วิเคราะห์การด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในผลงานชุด Past Present

โดย

นายปุรเชษฐ์ ชัยชาญ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

วิเคราะห์การด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในผลงานชุด Past Present

โดย
นายปุรเชษฐ์ ชัยชาญ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

AN ANALYSIS OF JOHN SCOFIELD'S IMPROVISATION IN 'PAST PRESENT'

By

MR. Purached CHAICHAN

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2018

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	วิเคราะห์การด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในผลงานชุด Past Present
โดย	ปุรเชษฐ์ ชัยชาญ
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

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

พิจารณาเห็นชอบโดย

---------- ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ยศ วณีสอน)

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

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

58701322 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : วิเคราะห์ การด้นสด จอห์น สกอฟิลด์

นาย ปุรเชษฐ์ ชัยชาญ: วิเคราะห์การด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในผลงานชุด Past Present อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

ผลงานการวิจัยนี้จัดทำขึ้นเพื่อวิเคราะห์การด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ นักกีตาร์แจ๊ส นักประพันธ์ ที่มีชื่อเสียงและมีอิทธิพลต่อดนตรีแจ๊ส สกอฟิลด์มีวิธีการด้นสดที่เป็นเอกลักษณ์โดย ผู้วิจัยได้เลือกผลงานชุด Past Present ในการถอดโน้ตและวิเคราะห์ประกอบไปด้วย 9 บทเพลงได้แก่ 1) Slinky 2) Chap Dance 3) Hang Over 4) Museum 5) Season Creep 6) Get Proud 7) Enjoy The Future 8) MR. Puffy และ 9) Past Present โดยทั้ง 9 บทเพลงมีความแตกต่างในด้านของ เสียงประสาน การดำเนินคอร์ด คีตลักษณ์ และอัตตราจังหวะ

จากการถอดโน้ตและวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้แบ่งผลการศึกษาวิธีด้นสดของจอห์น สกอฟิลด์ ออกเป็นดังนี้ 1) การใช้ขั้นคู่เสียงกระด้าง 2) การด้นสดโดยใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก 3) การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มต้นจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด 4) การใช้จังหวะรูปแบบต่าง ๆ 5) แนวทำนองเดี่ยวที่ซ้อนทับกันเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง 6) การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ 7) การใช้เทคนิคดันสาย 8) การใช้เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์ และ 9) การใช้เทคนิคสั่นสาย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

58701322 : Major (Music Research and Development)
Keyword : Analysis Improvisation John Scofield

MR. PURACHED CHAICHAN : AN ANALYSIS OF JOHN SCOFIELD'S IMPROVISATION IN 'PAST PRESENT' THESIS ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR SAKSRI VONGTARADON

This research aims to analyze the improvisation of John Scofield, a jazz guitarist and composer whose music and a unique style of improvisation which strongly influences contemporary jazz musicians. The researcher has chosen to transcribe and analyze his album "Past present." The album includes 9 tracks: 1) Slinky 2) Chap Dance 3) Hangover 4) Museum 5) Season Creep 6) Get Proud 7) Enjoy The Future 8) Mr. Puffy and 9). Past Present. The tracks present different musical elements: harmony, chord progressions, forms, and time signatures.

In analyzing the transcriptions, the researcher categorized John Scofield's improvisation as the following: 1) use of dissonant interval 2) use of Pentatonic scales 3) use of chord tones by starting form 7^{th} 4) use of rhythm 5) single note descending lines 6) double stops 7) strings bending 8) pinch harmonics and 9) string vibrato

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี เพราะได้รับความกรุณาจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่คอยให้ความช่วยเหลือ และให้คำแนะนำเป็นประโยชน์สูงสุดของการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร. ศรัณย์ นักรบ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ยศ วณีสอน กรรมการในการสอบวิทยานิพนธ์ และให้คำแนะนำด้านการเขียนจนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วุฒิชัย เลิศสถากิจ ที่ให้คำแนะนำให้แก้ผู้วิจัยในการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณ คุณ จอห์น สกอฟิลด์ อย่างสุดซึ้งที่ได้ส่งเอกสารโน้ตเพลงในผลงานชุด Past Present ให้แก่ผู้วิจัยเพื่อความถูกต้องในการถอดโน้ต และวิเคราะห์

ขอขอบคุณนาย สมเพชร ชัยชาญ บิดา และนาง วรรณวิมล ชัยชาญ มารดาของผู้วิจัยที่คอยช่วยเหลือ สนับสนุนผู้วิจัยตลอด และให้กำลังใจจนสามารถทำวิทยานิพนธ์นี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอขอบคุณ นางสาวสุพัด ทองฉวี บรรณารักษ์ห้องสมุดคณะดุริยางศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ช่วยเหลือผู้วิจัยค้นคว้าในด้าน เอกสาร ตำราทั้งภาษาไทย และภาษาต่างประเทศให้แก่ผู้วิจัยนำมาใช้เขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณ นักเรียนชมรมดนตรีโรงเรียน บดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) ทั้งศิษย์เก่า และศิษย์ปัจจุบันที่คอยให้ความช่วยเหลือด้านการตรวจสอบคำผิดของการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ และคอยให้กำลังใจแก่ผู้วิจัย

ปุรเชษฐ์ ชัยชาญ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญภาพ ..... ฎ
บทที่ 1 บทนำ 1
1. ที่มาและความสำคัญ 1
2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2
3. ขอบเขตการวิจัย 2
4. ระเบียบวิธีวิจัย 2
5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3
6. ข้อตกลงเบื้องต้น 3
บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม 5
2.1 ประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส 5
บลูส์ (Blues) 5
แร็กไทม์ (Ragtime) 6
สวิง (Swing) 9
บีบ็อพ (Bebop) 10
คูลแจ๊ส (Cool Jazz) 14
โมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) 16
ฟรีแจ๊ส (Free Jazz) 18

ฟิวชั่น (Fuison).....18
2.2 นักกีตาร์ที่สำคัญของประวัติศาสาตร์ดนตรีแจ๊ส.....20
ลอนนี จอห์นสัน.....20
เอ็ดดี้ แลง.....20
เฟรดดี กรีน.....20
ชาร์ลี คริสเตียน.....21
ฌอง จังโก ไรน์ฮาดต์.....21
ทาล ฟาร์โลว์.....22
บาร์นีย์ เคสเซล.....22
เวส มอนท์โกเมอรี.....23
จิม ฮอลล์.....23
จอห์น แม็คลัฟลิน.....24
แพ็ต เมธินี.....24
บิลล์ ฟริเซลล์.....25
2.3 ชีวประวัติของ จอห์น สกอฟิลด์.....26
อุปกรณ์ของ จอห์น สกอฟิลด์.....30
2.4 วิธีการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ เทียบกับนักกีตาร์ท่านอื่นๆ.....32
บทที่ 3 วิธีด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์.....36
3.1 การใช้ขั้นคู่เสียงกระด้าง.....36
3.1.1 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง.....38
3.1.2 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง.....39
3.1.3 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้าง.....45
3.2 การด้นสดโดยใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก.....49
3.2.1 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดประกอบคอร์ดไมเนอร์.....51

3.2.2 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดที่ตรงกับโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดไมเนอร์ 53
3.2.3 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดในช่วงก่อนสิ้นสุดการด้นสด 55
3.2.4 ลิกบนบันไดเสียงเพนทาโทนิกของ จอห์น สกอฟิลด์ 60
3.2.5 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกด้นสดบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ด 62
3.3 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มต้นจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด 66
3.4 การใช้จังหวะรูปแบบต่าง ๆ 68
3.4.1 การบรรเลงโดยใช้โน้ตจังหวะสามพยางค์ในการสร้างประโยค 68
3.4.2 การเริ่มต้นประโยคด้วยจังหวะยก 71
3.4.3 การบรรเลงในจังหวะขัด 75
3.4.4 การผสมจังหวะในบทเพลงความเร็วปานกลางและ บทเพลงช้า 77
3.5 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลง 82
บทที่ 4 เทคนิคเครื่องกีตาร์ที่ จอห์น สกอฟิลด์นำมาใช้ด้นสด 86
4.1 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ 86
4.1.1 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 91
4.1.2 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยว 94
4.1.3 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนอง 101
4.2 การใช้เทคนิคดันสาย 109
4.2.1 การดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิม 112
4.2.2 การดันสายตกแต่งแนวทำนอง 117
4.3 การใช้เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์ 123
4.4 การใช้เทคนิคสั่นสาย 124
บทที่ 5 บทสรุป 126
อภิปรายผล 127

ข้อเสนอแนะ 128
รายการอ้างอิง 129
ภาคผนวก 131
ภาคผนวก ก เอกสารโน้ตเพลงในผลงานชุด Past Present ที่ผู้วิจัยได้รับจาก คุณจอห์น สกอฟิลด์ 132
ภาคผนวก ข เอกสารโน้ตการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในผลงานชุด Past Present โดยการถอดโน้ตของผู้วิจัย 154
ประวัติผู้เขียน 177

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 โน้ตลักษณะการบรรเลงเปียโนในบทเพลง Kansas City Rag ประพันธ์โดย เจมส์ สก็อต 6

ภาพที่ 2 โน้ตลักษณะการบรรเลงเปียโนในบทเพลง Maple Leaf Rag ประพันธ์โดย สก็อต โจปลิน .7

ภาพที่ 3 ลักษณะวงดิกซี่แลนด์.....7

ภาพที่ 4 โน้ตลักษณะการบรรเลงของแต่ละเครื่องในบทเพลง Kansas City Stom ประพันธ์โดย เจล ลี โรล มอร์ตัน.....8

ภาพที่ 5 ลักษณะวงบิ๊กแบนด์.....9

ภาพที่ 6 โน้ตการบรรเลงเดินแนวทำนองเบสในวงบิ๊กแบนด์ ของ จิมมี แบลนตัน ในบทเพลง Cotton Tail.....10

ภาพที่ 7 โน้ตแนวทำนองบีบ็อพของ ชาลี ปาร์คเกอร์.....11

ภาพที่ 8 โน้ตบทเพลง Blue Monk ที่อิงลักษณะคีตลักษณ์จาก 12 บาร์บลูส์ ประพันธ์โดย ธีโลเนียส มังค์.....11

ภาพที่ 9 โน้ตแนวทำนองหลัก การดำเนินคอร์ด และคีตลักษณ์ในบทเพลง I Got Rhythm ประพันธ์โดย จอร์จ เกิร์ชวิน.....12

ภาพที่ 10 โน้ตแนวทำนองหลักในบทเพลง Anthropology ประพันธ์โดย ชาลี ปาร์คเกอร์ ที่อิงคีตลักษณ์ และการดำเนินคอร์ดจากบทเพลง I Got Rhythm.....13

ภาพที่ 11 การใช้โน้ต b9 บนทำนองหลักในท่อน B ของบทเพลง A Night In Tunisia ประพันธ์โดย ดิซซี กิลเลสพี.....13

ภาพที่ 12 โน้ตการบรรเลงทำนองหลักของกลุ่มเครื่องเป่าในบทเพลง Jeru ในผลงานชุด Birth Of The Cool เรียบเรียงเสียงประสานโดย เจอร์รี มัลลิแกน.....15

ภาพที่ 13 โน้ตแนวทำนองหลักที่บรรเลงโดยดับเบิลเบส และการบรรเลงประกอบของเปียโนในบทเพลง So What ประพันธ์โดย ไมลส์ เดวิส.....17

ภาพที่ 14 โน้ตการด้นสดของ ไมลส์ เดวิส 8 ห้องแรก ในบทเพลง So What ที่ใช้โน้ตจาก D โดเรียน โมด.....17

ภาพที่ 15 ตัวอย่างซินธีไซเซอร์ 19

ภาพที่ 16 จอห์น สกอฟิลด์ 26

ภาพที่ 17 กีตาร์ Ibanez รุ่น JSM 20.....30

ภาพที่ 18 เครื่องขยายเสียง Vox รุ่น AC 30.....31

ภาพที่ 19 เอฟเฟกต์กีตาร์ของ จอห์น สกอฟิลด์.....31

ภาพที่ 20 โน้ตการด้นสดของ แพ็ต เมธินี ในบทเพลง Solar.....32

ภาพที่ 21 โน้ตการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในบทเพลง Solar 33

ภาพที่ 22 โน้ตการด้นสดของ จิม ฮอลล์ ในบทเพลง Billie's Bounce 33

ภาพที่ 23 โน้ตการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในบทเพลง You Speak My Language 34

ภาพที่ 24 โน้ตการด้นสดของ คาลส์ แรทเซอร์ในบทเพลง Happy Floating 34

ภาพที่ 25 โน้ตการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในบทเพลง Chap Dance.....35

ภาพที่ 26 โน้ตตัวอย่างแสดงการบรรเลงขั้นคู่ทำนอง และการบรรเลงขั้นคู่ประสาน.....36

ภาพที่ 27 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 16-20.....38

ภาพที่ 28 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 47-51.....38

ภาพที่ 29 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 89-92.....38

ภาพที่ 30 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 5-8 39

ภาพที่ 31 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 69-72.....39

ภาพที่ 32 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 29-32 40

ภาพที่ 33 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 33-36.....40

ภาพที่ 34 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 33-36.....40

ภาพที่ 35 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 94-97.....41

ภาพที่ 36 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 1-4.....41

ภาพที่ 37 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Mr. Puffy ในห้องที่ 1-4.....41

ภาพที่ 38 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Mr. Puffy ในห้องที่ 5-8.....42

ภาพที่ 39 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 25-28.....42

ภาพที่ 40 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 77-80.....42

ภาพที่ 41 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Museum ในห้องที่ 55-58.....43

ภาพที่ 42 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 43-46.....43

ภาพที่ 43 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 41-44.....44

ภาพที่ 44 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 11-15.....44

ภาพที่ 45 การซีเควนซ์ทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 25-28.....45

ภาพที่ 46 การซีเควนซ์ทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 57-60.....45

ภาพที่ 47 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 43-46.....46

ภาพที่ 48 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 109-116 46

ภาพที่ 49 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 117-120 47

ภาพที่ 50 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hang Over ในห้องที่ 1-5 47

ภาพที่ 51 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hang Over ในห้องที่ 31-34.....47

ภาพที่ 52 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hang Over ในห้องที่ 89-92.....48

ภาพที่ 53 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 17-20 48

ภาพที่ 54 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 33-36 48

ภาพที่ 55 เปรียบเทียบโครงสร้างของบันไดเสียง C เมเจอร์ และ บันไดเสียง C เพนทาโทนิก 49

ภาพที่ 56 เปรียบเทียบโครงสร้างของบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์และ บันไดเสียง C เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ 50

ภาพที่ 57 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 39-40 51

ภาพที่ 58 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดประกอบคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Museum ในห้องที่ 9-10 51

ภาพที่ 59 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดประกอบคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Get Pound ในห้องที่ 1-4 52

ภาพที่ 60 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดโดยเริ่มจากโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 17-18.....53

ภาพที่ 61 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดโดยเริ่มจากโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 21.....54

ภาพที่ 62 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดโดยเริ่มจากโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 39-40.....54

ภาพที่ 63 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดโดยเริ่มจากโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Museum ในห้องที่ 79-80 55

ภาพที่ 64 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดในช่วงก่อนสิ้นสุดของการด้นสดในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 121-128 56

ภาพที่ 65 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดในช่วงก่อนสิ้นสุดการด้นสดในบทเพลง Mr. Puffy ในห้องที่ 37-41.....57

ภาพที่ 66 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดในช่วงก่อนสิ้นสุดของการด้นสด.....58

ภาพที่ 67 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดในช่วงก่อนสิ้นสุดของการด้นสด.....59

ภาพที่ 68 ลิกของ สกอฟิลด์ บนบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ 60

ภาพที่ 69 ลิกของ สกอฟิลด์ บนบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในบทเพลง Museum ในห้องที่ 79-82 60

ภาพที่ 70 ลิกของ สกอฟิลด์ บนบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในบทเพลง Museum ในห้องที่ 90-98 61

ภาพที่ 71 ลิกของ สกอฟิลด์ ในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 61-64 61

ภาพที่ 72 ลิกของ สกอฟิลด์ ในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 81-84 61

ภาพที่ 73 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ดในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 87-89 62

ภาพที่ 74 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ดในบทเพลง Season Ceep ในห้องที่ 1.....63

ภาพที่ 75 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ดในบทเพลง Past 64

ภาพที่ 76 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ดในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 37-40 65

ภาพที่ 77 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 5-8 66

ภาพที่ 78 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 85-88.....66

ภาพที่ 79 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 57-59 66

ภาพที่ 80 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 26-27 67

ภาพที่ 81 การใช้โน้ตสามพยางค์ด้นสดในการสร้างประโยคในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 21-22.....68

ภาพที่ 82 การใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 39-40.....69

ภาพที่ 83 การใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 47-48.....69

ภาพที่ 84 การใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 27-30.....70

ภาพที่ 85 การใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 57-61.....70

ภาพที่ 86 การใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 1-3.....71

ภาพที่ 87 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 13-16 72

ภาพที่ 88 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 81-84 72

ภาพที่ 89 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 6-10 72

ภาพที่ 90 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 57-61 73

ภาพที่ 91 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Museum ในจังหวะก่อนเริ่มช่วงด้นสดและในห้องที่ 1-12 73

ภาพที่ 92 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Museum ในห้องที่ 59-66 74

ภาพที่ 93 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 5-7.....74

ภาพที่ 94 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Get Pound ในห้องที่ 21-24 74

ภาพที่ 95 การบรรเลงจังหวะขัดในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 43-44.....75

ภาพที่ 96 การบรรเลงจังหวะขัดในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 35-42.....76

ภาพที่ 97 การบรรเลงจังหวะขัดในบทเพลง Museum ในห้องที่ 13-16.....76
ภาพที่ 98 การบรรเลงจังหวะขัดในบทเพลง Museum ในห้องที่ 71-74.....77
ภาพที่ 99 การผสมจังหวะในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 21-24 77
ภาพที่ 100 การผสมจังหวะในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 25-26 78
ภาพที่ 101 การผสมจังหวะในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 1-4.....79
ภาพที่ 102 การผสมจังหวะในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 9-12.....80
ภาพที่ 103 การผสมจังหวะในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 17-20 81
ภาพที่ 104 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 21-22 82
ภาพที่ 105 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 47-49 82
ภาพที่ 106 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 25-28 83
ภาพที่ 107 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 41-44 83
ภาพที่ 108 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 85-92 84
ภาพที่ 109 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Museum ในห้องที่ 79-82 84
ภาพที่ 110 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Museum ในห้องที่ 90-97 85
ภาพที่ 111 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 3 เมเจอร์โน้ต G สาย 4 และโน้ต B สาย 3..87
ภาพที่ 112 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 3 เมเจอร์โน้ต G สาย 5 และโน้ต B สาย 4..87
ภาพที่ 113 การใช้เทตนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 8 เพอร์เฟกต์โน้ต G สาย 5 และโน้ต G สาย 3 88

ภาพที่ 114 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 8 เพอร์เฟกต์โน้ต G สาย 5 และโน้ต G สาย 2 88

ภาพที่ 115 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 8 เพอร์เฟกต์โน้ต G สาย 4 และโน้ต G สาย 2 89

ภาพที่ 116 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 8 เพอร์เฟกต์โน้ต G สาย 4 และโน้ต G สาย 1 89

ภาพที่ 117 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 10 เมเจอร์โน้ต G สาย 5 และโน้ต B สาย 290

ภาพที่ 118 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 10 เมเจอร์โน้ต G สาย 5 และโน้ต B สาย 190

ภาพที่ 119 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 10 เมเจอร์โน้ต G สาย 4 และโน้ต B สาย 190

ภาพที่ 120 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 ในบทเพลง Hang Over ในห้องที่ 35-42 91

ภาพที่ 121 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 ในบทเพลง Museum ในห้องที่ 71-74 92

ภาพที่ 122 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 ในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 45-56 93

ภาพที่ 123 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 43-46 94

ภาพที่ 124 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 49-52 95

ภาพที่ 125 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 47-51 95

ภาพที่ 126 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 62-71 97

ภาพที่ 127 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Museum ในห้องที่ 90-93.....98

ภาพที่ 128 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 1-4.....99

ภาพที่ 129 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 5-6 100

ภาพที่ 130 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 17-20 100

ภาพที่ 131 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 17-20 101

ภาพที่ 132 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 29-36 102

ภาพที่ 133 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 97-100 105

ภาพที่ 134 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 65-68 106

ภาพที่ 135 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 1-9 107

ภาพที่ 136 โน้ตการดันสายสูงขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ต A เข้าหาโน้ต Bb บนสายที่ 1 109

ภาพที่ 137 โน้ตการดันสายสูงขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ต A เข้าหาโน้ต Bb บนสายที่ 2 109

ภาพที่ 138 โน้ตการดันสายสูงขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ต A เข้าหาโน้ต Bb บนสายที่ 3 110

ภาพที่ 139 โน้ตการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงจากโน้ต G เข้าหาโน้ต A บนสายที่ 1 110

ภาพที่ 140 โน้ตการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงจากโน้ต G เข้าหาโน้ต A บนสายที่ 2 110

ภาพที่ 141 โน้ตการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงจากโน้ต G เข้าหาโน้ต A บนสายที่ 3 111

ภาพที่ 142 โน้ตการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงครึ่งจากโน้ต A เข้าหาโน้ต C บนสายที่ 1 111

ภาพที่ 143 โน้ตการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงครึ่งจากโน้ต D เข้าหาโน้ต F บนสายที่ 2 111

ภาพที่ 144 การดันสายพร้อมกับบรรเลงโน้ตสายล่างที่อยู่ติดกัน 112

ภาพที่ 145 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 13-16 113

ภาพที่ 146 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 43-46 113

ภาพที่ 147 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 17-18 114

ภาพที่ 148 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 33-36 114

ภาพที่ 149 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 37-40 115

ภาพที่ 150 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Mr. Puffy ในห้องที่ 33-36 115

ภาพที่ 151 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 69-72 116

ภาพที่ 152 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 5-8.... 116

ภาพที่ 153 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 11-14 117

ภาพที่ 154 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 1-4 118

ภาพที่ 155 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 17-20 118

ภาพที่ 156 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 69-72 119

ภาพที่ 157 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 93-96 119

ภาพที่ 158 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 21-25. 120

ภาพที่ 159 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 3-4 120

ภาพที่ 160 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 21-22 121

ภาพที่ 161 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 1-4.... 121
ภาพที่ 162 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 21-24 122
ภาพที่ 163 รูปตัวอย่างการบรรเลงเทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์ 123
ภาพที่ 164 การใช้เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์ในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 13-16 123
ภาพที่ 165 การใช้เทคนิคสั่นสายในบทเพลง Museum ในห้องที่ 79-82 124
ภาพที่ 166 การใช้เทคนิคการสั่นสายในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 37-40 124
ภาพที่ 167 การใช้เทคนิคการสั่นสายในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 41-44 125
ภาพที่ 168 การใช้เทคนิคการสั่นสายในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 61-64 125

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1
บทนำ

1. ที่มาและความสำคัญ

กีตาร์ (Guitar) เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมใช้ในการบรรเลงดนตรีแทบทุกสไตล์ (Style) บนโลกเช่น ดนตรีบลูส์ (Blues) ดนตรีร็อค (Rock) ดนตรีคันทรี (Country) และรวมไปถึงดนตรีแจ๊ส (Jazz) เนื่องจากกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถใช้ได้ทั้งการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) บรรเลงคอร์ด (Chord) หรือแม้แต่ในการด้นสด (Improvisation) โดยดนตรีแต่ละสไตล์ย่อมมีเทคนิคเฉพาะตัวในการบรรเลงกีตาร์ที่แตกต่างกันออกไปโดยสิ้นเชิง และสามารถแสดงศักยภาพของเครื่องกีตาร์ในการบรรเลงดนตรีสไตล์นั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน

การด้นสดถือเป็นหัวใจหลัก และสำคัญของดนตรีแจ๊ส นักกีตาร์แจ๊สแต่ละบุคคลย่อมมีวิธีการด้นสด ความคิด เอกลักษณ์ กลวิธีที่ใช้ในการด้นสดแตกต่างกันออกไปโดยสิ้นเชิงโดยอยู่ในพื้นฐานของเสียงประสาน (Harmony) ทำนอง (Melody) บันไดเสียง (Scale) จังหวะ (Rhythm) สำเนียงแจ๊ส (Jazz Language) มีนักกีตาร์แจ๊สไม่มากนักที่จะสามารถนำเอาเอกลักษณ์ในการบรรเลงกีตาร์ในสไตล์อื่น ๆ มาผสมผสานในการด้นสดแจ๊สได้อย่างลงตัว จอห์น สกอฟิลด์ (John Scofield, ค.ศ. 1951-ปัจจุบัน) เป็นนักกีตาร์ที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีสไตล์อื่น ๆ ทำให้การด้นสดของ สกอฟิลด์มีการใช้เทคนิค (Technique) ของเครื่องกีตาร์จากดนตรีสไตล์อื่น ๆ มาผสมผสานกับการด้นสดของดนตรีแจ๊ส อย่างเช่น ดับเบิล สตอปส์ (Double Stop) การดันสาย (Bending) ทำให้เกิดวิธีการด้นสด และเสียงที่เป็นลักษณะเฉพาะโดย สกอฟิลด์เป็นอีกนักดนตรีแจ๊สคนหนึ่งที่มีผลงานในหลากหลายยุคสมัยจนถึงปัจจุบันควรค่าแก่การศึกษา อีกทั้งงานวิจัยในประเทศไทยยังไม่พบงานวิจัยที่เป็นภาษาไทยที่เกี่ยวข้องกับสกอฟิลด์มากนัก

จากที่ผู้วิจัยได้กล่าวมานั้น ผู้วิจัยได้เลือกผลงานชุด Past Present ซึ่งเป็นผลงานที่มีบทเพลงสไตล์ต่าง ๆ เสียงประสาน เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) อัตตราความเร็ว (Tempo) การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ที่หลากหลายสามารถพบได้ในบทเพลงดนตรีแจ๊สทั่วไปทั้งบทเพลงแจ๊สพื้นฐาน (Jazz Standards) ตามที่ได้ใช้ให้มีการเรียนการสอนในระดับชั้นอุดมศึกษารวมไปถึงบทเพลงแจ๊สร่วมสมัย (Jazz Contemporary) อีกทั้งผลงานชุด Past Present ได้รับรางวัล

ชนะเลิศแกรมมี่อะวอร์ด (Grammy Award) ในปี ค.ศ. 2015 ในสาขาอัลบั้มเพลงแจ๊สบรรเลงยอดเยี่ยม (Best Jazz Instrumental Album) และบทเพลง Past Present ได้มีชื่อเข้าชิงรางวัลในสาขาเพลงด้นสดเดี่ยวแจ๊สยอดเยี่ยม (Best Jazz Instrumental Solo) จากการด้นสดของ สกอฟิลด์โดย ผลจากการวิเคราะห์ครั้งนี้จะสามารถนำไปพัฒนาการด้นสดให้แก่เครื่องกีตาร์ หรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษา และวิเคราะห์วิธีการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์

3. ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยได้เลือกผลงานชุด Past Present ที่ได้วางจำหน่ายในปี ค.ศ. 2015 ในการถอดโน้ตและวิเคราะห์ประกอบไปด้วย 9 บทเพลงได้แก่ 1) Slinky 2) Chap Dance 3) Hang Over 4) Museum 5) Season Creep 6) Get Proud 7) Enjoy The Future 8) MR. Puffy และ 9) Past Present ซึ่งทุกบทเพลงล้วนเป็นผลงานการประพันธ์ของ สกอฟิลด์ทั้งหมด โดยผู้วิจัยจะถอดโน้ต และวิเคราะห์เฉพาะการด้นสดเดี่ยวของ จอห์น สกอฟิลด์เท่านั้น

4. ระเบียบวิธีวิจัย

ระเบียบวิธีวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดย ประยุกต์ใช้ระเบียบวิธีการวิเคราะห์เอกสารเพื่อทำการวิเคราะห์บทเพลงจากการถอดโน้ต (Transcribe) ให้เป็นเอกสารถอดโน้ตการด้นสด (Transcription) โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

4.1 การคัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Selection) โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกผลงานของ จอห์น สกอฟิลด์ ในผลงานชุด Past Present ที่วางจำหน่ายในปี ค.ศ. 2015 เนื่องจากทั้ง 9 บทเพลงมีความโดดเด่นทั้งด้านเสียงประสาน การดำเนินคอร์ด จังหวะ เครื่องหมายประจำจังหวะ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการส่งอีเมลล์ (Email) ไปขอเอกสารโน้ตเพลงในผลงานชุด Past Present กับคุณ จอห์น สกอฟิลด์ เพื่อความถูกต้องของเสียงประสานและความถูกต้องในการวิเคราะห์ทั้งนี้ คุณจอห์น สกอฟิลด์ได้ส่งเอกสารโน้ตเพลงทั้ง 9 ให้แก่ผู้วิจัยเพื่อใช้เป็นเอกสารตั้งต้นในการทำการวิเคราะห์ในครั้งนี้

4.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย แบบบันทึกการวิเคราะห์เชิงทฤษฎีดนตรีจากบทเพลงที่ทำการถอดโน้ตในผลงานชุด Past Present โดยมีเครื่องหมายสัญลักษณ์ได้แก่ 1) เครื่องหมายสี่เหลี่ยมแสดงถึงช่วงที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ 2) กรอบครึ่งสีเหลี่ยมแสดงถึงช่วงชั้นคู่ 3) ชื่อของบันไดเสียงประกอบกับภาพ 4) ตัวเลขลำดับโน้ตบนบันไดเสียงตามตัวอย่าง 5) ลูกศรชี้ลงแสดงให้เห็นถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเดี่ยว และ 6) สัญลักษณ์อักษรภาษาอังกฤษแสดงชนิดของขั้นคู่ได้แก่ M คือ เมเจอร์ m คือ ไมเนอร์ A คือ ออกเมนเทด และ D คือ ดิมินิชท์ ตามด้วยตัวเลขแสดงระยะห่างของขั้นคู่

4.3 ขั้นตอนการศึกษา

4.3.1 ค้นคว้าข้อมูล เอกสารที่เกี่ยวข้องกับ จอห์น สกอฟิลด์

4.3.2 ถอดโน้ตจากผลงานชุด Past Present ทั้งหมด 9 บทเพลงได้แก่ 1) Slinky 2) Chap Dance 3) Hang Over 4) Museum 5) Season Creep 6) Get Proud 7) Enjoy The Future 8) MR. Puffy และ 9) Past Present

4.3.3 บันทึกโน้ตจากการถอดโน้ตการด้นสดของ สกอฟิลด์ ทั้ง 9 บทเพลงเป็นเอกสารโน้ตเพลง

4.3.4 วิเคราะห์การด้นสดของ สกอฟิลด์ทั้ง 9 บทเพลง โดยผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการวิเคราะห์ในเรื่องพื้นฐานของการด้นสดในดนตรีแจ๊สได้แก่ 1) ขั้นคู่ 2) บันไดเสียง 3) การบรรเลงโน้ตในคอร์ด 4) จังหวะ 5) แนวทำนองเดี่ยว และ 6) เทคนิคเครื่องกีตาร์ที่ สกอฟิลด์นำมาใช้ในการด้นสดดนตรีแจ๊ส

4.3.5 นำเสนอรายงายการวิจัย

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลจากการวิเคราะห์จะสามารถเป็นแนวทางนำไป ฝึกฝน พัฒนา และนำไปประยุกต์ใช้กับการด้นสดเครื่องกีตาร์หรือแม้แต่เครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

6. ข้อตกลงเบื้องต้น

คำศัพท์ดนตรีที่อยู่ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จะใช้คำแปลที่มาจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ โดย ศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ โดยจะเขียนภาษาอังกฤษกำกับไว้ในวงเล็บเฉพาะครั้งแรกเท่านั้น ส่วนคำศัพท์อื่น ๆ ที่ไม่ได้ถูกรวบรวมไว้ในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ หรือคำศัพท์นั้นใช้ใน

บริบทของดนตรีแจ๊สซึ่ง แตกต่างออกไปจากที่บัญญัติไว้ในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ ผู้วิจัยจะอธิบาย และจำกัดความเป็นภาษาไทยหรือทำการทับศัพท์ด้วยผู้วิจัยเอง

คำศัพท์ที่เป็นชื่อบุคคลผู้วิจัยจะเขียนทับศัพท์เป็นภาษาไทยโดย ใช้หลักการเขียนคำทับศัพท์จากราชบัณฑิตยสถาน และจะเขียนเป็นภาษาอังกฤษพร้อมทั้งระบุปีเกิด ปีมรณะไว้ในวงเล็บเฉพาะครั้งแรกเท่านั้น เช่น จอห์น สกอฟิลด์ (John Scofield, ค.ศ. 1951-ปัจจุบัน) โดยครั้งต่อไปจะใช้เพียงชื่อภาษาไทยคือ สกอฟิลด์

ชื่อของบทประพันธ์ ชื่อของชุดผลงานประพันธ์ และชื่ออุปกรณ์ของ สกอฟิลด์ผู้วิจัยจะเขียนเป็นภาษาอังกฤษ เช่น Past Present

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
ทบทวนวรรณกรรม

การทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อที่เกี่ยวข้องออกเป็นดังนี้

2.1 ประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส

2.2 นักกีตาร์ที่สำคัญของประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส

2.3 ชีวประวัติของ จอห์น สกอฟิลด์

2.4 วิธีการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ เทียบกับนักกีตาร์ท่านอื่นๆ

2.1 ประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส

บลูส์ (Blues)

ดนตรีบลูส์[1] เกิดในช่วงปี ค.ศ. 1880-1890 โดยกลุ่มทาสคนผิวสีที่อาศัยอยู่ในประเทศสหรัฐอเมริกา บลูส์คือบทเพลงที่บ่งบอกถึงจิตวิญญาณ ลักษณะเฉพาะของดนตรีบลูส์นำเสนอความเศร้า ความผิด และความผิดหวัง ภายหลังจากปี ค.ศ. 1900 ได้มีการเขียนคีตลักษณ์บลูส์ (Blues Forms) ขึ้นมามีแบบแผนที่ตายตัว เสียงที่เฉพาะ ลักษณะคำร้องอยู่ในคีตลักษณ์ AAB ที่ดำเนินตามการเปลี่ยนคอร์ด ดนตรีบลูส์โดยปกติจะมีเสียงร้อง (Vocal) และประกอบด้วย กีตาร์ เปียโน หรือ ฮาร์โมนิกา (Harmonica) ในการทำหน้าที่บรรเลงประกอบ ดนตรีบลูส์ท้องถิ่นนักร้องมักจะบรรเลงทุกอย่างด้วยตัวเอง นักดนตรีส่วนใหญ่ไม่ได้เป็นมืออาชีพ และเครื่องดนตรีทำมาจากสิ่งของในชีวิตประจำวัน เช่น กระดานซักผ้ากับปลอกนิ้วใช้แทนกลองสแนร์ (Snare Drum) การเป่าลมเข้าไป

---

[1]Henry Martin and Keith Waters, **Jazz: The First 100 Years**, 2nd ed. (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 28.

ในเหยือกใช้แทนเบส (Bass) ผู้รับชมช่วยให้จังหวะโดยการตบมือ และมีการถาม-ตอบ (Call-Response) ในบทเพลง

แร็กไทม์ (Ragtime)

ดนตรีแร็กไทม์[2] เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1893 โดยหัวใจสำคัญของดนตรีแร็กไทม์ คือ การบรรเลงในลักษณะจังหวะขัด (Syncopation) ที่พัฒนามาจากหลากจังหวะ (Poly Rhythms)[3] ของดนตรีแอฟ-ฟริกัน โดยเปียโน (Piano) เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมใช้ในการบรรเลงบทเพลงแร็กไทม์ โดยในช่วงปี ค.ศ. 1895-1915 ดนตรีแร็กไทม์ได้ถูกเผยแพร่สู่สาธารณชนมากขึ้นจากการที่มีการบันทึกโน้ตเปียโน รวมทั้งเครื่องเปียโนโรล (Piano Roll) ลักษณะการบรรเลงของเครื่องเปียโนในดนตรีแร็กไทม์มือซ้ายจะทำหน้าที่ประกอบจังหวะบรรเลงแนวทำนองเบส (Bass Line) สลับกับบรรเลงทรัยแอด (Triads) และมือขวาจะทำหน้าที่ในการบรรเลงแนวทำนองหลัก (Melody) ในลักษณะจังหวะที่ขัดกับทำนองเบสที่มือซ้ายบรรเลง ดังในภาพที่ 1 และ 2

ภาพที่ 1 โน้ตลักษณะการบรรเลงเปียโนในบทเพลง Kansas City Rag ประพันธ์โดย เจมส์ สก็อต

[2]Henry Martin and Keith Waters, **Jazz: The First 100 Years**, 2nd ed. (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 21.

[3] ลักษณะจังหวะหลายรูปแบบที่เล่นพร้อมกันในแนวต่างๆ

ภาพที่ 2 โน้ตลักษณะการบรรเลงเปียโนในบทเพลง Maple Leaf Rag ประพันธ์โดย สก็อต โจปลิน

โดยลักษณะจังหวะขัดได้ส่งอิทธิพลต่อดนตรีแจ๊ส และรูปแบบการบรรเลงเปียโน นอกจากเปียโนแล้วในยุคสมัยนั้นแบนโจ (Banjo) กับวงเครื่องเป่า (Brass Band) ก็ถูกนำมาบรรเลงบทเพลงแร็กไทม์เช่นกัน โดย นักเปียโน นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงของดนตรีแร็กไทม์ได้แก่ สก็อต โจปลิน (Scott Joplin, ค.ศ. 1868-1917) และ เจมส์ สก็อต (James Scott, ค.ศ. 1885-1938)

ดิกซี่แลนด์ (Dixieland)

ภาพที่ 3 ลักษณะวงดิกซี่แลนด์

ที่มา : nazbakhidze, **First Jazz Recording Ever Made**, accessed May 1, 2018, available from https://nzabakhidze.wordpress.com/2016/09/24/first-jazz-recording-ever-made

ดิกซี่แลนด์[4] คือรูปแบบเริ่มต้นของดนตรีแจ๊สทั้งลักษณะดนตรี และลักษณะการรวมวงเกิดขึ้นที่เมืองนิวออร์ลีนส์ (New Orleans) ในยุคนี้วงโยธวาทิต (Marching Band) ได้เข้ามามีบทบาทกับสังคมของคนในเมืองนิวออร์ลีนส์ โดยวงโยธวาทิตจะใช้บรรเลงตามงานต่าง ๆ ในเมือง จากอิทธิพลนี้ทำให้เครื่องลมทองเหลือง (Brass) และเครื่องลมไม้ (Reed) ได้เข้ามามีบทบาทกับดนตรีแจ๊สโดย ทรัมเป็ต (Trumpet) หรือคอร์เน็ต (Cornet) ทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองหลัก (Melody) คลาริเน็ต (Clarinet) และทรอมโบน (Trombone) ทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองสอดประสาน (Countermelody) มีการถาม-ตอบกันเองระหว่างกลุ่มเครื่องเป่าขณะบรรเลงทำนองหลัก กลุ่มเครื่องจังหวะ (Rhythm Section) ได้แก่เครื่อง กีตาร์หรือแบนโจ ทูบา (Tuba) หรือ ดับเบิลเบส (Double Bass) และกลอง (Drum) ทำหน้าที่บรรเลงประกอบโดยในยุคนี้กีตาร์ยังไม่ค่อยได้รับความนิยมมากนัก เนื่องจากยังไม่มีเครื่องขยายเสียง (Amplified) ทำให้เสียงกีตาร์ไม่สามารถมีความดังเทียบกับเสียงเครื่องเป่า

ภาพที่ 4 โน้ตลักษณะการบรรเลงของแต่ละเครื่องในบทเพลง Kansas City Stom ประพันธ์โดย เจลลี โรล มอร์ตัน

[4]Henry Martin and Keith Waters, **Jazz: The First 100 Years**, 2nd ed. (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 42.

เริ่มมีการเปิดให้นักดนตรีได้ด้นสดโดยขณะที่กำลังด้นสดนั้นเครื่องอื่น ๆ ทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองสอดประสาน และบรรเลงประกอบโดยนักดนตรีที่มีชื่อเสียงได้แก่ หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong, ค.ศ 1901-1971)

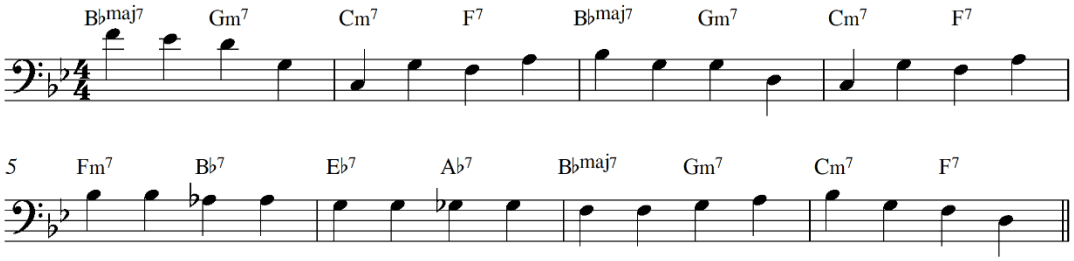
สวิง (Swing)

ภาพที่ 5 ลักษณะวงบิ๊กแบนด์
ที่มา : Mae Mai, accessed May 1, 2018, available from https://silpayamanant.wordpress.com/2013/01/25/q-what-killed-the-big-bands-a-the-cost-disease/

สวิง[5] เป็นดนตรีที่สร้างปรากฏการณ์เป็นกระแสหลักในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1935-1945 เป็นดนตรีเต้นรำให้ความสนุกสนานกับผู้ชม เริ่มมีการเขียนเรียบเรียง (Arrangement) ให้แก่วงดนตรี และปรับเปลี่ยนรูปแบบวงโดยเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรีมากกว่าวงดิกซี่แลนด์ จำนวนนักดนตรีเพิ่มมากขึ้น กลายเป็นวงบิ๊กแบนด์ (Big Band) โดยภายในวงจะแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีออกเป็น 3 กลุ่มได้แก่ 1. กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Brass Section) 2. กลุ่มเครื่องลมไม้ (Reed Section) และ 3. กลุ่มเครื่อง

[5]Henry Martin and Keith Waters, **Jazz: The First 100 Years**, 2nd ed. (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 119.

จังหวะ โดยบทบาทหน้าที่ของกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะได้เปลี่ยนไป ดับเบิลเบสเริ่มมีบทบาทแทนที่ทูบา และเริ่มมีการบรรเลงเดินแนวทำนองเบส (Walking Bass Line) จากปกติที่เล่นบรรเลงในจังหวะที่ 1 กับจังหวะที่ 3 เป็นส่วนใหญ่ เปียโนทำหน้าที่ในการบรรเลงประกอบแก่เครื่องที่กำลังด้นสด กลองเริ่มมีการใช้ไฮแฮท (Hi Hat) เน้นในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 กีตาร์เริ่มมีบทบาทในวงมากกว่าแบนโจจากการผลิตเครื่องขยายเสียง โดยเฉพาะเครื่องแซกโซโฟน (Saxophone) ได้เข้ามามีบทบาทกับดนตรีแจ๊สในวงบิ๊กแบนด์เป็นอย่างมากทั้งในเรื่องการด้นสด และการบรรเลงทำนองต่าง ๆ ในวงบิ๊กแบนด์



ภาพที่ 6 โน้ตการบรรเลงเดินแนวทำนองเบสในวงบิ๊กแบนด์ ของ จิมมี แบลนตัน ในบทเพลง Cotton Tail

โดยวงบิ๊กแบนด์ที่โดดเด่นในยุคนี้ได้แก่ วงของ เบนนี่ กู๊ดแมน (Benny Goodman, ค.ศ. 1909-1986), ดุ๊ก เอลลิงตัน (Duke Ellington, ค.ศ. 1899-1974) และ เคาท์ เบซี (Count Basie, ค.ศ. 1904-1984)

บีบ็อพ (Bebop)

บีบ็อพ[6] ได้เกิดหลังจากสิ้นสุดสงความโลกครั้งที่ 2 ในช่วงปี ค.ศ. 1940 ดนตรีบี บ็อพถือได้ว่าเป็นดนตรีที่เปลี่ยนบทบาทของดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมาก โดยเกิดจากนักดนตรีแจ๊สในวงสวิงเริ่มมีมุมมองต่อดนตรีแจ๊สที่แตกต่างออกไป เริ่มเกิดความเบื่อหน่ายในวงบิ๊กแบนด์ การเรียบเรียง คอร์ด ที่ไม่เปิดอิสระในการด้นสด นักดนตรีแจ๊สจึงได้ร่วมกันด้นสดแจ๊ส (jam) หลังเวลาแสดงเสร็จ เพื่อตอบสนองความต้องการของนักดนตรีแจ๊สโดย รูปแบบวงได้ลดจำนวนคน และเครื่องดนตรีจะมีสมาชิก 3 ถึง 6 คน โดยประกอบไปด้วยเครื่องเครื่องเป่า 2 ถึง 3 เครื่อง ส่วนกลุ่มเครื่องจังหวะได้แก่

[6]Frank Tirro, **Jazz: A History,** 2nd ed. (New York: W. W. Norton & Company, 1993), 286.

เปียโน ดับเบิลเบส และกลอง บีบ็อพเป็นดนตรีที่สนองความต้องการให้แก่นักดนตรีมากกว่าดนตรีสวิงที่ตอบสนองผู้ชม มีการใช้เสียงประสานที่แตกต่างกับสวิงโดยสิ้นเชิง เริ่มมีการใช้โน้ตส่วนขยายของคอร์ด (Tension) ใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth Note) ในทำนองหลัก และการด้นสด โดยบทเพลงบีบ็อพมีการอิงคีตลักษณ์ 12 บาร์บลูส์ และเพลงป๊อป (Popular Song) รวมถึงการดำเนินคอร์ดมีการบรรเลงบทเพลงในจังหวะที่เร็วกว่าในยุคสวิง และมีการด้นสดที่แตกต่างจากยุคสวิงโดยจะให้ความสำคัญกับแนวทำนองบีบ็อพ (Bebop Line) โดยนักดนตรีจะสามารถด้นสดได้อย่างเต็มที่

ภาพที่ 7 โน้ตแนวทำนองบีบ็อพของ ชาลี ปาร์คเกอร์

ภาพที่ 8 โน้ตบทเพลง Blue Monk ที่อิงลักษณะคีตลักษณ์จาก 12 บาร์บลูส์ ประพันธ์โดย ธีโลเนียส มังค์

ภาพที่ 9 โน้ตแนวทำนองหลัก การดำเนินคอร์ด และคีตลักษณ์ในบทเพลง I Got Rhythm ประพันธ์โดย จอร์จ เกิร์ซวิน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 10 โน้ตแนวทำนองหลักในบทเพลง Anthropology ประพันธ์โดย ชาลี ปาร์คเกอร์ ที่อิงคีตลักษณ์ และการดำเนินคอร์ดจากบทเพลง I Got Rhythm

ภาพที่ 11 การใช้โน้ต b9 บนทำนองหลักในท่อน B ของบทเพลง A Night In Tunisia ประพันธ์โดย ดิซซี กิลเลสพี

นักดนตรีที่สำคัญ และได้สร้างดนตรีบีบ็อพขึ้นมาได้แก่ ชาลี ปาร์คเกอร์ (Charile Parker, ค.ศ. 1920-1955), ดิซซี กิลเลสพี (Dizzy Gillespie, ค.ศ. 1917-1993)

หลังจากผ่านช่วงยุคบีบ็อพ ในช่วง ค.ศ. 1950-1960 ดนตรีแจ๊สได้พัฒนาทำให้เกิดดนตรีแจ๊สในรูปแบบใหม่ ๆ ตัวอย่างเช่น คลูแจ๊ส (Cool Jazz), ฮาร์ดบอป (Hard Bop), โมดัลแจ๊ส (Modal

Jazz), ฟรีแจ๊ส (Free Jazz) และ ฟิวชั่น (Fusion) โดยจะเรียกช่วงยุคสมัยนี้ว่าหลังบีบ็อพ ซึ่งไมล์ส เดวิส (Miles Davis, ค.ศ. 1926-1981) ถือได้ว่าเป็นนักดนตรีแจ๊สที่มีอิทธิพลต่อดนตรีแจ๊ส และยังได้สร้างดนตรีแจ๊สหลากหลายรูปแบบ

คูลแจ๊ส (Cool Jazz)

คลูแจ๊ส[7] เกิดขึ้นในช่วงปี 1950 โดยผลงานชุดใน Birth Of The Cool นำโดยไมล์ส เดวิส ถือได้ว่าเป็นผลงานคลูแจ๊สแรกๆ และเป็นผลงานต้นแบบให้แก่นักดนตรีคูลแจ๊ส รูปแบบวงที่ทำการบันทึกเสียงได้ย้อนกลับมาคล้ายในยุคสวิง ที่ใช้เครื่องดนตรีเยอะกว่ายุคบีบ็อพ มีทั้งหมด 9 เครื่อง ในส่วนของเครื่องเป่าประกอบไปด้วยทรัมเปต ทรอมโบน เฟรนช์ฮอร์น (French Horn) ทูบา แซกโซโฟน และ บราริโทนแซกโซโฟน (Baritone Saxophone) เครื่องประกอบจังหวะประกอบไปด้วย กลอง, เปียโน และดับเบิลเบส มีการเขียนเรียบเรียงเหมือนในยุคสวิง โดย กิล อีแวนส์ (Gil Evan, ค.ศ. 1912-1988) และ เจอร์รี มัลลิแกน (Gerry Mulligan, ค.ศ. 1927-1996) ก่อนจะพัฒนาในหมู่นักดนตรีแจ๊สในตะวันตก (West Coast) เสียงของดนตรีคูลแจ๊สจะมีดนตรีคลาสสิคผสมผสานเข้ากับดนตรีบีบ็อพ หากดนตรีบีบ็อพแสดงถึงความเร่าร้อนในการบรรเลง คูลแจ๊สก็แสดงถึงความเยือกเย็นและสุขุม นักดนตรีที่โด่งดังในดนตรีคลูแจ๊ส ได้แก่ แสตน เก็ตส์ (Stan Getz, ค.ศ. 1927-1991) เดฟ บรูเบค (Dave Brubeck, ค.ศ. 1920-2006)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[7]Henry Martin and Keith Waters, **Jazz: The First 100 Years**, 2nd ed. (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 226.

ภาพที่ 12 โน้ตการบรรเลงทำนองหลักของกลุ่มเครื่องเป่าในบทเพลง Jeru ในผลงานชุด Birth Of The Cool เรียบเรียงเสียงประสานโดย เจอร์รี มัลลิแกน

ฮาร์ดบอป (Hard Bop)

ฮาร์ดบอป[8] เป็นดนตรีแจ๊สอีกรูปแบบนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีของคนผิวสีทั้ง ดนตรีริธึมแอนด์บลูส์ (Rhythm And Blues), กอสเปล (Gospel), โซล (Soul) และฟั้งค์กี้ (Funky) มาผสมผสานกับดนตรีบีบ็อพ โดยดนตรีฮาร์ดบอปเปรียบได้ถึงพลังขับเคลื่อนทางดนตรีแจ๊สของคนผิวสี ลดความซับซ้อน และสามารถฟังได้ง่ายกว่าดนตรีบีบ็อพ ฮาร์ดบอปถือได้ว่าเป็นดนตรีกระแสหลักของดนตรีแจ๊สในยุคสมัยนั้น ซึ่งนักดนตรีส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลในการด้นสดพัฒนาจาก ชาลี ปาร์คเกอร์ นักดนตรีที่โด่งดังในดนตรีฮาร์ดบอปได้แก่ โฮเรซ ซิลเวอร์ (Horace Silver, ค.ศ. 1928-2014), อาร์ท แบลคคี (Art Blakey, ค.ศ. 1919-1990)

---

[8]Frank Tirro, **Jazz: A History,** 2nd ed. (New York: W. W. Norton & Company, 1993), 345.

โมดัลแจ๊ส[9] (Modal Jazz)

ในผลงานชุด Kind Of Blue ของ ไมล์ส เดวิส ในปี ค.ศ. 1959 เป็นการแสดงออกถึงแจ๊สในรูปแบบใหม่ นักดนตรีประกอบไปด้วย ไมล์ เดวิส, จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ. 1926-1967), แคนนอนบอล แอดเดอร์ลีย์ (Cannonball Adderley, ค.ศ. 1928-1975), บิล อีแวนส์ (Bill Evans, ค.ศ. 1929-1980), พอล แชมเบอส์ (Paul Chambers, ค.ศ.1935-1969) และ จิมมี โคบบ์ (Jimmy Cobb, ค.ศ. 1929-ปัจจุบัน) โมดัลได้ฉีกกฎในการด้นสดของนักดนตรีแจ๊สบนเสียงประสานพื้นฐานจากบทประพันธ์ทั่วไป จากที่ต้องด้นสดบนการดำเนินคอร์ดเปลี่ยนมาเป็นการด้นสดบนฐานของ โมด (Mode) จากเพลง So What ที่ใช้โมดดอเรียน (Dorian Mode) ในการประพันธ์บทเพลง ก่อนจะเป็นแนวทางสู่บทเพลงแจ๊สสมัยใหม่ในเวลาต่อมา

[9]Frank Tirro, **Jazz: A History,** 2nd ed. (New York: W. W. Norton & Company, 1993), 362.

ภาพที่ 13 โน้ตแนวทำนองหลักที่บรรเลงโดยดับเบิลเบส และการบรรเลงประกอบของเปียโน ในบทเพลง So What ประพันธ์โดย ไมลส์ เดวิส

ภาพที่ 14 โน้ตการด้นสดของ ไมลส์ เดวิส 8 ห้องแรก ในบทเพลง So What ที่ใช้โน้ตจาก D โดเรียนโมด

ฟรีแจ๊ส (Free Jazz)

ฟรีแจ๊ส[10]หรืออวอง-การ์ด (Avant-garde) เกิดในช่วงปี ค.ศ.1959 โดย ออร์เน็ต โคลแมน (Ornette Coleman, ค.ศ.1930-2015) โดยการใช้วง 4 เครื่องดนตรี 2 วง (Double Quartet) ในการบันทึกเสียงโดยปราศจากเสียงประสาน ไม่มีกฎเกณฑ์เป็นการฟัง และตอบโต้ซึ่งกันและกันของนักดนตรี นอกจากโคลแมนแล้วนักดนตรีแจ๊สหลาย ๆ คนได้บันทึกเสียงในรูปแบบของดนตรีฟรีแจ๊สซึ่งจะแตกต่างกันออกไปในรูปแบบเครื่องดนตรีที่ใช้ได้แก่ จอห์น โคลเทรน อีริก ดอฟฟี (Eric Dolphy, ค.ศ. 1928-1964), อัลเบิร์ต อายเลอร์ (Albert Ayler, ค.ศ.1936-1970) โดยนักกีตาร์ฟรีแจ๊สได้แก่ เดเร็ค เบลลีย์ (Derek Bailey, ค.ศ. 1930-2005)

ฟิวชั่น (Fuison)

ฟิวชั่น[11] (Fusion) เกิดในช่วงปี ค.ศ. 1970 เกิดจากการผสมผสานกันของดนตรี แจ๊ส, ร็อค, โซลและฟั้งค์กี้ โดยในช่วงนี้ดนตรีร็อคได้เข้ามามีบทบาทกับโลกจนกลายเป็นดนตรีกระแสหลัก กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะในวงได้เปลี่ยนเป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้าเช่น เบสไฟฟ้า (Bass) แทนที่ดับเบิลเบา คีย์บอร์ด (Keyboard) ซินธิไซเซอร์ (Synthesizers) แทนที่เปียโน กีตาร์จากลำตัวโปร่ง (HOLLOW BODY) มาเป็นกีตาร์ลำตัวตัน (SOLID BODY) และมีการใช้เสียงสังเคราะห์ต่าง ๆ เช่น เสียงแตก (Distortion) ในส่วนของกลองจากที่จังหวะที่ใช้ในดนตรีแจ๊สยุคก่อนหน้านี้จะเป็นจังหวะสวิงเป็นส่วนใหญ่มาใช้จังหวะร็อค และฟั้งค์กี้ ไมล์ส เดวิสได้ทดลองทำดนตรีฟิวชั่นในผลงานชุด In A Silent Way และ Bitches Brew โดยนักดนตรีที่ได้ร่วมบันทึกเสียงกับไมลส์ ได้มีอิทธิต่อดนตรีฟิวชั่นในภายหลัง ได้แก่ ชิค คอเรีย (Chick Corea, ค.ศ. 1941-ปัจจุบัน) ก่อตั้งวงรีเทินทู ฟอร์เอฟเวอร์ (RETURN TO FOREVER), เฮอร์บี แฮนค็อก (Herbie Hancork, ค.ศ. 1940-ปัจจุบัน), เวน ชอตเตอร์ (Wayne Shorter, ค.ศ. 1933-ปัจจุบัน) โจ ซาวีนู (JOE ZAWINUL, ค.ศ. 1932-2007) ก่อตั้งวงเว็กเตอร์ รีพอร์ต (WEATHER REPORT) และ จอห์น แม็คลัฟลิน (John McLaughlin, ค.ศ. 1942-ปัจจุบัน) ก่อตั้งวง มหาวิษณุออร์เคสตรา (Mahavishnu Orchestra)

---

[10]Henry Martin and Keith Waters, **Jazz: The First 100 Years**, 2nd ed. (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 267.

[11]Ibid., 325.

ภาพที่ 15 ตัวอย่างซินธิไซเซอร์

ที่มา : **Early Minimoog Model D Synthesizer SN 1246**, accessed May 1, 2018, available from https://www.matrixsynth.com/2013/03/early-minimoog-model-d-synthesizer-sn.html

มหาวิทยาลัยศิลปากร

2.2 นักกีตาร์ที่สำคัญของประวัติศาสาตร์ดนตรีแจ๊ส

ลอนนี จอห์นสัน[12] (Lonnie Johnson, ค.ศ. 1899-1970**)** นักกีตาร์บลูส์คนแรกที่มีบทบาทกับดนตรีแจ๊สนอกจากกีตาร์แล้ว จอห์นสันยังสามารถบรรเลงไวโอลิน (Violin) และยังเป็นนักร้องดนตรีบลูส์ดั้งเดิมที่ได้รับการยอมรับอย่างมาก มีผลงานการบันเสียงร่วมกับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียง คือ ดุ๊ก เอลลิงตัน และ หลุยส์ อาร์มสตรอง

เอ็ดดี้ แลง[13] (Eddie Lang, ค.ศ. 1902-1933) นักกีตาร์แจ๊สที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีคลาสิก (Classical Music) โดยการเริ่มฝึกเครื่องดนตรีไวโอลิน และได้รับอิทธิพลจากนักกีตาร์บลูส์ ลอนนี จอห์นสัน จากการเริ่มฝึกไวโอลินทำให้ แลง ได้เรียนรู้เกี่ยวกับการแบ่งประโยค (Phrasing) เสียงประสาน แลงได้เริ่มบรรเลงโน้ตในลักษณะแนวทำนองเดียว (Single Note) บนเครื่องกีตาร์ ทั้งยังคิดกลวิธีในการบรรเลงกีตาร์แบบใหม่[14]เช่น การเล่นเสียงฮาร์โมนิกเทียม (Artificial Hamonic) การใช้บันไดเสียงโฮลโทน (Whole-tone Scales) การบรรเลงเลียนแบบเสียงเครื่องเป่า

เฟรดดี กรีน[15] (Freddie Green, ค.ศ. 1911-1987) เป็นนักกีตาร์ในวง เคาท์ เบซี ออร์เคสตรา (Count Basie Orchestra) โดย กรีนมีการบรรเลงคอร์ดที่โดดเด่น มีกลวิธีเฉพาะตัวในการตีคอร์ด (Stum Chord) โดยการวางแนวเสียง 2 โน้ต (2 Note Voicing) บนสายที่ 4 และสายที่ 6 แต่จะทำการอุดเสียงของสายที่ 6 เพื่อทำให้สายนิ่งไม่ทำให้เกิดเสียงและจะเน้นสายที่ 4 มีการใช้รูปแบบคอร์ดที่เคลื่อนที่ง่ายไม่เปลี่ยนรูปแบบมาก มือขวาเป็นการตีคอร์ด โดยจะตีทุกสายบนกีตาร์แต่จะตีแถวคอกีตาร์ในจังหวะที่ 1 และ 3 ตีคอร์ดแถวหย่อง (Bridge) ในจังหวะที่ 2 และ 4

---

[12]Maurice J. Summerfield, **The Jazz Guitar**, 4th ed. (United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 1998), 193.

[13]Henry Martin and Keith Waters, **Jazz: The First 100 Years**, 2nd ed. (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 127.

[14]ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ, **นักกีตาร์แจ๊สชื่อดัง** (กรุงเทพฯ: อุดมปัญญา, 2557), 19.

[15] Jeff Aarons, **Freddie Green**, accessed January 31, 2018, available from http://www.jazzguitar.be/freddie_green.html

ชาร์ลี คริสเตียน[16] (Charlie Christian, ค.ศ. 1916-1942) เริ่มฝึกดนตรีเครื่องแรกคือทรัมเปต จากนั้นจึงเปลี่ยนไปเริ่มฝึกกีตาร์ตอนอายุ 12 โดยมีความรู้ด้านเบส และเปียโน คริสเตียนเริ่มมีความสนใจในกีตาร์ไฟฟ้า (Electric Guitar) ตั้งแต่รู้จักกับ เอ็ดดี้ เดอร์แฮม (Eddie Durham) คริสเตียนเลยเริ่มทดลองกับเครื่องขยายเสียงกีตาร์ (Amplified Guitar) แนวทำนองเดี่ยวของคริสเตียนได้อิทธิพลจากเครื่องเทรนเนอร์แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) ของ เลสเตอร์ ยัง (Lester Young, ค.ศ. 1909-1959) และได้พัฒนาความคิดของคริสเตียนในการด้นสด การใช้คอร์ดออกเมนเทด (Augmented Chord) และ ดิมินิชท์คอร์ด (Diminished Chord) ต่อมาคริสเตียนได้ร่วมวงกับ เบนนี่ กู๊ดแมน ทั้งวงบิ๊กแบนด์ และวงหกชิ้น (Sextet) ภายหลังการเล่นของคริสเตียน ส่งอิทธิพลต่อนักดนตรีแจ๊สในยุคหลังต่อมา

ฌอง จังโก ไรน์ฮาดต์[17] (Django Reinhardt, ค.ศ. 1910-1953) นักกีตาร์ยิปซีแจ๊สชาวเบลเยียมเป็นนักกีตาร์ที่ได้รับการยกย่องเรื่องการด้นสด ร่วมแสดงสดกับ สเตฟาน กรัปเปลลี (Stéphane Grappelli, ค.ศ. 1908-1997) นักไวโอลิน โดยดนตรียิปซีแจ๊สมีการตีคอร์ดที่เป็นเอกลักษณ์เรียกว่า ลา ปอมปี (La Pompe) ที่ใช้ทดแทนจังหวะของกลอง จังโกโด่งดังในยุโรปก่อนจะมาร่วมบันทึกเสียงกับ ดุ๊ก เอลลิงตัน (Duke Ellington, ค.ศ. 1899-1974) และเคยได้รับอุบัติเหตุไฟไหม้จนทำให้ไม่สามารถใช้นิ้วมือบรรเลงกีตาร์ได้แบบปกติ จากอุบัติเหตุทำให้จังโกฝึกซ้อมโดยใช้นิ้วมือแค่ 3 นิ้ว จังโกมีเอกลักษณ์ในการด้นสดทั้งการใช้โครเมติก (Chromatic) ครึ่งเสียงเข้าหาโน้ตในคอร์ด (Chord Tone) การใช้อาเปร์โจ (Arpeggio) ดิมินิชท์ (Diminished) บนคอร์ดโดมินันท์ และมีการใช้เทคนิคการดันสาย (Bending)

---

[16]Maurice J. Summerfield, **The Jazz Guitar**, 4th ed. (United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 1998), 97.

[17]Jeff Aarons**, Django Reinhardt** , accessed January 31, 2018, available from http://www.jazzguitar.be/Charlie_Christian.html

ทาล ฟาร์โลว์[18] (Tal Farlow, ค.ศ 1921-1998) ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักกีตาร์ที่ยอดเยี่ยมทุกช่วงเวลาโดยได้เริ่มฝึกหัดบรรเลงกีตาร์ และแมนโดลิน (Mandolin) ได้ฝึกกีตาร์แจ๊สอย่างจริงจังจากการฟัง ชาร์ลี คริสเตียน ในผลงานบันทึกเสียงร่วมกับ เบนนี่ กู๊ดแมน โดยเป็นการฟังสิ่งที่ คริสเตียนบรรเลงโน้ตต่อโน้ต ที่นิวยอร์คฟาร์โลยังได้มีโอกาสรับฟังนักดนตรีบีบ็อพที่ได้รับการยอมรับอย่าง ชาลี ปาร์คเกอร์, ดิซซี กิลเลสพี จากการได้ร่วมบันทึกเสียงกับ เรด นอร์โว (Red Norvo, ค.ศ. 1908-1999) นักไวบราโฟน (Vibraphone) และ ชาลส์ มิงกัส (Charles Mingus, ค.ศ. 1922-1979) นักดับเบิลเบสถือได้ว่าเป็นวงแจ๊สทรีโอ (Trio) ที่ได้รับความนิยมในช่วงทศวรรษ 1950 และยังมียอดขายแผ่นเสียงที่สูง ฟาร์โลวได้รับการยอมรับจากทั่วโลกถึงกลวิธีในการบรรเลงกีตาร์ ในการบรรเลงแนวทำนองบีบ็อพ (Bebop Line)

บาร์นีย์ เคสเซล[19] (Barney Kessel, ค.ศ. 1923-2004) เริ่มฝึกหัดกีตาร์ตอนอายุ 12 ปี ในปี ค.ศ. 1939 ชื่อเสียงของ เคลเซล โด่งดังจนชาร์ลี คริสเตียน มารับชมการแสดงส่งผลให้ตัดสินใจเป็นนักดนตรีอาชีพ ในปี ค.ศ. 1944 เคลเซล ได้อยู่ในสารคดี Jammin' The Blues โดยเป็นนักดนตรีผิวขาวคนเดียวที่ปรากฏในสารคดีชุดนี้ หลังจากนั้นได้รับโอกาสร่วมเล่นในวงบิ๊กแบนด์ที่มีชื่อเสียงหลาย ๆ วง ทั้งยังร่วมบันทึกเสียงกับวงของ เบนนี่ กู๊ดแมน และได้ร่วมบันทึกเสียงกับ ชาลี ปาร์คเกอร์ ในปี ค.ศ. 1947 ในผลงานชุด Relaxin' at Camarillo ในยุค 60s เคลเซลได้ร่วมบันทึกเสียงในการโฆษณาไปจนถึงร่วมบันทึกเสียงกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในดนตรีแนวอื่น ๆ เช่น เอลวิส เพรสลีย์ (Elvis Presley, ค.ศ. 1935-1977)

---

[18] Maurice J. Summerfield, **The Jazz Guitar**, 4th ed. (United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 1998), 139.

[19] Ibid., 203.

เวส มอนท์โกเมอรี[20] (Wes Montgomery, ค.ศ. 1923-1968) ได้เริ่มฝึกกีตาร์ตั้งแต่ได้ฟังแผ่นเสียงการบรรเลงกีตาร์ของ ชาร์ลี คริสเตียน เมื่อตอนเวสอายุได้ 19 ปี เวสเกิดมาในครอบครัวที่เป็นนักดนตรี เวสได้พัฒนาการบรรเลงของตัวเองทั้ง แนวทำนองเดี่ยว, ขั้นคู่ 8 (Octave) คอร์ด และได้ฝึกการใช้นิ้วโป้งในการดีดโดยไม่ใช้พิค (Pick) เนื่องจากการฝึกซ้อมของเวสส่วนใหญ่จะเป็นช่วงกลางคืนเพื่อไม่ให้เกิดเสียงรบกวนเพื่อนบ้าน ทำให้เกิดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์จากการใช้นิ้วโป้ง จากนั้นได้ร่วมงานกับ ลีโอเนล แฮมพ์ตัน (Lionel Hampton, ค.ศ. 1908-2002) นักไวบราโฟน และแคนนอนบอล แอดเดอร์ลีย์ ในปี ค.ศ. 1960 เวสได้บันทึกเสียงในผลงานชุด The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery ซึ่งถือได้ว่าเป็นผลงานที่ดีที่สุดอีกผลงานของเวส และได้เป็นนักกีตาร์ที่มีอิทธิพลมากที่สุด มีผลงานการบันทึกเสียงมากที่สุดในยุคนั้น

จิม ฮอลล์[21] (Jim Hall, ค.ศ. 1930-2013) เริ่มฝึกกีตาร์ตอนอายุได้ 10 ปี ได้รับฟังผลงานของชาร์ลี คริสเตียน ทำให้ฮอลล์ได้เริ่มสนใจกีตาร์แจ๊ส ในช่วงเวลานั้น ฮอลล์มีความสนใจยิบซีแจ๊ส (Gypsy Jazz) โดยการบรรเลงกีตาร์ของ จังโก ไรน์ฮาดต์ และได้รับอิทธิพลจากนักดนตรีเครื่องแซกโซโฟน เลสเตอร์ ยัง ซึ่งเป็นอิทธิพลในการพัฒนาวิธีเล่นของฮอลล์ล์ จากนั้นได้เริ่มศึกษากีตาร์คลาสสิก (Classical Guitar) กับ วิเซนเต้ โกเมซ (Vicente Gomez, ค.ศ. 1911-2001) ฮอลล์ได้รับความสนใจจากนักดนตรีแจ๊สหลาย ๆ คน เช่น บิลล์ อีแวนส์, พอล เดสมอนด์ (Paul Desmond, ค.ศ. 1924-1977) ในช่วงเวลาที่คลูแจ๊สกำลังโด่งดัง ฮอลล์เป็นนักดนตรีที่โดดเด่นกว่านักดนตรีแจ๊สคนอื่น ๆ จากโทนเสียง และการใช้ความเงียบในการด้นสด ฮอลล์มีผลงานบันทึกเสียงครั้งแรกกับค่าย Pacific Jazz ในปี ค.ศ. 1957 ฮอลล์ได้ส่งอิทธิพลต่อนักกีตาร์หลาย ๆ คนหลังยุคสมัยบีบ็อพ และได้ถูกยกย่องเป็นบิดาแห่งนักกีตาร์แจ๊สสมัยใหม่

---

[20]Maurice J. Summerfield, **The Jazz Guitar**, 4th ed. (United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 1998), 243.

[21]Ibid., 177.

จอห์น แม็คลัฟลิน[22] นักกีตาร์ที่นำเสียงกีตาร์ของดนตรีร็อคเข้าสู่ดนตรีแจ๊ส โดยได้รับอิทธิพลจากดนตรีอินเดีย บลูส์ ริทึมแอนด์บลูส์ ภายหลังจากที่ได้ร่วมบันทึกเสียงกลับไมล์ ได้ก่อตั้งวงมหาวิษณุออร์เคสตรา โดยได้มีการใช้อัตราจังหวะซ้อน (Complex Time) ในการประพันธ์เพลง การผสมผสานของดนตรีอินเดียกับจังหวะของดนตรีร็อค แม็คลัฟลินมีการใช้กีตาร์ 2 คอ ในการแสดงสด ใช้เอฟเฟกต์ วาว-วาว (Wah-Wah) การดันสายกีตาร์ การใช้เสียงแตกในการบรรเลง และใช้ลิกบลูส์ (Licks Blues)

แพ็ต เมธินี[23] (Pat Metheny, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน) เริ่มฝึกกีตาร์ตอนอายุ 13 ปี นักดนตรีแจ๊สที่เป็นอิทธิพลของแพ็ตในช่วงแรกได้แก่ ไมล์ เดวิส และเวส มอนท์โกเมอรี ในขณะที่แพ็ต อาศัยอยู่ที่เมืองแคนซัสซิตี้ (Kansas City) ได้ร่วมเล่นกับวงแจ๊สต่าง ๆ ภายในเมืองแพ็ตชนะ และได้รับทุนการศึกษาจากนิตยสารดาวน์บีท (Downbeat Magazine) จากรายการแบนด์แคปม์ (Band Camp) แพ็ตได้พบกับ แอตทิลา โซลเลอร์ (Attila Zoller, ค.ศ. 1927-1998) และได้เชิญชวนแพ็ตมาที่นิวยอร์ก เปิดประสบการณ์ดนตรีแจ๊สให้แก่แพ็ต หลังจากจบการศึกษาจากโรงเรียนไฮสคูลแพ็ตได้เข้าไปเป็นอาจารย์สอนที่มหาวิทยาลัยไมแอมี่ (University Of Miami) จนแพ็ตได้พบกับแกรี่ เบอร์ตัน (Garry Burton, ค.ศ. 1943-ปัจจุบัน) นักไวบราโฟน แกรี่ได้เชิญชวนแพ็ตมาเป็นอาจารย์ที่วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลี (Berklee College of Music) และยังได้ร่วมทัวร์กับเบอร์ตันในขณะที่แพ็ตอายุได้ 19 ปี ในปี ค.ศ. 1975 แพ็ตได้บันทึกเสียงผลงานชุดแรกของแพ็ตในสังกัดค่าย ECN ในผลงานชุด Bright Size Lights ร่วมบันทึกเสียงกับ จาโก้ พาสตอรีอุส (Jaco Pastorius, ค.ศ. 1976-1981) และบ็อบ มอเรส (Bob Moses, ค.ศ. 1946-ปัจจุบัน) หลังจากออกจากวงของ เบอร์ตัน แพ็ตได้ร่วมบันทึกเสียงกับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงหลาย ๆ คน แพ็ตเป็นหนึ่งในนักตรีที่มีอิทธิพลมากหลังจากยุคของบีบ็อพ ทั้งเรื่องของการประพันธ์ การด้นสด โดยการด้นสดของแพ็ตโดดเด่นในการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) การแบ่งประโยค และลักษณะแนวทำนองเดี่ยวที่ได้รับอิทธิพลจากเครื่องเป่า

---

[22]Henry Martin and Keith Waters, **Jazz: The First 100 Years**, 2nd ed. (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 337.

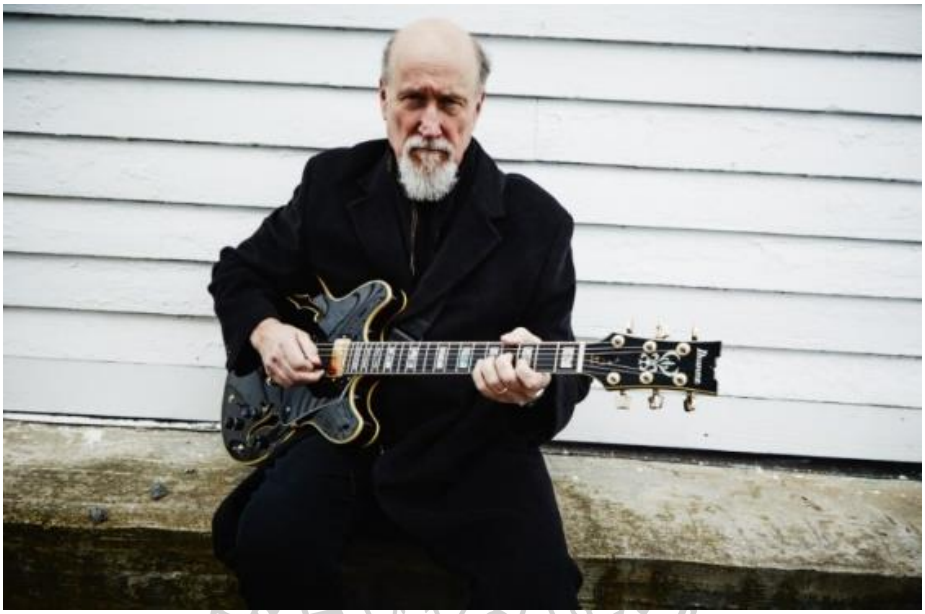
[23]Maurice J. Summerfield, **The Jazz Guitar**, 4th ed. (United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 1998), 240.

บิลล์ ฟริเซลล์[24] (Bill Frisell, ค.ศ. 1951-ปัจจุบัน) เริ่มเล่นดนตรีจากเครื่องคลาริเน็ตและแซกโซโฟนก่อนจะไปเริ่มหัดกีตาร์ ในปี ค.ศ. 1971 บิลศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยนอร์ทคอโลราโด (North Colorado University) และได้ย้ายไปศึกษาที่วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลี ที่นั้นบิลล์ได้ศึกษากีตาร์กับ จิม ฮอลล์ และจอห์นี่ สมิธ (Jonhny Smith, ค.ศ.1922-2013) ในขณะเดียวกันบิลล์ได้รับอนุปริญญาด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน และการประพันธ์เพลง ในระยะเวลาสั้น ๆ บิลล์ได้มีส่วนสำคัญในการพัฒนารูปแบบการบรรเลงกีตาร์ทั้งในแนว ฟิวชั่น อวอง-การ์ด และได้เป็นแนวหน้าของนักดนตรีแจ๊สร่วมสมัย บิลล์ได้รับอิทธิพลจากนักกีตาร์ที่สำคัญอย่าง เวส มอนต์โกเมอรี, จิม ฮอลล์ และ จิมี่ เฮนดริกซ์ (Jimi Hendrix, ค.ศ.1942-1970) มีหลายผลงานบันทึกเสียงที่บิลล์ใช้เครื่องอื่นในการบันทึกเสียงนอกจากกีตาร์ไฟฟ้า ได้แก่ กีตาร์อะคูสติก อูคูเลเล่ (Ukulele) และ แบนโจ มีหลากหลายบทเพลงที่บิลล์ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์จากรูปภาพ บิลล์ได้รับรางวัลนักกีตาร์ยอดเยี่ยมจากการโหวตในนิตยสารดาวน์บีทในปี 1997

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[24]Maurice J. Summerfield, **The Jazz Guitar**, 4th ed. (United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 1998), 153.

2.3 ชีวประวัติของ จอห์น สกอฟิลด์



ภาพที่ 16 จอห์น สกอฟิลด์

ที่มา : **John Scofield set to perform two solo concerts in Copenhagen**, accessed May 1, 2018, available from http://jazz.dk/en/vinterjazz-2019/news/john-scofield-set-to-perform-two-solo-concerts-in-copenhagen/

จอห์น สกอฟิลด์ เกิดเมื่อวันที่ 26 ธันวาคม ค.ศ. 1951 รัฐโอไฮโอ (Ohio) ประเทศสหรัฐอเมริกา หลังจากเกิดได้ไม่นานครอบครัวของสกอฟิลด์ได้ย้ายไปที่เมืองวิวตัน (Wilton) ในรัฐคอนเนตทิคัต (Connecticut) และได้เริ่มเล่นกีตาร์ตอนอายุ 12 ปี สกอฟิลด์มีความชื่นชอบในดนตรีบลูส์ และดนตรีร็อคโดยเฉพาะผลงานของ บี.บี.คิง (B.B. King, ค.ศ. 1925-2015), โอติส รัช (Otis Rush, ค.ศ. 1934-ปัจจุบัน), จิมิ เฮนดริกซ์ และเอริก แคลปตัน (Eric Clapton, ค.ศ. 1945-ปัจจุบัน) เมื่อสกอฟิลด์อายุ 15 ปี ได้เริ่มศึกษากับอาจารย์สอนกีตาร์แจ๊ส อลัน ดีน (Alan Dean) โดยที่ดีนได้แนะนำให้สกอฟิลด์ศึกษาผลงานของนักกีตาร์แจ๊สหลายคนอาทิเช่น บาร์นีย์ เคสเซล, ทาล ฟาร์โลว์, จิม ฮอลล์ และ เวส มอนท์โกเมอรี[25]

[25]Maurice J. Summerfield, **The Jazz Guitar**, 4th ed. (United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 1998), 310.

ในปี ค.ศ. 1970 สกอฟิลด์ได้เข้าศึกษาที่วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลีในเมืองบอสตัน (Boston) สกอฟิลด์ได้มีโอกาสศึกษา ร่วมเล่นกับ แกรี่ เบอร์ตัน ได้ศึกษากีตาร์แจ๊สโดยตรงกับ มิก กู๊ดริก (Mick Goodrick, ค.ศ. 1945-ปัจจุบัน) และ จิม ฮอลล์ สกอฟิลด์ได้ลาออกในปี ค.ศ. 1973 เพื่อการเป็นนักดนตรีแจ๊สเต็มตัว[26] สกอฟิลด์ได้มีโอกาสร่วมบันทึกเสียงกับ แกรี่ เบอร์ตัน และ เชต เบเคอร์ (Chet Baker, 1929-1988) หลังจากนั้นได้ร่วมวงกับ บิลลี คอปแฮม (Billy Cobham, ค.ศ. 1944-ปัจจุบัน) และจอร์จ ดุ๊ก (George Duke, ค.ศ.1946-2013) โดยเป็นวงฟิวชั่น หลังจากออกจากวงในปี ค.ศ. 1977 สกอฟิลด์ได้บันทึกเสียงร่วมกับ ชาลส์ มิงกัส ได้ร่วมทัวร์กับแกรี่ เบอร์ตัน และเดวิด ลีบแมน (David Liebman, ค.ศ. 1946-ปัจจุบัน) ในช่วงปี ค.ศ. 1982-1985 ได้ร่วมทัวร์ และ บันทึกเสียงร่วมกับวงของ ไมล์ส เดวิส 3 ชุดด้วยกันคือ Star People, You're Under Arrest และ Decoy[27]

ในขณะเดียวกัน สกอฟิลด์ ได้ออกผลงานในสังกัดค่าย Gramavision ในผลงานชุด Electric Outler และ Still Warm หลังจากออกจากวงของ ไมล์ สกอฟิลด์ได้ออกผลงานอีก 3 ชุดได้แก่ Blue Matter, Loud Jazz และ Pick Hits Live หลังจากนั้น มาร์ค จอห์สัน (Marc Johnson, ค.ศ. 1953-ปัจจุบัน) ได้เชิญชวน สกอฟิลด์ มาร่วมบันทึกเสียงผลงานชุด Bass Desires และ Second Sight ร่วมกับ บิลล์ ฟริเซลล์ และ ปีเตอร์ เออร์สไคน์ (Peter Erskine, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน) ช่วงปี ค.ศ. 1990 สกอฟิลด์ได้ทำรูปแบบวงเครื่องดนตรี 4 ชิ้น (Quartet) ได้บันทึกเสียงผลงานชุด Time on My Hands สังกัดค่าย Blue Note ร่วมกับ โจ โลวาโน (Joe Lovano, ค.ศ. 1952-ปัจจุบัน), แจ็ค ดีโจเน็ตต์ (Jack DeJohnette, ค.ศ. 1942-ปัจจุบัน) และ ชาร์ลี ฮาเดน (Charlie Haden, ค.ศ. 1937-2014) ภายหลังได้ บิล สจ๊วต (Bill Stewart, ค.ศ. 1966-ปัจจุบัน) มาร่วมบันทึกเสียงในผลงานชุด Meant To Be และ What We do ในผลงานชุด I Can See Your House From Here ได้ แพ็ต เมธินี และ สตีฟ สวอลโลว์ (Steve Swallow, ค.ศ. 1940-ปัจจุบัน) มาร่วมบันทึกเสียง[28]

---

[26]Maurice J. Summerfield, **The Jazz Guitar**, 4th ed. (United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 1998), 310.

[27]**John Scofield** , accessed January 31, 2018, available from https://www.scaruffi.com/jazz/scofield.html

[28]Scott Yanow, **Artist Biography**, accessed May 14, 2018, available from https://www.allmusic.com/artist/john-scofield-mn0000677991/biography

สกอฟิลด์ได้ออกผลงานชุด Quiet ในปี ค.ศ. 1996 กับค่าย Verve เป็นผลงานที่ใช้กีตาร์อะคูสติก (Acoustic Guitar) ในการบันทึกเสียงทั้งผลงานโดยมี เวน ชอตเตอร์ ได้มาร่วมบันทึกเสียงในผลงานชุดนี้ถัดมา สกอฟิลด์ได้บันทึกเสียงผลงานชุด A GO GO ในปี ค.ศ. 1998 ร่วมกับ จอห์น เมเดสกี้ (John Medeski, ค.ศ. 1965-ปัจจุบัน), คริส วูด (Chris Wood) และ บิลลี มาร์ติน (Billy Martin, ค.ศ. 1963-ปัจจุบัน) โดยผลงานชุดนี้ได้นำดนตรีฟังค์กี้มาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส ในปี ค.ศ. 1999 ในผลงานชุด Bump สกอฟิลด์ได้ร่วมบันทึกเสียงกับนักดนตรีสไตล์อื่น ๆ นอกจากนักดนตรีแจ๊ส ถัดมาจากนั้นในปี ค.ศ. 2000 สกอฟิลด์ได้กลับมาทำผลงานดนตรีในรูปแบบแจ๊สดั้งเดิมในผลงานชุด Works For Me ใช้วงดนตรี 5 ชิ้น (Quintet) ในการบันทึกเสียงนักดนตรีประกอบไปด้วย เคนนี การ์เรตต์ (Kenny Garrett, ค.ศ. 1960-ปัจจุบัน), แบรด เมห์ดาว (Brad Mehldau, ค.ศ.1970), คริสเตียน แมคไบร์ค (Christian McBride, ค.ศ. 1972-ปัจจุบัน) และ บิลลี ฮิกกินส์ (Billy Higgins, ค.ศ. 1936-2001)[29]

สกอฟิลด์ได้กลับมาทำผลงานในรูปแบบฟิวชั่นแจ๊สอีกทีในผลงานชุด Uberjam และ Up All Night ในปี ค.ศ. 2003 ได้ออกผลงานในชุด EnRoute โดยเป็นผลงานชุดที่บันทึกเสียงในการแสดงสดที่ Blue Note คลับในเมืองนิวยอร์กในรูปแบบวงดนตรี 3 ชิ้น มี สตีฟ สวอลโลว์ และ บิล สจ๊วต ในปี ค.ศ. 2005 สกอฟิลด์ได้ทำผลงานเพื่อระทึกถึง เรย์ ชาลส์ (Ray Charles, ค.ศ. 1930-2004) นักร้องที่มีอิทธิพลต่อวงการดนตรีของโลกโดยได้เชิญชวนนักดนตรีหลากหลายสไตล์ มาร่วมบันทึกเสียง ในปี ค.ศ. 2007 สกอฟิลด์ได้บันทึกเสียงผลงานชุด This Meet That โดยได้ใช้เครื่องลมทองเหลือง เครื่องลมไม้ในการบันทึกเสียง และบทเพลงในผลงานชุดนี้ได้นำบทเพลงจากดนตรีร็อค ดนตรีป็อปมาเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบแจ๊สร็อค[30]

[29]Scott Yanow, **Artist Biography**, accessed May 14, 2018, available from https://www.allmusic.com/artist/john-scofield-mn0000677991/biography

[30]Ibid.

ในปี ค.ศ. 2015 สกอฟิลด์ได้ออกผลงานชุด Past Present ในรูปแบบวง 4 ชิ้นนักดนตรีได้แก่ โจ โลวาโน ลาร์รี เกรนาเดียร์ (Larry Grenadier, ค.ศ. 1966-ปัจจุบัน) และบิล สจ๊วต โดยที่ผลงานชุดนี้ชนะรางวัลแกรมมี่อะวอร์ดในสาขาอัลบั้มเพลงแจ๊สบรรเลงยอดเยี่ยม และในปีต่อมาได้ออกผลงานชุด Country For Old Man ก็ได้รับรางวัลสาขาอัลบั้มเพลงแจ๊สบรรเลงยอดเยี่ยมจากแกรมมี่อะวอร์ดเช่นกัน โดยการด้นสดของ สกอฟิลด์ในบทเพลง I'm So Lonesome I Could Cry ได้รับรางวัลในสาขาเพลงด้นสดแจ๊สเดี่ยวยอดเยี่ยม

จอห์น สกอฟิลด์ได้รับการยกย่องให้เป็น 1 ใน 3 นักกีตาร์ที่ยิ่งใหญ่ที่มีอิทธิพลต่อดนตรีแจ๊สร่วมกับ แพ็ต เมธินี และ บิล ฟรีเซลล์ โดยลักษณะการบรรเลงกีตาร์ที่เป็นเอกลักษณ์ของสกอฟิลด์คือการผสมผสานหลากหลายดนตรีเข้าด้วยกันไม่ว่าจะเป็น บีบ็อพ, ฟั้งค์, ร็อค และบลูส์ รวมไปถึงกลวิธีในการบรรเลงกีตาร์ด้วยมือทั้ง 2 ข้างของจอห์น มือซ้ายมีการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในเครื่องกีตาร์ในการแบ่งประโยค และควบคุมลักษณะเสียงโดยการใช้เทคนิค การเคาะสาย (Hammer-on) การเกี่ยวสาย (Pull-Off) ส่วนมือขวาการดีดจะกระทำในช่วงระหว่างคอกีตาร์กับหย่องควบคุมเสียงและความเข้มเสียง (Dynamics) มีการใช้เอฟเฟกต์ต่างๆ ที่นิยมใช้ในดนตรีร็อคเช่น เสียงแตก เสียงสะท้อน (Delay) [31]

[31]Marc-Andre Seguin, **John Scofield**, accessed May 14, 2018, available from https://www.jazzguitarlessons.net/blog/john-scofield

อุปกรณ์ของ จอห์น สกอฟิลด์

ภาพที่ 17 กีตาร์ Ibanez รุ่น JSM 20

ที่มา **Ibanez John Scofield JSM20 Semi-Hollowbody Electric Guitar (with case)**, accessed May 13, 2019, available from https://www.zzounds.com/item--IBAJSM20

กีตาร์ที่ สกอฟิลด์ใช้ทั้งในการแสดงสด และการบันทึกเสียงโดยส่วนใหญ่แล้วคือ กีตาร์ Ibanez รุ่น JSM20 ซึ่งบริษัทผลิตเครื่องดนตรี Ibanez ผลิตให้กับสกอฟิลด์โดยเฉพาะ

ภาพที่ 18 เครื่องขยายเสียง Vox รุ่น AC 30

ที่มา Jason Shadrick, **Rig Rundown: John Scofield & Avi Bortnick**, accessed May 13, 2019, available from https://www.premierguitar.com/articles/19684-rig-rundown-john-scofield-avi-bortnick

เครื่องขยายเสียงที่สกอฟิลด์ใช้ในการบันทึกเสียง และการแสดงสดโดย ส่วนใหญ่เป็นเครื่องขยายเสียง Vox รุ่น AC 30 และจะใช้เครื่องขยายเสียงแค่ 1 ตัวแค่ในการซาวด์เช็ค (Sound Check)

ภาพที่ 19 เอฟเฟกต์กีตาร์ของ จอห์น สกอฟิลด์

ที่มา Ibid.

โดยวิธีการต่อเอฟเฟกต์ของ สกอฟิลด์ จากกีตาร์เข้าไปที่ Vertex Buffer Interface ทำหน้าที่ชดเชยสัญญาณ จากนั้นต่อเข้าไปที่เอฟเฟกต์ DigiTech Whammy XP100 โดยมี Vertex Bypass Loop ในการควบคุมเอฟเฟกต์ DigiTech Whammy XP100, TC Electronic Polytune Mini, Vertex Axis Wah, J. Rockett Blue Note overdrive, Vertex-modified Boss GE-7 Equalizer ตามลำดับ

ในส่วนของเอฟเฟกต์เสียงสะท้อน และเอฟเฟกต์เสียงกังวาล (Reverb) ต่อจาก Vertex Modified CE-3 Chorus, Neunaber Technologies Mono WET Reverb, Vertex True Bypass Loop ในการควบคุม Boomerang Rang Plus ตามลำดับโดย ทุกเอฟเฟกต์จะต่อย้อนกลับเข้าไปที่ Vertex Buffer Interface ก่อนจะไปเข้าที่เครื่องขยายเสียง

2.4 วิธีการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ เทียบกับนักกีตาร์ท่านอื่นๆ

ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างเพื่อเปรียบเทียบ และแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของวิธีการด้นสดของนักกีตาร์ในช่วงเวลาเดียวกันกับ สกอฟิลด์ โดยทุกตัวอย่างที่ยกมานั้น มาจากบทเพลงเดียวกัน และบทเพลงที่ใช้การดำเนินคอร์ดแบบเดียวกัน ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ภาพที่ 20 โน้ตการด้นสดของ แพ็ต เมธินี ในบทเพลง Solar

ตัวอย่างแรกในภาพที่ 20 เป็นการบรรเลงด้นสดในบทเพลง Solar ของเพท เมธินี จากผลงานชุด Question And Answer ในปี ค.ศ. 1990 จะสังเกตได้ว่าการด้นสดหลัก ๆ จะเป็นการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นส่วนใหญ่โดยมาจากโน้ตตัวดำ และโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นมีการใช้โน้ตโครเมติก โน้ตนอกคอร์ด (Non-Chord Tone) ในการเข้าหาโน้ตสำคัญ

ภาพที่ 21 โน้ตการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในบทเพลง Solar

ในภาพที่ 21 คือการบรรเลงด้นสดในบทเพลง Solar ของ จอห์น สกอฟิลด์ จากผลงานชุด Solar ในปี ค.ศ. 1984 โดยได้บันทึกเสียงร่วมกับ จอห์น อเบอร์ครอมบี (John Abercrombie, ค.ศ. 1944-2017) จะสังเกตได้ว่า มีการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 ในการสร้างแนวทำนอง มีการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยว มีการใช้เทคนิคการดันสาย มีการใช้โน้ตโครเมติก โดยโน้ตส่วนใหญ่มาจากโน้ตตัวดำ โน้ตสามพยางค์ และโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

ภาพที่ 22 โน้ตการด้นสดของ จิม ฮอลล์ ในบทเพลง Billie’s Bounce

ในภาพที่ 22 เป็นการบรรเลงการด้นสดในบทเพลง Billie’s Bounce เป็นบทเพลงที่อยู่ในการดำเนินคอร์ดแบบคีตลักษณ์บลูส์อยู่ในคีย์ F ของ จิม ฮอลล์ จากผลงานชุด Live In Tokyo ในปี ค.ศ. 1976 จะสังเกตได้ว่าส่วนใหญ่เป็นการพัฒนาประโยคสั้น ๆ ด้วยโน้ตตัวดำกับโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และขยายประโยคไปเรื่อย ๆ จนบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยว

ภาพที่ 23 โน้ตการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในบทเพลง You Speak My Language

ในภาพที่ 23 คือการบรรเลงด้นสดในบทเพลง Solar ของ จอห์น สกอฟิลด์ จากผลงานชุด You Speak My Language เป็นบทเพลงที่อยู่ในการดำเนินคอร์ดแบบคีตลักษณ์บลูส์ อยู่ในคีย์ Bb ในปี ค.ศ. 1994 จะสังเกตได้ว่ามีการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการขั้นคู่เสียงกระด้างได้แก่ ขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ทรัยโทน มีการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่ 2 แบบข้ามตัวโน้ต การบรรเลงจังหวะขัด และมีการใช้โน้ต 3 พยางค์

ภาพที่ 24 โน้ตการด้นสดของ คาลส์ แรทเซอร์ในบทเพลง Happy Floating

ในภาพที่ 24 คือการบรรเลงด้นสด ของ คาลส์ แรทเซอร์ (Karl Ratzer, ค.ศ. 1950-ปัจจุบัน) ในบทเพลง Happy Floating เป็นบทเพลงที่อยู่ในการดำเนินคอร์ดแบบคีตลักษณ์ริธึมเชนจ์ สังเกตได้

ว่าโดยส่วนใหญ่จะเป็นการพัฒนาประโยคด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตตัวดำประจุด แล้วจึงบรรเลงแนวทำนองบีบ็อพ มีการใช้โน้ตโครเมติกในการเข้าหาโน้ตสำคัญ มีการบรรเลงใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 3 และมีการใช้จังหวะสามพยางค์

ภาพที่ 25 โน้ตการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในบทเพลง Chap Dance

ในภาพที่ 25 คือการบรรเลงการด้นสดของ สกอฟิลด์ ในบทเพลง Chap Dance เป็นบทเพลงที่อยู่ในการดำเนินคอร์ดแบบคีตลักษณ์ริธึมเชนจ์ ในผลงานชุด Past Present จะสังเกตได้ว่าส่วนใหญ่โน้ตในการด้นสดส่วนใหญ่มาจากบันไดเสียง Bb เมเจอร์และบันไดเสียง Bb เพนทาโทนิกบนการดำเนินคอร์ด I-VI-ii-V มีการพัฒนาประโยคจากโน้ตตัวดำ และโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น มีการเชื่อมโน้ตแนวทำนองเดี่ยวด้วยขั้นคู่ 2 มีการใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนอง และบรรเลงแนวทำนองบีบ็อพ

บทที่ 3
วิธีด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์

จากการถอดโน้ต และวิเคราะห์การด้นสดของ สกอฟิลด์ ตามเกณฑ์ที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้โดย ได้แบ่งวิธีการเป็น 5 หัวข้อดังต่อไปนี้

3.1 การใช้ขั้นคู่เสียงกระด้าง

3.2 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก

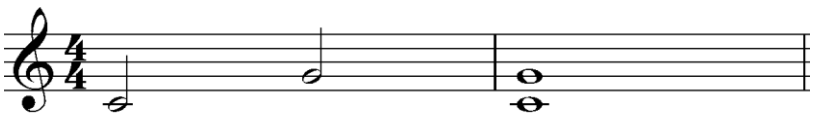
3.3 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มต้นจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด

3.4 การใช้จังหวะรูปแบบต่าง ๆ

3.5 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง

3.1 การใช้ขั้นคู่เสียงกระด้าง

ขั้นคู่ (Interval)[32] คือ ระยะห่างระหว่างโน้ต 2 ตัว เป็นความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทั้ง 2 โน้ตที่บ่งบอกทั้งระยะและลักษณะของเสียงโดย วิธีการบรรเลงขั้นคู่นั้นมีด้วยกัน 2 รูปแบบคือ[33] 1) ขั้นคู่ทำนอง (Melodic Interval) คือ ขั้นคู่ที่โน้ต 2 โน้ตถูกบรรเลงทีละตัวไม่ได้ถูกบรรเลงพร้อมกัน และ 2) ขั้นคู่ประสาน (Hamonic Interval) คือ โน้ต 2 โน้ตที่ถูกบรรเลงพร้อมกันทำให้เกิดเสียงประสาน โดยผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างจากขั้นคู่ 5 โน้ต C และโน้ต G ทั้งการบรรเลงแบบขั้นคู่ทำนอง และขั้นคู่ประสานในภาพที่ 26



ภาพที่ 26 โน้ตตัวอย่างแสดงการบรรเลงขั้นคู่ทำนอง และการบรรเลงขั้นคู่ประสาน

---

[32]ณัชชา พันธุ์เจริญ, **ทฤษฎีดนตรี**, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542), 95.

[33]Dan Hearle, **The Jazz Language** (Florida: Studio 24, 1980), 3.

โดยคุณภาพเสียง[34]ของขั้นคู่จะมีอยู่ 2 แบบคือ 1) ขั้นคู่เสียงกลมกลืน (Consonant Interval) คือขั้นคู่ที่ทำให้เกิดคุณภาพเสียงกลมกลืน โดยขั้นคู่เสียงกลมกลืนแบบสมบูรณ์ (Perfect Consonance) ประกอบไปด้วยขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์ (Pecfect 4th), ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟกต์ (Pecfect 5th) และขั้นคู่ 5 เพอร์เฟกต์ (Pecfect 8th) และขั้นคู่เสียงกลมกลืนแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Consonance) ประกอบไปด้วยขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Major 3rd), ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor 3rd), ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ (Major 6th) และขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ (Minor 6th) 2) ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant Interval) คือ ขั้นคู่ที่ทำให้เกิดเสียงกระด้างไม่สมบูรณ์ประกอบไปด้วย ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ (Major 2nd), ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (Minor 2nd), ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ (Major 7th), ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (Minor 7th) และขั้นคู่ที่มีระยะห่าง 3 เสียงเต็มหรือ ขั้นคู่ทรัยโทน (Tritone) ประกอบไปด้วยขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Augmented 4th) กับขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ (Diminished 5th)

จากการถอดโน้ต และวิเคราะห์ผู้วิจัยพบว่า การด้นสดของ สกอฟิลด์ในผลงานชุด Past Present มีการใช้ขั้นคู่ที่เป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งขั้นคู่เสียงกระด้าง ทั้งในรูปแบบการบรรเลงขั้นคู่ทำนอง และการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ประสาน ซึ่งขั้นคู่เสียงกระด้างนี้ทำให้เสียงการด้นสดของ สกอฟิลด์มีความเป็นเสียงกระด้างอยู่เสมอ โดยผู้วิจัยได้แบ่งวิธีการใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นวิธีดังต่อไปนี้

3.1.1 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง

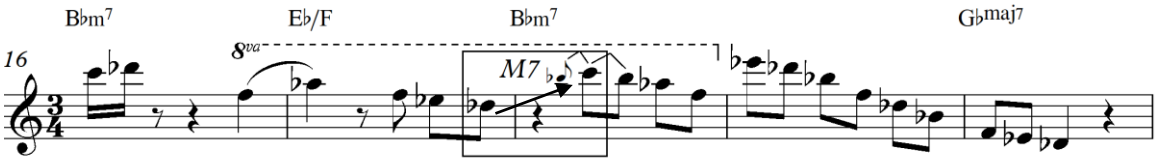
3.1.2 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง

3.1.3 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้าง

[34]ณัชชา พันธุ์เจริญ, **ทฤษฎีดนตรี**, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542), 109-110.

3.1.1 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง

ผู้วิจัยพบว่าการด้นสดของ สกอฟิลด์มีการจบแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มแนวทำนองเดี่ยวต่อมาด้วยการเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างตามตัวอย่างดังต่อไปนี้



ภาพที่ 27 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 16-20

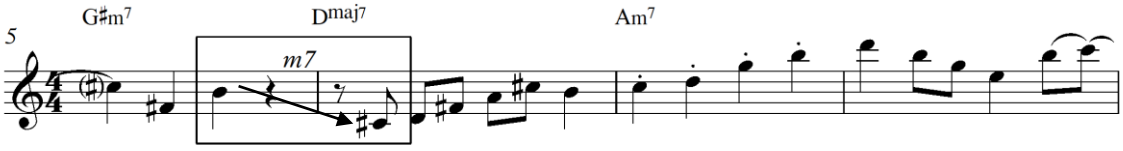
จากภาพที่ 27 โน้ตตัวสุดท้ายของแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 17 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 คือโน้ต Db จากนั้นโน้ตเริ่มแนวทำนองเดี่ยวต่อมาในห้องที่ 18 คือโน้ต C ในจังหวะที่ 2 โดยโน้ต Db กับโน้ต C กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์

ภาพที่ 28 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 47-51

จากภาพที่ 28 โน้ตตัวสุดท้ายของแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 50 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 คือโน้ต Eb จากนั้นโน้ตเริ่มแนวทำนองเดี่ยวต่อมาในห้องที่ 51 คือโน้ต F ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โดยโน้ต Eb กับโน้ต F กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์ซึ่งเป็นโน้ตเดียวกันกับขั้นคู่ 2 เมเจอร์

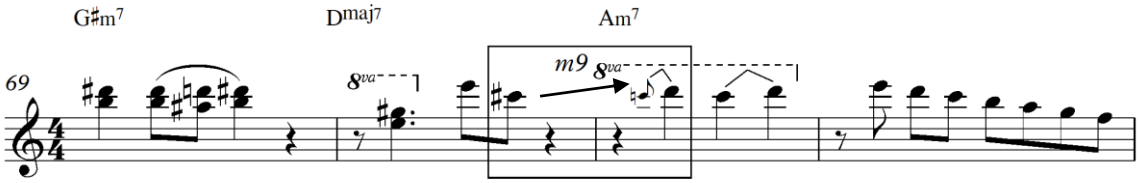
ภาพที่ 29 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 89-92

จากภาพที่ 29 โน้ตตัวสุดท้ายของแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 89 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 คือโน้ต C# จากนั้นโน้ตเริ่มแนวทำนองเดี่ยวต่อมาในห้องที่ 90 คือโน้ต B ในจังหวะที่ 2 โดยโน้ต C# กับโน้ต B กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 14 ไมเนอร์ซึ่งเป็นโน้ตเดียวกันกับขั้นคู่ 7 ไมเนอร์



ภาพที่ 30 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 5-8

จากภาพที่ 30 ตัวสุดท้ายของแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 5 ในจังหวะที่ 3 คือโน้ต B จากนั้นโน้ตเริ่มแนวทำนองเดี่ยวต่อมาในห้องที่ 6 คือโน้ต C# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โดยโน้ต B กับโน้ต C# กระโดดลงเป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์



ภาพที่ 31 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 69-72

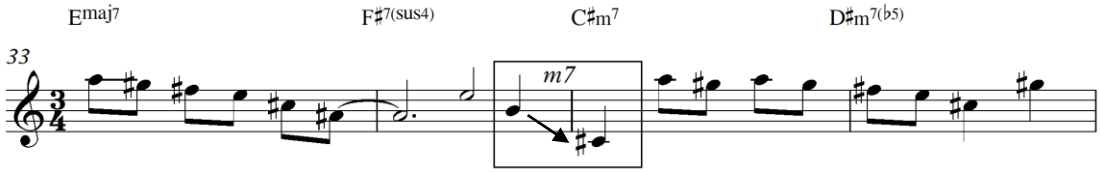
จากภาพที่ 31 ตัวสุดท้ายของแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 70 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 คือโน้ต C# จากนั้นโน้ตเริ่มแนวทำนองเดี่ยวต่อมาในห้องที่ 71 คือโน้ต D ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โดยโน้ต C# กับโน้ต D กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ซึ่งเป็นโน้ตเดียวกันกับขั้นคู่ 2 ไมเนอร์

3.1.2 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวโดยใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างในการด้นสดตามตัวอย่างต่อไปนี้

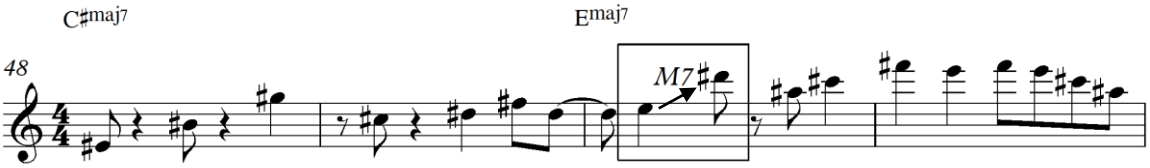
ภาพที่ 32 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 29-32

จากภาพที่ 32 พบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 31 จังหวะยกของจังหวะที่ 2 โน้ต C และโน้ต D ในจังหวะที่ 3 โดยโน้ต C กับโน้ต D กระโดดลงเป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์



ภาพที่ 33 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 33-36

จากภาพที่ 33 พบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 34 จังหวะที่ 2 โน้ต B และโน้ต C# ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 35 โดยโน้ต B กับโน้ต C# กระโดดลงเป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์



ภาพที่ 34 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 33-36

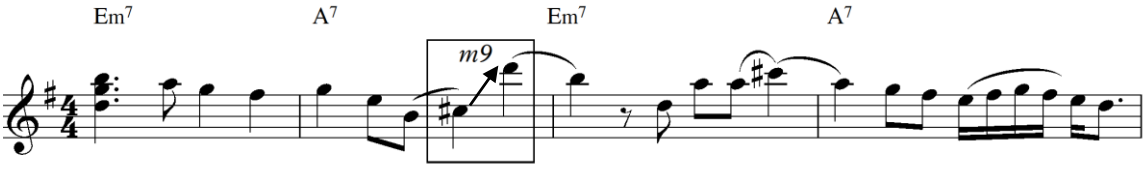
จากภาพที่ 34 พบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 50 จังหวะยกของจังหวะที่ 1 โน้ต E และโน้ต D# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โดยโน้ต E กับโน้ต D# กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์

ภาพที่ 35 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 94-97

จากภาพที่ 35 พบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 94 จังหวะที่ 4 โน้ต G และโน้ต A ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 โดยโน้ต G กับโน้ต A กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์ซึ่งเป็นโน้ตเดียวกันกับขั้นคู่ 2 เมเจอร์

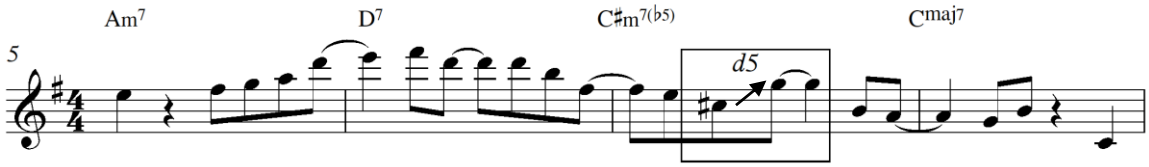
ภาพที่ 36 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 1-4

จากภาพที่ 36 พบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 2 จังหวะยกของจังหวะที่ 2 โน้ต E และโน้ต D ในจังหวะที่ 3 โดยโน้ต E กับโน้ต D กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์



ภาพที่ 37 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Mr. Puffy ในห้องที่ 1-4

จากภาพที่ 37 พบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 2 จังหวะที่ 3 โน้ต C# และโน้ต D ในจังหวะที่ 4 โดยโน้ต C# กับโน้ต D กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ซึ่งเป็นโน้ตเดียวกันกับขั้นคู่ 2 ไมเนอร์

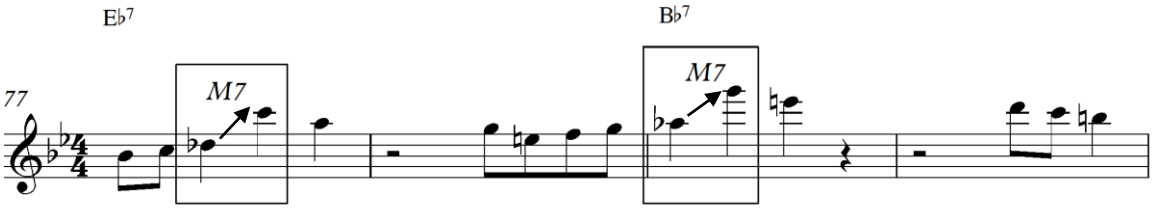


ภาพที่ 38 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Mr. Puffy ในห้องที่ 5-8

จากภาพที่ 38 พบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 3 จังหวะที่ 2 โน้ต C# และโน้ต G ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โดยโน้ต C# กับโน้ต G กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ หรือขั้นคู่ทรัยโทน

ภาพที่ 39 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 25-28

จากภาพที่ 39 พบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในห้องที่ 25 จังหวะที่ 1 โน้ต F และโน้ต Eb ในจังหวะที่ 4 โดยโน้ต F กับโน้ต Eb กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์

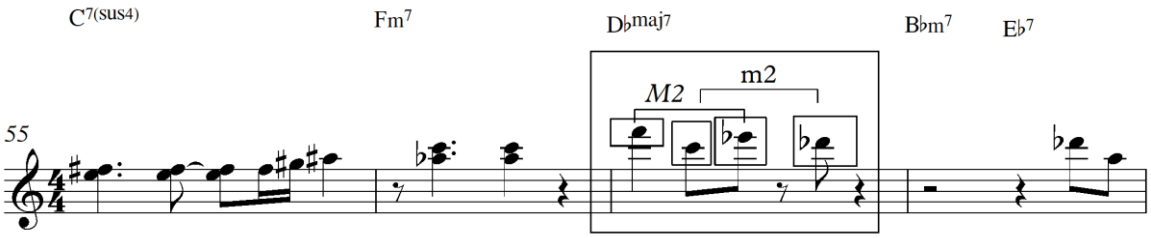


ภาพที่ 40 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 77-80

จากภาพที่ 40 พบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 77 จังหวะที่ 2 โน้ต Db และโน้ต C ในจังหวะที่ 3 โดยโน้ต

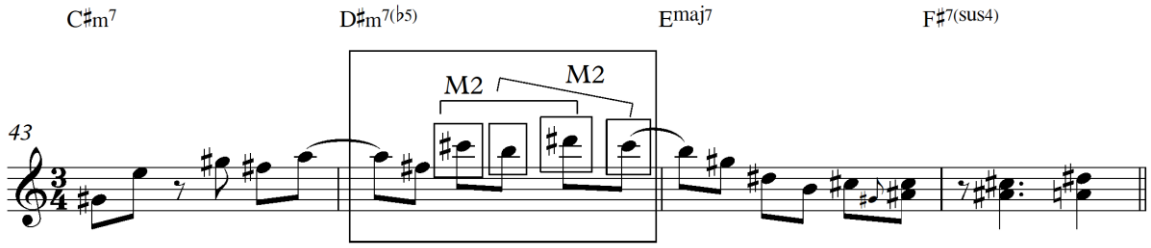
Db กับโน้ต C กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์ และในห้องที่ 79 จังหวะที่ 1 โน้ต Ab และโน้ต G ในจังหวะที่ 2 โดยโน้ต Ab กับโน้ต G กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์

ทั้งนี้นอกจากเป็นการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตบรรเลงต่อเนื่องกันเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างแล้ว ผู้วิจัยยังพบแนวทำนองเดี่ยวที่บรรเลงข้ามตัวโน้ต และการซีเควนทำนอง (Melodic Sequence) ด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างเช่นกัน ตามตัวอย่างต่อไปนี้



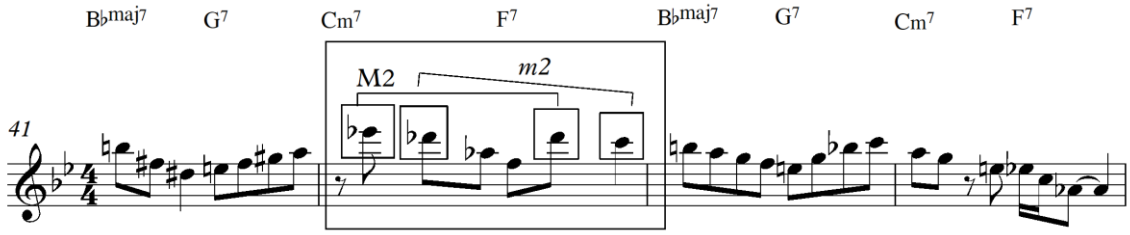
ภาพที่ 41 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Museum ในห้องที่ 55-58

จากภาพที่ 41 พบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างแบบบรรเลงข้ามตัวโน้ตในห้องที่ 57 จังหวะที่ 1 กับจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โน้ต F กับโน้ต Eb เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และจังหวะที่ 2 กับจังหวะยกของจังหวะที่ 3 โน้ต C กับโน้ต Db เป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์



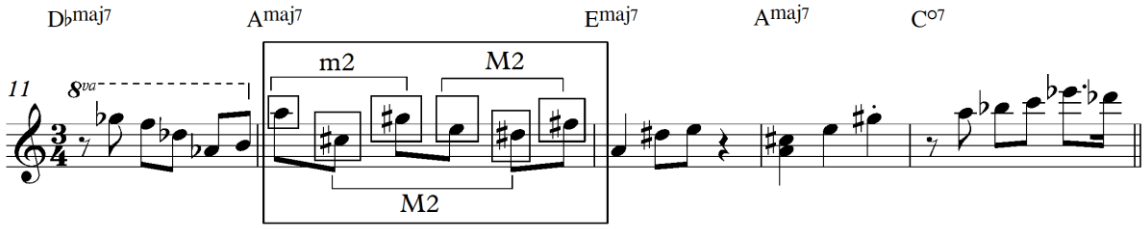
ภาพที่ 42 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 43-46

จากภาพที่ 42 พบว่ามีการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างแบบบรรเลงข้ามตัวโน้ตในห้องที่ 44 จังหวะที่ 2 กับจังหวะที่ 3 โน้ต C# กับโน้ต D# เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และจังหวะยกของจังหวะที่ 2 กับจังหวะยกของจังหวะที่ 3 โน้ต B กับโน้ต C# เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์



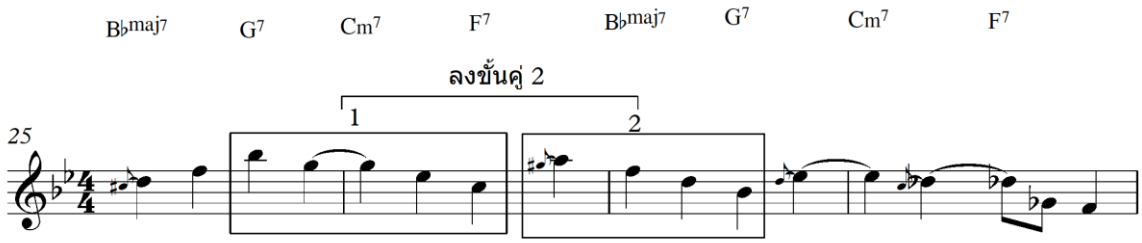
ภาพที่ 43 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 41-44

จากภาพที่ 43 พบว่าการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างแบบบรรเลงข้ามตัวโน้ตในห้องที่ 42 จังหวะยกของจังหวะที่ 1 กับจังหวะยกของจังหวะที่ 3 โน้ต Eb กับโน้ต Db เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และจังหวะที่ 2 กับจังหวะที่ 4 โน้ต Db กับโน้ต C เป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์



ภาพที่ 44 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 11-15

จากภาพที่ 44 พบว่าการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างแบบบรรเลงข้ามตัวโน้ตในห้องที่ 12 โน้ต A จังหวะที่ 1 กับโน้ต G# จังหวะที่ 2 เป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ โน้ต C# จังหวะยกของจังหวะที่ 1 กับโน้ต D# จังหวะที่ 3 เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และโน้ต E จังหวะยกของจังหวะที่ 2 กับโน้ต F# จังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์



ภาพที่ 45 การซีเควนซ์ทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 25-28

จากภาพที่ 45 พบว่ามีการซีเควนซ์ทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างโดย กลุ่มโน้ตที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต Bb, G Eb และ C เริ่มในจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 25 จบที่จังหวะที่ 3 ในห้องที่ 26 กลุ่มโน้ตที่ 2 ประกอบด้วยโน้ต A, F, D และ Bb เริ่มในจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 25 จบที่จังหวะที่ 3 ในห้องที่ 26 โดยกลุ่มโน้ตจากกลุ่มที่ 2 มาจากการลงขั้นคู่ 2 จากกลุ่มโน้ตในกลุ่มที่ 1 ทั้งหมด

ภาพที่ 46 การซีเควนซ์ทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 57-60

จากภาพที่ 46 พบว่ามีการซีเควซ์ทำนองด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างโดย กลุ่มโน้ตที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต D และโน้ต Bb ในจังหวะที่ 3 และจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 57 กลุ่มโน้ตที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต Eb และโน้ต D ในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 58 โดยกลุ่มโน้ตที่ 2 ล้วนมาจากการขึ้นเป็นขั้นคู่ 2 จากกลุ่มโน้ตที่ 1 ทั้งหมด

3.1.3 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้าง

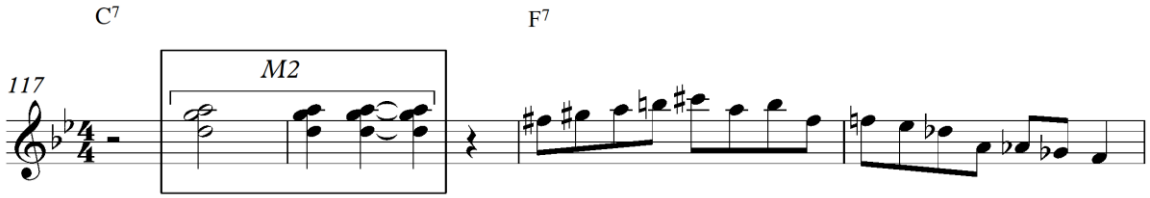
จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิล์ดมีการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการวางแนวเสียง (Voicing) ประสานทั้ง 2 , 3 และ 4 โน้ต หรือการวางแนวเสียงคอร์ดโดย มีขั้นคู่เสียงกระด้างถือเป็นการบรรเลงขั้นคู่แบบขั้นคู่ประสานตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ภาพที่ 47 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 43-46

จากภาพที่ 47 สกอฟิลด์บรรเลงขั้นคู่ประสานด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในห้องที่ 44 จังหวะยกของจังหวะที่ 1 ด้วยโน้ต A ในแนวทำนองเสียงต่ำ กับโน้ต Bb ในแนวทำนองเสียงสูงเป็นขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ แล้วจึงพลิกกลับในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โน้ต Bb ไว้บนแนวทำนองเสียงต่ำ และโน้ต A ไว้บนแนวทำนองเสียงสูงเป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์ ทั้งนี้ขั้นคู่ 9 ไมเนอร์กับขั้นคู่ 7 เมเจอร์เป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง

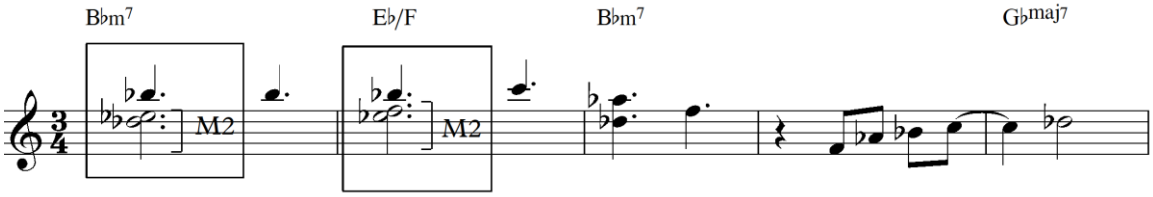
ภาพที่ 48 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 109-116

จากภาพที่ 48 สกอฟิลด์วางแนวเสียง 3 โน้ตบนคอร์ด F7 ในห้องที่ 110 จังหวะที่ 3 ประกอบไปด้วยโน้ต F, C และ D มีโน้ต C กับโน้ต D เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์คือขั้นคู่เสียงกระด้าง จากนั้นยังคงวางแนวเสียง 3 โน้ตในลักษณะเดิมบนคอร์ด D7 ในห้องที่ 113 จังหวะที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต D, A และ B มีโน้ต A กับ B เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์



ภาพที่ 49 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 117-120

จากภาพที่ 49 สกอฟิลด์วางแนวเสียง 3 โน้ตบนคอร์ด C7 ในห้องที่ 117 จังหวะที่ 3 จนถึงห้องที่ 118 จังหวะที่ 3 ประกอบไปด้วยโน้ต D, G และ A โดยมีโน้ต G กับโน้ต A เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์

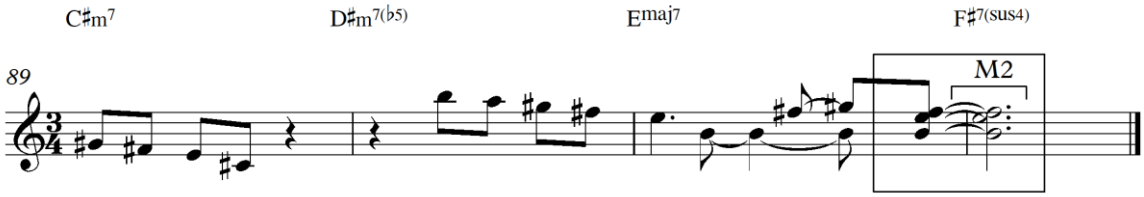


ภาพที่ 50 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hang Over ในห้องที่ 1-5

จากภาพที่ 50 สกอฟิลด์วางแนวเสียง 3 โน้ตบนคอร์ด Bbm7 ในห้องที่ 1 จังหวะที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต Db, Eb และ Bb มีโน้ต Db กับโน้ต Eb เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ต่อมาในห้องที่ 2 สกอฟิลด์วางแนวเสียง 3 โน้ตบนคอร์ด Eb/F ในจังหวะที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต Eb, F และ Bb โดยมีโน้ต Eb กับโน้ต F เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์

ภาพที่ 51 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hang Over ในห้องที่ 31-34

จากภาพที่ 51 สกอฟิลด์วางแนวเสียง 3 โน้ตในลักษณะเสียงประสานคู่ 4 เรียงซ้อน (Quartal Harmony) บนคอร์ด D#m7b5 ในห้องที่ 31-32 โดยในลักษณะคอร์ดล้ำ (Anticipation) เริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 31 ประกอบไปด้วยโน้ต G#, C# และ F# โดยมีโน้ต G# กับโน้ต F# เป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์



ภาพที่ 52 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Hang Over ในห้องที่ 89-92

จากภาพที่ 52 สกอฟิลด์วางแนวเสียง 3 โน้ตบนคอร์ด F#7sus4 ในห้องที่ 91-92 โดยในลักษณะคอร์ดล้ำเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 91 ประกอบไปด้วยโน้ต B, E และ F# โดยมีโน้ต E กับโน้ต F# เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์

ภาพที่ 53 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 17-20

จากภาพที่ 53 สกอฟิลด์วางแนวเสียง 3 โน้ตบนคอร์ด Am7 โดยมีขั้นคู่เสียงกระด้างซ้อนทับกัน 2 ขั้นคู่ ในห้องที่ 18 จังหวะที่ 1 ขั้นคู่ที่ 1 คือโน้ต B กับโน้ต C เป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ และขั้นคู่ที่ 2 คือโน้ต C กับโน้ต B เป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์

ภาพที่ 54 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 33-36

จากภาพที่ 54 สกอฟิลด์วางแนวเสียง 2 โน้ตในห้องที่ 33 บนคอร์ด Am7 โดยมีขั้นคู่เสียงกระด้าง เริ่มจากจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โน้ต B กับโน้ต A เป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ จากนั้นโน้ตทั้ง 2 แนวทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นข้าหาโน้ต C กับ B เป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์ในจังหวะที่ 2

จากทั้งหมดที่ได้กล่าวมานี้ยังมีการใช้เทคนิคดับ สตอปส์สลับกับการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยว และการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สร้างแนวทำนอง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้พบการใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างโดย จะกล่าวถึงเรื่องขั้นคู่เสียงกระด้างอีกครั้งในบทที่ 4

3.2 การด้นสดโดยใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก

บันไดเสียงเพนทาโทนิก[35] (Pentatonic Scale) คำว่า Penta แปลว่า 5 ประกอบไปด้วยโน้ต 5 โน้ต ผู้วิจัยยกตัวอย่างแค่บันไดเสียงเพนทาโทนิก และบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ที่ได้รับความนิยมมาใช้ในการด้นสดดนตรีแจ๊ส และดนตรีแทบทุกสไตล์ในการวิเคราะห์โดย ผู้วิจัยยกตัวอย่างจากบันไดเสียง C เมเจอร์ (Major Scales) และบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์ (Natural Minor Scales) เพื่อเปรียบเทียบแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างของบันไดเสียงเพนทาโทนิก และเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

บันไดเสียง C เมเจอร์

M2 M2 m2 M2 M2 M2 m2

บันไดเสียง C เพนทาโทนิก

M2 M2 m3 M2 m3

ภาพที่ 55 เปรียบเทียบโครงสร้างของบันไดเสียง C เมเจอร์ และ บันไดเสียง C เพนทาโทนิก

[35]วุฒิชัย เลิศสถากิจ, **วิธีการบรรเลงกีตาร์แจ๊ส การโซโล่เพลงแจ๊สบลูส์ 1**. (กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร), 2557, 100.

จากภาพที่ 55 บันได C เพนทาโทนิกคือโน้ตตัวที่ 1, 2, 3, 5 และ 6 ของบันไดเสียง C เมเจอร์ หรือบันไดเสียง C เมเจอร์ที่ตัดโน้ตลำดับที่ 4 และ 7 ออกไปโดยบันไดเสียงเพนทาโทนิกจะไม่มีระยะห่างขั้นคู่ครึ่งเสียงแต่ จะมีระยะห่างขั้นคู่ 1 เสียงครึ่ง หรือ คู่ 3 ไมเนอร์ระหว่างโน้ตลำดับที่ 3 กับ 4 และโน้ตลำดับที่ 5 กับ 6 ของบันไดเสียง C เพนทาโทนิก

บันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์

M2 m2 M2 M2 m2 M2 M2

บันไดเสียง C เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์

m3 M2 M2 m3 M2

ภาพที่ 56 เปรียบเทียบโครงสร้างของบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์และ บันไดเสียง C เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์

จากภาพที่ 56 บันไดเสียง C เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ คือโน้ตตัวที่ 1, 3, 4, 5 และ 7 ของบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์หรือบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์ที่ตัดโน้ตตัวที่ 2 และ 6 ออกไปโดยจะไม่มีระยะห่างขั้นคู่ครึ่งเสียงแต่จะมีระยะห่างขั้นคู่ 1 เสียงครึ่ง หรือ คู่ 3 ไมเนอร์ระหว่างโน้ตลำดับที่ 1 กับ 2 และ 5 กับ 7 ของบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์จากการถอดโน้ตการด้นสดของจอห์น สกอฟิลด์ ผู้วิจัยพบวิธีการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกดังต่อไปนี้

3.2.1 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดประกอบกับคอร์ดไมเนอร์

3.2.2 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดที่ตรงกับโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดไมเนอร์

3.2.3 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดในช่วงก่อนสิ้นสุดการด้นสด

3.2.4 ลิกบนบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ของ จอห์น สกอฟิลด์

3.2.5 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกด้นสดบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ด

3.2.1 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดประกอบคอร์ดไมเนอร์

การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดประกอบคอร์ดไมเนอร์เป็นวิธีที่ได้รับความนิยมในการด้นสดทั้งในดนตรีแจ๊ส และดนตรีสไตล์อื่น ๆ โดยผู้วิจัยยกตัวอย่างที่ สกอฟิลด์ ใช้เทคนิคนี้ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 57 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 39-40

จากภาพที่ 57 สกอฟิลด์ใช้บันไดเสียง G เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต G, Bb, C, D และ F ด้นสดบนคอร์ด Gm7 โดยเริ่มจากห้องที่ 40 จังหวะที่ 1 โน้ต Bb, G และ F เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเป็นโน้ตสามพยางค์จากนั้นได้ซีเควนกลับมาเริ่มที่โน้ต G ในจังหวะที่ 2 โน้ต G, F และ D เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเป็นโน้ตสามพยางค์เข้าหาโน้ตตัว C ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวดำ โดยโน้ต G ,Bb ,D และ F เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 1, 3, 5 และ 7 ของคอร์ด Gm7 ตามลำดับโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Gm7

ภาพที่ 58 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดประกอบคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Museum ในห้องที่ 9-10

จากภาพที่ 58 สกอฟิลด์ใช้บันไดเสียง G# เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต G#, B, C#, D# และ F# ด้นสดบนคอร์ด G#m7 โดยเริ่มบรรเลงในห้องที่ 9 จังหวะที่ 1 โน้ต F# และโน้ต D# เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงจากนั้นในจังหวะที่ 2 บรรเลงโน้ต G# และโน้ต C# เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ขั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้น จากนั้นกลับมาบรรเลงอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 โน้ต G# เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นในจังหวะที่ 4 บรรเลงโน้ต D# และโน้ต C# เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง ในห้องที่ 10 กลับมาบรรเลงอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ด้วยการเรียงโน้ตตามบันไดเสียงเพนทาโทนิกในทิศทางขาขึ้นโดยเริ่มจากโน้ต B เป็นโน้ตเขบ็ต 1 โน้ต C# และโน้ต D# ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโน้ต F# และโน้ต G# ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ขั้น จากนั้นในจังหวะที่ 4 บรรเลงโน้ต B เป็นโตตัวดำโดยโน้ต G# ,B ,D# และ F# เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 1, 3, 5 และ 7 ของคอร์ด G#m7 ตามลำดับโน้ต C# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด G#m7

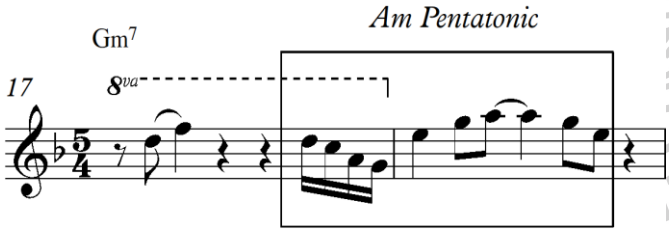
ภาพที่ 59 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดประกอบคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Get Pound ในห้องที่ 1-4

จากภาพที่ 59 สกอฟิลด์ใช้บันไดเสียง A เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต A, C, D, E และ G ด้นสดบนคอร์ด Am7 โดยเริ่มจากห้องที่ 1 จังหวะที่ 1 มีการใช้เทคนิคการดันสายขึ้น 1 เสียงจากโน้ต G ในจังหวะที่ 1 เข้าหาโน้ต A ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 จากนั้นลากเสียงโน้ต A จนถึงจังหวะที่ 4 จากนั้นในห้องที่ 2 กลับมาบรรเลงอีกครั้งในห้องที่ 2 จังหวะยกของจังหวะที่ 1 โน้ตตัว A เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต G และโน้ต E เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นในจังหวะที่ 3 กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์เข้าหาโน้ต D โดยมีการใช้เทคนิคการดันสายขึ้น 1 เสียงเต็มจากโน้ต D เข้าหาโน้ต E ในจังหวะที่ 3 และจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นในจังหวะที่ 4 บรรเลงโน้ต C และโน้ต D เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโดยมีการลากเสียงจากโน้ต D ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ไปจนถึงห้องที่ 3 จังหวะที่ 1

จากนั้นบรรเลงโน้ต C, A และโน้ต E เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงจากจังหวะยกของจังหวะที่ 1 จนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นทั้งหมดจากนั้นกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เข้าหาโน้ต G ในจังหวะที่ 3 โดยมีโน้ต G และโน้ต A เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต C ในจังหวะที่ 4 และบรรเลงโน้ต A ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จากนั้นกระโดดลงเป็นขั้นคู่ 4 เมเจอร์เข้าหาโน้ต D ในห้องที่ 4 จังหวะที่เป็นโน้ตตัวดำและบรรเลงโน้ต D ซ้ำอีกครั้งในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตตัวดำโดยโน้ต A ,C ,E และ G เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 1, 3, 5 และ 7 ของคอร์ด Am7 ตามลำดับ โน้ตตัว D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Am7

3.2.2 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดที่ตรงกับโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดไมเนอร์

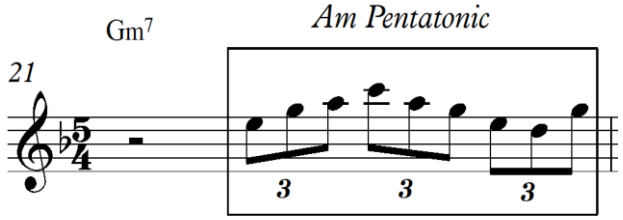
จากการถอดโน้ตการด้นสดของ สกอฟิลด์ ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดที่ตรงกับโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดไมเนอร์เป็นการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์คิดซ้อนบนคอร์ดไมเนอร์เซเว่นโดยจะได้ผลลัพธ์ต่างจากบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดที่ตรงกับโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ดไมเนอร์ทั้งเสียงและโน้ตส่วนขยายอื่น ๆ โดยผู้วิจัยยกตัวอย่างดังต่อไปนี้



ภาพที่ 60 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดโดยเริ่มจากโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 17-18

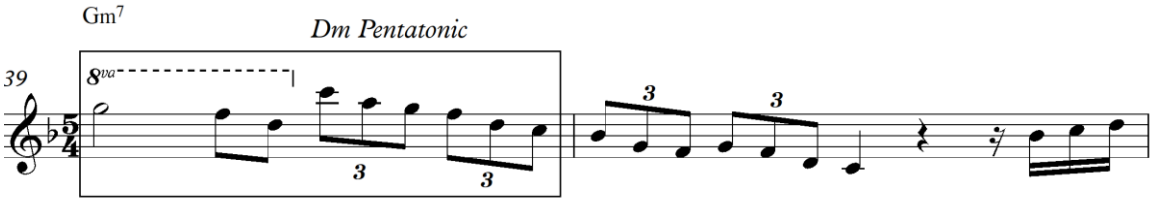
จากภาพที่ 60 สกอฟิลด์ใช้บันไดเสียง A เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดบนคอร์ด Gm7 ประกอบไปด้วยโน้ต A, C, D, E และ G โดยเริ่มจากห้องที่ 17 จังหวะที่ 5 โน้ต D, C, A และ G เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเรียงลำดับตามไดอาโทนิกเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นเข้าหาโน้ต E ในห้องที่ 18 จังหวะที่ 1 เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นบรรเลงโน้ต G และโน้ต A ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโดยมีการลากเสียงจากโน้ต A ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ไปจนถึงจังหวะที่ 3 จากนั้นบรรเลงโน้ต G และ

A ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโดยโน้ต D และโน้ต G เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 5 และ 1 ของคอร์ด Gm7 ตามลำดับโน้ต A, C และ E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9, 11 และ 6 ของคอร์ด Gm7 ตามลำดับ



ภาพที่ 61 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดโดยเริ่มจากโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 21

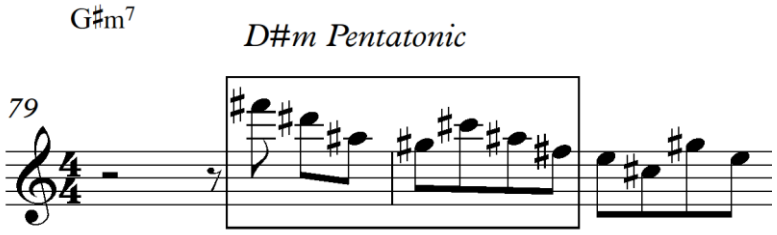
จากภาพที่ 61 สกอฟิลด์ใช้บันไดเสียง A เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดบนคอร์ด Gm7 อีกครั้งในห้องที่ 21 ในบทเพลง Slinky โดยเริ่มในจังหวะที่ 3 โน้ต E, G และ A เคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเป็นโน้ตสามพยางค์เข้าหาโน้ต C ในจังหวะที่ 4 โดยในจังหวะที่ 4 โน้ต C, A และ E เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต E ในจังหวะที่ 5 เป็นโน้ตสามพยางค์โดยในจังหวะที่ 5 โน้ต E และ D เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงก่อนจะกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 4 เมเจอร์จากโน้ต D ไปหาโน้ต G เป็นโน้ตสามพยางค์



ภาพที่ 62 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดโดยเริ่มจากโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 39-40

จากภาพที่ 62 สกอฟิลด์ใช้บันไดเสียง D เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต D, F, G, A และโน้ต C ด้นสดบนคอร์ด Gm7 โดยเริ่มจากในห้องที่ 39 จังหวะที่ 1 โน้ต G เป็นโน้ตตัวขาวจากนั้นบรรเลงโน้ต F และ D ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต C ในจังหวะที่ 4 โน้ต C, A และ G ในจังหวะที่ 4 เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเป็นโน้ตสาม

พยางค์เข้าหาโน้ต F ในจังหวะที่ 5 ในจังหวะที่ 5 บรรเลงโน้ต F, D และ C เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเป็นโน้ตสามพยางค์โดยโน้ต D, F และ G เป็นโน้ตในคอร์ด ลำดับที่ 1, 3 และ 5 ของคอร์ด Gm7 โน้ต A และ C เป็นโน้ตส่วยขยายลำดับที่ 9 และ 11 ของคอร์ด Gm7 ตามลำดับ

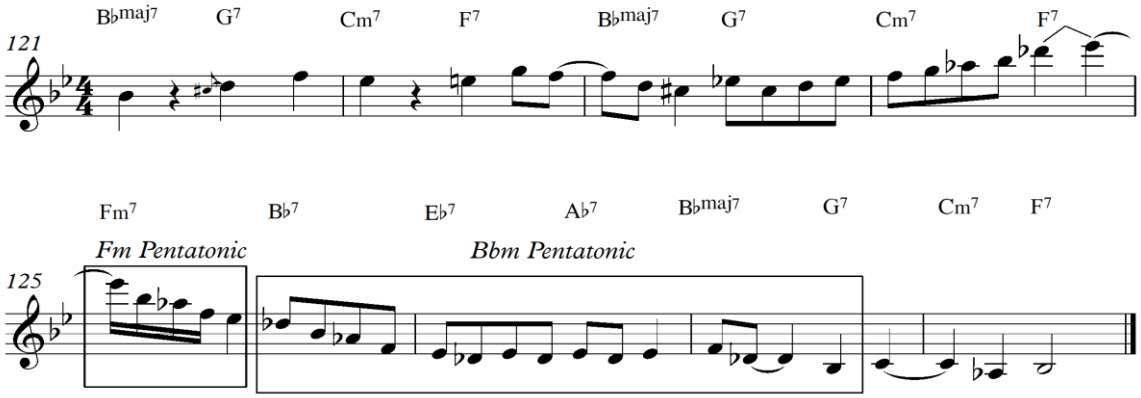


ภาพที่ 63 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดโดยเริ่มจากโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 5 ของคอร์ดไมเนอร์ในบทเพลง Museum ในห้องที่ 79-80

จากภาพที่ 63 สกอฟิลด์ใช้บันไดเสียง D# เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต D#, F#, G#, A# และโน้ต C# ด้นสดบนคอร์ด G#m7 โดยเริ่มในห้องที่ 79 จังหวะยกของจังหวะที่ 3 โน้ต F# เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต D# และ A# ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต G# ในห้องที่ 80 จังหวะที่ 1 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เข้าหาโน้ต C# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต A# และ F# ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโดยโน้ต D#, F# และ G# เป็นโน้ตในคอร์ด ลำดับที่ 1, 3 และ 5 ของคอร์ด Gm7 โน้ต A# และ C# เป็นโน้ตส่วยขยายลำดับที่ 9 และ 11 ของคอร์ด Gm7# ตามลำดับ

3.2.3 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดในช่วงก่อนสิ้นสุดการด้นสด

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มักใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในช่วงก่อนสิ้นสุดของการด้นสดเพื่อให้เป็นการให้ความรู้สึกทั้งในการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า และจบเพลงโดยวิธีนี้สามารถพบได้ในดนตรีสไตล์อื่น ๆ โดยได้คิดจากคีย์หลักของบทเพลง และคอร์ดหลักในบทเพลงดังตัวอย่างต่อไปนี้

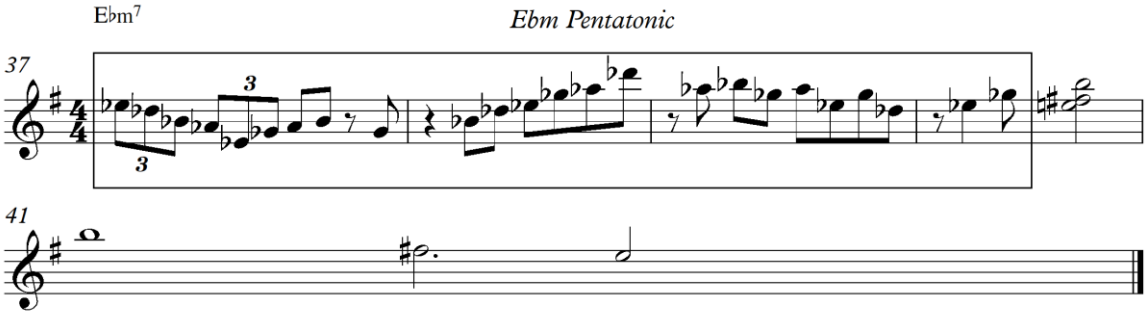


ภาพที่ 64 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดในช่วงก่อนสิ้นสุดของการด้นสดในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 121-128

จากภาพที่ 64 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในช่วงก่อนจะสิ้นสุดการด้นสดของบทเพลงเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 125 โดยใช้บันไดเสียง F เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบด้วยโน้ต F, Ab, Bb, C และ E ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โน้ต Bb, Ab และ F เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวดำจากนั้น สกอฟิลด์ได้ใช้บันไดเสียง Bb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต Bb, Db, Eb, F และ Ab โดยใช้ตั้งแต่จังหวะที่ 3 ของห้องที่ 125 ไปจนถึงจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 127 โดยจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 125 โน้ต Db และ Bb เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 4 จากนั้นโน้ต Ab และ F ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต Eb ในห้องที่ 126 จังหวะที่ 1

ในห้องที่ 126 สกอฟิลด์ได้บรรเลงโน้ต 2 ตัวสลับกันคือโน้ต Eb และ Db ตั้งแต่จังหวะที่ 1 จนถึงจังหวะที่ 4 โดยเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นไปจนถึงโน้ต Eb ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นในห้องที่ 127 ในจังหวะที่ 1 โน้ต F และ Db เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโดยได้ลากเสียงโน้ต Db ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ไปจนถึงจังหวะที่ 2 จากนั้นบรรเลงโน้ต Bb ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวดำและบรรเลงโน้ต C ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นลากเสียงโน้ต C จังหวะที่ 4 ไปจนถึงห้องที่ 128 จังหวะที่ 1 จากนั้นบรรเลงโน้ต Ab ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตตัวดำและบรรเลงโน้ต Bb ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวขาวเป็นการสิ้นสุดการด้นสดในบทเพลง Chap Dance โดยได้ใช้บันไดเสียง Bb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์เนื่องจากบทเพลง Chap Dance อยู่ในการดำเนินคอร์ดแบบริธึมเชนจ์ (Rhythm

Change) ในคีย์ Bb โดยนอกจาก Bb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์แล้วยังสามารถใช้บันไดเสียง Bb เพนทาโทนิกหรือ Bb บลูส์ได้เช่นกัน



ภาพที่ 65 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดในช่วงก่อนสิ้นสุดการด้นสดในบทเพลง Mr. Puffy ในห้องที่ 37-41

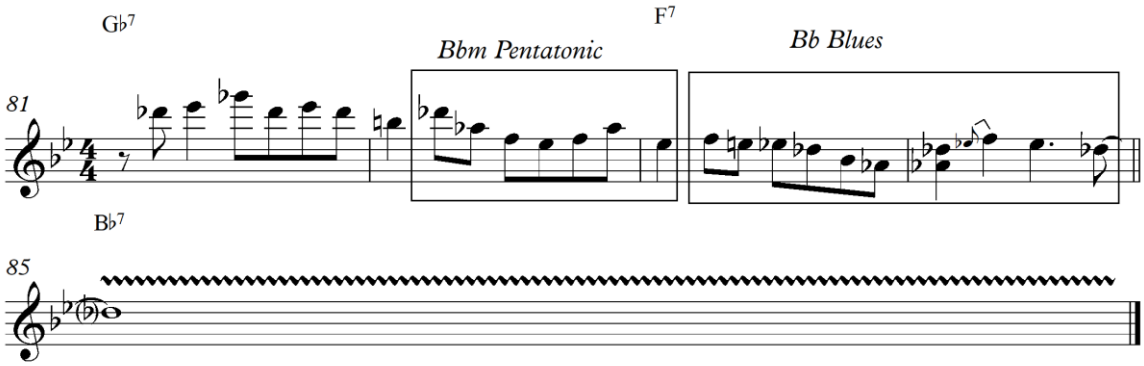
จากภาพที่ 65 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในช่วงก่อนสิ้นสุดการด้นสดของบทเพลงในห้องที่ 37-40 โดยใช้บันไดเสียง Eb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต Eb, Gb, Ab, Bb และ Db เริ่มในห้อง 37 จังหวะที่ 1 โน้ต Eb, Db และ Bb เป็นโน้ตสามพยางค์เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 2 จากนั้นในจังหวะที่ 2 จากโน้ต Ab กระโดดลงเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เข้าหาโน้ต Eb จากนั้นจากโน้ต Eb กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เข้าหาโน้ต Gb โดยเป็นโน้ตสามพยางค์เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 3 โดยในจังหวะที่ 3 บรรเลงโน้ต Ab และ Bb เคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นและกลับมาบรรเลงอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 โน้ต Gb เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

ในห้องที่ 38 กลับมาบรรเลงในจังหวะที่ 2 โดยเป็นการบรรเลงโน้ตตามบันไดเสียง Eb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์โดยเริ่มจากโน้ต Bb ไปจนถึงโน้ต Ab ในจังหวะที่ 4 ประกอบไปด้วยโน้ต Bb, Db, Eb, Gb และ Ab เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นจากนั้นจากโน้ต Ab ในจังหวะที่ 4 กระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เข้าหาโน้ต Db ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 จากนั้นในห้องที่ 39 ได้บรรเลงบันไดเสียง Eb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในการซีเควนซ์โดยเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โน้ต Ab เคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต Bb ในจังหวะที่ 2 จากนั้นกระโดดย้อนกลับมาที่โน้ต Gb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ก่อนจะเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 3 จากนั้นกระโดดลงเข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ต่อด้วยการเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต Gb ในจังหวะที่ 4 จากนั้นกระโดดย้อนกลับมาบรรเลงโน้ต Db ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 โดยในบท

เพลง Mr. Puffy ช่วงการด้นสดในท่อน A อยู่ในคีย์ G เมเจอร์จากนั้นพอถึงช่วงท่อน B ได้มีการเปลี่ยนคีย์และได้ใช้คอร์ด Ebm7 เป็นคอร์ดหลักสกอฟิลด์เลยใช้บันไดเสียง Eb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในการด้นสดซึ่งตรงกับคอร์ด Ebm7

ภาพที่ 66 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดในช่วงก่อนสิ้นสุดของการด้นสดในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 21-22

จากภาพที่ 66 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในช่วงก่อนสิ้นสุดการด้นสดของบทเพลงในห้องที่ 21 ใช้บันไดเสียง F เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต F, Ab, Bb, C และ Eb โดยเริ่มจากจังหวะที่ 1 ได้มีการใช้เทคนิคการดันสายขึ้น 1 เสียงเต็มจากโน้ต Bb เข้าหาโน้ต C จากนั้นบรรเลงโน้ต Ab, F และ Eb เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเป็นโน้ตสามพยางค์ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 จากนั้นกระโดดขึ้นเป็นคู่ 4 เพอร์เฟกต์ย้อนเข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 2 จากนั้นในจังหวะที่ 2 บรรเลงโน้ต Ab, F, Eb และ C เรียงตามลำดับเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นเข้าหาโน้ต Bb ในจังหวะที่ 3 โดยในจังหวะที่ 3 ประกอบด้วยโน้ต Bb, F และ Eb เป็นโน้ต 3 พยางค์ก่อนจะโครเมติกเข้าหาโน้ต E ในห้องที่ 22 โดยจุดที่น่าสนใจของตัวอย่างนี้คือการผสมจังหวะหลาย ๆ จังหวะบนบันไดเสียง F เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์เพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าและค่อย ๆ จบ



ภาพที่ 67 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดในช่วงก่อนสิ้นสุดของการด้นสดในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 81-85

จากภาพที่ 67 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในช่วงก่อนสิ้นสุดการด้นสดของบทเพลงโดยใช้บันไดเสียง Bb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต Bb, Db, Eb, F และ Ab โดยเริ่มในห้องที่ 82 จังหวะที่ 2 โน้ต Db และ Ab เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต F ในจังหวะที่ 3 โดยจังหวะที่ 3 ประกอบด้วยโน้ต F และ Eb เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต F ในจังหวะที่ 4 จากนั้นในจังหวะที่ 4 บรรเลงโน้ต F และ Ab เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นจากนั้นกระโดดลงเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เข้าหาโน้ต Eb ในห้องที่ 83 จังหวะที่ 1 เป็นโน้ตตัวดำ

จากนั้นในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 83 จนถึงจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 84 สกอฟิลด์ใช้บันไดเสียง Bb บลูส์ประกอบด้วยโน้ต Bb, Db, Eb, E, F และ Ab โดยไล่บันไดเสียง Bb บลูส์ในทิศทางขาลงเริ่มในจังหวะที่ 2 ในห้อง 83 โน้ต F และ E เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเรียงเป็นโครเมติกเข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะที่ 3 จากนั้นโน้ต Eb และ Db ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นในจังหวะที่ 4 โน้ต Bb และโน้ต Ab เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นในห้องที่ 84 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงโน้ต Ab และ Db เป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นในจังหวะที่ 2 มีการใช้เทคนิคการดันสายขึ้น 1 เสียงเต็มจากโน้ต Eb เข้าหาโน้ต F เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นในจังหวะที่ 3 บรรเลงโน้ต Eb เป็นโน้ตตัวดำประจุดจากนั้นบรรเลงอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 โน้ต Db ลากเสียงยาว พร้อมกับใช้เทคนิคการสั่นสายเป็นการสิ้นสุดการด้นสดเพลง Past Present โดยบทเพลง Past Present อยู่ในคีตลักษณ์บลูส์ในคีย์ Bb จึงสามารถใช้บันไดเสียง Bb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์และ Bb บลูส์ในการด้นสดได้โดยยึดจากคีย์หลักของบทเพลง

3.2.4 ลิกบนบันไดเสียงเพนทาโทนิกของ จอห์น สกอฟิลด์

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มีลิก (Licks) การเรียงลำดับโน้ตบนบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์โดยผู้วิจัยได้ยึดจากบันไดเสียง C เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 68 ลิกของ สกอฟิลด์ บนบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์

จากภาพที่ 68 สกอฟิลด์จะมีลิกการเรียงลำดับโน้ตบนบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในทิศทางขาลงด้วยโน้ต 3, 1, 5 และ 4 ของบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ก่อนจะกระโดดขึ้นเป็นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เข้าหาโน้ตตัวที่ 7 และเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ตามลำดับ โดยผู้วิจัยได้พบลิกนี้ดังช่วงต่อไปนี้

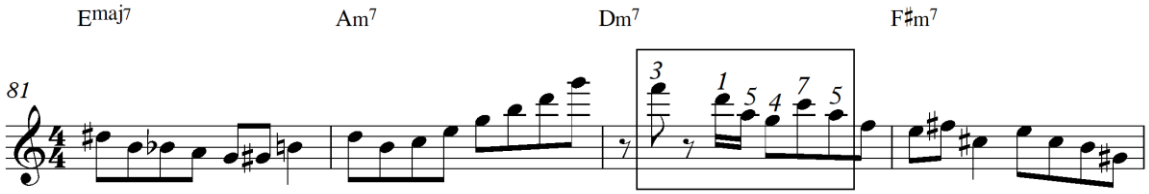
ภาพที่ 69 ลิกของ สกอฟิลด์ บนบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในบทเพลง Museum ในห้องที่ 79-82

จากภาพที่ 69 สกอฟิลด์ได้ใช้ลิกบนบันไดเสียง D# เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์เริ่มจากจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 79 โดยบันไดเสียง D# เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต D#, F#, G#, A# และ C# เป็นโน้ตลำดับที่ 1, 2, 3, 4 และ 5 ของบันไดเสียง D เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ตามลำดับ

ภาพที่ 70 ลิกของ สกอฟิลด์ บนบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในบทเพลง Museum ในห้องที่ 90-98

จากภาพที่ 70 สกอฟิลด์ได้ใช้ลิกบนบันไดเสียง Eb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์เริ่มจากจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 93 โดยบันไดเสียง Eb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต Eb, Gb, Ab, Bb และ Db เป็นโน้ตลำดับที่ 1, 2, 3, 4 และ 5 ของบันไดเสียง Eb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ตามลำดับ

ภาพที่ 71 ลิกของ สกอฟิลด์ ในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 61-64



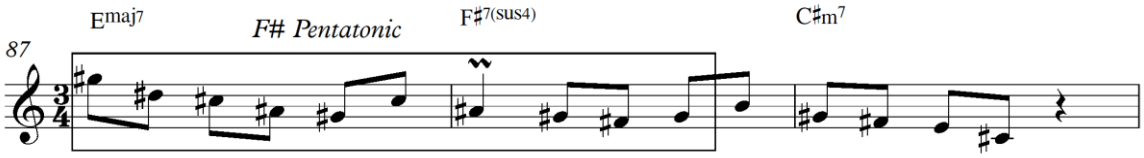
ภาพที่ 72 ลิกของ สกอฟิลด์ ในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 81-84

จากภาพที่ 71 และ 72 สกอฟิลด์ได้ใช้ลิกบนบันไดเสียง Dm เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์โดยในห้องที่ 61 เริ่มจากจังหวะยกของจังหวะที่ 1 และในห้องที่ 83 เริ่มจากจังหวะยกของ

จังหวะที่ 1 โดยบันไดเสียง D เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ประกอบไปด้วยโน้ต D, F, G, A และ C เป็นโน้ตลำดับที่ 1, 2, 3, 4 และ 5 ของบันไดเสียง D เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ตามลำดับ

3.2.5 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกด้นสดบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ด

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มักจะมีการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกด้นสด โดยที่บันไดเสียงเพนทาโทนิกนั้นสามารถนำมาใช้ด้นสดได้ทั้งการดำเนินคอร์ดที่เชื่อมต่อกัน และบันไดเสียงเพนทาโทนิกนั้นสามารถนำมาด้นสด 2 คอร์ดที่ขณะกำลังดำเนินไปตามการดำเนินคอร์ดโดยผู้วิจัยจะยกตามตัวอย่างต่อไปนี้

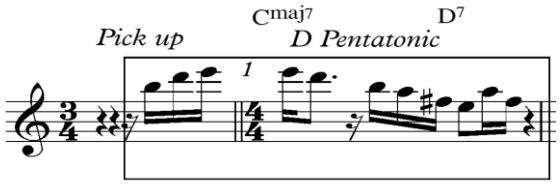


ภาพที่ 73 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ดในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 87-89

จากภาพที่ 73 สกอฟิลด์ได้ใช้บันไดเสียง F# เพนทาโทนิกด้นสดบนการดำเนินคอร์ดจากคอร์ด Emaj7 เข้าหาคอร์ด F#7sus4 โดยบันไดเสียง F# เพนทาโทนิกประกอบไปด้วยโน้ต F#, G#, A#, C# และ D# เริ่มในห้องที่ 87 คอร์ด Emaj7 จังหวะที่ 1 โน้ต G# และ D# เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ขั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต C# ในจังหวะที่ 2 จากนั้นในจังหวะที่ 2 โน้ต C# และ A# เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต G# ในจังหวะที่ 3 จากนั้นในจังหวะที่ 3 โน้ต G# กระโดดขั้นเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เข้าหาโน้ต C# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นกระโดดลงเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เข้าหาโน้ต A# มีการใช้เทคนิคการสั่นสายในห้องที่ 88 จังหวะที่โดยในห้องที่ 88 เป็นคอร์ด F#7sus4 จากนั้นในจังหวะที่ 2 บรรเลงโน้ต G# และ F# เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

โดยการใช้บันเสียง F# เพนทาโทนิกด้นสดบนคอร์ด Emaj7 จะมีโน้ต G# และ D# เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 3 และ 7 ของคอร์ด Emaj7 ตามลำดับโน้ต F#, A# และ C# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9, #11 และ 6 ของคอร์ด Emaj7 ตามลำดับ และถ้านำบันไดเสียง F# เพนทาโทนิกมาด้นสดบนคอร์ด F#7sus4 จะมีโน้ต F# และ C# เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 1 และ 5 ของคอร์ด F#7sus4 โน้ต G# และ D# เป็นโน้ตส่วยขยายของลำดับที่ 9 และ 13 ของคอร์ด F#7sus4 โดยจาก

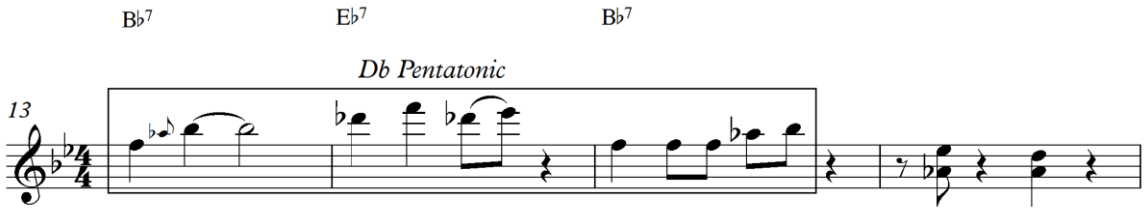
ตัวอย่างนี้มีจุดที่น่าสนใจคือการใช้โน้ต A# ลงในจังหวะที่ 1 ของคอร์ด F#7sus4 โดยปกติแล้วตามทฤษฎีการใช้โน้ต A# บนคอร์ด F#7sus4 จะไม่นิยมใช้เนื่องจากโน้ต B จะเป็นโน้ตสำคัญของคอร์ด F#7sus4 และโน้ต A# จะมีระยะห่างกับโน้ต B ครึ่งเสียงทำให้เกิดเสียงไม่ที่เหมาะแก่การด้นสดจากตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นว่า สกอฟิลด์ไม่ได้คำนึงถึงบริบทของเสียงประสานในขณะนั้น



ภาพที่ 74 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ดในบทเพลง Season Ceep ในห้องที่ 1

จากภาพที่ 74 สกอฟิลด์ได้ใช้บันไดเสียง D เพนทาโทนิกด้นสดบนการดำเนินคอร์ดจากคอร์ด Cmaj7 เข้าหาคอร์ด D7 โดยบันไดเสียง D เพนทาโทนิกประกอบไปด้วยโน้ต D, E, F#, A และ B โดยเริ่มจากจังหวะยกก่อนจะเข้าช่วงด้นสดโน้ต B,D และ E เคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเป็นโน้ตเขบ็ต 2 จากนั้นบรรเลงโน้ต E และ D โดยโน้ต E เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นโน้ต D เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุดเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงจากนั้นบรรเลงอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โน้ต B, A และ F# เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต E ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เข้าหาโน้ต A ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต F# โดยโน้ต A และ F# เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น

โดยการใช้บันไดเสียง D เพนทาโทนิกด้นสดบนคอร์ด Cmaj7 จะมีโน้ต E และ B เป็นโน้ตลำดับที่ 3 และ 7 ของคอร์ด Cmaj7 ตามลำดับมีโน้ต D, F# และ A เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9, #11 และ 6 ของคอร์ด Cmaj7 และถ้านำบันไดเสียง D เพนทาโทนิกมาด้นสดบนคอร์ด D7 จะมีโน้ต D, F# และ A เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 1, 3 และ 5 ของคอร์ด D7 ตามลำดับโน้ต E และ B เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และ 13 ของคอร์ด D7 ตามลำดับ



ภาพที่ 75 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ดในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 13-16

จากภาพที่ 75 สกอฟิลด์ได้ใช้บันไดเสียง Db เพนทาโทนิกด้นสดบนการดำเนินคอร์ด 3 คอร์ดแรกในบทเพลง Past Present ที่อยู่ในคีตลักษณ์บลูส์โดย บันไดเสียง Db เพนทาโทนิกประกอบไปด้วยโน้ต Db, Eb, F, Ab และ Bb โดยเริ่มในห้องที่ 13 จังหวะที่ 1 โน้ต F เป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นในจังหวะที่ 2 มีการใช้เทคนิคการสไลด์สายจากโน้ต Ab เข้าหาโน้ต Bb เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นลากเสียงโน้ต Bb ไปจนถึงจังหวะที่ 4 จากนั้นในห้องที่ 14 จังหวะที่ 1 บรรเลงโน้ต Db เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 3 เข้าหาโน้ต F ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นกระโดดกลับมาที่โน้ต Db ในจังหวะที่ 3 โดยมีการใช้เทคนิคการเกี่ยวสายจากโน้ต Db เข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นกลับมาบรรเลงอีกครั้งในห้องที่ 15 จังหวะที่ 1 โน้ต F เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นบรรเลงโน้ต F ซ้ำอีกครั้งในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จากนั้นกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เข้าหาโน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต Bb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3

จากตัวอย่างนี้ สกอฟิลด์เลือกการใช้โน้ตจากบันไดเสียง Db เพนทาโทนิกที่สามารถเข้ากับคอร์ด Bb7 และ Eb7 ได้อย่างดีโดย โน้ตที่สกอฟิลด์เลือกใช้กับคอร์ด Bb7 ได้แก่โน้ต F, Bb และ Ab เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 5, 1 และ 7 ของคอร์ด Bb7 ตามลำดับส่วนโน้ตที่ สกอฟิลด์เลือกใช้กับคอร์ด Eb7 ได้แก่โน้ต Db, F และ Eb โดยโน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Eb7 โน้ต Db และ Eb เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 7 และ 1 ของคอร์ด Eb7 ตามลำดับ เนื่องจากบทเพลง Past Present เป็นคีตลักษณ์บลูส์โดยมี Bb เป็นคีย์หลักซึ่งบันไดเสียง Db เพนทาโทนิกเป็นบันไดเสียงร่วมกับ Bb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ทำให้สามารถนำมาด้นสดได้

ภาพที่ 76 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ดในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 37-40

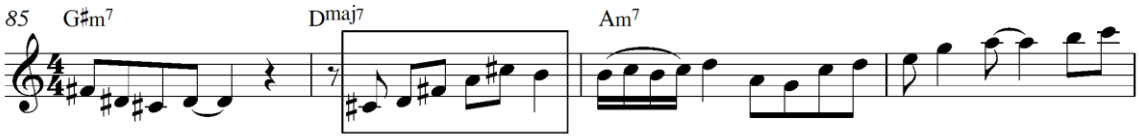
จากภาพที่ 76 สกอฟิลด์ได้ใช้บันไดเสียง Bb เพนทาโทนิกด้นสดบนการดำเนินคอร์ด 3 คอร์ดแรกในบทเพลง Past Present โดยบันไดเสียง Bb เพนทาโทนิกประกอบไปด้วยโน้ต Bb, C, D, F และ G เริ่มในห้องที่ 37 มีการใช้เทคนิคการดันสายขึ้น 1 เสียงจากโน้ต C เข้าหาโน้ต D เป็นโน้ตตัวขาวในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 จากนั้นในห้องที่ 38 ได้ใช้เทคนิคการดันสายขึ้น 1 เสียงเต็มอีกครั้งจากโน้ต C เข้าหาโน้ต D เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นโน้ตบรรเลง C, Bb และ G ในจังหวะที่ 2, 3 และ 4 เป็นโน้ตตัวดำทั้งหมดเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัว F ในจังหวะที่ 1 ของห้อง 39 จากนั้นโน้ต F และ G ในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตตัวดำเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต Bb และ C ในจังหวะที่ 3 และจังหวะยกของจังหวะที่ 3

จากตัวอย่างนี้ สกอฟิลด์เลือกบรรเลงโน้ตตัว D ในคอร์ด Bb7 ห้องที่ 37 โดยเป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 3 ของคอร์ด Bb7 จากนั้นในห้องที่ 38 ซึ่งเป็นคอร์ด Eb สกอฟิลด์ยังคงใช้โน้ต D ในจังหวะที่ 1 ซึ่งตามทฤษฎีแล้วโน้ตตัว D ไม่เหมาะนำมาด้นสดบนคอร์ด Eb7 เนื่องจากคอร์ด Eb7 มีโน้ต Db เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดแสดงให้เห็นว่าสกอฟิลด์ไม่ได้คำนึงถึงบริบทของเสียงประสานในขณะนั้น จากนั้นโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด Eb7 โน้ต Bb และ G เป็นโน้ตในคอร์ลำดับที่ 5 และ 3 ของคอร์ด Eb7 ตามลำดับจากนั้นโน้ตในห้องที่ 39 โน้ต F และโน้ต Bb เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 5 และ 1 ของคอร์ด Bb7 ตามลำดับโน้ต G และ C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 และ 9 ของคอร์ด Bb7 ตามลำดับ โดยเนื่องจากบทเพลง Past Present เป็นคีตลักษณ์บลูส์โดยมี Bb เป็นคีย์หลักทำให้สามารถนำบันไดเสียง Bb เพนทาโทนิก, Bb เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ และ Bb บลูส์มาด้นสดได้

3.3 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มต้นจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด

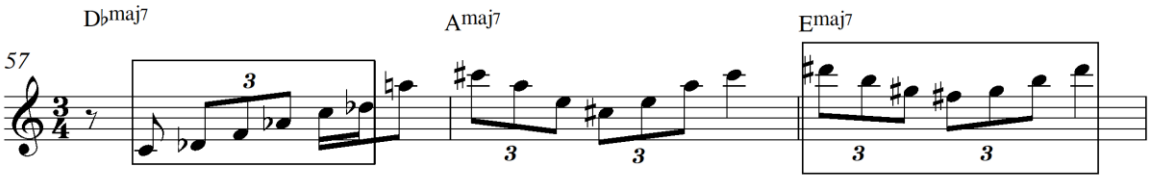
จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มีจะบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มต้นจากโน้ตลำดับที่ 7 เสียงต่ำเข้าหาโน้ตลำดับที่ 7 ที่เป็นเสียงสูงของคอร์ดในลักษณะของอาร์เปโจ (Arpeggio) โดยผู้วิจัยยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

ภาพที่ 77 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 5-8



ภาพที่ 78 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 85-88

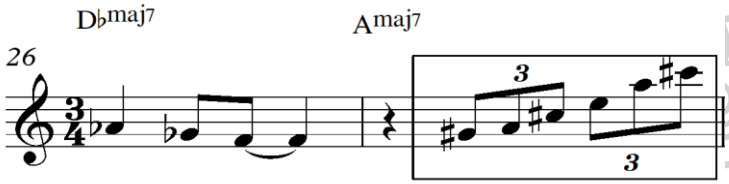
จากภาพที่ 77 และ 78 สกอฟิลด์บรรเลงโน้ตในคอร์ด Dmaj7 โดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดในห้องที่ 6 และห้องที่ 86 โดยบรรเลงโน้ตในคอร์ดเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเริ่มบรรเลงโน้ตตัว C#, D, F#, A และ C# เริ่มตั้งแต่จังหวะยกของจังหวะที่ 1 ไปจนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโดยโน้ต C# เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 7 ของคอร์ด Dmaj7



ภาพที่ 79 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 57-59

จากภาพที่ 79 สกอฟิลด์บรรเลงโน้ตในคอร์ด Dbmaj7 โดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดในห้องที่ 57 โดยบรรเลงโน้ตในคอร์ดเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเริ่มบรรเลงโน้ตตัว C ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 จากนั้นในจั้งหวะที่ 2 บรรเลงโน้ต Db, F และ Ab เป็นโน้ตสามพยางค์ จากนั้นบรรเลงโน้ต C และ Db ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นโดยโน้ต C เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 7 ของคอร์ด Dbmaj7

ในห้องที่ 59 สกอฟิลด์บรรเลงโน้ตในคอร์ด G#m7 ซ้อนลงบนคอร์ด Emaj7 โดยโน้ตในคอร์ด G#m7 ประกอบไปด้วยโน้ต G#, B, D# และ F# เมื่อนำโน้ตเหล่านี้มาด้นสดบนคอร์ด Emaj7 โน้ต G#, B และ D# จะเป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 3, 5 และ 7 ของคอร์ด Emaj7 ตามลำดับ และโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Emaj7 โดยเริ่มในจังหวะที่ 1 โน้ต D#, B และ G# เป็นโน้ตสามพยางค์เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงจากนั้นในจังหวะที่ 2 บรรเลงโน้ต F#, G# และ D# เป็นโน้ตสามพยางค์ในทิศทางขาขึ้นจากนั้นในเข้าหาโน้ต D# ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวดำโดยโน้ต D# เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 7 ของคอร์ด Emaj7 โดยตัวอย่างในห้องที่ 59 เป็นการบรรเลงในลักษณะไปและกลับ



ภาพที่ 80 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 26-27

จากภาพที่ 80 สกอฟิลด์บรรเลงโน้ตในคอร์ด Amaj7 โดยเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดในห้องที่ 27 โดยบรรเลงโน้ตในคอร์ดเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นโดยเป็นโน้ตสามพยางค์เริ่มในจังหวะที่ 2 โน้ต G#, A และ C# จากนั้นในจังหวะที่ 3 บรรเลงโน้ต E, A และ C# เป็นโน้ตสามพยางค์โดยโน้ต G# เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 7 ของคอร์ด Amaj7

3.4 การใช้จังหวะรูปแบบต่าง ๆ

จังหวะเป็นอีกส่วนหนึ่งที่สำคัญในการด้นสดทั้งช่วยในการสร้างสีสันให้แก่ประโยค รวมไปถึงสร้างความน่าสนใจในการด้นสดจากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มีการใช้จังหวะในรูปแบบต่าง ๆ ที่น่าสนใจดังต่อไปนี้

3.4.1 การบรรเลงโดยใช้โน้ตจังหวะสามพยางค์ในการสร้างประโยค

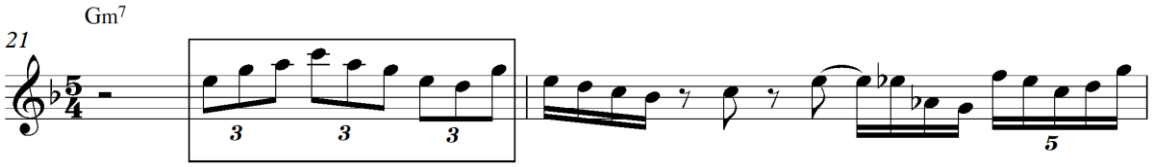
3.4.2 การเริ่มต้นประโยคด้วยจังหวะยก

3.4.3 การบรรเลงในจังหวะขัด

3.4.4 การผสมจังหวะในบทเพลงความเร็วปานกลางและบทเพลงช้า

3.4.1 การบรรเลงโดยใช้โน้ตจังหวะสามพยางค์ในการสร้างประโยค

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มักจะบรรเลงโน้ต 3 พยางค์ติดกันในการสร้างประโยคและบรรเลงโน้ต 3 พยางค์อยู่ในประโยคใกล้กันโดยผู้วิจัยยกตัวอย่างดังต่อไปนี้



ภาพที่ 81 การใช้โน้ตสามพยางค์ด้นสดในการสร้างประโยคในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 21-22

จากภาพที่ 81 สกอฟิลด์ใช้โน้ตสามพยางค์ติดกัน 3 ครั้งในการสร้างประโยคในห้องที่ 21 เริ่มในจังหวะที่ 3 โดยครั้งที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต E, G และ A ครั้งที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต C, A และ G ครั้งที่ 3 ประกอบด้วยโน้ต E, D และ G โดยจากตัวอย่างนี้เป็นการใช้บันไดเสียง A เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในการบรรเลงโน้ต 3 พยางค์ก่อนจะต่อด้วยบันไดเสียง G โดเรียนด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นเป็นการขยายส่วนโน้ตต่อกัน

ภาพที่ 82 การใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 39-40

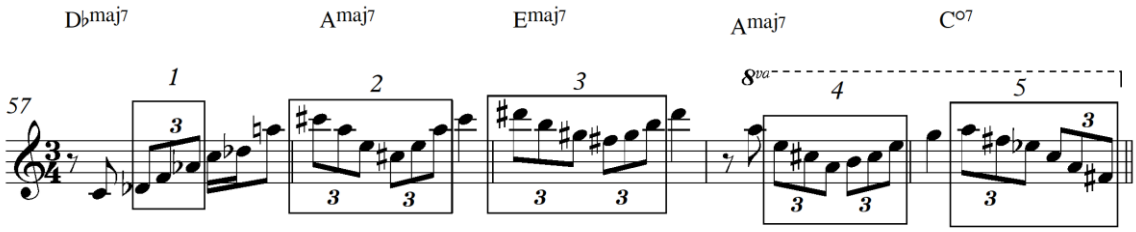
จากภาพที่ 82 สกอฟิลด์ใช้โน้ตสามพยางค์ 4 ครั้งติดกันในการสร้างประโยคเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 39 จังหวะที่ 4 ไปจนถึงห้องที่ 40 จังหวะที่ 2 โดยครั้งที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต C, A และ G ครั้งที่ 2ประกอบไปด้วยโน้ต F, D และ C ครั้งที่ 3 ประกอบไปด้วยโน้ต Bb, G และ F ครั้งที่ 4 ประกอบไปด้วยโน้ต F, G และ D จากตัวอย่างนี้สังเกตได้ว่าเป็นการใช้จังหวะ 3 พยางค์ไล่ลำดับจากโน้ตเสียงสูงลงไปหาโน้ตเสียงต่ำโดยเป็นบันไดเสียง D เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ และ G เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ และสิ้นสุดประโยคด้วยโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Gm7 คือโน้ต C

ภาพที่ 83 การใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 47-48

จากภาพที่ 83 สกอฟิลด์ใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในห้องที่ 47 ชุดที่ 1 ในจังหวะที่ 4 และจังหวะที่ 5 โดยชุดที่ 1 ในจังหวะที่ 4 ประกอบไปด้วยโน้ต F, D และ Bb ในจังหวะที่ 5 ประกอบไปด้วยโน้ต G, F และ C จากนั้นกลับใช้โน้ต 3 พยางค์อีกครั้งในห้องที่ 48 จังหวะที่ 3 ประกอบไปด้วยโน้ต F, G และ Bb จากตัวอย่างนี้สังเกตได้ว่าในห้องที่ 47 เป็นการเริ่มประโยคด้วยโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้นในจังหวะที่ 1 ถึงจังหวะที่ 3 และได้ใช้จังหวะ 3 พยางค์บนบันไดเสียง G เพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ และในห้องที่ 48 ได้ใช้จังหวะ 3 พยางค์ในการบรรเลงโน้ตในคอร์ด Gm7

ภาพที่ 84 การใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 27-30

จากภาพที่ 84 สกอฟิลด์ใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคโดยเริ่มในห้องที่ 27 ในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 โดยชุดที่ 1 ใช้โน้ตสามพยางค์ 2 ครั้งติดกัน ครั้งที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต G#, A และ C# ครั้งที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต E, A และ C# จากนั้นกลับมาใช้โน้ตสามพยางค์ชุดที่ 2 อีกครั้งในห้องที่ 28 จังหวะที่ 3 และห้องที่ 29 จังหวะที่ 1 โดยในชุดที่ 2 ใช้โน้ตสามพยางค์ติดกัน 2 ครั้ง ครั้งที่ 1 ประกอบด้วยโน้ต E, C# และโน้ต A ครั้งที่ 2 ใช้โน้ต F#, E และ F# จากนั้นในห้องที่ 30 ในจังหวะที่ 1 ถึงจังหวะที่ 3 บรรเลงโน้ตสามพยางค์ชุดที่ 3 เป็นโน้ตสามพยางค์ 3 ครั้งติดกันโดยครั้งที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต Eb, C และ Bb ครั้งที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต F#, Eb และ C ครั้งที่ 3 ประกอบไปด้วยโน้ต Bb, G และ Bb จากตัวอย่างนี้สังเกตได้ว่า สกอฟิลด์ได้สร้างประโยคถาม-ตอบด้วยจังหวะโน้ต 3 พยางค์เป็นจังหวะหลักโดยประโยคคำถามคือ ประโยคที่ 1 และ 2 โดยได้ใช้ลักษณะจังหวะเดียวกันทุกประการก่อนจะขยายด้วยประโยคตอบในประโยคที่ 3 ด้วยจังหวะโน้ต 3 พยางค์



ภาพที่ 85 การใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 57-61

จากภาพที่ 85 สกอฟิลด์ใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคหลักตั้งแต่ห้องที่ 57-61 โดยใช้โน้ตสามบรรเลงโน้ตสามพยางค์ทั้งหมด 5 ชุดด้วยกัน โดยชุดที่ 1 อยู่ในห้องที่ 37 จังหวะที่ 2 โน้ต Db, F และ Ab ชุดที่ 2 ใช้โน้ต 3 พยางค์ 2 ครั้งในห้องที่ 58 ในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ครั้งที่ 1 โน้ต C#, A และ E ครั้งที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต C#, E และ A จากนั้นบรรเลงชุดที่ 3 ใน

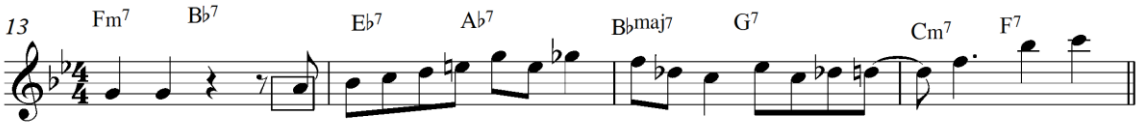
ห้องที่ 59 โดยบรรเลงโน้ตสามพยางค์ทั้งหมด 2 ครั้งในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ครั้งที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต D#,B และ G# ครั้งที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต F#, G# และ B จากนั้นบรรเลงชุดที่ 4 ในห้องที่ 60 โดยบรรเลงโน้ตสามพยางค์ 2 ครั้งในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 โดยครั้งที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต E, C# และ A ครั้งที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต B, C# และ E จากนั้นบรรเลงโน้ตสามพยางค์ชุดที่ 4 ในห้องที่ 61 จังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 โดยครั้งที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต A, F# และ Eb ครั้งที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต C, A และ F#

ภาพที่ 86 การใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 1-3

จากภาพที่ 86 สกอฟิลด์ใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคในห้องที่ 2 และ 3 ทั้งหมด 2 ชุดโดยในห้องที่ 2 ใช้ทั้งหมด 3 ครั้งโดยครั้งที่ 1 เริ่มในจังหวะที่ 2 โน้ต D, B และ A ครั้งที่ 2 ในจังหวะที่ 3 โน้ต A, G และ E ครั้งที่ 3 ในจังหวะที่ 4 บรรเลงโน้ต A และ C# พร้อมกันเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ และบรรเลงโน้ต B ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวดำในสามพยางค์จากนั้นใช้โน้ตสามพยางค์ในการสร้างประโยคอีกครั้งชุดที่ 2 ในห้องที่ 3 เป็นโน้ตสามพยางค์ 2 ครั้งติดกันเริ่มในจังหวะที่ 2 โน้ต C, B และ A ในจังหวะที่ 3 ประกอบไปด้วยโน้ต G, B และ F#

3.4.2 การเริ่มต้นประโยคด้วยจังหวะยก

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่าสกอฟิลด์มีการเริ่มประโยค และแนวทำนองเดี่ยวในการด้นสดในจังหวะยกอยู่หลายจุดโดยวิธีนี้เป็นวิธีที่สามารถเห็นได้ชัดเจนในนักดนตรีแจ๊สทุกยุคทุกสมัย โดย ผู้วิจัยยกตัวอย่างดังต่อไปนี้



ภาพที่ 87 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 13-16

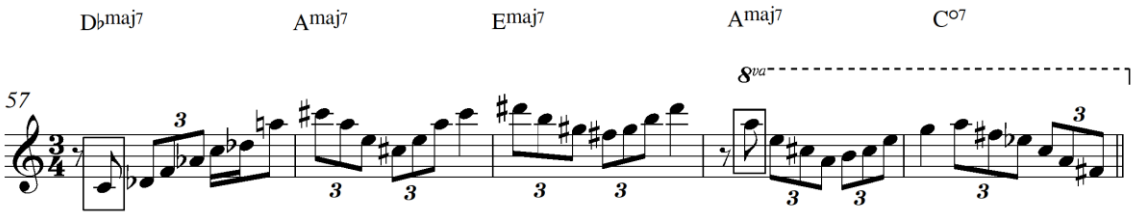
จากภาพที่ 87 สกอฟิลด์เริ่มต้นประโยคในจังหวะยกในห้องที่ 13 โน้ต A เริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 โดยประโยคยาวจนถึงในห้องที่ 14 จังหวะที่ 4

ภาพที่ 88 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 81-84

จากภาพที่ 88 สกอฟิลด์เริ่มต้นแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 81 เริ่มต้นด้วยโน้ต D ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 จากนั้นเริ่มต้นแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกอีกครั้งในห้องที่ 83 โน้ตตัว Eb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3

ภาพที่ 89 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 6-10

จากภาพที่ 89 สกอฟิลด์เริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในห้องที่ 8 โน้ต F ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 จากนั้นเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกอีกครั้งในห้องที่ 9 โน้ต C ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1



ภาพที่ 90 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 57-61

จากภาพที่ 90 สกอฟิลด์เริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในห้องที่ 57 โน้ต C ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 จากนั้นเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกอีกครั้งในห้องที่ 60 โน้ต A ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1

ภาพที่ 91 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Museum ในจังหวะก่อนเริ่มช่วงด้นสดและในห้องที่ 1-12

จากภาพที่ 91 สกอฟิลด์เริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกตั้งแต่ช่วงก่อนการด้นสดในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 โน้ต D# จากนั้นเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวอีกครั้งในห้องที่ 4 โน้ต G# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นใช้วิธีนี้อีกครั้งในห้องที่ 7 โน้ต G# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นใช้วิธีนี้อีกครั้งในห้องที่ 9 โน้ต G# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นใช้วิธีนี้อีกครั้งในห้องที่ 10 โน้ต B ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 และใช้วิธีนี้อีกครั้งในห้องที่ 11 โน้ต C# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1

ภาพที่ 92 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Museum ในห้องที่ 59-66

จากภาพที่ 92 สกอฟิลด์เริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกเริ่มในห้องที่ 61 โน้ต Db ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 จากนั้นใช้วิธีนี้อีกครั้งในห้องที่ 62 โน้ต Eb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นใช้วิธีนี้อีกครั้งในห้องที่ 63 โน้ต E ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 และโน้ต C ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4

ภาพที่ 93 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 5-7

จากภาพที่ 93 สกอฟิลด์เริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกเริ่มต้นในห้องที่ 5 จังหวะยกของจังหวะที่ 1 โน้ต E จากนั้นใช้วิธีนี้อีกครั้งในห้องที่ 7 โน้ต D ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3

ภาพที่ 94 การเริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกในบทเพลง Get Pound ในห้องที่ 21-24

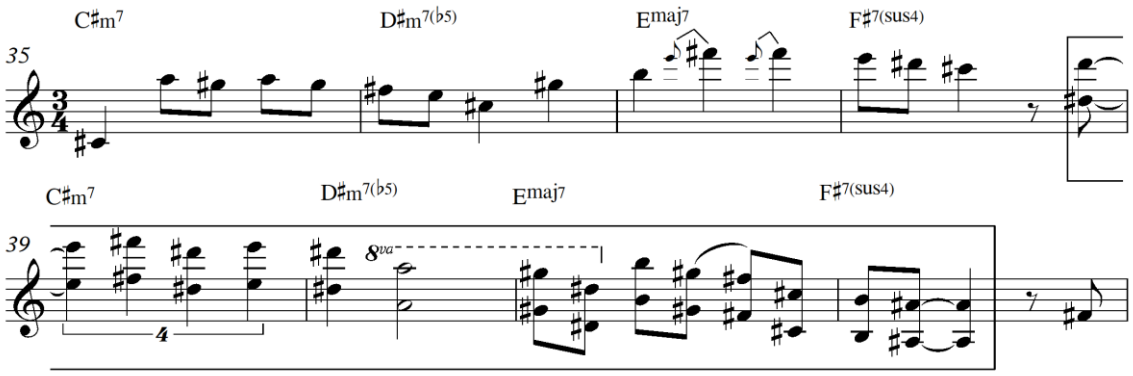
จากภาพที่ 94 สกอฟิลด์เริ่มต้นประโยคและแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะยกเริ่มต้นในห้องที่ 21 โน้ต E ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นใช้วิธีนี้อีกครั้งในห้องที่ 22 โน้ต A ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นใช้วิธีนี้อีกครั้งในห้องที่ 24 โน้ต E ในจังหวะยกของขังหวะที่ 1

3.4.3 การบรรเลงในจังหวะขัด

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มีการบรรเลงจังหวะขัดในการด้นสดซึ่งการใช้จังหวะขัดเป็นการสร้างสีสันในการด้นสด โดยมีการใช้จังหวะขัดด้วยกัน 2 วิธี ได้แก่ 1) การบรรเลงโน้ต 4 ตัวใน 3 จังหวะ และ 2) บรรเลงด้วยโน้ตในจังหวะยกสลับกับการบรรเลงตรงจังหวะ โดยการบรรเลงจังหวะขัดของ สกอฟิลด์จะอยู่ในช่วงการด้นสดสั้น ๆ ไม่ได้บรรเลงเลงจังหวะขัดอยู่ตลอดเวลา ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

ภาพที่ 95 การบรรเลงจังหวะขัดในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 43-44

จากภาพที่ 95 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงจุดที่น่าสนใจในตัวอย่างนี้คือการเล่นจังหวะโน้ตแนวทำนองเสียงสูง และโน้ตแนวทำนองเสียงต่ำที่ต่างกันโดย โน้ตแนวทำนองเสียงต่ำประกอบไปด้วยโน้ต A, Bb และ C บรรเลงเป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ ส่วนโน้ตแนวทำนองเสียงสูงประกอบไปด้วยโน้ต Bb, A, G และ A บรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จึงทำให้โน้ตทั้งแนวทำนองเสียงต่ำและแนวทำนองเสียงสูงได้ขัดกัน



ภาพที่ 96 การบรรเลงจังหวะขัดในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 35-42

จากภาพที่ 96 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 โดยเริ่มในห้องที่ 38 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ด้วยโน้ต D# สไลด์เข้าหาโน้ต E ในห้องที่ 39 จังหวะที่ 1 จากนั้นบรรเลงโน้ตอีก 3 ตัวในห้องที่ 39 ประกอบด้วยโน้ต F#, D# และ E เป็นการบรรเลงโน้ต 4 ตัวใน 3 จังหวะเป็นการบรรเลงจังหวะขัด

ภาพที่ 97 การบรรเลงจังหวะขัดในบทเพลง Museum ในห้องที่ 13-16

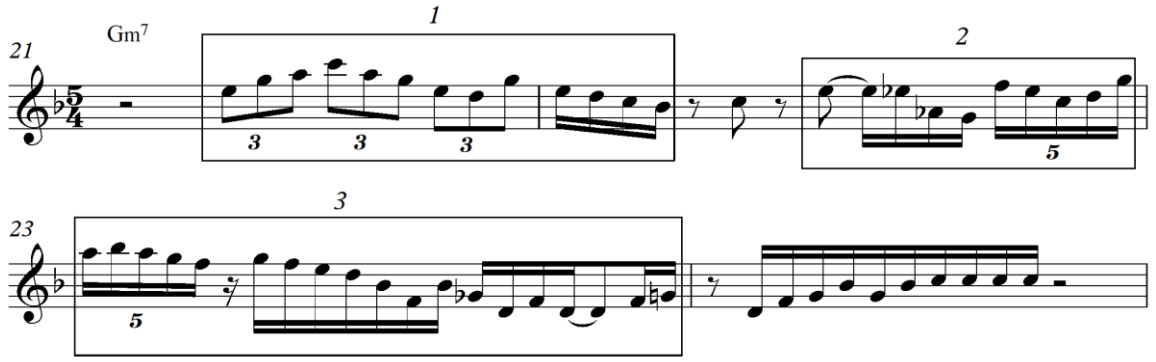
จากภาพที่ 97 สกอฟิลด์บรรเลงด้วยโน้ตในจังหวะยกสลับกับการบรรเลงตรงจังหวะ โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 13 โน้ต A# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 14 จังหวะที 1 จากนั้นบรรเลงโน้ต B# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นบรรเลงโน้ต C# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ลากเสียงจนถึงจังหวะที่ 3 จากนั้นบรรเลงโน้ต D# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ลากเสียงจนถึงจังหวะที่ 4 จากนั้นบรรเลงโน้ต E ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ลากเสียงจนถึงห้องที่ 15 จังหวะที่ 1 จากนั้นบรรเลงโน้ต F# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ลากเสียงจนถึงจังหวะยกของจังหวที่ 2 โดยจากการบรรเลงในจังหวะยกทำให้เกิดจังหวะขัดขึ้นมาจากนั้นกลับมาบรรเลงตรงจังหวะตั้งแต่จังหวะที่ 3 จนถึงจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 16

ภาพที่ 98 การบรรเลงจังหวะขัดในบทเพลง Museum ในห้องที่ 71-74

จากภาพที่ 98 สกอฟิลด์บรรเลงด้วยโน้ตในจังหวะยกสลับกับการบรรเลงตรงจังหวะ โดยเป็นการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 เริ่มในห้องที่ 71 จังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 โดยบรรเลงโน้ต G# และ A# เป็นจังหวะตกจากนั้นบรรเลงจังหวะยกทั้งหมดโดยเริ่มที่โน้ตเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโน้ต C# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 จากนั้นในห้องที่ 72 โน้ต B ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โน้ต A# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โน้ต G# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 โน้ต B ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 จากนั้นในห้องที่ 73 บรรเลงโน้ต G# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 จากการบรรเลงในจังหวะยกทั้งหมดทำให้เกิดจังหวะขัดขึ้นมาจากนั้นกลับมาบรรเลงตรงจังหวะในจังหวะที่ 3 ถึงจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 74

3.4.4 การผสมจังหวะในบทเพลงความเร็วปานกลางและ บทเพลงช้า

ในบทเพลงความเร็วปานกลางและ บทเพลงช้า จะเปิดอิสระในการด้นสดให้แก่นักดนตรีแจ๊สได้ใช้จังหวะต่าง ๆ เป็นอย่างมาก จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่าในบทเพลงที่มีความเร็วปานกลางและบทเพลงช้า สกอฟิลด์มีการผสมจังหวะที่น่าสนใจ และมีการใช้จังหวะหยุดด้วยส่วนโน้ตที่ซับซ้อนเพื่อเป็นการพักแนวทำนองรวมถึงให้ความรู้สึกหน่วงดังตัวอย่างต่อไปนี้

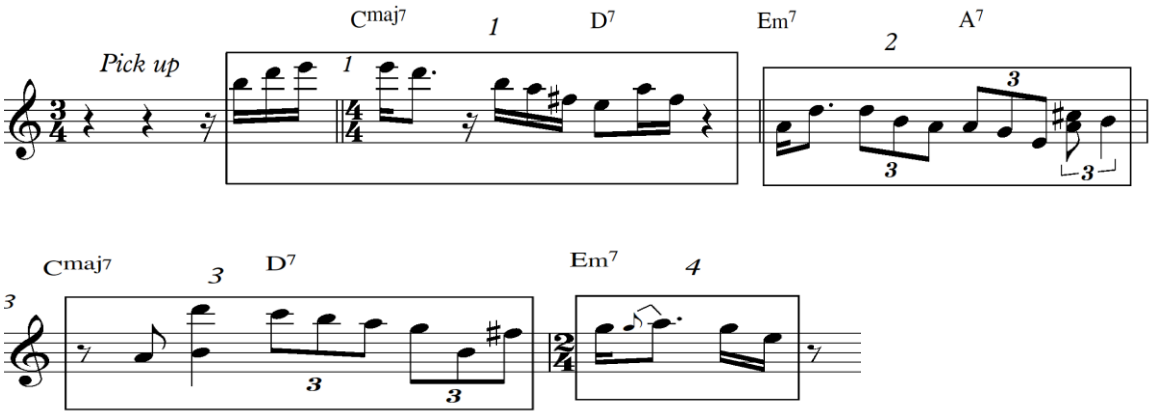


ภาพที่ 99 การผสมจังหวะในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 21-24

จากภาพที่ 99 ในประโยคที่ 1 ในห้องที่ 21 จังหวะที่ 3 ถึงจังหวะที่ 5 สกอฟิลด์ใช้โน้ต 3 พยางค์จากนั้นในห้องที่ 22 จังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 22 ในจังหวะที่ 3 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นและในจังหวะที่ 5 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 5 พยางค์และในประโยคที่ 3 ในห้องที่ 23 จังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 5 พยางค์จากนั้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นตามลำดับ โดยได้มีการใช้จังหวะหยุดต่าง ๆ ในขณะบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวด้วยจังหวะเขบ็ต 2 ชั้นเพื่อให้มีการพัก และหน่วงในแนวทำนองเดี่ยว

ภาพที่ 100 การผสมจังหวะในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 25-26

จากภาพที่ 100 ในประโยคที่ 1 ในห้องที่ 25 จังหวะที่ 1 สกอฟิลด์ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 5 พยางค์ในจังหวะที่ 2 โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นและโน้ตเขบ็ต 2 จากนั้นในประโยคที่ 2 ในจังหวะที่ 3 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 5 พยางค์ในจังหวะที่ 4 และจังหวะที่ 5 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นตามด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นและโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น จากนั้นในประโยคที่ 3 ในห้องที่ 26 ในจังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 5 พยางค์จากนั้นในจังหวะที่ 4 และจังหวะที่ 5 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นตามลำดับ จากตัวอย่างนี้มีการใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเพื่อเป็นการพักแนวทำนองเดี่ยวให้ความรู้สึกหน่วงแก่แนวทำนอง

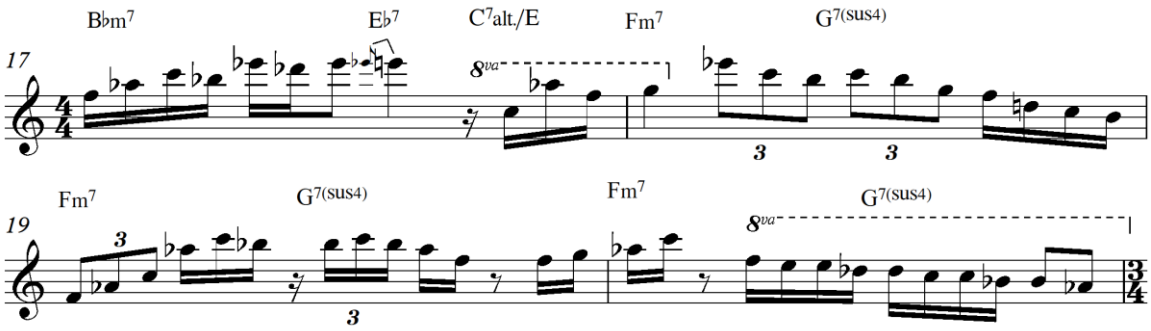


ภาพที่ 101 การผสมจังหวะในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 1-4

จากภาพที่ 101 ในประโยคที่ 1 ในจังหวะก่อนเข้าท่อนด้นสดถึงในห้องที่ 1 จังหวะที่ 1 สกอฟิลด์ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุดจากนั้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในจังหวะที่ 4 โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นก่อนจะกลับมาใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 2 จังหวะที่ 1 เริ่มด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นจากนั้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุดในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 ใช้โน้ต 3 พยางค์ในประโยคที่ 3 ในห้องที่ 3 จังหวะยกของจังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นในจังหวะที่ 2 ใช้โน้ตตัวดำจากนั้นในจังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 4 ใช้โน้ต 3 พยางค์ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 4 จังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นจากนั้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุดจากนั้นในจังหวะที่ 2 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นตามลำดับ

ภาพที่ 102 การผสมจังหวะในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 9-12

จากภาพที่ 102 ในประโยคที่ 1 ห้องที่ 9 จังหวะที่ 1 สกอฟิลด์ใช้โน้ตตัวดำจากนั้นในจังหวะที่ 2 ใช้โน้ต 3 พยางค์จากนั้นในจังหวะที่ 3 ใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุดในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุด จากนั้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในประโยคที่ 2 ห้องที่ 10 จังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 5 พยางค์ในจังหวะที่ 2 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นจากนั้นในจังหวะที่ 4 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ประโยคที่ 3 ในห้องที่ 11 ตั้งแต่จังหวะที่ 2 ถึงจังหวะที่ 4 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นจากนั้นในห้องที่ 12 จังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นและในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นในจังหวะที่ 2 ใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จากตัวอย่างนี้ จะเห็นว่ามีการใช้ตัวหยุดเขบ็ต 2 ชั้นในห้องที่ 9 เพื่อให้เกิดความรู้สึกหน่วง



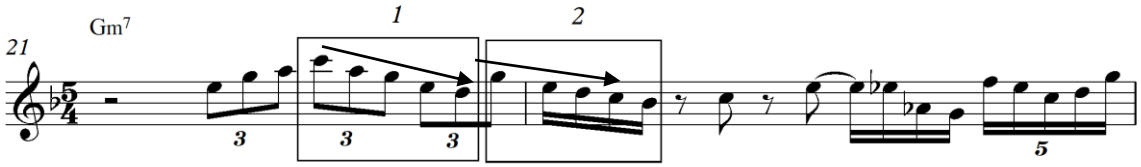
ภาพที่ 103 การผสมจังหวะในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 17-20

จากภาพที่ 103 ในประโยคที่ 1 ห้องที่ 17 จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 สกอฟิลด์ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในจังหวะที่ 3 ใช้โน้ตตัวดำและในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ในประโยคที่ 2 ห้องที่ 18 จังหวะที่ 1 ใช้โน้ตตัวดำ ในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 ใช้โน้ตสามพยางค์จากนั้นในจังหวะที่ 4 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ในประโยคที่ 3 ห้องที่ 19 จังหวะที่ 1 ใช้โน้ตสามพยางค์จังหวะที่ 2 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ถึงจังหวะที่ 4 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ในประโยคที่ 4 ห้องที่ 20 จังหวะที่ 1 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในจังหวะที่ 4 ใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

3.5 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลง

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มักจะมีแนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันและเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงโดยผู้จัยยกตัวอย่างดังต่อไปนี้



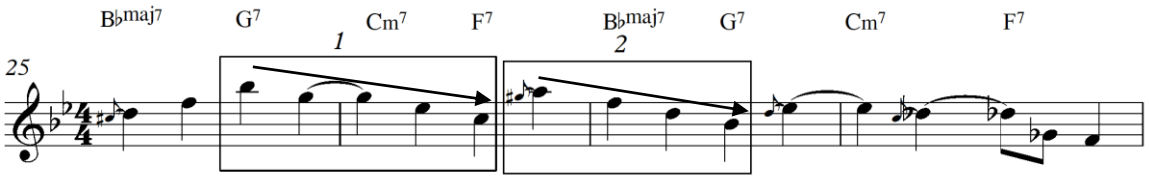
ภาพที่ 104 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 21-22

จากภาพที่ 104 สกอฟิลด์ใช้แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลง 2 ครั้ง โดยแนวทำนองเดี่ยวที่ 1 ประกอบไปด้วยโน้ต C, A, G, E และ D ตามลำดับเริ่มในจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 21 จนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 5 แนวทำนองเดี่ยวที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต G, E, D, C และ Bb ตามลำดับเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 5 ในห้องที่ 21 จนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 22 จะสังเกตได้ว่าแนวทำนองเดี่ยว 1 และ 2 กระโดดซ้อนทับกันและเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง โดยจากทั้ง 2 แนวทำนองเดี่ยวสังเกตได้ว่ามีจำนวนโน้ตที่เท่า ๆ กันคือ 6 โน้ต

ภาพที่ 105 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 47-49

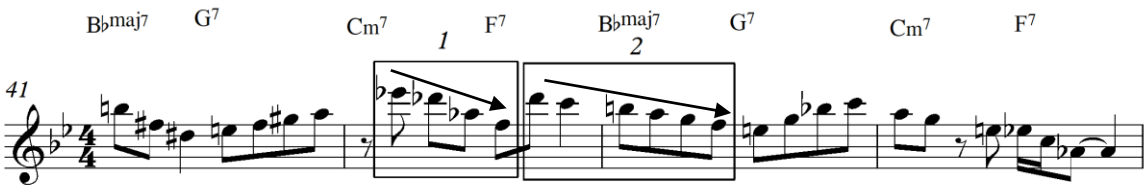
จากภาพที่ 105 สกอฟิลด์ใช้แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลง 3 ครั้งโดยแนวทำนองเดี่ยวที่ 1 ในห้องที่ 47 ประกอบไปด้วยโน้ต D, Bb, G และ E ตามลำดับในจังหวะที่ 1 ถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 2 จากนั้นแนวทำนองเดี่ยวที่ 2 ประกอบด้วยโน้ต Bb, G, F, D, Bb, G และ F ตามลำดับตั้งแต่จังหวะที่ 3 จนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 5 จากนั้นแนวทำนองเดี่ยว 3 ประกอบไปด้วยโน้ต C, Bb, G และ F ตามลำดับในห้องที่ 47 จังหวะยกของจังหวะที่ 5 จนถึงในห้อง

ที่ 48 จังหวะยกของจังหวะที่ 2 จะสังเกตได้ว่าทั้ง 3 แนวทำนองเดี่ยวกระโดดซ้อนทับกันและเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง



ภาพที่ 106 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 25-28

จากภาพที่ 106 สกอฟิลด์ใช้แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลง 2 ครั้ง โดยแนวทำนองเดี่ยวที่ 1 ประกอบด้วยโน้ต Bb, G, Eb และ C ตามลำดับเริ่มในจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 25 จนถึงจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 26 แนวทำนองเดี่ยวที่ 2 ประกอบด้วยโน้ต A, F, D และ Bb ตามลำดับเริ่มในห้องที่ 25 จังหวะที่ 4 จะสังเกตได้ว่าแนวทำนองเดี่ยว 1 และ 2 กระโดดซ้อนทับกันและเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง

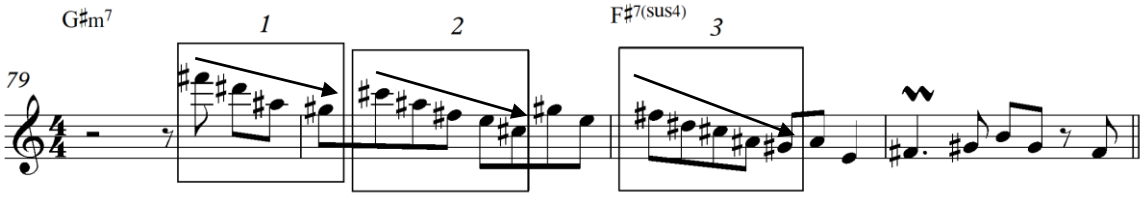


ภาพที่ 107 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 41-44

จากภาพที่ 107 สกอฟิลด์ใช้แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลง 2 ครั้งโดยแนวทำนองเดี่ยวที่ 1 ประกอบด้วยโน้ต Eb, Db, Ab และ F ตามลำดับเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ถึงจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 42 จากนั้นแนวทำนองเดี่ยวที่ 2 ประกอบด้วยโน้ต Db, C, B, A, G และ F ตามลำดับเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 42 ถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 43 จังหวะยกของจังหวะที่ 2 จะสังเกตได้ว่าทั้ง 2 แนวทำนองเดี่ยวได้กระโดดซ้อนทับกันและเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง

ภาพที่ 108 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 85-92

จากภาพที่ 108 สกอฟิลด์ใช้แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลง 3 ครั้งโดยแนวทำนองเดี่ยวที่ 1 ประกอบด้วยโน้ต G#, F#, D#, C#, G#, D#, C#, A# และ G# ตามลำดับเริ่มที่จังหวะที่ 2 ในห้องที่ 86 ถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 87 จากนั้นแนวทำนองเดี่ยวที่ 2 ประกอบด้วยโน้ต C#, A#, G#, F# และ G# ตามลำดับเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 86 ถึงจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 87 จากนั้นแนวทำนองเดี่ยวที่ 3 ประกอบด้วยโน้ต B, G#, F#, E และ C# ตามลำดับเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 88 จนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 89 จะสังเกตได้ว่าทั้ง 3 แนวทำนองเดี่ยวได้กระโดดซ้อนทับกันและเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง



ภาพที่ 109 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Museum ในห้องที่ 79-82

จากภาพที่ 109 สกอฟิลด์ใช้แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลง 3 ครั้งโดยแนวทำนองเดี่ยวที่ 1 ประกอบด้วยโน้ต F#, D#, A# และ G# ตามลำดับเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 79 จนถึงจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 80 จากนั้นแนวทำนองเดี่ยวที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต C#, A#, F#, E และ C# ตามลำดับเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 80 จนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นเชื่อมด้วยโน้ต G# และ E ก่อนจะเข้าแนวทำนองเดี่ยวที่ 3 ประกอบด้วยโน้ต

F#, D#, C#, A# และ G# ตามลำดับเริ่มในจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 81 จนถึงจังหวะที่ 3 จะสังเกตได้ว่าทั้ง 3 แนวทำนองเดี่ยวได้กระโดดซ้อนทับกันและเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง

ภาพที่ 110 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลงในบทเพลง Museum ในห้องที่ 90-97

จากภาพที่ 110 สกอฟิลด์ใช้แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลง 4ครั้งโดยแนวทำนองเดี่ยวที่ 1 ประกอบด้วยโน้ต Eb, Db, C และ Bb ตามลำดับเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 92 จนถึงจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 93 จากนั้นแนวทำนองเดี่ยวที่ 2 ประกอบไปด้วยโน้ต Gb, Eb, Bb และ Ab ตามลำดับเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 93 จนถึงจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 94 จากนั้นแนวทำนองเดี่ยวที่ 3 ประกอบไปด้วยโน้ต Db, Bb, Ab และ G ตามลำดับเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 จนถึงจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 94 จากนั้นแนวทำนองเดี่ยวที่ 4 ประกอบด้วยโน้ต A, E, C, Ab, G และ F ตามลำดับเริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 94 จนถึงจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 95 จะสังเกตได้ว่าทั้ง 4 แนวทำนองเดี่ยวได้กระโดดซ้อนทับกันและเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง

บทที่ 4
เทคนิคเครื่องกีตาร์ที่ จอห์น สกอฟิลด์นำมาใช้ด้นสด

อีกสิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยพบจากการฟัง และการถอดโน้ตการด้นสดของ สกอฟิลด์ ผู้วิจัยได้พบว่ามีการนำเทคนิคต่าง ๆ ของเครื่องกีตาร์จากดนตรีสไตล์อื่น ๆ นำมาใช้ในการด้นสดผสมผสานกับการด้นสดในดนตรีแจ๊สซึ่งเทคนิคเหล่านี้ทำให้เกิดเสียง และความเป็นเอกลักษณ์ของ สกอฟิลด์ โดยผู้วิจัยได้แบ่งเทคนิคออกเป็นดังต่อไปนี้

4.1 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์
4.2 การใช้เทคนิคดันสาย
4.3 การใช้เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์
4.4 การใช้เทคนิคสั่นสาย

4.1 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์

เทคนิคดับเบิล สตอปส์[36] (Double Stops) เป็นเทคนิคของเครื่องสายคือ การบรรเลง 2 สายพร้อมกันไม่ว่าจะเป็นสายที่อยู่ติดกัน หรือข้ามสายโดย กีตาร์เป็นเครื่องที่สามารถบรรเลงขั้นคู่ด้วยเทคนิคดับเบิล สตอปส์ได้หลายขั้นคู่เนื่องจากกีตาร์มีสายทั้งหมด 6 สาย และถ้าใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ บรรเลงช่วงหลังเฟรต (Fret) ที่ 12 เป็นต้นไปจะสามารถบรรเลงช่วงขั้นคู่ และช่วงเสียง (Range) ได้อย่างกว้าง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความกว้างมือซ้ายของผู้บรรเลง สำหรับการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 2, 3, 4 และ 5 จะสามารถบรรเลงได้ในสายที่อยู่ติดกันโดย ผู้วิจัยยกตัวอย่างขั้นคู่ 3 เมเจอร์ตามภาพดังนี้

---

[36]Mark Phillps and Jon Chappell, **How To Play Double-Stop on the Guitar,** accessed May 14, 2018 from https://www.dummies.com/art-center/music/guitar/how-to-play-double-stops-on-the-guitar/

ภาพที่ 111 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 3 เมเจอร์โน้ต G สาย 4 และโน้ต B สาย 3

ภาพที่ 112 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 3 เมเจอร์โน้ต G สาย 5 และโน้ต B สาย 4

ส่วนการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 6, 7, 8 และ 9 สามารถบรรเลงแบบข้ามสายได้ทั้งข้าม 1 สาย และข้าม 2 โดยผู้วิจัยยกตัวอย่างขั้นคู่ 8 เพอร์เฟกต์ ตามภาพดังนี้

ภาพที่ 113 การใช้เทตนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 8 เพอร์เฟกต์โน้ต G สาย 5 และโน้ต G สาย 3

ภาพที่ 114 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 8 เพอร์เฟกต์โน้ต G สาย 5 และโน้ต G สาย 2

ภาพที่ 115 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 8 เพอร์เฟกต์โน้ต G สาย 4 และโน้ต G สาย 2

ภาพที่ 116 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 8 เพอร์เฟกต์โน้ต G สาย 4 และโน้ต G สาย 1

สำหรับการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ตั้งแต่คู่ 10 เป็นต้นไปจะสามารถบรรเลงข้าม 2 สาย และ 3 สายโดยผู้วิจัยยกตัวอย่างจากขั้นคู่ 10 เมเจอร์ตามภาพดังนี้

ภาพที่ 117 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 10 เมเจอร์โน้ต G สาย 5 และโน้ต B สาย 2

ภาพที่ 118 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 10 เมเจอร์โน้ต G สาย 5 และโน้ต B สาย 1

ภาพที่ 119 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงขั้นคู่ 10 เมเจอร์โน้ต G สาย 4 และโน้ต B สาย 1

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยได้พบว่า สกอฟิลด์ได้มีการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ที่หลากหลายโดยผู้วิจัยได้แบ่งวิธีการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ ของ สกอฟิลด์เป็นดังต่อไปนี้

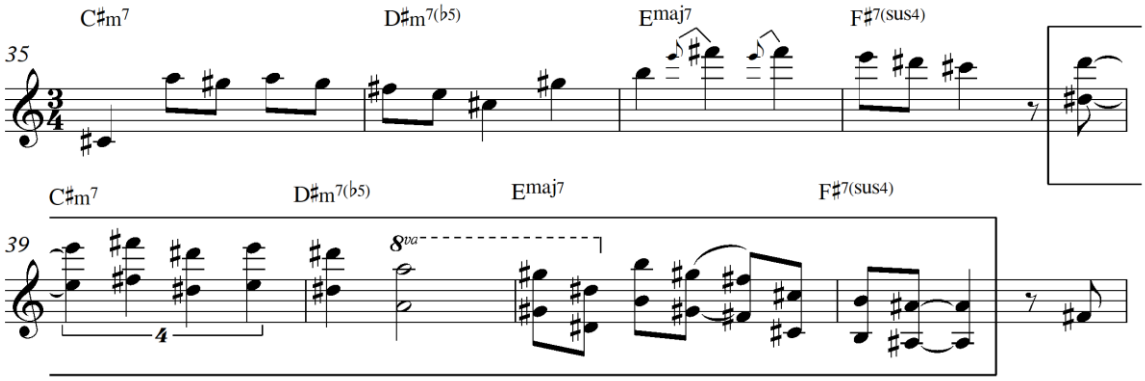
4.1.1 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8

4.1.2 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยว

4.1.3 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สร้างแนวทำนองเดี่ยวจากหลายขั้นคู่

4.1.1 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มีการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 โดยวิธีนี้เป็นวิธีที่เป็นเอกลักษณ์ และโดดเด่นของนักกีตาร์แจ๊สอย่าง เวส มอนโกเมอรี่ โดยผู้วิจัยยกตัวอย่างดังต่อไปนี้



ภาพที่ 120 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 ในบทเพลง Hang Over ในห้องที่ 35-42

จากภาพที่ 120 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 โดยเริ่มในห้องที่ 38 จังหวะยกของจังหวะที่ 4 โน้ต D# เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นสไลด์เคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต E ในห้องที่ 39 จังหวะที่ 1 แล้วจึงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต F# แล้วจึงกระโดดลงเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เข้าหาโน้ต D# และเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต E โดยในห้องที่ 39 นี้ได้บรรเลงเป็นโน้ต 4 ตัวใน 3 จังหวะจากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต D# ในห้องที่ 40 จังหวะที่ 1 แล้วจึงกระโดดขึ้นเข้าหาโน้ต A ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตตัวขาว

จากนั้นในห้องที่ 41 จังหวะที่ 1 บรรเลงโน้ต G# เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นแล้วจึงกระโดดลงเป็นขั้นคู่ 4 เข้าหาโน้ต D# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงกระโดดลงเป็น

คู่ 3 เข้าหาโน้ต B ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นแล้วจึงกระโดดลงเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เข้าหาโน้ต G# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 จากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต F# ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงกระโดดลงเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เข้าหาโน้ต C# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต B ในห้องที่ 42 จังหวะที่ 1 จากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต A# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

ภาพที่ 121 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 ในบทเพลง Museum ในห้องที่ 71-74

จากภาพที่ 121 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 โดยเริ่มในห้องที่ 71 จังหวะที่ 2 โน้ต G# เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต A# ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นแล้วจึงใช้เทคนิคสไลด์เคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต B ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวดำ แล้วจึงเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นเข้าหาโน้ต C# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ในห้องที่ 72 บรรเลงอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โน้ต B เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงบรรเลงโน้ต A# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นบรรเลงโน้ต G# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงบรรเลงโน้ต B ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในห้องที่ 73 บรรเลงโน้ต G# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

ภาพที่ 122 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงขั้นคู่ 8 ในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 45-56

จากภาพที่ 122 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคดับเบิล สตปส์ในการบรรเลงขึ้นคู่ 8 เริ่มในห้องที่ 48 จังหวะที่ 4 โน้ต G เป็นโน้ตตัวดำจากนั้นในห้องที่ 49 บรรเลงโน้ต F ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตตัวดำประจุด แล้วจึงใช้ขั้นคู่ 8 อีกครั้งในห้องที่ 50 โน้ต G ในจังหวะที่ 2 ถึงจังหวะที่ 4 โดยเป็นโน้ตตัวดำทั้งหมดจากนั้น ในห้องที่ 51 บรรเลงโน้ต G อีกครั้งในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นแล้วจึงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตตัวดำประจุดจากแล้วจึงบรรเลงโน้ต F ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวดำ

จากนั้นในห้องที่ 52 บรรเลงโน้ต G ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตตัวดำ ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นและในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตดำแล้วจึงกระโดดขึ้นเข้าหาโน้ต Bb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จากนั้นในห้องที่ 53 บรรเลงโน้ต G ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 และบรรเลงโน้ต Bb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2

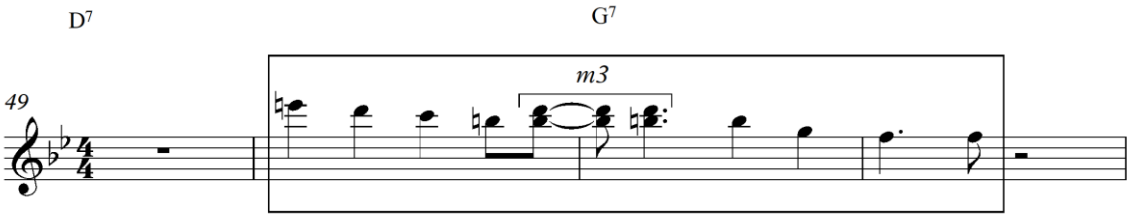
4.1.2 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยว

จากการถอดโน้ต สกอฟิลด์มีการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการด้นสดแนวทำนองเดี่ยว และการด้นสดด้วยโน้ตแนวทำนองเดี่ยวสลับกับการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์โดย การใช้ 2 เทคนิคนี้สลับกันช่วยในการสร้างสีสันของการด้นสดโดย ยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

ภาพที่ 123 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 43-46

จากภาพที่ 123 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคบรรเลงดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวโดยเริ่มจากจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 43 โดยบรรเลงโน้ตในแนวทำนองเสียงต่ำเป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ประกอบไปด้วยโน้ต A, Bb และ C เคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้น โน้ตแนวทำนองเสียงสูงบรรเลงเป็นโน้ต 4 เขบ็ต 1 ชั้นประกอบไปด้วยโน้ต Bb, A ,G เคลื่อนที่ในทิศทางขาลง แล้วจึงเคลื่อนที่ในทิศขึ้นกลับเข้าหาโน้ต A ทั้งโน้ต A ในแนวทำนองเสียงสูงกับโน้ต C ในแนวทำนองเสียงต่ำเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ได้ลากเสียงไปถึงจังหวะที่ 3 จากนั้นในจังหวะที่ 4 บรรเลงโน้ตตัว G และ F เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 5 เป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นในห้องที่ 44 ได้กลับมาใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์อีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ด้วยโน้ตตัว A และโน้ตตัว Bb เป็นขั้นคู่ 9 ไมเนอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงบรรเลงเทคนิคดับเบิล สตอปส์ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ด้วยโน้ตตัว Bb และโน้ตตัว A เป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

จากตัวอย่างนี้มีขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 7 เมเจอร์เป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง จุดที่น่าสนใจคือการเคลื่อนที่ของขั้นคู่เสียงกระด้างจากขั้นคู่ 7 เข้าหาขั้นคู่ 9 ไมเนอร์โน้ต A กับโน้ต Bb โดยโน้ต A ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นครึ่งเสียงเข้าหาโน้ต Bb โน้ต Bb ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงครึ่งเสียงเข้าหาโน้ต A ซึ่งแนวทำนองทั้ง 2 แนวเคลื่อนที่เข้าหากันในแนวทำนอง



ภาพที่ 124 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 49-52

จากภาพที่ 124 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการบรรเลงดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวโดยในห้องที่ 50 สกอฟิลด์เริ่มต้นจากโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 50 ในจังหวะที่ 1 โน้ตตัว E เป็นโน้ตตัวดำเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัว C ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวดำ แล้วจึงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัว B ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงสลับมาใช้เทคนิคดับเบิลสตอปส์ ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ด้วยโน้ต B กับโน้ต D เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ลากเสียงไปจนถึงจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 51 จากนั้นซ้ำโน้ตตัว B และโน้ตตัว D ด้วยเทคนิคดับเบิลสตอปส์อีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตตัวดำประจุด แล้วจึงบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวอีกครั้งในจังหวะที่ 3 โน้ตตัว B เป็นโน้ตตัวดำเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัว G ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัว F ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 51 เป็นโน้ตตัวดำประจุด แล้วจึงบรรเลงโน้ตตัว F อีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

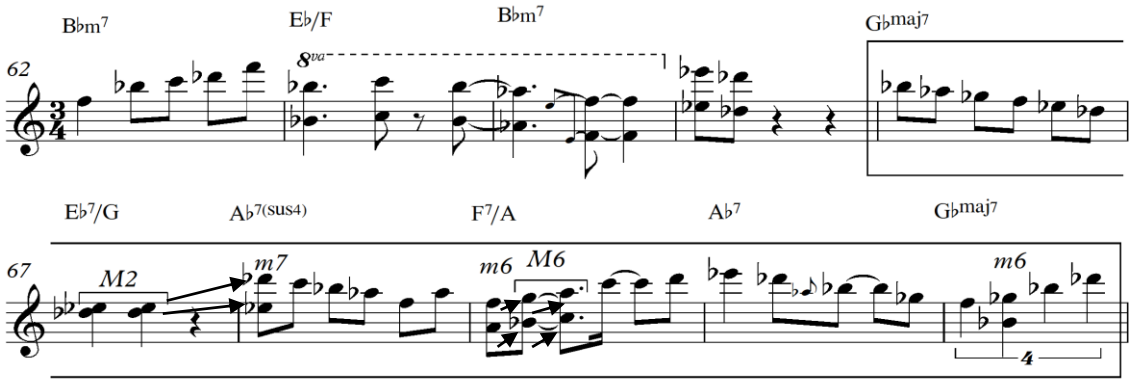
ภาพที่ 125 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 47-51

จากภาพที่ 125 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการบรรเลงดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเริ่มต้นด้วยการบรรเลงเทคนิคดับเบิล สตอปส์ในห้องที่ 47 โน้ตตัว Ab และ Db

ซึ่งเป็นโน้ตไกด์โทน (Guide Tone) ของคอร์ด Bbm7 และเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นบรรเลงโน้ตตัว G และโน้ตตัว Eb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์เป็นโน้ตตัวดำประจุด แล้วจึงบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 48 จังหวะที่ 1 โน้ตตัว F, Eb และ Db เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเป็นโน้ตสามพยางค์เข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะที่ 2 โน้ต Eb และ F เคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงกลับมาบรรเลงเทคนิคดับเบิล สตอปส์อีกครั้งในจังหวะที่ 3 โน้ตตัว C และโน้ตตัว Ab เป็นโน้ตขั้นคู่ 6 ไมเนอร์เป็นโน้ตตัวดำ

จากนั้นในห้องที่ 49 บรรเลงด้วยเทคนิคดับเบิล สตอปส์ด้วยโน้ต Db และโน้ต G เป็นขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด จากนั้นในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 สลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในจังหวะที่ 2 โน้ตตัว Bb แล้วจึงกลับมาบรรเลงเทคนิคดับเบิล สตอปส์อีกครั้งด้วยโน้ต Eb และโน้ต Ab เป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์แล้วจึงบรรเลงโน้ตตัว Db และโน้ตตัว G โดยโน้ตทั้งหมดนี้เป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ แล้วจึงกลับมาบรรเลงด้วยโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 50 จังหวะที่ 1 โน้ตตัว F, G และโน้ตตัว F เป็นโน้ตสามพยางค์ จากนั้นกระโดดเป็นคู่ 5 เพอร์เฟกต์เข้าหาโน้ต Bb ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นแล้วจึงใช้เทคนิคการเกี่ยวสายจากโน้ต Db เข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จากนั้นลากเสียงโน้ตตัว Eb ไปจนถึงจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวดำ จากตัวอย่างนี้มีขั้นคู่เสียงกระด้างได้แก่ ขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด

จากตัวอย่างนี้คือทิศทางเคลื่อนที่จากขั้นคู่ไปหาอีกขั้นคู่ ในห้องที่ 47 โน้ตทั้งแนวทำนองเสียงต่ำและ แนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่สวนทางกันเป็นขั้นคู่ 2 จากขั้นคู่ 4 เพอร์เฟต์เข้าหาขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ ในห้องที่ 48 จังหวะที่ 3 จากขั้นคู่ 6 ไมเนอร์เข้าหาขั้นคู่ 4 ออกเมนเทดด้วยการเคลื่อนที่เข้าหากันของทั้ง 2 แนวทำนอง และในห้องที่ 49 จากขั้นคู่ 5 เพอร์เฟกต์เข้าหาขั้นคู่ 4 ออกเมนเทดด้วยการเคลื่อนที่ในทิศทางเดียวกันของทั้ง 2 แนวทำนอง จากขั้นคู่เสียงกลมกลืนเข้าหาขั้นคู่เสียงกระด้าง



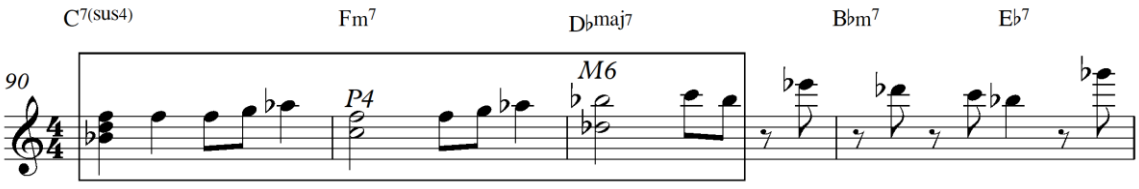
ภาพที่ 126 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 62-71

จากภาพที่ 126 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการบรรเลงดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวโดย เริ่มจากบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดียวในห้องที่ 56 ในจังหวะที่ 1 โน้ตตัว Bb และโน้ตตัว Ab เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เคลื่อนที่ในทิศทางขาลง ในจังหวะที่ 2 โน้ตตัว Gb และโน้ตตัว F เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง และในจังหวะที่ 3 โน้ตตัว Eb และโน้ตตัว Db เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงจากนั้นในห้องที่ 67 กลับมาใช้เทคนิคบรรเลงดับเบิล สตอปส์ด้วยโน้ต Db กับโน้ต Eb เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตตัวดำ แล้วจึงพลิกกลับจากขั้นคู่ 2 เมเจอร์เข้าหาขั้นคู่ 7 ไมเนอร์โดย โน้ต Db ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นเข้าหาโน้ต Eb โน้ต Eb ในแนวทำนองเสียงสูงกระโดดเข้าหาโน้ต Db ในห้องที่ 68 ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงกลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โน้ตตัว C เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในจังหวะที่ 2 โน้ตตัว Bb และโน้ตตัว Ab เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ขั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงจากนั้นกระโดดเป็นคู่ 3 จากโน้ตตัว Ab ไปหาโน้ตตัว F ในจังหวะที่ 3 แล้วจึงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นด้วยโน้ต F และโน้ต Ab

จากนั้นในห้องที่ 69 กลับมาบรรเลงเทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงโน้ต A และ F เป็นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต A เข้าหาโน้ต Bb ในแนวโน้ตเสียงต่ำ โน้ต F เข้าหาโน้ต G ในแนวโน้ตเสียงสูงในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โดยโน้ต Bb และ G เป็นโน้ตขั้นคู่ 6 เมเจอร์ แล้วจึงใช้เทคนิคสไลด์จากโน้ต Bb เข้าหาโน้ต C ในแนวเสียงต่ำ โน้ต G เข้าหาโน้ต A ในแนวเสียงสูงโดยโน้ต C กับโน้ต A เป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุด แล้วจึงกลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะ

ที่ 2 โน้ตตัว C เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ลากเสียงไปถึงจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นบรรเลงโน้ตตัว D ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

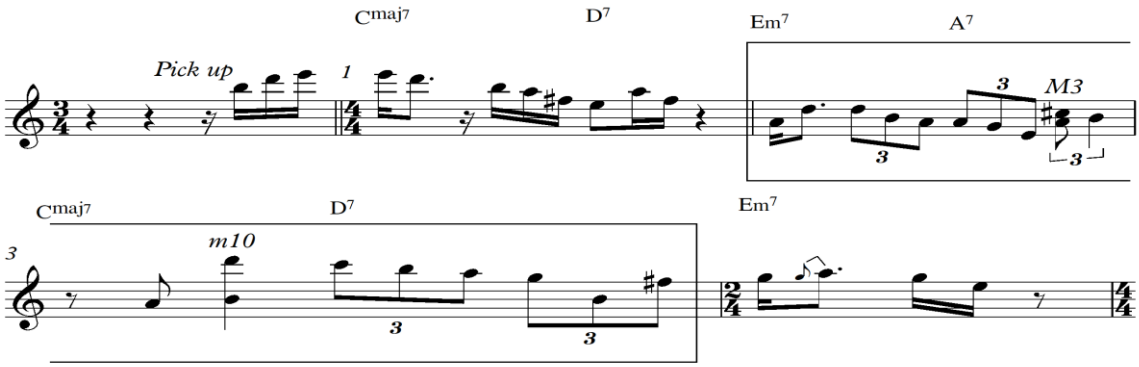
ในห้องที่ 70 บรรเลงโน้ตในทำนองเดี่ยวต่อเนื่องจากห้องที่ 69 ในจังหวะที่ 1 โน้ต Eb เป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นในจังหวะที่ 2 บรรเลงโน้ต Db เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นมีการใช้เทคนิคการเกี่ยวสายจากโน้ตตัว Ab เข้าหาโน้ตตัว Bb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงลากเสียงโน้ต Bb ไปจนถึงจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และบรรเลงโน้ต Gb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นในห้องที่ 71 สกอฟิลด์บรรเลงโน้ต 4 ตัวใน 3 จังหวะโดยตัวดำตัวแรกบรรเลงโน้ต F แล้วจึงสลับมาใช้เทคนิคบรรเลงดับเบิล สตอปส์ในตัวดำตัวที่ 2 โน้ต Bb และโน้ต Gb เป็นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ แล้วจึงกลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในจังหวะตัวดำตัวที่ 3 และโน้ตตัวดำตัวที่ 4 ด้วยโน้ต Bb และโน้ต Db จากตัวอย่างนี้มีขั้นคู่เสียงได้แก่ ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ และสิ่งที่น่าสนใจจากตัวอย่างนี้คือ การพลิกกลับของขั้นคู่ 2 เมเจอร์เข้าหาเข้าคู่ 7 เมเจอร์โดยการกระโดดของโน้ตแนวทำนองเสียงสูง และการเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้น



ภาพที่ 127 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Museum ในห้องที่ 90-93

จากภาพที่ 127 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการบรรเลงดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 90 จังหวะที่ 1 โดยใช้เทคนิคทริปเปิล สตอปส์ (Triple Stop) ในการบรรเลงโน้ต Bb, D และ F ในรูปทรัยแอดรูปพื้นต้น (Root Position) เป็นโน้ตตัวดำ แล้วจึงสลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวโน้ต F ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตตัวดำ ในจังหวะที่ 3 บรรเลงโน้ต F และโน้ต G เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เข้าหาโน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตตัวดำ ในห้องที่ 90 จังหวะที่ 1 กลับมาใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ โดยการบรรเลงโน้ต C และโน้ต F เป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์ เป็นโน้ตตัวขาวแล้วจึงกลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในจังหวะที่ 3 โน้ต F และ โน้ต G เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นในห้องที่ 92 ได้กลับมาบรรเลงเทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงโน้ต Db และโน้ต Bb เป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์เป็น

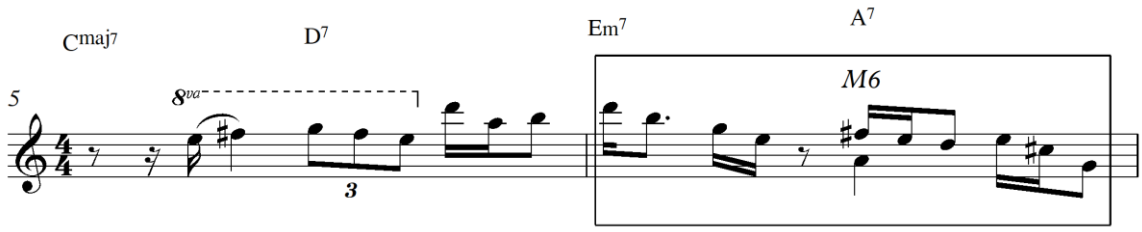
โน้ตตัวขาวจากนั้นในจังหวะที่ 3 กลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวโน้ต C และโน้ต Bb เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น



ภาพที่ 128 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 1-4

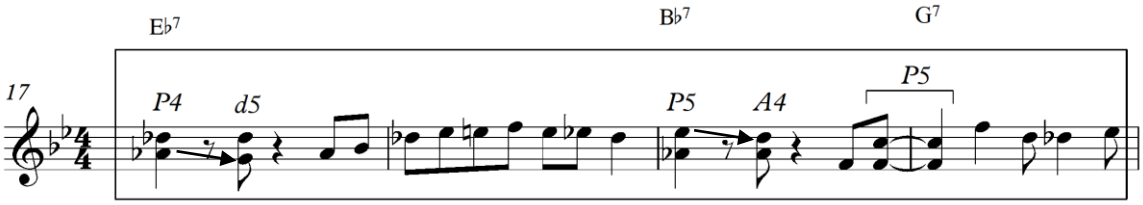
จากภาพที่ 128 สกอฟิลด์ในห้องที่ 2 โดยเริ่มจากการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในจังหวะที่ 1 โน้ต A เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น บรรเลงโน้ต D ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุด ในจังหวะที่ 2 บรรเลงโน้ต D , B และ A เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเป็นโน้ตสามพยางค์ในจังหวะที่ 3 โน้ต A, G และ E เป็นโน้ตสามพยางค์เคลื่อนที่ในทิศทางขาลง จากนั้นในจังหวะที่ 4 กลับมาใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์เป็นโน้ตสามพยางค์โน้ต A และโน้ต C# เป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในโน้ตสามพยางค์ แล้วจึงกลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวโน้ต B เป็นโน้ตตัวดำในโน้ตสามพยางค์

ในห้องที่ 3 สกอฟิลด์เริ่มด้วยการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โน้ตตัว A เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นแล้วจึงกลับมาใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในจังหวะที่ 2 โน้ต B และโน้ต D เป็นขั้นคู่ 10 ไมเนอร์ (Minor 10^{th}) แล้วจึงกลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในจังหวะที่ 3 โน้ต C, B และ A เป็นโน้ตสามพยางค์เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงในจังหวะที่ 4 โน้ต G กระโดดเป็นขั้นคู่ 6 เข้าหาโน้ต B แล้วจึงกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 5 เข้าหาโน้ต F# เป็นโน้ต 3 พยางค์



ภาพที่ 129 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 5-6

จากภาพที่ 129 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการบรรเลงดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวโดยเริ่มจากการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 6 โน้ต D เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นตามด้วยโน้ต B ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุด ในจังหวะที่ 2 บรรเลงโน้ต G และโน้ต E เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงจากนั้นกลับมาใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ ในจังหวะที่ 3 โน้ต A โน้ตในแนวทำนองเสียงต่ำเป็นโน้ตตัวดำ โน้ต F# ในแนวทำนองเสียงสูงเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น โดยดโน้ต A กับโน้ต F# ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ และได้ลากเสียงโน้ต A แนวทำนองเสียงต่ำแต่โน้ต F# ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เข้าหาโน้ต E และโน้ต D ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 แล้วจึงกลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในจังหวะที่ 4 โน้ต E และโน้ต C# เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นจากนั้นกระโดดลงเป็นคู่ 4 เข้าหาโน้ต G ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4



ภาพที่ 130 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 17-20

จากภาพที่ 130 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการบรรเลงดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 17 โดยเริ่มจากกการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในจังหวะที่ 1 โน้ต Ab ในแนวทำนองเสียงต่ำ และโน้ต Db ในแนวทำนองเสียงสูงเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เป็นโน้ตตัวดำ แล้ว

จึงใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์อีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 บรรเลงโน้ต G และโน้ต Db เป็นขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ซึ่งเป็นไกด์โทนของคอร์ด Eb7 แล้วจึงกลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวในจังหวะที่ 4 โดยใช้บันไดเสียงบลูส์ประกอบไปด้วย โน้ต Bb, Db, Eb, E, F และโน้ต Ab แล้วจึงกลับมาใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์บรรเลงอีกครั้งในห้องที่ 19 จังหวะที่ 1 ด้วยโน้ต Ab ในแนวทำนองเสียงต่ำ และโน้ต Eb ในแนวทำนองเสียงสูงเป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟกต์เป็นโน้ตตัวดำ กลับมาบรรเลงอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โน้ต Ab และโน้ต D เป็นขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด และเป็นไกด์โทนของคอร์ด Bb7 จากนั้นบรรเลงโน้ตเดี่ยวด้วยโน้ต F ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นแล้วจึงกลับมาใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์อีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ด้วยโน้ตตัว F และโน้ตตัว C เป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟกต์ลากเสียงไปจนห้องที่ 20 จังหวะที่ 1 และกลับมาบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวอีกครั้ง โดยมีขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์กับขั้นคู่ 4 ออกเมนเทดเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง

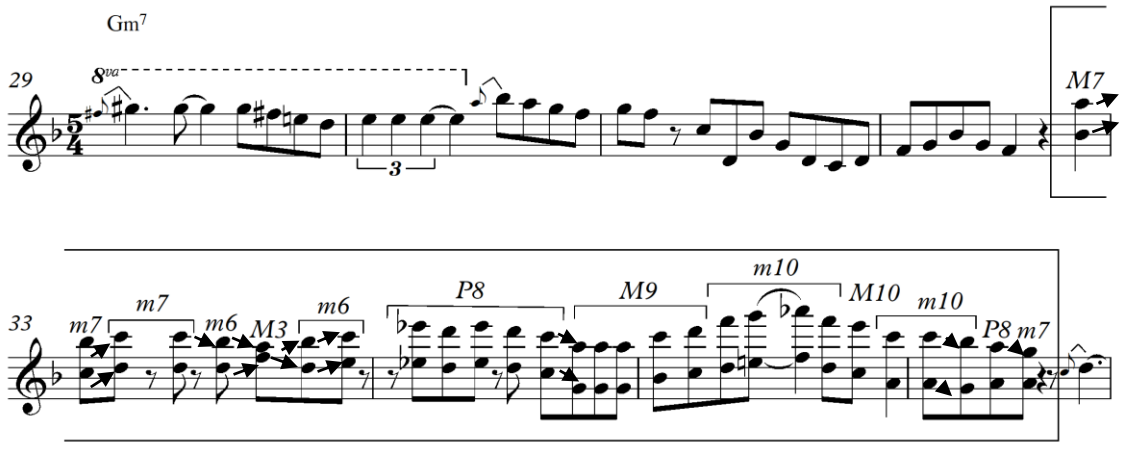
จากตัวอย่างนี้สิ่งที่น่าสนใจคือการใช้ขั้นคู่เสียงกลมกลืนในการเกลาหาขั้นคู่เสียงกระด้าง ในห้องที่ 17 และห้องที่ 19 โดยในห้องที่ 17 ในจังหวะที่ 1 โน้ต Ab กับโน้ต Db เป็นขั้นคู่เสียงกลมกลืน และเกลาเข้าหาโน้ต G กับโน้ต Db เป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง ในห้องที่ 19 โน้ต Ab กับโน้ต Eb ในจังหวะที่ 1 เป็นขั้นคู่เสียงกลมกลืน และเกลาเข้าหาโน้ต Ab กับโน้ต D เป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง ด้วยการเคลื่อนที่ของโน้ตในแนวทำนองแนวเดียว

4.1.3 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนอง

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มีการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการบรรเลงโน้ตทำนองเดี่ยวช่วยทำให้เกิดโน้ตแนวทำนองเดี่ยวที่มี 2 แนว ทั้งแนวทำนองเสียงต่ำ และแนวทำนองเสียงสูงโดยผู้วิจัยยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

ภาพที่ 131 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 17-20

จากภาพที่ 131 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองโดยในห้องที่ 19 จังหวะยกของจังหวะที่ 1 บรรเลงโน้ต Bb ในแนวทำนองเสียงต่ำโน้ต D ในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต Bb กับ D เป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นโน้ต Bb ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต C โน้ต D ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าโน้ต E ในจังหวะที่ 2 โดยโน้ต C กับ E เป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ แล้วจึงบรรเลงโน้ต G ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นในจังหวะที่ 3 บรรเลงโน้ต D ในแนวทำนองเสียงต่ำโน้ต F ในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต D กับ F เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ต่อมาโน้ต D ในแนวทำนองเสียงต่ำกระโดดลงเข้าหาโน้ต Bb โน้ต F ในแนวทำนองเสียงสูงกระโดดลงเข้าหาโน้ต D ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นโน้ต Bb ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต C โน้ต D ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต E ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นทั้งโน้ต C กับ E เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต Bb กับ D อีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น



ภาพที่ 132 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 29-36

จากภาพที่ 132 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองโดยเริ่มในห้องที่ 32 จังหวะที่ 5 โน้ต Bb กับโน้ต A เป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์เป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นในห้องที่ 33 จังหวะที่ 1 บรรเลงโน้ต C กับโน้ต Bb เป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นโน้ตทั้ง 2 แนวทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต D และโน้ต C ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โดยโน้ต D กับโน้ต C เป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงกลับมาบรรเลงอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะ

ที่ 2 ด้วยโน้ตตัว D และโน้ตตัว C จากนั้นบรรเลงในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ด้วยโน้ตตัว D และโน้ต Bb เป็นโน้ตขั้นคู่ 6 ไมเนอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นโน้ตตัว D ในแนวเสียงต่ำกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 3 เข้าหาโน้ต F โน้ต Bb ในแนวเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต A ในจังหวะที่ 4 โดยโน้ตตัว F กับโน้ตตัว A เป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์จากนั้นโน้ต F ในแนวทำนองเสียงต่ำกระโดดลงเป็นขั้นคู่ 3 เข้าหาโน้ต D โน้ต A ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต Bb โดยโน้ต D กับโน้ต Bb เป็นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจังหวะยกของจังหวะที่ 4 จากนั้นโน้ตแนวเสียงต่ำ และแนวเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นโน้ต D เข้าหาโน้ต E โน้ต Bb เข้าหาโน้ต C โดยโน้ตตัว E และโน้ตตัว C เป็นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในจังหวะที่ 5

ในห้องที่ 34 ใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สร้างแนวทำนองอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ด้วยขั้นคู่ 8 โน้ตตัว Eb เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัว D ทั้งในแนวเสียงต่ำ และโน้ตในแนวเสียงสูงในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต Eb ทั้งในโน้ตแนวเสียงต่ำและโน้ตแนวเสียงสูงในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากแล้วจึงบรรเลงอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ด้วยขั้นคู่ 8 โน้ตตัว D เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัว C ทั้งในโน้ตในแนวเสียงต่ำ และโน้ตในแนวเสียงสูงในจังหวะที่ 4 จากนั้นโน้ตตัว C ในแนวเสียงต่ำกระโดดลงเป็นคู่ 4 เข้าหาโน้ต G โน้ต C ในแนวเสียงสูงกระโดดลงเป็นคู่ 3 เข้าหาโน้ตตัว A โดยโน้ต G กับโน้ต A เป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงบรรเลงโน้ต G ในแนวเสียงต่ำและโน้ต A ในแนวเสียงสูงไปจนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 5 เป็นโน้ตเขบ็ต 1

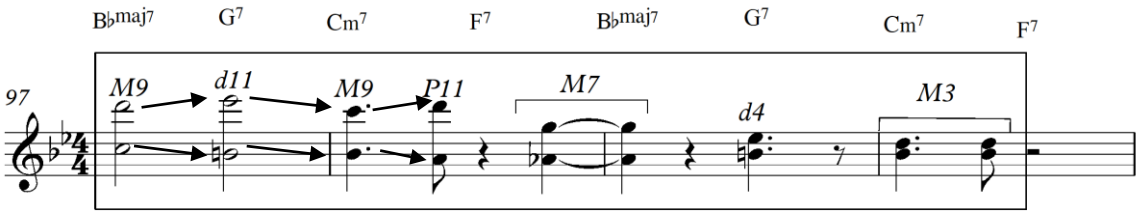
จากจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ในห้อง 34 โน้ต G ในแนวทำนองเสียงต่ำ กับโน้ต A ในแนวทำนองเสียงสูงกระโดดขึ้นเป็นขึ้นคู่ 3 โน้ต G กระโดดเข้าหาโน้ต Bb โน้ต A กระโดดเข้าหาโน้ต C ในห้องที่ 35 จังหวะที่ 1 โดยโน้ต Bb กับโน้ต C เป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ แล้วจึงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นทั้งโน้ตในแนวทำนองเสียงต่ำ และโน้ตในแนวทำนองเสียงสูงจากโน้ต Bb ในแนวเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ตตัว C โน้ตตัว C ในแนวเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ตตัว D ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโดยโน้ต C กับโน้ต D เป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์จากนั้นโน้ต C ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต D โน้ต D ในแนวทำนองเสียงสูงกระโดดขึ้นเป็นคู่ 3 เข้าหาโน้ต F โดยโน้ต D กับโน้ต F เป็นขั้นคู่ 10 ไมเนอร์ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นทั้งโน้ตแนวทำนองเสียงสูงและโน้ตแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นโน้ตตัว D ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต E โน้ต F ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตตัว G โดย

โน้ต E กับโน้ต G เป็นขั้นคู่ 10 ไมเนอร์ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นใช้เทคนิคสไลด์ทั้งโน้ตในแนวทำนองเสียงต่ำ และโน้ตในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นโน้ต E เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต F โน้ต G เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 3 โดยโน้ต F และโน้ต Ab เป็นขั้นคู่ 10 ไมเนอร์เป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นในจังหวะที่ 4 บรรเลงโน้ต D ในแนวทำนองเสียงต่ำโน้ตตัว F ในแนวทำนองเสียงสูงเป็นขั้นคู่ 10 ไมเนอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นทั้งโน้ตในแนวทำนองเสียงต่ำและโน้ตแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลง โดยโน้ต D ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต C โน้ต F ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัว E ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 โดยโน้ต C กับโน้ต E เป็นขั้นคู่ 10 เมเจอร์ จากนั้นกระโดดลงทั้งโน้ตในแนวทำนองเสียงต่ำ และโน้ตในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต C ในแนวทำนองเสียงต่ำกระโดดลงเป็นเข้าหาโน้ต A โน้ต E ในแนวทำนองเสียงสูงกระโดดลงเป็นคู่ 3 เข้าหาโน้ต C โดยโน้ต A กับโน้ต C เป็นคู่ 10 ไมเนอร์เป็นโน้ตตัวดำ

จากนั้นในห้องที่ 36 ในจังหวะที่ 1 โน้ตตัว A ในแนวทำนองเสียงต่ำ และโน้ตตัว C ในแนวทำนองเสียงสูงเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงโดยโน้ต A ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต G โน้ต C ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต Bb โดยโน้ต G กับโน้ต Bb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นขั้นคู่ 10 ไมเนอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จากนั้นโน้ต G ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นเข้าหาโน้ต A โน้ต Bb ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต A ในจังหวะที่ 3 โดยเป็นขั้นคู่ 8 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นจากนั้นโน้ตตัว A จากนั้นโน้ตตัว A ในแนวทำนองเสียงต่ำในบรรเลงซ้ำตัวเดิม โน้ตตัว A ในแนวทำนองเสียงสูงได้เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ตตัว G ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โดยโน้ตตัว A และโน้ตตัว G เป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จากตัวอย่างนี้มีขั้นคู่เสียงกระด้างได้แก่ ขั้นคู่ 7 เมเจอร์, ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์, ขั้นคู่ 9เมเจอร์ และขั้นคู่ 9 ไมเนอร์

โดยจุดที่น่าสนใจในตัวอย่างนี้คือการเคลื่อนที่ของขั้นคู่เข้าหาอีกขั้นคู่ จุดที่ 1 การเคลื่อนที่ของขั้นคู่ 7 เมเจอร์ และขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ในห้องที่ 32 จังหวะที่ 5 ถึงห้องที่ 33 จังหวะยกของจังหวะที่ 1 จะเป็นการเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นทั้ง 2 แนวทำนอง จุดที่ 2 ในห้องที่ 33 จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์เข้าหาขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ด้วยการเคลื่อนที่โน้ตแนวทำนองเสียงสูงในทิศทางขาลง แต่โน้ตแนวทำนองเสียงต่ำบรรเลงโน้ตตัวเดิม จากนั้นจากขั้นคู่ 6 ไมเนอร์โน้ตแนวทำนองเสียงต่ำกับโน้ตแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางเข้าหากันเข้าหาขั้นคู่ 3

ไมเนอร์ แล้วจึงกลับเข้าหาขั้นคู่ 6 ไมเนอร์อีกครั้งด้วยทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองทั้ง 2 แนวสวนทางกัน

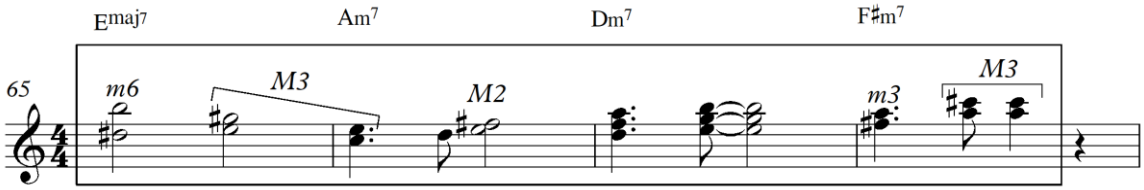


ภาพที่ 133 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 97-100

จากภาพที่ 133 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองโดยเริ่มในห้องที่ 97 จังหวะที่ 1 โน้ต C ในแนวทำนองเสียงต่ำ และโน้ต D ในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต C กับโน้ต D เป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์เป็นโน้ตตัวขาว โดยโน้ต C ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงครึ่งเสียงเข้าหาโน้ตตัว B โน้ต D ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางหาขึ้นครึ่งเสียงเข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะที่ 3 โดยโน้ต B กับโน้ต Eb เป็นขั้นคู่ 11 ดิมินิชท์เป็นโน้ตตัวขาวจากนั้นโน้ต B ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงครึ่งเสียงโน้ตเข้าหาโน้ต Bb โน้ต Eb ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต C ในห้องที่ 98 จังหวะที่ 1 โดยโน้ต Bb และ C เป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์เป็นโน้ตตัวดำประจุดจากนั้นโน้ต Bb ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงครึ่งเสียงเข้าหาโน้ต A โน้ต C ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นครึ่งเสียงเข้าหาโน้ต D ในจังหวะที่ 3 โดยโน้ต A กับโน้ต D เป็นขั้นคู่ 11 เพอร์เฟกต์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

แล้วจึงบรรเลงอีกครั้งในห้องที่ 98 จังหวะที่ 4 โน้ต Ab ในแนวทำนองเสียงต่ำและโน้ต G ในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต Ab กับ G เป็นขั้นคู่ 7 เมเจอร์เป็นโน้ตตัวดำลากเสียงไปถึงห้องที่ 99 จังหวะที่ 1 แล้วจึงบรรเลงอีกครั้งในจังหวะที่ 3 โน้ต B ในแนวทำนองเสียงต่ำและโน้ต Eb ในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต B กับ Eb เป็นขั้นคู่ 4 ดิมินิชท์เป็นโน้ตตัวดำประจุด จากนั้นกลับมาบรรเลงอีกครั้งในห้องที่ 100 จังหวะที่ 1 โน้ต Bb ในแนวทำนองเสียงต่ำและโน้ต D ในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต Bb กับ D เป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และบรรเลงโน้ต Bb กับ D ซ้ำอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 จากตัวอย่างนี้มีขั้นคู่เสียงกระด้างได้แก่ ขั้นคู่ 9 เมเจอร์, ขั้นคู่ 11 ดิมินิชท์, ขั้นคู่ 7 เมเจอร์ และขั้นคู่ 4 ดิมินิชท์

จุดที่น่าสนใจของตัวอย่างนี้ในห้องที่ 97 จังหวะที่ 1 ถึงห้องที่ 98 จังหวะยังของจังหวะที่ 2 เป็นการเคลื่อนที่ของขั้นคู่เข้าหาอีกขั้นคู่ จากขั้นคู่ 9 ไมเนอร์โน้ตทั้งแนวทำนองต่ำ และแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางสวนทางกันเข้าหาขั้นคู่ 11 ดิมินิชท์ จากขั้นคู่ 11 ดิมินิชท์โน้ตทั้ง 2 แนวทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางเดียวกันเข้าหาขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ และจากขั้นคู่ 9 ไมเนอร์เคลื่อนที่ในทิศทางสวนทางกันทั้ง 2 โน้ตทำนองเข้าหาขั้นคู่ 11 เพอร์เฟกต์

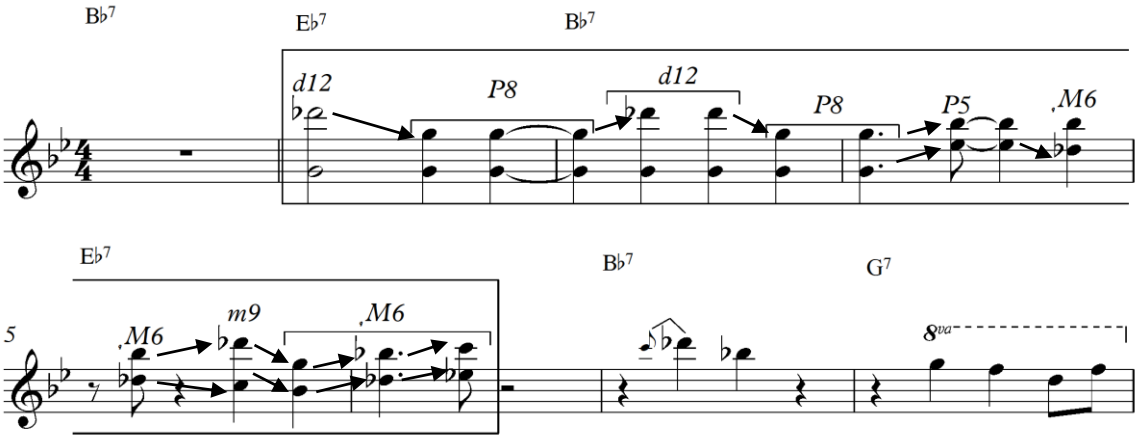


ภาพที่ 134 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 65-68

จากภาพที่ 134 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองโดยเริ่มในห้องที่ 65 จังหวะที่ 1 โน้ต D# ในแนวทำนองเสียงต่ำกับโน้ต B ในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต D# และ B เป็นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์เป็นโน้ตตัวขาวจากนั้นโน้ต D# ในแนวทำเสียงเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นครึ่งเสียงโน้ต B ในแนวทำนองเสียงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต G# ในจังหวะที่ 3 โดยโน้ต E กับ G# เป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์เป็นโน้ตตัวขาวจากนั้นทั้งโน้ตแนวทำนองเสียงต่ำและแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงโดยโน้ต E ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต C โน้ต G# ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต E ในห้องที่ 66 จังหวะที่ 1 โดยโน้ต C กับ E เป็นขั้นคู่ 3 เป็นโน้ตตัวดำประจุดจากนั้นบรรเลงโน้ต D ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นแล้วจึงกลับมาบรรเลงเทคนิคดับเบิล สตอปส์โน้ต E ในแนวทำนองเสียงต่ำโน้ต F# ในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต E กับ F# เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์

ในห้องที่ 67 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคทริปเบิล สตอปส์ ในจังหวะที่ 1 บรรเลง D ไมเนอร์ทรัยแอดประกอบไปด้วยโน้ต D, F และ A เป็นโน้ตตัวดำประจุดจากนั้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 บรรเลง E ไมเนอร์ทรัยแอดประกอบไปด้วยโน้ต E, G และ B เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโดยลากเสียงไปจนถึงจังหวะที่ 4 จากนั้นในห้องที่ 68 กลับมาใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในจังหวะที่ 1 บรรเลงโน้ต F# ในแนวทำนองเสียงต่ำโน้ต A ในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต F# กับ A เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เป็นโน้ตตัวดำประจุดจากนั้นโน้ต F# ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต A โน้ต A ในแนว

ทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต C# ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โดยโน้ต A กับ C# เป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นแล้วจึงบรรเลงโน้ต A กับ C# อีกครั้งในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวดำ จากตัวอย่างนี้มีขั้นคู่เสียงกระด้างคือ ขั้นคู่ 2 เมเจอร์



ภาพที่ 135 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 1-9

จากภาพที่ 135 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ในการสร้างแนวทำนองโดยเริ่มในห้องที่ 2 จังหวะที่ 1 โน้ต G ในแนวทำนองเสียงต่ำและโน้ต Db ในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต G กับ Db เป็นขั้นคู่ 12 ดิมินิชท์ (Diminished 12th) เป็นโน้ตตัวขาว จากนั้นโน้ตแนวทำนองเสียงต่ำยังคงบรรเลงโน้ต G แต่โน้ต Db ในแนวทำนองเสียงสูงกระโดดลงเป็นขั้นคู่ 5 เข้าหาโน้ต G ในจังหวะที่ 3 โดยโน้ต G กับ G เป็นขั้นคู่ 8 แล้วจึงบรรเลงโน้ต G กับ G อีกครั้งในจังหวะที่ 4 ลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 3 จังหวะที่ 1 จากนั้นยังคงบรรเลงโน้ต G ในแนวทำนองเสียงต่ำ และโน้ต G ในแนวทำนองเสียงสูงกระโดดขึ้นเข้าหาโน้ต Db ในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตตัวดำ แล้วจึงบรรเลงโน้ต G กับโน้ต Db อีกครั้งในจังหวะที่ 3 จากนั้นบรรเลงโน้ต G กับ G อีกครั้งในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นกลับมาบรรเลงโน้ต G ในแนวทำนองเสียงต่ำโน้ต G ในแนวทำนองเสียงสูงอีกครั้งในห้องที่ 4 จังหวะที่ 1 เป็นโน้ตตัวดำประจุด แล้วจึงบรรเลงอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โน้ต G ในแนวทำนองเสียงต่ำกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 6 เข้าหาโน้ต Eb โน้ต G ในแนวทำนองเสียงสูงกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 3 เข้าหาโน้ต Bb โดยโน้ต Eb กับ Bb เป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟกต์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นลากเสียงไปจนถึงจังหวะที่ 3 และบรรเลงในจังหวะที่ 4 โน้ต Eb ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต Db ส่วนโน้ต

แนวทำนองเสียงสูงยังคงบรรเลงโน้ต Bb เช่นเดิมโดยโน้ต Db กับ Bb เป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์เป็นโน้ตตัวดำ

จากนั้นในห้องที่ 5 บรรเลงในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โน้ต Db ในแนวทำนองเสียงต่ำโน้ต Bb ในแนวทำนองเสียงสูงเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงบรรเลงอีกครั้งในจังหวะที่ 3 โน้ต C ในแนวทำนองเสียงต่ำโน้ต Db ในแนวทำนองเสียงสูงโดยโน้ต C กับโน้ต Db เป็นขั้นคู่ 9 ไมเนอร์เป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นโน้ต C ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต Bb โน้ต Db ในแนวทำนองเสียงสูงกระโดดลงเป็นเข้าหาโน้ต G ในจังหวะที่ 4 โดยโน้ต Bb กับโน้ต G เป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์ จากนั้นโน้ต Bb ในแนวทำนองเสียงต่ำกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เข้าหาโน้ต Db โน้ต G ในแนวทำนองเสียงสูงกระโดดขึ้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เข้าหาโน้ต Bb ในห้องที่ 6 จังหวะที่ 1 โดยโน้ต Db กับ Bb เป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์เป็นโน้ตตัวดำประจุด จากนั้นโน้ต Db ในแนวทำนองเสียงต่ำเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต Eb โน้ต Bb ในแนวทำนองเสียงสูงเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต C ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โดยโน้ต Eb กับ C เป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จากตัวอย่างนี้มีขั้นคู่เสียงกระด้างได้แก่ ขั้นคู่ 12 ดิมินิชท์ซึ่งเป็นโน้ตตัวเดียวขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ และขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ซึ่งเป็นโน้ตเดียวกับขั้นคู่ 2 ไมเนอร์

จุดที่น่าสนใจในห้องที่ 2 จังหวะที่ 1 ถึงห้องที่ 4 จังหวะที่ 1 คือการบรรเลงขั้นคู่ 12 ดิมินิชท์สลับกับขั้นคู่ 8 เพอร์เฟกต์เป็นการบรรเลงสลับขั้นคู่เสียงกระด้างกับขั้นคู่เสียงกลมกลืน โดยการย้ายโน้ตแนวทำนองเสียงสูงบนการดำเนินคอร์ด Bb7 กับคอร์ด Eb7 และอีกจุดที่น่าสนใจในช่วงห้องที่ 5 จังหวะยกของจังหวะที่ 1 ถึงห้องที่ 7 จังหวะยกของจังหวะที่ 2 คือทิศทางในการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ต่าง ๆ จากขึ้นคู่ 6 เมเจอร์เข้าหาขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ โดยทิศทางเคลื่อนที่สวนทางกันทั้ง 2 แนวทำนอง และจากขั้นคู่ 9 ไมเนอร์เข้าขั้นคู่ 6 เมเจอร์ด้วยทิศทางการเคลื่อนที่ขาลงทั้ง 2 แนวทำนอง

4.2 การใช้เทคนิคดันสาย

เทคนิคการดันสาย[37] (Strings Bending) เป็นอีกเทคนิคพื้นฐานของเครื่องกีตาร์ เป็นเทคนิคที่นักกีตาร์นิยมใช้ในดนตรีสไตล์ร็อคและบลูส์ โดยวิธีการดันสายจะให้เสียงโน้ตที่มีค่าสูงกว่าโน้ตบนสายที่ถูกดันบนคอกีตาร์เสมอซึ่งสามารถดันได้ทั้งดันลง และดันขึ้นแต่โน้ตบนสายที่ถูกดันจะมีค่าสูงกว่าโน้ตที่ถูกดันเสมอ มีการดันเพื่อเปลี่ยนโน้ตหลัก ๆ อยู่ด้วยกันได้แก่ 1) การดันสายสูงขึ้นครึ่งเสียง 2) การดันสายสูงขึ้น 1 เสียง และ 3) การดันสายสูงขึ้น 1 เสียงครึ่ง

1. การดันสายสูงขึ้นครึ่งเสียงได้รับความนิยมบนสาย 1, 2, 3 และ 4 ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 136 โน้ตการดันสายสูงขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ต A เข้าหาโน้ต Bb บนสายที่ 1

ภาพที่ 137 โน้ตการดันสายสูงขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ต A เข้าหาโน้ต Bb บนสายที่ 2

[37]**Technique: Bending Strings**, accessed May 15, 2019, available from https://www.justinguitar.com/guitar-lessons/technique-bending-strings-im-144

ภาพที่ 138 โน้ตการดันสายสูงขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ต A เข้าหาโน้ต Bb บนสายที่ 3

2. การดันสายสูงขึ้น 1 เสียงได้รับความนิยมบนสาย 1, 2 และ 3 ตามภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 139 โน้ตการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงจากโน้ต G เข้าหาโน้ต A บนสายที่ 1

ภาพที่ 140 โน้ตการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงจากโน้ต G เข้าหาโน้ต A บนสายที่ 2

ภาพที่ 141 โน้ตการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงจากโน้ต G เข้าหาโน้ต A บนสายที่ 3

3. การดันสายสูงขึ้น 1 เสียงครึ่งได้รับความนิยมบนสายที่ 1 และสายที่ 2 โดยนิยมดันสายช่วงเฟรตใน ๆ ปลายคอกีตาร์หลังเฟรตที่ 12 เป็นต้นไปดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 142 โน้ตการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงครึ่งจากโน้ต A เข้าหาโน้ต C บนสายที่ 1

ภาพที่ 143 โน้ตการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงครึ่งจากโน้ต D เข้าหาโน้ต F บนสายที่ 2

การดันสายพร้อมกับบรรเลงโน้ตสายล่างที่อยู่ติดกัน เป็นอีกเทคนิคที่พัฒนามาจากการดันสายปกติโดยจะได้เสียง 2 โน้ตพร้อมกันโดยผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างจากการดันสาย 4 และบรรเลงสาย 3 ไปพร้อมกัน เป็นการดันสาย 4 สูงขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ต A เข้าหาโน้ต Bb บนสายที่ 4 และบรรเลงโน้ต C บนสายที่ 3 โดยโน้ต Bb และโน้ต C เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ตามภาพที่ 144

ภาพที่ 144 การดันสายพร้อมกับบรรเลงโน้ตสายล่างที่อยู่ติดกัน

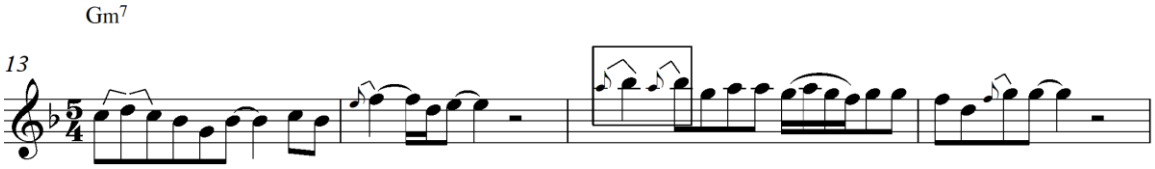
จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มักใช้เทคนิคการดันสายโดย ส่วนใหญ่ในการด้นสดดนตรีแจ๊สมีนักกีตาร์ที่ใช้เทคนิคนี้อยู่ไม่มากนัก แต่สกอฟิลด์นำมาใช้อยู่หลายจุดด้วยกันโดยผู้วิจัยได้แบ่งวิธีการใช้เทคนิคการดันสายของ สกอฟิลด์เป็นดังต่อไปนี้

4.2.1 การดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิม

4.2.2 การดันสายตกแต่งแนวทำนอง

4.2.1 การดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิม

จากการถอดโน้ตผู้จัยพบว่า สกอฟิลด์มีการดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองหรือแม้แต่ดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมเพื่อเป็นการให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้าโดยผู้วิจัยยกตัวอย่างดังต่อไปนี้



ภาพที่ 145 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 13-16

จากภาพที่ 145 สกอฟิลด์ใช้การดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมโดยในห้องที่ 15 เป็นการดันสายสูงขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ต A เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Gm7 เข้าหาโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Gm7 ซ้ำ 2 ครั้งในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 เป็นการเริ่มแนวทำนอง โดยจากตัวอย่างนี้สังเกตได้ว่า สกอฟิลด์จบแนวทำนองในห้องที่ 14 ด้วยโน้ต E จากนั้นกระโดดเป็นขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ดันสายโน้ต Bb และแนวทำนองในห้องที่ 15-16 เริ่มบรรเลงด้วยการดันสายในโน้ตที่มีช่วงเสียงที่สูงที่สุดของแนวทำนองแล้วค่อย ๆ ลดช่วงเสียงลงก่อนจะบรรเลงโน้ตในช่วงเสียงที่ใกล้เคียงกันก่อนจบแนวทำนอง

ภาพที่ 146 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 43-46

จากภาพที่ 146 สกอฟิลด์ใช้การดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมโดยในห้องที่ 46 เป็นการดันสายสูง 1 เสียงครึ่งจากโน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Gm7 เข้าหาโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด Gm7 ซ้ำ 2 ครั้งในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 โดยอยู่ในช่วงกลางแนวทำนอง จากตัวอย่างนี้สังเกตได้ในห้องที่ 45 โน้ตส่วนใหญ่อยู่ในช่วงเสียงที่สูงเคลื่อนที่ในทิศทางไป และกลับโดยโน้ตสุดท้ายคือโน้ต Bb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 5 จากนั้นกระโดดเป็นขั้นคู่ 5 ดันสายเข้าหาโน้ต F ในห้องที่ 46 จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ด้วยโน้ตตัวดำที่มีช่วงเสียงที่สูงกว่าโน้ตแนวทำนองเดี่ยวก่อน

หน้าทั้งหมด เพื่อเป็นการให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้าก่อนจะบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นและค่อย ๆ ไล่ระดับช่วงเสียง

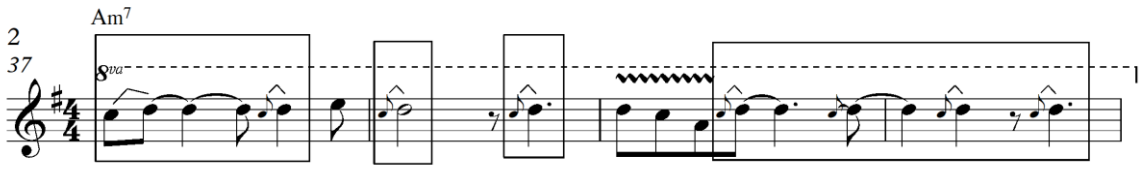
ภาพที่ 147 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 17-18

จากภาพที่ 147 สกอฟิลด์ใช้การดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมโดยในห้องที่ 17 เป็นการดันสายสูงขึ้นครึ่ง 1 เสียงจากโน้ต A เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Am7 เข้าหาโน้ต B เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Am7 ซ้ำ 3 ครั้งในจังหวะที่ 1 จังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 เป็นการเริ่มแนวทำนอง จากตัวอย่างนี้สังเกตได้ว่าเป็นการดันสายเริ่มแนวทำนองในช่วงเสียงที่สูงที่สุดของแนวทำนองก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ทิศทางขาลง และจบแนวทำนองด้วยโน้ตเดียวกับที่เริ่มแนวทำนองแต่เป็นโน้ตที่มีระยะห่าง 2 ช่วงคู่ 8 หรือคู่ 15

ภาพที่ 148 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 33-36

จากภาพที่ 148 สกอฟิลด์ใช้การดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมโดยในห้องที่ 35 เป็นการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงจากโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด Am7 เข้าหาโน้ต A เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Am7 ซ้ำ 2 ครั้งในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ยกของจังหวะที่โดยอยู่ในเริ่มแนวทำนองและอยู่ในช่วงเสียงที่สูงเป็นการให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้า จากตัวอย่างนี้สังเกตได้ว่าแนวทำนองในห้องที่ 33-34 จังหวะหลัก ๆ จากโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นก่อนจะค่อยๆ ลดมาเป็นโน้ตสามพยางค์ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 34 โดยโน้ตสุดท้ายของแนวทำนองคือโน้ต A จากนั้นในห้องที่ 35 ได้ดันสายโน้ต A ในช่วงเสียง

ที่สูงกว่าเป็นคู่ 8 เพื่อเป็นการให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้า และยังเป็นโน้ตที่มีช่วงเสียงที่สูงที่สุดในแนวทำนองของห้องที่ 35-36

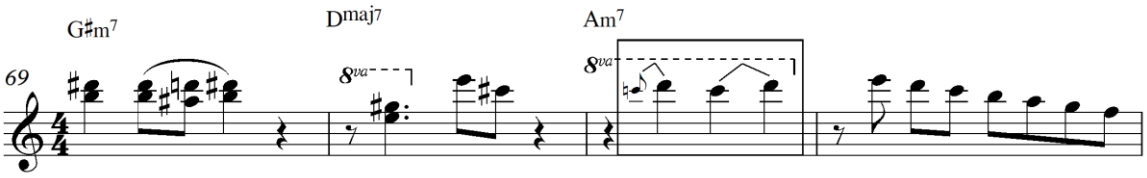


ภาพที่ 149 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 37-40

จากภาพที่ 149 สกอฟิลด์ใช้การดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมโดยเริ่มในห้องที่ 37 จังหวะที่ 1 เป็นการดันสายขึ้น 1 เสียงจากโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Am7 เข้าหาโน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Am7 จากนั้นลากเสียงไปจนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 2 จากนั้นดันสายเข้าหาโน้ต D อีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นในห้องที่ 38 ดันสายจากโน้ต C เข้าหาโน้ต D อีกครั้งในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตตัวขาวและดันสายเช่นเดียวกันอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 จากนั้นในห้องที่ 39 ดันสายจากโน้ต C เข้าหาโน้ต D อีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ลากเสียงจนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 4 จากนั้นดันสายแบบเดียวกันอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 40 จังหวะที่ 1 และดันสายแบบเดียวกันอีกครั้งในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตตัวดำ และดันสายแบบเดียวกันอีกครั้งในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 จากตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นว่า สกอฟิล์ดมีความตั้งใจในการดันสายเน้นโน้ต D ทั้งแนวทำนอง และอยู่ในช่วงเสียงที่สูงเพื่อเป็นการให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้า

ภาพที่ 150 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Mr. Puffy ในห้องที่ 33-36

จากภาพที่ 150 สกอฟิลด์ใช้การดันสายซ้ำโน้ตเดิมโดยเริ่มในห้องที่ 33 จังหวะที่ 1 เป็นการดันสายสูงขึ้น 1 เสียงจากโน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Ebm เข้าหาโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Ebm เป็นโน้ตตัวดำและบรรเลงเช่นนี้อีกครั้งในจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 34 จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ด้วยเช่นกันเป็นการเน้นย้ำโน้ต Bb 4 ครั้งจากนั้นในจังหวะที่ 4 ดันสายขึ้น 1 เสียงจากโน้ต Gb เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Ebm7 เข้าหาโน้ต Ab ในห้องที่ 35 จังหวะที่ 1 จากนั้นบรรเลงเช่นนี้อีกครั้งในจังหวะที่ 3 เป็นการเน้นย้ำโน้ต Ab 2 ครั้ง จากตัวอย่างนี้ สกอฟิลด์ตั้งใจบรรเลงโน้ต Bb ด้วยการดันสายซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้งเพื่อให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้า จากนั้นบรรเลงโน้ต Ab ด้วยการดันสาย 2 ครั้งโดยครั้งที่ 2 บรรเลงโน้ต Ab ที่มีช่วงเสียงที่สูงกว่าเป็นขั้นคู่ 8 ก่อนจะค่อย ๆ ลดระดับช่วงเสียงลงมาหลังจากบรรเลงโน้ต Ab



ภาพที่ 151 การใช้เทคนิคดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมในการเริ่มแนวทำนองในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 69-72

จากภาพที่ 151 สกอฟิลด์ใช้การดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิมโดยในห้องที่ 15 เป็นการดันสายสูงขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Am7 เข้าหาโน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Am7 ซ้ำ 2 ครั้งในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 เข้าหาจังหวะที่ 4

ภาพที่ 152 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 5-8

จากภาพที่ 152 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองโดยเป็นการดันสายตกแต่งแนวทำนองในห้องที่ 6 ดันสายสูงขึ้น 1 เสียงจากโน้ต G เข้าหาโน้ต A ในจังหวะที่ 3 และดันสายโน้ตแบบเดียวกันในจังหวะที่ 4 เข้าหาจังหวะยกของจังหวะที่ 4

4.2.2 การดันสายตกแต่งแนวทำนอง

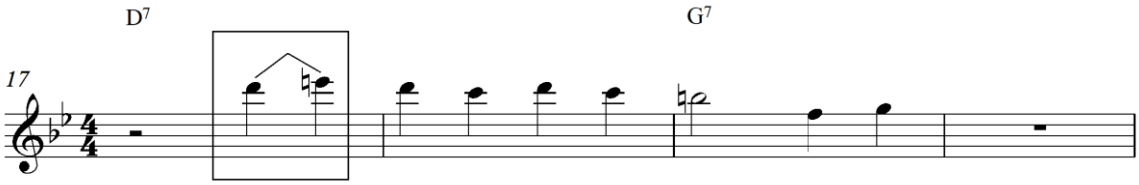
จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มีการใช้เทคนิคการดันสายในระหว่างการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวแทนการดีดสายตรง ๆ ทำให้ได้ผลของลักษณะของเสียงในอีกรูปแบบนึ่ง และโน้ตที่สกอฟิลด์ใช้การดันสายนั้น ล้วนเป็นโน้ตที่มีช่วงเสียงที่สุดของแนวทำนองเดี่ยวทั้งสิ้น โดยผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

ภาพที่ 153 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Slinky ในห้องที่ 11-14

จากภาพที่ 153 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในห้องที่ 11 จังหวะที่ 1 เป็นการดันสายเริ่มประโยคโดยเป็นการดันสายพร้อมกับบรรเลงอีกโน้ตในสายที่อยู่ต่ำกว่าสายที่ดัน เป็นการดันสายสูงขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ต A เข้าหาโน้ต Bb พร้อมกับบรรเลงโน้ต C ไปพร้อมกัน โน้ต Bb และ C เป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ จากนั้นดันสายอีกครั้งในห้องที่ 13 ในจังหวะที่ 1 โดยบรรเลงโน้ต C และดันสายขึ้น 1 เสียงเข้าหาโน้ต D ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 แล้วจึงดันสายลงจากโน้ต D เข้าหาโน้ต C ในจังหวะที่ 2 และใช้เทคนิคนี้อีกครั้งในห้องที่ 14 ในจังหวะที่ 1 โดยการดันสายขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ต E เข้าหาโน้ต F จากตัวอย่างนี้ในห้องที่ 11 การดันสายพร้อมกับบรรเลงโน้ตพร้อมกันทำให้เกิดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องกีตาร์นั่นคือเสียงที่กัดกันของสายที่อยู่ติด ๆ กัน ในห้องที่ 13 สกอฟิลด์เลือกที่จะใช้การดันสายแทนการดีดจากโน้ต C เข้าหาโน้ต D และกลับมาที่โน้ต C โดยโน้ต C เป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดโน้ตผ่าน เพื่อเป็นการตกแต่งเสียงของแนวทำนองเดี่ยว และในห้องที่ 14 เป็นการดันสายเข้าหาโน้ต F เป็นที่มีช่วงเสียงที่สูงที่สุดของแนวทำนองเดี่ยวจากในห้องที่ 11 ถึง 14 เป็นการให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้า

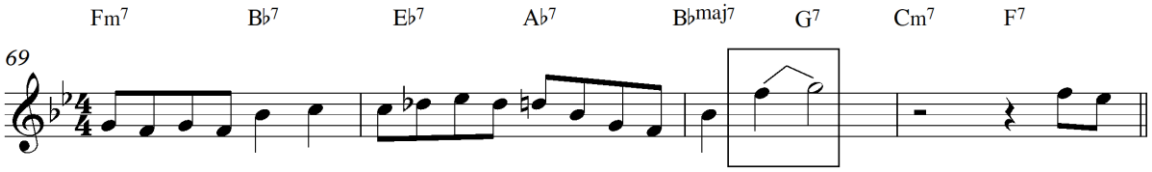
ภาพที่ 154 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 1-4

จากภาพที่ 154 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองโดยเป็นการดันสายในขณะบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 4 เป็นการดันสายขึ้น 1 เสียงจากโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Cm7 ในจังหวะที่ 1 เข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 2 โดยโน้ต Ab เป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดโน้ตเคียงบน (Upper neighboring tone) จากตัวอย่างนี้แนวทำนองในห้องที่ 1-2 เป็นการบรรเลงด้วยการดีดทั้งหมด แต่แนวทำนองในห้องที่ 3-4 มีการใช้เทคนิคการดันสายเพื่อเป็นการเปลี่ยนสีของเสียงที่บรรเลง และตกแต่งเพื่อสร้างความแตกต่างของแนวทำนองเดี่ยวทั้ง 2 แนว



ภาพที่ 155 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 17-20

จากภาพที่ 155 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองโดยเป็นการดันสายในช่วงเริ่มบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 17 เป็นการดันสายขึ้น 1 เสียงจากโน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด D7 ในจังหวะที่ 3 เข้าหาโน้ต E เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด D7 ในจังหวะที่ 4 โดยโน้ต E เป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดโน้ตเคียงบน จากตัวอย่างนี้สกอฟิลด์เริ่มแนวทำนองด้วยการดันสายด้วยโน้ตที่มีช่วงเสียงสูงที่สุดของแนวทำนองด้วยการดันสายจากโน้ตในคอร์ดเข้าหาโน้ตส่วนขยายก่อนจะค่อย ๆ ลดระดับช่วงเสียงลงมาด้วยโน้ตในคอร์ดทั้งหมด

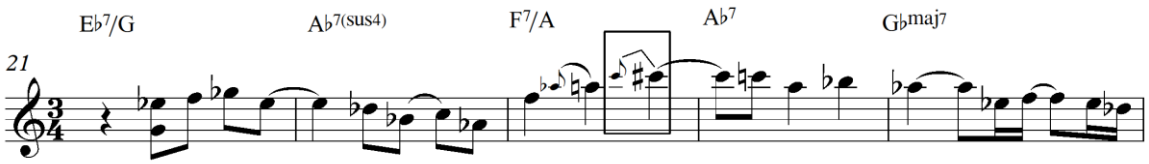


ภาพที่ 156 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 69-72

จากภาพที่ 156 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองโดยเป็นการดันสายก่อนจะสิ้นสุดการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 17 เป็นการดันสายขึ้น 1 เสียงจากโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Bbmaj7 ในจังหวะที่ 2 เข้าหาโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด G7 ในจังหวะที่ 3 จากตัวอย่างนี้เป็นการดันสายตกแต่งโน้ตก่อนจะสิ้นสุดแนวทำนองเดี่ยว และเป็นโน้ตที่มีช่วงเสียงสูงที่สุดของแนวทำนองก่อนจะเริ่มแนวทำนองต่อมา

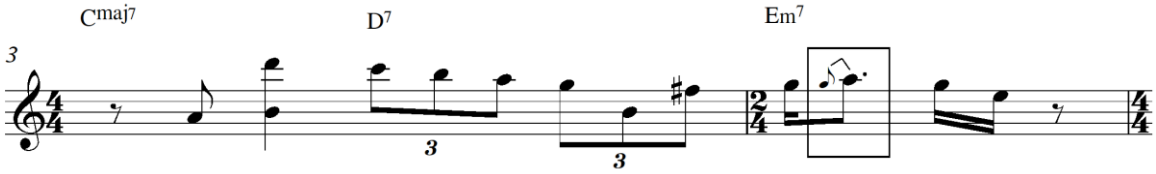
ภาพที่ 157 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Chap Dance ในห้องที่ 93-96

จากภาพที่ 157 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองโดยเป็นการดันสายในขณะบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 93 เป็นการดันสายขึ้นครึ่งเสียง จากโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด Bbmaj7 ในจังหวะที่ 4 เข้าหาโน้ต Db เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด Eb7 ในห้องที่ 94 จังหวะที่ 1 โดยโน้ต C เป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดโน้ตผ่าน (Passing tone) จากตัวอย่างนี้เป็นการดันสายในช่วงเสียงที่สูงที่สุดจากโน้ต C เข้าหาโน้ต Db จากนั้นบรรเลงบันไดเสียง Bb บลูส์เคลื่อนที่ในทิศทางขาลงโดยการบรรเลงดันสายผสมกับบันไดเสียงบลูส์เป็นวิธีที่ได้รับความความนิยมในดนตรีสไตล์บลูส์เป็นอย่างมาก หลังจากการดันสายต่อด้วยการบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวด้วยช่วงเสียงที่ต่ำกว่าโน้ตที่ได้ดันสาย โดยการเริ่มแนวทำนองด้วยกันดันสายในช่วงเสียงที่สูงเป็นการสร้างความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้า และค่อย ๆ กลับมาที่เดิมจากการบรรเลงโน้ตช่วงเสียงที่ต่ำกว่า



ภาพที่ 158 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Hangover ในห้องที่ 21-25

จากภาพที่ 158 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองโดยเป็นการดันสายในขณะบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 23 เป็นการดันสายขึ้นครึ่งเสียง จากโน้ต C เข้าหาโน้ต C# ในจังหวะที่ 3 โดยโน้ต C# เป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดโน้ตเคียงบน จากตัวอย่างนี้สกอฟิลด์ดันสายเข้าหาโน้ต C# ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 23 คอร์ด F7/A ลากเสียงค้างไปถึงห้องที่ 24 จังหวะที่ 1 แล้วจึงกลับเข้าหาโน้ตตัว C เป็นโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 3 ของคอร์ด Ab

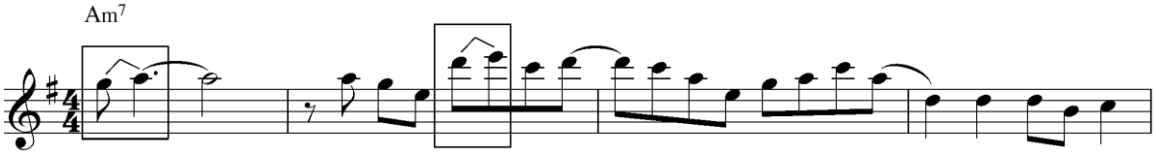


ภาพที่ 159 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 3-4

จากภาพที่ 159 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองโดยเป็นการดันสายในขณะบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 4 เป็นการดันสายขึ้น 1 เสียง จากโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Em7 เข้าหาโน้ต A เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Em7 โดยโน้ต A เป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดโน้ตเคียงบนในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 จากตัวอย่างนี้สกอฟิลด์ใช้การดันสายเข้าหาโน้ตส่วนขยายของคอร์ด และเป็นโน้ตที่มีช่วงเสียงสูงที่สุดในห้องที่ 4

ภาพที่ 160 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Season Creep ในห้องที่ 21-22

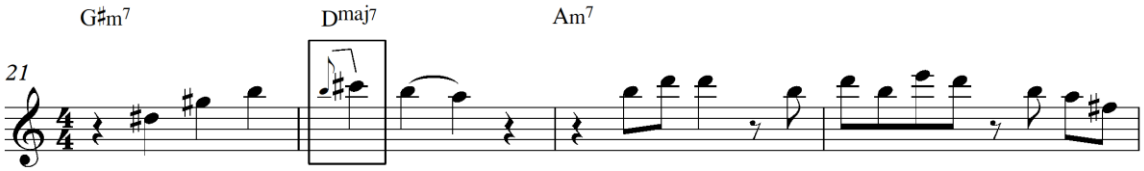
จากภาพที่ 160 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองโดยเป็นการดันสายตอนเริ่มบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 21 เป็นการดันสายขึ้น 1 เสียงจากโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด Fm7 เข้าหาโน้ต C เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Fm7 ในจังหวะที่ 1 โดยโน้ต Bb เป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดโน้ตพิง (Appoggiatura) จากตัวอย่างนี้เป็นการดันสายเข้าหาโน้ต C คือโน้ตที่มีระดับเสียงสูงที่สุดของประโยคให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเป็นโน้ตตัวดำ จากนั้นค่อย ๆ ไล่ระดับช่วงเสียงไปหาโน้ตต่ำโดยใช้บันไดเสียง F ไมเนอร์เพนตาโทนิกมีการเปลี่ยนจังหวะโน้ตในทุก ๆ จังหวะตก



ภาพที่ 161 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 1-4

จากภาพที่ 161 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองโดยเป็นการดันสายตอนเริ่มบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 1 เป็นการดันสายขึ้น 1 เสียงจากโน้ต G เข้าหาโน้ต A ในจังหวะที่ 1 ลากเสียงยาวจนถึงจังหวะที่ 4 จากนั้นดันสายอีกครั้งในห้องที่ 2 เป็นการดันสายขึ้น 1 เสียงเต็มจากโน้ต D ในจังหวะที่ 3 เข้าหาโน้ต E ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 โดยโน้ต D เป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดโน้ตพิง จากตัวอย่างนี้สกอฟิลด์ใช้โน้ตแนวทำนองส่วนใหญ่มาจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก เป็นการใช้เทคนิคการดันสายร่วมกับบันไดเสียงเพนตาโทนิกโดยเป็นวิธีที่ได้รับความนิยมในดนตรีสไตล์อื่น ๆ เนื่องจากบทเพลง Get Proud มีเสียงประสานเป็นคอร์ด Am7 คอร์ดเดียวเป็นส่วนใหญ่

ทำให้การดันสายมีการสร้างสีสันของแนวทำนองโดยการดันสายให้ห้องที่ 1 เป็นการเริ่มประโยค และได้ดันสายอีกครั้งเข้าหาโน้ต D เป็นโน้ตที่มีช่วงเสียงสูงที่สุดของแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 1-4



ภาพที่ 162 การใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองในบทเพลง Enjoy The Future ในห้องที่ 21-24

จากภาพที่ 162 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการดันสายตกแต่งแนวทำนองโดยเป็นการดันสายในขณะบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 22 โดยดันสายขึ้น 1 เสียง จากโน้ต B เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 6 ของคอร์ด Dmaj7 เข้าหาโน้ต C# เป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด Dmaj7 ในจังหวะที่ 1 จากตัวอย่างนี้สังเกตได้ในห้องที่ 21 เป็นการบรรเลงโน้ตในคอร์ด G#m7 ประกอบด้วยโน้ต D#, G# และ B ในทิศทางขาขึ้นต่อมาในห้องที่ 22 สกอฟิลด์เลือกที่จะดันสายจากโน้ต B เข้าหาโน้ต C# และบรรเลงโน้ต B และ A ในทิศทางขาลงโดยมีโน้ต C# ที่มีช่วงเสียงที่สูงที่สุดของแนวทำนองเดี่ยวในห้องที่ 21 และ 22 เป็นการตกแต่งแนวทำนอง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

4.3 การใช้เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์

เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์ (Pinch Harmonics) คือเทคนิคการเล่นเสียงฮาร์โมนิกส์อีกรูปแบบหนึ่ง เป็นเทคนิคที่ได้รับความนิยมในดนตรีสไตล์ร็อคโดย เป็นการใช้พิคในการดีดสายบนกีตาร์ โดยในขณะดีด พิคลงไปแล้วให้ทำมุมมือเฉียงเพื่อให้สายที่ดีดได้กระทบกับเนื้อของนิ้วมือโป้งที่จับพิคดัง ภาพที่ 163

ภาพที่ 163 รูปตัวอย่างการบรรเลงเทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์

จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์ได้ใช้เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์อยู่ 1 ครั้งในบทเพลง Get Proud ตามตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 164 การใช้เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์ในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 13-16

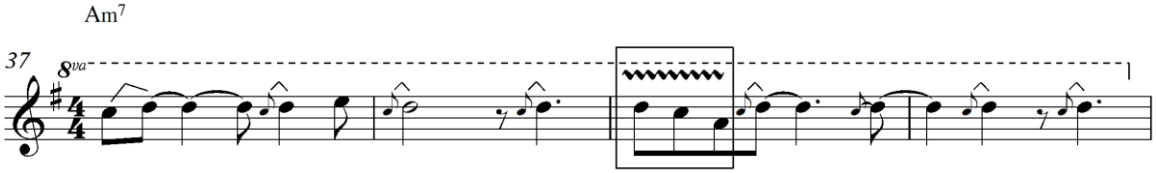
จากภาพที่ 164 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์ในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 14 ด้วยการบรรเลงโน้ต D พร้อมกับการใช้เทคนิคดันสายสูงขึ้น 1 เสียงเข้าหาโน้ต E ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ซึ่งจากใช้เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์ผสมกับเทคนิคการดันสายเป็นวิธีที่สามารถพบได้ในดนตรีสไตล์ร็อค

4.4 การใช้เทคนิคสั่นสาย

เทคนิคการสั่นสาย (Strings Vibrato) เป็นเทคนิคของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายโดยเป็นเทคนิคการบรรเลงโน้ตที่ทำให้เกิดเสียงสั่น เสียงจะสั่นตามความถี่ยิ่งสั่นสายถี่ ๆ เสียงของโน้ตจะยิ่งสั่นตามนิ้วมือ โดยในเครื่องกีตาร์เทคนิคการสั่นสายช่วยทำให้เกิดสำเสียงของเครื่องกีตาร์ ในอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งมีความไพเราะ กังวาล มากกว่าการบรรเลงโน้ตตรง ๆ จากการถอดโน้ตผู้วิจัยพบการใช้เทคนิคสั่นสายของ สกอฟิลด์ตามตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 165 การใช้เทคนิคสั่นสายในบทเพลง Museum ในห้องที่ 79-82

จากภาพที่ 165 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการสั่นสายในบทเพลง Museum ในห้องที่ 82 จังหวะที่ 1 ด้วยโน้ต F# เป็นโน้ตตัวดำประจุดจากตัวอย่างนี้ จะสังเกตได้ว่าเป็นการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยวตั้งแต่จังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 39 จนถึงจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 81 ซึ่งโน้ตแนวทำนองเดี่ยวส่วนใหญ่มาจากโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น แล้วจึงมาใช้เทคนิคการสั่นสายด้วยโน้ตตัวดำประจุดเพื่อเป็นการพักแนวทำนองเดี่ยว และตกแต่งเสียงของโน้ต F# ให้เกิดเสียงสั่น

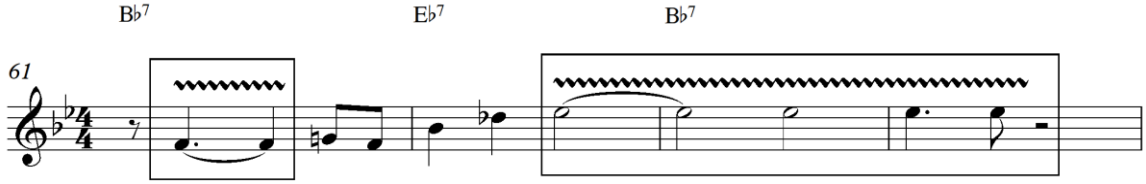


ภาพที่ 166 การใช้เทคนิคการสั่นสายในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 37-40

จากภาพที่ 166 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการสั่นสายในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 39 ในจังหวะที่ 1 ถึงจังหวะที่ 2 ด้วยโน้ต D E และ A เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น จากตัวอย่างนี้จะสังเกตได้ว่าเป็นการสั่นสายขั้นระหว่างการเน้นย้ำโน้ต D ด้วยการดันสาย และอยู่ในช่วงเสียงที่สูง

ภาพที่ 167 การใช้เทคนิคการสั่นสายในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 41-44

จากภาพที่ 167 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการสั่นสายในบทเพลง Get Proud ในห้องที่ 42 เริ่มในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 จนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 43 โดยเป็นการบรรเลงโน้ตในจังหวะยกพร้อมกับการใช้เทคนิคสั่นสายประกอบไปด้วยโน้ต D, C, B, A และ G



ภาพที่ 168 การใช้เทคนิคการสั่นสายในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 61-64

จากภาพที่ 168 สกอฟิลด์ใช้เทคนิคการสั่นสายในบทเพลง Past Present ในห้องที่ 61 และห้องที่ 62-64 โดยในห้องที่ 62 เป็นการบรรเลงโน้ต F ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 พร้อมกับการใช้เทคนิคการสั่นสายลากเสียงจนถึงจังหวะที่ 3 และใช้เทคนิคการสั่นสายอีกครั้งในห้องที่ 62 โน้ต Eb ในจังหวะที่ 3 ลากเสียงจนถึงจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 63 แล้วจึงกลับมาบรรเลงโน้ต Eb อีกครั้งในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตตัวขาวจากนั้น ในห้องที่ 64 บรรเลงโน้ต Eb ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตตัวดำประจุด และในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยตั้งแต่จังหวะที่ 3 ในห้องที่ 62 จนถึงจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 64 เป็นการสั่นสายบนโน้ต Eb ตลอด แสดงให้เห็นว่า สกอฟิลด์เน้นย้ำโน้ต Eb ด้วยเสียงสั่น และที่น่าสนใจของตัวอย่างนี้คือการค้างโน้ต Eb บนคอร์ด Bb7 เนื่องจากตามทฤษฎีโน้ต Eb ไม่เหมาะสมกับการด้นสดบนคอร์ด Bb7 เพราะคอร์ด Bb7 มีโน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด จึงทำให้เกิดเสียงของคอร์ด Bb7sus4 แทนที่ Bb7

บทที่ 5
บทสรุป

จากการถอดโน้ต และวิเคราะห์การด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ในผลงานชุด Past Present ทั้งหมด 9 บทเพลงได้แก่ 1) Slinky 2) Chap Dance 3) Hang Over 4) Museum 5) Season Creep 6) Get Proud 7) Enjoy The Future 8) MR. Puffy และ 9) Past Present ผู้วิจัยได้พบวิธีการด้นสดที่เป็นเอกลักษณ์ และลักษณะเฉพาะของสกอฟิลด์ โดยได้แบ่งออกเป็น 2 หัวข้อได้แก่ 1) วิธีด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ และ 2) เทคนิคเครื่องกีตาร์ที่ จอห์น สกอฟิลด์ นำมาใช้ด้นสด เป็นดังต่อไปนี้

1. วิธีด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ผู้วิจัยได้แบ่งผลการวิเคราะห์ออกเป็นดังต่อไปนี้
    1.1 การใช้ขั้นคู่เสียงกระด้าง
        1.1.1 การจบโน้ตแนวทำนองเดี่ยว และเริ่มโน้ตแนวทำนองเดี่ยวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง
        1.1.2 การบรรเลงแนวทำนองเดี่ยวที่โน้ตในแนวทำนองเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง
        1.1.3 การวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่เสียงกระด้าง
    1.2 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก
        1.2.1 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดประกอบกับคอร์ดไมเนอร์
        1.2.2 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ด้นสดที่ตรงกับโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 และโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดไมเนอร์
        1.2.3 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ในช่วงก่อนสิ้นสุดการด้นสด
        1.2.4 ลิกบนบันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบไมเนอร์ของ จอห์น สกอฟิลด์
        1.2.5 การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกด้นสดบนการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ด
    1.3 การบรรเลงโน้ตในคอร์ดโดยเริ่มต้นจากโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด
    1.4 การใช้จังหวะรูปแบบต่าง ๆ
        1.4.1 การบรรเลงโดยใช้โน้ตจังหวะสามพยางค์ในการสร้างประโยค

1.4.2 การเริ่มต้นประโยคด้วยจังหวะยก

1.4.3 การบรรเลงในจังหวะขัด

1.4.4 การผสมจังหวะในบทเพลงความเร็วปานกลาง และบทเพลงช้า

1.5 แนวทำนองเดี่ยวที่กระโดดซ้อนทับกันในทิศทางขาลง

2. เทคนิคเครื่องกีตาร์ที่ จอห์น สกอฟิลด์นำมาใช้ด้นสดผู้วิจัยได้แบ่งผลวิเคราะห์ออกเป็นดังต่อไปนี้

2.1 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์

2.1.1 การใช้ขั้นคู่ 8 ในการบรรเลงดับเบิล สตอปส์

2.1.2 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สลับกับการบรรเลงโน้ตแนวทำนองเดี่ยว

2.1.3 การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์สร้างแนวทำนองเดี่ยวจากหลายขั้นคู่

2.2 การใช้เทคนิคดันสาย

2.2.1 การดันสายซ้ำโน้ตตัวเดิม

2.2.2 การดันสายตกแต่งแนวทำนอง

2.3 การใช้เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์

2.4 การใช้เทคนิคสั่นสาย

อภิปรายผล

จากการศึกษา และวิเคราะห์การด้นสดของสกอฟิลด์ ผู้วิจัยพบว่ามีการด้นสดที่เป็นเอกลักษณ์ในด้านต่าง ๆ ได้แก่ 1) การใช้ขั้นคู่เสียงกระด้าง โดยขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นขั้นคู่ที่ให้เสียงที่เป็นเอกลักษณ์ให้ความรู้สึกกระด้าง จากการถอดโน้ตทั้ง 9 บทเพลงผู้วิจัยพบว่า สกอฟิลด์มีการใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างทั้งแบบขั้นคู่ทำนอง และขั้นคู่ประสานในการด้นสดอยู่เสมอ จึงทำให้เสียงการด้นสดของสกอฟิลด์ให้ความรู้สึกกระด้างอยู่ตลอด และในบางครั้งมีการใช้ขั้นคู่เสียงกลมกลืนมาผสมกับขั้นคู่เสียงกระด้างในการเกลาเข้าหากันเป็นการสร้างสีสันให้แก่การด้นสด 2) การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก โดยบันไดเสียงเพนทาโทนิกเป็นบันไดเสียงที่ได้รับความนิยมในการด้นสดแทบจะทุก ๆ สไตล์เพลง สกอฟิลด์สามารถนำบันไดเสียงเพนทาโทนิกมาด้นสดบนการดำเนินคอร์ด และเสียงประสานของดนตรีแจ๊สได้อย่างลงตัว โดยทั้ง 9 บทเพลงที่ผู้วิจัยได้ทำการถอดโน้ต และวิเคราะห์ได้พบการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกด้นสดอยู่หลายรูปแบบด้วยกัน นอกจากการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก

แล้วยังมีการใช้บันไดเสียงบลูส์ด้วยเช่นกัน แสดงให้เห็นว่า สกอฟิลด์ให้ความสำคัญกับบันไดเสียงเพนทาโทนิก และบันไดเสียงบลูส์

นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคของเครื่องกีตาร์ในขณะด้นสดอีกมากทั้งในที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึง ได้แก่ การใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์ การดันสาย เทคนิคพินช์ ฮาร์โมนิกส์ และการสั่นสาย และยังที่เทคนิคที่ผู้วิจัยไม่ได้กล่าวเช่น การเคาะสาย การเกี่ยวสาย การรูดสาย ด้วยเทคนิคทั้งนี้ช่วยเพิ่มเติมสีสันของเสียงกีตาร์ ในขณะด้นสดแจ๊สได้อย่างลงตัว อีกทั้งเสียงจากเอฟเฟกต์ต่าง ๆ ได้ทำให้การด้นสดของสกอฟิลด์มีความเป็นเอกลักษณ์มีความน่าสนใจ อีกสิ่งหนึ่งที่ทำให้ลักษณะเสียงมีความเป็นเอกลักษณ์คือ การใช้เอฟเฟกต์เสียงแตก การเลือกใช้พิคอัพ (Pick up) กีตาร์บริเวณหย่องทำให้เสียงกีตาร์มีความแหลมกัด เพราะนักกีตาร์แจ๊สโดย ส่วนใหญ่จะเลือกใช้พิคอัพกีตาร์บริเวณคอ และสามารถนำสำเนียงจากเทคนิคของเครื่องกีตาร์ออกมาผสมผสานกับการด้นสดดนตรีแจ๊สอย่างมีประสิทธิภาพ

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะจากการทำวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่าผลการวิจัยครั้งนี้จะสามารถนำไปพัฒนาการด้นสด แก่ผู้ที่ต้องการจะศึกษาวิธีการด้นสดของ สกอฟิลด์ได้อย่างมีประสิทธิภาพแก่ทุก ๆ เครื่องดนตรีไม่ใช่แค่เครื่องกีตาร์ โดยการที่จะสามารถนำข้อมูลที่ผู้วิจัยได้นำเสนอในรูปแบบการเขียนนี้ไปพัฒนาการด้นสดนั้น ย่อมมาจากการเข้าใจทฤษฎีดนตรี เสียงประสาน และที่สำคัญคือการนำข้อมูลของผู้วิจัยไปฝึกซ้อมอย่างถี่ถ้วน สร้างแบบฝึกหัดเพื่อประโยชน์สูงสุดแก่การด้นสด

ข้อเสนอแนะจากการทำวิจัยในครั้งต่อ ๆ ไปถ้าต้องการจะศึกษาวิธีการด้นสดของ สกอฟิลด์ ผู้วิจัยเสนอแนะว่า ควรจะถอดโน้ตและวิเคราะห์วิธีการด้นสดของสกอฟิลด์ ในผลงานชุดอื่น ๆ เนื่องจากนักดนตรีแจ๊สนั้นย่อมมีวิธีการด้นสดที่แตกต่างตามยุคสมัย และผลงานในช่วงเวลาขณะนั้น ผู้วิจัยคาดว่าจากการถอดโน้ตและวิเคราะห์ในผลงานชุดอื่น ๆ จะได้พบวิธีการด้นสดที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละชุดผลงาน

รายการอ้างอิง

Aarons, J. Django Reinhardt. Retrieved from http://www.jazzguitar.be/Charlie_Christian.html. Retrieved January 31, 2018 http://www.jazzguitar.be/Charlie_Christian.html

Aarons, J. Freddie Green. Retrieved from http://www.jazzguitar.be/freddie_green.html. Retrieved January 31, 2018 http://www.jazzguitar.be/freddie_green.html

Hearle, D. (1980). *The Jazz Language*. Florida: Studio 24.

John Scofield. Retrieved from https://www.scaruffi.com/jazz/scofield.html. Retrieved January 31, 2018 https://www.scaruffi.com/jazz/scofield.html

Martin, H., and Waters, Keith,. (2006). *Jazz: The First 100 Years*. Belmont: Thomson Schirmer.

Phillips, M., and Chappell, Jon,. How To Play Double-Stops on the guitar. Retrieved from https://www.dummies.com/art-center/music/guitar/how-to-play-double-stops-on-the-guitar/. Retrieved May 14, 2018 https://www.dummies.com/art-center/music/guitar/how-to-play-double-stops-on-the-guitar/

Ricker, R. (1976). *Pentatotic Scales for Jazz Improvisation*. Us.: Belwin.

Scofield, J. (2015.). Past Present [CD-ROM]. New York.

Seguin, M.-A. John Scofield. Retrieved from https://www.jazzguitarlessons.net/blog/john-scofield. Retrieved May 14, 2018 https://www.jazzguitarlessons.net/blog/john-scofield

Summerfield, M. J. (1998). *The Jazz Guitar*. United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company.

Technique: Bending Strings. Retrieved from https://www.justinguitar.com/guitar-lessons/technique-bending-strings-im-144. Retrieved May 15, 2019 https://www.justinguitar.com/guitar-lessons/technique-bending-strings-im-144

Tirro, F. (1993.). *Jazz A History*. New York: W. W. Norton & Company.

Yanow, S. Artist Biography. Retrieved from https://www.allmusic.com/artist/john-scofield-mn0000677991/biography. Retrieved May 14, 2018 https://www.allmusic.com/artist/john-scofield-mn0000677991/biography

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2542). ทฤษฎีดนตรี. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. สมุทรปราการ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2555). การเขียนเสียงประสานสี่แนว. : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ประทักษ์ ใฝ่ศุภกร. (2557). นักกีตาร์แจ๊สชื่อดัง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อุดมปัญญา.

วุฒิชัย เลิศสถากิจ. (2557). วิธีการบรรเลงกีตาร์แจ๊ส การโซโล่เพลงแจ๊สบลูส์ *1*. กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2555). ทฤษฎีดนตรีแจ๊สเล่ม *1*. กรุงเทพฯ: บริษัท วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง จำกัด.

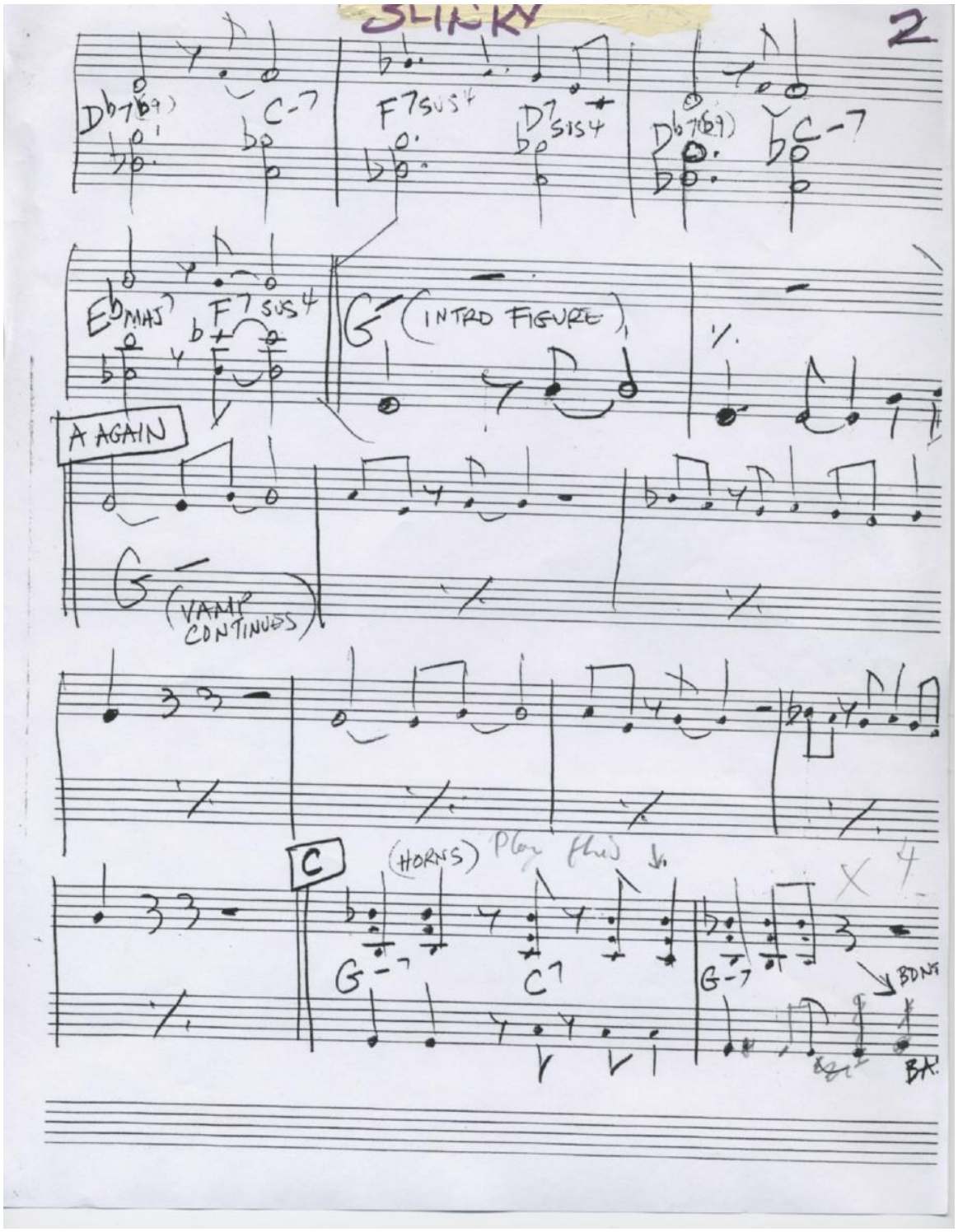
มหาวิทยาลัยศิลปากร

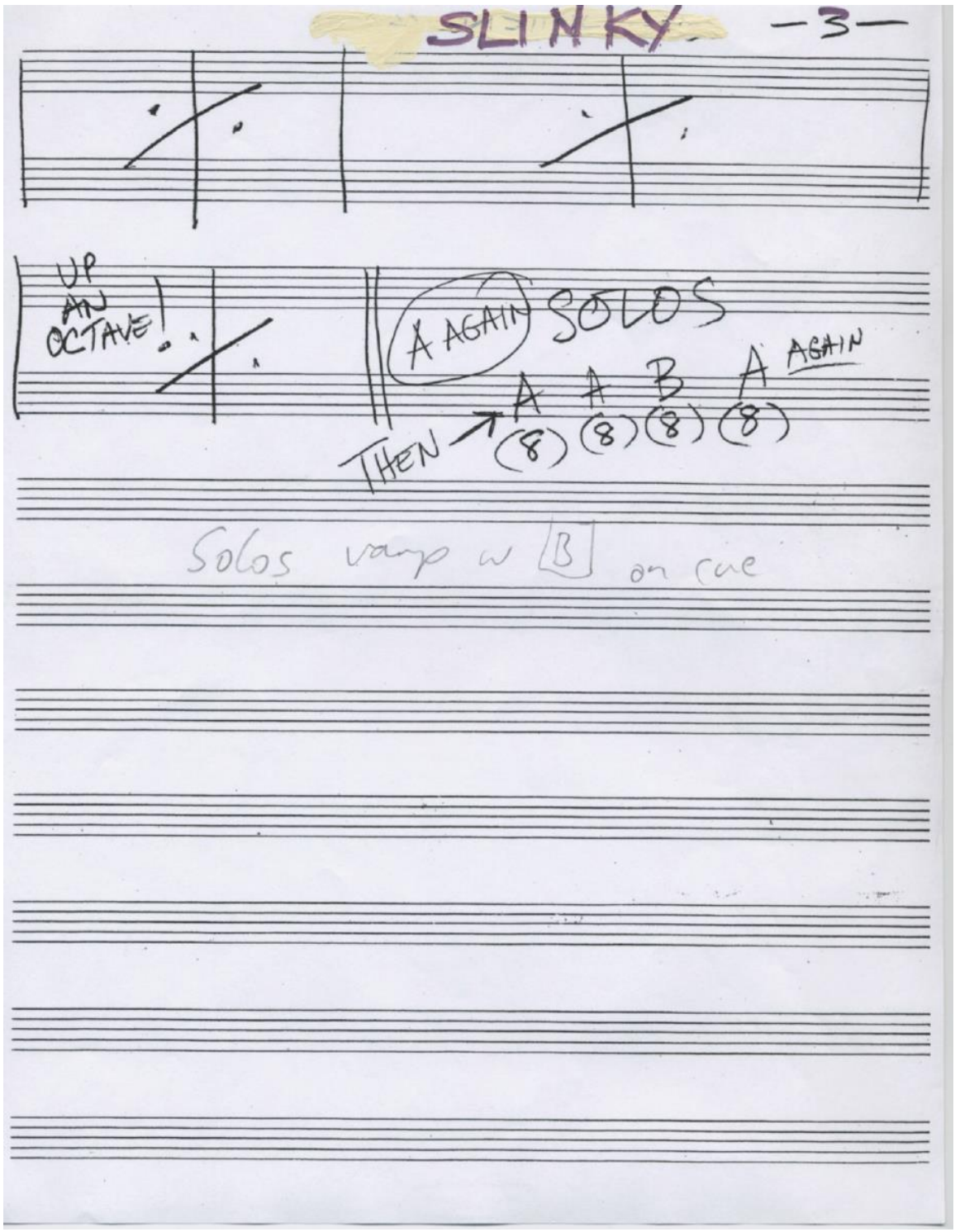
ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

เอกสารโน้ตเพลงในผลงานชุด Past Present ที่ผู้วิจัยได้รับจาก คุณจอห์น สกอฟิลด์

SLINKY J. SCOFIELD
-1-
8VB
INTRO
G-7
A
G-7
(VAMP CONTINUES)
B
Db7(69)
HORNS
C-7
F7(SUS4)
D7(SUS4)
Db7(69)
C-7
A-7
G/B


SLICKY
2
Db7(b9)
C-7
F7SUS4
D7SUS4
Db7(b9)
C-7
EbMAJ7
F7SUS4
G (INTRO FIGURE)
AGAIN
G (VAMP CONTINUES)
C
(HORNS) Play (Flute)
X 4
G-7
C7
G-7
BDNT
BK


SLINKY -3-
UP AN OCTAVE!
A AGAIN
SOLOS
THEN
A (8)
A (8)
B (8)
A (8)
AGAIN
Solos vamp w [B] on cue

Tenor Saxophone

Chap Dance

Composed by John Scofield

After head, 8 bars drums, then solos on Bb rhythm changes

HANGOVER

COMPOSED BY JOHN SCOFIELD

FORM: AAB

END: PLAY 8 TWICE

END ON B♭M7

Museum

Composed by John Scofield

Museum

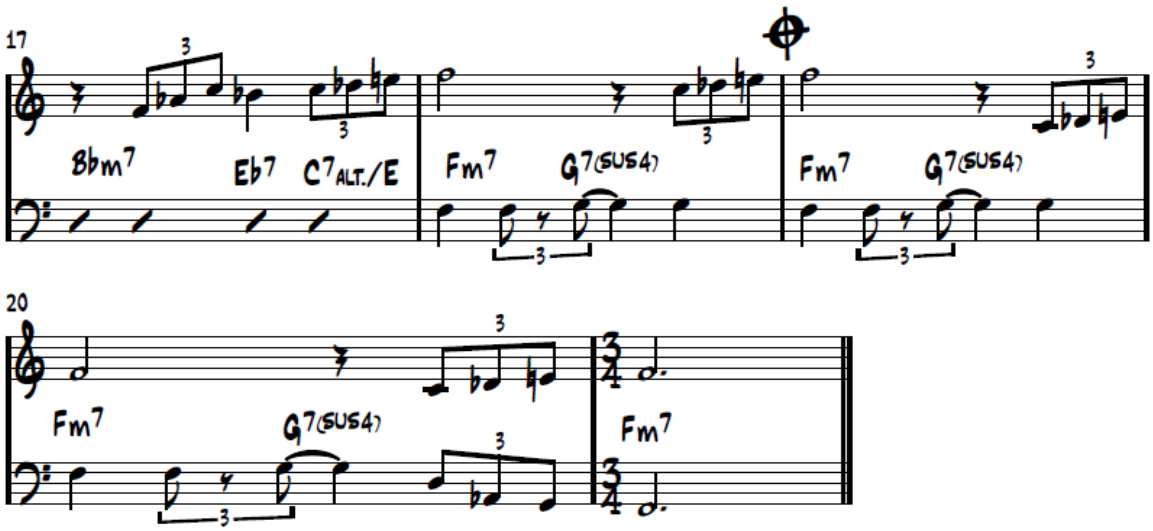
Solos on form: A B

End: Vamp on B Guitar Solo/ On cue: B to fine, ritard last 2 measures

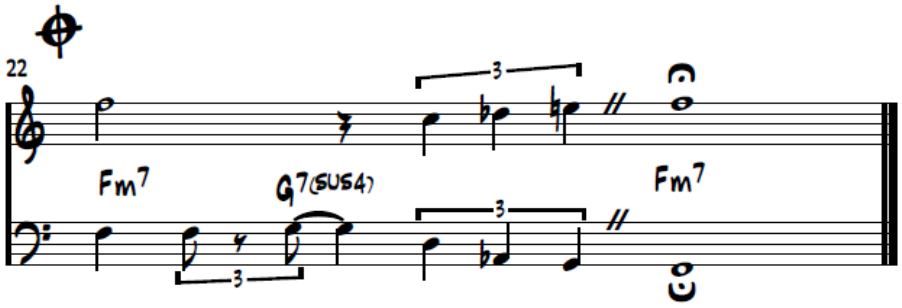
Season Creep

Composed by John Scofield

Medium slow



Solos on Form



GET PROUD

COMPOSED BY JOHN SCOFIELD
MEDIUM
ST. 8's
ON CUE
Am7
A
Dm7 9 11
Fm7 9 11
Bb7(SUS4)
Bb/C
F#+7
E7
Am
G7/8 C
D/F#
Fmaj7
F/G

19
B
Tenor Sax
Cmaj7
G+7
Gm7
C7
Fmaj7
23
Bb7(sus4)
Ebmaj7
Bb7(sus4)
Ebmaj7
27
Cmaj7
G+7
Gm7
C7
Fmaj7
31
Bb7(sus4)
Dm7
G7
35
C
Am7

39
Dm7 9 11
Fm7 9 11
Bb7(SUS4)
Bb/C
43
Am7
F#+7
47
TENOR SAX
E7
Am
G7/B C
D/F#
Fmaj7
G7
Am7
51
GUITAR
TENOR
GUITAR
TENOR
G7
Am7
G7
Am7
55
GUITAR
TENOR
GUITAR
G7
Am7
E7(b9)

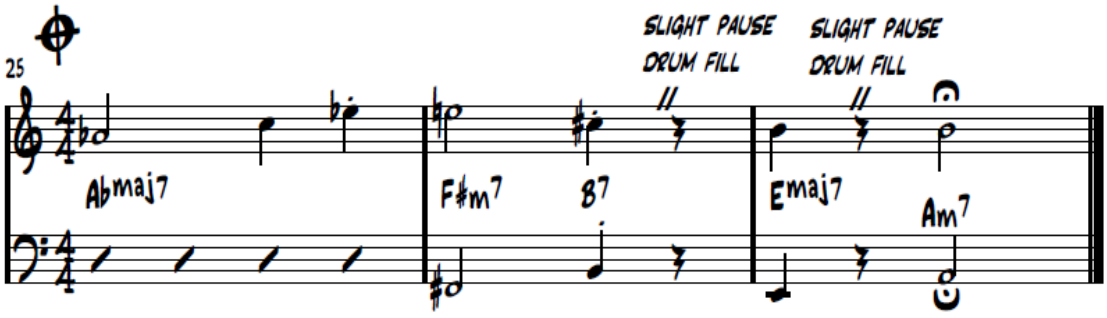
59
TENOR SOLO - A B C TO CODA
60
Fmaj7
62
BREAK FOR GUITAR SOLO
8
70
OPEN VAMP
Am
2
2
Am7
ON CUE
78
Am7
F#+7
82
E7
Am
G7/8
C
D/F#
Fmaj7
Am7

ENJOY THE FUTURE

COMPOSED BY JOHN SCOFIELD

ENJOY THE FUTURE

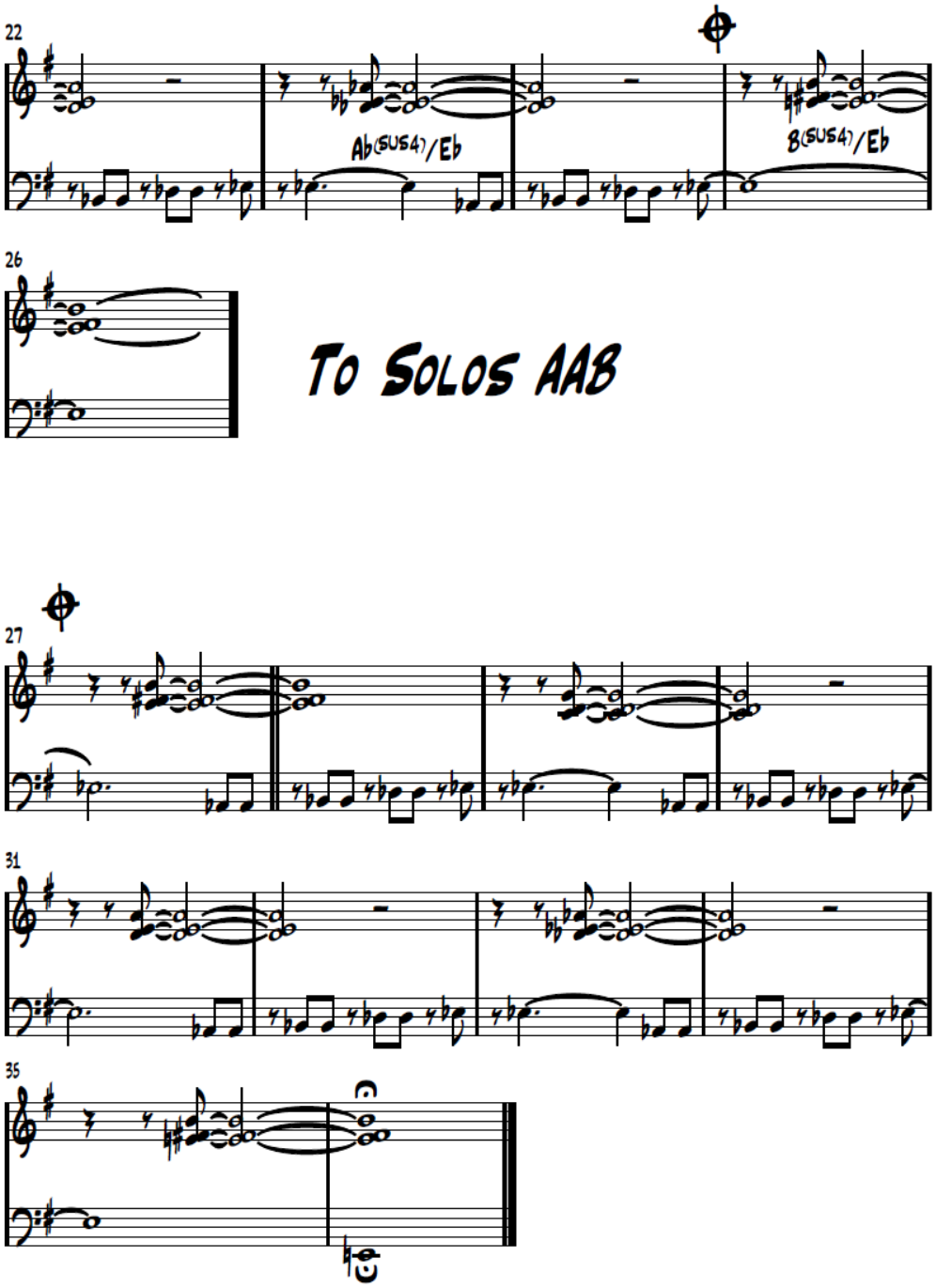
SOLOS OVER LETTER A
PLAY B (8 BARS- BASS SOLO) BETWEEN SOLOS



Mr. Puffy

Medium

Composed by John Scofield


22
Ab(SUS4)/Eb
B(SUS4)/Eb
26
To Solos AAB
27
31
35

PAST PRESENT

COMPOSED BY JOHN SCOFIELD

PAST PRESENT

HARMONY-TENOR SAX

ภาคผนวก ข

เอกสารโน้ตการด้นสดของ จอห์น สกอฟิลด์ ในผลงานชุด Past Present โดยการถอดโน้ตของผู้วิจัย

Slinky

John Scofield

มหาวิทยาลัยศิลป

Chap Dance

John Scofield

2
37
Fm7 B♭7 E♭7 A♭7 B♭maj7 G7 Cm7 F7
41
B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7
45
Fm7 B♭7 E♭7 A♭7 B♭maj7 G7 Cm7 F7
49
D7 G7
53
C7 F7
57
B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7
61
Fm7 B♭7 E♭7 A♭7 B♭maj7 G7 Cm7 F7
8va
3
65
B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7
8va
69
Fm7 B♭7 E♭7 A♭7 B♭maj7 G7 Cm7 F7
73
B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7
77
Fm7 B♭7 E♭7 A♭7 B♭maj7 G7 Cm7 F7
8va

3
81
D7
8va
G7
85
C7
F7
89
B♭maj7
G7
Cm7
F7
93
Fm7
B♭7
E♭7
A♭7
97
4
101
105
109
113
117
121
4
125

Hangover

John Scofield

2
43
C♯m7
D♯m7(♭5)
Emaj7
F♯7(sus4)
B♭m7
E♭/F
B♭m7
G♭maj7
2
47
52
E♭7/G
A♭7(sus4)
F7/A
55
A♭7
G♭maj7
D♭maj7
A maj7
E maj7
A maj7
C°7
57
B♭m7
E♭/F
B♭m7
G♭maj7
62
E♭7/G
A♭7(sus4)
F7/A
A♭7
G♭maj7
67
D♭maj7
A maj7
E maj7
A maj7
C°7
72
C♯m7
D♯m7(♭5)
Emaj7
F♯7(sus4)
77
C♯m7
D♯m7(♭5)
Emaj7
F♯7(sus4)
81

มหาวิทยาลัยศิลปากร

Museum

John Scofield

2
36 2 G♯m7 Emaj7 F♯7(sus4)
40 G♯m7 Emaj7 F♯7(sus4)
44 G♯m7 F♯7(sus4)
48 C♯maj7 Emaj7
52 F♯7(sus4)
55 C7(sus4) Fm7 D♭maj7 B♭m7 E♭7
59 C7(sus4) Fm7 D♭maj7 B♭m7 E♭7
63 C7(sus4) Fm7 D♭maj7 B♭m7 E♭7
3
67 C7(sus4) Fm7 D♭maj7 B♭m7 E♭7
3
3
71 G♯m7 Emaj7 F♯7(sus4)
75 G♯m7 Emaj7 F♯7(sus4)

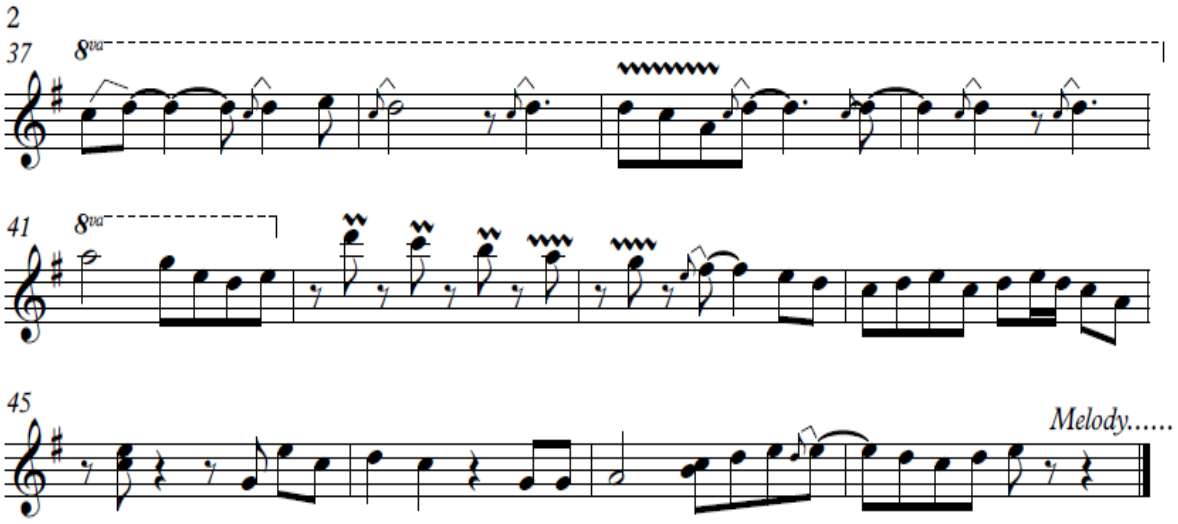
3
79
G♯m7
F♯7(sus4)
83
C♯maj7
Emaj7
87
F♯7(sus4)
3
90
C7(sus4)
Fm7
D♭maj7
B♭m7
E♭7
94
C7(sus4)
Fm7
D♭maj7
B♭m7
E♭7
3
98
C7(sus4)
Fm7
D♭maj7
B♭m7
E♭7
102
C7(sus4)
Fm7
D♭maj7
B♭m7
E♭7
106

Season Creep

John Scofield

Get Proud

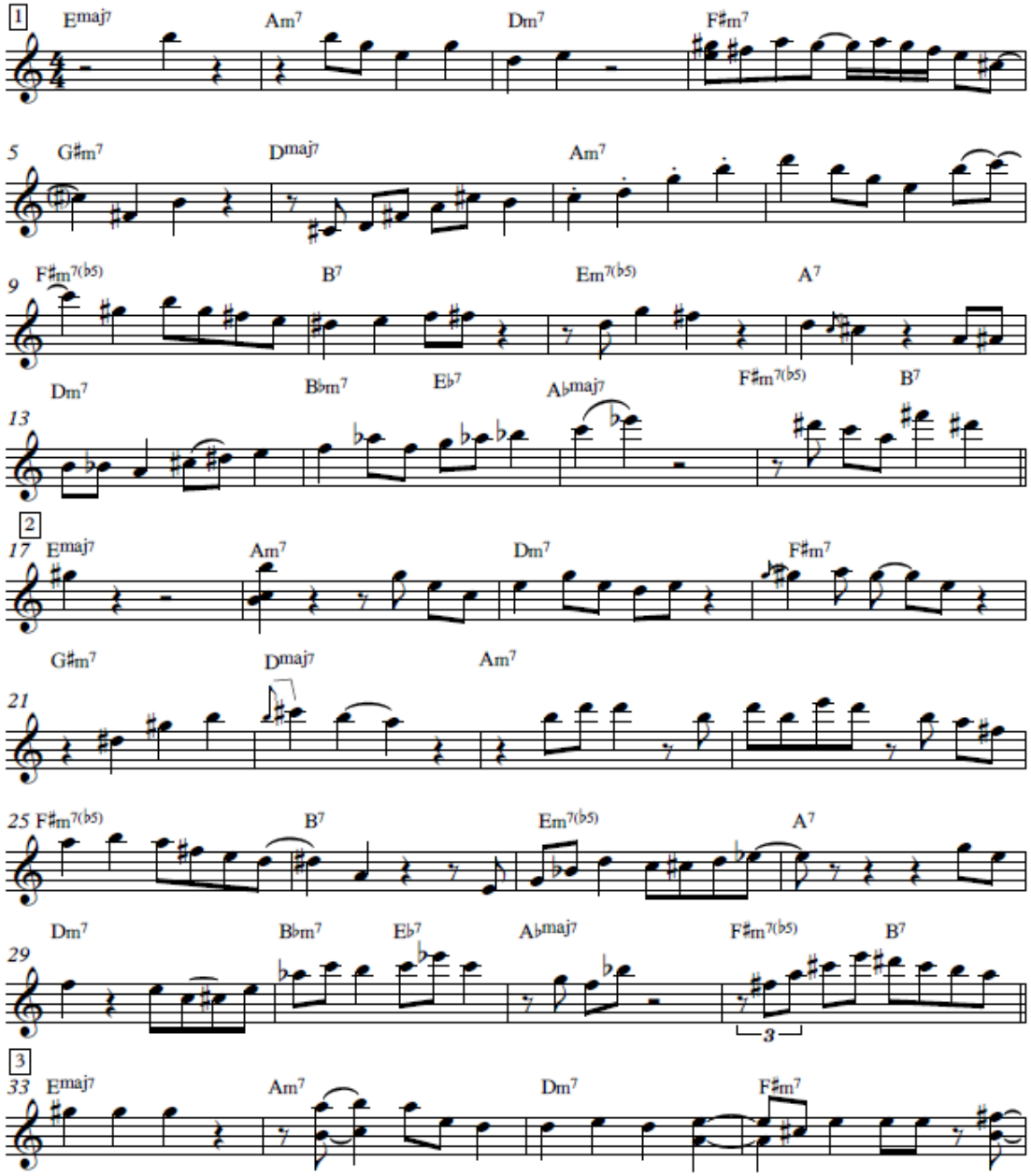
John Scofield



มหาวิทยาลัยศิลปากร

Enjoy The Future

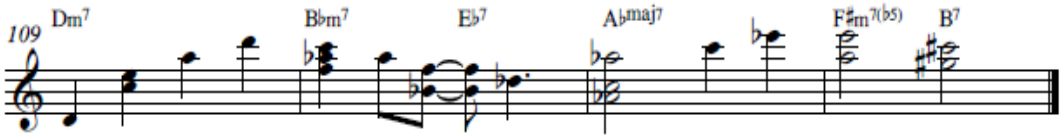
John Scofield



2
37
G♯m7
Dmaj7
Am7
41
F♯m7(♭5)
B7
Em7(♭5)
A7
45
Dm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
F♯m7(♭5)
B7
4
49
Emaj7
Am7
Dm7
F♯m7
53
G♯m7
Dmaj7
Am7
57
F♯m7(♭5)
B7
Em7(♭5)
A7
61
Dm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
F♯m7(♭5)
B7
5
65
Emaj7
Am7
Dm7
F♯m7
69
G♯m7
Dmaj7
Am7

F♯m7(♭5)
B7
Em7(♭5)
A7
73
3
Dm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
8va
F♯m7(♭5)
B7
77
3
6
Emaj7
Am7
Dm7
F♯m7
81
G♯m7
Dmaj7
Am7
85
F♯m7(♭5)
B7
Em7(♭5)
A7
89
Dm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
F♯m7(♭5)
B7
93
7
Emaj7
Am7
Dm7
F♯m7
97
G♯m7
Dmaj7
Am7
101
F♯m7(♭5)
B7
Em7(♭5)
A7
105

4



มหาวิทยาลัยศิลปากร

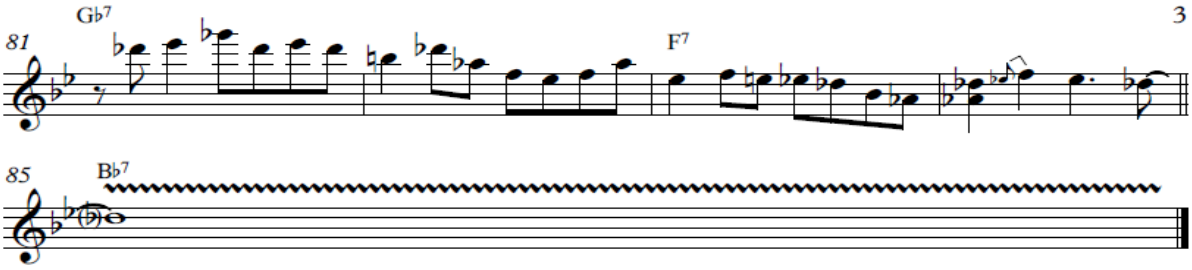
Mr. Puffy

John Scofield

Past Present

John Scofield

2
4
37
B♭7
E♭7
B♭7
3
41
E♭7
8va
B♭7
G7
45
G♭7
F7
3
8va
5
49
(8)
B♭7
E♭7
8va
B♭7
8va
53
8va
E♭7
B♭7
G7
57
G♭7
F7
61
6
B♭7
E♭7
B♭7
65
E♭7
B♭7
G7
69
G♭7
F7
8va
73
7
B♭7
E♭7
B♭7
77
E♭7
B♭7



มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายปุรเชษฐ์ ชัยชาญ
วัน เดือน ปี เกิด	29 กรกฎาคม 2535
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2558 สำเร็จการศึกษาปริญญาบัณฑิต สาขาดนตรีแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2558 ศึกษาต่อปริญญามหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	684 ซ. ชานเมืองแยก 2 ถ. ประชาสงเคราะห์ ข. ดินแดง กรุงเทพมหานคร