การวิเคราะห์วิธีการเปลี่ยนเสียงประสานของแฮงค์ โจนส์

โดย
นายไพรัช ลูกจันทร์

การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ข ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การวิเคราะห์วิธีการเปลี่ยนเสียงประสานของแฮงค์ โจนส์

โดย
นายไพรัช ลูกจันทร์

การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ข ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

AN ANALYSIS OF REHARMONIZATION OF HANK JONES

By

MR. Pairach LUKCHAN

A Independent Study Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (MUSIC RESEARCH AND DEVELOPMENT)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2017

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	การวิเคราะห์วิธีการเปลี่ยนเสียงประสานของแฮงค์ โจนส์
โดย	ไพรัช ลูกจันทร์
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ข ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

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

พิจารณาเห็นชอบโดย

..... ประธานกรรมการ
(ดร. ยศ วณีสอน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

..... ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(รองศาสตราจารย์ ดร. ศรัณย์ นักรบ)

56701312 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ข ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : การเปลี่ยนเสียงประสาน, แฮ็งค์ โจนส์

นาย ไพรัช ลูกจันทร์: การวิเคราะห์วิธีการเปลี่ยนเสียงประสานของแฮงค์ โจนส์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

รายงานสารนิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการวิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานของนักเปียโน แฮ็งค์ โจนส์ ซึ่งเป็นนักเปียโนแจ๊สที่มีลักษณะเด่นและได้รับการยอมรับด้านการเปลี่ยนเสียงประสาน โดยผู้ศึกษาได้ทำการวิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานวิธีต่าง ๆ ที่พบในการบรรเลงบทที่มีการเปลี่ยนเสียงประสานตลอดทั้งบทเพลงได้แก่ Round Midnight, You Don't Know What Love Is, Autumn Leaves, What Is This Thing Call Love ซึ่งทั้งสี่บทเพลงเป็นบทเพลงแจ๊สมาตราฐานที่รูปแบบการประพันธ์ที่ต่างกันออกไป

จากการศึกษาพบว่าวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานที่ แฮ็งค์ โจนส์ นำมาใช้ในบทเพลงดังกล่าวได้แก่ 1) การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด 2) การเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด 3) การใช้ไลน์คลิเชส์ 4) การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii –V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ 5) การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่สามเสียง 6) การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย 7) การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส 8) การใช้คอร์ดประเภท sus4 และ sus4b9 9) การใช้โน้ตเพเดิล ซึ่งผลจากการศึกษาสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลงสำหรับผู้เล่นคอร์ด และสำหรับการเรียบเรียงเสียงประสาน เพื่อให้บทเพลงร่วมสมัย สร้างจุดสนใจในบทเพลง และแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของผู้เล่น หรือผู้เรียบเรียงเสียงประสาน

56701312 : Major (MUSIC RESEARCH AND DEVELOPMENT)

Keyword : reharmonization, Hank Jones

MR. PAIRACH LUKCHAN : AN ANALYSIS OF REHARMONIZATION OF HANK JONES THESIS ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR SAKSRI VONGTARADON, D.F.A.

The aim of this thesis was to analyze the reharmonization of the pianist Hank Jones who was the virtuoso jazz pianist and prestigious in reharmonization. The study concentrated on the different reharmonization techniques that was found in his arrangements of, for example, “Round Midnight”, “You don’t know what love is”, “Autumn leaves” and “What is this thing called love”. These 4 songs are jazz standard songs written in the different styles.

The results revealed that the reharmonization techniques that Hank Jones used are 1) Change chord type 2) Change chord extension 3) Line clichés 4) Changing ii - V chord Progression to extended dominant 5) Tritone substituted 6) Chromatic Approach by ii - V chord progression 7) Ascending and Descending Bass Line 8) Sus and Susb9 chord 9) Pedal Point

The analysis showed that all reharmonization techniques can apply to performing and arranging. Futhermore, it is able to show the unique of player and composer.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

การค้นคว้าอิสระฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีตามวัตถุประสงค์โดยได้รับการสนับสนุนจากอาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ที่ได้ให้ความรู้ ข้อมูล คำแนะนำ ตรวจทานแก้ไขและให้คำปรึกษาอันเป็นประโยชน์แก่การเขียนสารนิพนธ์

ขอขอบคุณ อาจารย์วุฒิชัย เลิศสถากิจ สำหรับความรู้และคำแนะนำในการทำสารนิพนธ์

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ กรรมการสอบสารนิพนธ์ สำหรับคำแนะนำในการเขียนสารนิพนธ์

ขอขอบคุณ อาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากรทุก ๆ ท่านที่ได้ให้ความรู้ทางด้านดนตรี ครอบครัว ลูกจันทร์ ที่สนับสนุนข้าพเจ้ามาโดยตลอด

ไพรัช ลูกจันทร์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตัวอย่าง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ต

บทที่ 1 19

บทนำ 19

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 19

2. วัตถุประสงค์ของการศึกษา 23

3. วิธีการศึกษา 23

4. ขอบเขตของการศึกษา 23

4.1 ขอบเขตของการเลือกบทเพลง 23

4.2 ขอบเขตของการวิเคราะห์ 24

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 24

6. ข้อตกลงเบื้องต้น 25

บทที่ 2 26

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 26

2. เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานแบบต่าง ๆ 31

2.1 การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด 31

2.2 การเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด 32

2.2.1 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ดไมเนอร์.....32

2.2.2 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด V.....33

2.2.3 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้ $^{\Delta}\sharp 11$, $^{\Delta}\sharp 5$, $\text{dim}^{\Delta}7$.....33

2.3 การใช้ไลน์คลิเชส์ (Line Cliches).....35

2.4 การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็น เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์.....36

2.5 การเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียง.....38

2.6 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบคั่นคู่ 3 เสียง (Tritone Substitution).....38

2.7 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย.....43

2.8 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส.....45

2.9 การเคลื่อนที่แบบคอนทรารี (Contrary Motion).....47

2.10 การเคลื่อนที่แบบขนาน (Parallelism).....49

2.11 การใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4$^{\flat}9$.....50

2.12 การใช้โน้ตเพเดิล (Pedal Tone).....52

2.13 การใช้โน้ตร่วม (Common Tones).....53

2.14 การเปลี่ยนแนวทำนอง.....54

2.15 การดำเนินคอร์ดแบบโคลเทรน (Coltrane Changes).....55

3. ชีวประวัติ และผลงานของ แฮงค์ โจนส์.....58

4. การเปลี่ยนเสียงประสานของ แฮ็งค์ โจนส์.....64

4.1 การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด.....64

4.2 การเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด.....66

4.2.1 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ดไมเนอร์.....66

4.2.2 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด V.....67

4.2.3 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้คอร์ดประเภท $^{\Delta}\sharp 11$, $^{\Delta}\sharp 5$, $\text{dim}^{\Delta}7$.....67

4.3 การใช้ไลน์คลิเชส์ (Line Cliches).....69

4.4 การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์.....71

4.5 การเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียง 72

4.6 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone Substitution).....75

4.7 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย 86

4.9 การเคลื่อนที่แบบคอนทรารี (Contrary Motion).....94

4.10 การเคลื่อนที่แบบขนาน (Parallelism).....95

4.11 การใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4$^{\flat}9$.....97

4.12 การใช้โน้ตเพเดิล (Pedal Tone) 98

4.13 การใช้โน้ตร่วม (Common Tones).....100

4.14 การเปลี่ยนแนวทำนอง.....101

4.15 Turn Around.....103

4.15.1 เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 1.....104

4.15.2 เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 3.....104

4.15.3 เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 5.....105

บทที่ 3 107

วิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานในบทเพลง.....107

Round Midnight และ You Don’t Know What Love Is 107

1. เพลง Round Midnight 107

2. เพลง You Don’t Know What Love Is.....117

บทที่ 4 125

วิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานในบทเพลง.....125

What Is This Thing Call Love และ Autumn Leave.....125

1. เพลง What Is This Thing Call Love.....125

2. เพลง Autumn Leave.....132

รายการอ้างอิง.....158

ประวัติผู้เขียน.....160

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานห้องที่ 1 – 4 ในเพลง Like Someone in Love จากต้นฉบับเดิม (ที่มา : Peter Spitzer, 2011) 28

ตัวอย่างที่ 2 เสียงประสานแบบคอร์ดดั้งเดิม 28

ตัวอย่างที่ 3 แสดงการแทนที่ด้วยคอร์ดจากบันไดเสียงโทนิกซึ่งตำแหน่งในการเคลื่อนที่ของคอร์ดยังคงเหมือนเดิม 29

ตัวอย่างที่ 4 แสดงการแทนที่ด้วยคอร์ด 6 และคอร์ด 7 29

ตัวอย่างที่ 5 เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานแบบต่างๆ ที่ซับซ้อนมากขึ้น 29

ตัวอย่างที่ 6 การเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในเพลง Danny Boy โดย คีท จาร์เร็ท (Keith Jarrett) 31

ตัวอย่างที่ 7 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ดไมเนอร์ 32

ตัวอย่างที่ 8 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้คอร์ด $^{\Delta\sharp}5$ 34

ตัวอย่างที่ 9 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้คอร์ด dim$^{\Delta}7$ 35

ตัวอย่างที่ 10 ไลน์ คลิเชส์ในเพลง Blue Skies 35

ตัวอย่างที่ 11 การใช้ไลน์ คลิเชส์ ในเพลง Round Midnight 36

ตัวอย่างที่ 12 การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ 37

ตัวอย่างที่ 13 การเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียง 38

ตัวอย่างที่ 14 การแทนที่คอร์ด V7 ด้วยการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V 39

ตัวอย่างที่ 15 การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง 39

ตัวอย่างที่ 16 การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง 40

ตัวอย่างที่ 17 การเพิ่มคอร์ด V7 ที่สูงขึ้นครึ่งเสียงก่อนหน้าที่จะถึงคอร์ดเป้าหมาย 41

ตัวอย่างที่ 18 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง 42

ตัวอย่างที่ 19 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย.....43
ตัวอย่างที่ 20 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย.....44
ตัวอย่างที่ 21 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส.....45
ตัวอย่างที่ 22 การเคลื่อนที่แบบคอนทรารี.....47
ตัวอย่างที่ 23 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่แบบขนาน.....49
ตัวอย่างที่ 24 การเปลี่ยนเสียงประสานใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9.....51
ตัวอย่างที่ 25 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้โน้ตเพเดิล.....52
ตัวอย่างที่ 26 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วม.....53
ตัวอย่างที่ 27 การเปลี่ยนเสียงประสานวิธีการเปลี่ยนแนวทำนอง.....54
ตัวอย่างที่ 28 เสียงประสานใน บทเพลง Giant Steps.....55
ตัวอย่างที่ 29 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการดำเนินคอร์ดแบบโคลเทรน.....57
ตัวอย่างที่ 30 การเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในเพลง You and the Night and the Music.....64
ตัวอย่างที่ 31 การเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในเพลง Speak Low.....65
ตัวอย่างที่ 32 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ดไมเนอร์ในเพลง Summer Time.....66
ตัวอย่างที่ 33 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด V ในเพลง Round Midnight.....67
ตัวอย่างที่ 34 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้คอร์ดประเภท dim$^{\Delta}$7 ในเพลง Misty.....67
ตัวอย่างที่ 35 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้คอร์ดประเภท $^{\Delta}$♯5 ในเพลง Christmas Song68
ตัวอย่างที่ 36 การใช้ไลน์คลิเชส์ ในเพลง Recodame.....69
ตัวอย่างที่ 37 การใช้ไลน์คลิเชส์ ในเพลง Summer Time.....70
ตัวอย่างที่ 38 การใช้ไลน์คลิเชส์ ในเพลง Summer Knows.....70
ตัวอย่างที่ 39 การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็น เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ในเพลง Recodame.....71
ตัวอย่างที่ 40 การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ในเพลง Speak Low.....72

ตัวอย่างที่ 41 การเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียงในเพลง Star Eyes.....72

ตัวอย่างที่ 42 การเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียงในเพลง Up Jump Spring.....73

ตัวอย่างที่ 43 การเปลี่ยนเสียงประสานคอร์ดจบในเพลง You'd Be Sonice to Come Home to.....74

ตัวอย่างที่ 44 การเปลี่ยนเสียงประสานคอร์ดจบในเพลง The Days of Wine and Roses.....75

ตัวอย่างที่ 45 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Tenderly.....75

ตัวอย่างที่ 46 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง My Funny Valentine.....77

ตัวอย่างที่ 47 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Softly As In a Morning Sunrise.....77

ตัวอย่างที่ 48 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Softly As In a Morning Sunrise ห้องที่ 5 – 8.....79

ตัวอย่างที่ 49 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 8 ในเพลง Polka Dots And Moonbeams.....80

ตัวอย่างที่ 50 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 19 - 20 ของเพลง Polka Dots And Moonbeams.....81

ตัวอย่างที่ 51 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง My One And Only Love.....81

ตัวอย่างที่ 52 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง ในเพลง Speak Low.....83

ตัวอย่างที่ 53 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Over the Rainbow.....84

ตัวอย่างที่ 54 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Misty.....84

ตัวอย่างที่ 55 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมายในเพลง Let's Fall In Love....86

ตัวอย่างที่ 56 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมายในเพลง The Days of Wine and Roses....87

ตัวอย่างที่ 57 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง Star Eyes....88

ตัวอย่างที่ 58 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง Let's Fall in Love....89

ตัวอย่างที่ 59 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง Green Dolphin Street....90

ตัวอย่างที่ 60 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง You'd Be So Nice To Come Home To....90

ตัวอย่างที่ 61 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง My One and Only Love....91

ตัวอย่างที่ 62 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง Chrismas Song....92

ตัวอย่างที่ 63 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง The Very Thought of You....93

ตัวอย่างที่ 64 การเคลื่อนที่แบบคอนทรารี่ในเพลง Yesterdays....94

ตัวอย่างที่ 65 การเคลื่อนที่แบบขนาน ในเพลง Yesterdays....95

ตัวอย่างที่ 66 การเคลื่อนที่แบบขนาน ในเพลง Poinciana....96

ตัวอย่างที่ 67 การใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9 ในเพลง What Is This Thing Called Love....97

ตัวอย่างที่ 68 การใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9 ในเพลง Like Some One In Love....98

ตัวอย่างที่ 69 การใช้โน้ตเพเดิลในเพลง Let's Fall In Love....98

ตัวอย่างที่ 70 การใช้โน้ตเพเดิลในเพลง My Little Suede Shoes....99

ตัวอย่างที่ 71 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วม ในเพลง Misty....100

ตัวอย่างที่ 72 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วม ในเพลง The Very Thought of You....101

ตัวอย่างที่ 73 การเปลี่ยนแนวทำนอง ในเพลง Tea For Two....101

ตัวอย่างที่ 74 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn Around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 1.....104

ตัวอย่างที่ 75 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn Around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 3.....104

ตัวอย่างที่ 76 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn Around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ในเพลง Misty 104

ตัวอย่างที่ 77 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn Around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ในเพลง Tenderly 105

ตัวอย่างที่ 78 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn Around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ในเพลง Polka Dot and Moonbeams 105

ตัวอย่างที่ 79 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ในเพลง My one and only love 106

ตัวอย่างที่ 80 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการใช้ไลน์คลิเชส์ และการทำให้เป็น ii-V และการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Round Midnight จากห้องที่ 1 - 3.....108

ตัวอย่างที่ 81 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด และใช้การเคลื่อนที่ของเบสในเพลง Round Midnight จากห้องที่ 5 – 6.....109

ตัวอย่างที่ 82 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการใช้เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ในเพลง Round Midnight ในห้องที่ 7 110

ตัวอย่างที่ 83 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการใช้เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในเพลง Round Midnight ในห้องที่ 15 – 16.....111

ตัวอย่างที่ 84 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และการใช้เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และใช้คอร์ดแทนแบบขึ้นคู่ 3 เสียง และการใช้โน้ตเพเดิลในเพลง Round Midnight ในห้องที่ 17 – 20.....112

ตัวอย่างที่ 85 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการใช้ไลน์คลิเชส์ และการใช้เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ ในเพลง Round Midnight ในห้องที่ 21 – 22 (ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 146).....113

ตัวอย่างที่ 86 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการทำให้เป็น ii-V และการใช้เอ็กซ์เท็นเด็ดดออมินันท์ในเพลง Round Midnight ในห้องที่ 23 – 24.....114

ตัวอย่างที่ 87 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง You Don’t Know What Love Is ในห้องที่ 3 – 4 117

ตัวอย่างที่ 88 เปลี่ยนเสียงประสานโดยการเคลื่อนที่ของโน้ตเบส และการทำให้เป็น ii-V ในเพลง You Don’t Know What Love Is ในห้องที่ 6 – 7 118

ตัวอย่างที่ 89 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเคลื่อนที่ของโน้ตเบส ใน You Don’t Know What Love Is ในห้องที่ 11 – 12 119

ตัวอย่างที่ 90 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่สามเสียงและ เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ ในเพลง You Don’t Know What Love Is ในห้องที่ 13 – 16 120

ตัวอย่างที่ 91 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดและการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่สามเสียงและเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ ในเพลง You Don’t Know What Love Is ในห้องที่ 17 – 19.....121

ตัวอย่างที่ 92 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดและการเพิ่มคอร์ดในบันไดเสียง ในเพลง You Don’t Know What Love Is ในห้องที่ 21 – 22.....122

ตัวอย่างที่ 93 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการเคลื่อนที่ของโน้ตเบสและการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และไลน์คลิเชส์ ในคอร์ดไมเนอร์ ในเพลง What Is This Thing Call Love จากห้องที่ 1 – 4 126

ตัวอย่างที่ 94 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์Sus4 และโดมินันท์ Sus4♭9 และเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง ในเพลง What Is This Thing Call Love จากห้องที่ 5 – 8.....127

ตัวอย่างที่ 95 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง What Is This Thing Call Love จากห้องที่ 9 – 11.....128

ตัวอย่างที่ 96 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์และเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดในเพลง What Is This Thing Call Love ในห้องที่ 13 – 15 128

ตัวอย่างที่ 97 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดและการใช้ไลน์คลิเชส์ในคอร์ดเมเจอร์ ในเพลง What Is This Thing Call Love จากห้องที่ 17 – 20 129

ตัวอย่างที่ 98 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์Sus4♭9 ในเพลง What Is This Thing Call Love ในห้องที่ 29 – 32.....130

ตัวอย่างที่ 99 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยทำให้เป็น ii -V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมายในเพลง Autumn Leave จากห้องที่ 1 – 4 133

ตัวอย่างที่ 100 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการทำให้เป็นเอ็กซ์เทนเด็ดโดมินันท์ และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง และการใช้ไลน์คลิเชส์ในเพลง Autumn Leaveจากห้องที่ 5 – 7 134

ตัวอย่างที่ 101 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้โน้ตเพเดิลในเพลง Autumn Leave ในห้องที่ 17 – 19.....135

ตัวอย่างที่ 102 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้โน้ตเพเดิล และคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Autumn Leave ในห้องที่ 21 – 23 (ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 149).....135

ตัวอย่างที่ 103 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดและทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ในเพลง Autumn Leave ในห้องที่ 25 – 26 136

ตัวอย่างที่ 104 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเคลื่อนที่แบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด และการใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์ Sus4 ในเพลง Autumn Leave ในห้องที่ 27- 30 137

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 คอร์ด V ชนิดต่าง ๆ 33

ภาพที่ 2 ลำดับขั้นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง Softly As In a Morning Sunrise 78

ภาพที่ 3 ลำดับขั้นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง My one and only love 82

ภาพที่ 4 ลำดับขั้นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง Misty 85

ภาพที่ 5 ลำดับขั้นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง The Days of Wine and Roses.....88

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีแจ๊ส ได้เริ่มถือกำเนิดขึ้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยกลุ่มคนผิวดำในประเทศสหรัฐอเมริกา แจ๊สมีต้นกำเนิดมาจากดนตรีบลูส์ และแร็กไทม์ หลังจากนั้นดนตรีแจ๊สมีความหลากหลายในด้านการคิดค้น พัฒนา และวิวัฒนาการแตกแขนงออกเป็นแจ๊สในหลายรูปแบบ การศึกษาเกี่ยวกับดนตรีแจ๊สนั้นมีหลายองค์ประกอบที่ผู้ศึกษาต้องเรียนรู้ ไม่ว่าจะเป็นการฝึกปฏิบัติการด้น (Improvise) เรียนรู้เกี่ยวกับทฤษฎีต่าง ๆ ของดนตรีแจ๊ส (Jazz Theory) การฝึกบรรเลงร่วมกันเป็นวง (Ensemble) ฯลฯ และประการสำคัญในการศึกษาดนตรีแจ๊สคือ เสียงประสานของดนตรีแจ๊ส (Jazz Harmony)

ดนตรีแจ๊ส ได้เริ่มถือกำเนิดขึ้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยกลุ่มคนผิวดำในประเทศสหรัฐอเมริกา แจ๊สมีต้นกำเนิดมาจากดนตรีบลูส์ และแร็กไทม์ หลังจากนั้นดนตรีแจ๊สมีความหลากหลายในด้านการคิดค้น พัฒนา และวิวัฒนาการแตกแขนงออกเป็นแจ๊สในหลายรูปแบบ การศึกษาเกี่ยวกับดนตรีแจ๊สนั้นมีหลายองค์ประกอบที่ผู้ศึกษาต้องเรียนรู้ ไม่ว่าจะเป็นการฝึกปฏิบัติการด้น (Improvise) เรียนรู้เกี่ยวกับทฤษฎีต่าง ๆ ของดนตรีแจ๊ส (Jazz Theory) การฝึกบรรเลงร่วมกันเป็นวง (Ensemble) ฯลฯ และประการสำคัญในการศึกษาดนตรีแจ๊สคือ เสียงประสานของดนตรีแจ๊ส (Jazz Harmony)

เสียงประสานเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญกับดนตรีแจ๊ส และทำให้ดนตรีแจ๊สแตกต่างจากดนตรีชนิดอื่น ๆ เสียงประสานนั้นเกิดจากโน้ตหลายโน้ตที่บรรเลงในเวลาเดียว

กัน[1] เสียงประสานทำให้เกิดคอร์ดชนิดต่างๆ และเมื่อบรรเลงคอร์ดชนิดต่าง ๆ ต่อเนื่องกันทำให้เกิดการดำเนินคอร์ด ซึ่งเป็นส่วนสำคัญต่อโครงสร้างเพลง (Song Form) นอกจากนี้คอร์ด และการดำเนินคอร์ดยังมีผลต่อการเลือกใช้โน้ตและบันไดเสียงในการด้น

ในการบรรเลงบทเพลงแจ๊ส ผู้บรรเลงคอร์ดเช่นกีตาร์ และเปียโน สามารถเลือกใช้วิธีการบรรเลงคอร์ดในแบบต่าง ๆ พลิกกลับ หรือเพิ่มส่วนขยายของคอร์ด เพื่อให้ได้เสียงประสานตามที่ต้องการ โดยมีพื้นฐานที่อยู่ในการดำเนินคอร์ดที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้ อีวิธีการหนึ่งที่จะทำให้เสียงประสานมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นคือการเปลี่ยนเสียงประสาน (Reharmonization)

การเปลี่ยนเสียงประสานคือการปรับเปลี่ยน หรือเพิ่มเติมคอร์ดจากโครงสร้างของคอร์ดดั้งเดิม นิยมปฏิบัติในบทเพลงแจ๊สมาตรฐานที่รู้จักกันทั่วไป เพื่อให้บทเพลงมีลักษณะร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น หรือเพิ่มจุดสนใจให้กับบทเพลงในบางตำแหน่ง และเพื่อแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีของผู้บรรเลงหรือผู้เรียบเรียงเสียงประสาน โดยยังคงทำนองเดิมไว้หรือเปลี่ยนทำนองเพียงเล็กน้อย การเปลี่ยนเสียงประสานจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ และความเหมาะสมของทำนองกับเสียงประสานที่เปลี่ยนไป และที่สำคัญจะต้องคำนึงถึงความต่อเนื่องและความกลมกลืนของการดำเนินคอร์ด[2]

ในดนตรีแจ๊ส เริ่มมีการใช้การเปลี่ยนเสียงประสานในการประพันธ์บทเพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ในยุคสวิง และเมื่อเข้าสู่ยุคบีบ็อป ผู้เล่นเปียโน อาร์ท เททั่ม (Art Tatum) ได้เริ่มใช้วิธีการเปลี่ยนเสียงประสาน โดยการนำบทเพลงมาตรฐานมาบรรเลงและทำการเปลี่ยนรูปแบบของโครงสร้างเสียงประสานนั้นเหล่านั้น โดยการแทนที่ด้วยเสียงประสานที่มีการเคลื่อนที่แบบโครมาติกของโน้ตในคอร์ดทำให้เกิดสำเนียงที่แปลกใหม่ขึ้น ซึ่งเป็นผลให้เกิดการพัฒนาต่อเนื่องจนกลายเป็นดนตรีบีบ็อปในช่วงต้นทศวรรษที่ 1940[3] การเปลี่ยนเสียงประสานเป็นวิธีการที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง สำหรับเสียงประสานของดนตรีบีบ็อป โดยผู้เล่นคอร์ดนิยมเพิ่มคอร์ด หรือเพิ่ม

---

[1] Martin Antaya, "Jazz Harmony a Brief History," accessed November 20, 2015. http://www.jazzguitarlessons.net/jazzharmony.html.

[2] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม *2* (กรุงเทพมหานคร: มิสชันมีเดีย, 2558), 156; ibid.

[3] Henry Martin and Keith Waters, *Jazz the First* 100 *Years* (California: Thomson Higher Education, 2006), 143.

การดำเนินคอร์ดใหม่ลงในบทเพลงแจ๊สมาตราฐาน เพื่อให้มีคอร์ดหรือการดำเนินคอร์ดสำหรับการด้นมากขึ้น[4]

อาร์ท เททัม นับเป็นนักเปียโนคนแรก ๆ ที่นำการเปลี่ยนเสียงประสานมาใช้ในการบรรเลงในวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก หลังจากนั้นการเปลี่ยนเสียงประสานก็ได้รับการพัฒนาขยายขอบเขตความเป็นไปได้ของเสียงประสานแบบต่าง ๆ โดยนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียง เช่น จอห์น โคลเทรน, ไมลส์ เดวิส, บิล อีแวนส์ รวมถึง นักเปียโน แฮ็งค์ โจนส์ การเปลี่ยนเสียงประสานจึงเป็นวิธีการที่สำคัญสำหรับนักดนตรีแจ๊สโดยเฉพาะผู้เล่นคอร์ด และผู้เรียบเรียงเสียงประสาน

แฮ็งค์ โจนส์ (Hank Jones) เป็นที่รู้จักกันในฐานะนักเปียโนแจ๊สที่ได้รับการยอมรับมากที่สุด นอกจากนั้นยังเป็นหัวหน้าวงดนตรี ผู้ประพันธ์เพลงและผู้เรียบเรียงเสียงประสาน เป็นนักดนตรีที่มีประสบการณ์มากมาย เริ่มอาชีพนักดนตรีตั้งแต่ ค.ศ.1944 หลังจากนั้นก็มีผลงานอย่างต่อเนื่อง เป็นนักเปียโนที่ได้เล่นร่วมกับศิลปินคนสำคัญของวงการดนตรีแจ๊สแทบครบทุกคน มีผลงานบันทึกเสียงมากกว่า 60 อัลบั้มภายใต้ชื่อของ แฮ็งค์ โจนส์ และยังมีผลงานในฐานะนักดนตรีอิสระ (Side man) นับร้อยอัลบั้มทั้งงานบันทึกเสียงในห้องอัดเสียง รายการโทรทัศน์ วิทยุ และทำการแสดงตั้งแต่ในไนท์คลับจนถึงเวทีละครบรอดเวย์ แฮ็งค์ โจนส์ ทำงานดนตรีอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งเสียชีวิตในปี ค.ศ. 2010

แฮงค์ โจนส์ มีประสบการณ์ในการเป็นนักดนตรีอาชีพมากกว่า 50 ปี และได้สังเคราะห์วิธีการบรรเลงที่เป็นจุดเด่นของผู้เล่นเปียโนที่มีความสามารถโดดเด่นหลาย ๆ คนเข้าด้วยกัน แฮ็งค์ โจนส์ พัฒนาการเล่นเปียโนในแบบของอาร์ท เททั่ม (Art Tatum) และเท็ดดี้ วิลสัน (Teddy Wilson) รวมเข้ากับกับดนตรีบีบ็อปกลายเป็นนวัตกรรมใหม่ของดนตรีแจ๊สที่มีโครงสร้างซับซ้อน แฮ็งค์ โจนส์ มีเทคนิกการเล่นที่มีการสร้างสรรค์สีสันใหม่ของคอร์ดต่างๆ อยู่เสมอ บางครั้งยังสอดแทรกด้วยแนวทำนองที่เคลื่อนที่อยู่ภายใน[5] นอกจากนี้ยังมีผู้เล่นเปียโนคนอื่นๆ ที่มีผลต่อการพัฒนาการเล่นของแฮ็งค์ โจนส์ ได้แก่ บัด พาวเวล (Bud Powell) และ บิล อีแวนส์ (Bill Evans)

---

[4] Ibid.

[5] Encyclopedia.com, "Hank Jones," accessed 20 November, 2017. http://www.encyclopedia.com/topic/Hank_Jones.aspx.

แฮ็งค์ โจนส์ ได้หลอมรวมวิธีการเล่นในแบบต่าง ๆ ในแต่ละยุคของดนตรีแจ๊สเข้าด้วยกัน จนกลายเป็นเอกลักษณ์ในแบบของตัวเอง มีวิธีการจัดวางโน้ตแต่ละโน้ตราวกับการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ มีน้ำหนักของการสัมผัสที่ละเอียดอ่อน และให้ความสำคัญในทุก ๆ รายละเอียด[6] แฮ็งค์โจนส์ เป็นผู้เล่นเปียโนที่มีความสามารถโดดเด่นโดยเฉพาะด้านเสียงประสาน ดังจะเห็นได้จากการตีความในบทเพลงที่เขาเล่น แฮงค์ โจนส์ เล่นเสียงประสานได้อย่างอิสระ และมักจะเปลี่ยนวิธีการเล่นคลอในทุก ๆ คอรัส ทั้งในด้านจังหวะ และเสียงประสาน[7]

ผลงานของ แฮ็งค์ โจนส์ ได้รับรางวัลแกรมมีอวอร์ด (GrammyAward) ในปี ค.ศ. 2009 และได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลแกรมมี่ถึง 5 ครั้ง นอกจากนี้ยังมีรางวัลเกียรติยศอื่น ๆ อีก เช่น ได้รับรางวัล National Endowment for the Jazz Master ในปี ค.ศ. 1989 ได้รับเหรียญศิลปินแห่งชาติในปี ค.ศ. 2008[8]

ดังนั้นผู้ศึกษาจึงมีความสนใจในการค้นคว้าและวิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานของนักเปียโน แฮ็งค์ โจนส์ ในการบรรเลงเพลงแจ๊สมาตรฐาน ซึ่งจะทำให้ทราบถึงแนวทางวิธีการรวมถึงการนำวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานของ แฮงค์ โจนส์ไปประยุกต์ใช้ต่อไปได้

การศึกษาเรื่องวิธีการเปลี่ยนเสียงประสาน ยังมีประโยชน์อย่างมากในการนำไปประยุกต์ใช้กับงานดนตรี ด้านอื่นๆนอกเหนือจากการบรรเลง เช่น นำไปใช้แต่งเพลงประกอบภาพยนต์ (Film Score) เรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีประเภทต่างๆ ใช้ในการกำกับวงดนตรี หรือ วงร้องประสานเสียง เป็นต้น

---

[6] Allmusic.com, "Hank Jones," accessed 2 January, 2016. http://www.allmusic.com/album/favors-mw0000028114.

[7] LA phil, "About the Performer:Hank Jones Trio," accessed November 20, 2017. http://legacy.laphil.com/philpedia/hank-jones-trio.

[8] Wikipedia, "Hank Jones," accessed November 20, 2015. https://en.wikipedia.org/wiki/Hank_Jones.

2. วัตถุประสงค์ของการศึกษา

เพื่อวิเคราะห์วิธีการเปลี่ยนเสียงประสานของ แฮงค์ โจนส์ ในท่อนทำนองหลักของบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน

3. วิธีการศึกษา

ศึกษาจากตัวอย่างผลงานบันทึกเสียงของ แฮงค์ โจนส์ ในบทเพลงแจ๊สมาตรฐานที่มีการเปลี่ยนเสียงประสานในท่อนทำนอง โดยการวิเคราะห์เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสาน และความสัมพันธ์ของเสียงประสานและโน้ตทำนอง โดยมีขั้นตอนดังนี้

1) รวบรวมข้อมูลบทเพลงแจ๊สที่บรรเลงโดย แฮ็ง โจนส์ และคัดเลือกบทเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์
2) ถอดเสียงประสาน และวิเคราะห์เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสาน และความสัมพันธ์ของเสียงประสานและโน้ตทำนอง
3) สรุปผลการศึกษา

4. ขอบเขตของการศึกษา

4.1 ขอบเขตของการเลือกบทเพลง

ผู้ศึกษาได้คัดเลือกบทเพลงที่นำมาศึกษาจำนวน 4 บทเพลงได้แก่ Round Midnight, You Don’t Know What Love Is, Autumn Leaves, What is This Thing Call Love โดยมีเหตุผลดังนี้

1) เป็นบทเพลงแจ๊สมาตรฐานที่มีรูปแบบการประพันธ์ที่มีลักษณะต่างกัน

2) บทเพลงดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานของ แฮ็งค์ โจนส์ ในหลายลักษณะ ซึ่งสามารถกล่าวได้ว่าเป็นตัวแทนของกลุ่มตัวอย่างได้เป็นอย่างดี

4.2 ขอบเขตของการวิเคราะห์

ผู้ศึกษาได้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อของการศึกษาค้น- คว้าอิสระนี้จากหลายแหล่งข้อมูล และได้กำหนดเป็นแนวทางในการวิเคราะห์วิธีการเปลี่ยนเสียงประสานของ แฮ็งค์ โจนส์ในประเด็นดังนี้

1) การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด

2) การเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด

3) การใช้ไลน์คลิเชส์ (Line Cliches)

4) การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์

5) การเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียง

6) การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง

7) การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย

8) การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส

9) การเคลื่อนที่แบบคอนทรารี (Contrary Motion)

10) การเคลื่อนที่แบบขนาน (Parallelism)

11) การใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์ Sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9

12) การใช้โน้ตเพเดิล (Pedal Tone)

13) การใช้โน้ตร่วม (Common Tone)

14) การเปลี่ยนแนวทำนอง

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) สามารถนำวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานในในแบบต่าง ๆ ของ แฮงค์ โจนส์ ไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลงหรือการเรียบเรียงเสียงประสานได้

2) เป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่สนใจศึกษาด้านการเปลี่ยนเสียงประสาน

6. ข้อตกลงเบื้องต้น

การค้นคว้าอิสระฉบับนี้ใช้สัญลักษณ์ของคอร์ดประเภทต่าง ๆ แทนการเขียนชื่อคอร์ดดังต่อไปนี้

1) คอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ด ใช้สัญลักษณ์ ▵7
2) คอร์ดเมเจอร์มีส่วนขยายลำดับต่าง ๆ ใช้ตัวเลขแสดงส่วนขยายนั้น ๆ เช่น ▵9, ▵♯11, ▵6
3) คอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด ใช้สัญลักษณ์ -7
4) คอร์ดเมเจอร์มีส่วนขยายลำดับต่าง ๆ ใช้ตัวเลขแสดงส่วนขยายนั้น ๆ เช่น -6, -9, -11
5) คอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ด ใช้สัญลักณ์ 7
6) คอร์ดโดมินันท์ที่มีส่วนขยายลำดับต่าง ๆ ใช้ตัวเลขแสดงส่วนขยายนั้น ๆ เช่น 9, ♯11, 13
7) คอร์ดดิมมินิชทบเจ็ดใช้สัญลักษณ์ dim7

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การค้นคว้าอิสระในหัวข้อการวิเคราะห์วิธีการเปลี่ยนเสียงประสานของ แฮงค์ โจนส์ ผู้ศึกษาได้กำหนดประเด็นของการศึกษาเป็นหัวข้อดังนี้

1) ความหมาย ของการเปลี่ยนเสียงประสาน

2) เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานแบบต่าง ๆ

3) ชีวประวัติ และผลงานของ แฮงค์ โจนส์

4) การเปลี่ยนเสียงประสานของแฮ็งค์ โจนส์

1. ความหมายของการเปลี่ยนเสียงประสาน

การเปลี่ยนเสียงประสานในดนตรีแจ๊ส (Reharmonization) คือการเปลี่ยนเสียงประสานของบทเพลงด้วยการคงทำนองเดิมไว้หรือเปลี่ยนทำนองเพียงเล็กน้อย เพื่อให้เกิดสีสันของเสียงประสานใหม่ที่แตกต่างจากบทเพลงเดิม ทำให้บทเพลงมีเสียงประสานที่มีลักษณะร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น หรือเพิ่มจุดสนใจให้กับบทเพลงในบางตำแหน่ง[9] ซึ่งสอดคล้องกับ แรนดี เฟลท์ (Randy Felts) ได้กล่าวไว้ใน *Reharmonization Techniques* ว่าการเปลี่ยนเสียงประสานคือการสร้างสีสันใหม่ให้กับบทเพลงเดิม โดยการเลือกใช้การดำเนินของเสียงประสานในรูปแบบต่างๆที่รองรับกับทำนองหลัก[10] สตีฟ โรชินสกี (Steve Rochinski) ก็ได้แสดงความเห็นไว้ใน *Music Theory Handbook Vol.1* ว่าการเปลี่ยนเสียงประสานหมายถึงการแก้ไขปรับเปลี่ยน หรือเพิ่มเติมเสียงประสานซึ่งอยู่ในแนวใด ๆ นอกเหนือจากแนวทำนองหลัก โดยยังคงโครงสร้างแนวทำนองดั้งเดิม

---

[9] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม *2*, 156.

[10] Randy Felts, *Reharmonization Techniques* (Massachuett: Berklee Press, 2002), 7.

ของผลงานประพันธ์ต่าง ๆ นั้นไว้ ซึ่งเป็นพื้นฐานที่สำคัญในการเรียบเรียงเสียงประสานโดยเน้นให้เสียงประสานมีความน่าสนใจ[11]

สรุปได้ว่าการเปลี่ยนเสียงประสานคือการ ปรับเปลี่ยน เพิ่มเติมเสียงประสานซึ่งอยู่ในแนวใด ๆ นอกเหนือจากแนวทำนองโดยใช้การดำเนินของเสียงประสานในแบบต่าง ๆ ที่ต่างจากเดิมและรองรับกับแนวทำนองหลัก โดยยังคงทำนองเดิมไว้หรือเปลี่ยนเพียงเล็กน้อย เพื่อทำให้เกิดสีสันของเสียงประสานใหม่ที่มีความน่าสนใจ และร่วมสมัย หรือเพิ่มจุดสนใจให้กับบทเพลงในบางตำแหน่ง

การเปลี่ยนเสียงประสานจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ และความเหมาะสมของทำนองกับเสียงประสานที่เปลี่ยนแปลงไป และที่สำคัญจะต้องคำนึงถึงความต่อเนื่องและความกลมกลืนของการดำเนินคอร์ด[12] การเปลี่ยนเสียงประสานนอกจากทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจมากขึ้นแล้ว ยังทำให้บทเพลงมีความเป็นเอกลักษณ์ แตกต่างจากเพลงต้นฉบับ และแสดงถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีของผู้บรรเลงหรือผู้ประพันธ์ซึ่งมีความสำคัญอย่างมาก การเปลี่ยนเสียงประสานให้เหมาะสมเป็นเรื่องของการจัดวางองค์ประกอบ ผู้เรียบเรียงเสียงประสานไม่มีความจำเป็นต้องเปลี่ยนเสียงประสานใหม่ตลอดทั้งเพลง ในบางกรณี การเปลี่ยนเสียงประสานในตำแหน่งที่เหมาะสมเพียงตำแหน่งเดียวก็สามารถทำให้บทเพลงนั้นเป็นแบบฉบับเฉพาะของผู้เรียบเรียงเสียงประสานได้[13]

ในดนตรีแจ๊ส เริ่มมีการใช้เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานในการเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ในยุคสวิง บทเพลงมาตราฐานหลายบทเพลงที่นิยมบรรเลงกันจนถึงปัจจุบัน ในอดีตได้ถูกนำมาเปลี่ยนเสียงประสานใหม่ขึ้นจากบทเพลงพื้นบ้าน เพลงเต้นรำ และเพลงละครเวที ซึ่งบางบทเพลงได้มีการเปลี่ยนเสียงประสานใหม่ได้อย่างสวยงามและน่าสนใจ และได้กลายเป็นทางดำเนินคอร์ดใหม่ที่นิยมบรรเลงกันจนถึงปัจจุบัน เช่นเพลง Stella by Starlight ประพันธ์โดย วิคเตอร์ ยัง (Victor Young) และเพลง Like Someone in Love ประพันธ์โดย เบิร์คและ แวน ฮิวเซ็น (Burke, Van Heusen)[14]

---

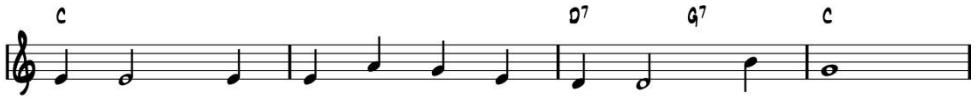
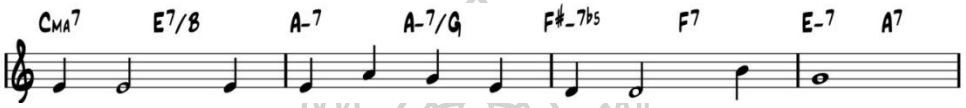
[11] Steve Rochinski, "Understanding Reharmonization," accessed December 9, 2016. www.amazonnaws.com/bm-marketing-assets/handbooks/music-theory-handbook.pdf.

[12] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม *2*, 157.

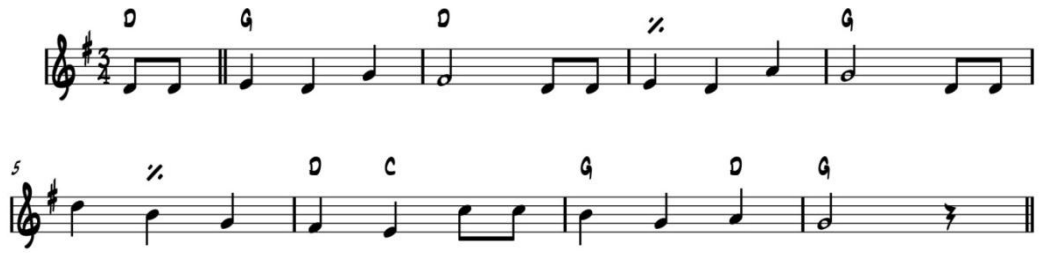
[13] Mark Levine, *The Jazz Theory Book* (CA: Sher Music, 1995), 259.

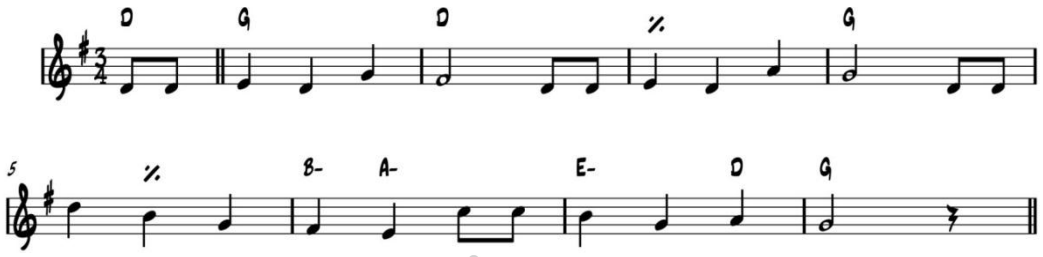
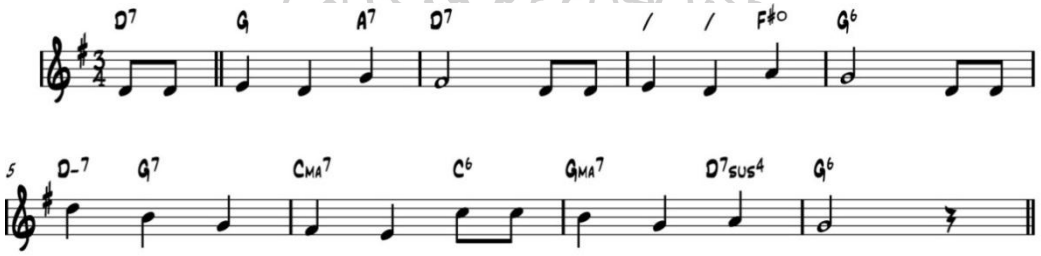
[14] Rochinski, "Understanding Reharmonization."

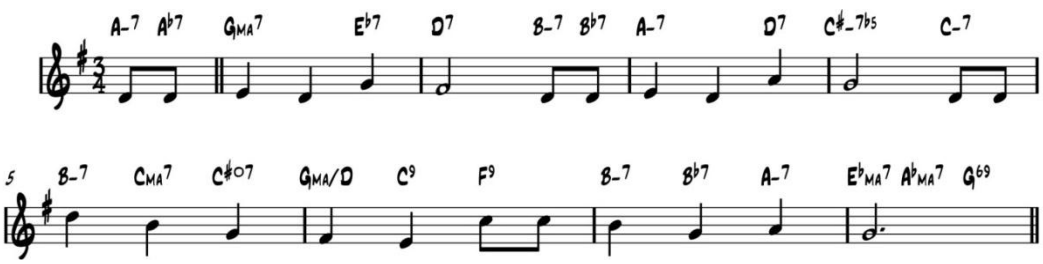
ตัวอย่างที่ 1 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานห้องที่ 1 – 4 ในเพลง Like Someone in Love จากต้นฉบับเดิม (ที่มา : Peter Spitzer, 2011)

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 1 ข้อ 1) เป็นโน้ตเพลง Like Someone in Love ในปี ค.ศ.1944 ในห้องที่ 1 – 4 และตัวอย่างที่ 1 ข้อ 2) แสดงการดำเนินคอร์ดที่มีการเปลี่ยนเสียงประสาน และเป็นการดำเนินคอร์ดที่นิยมใช้บรรเลงกันในปัจจุบัน ดังที่ปรากฏในหนังสือ The New Real Book[15]

ความเข้มข้น และความซับซ้อนของเสียงประสานในบทเพลงที่มีการเปลี่ยนเสียงประสานนั้น ขึ้นอยู่กับจำนวนการเปลี่ยนคอร์ดในแต่ละห้องมากหรือน้อยแตกต่างกัน รวมถึงชนิดคอร์ดที่เปลี่ยนมีผลทำให้แนวทำนองกลายเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับต่าง ๆ ที่ต่างกันดังตัวอย่างในเพลงอวยพรวันเกิด ซึ่งมีชื่อเพลงดั้งเดิมว่า Good Morning to All

ตัวอย่างที่ 2 เสียงประสานแบบคอร์ดดั้งเดิม

[15] Hal Leonard, *The New Real Book* (CA: Sher Music, 1988), 187.

ตัวอย่างที่ 3 แสดงการแทนที่ด้วยคอร์ดจากบันไดเสียงโทนิกซึ่งตำแหน่งในการเคลื่อนที่ของคอร์ดยังคงเหมือนเดิม

ตัวอย่างที่ 4 แสดงการแทนที่ด้วยคอร์ด 6 และคอร์ด 7

จากตัวอย่างที่ 4 มีการใช้ใช้เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้คอร์ดที่เกลาเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย ใช้คอร์ด 6 และคอร์ด 7 แทนที่คอร์ดทรัยแอด (Triads) ทำให้การดำเนินคอร์ดมีการเปลี่ยนแปลงเร็วขึ้น

ตัวอย่างที่ 5 เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานแบบต่างๆ ที่ซับซ้อนมากขึ้น

จากตัวอย่างที่ 5 มีการใช้เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานแบบต่างๆ ที่ซับซ้อนมากขึ้น ทั้งการใช้คอร์ดแทนและการใช้คอร์ดที่เกลาเข้าหา มีผลทำให้การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่มากขึ้น รวมถึงความสัมพันธ์ของแนวทำนองและคอร์ดเปลี่ยนแปลงจากต้นฉบับมากยิ่งขึ้น ทำให้เกิดสีสันที่หลากหลายของเสียงประสานที่ยังคงรับกับทำนองหลัก

การเปลี่ยนเสียงประสาน นอกจากจะนำไปใช้ในขั้นตอนขั้นตอนการเรียบเรียงเสียงประสานล่วงหน้าสำหรับวงรูปแบบต่าง ๆ แล้ว ยังสามารถนำไปใช้ในขณะทำการด้นสด[16] เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานที่นักดนตรีแจ๊สในทศวรรษที่ 1940 ใช้กันอย่างแพร่หลายคือ การบรรเลงแบบซ้อนทับ (Superimposing) และการแทนที่ด้วยการดำเนินคอร์ดอื่น ๆ (Substitution) โดยส่วนมากแล้วจะใช้การดำเนินคอร์ดแบบ ii-V7 แทนการดำเนินคอร์ดเดิมในเพลงดั้งเดิม[17]

การนำเทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานไปประยุกต์ใช้ในการด้นสดนั้น สามารถใช้ได้ทั้งผู้บรรเลงคอร์ดและผู้บรรเลงทำนองเดี่ยวแบบด้นสด สำหรับผู้บรรเลงเครื่องคอร์ดสามารถใช้เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานในการด้นเสียงประสานโดยให้สำพันธ์กับทำนองหลัก ในขณะที่ผู้บรรเลงทำนองเดี่ยวแบบด้นสดก็สามารถใช้เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานในขณะทำการด้นทำนอง โดยการแทนที่คอร์ดสำหรับการด้นเดิมด้วยคอร์ดใหม่ หรือใช้คอร์ดที่มีการเกลาเข้าหา (Approach) ซ้อนทับลงไปบนคอร์ดที่ริธึ่มเซคชั่นกำลังบรรเลงอยู่ ซึ่งทำให้เกิดเสียงใหม่ที่น่าสนใจยิ่งขึ้น

การเปลี่ยนเสียงประสานทำให้อารมณ์ของเพลงที่สื่อออกมา เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ซึ่งเป็นผลจาก 1) การเพิ่มเสียงกระด้างเพื่อเพิ่มความตึงเครียดและผ่อนคลายด้วยเสียงที่กลมกลืนโดยการแทนที่ด้วยคอร์ดใหม่และคอร์ดที่มีการเกลา 2) การเพิ่มจุดสนใจโดยให้ความชัดเจนกับเสียงที่อยู่นอกบันไดเสียงโทนิก 3) การเพิ่มเติมการดำเนินคอร์ดให้มากขึ้น หรือในบางกรณีอาจต้องลดการเดินเนินคอร์ดลงตามความเหมาะสม 4) การปรับเปลี่ยนการดำเนินของแนวเบส[18]

---

[16] Levine, *The Jazz Theory Book*, 259.

[17] Eric Nisenson, "Basic Bebop Reharmonization," accessed 27 December, 2016. http://www.jazzadvice.com/basic-bebop-reharmonization/.

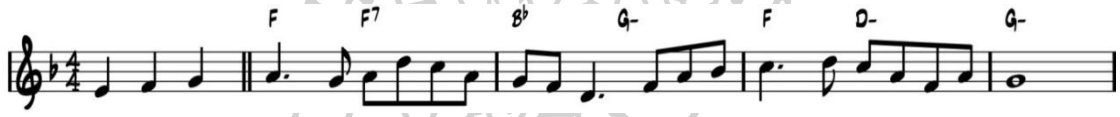
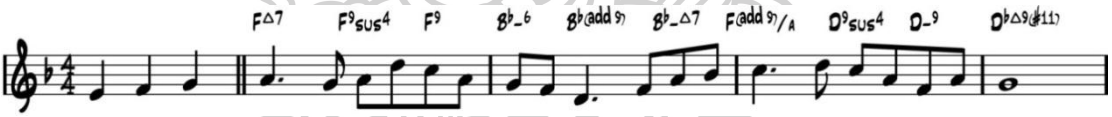
[18] Rochinski, "Understanding Reharmonization."

2. เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานแบบต่าง ๆ

2.1 การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด

การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดทำได้โดย เปลี่ยนประเภทของคอร์ดจากทรัยแอดเป็นคอร์ดทบเจ็ด หรือการเพิ่มหรือเปลี่ยนแปลงโน้ตส่วนขยายลำดับต่าง ๆ หรือโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด เช่นจากคอร์ดเมเจอร์เป็นคอร์ดไมเนอร์ โดมินันท์ ดิมินิชท์ ฮาล์ฟดิมินิช หรือออกเมนเทด[19]

ตัวอย่างที่ 6 การเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในเพลง Danny Boy โดย คีท จาร์เร็ท (Keith Jarrett)

1)

2)

บทเพลง Danny Boy ประพันธ์โดย เฟรดเดอริก เวทเธอร์ลีย์ (Frederic Weathrly, ค.ศ. 1848-1929) ในตัวอย่างที่ 6 แสดงการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในห้องที่ 1 ถึง 4 ของเพลงแดนนี่ บอย จากผลงานชุด Tokyo Solo โดย คีท จาร์เร็ท เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างที่ 1 และ 2 จะพบว่ามีการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในหลายตำแหน่ง ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 1 มีการเพิ่มส่วนขยายจากคอร์ด F เป็นคอร์ด F△7 และในจังหวะที่ 3 เปลี่ยนจาก F7 เป็น F9sus4 และ F9 ในจังหวะที่ 4 ตามลำดับ และในห้องที่ 2 มีการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจาก B♭ ทรัยแอด เป็น B♭-6 ในจังหวะที่ 1 และ B♭add9 ในจังหวะที่ 2 และในห้องที่ 3 คอร์ด F ถูกเปลี่ยนเป็น Fadd9/A ในจังหวะที่ 1 และคอร์ด D- ในจังหวะที่ 3 เปลี่ยนเป็น D9sus4 และ D-9 ในจังหวะที่ 4 ตามลำดับ

---

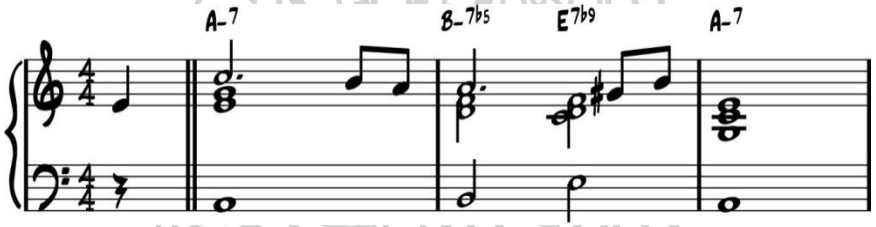
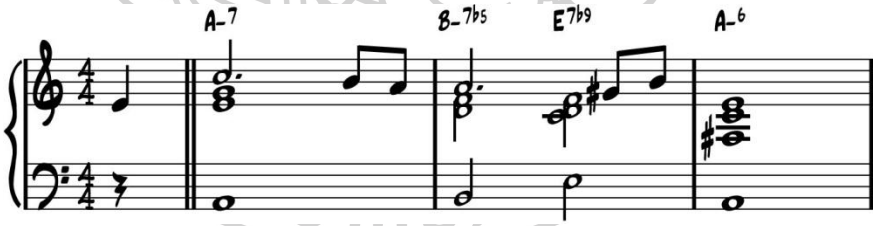
[19] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม *2*, 159.

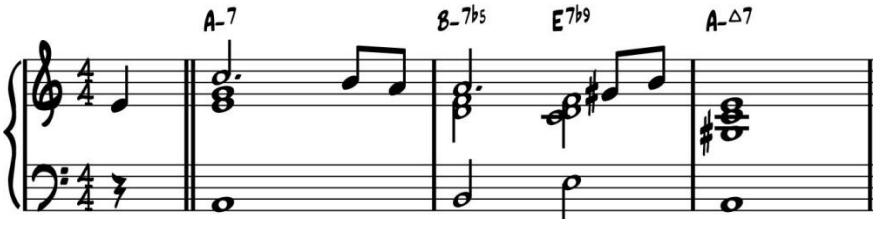
2.2 การเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด

2.2.1 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ดไมเนอร์

การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ดไมเนอร์มักใช้กับคอร์ดที่ทำหน้าที่เป็นโทนิก และไม่ได้ทำหน้าที่เป็นคอร์ด ii ในการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V คอร์ดไมเนอร์นั้นสามารถเปลี่ยนส่วนขยายจากลำดับที่ 7 เป็นลำดับที่ 6 หรือ ไมเนอร์ เมเจอร์ 7 โดยมีเงื่อนไขคือทำนองหลักไม่ได้เป็นโน้ตลำดับที่ 7

ตัวอย่างที่ 7 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ดไมเนอร์

1)

2)

3)

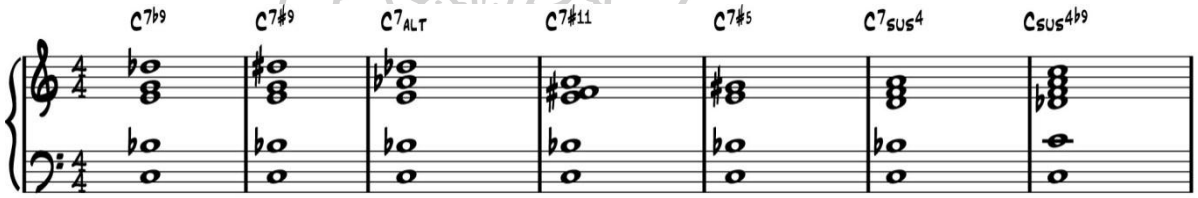


(ที่มา : Mark Levine, 1995)

ตัวอย่างที่ 7 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานคอร์ดไมเนอร์ในเพลง Black Orpheus เป็นบทเพลงแจ๊สมาตราฐานประพันธ์ทำนองโดย ลูอิส บอนฟา (Luiz Banfa, ค.ศ. 1922-2001) และประพันธ์คำร้องโดย อันโตนิโอ มาเรีย (Antonio Maria, ค.ศ. 1921 – 1964) มีชื่อเพลงในฉบับลาตินว่า มาฮา ดิ คานาวัล (Manha de Carnaval) โดยในห้องที่ 3 มีการเปลี่ยนเสียงประสานจากคอร์ด A-7 ในตัวอย่างที่ 7 ข้อ 1) เป็นคอร์ด A-6 ในข้อ 2) และ A-$^{\Delta}$7 ในข้อที่ 3) โดยที่ความสัมพันธ์ของแนวทำนองกับคอร์ดยังคงเดิมคือ โน้ต E เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด การเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดไมเนอร์ในลักษณะนี้ และแสดงออกถึงความเป็นโทนิกไมเนอร์มากขึ้น[20]

2.2.2 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด V

การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด V นั้นมีทางเลือกได้หลายวิธี เช่น $^{\flat}$9, $^{\sharp}$9, alt, $^{\sharp}$11, $^{\sharp}$5, sus4, sus4$^{\flat}$9 โดยคอร์ดประเภท Sus4 และ Sus4 $^{\flat}$9 จะกล่าวถึงในหัวข้อที่ 2.11



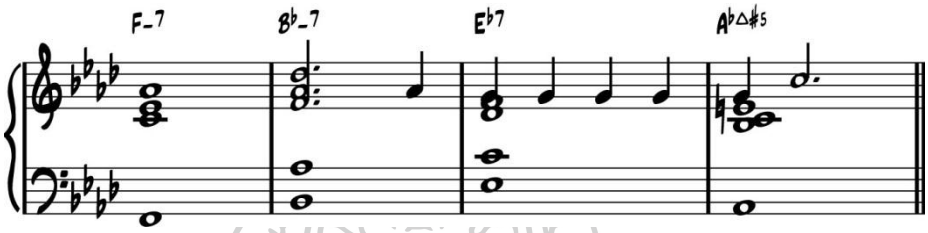
ภาพที่ 1 คอร์ด V ชนิดต่าง ๆ

2.2.3 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้ $^{\Delta}$♯11, $^{\Delta}$♯5, dim$^{\Delta}$7

คอร์ด $^{\Delta}$♯11 เป็นคอร์ดที่สร้างขึ้นจากโหมดลิเดียน (Lydian Mode) การนำคอร์ด $^{\Delta}$♯11 มาใช้ในการเปลี่ยนเสียงประสานนั้น สามารถใช้แทนที่คอร์ด I ได้ ยกเว้นในกรณีที่ผู้เล่นคอร์ดกำลังเล่นคลอให้กับผู้บรรเลงทำนอง หรือบรรเลงแบบด้นสดซึ่งเล่นโน้ตลำดับที่ 4 ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงกระด้าง

[20] Levine, *The Jazz Theory Book*, 272.

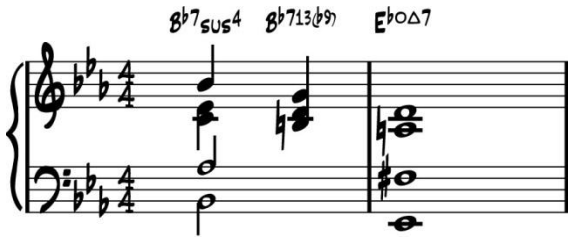
คอร์ด $^{\Delta}\sharp5$ หรือ ลีเดียน อ็อกเม็นเต็ด (Lydian Augmented) สามารถใช้เปลี่ยนเสียงประสานคอร์ด I ได้ในกรณีที่ทำนองเป็นโน้ต ลำดับที่ 3 และลำดับที่ 7 ดังตัวอย่างที่ 12

ตัวอย่างที่ 8 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้คอร์ด $^{\Delta}\sharp5$

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

จากตัวอย่างที่ 8 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง All the Thing You Are ประพันธ์โดย เจอโรม เคอร์น (Jerome Kern, ค.ศ. 1848 – 1945) โดยการใช้คอร์ด $A^{\flat\Delta}\sharp5$ แทนที่คอร์ด $A^{\flat\Delta}$ ในห้องที่ 4 ของเพลง ซึ่งมีโน้ตลำดับที่ 3 คือ C และ ลำดับที่ 7 คือ G อยู่ในแนวทำนอง คอร์ด $A^{\flat\Delta}\sharp5$ นั้นสามารถใช้สัญลักษณ์ $C/A^{\flat}$ ในการเขียนชื่อคอร์ดได้[21]

คอร์ด $dim^{\Delta}7$ (ดิมมินิช เมเจอร์เซเว่น) สามารถใช้เปลี่ยนเสียงประสานคอร์ด I ได้ในกรณีที่ทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ดังตัวอย่างที่ 9

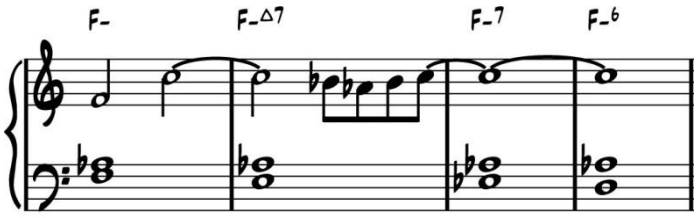
[21] Mark Levine, **The Jazz Theory Book** (California: Sher Music, 1995), 290

ตัวอย่างที่ 9 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้คอร์ด dim△7

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

จากตัวอย่างที่ 9 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง Misty ประพันธ์โดย เออรอลล์ การ์เนอร์ (Erroll Garner, ค.ศ. 1923 – 1977) โดยการใช้คอร์ด E♭dim△7 แทนที่คอร์ด E♭△7 โดยมีทำนองเป็นโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7

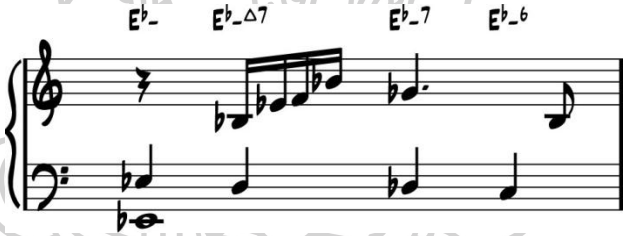
2.3 การใช้ไลน์คลิเชส์ (Line Cliches)

ไลน์คลิเชส์ คือการเคลื่อนที่ของแนวทำนองใด ๆ ที่มีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นในทิศทางขาขึ้นหรือขาลง ในระหว่างที่คอร์ดยังเป็นคอร์ดเดิมคงที่ มักพบในคอร์ดไมเนอร์ที่มีจำนวนตั้งแต่สองห้องขึ้นไป

ตัวอย่างที่ 10 ไลน์ คลิเชส์ในเพลง Blue Skies

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

จากตัวอย่างที่ 10 เป็นการใช้ ไลน์ คลิเชส์ใน 4 ห้องแรกของเพลง Blue Skies ประพันธ์โดย เอร์วิง เบอร์ลิน (Irving Berlin, ค.ศ. 1888 – 1989) โดยแนวเบสมีการเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงแบบโครมาติก จากโน้ต F ไปยัง โน้ต E ในห้องที่ 2 ซึ่งโน้ต E เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ในคอร์ด F-△7 จากนั้น โน้ตเบสเคลื่อนที่แบบโครมาติกในทิศทางขาลงไปยัง E♭ ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ในคอร์ด F-7 ในห้องที่ 3 และ เคลื่อนที่แบบโครมาติกต่อเนื่องไปยัง โน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 6 ในคอร์ด F-6 ในห้องที่ 4

ตัวอย่างการใช้ไลน์คลิเชส์เพื่อเปลี่ยนเสียงประสานที่เป็นที่นิยมและพบได้บ่อยคือ ในห้องแรกของเพลง Round Midnight ประพันธ์โดย ธิโลเนียส มังค์ (Thelonius Monk, ค.ศ. 1917 - 1982) ดังตัวอย่างที่ 11

ตัวอย่างที่ 11 การใช้ไลน์ คลิเชส์ ในเพลง Round Midnight

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

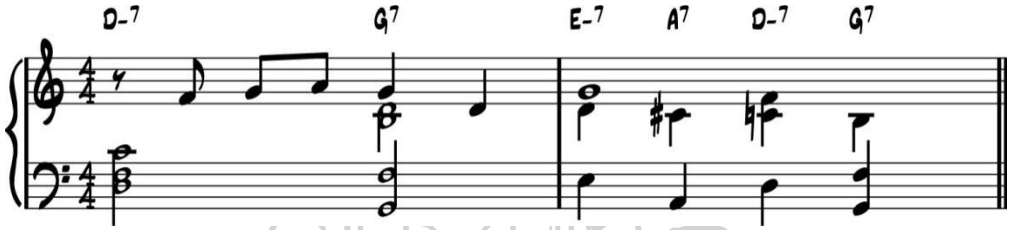
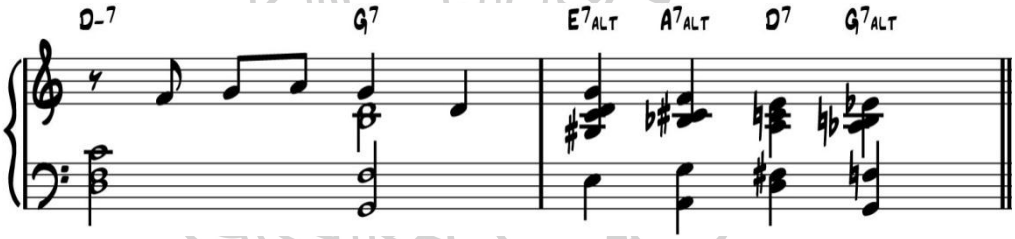
จากตัวอย่างที่ 11 มีการเคลื่อนที่ของโน้ตรากในทิศทางขาลงแบบโครมาติก โดยเกิดจากการใช้คอร์ด E♭-, E♭-△7, E♭7, และ E♭-6 ตามลำดับ

2.4 การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็น เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์

ในการเปลี่ยนเสียงประสานของคอร์ดไมเนอร์ที่อยู่บนการดำเนินคอร์ดแบบ ii - V สามารถเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจากคอร์ดไมเนอร์ ให้เป็นคอร์ดโดมินันท์ เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ ซึ่งนอกจากผลที่ได้คือการดำเนินคอร์ดที่ต่อเนื่องกันเป็นวงจรคู่ 5 ของคอร์ด V แล้ว คอร์ด V ยังสามารถเปลี่ยนเสียงประสานในส่วนขยายได้หลายทางมากกว่าคอร์ด ii ดังจะกล่าวถึงในหัวข้อต่อไปนอกจากนี้ยังสามารถใช้การดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์

เปลี่ยนเสียงประสานในการดำเนินคอร์ดแบบ iii - vi - ii - V เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบคอร์ด V ต่อเนื่องกันเป็นวงจรคู่ 5 ซึ่งมีผลทำให้ความรู้สึกของการเคลื่อนที่เข้าสู่คอร์ดเป้าหมายมีแรงขับมากยิ่งขึ้น[22]

ตัวอย่างที่ 12 การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์

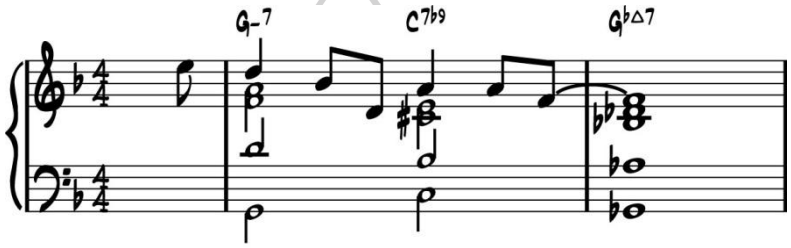
1)

2)

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

จากตัวอย่างที่ 12 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 7 และ 8 ในเพลง My One and Only Love ประพันธ์โดย กาย วูด (Guy wood, ค.ศ. 1911 – 2001) และประพันธ์คำร้องโดย โรเบิร์ท เมลลิน (Robert Mellin, ค.ศ. 1902 – 1994) โดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ในห้องที่ 8 แทนการดำเนินคอร์ดเดิมแบบ iii – vi – ii - V

[22] Felts, *Reharmonization Techniques*, 30.

2.5 การเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียง

ในกรณีที่ทำนองหลักของคอร์ด I เป็นโน้ตลำดับที่ 1 หรือ 5 สามารถใช้คอร์ด ᐞ7 ที่เคลื่อนที่ขึ้นครึ่งเสียงในการเปลี่ยนเสียงประสานได้ โดยปรกติแล้วสามารถใช้ได้ในทุกตำแหน่งของบทเพลง แต่มักจะพบบ่อยในคอร์ดสุดท้ายของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 13 การเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียง

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

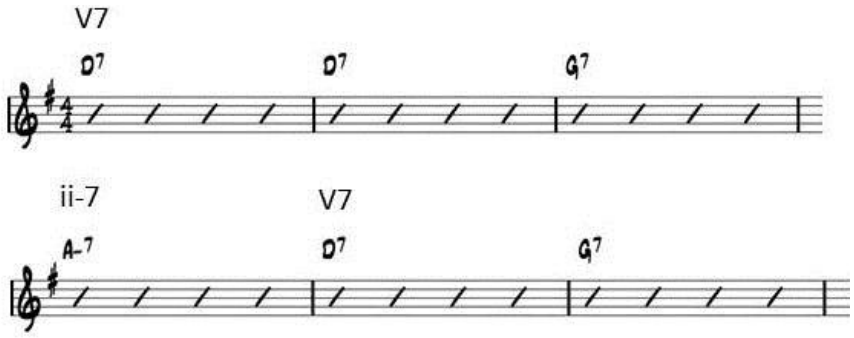
จากตัวอย่างที่ 13 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง Easy Living ประพันธ์โดย ราล์ฟ เรนเจอร์ (Ralph Rainger, ค.ศ. 1901 – 1942) ในประโยคสุดท้ายของเพลง โดยการใช้คอร์ด G♭△7 แทนคอร์ด F△7 ซึ่งเป็นคอร์ดที่เคลื่อนที่ขึ้นครึ่งเสียง โดยโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ในคอร์ด F△7 ได้เปลี่ยนเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ในคอร์ด G♭7 ทำให้เกิดความน่าสนใจระหว่างแนวทำนองกับเสียงประสานมากขึ้น

2.6 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบคั่นคู่ 3 เสียง (Tritone Substitution)

บทเพลงแจ๊สมาตรฐานหลาย ๆ เพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นใน ทศวรรษที่ 1920 และ 1930 ประกอบไปด้วยการดำเนินคอร์ดแบบ V - I เป็นส่วนมาก บทเพลงที่ใช้การดำเนินคอร์ดแบบ ii-V หรือ ii-V-I ในช่วงเวลานั้นพบเฉพาะในบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการที่ซับซ้อนเท่านั้น เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V นั้นได้ถูกใช้โดยนักดนตรีแจ๊สในทศวรรษที่ 1930 โดยการแทนที่คอร์ด V ด้วย คอร์ด ii เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V

ทำให้เสียงมีความร่วมสมัย เสียงประสานมีการเคลื่อนที่มากขึ้น และขยายขอบเขตในการด้นสดให้มากยิ่งขึ้น[23]

ตัวอย่างที่ 14 การแทนที่คอร์ด V7 ด้วยการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V

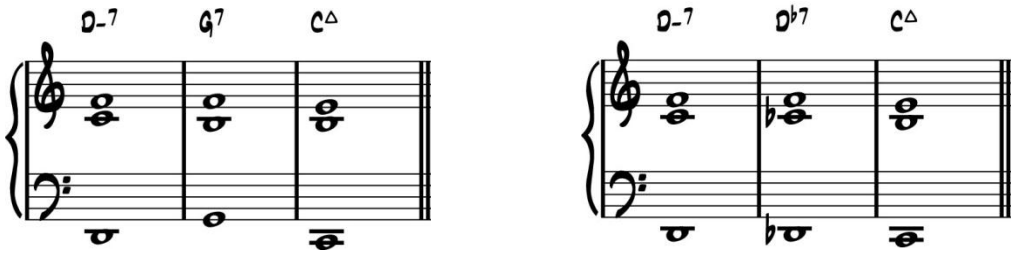


ตัวอย่างที่ 14 เป็นที่แทนที่คอร์ด V7 ด้วยการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V โดย แทนที่คอร์ด D7 ด้วยคอร์ด A-7 และ D7 อย่างละหนึ่งห้อง เป็นวิธีการที่นักดนตรีในยุคบีบ็อปนำไปใช้การด้นหรือในการเรียบเรียงเสียงประสาน

เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานอีกเทคนิคหนึ่งที่นักดนตรีในยุคบีบ็อปนิยมใช้ คือการการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง คอร์ดแทนแบบขั้นคู่สามเสียงสามารถใช้แทนที่ในคอร์ดโดมินันท์เซเว่น เนื่องจากโน้ตลำดับที่ 3 และ 7 เป็นคู่เสียงแบบสามเสียง มีความไม่เสถียรและต้องการเกลาเข้าหาคอร์ดลำดับที่ 1 การแทนที่ด้วยคอร์ดแบบขั้นคู่สามเสียงนั้น โน้ตลำดับที่ 3 และ 7 ซึ่งเป็นโน้ตที่สำคัญในคอร์ด ยังคงอยู่และเป็นโน้ตเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 15

ตัวอย่างที่ 15 การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง

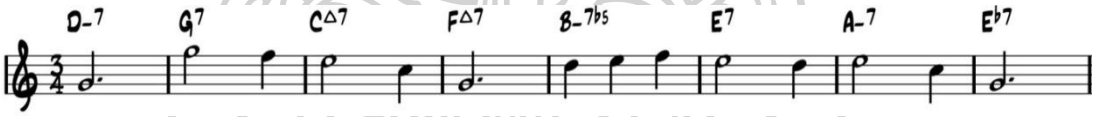
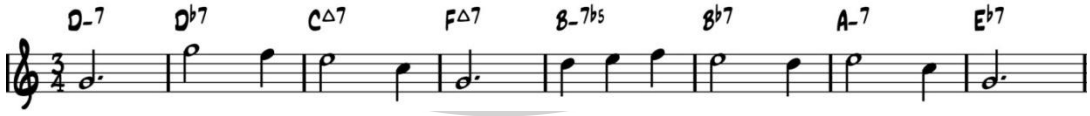
[23] Levine, *The Jazz Theory Book*, 259.



(ที่มา : Mark Levine, 1995)

จากตัวอย่างที่ 15 เป็นการแทนที่คอร์ด G7 ด้วยคอร์ด D♭7 ซึ่งเป็นคอร์ดที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่สามเสียงจากคอร์ด G7 โน้ต B และ F ในคอร์ด ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 และ 7 ของ G7 เป็นโน้ตเอนฮาร์โมนิก กับ C♭ และ F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 และ 3 ของ D♭7 จึงเป็นผลให้สามารถใช้สองคอร์ดนี้ใช้แทนที่ซึ่งกันและได้

ตัวอย่างที่ 16 การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง

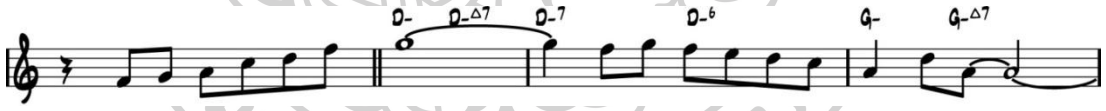
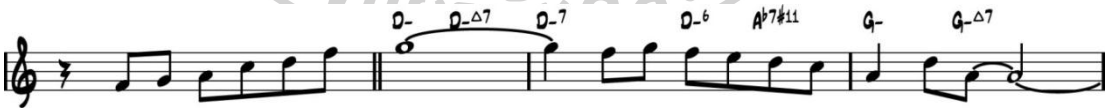
1)

2)

ตัวอย่างที่ 16 แสดงการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 ในเพลง Alice in Wonderland เป็นบทเพลงแจ๊สมาตราฐานประพันธ์ทำนองโดย แซมมี เฟน (Sammy Fain, ค.ศ. 1902-1989) และประพันธ์คำร้องโดย บ็อบ ฮิลลิยาร์ด (Bob Hilliard, ค.ศ. 1902 – 1989) เมื่อเปรียบเทียบทั้งสองตัวอย่างจะพบว่ามีการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 2 และ 6 โดยใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง โดยในห้องที่ 2 เปลี่ยนจาก G7 เป็น D♭7 และในห้องที่ 6 เปลี่ยนจาก E7 เป็น B♭7 การเปลี่ยนเสียงประสานจากตัวอย่างนี้นอกจากจะทำให้เกิดเสียงประสานที่มีความน่าสนใจแล้ว ยังทำให้ความ

สัมพันธ์ของโน้ตทำนองกับเสียงประสานเปลี่ยนแปลงไป จากเดิมโน้ต G ในห้องที่ 2 ซึ่งเป็นโน้ตรากของคอร์ดเปลี่ยนเป็นโน้ตส่วยขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด D♭7 ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายที่มีความน่าสนใจและทำให้เกิดเสียงประสานที่ไพเราะ และในห้องที่ 6 จากเดิมโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตรากของคอร์ด E7 เปลี่ยนเป็นโน้ตส่วยขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด B♭7

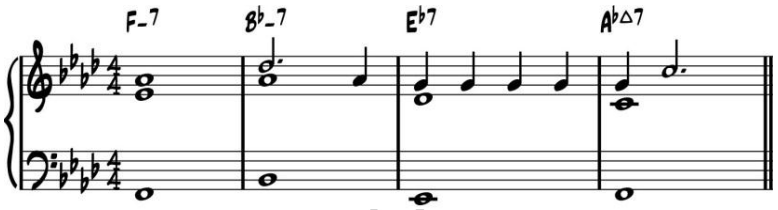
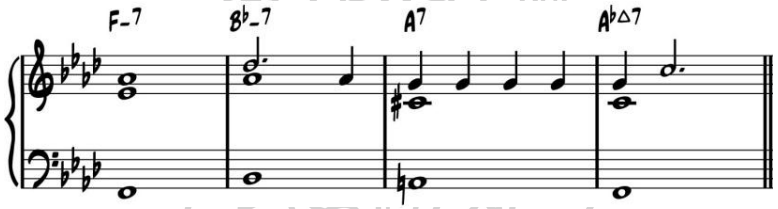
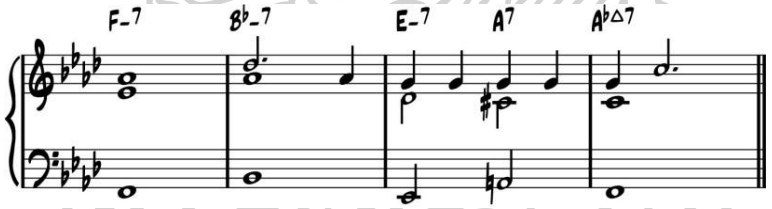
นอกจากนี้การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงยังทำให้เกิดการเคลื่อนที่ที่ต่อเนื่องของโน้ตเบส แบบโครมาติกในทิศทางขาลง แตกต่างจากการเคลื่อนที่บนวงจรคู่ 5 แบบเดิม ดังตัวอย่างที่ 17 โน้ตเบสเคลื่อนที่แบบโครมาติกในทิศทางขาลงจากโน้ต D เข้าสู่ D♭ และ C ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 และในห้องที่ 6 โน้ตเบสเคลื่อนที่แบบโครมาติกจาก B เข้าสู่ B♭ และ A ตามลำดับ

การเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบโครมาติกในทิศทางขาลง สามารถใช้ในการเปลี่ยนเสียงประสานเพื่อเกลาเข้าหาคอร์ดเป้าหมายได้โดยการเพิ่มคอร์ด V7 ที่สูงขึ้นครึ่งเสียงก่อนหน้าที่จะถึงคอร์ดเป้าหมายได้ ดังตัวอย่างที่ 17

ตัวอย่างที่ 17 การเพิ่มคอร์ด V7 ที่สูงขึ้นครึ่งเสียงก่อนหน้าที่จะถึงคอร์ดเป้าหมาย

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 17 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 2 ของ In a Sentimental Mood ประพันธ์โดย ดุ๊ค อิลลิงตัน (Duke Ellington, ค.ศ. 1899-1974) โดยการเพิ่มคอร์ด A♭7♯11 ลงในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 2 เพื่อให้การเคลื่อนที่ของคอร์ดเป็นแบบโครมาติกในทิศทางขาลง เขาหาคอร์ดเป้าหมายคือ G- ในห้องที่ 3 ทำให้ความสำพันธ์ของแนวทำนองกับคอร์ดหรือเสียงประสานเปลี่ยนไป โดยโน้ต D และ โน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 และ 7 ในคอร์ด D-6 ได้เปลี่ยนเป็นโน้ตลำดับที่ ♯11 และ ลำดับที่ 3 ในคอร์ด A♭7♯11 ซึ่งทำให้เสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 18 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง

1)

2)

3)

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

จากตัวอย่างที่ 18 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง All the Thing You Are เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างในข้อที่ 1 และ 2 จะเห็นได้ว่ามีการเปลี่ยนคอร์ดในห้องที่ 3 โดยใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่สามเสียง โดยใช้ A7 แทนคอร์ด E♭7 ส่งผลให้โน้ตที่อยู่นอกบันไดเสียงโทนิกเกิดขึ้นในแนวประสาน ในที่นี้ได้แก่โน้ต A และ C ซึ่งทำให้เกิดจุดสนใจในเสียงประสาน และในตัวอย่างที่ 3 ในห้องที่ 3 ได้มีการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V โดยการใช้คอร์ด E-7 และ A7

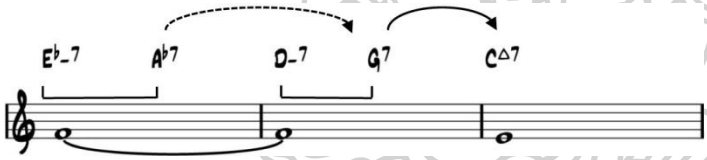
2.7 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย

ในกรณีที่เสียงประสานในบทเพลง มีการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V สามารถเปลี่ยนเสียงประสานเพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย โดยการเพิ่มการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ที่มีเสียงสูงขึ้นไปครึ่งเสียงไว้ข้างหน้า ดังตัวอย่างที่ 19

ตัวอย่างที่ 19 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย

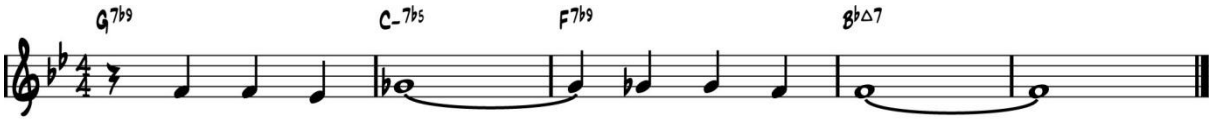
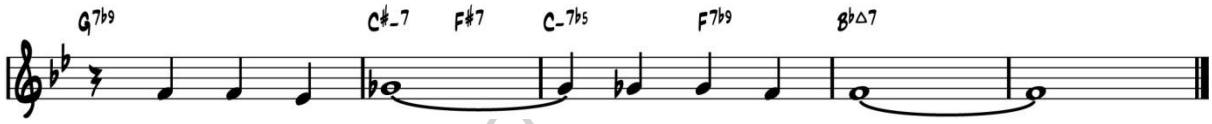
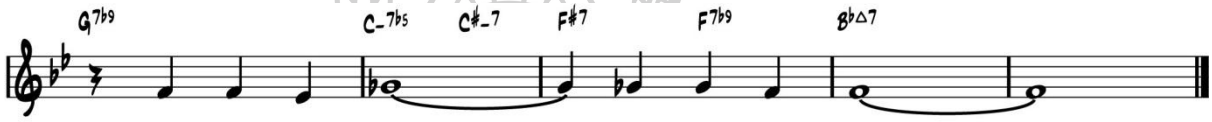
1)

2)



ตัวอย่างที่ 19 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานเพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย โดยในตัวอย่างที่ 20 ข้อ 1) มีการดำเนินคอร์ด แบบ ii-V ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ในห้องที่ 1 และ 2 และในตัวอย่างที่ 20 ข้อ 2) มีการใช้การดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย โดยการเพิ่มการดำเนินคอร์ด ii-V ของกุญแจเสียง D♭ ในห้องที่ 1 และย้ายการดำเนินคอร์ด ii-V ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ไปไว้ในห้องที่ 2 ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานแบบโครมาติกเข้าหาคอร์ด C△7 ในห้องที่ 3

ตัวอย่างที่ 20 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย

1)

2)

3)

ตัวอย่างที่ 20 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานเพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมายใน 4 ห้องท้ายของเพลง Stella by Starlightประพันธ์โดย วิคเตอร์ ยัง (Victor Young, ค.ศ. 1900-1956) เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างที่ 20 ข้อที่ 1) และ 2) พบว่ามีการใช้การเคลื่อนที่ของการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมายในห้องที่ 2 โดยเคลื่อนที่จากคอร์ด C♯-7 และ F♯7 ในห้องที่ 2 เข้าสู่คอร์ด C-7♭5 และ F7♭9 ในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกจากการดำเนินคอร์ด ii-V ของกุญแจเสียง B เมเจอร์ (C♯-7 และ F♯7) เข้าสู่คอร์ด ii-V ของกุญแจเสียง B♭ ไมเนอร์ (C-7♭5 - F7♭9)

จากตัวอย่างที่ 20 ข้อ 2) เมื่อมีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเพิ่มคอร์ดทำให้ความสัมพันธ์ ของโน้ตทำนองและคอร์ดแตกต่างไปจากเดิมคือ ในห้องที่ 2 โน้ต G♭ ซึ่งเป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ต F♯ กลายเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด C♯-7 และเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด F♯7 ในจังหวะที่ 3 และในห้องที่ 3 โน้ต G♭ กลายเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯5 ของคอร์ด C-7♭5 ในจังหวะที่ 1 และ 2 โน้ต G♭ และ F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 และโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด F7♭9 ตามลำดับ

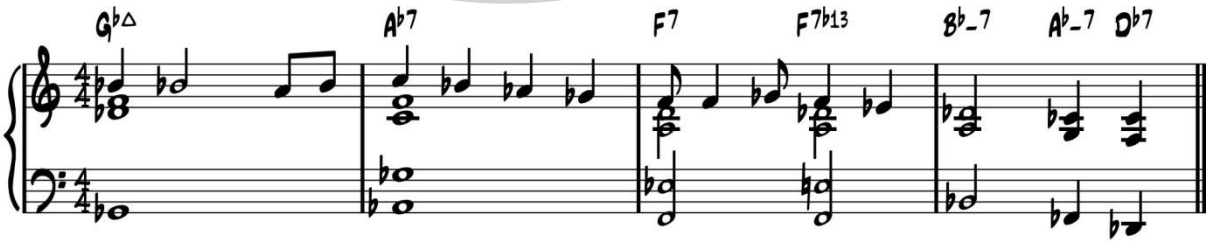
ในตัวอย่างที่ 20 ข้อ 3) แสดงการดำเนินคอร์ด ii-V เพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานแบบโครมาติกในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 2 ได้เพิ่มการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ของกุญแจเสียง B เมเจอร์ (C♯-7 - F♯7) เพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานแบบโครมาติกจากคอร์ด C-7♭5 เข้าสู่คอร์ด C♯-7 จากนั้นจึงเคลื่อนที่เข้าสู่คอร์ด F♯7 และคอร์ด F7♭9 ตามลำดับ ทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบโครมาติกเข้าสู่คอร์ด F7♭9 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 3

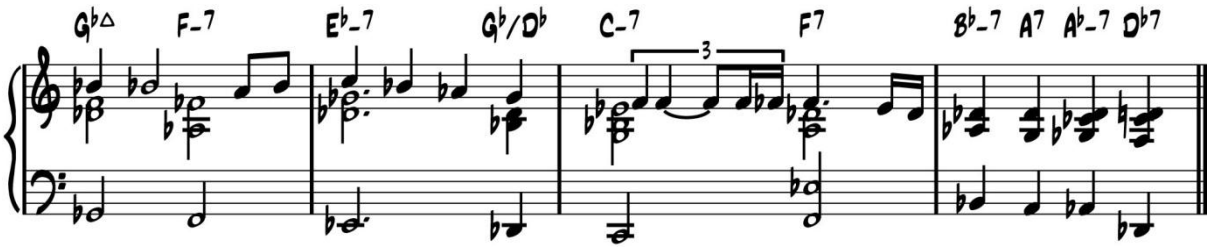
หลังจากเพิ่มการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ดังในตัวอย่างที่ 3 แล้วส่งผลให้โน้ต G♭ ในจังหวะที่ 3 และ 4 ของห้องที่ 2 ซึ่งเป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ต F♯ กลายเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด C♯7 และโน้ต G♭ ในจังหวะที่ 1 และ 2 ในห้องที่ 3 เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด F♯7

2.8 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส

เมื่อโน้ตของเบสมีการเคลื่อนที่ ไม่ว่าจะในทิศทางขาขึ้นหรือขาลงควบคู่ไปในขณะที่ทำนองกำลังดำเนินอยู่ สามารถทำให้เกิดแนวทำนองอีกทำนองหนึ่งควบคู่ไปกับทำนองหลักได้ การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของเบสสามารถทำได้โดยการเปลี่ยนคอร์ดในแต่ละโน้ตที่มีการเคลื่อนที่ของแนวเบส[24]

ตัวอย่างที่ 21 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส

1)

[24] Ibid., 312.

2)

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

บทเพลง All the Way ประพันธ์โดย จิมมี่ แวน ฮิวเซ็น (Jimmy Van Heusen, ค.ศ. 1913 - 1990) จากตัวอย่างที่ 21 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของเบสในห้องที่ 9 - 12 ของเพลง All the Way บรรเลงโดย ซีดาร์ วอลตัน (Cedar Walton) จากผลงานชุด A Night at Boomers, Vol.1

จากตัวอย่างที่ 21 ข้อ 2) เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของเบสในทิศทางขาลง เมื่อเปรียบ เทียบตัวอย่างที่ 1 และ ตัวอย่างที่ 2 พบว่ามีการเพิ่มคอร์ด F-7 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 1 และมีการเปลี่ยนคอร์ดจาก A♭7 ในห้องที่ 2 เป็นคอร์ด E♭-7 ในจังหวะที่ 1 และ G♭/D♭ ในจังหวะที่ 4 และในห้องที่ 3 มีการเปลี่ยนคอร์ดจาก F7 เป็น C-7 ในจังหวะที่ 1 ทั้งนี้เพื่อในแนวเบสมีการเคลื่อนที่ลงอย่างต่อเนื่องในห้องที่ 1 - 3 โดยเรียงจาก G♭ F E♭ D♭ และ C ตามลำดับ นอกจากนี้ในห้องที่ 4 มีการเพิ่มคอร์ด A7 ในจังหวะที่ 2 เพื่อให้แนวเบสเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงแบบโครมาติก อย่างต่อเนื่องโดยเรียงจาก B♭ A และ A♭

การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของเบสนั้น สามารถเลือกประเภทของคอร์ดได้อย่างเสรีไม่ว่าจะเป็นคอร์ดโดมินันท์ คอร์ดไมเนอร์ คอร์ดดิมินิช หรือคอร์ดอื่น ๆ แต่จำเป็นต้องนึกถึงความต่อเนื่องและความกลมกลืนในการเคลื่อนที่ของเสียงประสาน และความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทำนองและคอร์ด[25] ในห้องที่ 1 เนื่องจากโน้ตทำนองเป็นโน้ต B♭ เมื่อเพิ่มคอร์ด F-7 ในจังหวะที่ 3 จะทำให้โน้ตทำนองมีความสัมพันธ์เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด ใน

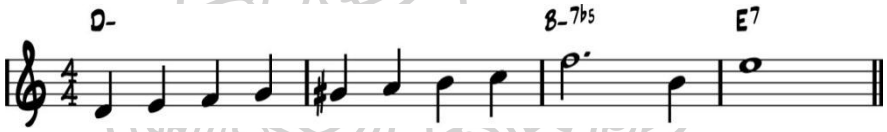
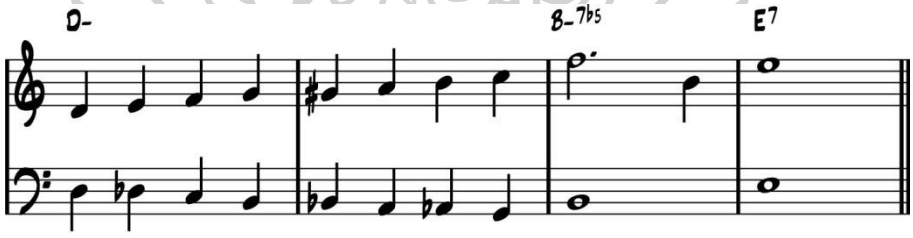
[25] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 2*, 164.

ห้องที่ 2 โน้ตทำนอง C มีความสัมพันธ์เป็นเป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด E♭-7 และโน้ต B♭ และ A♭ มีความความสัมพันธ์เป็นเป็นโน้ตลำดับที่ 5 และ โน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด E♭-7 ตามลำดับ และในจังหวะที่ 4 โน้ตทำนอง G♭ มีความสำพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด G♭/D♭

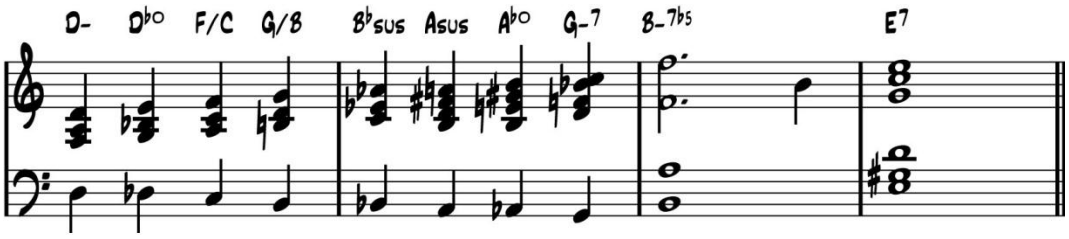
2.9 การเคลื่อนที่แบบคอนทรารี (Contrary Motion)

การเคลื่อนที่แบบคอนทรารี เกิดขึ้นเมื่อมีโน้ตตั้งแต่สองโน้ตขึ้นไปเคลื่อนที่ในทิศทางตรงกันข้าม ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนที่เข้าหากันหรือเคลื่อนที่แยกออกจากกัน การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเคลื่อนที่แบบคอนทรารีสามารถทำได้โดยให้โน้ตในแนวเบสเคลื่อนที่ไปในทิศทางตรงกันข้ามกับแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 22 การเคลื่อนที่แบบคอนทรารี

1)

2)

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

จากตัวอย่างที่ 22 แสดงห้องที่ 5 - 8 ในแนวทำนองเพลง Yesterdays ประพันธ์โดย เจอโรม เคิร์น(Jerome Kern, ค.ศ.1885-1945) โดยในห้องที่ 5 - 6 แนวทำนองมีการเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้น และในตัวอย่างที่ 22 ข้อ 2) แสดงถึงการใช้แนวเบสเคลื่อนที่แบบคอนทรารีในทิศทางขาลงแบบโครมาติก ซึ่งมีทิศทางตรงกันข้ามกับแนวทำนอง

3)

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

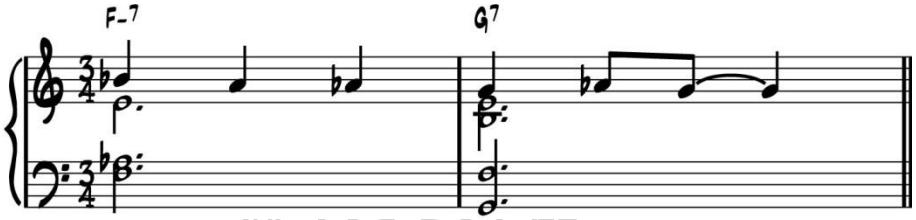
จากการเคลื่อนที่ของแนวเบสในตัวอย่างที่ 22 ข้อ 2) สามารถเปลี่ยนเสียงประสานตามการเคลื่อนที่ของแนวเบสโดยสามารถเลือกใส่คอร์ดได้อย่างเสรี แต่จำเป็นต้องคำนึงถึงความต่อเนื่องและความกลมกลืนในการเคลื่อนที่ของเสียงประสาน และความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทำนองและคอร์ด ตัวอย่างที่ 22 ข้อ 3) เป็นการเลือกใช้คอร์ดที่มีความสัมพันธ์กับแนวทำนองและแนวเบส โดยในห้องที่ 1 จังหวะที่ 1 โน้ต D มีความสำพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด D- จังหวะที่ 2 โน้ต E มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด D♭dim ในจังหวะที่ 3 โน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด F/C และในจังหวะที่ 4 โน้ต G มีความสำพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด G/B ในห้องที่ 2 จังหวะที่ 1 โน้ต A♭ มีความสำพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด B♭sus, จังหวะที่ 2 โน้ต A มีความสำพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Asus ในจังหวะที่ 3 โน้ต B มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด A♭dim และในจังหวะที่ 4 โน้ต C มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด G-7

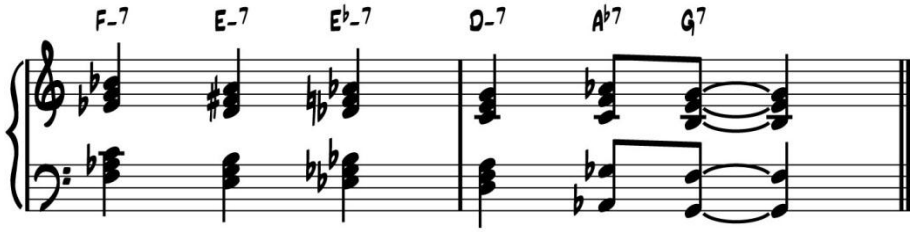
การเคลื่อนที่แบบคอนทารี่นั้นได้รับความนิยมในดนตรีแนวต่าง ๆ ไม่เฉพาะดนตรีแจ๊สเท่านั้น การเคลื่อน ที่แบบคอนทารี่ทำให้ดนตรีมีโครงสร้างที่เป็นขั้นสูงมากขึ้น สามารถสร้างจุดสนใจในบทเพลงได้เป็นอย่างดี รวมถึงทำให้เกิดเสียงประสานหลากหลายที่ดึงดูดความสนใจต่อผู้ฟัง

2.10 การเคลื่อนที่แบบขนาน (Parallelism)

การเคลื่อนที่แบบขนานทำได้โดยการเรียงลำดับโน้ตของเสียงประสานในแต่ละคอร์ดให้เคลื่อนที่ไป โดยรักษาระยะห่างในแนวตั้งของแต่ละโน้ตให้คงที่[26]

ตัวอย่างที่ 23 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่แบบขนาน

1)

2)



(ที่มา : Mark Levine, 1995)

จากตัวอย่างที่ 23 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานในสองห้องสุดท้ายในเพลง Mirror Mirror ประพันธ์โดย ชิค โคเรีย (Chick Corea) จะเห็นได้ว่าแนวทำนองมีลักษณะเคลื่อนที่ลงแบบโครมาติก ซึ่งเหมาะสมที่จะใช้การเคลื่อนที่แบบขนานในการเปลี่ยนเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 23 ข้อ 2) แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่แบบขนาน โดยโน้ตทำนอง Bb มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ตในแนวที่รองลงมาคือโน้ต G และโน้ต G มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์จากโน้ต E♭ และโน้ต E♭ มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ต C และโน้ต C มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์จากโน้ต A♭ และโน้ต A♭ มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จาก

[26] Ibid., 172.

โน้ต F ในการเปลี่ยนเสียงประสานจะรักษาระยะห่างในแนวตั้งของแต่ละขั้นคู่เสียงไว้ให้เท่ากันในแต่ละโน้ตทำนอง โดยเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกับโน้ตทำนอง ดังจะเห็นได้ว่าในจังหวะที่สองของห้องที่ 1 โน้ต A มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์จากโน้ต F♯ และโน้ต F♯ มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ต B และโน้ต B มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์จากโน้ต B และโน้ต B มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ต G ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดในทิศทางเดียวกับแนวทำนอง คือโครมาติกในทิศทางขาลง ไปจนถึงห้องที่ 2 ในจังหวะที่ 1 ซึ่งได้แก่คอร์ด F-7, E-7, E♭-7 และ D-7 ตามลำดับ

2.11 การใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9

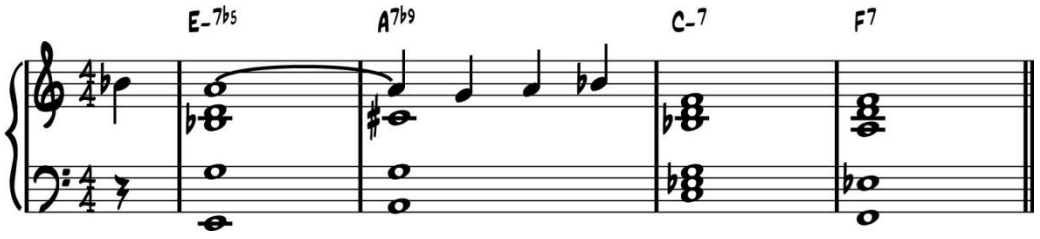
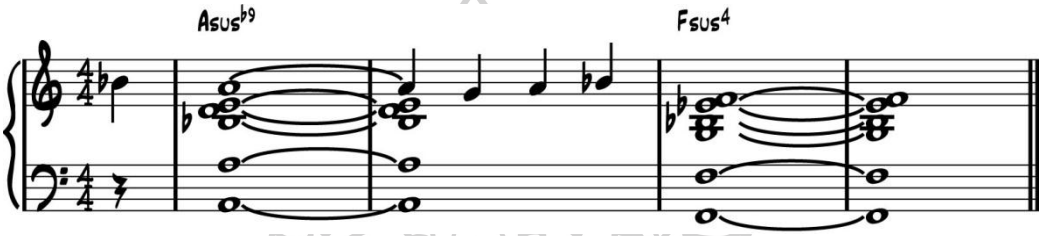
คอร์ดโดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9 นิยมใช้ในการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการแทนที่คอร์ดลำดับที่ 2 และคอร์ดลำดับที่ 5 หรือแทนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V [27] คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 เป็นคอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ดและไม่มีโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด โดยปรกติคอร์ดโดมินันท์ sus4 มักจะเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดโดมินันท์ เช่น คอร์ด G7sus4 เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด G7 เพื่อให้เกิดการเกลาของโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ดเข้าหาโน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 และเป็นโน้ตที่สำคัญของคอร์ด G7 เนื่องจากคอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 จะไม่มีโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ดจึงทำให้สีสันของเสียงประสานของคอร์ดประเภทนี้มีเอกลักษณ์จากเสียงประสานที่ไม่มีขั้นคู่สามเสียงระหว่างโน้ตลำดับที่ 3 และโน้ตลำดับที่ 7 เหมือนคอร์ดโดมินันท์ตามปรกติ ทำให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้าของเสียงประสานน้อยลง ดังนั้นในการเปลี่ยนเสียงประสานจึงนำลักษณะเด่นของคอร์ดประเภทนี้มาใช้โดยไม่จำเป็นต้องเกลาเข้าหาคอร์ดโดมินันท์ตามรูปแบบของการเคลื่อนที่แบบปรกติ[28]

---

[27] Levine, *The Jazz Theory Book*, 321.

[28] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม *2*, 171.

ตัวอย่างที่ 24 การเปลี่ยนเสียงประสานใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9

1)

2)

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

ตัวอย่างที่ 24 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9ใน 4 ห้องแรกของเพลง Stella by Starlight เมื่อเปรียบเทียบตัวอย่างที่ 24 ข้อ 1) และในข้อ 2) จะพบว่ามีการแทนที่คอร์ดเดิมโดยคอร์ดใหม่ประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9 โดยในห้องที่ 1- 2 ใช้คอร์ด A7sus4♭9 แทนที่คอร์ด E-7b5 และ A7♭9 และ ใช้คอร์ด F7sus4 แทนที่คอร์ด C-7 และ F7 ในห้องที่ 3 - 4

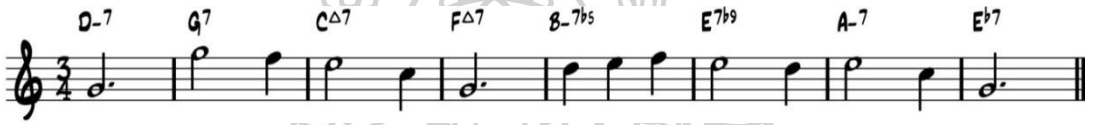
เป็นที่น่าสังเกตว่ามีการใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9 แทนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-Vโดยใช้คอร์ด โดมินันท์ sus4 แทนการดำเนินคอร์ด ii-V และใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4♭9 แทนการดำเนินคอร์ด ii-7♭5 - V7♭9

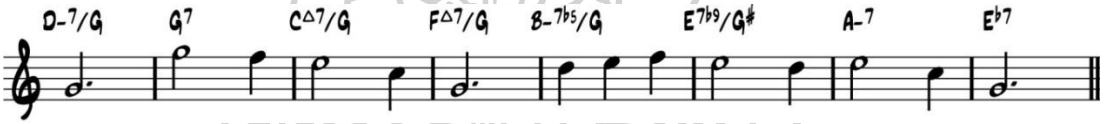
2.12 การใช้โน้ตเพเดิล (Pedal Tone)

การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้โน้ตเพเดิลทำได้โดย ใช้โน้ตโดมินันท์ของกุญแจเสียงเล่นทำนองในแนวเบส ในขณะที่แนวอื่นยังคงมีการดำเนินคอร์ด ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงประสานของเสียงโดมินันท์ที่เกิดจากโน้ตเพเดิลที่มีความแข็งแรงมาก และทำให้เกิดความรู้สึกต้องการได้ยินการเกลาของเสียงประสานเข้าสู่คอร์ดโทนิกในห้องถัดไป

ตัวอย่างที่ 25 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้โน้ตเพเดิล

1)

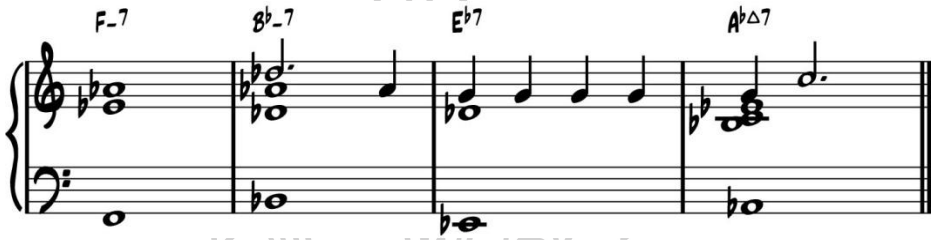
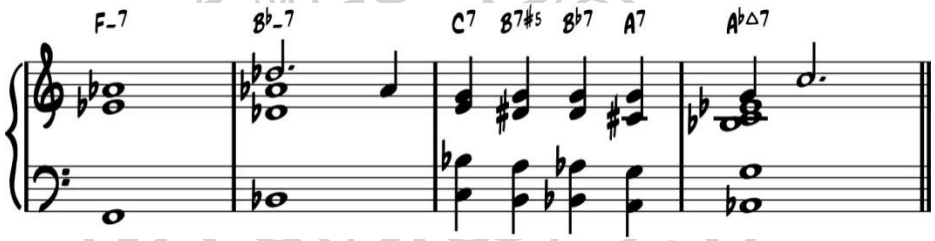


2)

จากตัวอย่างที่ 25 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตเพเดิลในเพลง Alice in Wonderland โดยในตัวอย่างที่ 25 ข้อ 2) ใช้โน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตโดมินันท์ของกุญแจเสียง C เมเจอร์ เป็นโน้ตเพเดิลในห้องที่ 1 - 5 ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่อยู่บนโน้ตเบส G ได้แก่ D-7/G, G7, C△7/G, F△7/G และ B-7♭5/G ทำให้เกิดความรู้สึกต้องการได้ยินการเกลาของแนวเบสเข้าสู่คอร์ดโทนิคในห้องถัดไป โดยในห้องที่ 6 มีแนวเบสได้แก่โน้ต G♯ ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด E7♭9 และเกลาเข้าหาโน้ต A ในห้องที่ 7 ตามลำดับ

2.13 การใช้โน้ตร่วม (Common Tones)

เมื่อใดที่เกิดการซ้ำของโน้ตในแนวทำนอง การเปลี่ยนเสียงประสานในแต่ละโน้ตโดยใช้คอร์ดที่ต่างกันสามารถทำให้เกิดเสียงประสานที่น่าสนใจขึ้นได้ โดยที่โน้ตในแนวทำนองต้องเป็นโน้ตร่วมในบันไดเสียงที่เข้ากับคอร์ดนั้น ๆ[29]

ตัวอย่างที่ 26 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วม

1)

2)

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

จากตัวอย่างที่ 26 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วมในห้องที่ 3 ของเพลง All the Thing You Are โดยในห้องที่ 3 มีการซ้ำกันของโน้ต G ในแนวทำนองบนคอร์ด E♭7 ดังตัวอย่างที่27 ข้อ 1) และในข้อที่ 2) แสดงการใช้โน้ต G ในแนวทำนองเป็นโน้ตร่วมในการเปลี่ยนเสียงประสานในแต่ละจังหวะโดย ในจังหวะที่ 1 โน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด C ในจังหวะ

[29] Levine, *The Jazz Theory Book*, 343.

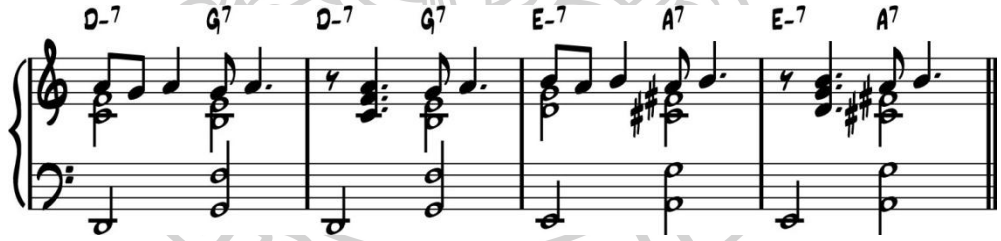
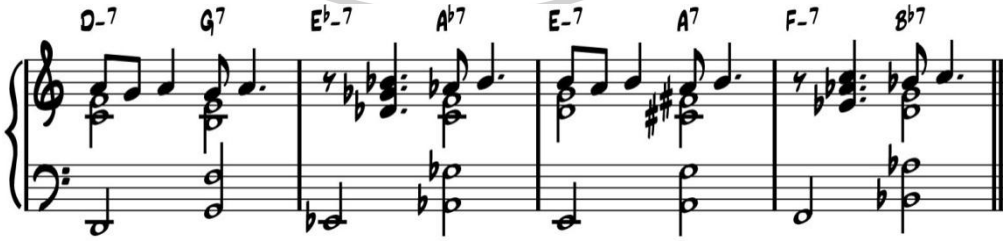
ที่ 2 โน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5♯ ของคอร์ด B7♯5 ในจังหวะที่ 3 โน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 13 ของคอร์ด B♭7 และในจังหวะที่ 4 โน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด A7

เป็นที่น่าสังเกตว่าการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วมในตัวอย่างที่ 27 นี้ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของแนวเบสที่น่าสนใจ โดยเคลื่อนที่แบบโครมาติกในทิศทางขาลง ได้แก่ C, B, B♭, A และ A♭ ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4

2.14 การเปลี่ยนแนวทำนอง

หากมีการเปลี่ยนเสียงประสานเพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดที่เหมาะสมสวยงาม แต่เสียงประสานที่เปลี่ยนนั้นไม่สามารถเข้ากับแนวทำนองได้ การเปลี่ยนแนวทำนองเพื่อยังคงการดำเนินคอร์ดไว้เป็นอีกทางเลือกหนึ่ง ที่สามารถทำได้[30]

ตัวอย่างที่ 27 การเปลี่ยนเสียงประสานวิธีการเปลี่ยนแนวทำนอง

1)

2)

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

[30] Mark Levine, **The Jazz Theory Book** (California: Sher Music, 1995), 339

ตัวอย่างที่ 27 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง Satin Doll ประพันธ์โดย ดุ๊ค อิลลิงตัน ใน 4 ห้องแรกของเพลง ตัวอย่างที่ 27 ข้อ 2) เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้วิธีการเปลี่ยนแนวทำนองโดย แมคคอย ไทเนอร์ (Mccoy Tyner) ซึ่งทำการเปลี่ยนเสียงประสานให้เกิดการดำเนินคอร์ด ii-Vเคลื่อนที่ต่อเนื่องในทิศทางขาขึ้นแบบโครมาติก ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 โดยในห้องที่ 2 คอร์ด D-7 G7 ถูกเปลี่ยนเป็นคอร์ด E♭-7 A♭7 และในห้องที่ 4 คอร์ด E-7 A7 ถูกเปลี่ยนเป็นคอร์ด F-7 และ B♭7

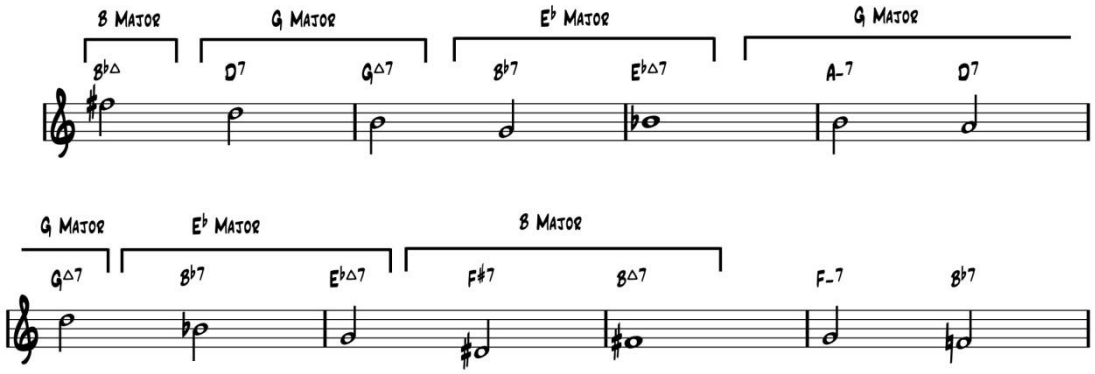
การเปลี่ยนคอร์ดในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 นี้หากเปรียบเทียบกับแนวทำนองเดิมในตัวอย่างที่พบว่า ในห้องที่ 2 โน้ตแนวทำนอง Aและ G ไม่สามารถเข้ากับคอร์ด E♭-7 A♭7 ได้ จึงเปลี่ยนแนวทำนองเป็นโน้ต B♭ และ A♭ ดังในตัวอย่างที่ 2 เป็นผลให้โน้ต Bb7 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ในคอร์ด E♭-7 โน้ต A♭ และ B♭ เป็นโน้ตลำดับที่ 1 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ในคอร์ด A♭7 ตามลำดับ ห้องที่ 4 โน้ตแนวทำนอง B และ A ไม่สามารถเข้ากับคอร์ด E-7 A7 ได้ จึงเปลี่ยนแนวทำนองเป็นโน้ต C และ B♭ เป็นผลให้โน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ในคอร์ด F-7 โน้ต B♭ และ C เป็นโน้ตลำดับที่ 1 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ในคอร์ด B♭7 ตามลำดับ

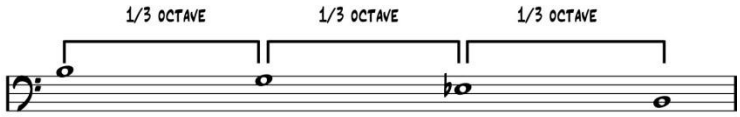
2.15 การดำเนินคอร์ดแบบโคลเทรน (Coltrane Changes)

การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การดำเนินคอร์ดแบบโคลเทรน ทำได้โดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ในทิศทางขาขึ้นหรือขาลง ดังที่ปรากฏอยู่ในบทเพลง Giant Steps ซึ่งประพันธ์โดย จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ. 1926-1967)

ตัวอย่างที่ 28 เสียงประสานใน บทเพลง Giant Steps

1)



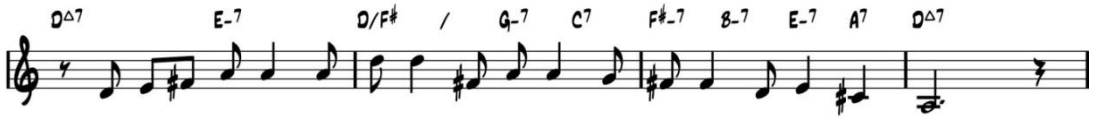
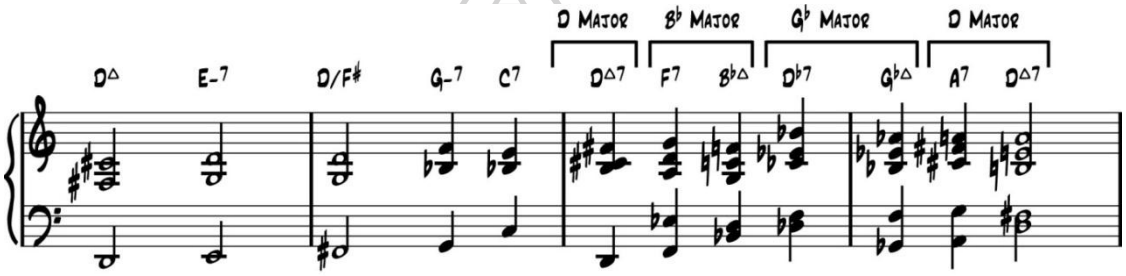
2)

ในตัวอย่างที่ 28 ข้อ 1) จากบทเพลง Giant Steps จะพบว่าทีการเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างรวดเร็วจากกุญแจเสียง B เมเจอร์ในจังหวะที่ 1-2 ของห้องที่ 1 เป็นกุญแจเสียงที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ในทิศทางขาลงคือกุญแจเสียง G เมเจอร์ในจังหวะที่ 3-4 ของห้องที่ 1 และจังหวะที่ 1-2 ของห้องที่ 2 จากนั้นจึงเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นเสียงที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ในทิศทางขาลงอีกครั้ง เป็นกุญแจเสียง E♭ เมเจอร์ในจังหวะที่ 3-4 ของห้องที่ 2 และในห้องที่ 3

ในห้องที่ 5-7 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ในทิศทางขางลงเช่นเดียวกัน โดยเริ่มต้นจากกุญแจเสียง G เมเจอร์ในจังหวะที่ 1-2 ของห้องที่ 5 และเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง E♭ เมเจอร์ ในจังหวะที่ 3-4 ของห้องที่ 5 และจังหวะที่ 1-2 ของห้องที่ 6 จากนั้นจึงเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง B เมเจอร์ในจังหวะที่ 3-4 ของห้องที่ 6 และในห้องที่ 7

เป็นที่น่าสังเกตว่าการเปลี่ยนกุญแจเสียงแต่ละครั้ง จะใช้คอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียงเป็นคอร์ดเพื่อเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดโทนิก ในกรณีนี้คือคอร์ด D7 เพื่อเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด G△7 และใช้คอร์ด B♭7 เพื่อเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด E♭7 และใช้คอร์ด F#7 เพื่อเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด B△7 การดำเนินคอร์ดในห้องที่ 1-7 จึงเป็นการดำเนินคอร์ดแบบวนกลับขนาดใหญ่โดยเริ่มต้นจากคอร์ด B△7 เพื่อวนกลับเข้าสู่คอร์ด B△7 อีกครั้ง[31] โดยทำให้เกิดการแบ่งช่วงเสียงในช่วงขั้นคู่ 8 ออกเป็น 3 ช่วงเท่า ๆ กัน ดังตัวอย่างที่ 28 ข้อ 2

[31] ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม *2*, 168.

ตัวอย่างที่ 29 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการดำเนินคอร์ดแบบโคลเทรน

1)

2)

(ที่มา : Mark Levine, 1995)

ตัวอย่างที่ 29 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานใน 4 ท่อนแรกของ B ของบทเพลง Body and Soul โดย แมคคอย ไทเนอร์ (Mccoy Tyner) ซึ่งเป็นผู้เล่นเปียโนร่วมกับ จอห์น โคลเทรน ในตัวอย่างที่ 30 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการการดำเนินคอร์ดแบบโคลเทรน โดยเริ่มต้นที่คอร์ด $D^{\Delta}7$ ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3 จากนั้นเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ในทิศทางขาลงเป็นกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ในจังหวะที่ 2 และ 3 โดยใช้คอร์ด F7 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียงเพื่อเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดโทนิกของกุญแจเสียงหรือคอร์ด $E^{\flat\Delta}$ จากนั้นจึงเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ในทิศทางขาลงอีกครั้ง เป็นกุญแจเสียง $G^{\flat}$ เมเจอร์ โดยใช้คอร์ด $D^{\flat}7$ ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียงเพื่อเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดโทนิก ของกุญแจเสียงหรือคอร์ด $G^{\flat\Delta}$ จากนั้นจึงเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ในทิศทางขาลงอีกครั้ง เป็นกุญแจเสียง D เมเจอร์ โดยใช้คอร์ด A7 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียงเพื่อเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดโทนิกของกุญแจเสียงหรือคอร์ด $D^{\Delta}7$

3. ชีวประวัติ และผลงานของ แฮงค์ โจนส์

แฮงค์ หรือ เฮนรี โจนส์ เกิดที่เมืองวิคสเบิร์ก รัฐมิสซิสซิปปี สหรัฐอเมริกา เมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม ค.ศ. 1918 ในครอบครัวนักดนตรี โดยมีมารดา โอลิเวีย โจนส์ เป็นนักร้อง พี่สาวสองคนเล่นเปียโนเช่นเดียวกับแฮงค์ ส่วนแธด โจนส์ น้องชายคนรองเป็นนักทรัมเป็ต นักแต่งเพลง นักเรียบเรียงดนตรีฝีมือเยี่ยม น้องชายคนเล็ก เอลวิน โจนส์ เป็นนักกลองอันดับต้น ๆ ที่โด่งดังจากวงจอห์น โคลเทรน ควอร์เทต แฮงค์ ได้เรียนเปียโนตั้งแต่ยังเด็ก โดยได้รับอิทธิพลจาก เออร์ล ไฮน์ (Earl Hines), แฟทส์ วอลเลอร์ (Fats Waller), เท็ดดี วิลสัน (Teddy Wilson) และ อาร์ท เททัม (Art Tatum) ต่อมาครอบครัวย้ายถิ่นฐาน แฮงค์จึงมาเติบโตที่เมืองพอนเทียก รัฐมิชิแกน อายุเพียง 13 ก็ออกทำกาแสดงร่วมกับวงท้องถิ่นทั้งในมิชิแกน และโอไฮโอ

วิถีชีวิตบนเส้นทางดนตรีเปลี่ยนไปเมื่อแฮงค์พบกับลักกี้ ทอมพ์สัน นักแซ็กโซโฟนชื่อดัง ลักกี้ได้ชวนแฮงค์ไปนิวยอร์กในปี 1944 ณ นครนิวยอร์ค แฮงค์ได้ทำการแสดงร่วมกับวง “ฮอต ลิปส์ เพจ” ซึ่งนำโดย โอแรน เพจ ที่คลับ “ออนิกซ์”

ขณะอยู่ในนครนิวยอร์ก มักหาโอกาสไปฟังการแสดงของนักดนตรี บีบ็อพ ชั้นนำ เพื่อนำมาปรับปรุงต่อยอดสร้างแนวดนตรีใหม่ ทั้งฝึกฝนและเรียนรู้ดนตรีด้วยการร่วมงานกับ จอร์น เคอร์บี, เฮาเวิร์ด แม็กกี, โคลแมน ฮอว์กินส์, แอนดี้ เคิร์ค, บิลลี เอ็กสไตน์ ในปี ค.ศ. 1947 แฮ็งค์ โจนส์ ได้เริ่ม เดินสายเล่นดนตรีกับวง นอร์แมน แกรนซ์ แจ๊ส

ในปี ค.ศ. 1948 ถึงปี ค.ศ. 1953 แฮงค์ โจนส์ ได้เป็นนักเล่นเปียโนประกอบให้กับนักร้องชื่อดัง เอลลา ฟิทซเจอร์รัลด์ (Ella Fitzgerald) ซึ่งระหว่างนี้ แฮ็งค์ โจนส์ ได้พัฒนา ระบบการเล่นเสียงประสานให้มีสีสันที่พิเศษ และซับซ้อนมากยิ่งขึ้น และในปี ค.ศ. 1952 แฮงค์ โจนส์ เข้าไปเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์สำคัญในประวัติ ดนตรีแจ๊ส คือได้เล่นอัดแผ่นชุด Now’s The Time กับ ชาร์ลี พาร์กเกอร์ นักแซ็กโซโฟนผู้ให้กำเนิดดนตรีบีบ็อพ โดยมี เท็ดดี โคทิค (Teddy Kotick) เป็นผู้เล่นเบส และ แม็กซ์ โรช (Max Roach) เป็นผู้เล่นกลอง ซึ่งอัลบั้มนี้มีเพลงฮิตเช่น The Song Is You รวมอยู่ด้วย

หลังจากนั้น แฮ็งค์ โจนส์ ได้ร่วมงานกับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงมากมายเช่น อาร์ทตี ชอว์ (Artie Shaw) และเบนนี กู๊ดแมน (Benny Goodman) รวมถึงบันทึกเสียงให้กับ เลสเตอร์ ยัง (Lester Young), แคนนอนบอล แอดเดอร์เลยย์ (Cannonball Adderley) และ เวส มอนท์โกเมอรีย์

(Wes Montgomery) แฮงค์ยังได้เป็นผู้เล่นอัดเสียงประจำให้กับค่ายเพลง ซาวอย เรคคอร์ด (Savoy Record) และในระหว่างปี ค.ศ.1959 ถึงปี ค.ศ. 1975 แฮ็งค์ได้เป็นผู้เล่นเปียโนให้กับสถานีโทรทัศน์ซีบีเอส (CBS Televistion) และได้เล่นให้กับศิลปินชื่อดังเช่น แฟร็งค์ ซิเนตรา (Frank Sinatra), มาริลีน มอนโร Marilyn Monroe

ในช่วงปลายทศวรรษที่ 70 แฮงค์ได้เป็นผู้อำนวยการเพลง และผู้เล่นเปียโนให้กับการแสดงละครบรอดเวย์ ชุด เอนท์ มัสบีเฮฟเวน (Ain't Misbehavin) ซึ่งแสดงถึงความสามารถและลักษณะเฉพาะตัวของแฮ็งค์ได้อย่างดี

ระหว่างช่วงปลายทศวรรษที่ 70 ไปจนถึงปลายทศวรรษที่ 80 แฮงค์ยังคนบันทึกเสียงอย่างต่อเนื่องในรูปแบบวงต่างๆ เช่นวงเปียโน 2 ชิ้นร่วมกับผู้เล่นเปียโนได้แก่ จอห์น เลวิส (John Lewis) และ ทอมมี ฟลานาแกน (Tommy Flanagan) และยังบันทึกเสียงในรูปแบบวงดนตรีขนาดเล็กภายใต้ชื่อของ แฮ็งค์ โจนส์ ซึ่งที่สำคัญได้แก่วง 3 ชิ้น เดอะ เกรท แจ๊ส ทรีโอ (the Great Jazz Trio) วงดนตรี เดอะ เกรท แจ๊ส ทรีโอ เริ่มก่อตั้งเมื่อปีค.ศ. 1976 โดยขณะนั้น แฮงค์ได้ทำการแสดงประจำอยู่ที่ วิลเลจ แวนการ์ด ร่วมกับนักดนตรีซึ่งเป็นสมาชิกดั้งเดิมของวงได้แก่ รอน คาร์เตอร์ (Ron Carter) ผู้เล่นเบส และ โทนี่ วิลเลียม (Tony Williams) ผู้เล่นกลอง

ในปีค.ศ. 1980 แฮงค์ได้เป็นผู้เล่นเปียโนให้กับวง 3 ชิ้นซึ่งมี เอดดี โกเมส (Eddie Gomez) ผู้เล่นเบส และ อัล ฟอสเตอร์ (Al Foster) ผู้เล่นกลอง และในปี ค.ศ. 1982 ได้เปลี่ยนผู้เล่นกลองเป็น จิมมี คอบบ์ (Jimmy Cobb) วงดนตรี 3 ชิ้นนี้ได้บันทึกเสียงให้กับนักดนตรีที่มีชื่อเสียง เช่น อาร์ท ฟาร์เมอร์ (Art Farmer), เบนนี โกลสัน (Benny Golson) และ แนนซี วิลสัน (Nancy Wilson) เป็นต้น

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 80 แฮ็งค์ได้เป็นผู้เล่นเปียโนประจำที่ คาเฟ ซีกเฟลด์ (Café Ziegfeld) และได้เดินสายทำการแสดงที่ประเทศญี่ปุ่น รวมถึงบันทึกเสียงให้กับ จอร์จ ดูวิเวอร์ (George Duvivier) และ ซอนนี สติทท์ (Sonny Stitt) แฮงค์ได้พัฒนาฝีมือการเล่นเปียโนอย่างต่อเนื่อง เขาได้มีส่วนร่วมในการบันทึกเสียงดนตรีแนวอัฟโฟร์ พ็อพ ให้กับวงดนตรีจากประเทศมาลี และรวมถึงเพลงแนวสปริทชวล ในอัลบั้ม สตีล อเวย์ (Steal Away) ร่วมกับผู้เล่นเบส ชาลี เฮเดน (Charlie Haden) ในปี ค.ศ.1995

ในปีค.ศ. 2000 วงดนตรี 4 ชิ้นภายให้ชื่อของเขาได้เล่นให้กับนักร้อง เซลีนาโจนส์ (Salena Jones) ใน เทศการดนตรีแจ๊ส ลีโอนัล แฮมตัน และในปีค.ศ. 2006 วงของแฮงค์ได้ทำการแสดงใน เทศการดนตรีแจ๊ส มอนทารี ร่วมกับนักร้อง โรเบอร์ตา แกมบารินี (Roberta Gambarini)

ส่วนหนึ่งของผลงานบันทึกเสียงในช่วงท้ายได้แก่ อัลบั้ม ฟอร์มายฟาเธอร์ (For my Father) บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 2004 ร่วมกับผู้เล่นเบส จอร์จ มราซ (George Marz) และผู้เล่นกลอง เดนนิส แมคเครล (Dennis MacKrel) และมีอัลบั้มแสดงเดี่ยวในปีค.ศ. 2005 ชื่อว่า ราวด์ มิดไนท์ (Round Midnight) และในปีเดียวกัน ได้บันทึกเสียงให้กับผู้เล่นแซกโซโฟน โจ โลวาโน (Joe Lovano) ในอัลบั้ม จอยอัส เอนเคาท์เตอร์ (Joyous Encounter) และในปีค.ศ.2006 บันทึกเสียงให้กับผู้เล่นทรัมเป็ต Frank Wess (แฟรงค์ วีสส์) รวมถึงบันทึกเสียงร่วมกับจิมมี โคบบ์ (Jimmy Cobb) ผู้เล่นกลอง และ คริสเตียน แมคไบรด์ (Christian Mabride) ผู้เล่นเบส ให้กับค่ายเพลง ชีสกี่ เรคอร์ด (Chesky Record)

ในเดือนมิถุนายน ปีค.ศ. 2005 แฮงค์ โจนส์ได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์จาก Berklee College of Music ในวันครบรอบ 20 ปีของการศึกษาดนตรีแจ๊สที่ Umbria Jazz Festival ในประเทศอิตาลี

แฮงค์ โจนส์ พัฒนาการเล่นเปียโนในแบบของ อาร์ท เททั่ม (Art Tatum) และ เท็ดดี้ วิลสัน (Teddy Wilson) รวมเข้ากับกับดนตรีบีบ็อบ กลายเป็นนวัตกรรมใหม่ของดนตรีแจ๊ส ที่มีโครสร้างซับซ้อน แฮ็งค์โจนมีเทคนิกการเล่นที่เฉียบคม มีการสร้างสรรค์สีสันใหม่ๆ ของคอร์ดต่างๆ อยู่เสมอ บางครั้งยังสอดแทรกด้วยแนวทำนองที่เคลื่อนที่อยู่ภายใน[32]

แฮ็งค์ โจนส์ ได้รับการชื่นชมอย่างกว้างขวางจากศิลปินที่มีชื่อเสียงมากมายโดยเฉพาะด้านเสียงประสาน อาทิเช่น

---

[32] John Cohassey, "Hank Jones," accessed January 6, 2017.

https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/hank-jones.

“ แฮ็งค์ เป็นนักเปียโนแจ๊สชั้นนำ เขามีเอกลักษณ์ที่ไม่เหมือนใคร เขาได้รวมวิธีการเล่นเปียโนในแบบต่างๆตลอดประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาเข้าด้วยกัน กลายเป็นสำเนียงของเขาเองมีอารมณ์ของจังหวะที่เป็นแบบฉบับ มีสำเนียงของเสียงประสานที่เป็นเอกลักษณ์ส่วนตัว ตลอดระยะเวลาในอาชีพ เขาทำสิ่งที่ยอดเยี่ยมเสมอ ทุกๆ อินโทร หรือ อิมโพรไวส์ เขาเล่นได้อย่างไร้ ที่ติ ” [33]

บิล ชาร์แลพ (Bill Charlap)

“ เสียงเปียโนเขาไม่เหมือนใคร เขาเข้าใจเรื่องเสียงประสานมากกว่านักดนตรีคนอื่นๆ ที่ยังมีชีวิตอยู่ ดังจะเห็นได้จากที่เขาตีความเพลงต่างๆที่เขาเล่น หากพูดกับแฮ็งค์ถึงคอร์ด C7 เขาไม่ได้คิดแค่คอร์ด C7 แต่เขาปรับเปลี่ยนวิธีการเล่นได้นับพันวิธี เขาก็เลือกวิธีที่สุดมาใช้ในสถานการที่เหมาะสมเสมอ ” [34]

อีริค รีด (Eric Reed)

“ นี่คือนักเปียโนที่เป็นแบบแผนตั้งแต่สไตรด์เปียโนมาจนถึงบีบ็อพ เสียงประสานของเขาช่างยอดเยี่ยม ทำให้เพลงของเขามีสำเนียงที่ทันสมัย ”

เจฟฟ์ คีเซอร์ (Jeff Keyser)

“ วรรคตอนจังหวะ และ การจับคอร์ดของเขา เป็นอิสระ และ คิดขึ้นอย่างฉับพลัน เขาเล่นได้อย่างสวยงาม มีอารมณ์ที่ต่อเนื่อง และเขาไม่เคย จับคอร์ดซ้ำแบบเดิม [35]

---

[33] Bill Charlap, "Hank Jones Trio," accessed 6 January, 2017. https://www.hollywoodbowl.com/search/?modal=2281.

[34] Eric Reed, "Hank Jones Trio," accessed 6 January, 2017. https://www.hollywoodbowl.com/search/?modal=2281.

[35] John Fordham, "Hank Jones Obituary," accessed January 6, 2017. https://www.theguardian.com/music/2010/may/18/hank-jones-obituary.

“ ในการบรรเลงสองคนร่วมกับเขา เขาเล่นไม่เคยซ้ำแบบ เขาเล่นสิ่งที่สวยงามตั้งแต่โน้ตแรก เขาเปลี่ยนเสียงประสานทุกคอรัส คุณต้องมีอิสระในด้านเสียงประสานเวลาเล่นกับนักเปียโนเช่นเขา ”[36]

โจ โลวาโน (Joe Lovano)

“ มีนักเรียบเรียงเสียงประสานไม่มากนัก ,..., โจนส์ไม่ได้เล่นเพลงแสตนดาร์ทโดยใช้เสียงประสานแบบเดิมๆ อย่างเช่นคนอื่นๆ ทำ แต่เขามุ่งเน้นที่สำเนียงของบทเพลง เขาเติมสีสันในทุกๆ คอร์ด ซึ่งมัน เข้ากันได้อย่างยอดเยี่ยม แสดงให้เห็นคุณภาพของเขา เขามีการพัฒนาตลอดสมกับเป็นนักเปียโนเล่นคลอที่เยี่ยมที่สุด ”

ริชาร์ด คุ๊ก และ ไบรอัน มอร์ตัน (Richard Cook, Brian Morton)

ด้วยความสามารถของ แฮ็งค์ โจนส์ ทำให้ผลงานของเขาได้รับรางวัลแกรมมี่อวอร์ด (Grammy Award) ในปี ค.ศ. 2009 และได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลแกรมมี่ ถึง 5 ครั้ง นอกจากนี้ยังมีรางวัลเกียรติยศอื่นๆ อีก เช่น ได้รับรางวัล เนชั่นแนล เอนดอว์เมนท์ ฟอร์ เดอะ อาร์ทส์ แจ๊ส มาสเตอร์ (National Endowment for the Jazz Master) ในปี ค.ศ. 1989, ได้รับเหรียญศิลปินแห่งชาติในปี ค.ศ. 2008[37]

แฮงค์ โจนส์ ได้เคยมาทำการแสดงที่ กรุงเทพฯ ประเทศไทย และได้บันทึกเสียงในแผ่นชุด Benny Goodman Live In Bangkok 1956 บันทึกจากการแสดงสดของวงเบนนี กู๊ดแมน ซึ่ง

---

[36] Joe Lovano, "Hank Jones: Have You Met Mr. Jones?," accessed 6 January, 2017. https://jazztimes.com/features/hank-jones-have-you-met-mr-jones/.

[37] Fordham, "Hank Jones Obituary."

ได้รับฉายาว่า ราชาสวิง (King of swing) ในงานรัฐธรรมนูญที่สวนลุมพินี กรุงเทพฯ วันที่ 14-15 ธันวาคม พ.ศ. 2499[38]

แฮ็งค์ โจนส์ เป็นที่รู้จักกันในฐานะนักเปียโนแจ๊สที่ได้รับการยอมรับมากที่สุด นอกจากนั้นเขายังเป็น หัวหน้าวง ผู้ประพันธ์เพลง ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน เป็นนักดนตรีที่มีประสบการณ์มากมาย เริ่มอาชีพนักดนตรีตั้งแต่ ค.ศ.1944 หลังจากนั้นก็มีผลงานอย่างต่อเนื่อง เป็นนักเปียโนที่ได้เล่นร่วมกับศิลปินคนสำคัญของวงการดนตรี แจ๊สแทบครบทุกคน มีผลงานบันทึกเสียง 60 อัลบั้มภายใต้ชื่อของเขา และยังมีผผลงานในฐานะนักดนตรีอิสระ (Side man) นับร้อยอัลบั้ม ทั้งงานบันทึกเสียงในห้องอัดเสียง รายการโทรทัศน์ วิทยุ ทำการแสดงตั้งแต่ในไนท์คลับจนถึงเวทีละครบรอดเวย์ เขาทำงานดนตรีอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งช่วงสุดท้ายของชีวิต เขาเสียชีวิตที่โรงพยาบาล Calvary Hospital ในนิวยอร์ก ในวันที่ 16 พฤษภาคม ค.ศ. 2010 รวมอายุ 92 ปี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

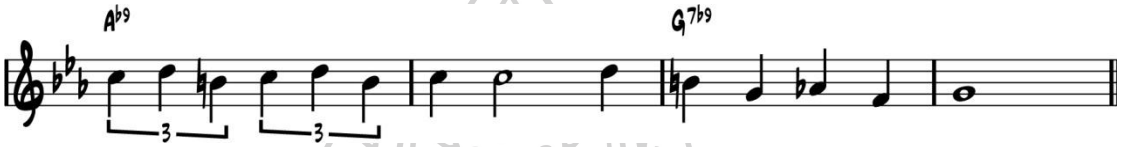
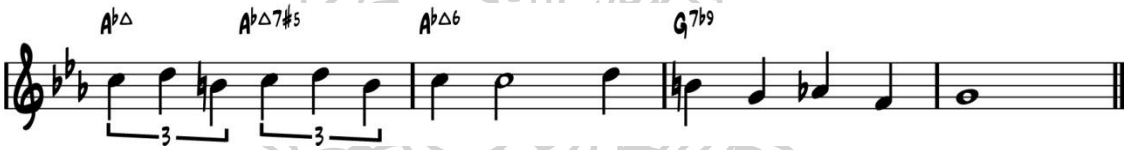
[38] ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ, นักเปียโนแจ๊สชื่อดัง (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อุดมปัญญา, 2557), 107.

4. การเปลี่ยนเสียงประสานของ แฮ็งค์ โจนส์

แฮ็งค์ โจนส์ มีวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานในการบรรเลงบทเพลงแจ๊สมาตรฐานโดยใช้เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานแบบต่าง ๆ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

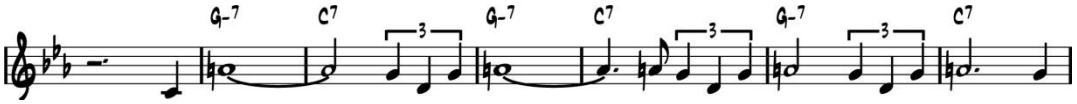
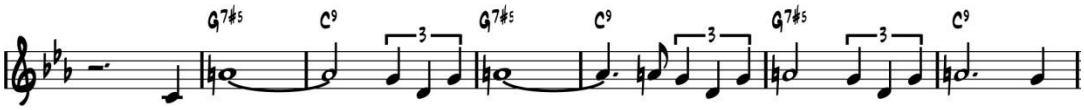
4.1 การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด

ตัวอย่างที่ 30 การเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในเพลง You and the Night and the Music

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 30 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 21-22 ในเพลง You and the Night and the Music ประพันธ์โดย อาร์เธอร์ ชวอร์ท (Arthur Schwartz, ค.ศ. 1900-1984)

ตัวอย่างที่ 30 ข้อ 2) แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด โดยการเปลี่ยนจากคอร์ด A♭9 ในห้องที่ 21 และ 22 เป็นคอร์ด A♭^ ในห้องที่ 21 เป็นคอร์ด A♭△♯5 ในจังหวะที่ 2 และเปลี่ยนเป็นคอร์ด A♭△6 ในห้องที่ 22 การเปลี่ยนเสียงเสียงประสานในลักษณะนี้ส่งผลให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่เร็วขึ้น และเกิดแนวทำนองต่อเนื่องจากส่วนขยายของคอร์ดได้แก่ โน้ต E♭ ในคอร์ด A♭9 โน้ต E ในคอร์ด A♭△♯5 และโน้ต F ในคอร์ด A♭△6 ควบคู่ไปกับทำนองหลักของเพลง

ตัวอย่างที่ 31 การเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในเพลง Speak Low

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 31 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 1-6 ในเพลง Speak Low ประพันธ์โดย เคอร์ท วาลล์ (Kurt Weill, ค.ศ. 1900-1950)

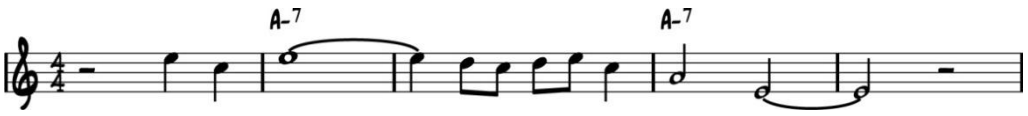
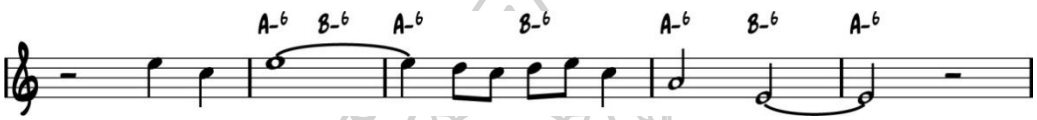
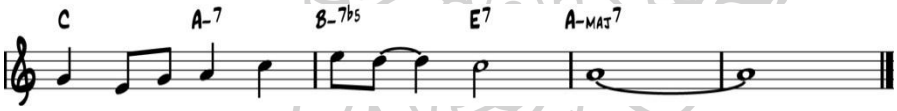
ตัวอย่างที่ 31 ข้อ 2) แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจากคอร์ด G-7 เป็น G7♯5 ในห้องที่ 1 ห้องที่ 3 และห้องที่ 5 โดยที่โน้ต A ในแนวทำนองยังคงเป็นโน้ตลำดับที่ 9 ของคอร์ด G-7 และ G7♯5 การเปลี่ยนคอร์ดจาก G-7 ไปเป็น G7♯5 เป็นผลให้คอร์ด G7♯5 ทำหน้าที่เป็นคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ด C9 ในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 และห้องที่ 6

การใช้คอร์ด G7♯5 แทนที่คอร์ด G-7 ในลักษณะนี้เป็นการเพิ่มจุดสนใจของเสียงประสานในบทเพลง โดยมีความแตกต่างจากการดำเนินคอร์ดปรกติในแบบ ii-V และเปลี่ยนประเภทของคอร์ดไมเนอร์ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดลำดับที่สองให้เป็นคอร์ดโดมินันท์ ในลักษณะนี้ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ โดยเป็นวงจรคู่ 5 ต่อเนื่อง ซึ่งมีผลให้ความรู้สึกของการเคลื่อนที่เข้าสู่เป้าหมายมีแรงขับมากยิ่งขึ้น

4.2 การเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด

4.2.1 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ดไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 32 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ดไมเนอร์ในเพลง Summer Time

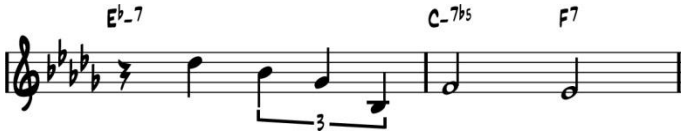
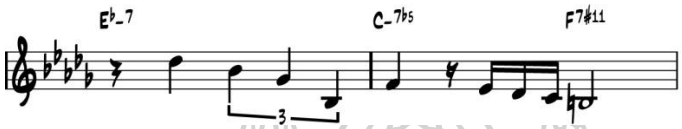
1)

2)

3)

จากตัวอย่างที่ 32 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 1-4 ในเพลง Summer Times ประพันธ์โดย จอร์จ เกอร์ชวิน (George Gershwin, ค.ศ. 1898-1937)

ตัวอย่างที่ 32 ข้อ 2) แสดงการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดไมเนอร์จากคอร์ด A-7 ไปเป็น A-6 ทำให้โน้ตส่วนขยาย เปลี่ยนจากโน้ต G เป็นโน้ต F♯ ส่งผลให้เสียงประสานเปลี่ยนไปแสดงออกถึงความเป็นโทนิกไมเนอร์มากขึ้น นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มคอร์ด B-6 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 1, 2 และ 3 เพื่อให้เสียงประสานมีการเคลื่อนที่

ตัวอย่างที่ 32 ข้อ 3) แสดงการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดไมเนอร์ใน 2 ห้องสุดท้ายตอนจบของเพลง โดยเปลี่ยนจากคอร์ด A-7 เป็น A-maj7 ทำให้ส่วนขยายของคอร์ดเปลี่ยนจาก G เป็น G♯ ส่งผลให้เกิดจุดสนใจในคอร์ดสุดท้ายของเพลง ทั้งนี้เพลง Summer Times ของแฮงค์ โจนส์ บรรเลงในรูปแบบวง 3 ชิ้น โดยมี แมดส์ วินดิง (MadsVinding) ผู้เล่นเบส เล่นทำนอง ทำให้แฮงค์ โจนส์ สามารถเล่นคอร์ด A-maj7 โดยที่โน้ตส่วนขยาย G♯ ไม่ขัดกับโน้ต A ในแนวทำนองซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ดซึ่งบรรเลงโดยเบส

4.2.2 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด V

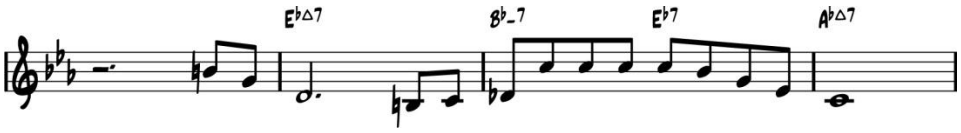
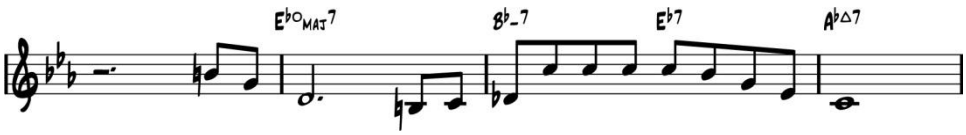
ตัวอย่างที่ 33 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด V ในเพลง Round Midnight

1)

2)

ตัวอย่างที่ 33 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานของคอร์ด V ในห้องที่ 2 ของเพลง Round Midnight ประพันธ์โดย ธีโลเนียส มังค์ (Thelonious Monk)

ตัวอย่างที่ 33 ข้อ 2) ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 2 มีการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด V จากคอร์ด F7 เป็น F7♯11 นอกจากนี้ยังได้มีการเปลี่ยนโน้ตในแนวทำนองจากโน้ต E♭ ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ ♭7 ของคอร์ด F7 เป็นโน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด F7♯11 ส่งผลให้เสียงประสานมีความร่วมสมัย และเป็นจุดสนใจมากขึ้น

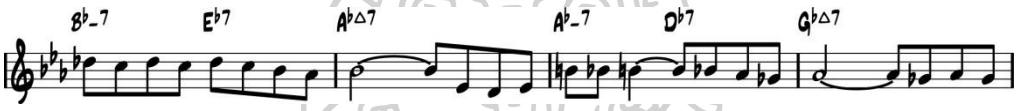
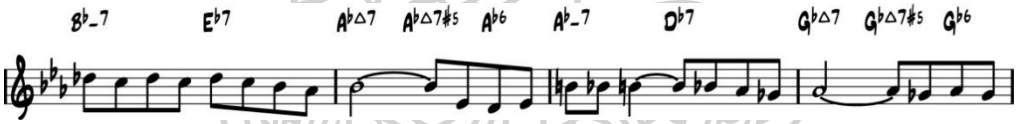
4.2.3 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้คอร์ดประเภท △♯11, △♯5, dim△7

ตัวอย่างที่ 34 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้คอร์ดประเภท dim△7 ในเพลง Misty

1)

2)

ตัวอย่างที่ 34 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยใช้ dim△7 ในห้องที่ 1 ของเพลง Misty ประพันธ์โดย เอโรลล์ การ์เนอร์ (Erroll Garner, ค.ศ. 1923-1977)

จากตัวอย่างที่ 34 ข้อ 2) ในห้องที่ 1 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้คอร์ด E♭dim△7 แทนคอร์ด E♭△7 โดยโน้ต D ในแนวทำนองเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับ 7 ของคอร์ด E♭△7 และยังคงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับ 7 เมื่อเปลี่ยนเป็นคอร์ด E♭dim△7 ซึ่งสร้างความน่าสนใจของเสียงประสานได้มากกว่าคอร์ด E♭△7 ตามปรกติ

ตัวอย่างที่ 35 การเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ด I โดยใช้คอร์ดประเภท △♯5 ในเพลง Christmas Song

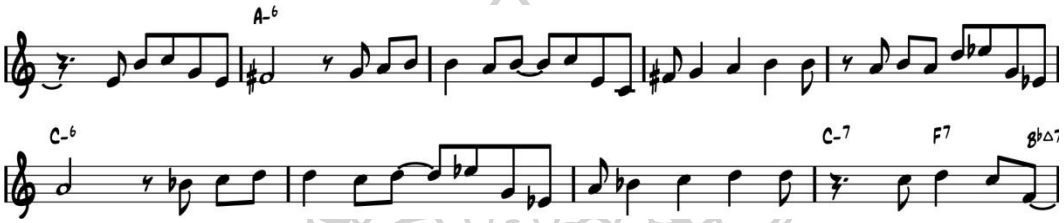
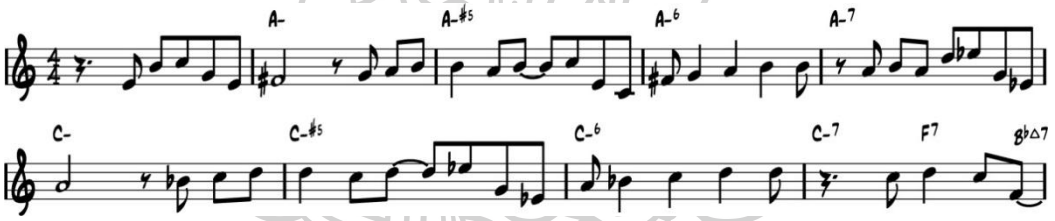
1)

2)

ตัวอย่างที่ 35 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โดยใช้คอร์ดประเภท △♯5 ในห้องที่ 19 - 22 ของเพลง Chrismas song ประพันธ์โดย เมล โทรม (Mel Torme, ค.ศ.1925-1999)

จากตัวอย่างที่ 35 ข้อ 2) ในห้องที่ 20 มีการเปลี่ยนส่วนขยายในคอร์ดเมอเจอร์ โดยการเพิ่มคอร์ด A♭△♯5 ในจังหวะที่ 3 และ ตามด้วยคอร์ด A♭6 ในจังหวะที่ 4 ซึ่งทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของโน้ตภายในเสียงประสานได้แก่โน้ต E♭ ในคอร์ด A♭△7 เคลื่อนที่ไปยังโน้ต E ในคอร์ด A♭△♯5 และเคลื่อนที่ต่อไปยังโน้ต F ในคอร์ด A♭6 ในจังหวะที่ 4 และในห้องที่ 22 มีการเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ดเมอเจอร์ โดยการเพิ่มคอร์ด G♭△♯5 ในจังหวะที่ 3 และ ตามด้วยคอร์ด G♭6 ในจังหวะที่ 4 ซึ่งทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของโน้ตภายในเสียงประสานได้แก่โน้ต D♭ ในคอร์ด A♭△7 เคลื่อนที่ไปยังโน้ต D ในคอร์ด G♭△♯5 และเคลื่อนที่ต่อไปยังโน้ต E♭ ในคอร์ด G♭6 ในจังหวะที่ 4

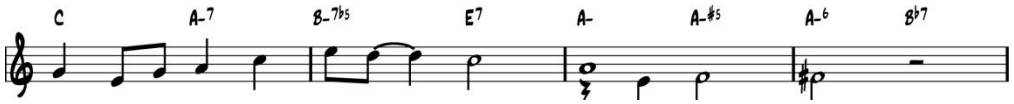
เป็นที่น่าสังเกตุว่าการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การคอร์ด $^{\Delta}\sharp5$ มักใช้ต่อเนื่องจากคอร์ดเมเจอร์ และมักตามด้วยคอร์ด เมเจอร์ทบหก ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของโน้ตในเสียงประสานและมีการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่เร็วขึ้น

4.3 การใช้ไลน์คลิเชส์ (Line Cliches)

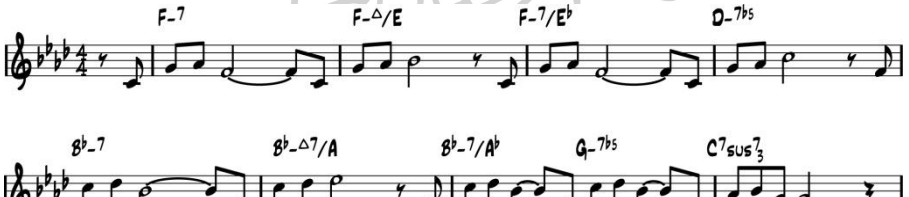
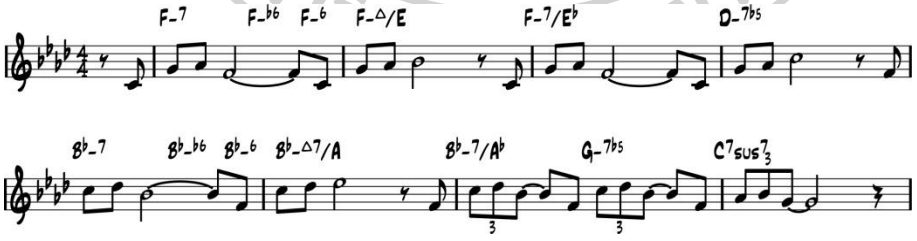
ตัวอย่างที่ 36 การใช้ไลน์คลิเชส์ ในเพลง Recodame

1)

2)

ตัวอย่างที่ 36 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้ไลน์คลิเชส์ ในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 5-7 ในเพลง Recodame ประพันธ์โดย โจ แฮนเดอร์สัน (Joe Henderson, ค.ศ. 1937-2001)

จากตัวอย่างที่ 36 ข้อ2) มีการเพิ่มคอร์ด A-♯5 ในห้องที่2, เพิ่มคอร์ด A-6 ในห้องที่ 3 และคอร์ด A-7 ในห้องที่ 4 ทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบโครมาติกอย่างต่อเนื่องของโน้ตในเสียงประสานได้แก่ โน้ต E ในห้องที่ 1 โน้ต F ในห้องที่ 2 โน้ต F♯ ในห้องที่ 3 และโน้ต G ในห้องที่ 4 ส่งผลให้เสียงประสานมีการเคลื่อนที่อย่างต่อเนื่อง ในทุก ๆ ห้อง และในห้องที่ 5 – 7 ก็มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้ไลน์คลิเชส์ในคอร์ด C- โดยการเพิ่มคอร์ด C-♯5 ในห้องที่ 6 และเพิ่มคอร์ด C-6 ในห้องที่ 7 ทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบโครมาติกอย่างต่อเนื่องของโน้ตในเสียงประสานได้แก่ โน้ต G ในห้องที่ 5 โน้ต G♯ ในห้องที่ 6 โน้ต A ในห้องที่ 7 และโน้ต B♭ ในห้องที่ 8

ตัวอย่างที่ 37 การใช้ไลน์คลิเชส์ ในเพลง Summer Time

จากตัวอย่างที่ 37 แสดงเสียงประสานใน 4 ห้องสุดท้ายในเพลง Summer Times ในเที่ยวแรก โดยการใช้ไลน์ คลิเชส์ ในสองห้องสุดท้าย โดยการเพิ่มคอร์ด A-, A-♯5 และ A-6 ตามลำดับ ทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบโครมาติกของโน้ตส่วนขยายได้แก่โน้ต E ในคอร์ด A- และโน้ต F ในคอร์ด A-♯5 และโน้ต F♯ ในคอร์ด A-6

ตัวอย่างที่ 38 การใช้ไลน์คลิเชส์ ในเพลง Summer Knows

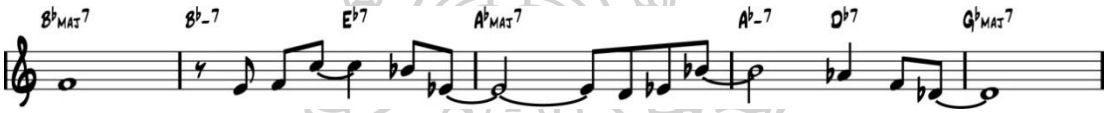
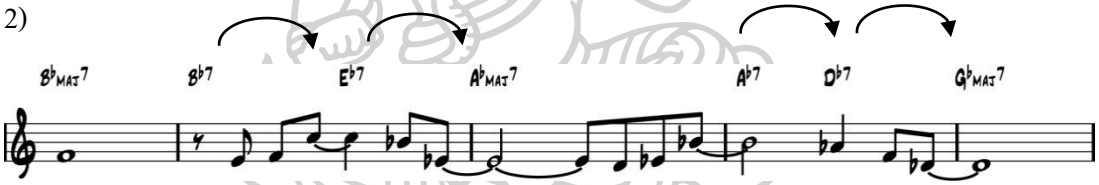
1)

2)

ตัวอย่างที่ 38 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้ไลน์คลิเชส์ ในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 5-7 ในเพลง Summer Knows ประพันธ์โดย มิเชล ลีแกรนด์ (Michel Legrand, ค.ศ. 1932)

จากตัวอย่างที่ 38 ข้อ 1) แสดงเสียงประสานในเพลง Summer Knows ซึ่งมีลักษณะเป็นไลน์คลิเชส์แบบโครมาติกเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง และในตัวอย่างที่ 2) แสดงการเปลี่ยนเสียง

ประสานโดยการใช้ไลน์คลิเชส์ ซ้อนทับลงไปบนการดำเนินคอร์ดที่เป็นไลน์คลิเชส์อีกที โดยในห้องที่ 1 มีการเพิ่มคอร์ด F-♭6 ในจังหวะที่ 3 และคอร์ด F-6 ในจังหวะที่ 4 และในห้องที่ 5 มีการเพิ่มคอร์ด B-♭6 ในจังหวะที่ 3 และคอร์ด B♭-6 ในจังหวะที่ 4 ส่งผลให้เสียงประสานมีการเคลื่อนที่ที่เร็วขึ้น

4.4 การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์

ตัวอย่างที่ 39 การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็น เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ในเพลง Recodame

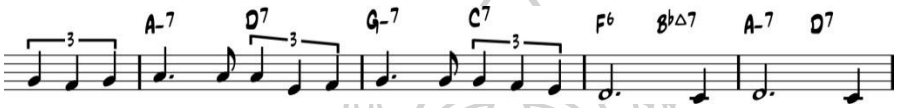
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 39 ข้อ 2) แสดงการเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-Vให้เป็น เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ในห้องที่ 10 และห้องที่ 12 ในเพลง Recodame โดยในห้องที่ 10 ได้เปลี่ยนจากคอร์ด B♭-7 ให้เป็นคอร์ด B♭7 ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ แทนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-I โดยโน้ต E F และ C ในแนวทำนองในห้องที่ 10 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ลำดับที่ 5 และ ลำดับที่ 9 ตามลำดับ การดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบวงจรคู่ 5 ของคอร์ดโดมินันท์ โดยคอร์ด B♭7 เป็นคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ด E♭7 และคอร์ด E♭7 เป็นคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ด A♭maj7

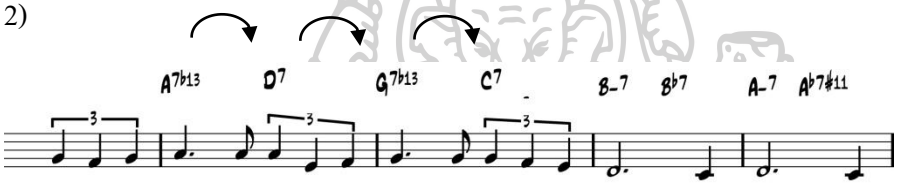
ในห้องที่ 12 ได้เปลี่ยนจากคอร์ด A♭-7 ให้เป็นคอร์ด A♭7 ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ แทนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-I โดยโน้ต B♭ ในแนวทำนองในห้องที่ 12 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 การดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ทำให้เกิดการเคลื่อน

ที่แบบวงจรคู่ 5 ของคอร์ดโดมินันท์ โดยคอร์ด A♭7 เป็นคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ด D♭7 และคอร์ด D♭7 เป็นคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ด G♭maj7

การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii - V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ ในลักษณะนี้ส่งผลให้ความรู้สึกของการเคลื่อนที่เข้าสู่คอร์ดเป้าหมายมีแรงขับมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 40 การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ในเพลง Speak Low

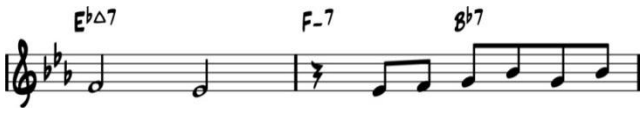
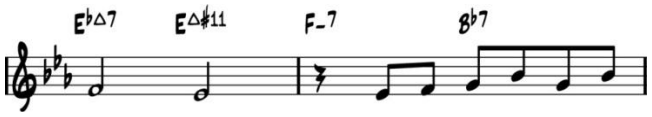
1)

2)



จากตัวอย่างที่ 40 ข้อ 2) แสดงการเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็น เอ็กซ์เท็นเด็ด โดมินันท์ในห้องที่ 13 และห้องที่ 14 ในเพลง Speak low โดยมีการเปลี่ยนคอร์ดจาก A-7 ให้เป็น A7♭13 และเปลี่ยนคอร์ด G-7 ให้เป็น G7♭13 ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบโดมินันท์ในวงจรคู่ 5 และเพิ่มแรงขับเข้าสู่คอร์ดเป้าหมาย

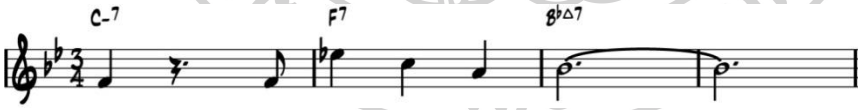
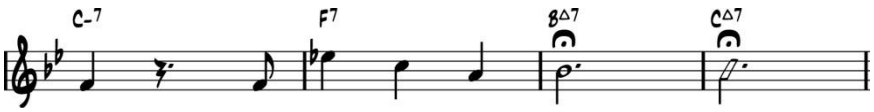
4.5 การเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียง

ตัวอย่างที่ 41 การเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียงในเพลง Star Eyes

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 41 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียงในห้องที่ 1 ของเพลง Star Eyes ประพันธ์โดย ประพันโดย ดอน เรย์ (Don Raye, ค.ศ. 1909 - 1985)

จากตัวอย่างที่ 41 ข้อ 2) มีการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียงจากคอร์ด E♭△7 ไปยังคอร์ด E△♯11 ในจังหวะที่ 3 ส่งผลให้โน้ต E♭ ในแนวทำนองเปลี่ยนเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด E△♯11 ทำให้เกิดจุดสนใจของเสียงประสานจากคอร์ดที่อยู่นอกบันไดเสียง และทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบโครมาติกของโน้ตเบส จาก E♭ ในจังหวะที่ 1 ไปยังโน้ต E ในจังหวะที่ 3 และเคลื่อนเข้าหา F ในจังหวะที่ 1 ของห้องต่อไป

ตัวอย่างที่ 42 การเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียงในเพลง Up Jump Spring

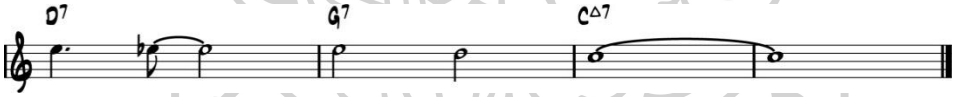
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 42 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียงในสองห้องสุดท้ายของเพลง Up Jump Spring ประพันธ์โดย เฟรดดี้ ฮับบาร์ด (Freddie Hubbard,ค.ศ. 1938-2008)

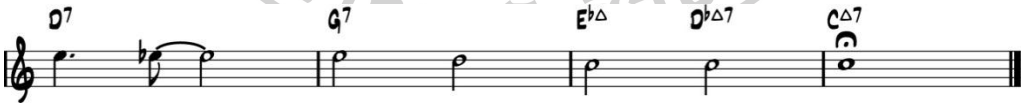
ในตัวอย่างที่ 42 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนคอร์ดจากคอร์ด $B^{\flat\Delta}7$ เป็นคอร์ด $B^{\Delta}7$ ในห้องก่อนห้องสุดท้าย ซึ่งเป็นผลให้โน้ต $B^{\flat}$ ในแนวทำนองซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด $B^{\flat\Delta}7$ เปลี่ยนเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด $B^{\Delta}7$ ส่งผลให้เสียงประสานในคอร์ดสุดท้ายของเพลงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น เนื่องจากเป็นคอร์ดที่อยู่นอกไดอาโทนิกของคีย์ $B^{\flat}$ และเกิดความน่าสนใจระหว่างแนวทำนองและเสียงประสานมากขึ้น

ในห้องสุดท้าย ยังมีการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียงอีกครั้งหนึ่ง โดยเคลื่อนที่จากคอร์ด $B^{\Delta}7$ ไปยังคอร์ด $C^{\Delta}7$ โดยทำให้เสียงประสานในคอร์ดสุดท้ายของเพลงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น เนื่องจากเป็นคอร์ดที่อยู่นอกไดอาโทนิกของคีย์ $B^{\flat}$ อีกครั้งหนึ่ง ทั้งนี้ในห้องสุดท้ายมีการเล่นแต่เฉพาะคอร์ด โดยไม่เล่นโน้ตทำนอง $B^{\flat}$ ทำให้สามารถใช้คอร์ด $C^{\Delta}7$ ได้

นอกจากนี้ แฮงค์ โจนส์ ยังใช้วิธีการเปลี่ยนเสียงประสานในการเปลี่ยนคอร์ดจบแบบอื่น ๆ อีกดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 43 การเปลี่ยนเสียงประสานคอร์ดจบในเพลง You'd Be Sonice to Come Home to

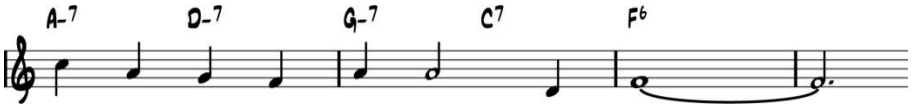
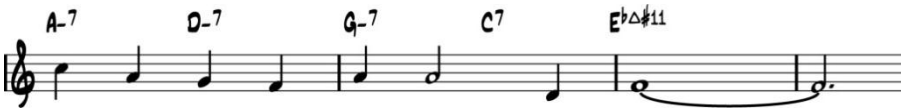
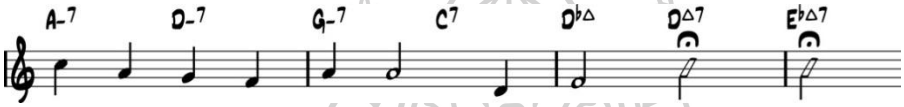
1)

2)



จากตัวอย่างที่ 43 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานคอร์ดจบในเพลง You'd be Sonice to Come Home to ในห้องที่ 31 - 32 ประพันธ์โดย โคล พอร์เตอร์ (Cole Porter ค.ศ. 1981-1964)

จากตัวอย่างที่ 43 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานคอร์ดจบเพลงโดยการใช้คอร์ด $E^{\flat\Delta}$ $D^{\flat\Delta}$ และคอร์ด $C^{\Delta}7$ แทนที่คอร์ด $C^{\Delta}7$ เพียงอย่างเดียว ทำให้เกิดจุดสนใจในเสียงประสานของคอร์ดจบเพลง โดยโน้ตทำนอง C เป็นโน้ตลำดับที่ 6 และ ลำดับที่ 7 ของคอร์ด $E^{\flat\Delta}$ และคอร์ด $D^{\flat\Delta}$ ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ลงของโน้ตเบสโดยเริ่มจาก $E^{\flat}$ ไปยัง $D^{\flat}$ และ C ตามลำดับ

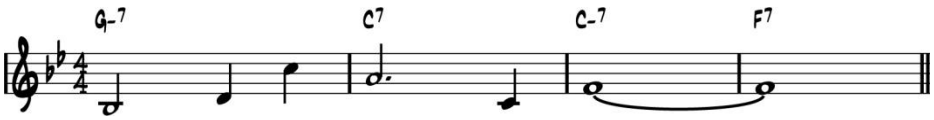
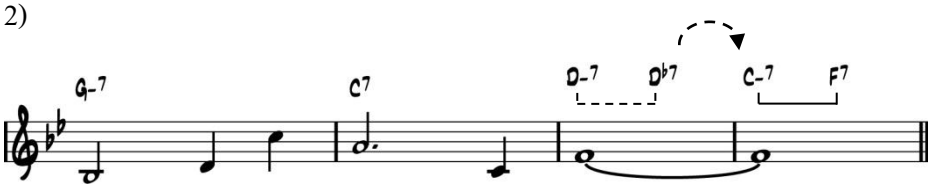
ตัวอย่างที่ 44 การเปลี่ยนเสียงประสานคอร์ดจบในเพลง The Days of Wine and Roses

1)

2)

3)

จากตัวอย่างที่ 44 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานคอร์ดจบในเพลง The Days of Wine and Roses ประพันธ์โดย เฮนรี แมนซินี (Henry Mancini, ค.ศ.1924 - 1994)

ในตัวอย่างที่ 44 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้คอร์ด E♭△♯11 แทนคอร์ดจบ F△ ในสองห้องสุดท้ายของเพลงในคอรัสแรก โดยโน้ตทำนอง F เป็นโน้ตลำดับที่ 9 ของคอร์ด E♭△♯11 และในข้อที่ 3) แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานในท่อนจบเพลงโดยการเพิ่มคอร์ด D♭△ คอร์ด D△ และคอร์ด E♭△ แทนที่คอร์ด F△ เพียงคอร์ดเดียว ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ขึ้นของโน้ตเบสโดยเริ่มจาก D♭△ ไปยัง D△ และ E♭△ ตามลำดับ ทำให้เกิดจุดสนใจในเสียงประสานของคอร์ดจบเพลง

4.6 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง (Tritone Substitution)

ตัวอย่างที่ 45 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Tenderly

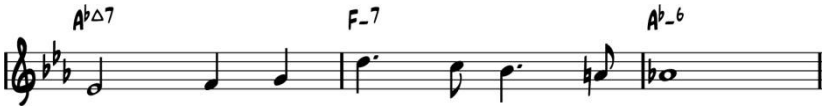
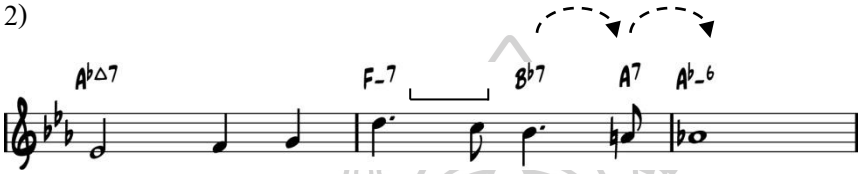
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 45 แสดงการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 13 เพลง Tenderly ประพันธ์โดย วอลเตอร์ โกรส (Walter Gross, ค.ศ. 1903-1974)

จากตัวอย่างที่ 45 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนคอร์ดในห้องที่ 15 และ 16 โดยเปลี่ยนจาก C-7 และ F7 ซึ่งเป็นการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็น D-7 ในห้องที่ 15 ในจังหวะที่ 1 D♭7 ในจังหวะที่ 3 และในห้องที่ 16 เปลี่ยนคอร์ดเป็น C-7 ในจังหวะที่ 1 และ F7 ในจังหวะที่ 3

จะเห็นได้ว่า มีการเลื่อนคอร์ด C-7 และ F7 ซึ่งเป็นการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V จากห้องที่ 15 และ 16 ให้ไปอยู่ในห้องที่ 16 และใช้การดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ในห้องที่ 15 เพื่อเข้าหาคอร์ด C-7 ในห้องที่ 16 ซึ่งคอร์ดที่ดำเนินแบบ ii-V เข้าหา C-7 ได้แก่คอร์ด D-7 และ คอร์ด G7 และมีการเปลี่ยนคอร์ด G7 โดยใช้ขั้นคู่สามเสียงซึ่งได้แก่คอร์ด D♭7 ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบโครมาติกในทิศทางขาลง จาก D-7 ไปยังคอร์ด D♭7 และไปยังคอร์ด C-7

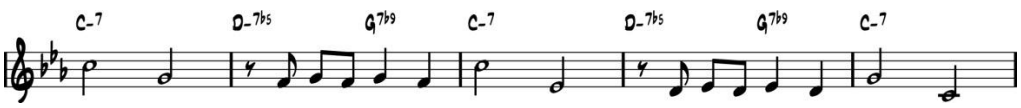
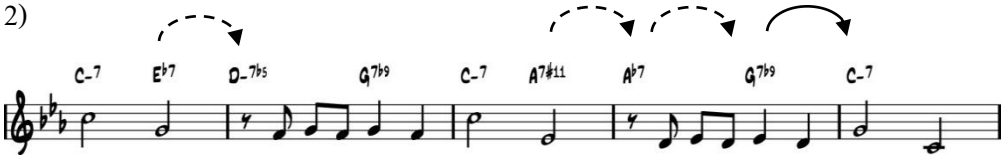
จากการเปลี่ยนเสียงประสานในตัวอย่างที่ 2) ทำให้โน้ต F ในแนวทำนอง เปลี่ยนจากโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด C-7 เป็นโน้ตลำดับที่ ♭3 ของคอร์ด D-7 และ เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด D♭7 และในห้องที่ 16 โน้ต F ในแนวทำนอง เปลี่ยนจากโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด F7 เป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด C-7 และเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด F7 ในจังหวะที่ 4 การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 13 เพลง Tenderly นี้ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดที่เป็นจุดสนใจให้กับผู้ฟังมากกว่าการดำเนินคอร์ดแบบ iii-vi-ii-V ตามปรกติ เนื่องจากมีการใช้โน้ตเบสที่ไม่อยู่ในบันไดเสียงไดอาโทนิกของเพลง ซึ่งในที่นี่ได้แก่โน้ต D♭

ตัวอย่างที่ 46 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง My Funny Valentine

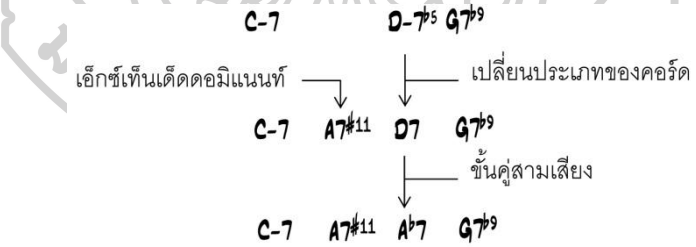
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 46 เป็นการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 14 ของเพลง My Funny Valentine ประพันธ์โดย ริชาร์ด โรเจอร์ (Richard Rodgers, ค.ศ. 1902–1979)

ในตัวอย่างที่ 46 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการทำให้เป็น ii-V โดยการเพิ่มคอร์ด B♭7 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 14 ส่งเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย A7 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของโน้ตเบสแบบโครมาติกในทิศทางขาลงจาก B♭7 ไปยัง A7 และเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย A♭-6 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 15

ตัวอย่างที่ 47 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Softly As In a Morning Sunrise

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 47 เป็นการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 1 – 4 ของเพลง Softly As In a Morning Sunrise ประพันธ์โดย ออสการ์ แฮมเมอร์สเทิร์น (Oscar Hammerstein, ค.ศ. 1895–1960)

ในตัวอย่างที่ 47 ข้อ 2) มีการเพิ่มคอร์ด E♭7 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 1 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงส่งเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย D-7♭5 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2 เป็นผลให้โน้ตทำนอง G กลายเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด E♭7 และมีการเพิ่มคอร์ด A7♯11 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 3 โดยคอร์ด A7♯11 นี้เป็นขั้นคู่ 3 เสียงของคอร์ด E♭7 ซึ่งเป็นคอร์ดลำดับที่ 5 ส่งเข้าหาคอร์ด A♭7 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4 และในห้องที่ 4 มีการเปลี่ยนคอร์ดจาก D-7♭5 เป็นคอร์ด A♭7 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงของคอร์ด D7 ซึ่งในกรณีนี้มีการใช้การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจากคอร์ด D-7♭5 เป็นคอร์ด D7 ร่วมด้วย

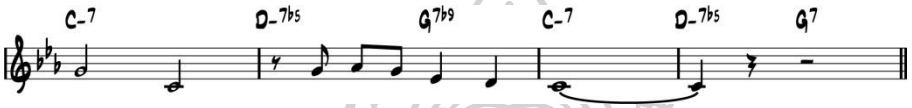
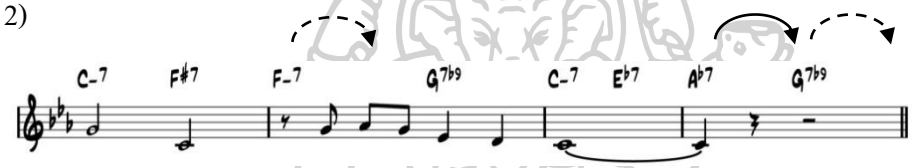


ภาพที่ 2 ลำดับขั้นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง Softly As In a Morning Sunrise

จากการเปลี่ยนเสียงประสานมีผลทำให้โน้ต E♭ ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 3 เปลี่ยนเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด A7♯11 และโน้ต D ในห้องที่ 4 กลายเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด A♭7 ทำให้ความสำพันธ์ของแนวทำนองและเสียงประสานมีความร่วมสมัย

มากขึ้น รวมถึงการเคลื่อนที่ของโน้ตเบสที่มีความน่าสนใจโดยเป็นการเคลื่อนที่แบบโครมาติก ในทิศทางขาลงอย่างต่อเนื่อง

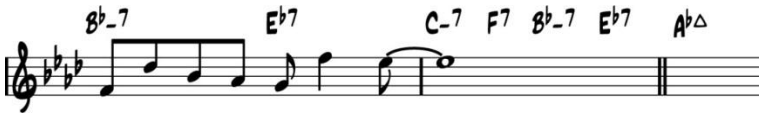
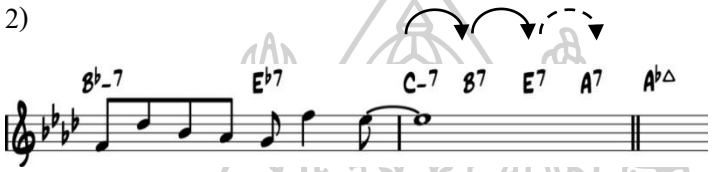
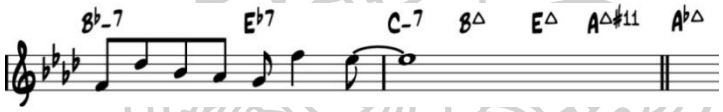
ตัวอย่างที่ 48 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Softly As In a Morning Sunrise ห้องที่ 5 – 8

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 48 เป็นการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 5 – 6 ของเพลง Softly As In a Morning Sunrise

ในตัวอย่างที่ 48 ข้อ 2) มีการเพิ่มคอร์ด F♯7 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 1 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงส่งเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย F-7 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2 ส่งผลให้ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองกับเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้นโดยโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด F♯7 ในห้องที่ 7 มีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงโดยใช้คอร์ด Eb7 แทนที่คอร์ด A7 และในห้องที่ 8 ใช้คอร์ด A♭7 แทนที่คอร์ด D-7♭5 ส่งผลให้เกิดการเคลื่อนที่แบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ซึ่งเป็นการช่วยเพิ่มแรงขับเข้าสู่คอร์ดเป้าหมาย และยังเพิ่มจุดสนใจให้กับเสียงประสานจากคอร์ดที่อยู่นอกบันไดเสียงไดอาโทนิก

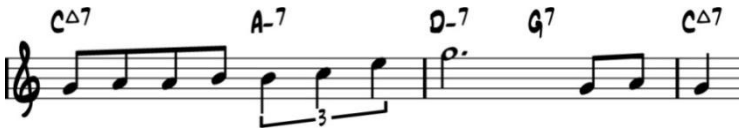
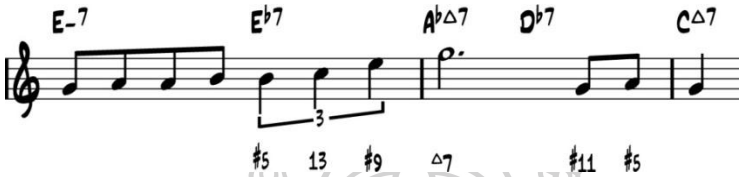
จากการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 7 และ 8 ส่งผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทำนองและเสียงประสานเปลี่ยนไปโดยโน้ตทำนอง C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด E♭7 และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด A♭7

ตัวอย่างที่ 49 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 8 ในเพลง Polka Dots And Moonbeams

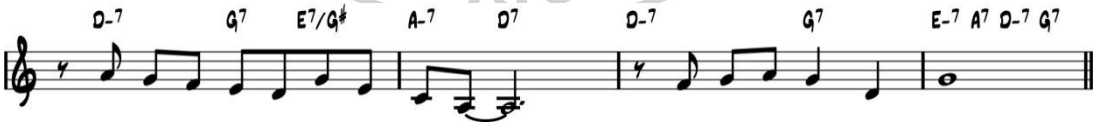
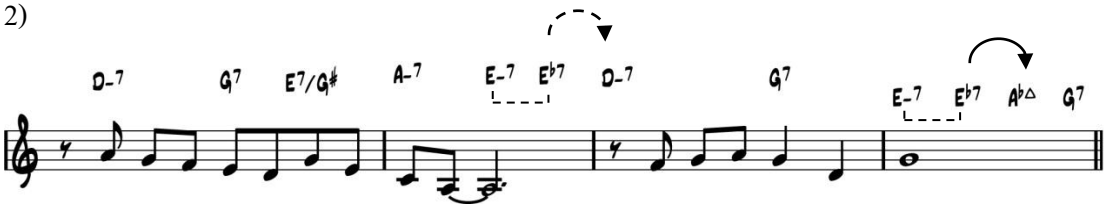
1)

2)

3)

จากตัวอย่างที่ 49 เป็นการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 7-8 ของเพลง Polka Dots And Moonbeams ประพันธ์โดยจิมมี แวน เฮวเซน (Jimmy Van Heusen, ค.ศ. 1913–1990)

ในตัวอย่างที่ 49 ข้อ 1) ในห้องที่ 8 เป็นการดำเนินคอร์ดแบบ iii-vi-ii-V และมีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงแทนที่คอร์ด F7 B♭-7 E♭7 โดยคอร์ด B7 E7 A7 ดังในตัวอย่างที่ 50 ข้อ 2) และในข้อที่ 3) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจากคอร์ดโดมินันท์ให้เป็นคอร์ด เมเจอร์ทบเจ็ด ทำให้เกิดเสียงประสานที่เป็นจุดสนใจ และส่งผลให้ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองและเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้นโดยโน้ตทำนอง E♭ มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด B△7 เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด E△7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด A△7♯11

ตัวอย่างที่ 50 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 19 - 20 ของเพลง Polka Dots And Moonbeams

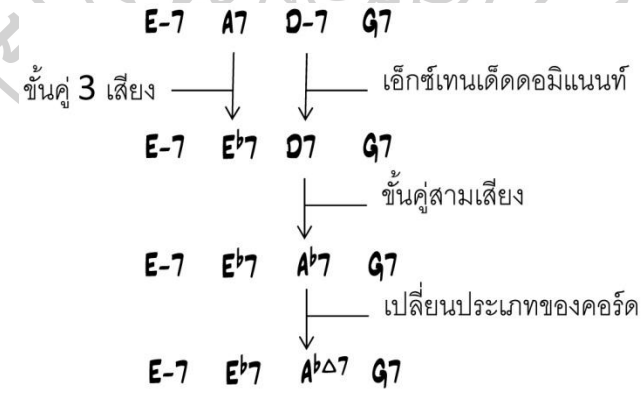
1)

2)

ในตัวอย่างที่ 50 ข้อ 2) ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 19 มีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงโดยใช้คอร์ด E♭7 แทนที่คอร์ด A-7 และในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 20 ใช้คอร์ด A♭△7 แทนที่คอร์ด D-7 และในจังหวะที่ 3 ใช้คอร์ด D♭7 แทนที่คอร์ด G7 ส่งผลให้ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองและเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้นดังตัวอย่างที่ 2) นอกจากนี้ยังสามารถสร้างจุดสนใจให้กับเสียงประสานจากคอร์ดที่อยู่นอกบันไดเสียงไดอาโทนิค

ตัวอย่างที่ 51 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง My One And Only Love

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 51 เป็นการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 5 – 8 ของเพลง My One And Only Love ประพันธ์โดย กาย วูด (Guy Wood, ค.ศ. 1911-2001)

ในตัวอย่างที่ 51 ข้อ 2) ในห้องที่ 6 มีการเปลี่ยนคอร์ดจากคอร์ด D7 ในจังหวะที่ 3 เป็นคอร์ด E-7 และเพิ่มคอร์ด E♭7 ในจังหวะที่ 4 เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ด แบบ ii-Vเข้าหาคอร์ด D-7 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 7 โดยคอร์ด E♭7 เป็นคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงของคอร์ด A7 ซึ่งเป็นคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ด D-7 มีผลทำให้โน้ต A ในแนวทำนอง เปลี่ยนจากโน้ตลำดับที่ 5 ของ D7 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด E-7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด E♭7

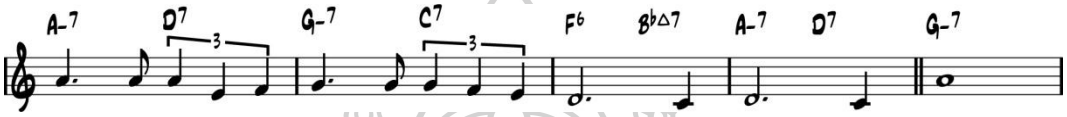
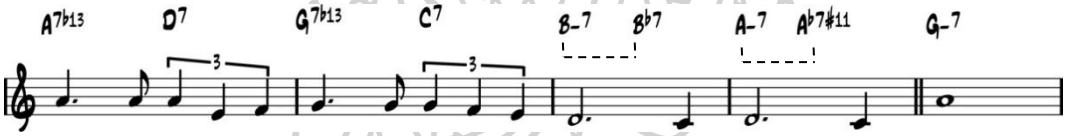
ในห้องที่ 8 มีการเปลี่ยนคอร์ดจาก A7 ในจังหวะที่ 2 เป็นคอร์ด E♭7 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง และเป็นคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ด A♭Δ ซึ่งได้ทำการเปลี่ยนแทนที่คอร์ด D-7 ในจังหวะที่ 3 ในกรณีนี้เป็นการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงร่วมกับเปลี่ยนประเภทของคอร์ด โดยเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจาก D-7 เป็นคอร์ด D7 เพื่อให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ด โดมินันท์ และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง ซึ่งได้แก่คอร์ด A♭7 และเปลี่ยนประเภทของคอร์ดอีกครั้งหนึ่ง โดยเปลี่ยนเป็นคอร์ด A♭Δ7 เพื่อให้เกิดความกลมกลืนกับโน้ต G ในแนวทำนอง



ภาพที่ 3 ลำดับขั้นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง My one and only love

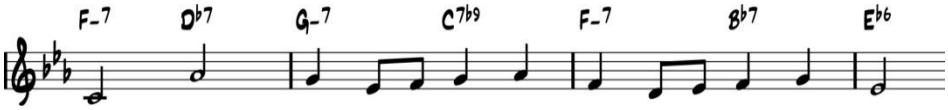
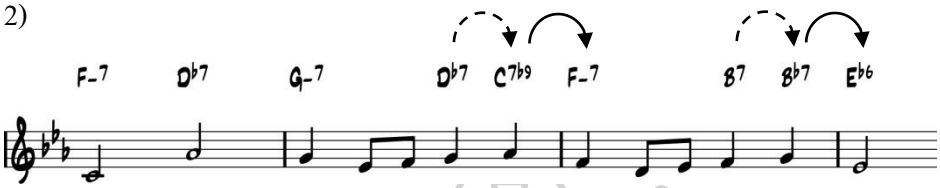
จากการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 8 นี้มีผลให้ โน้ต G ในแนวทำนองเปลี่ยนเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด E♭7 และเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด A♭△ ตามลำดับ การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 5 - 8 ของเพลง My One And Only Love ช่วยเพิ่มจุดสนใจให้กับเสียงประสานในบทเพลงเนื่องจากมีการใช้คอร์ดที่อยู่นอกบันไดเสียงไดอาโทนิก

ตัวอย่างที่ 52 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง ในเพลง Speak Low

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 52 ข้อ 2) แสดงการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลงในห้องที่ 15 และห้องที่ 16 ในเพลง Speak low โดยในห้องที่ 15 มีการเปลี่ยนคอร์ดจาก F6 และ Bb^7 ให้เป็น B-7 และ Bb7 เพื่อส่งเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย A-7 ในห้องที่ 16 และในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 16 มีการใช้คอร์ด Ab7#11 แทนที่คอร์ด D7 ซึ่งเป็นการแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงเพื่อส่งเข้าหาคอร์ด G-7 ในท่อนต่อไป

จากการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 15-16 นี้มีผลให้ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองและเสียงประสานเปลี่ยนไปโดยโน้ต D ในแนวทำนองเปลี่ยนเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด B-7 และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Bb7 และโน้ต D ในห้องที่ 16 เปลี่ยนเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด A-7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด Ab7#11 และโน้ต C ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Ab7#11 การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงนี้ทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบโครมาติกของเบสในทิศทางขาลงจากโน้ต B ในห้องที่ 15 ไปจนถึงโน้ต G ในห้องที่ 17 ซึ่งเป็นการสร้างจุดสนใจให้กับเสียงประสานเป็นอย่างดี

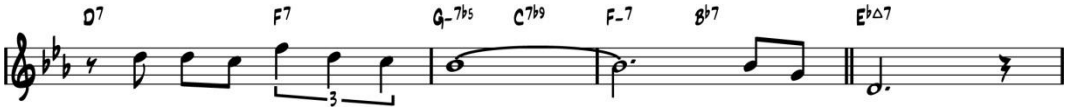
ตัวอย่างที่ 53 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Over the Rainbow

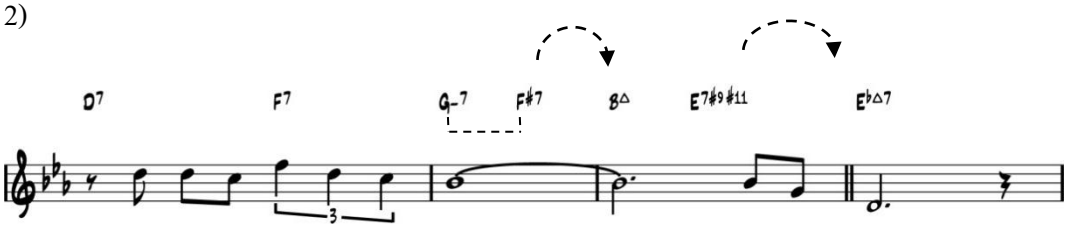
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 53 เป็นการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 5 – 8 ของเพลง Over the Rainbow ประพันธ์โดย กาย วูด (Harold Arlen, ค.ศ. 1905-1986)

ในตัวอย่างที่ 53 ข้อ 2) ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 6 มีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงโดยการแทรกคอร์ด D♭7 ไว้ก่อนหน้าคอร์ด C7♭9 ในจังหวะที่ 4 ส่งผลให้โน้ตทำนอง G กลายเห็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด D♭7 และโน้ต A♭ เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 ของคอร์ด C7♭9 และในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 7 มีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงโดยการแทรกคอร์ด B7 ไว้ก่อนหน้าคอร์ด B♭7 ในจังหวะที่ 4 ส่งผลให้โน้ตทำนอง F กลายเห็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด B7 และโน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 ของคอร์ด B♭7 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ในลักษณะนี้ส่งผลให้เสียงประสานมีการเคลื่อนที่เร็วขึ้น และมีการใช้เสียงประสานที่อยู่นอกบันไดเสียงไดอาโทนิก ทำให้เกิดจุดสนใจในเสียงประสาน

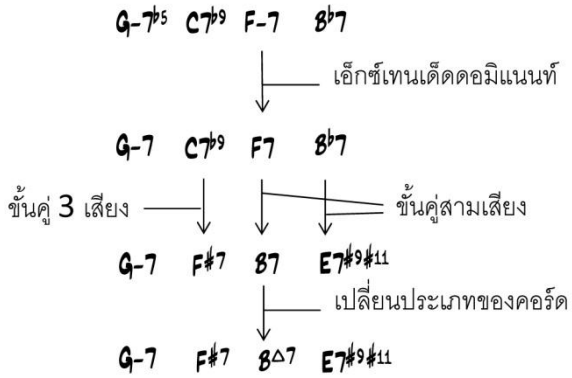
ตัวอย่างที่ 54 การเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Misty

1)



2)

จากตัวอย่างที่ 54 แสดงการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 22 – 24 ของเพลง Misty

จากตัวอย่างที่ 54 ข้อ 2) ในห้องที่ 23 มีการเปลี่ยนคอร์ดจาก C7♭9 เป็นคอร์ด F♯7 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง และเป็นคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ด B△7 ซึ่งถูกเปลี่ยนแทนที่คอร์ด F-7 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 24 ในกรณีนี้เป็นการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงร่วมกับเปลี่ยนประเภทของคอร์ด โดยเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจาก F-7 เป็นคอร์ด F7 เพื่อให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง ซึ่งได้แก่คอร์ด B7 และเปลี่ยนประเภทของคอร์ดอีกครั้งหนึ่ง โดยเปลี่ยนเป็นคอร์ด B△7 และในจังหวะที่ 3 มีการเปลี่ยนคอร์ดจาก B♭7 เป็นคอร์ด E7♯9 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง เคลื่อนที่แบบโครมาติกในทิศทางขาลงเข้าหาคอร์ด E♭△7 ในห้องถัดไป



ภาพที่ 4 ลำดับขั้นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง Misty

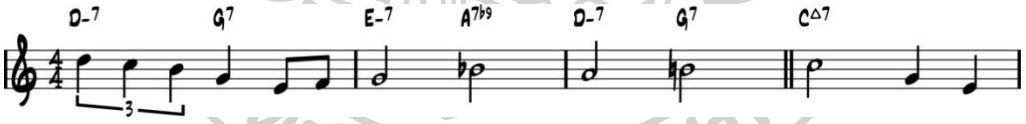
จากการเปลี่ยนเสียงประสานนี้มีผลให้ โน้ต B♭ ในแนวทำนองเปลี่ยนเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด F♯7 และเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด B♭△ และเป็นโน้ตลำดันที่ ♯11 ของคอร์ด E7♯9 ตามลำดับ การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในห้องที่ 22 – 24 ของเพลง Misty นี้เป็นการช่วยเพิ่มความน่าสนใจของเสียงประสานในบทเพลง แทนการดำเนินคอร์ดแบบ iii-Vi-ii-V ตามปรกติ โดยมีการใช้เสียงประสานที่อยู่นอกไดอาโทนิก ได้แก่ F♯7 B△7 และ E7♯9 ส่งผลให้ผู้ฟังรู้สึกว่ามีการเปลี่ยนคีย์ชั่วคราว

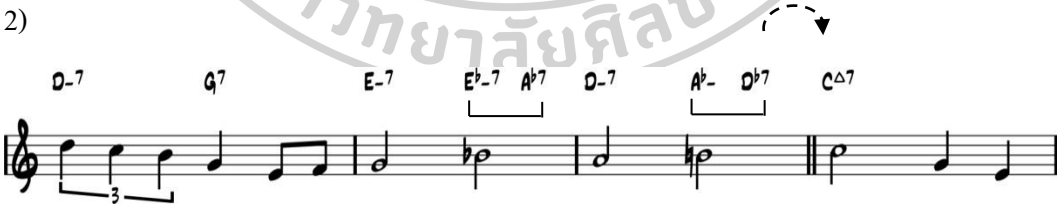
เป็นที่น่าสังเกตุว่าการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V และการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงของ แฮงค์ โจนส์ มักใช้การเปลี่ยนประเภทของคอร์ดร่วมด้วย โดยเป็นการเปลี่ยนจากคอร์ดโดมินันท์ เป็นคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ด โดยยังให้เสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตในแนวทำนอง โดยโน้ตในแนวทำนองมักเปลี่ยนเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ด

4.7 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย

ตัวอย่างที่ 55 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมายในเพลง Let’s Fall In Love

1)

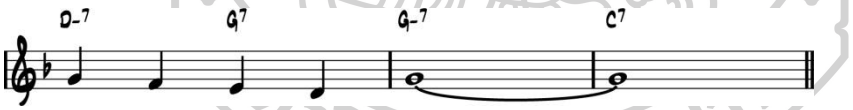


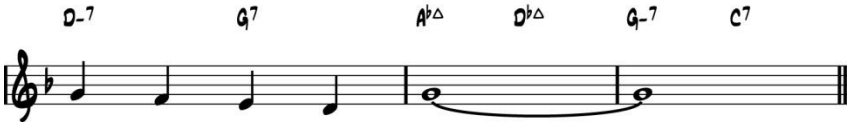
2)

ตัวอย่างที่ 55 แสดงการเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมายในห้องที่ 23 และ 24 ในเพลง Let’s Fall In Love ประพันธ์โดย ฮาโรลด์ ฮาร์เลน (Harold Arlen, ค.ศ. 1905 – 1986)

ในตัวอย่างที่ 55 ข้อ 2) ห้องที่ 23 ในจังหวะที่ 3 เปลี่ยนคอร์ดจากคอร์ด A7♭9 เป็นคอร์ด E♭-7 และคอร์ด A♭7 ในจังหวะที่ 4 การดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ด D-7 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 24 และในห้องที่ 24 ในจังหวะที่ 3 เปลี่ยนคอร์ดจากคอร์ด G7 เป็นคอร์ด A♭7 และคอร์ด D♭7 ในจังหวะที่ 4 การดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ด C△7 ในจังหวะที่ของ 1 ห้องที่ 25

จากการเปลี่ยนเสียงประสานมีผลทำให้โน้ตแนวทำนอง B♭ ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 23 เปลี่ยนเป็นโน้ตลำดับที่ ♭7 ของคอร์ด Eb-7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 คอร์ด A♭7 และโน้ต B ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 24 เปลี่ยนเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด A♭-7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 คอร์ด D♭7 ซึ่งการเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii - V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมายนี้เป็นการช่วยเพิ่มความน่าสนใจของเสียงประสานในบทเพลง แทนการดำเนินคอร์ดแบบ iii – vi – ii - V ตามปรกติ โดยมีการใช้เสียงประสานที่อยู่นอกบันไดเสียงไดอาโทนิก

ตัวอย่างที่ 56 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมายในเพลง The Days of Wine and Roses

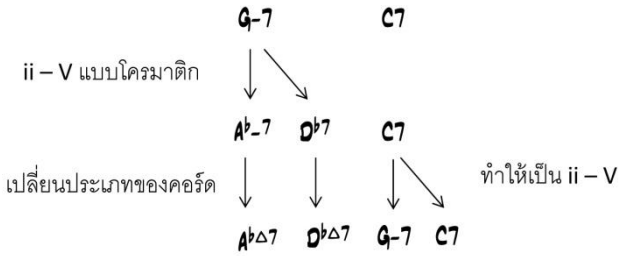
1)

2)



ตัวอย่างที่ 56 การเคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมายในห้องที่ 15 และ 16 ในเพลง The Days of Wine and Roses ประพันธ์โดย เฮนรี แมนซินี

ในตัวอย่างที่ 56 ข้อ 2) ในห้องที่ 15 เปลี่ยนจากคอร์ด G-7 เป็นคอร์ด A♭△7 ในจังหวะที่ 1 และ คอร์ด D♭△7 ในจังหวะที่ 3 ซึ่งมีที่มาจากการใช้เคลื่อนที่ด้วยการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโคร

มาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย ได้แก่คอร์ด A♭-7 และ D♭7 เข้าหาคอร์ด C7 ในห้องที่ 16 และใช้การเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจากคอร์ด A♭-7 เป็นคอร์ด A♭△7 เพื่อให้เสียงประสานสามารถกลมกลืนกับโน้ตทำนองได้ และเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจากคอร์ด D♭7 เป็นคอร์ด D♭△7 เพื่อให้กลมกลืนกับแนวทำนองเช่นกัน และในห้องที่ 26 มีการเพิ่มคอร์ด G-7 ในจังหวะที่ 1 เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V

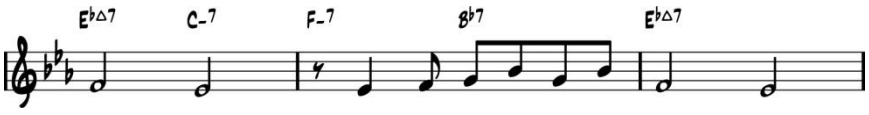
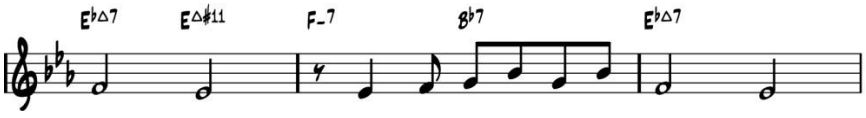


ภาพที่ 5 ลำดับขั้นการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง The Days of Wine and Roses

จากการเปลี่ยนเสียงประสานมีผลทำให้โน้ต G ในแนวทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด A♭△7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด D♭△7 ซึ่งเป็นการเพิ่มจุดสนใจให้กับเสียงประสานบทเพลง โดยความสำพันธ์ของโน้ตทำนองกับเสียงประสานมีความร่วมสมัยมากขึ้น

4.8 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส

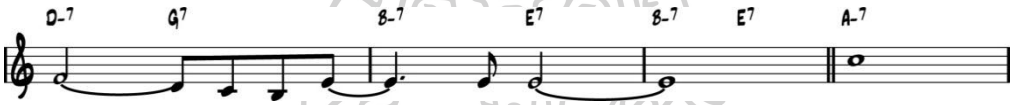
ตัวอย่างที่ 57 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง Star Eyes

1)

2)

ตัวอย่างที่ 57 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในห้องที่ 1 ของเพลง Star Eyes ประพันโดย ดอน เรย์ (Don Raye, ค.ศ. 1909 – 1985)

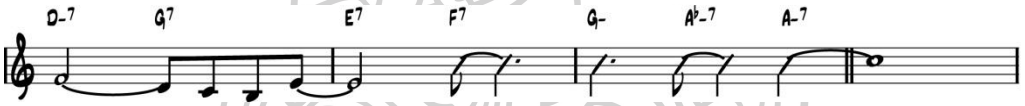
จากตัวอย่างที่ 57 ข้อ 2) ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 1 มีการเปลี่ยนคอร์ดจากคอร์ด C-7 เป็นคอร์ด E7#11 เพื่อให้เกิดการดำเนินของเบสอย่างต่อเนื่องในทิศทางขาขึ้นแบบโครมาติก จาก Eb ไปยัง E และ F ตามลำดับ ซึ่งมีผลทำให้โน้ต Eb ในแนวทำนองเปลี่ยนเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 7 ของคอร์ด E7#11 ซึ่งทำให้ความสำพันธ์ของเสียงประสานกับโน้ตทำนองมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 58 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง Let's Fall in Love

1)



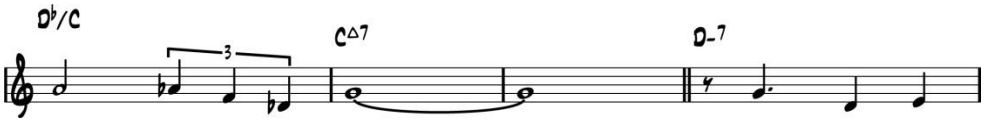
2)

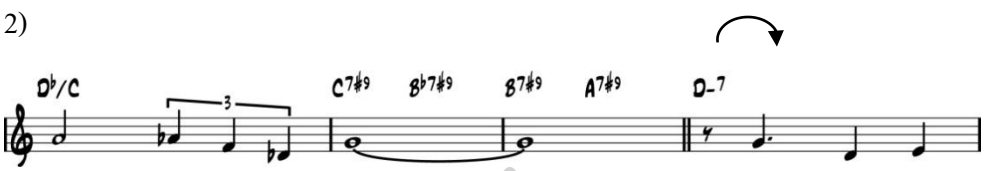


ตัวอย่างที่ 58 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในห้องที่ 15 และ 16 ของเพลง Let's Fall in Love ประพันธ์โดย ฮาโรลด์ ฮาร์เลน Harold Arlen

ในตัวอย่างที่ 58 ข้อ 2) ห้องที่ 15 ในจังหวะที่ 1 มีการเปลี่ยนคอร์ดจาก B-7 เป็นคอร์ด E7 หลังจากนั้นได้ใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสแบบตามสำดับขั้นและโครมาติกในทิศทางขาขึ้นอย่างต่อเนื่อง เข้าหาคอร์ด A-7 ในห้องที่ 17 ได้แก่ E7, F7, G-7, A♭-7 และ A-7 นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มส่วนของจังหวะในการเปลี่ยนคอร์ดโดยเปลี่ยนคอร์ดในจังหวะยก และจังหวะตกสลับกัน เพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับบทเพลง

ตัวอย่างที่ 59 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง Green Dolphin Street

1)

2)

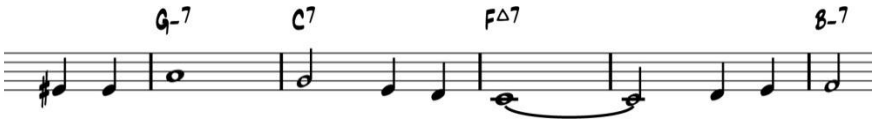
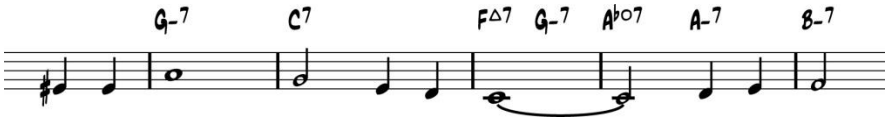


ตัวอย่างที่ 59 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในห้องที่ 7 และ 8 ของเพลง Green Dolphin Street ประพันธ์โดย บรอนอิสลอว์ เคบเปอร์ (Bronislaw Kaper, ค.ศ.1902-1983)

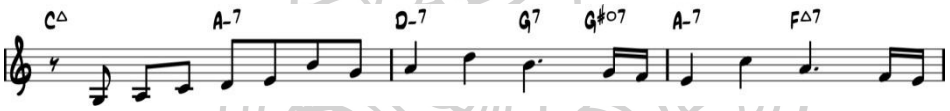
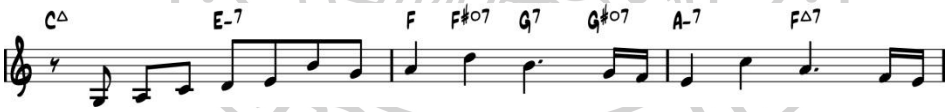
ในตัวอย่างที่ 59 ข้อ 2) ห้องที่ 7 และ 8 มีการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการเคลื่อนที่ของเบสไปยังโน้ตใกล้เคียง โดยเคลื่อนที่จากโน้ต C ไปยัง โน้ต B♭ ในจังหวะที่ 3 และเคลื่อนที่ต่อไปยังโน้ต B ในห้องที่ 8 และเคลื่อนที่ต่อไปยังโน้ต A ในคอร์ด A7♯9 เพื่อส่งเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย D-7 ในห้องที่ 9

นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด โดยการใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์ ♯9 ในทุก ๆ การเคลื่อนที่ของเบส เป็นการเพิ่มแรงขับเข้าหาคอร์ดเป้าหมายในท่อนต่อไปของบทเพลง

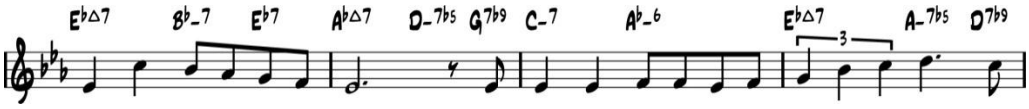
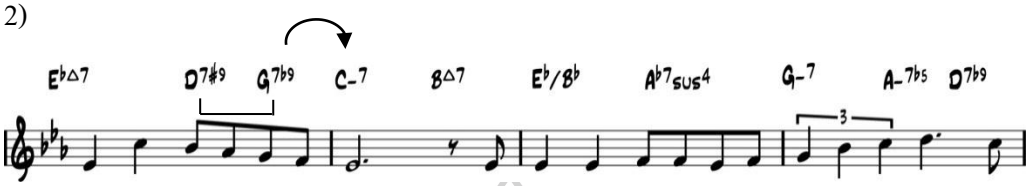
ตัวอย่างที่ 60 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง You’d Be So Nice To Come Home To

1)

2)

ตัวอย่างที่ 60 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในห้องที่ 7 และ 8 ของเพลง You'd Be So Nice To Come Home To โดยในตัวอย่างที่ 61 ข้อ 2) มีการเคลื่อนที่จากโน้ต F ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 7 ไปยังโน้ต G ในจังหวะที่ 3 และเคลื่อนที่ต่อไปยังโน้ต A♭ ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 8 และเคลื่อนที่ไปยังโน้ต A-7 ในจังหวะที่ 3 และเคลื่อนที่ต่อไปยังคอร์ดเป้าหมาย G-7 ในห้องที่ 9 ทำให้เสียงประสานมีการเคลื่อนที่ต่อเนื่อง และเคลื่อนที่ที่เร็วขึ้น

ตัวอย่างที่ 61 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง My One and Only Love

1)

2)

ตัวอย่างที่ 61 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในห้องที่ 1 และ 2 ของท่อน A3 ในเพลง My One and Only Love โดยในตัวอย่างที่ 62 ข้อ 2) มีการใช้คอร์ด E-7 แทนที่คอร์ด A-7 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 1 เพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ของโน้ตเบสไปยังคอร์ด F ในห้องที่ 2 และเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นแบบโครมาติกต่อเนื่องไปยังคอร์ด F♯dim7 ในจังหวะที่ 2 และ G7 ในจังหวะที่ 3 และ G♯dim ในจังหวะที่ 4 และเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด A-7 ในห้องที่ 3 ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่ต่อเนื่องและเคลื่อนที่เร็วขึ้น เป็นการเพิ่มแรงขับสู่คอร์ดเป้าหมาย

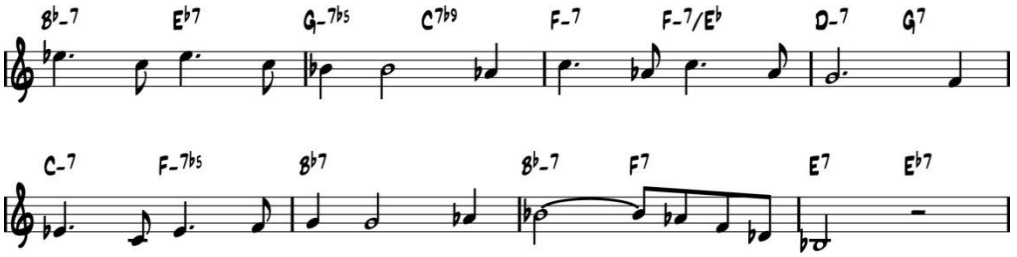
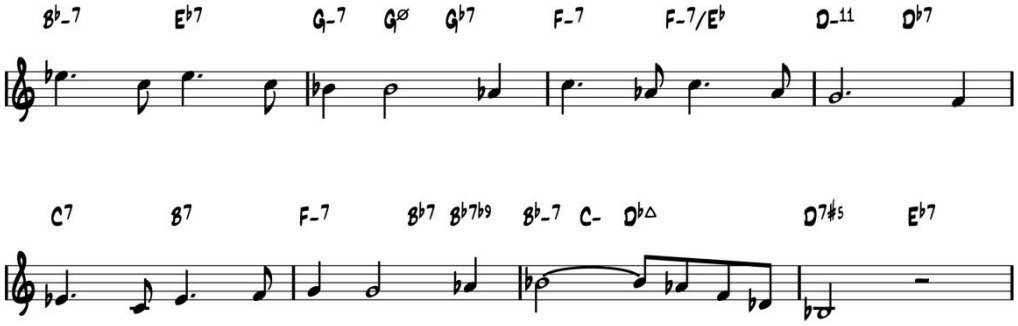
ตัวอย่างที่ 62 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง Chrismas Song

1)

2)

ตัวอย่างที่ 62 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในห้องที่ 3 - 6 ของเพลง Chrismas Song ประพันธ์โดย เมล โทรม (Mel Torme)

จากตัวอย่างที่ 62 ข้อ 2) ในห้องที่ 3 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยเปลี่ยนจากคอร์ด B♭-7 และ E♭7 ให้เป็น D7♯9 และ G7♭9 เพื่อให้เกิดการดำเนินแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์เข้าหาคอร์ดเป้าหมาย คือ C-7 ในห้องที่ 4 จากนั้นใช้วิธีการเปลี่ยนเสียงประสานตามการเคลื่อนที่ของโน้ตเบสทั้งแบบโครมาติกและตามลำดับขั้นในทิศทางขาลงไปยังคอร์ด B♭ E♭/B♭ A♭7sus4 และ G-7 ในห้องที่ 6 ทำให้ความสัมพันธ์ของเสียงประสานและโน้ตทำนองเปลี่ยนไปโดยในห้องที่ 3 โน้ตทำนอง B♭ และ A♭ เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 และโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 โน้ตทำนอง G และ F เป็นโน้ตลำดับที่ 1 และลำดับที่ b7 ตามลำดับ ในห้องที่ 4 โน้ตทำนอง E♭ เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด C-7 และ B△7 ในห้องที่ 5 โน้ตทำนอง E♭ เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด E♭/B♭ โน้ต F และ G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 และลำดับที่ 5 ของคอร์ด A♭7sus4 และในห้องที่ 6 โน้ตทำนอง G B♭ และ C เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ลำดับที่ 3 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด G-7 ตามลำดับ

จากการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในลักษณะนี้ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน เป็นการสร้างจุดสนใจให้กับเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 63 การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง The Very Thought of You

1)

2)

ตัวอย่างที่ 63 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในห้องที่ 9-16 ในเพลง The Very Thought of You ประพันธ์โดย เรย์ โนเบิล (Ray Noble, ค.ศ. 1903 –1978)

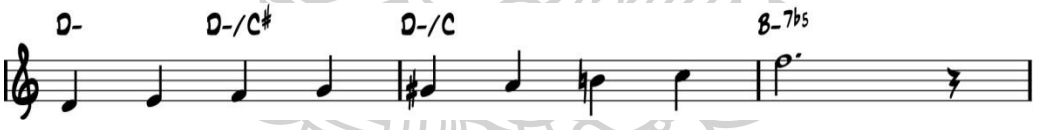
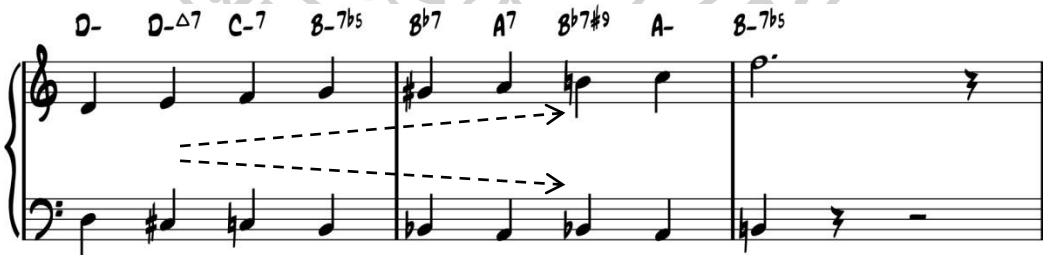
จากตัวอย่างที่ 63 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสอย่างต่อเนื่อง โดยเริ่มที่โน้ตเบส G ในห้องที่ 10 และเคลื่อนที่ทั้งแบบตามลำดับขั้นและแบบโครมาติกในทิศทางขาลงไปยังโน้ตเบส G♭ F E♭ E D D♭ C และ โน้ตเบส B ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 13 ส่งผลความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองและเสียงประสานเปลี่ยนไป กล่าวคือ โน้ต B♭ และ A♭ ในห้องที่ 10 มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 3 และโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด G♭7 โน้ต G และ F ในห้องที่ 12 มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 และโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด D♭7 โน้ต E♭ และ C ในห้องที่ 13 มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 และโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด C7 โน้ต E♭ และ F ในห้องที่ 13 มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 3 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่โน้ตลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด B7

ในห้องที่ 16 – 17 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส โดยเริ่มที่โน้ตเบส Bb ในห้องที่ 16 และเคลื่อนที่ทั้งแบบตามลำดับขั้นและแบบโครมาติกในทิศทางขาขึ้นไปยังโน้ตเบส C D♭ D และ โน้ตเบส E♭ ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 17 ส่งผลความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองและเสียงประสานเปลี่ยนไปกล่าวคือโน้ต B♭ ในห้องที่ 16 มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด B♭-7 โน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด C-7 และเป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด D♭7 ตามลำดับ โน้ตทำนอง A♭ F และ D♭ เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ลำดับที่ 3 และลำดับที่ 1 ของคอร์ด D♭7 ตามลำดับ โน้ต B♭ ในห้องที่ 16 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 ของคอร์ด D7

จากการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในลักษณะนี้ ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสาน ที่ต่อเนื่องและเคลื่อนที่เร็วขึ้น สร้างจุดสนใจให้กับเสียงประสาน

4.9 การเคลื่อนที่แบบคอนทรารี (Contrary Motion)

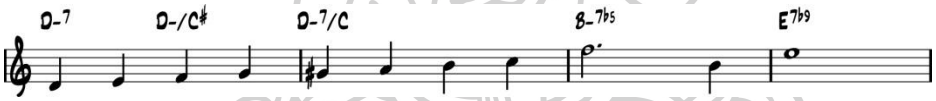
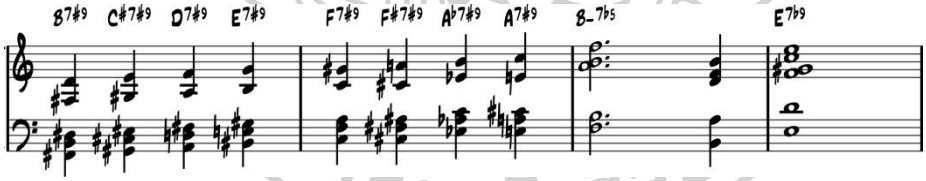
ตัวอย่างที่ 64 การเคลื่อนที่แบบคอนทรารี่ในเพลง Yesterdays

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 64 ข้อ 1) แสดงห้องที่ 5 – 6 ในแนวทำนองเพลง Yesterdays ประพันธ์โดย เจอโรม เคิร์น(Jerome Kern, ค.ศ.1885-1945) โดยในห้องที่ 5 –6 แนวทำนองมีการเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นอย่างต่อเนื่อง และในตัวอย่างที่ 64 ข้อ 2) แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้แนวเบสเคลื่อนที่แบบคอนทารี่ในทิศทางขาลง ซึ่งมีทิศทางตรงกันข้ามกับแนวทำนอง

จากการเปลี่ยนเสียงประสานทำให้ความสัมพันธ์ของเสียงประสานและแนวทำนองเปลี่ยนไปจากเดิมโดย ในห้องที่ 1 จังหวะที่ 1 โน้ต D มีความสำพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด D- จังหวะที่ 2 โน้ต E มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 2 ของคอร์ด D-△7 ในจังหวะที่ 3 โน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด C-7 และในจังหวะที่ 4 โน้ต G มีความสำพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด B-7♭5 ในห้องที่ 2 จังหวะที่ 1 โน้ต G♯ มีความสำพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด B♭7 จังหวะที่ 2 โน้ต A มีความสำพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด A7 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเคลื่อนที่แบบคอนทารี่ทำให้การเคลื่อนที่ของคอร์ดเร็วขึ้น สามารถสร้างจุดสนใจในบทเพลงได้เป็นอย่างดี รวมถึงทำให้เกิดเสียงประสานหลากหลายที่ดึงดูดความสนใจต่อผู้ฟัง

4.10 การเคลื่อนที่แบบขนาน (Parallelism)

ตัวอย่างที่ 65 การเคลื่อนที่แบบขนาน ในเพลง Yesterdays

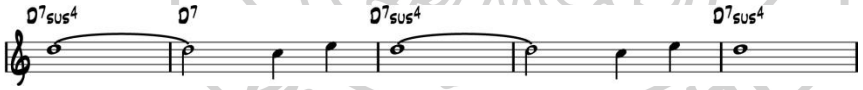
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 65 แสดงการเคลื่อนที่แบบขนาน ในห้องที่ 5 และ 6 ในเพลง Yesterdays ที่แฮ็งค์ โจนส์ได้ทำการบันทึกเสียงไว้อีกอัลบั้มหนึ่ง โดยโน้ตทำนองในห้องที่ 5 และ 6 มีลักษณะเคลื่อนที่ขึ้นแบบเป็นลำดับขั้นซึ่งเหมาะสมที่จะใช้การเคลื่อนที่แบบขนานในการเปลี่ยนเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 65 ข้อ 2) แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่แบบขนาน โดยโน้ตทำนอง D ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5 มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์จากโน้ตในแนวที่รองลงมาคือโน้ต F♯ และโน้ต F♯ มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ต D♯ และโน้ต D♯ มี

ระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์จากโน้ต B และโน้ต B มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็คจากโน้ต F♯ และในจังหวะที่ 2 มีการรักษาระยะห่างในแนวตั้งของแต่ละขั้นคู่เสียงไว้ให้เท่ากันในแต่ละโน้ตทำนอง โดยเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกับโน้ตทำนอง ดังจะเห็นได้ว่าในจังหวะที่สองของห้องที่ 1 โน้ตทำนอง E ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 5 มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์จากโน้ตในแนวที่รองลงมาคือโน้ต G♯ และโน้ต G♯ มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ต E♯ และโน้ต E♯ มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์จากโน้ต C และโน้ต C มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็คจากโน้ต G♯ ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดในทิศทางเดียวกับแนวทำนอง คือเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นในทิศทางขาลงจนถึงห้องที่ 6 ในจังหวะที่ 4 ซึ่งได้แก่คอร์ด B7♯9, C♯7♯9, D7♯9, E7♯9, F7♯9, F♯7♯9, A♭7♯9 และ A7♯9 ตามลำดับ

จากการใช้การเคลื่อนที่แบบขนานในห้องที่ 5 และ 6 ในเพลง Yesterdays ส่งผลให้เสียงประสานมีความหลากหลาย เปลี่ยนแปลงและเคลื่อนที่เร็วขึ้นและช่วยเพิ่มแรงขับเข้าสู่คอร์ดเป้าหมาย

ตัวอย่างที่ 66 การเคลื่อนที่แบบขนาน ในเพลง Poinciana

1)

2)

ตัวอย่างที่ 66 แสดงการเคลื่อนที่แบบขนานในห้องที่ 1-5 ในเพลง Poinciana ประพันธ์โดย แน็ท ไซมอน (Nat Simon) โดยโน้ตทำนองเคลื่อนที่ขึ้นและลงแบบเป็นลำดับขั้นซึ่งเหมาะสมที่จะใช้การเคลื่อนที่แบบขนานในการเปลี่ยนเสียงประสาน

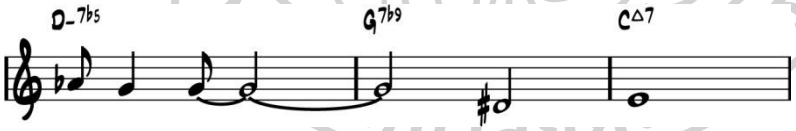
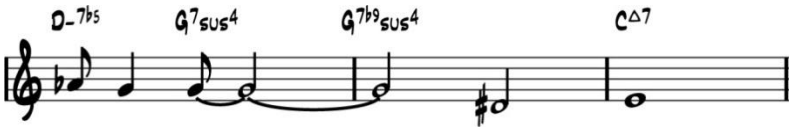
ตัวอย่างที่ 66 ข้อ 2) แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การเคลื่อนที่แบบขนาน โดยโน้ตทำนอง D ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5 มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็คจากโน้ตในแนวที่

รองลงมาคือโน้ต และโน้ต A มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ต G♭, โน้ต G♭ มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ต E♭ และในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 2 มีการรักษาระยะห่างในแนวตั้งของแต่ละขั้นคู่เสียงไว้ให้เท่ากันในแต่ละโน้ตทำนอง โดยเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกับโน้ตทำนอง ดังจะเห็นได้ว่าในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 2 โน้ตทำนอง C มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็คจากโน้ตในแนวที่รองลงมาคือโน้ต G และโน้ต G มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ต F♭, โน้ต F♭ มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากโน้ต D♭ ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดในทิศทางเดียวกับแนวทำนอง คือเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นในทิศทางขาขึ้น และขาลงไปจนถึงห้องที่ 5 ในจังหวะที่ 1 ซึ่งได้แก่คอร์ด E♭dim△7, D♭dim△7, Fdim△7 และ E♭dim△7 ตามลำดับ

จากการเปลี่ยนเสียงประสานเป็นแบบขนานในห้องที่ 1-5 ในเพลง Poinciana แทนการใช้คอร์ด D7 เพียงคอร์ดเดียว ส่งผลให้มีความหลากหลายของเสียงประสาน และมีความร่วมสมัยมากขึ้น

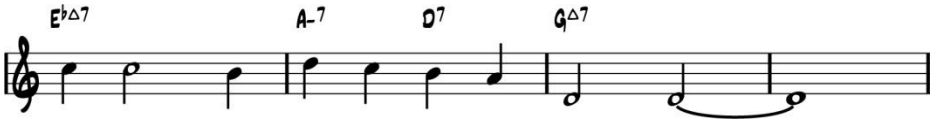
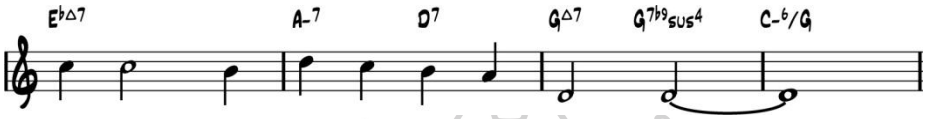
4.11 การใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9

ตัวอย่างที่ 67 การใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9 ในเพลง What Is This Thing Called Love

1)

2)

ตัวอย่างที่ 67 แสดงการใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9 ในห้องที่ 5 และ 6 ในเพลง What Is This Thing Called Love ประพันธ์โดย โคล พอร์เตอร์

ในตัวอย่างที่ 67 ข้อ 2) มีการเพิ่มคอร์ด G7sus4 ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 5 และในห้องที่ 6 มีการเปลี่ยนจากคอร์ด G7♭9 เป็นคอร์ด G7♭9sus4

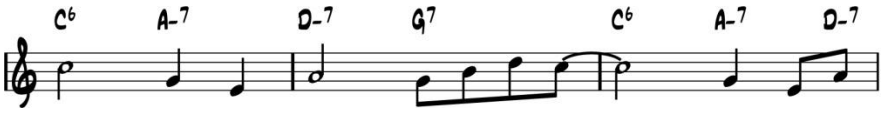
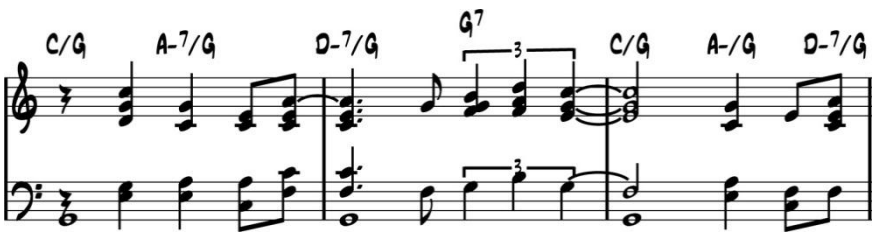
ตัวอย่างที่ 68 การใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9 ในเพลง Like Some One In Love

1)

2)

ตัวอย่างที่ 68 แสดงการใช้คอร์ดประเภท โดมินันท์ sus4 และ โดมินันท์ sus4♭9 ในห้องที่ 11 และ 12 ในเพลง Like Some One In Loveประพันธ์โดย จิมมี แวน เฮวเซ่น (Jimmy Van Heusen)

ในตัวอย่างที่ 68 ข้อ 2) มีการเพิ่มคอร์ด G7♭9sus4 ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 11 และเพิ่มคอร์ด C-6/G ในห้องที่ 12 โดยสามารถกลมกลืนกับโน้ตในแนวทำนอง และเพิ่มความหลากหลายในการเคลื่อนที่ของเสียงประสาน และมีความร่วมสมัยมากขึ้น

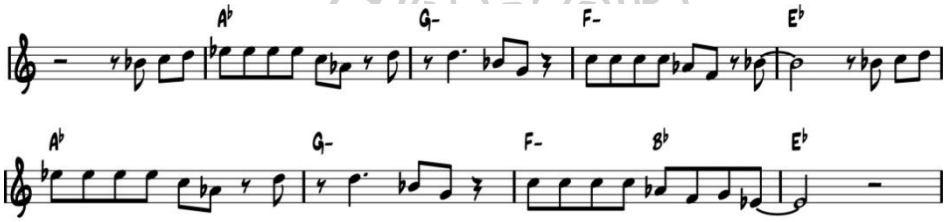
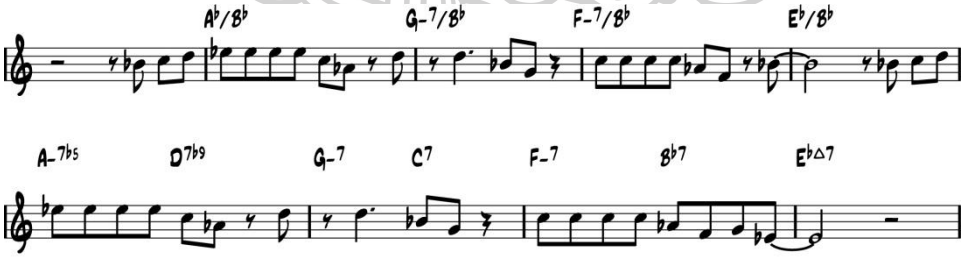
4.12 การใช้โน้ตเพเดิล (Pedal Tone)

ตัวอย่างที่ 69 การใช้โน้ตเพเดิลในเพลง Let's Fall In Love

1)

2)

ตัวอย่างที่ 69 แสดงการใช้โน้ตเพเดิล (Pedal tone) ในห้องที่ 1 ถึง 3 ในเพลง Let's Fall In Love ประพันธ์โดย ฮาโรลด์ ฮาร์เลน (Harold Arlen, ค.ศ. 1905 -1986)

ในตัวอย่างที่ 69 ข้อ 2) ใช้โน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตโดมินันท์ของกุญแจเสียง C เมเจอร์ เป็นโน้ตเพเดิลในห้องที่ 1 - 3 ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่อยู่บนโน้ตเบส G ได้แก่ C/G A-7/G D-7/G G7 C/G A-/G และ D-7/G ทำให้เกิดความรู้สึกต้องการได้ยินการเกลาของโน้ตเบสเข้าสู่คอร์ดโทนิคในห้องถัดไป

ตัวอย่างที่ 70 การใช้โน้ตเพเดิลในเพลง My Little Suede Shoes

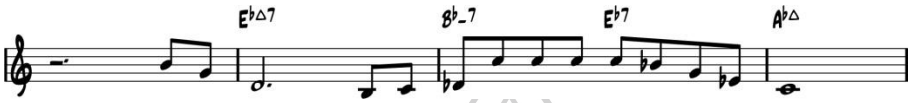
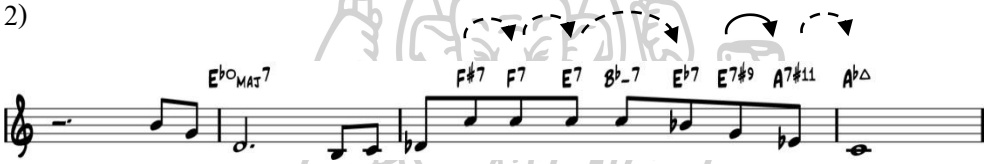
1)

2)

ตัวอย่างที่ 70 แสดงการใช้โน้ตเพเดิลในห้องที่ 17 ถึง 20 ในเพลง My Little Suede Shoes ประพันธ์โดย ชาลี พาร์กเกอร์ (Charlie Parker, ค.ศ. 1920 -1955)

ในตัวอย่างที่ 70 ข้อ 2) ใช้โน้ต B♭ ซึ่งเป็นโน้ตโดมินันท์ของกุญแจเสียง E♭ เมเจอร์ เป็นโน้ตเพเดิลในห้องที่ 17 - 20 ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่อยู่บนโน้ตเบส B♭ ได้แก่ A♭/B♭ G-7/B♭ F-7/B♭ และ E♭/B♭ ทำให้เกิดความรู้สึกต้องการได้ยินการเกลาของแนวเบสเข้าสู่คอร์ด

โทนิกในห้องถัดไป โดยในห้องถัดไปก็ได้มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้คอร์ด A-7♭5 แทนที่คอร์ด A♭ และใช้การดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ซึ่งเป็นการสร้างจุดสนใจให้กับเสียงประสาน

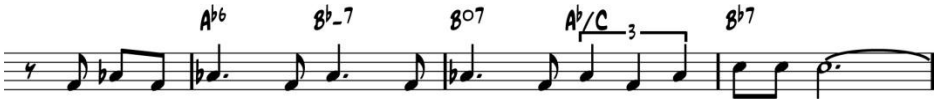
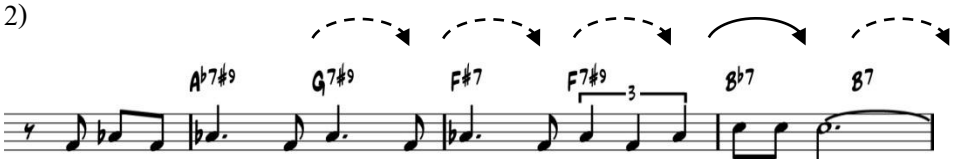
4.13 การใช้โน้ตร่วม (Common Tones)

ตัวอย่างที่ 71 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วม ในเพลง Misty

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 71 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วมในห้องที่ 2 ในเพลง Misty ประพันธ์โดย เอโรลล์ การ์เนอร์ (Erroll Garner)

ในตัวอย่างที่ 71 ข้อ 2) มีโน้ต C ที่มีความยาวเขบ็ต 1 ชั้นในแนวทำนองซ้ำกันตั้งแต่จังหวะยกของจังหวะที่ 1 ไปจนถึงจังหวะที่ 3 จากโน้ตร่วมนี้ มีการเปลี่ยนเสียงประสานในทุกๆ โน้ต ได้แก่คอร์ด F♯7 โดยมีโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11, คอร์ด F7 โดยมีโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 5 และคอร์ด E7 โดยมีโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 และคอร์ด B♭-7 โดยมีโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วมในลักษณะนี้ทำให้มีการเคลื่อนที่ของเสียงประสานมีเคลื่อนที่รวดเร็วยิ่งขึ้น

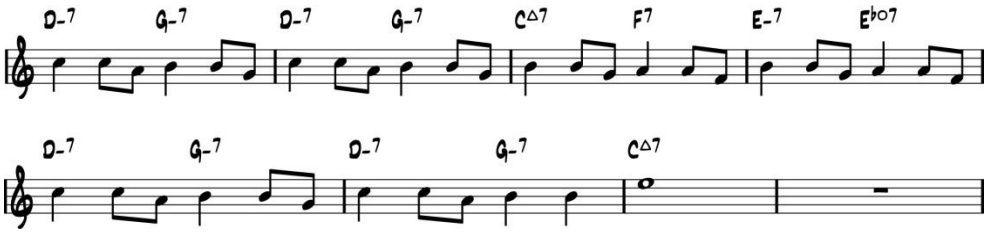
ตัวอย่างที่ 72 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วม ในเพลง The Very Thought of You

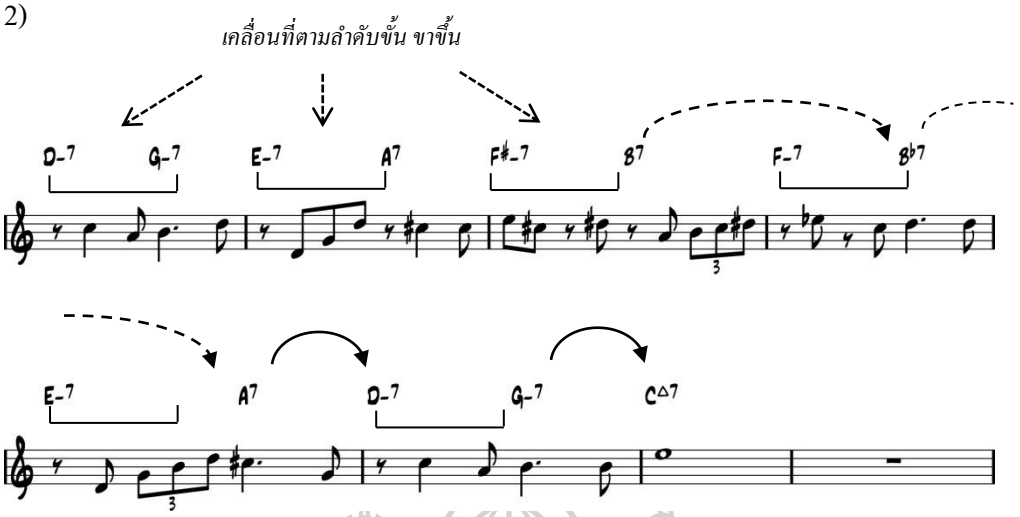
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 72 แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วมในห้องที่ 5 และ 6 ในเพลง The Very Thought of You ประพันธ์โดย เรย์ โนเบิล (Ray Noble, ค.ศ. 1903 –1978)

ในห้องที่ 5 และ 6 มีโน้ตทำนอง A♭ และ F ซ้ำกันทุก ๆ สองจังหวะ ในตัวอย่างที่ 73 ข้อ 2) แสดงการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้โน้ตร่วมและใช้การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเคลื่อน ที่ของโน้ตเบสในทิศทางขาลงแบบโครมาติก ซึ่งตรงข้ามกับเสียงประสานเดิมซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ของเบสในทิศทางขาขึ้น โดยการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่สามเสียงต่อเนื่องทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ต่อเนื่อง จากคอร์ด A♭7♯9 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5 ไปจนถึงคอร์ด B7 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 7

4.14 การเปลี่ยนแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 73 การเปลี่ยนแนวทำนอง ในเพลง Tea For Two

1)

2)



จากตัวอย่างที่ 73 แสดงการเปลี่ยนแนวทำนองในท่อน B หรือห้องที่ 17 ในเพลง Tea For Two ประพันธ์โดย วินเซนท์ ยูแมนส์ (Vincent Youmans, ค.ศ.1898-1946)

จากตัวอย่างที่ 73 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนแนวทำนองเพื่อให้สามารถเข้ากับการดำเนินคอร์ดที่เปลี่ยน ไปได้ โดยในตัวอย่างที่ 73 ข้อ 1) ห้องที่ 17 และ ห้องที่ 18 มีแนวทำนองและคอร์ดซ้ำกัน จึงมีการเปลี่ยนคอร์ดและแนวทำนอง ดังตัวอย่างที่ 2) โดยในห้องที่ 18 ในจังหวะที่ 1 เปลี่ยนจากคอร์ด D-7 เป็นคอร์ด E-7 และในจังหวะที่ 2 เปลี่ยนจากคอร์ด G7 เป็น A7 ทั้งนี้เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-iii-vi ในห้องที่ 17 และ 18 จากการเปลี่ยนคอร์ดในห้องที่ 18 ทำให้โน้ต C และ A ในจังหวะที่ 1 ไม่สามารถเข้ากับคอร์ด E-7 ได้ จึงมีการเปลี่ยนแนวทำนอง ให้เป็นโน้ต D G และ D ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7, 3 และ 7 ตามลำดับ, ในจังหวะที่ 3 เปลี่ยนโน้ตในแนวทำนองจาก B และ G ให้เป็นโน้ต C♯ ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด A7

ในห้องที่ 19 – 21 มีการเปลี่ยนแนวทำนองเพื่อให้เกิดการการดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย จาก โดยในห้องที่ 19 เปลี่ยนจากคอร์ด C△7 และ F7 เป็นคอร์ด F♯-7 และ B7 เพื่อดำเนินคอร์ดแบบโครมาติกเข้าหาคอร์ด F-7 และ B♭7 ในห้องที่ 20 ซึ่งเปลี่ยนจากคอร์ด E-7 และ E♭dim7 จากนั้นยังดำเนินคอร์ดแบบโครมาติกต่อเนื่องเข้าหา E-7 และ A7 ในห้องที่ 21 ซึ่งมีการเปลี่ยนจากคอร์ดเดิมคือ D-7 และ G7

จากการเปลี่ยนคอร์ดในห้องที่ 19 – 21 ทำให้แนวทำนองเดิมไม่สามารถเข้ากับคอร์ดที่เปลี่ยนไปได้ จึงมีการเปลี่ยนแนวทำนองโดยในห้องที่ 19 ในจังหวะที่ 1 และ 2 เปลี่ยนจากโน้ต B และ G เป็นโน้ต E และ C♯ ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ ♭7 และ ลำดับที่ 5 ของคอร์ด F♯-7 และในจังหวะที่ 3 และ 4 เปลี่ยนแนวทำนองจากโน้ต A และ F เป็นโน้ต A, B, C♯ และ D♯ ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ ♭7 และลำดับที่ 1 โน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และลำดับที่ 3 ตามลำดับ ในห้องที่ 20 ในจังหวะที่ 1 และ 2 มีการเปลี่ยนโน้ตจาก B และ G เป็นโน้ต E♭ และ C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ ♭7 และลำดับที่ 5 ของคอร์ด F-7 และในจังหวะที่ 3 และ 4 มีการเปลี่ยนโน้ตแนวทำนองจาก A และ F เป็นโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของอคอร์ด B♭7

ในห้องที่ 21 มีการเปลี่ยนแนวทำนอง ให้เป็นโน้ต D G และ D ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 7 และ 3 และ 7 ของคอร์ด E-7 และในจังหวะที่ 3 เปลี่ยนโน้ตในแนวทำนองจาก B และ G ให้เป็นโน้ต C♯ และ G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 และ ♭7 ของคอร์ด A7

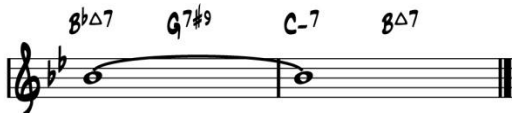
เป็นที่น่าสังเกตว่าการเปลี่ยนแนวทำนองมักใช้กับแนวทำนองที่มีวลีทำนอง หรือการดำเนินคอร์ดที่ซ้ำกัน เพื่อยังคงรักษาความสำพันธ์ระหว่างวลีทำนองไว้ จากตัวอย่างที่ 74 ข้อ 1) ในห้องที่ 17 มีวลีทำนองและคอร์ดซ้ำกับวลีทำนองและคอร์ดในห้องที่ 18 และในห้องที่ 19 มีวลีทำนองซ้ำกับวลีทำนองในห้องที่ 20 และในห้องที่ 21 มีวลีทำนองและคอร์ดซ้ำกับวลีทำนองและคอร์ดในห้องที่ 22 ส่งผลให้การดำเนินคอร์ดของเพลงนี้มีความน่าสนใจและหลากหลายมากขึ้น

จากการเปลี่ยนแนวทำนองในตัวอย่างที่ 73 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนอัตราส่วนจังหวะของแนวทำนองร่วมด้วยเพื่อให้เกิดความน่าสนใจยิ่งขึ้น

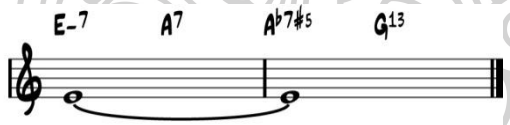
4.15 Turn Around

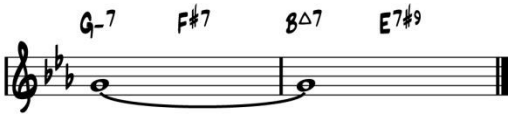
การเปลี่ยนเสียงประสานในช่วง Turn Around หรือในการดำเนินคอร์ดใน 1 หรือ 2 ห้องสุดท้ายของท่อนเพลง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นทางเดินคอร์ดแบบ I – vi – ii - V หรือ iii - vi – ii - V แฮ็งค์ โจนส์ มีการใช้เปลี่ยนเสียงประสานในช่วง Turn Around ในหลายรูปแบบ โดยขึ้นอยู่กับความกลมกลืนของโน้ตทำนองและเสียงประสานเป็นสำคัญ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

4.15.1 เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 1

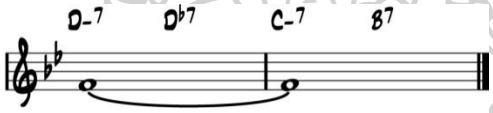
ตัวอย่างที่ 74 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn Around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 1

จากตัวอย่างที่ 74 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในสองห้องสุดท้ายในเพลง Tenderly โดยมีการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 1 จาก G-7 เป็น G7♯9 ทำให้โน้ตทำนองเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 ของคอร์ด G7♯9 และในจังหวะที่สามของห้องสุดท้ายมีการเปลี่ยนคอร์ดจาก F7 เป็น B△7 ซึ่งเกิดจากการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงและการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด

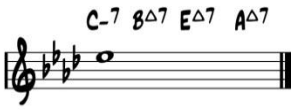
4.15.2 เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 3

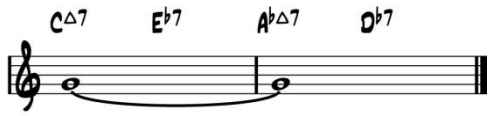
ตัวอย่างที่ 75 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn Around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 3

จากตัวอย่างที่ 75 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 7 และ 8 ในเพลง Let's Fall in Love โดยมีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 8 โดยใช้คอร์ด A♭7♯5 แทนที่คอร์ด D-7 ทำให้โน้ตทำนองเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯5 ของคอร์ด A♭7♯5

ตัวอย่างที่ 76 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn Around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ในเพลง Misty

จากตัวอย่างที่ 76 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 23 และ 24 ในเพลง Misty โดยมีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 23 โดยใช้คอร์ด F♯7 แทนที่คอร์ด C7 ทำให้โน้ตทำนอง G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 ของคอร์ด F♯7 และในห้องที่ 24 และมีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงเช่นกัน และมีการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในจังหวะที่ 1 ให้เป็นคอร์ดเมเจอร์เซเว่น ทำให้โน้ตทำนอง G เป็นโน้ตลำดับที่ ♯5 ของคอร์ด B△7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 ของคอร์ด E♭7♯9

4.15.3 เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 5

ตัวอย่างที่ 77 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn Around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ในเพลง Tenderly

จากตัวอย่างที่ 77 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 15 และ 16 ในเพลง Tenderly โดยมีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 15 โดยใช้คอร์ด D ♭7 แทนที่คอร์ด G7 ทำให้โน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ ♭7 ของคอร์ด D♭7

ตัวอย่างที่ 78 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn Around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ในเพลง Polka Dot and Moonbeams

จากตัวอย่างที่ 78 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 8 ในเพลง Polka Dot and Moonbeams โดยมีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในจังหวะที่ 2 3 และ 4 และมีการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดให้เป็นคอร์ดเมเจอร์เซเว่น ทำให้โน้ตทำนอง E♭ เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด B△7 เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด E△7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด A△7

ตัวอย่างที่ 79 การเปลี่ยนเสียงประสานท่อน Turn around เมื่อโน้ตทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ในเพลง My one and only love

จากตัวอย่างที่ 79 เป็นการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 8 และ 9 ในเพลง My One and Only Love โดยมีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 8 โดยใช้คอร์ด E♭7 แทนที่คอร์ด A7 ทำให้โน้ตทำนอง G เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด E♭7 และในห้องที่ 9 และมีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงเช่นกัน และมีการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในจังหวะที่ 1 ให้เป็นคอร์ดเมเจอร์เซเว่น ทำให้โน้ตทำนอง G เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด A♭△7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด D♭7

มหาวิทยาลัยศิลปากร

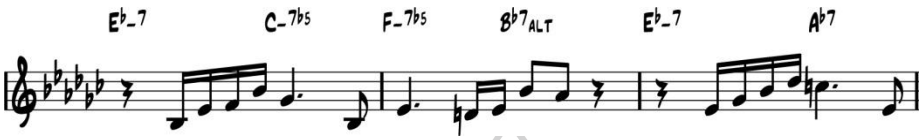
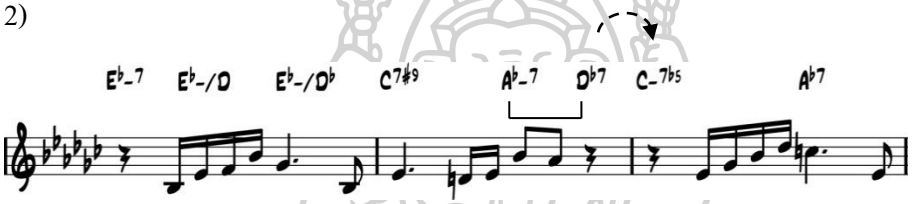
บทที่ 3
วิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานในบทเพลง
Round Midnight และ You Don't Know What Love Is

ในบทนี้ผู้วิจัยได้ทำการถอดเสียงประสานในบทเพลงมาตรฐาน ที่บรรเลงโดย แฮงค์ โจนส์ และมีการนำการเปลี่ยนเสียงประสานในแบบต่าง ๆ มาใช้ในบทเพลง โดยถอดเสียงประสานเฉพาะท่อนทำนอง เพื่อทำการวิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานในตำแหน่งต่าง ๆ ของบทเพลงเปรียบเทียบกับเสียงประสานเดิม และแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของทำนองและเสียงประสานที่เปลี่ยนไป โดยบทเพลงที่ผู้วิจัยได้เลือกมาวิเคราะห์ในบทนี้ได้แก่เพลง Round Midnight และ You Don't Know What Love Is ซึ่งทั้งสองเพลงเป็นเพลงในจังหวะช้า (Ballad) และเป็นการบรรเลงแบบเดี่ยวเปียโน

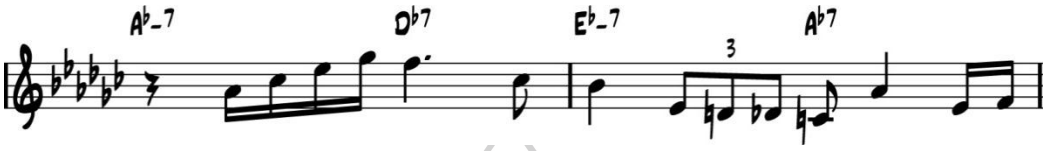
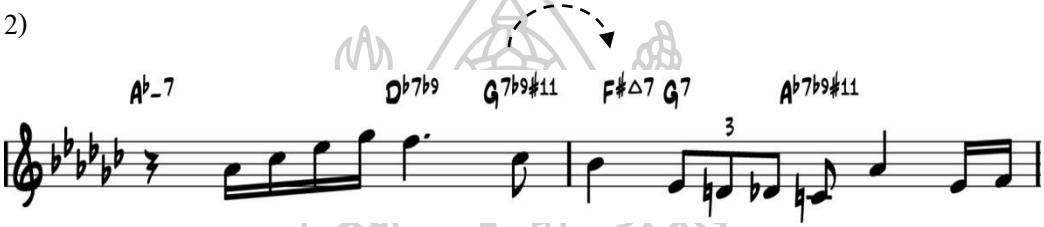
1. เพลง Round Midnight

เพลง Round Midnight เป็นเพลงแจ๊สมาตรฐาน ประพันธ์โดย ธิโลเนียส มังค์ (Thelonius Monk, ค.ศ. 1917 – 1982) ผู้วิจัยได้เลือกเพลง Round Midnight จากผลงานบันทึกการแสดงสดของ แฮงค์ โจนส์ ที่ Maybeck Recital Hall เมือง เบอร์คลีย์ รัฐแคลิฟอร์เนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1991 เป็นเพลงลำดับที่ 15 จากอัลบัม Live At Maybeck Recital Hall Vol. 16 เป็นการบรรเลงเดี่ยวเปียโน มีความยาว 5:06 นาที เพลง Round midnight เป็นเพลงในจังหวะช้า (Ballad) ในบันไดเสียง D♭ เมเจอร์ รูปแบบโครงสร้างเพลงมีลักษณะแบบ A A B A จำนวน 32 ห้อง มีการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่หลากหลาย โน้ตทำนองมีการเคลื่อนที่อย่างรวดเร็วกระโดดไปมาตามลักษณะของบทเพลงที่แต่งขึ้นในยุคบีบ็อป แฮงค์ โจนส์ ได้ทำการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง Round Midnight ในหลาย ๆ ตำแหน่งตลอดทั้งบทเพลง ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดใหม่ที่มีความน่าสนใจ เหมาะแก่การวิเคราะห์และศึกษา

ตัวอย่างที่ 80 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการใช้ไลน์คลิเชส์ และการทำให้เป็น ii-V และการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Round Midnight จากห้องที่ 1 - 3
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 146)

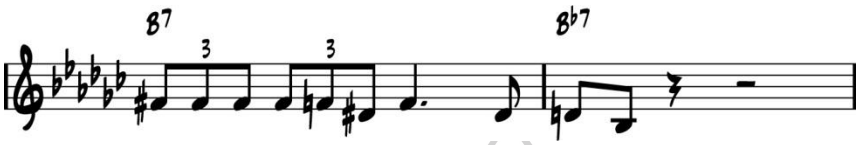
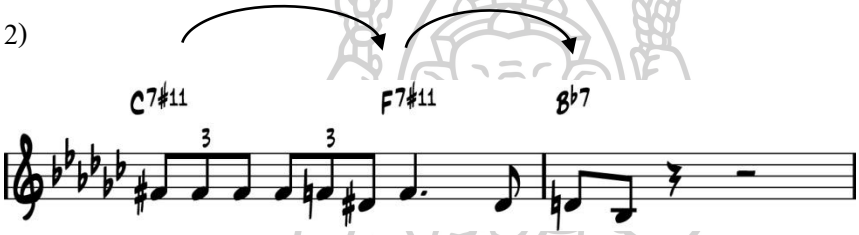
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 80 ข้อ 2) ในห้องที่ 1 มีการใช้ไลน์คลิเชส์ในคอร์ด E♭-7 ทำให้มีการเคลื่อนที่ของโน้ตโน้ตเบสในทิศทางขาลงแบบโครมาติก ได้แก่ E♭ D D♭ ไปจนถึง คอร์ด C7♯9 ในห้องที่ 2 โดยโน้ต E♭ ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 ของคอร์ด C7♯9, ในจังหวะที่ 3 และ 4 ของห้องที่ 2 มีการเปลี่ยนคอร์ดจาก B♭alt เป็นคอร์ด A♭-7 และ D♭7เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-Vและดำเนินแบบโครมาติกในทิศทางขาลงเข้าหาคอร์ด C-7♭5 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3 ซึ่งมีการเปลี่ยนแทนที่คอร์ด E♭-7 จากการเปลี่ยนคอร์ดในห้องที่ 3 ทำให้โน้ต B♭ และ A♭ เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และ ลำดับที่ 1 ของคอร์ด A♭-7 ตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 81 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด และใช้การเคลื่อนที่ของเบสในเพลง Round Midnight จากห้องที่ 5 – 6
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 146)

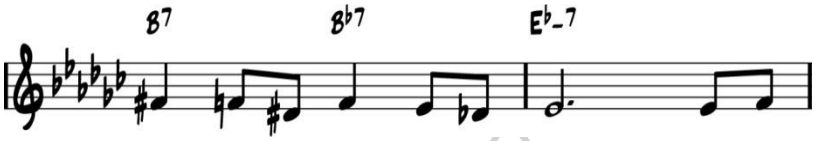
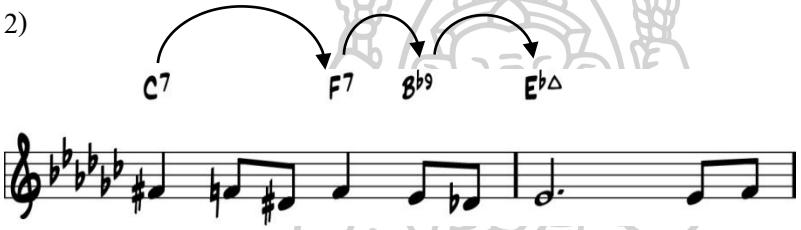
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 81 ข้อ 2) ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 5 มีการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด โดยเปลี่ยนจาก D♭7 เป็นคอร์ด D♭7♭9, ในจังหวะที่ 4 มีการเพิ่มคอร์ด G7♭9♯11 ในจังหวะที่ 4 ซึ่งมาจากการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงของคอร์ด D♭7, ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6 มีการเปลี่ยนคอร์ดจาก E♭-7 เป็นคอร์ด F♯△7 มีผลทำให้โน้ตทำนอง B♭ เปลี่ยนเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด F♯△7 และมีผลให้เกิดการเคลื่อนที่แบบโครมาติกในทิศทางขาขึ้นจาก G7♭9♯11 ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 5 เข้าหา F♯^7 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6 และในจังหวะที่ 2 มีการเพิ่มคอร์ด G7 เพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่แบบโครมาติกในทิศทางขาขึ้นเข้าหา A♭7♭9♯11 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 6 ซึ่งเป็นการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดจากคอร์ดเดิมคือ A♭7 จากการเคลื่อนที่ของโน้ตเบสแบบโครมาติกในทิศทางขาขึ้นนี้ เป็นการช่วยเพิ่มแรงขับของคอร์ดเข้าสู่คอร์ดเป้าหมาย

ตัวอย่างที่ 82 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการใช้เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ในเพลง Round Midnight ในห้องที่ 7

(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 146)

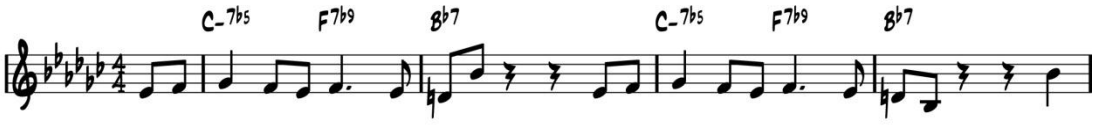
1)

2)

ในตัวอย่างที่ 82 ข้อ 2) ในห้องที่ 7 จังหวะที่ 1 มีการเปลี่ยนคอร์ดจาก B7 เป็นคอร์ด C7♯11 และในจังหวะที่ 3 มีการเพิ่มคอร์ด F7♯11 ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ จากคอร์ด C7♯11 เข้าหา F7♯11 และเข้าหา B♭7 ตามลำดับ จากการเปลี่ยนเสียงประสานมีผลทำให้ โน้ต F♯ ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 7 เปลี่ยนเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด C7♯11 โน้ต F ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด F7♯11, โน้ต D♭ ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด F7♯11 จากการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ ห้องที่ 7 – 8 นี้ ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างเสียงประสานและโน้ตทำนองมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

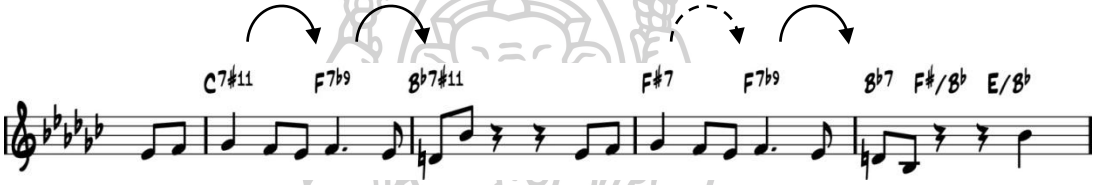
ตัวอย่างที่ 83 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการใช้เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และเปลี่ยนประเภทของคอร์ดในเพลง Round Midnight ในห้องที่ 15 – 16
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 146)

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 83 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานเพื่อทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ จากคอร์ด C7 ในห้องที่ 11 เข้าหา F7 ในจังหวะที่ 3 และเข้าหา B♭7 ในจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นการช่วยเพิ่มแรงขับเข้าสู่คอร์ดเป้าหมาย ในห้องที่ 16 มีการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจากคอร์ด E♭-7 เป็นคอร์ด E♭△7 โดยโน้ต E♭ ในแนวทำนองยังคงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ส่งผลให้เสียงประสานในห้องสุดท้ายแตกต่างไปจากเดิมซึ่งอยู่ในบันไดเสียง E♭ ไมเนอร์ กลายเป็นบันไดเสียง E♭ เมเจอร์ ซึ่งช่วยสร้างจุดสนใจให้กับเสียงประสานเป็นอย่างดี

ตัวอย่างที่ 84 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และการใช้เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และใช้คอร์ดแทนแบบขึ้นคู่ 3 เสียง และการใช้โน้ตเพเดิลในเพลง Round Midnight ในห้องที่ 17 – 20

(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 146)

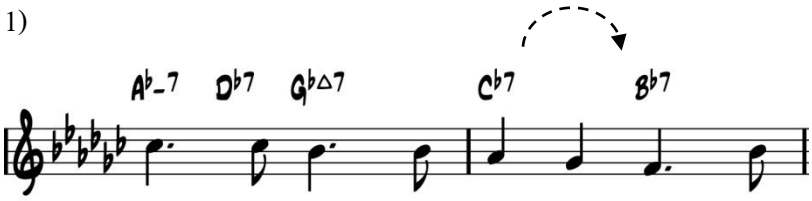
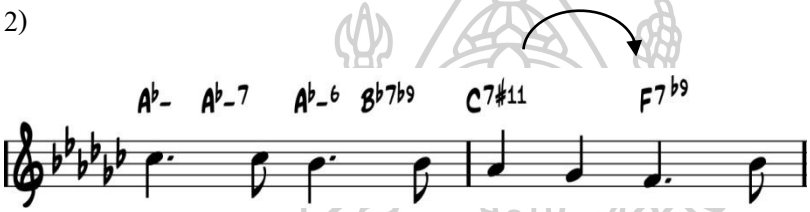
1)

2)



จากตัวอย่างที่ 84 ข้อ 2) ในห้องที่ 17 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด ในจังหวะที่ 1 โดยเปลี่ยนจาก C-7♭5 เป็นคอร์ด C7♯11 โดยที่โน้ต G♭ ในแนวทำนอง ซึ่งเดิมมีความสัมพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ ♭5 ของคอร์ด C-7♭5 เปลี่ยนเป็น โน้ตลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด C7♯11 ซึ่งมีความน่าสนใจและร่วมสมัยมากขึ้น ในห้องที่ 18 มีการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด B♭7 เป็นคอร์ด B♭7♯11 เพื่อให้เสียงประสานมีความร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น

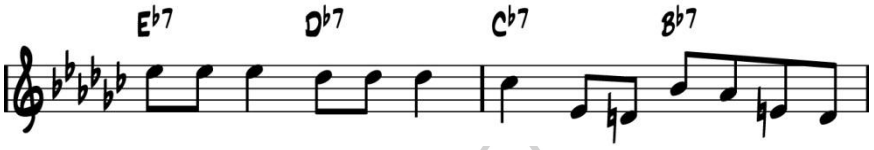
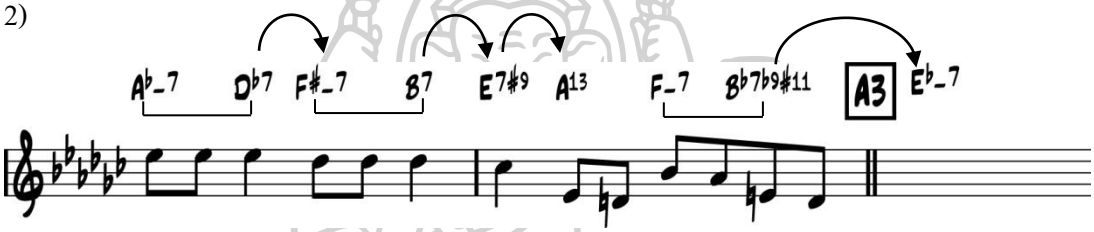
ในห้องที่ 18 มีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง โดยใช้คอร์ด F♯7 แทนคอร์ด C-7♭5 ซึ่งได้ผ่านการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดเป็น C7 ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของเบสแบบโครมาติกจาก F♯ ไปยัง F และเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย ซึ่งในที่นี้ได้แก่คอร์ด B♭7 ในห้องที่ 20 และในห้องที่ 20 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้โน้ตเพเดิล B♭ ในแนวเบสในขณะที่แนวอื่นยังคงมีการดำเนินคอร์ดจาก คอร์ด B♭7 ไปยังคอร์ด F♯ ในจังหวะที่ 2 และไปยังคอร์ด E ในจังหวะที่ 3 เป็นที่น่าสังเกตว่าในจังหวะที่ 2 และ 3 ไม่มีโน้ตในแนวทำนองจึงสามารถเปลี่ยนเสียงประสานได้อย่างอิสระ

ตัวอย่างที่ 85 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการใช้ไลน์คลิเชส์ และการใช้เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ ในเพลง Round Midnight ในห้องที่ 21 – 22 (ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 146)

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 85 ข้อ 2) ในห้องที่ 21 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้ไลน์คลิเชส์ในคอร์ดไมเนอร์ได้แก่คอร์ด A♭- ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 21 ดำเนินไปยังคอร์ด A♭-7 ในจังหวะที่ 2 และ A♭-6 ในจังหวะที่ 3 ทำให้การเคลื่อนที่ของโน้ตในเสียงประสานแบบต่อเนื่องตามลำดับขึ้นได้แก่โน้ต A♭ ในจังหวะที่ 1 และโน้ต G♭ ในจังหวะที่ 2 และโน้ต F ในจังหวะที่ 3 และในห้องที่ 22 มีการเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดจากคอร์ด C♭7 และคอร์ด B♭7 ในจังหวะที่ 1 และ 3 เป็นคอร์ด C7♯11 และ F7♭9 ซึ่งส่งผลให้ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองและเสียงประสานเปลี่ยนไปได้แก่ โน้ต A♭ ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ b13 ของคอร์ด C7 และโน้ต G♭ ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด C7 และโน้ต F ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด F7♭9

ตัวอย่างที่ 86 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการทำให้เป็น ii-V และการใช้เอ็กซ์เท็นเด็ดดออมินันท์ในเพลง Round Midnight ในห้องที่ 23 – 24

(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 146)

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 86 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานเพื่อทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V อย่างต่อเนื่องตั้งแต่จังหวะที่ 1 ในห้องที่ 23 และมีการเปลี่ยนเสียงประสานในทุก ๆ จังหวะเพื่อเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย E♭-7 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 25 โดยที่จังหวะที่ 1 และ 2 ของห้องที่ 23 มีการใช้คอร์ด A♭-7 และ D♭7 เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V เข้าหาคอร์ด F♯-7 ในจังหวะที่ 3 ส่งผลให้โน้ต E♭ ในแนวทำนองมีความสัมพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด A♭-7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด D♭7 ในจังหวะที่ 3 และ 4 ของห้องที่ 23 มีการใช้คอร์ด F♯-7 และ B7 เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V อย่างต่อเนื่องเข้าหาคอร์ด E7♯9 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 24 ส่งผลให้โน้ต D♭ ในแนวทำนองมีความสัมพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด F♯-7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด B7

ในจังหวะที่ 1 และ 2 ของห้องที่ 24 มีการใช้คอร์ด E7♯9 และคอร์ด A13 ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์เพื่อเป็นการเพิ่มแรงขับเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย ส่งผลให้โน้ตทำนอง C♭ ในจังหวะที่ 1 มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด E7♯9 และในจังหวะที่ 2 โน้ต

ทำนอง E♭ และ D มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 และเป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด A♭13 ตามลำดับ ในจังหวะที่ 3 มีการใช้คอร์ด F-7 เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V เข้าหาคอร์ดเป้าหมาย E♭-7 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 25 ส่งผลให้โน้ต B♭ และ A♭ ในจังหวะที่ 3 มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด F-7 ตามลำดับ และโน้ตทำนอง E และ D ในจังหวะที่ 4 มีความสัมพันธ์เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด B♭7♭9♯11 ตามลำดับ

จากการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องที่ 23 และ 24 ทำให้การดำเนินคอร์ดมีการเปลี่ยนแปลงที่เร็วขึ้น เพิ่มความน่าสนใจให้กับเสียงประสาน รวมถึงความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองกับเสียงประสานมีความน่าสนใจและร่วมสมัยมากขึ้น

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง Round Midnight สามารถสรุปวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องต่าง ๆ ของบทเพลงได้ดังตารางที่ 1

ห้องที่	วิธีการเปลี่ยนเสียงประสาน
1	ไลน์คลิเชส์ในคอร์ดไมเนอร์
2	ทำให้เป็น ii-V คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย
5	เปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด
6	การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส
7	เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์
15	เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์
16	เปลี่ยนประเภทของคอร์ด

17	เปลี่ยนประเภทของคอร์ด
18	เปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด
19	คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์
20	โน้ตเพเดิล
21	ไลน์คลิเชส์ในคอร์ดไมเนอร์
22	เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์
23	ทำให้เป็น ii-V
24	ทำให้เป็น ii-V เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์

ตารางที่ 1 สรุปวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องต่าง ๆ ของเพลง Round Midnight

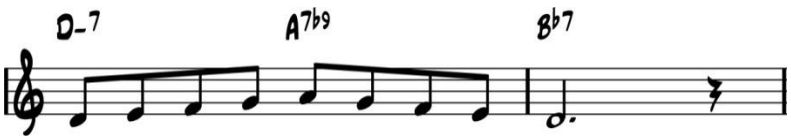
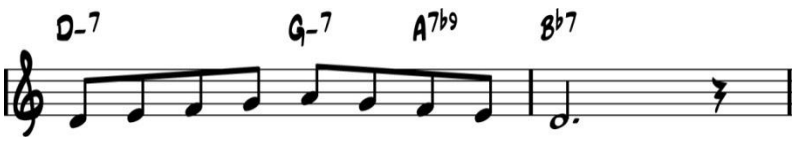
บทเพลง Round Midnight เป็นเพลงในจังหวะช้า (Ballad) มีการเคลื่อนที่ของทำนองที่หลากหลาย มีโน้ตทำนองมีการเคลื่อนที่อย่างรวดเร็วกระโดดไปมา มีการดำเนินคอร์ดในลักษณะ ii-Vในหลาย ๆ ตำแหน่ง แฮงค์ โจนส์ ได้ทำการเปลี่ยนเสียงประสานในหลาย ๆ ตำแหน่งตลอดทั้งบทเพลง ยกเว้นบางห้องที่การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองมีความน่าสนใจอยู่แล้วเช่นในห้องที่ 4 และบางท่อนมีการเปลี่ยนเสียงประสานในทุกจังหวะของห้องนั้น ๆ การเปลี่ยนเสียงประสานของแฮ็งค์ โจนส์ ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบใหม่ แต่ส่วนใหญ่ยังคงมีการดำเนินคอร์ดแบบวงจรคู่ 5 หรือมีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง และมีการการใช้ไลน์คลิเชส์ในช่วงที่มีการดำเนินคอร์ดอยู่บนบันไดเสียงโทนิคไมเนอร์ดังในห้องที่ 1 - 2 และรวมถึงการใช้โน้ตเพเดิลในห้องที่ 20 ทำให้เพลง Round Midnight มีเสียงประสานที่แตกต่างไปจากเดิม มีการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่เร็ว

ขึ้น ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองกับเสียงประสานมีความน่าสนใจและร่วมสมัยมากขึ้น รวมถึงการดำเนินคอร์ดยังมีความสัมพันธ์อย่างต่อเนื่องตลอดทั้งบทเพลง

2. เพลง You Don't Know What Love Is

เพลง You Don't Know What Love Is เป็นเพลงแจ๊สมาตรฐานในจังหวะช้า (Ballad) ประพันธ์เนื้อร้องโดย ดอนเรย์ (Donraye, ค.ศ. 1909 – 1985) และประพันธ์ทำนองโดย จีน เดอ พอล (Gene De Paul, ค.ศ. 1919 – 1988)ผู้วิจัยได้เลือกเพลง You Don't Know What Love Is จากผลงานชุด BD Music & Cabu Present Hank Jones เป็นเพลงลำดับที่ 8 มีความยาว 4:11 นาที เป็นการบรรเลงเดี่ยวเปียโนเพลง You Don't Know What Love Is เดิมเป็นเพลงในบันไดเสียง F ไมเนอร์ รูปแบบโครงสร้างเพลงมีลักษณะแบบ A A B A จำนวน 32 ลักษณะของโน้ตทำนองมีการเคลื่อนที่ช้า และเคลื่อนที่ไม่ห่างกันมาก มีโน้ตซ้ำกัน และโน้ตเสียงยาวในหลายตำแหน่งของเพลง แฮงค์ โจนส์ ได้บรรเลงเดี่ยวเปียโนเพลง You Don't Know What Love Is ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ และทำการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลงในหลาย ๆ ตำแหน่งตลอดทั้งบทเพลง ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดใหม่ที่มีความน่าสนใจ เหมาะแก่การวิเคราะห์และศึกษา

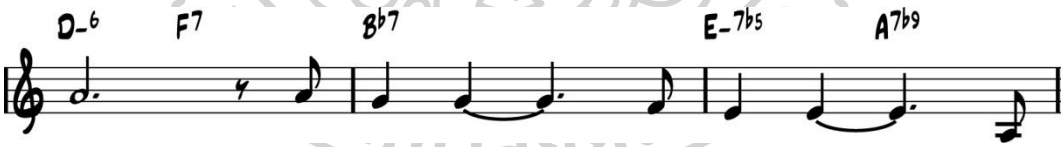
ตัวอย่างที่ 87 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในเพลง You Don't Know What Love Is ในห้องที่ 3 – 4
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 147)

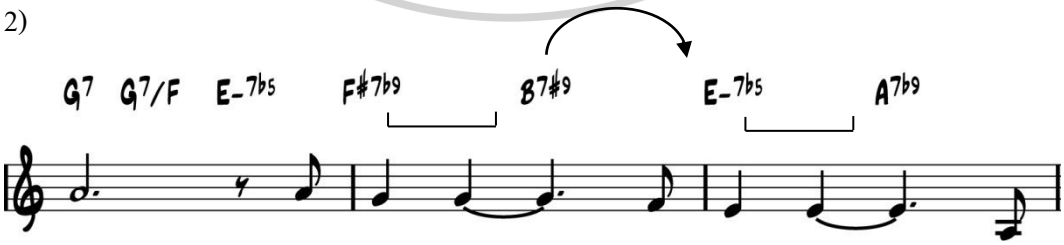
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 87 ข้อ 2) ในห้องที่ 3 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส จากโน้ตแนวเบส G ในจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 3 เคลื่อนที่ตามลำดับขั้นในทิศทางขาขึ้นไปยังโน้ต A ในจังหวะที่ 4 และเคลื่อนแบบโครมาติกในทิศทางขาขึ้นเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย B♭ ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4 ส่งผลให้ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองและเสียงประสานเปลี่ยนไปโดยโน้ต A และ G ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 3 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด G-7 และในจังหวะที่ 4 โน้ต F และ E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 และ เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ตามลำดับ

การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสนี้ทำให้เสียงประสานมีการเปลี่ยนแปลงและเคลื่อนที่เร็วขึ้น และช่วยเพิ่มแรงขับเข้าสู่คอร์ดเป้าหมาย

ตัวอย่างที่ 88 เปลี่ยนเสียงประสานโดยการเคลื่อนที่ของโน้ตเบส และการทำให้เป็น ii-V ในเพลง You Don’t Know What Love Is ในห้องที่ 6 – 7

(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 147)

1)

2)



จากตัวอย่างที่ 88 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในห้องที่ 6 จากโน้ต G ในจังหวะที่ 1 เคลื่อนที่ตามลำดับขึ้นในทิศทางขาลงไปยังโน้ตเบส F ของคอร์ด G7/F ในจังหวะที่ 2 และเคลื่อนที่ต่อไปยังโน้ต E ของคอร์ด E-7♭5 ในจังหวะที่ 3 ส่งผล

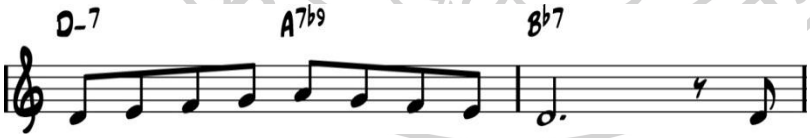
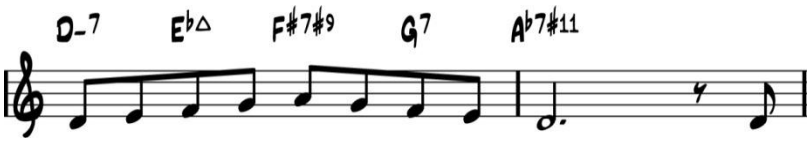
ให้ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองและเสียงประสานเปลี่ยนไปโดย โน้ต A ในห้องที่ 1 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด G7 และ G7/F และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด E-7♭5 ตามลำดับ

ในห้องที่ 7 มีการเปลี่ยนเสียงประสานจากคอร์ด B♭7 ให้เป็นการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V เข้าหาคอร์ด E-7♭5 ในห้องต่อไป ซึ่งได้แก่คอร์ด F♯7♭9 และคอร์ด B7♯9 โดยยังกลมกลืนกับโน้ตทำนอง G ซึ่งโน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 ของคอร์ด F♯7♭9 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 ของคอร์ด B7♯9

การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสและทำให้เป็น ii - V นี้ทำให้เสียงประสานมีการเปลี่ยนแปลงและเคลื่อนที่เร็วขึ้น ช่วยเพิ่มแรงขับเข้าสู่คอร์ดเป้าหมาย รวมถึงมีการใช้คอร์ดที่อยู่นอกบันไดเสียงโทนิคของคีย์ D ไมเนอร์ ซึ่งเป็นการเพิ่มจุดสนใจของเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 89 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเคลื่อนที่ของโน้ตเบส ใน You Don't Know What Love Is ในห้องที่ 11 – 12

(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 147)

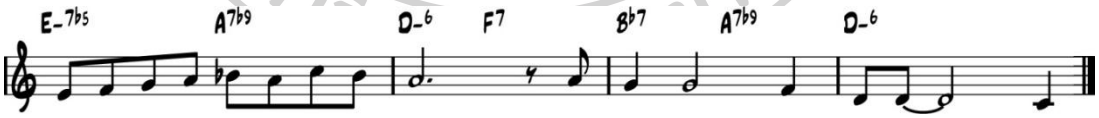
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 89 ข้อ 2) ในห้องที่ 11 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส จากโน้ตแนวเบส D ในจังหวะที่ 1 เคลื่อนที่แบบโครมาติกในทิศทางขาขึ้นไปยังโน้ต E♭ ในจังหวะที่ 2 และเคลื่อนที่ต่อไปยังโน้ต F♯ และ G ในจังหวะที่ 3 และ 4 ตามลำดับ และ

เคลื่อนที่ต่อไปในทิศทางขาขึ้นไปยังโน้ตเป้าหมาย A♭ ในคอร์ด A♭7♯11 ในจังหวะที่ ของห้องที่ 12 ส่งผลให้ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองและเสียงประสานเปลี่ยนไปโดย โน้ต D และ E ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 11 เป็นโน้ตลำดับที่ 1 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด D-7 โน้ต F และ G ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด E♭△ โน้ต A และ G ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 ของคอร์ด F♯7♯9 และโน้ต F และ E ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตลำดับที่ b7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด G7

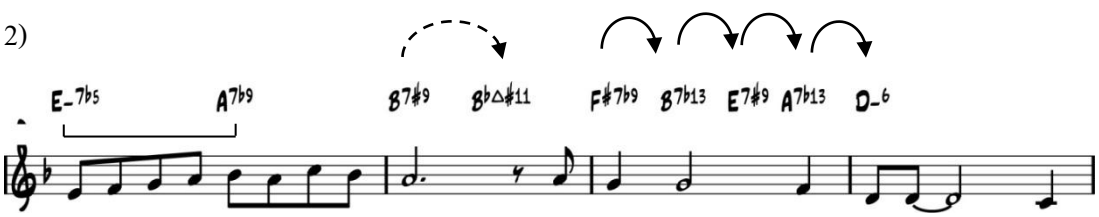
ในห้องที่ 12 มีการเปลี่ยนคอร์ด จาก B♭7 เป็นคอร์ด A♭7♯11 ส่งผลให้โน้ต D ในแนวทำนองมีความสัมพันธ์เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสนี้ทำให้เสียงประสานมีการเปลี่ยน แปลงและเคลื่อนที่เร็วขึ้น ช่วยเพิ่มแรงขับเข้าสู่คอร์ดเป้าหมาย รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างเสียงประสานและแนวทำนองมีความน่าสนใจมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 90 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่สามเสียงและ เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ ในเพลง You Don't Know What Love Is ในห้องที่ 13 – 16
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 147)

1)



2)



จากตัวอย่างที่ 90 ข้อ 2) ในห้องที่ 14 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้คอร์ด B7♯9 เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง เข้าหาคอร์ด B♭△♯11 ในจังหวะที่ 3 ส่งผลให้โน้ต A ในแนวทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ ♭7 ของคอร์ด B7♯9 และเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด B♭△♯11

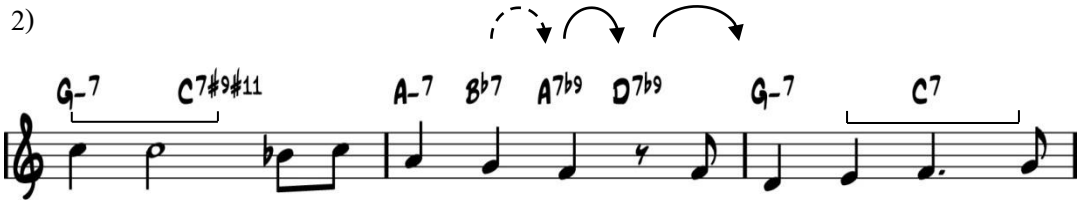
ในห้องที่ 15 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ในทุก ๆ จังหวะ ได้แก่ F♯7♭9 ในจังหวะที่ 1 เคลื่อนที่แบบวงจรคู่ 5 เข้าหาคอร์ด B7♭13 ในจังหวะที่ 2 และคอร์ด E7♯9 ในจังหวะที่ 3 และคอร์ด A7♭13 ในจังหวะที่ 4 ตามลำดับ และเคลื่อนที่แบบวงจรคู่ 5 เข้าหาคอร์ดเป้าหมาย D-6 ในจังหวะที่ 1 ของห้องต่อไป ส่งผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างแนวทำนองและเสียงประสานมีการเปลี่ยนแปลง กล่าวคือ โน้ต G ในจังหวะที่ 1 ถึงจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 15 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 ของคอร์ด F♯7♭9 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 ของคอร์ด B7♭13 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 ของคอร์ด E7♯9 ตามลำดับ และโน้ต F ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 ของคอร์ด A7♭13

การเปลี่ยนเสียงประสานห้องที่ 13 - 16 นี้ส่งผลให้เสียงประสานมีการเปลี่ยนแปลงและเคลื่อนที่เร็วขึ้น ช่วยเพิ่มแรงขับเข้าสู่คอร์ดเป้าหมาย รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างเสียงประสานและแนวทำนองมีความน่าสนใจมากขึ้น เป็นการเพิ่มจุดสนใจให้กับเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 91 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดและการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่สามเสียงและเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ ในเพลง You Don't Know What Love Is ในห้องที่ 17 – 19

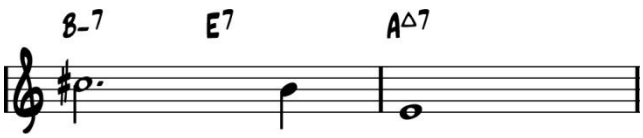
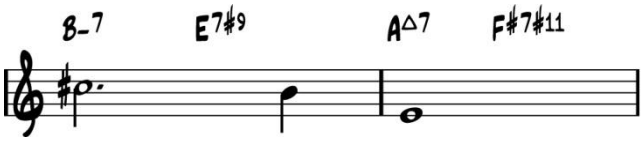
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 147)

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 91 ข้อ 2) ในห้องที่ 17 ในจังหวะที่ 3 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด จาก C7 เป็นคอร์ด C7♯9♯11 ซึ่งเป็นการเพิ่มความน่าสนใจให้กับเสียงประสาน และในห้องที่ 18 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และในจังหวะที่ 2 มีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง ทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบโครมาติกในทิศทางขาลงจากคอร์ด B♭7 เข้าหาคอร์ด A7♭9 ในจังหวะที่ 3 และเคลื่อนที่แบบวงจรคู่ 5 เข้าหา D7♭9 ในจังหวะที่ 4 และเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดเป้าหมาย G-7 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 19 นอกจากนนี้ยังมีการเปลี่ยนโน้ตในแนวทำนองเพื่อให้กลมกลืนกับเสียงประสานที่เปลี่ยนในห้องที่ 18 โดยโน้ต A เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด A-7 ในจังหวะที่ 2 โน้ต G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด B♭7 และในจังหวะที่ 3 โน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 ของคอร์ด A7♭9

จากการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่เร็วขึ้น และช่วยเพิ่มแรงขับเข้าสู่คอร์ดเป้าหมาย

ตัวอย่างที่ 92 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดและการเพิ่มคอร์ดในบันไดเสียง ในเพลง You Don’t Know What Love Is ในห้องที่ 21 – 22
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 147)

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 92 ข้อ 2) ในห้องที่ 21 ในจังหวะที่ 3 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด จาก E7 เป็นคอร์ด E7♯9 ส่งผลให้เสียงประสานมีความซับซ้อนและน่าสนใจมากขึ้น และในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 22 มีการเพิ่มคอร์ด F♯7♯11 ซึ่งเป็นคอร์ดลำดับที่ 6 ของบันไดเสียง A เมเจอร์เพื่อให้เสียงประสานมีการเคลื่อนที่เร็วขึ้น

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง You Don't Know What Love Is สามารถสรุปวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องต่างๆ ของบทเพลงได้ดังตารางที่ 2

ห้องที่	วิธีการเปลี่ยนเสียงประสาน
3	การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส
6	การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส
7	ทำให้เป็น ii-V
11 - 12	การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส
14	คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย
15	เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์
17	เปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด
18	เอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์

	คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย
21	เปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด
22	เพิ่มคอร์ดจากบันไดเสียง

ตารางที่ 2 สรุปวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องต่าง ๆ ของเพลง You Don't Know What Love Is

บทเพลง You Don't Know What Love Is เป็นเพลงในจังหวะช้า ลักษณะของโน้ตทำนองมีการเคลื่อนที่ช้า และเคลื่อนที่ไม่ห่างกันมาก มีโน้ตซ้ำกัน และโน้ตเสียงยาวในหลายตำแหน่งของเพลง ท่อน A มีการดำเนินคอร์ดบนบันไดเสียง F ไมเนอร์ ท่อน B มีการดำเนินคอร์ดบนบันไดเสียง A♭ เมเจอร์ และ C เมเจอร์ แฮงค์ โจนส์ ได้ทำการเปลี่ยนเสียงประสานในหลาย ๆ ตำแหน่งตลอดทั้งบทเพลง บางท่อนมีการเปลี่ยนเสียงประสานในทุกจังหวะของห้องนั้น ๆ แฮงค์ โจนส์ มักใช้การเปลี่ยนเสียงประสานเพื่อทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของโน้ตเบส ร่วมกับการทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-Vหรือร่วมกับการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง การเปลี่ยนเสียงประสานของแฮ็งค์ โจนส์ ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบใหม่ ทำให้เพลง You don't know what love is มีเสียงประสานที่แตกต่างไปจากเดิม มีการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่เร็วขึ้น ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองกับเสียงประสานมีความน่าสนใจและร่วมสมัยมากขึ้น รวมถึงการดำเนินคอร์ดยังมีความ สัมพันธ์อย่างต่อเนื่องตลอดทั้งบทเพลง

บทที่ 4

วิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานในบทเพลง

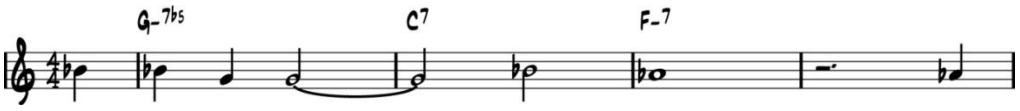
What Is This Thing Call Love และ Autumn Leave

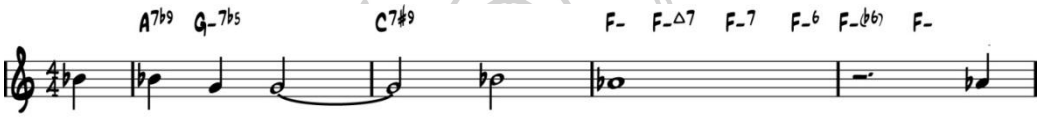
ในบทนี้ผู้วิจัยได้ทำการถอดเสียงประสานในบทเพลงมาตรฐานที่บรรเลงโดย แฮงค์ โจนส์ และมีการนำการเปลี่ยนเสียงประสานในแบบต่าง ๆ มาใช้ในบทเพลง โดยถอดเสียงประสานเฉพาะท่อนทำนอง เพื่อทำการวิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานในตำแหน่งต่าง ๆ ของบทเพลงเปรียบเทียบกับเสียงประสานเดิม และแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของทำนองและเสียงประสานที่เปลี่ยนไป โดยบทเพลงที่ผู้วิจัยได้เลือกมาวิเคราะห์ในบทนี้ได้แก่เพลง What is this thing call love และ Autumn Leave ซึ่งทั้งสองเพลงเป็นเพลงในจังหวะสวิง ความเร็วปานกลาง

1. เพลง What Is This Thing Call Love

เพลง What Is This Thing Call Love เป็นเพลงแจ๊สมาตรฐาน ประพันธ์โดย โคล พอร์เตอร์ (Cole Porter, ค.ศ. 1891 – 1964) ผู้วิจัยได้เลือกเพลง What Is This Thing Call Love จากผลงานบันทึกการแสดงสดของ แฮงค์ โจนส์ ที่ Maybeck Recital Hall เมือง เบอร์คลีย์ รัฐแคลิฟอร์เนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1991 เป็นเพลงลำดับที่ 8 จากอัลบัม Live At Maybeck Recital Hall Vol. 16 เป็นการบรรเลงเดี่ยวเปียโน มีความยาว 3:35 นาที เพลง What Is This Thing Call Love เป็นเพลงในจังหวะสวิงความเร็วปานกลาง รูปแบบโครงสร้างเพลงมีลักษณะแบบ A A B A จำนวน 32 ห้อง บทเพลงอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ แต่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงชั่วคราวไปมาตลอดทั้งบทเพลง แฮงค์ โจนส์ได้ทำการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง What Is This Thing Call Love ในหลาย ๆ ตำแหน่งตลอดทั้งบทเพลง ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดใหม่ที่มีความน่าสนใจ เหมาะแก่การวิเคราะห์และศึกษา

ตัวอย่างที่ 93 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการเคลื่อนที่ของโน้ตเบสและการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และไลน์คลิเชส์ ในคอร์ดไมเนอร์ ในเพลง What Is This Thing Call Love จากห้องที่ 1 – 4 (ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 148)

1)

2)

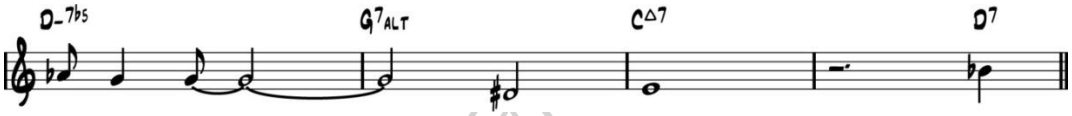
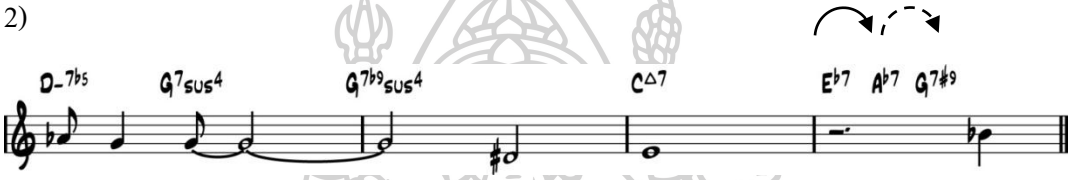


จากตัวอย่างที่ 93 ข้อ 2) ในห้องที่ 1 มีการใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเบสในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 1 จากโน้ตเบส A ในคอร์ด A7♭9 เข้าหาโน้ตเบส G ในคอร์ด G-7♭5 ในจังหวะที่ 2 มีผลทำให้ โน้ต Bb และ G ในแนวทำนองมีความสำพันธ์เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 ในคอร์ด A7♭9 และเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด G-7♭5 ในห้องที่สองมีการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดจาก C7 เป็น C7#9 ทำให้เสียงประสานเคลื่อนที่เร็วและน่าสนใจมากขึ้น

ในห้องที่ 3 มีการใช้ไลน์คลิเชส์ในคอร์ด F-7 ในทุก ๆ จังหวะมีผลทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของโน้ตในเสียงประสานจากโน้ต F ในจังหวะที่ 1 เคลื่อนที่ลงแบบโครมาติกในทิศทางขาลง ไปยังโน้ต E E♭ D D♭ และโน้ต C ใน คอร์ด F- ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 4

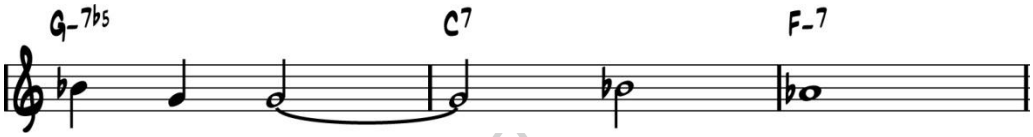
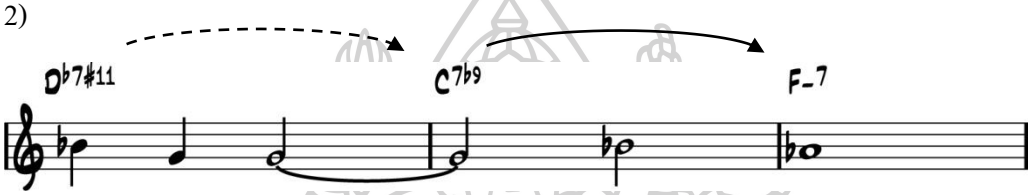
ตัวอย่างที่ 94 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์Sus4 และโดมินันท์ Sus4♭9 และเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง ในเพลง What Is This Thing Call Love จากห้องที่ 5 – 8

(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 148)

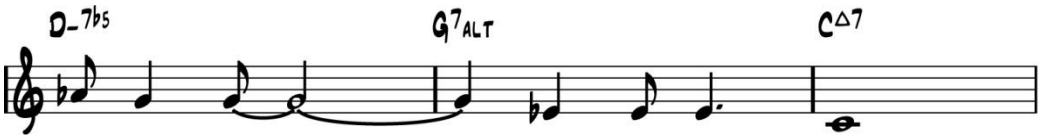
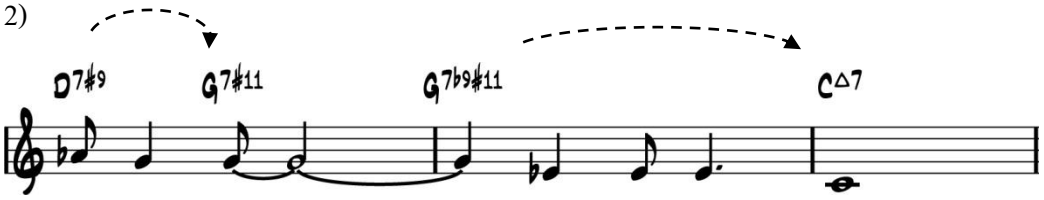
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 94 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์ Sus4 ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 5 โดยใช้คอร์ด G7Sus4 เพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ที่เคลื่อนที่เร็วขึ้น และในห้องที่ 6 ใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์ Sus4♭9 เพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่เร็ว

และในห้องที่ 8 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ โดยในห้องที่ 8 จังหวะที่ 1 ใช้คอร์ด E♭7 ส่งเข้าหาคอร์ด A♭7 ในจังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง ส่งเข้าหาคอร์ด G7♯9 ในจังหวะที่ 3

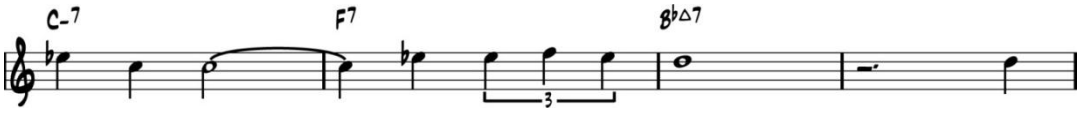
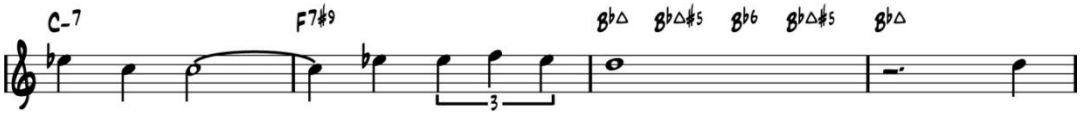
ตัวอย่างที่ 95 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง What Is This Thing Call Love จากห้องที่ 9 – 11
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 148)

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 95 ข้อ 2) ในห้องที่ 9 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยในคอร์ด G-7♭5 ทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงได้แก่คอร์ด D ♭7♯11 มีผลทำให้ความสำพันธ์ระหว่างโน้ตทำนองและเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้นโดยโน้ตทำนอง B♭ เป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด D♭ และโน้ต G ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตลำดับที่ ♯11

ตัวอย่างที่ 96 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์และเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดในเพลง What Is This Thing Call Love ในห้องที่ 13 – 15
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 148)

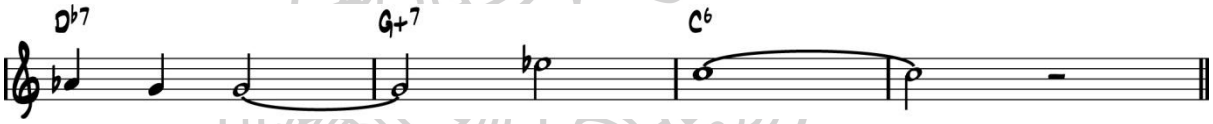
1)

2)

จากตัวอย่างที่ 96 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเพิ่มคอร์ด G7♯11 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 13 ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่เร็วขึ้น และยังทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์โดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจาก D-7♭5 เป็นคอร์ด D7#♯9 ในจังหวะที่ 1 มีผลทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์จากคอร์ด D7♯9 ในจังหวะที่ 1 เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด G7#♯11 ในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นการเพิ่มแรงขับเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย ซึ่งได้แก่คอร์ด C△7 ในห้องที่ 15 นอกจากนี้ยังทำให้ทำนองและเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้นโดยโน้ต A♭ ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 ของคอร์ด D7♯9 มีผลทำให้เสียงประสานมีความสมัยใหม่มากขึ้น

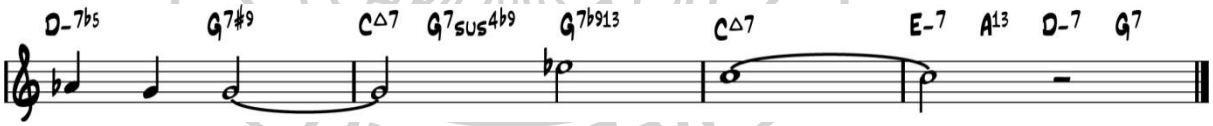
ตัวอย่างที่ 97 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดและการใช้ไลน์คลิเชส์ในคอร์ดเมเจอร์ ในเพลง What Is This Thing Call Love จากห้องที่ 17 – 20
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 148)

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 97 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดในคอร์ด F7♯9 แทนที่ คอร์ด F7 ในห้องที่ 18 ทำให้เสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้นจากโน้ตนอกบันไดเสียงในเสียงประสาน และในห้องที่ 19 มีการใช้ไลน์คลิเชส์ในคอร์ด B♭△ ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของโน้ตในเสียงประสานแบบโครมาติกในทิศทางขาขึ้นโดยเริ่มจากโน้ต F ในคอร์ด B♭△7 ในจังหวะที่ 1 โน้ต F♯ ในคอร์ด B♭△7♯5 โน้ต G ในคอร์ด B♭△6 และเคลื่อนที่กลับแบบโครมาติกในทิศทางขาลงไปยังโน้ต F♯ ในคอร์ด B♭△7♯5 และโน้ต F ในคอร์ด B♭△7 ในห้องที่ 20

ตัวอย่างที่ 98 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ด และใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์Sus4♭9 ในเพลง What Is This Thing Call Love ในห้องที่ 29 – 32
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 148)

1)



2)

จากตัวอย่างที่ 98 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดเพื่อให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ในห้องที่ 29 โดยใช้คอร์ด D-7♭5 และ G7♯9 เข้าหาคอร์ด C△7 ในห้องที่ 30 และจังหวะที่ 2 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์Sus4♭9 ในคอร์ด G7 หลังจากนั้นเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดให้เป็น G7♭9 มีผลทำให้การเคลื่อนที่ของเสียงประสานเคลื่อนที่เร็วขึ้น

ในห้องที่ 32 มีการเพิ่มการดำเนินคอร์ดแบบ iii – vi – ii - V เป็นผลให้เสียงประสานมีการเคลื่อนที่เร็วขึ้นและเป็นการเพิ่มแรงขับเข้าหาคอร์ดเป้าหมายในท่อนต่อไป

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง ในเพลง What Is This Thing Call Love สามารถสรุปวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องต่างๆ ของบทเพลงได้ดังตารางที่ 3

ห้องที่	วิธีการเปลี่ยนเสียงประสาน
1	การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส
2	เปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด
3 - 4	ไลน์คลิเชส์ในคอร์ดไมเนอร์
5 - 6	การใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์Sus4 และ โดมินันท์Sus4♭9
8	ทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง
9	ทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง
13	ทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์
13 -14	เปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด
17	เปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด
18	ไลน์คลิเชส์ในคอร์ดเมเจอร์
29	ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V
29 - 30	การใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์Sus4 และ โดมินันท์Sus4♭9
32	ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ iii-vi-ii-V

ตารางที่ 3 สรุปวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องต่าง ๆ ของเพลง What Is This Thing Call Love

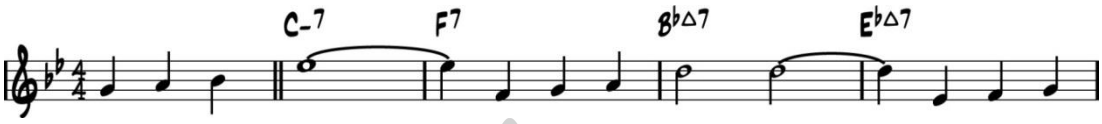
บทเพลง What Is This Thing Call Love เป็นบทเพลงในจังหวะสวิงความเร็วปานกลาง และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงชั่วคราวไปมาตลอดทั้งบทเพลง แฮงค์ โจนส์ได้ทำการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง What is this thing call love ในหลาย ๆ ตำแหน่งตลอดทั้งบทเพลง โดยใช้การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด เปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด รวมถึงการใช้ไลน์คลิเชส์ทั้งในคอร์ดไมเนอร์ และคอร์ดเมอเจอร์ เพื่อให้เกิดสีสันของเสียงประสาน และเกิดการเคลื่อนที่ของโน้ตในเสียงประสานบนโน้ตรากเดิม รวมถึงการเพิ่มคอร์ดให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-Vร่วมกับการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในบางตำแหน่ง การเปลี่ยนเสียงประสานของแฮ็งค์ โจนส์ ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบใหม่ ทำให้เพลง What is this thing call love มีเสียงประสานที่แตกต่างไปจากเดิม มีการเคลื่อนที่ของโน้ตภายในเสียงประสานรวมถึงเสียงประสานที่เคลื่อนที่เร็วขึ้น ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองกับเสียงประสานมีความน่าสนใจและร่วมสมัยมากขึ้น รวมถึงการดำเนินคอร์ดยังมีความสัมพันธ์อย่างต่อเนื่องตลอดทั้งบทเพลง

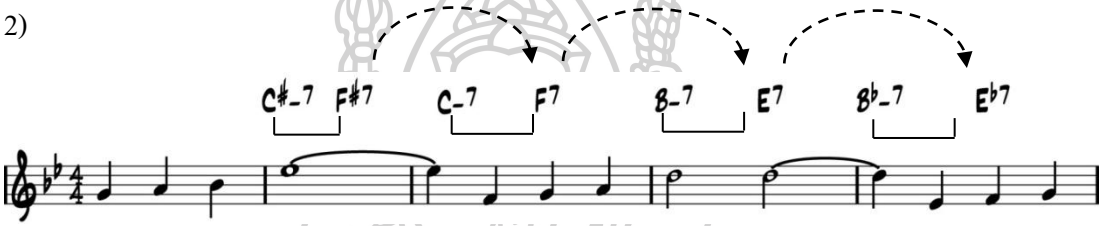
2. เพลง Autumn Leave

เพลง Autumn Leave เป็นเพลงแจ๊สมาตรฐาน ประพันธ์โดย โจเซฟ คอสมา (Joseph Kosma, ค.ศ. 1905 – 1969) ผู้วิจัยได้เลือกเพลง Autumn Leave จากผลงานชุด Great Jazz Trio Standart Collection vol. 2 เป็นเพลงลำดับที่ 2 มีความยาว 5:54 นาที บรรเลงในรูปแบบวงดนตรี 3 ชิ้นโดย แฮงค์ โจนส์ เป็นผู้เล่นเปียโน แมดส์ วินดิง (Mads Vinding) เป็นผู้เล่นเบส บิลลีย์ ฮาร์ท (Billy Hart) เป็นผู้เล่นกลอง เพลง Autumn Leave เป็นเพลงในจังหวะสวิงความเร็วปานกลาง รูปแบบโครงสร้างเพลงมีลักษณะแบบ A A B C จำนวน 32 ห้อง เสียงประสานของบทเพลงมีลักษณะเป็นคอร์ดในบันไดเสียงบันไดเสียงไดอาโทนิค แฮงค์ โจนส์บรรเลงในบันไดเสียง G ไมเนอร์ และได้ทำการเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง Autumn Leave ในหลาย ๆ ตำแหน่งตลอดทั้งบทเพลง ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดใหม่ที่มีความน่าสนใจ เหมาะแก่การวิเคราะห์และศึกษา

ตัวอย่างที่ 99 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยทำให้เป็น ii -V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมายในเพลง Autumn Leave จากห้องที่ 1 – 4

(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 149)

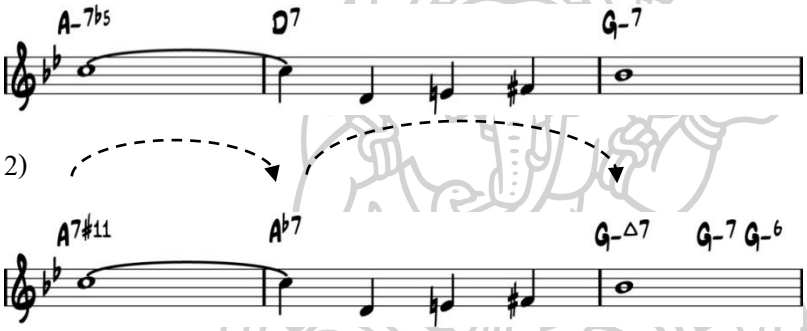
1)

2)



จากตัวอย่างที่ 99 ข้อ 2) ในห้องที่ 1-4 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการทำให้เป็น ii-V แบบโครมาติกในทิศทางขาลงอย่างต่อเนื่อง เริ่มจากในห้องที่ 1 มีการเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V จาก C-7 และ F7 ให้เพิ่มขึ้นครึ่งเสียงได้แก่ C♯-7 และ F♯7 เป็นผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทำนองและเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้น โดยโน้ต E♭ ในแนวทำนองกลายเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด C♯-7 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭13 ของคอร์ด F♯7 ในห้องที่ 2 มีการดำเนินคอร์ด ii-V ได้แก่ C-7 และ F7 ซึ่งเป็นการดำเนินคอร์ดแบบโครมาติกต่อเนื่องจากห้องที่ 1 และเคลื่อนที่ต่อเนื่องไปยังห้องที่ 3 ได้แก่ B-7 และ E7 ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทำนองและเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้น โดยโน้ต D ในแนวทำนองเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด B-7 และเป็นโน้ตลำดับที่ ♭7 ของคอร์ด E7 ในห้องที่ 4 มีการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ต่อเนื่องจากห้องที่ 3 ได้แก่ B♭-7 และ E♭7 เป็นผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทำนองและเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้น โดยโน้ต E♭ ในแนวทำนองกลายเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด B♭-7 โน้ต F และ G เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด E♭7 ตามลำดับ

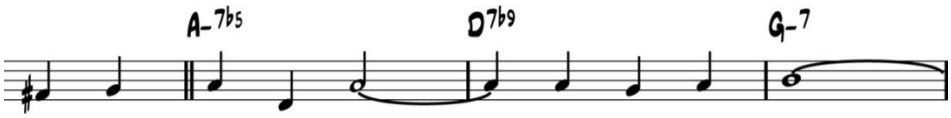
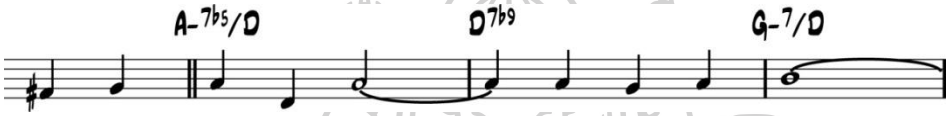
การเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้การดำเนินคอร์ดแบบ ii-V แบบโครมาติกนี้ นอกจากจะทำให้ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองและเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้นแล้ว เสียงประสานยังเป็นสามารถจุดสนใจเนื่องจากเป็นเสียงประสานที่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 100 การเปลี่ยนเสียงประสานด้วยการทำให้เป็นเอ็กซ์เทนเด็ตโดมินันท์ และใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง และการใช้ไลน์คลิเชส์ในเพลง Autumn Leaveจากห้องที่ 5 – 7
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 149)

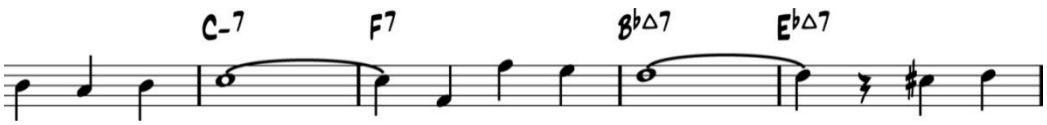
1)

จากตัวอย่างที่ 100 ข้อ 2) ในห้องที่ 5 มีการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจาก A-7♭5 ให้เป็น A7♯11 เป็นผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทำนองและเสียงประสานเปลี่ยนไปโดยโน้ต C ในแนวทำนองกลายเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 ของคอร์ด A7♯11 ในห้องที่ 6 มีการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงได้แก่คอร์ด A♭7 แทนที่คอร์ด D7 ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เด็ตดออมิแนนท์ แบบโครมาติก และเป็นผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทำนองและเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้นโดยโน้ต C ในแนวทำนองกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 3 โน้ต D ในจังหวะที่ 2 กลายเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 โน้ต E ในจังหวะที่ 3 กลายเป็นโน้ตลำดับที่ ♯5 โน้ต F♯ ในจังหวะที่ 4 กลายเป็นโน้ตลำดับที่ ♭7 ของคอร์ด A♭7 ตามลำดับ

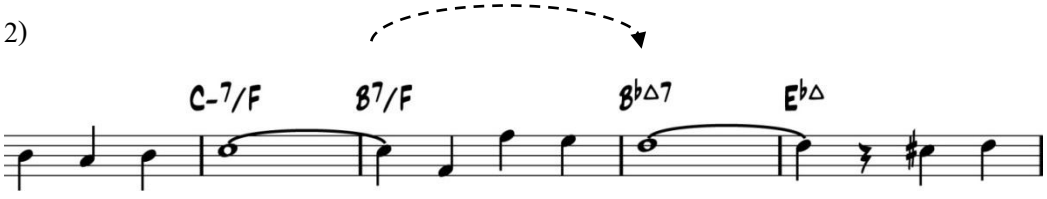
ในห้องที่ 7 มีการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดให้เป็น G-△7 ใช้ไลน์คลิเชส์ในคอร์ดไมเนอร์ ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของโน้ตเสียงประสานโครมาติกต่อเนื่องได้แก่ โน้ต F♯ ในคอร์ด G-△7 โน้ต F ในคอร์ด G-7 และ โน้ต E ในคอร์ด G-6

ตัวอย่างที่ 101 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้โน้ตเพเดิลในเพลง Autumn Leave ในห้องที่ 17 – 19
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 149)

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 101 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้โน้ตเพเดิล D ความยาว 4 ห้องจากห้องที่ 17 – 20 โดยโน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของบันไดเสียง G ไมเนอร์ เป็นผลให้เสียงประสานมีแรงขับเข้าหาคอร์ดเป้าหมายมากขึ้นและสร้างจุดสนใจให้กับเสียงประสาน

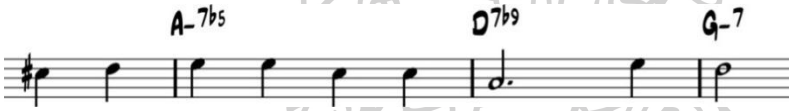
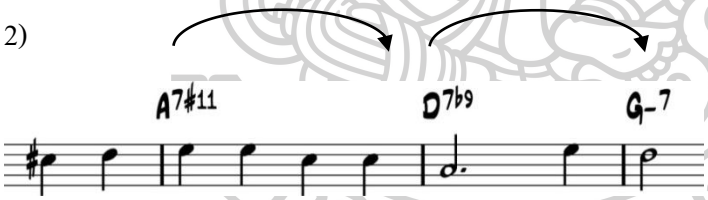
ตัวอย่างที่ 102 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้โน้ตเพเดิล และคอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในเพลง Autumn Leave ในห้องที่ 21 – 23 (ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 149)

1)

2)



จากตัวอย่างที่ 102 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการใช้โน้ตเพเดิล F ความยาว 2 ห้องจากห้องที่ 21 – 22 โดยโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของบันไดเสียง B♭ เมเจอร์ เป็นผลให้เสียงประสานมีแรงขับเข้าหาคอร์ดเป้าหมายมากขึ้น ในห้องที่ 22 มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยใช้คอร์ดแทนแบบขึ้นคู่ 3 เสียง ส่งผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทำนองและเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้นโดยโน้ต C ในแนวทำนองเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♭9 โน้ต F และ E♭ เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด B7 ตามลำดับ

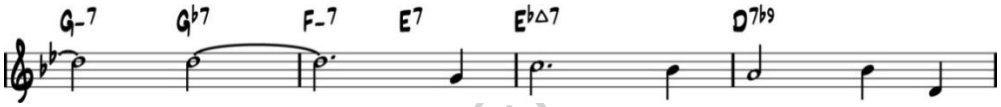
ตัวอย่างที่ 103 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดและทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ในเพลง Autumn Leave ในห้องที่ 25 – 26
(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 149)

1)

2)

จากตัวอย่างที่ 103 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเปลี่ยนประเภทของคอร์ดจาก A-7♭5 เป็น A7♯11 ส่งผลให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์เข้าหาคอร์ดเป้าหมายได้แก่ G-7 ในห้องที่ 27 และทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทำนองในห้องที่ 25 และเสียงประสานมีความน่าสนใจมากขึ้นโดยโน้ตทำนอง E♭ และ C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯11 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ ♯9 ของคอร์ด A7♯11 ตามลำดับ

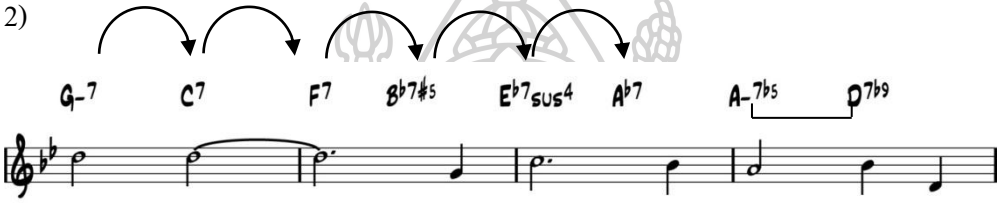
ตัวอย่างที่ 104 การเปลี่ยนเสียงประสานโดยการเคลื่อนที่แบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด และการใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์ Sus4 ในเพลง Autumn Leave ในห้องที่ 27- 30

(ดูโน้ตเพลงประกอบในภาคผนวก หน้า 149)

1)



2)



จากตัวอย่างที่ 104 ข้อ 2) มีการเปลี่ยนเสียงประสานโดยการทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ต่อเนื่องจากห้องที่ 27 – 29 ทำให้เกิดแรงขับเข้าหาคอร์ดเป้าหมายอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้มีการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดให้เป็นโดมินันท์ B♭7♯5 ในห้องที่ 28 และมีการใช้คอร์ดประเภท Dominant7Sus4 ในคอร์ด E♭7sus4 ในห้องที่ 29 การเปลี่ยนเสียงประสานำให้ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองกับเสียงประสานเปลี่ยนไป กล่าวคือโน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด C7 โน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด F7 โน้ต D และโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 3 และเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด B♭7♯5 โน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด E♭7sus4 และเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด A♭7 โน้ต B♭ เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 2 ของคอร์ด A♭7 และในห้องที่ 30 มีการทำให้เป็นการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ส่งผลให้เกิดการเคลื่อนที่ในแนวเบสต่อเนื่องจากคอร์ด A♭7 ในห้องที่ 29 เคลื่อนเข้าหา A-7♭5 ในห้องที่ 30

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานในเพลง Autumn Leave สามารถสรุปวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องต่างๆ ของบทเพลงได้ดังตารางที่ 4

ห้องที่	วิธีการเปลี่ยนเสียงประสาน
1 - 4	ทำให้เป็น ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย
5 - 6	ทำให้เป็นเอ็กซ์เทนเด็ดโดมินันท์ และการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3
7	การใช้ไลน์คลิเชส์ในคอร์ดไมเนอร์
17 - 19	การใช้โน้ตเพเดิล
21 - 22	การใช้โน้ตเพเดิล
22	แทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง
25	การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด
25-26	ทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์
27-29	ทำให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์
28	เปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด
29	การใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์ Sus4
30	การทำให้เป็น ii-V

ตารางที่ 4 สรุปวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานในห้องต่าง ๆ ของเพลง Autumn Leave

เพลง Autumn Leave เป็นเพลงในจังหวะสวิงความเร็วปานกลาง เสียงประสานของบทเพลงมีลักษณะเป็นคอร์ดในบันไดเสียงบันไดเสียงไดอาโทนิค แฮงค์ โจนส์ได้ทำการเปลี่ยนเสียงประสานใน ในหลาย ๆ ตำแหน่งตลอดทั้งบทเพลง โดยส่วนมาก ใช้การทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดแบบ ii-Vที่มีความสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง รวมถึงการเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ดและการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียงในการดำเนินคอร์ดแบบ ii-Vนั้น รวมถึงมีการใช้โน้ตเพเดิลในท่อน B ทำให้เกิดการดำเนินคอร์ดใหม่ และให้เพลง Autumn Leave มีเสียงประสานที่แตกต่างไปจากเดิม โดยมีการที่เคลื่อนที่เร็วขึ้น ความสัมพันธ์ของโน้ตทำนองกับเสียงประสานมีความน่าสนใจและร่วมสมัยมากขึ้น รวมถึงการดำเนินคอร์ดยังมีความสัมพันธ์อย่างต่อเนื่องตลอดทั้งบทเพลง

บทที่ 5
สรุปผลการศึกษา

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานของแฮ็งค์ โจนส์ ทำให้ผู้ศึกษาได้ทราบถึงการนำวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานไปใช้ในท่อนทำนองของบทเพลงแจ๊สมาตราฐานต่างๆ และพบว่า

1) การเปลี่ยนเสียงประสานพบมากในการบรรเลงเดี่ยวเปียโน และการบรรเลงในรูปแบบวงเปียโนทรีโอ้

2) การเปลี่ยนเสียงประสานในรูปแบบวงเปียโนทรีโอเป็นการเปลี่ยนเสียงประสานที่มีการเรียบเรียงไว้ล่วงหน้า เนื่องจากไปในทิศทางเดียวกันกับการเคลื่อนที่ของโน้ตเบส

3) จำนวนตำแหน่งที่มีการเปลี่ยนเสียงประสานมีความหลากหลาย ตั้งแต่เปลี่ยนเสียงประสานในบางตำแหน่งไปจนถึงมีการเปลี่ยนเสียงประสานตลอดทั้งบทเพลง โดยบทเพลงที่มีการเปลี่ยนเสียงประสานมากที่สุดได้แก่บทเพลงที่บรรเลงในรูปแบบเดี่ยวเปียโน ในจังหวะบัลลาด

4) การเปลี่ยนเสียงประสาน มีความกลมกลืนกับโน้ตทำนองเสมอ

5) การเปลี่ยนเสียงประสาน มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องตลอดทั้งบทเพลง

6) รูปแบบวิธีเปลี่ยนเสียงประสานของแฮ็งค์ โจนส์ มีความหลากหลาย ไม่พบวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานแบบอิสระ และการดำเนินคอร์ดแบบโคลเทรน

จากการวิเคราะห์การเปลี่ยนเสียงประสานของ แฮ็งค์ โจนส์ ในเพลง Round Midnight, You Don’t Know What Love Is, Autumn Leaves, What is This Thing Call Love พบว่ามีการใช้เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานดังต่อไปนี้

วิธีการเปลี่ยนเสียงประสาน / รายชื่อเพลง	Round Mid night	You Don't Know What Love Is	What is This Thing Call Love	Autumn Leaves	รวม
เปลี่ยนประเภทของคอร์ด	2				**2**
เปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด	2	2	3	1	**8**
ไลน์คลิเชส์	2		2		**4**
เปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์	5	2	3	3	**13**
เปลี่ยนเสียงประสานในคอร์ด I โดยการเคลื่อนที่คอร์ดขึ้นครึ่งเสียง					
ใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง	2	2	2	2	**8**
การดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย				1	**1**
การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส	1	3	1		**5**
การเคลื่อนที่แบบคอนทรารี					
การเคลื่อนที่แบบขนาน					
การใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์ Sus4 และ โดมินันท์ Sus4♭9			2	1	**3**
การใช้โน้ตเพเดิล	1			2	**3**
การใช้โน้ตร่วม					
การเปลี่ยนแนวทำนอง					
รวม	**15**	**9**	**13**	**10**	

ตารางที่ 5 แสดงจำนวนครั้งในการเปลี่ยนเสียงประสานประเภทต่าง ๆ

เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานที่ แฮ็งค์ โจนส์ นำมาใช้โดยเรียงลำดับจากจำนวนครั้งที่พบการใช้มากที่สุดไปยังจำนวนครั้งที่พบการใช้น้อยที่สุดได้แก่

1) เปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์

2) การเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด

3) การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง

4) การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส

5) ไลน์คลิเชส์

6) การใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์ Sus4 และ โดมินันท์ Sus4♭9

7) การใช้โน้ตเพเดิล

8) การเปลี่ยนประเภทของคอร์ด

9) การดำเนินคอร์ด ii-V แบบโครมาติกเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย

โดยบทเพลง Round Midnight ซึ่งเป็นเพลงในจังหวะช้า มีการเคลื่อนที่ของทำนองที่รวดเร็วและกระโดดไปมา และมีการดำเนินคอร์ดในลักษณะ ii-V ในหลาย ๆ ตำแหน่ง เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานที่ แฮ็งค์ โจนส์ นำมาใช้ในบทเพลงนี้มากที่สุดได้แก่ การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และเทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานที่มีจำนวนการใช้รองลงมาได้แก่ การเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และ การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง

บทเพลง You Don’t Know What Love Is เป็นเพลงในจังหวะช้า ลักษณะของโน้ตทำนองมีการเคลื่อนที่ช้าและไม่ห่างกันมาก มีโน้ตซ้ำกันและโน้ตเสียงยาวในหลายตำแหน่งของเพลง เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานที่ แฮ็งค์ โจนส์ นำมาใช้มากที่สุดได้แก่ การเคลื่อนที่ของโน้ตเบส และเทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานที่มีจำนวนการใช้รองลงมาได้แก่ การเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด การเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และการใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง

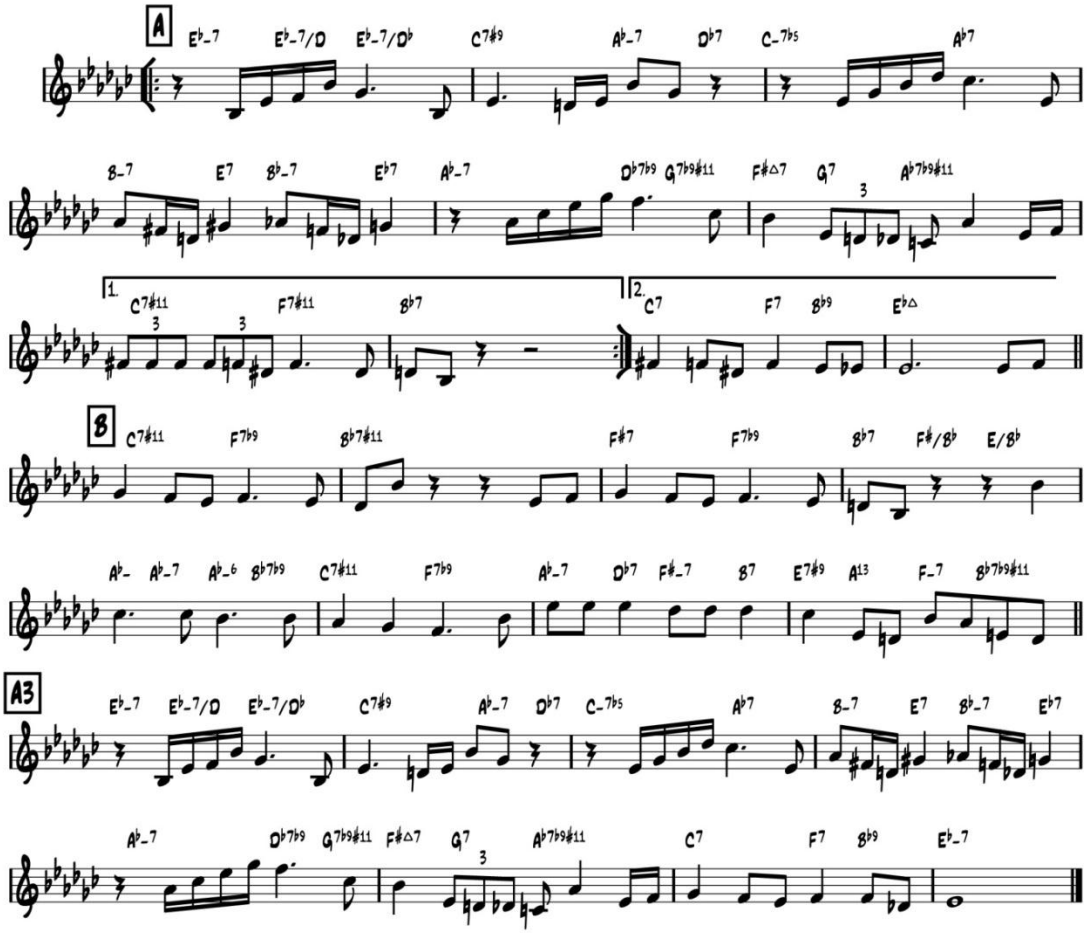
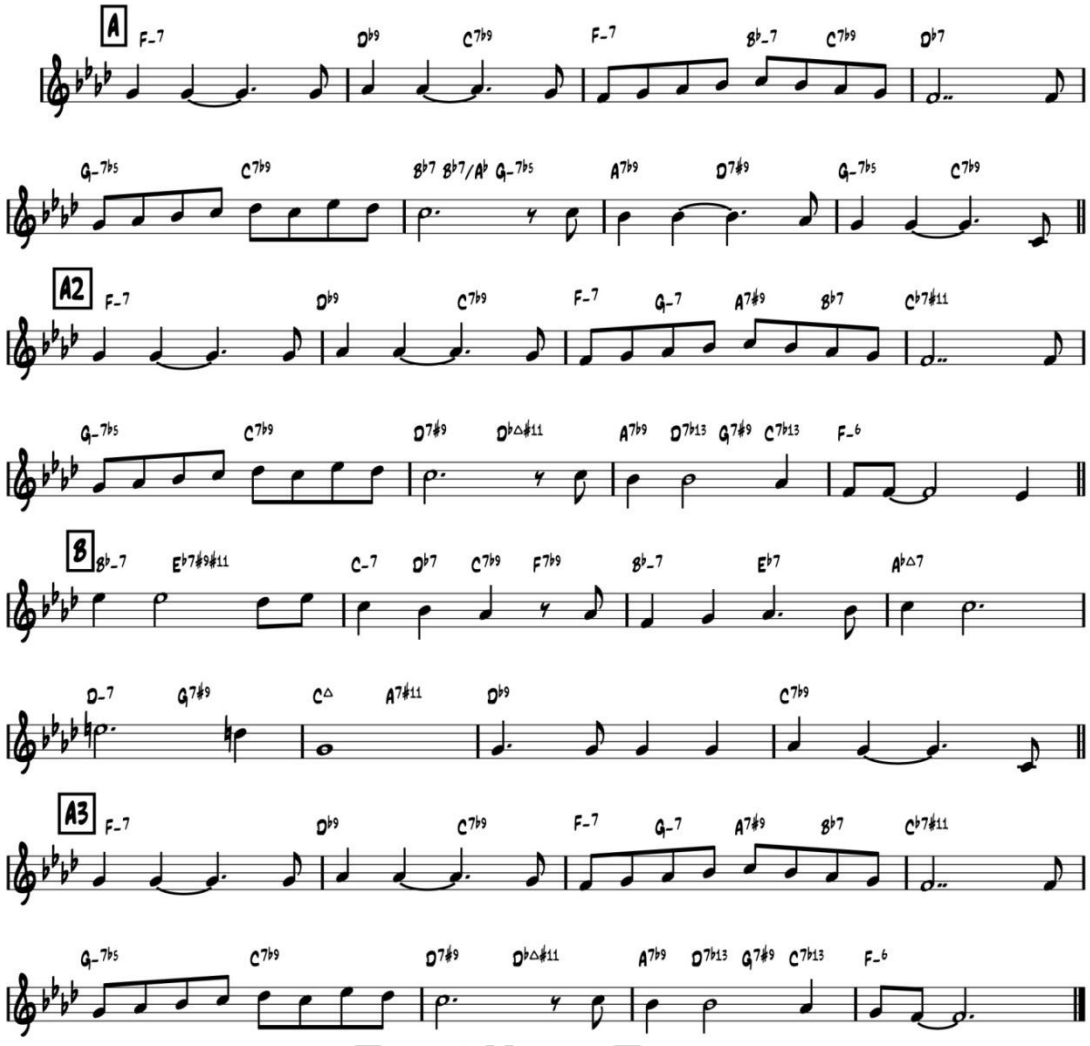
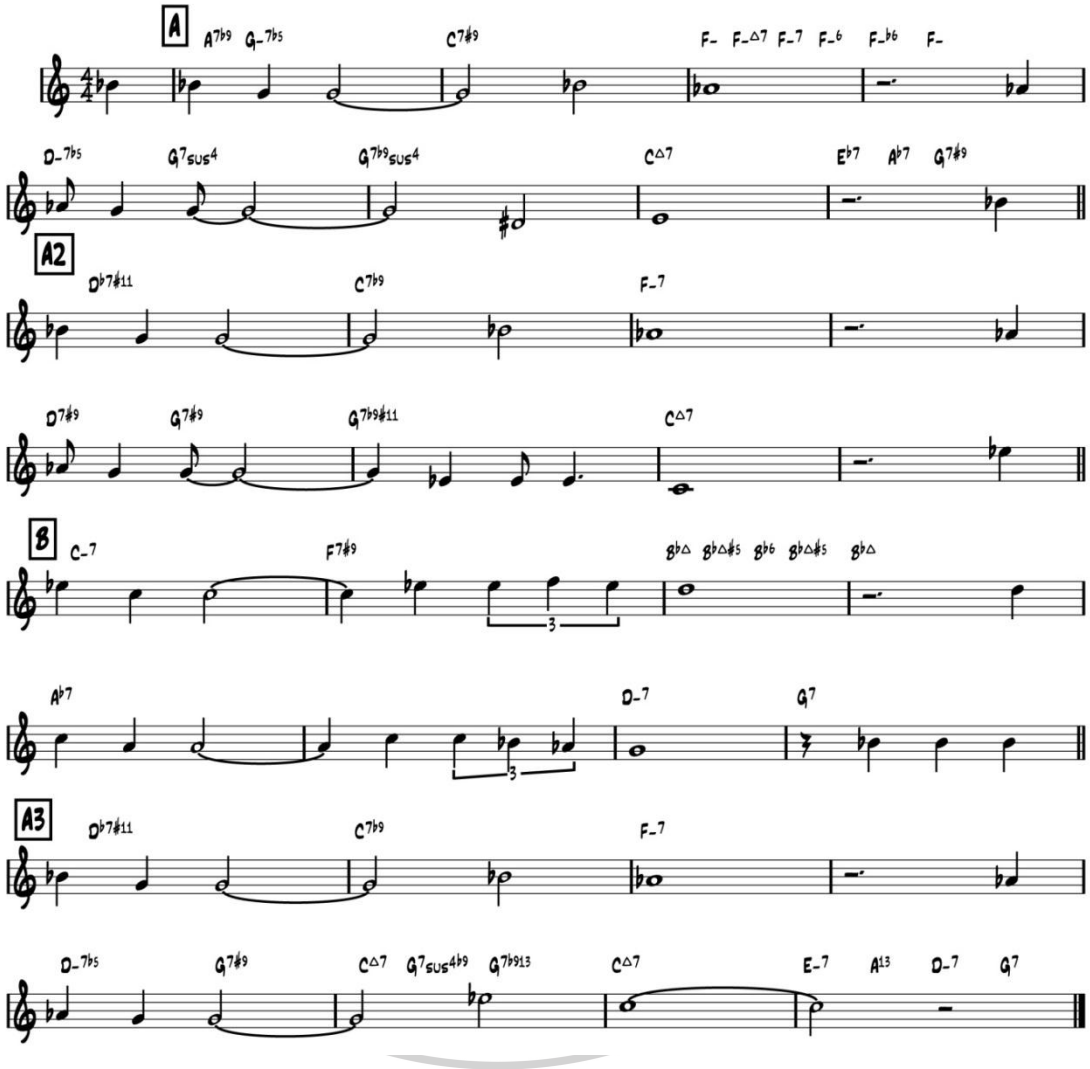
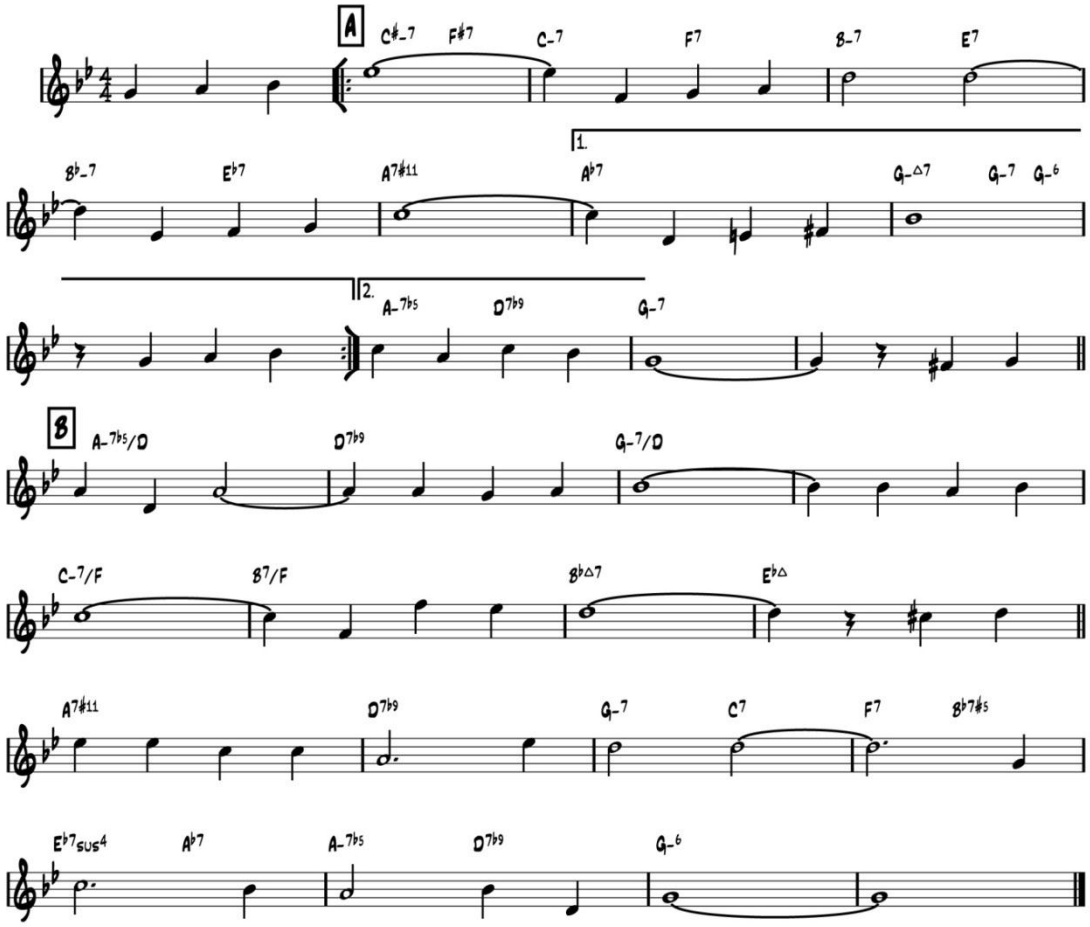
บทเพลง What Is This Thing Call Love เป็นบทเพลงในจังหวะสวิงความเร็วปานกลาง และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงชั่วคราวไปมาตลอดทั้งบทเพลง เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานที่ แฮ็งค์ โจนส์ นำมาใช้มากที่สุดได้แก่ การเปลี่ยนส่วนขยายของคอร์ด และการเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และเทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานที่มีจำนวนการใช้รองลงมาได้แก่ ไลน์คลิเชส์ การใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง และการใช้คอร์ดประเภทโดมินันท์ Sus4 และ โดมินันท์ Sus4♭9

เพลง Autumn Leave เป็นบทเพลงในจังหวะสวิงความเร็วปานกลาง เสียงประสานของบทเพลงมีลักษณะบันไดเสียงบันไดเสียงไดอาโทนิค เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานที่ แฮ็งค์ โจนส์ นำมาใช้มากที่สุดได้แก่ เปลี่ยนการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V ให้เป็นเอ็กซ์เท็นเด็ดโดมินันท์ และเทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานที่มีจำนวนการใช้รองลงมาได้แก่ ใช้คอร์ดแทนแบบขั้นคู่ 3 เสียง

ผลสรุปในการศึกษาพบว่า แฮ็งค์ โจนส์ มีความเชี่ยวชาญในการสร้างความหลากหลายในการเปลี่ยนเสียงประสานเป็นอย่างมาก สามารถใช้เทคนิคการเปลี่ยนเสียงประสานประเภทต่าง ๆ เปลี่ยนเสียงประสานในท่อนทำนองของบทเพลงทำให้เกิดจุดสนใจในเสียงประสานมากขึ้นจากเสียงประสานแบบดั้งเดิมรวมถึงมีความร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น โดยผู้ที่สนใจในด้านเปลี่ยนเสียงประสานสามารถทำวิธีการเปลี่ยนเสียงประสานของ แฮ็งค์ โจนส์ จากตัวอย่างต่าง ๆ ไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลงหรือการเรียบเรียงเสียงประสานเพื่อให้บทเพลงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้นได้

ปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการศึกษาสืบเนื่องจากผลงานของ แฮ็งค์ โจนส์ มีจำนวนมากมาย ทั้งที่เป็นผลงานของแฮ็งค์ โจนส์เอง และผลงานที่ร่วมเล่นให้กับผู้อื่น ทำให้มีบทเพลงจำนวนมากซึ่งอาจมีการเปลี่ยนเสียงประสานที่น่าสนใจเหมาะแก่การศึกษา ซึ่งอาจอยู่นอกเหนือจากบทเพลงที่ทำการศึกษา

ภาคผนวก

เพลง Round midnight

เพลง You don’t know what love is

เพลง What is this thing call love

เพลง Autumn Leaves

มหาวิทยาลัยศิลปา

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง C

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ลำดับที่ 1	C$^{\Delta}$, C69, C$^{\Delta\sharp}$5, C$^{\Delta\sharp}$11, C-7, C-6, C-$^{\Delta}$7, C-7$^{\flat}$5, C7, C7alt, C+, C7sus4, C7$^{\flat}$9sus4, C^{o}7, C$^{o\Delta}$7
D$^{\flat}$(C$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 7	D$^{\flat\Delta}$, D$^{\flat}$69, D$^{\flat\Delta\sharp}$5, D$^{\flat\Delta\sharp}$11, D$^{\flat}$-$^{\Delta}$7, D$^{\flat}$-6, D$^{\flat o\Delta}$7
D	ลำดับที่ $^{\flat}$7	D-7, D7, Dalt, D+, D7sus4, D7$^{\flat}$9sus4, D^{o}7
E$^{\flat}$(D$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 6 ส่วนขยายลำดับที่ 13	E$^{\flat\Delta}$, E$^{\flat}$69, E$^{\flat\Delta\sharp}$11, E$^{\flat}$-7, E$^{\flat}$-6, E$^{\flat}$-$^{\Delta}$7 E$^{\flat}$7, E$^{\flat}$7sus4, E$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4, E$^{\flat}$7 $^{\flat}$9,13, E$^{\flat o}$7, E$^{\flat o\Delta}$7
E	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}$13	E$^{\Delta\sharp}$5, E-$^{\Delta}$7, E7alt, E+, E^{o}7, E$^{o\Delta}$7
F	ลำดับที่ 5	F$^{\Delta}$, F69, F-7, F-6, F-$^{\Delta}$7, F7, F7sus4, F7$^{\flat}$9sus4, F7$^{\flat}$9,13
G$^{\flat}$(F$^{\sharp}$)	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\sharp}$11	G$^{\flat\Delta}$, G$^{\flat}$69, G$^{\flat\Delta\sharp}$5, G$^{\flat\Delta\sharp}$11, G$^{\flat}$-7$^{\flat}$5, G$^{\flat}$7, G$^{\flat}$7alt, G$^{\flat}$+, G$^{\flat o}$7, G$^{\flat o\Delta}$7
G	ลำดับที่ 4	G-7, G-6, G-$^{\Delta}$7, G-7$^{\flat}$5, G7sus4, G7$^{\flat}$9sus4, G^{o}7, G$^{o\Delta}$7
A$^{\flat}$(G$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 3	A$^{\flat\Delta}$, A$^{\flat}$69, A$^{\flat\Delta\sharp}$5, A$^{\flat\Delta\sharp}$11, A$^{\flat}$7, A$^{\flat}$7alt, A$^{\flat}$+,
A	ลำดับที่ $^{\flat}$3	A-7, A-6, A-$^{\Delta}$7, A-7$^{\flat}$5, A7alt, A7sus4, A7$^{\flat}$9sus4, A^{o}7, A$^{o\Delta}$7
B$^{\flat}$(A$^{\sharp}$)	ส่วนขยายลำดับที่ 9	B$^{\flat\Delta}$, B$^{\flat}$69, B$^{\flat\Delta\sharp}$5, B$^{\flat\Delta\sharp}$11, B$^{\flat}$-7, B$^{\flat}$-6, B$^{\flat}$-$^{\Delta}$7, B$^{\flat}$-7$^{\flat}$5, B$^{\flat}$7, B$^{\flat}$+, B$^{\flat}$7sus4, B$^{\flat o}$7, B$^{\flat o\Delta}$7
B	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}$9	B7alt, B7$^{\flat}$9,13, B7$^{\flat}$9sus4,

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง D$^{\flat}$ (C$^{\sharp}$)

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}$9	C7alt, C7$^{\flat}$9,13, C7$^{\flat}$9sus4,
D$^{\flat}$(C$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 1	D$^{\flat\Delta}$, D$^{\flat}$69, D$^{\flat\Delta\sharp}$5, D$^{\flat\Delta\sharp}$11, D$^{\flat}$-7, D$^{\flat}$-6, D$^{\flat}$-$^{\Delta}$7, D$^{\flat}$-7$^{\flat}$5, D$^{\flat}$7, D$^{\flat}$7alt, D$^{\flat}$+, D$^{\flat}$7sus4, D$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4, D$^{\flat}$ ^{o}7, D$^{\flat}$ $^{o\Delta}$7
D	ลำดับที่ 7	D$^{\Delta}$, D69, D$^{\Delta\sharp}$5, D$^{\Delta\sharp}$11, D-$^{\Delta}$7, D-6, D$^{o\Delta}$7
E$^{\flat}$(D$^{\sharp}$)	ลำดับที่ $^{\flat}$7	E$^{\flat}$-7, E$^{\flat}$7, E$^{\flat}$alt, E$^{\flat}$+, E$^{\flat}$7sus4, E$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4, E$^{\flat o}$7
E	ลำดับที่ 6	E$^{\Delta}$, E69, E$^{\Delta\sharp}$11, E-7, E-6, E-$^{\Delta}$7

	ส่วนขยายลำดับที่ 13	E7, E7sus4, E7♭9sus4, E7♭9,13, E°7, E°△7
F	ส่วนขยายลำดับที่ ♭13	F△♯5, F-△7, F7alt, F+, F°7, F°△7
G♭(F♯)	ลำดับที่ 5	G♭△, G♭69, G♭-7, G♭-6, G♭-△7, G♭7, G♭7sus4, G♭7♭9sus4, G♭7♭9,13
G	ส่วนขยายลำดับที่ ♯11	G△, G69, G△♯5, G△♯11, G-7♭5, G7, G7alt, G+, G°7, G°△7
A♭(G♯)	ลำดับที่ 4	A♭-7, A♭-6, A♭-△7, A♭-7♭5, A♭7sus4, A♭7♭9sus4, A♭°7, A♭°△7
A	ลำดับที่ 3	A△, A69, A△♯5, A△♯11, A7, A7alt, A+,
B♭(A♯)	ลำดับที่ ♭3	B♭-7, B♭-6, B♭-△7, B♭-7♭5, B♭7alt, B♭7sus4, B♭7♭9sus4, B♭°7, B♭°△7
B	ส่วนขยายลำดับที่ 9	B△, B69, B△♯5, B△♯11, B-7, B-6, B-△7, B-7♭5, B7, B+, B7sus4, B°7, B°△7

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง D

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ส่วนขยายลำดับที่ 9	C△, C69, C△♯5, C△♯11, C-7, C-6, C-△7, C-7♭5, C7, C+, C7sus4, C°7, C°△7
D♭(C♯)	ส่วนขยายลำดับที่ ♭9	D♭7alt, D♭7♭9,13, D♭7♭9sus4,
D	ลำดับที่ 1	D△, D69, D△♯5, D△♯11, D-7, D-6, D-△7, D-7♭5, D7, D7alt, D+, D7sus4, D7♭9sus4, D°7, D °△7
E♭(D♯)	ลำดับที่ 7	E♭△, E♭69, E♭△♯5, E♭△♯11, E♭-△7, E♭-6, E♭°△7
E	ลำดับที่ ♭7	E-7, E7, Ealt, E+, E7sus4, E7♭9sus4, E°7
F	ลำดับที่ 6 ส่วนขยายลำดับที่ 13	F△, F69, F△♯11, F-7, F-6, F-△7 F7, F7sus4, F7♭9sus4, F7♭9,13, F°7, F°△7
G♭(F♯)	ส่วนขยายลำดับที่ ♭13	G♭△♯5, G♭-△7, G♭7alt, G♭+, G♭°7, G♭°△7
G	ลำดับที่ 5	G△, G69, G-7, G-6, G-△7, G7, G7sus4, G7♭9sus4, G7♭9,13
A♭(G♯)	ส่วนขยายลำดับที่ ♯11	A♭△, A♭69, A♭△♯5, A♭△♯11, A♭-7♭5, A♭7, A♭7alt, A♭+, A♭°7, A♭°△7
A	ลำดับที่ 4	A-7, A-6, A-△7, A-7♭5, A7sus4, A7♭9sus4, A°7, A°△7
B♭(A♯)	ลำดับที่ 3	B♭△, B♭69, B♭△♯5, B♭△♯11, B♭7, B♭7alt, B♭+,
B	ลำดับที่ ♭3	B-7, B-6, B-△7, B-7♭5, B7alt, B7sus4, B7♭9sus4, B°7, B°△7

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง $E^{\flat}$

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ลำดับที่ $^{\flat}3$	C-7, C-6, C-$^{\Delta}7$, C-7$^{\flat}5$, C7alt, C7sus4, C7$^{\flat}9$sus4, C$^{o}7$, C$^{o\Delta}7$
D$^{\flat}$(C$^{\sharp}$)	ส่วนขยายลำดับที่ 9	D$^{\flat\Delta}$, D$^{\flat}69$, D$^{\flat\Delta\sharp}5$, D$^{\flat\Delta\sharp}11$, D$^{\flat}$-7, D$^{\flat}$-6, D$^{\flat}$-$^{\Delta}7$, D$^{\flat}$-7$^{\flat}5$, D$^{\flat}7$, D$^{\flat}$+, D$^{\flat}$7sus4, D$^{\flat o}7$, D$^{\flat o\Delta}7$
D	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}9$	D7alt, D7$^{\flat}$9,13, D7$^{\flat}$9sus4,
E$^{\flat}$(D$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 1	E$^{\flat}$ $^{\Delta}$, E$^{\flat}69$, E$^{\flat\Delta\sharp}5$, E$^{\flat\Delta\sharp}11$, E$^{\flat}$-7, E$^{\flat}$-6, E$^{\flat}$-$^{\Delta}7$, E$^{\flat}$-7$^{\flat}5$, E$^{\flat}7$, E$^{\flat}$7alt, E$^{\flat}$+, E$^{\flat}$7sus4, E$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4, E$^{\flat}$$^{o}7$, E$^{\flat o\Delta}7$
E	ลำดับที่ 7	E$^{\Delta}$, E69, E$^{\Delta\sharp}5$, E$^{\Delta\sharp}11$, E-$^{\Delta}7$, E-6, E$^{o\Delta}7$
F	ลำดับที่ $^{\flat}7$	F-7, F7, Falt, F+, F7sus4, F7$^{\flat}$9sus4, F$^{o}7$
G$^{\flat}$(F$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 6 ส่วนขยายลำดับที่ 13	G$^{\flat\Delta}$, G$^{\flat}69$, G$^{\flat\Delta\sharp}11$, G$^{\flat}$-7, G$^{\flat}$-6, G$^{\flat}$-$^{\Delta}7$ G$^{\flat}7$, G$^{\flat}$7sus4, G$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4, G$^{\flat}$7$^{\flat}$9,13, G$^{\flat o}7$, G$^{\flat o\Delta}7$
G	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}13$	G$^{\Delta\sharp}5$, G-$^{\Delta}7$, G7alt, G+, G$^{o}7$, G$^{o\Delta}7$
A$^{\flat}$(G$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 5	A$^{\flat\Delta}$, A$^{\flat}69$, A$^{\flat}$-7, A$^{\flat}$-6, A$^{\flat}$-$^{\Delta}7$, A$^{\flat}7$, A$^{\flat}$7sus4, A$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4, A$^{\flat}$7$^{\flat}$9,13
A	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\sharp}11$	A$^{\Delta}$, A69, A$^{\Delta\sharp}5$, A$^{\Delta\sharp}11$, A-7$^{\flat}5$, A7, A7alt, A+, A$^{o}7$, A$^{o\Delta}7$
B$^{\flat}$(A$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 4	B$^{\flat}$-7, B$^{\flat}$-6, B$^{\flat}$-$^{\Delta}7$, B$^{\flat}$-7$^{\flat}5$, B$^{\flat}$7sus4, B$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4, B$^{\flat o}7$, B$^{\flat o\Delta}7$
B	ลำดับที่ 3	B$^{\Delta}$, B69, B$^{\Delta\sharp}5$, B$^{\Delta\sharp}11$, B7, B7alt, B+,

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง E

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ลำดับที่ 3	C $^{\Delta}$, C69, C$^{\Delta\sharp}5$, C$^{\Delta\sharp}11$, C7, C7alt, C+,
D$^{\flat}$(C$^{\sharp}$)	ลำดับที่ $^{\flat}3$	D$^{\flat}$-7, D$^{\flat}$-6, D$^{\flat}$-$^{\Delta}7$, D$^{\flat}$-7$^{\flat}5$, D$^{\flat}$7alt, D$^{\flat}$7sus4, D$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4, D$^{\flat o}7$, D$^{\flat o\Delta}7$
D	ส่วนขยายลำดับที่ 9	D$^{\Delta}$, D69, D$^{\Delta\sharp}5$, D$^{\Delta\sharp}11$, D-7, D-6, D-$^{\Delta}7$, D-7$^{\flat}5$, D7, D+, D7sus4, D$^{o}7$, D$^{o\Delta}7$
E$^{\flat}$(D$^{\sharp}$)	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}9$	E$^{\flat}$7alt, E$^{\flat}$7$^{\flat}$9,13, E$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4,

มหาวิทยาลัยศิลปากร

E	ลำดับที่ 1	E^{Δ}, E69, $E^{\Delta\sharp}5$, $E^{\Delta\sharp}11$, E-7, E-6, $E\text{-}^{\Delta}7$, $E\text{-}7^{\flat}5$, E7, E7alt, E+, E7sus4, $E7^{\flat}9$sus4, $E^{o}7$, $E^{o\Delta}7$
F	ลำดับที่ 7	F^{Δ}, F69, $F^{\Delta\sharp}5$, $F^{\Delta\sharp}11$, $F\text{-}^{\Delta}7$, F-6, $F^{o\Delta}7$
$G^{\flat}(F^{\sharp})$	ลำดับที่ $^{\flat}7$	$G^{\flat}$-7, $G^{\flat}7$, $G^{\flat}$alt, $G^{\flat}$+, $G^{\flat}$7sus4, $G^{\flat}7^{\flat}$9sus4, $G^{\flat o}7$
G	ลำดับที่ 6 ส่วนขยายลำดับที่ 13	G^{Δ}, G69, $G^{\Delta\sharp}11$, G-7, G-6, $G\text{-}^{\Delta}7$ G7, G7sus4, $G7^{\flat}$9sus4, $G7^{\flat}$9,13, $G^{o}7$, $G^{o\Delta}7$
$A^{\flat}(G^{\sharp})$	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}13$	$A^{\flat\Delta\sharp}5$, $A^{\flat}\text{-}^{\Delta}7$, $A^{\flat}$7alt, $A^{\flat}$+, $A^{\flat o}7$, $A^{\flat o\Delta}7$
A	ลำดับที่ 5	A^{Δ}, A69, A-7, A-6, $A\text{-}^{\Delta}7$, A7, A7sus4, $A7^{\flat}$9sus4, $A7^{\flat}$9,13
$B^{\flat}(A^{\sharp})$	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\sharp}11$	$B^{\flat\Delta}$, $B^{\flat}$69, $B^{\flat\Delta\sharp}5$, $B^{\flat\Delta\sharp}11$, $B^{\flat}\text{-}7^{\flat}5$, $B^{\flat}7$, $B^{\flat}$7alt, $B^{\flat}$+, $B^{\flat o}7$, $B^{\flat o\Delta}7$
B	ลำดับที่ 4	B-7, B-6, $B\text{-}^{\Delta}7$, $B\text{-}7^{\flat}5$, B7sus4, $B7^{\flat}$9sus4, $B^{o}7$, $B^{o\Delta}7$

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง F

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ลำดับที่ 4	C-7, C-6, $C\text{-}^{\Delta}7$, $C\text{-}7^{\flat}5$, C7sus4, $C7^{\flat}$9sus4, $C^{o}7$, $C^{o\Delta}7$
$D^{\flat}(C^{\sharp})$	ลำดับที่ 3	$D^{\flat\Delta}$, $D^{\flat}$69, $D^{\flat\Delta\sharp}5$, $D^{\flat\Delta\sharp}11$, $D^{\flat}7$, $D^{\flat}$7alt, $D^{\flat}$+,
D	ลำดับที่ $^{\flat}3$	D-7, D-6, $D\text{-}^{\Delta}7$, $D\text{-}7^{\flat}5$, D7alt, D7sus4, $D7^{\flat}$9sus4, $D^{o}7$, $D^{o\Delta}7$
$E^{\flat}(D^{\sharp})$	ส่วนขยายลำดับที่ 9	$E^{\flat\Delta}$, $E^{\flat}$69, $E^{\flat\Delta\sharp}5$, $E^{\flat\Delta\sharp}11$, $E^{\flat}$-7, $E^{\flat}$-6, $E^{\flat}\text{-}^{\Delta}7$, $E^{\flat}\text{-}7^{\flat}5$, $E^{\flat}7$, $E^{\flat}$+, $E^{\flat}$7sus4, $E^{\flat o}7$, $E^{\flat o\Delta}7$
E	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}9$	E7alt, $E7^{\flat}$9,13, $E7^{\flat}$9sus4,
F	ลำดับที่ 1	F^{Δ}, F69, $F^{\Delta\sharp}5$, $F^{\Delta\sharp}11$, F-7, F-6, $F\text{-}^{\Delta}7$, $F\text{-}7^{\flat}5$, F7, F7alt, F+, F7sus4, $F7^{\flat}$9sus4, $F^{o}7$, $F^{o\Delta}7$
$G^{\flat}(F^{\sharp})$	ลำดับที่ 7	$G^{\flat\Delta}$, $G^{\flat}$69, $G^{\flat\Delta\sharp}5$, $G^{\flat\Delta\sharp}11$, $G^{\flat}\text{-}^{\Delta}7$, $G^{\flat}$-6, $G^{\flat o\Delta}7$
G	ลำดับที่ $^{\flat}7$	G-7, G7, Galt, G+, G7sus4, $G7^{\flat}$9sus4, $G^{o}7$
$A^{\flat}(G^{\sharp})$	ลำดับที่ 6 ส่วนขยายลำดับที่ 13	$A^{\flat\Delta}$, $A^{\flat}$69, $A^{\flat\Delta\sharp}11$, $A^{\flat}$-7, $A^{\flat}$-6, $A^{\flat}\text{-}^{\Delta}7$ $A^{\flat}7$, $A^{\flat}$7sus4, $A^{\flat}7^{\flat}$9sus4, $A^{\flat}7^{\flat}$9,13, $A^{\flat o}7$, $A^{\flat o\Delta}7$

A	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}13$	$A^{\Delta\sharp}5$, A-$^{\Delta}7$, A7alt, A+, $A^{o}7$, $A^{o\Delta}7$
$B^{\flat}(A^{\sharp})$	ลำดับที่ 5	$B^{\flat\Delta}$, $B^{\flat}69$, $B^{\flat}$-7, $B^{\flat}$-6, $B^{\flat}$-$^{\Delta}7$, $B^{\flat}7$, $B^{\flat}7$sus4, $B^{\flat}7^{\flat}9$sus4, $B^{\flat}7^{\flat}9,13$
B	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\sharp}11$	B^{Δ}, B69, $B^{\Delta\sharp}5$, $B^{\Delta\sharp}11$, B-$7^{\flat}5$, B7, B7alt, B+, $B^{o}7$, $B^{o\Delta}7$

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง $G^{\flat}(F^{\sharp})$

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\sharp}11$	C^{Δ}, C69, $C^{\Delta\sharp}5$, $C^{\Delta\sharp}11$, C-$7^{\flat}5$, C7, C7alt, C+, $C^{o}7$, $C^{o\Delta}7$
$D^{\flat}(C^{\sharp})$	ลำดับที่ 4	$D^{\flat}$-7, $D^{\flat}$-6, $D^{\flat}$-$^{\Delta}7$, $D^{\flat}$-$7^{\flat}5$, $D^{\flat}7$sus4, $D^{\flat}7^{\flat}9$sus4, $D^{\flat o}7$, $D^{\flat o\Delta}7$
D	ลำดับที่ 3	D^{Δ}, D69, $D^{\Delta\sharp}5$, $D^{\Delta\sharp}11$, D7, D7alt, D+,
$E^{\flat}(D^{\sharp})$	ลำดับที่ $^{\flat}3$	$E^{\flat}$-7, $E^{\flat}$-6, $E^{\flat}$-$^{\Delta}7$, $E^{\flat}$-$7^{\flat}5$, $E^{\flat}7$alt, $E^{\flat}7$sus4, $E^{\flat}7^{\flat}9$sus4, $E^{\flat o}7$, $E^{\flat o\Delta}7$
E	ส่วนขยายลำดับที่ 9	E^{Δ}, E69, $E^{\Delta\sharp}5$, $E^{\Delta\sharp}11$, E-7, E-6, E-$^{\Delta}7$, E-$7^{\flat}5$, E7, E+, E7sus4, $E^{o}7$, $E^{o\Delta}7$
F	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}9$	F7alt, $F7^{\flat}9,13$, $F7^{\flat}9$sus4,
$G^{\flat}(F^{\sharp})$	ลำดับที่ 1	$G^{\flat\Delta}$, $G^{\flat}69$, $G^{\flat\Delta\sharp}5$, $G^{\flat\Delta\sharp}11$, $G^{\flat}$-7, $G^{\flat}$-6, $G^{\flat}$-$^{\Delta}7$, $G^{\flat}$-$7^{\flat}5$, $G^{\flat}7$, $G^{\flat}7$alt, $G^{\flat}$+, $G^{\flat}7$sus4, $G^{\flat}7^{\flat}9$sus4, $G^{\flat o}7$, $G^{\flat o\Delta}7$
G	ลำดับที่ 7	G^{Δ}, G69, $G^{\Delta\sharp}5$, $G^{\Delta\sharp}11$, G-$^{\Delta}7$, G-6, $G^{o\Delta}7$
$A^{\flat}(G^{\sharp})$	ลำดับที่ $^{\flat}7$	$A^{\flat}$-7, $A^{\flat}7$, $A^{\flat}$alt, $A^{\flat}$+, $A^{\flat}7$sus4, $A^{\flat}7^{\flat}9$sus4, $A^{\flat o}7$
A	ลำดับที่ 6 ส่วนขยายลำดับที่ 13	A^{Δ}, A69, $A^{\Delta\sharp}11$, A-7, A-6, A-$^{\Delta}7$ A7, A7sus4, $A7^{\flat}9$sus4, $A7^{\flat}9,13$, $A^{o}7$, $A^{o\Delta}7$
$B^{\flat}(A^{\sharp})$	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}13$	$B^{\flat\Delta\sharp}5$, $B^{\flat}$-$^{\Delta}7$, $B^{\flat}7$alt, $B^{\flat}$+, $B^{\flat o}7$, $B^{\flat o\Delta}7$
B	ลำดับที่ 5	B^{Δ}, B69, B-7, B-6, B-$^{\Delta}7$, B7, B7sus4, $B7^{\flat}9$sus4, $B7^{\flat}9,13$

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง G

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ลำดับที่ 5	C$^{\Delta}$, C69, C-7, C-6, C-$^{\Delta}$7, C7, C7sus4, C7$^{\flat}$9sus4, C7$^{\flat}$9,13
D$^{\flat}$(C$^{\sharp}$)	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\sharp}$11	D$^{\flat\Delta}$, D$^{\flat}$69, D$^{\flat\Delta\sharp}$5, D$^{\flat\Delta\sharp}$11, D$^{\flat}$-7$^{\flat}$5, D$^{\flat}$7, D$^{\flat}$7alt, D$^{\flat}$+, D$^{\flat\circ}$7, D$^{\flat\circ\Delta}$7
D	ลำดับที่ 4	D-7, D-6, D-$^{\Delta}$7, D-7$^{\flat}$5, D7sus4, D7$^{\flat}$9sus4, D$^{\circ}$7, D$^{\circ\Delta}$7
E$^{\flat}$(D$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 3	E$^{\flat\Delta}$, E$^{\flat}$69, E$^{\flat\Delta\sharp}$5, E$^{\flat\Delta\sharp}$11, E$^{\flat}$7, E$^{\flat}$7alt, E$^{\flat}$+,
E	ลำดับที่ $^{\flat}$3	E-7, E-6, E-$^{\Delta}$7, E-7$^{\flat}$5, E7alt, E7sus4, E7$^{\flat}$9sus4, E$^{\circ}$7, E$^{\circ\Delta}$7
F	ส่วนขยายลำดับที่ 9	F$^{\Delta}$, F69, F$^{\Delta\sharp}$5, F$^{\Delta\sharp}$11, F-7, F-6, F-$^{\Delta}$7, F-7$^{\flat}$5, F7, F+, F7sus4, F$^{\circ}$7, F$^{\circ\Delta}$7
G$^{\flat}$(F$^{\sharp}$)	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}$9	G$^{\flat}$7alt, G$^{\flat}$7$^{\flat}$9,13, G$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4,
G	ลำดับที่ 1	G$^{\Delta}$, G69, G$^{\Delta\sharp}$5, G$^{\Delta\sharp}$11, G-7, G-6, G-$^{\Delta}$7, G-7$^{\flat}$5, G7, G7alt, G+, G7sus4, G7$^{\flat}$9sus4, G$^{\circ}$7, G$^{\circ\Delta}$7
A$^{\flat}$(G$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 7	A$^{\flat\Delta}$, A$^{\flat}$69, A$^{\flat\Delta\sharp}$5, A$^{\flat\Delta\sharp}$11, A$^{\flat}$-$^{\Delta}$7, A$^{\flat}$-6, A$^{\flat\circ\Delta}$7
A	ลำดับที่ $^{\flat}$7	A-7, A7, Aalt, A+, A7sus4, A7$^{\flat}$9sus4, A$^{\circ}$7
B$^{\flat}$(A$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 6 ส่วนขยายลำดับที่ 13	B$^{\flat\Delta}$, B$^{\flat}$69, B$^{\flat\Delta\sharp}$11, B$^{\flat}$-7, B$^{\flat}$-6, B$^{\flat}$-$^{\Delta}$7 B$^{\flat}$7, B$^{\flat}$7sus4, B$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4, B$^{\flat}$7$^{\flat}$9,13, B$^{\flat\circ}$7, B$^{\flat\circ\Delta}$7
B	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}$13	B$^{\Delta\sharp}$5, B-$^{\Delta}$7, B7alt, B+, B$^{\circ}$7, B$^{\circ\Delta}$7

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง A$^{\flat}$(G$^{\sharp}$)

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}$13	C$^{\Delta\sharp}$5, C-$^{\Delta}$7, C7alt, C+, C$^{\circ}$7, C$^{\circ\Delta}$7
D$^{\flat}$(C$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 5	D$^{\flat\Delta}$, D$^{\flat}$69, D$^{\flat}$-7, D$^{\flat}$-6, D$^{\flat}$-$^{\Delta}$7, D$^{\flat}$7, D$^{\flat}$7sus4, D$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4, D$^{\flat}$7$^{\flat}$9,13
D	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\sharp}$11	D$^{\Delta}$, D69, D$^{\Delta\sharp}$5, D$^{\Delta\sharp}$11, D-7$^{\flat}$5, D7, D7alt, D+, D$^{\circ}$7, D$^{\circ\Delta}$7
E$^{\flat}$(D$^{\sharp}$)	ลำดับที่ 4	E$^{\flat}$-7, E$^{\flat}$-6, E$^{\flat}$-$^{\Delta}$7, E$^{\flat}$-7$^{\flat}$5, E$^{\flat}$7sus4, E$^{\flat}$7$^{\flat}$9sus4, E$^{\flat\circ}$7, E$^{\flat\circ\Delta}$7
E	ลำดับที่ 3	E$^{\Delta}$, E69, E$^{\Delta\sharp}$5, E$^{\Delta\sharp}$11, E7, E7alt, E+,

F	ลำดับที่ $^{\flat}3$	F-7, F-6, F-$^{\Delta}7$, F-7$^{\flat}5$, F7alt, F7sus4, F7$^{\flat}9$sus4, F$^{o}7$, F$^{o\Delta}7$
G$^{\flat}$(F$^{\#}$)	ส่วนขยายลำดับที่ 9	G$^{\flat\Delta}$, G$^{\flat}69$, G$^{\flat\Delta\#}5$, G$^{\flat\Delta\#}11$, G$^{\flat}$-7, G$^{\flat}$-6, G$^{\flat}$-$^{\Delta}7$, G$^{\flat}$-7$^{\flat}5$, G$^{\flat}7$, G$^{\flat}$+, G$^{\flat}$7sus4, G$^{\flat o}7$, G$^{\flat o\Delta}7$
G	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}9$	G7alt, G7$^{\flat}$9,13, G7$^{\flat}$9sus4,
A$^{\flat}$(G$^{\#}$)	ลำดับที่ 1	A$^{\flat\Delta}$, A$^{\flat}69$, A$^{\flat\Delta\#}5$, A$^{\flat\Delta\#}11$, A$^{\flat}$-7, A$^{\flat}$-6, A$^{\flat}$-$^{\Delta}7$, A$^{\flat}7^{\flat}5$, A$^{\flat}7$, A$^{\flat}$7alt, A$^{\flat}$+, A$^{\flat}$7sus4, A$^{\flat}7^{\flat}$9sus4, A$^{\flat o}7$, A$^{\flat o\Delta}7$
A	ลำดับที่ 7	A$^{\Delta}$, A69, A$^{\Delta\#}5$, A$^{\Delta\#}11$, A-$^{\Delta}7$, A-6, A$^{o\Delta}7$
B$^{\flat}$(A$^{\#}$)	ลำดับที่ $^{\flat}7$	B$^{\flat}$-7, B$^{\flat}7$, B$^{\flat}$alt, B$^{\flat}$+, B$^{\flat}$7sus4, B$^{\flat}7^{\flat}$9sus4, B$^{\flat o}7$
B	ลำดับที่ 6 ส่วนขยายลำดับที่ 13	B$^{\Delta}$, B69, B$^{\Delta\#}$11, B-7, B-6, B-$^{\Delta}7$ B7, B7sus4, B7$^{\flat}$9sus4, B7$^{\flat}$9,13, B$^{o}7$, B$^{o\Delta}7$

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง A

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ลำดับที่ 6 ส่วนขยายลำดับที่ 13	C$^{\Delta}$, C69, C$^{\Delta\#}$11, C-7, C-6, C-$^{\Delta}7$ C7, C7sus4, C7$^{\flat}$9sus4, C7$^{\flat}$9,13, C$^{o}7$, C$^{o\Delta}7$
D$^{\flat}$(C$^{\#}$)	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}13$	D$^{\flat\Delta\#}5$, D$^{\flat}$-$^{\Delta}7$, D$^{\flat}$7alt, D$^{\flat}$+, D$^{\flat o}7$, D$^{\flat o\Delta}7$
D	ลำดับที่ 5	D$^{\Delta}$, D69, D-7, D-6, D-$^{\Delta}7$, D7, D7sus4, D7$^{\flat}$9sus4, D7$^{\flat}$9,13
E$^{\flat}$(D$^{\#}$)	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\#}11$	E$^{\flat\Delta}$, E$^{\flat}69$, E$^{\flat\Delta\#}5$, E$^{\flat\Delta\#}11$, E$^{\flat}$-7$^{\flat}5$, E$^{\flat}7$, E$^{\flat}$7alt, E$^{\flat}$+, E$^{\flat o}7$, E$^{\flat o\Delta}7$
E	ลำดับที่ 4	E-7, E-6, E-$^{\Delta}7$, E-7$^{\flat}5$, E7sus4, E7$^{\flat}$9sus4, E$^{o}7$, E$^{o\Delta}7$
F	ลำดับที่ 3	F$^{\Delta}$, F69, F$^{\Delta\#}5$, F$^{\Delta\#}11$, F7, F7alt, F+,
G$^{\flat}$(F$^{\#}$)	ลำดับที่ $^{\flat}3$	G$^{\flat}$-7, G$^{\flat}$-6, G$^{\flat}$-$^{\Delta}7$, G$^{\flat}$-7$^{\flat}5$, G$^{\flat}$7alt, G$^{\flat}$7sus4, G$^{\flat}7^{\flat}$9sus4, G$^{\flat o}7$, G$^{\flat o\Delta}7$
G	ส่วนขยายลำดับที่ 9	G$^{\Delta}$, G69, G$^{\Delta\#}5$, G$^{\Delta\#}11$, G-7, G-6, G-$^{\Delta}7$, G-7$^{\flat}5$, G7, G+, G7sus4, G$^{o}7$, G$^{o\Delta}7$
A$^{\flat}$(G$^{\#}$)	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}9$	A$^{\flat}$7alt, A$^{\flat}7^{\flat}$9,13, A$^{\flat}7^{\flat}$9sus4,
A	ลำดับที่ 1	A$^{\Delta}$, A69, A$^{\Delta\#}5$, A$^{\Delta\#}11$, A-7, A-6, A-$^{\Delta}7$, A7$^{\flat}5$, A7, A7alt, A+, A7sus4, A7$^{\flat}$9sus4, A$^{o}7$, A$^{o\Delta}7$
B$^{\flat}$(A$^{\#}$)	ลำดับที่ 7	B$^{\flat\Delta}$, B$^{\flat}69$, B$^{\flat\Delta\#}5$, B$^{\flat\Delta\#}11$, B$^{\flat}$-$^{\Delta}7$, B$^{\flat}$-6, B$^{\flat o\Delta}7$
B	ลำดับที่ $^{\flat}7$	B-7, B7, Balt, B+, B7sus4, B7$^{\flat}$9sus4, B$^{o}7$

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง $B^{\flat}(A^{\sharp})$

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ลำดับที่ $^{\flat}7$	C-7, C7, Calt, C+, C7sus4, $C7^{\flat}9sus4$, $C^{o}7$
$D^{\flat}(C^{\sharp})$	ลำดับที่ 6 ส่วนขยายลำดับที่ 13	$D^{\flat\Delta}$, $D^{\flat}69$, $D^{\flat\Delta\sharp}11$, $D^{\flat}$-7, $D^{\flat}$-6, $D^{\flat}$-$^{\Delta}7$ $D^{\flat}7$, $D^{\flat}7sus4$, $D^{\flat}7^{\flat}9sus4$, $D^{\flat}7^{\flat}9,13$, $D^{\flat o}7$, $D^{\flat o\Delta}7$
D	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}13$	$D^{\Delta\sharp}5$, D-$^{\Delta}7$, D7alt, D+, $D^{o}7$, $D^{o\Delta}7$
$E^{\flat}(D^{\sharp})$	ลำดับที่ 5	$E^{\flat\Delta}$, $E^{\flat}69$, $E^{\flat}$-7, $E^{\flat}$-6, $E^{\flat}$-$^{\Delta}7$, $E^{\flat}7$, $E^{\flat}7sus4$, $E^{\flat}7^{\flat}9sus4$, $E^{\flat}7^{\flat}9,13$
E	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\sharp}11$	E^{Δ}, E69, $E^{\Delta\sharp}5$, $E^{\Delta\sharp}11$, E-$7^{\flat}5$, E7, E7alt, E+, $E^{o}7$, $E^{o\Delta}7$
F	ลำดับที่ 4	F-7, F-6, F-$^{\Delta}7$, F-$7^{\flat}5$, F7sus4, $F7^{\flat}9sus4$, $F^{o}7$, $F^{o\Delta}7$
$G^{\flat}(F^{\sharp})$	ลำดับที่ 3	$G^{\flat\Delta}$, $G^{\flat}69$, $G^{\flat\Delta\sharp}5$, $G^{\flat\Delta\sharp}11$, $G^{\flat}7$, $G^{\flat}7alt$, $G^{\flat}+$,
G	ลำดับที่ $^{\flat}3$	G-7, G-6, G-$^{\Delta}7$, G-$7^{\flat}5$, G7alt, G7sus4, $G7^{\flat}9sus4$, $G^{o}7$, $G^{o\Delta}7$
$A^{\flat}(G^{\sharp})$	ส่วนขยายลำดับที่ 9	$A^{\flat\Delta}$, $A^{\flat}69$, $A^{\flat\Delta\sharp}5$, $A^{\flat\Delta\sharp}11$, $A^{\flat}$-7, $A^{\flat}$-6, $A^{\flat}$-$^{\Delta}7$, $A^{\flat}$-$7^{\flat}5$, $A^{\flat}7$, $A^{\flat}+$, $A^{\flat}7sus4$, $A^{\flat o}7$, $A^{\flat o\Delta}7$
A	ส่วนขยายลำดับที่ $^{\flat}9$	A7alt, $A7^{\flat}9,13$, $A7^{\flat}9sus4$,
$B^{\flat}(A^{\sharp})$	ลำดับที่ 1	$B^{\flat\Delta}$, $B^{\flat}69$, $B^{\flat\Delta\sharp}5$, $B^{\flat\Delta\sharp}11$, $B^{\flat}$-7, $B^{\flat}$-6, $B^{\flat}$-$^{\Delta}7$, $B^{\flat}7^{\flat}5$, $B^{\flat}7$, $B^{\flat}7alt$, $B^{\flat}+$, $B^{\flat}7sus4$, $B^{\flat}7^{\flat}9sus4$, $B^{\flat o}7$, $B^{\flat o\Delta}7$
B	ลำดับที่ 7	B^{Δ}, B69, $B^{\Delta\sharp}5$, $B^{\Delta\sharp}11$, B-$^{\Delta}7$, B-6, $B^{o\Delta}7$

ตารางแสดงเสียงประสานที่กลมกลืนกับโน้ตทำนอง $B^{\flat}$

โน้ตราก	ลำดับขั้นคู่ของโน้ตรากกับโน้ตทำนอง	เสียงประสานที่กลมกลืน
C	ลำดับที่ 7	C^{Δ}, C69, $C^{\Delta\sharp}5$, $C^{\Delta\sharp}11$, C-$^{\Delta}7$, C-6, $C^{o\Delta}7$
$D^{\flat}(C^{\sharp})$	ลำดับที่ $^{\flat}7$	$D^{\flat}$-7, $D^{\flat}$ 7, $D^{\flat}alt$, $D^{\flat}$+, $D^{\flat}7sus4$, $D^{\flat}7^{\flat}9sus4$, $D^{\flat o}7$
D	ลำดับที่ 6 ส่วนขยายลำดับที่ 13	D^{Δ}, D69, $D^{\Delta\sharp}11$, D-7, D-6, D-$^{\Delta}7$ D7, D7sus4, $D7^{\flat}9sus4$, $D7^{\flat}9,13$, $D^{o}7$, $D^{o\Delta}7$

E♭(D♯)	ส่วนขยายลำดับที่ ♭13	E♭△♯5, E♭-△7, E♭7alt, E♭+, E♭○7, E♭○△7
E	ลำดับที่ 5	E△, E69, E-7, E-6, E-△7, E7, E7sus4, E7♭9sus4, E7♭9,13
F	ส่วนขยายลำดับที่ ♯11	F△, F69, F△♯5, F△♯11, F-7♭5, F7, F7alt, F+, F○7, F○△7
G♭(F♯)	ลำดับที่ 4	G♭-7, G♭-6, G♭-△7, G♭-7♭5, G♭7sus4, G♭7♭9sus4, G♭○7, G♭○△7
G	ลำดับที่ 3	G△, G69, G△♯5, G△♯11, G7, G7alt, G+,
A♭(G♯)	ลำดับที่ ♭3	A♭-7, A♭-6, A♭-△7, A♭-7♭5, A♭7alt, A♭7sus4, A♭7♭9sus4, A♭○7, A♭○△7
A	ส่วนขยายลำดับที่ 9	A△, A69, A△♯5, A△♯11, A-7, A-6, A-△7, A-7♭5, A7, A+, A7sus4, A○7, A○△7
B♭(A♯)	ส่วนขยายลำดับที่ ♭9	B♭7alt, B♭7♭9,13, B♭7♭9sus4,
B	ลำดับที่ 1	B△, B69, B△♯5, B△♯11, B-7, B-6, B-△7, B7♭5, B7, B7alt, B+, B7sus4, B7♭9sus4, B○7, B○△7

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

Allmusic.com. "Hank Jones." Last modified Accessed 2 January, 2016. http://www.allmusic.com/album/favors-mw0000028114.

Antaya, Martin. "Jazz Harmony a Brief History." Last modified Accessed November 20, 2015. http://www.jazzguitarlessons.net/jazzharmony.html.

Charlap, Bill. "Hank Jones Trio." Last modified Accessed 6 January, 2017. https://www.hollywoodbowl.com/search/?modal=2281.

Cohassey, John. "Hank Jones." Last modified 2016. Accessed January 6, 2017. https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/hank-jones.

Encyclopedia.com. "Hank Jones." Last modified Accessed 20 November, 2017. http://www.encyclopedia.com/topic/Hank_Jones.aspx.

Felts, Randy. *Reharmonization Techniques*. Massachuett: Berklee Press, 2002.

Fordham, John. "Hank Jones Obituary." Last modified Accessed January 6, 2017. https://www.theguardian.com/music/2010/may/18/hank-jones-obituary.

Leonard, Hal. *The New Real Book*. CA: Sher Music, 1988.

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

Lovano, Joe. "Hank Jones: Have You Met Mr. Jones?" Last modified Accessed 6 January, 2017.

https://jazztimes.com/features/hank-jones-have-you-met-mr-jones/.

Nisenson, Eric. "Basic Bebop Reharmonization." Last modified Accessed 27 December, 2016. http://www.jazzadvice.com/basic-bebop-reharmonization/.

phil, LA. "About the Performer:Hank Jones Trio." Last modified 2018. Accessed November 20, 2017. http://legacy.laphil.com/philpedia/hank-jones-trio.

Reed, Eric. "Hank Jones Trio." Last modified Accessed 6 January, 2017. https://www.hollywoodbowl.com/search/?modal=2281.

Rochinski, Steve. "Understanding Reharmonization." Last modified Accessed December 9, 2016. www.amazonnaws.com/bm-marketing-assets/handbooks/music-theory-handbook.pdf.

Waters, Henry Martin and Keith. *Jazz the First 100 Years*. edited by 2nd. California: Thomson Higher Education, 2006.

Wikipedia. "Hank Jones." Last modified 2018. Accessed November 20, 2015. https://en.wikipedia.org/wiki/Hank_Jones.

ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ. นักเปียโนแจ๊สชื่อดัง. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อุดมปัญญา, 2557.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม *2*. กรุงเทพมหานคร: มิสชันมีเดีย, 2558.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ไพรัช ลูกจันทร์
วัน เดือน ปี เกิด	6 กุมภาพันธ์ 2522
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน	122 บางแวก 3 คูหาสวรรค์ ภาษีเจริญ กทม.