร้างความรู้สึกสว่างขึ้นเมื่อเปลี่ยนกุญแจเสียงมาจากกุญแจเสียงที่แฟล็ตกว่า แต่สร้างความรู้สึกมืดหม่นขึ้นเมื่อเปลี่ยนมาจากกุญแจเสียงที่ชาร์ปกว่า เป็นต้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 21 การเปลี่ยนจากกุญแจเสียงไมเนอร์เป็นเมเจอร์ในเพลง Angel Eyes

ที่มา : Hal Leonard, 2006

การเปลี่ยนกุญแจเสียงวิธีอื่นที่น่าสนใจคือการเปลี่ยนกุญแจเสียงจากกุญแจเสียงไมเนอร์เป็นเมเจอร์สามารถทำให้ดนตรีของบทประพันธ์มีความรู้สึกสว่างขึ้น เช่น ในเพลง Angel Eyes ของแมต เดนนิส (Matt Dennis) มีการเปลี่ยนจากกุญแจเสียง C ไมเนอร์เป็น Ab เมเจอร์ เมื่อเข้าสู่ท่อน B ซึ่งในทางกลับกันเมื่อตัวบทประพันธ์ดังกล่าวดำเนินกลับเข้าสู่ท่อน A3 ซึ่งเป็นกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ตัวเนื้อดนตรีของบทประพันธ์ได้สร้างความรู้สึกมืดหม่นอีกครั้ง

ในทำนองเดียวกัน ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เกี่ยวกับการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวว่าการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวเป็นการยืมกุญแจเสียงอื่นมาใช้ชั่วคราว จุดสำคัญที่แตกต่างจากการเปลี่ยนกุญแจเสียงคือ การยืมกุญแจเสียงจะไม่มีการย้ำกุญแจเสียงใหม่ เมื่อมีการยืมกุญแจเสียงมักเป็นการอาศัยคอร์ดจากกุญแจเสียงอื่นชั่วคราวโดยกุญแจเสียงหลักยังอยู่เหมือนเดิม ถึงอย่างไรก็ดี ยังเป็นที่ถกเถียงกันว่าอย่างไรถึงจะเรียกว่าเป็นการเปลี่ยนและอย่างไรถึงจะเรียกว่าเป็นการยืม หลักการในเรื่องนี้ยังไม่แน่ชัด ซึ่งในการวิเคราะห์ควรให้ความสำคัญกับการหาให้พบว่ามีการเปลี่ยนกุญแจเสียงหรือไม่และเปลี่ยนไปอย่างไรมากกว่าการตั้งกฎเกณฑ์ตายตัวว่าจะเรียกด้วยคำศัพท์ว่าอย่างไร

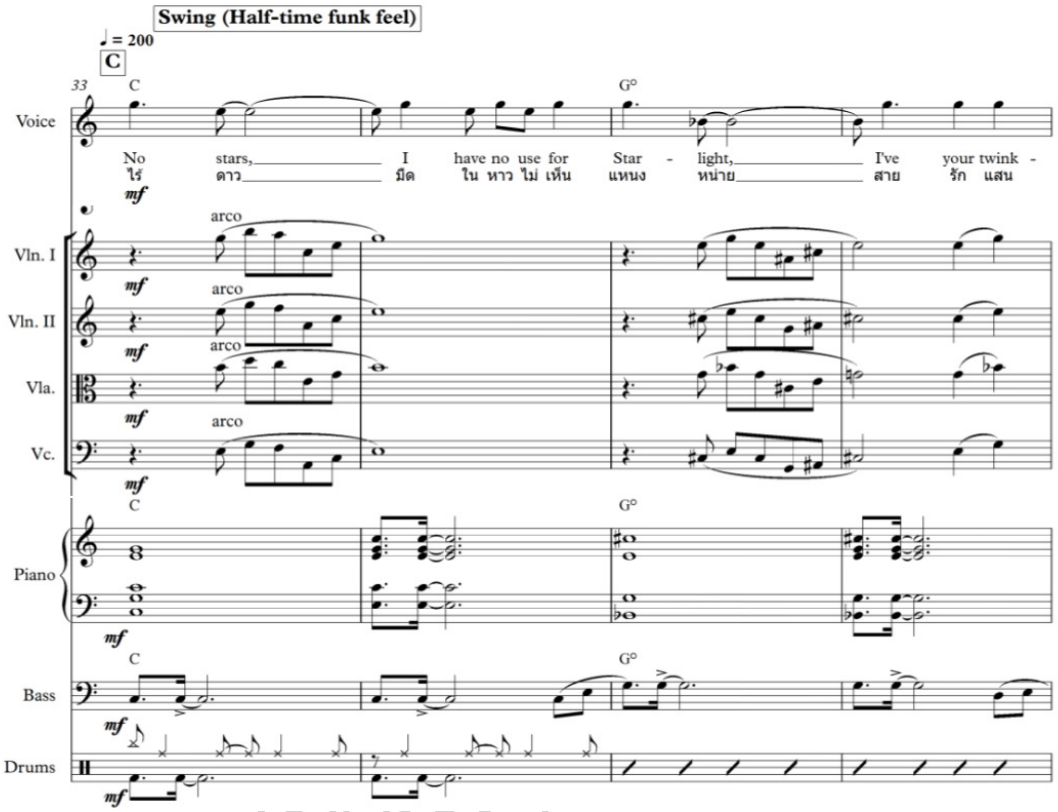
2.5.4 วงดนตรีแจ๊สผสมวงเครื่องสาย (Jazz with Strings)

โรเจอร์ เครน (Roger Crane, 2015) ได้กล่าวถึงดนตรีแจ๊สกับวงเครื่องสายว่าคือการที่ความหลงใหลในดนตรีแจ๊สได้ผสมผสานเข้ากับพลังของออเคสตรา ลักษณะของดนตรีประเภทนี้มีประวัติศาสตร์ที่ยาวนาน วงดนตรีของ ฌอน โกลด์เคท (Jean Goldkette) และ พอล ไวท์แทน (Paul Whiteband) เริ่มใช้การผสมผสานเครื่องสายในช่วงทศวรรษที่ 1920 อาร์ตี้ ชอว์ (Artie Shaw)ทำการบันทึกเพลงบรรเลงคลาริเน็ตร่วมกับวงเครื่องสายในปี 1936 และ ชาร์ลี พาร์กเกอร์ (Charlie Parker) ได้ทำการบันทึกชุดเพลง Bird with Strings ในปี 1950 และปี 1952 ซึ่งเป็นแรงขับเคลื่อนสำคัญให้กับศิลปินในยุคนั้นในการสร้างสรรค์เพลงแจ๊สใหม่ที่ผสมผสานวงเครื่องสายไว้ในวงของพวกเขาด้วย เช่น เชต เบเกอร์ (Chet Baker) คลิฟฟอร์ด บราวน์ (Clifford Brown) หรือ เวส มอนต์กอเมอรี (Wes Montgomery) โดยทั่วไปลักษณะของวงดนตรีแจ๊สผสมวงเครื่องสายมักจะนำเสนอรูปแบบที่สนับสนุนท่อนทำนองให้เด่นชัดและมีสีสันที่อิ่มเอมมากขึ้น มากกว่าที่จะให้ความสนใจในแง่ด้านของเสียงประสาน ศิลปินที่เชี่ยวชาญในด้านการใช้วงดนตรีผสมวงเครื่องสายสามารถเรียบเรียงวง

เครื่องสายให้ร่วมเล่นด้วยกันได้โดยที่ไม่ต้องยึดอยู่กับจังหวะสวิง (Swing) และสอดแทรกท่อนของวงเครื่องสายไว้ในช่วงตอนของการบรรเลงที่ต้องการจะนำเสนอเพื่อให้เกิดความโดดเด่นยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในช่วงการบรรเลงคีตปฏิภาณนั้นสามารถโดดเด่นยิ่งขึ้นไปอีกได้ด้วยการสนับสนุนจากวงเครื่องสาย

วงดนตรีแจ๊สผสมเครื่องสายที่ได้รับความนิยม เช่น “With Strings” (1952) โดยชาร์ลี พาร์กเกอร์ (Charlie Parker) “With Srings” (1953) โดย คลิฟฟอร์ด บราวน์ (Clifford Brown) “Desmond Blue” (1961) โดย พอล เดสมอนต์ (Paul Desmond) “Fusion!” โดย เวส มอนต์กอเมอรี (Wes Montgomery) “Focus” (1965) โดย สแตน เก็ตส์ (Stan Getz) “Winter Moon” (1980) โดย อาร์ท เพพเพอร์ (Art Pepper) เป็นต้น (Crane, 2015)

อย่างไรก็ตาม การผสมผสานวงดนตรีแจ๊สเข้ากับวงเครื่องสายซึ่งเป็นเครื่องดนตรีคลาสสิคนั้นได้รับการนิยามอีกรูปแบบหนึ่งว่า “เติร์ดสตรีม” (Third Steam) ซึ่ง กุนเธอร์ ชุลเลอร์ (Gunther Schuller, 1986) ได้นิยามคำว่า เติร์ดสตรีมไว้ว่า คือการผสมผสานกันของดนตรีแจ๊สและดนตรีคลาสสิคนั่นเอง

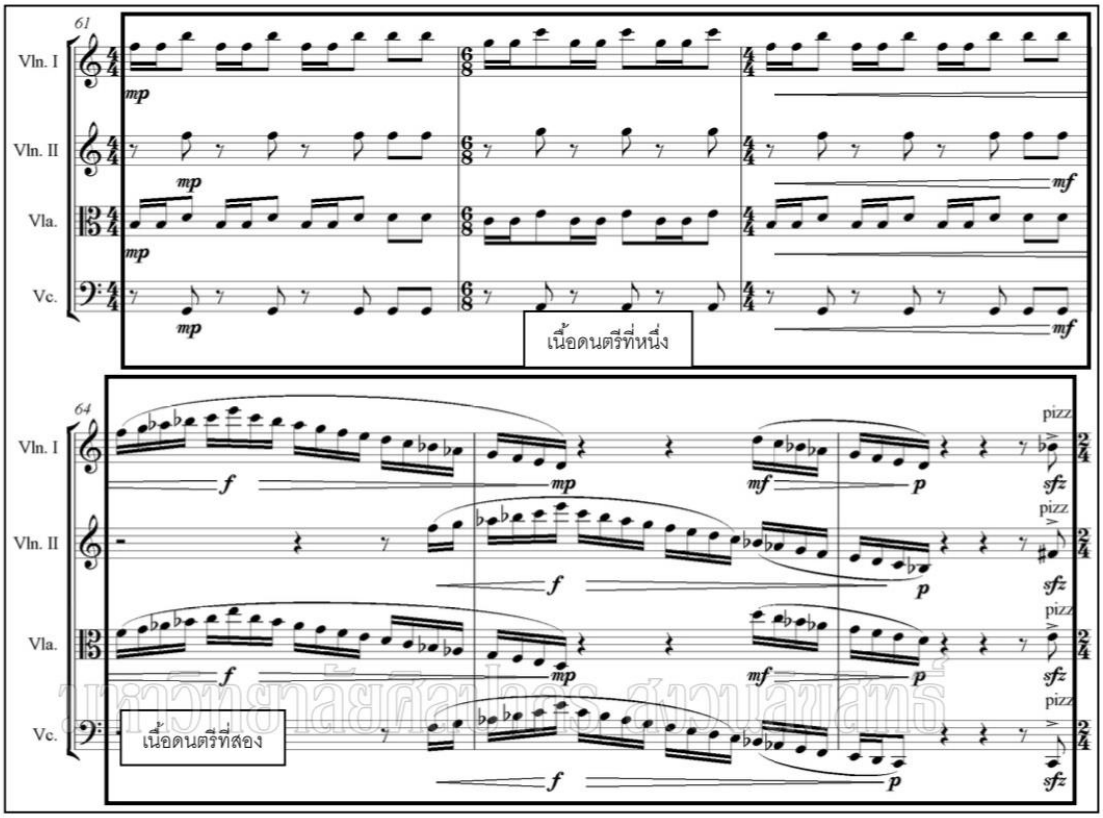
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 22 ตัวอย่างการใช้เครื่องสายผสมวงดนตรีแจ๊สในเพลงไร้เดือน
ที่มา : ณัฐพล เฟื่องอักษร, 2561

ณัฐพล เฟื่องอักษร (2561) ได้สร้างสรรค์ผลงานที่ใช้ลักษณะของวงดนตรีแจ๊สผสมวงเครื่องสายในชุดผลงานชื่อ “แนวทางการเรียบเรียงเพลงพระราชนิพนธ์ ชุด “คีตมหาราชัน” ซึ่งได้ประยุกต์ใช้เครื่องสายเข้ากับวงดนตรีแจ๊สในบทเพลงพระราชนิพนธ์ อาทิตย์อับแสง ไร้เดือนแผ่นดินของเรา ยิ้มสู้ และในดวงใจนิรันดร์ และจัดแสดงในงานสำคัญต่าง ๆ เช่น งานวันคล้ายวันพิราลัย สมเด็จเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วงบุนนาค) งาน International Jazz Day by UNESCO 2017 งานคอนเสิร์ต Jazzin’ it up with Smiles (No. 1) 2018 by Love Is และงาน International Symposium 2018 ณ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

2.5.5 การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว

ศักดิ์ศรี วงธราดล (2556) ได้กล่าวว่าแนวคิดเรื่องการเปลี่ยนรูปแบบวงเป็นลักษณะวงขนาดเล็กเป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบของวงในบทประพันธ์ขนาดใหญ่ให้กลายเป็นวงขนาดเล็ก เพื่อเป็นการสร้างเนื้อดนตรีให้เกิดความแตกต่าง และเกิดเป็นจุดสนใจ ซึ่งนิยมใช้ในบทประพันธ์ขนาดใหญ่ที่มีความยาวมาก

นอกจากนี้ นิธิ จันทร์ชมเชย (2554) ยังได้กล่าวถึงเทคนิคการสร้างเนื้อดนตรีแบบสตราติ-ฟิเคชั่นเพื่อสร้างการเปลี่ยนอารมณ์ที่ฉับพลัน และสร้างความแปลกใจแก่ผู้ฟัง



ภาพที่ 23 ตัวอย่างการใช้เทคนิคสตราติฟิเคชั่นในเพลงความลึกลับแห่งจิตวิญญาณ
ที่มา : นิธิ จันทร์ชมเชย (2554)

จากภาพที่ 23 ในห้องที่ 61-63 เนื้อดนตรีที่หนึ่งใช้ออสตินาโตในไวโอลินหนึ่งและวิโอลา โดยมีไวโอลินแนวที่สองกับเชลโลช่วยในการเน้นจังหวะในลักษณะของเขบ็ตสองชั้นสลับกับเขบ็ตหนึ่งชั้น เมื่อถึงเนื้อดนตรีที่สองในห้องที่ 64 ได้เปลี่ยนเป็นการบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นอย่างรวดเร็ว แนวประสานวิ่งขึ้นลงอย่างรวดเร็วสวนทางกัน สร้างความแตกต่างอย่างฉับพลันระหว่างสองเนื้อดนตรี

2.5.6 การบรรเลงคีตปฏิภาณและการนมัสการพระเจ้า

คมสันต์ วงค์วรรณ์ (2553) กล่าวไว้ว่า การบรรเลงคีตปฏิภาณ (Improvisation) หรือการด้นสดนั้นเป็นเอกลักษณ์สำคัญและหัวใจของดนตรีแจ๊ส โดยเปิดพื้นที่บนบทเพลงให้เครื่องโซโล่ทำการคิดท่วงทำนอง จังหวะ หรือการประสานเสียงแบบด้นสด

ในคริสตจักรในประเทศไทยนั้น ไม่ปรากฏลักษณะการใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ หรือด้นสดที่มีลักษณะของรูปแบบดนตรีแจ๊สด้วยเครื่องบรรเลงในบทเพลงนมัสการหรือช่วงใดช่วงหนึ่งของพิธีนมัสการพระเจ้า เพียงแต่พบว่ามีลักษณะของการใช้ดนตรีที่ใกล้เคียงหรือสอดคล้องกับลักษณะการการบรรเลงคีตปฏิภาณ ในงานวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีนมัสการของคริสเตียน กรณีศึกษา : คริสตจักรกิจการของพระคริสต์” ได้มีการกล่าวถึงการร้องเพลงจากใจ (Free Feeling) คือการร้องเพลงนมัสการพระเจ้าแบบอิสระออกมาจากความรู้สึกทั้งในแง่ของเนื้อร้องและทำนองโดยใช้การด้นสด (Improvisation) (วรธรรม สละวาสี, 2559)

อย่างไรก็ตาม พระคริสตธรรมคัมภีร์ได้มีการกล่าวถึงการใช้ดนตรีบรรเลงซึ่งเชื่อมโยงกับการด้นสดว่ามีความสัมพันธ์กันในการใช้เพื่อสรรเสริญพระเจ้าและเผยพระวจนะของพระเจ้าด้วย ในพระคริสตธรรมคัมภีร์มีกล่าวไว้หลายตอนด้วยกันดังตัวอย่างจากพระธรรม 2 พงกษัตริย์ บทที่ 3 ข้อที่ 15 กล่าวว่า

> *“ขอทรงนำผู้เล่นเครื่องสายมาให้ข้าพระบาทสักคนหนึ่ง และเมื่อผู้เล่นเครื่องสายบรรเลงแล้ว ฤทธานุภาพของพระเจ้าก็มาเหนือท่าน”*

พระคริสตธรรมคัมภีร์ในพระธรรม 1 ซามูเอล บทที่ 10 ข้อที่ 5-6 กล่าวว่า

"ต่อจากนั้นท่านจะมาถึง กิเบอัท เอโลฮิม ที่นั่นมีกองทหารรักษาการของคนฟีลิสเตีย เมื่อท่านมาถึงเมืองนั้น ท่านจะพบผู้เผยพระวจนะหมู่หนึ่งกำลังลงมาจากปูชนียสถานสูงถือพิณใหญ่ รำมะนา ปี่ พิณเขาคู่ นำหน้ามา กำลังเผยพระวจนะเรื่อยมา และพระวิญญาณของพระเจ้าจะมาสถิตกับท่านอย่างมาก และท่านจะเผยพระวจนะกับคนเหล่านั้น เปลี่ยนเป็นคนละคน"

พระคริสตธรรมคัมภีร์ในพระธรรม 1 พงศาวดาร บทที่ 25 ข้อที่ 1 กล่าวว่า

"ดาวิดและบรรดาหัวหน้าของผู้ปรนนิบัติได้จัดแยก บางคนไว้คือจากบุตรหลานของอาสาฟ และของเฮมาน และของเยดูธูน ผู้ซึ่งจะเผยพระวจนะด้วยพิณเขาคู่ ด้วยพิณใหญ่ และด้วยฉาบ"

ทั้งนี้งานวิจัยของ แองเจโล่ เวอร์ซาเช่ (Versace, Angelo 2013) ในหัวข้อ "The Evolution of Sacred Jazz as reflected in the music of Mary Lou Williams, Duke Elligton, John Coltrane and recognized contemporary sacred jazz artist" ได้กล่าวถึงความเห็นของ สตีเฟน แกรปเปลลี ซึ่งเป็นนักไวโอลินแจ๊สชาวฝรั่งเศส ไว้ว่าการบรรเลงดีตปฏิภาณนั้นเป็นการแสดงออกทางด้านจิตวิญญาณของนักดนตรีแจ๊ส นักบรรเลงดีตปฏิภาณที่ยอดเยี่ยมนั้นเปรียบเหมือนนักบวชที่คิดถึงแต่พระผู้เป็นเจ้า

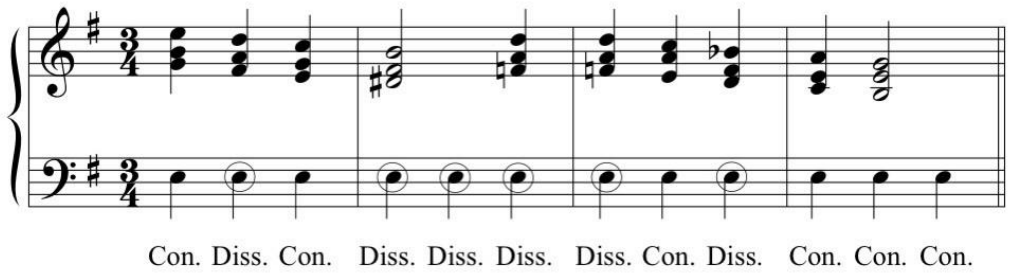
เนลสัน บอชแมน (Boschman, Nelson, 2001) ได้กล่าวถึงความเห็นของ เจเรมีย์ เบคบีย์ (Jeremy Begbie, ค.ศ.1957- ปัจจุบัน) ใน "Then Sings My Soul : Towards a Theology of Jazz in Christian Worship" ว่า ทุกทักษะของการบรรเลงดีตปฏิภาณในดนตรีแจ๊สสามารถเปรียบเทียบได้กับลักษณะของชุมชนคริสเตียนซึ่งถูกนำเสนอในรูปแบบของดนตรี เช่น การมี "พื้นที่" ให้กับผู้อื่นในการแสดงความเห็น การมีความอดทนในการรับฟังผู้อื่น การมีส่วนร่วมในการเติบโตของผู้อื่นโดยพยายามทำอย่างเต็มที่เพื่อกระตุ้นส่งเสริมกันและกัน การมีความยืดหยุ่นในการตอบรับกันยอมรับในความเปลี่ยนแปลงและบทบาทของกันและกัน เรียนรู้และพัฒนาจากความแตกต่างกัน นอกจากนี้บอชแมนยังกล่าวถึงความเห็นของ ร็อบ เดส โคทส์ (Rob Des Cotes, ค.ศ. 1954-2016) ว่าการบรรเลงดีตปฏิภาณเป็นการแลกเปลี่ยนการสื่อสารกัน และเป็นศิลปะแห่งการอ่อนน้อมถ่อมตน ซึ่งหากผู้หนึ่งผู้ใดสามารถแสดงออกได้อย่างเต็มที่ในการบรรเลงดีตปฏิภาณแล้ว บุคคลนั้นก็

จำเป็นต้องเรียนรู้ที่จะรับฟังผู้อื่น และเรียนรู้ที่มอบพื้นที่ให้กับผู้อื่น นอกจากนี้ หากนักดนตรีเล่นโน้ตผิดในการบรรเลงหรือเล่นขัดกับจังหวะ จะไม่มีการเริ่มต้นเล่นใหม่ มีเพียงแต่การยอมรับและให้อภัยกัน เพราะจะมีโอกาสในครั้งหน้าเพื่อให้เริ่มต้นเล่นใหม่อีกเพื่อการแก้ไข ซึ่งลักษณะการบรรเลงคีตปฏิภาณนี้ตรงกับลักษณะของคริสเตียนและความศรัทธาที่มีเกี่ยวกับเรื่องการให้อภัยซึ่งกันและกัน

ด้วยข้อมูลดังกล่าวและความเห็นเกี่ยวกับการบรรเลงคีตปฏิภาณ สรุปได้ว่าดนตรีนมัสการพระเจ้าในไทยนั้นปรากฏลักษณะของการบรรเลงคีตปฏิภาณอยู่ในรูปแบบของการร้องเพลงจากใจ (Free Feeling) และปรากฏลักษณะของการบรรเลงดนตรีที่ไม่มีเนื้อร้องเพื่อการสรรเสริญพระเจ้าในพระคริสตธรรมคัมภีร์และการบรรเลงคีตปฏิภาณในรูปแบบของดนตรีแจ๊สนั้นสามารถนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการสรรเสริญพระเจ้าได้

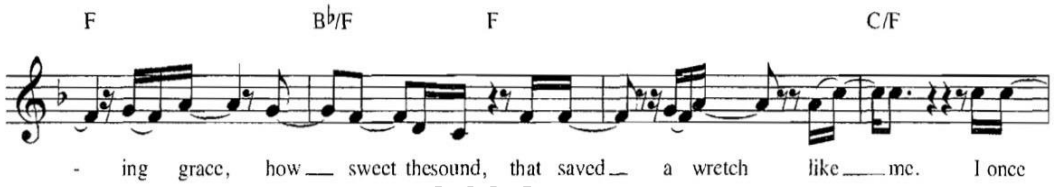
2.5.7 การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง (Pedal Point)

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2548) กล่าวว่า โน้ตเสียงค้าง เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เล่นซ้ำหรือถูกลากยาวบนจังหวะเบาและบนจังหวะเน้นอย่างต่อเนื่องในแนวหนึ่ง ในขณะที่แนวอื่นเล่นทำนองอิสระ โน้ตเสียงค้างที่พบจะเป็น โน้ตโดมินันท์เสียงค้างและโน้ตโทนิคเสียงค้าง

มาริลิน เซเกอร์ (Benward and Marilyn, 2008) กล่าวว่าโน้ตเสียงค้างคือการเล่นโน้ตเดิมซ้ำซึ่งมักจะเกิดขึ้นในช่วงเสียงต่ำ และพื้นให้กับเสียงประสานแนวบนเพื่อสร้างเสียงกลมกลืนและเสียงกระด้าง ในทางกลับกัน หากโน้ตเสียงค้างเกิดขึ้นในเสียงประสานแนวบน จะเรียกว่า โน้ตเสียงค้างพลิกกลับ (Inverted Pedal Point)

ภาพที่ 24 ตัวอย่างการใช้โน้ตเสียงค้างในแนวเสียงเบส

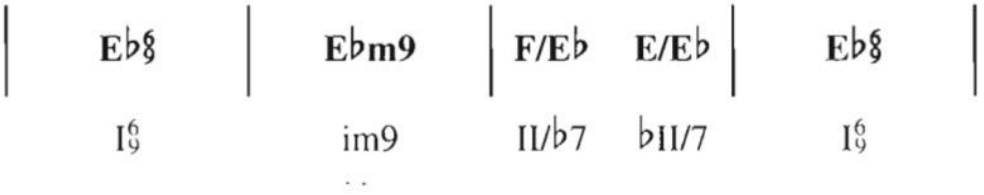
ที่มา : Benward and Marilyn, 2008

นอกจากนี้ วินสตัน อาร์บลาสเตอร์ (Arblaster, Winston, 2010) ยังได้กล่าวว่าการใช้โน้ตเสียงค้างที่เป็นโทนิคนั้น ช่วยสร้างความรู้สึกของเสถียรภาพที่มั่นคงและความรู้สึกสงบ ซึ่งปรากฏในบทเพลง Amazing Grace



ภาพที่ 25 ตัวอย่างการใช้โน้ตเสียงค้างในบทเพลง Amazing Grace
ที่มา : Winston Arblaster, 2010

โรเบิร์ต รอว์ลินส์ (Rawlins, Robert, 2005) และ นอร์ เอ็ดดีน บาฮา (Bahha, Nor Eddine, 2005) ได้กล่าวว่า ลักษณะของการใช้โน้ตเสียงค้างช่วงสร้างความกระด้างของเสียงและช่วยเพิ่มความน่าสนใจของเสียงประสาน ได้เป็นอย่างดี ดังตัวอย่างในช่วง 4 ห้องแรกของเพลง “Green Dolphin Street”



ภาพที่ 26 ตัวอย่างการใช้โน้ตเสียงค้างในบทเพลง Green Dolphin Street
ที่มา : Robert Rawlins and Nor Eddine Bahha, 2005

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544) ได้กล่าวไว้ว่า การวิเคราะห์เพลงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจบทเพลง ซึ่งการที่จะวิเคราะห์เพลงให้ถ่องแท้หรือละเอียดเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ หากผู้วิเคราะห์เพลงเป็นนักดนตรีก็ควรจะวิเคราะห์ลึกลงไปถึงทฤษฎีการประพันธ์เพลงและเทคนิคที่น่าสนใจ ซึ่งผู้วิเคราะห์ต้องใช้วิจารณญาณประกอบกับความรู้ด้านทฤษฎีดนตรีและประวัติดนตรีในการที่จะวินิจฉัยว่าบทเพลงนั้น ๆ มีแง่มุมใดที่น่าสนใจควรแก่การ

วิเคราะห์เพลง ดังนั้น ก่อนที่จะเริ่มวิเคราะห์เพลง สิ่งสำคัญที่สุดคือต้องรู้ถึงความน่าสนใจ ความสำคัญ และรายละเอียดของเพลงนั้น ๆ ในขณะเดียวกัน บทวิเคราะห์และข้อคิดต่าง ๆ ต้องมีเหตุมีผล และมีหลักการด้านทฤษฎีรองรับเพื่อแสดงถึงคุณค่าเชิงวิชาการของบทเพลงนั้น ๆ อย่างแท้จริง อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์เพลงไม่มีวิธีการที่เป็นสูตรสำเร็จ ดังนั้น ความรู้ แนวคิด และทฤษฎีต่าง ๆ เป็นเพียงแนวทางในการวิเคราะห์แนวหนึ่งที่มีเหตุผลทางวิชาการรองรับ เพื่อให้การวิเคราะห์เพลงเป็นไปอย่างเหมาะสม และสามารถนำไปสู่เหตุผลที่ควรค่าแก่การวิเคราะห์ของบทเพลงนั้น ๆ

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.6.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์บทเพลง

นิธิ จันทร์ชมเชย (2554) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การประยุกต์ใช้เทคนิคการประพันธ์จากเพลง The Rite of Spring ของ อิกอร์ สตราวินสกี กับสำนวนเพลงแจ๊สในงานประพันธ์เพลงร่วมสมัย ทั้งนี้บทเพลงเดอะไรท์ออฟสปริง (The Rite of Spring) ประพันธ์โดยอิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky) ที่ออกแสดงครั้งแรกในปี 1913 เป็นบทเพลงที่สร้างการเปลี่ยนแปลงให้กับแนวทางการประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 เป็นอย่างมาก รวมทั้งยังมีอิทธพลต่อการสร้างงานของนักดนตรีแจ๊สอีกหลายท่าน อาทิเช่น คริส พอตเตอร์ (Chris Potter) ดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespie) ฮิโรมิ อุเอฮาระ (Hiromi Uehara) ชาร์ลี พาร์คเกอร์ (Charlie Parker) ริค มาร์กิตซา (Rick Margitza) และเฮอร์บี แฮนคอค (Herbie Hancock) ในผลงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวทางของการประยุกต์ใช้เทนนิคการประพันธ์ที่ใช้ในเดอะไรท์ออฟสปริง ในงานประพันธ์ดนตรีแจ๊ส และได้นำเอาเทคนิคเหล่านั้นมาใช้เพื่อการประพันธ์บทเพลงใหม่ โดยได้ทำการศึกษาเทคนิคในการประพันธ์ในหัวข้อของ 1. การผสมผสานเครื่องดนตรีที่ปกติเป็นที่นิยมเฉพาดนตรีคลาสสิคมาใช้ในวงดนตรีแจ๊ส 2. การเปลี่ยนแปลงเนื้อเสียงดนตรีอย่างฉับพลัน (Stratification) 3. การใช้อัตราจังหวะแบบไม่คงที่ (Irregular Meter) 4. การใช้กุญแจเสียงที่แตกต่างกันในเวลาเดียวกันหรือโพลิโทนาลิตี (Polytonality) 5) การใช้เทคนิคออสตินาโต (Ostinato)

จอห์น แอนโทนีย์ เมเดียร์ (Madere, John Anthony, 2011) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง Subtle shifts : using the brightest to darkest modal concept to express jazz harmony โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์วิธีการประพันธ์เพลงของรอน มิลเลอร์ (Ron Miller) และ มาเรีย ชไนเดอร์ (Maria Schneider) ในการใช้แนวคิดโมดความรู้สึกสว่างและมืดหม่น ในงานวิจัยดังกล่าวพบว่าการเคลื่อนที่ของโมดจากโมดความรู้สึกสว่างไปสู่มืดหม่นโดยเริ่มจากโมดลิเดียนไปสู่โมดโลเครียน และจากความรู้สึกมืดหม่นไปสู่สว่างคือจากโมดโลเครียนไปสู่โมดลิเดียน เพื่อใช้เป็นแนวคิดสำหรับผู้ที่สนใจในการประพันธ์เพลง เมเดียร์ได้นำเสนอวิธีการในการสร้างโมดทั้งหมดที่สามารถเกิดขึ้นจากเสียงประสานที่ต่างกันบนโน้ตเบสที่กำหนดให้ในลักษณะของโน้ตเสียงค้างโดยใช้บทประพันธ์ของตนเองเป็นตัวอย่างเพื่อแสดงถึงการเปลี่ยนจากโมดความรู้สึกสว่างไปสู่โมดมืดหม่น

แองเจโล เวอร์ซาเชย์ (Versace, Angelo, 2013) ได้ศึกษาถึงการผสมผสานของดนตรีและคำสอนทางศาสนาคริสต์กับดนตรีแจ๊ส ซึ่งผลที่ได้คือคำจำกัดความของดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส (Sacred Jazz) งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาถึงแนวทางการจำกัดความดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สผ่านผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินต่าง ๆ ได้แก่ แมรี ลู วิลเลียมส์ (Mary Lou Williams) ดุค เอลลิงตัน (Duke Ellington) และจอห์น โคลเทรน และรวมไปถึงศิลปินดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สร่วมสมัย ได้แก่ ดีแอนนา วิทโควสกี (Deanna Witkowski) และ ไอก์ สเติร์ม (ไอก์ สเติร์ม) โดยงานวิจัยดังกล่าวยังรวมถึงการวิเคราะห์ผลงานเพลงของตัวแองเจโลเอง ในชุดผลงาน “God’s Character : A Sacred Jazz Homage”

2.6.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์บทเพลง

ณัฐพล เฟื่องอักษร (2561) ได้ทำการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง แนวทางการเรียบเรียงเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ชุด “คีตมหาราชัน” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อน้อมรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณ และเป็นการร่วมถวายความอาลัยในการเสด็จสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช โดยได้ใช้แนวทางการเรียบเรียงโดยอาศัยแนวทาง อิทธิพลการเรียบเรียง และการจัดรูปแบบวงดนตรีแจ๊ส จากนักดนตรีและนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติหลายท่านซึ่งอยู่บนแนวทางของดนตรีแจ๊สร่วม สมัยและตีความจากบทเพลงพระราชนิพนธ์เพื่อนำไปสู่การจัดรูปแบบวงดนตรี

ความเร็ว-ช้า และส่วนเพิ่มเติมของการเรียบเรียงบทเพลงพระราชนิพนธ์ และอิทธิพลจากการเรียบเรียงรูปแบบวงเครื่องสาย 4 ชิ้น ซึ่งนำไปสู่ผลงานสร้างสรรค์แนวทางการเรียบเรียงเพลงพระราชนิพนธ์ที่มีรูปแบบของดนตรีแจ๊สร่วมสมัยผสมผสานกับดนตรีแจ๊สดั้งเดิม และดนตรีคลาสสิค

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2556) ทำการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในเรื่อง บทประพันธ์กรุงเทพมหานครซึ่งเป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่มีจุดประสงค์ในการประพันธ์เพื่อถ่ายทอดความประทับใจ และนำเสนอมุมมองด้านความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์และโดดเด่นของกรุงเทพมหานคร โดยบทประพันธ์แบ่งออกเป็น 4 กระบวนได้แก่ สีสันแห่งกรุงเทพ ทางสงบ สายธารแห่งชีวิต และชาติภูมิ บทประพันธ์นี้ใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นโดยผสมผสานทำนองกับวัตถุดิบทางดนตรีที่ได้รับจากดนตรีหลากหลายสไตล์ ได้แก่ ดนตรีแจ๊ส ดนตรีไทยร่วมสมัย และดนตรีลูกทุ่ง โดยพัฒนาบทประพันธ์ และสร้างเนื้อดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัย

นบ ประทีปประเสน (2019) ทำการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ : ซิมโฟนี หมายเลข 1 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อบรรยายเรื่องราวจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ที่แฝงคำสอนและหลักความเชื่อ ซึ่งบูรณาการแนวคิดทางดนตรีระหว่างดนตรีตามแบบแผนและดนตรีร่วมสมัย โดยใช้บทบรรยายเรื่องราวร่วมกับวงดุริยางค์ซิมโฟนี บทประพันธ์เพลงนี้เป็นดนตรีบรรยาย ซึ่งโครงสร้างบทประพันธ์แบ่งออกเป็น 3 กระบวนตามแนวคิดหลักข้อเชื่อคริสต์ศาสนาเรื่องตรีเอกานุภาพ ได้แก่ พระบิดา (พระเจ้า) พระบุตร (พระเยซูคริสต์) และพระจิต (พระวิญญาณบริสุทธิ์) ความยาวประมาณ 30 นาที โดยผู้ประพันธ์ได้สร้างทำนองหลักพระผู้สร้างให้เป็นวัตถุดิบสำคัญสำหรับการประพันธ์เพลงปรากฏตั้งแต่กระบวนที่ 1 นอกจากนี้ ยังมีส่วนย่อยของทำนองโมทีฟ X,Y และ รวมถึงโมทีฟจังหวะที่ 1 และ 2 ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของทำนองหลักพระผู้สร้างได้ถูกนำไปพัฒนาต่อในกระบวนที่ 2 และ 3 บทประพันธ์เพลงนี้ ผสมผสานแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงต่าง ๆ ทั้งดนตรีอิงกุญแจเสียง ดนตรีอิงโมด วิธีประพันธ์เพลงของดนตรีในศตวรรษที่ 20 ได้แก่ การดำเนินคอร์ดที่ไม่เป็นตามแบบแผนดั้งเดิม การวางแนวเสียงประสานเรียงซ้อนคู่สอง และคอร์ดเรียงซ้อนคู่สี่และคู่ห้า รวมถึงกลุ่มเสียงกัด การวางแนวเสียงประสานแบบชุดโอเวอร์โทน การใช้สีสันเสียงวงดนตรีเทคนิคการเล่นเครื่องดนตรีขยายขอบเขต และการให้

อิสระแก่ผู้บรรเลงในการบรรเลง ร่วมกับการใช้บทบรรยายที่กล่าวการสร้าง การทำลาย และการกำเนิดใหม่ ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้ประพันธ์ขึ้น

ทั้งนี้ จากการทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่เกี่ยวข้องสามารถสรุปได้ว่า การนมัสการนั้นเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตคริสเตียนที่ต้องปฏิบัติ เนื่องจากเป็นคำสั่งของพระเจ้า ทำให้คริสเตียนมีการใช้บทเพลงนมัสการในทุกกิจกรรมทางศาสนา โดยคริสเตียนเชื่อว่า บทเพลงนมัสการสามารถทำให้มนุษย์สัมผัสได้ถึงการมีอยู่ของพระเจ้าได้ ทั้งนี้ในปัจจุบันบทเพลงนมัสการของคริสเตียนมีการพัฒนาไปมาก โดยเฉพาะทางนิกายโปรเตสแตนท์ ที่มีลักษณะของบทเพลงคล้ายกับเพลงป๊อป เนื้อหาของเพลงส่วนใหญ่จะเป็นเพลงสรรเสริญ (Praise song) และเพลงนมัสการ (Worship songs) ส่วนลักษณะการขับร้องและบรรเลงนิยมนำโดยวงนมัสการ (Worship band) ที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี เช่น กีตาร์ เปียโน และเบส นอกจากนี้ ในบางแห่งยังใช้กลอง และเครื่องเป่าต่าง ๆ

ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊สเป็นดนตรีแจ๊สรูปแบบหนึ่งที่ถูกประพันธ์และจัดแสดงด้วยเจตนารมณ์ทางศาสนา เป็นสิ่งที่รับรู้ได้ผ่านทางเจตนารมณ์ของตัวศิลปินผู้ถ่ายทอด ด้วยการเปิดใจเพื่อรับฟังเสียงจากองค์พระผู้เป็นเจ้า ซึ่งการประพันธ์บทเพลงนมัสการในรูปแบบแจ๊สนั้นจะขึ้นอยู่กับแรงบันดาลใจและจุดประสงค์ของตัวผู้ประพันธ์และผู้ทำการแสดงเป็นหลัก ดังนั้น ดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส เป็นการใช้ดนตรีแจ๊สเพื่อการนมัสการพระเจ้า และไม่มีข้อจำกัดของรูปแบบดนตรีที่ชัดเจน โดยศิลปินสามารถประพันธ์บทเพลงขึ้นตามรูปแบบดนตรีแจ๊สที่ตนถนัดได้ ซึ่งในปัจจุบันมีนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สอยู่มากมายทั่วโลก เช่นเดียวกับ ไอก์ สเติร์ม ที่เป็นทั้งนักเบส นักประพันธ์และเรียบเรียง และดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการด้านวงดนตรีแจ๊สของโบสถ์ Saint Peter ในนิวยอร์ค ผลงานเพลงอัลบั้มล่าสุดในชื่อ “แจ๊สแมสส์” ได้สร้างกระแสความสนใจขึ้นในโลกของดนตรีแจ๊ส ซึ่งผลงานนี้สร้างขึ้นจากความศรัทธาในพระเจ้าของเขาเป็นสิ่งสำคัญ ทั้งนี้ เพลงนมัสการในรูปแบบแจ๊สของไอก์ สเติร์ม ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี และนิตยสาร Downbeat ได้จัดผลงานชุดนี้ที่ 4.5 คะแนนจากคะแนนเต็ม 5 ซึ่งเป็นอันดับที่สูงมาก โดยเพลงนมัสการในรูปแบบแจ๊สของไอก์ สเติร์มนั้น มีการนำท่อนทำนองที่เรียบง่ายมาใช้กับจังหวะของเพลงแจ๊ส และเสียงประสานที่เต็มไปด้วยความซับซ้อน

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องการวิเคราะห์เพลงของไอก์สเติร์ม ซึ่งสามารถสรุปได้ว่าเทคนิคในการใช้วิเคราะห์เพลงมีอยู่จำนวนมาก โดยเทคนิคที่ผู้วิจัยนำมาใช้วิเคราะห์เพลงประกอบด้วยโมดความรู้สึกสว่างและมืดหม่น (Mode of Brightness to Darkness) การซ้ำทำนอง (Repetition) การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) วงดนตรีแจ๊สผสมวงเครื่องสาย (Jazz with Strings) การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว การบรรเลงคีตปฏิภาณและการนมัสการพระเจ้า การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง (Pedal Point) อย่างไรก็ตาม ในการวิเคราะห์เพลงนั้นขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการวิเคราะห์เพลง และมิได้มีสูตรสำเร็จ แต่หากว่าการวิเคราะห์บทเพลงนั้นมีแนวคิดและทฤษฎีมารองรับการวิเคราะห์ จะทำให้บทเพลงมีความสมเหตุสมผล ควรค่าแก่การวิเคราะห์ และนำไปศึกษาต่อไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3
การวิเคราะห์ชุดบทเพลงอัลบั้มแจ๊สแมสส์ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์บทเพลง

การวิจัยเรื่อง “การประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบ Sacred Jazz ในประเทศไทย” ผู้วิจัยได้ทำการกำหนดบทเพลงที่ใช้สำหรับนำมาวิเคราะห์เพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์บทเพลงนมัสการพระเจ้าในรูปแบบ Sacred Jazz ซึ่งกำหนดให้เป็นบทเพลงในอัลบั้มชุด แจ๊สแมสส์ ของไอก์ สเติร์ม จำนวน 7 เพลง เนื่องจากอัลบั้มชุดนี้เป็นอัลบั้มที่ถูกประพันธ์ขึ้นและสามารถนำไปใช้นมัสการพระเจ้าในโบสถ์ Saint Peter และยังคงใช้นมัสการพระเจ้าอยู่จนถึงปัจจุบัน อีกทั้งยังเป็นบทเพลงที่สามารถเข้าถึงผู้ฟังได้ทุกคนได้ ไม่ว่าจะเป็นคริสเตียนหรือไม่ก็ตาม

โดยในส่วนของการวิเคราะห์นั้น จะมุ่งเน้นหาแนวคิด เทคนิค หรือองค์ประกอบสำคัญที่มีส่วนสำคัญในการช่วยสนับสนุนเนื้อเพลง และบรรยากาศแห่งการสรรเสริญนมัสการองค์พระผู้เป็นเจ้าของชาวคริสต์ โดยผลการวิเคราะห์จากชุดอัลบั้มแจ๊สแมสส์ของสเติร์มมีดังต่อไปนี้

3.1 การใช้โมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่น (Brightness and Darkness)

ไอก์ สเติร์ม ได้รับแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเพลงมาจาก มาเรีย ชไนเดอร์ (Maria Schneider) ซึ่งตัวมาเรีย ชไนเดอร์นั้นนิยมใช้แนวคิดของโมดดังกล่าวในผลงานของตัวเธอเองและยังได้กล่าวถึงแนวคิดนี้ในงาน Banff Centre Jazz Workshop ในปี ค.ศ. 2001 ด้วย (Madere, 2011)

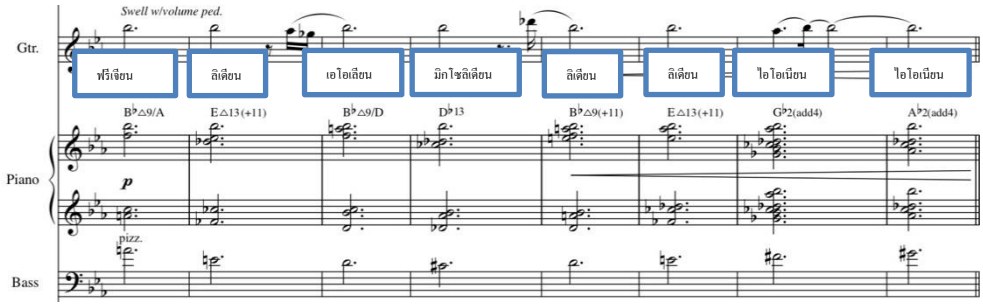
โดย รอน มิลเลอร์ (Ron Miller) เป็นผู้แรกที่ได้กล่าวถึงแนวคิดโมด Brightness to Darkness ขึ้นครั้งแรกในหนังสือ Modal Jazz Composition and Harmony โดยจัดลำดับโมดความสว่างที่สุดไปสู่หม่นที่สุด และความสัมพันธ์กับอารมณ์ของผู้ฟังไว้ดังนี้

ตารางที่ 1 คำอธิบายโมดจากสว่างที่สุดไปสู่มืดหม่นที่สุด

โมด (Mode)	ความสว่าง	อารมณ์ ความรู้สึก
ลิเดียน (Lydian)	สว่างที่สุด	มั่นใจ สูงส่ง
ไอโอเนียน (Ionian)		สงบนิ่ง มีความหวัง
มิกโซลิเดียน (Mixolydiant)		ค้นหา ล่องลอย
ดอเรียน (Dorian)		ไม่แน่นอน ครุ่นคิด หม่น
เอโอเลียน (Aeolian)		เศร้าโศก
ฟรีเจียน (Phrygian)		ึกลับ น่ากลัว แปลกประหลาด
โลเครียน (Locrian)	หม่นที่สุด	โกรธ อึดอัด น่ารังเกียจ

รอน มิลเลอร์ ยังได้เสริมว่า ผลลัพธ์ของอารมณ์ความรู้สึกจากตัวอย่างในการใช้โมดข้างต้นนั้นเกิดขึ้นกับผู้ฟังส่วนใหญ่ แต่ผู้ฟังบางส่วนสามารถมีอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างออกไปจากผลลัพธ์ในตารางข้างต้นได้ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความคุ้นเคยทางด้านดนตรีของผู้ฟัง นอกจากนี้ อารมณ์ความรู้สึกสว่างที่สุดไปสู่หม่นที่สุดยังสามารถเปลี่ยนแปลงลำดับได้ตามผลกระทบที่ได้รับจากปัจจัยต่างๆ ของบทเพลงเช่น จังหวะ คอร์ดเสียงประสาน หรือท่วงทำนองของเพลงเป็นต้น (Miller, 1996)

จากแนวคิดดังกล่าว ไอก์ สเติร์ม ได้ใช้แนวคิดดังกล่าวในการประพันธ์ทำนองและจัดระบบเสียงของบทเพลงเพื่อให้สอดคล้องกับบริบทของการสรรเสริญนมัสการพระผู้เป็นเจ้า โดยเลือกใช้โมดและคอร์ดที่มีการเคลื่อนไหวจากความรู้สึกหม่นไปสู่ความรู้สึกสว่างในท่อนที่ต้องการ



ภาพที่ 27 การใช้โมดแสดงความรู้สึกสว่างและมืดหม่นจากเพลง Gloria ในห้องที่ 9-16

รูปตัวอย่างเป็นท่อนนำในช่วงที่ 2 โดยกีตาร์บรรเลงทำนองที่โน้ต Bb ในทุกห้องยกเว้นห้องที่ 7 และเปียโนทำการเล่นคอร์ดที่เลือกเสียงประสานที่แตกต่างกันในแต่ละห้องทำให้รู้สึกถึงความเคลื่อนไหวในโครงสร้างคอร์ดพื้นหลังที่สลับจากความรู้สึกหม่นไปสู่ความรู้สึกสว่าง

ห้องที่ 1 ระบุคอร์ด Bbmaj9/A ระบุโน้ตเป็น A C F Bb ซึ่งจัดอยู่ในโมด ฟรีเจียน ให้ความรู้สึกมืดหม่น

ห้องที่ 2 ระบุคอร์ด Emaj13#11 ระบุโน้ตเป็น E B C# Eb Bb จัดอยู่ในโมดลิเดียน ให้ความรู้สึกสว่าง

ห้องที่ 3 ระบุคอร์ด Bmaj9/D ระบุโน้ตเป็น D Bb C F A Bb จัดอยู่ในโมด เอโอเลียน ให้ความรู้สึกมืดหม่น

ห้องที่ 4 ระบุคอร์ด Db13 ระบุโน้ต Db Ab Bb B Db Bb จัดอยู่ในโมด มิกโซลิเดียน ให้ความรู้สึกสว่าง

ห้องที่ 5 ระบุคอร์ด Bbmaj9#11/D ระบุโน้ต D A Bb E F A Bb จัดอยู่ในโมดลิเดียน ให้ความรู้สึกสว่าง

ห้องที่ 6 ระบุคอร์ด Emaj13#11 ระบุโน้ต E B Db E Ab Bb จัดอยู่ในโมดลิเดียน ให้ความรู้สึกสว่าง

ห้องที่ 7 ระบุคอร์ด Gb2(add4) ระบุโน้ต Gb Bb B Db Ab จัดอยู่ในโมดไอโอเนียน ให้ความรู้สึกสว่าง

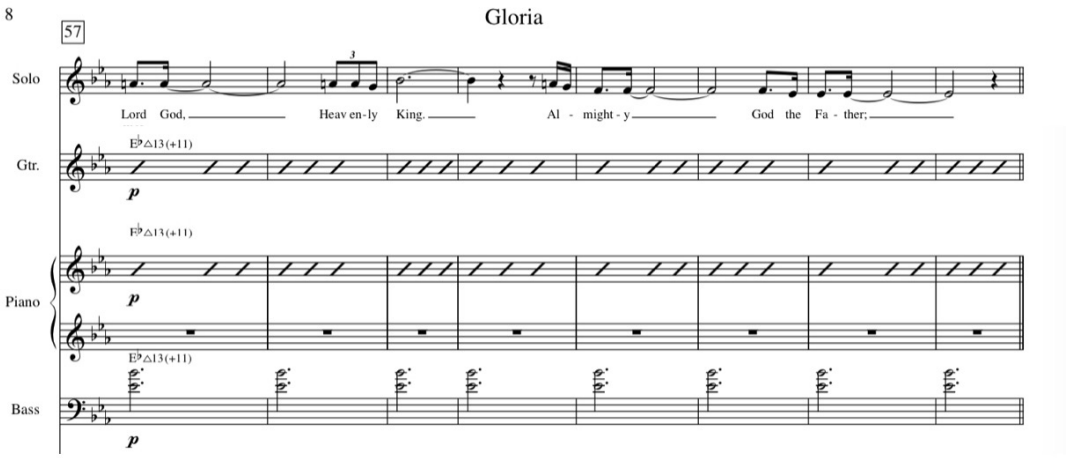
ห้องที่ 8 ระบุคอร์ด Ab2(add4) ระบุโน้ต Ab C Db Bb จัดอยู่ในโมดไอโอเนียน ให้ความรู้สึกสว่าง

รอน มิลเลอร์ระบุเพิ่มว่า ไม่ใช่เพียงแค่การใช้โมดความรู้สึกสว่างอย่างเดียวที่จะสามารถสร้างอารมณ์ดังกล่าวให้กับผู้ฟังได้ แต่ยังต้องใช้โมดความรู้สึกหม่นเพื่อสร้างความแตกต่างด้วย ผู้ฟังจึงจะสามารถรู้สึกถึงความแตกต่างที่ชัดเจนระหว่างโมดความรู้สึกสว่างและโมดความรู้สึกหม่นได้ โดยโมดที่มีความรู้สึกหม่นจะมีโน้ตที่ประกอบด้วยเสียงกระด้างอยู่ เช่น ห้องที่ 1 ที่บนโน้ตเบส A มีสมาชิกที่เป็นโน้ตกระด้างซึ่งแสดงลักษณะของโหมดฟรีเจียนคือ Bb และ F หรือห้องที่ 3 ที่บนโน้ตเบส D มีสมาชิกที่เป็นโน้ตกระด้างซึ่งแสดงลักษณะของโมดเอโอเลี่ยนคือ F A และ Bb โดยโมดที่มีความหม่นเหล่านี้จะมีแนวโน้มที่จะเคลื่อนที่เข้าหาโมดที่มีความสว่างคือ ห้องที่ 6 ที่โน้ตเบส E และมีสมาชิกที่แสดงถึงลักษณะของโมดลิเดียนซึ่งเป็นโมดสว่างคือ Ab Bb B และถึงแม้ว่า รอน มิลเลอร์จะจัดให้โหมดลิเดียนเป็นโหมดที่สว่างที่สุดแต่ก็ยังจะต้องเคลื่อนที่เข้าหาโหมดไอโอเนียนคือห้องที่ 7 และ 8 เพื่อคลายความรู้สึกของโน้ตกระด้างลง นอกจากนี้การที่จะทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงอารมณ์ในแต่ละโหมดดังกล่าวยังต้องใช้ปัจจัยอื่นๆ ร่วมด้วยเช่น ความเร็วของจังหวะ การสร้างพื้นที่ว่าง การเลือกทำนอง (Miller, 1996) โดยในแต่ละบทเพลงบนชุดเพลงแจ๊สแมสส์มีการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของเนื้อหาให้สัมพันธ์กับคอร์ด เสียงประสานหรือตัวโน้ตของทำนองในท่อนต่างๆ ให้สัมพันธ์กับโหมดด้านสว่างไปด้านหม่นอยู่เสมอ

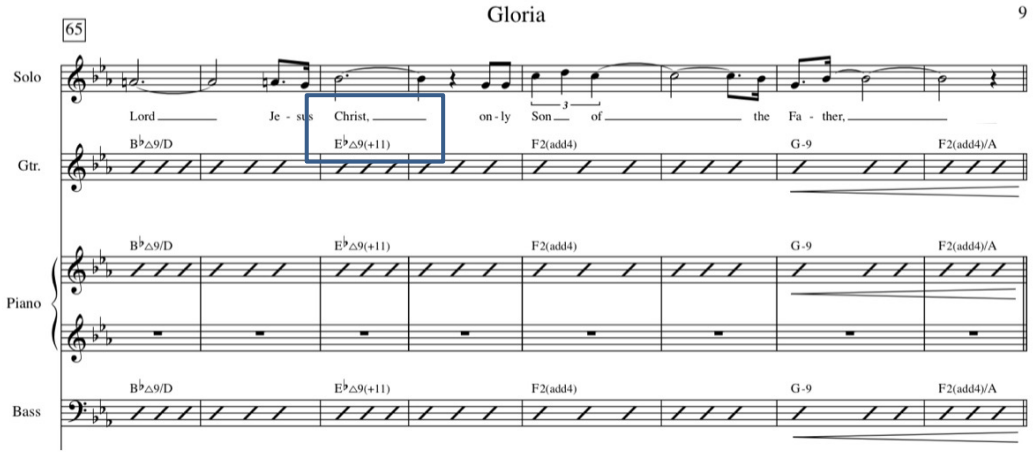
3.2 การใช้คอร์ด Major7 # 11

สืบเนื่องจากหัวข้อแรกที่กล่าวถึงโมดด้านสว่างที่สุดคือโมดลิเดี้ยนนั้น มีความสัมพันธ์โดยตรงกับคอร์ด Major 7#11 โดยจากการสำรวจวิเคราะห์ในชุดอัลบั้มแจ๊สแมสส์พบว่า สเติร์มมีการกำหนดใช้คอร์ด Major7#11 ซึ่งเป็นคอร์ดที่แสดงถึงความสว่าง โดยมีนัยยะถึงการสรรเสริญพระเจ้าดังต่อไปนี้

3.2.1 ใช้คอร์ด Major7#11 บนไดอาโทนิคหลักของกุญแจเสียง

สเติร์มได้กำหนดคอร์ด Major7#11 บนส่วนของเนื้อเพลงที่กล่าวถึงพระเจ้า พระเยซู หรือคำอื่นๆ ที่มีความหมายในการสรรเสริญพระเจ้า ดังตัวอย่าง

ภาพที่ 28 การใช้ Major7#11 พร้อมกับเนื้อเพลงที่กล่าวถึงพระผู้เป็นเจ้าในเพลง Gloria ห้องที่ 57-64

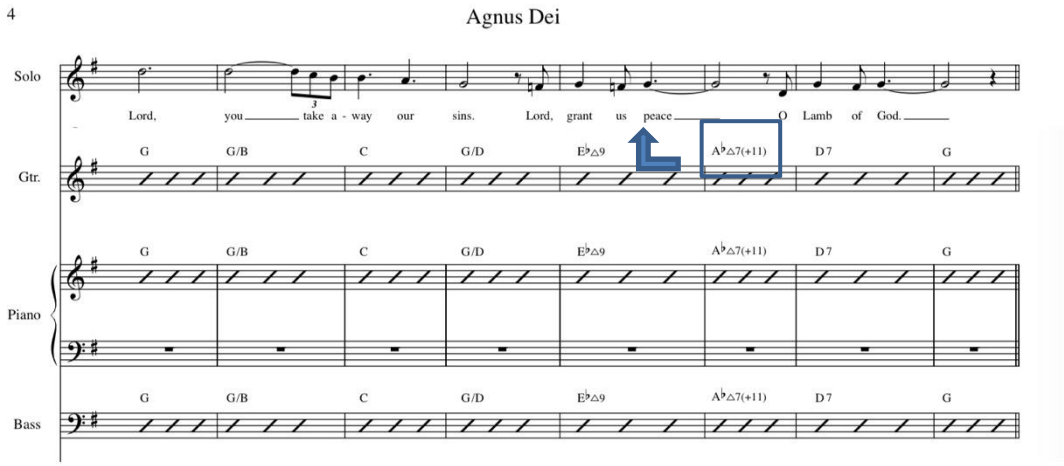
จากตัวอย่างข้างต้น เพลง Gloria ซึ่งใช้กุญแจเสียง Eb โดยปกติแล้ว คอร์ดที่ 1 ควรจะเป็น Ebmaj7 ตามลักษณะคอร์ดของไดอาโทนิค แต่สเติร์มเลือกที่จะใช้ คอร์ด Ebmaj13#11 เพื่อให้เกิดการยกคู่เสียงที่ 4 ขึ้นครึ่งเสียง เกิดเป็นลักษณะของ โมดลิเดี้ยน ซึ่งเป็นลักษณะของโมดความรู้สึกสว่างและถูกนำมาใช้พร้อมกับเนื้อหาที่กล่าวถึงพระผู้เป็นเจ้าโดยตรงซึ่งจากตัวอย่างที่ 2 คือคำว่า Lord God



ภาพที่ 29 การใช้ Major7#11 พร้อมกับเนื้อเพลงที่กล่าวถึงพระผู้เป็นเจ้าในเพลง Gloria ห้องที่ 65-72

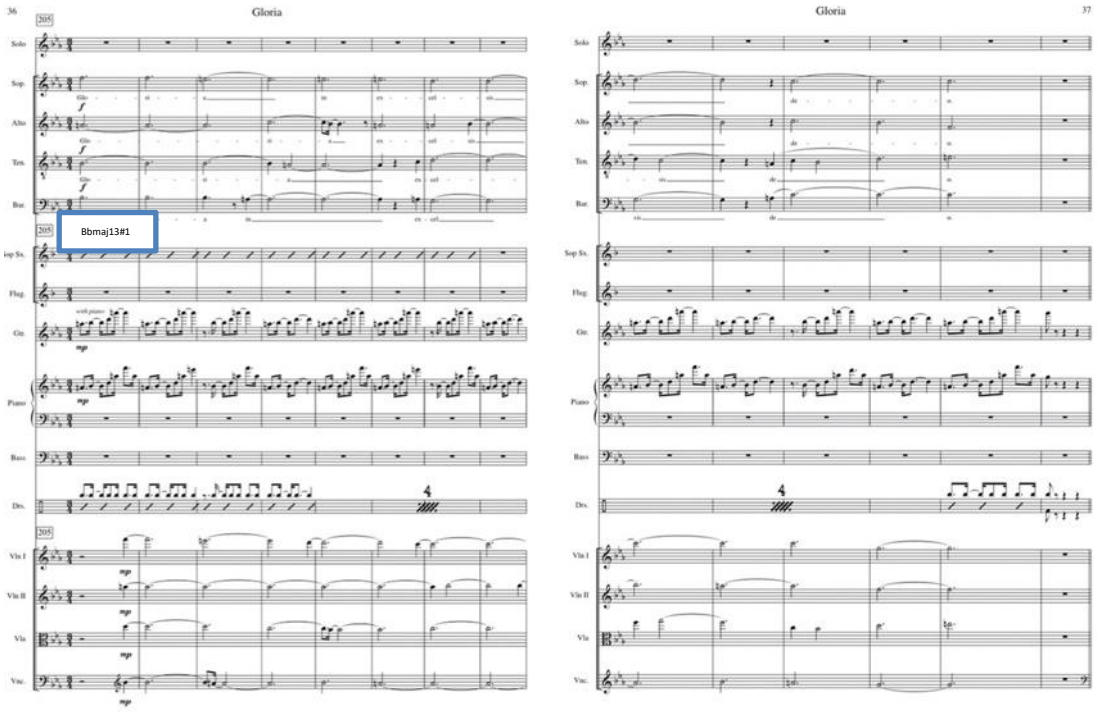
ตัวอย่างข้างต้นเป็นอีกช่วงหนึ่งของบทเพลง Gloria ในห้องที่ 67 เนื้อเพลงได้กล่าวถึง Christ คือพระเยซูคริสต์ และแม้ว่าตัวทำนองจะเล่นอยู่บนโน้ต Bb ซึ่งเป็นตัว 5 ของกุญแจเสียง Eb

แต่สเตริ์มก็ยังเลือกใช้คอร์ด Ebmaj7#11 เพื่อเน้นความสว่างของตัวคอร์ดบนเนื้อหาของเพลงที่ต้องการจะสื่อถึงการยกย่องสรรเสริญพระเยซู

3.2.2 การใช้คอร์ด Major#11 นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียง

ภาพที่ 30 การใช้ Major7#11 นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียง

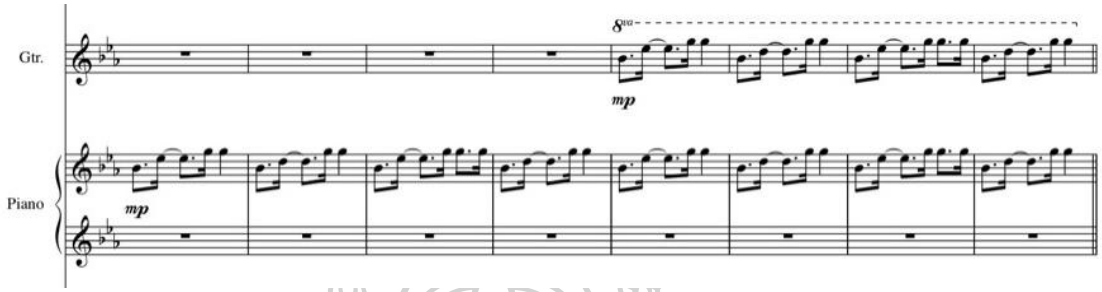
จากตัวอย่างข้างต้น สเตริ์มเลือกที่จะใช้คอร์ด Major #11 บนคอร์ดที่อยู่นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียง โดยใช้ คอร์ด Ebmaj9 – Abmaj7#11 ซึ่งเป็นลักษณะของ 2-5 บนตำแหน่งของเนื้อเพลงที่กล่าวว่า Lord grant us peace เพื่อทำให้เกิดความสว่างบนเนื้อเพลงต้องการจะเน้นย้ำถึงพระคุณของพระเจ้า นอกจากนี้การใช้คอร์ด Abmaj7#11 บนตำแหน่งดังกล่าวยังเป็นลักษณะของการใช้คอร์ดแทน ซึ่งตำแหน่งดังกล่าวควรเป็นคอร์ด Aminor7 เพื่อส่งเข้าหา 5 คือ D7 เพื่อเข้าหาคอร์ด 1 คือ G แต่สเตริ์มเลือกใช้ Abmaj7#11 แทน ซึ่งมีการใช้โน้ตร่วมกันกับ Aminor7 คือโน้ต C และ G ทำให้สามารถใช้คอร์ด Abmaj7#11 แทนได้ และยังให้คุณลักษณะด้านสว่างมากกว่าการใช้ Aminor7

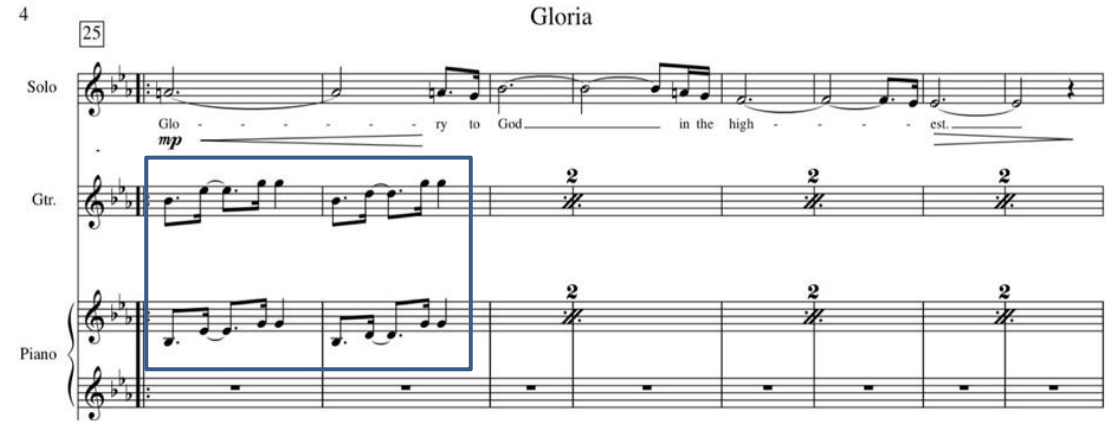
3.2.3 การใช้คอร์ด Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊ส (Modal Jazz)

นอกเหนือจากการใช้คอร์ด Major7#11 เพื่อเชื่อมโยงกับเนื้อเพลงที่กล่าวถึงพระผู้เป็นเจ้าแล้ว สเตริ์มเลือกที่จะใช้คอร์ดดังกล่าวในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊ส โดยการใช้คอร์ด Major7#11 เป็นจำนวนติดต่อกันหลายห้อง เพื่อที่จะให้คอร์ด Major7#11 สร้างความรู้สึกสว่างและสอดคล้องกับบรรยากาศแห่งการสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า

ภาพที่ 31 การใช้ Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊สในเพลง Gloria ห้องที่ 205-218

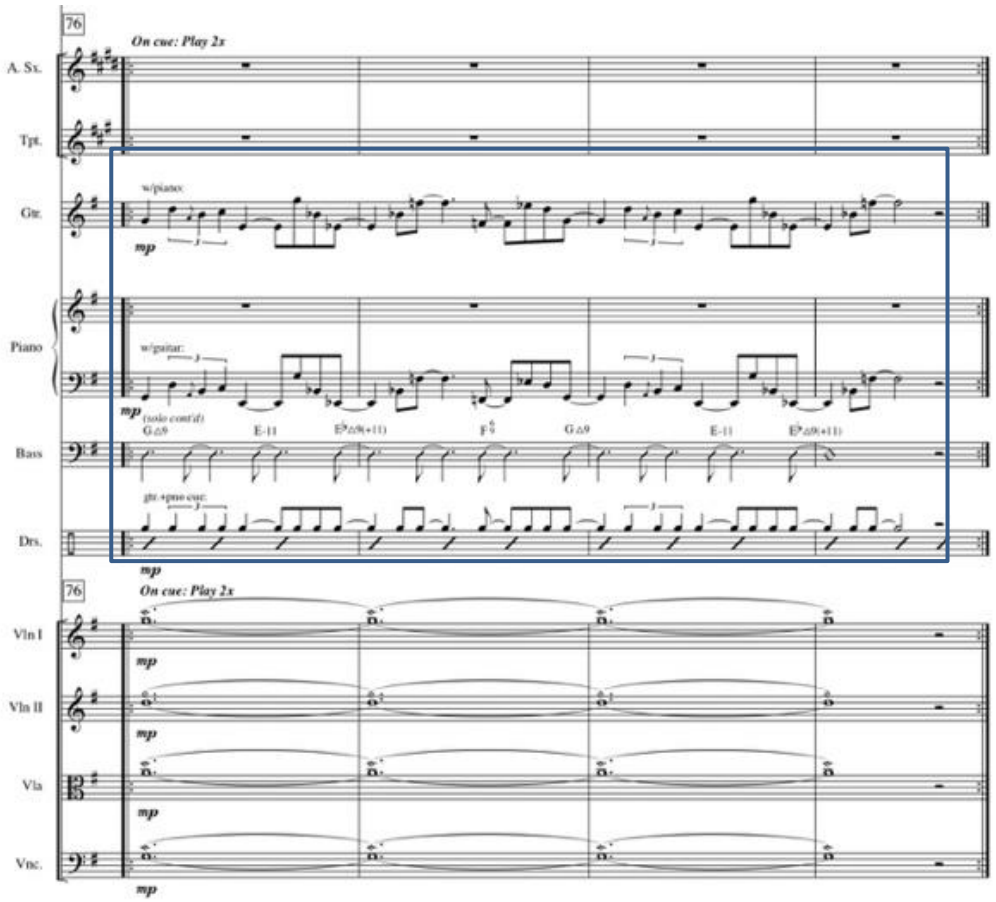
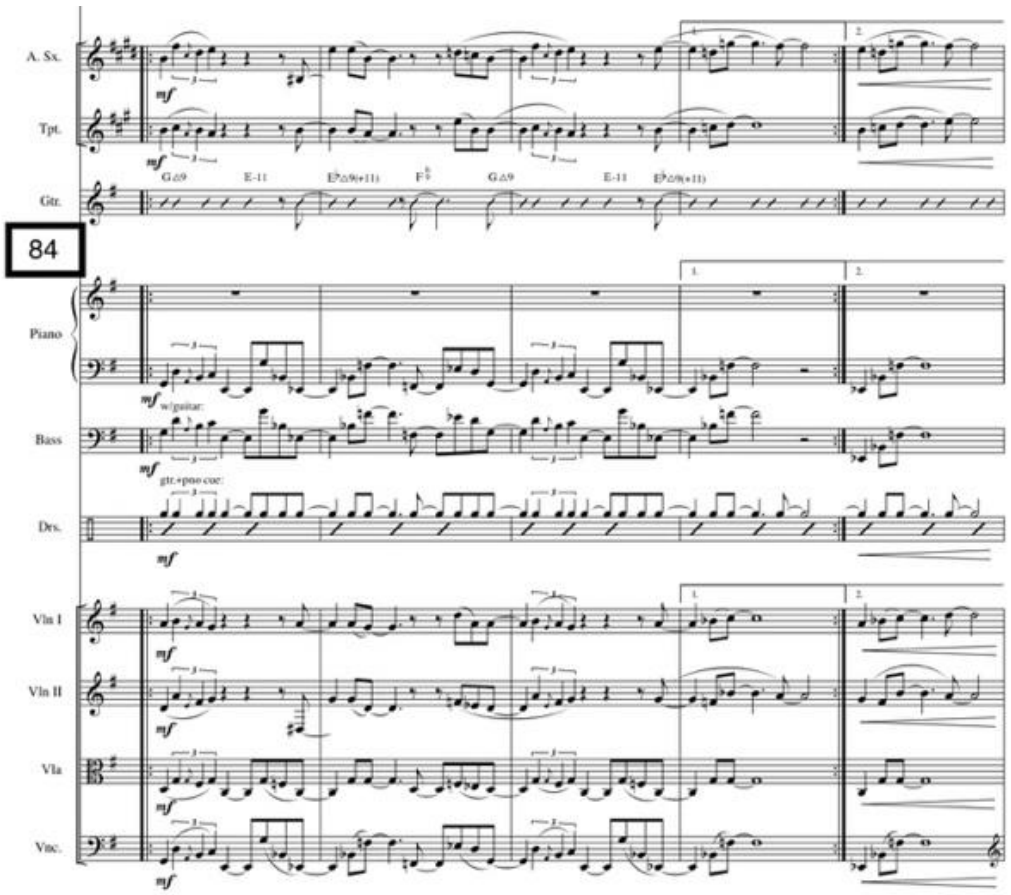
จากตัวอย่างดังกล่าวเป็นช่วงท้ายของการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยโซปราโน่แซกโซโฟน ช่วงนี้เป็นลักษณะของช่วงเชื่อม (Transition) ก่อนที่จะส่งเข้าสู่ท่อนทำนองหลักอีกครั้ง โดยสเติร์มกำหนดให้จากห้องที่ 205 ถึง 218 ใช้คอร์ด Bbmaj13#11 ทั้งหมดซึ่งเป็นลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊สที่ใช้คอร์ดเดียวกันติดต่อเป็นจำนวนหลายห้อง โดยมีกลุ่มนักร้องประสานเสียงร้องเนื้อเพลง Gloria in exel sis deo เป็นโน้ตยาวต่อเนื่องกันร่วมกับกลุ่มเครื่องสายสนับสนุนเป็นโน้ตยาวต่อเนื่องเช่นกัน นอกจากนั้น ทั้งกีตาร์และเปียโนยังบรรเลงสนับสนุนเป็นการซ้ำทำนองต่อเนื่องในทุกห้อง ทำให้บรรยากาศในช่วงที่ใช้ Bbmaj13#11นั้น รู้สึกถึงความหยุดนิ่งอยู่บนเนื้อดนตรีเดิมเป็นระยะเวลาหนึ่งและยังสร้างความรู้สึกสว่างสอดคล้องกับบรรยากาศแห่งการสรรเสริญพระเจ้าอีกด้วย

3.3 การซ้ำทำนองเพื่อใช้ในการบรรเลงเป็นพื้นหลังของบทเพลง

สเติร์ม ได้ใช้แนวคิดการซ้ำทำนองมาสร้างพื้นหลังของบทเพลง โดยใช้ทั้งเพื่อประกอบทำนองหลัก และเป็นพื้นหลังในช่วงที่ไม่มีท่อนทำนองหลัก โดยลักษณะการซ้ำทำนองที่สเติร์มสร้างขึ้นนั้นได้สร้างพื้นหลังที่ทำให้เกิดบรรยากาศที่สอดคล้องกับการสรรเสริญพระเจ้า

ภาพที่ 32 การใช้การซ้ำทำนองในการสร้างพื้นหลังโดยไม่มีทำนองประกอบในเพลง Gloria

จากตัวอย่างข้างต้นเป็นช่วงอินโทรของเพลง Gloria สเติร์มได้สร้างการซ้ำทำนองบนคอร์ด Eb ซึ่งประกอบด้วยโน้ต Bb Eb G ซ้ำไปทุกห้อง โดยทำการย้ำที่โน้ต G สองครั้ง ซึ่งโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Eb Major ซึ่งสร้างความรู้สึกเหมือนเสียงใสสว่างเหมือนเสียงของระฆัง โดยสเติร์มได้บรรเลงท่อนซ้ำทำนองข้างต้นจนเข้าสู่ท่อนแรกของทำนองหลักของบทเพลงด้วย

ภาพที่ 33 การใช้การซ้ำทำนองในการสร้างพื้นหลังเพื่อประกอบทำนองเพลง Gloria ห้องที่ 25-32

จากตัวอย่าง สเติร์มได้ใช้การซ้ำทำนองที่เป็นพื้นหลังต่อเนื่องมาจากท่อนก่อนหน้า ดำเนินซ้ำเป็นพื้นหลังให้กับท่อนทำนองหลักต่อไป โดยที่ท่อนทำนองดังกล่าวได้เริ่มต้นด้วยโน้ต A ค้าง

ยาว 2 ห้อง บนการพื้นหลังที่เป็นการซ้ำทำนองของคอร์ด Eb ทำให้เกิดความสัมพันธ์ของโน้ต A ซึ่งเป็นคู่ #11 บนคอร์ด Eb เกิดเป็นคอร์ด Ebmajor #11 สร้างความรู้สึกของโมดสว่างขึ้นบนท่อนทำนองดังกล่าวอีกด้วย

ภาพที่ 34 การใช้การซ้ำทำนองในการสร้างพื้นหลังในช่วงท่อนเชื่อมในเพลง Agnus Dei ห้องที่ 76-91

ภาพที่ 35 การใช้การซ้ำทำนองในการสร้างพื้นหลังในช่วงท่อนเชื่อมในเพลง Agnus Dei ห้องที่ 84

นอกจากนี้ สเติร์ม ยังได้ใช้การซ้ำทำนองบนท่อนอื่น ๆ เป็นการสร้างสรรค์พื้นหลังของบทเพลงในรูปแบบต่าง ๆ ด้วย ซึ่งการใช้การซ้ำทำนองนั้นได้ทำให้พื้นหลังของบทเพลงเปลี่ยนไปสร้างอารมณ์ที่แตกต่างจากพื้นหลังที่เป็นลักษณะของการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) โดยเครื่องเปียโน กีตาร์ หรือเบสแบบปกติ อีกทั้งการใช้การซ้ำทำนองนั้นสร้างจังหวะที่ที่มั่นคงแน่นอนมากกว่า สื่อให้เห็นถึงความสอดคล้องต่อความเชื่อศรัทธาที่หนักแน่นของคริสตชนที่มีต่อพระผู้เป็นเจ้า

จากตัวอย่างจากบทเพลง Agnus Dei ผู้ประพันธ์ ได้กำหนดให้กีตาร์ เปียโน และ ดับเบิ้ลเบสทำการเล่นท่อนซ้ำทำนองขนานกันไป โดยเป็นการซ้ำทำนองที่เป็นส่วนผสมของโน้ตแบบจังหวะ 3 พยางค์ และโน้ตเขบ็ด 1 ชั้น และมีความยาวคือตั้งแต่จังหวะแรกของห้องที่ 76 ไปจนถึงจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 77 และกำหนดให้จังหวะยกในจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 77 ทำการเล่นโยงเสียง (Tie) ไปถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 78 ซึ่งเป็นการเริ่มซ้ำทำนองเดิมใหม่อีกครั้ง ซึ่งลักษณะ

ดังกล่าวทำให้เกิดเนื้อดนตรีที่มีสีสันและจังหวะที่น่าสนใจ นอกจากนี้ กลุ่มเครื่องสายยังทำการเล่นโน้ตยาวค้างตลอดทั้ง 4 ห้องเป็นการประสานเสียงด้วยโน้ต G A D G ซึ่งสัมพันธ์กับคอร์ด Gmaj9 ซึ่งกำหนดไว้ในห้องที่ 76

แต่เมื่อดำเนินเข้าถึงห้องที่ 84 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดอัลโต้แซกโซโฟน ทรัมเป็ต เข้าร่วมเล่นการซ้ำทำนองดังกล่าวด้วย แต่เล่นเพียงแค่ 2 จังหวะแรกของทุกห้อง รวมทั้งกลุ่มเครื่องสาย จากที่เล่นโน้ตค้างยาวมาก่อนหน้า ได้เข้าร่วมเล่นท่อนซ้ำทำนองดังกล่าวด้วยเช่นกันโดยไวโอลิน 1 และ 2 เล่นแค่ 2 จังหวะแรกของทุกห้อง แต่วิโอลา และเชลโลเล่นยูนิซันไปกับเปียโน กีตาร์ และเบส ทำให้เกิดเนื้อดนตรีที่หนาแน่นขึ้นและได้สีสันของเสียงที่เพิ่มขึ้นเพราะใช้เครื่องดนตรีต่างประเภทเพิ่มเข้ามาในการบรรเลงดังกล่าว

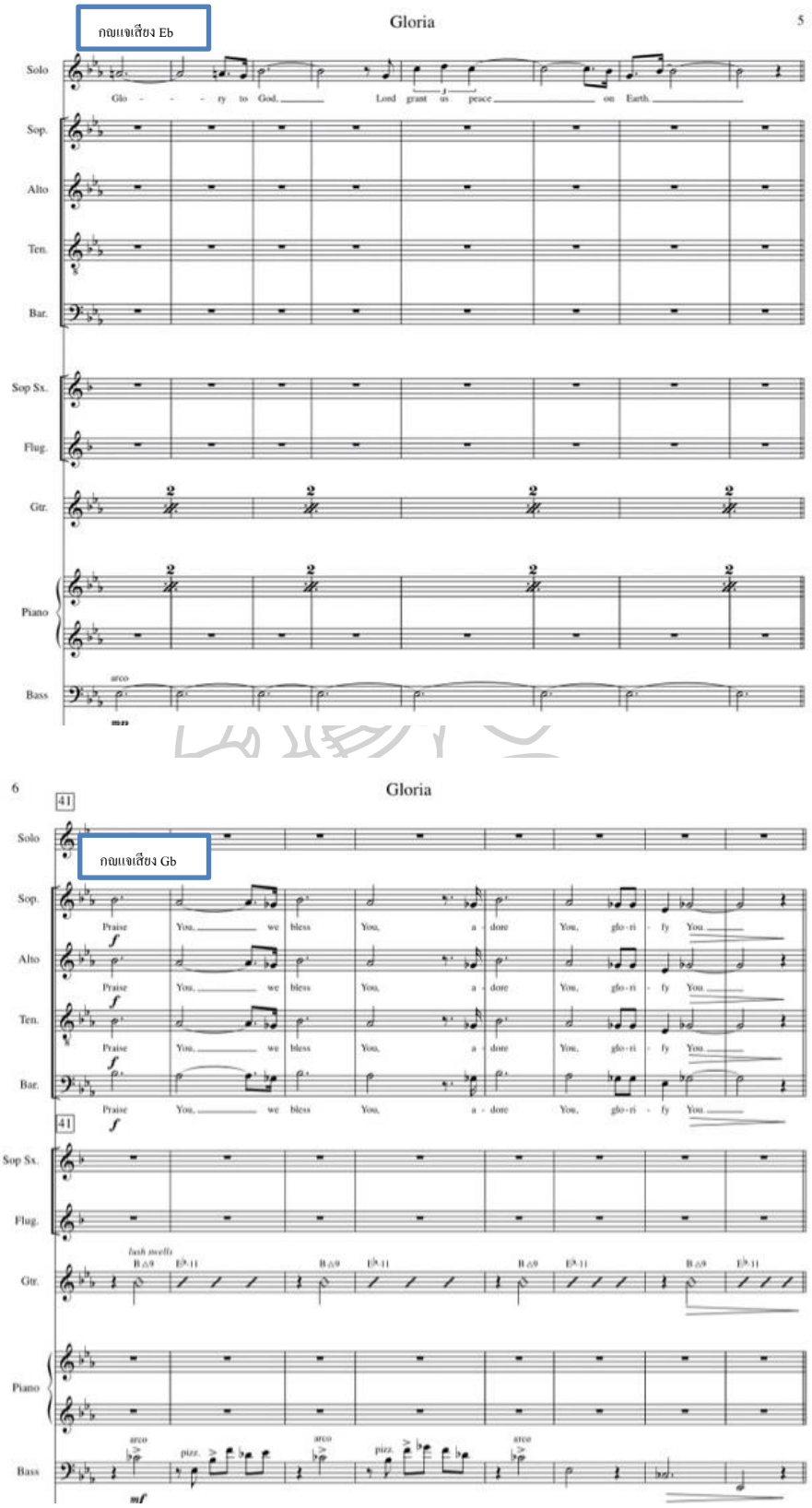
3.4 การเปลี่ยนกุญแจเสียง

การเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นเทคนิคหนึ่งเพื่อจะเปลี่ยนสีสันของบทเพลงและสร้างความรู้สึกใหม่ให้กับผู้ฟัง โดยลักษณะการเปลี่ยนกุญแจเสียงนั้นได้รับความนิยมแตกต่างกันไปตามยุคสมัย เช่นในยุคบาโรคและยุคคลาสสิคนิยมเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคและ 5 เพอร์เฟต และเมื่อเข้าสู่ปลายยุคคลาสสิคและโรแมนติคจึงนิยมเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นขั้นคู่ 3 และขั้นคู่ 6 และมีความอิสระในการเปลี่ยนจากโมดเมเจอร์เป็นโมดไมเนอร์มากขึ้น (ณัฐกร พรปฤงคพ 2563:38)

นอกจากนี้ ตัวผู้วิจัยเองยังมีประสบการณ์ในการเล่นดนตรีนมัสการในคริสตจักรมาเป็นเวลาหลายปีพบว่าวงดนตรีนมัสการในคริสตจักรมีความนิยมที่จะทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงขึ้น 1 เสียงเสมอ ในเวลาที่ผู้นำบทเพลงนมัสการต้องการยกระดับความรู้สึกของตัวผู้บรรเลงและผู้เข้าร่วมนมัสการให้รู้สึกอิ่มเอมมากขึ้นในการนมัสการพระเจ้า

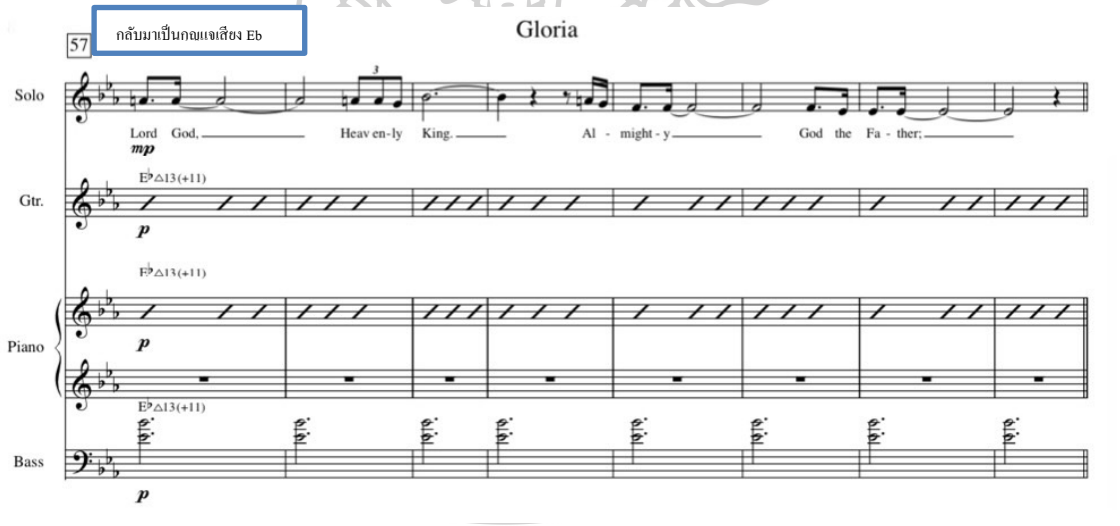
โดยสเติร์มได้ทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยต้องการเน้นสร้างความรู้สึกของอารมณ์ที่ต้องการสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าโดยสัมพันธ์กับเนื้อหาของบทเพลงในช่วงตอนนั้นๆ โดยให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องของโน้ตบนท่อนทำนองที่กำลังดำเนินอยู่ในขณะนั้นๆ ซึ่งการเปลี่ยน

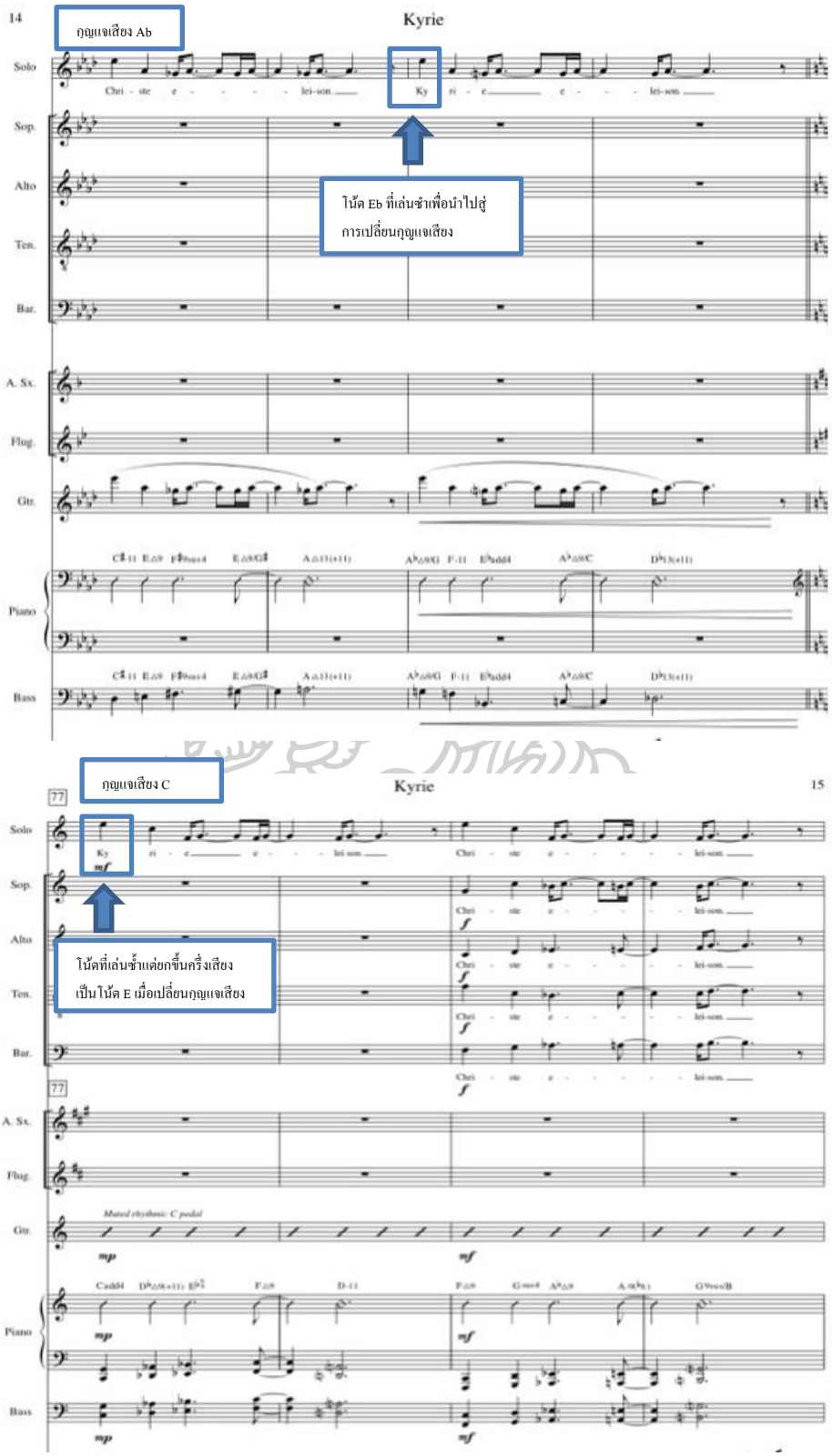
กุญแจเสียงของสเติร์มมี 2 ลักษณะคือ เปลี่ยนแบบชั่วคราวซึ่งเกิดขึ้นในขณะกำลังดำเนินบทเพลง และเปลี่ยนแบบถาวรซึ่งมักจะเกิดขึ้นช่วงหลังบรรเลงคีตปฏิภาณหรือช่วงท้ายของเพลง



ภาพที่ 36 การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวบนบทเพลง Gloria ห้องที่ 33-48

จากตัวอย่างข้างต้น เป็นท่อนทำนองหลักจากบทเพลง Gloria โดยจากห้องที่ 33 ทำนองได้ขับร้องโดยนักร้องนำคนเดียวอยู่บนกุญแจเสียง Eb ซึ่งเบสได้ทำการเล่นโน้ต Eb ค้างยาวและเป็นแบบใช้คันชักสี (Arco) คือการบรรเลงด้วยการสี และเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 41 ท่อนทำนองได้เปลี่ยนไปให้กลุ่มนักร้องประสานเสียงร้องโดยใช้วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปเป็นกุญแจเสียง Gb ซึ่งเป็นขั้นคู่ที่ 4 จาก Eb โดยบันทึกคอร์ดเป็น Bmaj7 และ Ebminor11

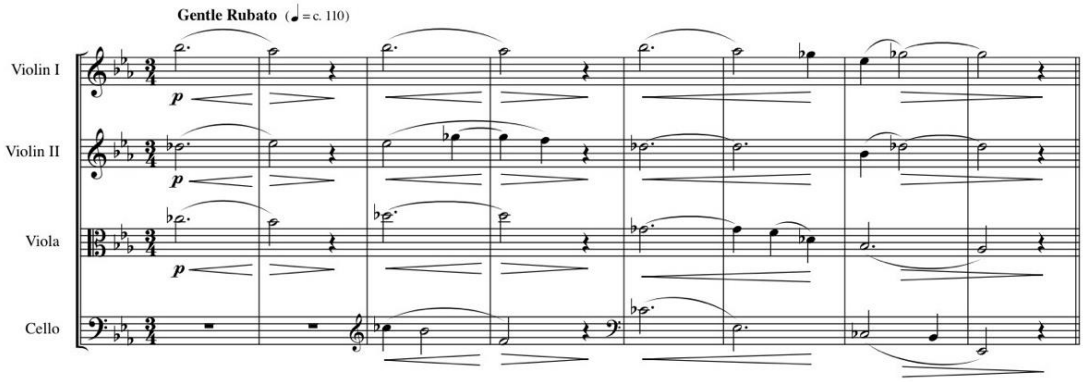
ข้อสังเกตที่น่าสนใจในภาพที่ 9 คือ สเติร์มนิยมใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบโน้ตร่วม (Common-tone modulation) จะเห็นได้ว่า โน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 40 ใช้โน้ต Bb ซึ่งเป็นลำดับที่ 5 บนกุญแจเสียง Eb แต่เมื่อเปลี่ยนกุญแจเสียงในห้องที่ 41 ได้ใช้โน้ต Bb ต่อเนื่องในการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น Gb ทำให้โน้ต Bb นั้นเปลี่ยนไปเป็นลำดับที่ 3 บนกุญแจเสียง Gb ทำให้เกิดความรู้สึกสว่างสดใสซึ่งมีความสอดคล้องกับเนื้อร้องในห้องนั้นๆ ที่กล่าวคำว่า “Praise”

ภาพที่ 37 การเปลี่ยนกลับไปกุญแจเสียงเดิมบนบทเพลง Gloria ห้องที่ 57

ภาพที่ 37 แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนกุญแจเสียงกลับมาเป็นกุญแจเสียง Eb เหมือนเดิมหลังจากที่เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น Gb

ภาพที่ 38การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวรบนบทเพลง Kyrie

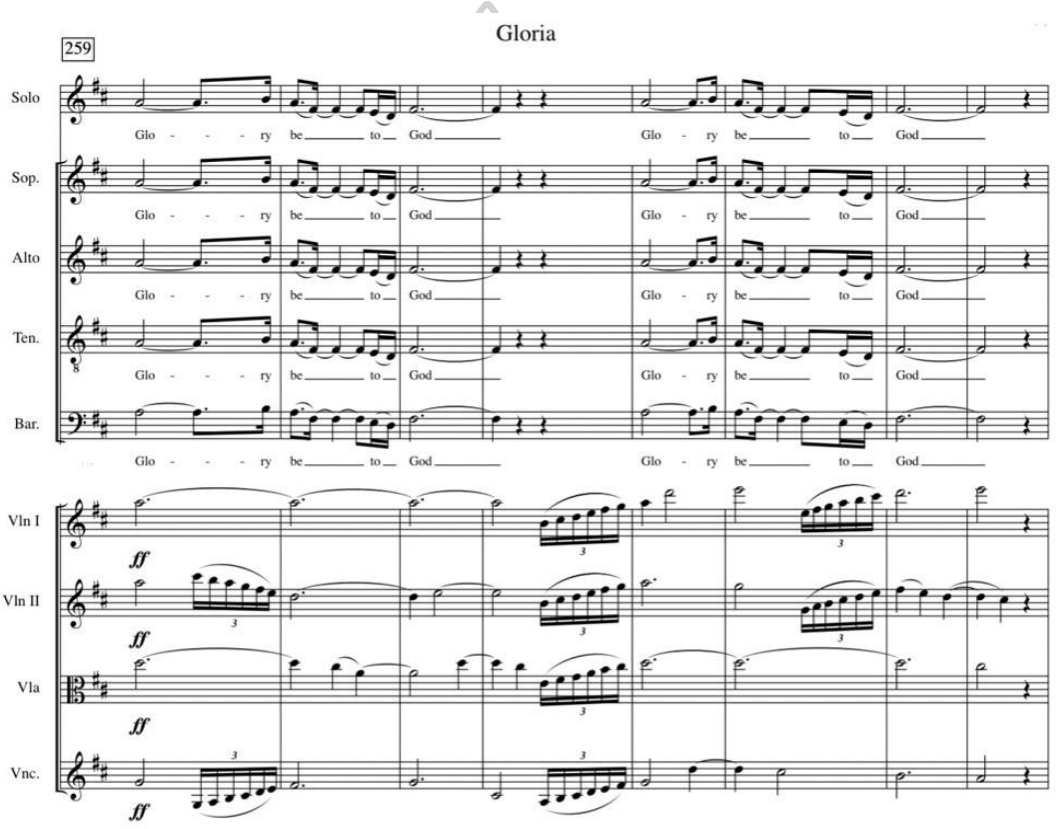
ภาพที่ 38 เป็นลักษณะการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวรในช่วงท้ายของบทเพลง Kyrie ซึ่งสเติร์มกำหนดให้ในห้องที่ 73 ตัว นักร้องนำขับร้องท่อนทำนองหลักอยู่บนกุญแจเสียง Ab โดยร้องอยู่บนท่อนทำนองที่เริ่มต้นด้วยโน้ต Eb ซึ่งเป็นลำดับที่ 5 ของกุญแจเสียง Ab และทำการร้องซ้ำเพื่อให้ผู้ฟังจดจำท่อนนี้ได้ และเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 77 ได้ทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นกุญแจเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 เมเจอร์จากกุญแจเสียง Ab ซึ่งเป็นที่น่าสนใจว่าความต่อเนื่องในการใช้โน้ตสุดท้ายของท่อนทำนองบนกุญแจเสียง Ab นั้น สเติร์มไม่ได้เลือกใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบโน้ตร่วม ด้วยโน้ตตัวสุดท้ายของกุญแจเสียง Ab ในห้องที่ 76 เป็นตัวหลักในการเปลี่ยนกุญแจเสียงเหมือนที่ทำในเพลง Gloria แต่เลือกใช้โน้ตแรกของท่อนทำนองนั้นคือโน้ต Eb ในการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยยกเสียงขึ้นครึ่งเสียงเป็น E ซึ่งกลายเป็นโน้ตตัวที่ 3 บนกุญแจเสียง C และเล่นทำนองเดิมในกุญแจเสียงใหม่ ซึ่งทำให้จากเดิมโน้ตตัวแรกเริ่มต้นของทำนองเป็นคู่ 5 บนกุญแจเสียง Ab กลายเป็นคู่ 3 บนท่อนทำนองใหม่ อีกทั้งยังเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงขึ้นเป็นคู่ 3 เมเจอร์ จึงทำให้เกิดความรู้สึกสว่างสดใสสอดคล้องกับเนื้อร้องของบทเพลง

3.5 การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ

สเติร์ม ได้ใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างสรรค์เนื้อดนตรีที่เป็นพื้นหลังในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทำให้เกิดสีสันของพื้นหลังของบทเพลงที่สอดคล้องกับบรรยากาศแห่งการสรรเสริญพระเจ้าได้เป็นอย่างดี

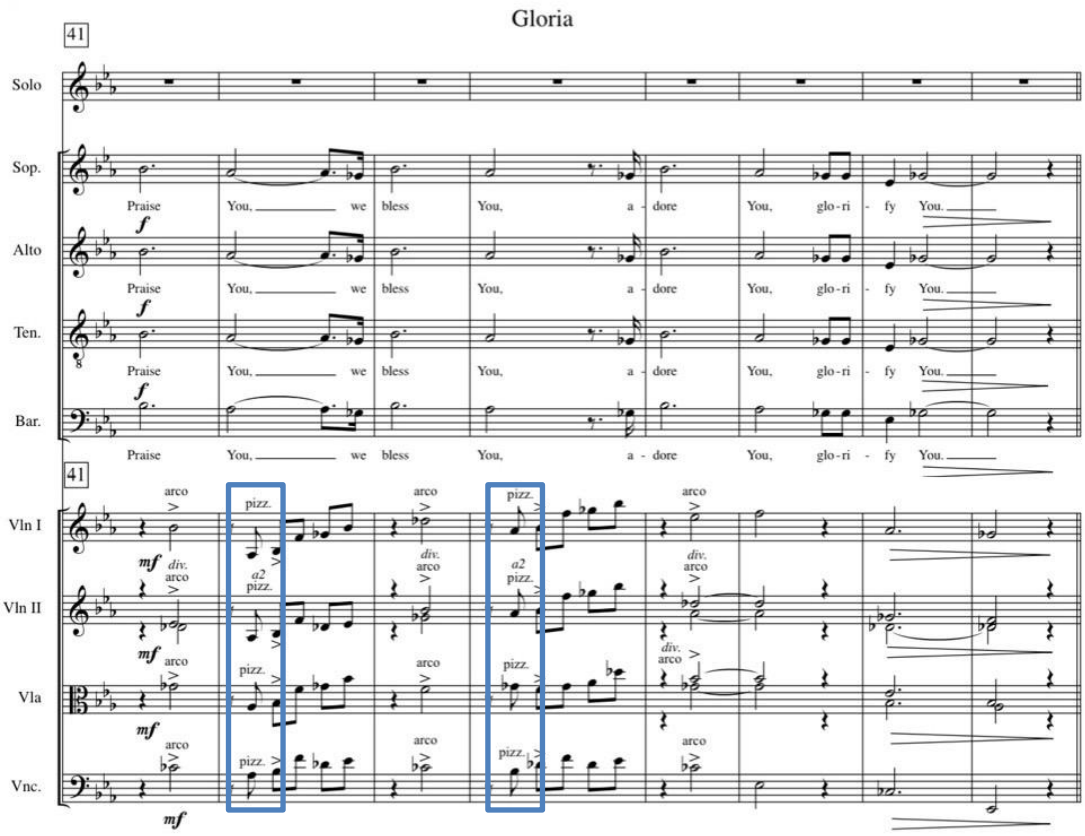
3.5.1 การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนที่ไม่มีทำนองหลัก

ภาพที่ 39 การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนที่ไม่มีทำนองหลักในบทเพลง Gloria

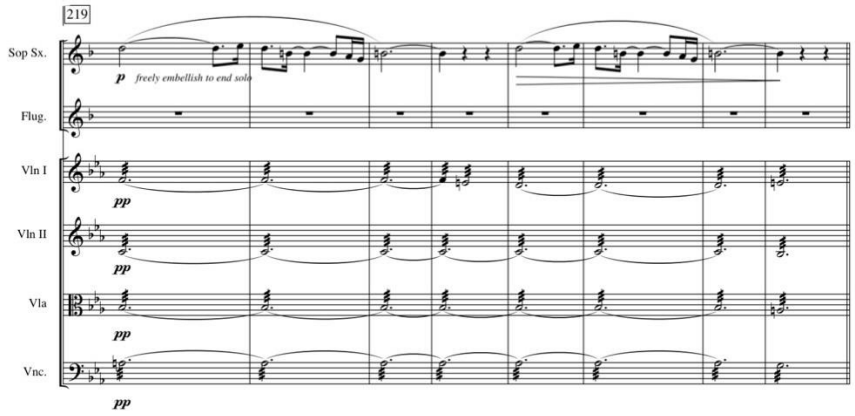
ตัวอย่างที่ 39 แสดงการบรรเลงประกอบของกลุ่มเครื่องสายแบบอัตราจังหวะลัก (Rubato) บนท่อนที่ไม่มีทำนองหลัก โดยกำหนดให้กลุ่มเครื่องสายเล่นอยู่บนกุญแจเสียง Gb และใช้ความดังแบบดังขึ้นทีละน้อย (Crescendo) และเบาลงทีละน้อย (Decrescendo) สลับกันไปในทุกห้องตลอดช่วงเกริ่นนำแรกนี้ ซึ่งลักษะดังกล่าวสร้างเนื้อดนตรีที่เกิดความเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ ทั้งในจังหวะแนวนอนและระดับความดังสอดคล้องกับบรรยากาศที่ต้องการให้เกิดความสงบของคริสตจักร

3.5.2 การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนทำนองหลัก

ภาพที่ 40 การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนทำนองหลักในบทเพลง Gloria ห้องที่ 259

จากตัวอย่างแสดงให้เห็นถึงการใช้กลุ่มเครื่องสายเพื่อบรรเลงประกอบท่อนทำนองหลักของบทเพลง Gloria ในห้องที่ 259 ซึ่งเป็นช่วงท้ายของบทเพลง โดยกำหนดให้กลุ่มเครื่องสายเล่นเสียงดังมาก (***ff***) มีไวโอลิน 1 และ วิโอล่าบรรเลงอยู่ในช่วงโน้ตที่สูงมากคือ E และ D ในห้องที่ 264 นอกจากนี้ยังมีการเคลื่อนที่ของโน้ตในกลุ่มเครื่องสายด้วยโน้ตเขบ็ด 2 ชั้น แบบ 6 พยางค์ เพื่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว โดยปัจจัยเหล่านี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสนับสนุนท่อนทำนองหลักขึ้นสู่จุดสูงสุดของบทเพลง (Climax)

3.5.3 การใช้เทคนิคพิเศษของกลุ่มเครื่องสายในการสร้างเนื้อดนตรี

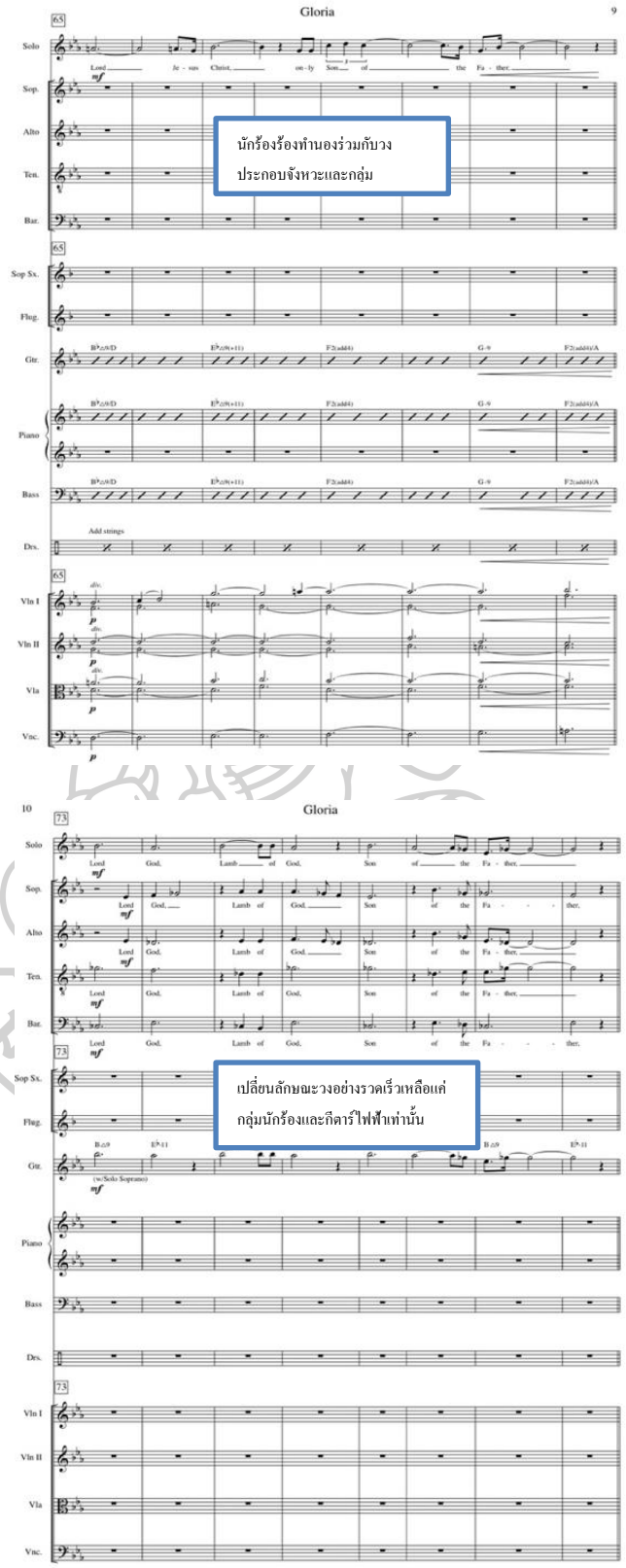
สเติร์มได้กำหนดให้มีการใช้เทคนิคพิเศษของเครื่องสายเพื่อสร้างเนื้อดนตรีพื้นหลังประกอบทำนองที่สร้างบรรยากาศที่สอดคล้องกับเนื้อร้องของบทเพลงสรรเสริญพระเจ้า

ภาพที่ 41การใช้เทคนิคการใช้นิ้วดีดของกลุ่มเครื่องสายในเพลง Gloria ห้องที่ 42-44

จากตัวอย่างแสดงให้เห็นถึงกลุ่มเครื่องสายสลับไปมาระหว่างการใช้คันสีชัก (Arco) และการใช้เทคนิคดีดนิ้ว (Pizzicato) ประกอบทำนองเนื้อร้องหลัก โดยที่กลุ่มเครื่องสายเล่นท่อนดังกล่าวในห้องที่ 42 ในแนวนอนเป็นทิศทางขาขึ้นและยังคำนึงถึงการสร้างเสียงประสานตามที่ต้องการด้วย ซึ่งเทคนิคดังกล่าวสร้างเนื้อเสียงที่แตกต่างจากปกติทำให้เกิดสีสันที่สดใสสอดคล้องกับบรรยากาศที่ชื่นชมยินดีในการสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า

ภาพที่ 42 การใช้เทคนิคการรัวโน้ตของกลุ่มเครื่องสายบนเพลง Gloria ห้องที่ 219-226

จากตัวอย่างแสดงให้เห็นถึงการใช้เทคนิครัวโน้ต (Tremolo) เพื่อสร้างเนื้อดนตรี โดยในห้องที่ 219-226 สเติร์มได้กำหนดให้กลุ่มเครื่องสายทำการรัวโน้ตทั้งหมด โดยคำนึงถึงเสียงประสานในแนวตั้ง และยังกำหนดใช้ระดับเสียงเบามาก (***pp***) เพื่อให้บรรเลงประกอบพื้นหลังโซปราโนแซกโซโฟนที่กำลังบรรเลงท่อนทำนองหลักที่ร้องรับท่อนทำนองเนื้อร้องที่ว่า “Glory be to God” ซึ่งลักษณะดังกล่าวทำให้ผู้ฟังได้ยินถึงเสียงที่กำลังสั่นรัวที่พื้นหลังของดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับบรรยากาศแห่งการสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า

3.6 การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว

การเปลี่ยนรูปแบบวงให้เป็นขนาดเล็กได้รับการนำมาใช้ในการประพันธ์สำหรับวงขนาดใหญ่ที่มีความยาวมาก มีจุดประสงค์เพื่อสร้างเนื้อดนตรีให้เกิดความแตกต่างในท่อนหรือช่วงตอนที่ต้องการให้เป็นจุดสนใจ (ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2556) โดย ไอก์ สเติร์ม ได้ใช้แนวคิดการเปลี่ยนรูปแบบวงเป็นลักษณะวงขนาดเล็กในหลายท่อนทำนองโดยมักใช้หลังจากที่ท่อนทำนองหลักดำเนินมาในลักษณะที่มีเนื้อดนตรีมากและเสียงดัง โดยทำการลดขนาดวงในทันทีเหลือเพียงแค่กลุ่มนักร้องประสานเสียง ทำให้เกิดเป็นจุดสนใจและเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟัง



ภาพที่ 43 การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็วในเพลง Gloria ห้องที่ 65-72

จากตัวอย่างข้างต้นจากบทเพลง Gloria ในห้องที่ 65 ถึง 72 ได้กำหนดให้นักร้องนำร้องท่อนทำนองหลักด้วยความดังระดับปานกลาง (*mf*) ร่วมกับวงกลุ่มเครื่องจังหวะและเครื่องสายทั้งหมด โดยกำหนดให้มีการไล่เสียงที่ดังขึ้นในช่วงท้าย แต่เมื่อดำเนินเข้าสู่ห้องที่ 73 ได้กำหนดให้เครื่องดนตรีทุกชิ้นหยุดเล่น เหลือเพียงแค่นักร้องนำ และกลุ่มนักร้องประสานเสียงในการร้องท่อนทำนองหลัก และมีเพียงกีตาร์ที่ช่วยเล่นโน้ตท่อนทำนองหลักในช่วงเสียงเดียวกับนักร้องนำเพื่อทำการสนับสนุน ซึ่งตัวอย่างดังกล่าวเป็นการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็วที่เรียกความสนใจของผู้ฟังได้เป็นอย่างดีเพราะมีการเปลี่ยนแปลงของเนื้อดนตรีแบบฉับพลันทันที

3.7 การใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ (Improvisation)

ในทุกบทเพลงในอัลบั้ม แจ๊สแมสส์ ของ ไอก์ สเติร์ม มีกำหนดให้มีท่อนสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณ โดยการบรรเลงคีตปฏิภาณหรือการด้นสด (Improvisation) นั้นเป็นเอกลักษณ์สำคัญและหัวใจของดนตรีแจ๊ส โดยเปิดพื้นที่บนบทเพลงให้เครื่องโซโล่ทำการคิดท่วงทำนองจังหวะ หรือการประสานเสียงแบบด้นสด (คมสันต์ วงค์วรรณ์, 2553)

ในคริสตจักรในประเทศไทยนั้น ไม่ปรากฏลักษณะการใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ หรือด้นสดที่มีลักษณะของรูปแบบดนตรีแจ๊สด้วยเครื่องบรรเลงในบทเพลงนมัสการหรือช่วงใดช่วงหนึ่งของพิธีนมัสการพระเจ้า เพียงแต่พบว่ามีลักษณะของการใช้ดนตรีที่ใกล้เคียงหรือสอดคล้องกับลักษณะการการบรรเลงคีตปฏิภาณ ในงานวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีนมัสการของคริสเตียน กรณีศึกษา : คริสตจักรกิจการของพระคริสต์” โดยนายวรธรรม สละวาสี พูดถึงการร้องเพลงจากใจ (Free Feeling) คือการร้องเพลงนมัสการพระเจ้าแบบอิสระออกมาจากความรู้สึกทั้งในแง่ของเนื้อร้องและทำนอง โดยใช้การด้นสด (Improvisation)

ในพระคริสตธรรมคัมภีร์มีการกล่าวถึงการใช้ดนตรีบรรเลงซึ่งเชื่อมโยงกับการด้นสดว่ามีความสัมพันธ์กันในการใช้เพื่อสรรเสริญพระเจ้าและเผยพระวจนะของพระเจ้าด้วย ในพระคริสตธรรมคัมภีร์มีกล่าวไว้หลายตอนด้วยกันดังตัวอย่าง

“ขอทรงนำผู้เล่นเครื่องสายมาให้ข้าพระบาทสักคนหนึ่ง และเมื่อผู้เล่นเครื่องสายบรรเลงแล้ว ฤทธานุภาพของพระเจ้าก็มาเหนือท่าน” จากหนังสือ 2 พงกษัตริย์ บทที่ 3 ข้อที่ 15

“ต่อจากนั้นท่านจะมาถึง กิเบอัท เอโลฮิม ที่นั่นมีกองทหารรักษาการของคนฟีลิสเตีย เมื่อท่านมาถึงเมืองนั้น ท่านจะพบผู้เผยพระวจนะหมู่หนึ่งกำลังลงมาจากปูชนียสถานสูงถือพิณใหญ่ รำมะนา ปี่ พิณเขาคู่ นำหน้ามา กำลังเผยพระวจนะเรื่อยมา และพระวิญญาณของพระเจ้าจะมาสถิตกับท่านอย่างมาก และท่านจะเผยพระวจนะกับคนเหล่านั้น เปลี่ยนเป็นคนละคน” จากหนังสือ 1 ซามูเอล บทที่ 10 ข้อที่ 5-6

“ดาวิดและบรรดาหัวหน้าของผู้ปรนนิบัติได้จัดแยก บางคนไว้คือจากบุตรหลานของอาสาฟ และของเฮมาน และของเยดูธูน ผู้ซึ่งจะเผยพระวจนะด้วยพิณเขาคู่ ด้วยพิณใหญ่ และด้วยฉาบ” จากหนังสือ 1 พงศาวดาร บทที่ 25 ข้อที่ 1

งานวิจัยของ แองเจโล่ เวอร์ซาเช่ ในหัวข้อ “The Evolution of Sacred Jazz as reflected in the music of Mary Lou Williams, Duke Elligton, John Coltrane and recognized contemporary sacred jazz artist” ได้กล่าวถึงความเห็นของ สตีเฟน แกรปเปลลี ซึ่งเป็นนักไวโอลินแจ๊สชาวฝรั่งเศส ไว้ว่าการบรรเลงคีตปฏิภาณนั้นเป็นการแสดงออกทางด้านจิตวิญญาณของนักดนตรีแจ๊สนักบรรเลงคีตปฏิภาณที่ยอดเยี่ยมนั้นเปรียบเหมือนนักบวชที่คิดถึงแต่พระผู้เป็นเจ้าเท่านั้น (Versace, 2013)

จากข้อพระคัมภีร์ตัวอย่างข้างต้นและความเห็นของ สตีเฟน แกรปเปลลี ได้แสดงให้เห็นว่าการใช้แนวคิดของการบรรเลงคีตปฏิภาณในดนตรีแจ๊สนมัสการพระเจ้านั้น ช่วยสนับสนุนและสร้างบรรยากาศแห่งการนมัสการพระเจ้าได้ ซึ่งสอดคล้องกับชุดเพลงแจ๊สนมัสการพระเจ้าของสเติร์มที่กำหนดให้มีช่วงของการบรรเลงคีตปฏิภาณในทุกบทเพลง

นอกจากนี้ ในชุดเพลง แจ๊สแมสส์ ทุกเพลงของไอก์ สเติร์ม นั้น มีการกำหนดท่อนให้กับเครื่องดนตรีทำการบรรเลงคีตปฏิภาณ โดยแบ่งออกเป็นการกำหนดพื้นหลังสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณ 2 รูปแบบ

3.7.1 การบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้ทางเดินคอร์ดของท่อนทำนองหลักเป็นพื้นหลัง ซึ่งเป็นลักษณะที่นิยมใช้โดยทั่วไปเป็นส่วนใหญ่สำหรับดนตรีแจ๊สทุกรูปแบบ โดยกำหนดให้ผู้บรรเลงคีตปฏิภาณบรรเลงอยู่บนพื้นหลังที่เป็นทางเดินคอร์ดจากท่อนทำนองหลัก ซึ่งโดยส่วนมากกำหนดให้ทำการบรรเลงท่อนนี้ในตอนกลางของเพลงหลังจากทำการร้องและบรรเลงท่อนทำนองหลักในช่วงแรกจบแล้ว

3.7.2 การบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้ทางเดินคอร์ดใหม่เป็นพื้นหลัง ซึ่งเป็นลักษณะที่น่าสนใจในการเรียบเรียงของสเติร์ม เพราะทำให้เกิดความหลากหลายในการเรียบเรียงโครงสร้างของเพลง และสร้างสีสันที่แปลกใหม่ในตัวบทเพลงโดยไม่ยึดอยู่กับโครงสร้างหลักของทางเดินคอร์ดของท่อนทำนองหลัก

จากการสำรวจเพลงจากอัลบั้มชุดแจ๊สแมสส์ ของ ไอก์ สเติร์ม สามารถสรุปลักษณะการใช้พื้นหลังสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณไว้ตามภาพด้านล่าง

เพลง	ท่อนโซโลที่หนึ่ง		ท่อนโซโลที่สอง	
	ประเภทเครื่อง	โครงสร้างพื้นหลัง	ประเภทเครื่อง	โครงสร้างพื้นหลัง
Gloria	Trumpet	ทางเดินคอร์ดใหม่	Soprano Saxophone	ทางเดินคอร์ดใหม่
Agnus Dei	Bass	ทางเดินคอร์ดใหม่	Piano	ทางเดินคอร์ดจากทำนองหลัก
Kyrie	Alto Saxophone	ทางเดินคอร์ดใหม่	Guitar	ทางเดินคอร์ดใหม่
Sanctus	Alto Saxophone	ทางเดินคอร์ดใหม่	Piano	ทางเดินคอร์ดใหม่
Shine	Tenor Saxophone	ทางเดินคอร์ดจากทำนองหลัก	ไม่มี	ไม่มี
Just as I am	Alto Saxophone	ทางเดินคอร์ดใหม่	ไม่มี	ไม่มี

ภาพที่ 44 ลักษณะการใช้พื้นหลังสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณจากอัลบั้มชุดแจ๊สแมสส์ ของ ไอก์ สเติร์ม

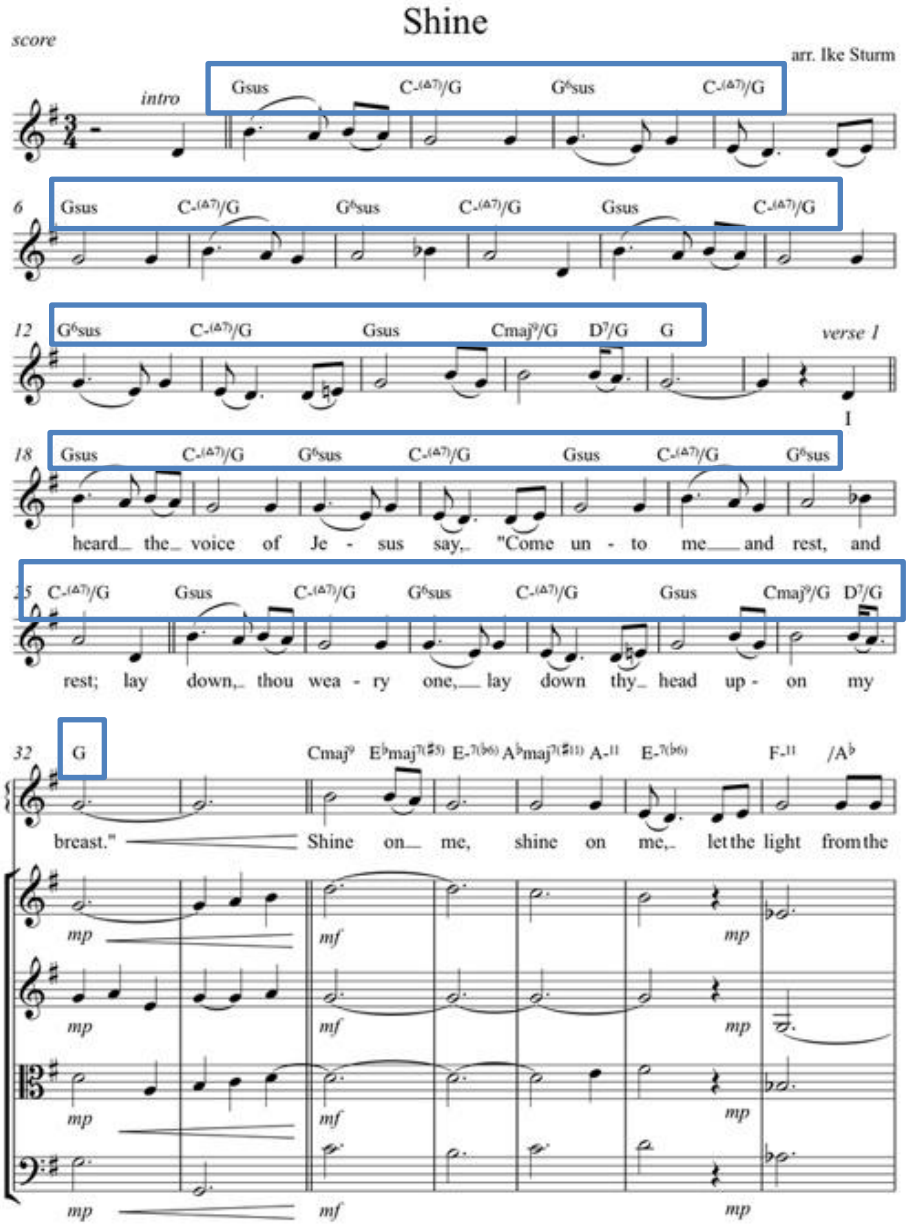
จากการสำรวจการใช้ลักษณะพื้นหลังของเพลงสำหรับผู้บรรเลงคีตปฏิภาณในท่อนเพลงนั้น มีเพียงตำแหน่งเครื่องโซโลที่สองในเพลง Agus Dei และตำแหน่งเครื่องโซโลที่หนึ่งในเพลง Shine เท่านั้นที่ใช้ทางเดินคอร์ดจากท่อนทำนองหลักเป็นพื้นหลังในการบรรเลงคีตปฏิภาณ แสดงให้เห็นว่าสเติร์มเน้นใช้การสร้างทางเดินคอร์ดใหม่สำหรับผู้บรรเลงคีตปฏิภาณ ทำให้เกิดสีสันใหม่ๆ บนพื้นหลังของบทเพลงสร้างความน่าสนใจให้ผู้ฟังและสร้างความท้าทายให้กับตัวผู้บรรเลงคีตปฏิภาณเองอีกด้วย

3.8 การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง (Pedal Point)

การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง คือการใช้เสียงลากยาวอย่างต่อเนื่องหรือซ้ำ ๆ กันไปซึ่งอาจจะมีความสัมพันธ์กับเสียงประสานแนวอื่น ๆ ด้วยก็ได้ โดยสเติร์มใช้เทคนิคนี้ในการแสดงเชิงสัญลักษณ์ถึงการทรงสถิตอยู่ด้วยของพระผู้เป็นเจ้าเหมือนกับที่มีการกล่าวไว้ในพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมเฉลยธรรมบัญญัติ บทที่ 31 ข้อที่ 6 และข้อที่ 8 ที่ได้กล่าวไว้ว่า

“จงเข้มแข็งและกล้าหาญเถิด อย่ากลัวหรือครั่นคร้ามเขาเลย เพราะว่าผู้ที่ไปกับท่านคือพระยาห์เวห์พระเจ้าของท่าน พระองค์จะไม่ทรงปล่อยท่านให้ล้มเหลวหรือทอดทิ้งท่าน” (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562)

“ผู้ที่เสด็จไปข้างหน้าท่านคือพระยาห์เวห์ พระองค์สถิตอยู่กับท่าน พระองค์จะไม่ปล่อยให้ท่านล้มเหลว หรือทอดทิ้งท่าน อย่ากลัวและอย่าขยาดเลย”

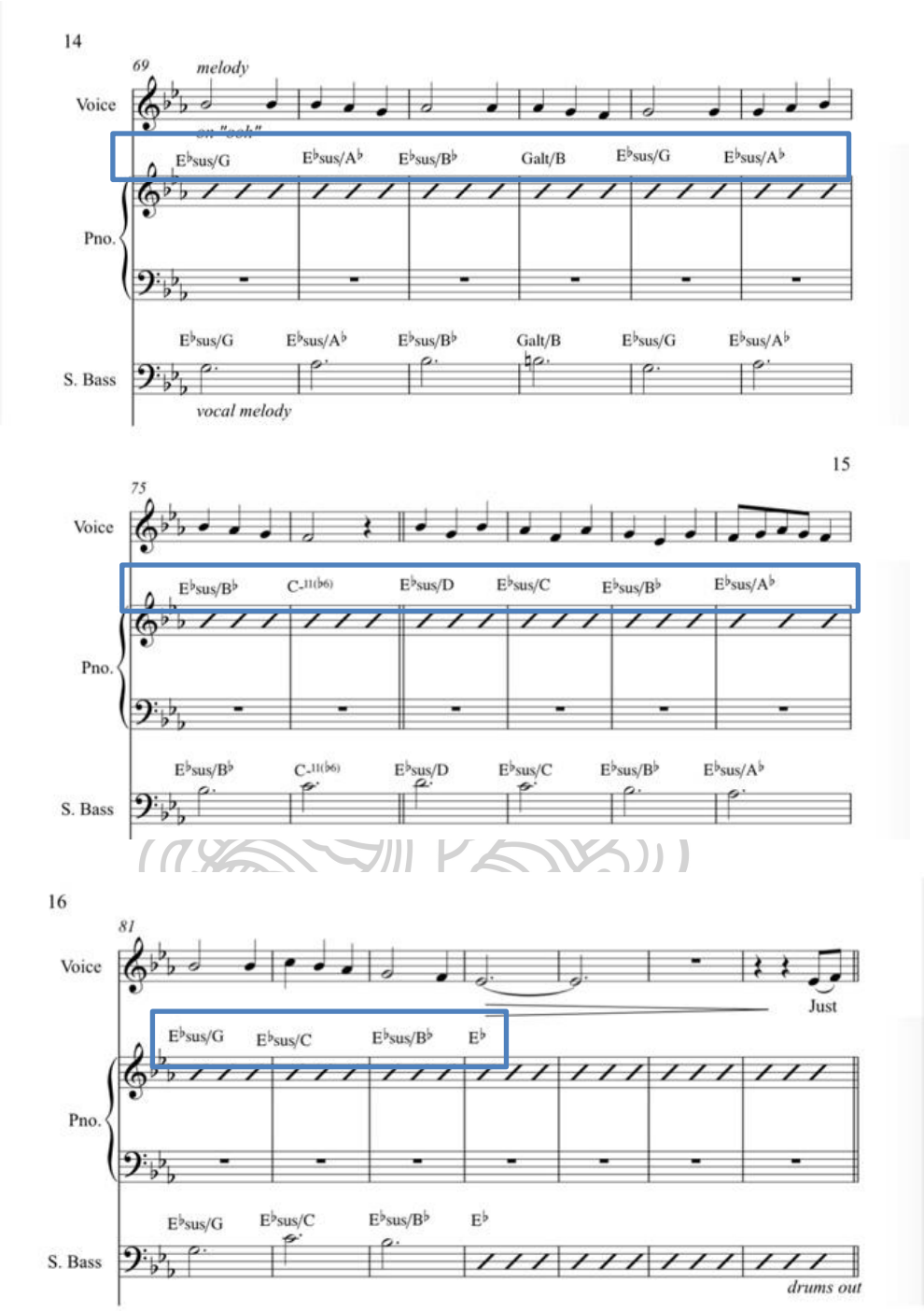
ดังนั้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงการทรงสถิตอยู่ด้วยเสมอขององค์พระผู้เป็นเจ้า สเติร์มได้ใช้ลักษณะของโน้ตเสียงค้าง เพื่อสื่อสารถึงความรู้สึกแห่งการทรงสถิตดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 45 การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างในบทเพลง Shine

ในบทเพลง Shine ตั้งแต่ช่วงเริ่มต้นอินโทรโดยอัลโตแซกโซโฟน จนถึงช่วงเนื้อร้องทำนองหลัก ตั้งแต่ห้องที่ 1-32 สเติร์มได้กำหนดให้โน้ตเบสทั้งหมดดำเนินอยู่บนคอร์ด G เท่านั้น ซึ่งในส่วนของเสียงประสานนั้นกำหนดให้ใช้เป็นส่วนผสมระหว่างคอร์ด Gsus , C-major7, G6sus และคอร์ด D7/G เพื่อส่งเข้าหาห้องสุดท้ายในทุกห้องที่ 16 ซึ่งใช้คอร์ด 1 คือคอร์ด G โดยการกำหนดให้ใช้กลุ่มโน้ตโน้ตเสียงค้าง ด้วยโน้ตเบส G เท่านั้นเป็นการสร้างความรู้สึกและบรรยากาศที่สอดคล้องกับข้อพระคัมภีร์ที่กล่าวไว้ข้างต้นถึงการทรงสถิตของพระผู้เป็นเจ้า นอกจากนี้การใช้

คอร์ด Gsus ทุกครั้งที่ไม่มีคอร์ดอื่นเป็นเสียงประสานที่แนวบน ยังสื่อถึงความหมายของคำว่า Jesus (Gsus) อีกด้วย

นอกจากเหนือจากการใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง เพื่อสื่อถึงการทรงสถิตขององค์พระผู้เป็นเจ้าด้วยโน้ตเบสเดียวกันเป็นจำนวนหลายห้องแล้ว สเติร์มยังได้ใช้อีกลักษณะหนึ่งของการทรงสถิตของพระผู้เป็นเจ้าด้วยการใช้คอร์ดเสียงประสานแนวบนเป็นลักษณะของกลุ่มโน้ตโน้ตเสียงค้างพลิกกลับ (Inverted Pedal Point) กันเป็นจำนวนหลายห้องและให้แนวเบสเคลื่อนที่ตลอด ซึ่งเป็นการนำเสนอที่สลับตรงข้ามกับรูปแบบที่ใช้ในเพลง Shine ดังปรากฏในเพลง Just as I am ในตัวอย่างต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 46 การใช้กลุ่มโน้ตโน้ตเสียงค้างพลิกกลับ เพลง Shine ในห้องที่ 69-87

จากตัวอย่างข้างต้น สเติร์มได้กำหนดให้ท่อนเชื่อมหลังจากช่วงบรรเลงคีตปฏิภาณก่อนที่จะกลับเข้าท่อนทำนองหลักเป็นการใช้โน้ตเสียงค้างพลิกกลับ (Inverted Pedal Point) โดยสเติร์มกำหนดให้ตลอดช่วงเชื่อมนี้ใช้คอร์ดเสียงประสานแนวบนเป็น Ebsus ซ้ำกันทั้งหมด ยกเว้นห้องที่ 8

ที่ใช้ C-11 โดยที่โน้ตแนวเบสนั้นมีการเคลื่อนที่อยู่ตลอดเวลาในทิศทางเดียวกันจนคอร์ดสุดท้ายของช่วงนี้จบลงด้วยการใช้ คอร์ด 1 ของกุญแจเสียงของเพลงคือคอร์ด Eb

แนวคิดดังกล่าวแสดงให้เห็นสอดคล้องกับข้อพระคัมภีร์ที่กล่าวไว้ข้างต้นว่า “ผู้ที่เสด็จไปข้างหน้าท่านคือพระยาห์เวห์ พระองค์สถิตอยู่กับท่าน” และเสียงประสานของคอร์ดที่ได้ในช่วงนี้นั้นก็ทำให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ได้ถึงสีสันที่เบสเคลื่อนที่ไปแต่มีแนวเสียงประสานแนวบนที่ยังคงอยู่กับที่เสมอ

3.9 การตรวจสอบผลการวิเคราะห์เพลงร่วมกับนักประพันธ์เพลง

จากที่ได้ทำการวิเคราะห์เพลงข้างต้นแล้วนั้น ผู้วิจัยได้ทำการประสานกับผู้ประพันธ์ เพื่อตรวจสอบความถูกต้องเกี่ยวกับเทคนิคที่ได้ทำการวิเคราะห์ โดยผู้ประพันธ์ได้ทำการตรวจสอบสอบและยอมรับในแนวคิดที่ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ ดังคำกล่าวที่ว่า

> *“จากที่อ่านการวิเคราะห์เพลงของคุณ ผมคิดว่ามันดีมาก มีทั้งเหมือนที่ผมคิดและแตกต่างจากที่ผมคิดไว้ แต่ในส่วนที่ไม่เหมือน มันสร้างมุมมองใหม่ๆ ให้ผมอย่างมากเช่นกัน ผมมองว่าเป็นสิ่งที่ดี และผมสนับสนุนให้ทำต่อไป”*
>
> ไอก์ สเติม (12 สิงหาคม 2022) – ผู้ประพันธ์

ในส่วนของบทเพลงบทเพลง “Gloria” ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดเรื่องโมดความสว่างและความมืดหม่นเพื่อสนับสนุนบรรยากาศแห่งการนมัสการพระเจ้า โดยใช้โมดความรู้สึกมืดหม่นคือโลเครียน และโมดความรู้สึกสว่างคือ ลีเดียนในการสร้างบรรยากาศดังกล่าว ซึ่งในการใช้โมดลิเดียนในการสร้างความรู้สึกสว่าง ผู้ประพันธ์ตั้งใจใช้ Major7#11 หรือ Major13#11 ซึ่งเป็นโมดลิเดียนบนเนื้อเพลงที่เฉพาะเจาะจงเช่นคำว่า “Lord” “God” “Jesus Crist” หรือ “Praise” อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์มุ่งเน้นว่า การประพันธ์เพลงเพื่อนมัสการพระเจ้านั้น เริ่มจากความรู้สึกที่ต้องการสรรเสริญพระเจ้ามากกว่าการใช้ทฤษฎีในการประพันธ์เพลง ดังคำกล่าวที่ว่า

"ผมตั้งใจใช้ Major7#11 หรือ Major13#11 นบนเนื้อเพลงที่เฉพาะเจาะจงเช่นคำว่า "Lord" "God" "Jesus Crist" หรือ "Praise" แต่อย่างไรก็ดีอาจกล่าวได้ว่ามันเป็นสัญชาตญาณมากกว่าความตั้งใจก็ได้ซึ่งมันลงตัวกับรูปแบบของบทเพลงพอดี เนื้อร้องเหล่านี้ปรากฏในช่วงตอนแรกของบทเพลง และตอนแรกของประโยคเพลง มันจึงมักจะไปจับคู่กันกับเสียงประสานที่ต้องการด้วย ซึ่งจะว่าไปมันก็เป็นความตั้งใจของผมจริง ๆ อยู่นะ แต่ผมก็เชื่อด้วยว่ามันเป็นสิ่งที่พระวิญญาณบริสุทธิ์นำให้มันออกมาเป็นแบบนี้ครับ ผมคิดว่าที่คุณคิดถูกต้องแล้วถึงแม้ว่าจริง ๆ แล้วพื้นฐานจะมาจากความรู้สึกมากกว่าทฤษฎี ผมพยายามสร้างเสียงที่และโทนที่ช่วยสนับสนุนเนื้อร้องและบ่อยครั้งที่โมดความรู้สึกมืดหม่นและสว่างเหล่านี้ถูกนำมาใช้ได้ลงตัว โมดลิเดียนบนคำร้องว่า 'Glory' เป็นตัวเลือกที่ดีมากและช่วงสร้างสีสันแห่งความสว่างได้ดีมาก มันเป็นเสียงของทรัยโทนที่ไม่ได้รับอนุญาตให้ใช้ใน โบสถ์มานานแล้ว สำหรับผมมันเป็นเสียงประสานที่น่าทึ่งมาก ๆ ช่วยสร้างบรรยากาศที่ลี้ลับ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผมรู้สึกขณะที่กำลังนมัสการองค์พระผู้สร้างของผม"

ไอก์ สเติม (12 สิงหาคม 2022) – ผู้ประพันธ์

ทั้งนี้ ในการประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์เน้นการใช้การซ้ำทำนองและการใช้เสียงประสานเพื่อเป็นพื้นหลังของดนตรีในท่อนที่เฉพาะเจาะจง เพื่อสร้างบรรยากาศที่พิเศษ ดังคำกล่าวที่ว่า

"เสียงประสานนี้เป็นเสียงที่ยอดเยี่ยมมาก ๆ และเปี่ยมไปด้วยพลัง ผมเรียนรู้ที่จะใช้มันในการสร้างบรรยากาศและสภาพแวดล้อมแห่งการนมัสการพระเจ้า ผมรักการสร้างออสตินาโตหรือการซ้ำทำนอง มีเรื่องที่น่าสนใจเกี่ยวกับเรื่องนี้ เพลงนี้มาจากเช้าวันหนึ่งขณะที่ผมกำลังเล่นกับลูกสาวตัวน้อยของผม ซึ่งผมก็พยายามที่จะฝึกซ้อมไปด้วย ผมได้แต่งท่อนออสตินาโตจากท่อนทำนองจากเพลง Gloria ซึ่งผมตั้งชื่อมันว่า "Play" เมื่อผมนั่งลงเขียนเพลง Gloria ผมพบว่าท่อนของ "Play" มีความเหมาะสมที่จะปรับเข้ากับเพลง Gloria ผมพยายามเป็นอย่างมากที่จะนำท่อนดังกล่าวมาปรับให้เข้ากับทำนองของเพลง Gloria แต่ไม่ว่าจะทำยังไง ท่อน "Play" ก็ยังคงวนกลับไปเป็นในแบบที่มันเป็น ในตอนจบของเพลง Gloria ผมหัวเราะออกมาเพราะพบว่าท่อนนั้นไม่สามารถเข้ากันกับบทเพลง Gloria ได้สักเท่าไหร่ แต่นั่นก็ช่วยเตือนสติผมให้ใช้พระวิญญาณบริสุทธิ์นำหน้าไปและอย่าพยายามมากเกินไปจนผิดธรรมชาติของมัน ผมคิดว่าเสียงระฆังของท่อนดังกล่าวที่คุณได้ยินในบทเพลงนั้นมาจากความตั้งใจของผมที่จะให้เกียรติต้นฉบับของตัวบทประพันธ์

เอง เสียงระฆังให้ความรู้สึกที่นุ่มนวลและผมก็ชอบในแง่ของเสียงประสานแนวตอนบนที่ส่งผลกับเสียงอื่น ๆ ในแนวพื้นด้านล่าง ผมชื่นชอบแนวความคิดของการ "ปล่อยวาง" ในเสียงที่ฟังดูเรียบง่ายในตอนจบของบทประพันธ์ Gloria หลังจากที่เราผ่านช่วงที่ยาวนานของท่อนต่าง ๆ มา ราวกับว่าเราได้สูดลมหายใจเข้าไปเต็มทีและนั่งลงอธิษฐานในตอนจบ"

ไอก์ สเติม (12 สิงหาคม 2022) – ผู้ประพันธ์

ในเพลง "Gloria" และเพลง "Kyrie" ผู้ประพันธ์ใช้โน้ตร่วมในการเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างฉับพลัน โดยตั้งใจให้การเปลี่ยนกุญแจเสียงด้วยเสียงประสานและทำนองที่เรียบง่ายด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงสูงขึ้น เพื่อให้ส่งผลต่อบรรยากาศของการนมัสการ โดยผู้ประพันธ์ระมัดระวังอย่างมากที่จะไม่ให้ทำนองของเพลงเกินช่วงเสียงของกลุ่มนักร้องประสานเสียงดังคำกล่าวที่ว่า

"จริง ๆ แล้ว ผมพยายามมากนะเกี่ยวกับเรื่องการเปลี่ยนกุญแจเสียง ผมรู้ว่าผมต้องการจะสร้างการดึงดูดความสนใจที่ชัดเจนจากการเปลี่ยนกุญแจเสียงด้วยเสียงประสานและทำนองที่เรียบง่ายด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงสูงขึ้น ซึ่งน่าสนใจมากในบทเพลง "Gloria" กุญแจเสียงที่ผมเลือกใช้นั้นเป็นกุญแจเสียงที่ต่ำลงแต่กลับให้ผลในทางกลับกันคือสว่างขึ้น ซึ่งต้องระวังมากไม่ให้ทำนองของเพลงเกินช่วงเสียงของกลุ่มนักร้องประสานเสียง ผมยังคงสงสัยว่าในตอนนั้นผมจะหาวิธีอื่นที่ดีกว่านี้ได้รึเปล่าในการเปลี่ยนกุญแจเสียง แต่อย่างไรก็ดีการแก้ปัญหาในท่อนเปลี่ยนกุญแจเสียงในตอนจบของ Gloria เป็นท่อนที่ผมพึงพอใจมาก ๆ ในชุดเพลงแจ๊สแมสส์"

ไอก์ สเติม (12 สิงหาคม 2022) – ผู้ประพันธ์

สำหรับกลุ่มเครื่องสาย การประพันธ์เครื่องสายของประพันธ์นั้นมีเอกลักษณ์และสวยงามมาก โดยกลุ่มเครื่งสายช่วยสร้างบรรยากาศต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี ช่วยสร้างบรรยากาศแห่งการนมัสการได้เป็นอย่างดี เนื่องเสียงอันบอบบางของเครื่องสายสามารถช่วงสนับสนุนเสียงของดนตรีอื่น ๆ ได้และช่วยทำให้เนื้อเพลงมีความโดดเด่นขึ้นมาได้เป็นอย่างมาก ดังคำกล่าวที่ว่า

"ผมชอบเครื่องสายมาก พ่อผมเขียนดนตรีเกี่ยวกับเครื่องสายได้อย่างน่าเหลือเชื่อมาก ผมฟังเพลงดนตรีเหล่านั้นของพ่อผมและศึกษาถึงผลของเสียงของมันที่สร้างสรรค์ผลงานได้อย่างยอดเยี่ยม ผมค้นคว้าเกี่ยวกับความแตกต่างของเนื้อดนตรีและจังหวะต่าง ๆ และพบว่าเสียงอันบอบบางของเครื่องสายกลับสามารถช่วงสนับสนุนเสียงของดนตรีอื่น ๆ ได้และช่วยทำให้เนื้อเพลงมีความโดดเด่นขึ้นมาได้เป็นอย่างมาก"

ไอก์ สเติม (12 สิงหาคม 2022) – ผู้ประพันธ์

นอกจากนี้ การบรรเลงคีตปฏิภาณเป็นสิ่งสำคัญของดนตรีแจ๊ส โดนผู้ประพันธ์มีการจัดวางท่อนสำหรับการโซโลในทุกเพลง โดยมุ่งเน้นให้การบรรเลงคตีปฏิภาณนั้นมีความเชื่อมโยงกับการนมัสการพระเจ้า รวมถึงการใช้โน้ตเสียงค้างในแนวประสานนั้นสร้างความรู้สึกที่มั่นคงเข้มแข็ง และสร้างรู้สึกถึงการเชื่อมโยงกับพระวิญญาณบริสุทธิ์ได้ ดังคำกล่าวที่ว่า

> *“การบรรเลงคีตปฏิภาณสามารถนำเสนอความสนุก ตัวตน การอธิษฐาน การสักการะบูชา และเต็มไปด้วยการค้นคว้า ผมรู้สึกถึงการเชื่อมต่อกับพระวิญญาณบริสุทธิ์เสมอเมื่อบรรเลงคีตปฏิภาณราวกับว่าพระวิญญาณกำลังไหลผ่านร่างกายของผม และสิ่งที่ผมทำคือเชื่อในสิ่งนั้นและปล่อยให้มันดำเนินไปตามเสียงหัวใจที่ผมยิน ผมพยายามมาตลอดทั้งชีวิตเพื่อฝึกจิตวิญญาณของตัวเองในด้านการฟังและการบรรเลงคีตปฏิภาณ แต่ผมเชื่อว่า เหล่าเด็ก ๆ เป็นสุดยอดแห่งการต้นสดเลยครับ และผมก็เรียนรู้เสมอที่จะกลับไปทำอะไรมีความเชื่อมั่นแบบเรียบง่าย และก็มีความสุขกับมัน และผมก็คิดว่า โน้ตเสียงค้างในแนวประสานนั้นสร้างความรู้สึกที่มั่นคงเข้มแข็ง และผมก็รู้สึกถึงการเชื่อมโยงกับพระวิญญาณบริสุทธิ์ขึ้นมาเลยเมื่อคุณกล่าวถึงเรื่องนี้ ผมคิดว่าลักษณะของแนวคิดนี้ทำให้ผมรู้สึกถึงการโอบกอดดูแลโดยพระเจ้าของเราเมื่อเราต้องผ่านช่วงเวลาที่ยากลำบากและทุกข์เข็ญ ผมรู้สึกว่านี่ก็เป็นพระพร และเป็นกำลังใจให้ผมเป็นอย่างมากครับ ขอบคุณมาก ๆ ที่ให้ความสนใจในดนตรีของผม”*
>
> ไอก์ สเติม (12 สิงหาคม 2022) – ผู้ประพันธ์

จากการวิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์เพลงชุดแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์ม ผู้วิจัยค้นพบแนวคิดทั้งหมด 8 แนวคิดได้แก่ 1) โมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่น 2) การใช้คอร์ด Major7# 11 3) การซ้ำทำนองเพื่อใช้ในการบรรเลงเป็นพื้นหลังของบทเพลง 4) การเปลี่ยนกุญแจเสียง 5) การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ 6) การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว 7) การใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ และ 8) การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ไปยัง ไอก์ สเติร์ม ซึ่งเป็นเจ้าของบทประพันธ์เพื่อสอบถามความคิดเห็นเป็นข้อมูลประกอบการวิเคราะห์ และพบว่ามีความเห็นที่ตรงกันกับผลการวิเคราะห์

ชุดเพลงแจ๊สแมสส์ของไอก์ สเติร์มเป็นการประพันธ์เพลงโดยผสมผสานลีลาดนตรีแจ๊สเข้ากับดนตรีแม๊ส (Mass) ซึ่งเป็นบทเพลงสวดของชาวโรมันคาทอลิก ซึ่งมีเนื้อร้องเป็นบทสวด 5 บทด้วยกัน ได้แก่ Kyrie Gloria Credo Sanctus และ Agnus Dei (คมสันต์ วงค์วรรณ์ : 2553) โดยชุดเพลงแจ๊สแมสส์ได้นำบทสวด 4 บทคือ Kyrie Gloria Sanctus และ Agnus Dei มาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงร่วมกับเพลงนมัสการอื่น ๆ อีก 3 เพลงได้แก่เพลง Shine เพลง Just as I am และเพลง Our father

จากแนวคิดทั้ง 8 แนวคิดที่ผู้วิจัยได้จากการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้นำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ขึ้นใหม่ 3 เพลงซึ่งจะทำการอรรถาธิบายในบทที่ 4 ต่อไป แต่อย่างไรก็ตามเพื่อให้ตรงกับบริบทของการนมัสการพระเจ้าในคริสตจักรโปรเตสแตนท์ในเมืองไทย ผู้วิจัยไม่ได้ใช้ลักษณะของเพลงแม๊สส์เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์บทประพันธ์แต่ประพันธ์เนื้อหาและทำนองเพลงขึ้นใหม่จากการนำข้อพระคัมภีร์ที่ผู้วิจัยประทับใจเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง

บทที่ 4

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

4.1 แรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลง

ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นคริสเตียนตั้งแต่ยังเด็ก มีความผูกพันธ์ในคำสอนและการร่วมกิจกรรมของทางคริสตจักรมาตลอด โดยเฉพาะบทบาทการเป็นนักดนตรีแซกโซโฟนของทีมนมัสการในโบสถ์ ผู้วิจัยมีความซาบซึ้งใจในบทเพลงนมัสการพระเจ้าของชาวคริสตชนเสมอมา ซึ่งบทเพลงนมัสการพระเจ้าของคริสตชนนั้นมีความหลากหลายรูปแบบทั้งในด้านลักษณะเพลงและวิธีการประพันธ์ ซึ่งผู้ประพันธ์แต่ละท่านที่ได้สร้างสรรค์บทเพลงนมัสการใหม่ ๆ ขึ้นนั้น ต่างก็มีแรงบันดาลใจร่วมกันในการประพันธ์เพลงเหล่านั้นคือ การสรรเสริญองค์พระผู้เป็นเจ้า และถวายเกียรติแด่พระองค์อย่างสูงสุด ทั้งเพื่อแสดงความรักและความขอบพระคุณในองค์พระผู้เป็นเจ้าสอดคล้องกับพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมสดุดี บทที่ 98 ข้อที่ 1 ที่ได้กล่าวไว้ว่า

“จงร้องเพลงบทใหม่ถวายพระเจ้า เพราะพระองค์ได้ทรงกระทำการอัศจรรย์ พระหัตถ์ขวาและพระกรบริสุทธิ์ของพระองค์ได้นำความมีชัยมา” (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562)

และด้วยเหตุผลเดียวกันนี้ ตัวผู้วิจัยจึงมีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลงนมัสการพระเจ้าบทใหม่ขึ้นโดยใช้ความรู้และทักษะทางด้านดนตรีแจ๊สของตัวผู้วิจัยร่วมกับการประยุกต์ใช้ผลการวิเคราะห์แนวคิดทั้ง 9 ข้อของ ไอก์ สเติร์ม จากชุดเพลง แจ๊สแมสส์ ในการสร้างสรรค์บทเพลงนมัสการพระเจ้าขึ้นใหม่ 3 เพลงด้วยกัน เป็นรูปแบบดนตรีแจ๊สนมัสการ ได้แก่

1. เพลง Psalm of Praise
2. เพลง ตราบวันนั้น
3. เพลง Job’s Faith

ซึ่งทั้ง 3 เพลงดังกล่าวได้เลือกกำหนดเครื่องดนตรีและรูปแบบวงโดยอิงจากรูปแบบวงของไอก์ สเติร์ม ในการบรรเลงชุดเพลงแจ๊สแมสส์ โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ด้วยกัน ได้แก่

1. กลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ เปียโน ดับเบิลเบส กลองชุด กีตาร์ไฟฟ้า

2. กลุ่มนักร้องประสานเสียง ได้แก่ นักร้องเสียงโซปราโน นักร้องเสียงอัลโต นักร้องเสียงเทเนอร์ และนักร้องเสียงบาริโทน (ประเภทละ 1 คน)
3. กลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 วิโอลา และ ไวโอลินเชลโล (ประเภทละ 1 คน)
4. เครื่องลมไม้ ได้แก่ เทเนอร์แซกโซโฟน

เพื่อให้สะดวกต่อการอรรถาธิบายในส่วนของภาพโน้ตเพลง หากในส่วนของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ เปียโน กีตาร์ไฟฟ้า เบส และกลองมีการบันทึกโน้ตเหมือนกัน ผู้วิจัยจะยกเว้นเครื่องดังกล่าว เอาไว้เหลือแต่เพียงเปียโนและระบุไว้ใต้ภาพอธิบายว่า “หมายเหตุ : ยกเว้นเครื่อง..... เอาไว้ เนื่องจากบันทึกโน้ตเหมือนกับเปียโน”

4.2 อรรถาธิบาย บทประพันธ์เพลง 1. Psalm of Praise 2. ตราบวันนั้น 3. Job’s Faith

4.2.1 เพลง Psalm of Praise

เพลง Psalm of Praise ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงนี้จากบทพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมสดุดี บทที่ 145 ข้อที่ 1-7 ที่ได้กล่าวไว้ว่า

“ข้าแต่พระเจ้าของข้าพระองค์ ผู้ทรงเป็นกษัตริย์ ข้าพระองค์จะยกย่องพระองค์ ข้าพระองค์จะถวายสาธุการแด่พระนามของพระองค์เป็นนิตย์นิรันดร์ ทุก ๆ วัน ข้าพระองค์จะถวายสาธุการแด่พระองค์ ข้าพระองค์จะสรรเสริญพระนามของพระองค์เป็นนิตย์นิรันดร์ พระยาห์เวห์นั้นยิ่งใหญ่และสมควรจะสรรเสริญอย่างยิ่ง ความใหญ่ยิ่งของพระองค์นั้นเหลือจะหยั่งรู้ได้ คนรุ่นหนึ่งจะยกย่องพระราชกิจของพระองค์ ให้คนอีกรุ่นหนึ่งฟัง และจะประกาศกิจการอันทรงอานุภาพของพระองค์ ข้าพระองค์จะตรึกตรองถึงความยิ่งใหญ่ในศักดิ์ศรีอันสูงส่งของพระองค์ และตรึกตรองถึงการอัศจรรย์ต่าง ๆ ของพระองค์ มนุษย์จะกล่าวถึงอนุภาพแห่งกิจการอันน่าเกรงขามของพระองค์ และข้าพระองค์จะเล่าถึงความยิ่งใหญ่ของพระองค์ เขาทั้งหลายจะเล่าขานถึงคุณความดีอันอุดมของพระองค์ออกมา และจะร้องเพลงด้วยความยินดีถึงความชอบธรรมของพระองค์” (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562)

ซึ่งในฐานะของคริสตชนของผู้วิจัยนั้น ผู้วิจัยมีความซาบซึ้งและตระหนักถึงความรักและพระคุณขององค์พระผู้เป็นเจ้าที่มีต่อชีวิตของผู้วิจัยเสมอ การสรรเสริญและยกย่องถึงคุณความดีของพระยาเวห์ในทุก ๆ วันเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยระลึกและภาวนาอยู่เป็นกิจประจำวัน ซึ่งผู้วิจัยมีความเชื่อว่าการรำลึกและสรรเสริญถึงพระคุณความยิ่งใหญ่ของพระองค์ในทุก ๆ วันนั้น นำมาซึ่งความสันติสุขและพระพรในชีวิต และครอบครัวอันเป็นที่รักของผู้วิจัยอยู่เสมอ

โดยบทเพลง Psalm of Praise ผู้วิจัยได้นำข้อพระคัมภีร์ดังกล่าว มาประพันธ์ใหม่ขึ้นเป็นเนื้อร้องให้สัมพันธ์กับท่อนทำนองที่ประพันธ์ขึ้นอย่างเรียบง่าย โดยกำหนดให้บรรเลงอยู่บนอัตราจังหวะ ¾ ด้วยความเร็ว 140 จังหวะต่อนาที โดยในส่วนของเนื้อเพลงซึ่งขับร้องโดยกลุ่มนักร้องประสานเสียง แบ่งออกเป็น 4 ท่อนหลักด้วยกัน ได้แก่ ท่อน A B C และ D นอกจากนี้ บทประพันธ์ดังกล่าวได้กำหนดให้ท่อน A B และ C ขับร้องและบรรเลงอยู่บนกุญแจเสียง G มีเพียงท่อน D ที่กำหนดให้ทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นกุญแจเสียง A และหลังจากท่อนทำนองหลักกำหนดให้มีท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณ 2 ช่วงด้วยกันโดย มีเทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณเป็นเครื่องแรก และเปียโนบรรเลงคีตปฏิภาณเป็นเครื่องที่ 2 ก่อนที่จะกลับเข้าสู่ท่อนทำนองหลัก B C และจบลงในท่อน D อีกครั้ง

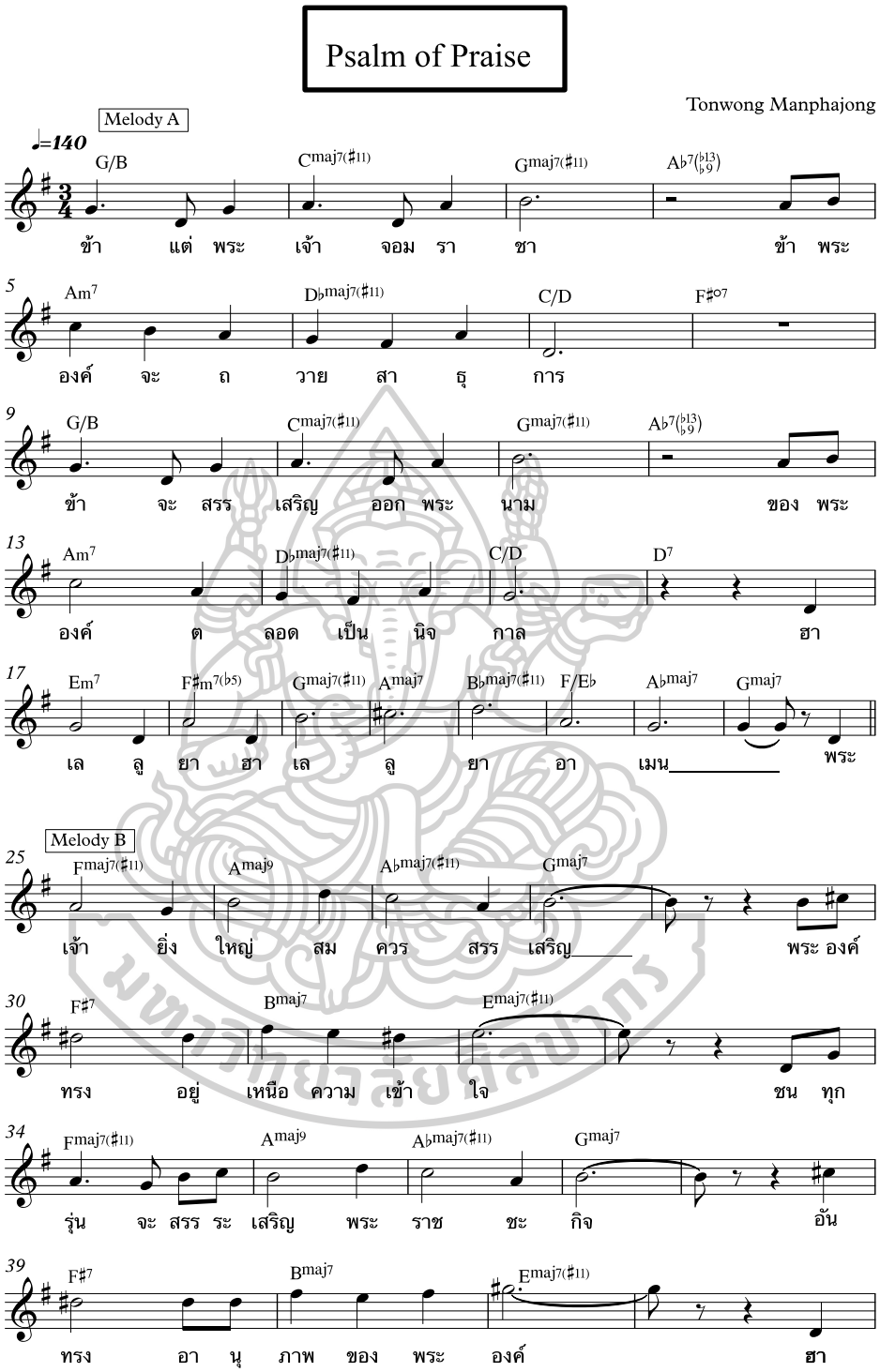
ในแต่ละท่อนของบทเพลง ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้กลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่ในการสร้างพื้นหลังของเนื้อดนตรีที่แตกต่างกัน โดยใช้องค์ประกอบของ โน้ต ลักษณะประโยค ความสั้นยาว ความดังเบา และเสียงประสานที่สอดคล้องกับคอร์ดที่กำหนดในแต่ละท่อน โดยมีจุดประสงค์เพื่อสนับสนุนในการสร้างบรรยากาศต่าง ๆ ตามอารมณ์ และความรู้สึกในแต่ละท่อนตามที่ผู้วิจัยกำหนด

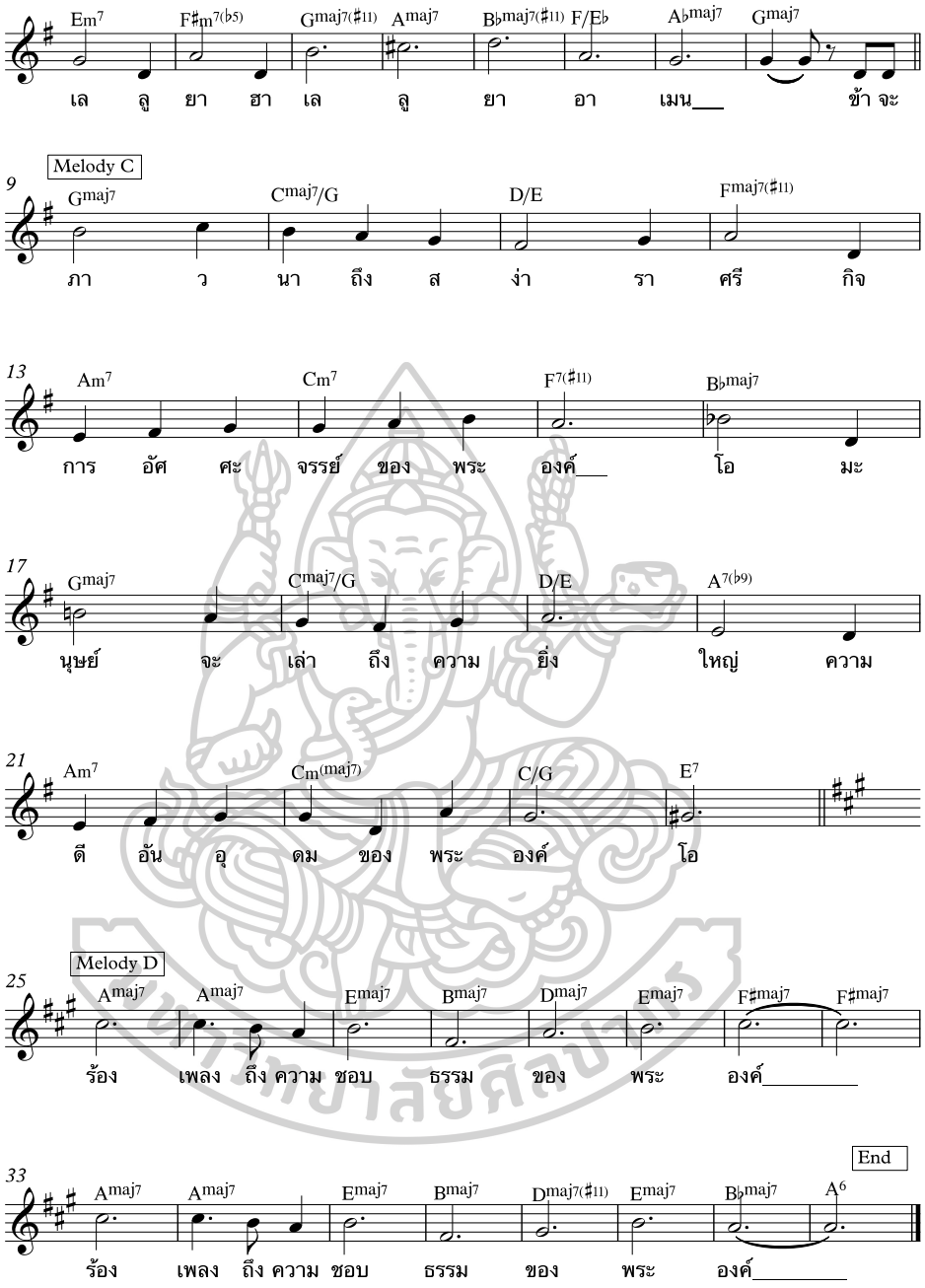
เพลง Psalm of Praise ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ทั้งหมด ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 2 ลำดับท่อนในเพลง Psalm of Praise

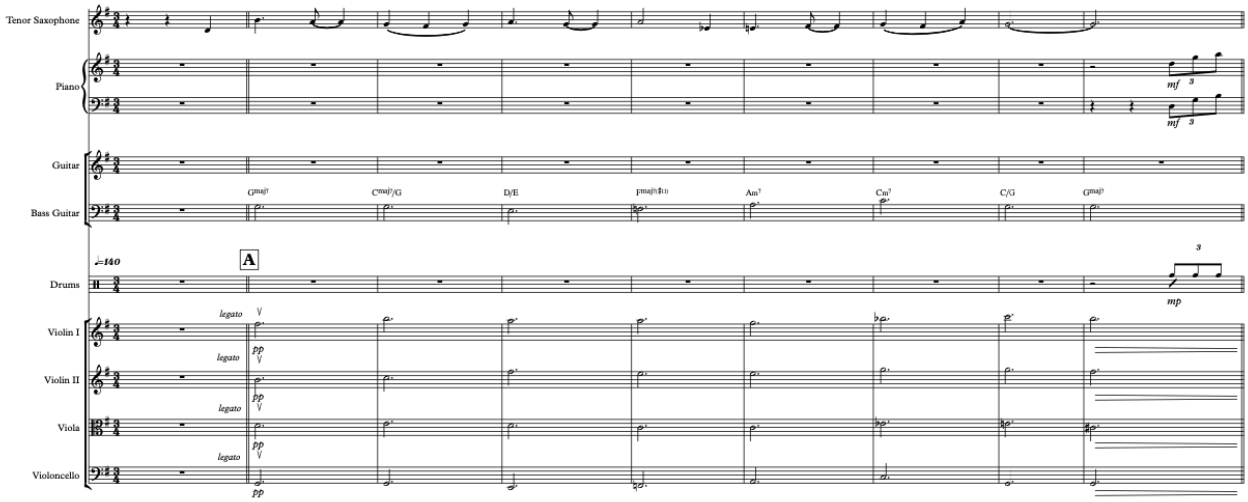
ช่วงนำ	**ห้องที่ 1-33**
ท่อนเนื้อร้อง A	ห้องที่ 34-73
ท่อนเนื้อร้อง B	ห้องที่ 74-99
ท่อนเนื้อร้อง C	ห้องที่ 100-115
ท่อนเนื้อร้อง D	ห้องที่ 116-131
บรรเลงคีตปฏิภาณ โดยเทเนอร์แซกโซโฟน	ห้องที่ 132-187
ท่อนเนื้อร้อง A	ห้องที่ 188-203
บรรเลงคีตปฏิภาณ โดยเปียโน	ห้องที่ 204-259
ท่อนเนื้อร้อง B	ห้องที่ 262-287
ท่อนเนื้อร้อง C	ห้องที่ 288-319

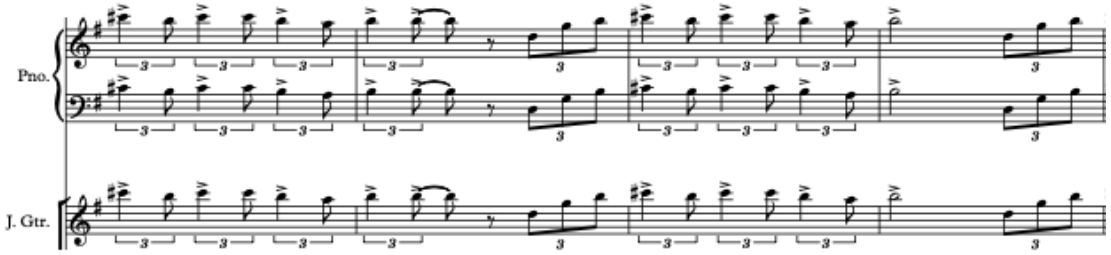
มหาวิทยาลัยศิลปากร

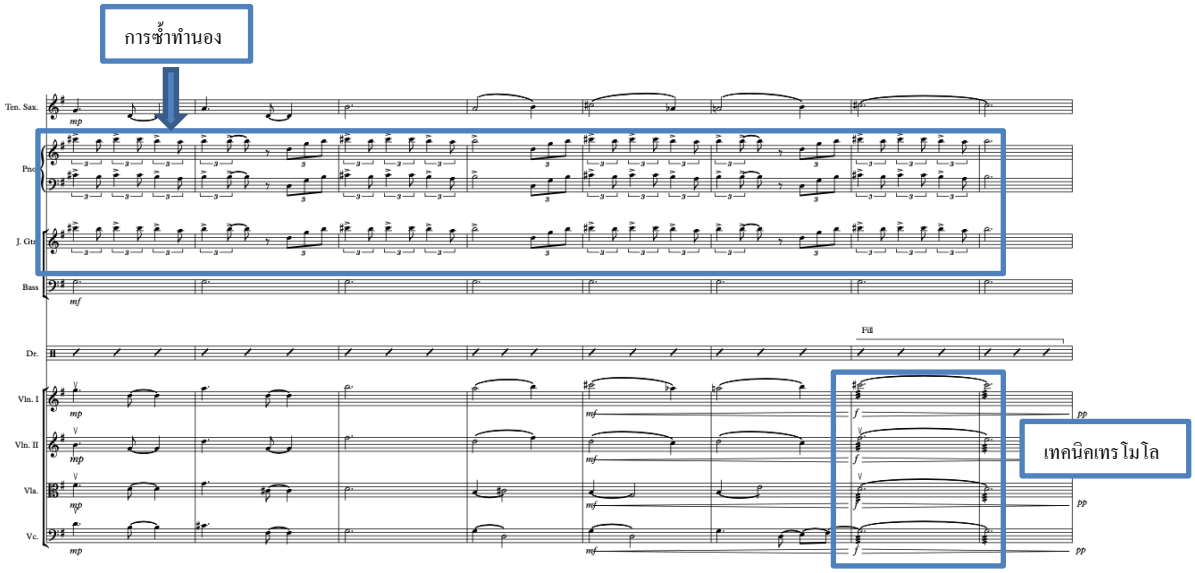


ภาพที่ 47 ทำนองหลักและเนื้อร้องท่อน A และ B ในเพลง Psalm of Praise

ภาพที่ 48 ทำนองหลักและเนื้อร้องท่อน C และ D ในเพลง Psalm of Praise

เพลง Psalm of Praise : ท่อนนำ

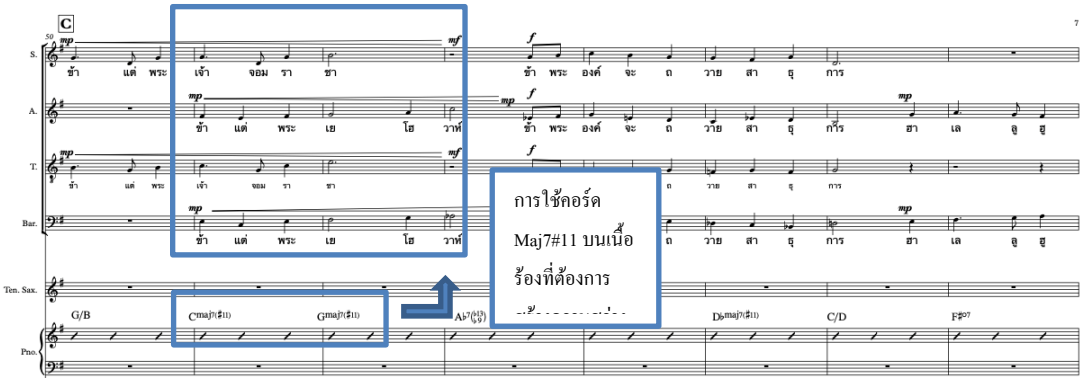
ผู้วิจัยได้กำหนดให้ท่อนนำในเพลง Psalm of Praise มี 3 ช่วงสั้น ๆ ด้วยกัน คือท่อนที่เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงร่วมกับเครื่องสาย ท่อนการซ้ำทำนองโดยเปียโน กีตาร์และเบส และท่อนการซ้ำทำนองที่มีเครื่องสายเล่นเป็นพื้นหลัง

ภาพที่ 49 ท่อนนำโดยเทเนอร์แซกโซโฟนและเครื่องสายเป็นพื้นหลัง

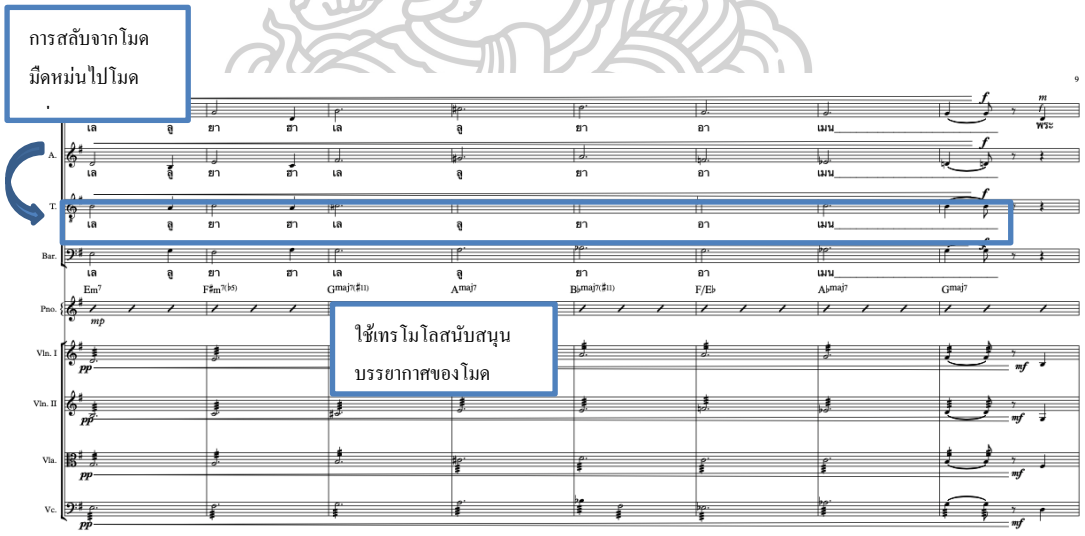
ในท่อนนำแรกนี้นั้นกำหนดให้เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงท่อนจากทำนองหลัก C และให้กลุ่มเครื่องสายเล่นโน้ตยาวติดต่อกันด้วยความเบามาก (*pp*) เพื่อให้เกิดความรู้สึกสงบ แต่มีความเคลื่อนไหวเล็กน้อยในเสียงประสานที่เปลี่ยนไปตามกำหนด

ภาพที่ 50 พื้นหลังท่อนนำตอนสองของเพลง Psalm of Praise โดยการซ้ำทำนองของเปียโนและกีตาร์ไฟฟ้า

กำหนดให้เปียโนและกีตาร์ไฟฟ้าสร้างพื้นหลังของดนตรีด้วยการซ้ำทำนองบนประโยคทำนองที่สร้างบนโมด G ลิเดียนคือ D G B C# A เพื่อเชื่อมโยงกับการใช้โมดความรู้สึกสว่างลิเดียน

ภาพที่ 51 พื้นหลังท่อนนำตอนสามของเพลง Psalm of Praise โดยการซ้ำทำนองของเปียโนและกีตาร์ไฟฟ้า และกลุ่มเครื่องสายที่ร่วมบรรเลงพื้นหลัง

กลุ่มเครื่องสายเข้าบรรเลงเป็นพื้นหลังให้กับการซ้ำทำนองด้วยโน้ตเสียงค้าง เสียงสูงและดังขึ้นประกอบด้วยเทคนิคเทรโมโลเพื่อให้เกิดเนื้อดนตรีที่สั่นรัวก่อนจะส่งเข้าสู่ท่อนทำนองหลัก A

เพลง Psalm of Praise : ทำนองหลัก A

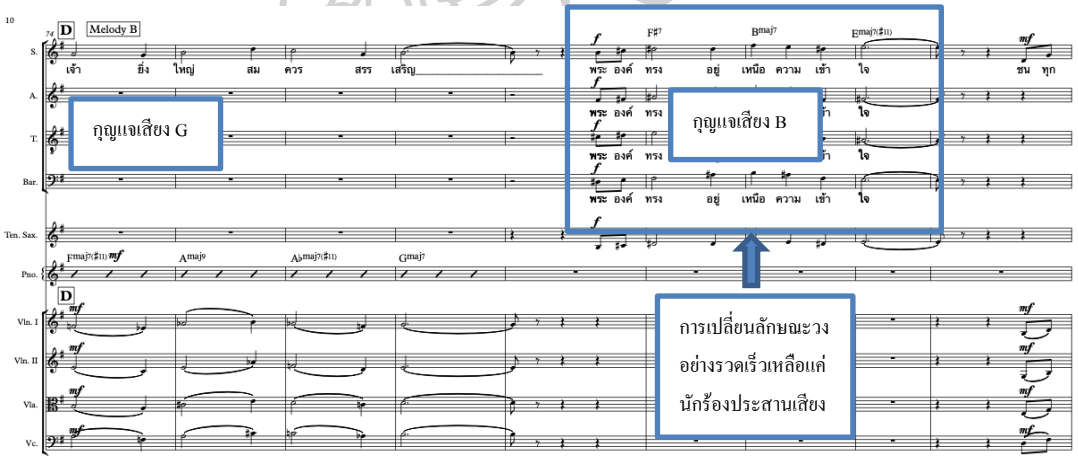
ผู้วิจัยได้กำหนดท่อนทำนองหลัก A ให้เป็นกลุ่มนักร้องประสานเสียงโดยมีเนื้อร้องเกี่ยวกับพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมสดุดี บทที่ 145 โดยสร้างทำนองขึ้นด้วยกลุ่มโน้ตที่เรียบง่ายและมีความสอดคล้องกับเสียงประสานที่กำหนด

ภาพที่ 52 ทำนองหลัก A โดยกลุ่มนักร้องประสานเสียง
หมายเหตุ : ยกเว้นเครื่องกีตาร์ไฟฟ้า เบสและกลอง เอาไว้ เนื่องจากบันทึกโน้ตเหมือนกับเปียโน

ผู้วิจัยสร้างท่อนทำนองโดยใช้โน้ต G เป็นจุดเริ่มต้นและให้ไต่ลำดับสูงขึ้นไปหา A และ B โดยมีโน้ต E เป็นตัวสลับโน้ต ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้คอร์ดที่อยู่ในไดอาโทนิคหลักของกุญแจเสียง G ผสมผสานกับการใช้คอร์ดนอกไดอาโทนิคที่มีคุณลักษณะของคอร์ด Major7#11 ที่เป็นโมดสร้างความรู้สึกสว่างบนท่อนเนื้อร้องที่ผู้วิจัยต้องการจะให้ความสำคัญ

ภาพที่ 53 ท่อนหางของทำนองหลัก A และ B
หมายเหตุ : ยกเว้นเครื่องกีตาร์ไฟฟ้า เบสและกลอง เอาไว้ เนื่องจากบันทึกโน้ตเหมือนกับเปียโน

ตัวอย่างภาพที่ 53 เป็นท่อนหางของทำนองหลัก A และ B โดยนักร้องประสานเสียงท่อน ฮาเลลูยา อาเมน” โดยกำหนดให้ทำนองใช้โน้ตตัวดำและตัวขาว โดยร้องโน้ตที่สูงขึ้นเรื่อย ๆ ในแต่ละห้องและดังขึ้นเรื่อย ๆ โดยมีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตยาวด้วยเทคนิคเทรโมโลสนับสนุน

เพื่อให้เกิดเสียงที่สั่นรัวเพื่อสร้างบรรยากาศแห่งการอธิษฐานภาวนา นอกจากนี้การสร้างคอร์ดในท่อนหางยังกำหนดให้เป็นการใช้โมดที่สร้างความมืดหม่นจากห้องแรกของท่อนและเปลี่ยนเป็นโมดที่สว่างขึ้นเมื่อดำเนินไปทีละห้อง คือเริ่มจาก Em7 (โมดดอเรียน) F#m7b5 (โลเครียน) Gmaj7#11 (ลิเดียน) Amaj7 (ไอโอเนียน) Bbmaj7#11 (ลิเดียน) F/Eb (ลิเดียน) Abmaj7 (ไอโอเนียน) และ Gmaj7 (ไอโอเนียน) ตามลำดับ

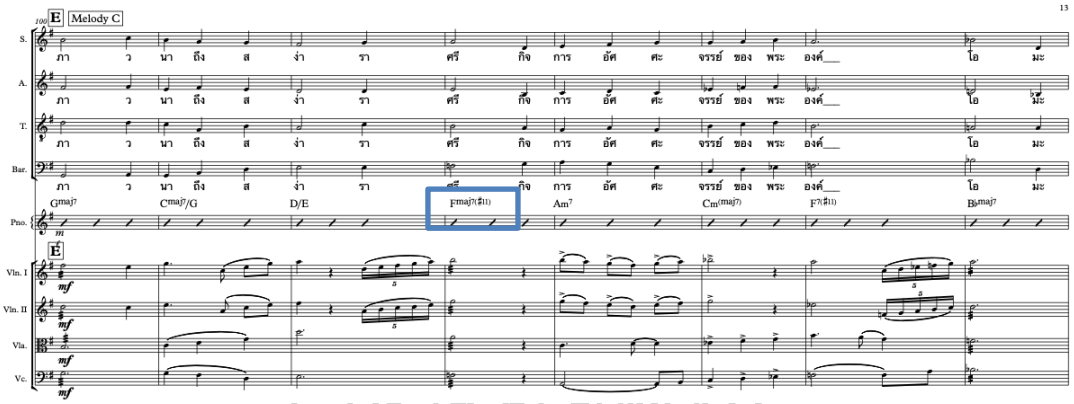
เพลง Psalm of Praise : ทำนองหลัก B

ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองหลัก B กำหนดให้เป็นการเล่นต่อเนื่องมาจากท่อนหางของทำนอง A และรักษาความต่อเนื่องของความดังเสียงของทั้งวง กำหนดให้นักร้องเสียงโซปราโนร้องคนเดียวใน 4 ห้องแรกของทำนอง B ร่วมกับทั้งวงด้วยเสียงดังปานกลาง (*mf)* ก่อนที่จะให้ทั้งวงหยุดเสียงลงทันทีในห้องที่ 78 เหลือแต่นักร้องประสานเสียงในห้องที่ 78-82 ซึ่งการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็วนี้เป็นการดึงดูดความสนใจของผู้ฟัง และทำให้ท่อนร้องดังกล่าวมีความโดดเด่นขึ้นมาทันที

ภาพที่ 54 ทำนองหลัก B
หมายเหตุ : ยกเว้นเครื่องกีตาร์ไฟฟ้า เบสและกลอง เอาไว้ เนื่องจากบันทึกโน้ตเหมือนกับเปียโน

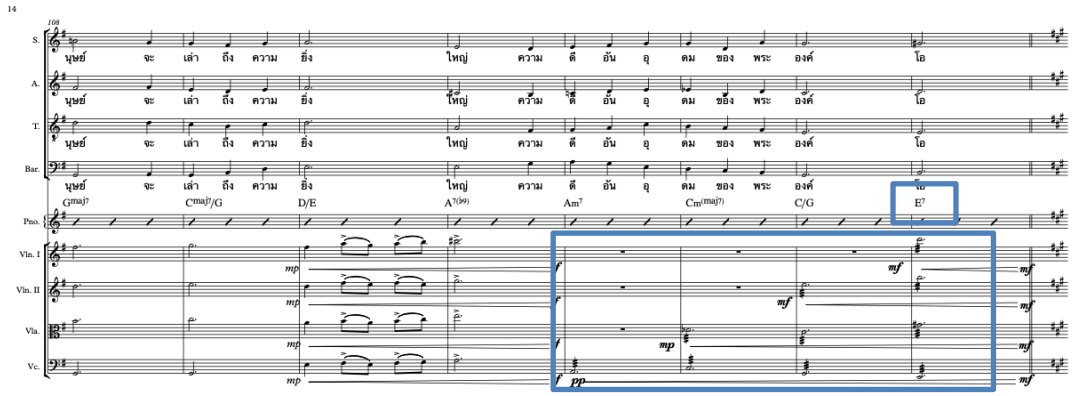
นอกจากนี้ ในห้องที่ 79 ในการเปลี่ยนลักษณะวงดังกล่าวที่เหลือแต่นักร้อง ผู้วิจัยยังได้กำหนดให้มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวบนท่อนที่ร้องว่า “พระองค์ทรงอยู่เหนือความเข้าใจ” จากกุญแจเสียง G เมเจอร์เป็น B เมเจอร์ยิ่งเพิ่มความรู้สึกสว่างบนท่อนดังกล่าว ก่อนที่จะ

กลับมาร้องทำนองด้วยกุญแจเสียง G เมเจอร์ ในห้องที่ 83 ต่อไป ซึ่งหลังจากท่อนทำนองหลัก B จะใช้ท่อนหางที่เหมือนกับท่อนหางของทำนอง A ที่กล่าวไปแล้วเป็นการเชื่อมต่อเข้าสู่ท่อน C ต่อไป

เพลง Psalm of Praise : ทำนองหลัก C



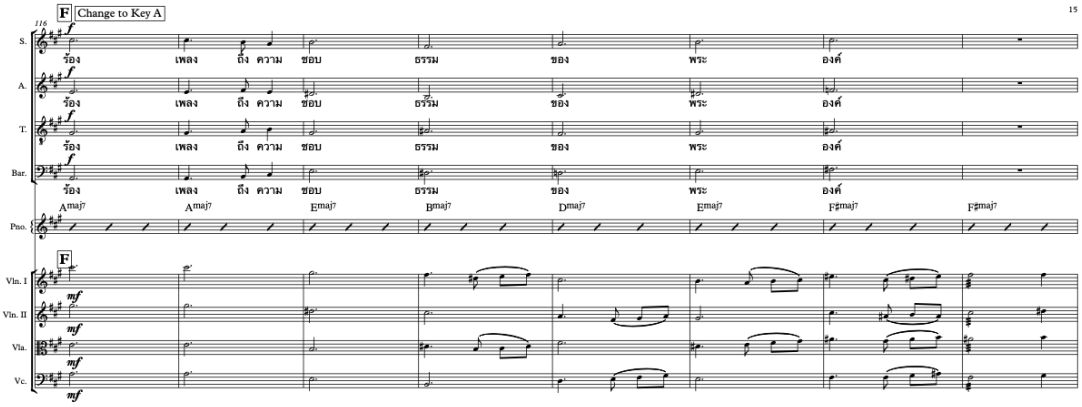
ภาพที่ 55 ทำนองหลัก C ห้องที่ 100-107
หมายเหตุ : ยกเว้นเครื่องกีตาร์ไฟฟ้า เบสและกลอง เอาไว้ เนื่องจากบันทึกโน้ตเหมือนกับเปียโน

ทำนองหลัก C กำหนดให้ทั้งนักร้องประสานเสียง วงประกอบจังหวะ และเครื่องสายเล่นพร้อมกันเพื่อให้เกิดเนื้อเสียงที่เข้มข้น โดยท่อนทำนองหลักของนักร้องประสานเสียงกำหนดให้เป็นการใช้โน้ตตัวดำและโน้ตตัวขาวสลับกัน โดยที่พื้นดนตรีมีเครื่องสายที่เคลื่อนที่มากขึ้นเพื่อสนับสนุนทำนองหลักโดยยังคงความสอดคล้องกับเสียงประสานของท่อนที่กำหนด โดยมีการกำหนดให้ใช้คอร์ด Fmaj7#11 ในห้องที่ 103 เพื่อสร้างความรู้สึกสว่างของโมดลิเดียนในห้องดังกล่าว

ภาพที่ 56 ทำนองหลัก C ห้องที่ 108-115

หมายเหตุ : ยกเว้นเครื่องกีตาร์ไฟฟ้า เบสและกลอง เอาไว้ เนื่องจากบันทึกโน้ตเหมือนกับเปียโน

ภาพที่ 56 เป็นช่วงท้ายของทำนองหลัก C กำหนดให้ใช้เทรโมโลในกลุ่มเครื่องสายเข้าหาห้องสุดท้ายของท่อนซึ่งกำหนดเป็นคอร์ด E7 เพื่อเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น A ในทำนองหลัก D

เพลง Psalm of Praise : ทำนองหลัก D



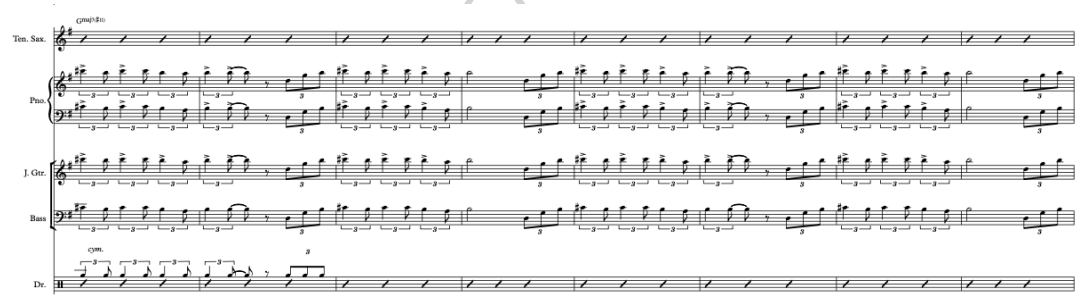
ภาพที่ 57 ทำนองหลัก D

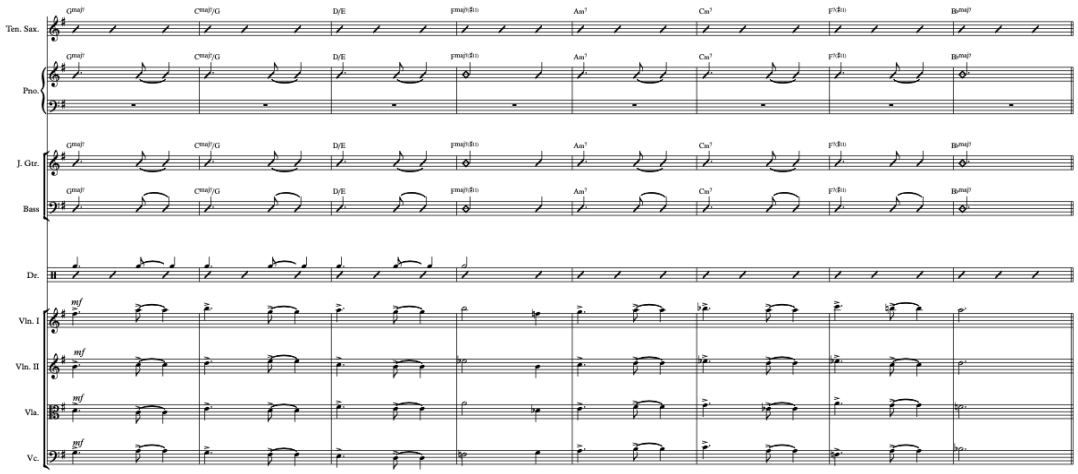
หมายเหตุ : ยกเว้นเครื่องกีตาร์ไฟฟ้า เบสและกลอง เอาไว้ เนื่องจากบันทึกโน้ตเหมือนกับเปียโน

ในท่อนทำนองหลัก D เป็นการเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง A ซึ่งการเปลี่ยนกุญแจเสียงสูงขึ้น 1 เสียงดังกล่าวทำให้บทประพันธ์เกิดความสว่างขึ้นสอดคล้องกับเนื้อร้องที่กล่าวว่า “ร้องเพลงถึงความชอบธรรมของพระองค์” ซึ่งกำหนดให้ร้องด้วยความดังมาก (*f*) ประกอบทั้งวงประกอบ

จังหวะและกลุ่มเครื่องสายร่วมเล่นด้วยเสียงที่ดังขึ้นเพื่อสนับสนุนให้ท่อนดังกล่าวมีความเข้มข้นของเนื้อเสียงมากขึ้นก่อนที่จะนำเข้าสู่ช่วงการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยเทเนอร์แซกโซโฟน

เพลง Psalm of Praise : ท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยเทเนอร์แซกโซโฟน

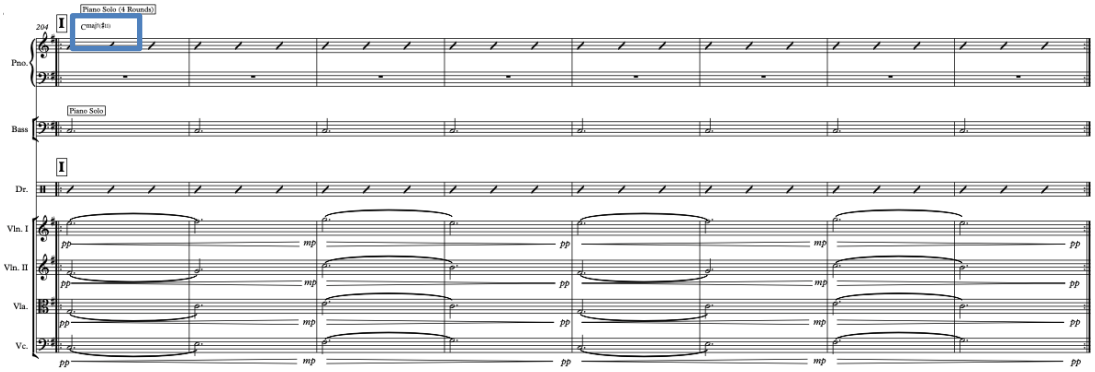
ในท่อนการบรรเลงคีตปฏิภาณของเทเนอร์แซกโซโฟนกำหนดให้ใช้พื้นหลังของดนตรี 2 พื้นหลังได้แก่ท่อนซ้ำทำนองจากท่อนนำ และพื้นหลังดนตรีที่เป็นทางเดินคอร์ดจากท่อนทำนองหลัก C

ภาพที่ 58 เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้การซ้ำทำนองเป็นพื้นหลัง

การใช้ท่อนซ้ำทำนองจากท่อนนำมาเป็นพื้นหลังให้กับเทเนอร์แซกโซโฟน ช่วยสร้างเนื้อดนตรีที่เปลี่ยนไปในทันที สร้างความสนใจให้กับผู้ฟังและสร้างความท้าทายให้กับผู้บรรเลงคีตปฏิภาณและยังเป็นการเปลี่ยนกลับมาเป็นกุญแจเสียง G อีกด้วย

ภาพที่ 59 เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้ทางเดินคอร์ดจากทำนองหลัก C

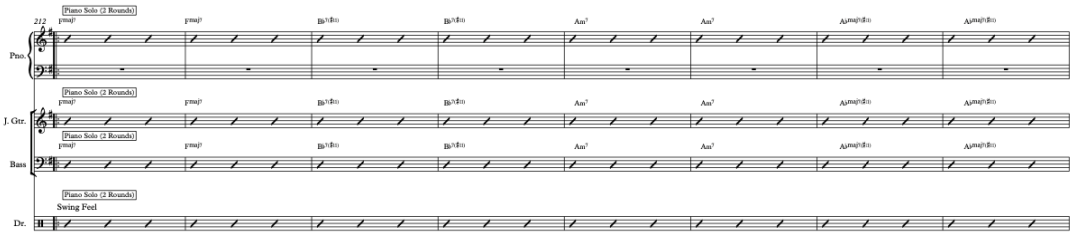
ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้พื้นหลังของดนตรีเปลี่ยนจากการซ้ำทำนองกลายเป็นทางเดินคอร์ดจากทำนองหลัก C เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความเปลี่ยนแปลงจากการซ้ำทำนองเป็นทางเดินคอร์ดที่เคยได้ยินมาแล้วจากทำนองหลัก C โดยกำหนดให้มีการเล่นส่วนที่เหมือนกันในทั้งเครื่องดนตรีประกอบจังหวะและกลุ่มเครื่องสาย คือส่วนของจังหวะโน้ตตัวดำปะจุด ตัวเขบ็ดหนึ่งชั้นที่เป็นตัวยกและโยงเสียงไปหาโน้ตตัวดำในจังหวะที่ 3 ทำให้เกิดการเน้นบนจังหวะที่ 1 และตัวยกในจังหวะที่ 2 ซึ่งหลังจากจบเนื้อดนตรีของการบรรเลงคีตปฏิภาณนี้ ได้นำเข้าสู่ท่อนทำนองหลัก A อีกครั้งเพื่อเป็นท่อนเชื่อมไปสู่การบรรเลงคีตปฏิภาณของเครื่องเปียโน

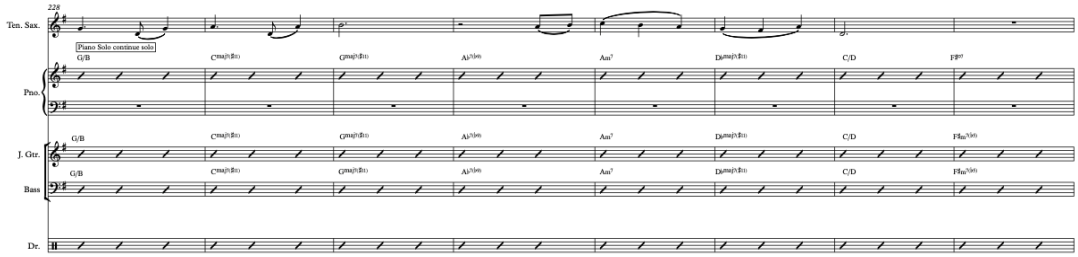
เพลง Psalm of Praise : ท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยเปียโน

กลุ่มนักร้องประสานเสียงร้องทำนองหลัก A อีกครั้งซึ่งใช้เป็นท่อนเชื่อมสู่การบรรเลงคีตปฏิภาณที่ 2 โดยเปียโน โดยกำหนดให้ใช้พื้นหลังดนตรี 3 พื้นหลังด้วยกันสำหรับเปียโน



ภาพที่ 60 เปียโนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้คอร์ด Cmaj7#11

พื้นหลังแรกสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน กำหนดให้ใช้คอร์ด Cmaj7#11 เพียงคอร์ดเดียววนเป็นจำนวน 32 ห้อง ซึ่งการใช้ลักษณะของคอร์ดในจำนวนหลาย ๆ ห้องนั้นเป็นลักษณะของดนตรีแบบ โมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) ซึ่งช่วยให้การใช้คอร์ด Cmaj7#11 ซึ่งเป็นโมดสว่างของลิเดียนนั้นมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังกำหนดให้เครื่องสายร่วมบรรเลงเสียงประสานด้วยความเบา (*pp*) เป็นพื้นหลังสนับสนุนเสียงประสานดังกล่าวด้วย

ภาพที่ 61 เปียโนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้คอร์ดทางเดินใหม่

ในพื้นดนตรีที่ 2 สำหรับเปียโนบรรเลงคีตปฏิภาณ กำหนดให้ใช้ทางเดินคอร์ดใหม่ที่ไม่เกี่ยวข้องกับทางเดินคอร์ดของทำนองหลักใดเลย โดยมีการเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง F เนื่องจากในพื้นดนตรีก่อนหน้าเป็นคอร์ด Cmaj7#11 จึงสามารถส่งเข้าสู่กุญแจเสียง F ได้ ซึ่งสร้างความแปลกใหม่ให้กับผู้ฟังเนื่องจากไม่มีความสัมพันธ์ใด ๆ กับทำนองหลัก

ภาพที่ 62 เปียโนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้ทางเดินคอร์ดจากทำนองหลัก A

ในพื้นดนตรีสุดท้ายสำหรับเปียโนกำหนดให้ใช้ทางเดินคอร์ดจากทำนองหลัก A ซึ่งมีเทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงทำนองหลักประกอบไปด้วย ซึ่งลักษณะดังกล่าวยังเป็นลักษณะของท่อนเชื่อมเพื่อให้รู้ว่าท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณกำลังดำเนินมาถึงตอนท้ายแล้ว นอกจากนี้ยังเป็นการดำเนินกลับสู่กุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์อีกด้วย

การสร้างเนื้อดนตรีที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณช่วยสร้างสีสันที่น่าสนใจให้กับผู้ฟังและยังเป็นลักษณะของสังคีตลักษณ์แบบอิสระซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์ที่เป็นอิสระจากแบบแผนเดิมทั้งหลายด้วย (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2544)

โดยหลังจากจบท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณ โดยเปียโน ตัวบทประพันธ์ได้ดำเนินซ้ำท่อนทำนองหลัก B C และ D เป็นอันจบบทประพันธ์ Psalm of Praise

4.2.2 เพลง ตราบวันนั้น

เพลงตราบวันนั้น ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากบทเพลงชีวิตคริสเตียนที่มีชื่อเดียวกันว่า “ตราบวันนั้น” โดยเนื้อหาของบทเพลงชีวิตคริสเตียนดังกล่าวได้กล่าวถึงการเฝ้ารอคอยวันที่พระเยซูจะเสด็จกลับมา ซึ่งคริสต์ศาสนิกชนมีความเชื่อร่วมกันว่า จะมีวันที่พระเยซูเสด็จกลับมาในวันพิพากษา จะเป็นวันที่ความเศร้า ความทุกข์ การร้องไห้ จะหมดไป เราจะได้พบกับคนรักที่ตายจากเราไปอีกครั้ง สอดคล้องกับข้อบทพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรม 1 เธสะโลนิกา บทที่ 4 ข้อที่ 13-18 ที่ได้กล่าวไว้ว่า

“พี่น้องทั้งหลาย เราไม่อยากให้ท่านขาดความเข้าใจเรื่องคนที่ล่วงหลับไปแล้ว เพื่อท่านจะไม่เป็นทุกข์โศกเศร้า อย่างคนอื่นๆ ที่ไม่มีความหวัง เพราะในเมื่อเราเชื่อว่าพระเยซูสิ้นพระชนม์และคืนพระชนม์แล้ว โดยพระเยซูนั้น พระเจ้าจะทรงนำบรรดาคนที่ล่วงหลับไปแล้วนั้นมากับพระองค์ ตามพระวจนะขององค์พระผู้เป็นเจ้า เราขอบอกพวกท่านข้อนี้ว่า เราที่ยังมีชีวิตอยู่และคอยองค์พระผู้เป็นเจ้าเสด็จมา จะไม่ล่วงหน้าไปก่อนพวกที่ล่วงหลับไปแล้ว คือว่าองค์พระผู้เป็นเจ้าจะเสด็จมาจากสวรรค์ด้วยพระดำรัสสั่ง ด้วยเสียงเรียกของหัวหน้าทูตสวรรค์และด้วยเสียงแตรของพระเจ้า และทุกคนที่ตายแล้วในพระคริสต์จะเป็นขึ้นมาก่อน หลังจากนั้นพระเจ้าจะทรงรับพวกเราซึ่งยังมีชีวิตอยู่ขึ้นไปในเมฆพร้อมกับคนเหล่านั้น และจะได้พบองค์พระผู้เป็นเจ้าในฟ้าอากาศ อย่างนั้นแหละ เราก็จะอยู่กับองค์พระผู้เป็นเจ้าเป็นนิตย์ เพราะฉะนั้น จงหนุนใจกันด้วยถ้อยคำเหล่านี้เถิด” (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562)

ตัวผู้วิจัย ได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงชีวิตคริสเตียน “ตราบวันนั้น” โดยตัวผู้วิจัยเองก็มีความเชื่อเกี่ยวกับวันที่พระเยซูจะเสด็จกลับมา แล้ววันนั้นตัวผู้วิจัยจะได้พบกับคุณแม่ที่เสียชีวิตไปแล้วอีกครั้ง ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้ใช้ท่อนทำนองหลักและเนื้อเพลงสั้น ๆ จากเพลงชีวิตคริสเตียน “ตราบวันนั้น” เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงบทใหม่ขึ้นโดยให้มีโครงสร้างของทำนอง เนื้อเพลง และชุดคอร์ดที่แตกต่างจากเดิมทั้งหมด

โดยเพลง ตราบวันนั้น ในฉบับที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นใหม่นั้น ประกอบด้วยท่อนทำนองหลัก ซึ่งกำหนดให้ขับร้องโดยกลุ่มนักร้องประสานเสียงแบ่งเป็นท่อน A B และ C โดยกำหนดให้เพลงบรรเลงอยู่บนอัตราจังหวะ 3/4 ด้วยความเร็ว 120 จังหวะต่อนาที โดยในท่อน A และ B นั้น

กำหนดให้อยู่ในกุญแจเสียง E แต่เมื่อบทประพันธ์ดำเนินถึงท่อน C ได้กำหนดให้เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น G

ผู้วิจัยได้กำหนดให้ท่อนสำหรับบรรเลงคีตปฏิภาณ 2 ท่อนหลังจากกลุ่มนักร้องประสานเสียงขับร้องเนื้อร้องหลักทั้งหมดแล้ว โดยท่อนแรกใช้เทเนอร์แซกโซโฟนในการบรรเลงคีตปฏิภาณ และท่อนที่ 2 ใช้กีตาร์ไฟฟ้าในการบรรเลงคีตปฏิภาณ โดยผู้วิจัยกำหนดให้ช่วงเชื่อมต่อหลังจากเทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณเสร็จแล้วเป็นช่วงของการอ่านพระคัมภีร์ โดยจะนำข้อพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรม 1 เธสะโลนิกา บทที่ 4 ข้อที่ 13-18 ที่กล่าวไปข้างต้นมาอ่านให้ผู้เข้าฟังได้ฟังก่อนที่จะนำท่อนเข้าสู่ช่วงบรรเลงคีตปฏิภาณในช่วงที่ 2 ซึ่งการนำข้อพระคัมภีร์มาอ่านในช่วงระหว่างการบรรเลงเพลงนั้นเป็นสิ่งหนึ่งที่นิยมนำมาใช้กันในการบรรเลงเพลงนมัสการของชาวคริสตชน แต่อาจจะสร้างความแปลกใหม่ให้กับผู้ฟังที่ไม่เคยรับฟังบทเพลงนมัสการพระเจ้าของชาวคริสตชน

นอกจากนี้ผู้วิจัย ยังได้กำหนดให้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงเป็นพื้นหลังสนับสนุนในช่วงท่อนต่าง ๆ ของบทเพลง โดยใช้โน้ต ประโยค ความสั้นยาว ความดังเบาที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละท่อนโดยคำนึงถึงความสอดคล้องของเสียงประสานที่มีต่อคอร์ดในแต่ละท่อนที่กำหนด เพื่อให้เกิดการสนับสนุนทางด้านเนื้อดนตรีให้ตรงความต้องการของผู้วิจัยในแต่ละท่อน

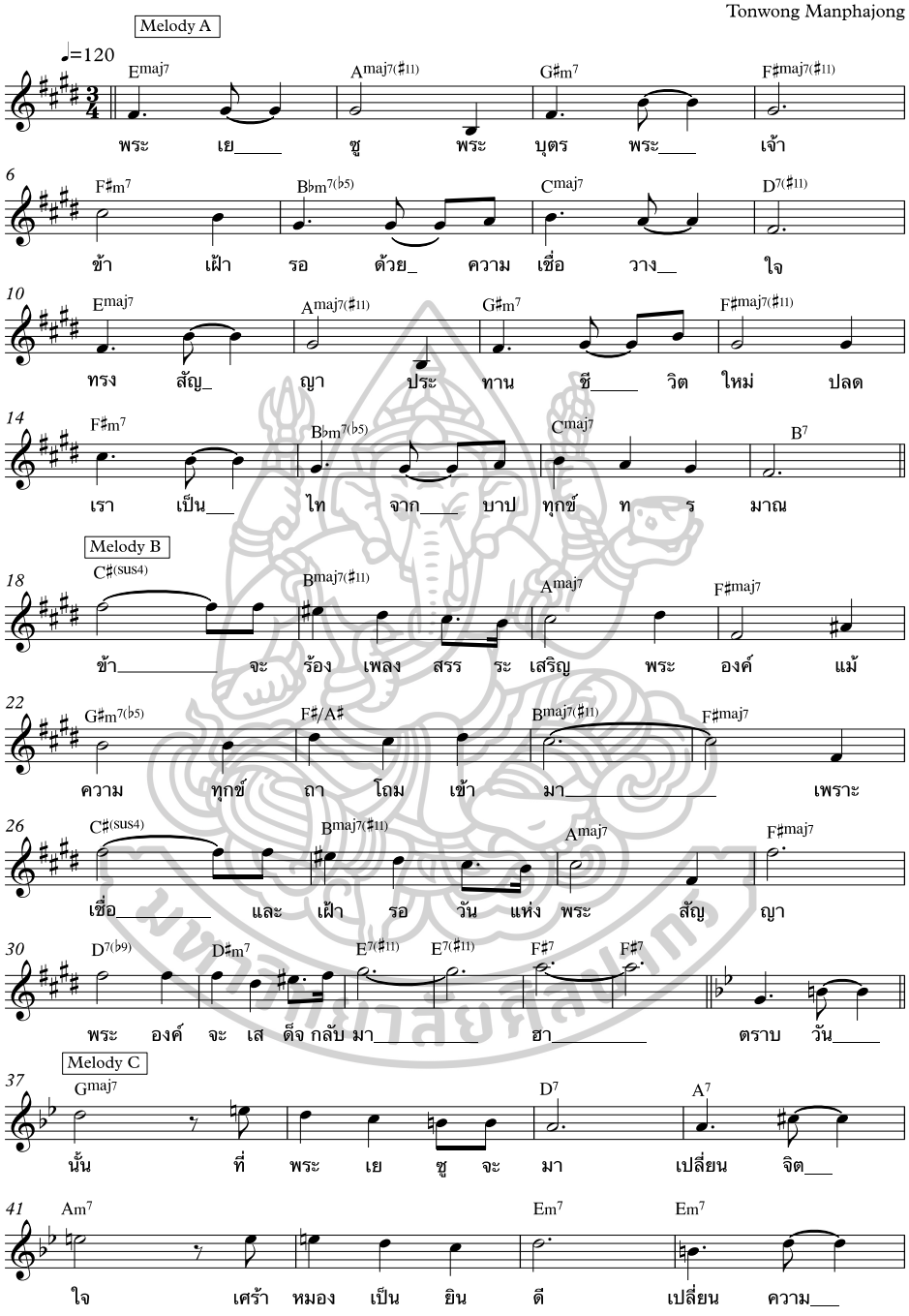
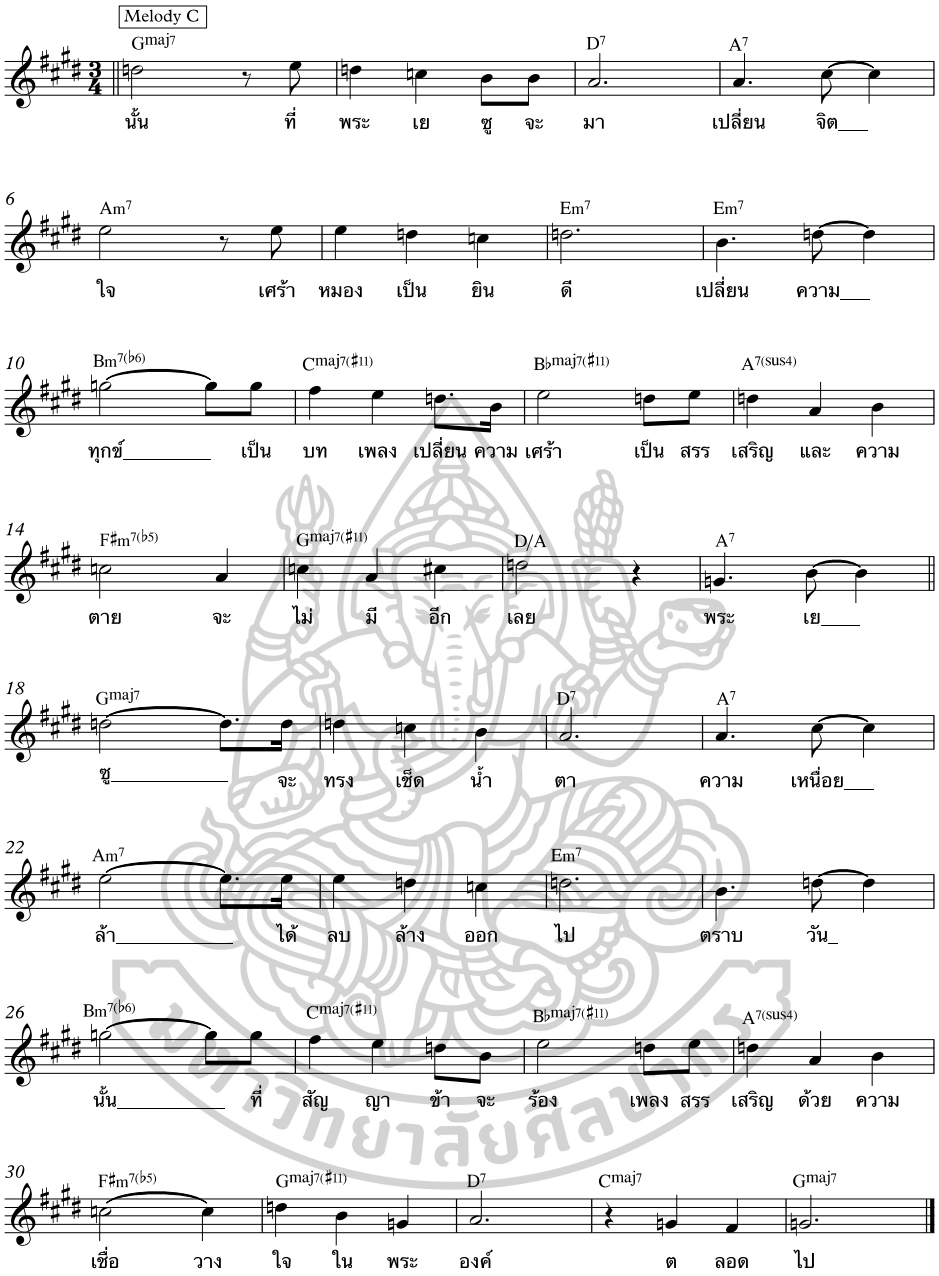
มหาวิทยาลัยศิลปากร

เพลง ตราบวันนั้น ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ทั้งหมด ดังต่อไปนี้

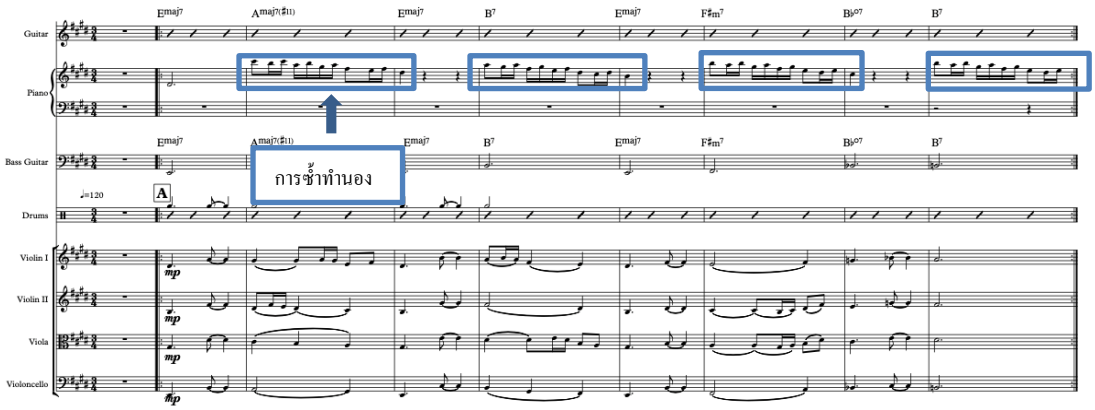
ตารางที่ 3 ลำดับท่อนในเพลง ตราบวันนั้น

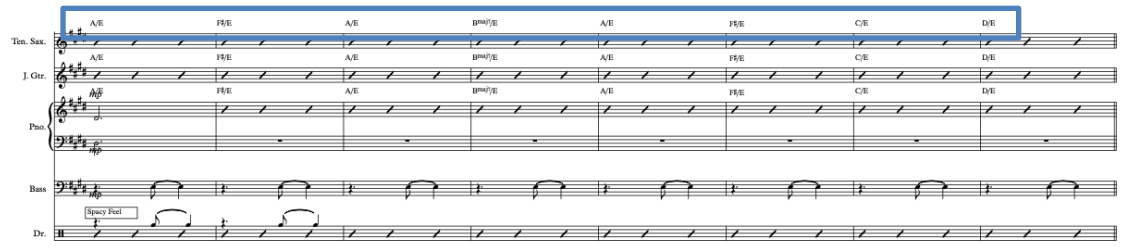
ช่วงนำ	**ห้องที่ 1-25**
ท่อนเนื้อร้อง A	ห้องที่ 26-41
ท่อนเชื่อม	ห้องที่ 42-57
ท่อนเนื้อร้อง A	ห้องที่ 58-73
ท่อนเนื้อร้อง B	ห้องที่ 74-91
ท่อนเนื้อร้อง C	ห้องที่ 94-127
ท่อนเชื่อม	ห้องที่ 128-138
บรรเลงคีตปฏิภาณ โดยเทเนอร์แซกโซโฟน	ห้องที่ 139-170
ท่อนอ่านพระคริสตธรรมคัมภีร์	ห้องที่ 171-174
บรรเลงคีตปฏิภาณ โดยกีตาร์ไฟฟ้า	ห้องที่ 175-198
ท่อนเชื่อม	ห้องที่ 199-214
ท่อนเนื้อร้อง B	ห้องที่ 215-232
ท่อนเนื้อร้อง C	ห้องที่ 233-278

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตราบวันนั้น

ภาพที่ 63 ทำนองหลักและเนื้อร้องท่อน A และ B ในเพลง ตราบวันนั้น

ภาพที่ 64 ทำนองหลักและเนื้อร้องท่อน C ในเพลง ตราบวันนั้น

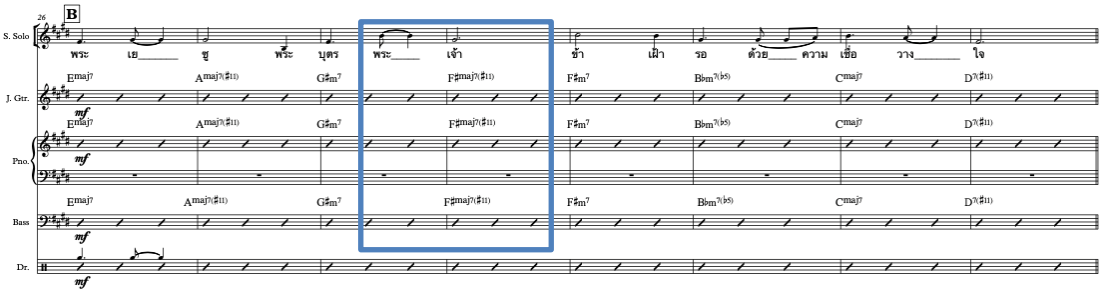
เพลง ตราบวันนั้น : ท่อนนำ

ผู้วิจัยกำหนดให้มีท่อนนำสองเนื้อดนตรีในเพลงตราบวันนั้น โดยท่อนแรกเป็นการบรรเลงนำโดยเปียโนซึ่งเล่นการซ้ำทำนองด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นโดยเล่นในห้องที่ 2 4 6 และ 8 โดยผู้วิจัยต้องการใช้ลักษณะของการซ้ำทำนองดังกล่าวในการเลียนเสียงของกระดิ่งหรือระฆังใบเล็กโดยมีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตที่เคลื่อนไหวสนับสนุนในแนวล่าง โดยต้องการให้บรรยากาศในช่วงนี้มีความรู้สึกราวกับว่าอยู่ในสวรรค์ร่วมกับองค์พระผู้เป็นเจ้า

ภาพที่ 65 ท่อนนำที่หนึ่งเพลง ตราบวันนั้น

ในท่อนนำที่สอง ผู้วิจัยกำหนดให้กลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเล่นคอร์ดเสียงประสานที่มีโน้ตเบสเล่นเสียงค้าง (Pedal Point) โดยเลือกใช้คอร์ดที่เป็นเสียงประสานของไดอาโทนิคของกุญแจเสียง นอกจากนี้ยังมีคอร์ดที่ผู้วิจัยต้องการให้มีเสียงประสานของโน้ต #11 เช่น คอร์ด F#/E ซึ่งคอร์ดโทน A# ในคอร์ดดังกล่าวทำให้เกิดเสียงของ Maj7#11 ทำให้เกิดความรู้สึกสว่างของเสียง นอกจากนี้การใช้ Pedal Point ยังสร้างความรู้สึกสงบและมั่นคงอีกด้วย

ภาพที่ 66 ท่อนนำที่สองเพลง ตราบวันนั้น

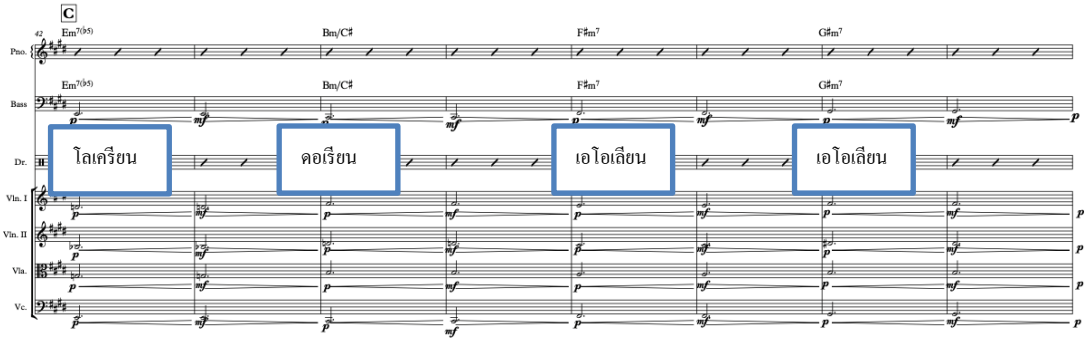
เพลง ตราบวันนั้น : ทำนองหลัก A

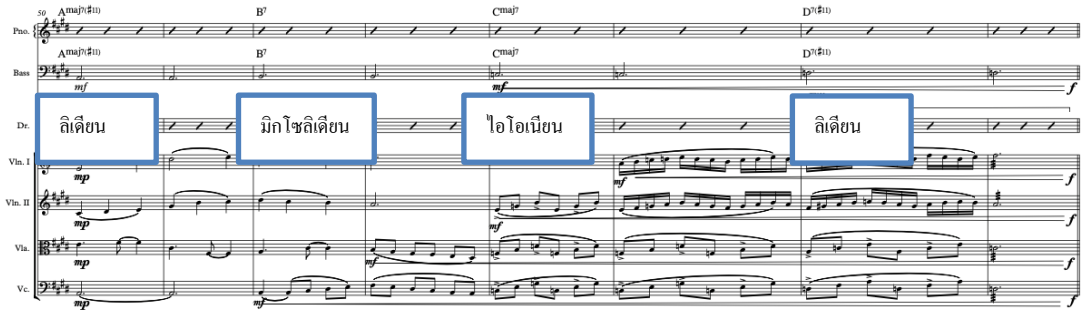
ผู้วิจัยกำหนดให้ทำนองหลัก A ร้องนำโดยนักร้องโซปราโนร่วมกับวงประกอบจังหวะโดยเลือกใช้คอร์ด Major7#11 บนเนื้อร้องที่กล่าวถึงพระเยซูและพระเจ้าเพื่อให้เกิดความสว่างบนท่อนดังกล่าวตามแนวคิดใช้โมดความรู้สึกสว่างดังตัวอย่างภาพที่ 67



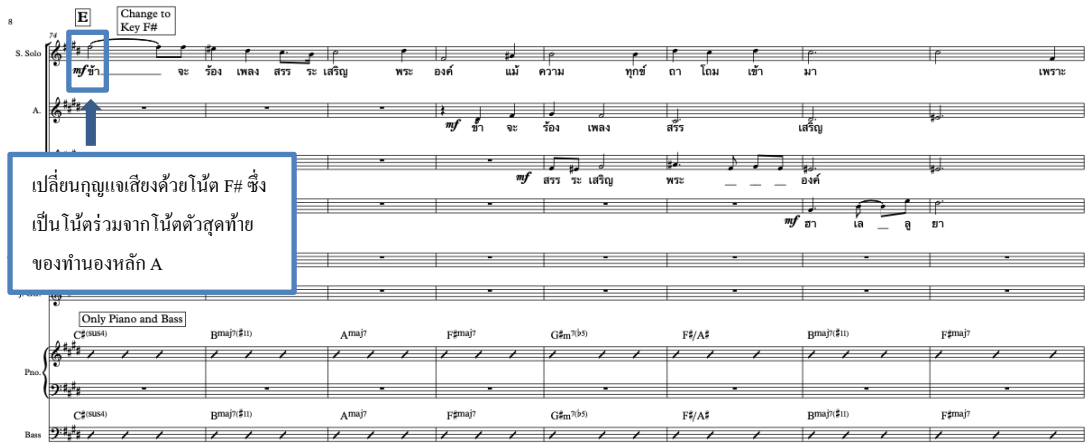
ภาพที่ 67 ทำนองหลัก A เพลงตราบวันนั้น

ผู้วิจัยได้กำหนดให้หลังจากท่อนทำนอง A มีท่อนเชื่อมเพื่อเปลี่ยนเนื้อดนตรีและอารมณ์ของผู้ฟังดังตัวอย่างภาพที่ 68 และ 69 ก่อนที่จะร้องท่อนทำนอง A อีกครั้งโดยกลุ่มนักร้องประสานเสียง

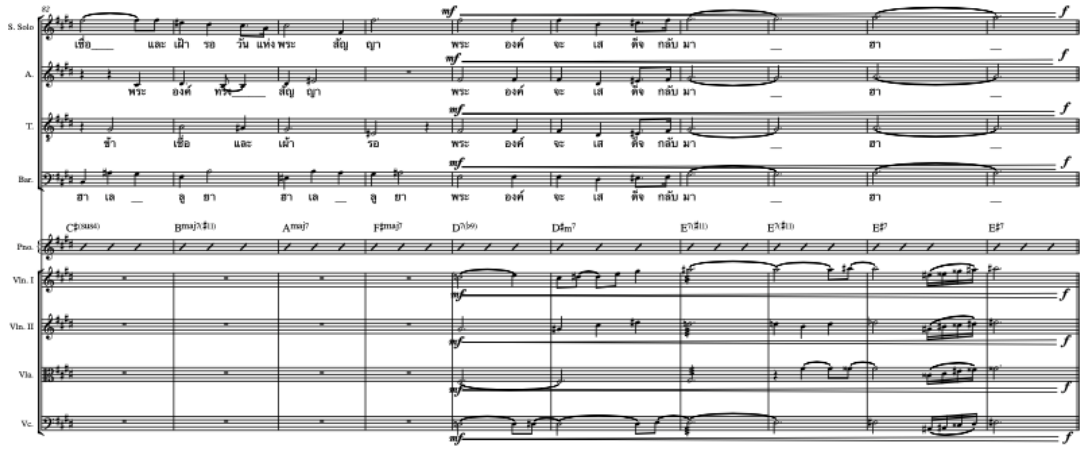


ภาพที่ 68 ท่อนเชื่อมเพลงตราบวันนั้นห้องที่ 42-49

ภาพที่ 69 ท่อนเชื่อมเพลงตราบวันนั้นห้องที่ 50-57

ท่อนเชื่อมดังกล่าวผู้วิจัยเลือกใช้คอร์ดที่เริ่มต้นด้วยโมดมีดหม่นใน 8 ห้องแรกคือ Em7b5 (โลเครียน) Bm/C# (ดอเรียน) F#m7 (เอโอเลียน) และ G#m7 (เอโอเลียน) โดยมีเครื่องสายเล่นสลับดัง (*p*) เบา (*mf*) เพื่อสร้างเนื้อดนตรีสนับสนุนโมดมีดหม่นดังกล่าว และสลับไปเป็นโมดสว่างใน 8 ห้องถัดมาคือ Amaj7#11 (ลิเดียน) B7 (มิกโซลิเดียน) Cmaj7 (ไอโอเนียน) และ D7#11 (ลิเดียน) โดยมีเครื่องสายบรรเลงโน้ตที่เคลื่อนไหวเร็วขึ้นเพื่อสนับสนุนโมดสว่างดังกล่าว ก่อนที่จะกลับเข้าร้องทำนองหลัก A อีกครั้ง

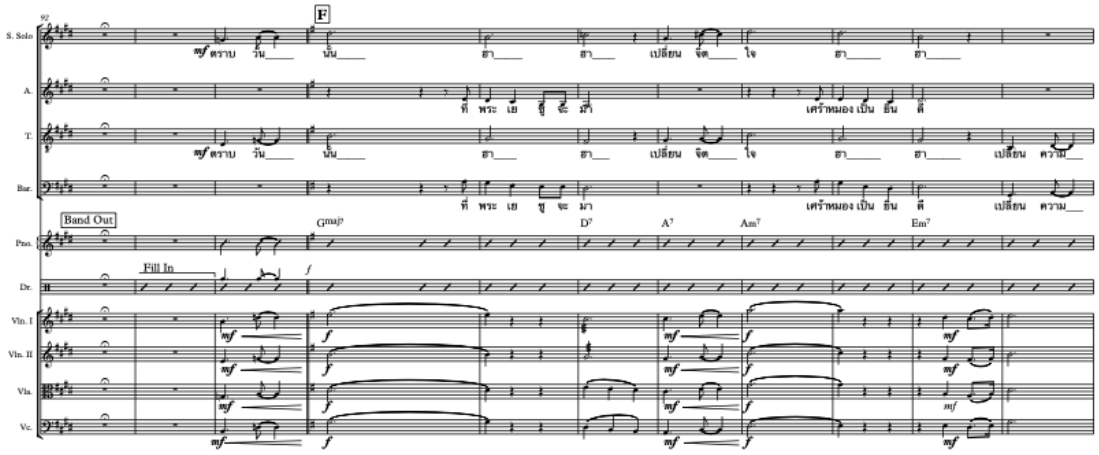
เพลง ตราบวันนั้น : ทำนองหลัก B

ภาพที่ 70 ทำนองหลัก B เพลงตราบวันนั้น

ผู้วิจัยกำหนดให้ท่อนทำนองหลัก B มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงขึ้นครึ่งเสียงจาก กุญแจเสียง G เมเจอร์ เป็น F# เมเจอร์ โดยใช้วิธีแบบโน้ตร่วม (Common Tone Modulation) กล่าวคือโน้ตตัวสุดท้ายของท่อนทำนองหลัก A เป็นตัว F# และเมื่อเข้าสู่ทำนอง B ยังคงใช้โน้ต F# เป็นโน้ตเริ่มต้น

แต่เสียงประสานเปลี่ยนไปเล่นอยู่บนไดอาโทนิคของกุญแจเสียง F# ทำให้เกิดการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีความเชื่อมโยงของโน้ตที่ใช้ร่วมกันจากทำนองหลัก A ไปสู่ทำนองหลัก B

ภาพที่ 71 ทำนองหลัก B เพลงตราบวันนั้นช่วงท้าย
หมายเหตุ : ยกเว้นเครื่องกีตาร์ไฟฟ้า เบสและกลอง เอาไว้ เนื่องจากบันทึกโน้ตเหมือนกับเปียโน

ช่วงท้ายของท่อน B ผู้วิจัยกำหนดให้เครื่องสายเล่นบรรเลงพื้นหลังดนตรีด้วยความเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันในกัน 4 ห้องแรกก่อนที่จะเล่นประสานพร้อมกันด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นเข้าหาห้องสุดท้ายบนคอร์ด E#7 โดยทั้งวงเล่นเสียงดังขึ้นเพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศที่เตรียมตัวเข้าสู่การเปลี่ยนท่อน

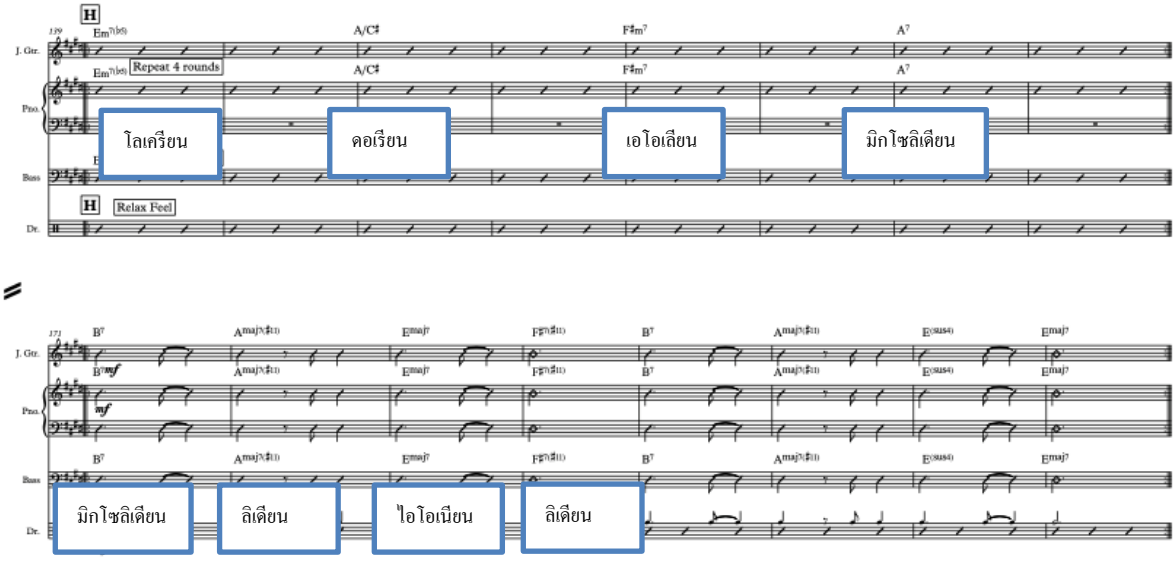
เพลง ตราบวันนั้น : ทำนองหลัก C

เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง G

ภาพที่ 72 ทำนองหลัก C เพลงตราบวันนั้น

หมายเหตุ : ยกเว้นเครื่องกีตาร์ไฟฟ้า เบสและกลอง เอาไว้ เนื่องจากบันทึกโน้ตเหมือนกับเปียโน

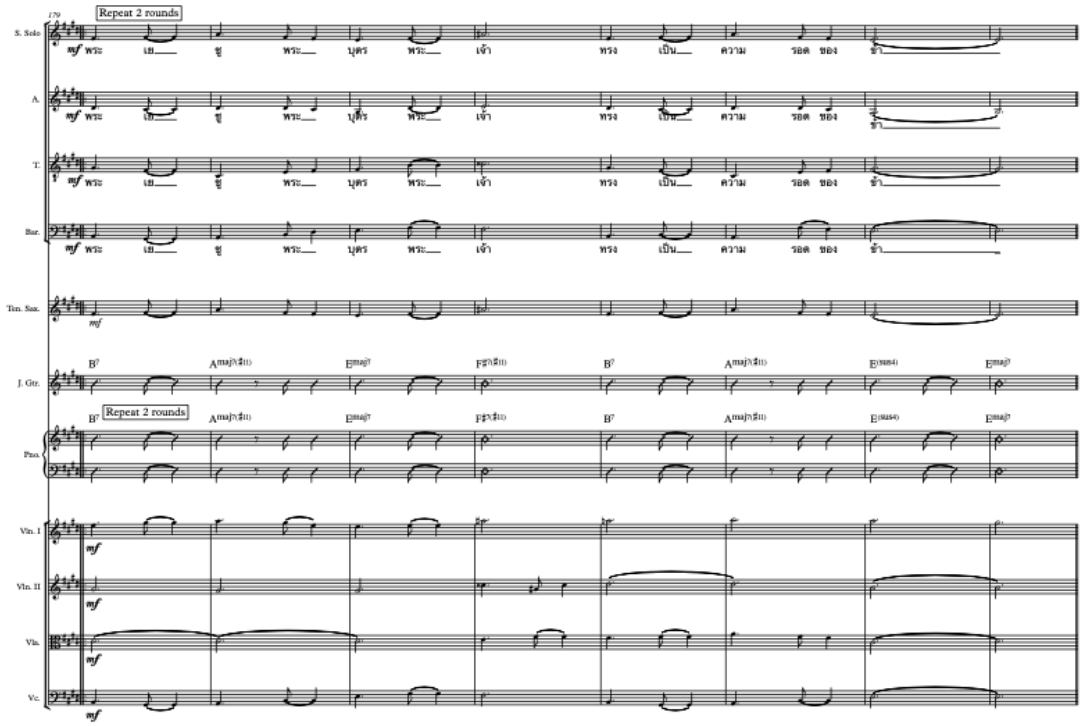
หลังจากจบท่อนทำนองหลัก B ผู้วิจัยกำหนดให้ทั้งวงหยุดเล่นเป็นจำนวน 2 ห้อง เพื่อให้เกิดความเงียบแบบฉับพลัน ก่อนที่ในห้องที่ 94 ทั้งวงจะร่วมเล่นขึ้นมาพร้อมกันพร้อมกับเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น G เมเจอร์ โดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงดังกล่าวทำให้เกิดความสว่างของเนื้อดนตรีขึ้น ซึ่งทั้งลักษณะของการให้วงหยุดเล่น 2 ห้องและการเปลี่ยนกุญแจเสียงอีกครั้งช่วงสร้างสีสันและดึงดูดความสนใจผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ก่อนที่ทำนองหลัก C จะดำเนินไปจนจบท่อนเพื่อนำเข้าสู่การบรรเลงคีตปฏิภาณแรกโดยกีตาร์ไฟฟ้า

เพลง ตราบวันนั้น : ท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยกีตาร์ไฟฟ้า

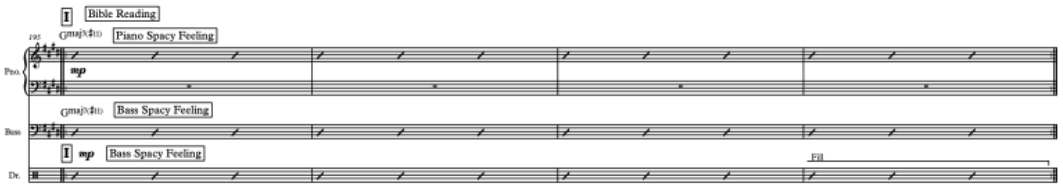


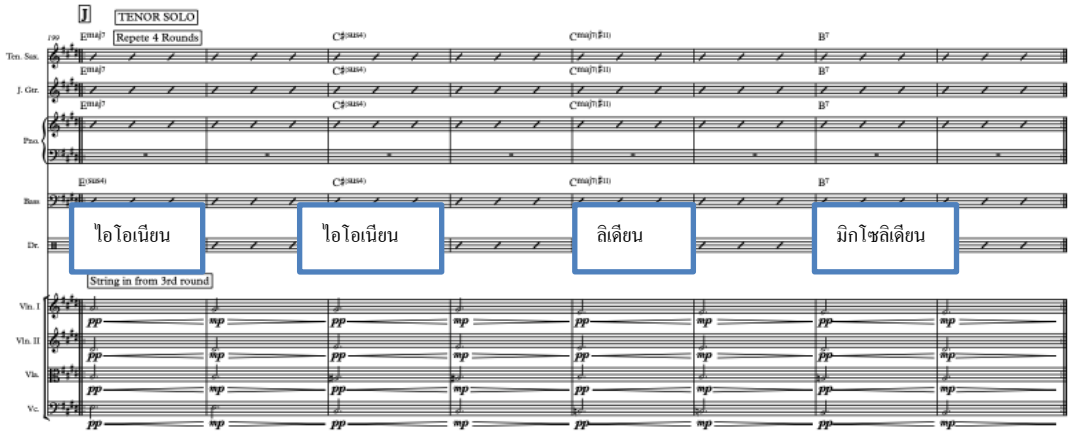
ภาพที่ 73 พื้นดนตรี 2 แบบสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยกีตาร์ไฟฟ้า

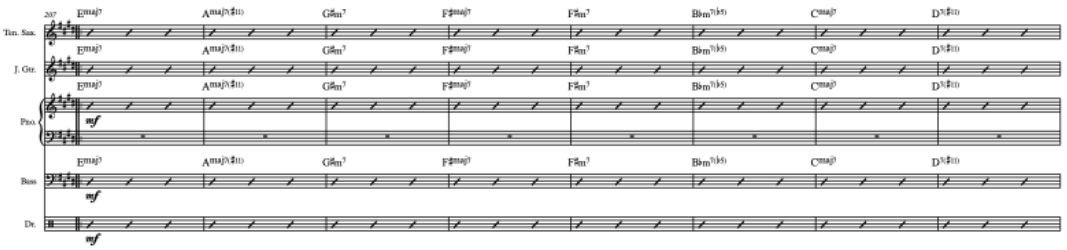
ผู้วิจัยกำหนดให้กีตาร์ไฟฟ้าบรรเลงอยู่บนพื้นดนตรี 2 แบบ โดยแบบแรกกำหนดให้วงประกอบจังหวะเล่นซ้ำทุก 2 ห้องด้วย 4 คอร์ดที่ใช้โมดความรู้สึกมืดหม่นคือ Em7b5 (โลเครียน) A/C# (ดอเรียน) F#m7 (เอโอเลียน) และ A7 (มิกโซลิเดียน) เป็นจำนวน 4 รอบ

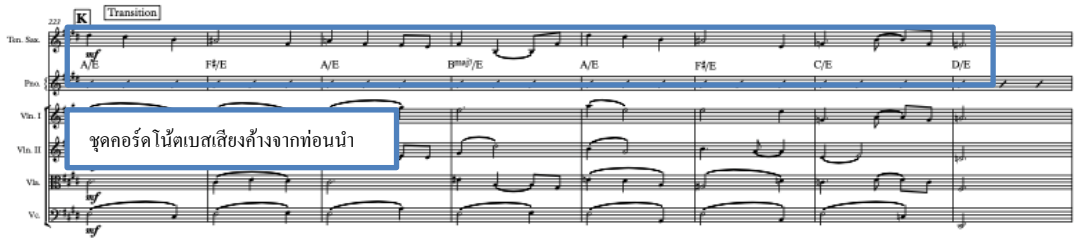
และเมื่อเข้าสู่พื้นดนตรีที่ 2 กำหนดให้เปลี่ยนทางเดินคอร์ดเป็นโมดความรู้สึกสว่างโดยใช้ 4 คอร์ดคือ B7 (มิกโซลิเดียน) Amaj7#11 (ลิเดียน) Emaj7 (ไอโอเนียน) F#7#11 (ลิเดียน) โดยกำหนดให้ทั้งวงเล่นอยู่บนส่วนของจังหวะตัวดำปะจุดและตัวเขบ็ต 1 ชั้นที่โยงเสียงหาโน้ตตัวดำสลับกับห้องที่ เล่นโน้ตตัวดำและโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นที่ไม่โยงกับโน้ตตัวดำในจังหวะที่ 3 โดยที่ทุกห้องที่ 4 จะเล่นเป็นโน้ตตัวขาวปะจุด ลักษณะของการใช้โมดความสว่างและจังหวะที่เล่นพร้อมกันทำให้เนื้อดนตรีเปลี่ยนไปทันทีจากการบรรเลงคีตปฏิภาณในช่วงแรกของกีตาร์ไฟฟ้า สร้างความสนใจและความท้าทายให้กับผู้ทำการบรรเลง

ภาพที่ 74 ช่วงสุดท้ายของการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยกีตาร์ไฟฟ้า

ในช่วงสุดท้ายของการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยกีตาร์ไฟฟ้า กำหนดให้นักร้องประสานเสียงเข้าร้องเนื้อเพลงบนจังหวะเดียวกันที่ต่อเนื่องมาจากช่วงที่ 2 นอกจากนี้กลุ่มเครื่องสายและเทเนอร์แซกโซโฟนเข้าร่วมบรรเลงสนับสนุนเพื่อให้เนื้อดนตรีในท่อนดังกล่าวมีความหนาแน่นมากขึ้น สนับสนุนกีตาร์ไฟฟ้าในการบรรเลงคีตปฏิภาณ

เพลง ตราบวันนั้น : ท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณโดยเทนอร์แซกโซโฟน

ภาพที่ 75 การอ่านพระคริสตธรรมคัมภีร์

ในช่วงเชื่อมเข้าสู่ท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณ กำหนดให้เปียโน เบส และกลองบรรเลงเป็นพื้นหลังให้กับการอ่านพระคริสตธรรมคัมภีร์ด้วยคอร์ด Gmaj7#11 เนื่องจากในการนมัสการพระเจ้าของคริสเตียน มักจะใช้การอ่านพระคัมภีร์ดังกล่าวแทรกในบทเพลงเพื่อให้กำลังใจผู้เข้าฟัง

ภาพที่ 76 พื้นดนตรีแรกของการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยเทเนอร์แซกโซโฟน

หลังจากอ่านพระคริสตธรรมคัมภีร์ กำหนดให้เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงอยู่บนพื้นของเสียงประสานที่ใช้โมดความรู้สึกสว่างได้แก่ E(sus4) (ไอโอเนียน) C#(sus4) (ไอโอเนียน) Cmaj7#11 (ลิเดียน) B7 (มิกโซลิเดียน) โดยมีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตยาวของเสียงประสานประกอบไปด้วย

ภาพที่ 77 พื้นดนตรีที่ 2ของการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยเทเนอร์แซกโซโฟน

กำหนดให้ใช้ทางเดินคอร์ดจากทำนองหลัก A มาเป็นพื้นหลังให้กับเทเนอร์แซกโซโฟนในการบรรเลงคีตปฏิภาณ เพื่อให้ผู้ฟังได้ยินถึงความสัมพันธ์ของคอร์ดที่มาจากท่อนทำนองในช่วงแรก

ภาพที่ 78 การบรรเลงท่อนเชื่อมหลังการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยเทเนอร์แซกโซโฟน
หมายเหตุ : ยกเว้นเครื่องกีตาร์ไฟฟ้า เบสและกลอง เอาไว้ เนื่องจากบันทึกโน้ตเหมือนกับเปียโน

กำหนดให้หลังการบรรเลงคีตปฏิภาณ ให้เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงท่อนเชื่อมด้วยทำนองใหม่ที่สร้างโดยใช้ทางเดินคอร์ดที่มาจากช่วงที่ 2 ของท่อนนำ เพื่อให้การใช้โน้ตเสียงค้างของเบสบนเสียงประสานต่าง ๆ ทำให้บรรยากาศมีความผ่อนคลายมากขึ้นก่อนที่จะกลับเข้าสู่ท่อน B และ C และจบบทประพันธ์ตราบวันนั้น

4.2.3 เพลง Job's Faith

เพลง Job's Faith เป็นเพลงที่ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมโยบ (Job) โดยพระธรรมโยบเป็นเรื่องราวที่กล่าวถึงชีวิตและศรัทธาของโยบ ผู้ซึ่งแรกเริ่มได้รับพระพรจากพระยาเวห์ให้มีชีวิตที่มีแต่ความสันติสุข มีฐานะการเงิน และครอบครัวที่ดีพร้อม ตัวของโยบเองรักและสรรเสริญองค์พระผู้เป็นเจ้าเสมอมา ต่อมาเมื่อซาตานได้เข้าทูลขอพระราชอนุญาตให้ทำการทดลองกับชีวิตของโยบ โดยอ้างว่า ที่โยบรักและสรรเสริญพระเจ้าเป็นเพราะพระเจ้าประทานพรให้กับโยบเป็นอย่างดี แต่ถ้าหากขาดพระพรเหล่านี้แล้ว ซาตานเชื่อว่าโยบจะต้องหันหลังให้กับพระเจ้าและสาปแช่งพระเจ้าอย่างแน่นอน ด้วยเหตุนี้ พระยาเวห์ได้ทรงอนุญาตให้ซาตานทำการทดสอบชีวิตของโยบได้ทุกอย่าง แต่ห้ามทำร้ายถึงขั้นเอาชีวิตโยบ

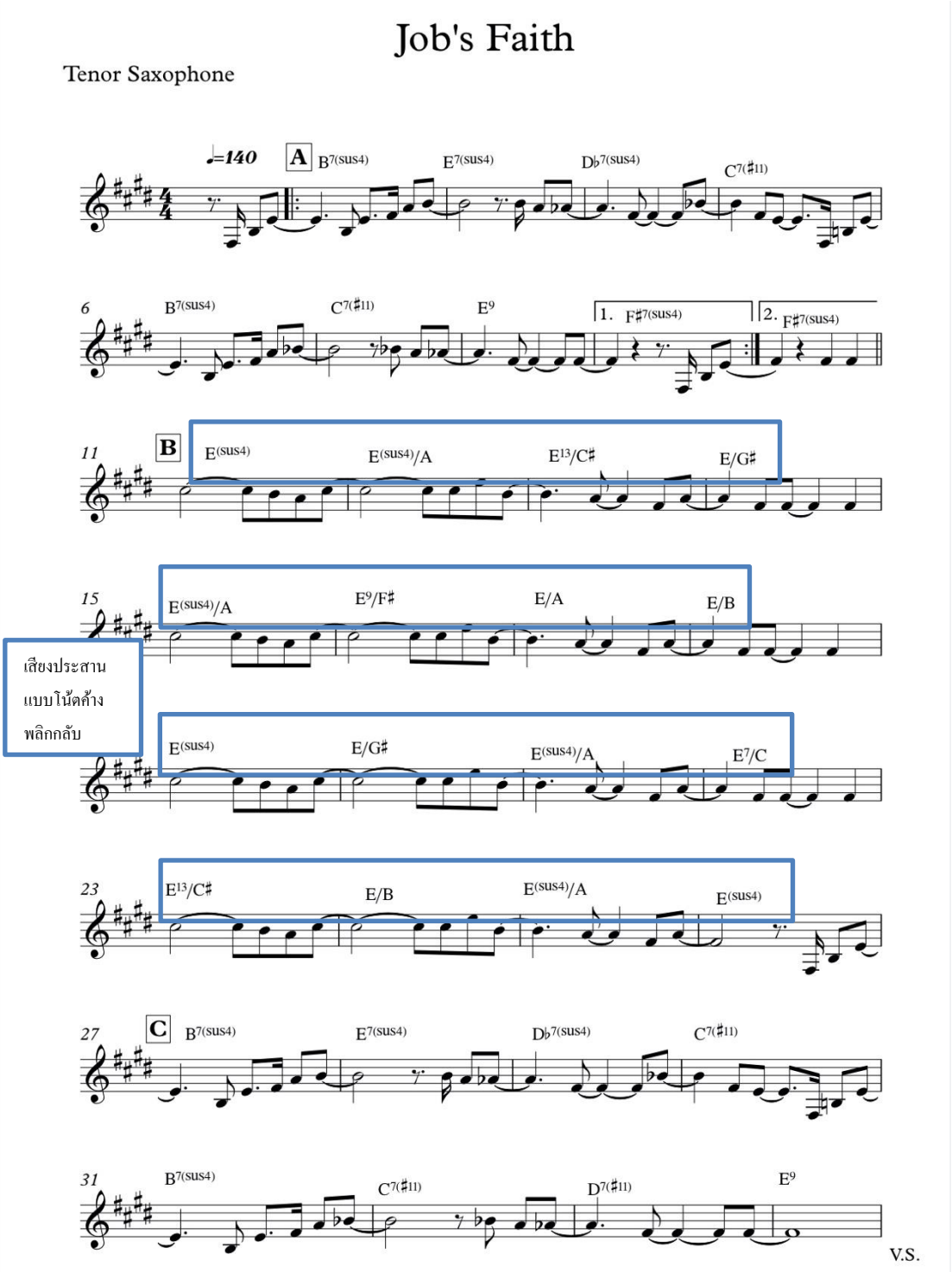
ซาตานได้ทดลองโยบโดยการทำให้โยบสูญเสียทุกสิ่งทุกอย่าง ทั้งทรัพย์สินเงินทอง และครอบครัว ซ้ำร้ายยังทำให้โยบต้องเจ็บป่วยน่าเวทนา แต่ถึงอย่างนั้น โยบก็ยังรักและสรรเสริญพระเจ้า จนกระทั่งมีสหายของโยบ 4 คนมาเยี่ยมโยบ และทำการตำหนิตัดสินโยบต่าง ๆ นา ๆ ว่า การที่โยบต้องประสบพบเจอความทุกข์ต่าง ๆ เป็นเพราะโยบได้ทำผิดอะไรบางอย่างต่อองค์พระผู้เป็นเจ้า

แต่โยบยังยืนยันว่าตนเป็นผู้ชอบธรรม มีหลายครั้งที่โยบเกือบจะทนไม่ไหวและทำการตัดพ้อต่อองค์พระผู้เป็นเจ้า

องค์พระผู้เป็นเจ้าได้เสด็จมาหาโยบและสำแดงนิมิตเกี่ยวกับการปกครองโลกและจักรวาลและสติปัญญาขององค์พระผู้เป็นเจ้าที่เกินความเข้าใจของมนุษย์ ในตอนท้าย โยบได้มีท่าทีที่ถ่อมใจลงและยอมรับน้ำพระทัยขององค์พระผู้เป็นเจ้า ซึ่งพระองค์ได้ประทานพรให้โยบได้กลับคืนสู่สภาพดี มีทั้งทรัพย์สินเงินทองมากกว่าเดิมเป็นสองเท่า กลับมามีครอบครัวที่พร้อมหน้าพร้อมตา ทรงอวยพรให้โยบมีชีวิตที่บริบูรณ์มากกว่าตอนต้นของชีวิตโยบ

ผู้วิจัยรู้สึกประทับใจในเรื่องราวของโยบเป็นอย่างมาก จึงนำมาประยุกต์สร้างเป็นบทประพันธ์เพลงชื่อ Job's Faith โดยแบ่งท่อนออกเป็น 4 ทำนองหลัก เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวของชีวิตโยบที่แบ่งออกเป็น 4 ช่วงคือ ช่วงเริ่มต้นทำนองหลัก A เป็นการแสดงถึงชีวิตปกติสุขสบาย ช่วงที่สองทำนองหลัก B ที่เต็มไปด้วยความทุกข์ และช่วงที่สามทำนองหลัก C พระเจ้าทรงเปิดเผยถึงสติปัญญาของพระองค์และการปกครองโลกและจักรวาลในรูปแบบที่เกินความเข้าใจของมนุษย์ และช่วงที่สี่ทำนองหลัก D แสดงถึงชีวิตของโยบที่พระเจ้าให้กลับสู่สภาพดี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

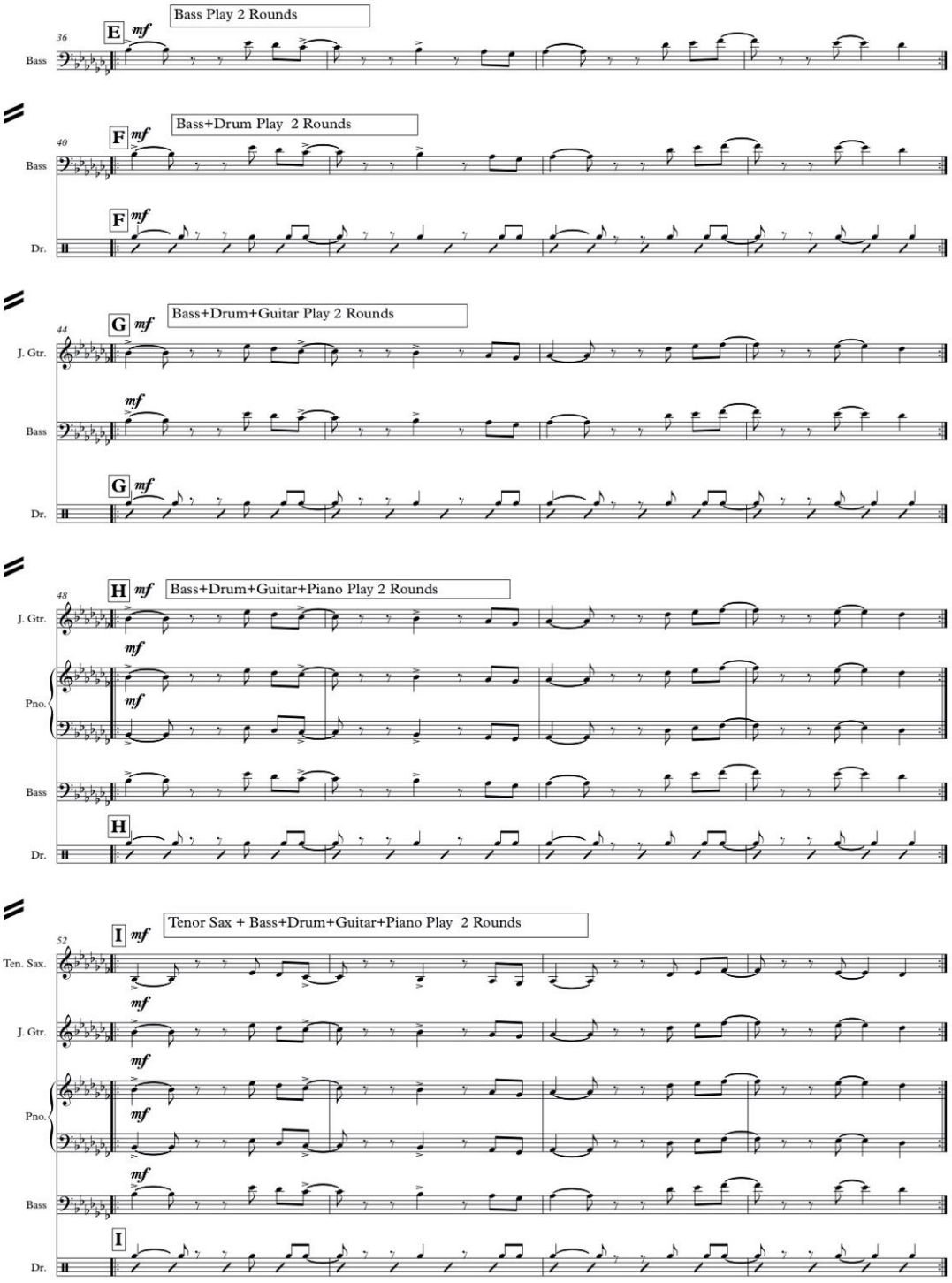
เพลง Job's Faith : ทำนองหลัก A

ภาพที่ 79 ทำนองหลัก A เพลง Job's Faith

ทำนองหลัก A ผู้วิจัยแทนช่วงชีวิตที่ปกติสุขของโยบด้วยการบรรเลงท่อนทำนองด้วยเทเนอร์แซกโซโฟนบนโครงสร้างดนตรีสังคีตลักษณ์แบบ AABA เป็นจังหวะ 4/4 บนกุญแจเสียง E ร่วมกับกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ เปียโน กลอง เบส และกีตาร์ไฟฟ้า โดยดำเนินจังหวะแบบสวิงด้วยความเร็ว 140 จังหวะต่อนาที และกำหนดให้เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณบนโครงสร้างดังกล่าว ก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงที่สอง

ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดเรื่องเสียงโน้ตเสียงค้างแบบพลิกกลับ (Inverted Pedal Point) ในการกำหนดเสียงประสานในช่วงท่อน B โดยใช้เสียงประสาน E และ Esus เป็นเสียงประสานแนวบน โดยที่โน้ตเบสแนวล่างเปลี่ยนไปตามที่กำหนด ทำให้รู้สึกถึงเนื้อดนตรีที่สงบมั่นคงแนวเสียงประสาน นอกจากนี้ลักษณะดังกล่าวเปรียบเสมือนว่าชีวิตของคริสเตียนมีองค์พระผู้เป็นเจ้านำหน้าและอยู่เหนือชีวิตของเราเสมอ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

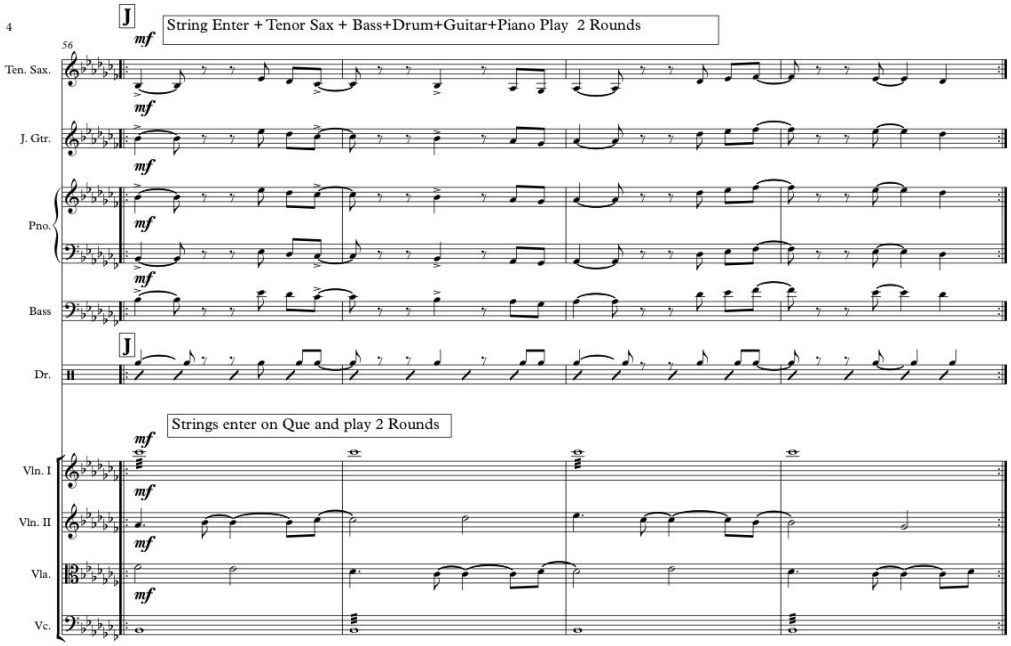
เพลง Job's Faith : ทำนองหลัก B



ภาพที่ 80 ทำนองหลัก B เพลง Job's Faith

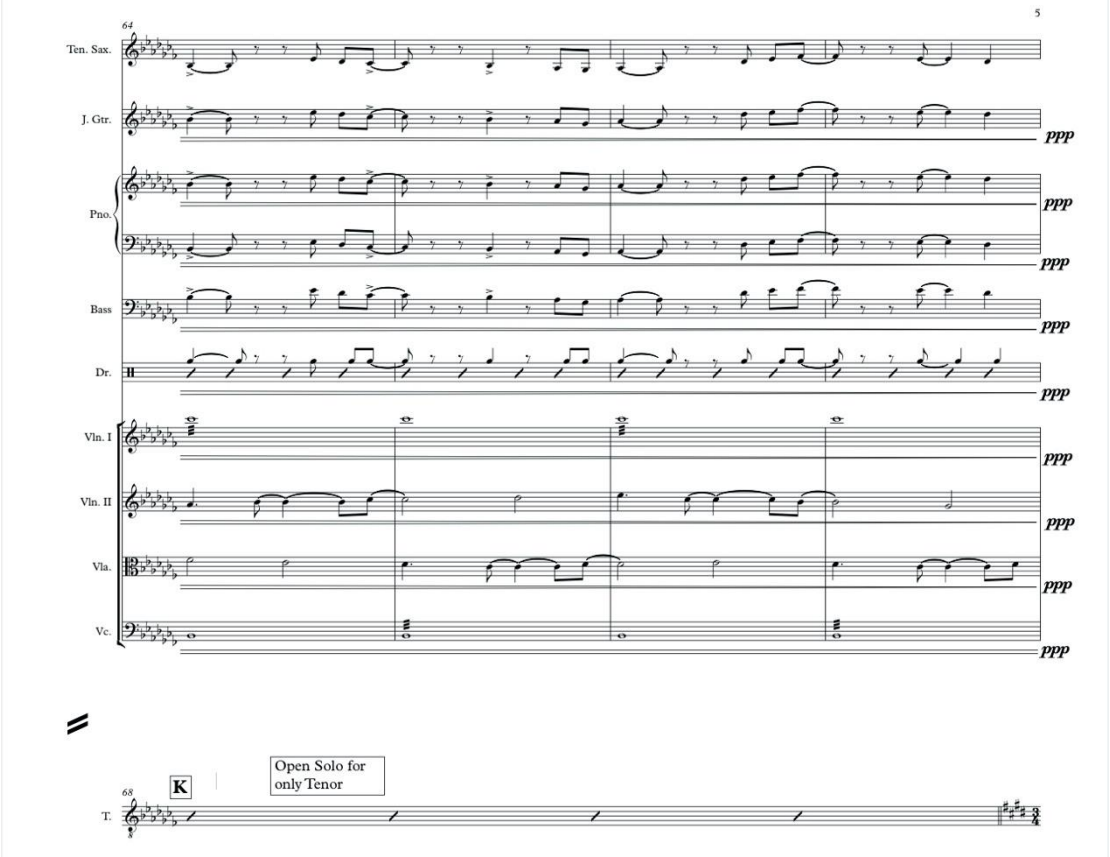
ทำนองหลัก B กำหนดให้ใช้ลักษณะของการซ้ำทำนอง (Repetition) และสร้างทำนองด้วยโมด Bb โลเครียน ประกอบด้วยโน้ต Bb B Db Eb E Gb และ Ab ซึ่งเป็นโมดความรู้สึกมืดหม่น โดยกำหนดให้เครื่องเบสเริ่มเล่นทำนองก่อน 2 รอบ และเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้แก่ กลอง กีตาร์ เปียโน และแซกโซโฟนเข้าบรรเลงทำนองดังกล่าวด้วยโมดเดียวกันทีละเครื่องในทุก ๆ 2 รอบ โดยที่ทุกเครื่องที่ได้ทำการเล่นไปแล้วจะยังคงต้องเล่นต่อเนื่องไปจนกว่าเครื่องอื่น ๆ จะเข้ามาครบทุกรอบทุกเครื่อง

ซึ่งลักษณะดังกล่าวผู้วิจัยใช้นำเสนอถึงช่วงชีวิตของโยบที่สูญเสียทุกอย่างในชีวิตไปแล้ว ยังต้องถูกเพื่อน ๆ จากต่างแดนมาตำหนิให้ร้ายและตัดสินถึงสิ่งที่เกิดขึ้นว่าโยบได้ทำบาปร้ายแรงเอาไว้ต่อพระผู้เป็นเจ้า



ภาพที่ 81ทำนองหลัก B ท่อนเครื่องสายเข้าบรรเลง เพลง Job’s Faith

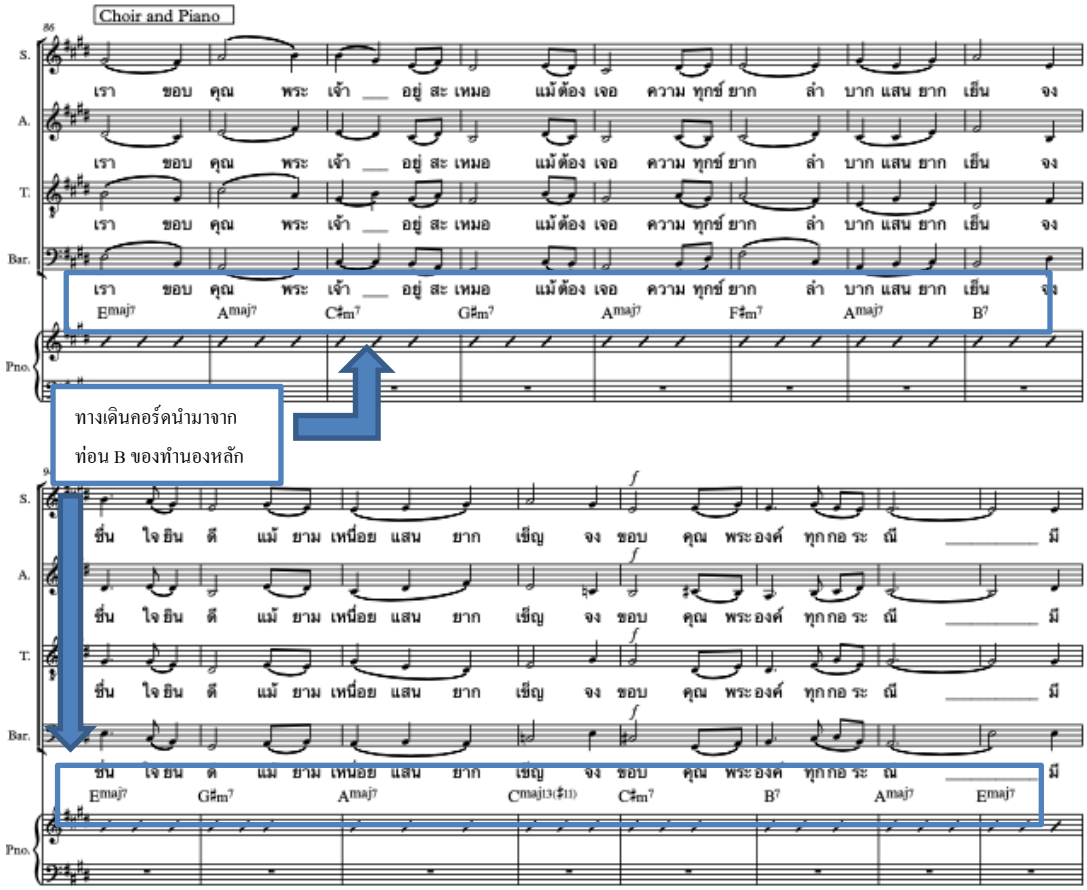
ในรอบสุดท้ายหลังจากที่เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงทำนอง กำหนดให้เครื่องสายเข้าร่วมบรรเลงพื้นหลังด้วยโน้ตยาว สลับกับเทรโมโลบนเสียงประสานของโมด Bb โลเครียน เพื่อสนับสนุนบรรยากาศแห่งความมืดหม่นในชีวิตของโยบ



ภาพที่ 82 ทำนองหลัก B ช่วงสุดท้าย เพลง Job's Faith

ในช่วงสุดท้ายของทำนองหลัก B กำหนดให้ทุกเครื่องค่อย ๆ บรรเลงเบาลงทีละน้อย (Decrescendo) จนเงียบเสียงไป ยกเว้นเทเนอร์แซกโซโฟนที่ยังคงความดังเท่าเดิมจนจบทำนองแล้ว กำหนดให้เป็นช่วงบรรเลงคีตปฏิภาณของเทเนอร์แซกโซโฟนเพียงเครื่องเดียวบนโมด Bb โลเครียน เพื่อนำเสนอถึงความทุกข์ระทมของโยบที่ต้องรู้สึกโดดเดี่ยว และเริ่มที่จะเรียกร้องหาคำตอบจากพระผู้เป็นเจ้าว่าเหตุใดจึงเกิดเรื่องเช่นนี้ขึ้นในชีวิตของตน

เพลง Job's Faith : ทำนองหลัก C

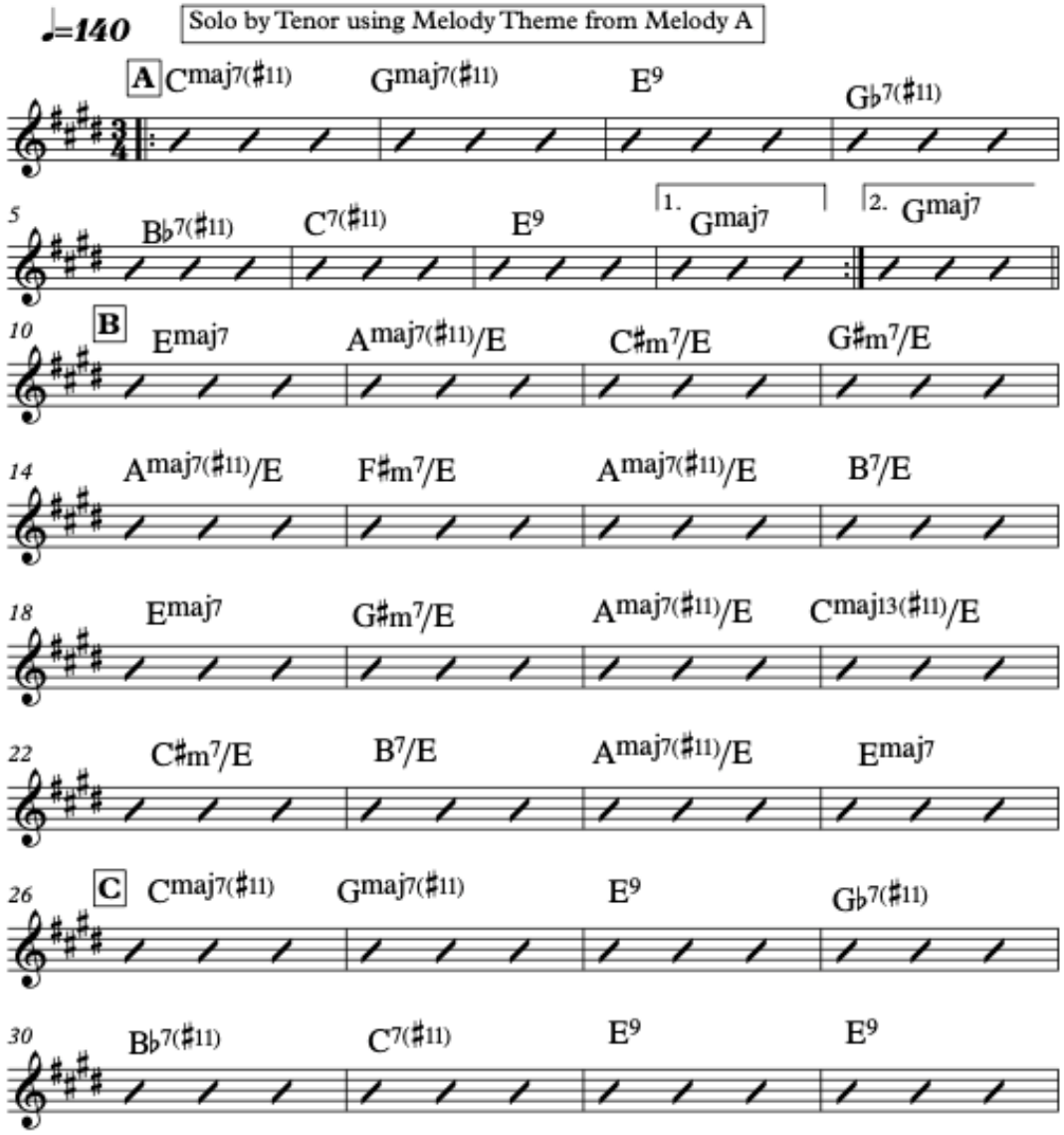


ภาพที่ 83 ทำนองหลัก C เพลง Job's Faith

หลังจากการบรรเลงดีตปฏิภาณโดยเทเนอร์แซกโซโฟนซึ่งเป็นการคร่ำครวญถึงความยุติธรรมของพระผู้เป็นเจ้า ในทำนองหลัก C เป็นการนำเสนอถึงการสำแดงสติปัญญาของพระผู้เป็นเจ้าต่อชีวิตโยบ

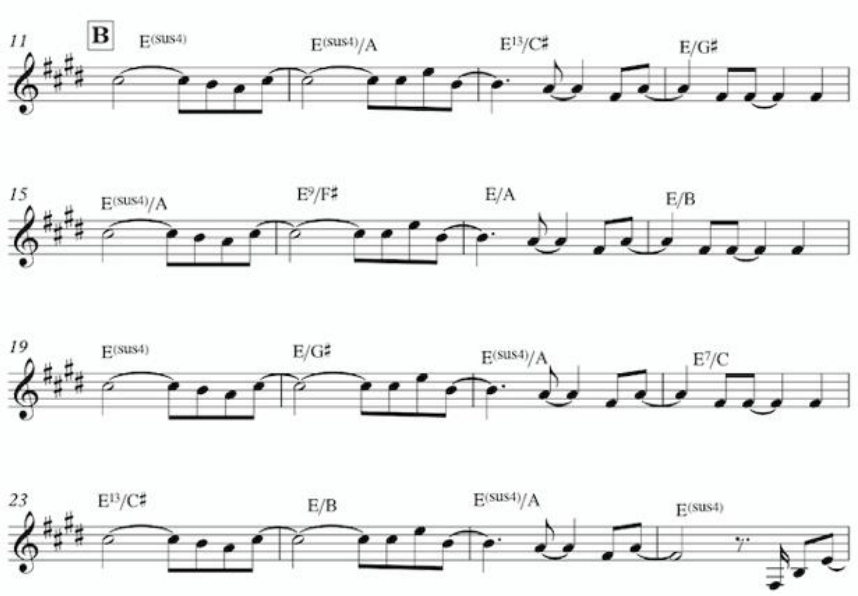
ในท่อนนี้เปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 3/4 บนทางเดินคอร์ด 16 ห้องในไดอาโทนิคของกุญแจเสียง E โดยนำทางเดินเสียงเบสจากท่อน B ในทำนองหลัก A ที่บรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟนมาสร้างทางเดินคอร์ดเสียงประสานหลักของท่อนทำนองหลัก C โดยเปียโนจะเป็นผู้บรรเลงทางเดินคอร์ดดังกล่าวนำมาก่อนเพื่อให้ได้ยินถึงการเปลี่ยนของจังหวะเป็น 3/4 เป็นจำนวน 1 รอบ จากนั้นนักร้องประสานเสียงจะร้องทำนองหลัก C ที่มีเนื้อหาเป็นคำสอนถึงหลักการใช้ชีวิตและสติปัญญาของพระผู้เป็นเจ้าที่เกินความเข้าใจของมนุษย์ การขอบคุณพระเจ้าเสมอแม้ว่าชีวิต

จะต้องดำเนินอยู่บนความทุกข์ยาก เพราะทุกอย่างล้วนเป็นสติปัญญาและแผนการของพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งจัดเตรียมสิ่งที่ดีไว้มนุษย์ที่เชื่อมั่นและรักในพระองค์ โดยการร้องเนื้อทำนองนี้จะวนท่อนเดิมเป็นจำนวน 5 รอบบนเนื้อร้องที่แตกต่างกันในทุกรอบ

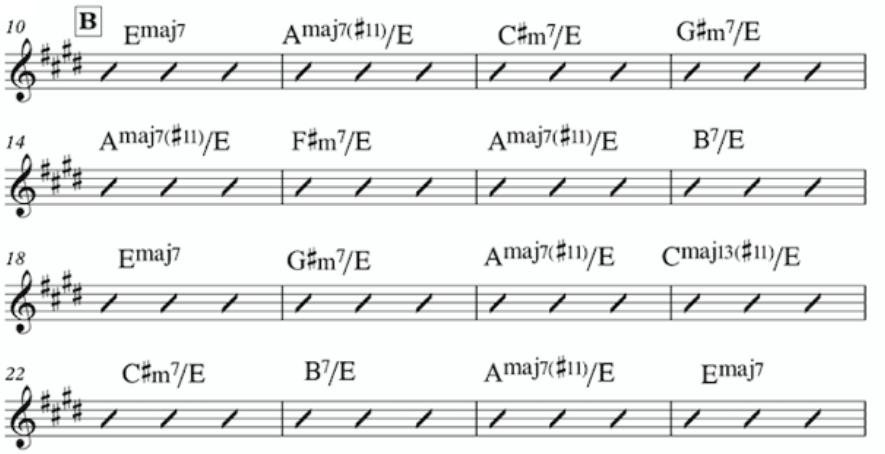
เพลง Job's Faith : ทำนองหลัก D

ภาพที่ 84 ทำนองหลัก D เพลง Job's Faith

หลังจากจบการร้องของนักร้องประสานเสียงทำนองหลัก C ผู้วิจัยกำหนดให้เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณร่วมกับวงประกอบจังหวะทั้งหมดบนสังคีตลักษณ์ AABA เหมือนกับในทำนองหลัก A โดยยังคงกุญแจเสียง E เหมือนเดิมแต่กำหนดคอร์ดขึ้นใหม่โดยใช้คอร์ดที่เป็นโมดลิเดียน เช่น Cmaj7#11 Gmaj7#11และดำเนินจังหวะเป็น 3/4 เช่นเดียวกับทำนองหลัก C เพื่อแสดงให้เห็นถึงชีวิตที่กลับสู่สภาพที่ดีของโยบ

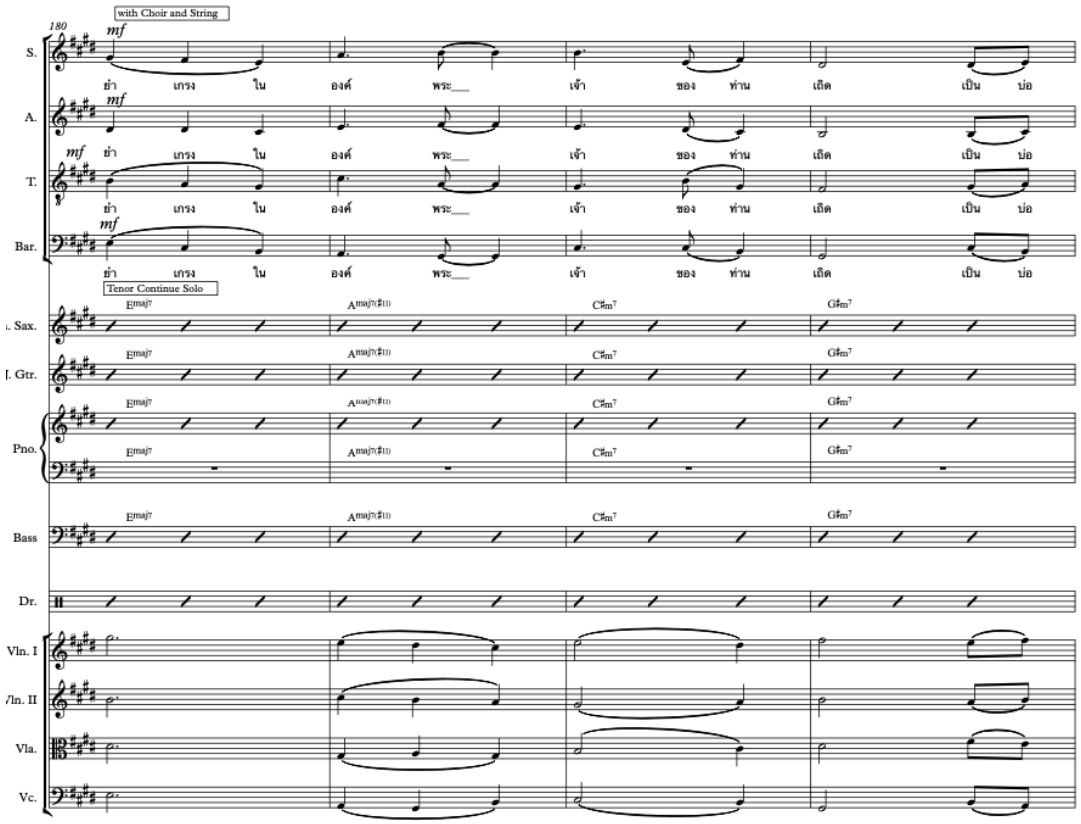
นอกจากนี้ในท่อน B ของทำนองหลัก D นี้กำหนดให้เป็นการใช้ชุดคอร์ดเดิมจากท่อน B ของทำนองหลัก A แต่ทำการสลับแนวเสียงประสานและแนวเบสกัน กล่าวคือสลับให้เสียงประสานไปเป็นโน้ตเบส และให้โน้ตเบสไปเป็นเสียงประสานของคอร์ด

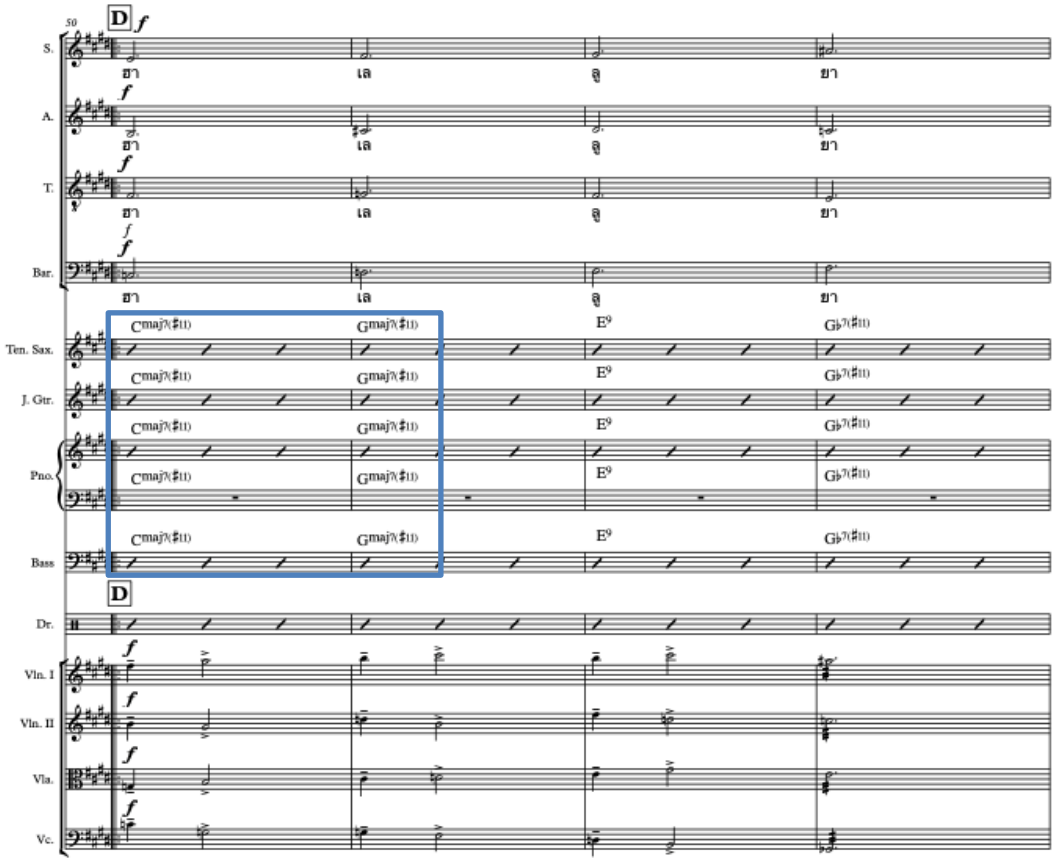


ภาพที่ 85 ท่อน B ทำนองหลัก A เพลง Job's Faith ใช้เสียงประสานเป็นโน้ตเสียงค้างคอร์ด E

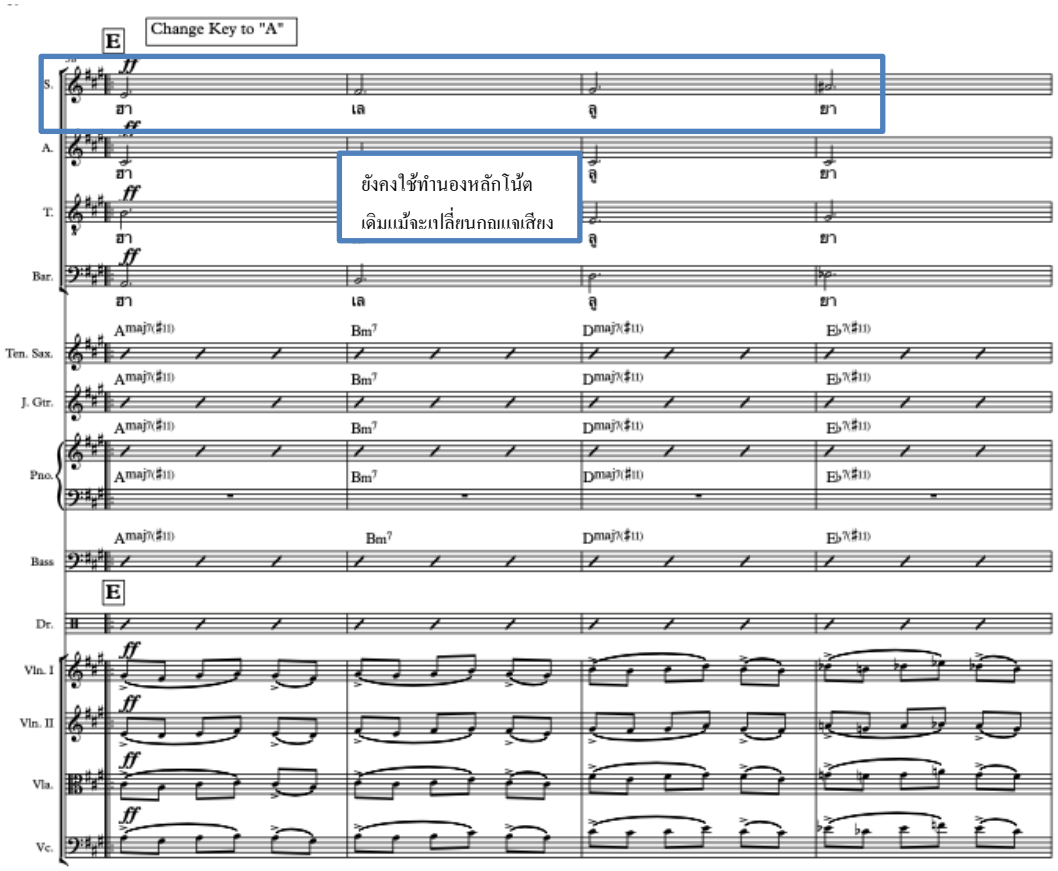


ภาพที่ 86 การนำเสียงประสานและแนวเบสจากทำนองหลัก A มาสลับแนวกันบนท่อน B ของทำนองหลัก D

เมื่อจบเทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณครบรอบสังคีตลักษณ์ AABA กำหนดให้เข้าสู่ช่วงสุดท้ายของท่อนทำนองหลัก D โดยการใช้ท่อนดำเนินคอร์ดจากทำนองหลัก C กลับมาเล่นอีกครั้ง โดยนักร้องประสานเสียงร้องท่อนทำนองหลัก C ในรอบสุดท้ายอีกครั้งร่วมกับเครื่องสายเข้าบรรเลงสนับสนุนด้วยโน้ตตัวขาวและตัวดำ ในขณะที่เทเนอร์แซกโซโฟนยังคงบรรเลงคีตปฏิภาณต่อไป

ภาพที่ 87 การบรรเลงช่วงท้ายของทำนองหลัก D เพลง Job’s Faith

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 88 การร้อง “ฮาเลลูยา”ช่วงท้ายของทำนองหลัก D เพลง Job’s Faith

เมื่อนักร้องร้องท่อนทำนอง C จบแล้วได้เปลี่ยนไปร้อง “ฮาเลลูยา อาเมน” ในท่อนถัดมา ซึ่งยังคงดำเนินอยู่บนกุญแจเสียง E โดยใช้โน้ต E F# G# และ A# เป็นทำนองหลักแนวบน แต่เปลี่ยนทางเดินคอร์ดใหม่เป็น Cmaj7#11 และ Gmaj7#11 เพื่อสร้างเสียงที่สว่างขึ้นตามลักษณะของโมดลิเดียนก่อนที่จะนำไปสู่การเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง A เมเจอร์ในท่อนสุดท้าย

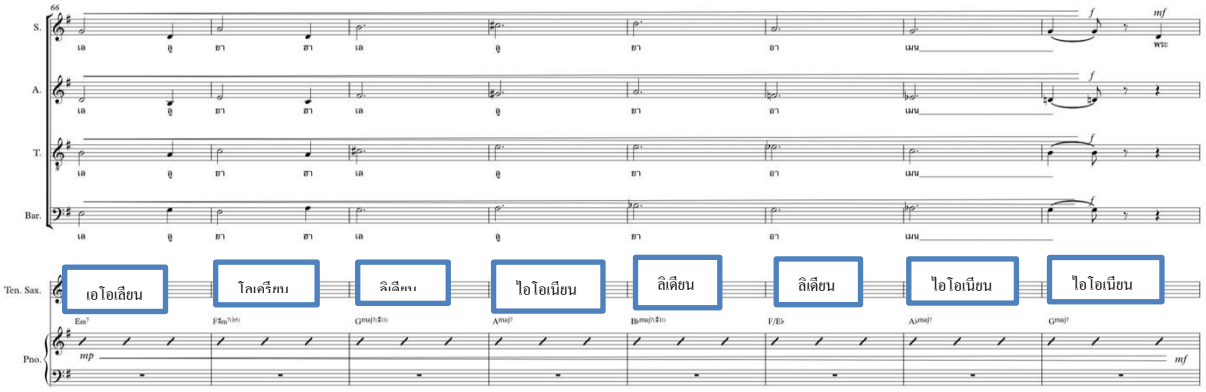


ภาพที่ 89 การเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง A ของทำนองหลัก D เพลง Job's Faith

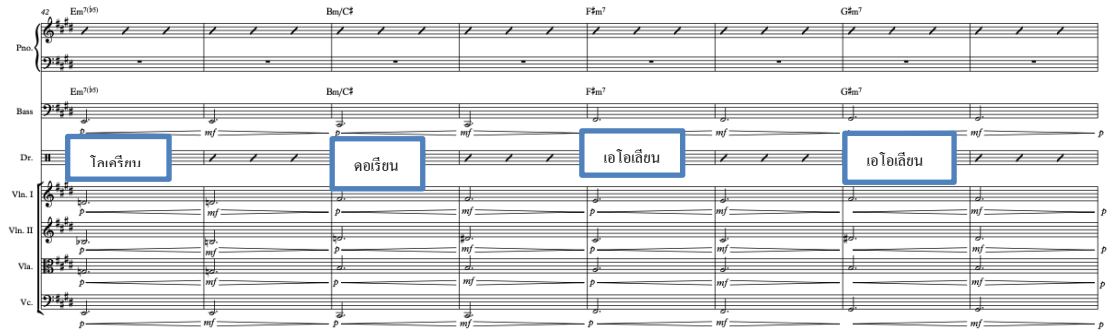
ในท่อนท้ายสุดของทำนองหลัก D นักร้องประสานเสียงยังคงร้องท่อน "ฮาเลลูยา" ต่อเนื่องมา แต่เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง A เมเจอร์ โดยที่ทำนองหลักแนวบนสุดยังคงใช้โน้ตเดิมทั้งหมด คือ E F# G# และ A# ซึ่งเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้โน้ตร่วม (Common Tone Modulation) กล่าวคือแม้จะยังร้องด้วยโน้ตเดิม แต่เสียงประสานได้เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง A เมเจอร์ ทำให้เกิดความรู้สึกสว่างขึ้น ในขณะเดียวกันกำหนดให้กลุ่มเครื่องสายเล่นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นบนเสียงประสานที่กำหนดเพื่อสนับสนุนท่อนดังกล่าวสู่จุดสูงสุดของบทประพันธ์เพื่อจะดำเนินสู่ท่อนจบของบทประพันธ์ต่อไป

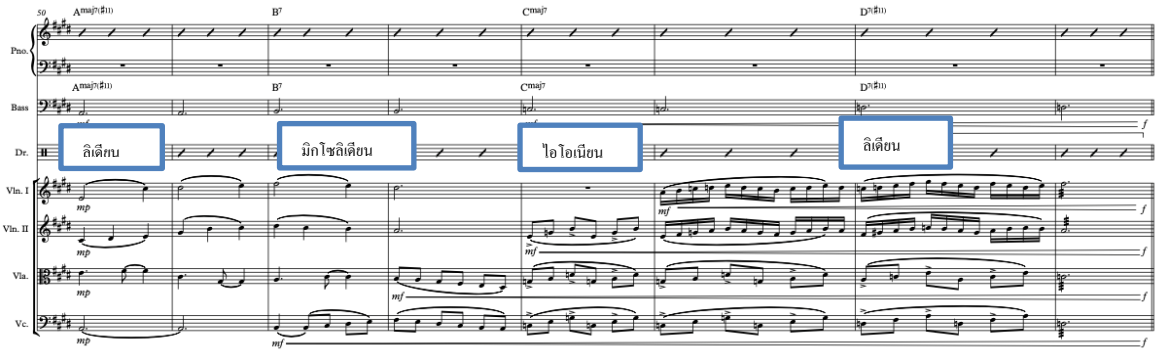
4.3 อรรถาธิบายการประยุกต์ใช้แนวคิดในการประพันธ์จากการวิเคราะห์ชุดเพลงแจ๊สแมสส์ ของไอก์ สเติร์ม ในเพลง Psalm of Praise เพลง ตราบวันนั้น และเพลง Job's Faith

4.3.1 การใช้โมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่น (Brightness and Darkness)

เพื่อที่จะสร้างบรรยากาศให้รู้สึกถึงความสว่างและความมืดหม่น ผู้วิจัยเลือกที่จะใช้คอร์ดที่มีเสียงประสานที่สอดคล้องกับโมดลิเดียน และไอโอเนียนเพื่อให้เกิดความรู้สึกสว่าง และใช้โมดโลเครียนและดอเรียนเพื่อสร้างความรู้สึกมืดหม่น บนช่วงท่อนที่ผู้วิจัยต้องการจะสื่อสารให้ผู้ฟังรู้สึกตามที่ผู้วิจัยต้องการ

ภาพที่ 90 ตัวอย่างการใช้โมดที่ให้ความรู้สึกสว่างและมืดหม่นในเพลง Psalm of Praise ห้องที่ 66-73
หมายเหตุ : ยกเว้นเครื่องกีตาร์ไฟฟ้า เบสและกลอง เอาไว้ เนื่องจากบันทึกโน้ตเหมือนกับเปียโน

จากภาพที่ 90 เป็นรูปการใช้โมดที่สร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่นในช่วงท้ายของท่อนทำนองหลัก A ในห้องที่ 66-73 โดยในห้องที่ 66-67 ผู้วิจัยเลือกใช้คอร์ดที่มีเสียงประสานของโมดเอโอเลียนและโลเครียนซึ่งสร้างความรู้สึกมืดหม่นตามลำดับ และจากห้องที่ 68-73 ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้คอร์ดที่มีเสียงประสานของโมดลิเดียนและไอโอเนียนซึ่งสร้างความรู้สึกสว่าง โดยใช้ลักษณะของโมดดังกล่าวบนท่อนเนื้อร้องที่ร้องว่า "ฮา เล ลู ยา อา เมน" เพื่อให้ในท่อนเนื้อร้องนี้เกิดความรู้สึกมืดหม่นในช่วงแรกและเปลี่ยนเป็นความรู้สึกสว่างในช่วงตอนกลางและตอนท้าย

ถึงแม้ว่าโมดลิเดียนจะถูกจัดเป็นโมดที่สร้างความรู้สึกสว่างที่สุดก็ยังต้องเคลื่อนเข้าหาโมดไอโอเนียนเป็นลำดับสุดท้ายเพื่อคลายความกระด้างลง (Ron Miller 1996 : 28-29)

ภาพที่ 91ตัวอย่างการใช้โมดที่สร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่นในเพลง ตราบวันนั้น ห้องที่ 42-49

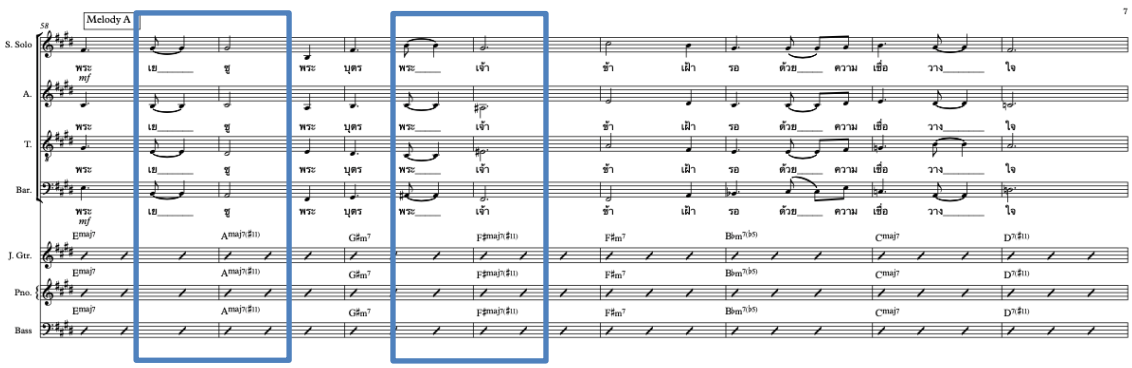
ภาพที่ 91 เป็นท่อนเชื่อมในเพลงตราบวันนั้นห้องที่ 42-49 ซึ่งไม่มีทำนองหลัก ผู้วิจัยต้องการให้เกิดบรรยากาศที่สร้างความรู้สึกมืดหม่นจึงเลือกใช้คอร์ดที่มีเสียงประสานของโมดโลเครียน ดอเรียนและเอโอเลียน โดยให้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงเสียงประสานของคอร์ดดังกล่าวและกำหนดให้เล่นโน้ตที่เคลื่อนที่น้อยสลับความดังจากเบามากไปดังปานกลางเพื่อสนับสนุนบรรยากาศให้เกิดความรู้สึกมืดหม่น

ภาพที่ 92 ตัวอย่างการใช้โมดที่สร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่นในเพลง ตราบวันนั้น ห้องที่ 50-57

ภาพที่ 92 เป็นท่อนที่ต่อเนื่องมาจากรูปที่ 28 ห้องที่ 42-49 ซึ่งบรรเลงคอร์ดที่เป็นโมดสร้างความรู้สึกมืดหม่น ในห้องที่ 50-57 กำหนดให้เปลี่ยนไปบรรเลงคอร์ดที่มีเสียงประสานของโมดลิเดียน มิกโซลิเดียน ไอโอเนียน และลิเดียนตามลำดับเพื่อให้เกิดความรู้สึกสว่าง และกำหนดให้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงเสียงประสานบนโน้ตที่มีความเคลื่อนไหวมากขึ้น โดยจากห้องที่ 52-57

กำหนดให้กลุ่มเครื่องสายใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งและเขบ็ตสองชั้นไล่ขึ้นเป็นรูปปิรามิดตามลำดับเพื่อให้เกิดความเข้มข้นของเนื้อดนตรีพื้นหลังซึ่งเป็นการสนับสนุนบรรยากาศให้เกิดความรู้สึกสว่างมากขึ้น

4.3.2 การใช้คอร์ด Major7#11

จากการวิเคราะห์ผลการใช้คอร์ด Major#11 ของชุดเพลงแจ๊สแมสส์โดย ไอก์ สเติร์ม พบว่ามีการใช้คอร์ด Major#11 เพื่อสร้างความรู้สึกสว่างของเสียงประสานในท่อนต่าง ๆ และสอดคล้องกับเนื้อร้องในแต่ละช่วงเพื่อสนับสนุนบรรยากาศแห่งการสรรเสริญองค์พระผู้เป็นเจ้าอยู่ 3 รูปแบบ คือ 1. การใช้คอร์ด Major7#11 บนไดอาโทนิคหลักของกุญแจเสียง 2. การใช้คอร์ด Major7#11 นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียง และ 3. การใช้คอร์ด Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊ส โดยผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวในการใช้คอร์ด Major7#11 มาประยุกต์ใช้บนบทเพลงที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นดังนี้

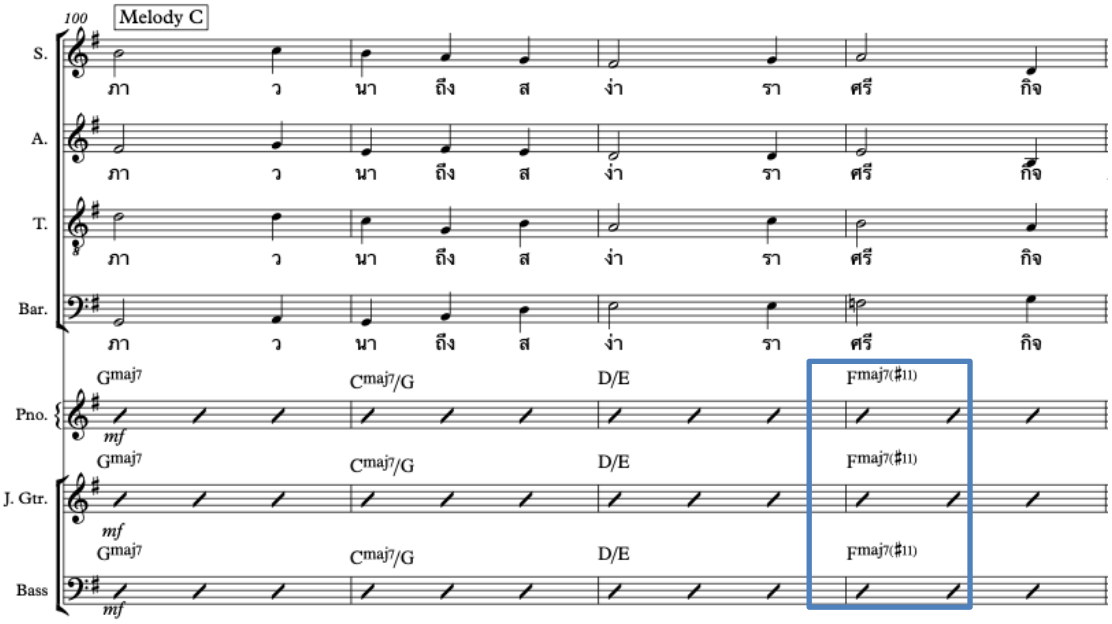
1) การใช้คอร์ด Major7#11 บนไดอาโทนิคหลักของกุญแจเสียง

ภาพที่ 93 ตัวอย่างการใช้คอร์ด Major7#11 บนไดอาโทนิคของกุญแจเสียงในเพลง ตราบวันนั้น ท่อนเนื้อร้อง A

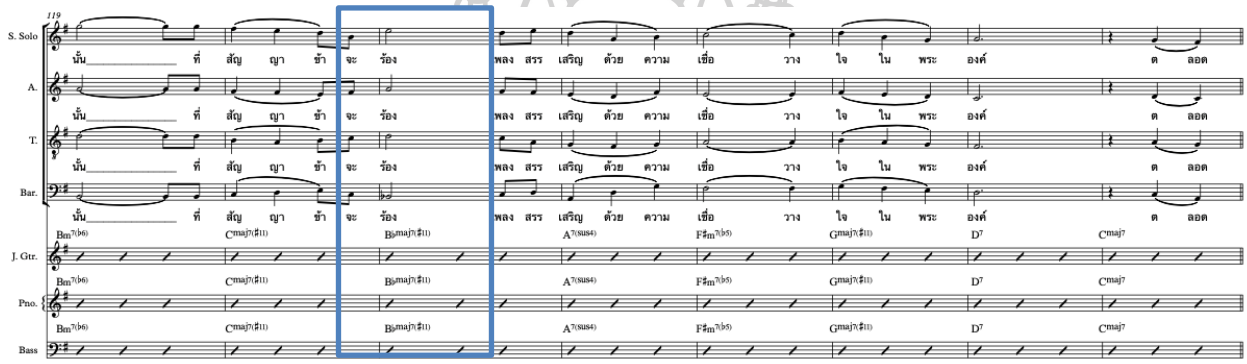
ภาพที่ 93 เป็นตัวอย่างท่อนเนื้อร้อง A จากเพลงตราบวันนั้น กำหนดให้ใช้คอร์ด Major7#11 ในห้องที่ 59 จังหวะแรกซึ่งเป็นเนื้อร้องที่ร้องว่า “พระเยซู” โดยให้คอร์ดซับโดมินันท์ของกุญแจเสียงหลัก E เล่นเป็น Amaj7#11 เพื่อให้เกิดความสว่างบนเนื้อร้องที่กล่าวถึงพระเยซู เช่นเดียวกันกับห้องที่ 61 ที่เนื้อร้องว่า “พระเจ้า” กำหนดให้ใช้คอร์ดซับมีเดียนเป็นคอร์ด

F#maj7#11 แทนที่จะเป็นคอร์ด F#m7 เพื่อให้คอร์ด F#maj7#11 ซึ่งมีเสียงประสานของโมดลิเดียนสร้างความรู้สึกสว่างที่สุดขึ้น

มีข้อสังเกตที่น่าสนใจคือห้องที่ 60 ทั้งที่มีเนื้อร้องว่า “พระบุตร” แต่ผู้วิจัยก็ยังเลือกใช้คอร์ดมีเดียนเป็น G#m7 ไม่เลือกใช้คอร์ด Major7#11 เช่น 2 คอร์ดบนเนื้อร้องที่กล่าวถึงพระเยซูและพระเจ้า สาเหตุที่ท่อนเนื้อร้องดังกล่าวผู้วิจัยใช้คอร์ด G#m7 เนื่องจากการเลือกใช้คอร์ด Major7#11 บนท่อนดังกล่าวจะทำให้เกิดการใช้คอร์ด Major7#11 เป็นจำนวน 3 ห้องติดกัน ซึ่งถึงแม้ว่าคอร์ด Major7#11 จะทำให้เกิดความรู้สึกสว่าง แต่ผู้วิจัยก็จำเป็นที่จะต้องคำนึงความสมเหตุสมผลในการเลือกใช้คอร์ด

2) การใช้คอร์ด Major7#11 นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียง

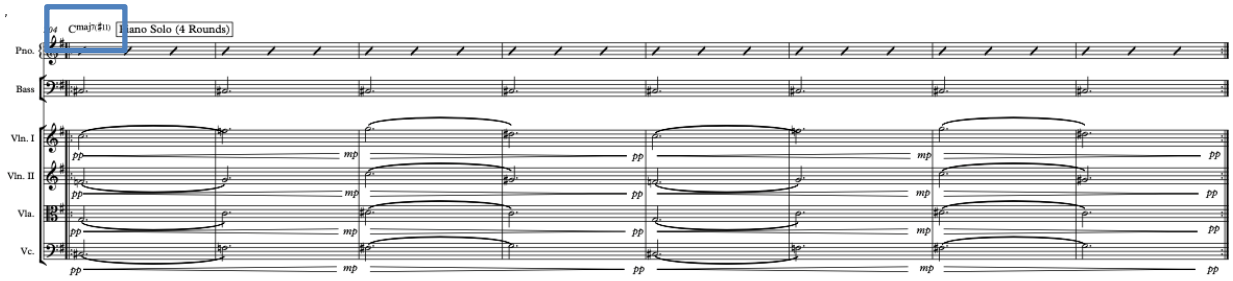
จากการวิเคราะห์ชุดเพลงแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์ม พบว่า การใช้คอร์ด Major7#11 นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียง ทำให้เกิดสีสันที่แปลกใหม่ และคุณลักษณะของความเป็นโมดลิเดียนที่สร้างความรู้สึกสว่างยิ่งช่วยสนับสนุนให้สีสันของเสียงประสานในท่อนนั้น ๆ มีความน่าสนใจและดึงดูดผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้คอร์ด Major7#11 กับคอร์ดที่อยู่นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียงหลักเพื่อให้เกิดสีสันตามที่ต้องการ และคำนึงถึงความสอดคล้องกับเนื้อร้องในช่วงนั้น

ภาพที่ 94 ตัวอย่างการใช้คอร์ด Major7#11 นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียงในเพลง Psalm of Praise ท่อนเนื้อร้อง C ห้องที่ 103

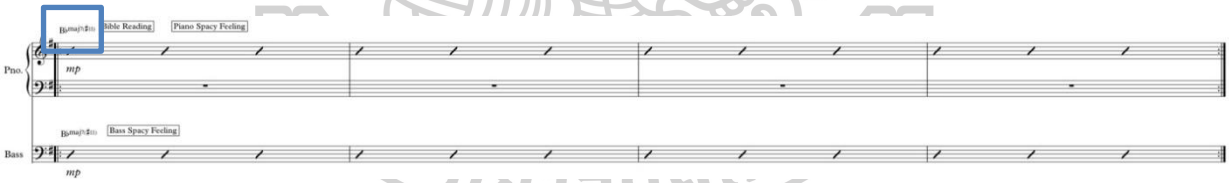
ภาพที่ 94 เป็นตัวอย่างจากเพลง Psalm of Praise ท่อน C ผู้วิจัยเลือกใช้คอร์ด Fmaj7#11 ซึ่งอยู่นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียงหลัก G Major ซึ่งถึงแม้ว่าคอร์ด Fmaj7#11 จะอยู่นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียงหลัก G แต่สังเกตได้ว่าคอร์ดโทนของคอร์ด Fmaj7#11 มีโน้ตร่วมกับไดอาโทนิคหลักของกุญแจเสียง G Major ส่วนใหญ่ ได้แก่ โน้ต A B C E มีเพียงโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตโทนิคของคอร์ดเท่านั้น ที่อยู่นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียง G Major จึงทำให้เกิดสีสันที่สร้างความรู้สึกสว่างของโมดลิเดียนโดยที่ไม่ทำให้เกิดโน้ตที่สร้างเสียงกระด้างมากนักเนื่องจากมีโน้ตร่วมกุญแจเสียงอยู่หลายตัว

ภาพที่ 95 ตัวอย่างการใช้คอร์ด Major7#11 นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียงในเพลงตราบวันนั้น ห้องที่ 121

ภาพที่ 95 จากเพลงตราบวันนั้น กำหนดให้ห้องที่ 121 ใช้คอร์ด Bbmaj7#11 ซึ่งอยู่นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียง G ในท่อนดังกล่าว เพื่อให้เกิดความรู้สึกสว่างด้วยโมดลิเดียนบนเนื้อร้อง

3) การใช้คอร์ด Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊ส

จากการวิเคราะห์เพลงชุดแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์ม ผู้วิจัยพบลักษณะของการใช้คอร์ด Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊ส กล่าวคือ มีการใช้คอร์ดดังกล่าวซ้ำติดต่อกันเป็นจำนวนหลายห้องเพื่อสร้างบรรยากาศที่รู้สึกสว่างสอดคล้องกับคุณลักษณะของโมดลิเดียนซึ่งเป็นโมดที่สร้างความรู้สึกสว่าง

ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้ลักษณะดังกล่าวในบทเพลงที่ผู้วิจัยประพันธ์ตัวอย่างภาพที่ 96

ภาพที่ 96 ตัวอย่างการใช้คอร์ด Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊ส จากเพลง Psalm of Praise ในท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน

จากภาพที่ 96 เป็นตัวอย่างจากเพลง Psalm of Praise ในท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน โดยกำหนดให้เปียโนบรรเลงคีตปฏิภาณอยู่บนท่อนดังกล่าวที่ใช้ลักษณะของคอร์ด Cmaj7#11 แบบโมดัลแจ๊สคือให้พื้นหลังเป็นคอร์ดเสียงประสานดังกล่าวติดต่อกันเป็นจำนวน 32 ห้อง โดยมีกลุ่มเครื่องสายเล่นเป็นพื้นหลังให้ด้วยการเลือกใช้โน้ตที่เคลื่อนที่น้อยและทำการเล่นสลับจากระดับความดังเบามาก (*pp*) และความเบาปานกลาง (*mp*) เพื่อช่วยสนับสนุนให้เสียงประสานในช่วงดังกล่าวคือคอร์ด Cmaj7#11 แสดงคุณลักษณะของโมดที่สร้างความรู้สึกสว่างออกมาได้อย่างเต็มที่และติดต่อกันเป็นระยะเวลานาน

ภาพที่ 97 ตัวอย่างการใช้คอร์ด Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊ส จากเพลง ตราบวันนั้น ในท่อน Bible Reading

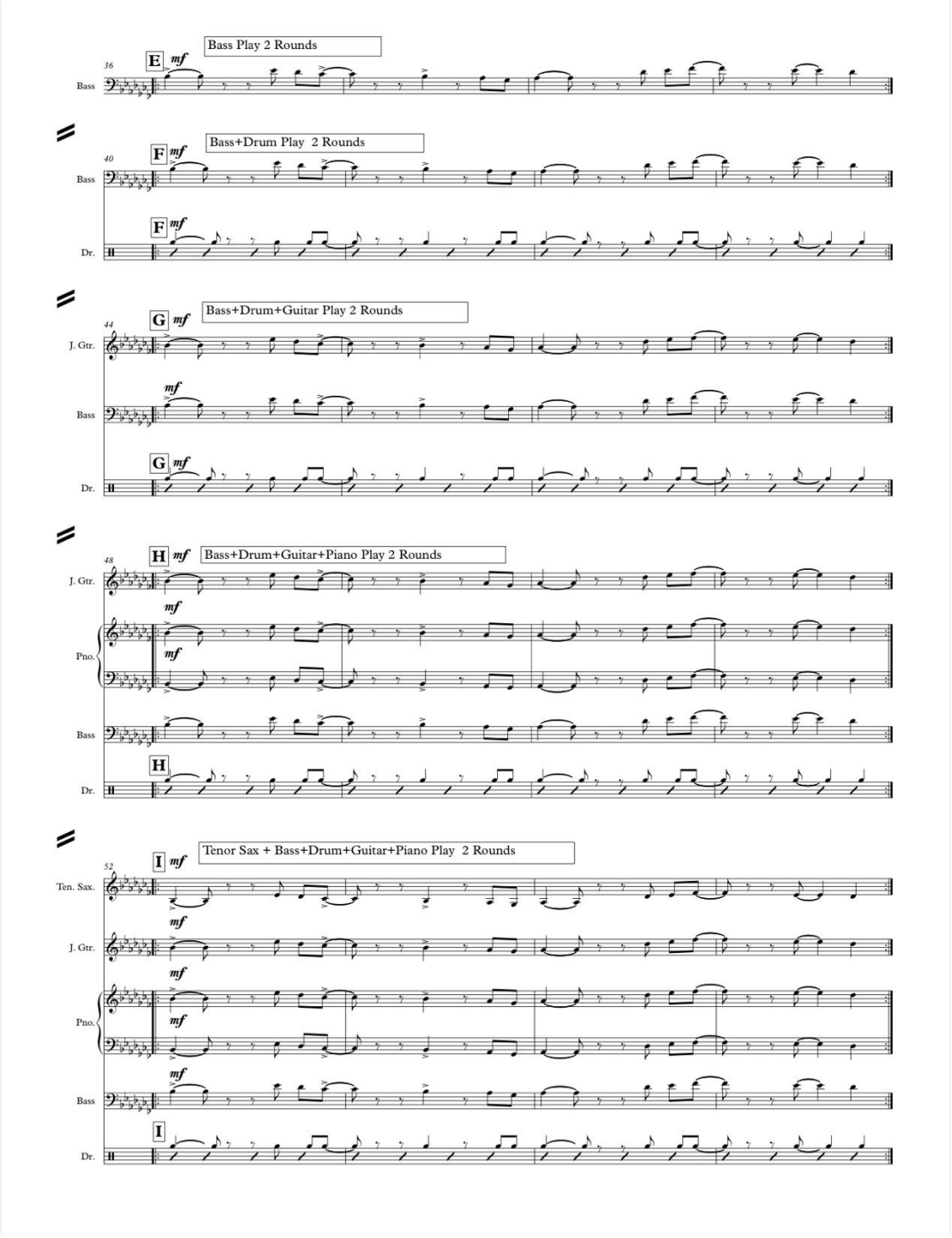
ภาพที่ 97 เป็นตัวอย่างการใช้คอร์ด Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊ส จากเพลง ตราบวันนั้น ในช่วง อ่านพระคริสตธรรมคัมภีร์ จากพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรม 1 เธสะโลนิกา บทที่ 4 ข้อที่ 13-18 และกำหนดให้เปียโนและเบสทำการเล่นบรรเลงคลอให้กับการอ่านพระคริสตธรรมคัมภีร์ ด้วยการใช้คอร์ด Bbmaj7#11 เพื่อให้คอร์ดเสียงประสานของโมดลิเดียนสร้างความรู้สึกสว่างมาสนับสนุนบรรยากาศแห่งการอ่านพระคริสตธรรมคัมภีร์ นอกจากนี้การใช้คอร์ดดังกล่าวติดต่อกันเป็นจำนวนหลายห้องยังเป็นคุณลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊สอีกด้วย

4.3.3. การซ้ำทำนองเพื่อใช้ในการบรรเลงเป็นพื้นหลังของบทเพลง

จากการวิเคราะห์ชุดเพลงแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์ม พบลักษณะการใช้การซ้ำทำนองเพื่อบรรเลงเป็นพื้นหลังของบทเพลง ซึ่งลักษณะดังกล่าวสามารถสร้างความรู้สึกที่หนักแน่นมั่นคง ความรู้สึกที่หนักหน่วง หรือความรู้สึกที่สดใสได้

ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้แนวคิดการซ้ำทำนองดังกล่าวกับบทเพลงที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้น โดยใช้การซ้ำทำนองผสมผสานกับโมดที่สร้างความรู้สึกสว่างและหม่น เพื่อให้ท่อนที่กำหนดไว้เกิดบรรยากาศที่สอดคล้องกับความรู้สึกที่ผู้วิจัยต้องการจะนำเสนอ

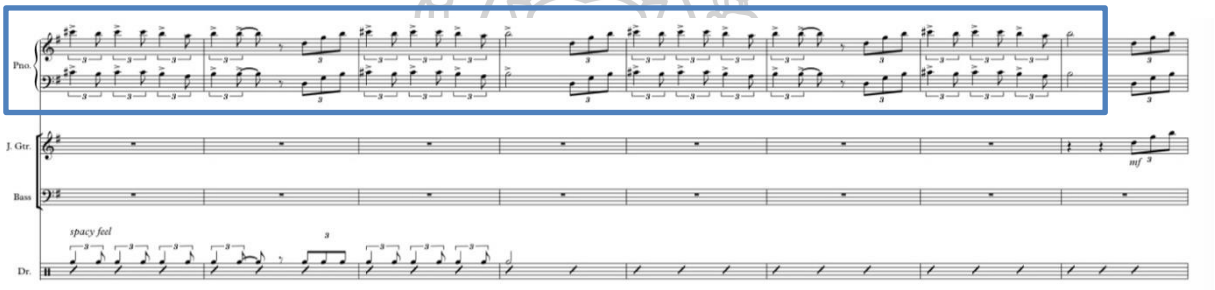
มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 98 ตัวอย่างการใช้การซ้ำทำนองผสมผสานกับโมดลอเครียนในเพลง Job’s Faith

ภาพที่ 98 เป็นตัวอย่างจากเพลง Job’s Faith ทำนองหลัก B ซึ่งนำเสนอการใช้การซ้ำทำนองที่ผสมผสานเข้ากับโมดโลเครียนซึ่งเป็นโมดที่สร้างความรู้สึกมืดหม่นที่สุด โดยกำหนดให้ท่อน

ดังกล่าวเป็นท่อนที่เบสเริ่มบรรเลงแบบซ้ำทำนองด้วยการใช้โมด Bb โลเครียนซึ่งประกอบด้วยโน้ต Bb B Db Eb E Gb และ Ab เป็นพื้นหลังของดนตรี และให้กีตาร์ เปียโน และเทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณทีละเครื่องตามลำดับ โดยเครื่องที่ทำการบรรเลงคีตปฏิภาณเสร็จแล้วจะต้องทำการเล่นท่อนซ้ำทำนองเดียวกับเบส

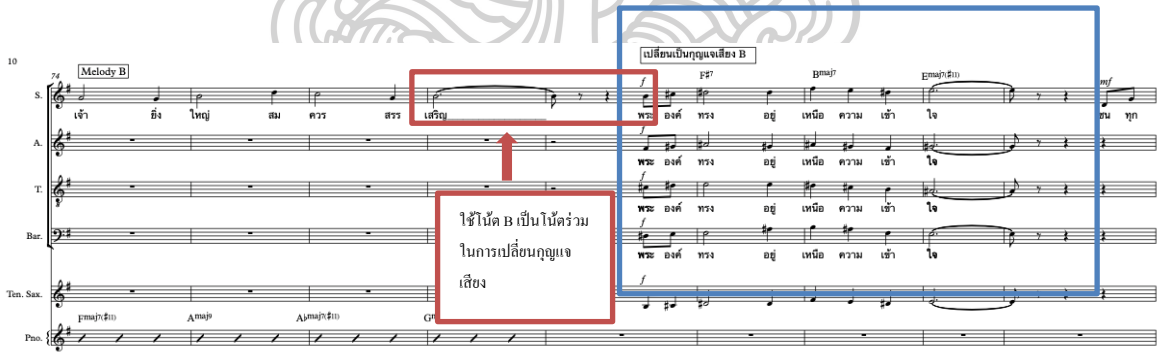
ซึ่งการซ้ำทำนองด้วยโมด Bb โลเครียนดังกล่าว เพื่อต้องการจะสร้างบรรยากาศที่สิ้นหวังและมืดหม่นในเวลาเดียวกันเป็นการนำเสนอถึงช่วงชีวิตของโยบที่ต้องทนทุกข์ระทมจากการสูญเสียทุกอย่างในชีวิต

ภาพที่ 99 ตัวอย่างการใช้การซ้ำทำนองผสมผสานกับโมดลิเดียนในเพลง Psalm of Praise ช่วงท่อนนำ

ภาพที่ 99 เป็นตัวอย่างการใช้การซ้ำทำนองสร้างเป็นเนื้อดนตรีพื้นหลังในช่วงท่อนนำของเพลง Psalm of Praise โดยท่อนดังกล่าวกำหนดให้เปียโนบรรเลงการซ้ำทำนองร่วมกับกลองที่บรรเลงประกอบแบบเบาบาง ซึ่งในท่อนนี้กำหนดให้การซ้ำทำนองของเปียโนนั้นเล่นบนโมด G ลิเดียน โดยใช้กลุ่มโน้ต D G B C# A มาสร้างท่อนสำหรับการซ้ำทำนอง โดยโน้ต C# เป็นโน้ตที่แสดงเอกลักษณ์ของโมดลิเดียนซึ่งสร้างความรู้สึกสว่างบนช่วงดังกล่าว ผู้วิจัยกำหนดการบรรเลงในลักษณะนี้ในท่อนนำเพื่อที่จะให้เกิดบรรยากาศที่สอดคล้องกับความรู้สึกสดใส และชื่นชมยินดีในการสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า

4.3.4. การเปลี่ยนกุญแจเสียง

การเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นแนวคิดหนึ่งที่ผู้วิจัยมักใช้ในการร้องและบรรเลงเพลงนมัสการพระเจ้าในโบสถ์อยู่เสมอ ซึ่งโดยปกติมักจะใช้วิธีเปลี่ยนกุญแจเสียงด้วยการยกสูงขึ้น ครึ่งเสียงหรือหนึ่งเสียงตามแต่ผู้นำบทเพลงกำหนด ซึ่งการเปลี่ยนกุญแจเสียงช่วยสร้างบรรยากาศที่ทำให้เกิดความรู้สึกอิ่มเอมและเนื้อดนตรีที่สว่างขึ้น ส่งเสริมตัวบทเพลงและบรรยากาศแห่งการสรรเสริญพระเจ้า ในส่วนของชุดเพลงแจ๊สแมสส์ของสเติร์ม พบการเปลี่ยนกุญแจเสียง 2 แบบคือ 1. การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราว คือการเปลี่ยนไปอีกกุญแจเสียงหนึ่งในระยะเวลาสั้น ๆ และย้อนกลับมากุญแจเสียงเดิมเพื่อสร้างบรรยากาศและสีสันของดนตรีที่เปลี่ยนไปอย่างฉับพลัน ซึ่งมักจะปรากฏขึ้นในช่วงกลางของเพลง และ 2. การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวร ซึ่งมักจะปรากฏขึ้นในช่วงท้ายเพลง และเป็นช่วงที่ตัวบทเพลงดำเนินไปถึงจุดสูงสุด โดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงในช่วงนี้จะยิ่งทำให้บทเพลงอิ่มเอม และยิ่งใหญ่ยิ่งขึ้น ช่วยยกระดับอารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟังในช่วงแห่งการสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า

1) การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราว

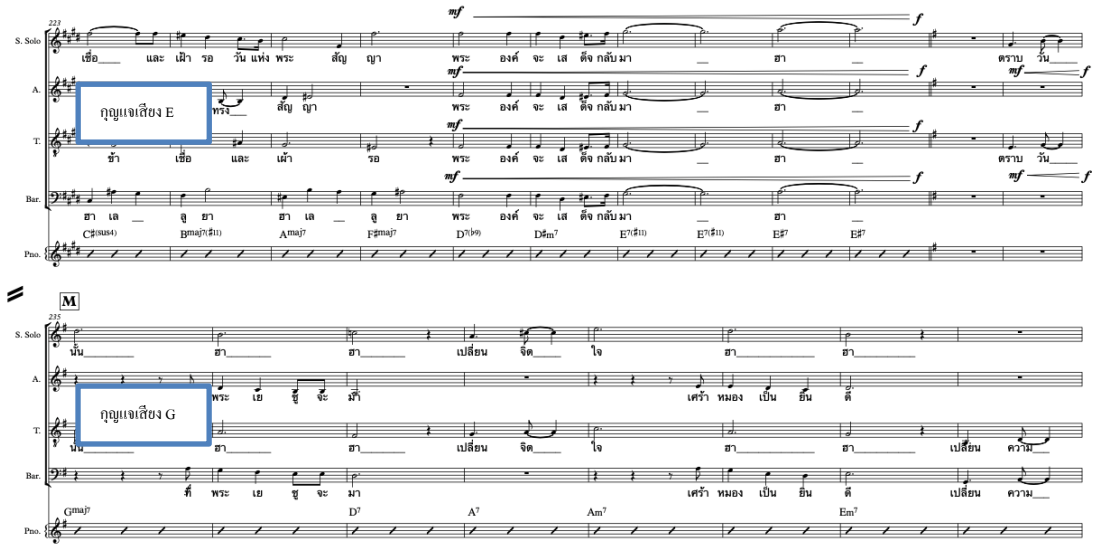


ภาพที่ 100 ตัวอย่างการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวในบทเพลง Psalm of Praise ช่วงท่อนเนื้อร้อง B

ภาพที่ 100 เป็นตัวอย่างการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวในท่อน B ของบทเพลง Psalm of Praise โดยนักร้องโซปราโนได้ร้องท่อน B ในห้องที่ 74 ซึ่งอยู่บนกุญแจเสียง G Major และเมื่อถึงห้อง 78 ได้กำหนดให้เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นกุญแจเสียง B Major ในท่อนเนื้อร้อง “พระองค์ทรงอยู่เหนือความเข้าใจ” ก่อนที่จะเปลี่ยนกุญแจเสียงกลับไปเป็นกุญแจเสียง G Major อีกครั้งในท่อน

ถัดไป การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวดังกล่าว ทำให้เกิดลักษณะของเสียงที่เปลี่ยนไปในท่อนที่ผู้วิจัยต้องการให้เกิดบรรยากาศที่อิ่มเอมและเนื้อดนตรีที่สว่างขึ้นบนท่อนเนื้อร้องที่ต้องการจะเน้นย้ำถึงความหมาย

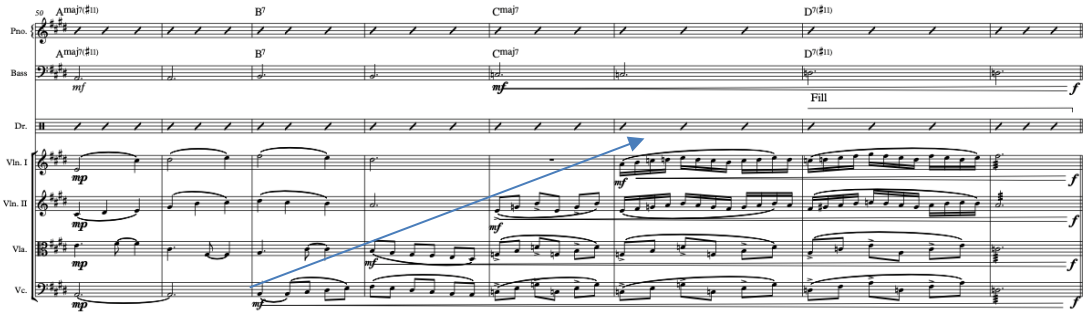
ข้อสังเกตในการเปลี่ยนกุญแจเสียงท่อนนี้ ผู้วิจัยได้ใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบโน้ตร่วม (Common-tone modulation) กล่าวคือ ในห้องที่โน้ตสุดท้ายที่ลากยาวมาจากห้องที่ 77 คือโน้ต B และจบลงในห้องจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 78 ได้ใช้โน้ตร่วมตัวเดียวกันในการเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง B ซึ่งลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดความกลมกลืนในการเปลี่ยนกุญแจเสียง ทำให้นักร้องสามารถร้องได้ง่ายและไม่ผิดจากกุญแจเสียงเป้าหมายที่ต้องการจะเปลี่ยนกุญแจเสียงเพราะมีโน้ตร่วม B โดยสเติร์มก็นิยมใช้การเปลี่ยนเสียงแบบใช้โน้ตร่วมในชุดบทเพลงแจ๊สแมสส์เช่นกัน

2) การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวร

ภาพที่ 101 ตัวอย่างการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวรในบทเพลง ตราบวันนั้น ห้องที่ 223-241

ภาพที่ 101 เป็นตัวอย่างการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวรในเพลงตราบวันนั้น โดยเพลงดังกล่าวดำเนินอยู่บนกุญแจเสียง F# Major ในห้องที่ 223-242 และเพิ่มความดังจากดังปานกลาน (*mf*) ไปเป็นดังมาก (*f*) และเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น G Major แบบถาวรไปจนกระทั่งจบเพลง

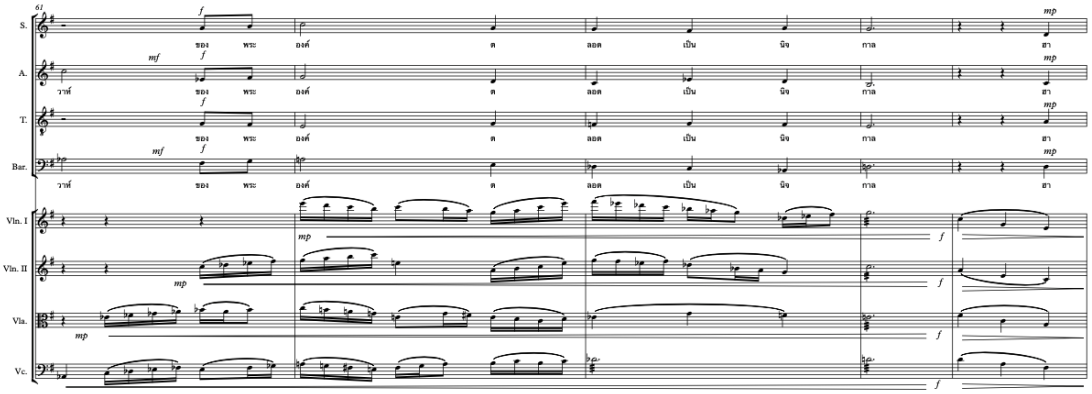
4.3.5 การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ

จากการวิเคราะห์ชุดเพลงแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์ม พบการใช้กลุ่มเครื่องสายเพื่อบรรเลงเป็นพื้นหลังของดนตรีในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งสร้างสีสันและบรรยากาศตามที่กำหนด โดยแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะได้แก่ 1. การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนที่ไม่มีทำนองหลัก 2. การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนทำนองหลัก 3. การใช้เทคนิคพิเศษของกลุ่มเครื่องสายในการสร้างเนื้อดนตรี

1) การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนที่ไม่มีทำนองหลัก

ภาพที่ 102 ตัวอย่างการใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนที่ไม่มีทำนองหลักในท่อนเชื่อม

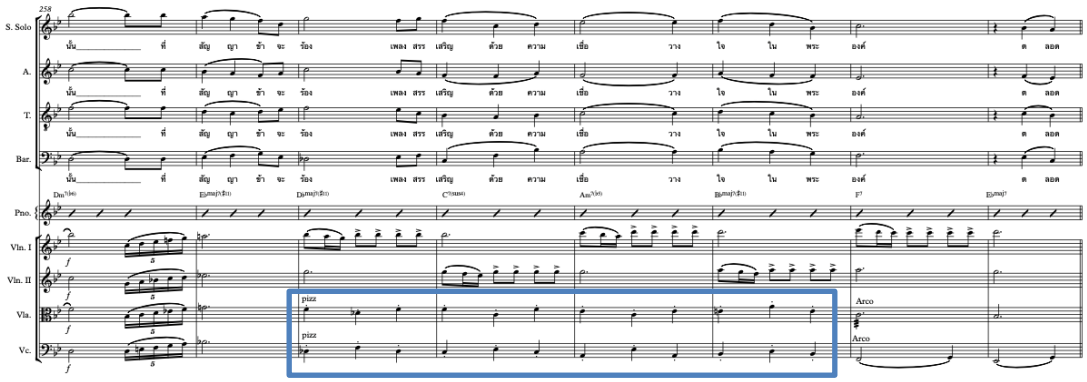
ภาพที่ 102 เป็นตัวอย่างในเพลงตราบวันนั้นซึ่งเป็นท่อนเชื่อมและไม่มีทำนองหลัก โดยกำหนดให้เริ่มจากการใช้โน้ตตัวดำเพื่อสร้างความเคลื่อนไหวช้า ๆ แต่เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 52 มีการเคลื่อนไหวที่เร็วขึ้นด้วยโน้ตเขบ็ต 1 และ 2 ชั้น โดยเริ่มจากไวโอลินเชลโล วิโอลา ไวโอลิน 2 และไวโอลิน 1 ตามลำดับเป็นลักษณะของปิรามิด โดยคำนึงถึงเสียงประสานในแนวตั้ง เพื่อสร้างเนื้อเสียงที่เคลื่อนไหวเหมือนสายน้ำก่อนเข้าสู่ท่อนถัดไป

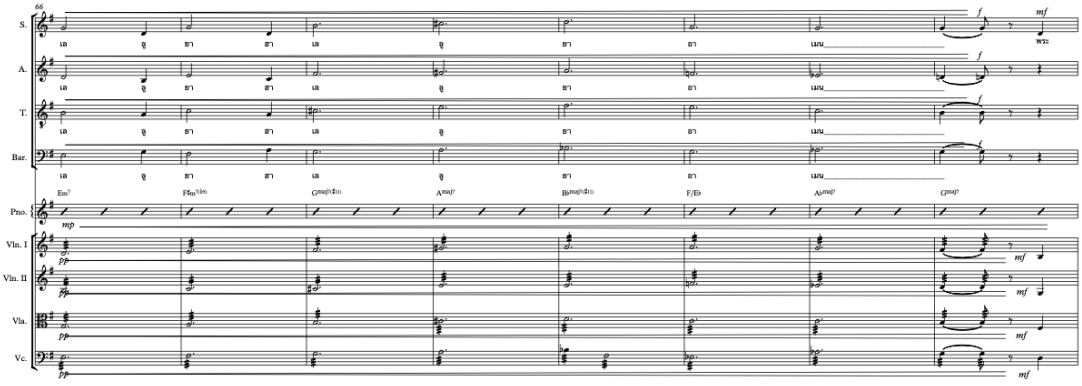
2) การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนทำนองหลัก



ภาพที่ 103 ตัวอย่างการใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนทำนองหลักในเพลง Psalm of Praise

ภาพที่ 103 เป็นตัวอย่างการใช้กลุ่มเครื่องสายประกอบท่อนทำนองหลัก โดยนักร้องประสานเสียงร้องท่อนทำนองหลักด้วยความดังปานกลาง (*mf*) และกำหนดให้เครื่องสายบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นในลักษณะปิรามิดจากห้องที่ 61 เป็นต้นไปด้วยระดับความดังเบาปานกลาง (*mp*) และค่อย ๆ เพิ่มความดังขึ้นไปจนถึงดังมาก (*f*) ในห้องที่ 64 นอกจากนี้ยังคำนึงถึงความสัมพันธ์ของเสียงประสานในแต่ละห้องด้วย ลักษณะแบบนี้สร้างพื้นหลังที่เคลื่อนไหวมากจากเบาไปดังด้วยสีสันของเสียงที่แตกต่างกันเสมือนว่าพระวิญญาณบริสุทธ์ขององค์พระผู้เป็นเจ้ากำลังเคลื่อนไหวในช่วงแห่งการสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า

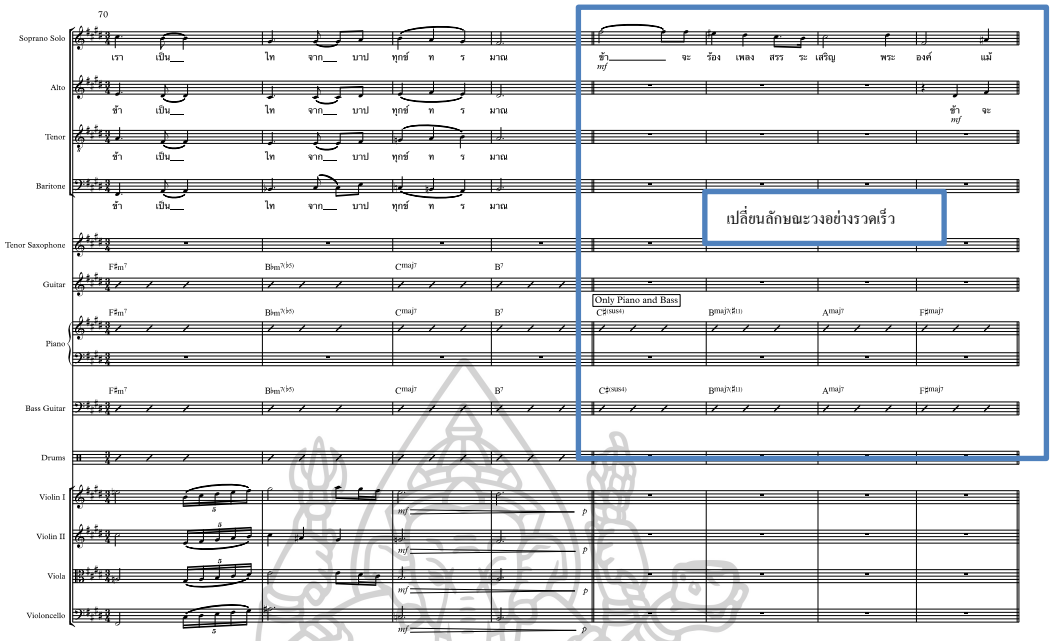
3) การใช้เทคนิคพิเศษของกลุ่มเครื่องสายในการสร้างเนื้อดนตรี

ภาพที่ 104 ตัวอย่างการใช้เทคนิคการใช้นิ้วดีดสายในเพลงตราบวันนั้น

ภาพที่ 104 เป็นตัวอย่างการใช้เทคนิคนิ้วดีดสายของกลุ่มเครื่องสาย โดยกำหนดให้ห้องที่ 260 วิโอลาและไวโอลินเชลโลบรรเลงโน้ตด้วยการใช้นิ้วดีดสายเป็นพื้นหลังของดนตรีประกอบท่อนทำนองหลัก เพื่อให้เกิดบรรยากาศแห่งความชื่นชมยินดีเข้ากับเนื้อร้องที่ว่า “ร้องเพลงสรรเสริญด้วยเชื่อวางใจในพระองค์”

ภาพที่ 105 ตัวอย่างการใช้เทคนิคการรัวโน้ตในเพลง Psalm of praise

ภาพที่ 105 เป็นตัวอย่างการใช้เทคนิคการรัวโน้ตของกลุ่มเครื่องสายประกอบท่อนทำนองหลัก โดยกำหนดให้ทำการรัวสายต่อเนื่องบนเสียงประสานของคอร์ดที่กำหนด และเล่นจากความเบามาก (*pp*) และดังขึ้นเรื่อย ๆ ไปจนถึงความดังระดับปานกลาง (*mf*) การบรรเลงลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดการสั่นของเนื้อเสียงพื้นหลังสร้างบรรยากาศแห่งการอธิษฐานภาวนาซึ่งสอดคล้องกับเนื้อร้องที่ร้องว่า “ฮาเลลูยาอาเมน”

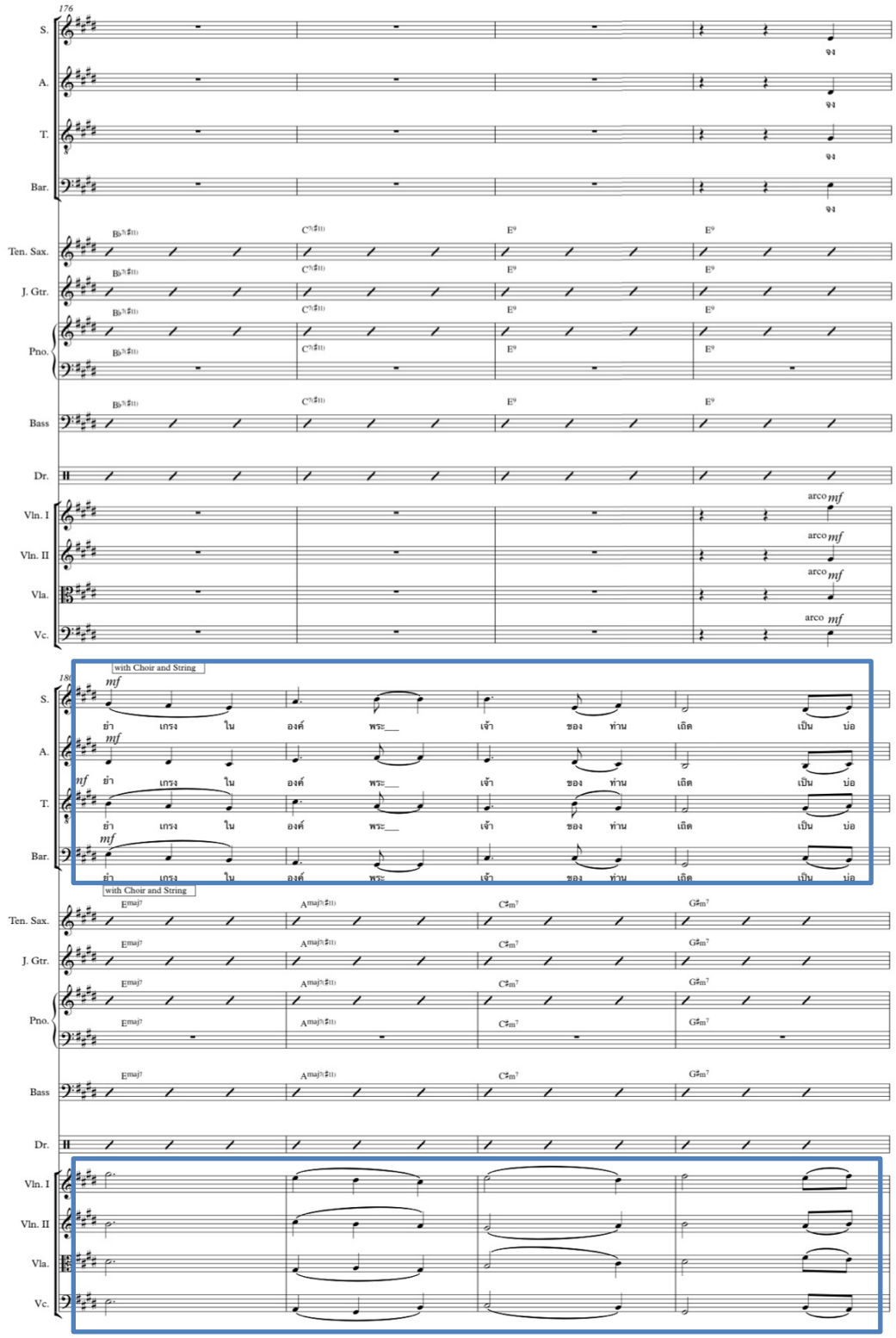
4.3.6 การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว

จากการวิเคราะห์ชุดเพลงแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์ม พบการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็วเพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่เปลี่ยนไปในทันที ช่วยดึงดูดความสนใจและสร้างความประหลาดใจให้กับผู้ฟัง สามารถช่วยให้ท่อนที่ต้องการเกิดความเด่นชัดขึ้นมาได้ โดยผู้วิจัยประยุกต์แนวคิดดังกล่าวเข้ากับบทเพลงของผู้วิจัยดังรูปที่ 106



ภาพที่ 106 ตัวอย่างการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว ในเพลงตราบวันนั้นห้องที่ 70-77

ภาพที่ 106 ตัวอย่างจากเพลงตราบวันนั้น กำหนดให้ห้องที่ 70-73 กลุ่มนักร้องประสานเสียง กลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงร่วมกันในระดับเสียงดังปานกลาง (*mf*) ทำให้เนื้อดนตรีท่อนนี้มีความหนาแน่นมาก แต่เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 74 กำหนดให้เปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็วเหลือแค่นักร้องเสียงโซปราโน เปียโน และเบส ทำให้เนื้อดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ดึงดูดความสนใจของผู้ฟังได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังทำให้การร้องท่อนของนักร้องมีความโดดเด่นขึ้นมาด้วย



ภาพที่ 107 ตัวอย่างการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว ในเพลง Job’s Faith ห้องที่ 176-183

ภาพที่ 107 ในห้องที่ 176-179 เป็นการบรรเลงคีตปฏิภาณของเทเนอร์แซกโซโฟนร่วมกับกีตาร์ เปียโน เบสและกลอง เมื่อดำเนินมาถึงห้องที่ 180 ได้กำหนดให้กลุ่มนักร้องประสานเสียงร้องท่อนทำนองหลัก โดยมีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงเสียงประสานสนับสนุนด้วยความดังระดับปานกลาง (*mf*) ทำให้พื้นดนตรีของการบรรเลงคีตปฏิภาณเปลี่ยนลักษณะไปอย่างรวดเร็ว มีความหนาแน่นของเนื้อดนตรีมากขึ้น สนับสนุนให้การบรรเลงคีตปฏิภาณของเทเนอร์แซกโซโฟนไปสู่จุดสูงสุดของการบรรเลง

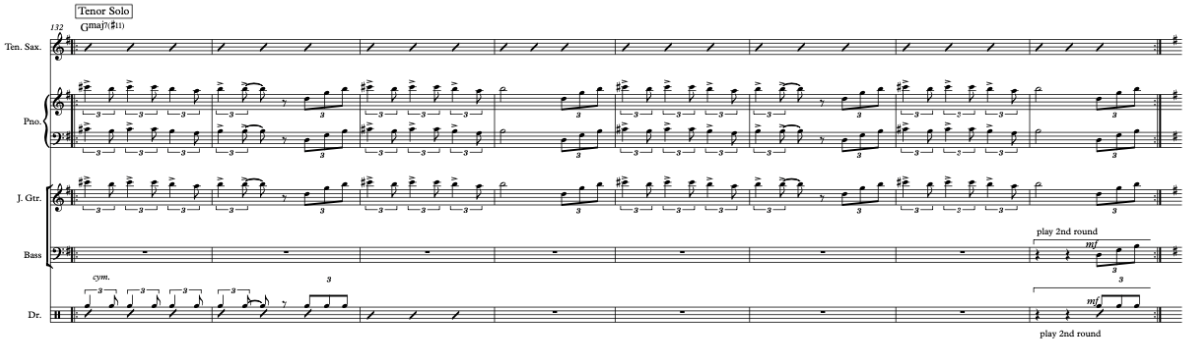
4.3.7 การใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ (Improvisation)

การบรรเลงคีตปฏิภาณเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของดนตรีแจ๊ส และนำมาใช้ในการนมัสการพระเจ้ารูปแบบแจ๊สของคริสตชนด้วย ซึ่ง ไอก์ สเติร์ม กำหนดให้มีการใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณในทุกเพลงของชุดเพลงแจ๊สแมสส์ โดยมีลักษณะการสร้างพื้นหลังของดนตรีอยู่ 2 แบบ คือ 1. การบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้ทางเดินคอร์ดของท่อนทำนองหลักเป็นพื้นหลัง และ 2. การบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้ทางเดินคอร์ดใหม่เป็นพื้นหลัง ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดให้ทั้ง 3 เพลงคือ Psalm of Praise, ตราบวันนั้น และ Job's Faith มีท่อนสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณโดยแบ่งเป็นดังนี้

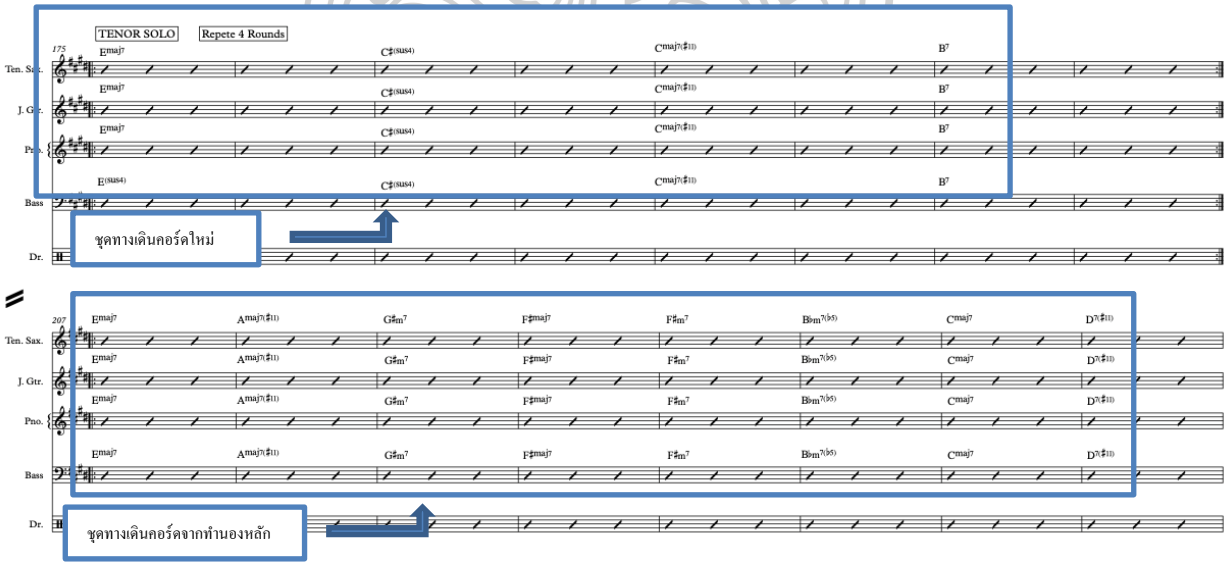
ตารางที่ 4 ท่อนสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณในแต่ละบทเพลง

เพลง	ท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณที่หนึ่ง		ท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณโซโลที่สอง	
	ประเภทเครื่อง	พื้นหลังดนตรี	ประเภทเครื่อง	พื้นหลังดนตรี
Psalm of Praise	เทเนอร์แซกโซโฟน	การซ้ำทำนอง	เปียโน	คอร์ดใหม่และคอร์ดทำนองหลัก
ตราบวันนั้น	กีตาร์ไฟฟ้า	คอร์ดใหม่	เทเนอร์แซกโซโฟน	คอร์ดใหม่และคอร์ดทำนองหลัก
Job's Faith	เทเนอร์แซกโซโฟน	คอร์ดทำนองหลัก	เบส, เปียโน, กีตาร์, เทเนอร์แซกโซโฟน	การซ้ำทำนอง

ซึ่งการบรรเลงคีตปฏิภาณบนพื้นหลังดนตรีที่เป็นคอร์ดใหม่นั้นช่วยสร้างสีสันที่แตกต่างให้กับบทเพลง ช่วยดึงดูดความสนใจของผู้ฟัง และสร้างความท้าทายให้กับผู้บรรเลงคีตปฏิภาณ ซึ่ง

นอกเหนือจากคอร์ดใหม่แล้วผู้วิจัยได้เลือกสร้างพื้นหลังของดนตรีด้วยการซ้ำทำนอง และนำพื้นหลังดนตรีแบบคอร์ดทำนองหลัก คอร์ดใหม่ และการซ้ำทำนองมาผสมผสานกันในแต่ละบทเพลง

ภาพที่ 108 ตัวอย่างการใช้พื้นหลังดนตรีแบบซ้ำทำนองในเพลง Psalm of Praise

ภาพที่ 108 เป็นท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณที่หนึ่งในเพลง Psalm of Praise ซึ่งกำหนดให้เปียโน กีตาร์ไฟฟ้า และกลองทำการซ้ำทำนองเพื่อเป็นพื้นหลังให้เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณ ทำให้เกิดความแตกต่างของพื้นดนตรีระหว่างท่อนทำนองหลักและท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณนี้



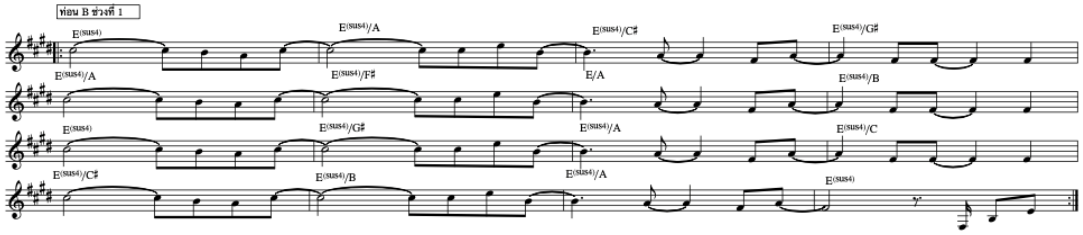
ภาพที่ 109 ตัวอย่างการใช้พื้นหลังดนตรีแบบคอร์ดใหม่ผสมคอร์ดทำนองหลักในเพลง ตราบวันนั้น

ภาพที่ 109 เป็นช่วงบรรเลงคีตปฏิภาณที่สองโดยเทเนอร์แซกโซโฟนในเพลงตราบวันนั้น กำหนดให้พื้นหลังดนตรีบรรเลงโดยเครื่องประกอบจังหวะบนคอร์ดใหม่เป็นจำนวน 32 ห้อง และ

เปลี่ยนพื้นหลังดนตรีเป็นคอร์ดทำนองหลักจากห้องที่ 207 เป็นต้นไปทำให้เกิดสีสันของพื้นหลังที่แตกต่างกันสองแบบบนท่อนดังกล่าว

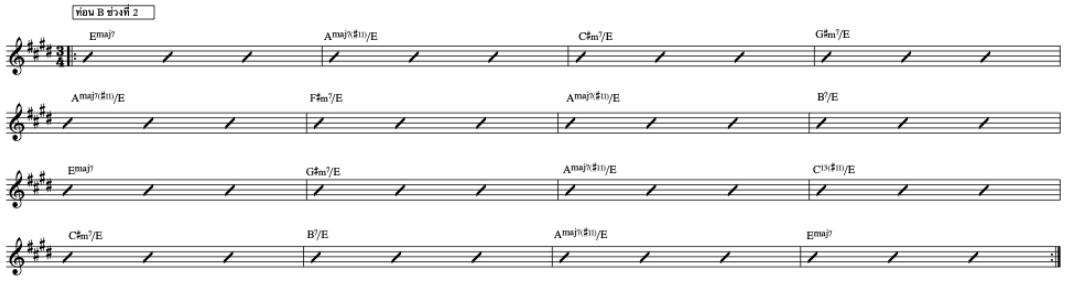
4.3.8 การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง (Pedal Point)

จากการวิเคราะห์ชุดเพลงแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์ม ผู้วิจัยพบการใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างทั้งในแบบแนวเสียงประสาน (Inverted Pedal Point) และแนวเบส (Pedal Point) ซึ่งลักษณะดังกล่าวช่วยสร้างความหนักแน่นมั่นคงให้กับพื้นดนตรี และเป็นการแสดงเชิงสัญลักษณ์ของการทรงสถิตขององค์พระผู้เป็นเจ้าด้วย ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างเพื่อสร้างพื้นดนตรีตามที่ต้องการดังรูปที่ 110

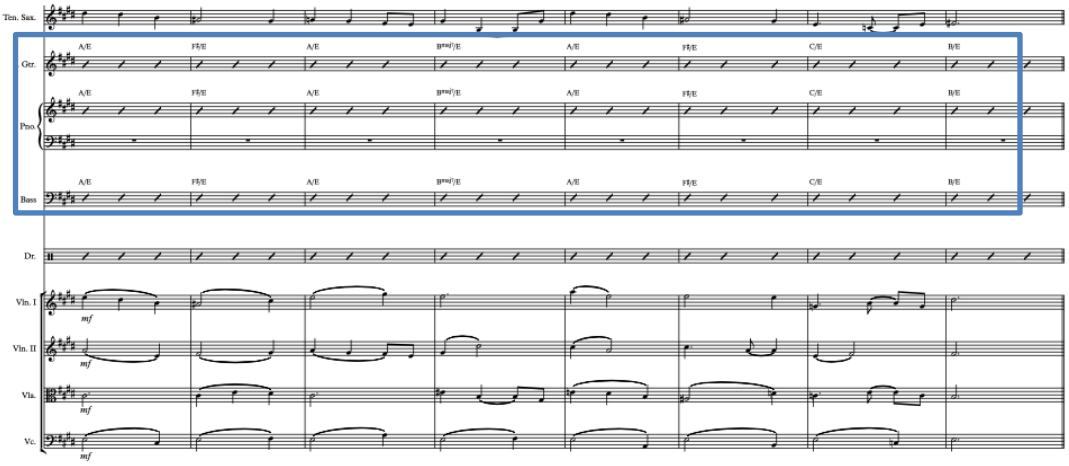


ภาพที่ 110 ตัวอย่างการใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างแนวเสียงประสานในเพลง Job's Faith ท่อน B ช่วงที่หนึ่ง

ภาพที่ 110 เป็นตัวอย่างการใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างในเพลง Job's Faith โดยกำหนดให้ในท่อน B กลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะบรรเลงเสียงประสาน $E^{(Sus4)}$ ให้กับทำนองหลักเป็นจำนวน 32 ห้อง สร้างความหนักแน่นของเนื้อดนตรีในแนวประสาน แต่ในขณะเดียวกันก็เกิดสีสันที่เปลี่ยนไปตามโน้ตเบสที่เคลื่อนที่ตามที่กำหนด ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นเชิงสัญลักษณ์ของการมีองค์พระผู้เป็นเจ้านำหน้าไปเสมอในทุกหนทางที่ก้าวเดินไป



ภาพที่ 111 ตัวอย่างการใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างแนวเบสในเพลง Job's Faith ท่อน B ช่วงที่สอง

ภาพที่ 111 เป็นท่อนการบรรเลงคีตปฏิภาณในท่อน B ช่วงที่สองซึ่งกำหนดการใช้กลุ่มโน้ตโน้ตเสียงค้างจากแนวเสียงประสานให้กลายเป็นแนวเบสแทน สร้างความหนักแน่นมั่นคงให้กับเนื้อดนตรีแนวเบส และมีเสียงประสานที่เคลื่อนที่ไปในแนวบนเกิดสีสันที่เปลี่ยนไปตลอดท่อน แสดงเชิงสัญลักษณ์ถึงการมีองค์พระผู้เป็นเจ้าเป็นรากฐานของชีวิตคริสเตียนเสมอไม่ว่ายามสุขหรือยามทุกข์ลำบาก

ภาพที่ 112 ตัวอย่างการใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างแนวเบสในเพลง ตราบวันนั้น ท่อนเชื่อม

ตัวอย่างภาพที่ 112 เป็นการใช้โน้ตเสียงค้างในแนวเบสด้วยโน้ต E ในขณะที่เสียงประสานมีการเคลื่อนที่ไปตามที่กำหนด ทำให้เกิดบรรยากาศที่รู้สึกมั่นคงและสงบในเวลาเดียว

บทที่ 5

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “บทประพันธ์ดนตรีนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊ส : กรณีศึกษาผลงานชุด “แจ๊สแมสส์” โดย ไอก์ สเติร์ม” นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้าเทคนิคในการประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สผ่านการวิเคราะห์บทเพลงชุดแจ๊สแมสส์ ของ ไอก์ สเติร์ม และเพื่อประพันธ์บทเพลงนมัสการพระเจ้ารูปแบบแจ๊สผ่านการประยุกต์ใช้ทฤษฎีดนตรีแจ๊สร่วมกับเทคนิคที่ได้จากการวิเคราะห์บทเพลงของ ไอก์ สเติร์ม ซึ่งสามารถสรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และมีข้อเสนอแนะในการวิจัยดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

งานวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) ที่เกิดจากแรงบันดาลใจในการสรรเสริญพระเจ้าผ่านดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส โดยได้ทำการศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับเทคนิคในการประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊ส และได้ทำการวิเคราะห์เนคนิคการบทเพลงชุดแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์ม เพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์บทเพลงที่สอดคล้องกับเนื้อหา แนวคิด และเทคนิคที่ถูกวิเคราะห์ขึ้น เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงนมัสการในรูปแบบดนตรีแจ๊สนมัสการ ทั้งนี้จากการวิจัยสามารถสรุปผลการิวจัยได้ดังนี้

5.1.1 ผลการวิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์เพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สจากผลงานชุดแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์ม

จากการวิเคราะห์ผลงานชุดแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์ม ผู้วิจัยค้นพบแนวคิดในการประพันธ์เพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สดังต่อไปนี้

1) การใช้โมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่น (Brightness and Darkness) ผู้ประพันธ์ใช้โมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่นในการกำหนดช่วงของท่อนดนตรีที่ต้องการ

เพื่อสร้างบรรยากาศที่สว่างและมืดหม่นให้สอดคล้องกับเนื้อหาของบทเพลงในแต่ท่อน โดยโมดที่ให้ความรู้สึกสว่างที่สุดคือโมดลิเดียน และโมดที่มืดหม่นที่สุดคือ โมดโลเครียน โดยการใช้ลำดับของโมดที่หลากหลายในแต่ละท่อนสามารถสร้างบรรยากาศของบทเพลงให้สอดคล้องกับบรรยากาศแห่งการนมัสการพระเจ้าได้

2) การใช้คอร์ด Major # 11 โมดที่ให้ความรู้สึกสว่างที่สุดคือโมดลิเดียนมีความสัมพันธ์โดยตรงกับคอร์ด Major #11 ผู้ประพันธ์มีการกำหนดใช้คอร์ด Major #11 บนส่วนของเนื้อเพลงที่กล่าวถึงพระเจ้า พระเยซู หรือคำอื่น ๆ ที่มีความหมายในการสรรเสริญพระเจ้า เพื่อสร้างความสว่างให้สอดคล้องกับเนื้อร้อง โดยมีลักษณะการใช้คอร์ด Major7#11 3 รูปแบบได้แก่ 1) การใช้คอร์ด Major7#11 บนไดอาโทนิคหลักของกุญแจเสียง 2) การใช้คอร์ด Major7#11 นอกไดอาโทนิคของกุญแจเสียง 3) การใช้คอร์ด Major7#11 ในลักษณะของดนตรีโมดัลแจ๊ส

3) การซ้ำทำนองเพื่อใช้ในการบรรเลงเป็นพื้นหลังของบทเพลง ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดการซ้ำทำนองในการสร้างพื้นหลังของดนตรีที่แตกต่างจากการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) แบบปกติของกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะของ เปียโน กีตาร์ เบส หรือกลอง ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดการซ้ำทำนองสร้างพื้นหลังของเสียงที่เหมือนกับระฆัง หรือการใช้การซ้ำทำนองเป็นพื้นหลังให้กับท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณสร้างบรรยากาศที่สอดคล้องกับความรู้สึกที่หนักแน่นและมั่นคงสนับสนุนบรรยากาศแห่งการสรรเสริญพระเจ้า นอกจากนี้ลักษณะดังกล่าวยังสร้างสีสันที่ดึงดูดความสนใจผู้ฟังได้เป็นอย่างดี

4) การเปลี่ยนกุญแจเสียง ผู้ประพันธ์ใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงเพื่อสร้างสีสันของเนื้อดนตรีให้แตกต่างกันบนช่วงท่อนที่ต้องการ โดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงมักเป็นที่นิยมใช้กันในบทเพลงนมัสการพระเจ้าโดยมักจะทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงขึ้นครึ่งเสียงหรือหนึ่งเสียงเพื่อสร้างบรรยากาศที่อิ่มเอมขึ้นในการสรรเสริญพระเจ้า ผู้ประพันธ์ใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงที่แตกต่างออกไปโดยใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบชั่วคราวในช่วงตอนสั้น ๆ ระหว่างดำเนินบทเพลงเพื่อสร้างบรรยากาศที่แตกต่างกันสลับไปมาให้สอดคล้องกับเนื้อหาของบทเพลงตามต้องการ และการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบถาวรเพื่อให้เกิดความรู้สึกที่ อิ่มเอมมากขึ้นในการนมัสการพระเจ้าซึ่งมักจะใช้ในช่วงท้ายของ

บทเพลง และนิยมใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบมีโน้ตร่วม (Common-tone modulation) ในการเปลี่ยนกุญแจเสียงเพื่อให้เกิดทิศทางที่สอดคล้องกันของทำนองที่กำลังดำเนินไปในแต่ละท่อน

5) การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ ผู้ประพันธ์ใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับบทเพลงแห่งการสรรเสริญพระเจ้า โดยมีลักษณะการใช้ 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนที่ไม่มีทำนองหลัก โดยใช้ความหลากหลายของเสียงประสาน ความดังเบา และลักษณะของจังหวะ มีจุดประสงค์เพื่อสร้างบรรยากาศที่สร้างอารมณ์ และความรู้สึกที่สอดคล้องกับบรรยากาศการนมัสการพระเจ้า แม้ว่าท่อนนั้นจะไม่มีเนื้อร้องหรือทำนองก็ตาม 2) การใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบท่อนทำนองหลัก โดยผู้ประพันธ์ใช้ความหลากหลายของเสียงประสาน ความดังเบา และลักษณะของจังหวะ เพื่อสนับสนุนท่อนทำนองหลักทั้งในด้านความหมายของเนื้อร้องและความรู้สึกของอารมณ์ที่สอดคล้องกับบรรยากาศของการนมัสการพระเจ้า นอกจากนี้ยังใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างความเข้มข้นของเนื้อดนตรีเพื่อสร้างจุดไคลแมกซ์ของเพลงด้วย และ 3) การใช้เทคนิคพิเศษของกลุ่มเครื่องสายในการสร้างเนื้อดนตรี โดยผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคพิเศษของกลุ่มเครื่องสายได้แก่ การรัวโน้ต (Tremolo) และ การใช้นิ้วดีด (Pizzicato) โดยมีจุดประสงค์เพื่อสร้างอารมณ์ของบรรยากาศที่สอดคล้องความรู้สึกต่าง ๆ เช่น การสวดมนต์อธิษฐาน ความรู้สึกชื่นชมยินดี

6) การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็วมีจุดประสงค์เพื่อสร้างเนื้อดนตรีให้เกิดความแตกต่างในท่อนหรือช่วงตอนที่ต้องการให้เป็นจุดสนใจ โดยผู้ประพันธ์ได้ใช้การเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็วในหลายท่อนทำนองโดยมักใช้หลังจากที่ท่อนทำนองหลักดำเนินมาในลักษณะที่มีเนื้อดนตรีมากและเสียงดัง และทำการเปลี่ยนลักษณะวงในทันทีทำให้เกิดเป็นจุดสนใจและเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟัง อีกทั้งยังช่วยเนื้อเพลงในท่อนดังกล่าวมีความโดดเด่นขึ้นมาทันที

7) การใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ (Improvisation) การบรรเลงคีตปฏิภาณหรือการด้นสด (Improvisation) นั้นเป็นเอกลักษณ์สำคัญและหัวใจของดนตรีแจ๊ส โดยเปิดพื้นที่บนบทเพลงให้เครื่องโซโล่ทำการคิดท่วงทำนอง จังหวะ หรือการประสานเสียงแบบด้นสด (คมสันต์ วงค์วรรณ์,

2553) ซึ่งปรากฏการใช้ดนตรีบรรเลงในการนมัสการพระเจ้าในพระคริสตธรรมคัมภีร์ 2 พงกษัตริย์ บทที่ 3 ข้อที่ 15 ที่ได้กล่าวไว้ว่า (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562) “ขอทรงนำผู้เล่นเครื่องสายมาให้ข้าพระบาทสักคนหนึ่ง และเมื่อผู้เล่นเครื่องสายบรรเลงแล้ว ฤทธานุภาพของพระเจ้าก็เข้ามาเหนือท่าน” ซึ่งจากข้อพระคัมภีร์ดังกล่าวได้แสดงให้เห็นถึงการใช้ดนตรีบรรเลงคีตปฏิภาณเพื่อนมัสการพระเจ้า ซึ่งสอดคล้องกับการที่ ผู้ประพันธ์กำหนดให้ทุกบทเพลงในชุดเพลง แจ๊สแมสส์ มีท่อนสำหรับเครื่องโซโลเพื่อบรรเลงคีตปฏิภาณในการสรรเสริญพระเจ้า ซึ่งแบ่งออกเป็นการกำหนดพื้นหลังสำหรับการบรรเลงคีตปฏิภาณ 2 รูปแบบ

7.1) การบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้ทางเดินคอร์ดของท่อนทำนองหลักเป็นพื้นหลัง ซึ่งเป็นลักษณะที่นิยมใช้โดยทั่วไปเป็นส่วนใหญ่สำหรับดนตรีแจ๊สทุกรูปแบบ

7.2) การบรรเลงคีตปฏิภาณโดยใช้ทางเดินคอร์ดใหม่เป็นพื้นหลัง ซึ่งเป็นลักษณะที่ให้เกิดความหลากหลายในการเรียบเรียงโครงสร้างของเพลง และสร้างสีสันที่แปลกใหม่ในตัวบทเพลงโดยไม่ยึดอยู่กับโครงสร้างหลักของทางเดินคอร์ดของท่อนทำนองหลัก

8) การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง (Pedal Point) ผู้ประพันธ์มีการใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างคือการใช้เสียงลากยาวอย่างต่อเนื่องหรือซ้ำ ๆ กันไปซึ่งมีการใช้โน้ตเสียงค้าง 2 รูปแบบด้วยกัน คือการใช้โน้ตเสียงค้างในแนวเบส และการใช้โน้ตเสียงค้างในแนวเสียงประสาน (Inverted Pedal Point) โดยผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคนี้ในการแสดงเชิงสัญลักษณ์ถึงการทรงสถิตอยู่ด้วยของพระผู้เป็นเจ้าเหมือนกับที่ในพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมเฉลยธรรมบัญญัติ บทที่ 31 ข้อที่ 8 ได้กล่าวไว้ว่า (สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2562) “ผู้ที่เสด็จไปข้างหน้าท่านคือพระยาห์เวห์ พระองค์สถิตอยู่กับท่าน พระองค์จะไม่ปล่อยให้ท่านล้มเหลว หรือทอดทิ้งท่าน อย่ากลัวและอย่าขยาดเลย”

5.1.2 ผลการประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สผ่านการวิเคราะห์บทเพลงชุดแจ๊สแมสส์ ของ ไอก์ สเติร์ม

ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้แนวคิดที่ได้จากการค้นคว้าเทคนิคในการประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สผ่านการวิเคราะห์บทเพลงชุดแจ๊สแมสส์ ของ ไอก์ สเติร์ม มาประพันธ์เพลงบทใหม่ขึ้น 3 เพลงเป็นดนตรีนมัสการรูปแบบแจ๊ส ซึ่งเทคนิคที่วิเคราะห์และนำมาใช้ประพันธ์บทเพลงนั้น

ประกอบด้วย 1) แนวคิดการใช้โมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่น 2) แนวคิดการใช้คอร์ด Major7#11 3) แนวคิดการการซ้ำทำนองเพื่อใช้ในการบรรเลงเป็นพื้นหลังของบทเพลง 4) การเปลี่ยนกุญแจเสียง 5) การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ 6) แนวคิดการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว 7) แนวคิดการใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ และ 8) การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊ส จำนวน 3 เพลง ดังนี้

1) เพลง Psalm of Praise ได้แรงบันดาลใจจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมสดุดี บทที่ 145 ข้อที่ 1-7 ซึ่งกล่าวสรรเสริญยกย่องถึงความยิ่งใหญ่ขององค์พระผู้เป็นเจ้า บทประพันธ์มีความยาวประมาณ 8 นาที ใช้แนวคิดโมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่น แนวคิดการใช้คอร์ด Major7#11 แนวคิดการซ้ำทำนองเพื่อใช้บรรเลงเป็นพื้นหลังของบทเพลง การเปลี่ยนกุญแจเสียง การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ แนวคิดการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว แนวคิดการใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ

ทั้งนี้ บทเพลง Psalm of Praise ผู้วิจัยได้นำข้อพระคัมภีร์ดังกล่าว มาประพันธ์ใหม่ขึ้นเป็นเนื้อร้องให้สัมพันธ์กับท่อนทำนองที่ประพันธ์ขึ้นอย่างเรียบง่าย โดยกำหนดให้บรรเลงอยู่บนอัตราจังหวะ ¾ ด้วยความเร็ว 140 จังหวะต่อนาที โดยในส่วนของเนื้อเพลงซึ่งขับร้องโดยกลุ่มนักร้องประสานเสียง แบ่งออกเป็น 4 ท่อนหลักด้วยกัน ได้แก่ ท่อน A B C และ D นอกจากนี้ บทประพันธ์ดังกล่าวได้กำหนดให้ท่อน A B และ C ขับร้องและบรรเลงอยู่บนกุญแจเสียง G มีเพียงท่อน D ที่กำหนดให้ทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นกุญแจเสียง A และหลังจากท่อนทำนองหลักกำหนดให้มีท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณ 2 ช่วงด้วยกันโดย มีเทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณเป็นเครื่องแรก และเปียโนบรรเลงคีตปฏิภาณเป็นเครื่องที่ 2 ก่อนที่จะกลับเข้าสู่ท่อนทำนองหลัก B C และจบลงในท่อน D อีกครั้ง โดยในแต่ละท่อนของบทเพลง ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้กลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่ในการสร้างพื้นหลังของเนื้อดนตรีที่แตกต่างกันโดยใช้องค์ประกอบของ โน้ต ลักษณะประโยค ความสั้นยาว ความดังเบา และเสียงประสานที่สอดคล้องกับคอร์ดที่กำหนดในแต่ละท่อน โดยมีจุดประสงค์เพื่อสนับสนุนในการสร้างบรรยากาศต่าง ๆ ตามอารมณ์ และความรู้สึกในแต่ละท่อน

2) เพลงตราบวันนั้น ได้แรงบันดาลใจจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรม 1 เธสะโลนิกา บทที่ 4 ข้อที่ 13-18 ซึ่งกล่าวถึงวันที่พระเยซูจะเสด็จกลับมาเพื่อเปลี่ยนแปลงโลก และความทุกข์ความเศร้าการพลัดพรากจากลาจะไม่มีอีกต่อไป บทประพันธ์มีความยาวประมาณ 9-10 นาที ใช้แนวคิดโมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่น แนวคิดการใช้คอร์ด Major7#11 การเปลี่ยนกุญแจเสียง การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ แนวคิดการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว แนวคิดการใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง

ทั้งนี้ ผู้วิจัย ได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงชีวิตคริสเตียน “ตราบวันนั้น” โดยตัวผู้วิจัยเองก็มีความเชื่อเกี่ยวกับวันที่พระเยซูจะเสด็จกลับมา แล้ววันนั้นตัวผู้วิจัยจะได้พบกับคุณแม่ที่เสียชีวิตไปแล้วอีกครั้ง ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้ใช้ท่อนทำนองหลักและเนื้อเพลงสั้น ๆ จากเพลงชีวิตคริสเตียน “ตราบวันนั้น” เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงบทใหม่ขึ้นโดยให้มีโครงสร้างของทำนอง เนื้อเพลง และชุดคอร์ดที่แตกต่างจากเดิมทั้งหมด โดยเพลง ตราบวันนั้น ในฉบับที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นใหม่นั้น ประกอบด้วยท่อนทำนองหลักซึ่งกำหนดให้ขับร้องโดยกลุ่มนักร้องประสานเสียงแบ่งเป็นท่อน A B และ C โดยกำหนดให้เพลงบรรเลงอยู่บนอัตราจังหวะ 3/4 ด้วยความเร็ว 120 จังหวะต่อนาที โดยในท่อน A และ B นั้นกำหนดให้อยู่ในกุญแจเสียง E แต่เมื่อบทประพันธ์ดำเนินถึงท่อน C ได้กำหนดให้เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น G

ผู้วิจัยได้กำหนดให้ท่อนสำหรับบรรเลงคีตปฏิภาณ 2 ท่อนหลังจากกลุ่มนักร้องประสานเสียงขับร้องเนื้อร้องหลักทั้งหมดแล้ว โดยท่อนแรกใช้กีตาร์ไฟฟ้าในการบรรเลงคีตปฏิภาณ และท่อนที่ 2 ใช้เทเนอร์แซกโซโฟนในการบรรเลงคีตปฏิภาณ โดยผู้วิจัยกำหนดให้ช่วงเชื่อมต่อหลังจากเทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณเสร็จแล้วเป็นช่วงของการอ่านพระคัมภีร์ โดยจะนำข้อพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรม 1 เธสะโลนิกา บทที่ 4 ข้อที่ 13-18 ที่กล่าวไปข้างต้นมาอ่านให้ผู้เข้าฟังได้ฟังก่อนที่จะนำท่อนเข้าสู่ช่วงบรรเลงคีตปฏิภาณในช่วงที่ 2 ซึ่งการนำข้อพระคัมภีร์มาอ่านในช่วงระหว่างการบรรเลงเพลงนั้นเป็นสิ่งหนึ่งที่นิยมนำมาใช้กันในการบรรเลงเพลงนมัสการของชาวคริสตชน แต่อาจจะสร้างความแปลกใหม่ให้กับผู้ฟังที่ไม่เคยรับฟังบทเพลงนมัสการพระเจ้าของชาวคริสตชน

3) เพลง Job's Faith โดยได้แรงบันดาลใจจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมโยบ ซึ่งกล่าวถึงความทุกข์ลำบากในชีวิตของโยบซึ่งรักษาศรัทธาและความรักที่มีให้กับองค์พระผู้เป็นเจ้าจนถึงที่สุด และได้รับชีวิตใหม่ในท้ายที่สุด บทประพันธ์มีความยาวประมาณ 10 นาที ใช้แนวคิดการใช้คอร์ด Major7#11 แนวคิดการการซ้ำทำนองเพื่อใช้ในการบรรเลงเป็นพื้นหลังของบทเพลง การเปลี่ยนกุญแจเสียง การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ แนวคิดการใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง

ทั้งนี้ ผู้วิจัยรู้สึกประทับใจในเรื่องราวของโยบเป็นอย่างมาก จึงนำมาประยุกต์สร้างเป็นบทประพันธ์เพลงชื่อ Job's Faith โดยแบ่งท่อนออกเป็น 4 ทำนองหลัก เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวของชีวิตโยบที่แบ่งออกเป็น 4 ช่วงคือ ช่วงเริ่มต้นทำนองหลัก A เป็นการแสดงถึงชีวิตปกติสุขสบาย ช่วงที่สองทำนองหลัก B ที่เต็มไปด้วยความทุกข์ และช่วงที่สามทำนองหลัก C พระเจ้าทรงเปิดเผยถึงสติปัญญาของพระองค์และการปกครองโลกและจักรวาลในรูปแบบที่เกินความเข้าใจของมนุษย์ และช่วงที่สี่ทำนองหลัก D แสดงถึงชีวิตของโยบที่พระเจ้าให้กลับสู่สภาพดี

5.2 อภิปรายผลการประพันธ์เพลง

จากการประพันธ์เพลงทั้ง 3 เพลง ซึ่งได้แก่ เพลง Psalm of Praise เพลงตราบวันนั้น และเพลง Job's Faith สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

5.2.1 เพลง Psalm of praise

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากเพลง พระคริสตธรรมคัมภีร์ พระธรรมสดุดี บทที่ 145 ข้อที่ 1-7 ซึ่งมีเนื้อหากล่าวยกย่องคุณงามความดี ความยิ่งใหญ่ของพระผู้เป็นเจ้า การใช้แนวคิดที่จะสร้างบรรยากาศที่อิ่มเอมและความรู้สึกสว่างให้เข้ากับเนื้อหาของบทเพลงที่มาจากข้อพระคัมภีร์ดังกล่าวจึงเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้แนวคิดที่จะตอบโจทย์ดังกล่าวโดยเลือกแนวคิดโมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่น แนวคิดการใช้คอร์ด Major7#11 การเปลี่ยนกุญแจเสียง การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ แนวคิดการเปลี่ยน

ลักษณะวงอย่างรวดเร็ว เพราะแนวคิดดังกล่าวมีคุณลักษณะในการสร้างบรรยากาศและความรู้สึกดังกล่าว

การใช้โมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่นและการใช้คอร์ด Maj7#11 นั้น ผู้วิจัยเลือกที่จะใช้แนวคิดดังกล่าวเพื่อต้องการสร้างความรู้สึกสว่างบนท่อนต่าง ๆ และเนื้อเพลงในทั้ง 3 เพลงที่ผู้วิจัยเป็นผู้ประพันธ์ โดยสอดคล้องกับรอน มิลเลอร์ (Miller, Ron, 1996) ที่ได้กล่าวไว้ว่าโมดความรู้สึกสว่างที่สุดคือโมดลิเดียนและโมดความรู้สึกมืดหม่นที่สุดคือโมดโลเครียน ทั้งนี้ลักษณะดังกล่าวยังพบในงานวิจัยของจอห์น แอนโธนี่ เมเดียร์ (John Anthony Madere, 2011) ที่ได้กล่าวถึงลักษณะการใช้โมดความรู้สึกสว่างและมืดหม่นซึ่งมักจะพบในงานของ มาเรีย ชไนเดอร์ (Maria Scheider) นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ไปยัง ไอก์ สเติร์ม ที่ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์เพลงชุดแจ๊สแมสส์ โดย สเติร์มได้ให้ความเห็นสอดคล้องกันว่า “คุณลักษณะเสียงของโมดความรู้สึกสว่างและมืดหม่นนั้น มีวิธีการนำเสนอตัวของมันเองที่เหมาะสม โมดลิเดียนที่ถูกใช้บนคำร้องว่า “Glory” นั้น ถูกใช้ออกมาอย่างจงใจเพื่อให้เกิดสีสันที่สว่างสดใส ผมรู้สึกชื่นชอบเสียงของโมดลิเดียนซึ่งเป็นลักษณะของไตรโทนมากถึงแม้ว่าจะถูกห้ามไม่ให้ใช้ในโบสถ์มาตลอด สำหรับผม โมดลิเดียนให้เสียงที่มีความอลังการและลึกลับในเวลาเดียวกัน ซึ่งตัวผมมีความรู้สึกเช่นนั้นจริง ๆ เวลาที่ผมสรรเสริญองค์พระผู้สร้างของเรา”

อย่างไรก็ดีในการนำแนวคิดนี้ไปประยุกต์ใช้นั้น ผู้วิจัยพบว่าไม่ใช่ทุกครั้งเสมอไปที่จะจัดวางคอร์ดของโมดลิเดียนหรือโลเครียนดังกล่าวให้ตรงกับเนื้อหาของบทประพันธ์ได้ตลอดตามที่ตั้งใจ บางครั้งคำบางคำที่มีหมายความที่ควรจะตรงกับคอร์ดหรือโมดดังกล่าวก็ไม่ได้ให้เสียงตามที่ต้องการเสมอไป และบางครั้งคำที่มีความหมายถึงพระเจ้า พระเยซู หรือคำหนุนใจอื่น ๆ ก็จำเป็นที่จะต้องใช้คอร์ดหรือโมดทางด้านมืดหม่นเช่น เอโอเลียน หรือ ดอเรียน เนื่องบางครั้งธรรมชาติของโครงสร้างเพลงจำเป็นที่จะต้องให้คอร์ดดำเนินเสียงไปตามเสียงที่ควรจะเป็นมากกว่าความตั้งใจของผู้ประพันธ์ ดังนั้นการที่ประยุกต์ใช้โมดความรู้สึกสว่างและมืดหม่น และคอร์ด Maj7#11 ให้ออกมาสมบูรณ์นั้นจำเป็นต้องใช้ประสบการณ์ในการประพันธ์เพื่อให้จัดวางโมดดังกล่าวได้สมบูรณ์ขึ้นตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

อีกหนึ่งแนวคิดที่สำคัญในบทเพลง Psalm of Praise คือ การซ้ำทำนอง ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้การซ้ำทำนองในการสร้างท่อนนำ และเป็นพื้นดนตรีให้กับการบรรเลงคีตปฏิภาณในช่วงแรกของเทเนอร์แซกโซโฟน โดยจากคำกล่าวของ แดเนียล เลวิติน (Daniel Levitin, 2007) ว่าการใช้การซ้ำทำนองที่ดีของผู้เชี่ยวชาญนั้นจะส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟังได้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้การซ้ำทำนองดังกล่าวผสมผสานกับโครงสร้างโน้ตของโมดลิเดียนด้วยคำนึงถึงคุณลักษณะด้านสว่าง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างการซ้ำทำนองที่ให้เสียงเหมือนกับระฆัง ซึ่งในช่วงแรกของท่อนนำที่เปียโนทำการบรรเลงนั้น ให้ความรู้สึกที่แผ่วเบาราวกับเสียงของระฆัง แต่เมื่อเครื่องดนตรีชิ้นอื่นคือ กีตาร์และเบส เข้าร่วมเล่นการซ้ำทำนองดังกล่าว ด้วยเนื้อเสียงที่หนักแน่นขึ้น ความรู้สึกของระฆังได้หายไป กลายเป็นเสียงของความหนักแน่นมั่นคงเข้ามาแทนที่ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า จุดประสงค์ในการดั้งเดิมในการใช้แนวคิดดังกล่าวได้ให้ผลลัพธ์อีกรูปแบบหนึ่งเมื่อปัจจัยและองค์ประกอบของเนื้อเสียงดนตรีเปลี่ยนไป

แนวคิดการเปลี่ยนกุญแจเสียงและเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว ถูกนำมาประยุกต์ใช้ผสมผสานกันในช่วงท่อนทำนอง B ของเพลง Psalm of Praise โดย เท็ด พีซ (Ted Pease, 2003) ได้กล่าวว่าการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นวิธีที่ง่ายที่สุดในการสร้างความน่าสนใจให้กับบทประพันธ์โดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงสูงขึ้นจะช่วยสร้างความสว่างให้กับบทประพันธ์ นอกจากนี้จากงานวิจัยของศักดิ์ศรี วงธราดล (2556) และ นิธิ จันทร์ชมเชย (2554) ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็วนิยมใช้ในบทประพันธ์ขนาดใหญ่ และสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยได้ประยุกต์ผสมผสานทั้งสองแนวคิดดังกล่าวด้วยการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็วพร้อมกับเปลี่ยนกุญแจเสียงไปด้วยซึ่งเกิดในท่อนทำนอง B ซึ่งปัจจัยที่จะทำให้แนวคิดทั้งสองนี้ประสบผลสำเร็จได้คือ 1) ระดับเสียงก่อนที่จะเปลี่ยนลักษณะวงจะต้องมีความแตกต่างกันชัดเจนเมื่อเปลี่ยนลักษณะวงแล้ว และ 2) นักร้องจะต้องร้องเสียงได้ถูกโน้ตบนกุญแจเสียงใหม่ ซึ่งในปัจจัยแรกนั้นจำเป็นที่จะต้องกำชับวงทั้งหมดให้เล่นเสียงดังมาก (*f*) เพื่อที่เมื่อเปลี่ยนลักษณะวงแล้วเกิดความชัดเจนของเนื้อเสียง ในส่วนของการให้นักร้องร้องให้ถูกโน้ตของกุญแจเสียงใหม่นั้น เป็นเรื่องที่ค่อนข้างเสี่ยงว่านักร้องจะร้องผิดโน้ตเพราะไม่มีวงดนตรีเล่นเสียงประสานให้ วิธีแก้ของผู้วิจัยจึงกำหนดให้เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงโน้ตทำนองหลักควบคู่ไปด้วยเพื่อให้นักร้องมีความมั่นใจในการร้องท่อนดังกล่าวเมื่อเปลี่ยนกุญแจเสียง

การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ เป็นแนวคิดที่ท้าทายผู้วิจัยเป็นอย่างมาก เนื่องจากบทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์แรกที่ผู้วิจัยได้เลือกใช้กลุ่มเลือกสายมาสร้างพื้นดนตรีต่าง ๆ เพื่อสนับสนุนตัวบทประพันธ์ โรเจอร์ เครน (Roger Crane, 2015) ได้กล่าวว่าวงดนตรีเครื่องสายจะช่วยสนับสนุนท่อนทำนองเด่นชัดและอิ่มเอมมากขึ้น ผู้วิจัยสร้างท่อนทำนองพื้นหลังของกลุ่มเครื่องสายโดยคำนึงถึงเสียงประสานในแนวตั้งเป็นหลัก และคำนึงถึงบทบาทหน้าที่ในแต่ละท่อนเป็นหลัก เช่นในท่อนที่ต้องการความรู้สึกที่สงบนิ่ง หรือความรู้สึกของการอธิษฐาน ผู้วิจัยเลือกที่จะใช้เทคนิคเทรโมโลเพื่อสร้างบรรยากาศที่เหมือนกันการอธิษฐานจริง ๆ ซึ่งสอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ของไอก สเติร์ม ที่กล่าวว่า “เสียงของพิซซิคาโตช่วยสร้างความรู้สึกชื่นชมยินดีและสนุกสนาน และเสียงของเทรโมโลช่วยทำให้รู้สึกถึงบรรยากาศที่ห่างไกลและเป็นนามธรรม เสียงเหล่านี้สามารถสนับสนุนเนื้อร้องได้เป็นอย่างดี”

5.2.2 เพลง ตราบวันนั้น

ผู้วิจัยเลือกใช้ โดยเลือกแนวคิดโมดเพื่อสร้างความรู้สึกสว่างและมืดหม่น แนวคิดการใช้คอร์ด Major7#11 การเปลี่ยนกุญแจเสียง การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ แนวคิดการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง

แนวคิดที่โดดเด่นในบทประพันธ์ตราบวันนั้นคือการเปลี่ยนกุญแจเสียงซึ่งมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงในทั้งทำนองหลัก B และทำนองหลัก C เป็นความท้าทายเป็นอย่างมากของกลุ่มนักร้องประสานเสียงเพราะนอกจากจะมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงแล้วยังกำหนดให้มีการสลับท่อนไปมาในกลุ่มนักร้องบนท่อนทำนองหลัก C เพื่อสร้างสีสันของเนื้อดนตรีที่แตกต่างกัน แต่อย่างไรก็ดีลักษณะของการเปลี่ยนกุญแจเสียงดังกล่าวได้ทำให้ตัวบทประพันธ์มีความสว่างของเนื้อดนตรีเป็นอย่างมากเมื่อดำเนินมาถึงท่อน C ซึ่งตัวผู้วิจัยรู้สึกพอใจเป็นอย่างมาก

แนวคิดที่น่าสนใจในบทประพันธ์นี้อีกอย่างคือการใช้แนวคิดโน้ตเสียงค้างซึ่งปรากฏขึ้นในท่อนนำช่วงที่สองและในช่วงท่อนเชื่อมจากการบรรเลงคีตปฏิภาณที่สองกลับไปสู่ทำนองหลัก B ในตอนท้าย การกำหนดท่อนที่มีลักษณะของโน้ตเสียงค้างช่วงทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความสงบนิ่งของช่วงตอนนั้นหลังจากที่ผ่านการดำเนินคอร์ดที่หลากหลายมาตลอดทั้งบทเพลง เป็นการเตรียมตัวเพื่อจะพากลับไปสู่ท่อนทำนองหลักก่อนที่จะจบบทประพันธ์ ซึ่งความรู้สึกสงบนิ่งดังกล่าวยัง

สอดคล้องกับที่ วินสตัน อาร์บลาสเตอร์ (Arblaster, Winston, 2010) ได้กล่าวว่าการใช้โน้ตเสียงค้างที่เป็นโทนิคนั้น ช่วยสร้างความรู้สึกของเสถียรภาพที่มั่นคงและความรู้สึกสงบ สอดคล้องกับบทสัมภาษณ์โดยไอก์ สเติร์มว่า “เสียงโน้ตค้างในแนวประสานนั้นเป็นกลุ่มก้อนที่แข็งแรงและเป็นอารมณ์ที่มีพลัง ผมรู้สึกได้ถึงการเชื่อมโยงกับพระวิญญาณบริสุทธ์เมื่อคุณกล่าวถึงมัน ผมคิดว่าลักษณะแบบนั้นทำให้รู้สึกเหมือนกับว่าพระเจ้าทรงสถิตและดูแลเราอยู่ในขณะที่เรากำลังผ่านช่วงเวลาที่ทุกข์ลำบาก”

ในเพลงตราบวันนั้นอีกท่อนหนึ่งที่น่าสนใจคือช่วงอ่านพระคริสตธรรมคัมภีร์ ผู้วิจัยกำหนดให้ท่อนดังกล่าวเล่นเป็นคอร์ด Maj7#11 ติดต่อกันหลายห้องในลักษณะของ โมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) โดยเปียโนบรรเลงเป็นพื้นหลังร่วมกับกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงสนับสนุน ซึ่งลักษณะดังกล่าวผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากการนมัสการพระเจ้าของคริสเตียนโดยมักจะมีการอ่านพระคัมภีร์คั่นระหว่างช่วงตอนใดตอนหนึ่งเสมอ การนำเสนอท่อนนี้เป็นอีกท่อนหนึ่งในบทเพลงตราบวันนั้นนอกเหนือจากท่อนที่ใช้แนวคิดโน้ตเสียงค้าง ที่จะทำให้ผู้ฟังได้รู้สึกถึงความพักสงบจากการดำเนินคอร์ดที่หลากหลาย ซึ่งความรู้สึกสงบทั้งจากท่อนที่ใช้โน้ตเสียงค้างและท่อนที่เป็นลักษณะของโมดัลแจ๊สนี้นั้น เข้ากันได้ดีเป็นอย่างมากกับแนวคิดหลักของเพลงตราบวันนั้นที่ต้องการให้คริสเตียนมีความเชื่อวางใจและเฝ้ารอด้วยศรัทธาในพระผู้เป็นเจ้า

5.2.3 เพลง Job’s Faith

ผู้วิจัยเลือกใช้แนวคิดการใช้คอร์ด Major7#11แนวคิดการการซ้ำทำนองเพื่อใช้ในการบรรเลงเป็นพื้นหลังของบทเพลง การเปลี่ยนกุญแจเสียง การใช้กลุ่มเครื่องสายในการสร้างพื้นหลังที่หลากหลายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ แนวคิดการใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณ การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้าง

จุดเด่นของเพลง Job’s Faith คือการสร้างความสัมพันธ์ของทั้ง 4 ทำนองหลัก ผู้วิจัยได้สร้างความสัมพันธ์ในการใช้ทางเดินคอร์ดทั้ง 16 ห้องที่เกิดขึ้นใน 1) แนวเบสท่อน B ของทำนองหลัก A 2) ทำนองหลักท่อน C และ 3) แนวประสานท่อน B ของทำนองหลัก C ซึ่งผู้วิจัยตั้งใจใช้คอร์ดทั้ง 16 ห้องดังกล่าวให้เกิดความสัมพันธ์กัน โดยทำนองหลัก A และ C โดยมีโน้ตเสียงค้าง E ซึ่งเป็นโน้ตโทนิคของบทประพันธ์ทำหน้าที่สลับกันในทั้ง 2 ส่วน

ในขณะเดียวกันบทเพลงดังกล่าวได้ใช้ลักษณะของการซ้ำทำนองอย่างเด่นชัดในทำนองหลัก B ในการเล่นทำนองด้วยโมด Bb โลเครียน ซึ่งท่อนดังกล่าวเป็นท่อนเดียวที่ไม่มีความสัมพันธ์ใด ๆ กับท่อนทำนองอื่น ด้วยแนวคิดของเพลงในช่วงนั้นเปรียบเสมือนโยบที่ถูกทอดทิ้งให้อยู่คนเดียว ผู้ที่มาเหลียวแลก็มีแต่เพื่อนที่มาดูถูกเหยียดหยามและตัดสินความผิดของโยบ ท่อนดังกล่าวจึงถูกกำหนดมาให้ไม่มีความสัมพันธ์ใด ๆ กับท่อนอื่นเลย

จุดเด่นที่น่าสนใจของบทประพันธ์นี้คือไม่ได้เริ่มต้นด้วยท่อนเนื้อร้องเหมือน 2 เพลงก่อนหน้า โดยเริ่มต้นด้วยดนตรีบรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟนและการบรรเลงคีตปฏิภาณ ในทำนอง B ก็เป็นดนตรีบรรเลงล้วน เนื้อดนตรีจะเริ่มต้นในทำนอง C ซึ่งเป็นตอนกลางของเพลงไปแล้ว ลักษณะแบบนี้ ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544) กล่าวว่าเป็นลักษณะของสังคีตลักษณ์แบบอิสระ (Free Form) หมายถึงเป็นสังคีตลักษณ์ที่เป็นอิสระจากสังคีตลักษณ์แบบแผนทั้งหลาย มีโครงสร้างที่นักแต่งเพลงประดิษฐ์ขึ้นเป็นพิเศษ ซึ่งการที่นักร้องร้องทำนองเนื้อร้องในช่วงตอนกลางของเพลงช่วยสร้างความประหลาดใจให้กับผู้ฟังและดึงดูดความสนใจได้เป็นอย่างดี

เกี่ยวกับแนวคิดการบรรเลงคีตปฏิภาณ ผู้วิจัยได้กำหนดให้มีการบรรเลงคีตปฏิภาณในทั้ง 3 เพลง โดยมีความแตกต่างกันไปตามเนื้อดนตรีของเสียงประสานที่กำหนดให้ ซึ่งในบทเพลง Job's Faith เป็นเพลงเดียวที่กำหนดให้เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณบน 3 ทำนองหลักด้วยกัน คือ ทำนองหลัก A B และ D สิ่งที่น่าสนใจคือ ในท่อนทำนอง B หลังจากการเล่นซ้ำทำนองจบลงเป็นช่วงที่เปิดให้เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงคีตปฏิภาณเพียงเครื่องเดียวโดยปราศจากเครื่องดนตรีอื่นเล่นประกอบ และเป็นการบรรเลงแบบอัตราจังหวะลัก (Rubato) โดยกำหนดให้ใช้โมด Bb โลเครียน ซึ่งมีจุดประสงค์ให้ผู้บรรเลงแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านการบรรเลงคีตปฏิภาณออกมาได้อย่างเต็มที่โดยไม่มีสิ่งใดมากำหนด ซึ่งการแสดงความรู้สึกผ่านการบรรเลงคีตปฏิภาณในลักษณะนี้นั้นมีความสอดคล้องกับงานวิจัยของ แองเจโล่ เวอร์ซาเช่ (Versace, Angelo 2013) ที่กล่าวถึงความคิดเห็นของสตีเฟน แกรปเปลลี ไว้ว่าการบรรเลงคีตปฏิภาณนั้นเป็นการแสดงออกถึงจิตวิญญาณของผู้บรรเลง เปรียบเสมือนนักบวชที่ภาวนาถึงองค์พระผู้เป็นเจ้า ซึ่งแนวคิดลักษณะนี้ยังสอดคล้องกับความเห็นของ ไอก์ สเติร์มจากบทสัมภาษณ์ที่กล่าวไว้ว่า "ผมคิดว่าการบรรเลงคีตปฏิภาณสามารถนำเสนอความสนุกสนาน การสะท้อนความคิด การอธิษฐาน การบูชา และการคร่ำครวญ

ผมรู้สึกสัมผัสได้ถึงการทรงสถิตของพระวิญญาณบริสุทธิ์เมื่อผมทำการบรรเลงคีตปฏิภาณราวกับว่าพระวิญญาณบริสุทธิ์กำลังไหลผ่านร่างกายของผม”

การประพันธ์เพลงทั้งหมดได้มีการใช้แนวคิดทั้ง 8 แนวคิดมาประยุกต์ใช้ตามความเหมาะสมและวิจารณญาณบนพื้นฐานของประสบการณ์และความรู้ด้านดนตรีของผู้วิจัย ซึ่งนอกจากการใช้ทฤษฎีดนตรีแล้วนั้น การประพันธ์ดนตรียังต้องใช้ความรู้สึกและสัญชาติญาณในการสร้างสรรค์เสียงที่ออกจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ด้วย ซึ่งไอก์ สเติร์มได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่า “สำหรับผม แนวคิดที่เกิดขึ้นมาจากความรู้สึกมากกว่าทฤษฎี” และ “ แนวคิดที่เกิดขึ้นมาจากสัญชาติญาณมากกว่าความตั้งใจ” แต่อย่างไรก็ตาม เพื่อให้เป็นไปตามหลักการวิชาการเราจึงได้ทำการวิเคราะห์และประพันธ์เพลงอยู่บนทฤษฎีตามคำกล่าวของ ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544) ว่าบทวิเคราะห์และข้อคิดต่าง ๆ ต้องมีเหตุมีผล และมีหลักการด้านทฤษฎีรองรับเพื่อแสดงถึงคุณค่าเชิงวิชาการของบทเพลงนั้น ๆ

5.3 อภิปรายผลการแสดงดนตรีนมัสการในรูปแบบแจ๊สที่ประพันธ์ขึ้น

5.3.1 อภิปรายผลการฝึกซ้อม

ในการฝึกซ้อมวงนั้น เนื่องจากเป็นวงที่มีขนาดปานกลาง มีจำนวนนักดนตรีทั้งหมด 13 คน แบ่งเป็น 3 ส่วนคือ กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ 4 คน ได้แก่ กลอง กีตาร์ไฟฟ้า เปียโน และดับเบิ้ลเบส กลุ่มนักร้องประสานเสียงได้แก่ เสียงโซปราโน เสียงอัลโต เสียงเทเนอร์ และเสียงบาริโทน และกลุ่มเครื่องเสียงได้แก่ ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 วิโอลา และไวโอลินเชลโล และกลุ่มเครื่องลมไม้คือเทเนอร์แซกโซโฟน การจัดตารางในการนัดซ้อมเพื่อให้ทั้ง 13 คนได้ซ้อมร่วมกันนั้นทำได้ยาก สามารถนัดซ้อมได้ครบทุกคนเพียงแค่วันซ้อมใหญ่ และวันแสดงจริงเท่านั้น

แต่เนื่องจากเพลงที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นครั้งแรก ไม่สามารถหาแหล่งอ้างอิงในการฟังได้ และเพื่อให้การฝึกซ้อมมีประสิทธิภาพมากที่สุด ผู้วิจัยได้ทำการนัดซ้อมกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะก่อนเพื่อทำการฝึกซ้อมเพลงดังกล่าว และทำการบันทึกเสียงจากการซ้อมด้วยโปรแกรมลอจิคส์โปร (Logic Pro) ผ่านไมค์คอนเดนเซอร์ ทำให้ได้เสียงเพลงต้นฉบับที่มี

คุณภาพพอสมควรขึ้นมาเพื่อใช้เป็นแบกกิงแทรค (Backing Track) และส่งให้ทีมกลุ่มเครื่องสายและกลุ่มนักร้องประสานเสียงใช้ในการฝึกซ้อมส่วนตัว ด้วยวิธีนี้ทำให้การฝึกซ้อมบนตารางเวลาที่จำกัดมีประสิทธิภาพมากขึ้น นักดนตรีมีความเข้าใจในตัวบทเพลงได้ง่ายและเร็วขึ้น และเมื่อทำการฝึกซ้อมในส่วนของกลุ่มเครื่องสาย และกลุ่มนักร้องประสานเสียง ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกเสียงจากการซ้อมดังกล่าวร่วมกับแบกกิ้งแทรคต้นฉบับของกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ทำให้แบกกิ้งแทรคดังกล่าวมีความสมบูรณ์ครบทั้ง 3 ส่วน เกิดเป็นเพลงต้นฉบับที่ใช้อ้างอิงในการฝึกซ้อมได้

อย่างไรก็ตาม ในการฝึกซ้อมครบวงทั้ง 13 คนนั้น เกิดขึ้นเพียง 2 ครั้งเท่านั้น คือวันซ้อมใหญ่ และในวันแสดงจริงช่วงฝึกซ้อมก่อนการแสดง ซึ่งผู้วิจัยพบว่าข้อจำกัดดังกล่าวส่งผลต่อประสิทธิภาพในการแสดงรอบจริง ทำให้เกิดข้อผิดพลาดและการสื่อสารที่ผิดพลาดในการเล่น เช่น นักร้องทำการร้องผิดท่อน หรือร้องในท่อนที่กำหนดเอาไว้ช้ากว่าจังหวะเนื่องจากเกิดความไม่มั่นใจ กลุ่มเครื่องสายเล่นพื้นหลังของทำนองไม่ครบรอบตามที่กำหนดเอาไว้ หรือแม้แต่ตัวผู้วิจัยเองก็ทำการบรรเลงคีตปฏิภาณไม่ครบรอบตามที่กำหนดเอาไว้เป็นต้น

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่า การกำหนดวันซ้อมและวันเล่นให้ชัดเจนนั้น มีความสำคัญเป็นอย่างมากในการคัดเลือกสมาชิกของแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี เพราะเกิดเหตุการณ์ในกลุ่มเครื่องสายว่า ผู้วิจัยแจ้งกำหนดแต่เพียงวันแสดงจริงเท่านั้น ไม่ได้กำหนดวันซ้อมให้ชัดเจน ทำให้เมื่อถึงเวลานัดซ้อมแล้ว นักดนตรีไม่สามารถจัดเวลามาซ้อมให้ตรงกันได้เลย ทำให้ผู้วิจัยต้องแก้ปัญหาด้วยการเปลี่ยนนักดนตรีในกลุ่มเครื่องสายทั้งหมด และคัดสรรนักดนตรีกลุ่มเครื่องสายที่สามารถจัดเวลาในการซ้อมและวันแสดงจริงได้ นับเป็นทั้งข้อผิดพลาดและบทเรียนที่สำคัญมากของผู้วิจัย

ในส่วนของการซ้อมใหญ่ซึ่งรวมตัวนักดนตรีทุกคนครบเป็นครั้งแรกนั้น ผู้วิจัยพบว่า ผลจากการสร้างเสียงแบกกิ้งแทรคต้นฉบับขึ้นเพื่อใช้ในการฝึกซ้อมส่วนตัวของแต่ละส่วนนั้นส่งผลที่ดีมาก นักดนตรีมีความเข้าใจในเพลงของผู้วิจัยเป็นอย่างดีเนื่องจากมีการซ้อมส่วนตัวร่วมกับแบกกิ้งแทรคดังกล่าวมาแล้ว ทำให้การฝึกซ้อมรวมกันครั้งแรกนั้นดำเนินไปได้ด้วยดีในด้านของลำดับขั้นตอนในการดำเนินเพลง

แต่ปัญหาที่ผู้วิจัยพบคือการสร้างสมดุลของเสียงให้กับนักดนตรีทุกคนเนื่องจากข้อจำกัดด้านอุปกรณ์เครื่องเสียง เช่น การใช้ไมค์ของกลุ่มเครื่องสายนั้น มีเพียงการใช้ไมค์ไดนามิคจ่อเข้าที่

ตัวเครื่องสายแต่ละเครื่อง ซึ่งลักษณะดังกล่าวทำให้เสียงของเครื่องสายนั้นไม่ออกลำโพงเต็มที่เท่าที่ควรจะเป็น เพราะนักดนตรีเครื่องสายไม่สามารถรักษาตำแหน่งในการสีไวโอลินไว้ที่เดิมใกล้ไมค์ได้ตลอด ประกอบกับตำแหน่งของกลุ่มเครื่องสายนั้น อยู่ใกล้กับกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะทำให้เสียงของกลองเข้าไปในไมค์ของเครื่องสาย สร้างปัญหาให้กับการปรับความดังของเครื่องสาย และผลที่ตามมาคือทำให้กลุ่มเครื่องสายไม่ได้ยินเสียงที่ตัวเองเล่นชัดเจนเท่าที่ควรเมื่อทำการเล่นรวมวง ซึ่งการแก้ปัญหาที่ดีที่สุดคือการใช้ไมค์หนีบเฉพาะของเครื่องสาย แต่ผู้วิจัยไม่สามารถจัดหาอุปกรณ์ดังกล่าวได้เนื่องจากราคาที่ค่อนข้างสูง หรือการแก้ปัญหาด้วยการย้ายตำแหน่งของเครื่องสายก็ทำได้ยากเนื่องจากขนาดห้องและขนาดเวทีที่จำกัด ทำได้เพียงการปรับความสมดุลเสียงของไมค์เครื่องสายให้ดีที่สุดเท่าที่ทำได้ และพยายามเน้นย้ำให้เครื่องสายสีไวโอลินให้ใกล้ไมค์มากที่สุดเท่าที่ทำได้

นอกจากนี้ ในเรื่องตำแหน่งการยืนของกลุ่มนักร้องประสานเสียง ในตอนแรกผู้วิจัยกำหนดให้กลุ่มนักร้องยืนอยู่หน้าวงและอยู่ใกล้กับผู้เข้าฟัง แต่เมื่อทำการฝึกซ้อมและทำการบันทึกคลิปการฝึกซ้อมทำให้เห็นได้ชัดว่าตำแหน่งที่ยืนของนักร้องนั้น สร้างความไม่มั่นใจให้กับกลุ่มนักร้อง เนื่องจากเมื่อกลุ่มนักร้องมองไม่เห็นวงดนตรีและการสื่อสารร่วมกับวงดนตรีนั้นบกพร่องไป อีกทั้งยังทำให้นักร้องต้องคอยหันมามองวงดนตรีบ่อย ๆ เกิดภาพที่ไม่สวยงาม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ย้ายตำแหน่งของกลุ่มนักร้องไปไว้ด้านหลังกลุ่มเครื่องสายแทน ทำให้ปัญหาดังกล่าวหมดไป กลุ่มนักร้องมีความมั่นใจมากขึ้น มีการสื่อสารกับวงดนตรีดีขึ้น และเกิดภาพของการจัดตำแหน่งที่สวยงามขึ้น

ในส่วนของตัวบทเพลงที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นนั้น เนื่องจากเป็นบทประพันธ์แรกของผู้วิจัยประกอบกับขาดประสบการณ์ในด้านการประพันธ์ ผู้วิจัยพบว่าการกำหนดคอร์ดเสียงหรือท่อนทำนองบางท่อนนั้นไม่สมเหตุสมผลทำให้นักดนตรีเล่นได้ยากและได้เสียงไม่ตรงตามที่ผู้วิจัยจินตนาการเอาไว้ ซึ่งลักษณะดังกล่าวได้รับการปรับปรุงให้ดีขึ้นในระหว่างการฝึกซ้อมร่วมกับแต่ละส่วนโดยผู้วิจัยได้แจ้งให้กับนักดนตรีว่าสามารถเสนอแนะให้มีการแก้ไขรายละเอียดของเพลงได้หากเห็นว่าเล่นได้ยากหรือไม่สมเหตุสมผลในการเล่น หรือเสนอแนะได้หากทำการเล่นดังกล่าวมีความสมบูรณ์มากขึ้น

ยกตัวอย่างเช่น การกำหนดคอร์ดเสียงประสาน F/Eb ในเพลง Psalm of Praise มือดับเบิ้ลเบสได้เสนอให้คอร์ดเสียงประสานเล่นเป็น F7/Eb แทนจะทำให้คอร์ดในช่วงดังกล่าวมีความสมบูรณ์มากกว่าซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นที่ตรงกันและอนุญาตให้มีการปรับแก้ตามที่ร้องขอได้ หรือในการกำหนดเสียงประสานของกลุ่มเครื่องสายในบางท่อน ผู้วิจัยมีการกำหนดให้เล่นเสียงประสานของเสียงกระด้างหรือส่วนขยายของคอร์ด (Extension) แต่ขาดการเล่นในส่วนของเสียงประสานหลักที่เป็นทรัยแอด (Triad) ทำให้ได้ยินเสียงกระด้างของคอร์ดชัดเกินไป ผู้วิจัยจึงปรับให้เน้นเล่นเสียงของทรัยแอ็ดให้เหมาะสมขึ้น

นอกจากนี้ การกำหนดท่อนของกลุ่มเครื่องสายนั้น ผู้วิจัยยังขาดความเข้าใจในเรื่องตำแหน่งมือ (Hand Position) ของผู้เล่น ส่งผลให้การคิดท่อนทำนองแต่ละท่อนโดยเฉพาะท่อนที่เล่นแบบเขบ็ต 2 ชั้นในบางท่อนนั้น เล่นได้ยากเนื่องจากผิดธรรมชาติของตำแหน่งมือของผู้เล่น ซึ่งหลังจากการทำฝึกซ้อม ผู้วิจัยได้ปรึกษาร่วมกับผู้เล่นในการปรับปรุงแก้ไขท่อนทำนองของเครื่องสายให้เหมาะสมมากยิ่งขึ้นในการเล่น ซึ่งผลที่ออกมานั้นดีขึ้นและส่งผลให้ผู้เล่นบรรเลงออกมาได้มีประสิทธิภาพเต็มที่ โดยที่เสียงที่ได้ยังคงตรงกับแนวคิดที่ผู้วิจัยกำหนดเอาไว้

ในส่วนของกลุ่มนักร้องประสานเสียงนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดให้นักร้องเป็นคริสเตียนทั้งหมดเพื่อต้องการให้มีความรู้สึกและอารมณ์ที่คล้อยตามกับเนื้อร้องในการสรรเสริญพระเจ้ามากที่สุด ผู้วิจัยได้เชิญนักร้องที่เป็นมิตรสหายในทีมนมัสการจากโบสถ์ต่าง ๆ ที่มีความสามารถในการร้องเพลงที่มีเสียงประสานได้ แต่ในการฝึกซ้อมครั้งแรกนั้นพบว่า การร้องท่อนทำนองเสียงประสานของเพลงผู้วิจัยนั้น ร้องได้ยาก เนื่องจากเป็นเสียงประสานที่มีโน้ตเสียงกระด้างอยู่ ซึ่งการจะร้องเสียงประสานดังกล่าวต้องมีความเข้าใจในดนตรีแจ๊สและได้รับการฝึกฝนการร้องในรูปแบบแจ๊สมาก่อน แต่ด้วยเงื่อนไขที่ผู้วิจัยต้องการนักร้องที่เป็นคริสเตียนนั้น ทำให้ไม่สามารถหานักร้องดนตรีแจ๊สที่เป็นคริสเตียนท่านอื่นมาทดแทนได้ทันเวลา ผู้วิจัยจึงแก้ปัญหาด้วยการสร้างไฟล์เสียงมีดี (Midi) ขึ้นโดยแยกเสียงประสานให้กับทั้ง นักร้องโซปราโน อัลโต เทเนอร์ และบาริโทน ในทุกท่อนทำนองของทุกเพลง เพื่อให้กลุ่มนักร้องได้ฝึกร้องเสียงประสานได้สะดวกและเข้าใจง่ายที่สุด จากนั้นจึงทำการฝึกซ้อมร่วมกันอีกครั้ง ซึ่งพบว่า กลุ่มนักร้องประสานเสียงมีความเข้าใจและคุ้นเคยในเสียงประสานดังกล่าวดีขึ้น และมั่นใจในการร้องมากขึ้น แต่อย่างไรก็ตามเมื่อได้ทำการฝึกซ้อม

ร่วมกับวงทั้งหมด การร้องเสียงประสานดังกล่าวของนักร้องนั้นยังคงไม่สมบูรณ์หากเทียบกับนักร้องที่ได้รับการฝึกฝนการร้องรูปแบบแจ๊สมา ถ้าหากมีเวลาฝึกซ้อมร่วมกับวงทั้งหมดมากขึ้นก็จะสามารถร้องได้ดีขึ้นและสมบูรณ์มากขึ้น ซึ่งเป็นอีกบทเรียนและประสบการณ์ที่ผู้วิจัยเก็บไว้เป็นข้อมูลในอนาคตทั้งในด้านการคัดเลือกนักร้องและวิธีแก้ไขปัญหา

5.3.2 อภิปรายผลการแสดงดนตรี

ในเรื่องของผลลัพธ์จากการแสดงจริงในงานคอนเสิร์ตที่ชื่อว่า “The Jazz Vespers Concert” ซึ่งจัดขึ้นในวันที่ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2565 เวลา 16.00-17.00 ณ คริสตจักรคลองจั่นโดยผู้วิจัยนั้น ผู้วิจัยพบว่าแนวคิดที่ได้จากการวิเคราะห์ชุดเพลงแจ๊สแมสส์ของ ไอก์ สเติร์มนั้น เป็นไปตามที่ผู้วิจัยคาดหวังเอาไว้ แนวคิดเรื่องการใช้โมดความรู้สึกสว่างและความมืดหม่นนั้นได้สร้างเสียงดนตรีที่ทำให้เกิดบรรยากาศตามผู้วิจัยต้องการ เช่นในช่วงท่อนเชื่อมในตอนต้นของเพลงตราบวันนั้น เสียงของดนตรีได้แสดงบรรยากาศแห่งความมืดหม่นก่อนที่จะสลับไปเป็นบรรยากาศแห่งความสว่างอย่างชัดเจนก่อนที่จะส่งกลับเข้าสู่ท่อนทำนอง A

การใช้คอร์ด Major7#11 บนเนื้อร้องหรือท่อนที่ต้องการให้เกิดความสว่างนั้น ส่งผลลัพธ์ที่ชัดเจนคือทำให้เนื้อร้องที่ต้องการเน้นย้ำนั้น มีความอิ่มเอม และสว่างขึ้นตามที่ต้องการ นอกจากนี้ในท่อนที่ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้คอร์ด Gmaj7#11 ในลักษณะของโมดัลแจ๊สในท่อนอ่านพระคัมภีร์ของเพลงตราบวันนั้น ได้สร้างบรรยากาศที่สว่างและส่งเสริมการอ่านพระคัมภีร์เป็นอย่างมาก ผู้วิจัยได้รับการบอกเล่าจากผู้เข้าฟังที่เป็นคริสเตียนว่าในท่อนอ่านพระคัมภีร์ดังกล่าว ผู้เข้าฟังท่านนั้นรู้สึกซาบซึ้งเป็นอย่างมากจนถึงขั้นร้องไห้ออกมา แต่อย่างไรก็ดีความรู้สึกดังกล่าวของผู้ฟังท่านนั้นมีมากกว่าคนอื่นเนื่องจากความเข้าใจเนื้อหาของพระคัมภีร์เป็นหลัก การใช้คอร์ด Maj7#11 เป็นเพียงปัจจัยสนับสนุนบรรยากาศดังกล่าวให้อิ่มเอมและสว่างขึ้น ซึ่งถ้าหากผู้ฟังท่านอื่นที่ไม่ได้เป็นคริสเตียนฟังท่อนดังกล่าว อาจจะรู้สึกเพียงว่าท่อนดังกล่าวมีความไพเราะแต่ไม่ถึงขั้นซาบซึ้งในเนื้อหาของพระคัมภีร์ ด้วยเหตุนี้จึงแสดงให้เห็นว่าคอร์ด Maj7#11 สามารถใช้ในการสนับสนุนให้เนื้อร้องหรือท่อนที่ต้องการเกิดความสว่างได้

การใช้การซ้ำทำนองเพื่อสร้างพื้นหลังของบทเพลง ผู้วิจัยเลือกใช้อย่างเด่นชัดในช่วงท่อนนำของเพลง Psalm of Praise และท่อนที่สองของเพลง Job’s Faith โดยสามารถสร้างพื้นหลังดนตรี

ที่น่าสนใจขึ้นและดึงดูดความสนใจของผู้ฟังได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้การประยุกต์ใช้โมดความรู้สึกมืดหม่นกับการซ้ำทำนองในเพลง Job's Faith เพื่อสื่อสารถึงช่วงชีวิตที่ซาตานเข้ามาทดลองโยบนั้นได้รับการตอบรับจากผู้ฟังเป็นอย่างดี โดยผู้วิจัยได้รับการบอกเล่าจากผู้ฟังว่าเข้าใจการบรรเลงซ้ำทำนองดังกล่าวว่าต้องการสื่อสารถึงการเข้ามาทดลองชีวิตของโยบโดยซาตาน ซึ่งนับว่าการใช้แนวคิดดังกล่าวประสบผลสำเร็จเป็นอย่างดีในการสื่อสารข้อความจากพระคัมภีร์ได้

แนวคิดการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่ผู้วิจัยเลือกใช้ในบทเพลง Psalm of Praise ท่อน B นั้นได้ประยุกต์ใช้ร่วมกับแนวคิดการเปลี่ยนลักษณะวงอย่างรวดเร็ว ซึ่งสามารถสร้างดึงดูดความสนใจของผู้ฟังและทำให้เนื้อร้องท่อนดังกล่าวมีความโดดเด่นขึ้นมาทันที แต่อุปสรรคคือเมื่อทำการลดขนาดวงลงแล้ว ทำให้นักร้องไม่ได้ยินเสียงคอร์ดประสานจากกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ จึงจำเป็นต้องมีความแม่นยำให้การร้องโน้ตให้ถูกต้องในท่อนดังกล่าวเพราะต้องเปลี่ยนกุญแจเสียงในขณะที่ไม่มีเครื่องดนตรีอื่น ๆ เล่นประกอบด้วยเลย

ในเพลงตราบวันนั้น การเปลี่ยนกุญแจเสียงสร้างความสว่างให้กับตัวบทประพันธ์ได้เป็นอย่างดี แต่ด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่ใช้โน้ตร่วม (Common Tone Modulation) เป็นหลัก ทำให้ไม่รู้สึกถึงความแตกต่างในการ เปลี่ยนกุญแจเสียงแต่ทำให้เนื้อดนตรีมีความสว่างและอิ่มเอมมากขึ้น แต่อย่างไรก็ดีการเปลี่ยนกุญแจเสียงในรูปแบบดังกล่าวนั้นจำเป็นต้องใช้ทักษะของนักร้องในระดับสูงเนื่องจากมีความยากในการเชื่อมต่อโน้ตที่เป็นโน้ตร่วมเพื่อเปลี่ยนกุญแจเสียง ซึ่งกลุ่มนักร้องประสานเสียงร้องออกมาได้ดีแต่ยังไม่สมบูรณ์แบบ ยังมีการร้องเพี้ยนอยู่บ้างเมื่อทำการเปลี่ยนกุญแจเสียง แต่ด้วยสาเหตุที่กล่าวไปแล้วข้างต้นว่า การซ้อมรวมวงทั้งหมดนั้นเกิดขึ้นเพียง 2 ครั้งเท่านั้น หากได้ซ้อมมากขึ้นก็จะสามารถขัดเกลาการร้องให้ออกมาสมบูรณ์ได้

เกี่ยวกับแนวคิดการใช้กลุ่มเครื่องสายเพื่อสร้างบรรยากาศต่าง ๆ ผู้วิจัยพบว่าการสร้างพื้นหลังด้วยเครื่องสายนั้น สามารถสร้างเนื้อดนตรีที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก ทั้งเอกลักษณ์เสียงของเครื่องสาย และการสนับสนุนในการเล่นเสียงประสานต่าง ๆ นั้น ช่วยสนับสนุนท่อนทำนองและเนื้อร้องให้อิ่มเอมขึ้นได้เป็นอย่างมาก อีกทั้งยังช่วยสนับสนุนการใช้โมดความมืดหม่นและความสว่างได้เป็นอย่างดีเมื่อนำมาประยุกต์ใช้ร่วมกันเช่นท่อนเชื่อมแรกในเพลงตราบวันนั้น หรือท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณของกีตาร์ไฟฟ้าในช่วงแรกบนเพลงตราบวันนั้น อีกทั้งยังช่วยสนับสนุนเนื้อ

ดนตรีของวงในท่อนที่ต้องการให้เกิดความดังและนำไปสู่จุดสูงสุด (Climax) บทประพันธ์ได้ เช่น การใช้เครื่องสายในช่วงสุดท้ายของเพลง Job's Faith

อย่างไรก็ดี กลุ่มเครื่องสายในการแสดงครั้งนี้พบอุปสรรคหลายอย่าง โดยเฉพาะการฝึกซ้อมร่วมกัน เนื่องจากมีการเปลี่ยนตัวผู้เล่นก่อนการซ้อมครั้งแรก และมีการเปลี่ยนตัวผู้เล่นไวโอลิน 2 ในวันก่อนการแสดงจริงเนื่องจากติดเชื้อ Covid 19 ซึ่งผู้วิจัยต้องรีบเร่งแก้ปัญหาด้วยการเชิญนักดนตรีไวโอลิน 2 จากสมาชิกวงแรกที่ยกเลิกไปก่อนหน้ามาร่วมเล่นให้ ทำให้ความพร้อมเพรียงและความเข้าใจในการเล่นร่วมกันไม่สมบูรณ์ ซึ่งเป็นบทเรียนและประสบการณ์ที่สำคัญมากว่าในอนาคตผู้วิจัยควรกำหนดเครื่องสายให้มีมากกว่า 1 ชิ้นต่อประเภทเครื่อง และควรจัดเตรียมตัวสำรองให้กับนักดนตรีที่เป็นหัวใจหลักของวงเช่น กลอง เบส หรือเปียโน เป็นต้น

ในด้านการบรรเลงคีตปฏิภาณนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นดนตรีที่หลากหลายขึ้นในแต่ละบทเพลงโดยเน้นการใช้คอร์ด Maj7#11 เพื่อต้องการให้เกิดความสว่างขึ้นของพื้นหลังดังกล่าวและสร้างความท้าทายให้กับผู้บรรเลงคีตปฏิภาณ แต่พื้นหลังดนตรีที่สร้างขึ้นจากการซ้ำทำนองในเพลง Psalm of Praise และกำหนดให้เทเนอร์แซกโซโฟนซึ่งผู้วิจัยเป็นผู้บรรเลงเองนั้นพบว่ามีความยากเนื่องจากโน้ต #11 ของคอร์ด Gmaj7#11 ถูกเล่นบนจังหวะหนัก ทำให้ผู้วิจัยต้องเลือกเสียงประสานออกมาให้เหมาะสมโดยเลี่ยงการใช้โน้ตตัวเดียวกันบนจังหวะดังกล่าว และเลือกใช้โน้ตเสียงประสานอื่น ๆ บนจังหวะเดียวกันทดแทน นอกจากนี้ ในเพลง Job's Faith ที่กำหนดการบรรเลงคีตปฏิภาณด้วยเทเนอร์แซกโซโฟนด้วยโมด Bb โลเครียน นั้นก็เป็นสิ่งที่ท้าทายผู้วิจัยซึ่งเป็นผู้บรรเลงเองมาก เพราะจะต้องใช้โมดมืดหม่นดังกล่าวบรรเลงความรู้สึกของผู้วิจัยออกมาโดยไม่มีเครื่องดนตรีอื่นสนับสนุน และต้องพยายามสื่อสารให้ผู้ฟังเข้าใจถึงอารมณ์ของผู้วิจัยได้ ซึ่งผู้วิจัยทำออกมาได้ดีพอสมควร แต่อุปสรรคคือความกังวลของตัวผู้วิจัยเองว่าจะทำออกมาได้ไม่ดี ทำให้แสดงอารมณ์ดังกล่าวออกมาได้ไม่เต็มที่เท่าที่ควร ซึ่งหากมีการฝึกซ้อมที่มากพอ ก็จะทำให้จัดการความกังวลเหล่านี้ได้ และสื่อสารอารมณ์ผ่านการบรรเลงคีตปฏิภาณได้ดีขึ้น

ในเรื่องการใช้แนวคิดกลุ่มโน้ตเสียงค้าง เป็นแนวคิดที่ผู้วิจัยชื่นชอบมาก เพราะการนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้หลังจากท่อนอื่น ๆ ที่ดำเนินคอร์ดมาอย่างหลากหลายแล้ว การใช้กลุ่มโน้ตเสียงค้างทำให้พื้นหลังของดนตรีมีความสงบนิ่ง และบรรยากาศที่สงบขึ้นเมื่อเปรียบเทียบกับท่อนที่

มีทางเดินคอร์ดที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา การสอดแทรกลักษณะของแนวคิดดังกล่าวทำให้ตัวบทประพันธ์มีมิติในด้านลึกมากขึ้น เพราะถึงจะบรรเลงอยู่บนท่อนที่มีระดับความเสียงดัง แต่ก็เป็นเนื้อดนตรีที่หนักแน่นมั่นคงและสงบในเวลาเดียวกัน ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่าแนวคิดดังกล่าวเหมาะสมเป็นอย่างยิ่งในการประยุกต์ใช้กับเพลงนมัสการพระเจ้าทั้งแบบดนตรีแจ๊สและรูปแบบอื่น ๆ

หลังจากการแสดงจริงจบแล้ว ผู้วิจัยได้รับเสียงตอบรับเป็นอย่างดีจากผู้เข้าฟัง ทุกคนมีความเห็นที่คล้ายกันว่า แรกเริ่มก่อนมารับฟังนั้น เข้าใจว่าจะเป็นแนวดนตรีที่ฟังได้ยากเนื่องจากเป็นดนตรีแจ๊ส แต่เมื่อได้รับฟังแล้วมีความคิดเห็นที่แตกต่างจากตอนแรกเพราะสามารถเข้าใจเนื้อหาของดนตรีได้เป็นอย่างดี และสัดส่วนของการเรียบเรียงเสียงประสานและลำดับขึ้นการแสดงก็ทำออกมาได้อย่างลงตัว ไม่มากเกินไปหรือน้อยเกินไป

โดยผู้เข้าร่วมฟังในครั้งนี้ได้รับเกียรติจาก คุณพิษณุ ไทรงาม ซึ่งเป็นนักประพันธ์เพลงนมัสการมาเป็นระยะเวลากว่า 30 ปี และประพันธ์เพลงนมัสการไว้มากมายซึ่งถูกนำไปใช้นมัสการจริงในโบสถ์ต่าง ๆ ทั่วประเทศ อีกทั้งยังเป็นสมาชิกวงดนตรี W501 และ My song for Jesus โดยมีผลงานประพันธ์เพลงนมัสการพระเจ้าที่สำคัญ เช่น เพลง ฟิลิปปี 4:4 เพลงทรงเยียว เพลงพระเจ้าของข้า เพลงฤดูกาลใหม่ เพลงทุกวันเวลา เพลงประเทศไทยแห่งไฟ วันแห่งการสรรเสริญ เป็นต้น โดย คุณพิษณุ ได้กล่าวชื่นชมงานคอนเสิร์ทไว้ในเฟสบุ๊กส่วนตัวดังนี้

> *“ขอชื่นชมสุยอย่างมากครับสำหรับคอนเสิร์ต Jazz Vesper ที่พึ่งจบไป ต้องบอกว่า so talented ที่แต่งเพลงได้ดีขนาดนี้ทั้ง music & voice part การเป่าแซ็กก็เยี่ยมเหลือเกิน เพลงถูกเรียบเรียงอย่างพิถีพิถัน สวยงาม มีเสน่ห์ มีพลัง เรียกว่าลงตัวมาก สำหรับพี่ถือว่าประสบผลสำเร็จอย่างงดงามครับสุย”*
>
> พิษณุ ไทรงาม (30 ตุลมคม 2022) – นักประพันธ์เพลงนมัสการ

การจัดแสดงประสบผมสำเร็จเป็นอย่างดี เทคนิคที่ได้จากการวิเคราะห์เพลงชุดแจ๊สแมสส์ ผู้วิจัยได้นำมาประยุกต์ใช้กับเพลงที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นใหม่ได้อย่างลงตัว และยังไม่เคยมีนักดนตรีนมัสการหรือโบสถ์ใดในไทยสร้างสรรค์เพลงลักษณะนี้มาก่อน ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่าจะสามารถเป็นแนวทางความรู้ให้กับผู้ที่สนใจ และเป็นแนวทางให้กับตัวผู้วิจัยในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ลักษณะดังกล่าวขึ้นอีกในอนาคตข้างหน้า

5.4 ข้อเสนอแนะในการวิจัย

5.4.1 การศึกษาและวิเคราะห์การประพันธ์บทเพลงนมัสการจากผลงานชุด แจ๊สแมสส์ ของ ไอก์ สเติร์ม ส่งผลให้ผู้วิจัยเข้าใจถึงแนวทางในการประพันธ์บทเพลงนมัสการในรูปแบบแจ๊สมากยิ่งขึ้น สามารถเปิดโลกทัศน์เกี่ยวกับดนตรีนมัสการในรูปแบบแจ๊สของนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สนมัสการ เช่น ไอก์ สเติร์มที่นำไปสู่การประพันธ์ การแสดงบทเพลง และการพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเพลงแจ๊สนมัสการในด้านต่างๆ ให้มีความลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น สามารถนำไปใช้ในการประพันธ์เพลงนมัสการพระเจ้าในรูปแบบดนตรีแจ๊สต่อไปได้

5.4.2 การประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบดนตรีแจ๊สมีความคล้ายคลึงกับการประพันธ์บทเพลงนมัสการทั่วไปในเรื่องของพื้นฐานการประพันธ์ที่มักจะมาจากความรู้สึกที่อยากนมัสการพระเจ้า อยากร้องเพลงบทใหม่ถวายแด่พระเจ้า ซึ่งมักเน้นความรู้สึก และสัญชาติญาณมากกว่าทฤษฎี แต่อย่างไรก็ตาม การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงวิชาการ จึงจำเป็นต้องมีเหตุผลเชิงวิชาการเพื่อสนับสนุนแนวคิดในการประพันธ์เพลง ซึ่งทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้ที่จะพัฒนาศักยภาพในการประพันธ์เพลงที่เกิดจากสัญชาติญาณร่วมกับแนวคิดเชิงวิชาการ ซึ่งถือเป็นความท้ายทายในการวิจัยครั้งนี้อย่างมาก

5.4.3 เนื่องจากแต่ละเพลงในบทประพันธ์ทั้ง 3 เพลงของผู้วิจัย มีการประพันธ์ขึ้นตามหลักทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เช่นการใช้คอร์ดที่มีเสียงส่วนขยายของคอร์ด (Extension) จังหวะดนตรีทั้งรูปแบบสวิงและแบบอีเว้นเอ็ท (Event Eight) การผสมผสานกลุ่มเครื่องสายและกลุ่มนักร้องประสานเสียงให้สอดคล้องกับคอร์ดส่วนขยายที่กำหนดขึ้น และแนวคิดทั้งหมดที่ได้จากการวิเคราะห์ชุดเพลงแจ๊สแมสส์ องค์ประกอบเหล่านี้ไม่ใช่สิ่งที่นักดนตรีนมัสการปกติของคริสตจักรในไทยนิยมใช้กัน ดังนั้นการนำบทเพลงทั้ง 3 บทเพลงที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นไปใช้นมัสการในโบสถ์

เช้าวันอาทิตย์ จำเป็นที่จะต้องศึกษาทฤษฎีดนตรีแจ๊สที่เกี่ยวข้องประกอบการฝึกซ้อมด้วย หรือนักดนตรีผู้เล่นจำเป็นที่จะต้องมีทักษะทางด้านดนตรีแจ๊สในระดับที่สามารถนำไปใช้จริงได้

5.4.4 องค์ประกอบทางด้านดนตรีแจ๊สบางอย่างไม่ได้รับการยอมรับให้ใช้ในคริสตจักรประเทศไทย เนื่องจากในแต่ละคริสตจักรมีความเข้มงวดและระเบียบประเพณีนิยมที่แตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น บางคริสตจักรนั้นไม่ยอมรับให้ใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณในการร้องเพลงนมัสการเป็นต้น ดังนั้นการเข้าใจบริบทของแต่ละคริสตจักรในประเทศไทยเพื่อนำบทเพลงของผู้วิจัยหรือบทเพลงนมัสการรูปแบบแจ๊สอื่น ๆ ไปใช้นั้นเป็นสิ่งที่ต้องนำมาพิจารณาประกอบด้วย

5.4.5 จากการที่ได้จัดทำการแสดงชุดเพลงทั้ง 3 เพลงของผู้วิจัย ซึ่งมีโครงสร้างของวงประกอบด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ กลุ่มนักร้องประสานเสียง และกลุ่มเครื่องสาย ซึ่งมีจำนวนคนถึง 12 คนและมีเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องอะคูสติคที่มีเสียงในตัวเองประกอบด้วย เช่น เครื่องสาย แซกโซโฟน และกลอง ทำให้ผู้วิจัยพบว่า การจัดการรูปแบบของวงจำเป็นต้องมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับลักษณะของสถานที่ อุปกรณ์เครื่องเสียง และลักษณะของเวที เพื่อให้การจัดตำแหน่งของเครื่องดนตรีของวงมีความเหมาะสม และสนับสนุนการเล่นของนักดนตรีได้เต็มที่ ยกตัวอย่างเช่น จากงานคอนเสิร์ทของผู้วิจัย การจัดตำแหน่งเครื่องสายไปอยู่ใกล้กับกลองนั้นส่งผลให้ปรับเสียงไมค์ของกลุ่มเครื่องสายได้ยาก และส่งผลต่อการได้ยินการเล่นของตัวเองของเครื่องสาย แต่ด้วยพื้นที่ที่จำกัดทำให้ผู้วิจัยไม่อาจปรับตำแหน่งของกลุ่มเครื่องสายได้ นอกจากนี้ ผู้ที่ต้องการจะนำชุดเพลงนี้ไปแสดงสามารถที่จะเพิ่มจำนวนของนักดนตรีกลุ่มเครื่องสายและกลุ่มนักร้องประสานเสียงให้เหมาะสมกับขนาดของพื้นที่ได้ เพื่อให้เกิดเนื้อดนตรีที่หนาแน่นมากขึ้นตามความต้องการ

5.4.6 ในการวิจัยครั้งต่อไป ผู้วิจัยเห็นควรว่า ควรมีการศึกษาเทคนิคการประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบดนตรีแจ๊สในผลงานชุดอื่นๆ ของไอก์ สเติร์มด้วย เพื่อให้ทราบว่า เทคนิคอื่นๆ หรือแนวคิดในในการประพันธ์บทเพลงนมัสการรูปแบบดนตรีแจ๊สที่แตกต่างไปจากผลงานชุดแจ๊สแม๊สส์หรือไม่ อย่างไร

5.5 การเผยแพร่บทประพันธ์

เนื่องจากเป็นบทประพันธ์เกี่ยวกับการนมัสการพระเจ้า และจุดประสงค์หลักของผู้วิจัยก็เพื่อที่จะนมัสการพระเจ้าในคริสตศาสนา ดังนั้นสถานที่ที่เหมาะสมที่สุดจึงเป็นคริตสจักรคลองจั่น ซึ่งผู้วิจัยเป็นสมาชิกของทีมนมัสการและไปร่วมกิจกรรมมาตลอด โดยกำหนดจัดแสดงในวันอาทิตย์ที่ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2565 เวลา 16.00-17.00 ณ คริสจักรคลองจั่น ตั้งอยู่ที่ 1256 ซอย ศรีบูรพา 2 แขวง คลองจั่น เขตบางกะปิ กรุงเทพมหานคร 10240

รายการอ้างอิง

คมสันต์ วงค์วรรณ์. (2553). ดนตรีตะวันตก.บริษัท วี. พริ้นท์.

ชิดชนก ศิริโชติ. (2557). บทเพลงนมัสการของคริสเตียน: ประเพณีประดิษฐ์ที่คริสตจักรเมืองไทย กรุงเทพฯ. [วิทยานิพนธ์ปริญญาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2535). สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่ 3. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 4. สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2544). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. พิมพ์ครั้งที่ 2. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2548). การเขียนเสียงประสานสี่แนว. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐกร พรปฤงคพ. (2563). การศึกษาและการประพันธ์บทเพลงนมัสการคริสเตียนคณะเพ็นเทคอสต์. [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณัฐพล เฟื่องอักษร. (2561). แนวทางการเรียบเรียงเพลงพระราชนิพนธ์ ชุด "คีตมหาราชัน". [เอกสารขอตำแหน่งทางวิชาการประเภทงานสร้างสรรค์ ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

ธีรวัชน์ ตันบุตร. (2561). MODERN JAZZ, AVANT-GARDE JAZZ, FREE JAZZ คืออะไร? มาทำความรู้จักกันให้มากขึ้น. https://www.dotsero.org/modern-jazz-avant-garde-jazz-free-jazz-คืออะไร-มาทำความรู้/.

นบ ประทีประเสน. (2563). บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: ซิมโฟนี หมายเลข 1. วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต. 15(2, กรกฎาคม-ธันวาคม), 69-79.

ประทักษ์ ใฝ่สุภการ. (2537). ดนตรีแจ๊ส. เพลงดนตรี. 1(1, กันยายน), 44-46. .

ปรัชญา ใจภักดี. (2556). เนื้อหาและการใช้ภาษาในเพลงนมัสการพระเจ้าของคริสเตียน. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วรธรรม สละวาสี. (2559). วัฒนธรรมดนตรีนมัสการของคริสเตียน กรณีศึกษา : คริสตจักรกิจการของพระคริสต์. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร]. http://www.sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/14516.

วรพจน์ เลี้ยงประไพพันธ์. (2559). การใช้บทเพลงนมัสการเพื่อการใคร่ครวญภาวนา. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยพายัพ.

สมาคมพระคริสตธรรมไทย. (2562). พระคริสตธรรมคัมภีร์(พิมพ์ครั้งที่ 31). สมาคมพระคริสตธรรมไทย.

สาระน่ารู้รอบโลก. (2563). กำเนิดศาสนาคริสต์. http://allknowledges.tripod.com/christ.html.

Anderson, D. E. (2012). “Dave Brubeck’s Sacred Music: ‘Composition As A Prayer.’” in The Huffington Post. http://www.huffingtonpost.com/2012/12/07/dave-brubeck-sacred-music_n_2255533.html

Arblaster W.V. (2010). Music Theory and Arranging Techniques for the Church Musician. [Master’s thesis]. the School of Music and Dance and the Graduate School ofthe University of Oregon. https://core.ac.uk/download/pdf/36685617.pdf.

Armstrong, L. (1958). Louis and the Good Book. Louis Atmstrong and the All Stars with the Sy Olver Choir. Decca. Vinyl, LP 8741.

Awards & Shows. (2018). Grammy Awards 1966. http://www.awardsandshows.com/features/grammy-awards-1966-241.html.

Bandcamp. (2022). From This Place” by Deanna Witkowski. https://deannajazz.bandcamp.com/album/from-this-place.

Ben, R. (2012). “Dave Brubeck, Whose Distinctive Sound Gave Jazz New Pop, Dies at 91,” in The New York Times. http://www.nytimes.com/2012/12/06/arts/music/dave-brubeck-jazz-musician-dies-at-91.html?pagewanted=all&_r=1& (accessed February 17, 2013).

Benward B. and Marilyn S. (2008). Music in Theory and Practice. Eight edition. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.

Boschman, N. (2001). Then Sings My Soul: Towards a Theology of Jazz in Christian Worship. [Unpublished manuscript]. Department of Art in Christian Studies, Regent College.

Brown, I. J. (1990). Development in Black Gospel Performance and Scholarship. Black Music Research Journal 10(1,Spring), 36-42. https://www.jstor.org/stable/779530.

Brubeck, D. (2010). Sacred Choral Works: Songs of Praise. Dorian Recordings. CD, B0031DD17K.

Bryant, L. (2005). Jazz in the Church: A Lecture/Concert. www.songsofdavid.com/Finale%20Webs%20and%20PDF's/CJA%20Articles%20Pdf's/JazzChurch.pdf.

City of Memory. (2008). The Jazz Ministry at St. Peter’s Church. http://www.cityofmemory.org/map/index.php/story/2096/ (accessed February 10, 2013).

Coltrane, J. (1965). A Love Supreme. Performed by John Coltrane, McCoy Tyner, Jimmy Garrison, and Elvin Jones. Impulse! Records. Vinyl, LP AS-77.

Crane R. (2015). Jazz with Strings. https://www.allaboutjazz.com/jazz-with-strings-by-roger-crane

David, E. A. (2012). "Dave Brubeck's Sacred Music: 'Composition As A Prayer,'" in The Huffington Post. http://www.huffingtonpost.com/2012/12/07/dave-brubeck-sacred-music_n_2255533.html

Ellington, D. (1958). Black, Brown and Beige. Duke Ellington Orchestra featuring Mahalia Jackson COlumbia. Vinyl, LP CS 8015.

Ellington, D. (1973). Music is My Mistress. Doubleday & Company.

Folk Ways Recording. (2022). "Mary Lou Williams Presents Black Christ of the Andes" in Smithsonian Folk Ways Recording. https://folkways.si.edu/mary-lou-williams/presents-black-christ-of-the-andes/blues-jazz-ragtime/music/album/smithsonian.

Frank, T. (1993). Jazz A History. (2nd ed.) Courier.

Grammy website. (2020). Past Winner Search. http://www.grammy.com/nominees/search?artist=&title=&year=1965&genre=All.

Guaraldi, V. (1965). Vince Guaraldi At Grace Cathedral, Various Volcalists and Instrumentalis, Fantasy, Vinyl, LP B001E7IKLO.

Harold B. M. (1993). Music Through the Eyes of Faith. Harper Collins.

Hawes, H. (1988). The Sermon. Performed by Hampton Hawes, Leroy Vinnegar, and Stan Levey. Contemporary Records. CD VDJ-1124.

Hopkins, M. (2013). God's Love Supreme: The Arrival of Jazz as Christian Worship Music. https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/03/gods-love-supreme-the-arrival-of-jazz-as-christian-worship-music/273898/.

Horn, P. (1965). Jazz Suite On the Mass Texts, Various Instrumentalists Conducted by Lalo Schifrin, RCA Victor, Vinyl, LP LSP 3141.

Hustad, D. P. (1981). Jubilate! Church Music in the Evangelical Tradition. Hope Publishing.

Jackson, G. P. (1951). Native and Imported Elements in American Religious Folk Songs. Journal of the International Folk Music Council. 3,70-74. https://www.jstor.org/stable/835779.

Johnson, D. B. (2011). "Sacred Blue: Jazz Goes To Church In the 1960s." In Night Lights. http://indianapublicmedia.org/nightlights/sacred-blue-jazz-church-1960s/.

Leonard, H. (2006). The Real Book Volume 1. Hal Leonard.

Levitin, D. (2007). This Is Your Brain on Music. Penguin Group.

Lewis, G. (1954). Jazz at Vespers. George Lewis and His Ragtime Band. Riverside Recors. Vinyl, LP RLP 12-230.

Madere J.A. (2011). Subtle shifts : using the brightest to darkest modal concept to express jazz harmony. [Doctoral Dissertations]. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2252.

Mattingly, T. (2009). “The soul in Dave Brubeck’s jazz.” in Patheos. http://www.patheos.com/blogs/tmatt/2009/12/the-soul-in-dave-brubecks-jazz/

Miller M. (2005). The complete idiot's guide to music theory. Penguin Group.

Miller, R. (1996). Modal Jazz Composition and Harmony Volume 1. Advance Music.

Pease T. (2003). Jazz Composition : Theory and Practice. Berklee Press.

Rawlins R. and Bahha N.E. (2005). Jazzology, The encyclopedia of Jazz Theory for All musicians. Hal Leonard.

Schuller G. (1986). Musing The Musical Worlds of Gunther Schuller. Oxford University Press, Inc.

Smith, J. A. (1994). First-Century Christian Singing and Its Relationship to Contemporary Jewish Religious Song. Music & Letters 75(1, February), 1-15. https://www.jstor.org/stable/737240.

Spotify. (2022). “Jazz At the Vespers.” By George Lewis and His Ragtime band. https://open.spotify.com/album/3UThzZOAya0fbH5bshZZPM.

Steed, J. (1999). Duke Ellington: A Spiritual Biography. The Crossroad Publishing Company.

Steinmetz, U. (2016). A (very brief) History of Jazz and Church. https://www.bluechurch.ch/research/history/a-history-of-jazz-and-church.

Sturm, I. (2021). Spirit. https://www.ikesturm.com/spirit.

Teagarden, J. (1957). Swing Low, Sweet Spiritual. Various vocalists and instrumentalists directed by Jack Teagarden. Capitol Records. Vinyl, LP T820.

Versace, A. (2013). The Evolution of Sacred Jazz as Reflected in the Music of Mary Lou Williams, Duke Ellington, John Coltrane and Recognized Contemporary Sacred Jazz Artists. [Master’s thesis]. Unversity of Miami Library. https://scholarship.miami.edu/discovery/fulldisplay/alma991031447201402976/01UOML_I

NST:ResearchRepository.

Wikipedia. (2020). Sacred jazz. https://en.wikipedia.org/wiki/Sacred_jazz.

Wikipedia. (2022a). Louis and the Good Book. https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_and_the_Good_Book.

Wikipedia. (2022b). A Love Supreme. https://en.wikipedia.org/wiki/A_Love_Supreme.

Wikipedia. (2022c). Sacred Concert". https://en.wikipedia.org/wiki/Sacred_Concert_(Ellington).

Wikipedia. (2022d). The Sermon (Jimmy Smith album). https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sermon_(Jimmy_Smith_album).

William J. R. and Milburn P. (2010). A Survey of Christian Hymnody(5th ed.). Hope Publishing Company.

Williams, M. L. (1964). Black Christ of the Andes. Various Instrumentalists directed by MarynLou Williams. Folkways Records. Vinyl, LP 32843.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาคผนวก

โปสเตอร์การจัดการแสดงรายการพิเศษวันอาทิตย์

The Jazz Vesper Concert “ดนตรีนมัสการในรูปแบบแจ๊ส"

ลิงก์สำหรับรับชมการแสดงบทประพันธ์ : https://youtu.be/2uUZuF83eEM

บรรยากาศการแสดงบทประพันธ์ในคอนเสิร์ต “The Jazz Vesper Concert” ณ คริสตจักรคลองจั่น

Full Score

Psalm of Praise

Tonwong Manphajong

(2022)

Instrumentation

1 Soprano Vocal

1 Alto Vocal

1 Tenor Vocal

1 Baritone Vocal

1 Guitar

1 Piano

1 Drum Set

1 Double Bass

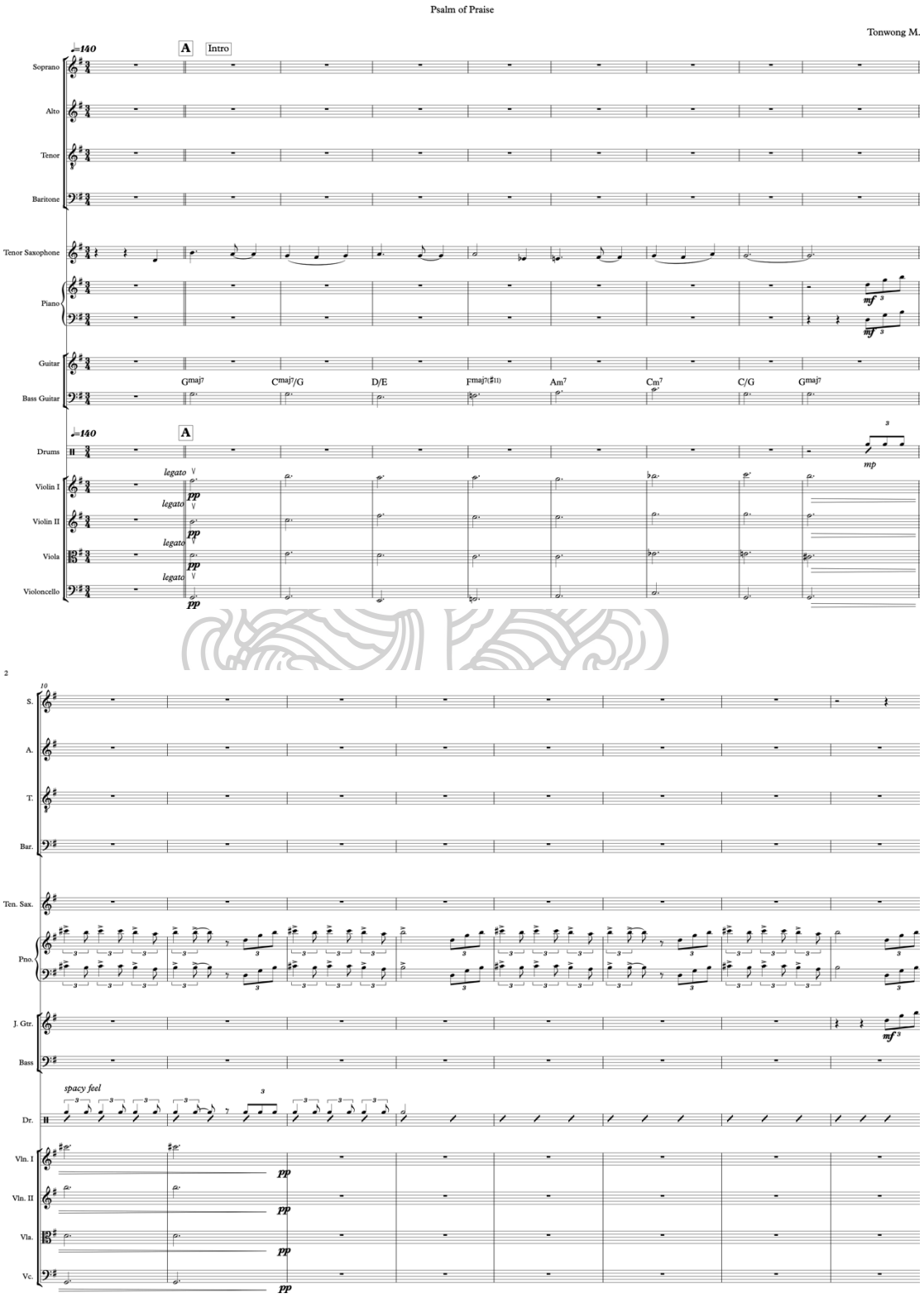
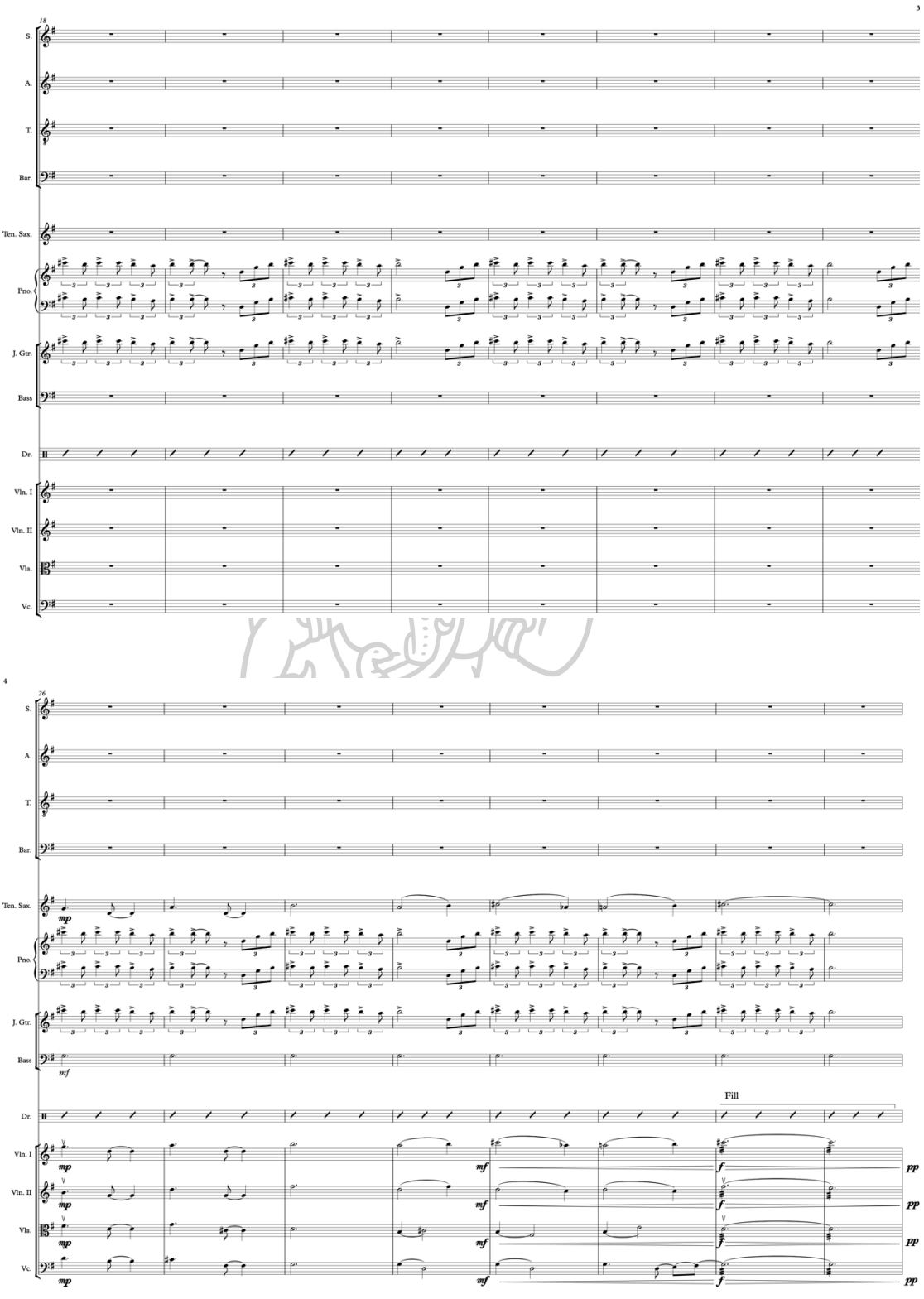
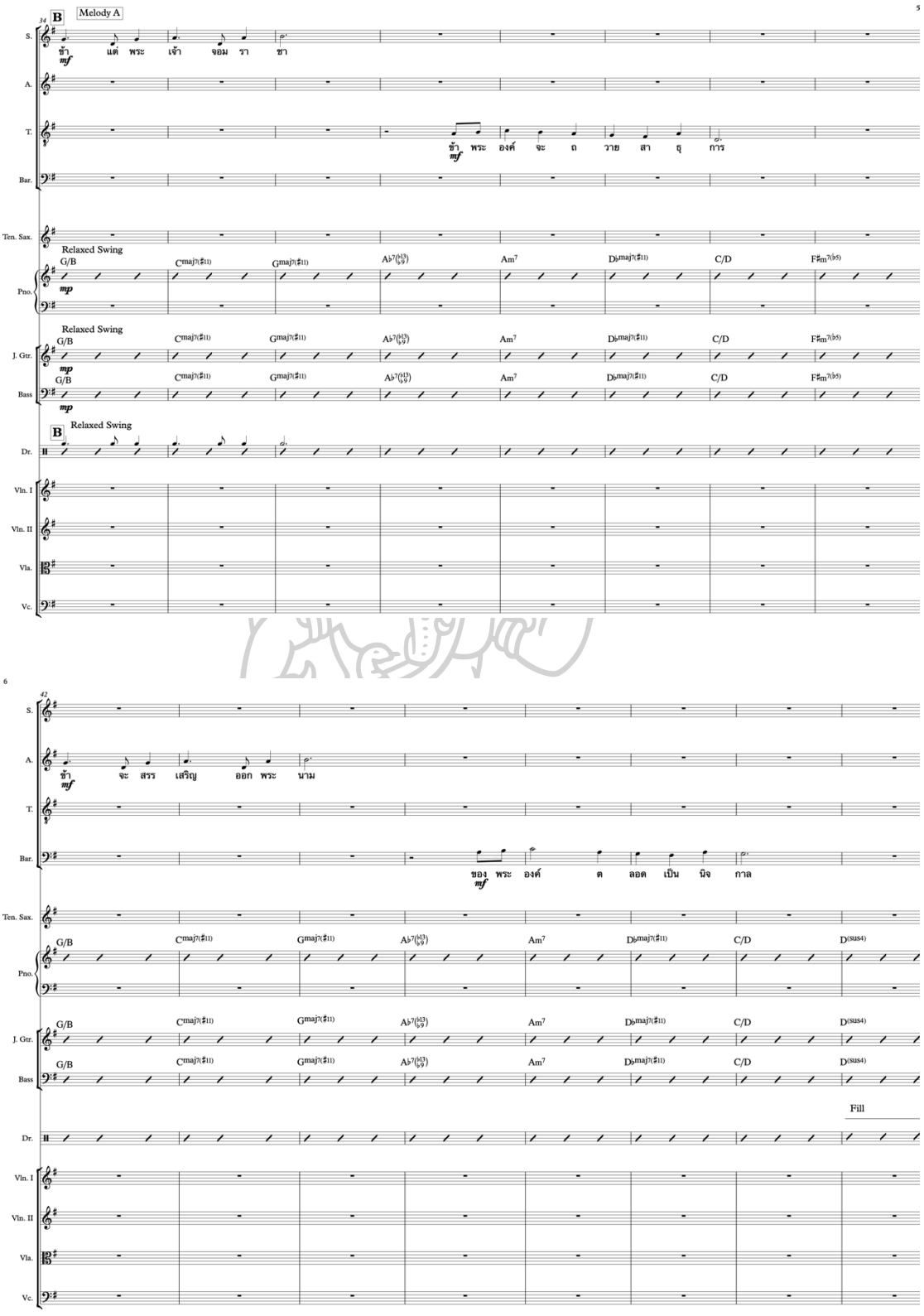
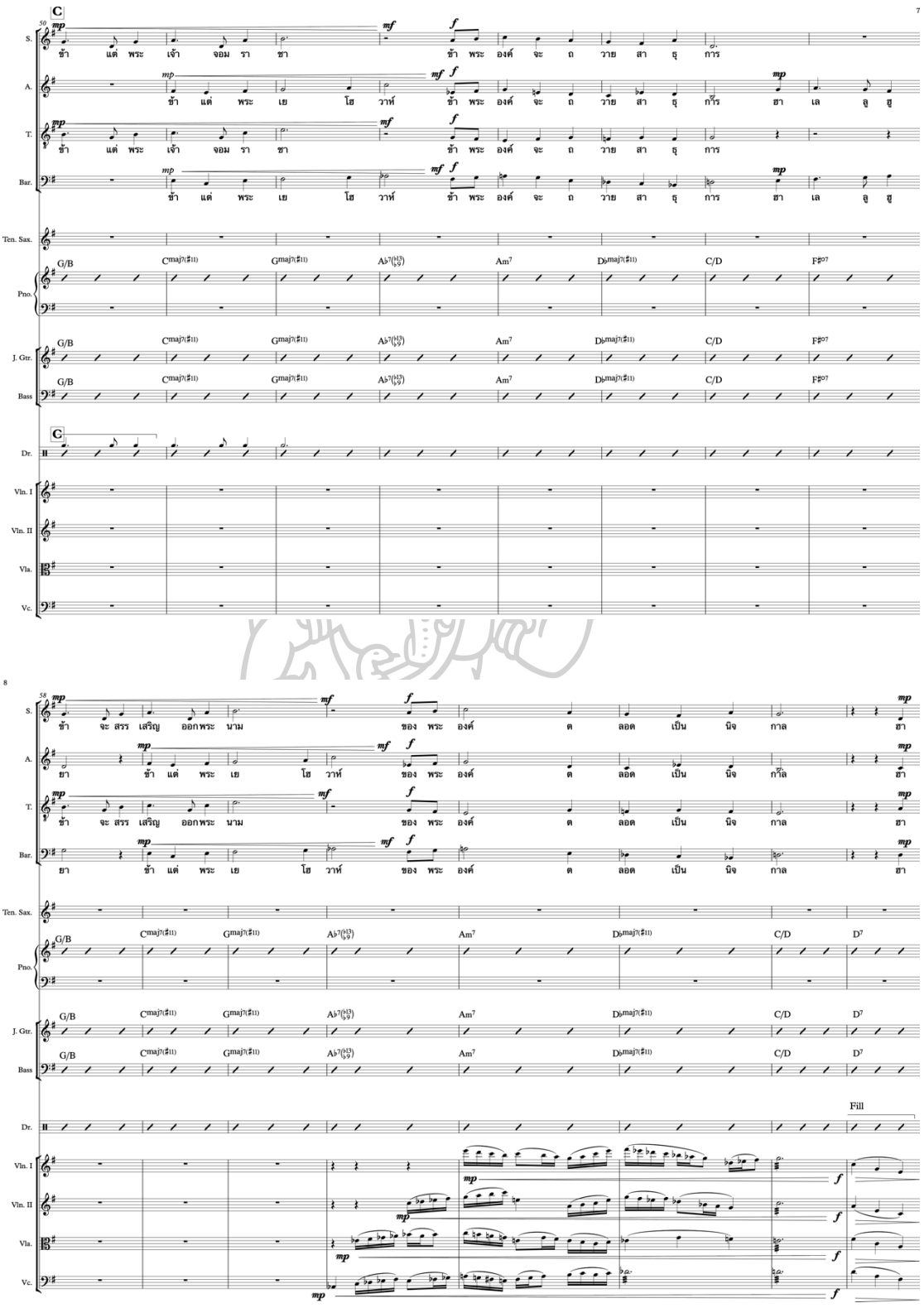
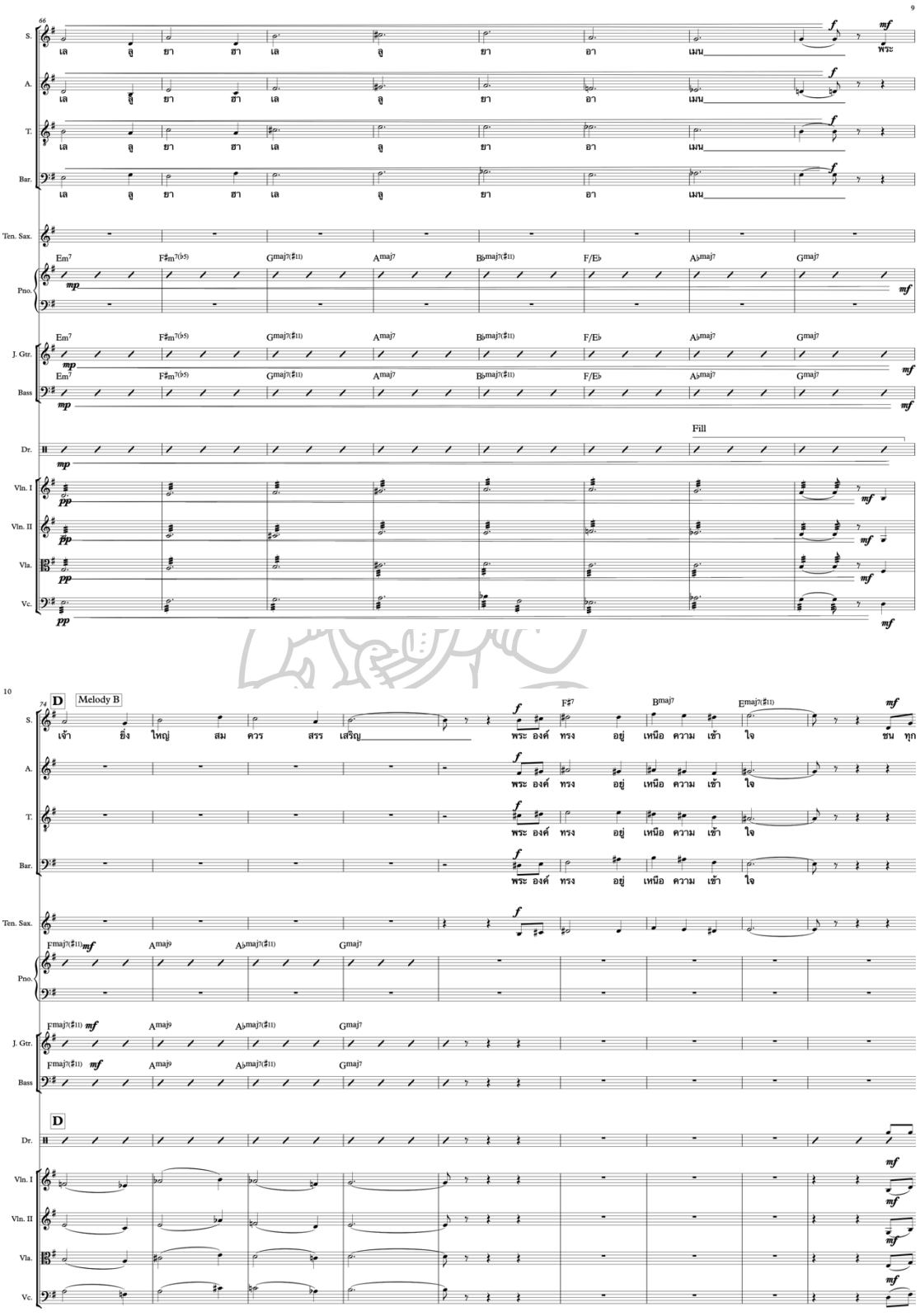
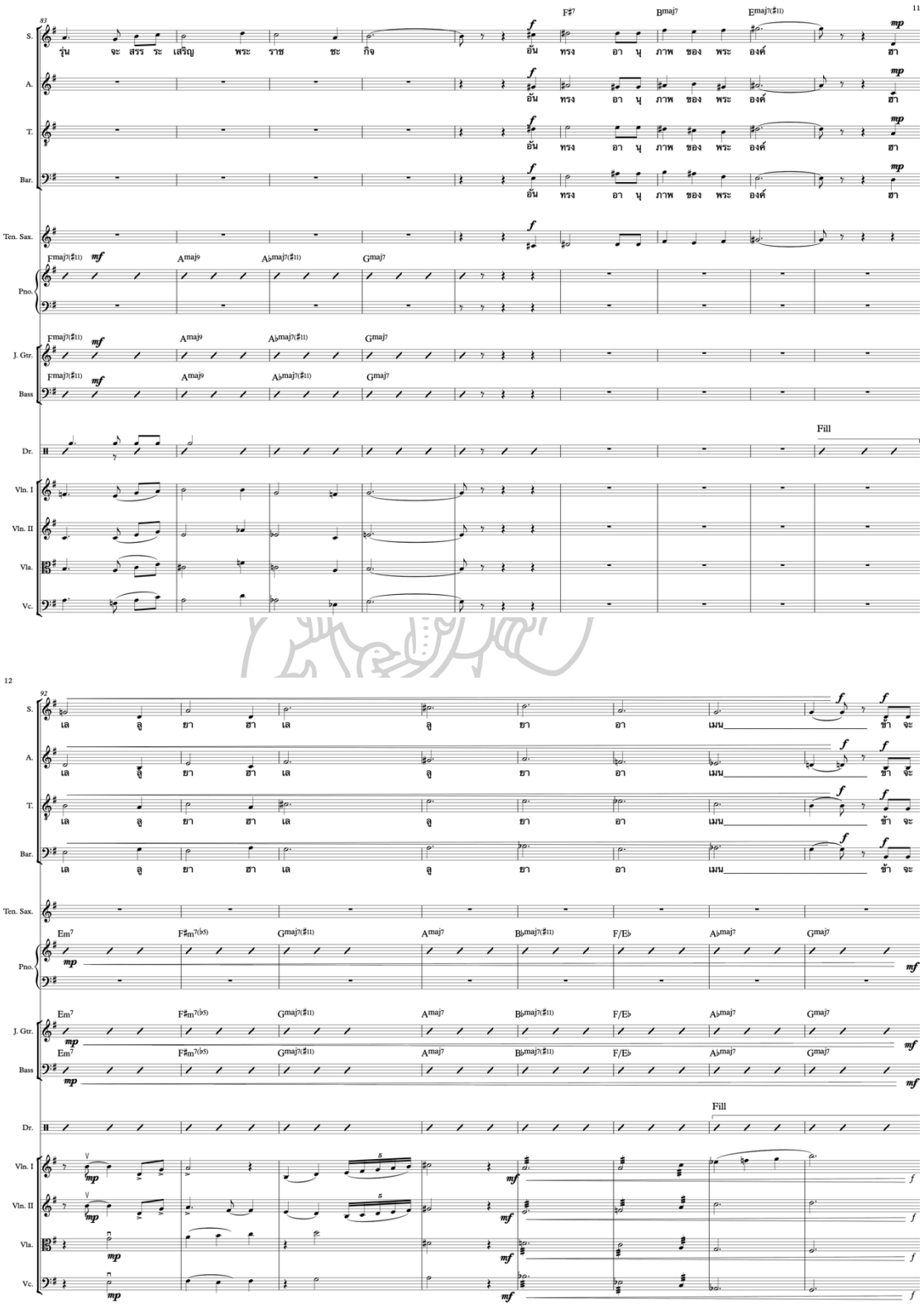
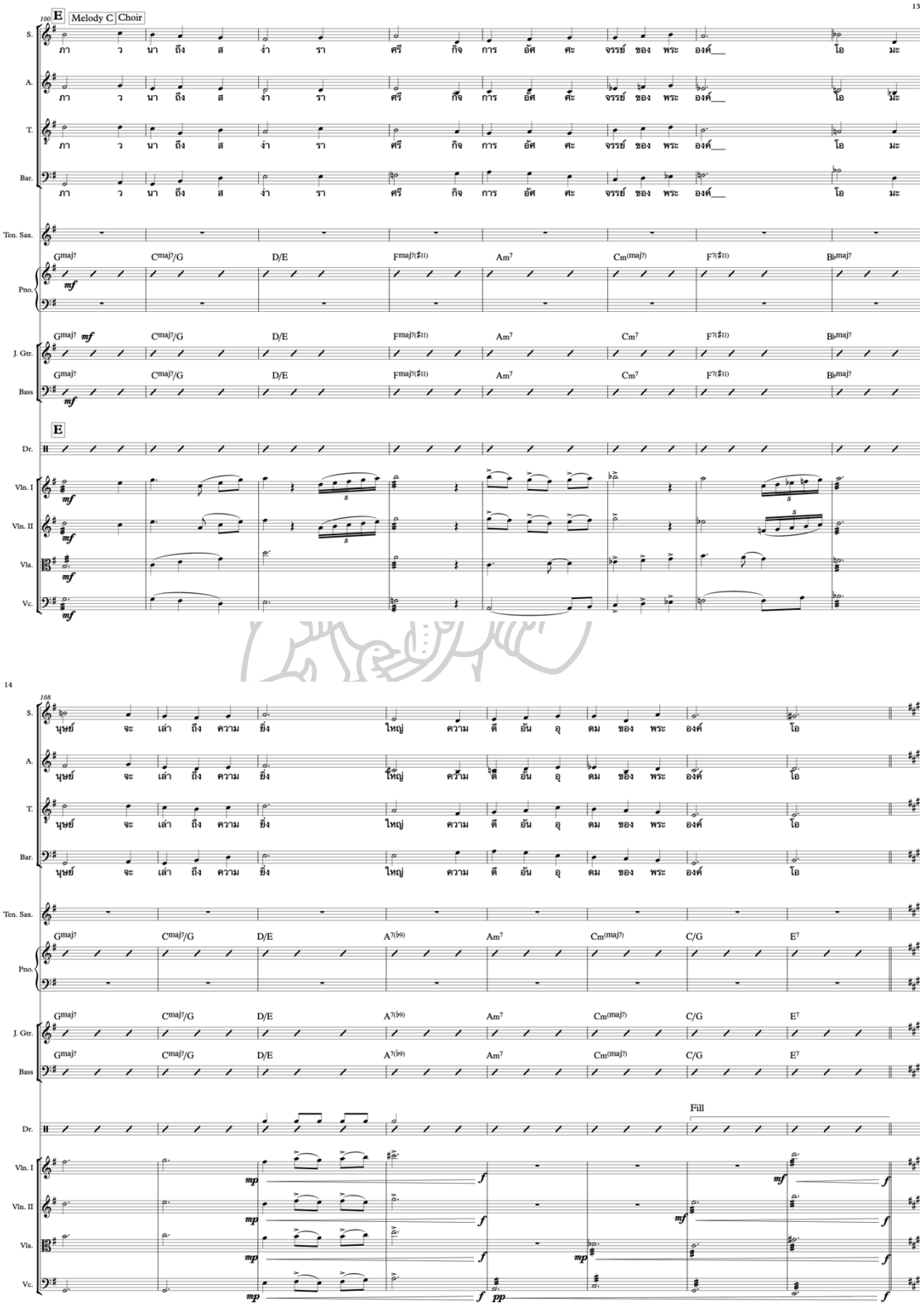
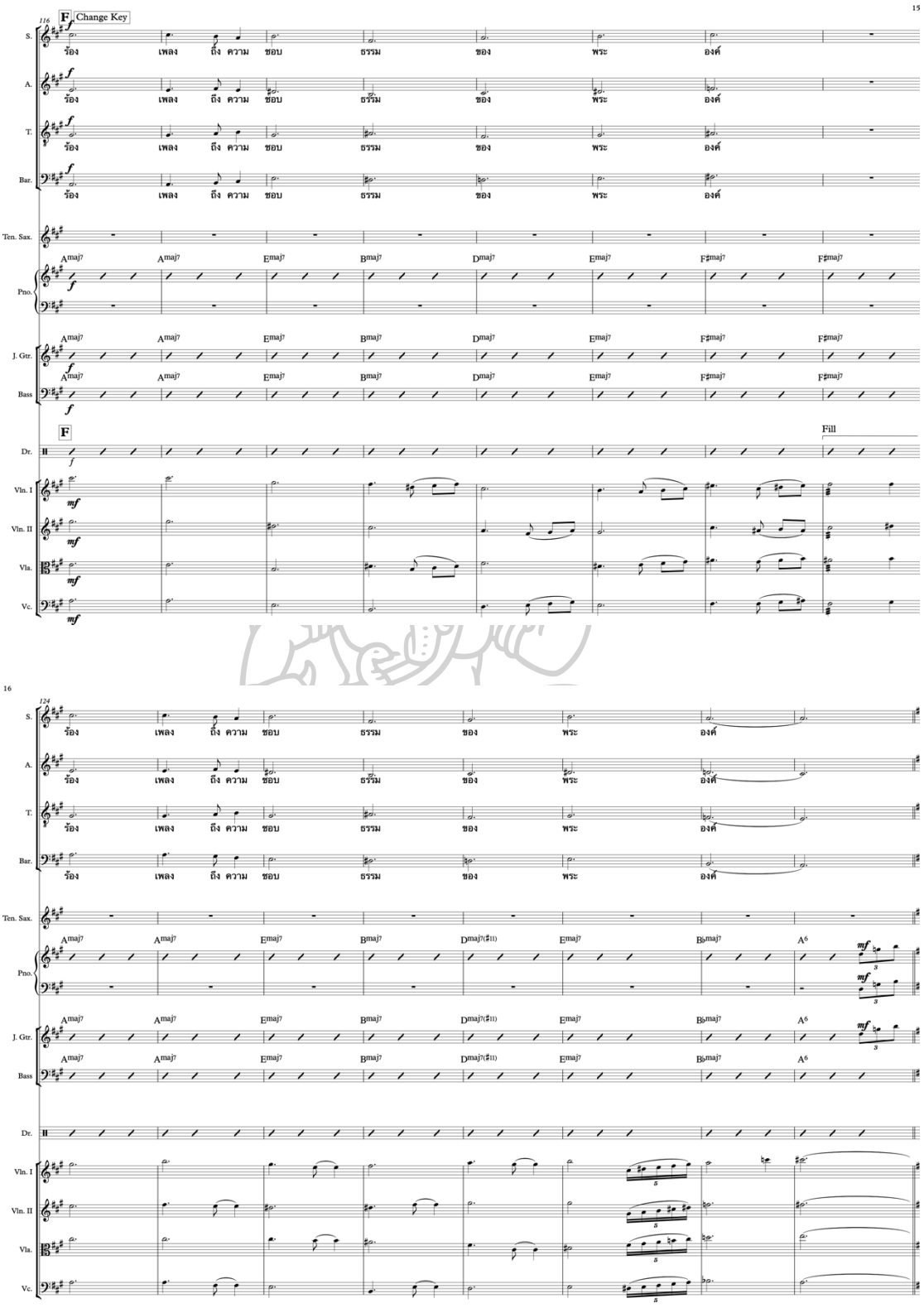
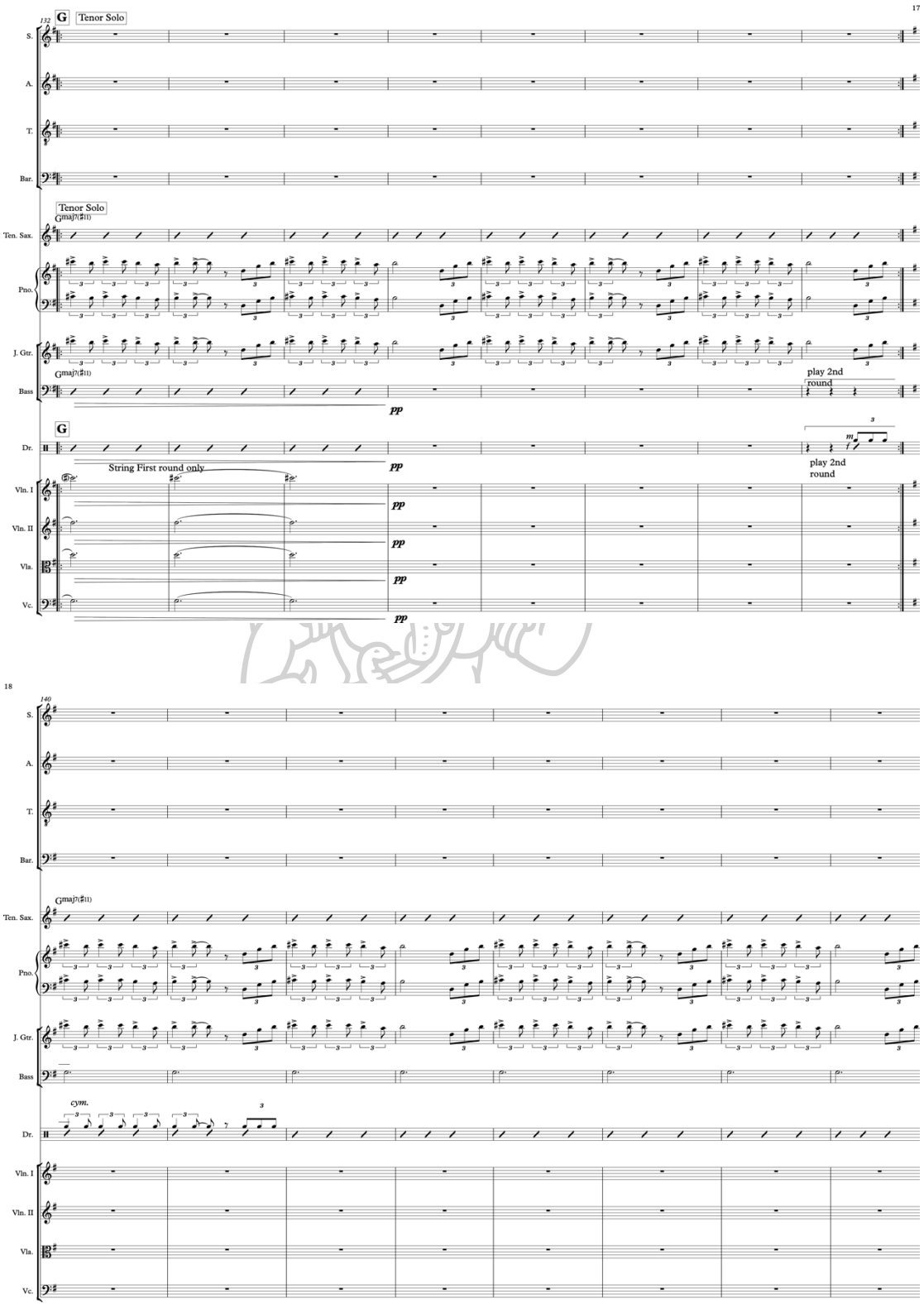
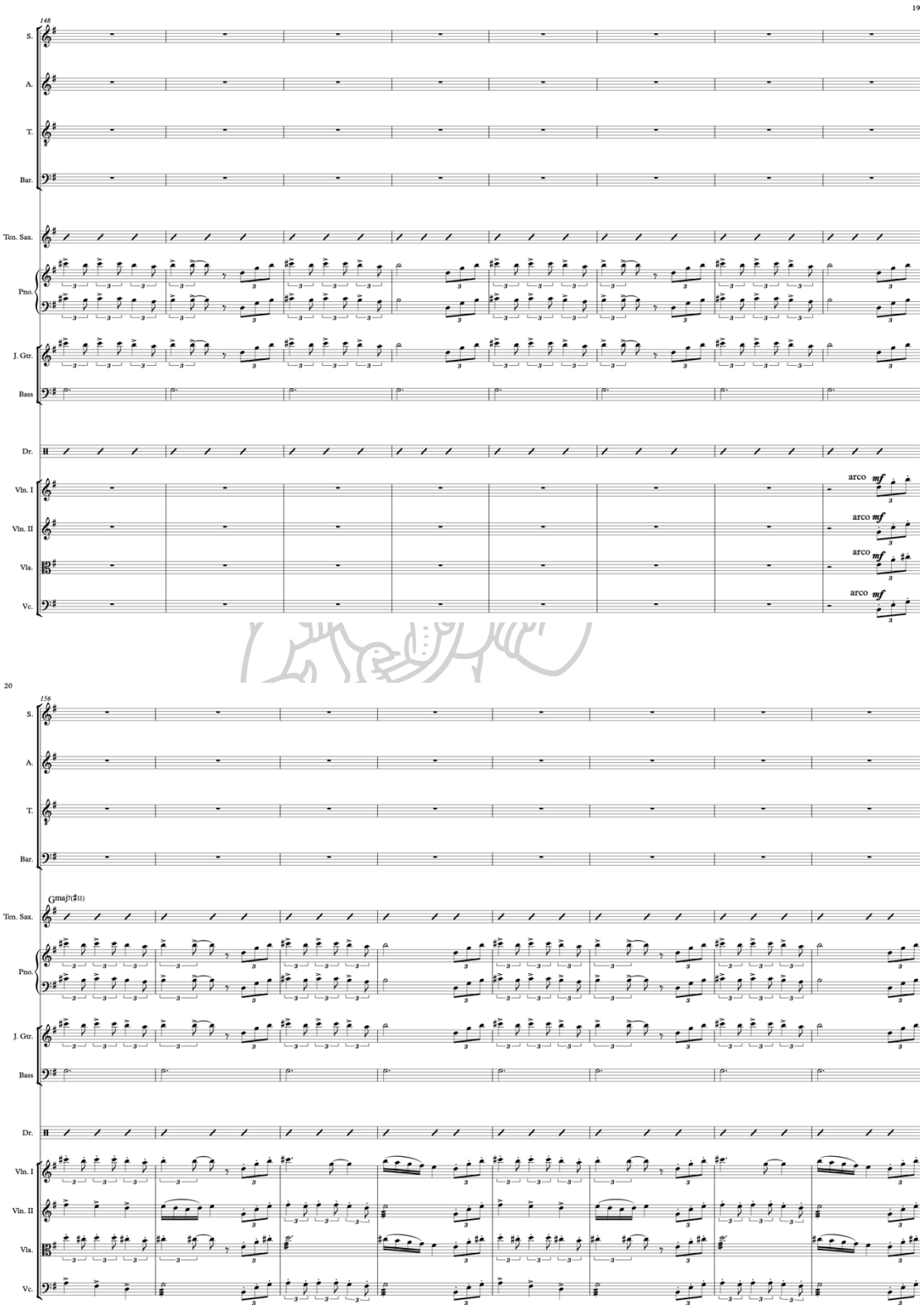
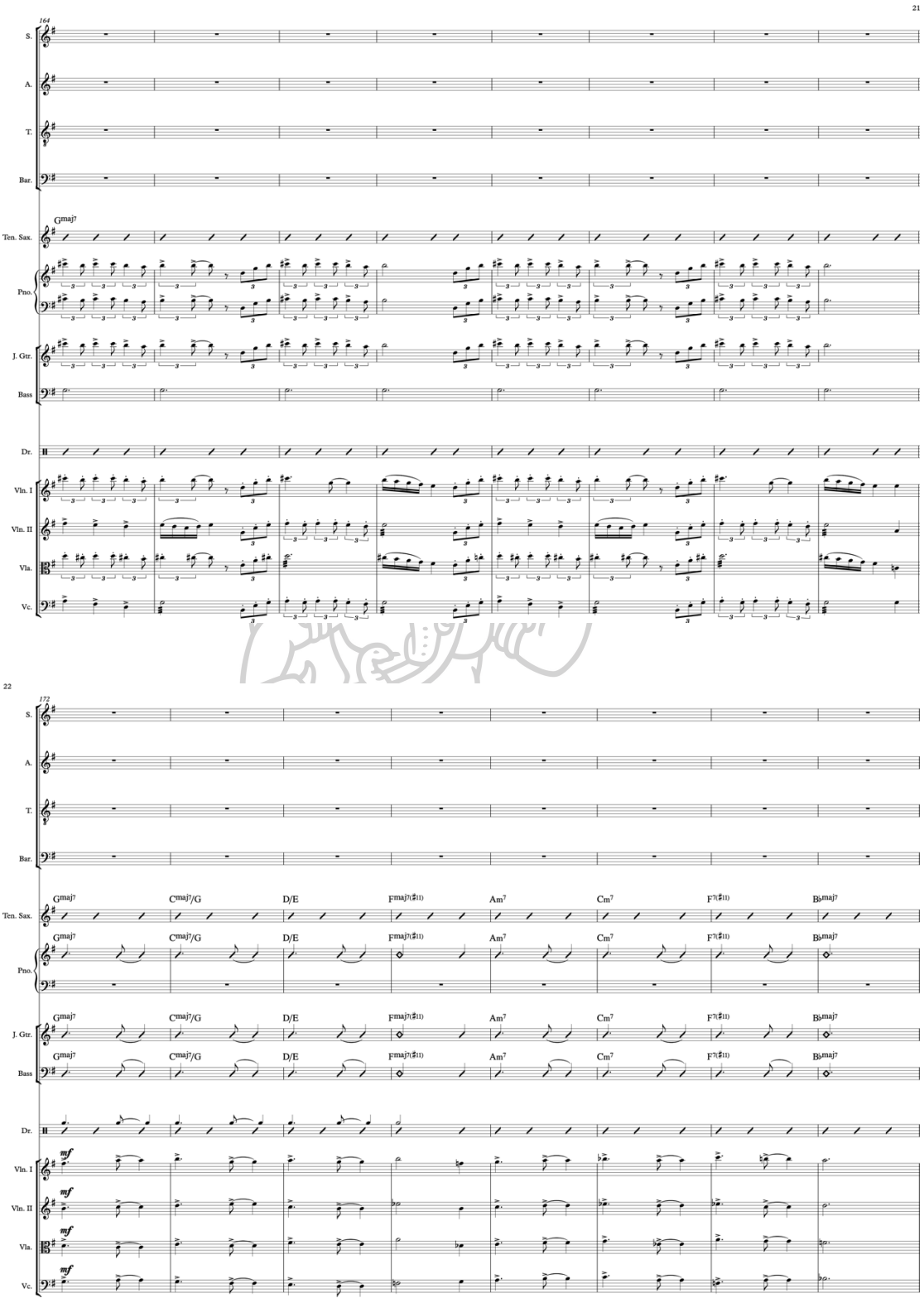
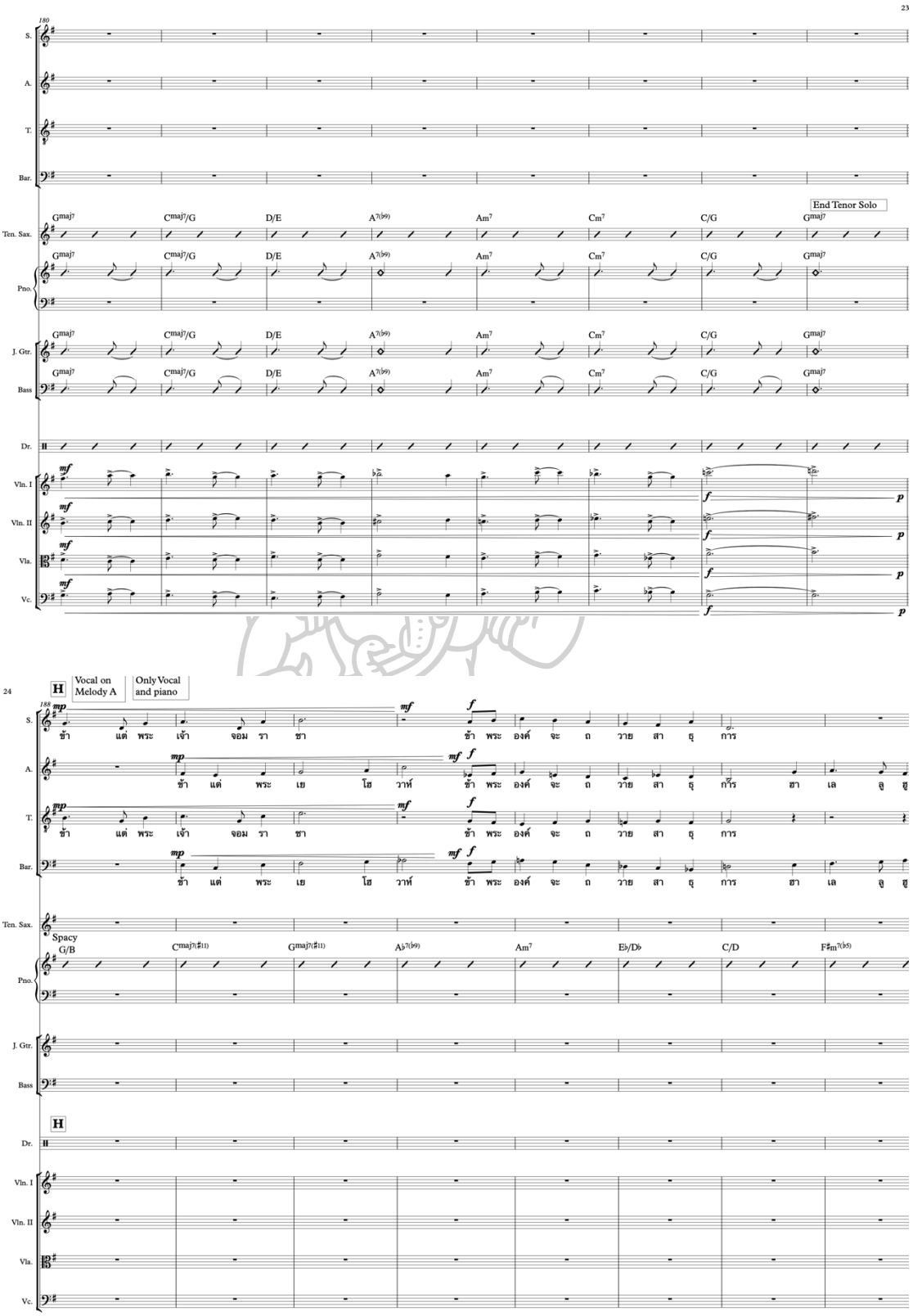
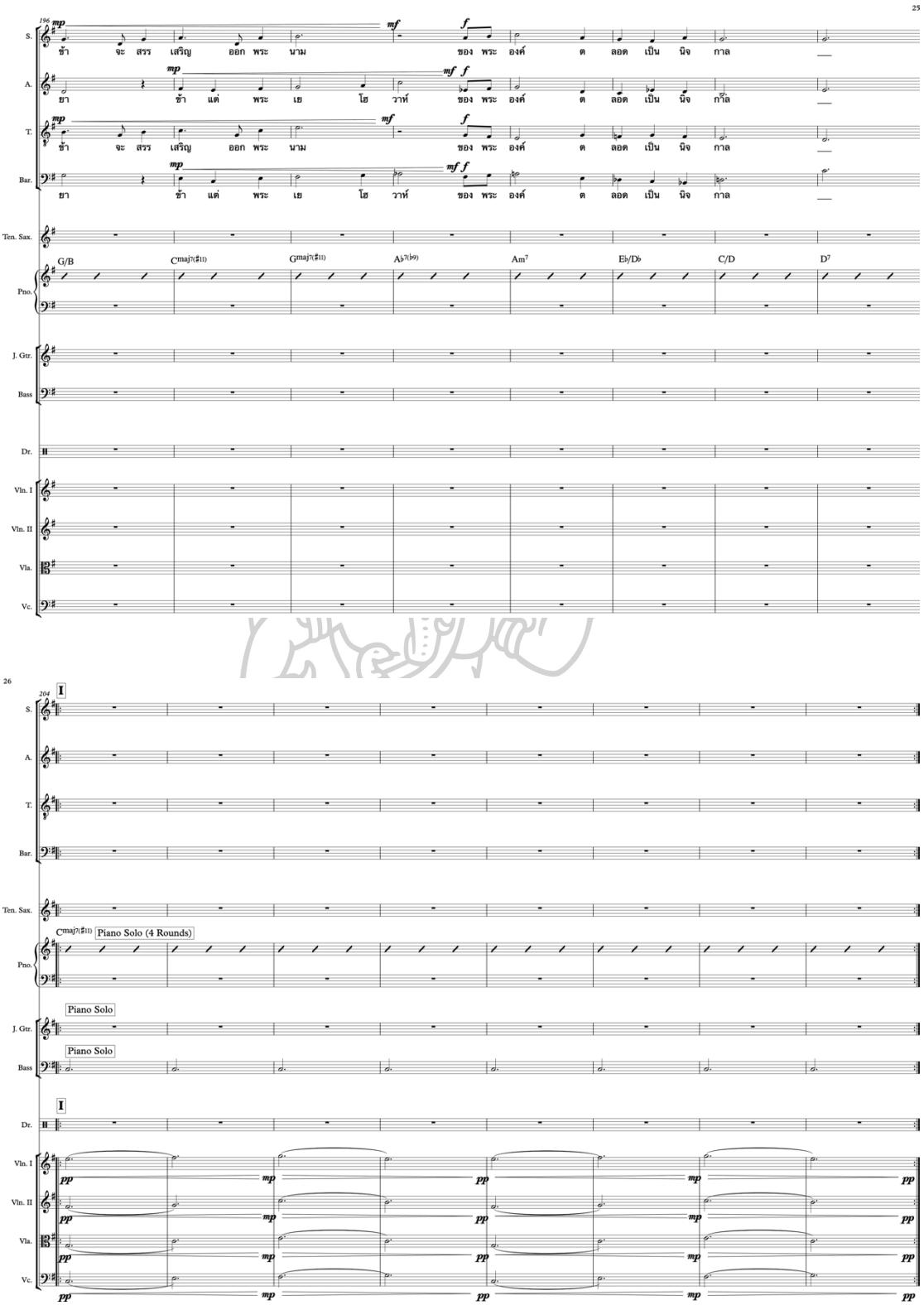
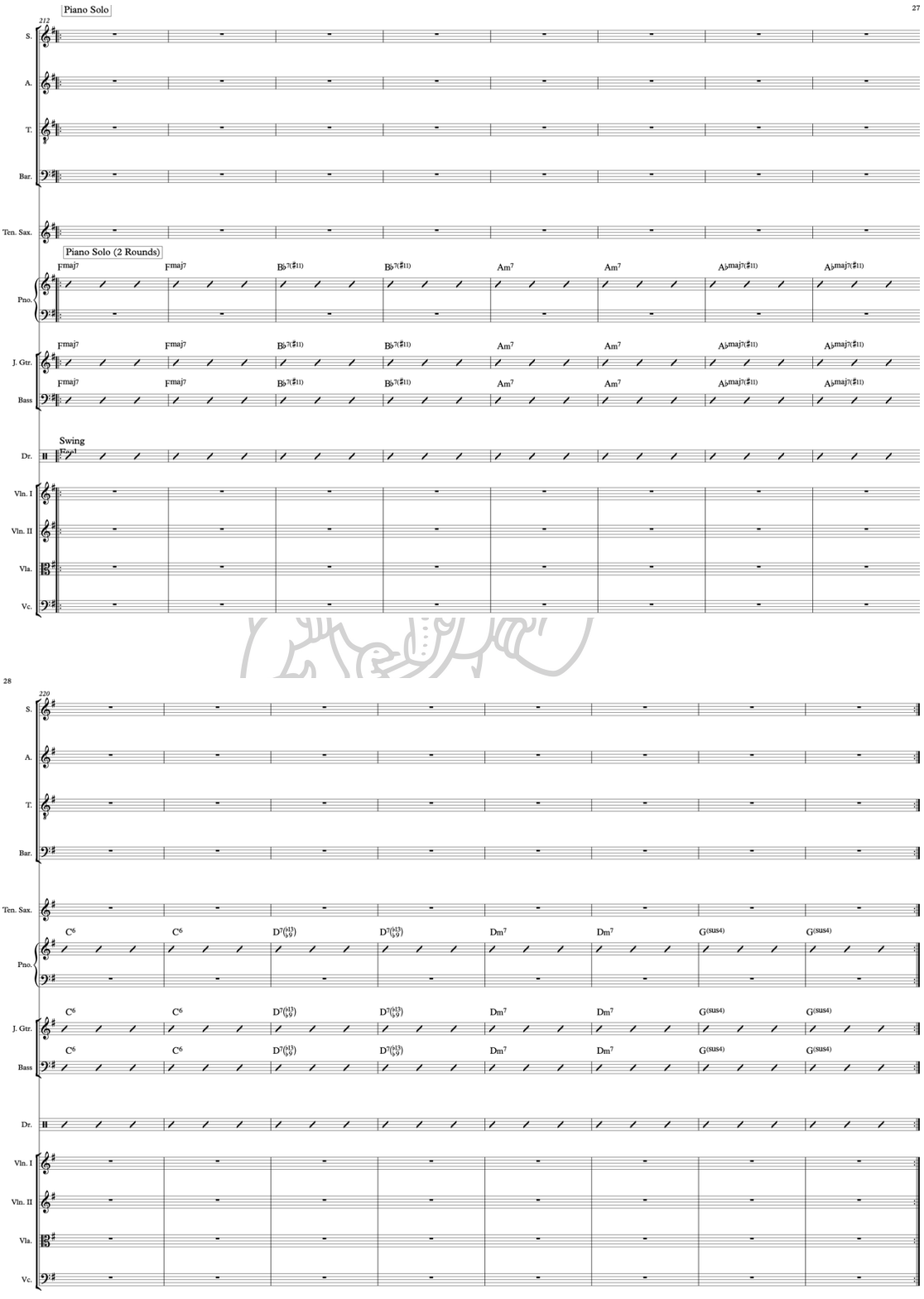
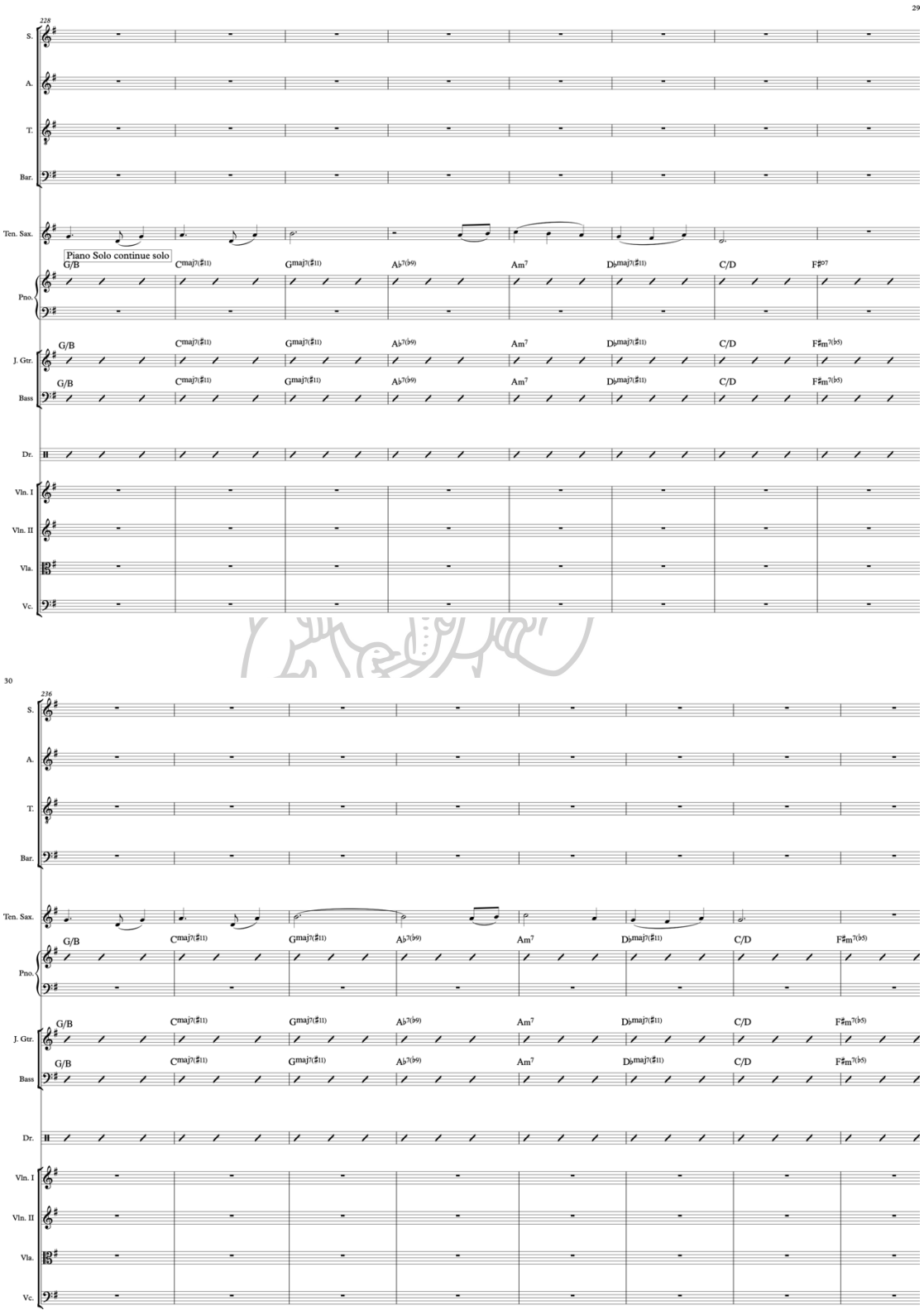
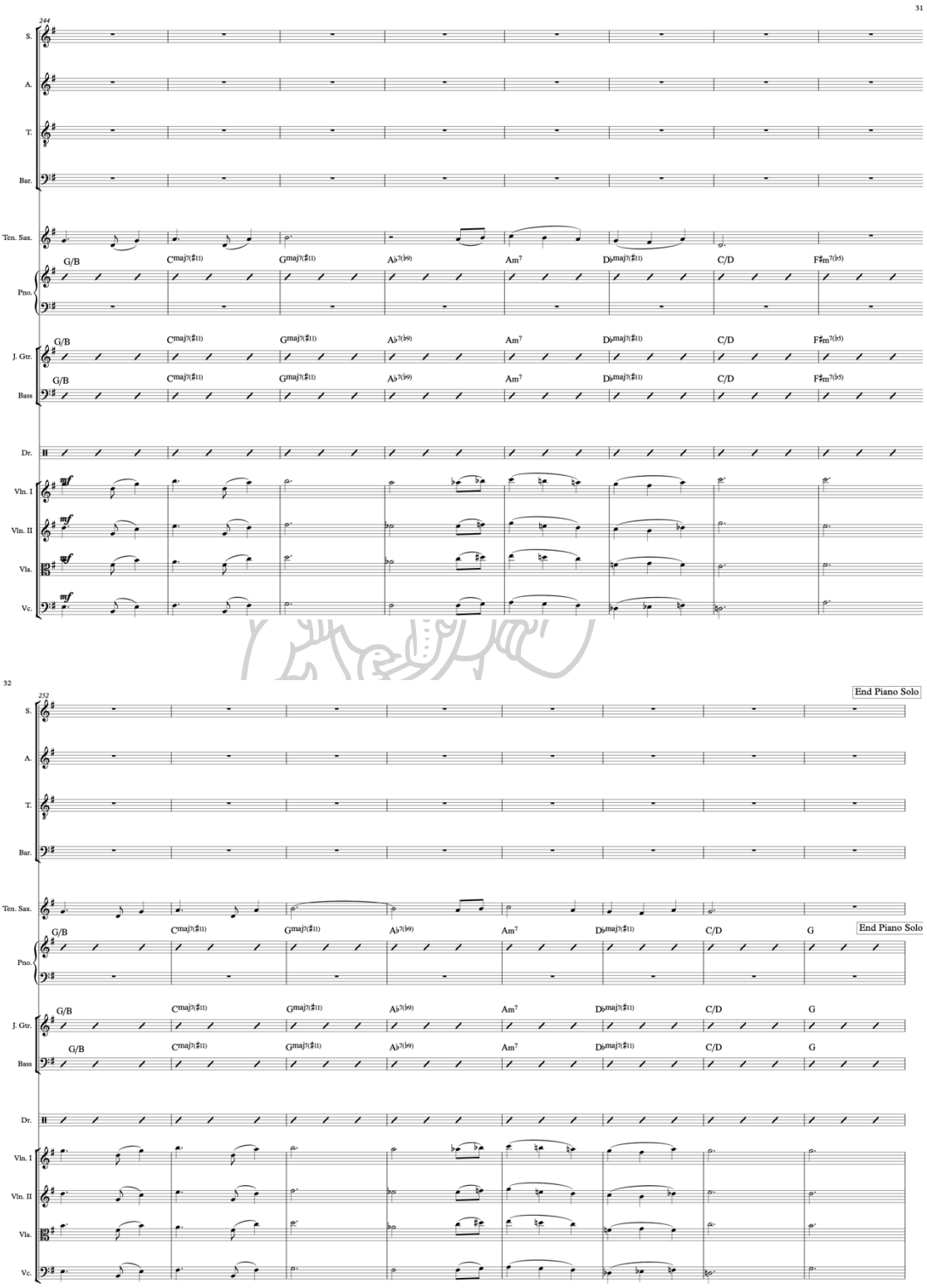
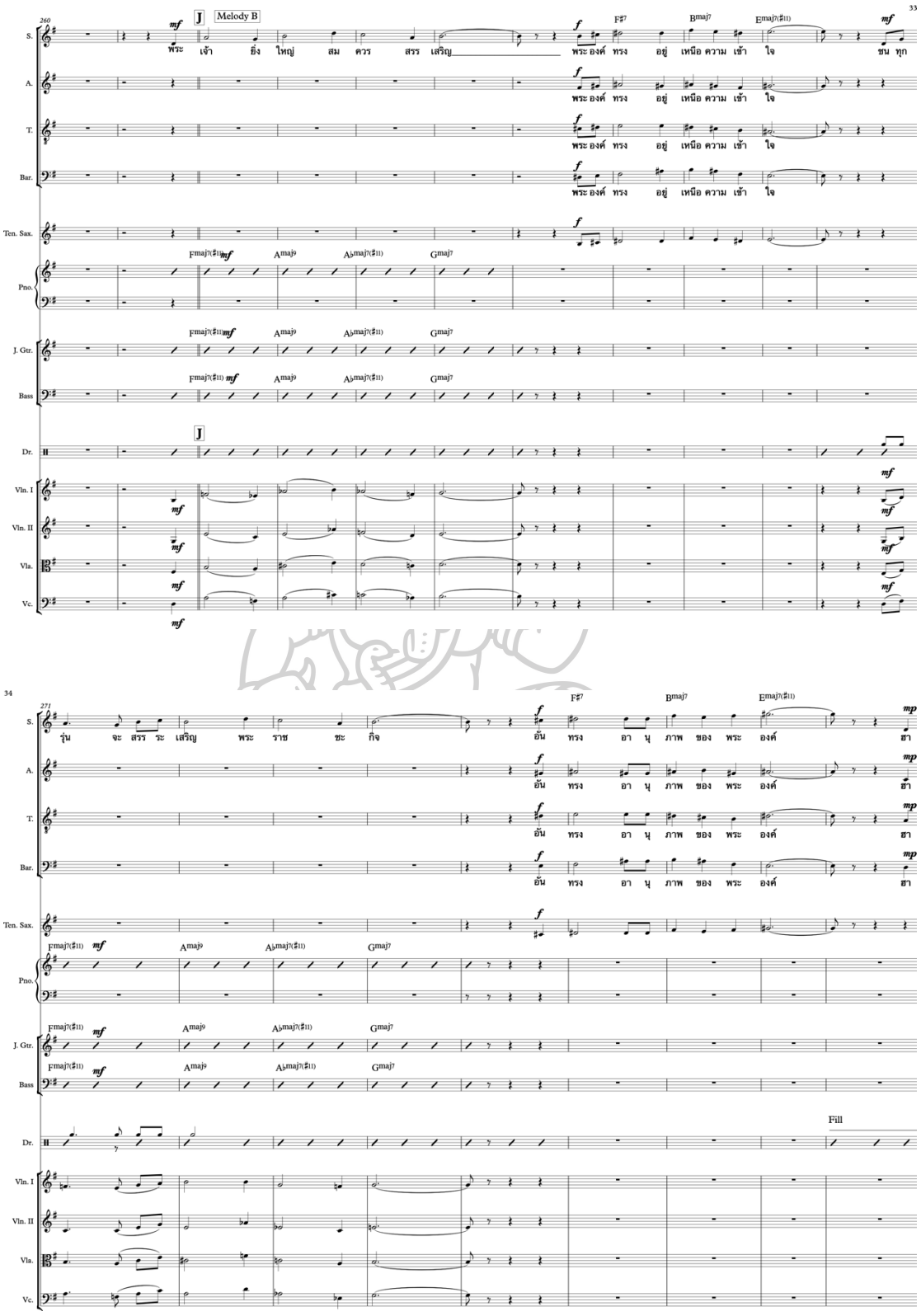
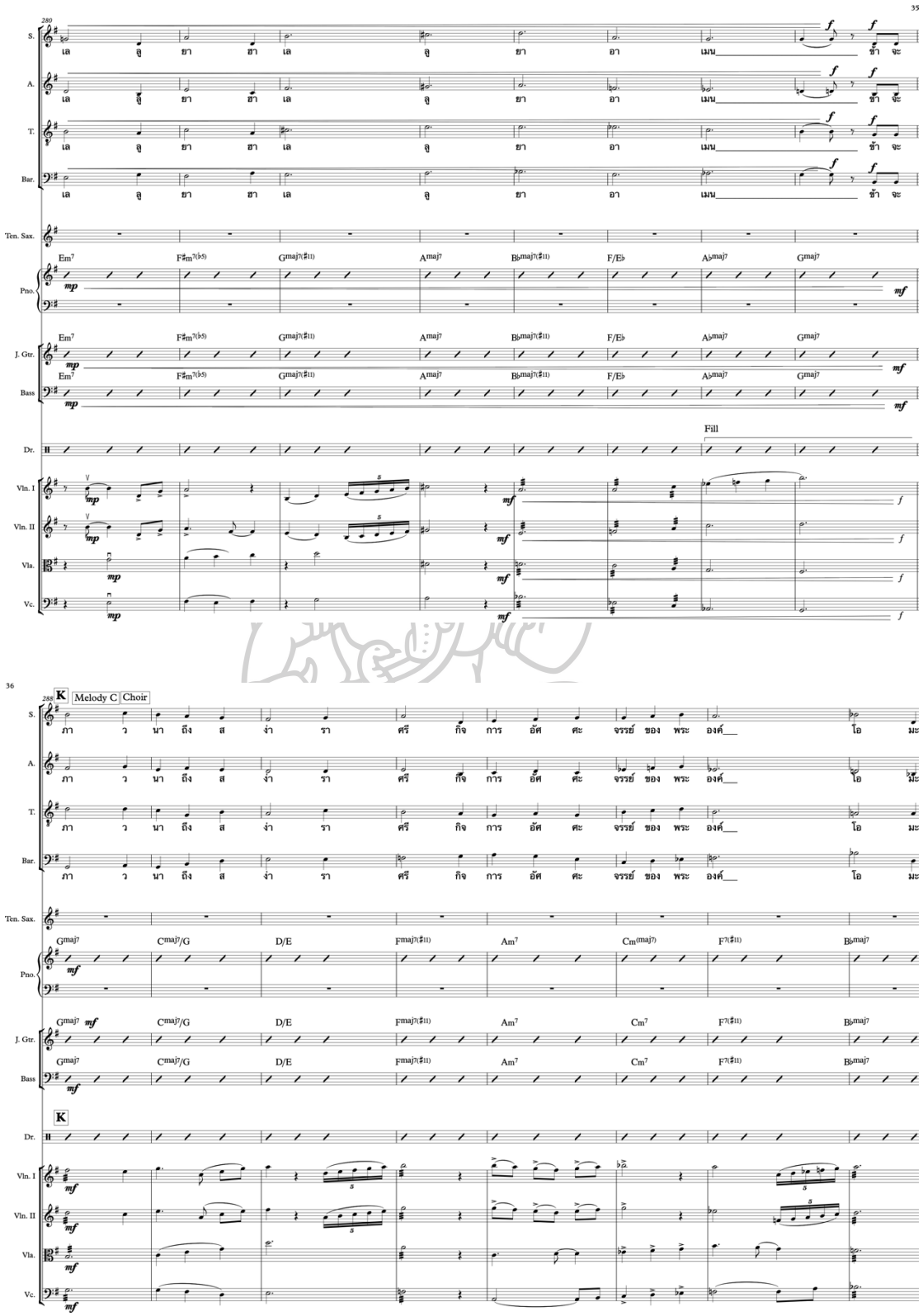
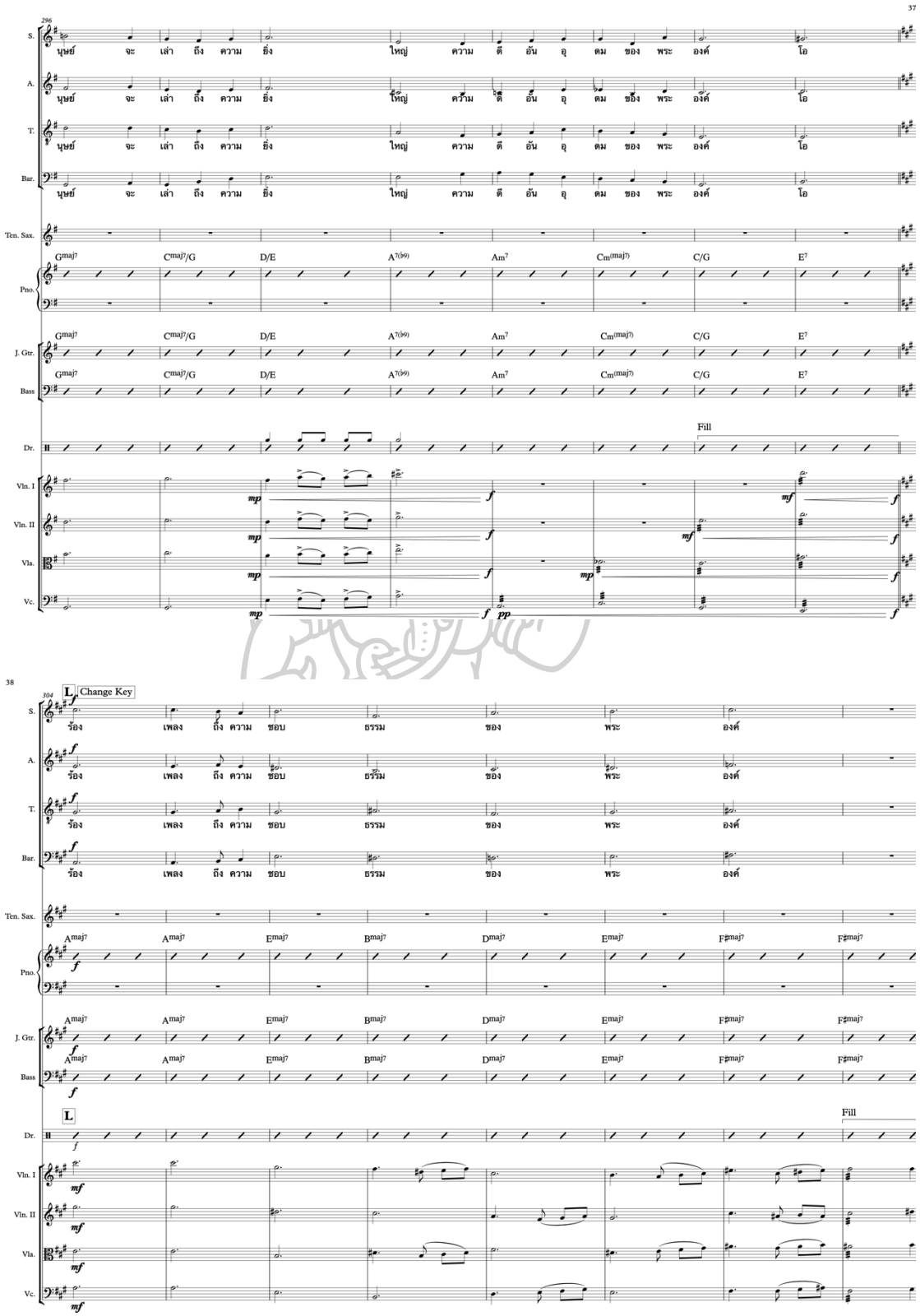
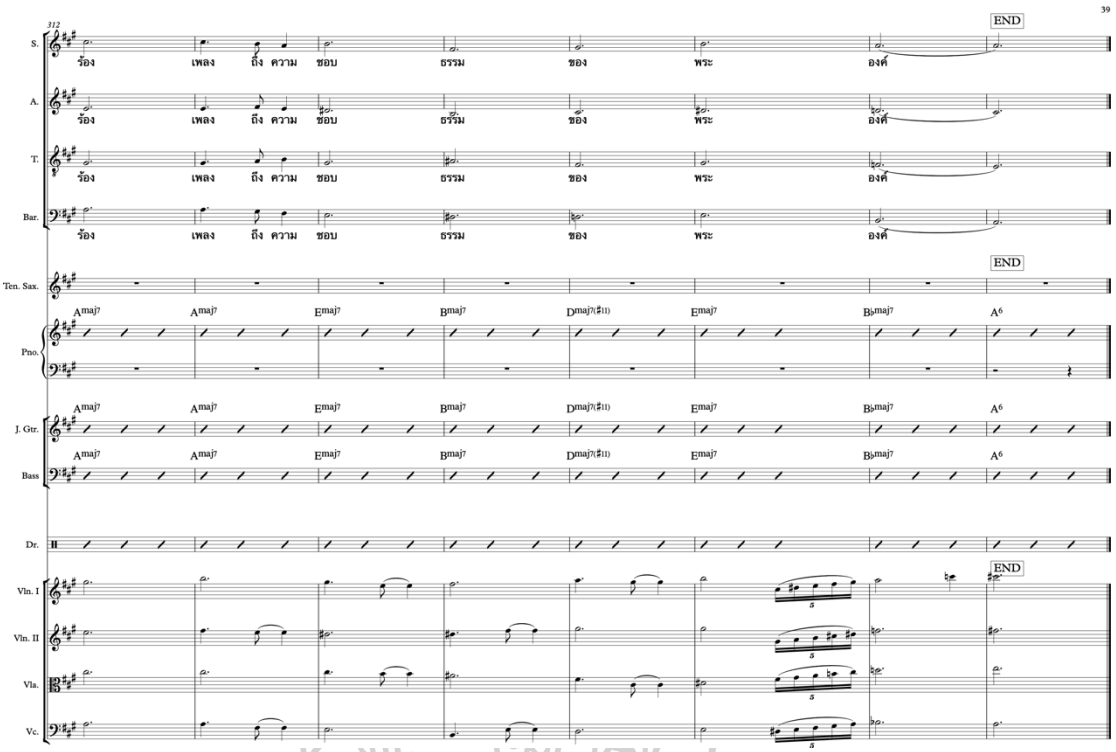
2 Violin

1 Viola

1 Violin Cello

1 Tenor Saxophone

มหาวิทยาลัยศิลปากร

Score in C

Psalm of Praise
Tonwong M.
♩=140
A
Intro
Soprano
Alto
Tenor
Baritone
Tenor Saxophone
Piano
Guitar
Bass Guitar
Gmaj7
Cmaj7/G
D/E
Fmaj7(♯11)
Am7
Cm7
C/G
Gmaj7
Drums
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
legato
pp
mf
mp
2
10
S.
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Bass
Dr.
spacy feel
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

3
18
S.
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
4
26
mp
mf
Fill
f
pp

34
B
Melody A
5
S.
ข้า แด่ พระ เจ้า จอม รา ชา
mf
A.
T.
ข้า พระ องค์ จะ ถ วาย สา ธุ การ
mf
Bar.
Ten. Sax.
Relaxed Swing
G/B Cmaj7(♯11) Gmaj7(♯11) A♭7(♭13/♭9) Am7 D♭maj7(♯11) C/D F♯m7(♭5)
Pno.
mp
Relaxed Swing
G/B Cmaj7(♯11) Gmaj7(♯11) A♭7(♭13/♭9) Am7 D♭maj7(♯11) C/D F♯m7(♭5)
J. Gtr.
mp
G/B Cmaj7(♯11) Gmaj7(♯11) A♭7(♭13/♭9) Am7 D♭maj7(♯11) C/D F♯m7(♭5)
Bass
mp
B
Relaxed Swing
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
6
42
S.
ข้า จะ สรร เสริญ ออก พระ นาม
mf
A.
T.
Bar.
ของ พระ องค์ ต ลอด เป็น นิจ กาล
mf
Ten. Sax.
G/B Cmaj7(♯11) Gmaj7(♯11) A♭7(♭13/♭9) Am7 D♭maj7(♯11) C/D D(sus4)
Pno.
G/B Cmaj7(♯11) Gmaj7(♯11) A♭7(♭13/♭9) Am7 D♭maj7(♯11) C/D D(sus4)
J. Gtr.
G/B Cmaj7(♯11) Gmaj7(♯11) A♭7(♭13/♭9) Am7 D♭maj7(♯11) C/D D(sus4)
Bass
Fill
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

C
S.
ข้า แต่ พระ เจ้า จอม รา ชา
ข้า พระ องค์ จะ ถ วาย สา ธุ การ
A.
ข้า แต่ พระ เย โฮ วาห์
ข้า พระ องค์ จะ ถ วาย สา ธุ การ ฮา เล ลู ยู
T.
ข้า แต่ พระ เจ้า จอม รา ชา
ข้า พระ องค์ จะ ถ วาย สา ธุ การ
Bar.
ข้า แต่ พระ เย โฮ วาห์
ข้า พระ องค์ จะ ถ วาย สา ธุ การ ฮา เล ลู ยู
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Bass
G/B
Cmaj7(♯11)
Gmaj7(♯11)
A♭7(♭9)
Am7
D♭maj7(♯11)
C/D
F♯o7
G
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
8
ข้า จะ สรร เสริญ ออกพระ นาม
ของ พระ องค์ ต ลอด เป็น นิจ กาล ฮา
ยา ข้า แต่ พระ เย โฮ วาห์
ของ พระ องค์ ต ลอด เป็น นิจ กาล ฮา
D7
Fill

66
9
S.
A.
T.
Bar.
เล ลู ยา ยา เล ลู ยา อา เมน
พระ
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Bass
Em7 F♯m7(♭5) Gmaj7(♯11) Amaj7 B♭maj7(♯11) F/E♭ A♭maj7 Gmaj7
Dr.
Fill
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
74
10
D
Melody B
เจ้า ยิ่ง ใหญ่ สม ควร สรร เสริญ
พระ องค์ ทรง อยู่ เหนือ ความ เข้า ใจ
ชน ทุก
F♯7
Bmaj7
Emaj7(♯11)
Fmaj7(♯11)
Amaj9
A♭maj7(♯11)
Gmaj7

11
83
S.
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
รุน จะ สรร ระ เสริญ พระ ราช ชะ กิจ
อัน ทรง อา นุ ภาพ ของ พระ องค์ ฮา
F♯7
Bmaj7
Emaj7(♯11)
Fmaj7(♯11)
Amaj9
A♭maj7(♯11)
Gmaj7
Fill
12
92
เล ลู ยา ฮา
เมน
ข้า จะ
Em7
F♯m7(♭5)
Gmaj7(♯11)
Amaj7
B♭maj7(♯11)
F/E♭
A♭maj7
Gmaj7

13
100
E
Melody C
Choir
S.
A.
T.
Bar.
ภา วะ นา ถึง สะ งำ รา ศรี กิจ การ อัศ จรรย์ ของ พระ องค์ โอ มะ
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Gmaj7
Cmaj7/G
D/E
Fmaj7(♯11)
Am7
Cm(maj7)
F7(♯11)
B♭maj7
Cm7
mf
14
108
นุษย์ จะ เล่า ถึง ความ ยิ่ง ใหญ่ ความ ดี อัน อุ ดม ของ พระ องค์ โอ
A7(♭9)
C/G
E7
Fill
mp
f
pp

15
116
F
Change Key
S.
A.
T.
Bar.
ร้อง เพลง ถึง ความ ชอบ ธรรม ของ พระ องค์
Ten. Sax.
Amaj7 Amaj7 Emaj7 Bmaj7 Dmaj7 Emaj7 F♯maj7 F♯maj7
Pno.
J. Gtr.
Bass
F
Fill
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
16
124
Dmaj7(♯11)
B♭maj7
A6

17
132
G
Tenor Solo
S.
A.
T.
Bar.
Tenor Solo
Gmaj7(♯11)
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Gmaj7(♯11)
Bass
pp
play 2nd round
G
Dr.
m.
f
String First round only
pp
play 2nd round
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
18
140
S.
A.
T.
Bar.
Gmaj7(♯11)
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Bass
cym.
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

19
148
S.
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco mf
arco mf
arco mf
arco mf
20
156
Gmaj7(♯11)

21
164
S.
A.
T.
Bar.
Gmaj7
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
22
172
Cmaj7/G
D/E
Fmaj7(♯11)
Am7
Cm7
F7(♯11)
B♭maj7
mf

23
180
S.
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Gmaj7
Cmaj7/G
D/E
A7(b9)
Am7
Cm7
C/G
End Tenor Solo
mf
f
p
24
H
Vocal on Melody A
Only Vocal and piano
188
mp
ข้า แต่ พระ เจ้า จอม รา ชา
ข้า พระ องค์ จะ ถ วาย สา ธุ การ
ข้า แต่ พระ เย โฮ วาห์
ฮา เล ลู ยา
Spacy
G/B
Cmaj7(♯11)
Gmaj7(♯11)
A♭7(b9)
E♭/D♭
C/D
F♯m7(b5)

25
196
S.
A.
T.
Bar.
ข้า จะ สรร เสริญ ออก พระ นาม ของ พระ องค์ ต ลอด เป็น นิจ กาล
ยา ข้า แด่ พระ เย โฮ วาห์ ของ พระ องค์ ต ลอด เป็น นิจ กาล
Ten. Sax.
G/B Cmaj7(♯11) Gmaj7(♯11) A♭7(♭9) Am7 E♭/D♭ C/D D7
Pno.
J. Gtr.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
26
204
I
Cmaj7(♯11) Piano Solo (4 Rounds)
Piano Solo
Piano Solo
I

Piano Solo
27
212
S.
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
Piano Solo (2 Rounds)
Fmaj7 Fmaj7 B♭7(♯11) B♭7(♯11) Am7 Am7 A♭maj7(♯11) A♭maj7(♯11)
Pno.
J. Gtr.
Bass
Swing
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
28
220
C6 C6 D7(♭13/♭9) D7(♭13/♭9) Dm7 Dm7 G(sus4) G(sus4)

29
228
S.
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
Piano Solo continue solo
G/B
Cmaj7(♯11)
Gmaj7(♯11)
A♭7(♭9)
Am7
D♭maj7(♯11)
C/D
F♯07
Pno.
J. Gtr.
F♯m7(♭5)
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
30
236

31
244
S.
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
G/B
Cmaj7(♯11)
Gmaj7(♯11)
A♭7(♭9)
Am7
D♭maj7(♯11)
C/D
F♯m7(♭5)
Pno.
J. Gtr.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
32
252
End Piano Solo
G
End Piano Solo

260
33
J
Melody B
S.
พระ เจ้า ยิ่ง ใหญ่ สม ควร สรร เสริญ
พระ องค์ ทรง อยู่ เหนือ ความ เข้า ใจ
ชน ทุก
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
Pno.
J. Gtr.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
F♯7
Bmaj7
Emaj7(♯11)
Fmaj7(♯11)
Amaj9
A♭maj7(♯11)
Gmaj7
34
271
รุ่น จะ สรร ระ เสริญ พระ ราช ชะ กิจ
อัน ทรง อา นุ ภาพ ของ พระ องค์
ฮา
Fill

35
280
S.
A.
T.
Bar.
เล ลู ยา ฮา เล ลู ยา อา เมน ข้า จะ
Ten. Sax.
Em7 F♯m7(♭5) Gmaj7(♯11) Amaj7 B♭maj7(♯11) F/E♭ A♭maj7 Gmaj7
Pno.
J. Gtr.
Bass
Fill
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
36
288
K
Melody C Choir
ภา วา นา ถึง สง่า รา ศรี กิจ การ อัศ จรรย์ ของ พระ องค์ โอ มะ
Gmaj7 Cmaj7/G D/E Fmaj7(♯11) Am7 Cm(maj7) F7(♯11) B♭maj7
Cm7
F7(♯11)

37
296
S.
A.
T.
Bar.
นุษย์ จะ เล่า ถึง ความ ยิ่ง ใหญ่ ความ ดี อัน อุ ดม ของ พระ องค์ โอ
Ten. Sax.
Gmaj7 Cmaj7/G D/E A7(b9) Am7 Cm(maj7) C/G E7
Pno.
J. Gtr.
Bass
Dr.
Fill
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mp f mf pp
38
304
L
Change Key
ร้อง เพลง ถึง ความ ชอบ ธรรม ของ พระ องค์
Amaj7 Emaj7 Bmaj7 Dmaj7 F♯maj7

มหาวิทยาลัยศิลปากร

Full Score

ตราบวันนั้น

Tonwong Manphajong

(2022)

Instrumentation

1 Soprano Vocal

1 Alto Vocal

1 Tenor Vocal

1 Baritone Vocal

1 Guitar

1 Piano

1 Drum Set

1 Double Bass

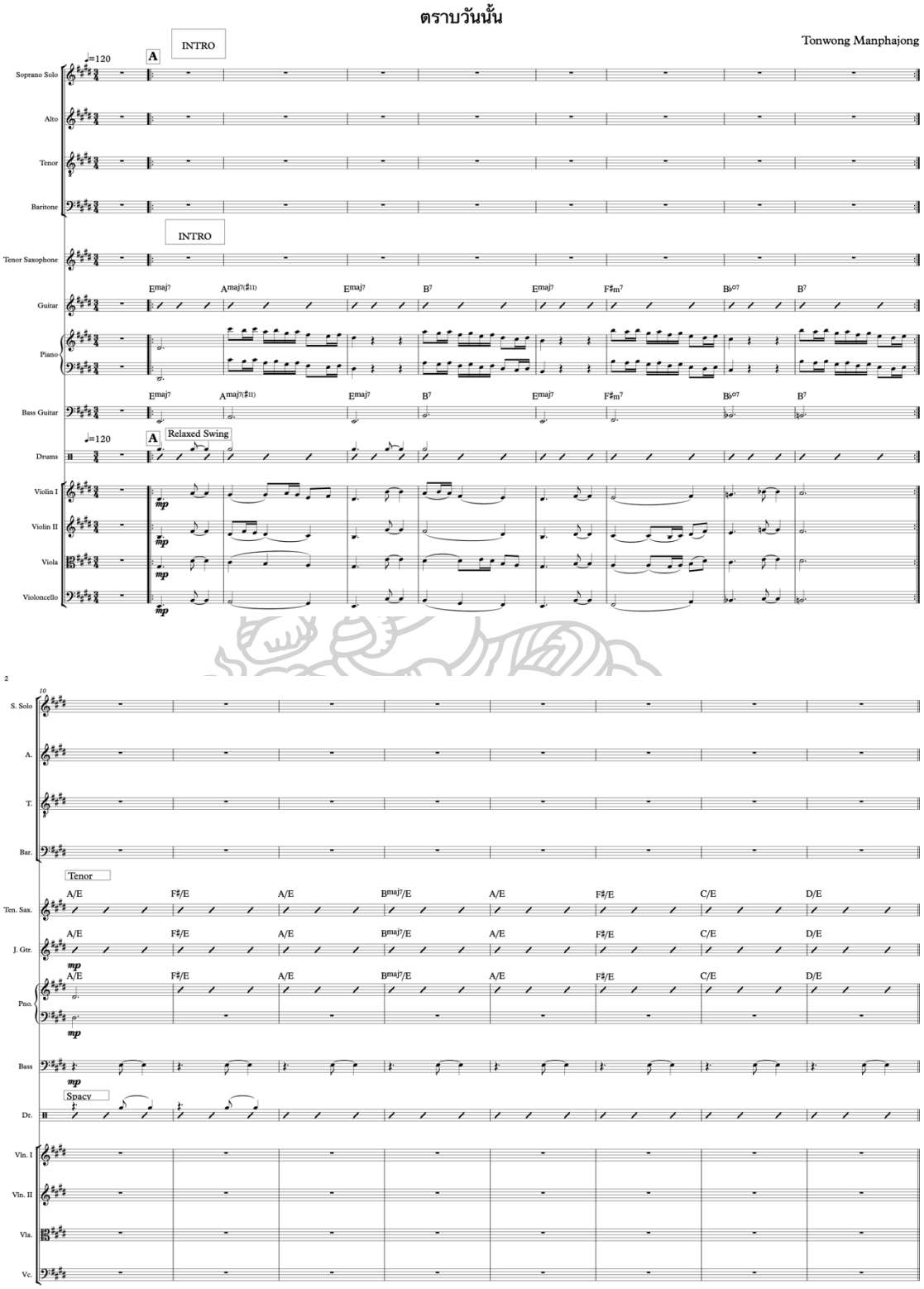
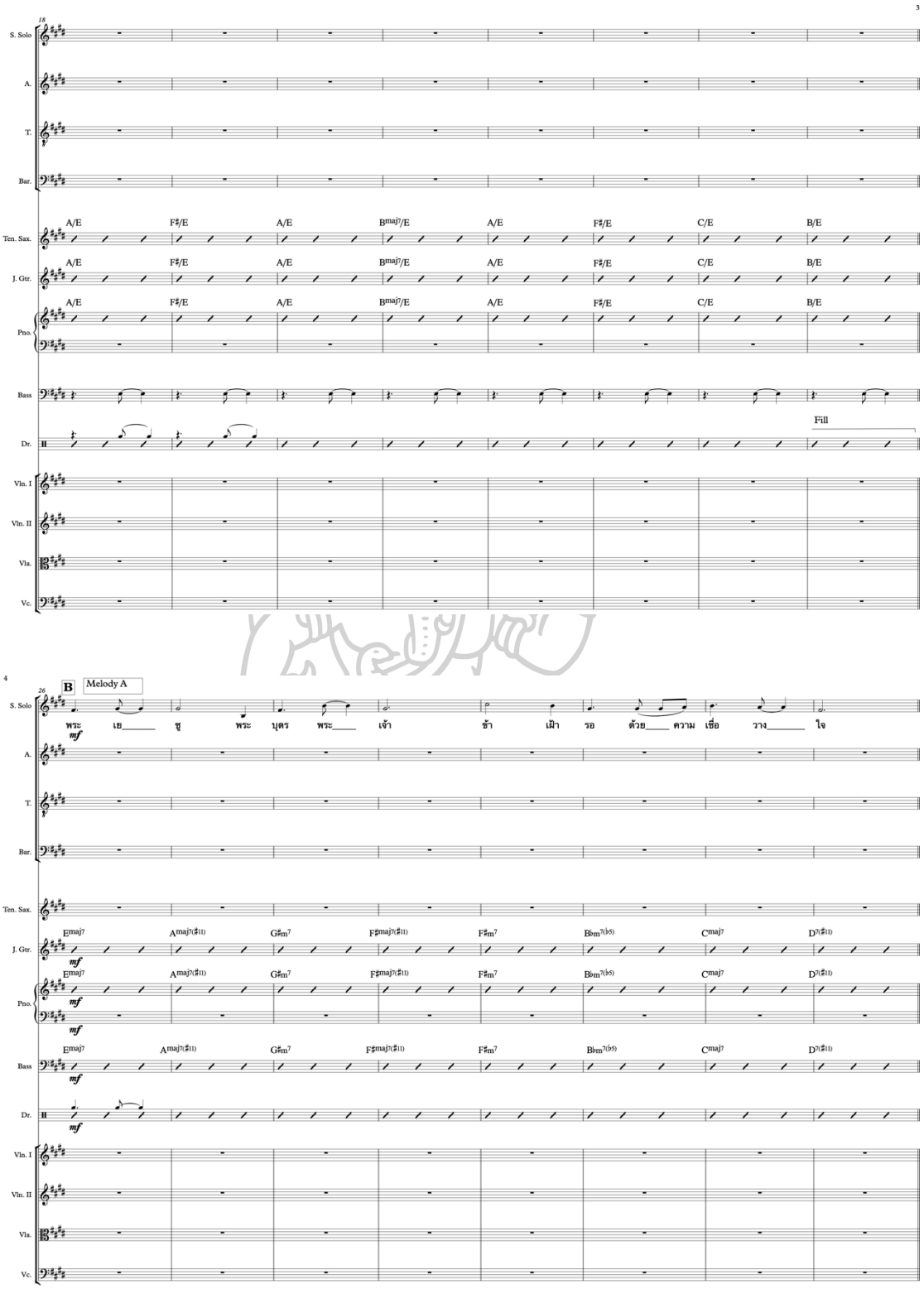
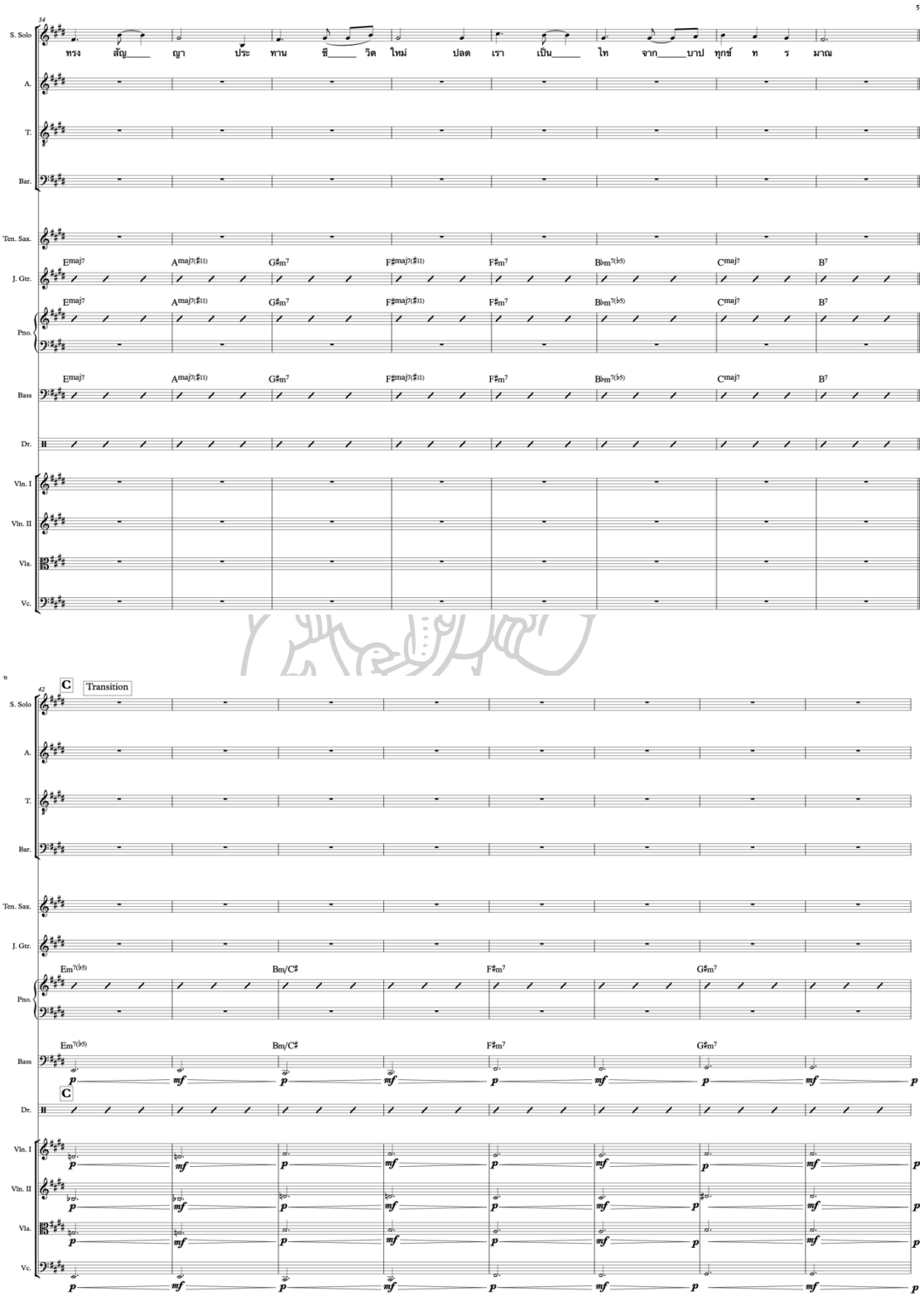
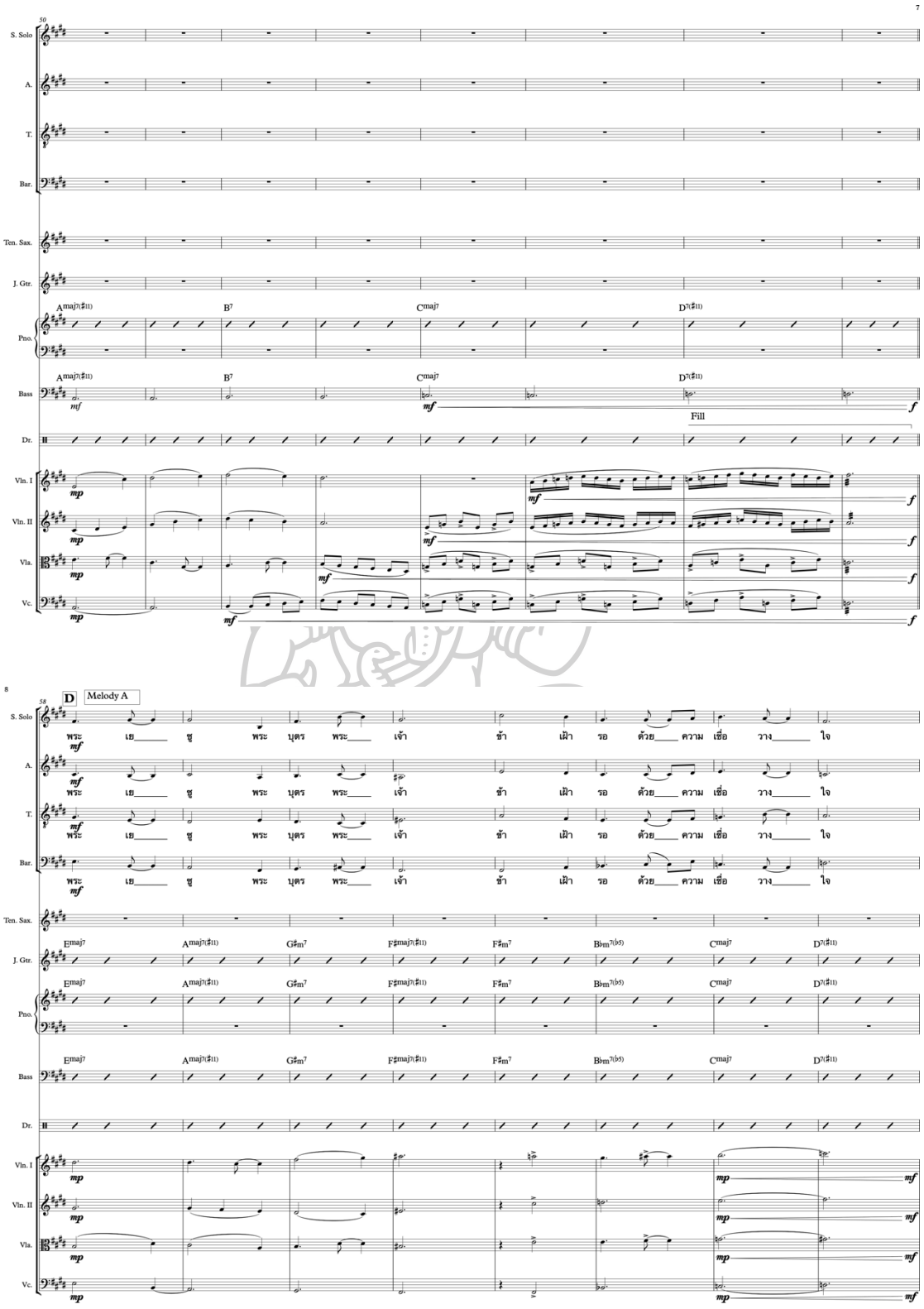
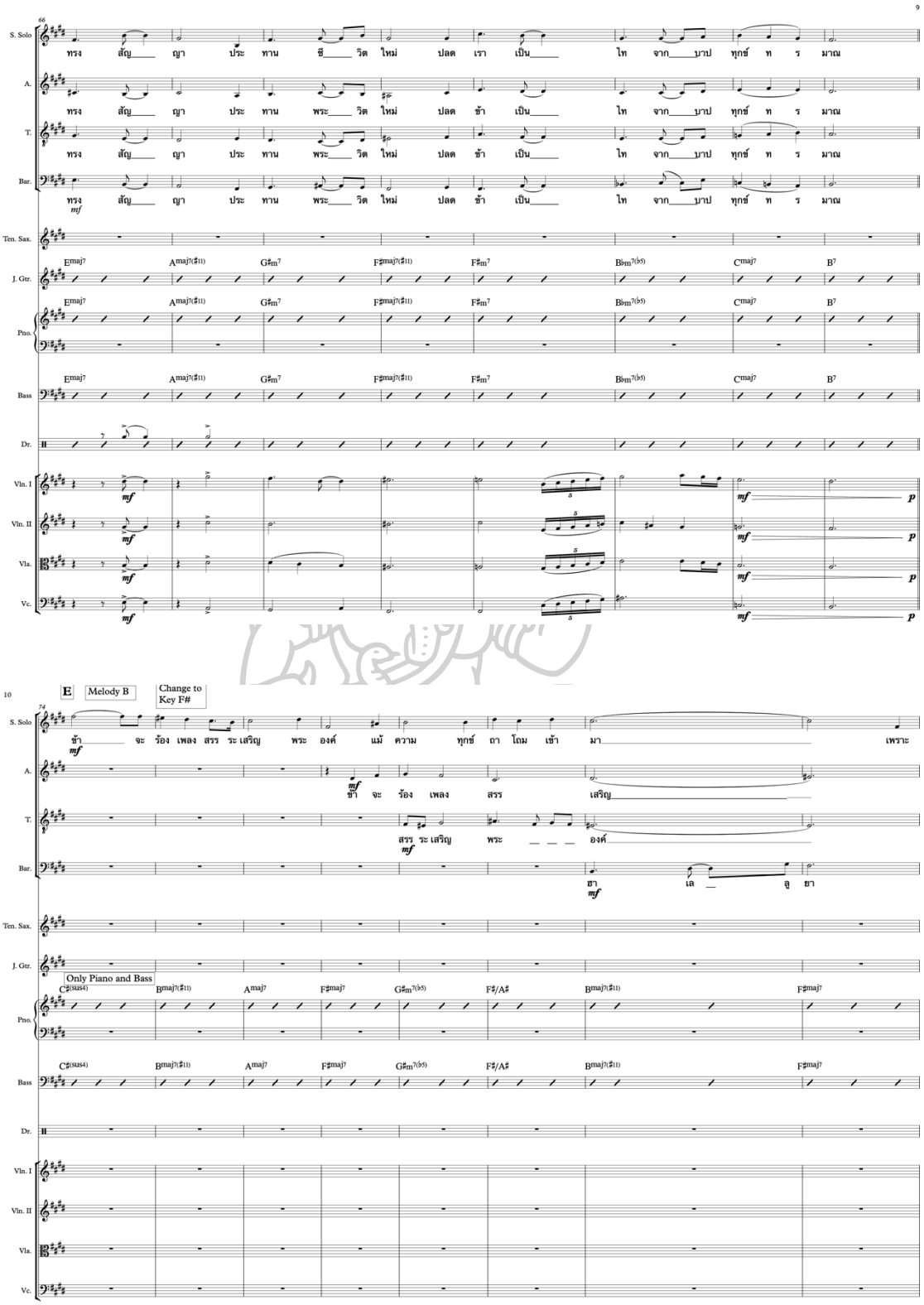
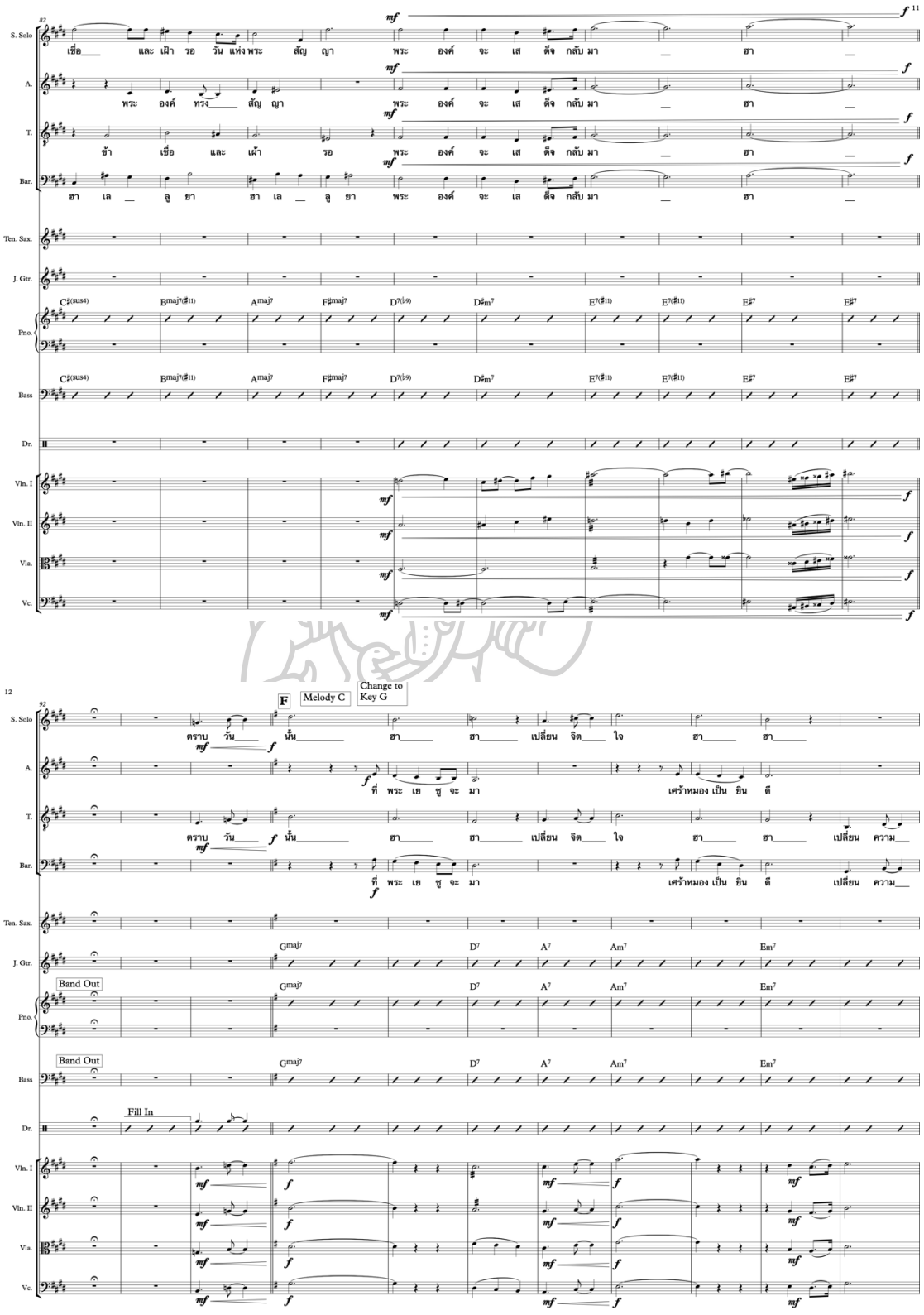
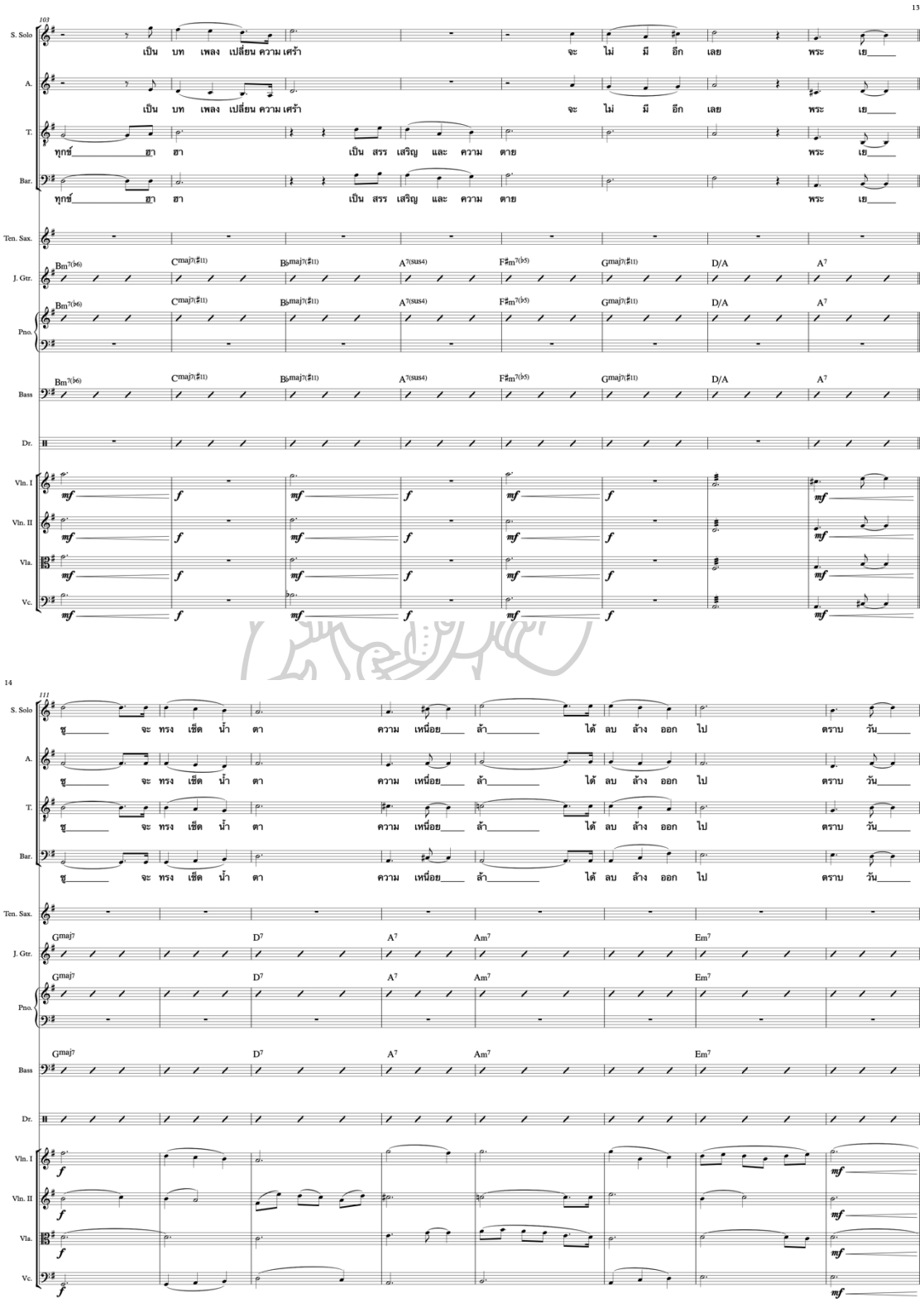
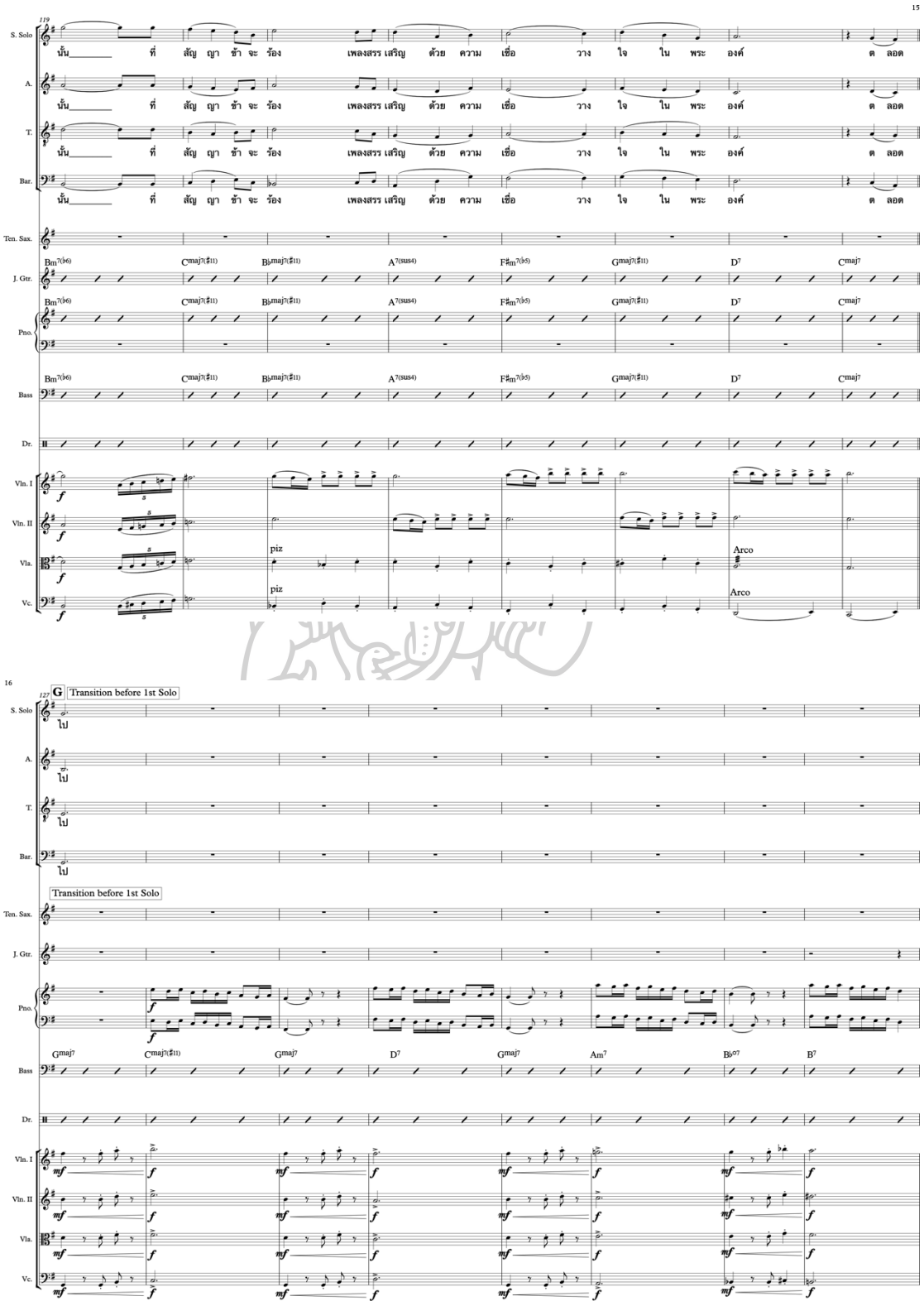
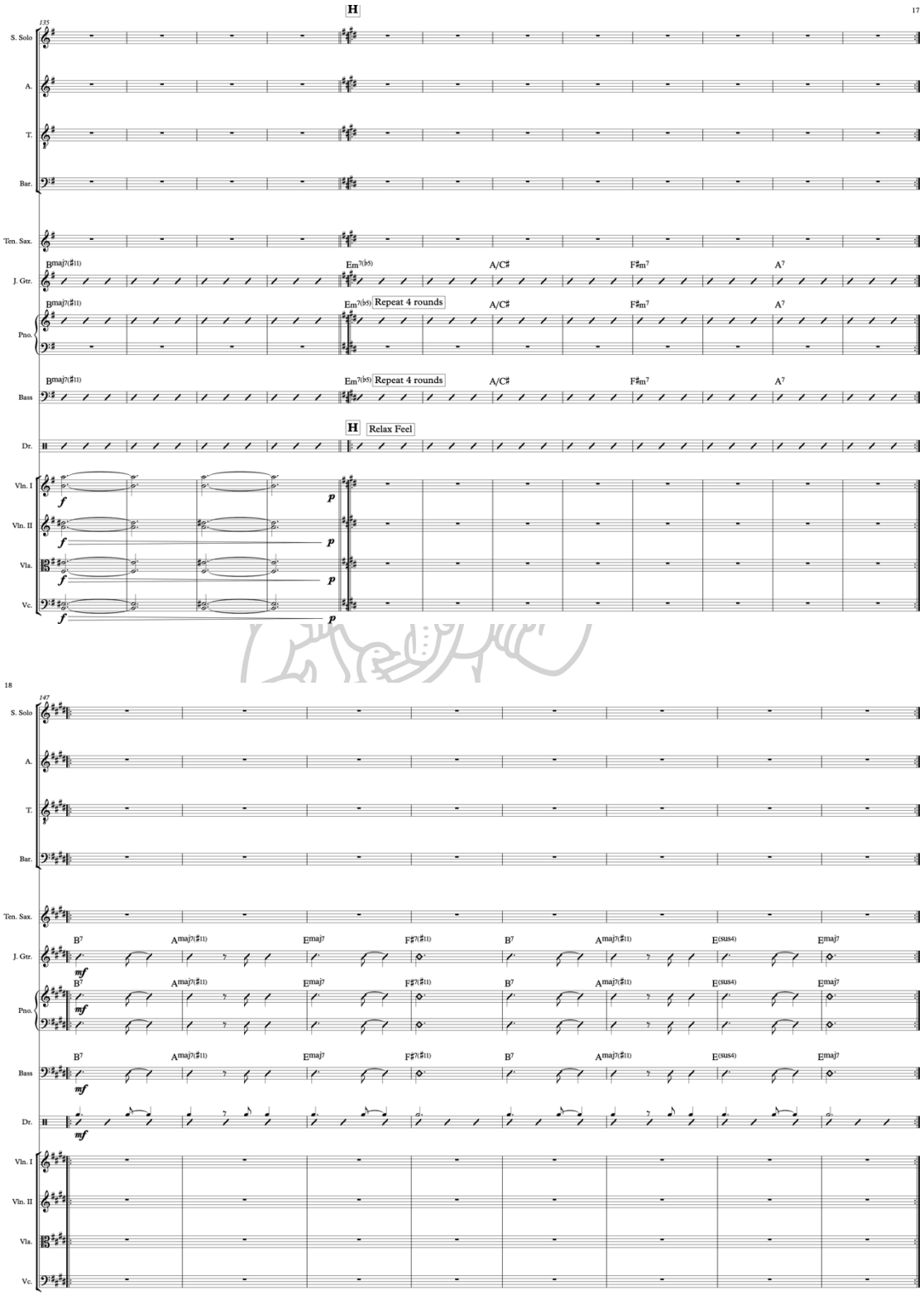
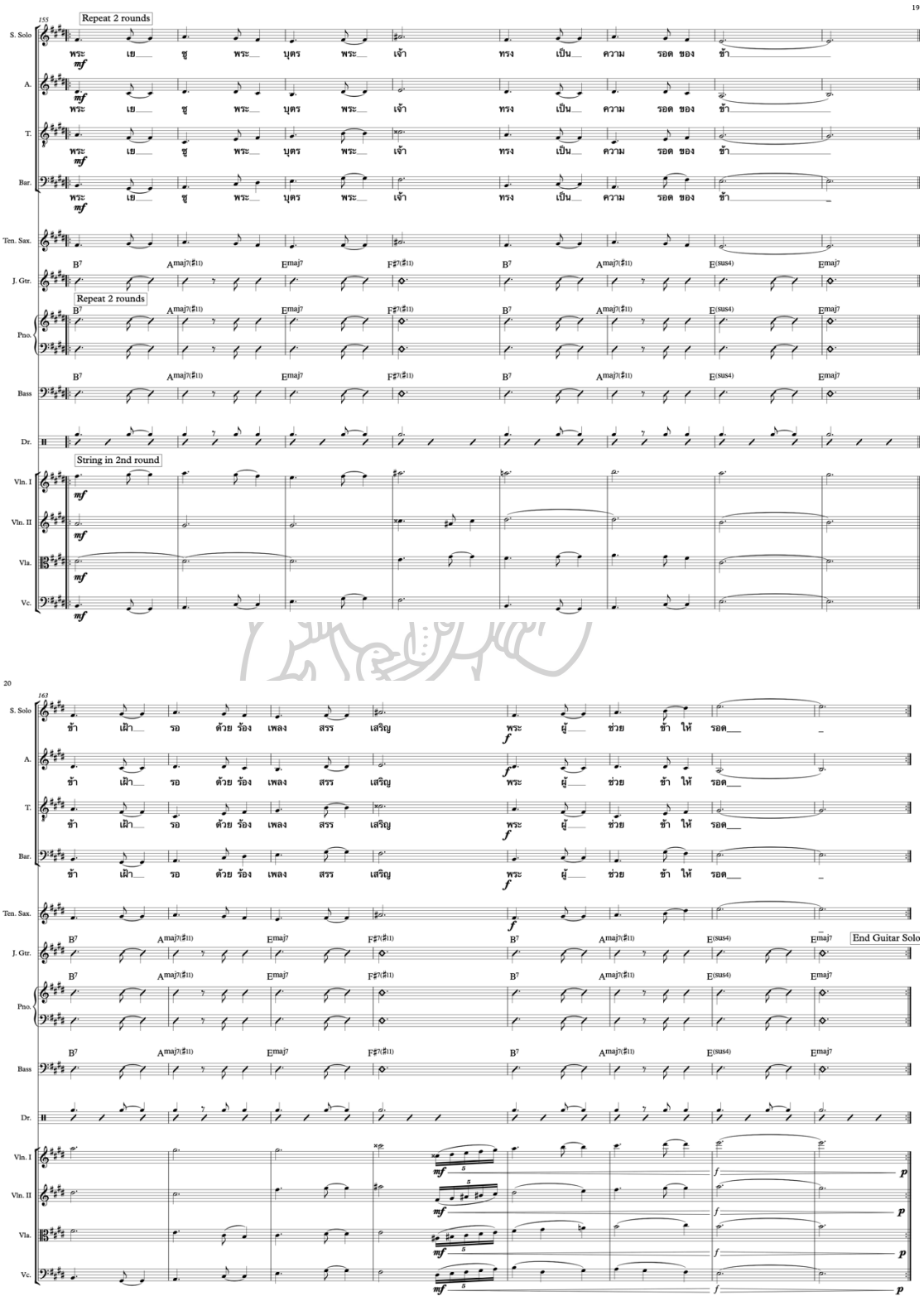
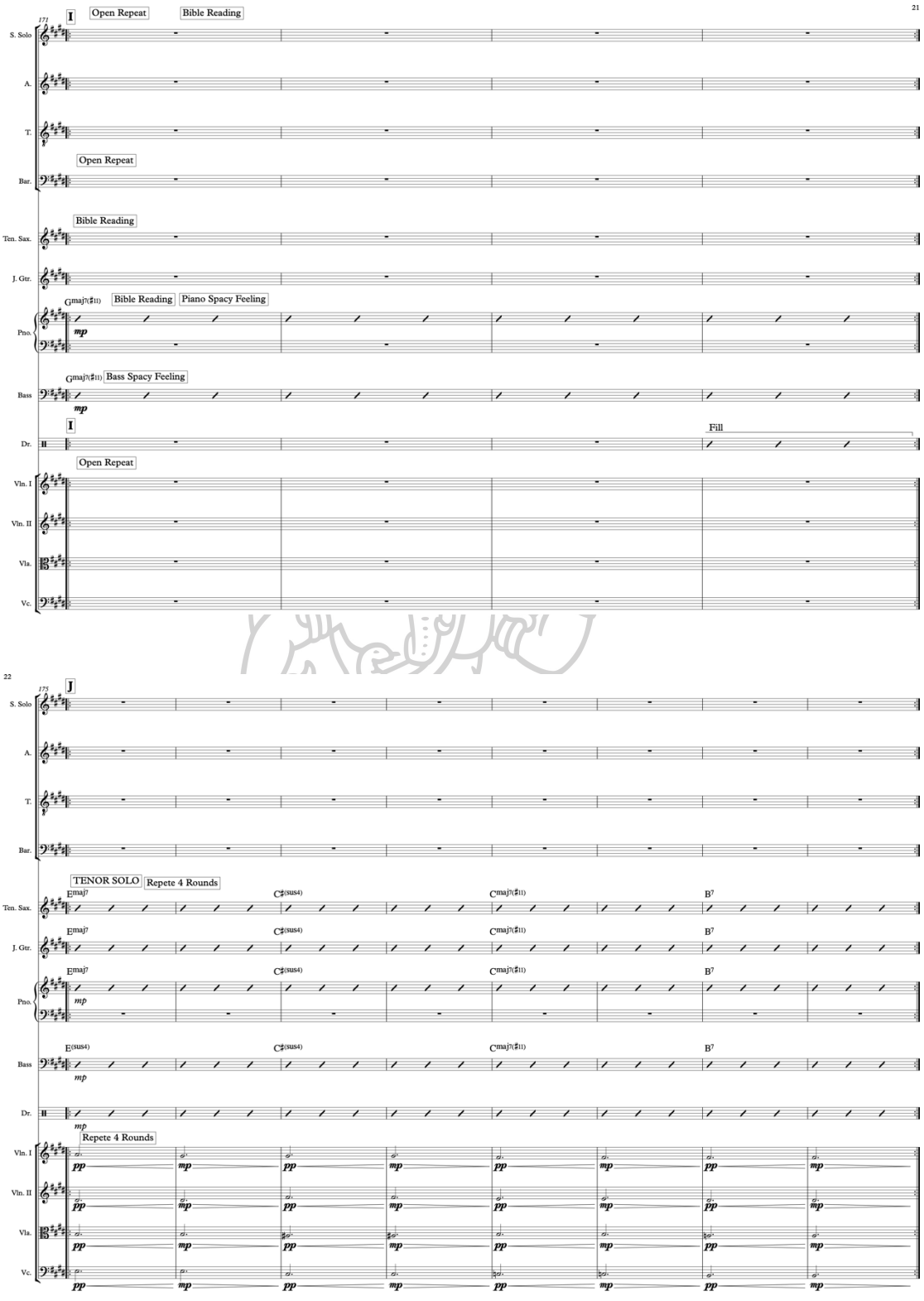
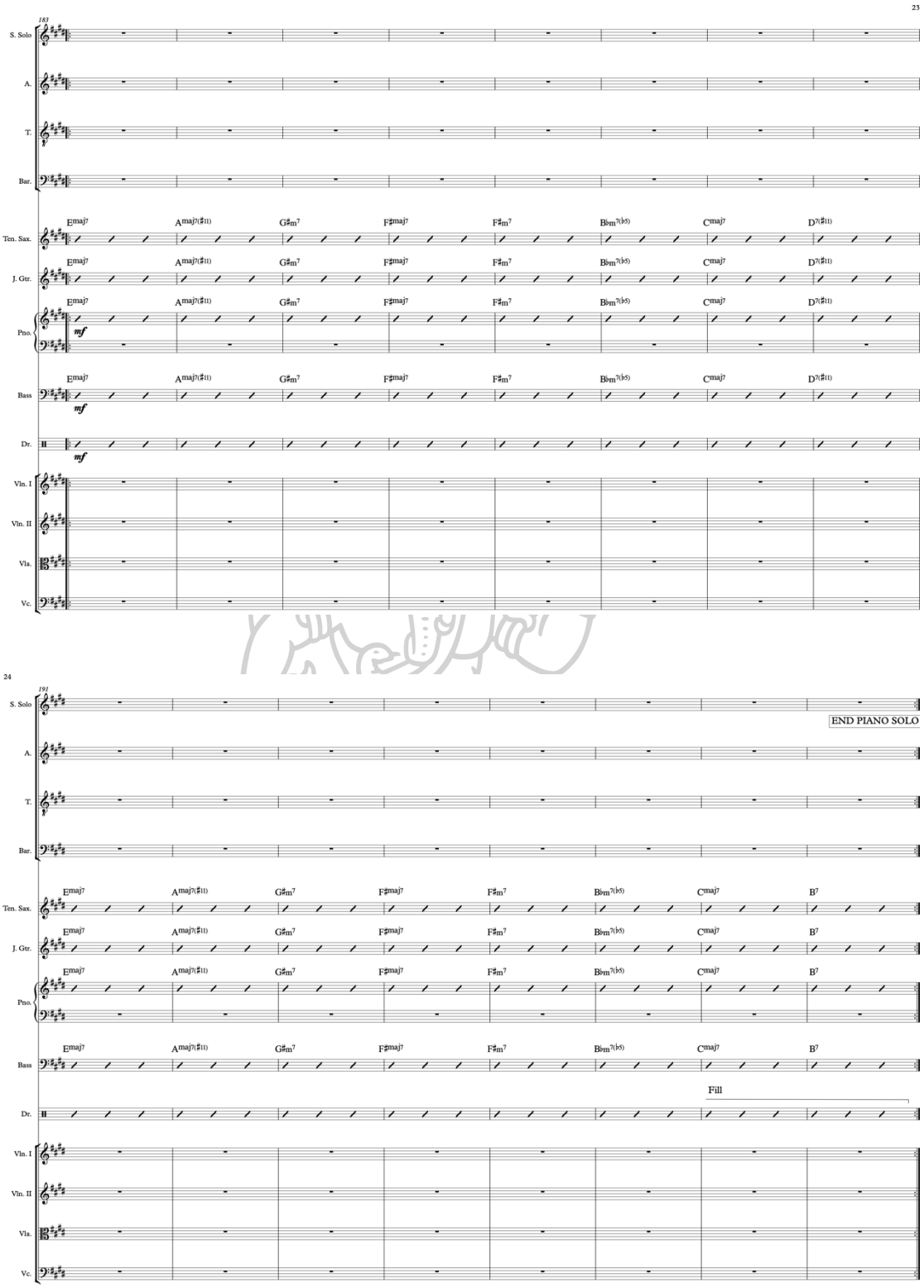
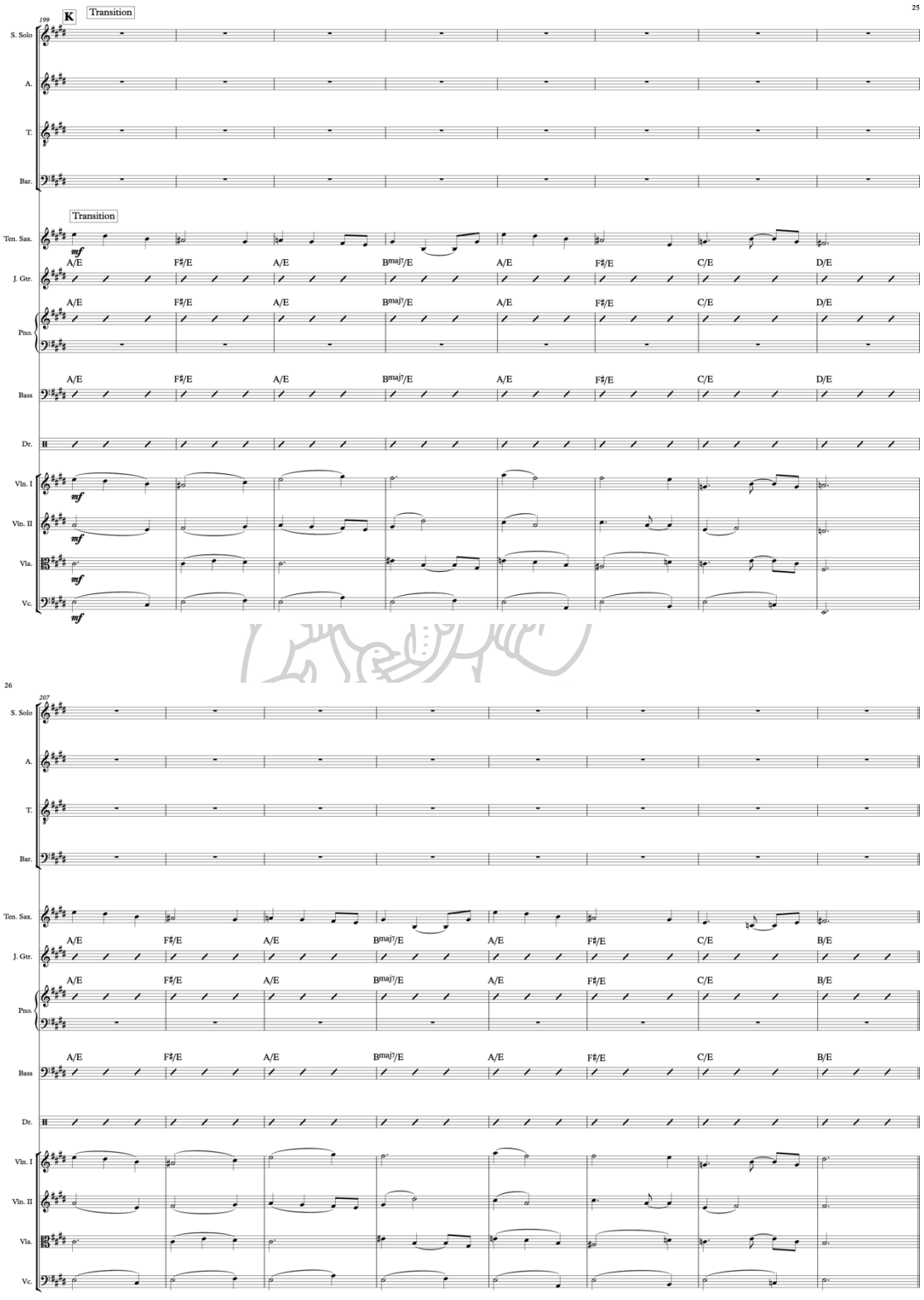
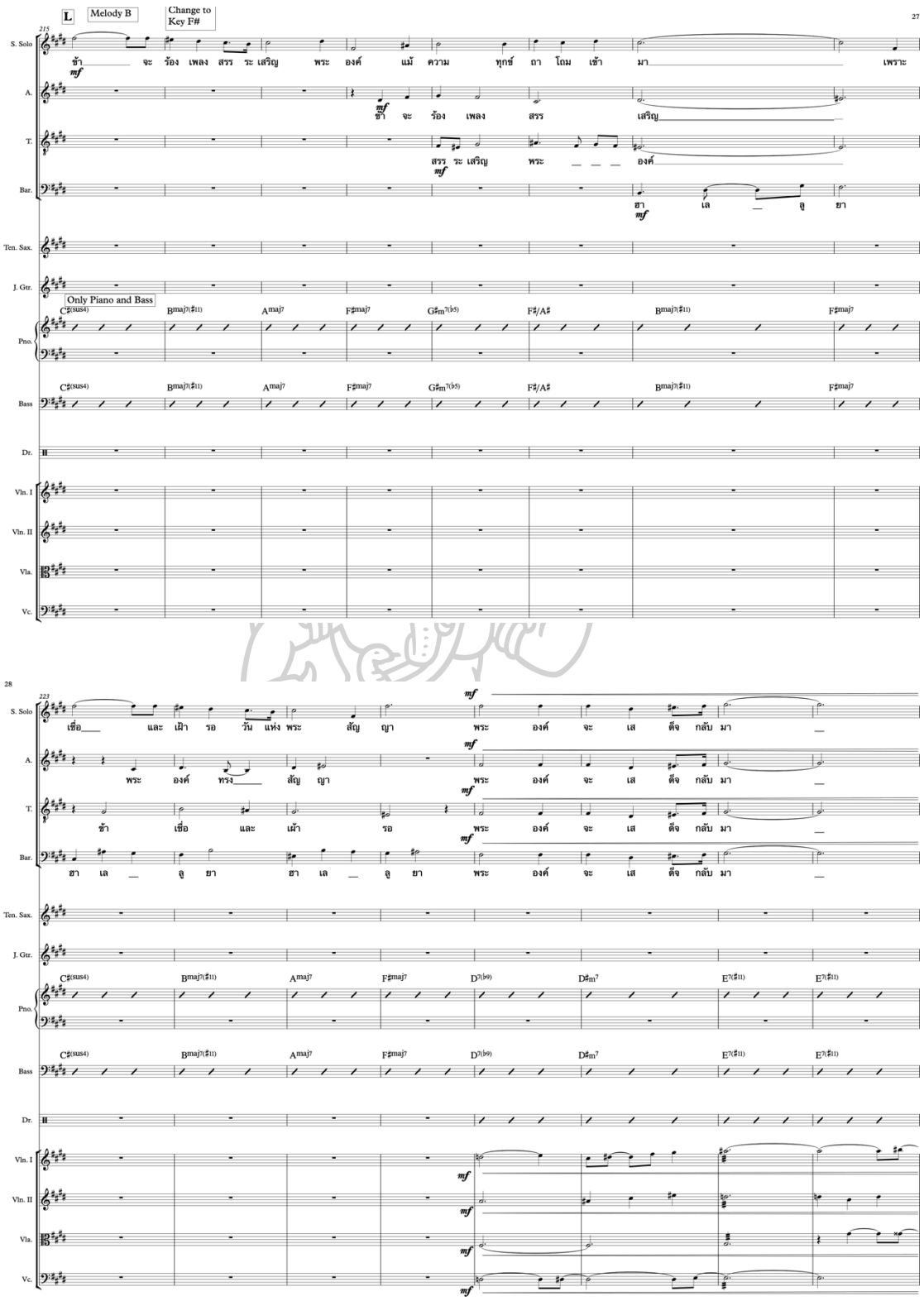
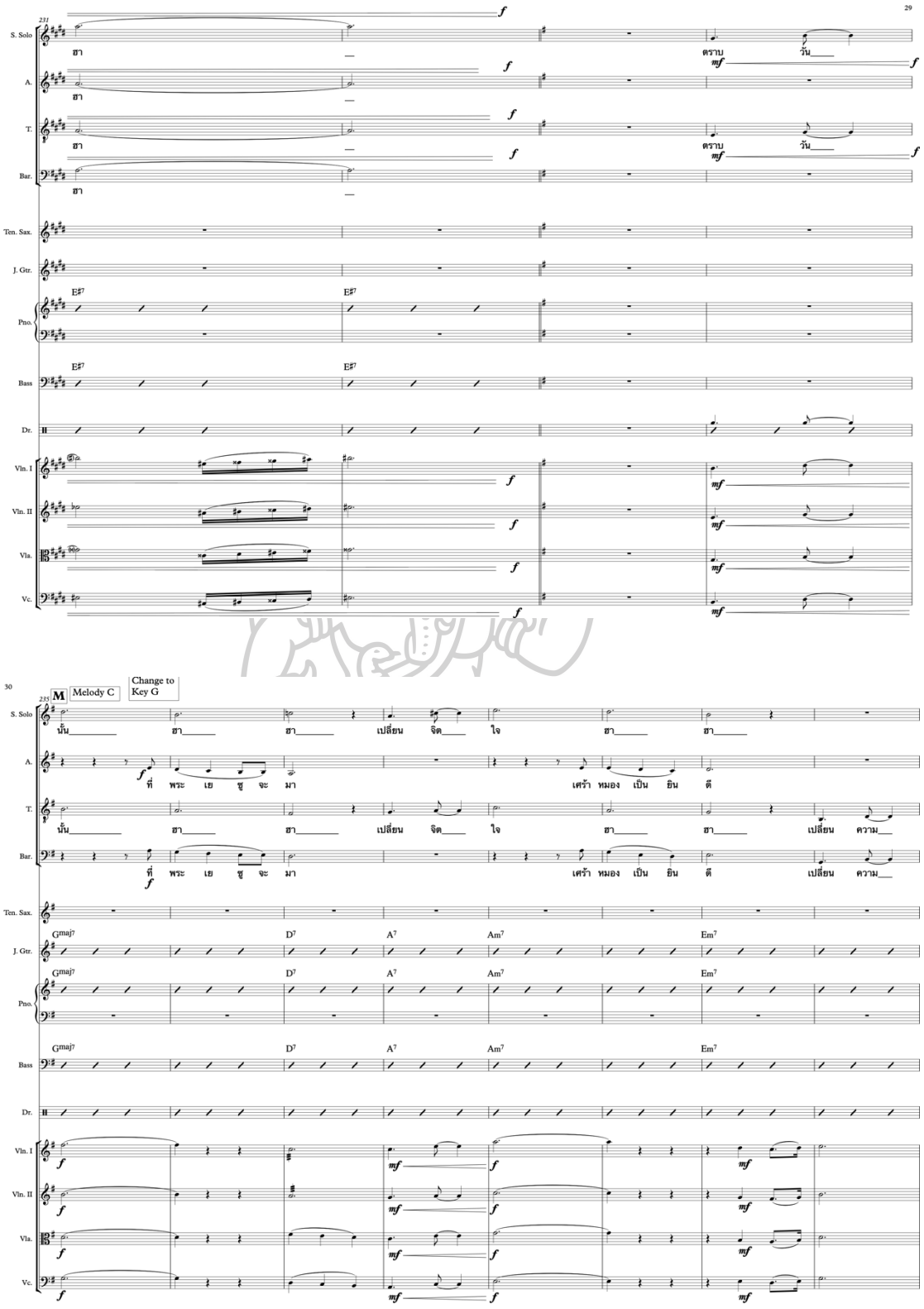
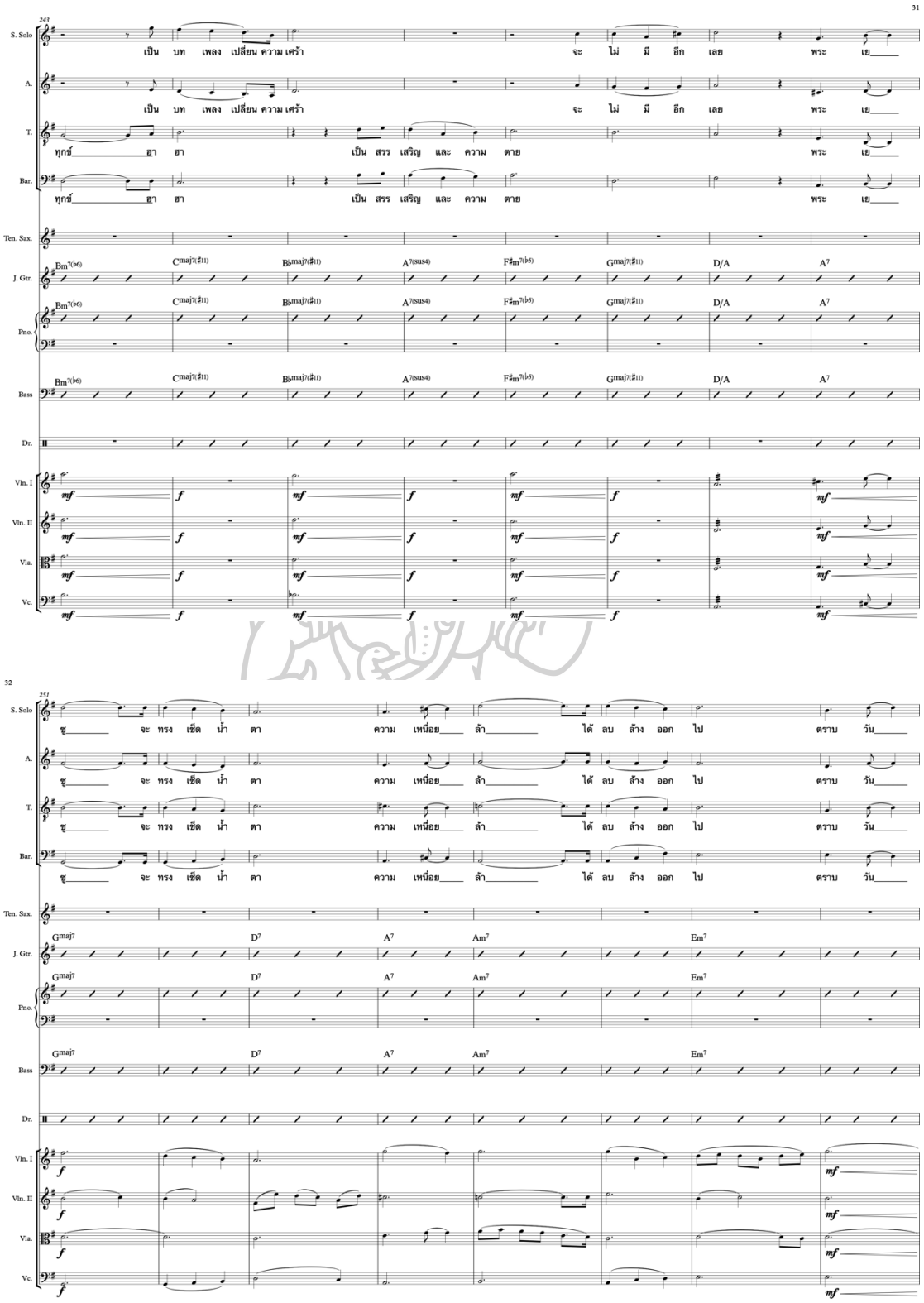
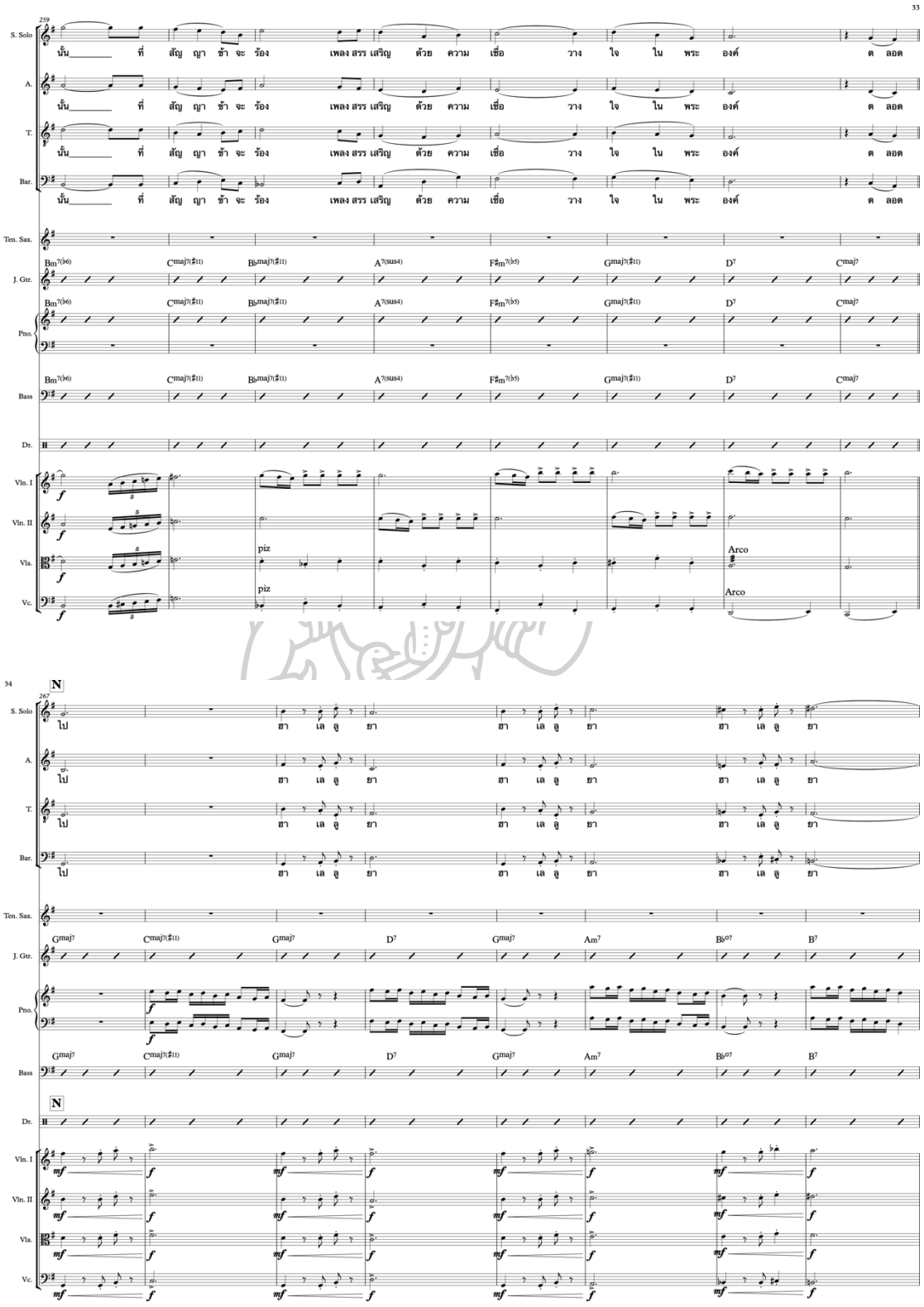
2 Violin

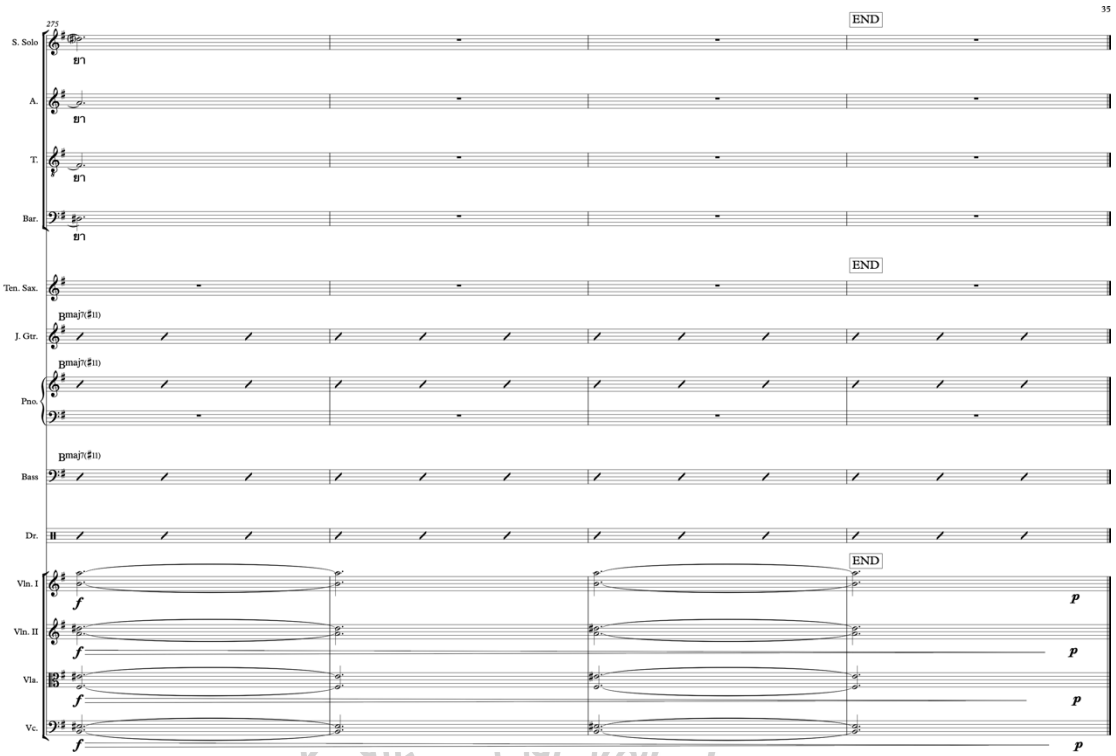
1 Viola

1 Violin Cello

1 Tenor Saxophone

มหาวิทยาลัยศิลปากร

Score in C

ตราบวันนั้น
Tonwong Manphajong
INTRO
Soprano Solo
Alto
Tenor
Baritone
Tenor Saxophone
Guitar
Piano
Bass Guitar
Drums
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Relaxed Swing
S. Solo
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Tenor
Spacy

3
18
S. Solo
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
A/E F♯/E A/E Bmaj7/E A/E F♯/E C/E B/E
Fill
4
26
B
Melody A
พระ เย_____ ชู พระ บุตร พระ_____ เจ้า ข้า เฝ้า รอ ด้วย_____ ความ เชื่อ วาง_____ ใจ
mf
Emaj7 Amaj7(♯11) G♯m7 F♯maj7(♯11) F♯m7 B9m7(♭5) Cmaj7 D7(♯11)

5
34
S. Solo
ทรง สัญ ญา ประ ทาน ชี วิต ใหม่ ปลด เรา เป็น ให จาก บาป ทุกข์ ท ร มาณ
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Emaj7 Amaj7(♯11) G♯m7 F♯maj7(♯11) F♯m7 B♭m7(♭5) Cmaj7 B7
6
42
C
Transition
Em7(♭5) Bm/C♯ F♯m7 G♯m7
p mf p mf p mf p mf p

7
50
S. Solo
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Amajʔ(♯11)
B7
Cmajʔ
Dʔ(♯11)
Fill
8
58
D
Melody A
พระ เย_____ ชู พระ บุตร พระ_____ เจ้า ข้า เฝ้า รอ ด้วย_____ ความ เชื่อ วาง_____ ใจ
Emajʔ
G♯m7
F♯majʔ(♯11)
F♯m7
B♭m7(♭5)

9
66
S. Solo
A.
T.
Bar.
ทรง สัญ ญา ประ ทาน พี วิด ใหม่ ปลด เรา เป็น ไท จาก บาป ทุกข์ ท ร มาณ
ทรง สัญ ญา ประ ทาน พระ วิด ใหม่ ปลด ข้า เป็น ไท จาก บาป ทุกข์ ท ร มาณ
mf
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Emaj7 Amaj7(♯11) G♯m7 F♯maj7(♯11) F♯m7 Bm7(♭5) Cmaj7 B7
mf
p
10
74
E
Melody B
Change to Key F#
ข้า จะ ร้อง เพลง สรร ระ เสริญ พระ องค์ แม้ ความ ทุกข์ ถา โถม เข้า มา เพราะ
ข้า จะ ร้อง เพลง สรร เสริญ
สรร ระ เสริญ พระ องค์
ฮา เล ลู ยา
Only Piano and Bass
C♯(sus4) Bmaj7(♯11) Amaj7 F♯maj7 G♯m7(♭5) F♯/A♯ Bmaj7(♯11) F♯maj7

82
11
S. Solo
เชื่อ___ และ เฝ้า รอ วัน แห่ง พระ สัญ ญา พระ องค์ จะ เส ดีจ กลับ มา ___ ฮา ___
A.
พระ องค์ ทรง___ สัญ ญา พระ องค์ จะ เส ดีจ กลับ มา ___ ฮา ___
T.
ข้า เชื่อ และ เฝ้า รอ พระ องค์ จะ เส ดีจ กลับ มา ___ ฮา ___
Bar.
ฮา เล ___ ลู ยา ฮา เล ___ ลู ยา พระ องค์ จะ เส ดีจ กลับ มา ___ ฮา ___
Ten. Sax.
J. Gtr.
C♯(sus4) Bmaj7(♯11) Amaj7 F♯maj7 D7(♭9) D♯m7 E7(♯11) E7(♯11) E♯7 E♯7
Pno.
C♯(sus4) Bmaj7(♯11) Amaj7 F♯maj7 D7(♭9) D♯m7 E7(♯11) E7(♯11) E♯7 E♯7
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
12
92
F
Melody C
Change to Key G
S. Solo
ตราบ วัน___ นั้น___ ฮา___ ฮา___ เปลี่ยน จิต___ ใจ ฮา___ ฮา___
A.
ที่ พระ เย ซู จะ มา เตร้าหมอง เป็น ยิน ดี
T.
ตราบ วัน___ นั้น___ ฮา___ ฮา___ เปลี่ยน จิต___ ใจ ฮา___ ฮา___ เปลี่ยน ความ___
Bar.
ที่ พระ เย ซู จะ มา เตร้าหมอง เป็น ยิน ดี เปลี่ยน ความ___
Ten. Sax.
J. Gtr.
Gmaj7 D7 A7 Am7 Em7
Band Out
Pno.
Gmaj7 D7 A7 Am7 Em7
Band Out
Bass
Gmaj7 D7 A7 Am7 Em7
Fill In
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

13
101
S. Solo
เป็น บท เพลง เปลี่ยน ความ เศร้า จะ ไม่ มี อีก เลย พระ เย
A.
เป็น บท เพลง เปลี่ยน ความ เศร้า จะ ไม่ มี อีก เลย พระ เย
T.
ทุกข์ ฮา ฮา เป็น สรร เสริญ และ ความ ตาย พระ เย
Bar.
ทุกข์ ฮา ฮา เป็น สรร เสริญ และ ความ ตาย พระ เย
Ten. Sax.
J. Gtr.
Bm7(b6) Cmaj7(♯11) B♭maj7(♯11) A7(sus4) F♯m7(b5) Gmaj7(♯11) D/A A7
Pno.
Bm7(b6) Cmaj7(♯11) B♭maj7(♯11) A7(sus4) F♯m7(b5) Gmaj7(♯11) D/A A7
Bass
Bm7(b6) Cmaj7(♯11) B♭maj7(♯11) A7(sus4) F♯m7(b5) Gmaj7(♯11) D/A A7
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf f
14
111
S. Solo
ชู จะ ทรง เช็ด น้ำ ตา ความ เหนื่อย ล้า ได้ ลบ ล้าง ออก ไป ตราบ วัน
A.
ชู จะ ทรง เช็ด น้ำ ตา ความ เหนื่อย ล้า ได้ ลบ ล้าง ออก ไป ตราบ วัน
T.
ชู จะ ทรง เช็ด น้ำ ตา ความ เหนื่อย ล้า ได้ ลบ ล้าง ออก ไป ตราบ วัน
Bar.
ชู จะ ทรง เช็ด น้ำ ตา ความ เหนื่อย ล้า ได้ ลบ ล้าง ออก ไป ตราบ วัน
Ten. Sax.
J. Gtr.
Gmaj7 D7 A7 Am7 Em7
Pno.
Gmaj7 D7 A7 Am7 Em7
Bass
Gmaj7 D7 A7 Am7 Em7
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f mf

15
119
S. Solo
A.
T.
Bar.
นั้น ที่ สัญ ญา ข้า จะ ร้อง เพลงสรร เสริญ ด้วย ความ เชื่อ วาง ใจ ใน พระ องค์ ต ลอด
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
piz
Arco
16
127
G
Transition before 1st Solo
ไป
Transition before 1st Solo

H
17
125
S. Solo
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Bmaj7(♯11)
Em7(♭5)
A/C♯
F♯m7
A7
Repeat 4 rounds
H
Relax Feel
18
147
B7
Amaj7(♯11)
Emaj7
F♯7(♯11)
E(sus4)
mf
p
f

19
155
Repeat 2 rounds
S. Solo
A.
T.
Bar.
พระ เย ชู พระ บุตร พระ เจ้า ทรง เป็น ความ รอด ของ ข้า
mf
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
B7 Amaj7(♯11) Emaj7 F♯7(♯11) B7 Amaj7(♯11) E(sus4) Emaj7
Repeat 2 rounds
String in 2nd round
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
20
163
ข้า เฝ้า รอ ด้วย ร้อง เพลง สรร เสริญ พระ ผู้ ช่วย ข้า ให้ รอด
f
End Guitar Solo
p

21
171
I
Open Repeat
Bible Reading
S. Solo
A.
T.
Bar.
Open Repeat
Ten. Sax.
Bible Reading
J. Gtr.
Gmaj7(♯11)
Bible Reading
Piano Spacy Feeling
Pno.
mp
Gmaj7(♯11)
Bass Spacy Feeling
Bass
mp
I
Fill
Dr.
Open Repeat
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
22
175
J
S. Solo
A.
T.
Bar.
TENOR SOLO
Repete 4 Rounds
Emaj7
C♯(sus4)
Cmaj7(♯11)
B7
Ten. Sax.
Emaj7
C♯(sus4)
Cmaj7(♯11)
B7
J. Gtr.
Emaj7
C♯(sus4)
Cmaj7(♯11)
B7
Pno.
mp
E(sus4)
C♯(sus4)
Cmaj7(♯11)
B7
Bass
mp
Dr.
mp
Repete 4 Rounds
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
mp

23
183
S. Solo
A.
T.
Bar.
Emaj7
Amaj7(♯11)
G♯m7
F♯maj7
F♯m7
B♭m7(♭5)
Cmaj7
D7(♯11)
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
mf
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
24
191
END PIANO SOLO
B7
Fill

25
199
K
Transition
S. Solo
A.
T.
Bar.
Transition
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
A/E
F♯/E
A/E
B♭maj7/E
A/E
F♯/E
C/E
D/E
26
207
B/E

L
Melody B
Change to Key F#
27
S. Solo
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
J. Gtr.
Only Piano and Bass
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
28

231
29
S. Solo
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
ฮา
ตราบ
วัน
E♯7
30
235
M
Melody C
Change to Key G
นั่น
เปลี่ยน
จิต
ใจ
ที่
พระ
เย
ซู
จะ
มา
เศร้า
หมอง
เป็น
ยิน
ดี
ความ
G maj7
D7
A7
Am7
Em7

31
243
S. Solo
เป็น บท เพลง เปลี่ยน ความ เศร้า
จะ ไม่ มี อีก เลย พระ เย
A.
เป็น บท เพลง เปลี่ยน ความ เศร้า
จะ ไม่ มี อีก เลย พระ เย
T.
ทุกข์ ฮา ฮา
เป็น สรร เสริญ และ ความ ตาย
พระ เย
Bar.
ทุกข์ ฮา ฮา
เป็น สรร เสริญ และ ความ ตาย
พระ เย
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Bm7(b6) Cmaj7(♯11) B♭maj7(♯11) A7(sus4) F♯m7(b5) Gmaj7(♯11) D/A A7
mf f
32
251
S. Solo
ชู จะ ทรง เช็ด น้ำ ตา
ความ เหนื่อย ล้า ได้ ลบ ล้าง ออก ไป
ตราบ วัน
A.
ชู จะ ทรง เช็ด น้ำ ตา
ความ เหนื่อย ล้า ได้ ลบ ล้าง ออก ไป
ตราบ วัน
T.
ชู จะ ทรง เช็ด น้ำ ตา
ความ เหนื่อย ล้า ได้ ลบ ล้าง ออก ไป
ตราบ วัน
Bar.
ชู จะ ทรง เช็ด น้ำ ตา
ความ เหนื่อย ล้า ได้ ลบ ล้าง ออก ไป
ตราบ วัน
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Gmaj7 D7 A7 Am7 Em7
f mf

33
259
S. Solo
A.
T.
Bar.
นั้น ที่ สัญ ญา ข้า จะ ร้อง เพลง สรร เสริญ ด้วย ความ เชื่อ วาง ใจ ใน พระ องค์ ต ลอด
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Bm7(♭6) Cmaj7(♯11) B♭maj7(♯11) A7(sus4) F♯m7(♭5) Gmaj7(♯11) D7 Cmaj7
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
piz
Arco
34
N
267
ไป ฮา เล ลู ยา
Gmaj7 Cmaj7(♯11) Gmaj7 D7 Gmaj7 Am7 B♭o7 B7
mf
f



มหาวิทยาลัยศิลปากร

Full Score

Job's Faith

Tonwong Manphajong

(2022)

Instrumentation

1 Soprano Vocal

1 Alto Vocal

1 Tenor Vocal

1 Baritone Vocal

1 Guitar

1 Piano

1 Drum Set

1 Double Bass

2 Violin

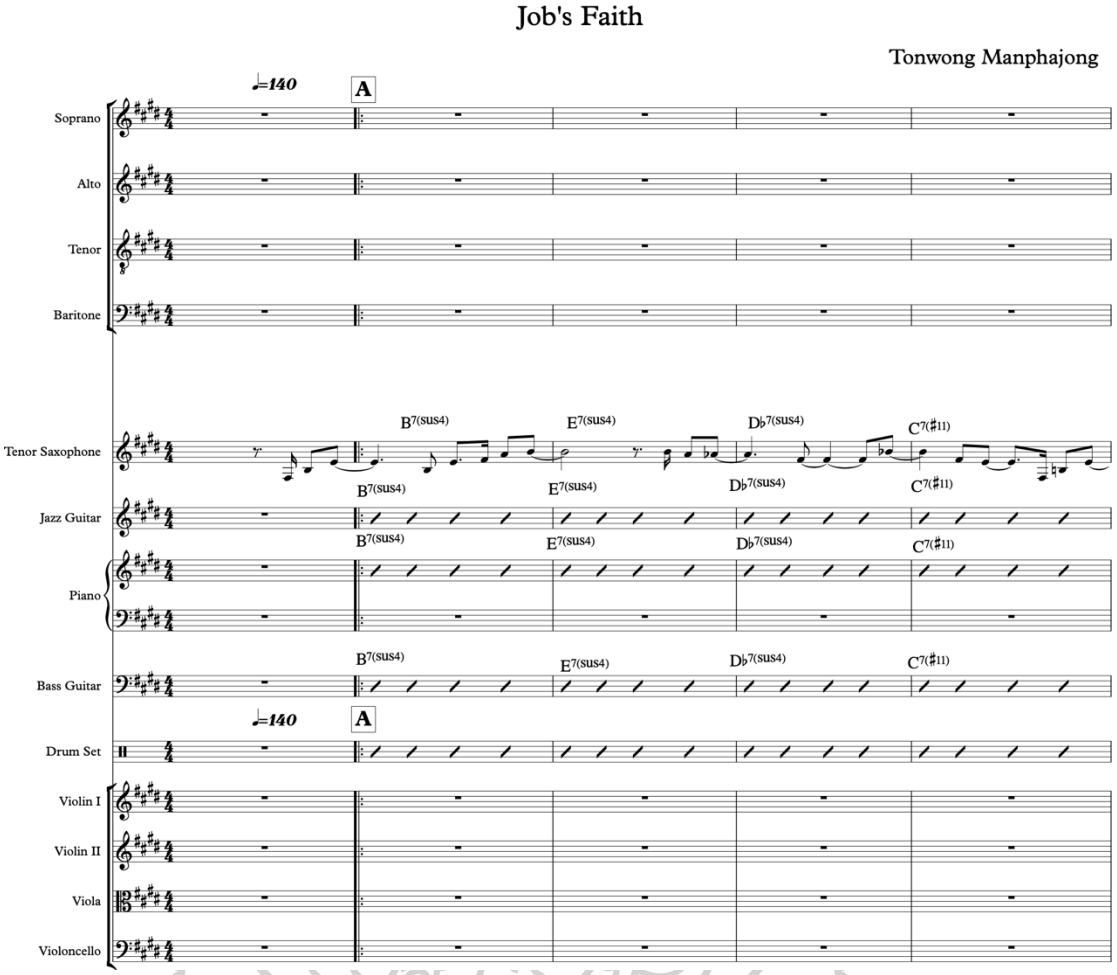
1 Viola

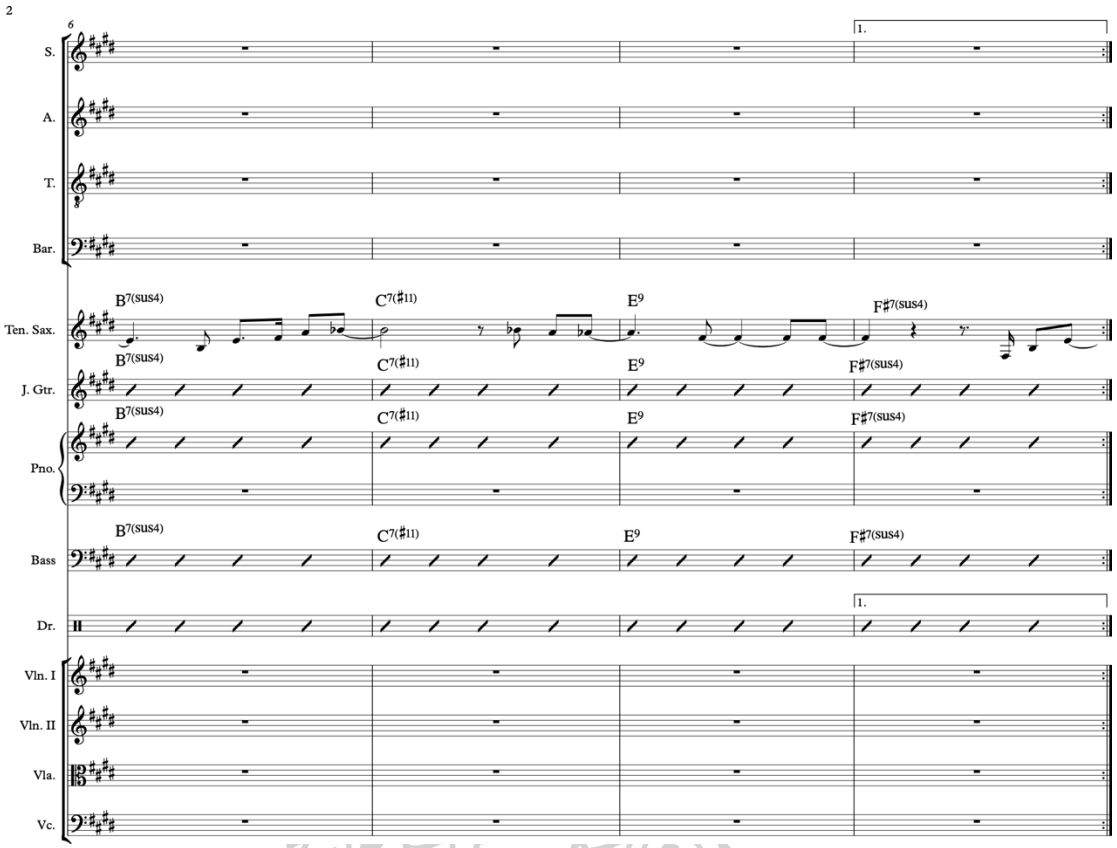
1 Violin Cello

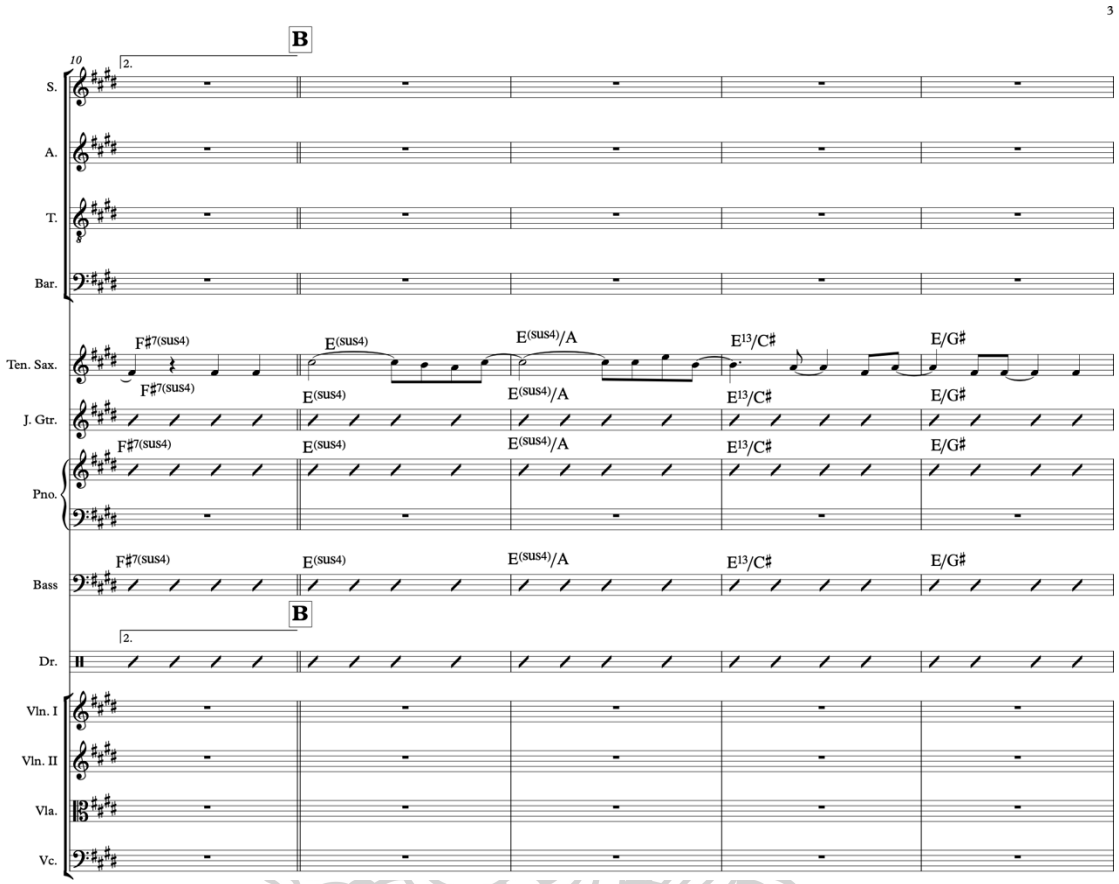
1 Tenor Saxophone

มหาวิทยาลัยศิลปากร

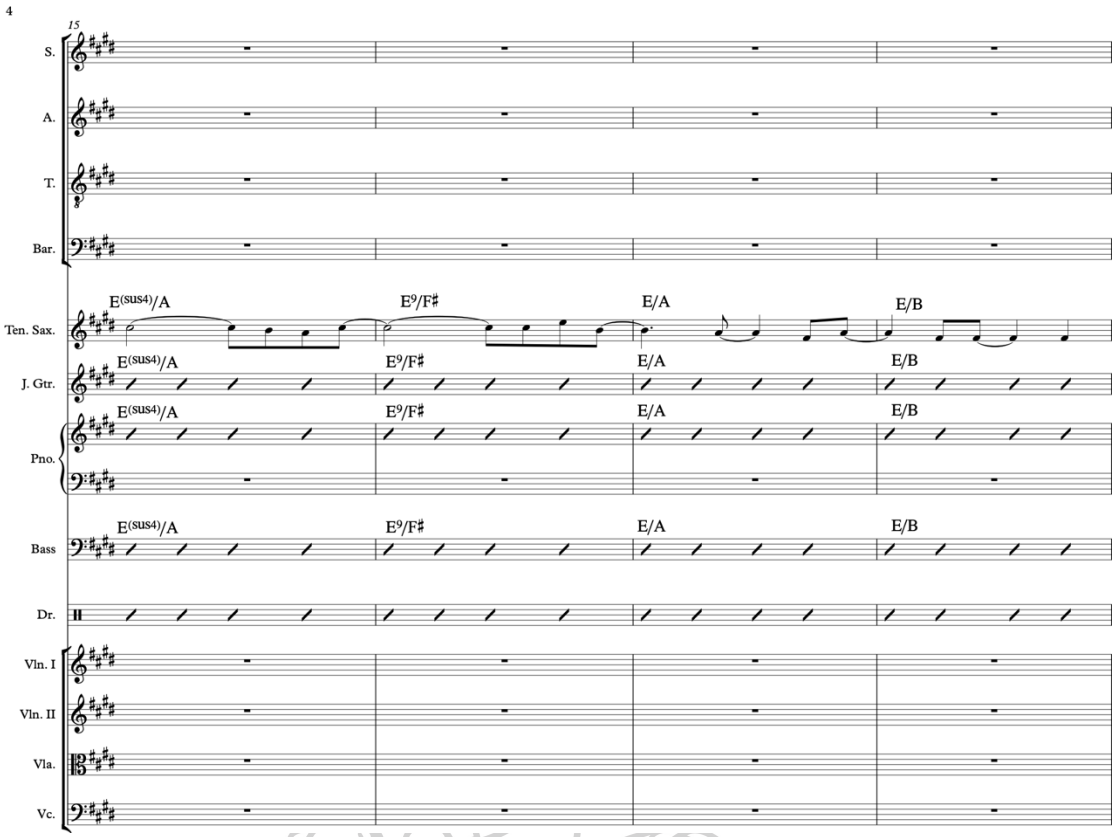
Score in C

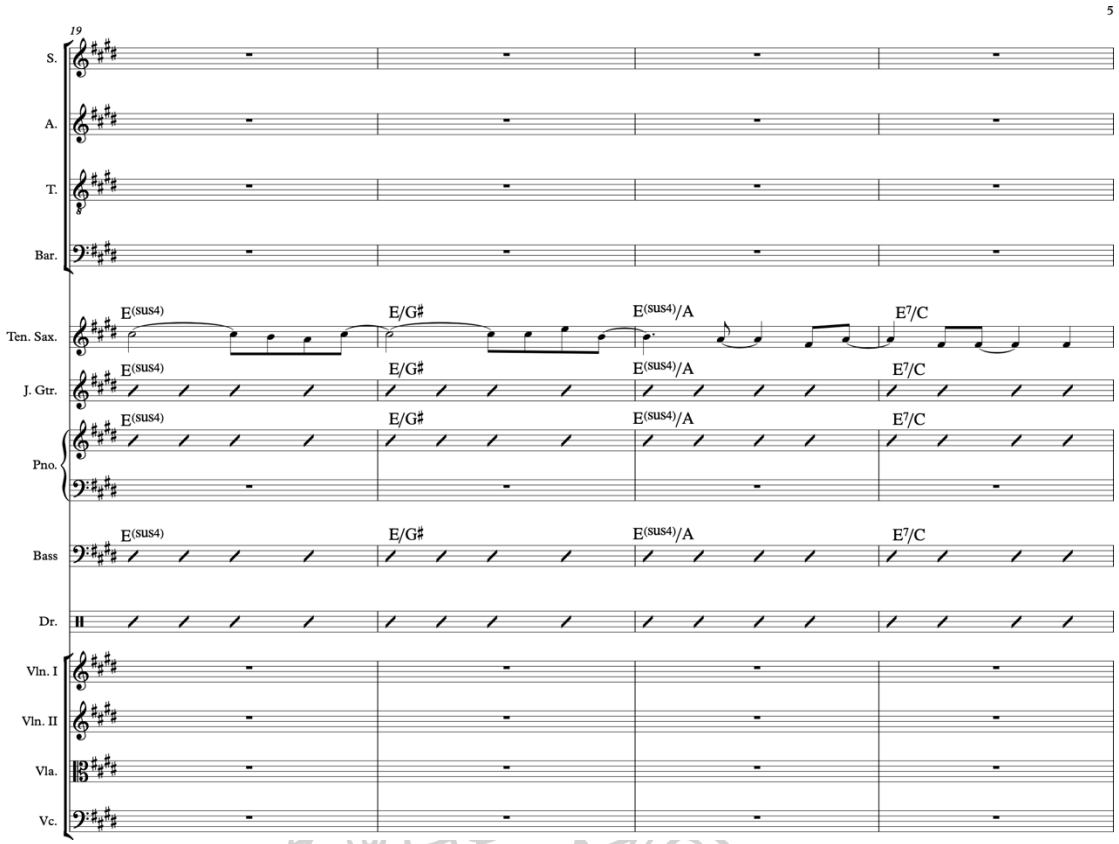
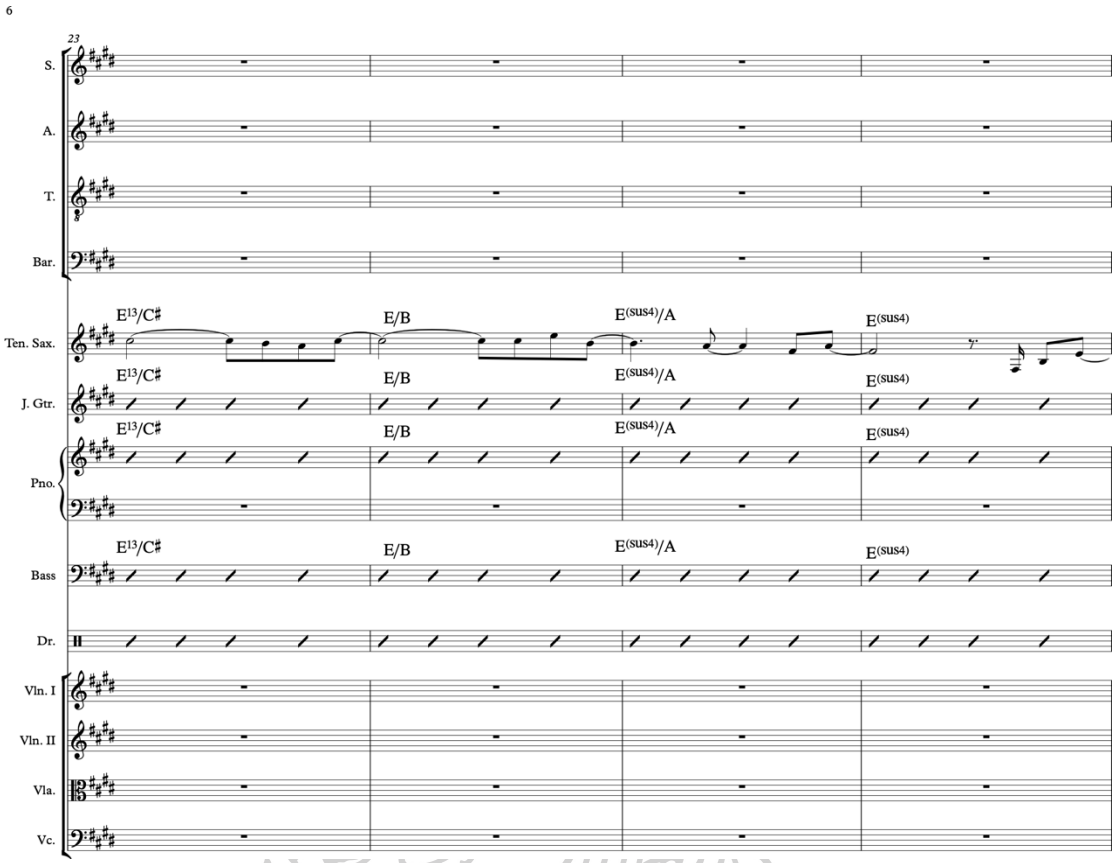
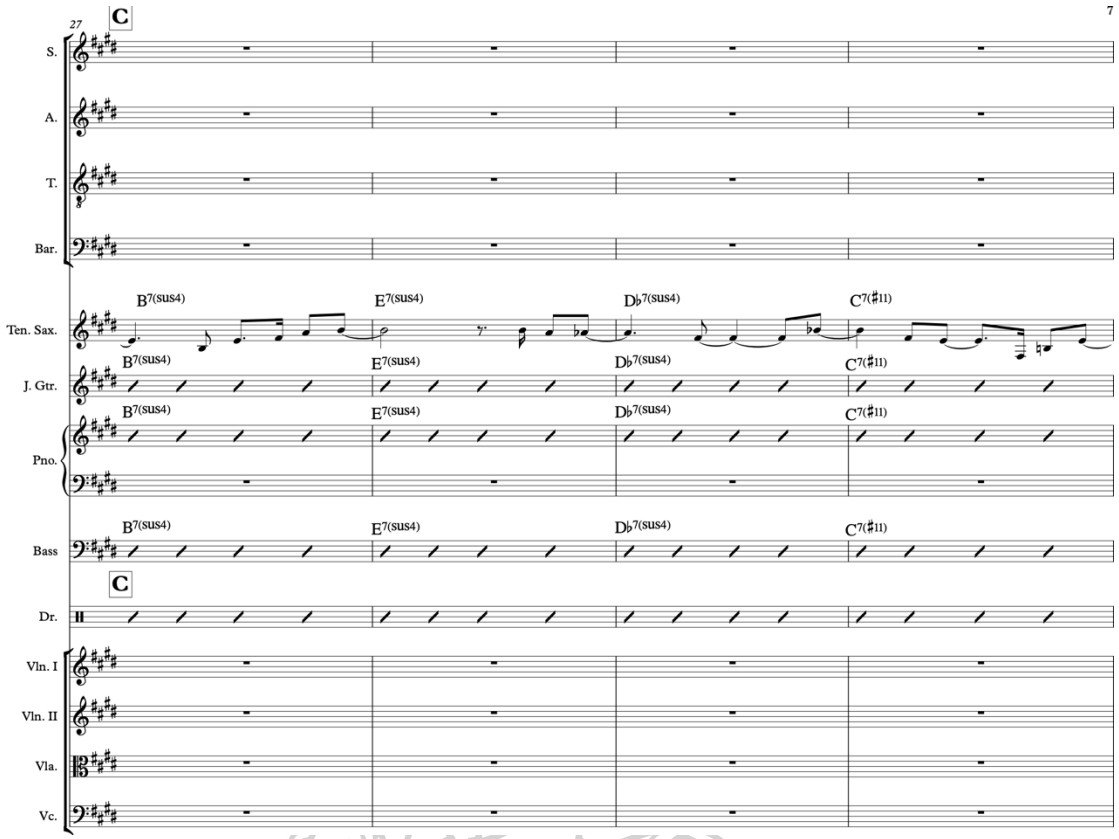
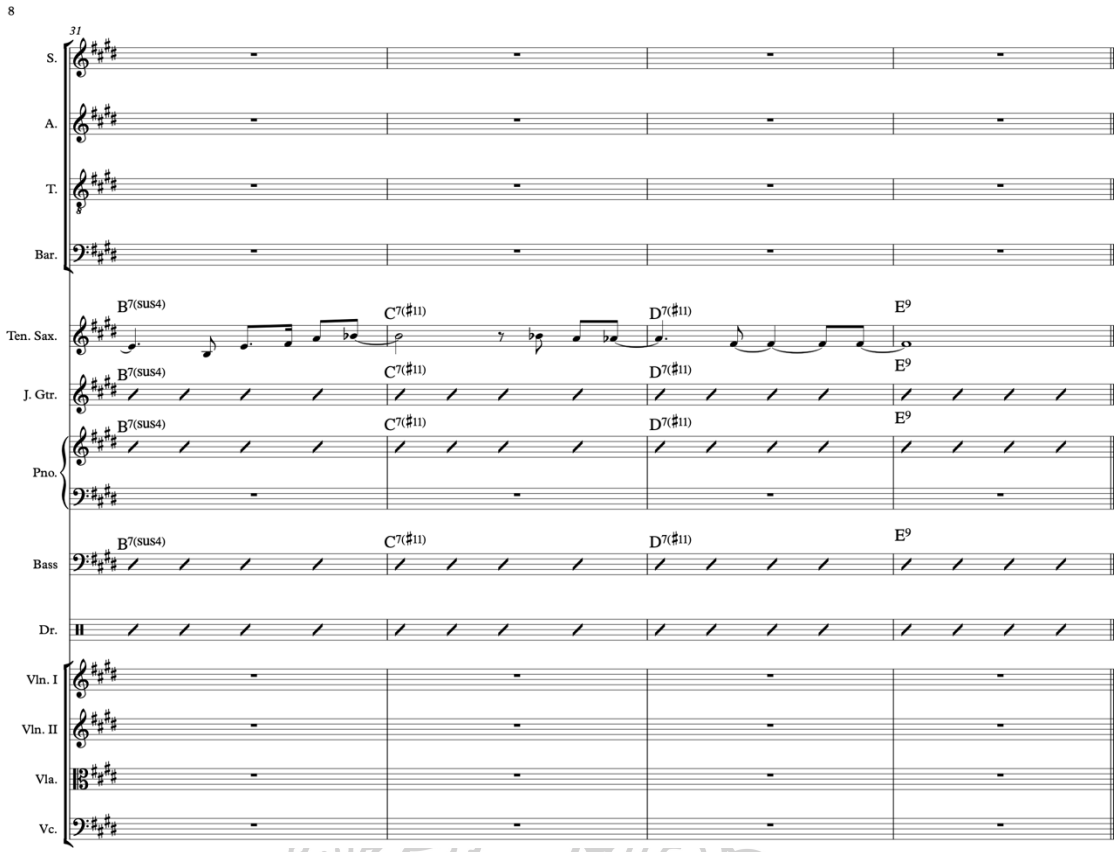
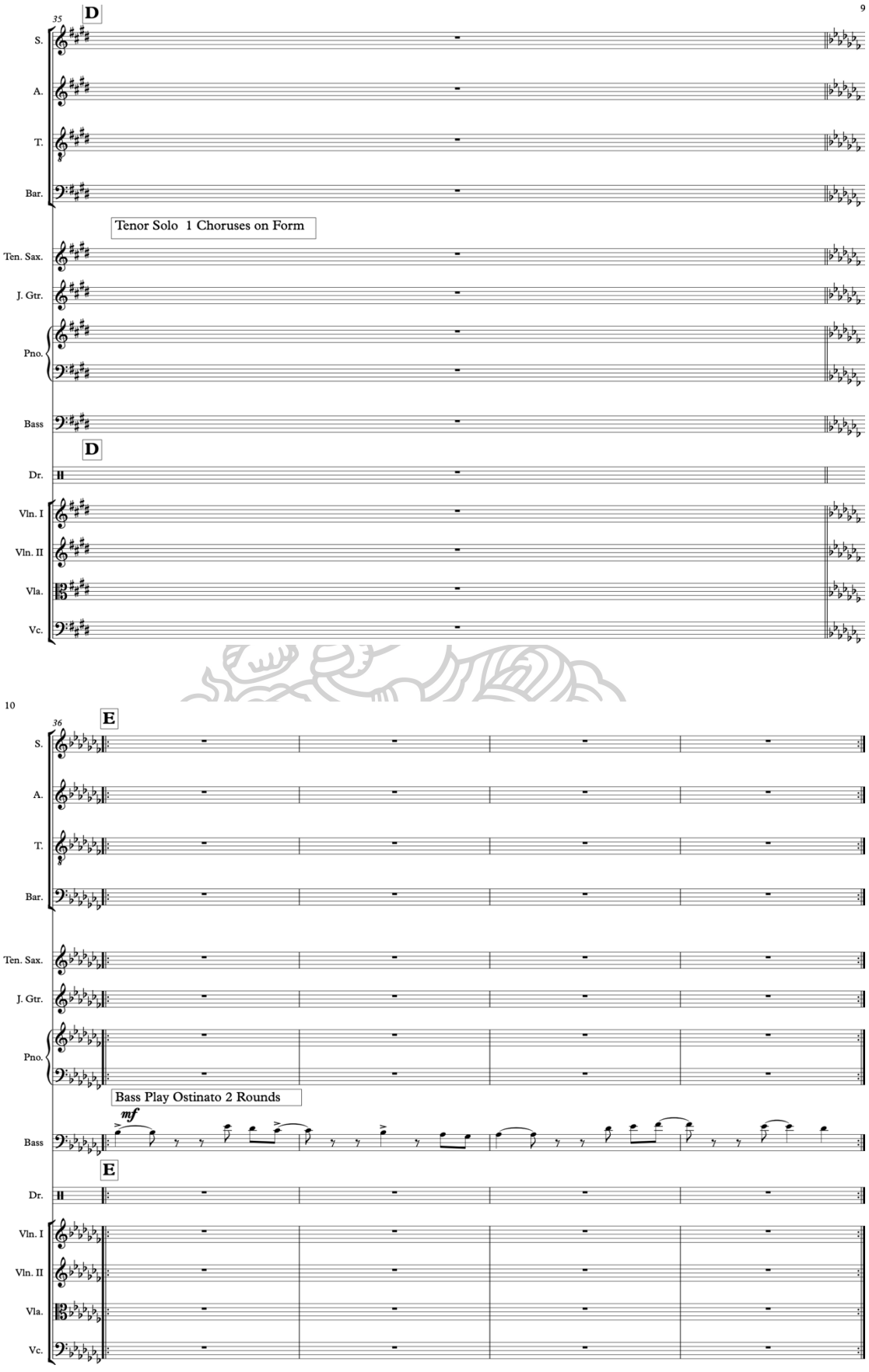
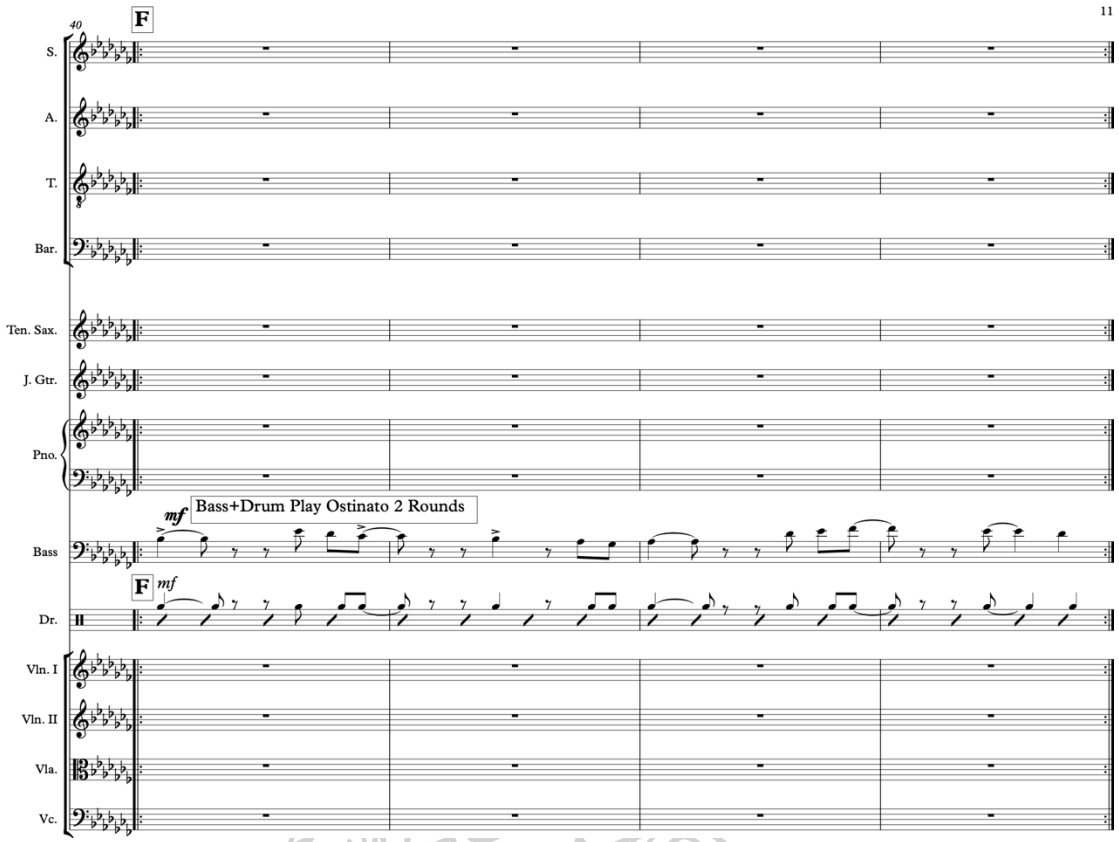
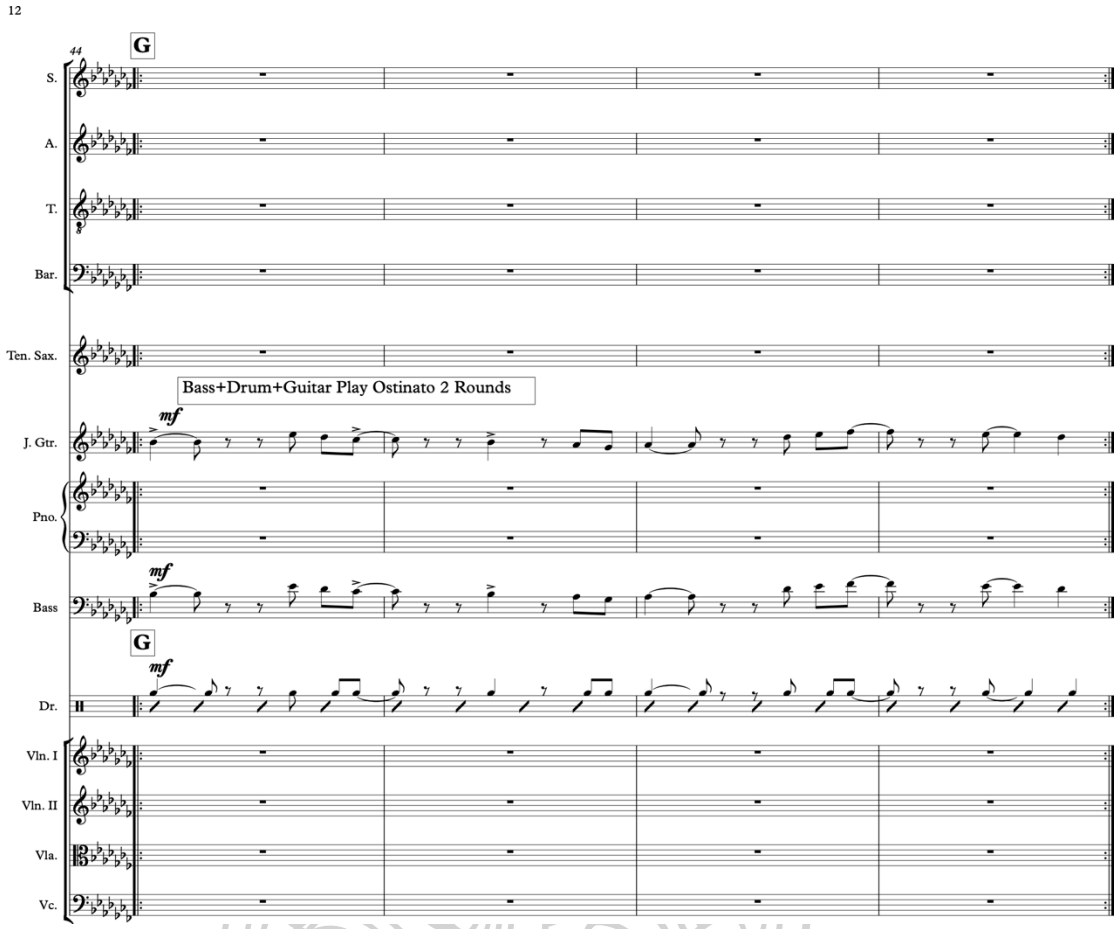
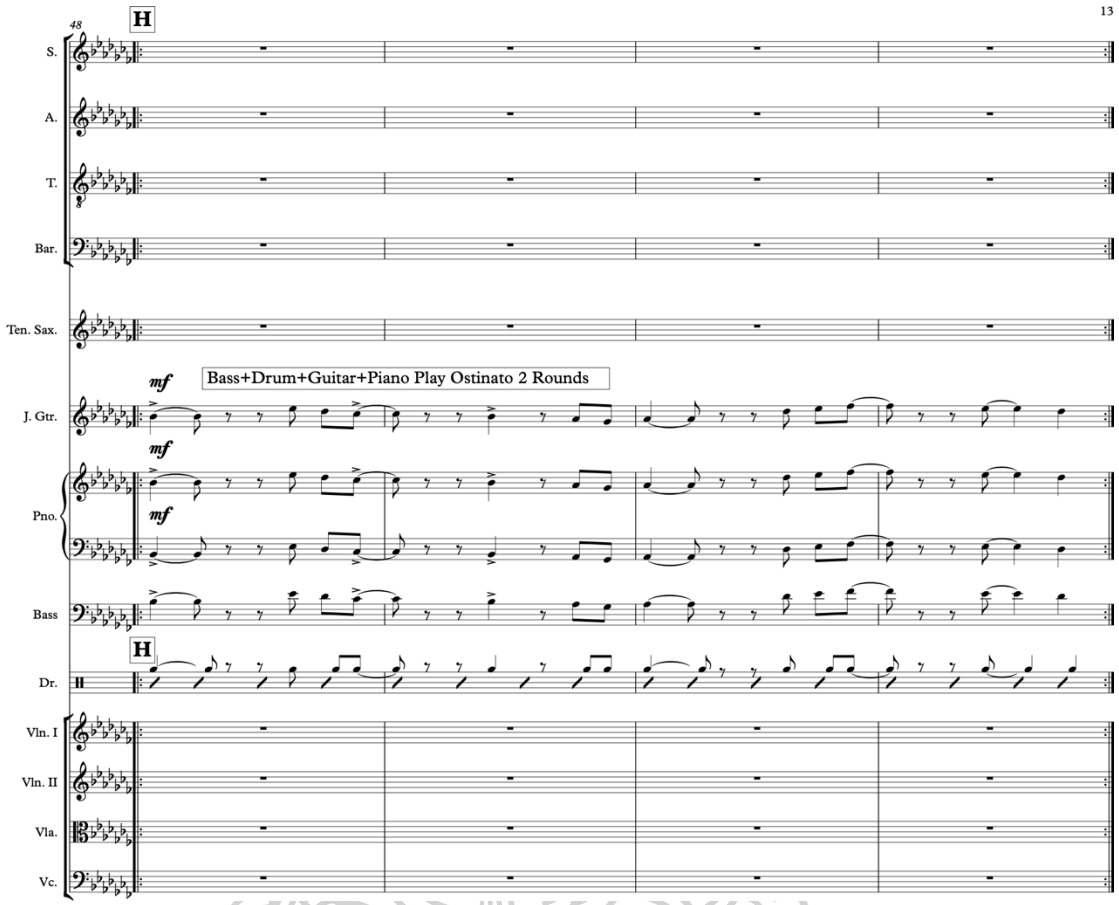
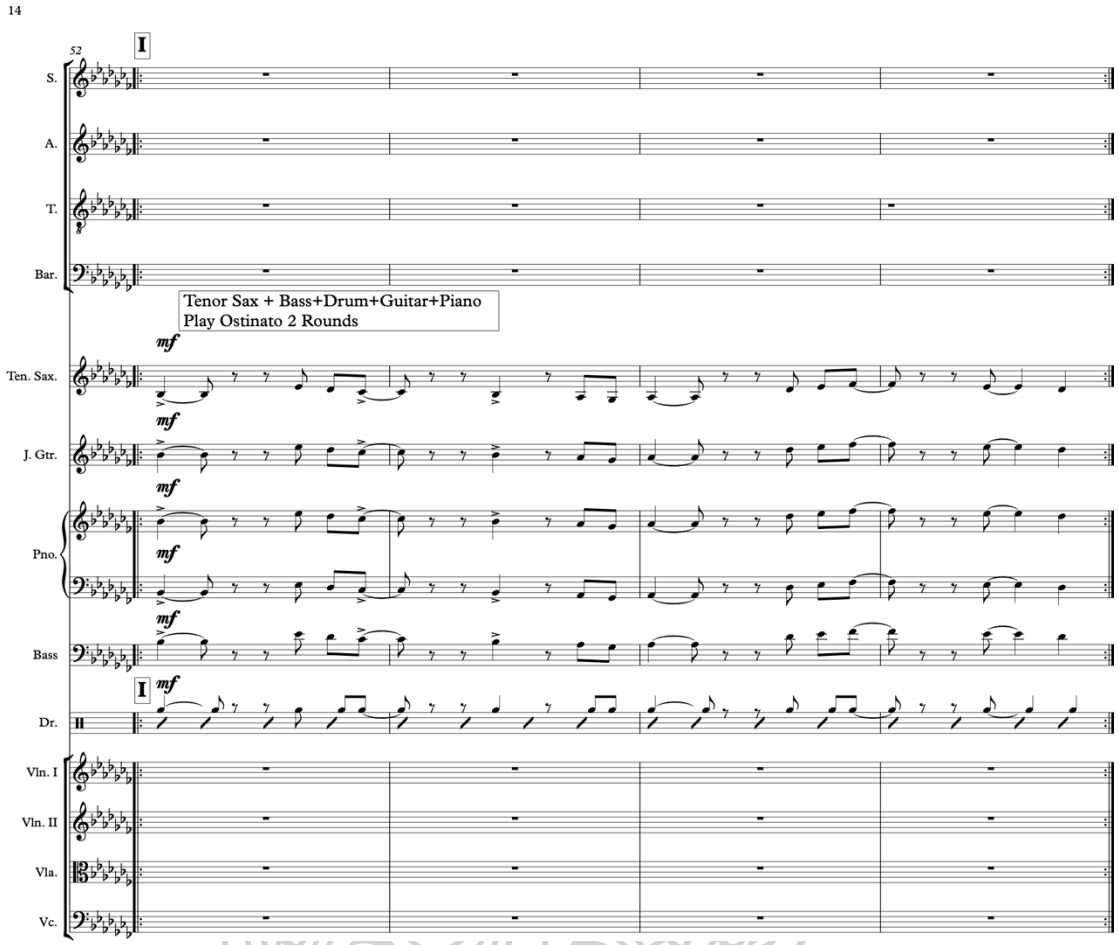
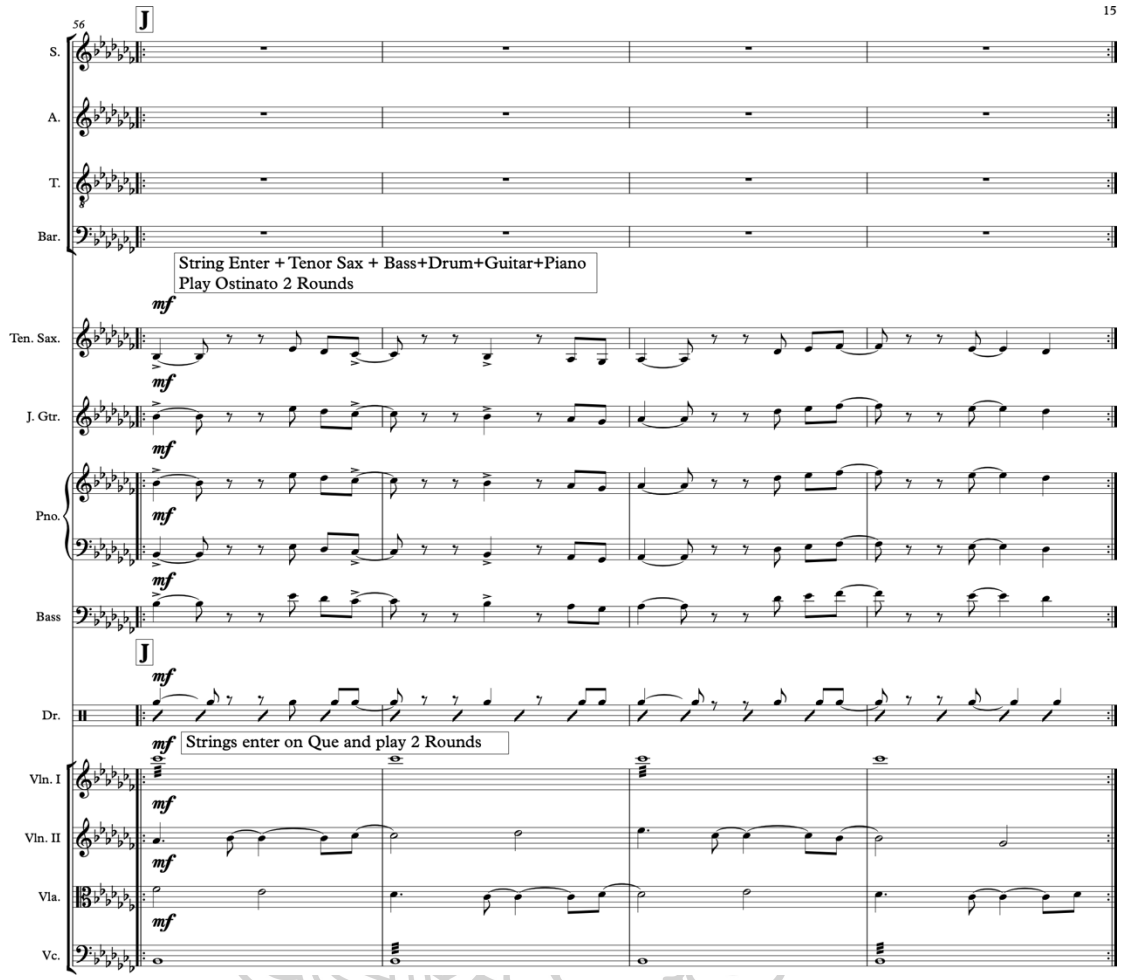
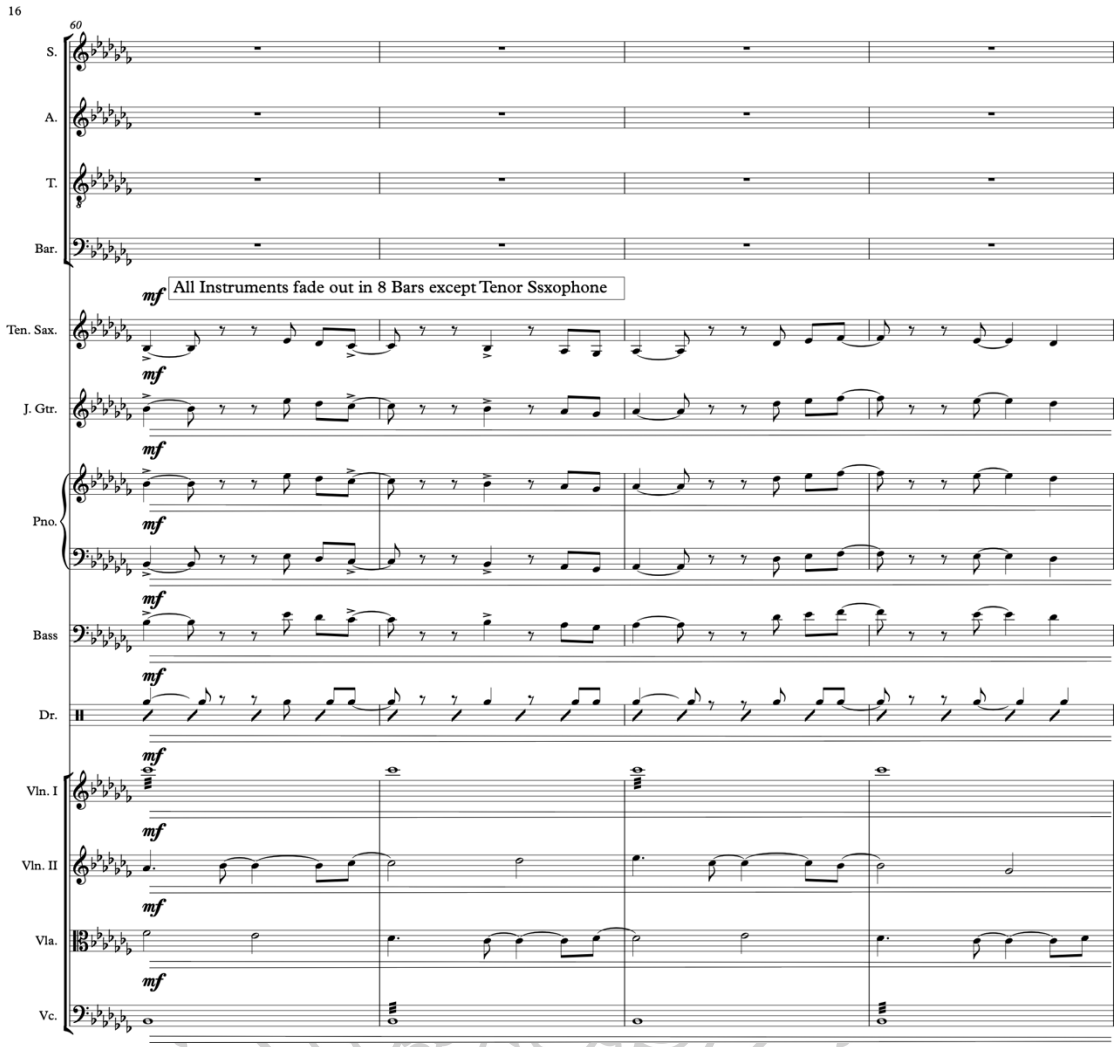
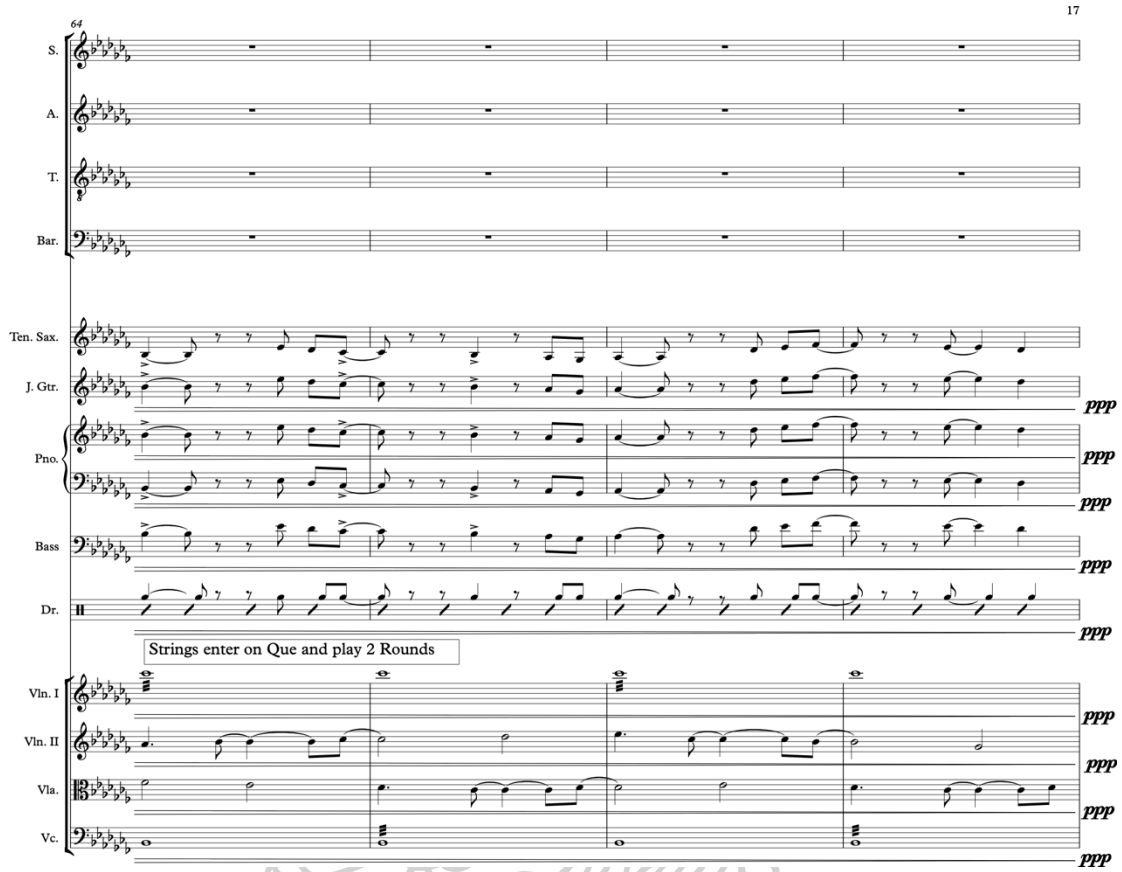


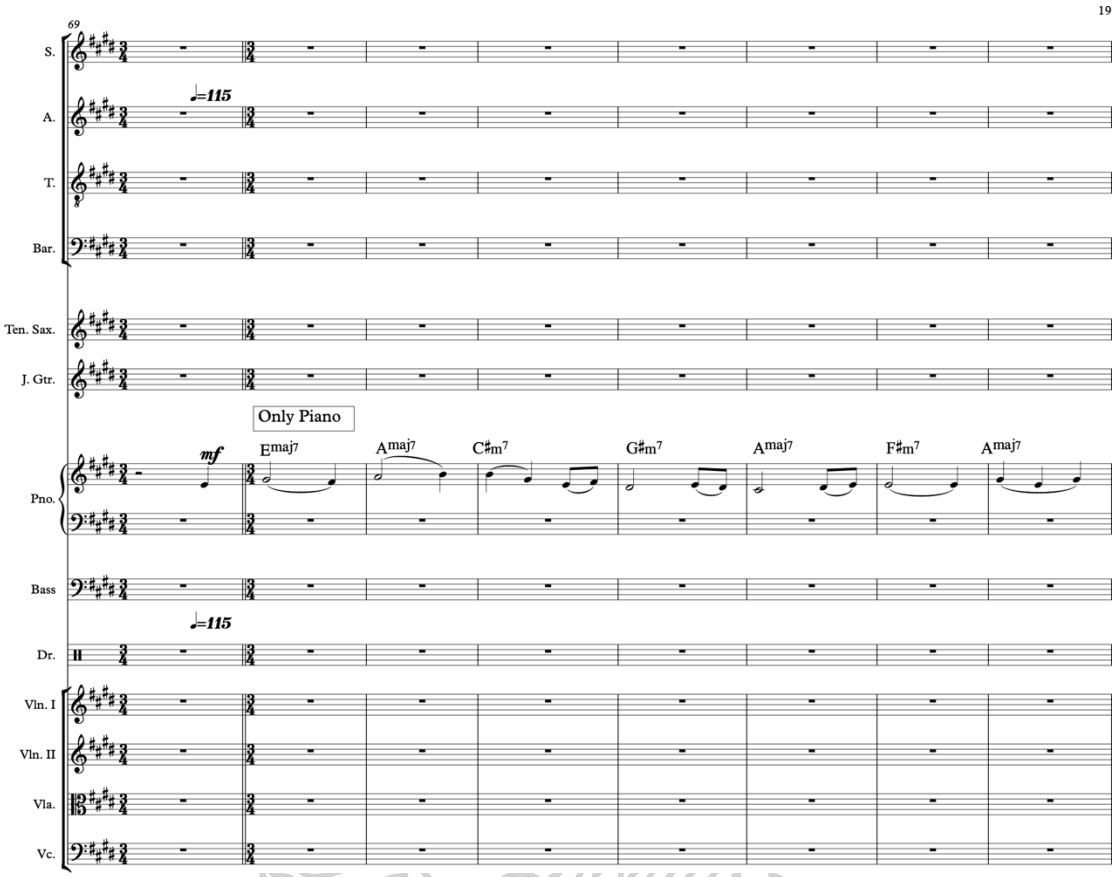
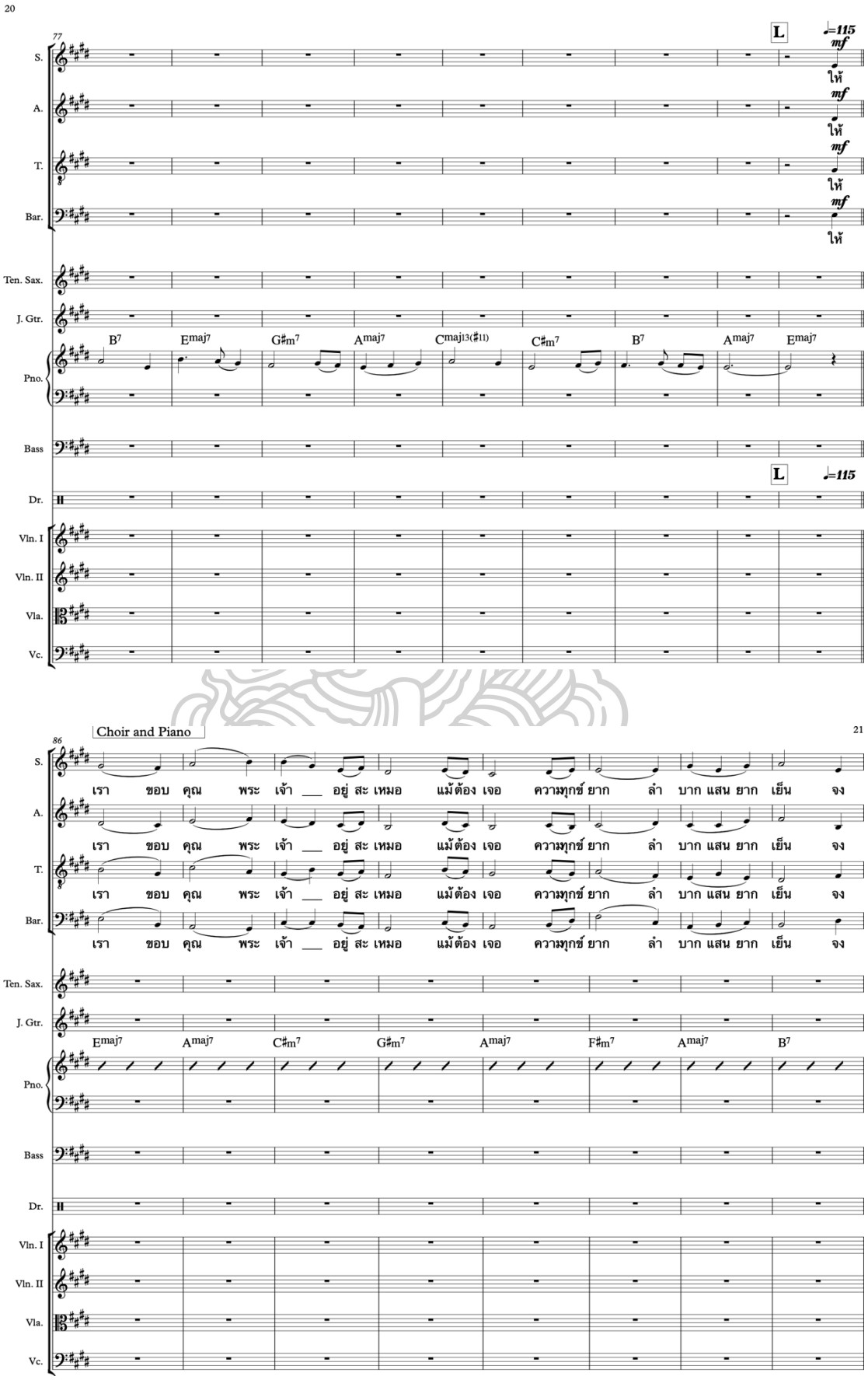
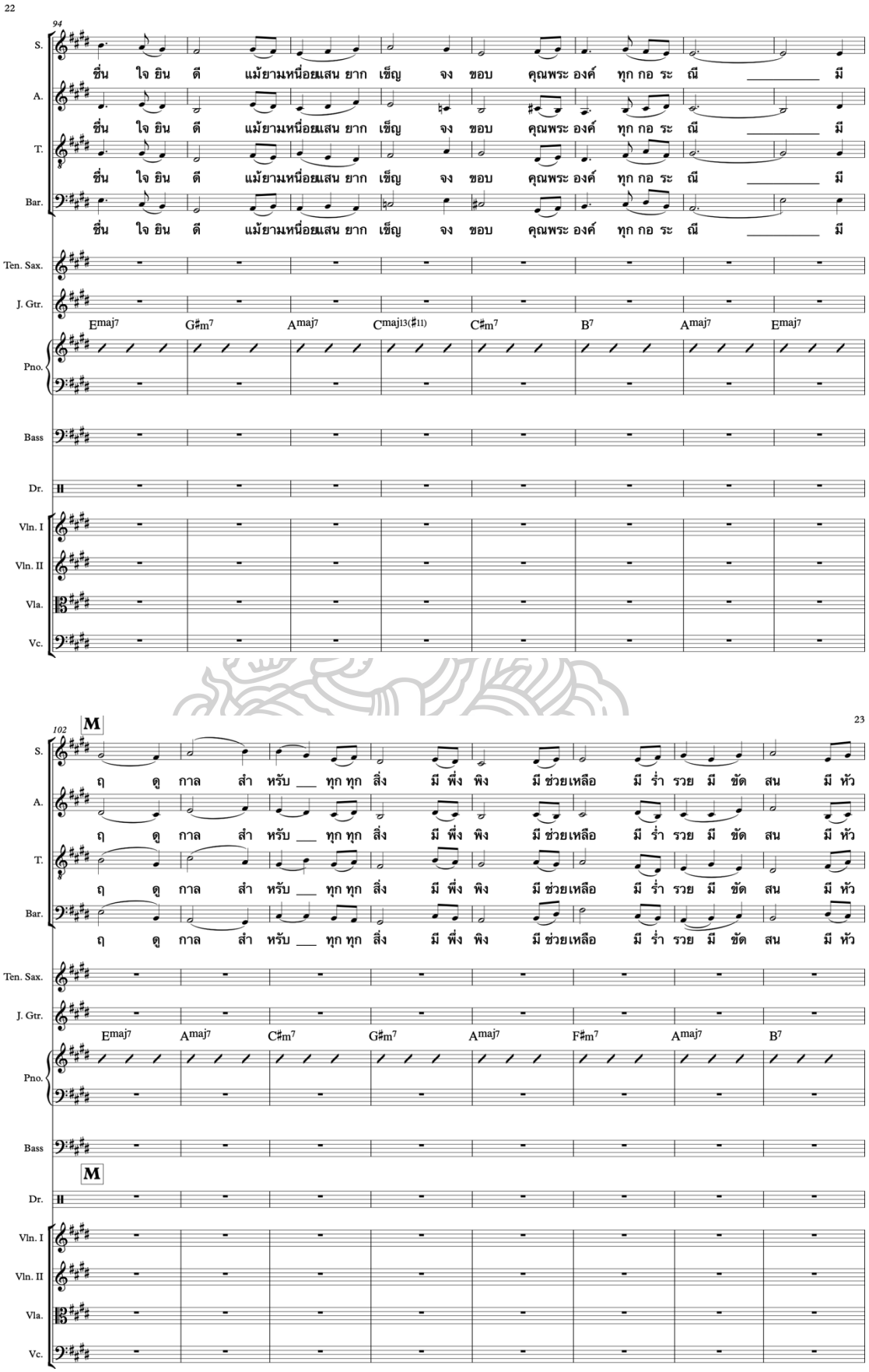
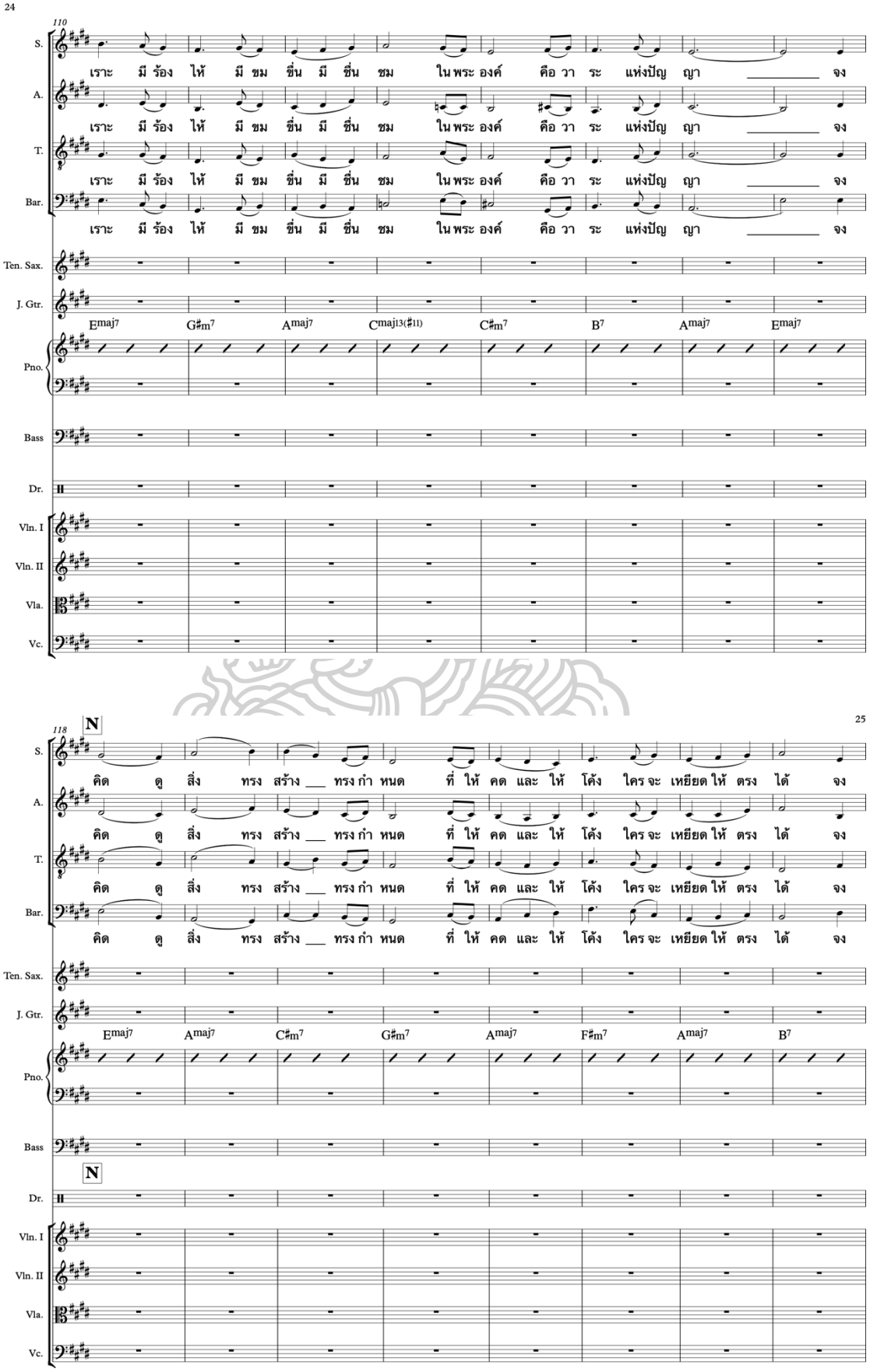
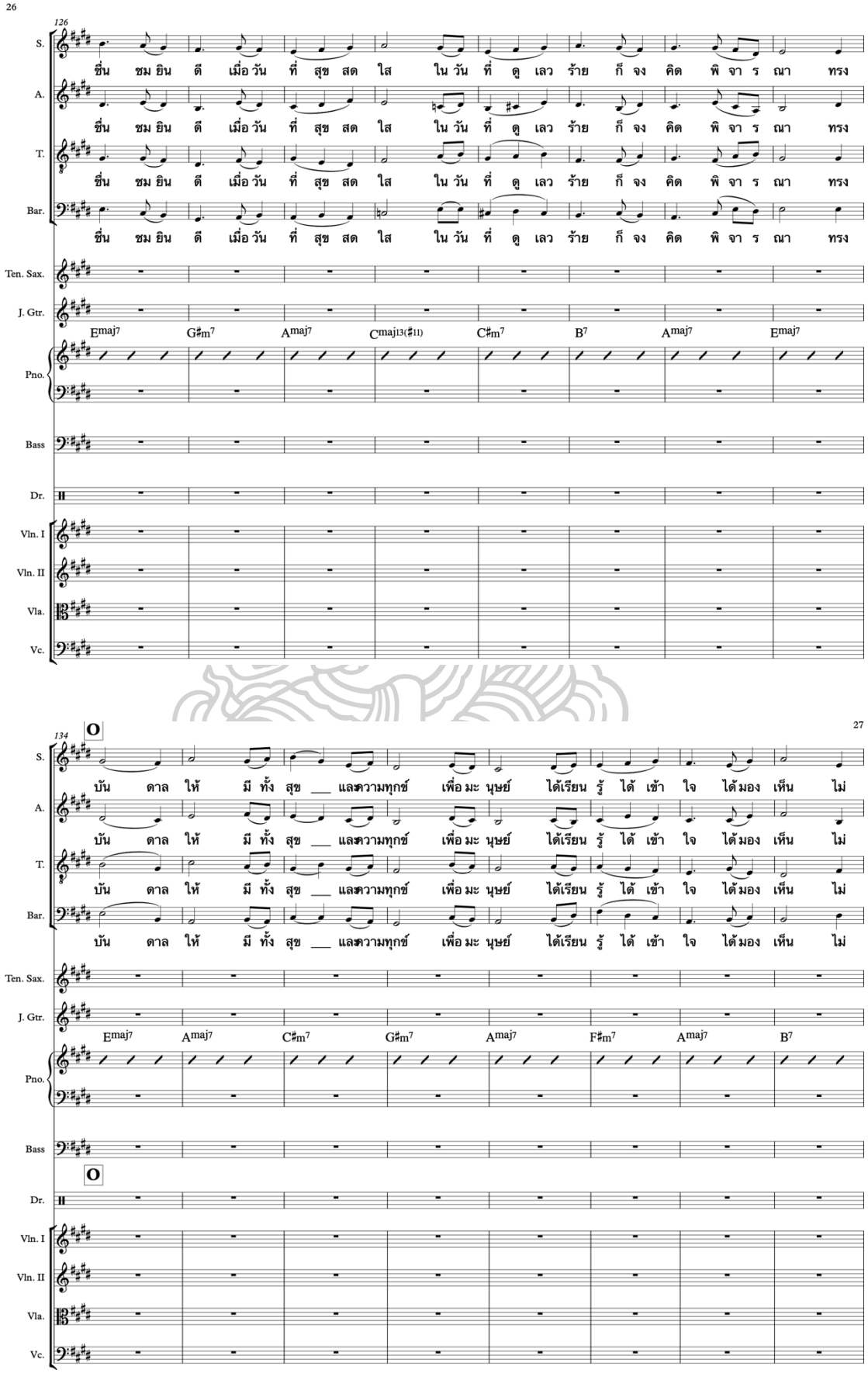
มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

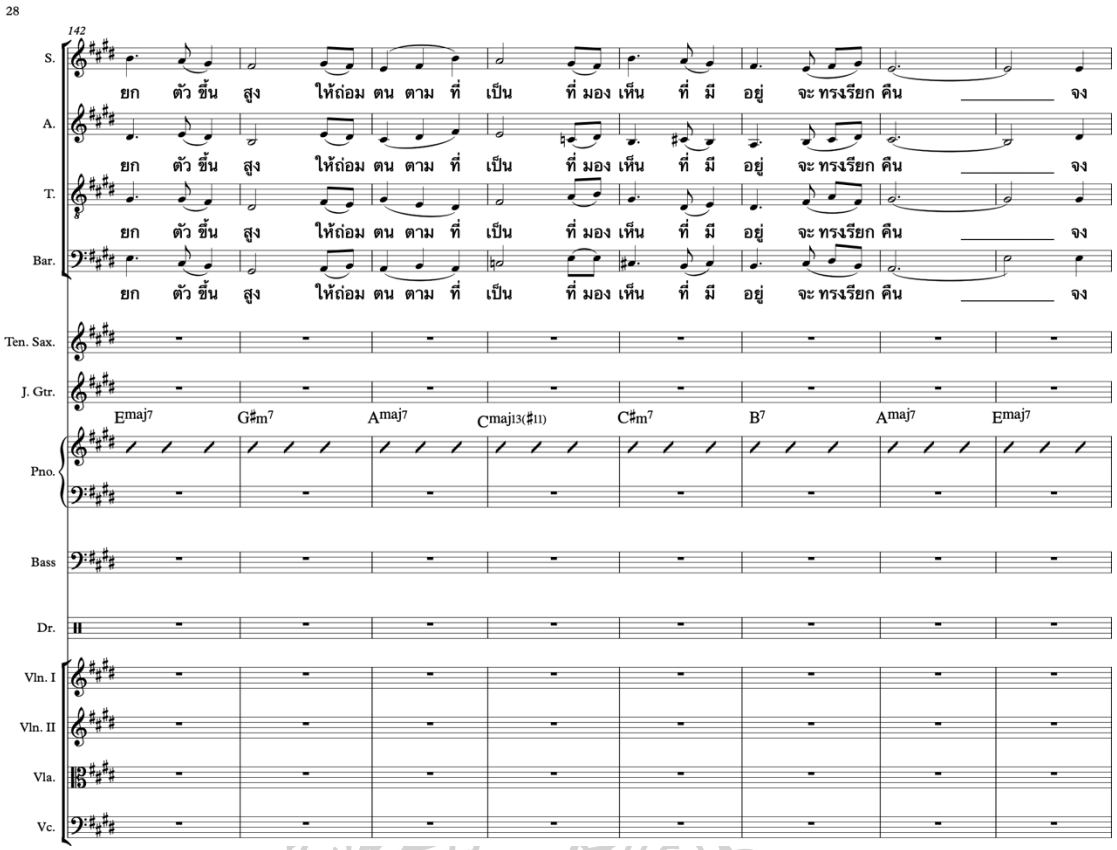


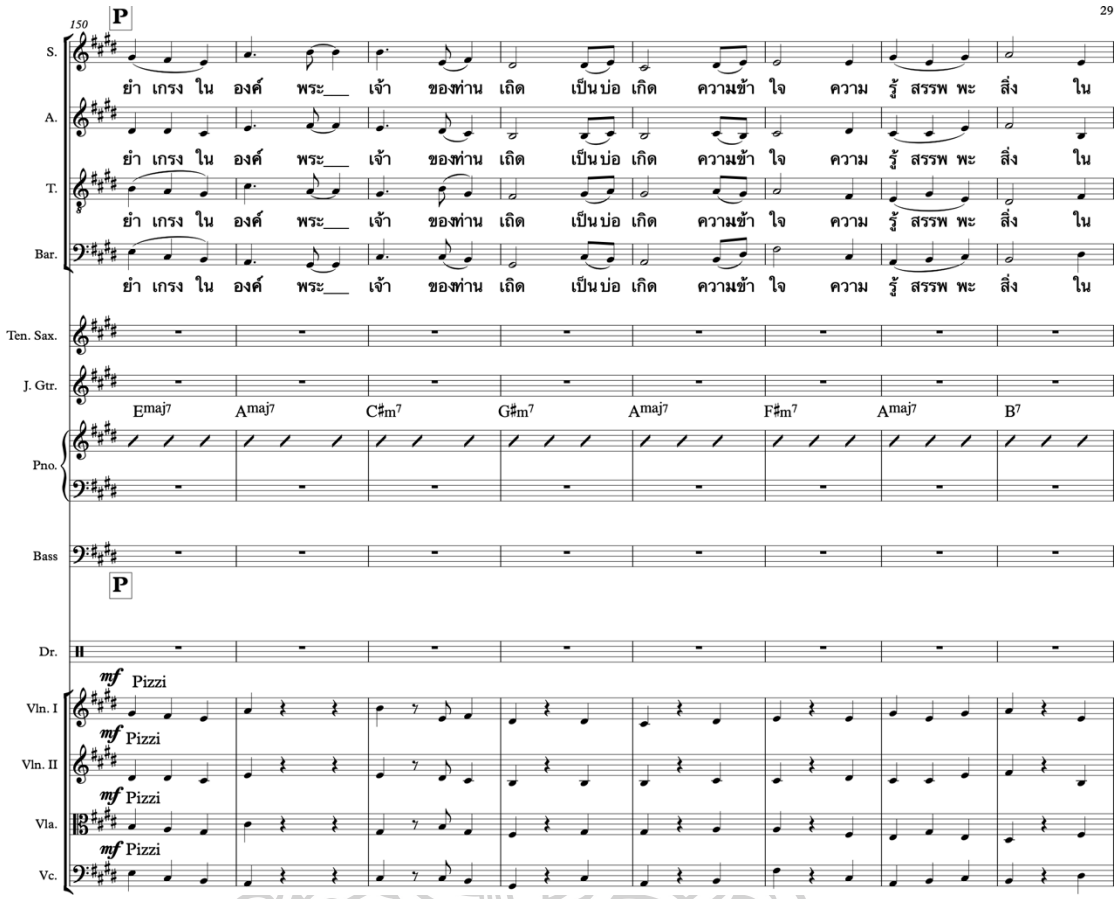
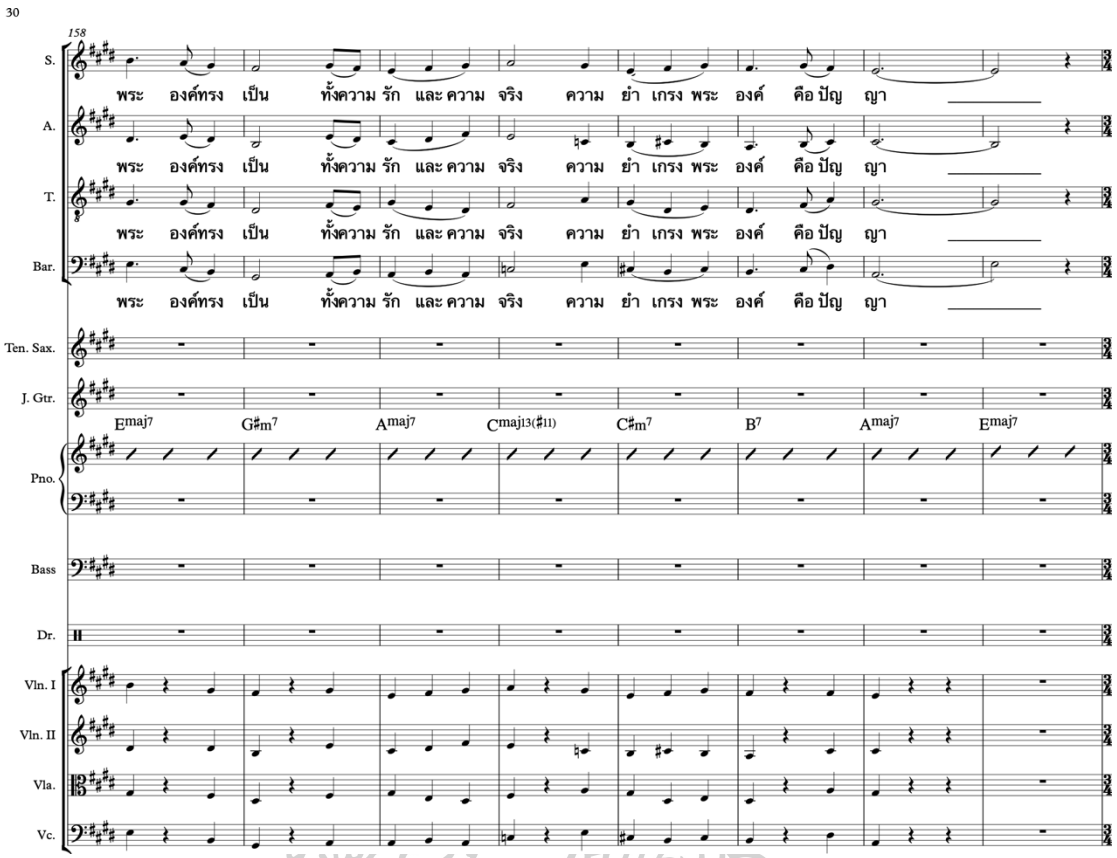
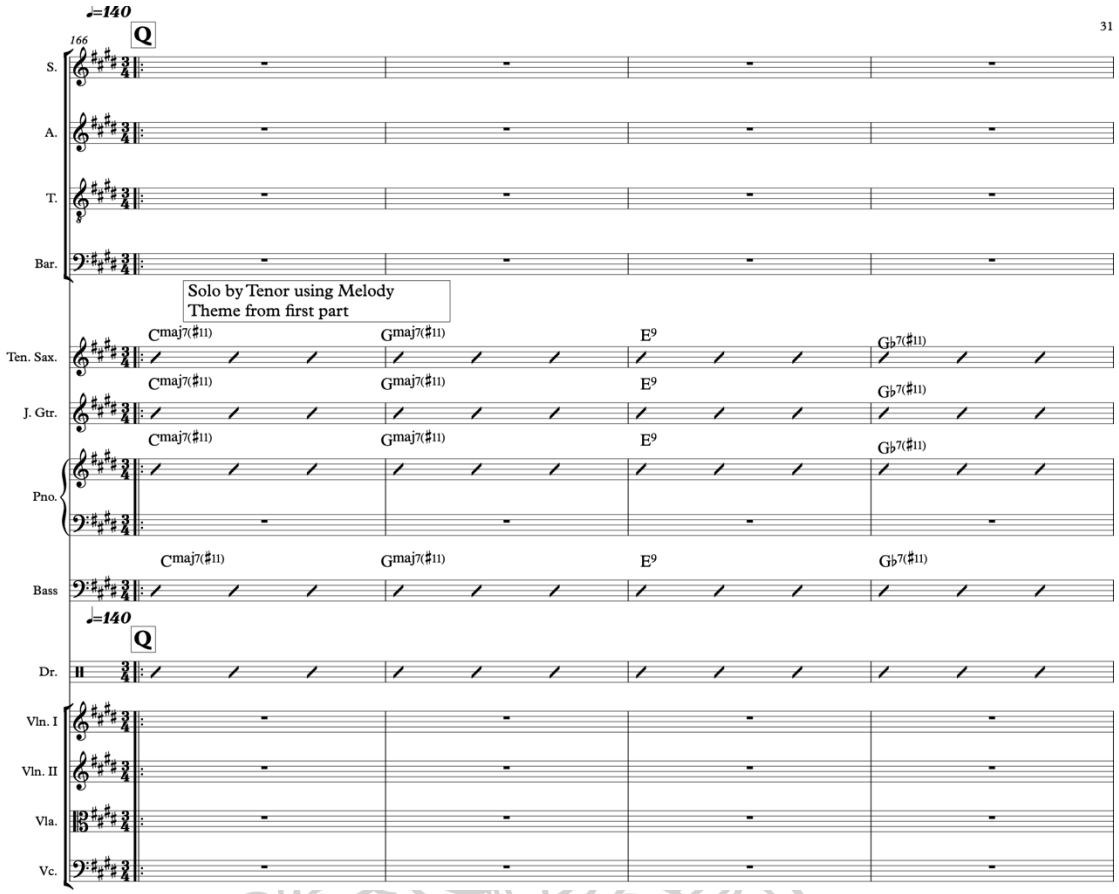
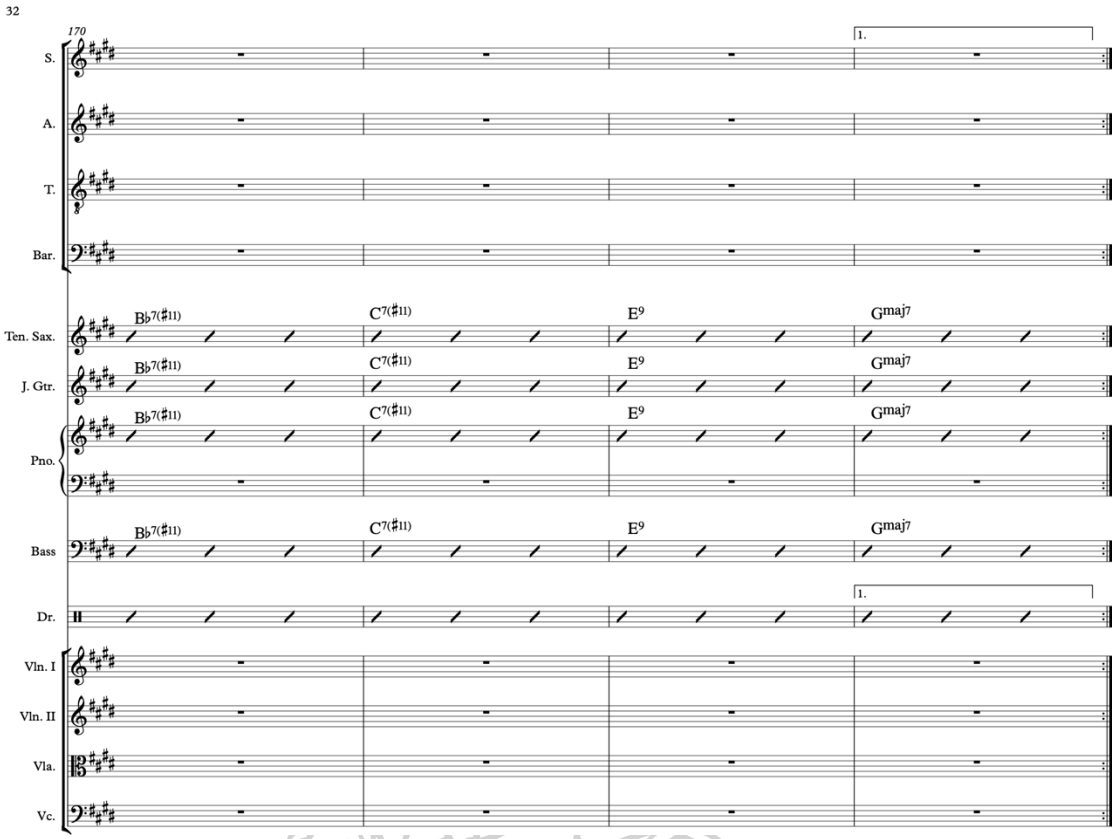
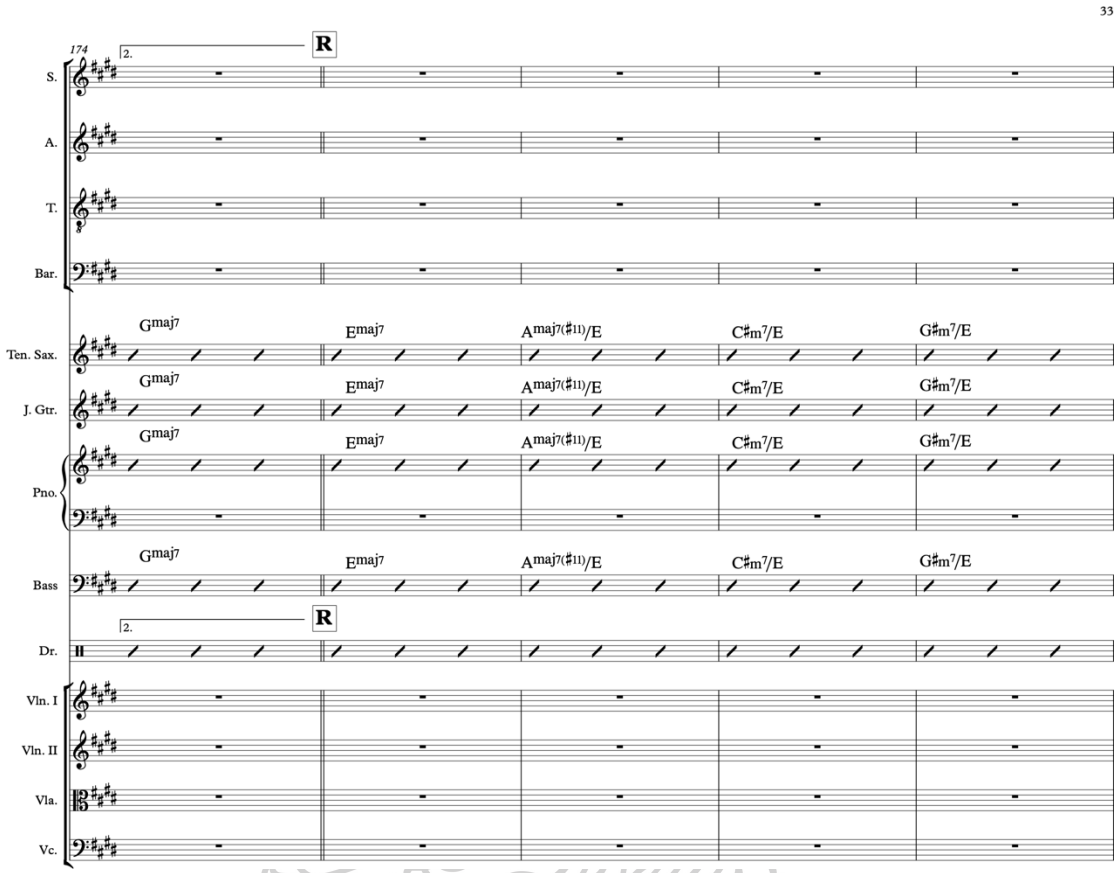
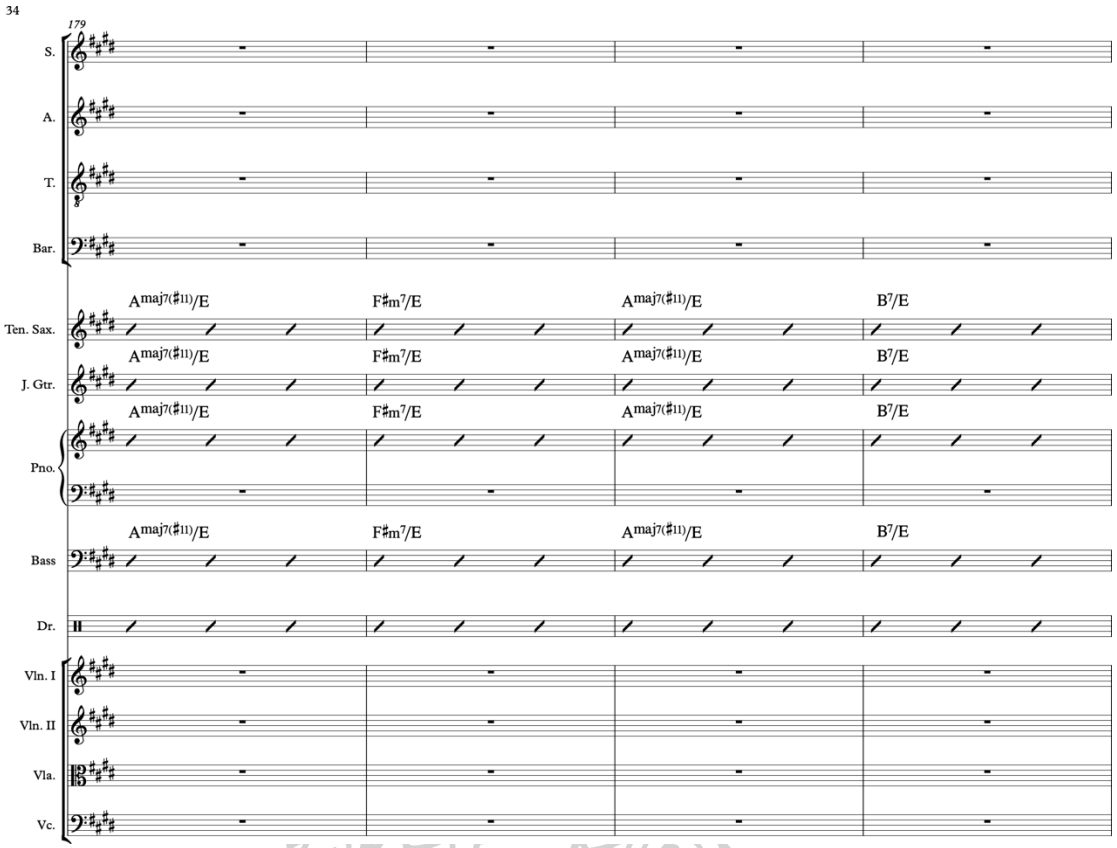
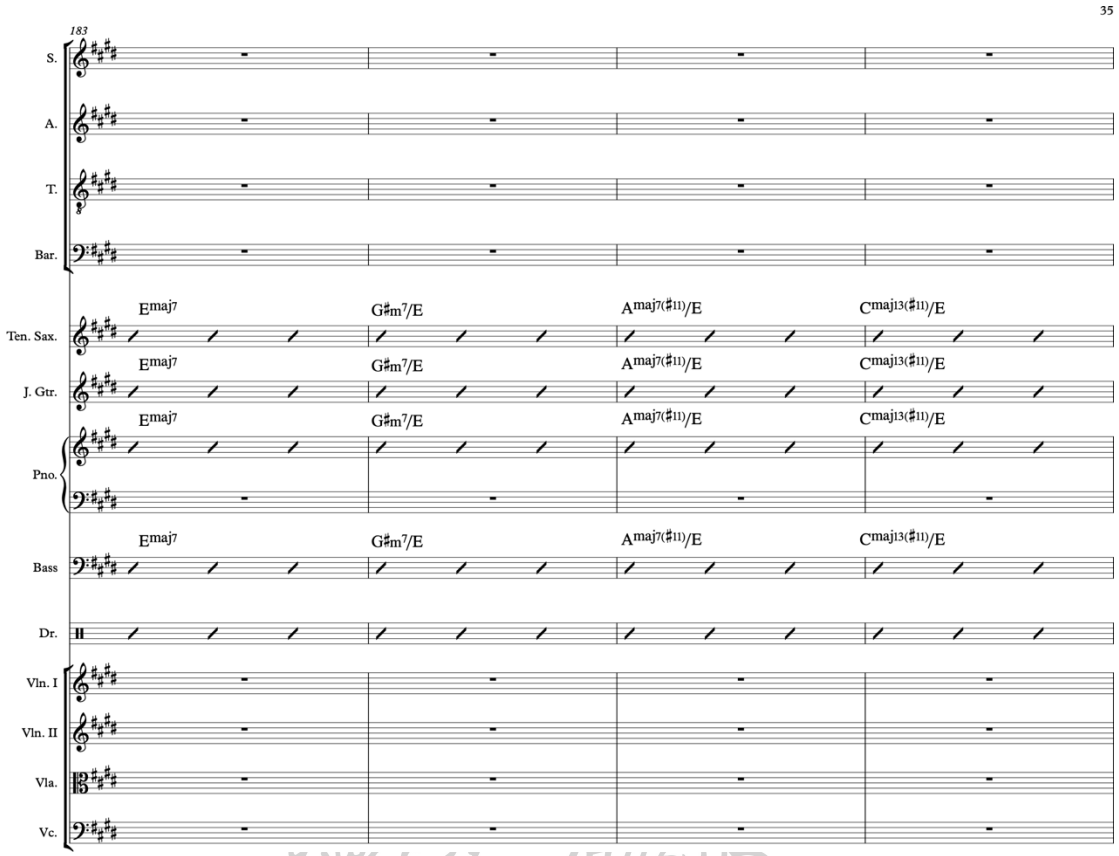
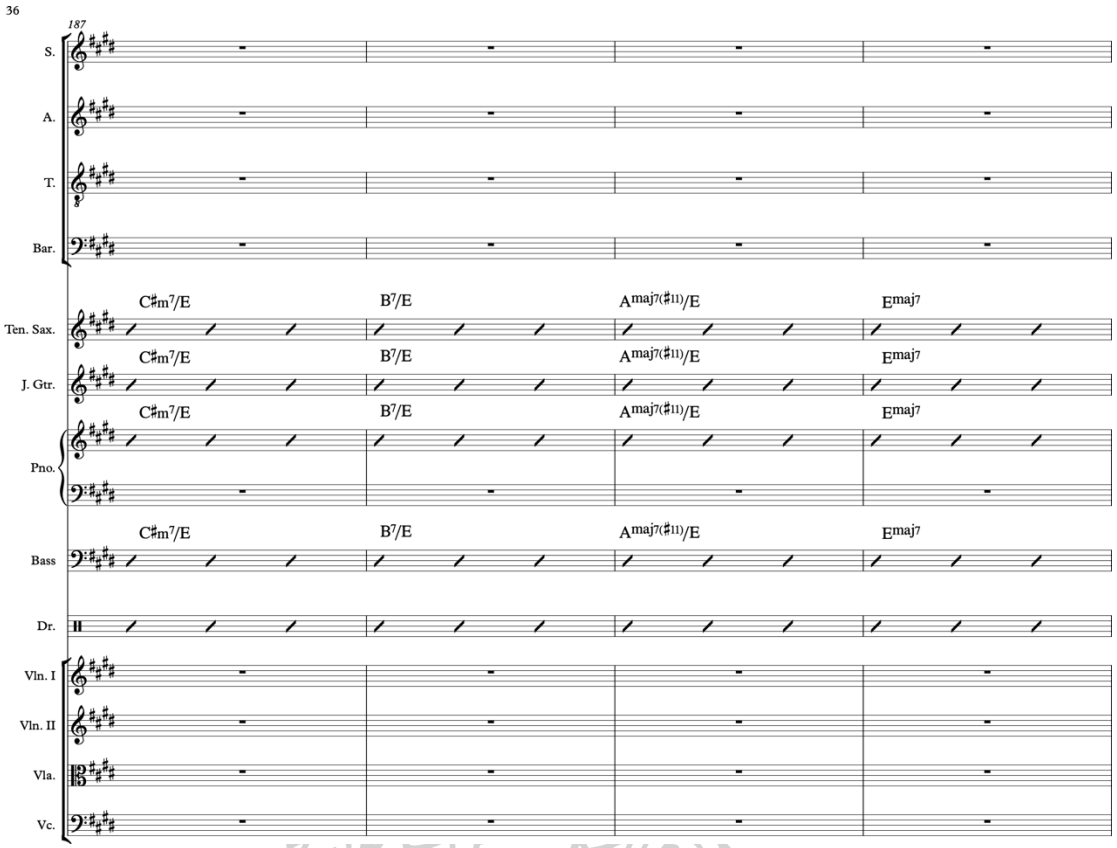
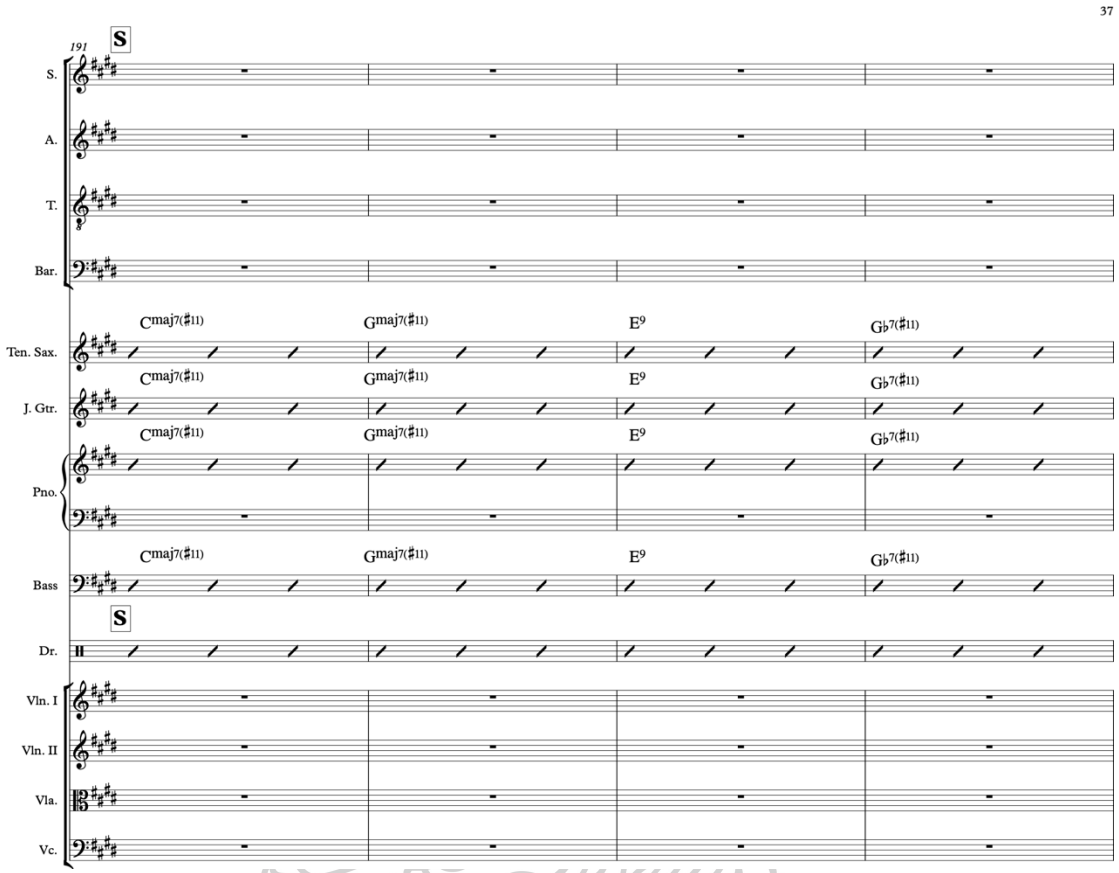
มหาวิทยาลัยศิลปากร

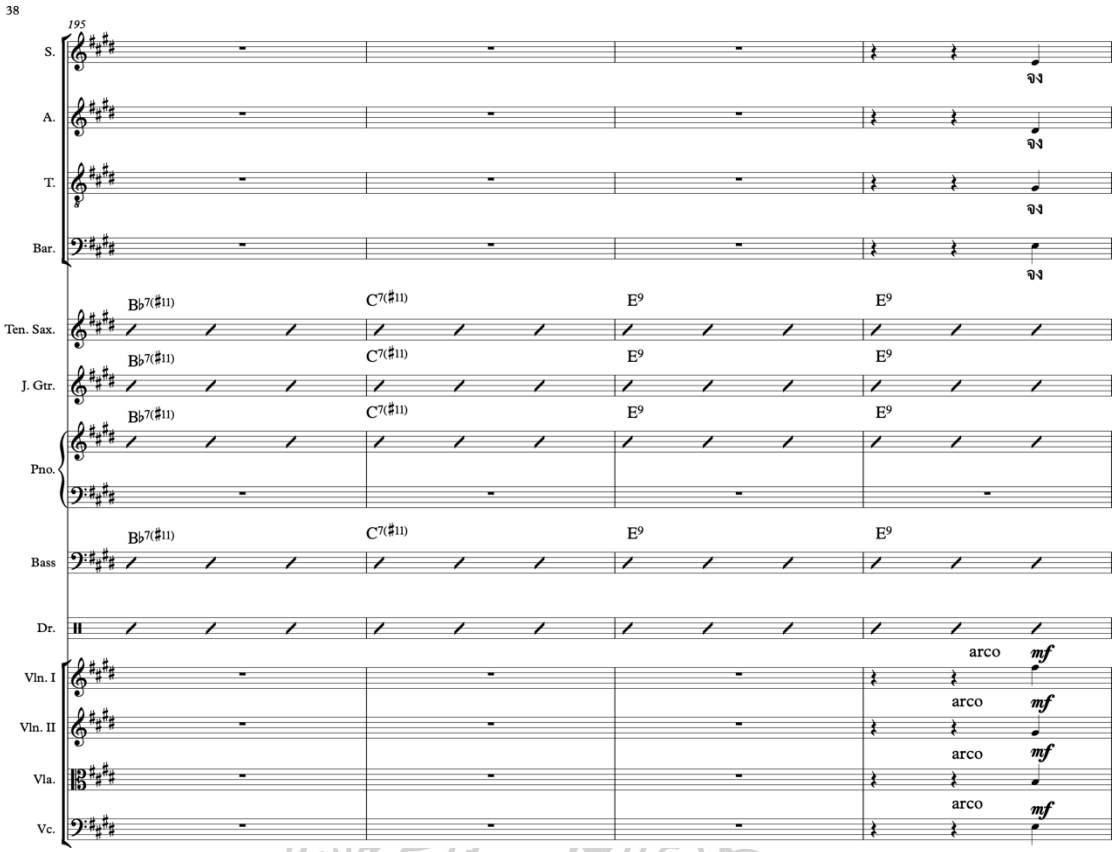


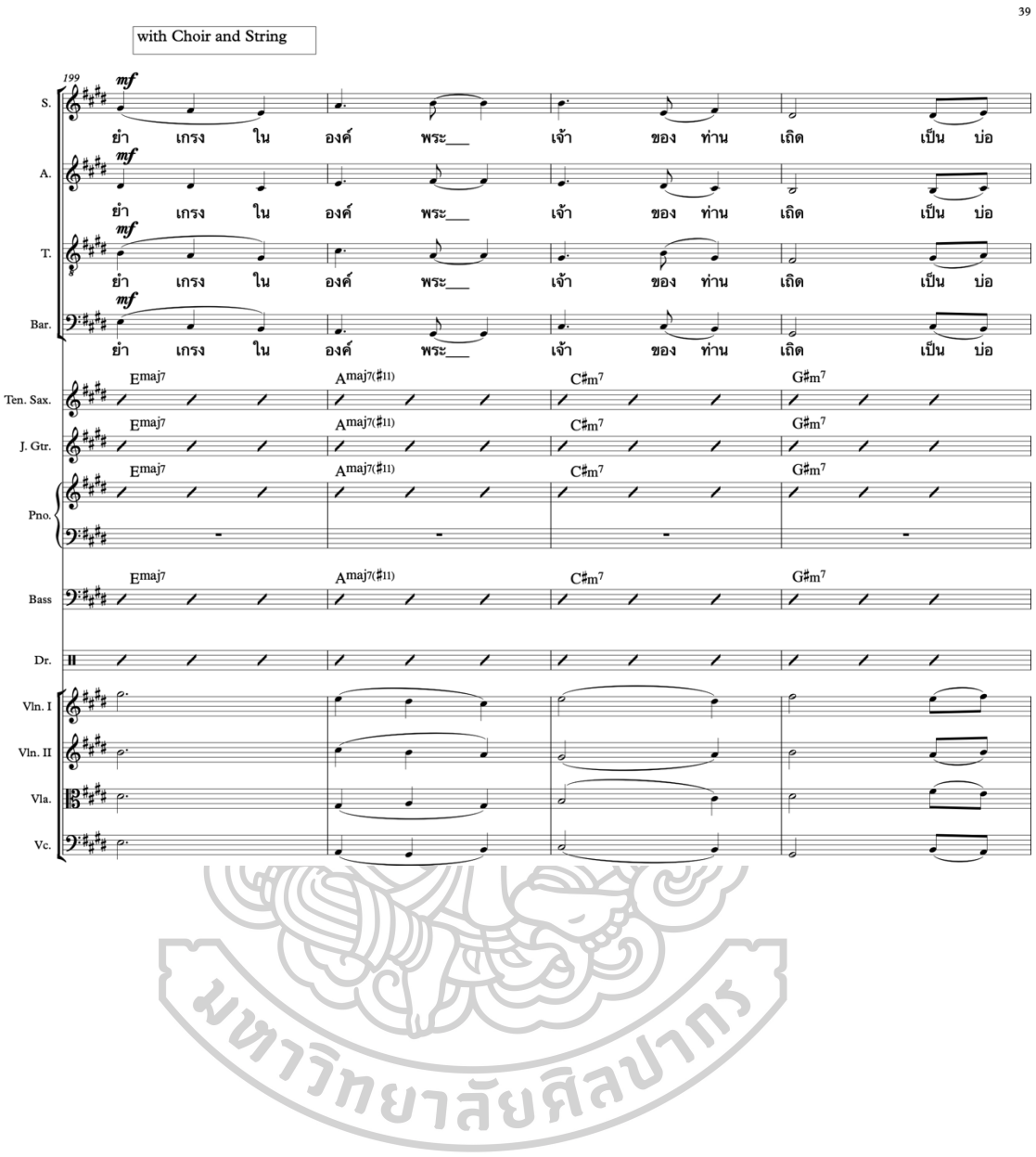
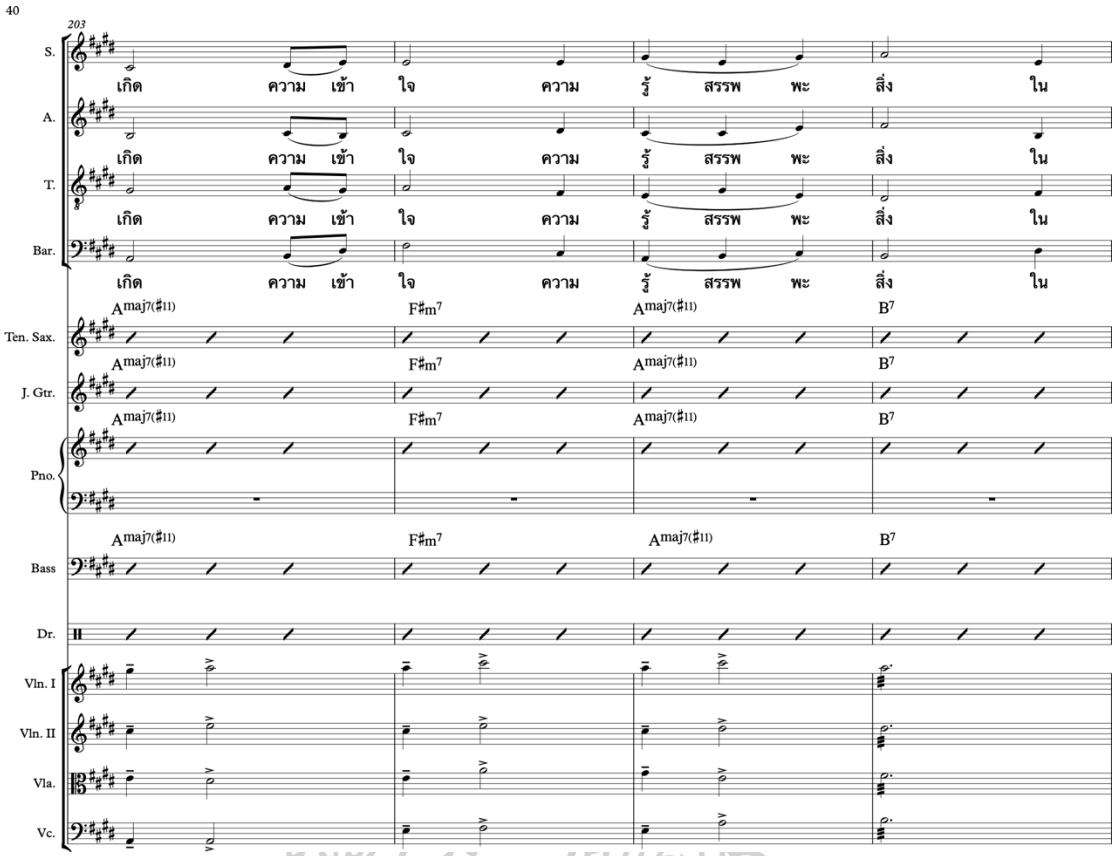
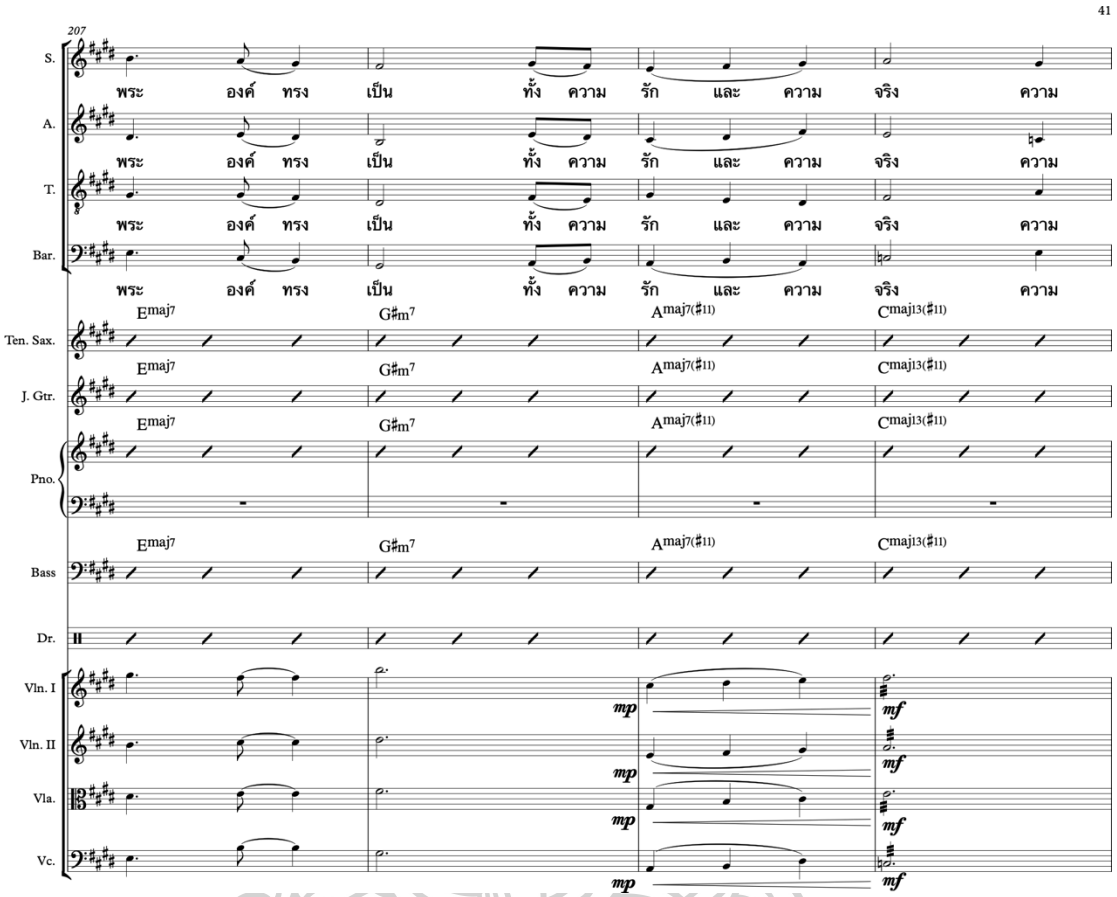
มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

35
D
9
S.
A.
T.
Bar.
Tenor Solo 1 Choruses on Form
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass
D
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
10
36
E
S.
A.
T.
Bar.
Ten. Sax.
J. Gtr.
Pno.
Bass Play Ostinato 2 Rounds
mf
Bass
E
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

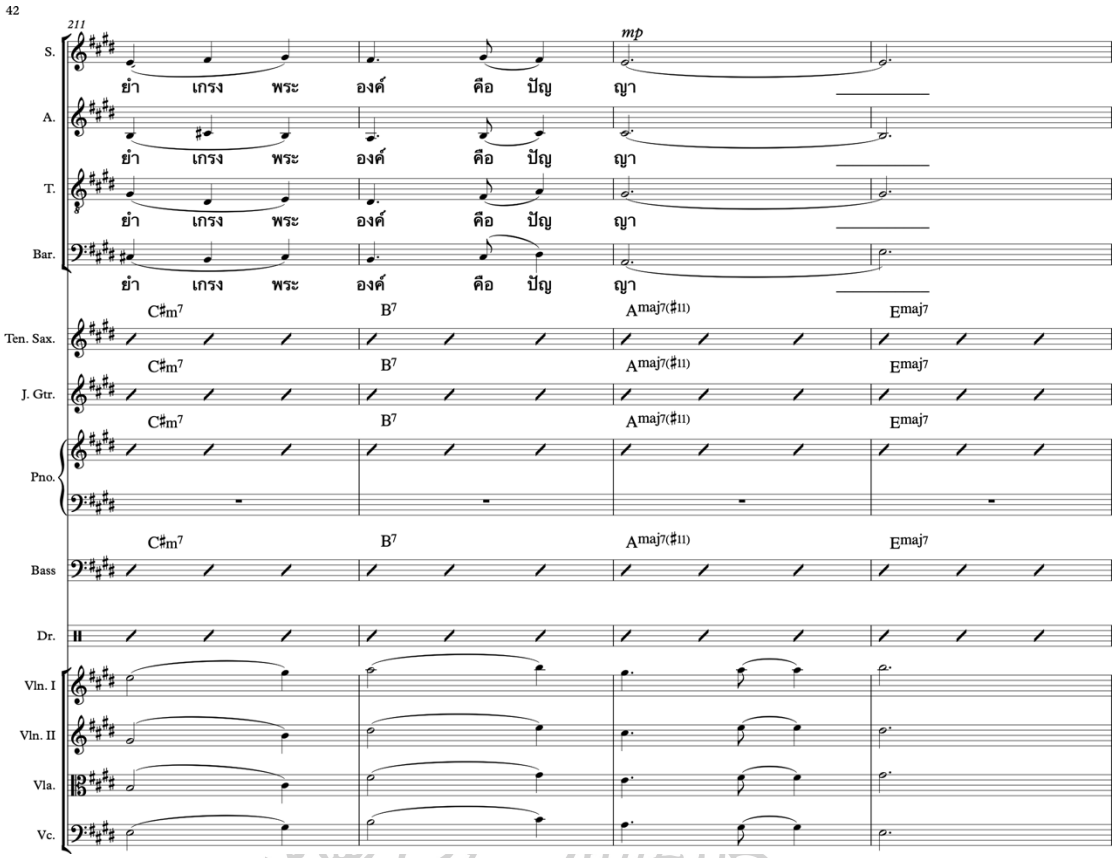
มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

20
77
L
♩=115
mf
S.
A.
T.
Bar.
ให้
Ten. Sax.
J. Gtr.
B7 Emaj7 G♯m7 Amaj7 Cmaj13(♯11) C♯m7 B7 Amaj7 Emaj7
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Choir and Piano
86
21
เรา ขอบ คุณ พระ เจ้า ___ อยู่ สะ เหมอ แม้ต้อง เจอ ความทุกข์ ยาก ลำ บาก แสน ยาก เย็น จง
Emaj7 Amaj7 C♯m7 G♯m7 Amaj7 F♯m7 Amaj7 B7

22
94
S.
A.
T.
Bar.
ชื่น ใจ ยิน ดี แม้ยามหนื่อยแสน ยาก เข็ญ จง ขอบ คุณพระ องค์ ทุก กอ ระ ณี มี
Ten. Sax.
J. Gtr.
Emaj7 G♯m7 Amaj7 Cmaj13(♯11) C♯m7 B7 Amaj7 Emaj7
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
102
M
23
ฤ ดู กาล สำ หรับ ทุก ทุก สิ่ง มี พึ่ง พิง มี ช่วยเหลือ มี ร่ำ รวย มี ชัด สน มี หัว
Emaj7 Amaj7 C♯m7 G♯m7 Amaj7 F♯m7 Amaj7 B7
M

24
110
S.
A.
T.
Bar.
เราะ มี ร้อง ไห้ มี ขม ขื่น มี ชื่น ชม ใน พระ องค์ คือ วา ระ แห่งปัญ ญา จง
Ten. Sax.
J. Gtr.
Emaj7 G♯m7 Amaj7 Cmaj13(♯11) C♯m7 B7 Amaj7 Emaj7
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
N
118
25
คิด ดู สิ่ง ทรง สร้าง ทรง กำ หนด ที่ ให้ คด และ ให้ โค้ง ใคร จะ เหยียด ให้ ตรง ได้ จง
Emaj7 Amaj7 C♯m7 G♯m7 Amaj7 F♯m7 Amaj7 B7

26
126
S.
A.
T.
Bar.
ชื่น ชม ยิน ดี เมื่อ วัน ที่ สุข สด ใส ใน วัน ที่ ดู เลว ร้าย ก็ จง คิด พิ จา ร ณา ทรง
Ten. Sax.
J. Gtr.
Emaj7 G♯m7 Amaj7 Cmaj13(♯11) C♯m7 B7 Amaj7 Emaj7
Pno.
Bass
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
134
O
27
บัน ดาล ให้ มี ทั้ง สุข ___ แลความทุกข์ เพื่อ มะ นุษย์ ได้เรียน รู้ ได้ เข้า ใจ ได้มอง เห็น ไม่
Emaj7 Amaj7 C♯m7 G♯m7 Amaj7 F♯m7 Amaj7 B7

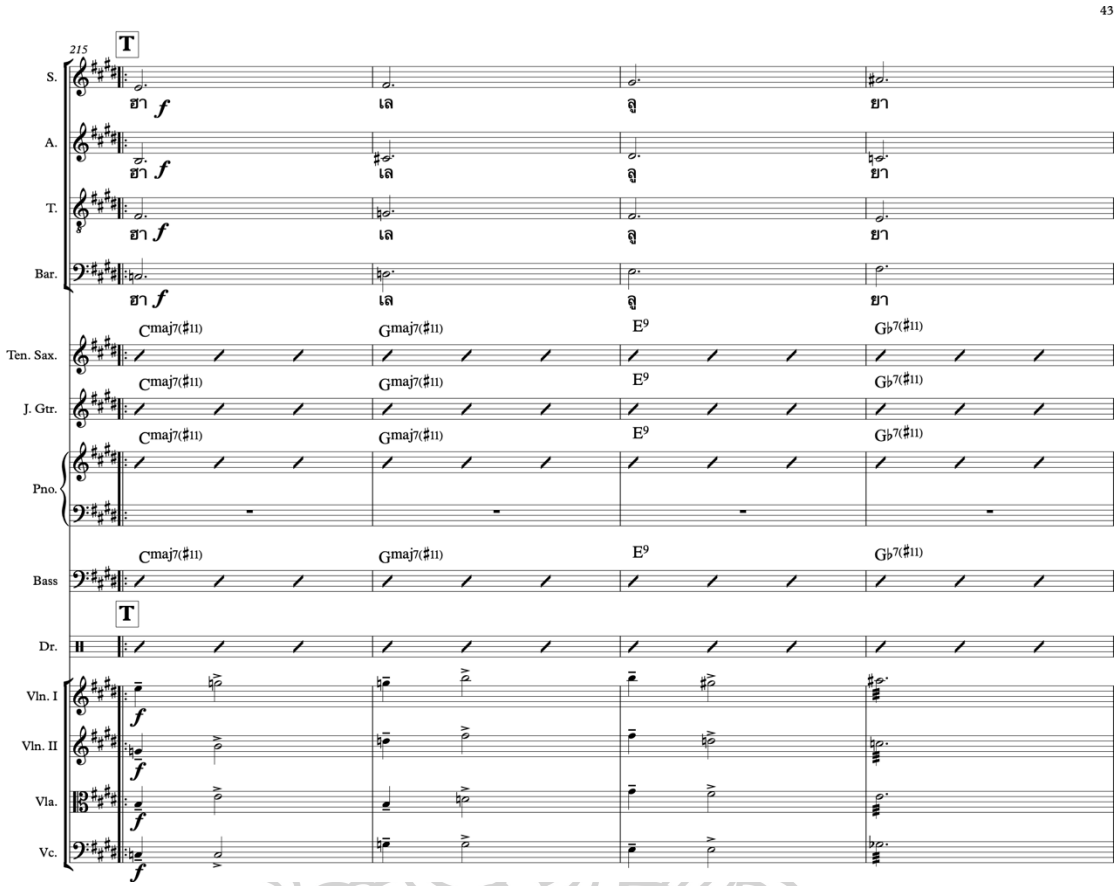


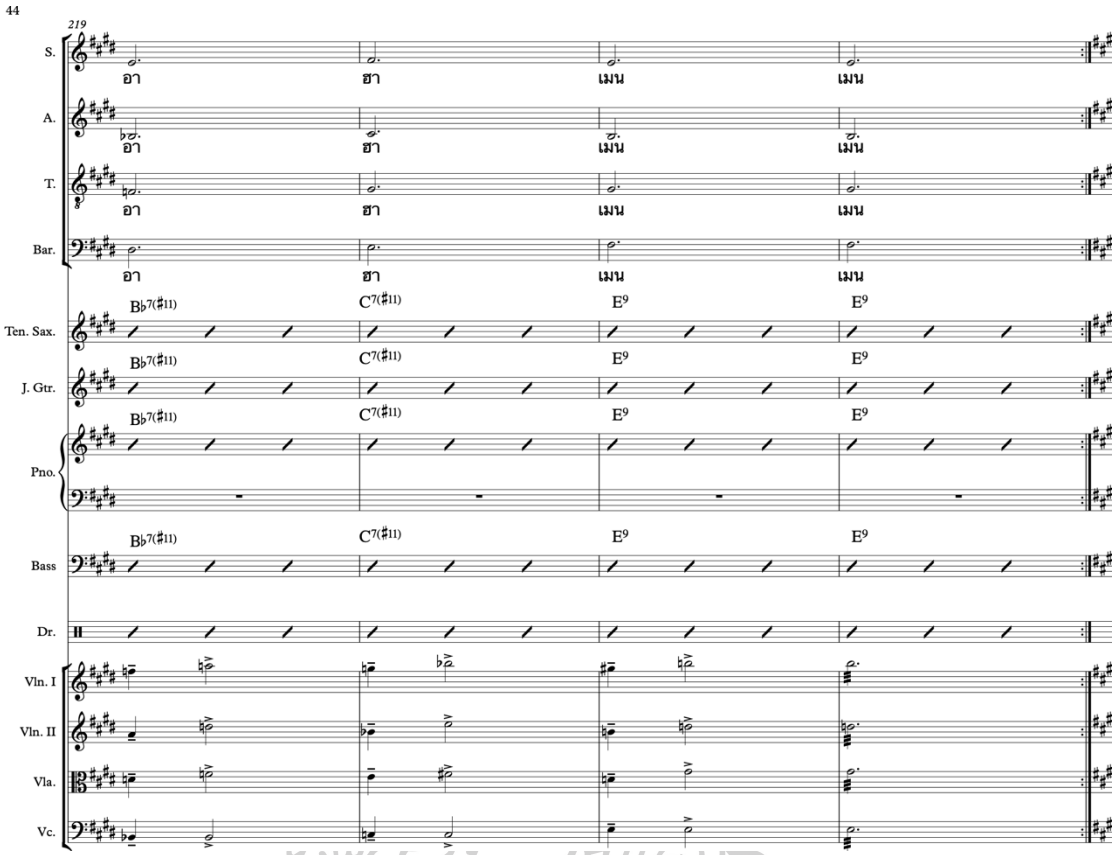
มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร



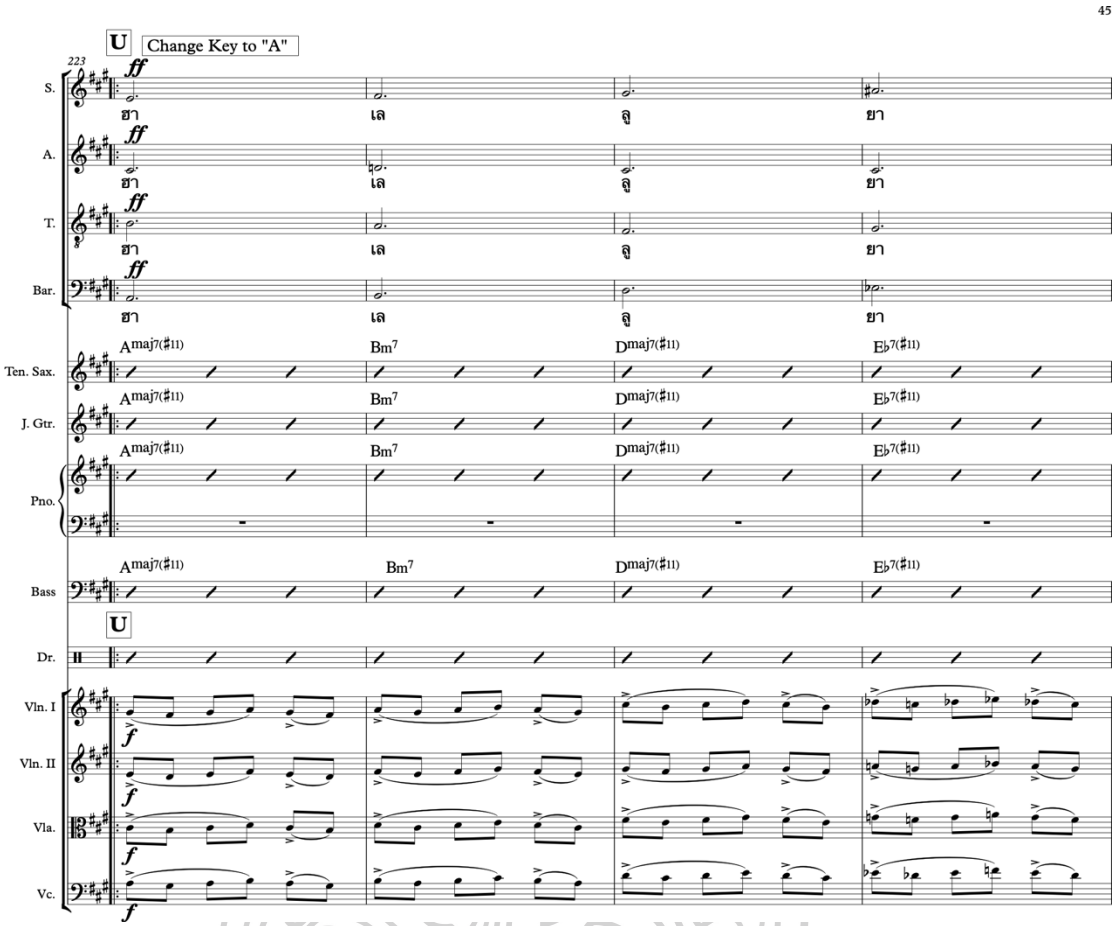
มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร



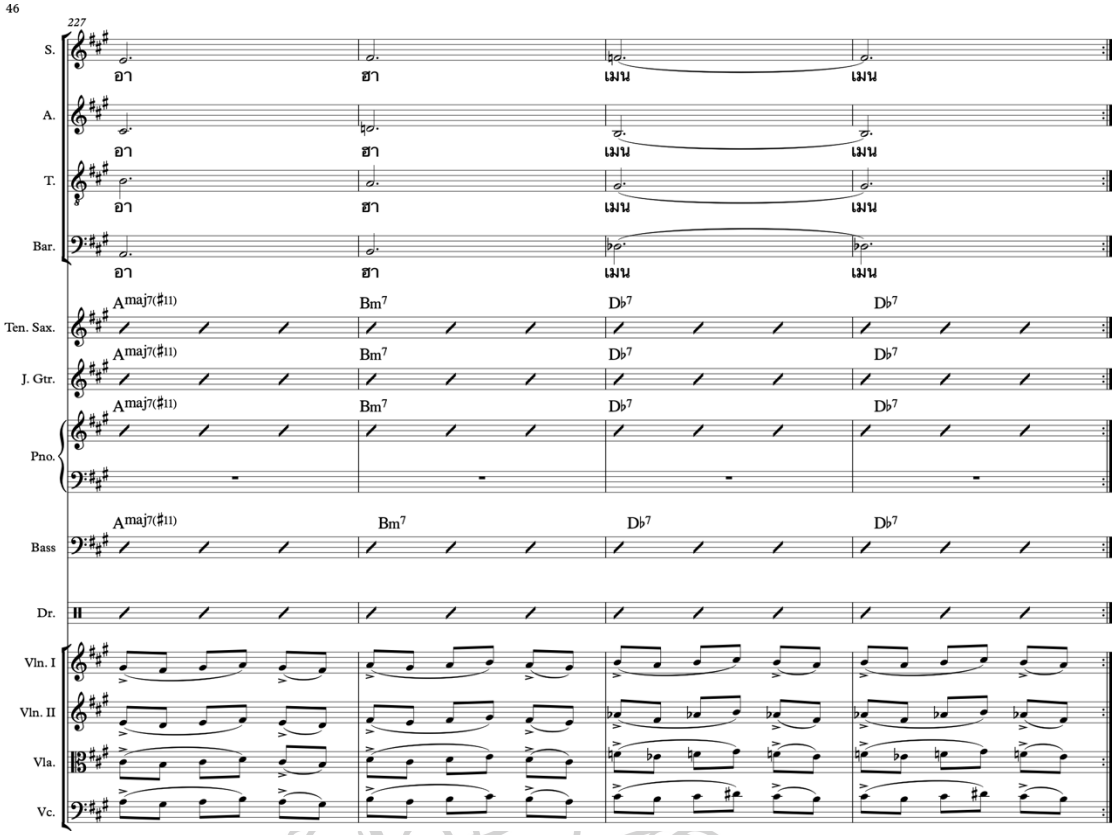
มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร



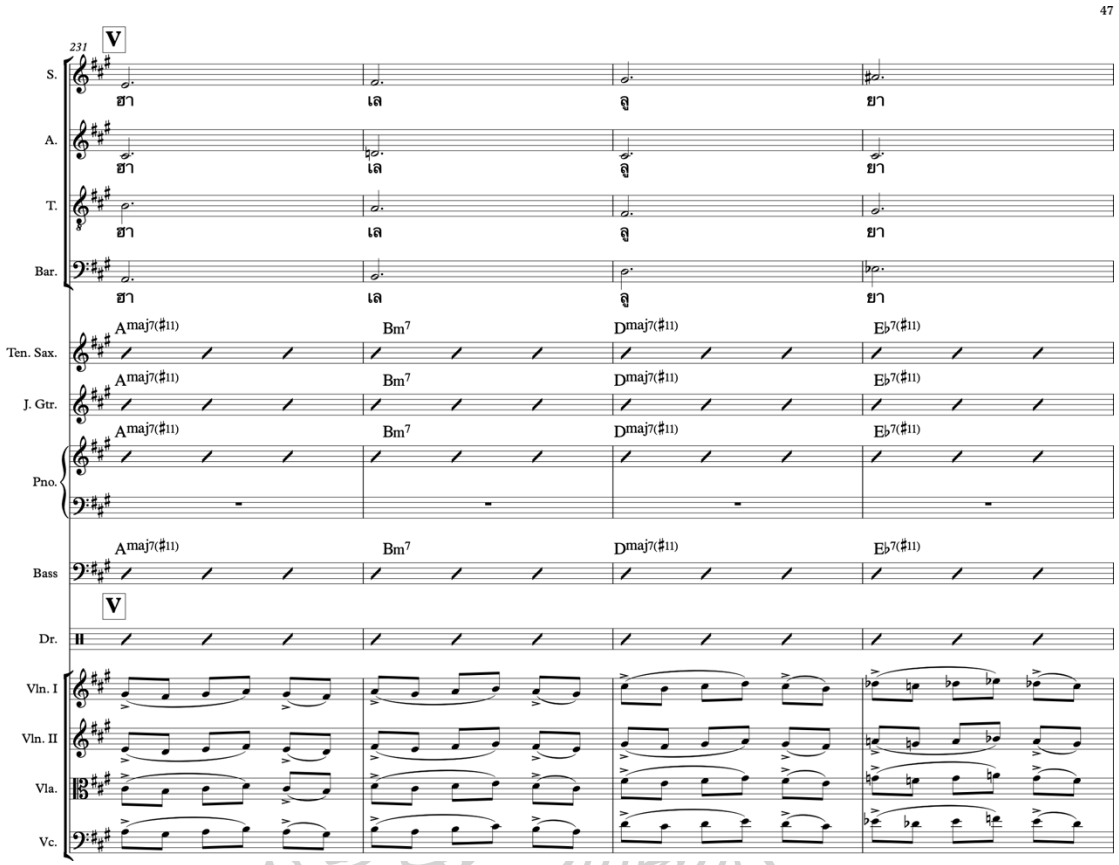
มหาวิทยาลัยศิลปากร



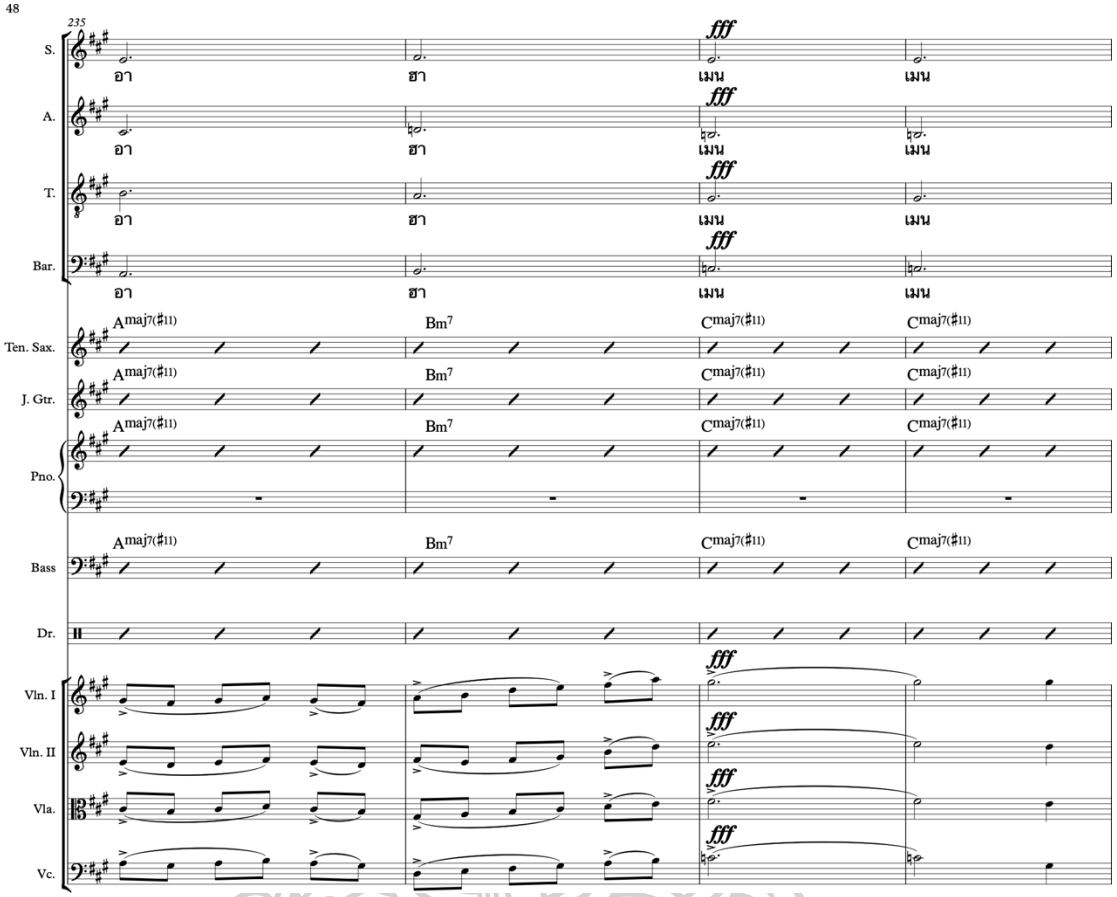
มหาวิทยาลัยศิลปากร

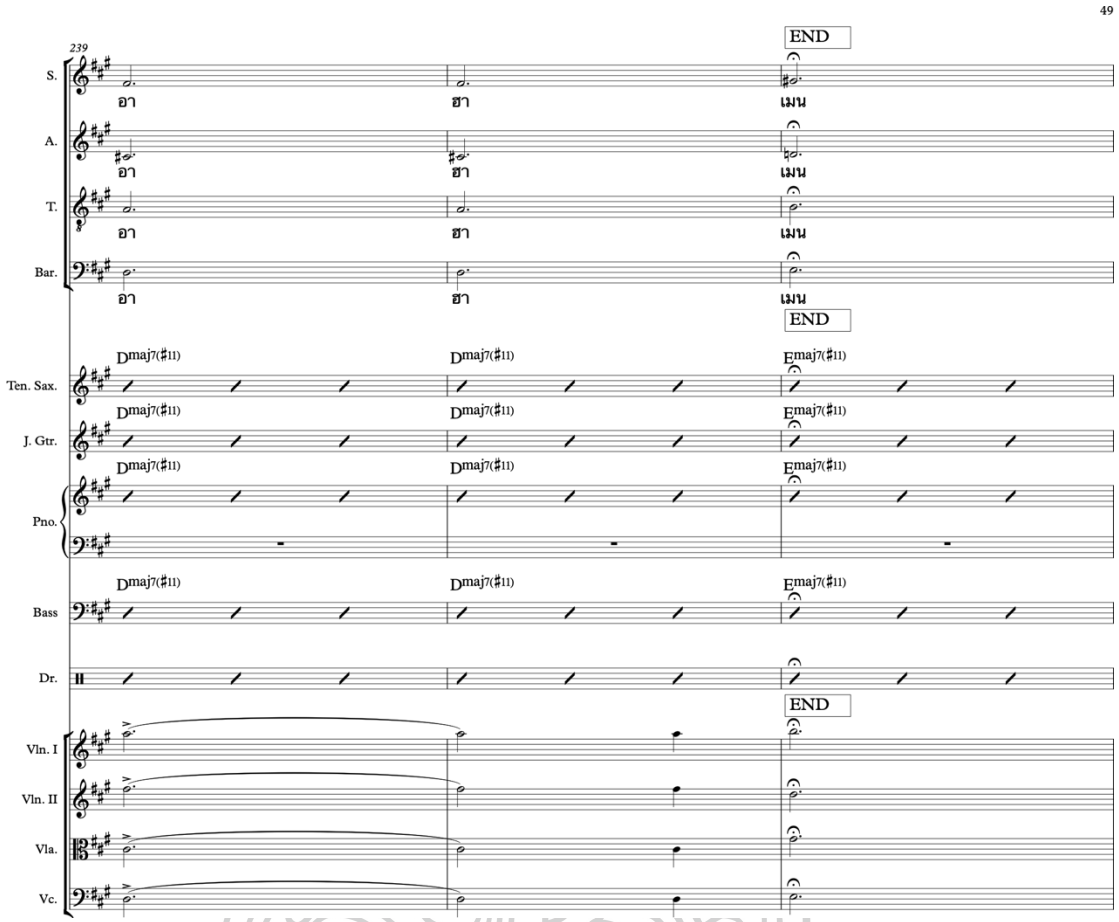


มหาวิทยาลัยศิลปากร



มหาวิทยาลัยศิลปากร



มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายต้นวงศ์ หมั่นผจง
วัน เดือน ปี เกิด	29 กันยายน พ.ศ.2527
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
วุฒิการศึกษา	ปริญญาศิลปศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาเอกภาษาอังกฤษ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ที่อยู่ปัจจุบัน	48/387 ซอยเสรี ไทย 33 แขวงคลองกุ่ม เขตบึงกุ่ม กรุงเทพมหานคร 10240