วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ ในบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี

A COMPARATIVE ANALYSIS OF BILL EVANS'S AND KEITH JARRETT'S IMPROVISATION ON I LOVES YOU PORGY

โดย

ศตวรรษ ทองบ่อ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2560

A COMPARATIVE ANALYSIS OF BILL EVANS'S AND KEITH JARRETT'S IMPROVISATION ON I LOVES YOU PORGY

BY

SATTAWAT THONGBOR

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

วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์
ในบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี

โดย
ศตวรรษ ทองบ่อ

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2560

---------- ----------

รศ.ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
ประธานกรรมการสอบ

ผศ.ดร. ภาวไล ตันจันทร์พงศ์
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 BILL EVANS' AND KEITH JARRETT'S IMPROVISATION ON I LOVES YOU PORGY

by

SATTAWAT THONGBOR

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. Pawalai Tanchanpong, D.M.A.
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

การวิจัยในครั้งนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ทุกท่านโดยเฉพาะอาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์ ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ประธานคุมสอบวิทยานิพนธ์ รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น และกรรมการคุมสอบวิทยานิพนธ์ ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ ที่ให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มาโดยตลอด จนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

กราบขอบพระคุณ อาจารย์ธีรัช เลาห์วีระพานิช ที่ให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ กราบขอบพระคุณพ่อ แม่ และครอบครัว รวมไปจนถึงเพื่อน พี่ น้อง ที่ให้กำลังใจมาตลอด

ความดีอันเกิดจากการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยขอมอบแด่ บิดา มารดา ครู อาจารย์ และผู้มีพระคุณทุกท่าน ผู้วิจัยมีความซาบซึ้งในความกรุณาอันดียิ่งจากทุกท่าน กราบขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ศตวรรษ ทองบ่อ

ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5606653 : สาขาวิชาเอก: ดนตรี; ดศ.ม.

คำสำคัญ : บิลล์ อีแวนส์, คีธ จาร์เร็ตต์, ไอเลิฟส์ยูพอร์จี

ศตวรรษ ทองบ่อ: วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ ในบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี (A COMPARATIVE ANALYSIS OF BILL EVANS'S AND KEITH JARRETT'S IMPROVISATION ON I LOVES YOU PORGY) อาจารย์ที่ปรึกษา: ผศ. ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ, 74 หน้า.

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ ในบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี โดยจะมุ่งเน้นไปยังประเด็นต่างๆ ที่มีความสำคัญ ได้แก่ เสียงประสาน การอิมโพรไวส์ การบรรเลงประกอบ และการตีความบทเพลง

จากการศึกษาพบว่าบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์มีการใช้เสียงประสานในลักษณะคล้าย และแตกต่างกันคือ ใช้การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก การวางแนวเสียงคู่ 4 เรียงซ้อน การใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน สิ่งที่แตกต่างกันคือในการบรรเลงของคีธ จาร์เร็ตต์ ไม่พบการวางแนวเสียงในลักษณะดรอป 2 และการใช้คอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้น การอิมโพรไวส์มีการใช้เทคนิคต่างๆ ที่คล้ายกันและแตกต่างกัน ประเด็นที่คล้ายกันประกอบไปด้วยการซ้ำรูปแบบจังหวะและการพัฒนาทำนอง สิ่งที่แตกต่างกันคือในการบรรเลงของคีธ จาร์เร็ตต์ไม่พบการอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่ง ด้านการบรรเลงประกอบมีการใช้คอร์ดแตกในการบรรเลงประกอบ และการบรรเลงประกอบในจังหวะยก นอกจากนี้ยังใช้การบรรเลงประกอบที่ประกอบไปด้วยโน้ต 2-3 โน้ต รวมไปจนถึงมีการใช้โน้ตเสียงค้างในการบรรเลงประกอบ ด้านการตีความบทเพลงบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ มีการใช้โน้ตสะบัดบรรเลงควบคู่ไปกับทำนอง และมีการใช้ลีลาสอดประสานบรรเลงสอดแทรกหรือบรรเลงควบคู่ไปกับทำนอง สิ่งที่แตกต่างกันคือคีธ จาร์เร็ตต์มีการตีความบทเพลงโดยบรรเลงทำนองสูงขึ้นและต่ำลง 1 ช่วงคู่แปด ในขณะที่บิลล์ อีแวนส์ใช้การขยายส่วนลักษณะจังหวะในการตีความบทเพลง

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

5606004 : MAJOR: MUSIC; M.M.

KEYWORDS : BILL EVANS, KEITH JARRETT, I LOVES YOU PORGY

SATTAWAT THONGBOR: A COMPARATIVE ANALYSIS OF BILL EVANS'S AND KEITH JARRETT'S ImPROVISATION ON I LOVES YOU PORGY. THESIS ADVISOR: ASST.PROF. DENNY EUPRASERT, DA., 74 p.

This analysis, focused on a comparison between Bill Evans and Keith Jarret's improvisation on "I Loves You Porgy". The researcher focused on an important factors such as Harmony, Improvisation, Accompaniment and Interpreting on the tune.

From an analysis, can be described in to 4 main factors on the following. In Harmony, the researcher found the similarity of Chromatic parallel approach, Quartal voicing and Upper structure on both pianists but they have the differentiation on using Drop 2 and Rootless Voicing which can be found on Bill Evan's. On Improvisation, Repeating a rhythmic sequence and Motif development have been found as a similarity but Block Chord have been found only in Bill Evans's line. In Accompaniment, a Broken Chords, Upbeat Comping, Two-Three Comping and Pedal Note Have been found as a similarity of both pianists. On Interpretation, Grace note and Counter point have been found as similarity. A different between two pianists was Keith Jarret tends to play an octave upper or below from a Melody While Bill Evans tend to use an Augmentation as a tool to Interpreting The tune.

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 วัตถุประสงค์ในการวิจัย	3
	1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
	1.4 ขอบเขตในการวิจัย	4
	1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	4
	1.6 นิยามศัพท์	5
บทที่ 2	**ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง**	**6**
	2.1 การตีความบทเพลงจากทำนองต้นฉบับ	6
	2.1.1 การขยายส่วนลักษณะจังหวะ (Augmentation)	7
	2.1.2 การใช้โน้ตสะบัด (Grace Note)	7
	2.1.3 ลีลาสอดประสาน	8
	2.2 เสียงประสาน	8
	2.2.1 คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น	8
	2.2.2 คอร์ดแบบแท่ง	10
	2.2.3 การวางแนวเสียงกลุ่มเสียงกัด	11
	2.2.4 การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก	12

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	2.2.5 การวางแนวเสียงคู่สี่เรียงซ้อน	12
	2.2.6 การใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน	13
	2.2.7 การวางแนวเสียง 2 แนว	13
	2.2.8 การวางแนวเสียงแบบดรอป 2 และดรอป 2 และ 4	14
	2.2.9 การวางแนวเสียงระยะกว้าง (Spread Voicing)	14
	2.3 แนวคิดด้านการบรรเลงประกอบ	15
	2.3.1 การบรรเลงประกอบโดยใช้ 2 มือบรรเลงพร้อมกัน	15
	2.3.2 การบรรเลงประกอบในจังหวะยก	16
	2.3.3 คอร์ดแตก	17
	2.3.4 การบรรเลงประกอบโดยใช้โน้ต 2-3 โน้ต	17
	2.3.5 การใช้โน้ตเสียงค้าง	18
	2.4 การอิมโพรไวส์	18
	2.4.1 แนวคิดการใช้โน้ตในคอร์ด	19
	2.4.2 การอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่ง	20
	2.4.3 การซ้ำรูปแบบจังหวะ	21
	2.4.4 การสร้างแนวทำนองด้วยรูปประโยคแบบเส้นโค้ง	21
	2.4.5 การใช้โน้ตโครมาติก	22
	2.4.6 แนวคิดการใช้อาร์เปโจ	22
	2.4.7 การพัฒนาทำนอง	23
บทที่ 3	**วิธีดำเนินการวิจัย**	**24**
	3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล	24
	3.2 การตรวจสอบข้อมูล	24
	3.3 การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น	25
	3.4 กรอบแนวคิดการวิจัย	26
	3.5 การนำเสนอการวิจัย	26

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ 4	**วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์**	**27**
	4.1 วิเคราะห์ทำนองบทเพลง *ไอเลิฟส์ยูพอร์จี*	27
	4.2 วิเคราะห์บทเพลง *ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* บรรเลงโดยบิลล์ อีแวนส์	28
	4.2.1 บทวิเคราะห์การบรรเลงทำนองหลัก ห้องที่ 1-59	28
	4.2.2 วิเคราะห์อิมโพรไวส์ห้องที่ 60-157	32
	4.2.3 ทำนองห้องที่ 158-181 ท่อน B	40
	4.2.4 ท่อนจบห้องที่ 183-187	42
	4.2.5 สรุปการบรรเลงของบิลล์ อีแวนส์	43
	4.3 วิเคราะห์บทเพลง *ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* บรรเลงโดยคีธ จาร์เร็ตต์	44
	4.3.1 ช่วงนำห้องที่ 1-15	44
	4.3.2 ทำนองห้องที่ 16-50	45
	4.3.3 ท่อนจบห้องที่ 51-65	49
	4.3.4 สรุปการบรรเลงของคีธ จาร์เร็ตต์	50
บทที่ 5	**สรุปผลการวิจัย**	**52**
	5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์	52
	5.2 สรุปผลการวิจัย	54
	5.3 อภิปรายผลการวิจัย	56
	5.4 ข้อเสนอแนะ	57
บรรณานุกรม		**59**
ภาคผนวก		**61**
ภาคผนวก ก	โน้ตการบรรเลงเปียโนของบิลล์ อีแวนส์ ในบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี	62
ภาคผนวก ข	โน้ตการบรรเลงเปียโนของคีธ จาร์เร็ต ในบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี	68

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
ภาคผนวก ค	โน้ตบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี	72
ประวัติผู้วิจัย		**74**

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่

5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ 52
5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ (ต่อ) 53
5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ (ต่อ) 54

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่

3.1 กรอบแนวคิดสำหรับการวิจัย 26

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่		หน้า
2.1	การขยายส่วนลักษณะจังหวะในบทเพลง*ออนอะเคลียร์เดย์*	7
2.2	การใช้โน้ตสะบัด	7
2.3	ลีลาสอดประสาน	8
2.4	คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น	9
2.5	การพลิกกลับคอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น	9
2.6	การเพิ่มโน้ตของคอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น	10
2.7	การตัดโน้ตในคอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น	10
2.8	คอร์ดแบบแท่ง	11
2.9	การวางแนวเสียงกลุ่มเสียงกัด (Cluster Voicing)	11
2.10	การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก	12
2.11	การวางแนวเสียงคู่สี่เรียงซ้อน	12
2.12	การใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน	13
2.13	การวางแนวเสียง 2 แนว (Two-Part Voicing)	13
2.14	การวางแนวเสียงแบบเปิด	14
2.15	การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง	15
2.16	การบรรเลงประกอบโดยใช้ 2 มือบรรเลงพร้อมกัน	16
2.17	การบรรเลงประกอบในจังหวะยกที่มีรูปแบบจังหวะที่ชัดเจน	16
2.18	การบรรเลงประกอบในจังหวะยกที่มีรูปแบบจังหวะไม่ชัดเจน	17
2.19	คอร์ดแตก (Broken Chord)	17
2.20	การบรรเลงประกอบโดยใช้โน้ต 2-3 โน้ต	18
2.21	การใช้โน้ตเสียงค้าง	18
2.22	แนวคิดการใช้โน้ตในคอร์ด	19
2.23	การสร้างทำนองอิมโพรไวส์โดยใช้โน้ตลำดับที่ 3 และลำดับ 7 ของคอร์ด	20
2.24	การอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่ง	20
2.25	การซ้ำรูปแบบจังหวะ	21
2.26	การสร้างแนวทำนองด้วยโครงสร้างของรูปประโยคแบบเส้นโค้ง	21

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
2.27	การใช้โน้ตโครมาติก	22
2.28	การใช้อาร์เปโจ (Arpeggios) สร้างแนวทำนอง	22
2.29	การพัฒนาทำนองโดยใช้โมทีฟ	23
4.1	โมทีฟที่ 1 จากท่อน A	27
4.2	โมทีฟที่ 2 จากท่อน B	28
4.3	การตีความทำนองห้องที่ 1-17 ท่อน A1	29
4.4	การตีความทำนองห้องที่ 18-33 ท่อน A2	30
4.5	การตีความทำนองห้องที่ 34-43 ท่อน B	31
4.6	การตีความทำนองห้องที่ 44-59	32
4.7	อิมโพรไวส์ห้องที่ 60-75	33
4.8	อิมโพรไวส์ห้องที่ 76-91	34
4.9	อิมโพรไวส์ห้องที่ 92-101	35
4.10	อิมโพรไวส์ห้องที่ 102-111	36
4.11	อิมโพรไวส์ห้องที่ 112-120	37
4.12	อิมโพรไวส์ห้องที่ 121-127	38
4.13	อิมโพรไวส์ห้องที่ 128-134	38
4.14	อิมโพรไวส์ห้องที่ 135-143	39
4.15	อิมโพรไวส์ห้องที่ 144-157	40
4.16	การตีความทำนองห้องที่ 158-166 ท่อน B	41
4.17	การตีความทำนองห้องที่ 167-181 ท่อน A3	42
4.18	ท่อนจบห้องที่ 182-187	42
4.19	ช่วงนำของบทเพลงห้องที่ 1-15	45
4.20	การตีความทำนองห้องที่ 16-23	46
4.21	การตีความทำนองห้องที่ 24-32	47
4.22	การตีความทำนองหลักห้องที่ 33-42	48
4.23	การตีความทำนองห้องที่ 43-50	49

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

หน้า

ตัวอย่างที่

4.24 ท่อนจบห้องที่ 51-58 50

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ในการศึกษาดนตรีแจ๊ส การศึกษาแนวคิดการอิมโพรไวส์ เสียงประสานของเปียโน และเทคนิคต่างๆ ที่ใช้ในการบรรเลงเป็นสิ่งสำคัญ เพราะเปียโนคือเครื่องดนตรีที่มีความพิเศษเป็นอย่างมาก สามารถบรรเลงทำนอง และเสียงประสานของบทเพลงได้หลากหลาย อีกทั้งเปียโนมีช่วงเสียงที่กว้าง จึงทำให้บทเพลงมีความพิเศษน่าสนใจ ทั้งในด้านของแนวคิดที่ใช้ในการอิมโพรไวส์ เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง เสียงประสานต่างๆ รวมไปจนถึงการถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงจากผู้บรรเลงสู่ลิ่มนิ้วของเปียโนล้วนน่าศึกษา โดยมีนักเปียโน 2 ท่านที่มีความสามารถในการบรรเลงบทเพลง และการอิมโพรไวส์ได้อย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้แก่บิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์

บิลล์ อีแวนส์ (Bill Evans, 1929-1980) นักเปียโน และนักประพันธ์บทเพลงชาวอเมริกันผู้มากไปด้วยความสามารถทางด้านดนตรี ทั้งในเรื่องของการประพันธ์บทเพลง การเรียบเรียงเสียงประสาน หรือแม้กระทั่งฝีมือการบรรเลงเปียโนที่ไพเราะนุ่มนวล เต็มไปด้วยเทคนิคและวิธีการบรรเลงที่น่าศึกษา ผลงานของบิลล์ อีแวนส์เป็นแบบอย่างให้นักเปียโนรุ่นหลังได้ศึกษา ทั้งในด้านของการประพันธ์บทเพลง เสียงประสาน และเทคนิคต่างๆ รวมไปจนถึงการอิมโพรไวส์อันมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

บิลล์ อีแวนส์ มีชื่อจริงว่า วิลเลียม จอห์น อีแวนส์ (William John Evans) เกิดเมื่อวันที่ 16 สิงหาคม ค.ศ. 1929 ในรัฐนิวเจอร์ซี สหรัฐอเมริกา และเสียชีวิตด้วยวัยเพียง 51 ปี เมื่อวันที่ 15 กันยายน 1980 อีแวนส์ ได้สร้างผลงานเพลงไว้อย่างมากมาย ในตลอดชีวิตการเป็นนักดนตรีของเขาแต่ละผลงานเพลงของเขาล้วนน่าศึกษา ในช่วงต้นของของการเป็นนักดนตรีอาชีพเขาได้สร้างผลงานอัลบั้มทรีโอนิวแจ็สคอนเซปป์ชัน (New Jazz Conception) เป็นผลงานชุดแรก จากนั้นได้ร่วมงานกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงนามว่าไมส์ เดวิส (Miles Davis, 1926-1991) นักทรัมเป็ตคนสำคัญ

ในประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส และการร่วมงานกับไมส์ เดวิส ทำให้เขาได้สร้างผลงานที่ยอดเยี่ยมและประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก โดยเป็นผู้บรรเลงเปียโนในในผลงานอัลบั้มไคด์ออฟบูลล์ (Kind of Blue) ซึ่งถือเป็นผลงานอีก 1 อัลบั้มที่น่าศึกษา

บิลล์ อีแวนส์ มีวิธีการบรรเลงเปียโนที่น่าศึกษา ทั้งนี้เพราะเขาใช้เทคนิคต่างๆ ในการบรรเลงเปียโนได้อย่างน่าสนใจ “ซาวด์หลักของวงมาจากเสียงเปียโนของเขาที่รุ่มรวยด้วยแนวประสาน ความพยายามหลีกเลี่ยงการเล่นทำนองหลักของเขา ทำให้มีการใช้คอร์ดใหม่ๆ เข้ามาเพิ่มสีสันมากขึ้น ขณะเดียวกันเทคนิคมือซ้ายที่ปฏิสัมพันธ์กับมือขวา เอื้อให้การตอบสนองของนิ้วมือที่มีต่อจิตใจเป็นไปอย่างอิสระ ซึ่งแตกต่างกับเทคนิคเก่าๆ ของนักเปียโนแจ๊สที่แบ่งบทบาทของมือทั้ง 2 ข้างอย่างค่อนข้างตายตัว และนิยมใช้วิธีการเล่นแบบบล็อคคอร์ดเป็นหลัก” (อนันต์ ลือประดิษฐ์, 2545, น. 207)

คีธ จาร์เร็ต (Keith Jarrett, 1945-) นักเปียโนชาวอเมริกัน ผู้มีความสามารถในการบรรเลงเปียโนได้อย่างยอดเยี่ยมและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว “ลักษณะที่โดดเด่นนอกเหนือจากการแสดงสดก็คือ เขาสามารถอิมโพรไวส์อะไรก็ได้โดยที่ไม่มีการเตรียมการอะไรมาก่อนล่วงหน้าและในกรณีที่เขาบรรเลงเปียโนพร้อมกับวงดนตรี เขาสามารถควบคุมไดนามิกของวงออกมาได้อย่างเยี่ยมยอด เรียกว่าเขาสามารถสร้างงานในลักษณะของการอิมโพรไวส์ออกมาได้อย่างต่อเนื่อง และทำออกมาได้อย่างดี” (สิทธิกุล บุญอิต, 2550, น.109)

คีธ จาร์เร็ตต์ เริ่มฝึกหัดเล่นเปียโนเมื่ออายุได้ 3 ขวบ และพออายุ 7 ขวบก็สามารถแสดงสดต่อหน้าสาธารณะชนได้อย่างยอดเยี่ยม จากนั้นเขาได้เข้าศึกษาด้านดนตรีที่สถาบันสอนดนตรีเบิร์กลีคอลเลจออฟมิวสิค (Berklee College of Music) ด้วยเหตุนี้เองทำให้เขาได้ฝึกปรือฝีมือจนได้ร่วมทัวร์คอนเสิร์ตไปทั่วโลกกับวงของชาร์ลส์ ลอยด์ (Charles Lloyd, 1938-)

นอกจากนี้คีธ จาร์เร็ตต์ยังได้ร่วมในวงของนักทรัมเป็ตผู้มีชื่อเสียง ไมส์ เดวิส ในตำแหน่งอิเล็คทริคคีย์บอร์ดและออร์แกน ผลงานการบันทึกเสียงที่ได้รับความนิยมของคีธ จาร์เร็ตต์ส่วนมากจะเป็นการบันทึกเสียงขณะแสดงสด เช่น อัลบั้มการแสดงสดโซโล่คอนเสิร์ต (Solo Concert) อัลบั้มการแสดงสดโคโลญจน์คอนเสิร์ต (Koln Concert) และอัลบั้มการแสดงสดสแตนดาร์ดทรีโอ (Standard Trio)

ฝีมือการบรรเลงเปียโนของคีธ จาร์เร็ตต์ กล่าวได้ว่ามีความพิเศษ และน่าสนใจ ทั้งในด้านเทคนิคการบรรเลง และการสื่ออารมณ์ของบทเพลง ในแต่ละเพลงที่คีธ จาร์เร็ตบรรเลงออกมาล้วนแต่มีความไพเราะ น่าสนใจ และน่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง จึงได้มีนักเปียโนรุ่นหลังได้ยึดถือคีธ จาร์เร็ตต์เป็นแบบอย่างในการบรรเลงเปียโน รวมไปจนถึงศึกษาวิธีการบรรเลง และแนวคิดต่างๆ เพื่อนำมาพัฒนา และประยุกต์ใช้ในการบรรเลงเปียโน

บทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี (I Loves You Porgy) เป็นบทเพลงที่มีความไพเราะ น่าสนใจ และน่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากนักดนตรีแจ๊สนิยมนำบทเพลงนี้มาบรรเลงทั้งในลักษณะของการรวมวง และการแสดงเดี่ยว อีกทั้งศิลปินที่มีชื่อเสียงต่างก็ได้นำบทเพลงนี้มาบรรเลงอยู่ในผลงานชุดต่างๆ ที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง และได้รับรางวัลมากมาย เช่น นินา ซิโมน (Nina Simone, 1933-2003) บิลลี่ ฮอลิเดย์ (Billie Holiday, 1915-1959) เอลลา ฟิทซ์เจอรัลด์ (Ella Fitzgerald, 1917-1996) ฯลฯ

บิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์เป็นนักเปียโนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทั้งในด้านการบรรเลงเปียโน เทคนิคต่างๆ รวมไปจนถึงแนวคิดที่ใช้ในการอิมโพรไวส์ ความรู้เหล่านี้เป็นสิ่งที่น่าสนใจเหมาะแก่การศึกษา ผู้วิจัยเห็นว่าผลจากการวิจัยครั้งนี้สามารถเป็นประโยชน์ ใช้เป็นแหล่งข้อมูลทางวิชาการ รวมถึงบุคคลที่สนใจเกี่ยวกับลักษณะการอิมโพรไวส์ เสียงประสาน และเทคนิคต่างๆ ที่ใช้ในการบรรเลงบทเพลงของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์เพื่อใช้ในการศึกษา และนำไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลงเปียโน อีกทั้งบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี ที่นักเปียโนทั้ง 2 ท่านบรรเลงเป็นการแสดงเดี่ยวเปียโน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเทคนิค และวิธีการต่างๆ ที่ใช้ในการบรรเลงบทเพลงได้เป็นอย่างดี ดังนั้นการใช้บทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี ที่นักเปียโนทั้ง 2 ท่านบรรเลงสามารถเปรียบเทียบถึงลักษณะและแนวคิดต่างๆ ของนักดนตรีทั้ง 2 ท่านได้เป็นอย่างดี

1.2 วัตถุประสงค์ในการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้เพื่อวิเคราะห์ และเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์จากบทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี (I Loves You Porgy)* ประพันธ์โดย จอร์จ เกิร์ซวิน (George Gershwin)

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.3.1 ทราบถึงวิธีอิมโพรไวส์ของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ในบทเพลง *ไอเลิฟส์ยูพอร์จี*

1.2.2 เป็นแนวทางหนึ่งในการอิมโพรไวส์หรือประยุกต์ใช้ในบทเพลง

1.4 ขอบเขตในการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งขอบเขตการวิเคราะห์ และรายละเอียดต่างๆ ได้ดังนี้

1.4.1 เพื่อวิเคราะห์การอิมโพรไวส์จากบทเพลง *ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* ที่บิลล์ อีแวนส์บรรเลงไว้ในอัลบั้มการแสดงสดที่มองเทรอซ์แจ๊สเฟสติวัล (Montreux Jazz Festival) เมื่อวันที่ 15 มิถุนายน ค.ศ. 1968 และการอิมโพร์ไวส์ของคีธ จาร์เร็ตต์จากบทเพลง *ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* ที่บรรเลงไว้ในอัลบั้มโซโล่ทริบิว (Solo Tribute) ซึ่งเป็นอัลบั้มบันทึกการแสดงสดที่ประเทศญี่ปุ่นเมื่อวันที่ 14 เมษายน ค.ศ. 1987

1.4.2 ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์และเปรียบเทียบการบรรเลงเปียโนของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ โดยจะมุ่งเน้นไปยังเทคนิคต่างๆ ที่สำคัญได้แก่ การตีความบทเพลง เสียงประสาน การบรรเลงประกอบ และการอิมโพรไวส์

1.4.3 ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ทั้งตัวบทประพันธ์คือทำนอง การอิมโพรไวส์ รวมไปจนถึงช่วงนำและท่อนจบของบทเพลง

1.4.4 ผู้วิจัยได้นำแนวคิดและการวิเคราะห์ของเด่น อยู่ประเสริฐ อดิเรก เกตุพระจันทร์ จอห์น วาเลริโอ (John Valerio) แคน แคนคายา (Can Cankaya) วาซิล เอ ซีเวทคอฟ (Vasil A CvetKov) และท่านอื่นๆ มาใช้เพื่ออธิบายแนวคิดต่างๆ ที่บิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ ใช้ในการบรรเลงเปียโน รวมไปจนถึงการอิมโพรไวส์

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเบื้องต้นดังนี้

1.5.1 โน้ตบทเพลง *ไอเลิฟส์ยูพอร์จี*ต้นฉบับนำมาจากหนังสือไมล์เดวิสสแตนดาร์ด (Miles Davis Standards)

1.5.2 บทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* บรรเลงโดยบิลล์ อีแวนส์ในอัลบั้มการแสดงสดที่มองเทรอซ์แจ๊สเฟสติวัล (Montreux Jazz Festival) ถอดโน้ตโดยอาร์ท โทฟาเนลลี จูเนียร์ (Art Tofanelli Jr)

1.5.3 บทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* บรรเลงโดยคีธ จาร์เร็ตต์ในอัลบั้มโซโล่ทริบิว (Solo Tribute) ซึ่งเป็นอัลบั้มบันทึกการแสดงสดที่ประเทศญี่ปุ่นถอดโน้ตโดยรอร์ท โบวเก็ตต์ (Rod Bowkett)

1.5.4 เพื่อให้ข้อมูลมีความถูกต้องผู้วิจัยได้นำเสนอโน้ตเพลงที่ใช้วิเคราะห์ในงานวิจัยฉบับนี้ต่อผู้ช่วยศาสตราจารย์ เด่น อยู่ประเสริฐ ผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนเปียโนแจ๊สและอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลง

1.5.5 เป็นการวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีแจ๊ส

1.5.6 คำศัพท์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้นำความหมายหรือคำแปลมาจากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ เขียนโดยศาตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธ์เจริญ

1.6 นิยามศัพท์

ในงานวิจัยครั้งนี้ความหมายบางคำของคำศัพท์ ไม่มีการบัญญัติความหมายที่แน่ชัด ผู้วิจัยจึงบัญญัติความหมายเอง โดยคำนึงถึงความหมายที่ผู้ศึกษาดนตรีสามารถเข้าใจได้ในวงกว้าง

บาลาดแจ๊ส (Jazz Ballads) หมายถึง บทเพลงที่มีจังหวะช้า ซาบซึ้ง ประกอบไปด้วยเนื้อร้อง และเนื้อดนตรีที่มีสีสันหลากหลาย

การตีความบทเพลง หมายถึง การนำทำนองบทเพลงจากต้นฉบับมาบรรเลงให้เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น หรือรูทเลิชวอยซิ่ง (Rootless Voicing) หมายถึง คอร์ดรูปแบบต่างๆ ที่ไม่มีโน้ตพื้นต้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2

ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงเทคนิคและวิธีการบรรเลงต่างๆ ที่มีความสำคัญได้แก่ การตีความบทเพลง เสียงประสาน การบรรเลงประกอบ และการอิมโพรไวส์ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากหนังสือและเอกสารที่เกี่ยวข้อง รวมถึงแนวคิดต่างๆ เพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์ในงานวิจัยฉบับนี้

บิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ เป็นนักเปียโนแจ๊ส ที่มีความสามารถในการบรรเลงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีความเชี่ยวชาญในด้านการอิมโพรไวส์ และเรียบเรียงเสียงประสาน จนทำให้เป็นหนึ่งในผู้ที่มีอิทธิพล สร้างแรงบันดาลใจและเป็นแบบอย่างให้กับนักดนตรีรุ่นหลังได้ศึกษาเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงเปียโน เทคนิค แนวคิดต่างๆ เพื่อนำมาพัฒนาและประยุกต์ใช้ในการบรรเลงเปียโนของตนเอง ฝีมือการบรรเลงเปียโนของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ เต็มไปด้วยเทคนิคต่างๆ ที่น่าสนใจ และน่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง ผลงานของพวกเขาล้วนมีคุณค่าทางด้านศิลปะ และเป็นประโยชน์แก่นักดนตรีแจ๊สรุ่นหลัง

2.1 การตีความบทเพลงจากทำนองต้นฉบับ

ด้านการตีความบทเพลงส่วนมากนักดนตรีแจ็สมักจะนำทำนองบทเพลงจากต้นฉบับ จากนั้นนำมาตีความในรูปแบบหรือลักษณะเฉพาะของตนเอง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความชื่นชอบ พื้นฐานทางด้านดนตรี หรือแม้กระทั่งลักษณะและบุคลิกส่วนตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีบาลาด มักจะมีการตีความบทเพลงที่สามารถทำให้ผู้บรรเลงใช้เทคนิคต่างๆ ได้อย่างน่าสนใจ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.1.1การขยายส่วนลักษณะจังหวะ (Augmentation)

การขยายส่วนลักษณะจังหวะในบทเพลง*ออนอะเคลียร์เดย์ (On a Clear Day)* แสดงให้เห็นถึงลักษณะพิเศษอีกหนึ่งอย่างที่บิลล์ อีแวนส์มักจะนำมาใช้ในการบรรเลงบทเพลง Cankaya (2009, p. 21) กล่าวว่า “การตีความบทเพลงของบิลล์ อีแวนส์มีการเปลี่ยนลักษณะจังหวะ และบางครั้งมีการบรรเลงทำนองของบทเพลงจากหนึ่งห้องเพลง เป็นสองห้องเพลง”

ตัวอย่างที่ 2.1 การขยายส่วนลักษณะจังหวะในบทเพลง*ออนอะเคลียร์เดย์*

ทำนองต้นฉบับ ทำนองที่ถูกขยายส่วนลักษณะจังหวะ

ที่มา: Cankaya, 2009, p. 21

2.1.2 การใช้โน้ตสะบัด (Grace Note)

การใช้โน้ตสะบัด เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่มักจะนิยมใช้ในการบรรเลงบทเพลงเพื่อทำให้ทำนองของบทเพลงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น Bruer (2003, p. 26) กล่าวว่า “ลักษณะที่โดดเด่นในการบรรเลงทำนองของคีธ จาร์เร็ตต์ คือการใช้โน้ตสะบัดในการบรรเลงบทเพลง” ตัวอย่างที่ 2.2 แสดงให้เห็นถึงลักษณะการใช้โน้ตสะบัดของคีธ จาร์เร็ตต์

ตัวอย่างที่ 2.2 การใช้โน้ตสะบัด

ที่มา: Bruer, 2003, p. 27

2.1.3 ลีลาสอดประสาน

ลีลาสอดประสานเป็นอีกหนึ่งแนวคิดสำคัญที่นิยมใช้ในบทเพลง ส่วนมากมักจะใช้ลีลาสอดประสานเพื่อบรรเลงสอดแทรก หรือบรรเลงควบคู่ไปกับทำนองของบทเพลง Cvetkov (2004, p.50) กล่าวว่า “คีธ จาร์เร็ตต์มักจะมีการใช้ลีลาสอดประสานในการบรรเลงบทเพลง” ดังตัวอย่างที่ 2.3

ตัวอย่างที่ 2.3 ลีลาสอดประสาน

ที่มา: Cvetkov, 2004, p. 50

จากที่กล่าวมาทำให้ทราบถึงแนวคิด และเทคนิคต่างๆ ที่บิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ ใช้ในการบรรเลงบทเพลง ผู้วิจัยจะใช้แนวคิดและเทคนิคต่างๆ ตามที่กล่าวมานี้เพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์ในบทที่ 4 ต่อไป

2.2 เสียงประสาน

เป็นที่ทราบกับดีว่าเสียงประสาน คือ จุดเด่นอย่างหนึ่งในดนตรีแจ๊สที่มีความพิเศษเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจัดวางแนวเสียงต่างๆ หรือการใช้คอร์ดมักจะมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นน่าสนใจเรียกว่าคอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น

2.2.1 คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น (Rootless Voicing)

คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น คอร์ดประเภทนี้เป็นคอร์ดที่มีเอกลักษณ์ที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก คอร์ดชนิดนี้ จอห์น วาเลริโอ ได้กล่าวถึงและอธิบายการใช้แนวความคิดเรื่องคอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้นของบิลล์ อีแวนส์ ไว้พอสังเขป “บิลล์ อีแวนส์ คือ บุคคลแรกที่นำแนวความคิดเรื่อง

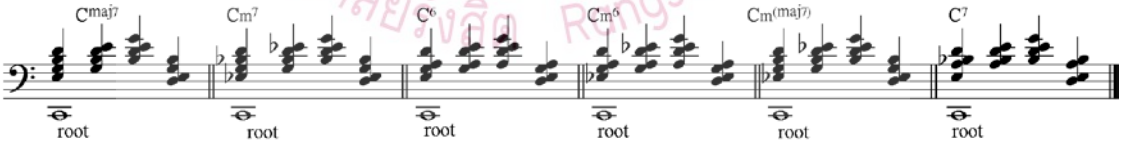
คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้นมาใช้อย่างมีระเรียบแบบแผน” (Valerio, 2005, p. 4) การบรรเลงแบบนี้ทำให้บทเพลงของเขามีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเป็นอย่างยิ่ง

ตัวอย่างที่ 2.4 คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น

ที่มา: Valerio, 2005, p. 4

จากตัวอย่างที่ 2.4 แสดงให้เห็นลักษณะของคอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น ได้แก่ คอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ด คอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ดไมเนอร์ และคอร์ดไนเนอร์ทบเจ็ดเมเจอร์ คอร์ดทั้ง 3 ประเภทนี้จะประกอบไปด้วยโน้ตลำดับที่ 3, 5, 7, 9 สำหรับคอร์ดเมเจอร์ซิกท์ และคอร์ดไมเนอร์ซิกท์ จะประกอบไปด้วยโน้ตลำดับที่ 3, 5, 6, 9 ส่วนคอร์ดโดมินันท์จะประกอบไปด้วยโน้ตละดับที่ 3, 13, 7, 9 สามารถสรุปได้ว่า คอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้น เช่น คอร์ด Cmaj7 จะมีโน้ตเหมือนกับคอร์ด Em7 คอร์ด Cm7 จะมีโน้ตเหมือนคอร์ด Ebmaj7 คอร์ด Cm6 คอร์ด C6 และคอร์ด C7 จะมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์อย่างไรก็ตามคอร์ด Cm6, C6, C7 จะประกอบไปด้วยโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด และโน้ตเทนชันที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของคอร์ดนั้น เช่น โน้ตลำดับที่ 6, 7, 9, 13 ของคอร์ด

ตัวอย่างที่ 2.5 การพลิกกลับคอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น



ที่มา: Valerio, 2005, p. 5

ตัวอย่างที่ 2.5 คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้นสามารถอยู่ในรูปที่มีการพลิกกลับ (Inversion) ทั้งหมด 4 รูปแบบ (โน้ต C ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นคอร์ดพื้นต้น แต่แสดงไว้เพื่อประกอบความเข้าใจเท่านั้น)

ตัวอย่างที่ 2.6 การเพิ่มโน้ตของคอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น

ที่มา: Valerio, 2005, p. 7

จากตัวอย่างที่ 2.6 คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้นสามารถเพิ่มโน้ตตัวอื่น ๆ เข้าไปในคอร์ดได้ เช่น คอร์ดเมเจอร์สามารถเพิ่มโน้ตลำดับที่ 6, 7, #11 คอร์ดไมเนอร์สามารถเพิ่มโน้ตลำดับที่ 11, 13 และคอร์ดโดมินันท์สามารถเพิ่มโน้ตลำดับที่ b9, #9, #11, b13 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.7 การตัดโน้ตในคอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้น

ที่มา: Valerio, 2005, p. 12

จากตัวอย่างที่ 2.7 คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้นสามารถตัดโน้ตที่ไม่ต้องการให้เหลือเพียง 2-3 โน้ต Valerio (2005, p. 12) กล่าวว่า “บิลล์ อีแวนส์และนักเปียโนคนอื่นๆ มักจะใช้คอร์ดที่ไม่ระบุโน้ตพื้นต้นที่มีองค์ประกอบของโน้ต 2-3 โน้ต เมื่อต้องการบทเพลงมีเสียงประสานที่ไม่ซับซ้อนมากนัก” ส่วนมากจะนิยมตัดโน้ตลำดับที่ 5 และ 9 ของคอร์ด แต่ยังคงเหลือโน้ตลำดับที่ 3 และ 7 ของคอร์ดไว้ การทำเช่นนี้จะทำให้คงไว้ซึ่งลักษณะของคอร์ดเมเจอร์ คอร์ดไมเนอร์ หรือคอร์ดโดมินันท์ ดังตัวอย่าง

2.2.2 คอร์ดแบบแท่ง

คอร์ดแบบแท่ง คือการวางแนวเสียง 3 โน้ตขึ้นไปเป็นแนวตั้ง ในการใช้คอร์ดแบบแท่งนักเปียโนมักจะเพิ่มโน้ตเข้าไปในคอร์ดโดยใช้โน้ตเทนชัน ได้แก่ โน้ตลำดับที่ 9, 11, 13, b9, b13, #11, #9, เป็นต้น อย่างไรก็ตามนักเปียโนมักจะนำคอร์ดแบบแท่งมาประยุกต์ใช้ให้มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง ตัวอย่างที่ 2.5 เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นอีกอย่างหนึ่งของ บิลล์ อีแวนส์

Cvetkov (2004, p. 36) กล่าวว่า “เขามักจะใช้คอร์ดที่ประกอบไปด้วยโน้ต 4 ตัว ทั้งสองมือ” ในการบรรเลงลักษณะนี้เขาอาจบรรเลงพร้อมกันทั้ง 2 มือ หรืออาจจะใช้มือซ้าย และมือขวาสลับกันบรรเลง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความพอใจ หรืออารมณ์ของบทเพลงในขณะนั้น

ตัวอย่างที่ 2.8 คอร์ดแบบแท่ง

ที่มา: Cvetkov, 2004, p. 36

2.2.3 การวางแนวเสียงกลุ่มเสียงกัด

การวางแนวเสียงกลุ่มเสียงกัด เป็นการวางแนวเสียงที่มีความพิเศษ และน่าสนใจเป็นอย่างมาก การวางแนวเสียงชนิดนี้มักจะใช้โน้ตคู่ 2 ในการวางเสียงประสานเพื่อให้เกิดเสียงกัด ซึ่งโน้ตที่ใช้เพิ่มเข้าไปในแนวประสานเสียงอาจเป็นโน้ตพื้นต้น หรือ โน้ตเทนชันต่างๆ แล้วแต่ความชื่นชอบของแต่ละบุคคล การวางแนวเสียงกลุ่มเสียงกัดมักจะนิยมนำมาใช้ในการบรรเลงประกอบ

ตัวอย่างที่ 2.9 จากตัวอย่างแสดงให้เห็นถึง การวางแนวเสียงกลุ่มเสียงกัดของคีธ จาร์เร็ตต์ Valerio (2005, p. 85) กล่าวว่า “คีธ จาร์เร็ตต์มักจะใช้เสียงประสานที่มีลักษณะคล้ายกับคอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้น แต่เขาได้นำมาพัฒนาให้เป็นแบบฉบับของตนเองโดยการเพิ่มโน้ตพื้นต้นแทรกเข้าไปในแนวเสียงประสานเพื่อให้เกิดเสียงกัด บางครั้งเขาบรรเลงโดยใช้คอร์ดทรัยแอดและเพิ่มโน้ตลำดับที่ 9 ของคอร์ด”

ตัวอย่างที่ 2.9 การวางแนวเสียงกลุ่มเสียงกัด (Cluster Voicing)

ที่มา: Valerio, 2005, p. 85

2.2.4 การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก (Chromatic Parallel Approach)

คือ การวางแนวเสียงประสานโดยใช้คอร์ดชนิดเดียวกันเคลื่อนที่ไปในทิศทางขนานกัน การวางแนวเสียงชนิดนี้มักจะนิยมใช้ในดนตรีแจ๊ส โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการวางแนวเสียงประสานให้กับวงบิ๊กแบนด์ จากตัวอย่างที่ 2.7 จากตัวอย่างจะแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ไปในทิศทางขนานของคอร์ดโดยวิธีการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก เช่น คอร์ด B7 จะเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด C7 ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ขนานกันระหว่างแนวเสียงประสาน

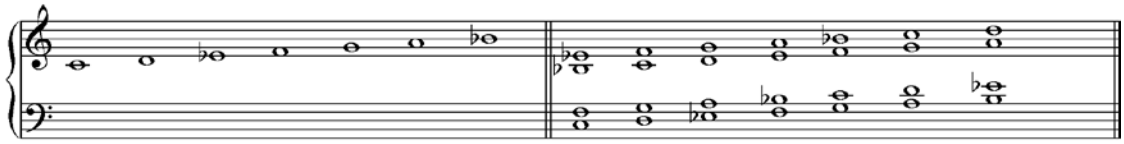
ตัวอย่างที่ 2.10 การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก

ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2556, น. 60

2.2.5 การวางแนวเสียงคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal Voicing)

การวางแนวเสียงคู่สี่เรียงซ้อนเป็นการวางแนวเสียงที่นิยมใช้มากในดนตรีแจ๊ส โดยเฉพาะอย่างยิ่งในดนตรีโมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) เด่น อยู่ประเสริฐ (2556, น. 75) อธิบายว่า “การวางแนวเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนให้เสียงประสานแบบเปิดเช่นกัน เสียงประสานคู่สี่สามารถสร้างจากบันไดเสียงอิงโมด (Modal) เช่น โมดโดเรียน (Dorian Mode) และบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale)” จากตัวอย่างที่ 2.8 แสดงให้เห็นถึงลักษณะการวางแนวเสียงคู่สี่เรียงซ้อนที่ถูกสร้างขึ้นมาจากโมดดอเรียน การวางแนวเสียงชนิดนี้ จะมีระยะห่างเป็นขั้นคู่สี่ตลอดตั้งแต่โน้ตต่ำสุดจนถึงโน้ตสูงสุด

ตัวอย่างที่ 2.11 การวางแนวเสียงคู่สี่เรียงซ้อน

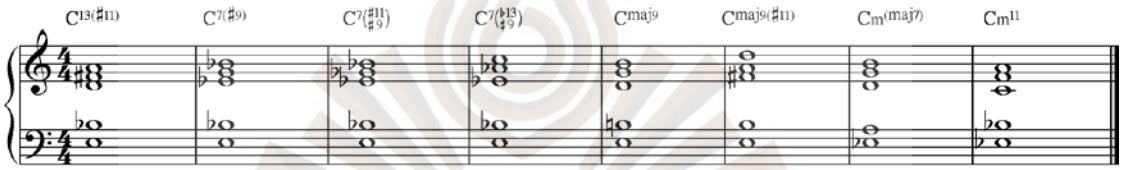


ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2556, น. 75

2.2.6 การใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน (Upper Structure Triad)

เป็นอีกหนึ่งวิธีในการเรียบเรียงเสียงประสาน เด่น อยู่ประเสริฐ (2556, น. 88) อธิบายเรื่องการใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบนไว้พอสังเขปว่า การใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบนเป็นอีกเทคนิคหนึ่งที่ช่วยในการวางแนวเสียงประสานให้มีสีสัน โดยที่ทรัยแอดนั้นจะอยู่ที่โน้ต 3 ตัวบนของคอร์ด จะเป็นเมเจอร์หรือไมเนอร์ทรัยแอด และมีโน้ตที่สร้างสีสัน เช่น 9, 11, 13 เป็นองค์ประกอบ ส่วนโน้ตข้างล่างอีก 2 ตัวมักจะเป็น 3 และ 7 ของคอร์ด

ตัวอย่างที่ 2.12 การใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน



ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2556, น. 89

2.2.7 การวางแนวเสียง 2 แนว

การวางแนวเสียง 2 แนว เป็นอีกหนึ่งการวางแนวเสียงที่สามารถทำให้ทำนองของบทเพลงมีความไพเราะยิ่งขึ้น เด่น อยู่ประเสริฐ (2556, น. 38) ได้อธิบายถึงทฤษฎีการวางแนวเสียงไว้ว่า “การวางแนวเสียง 2 แนวเป็นเสียงประสานที่มีความหนาแน่นน้อย ขั้นคู่ที่มักจะพบในการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีแจ๊ส คือขั้นคู่หนึ่ง (Unision) หรือ ขั้นคู่แปด (Octave) ซึ่งจะให้ความชัดเจนของทำนองนอกจากนี้ขั้นคู่สาม หรือขั้นคู่หกก็ใช้มากเช่นกัน”

ตัวอย่างที่ 2.13 การวางแนวเสียง 2 แนว (Two-Part Voicing)

ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2556, น. 38

2.2.8 การวางแนวเสียงแบบดรอป 2 (Drop 2) และดรอป 2 และ 4 (Drop 2 & 4)

การวางแนวเสียงแบบดรอป 2 และดรอป 2 และ 4 เป็นการวางแนวเสียงแบบเปิดประเภทหนึ่งที่นิยมใช้ในดนตรีแจ๊ส เด่น อยู่ประเสริฐ (2556, น. 73) อธิบายว่า “การวางแนวเสียงแบบเปิดเหมาะสำหรับทำนองที่เคลื่อนที่ไม่เร็วนัก เนื่องจากเสียงประสานยิ่งกว้างเท่าไร ความคล่องตัวจะน้อยลงตามลำดับ”

การวางแนวเสียงชนิดนี้มักจะมีการใช้เทคนิคดรอป 2 และดรอป 2 และ 4 เพื่อให้เสียงของคอร์ดมีความกว้างมากขึ้น เด่น อยู่ประเสริฐ (2556, น. 73) อธิบายว่า “การวางแนวเสียงในลักษณะดรอป 2 คือการวางแนวเสียงประสานแบบเปิดที่นำเอาเสียงประสานแนวที่สองจากการวางแนวเสียงประสานแบบวางชิด (Close Voicing) ลงมา 1 ช่วงคู่แปด (Octave)” นอกจากนี้ยังได้อธิบายต่อไปอีกว่า “การวางแนวเสียงในลักษณะดรอป 2 และ 4 คือการวางแนวเสียงประสานแบบเปิดที่นำเอาเสียงประสานแนวที่สอง และแนวที่สี่ จากการวางแนวเสียงประสานแบบวางชิดลงมา 1 ช่วงคู่แปดทั้งสองเสียง”

ตัวอย่างที่ 2.14 การวางแนวเสียงแบบเปิด

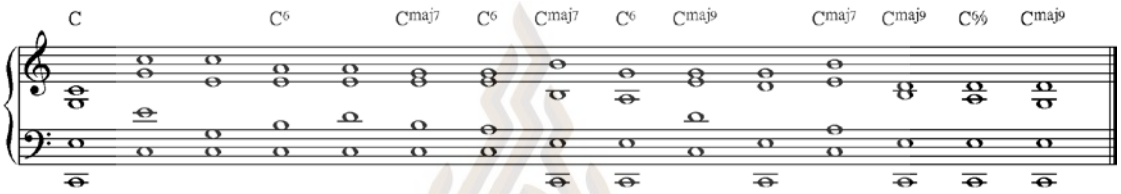
ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2556, น. 73

2.2.9 การวางแนวเสียงระยะกว้าง (Spread Voicing)

การวางแนวเสียงระยะกว้าง เป็นอีกวิธีหนึ่งในการวางแนวเสียงให้บทเพลง เพราะการวางแนวเสียงชนิดนี้จะให้เสียงของคอร์ดที่กว้างทำให้บทเพลงมีความหนาแน่นยิ่งขึ้น เด่น อยู่ประเสริฐ (2556, น. 78) อธิบายว่า “การวางแนวเสียงระยะกว้าง คือ การวางแนวเสียงแบบเปิดที่มีโน้ตพื้นต้น

เป็นโน้ตต่ำสุด และมักจะมีระยะห่างจากโน้ตตัวบนสุดมากกว่า 2 ช่วงคู่แปด (2 Octaves)" ตัวอย่างที่ 2.12 แสดงให้เห็นถึงการวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง การวางแนวเสียงลักษณะนี้มักจะวางแนวเสียงประสานโดยใช้โน้ตในคอร์ด รวมไปจนถึงโน้ตเทนชันต่างๆ จากนั้นวางแนวเสียงให้โน้ตที่มีเสียงต่ำสุด และโน้ตที่มีเสียงสูงสุดมีระยะห่างของเสียงมากกว่า 2 ช่วงคู่แปด

ตัวอย่างที่ 2.15 การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง



ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2556, น. 78

2.3 แนวคิดด้านการบรรเลงประกอบ

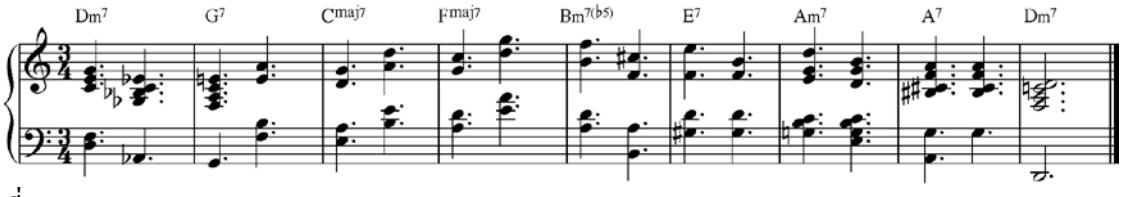
ในการบรรเลงบทเพลงสิ่งหนึ่งที่สำคัญเป็นอย่างมากคือการบรรเลงประกอบ เพื่อสนับสนุนให้ทำนองมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น อีกทั้งการบรรเลงประกอบสามารถเป็นพื้นหลังให้กับบทเพลงได้เป็นอย่างดี ทั้งบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ต่างมีการบรรเลงประกอบที่น่าสนใจ ผู้วิจัยได้ค้นคว้าหาข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวกับการบรรเลงประกอบของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ เพื่อใช้ประกอบการวิจัยดังนี้

2.3.1 การบรรเลงประกอบโดยใช้ 2 มือบรรเลงพร้อมกัน

การบรรเลงประกอบโดยใช้ 2 มือบรรเลงพร้อมกัน เป็นการบรรเลงประกอบเพื่อเป็นพื้นหลังให้แนวทำนอง Valerio (2005, p. 50) กล่าวว่า "บางครั้งบิลล์ อีแวนส์ใช้ 2 มือในการบรรเลงประกอบโดยผสมผสานคอร์ดลักษณะต่างๆ รวมไปจนถึงคอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้นเพื่อให้เกิดความหลากหลายในการบรรเลง" ตัวอย่างที่ 2.21 แสดงให้เห็นถึงแนวคิดด้านการบรรเลงประกอบของบิลล์ อีแวนส์ ที่ใช้ในการบรรเลงบทเพลง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.16 การบรรเลงประกอบโดยใช้ 2 มือบรรเลงพร้อมกัน

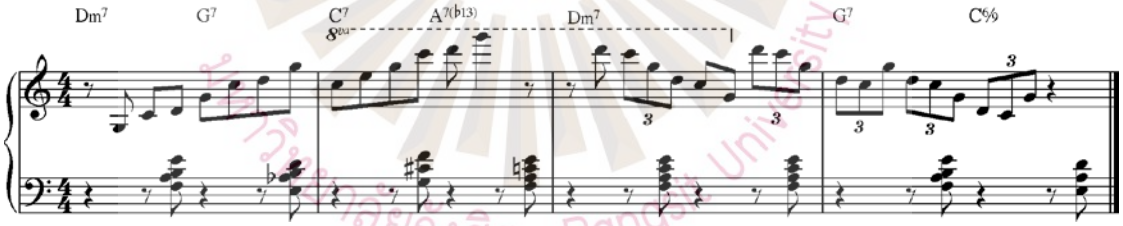


ที่มา: Valerio, 2005, p. 50

2.3.2 การบรรเลงประกอบในจังหวะยก

การบรรเลงประกอบในจังหวะยก คือการบรรเลงประกอบอีกลักษณะหนึ่งที่มักจะบรรเลงโดยมีรูปแบบจังหวะที่ชัดเจน Valerio (2005, p. 48) ได้กล่าวถึงลักษณะการบรรเลงประกอบของบิลล์ อีแวนส์ไว้พอสังเขปว่า บิลล์ อีแวนส์มักจะบรรเลงประกอบโดยใช้มือซ้ายบรรเลงจังหวะยกที่ 2 และ 4 เพื่อทำให้จังหวะมีการขับเคลื่อนไปข้างหน้าอย่างแข็งแรง ดังตัวอย่างที่ 2.17

ตัวอย่างที่ 2.17 การบรรเลงประกอบในจังหวะยกที่มีรูปแบบจังหวะที่ชัดเจน



ที่มา: Valerio, 2005, p 48

ในการบรรเลงประกอบในจังหวะยก บางครั้งอาจมีการบรรเลงตามอารมณ์ของผู้บรรเลงทำให้ไม่สามารถกำหนดรูปแบบจังหวะที่ชัดเจน กล่าวคือการบรรเลงในลักษณะจะนี้ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงต้องการบรรเลงในจังหวะไหน ดังตัวอย่างที่ 2.18

ตัวอย่างที่ 2.18 การบรรเลงประกอบในจังหวะยกที่มีรูปแบบจังหวะไม่ชัดเจน

ที่มา: Valerio, 2005, p. 48

2.3.3 คอร์ดแตก

คอร์ดแตกเป็นอีกหนึ่งลักษณะในการบรรเลงประกอบ มักจะใช้ในดนตรีแจ๊สที่มีความเร็วของบทเพลงค่อนข้างช้า โดยใช้โน้ตในคอร์ดและโน้ตเทนชันบรรเลงเพื่อเป็นพื้นหลังให้ทำนอง Eldon (2008, p. 58) กล่าวว่า “สิ่งหนึ่งที่สังเกตได้ในการบรรเลงบทเพลงของคีธ จาร์เร็ตต์ คือการใช้คอร์ดแตกบรรเลงเป็นพื้นหลังให้กับทำนอง” ดังตัวอย่างที่ 2.19

ตัวอย่างที่ 2.19 คอร์ดแตก (Broken Chord)

ที่มา: Eldon, 2008, p. 57

2.3.4 การบรรเลงประกอบโดยใช้โน้ต 2-3 โน้ต

การบรรเลงประกอบโดยใช้โน้ต 2-3 โน้ต เป็นการบรรเลงประกอบที่นิยมใช้เมื่อต้องการให้บทเพลงมีเสียงประสานไม่หนาแน่นมาก อาจมีการโดยใช้โน้ตลำดับที่ 3 และลำดับที่ 7 ของคอร์ดหรือบรรเลงโดยเพิ่มโน้ตคู่ 2 หรือคู่ 3 เพื่อให้มีเพื่อให้มีเสียงกัด Cvetkov (2004, p. 41) กล่าวว่า “การ

บรรเลงประกอบของคีธ จาร์เร็ตต์เสียงประสานของคอร์ดคล้ายกับบิลล์ อีแวนส์ คือประกอบไปด้วยโน้ต 2-3 โน้ต รวมไปจนถึงโครงสร้าง และการพลิกกลับของคอร์ด (Inversion) มีลักษณะคล้ายกัน”

ตัวอย่างที่ 2.20 การบรรเลงประกอบโดยใช้โน้ต 2-3 โน้ต

ที่มา: Cvetkov, 2004, p. 41

2.3.5 การใช้โน้ตเสียงค้าง

การใช้โน้ตเสียงค้างเป็นอีกหนึ่งวิธีบรรเลงประกอบ มักจะนำมาใช้ในการบรรเลงบทเพลงเพื่อมีช่องว่าง (Space) ในการอิมโพรไวส์ให้มากขึ้น Bruer (2003, pp. 29-30) ได้อธิบายถึงลักษณะการบรรเลงประกอบของคีธ จาร์เร็ตต์ไว้พอสังเขปว่า ในการประเลงประกอบคีธ จาร์เร็ตต์มักจะบรรเลงโน้ตเสียงค้างโดยใช้มือซ้ายบรรเลงเป็นพื้นหลังให้ทำนองมือขวา

ตัวอย่างที่ 2.21 การใช้โน้ตเสียงค้าง

ที่มา: Bruer, 2003, p. 30

2.4 การอิมโพรไวส์

ในการบรรเลงบทเพลงแจ๊ส สิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งคือการอิมโพรไวส์ เพราะในดนตรีแจ๊สนั้นการอิมโพรไวส์ถือเป็นหัวใจหลักอย่างหนึ่งที่ทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจ การอิมโพรไวส์มักจะมีแนวคิด หรือวิธีการต่างๆ ที่ผู้บรรเลงมักจะใช้ในการบรรเลง ผู้วิจัยได้ค้นคว้าถึงแนวคิดต่างๆ ที่บิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์มักจะใช้ในการอิมโพรไวส์เพื่อประกอบการวิจัยในครั้งนี้

2.4.1 แนวคิดการใช้โน้ตในคอร์ด

การอิมโพรไวส์โดยใช้โน้ตในคอร์ดเป็นการบรรเลงที่ทำให้ผู้ฟังได้ยินเสียงประสานของบทเพลง อดิเรก เกตุพระจันทร์ (2556, น. 54) ได้อธิบายถึงการอิมโพรไวส์โดยใช้โน้ตในคอร์ดไว้พอสังเขปว่า การใช้โน้ตในคอร์ดในการอิมโพรไวส์ มักจะนำโน้ตในคอร์ดมาสร้างเป็นโมทีฟ รวมไปจนถึงเปลี่ยนลักษณะจังหวะของโมทีฟให้มีความหลากหลาย เพื่อใช้ในการอิมโพรไวส์ ตัวอย่างที่ 2.13 แสดงให้เห็นถึงการนำโน้ตในคอร์ดมาประยุกต์ใช้ในการอิมโพรไวส์โดยการนำโน้ตในคอร์ดมาสร้างเป็นโน้ตสามพยางค์

ตัวอย่างที่ 2.22 แนวคิดการใช้โน้ตในคอร์ด

ที่มา: อดิเรก เกตุพระจันทร์, 2556, น. 54

นอกจากนี้ยังมีการใช้โน้ตในคอร์ดอีกลักษณะหนึ่งซึ่งมีความน่าสนใจเป็นอย่างมากในการอิมโพรไวส์ ตัวอย่างที่ 2.14 แสดงให้เห็นถึงแนวคิดในการอิมโพรไวส์ของคีธ จาร์เร็ตต์ เขามักจะใช้โน้ตลำดับที่ 3 และลำดับที่ 7 ของคอร์ดเป็นพื้นฐานในการอิมโพรไวส์ โดยการนำโน้ตลำดับที่ 3 และลำดับที่ 7 ของคอร์ดเป็นโน้ตเป้าหมาย จากนั้นสร้างทำนองให้เคลื่อนที่ไปยังโน้ตเป้าหมาย (โน้ตในบรรทัด 5 เส้นด้านบนหมายถึง โน้ตลำดับที่ 3 และลำดับที่ 7 ของคอร์ดนั้น โน้ตในบรรทัด 5 เส้นด้านล่างหมายถึงแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของคีธ จาร์เร็ตต์)

ตัวอย่างที่ 2.23 การสร้างทำนองอิมโพรไวส์โดยใช้โน้ตลำดับที่ 3 และลำดับ 7 ของคอร์ด

ที่มา: Valerio, 2005, p. 83

2.4.2 การอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่ง

การอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่ง คือการผสมผสานการอิมโพรไวส์ และการบรรเลงคอร์ดแบบแท่งโดยบรรเลงไปพร้อมกัน มักจะวางแนวเสียงประสานให้โน้ตทำนองอยู่ในช่วงเสียงบนสุด จากนั้นวางแนวเสียงประสานให้ต่ำลงมาในลักษณะของคอร์ดต่างๆ และใช้โน้ตเทนชันในการแนวเสียงให้บทเพลง ตัวอย่างที่ 2.15 แสดงให้เห็นถึงการอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่งของบิลล์ อีแวนส์ ซึ่งวิธีการดังกล่าวจะทำให้โน้ตทำนองมีความหนาแน่นของเสียง สอดคล้องกับ Valerio (2005, p. 26) ที่ได้กล่าวว่า “เทคนิคเบื้องต้นในการเล่นคอร์ดแบบแท่งจะต้องกำหนดให้มือขวาในรูปของคอร์ดปิดอยู่ต่ำกว่าทำนอง”

ตัวอย่างที่ 2.24 การอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่ง

ที่มา: อดิเรก เกตุพระจันทร์, 2556, น. 55

2.4.3 การซ้ำรูปแบบจังหวะ

การซ้ำรูปแบบจังหวะเป็นอีกหนึ่งแนวคิดสำคัญในการอิมโพรไวส์ โดยเฉพาะการซ้ำรูปแบบจังหวะมักจะนำรูปแบบจังหวะจากโมทีฟก่อนหน้ามาเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างโมทีฟต่อไป เพื่อทำให้เกิดซีเควนซ์ อย่างไรก็ตามการบรรเลงในลักษณะนี้มักจะมีการปรับเปลี่ยนตัวโน้ต แต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะจังหวะที่มาจากโมทีฟก่อนหน้า ตัวอย่างที่ 2.16 แสดงให้เห็นถึงลักษณะการอิมโพรไวส์ของบิลล์ อีแวนส์ โดยนำโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นมาสร้างเป็นโมทีฟ

ตัวอย่างที่ 2.25 การซ้ำรูปแบบจังหวะ

ที่มา: อดิเรก เกตุพระจันทร์, 2556, น. 71

2.4.4 การสร้างแนวทำนองด้วยรูปประโยคแบบเส้นโค้ง

การสร้างแนวทำนองด้วยรูปประโยคแบบเส้นโค้ง คือการสร้างทำนองโดยใช้เส้นโค้งเป็นตัวกำหนดทิศทางการอิมโพรไวส์ มักจะเริ่มต้นสร้างประโยคที่โน้ตใดโน้ตหนึ่ง จากนั้นสร้างทำนองอิมโพรไวส์โดยให้โน้ตตัวถัดไปมีลักษณะเรียงขึ้น และเรียงลงในรูปแบบเส้นโค้งดังตัวอย่างที่ 2.17

ตัวอย่างที่ 2.26 การสร้างแนวทำนองด้วยโครงสร้างของรูปประโยคแบบเส้นโค้ง

ที่มา: อดิเรก เกตุพระจันทร์, 2556, น. 70

2.4.5 การใช้โน้ตโครมาติก

การใช้โน้ตโครมาติกเป็นอีกหนึ่งแนวคิดในการทำให้ทำนองการอิมโพรไวส์มีความน่าสนใจยิ่งขึ้นโดยใช้เป็นโน้ตผ่านเพื่อเข้าหาโน้ตเป้าหมาย Valerio (2005, p. 46) ได้อธิบายถึงลักษณะการใช้โน้ตโครมาติกไว้พอสังเขปว่า โน้ตขั้นคู่ 3 และขั้นคู่ 2 มักจะถูกนำมาใช้ในการสร้างทำนองอิมโพรไวส์ในลักษณะโครมาติกขาลง ดังตัวอย่างที่ 2.27

ตัวอย่างที่ 2.27 การใช้โน้ตโครมาติก

ที่มา: Valerio, 2005, p. 46

2.4.6 แนวคิดการใช้อาร์เปโจ

ในการอิมโพรไวส์การใช้อาร์เปโจก็เป็นหนึ่งในแนวคิดสำคัญและนิยมใช้มาก มักจะใช้โน้ตในคอร์ดมาเรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง หรือเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ ซึ่งการใช้อาร์เปโจนี้อาจมีส่วนที่คล้ายกับการใช้โน้ตในคอร์ด แต่สิ่งที่แตกต่างกันคือการใช้โน้ตในคอร์ดไม่จำเป็นต้องนำโน้ตมาเรียงจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ หรือจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง Valerio (2005, p. 47) กล่าวว่า “บิลล์ อีแวนส์ มักจะสร้างทำนำอิมโพรไวส์โดยใช้อาร์เปโจ เขามักจะบรรเลงในจังหวะยก ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับทำนองของบทเพลงในยุคบีบ็อพ”

ตัวอย่างที่ 2.28 การใช้อาร์เปโจ (Arpeggios) สร้างแนวทำนอง

1) อาร์เปโจตามแบบฉบับบีบ็อพ 2) อาร์เปโจตามแบบฉบับบิลล์ อีแวนส์

ที่มา: Valerio, 2005, p. 47

2.4.7 การพัฒนาทำนอง

การพัฒนาทำนองหมายถึงการนำทำนองหรือส่วนหนึ่งของทำนองมาพัฒนาโดยนำมาสร้างเป็นโมทีฟ หรือเป็นองค์ประกอบของโมทีฟต่อไป นักเปียโนที่เชี่ยวชาญในด้านการพัฒนาทำนองได้แก่คีธ จาร์เร็ตต์ Valerio (2005, p. 82) ได้อธิบายถึงการพัฒนาทำนองไว้พอสังเขปว่า การพัฒนาทำนองโดยใช้โมทีฟ มักจะมีการสร้างโมทีฟหลักขึ้นมา (สังเกตสัญลักษณ์อักษร a) จากนั้นนำโมทีฟที่สร้างขึ้นมาพัฒนาอย่างมีลำดับ (สังเกตสัญลักษณ์อักษร a1, a2, a3, a4) ดังตัวอย่างที่ 2.20

ตัวอย่างที่ 2.29 การพัฒนาทำนองโดยใช้โมทีฟ

ที่มา: Valerio, 2005, p. 82

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

วิธีดำเนินงานวิจัย

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยได้ศึกษา และหาข้อมูลต่างๆ จากหนังสือ บทความ เอกสารและข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต จากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลโดยแบ่งขั้นตอนได้ดังนี้คือ การเก็บรวบรวมข้อมูล การตรวจสอบข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และการนำเสนอผลการวิจัยโดยขั้นตอนดังกล่าวมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการสืบค้น ศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่างๆ รวมถึงการขอคำปรึกษาจากอาจารย์ที่ปรึกษาโดยมีรายละเอียดต่างๆ ดังต่อไปนี้

3.1.1 สืบค้นข้อมูลจากหนังสือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทความและสิ่งตีพิมพ์ต่างๆ

3.1.2 ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลเบื้องต้น เพื่อกำหนดแนวทางการวิจัย

3.1.3 กำหนดแนวทางการวิจัยภายใต้คำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา จากนั้นนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์

3.2 การตรวจสอบข้อมูล

โน้ตเพลงที่ใช้ในการวิเคราะห์ เป็นโน้ตการบรรเลงเปียโนของบิลล์ อีแวนส์ ในบทเพลง *ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* จากผลงานบันทึกการแสดงสดชุดบิลล์ อีแวนส์แอดเดอะมองเทรอซ์แจ๊สเฟสติวัล เมื่อวันที่ 15 มิถุนายน ค.ศ. 1968 ถอดโน้ตโดยอาร์ท โทฟาเนลลี จูเนียร์ และการบรรเลงเปียโนของคีธ จาร์เร็ตต์ ในบทเพลง *ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* จากผลงานบันทึกการแสดงสดชุดโซโล่ทริบิว เมื่อวันที่14 เมษายน ค.ศ. 1987 ถอดโน้ตโดยรอร์ท โบวเก็ตต์ จากนั้นผู้วิจัยได้นำเสนอโน้ตเพลงเพื่อให้ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ ผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนเปียโนแจ๊สและอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น

การวิเคราะห์ข้อมูลและบทวิเคราะห์ในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้นำแนวคิดและทฤษฎีต่างๆ จาก เด่น อยู่ประเสริฐ อดิเรก เกตุพระจันทร์ จอห์น วาเลริโอ (John Valerio) แคน แคนคายา (Can Cankaya) วาซิล เอ ซีเวทคอฟ (Vasil A CvetKov) และท่านอื่นๆ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ โดยสามารถแบ่งได้ดังนี้

3.3.1 ลักษณะการบรรเลงเปียโนของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ต

1) การตีความบทเพลง

2) เสียงประสาน

3) การบรรเลงประกอบ

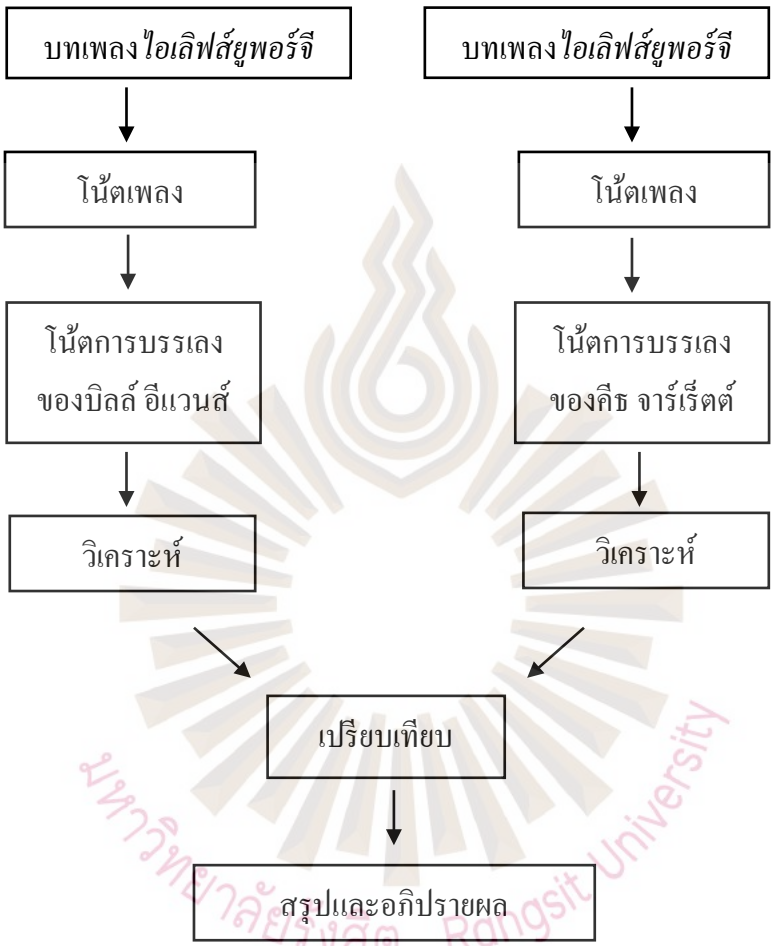
4) การอิมโพรไวส์

ผู้วิจัยได้นำเสนอโน้ตบทเพลง *ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* (ในภาคผนวก) เพื่อใช้เปรียบเทียบว่าการบรรเลงของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตมีความแตกต่างจากบทเพลงต้นฉบับอย่างไร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.4 กรอบแนวคิดสำหรับการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมีแนวทางการศึกษาโดยมีขั้นตอนดังนี้



รูปที่ 3.1 กรอบแนวคิดสำหรับการวิจัย

3.5 การนำเสนอการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์และเปรียบเทียบให้เห็นถึงประเด็นต่างๆ ซึ่งประกอบด้วย การตีความบทเพลง เสียงประสาน การบรรเลงประกอบ และการอิมโพรไวส์ โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีต่างๆ ตามที่กล่าวมาแล้วในบทที่ 2 ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ทั้งตัวบทประพันธ์คือช่วงนำ ทำนอง การอิมโพรไวส์ และท่อนจบ

บทที่ 4

วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญในเรื่องของการตีความบทเพลง เสียงประสาน การบรรเลงประกอบ และการอิมโพรไวส์ เพราะสิ่งที่กล่าวมานี้มีความสำคัญในการที่จะอธิบายถึงแนวคิด และวิธีบรรเลงบทเพลงของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ต โดยผู้วิจัยจะอธิบายถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในบทเพลงว่าบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์มีวิธีการอย่างไรในการบรรเลงบทเพลง โดยอ้างอิงแนวคิดต่างๆ ตามที่อธิบายไว้ในบทที่ 2

4.1 วิเคราะห์ทำนองบทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี*

บทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* เป็นบทเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อประกอบอุปรากร แต่นักดนตรีแจ๊สได้นำบทเพลงนี้มาบรรเลง ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญในเรื่องของทำนองบทเพลง เพื่อนำมาเปรียบเทียบว่าบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์มีวิธีอย่างไรในการตีความทำนองของบทเพลง

จากการวิเคราะห์พบว่าบทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* เป็นบทเพลงที่มีโมทีฟสำคัญอยู่ 2 โมทีฟ ประกอบไปด้วยโมทีฟที่ 1 จากท่อน A และโมทีฟที่ 2 จากท่อน B ซึ่งผู้ประพันธ์ใช้โมทีฟทั้ง 2 แบบนี้มาใช้สำหรับประพันธ์แนวทำนองให้มีลักษณะประโยคเป็นแบบถาม-ตอบ

ตัวอย่างที่ 4.1 โมทีฟที่ 1 จากท่อน A

ตัวอย่างที่ 4.2 โมทีฟที่ 2 จากท่อน B

4.2 วิเคราะห์บทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* บรรเลงโดยบิลล์ อีแวนส์

บทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* บรรเลงเดี่ยวเปียโนโดยบิลล์ อีแวนส์ จากผลงานการแสดงสดชุด บิลล์อีแวนส์แอดเดอะมองเทรอซ์แจ๊สเฟสติวัล เมื่อวันที่ 15 มิถุนายน ค.ศ. 1968 มีความยาวของบทเพลงประมาณ 6 นาที อยู่ในจังหวะบาลาด สามารถแบ่งโครงสร้างของบทเพลงได้ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองหลัก	ห้องที่ 1-59
อิมโพรไวส์	ห้องที่ 60-157
ทำนองหลัก	ห้องที่ 158-181
ท่อนจบ	ห้องที่ 182-187

4.2.1 บทวิเคราะห์การบรรเลงทำนองหลัก ห้องที่ 1-59

ห้องที่ 1-59 เป็นการบรรเลงทำนองหลัก แบ่งออกเป็น 4 ท่อน ได้แก่ท่อน A1, A2, B, และท่อน A3 ในท่อน A จะมีการขยายทำนองทำให้ท่อน A ในบทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* ที่บิลล์ อีแวนส์บรรเลง 2 ห้อง เท่ากับทำนองต้นฉบับ 1 ห้อง

ท่อน A1 บิลล์ อีแวนส์เริ่มต้นบรรเลงทำนองหลักของบทเพลง โดยนำโมทีฟที่ 1 จากทำนองต้นฉบับมาพัฒนาและใช้การขยายส่วนลักษณะจังหวะ จากต้นฉบับเดิมมีลักษณะเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเปลี่ยนเป็นโน้ตที่มีความยาวมากขึ้น ในห้องที่ 6 มีการใช้คอร์ดแตกบรรเลงประกอบเพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับบทเพลงโดยเขามักจะเริ่มต้นบรรเลงคอร์ดแตกในจังหวะยกที่ 1

นอกจากนี้ห้องที่ 9 บิลล์ อีแวนส์ยังใช้การวางแนวเสียง 2 แนวให้กับทำนองมือขวาโดยใช้คู่ 2 คู่ 4 และคู่ 5 ห้องที่ 10 ที่มือขวามีการบรรเลงทำนองผสมผสานกับรูปแบบการเล่นคอร์ดแบบแท่งเพื่อให้ทำนองมีความหนาแน่นของเสียงมากยิ่งขึ้นร่วมกับการบรรเลงคอร์ดแตกที่มือซ้าย จากนั้นห้องที่ 14 บิลล์ อีแวนส์มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงประกอบจากคอร์ดแตกเป็นคอร์ดแบบแท่งเพื่อให้มีความหลากหลายในการบรรเลง

ตัวอย่างที่ 4.3 การตีความทำนองห้องที่ 1-17 ท่อน A1

การตีความทำนองห้องที่ 18-33 ท่อน A2 บิลล์ อีแวนส์ยังคงตีความบทเพลงโดยการนำโมทีฟที่ 1 จากทำนองต้นฉบับมาขยายส่วนลักษณะจังหวะพร้อมกับบรรเลงทำนองผสมผสานกับรูปแบบการเล่นคอร์ดแบบแท่ง นอกจากนี้เขาเพิ่มคอร์ดเข้าไปในโครงสร้างของบทเพลงเพื่อให้สอดคล้องกับทำนองที่ถูกขยาย โดยใช้คอร์ด F9sus4 และคอร์ด Bb6 เพื่อให้มีการดำเนินคอร์ดในลักษณะของคอร์ด V-I จากนั้นในห้องที่ 22 เขาใช้คอร์ด Dm7 และคอร์ด Fmaj7 บรรเลงทับซ้อนลงไปในคอร์ด Gm7 เพื่อให้ได้โน้ตเทนชั่นตัวที่ 9, 11, 13 ของคอร์ด

ตัวอย่างที่ 4.4 การตีความทำนองห้องที่ 18-33 ท่อน A2

การตีความทำนองห้องที่ 34-43 ท่อน B บิลล์ อีแวนส์มีการปรับเปลี่ยนทำนองเพื่อให้สอดคล้องในการบรรเลงและใช้การวางแนวเสียง 2 แนวให้กับทำนองมือขวาโดยใช้ขั้นคู่ 3 และขั้นคู่ 4 นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงทำนองผสมผสานคอร์ดแบบแท่งให้กับแนวทำนอง อีกทั้งยังมีการใช้ลีลาสอดประสานเพื่อเพิ่มความหนาแน่นให้กับทำนอง (ดูในกรอบสี่เหลี่ยมโน้ต F, G, A ในห้องที่ 34 และโน้ต A, G, F ในห้องที่ 36)

ด้านเสียงประสานห้องที่ 37 เขาวางแนวเสียงให้มีลักษณะขนานกันด้วยคอร์ดขนานโครมาติกโดยใช้คอร์ด Ab7 เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด G7 นอกจากนี้ห้องที่ 39 ยังมีการวางแนวเสียงโดยใช้โน้ตลำดับที่ 3 และลำดับที่ 7 ของคอร์ดในแนวเสียงด้านล่าง จากนั้นวางแนวเสียงด้านบนด้วยโน้ตเทนชัน #9, และ b13 อีกทั้งห้องที่ 40-43 มีการขยายคอร์ด C7sus4 โดยใช้คอร์ด C7sus4 และคอร์ด Db/C

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.5 การตีความทำนองห้องที่ 34-43 ท่อน B

การตีความทำนองห้องที่ 44-59 ท่อน A3 บิลล์ อีแวนส์ มักจะบรรเลงทำนองของบทเพลงผสมผสานกับรูปแบบการใช้คอร์ดแบบแท่งในการบรรเลงทำนองของบทเพลง อีกทั้งยังตีความบทเพลงโดยใช้โมทีฟที่ 1 จากท่อน A มาขยายส่วนลักษณะจังหวะ และมีการใช้คอร์ดแตกในการบรรเลงประกอบ จากนั้นห้องที่ 54-59 เขามีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงประกอบโดยใช้โน้ตเสียงค้างและวางแนวเสียงให้เป็นระยะกว้าง

ด้านเสียงเสียงประสานห้องที่ 44 จังหวะตกที่ 1 มีการใช้คอร์ดทรัยแอดในช่วงเสียงบน สังเกตได้จากมือขวา เขาใช้คอร์ด C ในขณะที่มือซ้ายใช้คอร์ด F บรรเลงพร้อมกันทำให้ได้เสียงของโน้ตเทนชันตัวที่ 9 ของคอร์ด Fmaj7/C นอกจากนี้ในห้องที่ 46 มีการใช้คอร์ด Dm7 ทับซ้อนลงไปในคอร์ด Bbmaj7 ทำให้ได้เสียงของโน้ตเทนชันตัวที่ 9 ของคอร์ด Bbmaj7 นอกจากนี้ที่มือซ้ายห้องที่ 59 จังหวะที่ 1เขาใช้โน้ตพื้นต้นเป็นโน้ตต่ำสุดและวางแนวเสียงให้เป็นคู่ 4 เรียงซ้อนกันจากโน้ตล่างสุดถึงโน้ตบนสุด ดังตัวอย่างที่ 4.6

ตัวอย่างที่ 4.6 การตีความทำนองห้องที่ 44-59

4.2.2 วิเคราะห์อิมโพรไวส์ห้องที่ 60-157

เป็นช่วงเริ่มต้นของการอิมโพรไวส์ ห้องที่ 62 บิลล์ อีแวนส์สร้างทำนองอิมโพรไวส์โดยใช้โน้ตในคอร์ด (ในกรอบสี่เหลี่ยม) และมีการใช้โน้ตโครมาติกเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตในคอร์ด

ด้านเสียงประสาน และการบรรเลงประกอบ ในห้องที่ 67 มือซ้ายมีการวางแนวเสียงประสานโดยใช้คอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้นที่มีการตัดโน้ตให้เหลือเพียง 2 โน้ต ซึ่งโน้ตที่เหลือเพียง 2 โน้ตนั้นคือโน้ตที่สำคัญในการบอกลักษณะเด่นของคอร์ด สังเกตได้จากเขามักจะวางแนวเสียงโดยใช้โน้ต C# และโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 และโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด A7 อีกทั้งห้องที่ 68-69 มีการเพิ่มคอร์ดเข้าไปในโครงสร้างการดำเนินคอร์ดของบทเพลงโดยใช้คอร์ดในลักษณะ V-I นอกจากนี้ห้องที่ 73 จังหวะที่ 3 มือซ้าย เขาวางแนวเสียงให้มีลักษณะเป็นคู่ 4 เรียงซ้อนกัน

ตัวอย่างที่ 4.7 อิมโพรไวส์ห้องที่ 60-75

อิมโพรไวส์ห้องที่ 76-80 บิลล์ อีแวนส์มักจะใช้โน้ตโครมาติกเข้าหาโน้ตในคอร์ดสร้างทำนองอิมโพรไวส์ ห้องที่ 78 เขาใช้โน้ตในคอร์ดสร้างอาร์เปโจ และมีการเพิ่มโน้ตเทนชั่นตัวที่ 9 ของคอร์ด จากนั้นมีการใช้โน้ตสะบัดเพื่อทำให้ทำนองการอิมโพรไวส์น่าฟังยิ่งขึ้น นอกจากนี้มีการวางแนวเสียง 2 แนวให้กับทำนองการอิมโพรไวส์โดยเขามักใช้คู่ 3 อีกทั้งในห้องที่ 80 เขายังใช้การวางแนวเสียงคู่สี่ในคอร์ด Gm11 และในห้องที่ 86 มีการใช้คอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้น บรรเลงสร้างจังหวะที่แข็งแรงให้กับบทเพลง

ด้านการบรรเลงประกอบในท่อนนี้เขามักจะใช้คอร์ดแบบแท่ง และคอร์ดที่มีองค์ประกอบของโน้ต 2-3 โน้ต ในการบรรเลงบทเพลง อีกทั้งยังมีการใช้โน้ตเสียงค้างในการบรรเลงประกอบเพื่อให้บทเพลงมีที่ว่างในการอิมโพรไวส์

ตัวอย่างที่ 4.8 อิมโพรไวส์ห้องที่ 76-91

การอิมโพรไวส์ห้องที่ 92-101 บิลล์ อีแวนส์ยังคงใช้โน้ตโครมาติกเข้าหาโน้ตในคอร์ดสร้างทำนองการอิมโพรไวส์ จากนั้นห้องที่ 98 มีการใช้โน้ตทรัยแอดบรรเลงทับซ้อนลงไปในคอร์ด D7#4 เพื่อให้เกิดเทนชันตัวที่ #4 และ b9 อีกทั้งห้องที่ 101 จังหวะที่ 1 และ 2 ยังใช้การซ้ำรูปแบบจังหวะเป็นองค์ประกอบในการสร้างทำนอง โดยมักจะบรรเลงให้โน้ตที่มีเสียงสูงที่สุดของโมทีฟมีลักษณะการเคลื่อนที่ลง ด้านเสียงประสานและการบรรเลงประกอบเขามักจะใช้โน้ตเสียงค้างในการบรรเลงประกอบ โดยวางแนวเสียงให้ประกอบไปด้วยโน้ตพื้นต้น

ตัวอย่างที่ 4.9 อิมโพรไวส์ห้องที่ 92-101

การอิมโพรไวส์ในห้องที่ 102-111 บิลล์ อีแวนส์มักจะใช้โน้ตสะบัดในการสร้างทำนองการอิมโพรไวส์ นอกจากนี้ยังมีการใช้โน้ตโครมาติกเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตในคอร์ดบรรเลงเพื่อสร้างความน่าสนใจ อีกทั้งห้องที่ 108 ใช้การซ้ำรูปแบบจังหวะเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างสรรค์ทำนองให้น่าฟังยิ่งขึ้น

ด้านเสียงประสานและการบรรเลงประกอบเขามักจะใช้คอร์ดที่มีองค์ประกอบของโน้ต 2-3 โน้ต บรรเลงเสียงค้างในการบรรเลงประกอบ อีกทั้งห้องที่ 105 มือซ้ายมีการวางแนวเสียงคู่ 4 เรียงซ้อนโดยวางแนวเสียงให้โน้ตพื้นต้นเป็นโน้ตที่มีเสียงต่ำที่สุด จากนั้นวางแนวเสียงให้มีเสียงสูงขึ้นไปเป็นคู่ 4 ตลอดแนวเสียง นอกจากนี้ห้องที่ 108-111 ยังมีการใช้คอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้นในการวางแนวเสียงประสานให้กับบทเพลงเพื่อให้เสียงประสานของบทเพลงมีความหนาแน่นน้อย

ตัวอย่างที่ 4.10 อิมโพรไวส์ห้องที่ 102-111

การอิมโพรไวส์ห้องที่ 112-120 บิลล์ อีแวนส์ยังคงใช้โน้ตโครมาติก และโน้ตในคอร์ดเป็นพื้นฐานในการสร้างทำนองอิมโพรไวส์ และในห้องที่ 119 มีการอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่งบรรเลงพร้อมกันกับมือซ้าย เพื่อให้มีจังหวะที่แข็งแรง

ด้านเสียงประสานและการบรรเลงประกอบในห้องที่ 112 จังหวะที่ 4 ที่มือซ้ายมีการบรรเลงคอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้นที่มีการตัดโน้ตให้เหลือเพียง 3 โน้ต นอกจากนี้ห้องที่ 117 จังหวะที่ 3 ที่มือซ้ายเขาใช้การวางแนวเสียงคู่ 4 ในคอร์ด C7sus4 โดยกำหนดให้โน้ตพื้นต้นเป็นโน้ตที่มีเสียงต่ำสุด จากนั้นวางแนวประสานให้มีลักษณะเป็นคู่ 4 เรียงซ้อนขึ้นไปตลอดทั้งแนวเสียงเพื่อสร้างความหลากหลายในด้านของเสียงประสานให้กับบทเพลง อีกทั้งในห้องที่ 118 ยังมีการวางแนวเสียงแบบดรอป 2 โดยวางแนวเสียงให้มีการลดลงของโน้ตลำดับที่ 2 จากแนวบนสุดให้ต่ำลงมา 1 ช่วงคู่แปด

ตัวอย่างที่ 4.11 อิมโพรไวส์ห้องที่ 112-120

อิมโพรไวส์ห้องที่ 121-127 บิลล์ อีแวนส์ใช้การวางแนวเสียง 2 แนวให้กับทำนองมือขวาผสมผสานกับการใช้คอร์ดแบบแท่ง อีกทั้งในห้องที่ 124 เขาวางแนวเสียง 2 แนวโดยใช้ 2 มือบรรเลงพร้อมกันเป็นคู่ 10 นอกจากนี้ในห้องที่ 127 เขายังอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่งเพื่อให้แนวทำนองมีความหนาแน่นขึ้น

ด้านเสียงประสานและการบรรเลงประกอบในห้องที่ 122 ยังมีการใช้ทรัยแอดในช่วงสียงบน โดยบรรเลงคอร์ด A ทับซ้อนลงไปในโน้ต F และโน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ดของคอร์ด G7#11 ทำให้เกิดเสียงของโน้ตเทนชันตัวที่ 9, #11, 13 ของคอร์ด G7#11

ตัวอย่างที่ 4.12 อิมโพรไวส์ห้องที่ 121-127

อิมโพรไวส์ห้องที่ 128-134 ในท่อนนี้บิลล์ อีแวนส์ยังคงใช้คอร์ดแบบแท่งเป็นองค์ประกอบในการบรรเลงทำนอง นอกจากนี้ห้องที่ 132-133 ยังมีการใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบนผสมผสานกับการวางแนวเสียงแบบดรอป 2 โดยใช้คอร์ด Dm7 และคอร์ด Fmaj7 บรรเลงทับซ้อนลงไปในคอร์ด Gm7 เพื่อให้เกิดเทนชันตัวที่ 9, 11, 13 ของคอร์ด Gm7 นอกจากนี้ยังมีการลดลงของโน้ตลำดับที่ 2 จากแนวบนสุดลงมา 1 ช่วงคู่แปด ซึ่งการวางแนวเสียงในลักษณะนี้สามารถพบได้มากในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 4.13 อิมโพรไวส์ห้องที่ 128-134

อิมโพรไวส์ห้องที่ 135-143 ในท่อนนี้บิลล์ อีแวนส์ใช้การวางแนวเสียง 2 แนว และคอร์ดแบบแท่งเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างทำนอง อีกทั้งห้องที่ 140 มีการวางแนวเสียง 2 แนว โดยใช้มือซ้ายและมือขวาบรรเลงเป็นคู่ 10

ด้านเสียงประสานห้องที่ 140 มีการวางแนวเสียงโดยกำหนดให้โน้ตลำดับที่ 2 จากแนวบนสุดลดลงมา 1 ช่วงคู่แปด นอกจากนี้ห้องที่ 143 จังหวะที่ 3 เขายังใช้คอร์ด A ทรัยแอดบรรเลงทับซ้อนลงไปในคอร์ด C7b9 เพื่อให้เกิดเทนชันตัวที่ 13, และ b9

ด้านการบรรเลงประกอบในห้องที่ 135-137 เขาใช้การบรรเลงประกอบในลักษณะใช้ 2 มือบรรเลงพร้อมกัน โดยใช้โดยใช้คอร์ดแบบแท่ง และคอร์ดแตกบรรเลง นอกจากนี้ห้องที่ 138 ยังมีการใช้คอร์ดที่มีองค์ประกอบของโน้ต 2-3 โน้ตซึ่งเขามักจะใช้คอร์ดในลักษณะนี้เมื่อเขาต้องการให้บทเพลงมีเสียงประสานที่ไม่ซับซ้อนมาก โดยจะวางแนวเสียงให้ประกอบไปด้วย โน้ตในคอร์ดลำดับที่ 3 และ 7 รวมไปจนถึงโน้ตพื้นต้น เป็นองค์ประกอบสำคัญ

ตัวอย่างที่ 4.14 อิมโพรไวส์ห้องที่ 135-143

อิมโพรไวส์ห้องที่ 144-157 บิลล์ อีแวนส์ยังคงใช้คอร์ดแบบแท่ง และการวางแนวเสียง 2 แนวให้กับทำนองมือขวา จากนั้นห้องที่ 148 มีการใช้โน้ตในคอร์ดสร้างทำนอง และห้องที่ 149 มีการซ้ำรูปแบบจังหวะ อีกทั้งห้องที่ 155 มีการวางแนวเสียง 2 แนว โดยบรรเลงเป็นคู่ 10 โดยใช้มือซ้ายและมือขวาบรรเลงให้บทเพลงมีเสียงประสานที่ไม่หนาแน่น

ด้านการบรรเลงประกอบห้องที่ 148 มีการใช้โน้ตเสียงค้างในการบรรเลงประกอบเพื่อให้บทเพลงมีช่องว่างในการบรรเลง นอกจากนี้ในห้องที่ 152 เขาเริ่มปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงโดยใช้คอร์ดแตกเพื่อให้บทเพลงมีความหลายหลายมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.15 อิมโพรไวส์ห้องที่ 144-157

4.2.3 ทำนองห้องที่ 158-181 ท่อน B

การตีความทำนองห้องที่ 158-166 ท่อน B บิลล์ อีแวนส์ยังคงใช้การวางแนวเสียง 2 แนวให้กับทำนองมือขวา ซึ่งเขามักจะวางแนวเสียงโดยใช้คู่ 3 และห้องที่ 160 มีการใช้ใช้ลีลาสอดประสานเพื่อเพิ่มความไพเราะให้กับบทเพลง

ด้านเสียงประสานห้องที่ 163 มือขวาเขาใช้การวางแนวเสียงให้เป็นลักษณะคู่ 4 เรียงซ้อนบรรเลงพร้อมกับมือซ้ายที่ใช้โน้ตในคอร์ดลำดับที่ 3 และ 7 เพื่อให้เสียงประสานมีความหนาแน่น

ยิ่งขึ้น อีกทั้งห้องที่ 164 ยังมีการใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบนโดยบรรเลงคอร์ด Bbm ทับซ้อนลงไปในคอร์ด G7alt เพื่อให้เกิดโน้ตเทนชันตัวที่ #11, #9 ของคอร์ด G7alt

ด้านการบรรเลงประกอบห้องที่ 162 มีการใช้คอร์ดแบบแท่งในการบรรเลงบรรเลงในจังหวะยกที่ 1 นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงประกอบโดยใช้ 2 มือบรรเลงพร้อมกันเพื่อทำให้บทเพลงมีจังหวะที่แข็งแรง

ตัวอย่างที่ 4.16 การตีความทำนองห้องที่ 158-166 ท่อน B

การตีความทำนองห้องที่ 167-181 ท่อน A3 บิลล์ อีแวนส์ยังคงบรรเลงทำนองผสมผสานกับการเล่นคอร์ดแบบแท่ง และห้องที่ 171 มีการบรรเลงคอร์ด Fmaj7 ทับซ้อนลงไปในคอร์ด Gm7 เพื่อให้เกิดโน้ตเทนชั่นตัวที่ 9, 11, 13 ของคอร์ด Gm7 ดังตัวอย่างที่ 4.17

ตัวอย่างที่ 4.17 การตีความทำนองห้องที่ 167-181 ท่อน A3

4.2.4 ท่อนจบห้องที่ 183-187

ท่อนจบห้องที่ 182-187 บิลล์ อีแวนส์ยังคงบรรเลงทำนองผสมผสานกับการเล่นคอร์ดแบบแท่ง อีกทั้งมีการใช้คอร์ดแตกในการบรรเลงประกอบ ห้องที่ 184 มีการบรรเลงพร้อมกัน 2 มือ เพื่อสร้างจังหวะที่แข็งแรงให้กับบทเพลง

ตัวอย่างที่ 4.18 ท่อนจบห้องที่ 182-187

4.2.5 สรุปการบรรเลงของบิลล์ อีแวนส์

ในการบรรเลงบทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* บิลล์ อีแวนส์ใช้เทคนิคและแนวคิดต่างๆ ในการสร้างสรรค์บทเพลงให้มีความหลากหลาย ทั้งในด้านการตีความ เสียงประสาน การบรรเลงประกอบและการอิมโพรไวส์ ทำให้บทเพลงที่เขาบรรเลงล้วนแต่มีความน่าสนใจ จากการวิเคราะห์ทำให้เห็นถึงแนวคิดต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยจะทำการสรุปหัวข้อสำคัญเพื่อให้เกิดความเข้าใจยิ่งขึ้น โดยจะแบ่งเป็นหัวข้อต่างๆ ดังนี้

ด้านการตีความ บิลล์ อีแวนส์มีการนำโมทีฟจากบทเพลงต้นฉบับมาพัฒนาโดยใช้การขยายส่วนลักษณะจังหวะ และมีการปรับเปลี่ยนลักษณะจังหวะทำนองของบทเพลง รวมถึงมีการขยายคอร์ดในท่อน B นอกจากนี้ยังมีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างการดำเนินคอร์ดของบทเพลง เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองของบทเพลงที่ถูกขยายส่วนลักษณะจังหวะ

ด้านเสียงประสาน บิลล์ อีแวนส์มักจะใช้คอร์ด และการวางแนวเสียงในรูปแบบต่างๆ สร้างสรรค์บทเพลงเพื่อให้มีความหลากหลายในด้านของเสียงประสาน มีการใช้คอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้น และคอร์ดที่มีโน้ตพื้นต้นที่ประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ดตัวที่ 3 และ 7 อีกทั้งยังมีการใช้คอร์ดที่มีการวางแนวเสียงให้เป็นคู่ 4 นอกจากนี้ยังมีการวางแนวเสียงในลักษณะต่างๆ เช่นการวางแนวเสียง 2 แนว การวางแนวเสียงแบบดรอป 2 และการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์บทเพลงให้มีความไพเราะยิ่งขึ้น

ด้านการบรรเลงประกอบ บิลล์ อีแวนส์ มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงประกอบเพื่อให้มีความหลากหลาย ทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น เขามักจะใช้คอร์ดแตก คอร์ดแบบแท่ง รวมไปจนถึงใช้ 2 มือในการบรรเลงพร้อมกันในการบรรเลงประกอบ รวมไปจนถึงใช้โน้ตเสียงค้าง และใช้การบรรเลงประกอบที่มีองค์ประกอบของโน้ต 2-3 โน้ต

ด้านการอิมโพรไวส์ บิลล์ อีแวนส์ มักจะสร้างทำนองการอิมโพรไวส์โดยใช้โน้ตโครมาติก เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตในคอร์ด นอกจากนี้ยังใช้โน้ตในคอร์ดสร้างอาร์เปโจ และใช้การซ้ำรูปแบบจังหวะในการสร้างทำนองอิมโพรไวส์ รวมไปจนถึงใช้โน้ตทรัยแอดสร้างทำนองเพื่อให้เกิดโน้ตเทนชัน และมีการอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่งเพื่อให้ทำนองมีความหนาแน่นมากขึ้น

4.3 วิเคราะห์บทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* บรรเลงโดยคีธ จาร์เร็ตต์

การบรรเลงบทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* ถอดโน้ตโดยรอร์ท โบวเก็ตต์ จากผลงานการแสดงสดที่คีธ จาร์เร็ตต์ได้บรรเลงไว้ในอัลบั้มโซโล่ทริบิว ซึ่งเป็นอัลบั้มบันทึกการแสดงสดที่ประเทศญี่ปุ่น เมื่อวันที่ 14 เมษายน ค.ศ. 1987 เป็นเพลงที่คีธ จาร์เร็ตต์แสดงเดี่ยวเปียโนไม่มีผู้ร่วมบรรเลง บทเพลงมีความยาวประมาณ 5 นาที ลักษณะของบทเพลงเป็นดนตรีบาลาดแจ็ส มีจังหวะของบทเพลงค่อนข้างช้า สามารถแบ่งโครงสร้างของบทเพลงได้ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ช่วงนำ	ห้องที่ 1-15
ทำนองหลัก	ห้องที่ 16-50
ท่อนจบ	ห้องที่ 51-65

4.3.1 ช่วงนำห้องที่ 1-15

ช่วงนำของบทเพลงห้องที่ 3-4 คีธ จาร์เร็ตต์นำทำนองห้องที่ 17-22 จากทำนองต้นฉบับท่อน B มาพัฒนาโดยการปรับเปลี่ยนทำนองและลักษณะจังหวะของทำนองต้นฉบับ จากนั้นห้องที่ 12-13 เขานำทำนองห้องที่ 22-23 จากทำนองต้นฉบับท่อน B มาพัฒนาโดยการเปลี่ยนลักษณะจังหวะเพื่อให้เกิดความชัดเจนของประโยคเพลง นอกจากนี้ห้องที่ 14-15 มีการนำลักษณะจังหวะจากท่อน B ห้องที่ 23 มาใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างสรรค์ทำนองเพื่อดึงดูดความสนใจก่อนบรรเลงทำนองหลัก

ด้านเสียงประสานห้องที่ 13 จังหวะที่ 3 มือขวายังมีการใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน โดยเขาบรรเลงคอร์ด A ทรัยแอดทับซ้อนลงไปในโน้ต G, F, B, ทำให้ได้เสียงของโน้ตลำดับที่ 9, #11, 13 ของคอร์ด G7#11 และมีการใช้ลีลาสอดประสานให้กับทำนอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.19 ช่วงนำของบทเพลงห้องที่ 1-15

4.3.2 ทำนองห้องที่ 16-50

การตีความทำนองห้องที่ 16-23 ท่อน A1 คีธ จาร์เร็ตต์บรรเลงทำนองหลักของบทเพลงให้ได้ยินอย่างชัดเจนโดยบรรเลงทำนองบทเพลงให้สูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปด ร่วมกับการปรับเปลี่ยนลักษณะจังหวะของทำนองบทเพลงเล็กน้อย ด้านเสียงประสานคีธ จาร์เร็ตต์ ห้องที่ 16-17 มีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างการนำเดินคอร์ดของบทเพลง และมีการใช้คอร์ด Ab7alt เพื่อให้แนวประสานเสียงเบสมีการเคลื่อนที่ลงในลักษณะโครมาติกเพื่อเข้าหาคอร์ด Gm11 นอกจากนี้ห้องที่ 19 จังหวะที่ 3 มีการใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบนเขาใช้คอร์ด Bbm บรรเลงทับซ้อนลงไปในโน้ต C และโน้ต G เพื่อให้ได้เสียงของโน้ตเทนชันตัวที่ b9 ของคอร์ด C7b9sus4 การบรรเลงเช่นนี้ทำให้เสียงประสานมีความหลากหลาย

ด้านการบรรเลงประกอบในท่อนนี้เขาใช้มือซ้ายคอร์ดแตกในการบรรเลงประกอบ และมักจะบรรเลงโดยใช้คอร์ดที่มีโน้ตโน้ตพื้นต้น โน้ตลำดับที่ 3 และโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด เขามักจะเริ่มต้นบรรเลงในจังหวะที่ 1 เพื่อสร้างความแข็งแรงให้จังหวะ

ตัวอย่างที่ 4.20 การตีความทำนองห้องที่ 16-23

การตีความทำนองห้องที่ 24-32 ท่อน A2 ในท่อนนี้คีธ จาร์เร็ตยังคงบรรเลงทำนองหลักอย่างชัดเจนร่วมกับการใช้ทำนองสอดประสาน และมีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างการดำเนินคอร์ดโดยใช้คอร์ด Abmaj#11 เพื่อให้เกิดความแตกต่างในแต่ละท่อน จากนั้นวางเสียงประสานให้แนวเบสมีการเคลื่อนที่ลง

นอกจากนี้ยังใช้การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติกในห้องที่ 28 โดยใช้คอร์ด B7 เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด Bb7 ทำให้เกิดการขนานกันระหว่างแนวเสียงเพื่อทำให้บทเพลงมีความหลากหลายในด้านของเสียงประสาน อีกทั้งมีการใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน สังเกตได้จากห้องที่ 29 จังหวะที่ 1 เขาบรรเลงคอร์ด G ทรัยแอดทับซ้อนลงไปในโน้ต A และโน้ต C เพื่อให้เกิดโน้ตเทนชันตัวที่ 9, และ 11

ด้านการบรรเลงประกอบในท่อนนี้มีการใช้คอร์ดแบบแท่งในการบรรเลง เขามักจะใช้ 2 มือบรรเลงคอร์ดพร้อมกัน นอกจากนี้ยังใช้คอร์ดที่ประกอบไปด้วยโน้ต 2-3 โน้ต สังเกตได้จากห้องที่ 28 ที่มือซ้าย

ตัวอย่างที่ 4.21 การตีความทำนองห้องที่ 24-32

การตีความทำนองห้องที่ 33-42 ท่อน B คีธ จาร์เร็ตต์มีการปรับเปลี่ยนทำนองบทเพลงโดยใช้การซ้ำรูปแบบจังหวะเป็นองค์ประกอบในการสร้างทำนอง และใช้การพัฒนาโมทีฟในการปรับเปลี่ยนทำนองของบทเพลงให้มีลักษณะเฉพาะตัว นอกจากนี้ในห้องที่ 33 ยังเพิ่มความหนาแน่นให้กับบทเพลงโดยการใช้ลีลาสอดประสานเพื่อทำให้บทเพลงน่าฟังยิ่งขึ้น อีกทั้งห้องที่ 37 ยังใช้การวางแนวเสียง 2 แนวให้กับทำนองโดยใช้คู่ 6

ด้านเสียงประสานห้องที่ 35 เขาวางแนวเสียงประสานให้มือขวาเป็นลักษณะคู่ 4 เรียงซ้อนกัน โดยวางแนวเสียงให้โน้ตในคอร์ดลำดับที่ 7 ของคอร์ดมีเสียงต่ำสุดและวางเสียงประสานให้เป็นคู่ 4 ตลอดทั้งแนวเสียง จากนั้นห้องที่ 38 ใช้การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติกโดยใช้คอร์ด Ab13 วางแนวเสียงให้แนวเบสมีการเคลื่อนที่ลงในลักษณะขนานกัน นอกจากห้องที่ 39 นี้ยังมีการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างการดำเนินคอร์ดของบทเพลงให้มีลักษณะเป็นคอร์ด ii-V โดยใช้คอร์ด Em7b5 เข้าหาคอร์ด A7b9 อีกทั้งห้องที่ 42 เขายังใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบนโดยบรรเลงคอร์ด Am ทับซ้อนลงไปในโน้ต Bb และโน้ต C เพื่อให้เกิดเทนชั่นตัวที่ 9, และ #11

ด้านการบรรเลงประกอบมีการใช้โน้ตเสียงค้างในแนวเบสเพื่อให้เกิดการพลิกกลับของคอร์ดต่างๆ เช่น ห้องที่ 33 มีการใช้โน้ต A บรรเลงเสียงค้างที่แนวเบสทำให้เกิดการพลิกกลับของคอร์ด Fmaj7#11

ตัวอย่างที่ 4.22 การตีความทำนองหลักห้องที่ 33-42

การตีความทำนองหลักห้องที่ 43-50 ท่อน A3ในท่อนนี้คีธ จาร์เร็ตต์มีการปรับเปลี่ยนทำนองของบทเพลงและใช้มือซ้ายเข้ามามีบทบาทในการบรรเลงทำนองพร้อมกับบรรเลงทำนองต้นฉบับให้ต่ำลง 1 ช่วง คู่แปด เพื่อสร้างความแตกต่างระหว่างท่อนเพลง และมีการใช้โน้ตสะบัดบรรเลงควบคู่ไปกับทำนอง

ด้านเสียงประสานและการบรรเลงประกอบห้องที่ 47 มีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างการนำเนินคอร์ดของบทเพลงโดยใช้คอร์ด V-I โดยใช้คอร์ด D7b9 เข้าหาคอร์ด Gm7 และมักจะใช้คอร์ดแตกในการบรรเลงประกอบโดยเริ่มบรรเลงในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง

ตัวอย่างที่ 4.23 การตีความทำนองห้องที่ 43-50

4.3.3 ท่อนจบห้องที่ 51-65

ท่อนจบห้องที่ 51-65 ในท่อนนี้ห้องที่ 53 คีธ จาร์เร็ตต์สร้างทำนองโดยนำโน้ตจากทำนองหลักมาสร้างเป็นโมทีฟใหม่ (โมทีฟ A) จากนั้นนำส่วนหนึ่งจากโมทีฟ A มาพัฒนาโดยใช้การซ้ำรูปแบบจังหวะ นอกจากนี้ห้องที่ 57 เขานำโมทีฟ A มาพัฒนาอีกครั้ง และใช้การซ้ำรูปแบบจังหวะเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างโมทีฟต่อมา นอกจากนี้ห้องที่ 62-63 เขามักจะใช้การวางแนวเสียง 2 แนวให้กับทำนองมือขวาโดยใช้คู่ 6

ตัวอย่างที่ 4.24 ท่อนจบห้องที่ 51-58

4.3.4 สรุปการบรรเลงของคีธ จาร์เร็ตต์

ในการบรรเลงบทเพลง*ไอเลิฟยูพอร์จี* คีธ จาร์เร็ตต์ มีวิธีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ อีกทั้งเทคนิคและแนวคิดต่างๆ ที่เขาใช้ในการบรรเลงบทเพลงทำให้บทเพลงที่เขาบรรเลงล้วนแต่มีความพิเศษและน่าสนใจ จากการวิจัยในครั้งนี้ทำให้ทราบถึงแนวคิด และเทคนิคต่างๆ ที่คีธ จาร์เร็ตต์ใช้ในการบรรเลง ผู้วิจัยจะทำการสรุปการบรรเลงของคีธ จาร์เร็ตต์ เพื่อให้เกิดความเข้าใจยิ่งขึ้น โดยจะแบ่งเป็นหัวข้อสำคัญดังต่อไปนี้

ด้านการตีความเขามีวิธีการตีความบทเพลงโดยมักจะมีการปรับเปลี่ยนทำนองของบทเพลงโดยใช้การซ้ำรูปแบบจังหวะเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในทำนอง อีกทั้งยังมีการบรรเลงทำนองของบทเพลงให้มีเสียงสูง หรือเสียงต่ำกว่าทำนองต้นฉบับ 1 ช่วงคู่แปด เพื่อทำให้เกิดความแตกต่างในแต่

ละท่อนเพลง ซึ่งการบรรเลงในลักษณะนี้ กล่าวได้ว่ามีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง นอกจากนี้เขายังใช้โน้ตสะบัดบรรเลงควบคู่ไปกับทำนองทำให้ทำนองของบทเพลงน่าสนใจยิ่งขึ้น

ด้านเสียงประสานคีธ จาร์เร็ตต์มีการใช้เสียงประสานโดยการปรับเปลี่ยนโครงสร้างการดำเนินคอร์ดของบทเพลง ให้มีลักษณะการดำเนินคอร์ดแบบ V-I และมีการใช้คอร์ดโครมาติกในการสร้างสรรค์บทเพลง นอกจากยังนี้มีการบรรเลงคอร์ดทรัยแอดในช่วงเสียงบนเพื่อให้เกิดโน้ตเทนชัน รวมไปจนถึงการวางแนวเสียง 2 แนวและการวางแนวเสียงคู่ 4 เรียงซ้อน

ด้านการบรรเลงประกอบ ในบทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* เขามักจะใช้คอร์ดแบบแท่ง และคอร์ดแตกบรรเลงเพื่อสนับสนุนแนวทำนองทำให้เกิดความแตกต่างในแต่ละท่อน เขาใช้การบรรเลงพร้อมกัน 2 มือ และใช้โน้ตเสียงค้างในการบรรเลงประกอบเพื่อให้เกิดการพลิกกลับของคอร์ด

ด้านการอิมโพรไวส์ ในการบรรเลงบทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* คีธ จาร์เร็ตต์มีวิธีบรรเลงโดยนำทำนองจากท่อน B มาพัฒนาให้เป็นโมทีฟต่างๆ ได้อย่างน่าสนใจ และในท่อนจบของบทเพลงมีการนำโน้ตจากทำนองหลักของบทเพลงมาพัฒนา และมีการใช้เทคนิคการซ้ำรูปแบบจังหวะเพื่อทำให้บทเพลงน่าฟังยิ่งขึ้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย

5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์

จากการวิจัยทำให้ทราบถึงแนวคิดที่บิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ ใช้ในการบรรเลงบทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี* อย่างไรก็ตามอาจมีบางประเด็นที่มีลักษณะคล้ายกันหรือแตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะเฉพาะตัว ความชื่นชอบ รวมไปจนถึงพื้นฐานทางด้านดนตรีแตกต่างกัน ดังนั้นในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์มาเปรียบเทียบโดยใช้ตาราง เพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกต่าง และความคล้ายคลึงกัน โดยจะแบ่งเป็นหัวสำคัญได้แก่การตีความบทเพลง เสียงประสาน การบรรเลงประกอบ และการอิมโพรไวส์

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	บิลล์ อีแวนส์	คีธ จาร์เร็ตต์
การตีความ	ขยายส่วนลักษณะจังหวะ	*	
	โน้ตสะบัด	*	*
	ลีลาสอดประสาน	*	*
เสียงประสาน	คอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้น	*	
	คอร์ดแบบแท่ง	*	*

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ (ต่อ)

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	บิลล์ อีแวนส์	คีธ จาร์เร็ตต์
เสียงประสาน	กลุ่มเสียงกัด		
	การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก	*	*
	การวางแนวเสียงคู่ 4	*	*
	ใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน	*	*
	การวางแนวเสียง 2 แนว	*	*
	การวางแนวเสียงแบบดรอป 2	*	*
	การวางแนวเสียงระยะกว้าง	*	*
การบรรเลงประกอบ	ใช้ 2 มือพร้อมกัน	*	*
	จังหวะยก	*	*
	บรรเลงประกอบโดยใช้ 2-3 โน้ต	*	*
	บรรเลงประกอบโดยใช้เสียงค้าง	*	*

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ (ต่อ)

ประเด็นหลัก	รายละเอียด	บิลล์ อีแวนส์	คีธ จาร์เร็ตต์
การอิมโพรไวส์	ใช้โน้ตในคอร์ด	*	*
	อิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบเท่ง	*	
	การซ้ำรูปแบบจังหวะ	*	*
	ใช้โน้ตโครมาติก	*	*
	พัฒนาทำนอง	*	*

5.2 สรุปผลการวิจัย

ผลจากตารางเปรียบเทียบทำให้ทราบถึงแนวคิดต่าง ๆ ที่บิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ ใช้ในการบรรเลงบทเพลง ทั้งในเรื่องของเสียงประสาน การอิมโพรไวส์ การบรรเลงประกอบ และการตีความบทเพลง อย่างไรก็ตามประเด็นที่กล่าวมานี้มีทั้งคล้ายกันและแตกต่างกัน ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์มาสรุปเพื่อให้เกิดความเข้าใจยิ่งขึ้น โดยจะแยกเป็นหัวข้อสำคัญดังต่อไปนี้

การตีความบทเพลงนักเปียโนทั้ง 2 ท่านมีการตีความบทเพลงที่คล้ายกัน และแตกต่างกัน สิ่งที่คล้ายกันคือมีการใช้โน้ตสะบัดบรรเลงควบคู่ไปกับทำนอง และมีการใช้ลีลาสอดประสานบรรเลงสอดแทรกหรือบรรเลงควบคู่ไปกับทำนอง อีกประเด็นหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายกันคือนักเปียโนทั้ง 2 ท่านมีการปรับเปลี่ยนทำนองบทเพลงเพื่อให้สอดคล้องกับการบรรเลงของตัวเอง รวมไปจนถึงการเพิ่มคอร์ดเข้าไปในโครงสร้างการดำเนินคอร์ด และสิ่งที่แตกต่างกันคือบิลล์ อีแวนส์ ใช้

การขยายส่วนลักษณะจังหวะในการตีความบทเพลง ในขณะที่คีธ จาร์เร็ตต์บรรเลงทำทำนองบทเพลงให้มีเสียงสูงขึ้นและต่ำลง 1 ช่วงคู่แปด

ด้านเสียงประสานทั้งบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ มีการใช้เสียงประสานในลักษณะที่คล้ายกันคือมีการใช้คอร์ดแบบแท่ง การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก การวางแนวเสียงคู่ 4 เรียงซ้อน นอกจากนี้ยังมีการใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบน การวางแนวเสียง 2 แนว และการวางแนวเสียงแบบระยะกว้างที่มีลักษณะคล้ายกัน สิ่งที่แตกต่างกันคือไม่พบการวางแนวเสียงในลักษณะดรอป 2 และการใช้คอร์ดที่ไม่มีโน้ตพื้นต้นในการบรรเลงของคีธ จาร์เร็ตต์

ด้านการบรรเลงประกอบนักเปียโนทั้ง 2 ท่านมีการใช้เทคนิคที่คล้ายกัน สิ่งที่คล้ายกันในการบรรเลงประกอบของนักเปียโนทั้ง 2 ท่านคือมีการใช้คอร์ดแตกในการบรรเลงประกอบ มีการบรรเลงประกอบพร้อมกัน 2 มือ และการบรรเลงประกอบในจังหวะยก อีกทั้งใช้การบรรเลงประกอบที่ประกอบไปด้วยโน้ต 2-3 โน้ต รวมไปจนถึงมีการใช้โน้ตเสียงค้างในการบรรเลงประกอบ

ด้านการอิมโพรไวส์ทั้งบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ มีวิธีบรรเลงบทเพลงที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง แต่อย่างไรก็ตามนักเปียโนทั้ง 2 ท่านมีการใช้เทคนิคต่างๆ ที่คล้ายกันและแตกต่างกัน ประเด็นที่คล้ายกันประกอบไปด้วยการใช้โน้ตในคอร์ดสร้างทำนอง การซ้ำรูปแบบจังหวะ การใช้โน้ตโครมาติก และการพัฒนาทำนอง สิ่งที่แตกต่างกันคือไม่พบการอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่งในการบรรเลงของคีธ จาร์ เร็ตต์

จากที่กล่าวมาทำให้ทราบถึงความคล้ายคลึง และแตกต่างกันของนักเปียโนทั้ง 2 ท่านทั้งนี้ความคล้ายคลึงและแตกต่างกันระหว่างนักเปียโนทั้ง 2 ท่านนั้น เกิดจากความชื่นชอบ หรือลักษณะนิสัย รวมไปจนสภาวะสิ่งแวดล้อมในการเจริญเติบโต และพื้นฐานทางด้านดนตรีที่มีความแตกต่างกัน อย่างไรก็ตามสิ่งที่นักเปียโนทั้ง 2 ท่านบรรเลง ล้วนแต่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดต่างๆ รวมไปจนถึงเทคนิคที่นักเปียโนทั้ง 2 ท่านนิยมนำมาบรรเลงบทเพลงได้เป็นอย่างดี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.3 อภิปรายผลการวิจัย

ผลจากการวิจัยในครั้งนี้ทำให้ทราบถึงแตกต่างและความคล้ายคลึงของเทคนิค และแนวคิดต่างๆ ที่บิลล์ อีแวนส์ และคีธจาร์เร็ต ใช้ในการบรรเลงบทเพลง อย่างไรก็ตามจากตารางเปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ยังมีบางประเด็นที่ยังไม่ชัดเจนมากนัก ผู้วิจัยจะนำเอาหัวข้อสำคัญมาอภิปรายเพิ่มเติมเพื่อให้เกิดความเข้าใจยิ่งขึ้น ดังนี้

ด้านการตีความบทเพลงนักเปียโนทั้ง 2 ท่านมีการตีความบทเพลงที่ต่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทั้งนี้เกิดจากความชื่นชอบ และพื้นฐานทางด้านดนตรี รวมไปจนถึงลักษณะนิสัยของแต่ละบุคคล ทั้งนี้ความชื่นชอบของแต่ละบุคคลอาจมีความคล้ายคลึงกัน หรือแตกต่างกันก็ได้ สิ่งที่คล้ายคลึงกันในด้านของการตีความบทเพลงของนักเปียโนทั้ง 2 ท่านคือมีการใช้ลีลาสอดประสาน อีกทั้งบิลล์ อีแวนส์มีการนำทำนองจากต้นฉบับมาพัฒนาโดยใช้การขยายส่วนลักษณะจังหวะ ในขณะที่คีธ จาร์เร็ตต์ก็มีการนำทำนองจากต้นฉบับมาพัฒนาเช่นกัน โดยใช้เป็นแนวคิดพื้นฐานในการสร้างโมทีฟใหม่ และมีการบรรเลงทำนองต้นฉบับให้สูงขึ้นและต่ำลง 1 ช่วงคู่แปด เพื่อทำให้เกิดความแตกต่างในแต่ละท่อน

ด้านเสียงประสานทั้งบิลล์ อีแวนส์ และคีธจาร์เร็ตต์ มีการใช้เสียงประสานในลักษณะที่คล้ายกันคือมักจะใช้โน้ตในคอร์ดลำดับที่ 3 และลำดับที่ 7 ของคอร์ดในการวางแนวเสียงประสานให้บทเพลง จากนั้นใช้โน้ตเทนชันที่มือขวาบรรเลงทับซ้อนลงไป ซึ่งการวางแนวเสียงในลักษณะนี้พบมากในบทเพลงของบิลล์ อีแวนส์ แต่คีธ จาร์เร็ตต์พบน้อย อีกทั้งนักเปียโนทั้ง 2 ท่านมักจะใช้การวางแนวเสียง 2 แนวเพื่อทำให้ทำนองมีความหนาแน่น โดยบิลล์ อีแวนส์มักจะวางแนวเสียง 2 แนวให้กับทำนองมือขวาโดยใช้คู่ 3 และคู่ 10 ในขณะเดียวกันคีธ จาร์เร็ตต์ใช้การวางแนวเสียง 2 แนวโดยใช้ คู่ 6 และมีการใช้ทรัยแอดในช่วงเสียงบนโดยบิลล์ อีแวนส์ มักจะใช้คอร์ด Fmaj7 บรรเลงทับซ้อนลงไปในคอร์ด Gm7 เพื่อให้เกิดโน้ตเทนชั่นตัวที่ 9, 11 ในขณะที่คีธ จาร์เร็ตต์ใช้คอร์ด A บรรเลงทับซ้อนลงไปในคอร์ด G7#11 เพื่อให้เกิดโน้ตเทนชันตัวที่ 11, 13, อีกทั้งยังใช้การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก แต่แตกต่างกันที่บิลล์ อีแวนส์ใช้คอร์ด Ab7 เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด G7 ในขณะที่คีธ จาร์เร็ตต์ใช้คอร์ด B7 เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด Bb7 อีกทั้งมีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างการดำเนินคอร์ดของบทเพลงมีลักษณะคล้ายกันคือ มักจะเพิ่มการดำเนินคอร์ดที่มีลักษณะเป็น V-I เข้าไปในโครงสร้างของบทเพลง นอกจากนี้นักเปียโนทั้ง 2 ท่านยังใช้การวางแนวเสียงคู่ 4 ซึ่งบิลล์อีแวนส์มักจะใช้การวางแนวเสียงคู่ 4 เรียงซ้อนกันที่มือซ้าย และมักจะใช้โน้ตพื้น

ต้นเป็นโน้ตที่ต่ำสุด จากนั้นวางแนวเสียงให้เป็นคู่ 4 ตลอดทั้งแนวเสียง ส่วนคีธ จาร์เร็ตต์ ใช้การวางแนวเสียงคู่ 4 เช่นกัน แต่เขามักจะวางแนวเสียงคู่ 4 ที่มือขวาและมักจะใช้ โน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดเป็นโน้ตต่ำสุด จากที่กล่าวมานี้ทำให้เห็นถึงความแตกต่างกันในเรื่องของเสียงประสาน ที่นักเปียโนทั้ง 2 ท่านใช้บรรเลงบทเพลง

ด้านการบรรเลงประกอบนักเปียโนทั้ง 2 ท่านมีการบรรเลงประกอบคล้ายคลึงกันและแตกต่างกัน สิ่งที่คล้ายคลึงกันคือมีการใช้คอร์ดแตกในการบรรเลงประกอบ อาจเป็นเพราะบทเพลง *ไอเลิฟส์ยูพอร์จี*มีลักษณะเป็นบทเพลงบาลาดซึ่งมีจังหวะช้า เลยทำให้นักเปียโนทั้ง 2 ท่านใช้คอร์ดแตกในการบรรเลงประกอบ อย่างไรก็ตามในการบรรเลงคอร์ดแตกของนักเปียโนทั้ง 2 ท่านยังมีความแตกต่างกัน บิลล์ อีแวนส์มักจะบรรเลงคอร์ดแตกในจังหวะยกที่ 1 ซึ่งแตกต่างจากคีธ จาร์เร็ตต์ที่บรรเลงคอร์ดแตกในจังหวะตก และสิ่งหนึ่งที่มีคล้ายคลึงกันคือ มีการบรรเลงประกอบโดยใช้โน้ตเสียงค้าง บิลล์ อีแวนส์ใช้โน้ตเสียงค้างเพื่อทำให้บทเพลงมีช่องว่างในการอิมโพรไวส์ ในขณะที่คีธ จาร์เร็ตต์ใช้โน้ตเสียงค้างเพื่อให้เกิดการพลิกกลับของคอร์ด

ด้านการอิมโพรไวส์เอกลักษณ์ที่สามารถเห็นได้ชัดในการอิมโพรไวส์ของบิลล์ อีแวนส์คือการสร้างทำนองอิมโพรไวส์โดยใช้คอร์ดแบบแท่งพร้อมกับผสมผสานการดรอป 2 และมีการใช้โน้ตโครมาติกเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตในคอร์ดสร้างทำนองอิมโพรไวส์ ในขณะที่คีธจาร์ เร็ตต์ก็ใช้โน้ตโครมาติกเช่นกัน แต่เขาใช้โน้ตโครมาติกในการสร้างลีลาสอดประสาน นอกจากนี้บิลล์ อีแวนส์ยังใช้การซ้ำรูปแบบจังหวะในการอิมโพรไวส์ แต่คีธ จาร์เร็ตต์ใช้การซ้ำรูปแบบจังหวะในการปรับเปลี่ยนทำนองของบทเพลง และมีการการนำทำนองของบทเพลงมาพัฒนา

จากที่กล่าวมาข้างต้นทำให้ทราบถึงความคล้ายคลึงและความแตกต่างในการบรรเลงบทเพลง*ไอเลิฟส์ยูพอร์จี*ของนักเปียโนทั้ง 2 ท่าน และทำให้ทราบถึงเทคนิคและวิธีการต่างๆ ทีนักเปียโนทั้ง 2 ท่านใช้บรรเลงบทเพลง ทั้งในด้านของเสียงประสาน การอิมโพรไวส์ การบรรเลงประกอบ และการตีความบทเพลง เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษา

5.4 ข้อเสนอแนะ

ผลจากการวิจัยในครั้งนี้ทำให้ทราบถึงแนวคิดเทคนิคต่างๆ ที่บิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ ใช้ในการบรรเลงบทเพลง ซึ่งความรู้เหล่านี้เป็นประโยชน์ในการประยุกต์ใช้ในการบรรเลงบท

เพลงได้หลากหลาย ผลจากการนำความรู้จากการวิจัยในครั้งนี้ไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลงบทเพลง ทำให้สามารถเข้าใจในเรื่องของเสียงประสาน การอิมโพรไวส์ การบรรเลงประกอบ และการตีความบทเพลงได้ดียิ่งขึ้น นอกจากนี้การบรรเลงของบิลล์ อีแวนส์ และคีธ จาร์เร็ตต์ในลักษณะต่างๆ ได้แก่ การบรรเลงในลักษณะทรีโอ ควอร์เท็ต หรือควินเท็ต ซึ่งมีความแตกต่างจากการบรรเลงเดี่ยวก็มีความน่าสนใจเช่นกัน เพราะการบรรเลงในลักษณะดังกล่าวก็เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงทักษะด้านอื่นของนักเปียโนทั้ง 2 ท่าน ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าการวิจัยในครั้งนี้จะเป็นแนวทางการศึกษาให้ผู้ที่สนใจ และเป็นประโยชน์ต่อผู้อ่านไม่มากก็น้อย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2556). *เอกสารคำสอนวิชา MUS 652 การประพันธ์ดนตรีแจ๊ส*. ปทุมธานี: สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยรังสิต.

สิทธิกุล บุญอิต. (2550). Jazz Cult Figure: World Class Keith: Keith Jarrett. ใน อนันต์ ลือประดิษฐ์ (บ.ก.), *แจ๊สไลฟ์ 2* (น. 107-117). กรุงเทพฯ: พิมพ์เพลง.

ณัชชา พันธ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

สร้างสรรค์ วัฒนกุล. (2557). *การประยุกต์อัปเปอร์สตรัคเจอร์สำหรับการด้นสดบนโครงสร้างบลูส์และริธึมเชนจ์* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพฯ.

อดิเรก เกตุพระจันทร์. (2557). วิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบการตีความบทเพลงมายด์ฟูลลิชฮาร์ท โดยบิลล์ อีแวนส์. *วารสารสังคมศาสตร์วิชาการ*, *7*(3), 56-69.

อดิเรก เกตุพระจันทร์. (2556). *วิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบการตีความบทเพลงมายด์ฟูลลิชฮาร์ท โดยบิลล์ อีแวนส์* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.

อนันต์ ลือประดิษฐ์. (2545). *Jazz.* กรุงเทพฯ: เนชั่น,

Bruer, T. (2009). *A study of pianist Keith Jarrett's approach to the structuring of an improvised performance based upon the standard song from the year 1985 to 1989* (Unpublished Master's thesis). University of Sydney, Sydney.

Cankaya, C. (2009) *An Analysis of Bill Evans Approach to Playing The Melody of Selected Jazz Ballads* (Unpublished Master's thesis). William Paterson University, New Jersey.

Cvetkov, V. A. (2004) *Form and model in the piano improvisation of Bill Evans: An analytical and comparative study of Bill Evans and Keith Jarrett* (Unpublished Master's thesis). Southeastern Louisiana University, LA.

Elsdon, P. (2008). Style and the improvised in Keith Jarrett's Solo Concerts, In *Jazz Perspectives* (pp.51-67). London: Routledge.

Mccool, J. C. (2004) *A Deep Joy Inside it: The Musical Aesthetics of Keith Jarrett* (Unpublished Master's thesis). University of Maryland, MD.

Miles Davis Standards. (2005). *Milwaukee*, WI: Hal Leonard.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

Page, T. (2009). *Motivic Strategies in Improvisation by Keith Jarrett and Brad Mehldau* (Unpublished Master's thesis). Sibelius-Akattemia, Helsinki.

Schachter, M. (2013). Autumn Leaves: Intricacies of Style in Keith Jarrett's Approach to the Jazz Standard, In *Indiana Theory Review* (pp. 115-167). IN: Indiana University Press.

Terefenko, D. (2004). *Keith Jarrett's Transformation of Standard Tunes* (Unpublished Master's thesis). University of Rochester, NY.

Valerio, J. (2005). *Post bob Jazz Piano.* Milwaukee, WI: Hal Leonard.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ก

โน้ตการบรรเลงเปียโนของบิลล์ อีแวนส์ ในบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Bill Evans's I Loves You Porgy

Transcribed by Art Tofanelli Jr

40 C7(sus4) Db13/C C7(sus4) Db7/C C9(sus4) Db(add9)/C Gm7/C Fmaj7/C
45 F6/9(sus4) F9 Bbmaj7 Fmaj7/A Gm11 Fmaj7 C7(sus4)
50 Fmaj9 Dm7 A7 Dm9 Ab9 G13 Gm9 Am7
57 Bbmaj9 Gm9/C Fmaj9/C C7(sus4) F6/C F7 Fmaj7(sus4) Bbmaj7
63 Bb/A Gm7 C7(sus4) F6 A7
68 Dm7 A7(b13) D7 Ab7 G7
72 Gm7 C7(sus4) Fmaj7 G#o Gm7 C7(sus4) Fmaj7
77 F7 Bbmaj7 Fmaj7 A7 Gm7 Gm11

81
C7(sus4)
Fmaj7
A7
Dm7
Ab13
86
G7
Gm7
C7(sus4)
90
F7
Bm7(b5)
E7
Am7
Bm7(b5)
95
E7
Am7
D7(#4)
99
G7
Cm6
Eb7
Ab7
103
G7
C7(sus4)
108
G7
C7
G7
C7(sus4)
112
Fmaj7
Abm
C7
C7
F7
Bbmaj7
Bbmaj7/A

116 Gm7 C7(sus4) Fmaj7 A7(♭13)
120 Dm7 A9(♭13) Ab9(♯11) G7(♭13) A
124 Gm7 C13(sus4) F6(sus4)/B♭ Fmaj7/C C9(♯5) C7(sus4)
128 Fmaj7 F7(sus4) C7(sus4) F9 B♭maj7 F6/9(sus4)/A Gm7
133 Gm7 Fmaj7 A7alt. Dm9 A7 Dm7 A7 Dm9
138 G7 Gm9 Gm9
142 C7 C7(♯5) C7(sus4) C7(♭9) Fmaj7 B♭7(sus4) C7(sus4) F7
146 B♭maj9 F(sus4)/A Gm7 C7(sus4) Fmaj7/C

151
A7alt.
Dm7
A♭9
G13
Gm7
156
C9
Fmaj7
E♭/C
Bm7(♭5)
E7alt.
Am9
159
F13
E7alt.
Am9
Dm7(♭5)
G7alt.
Cm6
163
A♭13
G7alt.
G7alt.
C13
G7alt.
C13
G7alt.
C9
G7(♭13)
C9
C7(sus4)
Fmaj7/C
168
C7(sus4)
Cm7
F7alt.
B♭maj7
Gm7
C7(sus4)
Fmaj7
A7
Dm7
174
A7(♭13)
Dm9
A♭9
G7
Gm7
C7(sus4)
180
Fmaj7
Fmaj7
Fmaj7
183
Fmaj7
Fmaj7
Fmaj7
Fmaj7
Fmaj7

ภาคผนวก ข

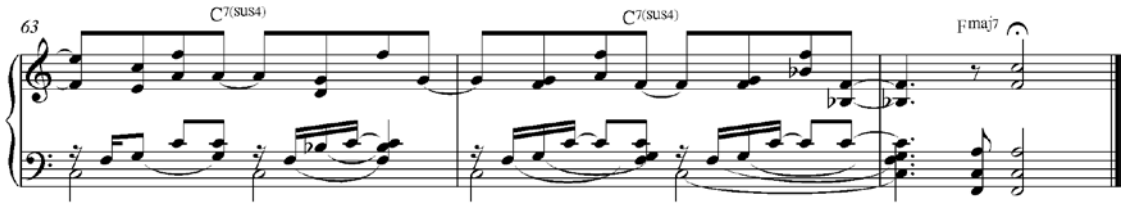
โน้ตการบรรเลงเปียโนของคีธ จาร์เร็ต ในบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Kieth Jarrett's I Love You Porgy

Transcribed by Rod Bowkett

31
Gm11 B♭m7/C D♭Δ Fmaj9 E7(♭9sus4) Am11 Fmaj7(♯11)/A G13/A Am7 FΔ/A Am9 F6/A G7/A
36
Am11 A♭° G7(♭13) Cm7 Fm11 A♭13 G7(♭13) Em7(♭5) A7(♭9) D7(sus4) D7alt. G9
41
Gm9 Gm9/A B♭maj7(♯11) C7(sus4) Fmaj7/A A♭omaj7 Gm11 Fmaj9/A B♭maj7(♯11) C7(sus4)
46
F6/9/C Am7 D7(sus4) D7(♭9) Gm7 Fmaj7/A B♭maj7 C7(♭9sus4)
50
C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4)
55
C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4)
60
C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4)



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ค
โน้ตบทเพลงไอเลิฟส์ยูพอร์จี

I Loves You Porgy

BY GEORGE GERSHWIN.
DU BOSE AND DOROTHY HEYWARD
AND IRA GERSHIN

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	ศตวรรษ ทองบ่อ
วัน เดือน ปีเกิด	21 พฤษภาคม 2525
สถานที่เกิด	จังหวัดยโสธร ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี ปริญญาศิลปศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล, 2548 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, 2560
ที่อยู่ปัจจุบัน	46/1-2 หทัยราษฎร์ 3 ถนนหทัยราษฎร์ ซอยหทัยราษฎร์ เขตมีนบุรี แขวงมีนบุรี กรุงเทพมหานคร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University