วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง แอเรจิน

โดย
ชัชวาลย์ กลมกล่อม

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2566

A COMPARATIVE ANALYSIS OF WES MONTGOMERY'S, PETER BERNSTEIN'S AND MIKE MORENO'S IMPROVISATION ON AIREGIN

BY

CHATCHAWAN KLOMKLOM

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR
THE DEGREE OF MASTER OF MUSIC
CONSERVATORY OF MUSIC

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY
ACADEMIC YEAR 2023

วิทยานิพนธ์เรื่อง

วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง แอเรจิน

โดย

ชัชวาลย์ กลมกล่อม

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2566

รศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
ประธานกรรมการสอบ

ผศ. นท. ดร.วรเชต ทะโกษา
กรรมการ

ผศ. ดร.เจตนิพิฐ สังขวิจิตร
กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ. ร.ต. หญิง ดร. วรรณี ศุขสาตร)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
15 มกราคม 2567

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

A COMPARATIVE ANALYSIS OF WES MONTGOMERY'S, PETER BERNSTEIN'S AND MIKE MORENO'S IMPROVISATION ON AIREGIN

by

CHATCHAWAN KLOMKLOM

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

Rangsit University
Academic Year 2023

Assoc. Prof. Den Euprasert, D.A.	Asst. Prof. Wg. Woraket Tagosa, D.A.
Examination Committee Chairperson	Member

Asst. Prof. Jetnipith Sungwijit, D.A.
Member and Advisor

Approved by Graduate School

(Asst.Prof.Plt.Off. Vannee Sooksatra, D.Eng.)
Dean of Graduate School
January 15, 2024

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง แอเรจิน” ฉบับนี้สำเร็จได้เป็นอย่างดีเนื่องมาจากได้รับความอนุเคราะห์จากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร อาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ประธานคุมสอบวิทยานิพนธ์ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์นาวาอากาศโท ดร. วรเขต ทะโกษา ที่ให้ความเอาใจใส่ช่วยเหลือ และคอยให้คำปรึกษาแนะนำเป็นประโยชน์ในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มาโดยตลอด

ชัชวาลย์ กลมกล่อม

ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5906315 : ชัชวาลย์ กลมกล่อม

ชื่อวิทยานิพนธ์ : วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง แอเรจิน

หลักสูตร : ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

อาจารย์ที่ปรึกษา : ผศ.ดร. เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์และเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน* มีขอบเขตการวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ จังหวะ ทำนอง เสียงประสาน บันไดเสียง และอื่น ๆ ที่สำคัญ ผลจากการวิจัยพบว่าด้านจังหวะโมเรโนและเบิร์นสตีนนำการผสมผสานรูปแบบลักษณะจังหวะที่หลากหลาย ขณะที่มอนโกเมรีใช้การซ้ำลักษณะรูปแบบจังหวะพัฒนาแนวทำนอง

ด้านทำนองเบิร์นสตีนมีโน้ตส่วนขยายที่หลากหลายจากการนำทรัยแอด คอร์ดวางซ้อนสอดคล้องกับโมเรโนที่มีแนวทำนองที่ยาวในทิศทางลงทีละขั้น ส่วนมอนท์โกเมรีแนวทำนองจะเน้นโน้ตในคอร์ดในจังหวะตกเชื่อมโยงด้วยโน้ตโครมาติก ด้านเสียงประสานแนวทำนองของเบิร์นสตีนสร้างแนวทำนองด้วยการนำคอร์ดในรูปแบบต่าง ๆ มาบรรเลง ส่วนมอนท์โกเมรีนำเสนอการบรรเลงด้วยโน้ตขั้นคู่ 8 ขณะที่โมเรโนไม่พบการเล่นเสียงประสานในแนวตั้งโดยเน้นนำเสนอด้านแนวคิดลักษณ์รูปแบบจังหวะที่หลากหลาย ด้านบันไดเสียงพบการนำบันไดเสียงดอเรียนที่นักกีตาร์ทั้ง 3 คนต่างนำมาใช้สร้างแนวทำนอง โดยโมเรโนมีการใช้บันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์ เช่นเดียวกับเบิร์นสตีน อีกทั้งยังพบมีการใช้บันไดเสียงเพิ่มเติมอย่างฮาร์โมนิคไมเนอร์และบันไดเสียงเมเจอร์ในแนวทำนองของเบิร์นสตีน ด้านอื่น ๆ โมเรโนใช้กีตาร์ที่มีลักษณะกึ่งกลวงผสมกับเครื่องแปลงเสียง ขณะที่มอนท์โกเมรีกับเบิร์นสตีนมีอุปกรณ์ที่คล้ายคลึงกันด้วยกีตาร์ลักษณะลำตัวกลวงโดยมอนท์โกเมรีใช้การดีดด้วยนิ้วโป้งมือขวา แตกต่างจากเบิร์นสตีนและโมเรโนที่ใช้การดีดโน้ตด้วยปิกเป็นส่วนใหญ่

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 92 หน้า)

คำสำคัญ: อิมโพรไวส์, เปรียบเทียบ, กีตาร์

ลายมือชื่อนักศึกษา ..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา .....

5906315 : Chutchawan Klomklom

Thesis Title : A Comparative Analysis of Wes Montgomery's, Peter Bernstein's and Mike Moreno's Improvisation on Airegin

Program : Master of Music

Thesis Advisor : Asst.Prof.Jetnipith Sungwijit, D.A.

Abstract

This research presented herein is a comparative analysis of Wes Montgomery's, Peter Bernstein's and Mike Moreno's Improvisations on "Airegin", concentrating on area of rhythmics and melodic patterns, harmonies, usage of scales and other important musical elements. According to the results of the research in the rhythm part, Moreno and Bernstein use various rhythmic densities, while Montgomery uses repeated rhythmic patterns for melodic development.

According to the part of Melodic patterns, Bernstein has a wide range of extended notes from overlapping triad chords, corresponding to Moreno with a longer melody in a stepdown direction, while Montgomery with a more melodic note emphasizes chord tones in falling rhythm connected by chromatic note. For the harmony part, Bernstein's melodic harmonies form a melody by incorporating various forms of chords; Montgomery presents in the octave, while Moreno presents the concept of a variety of rhythmic patterns with single note lines. For the scale part, we found the introduction of the Dorian scale that all three guitarists use to create a melody. Moreno uses the melodic minor scale. Like Bernstein, it was also found that additional scales are used, including harmonic minor and the major scale in the style of Bernstein's melody. The other parts of Moreno use semi-hollow guitar with guitar effect, while Montgomery and Bernstein have hollow guitars in which Montgomery uses with his right thumb in playing the guitar's string unlike Bernstein and Moreno who use guitar picks.

(Total 92 pages)

Keywords: Improvise, Comparative, Guitar

Student's Signature ..... Thesis Advisor's Signature .....

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	**ก**
บทคัดย่อภาษาไทย	**ข**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	**ค**
สารบัญ	**ง**
สารบัญตาราง	**ช**
สารบัญรูป	**ซ**
สารบัญตัวอย่าง	**ฌ**
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ความเป็นมา และความสำคัญ	1
1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย	5
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	5
1.4 ขอบเขตในการวิจัย	5
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	7
1.6 นิยามศัพท์	7
บทที่ 2 เอกสาร และแนวคิดทางทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	8
2.1 แนวทางการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี	8
2.2 การอิมโพรไวส์ของบีเตอร์ เบิร์นสตีน	14
2.3 การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน	19
2.4 วิเคราะห์บทเพลง แอเรจิน โดย เอ็ดวาร์ด รอย ออกิลล์	23
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	27
3.1 เกณฑ์การคัดเลือกนักดนตรีและบทเพลงในการวิจัย	27
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล	28
3.3 การตรวจสอบข้อมูล	29
3.4 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น	29

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
3.5 กรอบขั้นตอนสำหรับการดำเนินงานวิจัย	30
3.6 การนำเสนอผลงานวิจัย	30
บทที่ 4 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน	31
4.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี	31
4.1.1 การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี คอรัสที่ 1	32
4.1.2 การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี คอรัสที่ 2	35
4.1.3 การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี คอรัสที่ 3	38
4.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน	40
4.2.1 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน คอรัสที่ 1	41
4.2.2 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน คอรัสที่ 2	44
4.2.3 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน คอรัสที่ 3	46
4.2.4 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน คอรัสที่ 4	50
4.2.5 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน คอรัสที่ 5	53
4.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเนโน	56
4.3.1 การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน คอรัสที่ 1	57
4.3.2 การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน คอรัสที่ 2	60
4.3.3 การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน คอรัสที่ 3	62
4.3.4 การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน คอรัสที่ 4	65
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย	67
5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน	67
5.2 สรุปผลการวิจัย	69
5.3 อภิปรายผลวิจัย	70
5.4 ข้อเสนอแนะ	73

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บรรณานุกรม	74
ภาคผนวก	77
ภาคผนวก ก โน้ตอิมโพรไวส์ในบทเพลงแอเรจิน ของเวส มอนท์โกเมรี	78
ภาคผนวก ข โน้ตอิมโพรไวส์ในบทเพลงแอเรจิน ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน	82
ภาคผนวก ค โน้ตอิมโพรไวส์ในบทเพลงแอเรจิน ไมค์ โมเรโน	87
ประวัติผู้วิจัย	92

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่

5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน* 67

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่		
2.1	กีตาร์กิบสัน รุ่น แอลไฟส์ซีอีเอส	13
2.2	อุปกรณ์เครื่องดนตรีของปีเตอร์ เบิร์นสตีน	18
2.3	อุปกรณ์เครื่องดนตรีของปีเตอร์ เบิร์นสตีน	19
2.4	อุปกรณ์เครื่องดนตรีของไมค์ โมเรโน	22
3.1	กรอบแนวคิดขั้นตอนการวิจัย	30

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่		หน้า
2.1	การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี โดยการใช้โน้ตขั้นขั้นคู่แปดในบทเพลง *เวสท์โคสท์บลูส์*	11
2.2	การอิมโพรไวส์โดยใช้บันไดเสียงบลูส์ในบทเพลง *บิลลีส์เบาซ์*	11
2.3	รูปแบบจังหวะที่หลากหลายของเวส มอนท์โกเมรี ในบทเพลง *ซาทินดอล*	12
2.4	การซ้ำลักษณะจังหวะในบทเพลง *โฟร์ออนซิค*	12
2.5	การใช้คอร์ดวางซ้อน ในบทเพลง *มอนโกเมรีแลนด์ฟังค์*	13
2.6	การอิมโพรไวส์ โดยใช้ทำนองหลักของบทเพลง	15
2.7	การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยใช้ขั้นคู่เสียง	16
2.8	การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้ลักษณะจังหวะมาสร้างแนวทำนอง	16
2.9	การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้ทรัยแอด	17
2.10	การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการซ้ำลักษณะทำนอง	17
2.11	การสร้างแนวทำนองโดยใช้คอร์ดของเบิร์นสตีน	18
2.12	การสร้างแนวทำนองผสมผสานรูปแบบลักษณะจังหวะต่าง ๆ	20
2.13	แนวทำนองที่มีความต่อเนื่องในทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นและลง	21
2.14	แสดงการใช้โน้ตไกด์โทนของไมค์ โมเรโน	21
2.15	สังคีตลักษณ์ของบทเพลง *แอเรจิน*	23
2.16	แสดงการย้ายศูนย์กลางเสียงในท่อน A ของบทเพลง *แอเรจิน*	24
2.17	แสดงการย้ายศูนย์กลางเสียงในท่อน B ของบทเพลง *แอเรจิน*	25
2.18	แสดงการย้ายศูนย์กลางเสียงในท่อน C ของบทเพลง *แอเรจิน*	25
4.1	แสดงถึงการพัฒนาลักษณะจังหวะจากแนวทำนองตั้งต้น	32
4.2	แสดงการย้ายช่วงเสียงด้วยการใช้คอร์ดวางซ้อน และการซ้ำลักษณะจังหวะ	32
4.3	แสดงการใช้บันไดเสียงดอเรียน การใช้โน้ตในคอร์ดวางซ้อนในแนวทำนองทิศทางขึ้น	33
4.4	การย้ายช่วงเสียงแนวทำนองด้วยโน้ตการใช้คอร์ดวางซ้อนและการใช้ตัวหยุดและเริ่มประโยคในจังหวะยก (ช่วงกลางท่อน B)	34

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.5	แสดงการสร้างความแตกต่างด้วยค่าความยาวโน้ต การใช้โน้ตในคอร์ดดิมมินิชท์เข้าโน้ตจุดเด่น (ท่อน A2)	34
4.6	แสดงการบรรเลงจังหวะขัด การซ้ำลักษณะจังหวะ และทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนอง (ช่วงท้าย ท่อนC)	35
4.7	แสดงการย้ายช่วงเสียง และการซ้ำแนวทำนอง (ท่อน A1 คอรัส2)	36
4.8	แสดงการสร้างแนวทำนองบนทางเดินคอร์ดลักษณะ ii-V-I ห้องที่ 46-57 (คอรัส2)	36
4.9	แนวทำนองที่มีการเน้นจังหวะยกและตกสลับกันไป ด้วยการใช้โน้ตตัวดำประจุด	37
4.10	แสดงแนวทำนองความสัมพันธ์ระหว่างท่อน C ในคอรัสที่1 และคอรัสที่ 2	37
4.11	การใช้โน้ตขั้นคู่แปด และการซ้ำลักษณะจังหวะ	38
4.12	การซ้ำลักษณะจังหวะผสมผสานการเล่นโน้ตขั้นคู่ 8	39
4.13	การใช้คอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ดและทรัยแอดไมเนอร์วางซ้อน	39
4.14	การซ้ำและการปรับโน้ตขึ้นขั้นคู่ 4	39
4.15	การสร้างแนวทำนองโดยใช้โน้ตขั้นคู่ 3	40
4.16	การใช้ทรัยแอด A♭ ออกเมนเทด การใช้โน้ตในคอร์ด และส่วนขยาย ♯11	41
4.17	การใช้ทรัยแอดซ้อนทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 6	41
4.18	การใช้แนวทำนองหลักของเพลงมาสร้างแนวทำนอง	42
4.19	การใช้รูปแบบลักษณะจังหวะที่หลากหลาย และจังหวะขัดมาใช้ในการสร้างแนวทำนอง	42
4.20	การใช้ทรัยแอดออกเมนเทดวางซ้อนเพื่อสร้างโน้ตส่วนขยาย	43
4.21	แนวทำนองที่อยู่ในช่วงเสียงสูงผสมผสานกับโน้ตที่มีค่าความยาว	43
4.22	การใช้โน้ตร่วมในการสร้างแนวทำนอง	44
4.23	การสร้างแนวทำนองด้วยแนวคิดด้านลักษณะจังหวะ การใช้โน้ตส่วนขยาย และการใช้ขั้นคู่ 4	44
4.24	การสร้างทำน้องด้วยกลุ่มโน้ต 2 ตัว	45

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.25	แสดงการใช้บันไดเสียงเมเจอร์ในทางเดินคอร์ด ii-V-I	45
4.26	การใช้โน้ตในคอร์ดดอมินันต์ 9 วางซ้อน	46
4.27	การใช้ทรัยแอดซ้อน ห้องที่ 75-76	46
4.28	การนำแนวคิดเรื่องด้านลักษณะจังหวะมาสร้างแนวทำนอง	47
4.29	ลักษณะรูปแบบจังหวะผสมผสานขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ห้องที่ 83-86	47
4.30	แสดงการสร้างแนวทำนองด้วยบันไดเสียงเมเจอร์ที่ตัดโน้ตหลีกเลี่ยง	48
4.31	การนำบันไดเสียงดอเรียน ขั้นคู่ 3 และโน้ตส่วนขยายมาสร้างแนวทำนอง	48
4.32	แสดงแนวความคิดเรื่องลักษณะจังหวะ การย้ายช่วงเสียงมาใช้ในการสร้างแนวทำนอง	49
4.33	แสดงการสร้างแนวทำนองบนช่วงเสียงสูง การใช้ทรัยแอดกับการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-I	49
4.34	แสดงโน้ตสูงสุดและการใช้ทรัยแอดเพื่อสร้างโน้ตส่วนขยาย	50
4.35	การใช้บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์บนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-I	50
4.36	การใช้แนวคิดสร้างแนวทำนองโดยใช้แนวคิดการบรรเลงจังหวะขัดและการใช้ทรัยแอดวางซ้อน	51
4.37	การซ้ำทำนองโดยใช้แนวคิดด้านลักษณะจังหวะ และการย้ายช่วงเสียง	51
4.38	การสร้างแนวทำนองโดยใช้โมทีฟที่มีโน้ตขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคเป็นโครงสร้างโมทีฟ	52
4.39	การใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคมาสร้างแนวทำนอง	52
4.40	การสร้างแนวทำนองโดยใช้บันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์	53
4.41	การใช้โน้ตขั้นคู่ 2 ในการสร้างแนวทำนอง	53
4.42	การสร้างแนวทำนองบนการดำเนินคอร์ดในลักษณะ ii-V-I	54
4.43	การใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนในการสร้างแนวทำนองห้องที่ 157-159	54
4.44	การสร้างแนวทำด้วยเสียงประสานที่หลากหลาย ในห้องที่ 160-162	55
4.45	การใช้กลุ่มเสียงกัดสร้างแนวทำนอง	55

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.46	แนวคิดการใช้เสียงเสียงประสานกับแนวคิดด้านลักษณะจังหวะ	56
4.47	การสร้างแนวทำนองโดยใช้โน้ตในคอร์ดไมเนอร์ และโน้ตขั้นคู่ 5 ห้องที่ 1-3	57
4.48	แนวคิดการพัฒนาโมทีฟโดยใช้ Melodic Contour เหมือนกัน ห้องที่ 4-9	58
4.49	การสร้างแนวทำนองทีใช้ Melodic Contour เดียวกันและยืดทำนองให้ยาวขึ้น	58
4.50	การสร้างแนวทำนองด้วยจังหวะขัด และการย้ายช่วงเสียง	59
4.51	แนวคิดด้านความหนาแน่นลักษณะจังหวะ ในห้องที่ 22-25	59
4.52	แนวทำนองในช่วงเสียงสูงที่นำเสนอโน้ตส่วนขยาย	60
4.53	การสร้างแนวทำนองด้วยการพัฒนาโมทีฟ ในห้องที่ 42-45	60
4.54	การสร้างแนวทำนองด้วยจังหวะขัดและการผสมผสานการใช้ลักษณะจังหวะสามพยางค์	61
4.55	แนวทำนองโดยใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่อง การใช้ทรัยแอดและคอร์ดวางซ้อน	62
4.56	แนวคิดด้านลักษณะจังหวะผสมผสานกับการพัฒนาโมทีฟ	62
4.57	การใช้บันไดเสียงและโน้ตในคอร์ดสร้างแนวทำนองห้องที่ 73-76	63
4.58	การใช้ลักษณะรูปแบบจังหวะที่หลากหลายมาสร้างแนวทำนอง	63
4.59	การใช้ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคสร้างแนวทำนอง	64
4.60	การบรรเลงด้วยวิธีการซ้ำโน้ต	64
4.61	การสร้างแนวทำนองด้วยแนวคิดจังหวะขัด ห้องที่ 105-106	64
4.62	การบรรเลงซ้ำกลุ่มโน้ต ห้องที่ 108-111	65
4.63	การใช้อัตตราส่วนการบรรเลงโน้ตตัวดำ 4 ตัวต่อ 3 จังหวะซีพจรสร้างแนวทำนอง	66
4.64	การใช้รูปแบบลักษณะจังหวะที่หลากหลาย ห้อง 130-133	66

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมา และความสำคัญ

ดนตรีแจ๊ส ถือกำเนิดและพัฒนาโดยมีรากฐานมาจากการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของคนผิวสีที่ตกเป็นทาสในอดีต พวกเขาใช้ดนตรีเพื่อผ่อนคลายระหว่างการทำงานหรือเรียกว่าดนตรีแบบเวิร์คซอง (Work Song) ลักษณะของบทเพลงมักมีการร้องโต้ตอบกันไปมา (Call and Response) (Brown, 1989, p. 16) การผ่อนคลายด้วยบทเพลงเช่นนี้ก็เนื่องจากภาวะกดดันความเครียด ความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน โดยดนตรีข้างต้นที่พวกเขาขับร้องหรือบรรเลงร่วมกันนั้นเป็นการถ่ายทอดมาจากความรู้สึก ลักษณะดนตรีที่บรรเลงจึงไม่มีกฎเกณฑ์ทางทฤษฎีดนตรีมาเกี่ยวข้องมากนัก ซึ่งการร่วมกันบรรเลงที่ไม่ได้มีกฎเกณฑ์ตายตัวข้างต้นนั้น แนวทำนองบทเพลงจึงแฝงไปด้วยการอิมโพรไวส์ และแนวคิดลักษณะเช่นนี้ภายหลังถูกนำมาใช้ในดนตรีบลูส์ (Blues) ต่อมาถูกพัฒนามาเป็นองค์ประกอบสำคัญในดนตรีแจ๊ส

นักดนตรี นักวิชาการต่างก็ให้นิยามความหมายของการอิมโพรไวส์สำหรับดนตรีแจ๊สไว้หลากหลายโดยสรุปได้ว่า การอิมโพรไวส์คือ การแสดงคีตปฏิภาณ การด้นสด การประพันธ์ทำนองโดยฉับพลัน เปรียบเสมือนการสื่อสารและการสนทนา การอิมโพรไวส์บางครั้งก็เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติบางครั้งก็เกิดจากความตั้งใจสร้างขึ้นมา อาจใช้บางส่วนจากแนวทำนองหลักและเพิ่มโน้ตบางส่วนเข้าไป ประกอบกับจิตวิญญาณของผู้บรรเลงเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกในการอิมโพรไวส์ (Brown, 1989, p. 18) นอกจากนี้มีนักกีตาร์แจ๊สอย่าง แพท เมเทนี (Pat Metheny, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน) อ้างถึงในเบิร์ต ลิกอน (Bert Ligon) กล่าวถึงเกี่ยวกับการอิมโพรไวส์ไว้ว่า การอิมโพรไวส์นั้นเปรียบเสมือนการกล่าวสุนทรพจน์ที่ผู้กล่าวต้องมีความเข้าใจในด้านภาษา คำศัพท์ต่าง ๆ ในส่วนของการบรรเลงดนตรีนั้นผู้ที่จะอิมโพรไวส์นั้นต้องเข้าใจเรื่องเสียงประสาน คอร์ด หน้าที่ของคอร์ด และองค์ประกอบอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ทำการเรียนรู้และหมั่นฝึกฝนเป็นแรมปีถึงจะสามารถทำออกมาได้ดี (Ligon, 2001, p. xii) การอิมโพรไวส์เป็นส่วนที่เปิดพื้นที่ในการนำเสนอแนวความคิดทักษะความเป็นอัตลักษณ์ของผู้บรรเลงได้ถ่ายทอดลงในบทเพลงนั้น ๆ ได้อย่างอิสระ การศึกษา

และการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของนักดนตรีก็เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ผู้ศึกษาหรือวิเคราะห์นั้นสามารถเข้าใจแนวคิดของนักดนตรีที่นำมาศึกษา อีกทั้งยังสามารถนำแนวคิดการอิมโพรไวส์มาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงในบทเพลงแจ๊ส หรือบทเพลงในลักษณะดนตรีรูปแบบต่าง ๆ ได้อีกด้วย

การบรรเลงดนตรีแจ๊สร่วมกันมักนิยมนำบทเพลงแจ๊สมาตราฐานมาบรรเลงดนตรีร่วมกัน อาจมีการนัดหมายการบรรเลงบทเพลงนั้นอย่างคร่าว ๆ ในบางครั้งก็มิได้มีการซ้อมร่วมกันมาก่อน หรือที่เรียกว่า “แจมเซสชัน” (Jam Session) การบรรเลงรูปแบบนี้เปิดโอกาสให้นักดนตรีได้บรรเลงร่วมกับนักดนตรีคนอื่น ๆ (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2562, น.4) สอดคล้องกับเจตนิพิฐ ได้กล่าวโดยสรุปว่า นักดนตรีนำบทเพลงมาบรรเลงร่วมกันซึ่งส่วนใหญ่มักมิได้มีการฝึกซ้อมร่วมกันมาก่อน มีข้อตกลงด้านโครงสร้างบทเพลงและการอิมโพรไวส์เป็นองค์ประกอบสำคัญ (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, 2565, น. 2) มีบทเพลงมากมายที่เหล่านักดนตรีแจ๊สนิยมนำมาบรรเลงร่วมกัน ทั้งบทเพลงที่ประพันธ์ด้วยตนเองหรือนำบทเพลงจากนักประพันธ์อื่น ซึ่งหนึ่งในบทเพลงที่นักดนตรีนำมาใช้ในการบรรเลงลักษณะแจมเซสชันและผู้วิจัยให้ความสนใจคือบทเพลง *แอเรจิน (Airegin)* ประพันธ์โดยนักแซกโซโฟนแจ๊ส ซอนนี โรลลินส์ (Sonny Rollins, ค.ศ. 1929-ปัจจุบัน) อยู่ในผลงานชื่อแบคส์กรูฟ (Bag’s Groove) บันทึกเสียงในเดือนมิถุนายน ปี ค.ศ. 1954 สังกัดเพรสทิกจ์ (Prestige) ผลงานชุดนี้มีความพิเศษอยู่ที่มีการนำผลงานของนักไวบราโฟนแจ๊ส มิลต์ แจคสัน (Milt Jackson, ค.ศ. 1923-1999) มาถ่ายทอดในทิศทางที่ต่างออกไปโดยอาศัยแนวคิดจากดนตรีบลูส์เข้ามาสร้างสรรค์ ที่มาของคำว่า Bags นั้นคือฉายาของมิลต์ แจคสัน (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, 2565, น. 92)

แอเรจิน เป็นบทเพลงที่มีการเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงหลักของบทเพลงแบบครึ่งเสียงอย่างรวดเร็ว เช่น จากศูนย์การเสียง D เมเจอร์ ย้ายไปเป็น D♭ เมเจอร์จากนั้นจึงย้ายไป C เมเจอร์อีกครั้ง การเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงหลักของบทเพลงแบบครึ่งเสียงนิยมใช้กับลักษณะการดำเนินคอร์ดในรูปแบบ ii-V-I ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญพบได้บ่อยประการหนึ่งในดนตรีแจ๊สรูปแบบบีบอป (Bebop) โดยบทเพลง *แอเรจิน* มีลักษณะสังคีตลักษณ์แบบ ABAC แบบจำนวน 36 ห้องเพลง (Orgill, 2008, pp. 38-47) บทเพลงนี้มีนักดนตรีที่มีชื่อเสียงนิยมนำมาบรรเลง เช่น ไมล์ส เดวิส (Miles Davis, ค.ศ. 1926-1991) ในผลงานชุด คุกคิน (Cookin) บันทึกเสียงในเดือนกรกฎาคม ปี ค.ศ.1957 จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ. 1926-1967) ในผลงานชุด 43 บลูส์ฟิงเกอร์ (43 Blues Fingers) ถูกนำมาบันทึกเสียงใหม่ในปี ค.ศ. 2011 สังกัดยูนิเวิร์ส (Universe) หรือนักดนตรีแจ๊สรุ่น

ใหม่อย่าง คริส พอทเทอร์ (Chris Potter ค.ศ. 1971-ปัจจุบัน) ในผลงานชุด ซันเดียตา (Sundiata) บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 2009 สังกัด คริสส์ครอสส์แจ๊ส (Criss Cross Jazz) เป็นต้น

สำหรับบทเพลง *แอเรจิน* นอกเหนือจากนักดนตรีที่กล่าวไปข้างต้นนั้นยังมีนักกีตาร์ที่นำบทเพลง *แอเรจิน* มาบรรเลงได้อย่างน่าสนใจและควรค่าแก่การนำมาศึกษาได้แก่ เวส มอนท์โกเมรี (Wes Montgomery, ค.ศ. 1923-1968) เขาได้รับรางวัลนักกีตาร์แจ๊สดาวรุ่งยอดเยี่ยมในปี ค.ศ. 1960 และนักกีตาร์แจ๊สยอดเยี่ยมในปี ค.ศ. 1961-1962 สองปีติดต่อกัน อีกทั้งยังได้รับเกียรติให้มีชื่ออยู่ในทำเนียบหอเกียรติยศ หรือฮอล์ออฟเฟม (Hall of Fame) จากนิตยสารดาวน์บีท (Downbeat) นอกจากนี้ยังมีนักกีตาร์แจ๊ส ปีเตอร์ เบิร์นสตีน (Peter Bernstein, ค.ศ. 1967-ปัจจุบัน) ที่ได้รับเลือกให้เป็นนักกีตาร์แจ๊สยอดเยี่ยมในปี ค.ศ. 2019 จากนิตยสารดาวน์บีท ยังมีนักกีตาร์อีกหนึ่งคนที่มีการบรรเลงน่าสนใจและควรค่าแก่การนำมาศึกษาสำหรับการบรรเลงกีตาร์ในบทเพลง *แอเรจิน* คือ ไมค์ โมเรโน (Mike Moreno, ค.ศ. 1978-ปัจจุบัน) เขาได้รับเลือกให้เป็นหนึ่งในนักกีตาร์แจ๊สที่น่าจับตามองในปี ค.ศ. 2018 จากนิตยสารดาวน์บีทเช่นกัน

เวส มอนท์โกเมรี เป็นนักกีตาร์ที่มีบทบาทต่อวงการดนตรีแจ๊สและวงการกีตาร์มายาวนาน ซึ่งมีนักกีตาร์มากมายเช่นในดนตรีร็อคหรือแจ๊สให้คำชื่นชม นอกจากนี้ยังมีผลงานมากมายที่นักดนตรีได้สร้างขึ้นเพื่อเป็นการยกย่องแก่ เวส มอนท์โกเมรี เช่น แพท มาร์ติโน (Pat Martino ค.ศ. 1944-ปัจจุบัน) ในผลงานชุด รีเมมเบอร์อะทริบิวท์ทูเวสมอนท์โกเมรี (Remember A Tribute to Wes Montgomery) บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 2006 สังกัดบลูโน้ต (Blue Note) รวมถึง จอร์จ เบ็นสัน (George Benson, ค.ศ. 1943-ปัจจุบัน) ในบทเพลง *ไอรีเมมเบอร์เวส (I Remember Wes)* จากผลงานชุดบลูเบนสัน (Blue Benson) บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1976 สังกัดโคลัมเบีย (Columbia) หรืออิริค จอห์นสัน (Eric Johnson, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน) ในบทเพลง *อีสท์เวส (East Wes)* ผลงานชุดอาห์เวียมูสิคอม (Ah Via Musicom) บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1990 สังกัดคาปิทอลเร็คคอร์ด (Capital Records) ด้วยอัตลักษณ์วิธีการบรรเลงกีตาร์ของเวส มอนท์โกเมรี ด้วยเทคนิคการใช้โน้ตขั้นคู่แปด ผสมผสานกับการดีดด้วยนิ้วโป้งมือขวาเป็นสำเนียงเฉพาะตัวของเขา เวส มอนท์โกเมรี ได้ร่วมงานกับนักดนตรีแจ๊สที่มือชื่อเสียงมากมาย เช่น นักกลองแจ๊ส จิมมี คอบบ์ (Jimmy Cobb, ค.ศ. 1929-ปัจจุบัน) นักออร์แกนแจ๊ส เมลวิน ไร (Melvin Rhyne, ค.ศ. 1936-ปัจจุบัน) นักเปียโนแจ๊ส เฮอร์บี แฮนคอคค์ (Herbie Hancock, ค.ศ. 1940-ปัจจุบัน) และมือเบสแจ๊ส รอน คาร์เทอร์ (Ron Carter, ค.ศ. 1937-ปัจจุบัน) เวส มอนท์โกเมรี

ได้รับรางวัลมากมาย ทั้งในฐานะผู้ประพันธ์เพลง นักกีตาร์ จากแกรมมีอวอร์ด (Grammy Awards) และนิตยสารดาวน์บีท แม้ปัจจุบันเวส มอนท์โกเมรี จะเสียชีวิตไปแล้ว แต่ผลงานของเขายังสร้างคุณค่าให้กับวงการดนตรีแจ๊สจนถึงปัจจุบัน ผลงานการรังสรรค์ของเวส มอนท์โกเมรี มีมากมายกว่า 20 ผลงาน เช่น บทเพลง *โฟร์ออนซิค (Four On Six) เวสโคสท์บลูส์ (West Coast Blues) ดีเนเจอรัลบลูส์ (D Natural Blues)* และ *กอนวิทเดอะวินด์ (Gone Wine The Wind)* เป็นต้น

ปีเตอร์ เบิร์นสตีน เป็นนักกีตาร์แจ๊สที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางและมีวิธีการบรรเลงกีตาร์ที่เป็นอัตลักษณ์ เอ็ด เอ็นไรท์ (Ed Enright) ได้กล่าวว่า “เบิร์นสตีนเป็นที่รู้จักในเรื่องการบรรเลงกีตาร์ที่มีความไพเราะ มีกลิ่นอายของบลูส์ ความเป็นสวิงและรสนิยมที่ดีรอบด้าน การบรรเลงของเขาได้รับอิทธิพลจากนักกีตาร์อย่าง เวส มอนท์โกเมรี ชาร์ลี คริสเตียน (Charlie Christian, ค.ศ. 1916-1942) แกรนท์ กรีน (Grant Green, ค.ศ. 1935-1979) เคนนี เบอร์เรลล์ (Kenny Burrell, ค.ศ. 1931-ปัจจุบัน) และจิม ฮอลล์ (Jim Hall, ค.ศ. 1930-2013) (Enright, 2009, p. 43) ปีเตอร์ เบิร์นสตีน ได้ศึกษากีตาร์แจ๊สจากจิม ฮอลล์ ที่สถาบันดนตรีนิวสคูล กระทั่งในปี ค.ศ. 1990 ฮอลล์ได้เชื้อเชิญมาแสดงร่วมกันในคอนเสิร์ตชื่อ เดอะจิมฮอลล์อินวิเทชันแนล (The Jim Hall Invitation) ต่อมาพวกเขายังได้แสดงร่วมกันอีกในงานเทศกาลดนตรีนอร์ทซีแจ๊สเฟสติวัล (North Sea Jazz Festival) และงานแบรคคอนเฟสติวัล (Braccon Festival) จากนั้นเบิร์นสตีนถูกเชื้อเชิญเป็นอาจารย์พิเศษด้านกีตาร์แจ๊สที่สถาบันเอ็นวายยูสไตน์ฮาร์ท (NYU Steinhardt) สถาบันดนตรีที่มีชื่อเสียง ณ นครนิวยอร์กในปี ค.ศ. 1990 เบิร์นสตีนมีผลงานของตนเองอีกมากมาย เช่น ผลงานชุด ซายน์ออฟไลฟ์ (Signs of Life) เบรนแดนซ์ (Brain Dance) สเทรนเจอร์อินพาราไดซ์ (Strangers in Paradise) เป็นต้น

ไมค์ โมเรโน นักกีตาร์รุ่นใหม่ที่มือชื่อติดอยู่ในทำเนียบนักกีตาร์ที่น่าจับตาจากผลการสำรวจของนิตยสารดาวน์บีทในปี ค.ศ. 2018 โมเรโนมีการบรรเลงและสำเนียงอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เขาออกผลงานในนามของตนเองมาแล้ว 6 ผลงาน อีกทั้งผลงานที่ร่วมบันทึกเสียงให้กับนักดนตรีคนอื่น ๆ อีกมากกว่า 40 ผลงาน เช่น นักแซกโซโฟนอย่าง โจชัว เรดแมน (Joshua Redman, ค.ศ. 1969-ปัจจุบัน) นักเปียโนแจ๊ส อารอน พาร์ค (Aaron Parks, ค.ศ. 1983-ปัจจุบัน) นักเล่นกลองแจ๊ส อีริค ฮาร์แลนด์ (Eric Harland, ค.ศ. 1976-ปัจจุบัน) และนักร้องนักแต่งเพลง มิเชล เอ็นเดเกโอเชลโล (Meshell Ndegeocello, ค.ศ. 1968-ปัจจุบัน) นอกจากนี้โมเรโนยังมีสื่อการสอน

เกี่ยวกับการบรรเลงกีตาร์ ร่วมกับสถาบันดนตรีอิลิท มิวสิคเมนเทอร์ (Elite Music Mentor) และมายมิวสิคมาสเตอร์คลาสส์ สถาบันสอนดนตรีแจ๊สออนไลน์ที่มีชื่อเสียงจากนิวยอร์กอีกด้วย

จากที่กล่าวข้างต้น *แอเรจิน* เป็นบทเพลงที่มีการย้ายศูนย์กลางเสียงอย่างหลากหลาย อีกทั้งบทเพลงนี้มักนิยมบรรเลงในอัตราความเร็วค่อนข้างเร็ว ซึ่งนักกีตาร์ทั้งสามคนได้บรรเลงในอัตราความเร็วที่ค่อนข้างเร็ว โดยเวส มอนท์โกเมรี บรรเลงบทเพลงนี้ที่ความเร็ว 290 bpm ปีเตอร์ เบิร์นสตีน บรรเลงที่ความเร็ว 268 bpm และไมค์ โมเรโน บรรเลงที่ความเร็ว 240 bpm อีกทั้งนักกีตาร์ทั้งสามคนยังได้มีแนวคิดในการอิมโพรไวส์ในบทเพลง *แอเรจิน* อย่างน่าสนใจและมีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง ทำให้บทเพลงนี้มีรูปแบบการบรรเลงด้วยความหลากหลายแตกต่างกันออกไปอีกทั้งผลงานที่นักกีตาร์ทั้งสามคนได้สร้างสรรค์ และรางวัลต่าง ๆ ที่ได้กล่าวถึงไปข้างต้นนั้น จึงทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะนำแนวคิดการอิมโพรไวส์ของพวกเขามาวิเคราะห์และเปรียบเทียบในงานวิจัยชิ้นนี้

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน*

1.2.2 เพื่อเปรียบเทียบแนวคิดการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คนใช้ในบทเพลง *แอเรจิน*

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.3.1 เพื่อทราบถึงแนวคิดการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์น สตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน*

1.3.2 เพื่อทราบถึงแนวคิดที่สอดคล้องและแตกต่างของนักกีตาร์ทั้ง 3 คนใช้ในบทเพลง *แอเรจิน*

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1.4 ขอบเขตในการวิจัย

1.4.1 ขอบเขตด้านการศึกษาแนวคิดเบื้องต้นของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน และบทเพลง *แอเรจิน*

1) เวส มอนท์โกเมรี แหล่งข้อมูลจากวิทยานิพนธ์ Imitation Assimilation and Innovation Charlie Christin's Influence on Wes Montgomery's Improvisational Style in His Early Recordings 1957-1960 จัดทำโดย แซลมอน ชาว์น (Salmon Shawn) ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยบอลล์สเทต (Ball State University) ปี ค.ศ. 2011

2) ปีเตอร์ เบิร์สตีน แหล่งข้อมูลจากวิทยานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์และเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง *เบมชาสวิง* จัดทำโดย นายภาสกร ภู่ประภา หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ปีการศึกษา 2556

3) ไมค์ โมเรโน แหล่งข้อมูลจากสถาบันดนตรี อิลิทมิวสิคเมนเทอ จัดทำในปี ค.ศ. 2020

4) บทวิเคราะห์บทเพลง *แอเรจิน* แหล่งข้อมูลจากวิทยานิพนธ์เรื่อง Blue Hayes an Analysis of The Performance Style of Jazz Saxophonist Tubby Hayes จัดทำโดยเอ็ดวาร์ด รอย ออกิลล์ (Edward Roy Orgill) ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยนอร์ทเธิร์นโคโลราโด (Northern Colorado University) ปี ค.ศ. 2008

1.4.2 ขอบเขตด้านผลงานที่นำมาใช้ศึกษาวิเคราะห์ในงานวิจัย

1) ผลงานชุด เดอะอินครีดิเบิลแจ๊สกีตาร์ออฟเวสมอนโกเมรี (The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery) บันทึกเสียงปี ค.ศ.1960 บรรเลงกีตาร์โดย เวส มอนท์โกเมรี วิเคราะห์ในเฉพาะส่วนท่อนอิมโพรไวส์ จำนวน 3 คอรัส

2) การแสดงสด ณ เบอเกสแจ๊สแคมป์ 2010 (Beques Jazz Camp 2010) บรรเลงกีตาร์โดย ปีเตอร์ เบิร์นสตีน วิเคราะห์ในเฉพาะส่วนท่อนอิมโพรไวส์ จำนวน 5 คอรัส

3) ผลงานชุด เฟริสท์อินไมนด์ (First in Mind) บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 2011 บรรเลงกีตาร์โดย ไมค์ โมเรโน วิเคราะห์ในเฉพาะส่วนท่อนอิมโพรไวส์ จำนวน 4 คอรัส

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1โน้ตที่นำมาวิเคราะห์ได้มาจากแหล่งข้อมูลดังนี้

1) โน้ตอิมโพรไวส์ของ เวส มอนท์โกเมรี ผู้วิจัยได้มาจากเว็บไซต์ www.nathanborton.com ถอดโน้ตโดย นาทาน บอร์ตัน (Nathan Borton)

2) โน้ตอิมโพรไวส์ของ ปีเตอร์ เบิร์นสตีน ผู้วิจัยได้มาจากเว็บไซต์ www.gumroad.com ถอดโน้ตโดย แจ๊สกีตาร์ดัด (JazzGuitarDude)

3) โน้ตอิมโพรไวส์ของ ไมค์ โมเรโน ผู้วิจัยได้มาจากเว็บไซต์ www.playjazzguitar.com ถอดโน้ตโดย วิลเลียม ฟายน์ (William Flynn)

1.5.2 โน้ตที่นำมาวิเคราะห์จากแหล่งที่มาดังกล่าวได้นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ตรวจสอบเพื่อความถูกต้อง

1.5.3 แนวทางการวิเคราะห์ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ที่ละคอรัสไปตามลำดับ โดยจะชี้ให้เห็นถึงแนวคิดต่าง ๆ ใช้ในแต่ละคอรัสนั้น

1.5.4 คำศัพท์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้นำความหมายมาจากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ เขียนโดยศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ พ.ศ. 2564

1.5.5 เป็นการวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส

1.6 นิยามศัพท์

คอรัส (Chorus) หมายถึง การแปรทำนองด้วยการอิมโพรไวส์ตามสังคีตลักษณ์ เสียงประสานการหรือการดำเนินคอร์ดในบทเพลง โดย 1 คอรัส มีความหมายเท่ากับการแปรแนวทำนอง 1 ชุด ซึ่งจำนวนคอรัสสำหรับการอิมโพรไวส์จะขึ้นอยู่กับข้อตกลงด้านการบรรเลงบทเพลง (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, 2565, น. 20)

อวอยด์โน้ต (Avoid Note) หมายถึง โน้ตที่สร้างเสียงที่กระด้างกับคอร์ด ยกตัวอย่างเช่น โน้ตลำดับที่ 4 กับคอร์ดเมเจอร์ และโน้ตลำดับที่ 11 กับคอร์ดดอมินันท์ (Levine, 1949, p.xi)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ส่วนขยายของคอร์ด (Extensions) หมายถึง โน้ตในลำดับที่สูงกว่าโน้ตลำดับที่ 5 ของทรัยแอด ได้แก่ 6, 7, 9, 11 และ 13 เมื่อเพิ่มโน้ตเหล่านี้ลงในทรัยแอดแล้วจะทำให้คอร์ดนั้นมีสีสันของเสียงประสานที่เข้มข้นขึ้น (ภาสกร ภู่ประภา, 2556, น. 5)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2

เอกสาร และแนวคิดทางทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวทางการศึกษา วิเคราะห์ และเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ผู้วิจัยมุ่งความสนใจต่อแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์การอิมโพรไวส์ในบทเพลง *แอเรจิน* ที่นักกีตาร์ทั้ง 3 คนได้ทำการบรรเลงในท่อนอิมโพรไวส์ โดยเวส มอนโกเมรี อิมโพรไวส์ จำนวน 3 คอรัส ปีเตอร์ เบิร์นสตีน จำนวน 4 คอรัส และไมค์ โมเรโนจำนวน 4 คอรัส เพื่อให้บรรลุจุดประสงค์ตามที่กำหนดไว้ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อในบทที่ 2 ไว้ดังนี้

2.1 แนวทางการอิมโพรไวส์ของ เวส มอนโกเมรี แหล่งข้อมูลจาก แซลมอน ชาว์น

2.2 แนวทางการอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน แหล่งข้อมูลจาก นายภาสกร ภู่ประภา

2.3 แนวทางการอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน แหล่งข้อมูลจากสถาบันดนตรีอิลิทมิวสิคเมนเทอร์

2.4 วิเคราะห์บทเพลง แอเรจิน โดย เอ็ดวาร์ด รอย ออกิลล์

2.1 แนวทางการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี

เวส มอนท์โกเมรี เกิดเมื่อวันที่ 6 มีนาคม ค.ศ. 1923 เขาเกิดในครอบครัวนักดนตรี มอนท์โกเมรี เริ่มฝึกฝนกีตาร์เมื่ออายุ 19 ปี ได้รับอิทธิพลการบรรเลงกีตาร์จาก ชาลี คริสเตียน (Charlie Christian, ค.ศ. 1916-1942) และจังโก ไรน์ฮาร์ท (Django Reinhardt, ค.ศ. 1910-1953) เขาร่วมทำวงดนตรีกับพี่น้องของเขาโดยใช้ชื่อว่า เดอะมอนท์โกเมรีบราเทอร์ (The Montgomery Brothers) วงดนตรีดังกล่าวได้ทำการแสดงในคลับแจ๊สละแวกอินเดียนาโพลิส (Indianapolis) ซึ่งในการบรรเลงของมอนท์โกเมรี เริ่มเป็นที่กล่าวถึง จนกระทั่ง ลีโอเนล แฮมป์ตัน (Lionel Hampton, ค.ศ. 1908-2002) นักไวบราโฟนแจ๊สช่วงเวลา ณ ขณะนั้นกำลังต้องการจัดทำวงดนตรีของตนเอง ได้มีโอกาสมาฟังการบรรเลงกีตาร์ของมอนท์โกเมรี จากนั้นจึงเกิดความประทับใจ จึงเชิญมอนท์โกเมรีเข้ามาเป็นสมาชิกในวงดนตรีของเขาและจัดตั้งวงดนตรีภายใต้ชื่อว่า เดอะมอนท์โกเมเรบราเทอร์แอนไฟว์ออเทอร์ส (The Montgomery Brothers and Five Others) ภายหลังก่อตั้งวงดนตรี

ดังกล่าว มอนท์โกเมรี เริ่มเป็นที่สนใจ กระทั่งนิตยสารแจ๊สรีวิว (Jazz Review Magazine) ฉบับเดือนพฤษภาคม ค.ศ.1958 เขียนบรรยายถึงการบรรเลงกีตาร์ของมอนท์โกเมรี ส่งผลให้วงดนตรีของพวกเขาเป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น

หลังจากที่เมอนท์โกเมรี เสร็จสิ้นภารกิจแสดงดนตรีร่วมกับวงดนตรีข้างต้น จึงได้ออกผลงานชุดแรกในชื่อ เดอะเวสมอนท์โกเมรีทริโอ (The Wes Montgomery Trio) ในปี ค.ศ. 1959 สังกัดค่ายริเวอร์ไซด์ (Riverside) ผลงานชุดนี้ทำให้เป็นที่รู้จักในวงการแจ๊สมากยิ่งขึ้น มอนท์โกเมรีออกผลงานที่สองในปีต่อมา ในชื่อ เดอะอินคริดิเบิลแจ๊สกีตาร์ออฟเวสมอนท์โกเมรี ซึ่งเป็นผลงานสร้างชื่อให้กับมอนท์โกเมรีเป็นอย่างมาก เนื่องจากผลงานชุดนี้ได้รับคะแนนจากนิตยสารดาวน์บีทระดับห้าดาว นอกจากนี้เขายังได้รับรางวัลศิลปินแจ๊สยอดเยี่ยมในปี ค.ศ. 1960 จากนิตยสาร ดาวน์บีทด้วยเช่นกัน ด้านผลงานการประพันธ์ของมอนท์โกเมรี นั้นมีด้วยกันหลายบทเพลง เช่น *เวสท์โคสท์บลูส์ (West Coast Blues) โฟร์ออนซิค (Four On Six) ดีเนเจอรัลบลูส์ (D Natural Blues)*

การบรรเลงของมอนท์โกเมรี ได้รับการกล่าวถึงอย่างมาก ทั้งนี้อิวอร์ มัยแรนท์ (Ivor Mairants) ได้กล่าวว่า “เวส มอนท์โกเมรี เป็นอัจฉริยะด้านดนตรีเขาใช้เสียงประสานที่ซับซ้อนและท่วงนำนองที่พลิกแพลงแต่ผลลัพธ์ที่ออกมานั้นสามารถทำให้ผู้ฟังเข้าถึงได้อย่างไม่ยากเย็น” (Ivor, 2002, p. 115) ในการบรรเลงกีตาร์ของมอนท์โกเมรี จะมีลักษณะการดีดด้วยนิ้วโป้งมือขวาสร้างโทนเสียงในแบบของเขา นอกจากนี้ แซลมอนยังได้กล่าวเพิ่มเติมว่า “เวส มอนท์โกเมรี เริ่มต้นสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ด้วยโน้ตเพียงไม่กี่ตัว จากนั้นมีการใช้โน้ตขั้นขั้นคู่แปดแต่งเติมแนวทำนองให้มีสีสันมากยิ่งขึ้น และมักจบการอิมโพรไวส์การบรรเลงด้วยคอร์ด แม้ในการบรรเลงของมอนท์โกเมรี นั้นไม่ได้ใช้เทคนิคอะไรมากมาย แต่สามารถสร้างเอกลักษณ์ส่วนตัวออกมาได้อย่างยอดเยี่ยมและเป็นตัวเขาอย่างชัดเจน” (Salmon, 2011, p. 31)

แซลมอนได้ยกตัวอย่างวิธีการบรรเลงด้วยการใช้ขั้นขั้นคู่แปดในบทเพลง *เวสท์โคสท์บลูส์* ประพันธ์โดยเวส มอนท์โกเมรี ด้วยการดีดโดยใช้นิ้วโป้งมือขวาจนเกิดเป็นโทนเสียงอันเป็นเอกลักษณ์และพบได้บ่อยในบทเพลงอื่น ๆ ตัวอย่างที่ 2.1 มอนท์โกเมรี บรรเลงด้วยการใช้โน้ตขั้นคู่แปดบนคอร์ด F7 ด้วยโน้ต (B♭, D♭, E♭, E) ในห้องที่ 142 จากนั้นใช้วิธีการข้างต้นกับคอร์ด B♭7 และ A♭7 ในห้องที่ 143-147 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.1 การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี โดยการใช้โน้ตขั้นขั้นคู่แปดในบทเพลง *เวสท์โคสท์บลูส์*

ที่มา: Salmon, 2011, p. 108

แซลมอลยังได้กล่าวถึงการบรรเลงของเวส มอนท์โกเมรี อีกว่า แนวทำนองการอิมโพรไวส์ของเขามักผสมผสานด้วยสำเนียงบลูส์ โดยสร้างสำเนียงบลูส์จากบันไดเสียงบลูส์ ตัวอย่างเช่น แนวทำนองการอิมโพรไวส์ในบทเพลง *บิลลีส์เบาซ์ (Billie's Bounce)* ประพันธ์โดยชาร์ลี พาร์กเกอร์ (Charlie Parker ค.ศ.1920-1955) ดังตัวอย่างที่ 2.2 มอนท์โกเมรี ใช้บันไดเสียง F บลูส์ (F, A♭, B♭, B, C, E♭) ไปบนคอร์ด B♭7

ตัวอย่างที่ 2.2 การอิมโพรไวส์โดยใช้บันไดเสียงบลูส์ในบทเพลง *บิลลีส์เบาซ์*

ที่มา: Salmon, 2011, p. 107

นอกจากนั้นสตีฟ บริโอดี (Steve, Briody) ยังได้อธิบายเพิ่มเติมในด้านการใช้ลักษณะจังหวะที่หลากหลายมาผสมกันในประโยคเพลง โดยยกตัวอย่างจากบทเพลง *ซาทินดอล (Satin Doll)* ประพันธ์โดย ดุล เอลลิงตัน (Duke Ellington ค.ศ. 1899-1974) ร่วมกับ บิลลี สเตรย์ฮอร์น (Billy Strayhorn ค.ศ. 1915-1967) มอนท์โกเมรี ใช้ลักษณะจังหวะถึง 3 รูปแบบเริ่มจากโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ และโน้ตเขบ็ตสองชั้น ตัวอย่างที่ 2.3 แสดงถึงแนวคิดข้างต้น มอนท์โกเมรี เริ่มบรรเลงด้วยลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นบนจังหวะที่ 3 ในห้องแรก จากนั้นจึง

เปลี่ยนเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์บนจังหวะที่ 4 และโน้ตเขบ็ตสองชั้นบนจังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป

ตัวอย่างที่ 2.3 รูปแบบจังหวะที่หลากหลายของเวส มอนท์โกเมรี ในบทเพลง *ซาทินดอล*

Wes Montgomery, Satin Doll, m.43

ที่มา: Briody, 2010, p. 32

แนวคิดอีกประการหนึ่งที่พบได้บ่อยคือ การนำวัตถุดิบที่มีอยู่แล้วมาสร้างแนวทำนองด้วยวิธีการซ้ำ โดยการสร้างแนวทำนองด้วยวิธีการซ้ำนั้น อาจถูกสร้างด้วยโน้ตที่มีความสัมพันธ์กับคอร์ดเช่น 9, m7, 5 หรือ 4 เป็นต้น ตัวอย่างที่ 2.4 แสดงการสร้างแนวทำนองด้วยการซ้ำลักษณะจังหวะในบทเพลง *โฟร์ออนซิค* ประโยคแรกในห้องที่ 1 มีลักษณะจังหวะโน้ตตัวดำบนจังหวะที่ 1 ต่อเนื่องด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นบนจังหวะที่ 2 และ 3 ตามลำดับ ซึ่งลักษณะจังหวะที่กล่าวถึงในข้างต้น ถูกนำมาเป็นวัตถุดิบในการทำซ้ำอีกครั้งในห้องถัดมา

ตัวอย่างที่ 2.4 การซ้ำลักษณะจังหวะในบทเพลง *โฟร์ออนซิค*

Wes Montgomary, Four On Six, chorus 7, m.5

ที่มา: Briody, 2010, p. 50

แซลมอลอธิบายถึงแนวคิดการอิมโพรไวส์ของมอนโกเมรีอีกแนวคิดหนึ่งที่สำคัญคือการใช้คอร์ดวางซ้อน แซลมอนยกตัวอย่างแนวคิดดังกล่าวที่มอนโกเมรีนำมาใช้ในบทเพลง *มอนโกเมรีแลนด์ฟังค์* (Montgomeryland Funk) โดยเขาใช้โน้ตในคอร์ด Am7♭5 วางซ้อนลงบนคอร์ด F7 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 3 จากนั้นนำแนวคิดข้างต้นมาบรรเลงอีกครั้งในห้องที่ 5 ด้วยการใช้ทรัยแอด D ดิมมินิชท์วางซ้อนลงบนคอร์ด B♭7 ตัวอย่างที่ 2.5

ตัวอย่างที่ 2.5 การใช้คอร์ดวางซ้อน ในบทเพลง *มอนโกเมรีแลนด์ฟังค์*

ที่มา: Salmon, 2011, pp. 112-113

จากที่กล่าวมาข้างต้นนั้นเป็นแนวคิดพื้นฐานที่ใช้ในด้านการอิมโพรไวส์ของมอนท์โกเมรี ยังมีปัจจัยอื่นที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของเขาด้วยเช่นกัน เช่นในด้านของอุปกรณ์เครื่องดนตรี มอนท์โกเมรี ใช้กีตาร์ไฟฟ้าที่มีลำตัวกลวง (Hollow Body) ซึ่งเป็นที่นิยมของนักกีตาร์แจ๊ส เนื่องจากให้มิติเสียงที่มีความเป็นธรรมชาติมากกว่ากีตาร์ลำตัวตัน (Solid Body) มอนท์โกเมรี ใช้กีตาร์ไฟฟ้าของบริษัท กิบสัน รุ่น แอลไฟซีอีเอส (Gibson L5CES) แสดงดังรูปที่ 2.1

รูปที่ 2.1 กีตาร์กิบสัน รุ่น แอลไฟส์ซีอีเอส

ที่มา: March Silver, 2020

การฝึกซ้อมกีตาร์ของมอนท์โกเมรี ในช่วงแรก เขามักใช้ช่วงเวลากลางคืนในการฝึกซ้อมอยู่เสมอเนื่องจากเขาอาศัยอยู่กับภรรยา จึงทำให้การฝึกซ้อมของเขาถูกจำกัดด้วยระดับเสียงของกีตาร์ต้องมีระดับเสียงที่ค่อนข้างเบา เขาจึงต้องฝึกซ้อมด้วยการใช้นิ้วโป้งมือขวาดีดสายกีตาร์แทนการดีดด้วยปิกกีตาร์ (Guitar Pick) กระทั่งในที่สุดการดีดด้วยนิ้วโป้งมือขวาได้กลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเขาในการบรรเลงกีตาร์ผสมผสานกับการบรรเลงด้วยโน้ตขั้นขั้นคู่แปด

จากที่กล่าวมาข้างต้นในประเด็นแนวคิดการอิมโพรไวส์ของมอนท์โกเมรี จะเห็นได้ว่าเขาใช้เทคนิคต่าง ๆ ทั้งประเด็น การใช้โน้ตขั้นคู่แปด การใช้บันไดเสียงบลูส์ รูปแบบลักษณะจังหวะที่

หลากหลาย การซ้ำด้วยลักษณะจังหวะ การใช้คอร์ดวางซ้อน รวมถึงวิธีการดีดด้วยนิ้วโป้งมือขวามาผสมผสานสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของเขามีความน่าสนใจ ข้อมูลเหล่านี้จะเป็นพื้นฐานให้ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ในบทที่ 4 ต่อไป

2.2 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

ปีเตอร์ เบิร์นสตีน เกิดวันที่ 3 กันยายน ค.ศ. 1967 ณ รัฐนิวยอร์ก เริ่มต้นศึกษาดนตรีจากเปียโนจากนั้นจึงเปลี่ยนเป็นกีตาร์ตอนอายุ 12 ปี ในช่วงแรกเขามีความสนใจในดนตรีบลูส์และร็อคโดยได้ศึกษาจากนักดนตรีเช่น จิมิ เฮนดริกซ์ (Jimi Hendrix, ค.ศ.1942-1970) และ บีบี คิง (B.B. King, ค.ศ. 1925-2015) จากนั้นเบิร์นสตีนเริ่มสนใจดนตรีแจ๊สจากผลงานของแพท เมทินี (Pat Metheny, ค.ศ.1954-ปัจจุบัน) ต่อมาเริ่มสนใจการบรรเลงของนักกีตาร์แจ๊สคนอื่น ๆ เช่นเวส มอนท์โกเมรี จิม ฮอลล์ แกรนท์ กรีน (Grant Green, ค.ศ.1935-1979) และโจ แพซ (Joe Pass, ค.ศ. 1929-1994) จากการที่เบิร์นสตีนมีความสนใจดนตรีแจ๊สอย่างจริงจัง จึงไปศึกษากับนักกีตาร์แจ๊สชื่อ อทิลลา โซลเลอร์ (Atilla Zoller, ค.ศ. 1927-1998) หลังจากนั้น เบิร์นสตีนได้เข้าร่วมอบรมในค่ายดนตรีแจ๊สที่จัดโดยอีสท์แมนสคูลออฟมิวสิค (Eastman School of Music) จากการเข้าร่วมอบรมครั้งนี้ทำให้เบิร์นสตีน ได้มีโอกาสเข้าเรียนกีตาร์แจ๊สกับ จีน เบอร์ทอนซินิ (Gene Bertoncini, ค.ศ. 1937-ปัจจุบัน)

เบิร์นสตีนได้เข้าศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยรุทเจอร์ส (Rutgers University) และได้ศึกษากีตาร์กับเทด ดันบาร์ (Ted Dunbar, ค.ศ. 1937-1998) และได้ย้ายไปศึกษาด้านดนตรีในมหาวิทยาลัยอีกหลายแห่ง เนื่องจากต้องย้ายตามครอบครัวไปยังเมืองต่างๆ กระทั้งได้เข้าศึกษาที่สถาบันนิวสคูล ซึ่งทำให้เบิร์นสตีนได้ศึกษากีตาร์แจ๊สกับจิม ฮอลล์ ทำให้เขาได้มีโอกาสได้ทำการแสดงร่วมกับจิม ฮอลล์ในงานชื่อ เดอะจิมฮอลล์อินวิเทชันแนล ในปี ค.ศ. 1990 หลังจากการร่วมการแสดงในงานนี้ทำให้เบิร์นสตีนเริ่มเป็นที่รู้จักในฐานะมือกีตาร์แจ๊สหน้าใหม่ที่น่าจับตามอง โดยเบิร์นสตีนเริ่มมีผลงานของตนเองชุดแรกกับสังกัดครีสครอส (Criss Cross) ในปี ค.ศ. 1992 ชื่อผลงาน ซัมติงส์เบอร์นิน (Something ‘s Burnin) หลักจากนั้นมีผลงานออกมาอย่างต่อเนื่องกับนักดนตรีอื่นอีกมากมาย เช่น ผลงานชุด ซิงส์ออฟไลฟ์ เบรนแดนซ์ สเทรนเจอร์อินพาราดิส (Strangers in Paradise) เป็นต้น

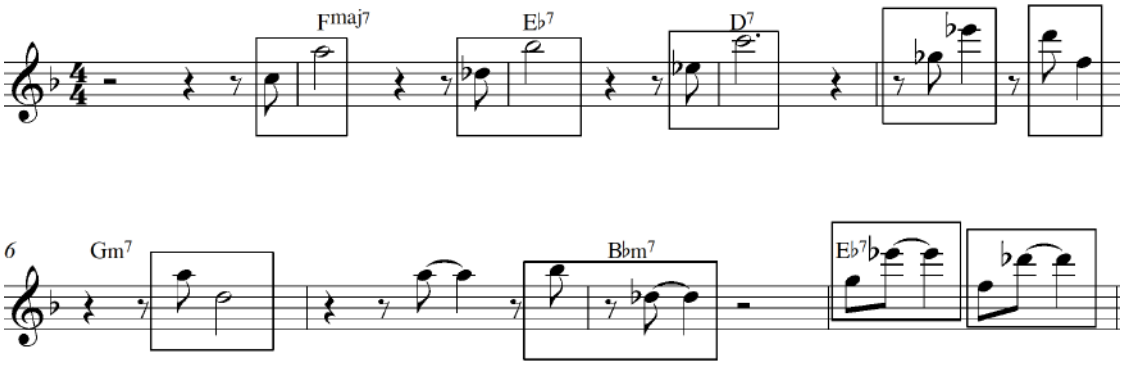
ด้านการบรรเลงของเบิร์นสตีนมีความน่าสนใจ จากการใช้องค์ประกอบทางดนตรีที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นด้านจังหวะ ทำนอง และแนวคิดต่าง ๆ ที่ใช้ในการอิมโพรไวส์ ตลอดจนประสบการณ์ที่สั่งสมจากการแสดง และร่วมงานกับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงหลายคน ล้วนมีส่วนทำให้การบรรเลงของเบิร์นสตีนมีความน่าสนใจ ทั้งนี้เบิร์นสตีนได้สาธิตการอิมโพรไวส์ของเขา โดยการใช้โครงสร้างทำนองหลักของบทเพลง *เดอะเดย์สออฟไวส์แอนโรสเซส (The Days Of Wine And Roses)* ประพันธ์โดยเฮนรี แมนชินี (Henry Mancini, ค.ศ. 1924-1994) มาสร้างแนวทำนองการ อิมโพร์ไวส์ ซึ่งมีการสอดแทรกแนวทำนอง และใช้ลักษณะจังหวะที่ต่างกัน แต่ยังคงสื่อถึงแนวทำนองของบทเพลง (ภาสกร ภู่ประภา, 2556, น. 20-21) ตัวอย่างที่ 2.6 เบิร์นสตีนสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ เขานำแนวทำนองหลักจากบทเพลง *เดอะเดย์สออฟไวส์แอนโรสเซส* มาใช้เป็นวัตถุดิบผสมผสานกับโน้ตต่าง ๆ มาตกแต่งได้อย่างน่าสนใจ แต่ยังมีเค้าโครงจากแนวทำนองแบบเดิมอยู่

ตัวอย่างที่ 2.6 การอิมโพรไวส์ โดยใช้ทำนองหลักของบทเพลง

ที่มา: ภาสกร ภู่ประภา, 2556, น. 20

นอกจากนั้นภาสกร ยังได้กล่าวถึงด้านการใช้ขั้นคู่เสียงในการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน เบิร์นสตีนสาทิตการอิมโพรไวส์โดยใช้ขั้นขั้นคู่เสียงจากแนวทำนองหลักของบทเพลงมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างแนวทำนองในการอิมโพรไวส์ ซึ่งเริ่มด้วยโน้ตสองตัวแรกของทำนองหลักบทเพลงคือโน้ต C และ A (ขั้นคู่ 6 เมเจอร์) เห็นได้ว่าเบิร์นสตีนได้ใช้เสียงขั้นคู่เสียงนี้เป็นแนวทางในการอิมโพรไวส์ในห้องอื่น ๆ (ภาสกร ภู่ประภา, 2556, น. 20) ตัวอย่างที่ 2.7 เบิร์นสตีนสร้างแนวทำนองโดยใช้ขั้นคู่เสียงแล้วใช้แนวคิดนี้เป็นวัตุดิบตั้งต้น และนำมาพัฒนาด้วยการใช้ซีเควนซ์ผสมผสานกับการพลิกกลับในห้องที่ 5 จากนั้นทำการพัฒนาแนวทำนองให้มีความยาวมากขึ้นในห้องที่ 9

ตัวอย่างที่ 2.7 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยใช้ขั้นคู่เสียง



ที่มา: ภาสกร ภู่ประภา, 2556, น. 20

การบรรเลงที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งของเบิร์นสตีน คือการนำลักษณะจังหวะมาทำการพัฒนา เบิร์นสตีนสาธิตการอิมโพรไวส์ด้วยแนวคิดข้างต้นเพื่อสร้างแนวทำนองการ อิมโพรไวส์ จากตัวอย่างที่ 2.8 เขาเริ่มสร้างแนวคิดลักษณะจังหวะแบบที่ 1 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2 จากนั้นเบิร์นสตีนสร้างแนวคิดลักษณะจังหวะแบบที่ 2 ซึ่งพัฒนามาจากลักษณะจังหวะแบบที่ 1 โดยเริ่มจากจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ห้องที่ 3 ถึง 4 จากนั้นเขานำลักษณะจังหวะรูปแบบที่ 2 มาพัฒนาอีกครั้งในห้องที่ 5 ถึง 6 และในช่วงท้ายห้องที่ 7 ถึง 9 เขานำแนวคิดจากห้องที่ 5 ถึง 6 มาพัฒนาลักษณะจังหวะให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 2.8 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้ลักษณะจังหวะมาสร้างแนวทำนอง

ที่มา: ภาสกร ภู่ประภา, 2556, น. 21

นอกจากนี้ ซอนเดอร์ส (Sauders, 2005, p. 68) ได้อธิบายการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีนด้วยวิธีการใช้ทรัยแอดเมเจอร์ และไมเนอร์บนคอร์ดต่าง ๆ โดยสิ่งที่น่าสนใจในการบรรเลงอยู่ในห้องที่ 2 เบิร์นสตีนใช้ F♯ เมเจอร์ทรัยแอดบนคอร์ด C7alt ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย ♭9 (โน้ต C♯) และ ♯11 (โน้ต F♯) ของคอร์ด C7alt นอกจากนี้เบิร์นสตีนยังใช้ A♭ ทรัยแอด และ B♭ ทรัยแอด บนคอร์ด

Fm7 ตรงห้องที่ 3 โดยการใช้ B♭ ทรัยแอดดังกล่าว ส่งผลทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 11 และ 13 (ตัวอย่างที่ 2.9)

ตัวอย่างที่ 2.9 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการใช้ทรัยแอด

ที่มา: ภาสกร ภู่ประภา, 2556, น. 21

นอกจากการสร้างแนวทำนองด้วยการใช้ทรัยแอดแล้วนั้น ชอว์น เพอร์เซลล์ (Shaw Purcell) ยังได้อธิบายถึงวิธีการอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยวิธีการซ้ำลักษณะทำนอง (Motivic Repetition) ตัวอย่างที่ 2.10 แสดงถึงแนวคิดการซ้ำลักษณะทำนองโดยการซ้ำมีการนำแนวคิดมาจากห้องที่ 1 ถึง 4 สังเกตได้ว่าห้องที่ 6 ถึง 8 มีการซ้ำลักษณะทำนองจากห้องดังข้างต้น โดยมีการทดเสียงขึ้นคู่สี่เป็นส่วนใหญ่ (Purcell, 2011, pp.104-105)

ตัวอย่างที่ 2.10 การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีน โดยการซ้ำลักษณะทำนอง

ที่มา: Purcell, 2011, pp.104-105

เชอร์ลอค (Sherlock, 2017) ยังได้กล่าวถึงแนวคิดการบรรเลงที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งของเบิร์นสตีน คือการนำเสียงประสานในแนวตั้งหรือคอร์ดมาสร้างแนวทำนอง โดยเขานำแนวคิดการบรรเลงเปียโนของ ทีโลเนียส มังค์ (Thelonious Monk ค.ศ. 1917-1982) มือเปียโนแจ๊สชื่อดัง ที่ใช้คอร์ดที่มีโครงสร้างเสียงประสานแบบวางชิด และขั้นคู่เสียงกระด้าง นำมาบรรเลงบนกีตาร์ โดย

ใช้โน้ตสายเปิดของกีตาร์ผสมผสานกับการกดสายด้วยนิ้ว จากตัวอย่างที่ 2.11 เบิร์นสตีนบรรเลงคอร์ด D♭7♯11 โดยเขาใช้โน้ตสายเปิดสายที่ 2 (โน้ต B หรือ C♭) และโน้ตสายเปิดสายที่ 3 (โน้ต G) ร่วมกับการใช้นิ้วกดบนสาย จากนั้นบรรเลงคอร์ด Fm9 ด้วยการใช้โน้ตสายเปิดสายที่ 3 (โน้ต G) ในห้องถัดมา (open แสดงการใช้โน้ตสายเปิดบนกีตาร์)

ตัวอย่างที่ 2.11 การสร้างแนวทำนองโดยใช้คอร์ดของเบิร์นสตีน

ที่มา: Sherlock, 2017, p.14

นอกจากแนวคิดด้านการบรรเลงข้างต้นแล้วนั้น เบิร์นสตีนยังให้ความสำคัญด้านอุปกรณ์ที่ใช้ในการบรรเลงอีกด้วย โดยอุปกรณ์ที่เบิร์นสตีนใช้เป็นกีตาร์ไฟฟ้าลำตัวกลวง ผลิตโดยบริษัท เจ อาร์แซดเลอร์ (JR Zeidler) ด้านตู้แอมป์กีตาร์เขาใช้จากบริษัทเฟนเดอร์รุ่น ทวินรีเวิร์บ (Fender Twin Reverb) อุปกรณ์ดังกล่าวแสดงดังรูปที่ 2.2 และรูปที่ 2.3

รูปที่ 2.2 อุปกรณ์เครื่องดนตรีของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

ที่มา: Aora Blue, 2016

รูปที่ 2.3 อุปกรณ์เครื่องดนตรีของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

ที่มา: Aora Blue, 2016

เบิร์นสตีนมีวิธีการอิมโพรไวส์ที่หลากหลาย เช่น การนำทำนองหลักมาใช้ การใช้ขั้นคู่เสียง แนวคิดด้านลักษณะจังหวะ การนำทรัยแอดมาใช้เพื่อสร้างโน้ตส่วนขยาย การซ้ำลักษณะจังหวะ และการใช้คอร์ดมาใช้ในการสร้างสรรค์แนวทำนอง ทำให้ผลงานของเบิร์นสตีนมีความน่าสนใจ ประกอบกับอุปกรณ์เครื่องมือที่เบิร์นสตีนเลือกใช้ ทำให้การบรรเลงกีตาร์ของเขามีมิติมากยิ่งขึ้น

2.3 การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน

ไมค์ โมเรโน เกิดเมื่อวันที่ 8 ตุลาคม ค.ศ. 1978 เติบโตที่รัฐเท็กซัส เริ่มสนใจดนตรี ในวัย 15 ปี ได้เข้าศึกษาดนตรีที่ฮูสทันไฮสคูล (Houston High School) หลังจากจบระดับไฮสคูลโมเรโน ได้เดินทางเข้าสู่รัฐนิวยอร์ก และได้เข้าศึกษาต่อที่สถาบันนิวสคูล เขาได้ศึกษาดนตรีแจ๊สกับนัก แซกโซโฟนแจ๊สที่มีชื่อเสียงเช่น เวย์น ชอตเตอร์ (Wayne Shorter, ค.ศ. 1933-ปัจจุบัน) การศึกษาดนตรีแจ๊สของโมเรโนนั้น นอกจากจะศึกษาจากการเรียนในมหาวิทยาลัยแล้ว เขายังให้ความสำคัญกับการศึกษาด้วยตนเอง โดยเขาให้ความสำคัญกับการฝึกด้านโสตทักษะเป็นสำคัญ

ไมค์ โมเรโนมีโอกาสได้ร่วมงานกับนักดนตรีแจ๊สมากมาย อาทิเช่น นักแซกโซโฟน โจชัว เรดแมน มือเปียโนแจ๊ส อารอน พาร์ค มือกลองแจ๊ส อีริค ฮาร์แลนด์ และ นักร้องนักแต่งเพลง มิเชล เอ็นเดเกโอเชลโล ปัจจุบันโมเรโนในวัย 42 ปี มีผลงานของตนเองทั้งสิ้นจำนวน 6 ผลงาน และผลงานที่ร่วมบรรเลงกับนักดนตรีอื่น ๆ อีกกว่า 40 ผลงาน อาทิเช่น บีทวีนเดอะไลน์ (Between the Lines) เทิร์ดวิช (Third Wish) เฟิสต์อินไมนด์ (First in Mind) เป็นต้น

นอกจากนี้โมเรโนยังได้ร่วมกับสถาบันสอนดนตรีอลิทมิวสิคเมนเทอร์ ในการผลิตสื่อการสอนของตนเองในชื่อว่า ดิอาทออฟโซโลกีตาร์ (The Art of Solo Guitar) เนื้อหาในสื่อการสอนชิ้นนี้

กล่าวถึงแนวทางการบรรเลงกีตาร์ด้วยวิธีต่าง ๆ ที่เขาใช้ในการบรรเลง ทั้งการเรียบเรียงโดยใช้เสียงประสานกับแนวทำนอง การนำส่วนของจังหวะมาใช้อย่างหลากหลาย ในงานสอนชุดนี้โมเรโนได้กล่าวถึงการนำคอร์ดมาใช้ในการอิมโพรไวส์ โดยโมเรโนเลียนแบบลักษณะการบรรเลงของเปียโนและกลอง เขาอธิบายสรุปสาระได้ว่า ใช้แนวคิดมือซ้ายเสมือนการจับคอร์ดของเปียโน และแนวคิดมือขวาเสมือนการบรรเลงของเครื่องเคาะ (Moreno, 2020, p. 6)

โมเรโนได้อธิบายถึงประเด็นในด้านการอิมโพรไวส์ในเรื่องการผสมผสานลักษณะจังหวะต่าง ๆ เข้าด้วยกันมาสร้างแนวทำนอง โดยจะต้องพยายามสร้างแนวทำนองให้มีความชัดเจน ทั้งนี้โมเรโนได้แสดงตัวอย่างการสร้างแนวทำนอง ผสมผสานด้วยลักษณะจังหวะสามพยางค์ โน้ตตัวขาว โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตเขบ็ตสองชั้น ตัวอย่างที่ 2.12 แสดงถึงแนวคิดดังกล่าว โมเรโนเริ่มต้นด้วยการใช้รูปแบบลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ในห้องที่ 1 จากนั้นในห้องที่ 2 เขาเปลี่ยนลักษณะจังหวะเป็นโน้ตตัวขาว ผสมผสานกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น เขาเปลี่ยนลักษณะจังหวะอีกครั้งในห้องที่ 3 ถึงช่วงต้นห้องที่ 5 ด้วยลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นหลัก และจากนั้นเขาเพิ่มความหนาแน่นลักษณะจังหวะด้วยการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้น

ตัวอย่างที่ 2.12 การสร้างแนวทำนองผสมผสานรูปแบบลักษณะจังหวะต่าง ๆ

ที่มา: Moreno, 2020, p. 40

ในการสร้างแนวทำนองของโมเรโนนั้น ความต่อเนื่องในแนวทำนองเป็นอีกสิ่งที่โมเรโนได้ให้ความสำคัญ การบรรเลงแนวทำนองลักษณะดังกล่าวนี้ เขาจะให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องของโน้ตแต่ละตัวในการบรรเลง เพื่อความชัดเจนของมิติเสียงที่เกิดขึ้นในแนวทำนอง ทั้งนี้เขาได้ยกตัวอย่างการสร้างแนวทำนองด้วยแนวคิดข้างต้น ในทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นและลงประกอบด้วยประโยคที่มีความยาวจำนวนหลายห้อง แสดงดังตัวอย่างที่ 2.13

ตัวอย่างที่ 2.13 แนวทำนองที่มีความต่อเนื่องในทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นและลง

ที่มา: Moreno, 2020, p. 40

แนวคิดอีกวิธีหนึ่งที่โมเรโนเลือกใช้ในการอิมโพร์ไวส์ คือ โน้ตไกด์โทน (Guide Tones) โน้ตลำดับที่ 3 และ 7 ของคอร์ด เขามักใช้โน้ตไกด์โทนผสมผสานกับโน้ตที่มีความสัมพันธ์กับคอร์ดที่แตกต่างกันออกไป จากแนวคิดดังกล่าวโมเรโนได้สาธิตดังตัวอย่างที่ 2.14 โดยตัวเลขข้างใต้ตัวโน้ตต่าง ๆ แสดงถึงลำดับความสัมพันธ์ของโน้ตกับคอร์ด สัญลักษณ์ gt หมายถึงโน้ตไกด์โทน ทั้งนี้เขาจะใช้โน้ตตัวขาวในการบรรเลงเท่านั้น

ตัวอย่างที่ 2.14 แสดงการใช้โน้ตไกด์โทนของไมค์ โมเรโน

ที่มา: Moreno, 2020, p. 5

นอกจากแนวคิดการบรรเลงที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ยังมีประเด็นด้านอุปกรณ์ที่โมเรโนใช้ในการบรรเลงของเขา โดยกีตาร์ที่ไมค์ โมเรโน ใช้เป็นกีตาร์ที่มีลักษณะลำตัวกึ่งโปร่ง (Semi Hollow) สร้างโดยบริษัทกีตาร์ชื่อ มาชิโอเน (Marchione) ลักษณะกึ่งโปร่งดังที่ได้กล่าวไปในข้างต้น นอกจากนี้โมเรโนยังนิยมนำอุปกรณ์แปลงเสียงกีตาร์เข้ามาใช้ เพื่อสร้างมิติในการบรรเลง

ของเขาให้มีความหลากหลาย เช่น อุปกรณ์แปลงเสียงกีตาร์ประเภทเสียงพล่ามัว (Overdrive) เสียงก้อง (Reverb) และเสียงตาม (Delay) เป็นต้น ทำให้มิติเสียงในการบรรเลงกีตาร์ของเขานั้น มีความเฉพาะตัวและเป็นเอกลักษณ์ อุปกรณ์ดังกล่าวแสดงดังรูปที่ 2.4

รูปที่ 2.4 อุปกรณ์เครื่องดนตรีของไมค์ โมเรโน

ที่มา: Aora Blue, 2016

จากที่กล่าวมาด้านแนวทางการอิมโพรไวส์ตลอดจนอุปกรณ์เครื่องดนตรีของไมค์ โมเรโน แสดงให้เห็นถึงแนวคิดการสร้างสรรค์ดังที่ได้กล่าวไปในประเด็น การสร้างแนวทำนองด้วยการผสมผสานรูปแบบลักษณะจังหวะต่าง ๆ การสร้างแนวทำนองที่มีความต่อเนื่องในทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นและลง การใช้โน้ตไกด์โทนในการอิมโพรไวส์ ประกอบกับการใช้อุปกรณ์แปลงเสียงกีตาร์มาใช้ประเด็นต่าง ๆ เหล่านี้ เป็นวัตถุดิบพื้นฐานที่แสดงให้เห็นแนวคิดในการบรรเลงของไมค์ โมเรโน มาสร้างสรรค์ผลงาน

2.4 วิเคราะห์บทเพลง *แอเรจิน* โดย เอ็ดวาร์ด รอย ออกิลล์

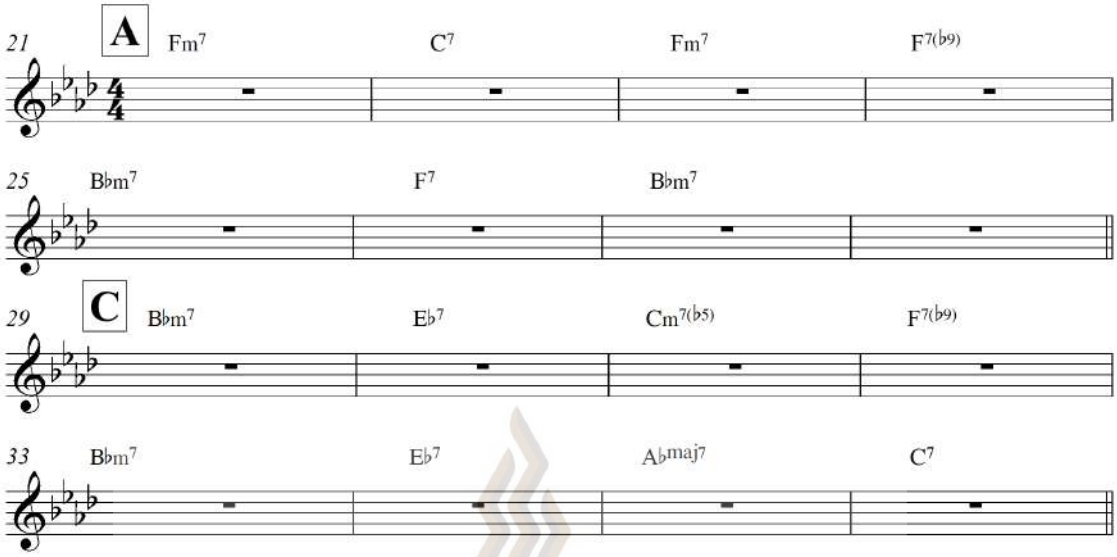
บทเพลง *แอเรจิน* ประพันธ์โดย ซอนนี รอลลินส์ โดยชื่อบทเพลงได้แรงบันดาลใจมาจากชื่อประเทศไนจีเรีย นำมาเขียนย้อนหลังจาก Nigeria จึงกลายเป็น Airegin บทเพลงนี้ได้ถูก

บันทึกเสียงครั้งแรกใน เดือนมิถุนายน ปี ค.ศ. 1954 จากผลงานชื่อ แบคส์กรูฟ สังกัดเพรสทิจ โดยนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงคือ นักทรัมเป็ต ไมล์ส เดวิส นักเปียโน ฮอเรซ ซิลเวอร์ (Horace Silver, ค.ศ. 1928-2014) นักเบสเพอร์ซี ฮีธ (Percy Heath, ค.ศ. 1923-2005) และนักกลอง เคนนี คลาร์ค (Kenny Clarke, ค.ศ. 1914-1985) ต่อมาไมล์ เดวิส ก็ได้นำบทเพลงนี้ไปทำการบันทึกเสียงด้วยเช่นกันในผลงานชุด คุกคิน บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1957 โดยมีนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงคือ นักแซกโซโฟน จอห์น โคลเทรน นักเปียโน เรด การ์แลนด์ (Red Garland, ค.ศ. 1923-1984) นักเบส พอล แชมเบอร์ส (Paul Chambers, ค.ศ. 1935-1969) และนักกลอง ฟิลลี โจ โจนส์ (Philly Joe Jones, ค.ศ. 1923-1985) หรือนักดนตรีแจ๊สรุ่นใหม่อย่าง คริส พอทเทอร์ ในผลงานชุด ซันเดียตา บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 2009 โดนมีนักดนตรีร่วมบรรเลง คือ นักเปียโน เควิน เฮยส์ (Kevin Hays, ค.ศ. 1968-ปัจจุบัน) นักเบส ดัก ไวสส์ (Doug Weiss, ค.ศ. 1965-ปัจจุบัน) และนักกลอง อัล ฟอสเตอร์ (Al Foster, ค.ศ. 1943-ปัจจุบัน) เป็นต้น ส่งผลบทเพลง *แอเรจิน* เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้น

ออกิลล์ ได้กล่าวถึงบทเพลง *แอเรจิน* ว่าเป็นบทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์แบบ ABAC มีแนวทำนองหลักจำนวน 36 ห้อง โดยท่อน A และ ท่อน C มีความยาวจำนวน 8 ขณะที่ท่อน B จะมีจำนวน 12 ห้อง สังเกตได้ว่าท่อน A และท่อน C มีความยาวเท่ากัน แต่ท่อน B มีความยาวที่ต่างออกไปคือมีจำนวน 12 ห้อง สังคีตลักษณ์ของบทเพลง *แอเรจิน* แสดงดังตัวอย่างที่ 2.15

ตัวอย่างที่ 2.15 สังคีตลักษณ์ของบทเพลง *แอเรจิน*

ตัวอย่างที่ 2.15 สังคีตลักษณ์ของบทเพลง *แอเรจิน* (ต่อ)



ที่มา: Orgill, 2008, p. 38

ออกิลล์ (Orgill, 2008, p. 38) กล่าวถึงบทเพลง *แอเรจิน* นั้นเป็นบทเพลงที่มีการดำเนินคอร์ดที่หลากหลาย มีการย้ายศูนย์การเสียงในลักษณ์แบบครึ่งเสียง อย่างรวดเร็วซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่พบได้บ่อยในดนตรีบีบอป ในท่อน A นั้นมีจำนวน 8 ห้อง และมีการย้ายศูนย์กลางเสียงจากกุญแจเสียง F ไมเนอร์ในห้องที่ 1-3 ไปสู่กุญแจเสียง B♭ ไมเนอร์ในห้องที่ 4 (ตัวอย่างที่ 2.16)

ตัวอย่างที่ 2.16 แสดงการย้ายศูนย์กลางเสียงในท่อน A ของบทเพลง *แอเรจิน*

ที่มา: Orgill, 2008, p. 38

ในท่อน B มีการย้ายศูนย์การเสียงในลักษณะเคลื่อนที่ลงแบบครึ่งเสียงเริ่มจากกุญแจเสียง C เมเจอร์ในห้องที่ 9-11 ไปยังกุญแจเสียง B และ B♭ เมเจอร์ในห้องที่ 12 และ 14 ตามลำดับ จากนั้นย้ายศูนย์กลางเสียงเคลื่อนที่ลงหนึ่งเสียงเต็มจากกุญแจเสียง B♭ เมเจอร์ ไปยังกุญแจเสียง A♭ เมเจอร์ในห้องที่ 17 โดยใช้การดำเนินคอร์ดในแบบ ii-V-I แสดงดังตัวอย่างที่ 2.17

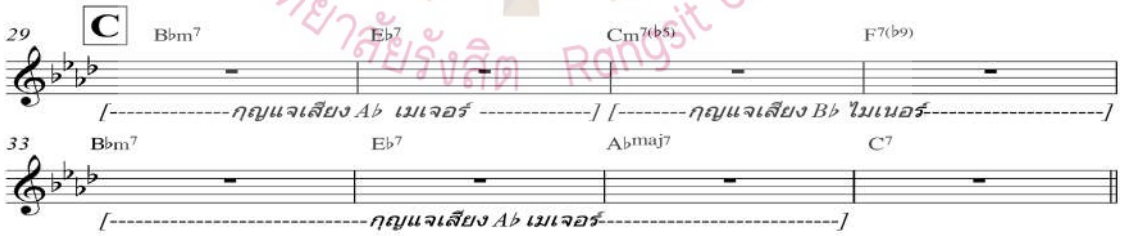
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.17 แสดงการย้ายศูนย์กลางเสียงในท่อน B ของบทเพลง *แอเรจิน*

ที่มา: Orgill, 2008, p. 38

ในท่อน C มีจำนวน 8 ห้อง มีการย้ายศูนย์กลางเสียงจากกุญแจเสียง A♭ เมเจอร์ ขึ้นไปหนึ่งเสียงเต็มไปสู่ B♭ ไมเนอร์ แล้วกลับไปที่ A♭ เมเจอร์อีกครั้ง โดยใช้การดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-I จากตัวอย่างที่ 2.18 จะเห็นได้ว่าในสองห้องแรกยังอยู่ในกุญแจเสียง A♭ เมเจอร์ แล้วมีการเคลื่อนที่ขึ้นไปยังกุญแจเสียง B♭ ไมเนอร์ ในห้องที่ 23-24 จากนั้นมีการย้ายศูนย์กลางเสียงอีกครั้งในห้องที่ 25 ไปยังกุญแจเสียง A♭ เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 2.18 แสดงการย้ายศูนย์กลางเสียงในท่อน C ของบทเพลง *แอเรจิน*



ที่มา: Orgill, 2008, p. 38

บทเพลง *แอเรจิน* มีคอร์ดที่หลากหลาย และมีการย้ายศูนย์การเสียงอยู่บ่อยครั้ง บทเพลงนี้ โรลลินส์ได้บรรเลงด้วยอัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 240 ซึ่งถือว่ามีอัตราความเร็วค่อนข้างเร็ว ผสมกับการย้ายศูนย์กลางเสียงไปมาอย่างที่ได้กล่าวไปข้างต้น ทำให้การนำบทเพลง *แอเรจิน* มาบรรเลงต้องอาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลาย ทั้งนี้ในการบรรเลงบทเพลง *แอเรจิน* โดยกีตาร์ไฟฟ้านั้นด้วยประเด็นที่ได้กล่าวไปในข้างต้น ผสมผสานกับมักนิยมบรรเลงบทเพลงนี้ด้วยอัตราความเร็วค่อนข้างมาก ทำให้นักกีตาร์ต้องใช้ทักษะการบรรเลงทั้งมือซ้ายและมือขวา ตลอดจนแนวคิด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ด้านอิมโพรไวส์ จึงทำให้ต้องใช้ทักษะเป็นอย่างมาก ซึ่งนักกีตาร์ที่ผู้วิจัยได้นำมากล่าวถึงในการวิจัยครั้งนี้ก็แสดงให้เห็นถึงทักษะในการบรรเลงของพวกเขาเช่นกัน ดังที่จะกล่าวถึงในบทต่อไป

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน* เพื่อให้งานวิจัยมีประสิทธิผล ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนการดำเนินงานวิจัยในครั้งนี้แบ่งออกเป็นประเด็น เกณฑ์การคัดเลือกนักดนตรีและบทเพลงในการวิจัย การเก็บรวบรวมข้อมูล การตรวจสอบข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น กรอบขั้นตอนสำหรับการดำเนินงานวิจัย และการนำเสนอแนวคิดการวิจัย โดยขั้นตอนดังกล่าวมีรายละเอียดดังนี้

3.1 เกณฑ์การคัดเลือกนักดนตรีและบทเพลงในการวิจัย

หลักเกณฑ์ในการคัดเลือกวัตถุดิบหลักด้านนักดนตรีและบทเพลงสำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งรายละเอียดออกเป็น 2 ประเด็นหลักได้แก่ เกณฑ์การคัดเลือกนักกีตาร์แจ๊ส และเกณฑ์การคัดเลือกบทเพลง โดยเกณฑ์การคัดเลือกนักกีตาร์แจ๊ส ผู้วิจัยได้กำหนดจำนวนนักกีตาร์แจ๊สไว้ 3 คน พิจารณาจากเกณฑ์ดังต่อไปนี้

3.1.1 เกณฑ์การคัดเลือกนักกีตาร์แจ๊ส

1) มีความแตกต่างในเรื่องยุคสมัย เนื่องจากผู้วิจัยต้องการทราบถึงแนวทางการบรรเลงของกีตาร์ในช่วงที่ยุคสมัยที่ต่างกันมีผลต่อแนวคิดในการบรรเลงหรือไม่เหมือนกันหรือแตกต่างกันอย่างไร

2) มีแนวทางการบรรเลงเป็นเอกลักษณ์ เนื่องจากผู้วิจัยต้องการทราบถึงแนวคิดต่าง ๆ ที่ใช้ในการบรรเลงอันส่งผลให้เกิดเป็นเอกลักษณ์นั้น

3) ประสบความสำเร็จและเป็นที่รู้จักในวงการดนตรีแจ๊ส เนื่องจากเป็นสิ่งสนับสนุนส่งเสริมให้นักดนตรีผู้นั้นเป็นที่ยอมรับและรู้จักอย่างแพร่หลาย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.1.2 เกณฑ์การคัดเลือกบทเพลง

1) เป็นบทเพลงแจ๊สมาตราฐาน เนื่องจากเป็นบทเพลงที่นักดนตรีแจ๊สนิยมนำมาบรรเลงในลักษณะแจมเซสชัน

2) เป็นบทเพลงที่ปราศจากเนื้อร้อง เนื่องจากผู้วิจัยต้องการทราบถึงการตีความบทเพลงอย่างอิสระปราศจากการชี้นำจากเนื้อร้อง ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน

3) มีโครงสร้างการดำเนินคอร์ดรูปแบบ ii-V-I เนื่องจากเป็นการดำเนินคอร์ดที่สำคัญและพบได้บ่อยในบทเพลงแจ๊ส และทำให้สามารถนำแนวคิดที่พบในงานวิจัยไปประยุคใช้ในบทเพลงแจ๊สอื่น ๆ ได้

4) เป็นบทเพลงที่มีความน่าเชื่อถือด้านการบันทึกโน้ตในท่อนอิมโพรไวส์

5) เป็นบทเพลงที่นักกีตาร์ทั้ง 3 คน ได้นำมาบรรเลง เนื่องจากทำให้การวิเคราะห์และเปรียบเทียบนั้นเกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

6) เป็นบทเพลงที่ไม่ได้ถูกประพันธ์โดยนักกีตาร์ทั้ง 3 คน เนื่องจากผู้วิจัยต้องการทราบถึงแนวคิดและวิธีการนำเสนอด้านการบรรเลงจากบทเพลงเดียวกัน

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

3.2.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ บทความ งานวิจัย บทสัมภาษณ์ที่ตีพิมพ์ในนิตยสารและโน้ตเพลง

3.2.2 เว็บไซต์ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง *แอเรจิน* และบทเพลงอื่น ๆ ที่ถูกกล่าวมาในงานวิจัยครั้งนี้ โดยแบ่งออกเป็น

1) ด้านข้อมูลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สืบค้นจากเว็ปไซต์โปรเควส (Proquest)

2) เว็ปไซต์นิตยสารดาวน์บีท

3) ข้อมูลจากแผ่นซีดี (CD Audio) และเอกสารประกอบการสอน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.3 การตรวจสอบข้อมูล

ด้านการถอดโน้ตการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คนนั้น ผู้วิจัยได้ทำการสืบค้นข้อมูลจากเว็บไซต์ต่างๆ ได้แก่ www.nathanborton.com, www.gumroad.com และwww.playjazzguitar.com จากนั้นนำโน้ตเพลงเหล่านี้ไปขอปรึกษาตลอดจนขอคำแนะนำจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ตรวจสอบเพื่อความถูกต้องและความน่าเชื่อถือมากที่สุด

3.4 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น

การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสารอื่น ๆ อิทธิพลและแนวทางการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน ในบทเพลง *แอเรจิน* ตลอดจนบทวิเคราะห์ในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้นำข้อมูลเบื้องต้นเหล่านี้มาวิเคราะห์และสังเคราะห์ออกเป็นประเด็นต่าง ๆ โดยประเด็นสำคัญในการสังเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นด้านนักกีตาร์ทั้ง 3 คน ผู้วิจัยได้แบ่งเป็นหัวข้อสำคัญออกเป็นดังนี้

ประวัติและแนวทางการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีทั้ง 3 คน

1) เวส มอนท์โกเมรี แหล่งข้อมูลจาก แซลมอน ชาว์น

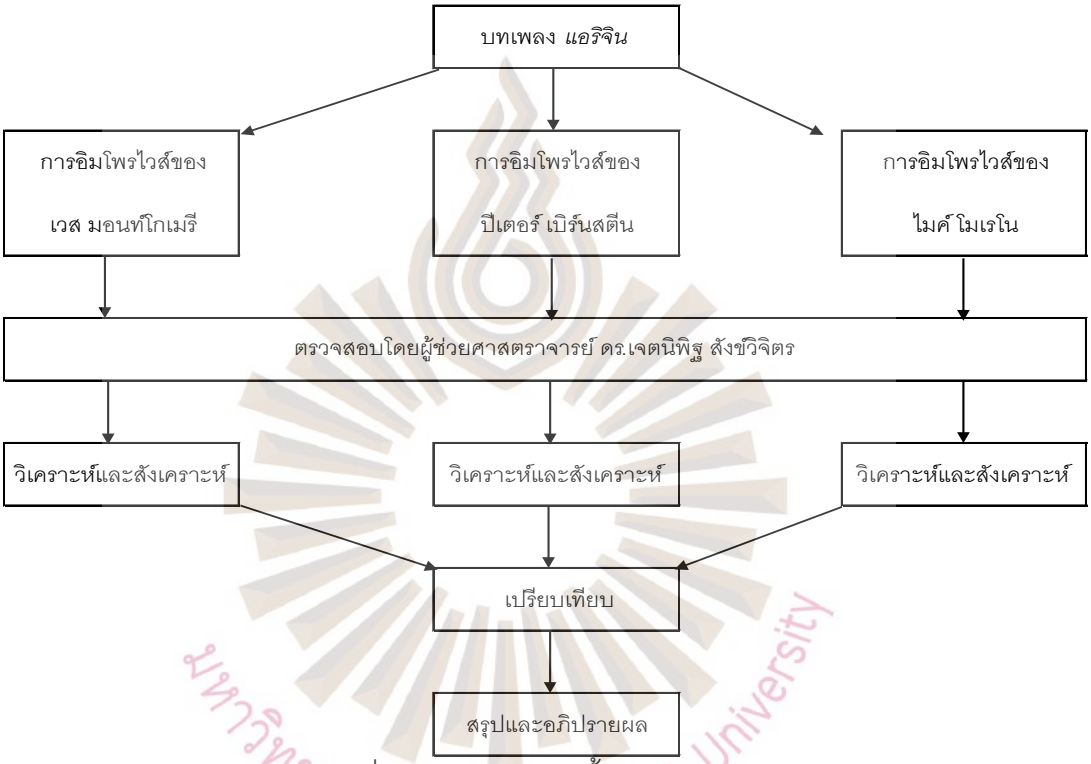
2) ปีเตอร์ เบิร์สตีน แหล่งข้อมูลจากวิทยานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์และเปรียบเทียบการ อิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง *เบมซาสวิง* จัดทำโดย นายภาสกร ภู่ประภา หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ปีการศึกษา 2556

3) ไมค์ โมเรโน แหล่งข้อมูลจากสถาบันดนตรี อลิทมิวสิคเมนเทอ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.5 กรอบขั้นตอนสำหรับการดำเนินงานวิจัย

ในการวิจัย เรื่อง “วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน*” ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวทางการศึกษา โดยมีกรอบแนวคิดขั้นตอนการวิจัยดังนี้



รูปที่ 3.1 กรอบแนวคิดขั้นตอนการวิจัย

3.6 การนำเสนอผลการวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัยเป็นไปตามวัตถุประสงค์ คือ วิเคราะห์ และเปรียบเทียบ งานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์ โดยนำแนวคิดการวิเคราะห์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ที่ได้กล่าวถึงในบทที่ 2 มาเป็นวัตถุดิบพื้นฐานสำหรับนำไปประกอบการวิเคราะห์ในบทที่ 4 ซึ่งแนวทางการวิเคราะห์ในบทที่ 4 ผู้วิจัยจะวิเคราะห์แต่ละคอรัสแล้วนำผลการวิจัยดังกล่าวมาสรุปเป็นประเด็นต่าง ๆ ที่สำคัญ จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาทำการเปรียบเทียบเพื่อสรุปผลในประเด็นต่าง ๆ และทำการนำเสนอผลงานวิจัยในลำดับต่อไป

บทที่ 4

วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และ ไมค์ โมเรโน

การวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินงานการวิจัยโดยใช้ข้อมูลและแนวทางการวิจัยตามที่ได้กล่าวไว้เบื้องต้นในบทที่ 3 นำมาใช้ในการวิเคราะห์ชี้ให้เห็นประเด็นต่าง ๆ ที่น่าสนใจในการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ในแต่ละคอรัสเริ่มจาก วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน และการอิมโพรไวส์ของไมค์โมเรโน รายละเอียดเป็นดังนี้

4.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี

ในการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ในบทเพลง *แอเรจิน* ผู้วิจัยได้ใช้โน้ตสำหรับการวิเคราะห์ได้มาจากเว็บไซต์ www.nathanborton.com ถอดโน้ตโดย นาทาน บอร์ตัน จากผลงานชุด ดิอินครีดิเบิลแจ๊สกีตาร์ออฟเวสมอนท์โกเมรี บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1960 บรรเลงที่ความเร็วของโน้ตตัวดำเท่ากับ 290 ต่อนาที ลักษณะวงแบบควอร์เท็ต มีนักดนตรีร่วมบรรเลงประกอบไปด้วย ทอมมี ฟลานาแกน ตำแหน่งเปียโน เพอร์ซี ฮีธ ตำแหน่งเบส และ อัลเบิร์ท ฮีท ตำแหน่งกลอง ซึ่งมอนท์โกเมรี ได้ทำการอิมโพรไวส์จำนวน 3 คอรัส รวมจำนวนทั้งสิ้น 110 ห้อง โดยมีโครงสร้างบทเพลงเป็นดังนี้

แนวทำนองหลัก	36 ห้อง
กีตาร์อิมโพรไวส์	110 ห้อง (3 คอรัส) เพิ่มส่วนนำจำนวน 1 ห้อง
เปียโนอิมโพรไวส์	109 ห้อง (3 คอรัส)
เบสอิมโพรไวส์	72 ห้อง (2 คอรัส)
กีตาร์บรรเลงสลับกับกลองคนละ 4 ห้อง (Trading Fours)	36 ห้อง (1คอรัส)
ทำนองหลักบทเพลง	36 ห้อง

4.1.1 การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี คอรัสที่ 1

ท่อน A1 มอนท์โกเมรีสร้างแนวทำนองโดยนำเสนอแนวคิดเรื่องการพัฒนาลักษณะจังหวะมาใช้เป็นแนวคิดหลัก จากตัวอย่างที่ 4.1 แนวทำนองตั้งต้นที่เขาเริ่มนำเสนอนั้นอยู่ในห้องที่ 2 ซึ่งอยู่บนคอร์ด Fm7 ช่วงเริ่มของคอรัส แนวทำนองประกอบด้วยโน้ตในทรัยแอด Fm เป็นหลัก และมีโน้ต B♭ เชื่อมต่อในจังหวะยก (สัญลักษณ์ 1) โดยมีส่วนเกริ่นนำอยู่ในห้องแรก ที่แนวทำนองมีลักษณะซ้ำอยู่กับที่ด้วยโน้ตตัวดำ จากนั้นแนวทำนองตั้งต้นถูกมาบรรเลงอีกครั้งในห้องที่ 3-4 ซึ่งมีการปรับโน้ตเล็กน้อยจาก B♭ เป็น F ในช่วงท้าย (สัญลักษณ์ 2) และพัฒนาส่วนเกริ่นนำจากแนวทำนองที่มีลักษณะซ้ำอยู่กับที่ด้วยโน้ตตัวดำ เป็นการเคลื่อนที่แนวทำนองในทิศทางขึ้นทีละขั้นด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (สัญลักษณ์ 3) ดังตัวอย่างที่ 4.1

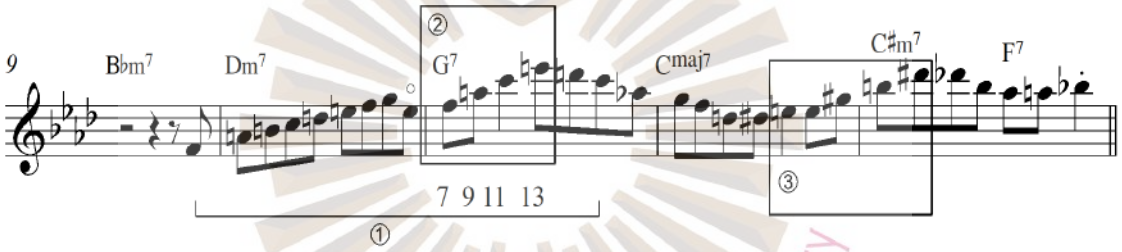
ตัวอย่างที่ 4.1 แสดงถึงการพัฒนาลักษณะจังหวะจากแนวทำนองตั้งต้น

ในห้องที่ 5 มอนท์โกเมรีมีการย้ายช่วงเสียงจากช่วงเสียงต่ำไปช่วงเสียงสูงด้วยการใช้โน้ตในคอร์ด Adim7 วางซ้อนลงไปบนคอร์ด F7 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย b9 ได้แก่โน้ต Gb จากนั้นใช้โน้ต E โครมาติกเข้าหาโน้ต F (สัญลักษณ์ลูกศร) ในห้องที่ 6 ซึ่งในห้องนี้มีการนำแนวทำนองในห้องที่ 2 มาใช้โดยมีลักษณะจังหวะที่คล้ายกันแต่ทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนองที่ตรงข้าม (สัญลักษณ์ 1) และในส่วนของแนวทำนองห้องที่ 7-8 นั้นก็เกิดจากนำลักษณะจังหวะที่ได้กล่าวข้างมาข้างต้นในห้องที่ 5-6 มาใช้อีกครั้ง (สัญลักษณ์ 2) ดังตัวอย่างที่ 4.2

ตัวอย่างที่ 4.2 แสดงการย้ายช่วงเสียงด้วยการใช้คอร์ดวางซ้อน และการซ้ำลักษณะจังหวะ

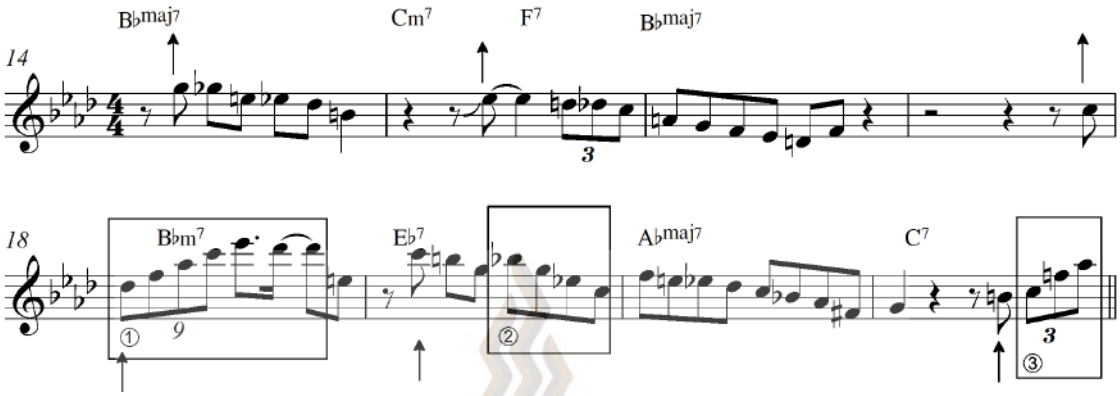
ท่อน B แนวทำนองมีลักษณะจังหวะที่ความหนาแน่น และมีความยาวมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด จากช่วงท้ายห้อง 9 จนถึงห้องที่ 13 มอนท์โกเมรีสร้างแนวทำนองด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องเป็นหลัก เขาเริ่มด้วยการใช้บันไดเสียง D ดอเรียน ในแนวทำนองทิศทางขึ้น เริ่มจากโน้ต F ที่ช่วงเสียงต่ำไปจนถึงโน้ต G ในย่านเสียงสูง (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นใช้โน้ตในคอร์ด Fmaj7 ซ้อนลงบนคอร์ด G7 ในทิศทางขึ้นอีกครั้งเข้าหาโน้ต E ในช่วงเสียงสูงในห้องที่ 11 (สัญลักษณ์ 2) ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9, 11 และ13 ได้แก่โน้ต A, C และ E ตามลำดับ แล้วเปลี่ยนแนวทำนองทิศทางลงโดยไล่เลียงไปตามลำดับบันไดเสียงเป็นส่วนใหญ่ ผสมผสานกับการใช้โน้ต A♭ โครมาติกเข้าหาโน้ตในคอร์ด Cmaj7 และแนวความคิดที่กล่าวข้างต้นนั้นถูกนำมาใช้อีกครั้ง โดยการใช้โน้ตในคอร์ด Emaj7 ในขาขึ้น (สัญลักษณ์ 3) แล้วเปลี่ยนเป็นทิศทางลงในช่วงท้าย ตัวอย่างที่ 4.3

ตัวอย่างที่ 4.3 แสดงการใช้บันไดเสียงดอเรียน การใช้โน้ตในคอร์ดวางซ้อนในแนวทำนองทิศทางขึ้น



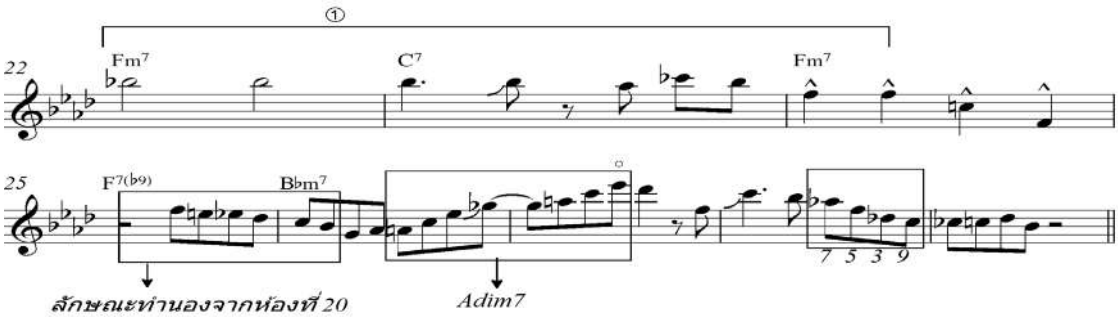
ช่วงกลางท่อน B ห้องที่ 14-16 แนวทำนองมีทิศทางลงอยู่ในช่วงเสียงกลางซึ่งเริ่มประโยคในจังหวะยก สังเกตจากสัญลักษณ์ลูกศรในตัวอย่างแสดงการเริ่มประโยคในจังหวะยก (สัญลักษณ์ลูกศร) ผสมกับการใช้ตัวหยุดทำให้เกิดความแตกต่างจากท่อนก่อนหน้านี้ ในช่วงท้ายท่อน B นั้น มอนท์โกเมรีนำแนวคิดการใช้คอร์ดวางซ้อนจากตัวอย่างที่ 4.3 มาใช้อีกครั้งด้วยการย้ายช่วงเสียงในทิศทางขึ้นโดยใช้โน้ตในคอร์ด D♭maj7 วางซ้อนบนคอร์ด B♭m7 ทำให้เกิดโน้นส่วนขยายลำดับ 9 ได้แก่โน้ต A♭ (สัญลักษณ์ 1) แล้วย้ายช่วงเสียงกลับลงมาลงด้วยการใช้โน้ตในคอร์ด Cm7 วางซ้อนลงไป (สัญลักษณ์ 2) หลังจากนั้นเคลื่อนที่ด้วยทิศทางลงในตอนท้าย ก่อนจะส่งเข้าสู่ท่อน C ในย่านเสียงสูงอีกครั้งด้วยการใช้โน้ตในคอร์ด Fm วางซ้อนลงไป (สัญลักษณ์ 3) ดังตัวอย่างที่ 4.4

ตัวอย่างที่ 4.4 การย้ายช่วงเสียงแนวทำนองด้วยโน้ตการใช้คอร์ดวางซ้อนและ การใช้ตัวหยุดและเริ่มประโยคในจังหวะยก (ช่วงกลางท่อน B)



ท่อน A2 แนวทำนองมีลักษณะจังหวะที่เบาบางลงจากท่อน B ซึ่งแนวทำนองยังคงนำแนวความคิดของท่อน B บางส่วนมาใช้ ในเรื่องของการสร้างความน่าสนใจให้กับแนวทำนองด้วยการวางแนวบนช่วงเสียงสูง แตกต่างตรงที่ในท่อนนี้มอนท์โกเมรีเลือกใช้โน้ตที่มีค่าความยาวอย่างโน้ตตัวขาว และตัวดำมาใช้เพื่อนำเสนอโน้ตในช่วงเสียงสูง (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มความหนาแน่นในช่วงห้องที่ 25-29 ด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น แนวทำนองเริ่มด้วยทิศทางลงที่ละขั้นเป็นส่วนใหญ่ และมีการนำแนวทำนองจากในห้องที่ 20 มาใช้ จากนั้นแนวทำนองเคลื่อนที่ขึ้นด้วยโน้ตในคอร์ด Adim7 เข้าหาโน้ตจุดเด่น (Climax Note) ในห้องที่ 27 (สัญลักษณ์วงกลม) โน้ต E♭ จากนั้นแนวทำนองเคลื่อนที่ลงโดยโน้ตในคอร์ด D♭maj7 เพื่อส่งแนวทำนองไปในช่วงเสียงที่ต่ำลง ตัวอย่างที่ 4.5

ตัวอย่างที่ 4.5 แสดงการสร้างความแตกต่างด้วยค่าความยาวโน้ต การใช้โน้ตในคอร์ดดิมมินิชท์เข้าหาโน้ตจุดเด่น (ท่อน A2)



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เข้าสู่ช่วงท้ายท่อน C มอนท์โกเมรีปิดท้ายคอรัสนี้ด้วยการนำเสนอแนวความคิด จังหวะขัด (Syncopation) นำมาสร้างสีสันให้แนวทำนองในห้องที่ 30-31 จากนั้นนำแนวทำนองดังกล่าวถูกนำมาทำการซ้ำลักษณะจังหวะและทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองในห้องที่ 32-33 ตัวอย่างที่ 4.6

ตัวอย่างที่ 4.6 แสดงการบรรเลงจังหวะขัดการซ้ำลักษณะจังหวะ และทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง(ช่วงท้าย ท่อนC)

ภาพรวมคอรัสแรกนี้มอนท์โกเมอรีใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นส่วนมากสำหรับการสร้างแนวทำนอง ผสมกับแนวความคิดการพัฒนาโมทีฟมาใช้ในการเล่าเรื่อง โดยความหนาแน่นของจังหวะโดยรวมค่อนข้างเบาบาง พบความหนาแน่นมากสุดอยู่ในช่วงท่อน B แล้วมาเบาบางสุดในท่อน A2 ลักษณะของทิศทางแนวทำนองที่มอนท์โกเมรีใช้ส่วนใหญ่จะเป็นในรูปแบบเริ่มด้วยทิศทางขึ้นแล้วเกลาลงในช่วงท้ายประโยค แนวทำนองส่วนใหญ่ขึ้นลงทีละขั้น โดยแนวทำนองจะมีโน้ตในคอร์ดเป็นองค์ประกอบหลักอยู่ในจังหวะตก และมีการใช้ทรัยแอดวางซ้อนในกรณีที่ต้องการเคลื่อนที่แนวทำนองขึ้นหรือลงเพื่อย้ายช่วงเสียง ซึ่งช่วงเสียงส่วนใหญ่ยังอยู่ในช่วงเสียงกลาง มีการย้ายไปในช่วงเสียงสูงในช่วงท่อน B และ A2 เป็นจุดไคลแม็คในการบรรเลง แล้วส่งท้ายด้วยการนำการใช้จังหวะขัดมาใช้ในท่อน C

4.1.2 การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี คอรัสที่ 2

ในคอรัสที่ 2 นั้น มีความหนาแน่นของลักษณะจังหวะในแนวทำนองที่เพิ่มมากขึ้นจากคอรัสแรก มอนท์โกเมรียังคงใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างแนวทำนอง มอนท์โกเมรีเข้าสู่คอรัสด้วยการใช้โน้ตในคอร์ด Fm ในทิศทางขึ้นเข้าสู่โน้ต C♭ ในช่วงเสียงสูง แล้ว

สร้างแนวทำนองในช่วงเสียงสูงนี้ (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นนำแนวทำนองดังกล่าวมาบรรเลงอีกครั้งในช่วงเสียงที่ต่ำลงโดยมีการเปลี่ยนแปลงโน้ตช่วงท้ายจากเดิมโน้ต G♭ มาเป็นโน้ต F (สัญลักษณ์ 2) แล้วจบประโยคด้วยการนำแนวทำนองจากคอรัสที่ 1 ในช่วงห้องที่ 5-6 นำมาบรรเลงอีกครั้ง (สัญลักษณ์ 3) ด้วยการซ้ำเช่นนี้ทำให้แนวทำนองดูต่อเนื่องและเป็นที่จดจำได้ง่ายขึ้น ตัวอย่างที่ 4.7

ตัวอย่างที่ 4.7 แสดงการย้ายช่วงเสียง และการซ้ำแนวทำนอง (ท่อน A1 คอรัส2)

ท่อน B เป็นท่อนที่มีความหนาแน่นมากที่สุดคล้ายคลึงกับคอรัสแรก แต่มีช่วงเสียงที่ต่ำลง ข้อสังเกตที่น่าสนใจคือช่วงท่อนนี้ที่มีการดำเนินคอร์ดลักษณะ ii-V-I มอนท์โกเมรีนิยมใช้การเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการวางคอร์ดซ้อนตรงคอร์ด ii (สัญลักษณ์ 1) ห้องที่ 46 ใช้โน้ตในคอร์ด Fmaj7 วางซ้อนลงบนคอร์ด Dm7 ส่วนห้องที่ 51 ใช้โน้ตในคอร์ด E♭maj7 วางซ้อนลงบนคอร์ด Cm7 นอกจากนี้ห้องที่ 54 ใช้โน้ตในคอร์ด D♭maj7 วางซ้อนลงบนคอร์ด B♭m7 แล้วเคลื่อนที่ลงทีละขั้นในช่วงท้ายบนคอร์ด I (สัญลักษณ์ 2) ดังตัวอย่างที่ 4.8

ตัวอย่างที่ 4.8 แสดงการสร้างแนวทำนองบนการดำเนินคอร์ดลักษณะ ii-V-I ห้องที่ 46-57 (คอรัส2)

ส่วนท่อน A2 ยังคงมีลักษณะจังหวะที่เบาบางและยังมีโน้ตอยู่ในช่วงเสียงสูงเช่นเดียวกับท่อน A2 ในคอรัสแรก แต่สิ่งที่เพิ่มเติมคือการนำแนวคิดเรื่องลักษณจังหวะมาใช้ โดยใช้โน้ตที่มีค่าความยาวเท่ากับโน้ตตัวดำประจุดมาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างแนวทำนอง ทำให้แนวทำนองในช่วงนี้มีการเน้นในจังหวะตกและยกสลับกับไป (สัญลักษณ์ลูกศร) ดังตัวอย่างที่ 4.9

ตัวอย่างที่ 4.9 แนวทำนองที่มีการเน้นจังหวะยกและตกสลับกันไป ด้วยการใช้โน้ตตัวดำประจุด

ท่อน C ยังคงมีการนำแนวความคิดจากคอรัสแรกมาพัฒนาต่อ จากตัวอย่างที่ 4.9 แสดงให้เห็นถึงแนวทำนองของท่อน C ในคอรัสที่ 1 เปรียบเทียบกับท่อน C คอรัสที่ 2 จะเห็นได้ว่าแนวทำนองห้องที่ 66-69 นั้นเกิดจากการนำแนวทำนองในคอรัสแรกมาใช้สังเกตจากสัญลักษณ์ที่ 1 ที่มีความคล้ายคลึงกัน และสัญลักษณ์ที่ 2 ที่มีลักษณะจังหวะที่เหมือนกันแต่แตกต่างกันตรงทิศทางการเคลื่อนที่ที่มีลักษณะพลิกกลับกัน ตัวอย่างที่ 4.10

ตัวอย่างที่ 4.10 แสดงแนวทำนองความสัมพันธ์ระหว่างท่อน C ในคอรัสที่1 และคอรัสที่ 2

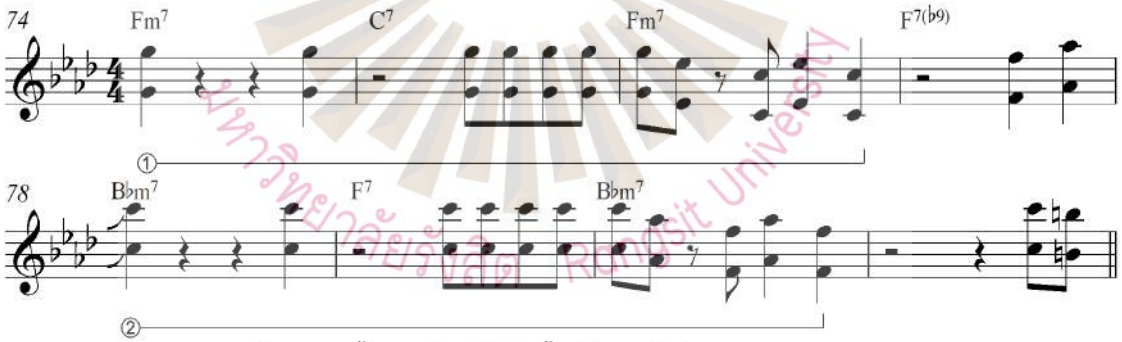
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การอิมโพรไวส์ในคอรัสที่ 2 นี้มอนท์โกเมรียังคงใช้ช่วงเสียงกลางเป็นส่วนใหญ่ โครงสร้างแนวคิดจากคอรัสแรก สิ่งที่เพิ่มเข้ามาคือเริ่มมีความหนาแน่นของแนวทำนองที่มากขึ้น นอกจากนี้เขายังนำเสนอแนวคิดการสร้างแนวทำนองบนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-I ที่ชัดเจนขึ้น อีกทั้งยังมีการวางคอร์ดซ้อนในทิศทางขาขึ้นแล้วจบประโยคด้วยการเกลาลงทีละขั้นในช่วงท้าย และแนวคิดที่โดดเด่นในคอรัสนี้อีกประการก็มีการย้ายชีพจรจังหวะในช่วงท่อน A2 ข้อสังเกตอีกสิ่ง คือแนวทำนองในคอรัสนี้จะอยู่ในช่วงเสียงกลางเป็นส่วนมาก

4.1.3 **การอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี คอรัสที่** 3

มอนท์โกเมรีปิดท้ายการอิมโพไวส์ในคอรัสที่ 3 ด้วยเทคนิคอันเป็นเอกลักษณ์ของเขานั้น คือการนำการบรรเลงโน้ตขั้นคู่แปดด้วยนิ้วโป้งมาใช้ ในท่อน A1 เขาใช้เทคนิคที่กล่าวไปในข้างต้นกับแนวคิดการซ้ำลักษณะจังหวะ โดยนำแนวทำนองห้องที่ 74-76 (สัญลักษณ์ 1) ถูกนำมาพัฒนาในห้องที่ 78 ด้วยการทำให้สูงขึ้นไปขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (สัญลักษณ์ 2) ตัวอย่างที่ 4.11

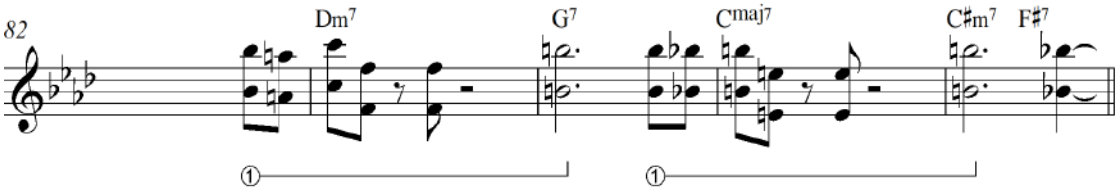
ตัวอย่างที่ 4.11 การใช้โน้ตขั้นคู่แปด และการซ้ำลักษณะจังหวะ



แนวทำนองสูงขึ้นจากห้อง74-75 ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค

ในท่อน B ยังคงใช้แนวคิดเรื่องการซ้ำลักษณะจังหวะมาพัฒนาต่อ โดยแนวทำนองจากห้องที่ 82-83 (สัญลักษณ์1) ที่บรรเลงด้วยการใช้โน้ตคู่ 8 นั้น ถูกนำมาบรรเลงต่อเนื่องในห้อง 83 จังหวะที่ 4 เพื่อเพิ่มความความยาวแนวทำนอง ตัวอย่างที่ 4.12

ตัวอย่างที่ 4.12 การซ้ำลักษณะจังหวะผสมผสานการเล่นโน้ตขั้นคู่ 8

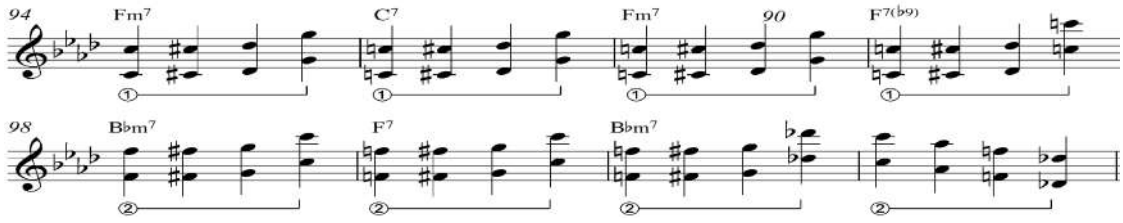


ในช่วงท้ายของท่อน B ใช้การบรรเลงโน้ตคู่แปดผสมกับการใช้ทรัยแอดซ้อนในการดำเนินคอร์ดลักษณะ ii-V-I เขาเลือกใช้โน้ตในคอร์ด Fm7 ซ้อนลงไปบนคอร์ด B♭m7 ในทำนองทิศทางขาขึ้น จากนั้นใช้ทรัยแอด Em ซ้อนลงบนคอร์ด E♭7 ในขาลงทันที ดังตัวอย่างที่ 4.13

ตัวอย่างที่ 4.13 การใช้คอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ดและทรัยแอดไมเนอร์วางซ้อน

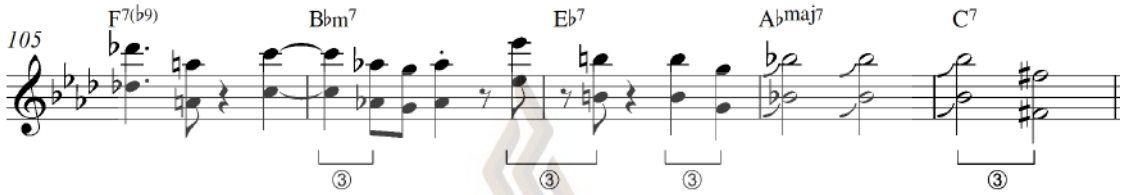
ในท่อน A2 มอนท์โกเมรีใช้แนวคิดการซ้ำแล้วนำแนวทำนองปรับสูงขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟค เช่นเดียวกับท่อน A1 อีกครั้ง และยังคงใช้โน้ตตัวดำในการสร้างแนวทำนองทั้งหมดเช่นเดียวกับท่อน B การสร้างแนวทำนองด้วยวิธีการดังกล่าวทำให้แนวทำนองอยู่กับที่ซึ่งสร้างความแตกต่างกับการดำเนินคอร์ดที่กำลังเคลื่อนที่ไป ตัวอย่างแสดงให้เห็นแนวทำนอง (สัญลักษณ์ 1) ที่ถูกนำมาทำการซ้ำถึงสี่ครั้ง ห้องที่ 94-97 หลังจากนั้นทำการย้ายแนวทำนองขึ้นไปขั้นคู่ 4 ในห้องที่ 98-101 (สัญลักษณ์ 2) ตัวอย่างที่ 4.14

ตัวอย่างที่ 4.14 การซ้ำและการปรับโน้ตขึ้นขั้นคู่ 4



ท่อน C มอนท์โกเมรีนำเสนอการซ้ำอีกรูปแบบหนึ่งคือ การซ้ำขั้นคู่ โดยขั้นคู่ที่เขาเลือกใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างแนวทำนองช่วงนี้คือ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าเขาใช้ขั้นคู่ 3 เมเจอร์เป็นส่วนใหญ่ (สัญลักษณ์ 3) ในการปิดท้ายท่อน C นี้ ดังตัวอย่างที่ 4.15

ตัวอย่างที่ 4.15 การสร้างแนวทำนองโดยใช้โน้ตขั้นคู่ 3



การอิมโพรไวส์ของมอนท์โกเมรีในบทเพลง *แอเรจิน* เขาทำการอิมโพรไวส์ไปทั้งหมด 3 คอรัส โดยที่ค่อยๆเพิ่มความหนาแน่นจากน้อยไปมาก ช่วงเสียงส่วนใหญ่อยู่ในช่วงเสียงกลางมีการย้ายไปที่ช่วงเสียงสูงเพื่อสร้างจุดสูงสุด เขามักเคลื่อนที่ขึ้นโดยใช้โน้ตในคอร์ดวางซ้อนแล้วค่อยๆเคลื่อนที่ลงตามลำดับบันไดเสียงหรือใช้ผสมกับโน้ตโครมาติก แนวความคิดเรื่องการซ้ำ ถูกนำมาใช้อย่างหลากหลาย เช่น การซ้ำลักษณะรูปแบบจังหวะ การซ้ำแนวทำนองเดิม การซ้ำขั้นคู่แนวทำนองส่วนใหญ่ใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น มีการใช้จังหวะขัด การย้ายชีพจรจังหวะ ในท่อน A2ลักษณะรูปแบบเทคนิคการบรรเลงโน้ตขั้นคู่แปดที่เป็นจุดเด่นของเขาก็ถูกวางไว้ในคอรัสสุดท้ายในการอิมโพรไวส์เพื่อสร้างความแตกต่าง

4.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน ในบทเพลง *แอเรจิน* ผู้วิจัยได้ใช้โน้ตที่นำมาทำการวิเคราะห์จากเว็บไซต์ www.gumroad.com ถอดโน้ตโดย แจ๊สกีตาร์ดัด จากการแสดงสด ณ เบอเกสแจ๊สแคมป์ 2010 บรรเลงที่ความเร็วของโน้ตตัวดำเท่ากับ 268 ต่อนาที ลักษณะวงแบบควอร์เท็ต เบิร์นสตีนได้ทำการอิมโพรไวส์จำนวน 5 คอรัส จำนวน 183 ห้อง มีโครงสร้างบทเพลงดังนี้

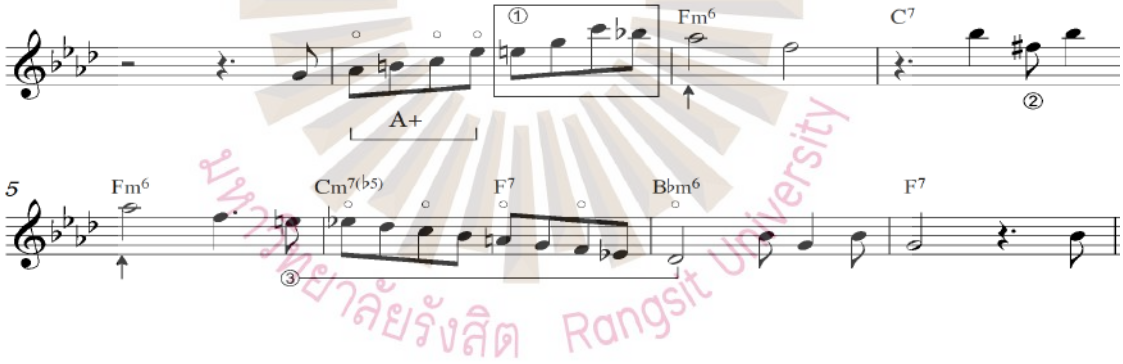
แนวทำนองหลัก	36 ห้อง
กีตาร์อิมโพรไวส์	182 ห้อง (5 คอรัส) เพิ่มส่วนนำ 2 ห้อง
เปียโนอิมโพรไวส์	144 ห้อง (4 คอรัส)

เบสอิมโพรไวส์	72 ห้อง (2 คอรัส)
แนวทำนองหลัก	36 ห้อง

4.2.1 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน คอรัสที่ 1

เบิร์นสตีนเกริ่นนำด้วยแนวทำนองทิศทางขึ้นด้วยการใช้ทรัยแอด A♭ ออกเมนเทด ผสมผสานกับโน้ตในคอร์ด C7 (สัญลักษณ์ 1) การเพื่อเข้าหาคอร์ด Fm6 ในห้องที่ 3 (เครื่องหมายลูกศร) จากนั้นสร้างแนวทำนองด้วยโน้ตโทนิกและโน้ตลำดับที่ 5 โน้ต F และ C ในทิศทางลง แล้วสร้างความตึงเครียดด้วยโน้ต F♯ บนคอร์ด C7 เพื่อนำเสนอโน้ตส่วนขยาย ♯11 (สัญลักษณ์ 2) ก่อนจะกลับมาบรรเลงแนวทำนองคล้ายเดิมอีกครั้ง แล้วแนวทำนองเคลื่อนที่ลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในทิศทางลงที่มีโน้ตเคียงบนเข้าหาโน้ตในคอร์ดที่อยู่ในจังหวะตก (สัญลักษณ์ 3 วงกลมแทนโน้ตในคอร์ด) ดังตัวอย่างที่ 4.16

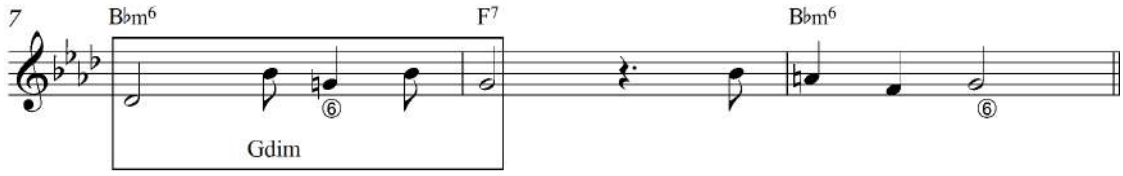
ตัวอย่างที่ 4.16 การใช้ทรัยแอด A♭ ออกเมนเทด การใช้โน้ตในคอร์ด และส่วนขยาย ♯11



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

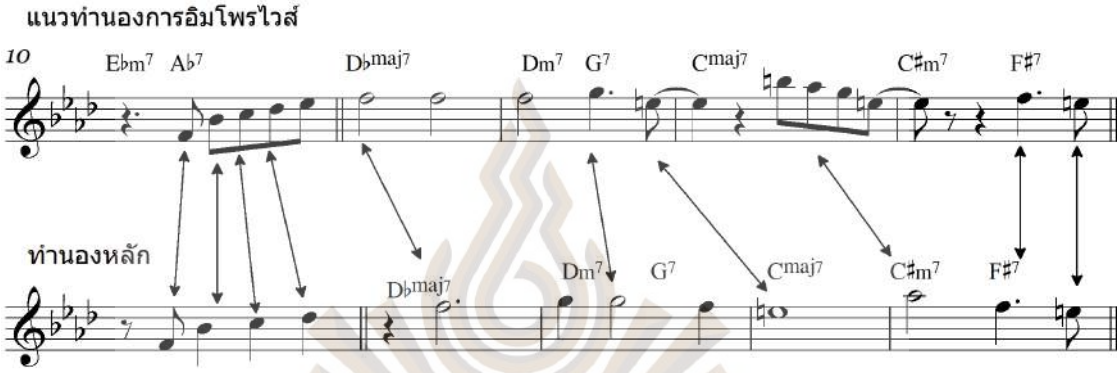
ช่วงท้ายท่อน A1 เบิร์นสตีนใช้แนวคิดการใช้ทรัยแอดซ้อนอีกครั้ง ในห้องที่ 7 เขาใช้ ทรัยแอด Gdim ซ้อนลงบนคอร์ด B♭m6 เพื่อทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายที่ 6 ของคอร์ด ในตัวอย่างแทนด้วยสัญลักษณ์ 6 แล้วนำเสนอโน้ตขยายที่กล่าวในข้างต้นอีกครั้งในห้องที่ 9 ดังตัวอย่างที่ 4.17

ตัวอย่างที่ 4.17 การใช้ทรัยแอดซ้อนทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 6



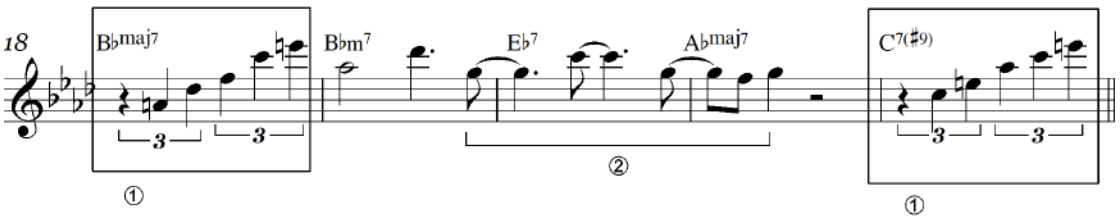
ท่อน B นั้นเบิร์นสตีนนำแนวความคิดการนำแนวทำนองหลักของบทเพลง ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปในบทที่ 2 มาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างแนวทำนอง จากตัวอย่างจะแสดงให้เห็นถึงแนวทำนองหลักที่ถูกนำมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการบรรเลง ด้วยสัญลักษณ์ลูกศร ตัวอย่างที่ 4.18

ตัวอย่างที่ 4.18 การใช้แนวทำนองหลักของเพลงมาสร้างแนวทำนอง



ในช่วงท้ายท่อน B แนวทำนองมีความน่าสนใจด้วยการใช้รูปแบบลักษณะจังหวะที่หลากหลายมาใช้ทำให้เกิดการการเน้นในจังหวะที่แตกต่างจากเดิมที่เน้นในจังหวะตกเป็นส่วนใหญ่ จากตัวอย่างในห้องที่ 18 มีการใช้โน้ตตัวดำสามพยางค์สร้างแนวทำนองในทิศทางขึ้น (สัญลักษณ์ 1) แล้วใช้แนวคิดในเรื่องจังหวะขัดมาใช้ในห้องที่ 19-21(สัญลักษณ์ 2) ทำให้เกิดการเน้นในจังหวะยก ปิดท้ายด้วยการนำแนวคิดจากห้องที่ 18 มาใช้อีกครั้งในห้องที่ 22 ดังตัวอย่างที่ 4.19

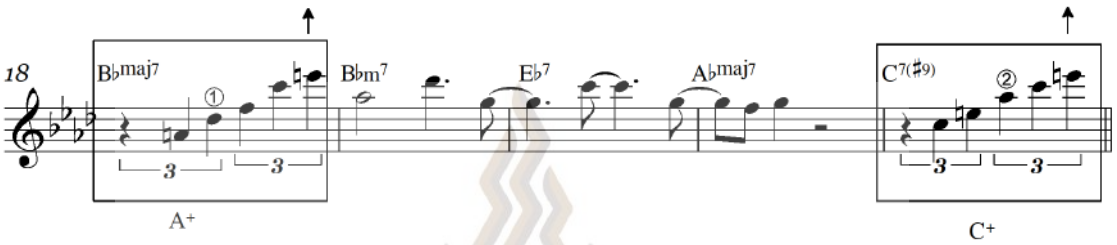
ตัวอย่างที่ 4.19 การใช้รูปแบบลักษณะจังหวะที่หลากหลาย และจังหวะขัดมาใช้ในการสร้างแนวทำนอง



ห้องที่ 18 เบิร์นสตีนยังคงใช้แนวคิดเรื่องการวางทรัยแอดซ้อน เขาใช้ทรัยแอด A ออกเมนเทดวางซ้อนบนคอร์ด B♭maj7 ในทำนองทิศทางขึ้นเข้าหาโน้ต E (สัญลักษณ์ A+) ซึ่งเป็นโน้ตสูงสุด (สัญลักษณ์ลูกศร) ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย ♯9 ได้แก่โน้ต D♭ (สัญลักษณ์1) แล้วแนวความคิดนี้ถูก

นำมาใช้อีกครั้งในห้องที่ 22 โดยเขาใช้ทรัยแอด C ออกเมนเทด วางซ้อนลงไปบนคอร์ด C7♯9 (สัญลักษณ์ C+) ในทิศทางขึ้น ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย ♭13 ได้แก่โน้ต A♭ (สัญลักษณ์ 2) ดังตัวอย่างที่ 4.20

ตัวอย่างที่ 4.20 การใช้ทรัยแอดออกเมนเทดวางซ้อนเพื่อสร้างโน้ตส่วนขยาย



ท่อน A2 ช่วงห้องที่ 23- 28 แนวทำนองอยู่ในช่วงเสียงที่สูงผสมผสานกับการใช้โน้ตที่มีค่าความยาวอย่างตัวขาวประจุด ตัวขาว ตัวดำประจุด ทำให้แนวทำนองในช่วงนี้มีความแตกต่างจากในช่วงก่อนหน้านั้น ซึ่งโน้ตสูงสุดคือโน้ต G ห้องที่ 23 (สัญลักษณ์ 1) เพื่อสร้างท่อนจุดเด่น ตัวอย่างที่ 4.21

ตัวอย่างที่ 4.21 แนวทำนองที่อยู่ในช่วงเสียงสูงผสมผสานกับโน้ตที่มีค่าความยาว

ท่อน C ในห้องที่ 31-33 แนวทำนองมีทิศทางการเคลื่อนที่ไม่กว้างมากนัก โดยใช้โน้ต F เป็นส่วนประกอบสำคัญ เนื่องจากเป็นโน้ตร่วม (Common tone) (สัญลักษณ์ 1) ของการดำเนินคอร์ดในช่วงนี้ ที่มีคอร์ด D♭maj7, Dm7♭5 ซึ่งมีโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 3 และ G7 ที่มีโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 7 แล้วขยับขึ้นไปเป็นโน้ต A♭, G เคลื่อนที่ลงเข้าสู่โน้ต G♭ ที่เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Cm7♭5 ในห้องที่ 33 การใช้โน้ตร่วมในการสร้างแนวทำนองนั้นทำให้ทำนองมีความต่อเนื่องราบเรียบไม่ขึ้นลงในขั้นคู่ที่กว้างมาก ตัวอย่างที่ 4.2

ตัวอย่างที่ 4.22 การใช้โน้ตร่วมในการสร้างแนวทำนอง

แนวทำนองในคอรัสแรกมีการใช้ทรัดแอดในการสร้างแนวทำนอง รวมถึงการนำแนวทำนองหลักของบทเพลง *แอริจิน* มาใช้พัฒนาทำให้แนวทำนองสามารถทำให้ผู้ฟังจดจำได้และมีโน้ตขยายเพิ่มความชัดเจนของคอร์ดในบทเพลง ประกอบกับการสอดแทรกด้วยการย้ายช่วงเสียง รูปแบบลักษณะจังหวะที่หลากหลาย และการใช้โน้ตร่วม ทำให้แนวทำนองมีความน่าสนใจ

4.2.2 **การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน คอรัสที่** 2

เบิร์นสตีน เริ่มคอรัสที่ 2 ในห้องที่ 39 การใช้ทรัยแอด Fm ในทิศทางขึ้น **เข้าสู่คอร์ด** C7♯9 **ด้วยโน้ตขยาย** ♯13 (สัญลักษณ์ 2) โดยสร้างแนวทำนองด้วยการนำแนวคิดด้านลักษณะจังหวะมาใช้ด้วยการใช้โน้ตตัวดำ สลับกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นจบประโยคด้วยโน้ต F♯ ด้วยโน้ตตัวขาวในห้องที่ 40 ทำให้เกิดโน้ตขยาย ♯11 เช่นเดียวกับในคอรัสแรก (สัญลักษณ์ 3) ในห้องที่ 42 เขาเปลี่ยนทิศทางแนวทำนองในทิศทางลงเพื่อย้ายช่วงเสียงลงมา ด้วยการใช้โน้ตขั้นคู่ 4 (สัญลักษณ์ 4)ในห้องที่ 42 ตัวอย่างที่ 4.23

ตัวอย่างที่ 4.23 การสร้างแนวทำนองด้วยแนวคิดด้านลักษณะจังหวะ การใช้โน้ตส่วนขยาย และการใช้ขั้นคู่ 4

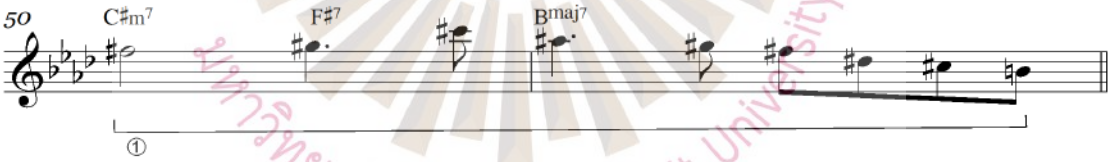
ท่อน B แนวคิดการสร้างแนวทำนองด้วยการใช้กลุ่มโน้ต 2 ตัวได้แก่ โน้ต B♭ และ C ในการสร้างแนวทำนองในห้องที่ 47-48 (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นเคลื่อนที่ลงเข้าหาโน้ต B (สัญลักษณ์

ลูกศร) โน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด G7 ปิดท้ายในห้องที่ 49 ด้วยแนวคิดข้างต้นด้วยโน้ต E และ G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 และ 5 ของคอร์ด Cmaj7 ตามลำดับ ตัวอย่างที่ 4.24

ตัวอย่างที่ 4.24 การสร้างทำน้องด้วยกลุ่มโน้ต 2 ตัว

ห้องที่ 50-51 เบิร์นสตีนสร้างแนวทำบนการดำเนินคอร์ด ii-V-I ในกุญแจเสียง B เมเจอร์ด้วยการใช้บันไดเสียง B เมเจอร์ในทิศทางขึ้นและลง (สัญลักษณ์ 1) จุดที่น่าสนใจใจคือเขาตัดโน้ตลำดับที่ 4 (โน้ต E) ออกเพื่อเป็นการหลีกเลี่ยงอวอยด์โน้ต (Avoid Note) Levine (1949, p.xi) ได้อธิบายถึงอวอยด์โน้ต คือโน้ตที่สร้างเสียงที่กระด้างกับคอร์ด ยกตัวอย่างเช่นโน้ตลำดับที่ 4 กับคอร์ดเมเจอร์ และโน้ต ลำดับที่ 11 กับคอร์ดดอมินัน ตัวอย่างที่ 4.25

ตัวอย่างที่ 4.25 แสดงการใช้บันไดเสียงเมเจอร์ในการดำเนินคอร์ด ii-V-I



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

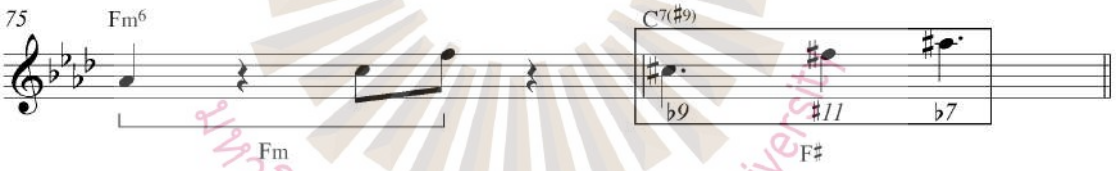
แนวคิดที่น่าสนใจอีกประการที่เบิร์นสตีนใช้ในการสร้างแนวทำนองบนการดำเนินคอร์ดลักษณะ ii-V-I ในห้อง 55-57 ที่มีการดำเนินคอร์ดดังที่กล่าวข้างต้นในบันไดเสียง A♭ เมเจอร์ สร้างแนวทำนองโดยใช้โน้ต D และ F ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด B♭m7 จากนั้นเขาใช้โน้ตในคอร์ด C9 ซ้อนลงบนคอร์ด E♭7 ในแนวทำนองทิศทางลงห้องที่ 56 (สัญลักษณ์ 1) ทำให้เกิดโน้ตขยายลำดับ 13 และ ♭9 ได้แก่โน้ต C และ E ตามลำดับ โดยมีโน้ต D (สัญลักษณ์ลูกศร) เชื่อมเข้าโน้ต E♭ ซึ่งเป็นลำดับที่ห้าของคอร์ด A♭maj7 ในห้องที่ 59 ดังตัวอย่างที่ 4.26

ตัวอย่างที่ 4.26 การใช้โน้ตในคอร์ดดอมินันต์ 9 วางซ้อน

4.2.3 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน คอรัสที่ 3

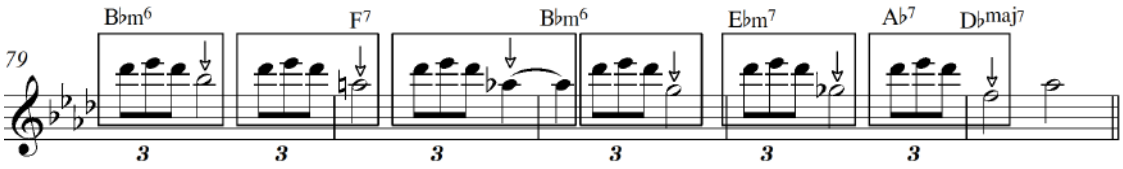
เบิร์นสตีนเริ่มการอิมโพรไวส์ในคอรัสนี้ด้วยการใช้ทรัดแอด Fm ด้วยทิศทางขาขึ้นในห้องที่ 75 จากนั้นแนวทำนองบนคอร์ด C7♯9 ในห้องถัดมา เขาเลือกใช้ทรัยแอด F♯ ที่มีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่ทรัยโทน สร้างแนวทำนองในทิศทางขาขึ้นด้วยโน้ตตัวดำประจุดสลับกับโน้ตตัวดำ ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายที่ ♭9 โน้ต C♯ รวมถึงโน้ตส่วนขยาย ♯11 โน้ต F♯ และโน้ตลำดับ ♭7 โน้ต B♭ หรือ A♯ ในรูปแบบการสะกดโน้ตแบบพ้องเสียงนั่นเอง ดังตัวอย่างที่ 4.27

ตัวอย่างที่ 4.27 การใช้ทรัยแอดซ้อน ห้องที่ 75-76



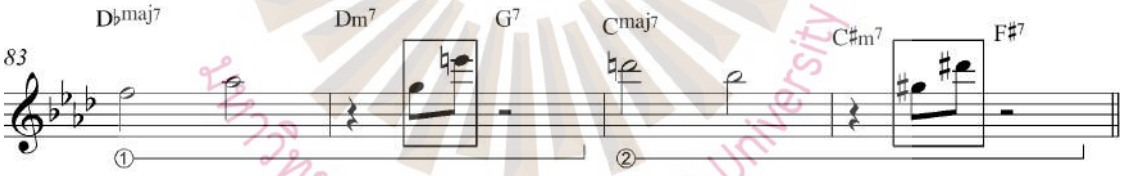
ในท่อน A เบิร์นสตีนนำแนวคิดการซ้ำลักษณะจังหวะมาใช้ โดยรูปแบบที่เขานำเสนอ คือ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ และโน้ตตัวขาว (ในกรอบสี่เหลี่ยม) แล้วนำมาทำการซ้ำถึงหกครั้งในห้องที่ 79-83 ซึ่งมีโน้ต D♭, E♭ บรรเลงเช่นเดิมในลักษณะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ และมีโน้ตตัวขาวเคลื่อนลงทีละครึ่งเสียง (ในห้องที่ 80 เป็นโน้ตตัวดำโยงเสียง) จากแนวคิดข้างต้นทำให้มิติเสียงมีความน่าสนใจ โดยที่มิติหนึ่งมีการบรรเลงซ้ำลักษณะคงที่ และอีกมิติหนึ่งเคลื่อนที่ทิศทางลงด้วยโน้ตตัวขาวเข้าหาโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด D♭maj7 อันได้แก่ โน้ต F ในห้องที่ 83 ดังตัวอย่างที่ 4.28 เครื่องหมายลูกศรแสดงถึงการเคลื่อนที่ลงครั้งละครึ่งเสียง

ตัวอย่างที่ 4.28 การนำแนวคิดเรื่องด้านลักษณะจังหวะมาสร้างแนวทำนอง



ท่อน B เบิร์นสตีนสร้างความแตกต่างด้วยการใช้โน้ตตัวขาวและโน้ตตัวหยุดมาสร้างแนวทำนองในห้องที่ 83-84 (สัญลักษณ์ 1) แล้วนำลักษณะรูปแบบจังหวะดังกล่าวมาทำการซ้ำในห้องที่ 85-86 (สัญลักษณ์ 2) ทำให้แนวทำนองมีความหนาแน่นลักษณะจังหวะน้อยลงจากท่อน A ก่อนหน้านี้ที่มีโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์เป็นส่วนมาก นอกจากนี้ยังพบการสร้างความแตกต่างด้วยการใช้ขั้นคู่ที่มีความกว้างมากยิ่งขึ้นกว่าในท่อนก่อนหน้านี้ (สัญลักษณ์กรอบสี่เหลี่ยม) อย่างขั้นคู่ 6 เมเจอร์ โน้ต G กับโน้ต E ในห้องที่ 84 และขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค โน้ต G♯ กับโน้ต D♯ ในห้องที่ 86 มาสร้างสีสันในแนวทำนอง ดังตัวอย่างที่ 4.29

ตัวอย่างที่ 4.29 ลักษณะรูปแบบจังหวะผสมผสานขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ห้องที่ 83-86



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แนวทำนองช่วงท้ายท่อน B มีความหนาแน่นที่เพิ่มขึ้นจากช่วงแรก มีการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นส่วนมากมาใช้ในการสร้างแนวทำนอง ในห้องที่ 89-90 เบิร์นสตีนใช้บันไดเสียง B♭ เมเจอร์ โดยสร้างความน่าสนใจด้วยการใช้โน้ตขั้นคู่ 4 ในช่วงแรก (สัญลักษณ์กรอบสี่เหลี่ยม) และใช้โน้ตโครมาติก (สัญลักษณ์วงกลม) เพื่อเข้าหาโน้ตในคอร์ดในช่วงท้าย โดยในการใช้บันไดเสียง B♭ เมเจอร์นั้น เบิร์นสตีนไม่ใช้โน้ตลำดับที่ 4 ของบันไดเสียง ซึ่งก็คือโน้ต E♭ เพื่อหลีกเลี่ยงขั้นคู่เสียงกระด้างกับคอร์ด ตัวอย่างที่ 4.30

ตัวอย่างที่ 4.30 แสดงการสร้างแนวทำนองด้วยบันไดเสียงเมเจอร์ที่ตัดโน้ตหลีกเลี่ยง

โครงสร้างแนวความคิดจากตัวอย่างที่ 4.29 ถูกนำมาใช้อีกครั้งในห้องที่ 91-93 โดยมีความแตกต่างที่แนวทำนองในช่วงนี้ใช้บันไดเสียง F ดอเรียน มีการใช้โน้ตขั้นคู่ 3 ในการสร้างความน่าสนใจในช่วงแรก (สัญลักษณ์กรอบสี่เหลี่ยม) ในช่วงท้ายห้องที่ 92 มีการใช้โน้ตในคอร์ด และโน้ตส่วนขยาย ♭9 (โน้ต F♭) ของคอร์ด E♭7 (สัญลักษณ์ 1) ก่อนจะเข้าสู่คอร์ด A♭maj7 ในห้องถัดมาด้วยโน้ต G, E♭ และ F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7, 5 และโน้ตส่วนขยาย 13 ของคอร์ด ตามลำดับ (สัญลักษณ์ 2) ดังตัวอย่างที่ 4.31

ตัวอย่างที่ 4.31 การนำบันไดเสียงดอเรียน ขั้นคู่ 3 และโน้ตส่วนขยายมาสร้างแนวทำนอง

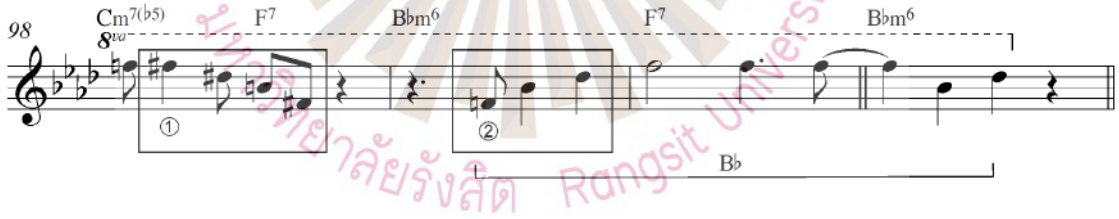
ท่อน A2 เบิร์นสตีนใช้แนวความคิดเรื่องลักษณะจังหวะ ที่ใช้โน้ตตัวดำสลับกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น จากท่อน A ในคอรัสที่ 2 นำมาพัฒนาต่ออีกครั้ง ในห้องที่ 94-95 เขาสร้างทำนองโดยใช้โน้ตในทรัยแอด Fm โดยเริ่มจากจังหวะยกที่ 4 ห้องที่ 94 ผสมผสานกับการใช้รูปลักษณะจังหวะที่กล่าวมาข้างต้น (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นนำแนวทำนองมาพัฒนาต่อเนื่องอีกครั้งในห้องที่ 96 (สัญลักษณ์ 2) โดยการย้ายช่วงเสียงให้สูงขึ้นคู่ 8 (Octave transfer) ปิดท้ายโน้ต C และ A♭ ในทิศทางลงห้องที่ 97 เป็นส่วนขยาย (สัญลักษณ์กรอบสี่เหลี่ยม) ดังตัวอย่างที่ 4.32

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.32 แสดงแนวความคิดเรื่องลักษณะจังหวะ การย้ายช่วงเสียงมาใช้ในการสร้างแนวทำนอง

ช่วงท้ายท่อน A2 เบิร์นสตีนยังคงนำเสนอการสร้างแนวทำนองอยู่บนช่วงเสียงสูงอย่างต่อเนื่อง ในห้องที่ 98-99 ที่มีลักษณะการดำเนินคอร์ดแบบ ii-v-i ในกุญแจเสียง B♭m นั้น เขาสร้างความน่าสนใจด้วยการนำทรัยแอดมาใช้ โดยเริ่มจากสร้างแนวทำนองในทิศทางลงด้วย ทรัยแอด B (สัญลักษญ์ 1) ในห้องที่ 98 จากนั้นเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนที่เป็นทิศทางขึ้นด้วย ทรัยแอด B♭ ในห้องที่ 99 (สัญลักษญ์ 2) จากนั้นทรัยแอด B♭ สร้างแนวทำนองต่อเนื่องในห้อง 100-101 ตัวอย่างที่ 4.33

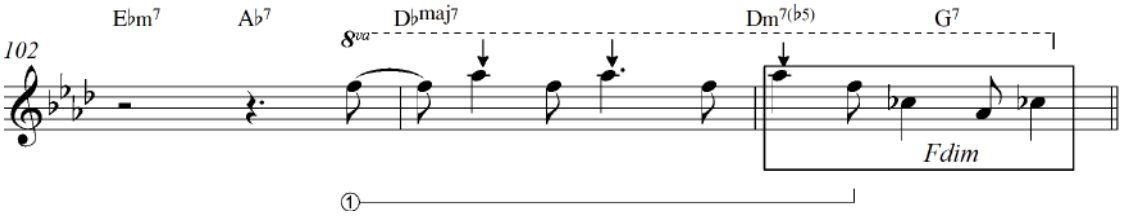
ตัวอย่างที่ 4.33 แสดงการสร้างแนวทำนองบนช่วงเสียงสูง การใช้ทรัยแอดกับการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-i



ท่อน C เขาสร้างแนวทำนองในห้องที่102-104 เริ่มจากการย้ำโน้ต F และ A♭ ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 และ 5 ของคอร์ด D♭maj7 และ Dm7♭5 (สัญลักษณ์ 1) โดยมีโน้ต A♭ เป็นโน้ตสูงสุดของคอรัสนี้ (สัญลักษณ์ลูกศร) จากนั้นเคลื่อนที่แนวทำนองในทิศทางลงด้วยทรัยแอด Fdim ซ้อนลงบนคอร์ด G7 (กรอบสี่เหลี่ยม) ทำให้ได้โน้ตส่วนขยาย ♭9 ซึ่งก็คือโน้ต A♭ ตัวอย่างที่ 4.34

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.34 แสดงโน้ตสูงสุดและการใช้ทรัยแอดเพื่อสร้างโน้ตส่วนขยาย



ห้องที่ 105-107 มีลักษณะการดำเนินคอร์ดแบบ ii-v-i ในกุญแจเสียง B♭m นั้น เบิร์นสตีนสร้างความน่าสนใจในแนวทำนองด้วยการนำบันไดเสียง B♭ ฮาร์โมนิกไมเนอร์ที่สอดคล้องกับศูนย์กลางเสียง (กรอบสี่เหลี่ยม) บนคอร์ด F7 ในทิศทางลงทำให้ เข้าหาโน้ต D♭ ห้องที่ 107 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด B♭m7 การใช้บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ดังที่กล่าวมาข้างต้นนั้นทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย ♭9, 11 และ ♭13 อันได้แก่ โน้ต G♭, B♭ และ D♭ ตามลำดับ (สัญลักษณ์วงกลม) ตัวอย่างที่ 4.35

ตัวอย่างที่ 4.35 การใช้บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์บนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-i

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในคอรัสที่ 3 นี้เบิร์นสตีนใช้แนวความคิดเรื่องทรัยแอด แนวคิดด้านลักษณะจังหวะมาใช้พัฒนาต่อ และสิ่งที่พบเพิ่มเติมจากคอรัสก่อนหน้านี้คือการนำบันไดเสียงต่าง ๆ มาใช้อย่างหลากหลายมากขึ้น เช่น บันไดเสียงเมเจอร์ โดยหลีกเลี่ยงโน้ตลำดับที่ 4 บันไดเสียงดอเรียน บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ ด้านช่วงเสียงในคอรัสนี้ก็มีช่วงเสียงที่สูงโดยมีโน้ตสูงสุดอยู่ในคอรัสนี้

4.2.4 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน คอรัสที่ 4

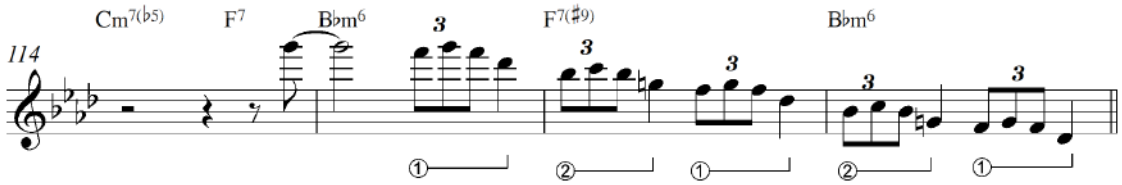
เบิร์นสตีนเริ่มคอรัสนี้ด้วยการสร้างแนวทำนองโดยใช้โน้ต E และ D โดยสร้างความน่าสนใจด้วยการทำแนวคิดการบรรเลงจังหวะขัดมาใช้ในการสร้างแนวทำนองห้องที่ 110-112

(สัญลักษณ์ 1) ทำให้เกิดการเน้นในจังหวะยก (ตามสัญลักษณ์ลูกศรในตัวอย่าง) จากนั้นแนวทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงด้วยทรัยแอด Ddim ในห้องถัดมา (กรอบสี่เหลี่ยม) วางซ้อนลงบนคอร์ด Fm6 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 6 หรือโน้ต D ดังตัวอย่างที่ 4.36

ตัวอย่างที่ 4.36 การใช้แนวคิดสร้างแนวทำนองโดยใช้แนวคิดการบรรเลงจังหวะขัด และการใช้ทรัยแอดวางซ้อน

ในห้องที่ 114-117 เบิร์นสตีนนำแนวคิดด้านลักษณะจังหวะ จากท่อน A คอรัสที่ 3 นำมาพัฒนาต่ออีกครั้ง โดยที่รูปแบบลักษณะจังหวะที่เบิร์นสตีนนำเสนอคือ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์กับโน้ตตัวดำ ในห้องที่ 115 สัญลักษณ์ 1 แสดงถึงรูปแบบลักษณะจังหวะที่เบิร์นสตีนนำเสนอซึ่งประกอบด้วยโน้ต F และ G ในลักษณะจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์และโน้ต D♭ ลักษณะจังหวะตัวดำ จากนั้นรูปแบบดังกล่าวถูกนำมาบรรเลงในห้องถัดมาด้วยโน้ต B♭ C และ G (สัญลักษณ์ 2) จากนั้นแนวทำนองที่กล่าวมาข้างต้นถูกนำมาพัฒนาต่อเนื่องด้วยแนวคิดการย้ายช่วงเสียงลงช่วงคู่แปด ดังตัวอย่างที่ 4.37

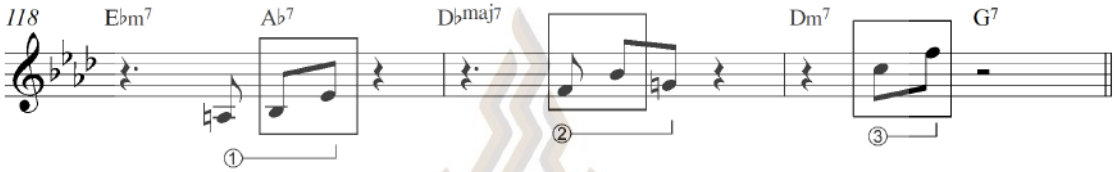
ตัวอย่างที่ 4.37 การซ้ำทำนองโดยใช้แนวคิดด้านลักษณะจังหวะ และการย้ายช่วงเสียง



ท่อน B เบิร์นสตีนเริ่มต้นด้วยการสร้างแนวทำนองโดยใช้โมทีฟ ผสมผสานกับตัวหยุดเพื่อสร้างความแตกต่างจากท่อนก่อนหน้านี้ที่มีความหน่าแน่นมาก โดยนำโน้ตขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคมาเป็นโครงสร้างของโมทีฟ (สัญลักษณ์กรอบสี่เหลี่ยม) ห้องที่ 118 เริ่มแนวทำนองด้วยโน้ต A โครมาติกเข้า โน้ต B♭ จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟค เข้าหาโน้ต E♭ (สัญลักษณ์ 1) โมทีฟต่อมาในห้องที่

119 เริ่มด้วยโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับ 3 ของคอร์ด D♭maj7 จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟคเข้าหาโน้ต B♭ แล้วเปลี่ยนทิศทางเคลื่อนที่ลงเข้าหาโน้ต G (สัญลักษณ์ 2) โมทีฟถัดมาในห้องที่ 120 ประกอบด้วยโน้ต C เคลื่อนที่ขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟคเข้าหาโน้ต F (สัญลักษณ์ 3) ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 และ 3 ของคอร์ด Dm7 ตามลำดับ ตัวอย่างที่ 4.38

ตัวอย่างที่ 4.38 การสร้างแนวทำนองโดยใช้โมทีฟที่มีโน้ตขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคเป็นโครงสร้างโมทีฟ



ห้องที่ 121 แนวทำนองเริ่มด้วยโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Cmaj7 จากนั้นเขาใช้แนวคิดขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคอีกครั้งด้วยโน้ต B และโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 และ 3 ของคอร์ด Cmaj7 แล้วใช้โน้ต A และ D ซึ่งเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคอีกครั้งในจังหวะต่อมาเพื่อสร้างโน้ตส่วนขยาย 6 และ 9 ตามลำดับ (สัญลักษณ์กรอบสี่เหลี่ยม) ในห้องที่ 122 ได้นำรูปแบบลักษณะจังหวะจากห้องที่ 121 มาใช้อีกครั้งโดยเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย รวมถึงแนวคิดการใช้ขั้นคู่ 4 มาสร้างแนวทำนอง ตัวอย่างที่ 4.39

ตัวอย่างที่ 4.39 การใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคมาสร้างแนวทำนอง

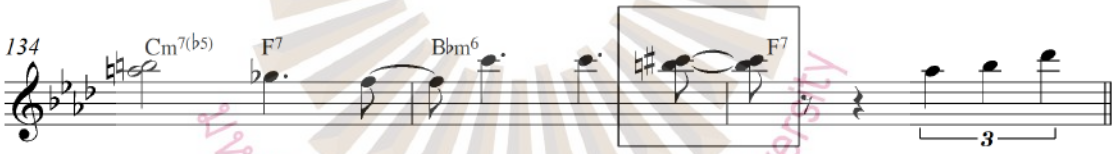
ในช่วงห้องที่ 126-129 แนวทำนองมีการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นส่วนมาก โดยห้องที่ 126 เบิร์นสตีนนำแนวทำนองจากห้องที่ 90 คอรัสที่ 3 กลับมาบรรเลงอีกครั้ง และห้องที่ 128-129 เขาสร้างความน่าสนใจของแนวทำนองด้วยการนำบันไดเสียง D♭ เมโลดิกไมเนอร์มาใช้บนคอร์ด E♭7 (สัญลักษณ์1) ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 13, ♭9 และ ♯9 (เครื่องหมายวงกลม) ซึ่งได้แก่โน้ต C, E และ

F♯ ตามลำดับ ผสมผสานกับการใช้โน้ตในคอร์ด Cm7 วางซ้อนบนคอร์ด A♭maj7 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 9 อันได้แก่โน้ต B♭ (สัญลักษณ์ 1) ตัวอย่างที่ 4.40

ตัวอย่างที่ 4.40 การสร้างแนวทำนองโดยใช้บันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์

ท่อน A3 นั้น ได้นำแนวคิดด้านเสียงประสานในแนวตั้งด้วยการใช้โน้ตขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ในห้องที่ 135 อันได้แก่โน้ต A และโน้ต B และแนวคิดข้างต้นถูกนำมาใช้อีกครั้งในห้องที่ 135 โน้ต B และโน้ต C♯ ทำให้เกิดขั้นคู่เสียงแบบกระด้างบนแนวทำนอง (สัญลักษณ์กรอบสี่เหลี่ยม) ดังตัวอย่างที่ 4.41

ตัวอย่างที่ 4.41 การใช้โน้ตขั้นคู่ 2 ในการสร้างแนวทำนอง



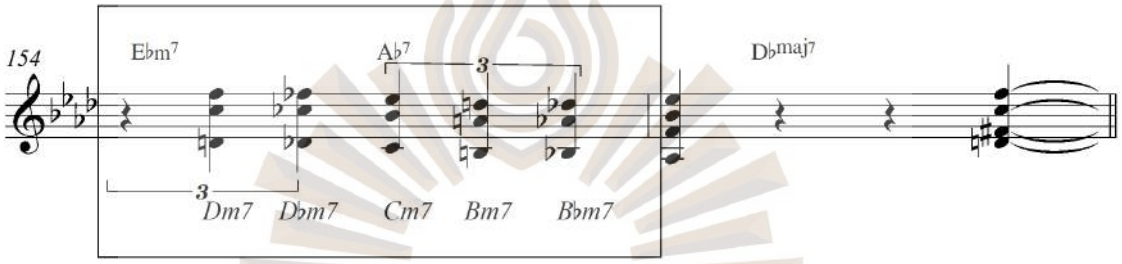
ในคอรัสที่ 4 แนวทำนองมีการนำวัตถุดิบจากคอรัสที่ 3 มาพัฒนาต่อ ทั้งการนำแนวคิดเรื่องจังหวะขัด หรือการแนวทำนองบางส่วนนำกลับมาบรรเลงอีกครั้ง อีกทั้งยังมีการนำแนวคิดเรื่องจังหวะมาพัฒนาต่อ รวมถึงการใช้ขั้นคู่อย่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค และการบรรเลงด้วยโน้ตเสียงประสานขั้นคู่ 2 เมเจอร์ รวมถึงการนำบันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์มาใช้ในการสร้างแนวทำนองเพื่อทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย

4.2.5 การอิมโพรไวส์ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน คอรัสที่ 5

คอรัสนี้เบิร์นนำเสนอการสร้างแนวทำนองด้วยการใช้เสียงประสานในแนวตั้ง ในห้องที่ 154-155 ที่มีการดำเนินคอร์ดในลักษณะ ii-V-I ในกุญแจเสียง D♭ เมเจอร์ สร้างความน่าสนใจให้กับแนวทำนองด้วยการใช้โน้ตในคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ดที่มีองค์ประกอบไม่ครบ โดยเขาเลือกตัดโน้ตที่

ไม่ได้บ่งบอกคุณลักษณะสำคัญของคอร์ดอย่างโน้ตลำดับที่ 5 ออก และอาจเพื่อทำให้เกิดความสะดวกในการบรรเลงบนกีตาร์ วางซ้อนลงไปบนการดำเนินคอร์ดดังกล่าวโดยเริ่มจาก Dm7, D♭m7, Cm7, Bm7, B♭m7 เคลื่อนที่ทิศทางลงครั้งละครึ่งเสียงเพื่อสร้างมิติของเสียงโดยที่มีมิติหนึ่งแนวทำนองเคลื่อนที่ต่อเนื่องในทิศทางลงลักษณะขนานด้วยโน้ตในคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด กับอีกอีกมิติที่มีการดำเนินคอร์ดในลักษณะ ii-V-I อีกทั้งยังทำเกิดโน้ตส่วนขยายต่าง ๆ (สัญลักษณ์กรอบสี่เหลี่ยม) ตัวอย่างที่ 4.42

ตัวอย่างที่ 4.42 การสร้างแนวทำนองบนการดำเนินคอร์ดในลักษณะ ii-V-I ด้วยการวางคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ดซ้อนในทิศทางขาลงทีละครึ่งเสียง



เบิร์นสตีนใช้เสียงประสานลักษณะ คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal Chord) มาสร้างสีสันทำให้เกิดเสียงประสานที่มีความคลุมเคลือเนื่องจากไม่มีโน้ตลำดับที่ 3 ที่บ่งบอกความเป็นคอร์ดเมเจอร์หรือไมเนอร์ ในแนวทำนองห้องที่ 157-159 (กรอบสี่เหลี่ยม) เขาใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนเป็นส่วนมากผสมผสานกับคอร์ด เริ่มจากห้อง 157 ที่นำคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนมาบรรเลงโดยมีโน้ต E เป็นโน้ตต่ำสุดเรียงขึ้นในลักษณะขั้นคู่ 4 ด้วยโน้ต A, D และ G ตามลำดับ จากนั้นเคลื่อนที่ลงที่ละครึ่งเสียงในลักษณะจังหวะโน้ตตัวดำสามพยางค์โดยผสมผสานกันคอร์ด D♭maj♯11 ในช่วงท้ายห้อง (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นใช้แนวคิดคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนอีกครั้งในห้องที่ 158-159 ตัวอย่างที่ 4.43

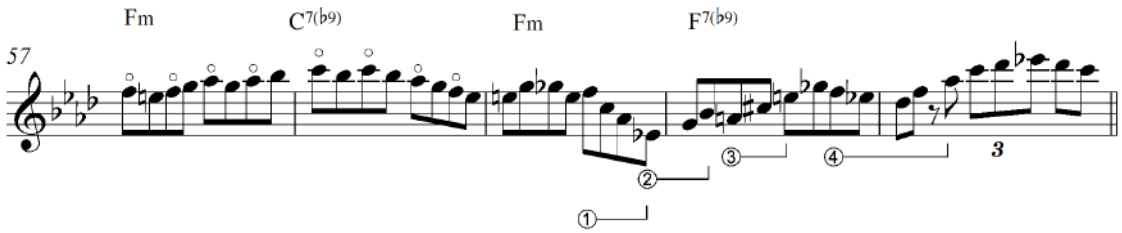
ตัวอย่างที่ 4.43 การใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนในการสร้างแนวทำนองห้องที่ 157-159

เบิร์นสตีนยังขยายแนวคิดเรื่องเสียงประสานด้วยการใช้เสียงประสานห้าแนวมาใช้สร้างความหลากหลายให้แนวทำนองมากยิ่งขึ้น ห้องที่ 160 เขาเริ่มสร้างแนวทำนองด้วยการใช้เสียงประสานสี่แนวด้วยคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนที่มีโน้ต C เป็นโน้ตต่ำสุด เรียงขึ้นไปเป็นขั้นคู่ 4 ด้วยโน้ต F, B♭ และ E♭ ตามลำดับ (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นเพิ่มความน่าสนใจด้วยเสียงประสานห้าแนว โดยใช้โน้ตในคอร์ด E♭m11 และ D♭maj♯11 แล้วนำแนวคิดการเคลื่อนที่ครั้งละครึ่งเสียงด้วยคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ดมาใช้อีกครั้งในห้องที่ 161-162 ทำให้แนวทำนองมีมิติในด้านเสียงประสานที่หลากหลายทั้งการประสานสามแนว สี่แนวและห้าแนว ตัวอย่างที่ 4.44

ตัวอย่างที่ 4.44 การสร้างแนวทำด้วยเสียงประสานที่หลากหลาย ในห้องที่ 160-162

ห้องที่ 165 เบิร์นสตีนสร้างความความน่าสนใจของแนวทำนองด้วยการนำกลุ่มเสียงกัด (Clusters) มาสร้างแนวทำนองที่ลักษณะโครงสร้างเสียงประสานแบบวางชิด (Close Structure) โดยมีขั้นคู่เสียงกระด้างลักษณะขั้นคู่ 2 เมเจอร์เป็นส่วนประกอบได้แก่โน้ต C กับโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 และโน้ตส่วนขยาย ♯11 ของคอร์ด A♭maj7 บรรเลงซ้ำด้วยโน้ตตัวดำ (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นสร้างความแตกต่างในห้องถัดมาด้วยการใช้คอร์ด Gm7, Edim7 และ B♭dim7 วางซ้อนบนคอร์ด C7♯9 ในทำนองทิศทางขึ้น ด้วยเสียงประสานที่มีโครงสร้างเสียงประสานที่กว้างมากขึ้น ตัวอย่างที่ 4.45

ตัวอย่างที่ 4.45 การใช้กลุ่มเสียงกัดสร้างแนวทำนอง



ห้องที่ 168 เบิร์นสตีนสร้างแนวทำนองด้วยการนำเสียงประสานสี่แนวผสมผสานกับแนวคิดด้านลักษณะจังหวะ โดยใช้โน้ตที่มีค่าความยาวเท่ากับโน้ตดำประจุดมาใช้เป็นวัตถุดิบในการบรรเลงจนถึงห้องที่ 170 ทำให้แนวทำนองเกิดการเน้นในจังหวะตกสลับกับการเน้นจังหวะยก (สัญลักษณ์ลูกศร) ตัวอย่างที่ 4.46

ตัวอย่างที่ 4.46 แนวคิดการใช้เสียงเสียงประสานกับแนวคิดด้านลักษณะจังหวะ

การอิมโพรไวส์ของเบิร์นสตีนทั้ง 5 คอรัสมีแนวทางใช้แนวคิดที่น่าสนใจมาสร้างแนวทำนองด้านการนำแนวคิดด้านลักษณะจังหวะมานำเสนอในรูปแบบต่าง ๆ การเลือกใช้ขั้นคู่ที่หลากหลายอย่างขั้นคู่ 2, 4, 6 รวมถึงบันไดเสียงที่เลือกใช้ทั้ง ฮาร์โมนิกไมเนอร์ เมโลดิกไมเนอร์ ดอเรียน การสร้างโน้ตส่วนขยายด้วยการวางทรัยแอดซ้อน รวมถึงการนำเสียงประสานมาใช้สร้างความน่าสนใจให้แนวทำนองด้วยการใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน

4.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน

การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน* โน้ตอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน ผู้วิจัยได้มาจากเว็บไซต์ www.playjazzguitar.com ถอดโน้ตโดย วิลเลียม ฟายน์ จากผลงานชุด เฟริสท์อินไมนด์ บรรเลงที่ความเร็วของโน้ตตัวดำเท่ากับ 240 ต่อนาที ลักษณะวงแบบควอร์เท็ต เขาได้ทำการอิมโพรไวส์จำนวน 4 คอรัส จำนวน 140 ห้อง มีโครงสร้างบทเพลงดังนี้

ส่วนนำ	4 ห้อง (เพิ่มเติมจากบทเพลงต้นฉบับ)
แนวทำนองหลัก	35 ห้อง
ช่วงเชื่อม	6 ห้อง (เพิ่มเติมจากบทเพลงต้นฉบับ)
กีตาร์อิมโพรไวส์	138 ห้อง (4 คอรัส)
ช่วงเชื่อม	4 ห้อง
เปียโนอิมโพรไวส์	138 ห้อง (4 คอรัส)
ช่วงเชื่อม	4 เพลง

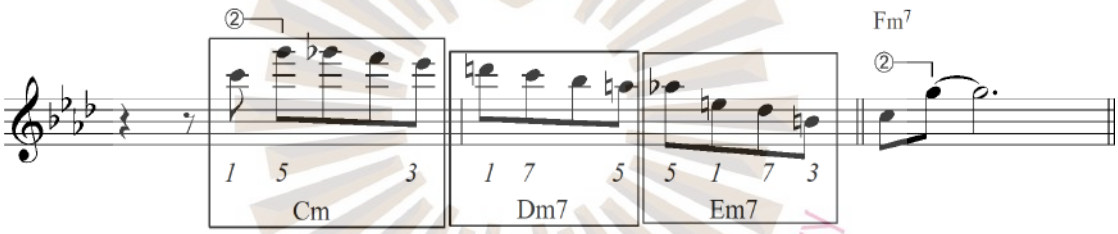
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แนวทำนองหลัก	35 ห้อง
ท่อนจบ	4 ห้อง

4.3.1 **การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน คอรัสที่** 1

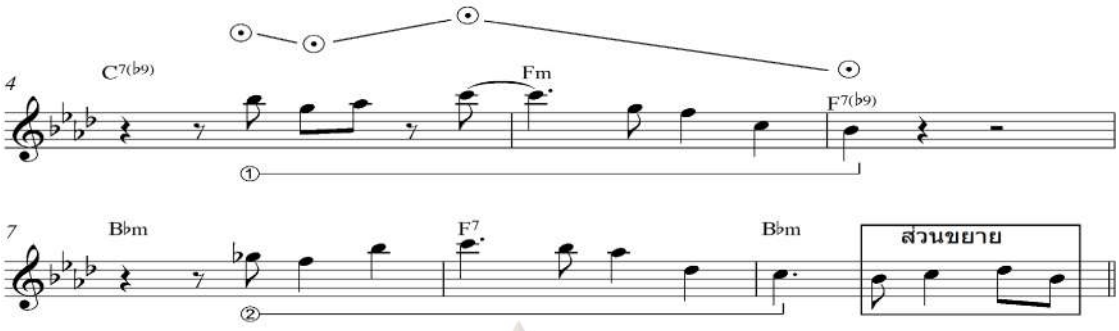
โมเรโนเริ่มสร้างแนวทำนองส่วนเกริ่นในห้องแรกด้วยการใช้โน้ตขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค โน้ต C และ G ในช่วงเสียงสูง (สัญลักษณ์ 2) จากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โดยมีโครงสร้างการใช้โน้ตในคอร์ด Cm, Dm7 และ Em7 (กรอบสี่เหลี่ยม ตัวเลขแสดงลำดับโน้ตคอร์ด) เข้าหาคอร์ด Fm7 ในห้องที่ 3 ด้วยโน้ตขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคโน้ต C และ G ที่เป็นโน้ตลำดับที่ 3 และโน้ตส่วนขยาย 9 ของคอร์ด อีกครั้งในย่านเสียงที่ต่ำลง ตัวอย่างที่ 4.47

ตัวอย่างที่ 4.47 การสร้างแนวทำนองโดยใช้โน้ตในคอร์ดไมเนอร์ และโน้ตขั้นคู่ 5 ห้องที่ 1-3



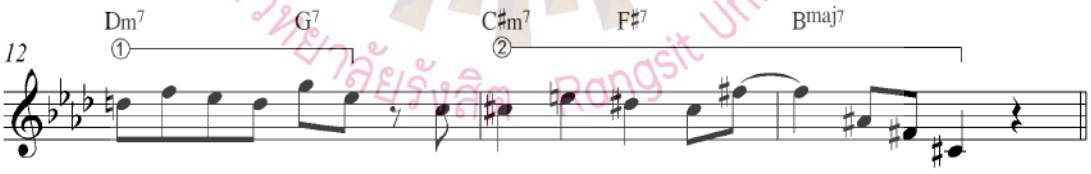
เข้าสู่ท่อน A ห้องที่ 4-5 โมเรโนสร้างแนวทำนองโดยใช้โน้ตในคอร์ด C7 เป็นส่วนประกอบในการสร้างแนวทำนอง (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นเขานำแนวทำนองดังกล่าวมาพัฒนาต่อในที่ 7-9 (สัญลักษณ์ 2) ด้วยการใช้ทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนองเช่นเดียวกับห้องที่ 4-5 ผสมผสานกับการใช้โน้ตตัวประจุด พิจารณาจากเส้นรูปร่างทำนอง (Melodic Contour) และเพิ่มส่วนขยายแนวทำนองในห้องที่ 9 ตัวอย่างที่ 4.48

ตัวอย่างที่ 4.48 แนวคิดการพัฒนาโมทีฟโดยใช้ Melodic Contour เหมือนกัน ห้องที่ 4-9



ท่อน B ห้องที่ 12 ที่มีการดำเนินคอร์ดลักษณะ ii-V ในศูนย์กลางเสียง C นั้น โมเรโนสร้างแนวทำนองด้วยบันไดเสียงเมเจอร์ที่สัมพันธ์กับศูนย์กลางเสียง โดยโครงสร้างแนวทำนองเริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต F หรือโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Dm แล้วเคลื่อนที่ลงทีละขั้นเข้าสู่ โน้ต D อีกครั้ง จากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางลง (สัญลักษณ์ 1) โครงสร้างแนวทำนองดังที่ได้กล่าวข้างต้นถูกนำมาใช้อีกครั้งห้องที่ 13-14 (สัญลักษณ์ 2) ในศูนย์กลางเสียง B ด้วยการใช้ทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนองเช่นเดียวกันและยืดทำนองให้ยาวขึ้น (Augmentation) โดยการใช้โน้ตตัวดำ ตัวอย่างที่ 4.49

ตัวอย่างที่ 4.49 การสร้างแนวทำนองที่รูปร่างทำนองเดียวกันและยืดทำนองให้ยาวขึ้น



ในห้องที่ 15-17 โมเรโนเพิ่มความหนาแน่นลักษณะจังหวะด้วยการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นส่วนใหญ่ จากนั้นใช้แนวคิดเรื่องจังหวะขัดมาสร้างแนวทำนองในห้องที่ 18-20 ในช่วงเสียงที่สูงขึ้น ทำให้แนวทำนองมีการบรรเลงในจังหวะยก เพื่อสร้างความแตกต่างทั้งด้านการเน้นจังหวะตกกับจังหวะยกและค่าความยาวตัวโน้ต ดังตัวอย่างที่ 4.50

ตัวอย่างที่ 4.50 การสร้างแนวทำนองด้วยจังหวะขัด และการย้ายช่วงเสียง

ท่อน A3 ห้องที่ 22-25 โมเรโนลดความหนาแน่นลักษณะจังหวะด้วยการนำตัวหยุดมาใช้ในการสร้างแนวทำนองในช่วงเสียงสูง จากนั้นสร้างความแตกต่างด้วยการสร้างแนวทำนองที่มีความยาวต่อเนื่องด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในทิศทางลง เริ่มด้วยโน้ต E♭ เคลื่อนที่ลงลักษณะครึ่งเสียงเข้าหาโน้ต C หรือโน้ตส่วนขยาย 9 ของคอร์ด B♭m (สัญลักษณ์ 1) ในห้องที่ 26 จากนั้นแนวทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงต่อเนื่อง ห้องที่ 27 แนวทำนองประกอบโน้ตเคียงบนในจังหวะยกเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตทรัยแอด F ในจังหวะตก (สัญลักษณ์วงกลม) ลักษณะครึ่งเสียง จากนั้นแนวทำนองมีการเปลี่ยนทิศทางในห้องที่ 28 ด้วยการใช้โน้ตในคอร์ด D♭maj9 วางซ้อนบนคอร์ด B♭m (กรอบสี่เหลี่ยม) ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 9 และ11 โน้ต C, E♭ ตามลำดับ ก่อนจะจบประโยคด้วยทิศทางลงทีละขั้นเข้าโน้ตพื้นต้น ตัวอย่างที่ 4.51

ตัวอย่างที่ 4.51 แนวคิดด้านความหนาแน่นลักษณะจังหวะ ในห้องที่ 22-25

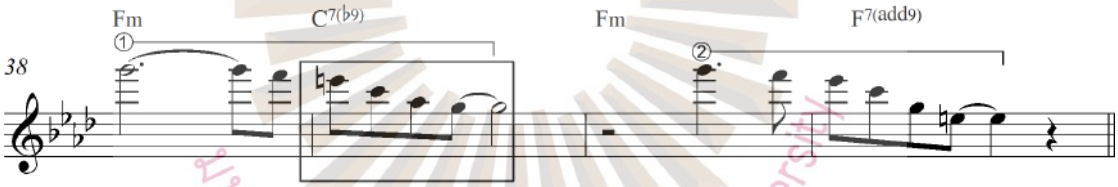
โมเรโนใช้แนวคิดการพัฒนาโมทีฟมา รวมถึงการสร้างแนวทำนองที่ผสมผสานโน้ตในคอร์ดกับโน้ตส่วนขยายมาใช้ในการบรรเลง แนวคิดเรื่องความหนาแน่นลักษณะจังหวะ การเลือกใช้

ช่วงเสียงกับแนวทำนอง การนำจังหวะขัดมาใช้เพื่องสร้างความแตกต่างให้แนวทำนอง ประกอบการนำเสนอการการวางซ้อนทรัยแอด การนำโครงสร้างแนวทำนองมาทำการขยายเพื่อสร้างความน่าสนใจ

4.3.2 การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน คอรัสที่ 2

โมเรโนเรเริ่มคอรัสที่ 2 ด้วยช่วงเสียงสูงเช่นเดียวกับในคอรัสแรก ด้วยการใช้โน้ต G ค้างยาวเพื่อนำเสนอโน้ตส่วนขยาย 9 แล้วเคลื่อนที่ลงเข้าสู่โน้ตโทนิกเพื่อหาโน้ต E ที่เป็นโน้ตเป้าหมายในห้องถัดมา(สัญลักษณ์ 1) แล้วเคลื่อนที่ลงด้วยทรัยแอด C โดยมีโน้ต A♭ เข้าหาโน้ต G ที่ค้างยาวอีกครั้ง (กรอบสี่เหลี่ยม) ก่อนจะนำแนวคิดนี้มาบรรเลงคล้ายเดิมอีกครั้งด้วยทิศทางเช่นเดิม ในห้องที่ 40-41 โดยที่มีการปรับโน้ตค้างยาวในช่วงท้ายด้วยโน้ต E เพื่อสร้างมิติเสียงที่มีความกระด้าง (สัญลักษณ์ 2) ตัวอย่างที่ 4.52

ตัวอย่างที่ 4.52 แนวทำนองในช่วงเสียงสูงที่นำเสนอโน้ตส่วนขยาย



หลังจากนั้นโมเรโนนำโมทีฟจากห้องที่ 40-41 มาทำการพัฒนาต่อในห้องที่ 42-45 ด้วยการเพิ่มส่วนขยายโดยใช้ทรัยแอด B♭m ในทิศทางขาขึ้น (กรอบสี่เหลี่ยม) แล้วเคลื่อนที่ลงครึ่งเสียงเข้าหาโน้ตในคอร์ด F7 (สัญลักษณ์วงกลมแสดงโน้ตในคอร์ด F7) ในห้องที่ 45 ซึ่งแนวคิดการเพิ่มส่วนขยายลักษณะเช่นนี้จากท่อน A3 ห้องที่ 26-27 ในคอรัสแรก ตัวอย่างที่ 4.53

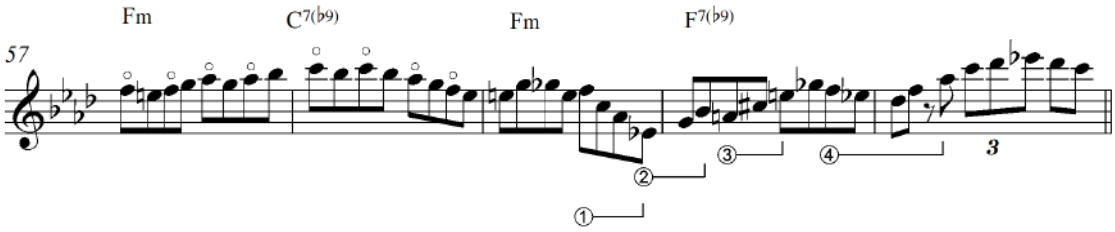
ตัวอย่างที่ 4.53 การสร้างแนวทำนองด้วยการพัฒนาโมทีฟ ในห้องที่ 42-45

ท่อน B นำแนวคิดจากคอรัสแรกในเรื่องจังหวะขัดมาใช้สร้างแนวทำนองอีกครั้งในห้องที่ 47-49 โดยใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในการบรรเลงเพื่อทำให้เกิดเสียงสั้น กระชับยิ่งขึ้น (สัญลักษณ์ 1) และสร้างความน่าสนใจให้แนวทำนองด้วยการใช้ลักษณะจังหวะสามพยางค์ในรูปแบบที่หลากหลายมาบรรเลงห้องที่ 49- 53 (สัญลักษณ์ 2) ทำให้แนวทำนองมีความแตกต่างจากท่อนก่อนหน้าที่บรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นส่วนมาก ดังตัวอย่างที่ 4.54

ตัวอย่างที่ 4.54 การสร้างแนวทำนองด้วยจังหวะขัดและการผสมผสานการใช้ลักษณะจังหวะสามพยางค์

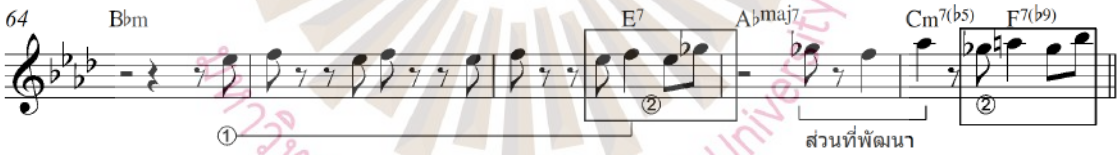
ท่อน A2 ห้องที่ 57-60 สร้างแนวทำนองโดยใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่อง เริ่มแนวทำนองในห้องที่ 57-58 ด้วยการใช้โน้ตในทรัยแอด Fm เป็นโน้ตเป้าหมายในจังหวะตก (สัญลักษณ์วงกลม) มีโน้ตเคียงบนกับโน้ตเคียงล่างทำหน้าที่เชื่อมโยงในจังหวะยก โดยแนวทำนองในช่วงนี้มีในการเคลื่อนที่แนวทำนองมีความห่างไม่เกินขั้นคู่ 2 หรือเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น จากนั้นแนวทำนองมีการเคลื่อนที่ลงในห้องที่ 59 แล้วเปลี่ยนทิศทางขึ้นในห้องที่ 60 ด้วยขั้นคู่ที่มีความกว้างมากขึ้น ด้วยการใช้โน้ตใน Fm7 เคลื่อนที่ในทิศทางลงในห้องที่ 59 (สัญลักษณ์ 1) แล้วเปลี่ยนเป็นทิศทางขึ้นในห้องที่ 60 ด้วยใช้ทรัยแอด E♭ ซ้อนลงบนคอร์ด F7♭9 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย 9, 11 ได้แก่โน้ต G และ B♭ ตามลำดับ (สัญลักษณ์ 2) แนวทำนองยังคงเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นด้วยการใช้ทรัยแอด A วางซ้อนทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย ♭13 ได้แก่โน้ต C♯ (สัญลักษณ์ 3) และต่อเนื่องด้วยการใช้ทรัยแอด D♭ วางซ้อนอีกครั้ง (สัญลักษณ์ 4) ตัวอย่างที่ 4.55

ตัวอย่างที่ 4.55 แนวทำนองโดยใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่อง การใช้ทรัยแอดและคอร์ดวางซ้อน



ท่อน C แนวทำนองมีความหนาแน่นลักษณะจังหวะที่น้อยลงจากท่อนก่อนหน้านี้ ในห้อง 64-66 แนวทำนองนำแนวคิดด้านลักษณะจังหวะมาใช้ ด้วยการใช้โน้ต E♭ และ F สร้างแนวทำนองด้วยลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น สลับกับตัวหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้นจำนวนสองตัว (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นนำแนวความคิดข้างต้นนำมาสร้างโมทีฟในห้องที่ 66 (สัญลักษณ์ 2) แล้วนำโมทีฟดังกล่าวถึงข้างต้นมาพัฒนาต่อเนื่องในห้องที่ 67-68 ทำให้แนวทำนองในช่วงนี้มีความน่าสนใจในด้านลักษะจังหวะ ตัวอย่างที่ 4.56

ตัวอย่างที่ 4.56 แนวคิดด้านลักษณะจังหวะผสมผสานกับการพัฒนาโมทีฟ



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในคอรัสที่ 2 มีการนำโครงสร้างในด้านแนวคิดจากคอรัสแรกนำมาขยายเพิ่มทำแนวทำนองมีความสอดคล้อง และมีความชัดเจนในแนวคิดที่โมเรโนนำเสนอมากยิ่งขึ้น ผสมผสานกับการนำความหลากหลายในด้านรูปแบบลักษณะจังหวะ อย่างโน้ตเขบ็ตสองชั้น และโน้ตสามพยางค์ในรูปแบบต่าง ๆ ช่วยเพิ่มมิติในกับการอิมโพรไวส์ในคอรัสนี้มากยิ่งขึ้น

4.3.3 การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน คอรัสที่ 3

โมเรโนเริ่มสร้างแนวทำนองในช่วงเสียงสูงเช่นเดียวกับในคอรัสที่ผ่านมา แนวทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงทีละขั้นด้วยบันไดเสียง F ดอเรียนบนคอร์ด Fm ในห้องที่ 73 (สัญลักษณ์ 1)

จากนั้นเคลื่อนที่ลงต่อเนื่องในห้องถัดมาด้วยบันไดเสียง F ฮาร์โมนิกไมเนอร์บนคอร์ด C7♭9 (สัญลักษณ์ 2) แล้วเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนที่ในห้องที่ 75 ด้วยการใช้โน้ตในคอร์ด A♭9 วางซ้อนบนคอร์ด Fm7 (สัญลักษณ์ 3) ทำให้โน้ตส่วนขยาย 9, 11 หรือโน้ต G และ B♭ ตามลำดับ แล้วเคลื่อนที่ลงทีละขั้นเข้าหาโน้ต F โน้ตลำดับ 3 ของคอร์ด F7♭9 ในห้องที่ 76 ในการเคลื่อนที่แนวทำนองด้วยแนวคิดข้างต้น ทำให้แนวทำนองอยู่ในช่วงเสียงสูงนานกว่าการเคลื่อนที่ลงด้วยขั้นคู่ที่กว้าง ตัวอย่างที่ 4.57

ตัวอย่างที่ 4.57 การใช้บันไดเสียงและโน้ตในคอร์ดสร้างแนวทำนองห้องที่ 73-76

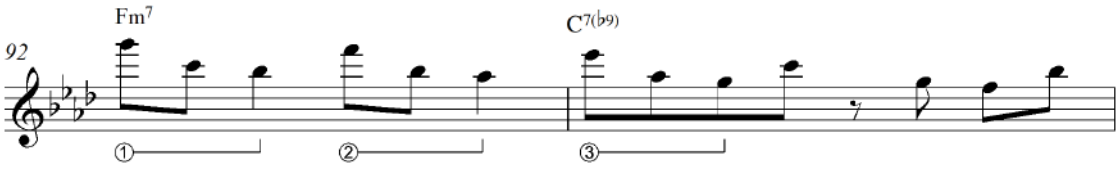
ห้อง 79-83 โมเรโนใช้แนวคิดเรื่องลักษณะรูปแบบจังหวะหลากหลายมาใช้ โดยการนำรูปแบบจังหวะลักษณะสามพยางค์มาผสมผสานกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและตัวหยุด เพื่อสร้างความแตกต่างจากแนวทำนองก่อนหน้านี้ ทีมีการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องเป็นส่วนมาก ตัวอย่างที่ 4.58

ตัวอย่างที่ 4.58 การใช้ลักษณะรูปแบบจังหวะที่หลากหลายมาสร้างแนวทำนอง

ห้อง 92-93 โมเรโนนำแนวคิดขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคที่เขาเคยใช้ในคอรัสแรก มาเป็นวัตถุดิบในการสร้างแนวทำนองผสมผสานกับการทำซีเควนซ์ ห้องที่ 92 แนวทำนองเริ่มด้วยโน้ต G เคลื่อนที่ลงเข้าหาโน้ต C ในระยะขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ต่อเนื่องด้วยโน้ต B♭ (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นนำกลุ่มโน้ตที่กล่าวในข้างต้นมาทำซีเควนซ์จำนวนสองครั้งในระดับเสียงที่ต่ำลง (สัญลักษณ์ 2) ตัวอย่างที่ 4.59

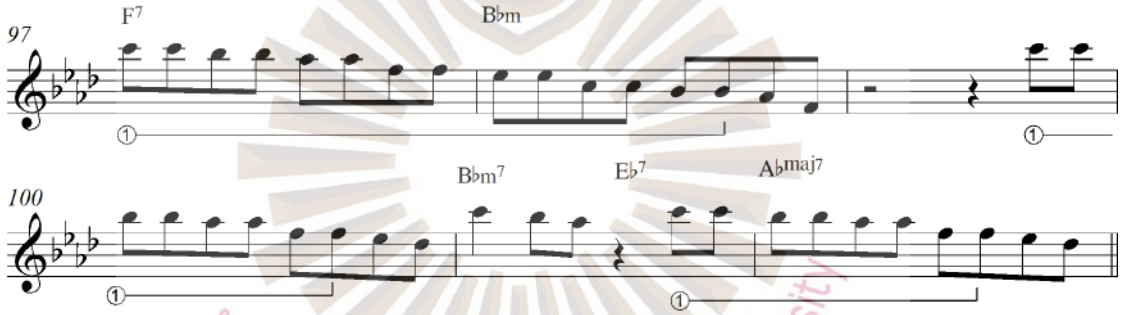
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.59 การใช้ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคสร้างแนวทำนอง



ห้องที่ 96- 103 สร้างแนวทำนองใช้วิธีการซ้ำโน้ต ผสมกับรูปแบบโน้ตในลักษณะเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องกัน (สัญลักษณ์ 1) ทำให้แนวทำนองมีความยาวมากขึ้น โดยเขาใช้การซ้ำโน้ตกับแนวทำนองในทิศทางเคลื่อนที่ลงเป็นส่วนใหญ่ ตัวอย่างที่ 4.60

ตัวอย่างที่ 4.60 การบรรเลงด้วยวิธีการซ้ำโน้ต



ช่วงท้ายคอรัสในห้องที่ 105-106 นำแนวคิดเรื่องจังหวะขัด จากห้อง 43-44 ในคอรัสที่ 2 พัฒนาต่ออีกครั้งในช่วงเสียงสูงทำให้เกิดความแตกต่างจากแนวทำนองก่อนหน้านี้ที่บรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องเป็นส่วนมาก โมเรโนสร้างแนวทำนองในห้องที่ 105 ในแนวทำนองทิศทางขึ้น หลังจากนั้นเปลี่ยนทิศทางแนวทำนองเป็นขาลงในห้องถัดมาด้วยการใช้ทรัยแอด A♭ (สัญลักษณ์ 2) โดยผสมผสานกับแนวคิดเรื่องจังหวะขัด (สัญลักษณ์ 1) ดังตัวอย่างที่ 4.61

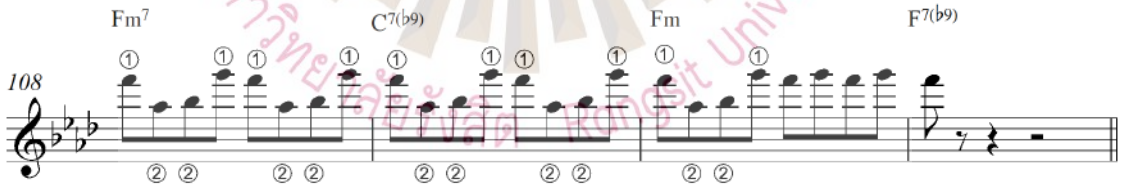
ตัวอย่างที่ 4.61 การสร้างแนวทำนองด้วยแนวคิดจังหวะขัด ห้องที่ 105-106

คอรัสที่ 3 โมเรโนยังคงนำแนวความคิดต่าง ๆ ที่ใช้ในคอรัสก่อนหน้านี้มาสร้างสรรค์แนวทำนอง เช่น การนำแนวคิดเรื่องลักษณะรูปแบบจังหวะหลากหลาย การใช้โน้ตคู่ห้าเพอร์เฟคผสมผสานการซีเควนซ์ และแนวคิดเรื่องจังหวะขัดมาใช้พัฒนาแนวทำนอง ส่วนสิ่งที่พบเพิ่มเติมในคอรัสนี้คือมีการสร้างความน่าสนใจให้กับแนวทำนองด้วยการนำบันไดเสียงดอเรียน และฮาร์โมนิกไมเนอร์ ในทิศทางการเคลื่อนที่ลงทีละขั้นตามบันไดเสียง แล้วใช้การวางซ้อนด้วยทรัยแอด หรือโน้ตในคอร์ดในทิศทางขึ้น รวมถึงการบรรเลงด้วยการซ้ำโน้ตเพื่อสร้างมิติให้แนวทำนอง

4.3.4 การอิมโพรไวส์ของไมค์ โมเรโน คอรัสที่ 4

ห้องที่ 108 โมเรโนบรรเลงกลุ่มโน้ต 4 ตัวที่ประกอบด้วยโน้ต F, A♭, B♭ และ G ตามลำดับในรูปแบบลักษณะจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (กรอบสี่เหลี่ยม) จากนั้นทำการบรรเลงซ้ำด้วยรูปแบบดังกล่าวจนถึงห้องที่ 110 แล้วบรรเลงด้วยโน้ต F, G ซ้ำเพื่อเข้าหาโน้ตโทนิก หรือโน้ต F ในห้องถัดมา เขาใช้แนวคิดดังกล่าวในการบรรเลงเพื่อเพิ่มมิติให้กับแนวทำนอง โดยมิติหนึ่งมีแนวทำนองเคลื่อนที่ในช่วงเสียงสูงด้วยโน้ต F และ G (สัญลักษณ์ 1) ส่วนอีกมิติหนึ่งแนวทำนองเคลื่อนที่ด้วยช่วงเสียงที่ต่ำกว่าด้วยโน้ต A♭ และ B♭ (สัญลักษณ์ 2) บรรเลงควบคู่กันไป ตัวอย่างที่ 4.62

ตัวอย่างที่ 4.62 การบรรเลงซ้ำกลุ่มโน้ต ห้องที่ 108-111



ห้อง 118 โมเรโนสร้างความน่าสนใจในแนวทำนองด้วยการใช้สัดส่วนโน้ตที่ซับซ้อนด้วยอัตตราส่วนการบรรเลงโน้ตตัวดำ 4 ตัวต่อ 3 จังหวะซีพจร ต่อเนื่องด้วยลักษณะจังหวะโน้ตตัวดำสามพยางค์ โดยที่มีแนวทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลงด้วยกลุ่มโน้ต 6 ตัว (สัญลักษณ์ 1) จากนั้นทำนองเคลื่อนที่ลงอีกครั้งด้วยกลุ่มโน้ต 6 ตัว (สัญลักษณ์ 2) บนลักษณะจังหวะที่กล่าวไปในช่วงต้นทำให้แนวทำนองช่วงนี้มีความขัดกับซีพจรจังหวะปรกติ ดังตัวอย่างที่ 4.63

ตัวอย่างที่ 4.63 การใช้อัตตราส่วนการบรรเลงโน้ตตัวดำ 4 ตัวต่อ 3 จังหวะซีพจรสร้างแนวทำนอง

ห้องที่ 130-133 โมเรโนนำแนวคิดด้านลักษณะจังหวะมาใช้ในการสร้างสรรแนวทำนองด้วยการผสมผสานลักษณะรูปแบบจังหวะที่หลากหลาย โดยมีลักษณะจังหวะรูปแบบสามพยางค์เป็นส่วนมากผสานกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น เขบ็ตสองชั้น ตัวอย่างที่ 4.64

ตัวอย่างที่ 4.64 การใช้รูปแบบลักษณะจังหวะที่หลากหลาย ห้อง 130-133

การอิมโพรไวส์ของโมเรโนมีความน่าสนใจ ด้วยการนำแนวคิดด้านจังหวะมาใช้ ลักษณะแนวทำนองที่มีความยาวโดยใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่อง แนวคิดการสร้างความแตกต่างให้แนวทำด้วยวิธีการต่าง ๆ การนำแนวคิดด้านโมทีพ ขั้นคู่ การซ้ำโน้ต มาขยายแนวทำนอง และการใช้บันไดเสียงดอเรียน เมโลดิกและฮาร์โมนิกไมเนอร์ การใช้ทรัยแอดและคอร์ดวางซ้อนเพื่อสร้างโน้ตส่วนขยาย รวมถึงการสร้างมิติให้แนวทำนองทั้งด้วยวิธีการบรรเลงและอุปกรณ์ที่ใช้ ทำให้เกิดแนวทางการบรรเลงอันเป็นเอกลักษณ์ของไมค์ โมเรโน

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย

5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน แล ไมค์ โมเรโน

บทวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน ที่ได้กล่าวถึงไปแล้วในบทที่ 4 ทำให้ทราบถึงแนวคิดต่าง ๆ สำหรับการสร้างทำนอง มีทั้งประเด็นที่สอดคล้องและแตกต่างกันออกไป ซึ่งทำให้เกิดเอกลักษณ์การบรรเลงเฉพาะตัว เพื่อความชัดเจนและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย ผู้วิจัยได้นำผลการวิเคราะห์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน มาเปรียบเทียบโดยแบ่งประเด็นหลักออกเป็นด้านจังหวะ ทำนอง เสียงประสาน บันไดเสียง และอื่น ๆ แสดงดังตารางที่ 5.1 (เครื่องหมาย * แสดงถึงประเด็นที่พบ)

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน*

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	เวส มอนท์โกเมรี	ปีเตอร์ เบิร์นสตีน	ไมค์ โมเรโน	หมายเหตุ
1) จังหวะ	ซ้ำลักษณะรูปแบบจังหวะ	*	*	*	
	พัฒนาโมทีฟ	*	*	*	
	จังหวะขัด	*	*	*	
	ผสมรูปแบบลักษณะจังหวะ		*	*	เหมือนและแตกต่างกัน
	แนวคิดลักษณะจังหวะ	*	*	*	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน* (ต่อ)

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	เวส มอนท์โกเมรี	ปีเตอร์ เบิร์นสตีน	ไมค์ โมเรโน	หมายเหตุ
2) ทำนอง	ใช้กลุ่มโน้ตสร้างแนวทำนอง		*	*	เหมือนและแตกต่างกัน
	โน้ตส่วนขยาย	*	*	*	เหมือนและแตกต่างกัน
	การใช้ทรัยแอดวางซ้อน	*	*	*	เหมือนและแตกต่างกัน
	การย้ายช่วงเสียง	*	*	*	เหมือนและแตกต่างกัน
	การซ้ำโน้ต			*	
	การใช้โน้ตร่วม		*		
	เข้าหาคอร์ดหลักด้วยโน้ตโครมาติก	*	*	*	
3) เสียงประสาน	บรรเลงด้วยคอร์ด		*		
	บรรเลงด้วยขั้นคู่	*	*		เหมือนและแตกต่างกัน
4) บันไดเสียง	บันไดเสียงเมเจอร์		*		
	บันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์		*		
	บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์		*	*	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน* (ต่อ)

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	เวส มอนท์โกเมรี	ปีเตอร์ เบิร์นสตีน	ไมค์ โมเรโน	หมายเหตุ
	บันไดเสียงดอเรียน	*	*	*	
5) อื่น ๆ	ลักษณะกีตาร์	ลำตัวกลวง	ลำตัวกลวง	กึ่งลำตัวกลวง	
	อุปกรณ์แปลงเสียง			*	
	รูปแบบวง	ควอร์เท็ต	ควอร์เท็ต	ควอร์เท็ต	
	การดีดโน้ต	นิ้วโป้ง	ปีก	ปีก	

5.2 สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และ ไมค์ โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน* ทำให้ทราบถึงแนวคิดที่ใช้ในการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 คน และสามารถทราบรายละเอียดชัดเจนมากขึ้นจากการเปรียบเทียบและควรค่าแก่การศึกษา สามารถเป็นแนวทางในการอิมโพรไวส์บทเพลง *แอเรจิน*และนำมาประยุกต์ใช้ในการอิมโพรไวส์ในบทเพลงแจ๊สอื่น ๆ

จากตารางผลการเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์สรุปประเด็นสำคัญแบ่งได้เป็น ด้านจังหวะ ด้านทำนอง ด้านเสียงประสาน บันไดเสียงและด้านอื่น ๆ โดยแต่ละประเด็นมีทั้งความเหมือนและแตกต่างกัน ความเหมือนกันในประเด็นที่สำคัญพบว่าด้านจังหวะมีการใช้ความหนาแน่นของลักษณะจังหวะ การพัฒนาโมทีฟสร้างแนวทำนอง ผสมผสานกับแนวคิดรูปแบบลักษณะจังหวะมาใช้ในการสร้างสรรค์แนวทำนอง สัมผัสได้ถึงความชัดเจนของประโยคเพลง รวมถึงการนำแนวคิดเรื่องจังหวะขัดมาสร้างความหลากหลายให้แนวทำนองในแต่ละท่อน ในด้านแนวทำนองมีการใช้วัตถุดิบหลายอย่างที่เหมือนกัน การใช้โน้ตในคอร์ดในการสร้างแนวทำนอง ร่วมกับการเชื่อมโยงโดยการใช้โน้ตโครเมติก สร้างสีสันด้วยการนำโน้ตส่วนขยายมาใช้ร่วมด้วยกับแนวคิดต่าง ๆ อย่าง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การนำทรัยแอดวางซ้อน และการย้ายช่วงเสียง เพื่อสร้างความแตกต่างอีกทั้งยังทำให้เกิดช่วงโดดเด่นในการอิมโพรไวส์ ด้านเสียงประสานมอนท์โกเมรีและเบิร์นสตีนนำแนวคิดการบรรเลงด้วยขั้นคู่และการบรรเลงด้วยคอร์ดมาสร้างสีสันให้แนวทำนองในแนวตั้ง ด้านบันไดเสียงพบการใช้บันไดเสียงที่ถูกนำมาใช้เหมือนกันคือ บันไดเสียงดอเรียน ในด้านอื่น ๆ ลักษณะรูปแบบวงเป็นรูปแบบควอร์เท็ตอันประกอบด้วยเครื่องกีตาร์ เปียโน เบส และกลอง

ความแตกต่างในการอิมโพรไวส์ของนักกีตาร์ทั้ง 3 ด้านจังหวะมอนท์โกเมนีแนวทำนองมีการซ้ำลักษณะรูปแบบจังหวะขณะที่เบิร์นสตีนและโมเรโนจะมีส่วนที่พัฒนาจากเดิมด้วยรูปแบบลักษณะจังหวะที่หลากหลาย ด้านทำนองโมเรโนมีการบรรเลงด้วยการซ้ำโน้ตเพื่อขยายแนวทำนองขณะที่เบิร์นสทีนใช้โน้ตร่วมในการดำเนินคอร์ดนำมาสร้างแนวทำนอง ด้านเสียงประสานลักษณะเบิร์นสตีนสร้างแนวทำนองด้วยการใช้คอร์ดมาบรรเลง ขณะที่มอนท์โกเมรีใช้การบรรเลงด้วยโน้ตขั้นคู่ 8 ส่วนโมเรโนแนวทำนองเป็นลักษณะโน้ตเดี่ยวเคลื่อนที่ในแนวนอน ด้านบันไดเสียงเบิร์นสตีนและโมเรโนมีการใช้บันไดเสียงที่หลากหลาย ขณะที่มอนท์โกเมรีใช้โน้ตในคอร์ดเป็นวัตุดิบหลักในการสร้างแนวทำนอง และในด้านอื่น ๆ นั้น มอนท์โกเมเรีใช้นิ้วโป้งมือขวาในการดีดโน้ต ขณะที่ เบิร์นสตีนและโมเรโนใช้ปิกกีตาร์ในการดีด ซึ่งจากแนวคิดที่นักกีตาร์ทั้ง 3 นำมาใช้ในการบรรเลงในบทเพลง *แอเรจิน* นั้นมีส่วนส่งเสริมเกิดแนวทางการบรรเลงที่ทำให้เกิดเอกลักษณ์ของแต่ละคนซึ่งจะกล่าวถึงเพิ่มเติมในการอภิปลายผลวิจัย

5.3 อภิปรายผลวิจัย

จากตารางการเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์ โมเรโน ในบทเพลง แอเรจิน นั้นทำให้เห็นประเด็นต่าง ๆ ซึ้งมีทั้งประเด็นที่เหมือนและแตกต่างกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำบางประเด็นที่น่าสนใจมาอภิปรายเพิ่มเติมแบ่งประเด็นได้ดังนี้

1) จังหวะ
2) แนวทำนอง
3) เสียงประสาน
4) บันไดเสียง
5) อื่น ๆ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สำหรับการบรรเลงบทเพลง *แอเรจิน* นักกีตาร์ทั้ง 3 คน ในด้านลักษณะจังหวะนั้นแนวทำนองของโมเรโน มีความโดดเด่นอย่างชัดเจนจากการผสมผสานรูปแบบลักษณะจังหวะที่หลากหลาย ทั้งโน้ตสามพยางค์ในรูปแบบต่าง ๆ และโน้ตเขบ็ตสองชั้น เช่น ท่อน B คอรัสที่ 2 ห้องที่ 49- 53 ซึ่งมีผลจากการมีท่อนบทนำ ที่มีองค์ประกอบด้านลักษณะจังหวะให้สามารถนำมาใช้พัฒนาต่อในการอิมโพรไวส์ของเขา ซึ่งสอดคล้องกับเบิร์นสตีนที่นำโน้ตสามพยางค์มาใช้เช่นกัน ที่มีโน้ต D♭, E♭ บรรเลงเช่นเดิมในลักษณะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ และมีโน้ตตัวขาวเคลื่อนลงทีละครึ่งเสียง ในห้องที่ 79-83 อีกทั้งแนวคิดผสมผสานการใช้คอร์ดในการบรรเลง ทำให้มีข้อจำกัดในการใช้ลักษณะจังหวะที่หลากหลาย ขณะที่มอนโกเมรีแนวทำนองมีลักษณะจังหวะที่ไม่ซับซ้อนมากนัก ใช้การซ้ำลักษณะรูปแบบจังหวะค่อย ๆ พัฒนาแนวทำนอง เช่นใน คอรัสที่ 1 ห้องที่ 5-8 ที่นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ และเนื่องจากเหตุผลที่คล้ายคลึงกับเบิร์นสตีน ด้วยการบรรเลงด้วยขั้นคู่ 8 ที่เขาใช้บรรเลงในคอรัสที่ 3 รวมถึงใช้การดีดโน้ตด้วยนิ้วด้วยมือยิ่งเป็นข้อจำกัดในการบรรเลงรูปแบบจังหวะที่ซับซ้อน อีกทั้งยังพบว่านักกีตาร์ทั้ง 3 มีการนำแนวคิดเรื่องจังหวะ และจังหวะขัดมาสอดแทรกเพื่อสร้างความแตกต่างให้แนวทำนอง

ด้านทำนอง เนื่องด้วยอัตราความเร็วที่นักกีตาร์ทั้ง 3 ใช้ในการบรรเลงที่อัตราความเร็วมาก ทำให้แนวทำนองประกอบไปด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นส่วนใหญ่ มีการใช้โน้ตในคอร์ดเป็นส่วนสำคัญในการสร้างแนวทำนองรวมถึงโน้ตส่วนขยาย โดยที่แนวทำนองของเบิร์นสตีนจะมีโน้ตส่วนขยายที่หลากหลายจากการนำทรัยแอดและคอร์ดวางซ้อน เช่น คอรัสที่ 1 ห้องที่ 18-22 ที่มีการนำทรัยแอด A ออกเมนเทด และ C ออกเมนเทดวางซ้อนสร้างสีสันให้แนวทำนอง สอดคล้องกับโมเรโนที่มีแนวทำนองที่ยาวในทิศทางลงทีละขั้น เช่น ในห้องที่ 73-74 ทีแนวทำนองเคลื่องที่ลงทีละขั้นด้วยบันไดเสียง F ดอเรียน และ F ฮาร์โมนิกไมเนอร์ ขณะที่มอนท์โกเมรีแนวทำนองจะเน้นที่โน้ตในคอร์ดในจังหวะตกเชื่อมโยงด้วยโน้ตโครมาติก มีโน้ตส่วนขยายบ้างอย่างโน้ตขยาย 9 ที่เกิดจากการใช้คอร์ดวางซ้อน เช่น คอรัส 1ห้องที่ 18 ที่มีการนำ D♭maj7 วางซ้อนบนคอร์ด B♭m7 ขณะช่วงเสียงในการสร้างแนวทำนองของนักกีตาร์ทั้ง 3 คนเลือกใช้ในการบรรเลงก็มีความแตกต่างกัน โดยมอนท์โกเมรีใช้ช่วงเสียงกลางเป็นส่วนมากมีการย้ายช่วงเสียงเพื่อสร้างจุดสูงสุด ขณะที่ เบิร์นสตีน และโมเรโนจะใช้ช่วงเสียงสูงเป็นส่วนใหญ่และมีการย้ายช่วงเสียงด้วยการใช้โน้ตในคอร์ดวางซ้อน รวมถึงโน้ตขั้นคู่ 4 และ 5 เคลื่อนที่แนวทำนอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ด้านเสียงประสาน แนวทำนองของเบิร์นสตีนมีความโดดเด่นอย่างชัดเจนด้วยแนวคิดการบรรเลงด้วยคอร์ดในคอรัสที่ 5 เขาบรรเลงด้วยคอร์ดรูปแบบต่าง ๆ ตั้งแต่โน้ตเสียงประสาน 2 ถึง 5 แนว เช่น ห้องที่ 160 -162 รวมถึงคอร์ดที่มีขั้นคู่เสียงกัด ในห้องที่ 165 มาสร้างความน่าสนใจให้แนวทำนอง ส่วนมอนท์โกเมรีนำเสนอการบรรเลงด้วยโน้ตขั้นคู่ 8 ด้วยนิ้วโป้งมือขวาอันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของเขามานำเสนอในการบรรเลงในคอรัสสุดท้ายเพื่อสร้างจุดสูงสุด ขณะที่โมเรโนไม่พบการเล่นเสียงประสานในแนวตั้งมากกว่าเสียงประสาน 2 แนว

ด้านบันไดเสียงจากบทวิเคราะห์บทที่ 4 นั้นพบได้ว่าเบิร์นสตีนมีการนำบันไดเสียงที่หลากหลายมาสร้างแนวทำนอง เช่น บันไดเสียงเมเจอร์ที่มีความสัมพันธ์กับศูนย์กลางเสียง โดยเขาจะไม่ใช้โน้ตลำดับที่ 4 ของบันไดเสียง เพื่อหลีกเลี่ยงเสียงกระด้างกับคอร์ดหรือ อวอยด์โน้ต อีกทั้งยังพบการใช้บันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์และฮาร์โมนิกไมเนอร์ที่สอดคล้องกับศูนย์กลางเสียง ส่วนโมเรโนนำบันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์บรรเลงทิศทางลงทีละขั้นด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้น เพื่อสร้างแนวทำนองที่มีความยาวต่อเนื่องและทำให้เกิดโน้ตส่วนขยาย ขณะที่แนวทำนองของมอนท์โกเมรีมักบรรเลงด้วยโน้ตในคอร์ดบนจังหวะตกเชื่อมโยงด้วยโน้ตโครมาติกบนจังหวะยก อันเป็นลักษณะแนวทำนองที่พบได้บ่อยครั้งในดนตรีบีบอป และพบการนำบันไดเสียงดอเรียนที่นักกีตาร์ทั้ง 3 คนต่างนำมาใช้สร้างแนวทำนอง

ในด้านอื่น ๆ ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงด้านอุปกรณ์ในบทที่ 2 นั้น โมเรโนมีการใช้กีตาร์ที่มีลักษณะกึ่งกลวงผสมการใช้เครื่องแปลงเสียงต่าง ๆ เช่น เสียงพล่า เสียงก้อง และเสียงตามนั้น ช่วยสนับสนุนการบรรเลงของเขาให้แนวทำนองมีมวลมิติเสียงน่าสนใจ ขณะที่มอนท์โกเมรีกับ เบิร์นสตีน มีอุปกรณ์คล้ายคลึงกันคือกีตาร์ลักษณะลำตัวกลวง เพิ่มมิติเสียงที่เป็นธรรมชาติ โดยมอนท์โกเมรีใช้การดีดด้วยนิ้วโป้งมือขวา ซึ่งแตกต่างจากเบิร์นสตีนและโมเรโนที่ใช้การดีดโน้ตด้วยปิกเป็นส่วนใหญ่ ทำให้โทนเสียงกีตาร์ของมอนท์โกเมรีมีความนุ่มนวลกว่าการดีดด้วยปิก

จากช่วงยุคสมัยที่ต่างกันในการบรรเลงนั้นมีส่วนส่งผลต่อการบรรเลงด้วยเช่นกัน เช่น การใช้โน้ตขยายที่มีความหลากหลายของเบิร์นสตีนและโมเรโน นักกีตาร์ยุคปัจจุบัน แตกต่างจากการบรรเลงของมอนท์โกเมรี ที่นิยมใช้โน้ตในคอร์ดเป็นส่วนประกอบหลักสำหรับการสร้างสรรค์แนวทำนอง รวมถึงลักษณะของมิติเสียงที่เกิดจากอุปกรณ์แปลงเสียง รวมถึงตู้แอมป์และอุปกรณ์

อิเล็กทรอนิกส์ที่พัฒนาไปตามยุคสมัย เช่น อุปกรณ์แปลงเสียงต่าง ๆ ของโมเรโนนำมาช่วยส่งเสริมลักษณะเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เป็นต้น

5.4 ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง “วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของเวส มอนท์โกเมรี ปีเตอร์ เบิร์นสตีน และไมค์โมเรโน ในบทเพลง *แอเรจิน*” จากแนวคิดที่นักกีตาร์ทั้ง 3 นำมาใช้บรรเลงในบทเพลง *แอเรจิน* ที่กล่าวถึงในการอภิปลายผลวิจัยนั้น เป็นองค์ประกอบที่มีส่วนส่งเสริมที่ทำให้เกิดเอกลักษณ์การบรรเลงของแต่ละคน นอกจากนี้ยังมีประเด็นที่ผู้วิจัยมิได้กล่าวถึงในงานวิจัยชิ้นนี้ และอยากเสนอแนะให้กับผู้ที่สนใจหรือกำลังศึกษาเรื่องที่เกี่ยวข้องพิจารณาเพื่อนำไปวิเคราะห์เพิ่มเติม เช่น เรื่องความดังเบาของแนวทำนองสำหรับการบรรเลงแต่ละท่อนเพลง ความสัมพันธ์กันระหว่างความดังเบากับทิศทางแนวทำนอง รวมถึงการบรรเลงโต้ตอบกันระหว่างนักกีตาร์กับนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงสนับสนุน วัตถุดิบการสร้างแนวทำนองที่เกิดจากนักดนตรีที่ร่วมบรรเลง อีกทั้งผู้วิจัยยังพบการบรรเลงบทเพลงนี้ในวาระอื่น ๆ ของนักกีตาร์ทั้ง 3 ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นประเด็นที่สามารถนำมาศึกษาเพิ่มเติมเพื่อส่งเสริมให้ทราบถึงองค์ความรู้ในแง่มุมต่าง ๆ สำหรับการบรรเลงมากยิ่งขึ้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

จิรศักดิ์ ปานพุ่ม. (2555). การบรรเลงคีตปฏิภาณ โดยวิธีวางทรัยแอดซ้อน: เมเจอร์ทรัยแอด. *วารสารดนตรีรังสิต, 7*(1), 8-61.

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. (2554). เพลงแฟตไทม์ (Fat Time) โดยไมค์ สเทิรน์. *วารสารดนตรีรังสิต, 6*(2), 54.

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. (2555). *วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของแพ็ท เมทินี และไมค์ สเทิรน์ ในบทเพลงไจแอนท์สเต็ปส์ ของจอห์น โคลเทรน* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. (2565). *โมเดิร์นแจ๊ส*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2562). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ พัชรดาว์.

ภาสกร ภู่ประภา. (2556). *วิเคราะห์และเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเซลล์ และปีเตอร์เบิร์น สตีน ในบทเพลง เบนซาสวิง* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.

Alkyer, F. (1995). *Down Beat 60 Years of Jazz*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Aora Blue. (2016a, March). Mike Moreno,s Gear. *Jazz Apparatus*. Retrieved from http://www.jazzapparatus.com/mike-moreno-gea

Aora Blue. (2016b, March). Peter Bernstein's Gear. *Jazz Apparatus*. Retrieved from http://www.jazzapparatus.com/peter-bernsteins-gear

Baker, D. N. (1980). *The Jazz Style of Sonny Rollins*. CA: Alfred Publishing.

Beener, A. (2012). Mike Moreno: Seeking Possibilities. *Downbeat*, *17*(8). Retrieved from https://downbeat.com/news/detail/mike-moreno-seeking-possibilities

Briody, S. (2010). *The Improvisation Phrases of Five Prominent Bebop Guitarists: Seven Hundred Transcribed and Categorized Lines* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI 3547366)

Brown, C. (1989). *The Jazz Experience*. CA: Wm. C. Brown Publishers.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

Enright, E. (2009). The Six-String Sensations Who Have Innovated Improvised Music. *Downbeat, 76*(2), 27-44.

Fewell, G. (2005). *Jazz Improvisation for Guitar-A melodic Approach*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

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

Fisher, J. (2006). *The Total Jazz Guitarist*. CA: Alfred Publishing.

Kernfeld, B. (2002). *The New Grove Dictionary of Jazz* (3 vols.). New York: Macmillan Publisher Limited.

Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. CA: Sher Music Co.

Ligon, B. (2001). *Jazz Theory Resources.* Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Mairants, I. (2002). *The Great Jazz Guitarists Part 2*. London: Sanctuary Publisher Limited.

March Silver. (2020, May). The Many L5's of Wes Montgomery. *Jazzguitar Today.* Retrieved from https://jazzguitartoday.com/2020/05/the-many-l5s-of-wes-montgomery

Moreno, M. (2020). *The Art of Linear Improvisation*. New York: Elite Music Mentor.

Orgill, E. R. (2008). *Blue Hayes an Analysis of The Performance Style of Jazz Saxophonist Tubby Hayes* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI 3318427)

Purcell, S. (2011). Peter Bernstein's Motivic Guitar Solo on Means and Ends. *Downbeat*, *78*(12),104-105.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

Salmon, S. (2011). *Imitation Assimilation and Innovation Charlie Christin's Influence on Wes Montgomery's Improvisational Style in His Early Recordings 1957-1960* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI 3490141)

Saunders, B. (2005). *Melodic Improvising for Guitar*. MO: Mel Bay Publications Inc.

Sherlock, J. M. (2017). *Improvising for Solo Jazz Guitar a Whole-instrument Approach to Integrating Single-line and Polyphonic Concepts* (Doctoral dissertation, University of Tasmania). Retrieved from https://vdocuments.mx/improvising-for-solo-jazz-guitar-a-whole-instrument-improvising-for-solo-jazz.html?page=1

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ก

โน้ตอิมโพรไวส์ในบทเพลงแอเรจิน ของเวส มอนท์โกเมรี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Wes Montgomery's Solo on "Airegin"

Transcribed

By Nathan Borton

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ข

โน้ตอิมโพรไวส์ในบทเพลงแอเรจิน ของปีเตอร์ เบิร์นสตีน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Peter Bernstein Solo on “Airegin”

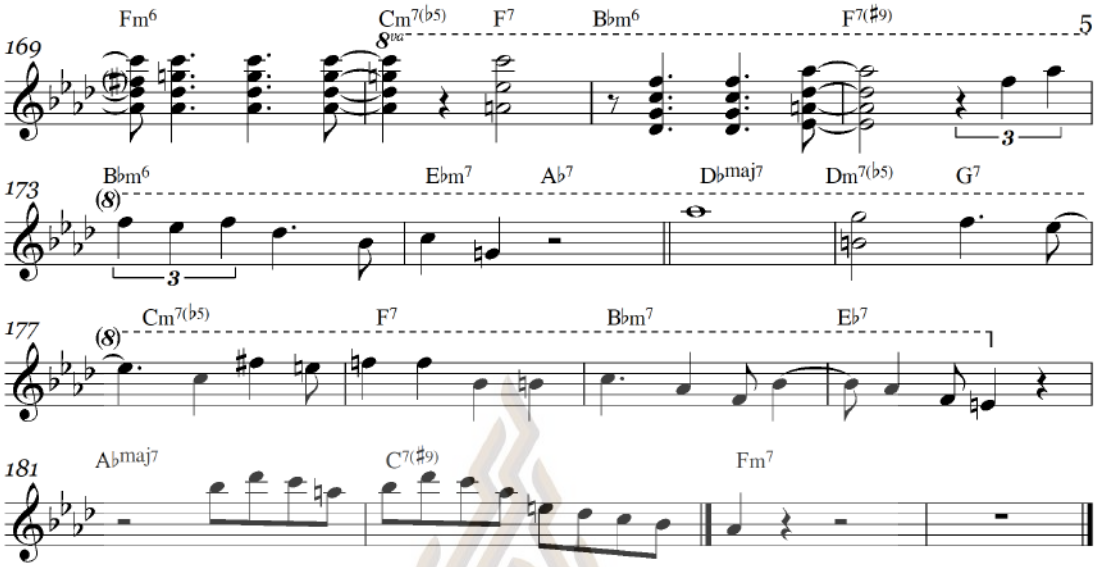
Transcribed

By JazzGuitarDude

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

37
A♭maj7
C7(♯9)
Fm6
C7(♯9)
41
Fm6
Cm7(♭5)
F7
B♭m6
F7
45
B♭m6
E♭m7
A♭7
D♭maj7
Dm7
G7
49
Cmaj7
C♯m7
F♯7
Bmaj7
Cm7
F7
53
B♭maj7
B♭m7
E♭7
57
A♭maj7
C7(♯9)
Fm6
C7(♯9)
61
Fm6
Cm7(♭5)
F7
B♭m6
F7
65
B♭m6
E♭m7
A♭7
D♭maj7
Dm7
G7
69
Cm7(♭5)
F7
B♭m7
E♭7
73
A♭maj7
C7(♯9)
Fm6
C7(♯9)
B♭m6
F7
77
Fm6
Cm7(♭5)

3
81
B♭m6
E♭m7
A♭7
D♭maj7
Dm7
G7
85
Cmaj7
C♯m7
F♯7
Bmaj7
Cm7
F7
89
B♭maj7
B♭m7
E♭7
93
A♭maj7
C7(♯9)
Fm6
C7(♯9)
8va
97
Fm6
Cm7(♭5)
F7
B♭m6
F7
(8)
8va
101
B♭m6
E♭m7
A♭7
D♭maj7
Dm7(♭5)
G7
105
Cm7(♭5)
F7
B♭m7
E♭7
109
A♭maj7
C7(♯9)
Fm6
C7(♯9)
113
Fm6
Cm7(♭5)
F7
B♭m6
F7(♯9)
117
B♭m6
E♭m7
A♭7
D♭maj7
Dm7
G7
121
Cmaj7
C♯m7
F♯7
Bmaj7
Cm7
F7



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ค
โน้ตอิมโพรไวส์ในบทเพลงแอเรจิน ไมค์ โมเรโน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Mike Moreno's Solo on "Airegin"

Transcribed

By William Flynn

2
41
F7(♭9)
B♭m7
F7
B♭m7
45
Dm7
G7
C♯m7
F♯7
49
Bmaj7
Cm7
F7
B♭maj7
53
B♭m7
E♭7
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
57
Fm7
C7(♭9)
Fm7
F7(♭9)
61
B♭m7
F7
B♭m7
65
B♭m7
E♭7
A♭maj7
Cm7(♭5)
F7(♭9)
69
B♭m7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7
73
Fm7
C7(♭9)
Fm7
F7(♭9)
77
B♭m7
F7
B♭m7

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	ชัชวาลย์ กลมกล่อม
วัน เดือน ปีเกิด	20 พฤษภาคม 2531
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร ประกาศนียบัตรศิลปศาสตร์ สาขาดนตรีตะวันตก, 2553 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, 2566
ที่อยู่ปัจจุบัน	55/481 ถนนไสวประชาราษฎร์ ตำบลลาดสวาย อำเภอลำลูกกา จังหวัดปทุมธานี Chuttyman@hotmail.com

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University