วิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ในผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์และจอห์น โคลเทรน

โดย
นายพนัง ปานช่วย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

วิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ในผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และจอห์น โคลเทรน

โดย
นายพนัง ปานช่วย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

AN ANALYSIS OF KENNY BURRELL'S IMPROVISATION ON"KENNY BURRELL AND JOHN COLTRANE"

By

MR. Panang PANCHUAY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2019

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	วิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ในผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์และจอห์น โคลเทรน
โดย	พนัง ปานช่วย
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกราช เจริญนิตย์)

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

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

59701303 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : กีตาร์แจ๊ส, การสร้างประโยค, เคนนี เบอร์เรลล์

นาย พนัง ปานช่วย: วิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ในผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์และจอห์น โคลเทรน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเพื่อศึกษาการบรรเลงกีตาร์แจ๊สของเคนนี เบอร์เรลล์ ในยุคสมัยฮาร์ดบ็อพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์และจอห์น โคลเทรน ผู้วิจัยใช้วิธีดำเนินการวิจัยรูปแบบการวิจัยเอกสาร โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง กลุ่มตัวอย่างเป็นสื่อเสียงในรูปแบบการบันทึกเสียง ผู้วิจัยทำการถอดโน้ตประกอบด้วย 5 บทเพลง คือ (1) เฟรท เทรน (2) ไอ เนเวอร์ นูว (3) ลีเรสโต (4) วาย วอส ไอ บอร์น (5) บิ๊ก พอล และใช้การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนาประกอบโน้ตเพลง

ผลศึกษาพบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดใน 5 บทเพลงโดยใช้การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง นอกจากนั้นยังพบการใช้รีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนคอร์ด ด้วยการเพิ่มคอร์ด การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด เพื่อให้เกิดการเคลื่อนทำนองในแนวเบสและทำให้เกิดสีสันใหม่ที่แตกต่างจากบทเพลงเดิม

59701303 : Major (Music Research and Development)

Keyword : Jazz Guitar, Phrase, Kenny Burrell

MR. PANANG PANCHUAY : AN ANALYSIS OF KENNY BURRELL' S IMPROVISATION ON" KENNY BURRELL AND JOHN COLTRANE" THESIS ADVISOR : ASSOCIATE PROFESSOR SAKSRI VONGTARADON, D.F.A.

This research studies jazz guitar performance of Kenny Burrell in hard bop era with objectives to examine and analyze jazz guitar improvisation of Kenny Burrell from Kenny Burrell and John Coltrane' s album. The researcher exercised methodology of documentary research by selecting samples with purposive sampling method. The samples were audio media in form of sound recording. The researcher transcribed notes in 5 songs including (1) Freight Trane, (2) I Never Knew, (3) Leresto, (4) Why Was I Born, and (5) Big Paul. Data were descriptively analyzed in support of the notes.

The findings revealed that Kenny Burrell improvised 5 songs by creating a phrase with motive development technique, arpeggio and melodic pattern, mode and scales. Additionally, re-harmonization was employed by adding chords, changing chord types and increasing chord extension for create a downward bass line and color that is different from the original one.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ดี ด้วยความช่วยเหลือจากอาจารย์ที่ปรึกษาหลัก คือรองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงธาราดล ซึ่งเป็นที่ปรึกษาหลักในงานวิจัย ที่ให้ความรู้ ให้คำแนะนำ ชี้แนะ ตลอดจนข้อคิดเห็นต่าง ๆ ในทางวิชาการให้กับผู้วิจัย จนทำให้งานวิจัยบรรลุได้ตามวัตถุของการศึกษาได้อย่างสมบูรณ์

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกราช เจริญนิตย์ และศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำแนะนำในงานวิจัยเพื่อให้งานวิจัยสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วุฒิชัย เลิศสถากิจ ที่ให้ความรู้มากมายในด้านการปฏิบัติกีตาร์แจ๊ส ซึ่งช่วยให้ผู้วิจัยนำองค์ความรู้ไปใช้ในการวิเคราะห์งานวิจัยได้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณ สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ขอบคุณอาจารย์ทุก ๆ ท่านที่ให้ความรู้มากมาย และทำให้ผู้วิจัยเข้าใจในดนตรีมากยิ่งขึ้น ขอบคุณเจ้าหน้าที่ในหลักสูตร ที่ให้ความช่วยเหลือและสนับสนุนได้อย่างดีตลอดช่วงเวลาในการศึกษา

สุดท้ายขอขอบคุณครอบครัว มล ลินา และคาลิล ที่ช่วยต่อเติม เป็นกำลังใจ และแรงผลักดันในการทำงานวิจัยนี้จนสำเร็จลุล่วง

พนัง ปานช่วย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตัวอย่าง ..... ญ

สารบัญภาพ ..... ณ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความสำคัญและที่มาของการวิจัย 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4

1.3 ขอบเขตของการวิจัย 4

1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น 5

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย 5

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 9

2.1 ประวัตินักกีตาร์แจ๊สตั้งแต่ยุคเออลีแจ๊สถึงฮาร์ดบ็อพ 9

2.2 ประวัติและผลงานของ เคนนี เบอร์เรลล์ 14

2.3 ผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน 18

2.4 แนวคิดและทฤษฎีในการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณแบบแจ๊ส 21

2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 34

บทที่ 3 บทวิเคราะห์การคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ 37

3.1 การบรรเลงคีตปฏิภาณรูปแบบประโยคในเพลง เฟรท เทรน 37

3.1.1 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ 37
3.1.2 การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น 45
3.1.3 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง 47
3.2 การบรรเลงคีตปฏิภาณการพัฒนาประโยคในเพลง ไอ เนเวอร์ นูว 54
3.2.1 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ 54
3.2.2 การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจ 61
3.2.3 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง 63
3.3 การบรรเลงคีตปฏิภาณการพัฒนาประโยคในเพลง ลีเรสโต 70
3.3.1 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ 70
3.3.2 การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น 81
3.3.3 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง 84
3.4 การบรรเลงคีตปฏิภาณในเพลง วาย วอส ไอ บอร์น 88
3.4.1 การรีฮาร์โมไนเซชันในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น 88
3.5 การบรรเลงคีตปฏิภาณรูปแบบประโยคในเพลง บิ๊ก พอล 108
3.5.1 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ 108
3.5.2 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง 118
บทที่ 4 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 124
4.1 สรุปผลการวิจัย 124
4.2 อภิปรายผล 132
4.3 ข้อเสนอแนะ 134
รายการอ้างอิง 159
ภาคผนวก 161
ภาคผนวก ก 162
ประวัติผู้เขียน 175

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟ 22
ตัวอย่างที่ 2 ซีเควนซ์ 23
ตัวอย่างที่ 3 โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ และวิธีเอ็กซ์เท็นชัน 24
ตัวอย่างที่ 4 โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์และวิธีเอ็กซ์เท็นชัน 24
ตัวอย่างที่ 5 โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ด้วยวิธีแฟรกเม็นเทชัน 25
ตัวอย่างที่ 6 โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ด้วยวิธีแฟรกเม็นเทชัน 25
ตัวอย่างที่ 7 โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ด้วยวิธีผสม 26
ตัวอย่างที่ 8 รูปแบบประโยคบทเพลงซาตินดอล 28
ตัวอย่างที่ 9 การรีฮาร์โมไนซ์เซชัน 30
ตัวอย่างที่ 10 การบรรเลงกีตาร์แจ๊สด้วยเทคนิคซีเควนซ์ ของจิม ฮอลล์ 31
ตัวอย่างที่ 11 การใช้ไดเสียง G ฮาล์ฟ โฮล บนคอร์ด G7 ของจิม ฮอลล์ 31
ตัวอย่างที่ 12 การพัฒนาทำนองด้วยวิธีแฟรกเมนเทชันของจิม ฮอลล์ 32
ตัวอย่างที่ 13 การบรรเลงคีตปฏิภาณในรูปแบบการวางแนวเสียงของจิม ฮอลล์ 33
ตัวอย่างที่ 14 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์แบบเมโลดิกซีเควนซ์ ห้องที่ 41 ถึงห้องที่ 43 ในเพลง เฟรท เทรน 37
ตัวอย่างที่ 15 การสร้างประโยคด้วยด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 76 ถึงห้องที่ 79 ในเพลง เฟรท เทรน 39
ตัวอย่างที่ 16 การสร้างกลุ่มประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 7 ในเพลง เฟรท เทรน 40
ตัวอย่างที่ 17 การสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 73 ถึงห้องที่ 76 ในเพลง เฟรท เทรน 41

ตัวอย่างที่ 18 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 16 ในเพลง เฟรท เทรน.....42

ตัวอย่างที่ 19 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 24 ถึงห้องที่ 27 ในเพลง เฟรท เทรน.....44

ตัวอย่างที่ 20 การสร้างประโยคด้วยเมโลดิกแพทเทิร์นและอาร์เปโจ ห้องที่ 21 ถึงห้องที่ 24 ในเพลง เฟรท เทรน.....45

ตัวอย่างที่ 21 การสร้างประโยคด้วยโมด ห้องที่ 35 ถึงห้องที่ 37 ในเพลง เฟรท เทรน.....47

ตัวอย่างที่ 22 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียงโดมินันท์บีบ็อพ ห้องที่ 8 ถึงห้องที่ 11 ในเพลง เฟรท เทรน.....48

ตัวอย่างที่ 23 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียงโดมินันท์บีบ็อพ ห้องที่ 57 ถึงห้องที่ 59 ในเพลงเฟรท เทรน.....50

ตัวอย่างที่ 24 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียง พิวอท โทน โมดและเทคนิคซีเควนซ์ ห้องที่ 81 ถึงห้องที่ 89 ในเพลงเฟรท เทรน.....51

ตัวอย่างที่ 25 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 29 ถึงห้องที่ 32 ในเพลง ไอ เนเวอร์ นูว.....54

ตัวอย่างที่ 26 การสร้างประโยคเริ่ม ประโยคโต้ตอบ ประโยคสรุปเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 11 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว.....56

ตัวอย่างที่ 27 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 16 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว.....58

ตัวอย่างที่ 28 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 19 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว.....59

ตัวอย่างที่ 29 การสร้างกลุ่มประโยคด้วยอาร์เปโจในรูปแบบประโยคถาม-ประโยคตอบ ห้องที่ 62 ถึงห้องที่ 69 ในเพลง ไอ เนเวอร์ นูว.....61

ตัวอย่างที่ 30 การสร้างประโยคด้วยด้วยโมดและเทคนิคไกด์โทนไลน์ ห้องที่ 22 ถึงห้องที่ 24 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว.....63

ตัวอย่างที่ 31 การสร้างประโยคด้วยด้วยโมด บันไดเสียงและเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 25 ถึงห้องที่ 28 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว.....64

ตัวอย่างที่ 32 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียงและเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 52 ถึงห้องที่ 57 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว 66

ตัวอย่างที่ 33 การสร้างประโยคด้วยด้วยโมด ห้องที่ 44 ถึงห้องที่ 47 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว 68

ตัวอย่างที่ 34 การสร้างประโยคด้วยด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 59 ถึงห้องที่ 65 ในเพลงลีเรสโต 70

ตัวอย่างที่ 35 การสร้างกลุ่มประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 ในเพลงลีเรสโต 73

ตัวอย่างที่ 36 การสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 39 ถึงห้องที่ 48 ในเพลงลีเรสโต 75

ตัวอย่างที่ 37 การสร้างกลุ่มประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 48 ถึงห้องที่ 54 ในเพลงลีเรสโต 77

ตัวอย่างที่ 38 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 26 ถึงห้องที่ 31 ในเพลงลีเรสโต 79

ตัวอย่างที่ 39 การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจห้องที่ 55 ถึงห้องที่ 58 ในเพลงลีเรสโต 81

ตัวอย่างที่ 40 การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น ห้องที่ 35 ถึงห้องที่ 38 ในเพลงลีเรสโต 82

ตัวอย่างที่ 41 การสร้างประโยคด้วยโมด ห้องที่ 19 ถึงห้องที่ 22 ในเพลงลีเรสโต 84

ตัวอย่างที่ 42 การสร้างประโยคด้วยโมด บันไดเสียงและเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 14 ในเพลงลีเรสโต 85

ตัวอย่างที่ 43 การรีฮาร์โมไนเซชัน ด้วยวิธีการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และการเพิ่มคอร์ด ห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 13 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น 88

ตัวอย่างที่ 44 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ดและการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด ห้องที่ 18 ถึงห้องที่ 20 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น 90

ตัวอย่างที่ 45 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียง ห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 18 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น 92

ตัวอย่างที่ 46 การรีฮาร์โมไนเซชันรูปแบบโครมาติกทิศทางลง ห้องที่ 22 ถึงห้องที่ 26 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น 94

ตัวอย่างที่ 47 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยการเคลื่อนทำนองของแนวเบสทิศทางลง ห้องที่ 44 ถึงห้องที่ 46 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น 96

ตัวอย่างที่ 48 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด ห้องที่ 47 ถึงห้องที่ 48 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น 97

ตัวอย่างที่ 49 การรีฮาร์โมไนเซชันบนการดำเนินคอร์ด I7-IV7 ห้องที่ 31 ถึงห้องที่ 33 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น 99

ตัวอย่างที่ 50 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด และการเปลี่ยนกุญแจเสียง ห้องที่ 37 ถึงห้องที่ 40 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น.....101

ตัวอย่างที่ 51 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคโน้ตเสียงค้าง ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 9 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น 103

ตัวอย่างที่ 52 การรีฮาร์โมไนเซชันในท่อนจบ ห้องที่ 55 ถึงห้องที่ 63 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น 105

ตัวอย่างที่ 53 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 61 ถึงห้องที่ 65 ในเพลงบิ๊ก พอล.....108

ตัวอย่างที่ 54 การสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 12 ถึงห้องที่ 15 ในเพลงบิ๊ก พอล 110

ตัวอย่างที่ 55 การสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 48 ถึงห้องที่ 51 ในเพลงบิ๊ก พอล 111

ตัวอย่างที่ 56 การสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 41 ถึงห้องที่ 45 ในเพลงบิ๊ก พอล 112

ตัวอย่างที่ 57 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 6 ในเพลง บิ๊ก พอล 113

ตัวอย่างที่ 58 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 19 ถึงห้องที่ 23 ในเพลงบิ๊ก พอล 114

ตัวอย่างที่ 59 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 67 ถึงห้องที่ 73 ในเพลงบิ๊ก พอล 116
ตัวอย่างที่ 60 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียง ห้องที่ 16 ถึงห้องที่ 19 ในเพลงบิ๊ก พอล 118
ตัวอย่างที่ 61 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียง ห้องที่ 28 ถึงห้องที่ 31 ในเพลงบิ๊ก พอล 119
ตัวอย่างที่ 62 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง และประโยคถาม-ประโยคตอบ ห้องที่ 32 ถึงห้องที่ 35 ในเพลงบิ๊ก พอล 120
ตัวอย่างที่ 63 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียงและโมด ห้องที่ 52 ถึงห้องที่ 54 ในเพลงบิ๊ก พอล122
ตัวอย่างที่ 64 แบบฝึกหัดที่ 1.1 135
ตัวอย่างที่ 65 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.1 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb 135
ตัวอย่างที่ 66 แบบฝึกหัดที่ 1.2 135
ตัวอย่างที่ 67 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.2 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb 136
ตัวอย่างที่ 68 แบบฝึกหัดที่ 1.3 136
ตัวอย่างที่ 69 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.3 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb 136
ตัวอย่างที่ 70 แบบฝึกหัดที่ 1.4 137
ตัวอย่างที่ 71 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.4 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb 137
ตัวอย่างที่ 72 แบบฝึกหัดที่ 1.5 137
ตัวอย่างที่ 73 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.5 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb 137
ตัวอย่างที่ 74 แบบฝึกหัดที่ 1.6 138
ตัวอย่างที่ 75 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.6 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb 138
ตัวอย่างที่ 76 แบบฝึกหัดที่ 1.7 139
ตัวอย่างที่ 77 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.7 ในกุญแจเสียง C 139
ตัวอย่างที่ 78 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.7 ในกุญแจเสียง Bb 140
ตัวอย่างที่ 79 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.7 ในกุญแจเสียง Eb 140
ตัวอย่างที่ 80 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.7 ในกุญแจเสียง Ab 140

ตัวอย่างที่ 81 แบบฝึกหัดที่ 2.1.....141
ตัวอย่างที่ 82 การฝึกใช้แบบฝึกหัดที่ 2.1 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I ใน 12 กุญแจเสียง.....142
ตัวอย่างที่ 83 แบบฝึกหัดที่ 2.2.....142
ตัวอย่างที่ 84 การใช้แบบฝึกหัดที่ 2.2 ฝึกบนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I ใน 12 กุญแจเสียง.....144
ตัวอย่างที่ 85 แบบฝึกหัดที่ 3.1.....145
ตัวอย่างที่ 86 การฝึกใช้แบบฝึกหัดที่ 3.1 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I ใน 12 กุญแจเสียง.....146
ตัวอย่างที่ 87 แบบฝึกหัดที่ 3.2.....146
ตัวอย่างที่ 88 การใช้แบบฝึกหัดที่ 3.2 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i ใน 12 กุญแจเสียง.....147
ตัวอย่างที่ 89 แบบฝึกหัดที่ 3.3.....148
ตัวอย่างที่ 90 การใช้แบบฝึกหัดที่ 3.3 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I ใน 12 กุญแจเสียง.....149
ตัวอย่างที่ 91 แบบฝึกหัดที่ 3.4.....149
ตัวอย่างที่ 92 การใช้แบบฝึกหัดที่ 3.4 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I ใน 12 กุญแจเสียง.....150
ตัวอย่างที่ 93 แบบฝึกหัดที่ 3.5.....151
ตัวอย่างที่ 94 การฝึกใช้แบบฝึกหัดที่ 3.5 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i ใน 12 กุญแจเสียง .152
ตัวอย่างที่ 95 แบบฝึกหัดที่ 3.6.....152
ตัวอย่างที่ 96 การใช้แบบฝึกหัดที่ 3.6 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i ใน 12 กุญแจเสียง.....153
ตัวอย่างที่ 97 แบบฝึกหัดที่ 4.1.....154
ตัวอย่างที่ 98 การฝึกใช้แบบฝึกหัดที่ 4.1 ใน 12 กุญแจเสียง 156
ตัวอย่างที่ 99 แบบฝึกหัดที่ 4.2.....156
ตัวอย่างที่ 100 การฝึกใช้แบบฝึกหัดที่ 4.2 ใน 12 กุญแจเสียง 157

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 เอ็ดดี แลง 9
ภาพที่ 2 จังโก ไรน์ฮาร์ดท์ 10
ภาพที่ 3 ชาร์ลี คริสเตียน 10
ภาพที่ 4 จิมมี เรเนย์ 11
ภาพที่ 5 จิม ฮอลล์ 12
ภาพที่ 6 เวส มอนต์โกเมอรี 13
ภาพที่ 7 เคนนี เบอร์เรลล์ 14
ภาพที่ 8 ผลงานอัลบั้มชุด เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน 19

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของการวิจัย

การศึกษาวิธีบรรเลงของนักกีตาร์แจ๊สนั้นมีหลากหลายวิธีในการศึกษา บางกรณีอาจให้ความสำคัญในมิติเชิงประวัติศาสตร์ของดนตรีแจ๊สเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษา โดยอาจเลือกในยุคใดยุคหนึ่ง เลือกหนึ่งคน หรือมากกว่าหนึ่งคนขึ้นไปเพื่อนำมาศึกษา หรืออาจเจาะจงศึกษาที่ผลงานเพียงผลงานงานเดียวหรือเปรียบเทียบหลายผลงาน อาจเปรียบเทียบผ่านนักกีตาร์แต่ละคนในแต่ละยุคสมัยเพื่อให้ทราบถึงความแตกต่างจากการพัฒนาของนักกีตาร์ในแต่ละยุค ดังนั้นเมื่อทบทวนในทางประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สและมองถึงบทบาทของนักกีตาร์แจ๊สในช่วงต้นของประวัติศาสตร์ของดนตรีแจ๊ส ซึ่งพบว่าการบรรเลงของนักกีตาร์แจ๊สส่วนใหญ่มีบทบาทเพียงการบรรเลงเพื่อสนับสนุนวง โดยทำหน้าที่ร่วมกับ เปียโน เบส และกลอง ซึ่งถือว่าเป็นหน้าที่หลักในการควบคุมจังหวะให้กับวง อย่างไรก็ตามการพัฒนาการบรรเลงของกีตาร์แจ๊สก็เริ่มเปลี่ยนแปลงในช่วงตอนปลายของยุคสวิง ซึ่งพบว่า มีการพัฒนารูปแบบของการบรรเลงที่มีบทบาทที่มากกว่าแค่การบรรเลงเพื่อสนับสนุนวง โดยหันมาให้ความสำคัญกับการเดี่ยวและเทคนิคการบรรเลงมากขึ้น ในสมัยตอนปลายของยุคสวิงพบว่ามีนักกีตาร์แจ๊สมากมายหลายคนที่สำคัญ แต่มีนักกีตาร์แจ๊สสองคนที่มีความโดดเด่นและมีอิทธิพลที่ถูกกล่าวถึงในทางประวัติศาสตร์และถือได้ว่าเป็นแบบอย่างให้กับนักกีตาร์แจ๊สทุกยุคตลอดจนปัจจุบัน คือ ชาร์ลี คริสเตียน (Charlie Christian ค.ศ.1916-1942) และ จังโก ไรน์ดฮาร์ดต (Django Reinhardt ค.ศ. 1910-1953) ชาร์ลี คริสเตียน และจังโก ไรน์ดฮาร์ดต ถือได้ว่ามีอิทธิพลต่อนักกีตาร์แจ๊สทั้งในยุคสมัยเดียวกันและในยุคต่อมา โดยเฉพาะ ชาร์ลี คริสเตียน ถือว่ามีส่วนสำคัญในการพัฒนาการของการบรรเลงที่พยายามข้ามไปสู่ในยุคที่ทางประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สเรียกว่าบีบ็อพ

ในยุคบีบ็อพนั้นนักกีตาร์แจ๊สได้รับความสำคัญและได้รับความนิยมมากขึ้นกว่าในช่วงเวลาที่ผ่านมา นักดนตรีแจ๊สที่ได้รับการยอมรับในยุคบีบ็อพโดย มาร์ค กริดเลย์[1] อธิบายว่า นักกีตาร์คนที่มีความโดดเด่นและมีลักษณะการบรรเลงที่เป็นบีบ็อพได้เหมือนกับ ชาร์ลี พาร์คเกอร์ (Charlie Parker ค.ศ.1920-1955) และ ดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespieค.ศ.1917-1993) มีสองคนคือ จิมมี เรเนย์ (Jimmy Raney ค.ศ.1927-1995) และ ทอล ฟาร์โลว์ (Tal Farlow ค.ศ.1921-1998) ทั้งสองมีบทบาทมากในช่วงกลาง ค.ศ.1940 จนถึง 1950 นอกจากนั้นในยุคถัดมาคือ ยุคคูลแจ๊ส ในยุคนี้ได้มีนักกีตาร์แจ๊สที่สำคัญคือ จิม ฮอล์ล (Jim Hall ค.ศ.1930-2013) และ บาร์นี เคสเซล (Barney Kessel ค.ศ.1923-2004) ซึ่งทั้งสองคนถือว่ามีบทบาทสำคัญในการพัฒนาการบรรเลงกีตาร์แจ๊ส ตลอดจนมีผลงานมากมายทั้งชุดงานอัลบั้มเดี่ยวและเล่นสนับสนุนให้กับศิลปินแจ๊สที่มีชื่อเสียงมากมาย

ในปี ค.ศ.1950 มียุคสมัยที่ซ้อนกันอยู่กับคูลแจ๊ส คือ ยุคฮาร์ดบ็อพ ซึ่งเป็นยุคสมัยที่ผู้วิจัยเลือกที่จะศึกษานักกีตาร์แจ๊สในยุคนี้ เนื่องจากงานวิจัยนักกีตาร์แจ๊สในประเทศไทยพบว่ายังขาดงานวิจัยที่อยู่ในช่วงเวลาของยุคฮาร์ดบ็อพ อย่างไรก็ตามในยุคฮาร์ดบ็อพนั้นมีนักกีต้าร์แจ๊สที่สำคัญและมีชื่อเสียงอยู่มากมาย จอห์น ฟอร์ดแฮม[2] เสนอว่านักกีตาร์ที่มีบทบาทสำคัญในยุคฮาร์ดบ็อพมีอยู่สองคน คือ เคนนี เบอร์เรลล์ (Kenny Burrell ค.ศ. 1931-ปัจจุบัน) และ เกรนท์ กรีน (Grant Green ค.ศ. 1935-1979) ในส่วนของ มาร์ค กริดเลย์ เสนอว่า นักกีตาร์ที่มีบทบาทสำคัญในยุคฮาร์ดบ็อพ คือ เวส มอนโกเมอรี่(Wes Montgomery ค.ศ. 1925-1968) และเคนนี เบอร์เรลล์ ดังนั้นจากการทบทวนวรรณกรรมจึงพบว่านักกีตาร์แจ๊สนักประวัติศาสตร์ทางดนตรีแจ๊สให้ความสำคัญและสอดคล้องกัน คือ เคนนี เบอร์เรลล์

ยุคฮาร์ดบ็อพมีกลุ่มนักดนตรีที่มีบทบาทในการพัฒนาอยู่สองกลุ่ม คือกลุ่มนักดนตรีที่มาจากเมืองดีทรอยต์ เช่น ทอมมี ฟลานาเกน (Tommy Flanagan ค.ศ.1930-2001) พอล เชมเบอร์ส (Paul Chambers ค.ศ.1935-1969) รอย เฮนย์ส (Roy Haynes ค.ศ. 1930-ปัจจุบัน) แธด โจนส์ (Thad Jones ค.ศ.1923-1986) เอลวิน โจนส์ (Elvin Jones ค.ศ.1927-2004), แบร์รี แฮร์ริส (Barry Harris

---

[1] Mark Gridley**, Jazz Styles History & Analysis**. (New Jersey. 2000), 53-218

Education. 1999), 162.

[2] John Fordham, **The Hardboppers masters of jazz guitar**, (London: Tien Wah Press. 1999), 74-77.

ค.ศ.1929-ปัจจุบัน) เคนนี เบอร์เรลล์ และกลุ่มนักดนตรีที่มาจากเมืองฟิลาเดลเฟีย เช่น จอห์น โคลเทรน (John Coltrane ค.ศ.1926-1967) คลิฟฟอร์ด บราวน์ (Clifford Brown ค.ศ.1930-1956), ลี มอร์แกน (Lee Morgan ค.ศ.1938-1972) บ๊อบบี ทิมมอนส์ (Bobby Timmons ค.ศ.1935-1974) แมคคอย ไทเนอร์ (McCoy Tyner ค.ศ.1938-ปัจจุบัน) ฟิลลี โจ โจนส์ (Philly Joe Jones ค.ศ.1923-1985) และเบนนี โกลสัน (Benny Golson 1929-ปัจจุบัน) เดวิด โรเซนเทล[3] อธิบายว่า ยุคฮาร์ดบ็อพสามารถแบ่งนักดนตรีออกเป็นสี่ลักษณะคือ กลุ่มนักดนตรีแจ๊สผิวสีที่ได้รับความนิยม เช่น ฮอเรซ ซิลเวอร์ (Horace Silver ค.ศ.1928-2004) กลุ่มที่สองเป็นนักดนตรีที่จริงจังในด้านดนตรีซึ่งเป็นที่รู้จักน้อยมากในประวัติศาสตร์ เช่น ทีนา บรู๊คส์ (Tina Brooks ค.ศ.1932-1974) กลุ่มที่สามเป็นนักดนตรีที่ยังคงนำบีบ็อพมาพัฒนาอย่างต่อเนื่อง เช่น ทอมมี ฟลานาเกน และกลุ่มสุดท้ายคือกลุ่มที่ฉีกแนวแจ๊สออกไปจากโครงสร้างและเทคนิค เช่น จอห์น โคลเทรน เป็นต้น

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษานักกีตาร์แจ๊สที่มีบทบาทสำคัญในยุคสมัยฮาร์ดบ็อพ ดังนั้นหนึ่งในนักกีตาร์ที่อยู่กลุ่มของนักดนตรีมาจากเมืองดีทรอยต์และมีบทบาทและมีอิทธิพลการบรรเลงในยุคสมัยฮาร์ดบ็อพ คือ เคนนี เบอร์เรลล์ ศิลปินที่มีอิทธิพลต่อเขาคือ ชาร์ลี คริสเตียน และจังโก ไรน์ดฮาร์ดต เคนนี เบอร์เรลล์ มีอัลบั้มทั้งหมด 95 อัลบั้ม และประมาณ 300 ผลงานที่เขาอยู่ในฐานะที่เป็นไซด์แมนหรือเป็นผู้ร่วมเล่นสนับสนุนให้กับศิลปินแจ๊สคนอื่นๆอีกมากมาย ด้านผลงานของเคนนี เบอร์เรลล์ พบว่า มีอัลบั้มที่โดดเด่นที่ได้รับการยกย่องถึง 5 อัลบั้ม คือ 1) อัลบั้มมิดไนท์บลูสังกัดค่ายบลูส์โน้ต ปี 1963 2) อัลบั้มเคนนี เบอร์เรลล์และจอห์น โคลเทรน สังกัด นิวแจ๊ส ปี 1958 3) Introducing Kenny Burrell สังกัดค่ายบลูส์โน้ต ปี 1956 4) อัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ สังกัดค่ายเพรสทิจ (Prestige) ปี 1957 และ 5) อัลบั้ม A Night At the Vanguard สังกัด อาร์โก ปี 1959 สังเกตได้ว่าผลงานที่ได้รับการยกย่องอยู่ในช่วงของปี ค.ศ. 1957 ถึง1963 ซึ่งเป็นช่วงของยุคฮาร์ดบ็อพ ซึ่งถือได้เป็นช่วงเวลาที่ เคนนี เบอร์เรลล์ เป็นที่ยอมรับจากนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงด้วยกัน ผู้วิจัยเลือกศึกษาเคนนี เบอร์เรลล์ ผ่านผลงานอัลบั้มชื่อ เคนนี เบอร์เรลล์และจอห์น โคลเทรนโดยสังเกตได้จากเป็นงานอัลบั้มที่ร่วมบรรเลงจากกลุ่มนักดนตรีที่มีบทบาทในยุคฮาร์ดบ็อพมาร่วมตัวกันคือกลุ่มนักดนตรีที่มาจากเมืองดีทรอยต์ และกลุ่มนักดนตรีที่มาจากเมืองฟิลาเดลเฟียประกอบด้วย

---

[3] David H. Rosenthal, **Hard Bop Jazz and Black Music 1955-1965**, (UK: Oxford University Press. 1994), 155-158

ทอมมี ฟลานาเกน พอล แซมเบอร์ (Paul Chambers ค.ศ.1935-1969) และ จิมมี คอบ์บ (Jimmy Cobb ค.ศ.1929-ปัจจุบัน)

ดังนั้นจากการนำเสนอความสำคัญที่ผ่านนั้นได้นำไปสู่การเลือกศึกษา เคนนี เบอร์เรลล์ อัลบั้มเคนนี เบอร์เรลล์และจอห์น โคลเทรน สังกัดนิวแจ๊ส ปี 1958 โดยเจาะจงวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ ในผลงานอัลบั้มเคนนี เบอร์เรลล์ และจอห์น โคลเทรน การศึกษา เคนนี เบอร์เรลล์ จะตอบปัญหาของการวิจัยอยู่ 3 ประเด็น คือ ด้านที่หนึ่ง งานวิจัยด้านการศึกษาวิธีการบรรเลงกีตาร์แจ๊สยังคงเป็นงานวิจัยที่ขาดแคลนสำหรับประเทศไทย ด้านที่สองงานวิจัยวิธีการบรรเลงกีตาร์แจ๊สในยุคฮาร์ดบ็อพยังคงถือเป็นงานวิจัยที่ขาดแคลนสำหรับประเทศไทย ด้านที่สามคือ ยังไม่มีงานวิจัยที่ศึกษาวิธีการบรรเลงกีตาร์แจ๊สในรูปแบบของ เคนนี เบอร์เรลล์ ในอัลบั้มเคนนี เบอร์เรลล์และจอห์น โคลเทรน ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าเมื่อทำการศึกษาเสร็จสิ้นแล้วงานวิจัยนี้สามารถแก้ไขปัญหาดังที่กล่าวมาและนำไปสู่ประโยชน์ในการพัฒนาเชิงวิชาการด้านกีตาร์แจ๊สตลอดจนผู้ที่สนต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1. ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน ในปี ค.ศ. 1963 สังกัดนิวแจ๊ส เรคคอร์ด (New Jazz Records) โดยมีบทเพลง ทั้งหมด 5 บทเพลง ดังนี้

1) เฟรท เทรน (Freight Trane) ประพันธ์โดย Tommy Flanagan

2) I Never Knew ประพันธ์โดย Ted Fio Rito, Gus Kahn

3) Lyresto ประพันธ์โดย เคนนี เบอร์เรลล์

4) Why Was I Born? ประพันธ์โดย Oscar Hammerstein II และ Jerome Kern

5) Big Paul ประพันธ์โดย Tommy Flanagan

2. ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตเนื้อหาในการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน โดยศึกษาการบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สในด้านการสร้างประโยคและการรีฮาร์โมไนเซชัน

1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น

คำศัพท์ดนตรีที่มีอยู่ในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ใช้คำแปลที่มาจากหนังสือ สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ โดย ณัชชา พันธุ์เจริญ และหนังสือทฤษฎีดนตรีแจ๊ส 1 และ 2 โดย ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ผู้วิจัยจะเขียนภาษาอังกฤษกำกับไว้ในวงเล็บเฉพาะครั้ง แรกเท่านั้น ในกรณีศัพท์ดุริยางคศิลป์หรือคำที่ใช้ในบริบทของดนตรีแจ๊สซึ่งแตกต่างไปจากที่บัญญัติไว้ในหนังสือดังกล่าว ผู้วิจัยอธิบายและจำกัดความเป็นภาษาไทยตลอดจนใช้การทับศัพท์ด้วยผู้วิจัยเอง

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) ทราบถึงวิธีการบรรเลงคีตปฏิภาณกีตารแจ๊สในรูปแบบของ เคนนี เบอร์เรลล์ ในด้านการพัฒนาประโยค และการรีฮาร์โมไนเซชัน จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และจอห์น โคลเทรน

2) ได้แบบฝึกหัดเพื่อฝึกทักษะพัฒนาการด้นสดในรูปแบบของ เคนนี เบอร์เรลล์

3) นำองค์ความรู้จากากรศึกษา เคนนี เบอร์เรลล์ เพื่อนำไปแสดงเดี่ยว

4) เป็นส่วนสนับสนุนสำหรับแนวทางด้านวิชาการดนตรีในสาขาดนตรีแจ๊สและการศึกษากีตาร์แจ๊สและเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน โดยผู้วิจัยใช้แนวทางการบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ เพื่อเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยว ในบทนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงวิธีดำเนินการวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเพื่อศึกษาลักษณะเด่นในการบรรเลงกีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ การวิจัยนี้จึงให้ความสำคัญต่อการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเน้นความสำคัญในการค้นคว้าการศึกษาจากข้อมูลทางเอกสาร หรือในทางวิชาการเรียกว่า การวิจัยเอกสาร (documentary research) ลักษณะของการวิจัยเอกสาร คือ การสำรวจสภาพความเป็นจริงของเหตุการณ์ทั้งในอดีตและปัจจุบัน โดยอาศัยการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ รวมทั้งข้อมูลในรูปแบบต่าง ๆ ที่มีบุคคลอื่นได้บันทึกหรือตีพิมพ์เผยแพร่ไว้ นอกจากนั้น จอห์น สก็อต[4] อธิบายว่า ยังรวมถึงสื่อในรูปแบบอื่น ๆ เช่น ภาพยนตร์ วีดิทัศน์ ภาพวาด สมุดบันทึก ทั้งที่เป็นสิ่งพิมพ์หรือสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ดังนั้นการดำเนินวิจัยรูปแบบนี้ ผู้วิจัยไม่สร้างปฏิสัมพันธ์กับบุคคล และไม่ต้องลงพื้นที่สนามเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล แต่เก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งค้นคว้าซึ่งรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ที่มีไว้อยู่แล้ว เช่น โครงสร้างของหลักสูตร บทเรียน ตำรา กฎหมาย ระเบียบราชการหรือคำสั่ง จากข้อมูลดังกล่าวเห็นว่ามิได้หมายถึงแต่เฉพาะสื่อที่เป็นอักษรหรือเผยแพร่ด้วยการพิมพ์เท่านั้น รวมถึงสื่อภาพเคลื่อนไหว สื่อเสียง สื่อภาพนิ่ง เหล่านี้ถือเป็นแหล่งข้อมูลสำหรับการวิจัยเอกสารทั้งสิ้น ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า งานวิจัยนี้เลือกใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ ที่ศึกษาจากเอกสารที่เป็นลักษณะสื่อเสียงที่เป็นการบันทึกเสียง ชื่ออัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน ผู้วิจัยจึงเสนอขั้นตอนการวิจัย ดังนี้ 1) ทบทวนวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 2) การเลือกกลุ่มตัวอย่าง 3) การเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล และ 4) การนำเสนอข้อมูล

การเลือกกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยใช้การเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยพิจารณาจากการตัดสินใจของผู้วิจัยด้วยการเลือกกลุ่มตัวอย่างด้วยการกำหนดขอบเขตของนักกีตาร์และอัลบั้มที่ต้องการศึกษาโดยกำหนดในยุคสมัยฮาร์ดบ็อพ และค้นคว้าอ้างอิงจากงานศึกษาด้านประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส เมื่อศึกษาจึงพบว่านักกีตาร์ที่มีบทบาท คือ เคนนี เบอร์เรลล์ และหนึ่งในอัลบั้มที่สำคัญ

[4] John Scott, **Documentary research**, (London: Sage, 2006)

จากผลงานอัลบั้มในช่วงฮาร์ดบ็อพของ เคนนี เบอร์เรลล์ คือ อัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน สังกัด นิวแจ๊ส ในปี 1958 โดยในอัลบั้มมีทั้งหมด 5 เพลง คือ (1) เฟรท เทรน (2) ไอ เนเวอร์ นูว (3) ลีเรสโต (4) วาย วอส ไอ บอร์น (5) บิ๊ก พอล

การเก็บรวบรวมข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลทางด้านเอกสารจากวารสาร ตำรา หนังสือ วรรณกรรม นิตยสาร วิทยานิพนธ์และผลงานวิจัยต่าง ๆที่เกี่ยวข้อง หลักฐานหนังสือบันทึกโน้ตเพลงที่เกี่ยวข้อง และหลักฐานงานบันทึกเสียงจากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน สังกัด นิวแจ๊ส ในปี 1958

วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล สำหรับงานวิจัยนี้เน้นการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำเสนอผลการศึกษาในรูปแบบของการวิเคราะห์ทฤษฎีดนตรีแจ๊สจากการบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน โดยมีขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล มีดังต่อไปนี้

ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

ผู้วิจัยทำการถอด ทำนองหลัก (Head) แนวทำนองเดี่ยว และการบรรเลงรูปแบบการวางแนวเสียง จาก เคนนี เบอร์เรลล์ ในผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน ประกอบด้วยจำนวนห้าบทเพลง คือ (1) เฟรท เทรน (2) ไอ เนเวอร์ นูว (3) ลีเรสโต (4) วาย วอส ไอ บอร์น (5) บิ๊ก พอล เมื่อหลังจากทำการถอดโน้ตและแปลผลเป็นโน้ตเพลงการบรรเลงของ เคนนี เบอร์เรลล์ เสร็จสิ้นทั้งห้าบทเพลง ผู้วิจัยได้บันทึกเป็นโน้ตดนตรีสากล โดยใช้โปรแกรมดนตรี ซีบีเลียส (Sibelius) เพื่อจำแนกออกมาเป็นส่วนของทำนองหลัก การเดี่ยว และการวางแนวเสียงทั้งห้าบทเพลงเพื่อวิเคราะห์โดยใช้ต่อไป การวิเคราะห์ข้อมูล หรือการวิเคราะห์โน้ตดนตรีการบรรเลงของ เคนนี เบอร์เรลล์ ผู้วิจัยทำการจำแนกการด้นสดของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากบทเพลงทั้ง 5 บทเพลง โดยเลือกเฉพาะทำนองหลัก การเดี่ยว และการใช้วางแนวเสียง และวิเคราะห์การสร้างประโยคในรูปแบบทำนองเดี่ยว นอกจากนั้นในบทเพลงลีเรสโต ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การรีฮาร์โมไนเซชันและการวางแนวเสียง

การนำเสนอข้อมูล

การวิจัยนี้เมื่อได้ผลจากากรวิเคราะห์ในรูปแบบของการวิเคราะห์ทฤษฎีดนตรีแจ๊สจากการบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และจอห์น โคลเทรน ผู้วิจัยทำการนำเสนอด้วยวิธีการพรรณนาพร้อมโน้ตเพลงประกอบ โดยอธิบายด้วยหลักทฤษฎีดนตรีแจ๊สและทฤษฎีดนตรีตะวันตก ดังนั้นการนำเสนองานวิจัยประกอบไปด้วย 2 ส่วน ส่วนแรกคือ การนำเสนอข้อมูลตามเนื้อเรื่องส่วนที่เป็นสาระของงานวิทยานิพนธ์ ตามเนื้อหา แบ่งเป็น บทที่ 1 บทที่ 2 บทที่ 3 และบทที่ 4 ในส่วนที่ 2 คือ การนำเสนอรูปแบบการแสดงเดี่ยวโดยนำองค์ความรู้จากผลการศึกษาเพื่อนำมาประยุกต์ใช้โดยผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 ประวัตินักกีตาร์แจ๊สตั้งแต่ยุคเออลีแจ๊สถึงฮาร์ดบ็อพ

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับนักกีตาร์แจ๊สคนสำคัญในแต่ละยุค เพื่อให้เกิดความเข้าใจในภาพของประวัติศาสตร์ของนักกีตาร์แจ๊สพอสังเขป โดยนำเสนอตั้งแต่ยุคต้นของดนตรีแจ๊สจนถึงยุคฮาร์ดบ็อพ โดยมีรายละเอียดดังนี้

ภาพที่ 1 เอ็ดดี แลง

ที่มา: Scott Yanow. Eddie Lang: Profiles in Jazz. accessed January 25, 2020, available from. https://syncopatedtimes.com/eddie-lang-profiles-in-jazz/

จากภาพที่ 1 เป็นนักกีตาร์ในยุคเออลีแจ๊ส (Early jazz) ชื่อเอ็ดดี แลง (Eddie Lang) มาร์ค กริดลีย์[5] (Mark Gridley) ได้เสนอว่าในยุคสมัยเออลีแจ๊ส (Early jazz) หรือในประวัติศาสตร์ช่วงต้นของดนตรีแจ๊สนั้น อยู่ช่วงประมาณปี ค.ศ. 1920-1930 นอกจากเอ็ดดี แลง แล้วยังมีอีกคน คือ ลอนนี จอห์นสัน (Lonnie Johnson) ซึ่งมีลักษณะเด่นในการเล่นที่มีความแตกต่างกัน เอ็ดดี แลง ทั้งสองคนถือได้ว่าเป็นนักกีตาร์คนสำคัญในยุคเออลีแจ๊ส

---

5 Mark Gridley**, Jazz Styles History & Analysis**. (New Jersey. 2000), 53-218

ภาพที่ 2 จังโก ไรน์ฮาร์ดท์

ที่มา: Tom Cole. Django Reinhardt: 100 Years Of Hot Jazz. accessed January 25, 2020, available from https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=122865782

ภาพที่ 3 ชาร์ลี คริสเตียน

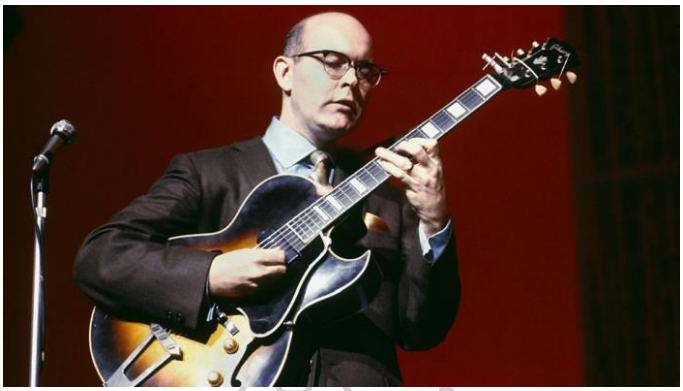
ที่มา: Bloomsburypopularmusic. Artist Pages. accessed January 25, 2020, available from https://www.bloomsburypopularmusic.com/person?docid=person_charlieChristian

ภาพที่ 2-3 คือ จังโก ไรน์ฮาร์ดท์ (Django Reinhardt, ค.ศ. 1910-1953) และ ชาร์ลี คริสเตียน (Charlie Christian, ค.ศ.1916-1942) ทั้งสองคนเป็นนักกีตาร์แจ๊ส ยุคสวิง (Swing) ซึ่งอยู่ในช่วงปี ค.ศ.1930-1940 นอกจาก จังโก ไรน์ฮาร์ดท์ และ ชาร์ลี คริสเตียน พบว่านักกีตาร์ที่มีบทบาทสำคัญอีก 3 คน คือ เอ็ดดี เดอร์ฮาม (Eddie Durham) ออสก้า มัวร์ (Oscar Moore) เออร์วิง แอชบี (Irving Ashby) อัล เคซีย์ (Al Casey) อย่างไรก็ตามในยุคสวิง จังโก ไรน์ฮาร์ดท์ และ ชาร์ลี คริสเตียน คือนักกีต้าร์ที่มีบทบาทมากและถือได้ว่าเป็นต้นแบบให้กับนักกีตาร์แจ๊สในยุคต่อมาจวบจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 4 จิมมี เรเนย์

ที่มา: . Alchetron. Jimmy Raney. accessed January 25, 2020, available from https://alchetron.com/Jimmy-Raney

จากภาพที่ 4 คือ จิมมี เรเนย์ (Jimmy Raney, ค.ศ. 1944–1994) เป็นนักกีตาร์ในยุคบ็อพ ซึ่งในช่วงปี 1940 ถึงช่วงกลางปี 1950 เรียกได้ว่าเป็นยุคบ๊อพ (Bop) หรือยุคโมเดิร์นแจ๊ส (Modern jazz) ยุคนี้พบว่ามีนักกีตาร์แจ๊สเป็นจำนวนมากหลายคน มาร์ค กริดลีย์ เสนอว่านักกีตาร์แจ๊สที่มีบทบาทสำคัญในยุคบ็อพมีเพียง 2 คน คือ จิมมี เรเนย์ และ ทัล ฟาร์โล (Tal Farlow) เพราะถือได้ว่าทั้งสองคนเป็นนักกีตาร์ที่เข้าใจในการเล่นแบบบ็อพได้อย่างดี



ภาพที่ 5 จิม ฮอลล์

ที่มา: Kuvo.org. A-blind-tiger-tribute-to-jim-hall. accessed January 25, 2020, available from https://www.kuvo.org/event/a-blind-tiger-tribute-to-jim-hall/

จากภาพที่ 5 จิม ฮอลล์ (Jim Hall, ค.ศ.1930-2013) เป็นนักกีตาร์แจ๊สที่มีบทบาทในช่วงระหว่างปี 1950 ที่เรียกว่า คูลแจ๊ส (Cool jazz) ซึ่งจิม ฮอลล์ และนักดนตรีในกลุ่มคูลแจ๊สจะมีการเล่นที่นุ่มนวลและหลีกเหลี่ยงความตึงตัง (Roughness) ที่แตกต่างจากบ็อพ นอกจากนั้นยังพบนักกีตาร์ที่สำคัญในคูลแจ๊ส คือ บาร์นีย์ เคสเซล (Barrney Kessel) และฮาเวิร์ด โรเบิร์ตส์ (Howard Roberts) อย่างไรก็ตามจิม ฮอลล์ ถือได้ว่าเป็นนักกีตาร์แจ๊สที่มีอิทธิพลต่อนักกีตาร์แจ๊สตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน

ภาพที่ 6 เวส มอนต์โกเมอรี

ที่มา: John Mizarolli. Wes Montgomery. accessed January 25, 2020, available from https://www.mizarolli.net/lessons/jazz-guitar.html

ภาพที่ 6 เวส มอนต์โกเมอรี (Wes Montgomery, ค.ศ.1923-1968) เป็นนักกีตาร์ที่บทบาทสำคัญในระหว่างปี 1950 ช่วงสมัยที่เรียกว่า ฮาร์ดบ็อพ (Hard bop) ในสมัยนี้ยังคงมีการเล่นที่ยังคงมีรากจากบ็อพ แต่มีความแตกต่างจากบ็อพในยุคต้นและการเล่นแบบคูลแจ๊ส ซึ่งในกลุ่มที่เล่นบ็อพจะเล่นบ็อพที่มีความหนักแน่นกว่าบ็อพในยุคต้นหรือเรียกว่าโพสบ็อพ (Post-bop) นอกจากนั้นยังมีลักษณะรูปแบบที่เป็นฟั้งกี้แจ๊ส (Funky jazz) และโซลแจ๊ส (Soul jazz) เป็นต้น มาร์ค กริดลีย์ (Mark Gridley) ได้เสนอว่าในยุคฮาร์ดบ็อพมีนักกีตาร์ที่สำคัญ 3 คน คือ เวส มอนต์โกเมอรี เคนนี เบอร์เรลล์ (Kenny Burrell) และแกรนท์ กรีน (Grant Green)

2.2 ประวัติและผลงานของ เคนนี เบอร์เรลล์

ภาพที่ 7 เคนนี เบอร์เรลล์

ที่มา: Brian Zimmerman. **Kenny Burrell-might blues.** accessed January 25, 2020, available from https://www jazziz.com

เคนนี เบอร์เรลล์ (Kenny Burrell) เกิดเมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม ค.ศ. 1931 ที่เมืองดีทรอยต์[6] รัฐมิชิแกน ประเทศสหรัฐอเมริกา ปัจจุบันมีอายุ 89 ปี เคนนี เบอร์เรลล์ เติบโตมากับครอบครัวนักดนตรี มารดาของเขาเป็นนักเปียโนและขับร้องเพลงประสานเสียงในโบสถ์คริสตจักร บิดาเล่นแบนโจและอูคูเลเล่ เคนนี เบอร์เรลล์ เป็นนักดนตรีแจ๊สคนสำคัญและมีชื่อเสียง เขาเริ่มเล่นกีต้าร์เมื่ออายุ 12 ขวบ ศิลปินที่มีอิทธิพล คือ ชาร์ลี คริสเตียน จังโก ไรน์ดฮาร์ดต ออสการ์ มัวร์ (Oscar Moore, ค.ศ.1915-1981) ทีโบน วอล์คเกอร์ (T-Bone Walker, ค.ศ.1910-1975), และมัดดี วอร์เทอร์ (Muddy Waters, ค.ศ.1913-1983) เขาพบกับกลุ่มเพื่อนนักดนตรีและร่วมงานดนตรีในขณะที่ยังเป็นนักศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัย เพื่อนที่ร่วมงานดนตรีในขณะก็เป็นนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงในวงการดนตรีแจ๊สเช่นกัน ทอมมี ฟลานาเกน พอล เชมเบอร์ส แฟรงค์ โฟสเตอร์ (Frank Foster) ยูเซฟ ลาทีฟ (Yusef Lateef) เบนนี คาร์เตอร์ (Betty Carte) และพี่น้อง แฮงค์ โจนส์ (Hank Jones)

[6] Matt Collar. **Kenny Burrell Artist Biography**. accessed October 15, 2017, available from https://www.allmusic.com/artist/kenny-burrell-mn0000068780/biography

เทด โจนส์ (Thad Jones) และ เอลวิน โจนส์ (Elvin Jones) เคนนี เบอร์เรลล์ ในปี ค.ศ. 1951 ได้เปิดตัวด้วยการบันทึกเสียงกับ ดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespie, ค.ศ.1917-1993) จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ. 1926-1967) มิลท์ แจ๊คสัน (Milt Jackson, ค.ศ.1923-1999) และ เพอร์ซี ฮีท (Percy Heath, ค.ศ.1923-2005) แม้ว่าเขาได้รับการจัดอันดับให้เป็นหนึ่งในสุดยอดนักดนตรีแจ๊สระดับมืออาชีพในขณะนั้น เคนนี เบอร์เรลล์ ก็ยังคงศึกษากับนักกีต้าร์คลาสสิก ชื่อโจ ฟาวา (Joe Fava)

เมื่อสำเร็จการศึกษาในปี 1955 ในปริญญาตรี สาขาการประพันธ์ดนตรีและทฤษฎีดนตรี มหาวิทยาลัยเวนสเตท (Wayne State University) เคนนี เบอร์เรลล์ ได้รับการว่าจ้างให้แสดงดนตรีร่วมกับนักเปียโน ออสการ์ ปีเตอร์สัน (Oscar Peterson, ค.ศ.1925-2007) เป็นระยะเวลา 6 เดือน ในปี 1956 เคนนี เบอร์เรลล์ และ ทอมมี่ ฟลานาแกน ได้เดินทางย้ายไปที่เมืองนิวยอร์กและได้ร่วมการแสดงในคอนเสิร์ตกับโทนี เบนเน็ต (Tony Bennett ค.ศ.1926-ปัจจุบัน) และ เลนา ฮอร์น (Lena Horne, ค.ศ.1917-2010) ในบรอดเวย์กับวงออร์เคสตร้า นอกจากนั้นยังได้ร่วมบันทึกเสียงนักดนตรีในตำนาน เช่น รวมทั้ง จอห์น โคลเทรน เคนนี่ ดอร์แฮม (Kenny Dorham, ค.ศ.1924-1572) จิมมี่ สมิธ (Jimmy Smith, ค.ศ.1925-2005) และ บิลลี่ ฮอลิเดย์ (Billie Holiday, ค.ศ.1915-1559) เคนนี เบอร์เรลล์ ได้เปิดตัวกับอัลบั้มเดี่ยวของเขาในปี 1956 กับสังกัดค่ายบลูส์โน้ต ในช่วงปลายยุค 50 เขายังคงบันทึกเสียงกับให้งานตนเองและให้กับนักดนตรีคนอื่น ๆ เช่น ในปี ค.ศ.1957 อัลบั้มเดอะแคท (The Cat) ซึ่งร่วมงานกับจอห์น โคลเทรน ในปี ค.ศ. 1966 อัลบั้มมิดไนท์ บลู (Midnight Blue) ร่วมงานกับนักแซ็กโซโฟน สเตนลี เทอร์เรนไทน์ (Stanley Turrentine, ค.ศ.1934-2000) ในปี ค.ศ. 1965 อัลบั้มกีตาร์ฟอร์ม (Guitar Forms) ซึ่งเรียบเรียงโดย กิล อีแวนส์ (Gil Evans, ค.ศ.1912-1988) เคนนี เบอร์เรลล์ เป็นนักดนตรีแจ๊สที่มีความสามารถทั้งการบรรเลงเดี่ยว บรรเลงวงดนตรีขนาดเล็ก วงดนตรีขนาดใหญ่ และวงดนตรีซิมโฟนีออร์เคสตร้า เคนนี เบอร์เรลล์ เป็นโปรดิวเซอร์ให้ศิลปินที่มีชื่อเสียงมากมาย ทั้งภายใต้ชื่อของตัวเองและร่วมกับกับศิลปินอื่น ๆ รวมถึงการได้แสดงและบันทึกเสียงกับนักดนตรีที่มีอิทธิพลมากที่สุดในประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส เช่น ดุ๊ก เอลลิงตัน (Duke Ellington, ค.ศ.1899-1974) เฮอร์บี แฮนคอค (Herbie Hancock, ค.ศ.1899-1974), ดิซซี กิลเลสปี จอห์น โคลเทรน ไมลส์ เดวิส (Miles Davis, ค.ศ.1926-1991), ชาร์ลี พาร์คเกอร์ (Charlie Parke,r ค.ศ.1920-1955) ออสการ์ ปีเตอร์สัน ควินซี โจนส์ (Quincy Jones ค.ศ.1933-ปัจจุบัน) โคลแมน

ฮอว์คคินส์ (Coleman Hawkins, ค.ศ.1904-1969) ซอลนี โรลลินส์ (Sonny Rollins, ค.ศ.1933-ปัจจุบัน) อาร์ต แบลคีย์ (Art Blakey, ค.ศ.1919-1990) แนท คิง โคล (Nat King Cole, ค.ศ.1919-1965) เรย์ ชาร์ล (Ray Charles, ค.ศ.1930-2004) และ หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong, ค.ศ. 1901-1971)

เคนนี เบอร์เรลล์ ได้บันทึกเสียงให้กับศิลปินมากมายรวมถึงเพลงเดียร์เอลล่า (Dear Ella) ของ ดีดี บริดจวอเทอร์ (Dee Dee Bridgewater, ค.ศ.1933-ปัจจุบัน) ซึ่งได้รับรางวัลแกรมมี่อวอร์ดปี 1988 ในเดือนมิถุนายน ค.ศ. 2004 ในปี ค.ศ. 2005 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้รับรางวัลจาก เอ็น.อี.เอ (National Endowment for the Arts) ซึ่งเป็นรางวัลที่มอบให้ประจำปีสำหรับผลงานที่มีคุณภาพในสาขาดนตรีแจ๊ส นอกจากนั้นเขายังได้รับรางวัลแอดดูเคเทอร์เอ็ดออฟแจ๊ส (Educator of Jazz) ประจำปี ค.ศ. 2004 จากนิตยสารดาวน์บีท (Down Beat) สำหรับความสำเร็จในทางวิชาการและความเป็นเลิศในด้านการศึกษาดนตรีแจ๊ส เขายังได้รับการยอมรับในการเข้ามาพัฒนาการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษา โดยในปี ค.ศ. 1978 ได้พัฒนาหลักสูตรที่เอลลิงตัน (Ellington) มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอสแอนเจลิส ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1996 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้อำนวยการโครงการศึกษาดนตรีแจ๊ส มูลนิธิแจ๊สเฮอริเทจและเฟรนออฟแจ๊ส (Friends of Jazz) ที่มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอสแอนเจลิส และได้รับการยอมรับให้ เคนนี เบอร์เรลล์ เป็นทูตระหว่างประเทศของดนตรีแจ๊สและการส่งเสริมศิลปะ เคนนี เบอร์เรลล์ ได้รับเลือกให้เป็น นักดนตรีแจ๊สที่ชื่นชอบ โดยผู้ฟังสถานีเพลงโคลนแจ๊ส (KLON Jazz) ในเมืองลอสแอนเจลิส ในปี ค.ศ. 1996 ได้รับการเชิดชูในหอเกียรติยศของโคลนแจ๊ส(KLON Jazz Hall of Fame) นอกจากนั้นเคนนี เบอร์เรลล์ ยังทำหน้าที่ในคณะกรรมการรางวัลขององค์กรกองทุนเพื่อศิลปะแห่งชาติ (National Endowment for the Arts) และยังเป็นประธานแห่งชาติสำหรับกีตาร์โดยสมาคมเพื่อการศึกษาดนตรีแจ๊สแห่งชาติ (National Association of Jazz Educators) และยังได้รับการขนานนามว่าเป็นกีตาร์ลอเรียท (guitar laureate) จากหนังสือพิมพ์ดีทรอยต์ฟรีเพรส (Detroit Free Press) ปัจจุบัน เคนนี เบอร์เรลล์ เป็นศาสตราจารย์สาขาดนตรีและชาติพันธุ์วิทยา ที่มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอสแอนเจลิส

ผลงานที่สำคัญของเคนนี เบอร์เรลล์

เคนนี เบอร์เรลล์ [7]มีผลงานเพลงมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1950 ซึ่งผลงานที่ผ่านมานั้นมีรูปแบบทั้งในลักษณะกีตาร์ทรีโอ คอมโบ วงแจ๊สออร์เคสตราหรือบิ๊กแบนด์ ซิมโฟนีออร์เคสตรา และการบรรเลงเดี่ยว เคนนี เบอร์เรลล์ มีอัลบั้มทั้งหมด 95 อัลบั้ม และประมาณ 300 ผลงานที่เขาอยู่ในฐานะที่เป็นไซด์แมนหรือเป็นผู้ร่วมเล่นกับศิลปินแจ๊สคนอื่น ๆ ผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นผลงานของ เคนนี เบอร์เรลล์ ตั้งแต่ ปี ค.ศ. 1950-1963 หรือในตลอด 13 ปี มีทั้งหมด 19 อัลบั้ม ซึ่งผลงานดังกล่าวนั้นอยู่ในช่วงยุคปลายของยุคบีบ็อพจนเข้าสู่ยุคของฮาร์ดบ็อพ ซึ่งเป็นช่วงที่ เคนนี เบอร์เรลล์ มีผลงานที่มีชื่อเสียง และได้ร่วมเล่นและบันทึกเสียงกับนักดนตรีแจ๊สที่สำคัญมากมาย อย่างไรก็ตาม สตีพ เรกเกิล[8] ได้อธิบายว่า จากอัลบั้มทั้งหมดของเคนนี เบอร์เรลล์ นั้น ได้มีอัลบั้มที่โดดเด่นอยู่ทั้งหมด 5 อัลบั้ม ดังนี้ คือ

1) อัลบั้มมิดไนท์บลู (Midnight Blue) สังกัดค่ายบลูส์โน้ต ปี ค.ศ. 1963 ผลงานชุดนี้นอกจากได้ สแตนลีย์ เทอร์เรนไทน์ (Stanley Turrentine) มาเล่นเทเนอร์แซกโซโฟน เคนนี เบอร์เรลล์ ยังแสดงให้เห็นถึงเสียงที่เป็นยุคของโพสบ็อพที่จัดเจนอย่างลงตัว และยังมีการผสมผสานการบรรเลงบลูส์ที่ชัดเจนในรูปแบบของ ที โบน วอล์กเกอร์ (T-Bone Walker) บีบี คิง (BB King) และ มัดดี้ วอเตอร์ส (Muddy Waters)

2) อัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์และจอห์น โคลเทรน (Kenny Burrell & John Coltrane) สังกัดนิวแจ๊ส ปี ค.ศ. 1958 ซึ่งมีนักเทเนอร์แซกโซโฟนคนสำคัญในยุคสมัยนั้นมาร่วมบรรเลงคือ จอห์น โคลเทรน

3)อัลบั้ม อินโทรดัคชิง เคนนี เบอร์เรลล์ (Introducing Kenny Burrell) สังกัดค่ายบลูส์โน้ต ปี ค.ศ. 1956 ผลงานชุดนี้บันทึกเมื่อ เคนนี เบอร์เรล อายุ 24 ปี การบรรเลงของเขามีความมั่นใจ และมีการเล่นบนความเร็วที่สูงและการเล่นโน้ตเขบ็จสองชั้นได้อย่างเยี่ยมยอด และสะท้อนให้เห็นการบรรเลงในเพลงลักษณะที่ช้าหรือบัลลาด (ballad) กับเพลงวีเวอร์ ออฟ ดรีม (Weaver of Dreams) ซึ่งถือได้ว่าเป็นอัลบั้มสำหรับกีตาร์แจ๊สที่งดงาม

---

[7] Jazzdisco, **Kenny Burrell Discography**, accessed November 5, 2017, available from https://www.jazzdisco.org/kenny-burrell/discography/

[8] Steve Raegele, "**Kenny Burrell Top-5 Albums**", accessed November 5, 2017, available from https://www.jazzguitarlessons.net/kenny-burrell-top-5-albums/

4) อัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ (Kenny Burrell) สังกัดค่ายพริสทิจ (Prestige) ปี ค.ศ.1957 เป็นอัลบั้มที่มีนักดนตรีที่มารวมเล่นโดยเป็นเพื่อนของเคนนี เบอร์เรลล์ ที่มาจากดีทรอยต์เป็นส่วนใหญ่ ยกเว้น เซซิล เพย์น (Cecil Payne) เล่นแซกโซโฟนที่ไม่ได้มาจากเมืองดีทรอยต์ งานในอัลบั้มนี้ได้แสดงถึงสิ่งที่ก้าวหน้าไปสู่อนาคตราวกับซันนี แชร์ร็อก (Sonny Sharrock) และมาร์ช ริบอท (Marc Ribot)

5) อัลบั้ม อะไนท์ แอท เดอะ แวงการ์ด (A Night At the Vanguard) สังกัดอาร์โก ปี ค.ศ. 1959 กล่าวกันว่าอัลบั้มที่ รอย เฮย์เนส (Roy Haynes) มาบรรเลงกลองให้นั้นถือว่ามีคุณค่ามาก อัลบั้มนี้เป็นการบรรเลงในรูปแบบทรีโอที่ดีมาก ในอัลบั้มนี้เคนนี เบอร์เรลล์ ยังได้แรงบัลดาลใจจากเพื่อนเขา คือ เวส มอนโกเมอรี่ (Wes Montgomery) เพื่อนำเทคนิคการบรรเลงแบบเวสมาใช้ในการบรรเลงบทเพลงวิว ยู สติว บี ไมน์ (Will You Still Be Mine)

การทบทวนวรรณกรรมในด้านผลงานอัลบั้มของเคนนี เบอร์เรลล์ ทำให้ทราบถึงความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงและยังรวมไปถึงความสามารถในการบรรเลงกีตาร์ของเคนนี เบอร์เรลล์ ที่มีอิทธิพลส่งผลให้มีนักดนตรีที่มีความสามารถมากมายและนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในกลุ่มของนักดนตรีแจ๊สของยุคสมัยนั้นมาร่วมเล่นสนับสนุนให้กับเคนนี เบอร์เรลล์ ผู้วิจัยได้เลือกผลงาน เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน ในปี ค.ศ. 1958 เพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์การบรรเลงกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ ซึ่งการเลือกอัลบั้มนี้เนื่องจากเป็นอัลบั้มในยุคบีบ็อพ และเป็นหนึ่งในห้าอัลบั้มโดดเด่นของเคนนี เบอร์เรลล์ นอกจากนั้นยังเป็นอัลบั้มที่มีนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงมาร่วมบรรเลงสนับสนุนซึ่งจะกล่าวในหัวข้อถัดไป

2.3 ผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน

ผู้วิจัยเลือกผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน นำมาเพื่อศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ และเพื่อนำเสนอเป็นแบบฝึกหัดการบรรเลงคีตปฏิภาณในรูปแบบของเคนนี เบอร์เรลล์ ผลงานอัลบั้มนี้ถือว่าอัลบั้มที่สำคัญและมีบทบาทในยุคโพสบ็อพ เนื่องจากมีการบรรเลงร่วมกับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียง เคนนี เบอร์เรลล์ ในขณะนั้นถือได้ว่าเป็นมือกีตาร์ที่โดดเด่นมากในยุคโพสบ็อพ ผลงานชุดนี้ถือว่าเป็นผลงานเคนนี เบอร์เรลล์ ได้บันทึกเสียงห่างจากอัลบั้มแรก คือ Introducing Kenny Burrell ในปี 1956 ห่างกัน 3 ปี

และในช่วงระหว่างนั้นได้มีผลงานก่อนหน้าอัลบั้มนี้ถึง 8 อัลบั้ม จอห์น ฟอร์ดแฮม[9] กล่าวว่า ช่วงเวลาตั้งแต่ เคนนี เบอร์เรลล์ จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัย ในปี 1955 จวบจนได้บันทึกเสียงร่วมกับ จอห์น โคลเทรน เขาได้พัฒนาอย่างรวดเร็วไปสู่รูปแบบของเล่นแบบฮาร์ดบ็อพ (hard-bop) โดยพัฒนาร่วมกับ จอห์น โคลเทรน ทอมมี ฟลานาเกน และ เอลวิน โจนส์

ภาพที่ 8 ผลงานอัลบั้มชุด เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน
ที่มา: https://www.cdjapan.co.jp/product/UCCO-5521

ผลงานอัลบั้มชุด เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน ประกอบด้วยบทเพลงทั้งหมด 5 ชิ้นงาน คือ

1) เฟรท เทรน (Freight Trane) ประพันธ์โดย ทอมมี ฟลานาเกน (Tommy Flanagan) ความยาวของบทเพลง 7:18 นาที

2) ไอ เนเวอร์ นูว (I Never Knew) ประพันธ์โดย เท็ด ฟิโอ ริโต (Ted Fio Rito) และกัส คาห์น (Gus Kahn) ความยาวของบทเพลง 7:04 นาที

3) ลีเรสโต (Lyresto) ประพันธ์โดย เคนนี เบอร์เรลล์ ความยาวของบทเพลง 5:41 นาที

4) วาย วอส ไอ บอร์น (Why Was I Born?) ประพันธ์โดย ออสก้า แฮมเมอร์สไตน์

[9] John Fordham, **The Hardboppers Masters of jazz guitar**, (London: Tien Wah Press. 1999), 74-77.

(Oscar Hammerstein II) และ เจอโรม เคิร์น (Jerome Kern) ความยาวของบทเพลง 3:12 นาที

5) บิ๊ก พอล (Big Paul) ประพันธ์โดย ทอมมี ฟลานาเกน ความยาวของบทเพลง 14:05 นาที

นักดนตรีในผลงานอัลบั้มชุด เคนนี เบอร์เรลล์ และจอห์น โคลเทรน ประกอบด้วย เคนนี เบอร์เรลล์ (Kenny Burrell) เล่นกีตาร์ จอห์น โคลเทรน (John Coltrane) เล่นเทเนอร์แซกโซโฟน ทอมมี ฟลานาเกน (Tommy Flanagan) เล่นเปียโน พอล แชมเบอร์ (Paul Chambers) เล่นเบส และ จิมมี คอบ (Jimmy Cobb) เล่นกลอง ลินซี พลาเนอร์[10] อธิบายว่า ผลงานอัลบั้มชุด เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน ประกอบด้วยนักดนตรีสนับสนุนที่สำคัญ และยังมีบทเพลงในอัลบั้มที่เป็นบทเพลงสำคัญที่อยู่ใน เดอะเกรท อเมริกัน ซองบุ๊ค (the Great American Songbook) อัลบั้มชุดนี้เปิดอัลบั้มด้วยบทเพลงประพันธ์ของ ทอมมี ฟลานา คือ เพลงเฟรท เทรน ความเร็วของบทเพลงอยู่ที่ 235 bpm หรือ เพรสทิสซิโม หรือ อัพเทมโปสวิง เพลงนี้ เคนนี เบอร์เรลล์ และจอห์น โคลเทรน บรรเลงเมโลดี้ของบทเพลง (Head in) ร่วมกัน ต่อมา เคนนี เบอร์เรลล์ เดี่ยวในช่วงนาทีที่ 2.05 ถึง 3.42 นอกจากในช่วงนาทีที่ 5.55 ถึงนาทีที่ 6.46 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้แบ่งสลับกันเดี่ยวคนละสี่ห้อง (Trade 4 โดย เล่นสลับกับ จอห์น โคลเทรน บทเพลงจบด้วยการบรรเลงเมโลดี้ร่วมกันระหว่ากีตาร์กับเทเนอร์แซกโซโฟน

บทเพลงที่สอง คือ ไอ เนเวอร์ นูว เป็นบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน ความเร็วของบทเพลงอยู่ที่ 205 bpm เพลงนี้ท่อนนำบทเพลงด้วยการเล่นเปียโน เคนนี เบอร์เรลล์ บรรเลงเมโลดี้ของบทเพลง และเดี่ยวคีตปฏิภาณเป็นคนแรกในช่วงนาทีที่ 0.41 ถึง 1.56 หลังจากนั้นเรียงลำดับการเดี่ยวโดยมี เทเนอร์แซกโซโฟน เปียโน และเบส ตามลำดับ หลังจากเบสทำการเดี่ยวเสร็จสิ้น เคนนี เบอร์เรลล์ ทำการเดี่ยวอีกครั้งในนาทีที่ 5.34 ถึง 6.10 หลังจากนั้นเล่นเมโลดี้จบของบทเพลงโดยเล่นพร้อมกันระหว่างกีตาร์กับเทเนอร์แซกโซโฟน

บทเพลงที่สาม ชื่อเพลง ลีเรสโต ประพันธ์โดย เคนนี เบอร์เรลล์ ความเร็วของบทเพลงอยู่ที่ 208 bpm เพลงนี้ อินโทรบทเพลงด้วยเปียโน หลังจากนั้นเล่นเมโลดี้ร่วมกันระหว่างกีตาร์กับ เทเนอร์แซกโซโฟน การเดี่ยวเริ่มต้นด้วยเทเนอร์แซกโซโฟน และต่อมาด้วย เคนนี เบอร์เรลล์ เดี่ยวใน

---

[10] Lindsay Planer, **AllMusic Review: Kenny Burrell,** accessed November 6, 2017, available from https://www.allmusic.com/album/kenny-burrell-john-coltrane-mw0000649432

นาทีที่ 2.00 ถึงนาทีที่ 3.14 หลังจากนั้นเปียโนเดี่ยวและต่อด้วยการบรรเลงสลับคนสี่ห้อง ระหว่างเบสและกลอง และจบด้วยเมโลดี้ซึ่งบรรเลงร่วมกันระหว่างกีตาร์กับเทเนอร์แซกโซโฟน

บทเพลงที่สี่ ชื่อเพลงวาย วอส ไอ บอร์น ลินซี พลาเนอร์ อธิบายว่า เป็นบทเพลงที่บรรเลงคู่ร่วมกันระหว่าง เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน ซึ่งหาฟังได้น้อยมาก ซึ่งถือได้ว่าเป็นครั้งหนึ่งในชีวิตก็ว่าได้ ทั้งคู่บรรเลงได้อย่างกลมกลืนซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความสามารถในการบรรเลงของนักดนตรีทั้งสองคน บทเพลงนี้เป็นเพลงช้า การบรรเลงเพลงนี้ไม่มีการกำหนดค่าความเร็วของบทเพลงที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงทั้งสองคนเป็นผู้กำหนด โดย เคนนี เบอร์เรลล์ ทำหน้าเล่นสนับสนุนให้กับเทเนอร์แซกโซโฟนที่บรรเลงโดยจอห์น โคลเทรน

บทเพลงสุดท้ายของอัลบั้ม ชื่อเพลง บิ๊กพอล บทเพลงนี้เป็นบทเพลงในรูปแบบเพลงบลูส์ 12 ห้อง ความเร็วของบทเพลงอยู่ที่ 130 bpm บทเพลงเริ่มต้นโดยการบรรเลงเบส และต่อด้วยท่อนเมโลดี้จากเปียโน ลินซี พลาเนอร์ อธิบายว่าบทเพลงนี้ ทอมมี ฟลานาเกน ได้เล่นเมโลดี้รูปแบบบ็อพ-เซ็นทริค (bop-centric) นอกจากนั้นยังอธิบายว่า ในการบันทึกเสียงบทเพลงนี้ได้ทำการเดี่ยวคีตปฏิภาณที่มีความสำคัญในการด้นสดที่ใช้ความเร็วเร็วขึ้นเป็นอัตราอีกเท่าตัวของจังหวะของบทเพลงหรือที่เรียกว่า ดับเบิ้ลไทม์ (double-time) ได้อย่างดี บทเพลงนี้ เคนนี เบอร์เรลล์ ได้เดี่ยวในนาทีที่ 4.47 ถึง นาที 9.57 หลังจากนั้นเป็นการเดี่ยวเบส และจบด้วยการบรรเลงเมโลดี้จบด้วยเปียโน

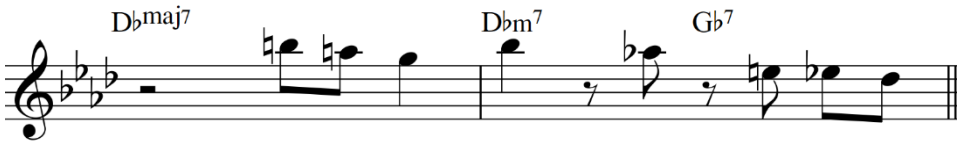
2.4 แนวคิดและทฤษฎีในการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณแบบแจ๊ส

ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตในการศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณแบบแจ๊สเพื่อศึกษา เคนนี เบอร์เรล ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการศึกษาให้เกี่ยวข้องกับการศึกษาโดยมีเนื้อในศึกษาการสร้างประโยค การรีฮาร์โมไนซ์เซชันที่ผ่านการด้นสดด้วยกีตาร์ ดังนั้นการทบทวนวรรณกรรมเพื่อให้ทราบถึงแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องจึงเป็นสิ่งที่สำคัญที่จะช่วยให้สามารถวิเคราะห์ประโยค และการรีฮาร์โมไนซ์เซชันได้อย่างแม่นยำ โดยไม่เกิดความคลาดเคลื่อน นอกจากนั้นผู้วิจัยได้ทบทวนแนวทางการวิเคราะห์การบรรเลงกีตาร์แจ๊สที่ให้ความสำคัญในการอธิบายการเล่นทั้งในลักษณะการเล่นทำนองเดี่ยว และการวางแนวเสียง เพื่อให้เกิดความเข้าในการวิเคราะห์ในการบรรเลงกีตาร์มากขึ้น ดังนั้นในหัวข้อนี้จึงมีเนื้อหาสำคัญซึ่งประกอบด้วย

โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ การวิเคราะห์ประโยค การรีฮาร์โมไนซ์เซชัน และแนวทางการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณในกีตาร์แจ๊ส โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

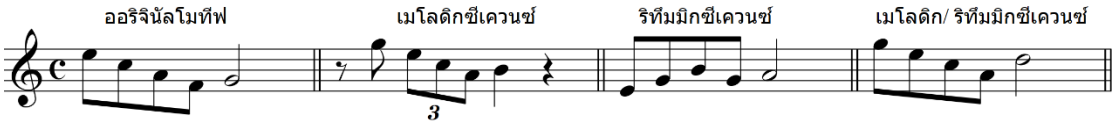
โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์

แนวคิดด้านโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ (Motif development) ผู้วิจัยได้ทบทวนแนวคิดของ ฮาว ครูค[11] ซึ่งเป็นแนวคิดโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ในดนตรีแจ๊ส โดยสรุปได้ดังนี้ ก่อนที่จะเข้าในเนื้อหาอื่น ๆ อาจต้องนิยามในความหมายของคำว่า โมทีฟ (Motif) ซึ่งหมายถึงหน่วยย่อยของทำนองที่ประกอบไปด้วยจำนวนของโน้ตที่มีตั้งแต่ 2 โน้ตถึง 8 โน้ต และมีความยาวไม่เกิน 2 ห้อง



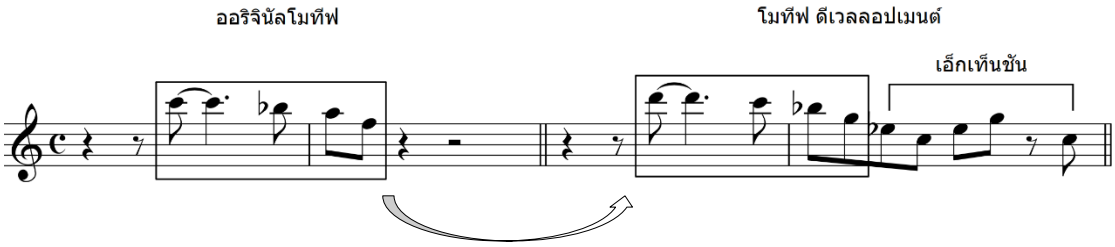
ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟ

ดังนั้น เมื่อเพิ่มคำว่าดีเวลลอปเมนต์ เข้าไป จึงหมายถึงการพัฒนาหน่วยย่อยของทำนองที่ประกอบไปด้วยจำนวนของโน้ตที่มีตั้งแต่ 2-8 โน้ต และมีความยาวไม่เกิน 2 ห้อง โมทีฟดีเวลลอปเมนต์ พัฒนาโดยอาศัยการซ้ำที่เรียกว่า ซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งหมายถึงการเล่นซ้ำที่เป็นที่มีจุดประสงค์ในการสร้างสรรค์ความต่อเนื่องทางประโยคดนตรี ประกอบด้วย ริทึมมิกซีเควนซ์ (Rhythmic sequence) เมโลดิกซีเควนซ์ (Melodic sequence) และ เมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ (Melodic/ Rhythmic sequence)

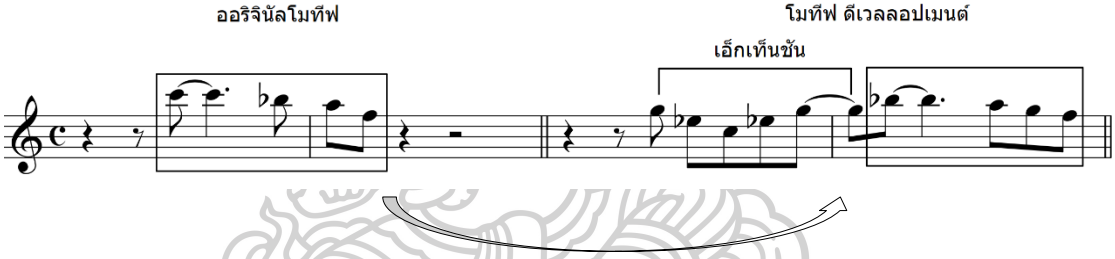
11 Hal Crook, **How to improvise: An approach to practicing improvisation** (USA: ADVANCE MUSIC, 1991), 86

ตัวอย่างที่ 2 ซีเควนซ์

จากตัวอย่างที่ 2 ฮาว ครูค ได้นำเสนอการเล่นซ้ำแบบซีเควนซ์ โดยในห้องที่ 1 จะเป็นออริจินัลโมทีฟ (Original motif) ถัดมาในห้องที่ 2 เป็นเทคนิคซีเควนซ์ แบบเมโลดิกซีเควนซ์โดยเป็นการซ้ำรูปร่างของทำนอง (Shape) หรือมีการไต่ลำดับของโมทีฟที่เหมือนกันจากออริจินัลโมทีฟในห้องที่ 1 โดยในห้องที่ 2 จะมีระดับเสียงที่ต่างกันคือ เริ่มทำนองที่โน้ต G ซึ่งมีระยะห่างขั้นคู่จากทำนองในออริจินัลโมทีฟ คือโน้ต E เป็นระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และนอกจากนั้นในโน้ตตัวอื่น ๆ ก็มีระยะห่างขั้นคู่ 3 คล้ายกัน ต่อมาในห้องที่ 3 เป็นเทคนิคซีเควนซ์แบบ ริทึมมิกซีเควนซ์ คือ เป็นการซ้ำลักษณะของจังหวะจากออริจินัลโมทีฟ แต่รูปร่างของทำนองจะแตกต่างกัน ในห้องสุดท้ายเป็นเทคนิคซีเควนซ์ แบบริทึมมิกและเมโลดิกซีเควนซ์ คือ เป็นการซ้ำรูปร่างของทำนองและเป็นการซ้ำลักษณะของจังหวะที่เหมือนกันกับออริจินัลโมทีฟ นอกจากนั้นยังมีระยะขั้นคู่ในการไต่ลำดับของโน้ตที่แตกต่างกัน เช่น ในโน้ตตัวสุดท้าย คือ โน้ต D มีระยะห่างขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค จากโน้ต G ในห้องที่ 1 ของออริจินัลโมทีฟ ดังนั้นอาจสรุปได้ว่าในการพัฒนาโมทีฟนั้น สิ่งที่สำคัญคือ การซ้ำ โดยแบ่งได้เป็น 1) การซ้ำจังหวะแต่ระดับเสียงไม่ซ้ำกัน โดยอาจมีรูปร่างที่คล้ายกันหรือต่างกันก็ได้ 2) การซ้ำของโน้ตในโมทีฟที่เหมือนกันแต่จังหวะแตกต่างต่างกัน อย่างไรก็ตามการพัฒนา ซึ่งถ้าเป็นการซ้ำเพียงอย่างเดียวจึงอาจไม่สมเหตุสมผลในแง่ของการพัฒนา

เอ็กซ์เท็นชัน (Extension) เป็นวิธีในการพัฒนาโมทีฟ หมายถึง การเพิ่มทำนองโดยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อขยายให้โมทีฟที่พัฒนาขยายเรื่องราวและมีความน่าสนใจมากขึ้น โดยแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

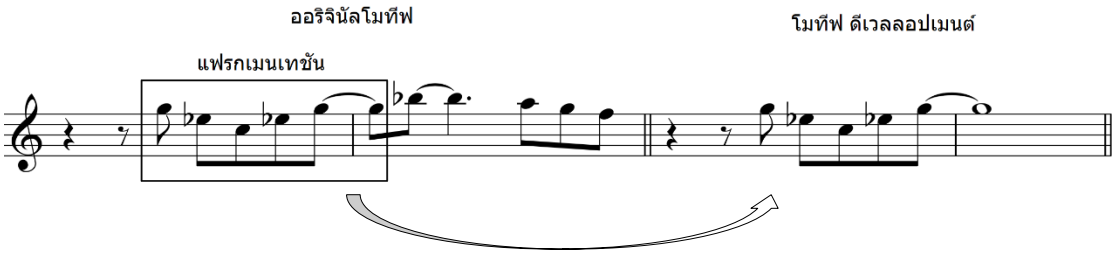


ตัวอย่างที่ 3 โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ และวิธีเอ็กซ์เท็นชัน

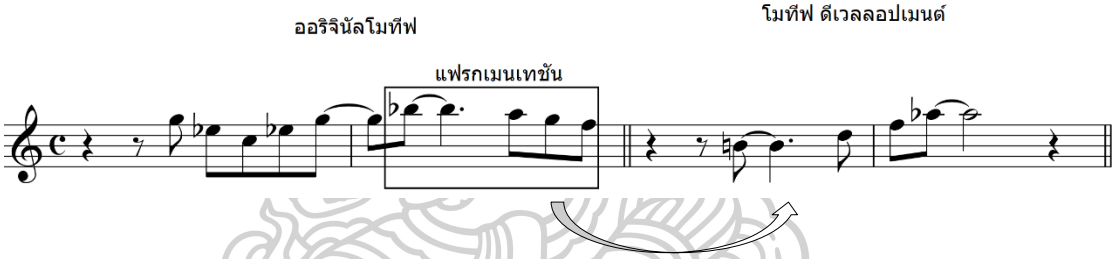
จากตัวอย่างที่ 3 เป็นการใช้เทคนิคเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ โดยมีลักษณะจังหวะคล้ายกัน รูปร่างของโมทีฟคล้ายกันแต่แตกต่างกันในด้านระดับเสียง และใช้วิธี เอ็กซ์เท็นชัน เพื่อขยายไว้ส่วนหลังของโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์

ตัวอย่างที่ 4 โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์และวิธีเอ็กซ์เท็นชัน

ในตัวอย่างที่ 4 เป็นการใช้เทคนิคเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ โดยมีลักษณะจังหวะคล้ายกัน รูปร่างของโมทีฟคล้ายกันแต่แตกต่างกันในด้านระดับเสียง โดยใช้เทคนิคเอ็กซ์เท็นชันเพื่อขยายไว้ส่วนหน้าของโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์

นอกจากนั้น ฮาว ครูค ได้อธิบายถึงโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ด้วยวิธีแฟรกเมนเทชัน (Fragmentation) คือ การพัฒนาโมทีฟที่เป็นการยืมทำนองจากออริจินัลโมทีฟหรือทำนองเดิมจากส่วน หน้า กลาง หลัง เพื่อนำมาเล่นซ้ำในแบบซีเควนซ์ในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งอาจนำโน้ตมาเล่นซ้ำทั้งโมทีฟ โดยมีระดับเสียงที่เหมือนกันและมีจังหวะคล้ายกัน หรืออาจซ้ำจังหวะเหมือนกันแต่แตกต่างกันในด้านระดับเสียง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

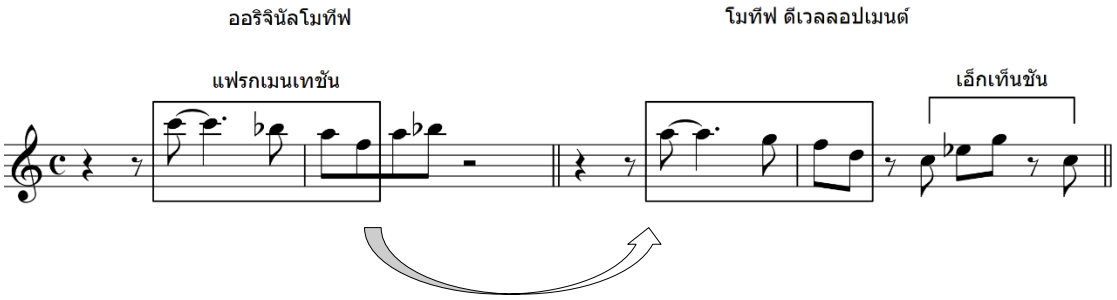


ตัวอย่างที่ 5 โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ด้วยวิธีแฟรกเม็นเทชัน

จากตัวอย่างที่ 5 เป็นการโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ด้วยวิธีแฟรกเมนเทชันจากส่วนหน้าของออริจินัลโมทีฟ โดยมีลักษณะของโมทีฟที่มีลักษณะของจังหวะคล้ายกัน รูปร่างของโมทีฟคล้ายกันและระดับเสียงเหมือนกัน

ตัวอย่างที่ 6 โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ด้วยวิธีแฟรกเม็นเทชัน

จากตัวอย่างที่ 6 เป็นการโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ด้วยวิธีแฟรกเมนเทชันจากส่วนหลังของออริจินัลโมทีฟ โดยมีลักษณะของโมทีฟที่มีลักษณะของจังหวะคล้ายกัน แต่รูปร่างของโมทีฟและระดับเสียงเหมือนแตกต่างกัน

นอกจากนั้น ฮาว ครูค ได้เสนอรูปแบบการผสมผสานระหว่างวิธีเอ็กซ์เท็นชัน และวิธีแฟรกเมนเทชัน โดยมีรายละเอียดดังนี้



ตัวอย่างที่ 7 โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ด้วยวิธีผสม

จากตัวอย่างที่ 7 เป็นวิธีการผสมผสานการใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันและวิธีแฟรกเมนเทชัน จากตัวอย่างเริ่มด้วยการใช้วิธีแฟรกเมนเทชันโดยยืมทำนองจากส่วนหน้าของออริจินัลโมทีฟเพื่อนำมาพัฒนาเป็นทำนองส่วนหน้าของทำนองใหม่ โดยให้โมทีฟเป็นการซ้ำที่มีรูปร่างทำนองและจังหวะที่เหมือนกัน แต่ระดับเสียงแตกต่างกัน หลังจากนั้นใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชัน คือ เล่นทำนองขึ้นใหม่โดยต่อท้ายหลังทำนองที่นำมาเล่นซ้ำ อย่างไรก็ตามเอ็กซ์เท็นชัน มักจะติดกับแฟรกเมนเทชัน หรือไม่ก็ห่างกันเพียงเล็กน้อย นอกจากนั้นเอ็กซ์เท็นชันสามารถวางไว้ก่อนแฟรกเมนเทชันได้เช่นกัน

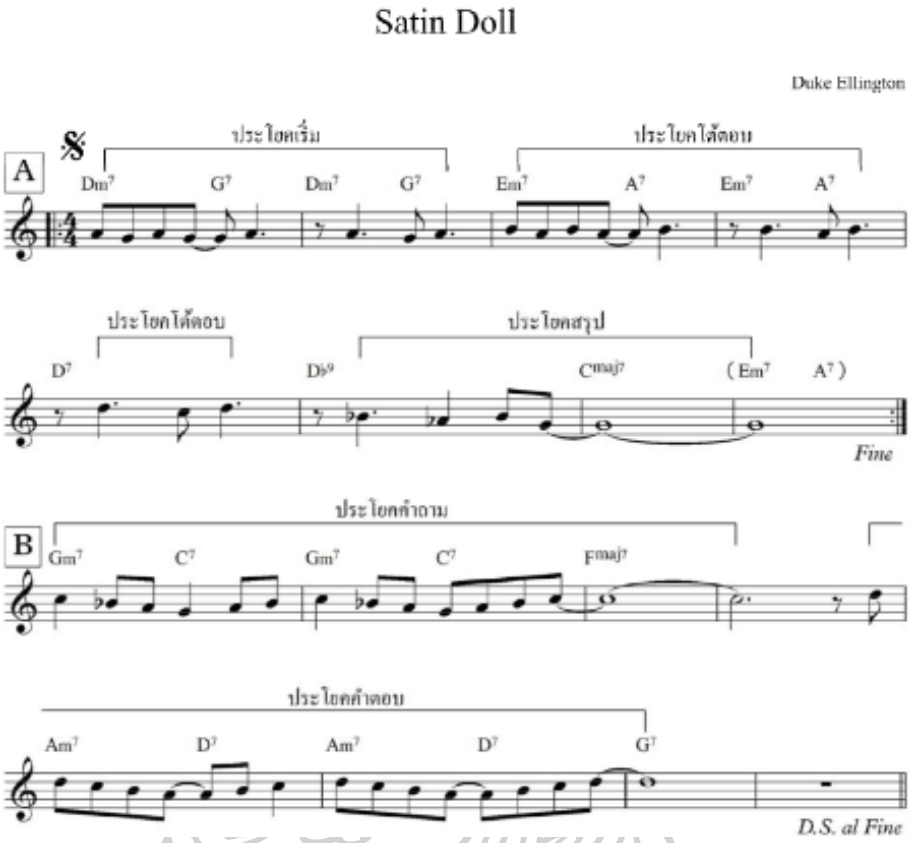
การวิเคราะห์ประโยค

การวิเคราะห์ประโยคนั้น ณัชชา พันธุ์เจริญ[12] ได้เสนอว่า การวิเคราะห์อาจแบ่งประโยคโดยใช้เคเดนซ์เพื่อให้ทราบจุดจบของประโยคเพลง หรือบางครั้งอาจแบ่งประโยคด้วยการจบด้วยตัวหยุดหรือโน้ตจังหวะยาวซึ่งทำให้เกิดการพัก นอกจากนั้นอาจมองไปที่เทคนิค อย่างเช่น การใช้เทคนิคซีเควนซ์และเปลี่ยนไปใช้เทคนิคอื่นก็ถือว่าเป็นการเปลี่ยนประโยคได้เช่นกัน อย่างไรก็ตามเมื่อสามารถแบ่งประโยคได้แล้ว ต้องวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของประโยคว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างไรระหว่างประโยคหลักกับประโยคถัดไป และมีโมทีฟนำมาใช้อย่างไร พัฒนาอย่างไร ยืมมาจากส่วนไหนของประโยคหลัก และอะไรเป็นสิ่งใหม่เกิดขึ้นในประโยค

12 ณัชชา พันธุ์เจริญ, **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์**, พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2533), 91-92.

การวิเคราะห์ประโยคนอกจากการวิเคราะห์ตามหลักการของทฤษฎีดนตรีตะวันตก พบว่าในดนตรีแจ๊สให้ความสำคัญของประโยคเปรียบได้กับการสนทนา ธีรัช เลาห์วีระพานิช[13] ได้อธิบายเปรียบเทียบว่า การอิมโพรไวสเป็นเสมือนการเล่าเรื่องราวของบทสนทนา ดังนั้นแนวคิดการสนทนาแบบโต้ตอบกันจึงนำไปสู่การประยุกต์ใช้สำหรับการสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์และการประพันธ์เพลงเพื่อให้การพัฒนาแนวทำนองมีความสอดคล้องเป็นไปในทิศทางเดียวกัน เช่น การสร้างประโยคแบบคำถาม-คำตอบ เพื่อเป็นการสนทนาโต้ตอบกันไปมา และจบด้วยการประโยคสรุป ธีรัช เลาห์วีระพานิช ได้วิเคราะห์บทเพลง ซาตินดอล (Satin Doll) ประพันธ์โดย ดุค เอลลิงตัน (Duke Ellington) โดยวิเคราะห์รูปแบบของที่รูปแบบของประโยคที่เกิดขึ้นในบทประพันธ์ ดังนี้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

13 ธีรัช เลาห์วีระพานิช, "แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ ในดนตรีแจ๊ส," ดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต. 11, 1 (มกราคม-มิถุนายน 2559): 22-24.

ตัวอย่างที่ 8 รูปแบบประโยคบทเพลงซาตินดอล

ที่มา: ธีรัช เลาห์วีระพานิช, แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ ในดนตรีแจ๊ส วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต. ปีที่ 11 ฉบับที่ 11 มกราคม-มิถุนายน 2559.Vol.11 No.1 น. 24

[14] *บทประพันธ์ เป็นบทเพลงที่มีสังคัตลักษณ์แบบ AABA สามารถอธิบายได้ว่า บนท่อน A แนวทำนอง บนห้องที่ 1-2 เปรียบเสมือนประโยคเริ่มต้น ถัดไปแนวทำนองบนห้องที่ 2-3 เปรียบเสมือนประโยคโต้ตอบ มีการใช้สัดส่วนจังหวะและการใช้ขั้นคู่สำหรับการสร้างแนวทำนองเหมือนกันกับประโยคเริ่มต้น จากนั้นแนวทำนองบนห้องที่ 5 เปรียบเสมือนประโยคโต้ตอบที่พัฒนาต่อมาจากประโยคก่อนหน้า โดยการนำสัดส่วนจังหวะจากห้องที่ 4 มาใช้สร้างแนวทำนองถัดไปแนวทำนองบนห้องที่ 6-8 เปรียบเสมือนประโยคสรุป จากนั้นบน*

14 ธีรัช เลาห์วีระพานิช, "แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ ในดนตรีแจ๊ส," **ดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต.** 11, 1 (มกราคม-มิถุนายน 2559): 22-24.

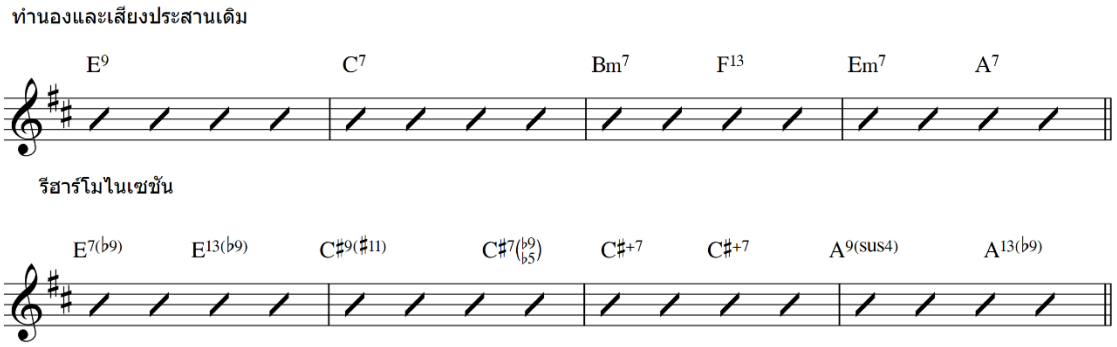
ท่อน B แนวทำนองบนห้องที่ 9-12เปรียบเสมือนประโยคคำถามและสุดท้าย แนวทำนองบนห้องที่ 13-15 เปรียบเสมือนประโยคคำตอบ

จากการวิเคราะห์ประโยคจากตัวอย่างที่ 8 ทำให้ทราบว่าแต่ละประโยคประโยคมีความสัมพันธ์กัน เช่น ประโยคเริ่มต้นกับประโยคโต้ตอบ สังเกตได้ว่าประโยคโต้ตอบใช้วิธีการพัฒนาทำนองประโยคเริ่มต้น ต่อมาในประโยคโต้ตอบที่ 2 ก็มีการพัฒนามาจากประโยคโต้ตอบที่ 1 เช่นกัน นอกจากนั้นจากตัวอย่างพบว่ามีประโยคสรุป ได้มีการพัฒนามาจากประโยคโต้ตอบที่ 2 และประโยคจบในคอร์ดที่เป็นกุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์ ในบทประพันธ์ยังพบถึงความสัมพันธ์ในรูปแบบประโยคคำถามและประโยคำตอบ ซึ่งมีการหยิบยืมรูปร่างของของจังหวะจากในส่วนท้ายของประโยคคำถามซึ่งเป็นวิธีแฟรกเม็นเทชันเพื่อนำมาพัฒนาประโยคคำตอบ ดังนั้นในการวิเคราะห์ประโยคควรต้องพิจารณาความสัมพันธ์ของโมทีฟหรือทำนองที่เกิดขึ้นในประโยค ตลอดจนต้องทำการวิเคราะห์โมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ เพื่อสามารถนำไปพิจารณาความสัมพันธ์ของประโยคในแต่ละประโยค จากแนวคิดดังกล่าวที่ทบทวนในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยได้นำไปใช้เพื่อทำการวิเคราะห์การด้นสดในรูปแบบประโยคในบทที่ 3 ต่อไป

การรีฮาร์โมไนซ์เซชัน

ผู้วิจัยให้ความสำคัญในการทบทวนการรีฮาร์โมไนซ์เซชันเนื่องจากเมื่อทำการถอดโน้ตในบทเพลง วาย วอส ไอ บอร์น ซึ่งพบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ มีการใช้รีฮาร์โมไนซ์เซชันในบทเพลงเพื่อเปลี่ยนเสียงประสานของบทเพลงเดิม ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล[15] อธิบายว่ารีฮาร์โมไนซ์เซชัน คือ การเปลี่ยนแปลงเสียงประสานของบทเพลงเพื่อให้เกิดสีสันและมีลักษณะที่ร่วมสมัย ตลอดจนเพื่อแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีของผู้บรรเลง การรีฮาร์โมไนซ์เซชัน มีเทคนิคที่สำคัญ คือ เทคนิคเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่สามเสียง การเคลื่อนที่โดยใช้คอร์ดโครมาติก การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V และการเปลี่ยนกุญแจเสียง โดยมีรายละเอียดดังนี้

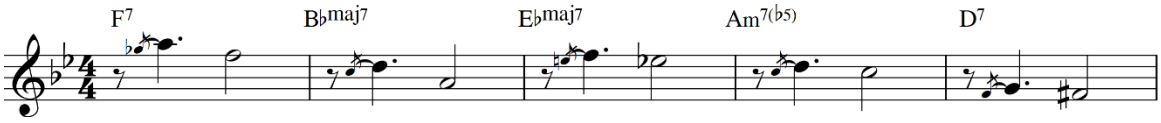
[15] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 2**, (กรุงเทพฯ: บริษัทมิสชันมีเดีย จำกัด, 2558), 166

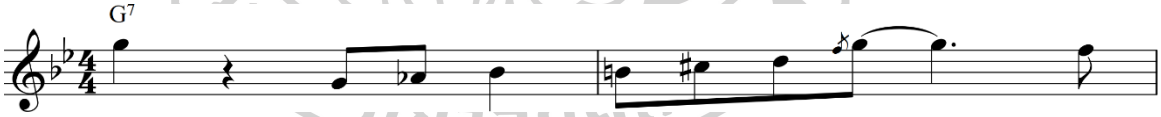


ตัวอย่างที่ 9 การรีฮาร์โมไนซ์เซชัน

จากตัวอย่างที่ 9 เป็นตัวอย่างการรีฮาร์โมไนเซชันของ เคนนี เบอร์เรลล์ ในเพลง วาย วอส ไอ บอร์น ซึ่งพบว่าในห้องแรกเสียงประสานเดิมเป็นคอร์ด E9 และใช้เทคนิคการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดโดยเปลี่ยนเป็นคอร์ด E7b9 และ E13b9 แทน ถัดมาในห้องที่ 2 เสียงประสานเดิมเป็นคอร์ด C7 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนแบบแบ็คดอร์ของคอร์ด A7 เคนนี เบอร์เรลล์ รีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยเปลี่ยนเป็นคอร์ด V7 ของกุญแจเสียง F#m7 คือ คอร์ด C#9(#11) แทน และในจังหวะที่ 3 ได้เปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดเป็น C#7(b5b9) ในห้องที่ 3 ใช้เทคนิคการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด เสียงประสานเดิมเป็นคอร์ด Bm7 เปลี่ยนเป็นคอร์ด C#7#5 ถัดมาห้องที่ 3 จังหวะที่ 3 เสียงประสานเดิมเป็นคอร์ด F13 เป็นคอร์ดแทนแบบขั้นคู่สามเสียงของคอร์ด B7 ซึ่ง เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงเปลี่ยนเป็นคอร์ด C#7#5 แทนหลังจากนั้นในห้องที่ 4 ใช้เทคนิคการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจากเสียงประสานเดิมเป็นคอร์ด Em7 เปลี่ยนเป็นคอร์ด A9(sus4) ถัดมาในห้องที่ 4 จังหวะที่ 3 ใช้เทคนิคเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด โดยเปลี่ยนจากคอร์ด A7 เป็นคอร์ด A13b9

แนวทางการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณจากกีตาร์แจ๊ส

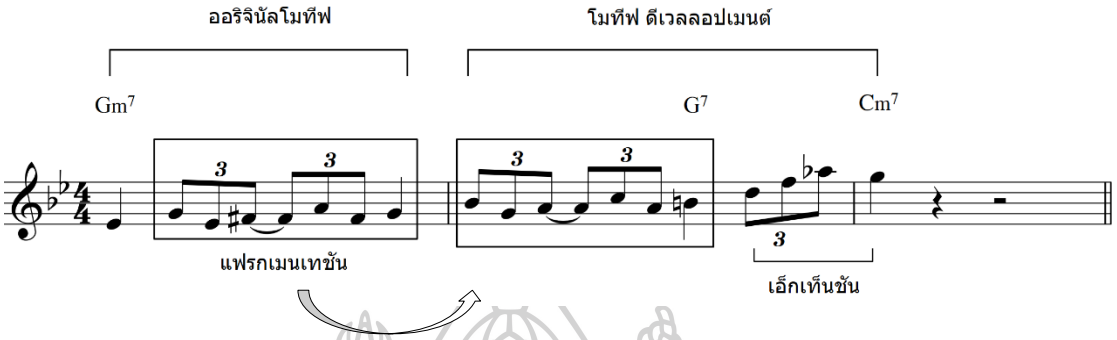
ในหัวนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอหลักการสำหรับการวิเคราะห์การบรรเลงกีตาร์แจ๊ส เพื่อเป็นแนวทางและนำมาใช้ในการวิเคราะห์ในบทถัดไป โดยมีรายละเอียดดังนี้

ตัวอย่างที่ 10 การบรรเลงกีตาร์แจ๊สด้วยเทคนิคซีเควนซ์ ของจิม ฮอลล์
ที่มา: Adam Perlmutter, **Jim hall A Step-by-Step of the Styles and Techniques of a jazz guitar genius**. (USA, Hall Leonard. 2009) 21-22

อดัม เพร์ลมัทเตอร์[16] (Adam Perlmutter) วิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณในกีตาร์แจ๊สของจิม ฮอลล์ (Jim Hall) ในบทเพลงออทัมลีฟ (Autumn Leaves) พบว่า จากตัวอย่างที่ 10 จิม ฮอลล์ ได้ใช้การบรรเลงในเทคนิคเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ซีเควนซ์ โดยเป็นการเล่นจังหวะและรูปร่างทำนองที่เหมือนกัน แต่มีระดับเสียงแตกต่างกัน

ตัวอย่างที่ 11 การใช้ไดเสียง G ฮาล์ฟ โฮล บนคอร์ด G7 ของจิม ฮอลล์
ที่มา: Adam Perlmutter, **Jim hall** A Step-by-Step of the Styles and Techniques of a jazz guitar genius. (USA, Hall Leonard. 2009) 21

ในตัวอย่างที่ 11 จิม ฮอลล์ เป็นตัวอย่างในการวิเคราะห์การใช้บันไดเสียงมาสร้างประโยคจากตัวอย่างได้ใช้บันไดเสียง G ฮาล์ฟ โฮล (Half-whole diminished) เพื่อนำไปบรรเลงบน คอร์ด

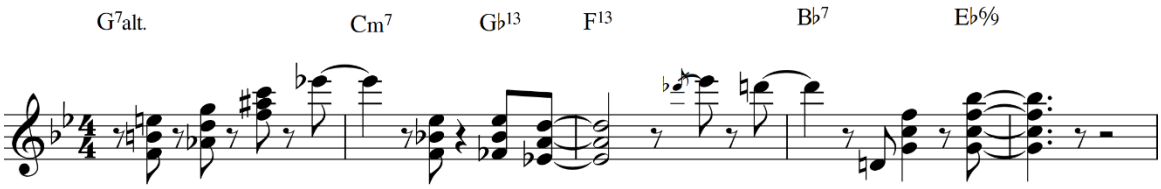
[16] Adam Perlmutter, **Jim hall A Step-by-Step of the Styles and Techniques of a jazz guitar genius** (USA, Hall Leonard. 2009), 19-24

G7 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายของคอร์ด ประกอบด้วยโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 (Ab), #9 (Bb), และ #11 (Db) ของคอร์ด



ตัวอย่างที่ 12 การพัฒนาทำนองด้วยวิธีแฟรกเมนเทชันของจิม ฮอลล์
ที่มา: Adam Perlmutter, **Jim hall A Step-by-Step of the Styles and Techniques of a jazz guitar genius** (USA, Hall Leonard. 2009), 23

ในตัวอย่างที่ 12 จิม ฮอลล์ ได้ใช้เทคนิควิธีแฟรกเมนเทชันเพื่อยืมรูปแบบจังหวะและรูปร่างทำนองในห้องที่ 1 เพื่อนำมาซ้ำโดยให้ระดับเสียงที่แตกต่างกัน และใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันโดยเล่นทำนองขึ้นใหม่โดยต่อท้ายหลังทำนองที่นำมาเล่นซ้ำ โมทีพส่วนใหญ่เล่นเป็นโน้ตสามพยางค์เขบ็ต 1 ชั้น และใช้วิธีการเล่นแบบใช้โน้ตเคียงบนโน้ตเคียงล่างเข้าหาโน้ตในคอร์ด หรือ อัพเปอร์ โลเวอร์ คอร์ดโทน (Upper–Lower-Chord tone) คือ ใช้โน้ตเคียงบน คือโน้ต G และใช้โน้ต E เป็นโน้ตเคียงล่าง เพื่อเข้าหาโน้ตเป้าหมาย คือ โน้ต F# และทำนองที่นำมาสร้างประโยคอยู่ในบันไดเสียง G เมโลดิกไมเนอร์ (Melodic-minor) ในห้องที่ 2 ใช้เทคนิค อัพเปอร์ โลเวอร์ คอร์ดโทน และกลุ่มโน้ตสามพยางค์เขบ็ต 1 ชั้น เช่นเดียวกัน ส่วนบนคอร์ด G7 ใช้โน้ตบน B dim7 อาร์เปโจ (B-D-F-A) เพื่อเล่นเกลาเข้าไปหาโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Cm7 ในห้องถัดไป



ตัวอย่างที่ 13 การบรรเลงคีตปฏิภาณในรูปแบบการวางแนวเสียงของจิม ฮอลล์
ที่มา Adam Perlmutter, **Jim hall A Step-by-Step of the Styles and Techniques of a jazz guitar genius** (USA, Hall Leonard. 2009), 25

ในตัวอย่างที่ 13 จิม ฮอลล์ ได้บรรเลงในรูปแบบการวางแนวเสียง 3 โน้ต โดยอยู่บนทางเดินคอร์ด III7-vi-II7-V7-I พบว่า จิม ฮอลล์ ในการบรรเลงรูปแบบคอร์ดลักษณะคู่ 4 เรียงซ้อน (intervals of the perfect fourth) หรือ เสียงประสานแบบ ควอร์ทอล (quartal harmony) ระหว่างห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 จิม ฮอลล์ ใช้การวางแนวเสียง 3 โน้ต บนคอร์ด G7alt. คือ โน้ต F B E, Ab D G และ F A# C หลังจากนั้นในจังหวะที่ 4 ยก เล่นเป็นโน้ตล้ำ คือโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Cm7 ถัดมาบนคอร์ด Cm7 และ F13 ใช้การวางแนวเสียง 3 โน้ต ประกอบด้วยเล่นโน้ต F Bb Eb บนคอร์ด Cm7 และ ใช้เทคนิคการเกลาครึ่งเสียง (half step) โดยใช้ คอร์ด Gb13 โดยวางแนวเสียง 3 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต Fb Bb Eb เพื่อเกลาเข้าหาคอร์ด F13 โดยใช้การวางแนวเสียง 3 โน้ต คือ Eb A D

ในห้องที่ 3 จังหวะที่ 3 ยก เล่นโน้ต Eb บนคอร์ด F13 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ต่อมาในจังหวะที่ 4 ยก บนคอร์ด Bb7 เล่นโน้ต D ซึ่งเป็นโตลำดับที่ 3 ของคอร์ด และตามด้วยการวางแนวเสียง 3 โน้ต บนคอร์ด Bb7 ประกอบด้วยโน้ต G C F, และเล่นจบประโยคด้วย คอร์ด Eb69 ด้วยการวางแนวเสียง 4 โน้ต คือ โน้ต G C F และโน้ต Bb จากแนวทางการวิเคราะห์ดังกล่าวที่นำเสนอจากหัวข้อนี้ ผู้วิจัยได้ทบทวนและศึกษา เพื่อนำไปสู่แนวทางในการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ ในบทที่ 3 ต่อไป

2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

พงษ์ศิริ ขจรเวคิน[17] ได้ศึกษา วิธีการบรรเลงกีตาร์แจ๊สในรูปแบบของ เคิร์ท โรเซนวิงเกิล (Kurt Rosenwinkle) เบน มอนเดอร์ (Ben Monder) และ กิลาด เฮคเซลแมน (Gilad Hekselman) งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์นำเสนอการศึกษาลักษณะเด่นในการบรรเลงคีตปฏิภาณที่อยู่บนพื้นฐานคอร์ดที่มาจากเพลงแจ๊สมาตรฐานเคิร์ท โรเซนวิงเกิล เบน มอนเดอร์ และ กิลาด เฮคเซลแมน โดยศึกษากระบวนการบรรเลงคีตปฏิภาณและอิทธิพลที่มีต่อการบรรเลงเพื่อนำเสนอเป็นแบบฝึกหัดการบรรเลงคีตปฏิภาณของนักกีตาร์ทั้งสาม โดยเลือกบทเพลงไอ วิว บี ซีอิง ยู (I'll Be Seeing You) เพลงเวน วิว เอดะ บลูส์ ลีฟ (When Will The Blues Leave) และ ฮาวดีฟ อิส ดิ โอเชียน (How Deep is The Ocean) งานวิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยโดยมีขั้นตอนดังนี้ การเก็บข้อมูล โดยเก็บจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลที่เกี่ยวจากอินเตอร์เน็ตและผลงานบันทึกเสียง การวิเคราะห์ข้อมูล แบ่งเป็นสามหัวข้อคือ ประวัติของนักกีตาร์ทั้งสาม สองคือ การวิเคราะห์การบรรเลงโดยการถอดจากการเดี่ยวการบรรเลงคีตปฏิภาณจากผลงานบันทึกเสียงมาเป็นรูปแบบโน้ตสากลเพื่อทำการแยกข้อมูลโดยแบ่งเป็นหัวข้อย่อย คือ การใช้เสียงประสาน การใช้เมโลดี้ การใช้จังหวะและสีสัน การวิเคราะห์ข้อที่สาม คือ การวิเคราะห์บทเพลง ในด้านอัตราความเร็ว กุญแจเสียงหรือคีย์ โครงสร้างของเพลง สไตล์ และทางเดินคอร์ด หลังจากนั้นนำไปบูรณาการโดยสังเคราะห์เป็นแบบฝึกหัดใหม่ โดยแบ่งเป็นหัวข้อคือ แจ๊สไลน์จากสามนักกีตาร์ (Interesting jazz line of three guitarist) แบบฝึกในการใช้เสียงประสาน (Harmonic device exercises) แบบฝึกการใช้เมโลดิก (Melodic device exercises) แบบฝึกการใช้จังหวะ (Rhythmic device exercises) และ แบบฝึกในการใช้โทนคันเลอร์ (Tone color exercises)

---

[17] Pongsiri Kajornvaekin, "A method to approach jazz guitar in the styles of Kurt Rosenwinkle, Ben Monder and Gilad Hekselman" (A Thematic, College of Music, Mahidol University 2011), 1-7.

รัตนะ วงศ์สรรเสริญ[18] ศึกษาแบบฝึกหัดการเล่นเปียโนกรณีศึกษาเพลงแพชชั่น แดนซ์ (Passion Dance) ของ เมคคอย ไทเนอร์ งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์วิธีการเล่นเปียโน การใช้เสียงประสานของเมคคอย ไทเนอร์ ที่มีอิทธิพลต่อนักเปียโนแจ๊สรุ่นใหม่ และคิดค้นแบบฝึกหัดใหม่ในสไตล์ของเมคคอย ไทเนอร์ให้แก่ผู้สนใจสามารถนำไปใช้ได้และเป็นอีกแนวทางเลือกหนึ่งสำหรับนักเปียโนแจ๊ส ระเบียบวิธีวิจัยในงานศึกษานี้มีขั้นตอนดังนี้ คือ 1) รวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร สิ่งพิมพ์ โน้ตเพลง ซีดี เพลง และข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต 2) ศึกษาประวัตินักดนตรีแจ๊สที่โดดเด่นในยุคต่าง ๆ และค้นคว้าชีวประวัติของเมคคอย ไทเนอร์ 3) วิเคราะห์การเล่นเปียโนของเมคคอย ไทเนอร์ 4) สังเคราะห์เป็นแบบฝึกหัดใหม่ ในสไตล์ของเมคคอย ไทเนอร์ 5) ตรวจสอบข้อมูลและสรุปผลนำเสนอ จากผลการศึกษาพบว่าวิธีการเล่นเปียโนของเมคคอย ไทเนอร์ ประกอบได้ด้วย 4 หมวดหมู่ คือ วิธีการเล่นเปียโดยใช้บันไดเสียงและโมด การใช้ทรัยแอดและอาร์เปโจ การใช้เสียงประสานคู่สี่และคู่ห้า และการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก ดังนั้นจากผลที่ได้จาการศึกษาจึงนำไปสู่การคิดค้นแบบฝึกหัดใหม่ในสไตล์ของเมคคอย ไทเนอร์ โดยมีหัวข้อเป็น 4 หมวดหมู่ตามผลการศึกษา

แก้วใส ภูติมหาตมะ[19] ศึกษาการบรรเลงบทเพลงของ บาร์นีย์ เคสเซล (Barney Kessel) งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะเด่นในการเล่นของบาร์นีย์ เคสเซล โดยศึกษาการเล่นทำนองพร้อมเสียงประสาน เพื่อพัฒนาการคีตปฏิภาณ การเรียบเรียง การประพันธ์เพลงและการแสดง โดยศึกษาบทเพลงทั้งหมด 8 บทเพลง ระเบียบวิธีวิจัยของงานวิจัยนี้มีขั้นตอนคือ เลือกบทเพลงที่จะนำไปแสดงและรูปแบบวงดนตรี เมื่อได้บทเพลงและรูปแบบวงที่ใช้บรรเลงจึงทำการวิเคราะห์สไตล์ของบาร์นีย์ เคสเซล โดยแบ่งเป็นหัวข้อใหญ่สองหัวข้อ คือ เสียงประสานและจังหวะ ลำดับต่อมาเป็นการเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวซึ่งจะนำผลจากการวิเคราะห์นำไปเรียบเรียงบทเพลง ประพันธ์บทเพลง และสร้างเป็นแบบฝึกเพื่อเตรียมความพร้อมการแสดงเดี่ยว ผลการศึกษาพบว่าสไตล์ของบาร์นีย์ เคสเซล ประกอบด้วยฮาร์โมไนซ ดาวน์บีท (Harmonized Downbeat) อัพบีท เอมเบลลิสเมนท์ (Upbeat Embellishments) เชนจิท็อปโน้ต (Changing top note)

---

[18] รัตนะ วงศ์สรรเสริญ, “แบบฝึกหัดการเล่นเปียโนกรณีศึกษาเพลง Passion Dance ของ เมคคอย ไทเนอร์” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 1-5.

[19] แก้วใส ภูติมหาตมะ, “การบรรเลงบทเพลงของ Barney Kessel” 2556 ”(สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย,มหาวิทยาลัยมหิดล, 2555), 1-5.

คอร์ด ดิมินิช (Diminished 7th chords) และโครมาติกแอพโพรช (Chromatic approach) เมื่อได้ผลการศึกษาจึงนำไปพัฒนาเป็นแบบฝึกเพื่อเตรียมความพร้อมการแสดงเดี่ยวเพื่อทำการแสดงเดี่ยวต่อไป

อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล[20] ศึกษาการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ วูล์ฟกัง มิธสเปียล งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะเด่นในการบรรเลงคีตปฏิภาณของ วูล์ฟกัง มิธสเปียล จากผลงานชุด เฟรนด์ลี่ ทราเวลเลอร์ส จำนวนสองบทเพลง ซึ่งประพันธ์โดยวูล์ฟกัง มิธสเปียล การศึกษาแบ่งออกเป็นสองส่วน ส่วนแรกศึกษารายละเอียดของบทประพันธ์ซึ่งพบว่ามีการเลือกใช้คอร์ดที่ประกอบด้วยเท็นชันเป็นจำนวนมาก มีการเคลื่อนย้ายกุญแจเสียงขึ้นลงในเพลงบ่อยครั้งและมีเครื่องหมายประจำจังหวะที่หลากหลายและซับซ้อน ส่วนที่สองด้านคีตปฏิภาณ พบว่า มีความหลากหลายในการใช้เสียงประสาน โดยใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก โมดและอาร์เปโจทรัยแอด ซึ่งทั้งสามชนิดนั้นได้แบ่งการใช้ออกเป็นบันไดเสียงที่ตรงกับรากคอร์ดและบันไดเสียงที่ไม่ตรงกับรากคอร์ดซึ่งให้เสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างมาก

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[20] อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล “การวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ วูล์ฟกัง มิสเปียล”(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 1-5.

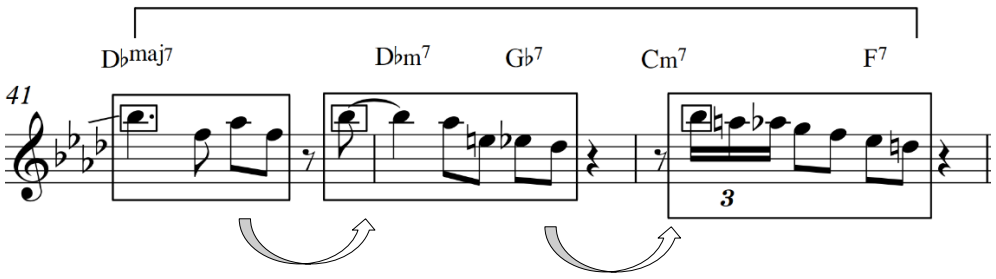
บทที่ 3
บทวิเคราะห์การคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และจอห์น โคลเทรน ในบทนี้จะทำการนำเสนอการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สในรูปแบบการสร้างประโยค จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน ประกอบด้วยทั้งหมด 5 บทเพลง คือ 1) เฟรท เทรน (Freight Trane) 2) ไอ เนเวอร์ นูว (I Never Knew) 3) ลีเรสโต (Lyresto) 4) วาย วอส ไอ บอร์น (Why Was I Born?) และ 5) บิ๊ก พอล (Big Paul) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 การบรรเลงคีตปฏิภาณรูปแบบประโยคในเพลง เฟรท เทรน

จากการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ ในเพลงเฟรท เทรน พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ใช้การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น และการสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1.1 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์



ตัวอย่างที่ 14 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์แบบเมโลดิกซีเควนซ์ ห้องที่ 41 ถึงห้องที่ 43 ในเพลง เฟรท เทรน

ตัวอย่างที่ 14 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างประโยคมีความยาว 3 ห้อง เป็นการสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์[21] (Melodic sequence) ซึ่งเป็นการเล่นให้รูปร่างของโมทีฟคล้ายกัน คือมีทิศทางลง แม้จะเล่นโน้ตตัวแรกเหมือนกัน คือ โน้ต Bb แต่ทำนองหลังจากนั้นไต่ลำดับแตกต่างกัน ประโยคอยู่บนการดำเนินคอร์ด (Chord progression) เป็นรูปแบบ IV7-iv7-BD7-iii7-VI7 ประกอบด้วยคอร์ด Dbmaj7 Dbm7 Gb7 Cm7 และ F7 โดยมีรายละเอียดเนื้อหาในประโยค ดังนี้

ในห้องที่ 41 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างโมทีฟหรือทำนองบนคอร์ด Dbmaj7 โดยเล่นโน้ต Bb F Ab F ซึ่งโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด โน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 3 และโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ถัดมาในห้องที่ 42 เป็นการเมโลดิกซีเควนซ์ บนคอร์ด Dbm7 และคอร์ด Gb7 หรือคอร์ดแทนแบบแบ็คดอร์[22] (Backdoor) เริ่มเล่นด้วยโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด ถัดมาเล่นโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต E เป็นโน้ตล้ำ[23] (Anticipation) ซึ่งในจังหวะสวิงโน้ตที่เล่นในจังหวะที่ 2 ยก หรือ ในจังหวะที่ 4 ยก จะเป็นโน้ตของเสียงประสานของคอร์ดถัดไป ดังนั้น โน้ต E จึงเป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ b7 ของคอร์ด Gb7 หลังจากนั้นเล่นเข้าหาโน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด และจบทำนองที่โน้ต Db ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Gb7 ในห้องที่ 43 ทำนองเล่นอยู่บนคอร์ด Cm7 และ F7 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองด้วยโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด ถัดมาเล่นโน้ต A เป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตเกลาแบบโครมาติก[24] (Chromatic Approaches) เพื่อเกลาเข้าหาโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Cm7 ถัดมาเล่นโน้ตล้ำในจังหวะที่ 2 ยก คือ โน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้น ของคอร์ด F7 และเล่นโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด และจบประโยคด้วยโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด F7

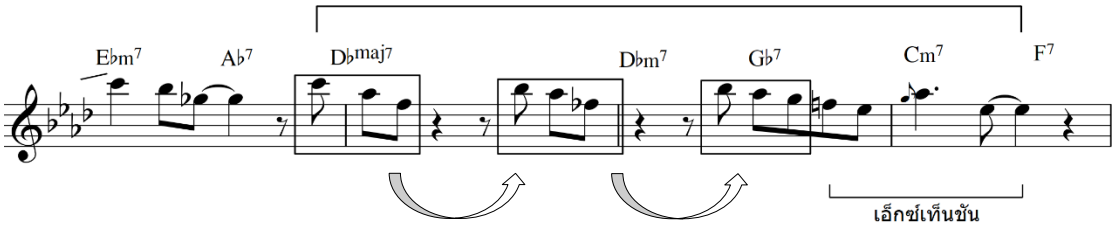
---

21 Hal Crook, **How to improvise: An approach to practicing improvisation** (USA: Advance Music, 1991), 86.

22 Bert Ligon, **Jazz Theory Resources** (WI: Hal Leonard Corporation, 2001), 132.

23 ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง, 2555), 134.

24 Bert Ligon, **Jazz Theory Resources**, 78.

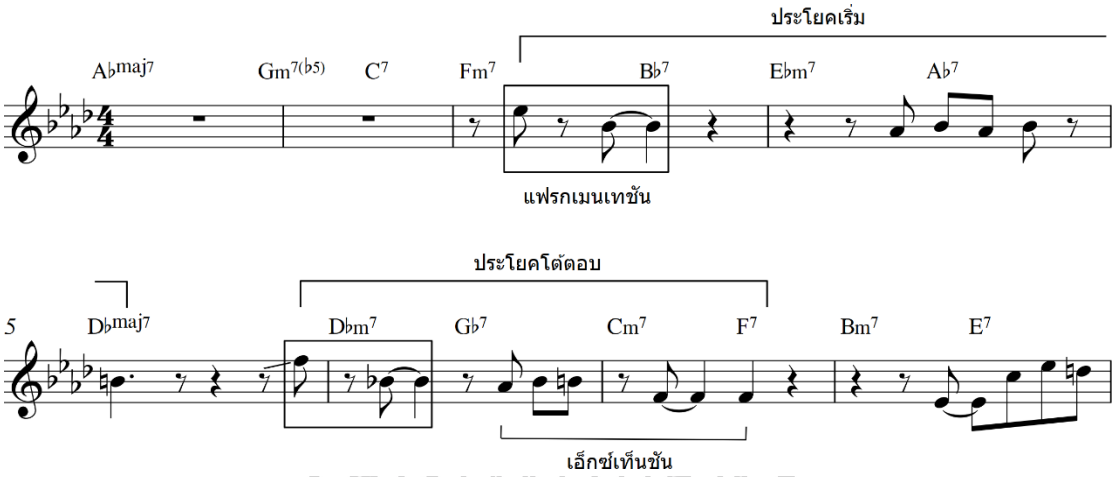


ตัวอย่างที่ 15 การสร้างประโยคด้วยด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 76 ถึงห้องที่ 79 ในเพลง เฟรท เทรน

ตัวอย่างที่ 15 เป็นการสร้างประโยคที่มีความยาว 4 ห้อง การสร้างประโยคใช้เทคนิคโมทีฟดีเวลลอปเมนต์ด้วยซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ และเอ็กซ์เท็นชัน จากตัวอย่าง พบว่าในห้องที่ 76 จากกรอบสี่เหลี่ยมแรกจากตัวอย่าง เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นออริจินัลโมทีฟ (Original motif) บนคอร์ด Dbmaj7 ประกอบด้วยโน้ต C Ab F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 โน้ตลำดับที่ 5 และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ตามลำดับ ถัดมาในกรอบสี่เหลี่ยมที่สองในห้องที่ 77 เป็นการพัฒนาทำนองรูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์โดยซ้ำทั้งรูปร่างทำนองและจังหวะจากทำนองแรก ประกอบด้วยโน้ต Bb Ab E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 6 และโน้ตลำดับที่ 5 ตามลำดับ ส่วนโน้ต E เป็นโน้ตล้ำ และเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Dbm7 ของห้องถัดไป ต่อมาในห้องที่ 78 เป็นการซ้ำทำนองครั้งที่ 2 พร้อมกับขยายทำนองด้วยวิธีเอ็กซ์เท็นชันในการสร้างทำนองขึ้นใหม่ช่วงสุดท้ายของประโยค แม้เสียงประสานอยู่บนคอร์ด Gb7 ซึ่งเป็นคอร์ดชนิดแทนคอร์ด V7 ที่เรียกว่า แบ็คดอร์ ซึ่งคอร์ดชนิดนี้มักใช้โมดลิเดียนโดมินันท์[25] (Lydian-Dominant) ในการสร้างทำนอง แต่พบว่าทำนองที่สร้างมาจาก โมด Ab ไอโอเนียน ดังนั้นการสร้างทำนองในที่ห้องที่ 78 จึงเป็นการใช้โมด Ab ไอโอเนียน บนคอร์ด Gb7 และโน้ต Bb Ab G และ F จึงเป็นทำนองจากโมด Ab ไอโอเนียน แต่ถ้าวิเคราะห์ผ่านคอร์ด Gb7 จึงทำให้โน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Gb7 และโน้ต Ab G และ F ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 โน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 และโน้ต F โน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด Gb7 ตามลำดับ ส่วนในจังหวะที่ 4 ยก เป็นโน้ตล้ำ คือ โน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Cm7 ของห้องถัดไป ต่อมาในห้องที่ 79 ในจังหวะที่ 1 บนคอร์ด Cm7

25 ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง, 2555), 93.

เล่นโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b6 ของคอร์ด และในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ตจบประโยคด้วยโน้ตล้ำ คือ โน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด F7



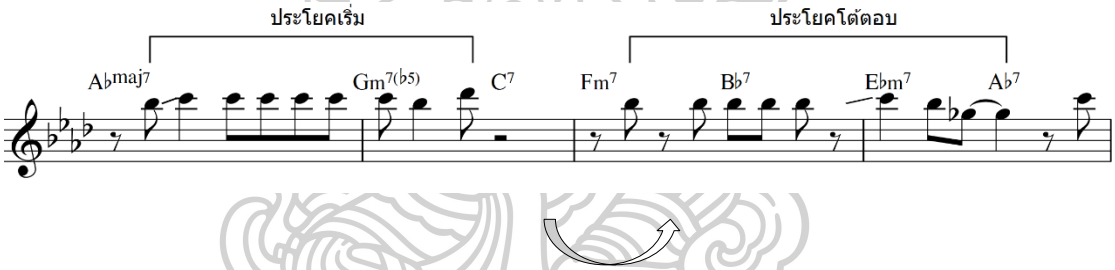
ตัวอย่างที่ 16 การสร้างกลุ่มประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 7 ในเพลง เฟรท เทรน

จากตัวอย่างที่ 16 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างกลุ่มประโยคด้วยวิธีโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ โดยใช้รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์[26] (Melodic/ Rhythmic sequence) ซึ่งเป็นการซีเควนซ์ที่เกิดขึ้นภายหลังในประโยคอื่น กลุ่มประโยคทั้งสองประโยคมีความยาวทั้งหมด 6 ห้อง โดยประโยคที่ 1 อยู่ระหว่างห้องที่ 3-5 ประโยคที่ 2 อยู่ระหว่างห้องที่ 3-8 จากตัวอย่างประโยคมีรูปร่างของประโยคและมีทิศทางลงเหมือนกันทั้งสองประโยค การซีเควนซ์ทำนองใช้วิธีแฟรกเมนเทชัน[27] (Fragmentation) คือ นำทำนองส่วนหน้าในห้องที่ 3 บนคอร์ด Fm7 และ Bb7 ประกอบด้วยโน้ต Eb และ Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Fm7 และเป็นโน้ตพื้นต้น ของคอร์ด Bb7 หลังจากนั้นใช้รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ โดยให้เล่นให้รูปร่างทิศทาง และจังหวะของทำนองคล้ายคลึงกัน และนำมาเล่นระหว่างห้องที่ 5-6 บนคอร์ด Dbm7 และ

[26] Hal Crook, **How to improvise: An approach to practicing improvisation** (USA: ADVANCE MUSIC, 1991), 86.

[27] Ibid., 87.

Gb7 ด้วยโน้ต F และ Bb โน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Eb7 โน้ต F และ Bb มีระยะห่างขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ดังนั้นทำนองที่นำมาซ้ำจึงมีการปรับขั้นคู่ไม่ท่ากันต่างจากทำนองต้นแบบ เพราะทำนองในห้องที่ 3 มีระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค หลังจากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 6-7 บนคอร์ด Gb7 ถึงคอร์ด F7 เป็นการพัฒนาทำนองวิธีเอ็กซ์เท็นชัน[28] (Extension) คือ ในห้องที่ 6 จังหวะที่ 3 ยก บนคอร์ด Gb7 เล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต Bb และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นโน้ต B ในจังหวะที่ 4 ยก และเป็นโน้ตล้ำ ดังนั้นจึงเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด Cm7 ห้องถัดไป ต่อมาในห้องที่ 7 บนคอร์ด Cm7 เล่นโน้ต F ในจังหวะที่ 1 ยก และเล่นโน้ต F ในจังหวะที่ 3 อีกครั้ง ซึ่งโน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด



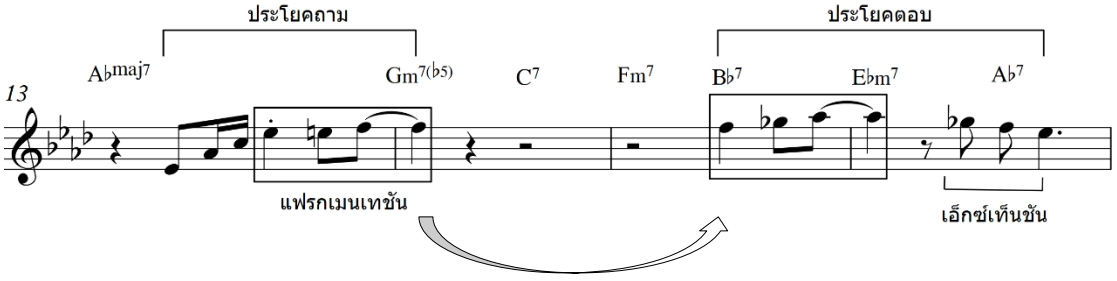
ตัวอย่างที่ 17 การสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 73 ถึงห้องที่ 76 ในเพลง เฟรท เทรน

จากตัวอย่างที่ 17 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ การสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ทั้งสองประโยคมีความยาว 4 ห้อง ประโยคเริ่มอยู่ระหว่างห้องที่ 73-74 และอยู่บนการดำเดินคอร์ด Abmaj7 Gm7b5 และ C7 ในส่วนของประโยคโต้ตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 75-76 จากตัวอย่างเป็นการใช้เทคนิคซีเควนซ์แบบเมโลดิกซีเควนซ์ โดยเล่นให้ทิศทางของรูปร่างของโมทีฟคล้ายคลึงกันทั้งสองประโยค ตลอดจนมีความยาวของประโยคเท่า ๆ กัน แต่ในด้านระยะห่างของขั้นคู่มีความแตกต่างกัน โดยประโยคโต้ตอบมีระยะห่างของขั้นคู่ลงมาที่ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ โดยมีรายละเอียดดังนี้ ในห้องที่ 73 บนคอร์ด Abmaj7 เล่นโน้ต Bb ซึ่งเป็นส่วนขยายลำดับที่

28 Hal Crook, **How to improvise: An approach to practicing improvisation** (USA: ADVANCE MUSIC, 1991), 87.

9 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 2 เล่นโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Abmaj7 หลังจากนั้นเล่นซ้ำที่โน้ต C เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โดยเล่นตั้งแต่จังหวะที่ 3 จนไปถึงในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 74 บนคอร์ด Gm7b5 ซึ่งโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายที่ 11 ของคอร์ด ต่อจากนั้นเล่นโน้ต Bb ในจังหวะที่ 1 ยก ของห้องที่ 74 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Gm7b5 และจบประโยคเริ่มด้วยโน้ต D โดยเล่นบนจังหวะที่ 2 ยก เป็นโน้ตล้ำ ดังนั้นโน้ต D จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด C7

ประโยคโต้ตอบ อยู่ในห้องที่ 75-76 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างประโยคตอบด้วยวิธีแบบเมโลดิกซีเควนซ์โดยให้ความสำคัญของโน้ตตัวแรกของประโยคที่ เล่นด้วยโน้ต Bb เหมือนกัน ซึ่งประกอบด้วยโน้ต Bb C Bb และ Gb โดยเล่นบนทางเดินคอร์ด Fm7-Bb7 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ต Bb เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ตั้งแต่จังหวะที่ 1 ยก จนถึงจังหวะที่ 4 ดังนั้นโน้ต Bb จึงเป็นทั้งโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Fm7 และเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Bb7 ด้วยเช่นกัน ถัดมาในห้องที่ 76 จังหวะที่ 1 บนคอร์ด Ebm7 เล่นโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 6 และในจังหวะที่ 2 เล่นโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และในจังหวะที่ 2 ยก เล่นจบประโยคตอบด้วยโน้ต Gb เป็นโน้ตล้ำ และเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Ab7



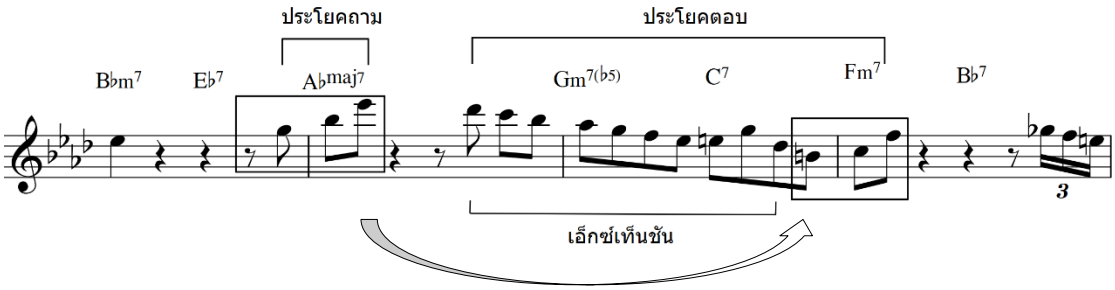
ตัวอย่างที่ 18 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 16 ในเพลง เฟรท เทรน

ตัวอย่างที่ 18 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีการสร้างประโยครูปแบบประโยคถาม-ประโยคตอบ เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ มีความยาวของประโยคประโยคถาม-ประโยคตอบ ทั้งหมด 4 ห้อง การใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากโมทีฟหรือทำนองส่วนท้ายของประโยคถามซึ่งอยู่ระหว่างห้องที่ 13-14 เพื่อนำมาซีเควนซ์แบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิก

ซีเควนซ์ คือ การซ้ำมีลักษณะของรูปร่างทำนองที่เป็นแบบขาขึ้นเหมือนกันและมีลักษณะของจังหวะที่เหมือนกัน โดยเล่นเป็นทำนองส่วนหน้าของประโยคตอบ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้ ในห้องที่ 13 บนคอร์ด Abmaj7 เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดโดยเริ่มที่จังหวะที่ 2 โดยใช้กลุ่มโน้ต Ab ทรัยแอดเมเจอร์ ประกอบด้วยโน้ต Eb Ab C และ Eb เรียงตามลำดับ ถัดมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของ คอร์ด Abmaj7 และจบประโยคด้วยโน้ต F ที่จังหวะที่ 4 ยก ซึ่งเป็นโน้ตล้ำ จึงเป็นเสียงประสานของคอร์ดที่อยู่ห้องถัดไป ดังนั้นโน้ต F จึงเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Gm7b5 ในห้องที่ 14

ดังนั้นจากประโยคถามในห้องที่ 13-14 พบว่าทำนองที่ประกอบด้วย โน้ต Eb E และ F ในกรอบสี่เหลี่ยมของประโยคถาม เป็นส่วนสำคัญที่นำมาใช้ซีเควนซ์ เพื่อนำมาใช้สร้างเป็นนำทองส่วนหน้าของประโยคตอบ ดังนี้ ในห้องที่ 16-17 บนคอร์ด Bb7 เล่นโน้ต F Gb Ab ซึ่งโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Gb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด ในจังหวะที่ 4 ยก ของห้องที่ 15 เล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตล้ำ และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Ebm7 ในห้องถัดไป ต่อมาในห้องที่ 16 บนคอร์ด Ab7 เป็นวิธีการเอ็กซ์เท็นชันโดยสร้างทำนองขึ้นใหม่ โดยเริ่มในจังหวะที่ 2 ยก บนคอร์ดเล่นโน้ต Gb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด ถัดมาเล่นโน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด และจบประโยคด้วยโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Ab7

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ตัวอย่างที่ 19 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 24 ถึงห้องที่ 27 ในเพลง เฟรท เทรน

ตัวอย่างที่ 19 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้สร้างประโยคถาม-ประโยคตอบเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ประโยคถาม-ประโยคตอบมีความยาว 4 ห้อง ประโยคถามอยู่ระหว่างห้องที่ 24-25 ประโยคตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 25-27 สำหรับตัวอย่างนี้ มีลักษณะเด่น คือ ใช้วิธีโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ โดยใช้โมทีฟจากประโยคถามซึ่งอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมแรกเพื่อนำมาซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ โดยเล่นไว้ส่วนท้ายของประโยคตอบ หลังจากนั้นใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันโดยสร้างทำนองขึ้นใหม่ขยายไว้หน้าทำนองที่นำมาซีเควนซ์ โดยมีรายละเอียดการพัฒนาทำนองดังนี้ ในห้องที่ 24-25 บนคอร์ด Abmaj7 เริ่มต้นประโยถามด้วยโน้ต G เป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด ถัดมาเล่นโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด และจบประโยคถามที่ โน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Abmaj7

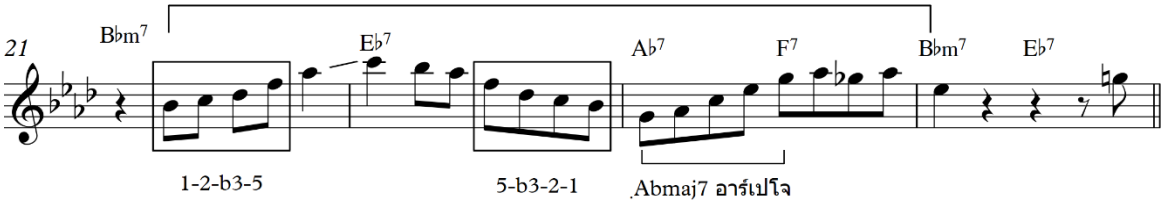
สำหรับประโยคตอบ เคนนี เบอร์เรลล์ ได้สร้างประโยคตอบด้วยการซีเควนซ์จากกรอบสี่เหลี่ยมแรกในห้องที่ 24-25 เพื่อซีเควนซ์ทำนองไว้ในห้องที่ 26-27 ตามกรอบสี่เหลี่ยมที่สอง การซีเควนซ์เป็นการซ้ำลักษณะของจังหวะและรูปร่างของทำนองที่คล้ายคลึงกัน การเล่นจบของโมทีฟพบว่าสองโน้ตสุดท้ายมีระยะห่างขั้นคู่เสียงเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคคล้ายกัน เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันที่ส่วนหน้าของทำนองที่ได้ซีเควนซ์ทำนองมา โดยเริ่มจากห้องที่ 25 ในจังหวะที่ 2 ยก ที่โน้ต Db ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b5 ของคอร์ด Gm7b5 และใช้โมด G โลเครียน[29] (Locrian) ประกอบด้วยโน้ต G Ab Bb C Db Eb F G โดยเล่นจากโน้ต Db ไล่เป็นรูปแบบบันไดเสียงในทิศทางลงมาถึงโน้ต Eb ในจังหวะที่ 2 ยก ของห้องที่ 26 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b6 ของคอร์ด Gm7b5

29 ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง, 2555), 55.

ก่อนที่จะเกลาเข้าหาโน้ต E ในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด C7 ถัดมาเล่นโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด หลังจากนั้น เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิค การผสมโน้ตเคียง[30] (Neighbor Tone Combinations) รูปแบบ UNT-LNT-CT ประกอบด้วยโน้ต Db-B ซึ่งเป็นโน้ตเคียงบน และโน้ตเคียงล่าง เพื่อเข้าหาโน้ตที่เป็นเป้าหมาย คือ โน้ต C ในห้องที่ 27 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Fm7 และจบประโยคตอบด้วยโน้ตพื้นต้น คือ โน้ต F

3.1.2 การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น

จากการศึกษาพบว่า นอกจากเคนนี เบอร์เรลล์ จะใช้การด้นสดในเทคนิคโมทีฟดีเวลลอปเมนต์ในรูปแบบต่าง ๆ ยังพบว่าการด้นสดในเพลง เฟรท เทรน เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ใช้อาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น เพื่อนำมาใช้ในการด้นสดในรูปแบบประโยคด้วย โดยมีรายละเอียดดังนี้



ตัวอย่างที่ 20 การสร้างประโยคด้วยเมโลดิกแพทเทิร์นและอาร์เปโจ ห้องที่ 21 ถึงห้องที่ 24 ในเพลง เฟรท เทรน

ตัวอย่างที่ 20 พบว่าในประโยคนี้ เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ใช้การเล่นแบบเมโลดิกแพทเทิร์นและอาร์เปโจ บนทางเดินคอร์ด ii7-V7-I7-VI7 คือ คอร์ด Bbm7 Eb7 Ab7 F7 ประโยคมีความยาว 4 ห้อง ทิศทางของทำนองในประโยคเป็นแบบทิศทางขึ้นแล้วเปลี่ยนเป็นทิศทางลงและทิศทางขึ้นอย่างเท่า ๆ กัน เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มด้นสดในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 21 บนคอร์ด Bbm7 โดยใช้เมโลดิกแพทเทิร์นรูปแบบ 1 2 b3 5[31] (1-2-3-5 Melodic pattern) แบบไมเนอร์ หมายถึง การ

---

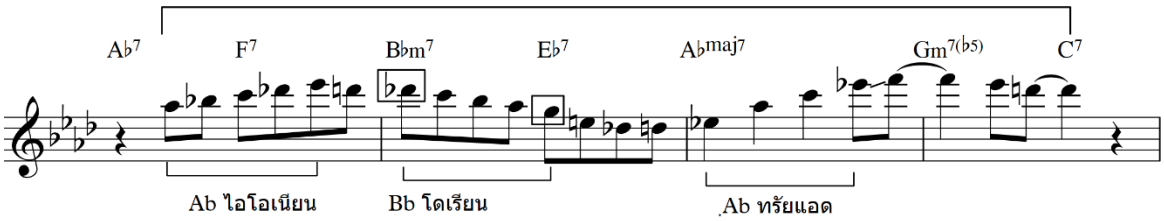
[30] Bert Ligon, **Jazz Theory Resources** (WI: Hal Leonard Corporation, 2001), 77.

[31] Bert Ligon, **Comprehensive Technique for Jazz Musicians** (WI: Hal Leonard Corporation, 1999), 158.

เล่นโน้ตที่ใช้รูปแบบทำนองด้วยการเรียงลำดับตัวโน้ต ที่ประกอบด้วยโน้ตพื้นต้น โน้ตลำดับที่ 2 โน้ตลำดับที่ b3 และโน้ตลำดับที่ 5 ของ คอร์ด ดังนั้นรูปแบบทำนองบนคอร์ด Bbm7 ในห้องที่ 21 จึงประกอบด้วยโน้ต Bb โน้ตพื้นต้น โน้ต C โน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด โน้ต Db เป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด และ โน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด

ต่อมาในห้องที่ 22 บนคอร์ด Eb7 ในจังหวะที่ 1 เล่นโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ถัดมาในจังหวะที่ 2 และ 2 ยก เล่นโน้ต Bb และ Ab ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 และโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 3 และ 4 เล่นรูปแบบเมโลดิกแพทเทิร์น 1-2-b3-5 แบบไมเนอร์ ของคอร์ด Bbm โดยเล่นบนคอร์ด Eb7 ซึ่งโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Bbm7 คือ โน้ต Bb มีระยะห่างขั้นคู่ 5 จากโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Eb โดยทำนองประกอบด้วยโน้ต Bb C Db F แต่การเล่นเล่นเป็นรูปทิศทางแบบลง คือ รูปแบบ 5-b3-2-1 ประกอบด้วยโน้ต F Db C Bb ดังนั้นเมื่อทำนองอยู่บนคอร์ด Eb7 โน้ต F จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด โน้ต Db เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด โน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด และโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด

ถัดมาในห้องที่ 23 เล่นอาร์เปโจคอร์ด Abmaj7 รูปแบบ 7 1 3 5 7 ในรูปแบบทิศทางขึ้น ประกอบด้วยโน้ต G Ab C Eb G โดยโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด โน้ต Ab เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด โน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด และโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ซึ่งการเล่นทำนองดังกล่าวเล่นไปถึงบนคอร์ด F7 ต่อมาในห้องที่ 23 คอร์ด F7 ในจังหวะที่ 3 ยก เล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ถัดมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต Gb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด หลังจากนั้นในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Bbm7 ของห้องถัดไป และเล่นโน้ตจบประโยคในห้อง 24 จังหวะที่ 1 ด้วยโน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Bbm7

3.1.3 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง

ตัวอย่างที่ 21 การสร้างประโยคด้วยโมด ห้องที่ 35 ถึงห้องที่ 37 ในเพลง เฟรท เทรน

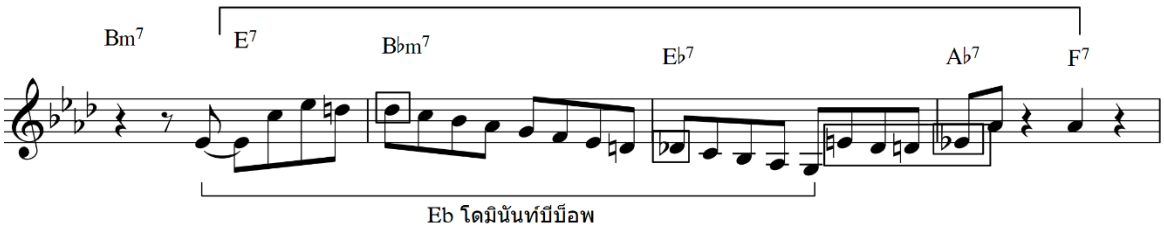
จากตัวอย่างที่ 21 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดโดยการสร้างประโยคด้วยโมด ประโยคมีความยาว 4 ห้อง และอยู่บนทางเดินคอร์ด I-VI7-ii7-V7 คือ Ab7 F7 Bbm7 Eb7 ทิศทางของทำนองในประโยคเป็นแบบทิศทางขึ้นแล้วเปลี่ยนเป็นทิศทางลง และเปลี่ยนเป็นทิศทางขึ้นในท้ายประโยค โมดที่นำมาสร้างเป็นทำนองในประโยคประกอบด้วย โมด Ab ไอโอเนียน[32] (Ionian) ประกอบด้วยโน้ต Ab Bb C Db Eb F G Ab และโมด Bb โดเรียน (Dorian) ประกอบด้วยโน้ต Bb C Db Eb F G Ab Bb ในการสร้างทำนองในประโยค เคนนี เบอร์เรลล์ นำโมดมาเล่นโดยเริ่มในห้องที่ 35 ในจังหวะที่ 2 โดยเล่นโน้ต Ab จนไปถึงโน้ต Eb ถัดมาในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต D เป็นโน้ตเกลาแบบโครมาติก เพื่อเกลาเข้าหาโน้ตเป้าหมาย คือ โน้ต Db ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Bbm7 หลังจากนั้น ในห้องที่ 36 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองด้วยโมด Bb โดเรียน โดยเล่นเป็นทิศทางลง โดยเล่นจากโน้ต Db จนไปถึงโน้ตเป้าหมายบนจังหวะที่ 3 คือ โน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Eb7 และใช้รูปแบบการเกลาโน้ตรูปแบบ เอ็นเซอร์เคล็ด[33] (Encircled) ที่เป็นรูปแบบการเล่นโน้ตเคียงบน โน้ตเคียงล่าง และโน้ตเกลาแบบโครมาติก ซึ่งประกอบด้วยโน้ต E-Db-D เพื่อเกลาเข้าหาโน้ตเป้าหมายในจังวะที่ 1 ของห้องที่ 37 คือ โน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Abmaj7 หลังจากนั้นเล่นโน้ตในคอร์ดของ Ab เมเจอร์ ในลักษณะทรัยแอด[34] (Triad) ในรูปพลิก

---

[32] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง, 2555), 53.

[33] Bert Ligon, **Comprehensive Technique for Jazz Musicians** (WI: Hal Leonard Corporation, 1999), 54.

[34] ณัชชา พันธุ์เจริญ, **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์** (พิมพ์ครั้งที่ 5 กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2553), 99.

กลับโดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 5 และเล่นในลักษณะทิศทางขึ้น ประกอบด้วย Eb Ab C และ Eb ต่อมาในห้องที่ 37 จังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต F เป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Gm7b5 ในห้องถัดไป หลังจากนั้นในห้องที่ 37 จังหวะที่ 2 บนคอร์ด Gm7b5 เล่นโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b6 ของคอร์ด และจบประโยคด้วยโน้ต Db ในห้องที่ 38 จังหวะที่ 2 ยก ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 และเป็นโน้ตล้ำของคอร์ด C7

ตัวอย่างที่ 22 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียงโดมินันท์บีบ็อพ ห้องที่ 8 ถึงห้องที่ 11 ในเพลง เฟรท เทรน

จากตัวอย่างที่ 22 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียงโดมินันท์บีบ๊อพ[35] (Dominant bebop scale) ประกอบด้วยโน้ต Eb F G Ab Bb C Db D Eb ประโยคนี้อยู่บนการดำเนินคอร์ด ii7-V7 คือ Bbm7-Eb7 มีความยาวของประโยค 4 ห้อง ประโยคมีทิศทางของทำนองเป็นทิศทางขึ้นแบบก้าวกระโดด และค่อย ๆ เคลื่อนที่เป็นทิศทางลงจนไปถึงห้องที่ 11 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้บันไดเสียงต้นสดเริ่มในห้องที่ 8 ด้วยเทคนิคโอเวอร์ เดอะ บาร์ ไลน์ (Over-the-bar-line)[36] คือ การเล่นทำนองมาก่อนเสียงประสานหรือคอร์ดที่จะเล่น ซึ่งจากตัวอย่าง เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้ทำนองจากบันไดเสียง Eb โดมินันท์บีบ๊อพ แต่มาสร้างทำนองเล่นบนคอร์ด E7 โดยมีรายละเอียดดังนี้ เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ต Eb ในจังหวะที่ 2 ยก ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Eb7 หลังจากนั้นเล่นเป็นทิศทางขึ้นโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ไปที่โน้ต C ในจังหวะที่ 3 ยก ซึ่งเป็น

---

[35] Jerry Bergonzi, **vol 3 - Jazz Line** (Advance Music, 1997), 10.

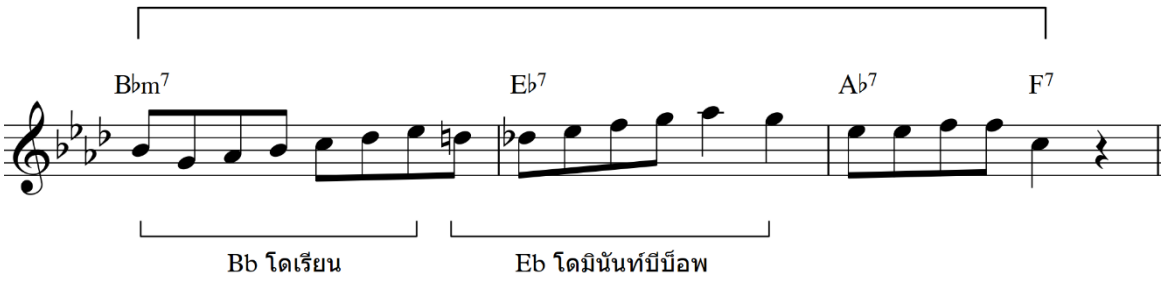
[36] Hal Crook, **How to improvise: An approach to practicing improvisation** (USA: ADVANCE MUSIC, 1991), 132.

โน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ถัดมาเล่นเป็นทิศทางขึ้นโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ไปที่โน้ต Eb ในจังหวะที่ 4 ต่อมาในจังหวะที่ 4 ยกเล่นโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตผ่านแบบโครมาติกที่อยู่ในบันไดเสียง โดมินันท์บีบ๊อพ เพื่อเล่นเข้าหาโน้ต Db ในห้องที่ 9 จังหวะที่ 1 หลังจากนั้นเล่นรูปแบบบันไดเสียงแบบทิศทางลงไปยังห้องที่ 10 จังหวะที่ 1 ที่โน้ต Db โดยมีระยะห่างเป็น 1 ช่วงเสียงคู่ 8 หลังจากนั้นเล่นรูปแบบบันไดเสียงทิศทางลงไปที่โน้ต G ในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Eb7

รูปแบบบันไดเสียงที่ เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นอาจเรียกได้ว่าเป็นการเล่นรูปแบบโดยกำหนดโน้ตเป้าหมายแบบไกด์โทน[37] (Guide tone line) โดยใช้รูปแบบ 7 ไปหา 3 หรือ โน้ตตัวที่ b7 ของคอร์ด Eb7 เกลาไปหาโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด Eb7 คือ การเลือกโน้ตเป้าหมายเป็นโน้ต Db ไปหาโน้ต G ถัดมาในห้องที่ 10 เมื่อเล่นโน้ต G เคนนี เบอร์เรลล์ ก็เล่นเป็นทิศทางขึ้นโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ขึ้นไปหาโน้ต E ในจังหวะที่ 3 ยก ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด หลังจากนั้นตั้งแต่โน้ต E จนถึงโน้ต Eb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 11 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีการเกลาโน้ตแบบเอ็นเซอร์เคล็ด ประกอบด้วยโน้ต E-Db-D เพื่อเกลาเข้าหาโน้ตเป้าหมาย คือ โน้ต Eb ในห้องที่ 11 บนคอร์ด Ab7 ถัดมาในจังหวะที่ 1 ยก เล่นโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Ab7 และเล่นโน้ต Ab อีกครั้ง ในจังหวะที่ 3 บนคอร์ด F7 ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายของคอร์ดลำดับที่ #9 ของคอร์ด และเป็นโน้ตจบประโยค

มหาวิทยาลัยศิลปากร

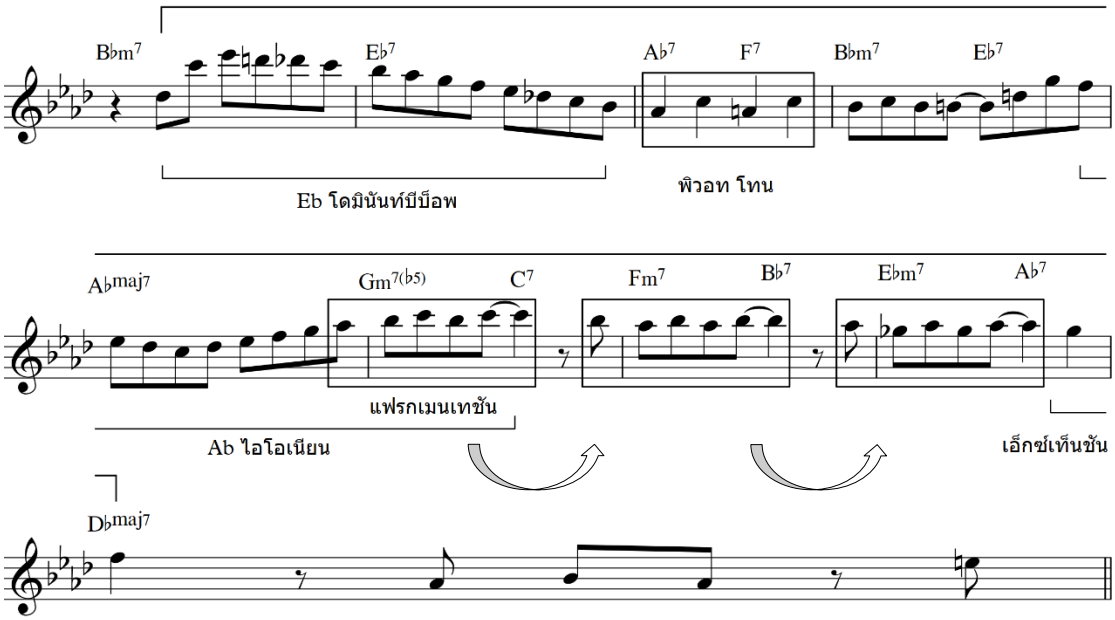
[37] Bert Ligon, **Jazz Theory Resources** (WI: Hal Leonard Corporation, 2001), 190.



ตัวอย่างที่ 23 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียงโดมินันท์บีบ็อพ ห้องที่ 57 ถึงห้องที่ 59 ในเพลงเฟรท เทรน

ตัวอย่างที่ 23 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดด้วยการสร้างประโยคด้วยโมด Bb โดเรียน และบันไดเสียง Ebโดมินันท์บีบ๊อพ โดยเล่นบนการดำเนินคอร์ด ii7-V7 หรือ คอร์ด Bbm7-Eb7 ประโยคมีความยาว 3 ห้อง และมีทิศทางของทำนองในประโยคเป็นรูปแบบทิศทางขึ้นและเคลื่อนทำนองเป็นทิศทางลงในช่วงของท้ายประโยค เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างประโยคโดยเริ่มในห้องที่ 57 บนคอร์ด Bbm7 โดยนำโน้ตจากโมด Bb โดเรียน ประกอบด้วยโน้ต Bb C Db Eb F G Ab Bb มาใช้ร่วมกับเทคนิคโน้ตเคียง ซึ่งประกอบด้วยรูปแบบการเล่นโน้ตเคียงบนและโน้ตเคียงล่าง ซึ่งโน้ตเคียงบน คือโน้ต Bb และโน้ตเคียงล่าง คือ โน้ต G เพื่อเล่นเข้าหาโน้ตที่เป็นโน้ตเป้าหมายในจังหวะที่ 2 คือ โน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Bbm7

หลังจากนั้นเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงรูปแบบทิศทางขึ้นโดยเล่นจากโน้ต Ab ไปถึงโน้ต Eb ในจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 ยก เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ต D เป็นโน้ตล้ำซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง Ebโดมินันท์บีบ๊อพ และเล่นไปจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 58 ด้วยโน้ต Db ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 58 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้เล่นรูปแบบบันไดเสียงทิศทางขึ้นโดยเล่นจากโน้ต Db ในจังหวะที่ 1 ไปหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 3 หลังจากนั้นเล่นกลับมาที่โน้ต G อีกครั้งในจังหวะที่ 4 ต่อมาในห้องที่ 59 ในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 1 ยก บนคอร์ด Ab7 เล่นโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 2 ตกและจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด Ab7 หลังจากนั้นในจังหวะที่ 3 บนคอร์ด F7 เล่นโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และเป็นโน้ตจบประโยค



ตัวอย่างที่ 24 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียง พิวอท โทน โมดและเทคนิคซีเควนซ์ ห้องที่ 81 ถึงห้องที่ 89 ในเพลงเฟรท เทรน

ตัวอย่างที่ 24 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดด้วยการสร้างประโยคที่มีความยาวถึง 9 ห้อง การสร้างประโยคจึงมีการใช้เทคนิคเพื่อสร้างสรรค์ทำนองในประโยคโดยผ่านการเล่นหลายวิธี ประกอบด้วยการใช้บันไดเสียง โมด พิวอทโทน และเทคนิคซีเควนซ์ ทิศทางของทำนองในประโยคเริ่มจากเป็นรูปแบบทิศทางลงหลังจากนั้นทำนองมีทิศทางคงที่ ช่วงกลางประโยคทำนองเคลื่อนที่เป็นรูปแบบทิศทางขึ้น หลังจากนั้นเคลื่อนที่แบบคงที่จนจบประโยค การด้นสดเริ่มต้นที่ห้องที่ 81 ในจังหวะที่ 2 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้บันไดเสียง Eb โดมินันท์บีบ็อพ สร้างทำนองบนการดำเนินคอร์ด Bbm7-Eb7 โดยเริ่มที่โน้ต Db ในจังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Bbm7 และเล่นเป็นรูปแบบทิศทางขึ้นโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 7 เมเจอร์ไปยังโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Bbm7 ถัดมาเล่นขึ้นไประยะห่างขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ไปยังโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Eb7 การเล่นแบบขั้นคู่ในลักษณะที่ก้าวกระโดดเพื่อสร้างให้ทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางที่สูงขึ้น หลังจากนั้นเล่นในทิศทางลงไปถึงจังหวะที่ 4 ยก ของห้องที่ 82 คือ โน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดและเล่นเกลาเข้าหาโน้ต Ab ในห้องที่ 83 จังหวะที่ 1 ต่อมาระหว่างห้องที่

83-84 บนคอร์ด Ab7 F7 และ Bbm7 นั้น เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองที่เรียกว่า พิวอท โทน[38] (Pivot tone) ซึ่งเป็นรูปแบบการสร้างทำนองแบบทิศทางขึ้นที่มีโน้ตเสียงค้างเป็นโน้ตร่วมมาสลับกับโน้ตที่เป็นทำนองเคลื่อนที่ซึ่งปรากฏในกรอบสี่เหลี่ยมในห้องที่ 83 โดยมีรายละเอียด คือ เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นทำนองด้วยโน้ตพื้นต้น คือโน้ต Ab ขึ้นไปหาโน้ต C ในจังหวะที่ 2 เป็นระยะหางขั้นคู่ 3 เมเจอร์ และใช้โน้ต C เป็นโน้ตเสียงค้าง ถัดมาในจังหวะที่ 3 บนคอร์ด F7 เล่นโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด และเล่นขึ้นไปหาโน้ต C เช่นเดิมในจังหวะที่ 4 โดยเล่นห่างกันเป็นระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ หลังจากนั้นในห้องที่ 84 ในจังหวะที่ 1 บนคอร์ด Bbm7 เล่นโน้ตพื้นต้น คือโน้ต Bb และเล่นขึ้นไปหาโน้ต C เป็นโน้ตเสียงค้างเช่นเดียวกัน โดยมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์

ต่อมาในห้องที่ 84 จังหวะที่ 2 กลับมาเล่นโน้ต Bb อีกครั้ง และเล่นทำนองเคลื่อนที่ขึ้นไปครึ่งเสียงเพื่อเข้าหาโน้ต B โดยเป็นโน้ตส่วนขยายของคอร์ดลำดับที่ b13 ของคอร์ด Eb7 ถัดมาในจังหวะที่ 3 ยก เล่นโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด หลังจากนั้นเคลื่อนที่ทิศทางขาขึ้นโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคเข้าหาโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 84 จังหวะที่ 4 ยก เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้โมด Ab ไอโอเนียนนำมาสร้างทำนอง โดยเริ่มเล่นจากโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด โดยเล่นเป็นแบบบันไดเสียงรูปแบบทิศทางลงมาที่โน้ต C ในจังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Ab ถัดมาในห้องที่ 85 จังหวะที่ 2 ยก เล่นเปลี่ยนเป็นทิศทางเป็นรูปแบบบันไดเสียงแบบทิศทางขึ้น โดยเล่นจากโน้ต Db ขึ้นไปหาโน้ต C ในห้องที่ 86 ที่จังหวะที่ 1 ยก บนคอร์ด Gm7b5 ดังนั้นโน้ต C จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด หลังจากนั้นในห้องที่ 86 จังหวะที่ 2 เล่นโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ b3 ซ้ำอีกครั้ง และในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต C เป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด C7

ในส่วนท้ายของประโยค เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคเทคนิคโมทีฟดีเวลลอปเมนต์ด้วยใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากโมทีฟหรือทำนองส่วนท้ายของประโยคเพื่อมาสร้างทำนองขึ้นซึ่งทำให้ประโยคมีความยาวมากขึ้น เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากทำนองในกรอบสี่เหลี่ยมห้องที่ 85-86 มาซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ ซึ่งโมทีฟทั้งหมดมีระยะห่างขั้นคู่ 2 เมเจอร์เหมือนกัน และนำมาเล่นอีกสองครั้ง คือ ในห้องที่ 86-87 และในห้องที่ 87-88 โดยมีรายละเอียดดังนี้ การใช้แฟรกเมนเทชันครั้งที่ 1 เริ่มที่ห้องที่ 87 ในจังหวะที่ 4 ยก โดยเล่นโน้ต Bb

---

[38] Bert Ligon, **Jazz Theory Resources** (WI: Hal Leonard Corporation, 2001), 80.

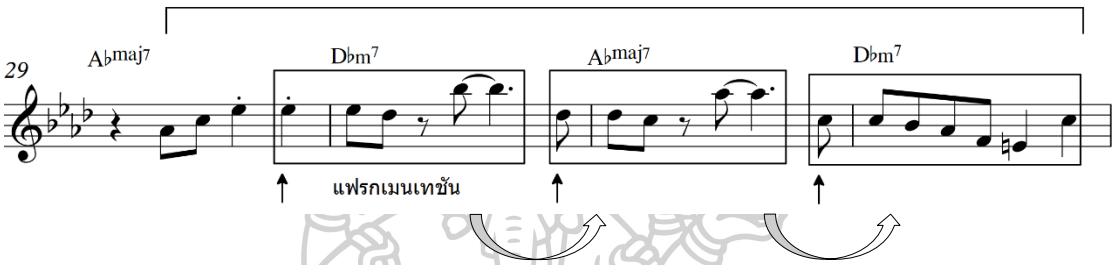
สลับกับโน้ต Ab บนการดำเนินคอร์ด Fm7-Bb7 โดยโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Fm7 และโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Fm7 และจบการแฟรกเมนเทชันครั้งที่ 1 ในห้องที่ 87 จังหวะที่ 2 ยก ด้วยการเล่นโน้ตล้ำ คือ โน้ต Bb และเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Bb7 ถัดมาการใช้แฟรกเมนเทชันครั้งที่ 2 เล่นโน้ต Ab กับ Gb โดยเล่นสลับกัน บนการดำเนินคอร์ด Ebm7-Ab7 โดยโน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 และโน้ต Gb เป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Ebm7 และจบทำนองในจังหวะที่ 2 ยก โดยเล่นเป็นโน้ตล้ำเหมือนกันด้วยโน้ต Ab และเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Ab7 ถัดมาในห้องที่ 88-89 ใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันโดยเล่นในห้องที่ 88 จังหวะที่ 4 ด้วยโน้ต Gb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Ab7 และเกลาเข้าหาโน้ต F ในห้องที่ 89 จังหวะที่ 1 บนคอร์ด Dbmaj7 เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Dbmaj7 และเป็นโน้ตจบประโยค

นอกจากนั้นยังพบว่าในการพัฒนาทำนองตั้งแต่ห้องที่ 86 ถึงห้องที่ 89 จนจบประโยคนั้น พบว่า โน้ตตัวสุดท้ายของทำนองแต่ละทำนอง มีความสัมพันธ์ในด้านระยะห่างของขั้นคู่ ดังนี้ ทำนองที่ห้อง 86 เล่นโน้ตตัวสุดท้ายของทำนองเป็นโน้ต C ทำนองที่ห้อง 87 เล่นโน้ตตัวสุดท้ายของทำนองเป็นโน้ต Bb และทำนองในห้องที่ 88 เล่นโน้ตตัวสุดท้ายของทำนองเป็นโน้ต Ab ซึ่งโน้ตทั้งสามตัวมีระยะห่างขั้นคู่ 2 เมเจอร์เหมือนกันและเป็นรูปแบบทำนองเคลื่อนที่เป็นทิศทางลง นอกจากนั้นในห้องที่ 88 จังหวะที่ 4 โน้ต G มีระยะห่างขั้นคู่กับโน้ต Ab เป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ และในห้องที่ 89 โน้ต F เป็นโน้ตจบประโยคซึ่งมีระยะห่างกับโน้ต G เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ดังนั้นกลุ่มโน้ตดังที่กล่าวมาจึงเป็นโน้ตที่เคลื่อนที่เป็นทิศทางลงในบันไดเสียง Ab เมเจอร์ ประกอบด้วยโน้ต C Bb Ab G และ F

3.2 การบรรเลงคีตปฏิภาณการพัฒนาประโยคในเพลง ไอ เนเวอร์ นูว

จากการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ ของเพลง ไอ เนเวอร์ นูว พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ใช้การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจ และการสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.2.1 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์



ตัวอย่างที่ 25 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 29 ถึงห้องที่ 32 ในเพลง ไอ เนเวอร์ นูว

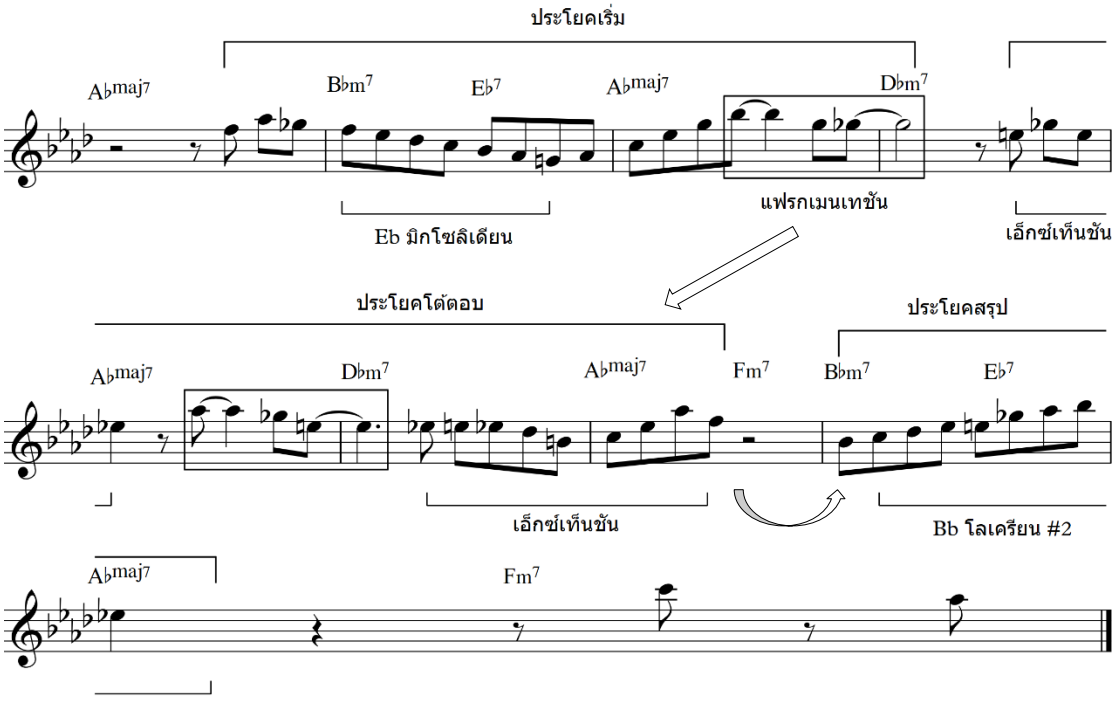
ตัวอย่างที่ 25 พบว่าเคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดโดยการสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์วิธีวิธีแฟรกเมนเทชัน ประโยคมีความยาว 4 ห้อง ทิศทางของทำนองในประโยคเป็นทิศทางแบบขึ้นและลง สำหรับประโยคนี้มีลักษณะเด่นคือ มีทำนองที่มีความสัมพันธ์กันโดยใช้วิธีแฟรกเมนเทชันส่วนท้ายของทำนองในห้องที่ 29-30 นำมาเล่นใหม่โดยซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ โดนเล่นในห้องที่ 30-31 และในห้องที่ 31-32 ทำนองที่นำมาพัฒนาให้ความสำคัญในทิศทางของโน้ตและระยะห่างของขั้นคู่ที่คล้ายกัน เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มด้นสดที่ห้อง 29 บนคอร์ด Abmaj7 ในจังหวะที่ 2 โดยเล่นเป็น Ab ทรัยแอด รูปแบบทิศทางขึ้นประกอบด้วยโน้ต Ab C Eb และเล่นซ้ำที่โน้ต Eb อีกครั้งในจังหวะที่ 4 ถัดมาในห้องที่ 30 บนคอร์ด Dbm7 เล่นโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ตามด้วยโน้ต Db เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด หลังจากนั้นกระโดดขึ้นไปที่โน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 6 โดยมีระยะห่างขั้นคู่ 6 เมเจอร์

ถัดมาในห้องที่ 30-31 เป็นการใช้วิธีแฟรกเมนเทชันโมทีฟจากกรอบสี่เหลี่ยมแรกในห้องที่ 29-30 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้รักษาลักษณะจังหวะและระยะห่างขั้นคู่ของโน้ตสองตัวสุดท้าย

ของทำนองเป็นระยะคู่ 6 เมเจอร์คล้ายกันและยังให้มีจำนวนโน้ตที่เท่ากันแต่การไต่ระดับของโน้ตต่างระดับเสียงกัน ทำนองที่พัฒนาเริ่มที่โน้ต Db ซึ่งเป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ 4 โดยเล่นในจังหวะที่ 4 ยก ของห้องที่ 30 และเล่นอีกครั้งในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 31 และเกลาเข้าหาโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Abmaj7 ถัดไปเล่นโน้ตกระโดดขึ้นไปที่โน้ต Ab ในจังหวะที่ 2 ยก โดยมีระยะห่างขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด

เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีแฟรกเมนเทชันอีกครั้งโดยขยายจำนวนตัวโน้ตในทำนองให้มากขึ้น หรือเป็นการแปรทำนองเพียงเล็กน้อยแต่รูปร่างของทำนองยังคงคล้ายกัน ทำนองนี้อยู่บนคอร์ด Dbm7 โดยเริ่มเล่นในจังหวะที่ 4 ยก ห้องที่ 31 ด้วยโน้ต C และเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียง คือ Db ไมเนอร์แบบเมโลดิก ในรูปแบบขาลงโดยเล่นจากโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด และเล่นลงไปถึงโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด ประกอบด้วยโน้ต C Bb Ab F และ E ตามลำดับ ถัดมาเล่นโน้ตกระโดดขึ้นไปจากโน้ต E ไปหาโน้ต C ห่างเป็นระยะขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ เพื่อรักษาระยะห่างขั้นคู่ตามออริจินัลโมทีฟ นอกจากนั้นยังพบว่าทำนองที่นำมาพัฒนามีความสัมพันธ์ของโน้ตแรกของทำนอง เมื่อสังเกตจากเครื่องหมายลูกศรจากตัวอย่าง พบว่า มีรูปแบบทิศทางของโน้ตเป็นลักษณะทิศทางลงโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 2 คือ โน้ต Eb Db และ C ตามลำดับ

มหาวิทยาลัยศิลปากร



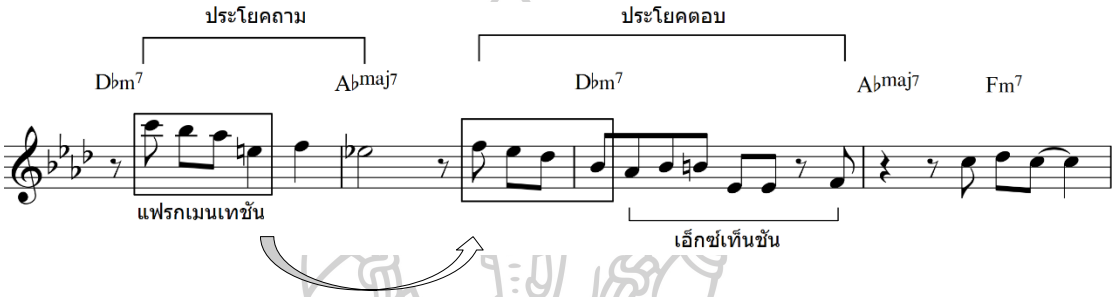
ตัวอย่างที่ 26 การสร้างประโยคเริ่ม ประโยคโต้ตอบ ประโยคสรุปเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 11 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว

ตัวอย่างที่ 26 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดโดยการสร้างประโยคเริ่ม ประโยคโต้ตอบ และประโยคสรุปด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ นอกจากนั้นยังพบการนำโมด และอาร์ปโจ มาใช้ในการสร้างนำนองในประโยค กลุ่มประโยคทั้งหมดมีความยาว 9 ห้อง ทั้งสามประโยคใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์โดยใช้วิธีแฟรกเมนเทชันและเอ็กซ์เท็นชันเพื่อพัฒนาทำนองในประโยคและสร้างความสัมพันธ์ระหว่างประโยค ทิศทางทำนองของประโยคเริ่มเป็นทิศทางลงและทิศทางขึ้นแบบเท่ากัน ทิศทางทำนองของประโยคโต้ตอบเป็นทิศทางลงและทิศทางขึ้นแบบไม่เท่ากัน ส่วนทิศทางทำนองของประโยคสรุปเป็นทิศทางขึ้น ประโยคเริ่มอยู่ในห้องที่ 3-6 เริ่มต้นประโยคในห้องที่ 3 จังหวะที่ 3 ยก โดยเล่นโน้ต F และตามด้วยโน้ต Ab และ Gb สามโน้ตนี้อยู่บนเทคนิคโอเวอร์ เดอะ บาร์ ไลน์ โดยอยู่บนเสียงประสานของ Eb7 ดังนั้นโน้ต F จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด โน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด และโน้ต Gb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นรูปแบบบันไดเสียงในทิศทางลงด้วยโมด Eb มิกโซลิเดียน โดยเล่นจากโน้ต F ลงไปยังโน้ต Ab ที่จังหวะที่ 3

ยก หลังจากนั้นในห้องที่ 4 จังหวะที่ 4 ยกเล่นทำนองในประโยคเป็นทิศทางขึ้นโดยใช้การเล่นอาร์เปโจ Abmaj9 รูปแบบ 7 1 3 5 7 9 ประกอบด้วยโน้ต G Ab C Eb G Bb เมื่อเล่นถึงโน้ต Bb ในห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 ยก จึงเล่นเคลื่อนที่ทิศทางลงมายังโน้ต G โดยมีระยะห่างขั้นคู่ 3 ไมเนอร์และจบประโยคด้วยโน้ตล้ำในห้องที่ 5 จังหวะที่ 4 ยก ด้วยโน้ต Gb ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Dbm7 ในห้องถัดไป

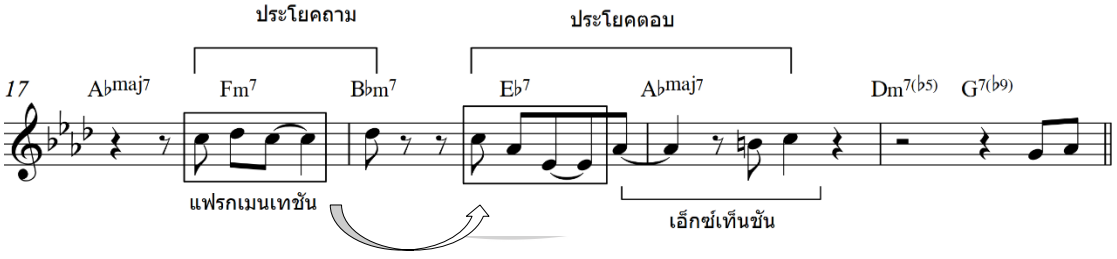
ประโยคโต้ตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 6-9 เป็นการใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากโมทีฟส่วนหลังของประโยคเริ่ม คือ โน้ต Bb G Gb โดยซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ เพื่อพัฒนามาเล่นไว้เป็นทำนองของส่วนกลางของประโยคโต้ตอบ หลังจากนั้นใช้วิธีเอ็กซ์เทนชันเพื่อสร้างทำนองขึ้นใหม่โดยไว้หน้าและหลังทำนองที่แฟรกเมนเทชัน โดยมีรายละเอียดดังนี้ ประโยคเริ่มเล่นในห้องที่ 6 จังหวะที่ 3 ยก บนคอร์ด Dbm7 โดยเริ่มเล่นที่โน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด และตามด้วยเล่นโน้ต Gb ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด ถัดมากลับไปเล่นโน้ต E อีกครั้งก่อนเกลาเข้าหาโน้ต Eb ในห้องที่ จังหวะที่ 1 บนคอร์ด Abmaj7 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ต่อมาระหว่างห้องที่ 7-8 กลุ่มโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมจากตัวอย่าง คือ โน้ต Ab Gb E คือกลุ่มโน้ตที่แฟรกเมนเทชันมาจากประโยคเริ่ม โดยมีลักษณะจังหวะและทิศทางของทำนองคล้ายกัน ซึ่งประกอบด้วยโน้ต Ab เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Abmaj7 ถัดมาโน้ต Gb อยู่บนเทคนิคโอเวอร์เดอะ บาร์ ไลน์ จึงเป็นโน้ตขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Dbm7 ในห้องถัดไป

ถัดมาเคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันอยู่ระหว่างห้องที่ 8-9 เริ่มจากในห้องที่ 8 จังหวะที่ 2 ยก บนคอร์ด Dbm7 เล่นโน้ต Eb เป็นโน้ตเป็นลำดับที่ b3 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด หลังจากนั้นกลับมาเล่นโน้ต Eb อีกครั้ง ในห้องที่ 8 จังหวะที่ 4 ถึงห้องที่ 9 จังหวะที่ 1 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคการผสมของโน้ตเคียงรูปแบบ UNT-LNT-CT คือ โน้ตเคียงบน โน้ตเคียงล่าง คอร์ดโทน ประกอบด้วยโน้ต Db-B-C โดยมีโน้ต C โน้ตเป้าหมาย อยู่ห้องที่ 9 จังหวะที่ 1 และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Abmaj7 หลังจากเล่นโน้ต C ถัดมาเล่นโน้ตรูปแบบทรัยแอดของ Ab เมเจอร์แบบขาขึ้นในรูปแบบพลิกกลับครั้งที่ 1 ประกอบด้วยโน้ต C Eb และ Ab หลังจากนั้นเล่นโน้ตเป็นทิศทางลงเป็นระยะห่างขั้นคู่ 3 ไมเนอร์มาที่โน้ต F และเป็นโน้ตจบประโยคโต้ตอบ

ประโยคสรุปอยู่ระหว่างห้องที่ 10-11 ประโยคสรุปอยู่บนการดำเนินคอร์ด ii7-V7-I คือ Bbm7-Eb7-Abmaj7 ประโยคสรุปพัฒนาทำนองด้วยโมด เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโมดบนการดำเนินคอร์ด ii7-V7 หรือ Bbm7-Eb7 โดยใช้โมด Bb โลเครียน #2[39] (Bb Locrian #2) ประกอบด้วยโน้ต Bb C Db Eb E Gb Ab Bb โดยเล่นจากโน้ต Bb ขึ้นไปหาโน้ต Bb หนึ่งช่วงคู่แปด หลังจากนั้นในห้องที่ 11 จังหวะที่ 1 เล่นโน้ตในทิศทางลงโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ด้วยโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Abmaj7 เป็นการจบประโยค

ตัวอย่างที่ 27 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 16 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว

ตัวอย่างที่ 27 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้สร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟดีเวลลอปเมนต์วิธีแฟรกเมนเทชันและเอ็กซ์เท็นชัน ประโยคมีความยาว 4 ห้อง ทิศทางของทำนองในประโยคเป็นทิศทางลง เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มเล่นประโยคถามซึ่งอยู่บนคอร์ด Dbm7 ในห้องที่ 14 จังหวะที่ 1 ยก ด้วยโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 2 ตกและจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต Bb และ Ab ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 6 และโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 3 เคลื่อนเป็นทิศทางลงมีระยะขั้นคู่ 3 เมเจอร์ที่โน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Dbm7 หลังจากนั้นในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต F ซึ่งพบว่าเป็นการเล่นโน้ตที่ค่าของจังหวะของโน้ตยาวกว่าโน้ตล้ำครึ่งเสียง จึงเป็นการเล่นเทคนิคที่เรียกว่า โอเวอร์ เดอะ บาร์ ไลน์ ดังนั้นโน้ต F จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด Abmaj7 ของห้องที่ 15 หลังจากนั้นเคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ตจบของประโยคถามในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15 ด้วยโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับ 5 ของคอร์ด Abmaj7

[39] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง, 2555), 95

ประโยคตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 15-16 พบว่าเคนนี เบอร์เรลล์ ได้ใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากทำนองส่วนหน้าประโยคของประโยคถาม โดยนำมาเฉพาะโมทีฟจากห้องที่ 14 ประกอบด้วยโน้ต C Bb Ab E เพื่อนำมาพัฒนาทำนองเพื่อเล่นในห้องที่ 15-16 โดยทำนองที่พัฒนาเป็นซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ คือ มีความเหมือนทั้งด้านรูปร่างของทำนอง ด้านจังหวะ และด้านระยะห่างของขั้นคู่ โดยมีรายละเอียดดังนี้ ประโยคตอบเริ่มเล่นในจังหวะที่ 3 ยก ของห้องที่ 15 บนคอร์ด Abmaj7 ด้วยโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตในลำดับที่ 6 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับ 5 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ตล้ำ คือ โน้ต Db ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Dbm7 ในห้องถัดไป หลังจากนั้นในห้องที่ 16 บนคอร์ด Dbm7 เล่นโน้ต Bb ในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b6 ของคอร์ด ในห้องที่ 16 ตั้งแต่โน้ต Ab ถึงโน้ต F เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันโดยเล่นทำนองขึ้นใหม่ ดังนี้ ในจังหวะที่ 1 ยกเล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด และถัดมาในจังหวะที่ 2 เล่นโน้ต B เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 3 เล่นเป็นทิศทางลงโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 5 ออกเมนเทดมายังโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด และจบประโยคตอบด้วยการเล่นโน้ตล้ำในห้องที่ 16 จังหวะที่ 4 ยก ด้วยโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด Abmaj7 ของห้องถัดไป

ตัวอย่างที่ 28 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 19 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว

ตัวอย่างที่ 28 เป็นการสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ วิธีแฟรกเมนเทชันและเอ็กซ์เท็นชัน ประโยคมีความยาว 3 ห้อง ทิศทางของประโยคถามเป็นทิศทางแบบคงที่ ส่วนทิศทางของประโยคตอบเป็นทิศทางลงและทิศทางขึ้น จากตัวอย่าง พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ดัดสดรูปแบบประโยคถาม-ประโยคตอบ บนการดำเนินคอร์ด I-vi7-ii7-V7-I

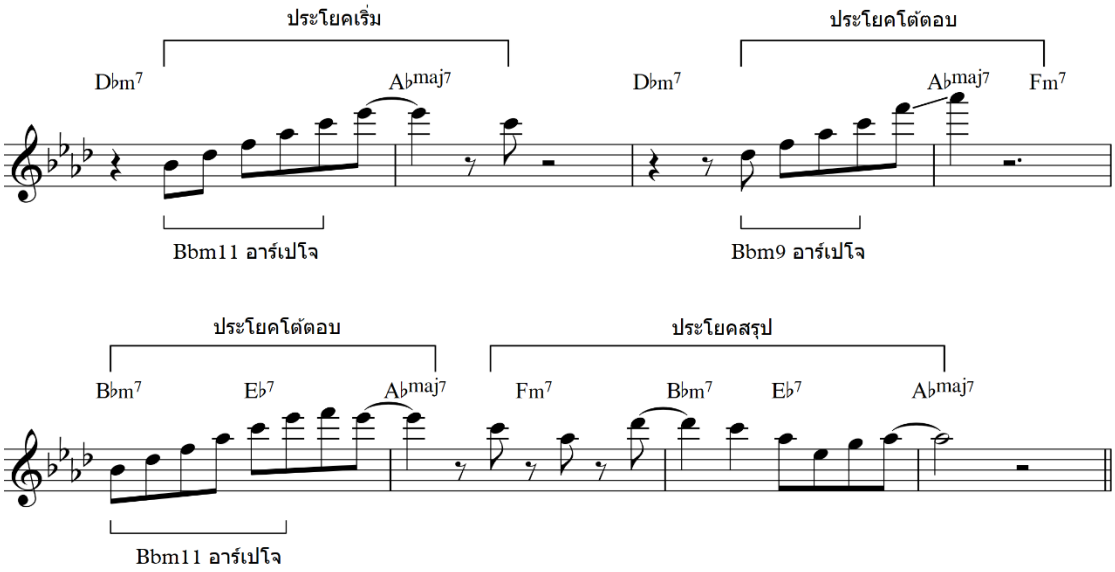
ประกอบด้วยคอร์ด Abmaj7-Fm7-Bbm7-Eb7-Abmaj7 โดยเริ่มเล่นประโยคถามในห้องที่ 17 บนคอร์ด Fm7 โดยการเล่นโน้ตล้ำมาในจังหวะ 2 ยก คือ โน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ถัดมาเล่นโน้ต Db เป็นโน้ตลำดับที่ b6 ก่อนกลับไปเล่นโน้ต C อีกครั้ง และจบประโยคถามในห้องที่ 18 บนคอร์ด Bbm7 ในจังหวะที่ 1 ด้วยโน้ต Db ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด

ด้านประโยคตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 18-19 ประโยคตอบมีความสัมพันธ์กับประโยคถามโดยใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์วิธีแฟรกเมนเทชันและวิธีเอ็กซ์เท็นชัน เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากออริจินัลโมทีฟในห้องที่ 17 โดยซีเควนซ์รูปแบบริทึมมิกซีเควนซ์[40] (Rhythmic sequence) คือ มีความเหมือนเพียงแต่ลักษณะของจังหวะของโมทีฟเพื่อนำมาพัฒนาขึ้นใหม่ ดังนี้ ประโยคตอบเริ่มเล่นในจังหวะที่ 2 ยก ด้วยทรัยแอดของ Ab เมเจอร์ เพื่อนำมาเล่นบนคอร์ด Eb7 และเล่นเป็นทิศทางลงประกอบด้วยโน้ต C Ab และ Eb ตามลำดับ โดยเล่นโน้ต C เป็นโน้ตตัวแรกของทำนองเหมือนกันกับออริจินัลโมทีฟ ดังนั้นเมื่อนำมาเล่นบนคอร์ด Eb7 ทำให้โน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด โน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด และโน้ต Eb เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ถัดมาในห้องที่ 18 จังหวะที่ 4 ยก จนจบประโยคจะเป็นวิธีเอ็กซ์เท็นชันเพื่อสร้างนำนองขึ้นใหม่ โยเริ่มที่ โน้ต Abในห้องที่ 18 จังหวะที่ 4 ยก เล่นเป็นโน้ตล้ำ ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Abmaj7 ของห้องถัดไป ต่อมาในห้องที่ 19 บนคอร์ด Abmaj7 ในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต B เป็นโน้ตเกลาแบบโครมาติกเพื่อเกลาเข้าหาโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตที่เป็นเป้าหมายและเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด และยังเป็นโน้ตที่ใช้เล่นเป็นโน้ตตัวแรกของประโยคถาม-ประโยคตอบ และใช้เป็นโน้ตจบประโยคตอบเช่นกัน

---

[40] Hal Crook, **How to improvise: An approach to practicing improvisation** (USA: ADVANCE MUSIC, 1991), 86.

3.2.2 การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจ



ตัวอย่างที่ 29 การสร้างกลุ่มประโยคด้วยอาร์เปโจในรูปแบบประโยคถาม-ประโยคตอบ ห้องที่ 62 ถึงห้องที่ 69 ในเพลง ไอ เนเวอร์ นูว

จากตัวอย่างที่ 29 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดเพื่อสร้างกลุ่มประโยคด้วยอาร์เปโจผสมกับรูปแบบประโยคเริ่ม ประโยคโต้ตอบ ประโยคสรุป กลุ่มประโยคมีความยาวทั้งหมด 8 ห้อง กลุ่มประโยคจากตัวอย่างมีลักษณะเด่น คือ เป็นการนำเอาอาร์เปโจโดยเน้นโน้ตในคอร์ดมาพัฒนาสร้างทำนองเป็นประโยค นอกจากนั้นแต่ละประโยคยังมีความคล้ายคลึงกันของรูปร่างทำนองที่มีทิศทางขึ้นเหมือนกันและมีระยะห่างของขั้นคู่ที่คล้ายคลึงกัน คือ ขั้นคู่ 3 การด้นสดรูปแบบกลุ่มประโยคเริ่มที่ห้อง 62 ในประโยคเริ่ม โดยใช้การเล่นอาร์เปโจของคอร์ด Bbm7 รูปแบบ 1 b3 5 b7 9 หรือโน้ตลำดับที่ 1 b3 5 b7 9 ของคอร์ด ซึ่งหมายความว่า เคนนี เบอร์เรลล์ นำคอร์ดลำดับที่ ii7 ของ Abmaj7 เพื่อนำมาเล่นแทนคอร์ด Dbm7 ซึ่งเป็นเล่นที่ไม่ตรงกับโน้ตพื้นต้น ดังนั้นโน้ต Bb Db F Ab และ C เมื่ออยู่บนคอร์ด Dbm7 จึงทำให้โน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด โน้ต Db เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด โน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด โน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด สังเกตได้ว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ให้ทำนองการด้นสดเป็นเสียงประสานที่เป็นคอร์ด Dbmaj7 แต่เล่นบนคอร์ด Dbm7 ถัดมาในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต Eb เป็นโน้ต

ล้ำโดยเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Abmaj7 และจบประโยคถามด้วยโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Abmaj7

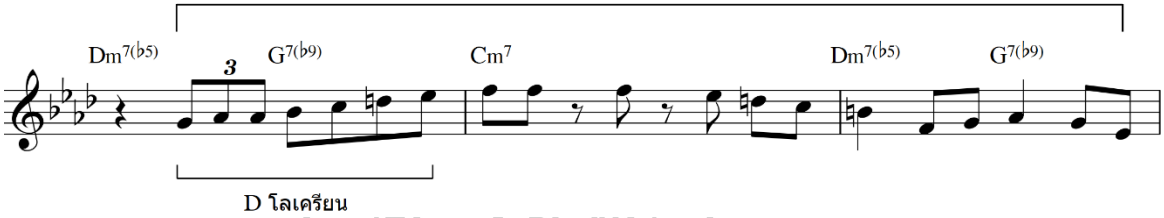
ประโยคโต้ตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 64-65 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคซีเควนซ์รูปแบบ เมโลดิกซีเควนซ์ โดยใช้ลักษณะรูปร่างของโน้ตในแบบทิศทางขึ้นและมีระยะห่างของขั้นคู่เหมือนกัน ประโยคเริ่มเล่นที่โน้ต Db อยู่ในจังหวะที่ 2 ยก และเล่นรูปแบบอาร์เปโจ b3 5 b7 9 ของคอร์ด Bbm7 เหมือนกับประโยคถามที่ 1 โดยนำมาเล่นบนคอร์ด Dbm7 เช่นกัน ดังนั้นโน้ต Db F Ab และ C เมื่ออยู่บนคอร์ด Dbm7 จึงทำให้โน้ต Db เป็นโน้ตพื้นต้น โน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด โน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด ซึ่งเป็นการใช้ทำนองของเสียงประสานเป็นคอร์ด Dbmaj7 แต่เล่นบนคอร์ด Dbm7 เช่นเดียวกัน ถัดมาในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต F เป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด Abmaj7 และจบประโยคด้วยโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Abmaj7

ประโยคโต้ตอบที่ 2 อยู่บนการดำเนินคอร์ด Bbm7-Eb7-Abmaj7 หรือ ii7-V7-I และอยู่ระหว่างห้องที่ 66-67 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้อาร์เปโจเพื่อเล่นโน้ตในคอร์ด Bbm7 รูปแบบ 1 b3 5 b7 9 และ 11 หรือโน้ตลำดับที่ 1 b3 5 b7 และโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และ 11 ของคอร์ด นอกจากนั้นยังพบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้อาร์เปโจของคอร์ด Bbm7 เพื่อเล่นแทนคอร์ด Eb7 ประโยคเริ่มในห้องที่ 66 จังหวะที่ 1 ด้วยโน้ต Bb โดยเล่นรูปแบบอาร์เปโจลักษณะทิศทางขึ้นประกอบด้วยโน้ต Bb Db F Ab C Eb หลังจากนั้นในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และจบประโยคตอบด้วยโน้ตล้ำในจังหวะที่ 4 ยก คือ โน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Abmaj7 ในห้องถัดไป

ประโยคสรุปอยู่ระหว่างห้องที่ 67-69 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดโดยสร้างประโยคสรุปที่อยู่บนการดำเนินคอร์ด Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 ประโยคสรุปมีความแตกต่างจากประโยคถามทั้งสามประโยคในด้านรูปร่างของทำนอง ลักษณะจังหวะของทำนอง และระยะห่างขั้นคู่ของทำนอง โดยเริ่มเล่นในห้องที่ 67 จังหวะที่ 2 ยก บนคอร์ด Fm7 ด้วยโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 3 ยก เล่นโน้ต Ab และเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต Db เป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Bbm7 ในห้องถัดไป หลังจากนั้นในห้องที่ 68 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่น Ab ทรัยแอด ในทิศทางลงประกอบด้วยโน้ต C Ab Eb โดย

เล่นโน้ต C ในจังหวะที่ 2 เมื่ออยู่บนคอร์ด Bbm7 จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ถัดมาเล่นโน้ต Ab ในจังหวะที่ 3 เมื่ออยู่บนคอร์ด Eb7 จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด ส่วนโน้ต Eb เล่นในจังหวะที่ 3 ยก เมื่ออยู่บนคอร์ด Eb7 จึงเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Eb7 และจบประโยคสรุปด้วยโน้ตล้ำในห้องที่ 68 จังหวะที่ 4 ยก คือ โน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Abmaj7

3.2.3 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง



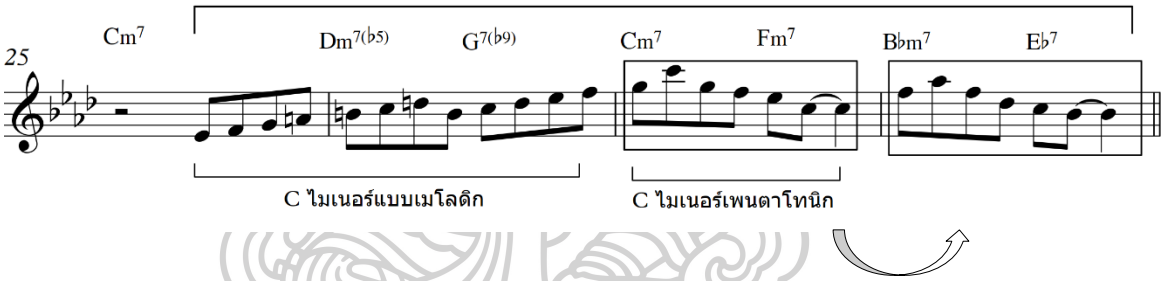
ตัวอย่างที่ 30 การสร้างประโยคด้วยด้วยโมดและเทคนิคไกด์โทนไลน์ ห้องที่ 22 ถึงห้องที่ 24 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว

ตัวอย่างที่ 30 พบว่า เป็นการสร้างประโยคด้วยโมดโลเครียน ประโยคมีความยาว 3 ห้อง และมีทิศทางของนำนองแบบทิศทางขึ้นและทิศทางลงแบบเท่า ๆ กัน เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างประโยคโดยใช้โมดเป็นทำนองไว้ในส่วนหน้าของประโยค ด้วยโมด D โลเครียน[41] (D Locrian) ประกอบด้วยโน้ต D Eb F G Ab Bb C D เพื่อเล่นบนการดำเนินคอร์ด ii7-V7 ในกุญแจเสียง Cm หรือ คอร์ด Dm7b5-G7b9 ประโยคเริ่มต้นที่ห้อง 22 ในจังหวะที่ 2 โดยเล่นเป็นโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น โดยเล่นจากโน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด ต่อมาเล่นเป็นทิศทางขึ้นไปหาโน้ต Eb ในจังหวะที่ 4 ยก หลังจากนั้นบนคอร์ด Cm7 ในห้องที่ 23 เล่นโน้ต F บนจังหวะที่ 1 ตก และยก ถัดมาในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต F ซ้ำอีกครั้ง ซึ่งโน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 3 ยก เล่นโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นโน้ตเป็นทิศทางลง คือ โน้ต D และโน้ต C เป็นโน้ตผ่านเพื่อมีเป้าหมายในการเคลื่อนที่จากโน้ต

---

41 ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง, 2555), 55.

ลำดับที่ b3 และเป็นโน้ตไกด์โทนของคอร์ด Cm7 ไปหาโน้ต B ในห้องที่ 24 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 และเป็นโน้ตไกด์โทนของคอร์ด G7b9 รูปแบบการเล่นจากไกด์โทนคอร์ดหนึ่งไปหาไกด์อีกคอร์ด เรียกว่า เทคนิคไกด์โทนไลน์[42] (Guide Tone Line) หลังจากนั้นในห้องที่ 24 จังหวะที่ 2 เล่นเป็นทิศทางลงมีระยะห่างขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด ด้วยโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด G7b9 หลังจากนั้นเล่นเป็นทิศทางขึ้นโดยเล่นเรียงขึ้นไปเป็นระยะห่างขั้นคู่ 2 ไปที่จังหวะที่ 2 ยก คือโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 3 เล่นโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด และกลับมาเล่นโน้ต G อีกครั้งในจังหวะที่ 4 ต่อมาเล่นทำนองเคลื่อนที่เป็นทิศทางลงโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 3 เมเจอร์ เพื่อเล่นโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตไกด์โทนและเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Cm7 โดยเล่นเป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตจบของประโยค



ตัวอย่างที่ 31 การสร้างประโยคด้วยด้วยโมด บันไดเสียงและเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 25 ถึงห้องที่ 28 ในเพลง ไอ เนเวอร์ นูว

ตัวอย่างที่ 31 จากการวิเคราะห์พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดรูปแบบประโยคที่มีความยาว 4 ห้องโดยการสร้างประโยคด้วยโมด บันไดเสียงและเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ การใช้โมดและบันไดเสียงเป็นการสร้างทำนองในส่วนหน้าและกลางประโยค ด้านทิศทางประโยคพบว่ามีทิศทางของนำนองแบบทิศทางขึ้นและทิศทางลงแบบเท่า ๆ กัน จากตัวอย่าง เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มเล่นทำนองในประโยคจากห้องที่ 25 ในจังหวะที่ 3 โดยเริ่มประโยคด้วยการเล่นรูปแบบบันไดเสียงแบบทิศทางขึ้นโดยใช้บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก[43] (C melodic minor scale) ประกอบด้วยโน้ต C D Eb F G A B C เพื่อสร้างทำนองบนคอร์ด Cm7 Dm7b5 และ G7b9 การด้นสดเริ่มเล่นจาก

---

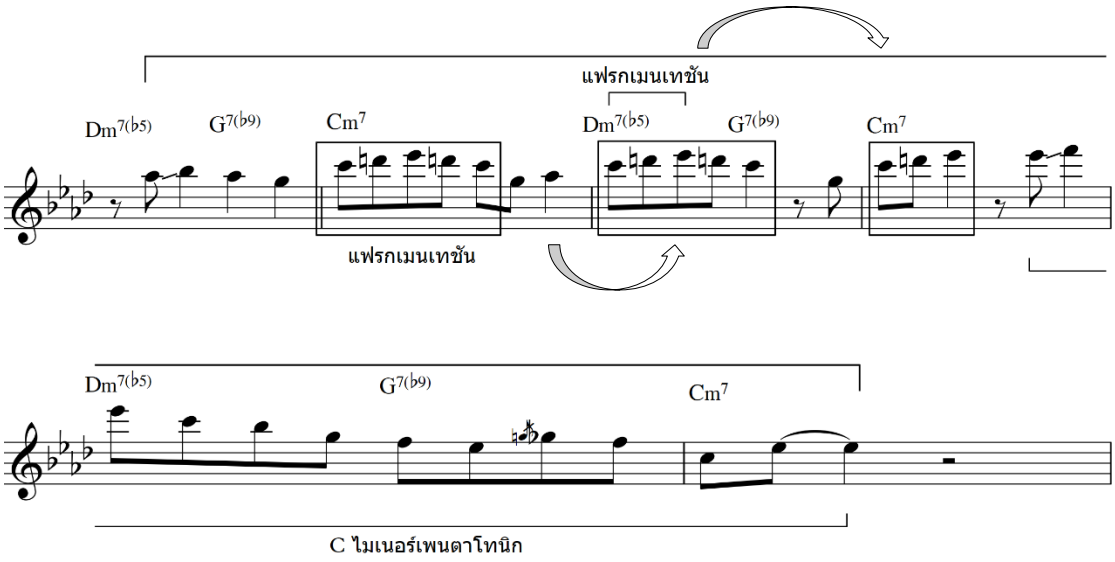
42 Bert Ligon, **Jazz Theory Resources** (WI: Hal Leonard Corporation, 2001), 190.

43 ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง, 2555), 91.

โน้ต Eb ขึ้นไปถึงห้องที่ 26 จังหวะที่ 2 บนคอร์ด Dm7b5 ด้วยโน้ต D ต่อจากนั้น ในจังหวะที่ 2 ยก ได้เล่นโน้ตเคลื่อนที่เป็นทิศทางลงเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ มาที่โน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด G7b9 หลังจากนั้นเล่นเป็นทิศทางขึ้นแบบบันไดเสียงอีกครั้งโดยเล่นจากโน้ต B ไปถึงโน้ต G ในห้องที่ 27 ซึ่งโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Cm7 ถัดมาในห้องที่ 27 จังหวะที่ 1 ยก เล่นเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นเป็นระยะห่างขั้นคู่ 4 ไปที่โน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ดและเคลื่อนที่กลับลงมาเล่นที่โน้ต G อีกครั้งในจังหวะที่ 2 ต่อมาในจังหวะที่ 2 ยก เล่นเป็นทิศทางลงโดยใช้เสียงโน้ตในคอร์ด Fm7 ประกอบด้วยโน้ต F Eb และโน้ต C โดยเล่นโน้ต F เป็นโน้ตล้ำมาในจังหวะที่ 2 ยกและเป็นโน้ตพื้นต้น ถัดมาในจังหวะที่ 3 เล่นโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 3 ยก เล่นโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด เมื่อวิเคราะห์ทำนองพบว่า ทำนองที่ใช้ด้นสดในห้องที่ 27 นั้นอยู่บนโครงสร้างของบันไดเสียง C เพนตาโทนิกแบบไมเนอร์ (Minor Pentatonic)[44] ประกอบด้วยโน้ต C Eb F G และ Bb

ในส่วนหลังของประโยค เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์จากทำนองในห้องที่ 27 ตามกรอบสี่เหลี่ยมแรกจากตัวอย่างเพื่อนำมาพัฒนาทำนองขึ้นใหม่ ดังนั้นทำนองในห้องที่ 28 บนคอร์ด Bbm7 และ Eb7 จึงมีรูปแบบของลักษณะจังหวะและรูปร่างทำนองที่คล้ายกันแต่มีความคลาดเคลื่อนเล็กน้อยในเรื่องขั้นคู่ ดังนั้นเมื่อดูรายละเอียดของทำนองพบว่า ในห้องที่ 28 เริ่มเล่นด้วยโน้ต F และ Ab ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 และ b7 ของคอร์ด Bbm7 ถัดมาเล่นโน้ต Db เป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของ คอร์ด Eb7 หลังจากนั้นในจังหวะที่ 3 เล่นโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด และจบประโยคในจังหวะที่ 3 ยก ด้วยโน้ต Bb และเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Eb7

[44] Bert Ligon, **Comprehensive Technique for Jazz Musicians**. (WI: Hal Leonard Corporation, 1999), 88.



ตัวอย่างที่ 32 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียงและเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 52 ถึงห้องที่ 57 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว

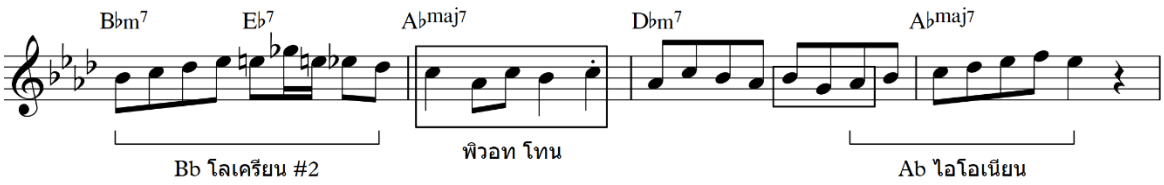
ตัวอย่างที่ 32 จากการวิเคราะห์พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้สร้างประโยคด้วยบันไดเสียงและเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ โดยประโยคมีความยาวถึง 6 ห้องและมีทิศทางของทำนองในประโยคเป็นแบบทิศทางคงที่ ลักษณะสำคัญของประโยคนี้คือ การนำบันไดเสียงมาไว้ตรงท้ายประโยค โดยด้านหน้าประโยคให้ความสำคัญกับเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ การสร้างประโยคสร้างบนการดำเนินคอร์ด ii7-V7 ของ Cm7 คือ Dm7b5 G7b9 โดยมีรายละเอียดดังนี้ ในห้องที่ 52 จังหวะที่ 1 ยก เล่นโน้ต Ab และตามด้วยโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b5 และโน้ตลำดับที่ b6 ของคอร์ด Dm7b5 ถัดมาเล่นโน้ต Ab และโน้ต G ในจังหวะที่ 3 และ 4 ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 และโน้ตพื้นต้นของคอร์ด G7b9 ตามลำดับ ในห้องที่ 53 บนคอร์ด Cm7 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองด้วยการเล่นโน้ต C D และ Eb ซึ่ง C เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด โน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ดและโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด หลังจากนั้นในจังหวะที่ 3 กลับไปเล่นที่โน้ต C อีกครั้ง ถัดมาในจังหวะที่ 3 ยก เล่นเคลื่อนที่เป็นทิศทางลงมีระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคไปที่โน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ b6 ของคอร์ด

ในห้องที่ 54 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ด้วยวิธีแฟรกเมนเทชัน จากโมทีฟในกรอบสี่เหลี่ยมแรกในห้องที่ 53 เพื่อนำมาเล่นซ้ำโดยทันทีที่ห้องที่ 54 เมื่อนำมาเล่นซ้ำบนคอร์ด Dm7b5 โน้ต C D Eb จึงเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด โน้ต D เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ดและโน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ดตามลำดับ ถัดมาในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต D เป็นโน้ตล้ำและเล่นโน้ต Ab บนจังหวะที่ 3 ทั้งสองโน้ตเมื่ออยู่บนคอร์ด G7b9 จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 5 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด ต่อมากรอบสี่เหลี่ยมที่ 3 จากตัวอย่าง อยู่บนห้องที่ 55 บนคอร์ด Cm7 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีแฟรกเม็นเทชันอีกครั้ง โดยนำโมทีฟ คือ โน้ต C D E โดยใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันก่อนโดยเล่นโน้ต G เป็นโน้ตล้ำในจังหวะที่ 4 ยก ของห้องที่ 54

ในช่วงหลังของประโยค เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นบันไดเสียง C ไมเนอร์บลูส์[45] (Minor Blues Scale) เป็นบันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 6 ตัว คือโน้ต C Eb F Gb G Bb โดยเริ่มเล่นที่ห้อง 55 ในจังหวะที่ 3 ยก และจังหวะที่ 4 ด้วยโน้ต Eb และ F บนคอร์ด Cm7 ซึ่งโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b3 และโน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นเป็นทิศทางลงในรูปแบบบันไดเสียงจากห้องที่ 56-57 บนคอร์ด Dm7b5-G7b9-Cm7 เมื่อทำนองที่สร้างจากบันไดเสียง C ไมเนอร์บลูส์ เล่นบนคอร์ด Dm7b5 โดยเล่นด้วยโน้ต Eb C และ Bb จึงทำให้โน้ต Eb จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 และยังเป็นโน้ตแบบบลูส์โน้ต[46] (Blues notes) บลูส์โน้ตซึ่งหมายถึงโน้ต 3 ตัวในบันไดเสียงบลูส์ คือ โน้ตลำดับที่ b3 b7 และb5 ถัดมาในห้องที่ 56 บนคอร์ด Dm7b5 จังหวะที่ 1 ยกเล่นโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด ต่อมาเล่นโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ b6 ของคอร์ด หลังจากนั้นในจังหวะที่ 2 ยกถึงจังหวะที่ 4 บนคอร์ด G7b9 เล่นโน้ต G F Eb และ Gb ดังนั้นโน้ต G จึงเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด โน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด โน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด และโน้ต Gb เป็นบลูส์โน้ต b5 ของบันไดเสียง C ไมเนอร์บลูส์ จากนั้นในห้องที่ 56-57 บนคอร์ด Cm7 เล่นโน้ต F C และ Eb โดยโน้ต F เป็นโน้ตล้ำในห้องที่ 56 จังหวะที่ 4 ยก และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด โน้ต C เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ดและโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด

---

45 Bert Ligon, **Jazz Theory Resources**. (WI: Hal Leonard Corporation, 2001), 88.

46 Ibid., 90.

ตัวอย่างที่ 33 การสร้างประโยคด้วยด้วยโมด ห้องที่ 44 ถึงห้องที่ 47 ในเพลงไอ เนเวอร์ นูว

ตัวอย่างที่ 33 เป็นอีกหหนึ่งตัวอย่างที่ เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดโดยสร้างประโยคด้วยด้วยโมดและกำหนดให้โมดอยู่ในตำแหน่งช่วงหน้าประโยคและช่วงหลังของประโยค ประโยคจากตัวอย่างมีความยาว 4 ห้องและมีทิศทางของทำนองแบบทิศทางขึ้น ทิศทางลง ทิศทางคงที่ และทิศทางขึ้น จากตัวอย่างในห้องที่ 44 เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มเล่นทำนองด้านหน้าประโยคด้วยโมด Bb โลคเครียน #2 (Bb Locrian #2) ประกอบด้วยโน้ต Bb C Db Eb F Gb Ab Bb โดยเล่นบนการดำเนินคอร์ด ii7-V7 คือ คอร์ด Bbm7 Eb7 เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มเล่นจากโน้ต Bb เป็นโน้ตตัวแรกของบันไดเสียงและเล่นเป็นรูปแบบทิศทางขึ้นไปถึงโน้ต Gb ในจังหวะที่ 3 ยก ต่อมาเล่นย้อนกลับมาเป็นทิศทางลงไปที่โน้ต Db และเกลาเข้าหาโน้ต C ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 45 บนคอร์ด Abmaj7 ซึ่งโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด

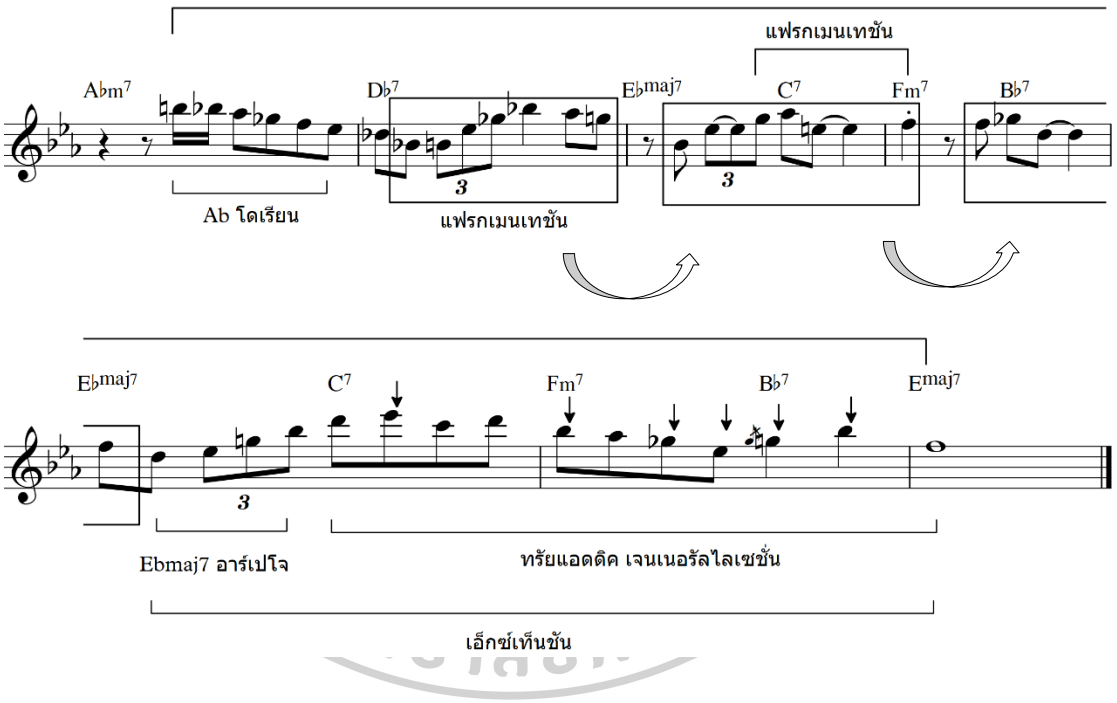
ถัดมาในห้องที่ 45 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองโดยใช้เทคนิคพิวอท โทน โดยให้โน้ต C เป็นโน้ตเสียงค้างในจังหวะที่ 1 จังหวะที่ 2 ยก และจังหวะที่ 4 และให้โน้ต Ab และ Bb เป็นทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น ซึ่งทั้งโน้ต Ab และ Bb เป็นโน้ตพื้นต้นและโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Abmaj7 ถัดมาในห้องที่ 46 บนคอร์ด Dbm7 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ต Ab C Bb และAb รูปแบบโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด โน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด โน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด เมื่อถึงจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 46 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคการผสมโน้ตเคียง รูปแบบ UNT-LNT-CT คือ โน้ตเคียงบน-โน้ตเคียงล่าง-โน้ตในคอร์ดประกอบด้วยโน้ต Bb-G-Ab เพื่อเข้าหาโน้ตในคอร์ดที่เป็นโน้ตเป้าหมาย คือ โน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ด Dbm7 หลังจากนั้นเล่นทำนองด้วยโมด Ab ไอโอเนียน รูปแบบทิศทางขึ้นโดยเล่นจากโน้ต Ab ในห้องที่ 46 จังหวะที่ 4 ไปยังโน้ต F ในห้องที่ 47 จังหวะที่ 2 ยก

ต่อมากลับไปเล่นโน้ต Eb อีกครั้ง ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Abmaj7 และเป็นโน้ตจบประโยค

3.3 การบรรเลงคีตปฏิภาณการพัฒนาประโยคในเพลง ลีเรสโต

จากการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ ในเพลง ลีเรสโต พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ใช้การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น และการสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.3.1 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์



ตัวอย่างที่ 34 การสร้างประโยคด้วยด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 59 ถึงห้องที่ 65 ในเพลงลีเรสโต

ตัวอย่างที่ 34 เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดโดยการสร้างประโยคด้วยด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ โดยประโยคมีความยาว 7 ห้องและมีทิศทางลง ขึ้นและลง โดยมีรายละเอียดดังนี้ เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้การเล่นรูปแบบบันไดเสียงในทิศทางขาลง ด้วยโมด Ab โดเรียนโดยเริ่มเล่นจากโน้ต B ในห้องที่ 59 จังหวะที่ 1 ยก ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Abm7 มาถึงโน้ต Eb จังหวะที่ 4 ยก

ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ถัดมาในห้องที่ 60 บนคอร์ด Db7 ในจังหวะที่ 1 และ 1 ยก ใช้เทคนิคโน้ตเคียง โดยเล่นโน้ต Db เป็นโน้ตเคียงบน และเล่นโน้ต Bb เป็นโน้ตเคียงล่าง เพื่อเข้าหาโน้ตเป้าหมายในจังหวะที่ 2 คือ โน้ต B เมื่อถึงโน้ต B เล่นเป็น Ab อาร์เปโจในรูปแบบ b3-5-b7-9 ในทิศทางขึ้นประกอบด้วยโน้ต B Eb Gb Bb ดังนั้นเมื่ออยู่บนคอร์ด Db7 จึงทำให้ โน้ต B เป็นโน้ตลำดับที่ b7 โน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด โน้ต Gb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ดและโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 และจบประโยคในจังหวะที่ 4 ยก ด้วยโน้ต G เป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Ebmaj7 ในห้องที่ 61

ทำนองที่อยู่ระหว่างห้องที่ 61-62 เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดโดยใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากทำนองบนคอร์ด Db7 ซึ่งดูได้จากกรอบสี่เหลี่ยมแรกในตัวอย่าง ดังนั้นทำนองที่พัฒนาขึ้นใหม่จึงมีรูปร่างและทิศทางของทำนองคล้ายกันกับทำนองบนคอร์ด Db7 ทำนองที่พัฒนาขึ้นใหม่เล่นอยู่บนคอร์ด Ebmaj7 C7 Fm7 เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มเล่นจังหวะที่ 1 ยกด้วยโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Ebmaj7 และตามด้วยโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ถัดมาในเล่นโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด C7 ในจังหวะที่ 3 เล่นโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นเคลื่อนที่ในทิศทางลงโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 3 เมเจอร์มายังโน้ต E ในจังหวะที่ 3 ยก ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นโน้ต F ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 62 ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Fm7 ถัดมาในห้องที่ 62 บนคอร์ด Bb7 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีแฟรกเมนเทชันอีกครั้งจากทำนองบนคอร์ด Ebmaj7 C7 Fm7 เพื่อนำมาพัฒนาเป็นทำนองบนคอร์ด Bb7 และEbmaj7 โดยมีรายละเอียดดังนี้ ทำนองประกอบด้วยโน้ต F Gb D F เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ต F ในจังหวะที่ 2 ยก ห้องที่ 62 บนคอร์ด Bb7 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 3 เล่นโน้ต Gb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 3 ยก และเล่นเคลื่อนที่เป็นทิศทางลงมีระยะห่างเป็นคู่ 3 เมเจอร์ มายังโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด หลังจากนั้นในห้องที่ 63 จังหวะที่ 1 เล่นโน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Ebmaj7

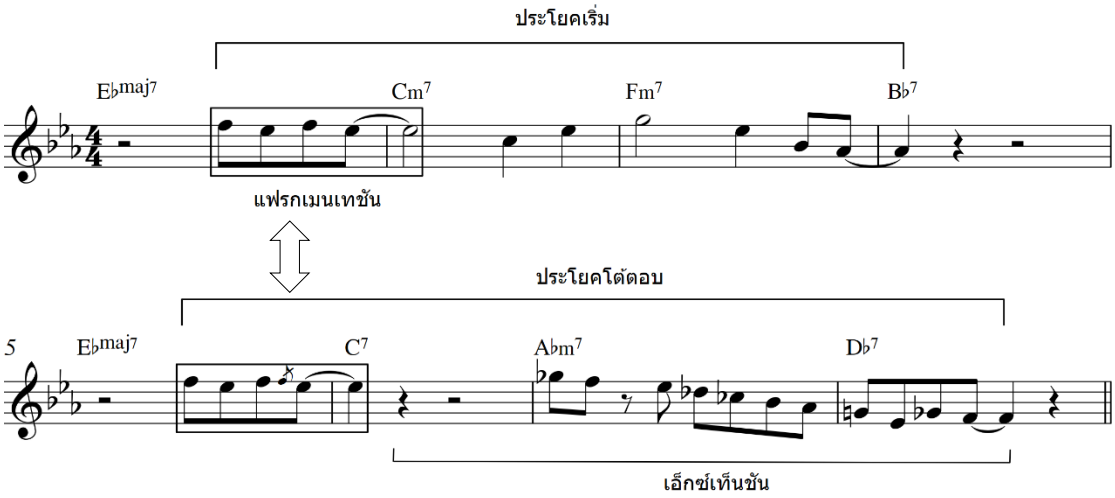
ทำนองตั้งแต่ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 63 จนถึงห้องที่ 65 เป็นการใช้วิธีเอ็กซ์เทนชัน เพื่อเป็นสร้างทำนองขึ้นใหม่เพื่อช่วยให้ประโยคยาวขึ้น โดยเริ่มเล่นที่โน้ต D ในห้องที่ 63 จังหวะที่ 1 ยก โดยเล่น Eb อาร์เปโจรูปแบบ 7-1-3-5 ประกอบด้วยโน้ต D Eb G Bb เล่นเป็นทิศทางขึ้น ในส่วนของการดำ

คอร์ด C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 นั้น เคนนี เบอร์เรลล์ใช้เทคนิคทรัยแอดดิค เจนเนอรัลไลเซชั่น[47] (Triadic Generalization) คือ การเล่นโดยใช้โน้ตทรัยแอดเมเจอร์นำมาด้นสด โดยผสมกับการประดับประดาโน้ตเพื่อสร้างทำนองบนการดำเนินคอร์ด ii7-V7-I หรือ I-vi-ii7-V7 ดังนั้นทำนองบนการดำเนินคอร์ด C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 เป็นการดำเนินคอร์ดในรูปแบบ I-vi-ii7-V7 จึงสามารถจึงใช้โน้ตทรัยแอดของ Eb เมเจอร์ คือ Eb G Bb มาด้นสดได้ โดยดูจากลูกศรที่ปรากฏจากตัวอย่าง

นอกจากนั้นยังพบว่าจากโน้ต Eb ในจังหวะที่ 3 ยก ในห้องที่ 63 จนไปถึงโน้ต Bb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 64 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองขึ้นจากโมด Eb ไอโอเนียนโดยเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียง[48] (Scale pattern) แบบขั้นคู่ 3 ในทิศทางลงและในเทคนิคทรัยแอดดิคเจนเนอรัลไลเซชั่น ยังพบการใช้บลูส์โน้ตซึ่ง เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ต Gb ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 64 ซึ่งเป็นบลูส์โน้ตตัวที่ b3 ของคอร์ด Ebmaj7 และเล่นโน้ตจบประโยคในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 65 ด้วยโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Ebmaj7

มหาวิทยาลัยศิลปากร

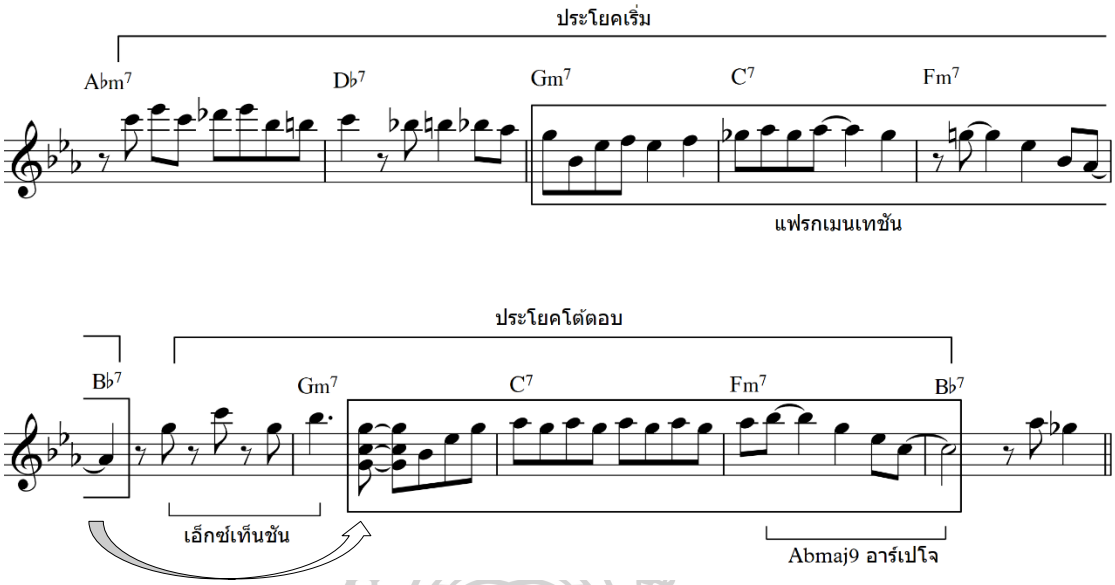
[47] Bert Ligon, **Jazz Theory Resources** (WI: Hal Leonard Corporation, 2001), 69.

[48] Bert Ligon, **Comprehensive Technique for Jazz Musicians**. (WI: Hal Leonard Corporation, 1999), 9.

ตัวอย่างที่ 35 การสร้างกลุ่มประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 ในเพลงลีเรสโต

ตัวอย่างที่ 35 การสร้างกลุ่มประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ มีความยาวทั้งหมด 8 ห้อง ซึ่งจากตัวอย่างประโยคเริ่มอยู่ระหว่างห้องที่ 1-4 มีทิศทางของทำนองเป็นทิศทางลง ประโยคโต้ตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 5-8 มีทิศทางของทำนองแบบทิศทางลง จากตัวอย่างกรอบสี่เหลี่ยมทั้งสองได้แสดงถึงการซ้ำด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์วิธีแฟรกเมนเทชันและนอกจากนั้นยังใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชัน โดยมีรายละเอียด เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มต้นสดประโยคเริ่มในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 1 บนคอร์ด Ebmaj7 โดยเล่นโน้ต F กับโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ดและเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ดตามลำดับ โดยใช้วิธีเล่นแบบสลับกันไปมา ถัดมาโน้ต Eb โดยเล่นเป็นโน้ตล้ำในจังหวะที่ 4 ยก ซึ่งทำให้โน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Cm7 ของห้องถัดไป ต่อมาในห้องที่ 2 จังหวะที่ 3 บนคอร์ด Cm7 เล่นโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด หลังจากนั้นในห้องที่ 3 บนคอร์ด Fm7 ในจังหวะที่ 1 จังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต G Eb และ Bb ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด โน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด และโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ดตามลำดับ ถัดมาในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ตล้ำด้วยโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Bb7 ในห้องที่ 4 และเป็นโน้ตจบประโยค

ประโยคโต้ตอบใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์วิธีแฟรกเมนเทชันจากทำนองของหน้าประโยคเริ่มในห้องที่ 1-2 เพื่อนำมาเล่นซ้ำในห้องที่ 5-6 บนคอร์ด Ebmajor7 และ Cm7 หลังจากนั้น เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันโดยใช้รูปแบบการเล่นแบบบันไดเสียงแบบทิศทางลงโดยใช้โมด Ab โดเรียน ซึ่งเริ่มเล่นในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 7 ด้วยโน้ต Gb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 เล่นลงไปยังโน้ต Bb ในจังหวะที่ 4 ถัดมาในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Db7 ของห้องถัดไป ในห้องที่ 8 จังหวะที่ 1 บนคอร์ด Db7 เล่นโน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11ของคอร์ด ต่อมาเล่นเคลื่อนที่ลงเป็นระยะห่างขั้นคู่ 3 เมเจอร์ มายังโน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด และในจังหวะที่ 2 เล่นเคลื่อนที่เป็นทิศทางขึ้นเป็นระยะห่างขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ไปยังโน้ต Gb ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นเคลื่อนที่เป็นทิศทางลงอีกครั้งเป็นระยะห่างขั้นคู่ 3 เมเจอร์ มายังโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ดและเป็นโน้ตจบประโยค

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ตัวอย่างที่ 36 การสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 39 ถึงห้องที่ 48 ในเพลงลีเรสโต

ตัวอย่างที่ 36 เป็นการสร้างกลุ่มประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ จากตัวอย่างเคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดเป็นกลุ่มประโยคมีความยาว 10 ห้อง กลุ่มประโยคประกอบด้วย ประโยคเริ่มยาว 7 ห้อง อยู่ระหว่างห้องที่ 39-45 ประโยคโต้ตอบยาว 4 ห้อง อยู่ระหว่างห้องที่ 45-48 ประโยคเริ่มมีทิศทางของทำนองแบบทิศทางลง ประโยคโต้ตอบมีทิศทางของทำนองแบบคงที่และมีทิศทางลงในท้ายประโยค ในการสร้างกลุ่มประโยค เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคโมทีฟดีเวลลอปเมนต์ด้วยวิธีแฟรกเมนเทชันจากส่วนหลังประโยคเริ่มเพื่อนำมาพัฒนาและเล่นในประโยคโต้ตอบ เพื่อให้ประโยคมีความสัมพันธ์ด้านความคล้ายคลึงของรูปร่างของทำนอง นอกจากนั้นยังใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันเพื่อสวร้างทำนองขึ้นใหม่โดยไว้หน้าประโยคซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

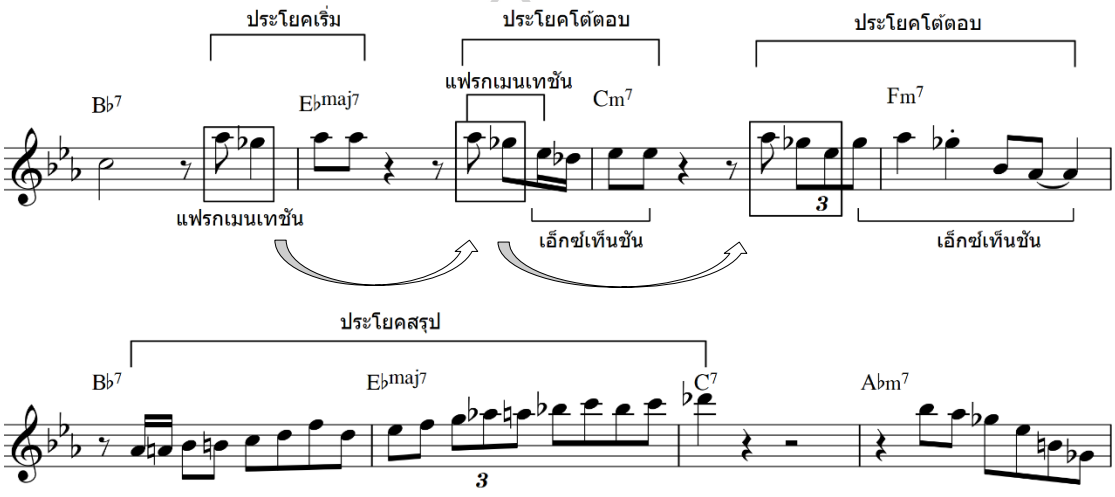
ประโยคเริ่มอยู่ในห้องที่ 39-40 และอยู่บนการดำเนินคอร์ด iv7- BD7 คือ Abm7 Db7 แต่พบว่าการสร้างทำนองเคนนี เบอร์เรลล์ เลือกใช้เสียงประสานของ การดำเนินคอร์ด ii7-V7 ของ Ebmaj7 คือ คอร์ด Fm7 และ Bb7 แทนคอร์ด Abm7 Db7 ดังนั้นโน้ต C ในจังหวะที่ 1 ยก จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Fm7 ถัดมาโน้ต Eb จึงเป็นโน้ตลำดับที่ b7 โน้ต Db เป็นโน้ตลำดับที่ b6 และโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต B เป็นโน้ตผ่านแบบโครมาติกเพื่อเกลาเข้าหาโน้ต C ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 40 บนคอร์ด Bb7 ดังนั้นโน้ต C จึง

เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ตพื้นต้นด้วยโน้ต Bb และในจังหวะที่ 3 เล่นโน้ต B เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด หลังจากนั้นกลับไปเล่นโน้ตพื้นต้นอีกครั้งก่อนที่จะเล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ b7 เพื่อเกลาเข้าหาโน้ต G ในห้องที่ 41 จังหวะที่ 1 บนคอร์ด Gm7 ซึ่งโน้ต G เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 1 ยก เคลื่อนที่ในทิศทางลงเป็นระยะห่างขั้นคู่ 6 เมเจอร์ มายังโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด จากนั้นเล่นในทิศทางขึ้นมีระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ไปยังจังหวะที่ 2 ด้วยโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b6 ของคอร์ด ต่อมาเล่นเข้าหาโน้ต F ในจังหวะที่ 2 ยก ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด และกลับไปเล่นโน้ต Eb และ F ในจังหวะที่ 3 และ จังหวะที่ 4 อีกครั้ง

ในห้องที่ 42 บนคอร์ด C7 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองด้วยโน้ต Gb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด ถัดมาโน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด โดยเล่นสลับกันไปมา ต่อมาในห้องที่ 43 ในจังหวะที่ 1 ยก บนคอร์ด Fm7 ได้สร้างทำนองด้วยโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 3 เล่นโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ดและในจังหวะที่ 4 บนคอร์ด Fm7 เล่นโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด จากนั้นในห้องที่ 43 จังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ b7 โดยเล่นเป็นโน้ตล้ำโดยให้เสียงยาวมาถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 44 และเป็นโน้ตจบประโยค

ประโยคโต้ตอบ เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันโดยเริ่มเล่นในห้องที่ 44 จังหวะที่ 2 ยก บนคอร์ด Bb7 ด้วยโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 3 ยก เล่นโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต G เป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Gm7 ของห้องถัดไป ในห้องที่ 45 ถึงห้องที่ 48 เป็นการเล่นด้วยวิธีแฟรกเมนเทชันจากส่วนหลังประโยคเริ่มโดยเป็นการเทคนิคซีเควนซ์แบบเมโลดิกซีเควนซ์ คือคลายคลึงด้วยรูปร่างของทำนอง อย่างไรก็ตามทำนองที่นำมาซ้ำเล่นอยู่บนการดำเนินคอร์ดที่เหมือนกัน คือ คอร์ด Gm7 C7 Fm7 Bb7 ในประโยคที่ 2 บนคอร์ด Gm7 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองด้วยโน้ต G Bb Eb คล้ายกันต่างเพียงตัดโน้ต F ออกและทำนองจะเล่นด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นทั้งหมด บนคอร์ด C7 ใช้วิธีการคล้ายกันโดยเล่นด้วยสองโน้ตสลับกันประกอบด้วยโน้ต Ab และโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 และโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 สลับกันไปมา ต่อมาในห้องที่ 49 บนคอร์ด Fm7 เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดโดยเล่นโน้ต Ab ในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของ

คอร์ด จากนั้นในจังหวะที่ 1 ยก เล่น Ab อาร์เปโจ ในรูปแบบ 3-5-7-9 ประกอบด้วยโน้ต C Eb G Bb แต่เล่นในรูปแบบทิศทางลงโดยเรียงลำดับแบบถอยหลัง คือ เล่นโน้ต Bb G Eb และ C ดังนั้นเมื่ออยู่บนคอร์ด Fm7 จึงส่งผลให้โน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด โน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด โน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด ส่วนโน้ต C เป็นโน้ตสุดท้ายของประโยคโดยเล่นเป็นโน้ตล้ำอยู่บนจังหวะที่ 4 ยก ของห้องที่ 47 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Bb7 ในห้องถัดไป



ตัวอย่างที่ 37 การสร้างกลุ่มประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 48 ถึงห้องที่ 54 ในเพลงลีเรสโต

ตัวอย่างที่ 37 เคนนี เบอร์เรลล์ ค้นสดโดยการสร้างกลุ่มประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟดีเวลลอปเมนต์ กลุ่มประโยคมีความยาวทั้งหมด 7 ห้อง ประกอบด้วยประโยคเริ่มประโยคโต้ตอบ 2 ประโยค และประโยคสรุป 1 ด้านทิศทางของทำนองในประโยคพบว่า ประโยคเริ่มอยู่ระหว่างห้องที่ 48-49 มีทิศทางของนำนองแบบคงที่ ประโต้ตอบที่ 1 อยู่ระหว่างห้องที่ 49-50 มีทิศทางของนำนองแบบทิศทางลง ประโยคโต้ตอบที่ 2 อยู่ระหว่างห้องที่ 50-51 มีทิศทางของนำนองแบบทิศทางลงและประโยคสรุปอยู่ระหว่างห้องที่ 52-54 มีทิศทางของนำนองแบบทิศทางขึ้น ในกลุ่มประโยคทั้งหมดพบว่า มี 3 ประโยคซึ่งพบว่ามีความสัมพันธ์กันในด้านการใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ และใช้วิธีแฟรกเมนเทชันและวิธีเอ็กซ์เท็นชัน วิธีแฟรกเมนเทชันจะมีโน้ตแรกของประโยคเป็น

โน้ตตัวเดียวกันและรูปร่างของทำนองที่คล้ายคลึงกัน นอกจากนั้นทั้งสามประโยคยังสร้างทำนองมาจากเทคนิคทรัยแอดดิค เจนเนอรัลไลเซชัน คือ ใช้โน้ต Eb G Bb ที่มาจากทรัยแอด Eb เมเจอร์และรวมไปถึงการใช้บันไดเสียง Eb ไมเนอร์เพนตาโทนิก[49] (Eb Minor pentatonic scale) คือ Eb Gb Ab Bb Db มาสร้างเป็นทำนองในประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้ เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มต้นสดประโยคเริ่มในห้องที่ 48 จังหวะที่ 3 ยก โดยใช้บันไดเสียง Eb ไมเนอร์เพนตาโทนิก มาสร้างเป็นทำนอง เริ่มเล่นที่โน้ต Ab และเมื่อทำนองอยู่บนคอร์ด Bb7 จึงเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต Gb ซึ่งเป็นบลูส์โน้ตลำดับที่ b3 และกลับมาเล่นโน้ต Ab ซ้ำอีกสองครั้ง

ในประโยคโต้ตอบที่ 1 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากประโยคเริ่ม โดยเริ่มต้นสดในจังหวะยกคล้ายกันด้วยโน้ต Ab และโน้ต Gb เหมือนกับประโยคเริ่ม ถัดมาใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชัน โดยการเล่นโน้ต Eb เป็นโน้ตพื้นต้นของทรัยแอด Eb เมเจอร์ ต่อมาเล่นโน้ต Db ซึ่งเป็นบลูส์โน้ตลำดับที่ b7 ก่อนจะเล่นโน้ต Eb ซ้ำอีกสองครั้งในจังหวะที่ 1 และ 1ยก ต่อมาประโยคโต้ตอบที่ 2 ใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากประโยคโต้ตอบที่ 1 โดยเริ่มเล่นในห้องที่ 50 บนคอร์ด Cm7 เล่นทำนองในจังหวะยกคล้ายกัน ด้วยโน้ต Ab และโน้ต Gb ซึ่งเป็นบลูส์โน้ตลำดับที่ b3 และโน้ต Eb ถัดมาใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันโดยเล่นโน้ต Gb อีกครั้ง ก่อนที่จะกลับไปเล่นโน้ต Ab และโน้ต Gb อีกครั้งในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 51 ต่อมาในจังหวะที่ 3 และ จังหวะที่ 3 ยก บนคอร์ด Fm7 เคนนี เบอร์เรลล์ กลับมาเล่นโน้ตที่เจาะจงกับคอร์ดมากขึ้น คือ เล่นโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ดและเล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด Fm7

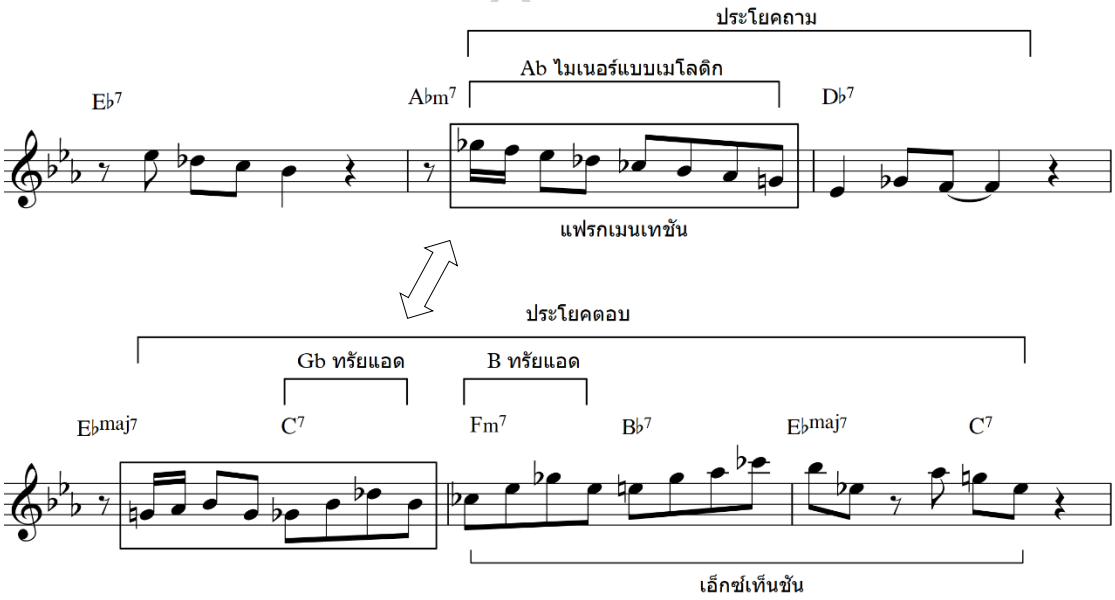
ประโยคสรุปอยู่ระหว่างห้องที่ 52-54 บนคอร์ด Bb7 Ebmaj7 และ C7 ในห้องที่ 52 จะประโยคสรุปมีรูปร่างของประโยคที่แตกต่างจากประโยคเริ่มและประโยคโต้ตอบ คือ มีรูปร่างทำนองเป็นแบบทิศทางขึ้น ในห้องที่ 52 บนคอร์ด Bb7 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคการเล่นโน้ตผ่านแบบโครมาติก[50] (Chromatic passing tone) โดยเริ่มเล่นด้วยโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ถัดมาเล่นโน้ต A เป็นโน้ตผ่านแบบโครมาติก ต่อมาเล่นโน้ต Bb เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ดและในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต B เป็นโน้ตผ่านแบบโครมาติกเพื่อเกลาเข้าหาโน้ต C ในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 3 ยก เล่นโน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด หลังจาก

---

[49] Bert Ligon, **Jazz Theory Resources** (WI: Hal Leonard Corporation, 2001), 88.

[50] Ibid., 72

นั้น เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคโน้ตเคียงรูปแบบโน้ตเคียงบน-โน้ตเคียงล่าง-โน้ตในคอร์ด คือ โน้ต F-D-Eb เพื่อเข้าหาโน้ตเป้าหมายในในห้องที่ 53 จังหวะที่ 1 คือ โน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Ebmaj7 จากนั้นเล่นรูปแบบบันไดเสียงเพื่อสร้างทำนองลักษณะขาขึ้น โดยเล่นจากโน้ต Eb ในจังหวะที่ 1 ไปยังโน้ต Ab ถัดมาเล่นโน้ต A เป็นโน้ตผ่านแบบโครมาติก และเล่นโน้ต Bb กับโน้ต C สลับกันไปมาระหว่างจังหวะที่ 3-4 จากนั้นในห้องที่ 54 จังหวะที่ 1 เล่นโน้ตจบประโยคตอบ ด้วยโน้ต Db ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด C7



ตัวอย่างที่ 38 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 26 ถึงห้องที่ 31 ในเพลงลีเรสโต

ตัวอย่างที่ 38 เป็นการสร้างกลุ่มประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ที่มีความยาว 6 ห้อง ประกอบด้วยประโยคถาม 1 ประโยคและประโยคตอบ 1 ประโยค ด้านทิศทางของทำนองในประโยคพบว่าประโยคถามอยู่ระหว่างห้องที่ 27-28 มีทิศทางของนำนองแบบทิศทางลง และประโยคตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 29-31 มีทิศทางของนำนองแบบทิศทางขึ้นและลงแบบไม่เท่ากัน เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีแฟรกเม็นเทชันจากทำนองส่วนหน้าของประโยคถามเพื่อนำมาพัฒนาสร้างเป็นทำนองในประโยคตอบโดยนำมาเป็นทำนองส่วนหน้าของประโยคตอบ ดังนั้นทั้งสองประโยค

จึงมีความสัมพันธ์ของการซีเควนซ์รูปแบบริทึมมิกซีเควนซ์ นอกจากนั้นในประโยคตอบ เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเอ็กซ์เทนชันไว้หลังทำนองที่วิธีแฟรกเม็นเทชัน โดยมีรายละเอียดดังนี้

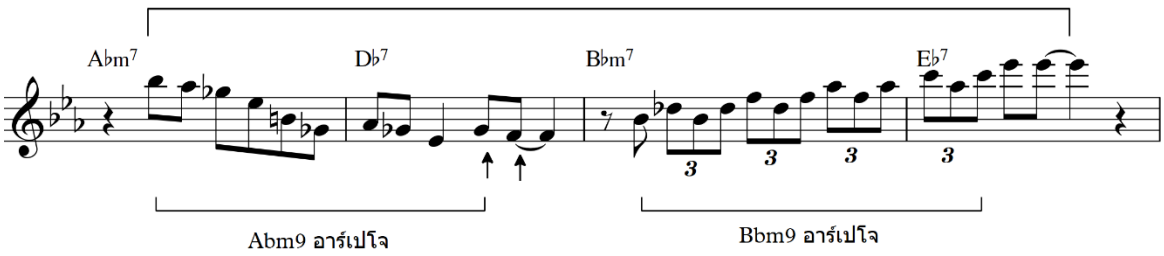
เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มด้นสดที่ห้อง 27 บนคอร์ด Abm7 โดยเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงแบบทิศทางลงด้วยบันไดเสียง Ab ไมเนอร์แบบเมโลดิก โดยเล่นจากโน้ต Gb ในจังหวะที่ 1 ยก ลงไปยังโน้ต G ในจังหวะที่ 4 ยก ถัดมาเล่นเกลาเข้าหาโน้ต Eb ในห้องที่ 28 จังหวะที่ 1บนคอร์ด Db7 ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 2 เล่นโน้ต Gb เป็นโน้ตเคียงบนเพื่อเกลาเข้าหาโน้ต F ในจังหวะที่ 2 ยก ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด และเป็นโน้ตสุดท้ายของประโยคถาม

ในประโยคตอบ เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีแฟรกเม็นเทชันจากทำนองส่วนหน้าของประโยคถามตามกรอบสี่เหลี่ยมโดยเป็นการซีเควนซ์รูปแบบริทึมมิกซีเควนซ์ จึงทำให้ทั้งสองประโยคมีความสัมพันธ์กันในด้านจังหวะแต่รูปร่างของทำนองในประโยคแตกต่างกัน ประโยคตอบเริ่มเล่นในห้องที่ 29 บนคอร์ด Ebmaj7 ด้วยโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด และเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงแบบทิศทางขึ้นผ่านโน้ต Ab เป็นโน้ตผ่านเข้าหาโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด หลังจากนั้นกลับมาเล่นที่โน้ต G อีกครั้งในจังหวะที่ 2 ยก หลังจากนั้นในจังหวะที่ 3 เล่นโน้ต Gb โดยเล่นรูปแบบทรัยแอด Gb เมเจอร์ ประกอบด้วยโน้ต Gb Bb Db และเล่นแบบทิศทางขึ้น ดังนั้นเมื่อเล่นทำนองบนคอร์ด C7 จึงทำให้โน้ต Gb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด โน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด และโน้ต Db เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด

ต่อมาในห้องที่ 30-31 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเอ็กซ์เทนชัน โดยเริ่มเล่นในห้องที่ 30 จังหวะที่ 1 โดยเล่นรูปแบบทรัยแอด B เมเจอร์ ประกอบด้วยโน้ต B Eb Gb เมื่อเล่นบนคอร์ด Fm7 จึงทำให้โน้ต B เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด โน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด และโน้ต Gb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด ดังนั้นเมื่อสังเกตจากโน้ตส่วนขยายจึงอาจกล่าวได้ว่าในห้อง 30 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองจากเสียงประสานของคอร์ด F7 ซึ่งเป็นคอร์ด โดมินันท์ระดับสองของคอร์ด Bb7 เพื่อเล่นแทนคอร์ด Fm7 ถัดมาบนในจังหวะที่ 3 บนคอร์ด Bb7 เล่นโน้ต E Gb Ab B ซึ่งโน้ต E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด โน้ต Gb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด โน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด และโน้ต B เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด ตามลำดับ หลังจากนั้นในห้องที่ 31 จังหวะที่ 1 บนคอร์ด Ebmaj7 เล่นเกลาเข้าหาโน้ต Bb

ซึ่งโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 1 ยก เล่นเคลื่อนที่ลงมาเป็นระยะห่างขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคมาที่โน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด จากนั้นบนคอร์ด C7 ในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด ในจังหวะที่ 3 เล่นโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และในจังหวะที่ 3 ยก เล่นโน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด และเป็นโน้ตจบประโยคตอบ

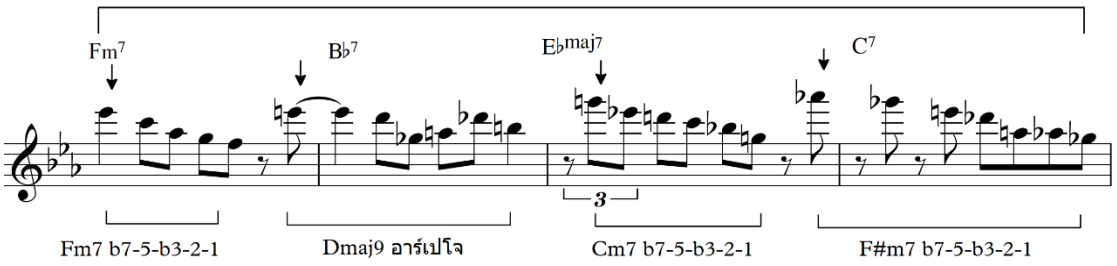
3.3.2 การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น



ตัวอย่างที่ 39 การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจห้องที่ 55 ถึงห้องที่ 58 ในเพลงลีเรสโต

ตัวอย่างที่ 39 เป็นการสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจที่นำมาเล่นไว้ในส่วนหน้าประโยคกับส่วนหลังประโยค ประโยคมีความยาว 4 ห้องและมีทิศทางของทำนองในประโยคแบบทิศทางลงและทิศทางขึ้นแบบเท่ากัน โดยมีรายละเอียดดังนี้ เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้ Abm9 อาร์เปโจ ในการสร้างทำนองในต้นประโยคโดยนำโน้ตในคอร์ด Abm9 มาสร้างทำนองโดยเริ่มในห้องที่ 55 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 56 จังหวะที่ 2 โดยเล่นทำนองเป็นทิศทางลง ซึ่งประกอบด้วยรูปแบบโน้ตลำดับที่ 9-1-b7-5-b3-b7-1-b7-5-b7 ของคอร์ด Abm9 ดังนั้นจึงประกอบด้วยโน้ต Bb C Gb Eb B Gb Ab Gb Eb และโน้ต Gb ตามลำดับ ถัดมาห้องที่ 56 ในจังหวะที่ 3 เล่นโน้ต Gb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Abm7 หลังจากนั้นเกลาเข้าหาโน้ต F ในจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Db7 ดังนั้นการเล่นโน้ต Gb ซึ่งเป็นโน้ตในลำดับที่ b7 ของคอร์ด Abm9 เพื่อเกลาเข้าหาโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Db7 ดังนั้นจากวิธีการบรรเลงดังกล่าว จึงเป็นวิธีการสร้างทำนองด้วยวิธีไกด์โทนไลน์รูปแบบโน้ตลำดับที่ 7 ไปหาโน้ตลำดับที่ 3

ในห้องที่ 57 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้ Bbm9 อาร์เปโจ มาสร้างทำนองช่วงหลังของประโยค โดยเล่นบนการดำเนินคอร์ด ii7-V7 ของ Ebmaj7 หรือคอร์ด Bbm7-Eb7 ดังนั้นการสร้างทำนองด้วย Bbm9 อาร์เปโจจะครอบคลุมไปถึงคอร์ด Eb7 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเล่นโน้ตในคอร์ด Bbm9 รูปแบบ 1-b3-5-b7-9 ซึ่งประกอบด้วยโน้ต Bb Db F Ab C โดยใช้รูปแบบการด้นสด ด้วยการเล่นแบบบันไดเสียงแบบขั้นคู่ 3 โดยเล่นเป็นทิศทางขึ้นเป็นลักษณะโน้ต 3 พยางค์ ซึ่งแบ่งการเล่นโน้ตเป็น 4 กลุ่ม คือ ในห้องที่ 57 เล่นโน้ต Bb มาก่อนในจังหวะที่ 1 ยก หลังจากนั้นเล่นโน้ตกลุ่มที่ 1 ประกอบด้วย 3 โน้ต คือโน้ต Db-Bb-Db ถัดมาเล่นโน้ตกลุ่มที่ 2 ประกอบด้วย 3 โน้ต คือ โน้ต F-Db-F ต่อมาเล่นโน้ตกลุ่มที่ 3 ประกอบด้วย 3 โน้ต คือ โน้ต Ab-F-Ab และโน้ตกลุ่มที่ 4 เล่นในห้องที่ 58 ประกอบด้วย 3 โน้ต คือ โน้ต C-Ab-C หลังจากนั้นในห้องที่ 58 จังหวะที่ 2 และ 2 ยก เล่นโน้ต Eb ซ้ำกันสองครั้ง ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด Eb7 และเป็นโน้ตจบของประโยค



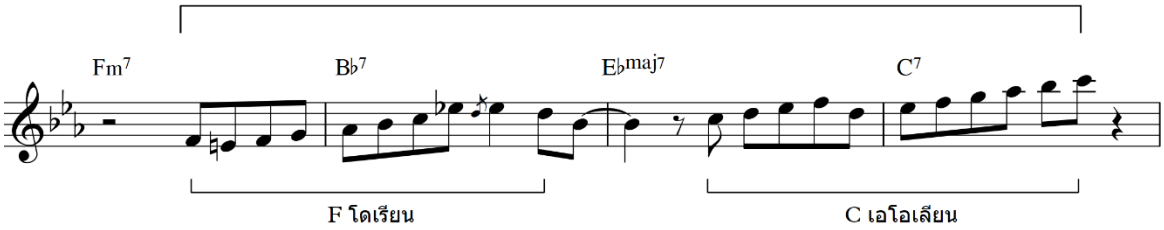
ตัวอย่างที่ 40 การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น ห้องที่ 35 ถึงห้องที่ 38 ในเพลงลีเรสโต

ตัวอย่างที่ 40 เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดด้วยการสร้างประโยคด้วยเมโลดิกแพทเทิร์น และอาร์เปโจ ประโยคมีความยาวทั้งหมด 4 ห้อง และมีทิศทางของทำนองในประโยคแบบทิศทางลงและทิศทางขึ้นแบบก้าวกระโดดคล้ายกัน ดังนั้นแต่ละประโยคจึงมีความสัมพันธ์กันด้วยรูปร่างของทำนองที่คล้ายกัน เมื่อสังเกตจากเครื่องหมายจากลูกศรจากตัวอย่าง พบว่า มีลักษณะการเล่นโดยให้โน้ตตัวแรกของแต่ละทำนองเคลื่อนที่ไต่ลำดับเป็นทิศทางขึ้น คือ โน้ต Eb โน้ต E โน้ต G และโน้ต Ab

เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มเล่นทำนองที่ส่วนหน้าประโยคในห้องที่ 35 ด้วยการใช้เมโลดิกแพทเทิร์นของ Fm7 รูปแบบ b7-5-b3-2-1 เพื่อสร้างทำนองบนคอร์ด Fm7 ประกอบด้วยโน้ต Eb C Ab G และ F เล่นในรูปแบบทิศทางลง ถัดมาในห้องที่ 36 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้ Dmaj9 อาร์เปโจ รูปแบบโน้ตลำดับที่ 9-1-3-5-7-6 ประกอบด้วยโน้ต E D F# A C# และ B โดยเล่นในรูปแบบทิศทางลงเพื่อสร้างทำนองบนคอร์ด Bb7 ดังนั้นเมื่อเล่นทำนองด้วยโน้ตใน Dmaj9 อาร์เปโจ เมื่ออยู่บนคอร์ด Bb7 จึงทำให้โน้ต E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด โน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด โน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด โน้ต A เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด โน้ต C# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด และโน้ต B เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด

ถัดมาในห้องที่ 37 เคนนี เบอร์เรลล์ บนคอร์ด Ebmaj7 เมโลดิกแพทเทิร์นของ Cm7 รูปแบบ b7-5-b3-2-1 ไต่ลำดับเป็น b7-5-b3-2-1-b7-5 ประกอบด้วยโน้ต G Eb D C Bb และ G โดยเล่นในรูปแบบทิศทางลงเพื่อสร้างทำนองบนคอร์ด Ebmaj7 ต่อมาในห้องที่ 37 จังหวะที่ 4 ยก ใช้เมโลดิกแพทเทิร์นของ คอร์ด F#m9 รูปแบบ 1-2-b3-5 ประกอบด้วยโน้ต F G Ab และ C และเล่นผสมกับโน้ตในคอร์ดลำดับที่ b7 โดยมีรูปแบบการเล่นโดยเรียงลำดับโน้ตดังนี้ คือ โน้ตลำดับที่ 9-1-b7-5-b3-2-1 ประกอบด้วยโน้ต G F Eb C Ab G และ F และเล่นในรูปแบบทิศทางลงเพื่อสร้างทำนองบนคอร์ด C7 ดังนั้น เมื่อเล่นทำนองด้วยโน้ตในคอร์ด F#m9 อยู่บนคอร์ด C7 จึงทำให้โน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด โน้ต C เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด และโน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด โน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด

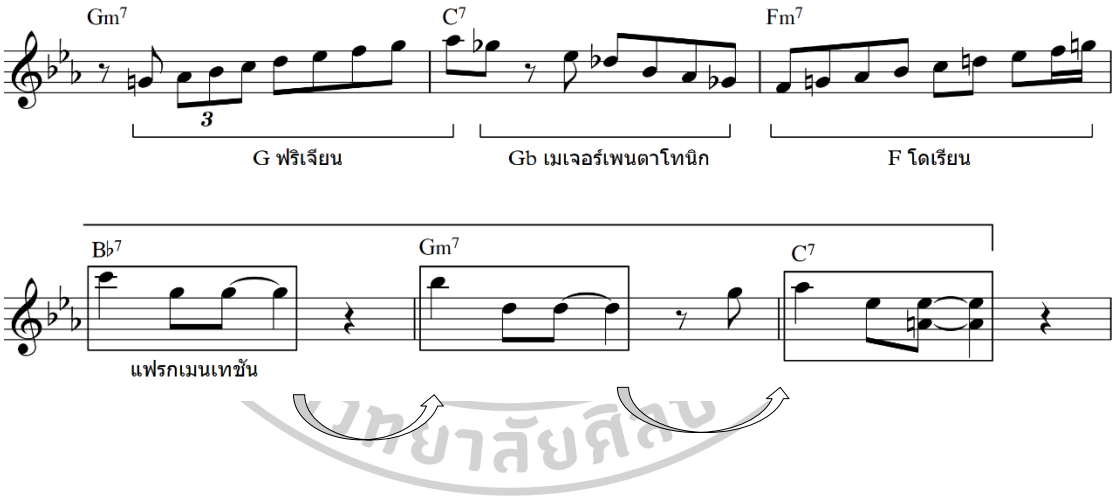
3.3.3 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 41 การสร้างประโยคด้วยโมด ห้องที่ 19 ถึงห้องที่ 22 ในเพลงลีเรสโต

ตัวอย่างที่ 41 เป็นการด้นสดเพื่อสร้างประโยคด้วยโมด ประโยคมีความยาว 4 ห้อง และมีทิศทางของทำนองในประโยคแบบทิศทางขึ้น เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดโดยใช้โมดมาสร้างทำนองในประโยค โดยเล่นอยู่บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I-VI7 ประกอบด้วยคอร์ด Fm7 Bb7 Ebmaj7 และคอร์ด C7 โมดที่นำมาสร้างทำนองในประโยค คือ F ไมเนอร์แบบเมโลดิก และ C เอโอเลียน โดยมีรายละเอียดดังนี้ ในห้องที่ 19-20 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้โมด F ไมเนอร์แบบเมโลดิก สร้างทำนองบนคอร์ด Fm7 Bb7 โดยเริ่มเล่นในห้องที่ 19 จังหวะที่ 3 บนคอร์ด Fm7 ด้วยโน้ต F เป็นโน้ตพื้นต้น ถัดมาในจังหวะที่ 3 ยกเล่นโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด จากนั้นในจังหวะที่ 3 ยกกลับไปเล่นโน้ต F อีกครั้ง และเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกรูปแบบทิศทางขึ้นไปยังโน้ต C ในห้องที่ 20 จังหวะที่ 2 ซึ่งโน้ต C เมื่ออยู่บนคอร์ด Bb7 จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด หลังจากนั้นในห้องที่ 20 จังหวะที่ 2 ยก เล่นขึ้นไประยะห่างขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ไปยังโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด Bb7 ถัดมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นเป็นทิศทางลงเป็นระยะห่างขั้นคู่ 3 เมเจอร์ มายังจังหวะที่ 4 ยก ด้วยโน้ต Bb เป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Ebmaj7 ของห้องถัดไป

ในห้องที่ 21 เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดโดยใช้โมด C เอโอเลียน ประกอบด้วยโน้ต C D Eb F G Ab Bb C เพื่อสร้างทำนองบนคอร์ด Ebmaj7 และ C7 โดยเริ่มด้นสดในห้องที่ 21 จังหวะที่ 2 ยก ที่โน้ต C และเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงแบบทิศทางขึ้นไปยังโน้ต F ในจังหวะที่ 4 ต่อมาใช้วิธีการเล่นรูปแบบโน้ตเคียงบน โน้ตเคียงล่างและโน้ตในคอร์ด ดังนั้นเล่นโน้ต F เป็นโน้ตเคียงบน และ

เล่นเป็นทิศทางลงเป็นระยะห่างขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ มาจังหวะที่ 4 ยก เพื่อเล่นโน้ต D เป็นโน้ตเคียงล่าง ถัดมาจึงเกลาเข้าหาโน้ตในคอร์ด คือ โน้ต Eb ในห้องที่ 22 จังหวะที่ 1 หลังจากนั้น เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงแบบทิศทางขึ้นไปยังห้องที่ 22 จังหวะที่ 3 ยก ที่โน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด และเป็นโน้ตสุดท้ายของประโยค เนื่องจาก โมด C เอโอเลียน เป็นบันไดเสียงเมเจอร์ที่เริ่มและจบบนโน้ตลำดับที่ 6 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์ จึงทำให้ทำนองที่ประกอบด้วยโน้ต C D Eb และ F เมื่ออยู่บนคอร์ด Ebmaj7 ส่งผลโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด โน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด โน้ต Eb เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด และโน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ด้านทำนองที่สร้างจากโมด C เอโอเลียน เมื่ออยู่บนคอร์ด C7 พบว่าจะให้ทำนองเป็นโน้ตส่วนขยายของคอร์ด คือ โน้ต Eb Ab ซึ่งโน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด และซึ่งโน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด

ตัวอย่างที่ 42 การสร้างประโยคด้วยโมด บันไดเสียงและเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 14 ในเพลงลีเรสโต

ตัวอย่างที่ 42 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดรูปแบบประโยคด้วยโมด บันไดเสียงและเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ประโยคมีความยาว 6 ห้อง และมีทิศทางของทำนองในประโยคแบบทิศทางขึ้น-ลง-ขึ้น โครงสร้างของประโยคประกอบด้วยช่วงหน้าประโยคอยู่ระหว่างห้องที่ 9-10 ซึ่งสร้างทำนองจากโมด G ฟริเจียน ถัดมาในห้องที่ 10 สร้างทำนองจากบันไดเสียง Gb เมเจอร์เพนตาโทนิก

ต่อมาในห้องที่ 11 ช่วงกลางประโยคสร้างทำนองจากโมด F โดเรียน ส่วนตอนท้ายประโยคใช้เทคนิควิธีแฟรกเม็นเทชันจากส่วนท้ายทำนองช่วงกลางประโยคเพื่อนำมาพัฒนาเล่นในช่วงท้ายประโยค ประโยคเล่นบนการดำเนินคอร์ด iii7-VI7-ii7-V7-iii7-Vi7 ประกอบด้วยคอร์ด Gm7 C7 Fm7 Bb7 Gm7 C7 เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มเล่นทำนองในห้องที่ 9 จังหวะที่ 1 ยก บนคอร์ด Gm7 โดยเล่นโมด G ฟริเจียน เนื่องจากคอร์ด Gm7 เป็นคอร์ดดำดับที่ iii7 ของกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ จึงสอดคล้องกับการใช้โมด G ฟริเจียนบนคอร์ด Gm7 ซึ่งโมด G ฟริเจียนเป็นบันไดเสียงเมเจอร์ที่เริ่มและจบบนโน้ตลำดับที่ 3 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์ การสร้างทำนองอยู่ในรูปแบบการเล่นแบบทิศทางขึ้นโดยเริ่มเล่นจากโน้ต G ขึ้นไปเล่นหาโน้ต Ab ในห้องที่ 10 จังหวะที่ 1

ถัดมาในห้องที่ 10 จังหวะที่ 2 ยก เล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงเช่นกัน แต่เล่นเป็นทิศทางลงโดยใช้บันไดเสียง Gb เมเจอร์เพนตาโทนิก ประกอบด้วยโน้ต Gb Ab Bb Db และ Eb ดังนั้นเมื่อเล่นบนคอร์ด C7 จึงทำให้โน้ต Gb ในจังหวะที่ 1ยก เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด โน้ต Eb ในจังหวะที่ 2 ยก เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด โน้ต Db ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด โน้ต Bb ในจังหวะที่ 3 ยก เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด และโน้ต Ab ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด หลังจากนั้นในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต Gb เป็นโน้ตสุดท้ายของบันไดเสียง Gb เมเจอร์เพนตาโทนิก เพื่อที่จะเกลาเข้าหาโน้ตในห้องถัดไป ต่อมาในห้องที่ 11 บนคอร์ด Fm7 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโมด F โดเรียน ซึ่งเป็นบันไดเสียงเมเจอร์ที่เริ่มและจบบนโน้ตลำดับที่ 2 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์ จากตัวอย่างทำนองเล่นจากโน้ต F ในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นทำนองเป็นรูปแบบบันไดเสียงในทิศทางขึ้นไปยังจังหวะที่ 4 ยก คือโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 12 บนคอร์ด Bb7 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ต C ในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ถัดมาเล่นเป็นทิศทางลงมาที่จังหวะที่ 2 โดยมีระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคมายังโน้ต G ซึ่งเป็นเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด หลังจากนั้นในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต G ซ้ำอีกครั้งและเล่นเสียงยาวไปถึงจังหวะที่ 3

เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ใช้วิธีแฟรกเม็นเทชันจากส่วนช่วงกลางประโยค มาจากทำนองในห้องที่ 12 บนคอร์ด Bb7 ในกรอบสี่เหลี่ยมแรกจากตัวอย่าง เพื่อนำมาโดยซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์เพื่อให้รูปร่างทำนองและลักษณะจังหวะของทำนองคล้ายคลึงกันแต่

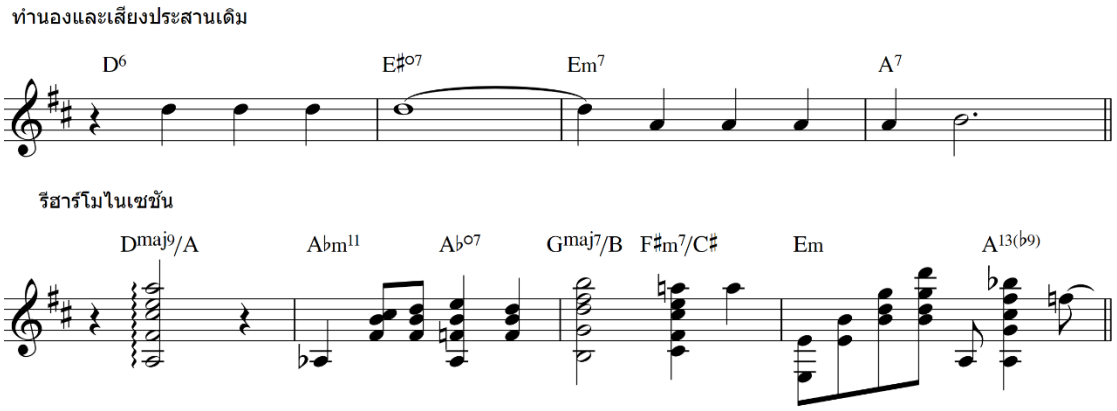
ทำนองมีระยะห่างขั้นคู่ที่ต่างกัน โดยมีรายละเอียดดังนี้ บนคอร์ด Gm7 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีแฟรกเม็นเทชัน ประกอบด้วยโน้ต Bb และโน้ต D ซึ่งโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด และโน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ในทำนองใช้วิธีแฟรกเม็นเทชันเช่นกัน คือ โน้ต Ab Eb และใช้วิธีเอ็กซ์เทนชันไว้หน้าทำนองที่แฟรกเม็นเทชัน โดยเล่นโน้ต G ในห้องที่ 13 ในจังหวะที่ 4 ยกเป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด C7 ต่อมาในห้องที่ 14 จังหวะที่ 1 เล่นโน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด และในจังหวะที่ 2 เล่นโน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด หลังจากนั้นในจังหวะที่ 2 ยก เล่นด้วยการวางแนวเสียงแบบขั้นคู่ ประกอบด้วยโน้ต A กับโน้ต Eb เป็นขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ โดยเล่นบนคอร์ด C7

3.4 การบรรเลงคีตปฏิภาณในเพลง วาย วอส ไอ บอร์น

จากการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น พบว่า ในการบรรเลงบทเพลงนี้ของ เคนนี เบอร์เรลล์ เป็นการเล่นกีตาร์ในรูปแบบการเล่นประกอบทำนอง โดยเฉพาะการด้นสดมีลักษณะเด่นในด้านการเปลี่ยนเสียงประสานเพื่อให้เกิดสีสันใหม่ของบทเพลง ดังนั้นจากการเล่นในรูปแบบดังกล่าวผู้วิจัยจึงนำเสนอในหัวข้อนี้เกี่ยวข้องกับการรีฮาร์โมไนเซชันในเพลง วาย วอส ไอ บอร์น โดยมีรายละเอียดของการวิเคราะห์ ดังนี้

3.4.1 การรีฮาร์โมไนเซชันในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น

จากการวิเคราะห์การรีฮาร์โมไนเซชันของ เคนนี เบอร์เรลล์ พบว่า ใช้การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยวิธีการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และการเพิ่มคอร์ด การเปลี่ยนกุญแจเสียง การทำให้ทำนองเคลื่อนที่แบบโครมาติกขาลง และการรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคโน้ตเสียงค้าง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้



ตัวอย่างที่ 43 การรีฮาร์โมไนเซชัน ด้วยวิธีการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และการเพิ่มคอร์ด ห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 13 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น

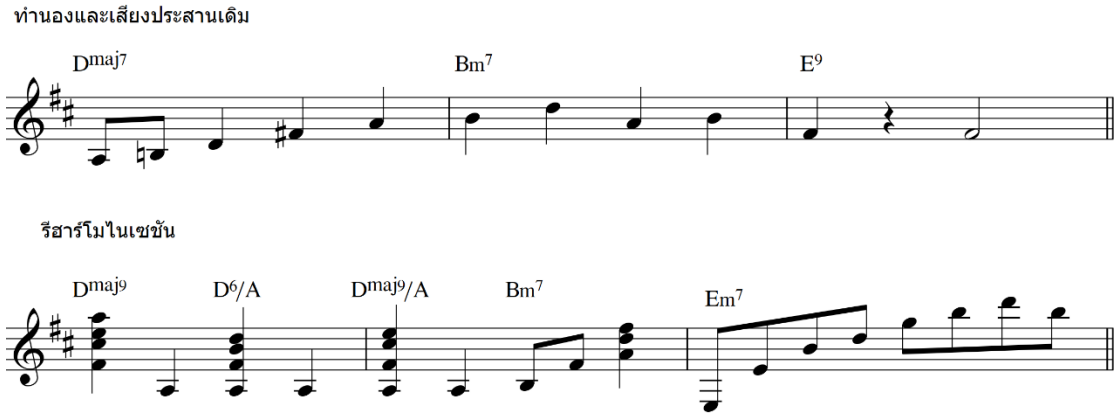
ตัวอย่างที่ 43 แสดงการรีฮาร์มโมไนซ์เซชันด้วยเทคนิค การเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และการเพิ่มคอร์ด เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างของทำนองและเสียงประสานเดิมกับรีฮาร์โมไนเซชัน พบว่า ในห้องที่ 10 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้การรีฮาร์โมไนเซชันด้วย

เทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด จากเดิมใช้คอร์ด D6 ได้เพิ่มโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 คือ โน้ต E เพิ่มเข้ามาและวางแนวเสียง 5 โน้ต บนคอร์ด Dmaj9/A ประกอบด้วยโน้ต A F# C# E A และเป็นการวางแนวเสียงแบบไม่มีโน้ตพื้นต้นของคอร์ด (Rootless) นอกจากนั้นยังให้โน้ตลำดับที่ 5 คือ โน้ต A เล่นเป็นโน้ตเบส

ถัดมาในห้องที่ 11 รีฮาร์โมไนซ์เซชันด้วยเทคนิคเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และเพิ่มจำนวนคอร์ดเพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ของคอร์ดเร็วขึ้น โดยจากเดิมเสียงประสานเป็นคอร์ด E#dim7 เปลี่ยนเป็นคอร์ด Abm11 และคอร์ด Abdim7 แทน ในส่วนของคอร์ด Abm11 เป็นคอร์ดแทนที่ได้เปลี่ยนประเภทของคอร์ดจากคอร์ดประเภทโดมินันท์มาเป็นคอร์ดไมเนอร์เซเว่น คือ จากคอร์ด Ab7 เปลี่ยนเป็นคอร์ด Abm11 ซึ่งคอร์ด Ab7 เป็นแบบคอร์ดแทนขั้นคู่สามเสียง[51] (Tritone substitution chord) ของคอร์ด D7 และเป็นคอร์ด V7 ของคอร์ด Gmaj7 ในห้องถัดไป ดังนั้นการเปลี่ยนเป็นคอร์ด Abm11 ทำให้ได้โน้ตเบสของคอร์ดเป็นโน้ต Ab เพื่อให้โน้ตเบสเคลื่อนที่เป็นขั้นในทิศทางลงลักษณะครึ่งเสียงจากโน้ต A ถัดมาเคนนี เบอร์เรลล์ เพิ่มคอร์ด Abdim7 ซึ่งเป็นการพลิกกลับขั้นที่ 1 ของคอร์ด E#dim7 ของเสียงประสานเดิม ดังนั้นในห้องที่ 11 เมื่อเพิ่มคอร์ดมากขึ้นจึงทำให้เสียงประสานเคลื่อนที่เร็วขึ้นมากกว่าเสียงประสานแบบในต้นฉบับ

ในห้องที่ 12 เคนนี เบอร์เรลล์ แสดงการรีฮาร์โมไนซ์เซชันด้วยเทคนิคเปลี่ยนประเภทของคอร์ดและเพิ่มคอร์ดจากคอร์ด Em7 เป็นคอร์ด Gmaj7 และคอร์ด F#m7 และใช้วิธีการวางแนวเสียงเพื่อทำให้โน้ตเบสของคอร์ดเคลื่อนที่เป็นขั้นในทิศทางขึ้น คือ โน้ตเบส B ในคอร์ด Gmaj7 เคลื่อนที่ไปโน้ตเบส C# ในคอร์ด F#m7 ทั้งคอร์ด Gmaj7 และคอร์ด F#m7 ใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ต คอร์ด Gmaj7 ประกอบด้วยโน้ต B G D F# B และคอร์ด F#m7 ประกอบด้วยโน้ต C# F# C# E A ในคอร์ด F#m7 พบว่าได้เล่นโน้ตทำนองหลักของเพลง คือ โน้ต A โดยเล่นเป็นรูปแบบการวางแนวเสียงและการเล่นแนวทำนองเดี่ยว ถัดมาในห้องที่ 13 เมื่อเปรียบเทียบจากตัวอย่างพบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ แสดงการรีฮาร์โมไนซ์เซชันเทคนิคการเพิ่มคอร์ด โดยการเพิ่มคอร์ดเพื่อให้มีลักษณะของการดำเนินคอร์ดแบบ ii7-V7 โดยเพิ่มคอร์ด Em7 โดยมีรายละเอียดในการวางแนวเสียงดังนี้ ในจังหวะที่ 1วางแนวเสียงแบบขั้นคู่ คือ คู่ 8 เพอร์เฟค ประกอบด้วยโน้ต E กับโน้ต E สูงขึ้นอีก 1 ช่วงเสียง ถัดมาเล่นคู่ 5 เพอร์เฟค คือ โน้ต E และโน้ต B ต่อมาในจังหวะที่ 2 ใช้การวางแนวเสียง 3

[51] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 2 (**กรุงเทพฯ: บริษัทมิสชันมีเดีย จำกัด, 2558), 157.

โน้ต ประกอบด้วยโน้ต B D G ในจังหวะที่ 2 ยก ใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต B D G D ต่อมาในจังหวะที่ 3 ยก บนคอร์ด A7 ได้ใช้เทคนิคเพิ่มส่วนขยายของคอร์ดโดยเพิ่มโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 และ 13 ดังนั้นจึงเป็นคอร์ด A7b913 โดยวางแนวเสียง 5 โน้ต ประกอบด้วย A G C# F# Bb

ตัวอย่างที่ 44 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ดและการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด ห้องที่ 18 ถึงห้องที่ 20 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น

ตัวอย่างที่ 44 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้แสดงการรีฮาร์โมไนซ์เซชันด้วยเทคนิค การเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด และการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างระหว่างทำนองและเสียงประสานเดิมกับรีฮาร์โมไนเซชัน พบว่า ในห้องที่ 18 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด จากเดิมใช้คอร์ด Dmaj7 เปลี่ยนด้วยการเพิ่มโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ดโดยวางแนวเสียง 4 โน้ต แบบเสียงประสานคู่สี่[52] (Quartal harmony) บนคอร์ด Dmaj9 โดยคอร์ดสร้างขึ้นจากโน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่สี่จากโน้ตเบส ประกอบด้วยโน้ต F# C# E A ซึ่งโน้ต E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 2 เล่นโน้ต A เป็นโน้ตเบสบนคอร์ด D6/A ด้วยเทคนิคการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด มาใช้โน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด แทนโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด โดยมีการวางแนวเสียง 4 โน้ต เป็นรูปเป็นการพลิกกลับขั้นที่ 1 โดยใช้

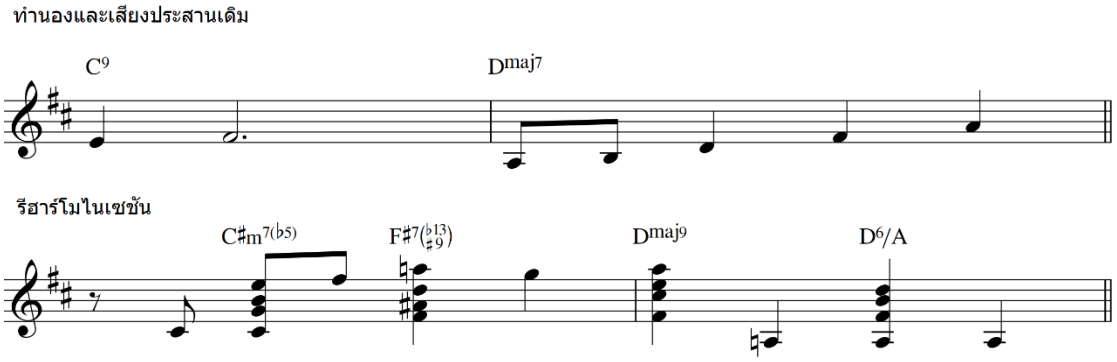
52 ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 2** (กรุงเทพฯ: บริษัทมิสชันมีเดีย จำกัด, 2558), 137.

การวางแนวเสียงเทคนิคดรอป ทรี[53] (Drop 3) บนคอร์ด D6 ซึ่งหมายถึงเมื่อคอร์ดอยู่ในรูปการพลิกกลับขั้นที่ 1 ในรูปแบบการวางแนวเสียงแบบปิด (Close voicing) แล้วเปลี่ยนเป็นการวางแนวเสียงแบบเปิด (Open voicing) โดยนำโน้ตลำดับที่ 3 ซึ่งนับลงมาจากโน้ตตัวบนสุดของการวางแนวเสียง ซึ่งก็คือ โน้ต A หลังจากนั้นย้ายโน้ตลงมาโดยให้เสียงต่ำเป็น 1 ช่วงเสียง จึงทำให้ได้โน้ต A เป็นโน้ตเบสของคอร์ด D6

ต่อมาในห้องที่ 19 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นแทนคอร์ดในเสียงประสานแบบเดิมจากคอร์ด Bm7 เป็นคอร์ด Dmaj9/A แทน โดยวางแนวเสียง 4 โน้ต แบบดรอปทรีประกอบด้วยโน้ต A F# C# E ดังนั้นการใช้คอร์ดแบบดรอปทรีจึงทำให้โน้ต A เป็นโน้ตเสียงค้าง ตั้งแต่ห้องที่ 18 จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 19 จังหวะที่ 2 ถัดมาในจังหวะที่ 3 ยังคงใช้คอร์ด Bm7 ซึ่งเป็นเสียงประสานแบบต้นฉบับ ต่อมาในห้องที่ 20 เปลี่ยนจากเสียงประสานเดิมคือ คอร์ด E9 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary dominant chord) ของคอร์ด A7 โดยใช้การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด เป็น Em7 แทน หรือเปลี่ยนเป็นคอร์ด ii7 ของคอร์ด Dmaj7 และเล่นในรูปของอาร์เปโจ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[53] Mike Tomaro & John Wilson, **Instrumental Jazz Arranging** (WI: Hal Leonard Corporation, 2009), 151.



ตัวอย่างที่ 45 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียง ห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 18 ในเพลง วาย วอส ไอ บอร์น

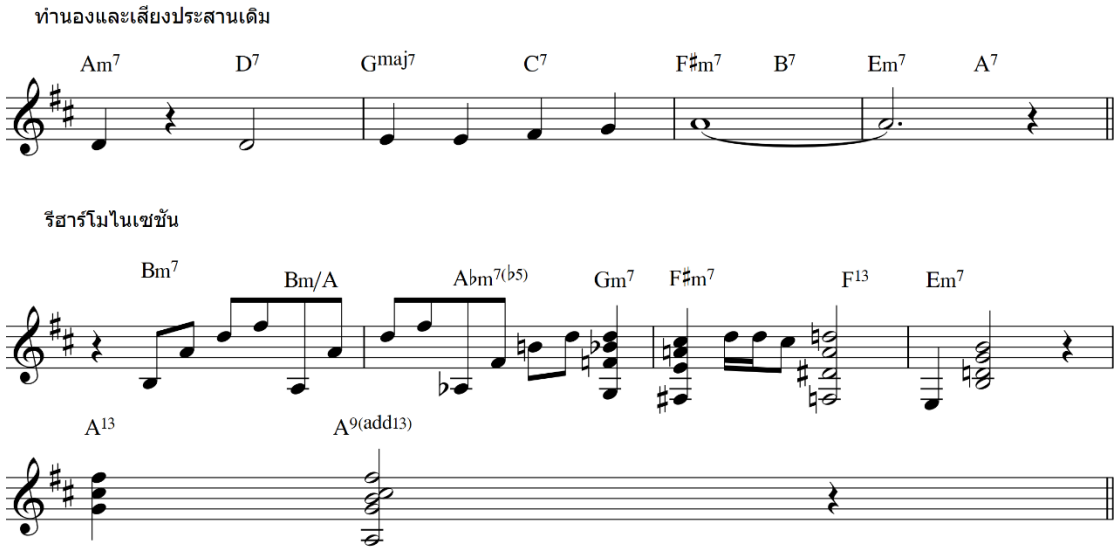
ตัวอย่างที่ 45 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ค้นสดโดยใช้การรีฮาร์โมไนเซชันบนการดำเนินคอร์ดเดิม คือ คอร์ด C9 และคอร์ด Dmaj7 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้เปลี่ยนสีสันของเสียงประสานใหม่ที่แตกต่างจากบทเพลงเดิมเป็นคอร์ด C#m7b5 F7b13#9 และ Dmaj9 D6/A ซึ่งเป็นการรีฮาร์โมไนเซชันที่ใช้เทคนิคผสม คือ การเปลี่ยนกุญแจเสียง [54] และการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด โดยมีรายละเอียดดังนี้ ในห้องที่ 17 เคนนี เบอร์เรลล์ เปลี่ยนเสียงประสานจากคอร์ด C9 ซึ่งเป็นคอร์ดแทน (Substitution chord) แบบแบ็คดอร์โดมินันท์[55] (Backdoor Dominant) ของคอร์ด A7 ซึ่งเป็นคอร์ด V7-ของคอร์ด Dmaj7 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้เป็นคอร์ด V7 ของกุญแจเสียง B ไมเนอร์ แทนคือ คอร์ด F#7 และเพิ่มความเข้มข้นของเสียงประสาน ด้วยโน้ตส่วนขยายของคอร์ดเป็น F#7 #9b13 นอกจากนั้นได้เพิ่มคอร์ดที่มีลักษณะของ การดำเนินคอร์ดแบบ ii7-V7 คือ คอร์ด C#m7b5 F7b13#9 เพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานเข้าหาคอร์ด Dmaj9 ได้อย่างเข้มแข็งขึ้น การเปลี่ยนเสียงประสานขึ้นใหม่ส่งผลให้ทำนองในห้องที่ 16 คือ โน้ต E เป็นโน้ตลำดับที่ b3 และโน้ต F# โน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด C#m7b5

[54] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 2** (กรุงเทพฯ: บริษัทมิสชันมีเดีย จำกัด, 2558), 166.

[55] Bert Ligon, **Jazz Theory Resources** (WI: Hal Leonard Corporation, 2001), 127.

ในห้องที่ 17 ในจังหวะที่ 2 เคนนี เบอร์เรลล์ แสดงการวางแนวเสียง 4 โน้ต รูปแบบ ดรอปทู[56] (Drop 2) คือ การวางแนวเสียงแบบเปิด โดยการนำโน้ตลำดับที่ 2 นับจากโน้ตตัวบนสุดของการวางแนวเสียง ซึ่งก็คือ โน้ต C# ย้ายโน้ตลงมาโดยให้เสียงต่ำเป็น 1 ช่วงเสียง จึงทำให้ได้โน้ต C# เป็นโน้ตเบสของคอร์ดเพื่อทำให้เสียงเปิดและกระจ่างมากขึ้น ดังนั้นคอร์ด C#m7b5 ประกอบด้วยโน้ต C# G B E ถัดมาในจังหวะที่ 2 ยก เล่นแนวทำนองเดี่ยวด้วยโน้ต F# ซึ่งโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด ในจังหวะที่ 3 ใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ต บนคอร์ด F7b13#9 ประกอบด้วยโน้ต F# A# D A โดย โน้ต F# เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด โน้ต A# เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด โน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด และโน้ต A เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 4 เล่นแนวทำนองเดี่ยวด้วยโน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด จากนั้นในห้องที่ 18 เคนนี เบอร์เรลล์ รีฮาร์โมไนเซชันโดยเปลี่ยนแปลงโน้ตส่วนขยายของคอร์ด จากคอร์ด Dmaj7 เป็นคอร์ด Dmaj9 และด้นสดโดยการวางแนวเสียง 4โน้ต บนคอร์ด Dmaj9 จะเป็นรูปแบบไม่มีโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ซึ่งประกอบด้วยโน้ต F# เป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด โน้ต C# เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด โน้ต E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด และโน้ต A เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด หลังจากนั้นในในห้องที่ 17 จังหวะที่ 2-4 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ต A เป็นโน้ตเบสในแบบโน้ตเสียงค้างและในจังหวะที่ 3 เป็นการใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ต บนคอร์ด D6/A รูปแบบการพลิกกลับขั้นที่ 1 ในรูปแบบดรอปทรีเพื่อให้ได้โน้ต A เป็นโน้ตเบสของคอร์ด D6

[56] Mike Tomaro & John Wilson, **Instrumental Jazz Arranging** (WI: Hal Leonard Corporation, 2009), 147.



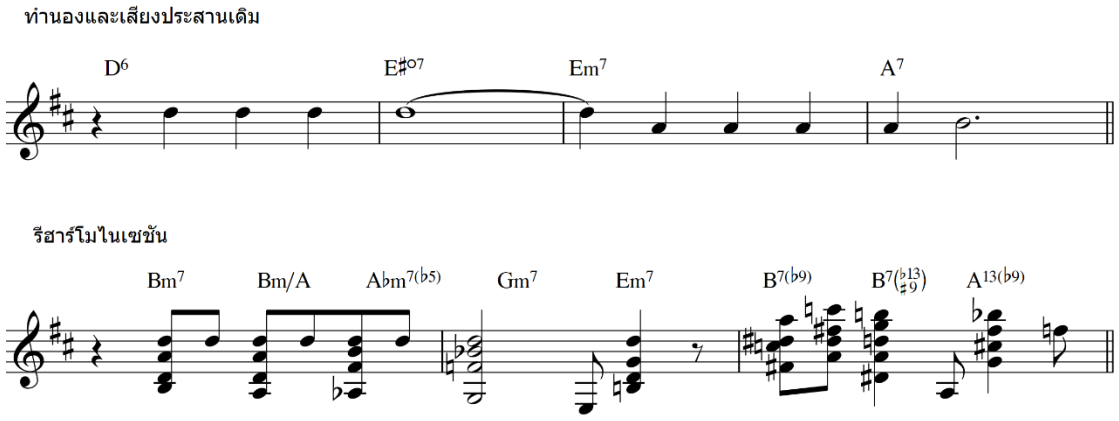
ตัวอย่างที่ 46 การรีฮาร์โมไนเซชันรูปแบบโครมาติกทิศทางลง ห้องที่ 22 ถึงห้องที่ 26 ในเพลงวายวอส ไอ บอร์น

ตัวอย่างที่ 46 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้แสดงการรีฮาร์โมไนซ์เซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนคอร์ด การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่สามเสียง และการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด เพื่อทำให้เกิดการเคลื่อนทำนองของแนวเบสและคอร์ดในแบบโครมาติกทิศทางลง เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างระหว่างทำนองและเสียงประสานเดิมกับรีฮาร์โมไนเซชัน พบว่า ในห้องที่ 22-25 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนคอร์ดและการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด เมื่อเปรียบเทียบเสียงประสานเดิมในห้องที่ 22 เป็นการดำเนินคอร์ดแบบ ii7-V7 ของ คอร์ด IV7 คือ คอร์ด Am7 D7 โดย เคนนี เบอร์เรลล์ รีฮาร์โมไนซ์เซชัน เปลี่ยนเป็นคอร์ด Bm7 และคอร์ด Bm7/A แทน คอร์ด Bm7 วางแนวเสียง 4 โน้ต แบบดรอปทรี ประกอบด้วยโน้ต B A D F# ด้านคอร์ด Bm7/A วางแนวเสียง 4 โน้ต ประกอบด้วย โน้ต A A D F# ทั้งสองคอร์ดเล่นเป็นรูปแบบอาร์เปโจ อย่างไรก็ตามเมื่อดูความสัมพันธ์ของทำนองของบทเพลงกับคอร์ดที่รีฮาร์โมไนซ์เซชัน พบว่า ทำนองเป็นโน้ต D เมื่ออยู่บนคอร์ด Bm7 และคอร์ด Bm7/A จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ในห้องที่ 23 เสียงประสานเดิมประกอบด้วยคอร์ด Gmaj7 C7 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนคอร์ด เป็นคอร์ด Abm7b5 และคอร์ด Gm7 ทั้งสองคอร์ดวางแนวเสียง 4 โน้ต แบบดรอปทรี ประกอบด้วยโน้ต Ab F# B D และโน้ต G F Bb D ตามลำดับ การเปลี่ยนคอร์ด

ดังกล่าวเพื่อให้โน้ตเบสเคลื่อนที่แบบโครมาติกทิศทางลง ต่อมาในห้องที่ 24 ใช้คอร์ดแบบเสียงประสานเดิม คือ คอร์ด F#m7 ใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ต แบบดรอปทรี ประกอบด้วยโน้ต F# E A C# ถัดมาเล่นทำนองเดี่ยว ด้วยโน้ต D และ โน้ต C# เพื่อเข้าหาคอร์ด F13 เป็นคอร์ดแทนแบบคอร์ดขั้นคู่สามเสียง ของคอร์ด B7 เพื่อให้ได้แนวเบสเป็นขาลงแบบโครมาติก คอร์ด F13 ใช้การวางแนวเสียง 4 เสียง แบบดรอปทรี ประกอบด้วยโน้ต F D# A D

ในห้องที่ 25 ใช้คอร์ด Em7 แบบเสียงประสานเดิม โดยในจังหวะที่ 1 เล่นโน้ต E เป็นโน้ตเบส ถัดมาในจังหวะที่ 2 เล่นด้วยการวางแนวเสียง 4 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต B D G B ต่อมาในห้องที่ 26 บนคอร์ด A7 เมื่อเปรียบเทียบกับตัวอย่างในเสียงประสานเดิม พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด โดยเพิ่มโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 โดยในจังหวะที่ 1 บรรเลงด้วยการวางแนวเสียง 3 โน้ต บนคอร์ด A713 ประกอบด้วยโน้ต G C# F# ซึ่งโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ถัดมาในจังหวะที่ 2 บรรเลงด้วยการวางแนวเสียง 5 โน้ต บนคอร์ด A913 ประกอบด้วยโน้ต A G B C# F# ซึ่งโน้ต B เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13

มหาวิทยาลัยศิลปากร

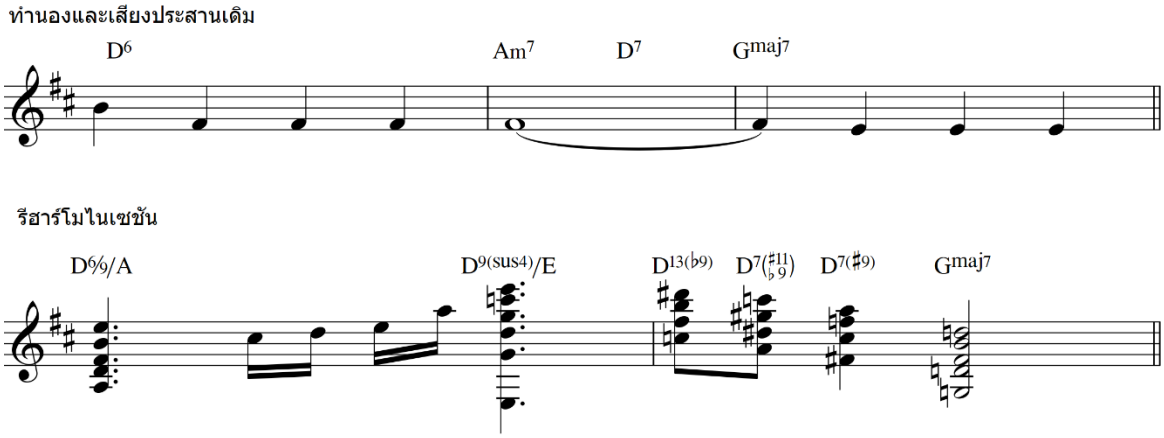


ตัวอย่างที่ 47 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยการเคลื่อนทำนองของแนวเบสทิศทางลง ห้องที่ 44 ถึงห้องที่ 46 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น

ตัวอย่างที่ 47 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดด้วยการรีฮาร์โมไนซ์เซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนคอร์ด การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด เพื่อทำให้เกิดการเคลื่อนทำนองของแนวเบสแบบทิศทางลง และทำให้เกิดสีสันใหม่ที่แตกต่างจากบทเพลงเดิม ดังนั้น เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างระหว่างทำนองและเสียงประสานเดิมกับรีฮาร์โมไนเซชัน พบว่า ในห้องที่ 44-45 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนคอร์ด และการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดซึ่งจากเสียงประสานเดิมในห้องที่ 44-45 เป็นการดำเนินคอร์ด I- VII dim7/ iii7-ii7 ประกอบด้วย คอร์ด D6 E#dim7 และ คอร์ด Em7 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดโดยรีฮาร์โมไนซ์เซชันโดยเปลี่ยนเป็นคอร์ด Bm7 Bm7/A Abm7b5 Gm7 และคอร์ด Em7 เพื่อทำให้เกิด การเคลื่อนทำนองของแนวเบสแบบขาลง นอกจากนั้นยังใช้การเพิ่มคอร์ดเพื่อให้คอร์ดมีจำนวนมากขึ้นซึ่งทำให้การเคลื่อนที่ของเสียงประสานมีความรวดเร็วมากขึ้น นอกจากนั้นยังพบว่าการเคลื่อนของทำนองในแนวนอนของโน้ตแนวบนสุดเล่นทำนองของบทเพลง คือ เล่นโน้ต D โดยเล่นเป็นโน้ตเสียงค้างตั้งแต่คอร์ด Bm7 จนถึงคอร์ด Em7 ด้านการวางแนวเสียงในคอร์ด Bm7 Bm7/A Abm7b5 Gm7 และ คอร์ด Em7 พบว่าทุกคอร์ดใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ตเหมือนกันและเล่นรูปแบบสลับระหว่างการวางแนวเสียง 4โน้ต กับการเล่นทำนองเดี่ยว

ในห้องที่ 46 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยคอร์ดโดมินันท์ระดับสองของคอร์ด Em7 คือ คอร์ด B7 เพื่อยืดการเกลาเข้าหาคอร์ด A7 และใช้วิธีเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด โดยมี

รายละเอียดดังนี้ คือ เพิ่มโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด จึงเป็นคอร์ด B7b9 และเป็นการวางแนวเสียง 4 โน้ต แบบดรอปทูประกอบด้วยโน้ต F# C D# A ถัดมาเพิ่มโน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด และโน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด จึงเป็นคอร์ด B7#9 b13 โดยวางแนวเสียง 5 โน้ตประกอบด้วยโน้ต D# A D G B ต่อมาในคอร์ด A7 ซึ่งเป็นคอร์ด V7 ของคอร์ด Dmaj7 เหมือนกันกับเสียงประสานเดิมเคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคการเพิ่มโน้ตส่วนขยายของคอร์ดโดยเพิ่มเป็นคอร์ด A13b9 ด้วยการวางแนวเสียง 4 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต G C# F# Bb ซึ่งโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ดและโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด



ตัวอย่างที่ 48 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด ห้องที่ 47 ถึงห้องที่ 48 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น

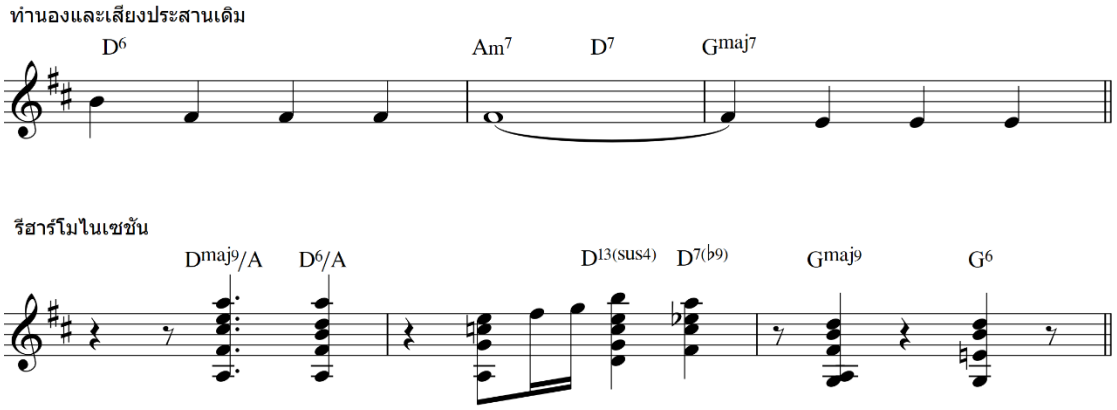
ตัวอย่างที่ 48 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้แสดงการรีฮาร์โมไนซ์เซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ดและการเปลี่ยนคอร์ด เพื่อทำให้เกิดสีสันใหม่ที่แตกต่างจากบทเพลงเดิม เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างระหว่างทำนองและเสียงประสานเดิมกับการรีฮาร์โมไนเซชัน พบว่า ในห้องที่ 47 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนคอร์ดและเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด คือ จากเดิมเป็นคอร์ด D6 เปลี่ยนเป็นคอร์ด D69/A โดยใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ต แบบดรอปทรี จึงได้โน้ต A เป็นโน้ตเบส ซึ่งประกอบด้วยโน้ต A D F# B E และโน้ต E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ถัดมาเล่นเป็นทำนองเดี่ยว ประกอบด้วยโน้ต C# D E และโน้ต A เพื่อเข้าไปหากลุ่มคอร์ดโดยการรีฮาร์โมไนซ์เซชัน ด้วยเทคนิคการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และ

การเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด โดยแทนคอร์ด ii7-V7 ของคอร์ด Gmaj7 คือ คอร์ด Am7 D7 ประกอบด้วยคอร์ด D9sus4 D13b9 D7b9#11 และคอร์ด D7#9 โดยมีรายละเอียดดังนี้

ในห้องที่ 47 เล่นคอร์ด D9sus4 ใช้การวางแนวเสียง 6 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต E G D G C E ซึ่งโน้ต E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ในห้องที่ 48 ในจังหวะที่ 1 เล่นคอร์ด D13b9 วางแนวเสียง 4 โน้ต แบบดรอปทู ประกอบด้วยโน้ต C F# B D# ซึ่งโน้ต B เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด และโน้ต D# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด ถัดมาจังหวะที่ 1 ยกเล่นคอร์ด D7b9#11 ใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ตแบบดรอปทู ประกอบด้วยโน้ต A D# G# C โน้ต D# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด และโน้ต G# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด ในจังหวะที่ 2 เล่นคอร์ด D7#9 โดยวางแนวเสียง 4 โน้ตแบบดรอปทู ประกอบด้วยโน้ต F# C# F A ซึ่งโน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด การเพิ่มคอร์ดมากขึ้นช่วยให้การเคลื่อนของเสียงประสานรวดเร็วมากขึ้น นอกจากนั้นพบว่า คอร์ด D13b9 D7b9#11 และคอร์ด D7#9 ใช้การเคลื่อนของทำนองแบบขนาน[57] (Parallel motion) คือ เคลื่อนที่เป็นทิศทางลงเหมือนกัน ด้านคอร์ด Gmaj7 ยังคงไว้ซึ่งเสียงประสานแบบเดิมใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ตแบบดรอปทรี ประกอบด้วยโน้ต G D F# B D

มหาวิทยาลัยศิลปากร

57 ณัชชา พันธุ์เจริญ, **การเขียนเสียงประสานสี่แนว** (พิมพ์ครั้งที่ 5 กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2558), 32.



ตัวอย่างที่ 49 การรีฮาร์โมไนเซชันบนการดำเนินคอร์ด I7-IV7 ห้องที่ 31 ถึงห้องที่ 33 ในเพลงวายวอส ไอ บอร์น

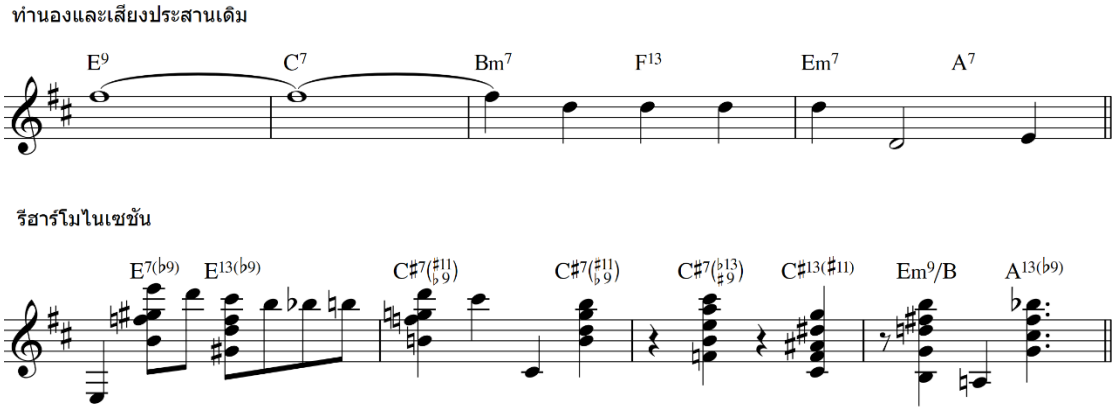
ตัวอย่างที่ 49 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดบนการดำเนินคอร์ด I7-ii7-V7/ IV7-IV7 คือ คอร์ด D6 Am7 D7 Gmaj7 ตัวอย่างนี้มีการรีฮาร์โมไนซ์เซชันที่คล้ายคลึงกันเช่นเดียวกับตัวอย่างที่ผ่านมา คือ ใช้เทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ดและการเปลี่ยนคอร์ดเหมือนกัน แต่รูปแบบใน การวางแนวเสียงมีความแตกต่างกันซึ่งทำให้เกิดสีสันใหม่ที่แตกต่างกัน เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างระหว่างทำนองและเสียงประสานเดิมกับรีฮาร์โมไนเซชัน พบว่าในห้องที่ 31 เคนนี เบอร์เรลล์ รีฮาร์โมไนเซชันด้วยการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ดและการเพิ่มคอร์ด โดยเพิ่มคอร์ดสองคอร์ดต่อหนึ่งห้องเพื่อให้การดำเนินคอร์ดมีการเคลื่อนที่เร็วขึ้น จากตัวอย่างของเสียงประสานแบบเดิม คือ คอร์ด D6 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้เปลี่ยนเป็นคอร์ด Dmaj9/A และ D6/A โดยมีรายเอียดดังนี้ คอร์ด Dmaj9/A และ D6/A ใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ตและเป็นการพลิกกลับขั้นที่ 3 หลังจากนั้นใช้วิธีแบบดรอปทู และมีการทบโน้ตด้วยโน้ต A เป็นโน้ตเบส เหมือนกันทั้งสองคอร์ด ในคอร์ด Dmaj9/A ประกอบด้วยโน้ต A F# C# E A และในคอร์ด D6/A ประกอบด้วยโน้ต A F# B D A การวางแนวเสียงทั้งสองคอร์ดเป็นการวางแนวเสียงเพื่อให้เกิดโน้ตเสียงค้าง โดยให้เสียงค้างทั้งโน้ต A ที่เป็นโน้ตแนวบนสุดและโน้ต A ที่เป็นโน้ตเบส

ถัดมาในห้อง 32 เคนนี เบอร์เรลล์ รีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคและเปลี่ยนคอร์ด และการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด จากเสียงประสานเดิม คือ คอร์ด Am7 D7 เปลี่ยนเป็น คอร์ด D9sus4 D13sus4 และ D7b9 โดยมีรายละเอียดดังนี้ คอร์ด D9sus4 ใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต A G C E เป็นการพลิกกลับขั้นที่ 1 และใช้เทคนิคแบบดรอปทรีจึงทำให้โน้ต A เป็นโน้ตเบส

และเป็นโน้ตเสียงค้างต่อเนื่องมาจากห้องที่ 31 หลังจากนั้นเคลื่อนทำนองเป็นทิศทางขึ้นแบบทำนองเดี่ยวด้วยโน้ต F# และโน้ต G เพื่อเข้าหาคอร์ดต่อไป ถัดมาคอร์ด D13sus4 ใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ตประกอบด้วยโน้ต D G C E B เป็นการพลิกกลับขั้นที่ 3 โดยใช้เทคนิคแบบดรอปทู และให้โน้ต D เป็นการทบโน้ตเพื่อเป็นโน้ตเบส ต่อมาเป็นคอร์ด D7b9 ใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต F# C Eb A เป็นการพลิกกลับคอร์ดครั้งที่ 3 และใช้เทคนิคแบบดรอปทู

ในห้องที่ 33 เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างระหว่างทำนองและเสียงประสานเดิมกับการรีฮาร์โมไนเซชัน พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ รีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด ประกอบด้วย คอร์ด Gmaj9 และคอร์ด G6 เพื่อให้เกิดสีสันขึ้นใหม่และการเพิ่มคอร์ด 2 คอร์ดต่อ 1 ห้องทำให้การดำเนินคอร์ดมีความรวดเร็วมากยิ่งขึ้น ในคอร์ด Gmaj9 ใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ตประกอบด้วยโน้ต G A F# B D เป็นการพลิกกลับขั้นที่ 3 และใช้เทคนิคแบบดรอปทรี นอกจากนั้น การวางแนวเสียงได้เพิ่มโน้ต G เพื่อเป็นโน้ตเบส คอร์ดสุดท้ายเป็นคอร์ด G6 วางแนวเสียง 4 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต G E B D เป็นการพลิกกลับขั้นที่ 3 และใช้เทคนิคแบบดรอปทรี โดยให้โน้ต G เป็นโน้ตเสียงค้างที่เป็นโน้ตเบสต่อเนื่องจากคอร์ด Gmaj9 และให้โน้ตแนวบนคือ โน้ต B และ D เป็นโน้ตเสียงค้างร่วมกันทั้งสองคอร์ด

มหาวิทยาลัยศิลปากร

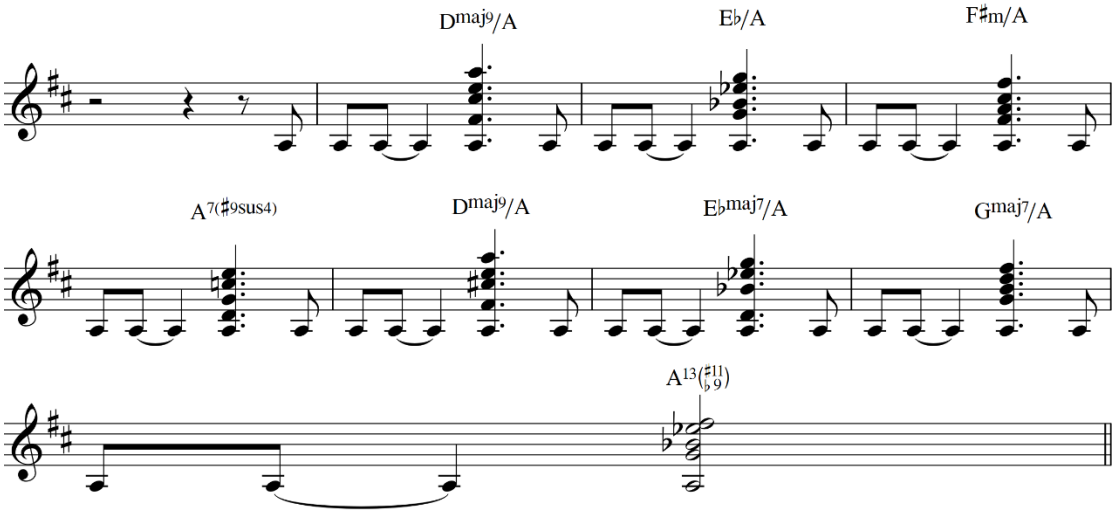


ตัวอย่างที่ 50 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด และการเปลี่ยนกุญแจเสียง ห้องที่ 37 ถึงห้องที่ 40 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น

ตัวอย่างที่ 50 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้แสดงการรีฮาร์โมไนซ์เซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ดและการเปลี่ยนกุญแจเสียงเพื่อทำให้เกิดสีสันใหม่ที่แตกต่างจากบทเพลงเดิม เมื่อดูจากทำนองและเสียงประสานเดิมโดยเปรียบเทียบกับการรีฮาร์โมไนเซชัน ซึ่งอยู่บนการดำเนินคอร์ด V7/ V7-BD7-vi7-TT7/V7/ii-ii7-V7 คอร์ด E9 C7 Bm7 F13 Em7 A7 พบว่า ในห้องที่ 37 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายคอร์ด หลังจากนั้นในห้องที่ 38-39 รีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงด้วยคอร์ด C#7 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ระดับสองของคอร์ด F#m เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างทำนองที่อยู่บนการดำเนินคอร์ด C7 Bm7 และ F13 ประกอบด้วยโน้ต F# และโน้ต D ดังนั้นเมื่ออยู่บนคอร์ด C#7 โน้ต F# จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด และโน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ดตามลำดับ ในห้องสุดท้ายใช้การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด คือ คอร์ด Em9/B A13b9 โดยมีรายละเอียดดังนี้

ในห้องที่ 37 ในจังหวะที่ 1 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นทำนองเดี่ยวด้วยโน้ต E เป็นโน้ตเบส ถัดมาในจังหวะที่ 2 ใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ต บนคอร์ด E7b9 ประกอบด้วยโน้ต B F G# E โดยโน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด ในจังหวะที่ 2 ยก เล่นทำนองเดี่ยวด้วยโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 3 ใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ต บนคอร์ด E13b9 ประกอบด้วยโน้ต G# D F C# ซึ่งโน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด และโน้ต

C# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด และหลังจากนั้นเล่นเป็นทำนองเดี่ยวด้วยโน้ต B Bb B ซึ่งโน้ต B เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด ในห้องที่ 38-39 รีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียง ประกอบด้วยคอร์ด C#7b9#11 C#7#9b13 และ C#13#11 ในคอร์ด C#7b9#11 ใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ต โดยพลิกกลับขั้นที่ 1 แบบดรอปทูประกอบด้วยโน้ต B F G D ถัดมาเล่นทำนองเดี่ยวเป็นโน้ตตัวดำ ด้วยโน้ต A ถัดมาในจังหวะที่ 3 เล่นโน้ต C เป็นโน้ตเบส ในจังหวะที่ 4 เล่นคอร์ด C#7b9#11 โดยวางแนวเสียง 4 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต B D G B

ในห้องที่ 39 จังหวะที่ 2 เล่นคอร์ด C#7#9b13 ใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต F B E A C# โดยโน้ต E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด และโน้ต A เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด ในจังหวะที่ 4 เล่นคอร์ด C#13#11 ใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ต เช่นกัน ประกอบด้วยโน้ต C# F A# D# G โดยโน้ต A# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด โน้ต D# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด และโน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 40 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้แสดงการรีฮาร์โมไนซ์เซชันด้วยเทคนิคการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด คือ ได้วางแนวเสียง 5 โน้ต บนคอร์ด Em9/B ประกอบด้วยโน้ต B G D F# B ซึ่งโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด นอกจากนั้นให้โน้ต B เป็นการทบโน้ตเพื่อเล่นเป็นโน้ตเบส เมื่อสังเกตการเคลื่อนที่ของทำนองแนวเบส พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองแนวเบสแบบทิศทางลง ตั้งแต่ห้องที่ 39 จังหวะที่ 4 จนถึงห้องที่ 40 จังหวะที่ 2 ยก ประกอบด้วยโน้ต C# เข้าหาโน้ต B และเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตเบสในคอร์ดสุดท้ายคือ คอร์ด A13b9 โดยใช้การวางแนวเสียง 4 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต G C# F# Bb

ตัวอย่างที่ 51 การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคโน้ตเสียงค้าง ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 9 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น

ตัวอย่างที่ 51 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ดันสดในท่อนนำของบทเพลงวาย วอส ไอ บอร์น ด้วยการรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคโน้ตเสียงค้าง เพื่อให้เกิดสีสันขึ้นใหม่ที่น่าสนใจในท่อนนำของบทเพลง การรีฮาร์โมไนเซชันด้วยเทคนิคโน้ตเสียงค้างอยู่ระหว่างห้องที่ 1-9 นอกจากนั้นวิธีการบรรเลงยังใช้เทคนิคการซีเควนซ์รูปแบบริทึมมิกซีเควนซ์ เพื่อให้มีลักษณะของจังหวะเหมือนกัน เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ตเสียงค้างด้วยโน้ต A ในแนวทำโน้ตแบส โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

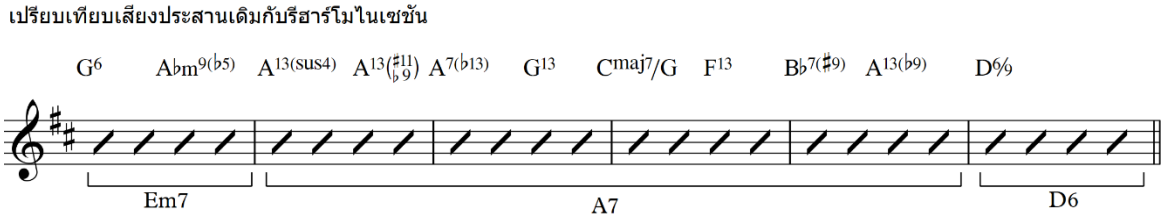
ในห้องที่ 1-2 เล่นโน้ตเสียงค้างประกอบกับการวางแนวเสียง 5 โน้ต บนคอร์ด Dmaj9/A ประกอบด้วยโน้ต A F# C# E A โดยเล่นคอร์ดเป็นการพลิกกลับขั้นที่ 2 และใช้เทคนิคดรอปทู เพื่อให้เสียงเปิดโล่งและให้โน้ต A เป็นการทบโน้ตเพื่อเล่นเป็นโน้ตเบส ถัดมาในห้องที่ 3 ใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ต ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต Eb เมเจอร์ทรัยแอด คือ โน้ต G Bb Eb G โดยโน้ต G เป็นการทบโน้ต ดังนั้นเมื่อวิเคราะห์ด้วยโน้ต A เป็นโน้ตพื้นต้นจะได้เป็นคอร์ด A7susb9#11 โดยมีโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ดและโน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด

ในห้องที่ 4 ใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ต บนคอร์ด F# ไมเนอร์ทรัยแอด ประกอบด้วยโน้ต A F# A C# F# โดยเล่นโน้ต A ในแนวทำโน้ตแบส ถัดมาในห้องที่ 5 เป็นการวางแนวเสียง 5 โน้ต บน

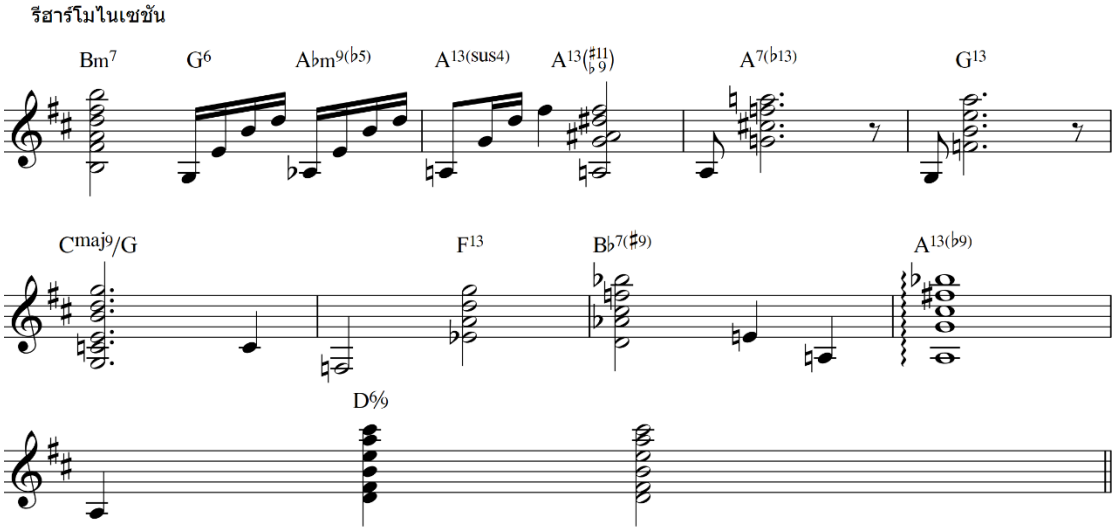
คอร์ด A7#9sus4 ประกอบด้วยโน้ต A D G C E โดยโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด ในห้องที่ 6 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นคอร์ด Dmaj9/A อีกครั้งเหมือนห้องที่ 2 และถัดมาในห้องที่ 7 เป็นการวางแนวเสียง 5 โน้ต บนคอร์ด Ebmaj7/A ประกอบด้วยโน้ต A D Bb Eb G เมื่อวิเคราะห์ด้วยโน้ต A เป็นโน้ตพื้นต้นจะได้เป็นคอร์ด A7susb9#11 โดยมีโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด และโน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด ในห้องที่ 8 เป็นการวางแนวเสียง 5 โน้ต บนคอร์ด Gmaj7/A ประกอบด้วยโน้ต A G B D F# เมื่อวิเคราะห์โดยโน้ต A เป็นโน้ตพื้นต้น จะได้เป็นคอร์ด A13sus4 โดยมีโน้ต B เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด และโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ในห้องที่ 9 เป็นการวางแนวเสียง 5 โน้ต บนคอร์ด A13b9#11 ประกอบด้วยโน้ต A G Bb Eb F# โดยมีโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด โน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด และโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด

มหาวิทยาลัยศิลปากร

1)



2)



ตัวอย่างที่ 52 การรีฮาร์โมไนเซชันในท่อนจบ ห้องที่ 55 ถึงห้องที่ 63 ในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น

ตัวอย่างที่ 55 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดในท่อนจบของบทเพลงวาย วอส ไอ บอร์นด้วยการรีฮาร์โมไนเซชัน ด้วยเทคนิคการเปลี่ยนคอร์ด การเปลี่ยนกุญแจเสียง และการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด เพื่อให้เกิดสีสันขึ้นใหม่ในท่อนจบของบทเพลง ในตัวอย่างข้อ 1) เมื่อเปรียบเทียบจากทำนองและเสียงประสานเดิมและการรีฮาร์โมไนเซชัน พบว่าในการดำเนินคอร์ดแบบเดิมในท่อนจบเป็นการดำเนินคอร์ด ii7-V7-I คือ คอร์ด Em7 A7 D6 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้รีฮาร์โมไนเซชัน เพื่อยืดการเกลาเข้าหาคอร์ด D6 ออกไป โดยมีรายละเอียดดังนี้ ในคอร์ด Em7 เปลี่ยนเป็นคอร์ด G6 และคอร์ด Abm7b5 ในคอร์ด A7 เพิ่มส่วนขยายของคอร์ด เป็นคอร์ด A13sus4 A13b9#11 และ A7b13 หลังจากนั้นในห้องที่ 57 ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นกุญแจเสียง C เมเจอร์ และเพิ่มการดำเนินคอร์ดแบบ V7-I ของคอร์ด Cmaj7 ดังนั้นจึงประกอบด้วยคอร์ด G13 Cmaj7/G ถัดมาเพิ่มคอร์ด F13 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนแบบคอร์ดแทนขั้นคู่สามเสียงของคอร์ด B7 และเป็นคอร์ดโดมินันท์ระดับสองของ

คอร์ด ii7 หรือคอร์ด Em7 ต่อมาใช้คอร์ด Bb7#9 เป็นคอร์ดแทนแบบคอร์ดแทนขั้นคู่สามเสียงของคอร์ด E7 ซึ่งคอร์ด E7 เป็นคอร์ดโดมินันท์ระดับสองของคอร์ด A7 หรือคอร์ด V7 ของคอร์ด Dmaj7 ในคอร์ด A7 ใช้การเพิ่มส่วนขยายของคอร์ดเป็นคอร์ด A13b9 หลังจากนั้นในคอร์ด I ได้เพิ่มส่วนขยายของคอร์ดเป็นคอร์ด D69

จากตัวอย่างที่ 2) เคนนี เบอร์เรลล์ ได้แสดงการวางแนวเสียงในท่อนจบโดยมีรายละเอียดดังนี้ ในห้องที่ 55 จังหวะที่ 3 เล่นคอร์ด G6 เป็นการวางแนวเสียง 4 โน้ต แบบดรอปทรี ประกอบด้วยโน้ต G E B D โดยเล่นเป็นรูปแบบอาร์เปโจ ถัดมาเล่นคอร์ด Abm7b5 เป็นรูปแบบอาร์เปโจโดยวางแนวเสียง 4 โน้ต แบบดรอปทรีประกอบด้วยโน้ต Ab F# B D ในห้องที่ 56 จังหวะที่ 1 เล่นคอร์ด A13sus4 เป็นรูปแบบอาร์เปโจและวางแนวเสียง 4 โน้ตแบบดรอปทรี ประกอบด้วยโน้ต A G D F# ซึ่งโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ดังนั้นคอร์ด G6 Abm7b5 และ A13sus4 เมื่อรีฮาร์โมไนซ์เซชันผสมกับการวางแนวเสียงเทคนิคแบบดรอปทรี จึงทำให้เกิดการเคลื่อนของทำนองแนวเบสเป็นแบบโครมาติกทิศทางลง ซึ่งประกอบด้วยโน้ต G Ab A หลังจากนั้นในห้องที่ 56 จังหวะที่ 3 เล่นคอร์ด A13b9#11 เป็นการวางแนวเสียง 5 โน้ตประกอบด้วยโน้ต A G A# D# F# ซึ่งโน้ต A# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด โน้ต D# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด และโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ต่อในห้องที่ 57 เล่นโน้ตเบสด้วยโน้ต A และตามด้วยเล่นคอร์ด A7b13 เป็นการวางแนวเสียง 4 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต G C# F A โดยโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด

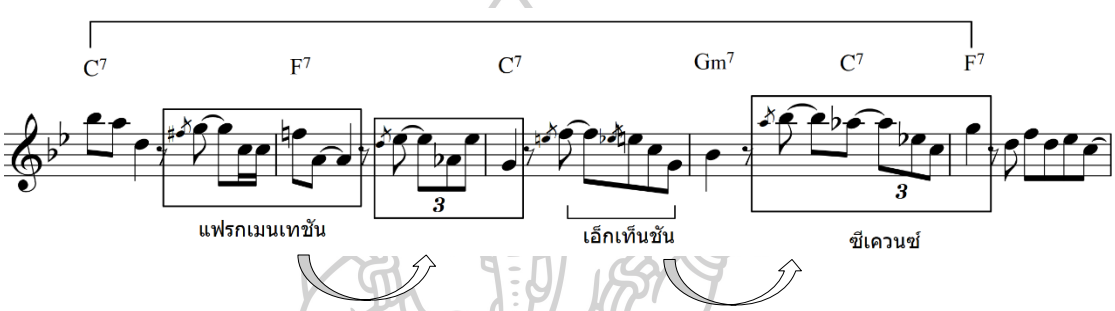
ในห้องที่ 58 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ตเบสด้วยโน้ต G และตามด้วยเล่นคอร์ด G6 เป็นการวางแนวเสียง 4 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต F B E A โดยโน้ต A เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด และโน้ต E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ถัดมาในห้องที่ 59 ใช้การวางแนวเสียง 6 โน้ต บนคอร์ด Cmaj9/G ให้โน้ต G เป็นโน้ตเบสและเป็นโน้ตเสียงค้างต่อเนื่องจากห้องที่ผ่านมา ประกอบด้วยโน้ต G C E B D G โดยโน้ต G เป็นการทบโน้ตและโน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 60 เล่นโน้ตเบสด้วยโน้ต F และตามด้วยการวางแนวเสียง 4 โน้ต บนคอร์ด F13ประกอบด้วยโน้ต Eb A D G โดยโน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด และโน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ถัดมาในห้องที่ 61 ใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ต บนคอร์ด Bb7#9 ประกอบด้วยโน้ต D Ab C # F Bb โดยโน้ต C# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของ

คอร์ดและเล่นทำนองเดี่ยวด้วยโน้ต E และโน้ต A เพื่อเคลื่อนเข้าหาคอร์ดในห้องที่ 62 คือ คอร์ด A13b9 โดยใช้การวางแนวเสียง 5 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต A G C# F# Bb ซึ่งโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด และโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ในห้องที่ 63 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ตเบสด้วยโน้ต A และตามด้วยเล่นคอร์ด D69 เป็นการวางแนวเสียง 6 โน้ต ประกอบด้วยโน้ต D F# B E A C# โดยโน้ต E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด

3.5 การบรรเลงคีตปฏิภาณรูปแบบประโยคในเพลง บิ๊ก พอล

จากการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ ในรูปแบบประโยค ของเพลงบิ๊ก พอล พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ใช้การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ และการสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

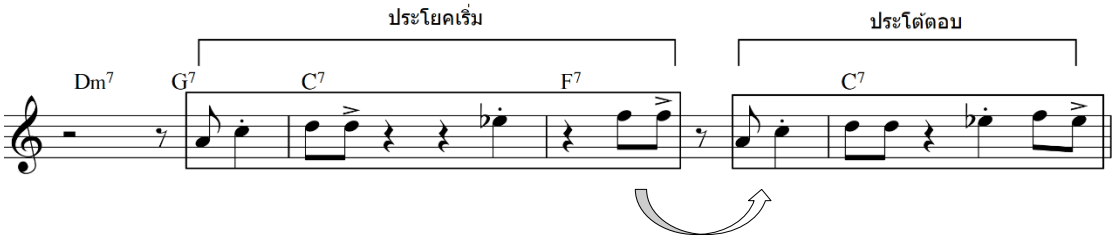
3.5.1 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์



ตัวอย่างที่ 53 การสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 61 ถึงห้องที่ 65 ในเพลงบิ๊ก พอล

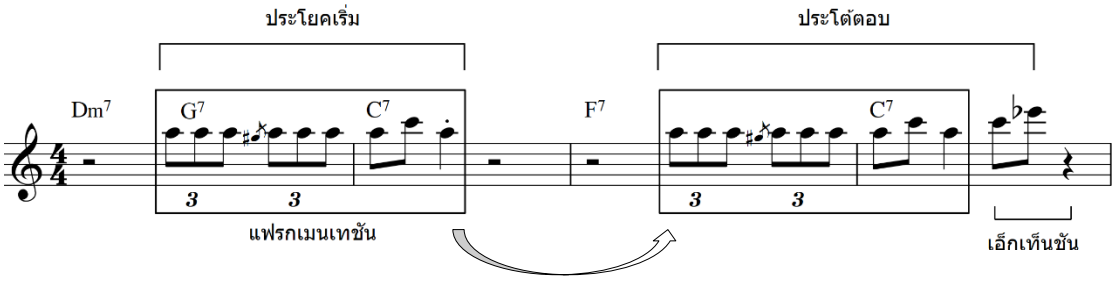
ตัวอย่างที่ 53 เป็นการด้นสดคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์เพื่อนำมาสร้างประโยค ประโยคมีความยาว 5 ห้อง และมีทิศทางของทำนองในประโยคแบบทิศทางลง เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์โดยแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนแรกอยู่ระหว่างห้องที่ 61-62 ด้วยวิธีแฟรกเมนเทชันจากทำนองส่วนหน้าประโยค เพื่อนำมาเล่นซ้ำในห้องที่ 62-63 หลังจากนั้นใช้เอ็กซ์เท็นชันเพื่อสร้างทำนองขึ้นใหม่ และพัฒนาอีกครั้งด้วยการซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์มาเล่นในห้องที่ 64-65 โดยมีรายละเอียดดังนี้ เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นทำนองในห้องที่ 61-62 โดยเริ่มเล่นในห้องที่ 61 บนคอร์ด C7 ในจังหวะที่ 1 ด้วยโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 1 ยก เล่นโน้ต A เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ต่อมาเล่นทิศทางลงเป็นระยะห่างขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคมายังโน้ต D ในจังหวะที่ 2 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด หลังจากนั้นในจังหวะที่ 3 เล่นเป็นทิศทางขึ้นเป็นระยะห่างขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคไปยังโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด จากนั้นเล่นเป็นทิศทางลงมีระยะห่างขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ลงมาที่จังหวะที่ 4 ยก ที่โน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ต่อมาเล่นเป็นทิศทางขึ้นโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 4

เพอร์เฟค ไปที่ห้องที่ 62 ในจังหวะที่ 1 บนคอร์ด F7 ที่โน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นเป็นทิศทางลงอีกครั้ง โดยมีระยะห่างขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ ในจังหวะที่ 1 ยกที่โน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ถัดมาในห้องที่ 62-63 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากทำนองส่วนหน้าประโยค โดยเล่นทำนองไต่ระดับต่ำกว่าทำนองในห้องที่ 61-62 หรือออริจินัลโมทีฟเป็นระยะขั้นคู่ 3 เมเจอร์ โดยมีรายละเอียดดังนี้ในห้องที่ 62 จังหวะที่ 3 ยก บนคอร์ด F7 เล่นโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด ต่อมาเล่นเป็นทิศทางลงมีระยะห่างขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคเหมือนกับออริจินัลโมทีฟโดยเล่นมาที่โน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด หลังจากนั้นกลับขึ้นไปเล่นโน้ต Eb อีกครั้ง และเล่นเป็นทิศทางลงโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ เพื่อเล่นไปยังโน้ต G ในห้องที่ 63 จังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด C7

ในห้องที่ 63-64 เคนนี เบอร์เรลล์ พัฒนาทำนองขึ้นใหม่โดยวิธีเอ็กซ์เท็นชันโดยเล่นทำนองเป็นรูปร่างทิศทางลง โดยมีรายละเอียดดังนี้ ในห้องที่ 63 จังหวะที่ 2 ยก บนคอร์ด C7 เล่นโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด ถัดมาเล่นโน้ต ทรัยแอด C เมเจอร์ รูปแบบอาร์เปโจ ประกอบด้วยโน้ต E C และ G โดยโน้ต E เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด โน้ต C เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด และโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 64 ในจังหวะที่ 1 บนคอร์ด Gm7 เล่นโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด หลังจากนั้นทำนองในห้องที่ 64-65 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคซีเควนซ์ โดยให้ทำนองโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคกับออริจินัลโมทีฟ แต่ยังคงรูปร่างของทำนองคล้ายกัน เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ต Bb ในจังหวะที่ 2 ยก ซึ่งเล่นเป็นโน้ตล่ำและเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด C7 ถัดมาบนคอร์ด C7 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ตทรัยแอด เช่นเดียวกับทำนองต้นแบบแต่เล่นด้วยทรัยแอด Ab เมเจอร์ ในรูปแบบอาร์เปโจประกอบด้วยโน้ต Ab Eb และ C ดังนั้นเมื่ออยู่บนคอร์ด C7 โน้ต Ab จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด โน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด และโน้ต C เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด หลังจากนั้นในห้องที่ 65 ในจังหวะที่ 1 บนคอร์ด F7 เล่นโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด และเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของประโยค

ตัวอย่างที่ 54 การสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 12 ถึงห้องที่ 15 ในเพลงบิ๊ก พอล

ตัวอย่างที่ 54 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ความยาวของประโยคทั้งสองยาว 4 ห้อง แบ่งเป็นประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบ ประโยคเริ่มมีทิศทางขึ้นอยู่ระหว่างห้องที่ 12-14 บนคอร์ด G7 C7 F7 หรือการดำเนินคอร์ด V7-I7-IV7 ประโยคเริ่ม เริ่มเล่นในห้องที่ 12 จังหวะที่ 3 ยก บนคอร์ด G7 โดยเล่นโน้ต A เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ต่อมาเล่นโน้ต C ด้วยเทคนิคโอเวอร์ เดอะ บาร์ ไลน์ ดังนั้นโน้ต C จึงเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด C7 ถัดมาในห้องที่ 13 บนคอร์ด C7 เล่นโน้ต D เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น สองครั้ง โดยเล่นในจังหวะที่ 1 และ 1 ยก ซึ่งโน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ต่อมาในจังหวะที่ 4 เล่นโน้ต Eb ด้วยเทคนิคโอเวอร์ เดอะ บาร์ ไลน์ ดังนั้นจึงเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด F7 ในห้องถัดไป หลังจากนั้นในห้องที่ 14 จังหวะที่ 2 และ 2 ยก บนคอร์ด F7 เล่นโน้ต F ซ้ำสองครั้งซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด

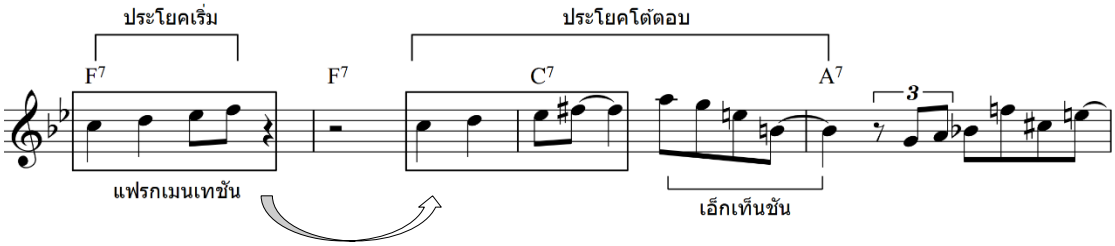
ประโยคโต้ตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 14-15 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ เป็นการเล่นโดยพัฒนามาจากออริจินัลโมทีฟ จากห้องที่ 12-14 การพัฒนาทำนองมีการใช้โน้ตส่วนใหญ่คล้ายกัน แต่ในด้านจังหวะได้พัฒนาขึ้นใหม่ และทำนองที่พัฒนาขึ้นใหม่จะสั้นกว่าออริจินัลโมทีฟ เมื่อทำนองเล่นอยู่บนการดำเนินคอร์ด IV7-I7 หรือ คอร์ด F7 C7 จึงทำให้โน้ตบางตัวเป็นโน้ตลำดับของคอร์ดแตกต่างจากออริจินัลโมทีฟ โดยมีรายละเอียดดังนี้ ในห้องที่ 14 จังหวะที่ 3 ยก บนคอร์ด F7 เล่นโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ถัดมาเล่นโน้ต C ใน จังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 15 จังหวะที่ 3 บนคอร์ด C7 เล่นโน้ต D ซ้ำสองครั้ง หลังจากนั้นเล่นโน้ต Eb หรือโน้ตบลูส์ของคอร์ด C7 ต่อมาเล่นโน้ต F ในจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด จากนั้นเล่นโน้ตตัวสุดท้ายของทำนองโดยพัฒนาทำนองขึ้นใหม่ต่างจากออริจินัลโมทีฟ โดยเล่นเป็นโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b3 หรือโน้ตบลูส์ของคอร์ด C7



ตัวอย่างที่ 55 การสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 48 ถึงห้องที่ 51 ในเพลงบิ๊ก พอล

ตัวอย่างที่ 55 เป็นการสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ โดยใช้วิธีแฟรกเมนเทชันและวิธีเอ็กซ์เท็นชัน กลุ่มประโยคมีความยาว 4 ห้อง ประโยคทั้งสองมีทิศทางแบบคงที่ ประโยคเริ่มอยู่ระหว่างห้องที่ 48-49 บนคอร์ด Dm7 G7 C7 หรือ การดำเนินคอร์ด ii7-V7-I7 ประโยคโต้ตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 50-51 บนคอร์ด F7 และ C7 หรือการดำเนินคอร์ด IV7-I7 โดยมีรายละเอียดดังนี้ เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มเล่นทำนองในห้องที่ 48 ด้วยโน้ต A โดยเล่นในจังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต 3 พยางค์ เขบ็ต 1 ชั้น ซึ่งโน้ต A เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด G7 ต่อมาในห้องที่ 49 ในจังหวะที่ 1 บนคอร์ด C7 เล่นเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ด้วยโน้ต A อีกครั้ง ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 1 ยกเล่นโน้ต C จึงเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด และจบประโยคเริ่มด้วยการกลับไปเล่นโน้ต A อีกครั้ง

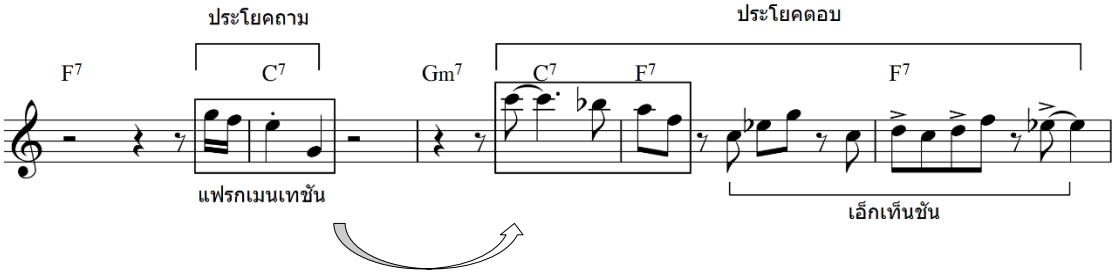
ประโยคโต้ตอบเป็นการใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากห้องที่ 48-49 เมื่อพัฒนาทำนองโดยมาเล่นอยู่บนการดำเนินคอร์ด IV7-I7 หรือ คอร์ด F7 และ C7 จึงทำให้โน้ตบางตัวเป็นโน้ตลำดับของคอร์ดที่แตกต่างจากทำนองหลัก ดังนี้ โน้ต A ที่เล่นซ้ำเป็นกลุ่มโน้ต 3 พยางค์เขบ็ต 1 ชั้น ในห้องที่ 50 เมื่ออยู่บนคอร์ด F7 จึงทำให้โน้ต A เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 51 จังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 3 ยก บนคอร์ด C7 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเอ็กซ์เทนชันเพื่อพัฒนาทำนองขึ้นใหม่ ประกอบด้วยโน้ต C และโน้ต Eb ซึ่งโน้ต C เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ดและโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b3 หรือเป็นโน้ตบลูส์ของคอร์ด C7 และเป็นโน้ตจบประโยคโต้ตอบ



ตัวอย่างที่ 56 การสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 41 ถึงห้องที่ 45 ในเพลงบิ๊ก พอล

ตัวอย่างที่ 56 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ โดยมีความยาว 5 ห้อง ประโยคเริ่มมีทิศทางขึ้น ประโยคโต้ตอบมีทิศทางลง เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นทำนองในประโยคเริ่มซึ่งอยู่ในห้องที่ 41 บนคอร์ด F7 โดยเล่นทำนองเป็นลักษณะทิศทางขึ้นโดยใช้รูปแบบบันไดเสียง F มิกโซลิเดียน ประกอบด้วยโน้ต C D Eb และ F ซึ่งโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด โน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด โน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด และโน้ต F เป็นโน้ตพื้นต้น ของคอร์ด

ทำนองระหว่างห้องที่ 42-44 เป็นประโยคโต้ตอบโดยใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ด้วยวิธีแฟรกเมนเทชันจากออริจินัลโมทีฟในห้องที่ 41 โดยแฟรกเมนเทชันด้วยระดับเสียงและจังหวะที่เหมือนกัน แตกต่างตรงโน้ตตัวสุดท้ายที่เล่นสูงขึ้นมาครึ่งเสียง คือโน้ต F# ทำนองที่เล่นขึ้นใหม่อยู่บนการดำเนินคอร์ด IV7-I7 หรือ คอร์ด F7 C7 โดยมีรายละเอียดดังนี้ เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดในห้องที่ 42 บนคอร์ด F7 โดยเล่นโน้ต C และ D เหมือนกับห้องที่ 41 ถัดมาในห้องที่ 43 ในจังหวะที่ 1 และ 1 ยก บนคอร์ด C7 เล่นโน้ต Eb และโน้ต F# ดังนั้นเมื่อทำนองอยู่บนคอร์ด C7 ดังนั้นโน้ต Eb จึงเป็นบลูส์โน้ต หรือโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด และโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด ต่อมาทำนองที่อยู่ระหว่างห้องที่ 43 ในจังหวะที่ 3 จนถึงห้องที่ 44 เป็นการพัฒนาทำนองขึ้นใหม่โดยเคนนี เบอร์เรลล์ เล่นในห้องที่ 43 ในจังหวะที่ 3 บนคอร์ด C7 โดยเล่นเป็นทิศทางลง ประกอบด้วยโน้ต A G E ดังนั้นโน้ต A จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด โน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดและโน้ต E เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 ยกเล่นเป็นโน้ตล้ำ คือโน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด A7 และเป็นโน้ตสุดท้ายของประโยคโต้ตอบ

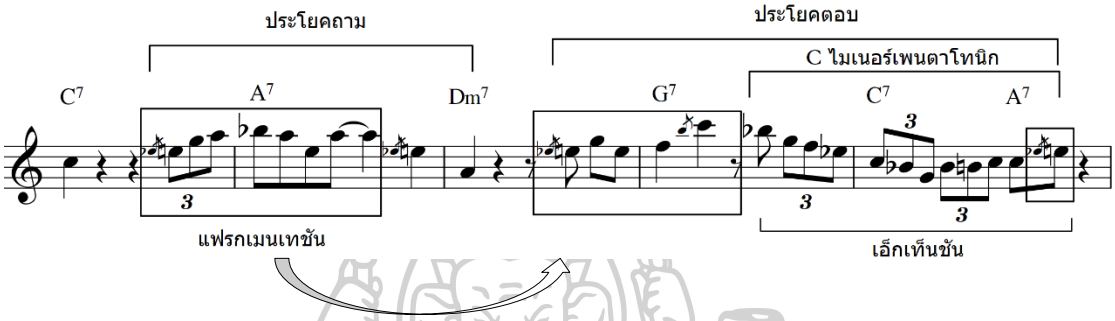


ตัวอย่างที่ 57 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 2 ถึง ห้องที่ 6 ในเพลง บิ๊ก พอล

ตัวอย่างที่ 57 เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดในรูปแบบประโยคถาม-ประโยคตอบ โดยมีความยาวของประโยค 5 ห้อง ประโยคถามอยู่ระหว่างห้องที่ 2-3 ด้านประโยคตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 3-5 ทั้งประโยคถาม-ประโยคตอบ มีรูปร่างทำนองเป็นนทิศทางขาลงคล้ายกัน โดยมีรายละเอียดดังนี้ ประโยคถามเริ่มในห้องที่ 2 จังหวะที่ 4 ยก บนคอร์ด F7 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นแบบทิศทางลงด้วยโน้ต G และ F ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด และเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ดตามลำดับ ถัดมาในห้องที่ 3 จังหวะที่ 1 บนคอร์ด C7 เล่นโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ต่อมาเล่นเป็นทิศทางลงโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 6 เมเจอร์ มายังโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดและเป็นโน้ตสุดท้ายของประโยคถาม

ประโยคตอบ เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์วิธีแฟรกเมนเทชัน จากประโยคถามโดยซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์ โดยเริ่มเล่นในห้องที่ 3 จังหวะที่ 2 ยก บนคอร์ด C7 ด้วยโน้ต C เล่นเป็นโน้ตล้ำและเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 ยก เล่นโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด หลังจากนั้นในห้องที่ 5 จังหวะที่ 1 บนคอร์ด F7 เล่นโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ดังนั้นการเล่นโน้ต Bb เกลาเข้าหาโน้ต A จึงเป็นการเล่นไกด์โทนไลน์แบบโน้ตลำดับที่ 3 ไปหาโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด ถัดมาในห้องเดียวกันในจังหวะที่ 1 ยก เล่นโน้ต F เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด หลังจากนั้นเคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีวิธีเอ็กซ์เท็นชันเพื่อสร้างทำนองขึ้นใหม่โดยเริ่มที่โน้ต C ในจังหวะที่ 2 ยก จากนั้นเล่นเป็นแบบทิศทางขึ้นในรูปแบบทรัยแอด C ไมเนอร์ ประกอบด้วยโน้ต C Eb G ดังนั้นเมื่อเล่นโน้ตอยู่บนคอร์ด F7 โน้ต Eb และ G จึงเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ดและเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ดตามลำดับ ถัดมาเคนนี เบอร์เรลล์

เล่นเป็นทิศทางลงไปยังโน้ต C จากนั้นในห้องที่ 6 ซึ่งยังคงเป็นคอร์ด F7 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ตต่อเนื่องสลับกันเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโดยเล่นโน้ต C สลับกับโน้ต D จนไปถึงจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 6 ซึ่งโน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 2 ยก เล่นโน้ต F และในจังหวะที่ 3 ยก เล่นโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 และเป็นโน้ตจบประโยคตอบ



ตัวอย่างที่ 58 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 19 ถึงห้องที่ 23 ในเพลงบิ๊ก พอล

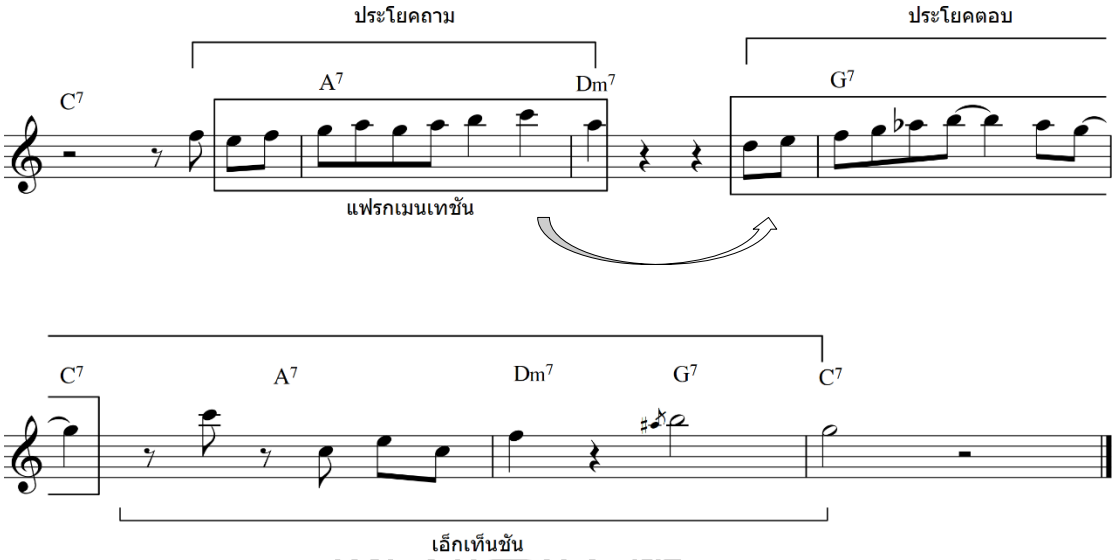
ตัวอย่างที่ 58 พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ได้ด้นสดในรูปแบบประโยคถาม-ประโยคตอบโดยมีความยาวของประโยค 5 ห้อง ทำนองประโยคถาม-ประโยคตอบอยู่บนการดำเนินคอร์ด I7-VI7-ii7-V7-I7-VI7 คือ คอร์ด C7 A7 Dm7 G7 C7 และ A7 ประโยคถามที่ 1 อยู่ระหว่างห้องที่ 19-21 ประโยคตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 21-23 ทั้งประโยคถาม-ประโยคตอบมีรูปร่างทำนองเป็นทิศทางขึ้นและลง นอกจากนั้น พบว่า ประโยคถาม-ประโยคตอบ มีโน้ต E เป็นโน้ตตัวแรกของประโยคเหมือนกันตลอดจนเล่นโน้ต E เป็นสุดท้ายของประโยค ซึ่งมีรายละเอียดของแต่ละประโยค ดังนี้

เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดประโยคถามโดยเล่นเริ่มในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต 3 พยางค์แบบทิศทางขึ้นบนคอร์ด C7 ประกอบด้วยโน้ต E G A ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 เป็นโน้ตลำดับที่ 5 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ดตามลำดับ ถัดมาในห้องที่ 20 บนคอร์ด A7 ในจังหวะที่ 1 เล่นโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 1 ยก กลับมาเล่นโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด หลังจากนั้นในจังหวะที่ 2 เล่นทำนองแบบทิศทางลงมายังโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด โดยมีระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ต่อมาเล่นในจังหวะที่ 2 ยก เล่นกลับขึ้นไปหาโน้ต A อีกครั้ง จากนั้นในจังหวะที่ 4 เล่นลงมายังโน้ต E อีกครั้ง หลังจากนั้นในห้องที่ 21

จังหวะที่ 1 บนคอร์ด Dm7 เล่นโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตในลำดับที่ 5 ของคอร์ดและเป็นโน้ตจบประโยคถาม

ประโยคตอบ เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ โดยแฟรกเมนเทชันจากส่วนหน้าของประโยคถาม ซึ่งเป็นการคล้ายของรูปร่างทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้ ในจังหวะที่ 3 ยก บนคอร์ด Dm7 เริ่มเล่นด้วยโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ถัดมาในจังหวะที่ 4 เล่นเป็นทำนองทิศทางขึ้นโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ไปยังโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด หลังจากนั้นในจังหวะที่ 4 ยก กลับมาเล่นโน้ต E อีกครั้ง ถัดมาในห้องที่ 22 จังหวะที่ 1 บนคอร์ด G7 เล่นโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด จากนั้นเล่นเป็นทำนองทิศทางขึ้นโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ไปยังโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด

หลังจากนั้น เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชัน โดยเริ่มจากใช้บันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก มาด้นสดเป็นทำนองในประโยค ซึ่งอยู่บนการดำเนินคอร์ด V7-I7 คือ คอร์ด G7 C7 ทำนองเริ่มเล่นในห้องที่ 22 จังหวะที่ 3 ยก โดยเล่นทำนองเป็นรูปแบบบันไดเสียงแบบทิศทางลง เล่นเป็นโน้ต 3 พยางค์เขบ็ต 1 ชั้น เริ่มเล่นจากโน้ต Bb จากห้องที่ 23 ลงมายังโน้ต G ในห้องที่ 23 ดังนั้นเมื่อวิเคราะห์ทำนองจากบันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต Bb G F E ดังนั้นเมื่อเล่นอยู่บนคอร์ด G7 โน้ต Bb จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด โน้ต G จึงเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด โน้ต F จึงเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด และโน้ต E จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ถัดมาในห้องที่ 23 จังหวะที่ 1 บนคอร์ด C7 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นโน้ต C Bb และ G ซึ่งโน้ต C เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด โน้ต Bb จึงเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด และโน้ต G จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ตามลำดับ ต่อมาในจังหวะที่ 2 เล่นโน้ต Bb B และ C ซึ่งโน้ต B เป็นโน้ตผ่านแบบโครมาติก หลังจากนั้นในจังหวะที่ 3 บนคอร์ด A7 เล่นเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นด้วยโน้ต C ซ้ำอีกหนึ่งครั้งซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด จากนั้นในจังหวะที่ 3 ยก เล่นโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดและเป็นโน้ตจบของประโยคตอบ



ตัวอย่างที่ 59 การสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ห้องที่ 67 ถึงห้องที่ 73 ในเพลงบิ๊ก พอล

ตัวอย่างที่ 59 เป็นการสร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดโดยให้ทั้งสองประโยคมีรูปร่างของประโยคเป็นทิศทางขึ้นเหมือนกัน ประโยคถาม-ประโยคตอบ มีความยาวทั้งหมด 5 ห้อง ทำนองประโยคถาม-ประโยคตอบอยู่บนการดำเนินคอร์ด I7-VI7-ii7-V7 คือ คอร์ด C7 A7 Dm7 และ คอร์ด G7 ประโยคถามอยู่ระหว่างห้องที่ 67-69 ประโยคตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 69-73 เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มเล่นประโยคถามในห้องที่ 67 จังหวะที่ 3 ยกบนคอร์ด C7 โดยเล่นโน้ต F เป็นโน้ตเคียงบนเพื่อเล่นเข้าหาโน้ต E ในจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ถัดมาเล่นโน้ต F เป็นโน้ตผ่านอีกครั้งเพื่อเข้าหาโน้ต G ในห้องที่ 68 บนคอร์ด A7 ซึ่งโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด ต่อมาเล่นเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเล่นสลับกันระหว่างโน้ต G กับโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ดโดยเล่นจากจังหวะที่ 1 ไปถึงจังหวะที่ 2 ยกของห้องที่ 68 หลังจากนั้นเล่นเป็นโน้ตตัวดำที่จังหวะที่ 3-4 ด้วยโน้ต B และ C ซึ่งโน้ต B เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ดและโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด ถัดมาเล่นเป็นทิศทางลงโดยมีระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ มายังห้องที่ 69 บนคอร์ด Dm7 ด้วยโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดและเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคถาม

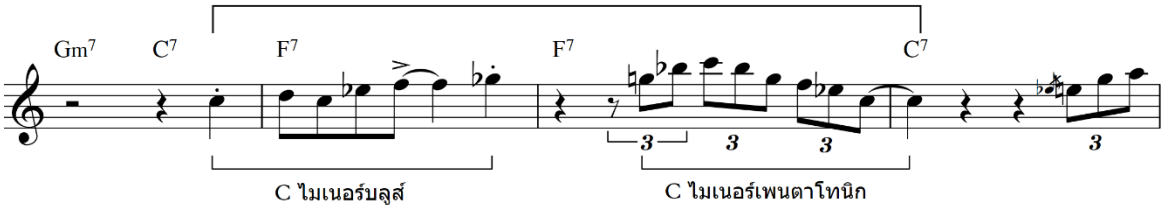
เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์วิธีแฟรกเมนเทชันจากรูปร่างของทำนองจากประโยคถามเพื่อนำมาพัฒนาเป็นส่วนหน้าของประโยคตอบดังนี้ ประโยคตอบเริ่มเล่นในห้องที่

69 จังหวะที่ 4 ด้วยเทคนิคโอเวอร์ เดอะ บาร์ ไลน์ จากห้องที่ 69 จังหวะที่ 4 โดยเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงไปถึงห้องที่ 70 จังหวะที่ 1 ด้วยบันไดเสียง G มิกโซลิเดียนซึ่งเล่นไปถึงโน้ต G เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด G7 ถัดมาในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 2 ยกของห้องที่ 70 เล่นโน้ต Ab และโน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ดตามลำดับ ในจังหวะที่ 4 กลับไปเล่นโน้ต Ab อีกครั้งก่อนที่จะเล่นโน้ตล้ำในจังหวะที่ 4 ยกด้วยโน้ต G ดังนั้นโน้ต G จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด C7

หลังจากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 71-73 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเอ็กเท็นชันหลังทำนองซีเควนซ์ โดยเริ่มจากในห้องที่ 71 ในจังหวะที่ 2 ยก บนคอร์ด C7 แต่เล่นเป็นโน้ตล้ำ ด้วยโน้ต C ดังนั้นโน้ต C จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด A7 ถัดมาเล่นเป็นทิศทางลงเป็นระยะ 1 ช่วงคู่แปดในจังหวะที่ 3 ยกที่โน้ต C ต่อจากนั้นเล่นเป็นทิศทางขึ้นโดยมีระยะห่างขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ไปยังโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด จากนั้นกลับมาเล่นโน้ต C อีกครั้ง ก่อนที่จะเล่นเป็นทิศทางขึ้นโดยมีระยะขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคไปยังห้องที่ 72 จังหวะที่ 1 ที่โน้ต F บนคอร์ด Dm7 ซึ่งโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ b3 ของคอร์ด จากนั้นในจังหวะที่ 3 บนคอร์ด G7 เล่นโน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นเป็นทิศทางลงระยะห่างขั้นคู่ 3 เมเจอร์มายังห้องที่ 73 จังหวะที่ 1 ด้วยโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด C7 และเป็นโน้ตสุดท้ายของประโยค

มหาวิทยาลัยศิลปากร

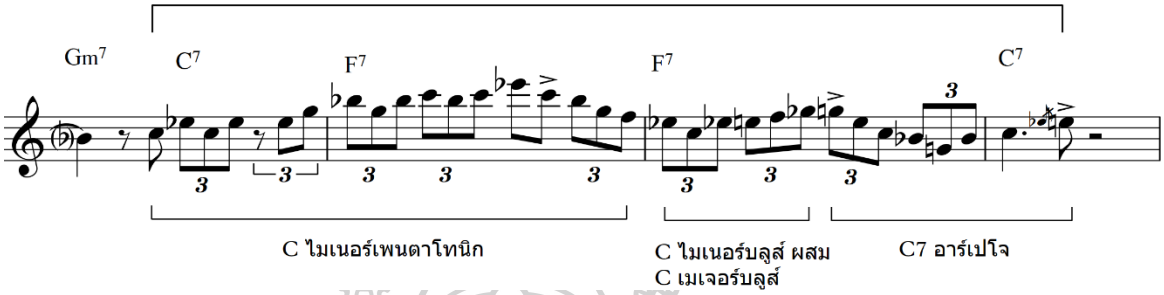
3.5.2 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 60 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียง ห้องที่ 16 ถึงห้องที่ 19 ในเพลงบิ๊ก พอล

ตัวอย่างที่ 60 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างประโยคด้วยบันไดเสียง คือ บันไดเสียง C ไมเนอร์บลูส์ ประกอบด้วยโน้ต C Eb F Gb G Bb และ บันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก ประกอบด้วยโน้ต C Eb F G Bb ประโยคจากตัวอย่างมีความยาวทั้งหมด 4 ห้อง และมีทิศทางของทำนองในประโยคเป็นแบบทิศทางขึ้น ทิศทางลงแบบเท่ากัน ประโยคอยู่บนการดำเนินคอร์ด V7/IV7-IV7-IV7-I7 หรือ คอร์ด C7 F7 F7 C7 โดยมีรายละเอียดของประโยค ดังนี้ เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้บันไดเสียง C ไมเนอร์บลูส์ เพื่อสร้างทำนองรูปแบบทิศทางขึ้นบนคอร์ด C7 และคอร์ด F7 ซึ่งอยู่ระหว่างห้องที่ 16-17 ในห้องที่ 16 จังหวะที่ 4 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นด้วยเทคนิคโอเวอร์ เดอะ บาร์ไลน์ ด้วยโน้ต C ซึ่งเมื่ออยู่บนคอร์ด F7 จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ถัดมาในห้องที่ 17 จังหวะที่ 1 เล่นทำนองด้วยโน้ต D เป็นโน้ตเคียงบนเพื่อเล่นเข้าหาโน้ต C อีกครั้ง หลังจากนั้นเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงในทิศทางขึ้นประกอบด้วยโน้ต Eb เป็นโน้ตบลูส์และเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด F7 ถัดมาเล่นโน้ต F ในจังหวะที่ 2 ยก และเล่นโน้ต Gb ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตบลูส์ ดังนั้นเมื่ออยู่บนคอร์ด F7 โน้ต F เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด และโน้ต Gb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด

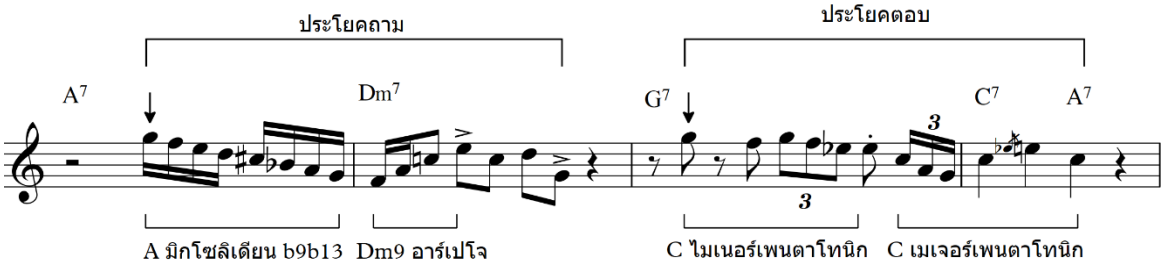
ในห้องที่ 18 ในจังหวะที่ 1บนคอร์ด F7 เคนนี เบอร์เรลล์ หยุดเล่น 1 จังหวะครึ่ง หลังจากนั้นใช้บันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก มาด้นสดเป็นทำนองโดยมีทิศทางของทำนองเป็นรูปแบบทิศทางขึ้นและลง โดยเล่นทำนองบนคอร์ด F7 และคอร์ด C7 ทำนองทั้งหมดเล่นเป็นโน้ต 3 พยางค์เขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มในห้องที่ 18 จังหวะที่ 2 โดยเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงแบบทิศทางขาขึ้น ประกอบด้วยโน้ต G Bb และโน้ต C ดังนั้นเมื่ออยู่บนคอร์ด F7 โน้ต G โน้ต จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด โน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด และโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 5

ของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นเป็นทิศทางลง เป็นรูปแบบบันไดเสียงจากโน้ต C ลงมายังโน้ต Eb หลังจากนั้นเล่นโน้ต C ในจังหวะที่ 4 ยก เป็นโน้ตล้ำ เป็นโน้ตจบประโยค และเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด C7 ในห้องที่ 19

ตัวอย่างที่ 61 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียง ห้องที่ 28 ถึงห้องที่ 31 ในเพลงบิ๊ก พอล

ตัวอย่างที่ 61 เป็นการสร้างประโยคด้วยบันไดเสียง โดยใช้ บันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก ประกอบด้วยโน้ต C Eb F G Bb และบันไดเสียง C ไมเนอร์บลูส์ แบบผสมกับ บันไดเสียง C เมเจอร์บลูส์ โดยบันไดเสียง C ไมเนอร์บลูส์ ประกอบด้วยโน้ต C Eb F G Bb และบันไดเสียง C เมเจอร์บลูส์ ประกอบด้วยโน้ต C D Eb E G A เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองอยู่บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7/ IV7-IV7-IV7-I7 หรือ คอร์ด Gm7 C7 F7 F7 C7 โดยประโยคมีความยาว 4 ห้อง และมีทิศทางของทำนองในประโยคแบบทิศทางขึ้นและทิศทางลงแบบเท่ากัน ทำนองในประโยคส่วนใหญ่เป็นโน้ต 3 พยางค์ เขบ็ต 1 ชั้น ในห้องที่ 28-30 เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้โน้ตจากบันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก เพื่อนำมาสร้างทำนองในประโยค ทำนองเริ่มเล่นที่ห้อง 28 ในจังหวะที่ 2 ยก บนคอร์ด C7 โดยเล่นเป็นรูปแบบกลุ่มโน้ต บนโน้ต 3 พยางค์ เขบ็ต 1 ชั้น โดยแบ่งได้เป็น 4 กลุ่ม ซึ่งประกอบด้วย กลุ่มโน้ตที่ 1 เล่นโน้ต C Eb C Eb กลุ่มโน้ตที่ 2 เล่นโน้ต Eb G Bb กลุ่มโน้ตที่ 3 เล่นโน้ต G Bb C และกลุ่มโน้ตที่ 4 เล่นโน้ต Bb C Eb G ต่อมาเมื่อเล่นถึงโน้ตตัวสุดท้ายของกลุ่มโน้ต คือ โน้ต Eb เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นเป็นทิศทางลงในรูปแบบบันไดเสียง โดยเล่นจากโน้ต Eb ลงมายังโน้ต F ซึ่งเป็นตัวโน้ตสุดท้ายในห้องที่ 29 อย่างไรก็ตามทำนองในประโยคที่นำมาจากบันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก เมื่ออยู่บนคอร์ด C7 ทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายของคอร์ด คือ โน้ต Eb

เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด เช่นเดียวกันเมื่ออยู่บนคอร์ด F7 จึงทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายของคอร์ด คือ โน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด

ในห้องที่ 30-31 เคนนี เบอร์เรลล์ ด้นสดด้วยการสร้างทำนอง ด้วยการผสมระหว่างบันไดเสียง C ไมเนอร์บลูส์ กับ บันไดเสียง C เมเจอร์บลูส์ โดยมีรายละเอียดการสร้างทำนอง ดังนี้ ในห้องที่ 30บนคอร์ด F7 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองจากบันไดเสียง C เมเจอร์บลูส์ โดยเล่นเป็นโน้ต 3 พยางค์ เขบ็ต 1 ชั้น และเล่นทำนองในทิศทางขึ้นด้วยโน้ต Eb C Eb E ดังนั้นเมื่ออยู่บนคอร์ด F7 จึงทำให้โน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด โน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และโน้ต E เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด ถัดมาเล่นทำนองด้วยโน้ต F และโน้ต Gb ซึ่งเป็นโน้ตอยู่บนบันไดเสียง C ไมเนอร์บลูส์ ดังนั้นเมื่ออยู่บนคอร์ด F7 จึงทำให้ โน้ต F เป็นโน้ตพื้นต้น และโน้ต Gb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b9 ของคอร์ด หลังจากนั้นในห้องที่ 30 จังหวะที่ 3-4 ใช้เทคนิคโอเวอร์ เดอะ บาร์ ไลน์ ดังนั้นทำนองที่เล่นจึงอยู่บนคอร์ด C7 เคนนี เบอร์เรลล์ จึงสร้างทำนองโดยใช้ C7 อาร์เปโจ ซึ่งประกอบด้วยโน้ต C E G Bb โดยนำมาเล่นในจังหวะที่ 3 และเล่นเป็นทิศทางลง ด้วยโน้ต G E C Bb จนถึงโน้ต G อีก 1 ช่วงเสียง ต่อมาเล่น โน้ตใน C7 อาร์เปโจ อีกครั้งโดยเล่นจากโน้ต G เป็นทิศทางขึ้นไปยังโน้ต E ในห้องที่ 31 จังหวะที่ 2 ยก บนคอร์ด C7 และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด

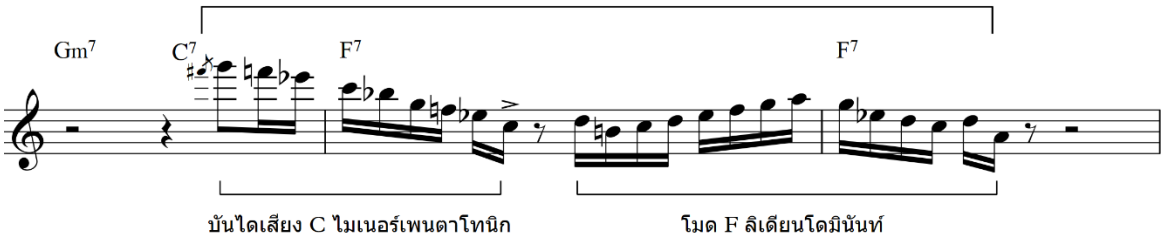


ตัวอย่างที่ 62 การสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง และประโยคถาม-ประโยคตอบ ห้องที่ 32 ถึงห้องที่ 35 ในเพลงบิ๊ก พอล

ตัวอย่างที่ 62 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างประโยคด้วยการใช้โมดและบันไดเสียง ด้านโมดใช้โมด A มิกโซลิเดียน b9 b13 ประกอบด้วยโน้ต A Bb C# D E F G A ด้านบันไดเสียง คือ บันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก ประกอบด้วยโน้ต C Eb F G Bb และบันไดเสียง C เมเจอร์

เพนตาโทนิก ประกอบด้วยโน้ต C D Eb E G A ประโยคจากตัวอย่างมีความยาวทั้งหมด 4 ห้อง โดยอยู่บนการดำเนินคอร์ด VI7-ii7-V7-I7-VI7 หรือ คอร์ด A7 Dm7 G7 C7 A7 ในแต่ละประโยคมีรูปร่างของทำนองแตกต่างกัน คือ ในประโยคถามมีรูปร่างประโยคเป็นทิศทางลง-ขึ้น-ลง ส่วนประโยคตอบมีรูปร่างของทำนองเป็นแบบทิศทางลง เคนนี เบอร์เรลล์ เริ่มด้นสดในประโยคในห้องที่ 32 จังหวะที่ 3 บนคอร์ด A7 โดยเล่นเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ด้วยบันไดเสียง A มิกโซลิเดียน b9 b13 โดยเล่นจากโน้ต G ลงมา 1 ช่วงเสียงมายังโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 32 ถัดมาในห้องที่ 33 เคนนี เบอร์เรลล์ เล่น Dm9 อาร์เปโจ ในรูปแบบ b3-5-b7-9 บนคอร์ด Dm7 ซึ่งประกอบด้วยโน้ต F A C และโน้ต E หลังจากนั้นเล่นเป็นทิศทางลงจากโน้ต E ในจังหวะที่ 2 เล่นลงมาในจังหวะที่ 2 ยก ที่โน้ต C อีกครั้ง ต่อจากนั้นเล่นเป็นทิศทางขึ้นไประยะห่างคู่ 2 เมเจอร์ ในจังหวะที่ 3 ไปยังโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ถัดมาเล่นเป็นทิศทางลงมายังจังหวะที่ 3 ยก โดยมีระยะห่างคู่ 5 เพอร์เฟค มาที่โน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด และเป็นโน้ตจบของประโยคถาม

เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองในประโยคตอบอยู่ระหว่างห้องที่ 34-35 ทำนองสร้างจากบันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก อยู่ในห้องที่ 34 จังหวะที่ 1 ยก ถึงจังหวะที่ 4 ตก ทำนองเริ่มเล่นในจังหวะที่ 1 ยก ด้วยโน้ต G เหมือนกับประโยคถาม หลังจากนั้นเล่นเป็นทิศทางลงมายังจังหวะที่ 4 ตกที่โน้ต Eb โดยทำนองประกอบด้วยโน้ต G F Eb ดังนั้นเมื่ออยู่บนคอร์ด G7 จึงทำให้โน้ต G เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด โน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด และโน้ต Eb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด หลังจากนั้นการสร้างทำนองในห้องที่ 34 จังหวะที่ 4 ยก ถึงห้องที่ 35 จังหวะที่ 3 เป็นการสร้างทำนองจากบันไดเสียง C เมเจอร์เพนตาโทนิก ดังนั้นในห้องที่ 34 จังหวะที่ 4 ยก เคนนี เบอร์เรลล์ เล่นทำนองเป็นทิศทางลงด้วยโน้ต 3 พยางค์ เขบ็ต 2 ชั้น ประกอบด้วยโน้ต C A และโน้ต G ดังนั้นเมื่ออยู่บนคอร์ด G7 โน้ต C จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด และโน้ต A เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 35 บนคอร์ด C7 เล่นทำนองเป็นโน้ตเป็นตัวดำด้วยโน้ต C ในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ถัดมาเล่นโน้ต E ในจังหวะที่ 2 จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด หลังจากนั้นในจังหวะที่ 3 บนคอร์ด A7 เล่นทำนองเป็นโน้ตเป็นตัวดำ ด้วยโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด และเป็นโน้ตจบประโยคตอบ



ตัวอย่างที่ 63 การสร้างประโยคด้วยบันไดเสียงและโมด ห้องที่ 52 ถึงห้องที่ 54 ในเพลงบิ๊ก พอล

ตัวอย่างที่ 63 เป็นการสร้างประโยคด้วยบันไดเสียง คือ บันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก ประกอบด้วยโน้ต C Eb F G Bb และโมด F ลิเดียนโดมินันท์ ประกอบด้วยโน้ต F G A B C D Eb F เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองจากบันไดเสียงและโมดโดยเล่นอยู่บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7/IV7-IV7 หรือ คอร์ด Gm7 C7 F7 F7 ประโยคมีความยาวทั้งหมด 3 ห้อง ทำนองในประโยคส่วนใหญ่เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ทิศทางของทำนองในประโยคมีรูปร่างเป็นลักษณะทิศทางลง ทำนองเริ่มเล่นที่ห้อง 52 จังหวะที่ 4 บนคอร์ด C7 โดยเล่นทำนองตัวแรกด้วยโน้ต G หลังจากนั้นเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงแบบทิศทางลงมายังโน้ต C ในห้องที่ 53 จังหวะที่ 2 บนคอร์ด F7 จากตัวอย่างเมื่อทำนองจากบันไดเสียง C ไมเนอร์เพนตาโทนิก อยู่บนคอร์ด C7 จึงทำให้โน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด โน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด และโน้ต Eb เป็นบลูส์โน้ต หรือเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด ในคอร์ด F7 พบว่าโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด โน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด และโน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด โน้ต F เป็นโน้ตพื้นต้นของคอร์ด และโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด

ต่อมาในห้องที่ 53-54 เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองจากโมด F ลิเดียนโดมินันท์ มาสร้างทำนองบนคอร์ด F7 ทำนองเริ่มเล่นที่ห้อง 53 จังหวะที่ 3 เริ่มทำนองด้วยโน้ต D โดยเล่นเป็นโน้ตเคียงบน และเป็นโน้ตขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด ถัดมาเล่นโน้ต B เป็นโน้ตเคียงล่าง ซึ่งเป็นโน้ตขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด หลังจากนั้นเล่นเข้าหาโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ต่อมาเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงแบบขาขึ้นโดยเล่นจากโน้ต C ไปยังโน้ต A ในจังหวะที่ 4 ยก ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด หลังจากนั้นในห้องที่ 54 จังหวะที่ 1 เล่นเป็นทิศทางลง โดยเล่นจากโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด โดยมีระยะเป็นคู่ 3 เมเจอร์ มายังโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ต

ลำดับที่ b7 ของคอร์ด ต่อมาเล่นเป็นรูปแบบบันไดเสียงในทิศทางลงมายังโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และเล่นทำนองเป็นทิศทางขึ้นไปยังโน้ต D อีกครั้ง ก่อนที่จะเล่นทำนองเป็นทิศทางลง โดยมีระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค มายังโน้ต A และเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของประโยค

บทที่ 4
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

4.1 สรุปผลการวิจัย

ในหัวข้อนี้เป็นการสรุปผลการวิจัย วิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และจอห์น โคลเทรนโดยประกอบด้วยหัวข้อดังนี้ คือ วัตถุประสงค์ วิธีการดำเนินวิจัย และผลการศึกษา

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊ส ของ เคนนี เบอร์เรลล์

วิธีการดำเนินวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเพื่อศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณ ของ เคนนี เบอร์เรลล์ การวิจัยนี้จึงให้ความสำคัญต่อการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเน้นความสำคัญในการค้นคว้าการศึกษาจากข้อมูลทางเอกสาร หรือในทางวิชาการเรียกว่า การวิจัยเอกสาร (documentary research) ที่ศึกษาจากเอกสารที่เป็นลักษณะสื่อเสียงในรูปแบบการบันทึกเสียง คือ อัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน ผู้วิจัยกำหนดขั้นตอนในการวิจัย เป็น 3 ขั้นตอน โดยมีรายละเอียดดังนี้ 1) ทบทวนวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วยเนื้อหา ดังนี้ ประวัติของเคนนี เบอร์เรลล์ แนวคิดในวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณ วิธีการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณในกีตาร์แจ๊ส และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 2) การเก็บรวบรวมข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล ประกอบด้วย การเก็บรวบรวมข้อมูลหลักฐาน งานบันทึกเสียงจากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน สังกัด นิวแจ๊ส ในปี 1958 ประกอบด้วยจำนวนห้าบทเพลง คือ (1) เฟรท เทรน (2) ไอ เนเวอร์ นูว (3) ลีเรสโต (4) วาย วอส ไอ บอร์น (5) บิ๊ก พอล วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล มีขั้นตอนดังต่อไปนี้ ผู้วิจัยทำการถอด ทำนองของบทเพลง เสียงประสาน การเดี่ยวในรูปแบบแนวทำนองเดี่ยว และรูปแบบการวางแนวเสียง ทั้ง 5 บทเพลง หลังจากนั้นแปลผลเป็นโน้ตเพลงและบันทึกเป็น

โน้ตดนตรีสากล โดยใช้โปรแกรมดนตรี ซีบีเลียส (Sibelius) ต่อมาผู้วิจัยได้จำแนกการเล่นทำนองเดี่ยวในรูปแบบประโยค และการรีฮาร์โมไนเซชัน 3) ตรวจสอบผลงาน และนำไปปรับปรุงแก้ไข เมื่อผู้วิจัยการวิเคราะห์ข้อมูลเสร็จสิ้นทั้งห้าบทเพลง จึงเข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบผลงาน และนำไปปรับปรุงแก้ไข 4) การนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยจัดทำเป็นงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

ผลการศึกษา

งานวิจัยนี้ศึกษาและวิเคราะห์ในการบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน ประกอบด้วยทั้งหมด 5 บทเพลง คือ 1) เฟรท เทรน (Freight Trane) 2) ไอ เนเวอร์ นูว (I Never Knew) 3) ลีเรสโต (Lyresto) 4) วาย วอส ไอ บอร์น (Why Was I Born?) และ 5) บิ๊ก พอล (Big Paul) ดังนั้นจากการวิเคราะห์ทั้ง 5 บทเพลงจึงสรุปได้ดังต่อไปนี้

1)สรุปการสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์

จากการวิเคราะห์การด้นสดของเคนนี เบอร์เรลล์ ในการสร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ สามารถสรุปลักษณะของประโยคโดยแบ่งเป็นรูปแบบประโยคเดียวและรูปแบบกลุ่มประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

รูปแบบประโยคเดียว

สรุปได้ว่า เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ที่มีความยาวไม่เกิน 4 ห้อง แบ่งได้เป็น 2 รูปแบบ คือ 1) ใช้วิธีซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และ ริทึมมิกซีเควนซ์ จากออริจินัลโมทีฟ เพื่อนำมาพัฒนาทำนองในประโยค นอกจากนั้นในบางประโยคจะเพิ่มการใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันไว้ส่วนหลังของประโยค การสร้างประโยคส่วนใหญ่จะให้รูปแบบทิศทางของประโยคจะเป็นแบบทิศทางลง 2) ใช้วิธีแฟรกเมนเทชันส่วนหลังของออริจินัลโมทีฟเพื่อมาพัฒนาทำนองด้วยวิธีซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์

ในส่วนของรูปแบบประโยคเดียวมีความยาวมากกว่า 4 ห้อง พบว่ามีรูปแบบคล้ายคลึงกับประโยคเดียวมีความยาวไม่เกิน 4 ห้อง คือ ใช้วิธีแฟรกเมนเทชันส่วนหลังของออริจินัลโมทีฟเพื่อนำมาพัฒนาทำนองด้วยวิธีซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์ และเพื่อให้เกิดความยาวของประโยคมากขึ้นจึงใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันไว้ส่วนหลังของประโยค

รูปแบบกลุ่มประโยค

สรุปได้ว่าเคนนี เบอร์เรลล์ ได้ค้นสดด้วยการสร้างกลุ่มประโยคประกอบด้วย รูปแบบประโยคถาม-ประโยคตอบ ประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบ และรูปแบบประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบ-ประโยคสรุป โดยมีรายละเอียดดังนี้

ประโยคถาม-ประโยคตอบ เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ โดยใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากออริจินัลโมทีฟหรือนำทำนองจากประโยคถามมาพัฒนา โดยแบ่งการแฟรกเมนเทชันเป็น 3 รูปแบบ คือ 1) นำทำนองจากทำนองทั้งหมดมาพัฒนา 2) นำทำนองจากส่วนหน้ามาพัฒนา 3) นำทำนองจากส่วนหลังมาพัฒนา จากนั้นจะพัฒนาโดยเล่นด้วยวิธีแฟรกเมนเทชันไว้ในประโยคตอบโดยส่วนใหญ่จะใช้การซีเควนซ์แบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ นอกจากนั้นได้ใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันเพื่อสร้างทำนองขึ้นใหม่โดยแบ่งได้ 2 รูปแบบ คือ 1) ไว้ส่วนหน้าของประโยคตอบ 2) ไว้ส่วนหลังของประโยคตอบ

ประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบ สรุปได้ว่าการสร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบ เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ โดยจะสร้างประโยคเริ่มขึ้นมาเป็นออริจินัลโมทีฟ จากนั้นในประโยคโต้ตอบใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ซึ่งพบว่าส่วนใหญ่จะใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากออริจินัลโมทีฟ หรือทำนองจากประโยคเริ่มโดยนำทั้งจากทำนองทั้งหมดประโยค หรืออาจนำมาเฉพาะทำนองจากส่วนหน้าหรือส่วนหลังของประโยคเพื่อนำมาพัฒนาเป็นประโยคโต้ตอบ ในประโยคโต้ตอบเคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชัน โดยแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบ คือ 1) สร้างทำนองขึ้นใหม่โดยเพิ่มไว้ส่วนหน้าของประโยคโต้ตอบ 2) สร้างทำนองขึ้นใหม่โดยเพิ่มไว้ส่วนหลังของประโยคโต้ตอบ

ประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบ-ประโยคสรุป เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบ-ประโยคสรุป โดยจะสร้างประโยคเริ่มขึ้นมาเป็นออริจินัลโมทีฟ จากนั้นในประโยคโต้ตอบใช้เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ซึ่งพบว่าส่วนใหญ่จะใช้วิธีแฟรกเมนเทชันจากออริจินัลโมทีฟหรือทำนองจากประโยคเริ่มโดยนำทั้งส่วนหน้าและส่วนหลังเพื่อนำมาพัฒนาในประโยคโต้ตอบ การพัฒนาทำนองใช้เทคนิคซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์ และเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ ซึ่งส่วนใหญ่จะแฟรกเมนเทชันไว้ส่วนหน้าของประโยคโต้ตอบ นอกจากนั้นในประโยคโต้ตอบมักพบการใช้วิธีเอ็กซ์เท็นชันเพื่อสร้างทำนองขึ้นใหม่ขยายต่อท้ายจากแฟรกเมนเทชัน ใน

บางประโยคโต้ตอบพบว่าทำนองที่ถูกสร้างขึ้นใหม่จากวิธีเอ็กซ์เท็นชันนั้น เคนนี เบอร์เรลล์ จะแฟรกเมนเทชันจากทำนองที่ถูกสร้างขึ้นใหม่เพื่อนำไปพัฒนาเป็นประโยคโต้ตอบที่ 2 ต่อไป ในประโยคสรุปแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบคือ 1) ประโยคสรุปที่มีความสัมพันธ์กัน คือ พัฒนาทำนองมาจากประโยคโต้ตอบ 2) ประโยคสรุปที่ไม่มีความสัมพันธ์กัน คือ เป็นการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่และมีความแตกต่างกับประโยคเริ่มและประโยคโต้ตอบ เช่น ประโยคสรุปมีทิศทางของทำนองเป็นทิศทางลงซึ่งแตกต่างกับประโยคเริ่มและประโยคโต้ตอบที่มีทิศทางของทำนองเป็นทิศทางขึ้น

2) สรุปรูปแบบการสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น

จากการวิเคราะห์การด้นสดของ เคนนี เบอร์เรลล์ ในการสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น สามารถสรุปลักษณะสำคัญของการบรรเลงซึ่งประกอบด้วยดังนี้ การสร้างประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์นส่วนใหญ่ประโยคมีความยาว 4 ห้อง ตำแหน่งของอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์นที่พบบนประโยคจะมี 3 รูปแบบบ คือ 1) ใช้สร้างเป็นทำนองทั้งประโยค 2) ใช้สร้างเป็นทำนองไว้ส่วนหน้าและส่วนกลางประโยค 3) ใช้สร้างเป็นทำนองไว้ส่วนหน้าและส่วนหลังประโยค รูปแบบของอาร์เปโจและเมโลดิก แพทเทิร์นที่เคนนี เบอร์เรลล์ นำมาสร้างเป็นทำนองประกอบด้วยดังนี้

รูปแบบของอาร์เปโจ คือ

1) 7-1-3-5 ของคอร์ด I เล่นบนคอร์ด I7 รูปแบบทิศทางขึ้น

2) 1-b3-5-b7-9-11 ของคอร์ด ii7 เล่นบนคอร์ด IV รูปแบบทิศทางขึ้น

3) b3-5-b7-9 ของคอร์ด ii7 เล่นบนคอร์ด IV รูปแบบทิศทางขึ้น

4) 1-b3-5-b7-9-11 ของคอร์ด ii7 เล่นบนการดำเนินคอร์ด ii7-V7 รูปแบบทิศทางขึ้น

5) 9-1-b7-5-b3-b7-1-b7-5-b7 ของคอร์ด ii7 เล่นบนการดำเนินคอร์ด ii7-V7 รูปแบบทิศทางลง

6) 1-b3-5-b7-9 ของคอร์ด ii7 เล่นบนการดำเนินคอร์ด ii7-V7 รูปแบบทิศทางขึ้น

7) 9-1-3-5-7-6 ของโน้ตพื้นต้นที่มีระยะห่างขั้นคู่ 3 เมเจอร์ จากโน้ตพื้นต้นของ คอร์ด V7 เล่นบนการดำเนินคอร์ด ii7-V7 รูปแบบทิศทางลง

8) 3-1-7-6-5-3 ของคอร์ด I7 เล่นบนการดำเนินคอร์ด I7 รูปแบบทิศทางลง

รูปแบบเมโลดิกแพทเทิร์น คือ

1) 1-2-b3-5 ของคอร์ด ii7 เล่นบนคอร์ด ii7 รูปแบบทิศทางขึ้น

2) 5-b3-2-1 ของคอร์ด ii7 เล่นบนคอร์ด V7 รูปแบบทิศทางลง

3) 5-b3-2-1 ของคอร์ด iv7 เล่นบนคอร์ด V7 รูปแบบทิศทางลง

4) b7-5-b3-2-1 ของคอร์ด ii7 เล่นบนคอร์ด ii7 รูปแบบทิศทางลง

5) b7-5-b3-2-1 ของคอร์ด vi7 เล่นบนคอร์ด I รูปแบบทิศทางลง

6) b7-5-b3-2-1 ของโน้ตพื้นต้นที่มีระยะห่างขั้นคู่ทรัยโทน จากโน้ตพื้นต้นของคอร์ด V7 เล่นบนคอร์ด V7 รูปแบบทิศทางลง

3) สรุปรูปแบบการสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง

จากการวิเคราะห์การด้นสดของเคนนี เบอร์เรลล์ จึงสรุปได้ว่า พบว่า รูปแบบการสร้างประโยคด้วยโมดและบันไดเสียงเป็นวิธีที่ เคนนี เบอร์เรลล์ นำมาใช้ด้นสดมากที่สุดโดยใช้วิธีนำโมดและบันไดเสียงมาสร้างทำนองในประโยค พบว่า ส่วนใหญ่ให้อยู่ในตำแหน่งส่วนหน้าและส่วนกลาง นอกจากนั้นยังนิยมนำโมดและบันไดเสียงมาสร้างทำนองโดยใช้ทั้งประโยค รูปแบบความยาวของประโยคมีความยาวตั้งแต่ 4 ห้อง จนถึง 9 ห้อง โมดและบันไดเสียงที่เคนนี เบอร์เรลล์ นำมาใช้ด้นสดสามารถสรุปได้โดยมีรายละเอียดดังนี้

รูปแบบบันไดเสียงเมเจอร์และโมด คือ

1) โมดไอโอเนียน โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด I7 เล่นบนคอร์ด I-VI7 รูปแบบทิศทางขึ้น

2) โมดไอโอเนียน โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด I7 เล่นบนคอร์ด I-ii7-V7/vi รูปแบบทิศทางขึ้น

3) โมดโดเรียน โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด ii7 เล่นบนคอร์ด ii7 พบทั้งเล่นรูปแบบทิศทางขึ้นและรูปแบบทิศทางขึ้น

4) โมดโดเรียน โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด ii7 เล่นบนคอร์ด ii7-V7 รูปแบบทิศทางขึ้น

5) โมดฟริเจียน โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด iii7 เล่นบนคอร์ด iii7 รูปแบบทิศทางขึ้น

6) โมดเอโอเลียน โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด vi7 เล่นบนคอร์ด VI7 รูปแบบทิศทางขึ้น

7) โมดโลเครียน โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด ii7b5 เล่นบนคอร์ด ii7b5-VI7 รูปแบบทิศทางขึ้น

รูปแบบบันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิกและโมด คือ

1) โมดมิกโซลิเดียน b9b13 โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด V7 เล่นบนคอร์ด V7 รูปแบบทิศทางลง

รูปแบบบันไดเสียงไมเนอร์แบบโมดิกและโมด คือ

1) โมดไมเนอร์แบบโมดิก โน้ตพื้นต้นคอร์ด i7 เล่นบนคอร์ด ii7b5-VI7 รูปแบบทิศทางขึ้น

2) โมดลิเดียนโดมินันท์ โน้ตพื้นต้นคอร์ด IV7 เล่นบนคอร์ด IV7 รูปแบบทิศทางขึ้น-ลง

3) โมดโลเครียน #2 โน้ตพื้นต้นคอร์ด ii7 เล่นบนคอร์ด ii7-V7 รูปแบบทิศทางขึ้น

รูปแบบบันไดเสียงโดมินันท์บีบ๊อพ คือ

1) บันไดเสียงโดมินันท์บีบ๊อพ โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด V7 เล่นบนคอร์ด V7 รูปแบบทิศทางขึ้น

2) บันไดเสียงโดมินันท์บีบ๊อพ โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด V7 เล่นบนคอร์ด ii7-V7 รูปแบบทิศทางลง

รูปแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิกแบบเมเจอร์ คือ

1) บันไดเสียงเพนตาโทนิกแบบเมเจอร์ โน้ตพื้นต้นมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ทรัยโทนจากโน้ตพื้นต้นของเป็นคอร์ด V7 เล่นบนคอร์ด V7 รูปแบบทิศทางลง

2) บันไดเสียงเพนตาโทนิกแบบเมเจอร์ โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด I7 เล่นบนคอร์ด I7-VI7 รูปแบบทิศทางขึ้น-ลง

รูปแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิกแบบไมเนอร์ คือ

1) บันไดเสียงเพนตาโทนิกแบบไมเนอร์ โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด i7 เล่นบนคอร์ด I7-IV7 รูปแบบทิศทางลง

2) บันไดเสียงเพนตาโทนิกแบบไมเนอร์ โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด i7 เล่นบนคอร์ด i7-iv7 รูปแบบทิศทางลง

3) บันไดเสียงเพนตาโทนิกแบบไมเนอร์ โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด i7 เล่นบนคอร์ด ii7-V7-i7 รูปแบบทิศทางลง

4) บันไดเสียงเพนตาโทนิกแบบไมเนอร์ โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด i7 เล่นบนคอร์ด V7 รูปแบบทิศทางลง

รูปแบบบันไดเสียงบลูส์ คือ

1) บันไดเสียงบลูส์แบบไมเนอร์ผสมกับบันไดเสียงบลูส์แบบเมเจอร์ โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด I7 เล่นบนคอร์ด IV7 รูปแบบทิศทางขึ้น-ลง

2) บันไดเสียงบลูส์แบบไมเนอร์ โน้ตพื้นต้นเป็นคอร์ด i7 เล่นบนคอร์ด IV7 รูปแบบทิศทางขึ้น

4) สรุปการรีฮาร์โมไนเซชัน

จากการวิเคราะห์การด้นสดของ เคนนี เบอร์เรลล์ การรีฮาร์โมไนเซชันในเพลงวาย วอส ไอ บอร์น ผู้วิจัยสามารถสรุปการรีฮาร์โมไนเซชันซึ่งประกอบด้วย การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด การเพิ่มคอร์ด การใช้คอร์ดแทน และการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด โดยมีรายละเอียดตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.1 การเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด

หัวข้อ	เสียงประสานเดิม	รีฮาร์โมไนเซชัน
1	D6	D69
2	D6	Dmaj9
3	Dmaj7	Dmaj9

ตารางที่ 4.1 การเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด (ต่อ)

หัวข้อ	เสียงประสานเดิม	รีฮาร์โมไนเซชัน
4	A7	A13sus4, A13b9#11, A13(b9), A9 (Add 13)
5	E9	E7b9, E13b9

ตารางที่ 4.2 การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด การเพิ่มคอร์ด และการใช้คอร์ดแทน

หัวข้อ	เสียงประสานเดิม	รีฮาร์โมไนเซชัน
1	D6	Bm7-Bm/A
2	D6	Dmaj9/A-D6/A
3	E#dim7	Abm7-Abdim7
4	Em7	Gmaj7/B-F#m7
	Em7	G6-Abm7b5
5	E9	Em7
6	Am7-D7-Gmaj7-C7	Bm7-Bm/A-Abm7b5-Gm7
7	F#m7-B7	F#m7-F13
8	Em7-A7	Em7-B7b9-B7#9b13- A13(b9)
10	Am7-D7	D9sus4/E-D13b9-D7b9#11-D7#9
11	A7	A13sus4-A13b9#11- A7b13- G13-Cmaj7/G-F13-Bb7#9-A13(b9)
12	C9	C#m7b5-F#7#9b13

4.2 อภิปรายผล

การศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน ประกอบด้วยทั้งหมด 5 บทเพลง พบว่า การด้นสดเคนนี เบอร์เรลล์ ประกอบไปด้วย 4 รูปแบบในการด้นสด คือ 1) การด้นสดรูปแบบประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ 2) การด้นสดรูปแบบประโยคด้วย อาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น 3) การด้นสดรูปแบบประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง 4) การรีฮาร์โมไนเซชัน

ลักษณะเด่นในการบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ ประการแรกที่จะกล่าวถึง คือ เทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นเทคนิคที่ เคนนี เบอร์เรลล์ นำมาใช้ได้อย่างเหมาะสมในอัลบั้มนี้ เทคนิคนี้ถูกใช้สร้างประโยคทั้งในรูปแบบประโยคเดียวและรูปแบบกลุ่มประโยค และพบว่าเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ยังสามารถทำให้เป็นวิธีที่ขยายความยาวของการด้นสดเพื่อสร้างทำนองที่ยาวตั้งแต่ 3 ห้องจนถึง 10 ห้องได้เช่นเดียวกับ เคนนี เบอร์เรลล์ จะนำวิธีแฟรกเมนเทชัน (Fragmentation) และวิธีเอ็กซ์เทนชัน (Extension) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ ฮาว ครูค[58] (Hal Crook) การสร้างประโยคโดยแฟรกเมนเทชันมาจากทำนองหลักนั้น เคนนี เบอร์เรลล์ สามารถนำทำนองจากออริจินัลโมทีฟ ไม่ว่าจะนำมาจากส่วนต้นหรือส่วนท้ายของ ออริจินัลโมทีฟ เพื่อเอาส่วนสำคัญของทำนองมาพัฒนาขึ้นใหม่ โดยส่วนใหญ่จะสร้างทำนองด้วยวิธีการซีเควนซ์แบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ นอกจากนั้น เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้วิธีเอ็กซ์เทนชันได้อย่างถูกหลักการ โดยส่วนให้ความสำคัญในการสร้างทำนองขึ้นใหม่เพื่อใช้ขยายประโยคให้ยาวขึ้น โดยให้ทำนองที่สร้างขึ้นใหม่อยู่ในตำแหน่งส่วนหน้า ส่วนกลาง และที่พบมาก คือ การขยายทำนองไว้ส่วนหลังทำนองที่แฟรกเมนเทชันมา แนวคิดสำหรับเอ็กซ์เทนชัน พบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ ใช้การเล่นโน้ตในคอร์ด การเล่นโน้ตส่วนขยายของคอร์ด การเล่นรูปแบบไกด์โทนไลน์ (Guide tone lines) การเล่นอาร์เปโจ (Arpeggio) การเล่นเมโลดิกแพทเทิร์น (Melodic pattern) การเล่นโมดและบันไดเสียง (Modes and Scales) การเล่นทรัยแอด การเล่นเทคนิคโอเวอร์ เดอะ บาร์ไลน์ (Over-the-bar-line) และการเล่นวิธีทรัยแอดดิค เจนเนอรัลไล เซชั่น[59] (Triadic

---

[58] Hal Crook, **How to improvise: An approach to practicing improvisation** (USA: ADVANCE MUSIC, 1991), 87.

[59] Bert Ligon, Jazz Theory Resources (WI: Hal Leonard Corporation, 2001), 69.

Generalization) นอกจากนั้นในการสร้างประโยคในแต่ละประโยคของเคนนี เบอร์เรลล์ ยังพบการเล่นด้วยเทคนิคต่าง ๆ ที่นิยมใช้ในสมัยบีบ็อพเพื่อนำมาเล่นในประโยค เช่น โน้ตผ่าน (Passing tones) โน้ตเกลาแบบโครมาติก (Chromatic Approaches) โน้ตล้ำ (Anticipation) การเล่นผสมโน้ตเคียง (Neighbor Tone Combinations) พีเดิ้ลพ้อยท์ (Pedal tones) และพิวอทโทน (Pivot tones)

ลักษณะสำคัญอีกประการในการสร้างประโยคของ เคนนี เบอร์เรลล์ คือ การด้นสดด้วยการกำหนดทิศทางของทำนองและทิศทางของประโยค จากผลการศึกษาพบว่า เคนนี เบอร์เรลล์ สร้างทำนองในประโยคที่มีทิศทางที่หลากหลายรูปแบบ คือ ทิศทางคงที่ ทิศทางลง ทิศทางขึ้น ทิศทางแบบฟันเลื่อย ตลอดจนใช้วิธีการผสมผสานของทิศทาง เช่น ทิศทางขึ้นและทิศทางลง ทิศทางขึ้นและทิศทางคงที่ เป็นต้น การสร้างทำนองในลักษณะบันไดเสียงจะมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 2 จากผลการศึกษายังพบว่าการกำหนดทิศทางเพื่อให้เกิดการก้าวกระโดดของทำนองซึ่งทำให้ทำนองเปลี่ยนทิศทางได้รวดเร็วขึ้น เคนนี เบอร์เรลล์ จะเลือกใช้ระยะขั้นคู่ลักษณะกว้างกว่าขั้นคู่ 2 เช่น การเล่นอาร์เปโจ ตอลอดจนใช้วิธีการเล่นโน้ตที่มีขั้นคู่ลักษณะกว้าง คือ ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ และขั้นคู่ 7 เมเจอร์ เพื่อเปลี่ยนทิศทางของทำนองและทิศทางของประโยค การรีฮาร์โมไนเซชันในเพลง วาย วอส ไอ บอร์น ของ เคนนี เบอร์เรลล์ ถือได้ว่าเป็นเนื้อหาที่สำคัญ

อีกประการที่สำคัญในแง่ของวิชาการดนตรีแจ๊ส การรีฮาร์โมไนเซชันของ เคนนี เบอร์เรลล์ ได้สอดคล้องกับ ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ที่อธิบายถึง การรีฮาร์โมไนเซชัน[60] คือ การเปลี่ยนแปลงเสียงประสานเพลงด้วยการคงทำนองเดิมไว้หรือ เปลี่ยนทำนองเพียงเล็กน้อย เพื่อให้เกิดสีสันของเสียงประสานใหม่ที่แตกต่างจากเดิม การบรรเลงในเพลง วาย วอส ไอ บอร์น แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของเคนนี เบอร์เรลล์ ผ่านการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด การเพิ่มคอร์ด การใช้คอร์ดแทน และการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด นอกจากนั้น เคนนี เบอร์เรลล์ ยังสามารถกำหนดการวางแนวเสียงบนคอร์ดแต่ละคอร์ดเพื่อให้ทำนองแนวเบสเคลื่อนที่ในทิศทางที่ต้องการ ตลอดจนใช้วิธีเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด ได้อย่างน่าสนใจ เช่น ใน คอร์ด D7 ได้เพิ่มส่วนขยายของคอร์ด คือ D9sus4/E-D13b9-D7b9#11-D7#9 เป็นต้น

---

[60] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 2 (กรุงเทพฯ: บริษัทมิสชันมีเดีย จำกัด, 2558), 137.

จากการศึกษาลักษณะเด่นในการบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์ และ จอห์น โคลเทรน องค์ความรู้ที่มาจากการงานวิจัยนี้เป็นการสะท้อนรูปแบบการบรรเลงของเคนนี เบอร์เรลล์ ในยุคสมัยฮาร์ดบ็อพ ซึ่งจะเป็นประโยชน์เพื่อนำไปพัฒนาการบรรเลงของผู้วิจัย และหวังว่าคงจะเป็นประโยชน์ทั้งในวิธีวิจัย และแก่ผู้ที่สนใจในการเล่นกีตาร์แจ๊ส ตลอดจนนักศึกษาดนตรีที่สนใจ เพื่อที่สามารถเข้าใจแนวคิดในการด้นสดของนักกีตาร์แจ๊สคนหนึ่งในช่วงเวลาหนึ่งที่ชื่อ เคนนี เบอร์เรลล์

4.3 ข้อเสนอแนะ

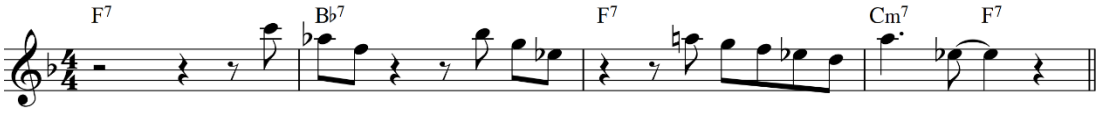
ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะอยู่ 2 ส่วน คือ ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้ประโยชน์และข้อเสนอแนะของการวิจัยครั้งต่อไป โดยมีรายละเอียดดังนี้

ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้

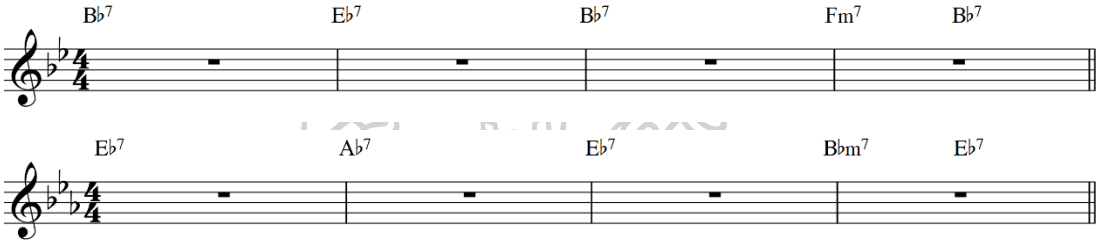
ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้สังเคราะห์จากผลของการศึกษาจากบางส่วนของการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณกีตาร์แจ๊สของเคนนี เบอร์เรลล์ เพื่อให้สามารถใช้เป็นแนวทางสำหรับการนำไปใช้ประโยชน์ได้ โดยผู้วิจัยเสนอเป็นแบบฝึกหัดสำหรับการปฏิบัติกีตาร์แจ๊สตลอดจนสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้เช่นกัน แบบฝึกประกอบด้วย 4 แบบ คือ 1) การด้นสดรูปแบบประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ 2) การด้นสดรูปแบบประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น 3) การด้นสดรูปแบบประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง 4) การรีฮาร์โมไนซ์และการวางแนวเสียง โดยมีรายละเอียดดังนี้

แบบฝึกหัดที่ 1 การด้นสดรูปแบบประโยคด้วยเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์

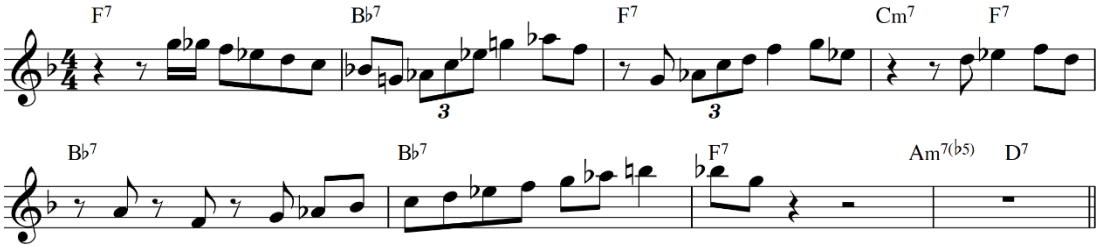
แบบฝึกหัดที่ 1.1 การด้นสดรูปแบบโดยประโยคเทคนิคโมทีฟ ดีเวลลอปเมนต์ วิธีซีเควนซ์รูปแบบเมโลดิกซีเควนซ์และริทึมมิกซีเควนซ์ และเอ็กซ์เท็นชัน



ตัวอย่างที่ 64 แบบฝึกหัดที่ 1.1

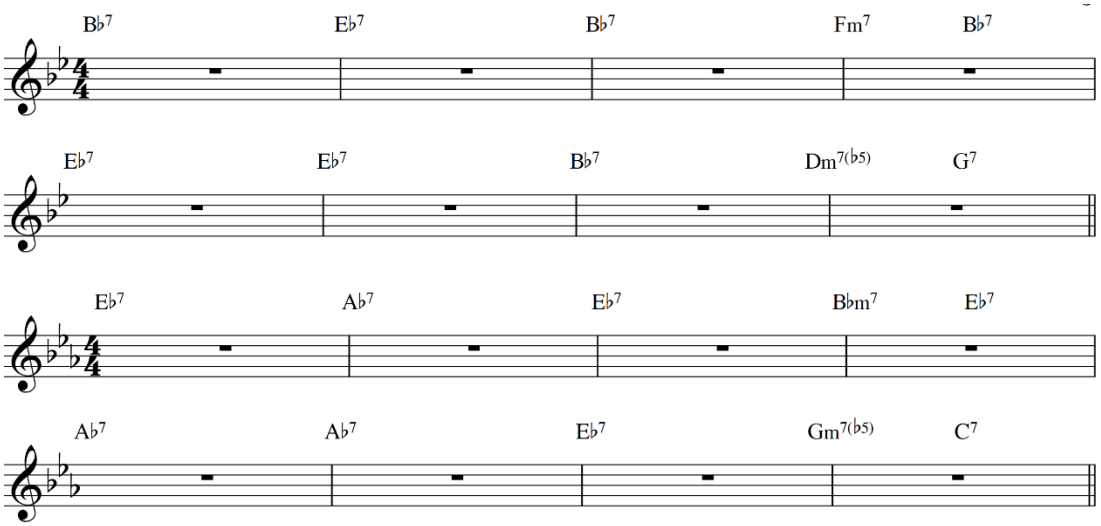
ให้ฝึกเล่นประโยคตามแบบฝึกหัดที่ 1.2 ในกุญแจเสียง Bb Eb

ตัวอย่างที่ 65 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.1 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb

แบบฝึกหัดที่ 1.2 การด้นสดรูปแบบประโยคเดียวที่ยาวมากว่า 4 ห้องด้วยเทคนิคโมทีฟดีเวลลอปเมนต์โดยวิธีแฟรกเมนเทชันและวิธีเอ็กซ์เท็นชัน

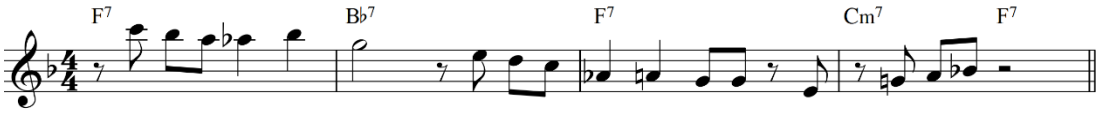


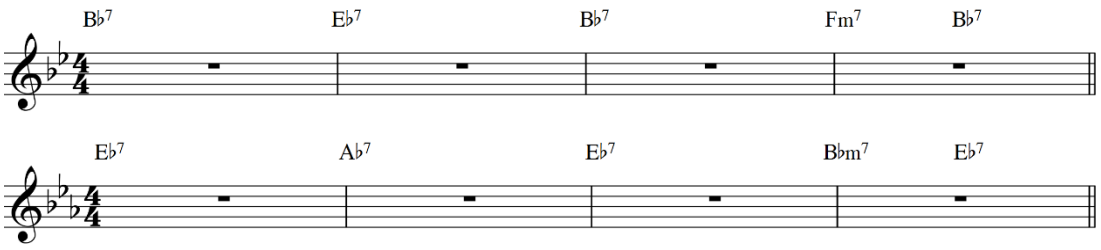
ตัวอย่างที่ 66 แบบฝึกหัดที่ 1.2

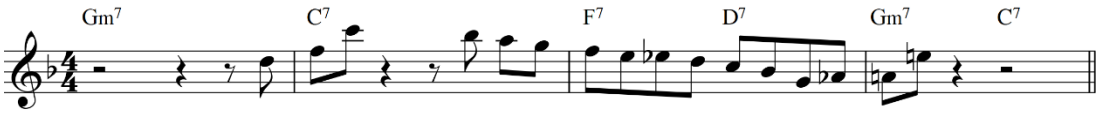
ให้ฝึกเล่นประโยคตามแบบฝึกหัดที่ 1.2 ในกุญแจเสียง Bb Eb



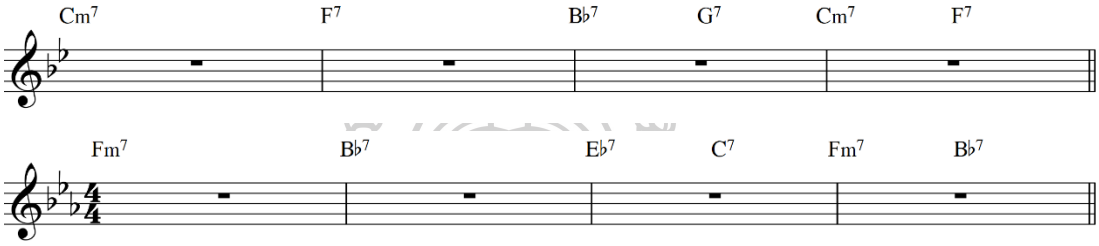
ตัวอย่างที่ 67 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.2 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb

แบบฝึกหัดที่ 1.3 การค้นสดรูปแบบประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟดีเวลลอปเมนต์โดยวิธีแฟรกเมนเทชันและวิธีเอ็กซ์เท็นชัน

ตัวอย่างที่ 68 แบบฝึกหัดที่ 1.3

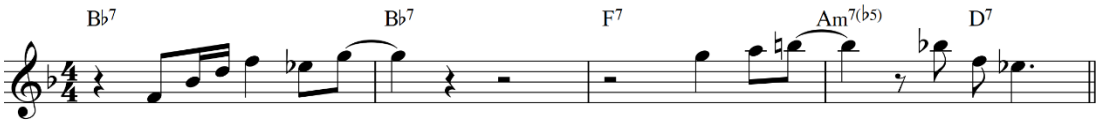
ให้ฝึกเล่นประโยคตามแบบฝึกหัดที่ 1.3 ในกุญแจเสียง Bb Eb

ตัวอย่างที่ 69 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.3 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb

แบบฝึกหัดที่ 1.4 การด้นสดรูปแบบประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟดีเวลลอปเมนต์โดยวิธีแฟรกเมนเทชันและวิธีเอ็กซ์เท็นชัน

ตัวอย่างที่ 70 แบบฝึกหัดที่ 1.4

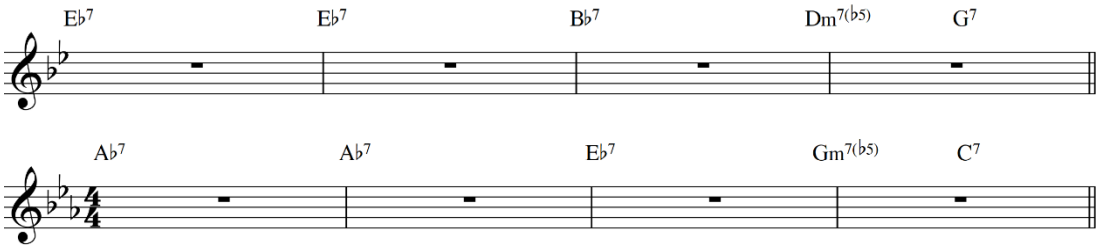
ให้ฝึกเล่นประโยคตามแบบฝึกหัดที่ 1.4 ในกุญแจเสียง Bb Eb



ตัวอย่างที่ 71 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.4 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb

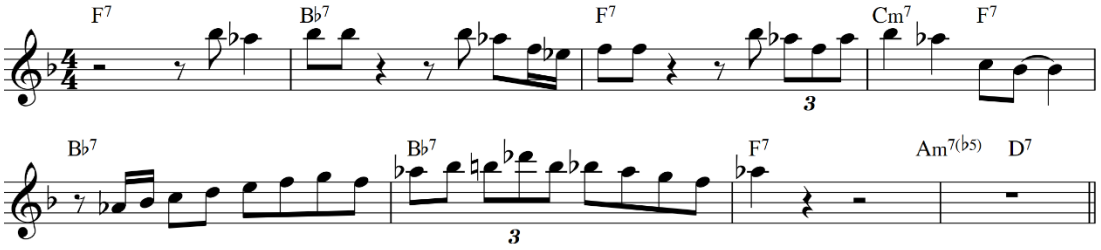
แบบฝึกหัดที่ 1.5 การด้นสดรูปแบบประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟดี เวลลอปเมนต์โดยวิธีแฟรกเมนเทชันและวิธีเอ็กซ์เท็นชัน

ตัวอย่างที่ 72 แบบฝึกหัดที่ 1.5

ให้ฝึกเล่นประโยคตามแบบฝึกหัดที่ 5 ในกุญแจเสียง Bb Eb



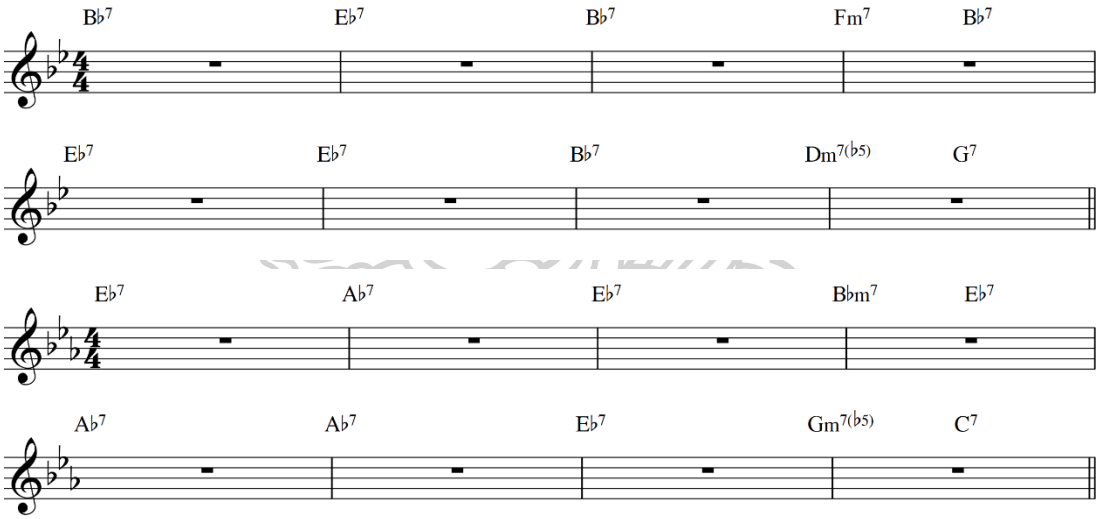
ตัวอย่างที่ 73 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.5 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb

แบบฝึกหัดที่ 1.6 การด้นสดรูปแบบประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบ-ประโยคสรุปด้วยเทคนิคโมทีฟดีเวลลอปเมนต์โดยวิธีแฟรกเมนเทชันและวิธีเอ็กซ์เท็นชัน



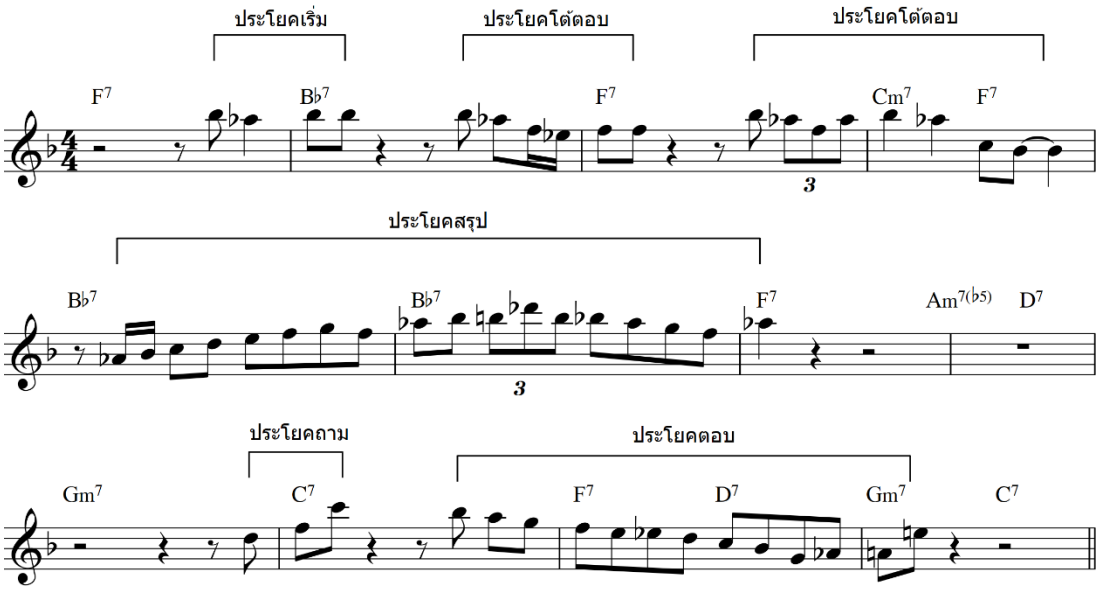
ตัวอย่างที่ 74 แบบฝึกหัดที่ 1.6

ให้เล่นประโยคตามแบบฝึกหัดที่ 1.6 ในกุญแจเสียง Bb Eb



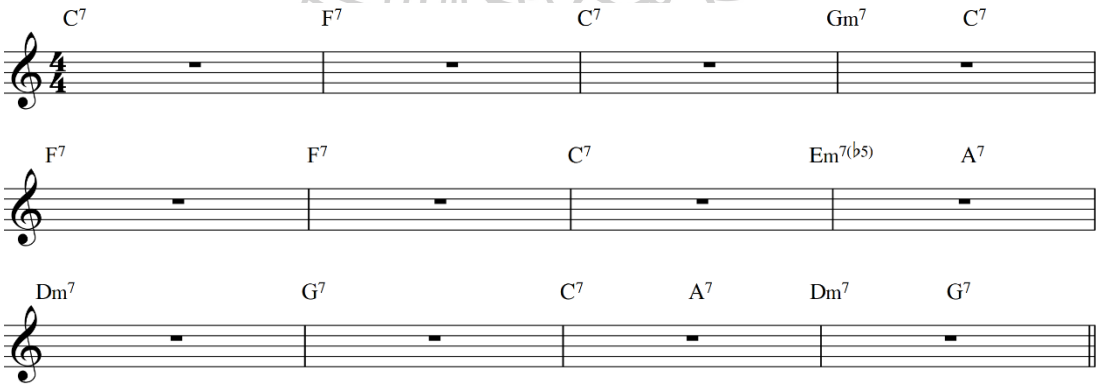
ตัวอย่างที่ 75 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.6 เล่นในกุญแจเสียง Bb Eb

แบบฝึกหัดที่ 1.7 การด้นสดรูปแบบประโยคเริ่ม-ประโยคโต้ตอบ-ประโยคสรุปผสมกับประโยคถาม-ประโยคตอบด้วยเทคนิคโมทีฟดีเวลลอปเมนต์โดยวิธีแฟรกเมนเทชันและวิธีเอ็กซ์เท็นชัน

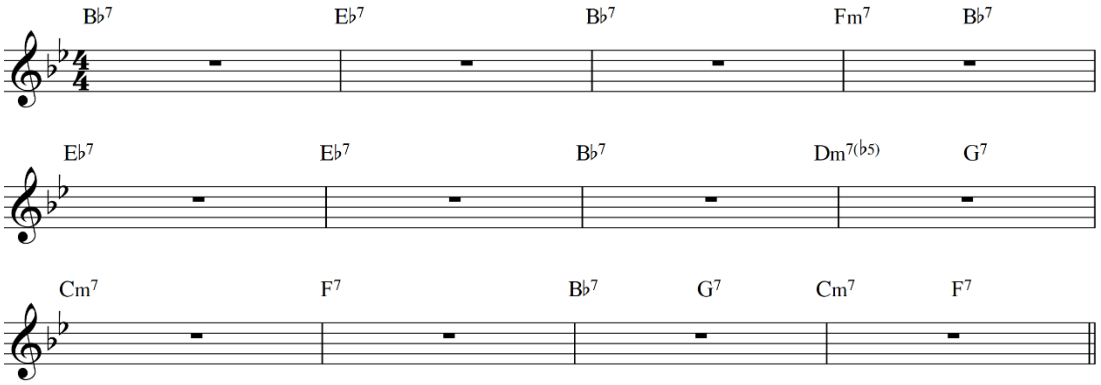


ตัวอย่างที่ 76 แบบฝึกหัดที่ 1.7

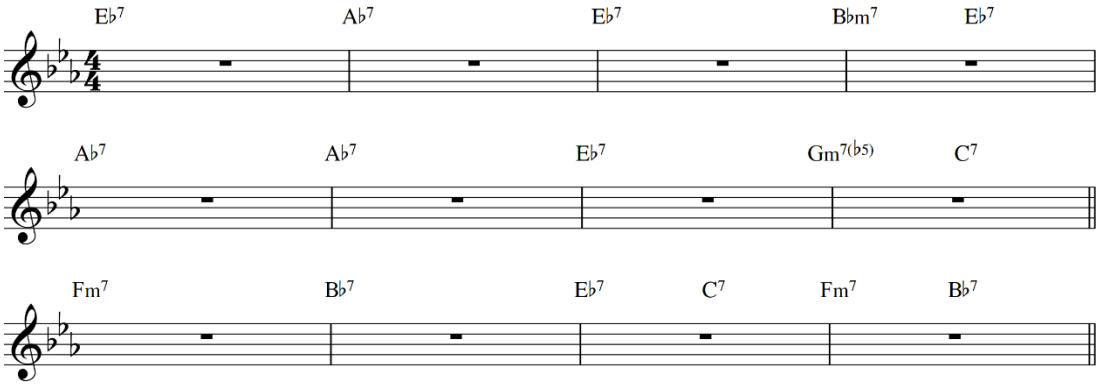
ให้ฝึกเล่นตามแบบฝึกหัดที่ 1.7 ในกุญแจเสียง C Bb Eb และ Ab



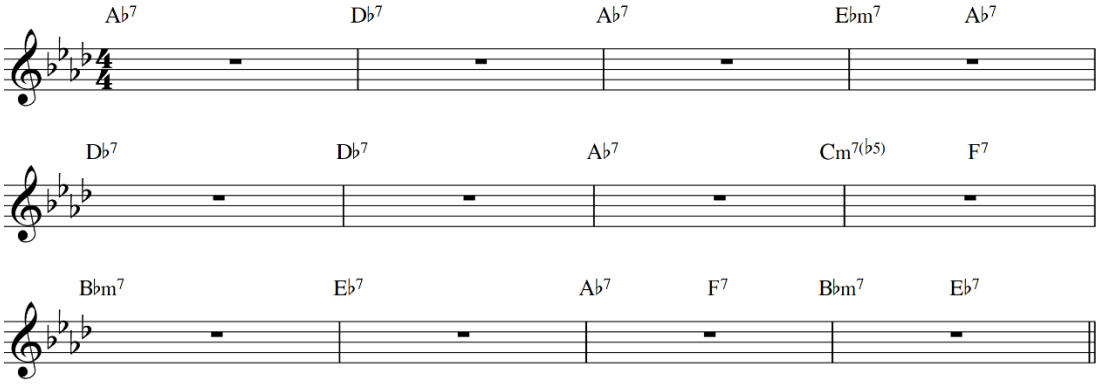
ตัวอย่างที่ 77 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.7 ในกุญแจเสียง C



ตัวอย่างที่ 78 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.7 ในกุญแจเสียง Bb



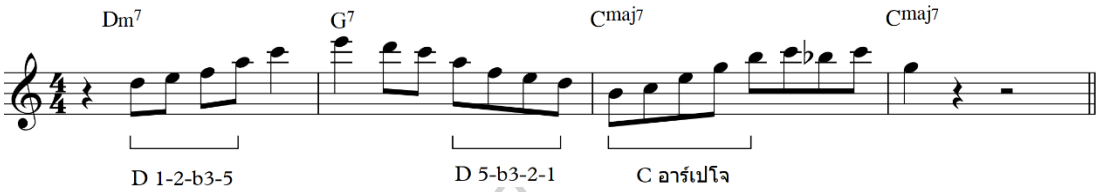
ตัวอย่างที่ 79 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.7 ในกุญแจเสียง Eb



ตัวอย่างที่ 80 การใช้แบบฝึกหัดที่ 1.7 ในกุญแจเสียง Ab

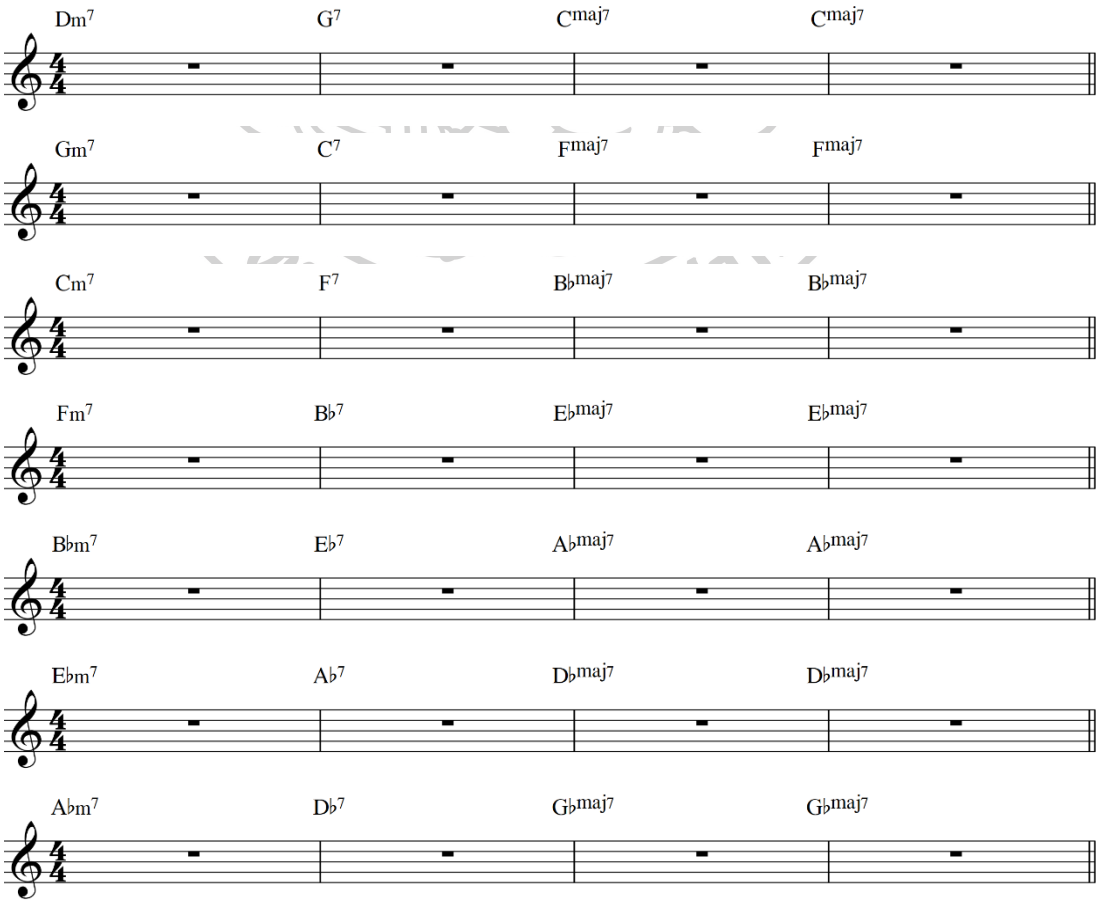
แบบฝึกหัดที่ 2 การด้นสดรูปแบบประโยคด้วยอาร์เปโจและเมโลดิกแพทเทิร์น

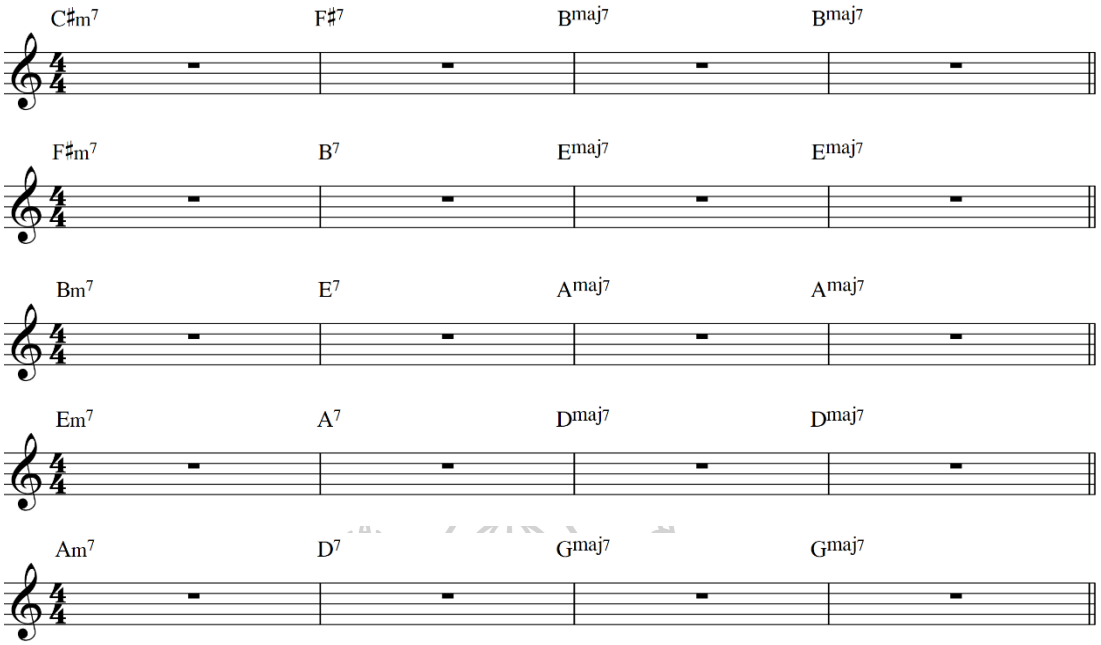
แบบฝึกหัดที่ 2.1 ฝึกด้นสดรูปแบบประโยคด้วยเมโลดิกแพทเทิร์นและอาร์เปโจบนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I



ตัวอย่างที่ 81 แบบฝึกหัดที่ 2.1

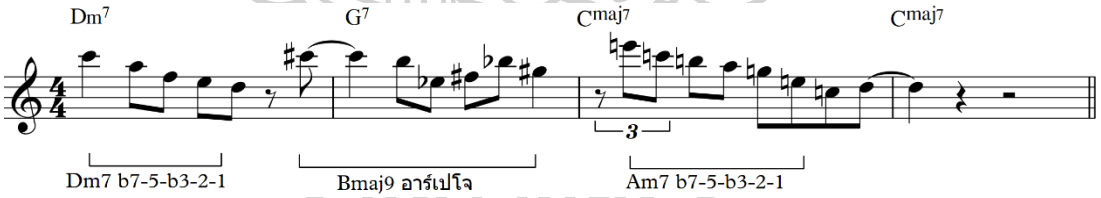
ให้ฝึกเล่นตามแบบฝึกหัดที่ 2.1 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I กำหนดให้ฝึก 12 กุญแจเสียงในลักษณะวงจรคู่ 4^{th} (Cycle of 4^{th})



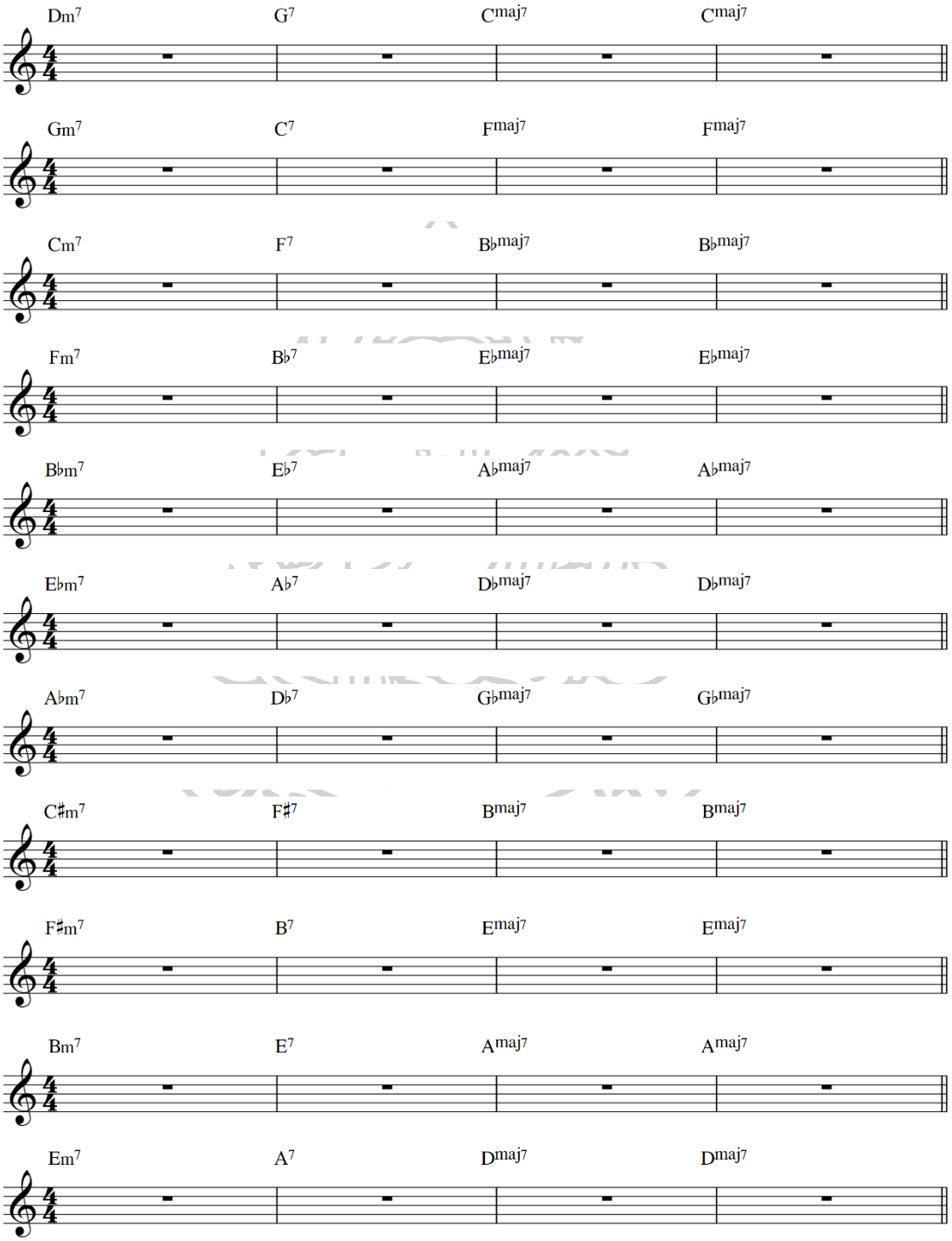
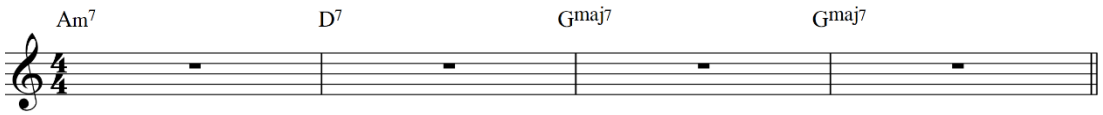


ตัวอย่างที่ 82 การฝึกใช้แบบฝึกหัดที่ 2.1 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I ใน 12 กุญแจเสียง

แบบฝึกหัดที่ 2.2 ฝึกด้นสดรูปแบบประโยคด้วยเมโลดิกแพทเทิร์นและอาร์เปโจบนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I



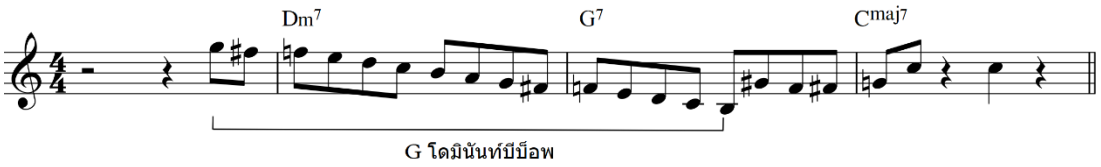
ตัวอย่างที่ 83 แบบฝึกหัดที่ 2.2

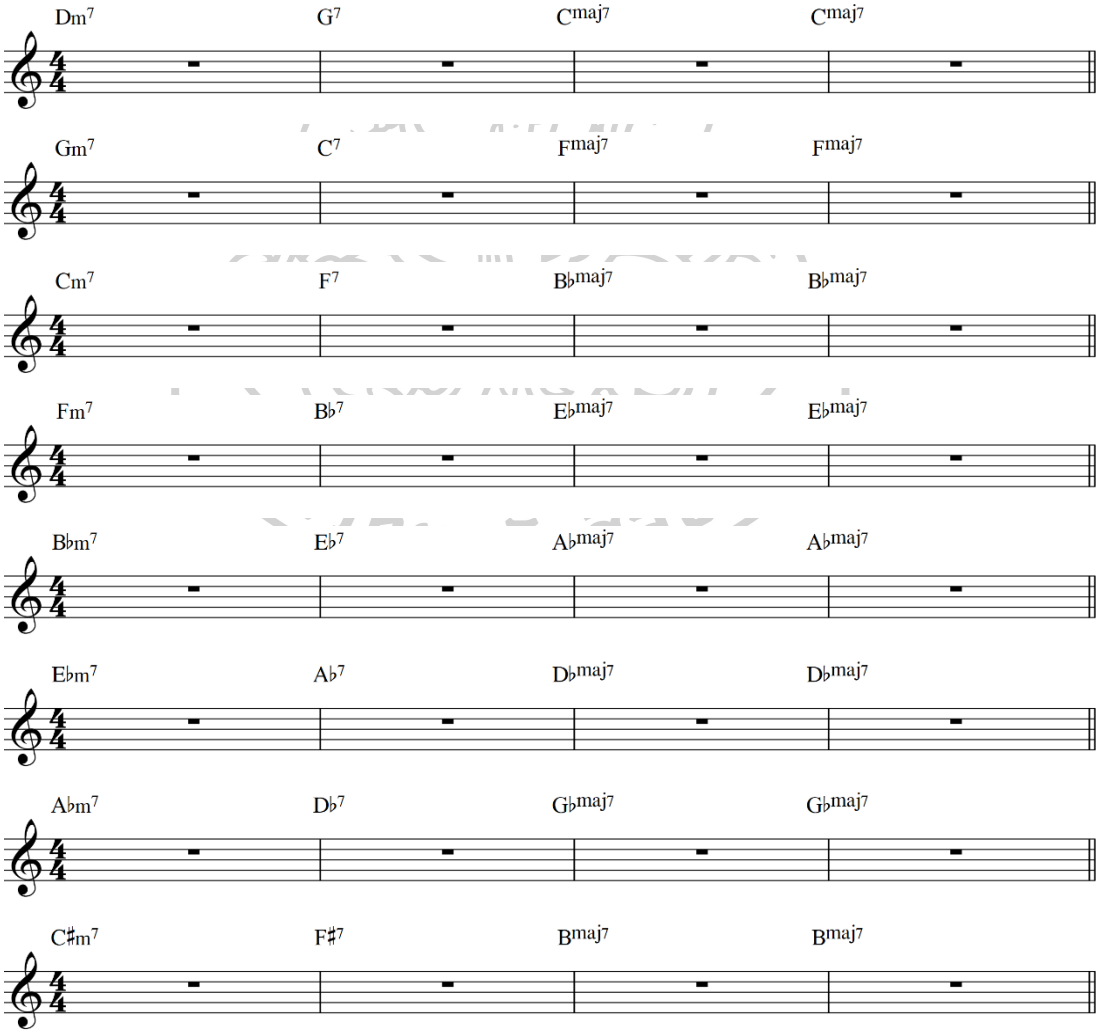
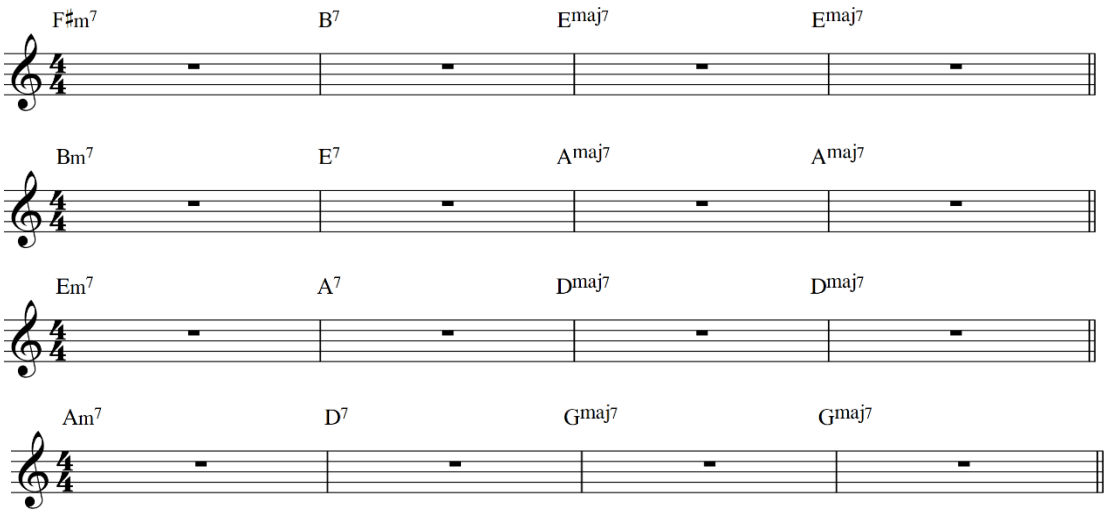
ให้ฝึกเล่นตามแบบฝึกหัดที่ 2.2 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I กำหนดให้ฝึก 12 กุญแจเสียงในลักษณะวงจรคู่ 4th (Cycle of 4th)



ตัวอย่างที่ 84 การใช้แบบฝึกหัดที่ 2.2 ฝึกบนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I ใน 12 กุญแจเสียง

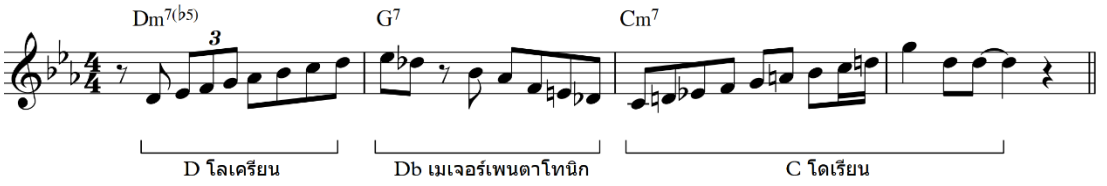
มหาวิทยาลัยศิลปากร

แบบฝึกหัดที่ 3 การด้นสดรูปแบบประโยคด้วยโมดและบันไดเสียง

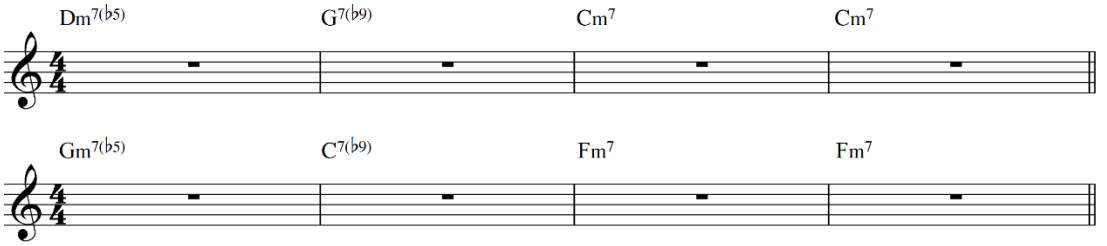
แบบฝึกหัดที่ 3.1 ฝึกด้นสดรูปแบบประโยคบันไดเสียงโดมินันท์บีบ็อพบน การดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I

ตัวอย่างที่ 85 แบบฝึกหัดที่ 3.1

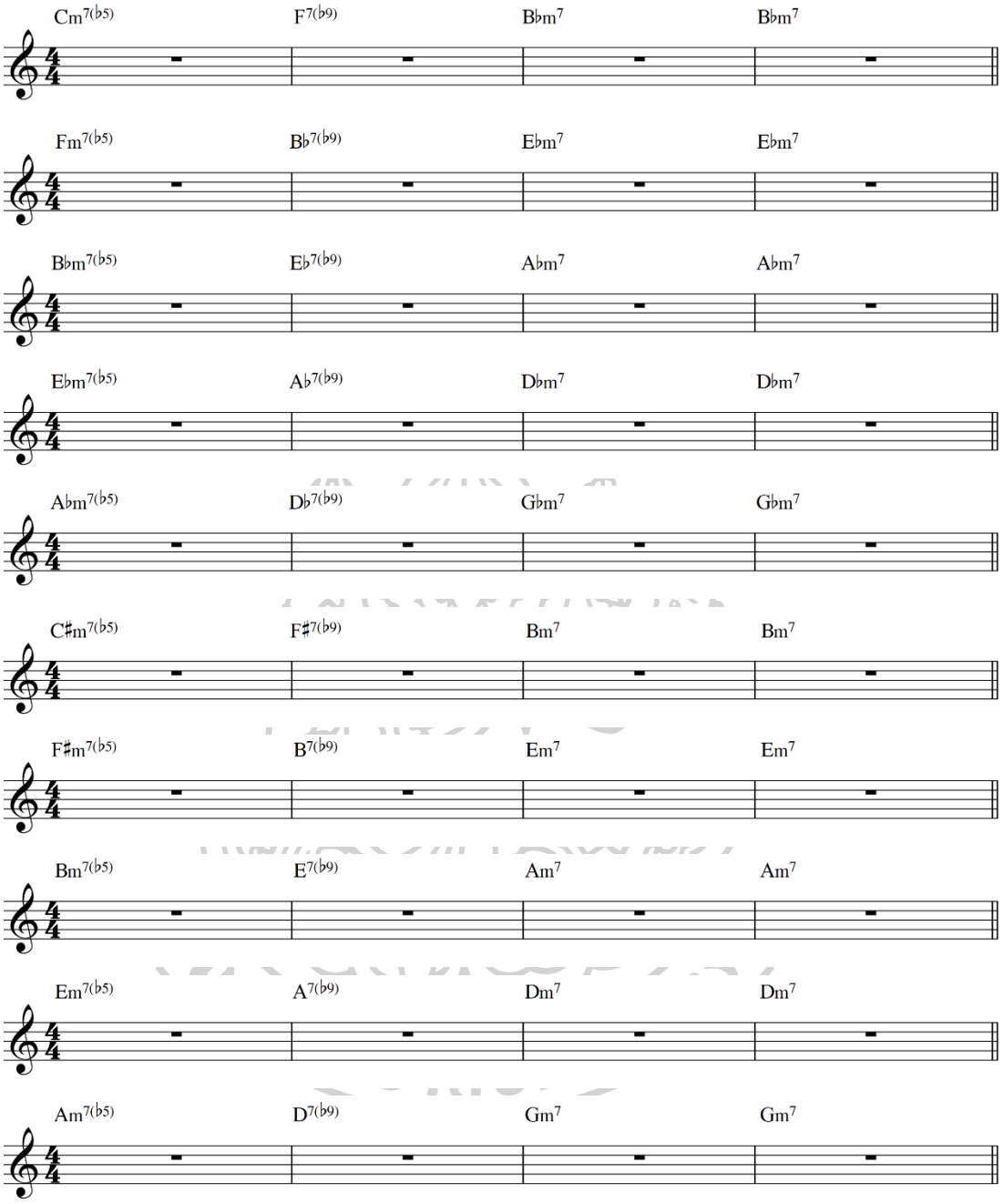
ให้ฝึกเล่นตามแบบฝึกหัดที่ 3.1 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I กำหนดให้ฝึกใน 12 กุญแจเสียงในลักษณะวงจรคู่ 4th (Cycle of 4th)



ตัวอย่างที่ 86 การฝึกใช้แบบฝึกหัดที่ 3.1 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I ใน 12 กุญแจเสียง

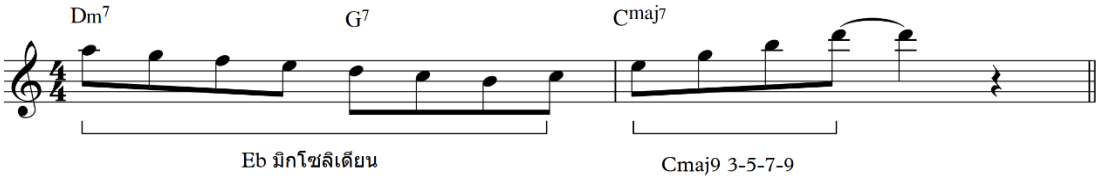
แบบฝึกหัดที่ 3.2 ฝึกด้นสดรูปแบบประโยคด้วยโมดโลเครียน บันไดเสียงเมเจอร์ เพนตาโทนิกและโมดโดเรียนบนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i

ตัวอย่างที่ 87 แบบฝึกหัดที่ 3.2

ให้ฝึกเล่นตามแบบฝึกหัดที่ 3.2 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i กำหนดให้ฝึกใน 12 กุญแจเสียงในลักษณะวงจรคู่ 4th (Cycle of 4th)

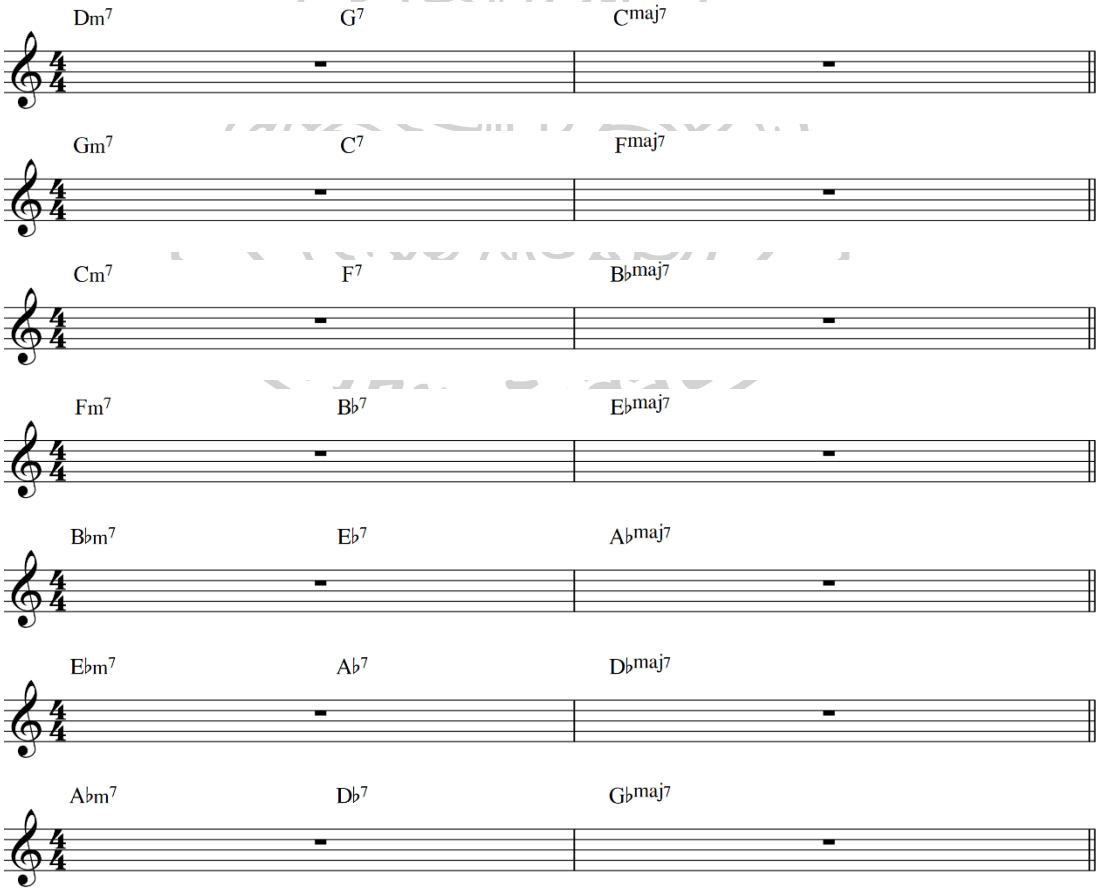


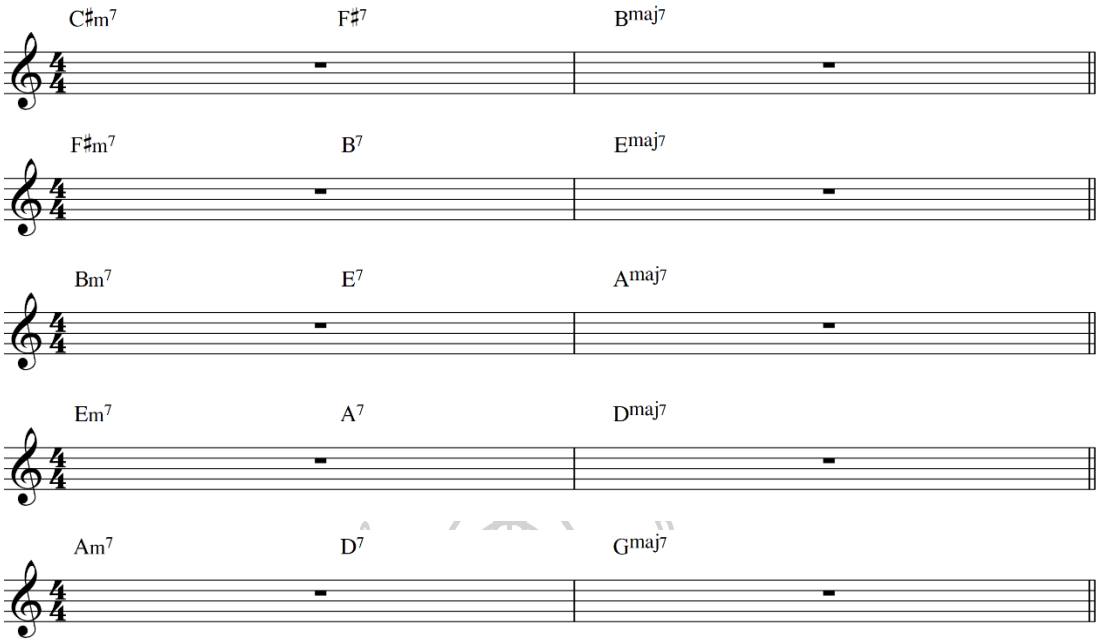


ตัวอย่างที่ 88 การใช้แบบฝึกหัดที่ 3.2 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i ใน 12 กุญแจเสียง

แบบฝึกหัดที่ 3.3 ฝึกด้นสดรูปแบบประโยคด้วยโมดมิกโซลิเดียนบนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I

ตัวอย่างที่ 89 แบบฝึกหัดที่ 3.3

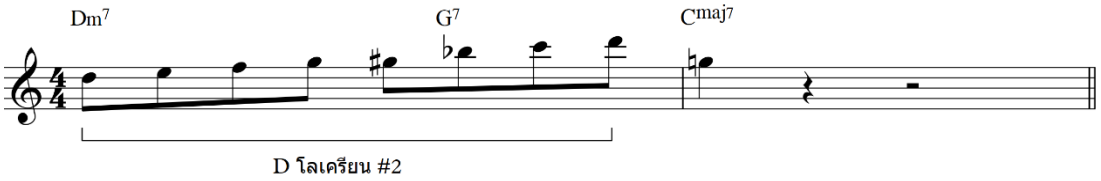
ให้ฝึกเล่นตามแบบฝึกหัดที่ 3.3 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I กำหนดให้ฝึกใน 12 กุญแจเสียงในลักษณะวงจรคู่ 4^{th} (Cycle of 4^{th})





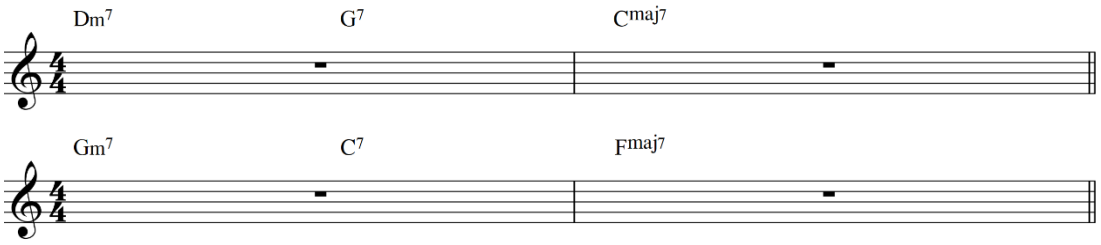
ตัวอย่างที่ 90 การใช้แบบฝึกหัดที่ 3.3 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I ใน 12 กุญแจเสียง

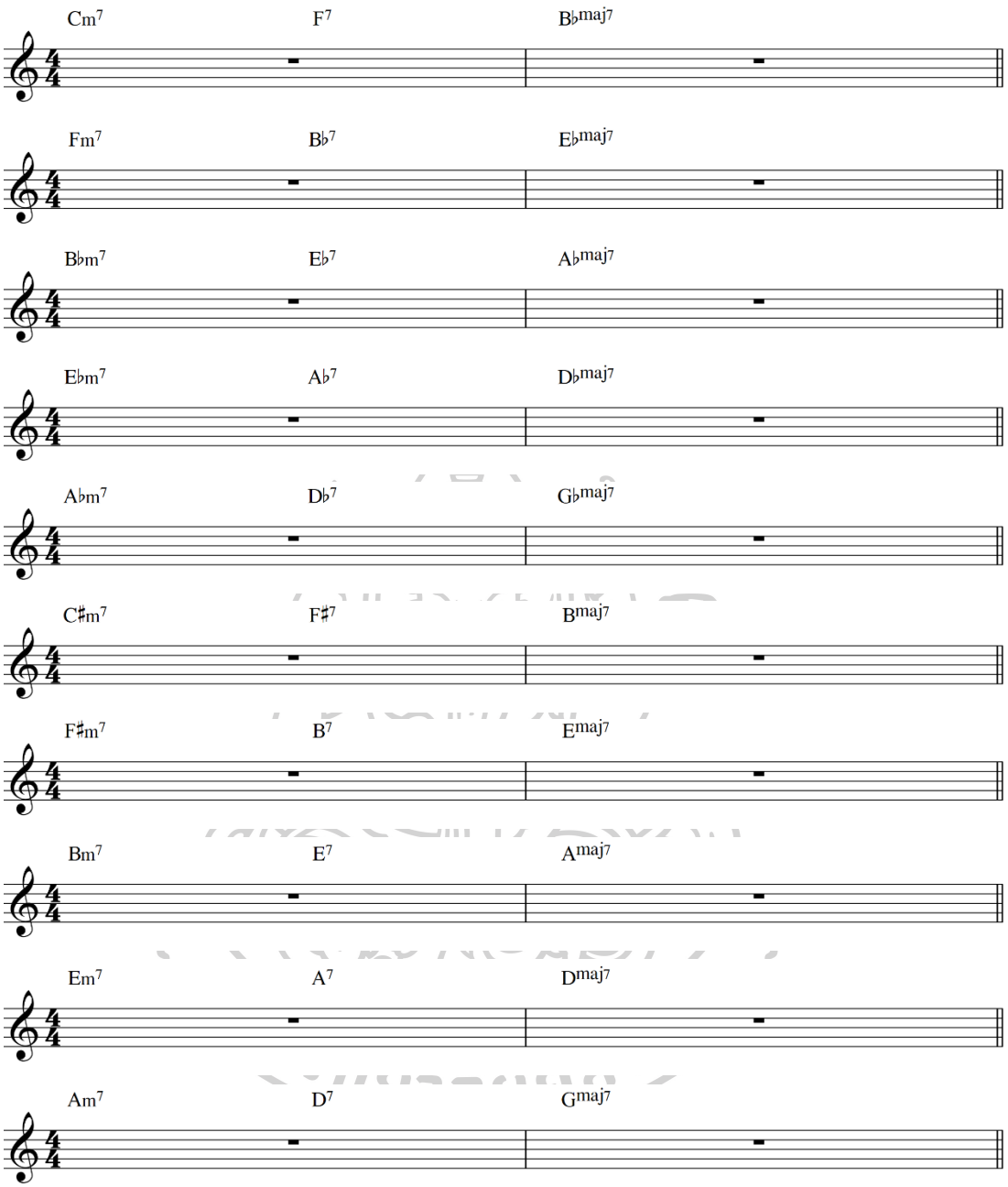
แบบฝึกหัดที่ 3.4 ฝึกด้นสดรูปแบบประโยคด้วยโมดโลเครียน #2 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I



ตัวอย่างที่ 91 แบบฝึกหัดที่ 3.4

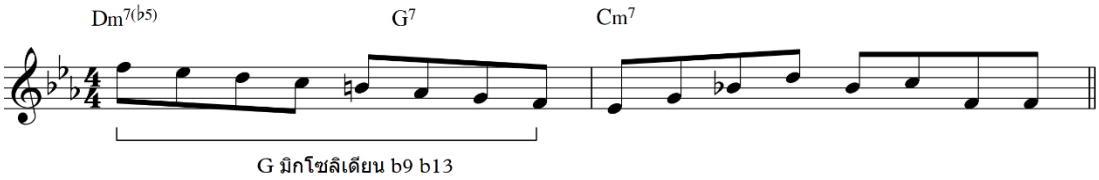
ให้ฝึกเล่นตามแบบฝึกหัดที่ 3.4 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I กำหนดให้ฝึกใน 12 กุญแจเสียง ในลักษณะวงจรคู่ 4th (Cycle of 4th)





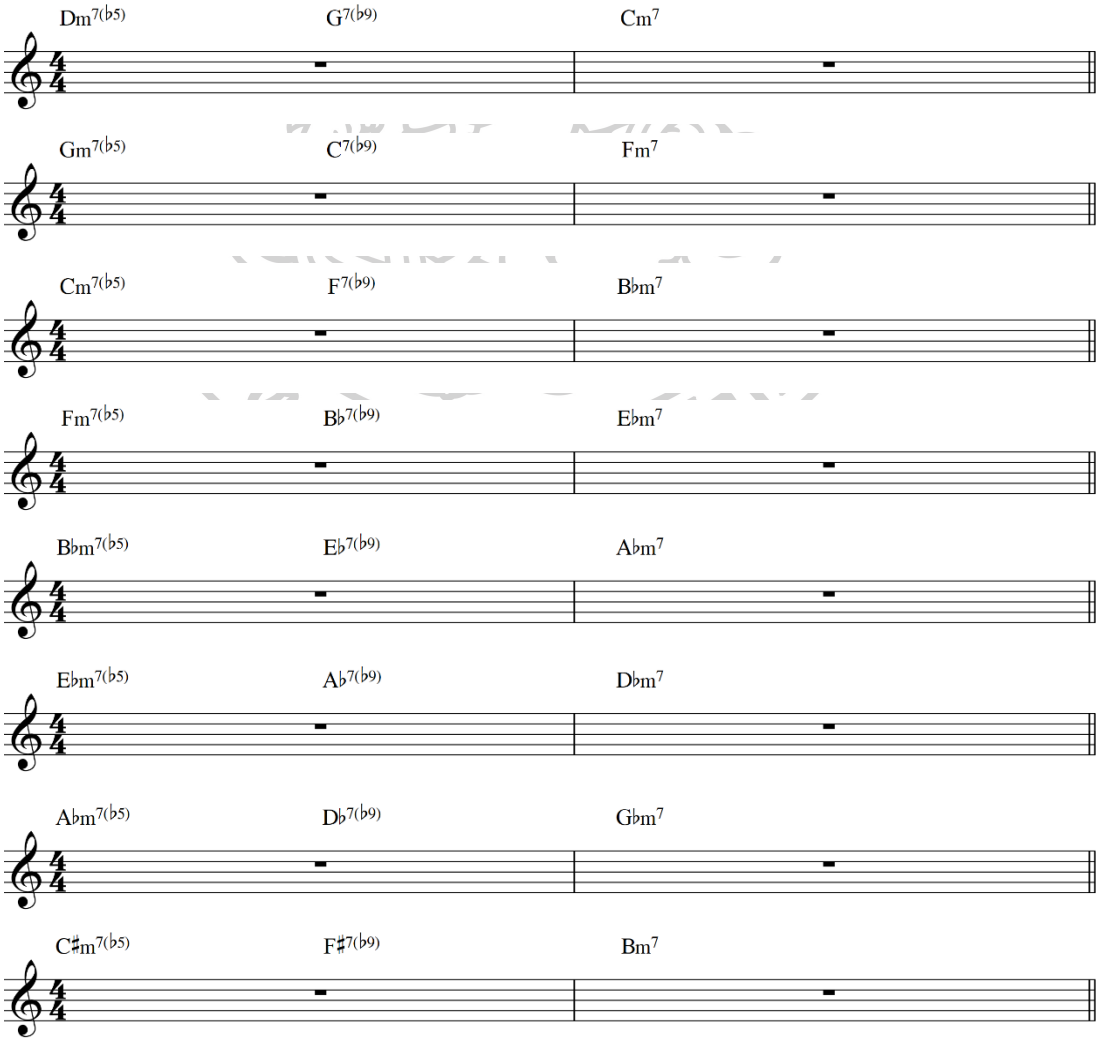
ตัวอย่างที่ 92 การใช้แบบฝึกหัดที่ 3.4 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I ใน 12 กุญแจเสียง

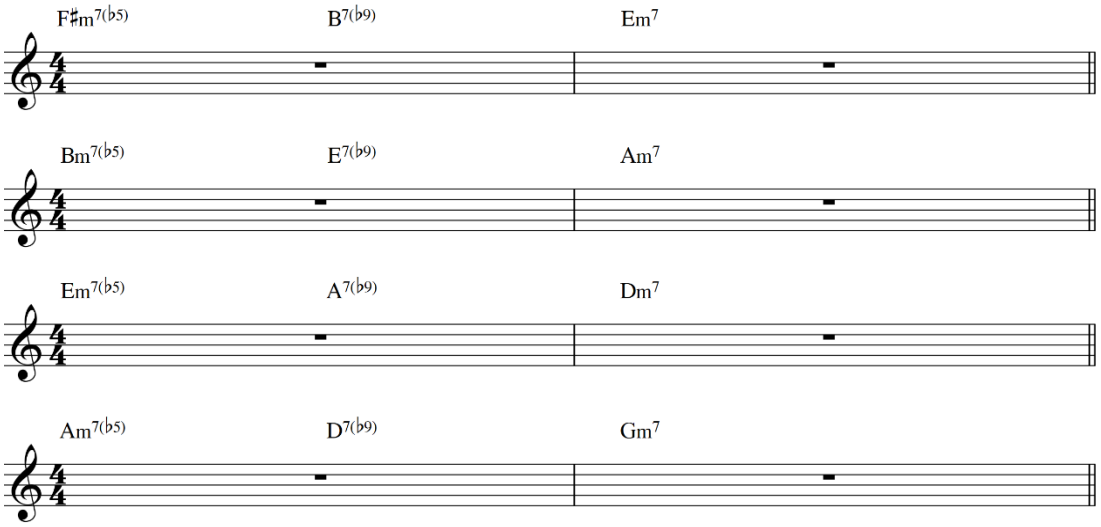
แบบฝึกหัดที่ 3.5 ฝึกด้นสดรูปแบบประโยคด้วยบันไดเสียงมิกโซลิเดียน b9b13 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i



ตัวอย่างที่ 93 แบบฝึกหัดที่ 3.5

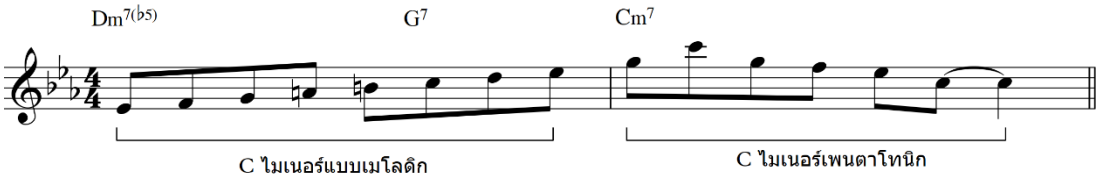
ให้ฝึกเล่นตามแบบฝึกหัดที่ 3.5 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i กำหนดให้ฝึกใน 12 กุญแจเสียงในลักษณะวงจรคู่ 4th (Cycle of 4th)





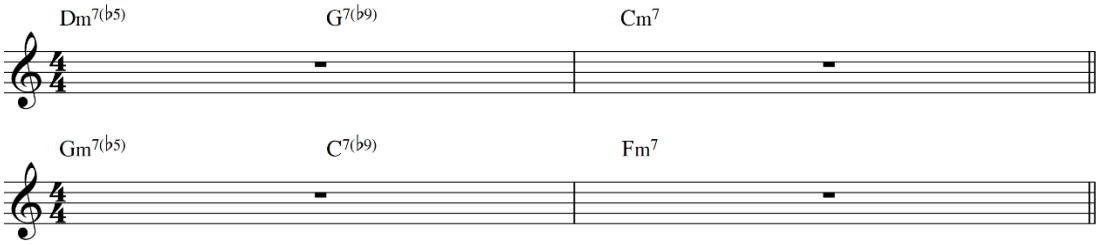
ตัวอย่างที่ 94 การฝึกใช้แบบฝึกหัดที่ 3.5 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i ใน 12 กุญแจเสียง

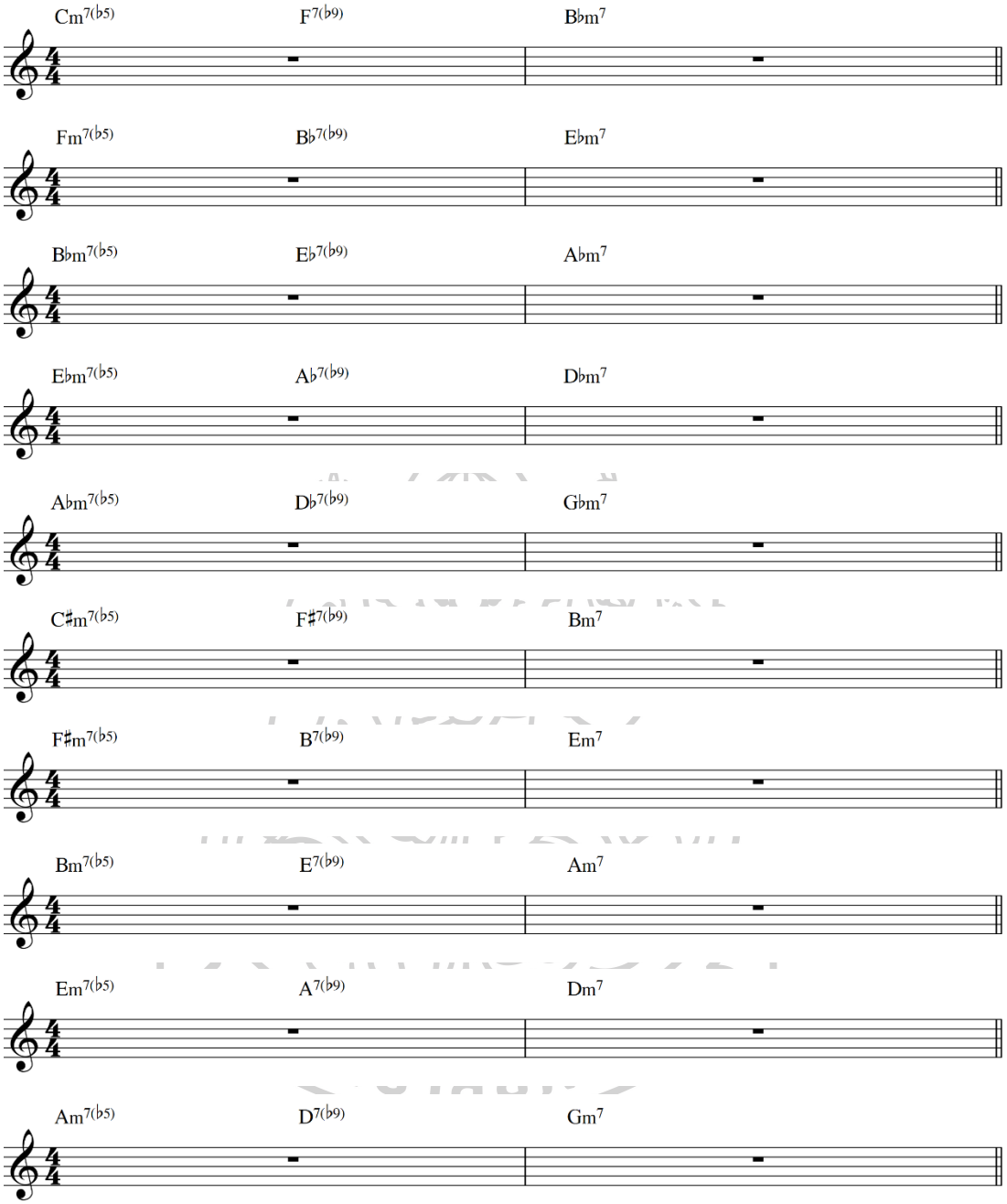
แบบฝึกหัดที่ 3.6 ฝึกด้นสดรูปแบบประโยคด้วยบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิกและไมเนอร์เพนตาโทนิกบนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i



ตัวอย่างที่ 95 แบบฝึกหัดที่ 3.6

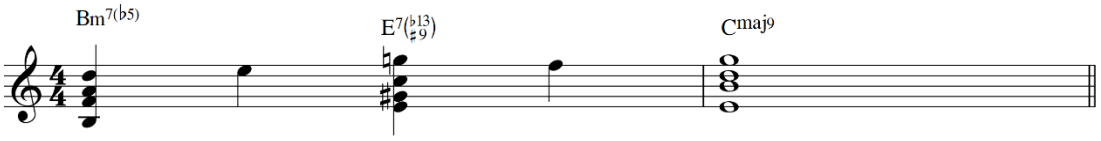
ให้ฝึกเล่นตามแบบฝึกหัดที่ 3.6 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i กำหนดให้ฝึกใน 12 กุญแจเสียงในลักษณะวงจรคู่ 4th (Cycle of 4th)



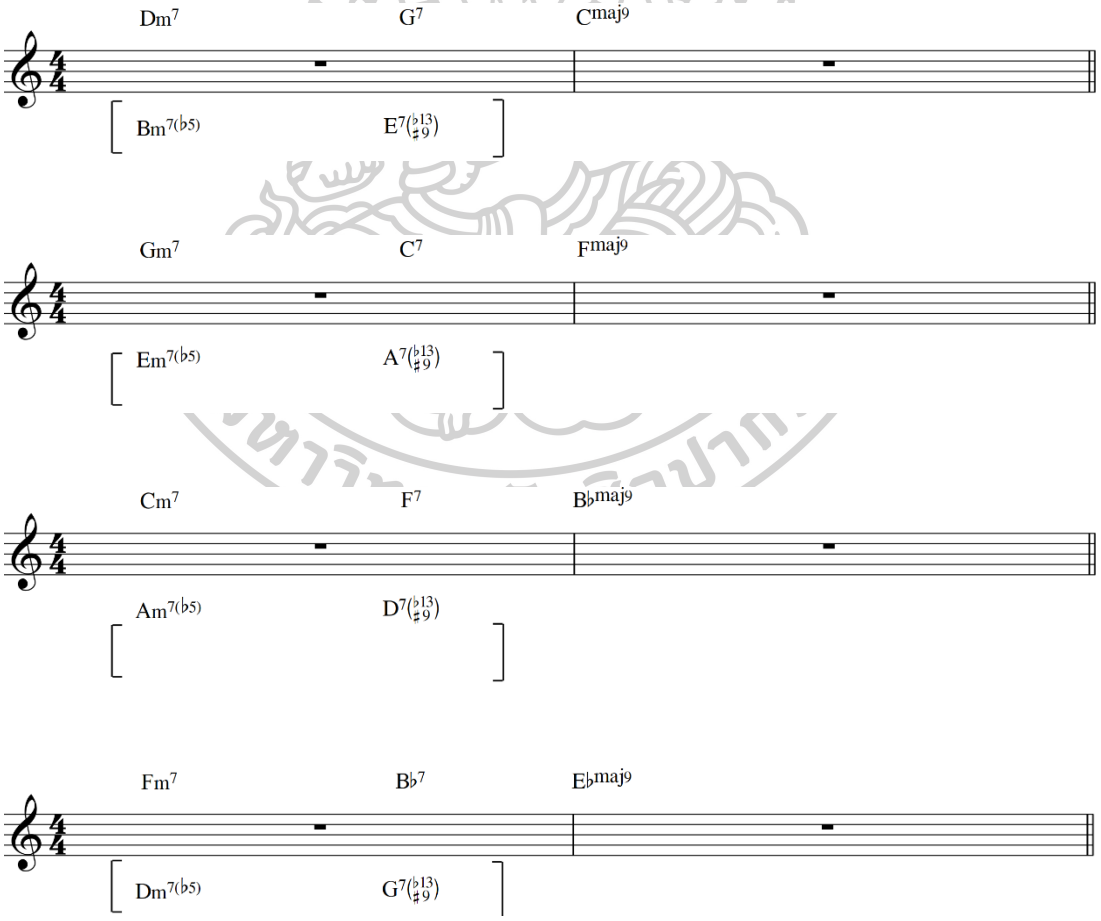


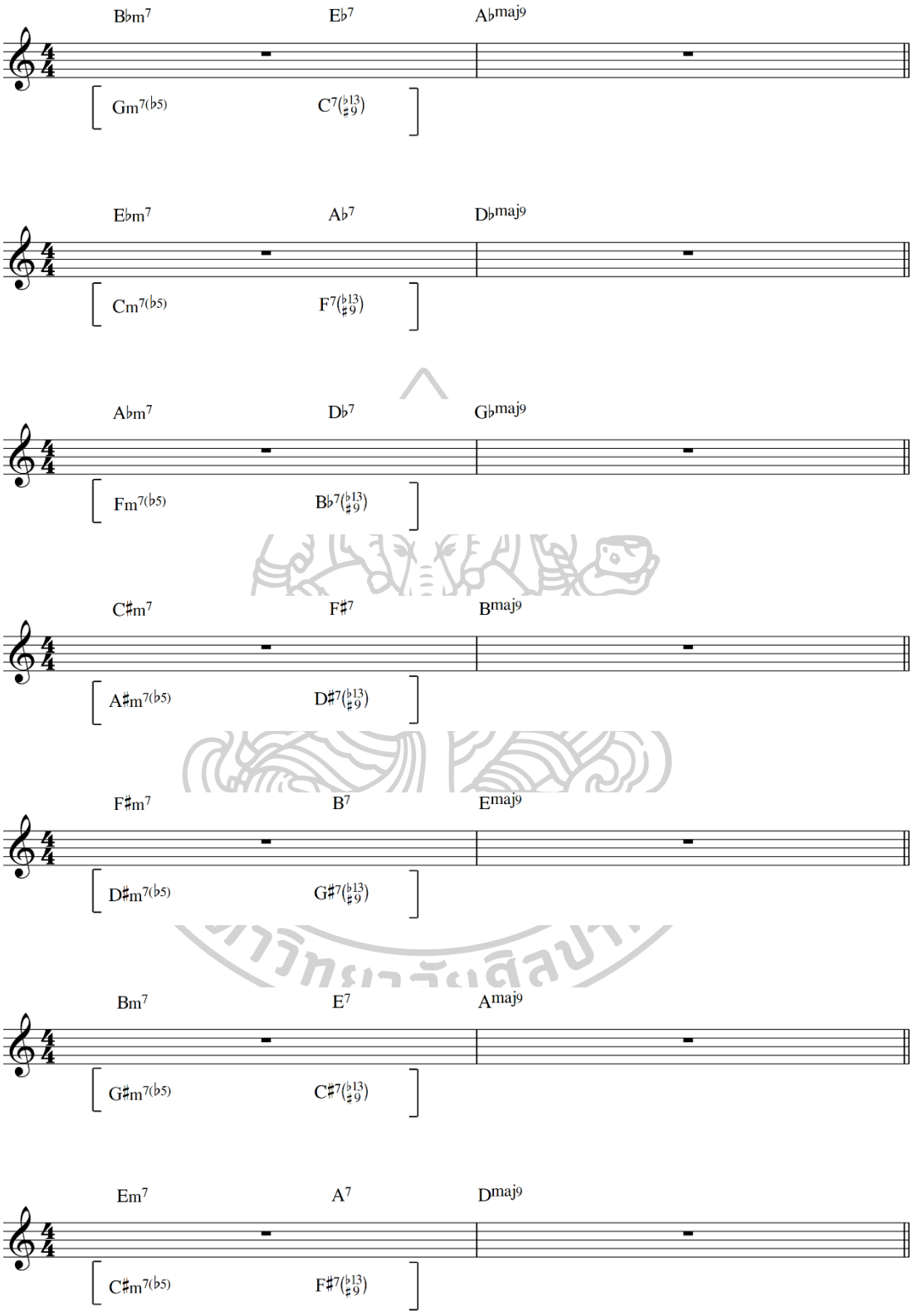
ตัวอย่างที่ 96 การใช้แบบฝึกหัดที่ 3.6 บนการดำเนินทางคอร์ด ii7b5-V7-i ใน 12 กุญแจเสียง

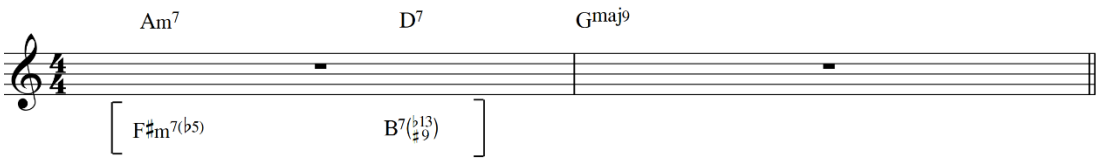
แบบฝึกหัดที่ 4 การรีฮาร์โมไนซ์เซชันและการวางแนวเสียง

แบบฝึกหัดที่ 4.1 การรีฮาร์โมไนเซชันบนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7-I โดยใช้คอร์ด ii7-V7 ของคอร์ด vi7 แทน ii7-V7 ของคอร์ด I

ตัวอย่างที่ 97 แบบฝึกหัดที่ 4.1

ให้ฝึกเล่นตามแบบฝึกหัดที่ 4.1 กำหนดให้ฝึกใน 12 กุญแจเสียงในลักษณะวงจรคู่ 4th (Cycle of 4th)

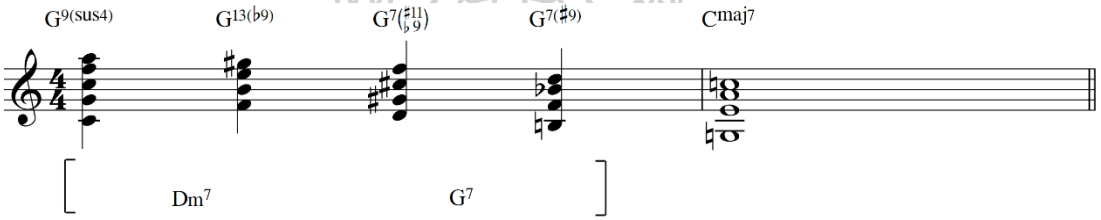



B♭m7
E♭7
A♭maj9
Gm7(♭5)
C7(♭13 ♯9)
E♭m7
A♭7
D♭maj9
Cm7(♭5)
F7(♭13 ♯9)
A♭m7
D♭7
G♭maj9
Fm7(♭5)
B♭7(♭13 ♯9)
C♯m7
F♯7
Bmaj9
A♯m7(♭5)
D♯7(♭13 ♯9)
F♯m7
B7
Emaj9
D♯m7(♭5)
G♯7(♭13 ♯9)
Bm7
E7
Amaj9
G♯m7(♭5)
C♯7(♭13 ♯9)
Em7
A7
Dmaj9
C♯m7(♭5)
F♯7(♭13 ♯9)



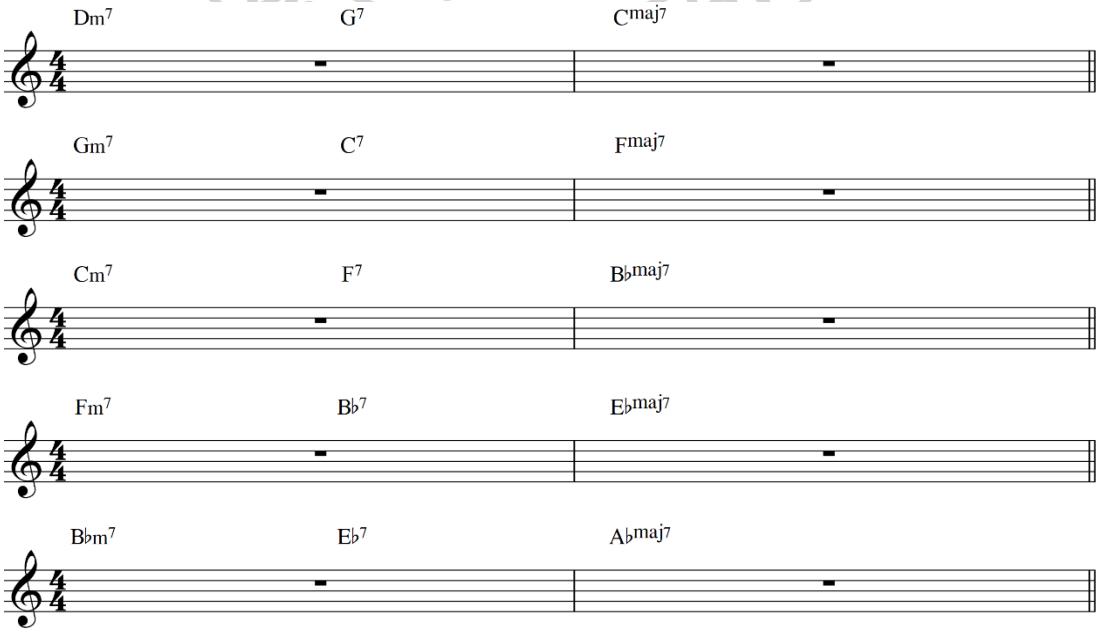
ตัวอย่างที่ 98 การฝึกใช้แบบฝึกหัดที่ 4.1 ใน 12 กุญแจเสียง

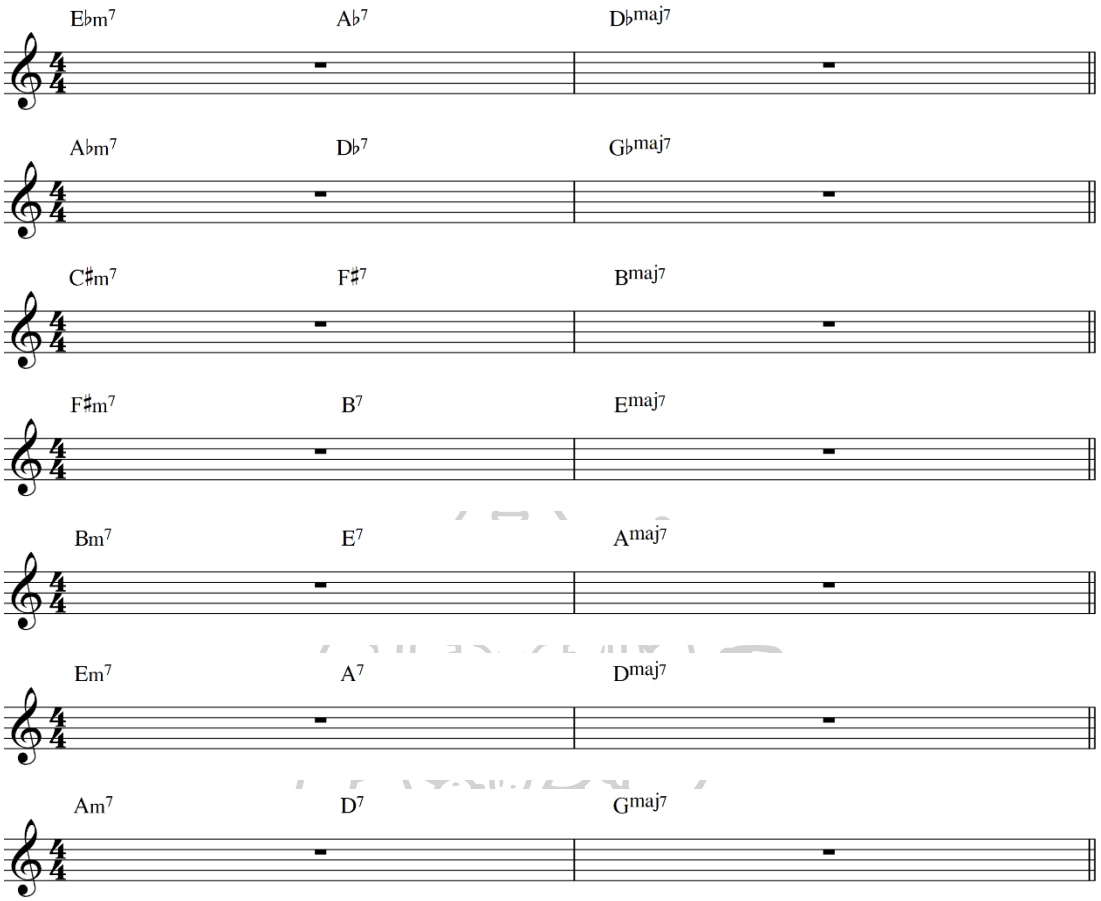
แบบฝึกหัดที่ 4.2 การรีฮาร์โมไนเซชันและการวางแนวเสียงรูปแบบการเพิ่มส่วนขยายของคอร์ดและการเพิ่มคอร์ดบนการดำเนินทางคอร์ด ii7-V7



ตัวอย่างที่ 99 แบบฝึกหัดที่ 4.2

ให้ฝึกเล่นตามแบบฝึกหัดที่ 4.2 กำหนดให้ฝึกใน 12 กุญแจเสียงในลักษณะวงจรคู่ 4th (Cycle of 4th)





ตัวอย่างที่ 100 การฝึกใช้แบบฝึกหัดที่ 4.2 ใน 12 กุญแจเสียง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1) ควรทำการวิจัย เพื่อศึกษาการบรรเลงกีตาร์แจ๊สในรูปแบบของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้มอื่น ๆ

2) ควรทำการวิจัย เพื่อศึกษาการบรรเลงของนักกีตาร์แจ๊สในยุคสมัยฮาร์ดบ็อพคนอื่น ๆ นอกเหนือจาก เคนนี เบอร์เรลล์

รายการอ้างอิง

Bergonzi. Jerry. (1997). *Inside Improvisation Vol 3 jazz line*: Alfred Music.

Collar. Matt. (2017). Kenny Burrell Artist Biography. accessed October 15, 2017. Available from https://www.allmusic.com/artist/kenny-burrell-mn0000068780/biography.

Crook. Hal. (1991). *How to improvise: An approach to practicing improvisation*. USA: ADVANCE.

Fordham. John. (1999). *The Hardboppers Masters of jazz guitar*. london: Tien Wah Press.

Gridley. Mark. (1999). *Jazz styles: history & analysis*. USA: Pearson Education.

Jazzdisco. (2017). Kenny Burrell Discography. accessed November 5, 2017. Available from https://www.jazzdisco.org/kenny-burrell/discography/

Kajornvaekin. Pongsiri. (2011). *A method to approach jazz guitar in the styles of Kurt Rosenwinkle, Ben Monder and Gilad Hekselman.* (A Thematic), Mahidol University,

Ligon. Bert. (1999). *Comprehensive Technique for Jazz Musicians*. WI: Hal Leonard Corporation.

Ligon. Bert. (2001). *Jazz Theory Resources*. WI: Hal Leonard Corporation.

Perlmutter. Adam. (2009). *Jim hall A Step-by-Step of the Styles and Techniques of a jazz guitar genius*. USA: Hall Leonard

Planer. Lindsay. (2017). AllMusic Review: Kenny Burrell. accessed November 6, 2017. Available from https://www.allmusic.com/album/kenny-burrell-john-coltranemw0000649432.

Raegele. Steve. (2017). Kenny Burrell Top-5 Albums. accessed November 5, 2017. Available from https://www.jazzguitarlessons.net/kenny-burrell-top-5-albums/.

Scott. John. (2006). *Documentary research*. London: Sage.

Tomaro. Mike, W. J. (2009). *Instrumental Jazz Arranging*. WI: Hal Leonard Corporation.

University of California Los Angeles Herb Alpert School of Music. (2017). Kenny Burrell. Accessed November 5, 2017. Available from https://www.schoolofmusic.ucla.edu/burrell-kenny.

Zimmerman. Brian. (2019). Kenny Burrell – “Midnight Blue”. Song of the Day. Accessed July, 2019 Available from https://www.jazziz.com/kenny-burrell-midnight-blue/

แก้วใส ภูติมหาตมะ. (2556). การบรรเลงบทเพลงของ Barney Kessel สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย,มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2533). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ พิมพ์ครั้งที่ *5*

กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2558). การเขียนเสียงประสานสี่แนว พิมพ์ครั้งที่ *5* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2559). แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ ในดนตรีแจ๊ส. ดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต, ฉบับที่ *11*(ปีที่ 11), 22-24.

รัตนะ วงศ์สรรเสริญ. (2555). แบบฝึกหัดการเล่นเปียโนกรณีศึกษาเพลง *Passion Dance* ของเมคคอย ไทเนอร์

(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยศิลปากร,

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

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2558). ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม *2*. กรุงเทพฯ: บริษัทมิสชันมีเดีย จำกัด.

อาณัติ เอี่ยมวงษ์ศรีกุล. (2555). การวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของ วูล์ฟกัง มิธสเปียล. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยศิลปากร,

มหาวิทยาลัยศิลปากร

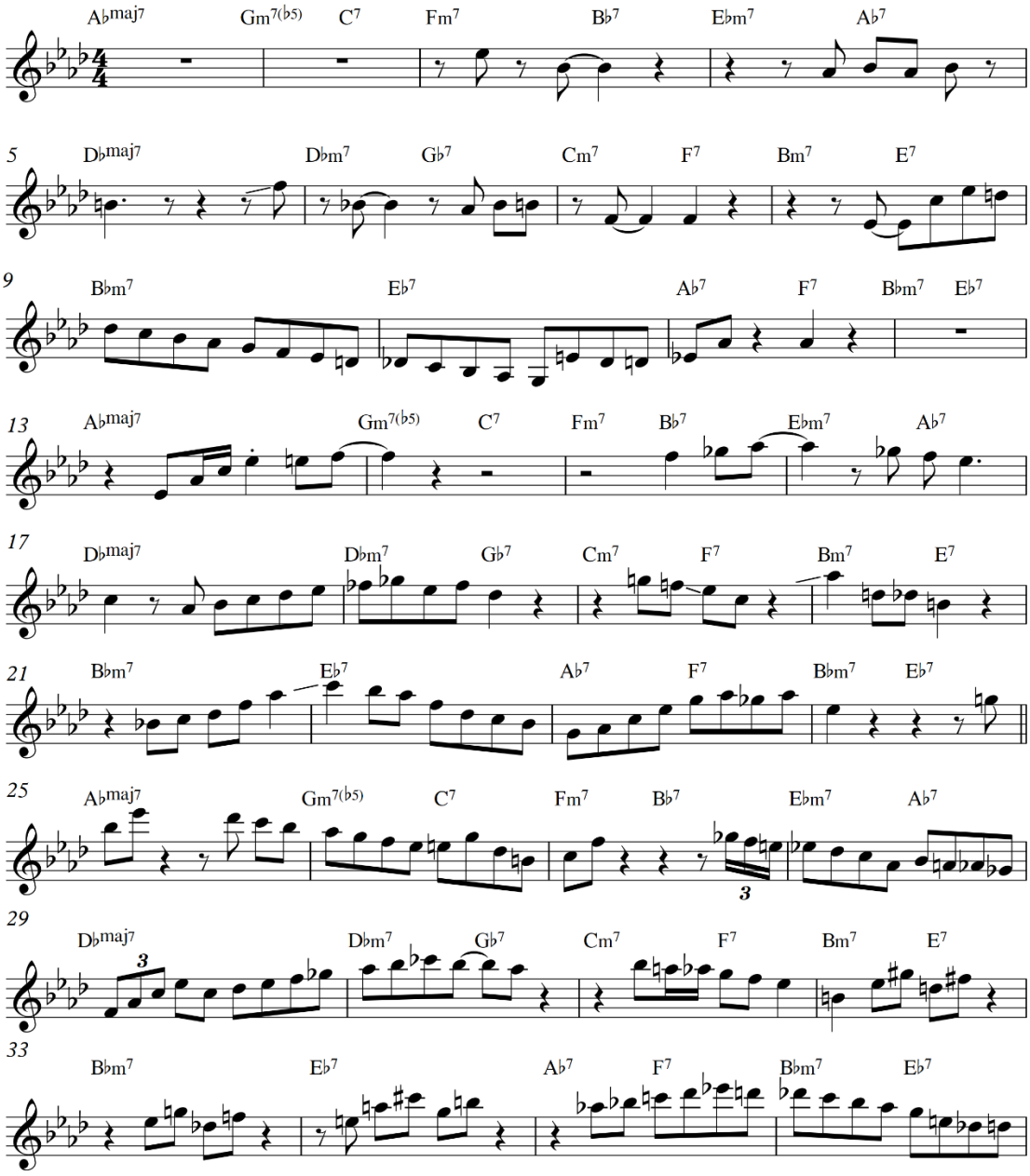
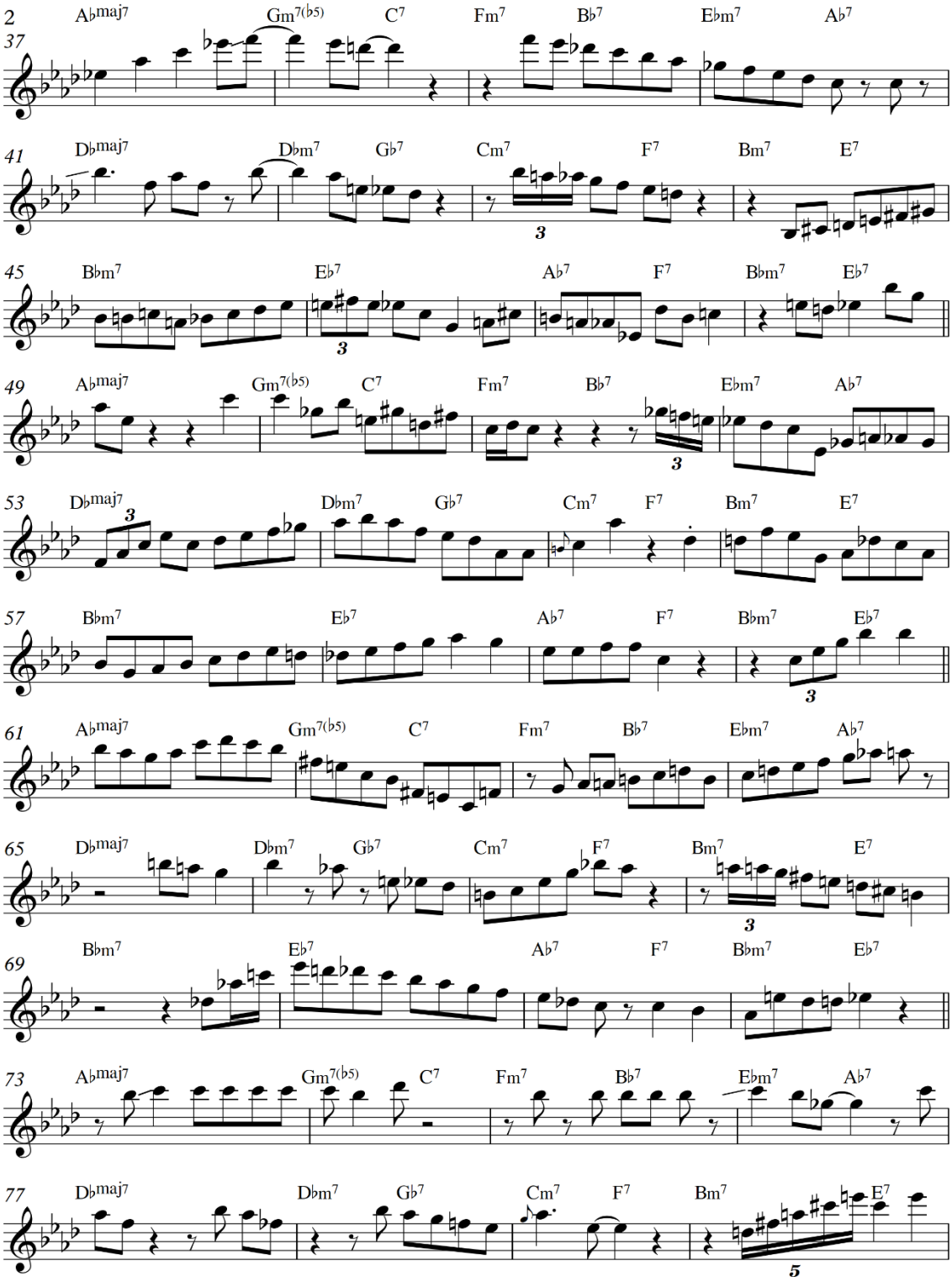
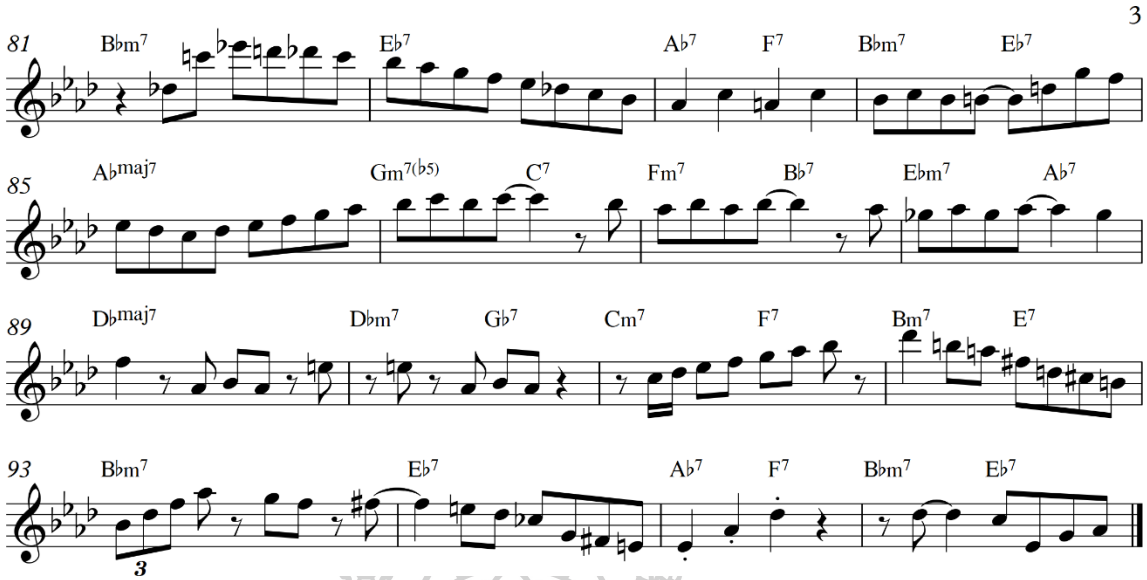
ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

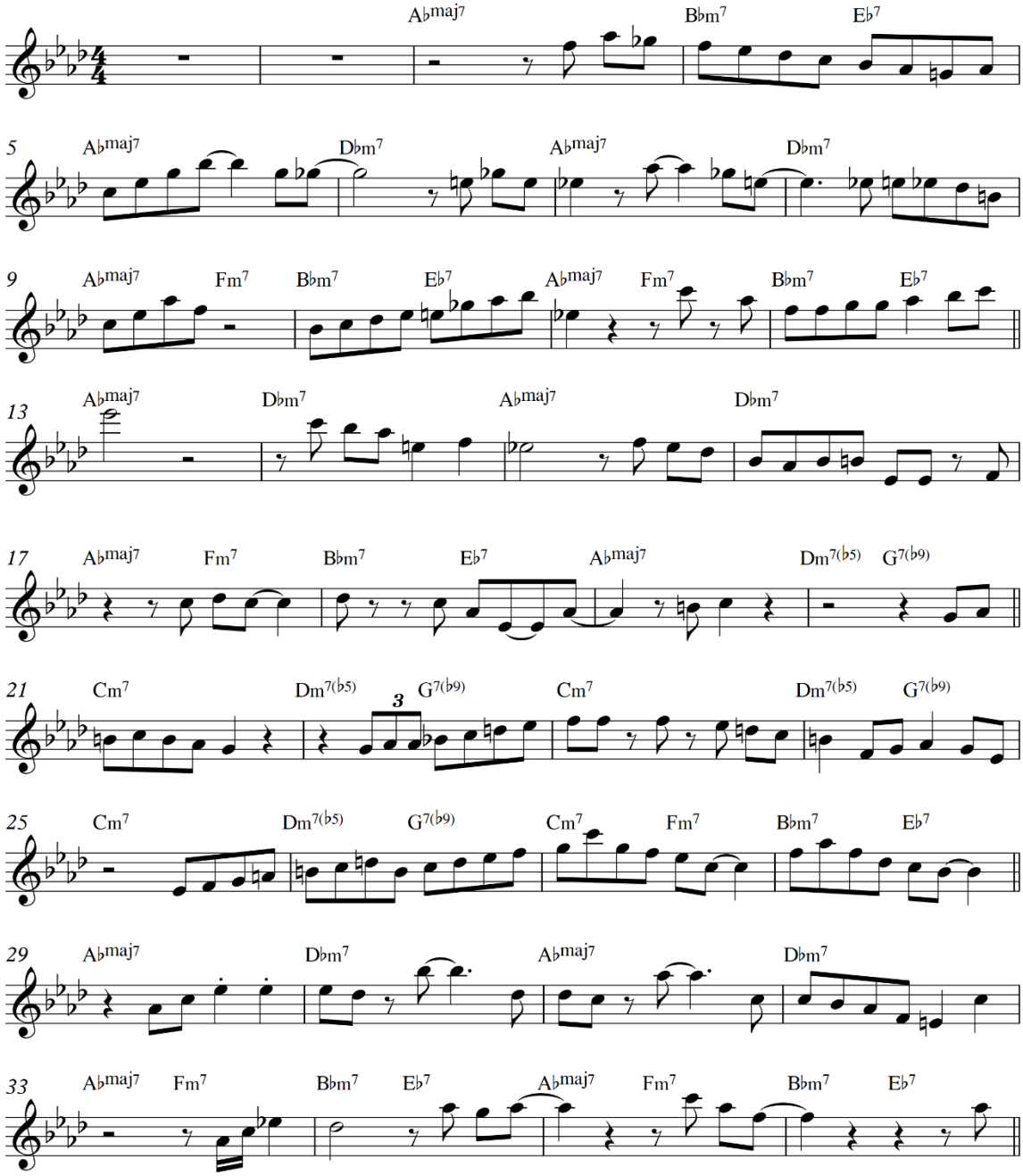
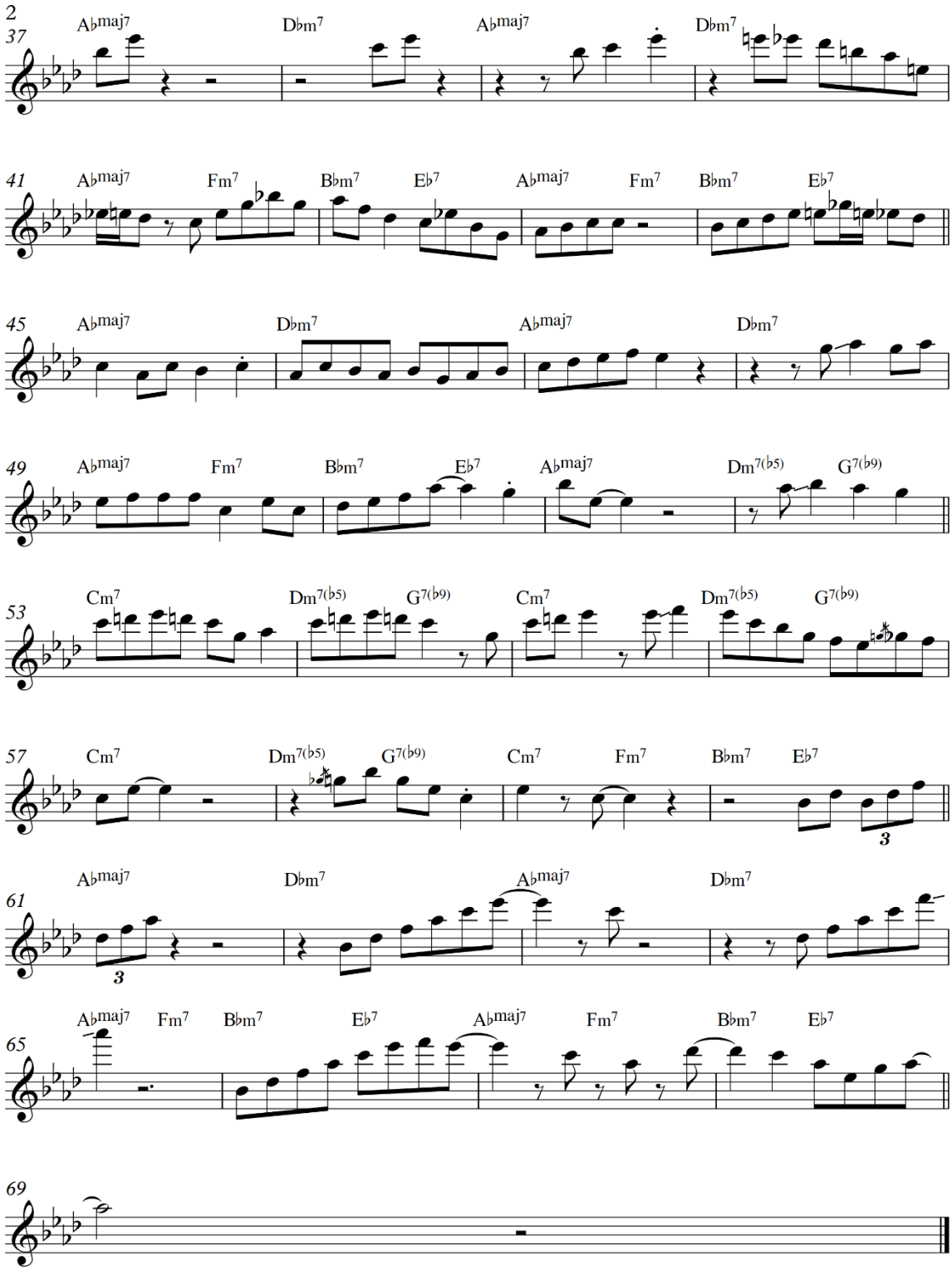
เอกสารโน้ตเพลงการค้นสดของ เคนนี เบอร์เรลล์ จากผลงานอัลบั้ม เคนนี เบอร์เรลล์

และจอห์น โคลเทรน

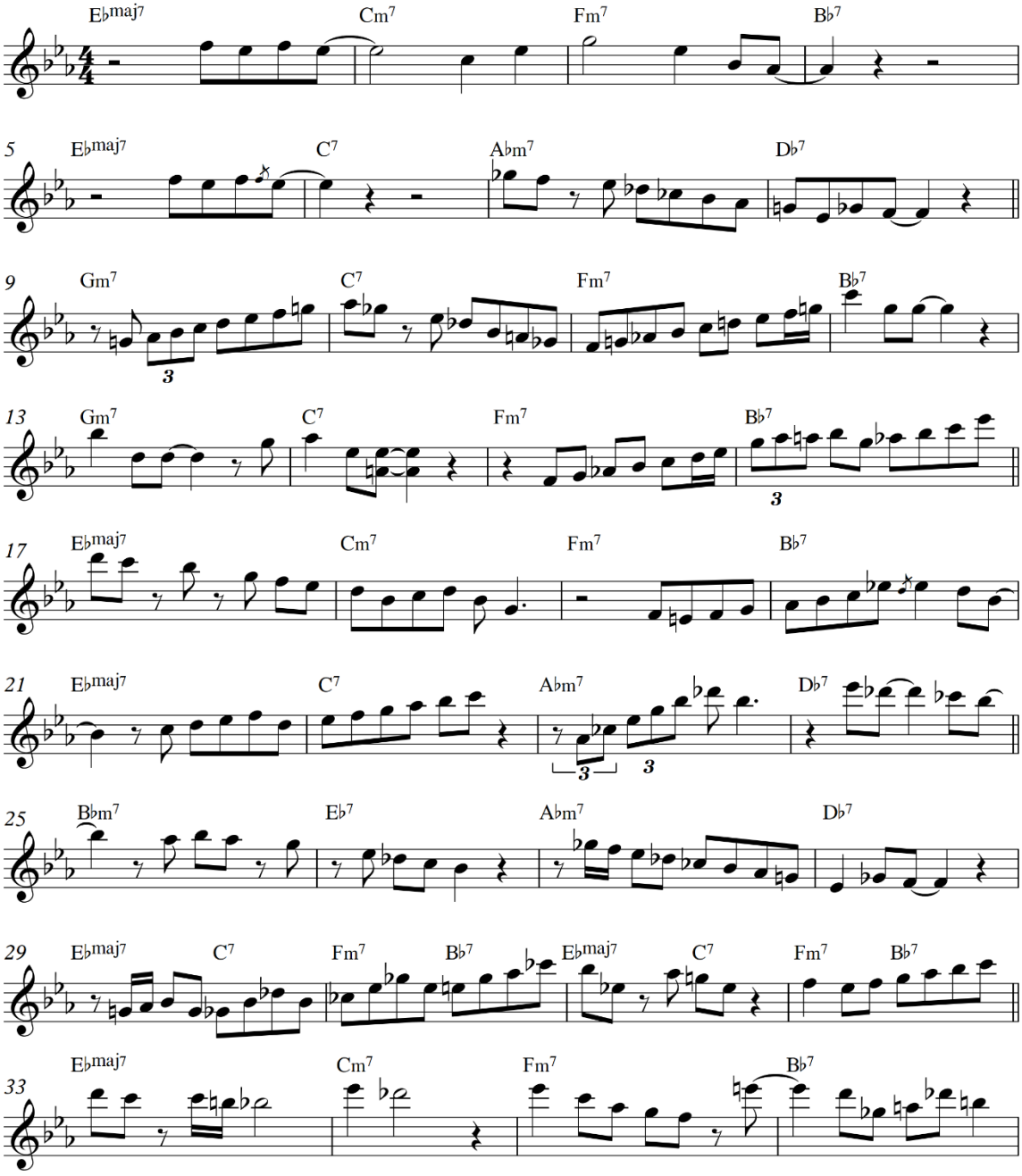
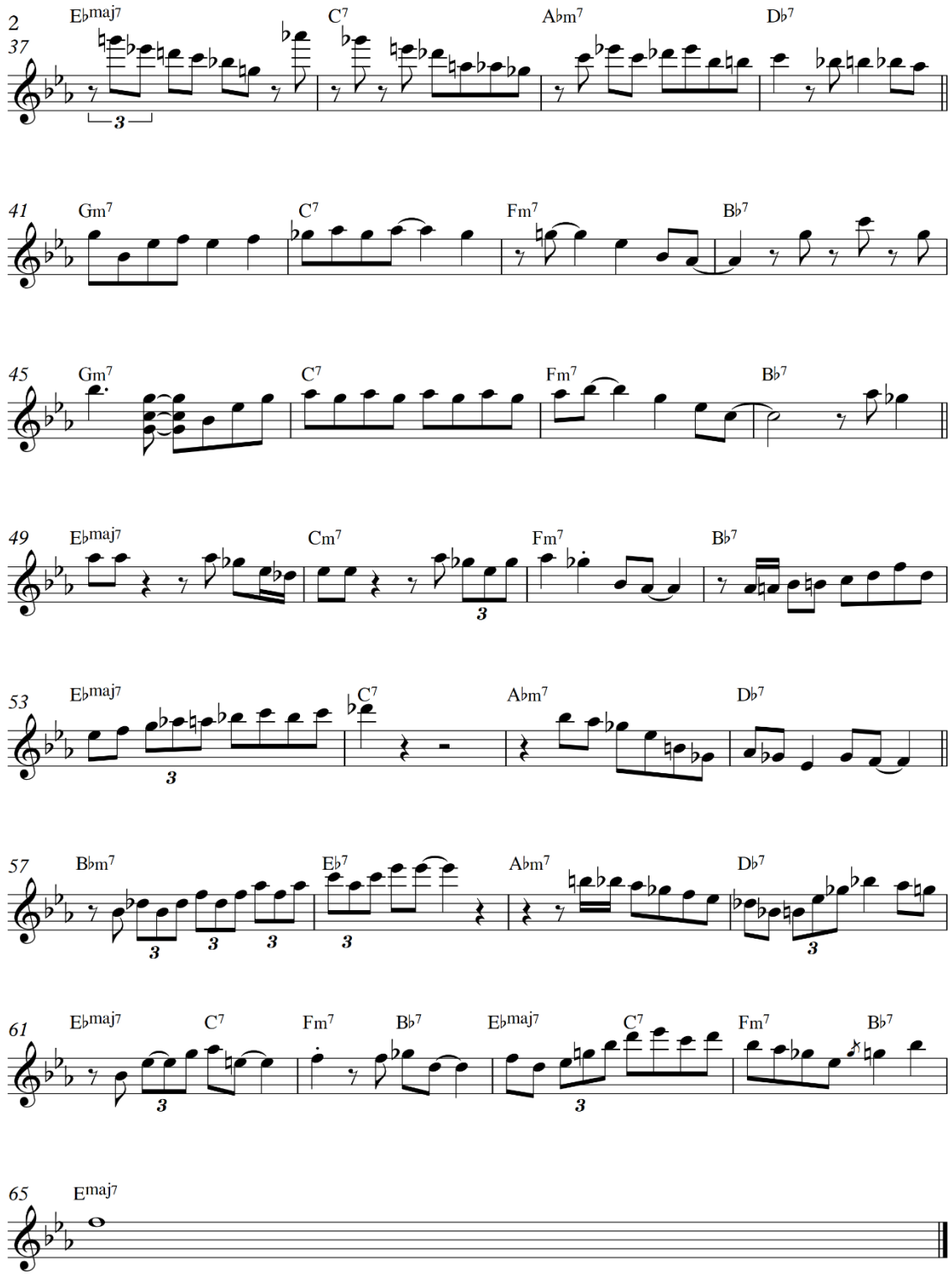
Freight Trane

Kenny Burrell

2
37
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7
Fm7
B♭7
E♭m7
A♭7
41
D♭maj7
D♭m7
G♭7
Cm7
F7
Bm7
E7
45
B♭m7
E♭7
A♭7
F7
B♭m7
E♭7
49
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7
Fm7
B♭7
E♭m7
A♭7
53
D♭maj7
D♭m7
G♭7
Cm7
F7
Bm7
E7
57
B♭m7
E♭7
A♭7
F7
B♭m7
E♭7
61
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7
Fm7
B♭7
E♭m7
A♭7
65
D♭maj7
D♭m7
G♭7
Cm7
F7
Bm7
E7
69
B♭m7
E♭7
A♭7
F7
B♭m7
E♭7
73
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7
Fm7
B♭7
E♭m7
A♭7
77
D♭maj7
D♭m7
G♭7
Cm7
F7
Bm7
E7

มหาวิทยาลัยศิลปากร

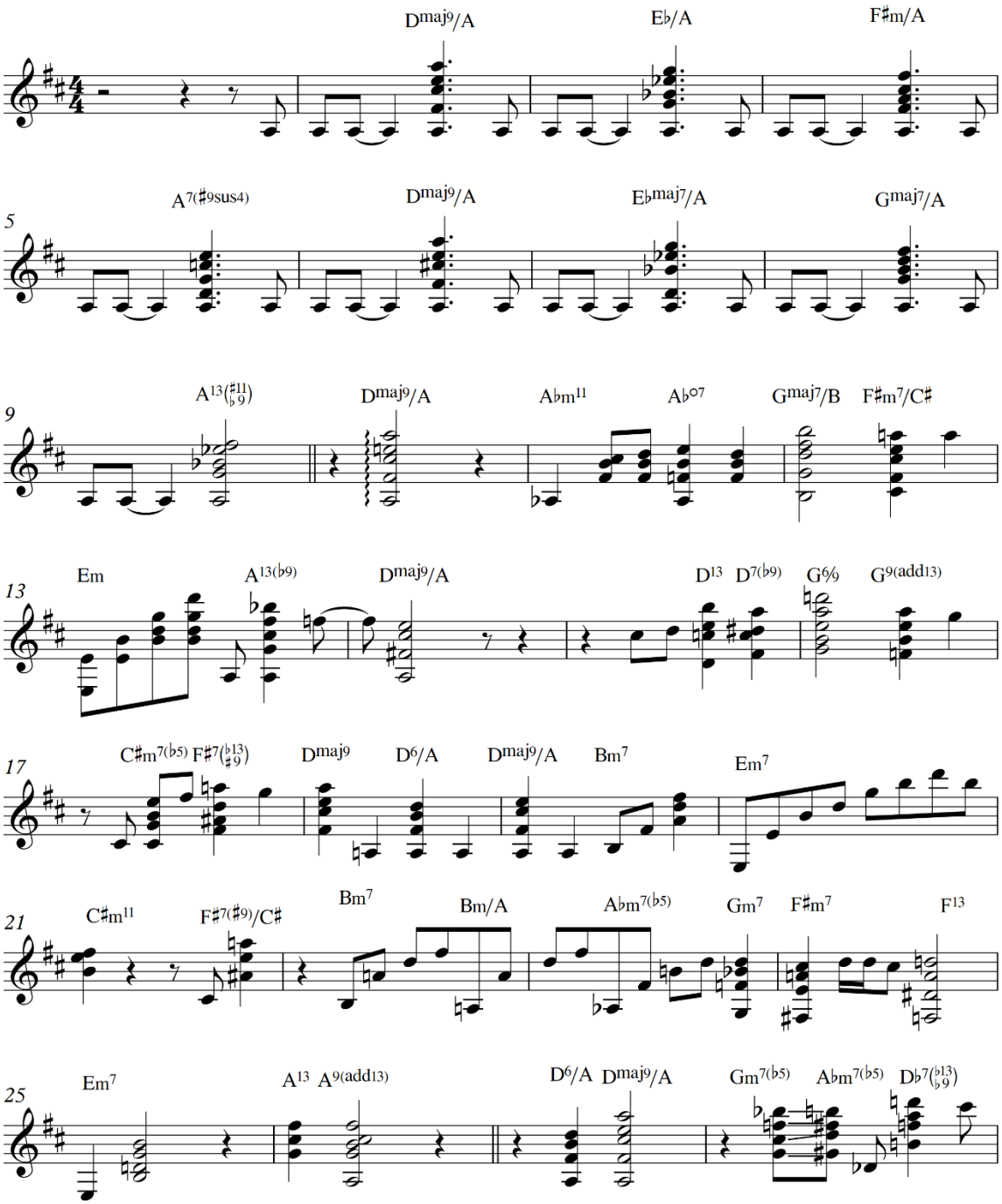
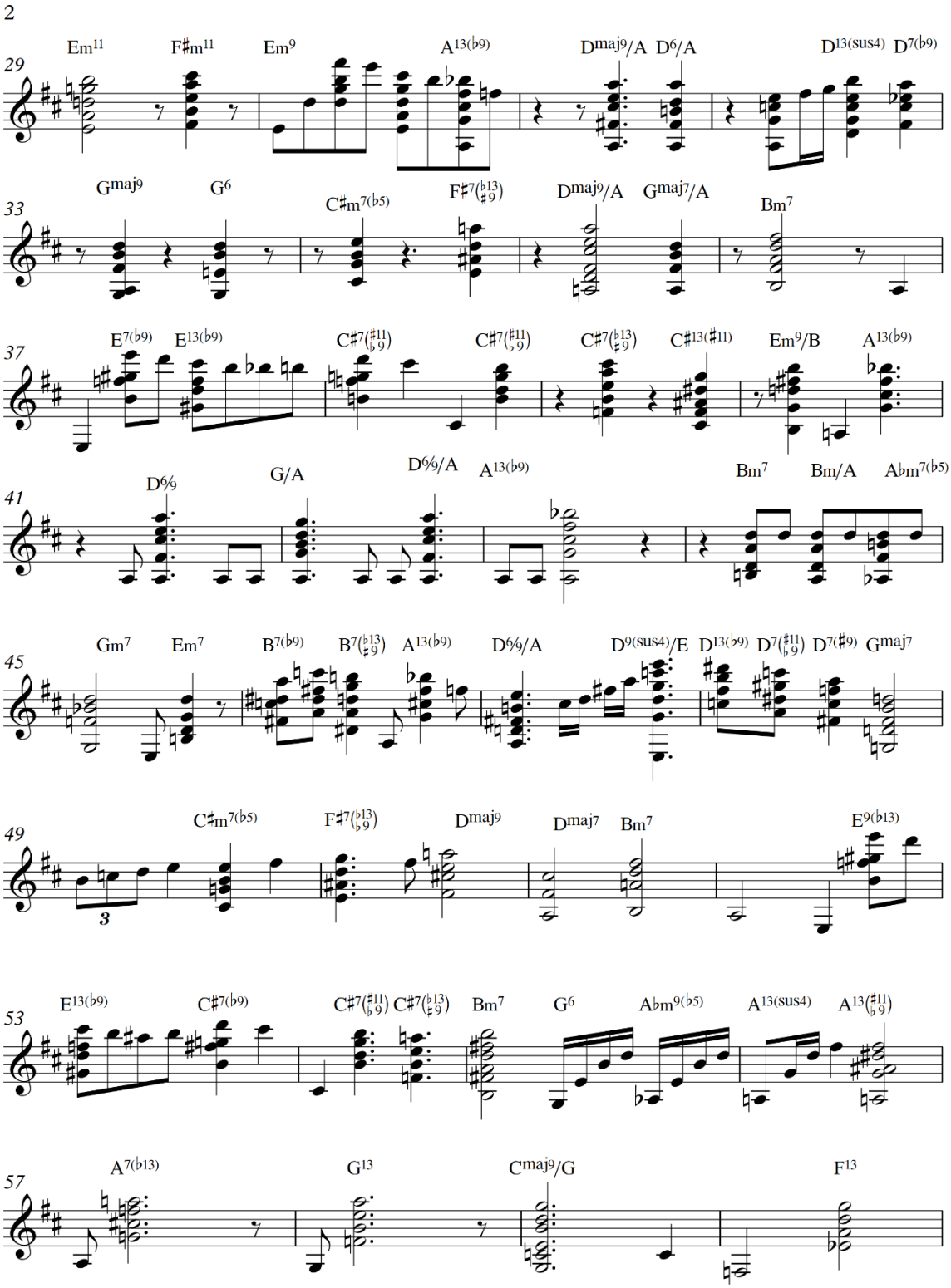
I Never Knew

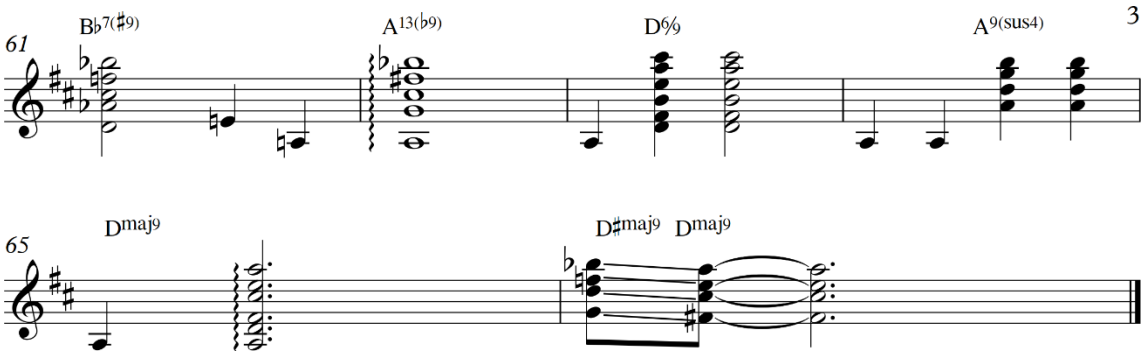
Kenny Burrell

2
37
A♭maj7
D♭m7
A♭maj7
D♭m7
41
A♭maj7
Fm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
Fm7
B♭m7
E♭7
45
A♭maj7
D♭m7
A♭maj7
D♭m7
49
A♭maj7
Fm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
Dm7(♭5)
G7(♭9)
53
Cm7
Dm7(♭5)
G7(♭9)
Cm7
Dm7(♭5)
G7(♭9)
57
Cm7
Dm7(♭5)
G7(♭9)
Cm7
Fm7
B♭m7
E♭7
3
61
A♭maj7
D♭m7
A♭maj7
D♭m7
3
65
A♭maj7
Fm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
Fm7
B♭m7
E♭7
69

Lyresto

Kenny Burrell

2
37
E♭maj7
C7
A♭m7
D♭7
41
Gm7
C7
Fm7
B♭7
45
Gm7
C7
Fm7
B♭7
49
E♭maj7
Cm7
Fm7
B♭7
53
E♭maj7
C7
A♭m7
D♭7
57
B♭m7
E♭7
A♭m7
D♭7
61
E♭maj7
C7
Fm7
B♭7
E♭maj7
C7
Fm7
B♭7
65
Emaj7

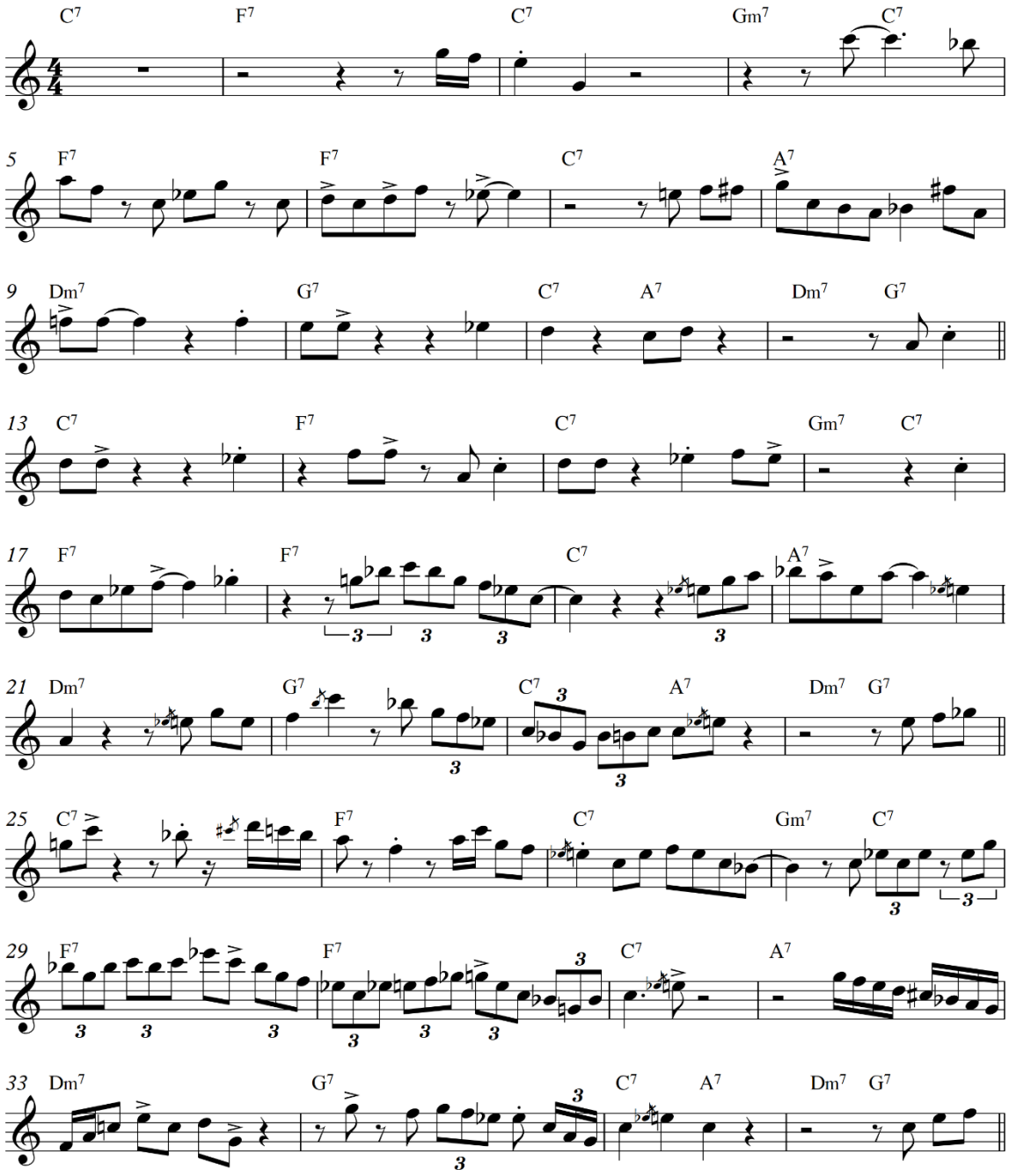
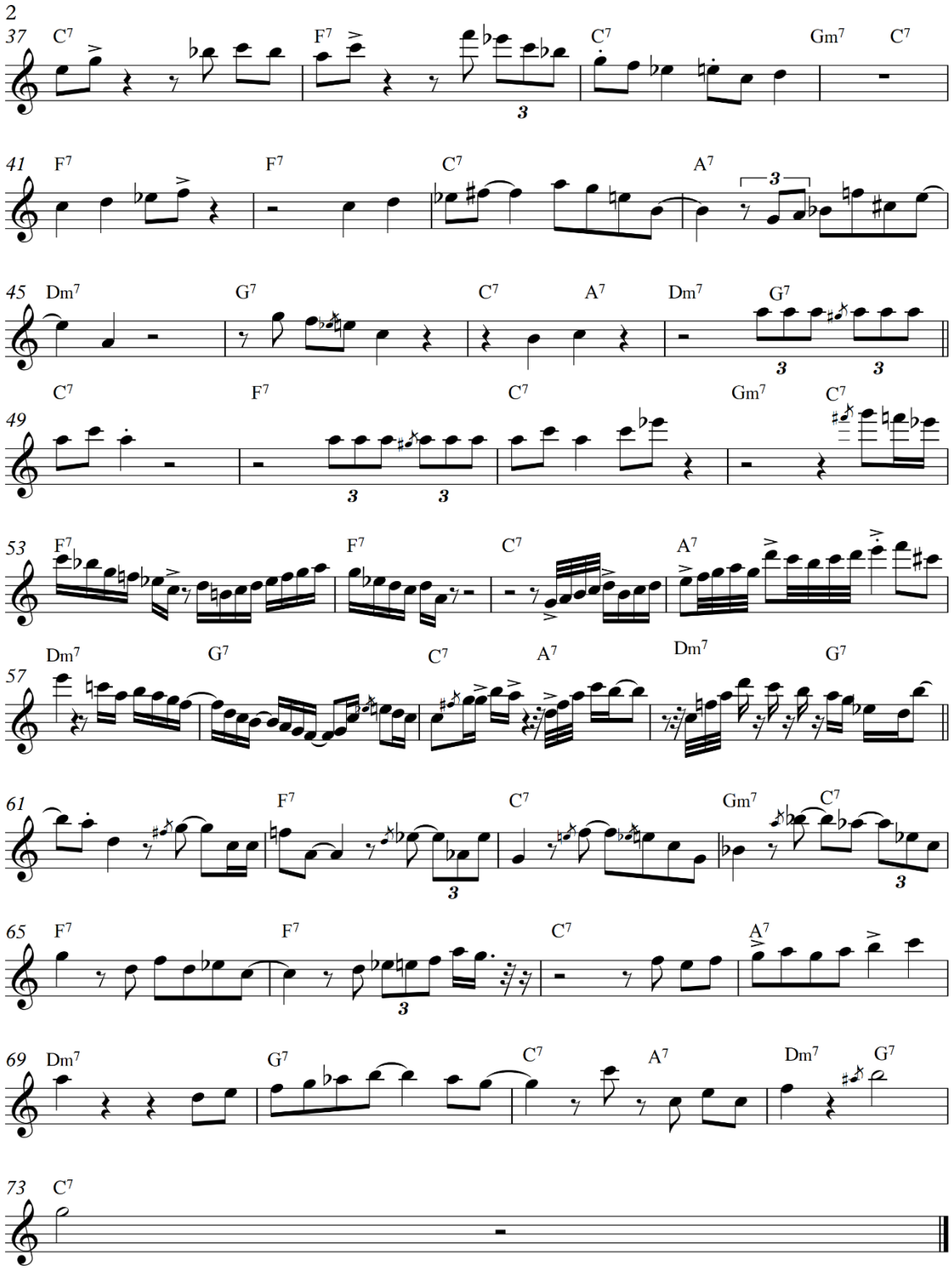
Why was I Born?

Kenny Burrell

2
29
Em11 F♯m11 Em9 A13(♭9) Dmaj9/A D6/A D13(sus4) D7(♭9)
33
Gmaj9 G6 C♯m7(♭5) F♯7(♭13/♯9) Dmaj9/A Gmaj7/A Bm7
37
E7(♭9) E13(♭9) C♯7(♯11/♭9) C♯7(♯11/♭9) C♯7(♭13/♯9) C♯13(♯11) Em9/B A13(♭9)
41
D% G/A D%/A A13(♭9) Bm7 Bm/A A♭m7(♭5)
45
Gm7 Em7 B7(♭9) B7(♭13/♯9) A13(♭9) D%/A D9(sus4)/E D13(♭9) D7(♯11/♭9) D7(♯9) Gmaj7
49
C♯m7(♭5) F♯7(♭13/♭9) Dmaj9 Dmaj7 Bm7 E9(♭13)
3
53
E13(♭9) C♯7(♭9) C♯7(♯11/♭9) C♯7(♭13/♯9) Bm7 G6 A♭m9(♭5) A13(sus4) A13(♯11/♭9)
57
A7(♭13) G13 Cmaj9/G F13



มหาวิทยาลัยศิลปากร

Big Paul

Kenny Burrell

2
37 C7 F7 C7 Gm7 C7
41 F7 F7 C7 A7
45 Dm7 G7 C7 A7 Dm7 G7
C7 F7 C7 Gm7 C7
49
53 F7 F7 C7 A7
Dm7 G7 C7 A7 Dm7 G7
57
61 F7 C7 Gm7 C7
65 F7 F7 C7 A7
69 Dm7 G7 C7 A7 Dm7 G7
73 C7

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	พนัง ปานช่วย
วัน เดือน ปี เกิด	7 เมษายน 2518
สถานที่เกิด	กรุงเทพ
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2542 สำเร็จการศึกษาครุศาสตรบัณฑิต สาขาดนตรีศึกษา สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พ.ศ. 2553 สำเร็จการศึกษาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2561 สำเร็จการศึกษาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล
ที่อยู่ปัจจุบัน	5/51 ม.4 ต.บางรักพัฒนา อ.บางบัวทอง จ.นนทบุรี 11110

มหาวิทยาลัยศิลปากร