วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง เบมชาสวิง

A COMPARATIVE ANALYSIS OF JIM HALL'S, BILL FRISELL'S, AND PETER BERNSTEIN'S IMPROVISATIONS ON BEMSHA SWING

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

โดย
ภาสกร ภู่ประภา

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2556

A COMPARATIVE ANALYSIS OF JIM HALL'S, BILL FRISELL'S, AND PETER BERNSTEIN'S IMPROVISATIONS ON BEMSHA SWING

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

BY

PASSAKORN PHUPRAPA

A THESIS SUBMITED IN PARTIAL FULFILLMENT

OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF MASTER OF FINE ARTS PROGRAM IN MUSIC

CONSERVATORY OF MUSIC

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY

2013

วิทยานิพนธ์เรื่อง

วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง เบมซาสวิง

โดย

ภาสกร ภู่ประภา

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2556

ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ ประธานกรรมการสอบ	ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ กรรมการ
ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา	ผศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษาร่วม

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ.ร.ต.หญิง ดร.วรรณี ศุขสาตร)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
7 พฤศจิกายน 2556

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

A COMPARATIVE ANALYSIS OF JIM HALL'S, BILL FRISELL'S, AND PETER BERNSTEIN'S IMPROVISATIONS ON BEMSHA SWING

by

PASSAKORN PHUPRAPA

was submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Fine Arts Program in Music

Rangsit University
Academic Year 2013

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Asst.Prof. Pawalai Tanchanpong, D.M.A.
Examination Committee Chairperson

Prof. Weerachat Premananda, D.Mus.
Member

Asst.Prof. Denny Euprasert, D.A.
Member and Advisor

Asst.Prof. Wiboon Trakulhun, D.A.
Member and Co-Advisor

Approved by Graduate School

(Asst.Prof.Plt.Off. Vannee Sooksatra, D.Eng.)
Dean of Graduate School
November 7, 2013

กิตติกรรมประกาศ

การจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยดี ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ และผศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ประธานคุมสอบวิทยานิพนธ์ ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ และกรรมการคุมสอบวิทยานิพนธ์ ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

ขอบคุณพ่อกับแม่ คุณปิยะดา ปริกัมศีลและครอบครัว อาจารย์นครินทร์ ธีระภินันท์ อาจารย์ปีเตอร์ แวนเดมัวร์เทล อาจารย์เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร คุณเบน ชมพูวงศ์ คุณชอว์น เพอร์เซลล์ และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่าน

ภาสกร ภู่ประภา
ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

5301975 : สาขาวิชา: ดนตรี; **ศล.ม. (ดนตรี)**

คำสำคัญ : จิม ฮอลล์, บิลล์ ฟริเซลล์, ปีเตอร์ เบิร์นสตีน, เบมชาสวิง, อิมโพรไวส์

ภาสกร ภู่ประภา: วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง เบมชาสวิง (A COMPARATIVE ANALYSIS OF JIM HALL'S, BILL FRISELL'S, AND PETER BERNSTEIN'S IMPROVISATIONS ON BEMSHA SWING) อาจารย์ที่ปรึกษา: ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ, อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม: ผศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 102 หน้า.

การศึกษาครั้งนี้เพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง *เบมชาสวิง* โดยมีขอบเขตของการวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ ได้แก่ ด้านการพัฒนาโมทีฟ แนวทำนอง บันไดเสียง และอื่นๆ ที่สำคัญ

จากการวิจัยด้านการพัฒนาโมทีฟพบว่า จิม ฮอลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ใช้วิธีการพัฒนาโมทีฟที่หลากหลาย และคล้ายคลึงกัน แตกต่างจากบิลล์ ฟริเซลล์ ที่พัฒนาโมทีฟให้เห็นเป็นส่วนน้อย ด้านแนวทำนองพบว่า นักกีตาร์ทั้ง 3 คน ใช้วิธีการ และวัตถุดิบที่เหมือนกัน ได้แก่ คู่ 4 เพอร์เฟค โน้ตในคอร์ด โน้ตส่วนขยายของคอร์ด โน้ตโครมาติก และการนำทำนองหลักของบทเพลงมาใช้ในการอิมโพรไวส์ นอกเหนือจากนี้ บิลล์ ฟริเซลล์ ยังใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น ซึ่งแตกต่างจากจิม ฮอลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ที่ไม่ได้ใช้วิธีการดังกล่าว สำหรับประเด็นด้านบันไดเสียงพบว่า นักกีตาร์ทั้ง 3 คน ใช้บันไดเสียงที่เหมือนกัน คือ บันไดเสียงเมเจอร์ อย่างไรก็ตาม บิลล์ ฟริเซลล์ ยังใช้บันไดเสียงอื่นๆ ที่แตกต่างออกไป ได้แก่ บันไดเสียงบลูส์ เมเจอร์และไมเนอร์เพนตาโทนิก รวมถึงปีเตอร์ เบิร์นสตีน ที่ใช้บันไดเสียงบลูส์ด้วยเช่นกัน ส่วนประเด็นด้านอื่นๆ พบว่า จิม ฮอลล์ และบิลล์ ฟริเซลล์ใช้บลูโน้ต และเอ็นโคลเชอร์เหมือนกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ลายมือชื่อนักศึกษา.. ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา..

ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม..

5301975 : MAJOR: MUSIC; M.F.A. (MUSIC)

KEY WORDS : JIM HALL, BILL FRISELL, PETER BERNSTEIN, BEMSHA SWING, IMPROVISATION

PASSAKORN PHUPRAPA: A COMPARATIVE ANALYSIS OF JIM HALL'S, BILL FRISELL'S, AND PETER BERNSTEIN'S IMPROVISATIONS ON BEMSHA SWING. THESIS ADVISOR: ASST.PROF. DENNY EUPRASERT, D.A. (MUSIC), CO-ADVISOR: ASST. PROF. WIBOON TRAKULHUN, D.A. (MUSIC), 102 p.

The research presented herein is a comparative analysis of Jim Hall's, Bill Frisell's, and Peter Bernstein's improvisations on the tune "Bemsha Swing" concentrating on the areas of motivic development, melodic patterns, usage of scales and other important musical elements.

In motivic development research found that both Jim Hall and Peter Bernstein used various motivic development yet similar, differ from Bill Frisell whom uses in a more minimalistic approach. In melodic patterns, all the above guitarists used the same approach, for example, they used perfect fourth, chord tones, extensions, and chromatic notes, and they also used the main theme to develop their improvisation. The difference is that Jim Hall and Peter Bernstein doesn't use the harmonic generalization like Bill Frisell. However, for scales, the research found that all of them use major. For Bill Frisell, he would use it in more various ways, by using blues, major and minor pentatonic, Peter Bernstein also uses blues scale for improvisation. In other cases, research found that Jim Hall and Bill Frisell uses blue notes and enclosures in their improvisation.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Student's Signature PASSAKORN PHUPRAPA Thesis Advisor's Signature..............................

Thesis Co- Advisor's Signature W. Trak..............................

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อภาษาไทย	ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ค
สารบัญ	ง
สารบัญตาราง	ช
สารบัญตัวอย่าง	ซ
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ความเป็นมา และความสำคัญ	1
1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย	4
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
1.4 ขอบเขตในการวิจัย	4
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
1.6 นิยามศัพท์	6
บทที่ 2 เอกสาร และแนวคิดทางทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	7
2.1 แนวทางการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน	7
2.1.1 การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์	7
2.1.2 การอิมโพรไวส์ของบิลล์ ฟริเซลล์	13
2.1.3 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน	18
2.2 เบมซาสวิง	24
2.2.1 วิเคราะห์บทเพลง เบมซาสวิง	27
2.3 แนวคิดด้านการอิมโพรไวส์	30
2.3.1 ฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น	30
2.3.2 การพัฒนาโมทีฟ	33

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
2.3.3 เสียงคู่สี่	39
2.3.4 การวางทรัยแอดซ้อน	41
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	**43**
3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล	43
3.2 การตรวจสอบข้อมูล	44
3.3 การสังเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น	44
3.4 กรอบขั้นตอนสำหรับการดำเนินงานวิจัย	45
3.5 การนำเสนอผลการวิจัย	46
บทที่ 4 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน	**47**
4.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์	47
4.1.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 1 ห้องที่ 33-48	48
4.1.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 2 ห้องที่ 49-64	51
4.1.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 3 ห้องที่ 65-80	53
4.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของบิลล์ ฟริเซลล์	56
4.2.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 1 ห้องที่ 33-48	57
4.2.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 2 ห้องที่ 49-64	60
4.2.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 3 ห้องที่ 65-80	62
4.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน	65
4.3.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 1 ห้องที่ 209-224	66
4.3.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 2 ห้องที่ 225-240	68
4.3.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 3 ห้องที่ 241-256	70

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย 73

5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน 73

5.2 สรุปผลการวิจัย 75

5.3 อภิปรายผลการวิจัย 76

5.3.1 การพัฒนาโมทีฟ 76

5.3.2 แนวทำนอง 77

5.3.3 บันไดเสียง 78

5.3.4 ตัวอย่างแนวทางการอิมโพรไวส์ 78

5.4 ข้อเสนอแนะ 80

บรรณานุกรม 82

ภาคผนวก 85

ภาคผนวก ก โน้ตบทเพลง เบมซาสวิง 86

ภาคผนวก ข โน้ตการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ ในบทเพลง เบมซาสวิง 88

ภาคผนวก ค โน้ตการอิมโพรไวส์ของบิลล์ ฟริเซลล์ ในบทเพลง เบมซาสวิง 91

ภาคผนวก ง โน้ตการอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง เบมซาสวิง 94

ภาคผนวก จ โน้ตเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง เบมซาสวิง 97

ประวัติผู้วิจัย 102

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่

5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน
ในบทเพลง เบมชาสวิง 73

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่

2.1 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการใช้โมทีฟ 9

2.2 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการใช้ทรัยแอด และอาร์เปโจ 9

2.3 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการเริ่มสร้างโมทีฟบนจังหวะที่ 4 10

2.4 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการใช้โน้ตในคอร์ด 10

2.5 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยใช้โน้ตลำดับที่ 1, 3, 5 และ 7 ของคอร์ด 11

2.6 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการใช้อาร์เปโจ 11

2.7 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยสร้างโมทีฟ 3 โน้ต 12

2.8 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ แบบ 2 แนว 12

2.9 คอร์ด และทำนองหลัก 8 ห้องแรก ของบทเพลง *เดอะเดย์สออฟไวน์แอนโรสเซส* 14

2.10 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ในบทเพลง *เดอะเดย์สออฟไวน์แอนโรสเซส* โดยใช้โน้ตเบส ร่วมกับทำนองหลัก 15

2.11 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ในบทเพลง *เดอะเดย์สออฟไวน์แอนโรสเซส* โดยการเล่นโน้ตที่เป็นองค์ประกอบของคอร์ด หรือโน้ตอื่นๆ เพิ่มเข้าไประหว่างทำนองหลัก และโน้ตเบส 16

2.12 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ในบทเพลง *เดอะเดย์สออฟไวน์แอนโรสเซส* โดยการ เล่นทำนองหลักสลับกับการเล่นประโยคสอดแทรก 16

2.13 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ โดยการใช้บันไดเสียงไมเนอร์เพนตาโทนิก 17

2.14 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ โดยการใช้คู่ 7 เมเจอร์ 17

2.15 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ โดยการเล่นโน้ตเสียงต่ำสลับกับคอร์ด 18

2.16 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้คู่เสียง 20

2.17 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้ทำนองหลักของบทเพลง 20

2.18 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้โมทีฟ 21

2.19 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้ทรัยแอด 21

2.20 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการซ้ำลักษณะทำนองที่ทดเสียงขึ้นคู่ 4 22

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

หน้า

ตัวอย่างที่

2.21	การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้ไกด์โทน	22
2.22	การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการวางทรัยแอดซ้อน	23
2.23	การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้บันไดเสียงบลูส์	23
2.24	บลูส์ 12 ห้อง กุญแจเสียง F โดยแอนดี แจ๊ฟ	25
2.25	บลูส์ 12 ห้อง กุญแจเสียง C โดยเทด พีซ	26
2.26	บลูส์ 16 ห้อง กุญแจเสียง F โดยแบรีย์ เนทเทิลส์ และริชาร์ด กราฟ	27
2.27	วิเคราะห์โครงสร้างเสียงประสานบทเพลง *เบมซาสวิง* โดยจอห์น บิชอพ	29
2.28	วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น บรรเลงโดยชาร์ลี พาร์คเกอร์	30
2.29	วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น บรรเลงโดยคีท จาร์เรทท์	31
2.30	วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น บรรเลงโดยอาร์ท ฟาร์เมอร์	32
2.31	วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น บรรเลงโดยซันนี สติทท์	32
2.32	วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น บรรเลงโดยโจ เฮนเดอร์สัน	33
2.33	โมทีฟหลัก	33
2.34	การทดเสียงจากโมทีฟหลัก	34
2.35	การเปลี่ยนโมดจากเมเจอร์เป็นไมเนอร์	34
2.36	การย่อยทำนองจากโมทีฟหลัก	34
2.37	การเพิ่มโน้ตในช่วงต้นของโมทีฟหลัก	35
2.38	การเพิ่มโน้ตในช่วงท้ายของโมทีฟหลัก	35
2.39	ซีเควนซ์ที่ทดเสียง โดยใช้คู่เสียงที่อยู่ในไดอาโทนิก	35
2.40	ซีเควนซ์ที่ทดเสียง โดยใช้คู่เสียงที่เหมือนกัน	36
2.41	การประดับโน้ตในโมทีฟหลัก	36
2.42	การขยายส่วน โดยใช้จังหวะ	36
2.43	การขยายส่วน โดยใช้ระดับเสียง	37
2.44	การย่อส่วน โดยใช้จังหวะ	37
2.45	การย่อส่วน โดยใช้ระดับเสียง	37
2.46	การพลิกกลับ โดยใช้คู่เสียงที่เหมือนกับโมทีฟหลัก	37

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

หน้า

ตัวอย่างที่

2.47 การพลิกกลับ โดยใช้คู่เสียงบนไดอาโทนิกเดียวกันกับโมทีฟหลัก 38

2.48 การพัฒนาโมทีฟ โดยการเล่นถอย 38

2.49 การพัฒนาโมทีฟ โดยการเล่นถอยร่วมกับการพลิกกลับ 38

2.50 การย้ายตำแหน่ง โดยการใช้ระดับเสียง 39

2.51 การย้ายตำแหน่ง โดยการใช้จังหวะ 39

2.52 การอิมโพรไวส์ โดยใช้คู่ 4 และซีเควนซ์ บรรเลงโดยเฮอร์บี แฮนค็อก 40

2.53 การอิมโพรไวส์ โดยใช้คู่ 4 บรรเลงโดยทอม ฮาร์เรลล์ 41

2.54 คอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน 41

4.1 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 33-40 48

4.2 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 41-44 49

4.3 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 45-48 50

4.4 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 49-56 51

4.5 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 57-64 52

4.6 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 65-72 53

4.7 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 73-81 54

4.8 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 73-75
กับทำนองหลักของบทเพลง ห้องที่ 9-11 54

4.9 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 76-81 55

4.10 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 31-32 57

4.11 เปรียบเทียบทำนองหลักของบทเพลง ห้องที่ 1-2
กับการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 33-40 57

4.12 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 37-40 58

4.13 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 41-48 59

4.14 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 49-56 60

4.15 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 57-64 61

4.16 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 33-36 กับห้องที่ 65-68 62

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

หน้า

ตัวอย่างที่

4.17 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 69-72 63
4.18 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 73-89 63
4.19 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 209-216 66
4.20 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 221-224 67
4.21 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 223 กับห้องที่ 225-228 68
4.22 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 229-232 68
4.23 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 233-240 69
4.24 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 241-248 70
4.25 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 249-252 กับทำนองหลักของบทเพลง ห้องที่ 9-10 71
4.26 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 253-257 71

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมา และความสำคัญ

เมื่อปี ค.ศ. 2012 และ 2013 จิม ฮอลล์ และบิลล์ ฟริเซลล์ ได้รับเลือกจากนักวิจารณ์ของนิตยสารดาวน์บีท (Downbeat) ให้เป็นหนึ่งในนักกีตาร์แจ๊สยอดเยี่ยม รวมถึงปีเตอร์ เบิร์นสตีน ที่ได้รับเลือกให้เป็นหนึ่งในนักกีตาร์แจ๊สดาวรุ่ง ซึ่งนักกีตาร์ทั้ง 3 คน จัดได้ว่าเป็นนักกีตาร์ที่โดดเด่นของวงการดนตรีแจ๊สในแต่ละยุค กล่าวได้ว่า การเล่นของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน มีความเป็นเอกลักษณ์และแตกต่างจากนักกีตาร์แจ๊สคนอื่นๆ อีกทั้งนักกีตาร์ทั้ง 3 คน ยังมีความเกี่ยวโยงกันโดยฟริเซลล์และเบิร์นสตีนต่างก็เป็นลูกศิษย์ของฮอลล์

จิม ฮอลล์ (Jim Hall, ค.ศ. 1930-ปัจจุบัน) เป็นนักกีตาร์ที่มีบทบาทต่อวงการดนตรีแจ๊สตั้งแต่ ค.ศ. 1950 จนถึงปัจจุบัน ฮอลล์ได้ร่วมงานกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น นักร้องแจ๊ส เอลลา เฟทเจอรัลด์ (Ella Fitzgerald, ค.ศ. 1917-1996) นักแซ็กโซโฟนแจ๊ส ซันนี โรลลินส์ (Sonny Rollins, ค.ศ. 1930-ปัจจุบัน) นักกลองแจ๊ส ชิโค ฮามิลตัน (Chico Hamilton, ค.ศ. 1929-ปัจจุบัน) และนักเบสแจ๊ส รอน คาร์เทอร์ (Ron Carter, ค.ศ. 1937-ปัจจุบัน) เป็นต้น อีกทั้งยังมีความโดดเด่นด้านการประพันธ์เพลง ซึ่งนอกเหนือจากการแสดงดนตรีแล้ว ฮอลล์เคยเป็นอาจารย์สอนในสถาบันดนตรีที่มีชื่อเสียงในประเทศสหรัฐอเมริกา ได้แก่ เบิร์กลีย์คอลเลจออฟมิวสิค (Berklee College of Music) และนิวสคูล (New School) อีกด้วย

บิลล์ ฟริเซลล์ (Bill Frisell, ค.ศ. 1951-ปัจจุบัน) ศึกษากับฮอลล์ที่เบิร์กลีย์คอลเลจออฟมิวสิคในปี ค.ศ. 1971 ทำให้ฟริเซลล์ได้รับอิทธิพลการเล่นโดยตรงจากฮอลล์ ต่อมาฟริเซลล์ได้กลายมาเป็นนักกีตาร์ผู้ที่มีบทบาทต่อวงการดนตรีแจ๊สตั้งแต่ ค.ศ. 1980 ฟริเซลล์ได้แสดง และบันทึกเสียงให้กับศิลปินที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น นักกลองแจ๊ส พอล โมเชียน (Paul Motian, ค.ศ. 1931-2011) นักเบสแจ๊ส เดฟ ฮอลแลนด์ (Dave Holland, ค.ศ. 1946-ปัจจุบัน) นักแซ็กโซโฟนแจ๊ส

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

โจ โลวาโน (Joe Lovano, ค.ศ. 1952-ปัจจุบัน) เป็นต้น ฟริเซลล์มีดีวีดีสื่อการสอนของตนเองชื่อ เดอะกีตาร์อาร์ทิสทรีออฟบิลฟริเซลล์ (The Guitar Artistry of Bill Frisell) และประพันธ์เพลงให้กับภาพยนตร์เงียบเรื่อง บัสเตอร์ คีตัน (Buster Keaton) อีกทั้งได้รับรางวัลแกรมมีอวอร์ด สาขาผลงานแจ๊สร่วมสมัยยอดเยี่ยม (Best Jazz Contemporary Album) จากผลงานชุด อันสปีกเอเบิล (Unspeakable) ในปี ค.ศ. 2005 จิม ฮอลล์ กล่าวไว้ในดีวีดีเดอะกีตาร์อาร์ทิสทรีออฟบิลฟริเซลล์ ว่า “การได้ฟังบิลล์ ฟริเซลล์ มักสร้างความประหลาดใจเสมอ มันไม่สามารถคาดเดาได้ บางครั้งทำให้ผมนึกถึง ธีโลเนียส มังค์”

ปีเตอร์ เบิร์นสตีน (Peter Bernstein, ค.ศ. 1967-ปัจจุบัน) นักกีตาร์แจ๊สรุ่นใหม่ที่มีบทบาทต่อวงการดนตรีแจ๊สตั้งแต่ ค.ศ.1989 มีผลงานการบันทึกเสียงมากกว่า 60 ผลงาน เบิร์นสตีนร่วมงานกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายรุ่น เช่น นักกลองแจ๊ส จิมมี คอบบ์ (Jimmy Cobb, ค.ศ. 1929-ปัจจุบัน) นักออร์แกนแจ๊ส เมลวิน ไรห์น (Melvin Rhyne, ค.ศ. 1936-ปัจจุบัน) นักร้องแจ๊ส ไดอานา ครอลล์ (Diana Krall, ค.ศ. 1964-ปัจจุบัน) นักแซ็กโซโฟนแจ๊ส โจชัวอ์ เรดแมน (Joshua Redman, ค.ศ. 1969-ปัจจุบัน) และนักเปียโนแจ๊ส แบรด เมห์ลดาว (Brad Mehldau, ค.ศ. 1970-ปัจจุบัน) เป็นต้น เอ็ด เอ็นไรท์ (Enright, 2009: 43) นักเขียนบทความของนิตยสารดาวน์บีท กล่าวว่า “เบิร์นสตีนเป็นที่รู้จักในเรื่องการเล่นที่ไพเราะ มีกลิ่นอายของบลูส์ ความเป็นสวิง และรสนิยมที่ดีรอบด้าน การเล่นอันใสสะอาดของเขาได้รับอิทธิพลจากเวส มอนท์โกเมอรี แกรนท์ กรีน เคนนี เบอร์เรลล์ ชาร์ลี คริสเตียน และจิม ฮอลล์”

นอกเหนือจากนั้นเบิร์นสตีนเคยศึกษากับฮอลล์ที่นิวสคูล ซึ่งฮอลล์เกิดความประทับใจในการเล่นของเบิร์นสตีนอย่างมาก จึงเชิญชวนเบิร์นสตีนให้แสดงร่วมกันในคอนเสิร์ตชื่อ เดอะจิมฮอลล์อินวิเทชั่นแนล (The Jim Hall Invitational) ในปี ค.ศ. 1990 โดยมีนักกีตาร์แจ๊สที่มีชื่อเสียงหลายคนร่วมแสดงในเทศกาลครั้งนั้น เช่น จอห์น เอเบอร์ครอมบีย์ (John Abercrombie, ค.ศ. 1944-ปัจจุบัน) จอห์น สโคฟิลด์ (John Scofield, ค.ศ. 1951-ปัจจุบัน) และแพท เมทินี (Pat Metheny, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน) เป็นต้น ซึ่งต่อมาเบิร์นสตีนได้แสดงร่วมกับฮอลล์ในเทศกาลดนตรีชื่อ นอร์ทซีแจ๊สเฟสติวัล (North Sea Jazz Festival) และแบรคคอนเฟสติวัล (Braccon Festival) อีกด้วย ปัจจุบันเบิร์นสตีนมีโอกาสร่วมแสดงกับวงควินเททของซันนี โรลลินส์ และเป็นอาจารย์สอนที่สถาบันเอ็นวายยูสไตน์ฮาร์ท (NYU Steinhardt) ณ นครนิวยอร์ก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ฮอลล์ ฟริเซลล์ และเบิร์นสตีน ต่างทำการบันทึกเสียงบทเพลง *เบมชาสวิง* (*Bemsha Swing*) ประพันธ์โดยนักเปียโนแจ๊สยุคบีบอป (Bebop) ธีโลเนียส มังค์ (Thelonious Monk, ค.ศ. 1917-1982) ร่วมกับนักกลองแจ๊สยุคบีบอป เดนซิล เบสท์ (Denzil Best, ค.ศ. 1917-1965) บทเพลง *เบมชาสวิง* เป็นบทเพลงแจ๊สมาตรฐานขนาดสั้น เป็นที่รู้จักในเรื่องของทำนอง และการดำเนินคอร์ดของบทเพลง ผู้เขียนตำราทฤษฎีแจ๊ส มาร์ค เลวิน (Levine, 1995: 383) กล่าวว่า "*เบมชาสวิง* มีโครงสร้างของบทเพลงเป็น AABA 16 ห้อง" (โดยปกติบทเพลงแจ๊สที่มีโครงสร้างเป็น AABA จะมี 32 ห้อง) ทำนองแต่ละประโยคของบทเพลง *เบมชาสวิง* มีความยาวเพียง 4 ห้องเท่านั้น (4+4+4+4) เทด จิโอยา (Gioia, 2012: 33) กล่าวว่า "*เบมชาสวิง* หลีกเลี่ยงโครงสร้างบลูส์ 12 ห้อง และการดำเนินคอร์ดแบบบลูส์มาตรฐาน"

มังค์ได้ทำการบันทึกเสียงบทเพลง *เบมชาสวิง* ทั้งหมด 7 ครั้ง ระหว่าง ค.ศ. 1952 และ 1964 ซึ่งต่อมานักดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายคนได้นำบทเพลง *เบมชาสวิง* ไปทำการบันทึกเสียง เช่น นักแซ็กโซโฟนแจ๊ส จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ. 1926-1967) นักทรัมเป็ตแจ๊ส ไมล์ส เดวิส (Miles Davis, ค.ศ. 1926-1991) นักเปียโนแจ๊ส บิลล์ อีแวนส์ (Bill Evans, ค.ศ. 1929-1980) และซีซิล เทย์เลอร์ (Cecil Taylor, ค.ศ. 1929-ปัจจุบัน) รวมถึงฮอลล์ ฟริเซลล์ และเบิร์นสตีน ที่ต่างบันทึกเสียงบทเพลง *เบมชาสวิง* ในช่วงเวลา และจำนวนครั้งที่ต่างกัน

ฮอลล์ทำการบันทึกเสียงบทเพลง *เบมชาสวิง* หนึ่งครั้งในผลงานของตนเองชุด ออลล์อะครอสเดอะซิตี้ (All Across The City) สังกัดคอนคอร์ด (Concord) ค.ศ. 1989 ส่วนฟริเซลล์ทำการบันทึกเสียงบทเพลง *เบมชาสวิง* หนึ่งครั้งเช่นกันในผลงานชุด ฟอลลิงออฟเดอะรูฟ (Falling Off The Roof) ของนักกลอง จินเจอร์ เบเกอร์ (Ginger Baker, ค.ศ. 1939-ปัจจุบัน) สังกัดแอตแลนติก (Atlantic) ค.ศ. 1996 สำหรับเบิร์นสตีนทำการบันทึกเสียงบทเพลง *เบมชาสวิง* ทั้งหมด 3 ครั้ง ได้แก่ ผลงานในนามกรุ๊ปฟิฟทีน (Group 15) ชุด กรุ๊ปฟิฟทีนเพลย์สมังค์ (Group 15 Plays Monk) สังกัดซันนีไซด์เรคคอร์ดส (Sunnyside Records) ค.ศ. 1998 ครั้งที่สองในผลงานชุด จังเกิลโซล (Jungle Soul) ของนักออร์แกนแจ๊ส ดอกเตอร์ลอนนี สมิทธ์ (Dr. Lonnie Smith, ค.ศ. 1942-ปัจจุบัน) สังกัดพาลเมทโท (Palmetto) ค.ศ. 2006 และครั้งที่สามในผลงานของตนเองชุด มังค์ (Monk) สังกัดเซนาดู (Xanadu) ค.ศ. 2008

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตามที่กล่าวไว้ข้างต้นฮอลล์ และฟริเซลล์ได้ทำการบันทึกเสียงบทเพลง *เบมซาสวิง* คนละหนึ่งครั้ง ซึ่งนักกีตาร์ทั้งสองได้ทำการบรรเลงในท่อนอิมโพรไวส์ จำนวน 3 คอรัส (Chorus) ส่วนเบิร์นสตีนได้ทำการบันทึกเสียงบทเพลง *เบมซาสวิง* ไว้ถึง 3 ครั้ง อย่างไรก็ตามผลงานหนึ่งชื่อจังเกิลโซล ของดอกเตอร์ลอนนี สมิทธ์ เบิร์นสตีนได้ทำการบรรเลงในท่อนอิมโพรไวส์ จำนวน 3 คอรัสเช่นกัน เพื่อความชัดเจนในการเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน

เบมซาสวิง เป็นบทเพลงแจ๊สมาตรฐานขนาดสั้น ซึ่งนักกีตาร์ทั้ง 3 คน คือ จิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ทำการบรรเลงได้อย่างน่าสนใจ ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงต้องการทราบถึงกระบวนการแนวคิด และเทคนิคในการสร้างสรรค์ โดยวิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ ในบทเพลง *เบมซาสวิง* ที่มีการบรรเลงในท่อนอิมโพรไวส์ จำนวน 3 คอรัส จากนักกีตาร์ทั้ง 3 คน

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

การศึกษาครั้งนี้เพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ 3 คน ได้แก่ จิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.3.1 วิธีการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน
1.3.2 ความแตกต่างด้านการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน
1.3.3 แนวทางการอิมโพรไวส์สำหรับผู้ที่สนใจการบรรเลงกีตาร์ในรูปแบบแจ๊ส

1.4 ขอบเขตในการวิจัย

การวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตงานวิจัยไว้ดังต่อไปนี้

1.4.1 วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ จากบทเพลง *เบมซาสวิง* ที่ได้มาจากผลงานชุดต่างๆ ดังนี้

1) ผลงานชุด ออลอะครอสเดอะซิตี้ ของจิม ฮอลล์ บรรเลงกีตาร์โดยจิม ฮอลล์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) ผลงานชุด ฟอลลิงออฟเดอะรูฟ ของจินเจอร์ เบเกอร์ บรรเลงกีตาร์โดยบิลล์ ฟริเซลล์

3) ผลงานชุด จังเกิลโซล ของดอกเตอร์ลอนนี สมิทธ์ บรรเลงกีตาร์โดยปีเตอร์ เบิร์นสตีน

1.4.2 สำหรับบทวิเคราะห์เป็นการวิเคราะห์เพื่อให้ทราบถึงแนวคิดการอิมโพรไวส์ของ จิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน โดยได้วิเคราะห์ในประเด็นด้านการพัฒนาโมทีฟ แนวทำนอง บันไดเสียง และอื่นๆ ที่สำคัญ

1.4.3 การวิเคราะห์บทเพลง *เบมชาสวิง* ผู้วิจัยนำแนวคิดหลักสำหรับการวิเคราะห์จาก เจอร์รี โคเกอร์ (Jerry Coker) เบิร์ท ไลกอน (Bert Ligon) และจิรศักดิ์ ปานพุ่ม มาใช้เป็นแนวทางสำหรับการอธิบายในงานวิจัยฉบับนี้

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

โน้ตในงานวิจัยฉบับนี้ได้มาจากการถอดโน้ตโดยผู้วิจัย ดังนี้

1.5.1 บทเพลง *เบมชาสวิง* ที่นำมาวิเคราะห์ได้มาจาก

1) ผลงานชุด ออลล์อครอสส์เดอะซิตี้ ของจิม ฮอลล์

2) ผลงานชุด ฟอลลิงออฟเดอะรูฟ ของจินเจอร์ เบเกอร์

3) ผลงานชุด จังเกิลโซล ของดอกเตอร์ลอนนี สมิทธ์

1.5.2 โน้ตที่ถอดได้ดังกล่าวนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ตรวจสอบเพื่อความถูกต้อง

1.5.3 คำศัพท์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้นำความหมาย หรืออ้างอิงมาจากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ โดยณัชชา พันธุ์เจริญ (2552) และหนังสือทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1 โดยศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555)

1.5.4 การวิเคราะห์ในงานวิจัยครั้งนี้อยู่บนพื้นฐานแนวคิดทางด้านทฤษฎีดนตรีแจ๊ส

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1.6 นิยามศัพท์

คอรัส หมายถึง การแปรทำนองหลักที่ถูกบรรเลงด้วยการอิมโพรไวส์ในจำนวนที่ไม่จำกัด นักดนตรีแจ๊สเรียกการแปรแต่ละครั้งว่า “คอรัส” 1 คอรัส หมายถึงการแปร 1 ชุดโดยทั่วไปคอรัสการอิมโพรไวส์ จะยึดถือโครงสร้างและเสียงประสานของทำนองหลัก ผู้แสดงเดี่ยวแต่ละคนจะแปรทำนอง หรืออิมโพรไวส์ 1 คอรัส หรือมากกว่า 1 คอรัสก็ได้ (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2553: 35)

โครงสร้างของบทเพลง หมายถึง ลักษณะของเสียงประสานช่วงอิมโพรไวส์ ที่มีโครงสร้างเหมือนกับเสียงประสานช่วงแนวทำนองหลักของบทเพลงทุกประการ เช่น บทเพลงมีความยาวจำนวน 16 ห้อง เสียงประสานทั้ง 16 ห้อง ในช่วงอิมโพรไวส์ของแต่ละคอรัสนั้น ก็จะมีลักษณะเช่นเดียวกับแนวทำนองหลัก โดยจำนวนของคอรัสในการอิมโพรไวส์นั้น ขึ้นอยู่กับผู้อิมโพรไวส์

โน้ตในคอร์ด (Chord Tone) หมายถึง โน้ตที่อยู่ในคอร์ด เป็นโน้ตตัวใดตัวหนึ่งของคอร์ด

ส่วนขยายของคอร์ด (Extensions) หมายถึง โน้ตในลำดับที่สูงกว่าโน้ตลำดับที่ 5 ของทรัยแอด ได้แก่ 6, 7, 9, 11 และ 13 เมื่อเพิ่มโน้ตเหล่านี้ลงในทรัยแอดแล้วจะทำให้คอร์ดนั้นมีสีสันของเสียงประสานที่เข้มข้นขึ้น ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งในดนตรีแจ๊ส โดยปกติโน้ตส่วนขยายของคอร์ดแต่ละตัวมีลักษณะของการนำมารวมกับทรัยแอดแต่ละประเภทที่แตกต่างกัน และมีสัญลักษณ์ในการเรียกชื่อที่แตกต่างกัน (ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2555: 36)

เอ็นโคลเชอร์ (Enclosure) หมายถึง โน้ต 2 ตัว ที่ใช้เพื่อเข้าหาโน้ตในคอร์ด ซึ่งโน้ตตัวแรกสามารถเป็นโน้ตเคียงบน (Upper Neighbor Tone) หรือโน้ตเคียงล่าง (Lower Neighbor Tone) อย่างไรก็ตาม การใช้โน้ตเคียงบนเข้าหาโน้ตในคอร์ดจะถูกใช้บ่อยกว่า โดยตำแหน่งของเอ็นโคลเชอร์มักจะอยู่บนจังหวะที่ 4 และเข้าหาโน้ตในคอร์ดบนจังหวะตก หรืออยู่บนจังหวะตก และเข้าหาโน้ตในคอร์ดบนจังหวะขัด (Syncopation) (Weidlich, 2008: 18)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2

เอกสาร และแนวคิดทางทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวทางการศึกษาวิธีการอิมโพรไวส์ และเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ผู้วิจัยมุ่งความสนใจต่อแนวคิดการสร้างสรรค์การอิมโพรไวส์ในบทเพลง *เบมซาสวิง* ที่นักกีตาร์ทั้ง 3 คนได้ทำการบรรเลงในท่อนอิมโพรไวส์จำนวน 3 คอรัส ดังนั้นผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าในประเด็นต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวทางการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน นอกจากนั้นประเด็นอื่นๆ ได้แก่ บทวิเคราะห์บทเพลง *เบมซาสวิง* โดยจอห์น บิชอพ รวมถึงแนวคิดทางทฤษฎีดนตรีแจ๊สที่สามารถนำมาใช้สำหรับการวิเคราะห์ เพื่อให้บรรลุจุดประสงค์ตามที่วางไว้ เป็นประเด็นที่ผู้วิจัยให้ความสนใจการศึกษาเบื้องต้นสำหรับงานวิจัยครั้งนี้

2.1 แนวทางการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน

แนวทางการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน สามารถแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน ได้เป็นอย่างดี ข้อมูลเหล่านี้สามารถใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการอ้างอิงด้านแนวคิด และเทคนิค ซึ่งสามารถเชื่อมโยงกับบทวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ในบทเพลง *เบมซาสวิง* ในบทที่ 4 ต่อไป โดยแนวทางการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ผู้วิจัยแบ่งหัวข้อออกเป็น การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ การอิมโพรไวส์ของบิลล์ ฟริเซลล์ และการอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

2.1.1 การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์

จิม ฮอลล์ เกิดวันที่ 4 ธันวาคม ค.ศ. 1930 เมืองบัฟฟาโล เริ่มเล่นกีตาร์เมื่ออายุ 10 ปี และเล่นเป็นอาชีพช่วงวัยรุ่น ฮอลล์ศึกษาดนตรีที่คลีฟแลนด์อินสติติวท์ออฟมิวสิค (Cleveland Institute of Music) ซึ่งฮอลล์ได้เรียนเปียโน (เนื่องจากกีตาร์ไม่มีการเปิดสอน) และเล่นเบสในวงออร์เคสตรา หลังจากนั้นฮอลล์ได้ย้ายไปอยู่ที่ลอสแองเจลิส และมีโอกาสได้เป็นสมาชิกวงควินเทท

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ของชิโค ฮามิลตัน รวมถึงวงทริโอของจิมมี จุฟฟรี จากการที่ฮอลล์ได้เล่นดนตรีในรูปแบบดูโอ และทริโอ ทำให้ฮอลล์มีประสบการณ์เรื่องการเรียบเรียงดนตรี การอิมโพรไวส์ และการเล่นร่วมกับผู้อื่นมากขึ้น ขณะที่ฮอลล์ได้ร่วมงานกับจุฟฟรีในช่วงปี ค.ศ. 1957-1959 ฮอลล์ได้สอนที่สถาบันดนตรีแจ๊สชื่อ ลีนอกซ์ (Lenox) รัฐแมซซาชูเซตส์ ต่อมาในปี ค.ศ. 1990-1995 ฮอลล์ได้เป็นอาจารย์สอนที่สถาบันดนตรีชื่อ นิวสคูล ณ นครนิวยอร์ก อีกทั้งยังเขียนตำราชื่อ เอ็กซ์โพลริงแจ๊สกีตาร์ ซึ่งยังคงตีพิมพ์มาจนถึงปัจจุบัน

ฮอลล์เป็นนักกีตาร์ผู้มีอิทธิพลต่อนักกีตาร์แจ๊สรุ่นต่อๆ มา และเป็นนักกีตาร์ที่มีการเล่นเฉพาะตัว เฟอร์กูสัน และเคิร์นเฟลด์ (Ferguson and Kernfeld, 2002: 134) กล่าวว่า “การอิมโพรไวส์อันยอดเยี่ยมของฮอลล์นั้นเทียบได้กับนักกีตาร์แจ๊ส จังโก้ ไรน์ฮาร์ท (Django Reinhardt, ค.ศ. 1910-1953) และชาร์ลี คริสเตียน (Charlie Christian, ค.ศ. 1916-1942)” ฮอลล์ได้ร่วมงานกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น นักแซ็กโซโฟนแจ๊ส เบน เวบสเตอร์ (Ben Webster, ค.ศ. 1909-1973) พอล เดสมอนด์ (Paul Desmond, ค.ศ. 1924-1977) ลี โคนิทซ์ (Lee Konitz, ค.ศ. 1927-ปัจจุบัน) และนักทรัมเป็ตแจ๊ส อาร์ท ฟาร์เมอร์ (Art Farmer, ค.ศ. 1928-1999) เป็นต้น ฮอลล์ทำการบันทึกเสียงผลงานดูโออันทรงคุณค่าร่วมกับบิลล์ อีแวนส์ และรอน คาร์เทอร์ รวมถึงผลงานที่บันทึกเสียงจากการแสดงสดของเขาชุด จิมฮอลล์ไลฟ์ (Jim Hall Live) ค.ศ. 1975 ร่วมกับนักเบสแจ๊ซ ดอน ทอมสัน (Don Thompson, ค.ศ. 1940-ปัจจุบัน) และนักกลองแจ๊ส เทอร์รี คาล์ก (Terry Clarke, ค.ศ. 1944-ปัจจุบัน) ซึ่งจัดได้ว่าเป็นผลงานที่ดีที่สุดของฮอลล์ และในปี ค.ศ. 1990 ฮอลล์ได้จัดคอนเสิร์ตชื่อ เดอะจิมฮอลล์อินวิเทชั่นแนล โดยมีนักกีตาร์แจ๊สที่มีชื่อเสียงหลายคนร่วมแสดงในคอนเสิร์ตครั้งนั้น เช่น มิก กู๊ดริก (Mick Goodrick, ค.ศ. 1945-ปัจจุบัน) จอห์น เอเบอร์ครอมบี แพท เมทินี จอห์น สโคฟิลด์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน เป็นต้น

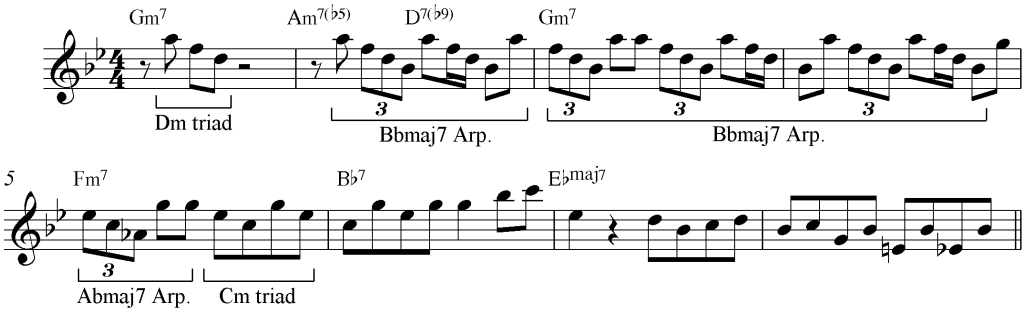
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การอิมโพรไวส์ของฮอลล์แสดงให้เห็นความเป็นเอกลักษณ์อย่างชัดเจน ด้วยประสบการณ์ทางดนตรีที่ยาวนาน และความคิดสร้างสรรค์อันดีเยี่ยม ทำให้การเล่นของฮอลล์มีความน่าสนใจ ซึ่งเกิดจากองค์ประกอบหลายอย่างด้วยกัน พลังพล ทรงไพบูลย์ (2553: 25-26) ได้อธิบายวิธีการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการใช้โมทีฟ ทรัยแอด และอาร์เปโจ ดังนี้

ตัวอย่างที่ 2.1 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการใช้โมทีฟ

จากตัวอย่างที่ 2.1 ฮอลล์สร้างโมทีฟ a บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ซึ่งฮอลล์ได้นำโมทีฟนี้ไปเล่นในห้องที่ 2 จังหวะที่ 1 เช่นกัน และในห้องที่ 6 จังหวะที่ 4 ฮอลล์ได้สร้างโมทีฟ b ที่พัฒนามาจากโมทีฟ a ซึ่งฮอลล์ได้นำมาเล่นต่อเนื่องกันจำนวน 4 ครั้ง ความน่าสนใจของโมทีฟ b อยู่ที่การเริ่มเล่นโมทีฟบนจังหวะที่ 4 และเล่นทับห้องต่อไปด้วยความยาว 4 จังหวะ ซึ่งต่างจากโมทีฟ a ที่เริ่มเล่นบนจังหวะที่ 1 จากนั้นฮอลล์ได้สร้างโมทีฟใหม่ (โมทีฟ c และ d) ซึ่งฮอลล์ได้สร้างสิ่งที่ขัดแย้ง สังเกตได้ว่าโมทีฟ d มีลักษณะโน้ตเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นที่มีความยาว 2 ห้อง ซึ่งตรงกันข้ามกับโมทีฟ c โดยสิ้นเชิง

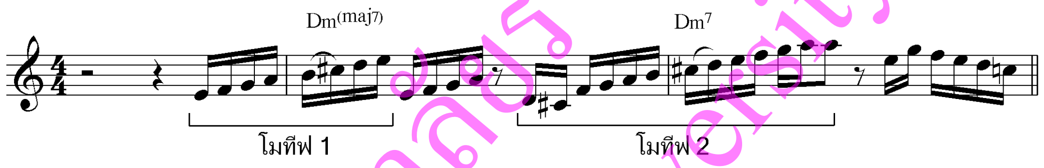
ตัวอย่างที่ 2.2 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการใช้ทรัยแอด และอาร์เปโจ



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

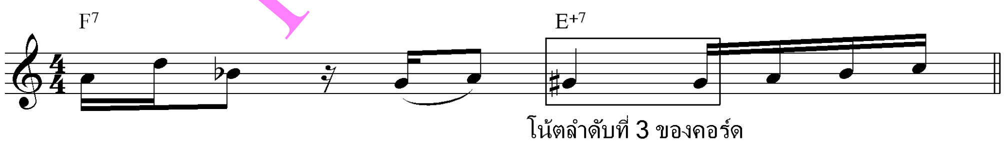
จากตัวอย่างที่ 2.2 พลังพล ทรงไพบูลย์ (2553: 27) อธิบายการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการใช้ไมเนอร์ทรัยแอดเล่นบนคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด ซึ่งฮอลล์มักใช้แนวทางนี้ในการอิมโพรไวส์ เห็นได้ว่าฮอลล์ใช้ D ไมเนอร์ทรัยแอด บนคอร์ด Gm7 ซึ่งทำให้เกิดสุ้มเสียงของคอร์ดไมเนอร์ทบเก้า กล่าวคือ การนำโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดไมเนอร์ (Gm7) มาสร้างเป็นไมเนอร์ทรัยแอดอีกคอร์ดหนึ่ง (Dm) โดยเมื่อ Dm อยู่ซ้อนบน Gm7 สามารถพิจารณาเป็น Gm9 นอกจากนั้นจังหวะที่ 3 ห้องที่ 5 เห็นได้ว่าฮอลล์ได้ใช้หลักการเดียวกันกับห้องที่ 1 โดยการเล่น C ไมเนอร์ทรัยแอดบนคอร์ด Fm7 ฮอลล์ยังมีวิธีการอิมโพรไวส์ โดยการใช้ Bbmaj7 อาร์เปโจบนคอร์ดต่างๆ อีกด้วย

ตัวอย่างที่ 2.3 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการเริ่มสร้างโมทีฟบนจังหวะที่ 4



จิมิ เดอร์โซ (Durso, 2010: 88-89) อธิบายการสร้างโมทีฟของฮอลล์ (ตัวอย่างที่ 2.3) โดยเริ่มบนจังหวะที่ 4 ห้องที่ 1 และจบบนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2 จากนั้นฮอลล์เล่นโมทีฟที่ 2 ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟที่ 1 โดยเริ่มบนจังหวะยกของจังหวะที่ 3 และจบบนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ห้องที่ 3 โดยส่วนใหญ่ฮอลล์ใช้โน้ตในคอร์ดเป็นองค์ประกอบสำหรับสร้างโมทีฟด้วยเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 2.4 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการใช้โน้ตในคอร์ด

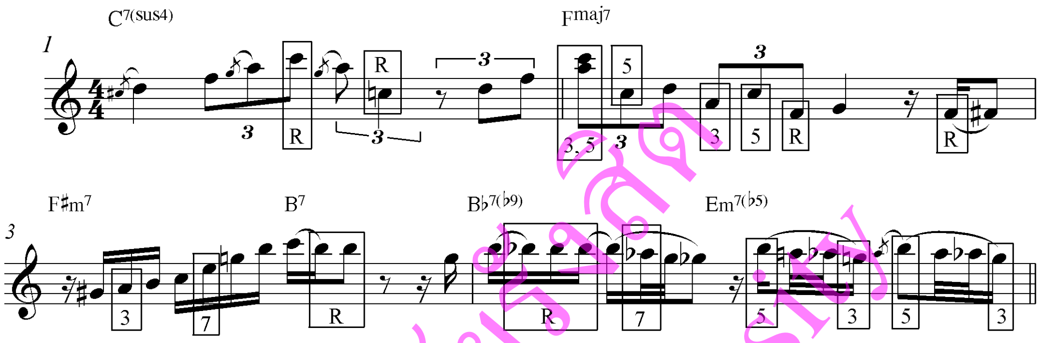


นอกจากนั้นเดอร์โซได้อธิบายถึงการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ สำหรับประเด็นการใช้โน้ตในคอร์ดเล่นในตำแหน่งที่น่าสนใจ (ตัวอย่างที่ 2.4) เห็นได้ว่าฮอลล์เล่นโน้ต G# ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด E7 ออกเมนเทด (Augmented) บนจังหวะที่ 3 สังเกตได้ว่าโน้ตนี้อยู่นอกเหนือจากบันได-

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เสียงที่ฮอลล์ใช้เล่นบนคอร์ด F7 ซึ่งการเล่นโน้ต G# ของฮอลล์บนคอร์ด E7 ออกเมนเทด ทำให้รู้สึกถึงคอร์ดที่เปลี่ยนได้ชัดเจน

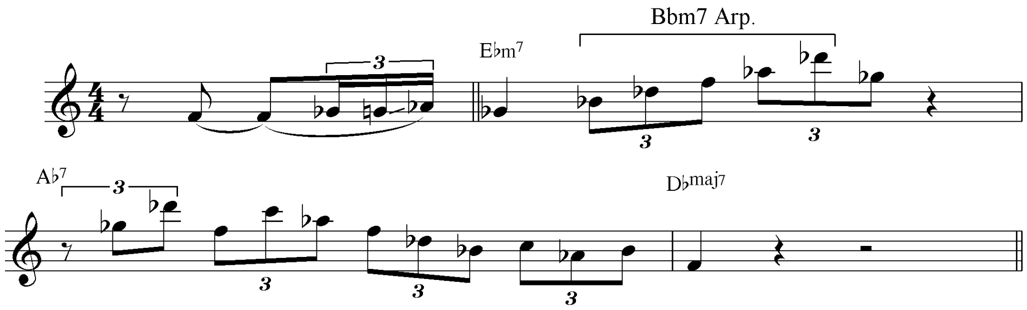
ตัวอย่างที่ 2.5 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยใช้โน้ตลำดับที่ 1, 3, 5 และ 7 ของคอร์ด



เดอร์โซอธิบายการอิมโพรไวส์ของฮอลล์เพิ่มเติมว่า การใช้โน้ตลำดับที่ 1, 3, 5 และ 7 ของแต่ละคอร์ด คือ สิ่งสำคัญที่สนับสนุนแนวอิมโพรไวส์ของฮอลล์ (ตัวอย่างที่ 2.5)

แกริสัน ฟีเวลล์ (Fewell, 2005: 55) กล่าวว่า “การเล่นกีตาร์ของฮอลล์คล้ายกับการเลียนแบบเสียงของแซ็กโซโฟน ฮอลล์ได้รับอิทธิพลอย่างมากจากชาร์ลี คริสเตียน การสร้างแนวโซโลโดยใช้การจัดวางจังหวะของฮอลล์นั้น ทำให้การเล่นของฮอลล์มีความร่วมสมัย อีกทั้งการอิมโพรไวส์แบบลีลาสอดประสาน (Contrapuntal) ของฮอลล์ทำให้นึกถึงดนตรีของบาค (J.S. Bach)”

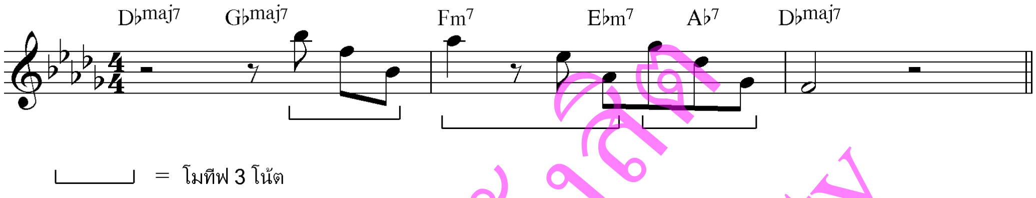
ตัวอย่างที่ 2.6 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยการใช้อาร์เปโจ



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากตัวอย่างที่ 2.6 ฟีเวลล์อธิบายการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยใช้ไมเนอร์ทบเจ็ดอาร์เปโจในห้องที่ 2 ฮอลล์ได้ใช้ Bbm7 อาร์เปโจ (Bb-Db-F-Ab) บนคอร์ด Ebm7 ซึ่งทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายของคอร์ด คือ 9 (โน้ต F) และ 11 (โน้ต Ab) ของคอร์ด Ebm7

ตัวอย่างที่ 2.7 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ โดยสร้างโมทีฟ 3 โน้ต



จากตัวอย่างที่ 2.7 แกริสัน ฟีเวลล์ (Fewell, 2010: 87) ได้อธิบายแนวทางการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ด้วยวิธีสร้างโมทีฟ 3 โน้ต ในรูปแบบการเคลื่อนที่เป็นคู่ 8 ขนาน (Parallel Octaves) โดยมีคู่ 5 เป็นองค์ประกอบภายในของแต่ละโมทีฟ อีกทั้งลักษณะจังหวะที่ทำให้แนวการบรรเลงนี้มีความน่าสนใจ

ตัวอย่างที่ 2.8 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ แบบ 2 แนว

จากตัวอย่างที่ 2.8 ฟีเวลล์ได้อธิบายการอิมโพรไวส์ของฮอลล์แบบสองแนว โดยการเคลื่อนที่แบบคู่ขนาน (Parallel Motion) นอกจากนั้นห้องที่ 3 มีการใช้บันไดเสียง G ไมเนอร์แบบเมโลดิกบนคอร์ด Gm7 ซึ่งทำให้เกิดสุ้มเสียงที่สดใส และสนับสนุนแนวการบรรเลงให้มีความต่อเนื่อง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แนวคิดการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ที่กล่าวไว้ข้างต้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของเขา ฮอลล์ผสมผสานองค์ความรู้ต่างๆ เข้าด้วยกัน และถ่ายทอดออกมาได้อย่างลงตัว ไม่ว่าจะเป็นการอิมโพรไวส์ที่อยู่บนพื้นฐานของการพัฒนาโมทีฟทำนอง (Melodic Motif) หรือโมทีฟจังหวะ (Rhythmic Motif) รวมถึงการเลือกโน้ตที่จะเล่นลงบนคอร์ดต่างๆ ล้วนเป็นสิ่งที่ทำให้การอิมโพรไวส์ของฮอลล์มีความน่าสนใจ

2.1.2 การอิมโพรไวส์ของบิลล์ ฟริเซลล์

บิลล์ ฟริเซลล์ เกิดวันที่ 18 มีนาคม ค.ศ. 1951 เมืองบอลทิมอร์ แต่เติบโตที่โคโลราโด เริ่มเล่นกีตาร์ในช่วงวัยรุ่น ฟริเซลล์เรียนกีตาร์กับฮอลล์ และการประพันธ์เพลงกับไมค์ กิบบ์ส (Mike Gibbs, ค.ศ. 1937-ปัจจุบัน) ที่เบิร์กลีย์คอลเลจออฟมิวสิค ต่อมา ค.ศ. 1978 ฟริเซลล์ได้ย้ายไปอยู่ที่ประเทศเบลเยี่ยม พร้อมทั้งมีโอกาสได้ร่วมแสดงกับวงบิกแบนด์ของกิบบ์สที่ประเทศอังกฤษ หลังจากนั้นฟริเซลล์ได้กลับมาตั้งรกรากที่นิวยอร์กในปี ค.ศ. 1979 และทำงานเป็นนักกีตาร์ให้กับสังกัดอีซีเอ็ม (ECM) มีผลงานการบันทึกเสียงให้กับนักดนตรีแจ๊สหลายคน เช่น นักแซ็กโซโฟนแจ๊ส แจน การ์แบเรก (Jan Garbarek, ค.ศ. 1947-ปัจจุบัน) นักเบสแจ๊ส เอริลด์ แอนเดอร์เซน (Arild Andersen, ค.ศ. 1945-ปัจจุบัน) และพอล โมเชียน เป็นต้น

ค.ศ. 1982 ฟริเซลล์ทำการบันทึกเสียงผลงานแรกของตนเองชื่อ อินไลน์ (In Line) สังกัดอีซีเอ็ม ต่อมาช่วงทศวรรษที่ 1990 ฟริเซลล์ได้เป็นสมาชิกของวงโมเชียน โดยส่วนใหญ่จะแสดงกันในรูปแบบวงทริโอ โดยมีโจ โลวาโน เล่นแซ็กโซโฟน และทำการบันทึกเสียงผลงานร่วมกัน ในช่วงต้นของการร่วมงานกับวงทริโอนี้ ฟริเซลล์ยังได้เล่นดูโอกับนักแซ็กโซโฟนแจ๊ส ทิม เบิร์น (Tim Berne, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน) ด้วยเช่นกัน

ฟริเซลล์ได้รับอิทธิพลการเล่นจากฮอลล์ เวส มอนท์โกแมรี (Wes Montgomery, ค.ศ. 1923-1968) และจิมิ เฮนดริกซ์ (Jimi Hendrix, ค.ศ. 1942-1970) ซึ่งการเล่นของฟริเซลล์ได้รวมหลายสิ่งเข้าไว้ด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นบลูส์ ร็อค คันทรี เร้กเก้ จนถึงอาว็องการ์ด อีกทั้งฟริเซลล์ยังมีความชำนาญเรื่องการใช้อุปกรณ์ หรือเครื่องช่วยต่างๆ ที่ทำให้เสียงกีตาร์ดูแปลกออกไป เช่น ดีเลย์ (Delay) โวลุ่มเพดอล (Volume Pedal) และกีตาร์ซินธิไซเซอร์ (Guitar Synthesizer) เป็นต้น เพื่อเพิ่มสีสันให้กับกีตาร์มากขึ้น ซึ่งฟริเซลล์สามารถใช้สิ่งต่างๆ เหล่านี้ผสมผสานกับการเล่น และงาน

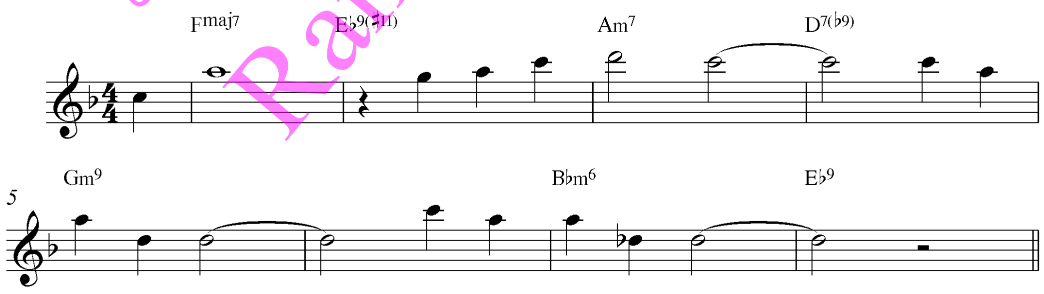
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประพันธ์ได้อย่างน่าสนใจ เขาได้อธิบายแนวคิดเรื่องการเล่น และการใช้อุปกรณ์ต่างๆ ไว้ในดีวีดีสื่อการสอนของตนเองชื่อ เดอะกีตาร์อาร์ทิสทรีออฟบิลฟริเซลล์ อีกด้วย

การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์แสดงให้เห็นความเป็นเอกลักษณ์ที่ชัดเจน ด้วยองค์ความรู้ในดนตรีหลากหลายรูปแบบ และความคิดสร้างสรรค์อันดีเยี่ยม ทำให้การเล่นของฟริเซลล์มีความน่าสนใจ ฟริเซลล์ได้อธิบายถึงการให้ความสำคัญกับทำนองหลักของบทเพลง ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงแจ๊ส หรือบทเพลงอื่นๆ ก็ตาม ไว้ในตอนที่ 4 ในดีวีดีของเขาเอง ว่า “ผมมักจะพูดอยู่เสมอว่าทำนองหลักของบทเพลงเป็นสิ่งที่สำคัญมาก เหมือนกับสถาปัตยกรรม ซึ่งเป็นสิ่งที่จะบอกได้ว่าการอิมโพรไวส์จะเป็นไปในทิศทางใด ถ้าคุณเรียนรู้ที่จะใช้คอร์ด บันไดเสียง หรือโน้ตค้างเข้าไว้ด้วยกัน และทำให้ทำนองเพลงมีความโดดเด่น ก็จะสามารถสร้างเอกลักษณ์ให้กับการเล่นของตนเองได้” (Frisell, 1999)

บิลล์ ฟริเซลล์ได้ยกตัวอย่างการอิมโพรไวส์ โดยให้ความสำคัญกับทำนองหลักของบทเพลงไว้ในดีวีดี จากบทเพลงชื่อ *เดอะเดย์สออฟไวน์แอนโรสเซส* (*The Days Of Wine And Roses*) ประพันธ์โดยเฮนรี แมนซินี (Henry Mancini, ค.ศ. 1924-1994) เพื่อความชัดเจนผู้วิจัยจึงนำตัวอย่างของบทเพลงต้นฉบับ ซึ่งประกอบด้วยคอร์ด และทำนองหลักจาก 8 ห้องแรกของบทเพลงมาแสดงประกอบ ดังนี้

ตัวอย่างที่ 2.9 คอร์ด และทำนองหลัก 8 ห้องแรกของบทเพลง *เดอะเดย์สออฟไวน์แอนโรสเซส*

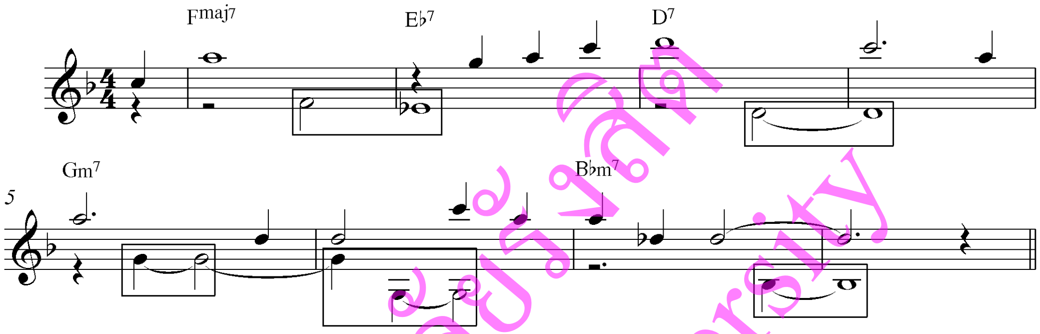


ที่มา: (Shur, 2000: 105)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ฟริเซลล์กล่าวถึงบทเพลงนี้ว่า “ทำนองหลักของบทเพลงนี้มีความสวยงาม และสมบูรณ์แบบภายในตัว ซึ่งไม่จำเป็นต้องเปลี่ยนคอร์ด หรือเล่นอะไรให้มากมาย”

ตัวอย่างที่ 2.10 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ในบทเพลง *เดอะเดย์สออฟไวน์แอนโรสเซส* โดยใช้โน้ตเบส ร่วมกับทำนองหลัก



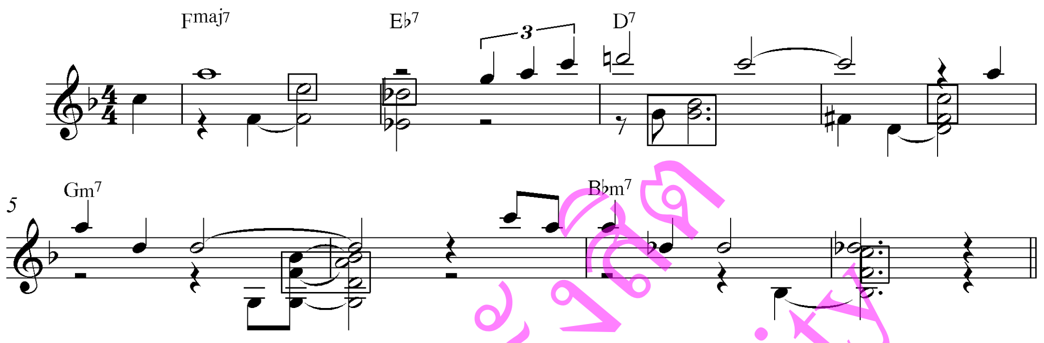
*โน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม คือ โน้ตเบส

จากตัวอย่างที่ 2.10 ฟริเซลล์ได้อธิบายว่า การเล่นโน้ตเบสร่วมกับทำนองหลักนั้น จะทำให้ระบบของนิ้วทำงานได้อย่างสร้างสรรค์ เพราะต้องหาทางนิ้วที่เหมาะสมที่จะเล่นสองสิ่งนี้ให้ไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องใช้ความคิด

นอกจากนั้นฟริเซลล์ได้สาธิตการอิมโพรไวส์ โดยการเล่นโน้ตที่เป็นองค์ประกอบของคอร์ดนั้นๆ หรือโน้ตอื่นๆ เพิ่มเข้าไประหว่างทำนองหลัก และโน้ตเบส (ตัวอย่างที่ 2.11)

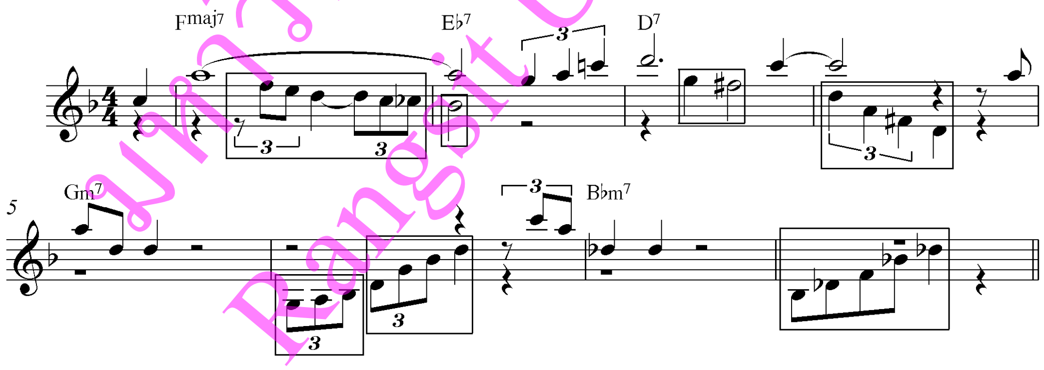
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.11 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ในบทเพลง *เดอะเดย์สออฟไวน์แอนโรสเซส* โดยการเล่นโน้ตที่เป็นองค์ประกอบของคอร์ด หรือโน้ตอื่นๆ เพิ่มเข้าไประหว่างทำนองหลักและโน้ตเบส



*โน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม คือ โน้ตที่เล่นเพิ่มเข้ามาระหว่างทำนองหลัก และโน้ตเบส

ตัวอย่างที่ 2.12 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ในบทเพลง *เดอะเดย์สออฟไวน์แอนโรสเซส* โดยการเล่นทำนองหลักสลับกับการเล่นประโยคสอดแทรก

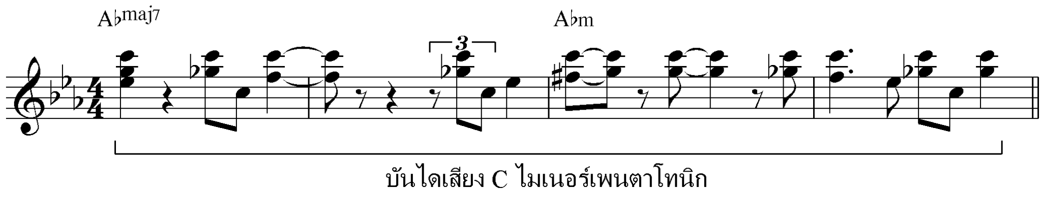


*โน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม คือ ประโยคสอดแทรกที่เล่นสลับกับทำนองหลัก

จากตัวอย่างที่ 2.12 ฟริเซลล์อธิบายเรื่องการอิมโพรไวส์ โดยการเล่นทำนองหลักสลับกับการเล่นประโยคสอดแทรก (คล้ายการถามตอบ) ซึ่งจะทำให้การเล่นมีอิสระ ในบางครั้งทำให้เกิดเสียงประสานที่แปลกใหม่ ซึ่งฟริเซลล์ให้ความสำคัญกับเรื่องเสียงที่ต้องการจะสื่อมากกว่าคำนึงถึงเรื่องทฤษฎี

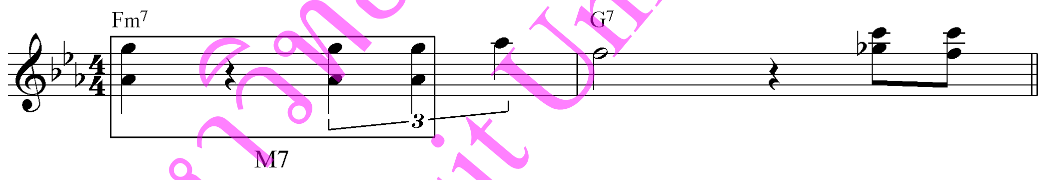
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.13 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ โดยการใช้บันไดเสียงไมเนอร์เพนตาโทนิก



จากตัวอย่างที่ 2.13 เดอร์โซ (Durso, 2009: 106) อธิบายการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ บนคอร์ด Abmaj7 และ Abm เห็นได้ว่าฟริเซลล์ใช้เพียงบันไดเสียงเดียวสำหรับการอิมโพรไวส์ทั้ง 4 ห้อง คือ บันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก จุดเด่นของแนวการบรรเลงนี้อยู่ที่โน้ต C แนวบนสุด ซึ่งทำให้รู้สึกถึงกลิ่นอายของดนตรีบลูส์

ตัวอย่างที่ 2.14 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ โดยการใช้คู่ 7 เมเจอร์



เดอร์โซ (Durso, 2009: 107) อธิบายการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์บนคอร์ด Fm7 โดยการเล่นโน้ตลำดับที่ 3 (โน้ต Ab) และลำดับที่ 2 หรือ 9 (โน้ต G) ของคอร์ดพร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 2.14) ซึ่งทำให้เกิดคู่ 7 เมเจอร์

นอกจากนั้นเดอร์โซอธิบายการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์เพิ่มเติมว่า การเล่นโน้ตเสียงต่ำบนจังหวะหนัก (Strong Beat) สลับกับการเล่นคอร์ดบนจังหวะเบาเน้น (Back-Beat) ทำให้เกิดกลิ่นอายของดนตรีเร้กเก้ (ตัวอย่างที่ 2.15)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.15 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ โดยการเล่นโน้ตเสียงต่ำสลับกับคอร์ด

แนวคิดการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ที่กล่าวไว้ข้างต้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของแนวทางการอิมโพรไวส์ของเขา สามารถบ่งบอกความเป็นตัวตนของฟริเซลล์ได้ชัดเจน เช่น เรื่องการให้ความสำคัญกับทำนองหลักของบทเพลง การใช้ลักษณะจังหวะมาสร้างเป็นแนวอิมโพรไวส์ หรือการสร้างสรรค์โดยใช้สิ่งที่เรียบง่าย เช่น บลูโน้ต บันไดเสียงเพนตาโทนิก และคู่เสียง เป็นต้น วิธีการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะตัวที่โดดเด่น แตกต่างจากนักกีตาร์แจ๊สคนอื่นๆ

2.1.3 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

ปีเตอร์ เบิร์นสตีน เกิดวันที่ 3 กันยายน ค.ศ. 1967 ณ นครนิวยอร์ก เริ่มเรียนเปียโนตอนอายุ 8 ปี และเปลี่ยนไปเล่นกีตาร์ตอนอายุ 12 ปี นักดนตรีที่มีอิทธิพลต่อเบิร์นสตีนในช่วงแรกเริ่มของการเล่นกีตาร์ ได้แก่ จิมิ เฮนดริกซ์ และบีบี คิง (B.B. King, ค.ศ. 1925-ปัจจุบัน) เบิร์นสตีนเกิดความสนใจในดนตรีแจ๊สจากผลงานของแพท เมทินี ผู้ซึ่งเป็นนักกีตาร์แจ๊สคนแรกที่มีอิทธิพลต่อตนเอง ต่อมาเบิร์นสตีนเริ่มสนใจการเล่นของนักกีตาร์แจ๊สคนอื่นๆ เช่น เวส มอนท์โกเมอรี จิม ฮอลล์ แกรนท์ กรีน (Grant Green, ค.ศ. 1935-1979) และโจ แพซ (Joe Pass, ค.ศ. 1929-1994) เป็นต้น จากการที่เบิร์นสตีนมีความสนใจในดนตรีแจ๊สอย่างจริงจัง จึงไปเรียนกับนักกีตาร์แจ๊สชื่ออทิลลา โซลเลอร์ (Atilla Zoller, ค.ศ. 1927-1998)

เบิร์นสตีนได้สัมผัสกับประสบการณ์ทางดนตรีแจ๊สอย่างจริงจังตอนได้เข้าร่วมอบรมในค่ายดนตรีแจ๊สที่จัดโดยอีสท์แมนสคูลออฟมิวสิค (Eastman School of Music) ซึ่งเป็นช่วงที่เบิร์น-สตีนศึกษาอยู่ปีสุดท้ายของมัธยม จากการที่ได้เข้าร่วมอบรมในค่ายดนตรีครั้งนั้น ทำให้เบิร์นสตีนได้พบกับนักดนตรีคนสำคัญที่ทำให้เบิร์นสตีนอยากที่จะประกอบอาชีพนักดนตรีในสายแจ๊ส คือนัก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กีตาร์แจ๊ส จีน เบอร์ทอนซินิ (Gene Bertoncini, ค.ศ. 1937-ปัจจุบัน) ซึ่งเบิร์นสตีนเรียนกับเบอร์-ทอนซินิจนถึงช่วงปีสุดท้ายของมัธยม

หลังจากจบมัธยมเบิร์นสตีนได้ไปศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยรุทเจอร์ส (Rutgers University) และได้เรียนกีตาร์กับเทด ดันบาร์ (Ted Dunbar, ค.ศ. 1937-1998) ซึ่งเบิร์นสตีนเรียนที่รุทเจอร์สเพียงปีเดียว เขาได้ย้ายไปเรียนที่มหาวิทยาลัยวิลเลี่ยมแพทเทอร์สัน (William Patterson University) ในปีที่สอง และได้เรียนกีตาร์กับแฮรี เลฮีย์ (Harry Leahey, ค.ศ. 1935-1990) แต่ว่าเบิร์นสตีนเรียนที่วิลเลี่ยมแพทเทอร์สันได้เพียงปีเดียวอีกเช่นกัน เนื่องจากต้องย้ายตามครอบครัวไปอยู่ที่ปารีสเป็นเวลาเกือบปี หลังจากนั้นเบิร์นสตีนได้ย้ายกลับมาที่สหรัฐอเมริกา และไปเรียนที่สถาบันนิวสคูล ซึ่งเป็นสถาบันที่เบิร์นสตีนได้เรียนกับฮอลล์ ต่อมาเบิร์นสตีนมีโอกาสได้แสดงร่วมกับฮอลล์ในคอนเสิร์ตชื่อ เดอะจิมฮอลล์อินวิเทชั่นแนล ในปี ค.ศ. 1990 จากการแสดงในครั้งนั้นเองทำให้เบิร์นสตีนเริ่มเป็นที่รู้จักในวงการแจ๊สของนิวยอร์ก

เบิร์นสตีนได้ทำการบันทึกเสียงผลงานชุดแรกของตนเองกับสังกัดครีสครอส (Criss Cross) ค.ศ. 1992 ชื่อ ซัมติงส์เบอร์นิน (Something's Burnin') ซึ่งเบิร์นสตีนทำการบันทึกเสียงผลงานของตนเองกับสังกัดครีสครอสทั้งหมด 5 ผลงาน และบันทึกเสียงให้ผลงานของนักดนตรีคนอื่นในสังกัด 34 ผลงาน จนถึงช่วงต้นทศวรรษ ค.ศ. 2000 อย่างไรก็ตามตั้งแต่ ค.ศ. 1992 มาจนถึงปัจจุบัน เบิร์นสตีนทำการบันทึกเสียงให้กับผลงานนับร้อยผลงาน นอกเหนือจากการแสดงดนตรีแล้ว เบิร์นสตีนยังเป็นอาจารย์สอนที่สถาบันชื่อ เอ็นวายยูสไตน์ฮาร์ท ณ นครนิวยอร์ก อีกด้วย

การเล่นของเบิร์นสตีนมีความน่าสนใจ ซึ่งเกิดจากองค์ประกอบที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นด้านจังหวะ ทำนอง และแนวคิดต่างๆ ที่เขาใช้ในการอิมโพรไวส์ รวมถึงประสบการณ์ที่สั่งสมจากการแสดง และร่วมงานกับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงหลายคน ล้วนทำให้การเล่นของเบิร์นสตีนมีความเป็นเอกลักษณ์ และแตกต่างจากนักกีตาร์แจ๊สรุ่นราวคราวเดียวกันในยุคปัจจุบัน

ผู้วิจัยมีโอกาสได้เข้าร่วมรับฟังการบรรยายจากปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในงานไทยแลนด์อินเตอร์เนชั่นแนลแจ๊สคอนเฟอเรนซ์ (Thailand International Jazz Conference, ค.ศ. 2013) จัดขึ้นโดยมหาวิทยาลัยมหิดล เบิร์นสตีนได้ให้แนวคิดเรื่องการอิมโพรไวส์โดยใช้ทำนองหลักของบท

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

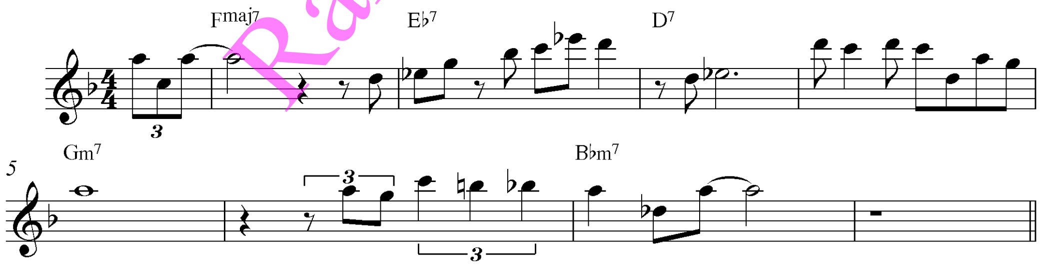
เพลง จากบทเพลงชื่อ *เดอะเดย์สออฟไวน์แอนโรสเซส* ดังนี้ (ดูตัวอย่างทำนองเพลงต้นฉบับจาก ตัวอย่างที่ 2.9 หน้า 14)

ตัวอย่างที่ 2.16 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้คู่เสียง

หมายเหตุ: ถอด และบันทึกโน้ต โดยผู้วิจัย จากการบรรยายของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

จากตัวอย่างที่ 2.16 เบิร์นสตีนสาธิตการอิมโพรไวส์โดยการใช้คู่เสียง ซึ่งเริ่มด้วยโน้ตสองโน้ตแรกของทำนองหลักบทเพลง คือ โน้ต C และ A (คู่ 6 เมเจอร์) เห็นได้ว่าเบิร์นสตีนได้ใช้คู่เสียงนี้เป็นแนวทางในการอิมโพรไวส์ในห้องอื่นๆ

ตัวอย่างที่ 2.17 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้ทำนองหลักของบทเพลง

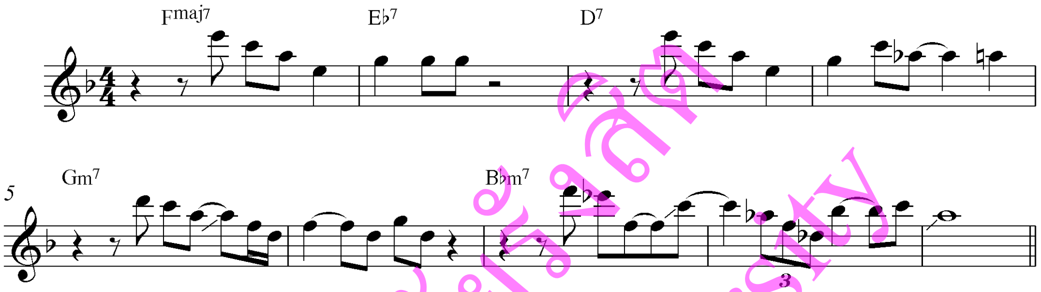


หมายเหตุ: ถอด และบันทึกโน้ต โดยผู้วิจัย จากการบรรยายของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ต่อมาเบิร์นสตีนสาธิตการอิมโพรไวส์ โดยการใช้โครงสร้างทำนองหลักของบทเพลงสร้างแนวอิมโพรไวส์ มีการสอดแทรกทำนอง และใช้ลักษณะจังหวะที่ต่างกัน ซึ่งฟังแล้วยังคงความเป็นทำนองของบทเพลง

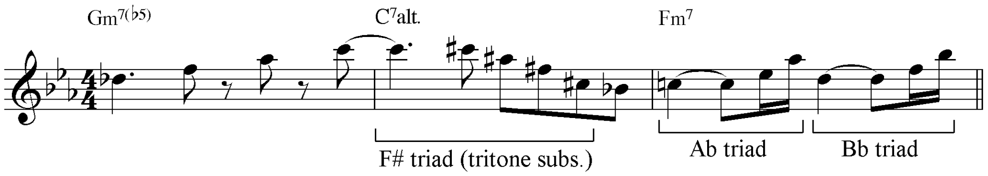
ตัวอย่างที่ 2.18 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้โมทีฟ



หมายเหตุ: ถอด และบันทึกโน้ต โดยผู้วิจัย จากการบรรยายของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

นอกจากนั้นเบิร์นสตีนสาธิตการอิมโพรไวส์ โดยการใช้โมทีฟเพื่อสร้างแนวอิมโพรไวส์ ซึ่งเบิร์นสตีนเริ่มสร้างโมทีฟที่ 1 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2 จากนั้นเบิร์นสตีนสร้างโมทีฟที่ 2 ซึ่งพัฒนามาจากโมทีฟที่ 1 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ห้องที่ 3-4 เบิร์นสตีนได้ใช้หลักการเดียวกันในการสร้างโมทีฟที่ 3 และ 4 ซึ่งแต่ละโมทีฟมีลักษณะการพัฒนาโมทีฟอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งใช้เทคนิคการซ้ำ (Repetition) และซีเควนซ์ (Sequence)

ตัวอย่างที่ 2.19 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้ทรัยแอด



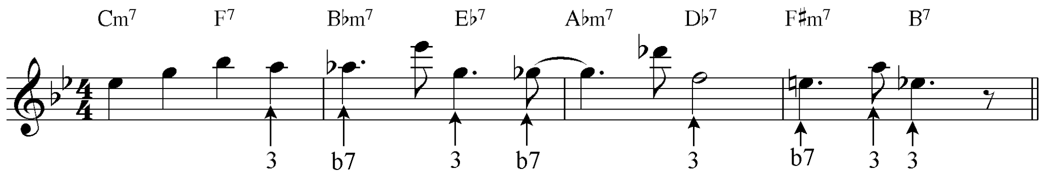
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากตัวอย่างที่ 2.19 บรูซ ซอนเดอร์ส (Saunders, 2005: 68) อธิบายการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยวิธีการใช้ทรัยแอดเมเจอร์ และไมเนอร์บนคอร์ดต่างๆ สิ่งที่น่าสนใจของแนวการบรรเลงนี้อยู่ในห้องที่ 2 เบิร์นสตีนใช้ F# เมเจอร์ทรัยแอดบนคอร์ด C7 อัลเตอร์ด (Altered) ซึ่งถ้าคิด F# เมเจอร์ให้เป็นคอร์ดจะได้คอร์ดแทนแบบทรัยโทน (Tritone Substitution) ซึ่งการใช้ F# เมเจอร์ทรัยแอดบนคอร์ด C7 อัลเตอร์ด ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย b9 (โน้ต C#) และ #11 (โน้ต F#) ของคอร์ด C7

ตัวอย่างที่ 2.20 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการซ้ำลักษณะทำนองที่ทดเสียงขึ้นคู่ 4

จากตัวอย่างที่ 2.20 ชอว์น เพอร์เซลล์ (Purcell, 2011b: 104-105) อธิบายการ อิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยวิธีการซ้ำลักษณะทำนอง (Motivic Repetition) ซึ่งเบิร์นสตีนสร้างประโยคที่ 1 โดยเริ่มบนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 4 จากนั้นเบิร์นสตีนสร้างประโยคที่ 2 บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 โดยวิธีการซ้ำลักษณะทำนอง แต่ทดเสียงขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟค และดัดแปลงลักษณะจังหวะในช่วงท้ายเพื่อสรุปประโยค

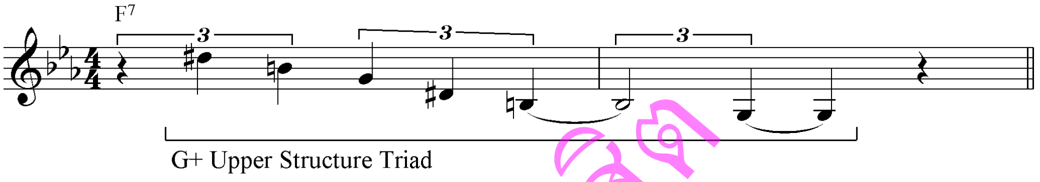
ตัวอย่างที่ 2.21 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้ไกด์โทน



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

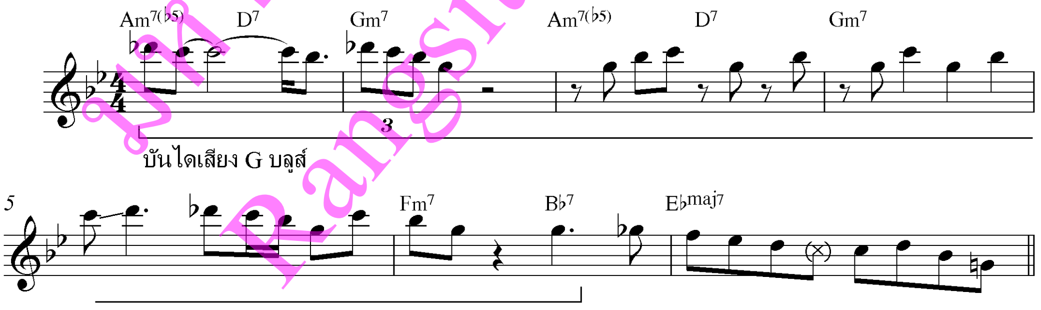
ชอว์น เพอร์เซลล์ (Purcell, 2011a: 48) ได้อธิบายการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน (ตัวอย่างที่ 2.21) โดยการใช้ไกด์โทน (Guide Tone) ได้แก่ โน้ตลำดับที่ 3 และ 7 ของแต่ละคอร์ด

ตัวอย่างที่ 2.22 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการวางทรัยแอดซ้อน



ตัวอย่างที่ 2.22 เพอร์เซลล์ (Purcell, 2011a: 63) ได้อธิบายการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการวางทรัยแอดซ้อน (Upper Structure Triad) ซึ่งเบิร์นสตีนใช้ G ออกเมนเทดทรัยแอด (G-B-D#) บนคอร์ด F7 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 9 (โน้ต G) และ #11 (โน้ต B) ของคอร์ด ส่วนโน้ต D# หรือ Eb เป็นโน้ตในคอร์ด F7

ตัวอย่างที่ 2.23 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้บันไดเสียงบลูส์



เพอร์เซลล์ (Purcell, 2011a: 86) ได้อธิบายการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น (Harmonic Generalization) จากตัวอย่างที่ 2.23 เบิร์นสตีนใช้บันไดเสียง G บลูส์ อิมโพรไวส์บนการดำเนินคอร์ดห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 6 จังหวะที่ 3

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แนวคิดการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีนที่กล่าวไว้ข้างต้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของเขา จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าเบิร์นสตีนนิยมใช้โมทีฟ ทรัยแอด ไกด์โทน และวิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น โดยใช้บันไดเสียงบลูส์สำหรับอิมโพรไวส์ รวมถึงการใช้ทำนองหลักของบทเพลงมาเป็นแนวทางในการอิมโพรไวส์ ซึ่งองค์ประกอบต่างๆ นี้ ทำให้การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีนมีความน่าสนใจ และเอกลักษณ์เฉพาะตัว

2.2 เบมชาสวิง

บทเพลง *เบมชาสวิง* ประพันธโดย ธีโลเนียส มังค์ ร่วมกับเดนซิล เบสท์ ซึ่งก่อนที่จะทำการบันทึกเสียงผลงานในปี ค.ศ. 1952 ได้ใช้ชื่อว่า *บิมชาสวิง* (Bimsha Swing) “บิมชา” เป็นชื่อเรียกที่ไม่เป็นทางการของประเทศบาร์เบโดส (Barbados) ซึ่งเป็นบ้านเกิดของเบสท์ บทเพลง *เบมชาสวิง* ได้ถูกบันทึกเสียงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1952 ต่อมามีนักดนตรีแจ๊สได้นำบทเพลงนี้ไปทำการบันทึกเสียง เช่น ไมล์ส เดวิส ผลงานชื่อ คริสต์มาสอีฟ (Christmas Eve) สังกัดเพรสทิกจ์ (Prestige) ค.ศ. 1954 และซีซิล เทย์เลอร์ ผลงานชื่อ แจ๊สแอดวานซ์ (Jazz Advance) สังกัดอินทรานซิชั่น (In Transition) ค.ศ. 1956

จากการที่เดวิส และเทย์เลอร์ได้นำบทเพลง *เบมชาสวิง* ไปทำการบันทึกเสียง ส่งผลให้บทเพลง *เบมชาสวิง* เริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้น โดยมีนักดนตรีแจ๊สจำนวนหนึ่งในช่วงทศวรรษ ค.ศ. 1970 ที่นำบทเพลง *เบมชาสวิง* มาทำการบันทึกเสียง ต่อมานักดนตรีเหล่านั้นได้กลายมาเป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อวงการแจ๊ส เช่น นักแซ็กโซโฟนแจ๊ส จอห์น โคลเทรน และนักทรัมเป็ตแจ๊ส ดอน เชอร์รี (Don Cherry, ค.ศ. 1936-1995) โดยที่นักดนตรีทั้งสองทำการบันทึกเสียงบทเพลง *เบมชาสวิง* ร่วมกัน ในผลงานชื่อ ดิอาว็องการ์ด (The Avant-Garde) สังกัดแอตแลนติก ค.ศ.1966 และบิลล์ อีแวนส์ บันทึกเสียงบทเพลง *เบมชาสวิง* ในผลงานเดี่ยวชื่อ คอนเวอร์เซชั่นวิทมายเซล์ฟ (Conversation With Myself) สังกัดเวิร์ฟ (Verve) ค.ศ. 1963 ซึ่งเป็นผลงานที่ทำให้อีแวนส์ได้รับรางวัลแกรมมีอวอร์ด สาขาผลงานบรรเลงแจ๊สยอดเยี่ยม (Best Jazz Instrumental Album) ในปี ค.ศ. 1964 อีกด้วย

เทด จิโอยา (Gioia, 2012: 33) กล่าวว่า “ช่วงปลายทศวรรษ ค.ศ. 1980 บทเพลง *เบมชาสวิง* ถูกนำไปแสดง และทำการบันทึกเสียงมากขึ้น ถึงแม้ว่าบทเพลง *เบมชาสวิง* จะไม่ได้รับการ

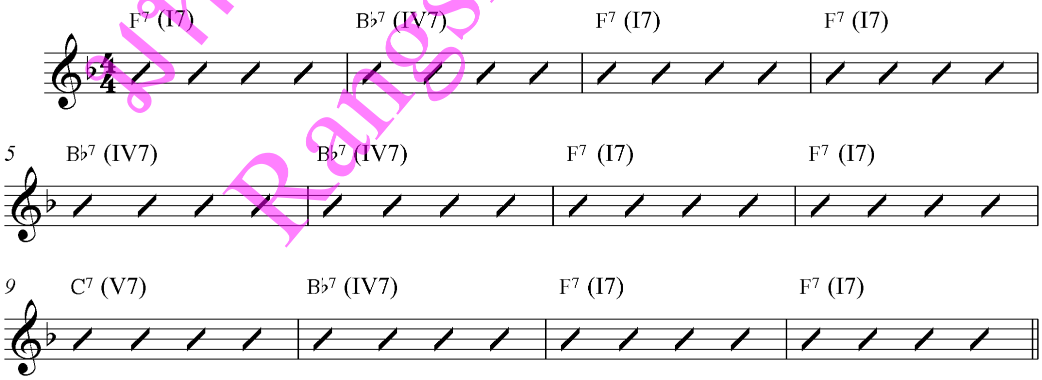
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ยอมรับมาเป็นเวลานาน เนื่องจากทำนองของบทเพลงต่างไปจากบทเพลงแจ๊สทั่วไป ... *เบมชาสวิง* หลีกเลี่ยงโครงสร้างบลูส์ 12 ห้อง และการดำเนินคอร์ดแบบบลูส์มาตรฐาน *เบมชาสวิง* คือ การผสมผสานระหว่างสิ่งที่คุ้นเคย และเหนือการคาดเดา ซึ่งเป็นจุดเด่นของผลงานอันยอดเยี่ยมของมังค์"

โดยปกติแล้วบทเพลงบลูส์จะมีโครงสร้างเท่ากับ 12 ห้อง แต่บทเพลงบลูส์หลายเพลงในยุคปัจจุบันมีโครงสร้างที่ไม่เป็นดังกล่าวอีกต่อไป มีการดัดแปลงจากพื้นฐานโครงสร้างของบลูส์ ซึ่งแต่เดิมบทเพลงบลูส์มีทางเดินคอร์ดที่ซ้ำกัน โดยคอร์ดต่างๆ สร้างจากทรัยแอด และมีการดำเนินคอร์ดเป็น I IV และ V นักดนตรีหลายคนได้ทดลองทำสิ่งใหม่ให้แปลกออกไปจากโครงสร้างบลูส์ในรูปแบบเดิม มีการใช้เสียงประสาน หรือคอร์ดแทน (Substitute Harmony) เพิ่มขึ้น จนกระทั่งสิ้นสุดยุคบีบอป บทเพลงบลูส์มีความแตกต่างจากบทเพลงบลูส์ในยุคแรกเริ่มโดยสิ้นเชิง (Rawlins and Bahha, 2005: 199)

นักทฤษฎีแจ๊ส แอนดี แจ๊ฟ (Jaffe, 1996: 135) ได้ยกตัวอย่างโครงสร้างพื้นฐานของบลูส์ 12 ห้อง ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 2.24)

ตัวอย่างที่ 2.24 บลูส์ 12 ห้อง กุญแจเสียง F โดยแอนดี แจ๊ฟ



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เทด พีซ (Pease, 2003: 113-114) ได้อธิบายโครงสร้างเสียงประสานของบลูส์ 12 ห้อง ซึ่งแบ่งออกเป็นสามประโยค (Phrase) ดังนี้

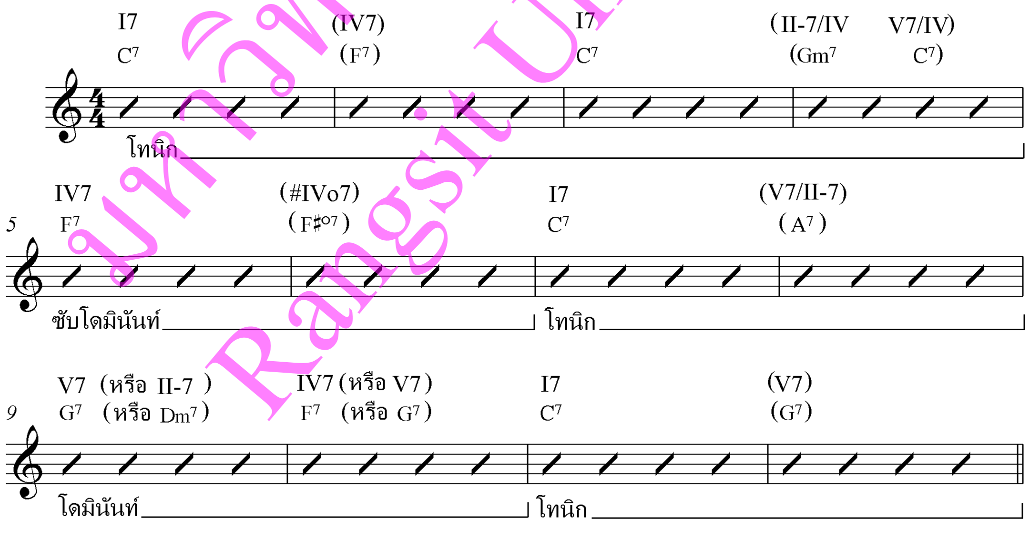
1) ประโยคที่หนึ่ง ประกอบด้วยโทนิก (Tonic) 4 ห้อง

2) ประโยคที่สอง ประกอบด้วยซับโดมินันท์ (Subdominant) จำนวน 2 ห้อง และโทนิก จำนวน 2 ห้อง

3) ประโยคที่สาม ประกอบด้วยโดมินันท์ (Dominant) จำนวน 2 ห้อง และโทนิก 2 ห้อง

จากพื้นฐานของโครงสร้างเสียงประสานแบบนี้นั้น นักดนตรีแจ๊สมักจะชอบเติมแต่งสีสันให้กับคอร์ด เช่น เปลี่ยนการวางเสียงประสาน (Reharmonization) และใช้คอร์ดแทน (Substitute Chord) ซึ่งพีซได้ยกตัวอย่างบลูส์ 12 ห้อง กุญแจเสียง C (ตัวอย่างที่ 2.25) โดยตัวอย่างที่ปรากฏนั้น คอร์ดที่อยู่ภายในวงเล็บ อาจพิจารณานำมาใช้หรือไม่ก็ได้

ตัวอย่างที่ 2.25 บลูส์ 12 ห้อง กุญแจเสียง C โดยเทด พีซ

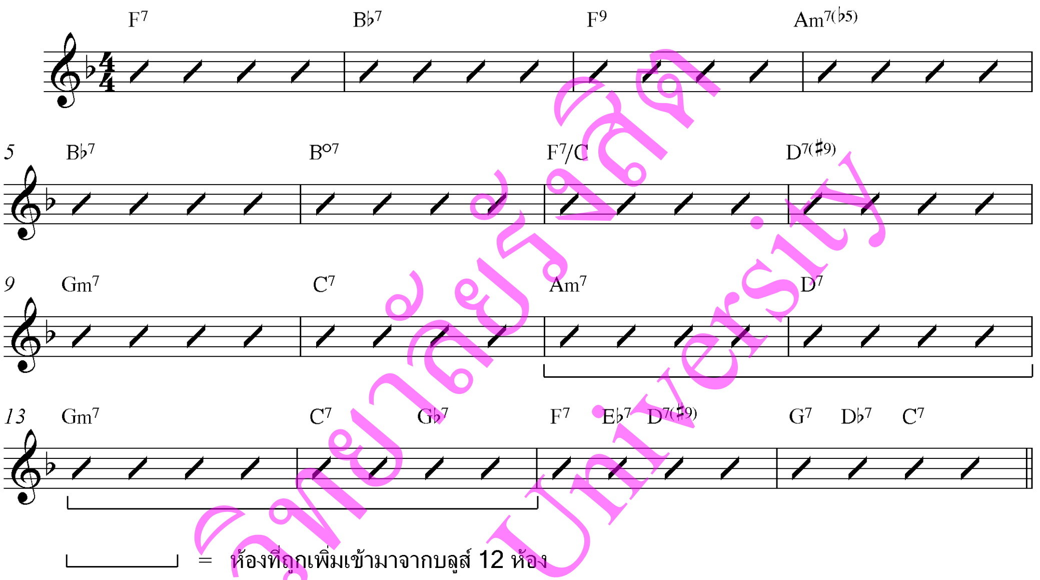


มาร์ค เลวิน (Levine, 1995: 225) กล่าวว่า “โดยปกติบลูส์จะมีความยาว 12 ห้อง แต่ก็สามารถยาวได้มากกว่า 12 ห้อง” สอดคล้องกับแบรีย์ เนทเทิลส์ และริชาร์ต กราฟ (Nettles and Graf, 1997: 108-109) ที่กล่าวว่า โครงสร้างของบลูส์ที่เป็นต้นแบบจะมี 12 ห้อง ... ซึ่งบลูส์ 16

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ห้อง จัดได้ว่าเป็นหนึ่งในโครงสร้างของบลูส์ที่ถูกพัฒนามาจากโครงสร้างของบลูส์ 12 ห้อง โดยทั่วไปบลูส์ 16 ห้อง จะเพิ่มห้องอีก 4 ห้องในช่วงตำแหน่งของเคเดนซ์ จากบลูส์ 12 ห้อง โดยเพิ่มอีก 4 ห้อง เหมือนกับการขยายโครงสร้างให้ยาวขึ้น”

ตัวอย่างที่ 2.26 บลูส์ 16 ห้อง กุญแจเสียง F โดยแบรีย์ เนทเทิลส์ และริชาร์ด กราฟ



2.2.1 บทวิเคราะห์บทเพลง *เบมซาสวิง*

สตีเวน บล็อก (Block, 1997: 207) กล่าวว่า “*เบมซาสวิง* ประพันธ์ขึ้นในโครงสร้างของบทเพลงแบบบลูส์ 16 ห้อง มีการย้อนทำนองหลักในประโยคที่หนึ่ง สอง และสี่ ซึ่งอยู่บนพื้นฐานของโทนิกฮาร์โมนี่ (Tonic Harmony) มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงในประโยคที่สาม ซึ่งสนับสนุนโดยเสียงประสานของคอร์ดพรีโดมินันท์ (Predominant) และโดมินันท์ (Dominant)” ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของแกรี วิทท์เนอร์ (Wittner, 1999: 26) ว่า “โครงสร้างของบทเพลง *เบมซาสวิง* เป็นโครงสร้างที่ถูกดัดแปลงมาจากโครงสร้าง AABA 32 ห้อง โดยที่แต่ละตอน (Section) ของบทเพลงนี้ มีความยาวเพียง 4 ห้อง (ซึ่งโดยปกติจะเป็น 8 ห้อง) ทำให้บทเพลง *เบมซาสวิง* มีโครงสร้างของบทเพลงเป็น AABA 16 ห้อง บทประพันธ์ซึ่งอยู่บนพื้นฐานประโยคละ 4 ห้อง ซึ่งเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก C ในประโยคที่หนึ่งและสอง เป็นกุญแจเสียง F ในประโยคที่สาม และเปลี่ยนกลับมาที่กุญแจ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เสียง C ในประโยคที่ 4 อีกครั้ง ส่วนเสียงประสานของบทเพลงสามารถแบ่งออกเป็นประโยคย่อยประโยคละ 2 ห้อง”

จอห์น บิชอพ (Bishop, 2012: 52-53) ได้อธิบายการดำเนินคอร์ดของบทเพลง *เบมซาสวิง* ว่า ใช้เสียงประสานที่มีการเคลื่อนที่ของโครงสร้างคอร์ดแบบโดมินันท์เป็นส่วนสำคัญ (Dominant-Action) โครงสร้างพื้นฐานของเสียงประสานลักษณะนี้ทำให้นึกถึงลักษณะของเพลงบลูส์ บทเพลงนี้มีคอร์ดโทนิกที่ชัดเจน และกระจายอยู่ทั่วไปในบทเพลง อีกทั้งคอร์ดโทนิกได้เคลื่อนที่ไปหาคอร์ดซับโดมินันท์ในห้องที่ 9 นอกจากนั้นคอร์ดโดมินันท์ระดับแรก (Primary Dominant) คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary Dominant) และคอร์ดแทน (sub/V) ถูกนำมาใช้ร่วมกัน เพื่อขยายโครงสร้างของเสียงประสานแบบโดมินันท์ที่กล่าวไว้ข้างต้น รวมถึงวิธีการเกลาไปสู่คอร์ดที่ไม่เป็นไปตามคาดเดา (Deceptive Resolution) ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ไปยังคอร์ดโดมินันท์อื่น เมื่อพิจารณาการดำเนินคอร์ด A7-Ab7-Db7 ในห้องที่ 1-2 ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ คอร์ดเหล่านี้กล่าวได้ว่าเป็น V7/II-7, subV7/V7 และ subV7/I ตามลำดับ มุ่งเข้าสู่คอร์ด Cmaj ในห้องที่ 3 คอร์ดแบบโด-มินันท์นี้สามารถพบได้ทั่วไปในบทเพลง (ตัวอย่างที่ 2.27)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.27 วิเคราะห์โครงสร้างเสียงประสานบทเพลง *เบมชาสวิง* โดยจอห์น บิชอพ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติความเป็นมา และแนวคิดทางทฤษฎีดนตรีแจ๊สที่เกี่ยวข้อง รวมถึงบทวิเคราะห์บทเพลง *เบมชาสวิง* ที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น เห็นได้ว่าบทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่มีนักดนตรีแจ๊สหลายคนให้ความสนใจ อีกทั้งถูกนำไปทำการบันทึกเสียงโดยนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงหลายคนในเวลาต่อมา โครงสร้างของบทเพลงใช้โครงสร้างแบบบลูส์ที่ไม่เป็น 12 ห้อง แบบทั่วไป และมีการดำเนินคอร์ดที่ไม่เป็นแบบบลูส์มาตรฐาน อีกทั้งใช้เสียงประสานที่มีการเคลื่อนที่ของโครงสร้างคอร์ดโดมินันท์เป็นส่วนสำคัญ ทำให้บทเพลง *เบมชาสวิง* มีความแตกต่างจากบทเพลงบลูส์ทั่วไปโดยสิ้นเชิง

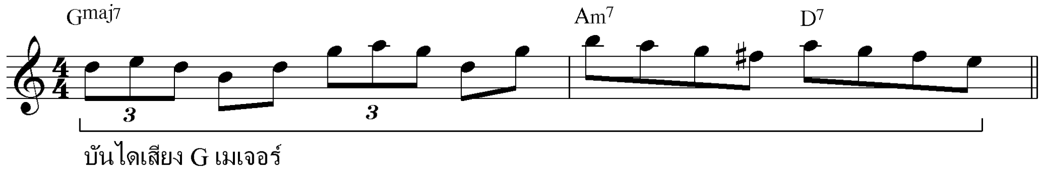
2.3 แนวคิดด้านการอิมโพรไวส์

งานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงแนวทางการวิเคราะห์จากนักทฤษฎีหลายท่าน โดยมีนักทฤษฎีดนตรีแจ๊สหลายคนได้ให้แนวคิดที่ผู้วิจัยพิจารณาว่าสามารถนำมาประยุกต์ใช้สำหรับการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊สไว้อย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดของเจอร์รี โค-เกอร์ เบิร์ท ไลกอน และจิรศักดิ์ ปานพุ่ม โดยการอธิบายของนักทฤษฎีดนตรีแจ๊สเหล่านี้ สามารถนำมาเป็นแนวทางสำหรับใช้ในการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ในงานวิจัยฉบับนี้ได้เป็นอย่างดี

2.3.1 ฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น

เจอร์รี โคเกอร์ (Coker, 1991: 45) ได้อธิบายวิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น คือ การที่ผู้อิมโพรไวส์เลือกใช้เพียงบันไดเสียงเดียวสำหรับอิมโพรไวส์บนคอร์ดตั้งแต่ 2 คอร์ดขึ้นไปในการดำเนินคอร์ดแต่ละช่วง ซึ่งสามารถอธิบายโดยยกตัวอย่างการอิมโพรไวส์ที่ใช้บันไดเสียงโทนิกเมเจอร์กับคอร์ดต่างๆ ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ เช่น คอร์ด Dm7 (คอร์ดลำดับที่ 2) โดยปกติจะตีความให้ใช้บันไดเสียง D โดเรียน (Dorian) สำหรับการอิมโพรไวส์ รวมถึงคอร์ด G7 เช่นกัน ที่ตีความให้ใช้บันไดเสียง G มิกโซลีเดียน (Mixolydian) สำหรับการอิมโพรไวส์ ดังนั้นการดำเนินคอร์ด Dm7-G7-C สามารถอิมโพรไวส์โดยใช้บันไดเสียง C เมเจอร์เพียงบันไดเสียงเดียว กล่าวคือ ไม่มีโน้ตใดที่ผิด ถึงแม้บางครั้งการใช้เพียงบันไดเสียงเดียวในการอิมโพรไวส์อาจฟังดูไม่กลมกลืนกับการดำเนินคอร์ด นอกจากนั้นสามารถนำวิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่นมาใช้กับคอร์ดอื่นๆ ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ได้แก่ Fmaj7, Em7, Am7 และ Bm7b5 เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 2.28 วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น บรรเลงโดยชาร์ลี พาร์คเกอร์



ที่มา: (Coker, 1991: 47)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากตัวอย่างที่ 2.28 การอิมโพรไวส์โดยใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่นของนักแซ็ก-โซโฟนแจ๊สชาร์ลี พาร์คเกอร์ (Charlie Parker, ค.ศ. 1920-1955) ซึ่งใช้เพียงบันไดเสียง G เมเจอร์ในการอิมโพรไวส์บนการดำเนินคอร์ด I-ii-V

นอกจากบันไดเสียงโทนิกเมเจอร์ โคเกอร์ยังได้อธิบายเสริมว่า มีบันไดเสียงอื่นๆ ที่สามารถใช้ได้กับแนวคิดฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น เช่น บันไดเสียงเพนทาโทนิก บันไดเสียงบลูส์ บันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก และบันไดเสียงดิมินิชท์ เป็นต้น (Coker, 1991: 45)

บันไดเสียงเพนตาโทนิกประกอบด้วยโน้ต 5 โน้ต สามารถลดความเสี่ยงของการขัดแย้งกันของระดับเสียง และช่วยในการเลือกโน้ตที่เหมาะสมกับคอร์ด เช่น บันไดเสียง C เมเจอร์เพนตาโท-นิก (C-D-E-G-A) สามารถใช้กับคอร์ด Cmaj7, Fmaj7, Bbmaj7#11, Am7, Dm7, Gm7, C7, G7sus4, D7sus4 และ Gb7#5b9 ถ้าผู้อิมโพรไวส์ต้องอิมโพรไวส์บนคอร์ดที่ต่อเนื่องกัน 2 คอร์ดหรือมากกว่า ในการดำเนินคอร์ดจากคอร์ดที่กล่าวไว้ข้างต้น บันไดเสียง C เมเจอร์เพนตาโทนิกเป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่สามารถนำมาใช้ได้ครอบคลุมกับคอร์ดเหล่านี้

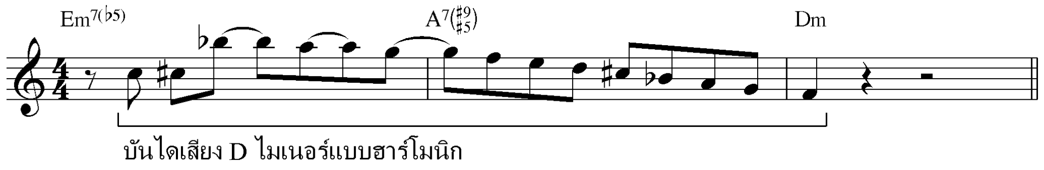
ตัวอย่างที่ 2.29 วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น บรรเลงโดยคีท จาร์เรทท์

ที่มา: (Coker, 1991: 48)

จากตัวอย่างที่ 2.29 การอิมโพรไวส์โดยใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่นของนักเปียโนแจ๊ส คีท จาร์เรทท์ (Keith Jarrett, ค.ศ. 1945-ปัจจุบัน) ซึ่งใช้เพียงบันไดเสียง Bb เมเจอร์เพนตาโท-นิกในการอิมโพรไวส์บนการดำเนินคอร์ด I-ii-V

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

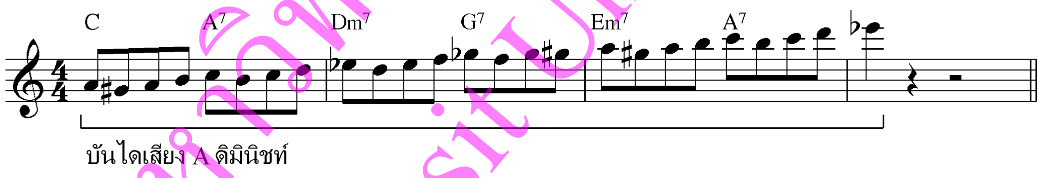
ตัวอย่างที่ 2.30 วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น บรรเลงโดยอาร์ท ฟาร์เมอร์



ที่มา: (Coker, 1991: 47)

จากตัวอย่างที่ 2.30 การอิมโพรไวส์โดยใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่นของนักทรัมเป็ตแจ๊ส อาร์ท ฟาร์เมอร์ (Art Farmer, ค.ศ. 1928-1999) ซึ่งใช้บันไดเสียง D ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิกบนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-i ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 2.31 วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น บรรเลงโดยซันนี่ สติทท์



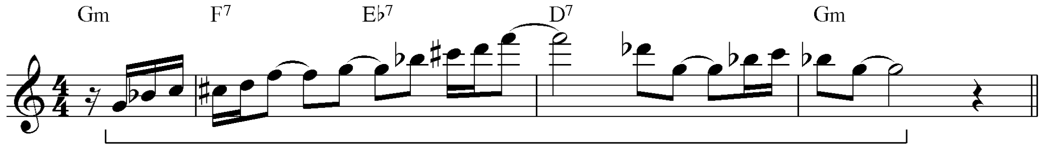
ที่มา: (Coker, 1991: 48)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากตัวอย่างที่ 2.31 การอิมโพรไวส์โดยใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่นของนักแซ็กโซโฟนแจ๊ส ซันนี่ สติทท์ (Sonny Stitt, ค.ศ. 1924-1982) ซึ่งใช้บันไดเสียง A ดิมินิชท์บนการดำเนินคอร์ดกุญแจเสียง C เมเจอร์

โคเกอร์ (Coker, 1991: 45) อธิบายต่อว่า สามารถใช้บันไดเสียงบลูส์กับแนวคิดฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่นกับบางตอนของบทเพลง โดยปกติผู้บรรเลงสามารถที่จะได้ยินบันไดเสียงบลูส์บนคอร์ดต่างๆ ของการดำเนินคอร์ดแบบบลูส์ อย่างไรก็ตามสามารถนำสิ่งนี้ไปประยุกต์ใช้กับบทเพลงอื่นๆ ที่ไม่ได้ใช้การดำเนินคอร์ดแบบบลูส์ได้เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 2.32 วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น บรรเลงโดยโจ เฮนเดอร์สัน



ที่มา: (Coker, 1991: 47)

จากตัวอย่างที่ 2.32 การอิมโพรไวส์โดยใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่นของนักแซ็ก-โซโฟนแจ๊ส โจ เฮนเดอร์สัน (Joe Henderson, ค.ศ. 1937-2001) ซึ่งใช้เพียงบันไดเสียง G บลูส์อิม-โพรไวส์บนการดำเนินคอร์ดแบบอื่นๆ ที่ไม่ได้เป็นการดำเนินคอร์ดแบบบลูส์

2.3.2 การพัฒนาโมทีฟ (Motivic Development)

เบิร์ท ไลกอน (Ligon, 1999: 160-163) ได้อธิบายวิธีการพัฒนาโมทีฟ ไว้อย่างน่าสนใจ ซึ่งไลกอนได้ยกตัวอย่างโมทีฟหลัก 1 โมทีฟ เพื่อใช้เป็นหลักสำหรับการอธิบายวิธีต่างๆ ที่นำมาใช้กับการพัฒนาโมทีฟ โมทีฟหลักที่ไลกอนใช้เป็นตัวอย่างประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว คู่เสียงของโมทีฟประกอบด้วย ลงคู่ 2 เมเจอร์, ลงคู่ 2 ไมเนอร์, ขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์ และลงคู่ 5 เพอร์เฟค (ตัวอย่างที่ 2.33)

ตัวอย่างที่ 2.33 โมทีฟหลัก

จากโมทีฟข้างต้น เบิร์ท ไลกอนได้อธิบายวิธีการต่างๆ ที่สามารถนำมาใช้เพื่อการพัฒนาโมทีฟให้มีความหลากหลายขึ้น ดังต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1) การซ้ำ (Repetition) คือ วิธีที่สำคัญของการประพันธ์ ถ้าทำนองหลักไม่มีการย้อนกลับก็ถือว่าไม่เป็นทำนองหลัก นักอิมโพรไวส์แรกเริ่มหลายคนได้สร้างทำนองสั้นที่น่าสนใจในการเริ่มต้นการอิมโพรไวส์ แต่พวกเขาไม่พัฒนาทำนองเหล่านั้น สิ่งสำคัญที่ไลกอนได้อธิบาย คือ เรื่องการจดจำในสิ่งที่ได้อิมโพรไวส์ผ่านมา และทำการพัฒนา

2) สามารถใช้การทดเสียง (Transpose) มาพัฒนาโมทีฟหลัก

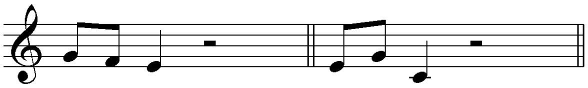
ตัวอย่างที่ 2.34 การทดเสียงจากโมทีฟหลัก

3) สามารถใช้วิธีการเปลี่ยนโมด (Mode Change) จากเมเจอร์เป็นไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 2.35 การเปลี่ยนโมดจากเมเจอร์เป็นไมเนอร์

4) ส่วนย่อยทำนอง (Fragmentation) โดยสามารถแบ่งโมทีฟหลักออกเป็นส่วนย่อยเล็กๆ จากนั้นนำส่วนย่อยเหล่านั้นมาพัฒนา ในที่สุดอย่างไรก็ตามยังคงได้ยินทำนองของโมทีฟหลักเช่นเดิม

ตัวอย่างที่ 2.36 การย่อยทำนองจากโมทีฟหลัก

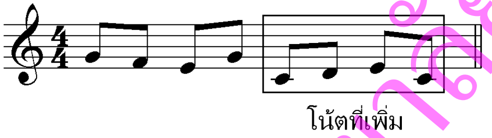


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5) การเพิ่มโน้ต (Addition) คือ วิธีหนึ่งที่สามารถใช้ในการพัฒนาโมทีฟ สามารถเพิ่มโน้ตต่างๆ ในช่วงต้น ช่วงกลาง หรือช่วงท้ายในโมทีฟหลัก

ตัวอย่างที่ 2.37 การเพิ่มโน้ตในช่วงต้นของโมทีฟหลัก

ตัวอย่างที่ 2.38 การเพิ่มโน้ตในช่วงท้ายของโมทีฟหลัก

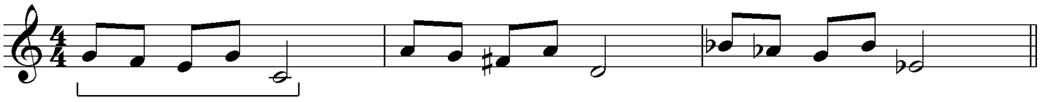


6) ซีเควนซ์ (Sequence) คือ การเลียนแบบโมทีฟโดยใช้ระดับเสียงที่แตกต่างกัน ซึ่งมีความเหมือน หรือคล้ายคู่เสียงของโมทีฟหลัก ซึ่งโมทีฟอาจทดเสียงโดยใช้คู่เสียงที่เหมือนกับโมทีฟหลักทั้งหมด หรือปรับระยะห่างคู่เสียงของโมทีฟหลักแต่ยังคงอยู่ในไดอาโทนิกเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 2.39 ซีเควนซ์ที่ทดเสียง โดยใช้คู่เสียงที่อยู่ในไดอาโทนิก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.40 ซีเควนซ์ที่ทดเสียง โดยใช้คู่เสียงที่เหมือนกัน



7) การประดับโน้ต (Embellishment) คือ การประดับประดาโน้ตอื่นๆ ลงไปในโมทีฟหลัก โดยที่การประดับโน้ตแตกต่างจากการเพิ่มโน้ต (ตรงที่การเพิ่มโน้ตจะเพิ่มในช่วงต้น หรือช่วงท้ายของโมทีฟหลัก แต่การประดับโน้ตจะใช้โน้ตเคียง (Auxiliary Tones) ต่างๆ ประดับโน้ตของโมทีฟหลัก

ตัวอย่างที่ 2.41 การประดับโน้ตในโมทีฟหลัก

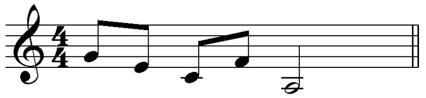
*โน้ตหางลง คือ โน้ตโมทีฟหลัก

8) การขยายส่วน (Augmentation) คือ การที่ทำให้องค์ประกอบของโมทีฟกว้างขึ้น ซึ่งสามารถนำไปใช้ทั้งด้านระดับเสียง และจังหวะของโมทีฟ

ตัวอย่างที่ 2.42 การขยายส่วน โดยใช้จังหวะ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.43 การขยายส่วน โดยใช้ระดับเสียง



9) การย่อส่วน (Diminution) คือการที่ทำให้องค์ประกอบของโมทีฟแคบลง ซึ่งสามารถนำไปใช้ทั้งด้านระดับเสียง และจังหวะของโมทีฟ

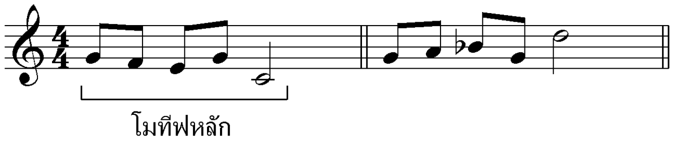
ตัวอย่างที่ 2.44 การย่อส่วน โดยใช้จังหวะ

ตัวอย่างที่ 2.45 การย่อส่วน โดยใช้ระดับเสียง

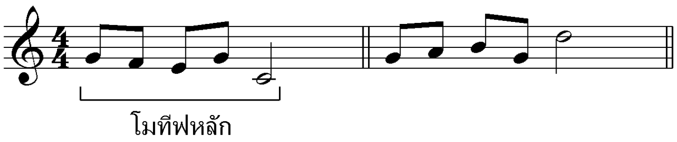
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

10) การพลิกกลับ (Inversion) คือ การเล่นในทิศทางที่ตรงกันข้ามกับโมทีฟหลัก กล่าวได้ว่า ถ้าคู่เสียงของโมทีฟหลักเป็นขาขึ้นให้เล่นเป็นขาลง หรือถ้าคู่เสียงของโมทีฟหลักเป็นขาลงให้เล่นเป็นขาขึ้น การพลิกกลับสามารถใช้คู่เสียงที่เหมือนกับโมทีฟหลัก หรือคู่เสียงบนไดอาโทนิกเดียวกันกับโมทีฟหลัก

ตัวอย่างที่ 2.46 การพลิกกลับ โดยใช้คู่เสียงที่เหมือนกับโมทีฟหลัก

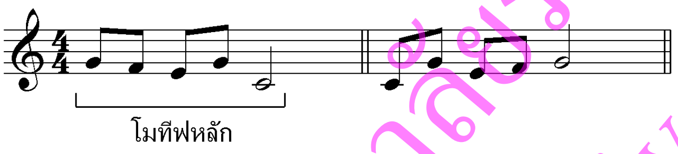


ตัวอย่างที่ 2.47 การพลิกกลับ โดยใช้คู่เสียงบนไดอาโทนิกเดียวกันกับโมทีฟหลัก



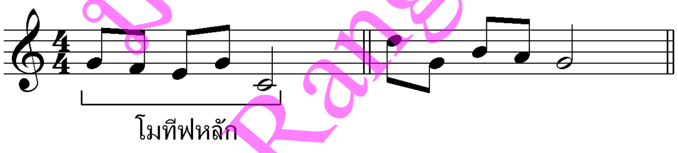
11) พัฒนาโมทีฟ โดยการเล่นถอย (Retrograde)

ตัวอย่างที่ 2.48 การพัฒนาโมทีฟ โดยการเล่นถอย



12) พัฒนาโมทีฟ โดยการเล่นถอยร่วมกับการพลิกกลับ (Retrograde Inversion)

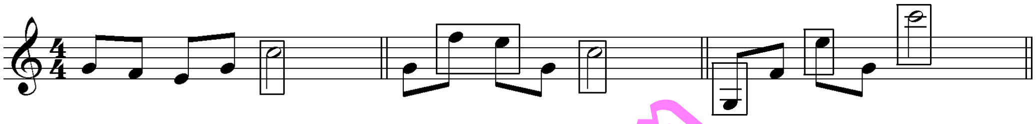
ตัวอย่างที่ 2.49 การพัฒนาโมทีฟ โดยการเล่นถอยร่วมกับการพลิกกลับ



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

13) การย้ายตำแหน่ง (Displacement) โมทีฟสามารถพัฒนา โดยการย้ายที่ของจังหวะ หรือระดับเสียง

ตัวอย่างที่ 2.50 การย้ายตำแหน่ง โดยการใช้ระดับเสียง



*โน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม คือ โน้ตที่ถูกย้ายตำแหน่งจากโน้ตของโมทีฟหลัก โดยการใช้คู่แปด

ตัวอย่างที่ 2.51 การย้ายตำแหน่ง โดยการใช้จังหวะ

2.3.3 เสียงคู่สี่ (Quartal Sounds)

เบิร์ท ไลกอน (Ligon, 1999: 143) อธิบายว่า คู่ 4 เพอร์เฟคเป็นคู่เสียงที่มีความแข็งแรง พร้อมทั้งเป็นขั้นคู่ระหว่างคอร์ดโดมินันท์ และโทนิก ซึ่งถูกใช้ในหลายบทเพลง เช่น *อะเมซิ่งเกรซ (Amazing Grace)*, *ออราลี (Aura Lee)*, *ฟาร์เมอร์อินเดอะเดลล์ (Farmer In The Dell)* และ *ยูอาร์มายซันชาย (You Are My Sunshine)* เป็นต้น นอกจากนั้นไลกอนยังได้กล่าวว่า

> แต่เดิมมีเพียงไม่กี่บทเพลงที่ใช้คู่ 4 เพอร์เฟคอย่างหลากหลายในบทเพลงนั้นๆ แม้ว่าคู่ 4 เพอร์เฟคเป็นขั้นคู่ที่สามารถใช้บ่งบอกโทนิกของบทเพลงก็ตาม แต่ขั้นคู่ดังกล่าวเมื่อถูกใช้อย่างมากในบทเพลงหนึ่งๆ สามารถทำให้เกิดความคลุมเครือแก่โน้ตโทนิกได้เช่นกัน … มันอาจเป็นประโยชน์สำหรับนักประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่ต้องการเสียงที่คลุมเครือต่อโน้ตโทนิก และต้องการสร้างความไม่ชัดเจนให้เกิดขึ้นในบทเพลงของพวกเขา โคลเทรนใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคในเพลง *มายเฟเวอริททิงซ์ (My Favorite Things)* โดยเขาไม่เพียงแต่ใช้เฉพาะกลุ่มโน้ตคู่ 4 เพอร์เฟคเท่านั้น แต่เขานำขั้นคู่

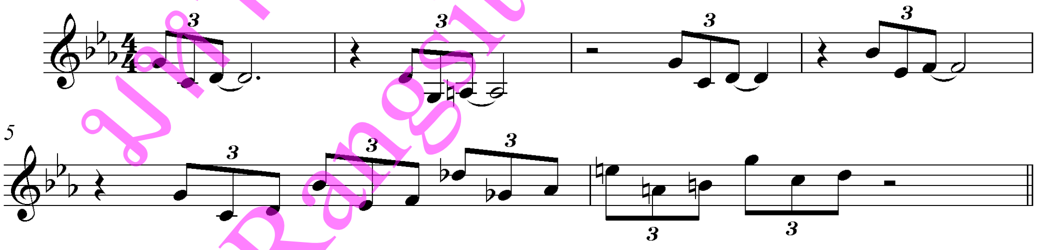
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ดังกล่าวมาใช้ในฐานะที่เป็นวัตถุดิบหนึ่งในการสร้างแนวทำนองซึ่งประกอบด้วยทั้งขั้นคู่สี่และขั้นคู่ห้า

ไลกอนได้ยกตัวอย่างบทประพันธ์แจ๊สที่มีการใช้คู่ 4 เพอร์เฟค และการใช้ซีเควนซ์ในทำนองของบทเพลง ซึ่งไม่เกี่ยวพันธ์กับศูนย์กลางกุญแจเสียง ได้แก่ *ฟรีดอมแจ๊สแดนซ์ (Freedom Jazz Dance)* ประพันธ์โดยนักแซ็กโซโฟนแจ๊ส เอ็ดดี้ แฮริส (Eddie Harris, ค.ศ. 1934-1996), *สปีกโนอีวิล (Speak No Evil)* และ *วิทช์ฮันท์ (Witch Hunt)* ประพันธ์โดยนักแซ็กโซโฟนแจ๊ส เวย์น ชอร์ทเตอร์ (Wayne Shorter, ค.ศ. 1933-ปัจจุบัน)

ไลกอนได้อธิบายถึงบทเพลง *ฟรีดอมแจ๊สแดนซ์* มีทำนองเป็นคู่ 4 การใช้ซีเควนซ์ อยู่ทั้งในและนอกกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ส่วนทำนองของบทเพลง *สปีกโนอีวิล* ไม่ได้ออกนอกกุญแจเสียงเหมือนกับบทเพลง *ฟรีดอมแจ๊สแดนซ์* แต่ใช้อาร์เปโจคู่ 4 เป็นทำนองหลัก รวมถึงบทเพลง *วิทช์-ฮันท์* ที่เริ่มต้นด้วยคู่ 4 เพอร์เฟค ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ซึ่งนักอิมโพรไวส์มักจะใช้คู่ 4 อิมโพร-ไวส์กับบทเพลงเหล่านี้

ตัวอย่างที่ 2.52 การอิมโพรไวส์ โดยใช้คู่ 4 และซีเควนซ์ บรรเลงโดยเฮอร์บี แฮนค็อก



ที่มา: (Ligon, 1999: 143)

จากตัวอย่างที่ 2.52 เป็นการอิมโพรไวส์ของนักเปียโนแจ๊ส เฮอร์บี แฮนค็อก (Herbie Hancock, ค.ศ. 1940-ปัจจุบัน) โดยการใช้คู่ 4 เริ่มต้นด้วยโน้ตในบันไดเสียง C โดเรียน และออกนอกกุญแจเสียงโดยทดเสียงโมทีฟขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.53 การอิมโพรไวส์ โดยใช้คู่ 4 บรรเลงโดยทอม ฮาร์เรลล์

ที่มา: (Ligon, 1999: 144)

จากตัวอย่างที่ 2.53 เป็นการอิมโพรไวส์ของนักทรัมเป็ตแจ๊ส ทอม ฮาร์เรลล์ (Tom Harrell, ค.ศ. 1946-ปัจจุบัน) โดยการใช้ขั้นคู่ 4

ไลกอน ยังได้อธิบายอีกว่า คอร์ดคู่ 4 หรือคู่ 4 เรียงซ้อน (Quartal Chord) เป็นคอร์ดที่นิยมใช้มากในหมู่นักดนตรีแจ๊ส (ตัวอย่างที่ 2.54) แต่ความจริงแล้วพวกเขาได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีของบาร์ตอก (Bartok) โฮลซต์ (Holst) ฮินเดอมิธ (Hindemith) สตราวินสกี (Stravinsky) คอปแลนด์ (Copland) และคนอื่นๆ (Ligon, 1999: 143)

ตัวอย่างที่ 2.54 คอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน

ที่มา: (Ligon, 1999: 143)

2.3.4 การวางทรัยแอดซ้อน (Triadic Superimposition)

แนวคิดการอิมโพรไวส์อีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจ และนักดนตรีแจ๊สหลายคนนิยมนำใช้ในการบรรเลงของพวกเขา คือ การอิมโพรไวส์โดยวิธีการวางทรัยแอดซ้อน จิรศักดิ์ ปานพุ่ม (2555: 48-49) ได้อธิบายการอิมโพรไวส์โดยวิธีการวางทรัยแอดซ้อน นักประพันธ์ และนักอิมโพรไวส์ใน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ปัจจุบัน มักใช้วิธีดังกล่าวในการทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย และแนวทำนองที่น่าสนใจ บางครั้งอาจฟังคล้ายหลุดออกจากกรอบเสียงประสานเดิม หรือที่เรียกว่า “การบรรเลงโน้ตนอกคอร์ด” การบรรเลงโดยวิธีนี้ผู้บรรเลงพึงพิจารณาความเหมาะสมในเรื่องของทรัยแอดที่นำไปวางซ้อน และคอร์ดที่ถูกวางซ้อนซึ่งแบ่งออกได้เป็นหลายกรณี ได้แก่ การวางเมเจอร์ทรัยแอดซ้อนบนคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ด การวางเมเจอร์ทรัยโอดซ้อนบนคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด การวางเมเจอร์ทรัยแอดซ้อนบนคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ด และการวางเมเจอร์ทรัยแอดซ้อนบนคอร์ดกึ่งดิมินิชท์ รวมถึงดิมินิชท์ทบเจ็ด วิธีการอิมโพร-ไวส์ด้วยเทคนิคสร้างแนวทำนองโดยใช้กลุ่มโน้ตนอกคอร์ด (Outside Soloing) ซึ่งเป็นการนำทรัย-แอดของคอร์ดหนึ่งมาบรรเลงลงบนคอร์ดอีกชนิดหนึ่ง เพื่อให้เกิดโน้ตส่วนขยายเพิ่มขึ้น วิธีดังกล่าวนอกจากจะทำให้เกิดเสียงคอร์ดที่กว้างขึ้นแล้ว ยังทำให้แนวทำนองหลุดจากกรอบแนวเสียงประสานเดิม พร้อมทั้งสามารถสร้างสีสันให้กับการอิมโพรไวส์ได้เป็นอย่างดี

นอกจากนั้นจิรศักดิ์ ปานพุ่ม ได้กล่าวเสริมอีกว่า การใช้กลุ่มโน้ตนอกคอร์ดควรเลือกใช้โน้ตทรัยแอดของคอร์ดใดคอร์ดหนึ่งเพื่อทำให้แนวทำนองมีความชัดเจนยิ่งขึ้น ตลอดจนสามารถอธิบายเหตุผลที่เลือกใช้โน้ตดังกล่าวได้อย่างเหมาะสมมีเหตุมีผล ทั้งนี้เพื่อรองรับจินตนาการของผู้บรรเลงที่นิยมการใช้โน้ตนอกคอร์ด

แนวคิดด้านการอิมโพรไวส์ที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นเป็นประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยได้นำไปใช้กับบทวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คนในบทที่ 4 ได้แก่ ประเด็นวิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไล-เซชั่น ที่อธิบายโดยเจอร์รี โคเกอร์ ประเด็นวิธีการพัฒนาโมทีฟ และเสียงขั้นคู่ 4 โดยเบิร์ท ไลกอน รวมถึงวิธีการวางทรัยแอดซ้อน โดยจิรศักดิ์ ปานพุ่ม ซึ่งนักทฤษฎีทั้งสามท่านได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่างวิธีการอิมโพรไวส์ได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยเห็นว่าสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์สำหรับงานวิจัยฉบับนี้ได้เป็นอย่างดี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปี-เตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง *เบมซาสวิง*” ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้น โดยใช้แหล่งข้อมูลที่ใช้ศึกษาจากงานวิจัย หนังสือ บทความ และเอกสารต่างๆ รวมถึงข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ จากนั้นผู้วิจัยได้วางแผนการทำงานวิจัย พร้อมทั้งกำหนดกรอบขั้นตอนสำหรับการดำเนินงานวิจัย

ดังนั้นผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนการดำเนินงานวิจัยออกเป็น การเก็บรวบรวมข้อมูล การตรวจสอบข้อมูล การสังเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น กรอบขั้นตอนสำหรับการดำเนินงานวิจัย และการนำเสนอผลการวิจัย โดยขั้นตอนดังกล่าวมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

3.1.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทสัมภาษณ์ตีพิมพ์ในนิตยสาร และโน้ตเพลง

3.1.2 เว็บไซต์ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง *เบมซาสวิง* โดยแบ่งออกเป็น

1) ข้อมูลบทความสืบค้นจากเว็บไซต์นิตยสารดาวน์บีท และเว็บไซต์ธีโลเนียสมังค์อินสติติวท์ออฟแจ๊ส (Thelonious Monk Institute of Jazz)

2) ข้อมูลจากแผ่นซีดี (CD Audio) แผ่นดีวีดี (DVD) และหนังสือประกอบ (Booklet)

3.1.3 ข้อมูลจากการบันทึกเสียง การฟังบรรยาย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.1.4 จากการเก็บรวบรวมข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยทำการสังเคราะห์ จากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องตามวัตถุประสงค์

3.2 การตรวจสอบข้อมูล

ด้านการถอดโน้ตแนวการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน ผู้วัจัยทำการถอด และบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัยเอง จากนั้นนำไปปรึกษา และขอคำแนะนำจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่-ประเสริฐ ตรวจสอบเพื่อความถูกต้อง

3.3 การสังเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น

การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสารอื่นๆ อิทธิพลของการสร้างสรรค์บทเพลง *เบมซา-สวิง* และบทวิเคราะห์ในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการวิเคราะห์ของเจอร์รี โคเกอร์ เบิร์ท ไลกอน และจิรศักดิ์ ปานพุ่ม มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์การวิจัยครั้งนี้ พร้อมทั้งได้เพิ่มเติมรายละเอียดจากผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่นประกอบ จากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลที่เกี่ยวข้องตามวัตถุประสงค์ ประเด็นสำคัญในการสังเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น ผู้วิจัยได้แบ่งเป็นหัวข้อสำคัญดังต่อไปนี้

3.3.1 การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน

1) การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์

2) การอิมโพรไวส์ของบิลล์ ฟริเซลล์

3) การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

3.3.2 เบมซาสวิง

1) วิเคราะห์บทเพลง *เบมซาสวิง* โดยจอห์น บิชอพ

3.3.3 แนวคิดการอิมโพรไวส์

1) ฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น

2) การพัฒนาโมทีฟ

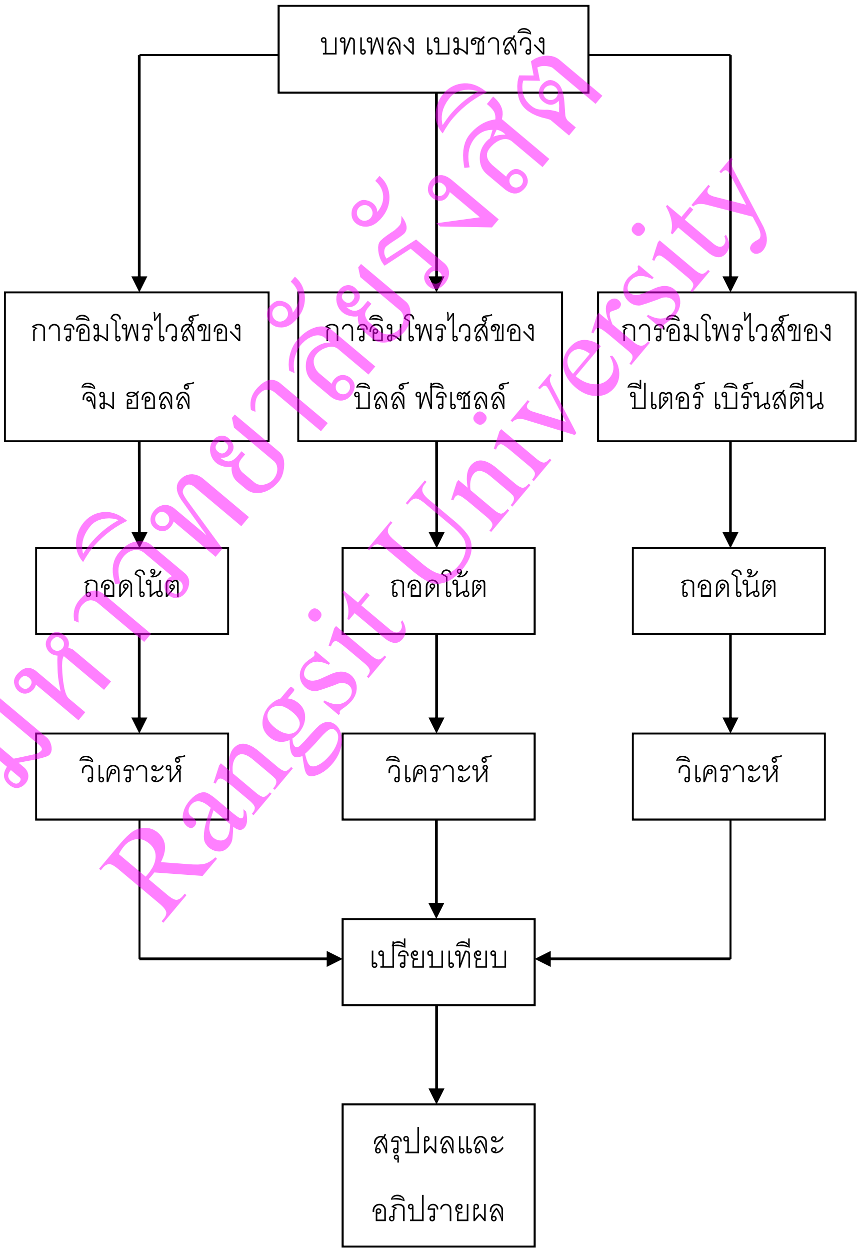
3) เสียงคู่สี่

4) การวางทรัยแอดซ้อน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.4 กรอบขั้นตอนสำหรับการดำเนินงานวิจัย

ในการวิจัย เรื่อง "วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง *เบมซาสวิง*" ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวทางการศึกษา โดยมีขั้นตอนการดำเนินงาน ดังนี้



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.5 การนำเสนอผลงานวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัยให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ คือ วิเคราะห์ และเปรียบเทียบ งานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์ โดยได้นำแนวคิดการวิเคราะห์ของเบิร์ท ไลกอน เจอร์รี โคเกอร์ และจิรศักดิ์ ปานพุ่ม รวมถึงผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่นมาเป็นแนวทางการวิเคราะห์ ซึ่งประเด็นต่างๆ ได้แก่ รูปแบบการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน โดยผลการวิจัย ผู้วิจัยแบ่งประเด็นออกเป็น การพัฒนาโมทีฟ แนวทำนอง บันไดเสียง และอื่นๆ ที่สำคัญ เพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะในการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์แต่ละคน จากนั้นนำผลการวิจัยที่ค้นพบมาทำการวิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน เพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะพิเศษที่แตกต่างกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4

วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน

การวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ตามประเด็นที่น่าสนใจ ซึ่งเกิดขึ้นในแต่ละคอรัส นอกจากนั้นจะเสริมด้วยประเด็นอื่นๆ ที่สำคัญ เพื่อเพิ่มความชัดเจนมากยิ่งขึ้น สุดท้ายเป็นผลสรุปด้านการพัฒนาโมทีฟ แนวทำนอง บันไดเสียง และอื่นๆ

4.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์

การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ ในบทเพลง *เบมชาสวิง* นี้ ถอดและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัยจากการบรรเลงกีตาร์ของฮอลล์ในผลงานชุด ออลล์อะครอสเดอะซิตี้ บันทึกเสียง ค.ศ. 1989 สังกัดคอนคอร์ด มีนักดนตรีที่ร่วมบันทึกเสียงด้วย ได้แก่ กิล โกลด์สไตน์ (เปียโน) สตีฟ ลาสปินา (เบส) และเทอร์รี คาล์ก (กลอง) บทเพลง *เบมชาสวิง* ที่นำมาวิเคราะห์นี้ มีความเร็วของโน้ตตัวดำเท่ากับ 172 ต่อนาที (Quarter Note = 172) เสียงประสานส่วนใหญ่เป็นไปตามบทวิเคราะห์ของจอห์น บิชอพ ที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2

บทเพลง *เบมชาสวิง* บรรเลงโดยจิม ฮอลล์ มีโครงสร้างของบทประพันธ์ ดังนี้

แนวทำนองหลัก	ห้องที่ 1-32
กีตาร์อิมโพรไวส์ (3 คอรัส)	ห้องที่ 33-80 (1 คอรัส เท่ากับ 16 ห้อง)
เปียโนอิมโพรไวส์ (2 คอรัส)	ห้องที่ 81-112
เบสอิมโพรไวส์ (2 คอรัส)	ห้องที่ 113-144
ช่วงเชื่อม (2 คอรัส)	ห้องที่ 145-176
แนวทำนองหลัก	ห้องที่ 177-208

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เนื่องจากการศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อทราบถึงการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน ดังนั้นบทวิเคราะห์ของจิม ฮอลล์ ที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไปนี้ จึงเป็นบทวิเคราะห์เฉพาะท่อนกีตาร์อิมโพรไวส์ (ห้องที่ 33-80) เท่านั้น

4.1.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 1 ห้องที่ 33-48

ตัวอย่างที่ 4.1 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 33-40

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

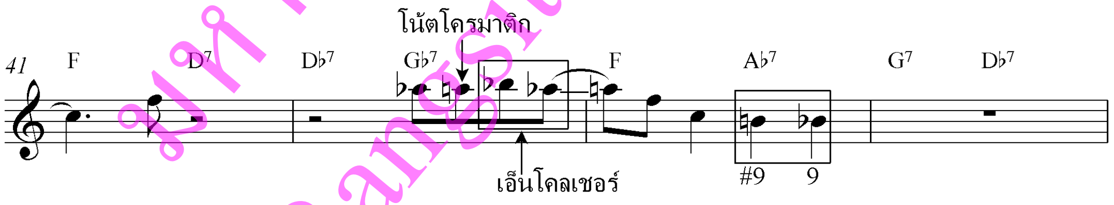
แสดงการเริ่มต้นอิมโพรไวส์ของฮอลล์ คอรัสที่ 1 ห้องที่ 33-40 (ตัวอย่างที่ 4.1) เห็นได้ว่าฮอลล์เริ่มประโยคโดยการสร้างโมทีฟ 1 ซึ่งไม่ได้พัฒนามาจากแนวทำนองเดิม บนจังหวะที่ 1-3 ห้องที่ 33 ด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และตัวดำ ฮอลล์สร้างทำนองที่มีสำเนียงของบลูส์ โดยการเล่นบลูโน้ต (โน้ต Eb) สอดแทรกบันไดเสียง C เมเจอร์ จากตัวอย่างพบว่าฮอลล์เล่นบลูโน้ตบนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 33 จากนั้นตามด้วยบันไดเสียง C เมเจอร์จนถึงจังหวะที่ 3 โดยที่โน้ต F บนจังหวะที่ 3 สามารถพิจารณาให้เป็นโน้ตส่วนขยาย b13 ของคอร์ด A7 จากนั้นฮอลล์เล่นโมทีฟ 1a ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 1 ด้วยวิธีขยายบลูโน้ตให้ยาวขึ้นมาเล่นบนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 33 ค้างถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 34 สามารถพิจารณาให้เป็นโน้ตล้ำ (Anticipation) อย่างไรก็ดีโน้ตในโมทีฟ 1a บางโน้ตพิจารณาให้เป็นโน้ตส่วนขยายของคอร์ด เช่น โน้ต E บนจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตส่วนขยาย b13

ของคอร์ด Ab7 และโน้ต E บนจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตส่วนขยาย #9 ของคอร์ด Db7 เป็นต้น

จากนั้นฮอลล์พัฒนาโมทีฟ 1a ต่อไปอีกด้วยการย่อยทำนอง (ดูโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมของตำแหน่งโมทีฟ 1a หน้า 48) ซึ่งฮอลล์นำโน้ต Eb มาเล่นบนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 34 ตามด้วยโน้ตตัวหยุดบนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 35 ส่วนโน้ต C ฮอลล์ขยายจังหวะให้ยาวขึ้นเล่นบนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 35 ต่อมาฮอลล์สรุปประโยคโดยการเพิ่มโน้ตอื่นบนจังหวะที่ 4 ห้องที่ 35 ถึงจังหวะที่ 2 ห้องที่ 36 โดยที่ฮอลล์ใช้วิธีการวางทรัยแอดซ้อน โดยใช้ Db เมเจอร์ทรัยแอดซ้อนบนคอร์ด D7 ผลที่ได้ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย #9 (โน้ต F) และ #11 (โน้ต Ab) ของคอร์ด D7

ฮอลล์เริ่มประโยคใหม่บนห้องที่ 37 โดยเล่นโมทีฟ 1b ซึ่งใช้โน้ตชุดเดียวกันกับโมทีฟ 1 จากนั้นฮอลล์เล่นโน้ต Eb บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 และโน้ต C บนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ห้องที่ 38 กล่าวได้ว่าฮอลล์นำส่วนที่พัฒนาของโมทีฟ 1a มาทำการพัฒนาโดยการย่อส่วนจังหวะให้แคบลง

ตัวอย่างที่ 4.2 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 41-44

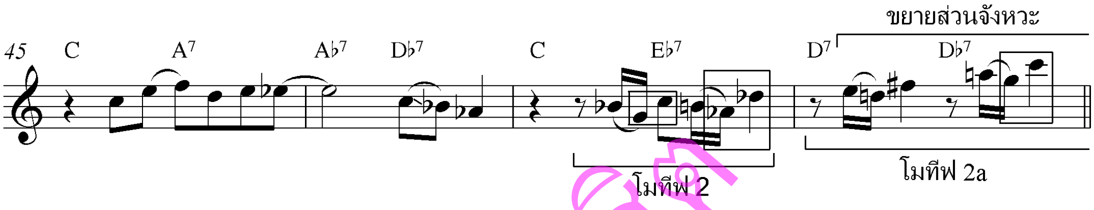


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 41-44 (ตัวอย่างที่ 4.2) เห็นได้ว่าฮอลล์สร้างช่องว่าง โดยการหยุดเล่นบนคอร์ด D7 และ Db7 และเริ่มเล่นอีกครั้งบนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 42 โดยการเริ่มจากโน้ตส่วนขยาย 9 (โน้ต Ab) ของคอร์ด Gb7 และใช้โน้ตโครมาติก (โน้ต A) เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ตามด้วยโน้ต Ab ก่อนเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A ในห้องถัดไป ซึ่งโน้ต Bb และ Ab สามารถพิจารณาให้เป็นเอ็นโคลเซอร์ คือ โน้ตที่ใช้เข้าหาโน้ตลำดับที่ 3 (โน้ต A) ของคอร์ด Fmaj อีกทั้งฮอลล์แสดงให้เห็นการใช้โน้ตส่วนขยายที่แตกต่างกันบนคอร์ด Ab7 คือ โน้ต B

เป็นโน้ตส่วนขยาย #9 ส่วนโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยาย 9 จากนั้นฮอลล์จบประโยคบนห้องที่ 44 โดยการหยุด 4 จังหวะ

ตัวอย่างที่ 4.3 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 45-48



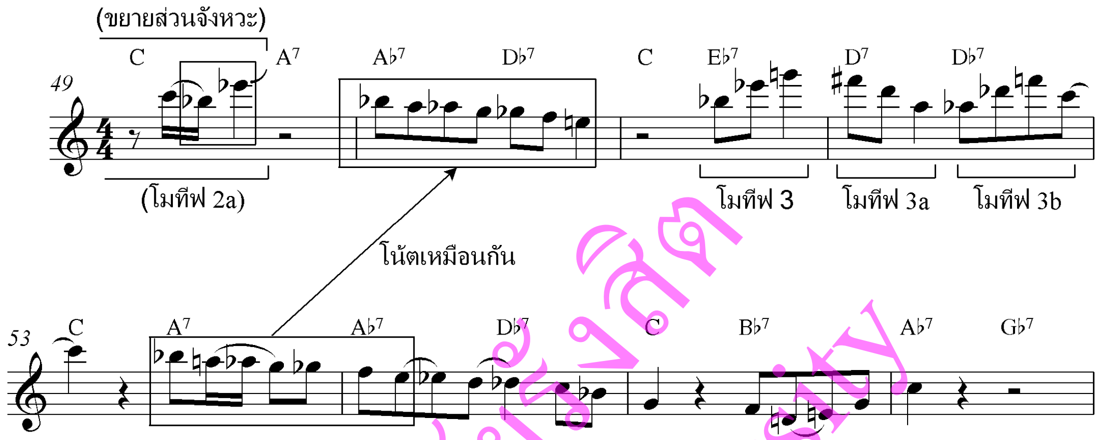
เห็นได้ว่าฮอลล์เริ่มอิมโพรไวส์บนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 45 โดยนำโน้ตชุดเดียวกับโมทีฟ 1 มาใช้ (ดูตัวอย่างที่ 4.1 หน้า 48 ห้องที่ 33) และใช้คุณสมบัติของโน้ตล้ำ โดยเล่นโน้ต Eb บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ค้างถึงจังหวะที่ 1 บนคอร์ด Ab7 ห้องที่ 46 จากนั้นฮอลล์สร้างสิ่งที่ขัดแย้งบนคอร์ด Db7 โดยการเล่นโน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 7 เมเจอร์ บนจังหวะหนัก (ปกติควรใช้โน้ต Cb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด Db เมเจอร์) (ตัวอย่างที่ 4.3)

ฮอลล์สร้างโมทีฟใหม่ (โมทีฟ 2) โดยเริ่มบนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ห้องที่ 47 ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น เขบ็ตหนึ่งชั้น และตัวดำ มีการใช้คู่ 4 เพอร์เฟค (ดูโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม) รวมถึงโน้ตส่วนขยายต่างๆ เช่น 13 (โน้ต C) และ b13 (โน้ต B) ของคอร์ด Eb7 จากนั้นฮอลล์เล่นโมทีฟ 2a บนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 48 ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 2 โดยการขยายส่วนจังหวะให้กว้างขึ้น อีกทั้งฮอลล์ใช้โน้ตส่วนขยายในการสร้างโมทีฟ เช่น 9 (โน้ต E) บนคอร์ด D7 และ b13 (โน้ต A) และ #11 (โน้ต G) บนคอร์ด Db7 รวมถึงสร้างสิ่งที่ขัดแย้งบนคอร์ด Db7 โดยการเล่นโน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 7 เมเจอร์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.1.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 2 ห้องที่ 49-64

ตัวอย่างที่ 4.4 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 49-56

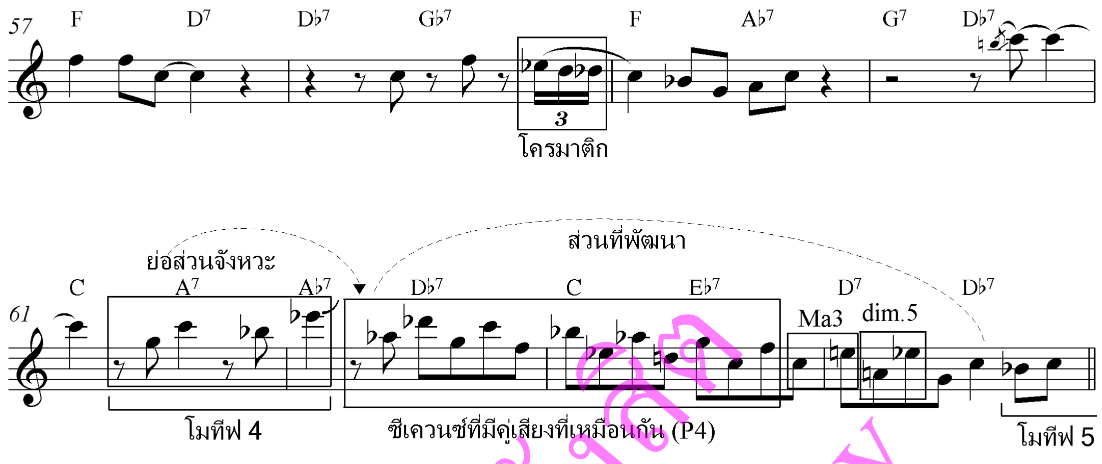


ตัวอย่างที่ 4.4 แสดงการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ คอรัสที่ 2 ห้องที่ 49-56 เห็นได้ว่าโมทีฟ 2a ในห้องที่ 48 ค้างยาวมาจนถึงห้องที่ 49 จากนั้นห้องที่ 50 ฮอลล์อิมโพรไวส์บนคอร์ด Ab7 จังหวะที่ 1 โดยใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องกันมีลักษณะเป็นโครมาติก จากนั้นฮอลล์สร้างโมทีฟใหม่ (โมทีฟ 3) บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 51 ด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และตัวดำ เห็นได้ว่าฮอลล์ใช้โน้ตในคอร์ดในการสร้างทำนองบนคอร์ด Eb7 จากนั้นฮอลล์เล่นโมทีฟ 3a ที่พัฒนาจากโมทีฟ 3 ในลักษณะของการพลิกกลับโมทีฟ บนคอร์ด D7 จังหวะที่ 1 ห้องที่ 52 ซึ่งใช้โน้ตในคอร์ดในการสร้างทำนองเช่นกัน และมีลักษณะจังหวะที่เหมือนกัน จากนั้นฮอลล์สรุปประโยคโดยเล่นโมทีฟ 3b บนคอร์ด Db7 จังหวะที่ 3 ห้องที่ 52 สังเกตได้ว่าฮอลล์ยังคงใช้โน้ตในคอร์ดในการสร้างทำนอง และใช้โน้ตล้ำ (โน้ต C) บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ค้างถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 53 ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด C เมเจอร์ จากนั้นฮอลล์เล่นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กับแนวทำนองในห้องที่ 50 เห็นได้ว่าฮอลล์ใช้โน้ตโครมาติกเหมือนกัน แต่ใช้ค่าโน้ต และเล่นในตำแหน่งที่แตกต่างกัน

จากนั้นฮอลล์สร้างสิ่งที่ขัดแย้งอีกครั้ง โดยการเล่นโน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 7 เมเจอร์บนจังหวะที่ 4 และเล่นโน้ต Bb บนจังหวะยกเข้าหาโน้ต G บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 55 ซึ่งให้ความรู้สึกถึงประโยคที่กำลังจะจบ อีกทั้งฮอลล์เล่นกลุ่มโน้ตที่มีลักษณะเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นบนบันไดเสียง C เมเจอร์เพื่อเป็นการจบประโยค

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.5 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 57-64



ฮอลล์เริ่มประโยคที่ 3 ของบทเพลง บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 57 ของคอร์ด Fmaj (ตัวอย่างที่ 4.5) โดยใช้โน้ตในคอร์ด (โน้ต F และ C) ค่าโน้ตเป็นโน้ตตัวดำ และเขบ็ตหนึ่งชั้น จากนั้นฮอลล์สร้างช่องว่างโดยการหยุด และเริ่มเล่นบนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ห้องที่ 58 โดยเล่นโน้ต C ด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ซึ่งฮอลล์สร้างสิ่งที่ขัดแย้งกับคอร์ด Db7 เนื่องจากโน้ต C ทำให้เกิดคู่ 7 เมเจอร์ ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น ซึ่งฮอลล์ได้สร้างสิ่งที่ขัดแย้งในลักษณะนี้กับคอร์ด Gb7 เช่นกัน จากนั้นฮอลล์เล่นกลุ่มโน้ตที่มีลักษณะเป็นโครมาติก (โน้ต Eb-D-Db) ด้วยโน้ตสามพยางค์เขบ็ตสองชั้น บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เข้าหาโน้ต C บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 59 และจบประโยคบนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 59

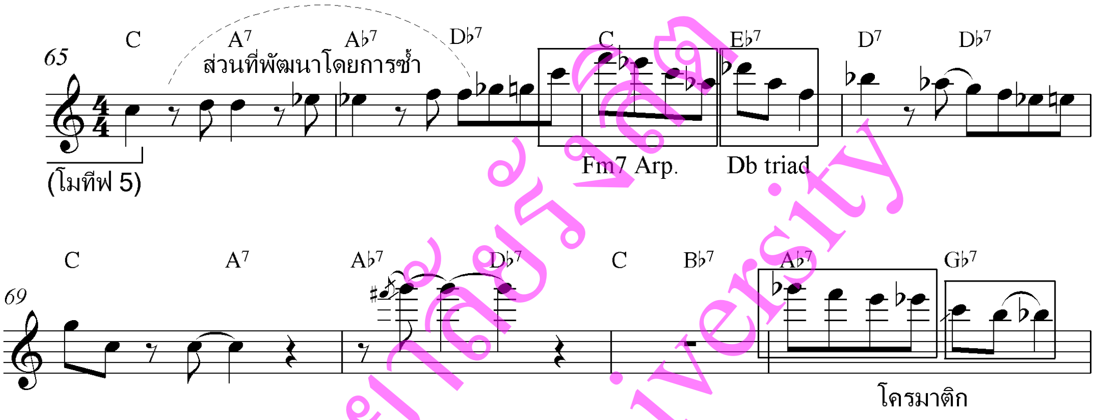
ฮอลล์เริ่มประโยคใหม่บนจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ห้องที่ 60 โดยการเล่นโน้ต C บนคอร์ด Db7 อีกครั้ง ด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นค้างยาวถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 61 จากนั้นฮอลล์สร้างโมทีฟ 4 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ด้วยตัวหยุด โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตตัวดำ สิ่งที่น่าสนใจของโมทีฟ คือ การใช้คู่ 4 เพอร์เฟค จากนั้นฮอลล์พัฒนาโมทีฟ 4 โดยการย่อส่วนจังหวะ (จากเดิมที่โมทีฟประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และตัวดำ) ซึ่งฮอลล์ใช้ลักษณะจังหวะนี้เล่นซ้ำต่อเนื่องไปจนถึงจังหวะที่ 3 ห้องที่ 64 อีกทั้งใช้วิธีการซีเควนซ์ที่ใช้คู่เสียงเหมือนกัน โดยเริ่มบนจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ห้องที่ 62 จนถึงจังหวะที่ 4 ห้องที่ 63 นอกจากนั้นฮอลล์ใช้คู่ 3 เมเจอร์ และ 5 ดิมินิชท์เล่นสอดแทรกประโยคในช่วงท้าย และจบประโยคด้วยการเล่นคู่ 4 เพอร์เฟค ต่อมาฮอลล์เล่นโมทีฟใหม่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

(โมทีฟ 5) ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และตัวดำ โดยเริ่มบนจังหวะที่ 4 ห้องที่ 64 ถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 65 เห็นได้ว่าฮอลล์เล่นโมทีฟนี้ในตำแหน่งที่คาบเกี่ยวระหว่าง 2 ห้องเข้าสู่คอรัสที่ 3

4.1.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 3 ห้องที่ 65-80

ตัวอย่างที่ 4.6 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 65-72

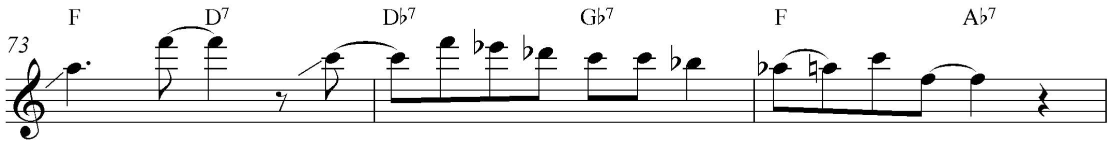


ตัวอย่างที่ 4.6 แสดงการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 65-72 คอรัสที่ 3 เห็นได้ว่าโมทีฟ 5 ห้องที่ 64 (คอรัสที่ 2) ยาวต่อเนื่องมาจนถึงคอรัสที่ 3 ห้องที่ 65 ซึ่งฮอลล์ได้นำช่วงท้ายของโมทีฟมาทำการพัฒนาโดยการซ้ำลักษณจังหวะต่อเนื่องกันจนถึงจังหวะที่ 3 ห้องที่ 66 จากนั้นฮอลล์เล่น F ไมเนอร์ทบเจ็ดอาร์เปโจ โดยเริ่มบนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ถึงจังหวะที่ 2 ห้องที่ 67 (บนคอร์ด Cmaj) ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย #9 (โน้ต Eb), 11 (โน้ต F) และ b13 (โน้ต Ab) รวมถึงการวางทรัย-แอดซ้อนบนคอร์ด Eb7 โดยใช้ Db เมเจอร์ทรัยแอด ซึ่งทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 9 (โน้ต F) และ #11 (โน้ต A) ของคอร์ด Eb7

ห้องที่ 70 คอร์ด Ab7 และ Db7 ฮอลล์ได้เล่นสิ่งที่น่าสนใจ โดยการเล่นโน้ต G เสียงสูงค้างยาว 2 จังหวะครึ่ง เพื่อเป็นการเพิ่มสีสันให้กับประโยค และทำให้เกิดความแตกต่างกับสิ่งที่ฮอลล์ได้เล่นในคอรัสที่ผ่านมา อีกทั้งฮอลล์ยังใช้โน้ตโครมาติกให้เห็นอย่างชัดเจนในห้องที่ 72 ซึ่งทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายต่างๆ เช่น 13 (โน้ต F) และ b13 (โน้ต E) ของคอร์ด Ab7

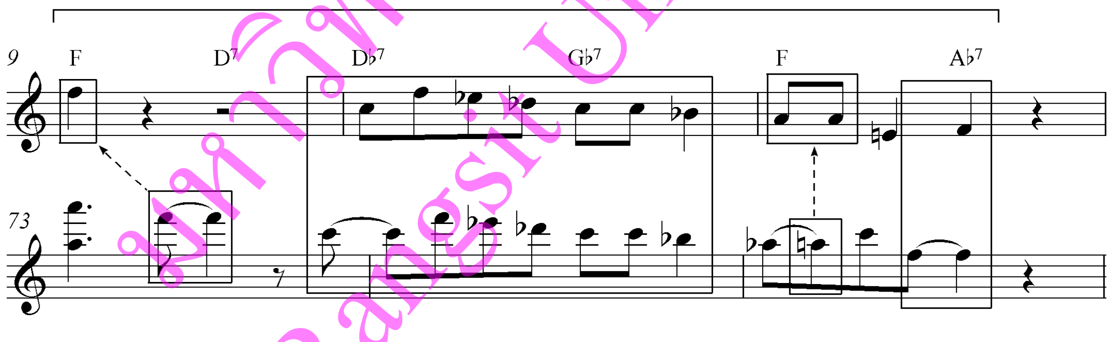
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.7 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 73-81



ฮอลล์สร้างสิ่งที่น่าสนใจ บนห้องที่ 73-75 (ตัวอย่างที่ 4.7) เป็นครั้งแรกที่ฮอลล์นำทำนองหลักของบทเพลงมาทำการพัฒนา (ดูภาคผนวก ก. หน้า 86 ห้องที่ 9-11) เพื่อความชัดเจนในการอธิบาย ผู้วิจัยจึงนำโน้ตทำนองหลักของบทเพลงต้นฉบับจากตัวอย่างที่ 2.27 ซึ่งมีการดำเนินคอร์ดที่เหมือนกันมาเป็นตัวอย่างในการอธิบายเปรียบเทียบ

ตัวอย่างที่ 4.8 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 73-75 กับทำนองหลักของบทเพลง ห้องที่ 9-11

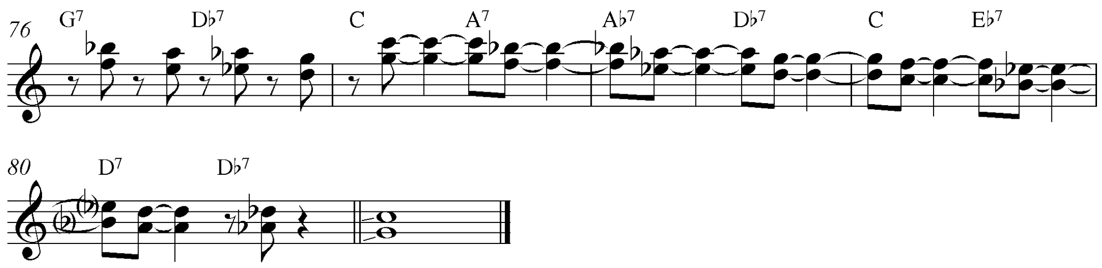


*โน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม คือ โน้ตที่เหมือนกัน

เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 73-75 กับทำนองหลักของบทเพลง (ห้องที่ 9-11) เห็นได้ว่าฮอลล์พัฒนาทำนองหลัก โดยใช้วิธีการย้ายตำแหน่งของจังหวะ และระดับเสียงเป็นส่วนใหญ่ (ตัวอย่างที่ 4.8)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.9 การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ห้องที่ 76-81



การอิมโพรไวส์ของฮอลล์โดยใช้คู่ 4 เพอร์เฟคดำเนินไปแบบขนานอย่างต่อเนื่องให้เห็นอย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.9) สิ่งที่น่าสนใจ คือ ฮอลล์นำคู่ 4 เพอร์เฟคเหล่านี้มาเล่นบนจังหวะยก และการใช้เสียงค้างในห้องที่ 77-80 ซึ่งฮอลล์จบประโยค และจบการอิมโพรไวส์ของเขาบนห้องแรกของคอรัสที่ 4 (จังหวะที่ 1 ห้องที่ 81) จากนั้นเข้าสู่ท่อนอิมโพรไวส์ของเปียโน

จากการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ในบทเพลง *เบมซาสวิง* เห็นได้ว่าฮอลล์ใช้วิธีการสร้างโมทีฟขึ้นมาใหม่ จากนั้นทำการพัฒนาโมทีฟเหล่านั้นด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การย้ายตำแหน่งของจังหวะและระดับเสียง ย่อยทำนอง เพิ่มโน้ต ย่อส่วนจังหวะ และซีเควนซ์ รวมถึงการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์โดยใช้บันไดเสียงเมเจอร์ โน้ตในคอร์ด และโน้ตส่วนขยายของคอร์ด อีกทั้งฮอลล์ใช้คู่ 4 เพอร์เฟคในลักษณะต่างๆ สำหรับการอิมโพรไวส์อย่างชัดเจน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของบิลล์ ฟริเซลล์

การอิมโพร์ไวส์ของบิลล์ ฟริเซลล์ ในบทเพลง *เบมชาสวิง* นี้ ถอดและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัยจากการบรรเลงกีตาร์ของฟริเซลล์ ในผลงานชุด ฟอลลิงออฟเดอะรูฟ ของจินเจอร์ เบเกอร์ บันทึกเสียง ค.ศ. 1996 สังกัดแอตแลนติก มีนักดนตรีที่ร่วมบันทึกเสียงด้วย ได้แก่ ชาร์ลี เฮเดน (Charlie Haden, ค.ศ. 1937-ปัจจุบัน) (เบส) และจินเจอร์ เบเกอร์ (กลอง) บทเพลง *เบมชาสวิง* ที่นำมาวิเคราะห์นี้ มีความเร็วของโน้ตตัวดำเท่ากับ 160 ต่อนาที (Quarter Note = 160) เสียงประสานส่วนใหญ่เป็นไปตามบทวิเคราะห์ของจอห์น บิชอพ ที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2

บทเพลง *เบมชาสวิง* บรรเลงโดยบิลล์ ฟริเซลล์ มีโครงสร้างของบทประพันธ์ ดังนี้

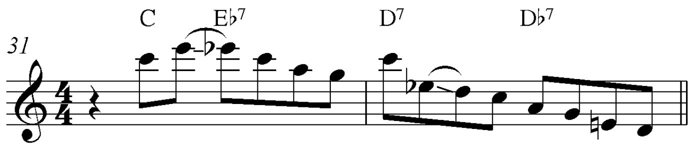
แนวทำนองหลัก	ห้องที่ 1-32
กีตาร์อิมโพรไวส์ (3 คอรัส)	ห้องที่ 33-80 (1 คอรัส เท่ากับ 16 ห้อง)
เบสอิมโพรไวส์ (2 คอรัส)	ห้องที่ 81-112
ช่วงเชื่อม (1 คอรัส)	ห้องที่ 113-128
แนวทำนองหลัก	ห้องที่ 129-160

สำหรับการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของบิลล์ ฟริเซลล์ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์เฉพาะท่อนกีตาร์อิมโพรไวส์ (ห้องที่ 33-80) เท่านั้น เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยครั้งนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 1 ห้องที่ 33-48

ตัวอย่างที่ 4.10 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 31-32



การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ก่อนเข้าคอรัสที่ 1 (ตัวอย่างที่ 4.10) เห็นได้ว่าฟริเซลล์เริ่มอิม-โพรไวส์บนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 31 ต่อเนื่องกันจนถึงจังหวะที่ 4 ห้องที่ 32 ด้วยค่าโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นบนบันไดเสียง C เมเจอร์เพนตาโทนิกสอดแทรกด้วยบลูโน้ต (โน้ต Eb)

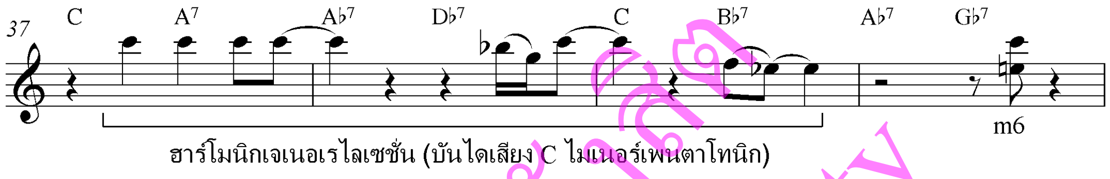
ตัวอย่างที่ 4.11 เปรียบเทียบทำนองหลักของบทเพลง ห้องที่ 1-2 กับการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 33-40

เปรียบเทียบทำนองหลักของบทเพลง ห้องที่ 1-2 กับการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 33-36 เห็นได้ว่าฟริเซลล์นำทำนองหลักของบทเพลงมาทำการพัฒนา โดยการย้ายตำแหน่งของระดับเสียง และจังหวะ (โน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม) มีการนำกลุ่มโน้ต 3 ตัว ซึ่งประกอบด้วยโน้ต B, G และ C (เรียงลำดับจากโน้ตตัวล่าง) เล่นสอดแทรกบนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 33 สามารถอธิบายเป็น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

คอร์ด Cmaj7 ที่ขาดโน้ตลำดับที่ 3 (โน้ต E) จากการที่ฟริเซลล์นำกลุ่มโน้ต 3 ตัวนี้ มาเล่นบนจังหวะที่ 2 และค้างยาวถึงจังหวะที่ 3 (คอร์ด A7) ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 9 (โน้ต B) ของคอร์ด A7 นอกจากนั้นฟริเซลล์ใช้เอ็นโคลเชอร์ในช่วงท้ายของห้องที่ 34 อีกทั้งใช้การดำเนินแบบขนานของคู่ 3 ไมเนอร์มาอิมโพรไวส์ในลักษณะโครมาติกเพื่อเป็นการจบประโยค

ตัวอย่างที่ 4.12 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 37-40



แสดงให้เห็นการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ โดยใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไรเซชั่นตั้งแต่จังหวะที่ 2 ห้องที่ 37 จนถึงจังหวะที่ 4 ห้องที่ 39 โดยใช้เพียงบันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิกในการอิมโพรไวส์ ซึ่งทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายของคอร์ด เช่น โน้ต C บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 37 เป็นโน้ตส่วนขยาย #9 ของคอร์ด A7 และโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยาย 13 ของคอร์ด Db7 อีกทั้งฟริเซลล์เล่นคู่เสียง 6 ไมเนอร์บนจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ห้องที่ 40 (คอร์ด Gb7) สามารถพิจารณาโน้ต E ให้เป็นโน้ตลำดับที่ 7 และโน้ต C ให้เป็นโน้ตส่วนขยาย #11 ของคอร์ด Gb7 (ตัวอย่างที่ 4.12)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

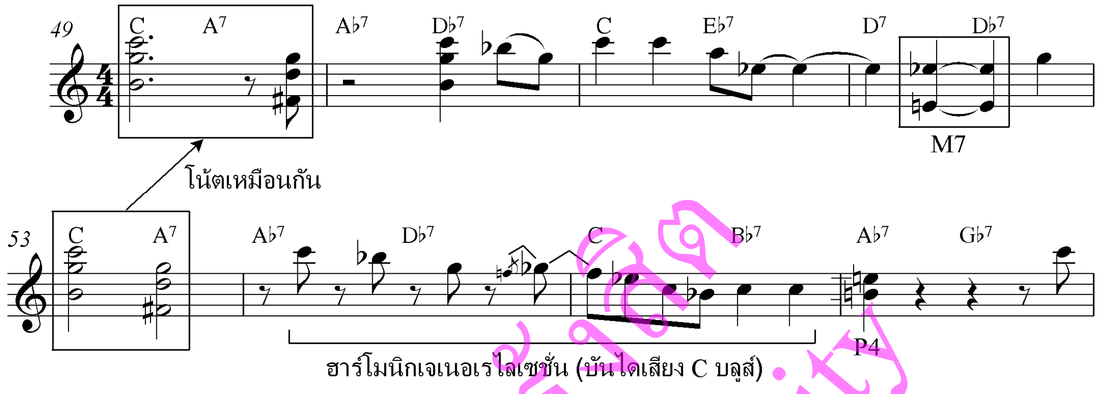
ตัวอย่างที่ 4.13 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 41-48

ฟริเซลล์เริ่มอิมโพรไวส์โดยการเล่นคู่ 9 ไมเนอร์บนคอร์ด Fmaj และ D7 ห้องที่ 41 (ตัวอย่างที่ 4.13) ทำเกิดโน้ตส่วนขยาย 9 และ #9 ของคอร์ด D7 จากนั้นฟริเซลล์ใช้คู่เสียงประเภทอื่นๆ ให้เห็นในห้องที่ 42 และ 43 ได้แก่ คู่ 4 เพอร์เฟค คู่ 5 เพอร์เฟค คู่ 6 เมเจอร์ และคู่ 6 ไมเนอร์ ต่อมาฟริเซลล์ใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่นบนห้องที่ 46-47 โดยฟริเซลล์ใช้บันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก อีกทั้งเล่นคู่เสียง 8 เพอร์เฟคบนจังหวะที่ 3-4 ห้องที่ 48 ก่อนเข้าสู่คอรัสที่ 2

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 2 ห้องที่ 49-64

ตัวอย่างที่ 4.14 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 49-56

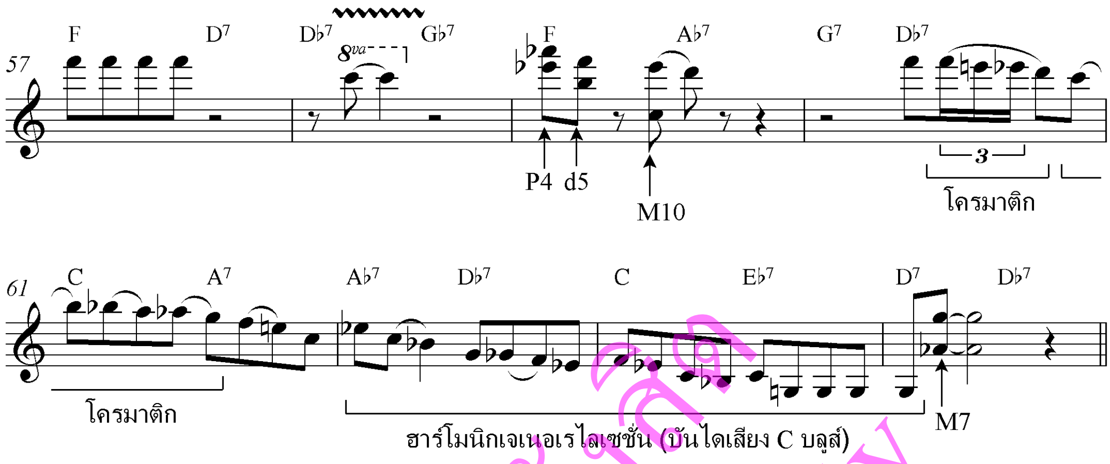


การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ คอรัสที่ 2 ห้องที่ 49-56 (ตัวอย่างที่ 4.14) เห็นได้ว่าฟริเซลล์อิมโพรไวส์บนคอร์ด C เมเจอร์ ห้องที่ 49 โดยการเล่นกลุ่มโน้ต 3 ตัวที่มีองค์ประกอบเหมือนกลุ่มโน้ตในห้องที่ 33 (ดูตัวอย่างที่ 4.11 หน้า 57) ซึ่งฟริเซลล์ได้นำกลุ่มโน้ตนี้มาเล่นบนจังหวะที่ 1 ค้างยาวถึงจังหวะที่ 3 (คอร์ด A7) จากนั้นฟริเซลล์เล่นกลุ่มโน้ต 3 ตัว ที่ประกอบด้วยโน้ต F#, D และ G เห็นได้ว่าระยะห่างของคู่เสียงเหมือนกับกลุ่มโน้ต 3 ตัวที่ฟริเซลล์ได้เล่นบนจังหวะที่ 1 ตามด้วยการเล่นกลุ่มโน้ต 3 ตัวที่ประกอบด้วยโน้ต B, G และ C อีกครั้งบนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 50 (คอร์ด Db7) การใช้วิธีการลักษณะนี้ แสดงให้เห็นถึงการดำเนินคอร์ดแบบขนาน นอกจากนั้นทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย #11 รวมถึงเกิดสิ่งที่ขัดแย้ง คือ คู่ 7 เมเจอร์บนคอร์ด Db7 ต่อมาห้องที่ 53 ฟริเซลล์เล่นคู่เสียง 7 เมเจอร์ บนจังหวะ 2 ค้างถึงจังหวะที่ 3 (ระหว่างคอร์ด D7 และ Db7) ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 9 และ #9 ของคอร์ด D7 และ Db7

ฟริเซลล์นำกลุ่มโน้ต 3 ตัวในห้องที่ 49 มาเล่นอีกครั้งบนห้องที่ 53 โดยใช้ค่าโน้ตที่แตกต่างกัน จากนั้นใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น โดยเริ่มบนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 54 ถึงจังหวะที่ 4 ห้องที่ 55 ด้วยบันไดเสียง C บลูส์ ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายต่างๆ เช่น 9 (โน้ต Bb) ของคอร์ด Ab7, #11 (โน้ต G) ของคอร์ด Db7 และ 9 ของคอร์ด Bb7 ต่อมาฟริเซลล์เล่นคู่เสียง 4 เพอร์เฟคบนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 56 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย #9 (โน้ต B) และ #11 (โน้ต E) ของคอร์ด Ab7 เพื่อจบประโยค

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.15 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 57-64



ฟริเซลล์เริ่มประโยคโดยการเล่นโน้ต F เสียงสูง ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Fmaj ซึ่งทำให้การเริ่มประโยคใหม่มีความโดดเด่น เนื่องจากการดำเนินคอร์ดของบทเพลงในประโยคที่ 3 เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก C เมเจอร์สู่ F เมเจอร์ จากนั้นฟริเซลล์หยุด 2 จังหวะครึ่ง ตามด้วยโน้ต C เสียงสูง บนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 58 เพื่อเพิ่มความชัดเจนให้กับประโยคมากยิ่งขึ้น ต่อมาฟริเซลล์เล่นคู่เสียง 4 เพอร์เฟค และคู่ 5 ดิมินิชท์บนจังหวะที่ 1 (คอร์ด Fmaj) ห้องที่ 59 และเล่นคู่เสียง 10 เมเจอร์บนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เกลาเข้าหาโน้ต D บนจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยาย #11 ของคอร์ด Ab7 ต่อมาฟริเซลล์ใช้การไล่บันไดเสียงลงของโน้ตโครมาติกในการอิมโพรไวส์บนห้องที่ 60-61 อีกทั้งใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่นบนห้องที่ 62-64 ด้วยบันไดเสียง C บลูส์ ซึ่งทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายต่างๆ เช่น 9 (โน้ต Bb) ของคอร์ด Ab7, #11 (โน้ต G) ของคอร์ด Db7 และ 13 (โน้ต C) ของคอร์ด Eb7 ฟริเซลล์จบประโยคโดยการเล่นคู่เสียง 7 เมเจอร์ บนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 64 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 11 (โน้ต G) และ #11 (โน้ต Ab) ของคอร์ด D7 รวมถึงโน้ตส่วนขยาย #11 ของคอร์ด Db7

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

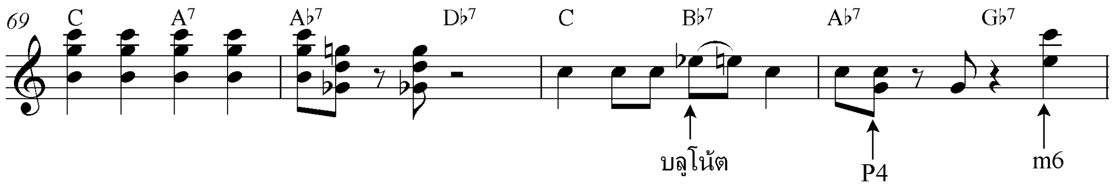
4.2.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 3 ห้องที่ 65-80

ตัวอย่างที่ 4.16 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 33-36 กับห้องที่ 65-68

ตัวอย่างที่ 4.16 แสดงการเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์คอรัสที่ 1 ห้องที่ 33-36 กับคอรัสที่ 3 ห้องที่ 65-68 เห็นได้ว่าฟริเซลล์เริ่มอิมโพรไวส์บนห้องที่ 65 โดยเล่นสิ่งที่ขัดแย้งบนจังหวะที่ 1 (คอร์ด Cmaj) ด้วยการเล่นคอร์ด Cm(maj7) พลิกกลับขั้นที่ 3 (Third Inversion) ทำให้เกิดเสียงที่คลุมเครือ จากนั้นฟริเซลล์อิมโพรไวส์โดยการนำโน้ตจากห้องที่ 33-35 (ดูโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมแถวบน) มาเล่นอีกครั้งบนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 65 ตามด้วยการเล่นโน้ตโครมาติก โดยเริ่มบนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 67 ถึงจังหวะที่ 3 ห้องที่ 68 เห็นได้ว่ามีการเล่นโน้ต G สอดแทรกระหว่างโน้ตโครมาติกในช่วงท้ายของห้องที่ 67 ซึ่งโน้ตโครมาติกที่ฟริเซลล์ใช้นั้น เป็นการนำแนวคิดเดิมที่เขาเคยใช้ในห้องที่ 35-36 กลับมาใช้อีกครั้งหนึ่ง เพียงแต่ฟริเซลล์นำมาเล่นในวิธีการที่ต่างกัน

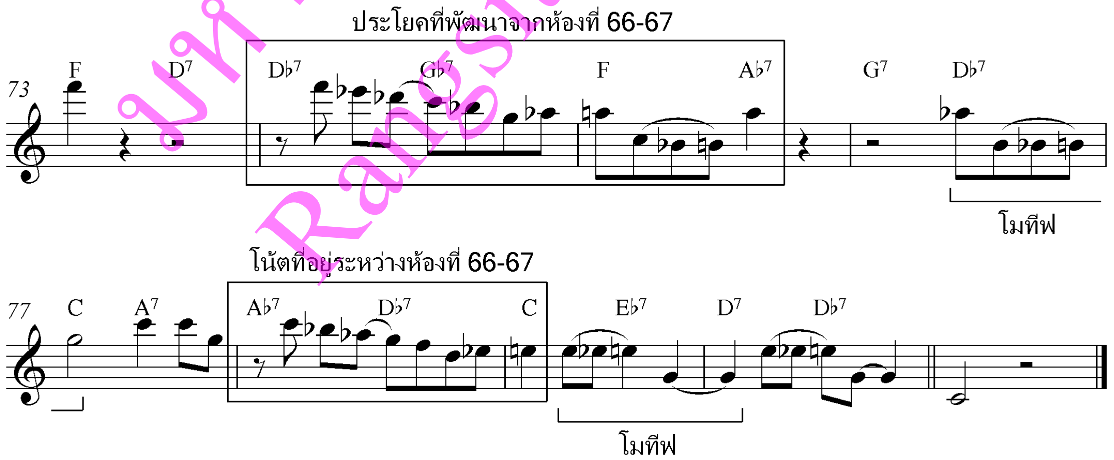
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.17 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 69-72



เห็นได้ว่าฟริเซลล์นำสิ่งที่ได้เล่นก่อนหน้านี้กลับมาใช้อีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 4.17) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการดำเนินคอร์ดแบบขนาน รวมถึงวิธีการอื่นๆ กล่าวคือ ฟริเซลล์กลุ่มโน้ต 3 ตัว จำนวน 2 กลุ่ม ได้แก่ B-G-C และ Gb-D-G บนห้องที่ 69-70 จากนั้นอิมโพรไวส์บนห้องที่ 71 ด้วยบันไดเสียง C เมเจอร์ที่สอดแทรกบลูโน้ตบนจังหวะที่ 3 อีกทั้งฟริเซลล์เล่นคู่เสียง 4 เพอร์เฟค บนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 72 (คอร์ด Ab7) ทำให้เกิดสิ่งที่ขัดแย้ง คือ คู่ 7 เมเจอร์ บนคอร์ด Ab7 รวมถึงเล่นคู่เสียง 6 ไมเนอร์บนจังหวะที่ 4 (คอร์ด Gb7) ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย #11 (โน้ต C) ของคอร์ด Gb7

ตัวอย่างที่ 4.18 การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ห้องที่ 73-89



ฟริเซลล์เริ่มอิมโพรไวส์โดยการเล่นโน้ต F เสียงสูง ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Fmaj (ตัวอย่างที่ 4.18) เพื่อเพิ่มความชัดเจนให้กับประโยคใหม่ของบทเพลง จากนั้นฟริเซลล์เล่นประโยคที่พัฒนาจากประโยคในห้องที่ 66-67 (ดูตัวอย่างที่ 4.16 หน้า 62) โดยใช้วิธีการทดเสียงขึ้นคู่ 4

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เพอร์เฟค ต่อมาห้องที่ 76 ฟริเซลล์อิมโพรไวส์บนจังหวะที่ 3 โดยการเล่นโมทีฟที่มีความสัมพันธ์กับโน้ตในห้องที่ 75

ฟริเซลล์นำแนวทำนองอิมโพรไวส์เดิมจากห้องที่ 66-67 มาเล่นอีกครั้ง บนห้องที่ 78-79 ตามด้วยโมทีฟที่เริ่มเล่นบนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 79 ถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 80 จากนั้นฟริเซลล์พัฒนาโมทีฟโดยการทำให้แคบลง และจบประโยคด้วยโน้ต C เสียงต่ำ เป็นอันจบการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์

จากการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ ในบทเพลง *เบมชาสวิง* เห็นได้ว่าวิธีการอิมโพรไวส์โดยรวมของฟริเซลล์ เป็นการอิมโพรไวส์โดยนำวัตถุดิบเดิมมาพัฒนาให้เห็นอย่างต่อเนื่อง โดยการนำทำนองหลักของบทเพลงมาทำการพัฒนา นอกจากนั้นเขาใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่นโดยใช้บันไดเสียงบลูส์ เมเจอร์และไมเนอร์เพนตาโทนิก อีกทั้งมีการนำขั้นคู่ประเภทต่างๆ และกลุ่มโน้ต 3 ตัว มาใช้ในการอิมโพรไวส์ให้เห็นอย่างชัดเจน ซึ่งทำให้แนวการบรรเลงของฟริเซลล์มีความน่าสนใจ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

การอิมโพร์ไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง *เบมชาสวิง* นี้ ถอดและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัย จากการบรรเลงกีตาร์ของเบิร์นสตีนในผลงานชุด จังเกิลโซล ของดอกเตอร์ลอนนี สมิทธ์ บันทึกเสียง ค.ศ. 2006 สังกัดพาลเมทโท มีนักดนตรีที่ร่วมบันทึกเสียงด้วย ได้แก่ สมิทธ์ (ออร์แกน) และบิลล์ สจ๊วต (Bill Stewart, ค.ศ. 1966-ปัจจุบัน) (กลอง) บทเพลง *เบมชาสวิง* ที่นำมาวิเคราะห์นี้ มีความเร็วของโน้ตตัวดำเท่ากับ 174 ต่อนาที (Quarter Note = 174) เสียงประสานส่วนใหญ่เป็นไปตามบทวิเคราะห์ของจอห์น บิชอพ ที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2

บทเพลง *เบมชาสวิง* บรรเลงโดยปีเตอร์ เบิร์นสตีน มีโครงสร้างของบทประพันธ์ ดังนี้

บทนำ	ห้องที่ 1-16
แนวทำนองหลัก	ห้องที่ 17-48
ออร์แกนอิมโพรไวส์ (10 คอรัส)	ห้องที่ 49-208 (1 คอรัส เท่ากับ 16 ห้อง)
กีตาร์อิมโพรไวส์ (3 คอรัส)	ห้องที่ 209-256
ช่วงเชื่อม (1 คอรัส)	ห้องที่ 257-272
ท่อนจบ (21 ห้อง)	ห้องที่ 273-293

สำหรับการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์เฉพาะท่อนกีตาร์อิมโพรไวส์ (ห้องที่ 209-256) เช่นเดียวกับฮอลล์ และฟริเซลล์ เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยครั้งนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.3.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 1 ห้องที่ 209-224

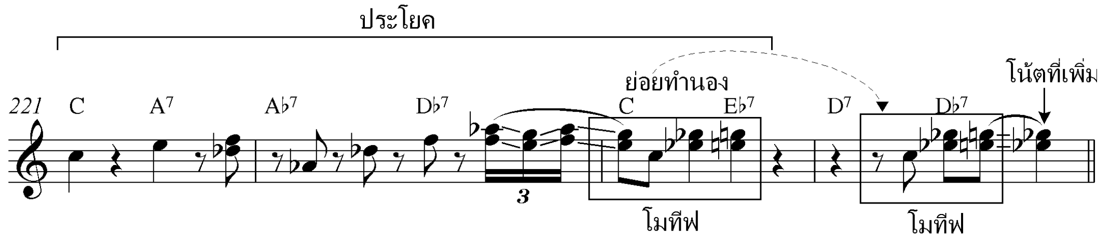
ตัวอย่างที่ 4.19 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 209-216

แสดงการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 209-220 (ตัวอย่างที่ 4.19) ซึ่งก่อนหน้านี้เป็นการอิมโพรไวส์ของออร์แกนจำนวน 10 คอรัส เห็นได้ว่าเบิร์นสตีนปล่อยให้มีช่องว่างก่อนที่จะเริ่มอิมโพรไวส์เพื่อให้ผู้ฟังได้ผ่อนคลาย โดยเขาเริ่มเล่นบนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 210 ด้วยโน้ต และลักษณะจังหวะที่เรียบง่าย ตามด้วยการอิมโพรไวส์โดยใช้โน้ตโครมาติก (ตำแหน่งลูกศรชี้) เกลาเข้าหาโน้ตในคอร์ดบนห้องที่ 212 จากนั้นเบิร์นสตีนใช้วิธีการวางทรัยแอดซ้อนบนคอร์ด Gb7 ห้องที่ 216 โดยใช้ C ออกเมนเทดทรัยแอด ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย ได้แก่ 9 (โน้ต Ab) และ #11 (โน้ต C) ของคอร์ด Gb7 เพื่อส่งเข้าหาคอร์ด Fmaj ในประโยคต่อไป

เบิร์นสตีนเริ่มประโยคที่ 3 ของเพลง โดยการเล่นโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Fmaj ทำให้การเริ่มประโยคใหม่มีความชัดเจน เห็นได้ว่าการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีนบนประโยคนี้นิยมใช้โน้ตในคอร์ดสำหรับอิมโพรไวส์บนคอร์ดต่างๆ ได้แก่ คอร์ด Gb7 ห้องที่ 218, คอร์ด Fmaj ห้องที่ 219 และคอร์ด Db7 ห้องที่ 220

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.20 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 221-224



เบิร์นสตีนใช้โน้ตเสียงแบบโครมาติกท้ายห้องที่ 222 และสร้างสิ่งที่น่าสนใจให้แนวอิม-โพรไวส์ โดยการเล่นสำเนียงของบลูส์ในห้องที่ 223 ด้วยการเล่นโน้ต Eb และ Gb บนจังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียง C บลูส์ เคลื่อนที่แบบโครมาติกเข้าหาโน้ต E และ G บนจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียง C เมเจอร์

จากนั้นเบิร์นสตีนเล่นโมทีฟบนห้องที่ 224 โดยการย่อยทำนองจากโมทีฟในห้องที่ 223 รวมถึงการทำให้โมทีฟแคบลง และเพิ่มโน้ต ซึ่งถ้าพิจารณาภาพรวมของโมทีฟบนห้องที่ 223 และ 224 เห็นได้ว่าเบิร์นสตีนใช้วิธีคิดแบบอิงกุญแจเสียงหลัก โดยคิดเพียงบันไดเสียง C เมเจอร์ และใช้โน้ตในบันไดเสียง C บลูส์ (โน้ต Eb และ Gb) มาเล่นสอดแทรก โดยไม่คำนึงถึงว่าโน้ตแต่ละตัวจะสอดคล้องกับการดำเนินคอร์ดหรือไม่ ซึ่งสอดคล้องกับช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา ที่ได้กล่าวว่า “วิธีการคิดแบบคีย์หลัก คือ การคิดทำนองเพลงให้อยู่ในคีย์เดียวกับทางเดินคอร์ดนั้น โดยไม่ต้องสนใจว่าโน้ตจะตรงกับคอร์ดหรือไม่ ... การสร้างทำนองเพลงจากบันไดเสียงบลูส์ไปในคีย์หลักของบทเพลงนั้น เป็นที่นิยมมากในหมู่นักดนตรีแจ๊ส จุดประสงค์เพื่อให้เกิดสำเนียงแบบบลูส์” (ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา, 2555: 8)

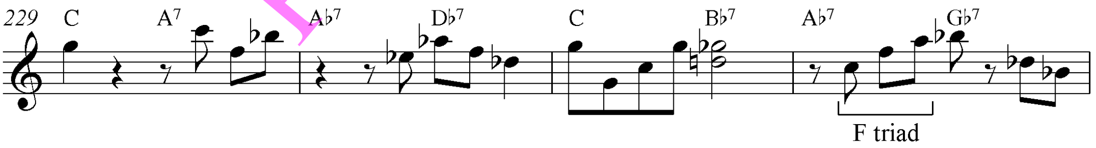
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.3.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 2 ห้องที่ 225-240

ตัวอย่างที่ 4.21 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 223 กับห้องที่ 225-228

เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 223 กับห้องที่ 225-228 (ตัวอย่างที่ 4.21) เห็นได้ว่าเบิร์นสตีนเริ่มอิมโพรไวส์คอรัสที่ 2 บนห้องที่ 225 โดยเล่นโมทีฟที่พัฒนาจากโมทีฟในห้องที่ 223 ด้วยวิธีการย่อส่วนจังหวะของโมทีฟให้แคบลง จากนั้นเบิร์นสตีนพัฒนาโมทีฟนี้โดยการซ้ำจนจบห้องที่ 226 เห็นได้ชัดเจนว่าเบิร์นสตีนยังคงใช้แนวทางเดียวกันกับสิ่งที่ได้เล่นผ่านมาก่อนหน้านี้ อีกทั้งใช้วิธีการวางทรัยแอดซ้อนบนคอร์ด D7 ห้องที่ 228 ด้วย Db เมเจอร์ทรัยแอด ซึ่งทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย #11 และ #9 รวมถึงโน้ตนอกคอร์ด

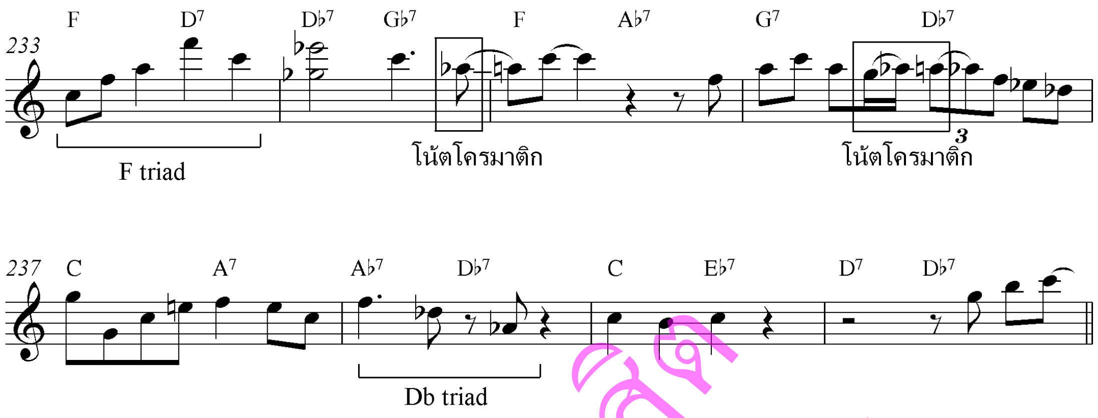
ตัวอย่างที่ 4.22 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 229-232



เห็นได้ว่าเบิร์นสตีนนิยมใช้โน้ตในคอร์ดสำหรับสร้างแนวอิมโพรไวส์บน ห้องที่ 229-232 อีกทั้งใช้เทคนิคการวางทรัยแอดซ้อนบนคอร์ด Ab7 ห้องที่ 232 โดยใช้ F เมเจอร์ทรัยแอด ซึ่งทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย #9 (โน้ต A) และ 13 (โน้ต F) ของคอร์ด Ab7

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.23 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 233-240



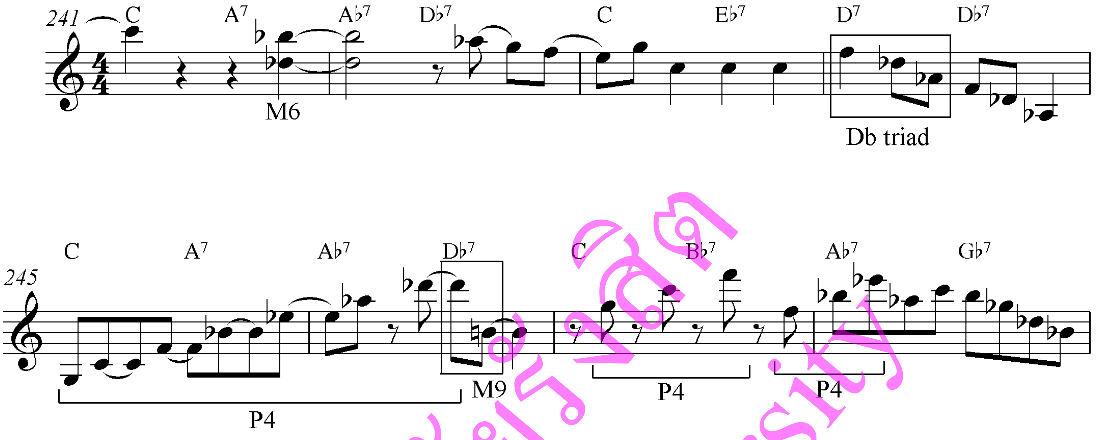
ตัวอย่างที่ 4.23 แสดงการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 233-240 เห็นได้ว่าเบิร์นสตีนเริ่มอิมโพรไวส์บนประโยคใหม่ของบทเพลง ห้องที่ 233 โดยเล่น F เมเจอร์ทรัยแอด ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย #9 ของคอร์ด D7 ตามด้วยการเล่นคู่เสียง 6 เมเจอร์ บนห้องที่ 234 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 11 (โน้ต Gb) และ 9 (โน้ต Eb) ของคอร์ด Db7 รวมถึงใช้โน้ตโครมาติกบนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เข้าหาโน้ตในคอร์ด (โน้ต A) ของคอร์ด F เมเจอร์ห้องที่ 235 ซึ่งเบิร์นสตีนใช้โน้ตโครมาติกให้เห็นอย่างชัดเจนบนห้องที่ 236 ด้วยเช่นกัน

ต่อมาห้องที่ 327 เบิร์นสตีนใช้บันไดเสียง C เมเจอร์ ซึ่งผลที่ได้ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย b13 (โน้ต F) ของคอร์ด A7 จากนั้นห้องที่ 238 เบิร์นสตีนใช้ Db เมเจอร์ทรัยแอด ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 13 (โน้ต F) ของคอร์ด Ab7 และจบประโยคบนห้องที่ 239 จากนั้นเบิร์นสตีนขึ้นประโยคใหม่โดยเริ่มบนจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ห้องที่ 240 ซึ่งเป็นประโยคที่เชื่อมโยงกับห้องแรกของคอรัสต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.3.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 3 ห้องที่ 241-256

ตัวอย่างที่ 4.24 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 241-248

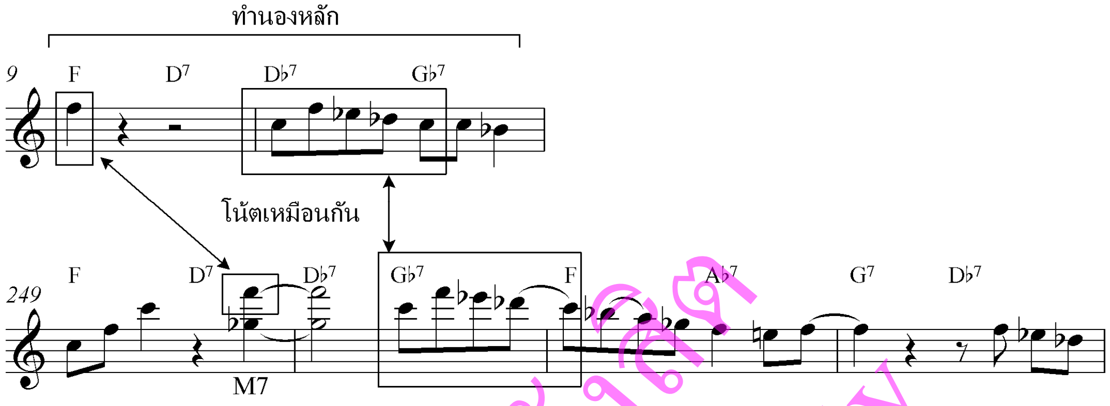


มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 241-248 เห็นได้ว่าโน้ต C บนห้องที่ 241 เป็นโน้ตล้ำที่ค้างมาจากห้องที่ 240 (คอรัสที่ 2) จากนั้นเบิร์นสตีนเล่นคู่เสียง 6 เมเจอร์บนจังหวะที่ 4 ห้องที่ 241 ซึ่งให้ความรู้สึกเหมือนการตอบประโยคจากสิ่งที่ได้เล่นไว้ก่อนหน้านี้ (ห้องที่ 240) ต่อมาห้องที่ 244 เบิร์นสตีนเล่น Db เมเจอร์ทรัยแอดซ้อนบนคอร์ด D7 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย #9 และ #11 รวมถึงโน้ตนอกคอร์ด

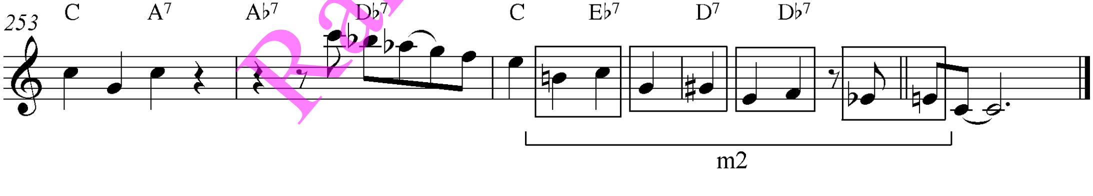
ต่อมาเบิร์นสตีนสร้างแนวอิมโพรไวส์บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 245 โดยการเล่นโน้ตที่มีระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคยาวต่อเนื่อง โดยเริ่มจากโน้ต G เสียงต่ำ ด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องจนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 246 (โน้ต Ab) จากนั้นเล่นโน้ต Db เสียงสูงบนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ห้องที่ 246 ค้างยาว 1 จังหวะ ตามด้วยโน้ต B เสียงต่ำ ทำให้เกิดเสียงคู่ 9 เมเจอร์ ซึ่งเปลี่ยนอารมณ์ผู้ฟังอย่างเฉียบพลัน ต่อมาเบิร์นสตีนนำคู่ 4 เพอร์เฟคมาเล่นอีกครั้งบนห้องที่ 247-248 อีกทั้งใช้โน้ตในคอร์ดอิมโพรไวส์ให้เห็นอย่างชัดเจนบนคอร์ด Gb7 ห้อง 248

ตัวอย่างที่ 4.25 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 249-252 กับทำนองหลักของบทเพลง ห้องที่ 9-10



เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 249-252 กับทำนองหลักของบทเพลง ห้องที่ 9-10 เห็นได้ว่าเบิร์นสตีนเล่นคู่ 7 เมเจอร์บนจังหวะที่ 4 ห้องที่ 249 ซึ่งโน้ตตัวบน (โน้ต F เสียงสูง) มีความสัมพันธ์กับโน้ต F ในห้องที่ 9 ของทำนองหลัก จากนั้นเบิร์นสตีนอิมโพรไวส์บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 250 โดยการนำโน้ตจากทำนองหลักของบทเพลงในห้องที่ 10 มาใช้ในการอิม-โพรไวส์ด้วยการย้ายระดับเสียง บนช่วงที่คาบเกี่ยวระหว่างห้องที่ 250 และ 251

ตัวอย่างที่ 4.26 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ห้องที่ 253-257



จากตัวอย่างที่ 4.26 เห็นได้ว่าเบิร์นสตีนอิมโพรไวส์โดยใช้คู่ 2 ไมเนอร์ และวิธีการซ้ำลักษณะจังหวะบนห้องที่ 255-256 จากนั้นเบิร์นสตีนจบประโยค และการอิมโพรไวส์ของเขาบนห้องที่ 257

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน ในบทเพลง *เบมซาสวิง* เห็นได้ว่าเบิร์น-สตีนนิยมใช้โน้ตโครมาติกเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตในคอร์ด แต่บางกรณีอาจใช้การเคลื่อนที่แบบโครมา-ติกอย่างอิสระมากขึ้น โดยไม่คำนึงถึงว่าจะเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตในคอร์ดหรือไม่ นอกจากนั้นเขาใช้คู่ 4 เพอร์เฟค และการวางทรัยแอดซ้อนบนคอร์ดต่างๆ รวมถึงการพัฒนาโมทีฟให้เห็นอย่างชัดเจน ด้วยวิธีการย่อยทำนอง เพิ่มโน้ต ย่อส่วนจังหวะ และการซ้ำ อีกทั้งนำทำนองหลักของบทเพลงมาทำพัฒนา ซึ่งทำให้แนวการบรรเลงของเบิร์นสตีนในบทเพลงนี้มีความเป็นเอกลักษณ์ และน่าสนใจสำหรับผู้ฟัง

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย

5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์น-สตีน

บทวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน ทำให้ทราบถึงวิธีการอิมโพรไวส์ ของนักกีตาร์แต่ละคน อาจจะมีบางประเด็นที่เหมือนกัน หรือแตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับรูปแบบในการนำเสนอ หรือเอกลักษณ์เฉพาะตัว ดังนั้นเพื่อความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจะนำเสนอโดยแบ่งประเด็นหลักออกเป็นด้านการพัฒนาโมทีฟ แนวทำนอง บันไดเสียง และอื่นๆ โดยนำรายละเอียดที่ได้จากการวิจัยมาเปรียบเทียบด้วยตารางสรุปการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปี-เตอร์ เบิร์นสตีน แสดงได้ดังนี้

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง เบมซาสวิง

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	จิม ฮอลล์	บิลล์ ฟริเซลล์	ปีเตอร์ เบิร์น-สตีน
การพัฒนาโมทีฟ	ย่อยทำนอง	*		*
	เพิ่มโน้ต	*		*
	ย้ายตำแหน่ง	*	*	*
	ย่อส่วนจังหวะ	*	*	*
	ขยายส่วนจังหวะ	*		
	ซีเควนซ์	*		
	พลิกกลับ	*		

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง เบมซาสวิง (ต่อ)

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	จิม ฮอลล์	บิลล์ ฟริเซลล์	ปีเตอร์ เบิร์น-สตีน
การพัฒนาโมทีฟ (ต่อ)	การซ้ำ	*		*
แนวทำนอง	คู่ 4 เพอร์เฟค	*	*	*
	ฮาร์โมนิกเจเนอ-เรไลเซชั่น		*	
	การวางทรัยแอดซ้อน	*		*
	การใช้โน้ตในคอร์ด	*	*	*
	การใช้โน้ตส่วนขยายของคอร์ด	*	*	*
	การใช้โน้ตโคร-มาติก	*	*	*
	การนำทำนองหลักของบทเพลงมาใช้ในการอิม-โพรไวส์	*	*	*
บันไดเสียง	เมเจอร์	*	*	*
	บลูส์		*	*
	เมเจอร์เพนตา-โทนิก		*	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง เบมซาสวิง (ต่อ)

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	จิม ฮอลล์	บิลล์ ฟริเซลล์	ปีเตอร์ เบิร์น-สตีน
บันไดเสียง (ต่อ)	ไมเนอร์เพนตา-โทนิก		*	
อื่นๆ	บลูโน้ต	*	*	
	เอ็นโคลเชอร์	*	*	
	การใช้กลุ่มโน้ต 3 ตัวในการอิมโพร-ไวส์		*	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.2 สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องวิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง *เบมซาสวิง* ทำให้ทราบถึงวิธีการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์แต่ละคน และทราบรายละเอียดชัดเจนมากขึ้นจากการเปรียบเทียบ นอกจากนั้นการวิจัยครั้งนี้ ยังทำให้ทราบถึงองค์ประกอบสำคัญ ควรค่าแก่การศึกษา และสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในด้านการอิมโพรไวส์

จากตารางผลการเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ทำให้สามารถสรุปประเด็นสำคัญต่างๆ ซึ่งแบ่งได้เป็นด้านการพัฒนาโมทีฟ แนวทำนอง บันไดเสียง และอื่นๆ โดยแต่ละประเด็นมีรายละเอียดทั้งความเหมือน และแตกต่างกัน

ประเด็นด้านการพัฒนาโมทีฟ ฮอลล์ และเบิร์นสตีน พัฒนาโมทีฟด้วยวิธีการที่คล้ายคลึงกัน ได้แก่ การย่อยทำนอง เพิ่มโน้ต ย้ายตำแหน่ง ย่อส่วนจังหวะ และการซ้ำ นอกเหนือจากนี้ ฮอลล์ยังใช้วิธีการอื่นๆ ได้แก่ การขยายส่วนจังหวะ และพลิกกลับ กล่าวได้ว่านักกีตาร์ทั้ง 2 คน มีความ

แตกต่างจากฟริเซลล์ที่พัฒนาโมทีฟให้เห็นเป็นส่วนน้อย ซึ่งฟริเซลล์พัฒนาโมทีฟ โดยการย่อส่วนจังหวะ และการนำทำนองหลักของบทเพลงมาทำการพัฒนา โดยการย้ายตำแหน่งของระดับเสียงและจังหวะ

ประเด็นด้านแนวทำนอง นักกีตาร์ทั้ง 3 คน ใช้วิธีการต่างๆ ในการอิมโพรไวส์ที่เหมือนกัน ได้แก่ การใช้คู่ 4 เพอร์เฟค โน้ตในคอร์ด โน้ตส่วนขยายของคอร์ด โน้ตโครมาติก รวมถึงการนำทำนองหลักของบทเพลงมาใช้ในการอิมโพรไวส์ นอกเหนือจากนี้ ฟริเซลล์ยังใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจ-เนอเรไลเซชั่น ซึ่งแตกต่างจากฮอลล์ และเบิร์นสตีนที่ไม่ได้ใช้วิธีการดังกล่าว

ประเด็นด้านบันไดเสียงนักกีตาร์ทั้ง 3 คน ใช้บันไดเสียงที่เหมือนกัน คือ บันไดเสียงเมเจอร์ จากตารางเปรียบเทียบแสดงให้เห็นว่าฟริเซลล์ใช้บันไดเสียงอื่นๆ นอกเหนือจากบันไดเสียงเมเจอร์ ได้แก่ บันไดเสียงบลูส์ เมเจอร์และไมเนอร์เพนตาโทนิก ซึ่งเป็นสิ่งที่สร้างความน่าสนใจให้กับแนวอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ในบทเพลงนี้ รวมถึงเบิร์นสตีนที่ใช้บันไดเสียงบลูส์สำหรับอิมโพร-ไวส์เช่นกัน ส่วนประเด็นด้านอื่นๆ ฮอลล์ และฟริเซลล์มีการใช้วัตถุดิบที่เหมือนกัน ได้แก่ บลูโน้ตและเอ็นโคลเชอร์ ซึ่งฟริเซลล์ได้สร้างสิ่งที่น่าสนใจนอกเหนือจากนี้ คือ การนำกลุ่มโน้ต 3 ตัว มาใช้ในการอิมโพรไวส์ให้เห็นอย่างชัดเจน

5.3 อภิปรายผลการวิจัย

ตารางเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง *เบมชาสวิง* นั้น ทำให้เห็นความชัดเจนในประเด็นต่างๆ ซึ่งบางประเด็นมีรายละเอียดที่ไปในทิศทางเดียวกัน บางประเด็นผลการเปรียบเทียบแตกต่างกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำบางประเด็นที่น่าสนใจมาอภิปรายเพิ่มเติม เพื่อให้เกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น สำหรับการอภิปรายผลนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอวิธีการอิมโพรไวส์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของนักกีตาร์แต่ละคนตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

5.3.1 การพัฒนาโมทีฟ

ฮอลล์นิยมสร้างโมทีฟขึ้นมาใหม่ จากนั้นทำการพัฒนาโมทีฟเหล่านั้น ด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การย่อยทำนอง เพิ่มโน้ต ย้ายตำแหน่ง และย่อส่วนจังหวะ เป็นต้น วิธีการพัฒนาโมทีฟของ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ฮอลล์ที่น่าสนใจในบทเพลงนี้ คือ การใช้ซีเควนซ์ด้วยคู่ 4 เพอร์เฟค ซึ่งสร้างสีสันให้กับแนวอิมโพรไวส์ของฮอลล์ได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามฮอลล์ก็ได้นำทำนองหลักของบทเพลงมาพัฒนาด้วยเช่นกัน แตกต่างจากฟริเซลล์ที่สร้างโมทีฟ และพัฒนาให้เห็นเป็นส่วนน้อย โดยฟริเซลล์นิยมนำทำนองหลักของบทเพลงมาทำการพัฒนาด้วยวิธีการต่างๆ ได้แก่ การย้ายตำแหน่งของระดับเสียงและจังหวะ รวมถึงการพัฒนาโมทีฟโดยการย่อส่วนจังหวะให้โมทีฟแคบลง ส่วนเบิร์นสตีนนิยมสร้างโมทีฟขึ้นใหม่เช่นเดียวกับฮอลล์ และมีวิธีการพัฒนาโมทีฟที่คล้ายคลึงกัน รวมถึงนำทำนองหลักของบทเพลงมาทำการพัฒนาบ้างเล็กน้อย ด้วยวิธีการย้ายระดับเสียง

5.3.2 แนวทำนอง

ฮอลล์นิยมใช้วัตถุดิบที่เรียบง่ายสำหรับสร้างแนวทำนอง เช่น บันไดเสียงเมเจอร์ บลูโน้ต โน้ตในคอร์ด โน้ตส่วนขยายของคอร์ด และโน้ตโครมาติก รวมถึงการวางเมเจอร์ทรัยแอดซ้อนบนคอร์ดโดมินันท์ สิ่งที่น่าสนใจในการสร้างแนวทำนองในบทเพลงนี้ของฮอลล์ คือ การใช้คู่ 4 เพอร์เฟค โดยฮอลล์นำมาเล่นด้วยวิธีการที่แตกต่างกัน ซึ่งเพิ่มสีสันให้กับแนวอิมโพรไวส์ของเขาได้เป็นอย่างดี

ฟริเซลล์สร้างแนวทำนองโดยใช้วัตถุดิบที่มีความคล้ายคลึงกับฮอลล์ และใช้คู่เสียงที่หลากหลายสำหรับการอิมโพรไวส์ เช่น คู่ 4 เพอร์เฟค คู่ 5 เพอร์เฟค คู่ 6 เมเจอร์ และคู่ 6 ไมเนอร์ เป็นต้น สิ่งที่น่าสนใจในการสร้างแนวทำนองของฟริเซลล์ คือ การใช้วิธีการฮาร์โมนิกเจอเนอเรไลเซชั่นให้เห็นอย่างชัดเจน ด้วยบันไดเสียงต่างๆ รวมถึงการใช้กลุ่มโน้ต 3 ตัวในการอิมโพรไวส์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้แนวทำนองของฟริเซลล์มีความแตกต่างจากฮอลล์ และเบิร์นสตีน

เบิร์นสตีนนิยมใช้โน้ตโครมาติกด้วยวิธีการต่างๆ ในการสร้างแนวทำนอง รวมถึงการใช้คู่ 4 เพอร์เฟคให้เห็นอย่างชัดเจน สิ่งที่น่าสนใจในการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีนในบทเพลงนี้ คือ การสร้างแนวทำนองที่มีสำเนียงบลูส์ โดยใช้บันไดเสียงเมเจอร์ผสมผสานกับบันไดเสียงบลูส์ ซึ่งทำให้แนวทำนองของเบิร์นสตีนมีความน่าสนใจ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

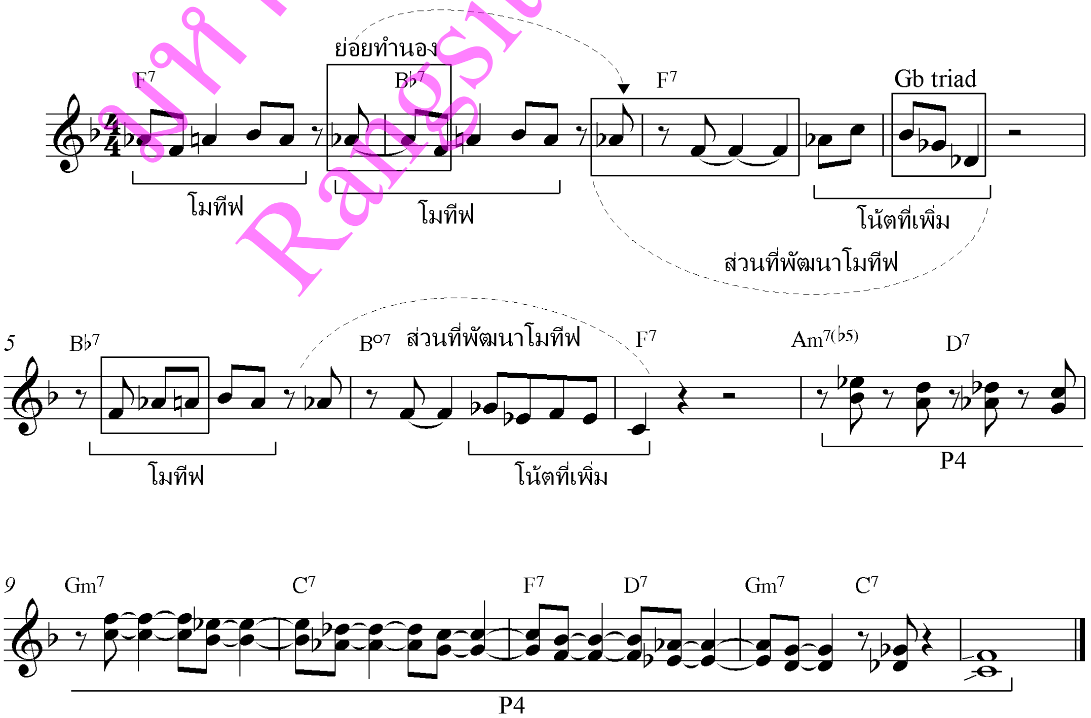
5.3.3 บันไดเสียง

ฮอลล์ใช้บันไดเสียงสำหรับการอิมโพรไวส์ให้เห็นเป็นส่วนน้อย เห็นได้ชัดว่าฮอลล์ใช้เพียงบันไดเสียงเมเจอร์เท่านั้น ซึ่งแตกต่างจากฟริเซลล์ที่ใช้บันไดเสียงสำหรับการอิมโพรไวส์ที่หลากหลาย ได้แก่ บันไดเสียงเมเจอร์ บลูส์ เมเจอร์และไมเนอร์เพนตาโทนิก ส่วนเบิร์นสตีนใช้บัน-ไดเสียงเมเจอร์ และบลูส์ สร้างแนวอิมโพรไวส์ที่ให้สุ้มเสียงของบลูส์อย่างชัดเจน

5.3.4 ตัวอย่างแนวทางการอิมโพรไวส์

สำหรับการอภิปรายผลในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยนำประเด็นที่น่าสนใจจากผลการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน มาสร้างเป็นตัวอย่างแนวการอิมโพรไวส์ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะของนักกีตาร์แต่ละคนได้ชัดเจนขึ้น นอกจากนั้นบทเพลง *เบมชาสวิง* เป็นบทเพลงที่อยู่บนพื้นฐานโครงสร้างของบลูส์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำวิธีการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์แต่ละคนมาสร้างเป็นแนวการอิมโพรไวส์บนโครงสร้างบลูส์ 12 ห้อง ในกุญแจเสียง F ดังนี้

1) การสร้างแนวอิมโพรไวส์ โดยใช้แนวทางของฮอลล์



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากตัวอย่างบทประพันธ์ ผู้วิจัยได้นำแนวทางการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ในด้านการพัฒนาโมทีฟ การใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค และการวางทรัยแอดซ้อน มาสร้างเป็นแนวการอิมโพรไวส์ โดยที่การพัฒนาโมทีฟเป็นการพัฒนาด้วยวิธีการย้ายตำแหน่งของจังหวะ ย่อยทำนอง และเพิ่มโน้ต ซึ่งฮอลล์ใช้วิธีการดังกล่าวมาก สำหรับด้านการวางทรัยแอดซ้อน ฮอลล์มักใช้เมเจอร์ทรัยแอดซ้อนบนคอร์ดโดมินันท์ ส่วนด้านการใช้ขั้นคู่เสียง 4 เพอร์เฟค เป็นอีกวิธีการหนึ่งในการอิมโพรไวส์ของฮอลล์ ซึ่งเขามักใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคเล่นอย่างต่อเนื่อง

2) การสร้างแนวอิมโพรไวส์ โดยใช้แนวทางของฟริเซลล์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากตัวอย่างบทประพันธ์ ผู้วิจัยได้นำแนวทางการอิมโพรไวส์ของฟริเซลล์ในด้านวิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น การใช้กลุ่มโน้ต 3 ตัว และการใช้คู่เสียง มาสร้างเป็นแนวการอิมโพรไวส์ โดยที่วิธีการฮาร์โมนิกเจเนอเรไลเซชั่น เป็นการใช้บันไดเสียงไมเนอร์เพนตาโทนิก และบลูส์ ซึ่งฟริเซลล์ใช้วิธีการดังกล่าวให้เห็นอย่างชัดเจน สำหรับด้านการใช้กลุ่มโน้ต 3 ตัว ฟริเซลล์มักใช้โครงสร้างของคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ดที่ขาดโน้ตลำดับที่ 3 ส่วนด้านการใช้ขั้นคู่เสียง เป็นอีกวิธีการหนึ่งที่มีความโดดเด่น ซึ่งฟริเซลล์มักใช้ขั้นคู่เสียงหลายๆ ประเภทในการอิมโพรไวส์

3) การสร้างแนวอิมโพรไวส์ โดยใช้แนวทางของเบิร์นสตีน

↑ = โน้ตโครมาติกเข้าหาโน้ตในคอร์ด

จากตัวอย่างบทประพันธ์ ผู้วิจัยได้นำแนวทางการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีนในด้านการพัฒนาโมทีฟ การวางทรัยแอดซ้อน การใช้คู่ 4 เพอร์เฟค และการใช้โน้ตโครมาติก มาสร้างเป็นแนวการอิมโพรไวส์ โดยที่การพัฒนาโมทีฟเป็นการพัฒนาด้วยวิธีการซ้ำ สำหรับด้านการวางทรัยแอดซ้อน เบิร์นสตีนมักใช้เมเจอร์ทรัยแอดซ้อนบนคอร์ดโดมินันท์ ด้านการใช้คู่ 4 เพอร์เฟค เบิร์นสตีนนิยมใช้คู่ 4 เพอร์เฟคสร้างแนวอิมโพรไวส์แบบต่อเนื่อง ส่วนด้านการใช้โน้ตโครมาติก เบิร์นสตีนมักใช้โน้ตโครมาติกเกลาเข้าหาโน้ตในคอร์ด

5.4 ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัย เรื่อง “วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง *เบมชาสวิง*” ทำให้ทราบถึงแนวทางการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คนในบทเพลงนี้อย่างชัดเจน การศึกษาแนวทางการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน ในบทเพลงอื่นๆ อาจทำให้พบรายละเอียดของประเด็นที่แตกต่างกันออกไป นอกจากนี้การบรรเลงประกอบ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การเรียบเรียงบทเพลง หรือการประพันธ์เพลงของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน ก็เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงทักษะด้านอื่นๆ ที่แตกต่างออกไป ซึ่งประเด็นเหล่านี้ เป็นประเด็นที่ควรนำมาศึกษาเช่นกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

จิรศักดิ์ ปานพุ่ม. "การบรรเลงคีตปฏิภาณ โดยวิธีวางทรัยแอดซ้อน: เมเจอร์ทรัยแอด." *วารสารดนตรีรังสิต.* 7 (มกราคม 2555): 48-61.

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. "วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของแพ็ท เมทินี และไมค์ เสทิร์น ในบทเพลง *ไจแอนท์สเต็ปส์* ของจอห์น โคลเทรน." วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดนตรี, มหาวิทยาลัยรังสิต, 2555.

ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา. "การอิมโพรไวส์ของไมเคิล เบรคเคอร์ ในเพลง *มูสเดอะมูช*." *วารสารดนตรีรังสิต.* 7 (กรกฎาคม 2555): 6-14.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2552.

เด่น อยู่ประเสริฐ. "โครงสร้างของดนตรีแจ๊ส (Jazz Structure)." *วารสารดนตรีรังสิต.* 5 (มกราคม 2553): 31-42.

พลังพล ทรงไพบูลย์. "แนวคิดการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ ในเพลง *ยูด์บีโซไนซ์ทูคัมโฮมทู*." *วารสารดนตรีรังสิต.* 5 (กรกฎาคม 2553): 20-30.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1.* กรุงเทพมหานคร: วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง, 2555.

Baker, Ginger. "Falling Off the Roof." New York: Atlantic Records, 1997. (Soundrecording)

Bernstein, Peter. "Improvising from the Melody." Thailand International Jazz Conference, College of Music, Mahidol University, Nakorn Pathom, THA, February 1-3, 2013.

Bishop, John. "A Permutational Triadic Approach to Jazz Harmony and the Chord/Scale Relationship." Doctor of Philosophy, School of Music, Louisiana State University, 2012.

Block, Steven. "*Bemsha Swing*: The Transformation of a Bebop Classic to Free Jazz." *Music Spectrum.* 19 (Autumn 1997): 206-231.

Coker, Jerry. *Elements of the Jazz Language for the Developing Improvisor.* Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1991.

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

Durso, Jimi. “Jim Hall’s Guitar Solo on all Across the City.” *Downbeat.* 77 (March 2010): 88-89.

———. “Bill Frisell’s Blues-Inflected Guitar Solo on Strange Meetings.” *Downbeat.* 76 (June 2009): 106-107.

Enright, Ed. “The Six-Strings Sensations Who Have Innovated Improvised Music” *Downbeat*. 76 (February 2009): 27-44.

Ferguson, Jim, and Kernfeld, Barry. “Hall, Jim.” In *The New Grove Dictionary of Jazz,* edited by Barry Kernfeld, 134-135. New York: Macmillan Publishers Limited, 2002.

Fewell, Garrison. *Jazz Improvisation for Guitar-A Harmonic Approach.* Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2010.

———. *Jazz Improvisation for Guitar-A Melodic Approach*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.

Frisell, Bill. “The Guitar Artistry of Bill Frisell.” Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1999. (DVD)

Gioia, Ted. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. New York: Oxford University Press, 2012.

Hall, Jim. “All Across the City.” Beverly Hills: Concord, 1989. (Soundrecording)

Jaffe, Andy. *Jazz Harmony.* 2nd ed. Tubingen, GER: Advance Music, 1996.

Kernfeld, Barry. ed. *The New Grove Dictionary of Jazz.* 3 vols. New York: Macmillan Publishers Limited, 2002.

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

Ligon, Bert. *Comprehensive Technique for Jazz Musicians.* Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.

Nettles, Barrie, and Graf, Richard. *The Chord Scale Theory and Jazz Harmony.* Tubingen, GER: Advance Music, 1997.

Purcell, Shawn. “An Analysis of Traditional and Modern Devices in the Improvised Solos of Peter Bernstein.” Doctor of Music, University of Illinois, 2011a.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

________. "Peter Bernstein's Motivic Guitar Solo on Means and Ends." *Downbeat.* 78 (December 2011b): 104-105.

Pease, Ted. *Jazz Composition.* Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2003.

Rawlins, Robert, and Bahha, Nor Eddine. *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for all Musicians.* Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.

Saunders, Bruce. *Melodic Improvising for Guitar.* Pacific, MO: Mel Bay, Inc., 2005.

Shur, Chuck. *The Standards Real Book.* Petaluma, CA: Sher Music, 2000.

Smith, Lonnie. "Jungle Soul." Redding, CT: Palmetto, 2006. (Soundrecording)

Weidlich, Joseph. *Bebop Guitar: Basic Theory and Practice for Jazz Guitar in the Style of Charlie Parker.* Anaheim Hills, CA: Centerstream, 2008.

Wittner, Gary. *Thelonious Monk for Guitar.* Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1999.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ก

โน้ตบทเพลง เบมชาสวิง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Bemsha Swing

D. Best/T. Monk

ที่มา: (Bishop, 53: 2012)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ข

โน้ตการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ ในบทเพลง เบมชาสวิง

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

Bemsha Swing

Album: Jim Hall "All Across The City" (Concord, 1989)

Jim Hall Guitar Solo, Transcribed by Passakorn Phuprapa (2013)

♩ = 172

T. Monk/D. Best

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ค

โน้ตการอิมโพรไวส์ของบิลล์ ฟริเซลล์ ในบทเพลง เบมชาสวิง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Bemsha Swing

Album: Ginger Baker "Falling Off The Roof" (Atlantic, 1996)

Bill Frisell Guitar Solo, Transcribed by Passakorn Phuprapa (2013)

♩ = 160

T. Monk/D. Best

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ง

โน้ตการอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง เบมซาสวิง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Bemsha Swing

Album: Dr. Lonnie Smith "Jungle Soul" (Palmetto, 2006)

Peter Bernstein Guitar Solo, Transcribed by Passakorn Phuprapa (2013)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก จ
โน้ตเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์
และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง เบมชาสวิง

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

Bemsha Swing

T. Monk/D. Best

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	ภาสกร ภู่ประภา
วัน เดือน ปีเกิด	18 ธันวาคม 2524
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยพายัพ
	ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาดุริยศิลป์, 2549
	มหาวิทยาลัยรังสิต
	ศิลปมหาบัณฑิต สาขาดนตรี, 2556
ทุนการศึกษา	ทุนเรียนดี ประสิทธิ์-คุณหญิงพัฒนา อุไรรัตน์
	มหาวิทยาลัยรังสิต
ที่อยู่ปัจจุบัน	pleng_uta@hotmail.com

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University