วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลงนาร์ดิส ของไมล์ส เดวิส

A COMPARATIVE ANALYSIS OF SCOTT LAFARO'S AND MARC JOHNSON'S IMPROVISATION ON MILES DAVIS'S NARDIS

โดย

ศุภวุฒิ พิมพ์นนท์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2560

A COMPARATIVE ANALYSIS OF SCOTT LAFARO'S AND MARC JOHNSON'S IMPROVISATION ON MILES DAVIS'S NARDIS

BY

SUPHAWUT PHIMNON

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT

OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF MASTER OF MUSIC

THE CONSERVATORY OF MUSIC

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2017

วิทยานิพนธ์เรื่อง

วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลงนาร์ดิส ของไมล์ส เดวิส

โดย

ศุภวุฒิ พิมพ์นนท์

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2560

รศ.ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
ประธานกรรมการสอบ

ผศ.ดร. อนรรฆ จรัณยานนท์
กรรมการ

ผศ.ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ
กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ.ร.ต.หญิง ดร.วรรณี ศุขสาตร)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
7 มิถุนายน 2561

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

A COMPARATIVE ANALYSIS OF SCOTT LAFARO'S AND MARC JOHNSON IMPROVISATION ON MILES DAVIS'S NARDIS

by

SUPHAWUT PHIMNON

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

Rangsit University
Academic Year 2017

Assoc.Prof. Wiboon Trakulhun, D.A.
Examination Committee Chairperson

Asst.Prof. Anak Charanyananda, Ph.D.
Member

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

Approved by Graduate School

(Asst.Prof.Plt.Off. Vannee Sooksatra, D.Eng.)
Dean of Graduate School
June 7, 2018

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

การจัดทำวิทยานิพนธ์เรื่อง “วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง*นาร์ดิส* ของไมล์ส เดวิส” ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ทุกท่านโดยเฉพาะอาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์ ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ประธานคุมสอบวิทยานิพนธ์ รศ.ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น และกรรมการคุมสอบ ผศ.ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์ ที่ให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มาโดยตลอด จนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

กราบขอบพระคุณอย่างสูง คุณพ่อ คุณแม่ และคนในครอบครัวที่อยู่เคียงข้างเสมอ ทั้งยังให้การสนับสนุน และเป็นกำลังใจมาโดยตลอดจนสำเร็จการศึกษา ขอขอบคุณเพื่อนๆ พี่น้อง และขอขอบพระคุณคณาจารย์จากวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิตทุกท่าน ที่สละเวลาในการให้คำชี้แนะอันเป็นประโยชน์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งอาจารย์ธีรวัฒน์ ตันบุตร ที่ให้คำสอน คำปรึกษาและช่วยตรวจสอบการถอดโน้ต เพื่อใช้เป็นแนวทางการศึกษาให้กับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ความดีอันเกิดจากการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยขอมอบแด่บิดา มารดา ครู อาจารย์ และผู้มีพระคุณทุกท่าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ศุภวุฒิ พิมพ์นนท์
ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5606221 : สาขาวิชาเอก: ดนตรี; ดศ.ม.

คำสำคัญ : สก็อตต์ ลาฟาโร, มาร์ค จอห์นสัน, นาร์ดิส, ไมล์ส เดวิส

ศุภวุฒิ พิมพ์นนท์: วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลงนาร์ดิส ของไมล์ส เดวิส (A COMPARATIVE ANALYSIS OF SCOTT LAFARO'S AND MARC JOHNSON'S IMPROVISATION ON MILES DAVIS NARDIS) อาจารย์ที่ปรึกษา: ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ, 96 หน้า.

งานวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน จากบทเพลง*นาร์ดิส* ประพันธ์โดย ไมล์ส เดวิส โดยมีขอบเขตการวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ ได้แก่ ลักษณะจังหวะ โครงสร้างแนวทำนอง เสียงประสาน บันไดเสียง เทคนิคการบรรเลง และอื่นๆ

จากการวิจัย ทางด้านลักษณะจังหวะที่ปรากฏในโครงสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ พบว่า นักบรรเลงเบสทั้ง 2 ท่าน ใช้ลักษณะจังหวะที่มีความหลากหลายในการพัฒนาประโยคเพลง โดยองค์ประกอบสำคัญ ได้พบการใช้รูปแบบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตสามพยางค์ ที่เป็นปัจจัยหลักของการพัฒนาโมทีฟ และยังส่งผลทำให้การเคลื่อนแนวทำนองเกิดแนวคิดโพลีริธึม รวมไปถึงการคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะ ซึ่งเป็นวิธีการขยายขอบเขตการบรรเลง รวมไปถึงเป็นวัตถุดิบใหม่ๆ ที่สามารถนำมาพัฒนากับโครงสร้างแนวทำนอง โดยสก็อตต์ ลาฟาโร ได้นำลักษณะจังหวะต่างๆ มาพัฒนากับโครงสร้างแนวทำนอง ที่มีองค์ประกอบของบันไดเสียง และการบรรเลงอาร์เปโจเคลื่อนทำนองแบบเรียงเสียง พร้อมกับการใช้ขั้นคู่เสียงมาสร้างสีสันให้กับแนวทำนอง ในส่วนของมาร์ค จอห์นสัน ได้ปรากฏการใช้ลักษณะจังหวะหลากหลายผสมผสานกับโครงสร้างบันไดเสียง และอาร์เปโจด้วยการเคลื่อนทำนองด้วยขั้นคู่เสียง ทางด้านเสียงประสาน นักบรรเลงเบสทั้ง 2 ท่าน มีการใช้บันไดเสียงที่มีความสัมพันธ์ กับการดำเนินคอร์ด และบันไดเสียงอื่นๆ เพื่อให้เกิดโน้ตส่วนขยายคอร์ด รวมไปถึงโครงสร้างเสียงประสานอื่นๆ ทางด้านเทคนิคการบรรเลงของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน มีการใช้เทคนิคโน้ตฮาร์โมนิกส์เพื่อสร้างสีสันให้กับแนวทำนอง ทั้งนี้มาร์ค จอห์นสัน มีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลายกว่าสก็อตต์ ลาฟาโร และรวมไปถึงพบการอิมโพรไวส์ด้วยแนวคิดการแปรประดับ จากทำนองหลักของบทเพลง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

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

5606221 : MAJOR: MUSIC; M.M.

KEYWORDS : SCOTT LAFARO, MARC JOHNSON, NARDIS, MILES DAVIS

SUPHAWUT PHIMNON: A COMPARATIVE ANALYSIS OF SCOTT LAFARO'S AND MARC JOHNSON'S IMPROVISATION ON MILES DAVIS NADIS. THESIS ADVISOR: ASST. PROF. DENNY EUPRASERT, D.A. 96 p.

This analysis, focused on a comparative of Scott Lafaro's and Marc Johnson's improvisation on Nardis composed by Miles Davis. Researcher focused on Rhythm, Melodic Structure, Harmony, Scales Bass Technic and others musical element.

From an analysis, found that both bassists use varieties of rhythmic to develop their phasing, mostly on Eight-Note and Triplet. to develop their motifs, they create a Polyrhythm and Rhythmic Displacement to expand more possible ways to improvise. Scott Lafaro uses patterns of rhythmic scales and arpeggio with a chord changes to make his improvisation line to be linear pattern while Marc Johnson use the same element but focused more on intervals.

In part of harmony, both bassists use varieties of scales to be a source of their improvisation which can create an Expansion on an improvisation's line. On bass's Technic, both bassists use a Harmonic Technic to color their lines. Marc Johnson have more variation on Technic Than Scott Lafaro moreover, Ornamenting variation from a melody also found on Marc 's improvisation line.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

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

สารบัญ

		หน้า
กิตติกรรมประกาศ		**ก**
บทคัดย่อภาษาไทย		**ข**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**ค**
สารบัญ		**ง**
สารบัญตาราง		**ช**
สารบัญรูป		**ฌ**
สารบัญตัวอย่าง		**ญ**
บทที่ 1	**บทนำ**	**1**
	1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ	1
	1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย	4
	1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
	1.4 ขอบเขตการวิจัย	4
	1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
	1.6 นิยามศัพท์	5
บทที่ 2	**ทบทวนวรรกรรม**	**7**
	2.1 ประวัติของสก็อตต์ ลาฟาโร	7
	2.1.1 แนวทางการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร	8
	2.1.2 ลักษณะแนวทำนองการอิมโพรไวส์	9
	2.1.3 ลักษณะแนวทำนองบีบอป	11
	2.1.4 ลักษณะโครงสร้างประโยค	11
	2.1.5 ลักษณะจังหวะในการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์	12
	2.1.6 การใช้โน้ตสามพยางค์	13
	2.1.7 การบรรเลงอาร์เปโจ	14
	2.1.8 แนวคิดโพลีริธึม	15

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	2.2 ประวัติมาร์ค จอห์นสัน	15
	2.2.1 แนวทางการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน	16
	2.2.2 ลักษณะแนวทำนองการอิมโพรไวส์	16
	2.2.3 การใช้โน้ตสามพยางค์	17
	2.2.4 การเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียง (Intervallic Motion)	18
	2.2.5 เทคนิคการบรรเลงรูดเสียง (Glissando)	19
	2.2.6 การบรรเลงเทคนิควิบราโต (Vibrato)	20
	2.2.7 เทคนิคการบรรเลงกดนิ้วควบสองสาย (Double Stop)	21
	2.3 บทวิเคราะห์บทเพลงนาร์ดิส	22
	2.4 แนวคิดด้านการพัฒนาโมทีฟ	25
บทที่ 3	**วิธีการดำเนินการวิจัย**	**30**
	3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล	30
	3.2 การตรวจสอบข้อมูล	30
	3.3 แนวทางการวิเคราะห์	32
	3.4 กรอบแนวคิดสำหรับการวิจัย	33
	3.5 การนำเสนอผลงาน	34
บทที่ 4	**วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน**	**35**
	4.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร	35
	4.1.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 2 ห้องที่ 36-44	36
	4.1.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 45-52	37
	4.1.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 53-60	39
	4.1.4 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 61-64	40
	4.1.5 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 3 ห้องที่ 67-75	41
	4.1.6 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 89 ถึงคอรัสที่ 4 ห้องที่ 97	42

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	4.1.7 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 4 ห้องที่ 103-124	43
	4.1.8 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 116 ถึงคอรัสที่ 5 ห้องที่ 130	44
	4.1.9 สรุปการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร	45
	4.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน	47
	4.2.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 7 ห้องที่ 193 ถึงคอรัสที่ 8 ห้องที่ 226	47
	4.2.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ในคอรัสที่ 8 ห้องที่ 230-252	50
	4.2.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 9 ห้องที่ 269-276	53
	4.2.4 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสห้องที่ 284 ถึงคอรัสที่ 10 ห้องที่ 312	54
	4.2.5 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 11 ห้องที่ 321-353	56
	4.2.6 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 12 ห้องที่ 366-381	58
	4.2.7 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 13 ห้องที่ 385-404	59
	4.2.8 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 14 ห้องที่ 430-448	61
	4.2.9 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ห้องที่ 447 ถึงคอรัสที่ 16 ห้องที่ 487	62
	4.2.10 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 16 ห้องที่ 495-501	64
	4.2.11 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 18 ห้องที่ 549-555	65
	4.2.12 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ห้องที่ 568-576	66
	4.2.13 สรุปการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน	67
บทที่ 5	**สรุปผลวิจัย**	**69**
	5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน	69
	5.2 สรุปผลการวิจัย	72
	5.3 อภิปรายผลการวิจัย	74
	5.4 ข้อเสนอแนะ	77

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บรรณานุกรม	**78**
ภาคผนวก	**80**
ภาคผนวก ก โน้ตการอิมโพรไวส์ในบทเพลง*นาร์ดิส* ของสก็อตต์ ลาฟาโร	81
ภาคผนวก ข โน้ตการอิมโพรไวส์ในบทเพลง*นาร์ดิส* ของมาร์ค จอห์นสัน	85
ประวัติผู้วิจัย	**96**

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
5.1	เปรียบเทียบการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสันในบทเพลง*นาร์ดิส*	69

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่

3.1 ขั้นตอนการวิจัย 33

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่

2.1 บทเพลง*โซลาร์* คอรัส B และคอรัส C 9

2.2 คอรัส H ห้องที่ 1-5 10

2.3 การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ที่อยู่บนความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ดในบทเพลง*กลอเรียสเต็ป* 10

2.4 การอิมโพรไวส์ลักษณะแนวทำนองบีบอป ในช่วงนำของบทเพลง*โอนิโล-ซอร์* 11

2.5 โครงสร้างประโยคการอิมโพรไวส์ช่วงต้นคอรัสแรก ในบทเพลง*ออลออฟ-ยู* 12

2.6 ลักษณะจังหวะในการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ในบทเพลง*เดอะ-ทัวร์อะเฮด* 12

2.7 การอิมโพรไวส์โดยใช้โน้ตสามพยางค์ของสก็อตต์ ลาฟาโรในบทเพลง*กลอเรียสเต็ป* 13

2.8 แนวทำนองการอิมโพรไวส์ที่ใช้องค์ประกอบโน้ตสามพยางค์ตัวดำ ที่แสดงถึงคุณลักษณะของเสียงที่ให้ความรู้สึก “ลอย” 14

2.9 คอรัส N ห้องที่ 1-9 14

2.10 คอรัส C ห้องที่ 7-8 15

2.11 ลักษณะแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน ที่ได้รับอิทธิพลจากสก็อตต์ ลาฟาโร ในบทเพลง*ไลค์ซัมวันอินเลิฟ* 17

2.12 การอิมโพรไวส์ในรูปแบบการแนวทำนองขาขึ้น ที่ประดับด้วยโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง*บิลล์ ฮิตจูน* 17

2.13 การอิมโพรไวส์ในรูปแบบแนวทำนองขาลง ที่ประดับด้วยโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง*บิลล์ ฮิตจูน* 18

2.14 การอิมโพรไวส์ในบทเพลง*ค็อนท์ฟอร์เก็ทเดอะ โพท์* ในลักษณะการใช้โน้ตสามพยางค์ต่อเนื่อง 18

2.15 การอิมโพรไวส์ในบทเพลง*ค็อนท์ฟอร์เก็ทเดอะ โพท์* ในลักษณะการใช้โน้ตสามพยางค์ต่อเนื่อง 18

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
2.16	การอิมโพรไวส์ในบทเพลง *ไลค์ซัมวันอินเลิฟ* โดยใช้ลักษณะการเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียง	19
2.17	การอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน โดยใช้เทคนิครูดเสียงในแนวทำนองขาลงของเพลง*บิลส์ฮิตจูน*	19
2.18	การอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน โดยใช้เทคนิครูดเสียงในแนวทำนองขาขึ้นของบทเพลง*บิลส์ฮิตจูน*	20
2.19	การอิมโพรไวส์ในบทเพลง*บิลล์ ฮิตจูน* โดยใช้เทคนิคการบรรเลงรูดเสียงที่ได้รับอิทธิพลจากเอ็ดดี โกเมส	20
2.20	ลักษณะการบรรเลงเทคนิควิบราโตอิทธิพลจากเอ็ดดี โกเมส ด้วยวิธีจบประโยคการอิมโพรไวส์ ของมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง*บิลส์ฮิตจูน*	21
2.21	เทคนิคการบรรเลงกดนิ้วควบสองสายจากแนวเบสของบทเพลง*ซามูไรฮิ-ฮาว*	21
2.22	ท่อน A บทเพลง*นาร์ดิส*	23
2.23	ลักษณะแนวคิดการเกลาการดำเนินคอร์ดท่อน A ของบทเพลง*นาร์ดิส*	23
2.24	ท่อน B ของบทเพลง*นาร์ดิส*	24
2.25	โมทีฟหลัก	25
2.26	การพัฒนาโมทีฟด้วยวิธีทดเสียง	26
2.27	การพัฒนาโมทีฟจากส่วนย่อยทำนอง	26
2.28	การเพิ่มโน้ตในช่วงต้นของโมทีฟหลัก	26
2.29	การเพิ่มโน้ตในช่วงท้ายของโมทีฟหลัก	27
2.30	ซีเควนซ์ทำนอง ที่อยู่บนความสัมพันธ์ของการทดเสียงขั้นคู่เสียงในไดอาโทนิก	27
2.31	ซีเควนซ์ทำนอง ที่ใช้การทดเสียงจากขั้นคู่ของโมทีฟหลัก	27
2.32	การประดับโน้ต	28
2.33	การขยายส่วนลักษณะจังหวะ	28
2.34	การขยายส่วนทางด้านระดับเสียง	28

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

หน้า

ตัวอย่างที่

2.35 การย่อส่วนลักษณะจังหวะ 29
2.36 การย่อส่วนทางด้านระดับเสียง 29
2.37 การบรรเลงถอย 29
2.38 การเคลื่อนตำแหน่งของโมทีฟหลัก โดยการใช้ระดับเสียงขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค 30
2.39 การเคลื่อนตำแหน่งทางลักษณะจังหวะ ของโมทีฟหลัก 30
4.1 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 36-39 36
4.2 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 40-44 37
4.3 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 45-48 38
4.4 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 49-52 38
4.5 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 53-56 39
4.6 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 57-60 40
4.7 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 61-64 41
4.8 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 67-71 42
4.9 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 72-75 42
4.10 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 89-97 43
4.11 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 103-111 44
4.12 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 116-118 44
4.13 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 123-124 45
4.14 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 193-199 48
4.15 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 206-213 49
4.16 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 217-220 50
4.17 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 223-226 50
4.18 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 229-236 51
4.19 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 236-240 52
4.20 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 248-252 53
4.21 การอิมโพรไวส์ห้องที่ 269-272 53

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.22	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 272-276	54
4.23	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 284-291	54
4.24	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 301-313	55
4.25	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 321-336	57
4.26	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 337-352	58
4.27	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 366-372	58
4.28	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 379-381	59
4.29	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 385-396	60
4.30	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 400-404	60
4.31	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 431-433	61
4.32	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 437-439	61
4.33	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 445-447	62
4.34	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 448-453	62
4.35	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 453-455	63
4.36	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 465-469	63
4.37	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 476-487	64
4.38	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 495-501	64
4.39	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 549-555	65
4.40	การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 568-576	66
4.41	ท่อน A แนวทำนองบทเพลง*นาร์ดิส*ต้นฉบับ	66

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ดนตรีแจ๊สในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ดับเบิลเบส (Double Bass) นั้นมีบทบาทเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ทำหน้าที่บรรเลงประกอบเสียงประสานโดยให้ความสำคัญไปที่โน้ตพื้นต้น (Root) และโน้ตโดมินันท์ (Dominant) จนกระทั่งช่วงปี ค.ศ.1930 ได้เกิดกระแสของดนตรีแจ๊สรูปแบบ “สวิง” (Swing) แนวคิดวิธีการบรรเลงเบสนั้นได้เปลี่ยนไปใช้ลักษณะ “การเดินเบส” (Walking Bass) ซึ่งเป็นการใช้จังหวะของโน้ตตัวดำ (Quarter note) บรรเลงทั้ง 4 จังหวะ ซึ่งเน้นไปที่จังหวะ 2 และ 4 ในอัตราจังหวะ (Meter) 4/4 พร้อมทั้งการใช้โน้ตที่มีความสัมพันธ์บนโครงสร้างเสียงประสาน เช่น โน้ตลำดับที่ 3 และ 7 เพื่อแสดงถึงคุณลักษณะของเสียงประสานมากขึ้น

ต่อมาวิธีการบรรเลงเบสได้มีการพัฒนาที่หลากหลายขึ้น เช่น การบรรเลงทำนองสอดประสาน (Counter Melody) การบรรเลงจังหวะขัด (Syncopation) รวมไปถึงการอิมโพรไวส์ (Improvisation) และวิธีการอื่นๆ โดยนักบรรเลงเบสผู้ที่บุกเบิกวิธีการเหล่านี้คือจิมมี่ แบลนตัน (Jimmy Blanton, 1918-1942) ผู้บรรเลงเบสของดุ๊ก เอลลิงตัน (Duke Ellington, 1899-1974) ซึ่งวิธีการเหล่านี้ได้มีอิทธิพลอย่างมากต่อนักบรรเลงเบสที่มีชื่อเสียงในช่วงเวลาต่อมา จนถึงราวปี ค.ศ. 1950 ได้ปรากฏแนวคิดของกระแสดนตรีแจ๊สรูปแบบ “บีบอป” (Bebop) วิธีการบรรเลงเบสเริ่มมีการเพิ่มองค์ประกอบของโน้ตครึ่งเสียง (Chromatic) ซึ่งเป็นผลมาจากการที่ต้องบรรเลงสนับสนุนแนวทำนอง และความสัมพันธ์ของโครงสร้างเสียงประสานที่ขยายขอบเขตมากขึ้น “ราวทศวรรษที่ 50 ดนตรีลักษณะบีบอป (Bebop) เริ่มเกิดขึ้น ซึ่งบีบอปถือได้ว่าเป็นแจ๊สยุคใหม่อย่างแท้จริง การเดินเบสของนักเล่นเบสในยุคบีบอป เริ่มใช้โน้ตนอกโครงสร้างเสียงประสาน การใช้โน้ตครึ่งเสียงสร้างแนวการเดินเบสขนาดยาว (แทนการใช้เชื่อมระหว่างโน้ต) และการด้นเบสมีลักษณะที่โลดโผนมากขึ้น” (นพดล ถิรธราดล, 2544, น. 3)

หลังจากยุคบีบอปช่วงเวลาที่ผ่านมาของดนตรีแจ๊สนั้น ได้ปรากฏนักบรรเลงเบสที่โดดเด่นหลายท่าน เช่น พอล แชมเบอร์ (Paul Chamber, 1935-1969) เรย์ บราวน์ (Ray Brown, 1926-2002) ชาร์ลส์ มิงกัส (Charles Mingus, 1922-1979) และรอน คาร์เตอร์ (Ron Carter, 1937-) แต่นักบรรเลงเบสที่มีบทบาทในการปฏิวัติแนวคิดของรูปแบบการบรรเลงเบส ซึ่งได้ปรากฏขึ้นในประวัติศาสตร์ของดนตรี แจ๊สคือ “สก็อตต์ ลาฟาโร” (Scott Lafaro, 1936-1961) นักบรรเลงเบสที่สร้างผลงานอันโดดเด่น ให้กับวงเปียโนทรีโอของบิลล์ อีแวนส์ (Bill- Evans, 1929-1980) ดังเช่น อนันต์ ลือ-ประดิษฐ์ ได้กล่าวไว้ว่า

> “ลาฟาโรเป็นมือเบสที่ได้สร้างมิติใหม่ให้แก่การบรรเลงแจ๊สในแบบเปียโนทรีโอ อย่างชัดเจน โดยได้รับการยกย่องว่ามีผลงานเชิงนฤมิตกรรมเสมอเหมือนจิมมี่ แบลนตัน มือเบสประจำวงของดุ๊ก เอลลิงตันเลยทีเดียว หากแบลนตันเพิ่มบทบาทของดับเบิ้ลเบสเข้ามาในวงการแจ๊ส ด้วยการเติมเต็มภาคโซโล่ที่โดดเด่น และทำให้เบสเป็นได้มากกว่าเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ที่เล่นเพียงโน้ตตัวดำ ขณะที่นักดนตรีรุ่นหลังอย่างลาฟาโร เชิดชูให้เบสแสดงศักยภาพเพิ่มขึ้น ด้วยการตอบสนองการสื่อสารของเส้นเสียงภายในวงทันที โดยไม่จำเป็นต้องจำกัดตัวเองไว้กับบทบาทเดิมๆ อีกต่อไป” (อนันต์ ลือประดิษฐ์, 2545, น. 208).

สก็อตต์ ลาฟาโร เป็นที่รู้จักดีในฐานะนักบรรเลงเบส ผู้ที่นำเสนอแนวคิดวิธีการบรรเลงผสานกับเทคนิคต่างๆ ซึ่งถือได้ว่าเป็นรูปแบบนวัตกรรมสมัยใหม่ในช่วงเวลานั้น อีกทั้งแนวคิดของเขาได้มีอิทธิพลอย่างมาก ต่อการพัฒนาวิธีการบรรเลงเบสของดนตรีแจ๊ส ในช่วงครึ่งหลังศตวรรษที่ 20 จากการร่วมสร้างสรรค์ผลงานของวงเปียโนทรีโอกับบิลล์ อีแวนส์ จนได้ถูกยกย่องจากผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีแจ๊สให้เป็น “เดอะคลาสสิกทรีโอ” (The Classic Trio) ซึ่งบทบาทการบรรเลงเบสของเขา ในรูปแบบวงเปียโนทรีโอนี้ ได้แสดงให้เห็นถึงแนวคิดที่มีความเป็นเอกลักษณ์อย่างมาก “ลาฟาโร บรรเลงเบสได้อย่างพลิ้วไหว ทว่า ในคุณสมบัติที่ประกอบกัน เขายังแม่นยำในสัดส่วนจังหวะเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น ในเวลาอิมโพรไวส์ ลาฟาโรจึงไม่เคยหลุดจากโครงสร้างจังหวะเดิมเลย เมื่อมาอยู่ในวงของอีแวนส์ที่เขาสามารถสนองตอบต่อการวอยซิ่งเสียงคอร์ด ของเปียโนได้อย่างทันท่วงที” (อนันต์ ลือประดิษฐ์, 2545, น. 211) แนวคิดวิธีการบรรเลงเบสของสก็อตต์ ลาฟาโร ได้มีอิทธิพลต่อนักบรรเลงเบสสมัยใหม่ ที่มีชื่อเสียงของช่วงเวลาต่อๆ มา เช่น เอ็ดดี้ โกเมส (Eddie Gomez, 1944-) ชัค อิสราเอลส์ (Chuck Israels, 1936-) และมาร์ค จอห์นสัน (Marc Johnson, 1953-)

นักบรรเลงเบสที่ได้พัฒนาแนวคิดจากการได้รับอิทธิพลของลาฟาโร ในผลงานวงเปียโนทรีโอสุดท้ายของบิลล์ อีแวนส์

มาร์ค จอห์นสัน นักบรรเลงเบส และนักวิชาการทางดนตรีแจ๊ส อีกทั้งยังได้รับการยอมรับในฐานะนักประพันธ์เพลง จากผลงานอัลบั้มเชดส์อ๊อฟเจด (Shades of Jade) ได้รับรางวัลเดนนิชมิวสิค อวอร์ด (Danish Music Award) สาขาศิลปินเพลงต่างชาติยอดเยี่ยม (Best Foreign Release) ในปี ค.ศ. 2005 ซึ่งเขาเป็นผู้บรรเลงเบสคนสุดท้าย ที่ได้ร่วมงานกับบิลล์ อีแวนส์ ในการสร้างสรรค์ผลงาน และนำเสนอแนวคิดวิธีการบรรเลงเบสอันโดดเด่นไว้มากมาย จึงถูกยกย่องว่าเทียบเท่าได้กับสก็อตต์ ลาฟาโรจากวงเดอะคลาสสิกทรีโอ “อีแวนส์มองเห็นวงระดับเดอะคลาสสิกทรีโอได้อีกครั้ง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กับการเล่นเบสของจอห์นสัน คือคำตอบที่อีแวนส์ค้นหามาตลอด เพื่อทดแทนความสมบูรณ์แบบอันชาญฉลาด ที่ลาฟาโรได้สร้างไว้” (จิรภัทร อังศุมาลี, 2550, น. 294) เป็นช่วงระยะเวลาสั้นๆ มาร์ค จอห์นสันได้ร่วมบันทึกเสียง และทัวร์คอนเสิร์ต ก่อนที่บิลล์ อีแวนส์จะเสียชีวิต

สก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน เป็นสองนักบรรเลงเบส ที่เคยร่วมงานกับบิลล์ อีแวนส์ นักเปียโนผู้มีบทบาทอย่างมาก ในทางประวัติศาสตร์ของดนตรีแจ๊ส ซึ่งนักบรรเลงเบสทั้ง 2 ท่านนั้นมีลักษณะการบรรเลงที่แตกต่างกัน ทั้งด้านแนวความคิด เทคนิคการบรรเลง การอิมโพรไวส์ รวมไปถึงช่วงเวลาที่ได้รับอิทธิพลต่างๆ ทางรูปแบบดนตรี อีกทั้งสก็อตต์ ลาฟาโร นั้นยังมีอิทธิพลต่อมาร์ค จอห์น-สัน ของการพัฒนาแนวทางการบรรเลงเบส ในฐานะบทบาทสมาชิกวงเปียโนทรีโอสุดท้ายของบิลล์ อี-แวนส์ เปรียบได้กับผลงานที่มีชื่อเสียงอย่างวงเดอะคลาสสิกทริโอ ซึ่งในผลงานของวงเปียโนทรีโอทั้ง 2 ช่วงเวลานี้ ได้มีการหยิบนำเอาบทเพลง*นาร์ดิส* (*Nardis*) จากการประพันธ์ของไมล์ส เดวิส (Miles Davis, 1926-1991) มาเรียบเรียงใหม่เป็นทั้งผลงานในอัลบั้มหลัก และการแสดงสดอีกมากมาย ซึ่งบทเพลง*นาร์ดิส* นั้น ได้แสดงบริบทของแนวคิด และเทคนิคการอิมโพรไวส์ของนักบรรเลงเบส 2 ท่านนี้เป็นอย่างดี

บทเพลง*นาร์ดิส* ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1958 โดยไมล์ เดวิส ซึ่งบรรจุอยู่ในอัลบั้มพอร์ทเทรทอ๊อฟแคนนอนบอล (Portrait of Cannonball) ของแคนนอลบอล แอดเดอร์เลย์ (Cannonball Adderley, 1928-1975) เป็นผลงานที่อยู่ในช่วงหลังกระแสดนตรีบีบอป (Post-Bebop) ใช้โครงสร้างของการดำเนินคอร์ดมีพื้นฐานแนวคิดจากโมด (Mode) โดยบิลล์ อีแวนส์ ได้มีส่วนร่วมในการบันทึกเสียงเปียโนในผลงานชุดนี้ และยังได้นำบทเพลง*นาร์ดิส* มาเรียบเรียงใหม่พร้อมกับบรรจุใน

ผลงานเอ็กซ์โพลเรชั่น (Exploration) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่ 2 ของวงเดอะคลาสิกทริโอ โดยสก็อต ลาฟาโร เป็นผู้บรรเลงเบส ถูกบันทึกเสียงเมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ ปี ค.ศ. 1961 โดยบทเพลงนี้ได้ปรากฏแนวคิดวิธีการบรรเลงต่างๆ ที่ สก็อตต์ ลาฟาโร ได้นำมาใช้ในทุกบทเพลงของอัลบั้มนี้ “บทเพลง*นาร์ดิส* แสดงให้เห็นถึงแนวคิดโดยรวมที่สก็อตต์ ลาฟาโร ได้นำมาใช้ในอัลบั้มเอ็กซ์โพลเรชั่น ทั้งด้านจังหวะ และการบรรเลงที่ละทิ้ง ความสัมพันธ์ของโครงสร้างเสียงประสานในบทเพลง” (Clack, 2014, p. 9) และบทเพลง*นาร์ดิส* ยังได้ถูกบิลล์ อีแวนส์ นำมาบรรเลงพร้อมกับบันทึกไว้อีกหลายอัลบั้ม จนกระทั้งในผลงานของวงทรีโอสุดท้าย ได้ถูกนำมาบรรเลงใน 3 ผลงานการแสดงสดอย่าง เดอะปารีสคอนเสิร์ต (The Paris Concert) เทิร์นเอาท์เดอะสตาร์เดอะไฟนอลวิลเลจแวนการ์ด (Turn Out the Stars The Final Village Vanguard) และที่คีย์สโตน คอร์เนอร์ (Keystone Korner) ซึ่งได้ถูกบันทึกเป็นผลงานที่ชื่อว่า “เดอะลาสท์วอลท์ซ” (The Last Waltz) โดยทั้งสามผลงานการแสดงสดนี้ มาร์ค จอห์นสัน เป็นผู้บรรเลงเบสที่แสดงถึงบทบาทการสร้างสรรค์ ในเทคนิคการบรรเลง รวมไปถึงบริบทของแนวคิดการอิมโพรไวส์อันโดดเด่น ที่ได้ปรากฏในบทเพลงนี้

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

การศึกษาครั้งนี้เพื่อวิเคราะห์ และเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสันจากบทเพลง*นาร์ดิส* ประพันธ์โดยไมล์ส เดวิส

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.3.1 ทราบถึงวิธีการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน

1.3.2 เป็นแนวทางการเรียนรู้การอิมโพรไวส์ที่อยู่ในลักษณะโครงสร้างทางดนตรีของบทเพลง*นาร์ดิส*

1.3.3 ทราบถึงการพัฒนาเทคนิคที่อยู่ในรูปแบบองค์ประกอบของการบรรเลงเบส

1.4 ขอบเขตการวิจัย

ในการวิจัยฉบับนี้ขอบเขตการวิจัยของบทวิเคราะห์ ผู้วิจัยแบ่งรายละเอียดได้ดังนี้

1.4.1 การวิเคราะห์และเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลงนาร์ดิส ได้ใช้ข้อมูลจากผลงานเอ็กซ์โพลเรชั่น สังกัดค่ายริเวอร์ไซด์ บันทึกเสียงในปี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ค.ศ.1961 และผลงานการแสดงสดเดอะลาสท์วอลท์ซเดอะไฟนอลเรคคอร์ด สังกัดค่ายไมล์สโตน บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1980 ทั้งนี้เพื่อเป็นการเปรียบเทียบวิธีการอิมโพรไวส์ และแสดงถึงลักษณะพิเศษ ของนักบรรเลงเบสทั้งสองท่าน ในประเด็นด้านลักษณะจังหวะ โครงสร้างแนวทำนอง เสียงประสาน บันไดเสียง เทคนิคการบรรเลง และอื่นๆ

1.4.2 ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ และเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์เป็นประเด็นสำคัญ ส่วนประเด็นอื่นที่เกี่ยวเนื่อง ผู้วิจัยอาจกล่าวถึงในกรณีต่อไป

1.4.3 สำหรับงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดของโรแวน คลาก (Rowan Clark) แจ็ค ดี เฮลสเลย์ (Jack D. Helsley) และแนวคิดจากการวิเคราะห์ของผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่น มาใช้เพื่ออธิบายวิธีการอิมโพร-ไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยได้กำหนดข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัยดังนี้

1.5.1 โน้ตที่นำมาวิเคราะห์ได้มาจากเอกสารและแหล่งข้อมูลดังนี้

1.5.1.1 จากหนังสือเดอะบิลล์อีแวนส์ทรีโอ เล่มที่ 1 ถอดโน้ตโดยเลียม โนเบิล (Liam Noble) และคริส บารอน (Chris Baron) ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์เฉพาะบทเพลง*นาร์ดิส* ส่วนที่ สก็อตต์ ลาฟาโร บรรเลงท่อนการอิมโพรไวส์

1.5.1.2 ผู้วิจัยได้ทำการถอดโน้ตการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง*นาร์ดิส* จากซีดีอัลบั้มชุดเดอะลาสท์วอลท์ เดอะไฟนอลเรคคอร์ด ตรวจสอบโดย ผศ.ดร.เด่น อยู่-ประเสริฐ และอาจารย์ธีรวัฒน์ ตันบุตร อาจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

1.5.2 คำศัพท์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้นำความหมายหรือคำแปลมาจากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2552 เขียนโดย ศ.ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ

1.5.3 นำพื้นฐานทางด้านทฤษฎีดนตรีแจ๊ส มาใช้อธิบาย

1.6 นิยามศัพท์

คอรัส หมายถึงการแปรทำนองหลักที่ถูกบรรเลงด้วยการอิมโพรไวส์ ในจำนวนที่ไม่จำกัด นักดนตรีแจ๊สเรียกการแปรแต่ละครั้งว่า “คอรัส” (Chorus) 1 คอรัส หมายถึงการแปร 1 ชุด โดยทั่วไปคอรัสการอิมโพรไวส์ จะยึดถือโครงสร้างและเสียงประสานของทำนองหลัก ผู้แสดงเดี่ยวแต่ละคน

จะแปรทำนองหรืออิมโพรไวส์ หนึ่งคอรัสหรือมากกว่าหนึ่งคอรัสก็ได้ (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2553, น. 35)

การเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียง (Intervallic Motion) หมายถึงการเคลื่อนที่ของขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นในแนวทำนอง ตั้งแต่ขั้นครึ่งเสียงขึ้นไปจนถึงช่วงคู่แปดซ้อน (ขั้นคู่ 15 เพอร์เฟค) ทั้งทิศทางขึ้น และลง

ส่วนขยายคอร์ด (Extensions) หมายถึง โน้ตในลำดับที่สูงกว่าโน้ตลำดับที่ 5 ของทรัยแอด ได้แก่โน้ตลำดับที่ 6, 7, 9, 11 และ 13 เมื่อเพิ่มโน้ตเหล่านี้ลงในทรัยแอดแล้วจะทำให้คอร์ดนั้นมีสีสันของเสียงประสานที่เข้มข้นขึ้น ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งในดนตรีแจ๊ส (ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2555, น. 35)

โน้ตเป้าหมาย (Target Note) การกำหนดโน้ตเพื่อแสดงให้เห็นถึงความชัดเจนของเสียงประสานที่อยู่ในคอร์ด สามารถเป็นได้ทั้งโน้ตพื้นต้น โน้ตที่อยู่ในโครงสร้างคอร์ด หรือโน้ตเหนือโครงสร้างคอร์ด โดยขึ้นอยู่กับแนวทำนองในขณะนั้น (ธีรวัฒน์ ตันบุตร, 2561, น. 98)

โกสโน้ต (Ghost Note) หมายถึง ตัวโน้ตที่มีเครื่องหมาย กากบาท (“X”) แทนที่หัวโน้ต แสดงให้เห็นถึงการเล่นที่ไม่เกิดเสียง แทบจะไม่ได้ยินหรือจังหวะของโน้ตไม่คงที่ (รุ่งธรรม ธรรมการ, 2557, น. 6)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรม

แนวคิดการบรรเลงเบสของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน แสดงให้เห็นถึงความก้าวหน้า ของการพัฒนาเทคนิครูปแบบการบรรเลงที่เด่นชัด ของเอกลักษณ์ทั้ง 2 ท่าน โดยข้อมูลทั้งหมดนี้สามารถใช้เป็นข้อมูลพื้นฐาน ในการอ้างอิงถึงบทวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ในบทเพลง*นาร์ดิส* ของนักบรรเลงเบสทั้ง 2 ท่าน ในบทที่ 4 ต่อไป โดยผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อออกเป็น ประวัติ แนวทางการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน บทวิเคราะห์บทเพลง*นาร์ดิส* และแนวคิดด้านการพัฒนาโมทีฟ

2.1 ประวัติของสก็อตต์ ลาฟาโร

สก็อตต์ ลาฟาโร มีชื่อเต็มว่าร็อคโค สก็อตต์ ลาฟาโร (Rocco Scott Lafaro) เกิดเมื่อวันที่ 3 เดือนเมษายน ปี ค.ศ. 1936 ที่เมืองนิวอาร์ค รัฐนิวเจอร์ซี ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1941 ครอบครัวของเขาได้ย้ายเข้ามายังเมืองเจนิวา รัฐนิวยอร์ก ซึ่งเป็นช่วงชีวิตวัยรุ่น ที่เขาได้เข้าศึกษาระดับมัธยม และมีโอกาสได้เริ่มเรียนเปียโน คาริเนต และแซกโซโฟน จากนั้นเมื่ออายุ 18 ปี เขาได้มีความสนใจในดับเบิลเบส โดยเริ่มศึกษาจากแบบฝึกสำหรับดับเบิลเบส และเปียโน (Etudes for Double bass and Piano) เล่มที่ 1 และ 2 ของฟรานซ์ ซิมันดล์ (Franz Simandl, 1840-1912) เขามีความสนใจเป็นอย่างมาก และต้องการศึกษาอย่างจริงจัง ต่อมาสก็อตต์ ลาฟาโร ได้เข้าศึกษาที่วิทยาลัยอีทากา (Ithaca College) ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เขาได้ศึกษา รวมถึงพัฒนาวิธีการบรรเลงเบส จากการฝึกซ้อมอย่างหนัก และทดลองสร้างเทคนิคต่างๆ อีกทั้งยังเกิดจากการได้รับอิทธิพล จากกระแสดนตรีแจ๊สบีบอป และคูลเวสท์โคสท์ (Cool West Coast) ในระหว่างปี ค.ศ. 1955-1958 เขาได้ร่วมงานกับศิลปินที่มีชื่อเสียงอย่างเชท เบเกอร์ (Chet Baker, 1929-1988) แสตน เกทซ์ (Stan Getz, 1927-1991) ซันนี โรลลินส์ (Sonny Rollins, 1930-) และนอกจากนี้เขาเคยได้ร่วมงานกับออร์เนท โคลแมน (Ornett Coleman, 1930-2015) ในรูปแบบแนวคิดของดนตรีฟรีแจ๊ส ที่มีการขยายขอบเขตการอิมโพรไวส์อย่างอิสระ (Free improvisation) ซึ่งกลายเป็นจุดเริ่มต้น ในฐานะนักดนตรีแจ๊สมืออาชีพ และทำให้เขาเริ่มมีชื่อเสียงขึ้นมา ต่อมาในปี ค.ศ. 1959 ที่ลาฟาโร ได้ร่วมงานกับบิลล์ อีแวนส์ กับการก่อตั้งวงเปียโนทรีโอ โดยผลงานอัลบั้มแรก “พอร์ทเทรทอินแจ๊ส” (Portrait in Jazz) ซึ่งเป็น

ช่วงเวลาสำคัญ ที่เขาได้นำเสนอรูปแบบแนวคิดการบรรเลงเบส รวมไปถึงได้มีส่วนร่วมในการพัฒนาองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ จนทำให้ผลงานวงเปียโนทรีโอนี้ กลายเป็นนิยามบทใหม่ทางดนตรีแจ๊ส โดยช่วงเวลาสั้นๆ ระหว่างปี ค.ศ. 1959-1961 ที่สก็อตต์ ลาฟาโร ได้ร่วมงานกับบิลล์ อีแวนส์ ยังได้สร้างผลงานหลักๆ อีก 2 อัลบั้มประกอบด้วยเอ็กซ์โพลเรชั่น และการแสดงสดอย่างซันเดย์แอทเดอะวิลเลจแวนการ์ด (Sunday At The Village Vangaruard) ซึ่งในการแสดงสดครั้งนั้น ทางค่ายเพลงต้นสังกัดริเวอร์ไซด์เรคคอร์ด ได้นำบันทึกการแสดงสดมาทำเป็นผลงานอีก 2 อัลบั้ม คือ ซันเดย์แอทเดอะวิลเลจแวนการ์ด และวอลซ์ฟอร์เดบบี (Waltz For Debby) จากการแสดงสดดังกล่าวทำให้วงเปียโนทรีโอนี้มีชื่อเสียงเป็นอย่างมาก และได้ถูกยกย่อง จากผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีแจ๊สให้เป็น “เดอะคลาสสิกทรีโอ” สำหรับการได้ร่วมสร้างสรรค์ผลงานตลอดระยะเวลา 3 ปี ของวงเดอะคลาสสิกทรีโอก็ได้สิ้นสุดลง เนื่องด้วยสก็อตต์ ลาฟาโร ได้เสียชีวิตโดยประสบอุบัติเหตุทางรถยนต์เมื่อวันที่ 6 กรกฎาคม ปี ค.ศ. 1961 นับเป็นระยะเวลา 6 ปีที่เขาได้ฝากผลงานเอาไว้มากมาย

แนวคิดการบรรเลงเบสที่สก็อตต์ ลาฟาโร ได้พัฒนาขึ้นนั้น เปรียบเสมือนเป็นการปฏิวัติบทบาทหน้าที่ของเบส ซึ่งได้สร้างรูปแบบแนวคิดด้านจังหวะ ในส่วนของการบรรเลงสนับสนุน รวมไปถึงวิธีการอิมโพรไวส์ ที่ปรากฏเอกลักษณ์ในศักยภาพการบรรเลงที่มีความคล่องตัวสูง เปรียบเสมือนแนวทำนองของเครื่องเป่า ที่ได้รับอิทธิพลจากกระแสดนตรีแจ๊สบีบอป ถือเป็นนวัตกรรมใหม่ในช่วงเวลานั้น ซึ่งได้สร้างความประทับใจให้กับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียง ทั้งรุ่นใหม่ และรุ่นเก่า รวมไปถึงนักวิชาการผู้ทรงคุณวุฒิ ที่มีประสบการณ์ทางด้านดนตรีแจ๊สอีกมากมายจนถึงปัจจุบัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.1.1 แนวทางการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร

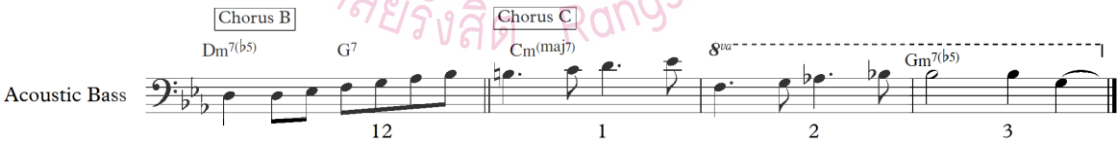
รูปแบบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร มีองค์ประกอบที่แสดงถึงเอกลักษณ์อันโดดเด่น ไม่ว่าจะเป็นการพัฒนาแนวทำนองจากพื้นฐานของการใช้บันไดเสียง ที่มีความสัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) รวมไปถึงการใช้โมด (Mode) และบันไดเสียงอื่นๆ เพื่อเพิ่มคุณลักษณะโน้ตส่วนขยายของคอร์ด (Extensions) หรือโน้ตนอกคอร์ด (Non-chord tone) ที่ได้พัฒนาไปกับวิธีการบรรเลงที่หลากหลาย รวมไปถึงความสำคัญของการใช้แนวคิดด้านจังหวะ ในรูปแบบของโน้ตสามพยางค์ (Triplet) และการบรรเลงอาร์เปโจ (Arpeggio) ที่เป็นปัจจัยหลักของการพัฒนาโมทีฟ (Motivic development) สำหรับการสร้างเอกลักษณ์แนวทำนองที่โดดเด่น ซึ่งเป็นผลทำให้กลายมาเป็นแนวคิดโพลีริธึม (Polyrhythm) อีกทั้งยังใช้ศักยภาพในความชำนาญทางเครื่อง

ดนตรีผสานกับเทคนิคการบรรเลง โดยการใช้องค์ประกอบในระยะช่วงเสียงทั้งหมด (Full Range) ของดับเบิลเบส ซึ่งแนวคิดการบรรเลง และเทคนิคเหล่านี้ ได้ปรากฏอยู่ในโครงสร้างของแนวทำนองการอิมโพรไวส์ ที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของสก็อตต์ ลาฟาโร ได้อย่างชัดเจน โดยจะอธิบายดังต่อไปนี้

2.1.2 ลักษณะแนวทำนองการอิมโพรไวส์

การสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ โดยวิธีการของสก็อตต์ ลาฟาโรนั้น จะแสดงถึงการใช้ระยะช่วงเสียงทั้งหมดของดับเบิลเบส และใช้บันไดเสียงที่มีความสัมพันธ์กับโครงสร้าง เสียงประสานในการดำเนินคอร์ด ซึ่ง Clark (2014, p. 50) ได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่างการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ในบทเพลง *โซลาร์* (*Solar*) ห้องสุดท้ายของคอรัส B ที่เริ่มต้นดำเนินรูปแบบประโยคไปด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น เคลื่อนทำนองแบบเรียงเสียง (Diatonic) ในลักษณะขาขึ้นด้วยบันไดเสียง D ลอคเครียน (Locrian) ต่อมาในช่วงเริ่มต้นคอรัส B ได้มีการเปลี่ยนสัดส่วนของลักษณะจังหวะ ซึ่งคอร์ด $Cm^{(maj7)}$ เป็นคอร์ดแรกของบทเพลงโดยปรากฏโน้ต B ที่อยู่บนพื้นฐานความสัมพันธ์ของบันไดเสียง C ฮาร์โมนิกไมเนอร์ ถูกใช้ในการบรรเลงห้องที่ 1 และ 2 จากนั้นจบด้วยโน้ต B♭ ในลักษณะโน้ตผ่านไปยังห้องที่ 3 และได้มีการเปลี่ยนคอร์ดเป็น $Gm^{7(\flat5)}$ ในคอรัส C (ตัวอย่างที่ 2.1)

ตัวอย่างที่ 2.1 บทเพลง *โซลาร์* คอรัส B และคอรัส C

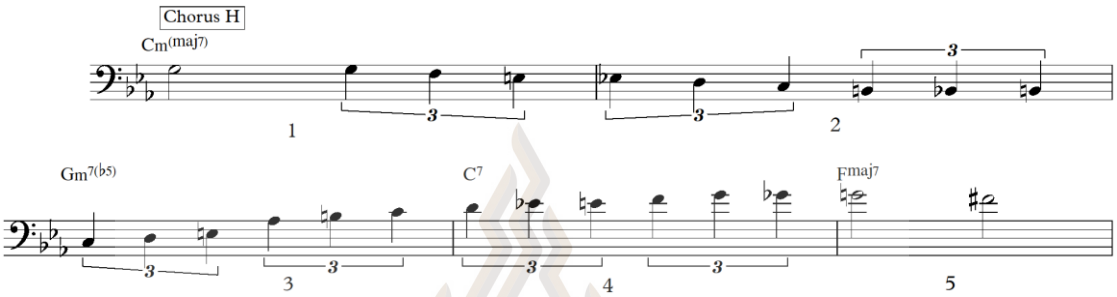


ที่มา: Clark, 2014, p. 50

Clark (2014, p. 51) ยังได้อธิบายถึงการอิมโพรไวส์พร้อมกับยกตัวอย่างในช่วงคอรัส H จากบทเพลง *โซลาร์* ซึ่งสก็อตต์ ลาฟาโร ใช้รูปแบบการเคลื่อนทำนองขาลง เริ่มต้นด้วยโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด $Cm^{(Maj7)}$ ในห้องที่ 1 และ 2 จากนั้นเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 3 ใช้การเคลื่อนทำนองขาขึ้น ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงโน้ต เพื่อให้มีความสัมพันธ์กับโครงสร้างเสียงประสานของคอร์ด

$Gm^{7(\flat5)}$ โดยการเคลื่อนทำนองนั้นยังคงดำเนินไปที่คอร์ด C^7 ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ด V และเข้าหาคอร์ด $Fmaj^7$ ห้องที่ 5 จากนั้นจึงจบประโยคของการอิมโพรไวส์ (ตัวอย่างที่ 2.2)

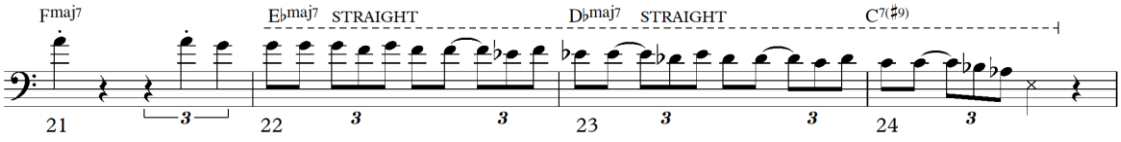
ตัวอย่างที่ 2.2 คอรัส H ห้องที่ 1-5



ที่มา: Clark, 2014, p. 51

Fernandez, Ralston, Campbell, and Palombi (2009) ได้อธิบายถึงแนวทำนองการอิมโพร-ไวส์ ที่อยู่บนความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ด ซึ่งสก็อตต์ ลาฟาโร ได้ใช้โครงสร้างจากบันไดเสียงโฮลโทน (Whole tone scale) เพื่อให้เกิดคุณลักษณะของเสียงโน้ต ที่อยู่นอกโครงสร้างเสียงประสาน พร้อมกับยกตัวอย่างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ที่อยู่บนความสัมพันธ์ ของการดำเนินคอร์ดในบทเพลง*กลอเรียสเต็ป* (*Gloria's Step*) เริ่มด้วยโน้ต A ระยะช่วงคู่ 8 ซ้อน โดยใช้โครงสร้างจากบันไดเสียงโฮลโทน เคลื่อนทำนองขาลงถึงโน้ต Db เกลาเข้าหาโน้ต C และจบประโยคห้องที่ 24 บนคอร์ด $C^{7\sharp9}$ ซึ่งได้ปรากฏโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9^{th}, Maj^7 และ ♯5 ที่อยู่ในแนวทำนองกับความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ด iii - vi - ii - V^7 (ตัวอย่างที่ 2.3)

ตัวอย่างที่ 2.3 การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ที่อยู่บนความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ดในบทเพลง*กลอเรียสเต็ป*

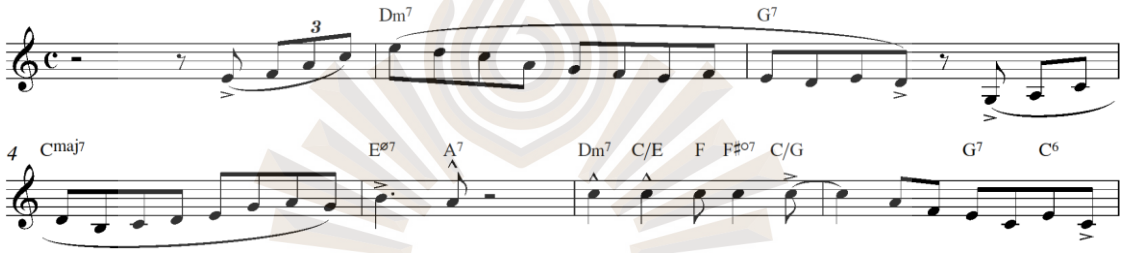


ที่มา: Fernandez et al., 2009, p. 225

2.1.3 ลักษณะแนวทำนองบีบอป

Fernandez et al. (2009) ได้อธิบายพร้อมกับยกตัวอย่างการอิมโพรไวส์ ในลักษณะการสร้างแนวทำนองบีบอป ทั้งวิธีการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ของสก็อตต์ ลาฟาโร ซึ่งปรากฏในช่วงนำ (Introduction) ของบทเพลง*โอนิโลซอร์* (*Onilosor*) ผลงานของแพท มอร์แรน (Pat Moran, 1934-) แสดงให้เห็นถึงการสร้างแนวทำนองบีบอป ของการอิมโพรไวส์ในช่วงนำของบทเพลง โดยใช้ลักษณะการบรรเลงในระยะช่วงเสียงสูงของดับเบิลเบส (ตัวอย่างที่ 2.4)

ตัวอย่างที่ 2.4 การอิมโพรไวส์ลักษณะแนวทำนองบีบอป ในช่วงนำของบทเพลง*โอนิโลซอร์*

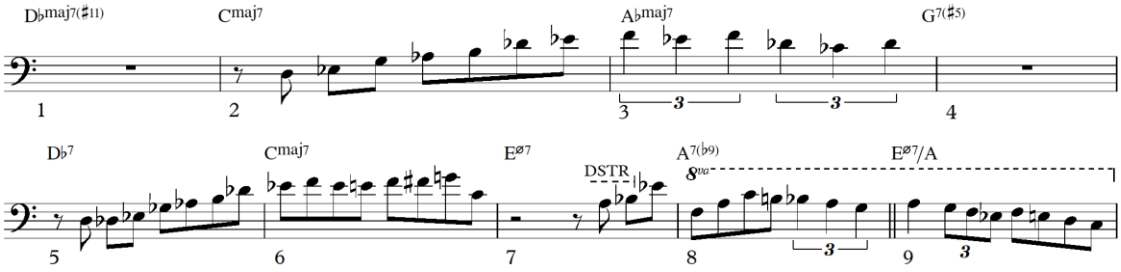


ที่มา: Fernandez et al., 2009, p. 199

2.1.4 ลักษณะโครงสร้างประโยค

Fernandez et al. (2009) ได้อธิบายถึง ลักษณะการสร้างประโยคในการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ที่ไม่เริ่มจังหวะตก รวมไปถึงการใช้ระยะช่วงเสียงที่กว้างของดับเบิลเบส เพื่อแสดงถึงคุณลักษณะของเสียงที่เปรียบได้กับ “รถไฟเหาะตีลังกา” (Rollercoaster) ในช่วงต้นคอรัสแรกของบทเพลง*ออลออฟยู* (*All of You*) (ตัวอย่างที่ 2.5)

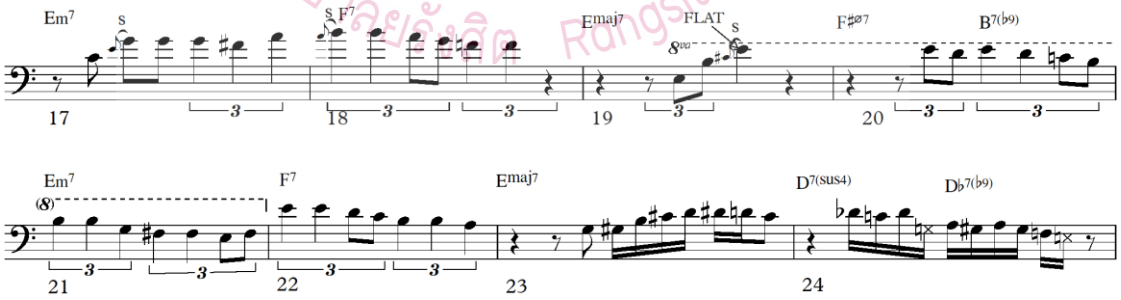
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.5 โครงสร้างประโยคการอิมโพรไวส์ช่วงต้นคอรัสแรก ในบทเพลง*ออลออฟยู*

ที่มา: Fernandez et al., 2009, p. 224

2.1.5 ลักษณะจังหวะในการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์

Fernandez et al. (2009) ได้อธิบายถึงการใช้รูปแบบลักษณะจังหวะ ในการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ซึ่งเป็นการสร้างแนวทำนอง โดยใช้แนวคิดที่กำหนดอยู่บนพื้นฐานด้านจังหวะของโน้ตตัวดำสามพยางค์ (Quarter-Note Triplet) และโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ได้ปรากฏอยู่ในบทเพลง *เดอทัวร์อะเฮด* (*Detour Ahead*) ที่แสดงถึงการใช้รูปแบบลักษณะจังหวะ ในแนวทำนองการอิมโพร-ไวส์ที่พบมากของสก็อตต์ ลาฟาโร (ตัวอย่างที่ 2.6)

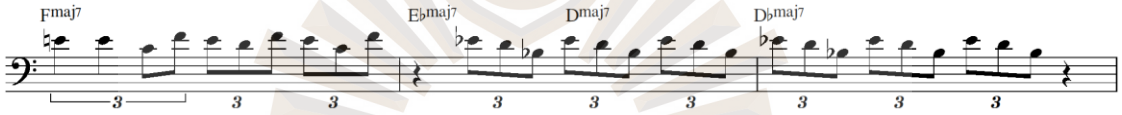
ตัวอย่างที่ 2.6 ลักษณะจังหวะในการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ในบทเพลง*เดอทัวร์อะเฮด*



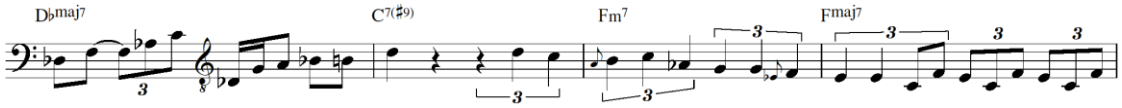
ที่มา: Fernandez et al., 2009, p. 223

2.1.6 การใช้โน้ตสามพยางค์

รูปแบบโครงสร้างลักษณะจังหวะแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ที่เป็นเอกลักษณ์อีกประเด็นนั้น คือการใช้รูปแบบโน้ตสามพยางค์ ในการสร้างโมทีฟ อีกทั้งยังเป็นส่วนสำคัญในการพัฒนาโครงสร้างแนวทำนอง ซึ่งจากบทวิเคราะห์โดย Helsley (2016, pp. 16-17) ได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่างการใช้โน้ตสามพยางค์ ซึ่งเป็นหนึ่งในองค์ประกอบหลักของการพัฒนาแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ทั้งในรูปแบบโน้ตสามพยางค์ตัวดำ และโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth-Note Triplet) ที่ปรากฏอยู่ในการอิมโพรไวส์ของบทเพลง*กลอเรียสเต็ป* จากผลงานบันทึกการแสดงสดที่วิลเลจแวนการ์ด (ตัวอย่างที่ 2.7)

ตัวอย่างที่ 2.7 การอิมโพรไวส์โดยใช้โน้ตสามพยางค์ของสก็อตต์ ลาฟาโรในบทเพลง*กลอเรียสเต็ป*

ที่มา: Helsley, 2016, p. 17

แนวคิดวิธีการสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์ ที่แสดงถึงคุณลักษณะสำคัญของโน้ตสามพยางค์ ซึ่งจะเห็นได้ว่าลักษณะจังหวะของการเคลื่อนทำนองนั้นช้าลง แต่ยังคงความสมมาตรของประโยคบนแบบแผนอัตราจังหวะ และชีพจรจังหวะปรกติ Goldsby (as cited in Helsley, 2016, pp. 17-18) ได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่างการอิมโพรไวส์ ที่ใช้ลักษณะจังหวะของโน้ตสามพยางค์ตัวดำและโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น ในบทเพลง*กลอเรียสเต็ป* จากผลงานบันทึกการแสดงสดที่วิลเลจแวนการ์ด โดยการเคลื่อนทำนองแสดงถึงคุณลักษณะเสียงที่ให้ความรู้สึก “ลอย” (Floating) ซึ่งจะปรากฏโดยทั่วไปของการอิมโพรไวส์ และเป็นเอกลักษณ์ของสำคัญของสก็อตต์ ลาฟาโร (ตัวอย่างที่ 2.8)

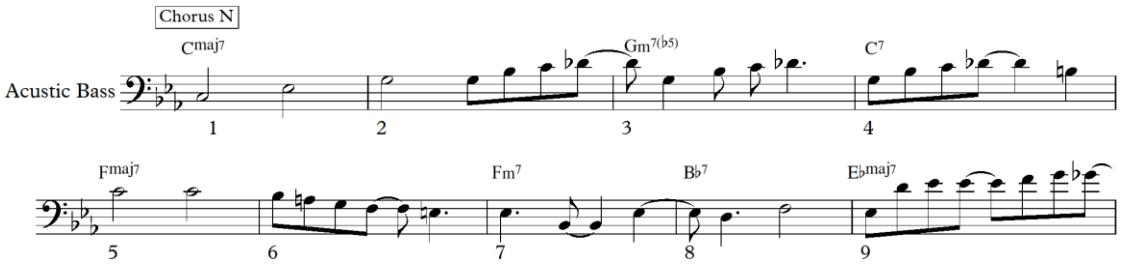
ตัวอย่างที่ 2.8 แนวทำนองการอิมโพรไวส์ที่ใช้องค์ประกอบโน้ตสามพยางค์ตัวดำ ที่แสดงถึงคุณลักษณะของเสียงที่ให้ความรู้สึก “ลอย”

ที่มา: Helsley, 2016, p. 18

2.1.7 การบรรเลงอาร์เปโจ

แนวคิดการอิมโพรไวส์โดยใช้เทคนิคการบรรเลงอาร์เปโจ ซึ่งเป็นอีกวิธีการหนึ่ง ที่สามารถแสดงให้เห็นถึง โครงสร้างเสียงประสานของคอร์ดได้อย่างชัดเจน ซึ่งสก็อตต์ ลาฟาโร ได้ใช้วิธีการนี้ ร่วมกับแนวคิดด้านการพัฒนาลักษณะจังหวะโมทีฟ (Rhythmic Motif)

Clark (2014, p. 51) ได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่าง แนวทำนองการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ในบทเพลง *โซลาร์* ของช่วงเริ่มต้นคอรัส N ที่แสดงให้เห็นถึงทรัยแอด (Triad) ของคอร์ด Cm^7 ในห้องที่ 1 จากนั้นมีการพัฒนาโมทีฟ โดยใช้รูปแบบโครงสร้างของการบรรเลงอาร์เปโจ ในการเกลาเข้าหาโน้ต $D^♭$ บนคอร์ด $Gm^{7♭5}$ เชื่อมระหว่างห้องที่ 2 และ 3 ซึ่งยังคงมีการซ้ำโมทีฟ (Repetition) ในห้องที่ 4 ผลที่ได้จากการซ้ำนั้น ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 บนคอร์ด C^7และเป็นโน้ตที่มีความสัมพันธ์กับคอร์ดโดมินันท์ (ตัวอย่างที่ 2.9)

ตัวอย่างที่ 2.9 คอรัส N ห้องที่ 1-9

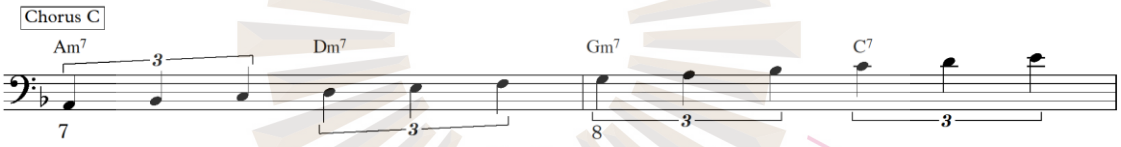


ที่มา: Clark, 2014, p. 51

2.1.8 แนวคิดโพลีริธึม

รูปแบบการบรรเลงเบสในด้านจังหวะที่สำคัญของสก็อตต์ ลาฟาโร ได้ปรากฏการใช้แนวคิดโพลีริธึม ซึ่งเป็นวิธีการที่แสดงถึงเอกลักษณ์อันโดดเด่น โดยการใช้ลักษณะจังหวะรูปแบบของโน้ตสามพยางค์ตัวดำ ทั้งในส่วนของการบรรเลงสนับสนุน และยังใช้ในการพัฒนาแนวทำนองการอิมโพรไวส์ ด้วยการสร้างคุณลักษณะของแนวทำนองที่ขัดกับชีพจรจังหวะที่เป็นจริง และผู้บรรเลงคนอื่นภายในวงขณะบรรเลงชีพจรจังหวะปรกติ แต่ยังคงรักษาความสมมาตรในอัตราจังหวะของบทเพลง Clark (2014, p. 31) ได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่างวิธีการพื้นฐานของสก็อตต์ ลาฟาโร ที่ปรากฏอยู่ในบทเพลง*วอลท์ฟอร์เดบบี* ซึ่งแสดงถึงการใช้แนวคิดโพลีริธึม ในแนวทำนองการเดินเบสลักษณะแบบเรียงเสียง ที่มีความสัมพันธ์กับโครงสร้างเสียงประสานของการดำเนินคอร์ด (ตัวอย่างที่ 2.10)

ตัวอย่างที่ 2.10 คอรัส C ห้องที่ 7-8



ที่มา: Clark, 2014, p. 17

2.2 ประวัติมาร์ค จอห์นสัน

มาร์ค จอห์นสัน มีชื่อเต็มว่ามาร์ค อาลาน จอห์นสัน (Marc Alan Johnson) เกิดเมื่อวันที่ 21 ตุลาคม ปี ค.ศ. 1953 ที่เมืองโอมาฮา รัฐเนแบรสกา ประเทศสหรัฐอเมริกา ต่อมาเขาได้ร่วมงานกับวงดุริยางค์ซิมโฟนีประจำเมืองฟอร์ตเวิร์ธ (Fort Worth Symphony) ซึ่งขณะนั้นเขาอายุเพียง 19 ปี และกำลังศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยนอร์ทเท็กซัส อีกทั้งยังได้เป็นสมาชิกในวง “วันโอคล็อกแล็บแบนด์” (One O’ Clock Lab Band) วงดนตรีแจ๊สบิ๊กแบนด์ที่มีชื่อเสียงของมหาวิทยาลัย รวมไปถึงวงดุริยางค์ซิมโฟนีประจำมหาวิทยาลัยนอร์ทเท็กซัส (North Texas University Symphony) อีกทั้งในช่วงระยะเวลาเดียวกัน เขายังได้ร่วมงานกับศิลปินที่มีชื่อเสียงอีกหลายท่าน เช่น แสตน เกทซ์ จอห์น อะ-เบอร์ครอมบี (John Abercrombie, 1944-) เอนริโค พีรานันซี (Enrico Pieranunzi, 1949-) และแกรี เบอร์ตัน (Gary Burton, 1943-) ซึ่งในช่วงเวลาขณะที่มาร์ค จอห์นสัน กำลังศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

นอร์ทเท็กซัส เขายังได้มีโอกาสร่วมงานกับเฟรด เครน (Fred Crane, 1918-2008) นักเปียโนแจ๊สที่มีชื่อเสียงอีกท่านหนึ่ง และยังเป็นเพื่อนสนิทสมัยเรียนมหาวิทยาลัยกับบิลล์ อีแวนส์ ซึ่งเป็นผู้ที่แนะนำเขาให้กับอีแวนส์ สำหรับการคัดเลือกผู้บรรเลงเบสคนใหม่ กับผลงานรูปแบบวงแจ๊สควินเท็ต อัลบั้มวีวิลมีทอะเกน (We Will Meet Again) ในปี ค.ศ. 1979 จากการคัดเลือกนั้น อีแวนส์ได้เกิดความประทับใจในการบรรเลงเบสของมาร์ค จอห์นสันเป็นอย่างมาก ทำให้บิลล์ อีแวนส์ละลึกถึงความสัมพันธ์ต่างๆ ที่เคยร่วมบรรเลงกับสก็อตต์ ลาฟาโร ซึ่งหลังจากการได้ร่วมงานในอัลบั้มวีวิลมีทอะเกนกับมาร์ค จอห์นสัน จึงทำให้บิลล์ อีแวนส์นั้นตัดสินใจก่อตั้งวงเปียโนทรีโออีกครั้ง โดยในช่วงเวลานี้เองที่มาร์ค จอห์นสัน ได้พัฒนารูปแบบการบรรเลงเบส รวมไปถึงการอิมโพรไวส์ ซึ่งเป็นผลจากการได้รับอิทธิพลทางแนวคิด ที่ได้ร่วมสร้างผลงานของวงเปียโนทรีโอสุดท้ายกับบิลล์ อีแวนส์

การอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน แสดงถึงความเป็นนักบรรเลงเบสรุ่นใหม่ของช่วงเวลานั้นโดยปรากฏเอกลักษณ์ความก้าวหน้าอันโดดเด่นของเขา ด้วยเทคนิคการบรรเลงด้านจังหวะที่พัฒนาผสานกับแนวคิดการอิมโพรไวส์ ซึ่งเป็นผลมาจากการได้รับอิทธิพลจากสก็อตต์ ลาฟาโร และเอ็ดดี โกเมส นักบรรเลงเบสผู้มีชื่อเสียงอีกท่าน รวมไปถึงการได้ร่วมงานกับบิลล์ อีแวนส์ครั้งนี้ ถือเป็นช่วงเวลาสำคัญ ที่ทำให้เขาได้พัฒนาทั้งรูปแบบแนวคิด และศักยภาพต่างๆ ของการบรรเลงเบส

2.2.1 แนวทางการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน

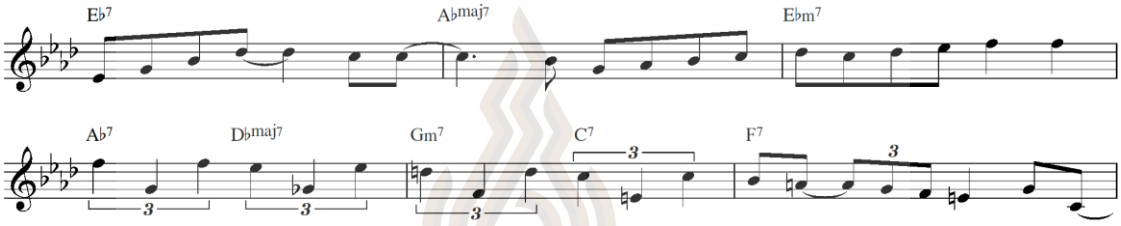
แนวคิดการอิมโพรไวส์ที่สำคัญของมาร์ค จอห์นสัน ไม่ว่าจะเป็นลักษณะแนวทำนองรูปแบบของจังหวะ รวมไปถึงเทคนิคต่างๆ ที่บอกถึงคุณลักษณะเฉพาะตัว เช่นการควบคุมลักษณะเสียง ด้วยเทคนิคการบรรเลงด้วยศักยภายของนิ้วมือขวาที่โดดเด่น วิธีการเหล่านี้นั้นได้ถูกพัฒนาจากส่วนแนวคิดที่สำคัญจากอิทธิพลของสก็อตต์ ลาฟาโร และเอ็ดดี้ โกเมส โดยมีการพัฒนาต่อยอดจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของมาร์ค จอห์นสัน ซึ่งได้อธิบายไว้ดังต่อไปนี้

2.2.2 ลักษณะแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน

Helsley (2016, p. 18) ได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่างวิเคราะห์ แนวทำนองการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน ที่ได้รับอิทธิพลจากสก็อตต์ ลาฟาโรไว้ว่า ลักษณะแนวทำนองการอิมโพรไวส์

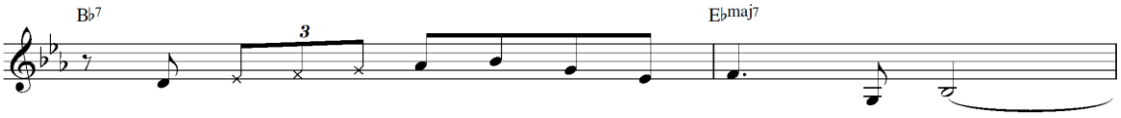
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

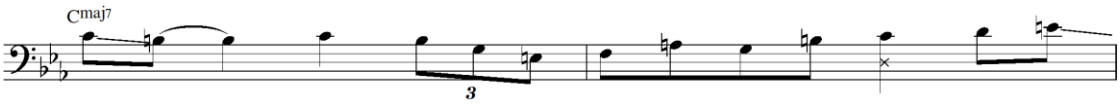
ในบทเพลง*ไลค์ซัมวันอินเลิฟ* (*Like Someone in Love*) ใช้การสร้างประโยคโดยการเคลื่อนทำนองขาขึ้น ของบันไดเสียงไปยังโน้ตที่สูง และเคลื่อนทำนองขาลง โดยใช้ลักษณะโน้ตสามพยางค์ตัวดำพร้อมกับระยะการกระโดดของโน้ตขั้นคู่กว้าง (ตัวอย่างที่ 2.11)

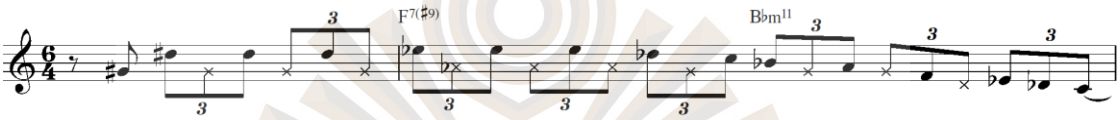
ตัวอย่างที่ 2.11 ลักษณะแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน ที่ได้รับอิทธิพลจากสก็อตต์ ลาฟาโร ในบทเพลง*ไลค์ซัมวันอินเลิฟ*

ที่มา: Helsley, 2016, p. 18

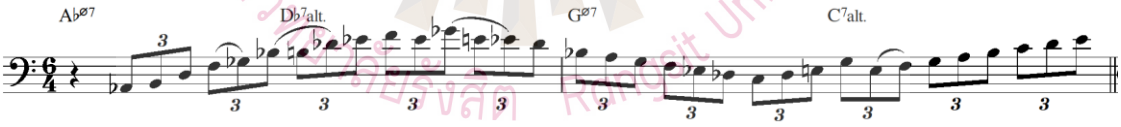
2.2.3 การใช้โน้ตสามพยางค์

เอกลักษณ์ที่สำคัญของสก็อตต์ ลาฟาโร ที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน ซึ่งเป็นอิทธิพลจากแนวคิดการสร้างประโยค ด้วยโน้ตสามพยางค์ Helsley (2016, p. 20) ได้อธิบายพร้อมแสดงตัวอย่างการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน ที่ใช้การประดับโน้ตสามพยางค์ (Ornamental Triplet) ในบทเพลง*บิลส์ฮิตจูน* (*Bill's Hit Tune*) ทั้งรูปแบบแนวทำนองขาขึ้น (Ascending Line) และขาลง (Descending Line) รวมถึงรูปแบบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ต่อเนื่อง (Continuous Triplet) จากบทเพลง*ด็อนท์ฟอร์เก็ทเดอะโพท์* (*Don't Forget The Poet*) ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 2.12 การอิมโพรไวส์ในรูปแบบแนวทำนองขาขึ้นที่ประดับด้วยโน้ตสามพยางค์ ในบทเพลง*บิลล์ ฮิตจูน*

ที่มา: Helsley, 2016, p. 20

ตัวอย่างที่ 2.13 การอิมโพรไวส์ในรูปแบบแนวทำนองขาลง ที่ประดับด้วยโน้ตสามพยางค์ ในบทเพลง*บิลส์ฮิตจูน*

ที่มา: Helsley, 2016, p. 20

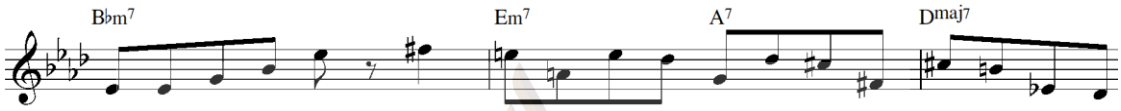
ตัวอย่างที่ 2.14 การอิมโพรไวส์ในบทเพลง*ด็อนท์ฟอร์เก็ทเคอะโพท์* ในลักษณะการใช้โน้ตสามพยางค์ต่อเนื่อง

ที่มา: Helsley, 2016, p. 20

ตัวอย่างที่ 2.15 การอิมโพรไวส์ในบทเพลง*ด็อนท์ฟอร์เก็ทเคอะโพท์* ในลักษณะการใช้โน้ตสามพยางค์ต่อเนื่อง

ที่มา: Helsley, 2016, p. 20

2.2.4 การเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียง (Intervallic Motion)

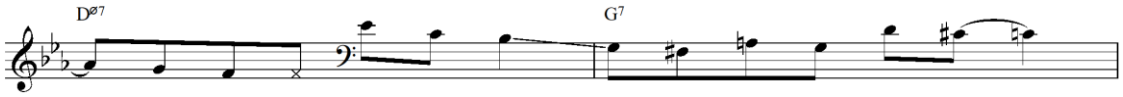
แนวทำนองการอิมโพรไวส์ที่ได้รับอิทธิพลจากสก็อตต์ ลาฟาโร ในรูปแบบการเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียง ซึ่งเป็นลักษณะการสร้างโมทีฟ และกลายเป็นส่วนที่สำคัญของการพัฒนาแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน โดย Helsley (2016, p. 23) ได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่างการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน ที่ใช้โครงสร้างการเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียงขาขึ้น และลง ของ

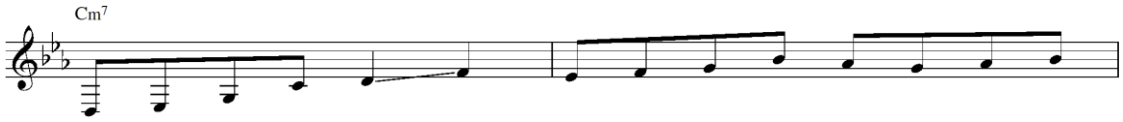
ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ซึ่งปรากฏในรูปแบบของโมทีฟ ที่เป็นลักษณะแนวทำนองสอดประสาน (ตัวอย่างที่ 2.16)

ตัวอย่างที่ 2.16 การอิมโพรไวส์ในบทเพลง *ไลค์ซัมวันอินเลิฟ* โดยใช้ลักษณะการเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียง

ที่มา: Helsley, 2016, p. 23

2.2.5 เทคนิคการบรรเลงรูดเสียง (Glissando)

ในแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน ได้ปรากฏเทคนิคการบรรเลงรูดเสียง ซึ่งเป็นวิธีการเพิ่มสีสันให้การเคลื่อนทำนอง ในการเกลาเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยความต่อเนื่อง Helsley (2016, pp. 25-26) ได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่างเทคนิคการรูดเสียง ในการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน ซึ่งนอกจากการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงที่ได้รับอิทธิพลของสก็อตต์ ลาฟาโรแล้ว ยังได้นำวิธีการบรรเลงเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยการรูดเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ และอิทธิพลที่ได้รับจากเอ็ดดี โกเมส มาใช้ในอีกหลายบทเพลง กับผลงานวงเปียโนทรีโอจากการร่วมงานกับบิลล์ อีแวนส์ โดยได้ยกตัวอย่างเทคนิคการบรรเลงรูดเสียง ที่ปรากฏในแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง*บิลส์ฮิตจูน* ประพันธ์โดยบิลล์ อีแวนส์ จากผลงานบันทึกการแสดงสดเทิร์นเอาท์เดอะสตาร์ ที่วิลเลจแวนด์การ์ด (ตัวอย่างที่ 2.17)

ตัวอย่างที่ 2.17 การอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน โดยใช้เทคนิครูดเสียงในแนวทำนองขาลง ของเพลง*บิลส์ฮิตจูน*

ที่มา: Helsley, 2016, p. 26

ตัวอย่างที่ 2.18 การอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน โดยใช้เทคนิครูดเสียงในแนวทำนองขาขึ้น ของบทเพลง*บิลส์ฮิตจูน*

ที่มา: Helsley, 2016, p. 26

Helsley (2016, pp. 26-27) ได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่างเทคนิคการบรรเลงรูดเสียง ที่ใช้เป็นส่วนมาก ในลักษณะการบรรเลงของมาร์ค จอห์นสัน ซึ่งได้ปรากฏวิธีการใช้รูปแบบ การกระโดดของโน้ตขั้นคู่กว้าง ที่ใช้เทคนิคการบรรเลงบนสายเดียวของดับเบิลเบส โดยการประยุกต์เทคนิค และอิทธิพลจากเอ็ดดี โกเมส ซึ่งวิธีการนี้สามารถทำเกิดคุณลักษณะของเสียง “ลื่น” (Slipperiness) ในการเคลื่อนทำนอง (ตัวอย่างที่ 2.19)

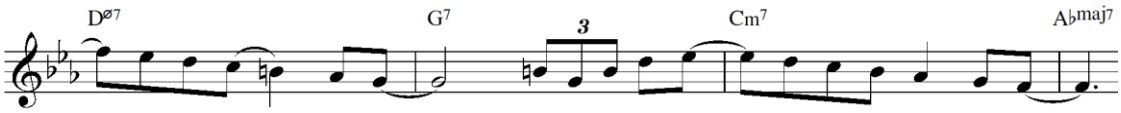
ตัวอย่างที่ 2.19 การอิมโพรไวส์ในบทเพลง*บิลส์ฮิตจูน* โดยใช้เทคนิคการบรรเลงรูดเสียงที่ได้รับอิทธิพลจากเอ็ดดี โกเมส

ที่มา: Helsley, 2016, p. 27

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.2.6 การบรรเลงเทคนิควิบราโต (Vibrato)

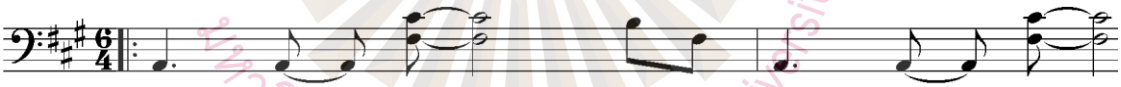
Helsley (2016, pp. 26-27) ยังได้อธิบายถึงอีกประเด็นหนึ่งที่สำคัญ ของรูปแบบเทคนิควิบราโต ซึ่งเป็นเทคนิคการบรรเลงที่ได้รับอิทธิพลจากเอ็ดดี โกเมส โดยจากตัวอย่าง มาร์ค จอห์นสันได้นำมาใช้ในวิธีจบประโยคแนวทำนองการอิมโพรไวส์ ด้วยการบรรเลงเข้าหาโน้ตเป้าหมาย (ตัวอย่างที่ 2.20)

ตัวอย่างที่ 2.20 ลักษณะการบรรเลงเทคนิควิบราโตอิทธิพลจากเอ็ดดี โกเมส ด้วยวิธีจบประโยคการอิมโพรไวส์ ของมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง*บิลส์ฮิตจูน*

ที่มา: Helsley, 2016, p. 27

2.2.7 เทคนิคการบรรเลงกดนิ้วควบสองสาย (Double Stop)

เทคนิคการบรรเลงกดนิ้วควบสองสาย ถือเอกลักษณ์ที่โดดเด่นมากของมาร์ค จอห์นสัน ในการสร้างสีสันให้กับแนวทำนองการอิมโพรไวส์ โดย Helsley (2016, p. 38) ได้ยกตัวอย่างการบรรเลงกดนิ้วควบสองสายที่ถูกพบใช้ในบทเพลง*ซามูไรฮิฮาว* (*Samurai Hee-Haw*) ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ของเขาเอง (ตัวอย่างที่ 2.21)

ตัวอย่างที่ 2.21 เทคนิคการบรรเลงกดนิ้วควบสองสายจากแนวเบสของบทเพลง*ซามูไรฮิฮาว*



ที่มา: Helsley, 2016, p. 38

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.3 บทวิเคราะห์บทเพลงนาร์ดิส

ประเด็นสำคัญที่สามารถเชื่อมโยงการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์น-สัน นั้น ผู้วิจัยได้นำบทเพลง*นาร์ดิส* ประพันธ์โดยไมลส์ เดวิส มาใช้ในการศึกษาเพื่อที่จะทราบถึงความสัมพันธ์ของแนวคิดที่ปรากฏในบทเพลง โดยการนำตัวอย่างการวิเคราะห์ของ เล็กซ์ กิล ที่ได้วิเคราะห์ทั้งด้านแนวทำนอง จังหวะ และโครงสร้างเสียงประสาน

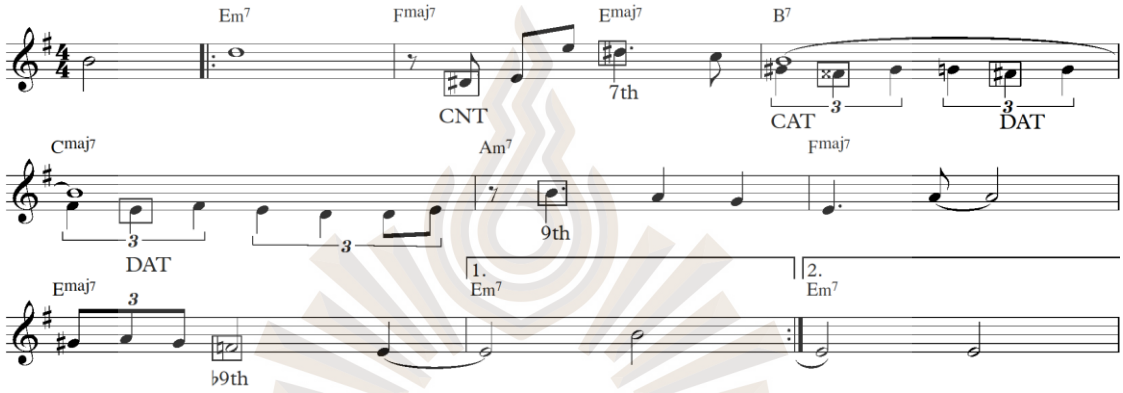
Giel (2004, pp. 110-111) ได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่างการประพันธ์ ของบทเพลง*นาร์ดิส* ในท่อน A โดยได้แสดงรูปแบบแนวคิดการเรียบเรียงของบิลล์ อีแวนส์ ที่ปรากฏในห้องที่ 3 และ 4 ซึ่งมีการเพิ่มแนวทำนองสอดประสาน กับทำนองเดิมของบทเพลง โดยเป็นลักษณะโน้ต B ค้างเสียง ในท่อน A นี้อยู่ในคีย์ E ไมเนอร์ มีการใช้คอร์ด $Emaj^7$ ซึ่งเป็นการแทนคอร์ดโทนิก (Tonic Interchange) ของ Em^7 และยังปรากฏทางเดินคอร์ดดั้งเดิม จากการประพันธ์ของไมลส์ เดวิส ที่ได้ใช้คอร์ด $Fmaj^7$ เป็นคอร์ด $^{\flat}IImaj^7$ ซึ่งเป็นแนวคิดจากการดำเนินคอร์ดของบันไดเสียงฟรีเจียน (Phrygian) ทำให้เกิดคุณลักษณะเสียงของการดำเนินคอร์ดที่มีความร่วมสมัยมากขึ้น

ในส่วนของห้องที่ 2 รูปแบบการประพันธ์แนวทำนองเดิมของไมลส์ เดวิส ได้ใช้โน้ต D# ที่เป็นลักษณะโน้ตเคียงครึ่งเสียง (Chromatic Neighboring Tone) (ใช้สัญลักษณ์ CNT ในตัวอย่างการวิเคราะห์) เคลื่อนที่ทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด $Fmaj^7$ และยังเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด $Emaj^7$ ต่อมาได้ปรากฏการใช้โน้ต D♯ อีกครั้งในแนวทำนองจังหวะที่ 3 ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด $Emaj^7$ต่อมาห้องที่ 3 และ 4 ที่ได้อธิบายไว้ข้างต้น ซึ่งแนวทำนองหลักนั้นได้ใช้โน้ต B ค้างเสียงเป็นโน้ตร่วมระหว่างคอร์ด B^7 กับ $Cmaj^7$ ในส่วนนี้ปรากฏแนวคิดการเรียบเรียงของบิลล์ อีแวนส์ ที่ได้มีการเพิ่มแนวทำนองสอดประสานในห้องที่ 3 และ 4 เป็นลักษณะโน้ตสามพยางค์ตัวดำ โดยใช้การเคลื่อนที่โน้ตเคียงครึ่งเสียง ซึ่งประกอบด้วยการใช้ความสัมพันธ์ของโน้ตแบบเรียงเสียง (ใช้สัญญลักษณ์ DAT) และโน้ตครึ่งเสียงเข้าหาเป้าหมาย (ใช้สัญญลักษณ์ CAT) ที่ปรากฏโน้ต F×

ในส่วนห้องที่ 4 ยังได้อธิยายถึงลักษณะโน้ตล้ำ (Anticipation) ด้วยวิธีการเข้าหาคอร์ด $Cmaj^7$ ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ด VI ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ ต่อมาห้องที่ 5 มีการใช้โน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 9 ของคอร์ด Am^7 เริ่มแนวทำนองอย่างที่เห็นได้ชัด ซึ่งวิธีการนี้เป็นแนวคิดจากอิทธิของกระแสดนตรีบีบอป ที่มีลักษณะการใช้คอร์ดช่วงบน (Upper Partials Chord) โดยการแปลงเสียง

(Alteration) ของการดำเนินคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 7 ได้ใช้โน้ต F ในแนวทำนองที่สร้างมาจากบันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ ที่เป็นลักษณะคู่ 3 ไมเนอร์ระหว่าง G♯ และได้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 บนคอร์ด Emaj^{7} ในแนวทำนองเพื่อจะเกลาเข้าหาโน้ต E (โน้ตพื้นต้นของคอร์ด Em^{7}) (ตัวอย่างที่ 2.22)

ตัวอย่างที่ 2.22 ท่อน A บทเพลง*นาร์ดิส*



ที่มา: Geil, 2004, p. 110

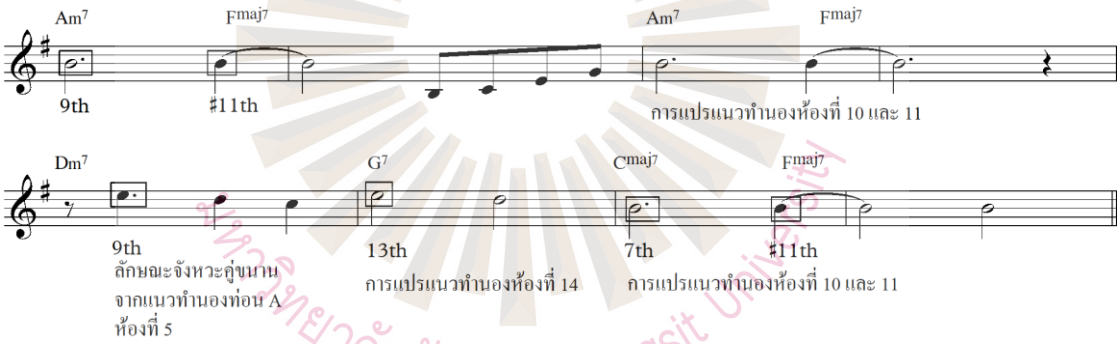
นอกจากนี้ เล็กซ์ กิลยังได้แสดงตัวอย่างแนวคิดทางเดินคอร์ดในท่อน A ของบทเพลง*นาร์ดิส* ที่มีการเกลา และเคลื่อนที่ในลักษณะครึ่งเสียง (ตัวอย่างที่ 2.23)

ตัวอย่างที่ 2.23 ลักษณะแนวคิดการเกลาการดำเนินคอร์ดท่อน A ของบทเพลง*นาร์ดิส*

Fmaj^{7} (♭IImaj^{7})	**ลักษณะการเกลา**	**Emaj^{7} (Imaj^{7})**
F	เคลื่อนที่ลงครึ่งเสียง	E
A	เคลื่อนที่ลงครึ่งเสียง	G♯
C	เคลื่อนที่ลงครึ่งเสียง	B
E	เคลื่อนที่ลงครึ่งเสียง	D♯

ในท่อน B เล็กซ์ กิลได้อธิบายพร้อมยกตัวอย่าง ของการประพันธ์ลักษณะโครงสร้างของแนวทำนอง ซึ่งจะเน้นไปที่การพัฒนาโมทีฟ ในห้องที่ 1 และ 2 นอกจากนี้ยังได้ปรากฏแนวคิดการ

ใช้คอร์ดช่วงบน และวิธีการแปลงเสียง ต่อมาห้องที่ 5 มีการใช้ลักษณะจังหวะคู่ขนาน (Parallel rhythm) จากแนวทำนองห้องที่ 5 ของท่อน A ในส่วนห้องที่ 10, 11, และห้องที่ 14 มีการเชื่อมต่อจากลักษณะจังหวะ โดยรูปแบบการแปรแนวทำนอง (Melodic variation) ทางด้านโครงสร้างการดำเนินคอร์ดห้องที่ 5-8 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) ของบทเพลงให้อยู่ในคีย์ C เมเจอร์ ซึ่งมาจากรูปแบบการประพันธ์ของไมลส์ เดวิส ที่ได้ใช้แนวคิดจากบทเพลงไมล์สอะเฮด (Miles Ahead) ซึ่งใช้ความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ดจาก Am7 ห้องที่ 3 ไปยังคอร์ด Dm^7 ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ด i ใช้จากกุญแจเสียง A ไมเนอร์ และคอร์ด IV (Dm^7) นอกจากนี้คอร์ด Am^7 ยังทำหน้าที่เป็นคอร์ด vi ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ซึ่งมีการดำเนินเข้าหาคอร์ด ii (Dm^7) ต่อมาในส่วนของคอร์ด G^7 จะเห็นได้ชัดว่ามีแนวโน้มที่จะเข้าหาคอร์ด $Cmaj^7$ ซึ่งจะใช้เป็นคอร์ดที่ทำหน้าที่ของการเปลี่ยนกุญแจเสียง โดยดำเนินไปยังคอร์ด $Fmaj^7$ ซึ่งยังทำหน้าที่เป็นคอร์ด IV และเป็นคอร์ด $^{\flat}IImaj^7$ ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ และเป็นส่วนที่จะกลับเข้าสู่ท่อน A (ตัวอย่างที่ 2.4)

ตัวอย่างที่ 2.24 ท่อน B ของบทเพลง*นาร์ดิส*

ที่มา: Geil, 2004, p. 111

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.4 แนวคิดด้านการพัฒนาโมทีฟ

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดด้านการพัฒนาโมทีฟของเบิร์ท ไลกอน (Bert Ligon) มาใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์ รวมไปถึงเชื่อมโยงความสัมพันธ์ การดำเนินแนวทำนองการอิมโพรไวส์ ที่ปรากฏขึ้นในบทเพลง*นาร์ดิส* ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ซึ่งการอธิบายแนวคิดวิธีการพัฒนาโมทีฟต่างๆ สามารถนำใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์สำหรับงานวิจัยฉบับนี้ได้เป็นอย่างดี

Ligon (1999, pp. 154-157) ได้อธิบายถึงการพัฒนาโมทีฟ ซึ่งเป็นวิธีการที่นักดนตรีแจ๊สเริ่มต้นการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ โดยนำเสนอแนวคิดหลักเป็นโครงสร้างเล็กๆ จากนั้นผสมผสานด้วยวิธีการต่างๆ เพื่อขยายขอบเขตแนวทำนองให้กว้างขึ้น จึงสามารถทำให้เกิดความเข้าใจ และแรงจูงใจแก่ผู้รับฟัง ซึ่งเบิร์ท ไลกอนได้ยกตัวอย่างวิธีการพัฒนาโมทีฟ โดยกำหนดโมทีฟหลักประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว มีโครงสร้างของขั้นคู่การเคลื่อนทำนอง คือ ขาลงขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และ 2 ไมเนอร์ จากนั้นเคลื่อนทำนองขาขึ้นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขาลงขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค เพื่อใช้อธิบายแนวคิดวิธีการต่างๆ สำหรับการพัฒนาโมทีฟ (ตัวอย่างที่ 2.25)

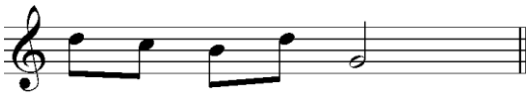
ตัวอย่างที่ 2.25 โมทีฟหลัก

ที่มา: Ligon, 1999, p. 154

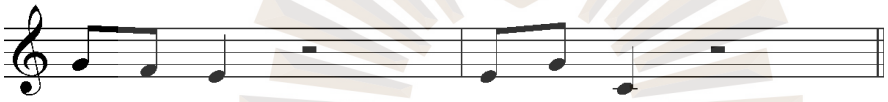
1) การซ้ำ คือ วิธีการที่สำคัญสำหรับการอิมโพรไวส์ รวมถึงไปการประพันธ์เพลง โดยเป็นการนำเสนอแนวคิดหลักที่มีความน่าสนใจ จากนั้นทำการซ้ำ หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นการย้อนแนวความคิดองค์ประกอบเดิม ในส่วนประเด็นสำคัญของวิธีการนี้ ซึ่งเบิร์ท ไลกอนได้อธิบายไว้ คือ “การซ้ำ” เป็นกระบวนการจดจำในสิ่งที่ได้นำเสนอวัตถุดิบการอิมโพรไวส์ที่ผ่านมา และนำวัตถุดิบนั้นกลับมาพัฒนาต่อ

2) การทดเสียง (Transpose) นอกจากการซ้ำโมทีฟที่มีรูปแบบคงเดิมแล้ว ยังสามารถพัฒนาด้วยการทดเสียง ซึ่งจากตัวอย่างคือการซ้ำ และพัฒนาโมทีฟด้วยวิธีทดเสียง (ตัวอย่างที่ 2.26)

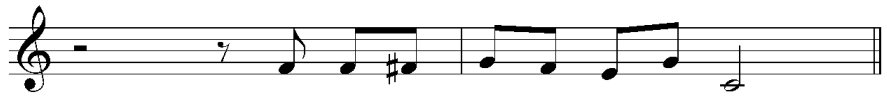
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

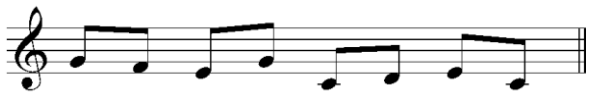
ตัวอย่างที่ 2.26 การพัฒนาโมทีฟด้วยวิธีทดเสียง

ที่มา: Ligon, 1999, p. 154

3) การใช้ส่วนย่อยทำนอง (Fragmentation) จากโมทีฟหลักที่ได้นำเสนอข้างต้น สามารถแบ่งออก เป็นส่วนย่อยเล็กๆ จากนั้นนำส่วนย่อยนั้นมาซ้ำ และพัฒนาต่อ ซึ่งวิธีการนี้ยังสามารถรักษาการได้ยินแนวทำนองเดิมของโมทีฟหลักเอาไว้ (ตัวอย่างที่ 2.27)

ตัวอย่างที่ 2.27 การพัฒนาโมทีฟจากส่วนย่อยทำนอง

ที่มา: Ligon, 1999, p. 155

4) การเพิ่มโน้ต (Addition) คือการสร้างสีสันให้กับโมทีฟ โดยการพัฒนาด้วยวิธีเพิ่มโน้ตต่างๆ กับโครงสร้างของโมทีฟหลัก โดยยกตัวอย่างไว้ 2 วิธีคือ การเพิ่มโน้ตในช่วงต้นโมทีฟหลัก (ตัวอย่างที่ 2.28) และการเพิ่มโน้ตในช่วงท้ายของโมทีฟหลัก (ตัวอย่างที่ 2.29)

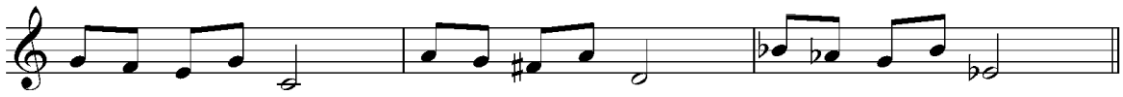
ตัวอย่างที่ 2.28 การเพิ่มโน้ตในช่วงต้นของโมทีฟหลัก

ที่มา: Ligon, 1999, p. 155

ตัวอย่างที่ 2.29 การเพิ่มโน้ตในช่วงท้ายของโมทีฟหลัก

ที่มา: Ligon, 1999, p. 155

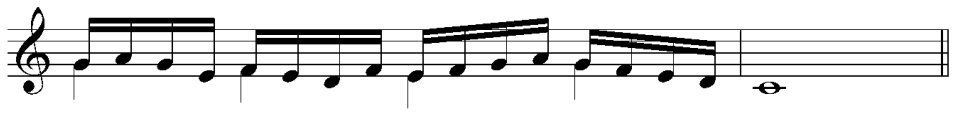
5) ซีเควนซ์ทำนอง (Sequence) คือวิธีการซ้ำในรูปแบบเลียนเสียงทำนอง ซึ่งมีความเหมือนหรือคล้ายกับขั้นคู่เสียงในการเคลื่อนทำนองของโมทีฟหลัก โดยสามารถใช้การทดเสียงที่อยู่บนความสัมพันธ์ของไดอาโทนิก (ตัวอย่างที่ 2.30) และการทดเสียงจากขั้นคู่ของโมทีฟหลัก (ตัวอย่างที่ 2.31)

ตัวอย่างที่ 2.30 ซีเควนซ์ทำนอง ที่อยู่บนความสัมพันธ์ของการทดเสียงขั้นคู่เสียงในไดอาโทนิก

ที่มา: Ligon, 1999, p. 155

ตัวอย่างที่ 2.31 ซีเควนซ์ทำนอง ที่ใช้การทดเสียงจากขั้นคู่ของโมทีฟหลัก

ที่มา: Ligon, 1999, p. 155

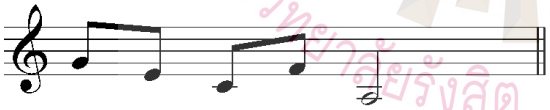
6) การประดับโน้ต (Embellishment) คือการพัฒนาโมทีฟโดยการประดับโน้ตอื่นๆ ในลักษณะโน้ตเคียง (Auxiliary Tones) เข้ากับโมทีฟหลัก ซึ่งจะแตกต่างจากการเพิ่มโน้ต (การเพิ่มโน้ตนั้น จะเพิ่มในช่วงต้น หรือช่วงของท้ายโมทีฟ) โดยจากตัวอย่างโน้ตหางลงคือโมทีฟหลัก (ตัวอย่างที่ 2.32)

ตัวอย่างที่ 2.32 การประดับโน้ต

ที่มา: Ligon, 1999, p. 156

7) การขยายส่วน (Augmentation) คือ การพัฒนาโมทีฟ ด้วยวิธีขยายองค์ประกอบต่างๆ ให้กว้างขึ้น ทั้งในส่วนลักษณะจังหวะ (ตัวอย่างที่ 2.33) และทางด้านระดับเสียง (ตัวอย่างที่ 2.34)

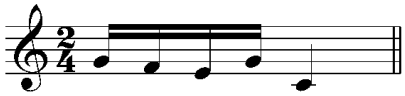
ตัวอย่างที่ 2.33 การขยายส่วนลักษณะจังหวะ

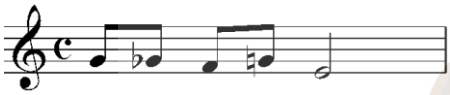
ที่มา: Ligon, 1999, p. 156

ตัวอย่างที่ 2.34 การขยายส่วนทางด้านระดับเสียง

ที่มา: Ligon, 1999, p. 156

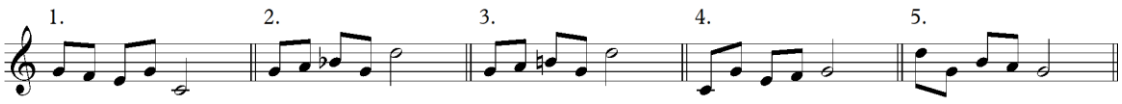
8) การย่อส่วน (Diminution) คือ การทำให้องค์ประกอบโครงสร้างของโมทีฟแคบลง โดยเป็นวิธีที่ใช้ได้ทั้งในส่วนลักษณะจังหวะ (ตัวอย่างที่ 2.35) และทางด้านระดับเสียง (ตัวอย่างที่ 2.36)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.35 การย่อส่วนลักษณะจังหวะ

ที่มา: Ligon, 1999, p. 156

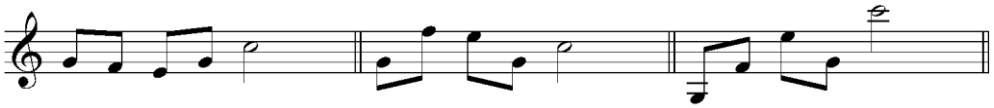
ตัวอย่างที่ 2.36 การย่อส่วนทางด้านระดับเสียง

ที่มา: Ligon, 1999, p. 156

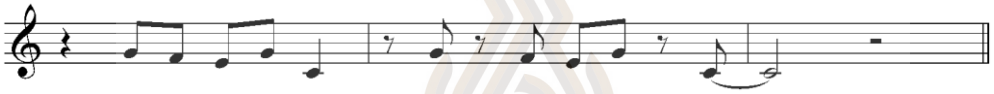
9) การพลิกกลับ (Inversion) การบรรเลงถอย (Retrograde) และการพลิกกลับถอยหลัง (Retrograde inversion) เบิร์ท ไลกอนได้ยกตัวอย่างโมทีฟหลัก (1.) พร้อมกับวิธีการพัฒนาโดยการพลิกกลับ (2.) ซึ่งเป็นการบรรเลงในทิศทางตรงกันข้าม ในโครงสร้างของขั้นคู่ที่เกิดขึ้นจากการเคลื่อนทำนองตามโมทีฟหลัก หรือบนความสัมพันธ์ของขั้นคู่ตามไดอาโทนิก (3.) อีกทั้งยังได้แสดงตัวอย่างการบรรเลงถอย (4.) จากโครงสร้างของโมทีฟหลัก และการพลิกกลับถอยหลัง (5.) (ตัวอย่างที่ 2.37)

ตัวอย่างที่ 2.37 การบรรเลงถอย

ที่มา: Ligon, 1999, p. 157

10) การเคลื่อนตำแหน่ง (Displacement) คือการพัฒนาโมทีฟด้วยวิธีเคลื่อนต่ำแหน่ง ทั้งทางด้านการใช้ระดับเสียง (ตัวอย่างที่ 2.38) และทางด้านลักษณะจังหวะ (ตัวอย่างที่ 2.39)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.38 การเคลื่อนตำแหน่งของโมทีฟหลัก โดยการใช้ระดับเสียงขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

ที่มา: Ligon, 1999, p. 157

ตัวอย่างที่ 2.39 การเคลื่อนตำแหน่งทางลักษณะจังหวะ ของโมทีฟหลัก

ที่มา: Ligon, 1999, p. 157

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์น-สัน ในบทเพลง*นาร์ดิส* ของไมล์ส เดวิส ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากงานวิจัย หนังสือ เอกสาร บทความ และแหล่งข้อมูลจากอินเตอร์เน็ท จากนั้นได้ดำเนินวิธีการวิจัย โดยแบ่งขั้นตอนออกเป็น 5 ส่วนดังต่อไปนี้ 1) การเก็บรวบรวมข้อมูล 2) การตรวจสอบข้อมูล 3) แนวทางการวิเคราะห์ 4) กรอบแนวคิดการวิจัย 5) การนำเสนอผลการวิจัย ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลโดยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

3.1.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากงานวิจัย หนังสือ เอกสาร บทความ และโน้ตเพลง

3.1.2 เว็บไซต์ และสื่ออิเล็คทรอนิคส์ต่างๆ ที่เกี่ยวกับข้อมูลของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน รวมไปถึงบทเพลง*นาร์ดิส*

3.1.3 ข้อมูลจากแผ่นซีดี (CD Audio)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.2 การตรวจสอบข้อมูล

โน้ตการอิมโพรไวส์ในบทเพลง*นาร์ดิส*ของสก็อต ลาฟาโร ผู้วิจัยได้นำโน้ตมาจากหนังสือ เดอะบิลล์ อีแวนส์ทรีโอ เขียนโดยเลียม โนเบล และคริส บารอน พบว่ามีความผิดพลาดในลักษณะจังหวะของแนวทำนองบางส่วน รวมไปถึงรายละเอียดในการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ผู้วิจัยจึงได้ทำการแก้ไขโดยการเปรียบเทียบกับไฟล์เสียงข้อมูลจากแผ่นซีดี

โน้ตการอิมโพรไวส์ในบทเพลง*นาร์ดิส*ของมาร์ค จอห์นสัน ผู้วิจัยได้ทำการถอดพร้อมกับบันทึกโน้ต จากแผ่นซีดีอัลบั้มชุดเดอะลาสท์วอลท์ซเดอะไฟนอลเรคคอร์ดดิงส์ ปี ค.ศ. 1980 แผ่นที่

2 ทั้งนี้โน้ตการอิมโพรไวส์ทั้ง 2 ฉบับได้รับการตรวจสอบ รวมถึงคำแนะนำจาก ผศ.ดร.เด่น อยู่-ประเสริฐ และอาจารย์ธีรวัฒน์ ตันบุตร

3.3 แนวทางการวิเคราะห์

จากข้อมูลเบื้องต้นในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการวิเคราะห์ของโรแวน คลาก แจ็ค ดี เฮลสเลย์ และเล็กซ์ กิล พร้อมทั้งแนวคิดของผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่น มาใช้เป็นแนวทางวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน เพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ พร้อมทั้งนำเสนอผลที่ได้จากการวิเคราะห์ดังกล่าว โดยผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นสำคัญดังต่อไปนี้

3.3.1 แนวทางการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร

3.3.1.1 ลักษณะแนวทำนองการอิมโพรไวส์

3.3.1.2 ลักษณะแนวทำนองบีบอป

3.3.1.3 ลักษณะโครงสร้างประโยค

3.3.1.4 ลักษณะจังหวะในการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์

3.3.1.5 การใช้โน้ตสามพยางค์

3.3.1.6 การบรรเลงอาร์เปโจ

3.3.1.7 แนวคิดโพลีริธึม

3.3.2 แนวทางการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน

3.3.2.1 ลักษณะแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน

3.3.2.2 การใช้โน้ตสามพยางค์

3.3.2.3 การเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียง

3.3.2.4 เทคนิคการบรรเลงรูดเสียง

3.3.2.5 การบรรเลงเทคนิควิบราโต

3.3.2.6 เทคนิคการบรรเลงกดนิ้วควบสองสาย

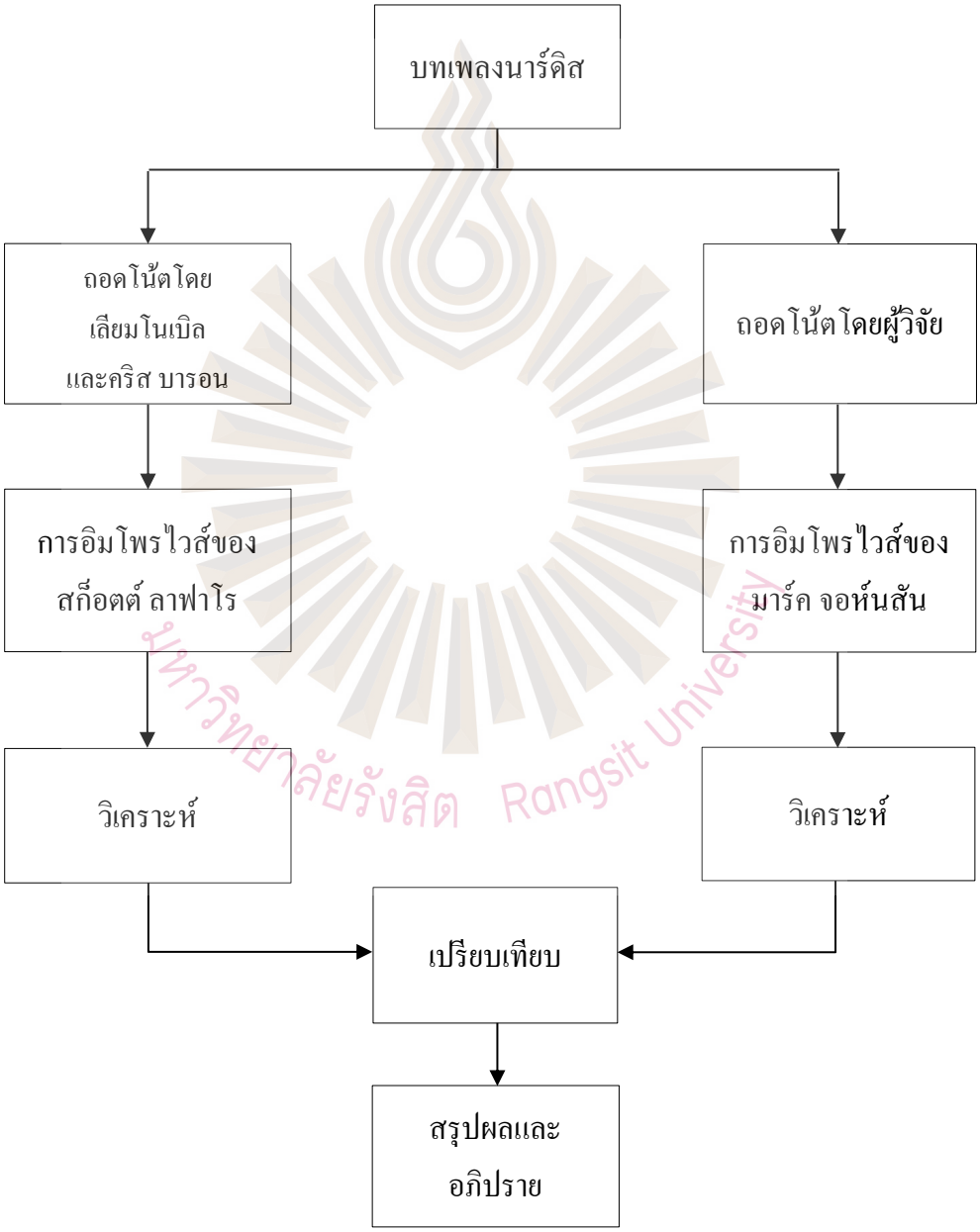
3.3.3 บทวิเคราะห์บทเพลง*นาร์ดิส*

3.3.4 แนวคิดด้านการพัฒนาโมทีฟ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.4 กรอบแนวคิดสำหรับการวิจัย

การวิจัย เรื่อง “วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง*นาร์ดิส* ของไมล์ เดวิส” ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวทางการศึกษา โดยกรอบแนวคิดการวิจัยมีดังนี้



รูปที่ 3.1 ขั้นตอนการวิจัย

3.5 การนำเสนอผลงาน

การนำเสนอผลงานวิจัย ผู้วิจัยได้นำการทบทวนวรรณกรรมจากบทที่ 2 มาใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์เปรียบเทียบ ในประเด็นที่สำคัญทางด้านลักษณะจังหวะ โครงสร้างแนวทำนองเสียงประสาน บันไดเสียง เทคนิคการบรรเลง และอื่นๆ ซึ่งผู้วิจัยนำเสนอโดยใช้วิธีการพรรณนาวิเคราะห์จากส่วนรายละเอียดของแนวคิดที่เกิดขึ้น ของการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4

วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน

ผู้วิจัยต้องการนำเสนอประเด็นสำคัญที่น่าสนใจ ของรูปแบบแนวคิดที่ได้ปรากฏขึ้นในการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสันในแต่ละคอรัส รวมไปถึงการดำเนินความสัมพันธ์ของโมทีฟที่เกิดขึ้นในโครงสร้างแนวทำนอง ซึ่งผู้วิจัยได้เชื่อมโยงเข้ากับประเด็นอื่นๆ เพื่อให้ได้ผลสรุปที่มีความชัดเจนมากขึ้น ทั้งแนวคิดด้านลักษณะจังหวะ โครงสร้างแนวทำนอง เสียงประสาน บันไดเสียง เทคนิคการบรรเลง และอื่นๆ นอกจากนี้ผู้วิจัยอาจไม่ได้นำเสนอในบางประเด็นอาจเกิดมุมมองที่แตกต่าง หรือเป็นประเด็นที่มีความคล้ายกัน ทั้งนี้แนวคิดต่างๆ ได้นำรายละเอียดที่ได้ทบทวนวรรณกรรมไว้ในบทที่ 2 มารองรับการวิเคราะห์ เพื่อให้งานวิจัยชิ้นนี้มีความสมบูรณ์มากที่สุด

4.1 การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร

การวิเคราะห์แนวทำนองอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ในบทเพลง*นาร์ดิส* ที่นำมาใช้วิเคราะห์ในงานวิจัยครั้งนี้ มาจากผลงานวงเปียโนทรีโอของบิลล์ อีแวนส์ อัลบั้มเอ็กซ์โพลเรชัน บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ ปี ค.ศ. 1961 สังกัดค่ายริเวอร์ไซด์เรคคอร์ด โดยมีผู้บันทึกเสียงคือ บิลล์ อีแวนส์ ตำแหน่งเปียโน สก็อตต์ ลาฟาโร ตำแหน่งเบส และพอล โมเชียน (Paul Motian, 1931-2011) ตำแหน่งกลอง ซึ่งบทเพลง*นาร์ดิส*จากผลงานอัลบั้มนี้ มีความเร็วของโน้ตตัวดำประมาณ 155 ต่อนาที (Quarter Note ≈ 150) โดยโครงสร้างของบทเพลงเริ่มต้นที่การบรรเลงทำนองหลัก จากนั้นเป็นการอิมโพรไวส์ของเบส ตามด้วยเปียโนอิมโพรไวส์ และกลับเข้าสู่ทำนองหลักอีกครั้ง แล้วจึงจบบทเพลง

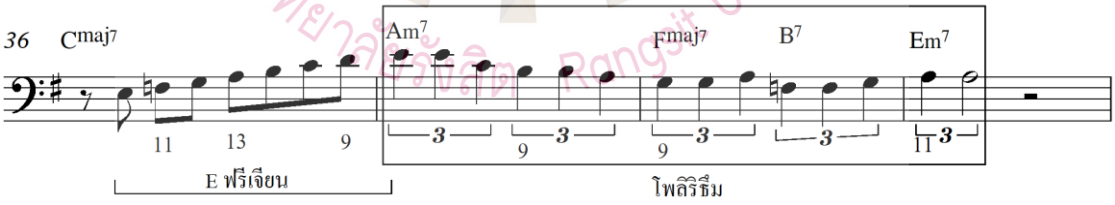
บทเพลง*นาร์ดิส* จากผลงานอัลบั้มเอ็กซ์โพลเรชันมีโครงสร้างดังต่อไปนี้

ทำนองหลัก (คอรัสที่ 1)	ห้องที่ 1-32
เบสอิมโพรไวส์ (คอรัสที่ 2-4)	ห้องที่ 33-128
เปียโนอิมโพรไวส์ (คอรัสที่ 5-6)	ห้องที่ 129-192
ทำนองหลัก (คอรัสที่ 7)	ห้องที่ 193-224

4.1.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 2 ห้องที่ 36-44

คอรัสที่ 2 ห้องที่ 36 สก็อตต์ ลาฟาโรเริ่มต้นการสร้างประโยคด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยใช้การเคลื่อนทำนองขาขึ้น ของบันไดเสียง E ฟริเจียนแบบเรียงเสียง ห้องที่ 37 มีการนำเสนอแนวคิดโพลิริธึม ในรูปแบบลักษณะจังหวะของโน้ตสามพยางค์ตัวดำ ทำให้เกิดคุณลักษณะเสียงที่ให้ความรู้สึก “ลอย” อีกทั้งยังขัดกับผู้บรรเลงคนอื่นภายในวงขณะบรรเลงชีพจรจังหวะปกติ สำหรับลักษณะโครงสร้างโมทีฟ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ตัวดำ 3 ตัว ที่มีการซ้ำโน้ต 2 ตัวแรก จากนั้นโน้ตตัวที่ 3 เคลื่อนทำนองขาลง ต่อมาห้องที่ 38 ด้านรูปแบบจังหวะใช้แนวคิดเดียวกันกับห้องที่ 37 ลักษณะโมทีฟมีการซ้ำโน้ต 2 แรกเช่นเดียวกัน แต่โน้ตตัวที่ 3 เป็นการเคลื่อนทำนองขึ้น และห้องที่ 39 ใช้แนวคิดเดียวกันแต่บรรเลงเพียงโน้ต 2 ตัว (ตัวอย่างที่ 4.1)

ตัวอย่างที่ 4.1 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 36-39

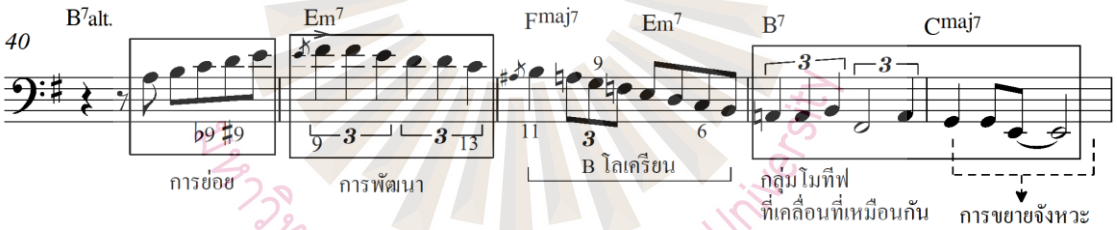


ห้องที่ 40 ได้มีการพัฒนาโมทีฟ จากโครงสร้างประโยคห้องที่ 36 โดยวิธีการย่อยทำนอง นอกจากนี้หากพิจารณาโน้ตจากส่วนย่อยแนวทำนอง ยังพบว่ามีความสัมพันธ์กับคอร์ด $B^{7}alt.$ อีกทั้งโน้ต C และ D สามารถพิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 และ ♯9 ซึ่งกลุ่มโน้ตทั้งหมดนั้นยังเป็นสมาชิกจากโครงสร้างบันไดเสียง B อัลเทิร์ด (Altered Scale)

ห้องที่ 41 เป็นการพัฒนาโมทีฟจากห้องที่ 37 โดยพบว่าการเคลื่อนแนวทำนองมีลักษณะที่เหมือนกัน อีกทั้งยังสร้างสีสันด้วยการประดับโน้ต โดยการใช้โน้ตเบียด (Acciaccatura) ในลักษณะการเกลาเข้าหาโน้ต F♯ (พิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Em^7) โดยโครงสร้างโมทีฟนี้ ยังพบว่ามีการเปลี่ยนแปลงการเคลื่อนที่ของโน้ตในบางทำนอง และนอกจากนี้ยังได้ใช้โน้ต C (พิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13) ในการเกลาเข้าหากลุ่มโมทีฟห้องที่ 42

ห้องที่ 42 เป็นองค์ประกอบในการขยายโครงสร้างแนวทำนอง โดยการนำเสนอโมทีฟในลักษณะเคลื่อนทำนองขาลง แบบเรียงเสียงของบันไดเสียง B โลเครียน อีกทั้งโน้ตในโครงสร้างบันไดเสียงยังทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 และ 9 ของคอร์ด $Fmaj^7$ ในส่วนบริเวณคอร์ด Em^7 ยังเกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 อีกด้วย ต่อมาในห้องที่ 43-44 เป็นการพัฒนาแนวคิดจากโครงสร้างประโยคห้องที่ 38 ใช้วิธีพัฒนาโมทีฟโดยการย้ายระดับเสียง จากนั้นแปรส่วนย่อยด้วยการขยายส่วนจังหวะ และเปลี่ยนแปลงโน้ตในบางทำนอง (ตัวอย่างที่ 4.2)

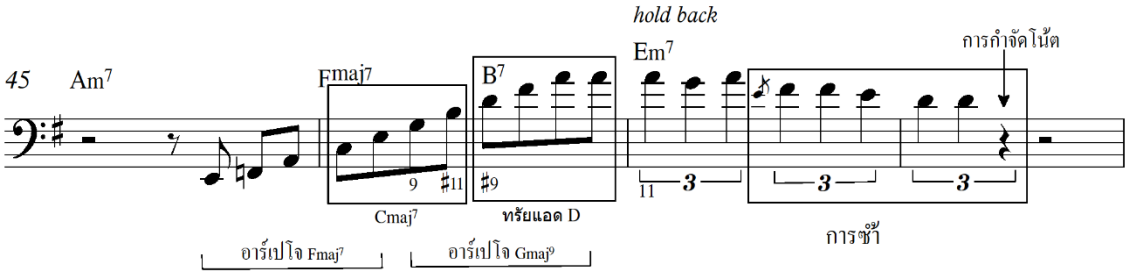
ตัวอย่างที่ 4.2 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 40-44



4.1.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 45-52

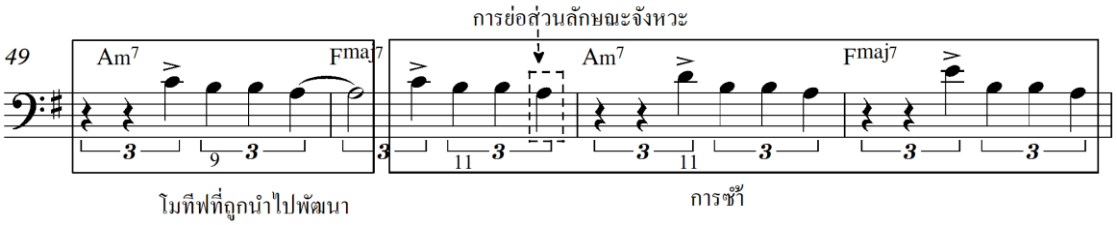
ห้องที่ 45-46 สก็อตต์ ลาฟาโรได้นำเสนอแนวทำนองการอิมโพรไวส์ ที่มีลักษณะการบรรเลงอาร์เปโจของคอร์ด $Fmaj^7$ และ $Gmaj^9$ อยู่บนคอร์ด Am^7 $Fmaj^7$ และ B^7 ซึ่งเป็นรูปแบบการดำเนินคอร์ด iv-♭II-V ของกุญแจเสียง E ไมเนอร์ นอกจากนี้ในห้องที่ 46 พบการบรรเลงอาร์เปโจ $Cmaj^7$ ในบริเวณคอร์ด $Fmaj^7$ รวมถึงพบทรัยแอด D เมเจอร์ซ้อนอยู่บนคอร์ด B^7 เป็นผลทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 ห้องที่ 47-48 มีการนำแนวคิดของกลุ่มโมทีฟโน้ตสามพยางค์ตัวดำมาใช้อีก ทั้งนี้ยังพบการกำจัดโน้ต (Simplification) ในกลุ่มโมทีฟโน้ตสามพยางค์ตัวดำที่ท้ายประโยคของการอิมโพรไวส์ (ตัวอย่างที่ 4.3)

ตัวอย่างที่ 4.3 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 45-48

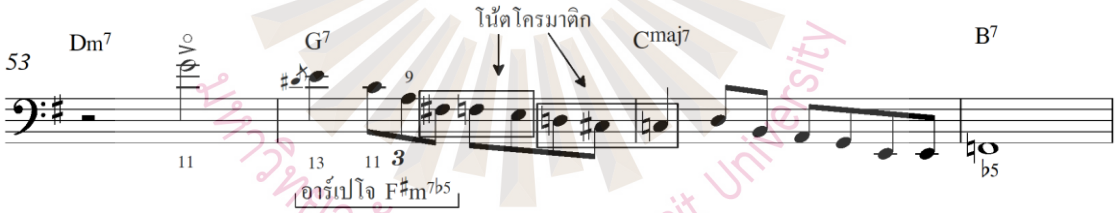


ห้องที่ 49 พบแนวคิดนำเสนอรูปแบบโมทีฟของโน้ตสามพยางค์ตัวดำ โดยกำจัดโน้ต 2 ตัวของส่วนจังหวะแรกออก จากนั้นเริ่มแนวทำนองโดยใช้ส่วนจังหวะที่ 3 ด้วยโน้ต C ซึ่งเป็นสมาชิกในคอร์ด Am^7 เคลื่อนทำนองขาลงเกลาเข้าหาโน้ต B (พิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9) ต่อมาพบการใช้โน้ต A ในลักษณะโน้ตร่วม (Common tone) ระหว่างคอร์ด Am^7 และ $Fmaj^7$ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของการดำเนินแนวทำนอง ที่อยู่บนโครงสร้างเสียงประสานในการดำเนินคอร์ด vi-IV ของกุญแจเสียง C เมเจอร์

ห้องที่ 50 ได้ใช้วิธีการซ้ำโมทีฟ ซึ่งมีลักษณะจังหวะแนวทำนองคงเดิมเปลี่ยนแปลงเพียงการย่อส่วนลักษณะจังหวะ อีกทั้งผลจากการซ้ำโมทีฟทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 และ 9 บนคอร์ด $Fmaj^7$ จากนั้นเป็นการซ้ำโมทีฟด้วยวิธีเปลี่ยนแปลงแนวทำนองของโน้ตตัวแรกของห้องที่ 51 ซึ่งพบการใช้โน้ต D พิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Am^7 ในลักษณะการเคลื่อนทำนองลงขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เข้าหาโน้ต B และจบประโยคห้องที่ 52 ด้วยการซ้ำโมทีฟอีกครั้ง โดยเปลี่ยนแนวทำนองของโน้ตตัวแรกเป็นโน้ต E เคลื่อนทำนองลงขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (ตัวอย่างที่ 4.4)

ตัวอย่างที่ 4.4 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 49-52

4.1.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 53-60

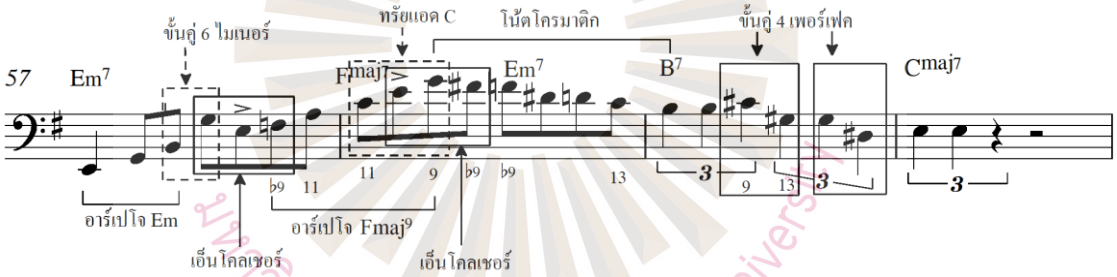
ห้องที่ 53-55 อยู่ในช่วงการดำเนินคอร์ด ii/iv-V/iv-iv-V ของกุญแจเสียง E ไมเนอร์ เริ่มต้นสร้างแนวทำนองโดยการใช้เทคนิคการบรรเลงฮาร์โมนิกส์ (Harmonics) โน้ต G ตำแหน่งช่วงเสียงสูงของดับเบิ้ลเบส ซึ่งสามารถพิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Dm^7 ในส่วนห้องที่ 54 เป็นการซ้ำแนวคิดจากลักษณะจังหวะของโมทีฟห้องที่ 42 (ตัวอย่างที่ 4.2) พัฒนาโมทีฟด้วยการใช้โน้ตเบียด D♯ เกลาเข้าหาโน้ต E ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นแนวคิดการใช้โครงสร้างเสียงประสานของคอร์ด $F^{\sharp}m^{7\flat5}$ ด้วยวิธีการบรรเลงอาร์เปโจในทิศทางเคลื่อนทำนองขาลง ซึ่งเป็นผลทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9, 11 และ 13 ของคอร์ด G7 ต่อมาพบการใช้โน้ตโครมาติก (Chromatic) จำนวนสองกลุ่ม โดยกลุ่มแรกเริ่มที่โน้ต F♯ ทำหน้าที่เป็นโน้ตผ่านเกลาเข้าหาโน้ต F จบด้วยโน้ต E และกลุ่มที่สองเริ่มจากโน้ต D ไปยังโน้ต C♯ เกลาเข้าหาโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมายในห้องที่ 55 จากนั้นเคลื่อนทำนองทิศทางขาลงไปจบยังห้องที่ 56 ด้วยโน้ต F ซึ่งสามารถพิจารณาเป็นโน้ตลำดับที่ ♭5 ของคอร์ด B^7 (ตัวอย่างที่ 4.5)

ตัวอย่างที่ 4.5 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 53-56

พบการอิมโพรไวส์ในลักษณะแนวทำนองบีบอป โดยเริ่มต้นโครงสร้างประโยคห้องที่ 57 ด้วยการอาร์เปโจทรัยแอด Em จากนั้นเคลื่อนทำนองขึ้นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ไปยังกลุ่มแนวทำนองเอ็นโคลเซอร์ (Enclosure) ที่มีการควบคุมลักษณะเสียง โดยประกอบด้วยโน้ต G เคลื่อนที่ลงขั้นคู่ 3 ไมเนอร์มาที่โน้ต E เกลาเข้าหาโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมาย (พิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 ของคอร์ด Em^7) ในการบรรเลงอาร์เปโจ $Fmaj^9$ จังหวะที่ 4 ของห้อง อีกทั้งโน้ต A ของโครงสร้างอาร์เปโจนั้นยังเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ต่อมาการเคลื่อนทำนองของโครงสร้างอาร์เปโจไปยังห้องที่ 58 ส่งผลให้เกิดเสียงประสานทรัยแอดซ้อน (ทรัยแอด C เมเจอร์) นอกจากนี้ส่วนย่อยของแนวทำนองตั้งแต่โน้ต E ไปยังโน้ต G และเคลื่อนทำนองลงครึ่งเสียงเข้าหาโน้ต F♯ สามารถพิจารณาเป็นลักษณะกลุ่มแนวทำนองเอ็นโคล-เซอร์ อีกทั้งยังพบกลุ่มโน้ตโครมาติกสองกลุ่มในแนวทำนองขาลง โดยกลุ่มแรกเริ่มที่โน้ต G จบที่โน้ต F เคลื่อนที่ลงขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ไปยังกลุ่มที่สอง เริ่มที่โน้ต D♯ จบที่โน้ต C เกลาเข้าหาโน้ต B กลุ่มโมทีฟห้องที่ 59 นอกจากนี้แนวทำนองในห้องที่ 58 ยังเกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และ ♭9 ของคอร์ด $Fmaj^7$ รวมไปถึงโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 และ 13 ของคอร์ด Em^7

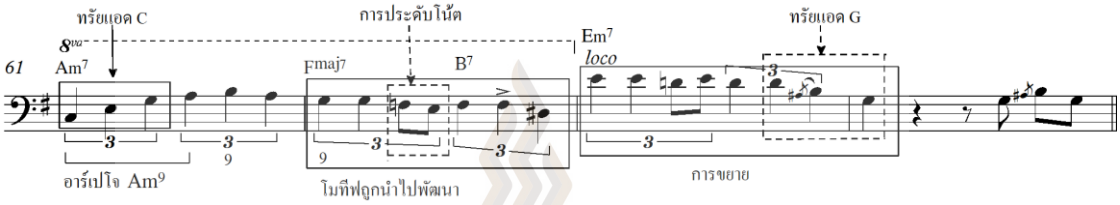
ห้องที่ 59 พบกลุ่มโมทีฟโน้ตสามพยางค์ตัวดำ โดยลักษณะโครงสร้างประโยคยังพบการใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคเคลื่อนทำนองขาลงด้วยโน้ต C♯-G♯-D♯ อีกทั้งยังเกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และ 13 บนคอร์ด B^7 จากนั้นเกลาเข้าหาโน้ต E แล้วจบประโยคยังห้องที่ 60 (ตัวอย่างที่ 4.6)

ตัวอย่างที่ 4.6 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 57-60

4.1.4 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 61-64

ในช่วงท้ายของคอรัสที่ 2 ห้องที่ 61 สร้างประโยคโดยเริ่มต้นการนำเสนอด้วยลักษณะจังหวะของโน้ตสามพยางค์ตัวดำ เคลื่อนที่ในรูปแบบการบรรเลงอาร์เปโจด้วยทรัยแอด C เมเจอร์บนช่วงเสียงสูงของดับเบิ้ลเบส ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตในโครงสร้างเสียงประสานของคอร์ด Am^9 พิจารณาจากการใช้โน้ต B ส่วนขยายลำดับที่ 9 ต่อมาเคลื่อนทำนองขาลงไปยังห้องที่ 62 พบการพัฒนาแนวคิดจากลักษณะจังหวะของโมทีฟห้องที่ 59 (ตัวอย่างที่ 4.6) โดยมีลักษณะการซ้ำโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด $Fmaj^7$ จากนั้นเปลี่ยนแปลงลักษณะแนวทำนองด้วยการประดับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ในกลุ่มของโน้ตสามพยางค์ตัวดำ ซึ่งการพัฒนาโมทีฟนี้เป็นการนำเสนอแนวคิดของโมทีฟ ที่จะนำไปพัฒนาต่อในห้องที่ 63 ด้วยวิธีการซ้ำ และปรับระดับเสียงลงขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ พร้อม

กับสร้างสีสันให้แนวทำนองด้วยการประดับโน้ตเบียด รวมไปถึงเปลี่ยนแปลงโน้ตในบางทำนอง และจบประโยคโดยการเพิ่มโน้ตในห้องที่ 64 นอกจากนี้โครงสร้างช่วงท้ายประโยค พบการใช้ทรัย-แอด G เมเจอร์ในทิศทางเคลื่อนทำนองขาลง (ตัวอย่างที่ 4.7)

ตัวอย่างที่ 4.7 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 61-64

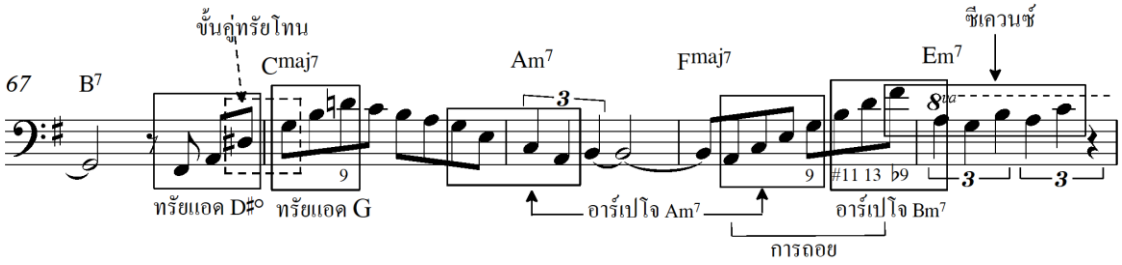


4.1.5 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 3 ห้องที่ 67-75

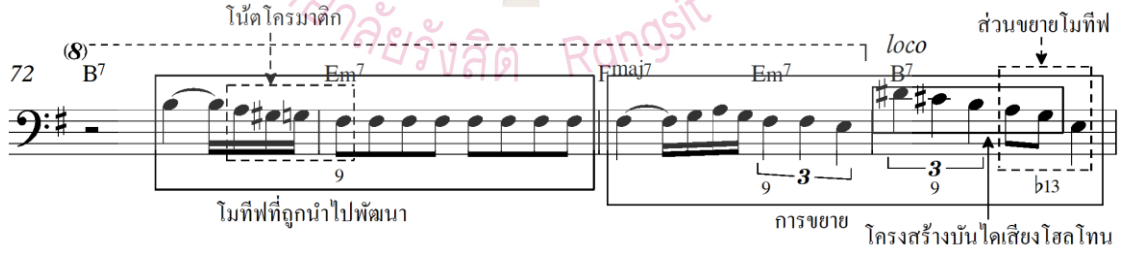
ในช่วงคอรัสที่ 3 ช่วงท้ายห้องที่ 67 พบการใช้โครงสร้างของทรัยแอด D♯ ดิมินิชท์พลิกกลับขั้นที่หนึ่ง ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตในคอร์ดโทน B^7 จากนั้นเคลื่อนทำนองขาขึ้น โดยใช้ขั้นคู่ทรัยโทน (Tritone) เข้าหาการบรรเลงทรัยแอด G เมเจอร์ในห้องที่ 68 ต่อมาเคลื่อนทำนองขาลงเข้าหาโน้ต G ซึ่งเป็นองค์ประกอบของโครงสร้างอาร์เปโจ Am^7 แบบเรียงเสียงไปยังกลุ่มโน้ตสามพยางค์ตัวดำห้องที่ 69 ค้างเสียงด้วยโน้ต B ไปยังห้องที่ 71 ซึ่งพบการพัฒนาแนวทำนองโดยการบรรเลงถอย ของโครงสร้างอาร์เปโจ $Amaj^7$ ในทิศทางการเคลื่อนทำนองขาขึ้น โดยย่อลักษณะจังหวะของโน้ต 2 ตัวแรก (โน้ต A และ C) จากนั้นขยายประโยคในช่วงเสียงที่กว้างขึ้น โดยใช้การบรรเลงโครงสร้างอาร์-เปโจ Bm^7 เพื่อแสดงถึงคุณลักษณะของเสียงในการเคลื่อนทำนองที่เปรียบได้กับ “รถไฟเหาะตีลังกา”

จากการวิเคราะห์แนวทำนองทั้งหมดสรุปได้ว่า เป็นการใช้องค์ประกอบระยะเสียงทั้งหมด (Full Range) ของดับเบิ้ลเบส นอกจากนี้ยังพบการใช้โน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9, ♭9, ♯11 และ 13 บนคอร์ด $Fmaj^7$ จากนั้นขยายประโยคด้วยการเพิ่มซีเควนซ์ทำนอง โดยเริ่มที่โน้ต F♯ เข้าหากลุ่มโน้ตสามพยางค์ตัวดำห้องที่ 71 ซึ่งเป็นลักษณะการเคลื่อนทำนองขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และเมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.8)

ตัวอย่างที่ 4.8 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 67-71



ห้องที่ 72 สก็อตต์ ลาฟาโรเริ่มต้นนำเสนอการสร้างประโยคด้วยโมทีฟในจังหวะที่ 3 ด้วยโน้ตตัวดำค้างเสียงไปยังกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น อีกทั้งยังพบการใช้โน้ตโครมาติกด้วยทิศทางเคลื่อนทำนองขาลงเริ่มที่โน้ต A เกลาเข้าหาโน้ต F♯ กลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นห้องที่ 73 ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Em7 ต่อมามีการซ้ำโมทีฟโดยเริ่มที่จังหวะแรกของห้องที่ 74 พัฒนาด้วยการขยายส่วนจังหวะในรูปแบบของโน้ตตัวดำสามพยางค์ เปลี่ยนแปลงไปในทิศทางเคลื่อนทำนองขาลง จากนั้นห้องที่ 75 พบการเคลื่อนที่ลงระยะหนึ่งช่วงเสียงเต็มตั้งแต่โน้ต D♯ ถึง G ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และ ♭13 คอร์ด B7 ซึ่งการเคลื่อนทำนองลักษณะนี้ สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นการใช้แนวคิดจากโครงสร้างของบันไดเสียงโฮลโทน (Whole tone scale) ตั้งแต่โน้ตตัวดำสามพยางค์ ไปจนถึงส่วนขยายโมทีฟ (ตัวอย่างที่ 4.9)

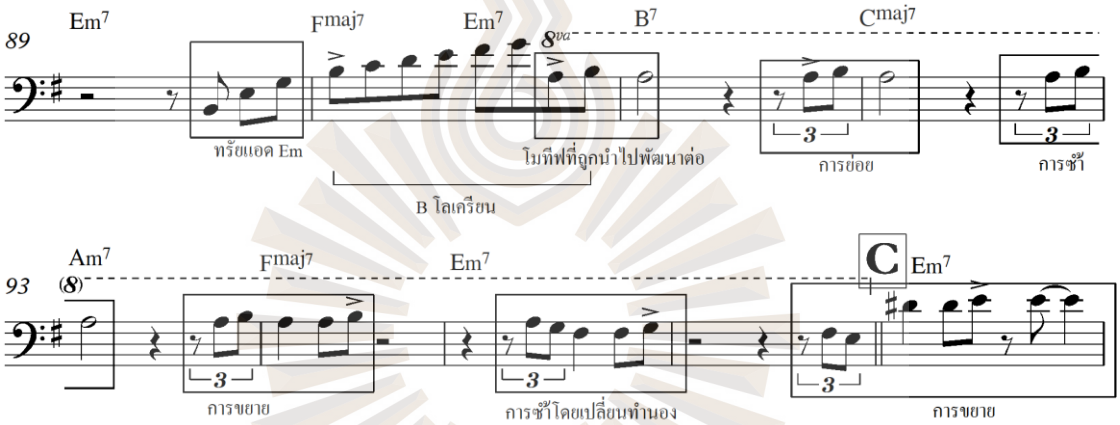
ตัวอย่างที่ 4.9 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 72-75

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.1.6 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 89 ถึงคอรัสที่ 4 ห้องที่ 97

ช่วงท้ายของคอรัสที่ 3 ลาฟาโรสร้างประโยคในห้องที่ 89 โดยการใช้บันไดเสียง E ไมเนอร์ โดยเริ่มแนวทำนองด้วยการบรรเลงทริยแอด Em รูปแบบพลิกกลับขั้นที่ 2 ตามด้วยการเคลื่อนทำนองขาขึ้นแบบเรียงเสียงในห้องที่ 90 อีกทั้งยังเกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9, ♯11 และ 13 ช่วงท้าย

ของประโยคเป็นการนำเสนอโมทีฟที่ถูกนำไปพัฒนาต่อ จากนั้นพบการซ้ำโมทีฟโดยย่อส่วนลักษณะจังหวะเป็นรูปแบบของโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น เริ่มในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 91-92 ในส่วนโมทีฟของห้องที่ 93 เป็นการซ้ำ และพัฒนาด้วยวิธีขยายโดยเพิ่มแนวทำนองด้วยการประดับโน้ต ต่อมาห้องที่ 95 จังหวะที่ 2 พบการซ้ำโมทีฟจากห้องที่ 93-94 ด้วยการเปลี่ยนแนวทำนอง และจบประโยคด้วยการซ้ำโมทีฟในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 96-97 พร้อมทั้งการขยายโดยประดับโน้ตตัวสุดท้ายเข้าสู่คอรัสที่ 4 (ตัวอย่างที่ 4.10)

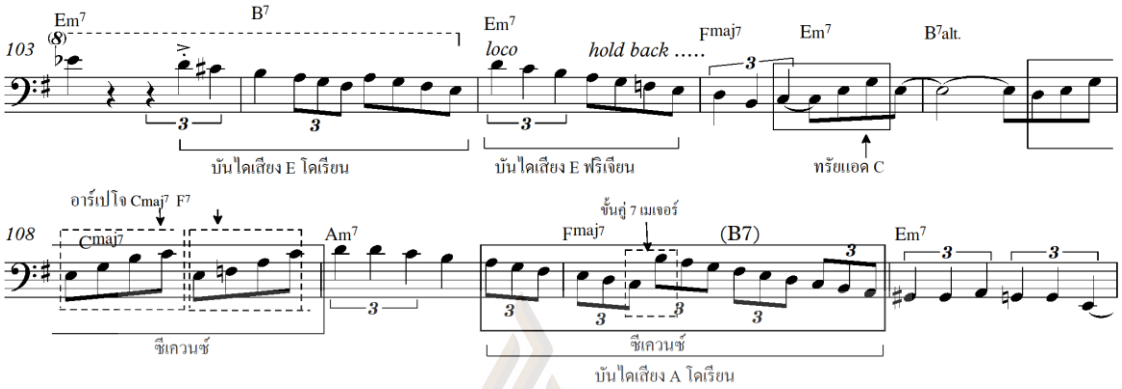
ตัวอย่างที่ 4.10 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 89-97



4.1.7 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ คอรัสที่ 4 ห้องที่ 103-124

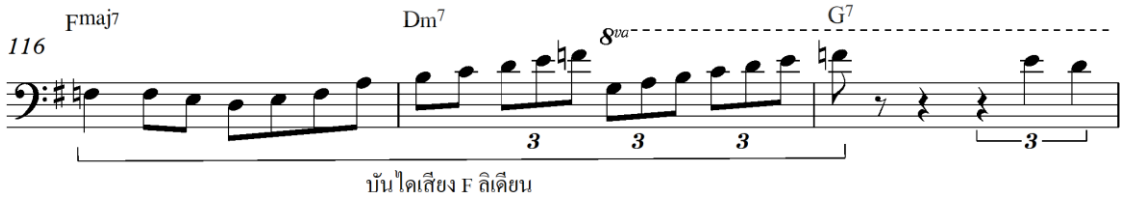
ในช่วงคอรัสที่ 4 ห้องที่ 103-104 พบการใช้บันไดเสียง E โดเรียน (Dorian) เริ่มที่ช่วงท้ายของห้อง โดยเป็นลักษณะการเคลื่อนทำนองขาลงไปยังกลุ่มโมทีฟของห้องที่ 104 โดยโมทีฟกลุ่มนี้สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นการซ้ำลักษณะจังหวะจากกลุ่มโมทีฟห้องที่ 42 (ตัวอย่างที่ 4.2) ต่อมาห้องที่ 105-109 พบการใช้กลุ่มโน้ตของบันไดเสียง E ฟริเจียนเคลื่อนทำนองขาลงแบบเรียงเสียงในห้องที่ 105 นอกจากนี้ยังพบการใช้คอร์ดซ้อนทรัยแอด C เมเจอร์ ในห้องที่ 106 จากนั้นตั้งแต่ช่วงท้ายห้องที่ 107-108 พบการสร้างซีเควนซ์ทำนอง ในลักษณะการบรรเลงอาร์เปโจโครงสร้างของคอร์ด $Cmaj^7$ และ F^7 ต่อมาห้องที่ 109 เคลื่อนทำนองขาลงไปยังกลุ่มของซีเควนซ์ทำนอง ที่ใช้โครงสร้างโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้นถึงโน้ต C และใช้การกระโดด (Leap) ของขั้นคู่ 7 เมเจอร์ ซึ่งจากการวิเคราะห์โครงสร้างของโน้ตในซีเควนซ์ทำนองสามารถสรุปได้ว่า เกิดขึ้นจากการใช้บันไดเสียง A โดเรียน (ตัวอย่างที่ 4.11)

ตัวอย่างที่ 4.11 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 103-111

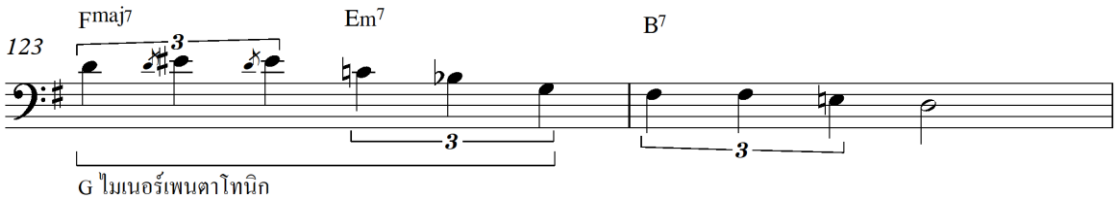


4.1.8 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 116 ถึงคอรัสที่ 5 ห้องที่ 130

ห้องที่ 116-118 เป็นการสร้างประโยคโดยใช้บันไดเสียง F ลิเดียน ซึ่งอยู่บนคอร์ด $Fmaj^7$ Dm^7 และ G^7 ซึ่งเป็นรูปแบบการดำเนินคอร์ด IV-ii-V ของกุญแจเสียง C เมเจอร์ โดยโครงสร้างแนวทำนองเป็นการใช้โมทีฟที่มีการซ้ำโน้ตสองตัวแรกด้วยโน้ตตัวดำ และโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ต่อมาเคลื่อนทำนองขาลงไปยังโน้ต D จากนั้นเคลื่อนทำนองทิศทางขาขึ้นแบบเรียงเสียงได้เคลื่อนถึงโน้ต C และพัฒนาแนวทำนองโดยใช้การย่อส่วนลักษณะจังหวะของโมทีฟ ด้วยการใช้โน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น เคลื่อนทำนองขาขึ้นแบบเรียงเสียงโดยเริ่มที่โน้ต D และจบประโยคที่โน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมายในระยะเสียงสูงตำแหน่งช่วงคู่แปดซ้อน (ตัวอย่างที่ 4.12)

ตัวอย่างที่ 4.12 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 116-118

ห้องที่ 123 พบแนวคิดการใช้บันไดเสียง G ไมเนอร์เพนตาโทนิก ในกลุ่มของแนวทำนองโน้ตตัวดำสามพยางค์ โดยลักษณะโครงสร้างของแนวทำนองนั้น พบการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ซึ่งมีการซ้ำโน้ต F พร้อมทั้งประดับด้วยโน้ตเบียด จากนั้นเคลื่อนทำนองทิศทางขาลงแบบเรียงเสียงเกลาเข้าโน้ต F♯ ในห้องที่ 125 และจบประโยคด้วยโน้ต D (ตัวอย่างที่ 4.13)

ตัวอย่างที่ 4.13 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 123-124



4.1.9 สรุปการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร

การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร จากการวิเคราะห์ด้านจังหวะพบว่า โดยส่วนมากโครงสร้างของโมทีฟ มีการใช้ลักษณะจังหวะสามพยางค์ตัวดำเป็นองค์ประกอบหลัก ผสานกับลักษณะจังหวะของโน้ตอื่นๆ อีกทั้งยังมีการพัฒนาโมทีฟด้วยวิธีการซ้ำ การย่อ การขยาย รวมไปถึงยังพบการนำเสนอโมทีฟของกลุ่มโน้ต 3-5 ตัว พร้อมกับแสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงในการพัฒนาองค์ประกอบต่างๆ ของโมทีฟ นอกจากนี้เอกลักษณ์ที่สำคัญของลาฟาโร ในการใช้โน้ตสามพยางค์ตัวดำ ซึ่งทำให้จนเกิดเป็นลักษณะแนวทำนองโพลีริธึม ที่แสดงถึงการเคลื่อนที่ของแนวทำนองให้เกิดคุณลักษณะของเสียงที่ “ลอย”

ในด้านโครงสร้างแนวทำนองพบว่า สก็อตต์ ลาฟาโรมักสร้างประโยคที่ค่อนข้างยาว อีกทั้งยังมีการใช้ลักษณะจังหวะที่เป็นองค์ประกอบหลักเช่นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตสามพยางค์ตัวดำ รวมไปถึงการใช้ซีเควนซ์ทำนอง อีกทั้งยังใช้ลักษณะแนวทำนองบีบอปที่มีการควบคุมลักษณะเสียงของการใช้แนวทำนองเอ็นโคลเซอร์ ซึ่งการเคลื่อนที่ของแนวทำนองโดยส่วนมาก จะยึดโครงสร้างจากกลุ่มโน้ตของบันไดเสียง ผสานเข้ากับการบรรเลงอาร์เปโจเคลื่อนทำนองแบบเรียงเสียง เพื่อให้เกิดโน้ตส่วนขยาย และโน้ตที่มีความสัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ด อีกทั้งการเคลื่อนที่ของแนวทำนองมีลักษณะขึ้น-ลงอย่างต่อเนื่อง โดยเกิดขึ้นจากวิธีการบรรเลงที่มีความคล่องตัวสูง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญอีกรูปแบบหนึ่ง ในการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร

ด้านเสียงประสาน สก็อตต์ ลาฟาโรมักใช้โครงสร้างจากบันไดเสียง และการบรรเลงอาร์-เปโจของคอร์ดประเภททบเจ็ดเมเจอร์ ทบเก้าเมเจอร์ ทบเจ็ดไมเนอร์ ทบเจ็ดโดมินันท์ และคอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ เพื่อให้เกิดโน้ตส่วนขยายคอร์ด รวมไปถึงการใช้ทรัยแอดซ้อน ซึ่งโดยส่วนมาก

สก็อตต์ ลาฟาโรมักนิยมใช้โครงสร้างประเภทเมเจอร์ นอกจากนี้ยังพบการการบรรเลงเทคนิคโน้ตฮาร์โมนิกส์ มาใช้สร้างสีสันให้เกิดโน้ตส่วนขยายของคอร์ด

ด้านการใช้บันไดเสียง ผู้วิจัยพบรูปแบบของโครงสร้างบันไดเสียง 7 ประเภท ที่ปรากฏขึ้นในแนวทำนองการอิมโพรไวส์ทั้งหมดของสก็อตต์ ลาฟาโร ในบทเพลง*นาร์ดิส* ได้แก่ บันไดเสียงไมเนอร์ บันไดเสียงโดเรียน ฟริเจียน ลิเดียน โลเครียน บันไดเสียงโฮลโทน รวมไปถึงบันไดเสียงเพนตาโทนิก และบันไดเสียงโครมาติก ซึ่งรูปแบบวิธีที่นำมาใช้สามารถสรุปได้ดังนี้

1) บันไดเสียง E ไมเนอร์ ถูกนำมาใช้เป็นโครงสร้างอาร์เปโจในรูปแบบทรัยแอด จากนั้นเคลื่อนทำนองขาขึ้นแบบเรียงเสียงในห้องที่ 89-91

2) บันไดเสียง E โดเรียน ใช้ในลักษณะการบรรเลงซึ่งอยู่บนความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ด i - V ของกุญแจเสียง E ไมเนอร์ในกลุ่มโมทีฟห้องที่ 103-104 และบันไดเสียง A โดเรียน ถูกนำมาใช้ในแนวทำนองรูปแบบจังหวะโน้ตสามพยางค์ รวมไปถึงการพัฒนาซีเควนซ์นอง ซึ่งอยู่บนความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ด iv - ♭II - V

3) บันไดเสียง E ฟริเจียน เป็นบันไดเสียงที่มีความสำคัญ ซึ่งเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์แนวทำนองหลักของบทเพลง พบการใช้ตั้งแต่โครงสร้างประโยคแรกของแนวทำนองการอิมโพรไวส์ซึ่งอยู่บนการดำเนินคอร์ด VI - iv และห้องที่ 105-109 ในการดำเนินคอร์ด i - ♭II - i - V - VI - IV

4) บันไดเสียง F ลิเดียน พบในการสร้างแนวทำนองซึ่งอยู่บนความสัมพันธ์กับคอร์ด ♭II ของบทเพลง และถูกใช้ในการดำเนินคอร์ด ♭II - ii/VI - V/VI

5) บันไดเสียง B โลเครียน ถูกใช้ในความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ด ♭II - i ของกลุ่มโมทีฟที่มี 3 ลักษณะจังหวะประกอบด้วยโน้ตตัวดำ เขบ็ตหนึ่งชั้น และสามพยางค์

6) บันไดเสียง G ไมเนอร์เพนตาโทนิก พบในการใช้โครงสร้างแนวทำนองโน้ตสามพยางค์ตัวดำ ซึ่งอยู่บนการดำเนินคอร์ด ♭II - i

7) บันไดเสียงโฮลโทน พบในการพัฒนาโมทีฟ ที่มีลักษณะการเคลื่อนทำนองทิศทางขาลงด้วยระยะหนึ่งเสียงเต็ม ด้วยโครงสร้างที่ถูกใช้เพียงกลุ่มโน้ต 5 ตัว

8) บันไดเสียงโครมาติก ถูกนำมาใช้ในลักษณะโครงสร้างของโน้ต 3-4 ตัว ซึ่งเป็นการเพิ่มสันสันให้กับแนวทำนองของการพัฒนาโมทีฟ รวมไปถึงใช้ในการเคลื่อนที่ครึ่งเสียงเข้าหาโน้ตเป้าหมาย โดยพบในกลุ่มของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตเขบ็ตสองชั้นของโครงสร้างแนวทำนอง

4.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน

การอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง*นาร์ดิส* ได้ทำการถอดและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัย จากการบรรเลงเบสในผลงานการแสดงสดชุด เดอะลาสท์วอลซ์ ของบิลล์ อีแวนส์ ที่คีย์สโตนคอร์เนอร์ บันทึกเสียงเมื่อวันที่ 1 กันยายน ปี ค.ศ. 1980 สังกัดค่ายไมล์สโตนเร็คคอร์ด โดยบทเพลง*นาร์ดิส* ในผลงานชุดนี้ เป็นการบรรเลงรูปแบบลักษณะวงทรีโอ ซึ่งประกอบด้วย เปียโน เบสกลอง มีนักดนตรีร่วมบรรเลงได้แก่บิลล์ อีแวนส์ ตำแหน่งเปียโน และโจ ลาบาร์เบอรา (Joe-LaBarbera, 1948-) ตำแหน่งกลอง บทเพลง*นาร์ดิส*ที่ผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์นี้ นี้ มีความเร็วของโน้ตตัวดำประมาณ 220 ต่อนาที (Quarter Note ≈ 220) เริ่มบทเพลงด้วยการอิมโพรไวส์ของเปียโนในช่วงนำ โดยการบรรเลงอัตราจังหวะลัก (Rubato) แล้วเข้าสู่ช่วงนำโดยการบรรเลงแนวทำนองหลัก จากนั้นเป็นการอิมโพรไวส์ของเบส และเข้าสู่ช่วงเชื่อม ต่อมากลองอิมโพรไวส์อย่างอิสระแล้วจบบทเพลงโดยการบรรเลงทำนองหลักอีกครั้ง

บทเพลง*นาร์ดิส* จากผลงานการแสดงสดชุดเดอะลาสท์วอลซ์ มีโครงสร้างดังต่อไปนี้

ช่วงนำเปียโนอิมโพรไวส์ (คอรัสที่ 1-5)	ห้องที่ 1-160
ทำนองหลัก (คอรัสที่ 6)	ห้องที่ 161-192
เบสอิมโพรไวส์ (คอรัสที่ 7-18)	ห้องที่ 193-576
ช่วงเชื่อม (คอรัสที่ 19)	ห้องที่ 577-608
กลองอิมโพรไวส์	อิมโพรไวส์อย่างอิสระ
ทำนองหลัก	32 ห้อง

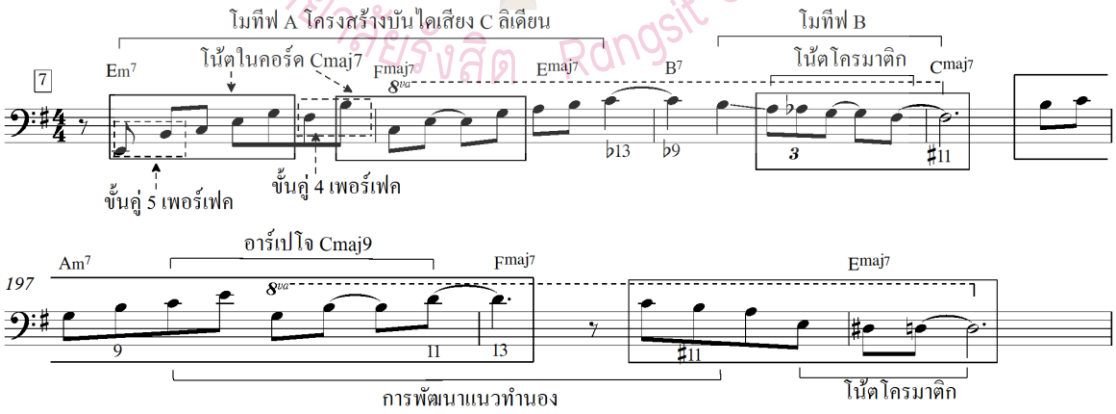
4.2.1 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 7 ห้องที่ 193 ถึงคอรัสที่ 8 ห้องที่ 226

มาร์ค จอห์นสันเริ่มต้นการสร้างแนวทำนองโมทีฟ A ห้องที่ 193-194 โดยการใช้โครงสร้างของบันไดเสียง C ลิเดียนในลักษณะการเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียง ซึ่งประโยคแรกพบการเคลื่อนทำนองขาขึ้นด้วยขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ไปยังกลุ่มโน้ตคอร์ดโทน $Cmaj^7$ จากนั้นเป็นลักษณะการเกลาในทิศทางขาขึ้นแบบเรียงเสียงเข้าหาโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมายค้างเสียงไปยัง

ห้องที่ 195 นอกจากนี้โน้ต C ยังสามารถพิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 ของคอร์ด $Emaj^7$ และลำดับที่ ♭9 ของคอร์ด B7

ในส่วนของการสร้างโมทีฟ B ห้องที่ 195 เป็นลักษณะเคลื่อนทำนองทิศทางขาลงเริ่มที่โน้ต B ด้วยเทคนิคการบรรเลงรูดเสียง เข้าหากลุ่มโน้ตโครมาติก ซึ่งเป็นการประดับโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น โดยเริ่มจากโน้ต A จบที่โน้ต F♯ค้างเสียงไปยังห้องที่ 196 ของคอร์ด $Cmaj^7$ เกิดเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11

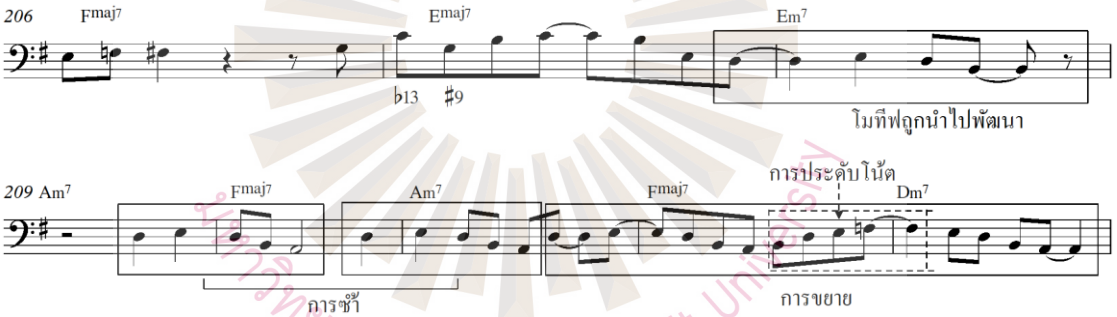
พบการพัฒนาแนวทำนองโดยลักษณะการซ้ำโมทีฟ A (จังหวะที่ 4 ห้อง 196-198) ซึ่งเป็นการกำจัดส่วนย่อยของจังหวะโน้ต 2 ตัวแรก และใช้การเปลี่ยนแปลงโน้ตในบางทำนอง รวมไปถึงการย่อลักษณะจังหวะโน้ตตัวสุดท้ายของโครงสร้างประโยค อีกทั้งการบรรเลงอาร์เปโจของคอร์ด $Cmaj^9$ ซึ่งทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และ 11 บนคอร์ด Am^7 รวมถึงลำดับที่ 13 บนคอร์ด $Fmaj^7$ จากนั้นพบการพัฒนาแนวทำนองที่ใช้แนวคิดของโมทีฟ B ซึ่งเป็นการขยายส่วนจังหวะ และเปลี่ยนแปลงโน้ตในบางทำนอง อีกทั้งยังพบการใช้โน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 รวมไปถึงการใช้โน้ตโครมาติกในส่วนท้ายของประโยคห้องที่ 199 (ตัวอย่างที่ 4.14)

ตัวอย่างที่ 4.14 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 193-199

ห้องที่ 206 พบการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ โดยใช้การเคลื่อนทำนองขาขึ้น ด้วยขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคเริ่มต้นที่ส่วนท้ายของห้องเข้าหาโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมายของกลุ่มโครงสร้างประโยคห้องที่ 207 อีกทั้งยังพบการใช้โน้ต B ในลักษณะการเกลา และเคลื่อนทำนองขาลงใน

ลักษณะครึ่งเสียง จากนั้นใช้ลักษณะของการกระโดดเคลื่อนทำนองขาลงขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคไปที่โน้ต E และเข้าหาโน้ต D ค้างเสียงไปยังห้องที่ 208 ซึ่งเป็นการนำเสนอโมทีฟที่ถูกนำไปพัฒนาต่อยังห้องที่ 209-213 นอกจากนี้โน้ต C และ G ในแนวทำนองห้องที่ 207 ยังสามารถพิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 และ ♭13 ของคอร์ด Emaj^{7}

ห้องที่ 210 การพัฒนาโมทีฟนั้น เริ่มด้วยการซ้ำโดยย่อส่วนลักษณะจังหวะของโน้ตตัวแรก (โน้ต D) พร้อมกับขยายในส่วนการเคลื่อนทำนองลง โดยการประดับด้วยโน้ตตัวขาว (โน้ต A) จากนั้นเป็นการซ้ำโมทีฟที่ถูกพัฒนาด้วยการย่อส่วนจังหวะของโน้ตตัวสุดท้าย ต่อมาในส่วนท้ายห้องที่ 212 เป็นการขยายโมทีฟให้มีโครงสร้างประโยคที่มีความยาวขึ้น โดยการประดับโน้ตรูปแบบลักษณะโครงสร้างการเคลื่อนทำนองขาขึ้นไปยังโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมาย ค้างเสียงไปยังห้องที่ 213 และจบด้วยส่วนย่อยของโมทีฟที่ลักษณะเคลื่อนทำนองขาลง (ตัวอย่างที่ 4.15)

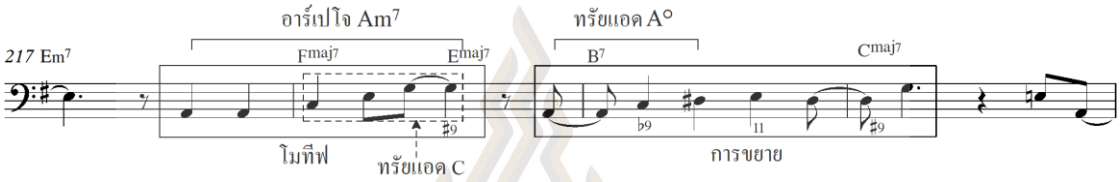
ตัวอย่างที่ 4.15 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 206-213

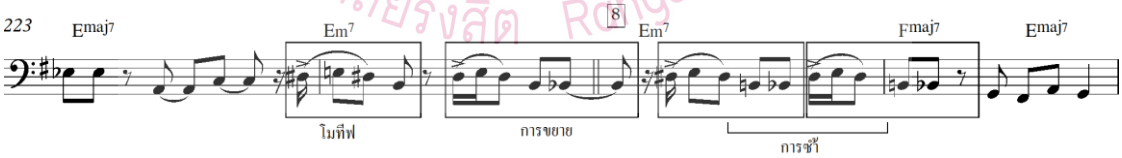


ห้องที่ 217-218 มาร์ค จอห์นสันได้นำเสนอโมทีฟ โดยใช้โครงสร้างการดำเนินแนวทำนองด้วยการบรรเลงอาร์เปโจ Am^{7}ส่งผลให้เกิดเสียงประสานคอร์ดซ้อนทรัยแอด C เมเจอร์ บนคอร์ด Fmaj^{7}และใช้การค้างเสียงของโน้ต G ไปยังคอร์ด Emaj^{7} เกิดเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 จากนั้นได้พัฒนาโมทีฟด้วยการกำจัดโน้ตตัวแรก และขยายโมทีฟโดยการเพิ่มส่วนจังหวะที่เป็นค่าความยาวของโน้ตตัวดำ และยังเพิ่มโน้ต D♯ ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ดโทน B^{7} โดยแนวทำนองถูกบรรเลงตั้งแต่จังหวะยกที่ 4 ของห้องที่ 218 และจบประโยคยังห้องที่ 220 ซึ่งเป็นการนำเสนอโมทีฟที่แสดงถึงการเน้นที่จังหวะขัด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

นอกจากนี้ผลที่ได้จากการพัฒนาโมทีฟของโน้ตในแนวทำนอง ยังทำให้เกิดโครงสร้างเสียงประสานคอร์ดซ้อนทรัยแอด A ดิมินิชท์ ซึ่งในโครงสร้างทรัยแอดนี้ โน้ต C ถูกใช้เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 นอกจากนี้โน้ต E ยังเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด B^7 และโน้ต D ยังสามารถพิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 ของคอร์ด $Cmaj^7$ (ตัวอย่างที่ 4.16)

ตัวอย่างที่ 4.16 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 217-220

ช่วงท้ายของคอรัสที่ 7 พบการสร้างโมทีฟ เริ่มจากท้ายห้องที่ 223 ซึ่งโน้ต D♯ ตัวแรกสามารถพิจารณาให้เป็นโน้ตล้ำ เกลาเข้าหาโน้ต E ด้วยการบรรเลงเทคนิควิบราโต ห้องที่ 224 เคลื่อนทำนองขาลงครึ่งเสียงไปยังโน้ต D♯ และเข้าหาโน้ต B ในลักษณะเคลื่อนที่ลงขั้นคู่ 3 เมเจอร์ จากนั้นพบการพัฒนาโมทีฟด้วยการขยายส่วนจังหวะ โดยเพิ่มโน้ต B♭ ค้างเสียงไปยังห้องที่ 225 พร้อมกับซ้ำโมทีฟ 2 ครั้ง ในจังหวะที่ 2 และ 4 ซึ่งโมทีฟถูกพัฒนาโดยการย่อส่วนลักษณะจังหวะของโน้ตตัวสุดท้าย (B♭) และจบประโยคในห้องที่ 226 (ตัวอย่างที่ 4.17)

ตัวอย่างที่ 4.17 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 223-226

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2.2 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ในคอรัสที่ 8 ห้องที่ 230-252

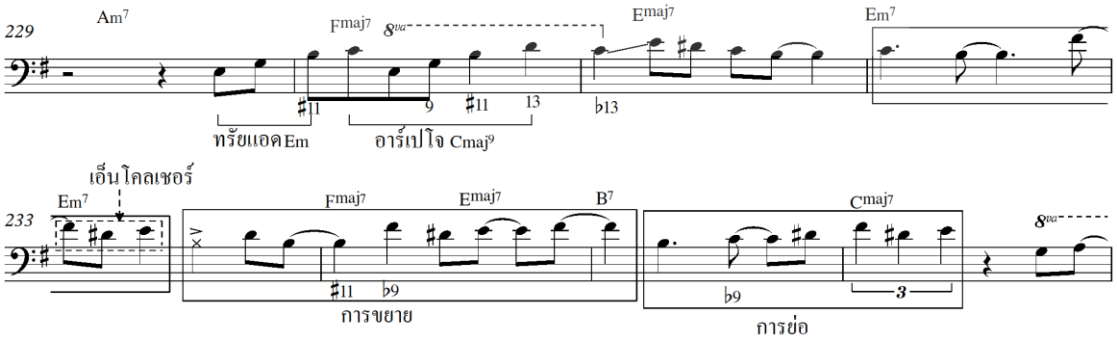
ห้องที่ 229 มาร์ค จอห์นสันเริ่มต้นประโยคการอิมโพรไวส์ ด้วยโครงสร้างของทรัยแอด Em ดำเนินโดยเคลื่อนทำนองทิศทางขาขึ้นถึงโน้ต B ห้องที่ 230 ซึ่งพิจารณาให้เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด $Fmaj^7$ และทำหน้าที่เกลาเข้าหาโครงสร้างในการบรรเลงอาร์เปโจ $Cmaj^9$ ซึ่งเป็นผลทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9, ♯11 และ 13 จากนั้นห้องที่ 231 เคลื่อนทำนองขาลงด้วย

โน้ต C ใช้เทคนิคการบรรเลงโน้ตรูดเคลื่อนทำนองขาลงขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ ไปยังโน้ต E จากนั้นเคลื่อนทำนองขาลงในลักษณะขั้นคู่ครึ่งเสียง สองออกเมนเทด และครึ่งเสียง ประกอบด้วยโน้ต E, D♯ และ C จบประโยคที่โน้ต B

ต่อมาพบการนำเสนอโมทีฟที่ห้อง 232 ซึ่งการดำเนินโมทีฟนี้ เป็นการใช้องค์ประกอบของแนวทำนองเอ็นโคลเซอร์ ในลักษณะการเกลาเข้าหาโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Em^7ห้องที่ 233 จากนั้นเป็นการพัฒนาโมทีฟโดยการขยาย เริ่มต้นในจังหวะที่ 3 ซึ่งพบการบรรเลงเน้นเสียงโดยใช้เทคนิคโกสโน้ต พร้อมกับเปลี่ยนลักษณะจังหวะ และโน้ตในบางทำนอง

ต่อมากลุ่มแนวทำนองเอ็นโคลเซอร์ได้ถูกบรรเลงในจังหวะที่ 2 นอกจากนี้ยังพบการขยายลักษณะจังหวะ ด้วยการประดับโน้ต F♯ ค้างเสียง ซึ่งในการพัฒนาโมทีฟนี้ โน้ต B และ F♯ สามารถพิจารณาให้เป็นโน้ตส่วนลำดับที่ ♭9 และ ♯11 บนคอร์ด $Fmaj^7$ จากนั้นโมทีฟถูกบรรเลงซ้ำในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 235 ซึ่งพบว่ากลุ่มโมทีฟถูกพัฒนาโดยใช้การย่อลักษณะจังหวะ พร้อมกับเปลี่ยนแปลงโน้ตในบางทำนอง (กลุ่มโน้ต 3 ตัวแรก B, C และ D♯) และกลุ่มแนวทำนองเอ็นโคลเซอร์ ได้ถูกย่อลักษณะจังหวะให้เป็นโน้ตสามพยางค์ตัวดำ อีกทั้งการเคลื่อนทำนองยังเป็นลักษณะครึ่งเสียงเข้าหาโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด นอกจากนี้ผลที่ได้จากการพัฒนาโมทีฟนั้น ยังเกิดโน้ตส่วนขยายโดยสามารถพิจารณาได้เป็นโน้ตลำดับที่ ♭9 บนคอร์ด B^7 รวมถึงลำดับที่ ♯9 และ ♯11 บนคอร์ด $Cmaj^7$ (ตัวอย่างที่ 4.18)

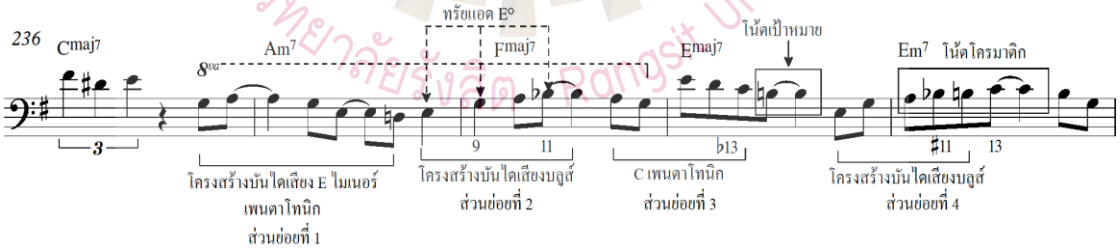
ตัวอย่างที่ 4.18 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 229-236



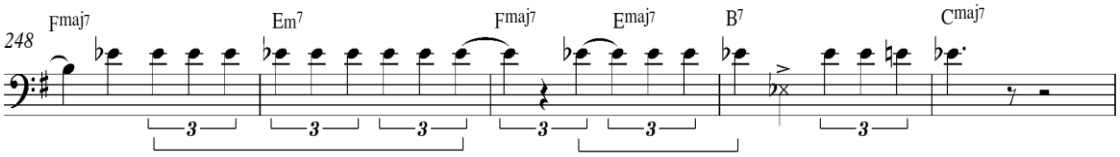
ในช่วงท้ายห้องที่ 236 การสร้างแนวทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 4 ถึงห้องที่ 240 พบการใช้โครงสร้างของบันไดเสียงเพนตาโทนิก สลับกับโครงสร้างบันไดเสียงบลูส์ (Blues Scale) รวมไปถึงบันไดเสียง C เพนตาโทนิก และจบแนวทำนองด้วยโครงสร้างบันไดเสียงบลูส์ ซึ่งจากการวิเคราะห์พบว่าส่วนย่อยทำนองที่ 1 โครงสร้างแรก มาจากบันไดเสียง E ไมเนอร์เพนตาโทนิก

ส่วนย่อยทำนองที่ 2 เป็นการใช้ทรัยแอด E ดิมินิชท์ ซึ่งมีการประดับโน้ต A ในการสร้างสีสันให้แนวทำนอง โดยมีลักษณะเป็นโน้ตผ่านเกลาเข้าหาโน้ต B♭ โดยสามารถพิจารณาได้ว่าส่วนย่อยแนวทำนองทั้งหมดเกิดจากโครงสร้างของบันไดเสียง E บลูส์ นอกจากนี้โน้ต G และ B♭ ยังเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และ 11 ของคอร์ด Fmaj7

ส่วนย่อยทำนองที่ 3 เคลื่อนทำนองขาลงด้วยบันไดเสียง C เพนตาโทนิก โดยเริ่มที่โน้ต A-C และใช้โน้ต C ซึ่งพิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 ของคอร์ด $Emaj^7$ เกลาเข้าหาโน้ต B ซึ่งเป็นเป้าหมายของคอร์ดโทน $Emaj^7$ ต่อมาได้มีการใช้โครงสร้างบันไดเสียง E บลูส์ในส่วนย่อยที่ 4 ของแนวทำนอง ซึ่งจะเกลาเข้าหาโน้ต C ทำให้เกิดเป็นการเคลื่อนที่ลักษณะโน้ตโครมาติก ตั้งแต่โน้ต A-C นอกจากนี้ห้องที่ 240 โน้ต B♭ กับ F ยังทำหน้าที่เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 และ 13 ของคอร์ด Em^7 (ตัวอย่างที่ 4.19)

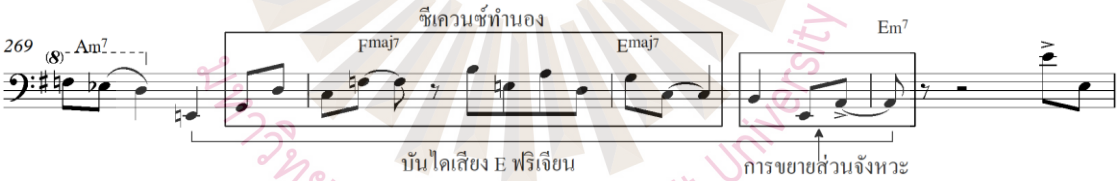
ตัวอย่างที่ 4.19 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 236-240

ห้องที่ 248 พบการใช้แนวคิดโพลีริธึมของโน้ตสามพยางค์ตัวดำ ซึ่งขัดกับผู้บรรเลงคนอื่นภายในวงขณะบรรเลงชีพจรจังหวะปรกติ อีกทั้งยังมีการพัฒนารูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern) ซึ่งการดำเนินแนวทำนองนั้น มาร์ค จอห์นสันต้องการแสดงให้เห็นถึงการใช้ลักษณะจังหวะขัด (ตัวอย่างที่ 4.20)

ตัวอย่างที่ 4.20 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 248-252

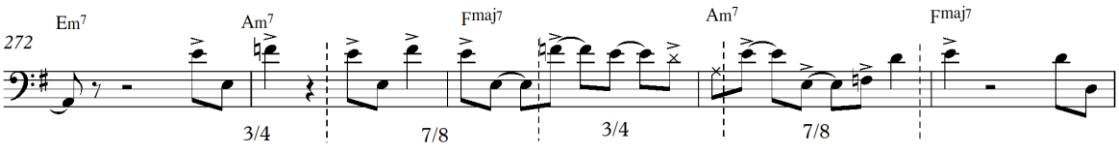


4.2.3 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 9 ห้องที่ 269-276

พบการใช้บันไดเสียง E ฟริเจียนในช่วงท้ายห้องที่ 269 ซึ่งโครงสร้างของประโยคเป็นลักษณะซีเควนซ์ทำนอง โดยจากการวิเคราะห์ในส่วนของแนวทำนองทั้งขาขึ้น และขาลงนั้น ใช้องค์ประกอบของการเคลื่อนทำนองขั้นคู่ 2 เมเจอร์ 4 และ 5 เพอร์เฟค จากนั้นสร้างสีสันให้แนวทำนอง โดยการพัฒนาโมทีฟด้วยวิธีขยายส่วนจังหวะในส่วนท้ายของประโยคห้องที่ 271-272 (ตัวอย่างที่ 4.21)

ตัวอย่างที่ 4.21 การอิมโพรไวส์ห้องที่ 269-272

บันไดเสียง E ฟริเจียนนั้น มีความสัมพันธ์กับการประพันธ์ทำนองหลักของบทเพลง จึงสามารถใช้เป็นวัตถุดิบแนวคิดหลักในการอิมโพรไวส์ ซึ่งพบมากในแนวทำนองของจอห์นสัน ไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างบางส่วนเล็กๆ ของบันไดเสียงที่นำไปพัฒนาโมทีฟ หรือการใช้ร่วมกับบันไดเสียงอื่นๆ ซึ่งผู้วิจัยไม่ได้เอามานำเสนอ แต่ได้หยิบยกเพียงส่วนของแนวทำนองที่ชัดเจนที่สุดเท่านั้น ต่อมาลักษณะแนวทำนองช่วงท้ายห้องที่ 273-276 มาร์ค จอห์นสันเริ่มสร้างแนวทำนองโดยการควบคุมลักษณะเสียง ในการเคลื่อนที่ของโน้ตกระโดด ขั้นคู่เสียงที่กว้าง ทั้งในส่วนจังหวะตก และจังหวะยก ทำให้รู้สึกขัดกับชีพจรจังหวะปรกติ ซึ่งจากการวิเคราะห์กลุ่มจังหวะโดยยึดจากการเน้นเสียง ซึ่งจากการวิเคราะห์สามารถพิจารณาได้ว่าเกิดการซ่อนอัตราจังหวะ 3/4 และ 7/8 ในโครงสร้างแนวทำนอง ซึ่งดำเนินสลับกัน 2 รอบ และกลับเข้าสู่ชีพจรจังหวะปรกติ โดยการเน้นเสียงของโน้ตในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 276 (ตัวอย่างที่ 4.22)

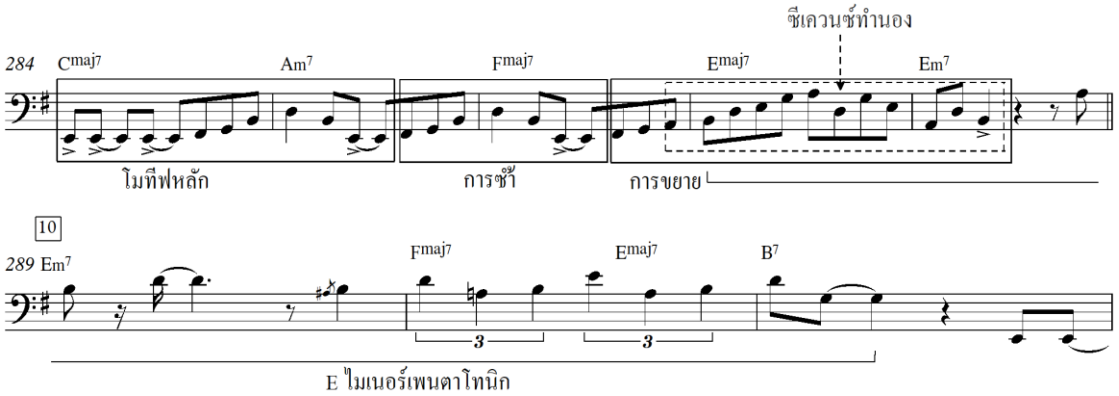
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.22 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 272-276

4.2.4 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสห้องที่ 284 ถึงคอรัสที่ 10 ห้องที่ 312

ในช่วงท้ายของคอรัสที่ 4 ห้องที่ 284 พบการนำเสนอโมทีฟหลักที่ใช้โครงสร้างของการบรรเลงอาร์เปโจคอร์ด Em^7 สร้างสีสันให้แนวทำนองด้วยการประดับโน้ต F♯ จากนั้นพัฒนาโมทีฟโดยการซ้ำระหว่างห้องที่ 285-286 และการขยายโดยใช้ซีเควนซ์ทำนองจากบันไดเสียง E ไมเนอร์เพนตาโทนิกตั้งแต่ช่วงท้ายห้องที่ 286-288 ซึ่งการเคลื่อนแนวทำนองขาขึ้นนั้นมีองค์ประกอบของขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และ 3 ไมเนอร์ ในส่วนลักษณะการเคลื่อนแนวทำนองขาลงประกอบด้วยการใช้ขั้นคู่ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ 4 และ 5 เพอร์เฟค

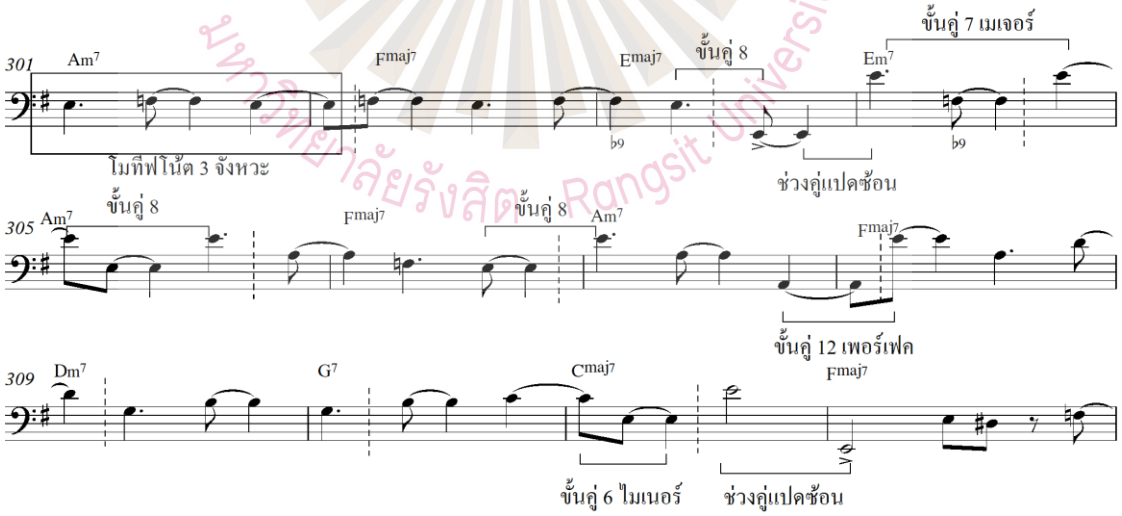
เมื่อเข้าสู่คอรัสที่ 10 ห้องที่ 289 พบการสร้างแนวทำนองโดยใช้โน้ตในคอร์โทน Em^7 จากนั้นได้นำเสนอโมทีฟที่ใช้บันไดเสียง E ไมเนอร์เพนตาโทนิก ในจังหวะที่ 4 ด้วยโครงสร้างของโน้ตตัวดำ ประดับด้วยโน้ตเบียด โน้ตสามพยางค์ตัวดำ และจบประโยคด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นค้างเสียงไปยังโน้ตตัวดำจังหวะที่ 2 ห้องที่ 291 (ตัวอย่างที่ 4.23)

ตัวอย่างที่ 4.23 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 284-291



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

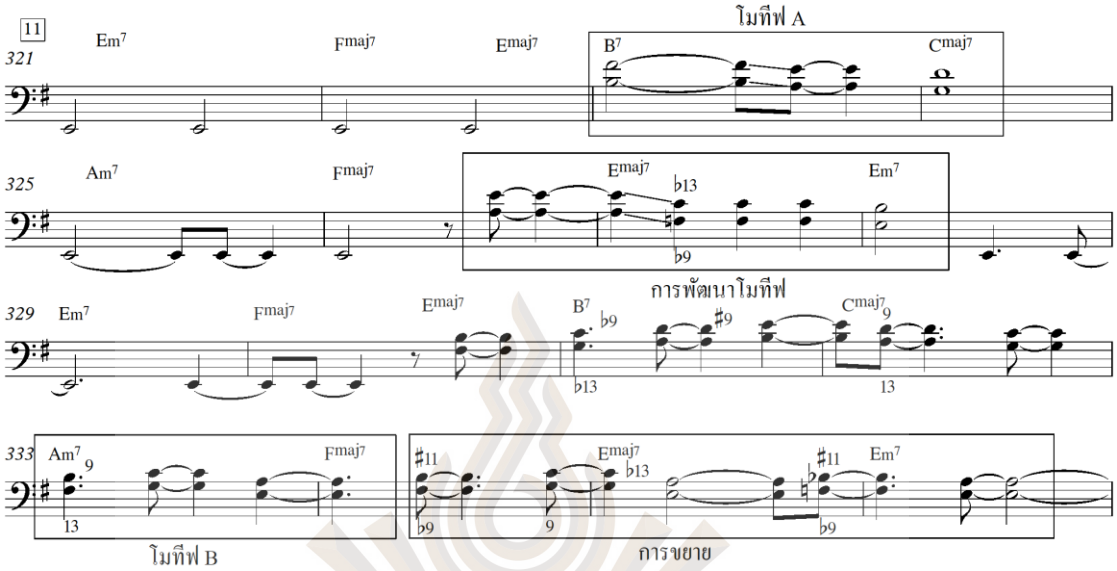
ห้องที่ 301 มาร์ค จอห์นสันได้สร้างแนวทำนอง ในลักษณะการเคลื่อนตำแหน่งของกลุ่มโมทีฟ ซึ่งทำให้เกิดการคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะ (Metric Displacement) โดยจากการวิเคราะห์พบว่า ในช่วงแรกมีการใช้กลุ่มโมทีฟโน้ต 3 จังหวะ ซึ่งประกอบด้วยค่าของโน้ตตัวดำขยายรวมกับโน้ตเขบิ็ตหนึ่งชั้น เริ่มที่แนวทำนองขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ตามด้วยกลุ่มโมทีฟของโน้ต 4 จังหวะ แต่เกิดขึ้นบนจังหวะยกห้องที่ 302 จบในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 303 ทำให้ชีพจรจังหวะเกิดการคลาดเคลื่อนไม่สมมาตร ต่อมากลุ่มโมทีฟ 3 จังหวะได้เริ่มตั้งแต่จังหวะยกที่ 3 ของห้องที่ 303 ซึ่งพิจารณาจากการบรรเลงเทคนิคเน้นเสียงของโน้ต E ดำเนินไปจนถึงจังหวะที่ 2 ห้องที่ 311 กลับเข้าสู่ชีพจรของอัตราจังหวะปกติในจังหวะที่ 3 และจบประโยคห้องที่ 313 โดยจากการพิจารณาโครงสร้างของโมทีฟนั้น พบว่ามีลักษณะจังหวะคงเดิมทุกประการ เปลี่ยนเพียงระดับเสียงของโน้ตในแนวทำนอง ทั้งนี้เพื่อยึดโครงสร้างคอร์ดโทน และความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ด นอกจากนี้ยังพบการโน้ตกระโดดขั้นคู่เสียงที่กว้าง ประกอบด้วย ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ 7 เมเจอร์ 8 และ 12 เพอร์เฟค ไปจนถึงช่วงคู่ 8 ซ้อน (Double octave) อีกทั้งทางด้านเสียงประสาน ยังพบการใช้โน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 ของคอร์ด Emaj^7 กับ Em^7(ห้องที่ 304-305) และลำดับที่ 13 ของคอร์ด Dm^7 (ห้องที่ 310) (ตัวอย่างที่ 4.24)

ตัวอย่างที่ 4.24 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 301-313

4.2.5 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 11 ห้องที่ 321-353

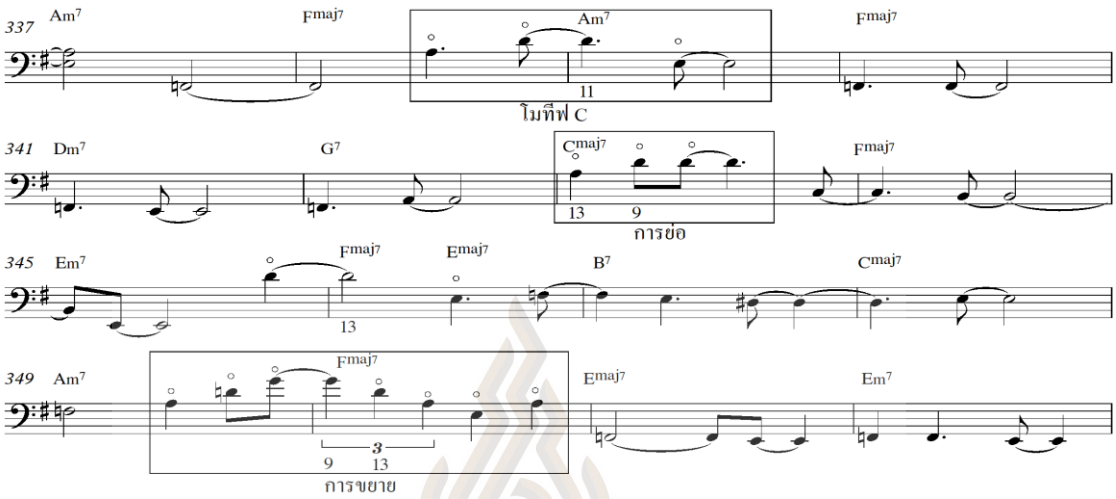
การอิมโพรไวส์ตั้งแต่คอรัสที่ 11 เป็นต้นไป มาร์ค จอห์นสันบรรเลงลักษณะอัตราจังหวะลัก ซึ่งเป็นการบรรเลงเดี่ยวโดยไม่มีผู้บรรเลงสนับสนุน แต่ยังคงยึดอัตราความเร็วอีกทั้งการสร้างแนวทำนองนั้น ยังคงรักษาความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ดไว้ โดยการบรรเลงในลักษณะโน้ตเสียงค้าง (Pedal tone) และจากการวิเคราะห์สามารถพิจารณาได้จากการเริ่มต้นบรรเลงสายเปิดด้วยโน้ต E (สายที่ 4) ช่วงเสียงต่ำ ในลักษณะจังหวะของโน้ตตัวขาว และโน้ตตัวดำที่ค้างเสียงกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในการควบคุมอัตราความเร็ว

นอกจากนี้ยังพบการบรรเลงด้วยเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double Stop) โดยสร้างแนวทำนองด้วยขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคเคลื่อนที่แบบขนานของโมทีฟ A ห้องที่ 323-324 จากนั้นช่วงท้ายห้องที่ 326-328 พบการพัฒนาโมทีฟด้วยการประดับโน้ตตัวดำ และจบด้วยการย่อส่วนจังหวะโน้ตตัวสุดท้าย อีกทั้งห้องที่ 327 เป็นการใช้ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคด้วยโน้ต F และ C ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 และ ♭13 บนคอร์ด $Emaj^7$

ต่อมาตั้งแต่ช่วงท้ายห้องที่ 330 พบการใช้แนวทำนองขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคเคลื่อนที่แบบขนานอย่างต่อเนื่อง และเกิดการคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะในบางช่วงทำนอง นอกจากนี้ห้องที่ 331-332 ได้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9, ♯9 และ ♭13 บนคอร์ด B^7 รวมถึงลำดับที่ 9 และ 13 บนคอร์ด $Cmaj^7$ จากนั้นพบการนำเสนอโมทีฟ B ในห้องที่ 334 และพัฒนาโมทีฟด้วยการซ้ำแนวทำนองเดิม ด้วยการขยายโดยการประดับส่วนย่อยของโมทีฟ อีกทั้งยังเปลี่ยนแปลงระดับเสียงของโน้ตในบางทำนอง (ช่วงท้ายห้องที่ 335-336) นอกจากนี้แนวทำนองตั้งแต่โมทีฟ B ยังสามารถพิจารณาโน้ตส่วนขยายที่เกิดขึ้น ซึ่งคอร์ด Am^7 เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และ 13 คอร์ด $Fmaj^7$ ลำดับที่ ♭9, 9 และ ♯11 รวมถึงลำดับที่ ♭9 และ ♯11 บนคอร์ด Em^7 (ตัวอย่างที่ 4.25)

ตัวอย่างที่ 4.25 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 321-336

ห้องที่ 338-339 พบการสร้างโมทีฟด้วยเทคนิคการบรรเลงโน้ตฮาร์โมนิกสายเปิด โดยเริ่มที่โน้ต A สายที่ 3 โน้ต D สายที่ 1 (สามารถพิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Am^7) และโน้ต E สายที่ 3 จากนั้นห้องที่ 343 พบการพัฒนาแนวทำนองโดยการย่อลักษณะจังหวะ และเปลี่ยนแปลงโน้ตในบางทำนองของโมทีฟ C นอกจากนี้การบรรเลงโน้ตฮาร์โมนิกส์ ยังพบในแนวทำนองช่วงท้ายห้องที่ 345-346 ด้วยโน้ต D (สามารถพิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด $Fmaj^7$) และ E ต่อมาพบการพัฒนาโมทีฟห้องที่ 349-350 ซึ่งเป็นการพัฒนาจากแนวทำนองห้องที่ 343 โดยการขยายแนวทำนองด้วยการประดับโน้ตสามพยางค์ตัวดำ และโน้ตตัวดำ อีกทั้งมีการเปลี่ยนแปลงโน้ตในบางทำนองโดยใช้โน้ต G ด้วยเทคนิคการบรรเลง ฮาร์โมนิกส์ช่วงเสียงที่สูง อีกทั้ง D และ G ห้องที่ 351 ยังสามารถพิจารณาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และ13 ของคอร์ด $Fmaj^7$ (ตัวอย่างที่ 4.26)

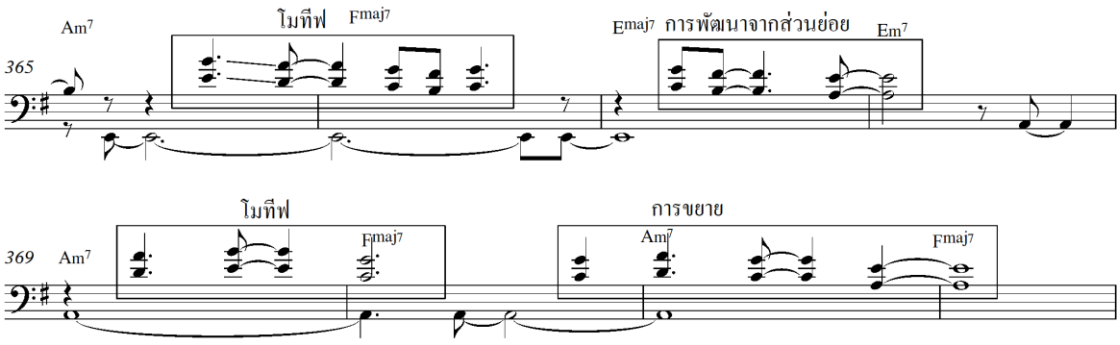
ตัวอย่างที่ 4.26 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 337-352



4.2.6 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 12 ห้องที่ 366-381

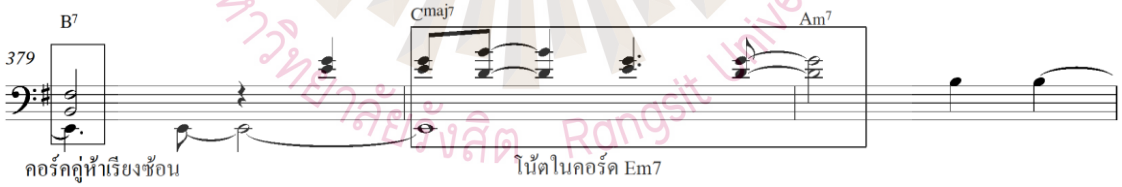
ในช่วงคอรัสที่ 6 มาร์ค จอห์นสันยังคงสร้างแนวทำนองด้วยเทคนิคการกดเสียงควบสองสาย โดยนอกจากการบรรเลงแนวทำนองเดียว แล้วได้สร้างความน่าสนใจโดยการเพิ่มโน้ตเสียงค้างในการบรรเลงสายเปิดด้วยโน้ต E ในลักษณะโน้ตเสียงค้าง พร้อมกับการสร้างโมทีฟด้วยแนวทำนองขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคเคลื่อนที่แบบขนานในห้องที่ 365-366 จากนั้นห้องที่ 367 พบการพัฒนาโมทีฟจากส่วนย่อยท้ายประโยคของห้องที่ 366 ดำเนินด้วยลักษณะเคลื่อนทำนองขาลง พร้อมทั้งขยายในส่วนท้ายของประโยค ต่อมาพบการบรรเลงสายเปิดด้วยโน้ต A (สายที่ 3) ในลักษณะโน้ตเสียงค้าง จากนั้นได้นำเสนอโมทีฟในห้องที่ 369-370 และซ้ำโมทีฟด้วยการลดระดับเสียงในแนวทำนอง พร้อมกับการขยายด้วยการประดับโน้ตตัวดำ ค้างเสียงไปยังห้องที่ 373 (ตัวอย่างที่ 4.27)

ตัวอย่างที่ 4.27 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 366-372



โดยจากที่กล่าวข้างต้นตั้งแต่คอรัสที่ 11 (หัวข้อที่ 4.2.5) การอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์น-สันเป็นการบรรเลงลักษณะอัตราจังหวะลัก ซึ่งการบรรเลงลักษณะจังหวะโน้ตเสียงค้างด้วยสายเปิดของช่วงเสียงต่ำนี้ ทำให้แนวทำนองการอิมโพรไวส์ สามารถรักษาความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ดในสังคีตลักษณ์ของบทเพลงด้วยโน้ตพื้นต้น รวมไปถึงยังคงอัตราความเร็วของการดำเนินแนวทำนองการอิมโพรไวส์

จากการบรรเลงค้างเสียงด้วยโน้ต E (สายที่ 4) ในย่านเสียงต่ำ และสร้างแนวทำนองด้วยเทคนิคการบรรเลงควบสองสาย ด้วยขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค จึงทำให้เกิดคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน (Quintal Chord) ในห้องที่ 379 ซึ่งต่อมาพบการใช้ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (โน้ต E และ G) และขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (โน้ต D และ A) ห้องที่ 380 ซึ่งเป็นการบรรเลงช่วงเสียงที่สูง ด้วยเทคนิคกดนิ้วควบสองสายในระยะตำแหน่งการวางนิ้วหัวแม่มือ (Thumb Position) เพื่อการกระจายโน้ตให้ได้ขั้นคู่ที่กว้างขึ้น ในลักษณะการเคลื่อนทำนองขั้นคู่ 3 ไมเนอร์แบบขนานไปยังขั้นคู่ 6 เมเจอร์ จากนั้นแนวทำนองกลับมาใช้ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ และเคลื่อนที่ไปยังขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นค้างเสียงไปยังโน้ตตัวขาวห้องที่ 381 นอกจากนี้ยังเกิดเป็นโครงสร้างเสียงประสานคอร์ด Em^7 บนคอร์ด $Cmaj^7$ (ตัวอย่างที่ 4.28)

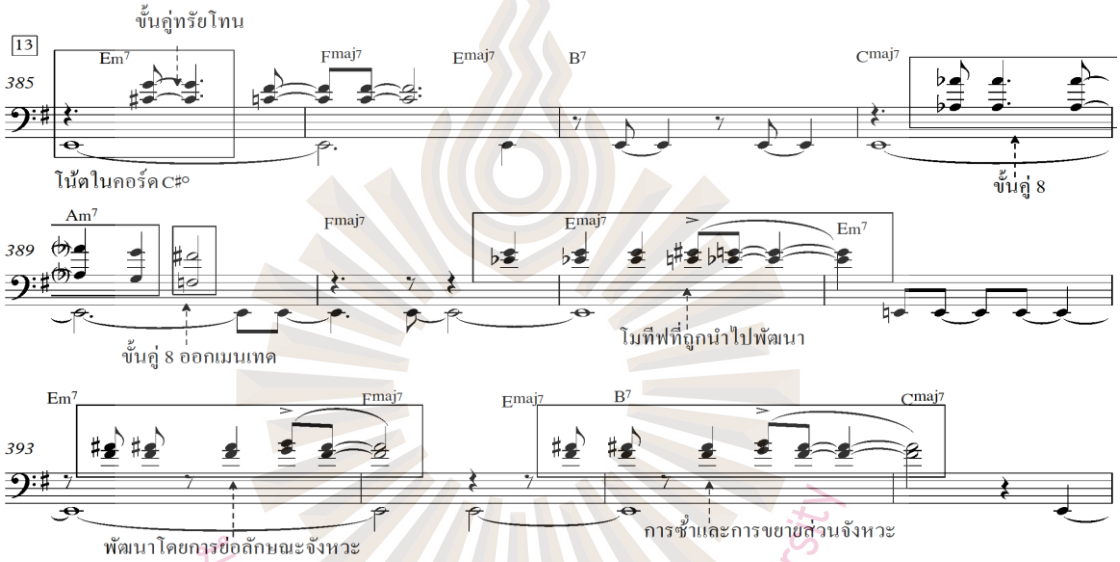
ตัวอย่างที่ 4.28 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 379-381

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2.7 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 13 ห้องที่ 385-404

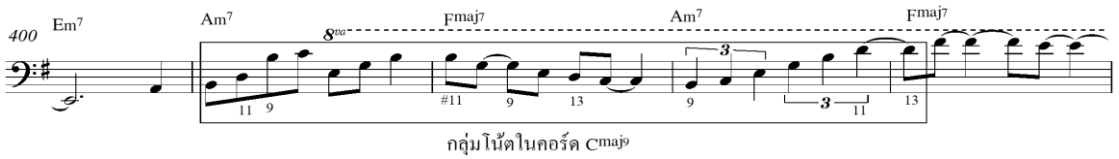
พบการการบรรเลงด้วยเทคนิคกดนิ้วควบสองสาย โดยใช้ขั้นคู่ทริยโทน (C♯ และ G) ในการสร้างแนวทำนองห้องที่ 385 ร่วมกับการบรรเลงโน้ต E เสียงค้าง ซึ่งทำให้เกิดเสียงประสานคอร์ดซ้อนจากกลุ่มโน้ตของทริยแอด C♯ ดิมินิชท์ นอกจากนี้ยังปรากฏการสร้างแนวทำนองที่ใช้ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค และขั้นคู่ 8 ออกเมนเทด ตั้งแต่ห้องที่ 389-390 ต่อมาพบการนำเสนอโมทีฟในช่วงท้ายห้องที่ 390-392 ในลักษณะจังหวะที่ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ และโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ด้วยเทคนิคการบรรเลงกดนิ้วควบสองสายโดยใช้ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (E♭ และ G) เคลื่อนที่ขึ้น-ลง ครึ่งเสียงในส่วนของ

จังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (E และ C♯) จากนั้นโมทีฟกลุ่มนี้ได้ถูกนำไปพัฒนาที่ห้อง 393-394 โดยการย่อส่วนของลักษณะจังหวะโน้ตสองตัวแรก พร้อมกับปรับระดับเสียงของโน้ตขึ้นขั้นคู่ 2 ออกเมนเทด และแนวทำนองในส่วนของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเปลี่ยนการเคลื่อนที่ขึ้น-ลง เป็นหนึ่งเสียงเต็ม ต่อมาพบการซ้ำโมทีฟที่ช่วงท้ายห้องที่ 394 และขยายส่วนจังหวะของโน้ตตัวสุดท้ายค้างเสียงไปยังห้องที่ 396 (ตัวอย่างที่ 4.29)

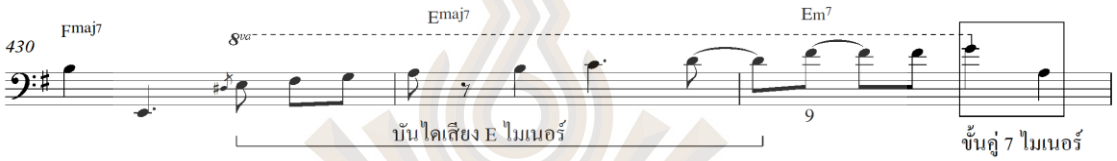
ตัวอย่างที่ 4.29 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 385-396

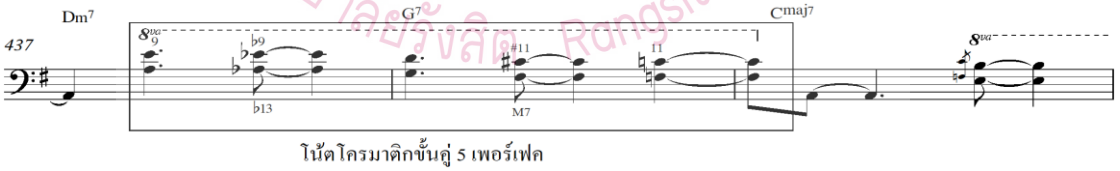


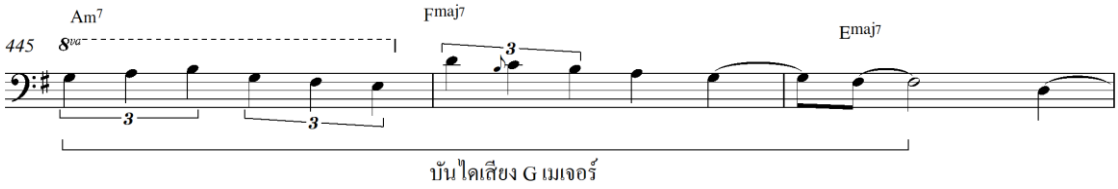
นอกจากนี้ในห้องที่ 400-404 พบการสร้างแนวทำนองโดยใช้โน้ตในคอร์ด $Cmaj^9$ รวมไปถึงการบรรเลงรูปแบบอาร์เปโจ โดยมีลักษณะจังหวะของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตตัวดำ และพัฒนาแนวทำนองด้วยการประดับโน้ตสามพยางค์ตัวดำ ซึ่งการดำเนินแนวทำนองนั้นอยู่บนความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ด vi-IV-vi-IV ส่งผลทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 (โน้ต B) และ 11 (โน้ต D) บนคอร์ด Am^7 อีกทั้งโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 (โน้ต G), ♯11 (โน้ต B) และ 13 (โน้ต D) บนคอร์ด $Fmaj^7$(ตัวอย่างที่ 4.30)

ตัวอย่างที่ 4.30 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 400-404

4.2.8 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 14 ห้องที่ 430-448

พบการใช้บันไดเสียง E ไมเนอร์ลักษณะเคลื่อนทำนองขาขึ้นตั้งแต่ช่วงท้ายห้องที่ 430 ถึงโน้ต D จังหวะยกที่ 4 ห้องที่ 432 ค้างเสียงไปยังห้องที่ 433 จากนั้นเคลื่อนที่ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ไปยังโน้ต F♯ (สามารถพิจารณาเป็นโน้ตส่วนลำดับที่ 9 ของคอร์ด Em^7) และเกลาเข้าโน้ต G จบประโยคด้วยแนวทำนองเคลื่อนลงด้วยการกระโดดขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ไปยังโน้ต A (ตัวอย่างที่ 4.31)

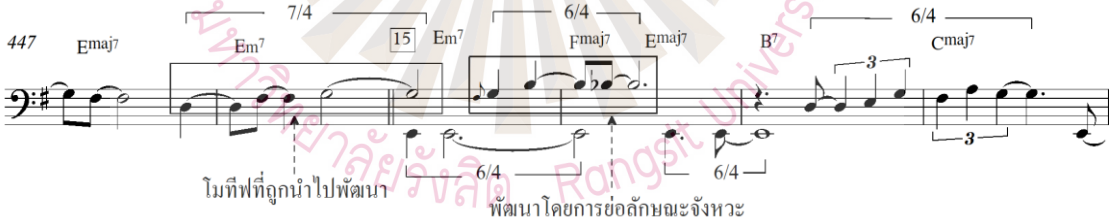
ตัวอย่างที่ 4.31 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 431-433

ห้องที่ 437-439 พบการเคลื่อนทำนองทิศทางขาลงในลักษณะโน้ตโครมาติก ซึ่งเป็นเทคนิคการบรรเลงกดนิ้วควบสองสายด้วยขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค นอกจากนี้ยังเกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9, 9 และ ♭13 บนคอร์ด Dm^7 รวมถึงลำดับที่ 11 และ ♯11 บนคอร์ด G^7 อีกทั้งยังปรากฏโน้ต 7 เมเจอร์ (โน้ต F♯) ในการเกลาเข้าหาโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 4.32)

ตัวอย่างที่ 4.32 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 437-439

ในช่วงท้ายคอรัสห้องที่ 445 พบการใช้บันไดเสียง G เมเจอร์ ในลักษณะจังหวะรูปแบบโน้ตตัวดำสามพยางค์เคลื่อนทำนองทิศทางขาขึ้นด้วยโน้ต 3 ตัวแรก (G, A และ B) จากนั้นแล้วทำนองเคลื่อนที่ลงขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และเคลื่อนทำนองแบบเรียงเสียงในทิศทางขาลง นอกจากนี้ห้องที่ 446 ยังพบการสร้างสีสันให้แนวทำนองโดยใช้โน้ตพิง (Appoggiatura) จากนั้นมีการขยายลักษณะจังหวะของกลุ่มโน้ตสามตัว (A, G และ F♯) โดยใช้โน้ตตัวดำ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตตัวขาว (ตัวอย่างที่ 4.33)

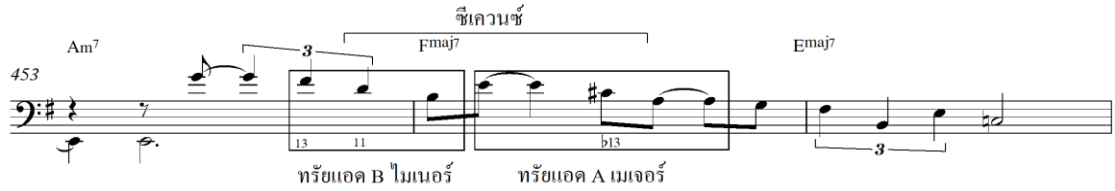
ตัวอย่างที่ 4.33 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 445-447

4.2.9 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ห้องที่ 447 ถึงคอรัสที่ 16 ห้องที่ 487

มาร์ค จอห์นสัน ได้นำเสนอแนวทำนองการอิมโพรไวส์ ซึ่งจากการวิเคราะห์พบว่าโครงสร้างแนวทำนองเกิดเป็นลักษณะการซ่อนอัตราจังหวะ โดยกลุ่มของโมทีฟทำนองแนวบนพบการซ่อนอัตราจังหวะ 7/4 และ 6/4 ส่วนกลุ่มของโน้ตค้างเสียงแนวล่างนั้นเกิดการซ้อนอัตราจังหวะ 6/4 อีกทั้งกลุ่มโมทีฟทำนองแนวบนยังมีความสัมพันธ์ เกี่ยวกับการพัฒนาแนวคิดซึ่งจากตัวอย่างเริ่มตั้งแต่ท้ายห้องที่ 447 ปรากฏเป็นกลุ่มโน้ต 3 ตัว ที่มีการพัฒนาโดยย่อส่วนลักษณะจังหวะ รวมไปถึงเปลี่ยนแปลงโน้ตในบางทำนอง (ตัวอย่างที่ 4.34)

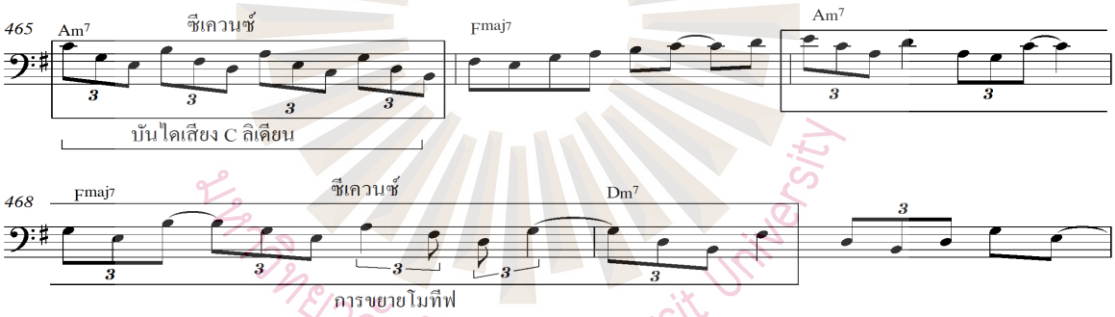
ตัวอย่างที่ 4.34 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 448-453



พบโครงสร้างของคอร์ดซ้อนทรัยแอด B ไมเนอร์ และ A เมเจอร์ ในลักษณะการใช้ซี-เควนซ์ทำนอง ในช่วงท้ายห้องที่ 453-455 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 และ 13 บนคอร์ด Am^7 รวมถึงลำดับที่ ♭13 บนคอร์ด $Fmaj^7$ (ตัวอย่างที่ 4.35)

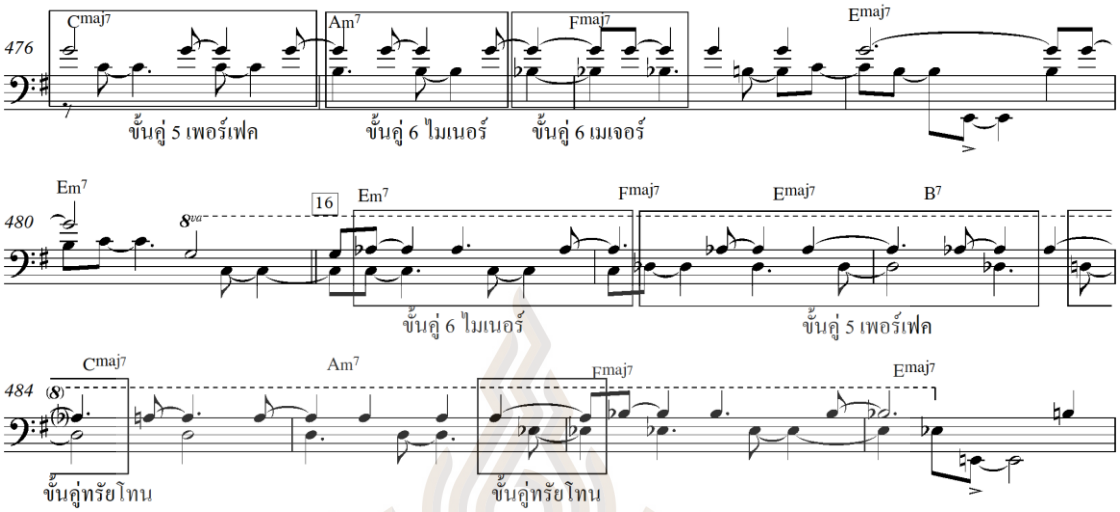
ตัวอย่างที่ 4.35 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 453-455

พบการใช้บันไดเสียง C ลิเดียน สร้างซีเควนส์ทำนองในรูปแบบลักษณะจังหวะของโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่อง (Continuous Triplet) และเพิ่มสีสันโดยการประดับกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นห้องที่ 466 จากนั้นห้องที่ 467-469 ได้มีการพัฒนาโมทีฟของซีเควนส์ทำนองด้วยโน้ตตัวดำและเพิ่มค่าความยาวของจังหวะโน้ตตัวสุดท้ายในกลุ่มโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้นลักษณะค้างเสียง (ตัวอย่างที่ 4.36)

ตัวอย่างที่ 4.36 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 465-469

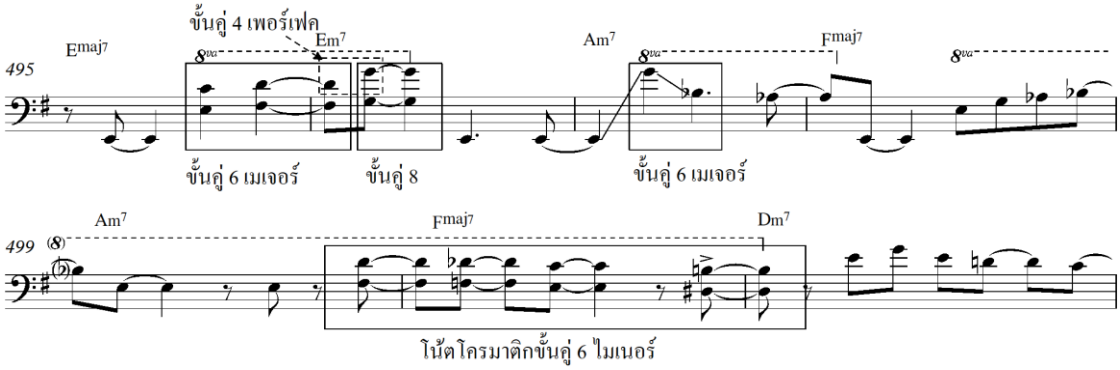


ในช่วงท้ายคอรัสมาร์ค จอห์นสันได้สร้างแนวทำนองด้วยการบรรเลงเทคนิคกดนิ้วควบสองสาย และเพิ่มความน่าสนใจด้วยวิธีบรรเลงโน้ตทีละตัว (Broken Note) โดยตั้งแต่ห้องที่ 476 เป็นการใช้โน้ต G ค้างเสียงแนวทำนองบน ส่วนแนวล่างเป็นการเคลื่อนทำนองขาลงลักษณะโน้ตโครมาติกตั้งแต่โน้ต C ถึง B♭ ซึ่งการเคลื่อนที่ของแนวทำนองนั้นทำให้เกิดขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค 6 ไมเนอร์ และ 6 เมเจอร์ เมื่อถึงช่วงท้ายห้องที่ 478-480 พบการเคลื่อนที่ขึ้น-ลง ลักษณะครึ่งเสียงด้วยโน้ต B และ C รวมไปถึงการบรรเลงเน้นเสียงต่ำด้วยโน้ต E ต่อมาตั้งแต่จังหวะที่ 3 ห้องที 481 เข้าสู่คอรัสที่ 16 แนวทำนองเคลื่อนที่ขึ้นด้วยโน้ตโครมาติก โดยแนวบนเริ่มที่โน้ต G จบด้วยโน้ต B♭ และแนวล่างเริ่มที่โน้ต C จบที่โน้ต E♭ ห้องที่ 487 อีกทั้งการเคลื่อนทำนองนั้นได้เกิดขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค 6 ไมเนอร์ และขั้นคู่ทรัยโทน (ตัวอย่างที่ 4.37)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

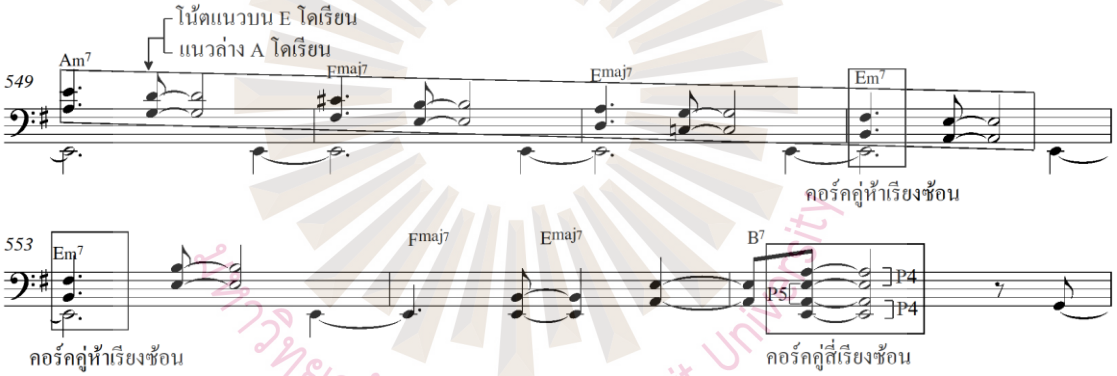
ตัวอย่างที่ 4.37 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 476-487

4.2.10 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 16 ห้องที่ 495-501

ในห้องที่ 495-496 พบการใช้ขั้นคู่ 6 เมเจอร์เคลื่อนทำนองแบบขนาน ด้วยการบรรเลงเทคนิคกดนิ้วควบสองสาย จากนั้นโน้ตแนวล่างเคลื่อนที่ขึ้นครึ่งเสียง ซึ่งเป็นการเกลาเข้าหาการบรรเลงขั้นคู่ 8 ที่โน้ต G อีกทั้งโน้ตแนวบนเกิดเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (โน้ต D เข้าหา G) จากนั้นห้องที่ 497 พบการบรรเลงโน้ต G ด้วยเทคนิคการบรรเลงรูดเสียงระยะช่วงคู่แปดซ้อน และเคลื่อนทำนองลงขั้นคู่ 6 เมเจอร์ นอกจากนี้ยังพบการสร้างแนวทำนองด้วยโน้ตโครมาติก ขนานขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ในลักษณะจังหวะยกช่วงท้ายห้องที่ 449 จบที่การเน้นเสียงจังหวะยกที่ 4 ห้องที่ 500 (ตัวอย่างที่ 4.38)

ตัวอย่างที่ 4.38 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 495-501

4.2.11 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์คอรัสที่ 18 ห้องที่ 549-555

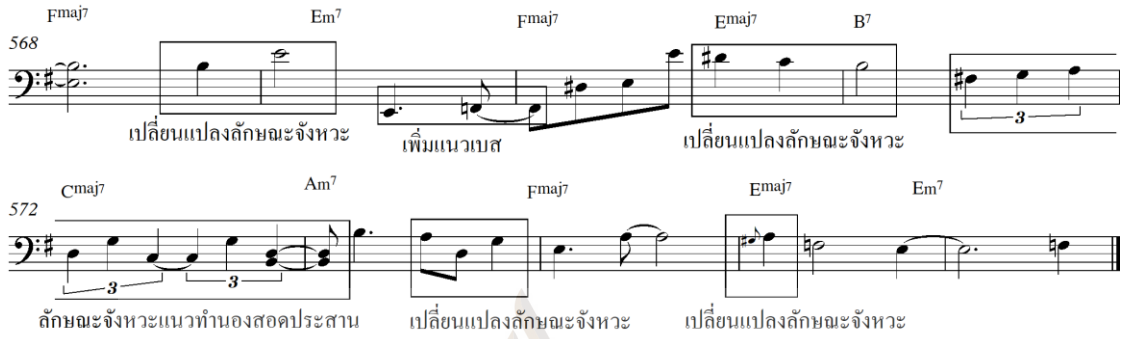
ในช่วงคอรัสที่ 12 มาร์ค จอห์นสันได้นำเสนอโมทีฟ ที่มีความน่าสนใจโดยรูปแบบแนวทำนองการอิมโพรไวส์ห้องที่ 549-552 ได้ใช้บันไดเสียง A โดเรียน ผสานกับเทคนิคการบรรเลงกดนิ้วควบสองสาย ด้วยแนวทำนองแบบขนานขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค จึงทำให้เกิดบันไดเสียง E โดเรียนของโน้ตแนวบน นอกจากนี้ได้เพิ่มการบรรเลงโน้ต E เสียงค้าง ในจังหวะที่ 4 ทำให้เกิดเสียงประสานของคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อนในห้องที่ 552 บน และห้องที่ 553 บนคอร์ด Em^7 จากนั้นห้องที่ 555 เกิดลักษณะคอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อน จากการบรรเลงเทคนิคกดนิ้วควบสองสายขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (โน้ต E และ A) อีกทั้งยังได้เพิ่มเสียงประสานขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคในช่วงเสียงต่ำ ด้วยการบรรเลงสายเปิดโน้ต A (สายที่ 3) และ E (สายที่ 4) จึงเกิดขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคอยู่ภายใน (โน้ต A และ E) (ตัวอย่างที่ 4.39)

ตัวอย่างที่ 4.39 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 549-555

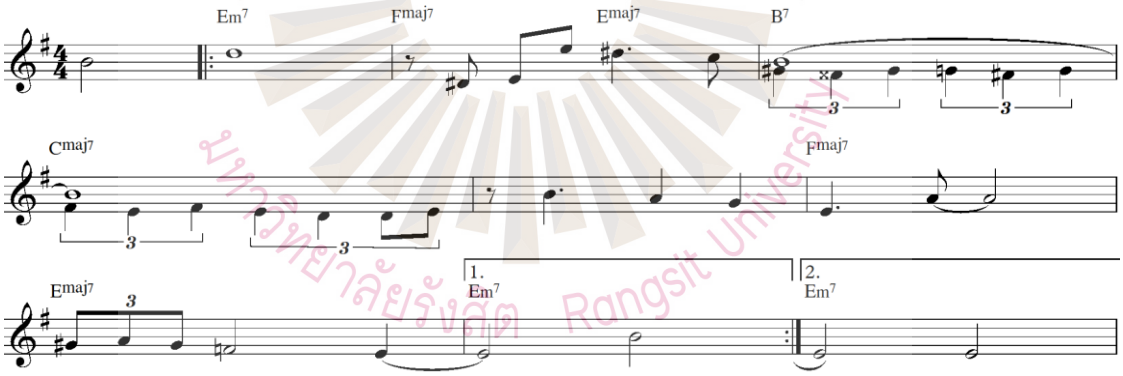


4.2.12 วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ห้องที่ 568-576

การอิมโพรไวส์ในช่วงท้ายคอรัสที่ 13 ห้องที่ 568-576 มาร์ค จอห์นสันใช้แนวคิดการแปรประดับ(Ornamenting variation) จากแนวทำนองหลักท่อน A ของบทเพลง ซึ่งพบว่ามีการเปลี่ยนแปลงลักษณะจังหวะ และเปลี่ยนแปลงโน้ตในบางทำนองให้เกิดสีสัน และความน่าสนใจมากขึ้น แต่ยังคงรักษาบางส่วนที่สำคัญของแนวทำนองเดิมต้นฉบับไว้ รวมไปถึงการพัฒนาทำนองจากลักษณะจังหวะแนวทำนองสอดประสาน ที่ปรากฏอยู่ในแนวทำนองต้นฉบับ โดยการแปรแนวทำนองหลักนี้ จอห์นสันต้องการที่จะแสดงให้ทราบว่าคือการจบการอิมโพรไวส์ (ตัวอย่างที่ 4.40)

ตัวอย่างที่ 4.40 การอิมโพรไวส์ ห้องที่ 568-576

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้นำแนวทำนองต้นฉบับของบทเพลง*นาร์ดิส* จากตัวอย่างบทวิเคราะห์ของเล็กซ์ กิล เพื่อแสดงตัวอย่างการเปรียบเทียบให้เห็นถึงความชัดเจน ในการแปรประดับทำนองการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน (ตัวอย่างที่ 4.41)

ตัวอย่างที่ 4.41 ท่อน A แนวทำนองบทเพลง*นาร์ดิส*ต้นฉบับ



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2.13 สรุปการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน

จากการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสันในบทเพลง*นาร์ดิส* นั้นสามารถสรุปได้ว่า ด้านการพัฒนาลักษณะจังหวะของโมทีฟ ที่พบในโครงสร้างแนวทำนองโดยส่วนมาก จะใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น รวมไปถึงผสานเข้ากับการค้างเสียงร่วมกับโน้ตตัวดำ โน้ตตัวขาว และโน้ตสามพยางค์ และโน้ตอื่นๆ อีกทั้งยังใช้แนวคิดโพลิริธึมของโน้ตสามพยางค์ตัวดำ ในลักษณะรูปแบบจังหวะขัด นอกจากนี้ยังพบการนำเสนอแนวคิดของการสร้างมิติด้านจังหวะ ให้มีการคลาดเคลื่อนกับอัตราจังหวะที่เป็นจริง รวมไปถึงเกิดการซ่อนอัตราจังหวะในแนวทำนอง อีกทั้งยังมีการพัฒนาแนวทำนองโดยใช้รูปแบบจังหวะของโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น เพื่อสร้างสีสันให้มีความน่าสนใจยิ่งขึ้น

ในด้านโครงสร้างแนวทำนองพบว่า มาร์ค จอห์นสันได้ใช้การเคลื่อนทำนองจากโครงสร้างบันไดเสียง รวมไปถึงการบรรเลงอาร์เปโจ และซีเควนซ์ทำนอง ที่มีลักษณะของการเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงความสัมพันธ์จากองค์ประกอบต่างๆ ทางด้านจังหวะ และเสียงประสานได้อย่างชัดเจน ทำให้การดำเนินแนวทำนองมีความสอดคล้องกับของรูปแบบประโยค รวมไปถึงการใช้ช่วงเสียงขั้นคู่ที่หลากหลาย ตั้งแต่รูปแบบของโน้ตโครมาติกไปจนถึงช่วงคู่แปดซ้อน และยังคงรักษาความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ด โดยการเกลาเสียงเข้าหาโน้ตเป้าหมายของคอร์ดโทน

ด้านเสียงประสาน มาร์ค จอห์นสันใช้การบรรเลงอาร์เปโจ $Cmaj^7$ และ $Cmaj^9$ รวมถึงโครงสร้างของทรัยแอดในลักษณะเสียงประสานคอร์ดซ้อน เพื่อให้ได้โน้ตส่วนขยายของคอร์ดเช่น ลำดับที่ 9, 11 และ 13 รวมถึงส่วนขยายลำดับที่ ♭9, ♯9, ♯11 และ ♭13 นอกจากนี้ยังพบการใช้แนวทำนองขนานตั้งแต่ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ไปจนถึงขั้นคู่ 8 ซึ่งเกิดขึ้นจากการบรรเลงเทคนิคกดนิ้วควบสองสาย การใช้คอร์ดคู่สี่ และห้า เรียงซ้อน

ด้านการใช้บันไดเสียงของมาร์ค จอห์นสัน จากการวิเคราะห์ผู้วิจัยพบบันไดเสียงที่ปรากฏในแนวทำนองการอิมโพรไวส์ 6 ประเภทได้แก่ เมเจอร์ ไมเนอร์ โดเรียน ฟริเจียน ลิเดียน บลูส์ เพนตาโทนิก และโครมาติก โดยรูปแบบวิธีที่นำมาใช้สามารถสรุปได้ดังนี้

1) บันไดเสียง G เมเจอร์ ซึ่งเป็นบันไดเสียงร่วมกับกุญแจเสียงของบทเพลง พบในแนวทำนองของการดำเนินคอร์ด iv-$^{\flat}$II-I

2) บันไดเสียง E ไมเนอร์ เป็นบันไดเสียงหลักของบทเพลง ซึ่งถูกใช้เป็นส่วนมากในแนวทำนองการอิมโพรไวส์ ที่เป็นลักษณะบางส่วนของโครงสร้างบันไดเสียง แต่พบในการใช้ที่ปรากฏโครงสมาชิกของบันไดเสียงครับทุกตัวนั้น อยู่ที่ห้อง 430-432 ของการดำเนินคอร์ด $^{\flat}$II-I-i

3) บันไดเสียง A โดเรียน และ E โดเรียน เกิดขึ้นพร้อมกับในแนวทำนองขนานขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค จากการบรรเลงเทคนิคกดนิ้วควบสองสาย

4) บันไดเสียง E ฟริเจียน พบการใช่บ่อยมากแต่เป็นในลักษณะโครงสร้างส่วนย่อยที่นำไปพัฒนาโมทีฟ แต่ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างที่มีความชัดเจนที่ห้อง 269-272 ซึ่งถูกใช้ในลักษณะซีเควนซ์ทำนอง

5) บันไดเสียงลิเดียน พบในโครสร้างของแนวทำนองประโยคแรกของการอิมโพรไวส์บนการดำเนินคอร์ด I-$^{\flat}$II-I-V ซึ่งเป็นกลุ่มสมาชิกของโน้ตในบันไดเสียง C ลิเดียน

6) บันไดเสียงบลูส์ พบลักษณะการใช้โดยนำโครงสร้างของโน้ตที่เป็นเอกลักษณ์ มาพัฒนาส่วนย่อยแนวทำนอง รวมไปถึงการขยายโมทีฟเพื่อสร้างสีสันความน่าสนใจให้กับแนวทำนอง

7) บันไดเสียงเพนตาโทนิก โดยส่วนใหญ่ถูกนำมาใช้ในลักษณะการพัฒนาส่วนย่อยของโมทีฟ และยังปรากฏการใช้โครงสร้างที่สมบูรณ์ของบันไดเสียง E ไมเนอร์เพนตาโทนิกในลักษณะซีเควนซ์ทำนองตั้งแต่ห้องที่ 287-291

8) บันไดเสียงโครมาติก ถูกนำมาใช้ในลักษณะโครงสร้างของโน้ต 3-4 ตัว ของการพัฒนาโมทีฟ รวมไปถึงการเคลื่อนที่ครึ่งเสียงเข้าหาโน้ตเป้าหมาย พบในกลุ่มของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตเขบ็ตสองชั้น

ด้านเทคนิคการบรรเลง และอื่นๆ พบการใช้เทคนิคการบรรเลงโกสโน้ต รูดเสียง รวมถึงเทคนิคกดนิ้วควบสองสายผสานเข้ากับการบรรเลงโน้ตเสียงค้าง ซึ่งพบบ่อยมากในการใช้สร้างสีสันให้กับแนวทำนอง อีกทั้งยังขยายขอบเขตด้วยการบรรเลงแยกโน้ต จึงทำให้เกิดมิติของขั้นคู่เสียงที่หลากหลาย และยังปรากฏแนวคิดการนำทำนองหลักของบทเพลงมาใช้ในการอิมโพรไวส์ ด้วยวิธีการแปรประดับทำให้แนวทำนองมีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย

5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน

จากบทวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ทำให้ทราบถึงแนวคิด เทคนิควิธีการบรรเลงต่างๆ ที่ปรากฏในโครงสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ ในบทเพลง *นาร์ดิส*ของนักบรรเลงเบสทั้ง 2 ท่าน ซึ่งอาจมีประเด็นบางส่วนที่เหมือนหรือแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับการนำเสนอความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว รวมไปถึงปัจจัยทางช่วงระยะเวลาของการได้รับอิทธิพลที่ต่างกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นหลักออกเป็นด้านลักษณะจังหวะ โครงสร้างแนวทำนอง เสียงประสาน บันไดเสียง เทคนิคการบรรเลง และอื่นๆ โดยนำรายละเอียดที่ได้จากการวิเคราะห์จากส่วนแนวทำนองที่สำคัญ มาเปรียบเทียบด้วยตารางสรุปผลการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง*นาร์ดิส*

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	สก็อตต์ ลาฟาโร	มาร์ค จอห์นสัน	หมายเหตุ
ลักษณะจังหวะ	โครงสร้างลักษณะจังหวะ	*	*	
	การพัฒนาลักษณะจังหวะ	*	*	เหมือนกันและแตกต่างกัน
	โพลีริธึม	*	*	แตกต่างกัน
	การคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะ		*	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง*นาร์ดิส* (ต่อ)

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	สก็อตต์ ลาฟาโร	มาร์ค จอห์นสัน	หมายเหตุ
โครงสร้างแนวทำนอง	การใช้โครงสร้างของโน้ตในบันไดเสียง	*	*	เหมือนกันและแตกต่างกัน
	การสร้างแนวทำนองอาร์เปโจ	*	*	เหมือนกันและแตกต่างกัน
	การเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียง	*	*	เหมือนกันและแตกต่างกัน
	การใช้โน้ตในคอร์ดโทน	*	*	
	ซีเควนซ์ทำนอง	*	*	
เสียงประสาน	การใช้โน้ตส่วนขยายคอร์ด	*	*	
	คอร์ดซ้อนทรัยแอด	*	*	
	การใช้โน้ตค้างเสียง	*	*	เหมือนกันและแตกต่างกัน
	ขั้นคู่เสียง		*	
	คอร์ดคู่ 4 และ 5 เรียงซ้อน		*	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง*นาร์ดิส* (ต่อ)

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	สก็อตต์ ลาฟาโร	มาร์ค จอห์นสัน	หมายเหตุ
บันไดเสียง	บันไดเสียงเมเจอร์		*	
	บันไดเสียงไมเนอร์	*	*	
	บันไดเสียงโดเรียน	*	*	
	บันไดเสียงฟริเจียน	*	*	
	บันไดเสียงลิเดียน	*	*	
	บันไดเสียงโลเครียน	*		
	บันไดเสียงโฮลโทน	*		
	บันไดเสียงเพนตาโทนิก	*	*	
	บันไดเสียงบลูส์		*	
	บันไดเสียงโครมาติก	*	*	
เทคนิคการบรรเลง	โน้ตฮาร์โมนิกส์	*	*	เหมือนกันและแตกต่างกัน
	โกสโน้ต		*	
	การกดนิ้วควบสองสาย		*	
	การบรรเลงรูดเสียง		*	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง*นาร์ดิส* (ต่อ)

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	สก็อตต์ ลาฟาโร	มาร์ค จอห์นสัน	หมายเหตุ
อื่นๆ	การแปรประดับ		*	
	การใช้โน้ตค้างเสียง	*	*	แตกต่างกัน

5.2 สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องวิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสันในบทเพลง*นาร์ดิส* ของไมล์ส เดวิส ทำให้ทราบถึงวิธีการอิมโพรไวส์ของนักบรรเลงเบสทั้ง 2 ท่าน รวมไปถึงรายละเอียดที่ได้จากการเปรียบเทียบ ทำให้สามารถเข้าใจเกี่ยวกับแนวคิดเทคนิคการบรรเลง และปัจจัยทางอิทธิพลต่างๆ ที่ทำให้การอิมโพรไวส์ของนักบรรเลงเบสทั้ง 2 ท่านมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว อีกทั้งการวิจัยครั้งนี้ ยังทำให้ทราบถึงการอิมโพรไวส์บนความสัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ดที่อยู่บนพื้นฐานของโมด ซึ่งเป็นอีกส่วนสำคัญในการเชื่อมโยงให้เห็นถึงกระบวนการสร้างสรรค์ และการพัฒนาองค์ประกอบต่างๆ เป็นสิ่งที่ควรค่าแก่การศึกษา และยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการอิมโพรไวส์ของผู้บรรเลงเบสได้อย่างดี

จากตารางผลการเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสันในบทเพลง*นาร์ดิส* ของไมล์ส เดวิส ทำให้สามารถสรุปประเด็นสำคัญ โดยผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็นทางด้านลักษณะจังหวะ โครงสร้างแนวทำนอง เสียงประสาน บันไดเสียง เทคนิคการบรรเลง รวมไปถึงด้านอื่นๆ ซึ่งแต่ละประเด็นนั้นมีรายละเอียดความเหมือน และแตกต่างกันดังนี้

ความเหมือนกันทางประเด็นด้านลักษณะจังหวะพบว่าสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ใช้โครงสร้างของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นองค์ประกอบหลักของแนวทำนอง อีกทั้งสร้างสีสันโดยการผสานเข้ากับกลุ่มโน้ตสามพยงค์ตัวดำ และโน้ตอื่นๆ

ทางด้านโครงสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ จากการวิเคราะห์โดยรวมของนักบรรเลงเบสทั้ง 2 ท่านพบว่า มีความเหมือนกันของแนวคิดวิธีการพัฒนาโมทีฟที่ปรากฏในบางแนวทำนอง

ซึ่งจะเป็นการนำเสนอโมทีฟหลัก จากนั้นพัฒนาด้วยวิธีซ้ำ รวมถึงการขยายในองค์ประกอบต่างๆ นอกจากนี้ยังพบการเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียงที่มีความเหมือนกันในบางแนวทำนอง แต่จะมีความแตกต่างกันในการนำมาพัฒนา ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายส่วนรายละเอียดของความแตกต่าง

ทางด้านโครงสร้างเสียงประสานนั้นมีความเหมือนกันในบางประเด็น ซึ่งเป็นผลจากวิธีการใช้บันไดเสียงเป็นองค์ประกอบโครงสร้างหลักของประโยค การเคลื่อนทำนองจึงทำให้เกิดเสียงประสานของส่วนขยายคอร์ดต่างๆ อีกทั้งพบการบรรเลงอาร์เปโจ ซึ่งทำให้เกิดโครงสร้างเสียงประสานทรัยแอดซ้อน คอร์ดทบเจ็ด ทบเก้า และคอร์ดอื่นๆ ถูกใช้ทั้งช่วงเริ่มต้น และในส่วนของการพัฒนาแนวทำนอง

ทางด้านการใช้บันไดเสียงของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน พบการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์โดยใช้บันไดเสียงที่เหมือนกันอยู่ 5 ประเภทได้แก่ บันไดเสียงไมเนอร์โดเรียน ฟริเจียน ลิเดียน เพนตาโทนิก และบันไดเสียงโครมาติก

ในส่วนด้านเทคนิคการบรรเลงที่เหมือนกัน พบการใช้โน้ตฮาร์โมนิกส์ ในลักษณะโน้ตค้างเสียง เพื่อสร้างสีสันให้แนวทำนอง อีกทั้งยังใช้เป็นโน้ตส่วนขยายของคอร์ด

ความแตกต่างทางประเด็นด้านจังหวะพบว่า ลักษณะจังหวะของมาร์ค จอห์นสันมีความหลากหลายกว่า อย่างเช่นวิธีการซ้ำรูปแบบของโมทีฟ ทั้งการซ้ำโดยย่อลักษณะจังหวะ การซ้ำจากส่วนย่อย และการขยายโครงสร้างประโยค ซึ่งขณะที่สก็อตต์ ลาฟาโรจะพัฒนาด้วยการซ้ำรูปแบบโมทีฟที่มีลักษณะจังหวะคงเดิม หรือเปลี่ยนแปลงเพียงบางส่วน และใช้ขยายโครงสร้างประโยคโดยเพิ่มลักษณะจังหวะเพียงเล็กน้อย นอกจากนี้ความแตกต่างทางด้านจังหวะที่เห็นได้ชัดเจนนั้นยังพบว่า สก็อตต์ ลาฟาโรมักใช้โน้ตสามพยางค์ตัวดำเป็นองค์ประกอบสำคัญของการสร้างแนวทำนอง จึงทำให้เกิดเป็นลักษณะโพลีริธึม ขณะที่มาร์ค จอห์นสัน จะใช้ลักษณะโพลีริธึมเพียงการนำเสนอรูปแบบจังหวะขัด รวมถึงการสร้างแนวทำนองที่มีลักษณะการคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะ ที่ไม่สมมาตรกับชีพจรจังหวะปรกติ ซึ่งเป็นผลมาจากการพัฒนาโมทีฟด้วยวิธีการต่างๆ และทำให้การดำเนินแนวทำนองเกิดการซ่อนอัตราจังหวะอื่นเข้าไป

ความแตกต่างทางด้านแนวทำนองพบว่าโดยส่วนมากสก็อตต์ ลาฟาโรมักใช้โครงสร้างของบันไดเสียง และการบรรเลงอาร์เปโจในลักษณะการเคลื่อนทำนองเรียงโน้ตทุกตัวตามลำดับ

รวมไปถึงการพัฒนาซีเควนซ์ทำนอง เปลี่ยนแปลงเพียงการเพิ่มขั้นคู่ที่มีระยะช่วงเสียงไม่เกินขั้นคู่ 7 เมเจอร์ในบางส่วน เพื่อการสร้างสีสันให้กับแนวทำนอง ในขณะที่มาร์ค จอห์นสันจะใช้การเคลื่อนทำนองของโครงสร้างบันไดเสียง และการบรรเลงอาร์เปโจ ที่พบโดยส่วนมากจะไม่เรียงลำดับ อีกทั้งยังผสานเข้ากับการเคลื่อนทำนองโดยใช้ขั้นคู่ 4 และ 5 เพอร์เฟคไปจนถึงช่วงคู่แปดซ้อน ทำให้แนวทำนองมีระยะช่วงเสียงที่หลากหลาย

ความแตกต่างทางด้านเสียงประสานพบว่ามาร์ค จอห์นสันใช้โน้ตส่วนขยายคอร์ดทุกตัว ซึ่งขณะที่สก็อตต์ ลาฟาโรพบเพียงโน้ตลำดับที่ 9, ♯9, 11, ♯11 และ 13 อีกทั้งความแตกต่างที่ชัดเจนนั้น เกิดขึ้นจากการบรรเลงเทคนิคกดนิ้วควบสองสายของมาร์ค จอห์นสัน ผสานเข้ากับโน้ตเสียงค้าง ซึ่งทำให้เกิดโครงสร้างเสียงประสานที่ขยายไปจนถึงการใช้คอร์ดคู่ 4 และ 5 เรียงซ้อน

ความแตกต่างทางด้านการใช้บันไดเสียง จากการวิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของนักบรรเลงเบสทั้ง 2 ท่าน พบว่าการใช้บันไดเสียงโคเครียน และบันไดเสียงโฮลโทนปรากฏขึ้นเพียงการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร ส่วนมาร์ค จอห์นสันพบการใช้บันไดเสียงเมเจอร์ และโครงสร้างจากบันไดเสียง บลูส์มาเป็นส่วนการพัฒนาโมทีฟ

ความแตกต่างทางด้านเทคนิคการบรรเลง และอื่นๆ พบว่าการบรรเลงเทคนิคโน้ตฮาร์โมนิกส์ของจอห์นสัน จะใช้ในการสร้างแนวทำนอง รวมไปถึงสร้างสีสันให้กับการพัฒนาโมทีฟ ซึ่งต่างจากลาฟาโรที่ใช้เป็นเพียงโน้ตเสียงค้าง นอกจากนี้ความแตกต่างที่เห็นได้ชัดเจนของมาร์ค จอห์นสัน ซึ่งพบการใช้เทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย ผสานเข้ากับการบรรเลงโน้ตเสียงค้างในย่านเสียงต่ำ รวมไปถึงเพิ่มทักษะด้วยการบรรเลงแยกโน้ต และการบรรเลงรูดเสียง นอกจากนี้ยังพบการใช้แนวคิดของการแปรประดับจากการอิมโพรไวส์โดยใช้แนวทำนองหลักท่อน A

5.3 อภิปรายผลการวิจัย

จากตารางเปรียบเทียบอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ในบทเพลง *นาร์ดิส* ทำให้สามารถพิจารณาความชัดเจนในรายละเอียดที่เกิดขึ้นจากการวิเคราะห์ ซึ่งทำให้เกิดผลสรุปเป็นแนวทางการเปรียบเทียบในประเด็นของความเหมือน และแตกต่างกัน ทั้งนี้ เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ทางผลการวิจัย ผู้วิจัยได้นำส่วนเนื้อทางหาประเด็นที่สำคัญมาอภิปรายในรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) ลักษณะจังหวะ

2) โครงสร้างแนวทำนอง

3) เสียงประสาน

4) บันไดเสียง

5) เทคนิคการบรรเลง

6) อื่นๆ

ทางด้านลักษณะจังหวะในการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสันนั้น มีการใช้องค์ประกอบที่หลากหลาย ซึ่งเป็นปัจจัยส่วนสำคัญของการพัฒนาโมทีฟที่เป็นตัวแปรในการดำเนินแนวทำนอง โดยบทเพลง*นาร์ดิส* ในการบรรเลงของสก็อตต์ ลาฟาโร พบว่าการใช้กลุ่มลักษณะจังหวะของการพัฒนาโมทีฟนั้น ค่อนข้างมีความสมมาตร และชัดเจน ทำให้การดำเนินไปของแนวทำนองสามารถนำเสนอรูปแบบโครงสร้างของแนวคิดด้านจังหวะที่หลากหลาย และเป็นผลทำให้การเคลื่อนที่ของแนวทำนองมีสมบูรณ์ ส่วนทางด้านการบรรเลงของมาร์ค จอห์นสัน การใช้ลักษณะจังหวะที่ปรากฏขึ้นนั้นพบว่ามีการใช้รูปแบบที่หลากหลายเช่นเดียวกัน แต่โครงสร้างของโมทีฟมีการคลาดเคลื่อนของจังหวะในบางส่วน อีกทั้งกับการที่มาร์ค จอห์นสันต้องการจะนำเสนอรูปแบบของลักษณะจังหวะขัด รวมไปถึงในส่วนแนวทำนองการอิมโพรไวส์ที่ไม่มีการบรรเลงสนับสนุน แม้ว่าจะรักษาอัตราความเร็วของบทเพลงเอาไว้ด้วยการบรรเลงโน้ตค้างเสียง แต่ก็ส่งผลทำให้โครงสร้างลักษณะจังหวะของกลุ่มโมทีฟนั้นมีการคลาดเคลื่อน

ในด้านโครงสร้างแนวทำนองพบว่านักบรรเลงเบสทั้ง 2 ท่าน จะใช้โครงสร้างของบันไดเสียง และการบรรเลงอาร์เปโจเป็นองค์ประกอบหลักของการสร้างแนวทำนอง ซึ่งปัจจัยทางการเลือกใช้บันไดเสียง และโครงสร้างอาร์เปโจประเภทต่างๆ ของการอิมโพรไวส์นั้น โดยส่วนมากจะพบความสัมพันธ์ที่มีกลุ่มโน้ตในคอร์ดโทน หรือแม้กระทั่งครอบคลุมไปถึงความสัมพันธ์กับกลุ่มโน้ตโดยรวมของการดำเนินคอร์ด อีกทั้งผลที่ได้ยังทำให้แนวทำนองเกิดโน้ตส่วนขยายคอร์ดจากโน้ตอื่นๆ ของการใช้บันไดเสียง และการบรรเลงอาร์เปโจ นอกจากนี้การเคลื่อนที่ของแนวทำนองยังมีความเป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน โดยที่สก็อตต์ ลาฟาโร จะใช้การเคลื่อนทำนองแบบเรียงเสียงเป็นส่วนมาก พร้อมทั้งโครงสร้างประโยคค่อนข้างยาวมีลักษณะขึ้น-ลง อย่างต่อเนื่อง พร้อมทั้งเพิ่มสีสันด้วยการใช้ขั้นคู่เสียงอื่นๆ เพียงบางส่วน ขณะที่มาร์ค จอห์นสัน จะใช้การเคลื่อนทำนองขั้นคู่เสียงเป็นส่วนใหญ่ รวมไปถึงการใช้โน้ตกระโดดขั้นคู่เสียงที่กว้าง และยังใช้แนวทำนองแบบขนานขั้นคู่ ที่ผสานกับการบรรเลงเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย อีกทั้งความยาวของโครงสร้างประโยค

นั้นไม่มีลักษณะที่ตายตัว จึงทำให้แนวทำนองการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสันนั้น มีองค์ประกอบทางโครงสร้างเสียงประสานค่อนข้างหลากหลาย

ทางด้านเสียงประสานนั้นพบว่าสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน มีการใช้โครงสร้างทรัยแอดในลักษณะคอร์ดซ้อน รวมไปถึงเสียงประสานที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงอาร์เปโจ ซึ่งนักบรรเลงเบสทั้ง 2 ท่านนั้น ยังแสดงถึงความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ด และการใช้กลุ่มโน้ตคอร์ดโทน รวมไปถึงโน้ตส่วนขยายคอร์ด อีกทั้งยังพบการใช้ขั้นคู่เสียงที่เหมือนกันในการสร้างสีสันให้กับแนวทำนอง เช่น ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ขั้นคู่ทรัยโทน ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 7 เมเจอร์ นอกจากนี้ยังพบการใช้ซีเควนซ์ทำนอง ซึ่งเกิดขึ้นในลักษณะการพัฒนาโมทีฟ เพื่อให้เกิดโน้ตส่วนขยายในขณะเคลื่อนทำนองที่มีความสัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ดของบทเพลง นอกจากนี้ยังพบความแตกต่างในการใช้เสียงประสานเคลื่อนที่แบบขนาน และเกิดโครงสร้างของคอร์ดคู่ 4 และ 5 เรียงซ้อนในการอิมโพรไวส์ของมาร์ค จอห์นสัน

ด้านการใช้บันไดเสียง พบว่ามีการใช้ลักษณะของบันไดเสียงที่มีความสัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ดของบทเพลง รวมถึงบันไดเสียงอื่นๆ ซึ่งผลจากการใช้โครงสร้างบันไดเสียงในแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของนักบรรเลงเบสทั้งสองท่าน โดยส่วนมากจะเน้นไปยังโน้ตที่ทำให้เกิดคุณลักษณะเสียงของส่วนขยายคอร์ด และใช้โน้ตในคอร์ดโทนที่เป็นสมาชิกของบันไดเสียง เพื่อการรักษาความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ด

ด้านเทคนิคการบรรเลงนั้นพบว่าสก็อตต์ ลาฟาโรใช้เทคนิคการบรรเลงค่อนข้างน้อย จะเน้นไปที่การนำเสนอแนวคิดองค์ประกอบในการสร้างทำนอง แต่ยังพบการบรรเลงเสียงโน้ตฮาร์โมนิกส์ในลักษณะค้างเสียงเพื่อเพิ่มสีสันให้แนวทำนองเพียงบางส่วน ขณะที่มาร์ค จอห์นสันใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย ในการผสมผสานกับการสร้างโครงสร้างแนวทำนอง นอกจากนี้ยังพบการใช้เทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย ที่ผสานกับการใช้โน้ตเสียงค้างในย่านเสียงต่ำ เพื่อทำให้เกิดมิติทางด้านเสียงประสานค่อนข้างหลากหลาย อีกทั้งยังพบการใช้เทคนิคโกสโน้ต และเทคนิคการบรรเลงรูดเสียง ซึ่งทำให้แนวทำนองการอิมโพรไวส์มีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก

ในส่วนด้านอื่นๆ จากการใช้แนวคิดการนำแนวทำนองหลักของบทเพลงมาใช้ในการอิมโพรไวส์ ของมาร์ค จอห์นสันได้ใช้พัฒนาโดยทำนองการแปรประดับ ซึ่งเป็นวิธีที่น่าสนใจสามารถทำให้ทราบถึงการซ้ำทำนองหลักเพื่อเป็นการจบการอิมโพรไวส์ได้อย่างดี อีกทั้งยังใช้ลักษณะโน้ต

ค้างเสียงด้วยสายเปิดในย่านเสียงต่ำ เพื่อรักษาความสัมพันธ์ของการดำเนินคอร์ด และการควบคุมความเร็วในการดำเนินแนวทำนองการอิมโพรไวส์ ขณะบรรเลงในอัตตราจังหวะลัก

5.4 ข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวคิดขององค์ประกอบต่างๆ ของการวิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของสก็อตต์ ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน ทั้งทางด้านการพัฒนาลักษณะจังหวะ ในการสร้างแนวทำนองโดยใช้บันไดเสียงหลากหลายประเภท ที่ทำให้เกิดเสียงประสานที่มีความน่าสนใจ รวมไปถึงผสานเข้ากับเทคนิคต่างๆ พร้อมกับแนวคิดการบรรเลงในด้านอื่นๆ ที่แสดงถึงการขยายขอบเขตทางศักยภาพของการบรรเลงดับเบิลเบส ซึ่งเหมาะแก่ผู้ที่สนใจเป็นอย่างมาก โดยรายละเอียดของประเด็นการวิเคราะห์ที่ผู้วิจัยได้นำเสนอมานั้น สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางการศึกษา และพัฒนาองค์ความรู้จากแนวคิดที่ปรากฏในงานวิจัยฉบับนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

จิรภัทร อังศุมาลี. (2550). *แจ๊สวิถี POST BEBOP*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

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

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2553). *เอกสารการสอนเรื่องดนตรีแจ๊สและการวิเคราะห์*. ปทุมธานี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต.

ธีรวัฒน์ ตันบุตร. (2561). การวิเคราะห์แนวบรรเลงเดี่ยวดับเบิ้ลเบสของ รูฟัส รีดในบทเพลงบอดี แอนด์โซล. *วารสารดนตรีรังสิต*, *13*(1), 91-104.

นพดล ถิรธราดล. (2554). *วิเคราะห์เปรียบเทียบแนวการเดินเบส และการด้นเบสในดนตรีแจ๊ส ของ ชาร์ล มิงกัส เรย์ บราวน์ และเอ็ดดี้ โกเมส* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

รุ่งธรรม ธรรมการ. (2557). *เทคนิคการบรรเลงทรอมโบนของ วายคลิฟ กอร์ดอน ในบทเพลงเซอโรกี* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2555) *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1*. กรุงเทพฯ: วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง.

อดิเรก เกตุพระจันทร์. (2555). *วิเคราะห์เปรียบเทียบการตีความบทเพลงมายด์ฟูลลิชฮาร์ท โดยบิลล์ อีแวนส์* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.

อนันต์ ลือประดิษฐ์. (2545). *Jazz อิสระภาพทางดนตรีของมนุษยชาติ*. กรุงเทพฯ: เนชั่นมัลติมีเดียกรุ๊ป.

Clark, R. (2014). *An Analysis of The Bass Playing of Scott Lafaro as Part of The Bill Evans Trio 1959-1961* (Unpublished Master's thesis). Massey University, New Zealand.

Fernandez, H. L., Ralston, C., Campbell, J. R., & Palombi, P. (2009). *Jade Visions: The Life and The Music of Scott Lafaro*. Denton: University of North Texas Press.

Giel, L. (2004). *The Music of Miles Davis: A Study and Analysis of Compositions and Solo Transcription from the Great Jazz Composer and Improvisor*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Goldsby, J. (2002). *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition*. San Francisco, CA: Backbeat Books.

Helsley, J. D. (2016). *The Evolution of The Improvisational Vocabulary of Marc Johnson* (Unpublished Doctoral dissertation) Denton: University of North Texas Press.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

Ligon, B. (1999). *Comprehensive Technique for Jazz Musicians* (2nd ed.). WI: Hal Leonard.

Noble, L., & Baron, C. (2003). *The Bill Evans Trio Volume 1 (1959-1961)*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Sher, C., & Johnson, M. (1993). *Concepts for Bass Soloing*. Petaluma: Sher Music.

Wilner L. D. (1995). *Interactive Jazz Improvisation in the Bill Evans Trio (1959-61): A Study for Advanced Double Bass Performance* (Unpublished Doctoral dissertation). Faculty of the University of Miami, Florida.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก

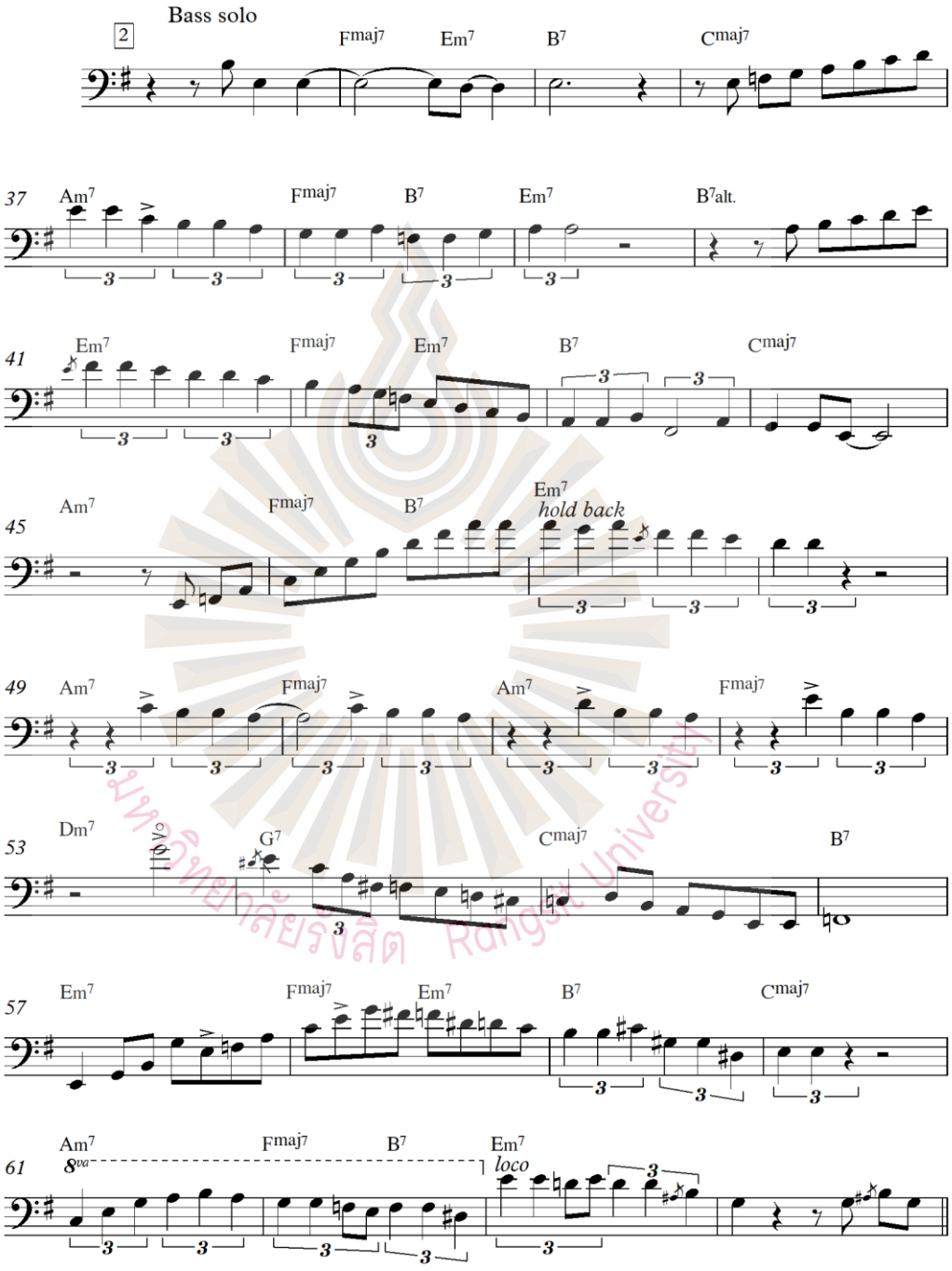
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

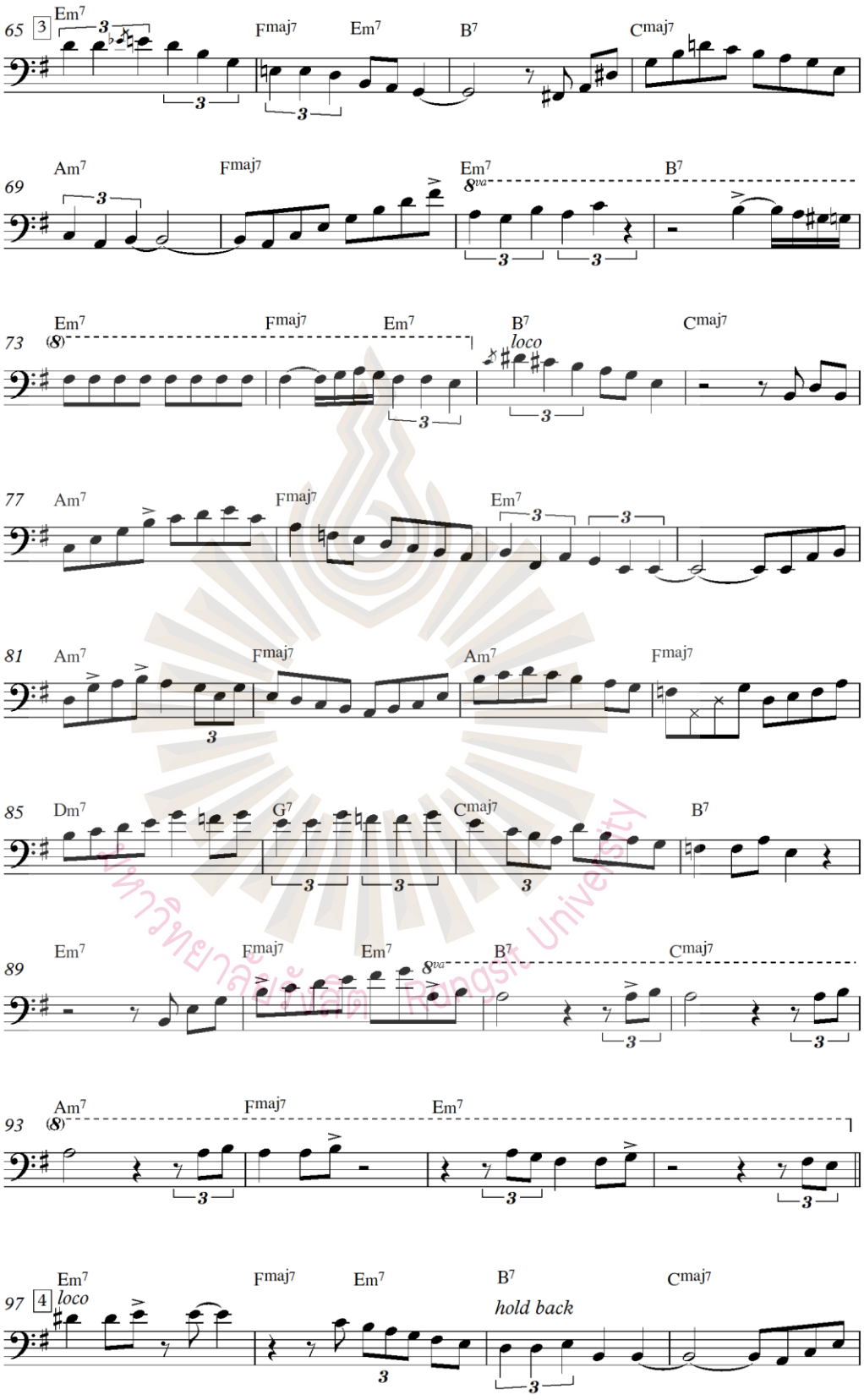
ภาคผนวก ก

โน้ตการอิมโพรไวส์ในบทเพลงนาร์ดิส ของสก็อตต์ ลาฟาโร

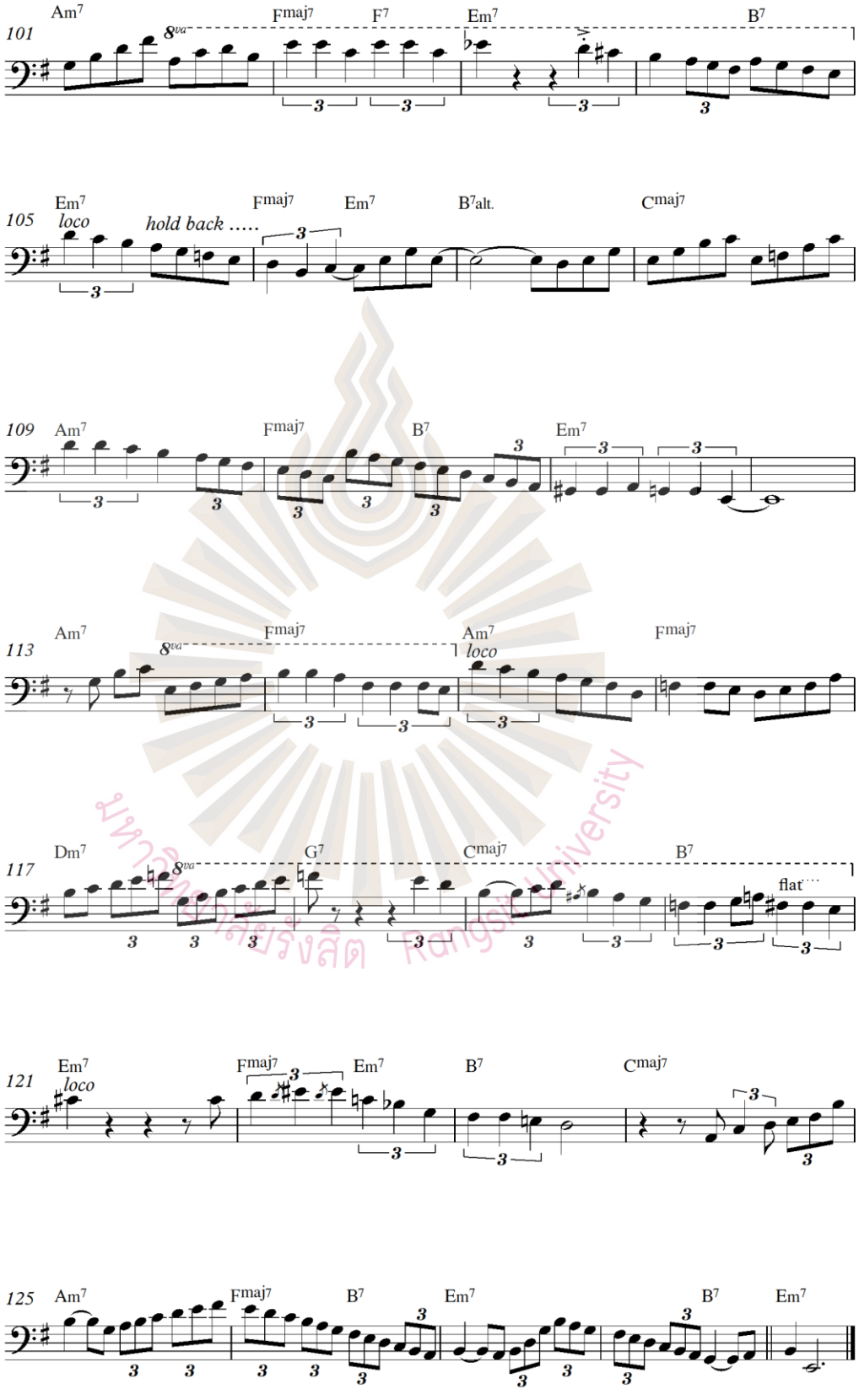
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Scott Lafaro's Solo on "Nardis"

Transcirbed by
Liam Noble and Chris Baron

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

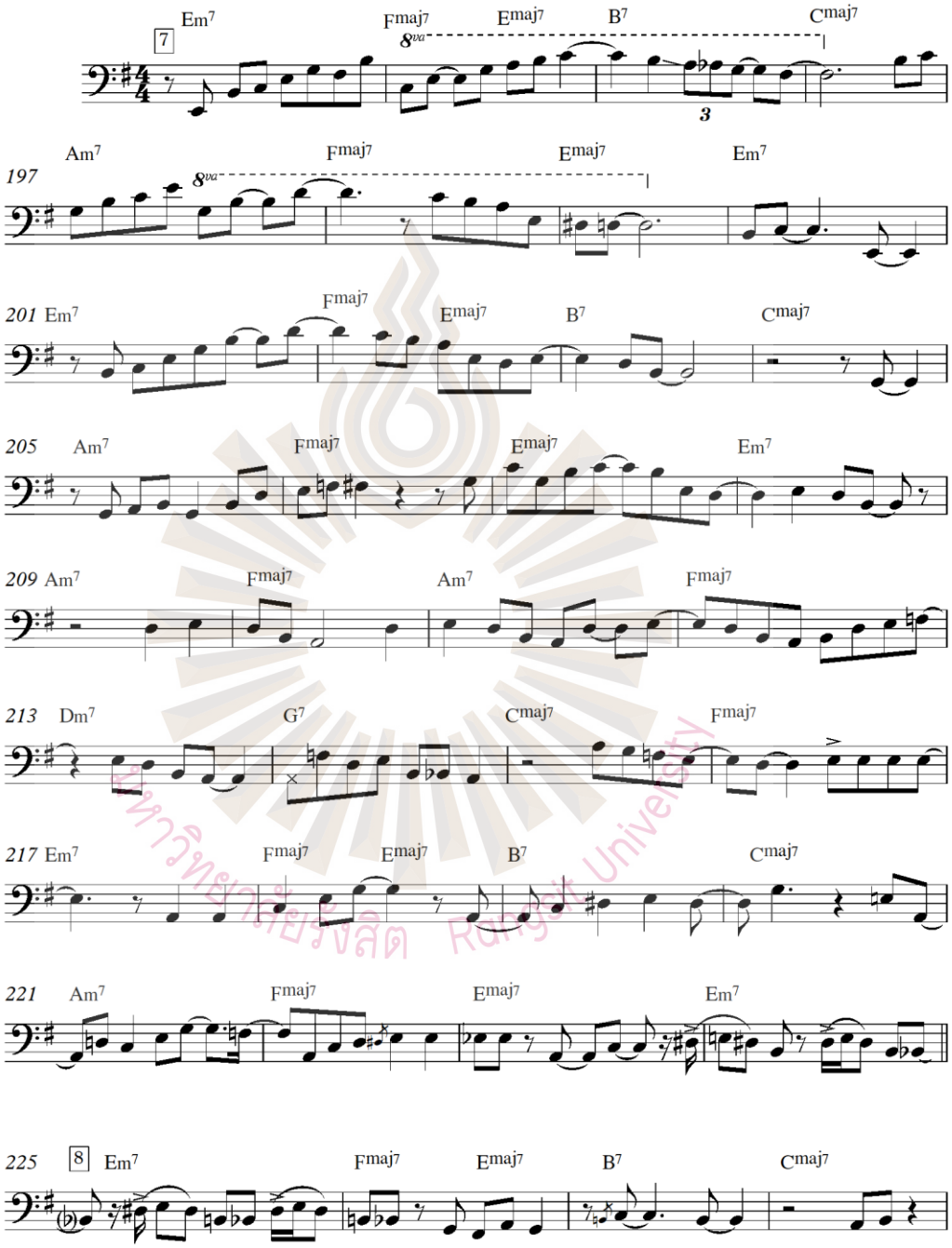
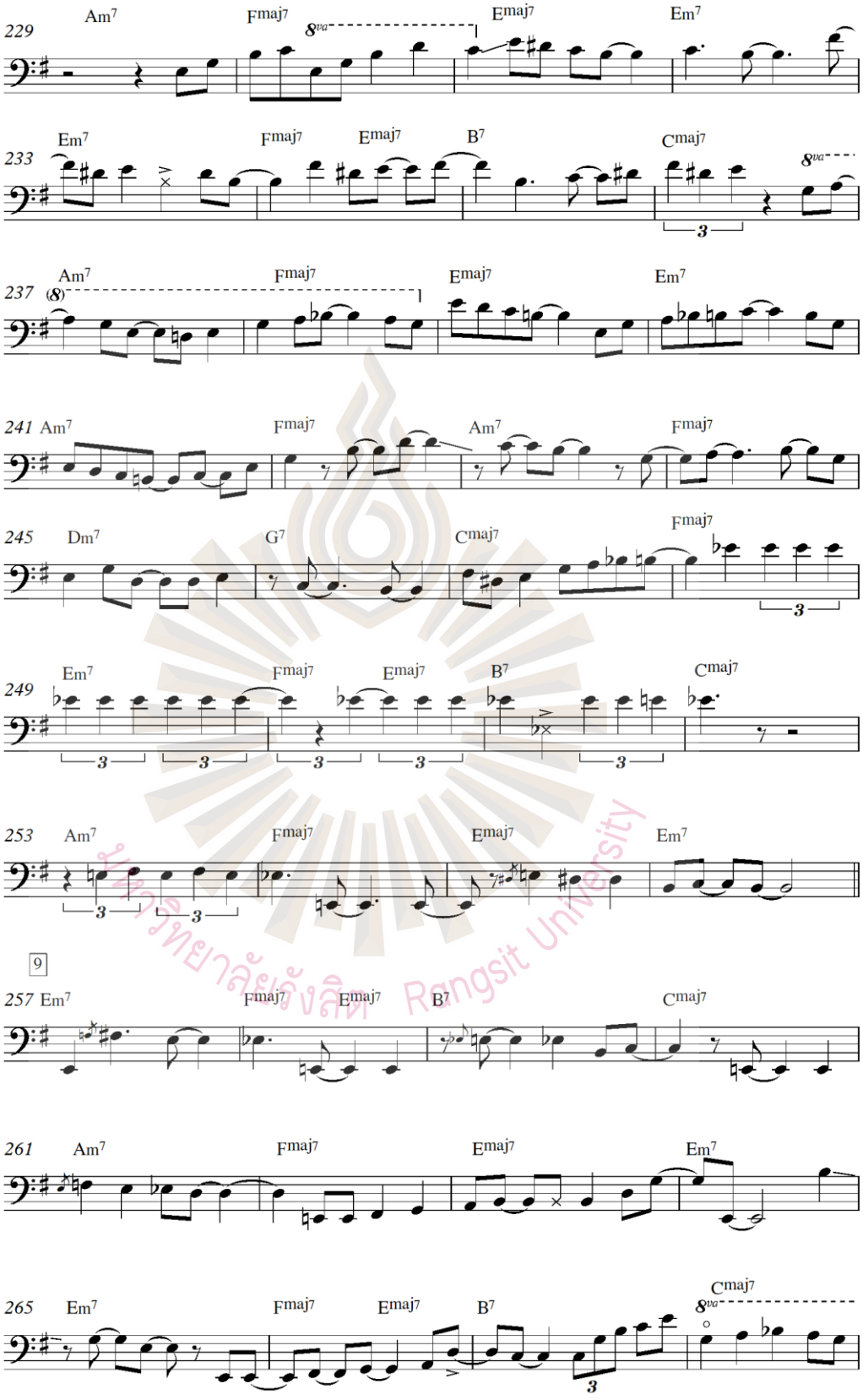
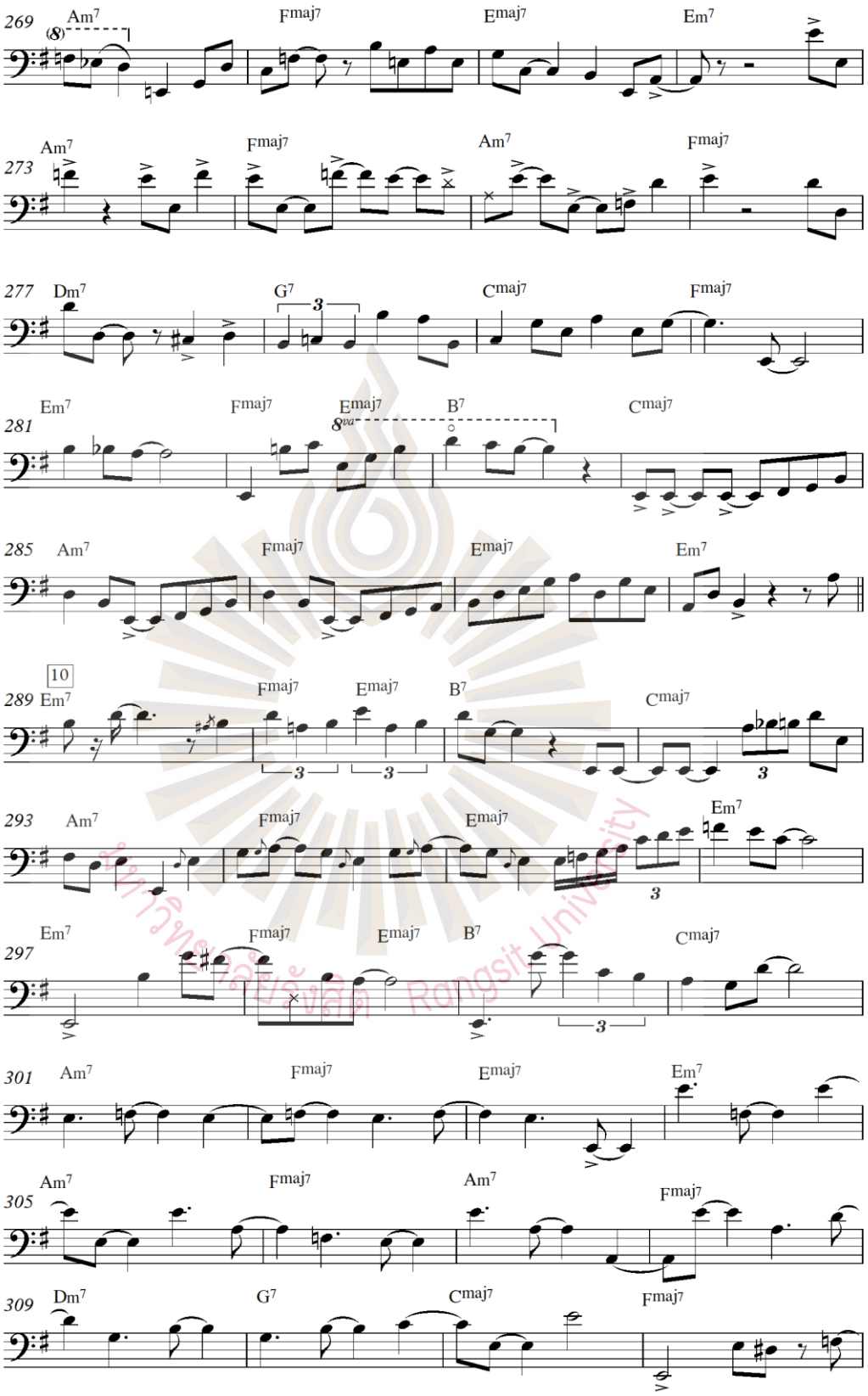
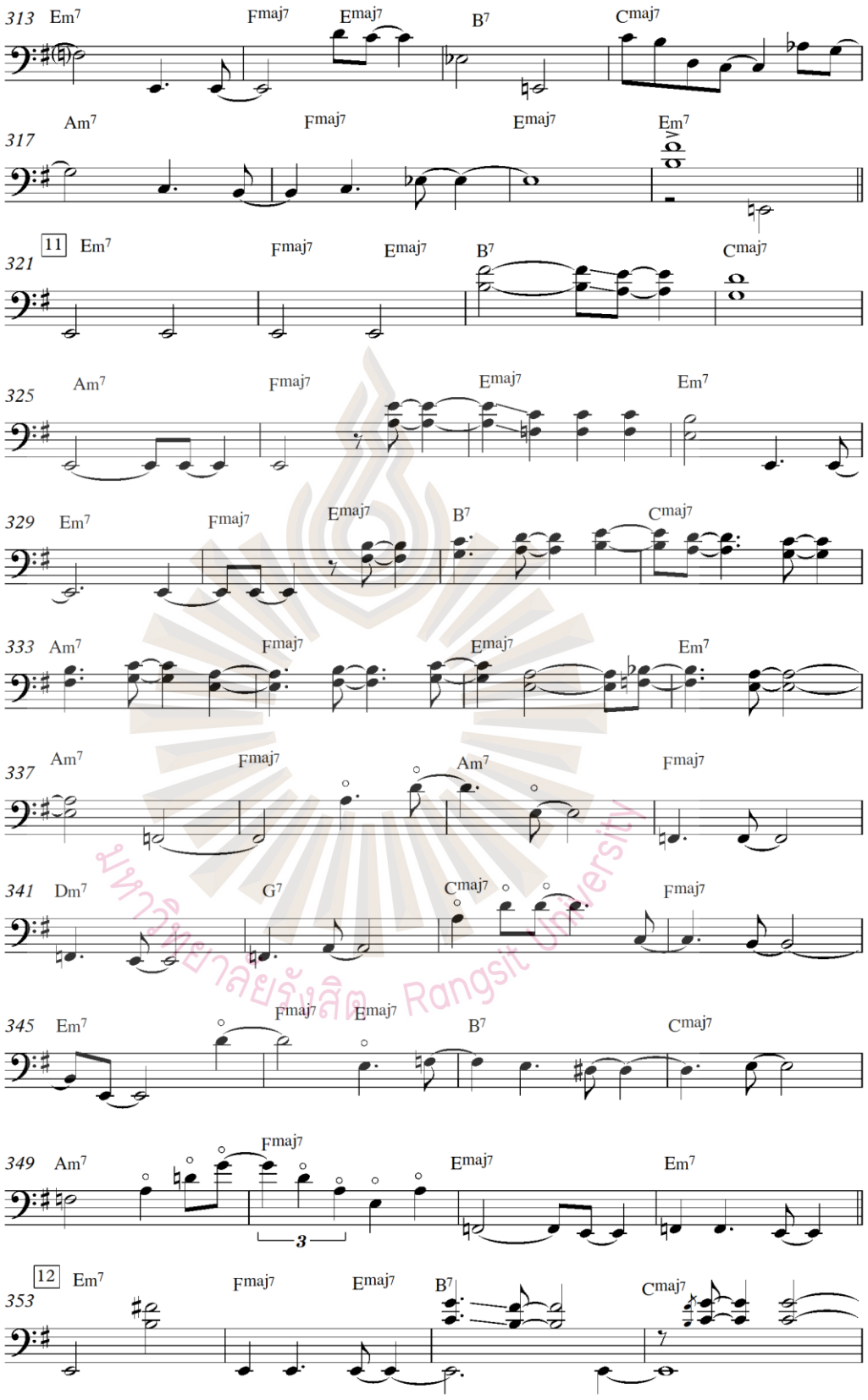
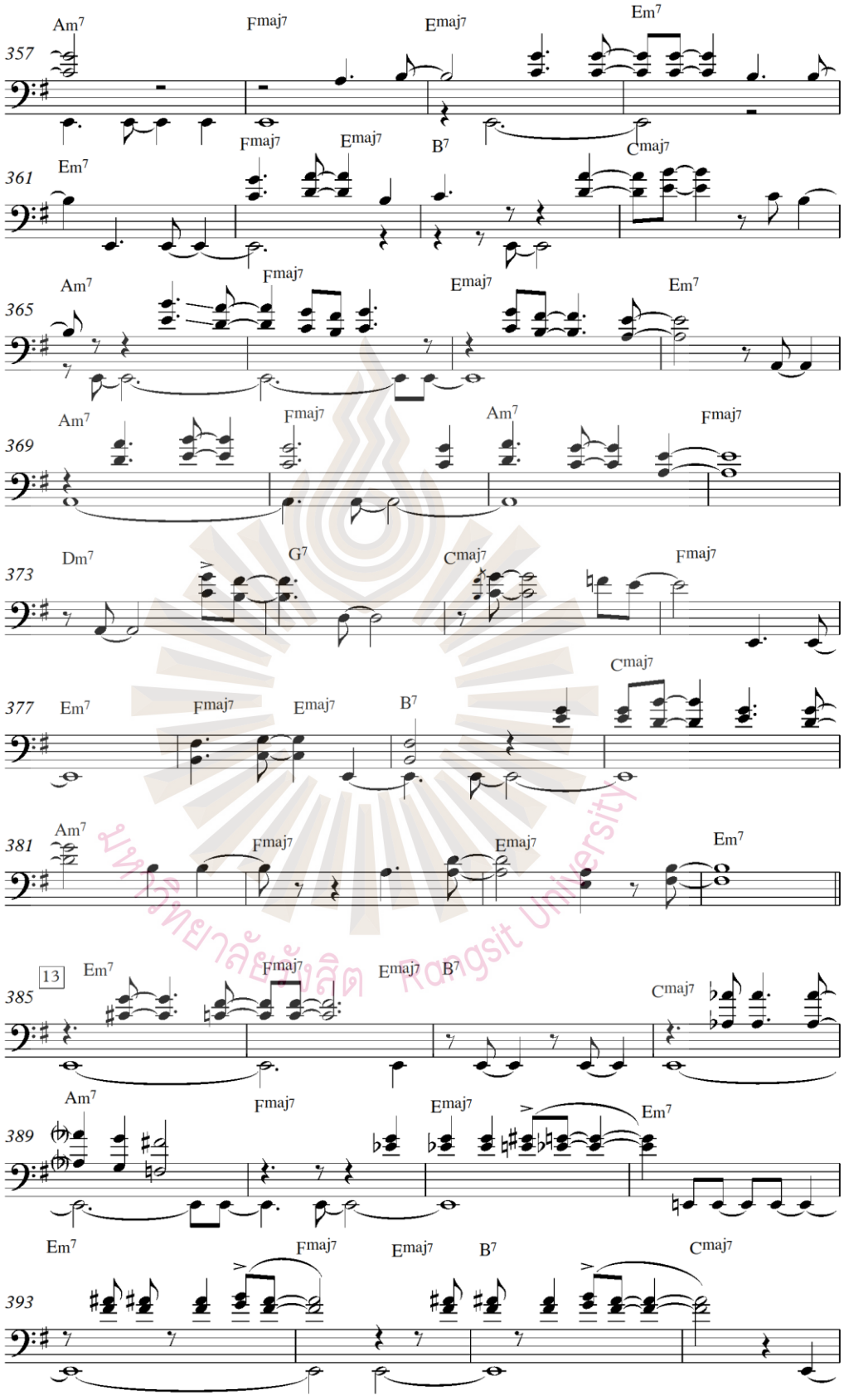

101
Am7
8va
Fmaj7
F7
Em7
B7
105
Em7
loco
hold back .....
Fmaj7
Em7
B7alt.
Cmaj7
109
Am7
Fmaj7
B7
Em7
113
Am7
8va
Fmaj7
Am7
loco
Fmaj7
117
Dm7
8va
G7
Cmaj7
B7
flat
121
Em7
loco
Fmaj7
Em7
B7
Cmaj7
125
Am7
Fmaj7
B7
Em7
B7
Em7

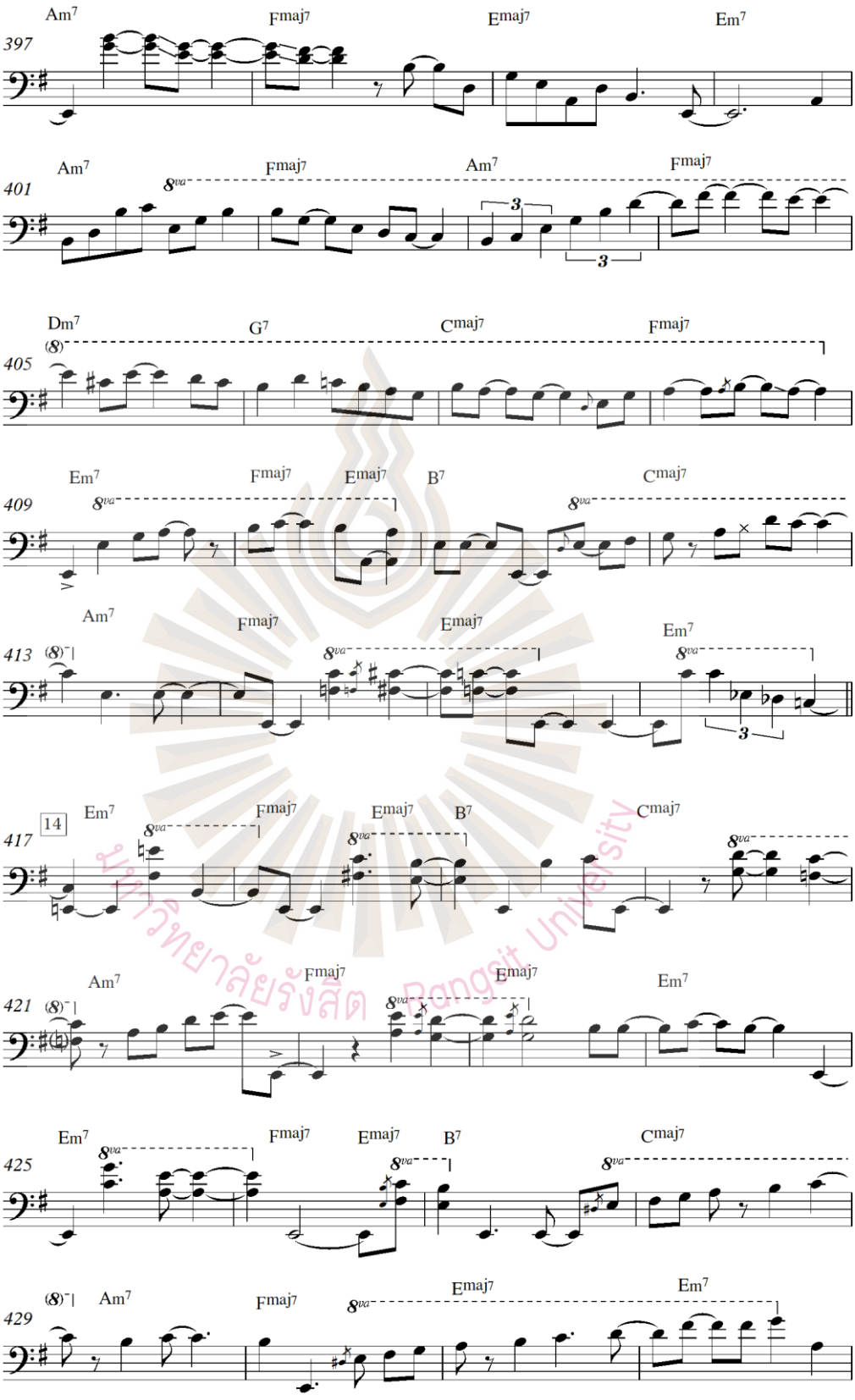
ภาคผนวก ข

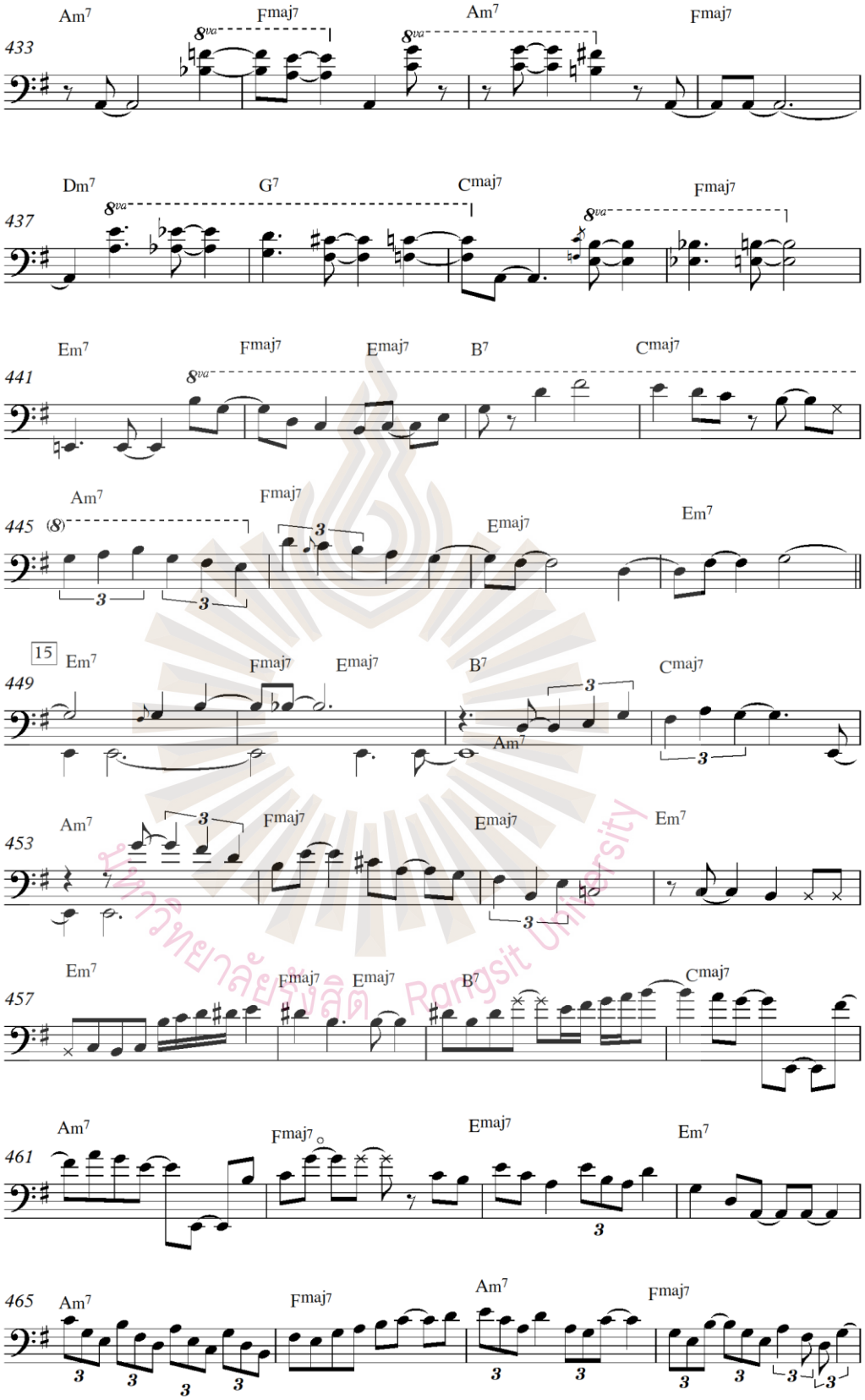
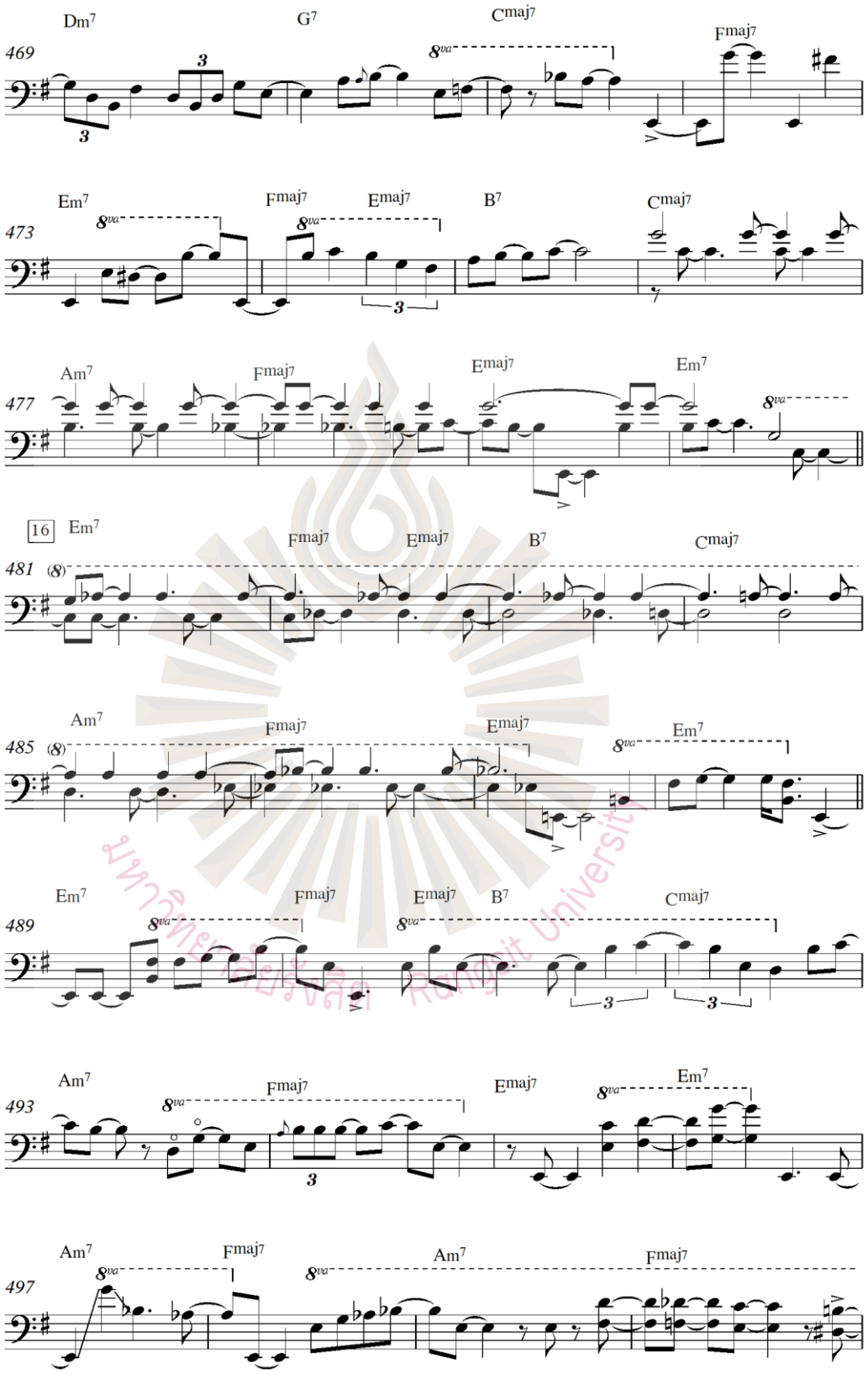
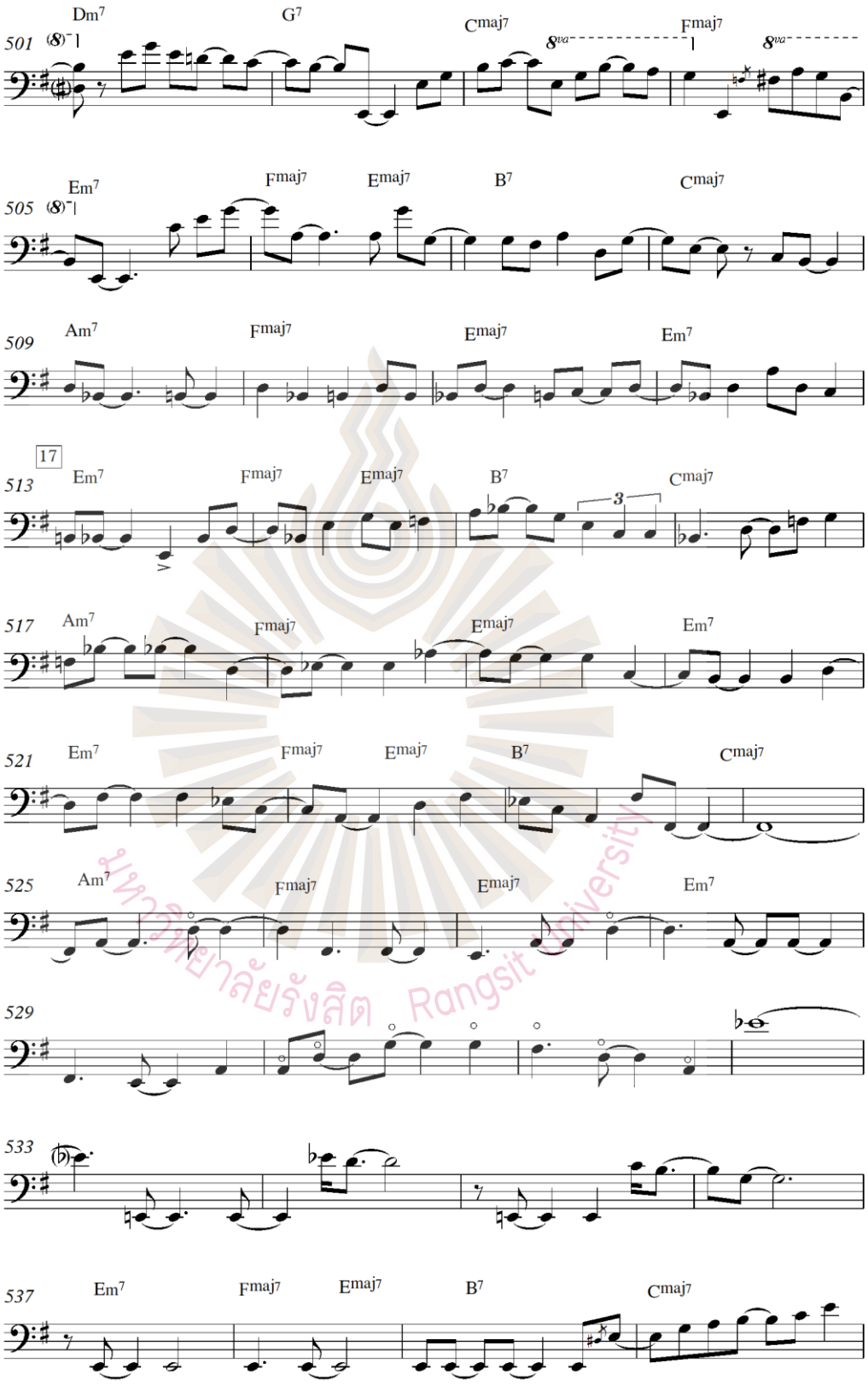
โน้ตการอิมโพรไวส์ในบทเพลงนาร์ดิส ของมาร์ค จอห์นสัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Marc Johnson's Solo on "Nardis"

Transcribed by
Suphawut Phimnon

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

269
Am7
Fmaj7
Emaj7
Em7
273
Am7
Fmaj7
Am7
Fmaj7
277
Dm7
G7
Cmaj7
Fmaj7
281
Em7
Fmaj7
Emaj7
8va
B7
Cmaj7
285
Am7
Fmaj7
Emaj7
Em7
10
289
Em7
Fmaj7
Emaj7
B7
Cmaj7
293
Am7
Fmaj7
Emaj7
Em7
297
Em7
Fmaj7
Emaj7
B7
Cmaj7
301
Am7
Fmaj7
Emaj7
Em7
305
Am7
Fmaj7
Am7
Fmaj7
309
Dm7
G7
Cmaj7
Fmaj7

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Dm7
G7
Cmaj7
Fmaj7
469
8va
3
Em7
Fmaj7
Emaj7
B7
Cmaj7
473
Am7
Fmaj7
Emaj7
Em7
477
16
481
485
489
493
497

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	ศุภวุฒิ พิมพ์นนท์
วัน เดือน ปีเกิด	28 กรกฎาคม 2532
สถานที่เกิด	จังหวัดสุรินทร์ ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยขอนแก่น ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาดนตรีสากล, 2555 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, 2560
ที่อยู่ปัจจุบัน	97/1 หมู่ที่ 8 ตำบลกังแอน อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์ spwphimnon@gmail.com

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University