



การวิเคราะห์เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ระหว่างเคิร์ต โรเซนวงิกเคิล
และวูล์ฟกัง มิชสเป็ล



การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาตรีวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาสังคีตวิจััยและพัฒน

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2559

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การวิเคราะห์เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ระหว่างเคิร์ต โรเซนวิงเคิล
และวูล์ฟกัง มิชสเป็ล



การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาตรีวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2559
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

A COMPARATIVE ANALYSIS OF MOTIF DEVELOPMENT IN IMPROVISATIONAL OF
KURT ROSENWINKEL AND WOLFGANG MUTHSPIEL



The Independent Study Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for The Degree
Master of Music Program in Music Research and Development
Graduate School, Silpakorn University
Academic Year 2016
Copyright of Graduate School, Silpakorn University

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร อนุมัติให้การค้นคว้าอิสระเรื่อง “การวิเคราะห์เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ระหว่างเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทส์เปิล” เสนอโดย นายณป่าน พิชัยกุล เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา

.....
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ ชารัทสนวงศ์)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

อาจารย์ที่ปรึกษาการค้นคว้าอิสระ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

คณะกรรมการตรวจการสอบค้นคว้าอิสระ

.....ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกราช เจริญนิตย์)

...../...../.....

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.สรณ์ย์ นักรบ)

...../...../.....

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

...../...../.....



55701309: สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา

คำสำคัญ: การพัฒนาโมทีฟ/การอิมโพรไวส์/เคิร์ด โรเซนวิงเคิล/วูล์ฟกัง มิทสเปียล.

ฉบับาน พิชัยกุล: การวิเคราะห์เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ระหว่าง เคิร์ด โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียล. อาจารย์ที่ปรึกษาการค้นคว้าอิสระ: ผศ. ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. 82 หน้า.

การค้นคว้าอิสระนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและเปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟ (Motivic Development) ในการอิมโพรไวส์ของเคิร์ด โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียล จำนวน 3 บทเพลง ได้แก่ Be-Bop, Skippy และ Half Nelson โดยผู้วิจัยศึกษาและวิเคราะห์เฉพาะเทคนิคอิมโพรไวส์ โดยใช้การพัฒนาโมทีฟ (Motivic Development) เพื่อให้เห็นถึงรายละเอียดที่มีความแตกต่างและความคล้ายคลึงกันในการอิมโพรไวส์และการพัฒนาโมทีฟ

ผลจากการวิจัยพบว่าเคิร์ด โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียล มีความคล้ายคลึงกัน ในเทคนิคการพัฒนาโมทีฟ ได้แก่ การทำซ้ำ (Repetition) การทดเสียง (Transposition) การเรียงลำดับ (Sequence) การเปลี่ยนขั้นคู่ (Interval Change) การเปลี่ยนจังหวะ (Rhythm Change) การพลิกกลับ (Inversion) การสลับที่ (Permutation) การย่อส่วนจังหวะ (Diminution) การขยายส่วนจังหวะ (Augmentation) การประดับโน้ต (Ornamentation) และการนำโน้ตออก (Thinning) ซึ่งสามารถนำเทคนิคและวิธีการพัฒนาโมทีฟของนักดนตรีทั้งสองท่านมาผสมผสานและประยุกต์ในการประพันธ์เพลง หรือการอิมโพรไวส์ได้

สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ลายมือชื่อนักศึกษา.....

ปีการศึกษา 2559

ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์.....

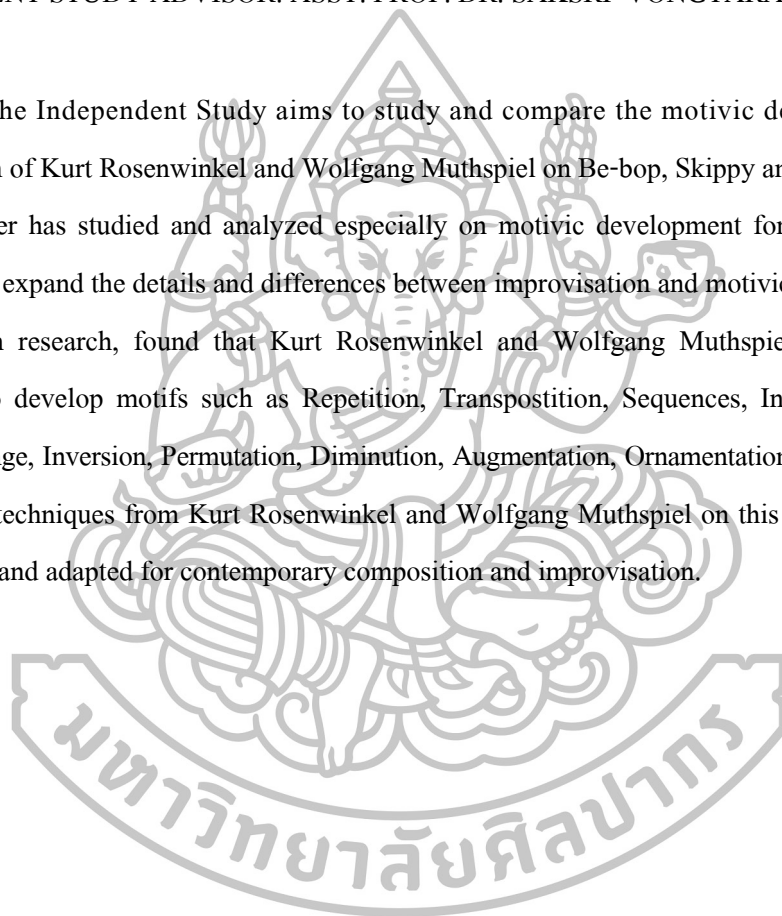
55701309: MAJOR: (MUSIC RESEARCH AND DEVELOPMENT)

KEY WORD: A COMPARATIVE ANALYSIS OF MOTIF DEVELOPMENT / IMPROVISATIONAL / OF KURT ROSENWINKEL AND WOLFGANG MUTHSPIEL

NAPAN PICHAIKOOL: A COMPARATIVE ANALYSIS OF MOTIF DEVELOPMENT IN IMPROVISATIONAL OF KURT ROSENWINKEL AND WOLFGANG MUTHSPIEL. INDEPENDENT STUDY ADVISOR: ASST. PROF. DR. SAKSRI VONGTARADON. 82 pp.

The Independent Study aims to study and compare the motivic development in improvisation of Kurt Rosenwinkel and Wolfgang Muthspiel on Be-bop, Skippy and Half Nelson. The researcher has studied and analyzed especially on motivic development for improvisation techniques to expand the details and differences between improvisation and motivic development.

In research, found that Kurt Rosenwinkel and Wolfgang Muthspiel have similar techniques to develop motifs such as Repetition, Transposition, Sequences, Interval Change, Rhythm Change, Inversion, Permutation, Diminution, Augmentation, Ornamentation and Thinning. These given techniques from Kurt Rosenwinkel and Wolfgang Muthspiel on this research could be combined and adapted for contemporary composition and improvisation.



Program of Music Research and Development

Graduate School, Silpakorn University

Student's signature

Academic Year 2016

Thesis Advisor's signature

กิตติกรรมประกาศ

การค้นคว้าอิสระฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีตามวัตถุประสงค์ โดยได้รับความกรุณาจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และอาจารย์ วุฒิชัย เลิศสถากิจ ซึ่งอาจารย์ทั้งสองท่านได้ให้ความรู้ ข้อมูล คำแนะนำ ตรวจสอบแก้ไขและให้คำปรึกษาอันเป็นประโยชน์ จนสำเร็จลุล่วงและถูกต้อง จึงขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ทั้งสองท่านเป็นอย่างสูง ตลอดจนขอขอบคุณบิดา มารดา ครอบครัวพิชัยกุล และญาติพี่น้อง ที่คอยสนับสนุนในการเรียนดนตรีและให้กำลังใจมาโดยตลอด

ขอขอบคุณ คุณสุพัต ทองทวี สำหรับการช่วยเหลือค้นคว้าข้อมูลและเอกสารในห้องสมุด

ขอขอบคุณ คุณรัชยาวิร์ วีระสุทธิมาศ สำหรับการช่วยเหลือทางด้านการแปลภาษา ที่เกี่ยวกับวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณ คุณบัณฑิต พิชัยกุล และคุณสุธิดา พิชัยกุล สำหรับการให้ความรู้และแนะนำต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการเรียนดนตรี

สุดท้ายขอขอบคุณนักดนตรีผู้มีส่วนเกี่ยวข้องที่ทำให้กำลังใจและแลกเปลี่ยนความรู้กันอยู่เสมอส่งผลให้ผู้วิจัยสามารถดำเนินการวิจัยจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

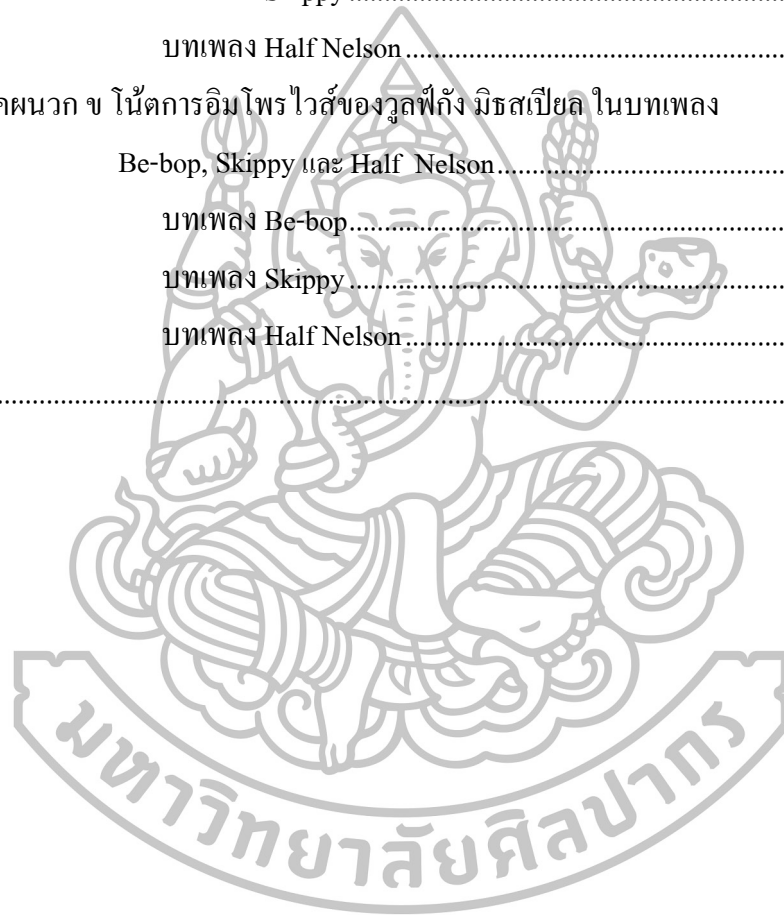


สารบัญ

		หน้า
	บทคัดย่อภาษาไทย	ง
	บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
	กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
	สารบัญตาราง	ญ
	สารบัญภาพ	ฎ
	บทที่	
1	บทนำ.....	1
	ความสำคัญและความสำคัญของปัญหา	1
	วัตถุประสงค์ของการศึกษา	3
	ขอบเขตของการวิจัย	3
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	6
	ข้อตกลงเบื้องต้น.....	6
	นิยามคำศัพท์.....	7
2	วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง.....	8
	ประวัติและการพัฒนาของนักกีตาร์แจ๊สในยุคต่าง ๆ.....	8
	ชีวประวัติของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิธสปีเยล.....	17
3	โมทีฟ.....	23
	เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ.....	23
	การซ้ำทวน.....	23
	การทอดเสียง.....	24
	การเรียงลำดับ	25
	การเปลี่ยนขึ้นคู่.....	26
	การเปลี่ยนจังหวะ	27
	การแยกส่วน	29
	การเสริมทำนอง.....	29
	การตัดโน้ตกลางประโยค.....	30
	การพลิกกลับ.....	30

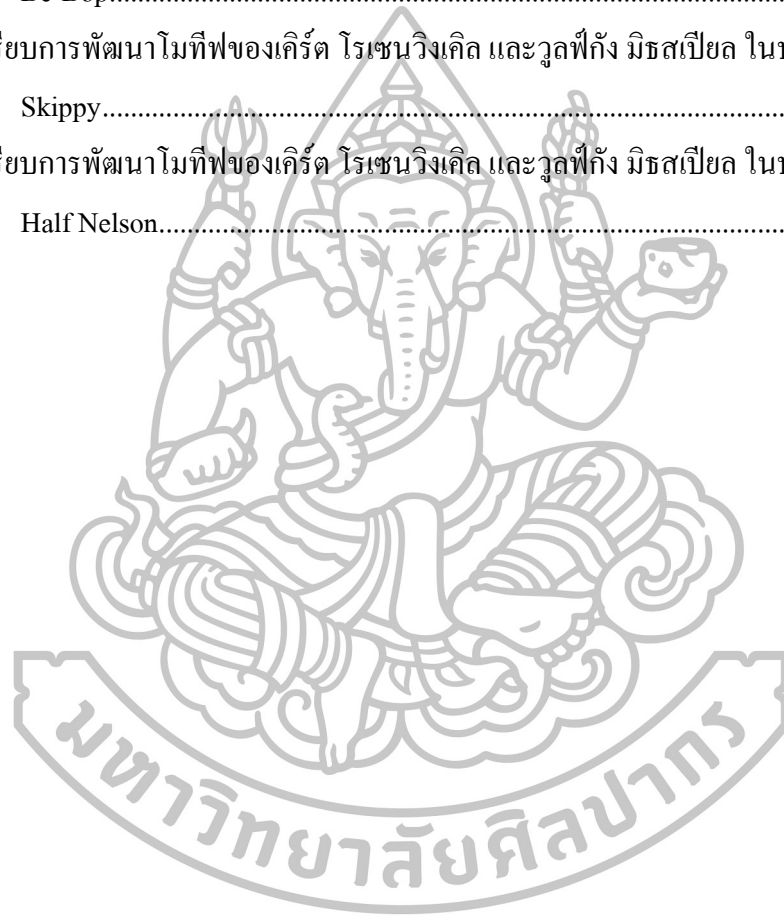
บทที่		หน้า
	การสลับที่	32
	การย่อส่วนจังหวะ	33
	การขยายส่วนจังหวะ.....	33
	การประดับโน้ต	34
	การนำโน้ตออก.....	35
4	วิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียล	37
	วิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียล ในบทเพลง Be-Bop	37
	วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ในเพลง Be-Bop ห้องที่ 65-96.....	38
	วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิทสเปียล ในเพลง Be-Bop ห้องที่ 96-124.....	41
	วิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียล ในบทเพลง Skippy	44
	วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ในเพลง Skippy ห้องที่ 97-128.....	45
	วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิทสเปียล ในเพลง Skippy ห้องที่ 129-160.....	48
	วิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียล ในบทเพลง Half Nelson	50
	วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ในเพลง Half Nelson ห้องที่ 129-192.....	51
	วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิทสเปียล ในเพลง Half Nelson ห้องที่ 129-192.....	60
5	สรุปผลการศึกษา.....	66
	เปรียบเทียบเทคนิคการพัฒนาโมทีฟของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียล	66
	รายการอ้างอิง	69

บทที่	หน้า
ภาคผนวก	71
ภาคผนวก ก โน้ตการอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ในบทเพลง	
Be-bop, Skippy และ Half Nelson.....	72
บทเพลง Be-bop.....	73
บทเพลง Skippy	74
บทเพลง Half Nelson.....	75
ภาคผนวก ข โน้ตการอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิทสเปียล ในบทเพลง	
Be-bop, Skippy และ Half Nelson.....	77
บทเพลง Be-bop.....	78
บทเพลง Skippy	79
บทเพลง Half Nelson.....	80
ประวัติผู้วิจัย	82



สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	รายชื่อบทเพลง.....	2
2	เปรียบเทียบเทคนิคการพัฒนาโมทีฟ.....	35
3	เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูดฟีกัน มิชสเปียล ในบทเพลง Be-Bop.....	66
4	เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูดฟีกัน มิชสเปียล ในบทเพลง Skippy.....	67
5	เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูดฟีกัน มิชสเปียล ในบทเพลง Half Nelson.....	68

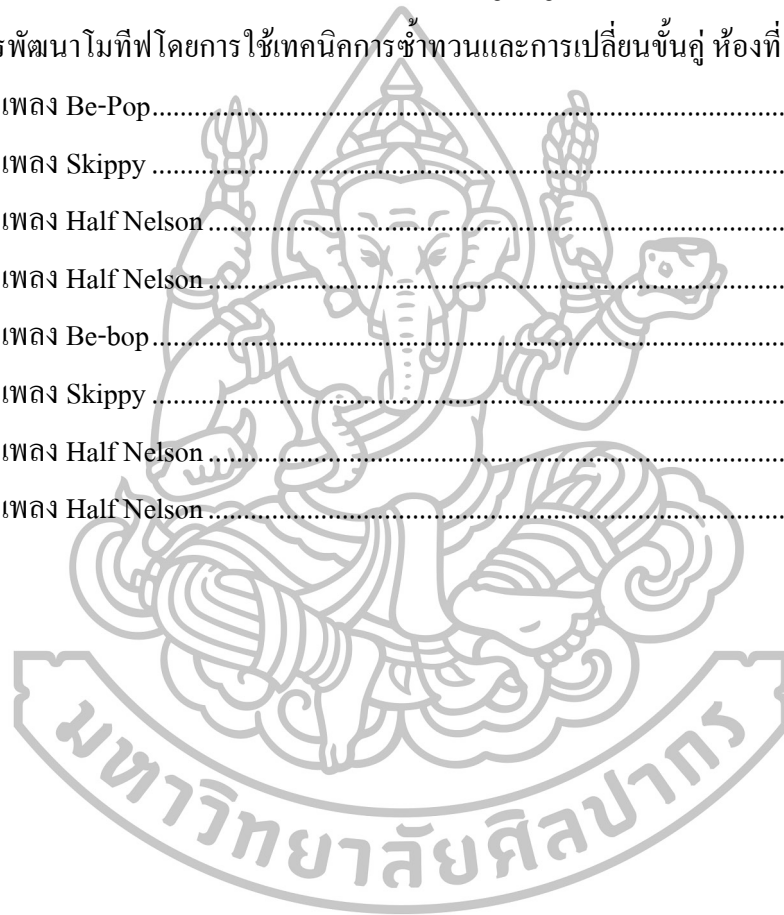


สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	บทเพลง Be-Bop	4
2	บทเพลง Skippy	4
3	บทเพลง Half Nelson	5
4	เคิร์ต โรเซนวิงเคิล.....	17
5	เอฟเฟกกีตาร์ ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ที่ใช้แสดง ณ เมืองเอเธนส์ (Athens) ประเทศกรีซ Greece) เมื่อวันที่ 20 เมษายน ปี ค.ศ. 2012.....	20
6	วูล์ฟกัง มิทสเปียล.....	21
7	เทคนิคการซ้าทวน.....	23
8	เทคนิคการซ้าทวน.....	24
9	เทคนิคการทดเสียง.....	24
10	เทคนิคการเรียงลำดับ โดยใช้คู่เสียงที่อยู่ในไดอาโททิด.....	25
11	เทคนิคการเรียงลำดับ โดยใช้คู่เสียงที่อยู่ในไดอาโททิด.....	25
12	เทคนิคการเรียงลำดับ โดยใช้คู่เสียงที่มีระยะห่างเท่ากัน	26
13	เทคนิคการเรียงลำดับ โดยใช้คู่เสียงที่มีระยะห่างเท่ากัน	26
14	การใช้เทคนิคการเปลี่ยนขึ้นคู่.....	27
15	การใช้เทคนิคเปลี่ยนขึ้นคู่ ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2.....	27
16	การใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะ.....	28
17	การใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะ.....	28
18	เทคนิคการแยกส่วน	29
19	เทคนิคการเสริมทำนอง.....	30
20	เทคนิคการตัดโน้ตกลางประโยค.....	30
21	เทคนิคการพลิกกลับ.....	31
22	เทคนิคการพลิกกลับ.....	32
23	เทคนิคการสลับที่	32
24	เทคนิคการสลับที่	33
25	เทคนิคการย่อส่วนจังหวะ	33
26	เทคนิคการขยายส่วนจังหวะ	34
27	เทคนิคการขยายส่วนจังหวะ	34

ภาพที่		หน้า
28	เทคนิคการประดับโน้ต	34
29	เทคนิคการนำโน้ตออก.....	35
30	การสลับที่และการนำโน้ตออก ห้องที่ 65-67	38
31	การเปลี่ยนจังหวะและการเสริมทำนอง ห้องที่ 68-70.....	38
32	การพัฒนาโมทีฟในส่วนของจังหวะและการขยายทำนอง ห้องที่ 70-76.....	39
33	การเปลี่ยนชั้นคู่และการเปลี่ยนจังหวะในท้ายประโยค ห้องที่ 77-79	40
34	การพัฒนาโมทีฟโดยใช้กลุ่มโน้ตเดิม ห้องที่ 93-97.....	40
35	การเริ่มประโยคโดยการนำประโยคมาพัฒนาต่อ ห้องที่ 96-100	41
36	การใช้เทคนิคการทดเสียงและการเปลี่ยนจังหวะ ห้องที่ 110-113.....	42
37	การใช้เทคนิคการเสริมทำนอง ห้องที่ 121-124	43
38	การพัฒนาโมทีฟและการเชื่อมทำนอง ห้องที่ 99-104.....	45
39	การพัฒนาโมทีฟและการเชื่อมทำนอง ห้องที่ 105-111	46
40	การพัฒนาโมทีฟและการเชื่อมโมทีฟ ห้องที่ 116-124.....	47
41	การพัฒนาโมทีฟและการขยายทำนอง ห้องที่ 129-132	48
42	การเชื่อมทำนองและการเปลี่ยนชั้นคู่ในท้ายโมทีฟ ห้องที่ 145-148.....	49
43	การใช้เทคนิคทดเสียงและการเปลี่ยนชั้นคู่ ห้องที่ 129-133.....	51
44	การใช้เทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ในทิศทางขาลง ห้องที่ 135-136.....	52
45	การใช้เทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ ห้องที่ 137-138	52
46	การพัฒนาโมทีฟและการเชื่อมโมทีฟ ห้องที่ 140-145.....	53
47	การใช้เทคนิคการขยายส่วนจังหวะ ห้องที่ 149-151.....	54
48	การใช้เทคนิคการประดับโน้ตและการซ้ำ ห้องที่ 152-154	54
49	การใช้เทคนิคการขยายส่วนจังหวะและการเปลี่ยนชั้นคู่ ห้องที่ 158-159	55
50	การเปลี่ยนชั้นคู่และการเปลี่ยนจังหวะในทิศทางขาลง ห้องที่ 160-163	56
51	การพัฒนาโมทีฟและการเชื่อมทำนอง ห้องที่ 166-170	57
52	การพัฒนาโมทีฟโดยการซ้ำจังหวะ ห้องที่ 173-176.....	58
53	การเชื่อมทำนองและการเปลี่ยนชั้นคู่ ห้องที่ 178-182	58
54	การใช้เทคนิคการซ้ำทวน ห้องที่ 129-133.....	60
55	การใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะและการทดเสียง ห้องที่ 133-135.....	60
56	การพัฒนาโมทีฟโดยใช้เทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่และการเชื่อมทำนอง ห้องที่ 141-146	61

ภาพที่		หน้า
57	การพัฒนาโมทีฟโดยใช้เทคนิคทดเสียง การเปลี่ยนชั้นคู่และการเปลี่ยนจังหวะ ห้องที่ 162-165.....	62
58	การพัฒนาโมทีฟโดยใช้การประดับโน้ต การเปลี่ยนจังหวะและการเชื่อมโมทีฟ ห้องที่ 177-180.....	63
59	การเปลี่ยนจังหวะและการประดับโน้ต ห้องที่ 181-184.....	64
60	การพัฒนาโมทีฟโดยใช้เทคนิคการซ้ำทวนและการเปลี่ยนชั้นคู่ ห้องที่ 185-187	64
61	บทเพลง Be-Pop.....	73
62	บทเพลง Skippy	74
63	บทเพลง Half Nelson.....	75
64	บทเพลง Half Nelson.....	76
65	บทเพลง Be-bop.....	78
66	บทเพลง Skippy	79
67	บทเพลง Half Nelson.....	80
68	บทเพลง Half Nelson.....	81



บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การอิมโพรไวส์ (Improvisation) หรือการด้นสด เป็นส่วนสำคัญในการบรรเลงดนตรีแจ๊ส ผู้บรรเลงจะต้องใช้ทักษะปฏิภาณไหวพริบ และความรู้ รวมถึงอารมณ์ร่วมในการบรรเลงดนตรีในขณะนั้น โดยมีการใช้องค์ประกอบหลักในการอิมโพรไวส์ได้แก่ บันไดเสียง เสียงประสาน จังหวะ และอื่น ๆ นักดนตรีแจ๊สได้นำคุณสมบัติเหล่านี้มาปรับใช้ผสมผสาน ทำให้เกิดสำเนียงของแจ๊ส ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว การอิมโพรไวส์ที่น่าสนใจนั้นขึ้นอยู่กับแนวคิดและทฤษฎีที่นำมาใช้ในแต่ละบุคคล โดยผู้วิจัยมีความสนใจแนวคิดการพัฒนาโมทีฟ (Motivic Development) ได้แก่ การซ้ำทวน (Repetition) การทดเสียง (Transposition) การเรียงลำดับ (Sequence) การเปลี่ยนขั้นคู่ (Interval Change) การเปลี่ยนจังหวะ (Rhythm Change) การแยกส่วน (Fragmentation) การเสริมทำนอง (Extension) การตัดโน้ตกลางประโยค (Compression) การพลิกกลับ (Inversion) การสลับที่ (Permutation) การย่อส่วนจังหวะ (Diminution) การขยายส่วนจังหวะ (Augmentation) การประดับโน้ต (Ornamentation) การนำโน้ตออก (Thinning) ในเทคนิคการอิมโพรไวส์ เคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มุชสเป็ลด์ ซึ่งการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีทั้ง 2 ท่าน เป็นทำนองสมัยใหม่แต่ยังคงมีลักษณะของทำนองบีบอบอยู่ เช่น การเล่นประโยคในลักษณะจังหวะขัด, การใช้ประโยคโดยโน้ตนอกคอร์ดในจังหวะตก การใช้ซีควเอนซ์ และอื่น ๆ ซึ่งเมื่อผสมกับแนวทำนองบีบอบแล้ว ทำให้เกิดรูปแบบของทำนองและภาษาเฉพาะตัว

เคิร์ต โรเซนวิงเคิล (Kurt Rosenwinkel, ค.ศ. 1970-ปัจจุบัน) เป็นนักกีตาร์แจ๊สร่วมสมัย ได้รับรางวัลด้านการประพันธ์เพลงจากสถาบัน National Endowment for the Arts ในปี ค.ศ. 1995 และศึกษาที่วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลี (Berklee College of Music) ได้ร่วมออกแสดงคอนเสิร์ตกับแกรี่ เบอร์ตัน (Gary Burton, ค.ศ. 1943-ปัจจุบัน) และพอล โมเชียน (Paul Motian, ค.ศ. 1931-2011) จากการที่ได้ร่วมงานกับวง อิเล็กทริก บีบอบ (The Electric Bebop Band) กับนักดนตรีทั้งสองท่าน ได้ส่งผลต่อการพัฒนาสไตล์การเล่นของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ซึ่งทำให้เขามีชื่อเสียงในเวลาต่อมา การอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล แสดงความเป็นตัวตนและเอกลักษณ์ทางด้านเทคนิคการบรรเลงกีตาร์และแนวคิดการอิมโพรไวส์ รวมถึงอุปกรณ์ผสมเสียงที่ทำให้เกิดเสียงที่มีลักษณะ

เฉพาะตัว ซึ่งสามารถทำให้ผู้ฟังสามารถรับฟังได้อย่างมีอรรถรส การบรรเลงของเขานั้นยังได้รับอิทธิพลจากนักดนตรีที่มีชื่อเสียงเช่น จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, ค.ศ. 1926-1967) แพท เมธินี (Pat Metheny, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน) แอลัน โฮลด์สเวิร์ธ (Allan Holdsworth, ค.ศ. 1946-ปัจจุบัน) บิลล์ ฟริเซล (Bill Frisell, ค.ศ. 1951-ปัจจุบัน) จอห์น สโกฟิลด์ (John Scofield, ค.ศ. 1951-ปัจจุบัน) จิมมี เพจ (Jimmy Page, ค.ศ. 1944-ปัจจุบัน) และอื่น ๆ

วูล์ฟกัง มิทสเปียล (Wolfgang Muthspiel, ค.ศ. 1965-ปัจจุบัน) ศึกษาที่โรงเรียนดนตรีและศิลปะการแสดง (School for Music and Performing Art) ในกรุงกราซ (Graz) ประเทศออสเตรีย (Austria) วูล์ฟกัง มิทสเปียลชนะเลิศการแข่งขันดนตรีคลาสสิกระดับนานาชาติที่เมืองเมทท์แมนน์ (Mettmann) ประเทศเยอรมัน (Germany) ต่อมาจึงเริ่มหันมาสนใจการอิมโพรไวส์อย่างจริงจัง และได้ศึกษาที่มหาวิทยาลัยนิวอิงแลนด์คอนเซอร์วาตอรี (New England Conservatory) และวิทยาลัยดนตรีเบิร์กลีย์ ต่อมาในปี ค.ศ. 1989 ได้ร่วมวงกับแกรี เบอร์ดัน ในตำแหน่งนักกีตาร์โดยแทนที่ แพท เมธินี และยังได้ร่วมงานกับศิลปินอื่น ๆ อีกมากมาย เช่น แกรี่ พีค็อก (Gary Peacock, ค.ศ. 1935-ปัจจุบัน) พอล โมเซียน และจอห์น พาติตูซซี่ (John Patitucci, ค.ศ. 1959-ปัจจุบัน)

การอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิทสเปียล นั้นมีความเชี่ยวชาญในการสร้างความหลากหลายของเสียงประสานเป็นอย่างมาก สามารถใช้บันไดเสียงต่าง ๆ ในการแทนลงบนคอร์ดหลัก ทำให้เกิดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง และมีความชำนาญในการใช้เทคนิคของฟิงเกอร์สไตล์ (Fingerstyle) ในลักษณะของการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก โดยนำมาประยุกต์ ใช้ในการบรรเลงของตนเอง ผู้วิจัยได้คัดสรรค้เลือก 3 บทเพลง จากการบรรเลงของนักดนตรีทั้งสองท่านดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 รายชื่อบทเพลง

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง	ชุด	ศิลปิน
1. Be-bop	ดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespie, ค.ศ. 1917-1993)	Reincarnation Of A Love Bird	พอล โมเซียน
2. Skippy	ธีโลเนียส มังก์ (Thelonious Monk, ค.ศ. 1917-1982)	Reincarnation Of A Love Bird	พอล โมเซียน
3. Half Nelson	ไมล์ส เดวิส (Miles Davis, ค.ศ. 1926-1991)	Reincarnation Of A Love Bird	พอล โมเซียน

เคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเป็ล ได้ทำการบันทึกเสียงบทเพลง Be-Bop, Skippy และ Half Nelson ในปี ค.ศ. 1994 ในชื่ออัลบั้ม Reincarnation Of A Love Bird ของพอล โมเชียน โดยเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเป็ล ได้ทำการบรรเลงในบทเพลงเดียวกันในเพลงทั้งสาม ซึ่งในแต่ละเพลงนั้นมีลักษณะรูปแบบของโมทีฟและปัจจัยต่าง ๆ ที่แตกต่างกันไป เช่น ในบทเพลง Be-Bop นั้นมีลักษณะการดำเนินคอร์ดแบบคอร์ดเดียว ที่เป็นระยะเวลาสั้น ทำให้ทราบถึงวิธีการบรรเลงและแนวความคิดของศิลปิน ในการพัฒนาโมทีฟ ส่วนบทเพลง Skippy มีลักษณะการดำเนินคอร์ดที่เป็นโครมาติก (Chromatic) จำนวนมาก และในบทเพลง Half Nelson มีลักษณะการบรรเลงพร้อมกันระหว่างศิลปินทั้งสอง ซึ่งทำให้ผู้ศึกษาทราบถึงประโยคที่มีความสัมพันธ์และความแตกต่างกันในการอิมโพรไวส์ ของตัวผู้บรรเลงทั้งสองท่าน ได้อย่างดียิ่งขึ้น

ดังเหตุผลที่กล่าวมาผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการศึกษาการพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเป็ล โดยการศึกษาการพัฒนาโมทีฟนั้น ทำให้เห็นภาพการอิมโพรไวส์ จากกลุ่มโน้ตธรรมดาขยายไปเป็นทิม (Theme) ซึ่งทำให้เห็นรูปแบบการพัฒนาของประโยคที่ยาวขึ้น หรือกระทั่งรูปแบบของการเว้นของประโยค ซึ่งสามารถนำเทคนิคการพัฒนาโมทีฟเหล่านั้นไปพัฒนาต่อ ในการประพันธ์เพลงหรือการอิมโพรไวส์ได้

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

เพื่อศึกษาการอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกังมิทสเป็ล ในเทคนิคการพัฒนาโมทีฟ เพื่อทราบถึงวิธีการพัฒนาโมทีฟและความแตกต่างด้านการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีทั้งสอง

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้ศึกษาได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาไว้ดังนี้

1. ขอบเขตของการเลือกบทเพลง

ผู้ศึกษาได้กำหนดขอบเขตของการเลือกบทเพลงจำนวน 3 บทเพลง ได้แก่

Be-bop

Album: Paul Motian And The Electric Bebop Band
"Reincarnation of a Love Bird"
Dizzy Gillespie
Transcribed By Napan Pichaikool

A Fm7

9 **A** Fm7

17 **B** Fm7 Bb7 Ebmaj7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7

25 **A** Fm7

ภาพที่ 1 บทเพลง Be-Bop

Skippy

Album: Paul Motian And The Electric Bebop Band
"Reincarnation of a Love Bird"
Thelonious Monk
Transcribed By Napan Pichaikool

33 **A** D7 G7 C7 F7 Bb7(b5) Ab7(b5) Ab7 Db7 Gb7 F7 Bb7 A7(b5) Ab7 G7

41 **A** Gb7 F7 E7 Eb7 Ab7 G7(b5) Gb7(b5) F7(b5) Bb7 A7 Ab7 Db7 F#7 B7 E7 A7(b5)

49 **B** D7 G7 C7 F7 Bb7 A7(b5) Ab7 Db7 Gb7 F7 Bb7 A7(b5) Ab7 Db7 Gb7

57 **A** Db7 C7 B7 Bb7 A7 Ab7 G7 Gb7 B7 Bb7 A7 Ab7 G7 Gb7 F7 E7 Bbm7(b5) Eb7(b9) Ab7

ภาพที่ 2 บทเพลง Skippy

Half Nelson

Album: Paul Motian And The Electric Bebop Band
"Reincarnation of a Love Bird"
Miles Davis
Transcribed By Napan Pichaikool

A

1 Cmaj7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

5 Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Bm7 E7 Bbm7 Eb7

9 Abmaj7 Am7 D7 Am7 D7

13 Dm7 G7 Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

ภาพที่ 3 บทเพลง Half Nelson

ทั้งนี้เนื่องจากบทเพลงทั้ง 3 มีลักษณะโครงสร้างบทเพลง และการดำเนินคอร์ดในรูปแบบที่แตกต่างกัน ดังที่กล่าวมาแล้วในความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา โดยผู้ศึกษาได้ทำการถอดโน้ตจากการบรรเลงกีตาร์ในผลงานชุด Reincarnation Of A Love Bird ของ พอล โมเชียน บันทึกลงเสียงในปี ค.ศ. 1994 สังกัด JMT Records มีนักดนตรีที่ร่วมบันทึกเสียงด้วย ได้แก่ พอล โมเชียล (กลอง) คริส พอตเตอร์ (อัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์แซกโซโฟน) คริส ชีค (Chris Cheek, 1968-ปัจจุบัน) (เทเนอร์แซกโซโฟน) วูล์ฟกัง มิทสเป็ล (กีตาร์) เลิร์ต โรเซนวิงเคิล (กีตาร์) สตีฟ สวอลโล่ (Steve Swallow, ค.ศ.1940-ปัจจุบัน) (เบสไฟฟ้า) ดอน อลิส (Don Alias, ค.ศ. 1939-2006) (เครื่องเคาะ)

2. ขอบเขตของการวิเคราะห์เปรียบเทียบ

ผู้ศึกษาได้กำหนดขอบเขตของการวิเคราะห์และเปรียบเทียบเฉพาะการพัฒนาโมติฟ โดยแบ่งเทคนิคออกเป็น 14 แบบ ในประเด็นดังต่อไปนี้

- 2.1 การซ้ำทวน
- 2.2 การทอดเสียง
- 2.3 การเรียงลำดับ
- 2.4 การเปลี่ยนขั้นคู่

- 2.5 การเปลี่ยนจังหวะ
- 2.6 การแยกส่วน
- 2.7 การเสริมทำนอง
- 2.8 การตัดโน้ตกลางประโยค
- 2.9 การพลิกกลับ
- 2.10 การสลับที่
- 2.11 การย่อส่วนจังหวะ
- 2.12 การขยายส่วนจังหวะ
- 2.13 การประดับโน้ต
- 2.14 การนำโน้ตออก

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. การพัฒนาโมทีฟของเกิร์ต โรเซนวิงเคิล และ วูล์ฟกัง มิทสเปล
2. ความแตกต่างในการพัฒนาโมทีฟของนักดนตรีทั้งสองท่าน
3. สามารถนำข้อมูลและแนวทางการพัฒนาโมทีฟของนักดนตรีทั้งสองท่านมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงดนตรีแจ๊สในรูปแบบของตนได้

ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้ศึกษาได้กำหนดข้อตกลงเบื้องต้นในการค้นคว้าอิสระดังนี้

1. โน้ตเพลงทั้งสามบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ในการค้นคว้าอิสระฉบับนี้ ได้มาจากการถอดโน้ตโดยผู้วิจัย ซึ่งทั้งสามบทเพลงอยู่ในอัลบั้มชุด Reincarnation Of A Love Bird ของพอล โมเชียน
2. คำศัพท์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้นำความหมายหรือคำแปลมาจากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์โดยศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ (2552) และหนังสือทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1 โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555)
3. การอธิบายความสัมพันธ์ของขั้วคู่ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีทั้งสองท่านสำหรับการค้นคว้าอิสระฉบับนี้ พิจารณาการสะกดขั้วคู่ของโน้ตพ้องเสียง (Enharmonic Spelling) มีความหมายเดียวกัน ดังนี้ ขั้วคู่ 3 เมเจอร์ เท่ากับขั้วคู่ 4 ดิมินิชท์ และขั้วคู่ 6 ไมเนอร์ เท่ากับคู่ 5 ออกเมนเทด
4. เป็นการวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีแจ๊ส

นิยามคำศัพท์

คำอธิบายและความหมายของคำศัพท์เฉพาะทางดนตรีแจ๊ส สำหรับการค้นคว้าอิสระฉบับนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้นเอง รวมถึงอ้างอิงคำศัพท์จากเอกสารฉบับอื่นเพื่อค้ำน้ำหนักความหมายที่ผู้ศึกษาดนตรีสามารถเข้าใจความหมายในวงกว้าง

การดีดไม่สลับขึ้นลง (Economy picking) หมายถึง เมื่อดีดในสายเดียวกันให้ดีดสลับขึ้นลง แต่เมื่อดีดข้ามสาย สายต่อไปอยู่ต่ำกว่าสายปัจจุบันให้ดีดลงตลอด แต่ถ้าสายต่อไปอยู่สูงกว่าสายปัจจุบันให้ดีดขึ้นตลอด

เอฟเฟกต์กีตาร์เสียงแตก (Effect Overdrive) หมายถึง สัญญาณเสียงที่ถูกขับจนทำให้เสียงแตกพลา โดนเสียงแตกนี้เกิดจากอุปกรณ์แปลงเสียงกีตาร์ ทำให้มีเสียงกีตาร์ที่ค้างยาวมากขึ้น

เสียงสะท้อน (Effect Delay) หมายถึง สัญญาณการคัดลอกของเสียงกีตาร์ถูกปรับค่าทำให้เกิดสัญญาณเสียงที่ช้ากว่าความเป็นจริง ลักษณะของสัญญาณเสียงดังกล่าวนี้เกิดจากสัญญาณเสียงประเภทดีเลย์

โน้ตในคอร์ด (Chord Tone) หมายถึง โน้ตที่อยู่ในคอร์ด เป็นโน้ตตัวใดตัวหนึ่งของคอร์ดนั้น

การตัดโน้ตกลางประโยค (Compression) การตัดโน้ตกลางประโยค คือการตัดโน้ตที่อยู่กึ่งกลางระหว่างโมทีฟออกแล้วทำให้รูปแบบของประโยคนั้นสั้นลง โดยจังหวะและโน้ตที่ไม่ได้ตัดออกนั้นยังคงมีความคล้าย หรือมีลำดับเสียงเดิม แต่จะมีจำนวนโน้ตในประโยคน้อยลงจากเดิม



บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การค้นคว้าอิสระ เรื่องการวิเคราะห์เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ ระหว่างเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปิล ผู้ศึกษาได้ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง จากงานวิจัย หนังสือ บทความ และเอกสารต่าง ๆ รวมถึงข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต โดยผู้ศึกษามีความสนใจถึงอิทธิพลของนักกีตาร์แจ๊สในแต่ละยุค ที่ส่งผลต่อการบรรเลงกีตาร์ของนักดนตรีทั้งสอง ท่านและนักกีตาร์แจ๊สในยุคปัจจุบัน รวมถึงสนใจความคิด การสร้างสรรค์การอิมโพรไวส์นอกจากประเด็นอื่น ๆ ได้แก่ การพัฒนาโมทีฟ การวิเคราะห์หีบเพลง และการเปรียบเทียบ

ประวัติและการพัฒนาของนักกีตาร์แจ๊สในยุคต่าง ๆ

ในช่วงต้นของประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส ดนตรียุคแรกทายม์ (Ragtime) เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1893¹ เป็นดนตรีเพื่อความสนุกสนาน ซึ่งมีรูปแบบของการบรรเลงในลักษณะของการเคี้ยวเปียโน โดยผู้บรรเลงใช้เทคนิคการบรรเลงประกอบเพลงในลักษณะจังหวะขัด (Syncopation) โดยมีมือซ้ายเล่นแนวทำนองเบส สลับกับการวางคอร์ด ส่วนมือขวาเล่นแนวทำนองหลักมีลักษณะที่เป็นจังหวะขัดกับแนวทำนองเบส และการวางคอร์ดในมือซ้าย ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของดนตรียุคแรกทายม์ นักดนตรีและนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงยุคนั้นคือ สก็อต จอปลิน (Scott Joplin, ค.ศ. 1867-1917) เพลงที่ได้รับคามนิยมคือเพลง Maple Leaf Rag และ The Entertainer²

หลังปี ค.ศ. 1910 เครื่องเป่าทองเหลือง (Brass Band) เข้ามามีบทบาทต่อดนตรีแจ๊ส และสังคมในยุคนั้น โดยวงส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นวงโยธวาทิต (Marching Band) ใช้บรรเลงในงานกิจกรรม เช่น งานศพ งานเดินขบวน งานเต้นรำ และอื่น ๆ นอกจากการใช้กลุ่มเครื่องเป่าในการบรรเลงแล้ว ในภายหลังได้มีการเลือกใช้เครื่องดนตรีต่าง ๆ ในการบรรเลง เช่น เปียโน ไวโอลิน กลองชุด รวมถึงแบนโจ

¹ Henry Martin and Keith Waters, **Jazz: The First 100 Years** (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 21.

² Ibid., 24.

ลักษณะของแบนโจลำตัวรูปร่างเป็นวงกลม จึงด้วยหนังกลองสแนร์ (Snare Drum) ไม่มีช่องเสียง ทำให้เกิดการขยายเสียงภายในตัวแบนโจ สายของแบนโจมีตั้งแต่ 4, 5 หรือ 9 สาย โดยส่วนใหญ่จะนิยมใช้ 5 สาย ส่วนใหญ่นักแบนโจทำหน้าที่ เป็นผู้บรรเลงสนับสนุนทำนองหลัก ค่อยบรรเลงโต้ตอบระหว่างผู้บรรเลงแนวทำนองหลัก คือมีลักษณะ ถาม และตอบ (Call & Response) และต่อมาในปี ค.ศ. 1915 แบนโจถูกลดบทบาทลงเนื่องจากวงมีลักษณะเป็นวงใหญ่ รวมถึงในสมัยนั้นยังไม่มีเครื่องขยายเสียง ต่อมาก็ตาร์จึงได้รับความนิยมและเข้ามาแทนที่แบนโจในเวลาต่อมา³

กีตาร์อคูสติคอาร์คท็อป⁴ (Archtop) ผลิตในปี ค.ศ. 1922 โดย ลอยด์ ลอร์ (Lloyd Loar, ค.ศ. 1889-1943) ยี่ห้อ Gibson L-5 ซึ่งเป็นที่นิยมของนักกีตาร์อย่างแพร่หลาย ซึ่งกีตาร์อคูสติคอาร์คท็อปมีลักษณะหน้าไม้โค้งนูนออกมากีตาร์ จึงถูกสร้างขึ้นด้วยแนวคิดที่จะพยายามลดโครงสร้างภายในลง เพื่อให้กีตาร์มีเสียงดังมากขึ้นซึ่งได้อิทธิพลมาจากไวโอลิน (Violin) และด้วยลักษณะของเสียงที่มีความดัง และสามารถสร้างเสียงประสานได้อย่างเหมาะสมกับวง แม้กีตาร์จะสามารถสร้างเสียงที่แตกต่างออกไปจากแบนโจ แต่เมื่อเทียบบทบาทกับเครื่องเป่าแล้ว หน้าทีของเครื่องเป่าก็ยังชัดเจนมากกว่า นักกีตาร์จึงทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงสนับสนุน โดยนักกีตาร์ส่วนใหญ่ในช่วงต้นของประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สนั้นจะนิยมเล่นในลักษณะการวางคอร์ดเป็นส่วนใหญ่

ลอนนี่ จอห์นสัน (Lonnie Johnson, ค.ศ. 1899-1970) และเอ็ดดี แลง (Eddie Lang, ค.ศ. 1902-1933) ช่วงต้นกำเนิดดนตรีแจ๊ส ค.ศ. 1893 -1930

ในช่วงต้นกำเนิดดนตรีแจ๊สผู้บรรเลงในวงดนตรีแบ่งหน้าที่เครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่มคือ ผู้บรรเลงทำนองหลัก (Melody) และกลุ่มเครื่องจังหวะประกอบด้วย (Rhythm Section) ในส่วนของผู้บรรเลงทำนองหลักประกอบไปด้วย คอรัเน็ต (Cornet) และทรัมเป็ต (Trumpet) ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ทรอมโบน (Trombone) ทำหน้าที่ในแนวเสียงประสาน คลาริเน็ต (Clarinet) เล่นแนวทำนองสอดประสานกับแนวทำนองหลัก และกลุ่มเครื่องจังหวะประกอบด้วย (Rhythm Section) บรรเลงสนับสนุนทำนองหลักประกอบไปด้วย เปียโน แบนโจ กีตาร์ ทูบา (Tuba) บาริโตนแซกโซโฟน (Baritone Saxophone) ดับเบิลเบส (Double bass) และกลอง⁵

³ Henry Martin and Keith Waters, **Jazz: The First 100 Years**, 43.

⁴ Wikipedia, **Archtop guitar**, accessed September 1, 2012, available from https://en.wikipedia.org/wiki/Archtop_guitar

⁵ Henry Martin and Keith Waters, **Jazz: The First 100 Years**, (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 49.

เอคตี แลง และ ลอนนี จอห์นสัน นักกีตาร์แจ๊สที่เริ่มบรรเลงในลักษณะแนวทำนองเดี่ยว ซึ่งนักกีตาร์ทั้ง 2 มีรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างกัน โดยลอนนี จอห์นสัน เป็นนักกีตาร์ผิวดำที่ได้รับอิทธิพลการบรรเลงกีตาร์จากคนตรีบูลส์ และมีความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรีที่หลากหลาย เช่น ไวโอลิน เปียโน และแมนโดลิน (Mandolin) โดยบันทึกเสียงกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียง เช่น หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong, ค.ศ. 1901-1971) และคิง อีลลิงตัน (Duke Ellington, ค.ศ. 1899-1974)

เอคตี แลง เป็นนักกีตาร์ผิวขาวที่ได้รับอิทธิพลการบรรเลงกีตาร์จากคนตรีคลาสสิก โดยมีทักษะการเล่นไวโอลินคลาสสิกมาก่อน เอคตี แลง ได้ร่วมเล่นกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียง เช่น โจ “คิง” โอลิเวอร์ (Joe “King” Oliver, ค.ศ. 1881-1938) พอล ไวท์แมน (Paul Whiteman, ค.ศ. 1890-1967) และ โจ เวนูติ (Joe Venuti, ค.ศ. 1903-1978)⁶ ซึ่งการบรรเลงของนักดนตรีทั้งสองมีอิทธิพลต่อนักกีตาร์ในยุคต่อมา

เฟรดี กรีน (Freddie Green, ค.ศ. 1911-1987) ชาร์ลี คริสเตียน (Charlie Christian, ค.ศ. 1916-1942) และยูกสวิง ค.ศ. 1930-1940

ยูกสวิงนิยมบรรเลงด้วยวงขนาดใหญ่ การพัฒนาของกลุ่มเครื่องจังหวะในยุคสวิง กลองเริ่มมีการใช้ไฮแฮต (Hi hat) ในจังหวะ 2 กับ 4 ดับเบิลเบสเริ่มมีแนวทำนองในลักษณะของการเดินเบสและมีบทบาทในวงมากขึ้นซึ่งเข้ามาแทนที่ทูบ่าร์ กีตาร์ถูกนำเข้ามาแทนที่แบนโจ ด้วยลักษณะของเสียงที่มีความดังมากกว่าบวกกับการใช้เครื่องช่วยขยายเสียง (Amplifier) และความสามารถในการสร้างเสียงประสานได้อย่างเหมาะสมกับวง เปียโนจึงไม่ต้องบรรเลงในลักษณะสไตรด์ เปียโน⁷ (Stride Piano) นักกีตาร์ที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น ได้แก่ เฟรดี กรีน และชาร์ลี คริสเตียน โดยเฟรดี กรีน บรรเลงอยู่ในวงของ เคาท์ เบสิ ออร์เคสตรา (Count Basic Orchestra) มีเทคนิคการบรรเลงกีตาร์ที่เน้นไปในลักษณะของการตีคอร์ด (Strum Chord) สนับสนุนทำนองหลัก ในจังหวะเดียวกับกลองและเบส

ชาร์ลี คริสเตียน นักกีตาร์แจ๊สผิวดำ เล่นประกอบในวงของเบนนี่ กูดแมน (Benny Goodman, ค.ศ. 1909-1986) ผู้เปลี่ยนบทบาทในการทำหน้าที่ของนักกีตาร์ในยุคนั้น ที่เน้นจากการ

⁶ Mark C. Gridley, **Jazz styles History & Analysis** (Richmond: Pearson Education, 2006), 81.

⁷ การบรรเลงประกอบเพลงในจังหวะซัด (Syncopation) มือซ้ายเล่นแนวเบส ในจังหวะที่ 1 กับ 3 (Strong Beat) และกดคอร์ดในจังหวะ 2 กับ 4 (Weak Beat), มือขวาเล่นแนวทำนองหลักที่มีจังหวะซัดกับแนวทำนองเบสและจังหวะประกอบ

บรรเลงคอร์คิตาร์เพียงอย่างเดียวเป็นบรรเลงทำนองหลักและอิมโพรไวส์ โดยรับอิทธิพลและเทคนิคการอิมโพรไวส์จากทำนองเครื่องเป่าของเลสเตอร์ ยัง (Lester Young, ค.ศ. 1909-1959) นักแซกโซโฟนที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น

ทอล ฟาร์โลว์ (Tal Farlow, ค.ศ 1921-1998) ยุคบีบอป ค.ศ. 1940-1950

ยุคบีบอป คนตรียุคบีบอปเน้นในเรื่องความสามารถในการบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรีกีตาร์ในยุคบีบอป ไม่ได้เป็นแค่เครื่องให้จังหวะ แต่เป็นทั้งเครื่องโซโลด้วย สไตส์ของการบรรเลงคนตรีบีบอป ถูกพัฒนามาจากเครื่องเป่าอย่างแซกโซโฟน และทรัมเป็ต หลังจากนั้นไม่นาน เครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้รับอิทธิพลเหล่านี้มาด้วย

บีบอป รีบอป (Rebop) บอป (Bop) เกิดขึ้น ในปีค.ศ.1940 เมื่อคนตรีบิกแบนด์ถึงจุดอิ่มตัว นักดนตรีเกิดความเบื่อหน่ายในรูปแบบการเล่นของวงดนตรีวงใหญ่ นักดนตรีจึงเริ่มหาแนวทางใหม่เพื่อตอบสนองความพอใจของตน โดยเริ่มพัฒนารูปแบบคนตรีบีบอปจากการแจมเซสชัน (Jam session) ตามไนต์คลับย่านฮาร์เล็ม (Harlem) ได้แก่ Monroe's Uptown Houes และ Minton's play house ขนาดของวงที่แสดงมีขนาดเล็กลง ตัวอย่างเช่นวง ทีโอ (Trio) ควอร์เท็ต (Quartet) ควินเท็ต (Quintet) โดยส่วนใหญ่จะเป็นนักดนตรีที่เสร็จสิ้นจากการทำงานประจำ ซึ่งได้มาร่วมบรรเลงและแลกเปลี่ยนความคิดเห็น นักดนตรีที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น ได้แก่ ชาลี ปาร์กเกอร์ (Charlie Parker, ค.ศ. 1920-1955) ดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespie, ค.ศ. 1917-1993) ซีโลเนียส มังก์ (Thelonious Monk, ค.ศ. 1917-1982) เป็นต้น ซึ่งอิทธิพลของคนตรีบีบอปได้ส่งผลต่อการบรรเลงของนักกีตาร์ ทำให้เกิดการใช้น้ตนอกโครงสร้างเสียงประสาน การใช้น้ตครึ่งเสียงเชื่อมระหว่างน้ต รวมถึงรูปแบบการบรรเลงทำนองเดี่ยวผสมกับการวางคอร์ด ทำให้เกิดนักกีตาร์ที่มีชื่อเสียง ได้แก่ ทอล ฟาร์โลว์ จิมมี่ เรนีย์ (Jimmy Raney, ค.ศ. 1927-1955) บาร์นี่ เคสเซล (Barney Kessel, ค.ศ. 1924-2004) เวส มอนท์โกเมอรี่ (Wes Montgomery, ค.ศ. 1923-1968) โจ พาส (Joe Pass, ค.ศ. 1929-1994) และจิม ฮอลล์ (Jim Hall, ค.ศ. 1930-2013)

ทอล ฟาร์โลว์ เกิดเมื่อวันที่ 7 มิถุนายน ปี ค.ศ 1921 ชื่อเต็มคือ ทอร์เมจ ฮอตส์ ฟอร์โลว์ (Talmage Holt Farlow) ฟาร์โลว์ นักกีตาร์ที่อยู่กึ่งกลางระหว่างนักกีตาร์ในยุคสวิงอย่าง ชาร์ลี คริสเตียน และนักกีตาร์ที่มีชื่อเสียงในแนวคนตรีฮาร์ดบอป (Hard Bop) อย่าง เวส มอนท์โกเมอรี่ (Wes Montgomery, ค.ศ. 1923-1968) โดย ทอล ฟาร์โลว์ นำแนวทำนองบีบอป (Bebop melodic line) มาใช้ในการบรรเลงได้อย่างมีเอกลักษณ์ รวมถึงมีการใช้เทคนิคการคิดที่ น่าสนใจ สไตส์ของทอล ฟาร์โลว์ ได้รับอิทธิพลจากนักกีตาร์ชื่อ ชาร์ลี คริสเตียน ซึ่งเรียนรู้จากการถอดน้ตเพลงของชาร์ลี คริสเตียน ในอัลบั้มของ เบนนี กู๊ดแมน เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งการบรรเลงของเขานั้นมีเทคนิคการ

ตีผสมกันระหว่าง การดีดสลับขึ้นลง (Alternate picking) และการดีดไม้สลับขึ้นลง⁸ (Economy picking) ทำให้สามารถเล่นได้อย่างรวดเร็ว โดยทอล ฟาร์โลว์ มีนิ้วมือซ้ายที่มีลักษณะแผ่กว้างมากกว่า นิ้วปกติ ซึ่งทำให้ทอล ฟาร์โลว์สามารถเปลี่ยนตำแหน่งมือซ้ายได้ว่องไว กีตาร์ที่ใช้ คือ Gibson ES 350, Pickup model: p-90 ซึ่งเหมือนกันกับกีตาร์ของ ชาร์ลี คริสเตียน⁹

เวส มอนต์โกเมอรี (Wes Montgomery, ค.ศ. 1923-1968)

หลังจากดนตรีบีบอป ดนตรีแจ๊สได้ถูกพัฒนาและแตกแขนงออกเป็นดนตรีแนวต่าง ๆ เช่น คูลแจ๊ส (Cool Jazz) ฮาร์ดบอป (Hard Bop) โมดัลแจ๊ส (Modal jazz) ฟรีแจ๊ส (Free Jazz) ฟิวชันแจ๊ส (Fusion Jazz) และอื่น ๆ

ดนตรีคูลแจ๊ส เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1950 ถูกพัฒนาขึ้นโดยนักดนตรี 2 กลุ่มหลัก ได้แก่ วงโคลด ธอร์นฮิลล์ แบนด์ (Claude Thornhill Band) โดยมีนักดนตรีที่มีชื่อเสียงด้านประพันธ์เพลง (Composition) และเรียบเรียงเพลง คือ เจอร์รี มัลลิแกน (Jerry Mulligan, ค.ศ. 1927-1996) กิล อีแวนส์ (Gil Evans, ค.ศ. 1912-1988) และ ไมล์ส เดวิด ต่อมานักดนตรีบางส่วนได้แยกตัวมาออกจากวงของชาลี ปาร์คเกอร์ และได้ร่วมกันทำอัลบั้มจนได้เกิดอัลบั้มที่ชื่อว่า The Birth of the Cool โดยมีชื่อวงว่า เดอะ ไมล์ส เดวิด แบนด์ (The Miles Davis Band) ซึ่งต่อมาดนตรีคูลแจ๊สได้รับความนิยมและเป็นที่ยอมรับ โดยเฉพาะในฝั่งตะวันตก (West Coast) ของประเทศ

ดนตรีฮาร์ดบอป เกิดขึ้นในระหว่างปี ค.ศ. 1950 ได้รับความนิยมในฝั่งตะวันออก (East Coast) โดยนักดนตรีฮาร์ดบอปส่วนมาก จะนิยมบรรเลงโดยนักดนตรีผิวดำรุ่นหลังที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีบีบอปของ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ และดิซซี กิลเลสปี¹⁰ โดยได้มีการนำดนตรีอาร์แอนด์บี (R&B) โซล (Soul) ฟังก์กี้ (Funky) กอสเปล (Gospel) มาผสมในดนตรีบีบอป ซึ่งยังคงเน้นและให้ความสำคัญกับการคันสด โดยลดความซับซ้อนลงและเข้าถึงคนฟังมากขึ้นจากดนตรีบีบอป มีนักกีตาร์ที่สำคัญ ได้แก่ แกรนท์ กรีน (Grant Green, ค.ศ. 1935-1979) เคนนี่ เบอร์เรล และที่สำคัญคือ เวส มอนต์โกเมอรี ซึ่งเป็นนักกีตาร์ที่ได้รับอิทธิพลจาก ชาร์ลี คริสเตียน เช่นกัน

⁸ เมื่อดีดในสายเดียวกันให้ดีดสลับขึ้นลง แต่เมื่อดีดข้ามไปสายอื่นสายต่อไปอยู่ต่ำกว่าสายปัจจุบันให้ดีดลงตลอด แต่ถ้าสายต่อไปอยู่สูงกว่าสายปัจจุบันให้ดีดขึ้นตลอด

⁹ Wolf Marshall, **Best of Jazz Guitar** (Milwaukee: Hall Leonard Corporation, 2000), 96.

¹⁰ อนันต์ ลือประดิษฐ์, ฮาร์ดบอป, เข้าถึงเมื่อ 1 ตุลาคม 2555. เข้าถึงจาก <http://www.oknation.net/blog/rakmusic/2008/08/01/entry-7>

เวส มอนต์โกเมอรี เกิดเมื่อวันที่ 6 มีนาคม ค.ศ. 1925 เมือง อินเดียนาโพลิส (Indianapolis) เวส มอนต์โกเมอรี เริ่มเล่นกีตาร์ตอนอายุ 19 ปี เรียนรู้การเล่นกีตาร์จากการฟังและการถอดโน้ตกีตาร์ของชาร์ลีย์ คริสเตียน และนำมาพัฒนาในสไตล์ของตน หลังจากนั้นเวส มอนต์โกเมอรีเริ่มมีชื่อเสียงเมื่อได้มีโอกาสไปร่วมเล่นกับวงของไลโอเนล แฮมป์ตัน (Lionel Hampton, ค.ศ. 1908-2002) นักไวบราโฟน (Vibraphone) ที่โคโลรง¹¹

เวส มอนต์โกเมอรี มีเทคนิคการคิดที่ใช้นิ้วโป้งแทนปีก (Pick) เพื่อให้ได้เสียงที่นุ่มหนาแน่นและเสียงที่อ่อน ในลักษณะของการตีคอร์ด (Downstroke) และนิยมบรรเลงโน้ตขึ้นคู่ 8 ในลักษณะของแนวทำนองบีบอปได้อย่างรวดเร็ว ซึ่งเป็นเสน่ห์และเอกลักษณ์ในการบรรเลงของเวส มอนต์โกเมอรี รวมถึงอิทธิพลของบลูส์และบีบอปเข้าด้วยกันในการอิมโพรไวส์ ซึ่งในการอิมโพรไวส์ของเขามักจะเริ่มจากการสร้างแนวทำนองที่ฟังง่าย เพื่อเพิ่มจุดสำคัญในการอิมโพรไวส์ รวมไปถึงแนวคอร์ดของจังหวะที่หลากหลายจากจังหวะง่ายไปจนถึงจังหวะที่ซับซ้อน จึงทำให้เวส มอนต์โกเมอรีเป็นนักกีตาร์คนสำคัญ ในขณะที่เดียวกันยังมีนักกีตาร์ที่มีชื่อเสียงอีกมากในวงการแจ๊สและมีอิทธิพลต่อนักกีตาร์ยุคหลัง ซึ่งนักกีตาร์ส่วนใหญ่มีพื้นฐานและพัฒนามาจากดนตรีบีบอป ได้แก่ โจ พาสเชอร์ เอลลิส และนักกีตาร์ 7 สายอย่าง จอร์จ แวน เอ็ปส์ (George Van Eps, ค.ศ. 1913-1998)

จิม ฮอล (Jim Hall, ค.ศ. 1930-2013)

จิม ฮอล เป็นนักกีตาร์ที่มีบทบาทต่อวงการดนตรีแจ๊ส ตั้งแต่ ค.ศ. 1950 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้รับอิทธิพลการเล่นกีตาร์จากนักกีตาร์อย่าง ชาร์ลีย์ คริสเตียน การสร้างแนวอิมโพรไวส์ของจิมฮอล โดยการจัดวางในส่วนของจังหวะ และการอิมโพรไวส์แบบลีลาสอดประสาน (Contrapuntal) โดยมีส่วนผสมผสานของดนตรีคลาสสิกนั้น ทำให้การอิมโพรไวส์ของจิม ฮอล มีความร่วมสมัย

วิธีการบรรเลงของจิม ฮอล นั้นแตกต่างจากมือกีตาร์คนอื่น ๆ ในยุคของเขา โดยเน้นเรื่องอิมโพรไวส์โดยมีคอนเซ็ปต์ (Concept) ในการใช้แพทเทิร์น (Pattern) ของบีบอป ผสมผสานองค์ความรู้ต่าง ๆ ซึ่งสามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างลงตัว โดยอยู่บนพื้นฐานของการพัฒนาโมทีฟทำนอง (Melodic Motif) และโมทีฟจังหวะ (Rhythmic Motif) การบรรเลงของจิม ฮอลมีลักษณะเหมือนการแต่งเพลงขึ้นมาใหม่ด้วยไอเดียการพัฒนาโมทีฟ (Motive Development) รวมถึงการเลือกโน้ตลงบนคอร์ดต่าง ๆ ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าสนใจในการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอล

จิม ฮอล เกิดเมื่อวันที่ 4 ธันวาคม ค.ศ. 1930 ที่เมืองบัฟฟาโล (Buffalo) นิวยอร์ก ย้ายและเติบโตที่คลีฟแลนด์ (Cleveland) จบการศึกษาที่ คลีฟแลนด์ อินสทิทิวต์ ออฟ มิวสิก (Cleveland

¹¹ William Bay, **Wes Montgomery The Early Years** (Pacific: Mel Bay Publications, 1995), 5.

Institute of Music) และได้ย้ายไปอยู่ที่ลอสแอนเจลิส (Los Angeles) จิม ฮอล ได้ทำงานร่วมกับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงมากมาย ได้แก่ พอล เดสมอนด์ (Paul Desmond, ค.ศ. 1924-1977) บิล อีแวนส์ (Bill Evans, ค.ศ. 1929-1980) รอน คาร์เตอร์ (Ron Carter, ค.ศ. 1937-ปัจจุบัน) จอห์น ลูอิส (John Lewis, ค.ศ. 1929-2001) และออร์เน็ตต์ โคลแมน (Ornette Coleman, ค.ศ. 1930-2015) กระทั่งทุกวันนี้ นักดนตรีแจ๊สรุ่นใหม่ก็ได้รับอิทธิพลจากการบรรเลงของจิม ฮอล เช่น คริส พอตเตอร์ (Chris Potter, ค.ศ. 1971-ปัจจุบัน) บิลล์ ฟริเซลล์ (Bill Frisell, ค.ศ. 1951-ปัจจุบัน) แพท เมทีนี (Pat Metheny, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน) โจ โลวานโน (Joe Lovano, ค.ศ. 1952-ปัจจุบัน) และเดฟ ฮอลแลนด์ (Dave Holland, ค.ศ. 1946-ปัจจุบัน)

จอห์น แม็กกลาฟลิน (John McLaughlin, ค.ศ. 1942-ปัจจุบัน)

ดนตรียุคฟิวชันแจ๊สเกิดขึ้นในระหว่างปี ค.ศ. 1960 - 1970 ซึ่งในช่วงนั้นดนตรีร็อกมีบทบาทต่อสังคมและวงการเพลงเป็นอย่างมาก อาทิ วงเดอะ บีเทิลส์ (The Beatles) จิมมี เฮนดริกซ์ (Jimi Hendrix, ค.ศ. 1942-1970) บ็อบ ดิลลัน (Bob Dylan, ค.ศ. 1941-ปัจจุบัน) ซึ่งทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของดนตรีแจ๊ส ทำให้เกิดดนตรีแจ๊สรูปแบบใหม่ คือดนตรีฟิวชันแจ๊ส โดยการนำจังหวะในดนตรี โซล ร็อก ฟังก์ มาเป็นส่วนประกอบในดนตรีฟิวชันแจ๊ส จึงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในภาคจังหวะ โดยมีทั้งเครื่องดนตรีดั้งเดิมและเครื่องดนตรีไฟฟ้ามาเป็นส่วนประกอบในการแสดง และบันทึกเสียง เครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ซึ่งใช้ระบบ มิดิ (MIDI-musical instrument digital interface) เครื่องเปียโนประเภทซินธิไซเซอร์ (Synthesizers) ที่ใช้ระบบไฟฟ้าและบางครั้งก็จะมีกลุ่มเครื่องเคาะร่วมเล่นบรรเลง เช่น เครื่องดนตรีจากอัฟริกา ได้แก่ ดิเจมเบ้ (Djembe) คาบาซา (Cabaza) เครื่องดนตรีอินเดีย ได้แก่ ซิตาร์ (Sitar) ทาบลา (Tabla) เป็นต้น ไมล์ส เดวิส เป็นผู้บุกเบิกดนตรีฟิวชันแจ๊ส โดยนำเครื่องดนตรีไฟฟ้าชนิดต่าง ๆ และชาวคัลตักเคราะห์มาใช้ในการบรรเลง รวมถึงโครงสร้างและรูปแบบของเพลง ที่แตกต่างออกไปจากยุคสมัยเดิม ซึ่งได้ทำการบันทึกเสียงโดยใช้อัลบั้มที่มีชื่อว่า In The Silent Way และ Bitches Brew โดยภายหลังสมาชิกที่ร่วมบันทึกเสียงกับไมล์ส เดวิส ได้มีอิทธิพลต่อดนตรีฟิวชันแจ๊สเป็นอย่างมาก เช่น เวน ชอตเตอร์ (Wayne Shorter, ค.ศ. 1933-ปัจจุบัน) จอห์น แม็กกลาฟลิน ชิค คอเรีย (Chick Corea, ค.ศ. 1941-ปัจจุบัน) เฮอร์บี แฮนค็อก (Herbie Hancock, ค.ศ. 1940-ปัจจุบัน) โจ ซาวินูล (Joe Zawinul, ค.ศ. 1932-2007) เดฟ ฮอลแลนด์ โทนี วิลเลียม (Tony Williams, ค.ศ. 1945-1997) ไมเคิล เบร็กเกอร์ (Michael Brecker, ค.ศ. 1949-2007) นักกีตาร์

ที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น คือ จอห์น แมคคลาฟลิน นักประพันธ์เพลงฟิวชั่นแจ๊สชาวอังกฤษ และเป็นผู้ก่อตั้งวงมหาวิษณุออร์เคตรา (Mahavishnu Orchestra)¹²

จอห์น แมคคลาฟลิน เกิดเมื่อวันที่ 4 มกราคม ค.ศ.1942 สหราชอาณาจักร (United Kingdom) ในปีค.ศ. 1969-1971 จอห์น แมคคลาฟลินได้มีโอกาสไปเล่นกับวงไลฟ์ตามแบนด์ (Lifetime band) วงฟิวชั่นแจ๊ส โดยมีหัวหน้าวงคือโทนี วิลเลียมส์ ตำแหน่งกลอง นอกจากนั้นเขายังได้รับการชักชวนจากไมล์ส เดวิส ไปบันทึกเสียงในหลายอัลบั้มได้แก่ In a Silent Way, Bitches Brew, On the Corner, Big Fun และ A Tribute To Jack Johnson โดยเฉพาะอย่างยิ่งอัลบั้ม In a Silent Way และ Bitches Brew ที่เป็นสัญลักษณ์ของการเปลี่ยนเข้าสู่ยุคฟิวชั่นแจ๊ส บรรเลงดนตรีลักษณะผสมของดนตรีร็อกและดนตรีแจ๊ส โดยได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดีย รวมถึงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (Electronic) มีการใช้เทคนิคการดีคกวาด¹³ (Sweep Picking) และการเล่นส่วนในจังหวะซัด (Syncopation) โดยการเล่นส่วนในจังหวะซัดของจอห์น แมคคลาฟลิน ถูกพัฒนามาจากดนตรีร็อก จึงทำให้มีความแตกต่างจากนักกีตาร์แจ๊สคนอื่น มีการใช้อัตราจังหวะ (Time Signature) ที่ซับซ้อนรวมไปถึงใช้เอฟเฟค Wah-Wah และ Phrase Shifter ในระหว่างบรรเลง

แพท เมทินี (Pat Metheny, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน)

ค.ศ. 1970-1990 เกิดนักกีตาร์ที่มีเอกลักษณ์ในการบรรเลงเฉพาะตัวและมีชื่อเสียงมากมาย อาทิเช่น จอร์จ เบนสัน (George Benson, ค.ศ. 1943-ปัจจุบัน) นักกีตาร์ที่ได้รับอิทธิพลการบรรเลงและเทคนิค ที่พัฒนาจากนักกีตาร์อย่าง เวส มอน โกลด์วอร์ธ (Allan holdsworth, ค.ศ. 1946-ปัจจุบัน) นักกีตาร์ที่มีเทคนิคการเล่นเสียงต่อเนื่อง (Legato) เอกลักษณ์เฉพาะ และ บิลล์ ฟริเชลด์ นักกีตาร์ที่นำเสนอรูปแบบการบรรเลงผสมผสานระหว่างดนตรีคันทรี่ (Country Music) และดนตรีแจ๊สเข้าด้วยกัน นักกีตาร์ที่ประสบความสำเร็จและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในยุคนั้นคือ แพท เมทินี

แพท เมทินี นักกีตาร์แจ๊สร่วมสมัย เกิดวันที่ 12 สิงหาคม ค.ศ. 1954 เมืองแคนซัส มลรัฐมิสซูรี เริ่มสร้างชื่อเสียงจากการเป็นอาจารย์วิทยาลัยไมอามี (University of Miami) ตั้งแต่อายุ 19 ปี และได้ร่วมงานกับนักไวบราโฟน (Vibraphone) แกรี เบอร์ดัน (Gary Barton, ค.ศ. 1943-ปัจจุบัน) แพท เมทินี ออกผลงานของตนอัลบั้มแรกชื่อ Bright Size Life สังกัดค่าย ECM ปี ค.ศ. 1975

¹² Mark C. Gridley, **Jazz styles History & Analysis** (Richmond: Pearson Education, 2006), 347.

¹³ คือการดีคดลงอย่างต่อเนื่องหรือจึงคิดขึ้นอย่างต่อเนื่องอย่างรวดเร็ว โดยมีจังหวะโน้ตที่เท่ากัน

แพท เมทีนี ได้นำจังหวะของดนตรีพื้นบ้านมาผสมผสานในงานของตน การนำเอฟเฟกต์กีตาร์มาใช้ประกอบการบรรเลง เช่น ซินธิไซเซอร์ (Synthesizers) และเสียงสะท้อน (Delay) ทำให้เกิดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ และอีกทั้งยังได้มีการนำกีตาร์ 12 สายมาใช้ในการบรรเลง โดยนำมาบรรเลงในบทเพลง Sirabhomyh ในอัลบั้ม Bright Size Life ซึ่งเป็นอัลบั้มแรกที่สร้างชื่อเสียงให้กับเขา นอกจากนี้ยังมีเทคนิคต่าง ๆ เช่น เทคนิคการบรรเลงแนวคอร์ดจังหวะ (Rhythm idea) และการบรรเลงแนวทำนอง (Melodic line)¹⁴ บทเพลงของแพท เมทีนี ถูกจัดอยู่ในกลุ่มดนตรีร่วมสมัย (Contemporary Jazz) ซึ่งได้อิทธิพลและส่วนผสมจากดนตรีต่างหลายประเภทเช่น ดนตรีบราซิลเลียน และดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ เป็นต้น

นักกีตาร์ที่มีชื่อเสียงในปัจจุบัน

หลังปี ค.ศ. 1990 เกิดนักกีตาร์แจ๊สรุ่นใหม่ที่มีชื่อเสียงมากมาย อาทิ ลากค์ ลุนด์ (Lage Lund, ค.ศ. 1978-ปัจจุบัน) เนร์ เฟลเดอร์ (Nir Felder, ค.ศ. 1982-ปัจจุบัน) ปีเตอร์ เบอรั่นสไตน์ (Peter Bernstein, ค.ศ. 1967-ปัจจุบัน) ออส นอย (Oz Noy, ค.ศ. 1973-ปัจจุบัน) ไมค์ โมเรโน (Mike Moreno, ค.ศ. 1978-ปัจจุบัน) และเวย์น ครานซ์ (Wayne Krantz, ค.ศ. 1956-ปัจจุบัน) โดยนักกีตาร์สมัยใหม่มีการเลือกใช้เสียงที่เป็นเอกลักษณ์ ในลักษณะของเสียงเอฟเฟกต์กีตาร์ (Effect Guitar) และตัวเครื่องขยายเสียง รวมถึงวิธีการคิด เทคนิคการประพันธ์เพลง และรูปแบบการแสดงที่แปลกใหม่ เป็นต้น โดยในขณะที่ยังมีกลุ่มนักดนตรี รูปแบบ เพลง แจ๊สดั้งเดิม (Traditional Jazz Style) และการบรรเลงเพลงแจ๊สผสมผสานรูปแบบใหม่ (Contemporary Jazz Style) ทำให้เกิดดนตรีที่มีความหลากหลาย โดยนักกีตาร์สมัยใหม่ที่สนใจคือ เคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเป็ล เป็นนักกีตาร์แจ๊สร่วมสมัยที่ยังมีชีวิตอยู่ มีลักษณะการบรรเลงที่ต่างกันอย่างสิ้นเชิงทั้งด้านแนวคิดและสำเนียงในการบรรเลงเพลง และเป็นที่ยอมรับของนักดนตรีแจ๊สทั่วโลก

¹⁴ Wolf Marshall, **Best of Jazz Guitar** (Milwaukee: Hall Leonard Corporation, 2000),

ชีวประวัติของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิซสเปียล

เคิร์ต โรเซนวิงเคิล



ภาพที่ 4 เคิร์ต โรเซนวิงเคิล

ที่มา : Kurt Rosenwinkel, **About**, accessed October 18, 2011, available from [http://www. Kurtrosenwinkel.com/](http://www.Kurtrosenwinkel.com/)

เคิร์ต โรเซนวิงเคิล เกิดเมื่อวันที่ 28 ตุลาคม ค.ศ. 1970 เมืองฟิลาเดลเฟีย (Philadelphia) ประเทศอเมริกา เกิดในครอบครัวที่เป็นนักดนตรีและมีพ่อและแม่เป็นนักเปียโน เริ่มเล่นเปียโนเป็นเครื่องแรกเมื่ออายุได้ 9 ปี โดยศึกษากับจิมมี อมาดี (Jimmy Amadio, ค.ศ. 1937-2013) นักเปียโน ที่มีชื่อเสียงในเมืองฟิลาเดลเฟีย และเปลี่ยนเป็นเครื่องกีตาร์ในเวลาต่อมาตอนอายุ 12 ปี โดยได้รับอิทธิพลจากวงร็อกแอนด์โรลที่เขาชื่นชอบ อาทิ เดอะ บีเทิล (The Beatles) เลด เซพเพลิน (Led Zeppelin) รัช (Rush) คิส (Kiss) จนเมื่อได้เข้าโรงเรียนในระดับชั้นมัธยม เขาจึงเริ่มศึกษาแจ๊ส ในช่วงวัยเด็กนั้น เคิร์ต โรเซนวิงเคิลได้รับการปลูกฝังในเรื่องการฟังเพลงจากครอบครัวที่เป็นนักดนตรี เขามักได้ยินเพลงแจ๊สต่าง ๆ จากคลื่นวิทยุท้องถิ่นที่เมืองฟิลาเดลเฟียเปิด ที่มีชื่อว่า WRTI-FM โดยคลื่นวิทยุนี้จะนิยมเปิดเพลงของจอห์น โคลเทรน, อีริก ดอล์ฟ (Eric Dolphy, ค.ศ. 1928-1964) และเพลงแจ๊สแนว Avant-Garde ตอนช่วงเด็กในวัยเด็กของเขา¹⁵

¹⁵ Mark Small, **Berklee Today Kurt Rosenwinkel: Jazz Guitar's New Voice**, accessed March 13, 2016, available from <https://www.berklee.edu/berklee-today-36>

ได้เข้าศึกษาที่ วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลี ในปี ค.ศ. 1988 โดยในการเรียนที่ดนตรีวิทยาลัยดนตรี เบิร์กลี เคิร์ต โรเซนวิงเคิลมีความสนใจในวิชา Chord Scale Voicings for Arranging ของ Ed Tomassi และสนใจในวิชาเสียงประสานและการวิเคราะห์เสียงประสานต่าง ๆ ในส่วนของการปฏิบัติ เคิร์ต โรเซนวิงเคิล ใช้เวลาในการซ้อมกีตาร์ 6 ชม. ถึง 12 ชม. ต่อวัน จากนั้นจึงตัดสินใจลาออกใน อีก 2 ปีต่อมา¹⁶ โดยร่วมออกทัวร์กับวงของแกรี เบอร์ดัน จากนั้นจึงได้ย้ายไปนิวยอร์กและได้ร่วม ทำอัลบั้มกับพอล โมเชียน และศิลปินรุ่นใหม่ที่มีชื่อเสียง อาทิ เซมัส เบลค (Seamus Blake, ค.ศ. 1970-ปัจจุบัน) ทิม ฮาแกนส์ (Tim Hagans, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน) มาร์ค เทอร์เนอร์ (Mark Turner, ค.ศ. 1965-ปัจจุบัน) ไบรอัน เบลค (Brian Blade, ค.ศ. 1970-ปัจจุบัน) โทนี วิลเลียมส์ และเอ็ดดี กรีน (Eddie Green, ค.ศ. 1932-2004)¹⁷

เป็นช่วงเวลากว่า 8 ปี ที่เขาทำงานสตูดิโอ โดยมีอัลบั้มถึง 12 ชุด ในปี ค.ศ. 1995 เขา ได้รับรางวัลด้านการประพันธ์เพลงจากสถาบัน National Endowment for the Arts ในปีต่อมานั้นเอง เคิร์ต โรเซนวิงเคิล ได้ออกอัลบั้มชื่อ East Coast Love After ดังกัคล้าย เฟิร์ส ซาวด์ นิว ทาเลน (Fresh Sound New Talent) บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1996 และออกอัลบั้ม Intuit ในปี ค.ศ. 1999 ภายได้สังกัดค่าย Criss Cross และได้มีโอกาสออกอัลบั้มกับค่าย Verve Records ถึง 5 อัลบั้มด้วยกัน ได้แก่ The Enemies of Enersy (ค.ศ. 1999) The Next Step (ค.ศ. 2001) Heartcore (ค.ศ. 2003) Deep Song (ค.ศ. 2005) หลังจากสิ้นสุดอัลบั้มกับค่าย Verve Record ในปี ค.ศ. 2005 เคิร์ต โรเซนวิงเคิล ได้ทำ อัลบั้มบันทึกการแสดงสด The Remedy live at The Village Vanguard (ค.ศ. 2008) ภายได้สังกัด Wommusic ซึ่งเป็นค่ายเพลงที่เขาเป็นผู้ก่อตั้ง ซึ่งอัลบั้มต่อมา Reflection (ค.ศ. 2009) เขาได้เป็นผู้ควบคุมการผลิตเอง¹⁸

อิทธิพลต่อการเล่นดนตรีของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ในระหว่างที่เรียนอยู่วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลี เขาได้ถอดโน้ตและฝึกฝนเทคนิคของนักดนตรีที่เขาชื่นชอบ เช่น เทคนิคของอลัน โฮลสเวิร์ส โน้ตทำนองเดี่ยว (Single-note line) และ โน้ตทำนองต่อเนื่อง (flowing linear) ซึ่งเทคนิคเหล่านี้ ส่งผลต่อรูปแบบของการวางนิ้วทำให้ทิศทางของระดับเสียงที่เขาเลือกใช้ มีความกว้างและสามารถ

¹⁶ Mark Small, **Berklee Today Kurt Rosenwinkel: Jazz Guitar's New Voice**, available from <https://www.berklee.edu/berklee-today-36>

¹⁷ Brandon Bernstein and Matthew Warnock, **Kurt Rosenwinkel Trio East Coast Love Affair Guitar Transcriptions** (Mel Bay Publication, 2009), 5.

¹⁸ Kurt Rosenwinkel, **Kurt Rosenwinkel Compositions** (Mel Bay Publication, 2006), 79.

เล่นได้อย่างต่อเนื่อง อลัน โสโลสเวิร์สได้นำเทคนิคเหล่านี้มาจากเทคนิคของนักแซ็กโซโฟนอย่าง จอห์น โคลเทรน เช่นกัน ซึ่งทั้งคู่ต่างเป็นนักดนตรีที่เคิร์ต โรเซนวิงเคิล ชื่นชอบ รวมถึงศึกษาเทคนิคการบรรเลงคอร์ดของนักกีตาร์ จอร์จ แวน เอ็ปส์ และ ทอล ฟาร์โลว์ Harmonic Mechanisms¹⁹ และการเข้าหาคอร์ด (Chord Approach Ideas) ของ คีธ จาร์เรต โดยปรับปรุงให้เหมาะสมกับการเล่นของเขา นอกจากนี้ยังได้รับอิทธิพลจากนักเปียโนคนอื่น ๆ ที่เขาชื่นชอบ อาทิ บัด พาวด์ (Bud Powell, ค.ศ. 1924-1966) เอลโม โฮป (Elmo Hope, ค.ศ. 1923-1967) และนักกีตาร์ อาทิ แกรนท์ กรีน, จิม สอล, แพท เมทินี, บิลล์ ฟริเชลล์ รวมถึงนักกีตาร์ที่เล่นในสไตล์ร็อกอย่าง อเล็กซ์ ไลฟสัน (Alex Lifeson, ค.ศ.1953-ปัจจุบัน) และ จิมมี เพจ ผู้ซึ่งมีอิทธิพลต่อในวัยเด็กของเขา และยังรวมถึงเครื่องเป่าแซ็กโซโฟนอย่าง ซาลี ปาร์คเกอร์, ออร์เน็ต โคลแมน และ จอห์น โคลเทรน ซึ่งในระหว่างที่เรียนอยู่วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลีย์โดยเฉพาะนักแซ็กโซโฟน จอห์น โคลเทรน บรรเลงไว้ในเพลงในบทเพลงต่าง ๆ เคิร์ต โรเซนวิงเคิล จึงนำเทคนิคของเครื่องดนตรีและแนวคิดของศิลปินที่เขาชื่นชอบมาผสมกับการบรรเลงของเขาเช่นกัน²⁰

เมื่อพูดถึงการเล่นของ เคิร์ต โรเซนวิงเคิล เอกลักษณะอีกอย่างหนึ่งของเขา คือ การนำเทคนิคเครื่องดนตรีมาผสมผสานกับการเล่นของเขา ยกตัวอย่าง การเล่นในแนวทำนองของ เคิร์ต โรเซนวิงเคิล เมื่อบวกกับการใช้ เอฟเฟกกีตาร์เสียงแตก (Overdrive) กับ เสียงสะท้อน (Delay) ทำให้เกิดเสียงที่มีคล้าย แซ็กโซโฟน ที่มีแนวบรรเลงเสียงต่อกัน (Legato line) รวมถึง การร้องด้นสด หรือ แสกด (Scat) พร้อมกับการบรรเลงกีตาร์ ซึ่งเขายังได้พัฒนาไมโครโฟน (Microphones) เฉพาะและป้อนเสียงเขาเข้าแอมป์ทำให้เป็นที่ซึ่งสามารถสร้างเสียงที่กว้างและนุ่ม จึงการแสดงของเขามีเสียงที่แปลกใหม่อยู่ตลอดเวลา

¹⁹ Bill Milkowski, **Kurt Rosenwinkel: As One Of The Most Influential Jazz.** accessed December 25, 2015, available from <http://www.guitarplayer.com/artists/1013/kurt-rosenwinkel/11698>

²⁰ Fred Jung, **A Fireside Chat with Kurt Rosenwinkel,** accessed March 18, 2016, available from <http://www.jazzweekly.com/interviews/rosenwinkel.htm>



ภาพที่ 5 เอฟเฟคกีตาร์ ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ที่ใช้แสดง ณ เมืองเอเธนส์ (Athens) ประเทศกรีซ (Greece) เมื่อวันที่ 20 เมษายน ปี ค.ศ. 2012

ที่มา : The Music of Kurt Rosenwinkel, *Gear*, accessed January 22, 2016, available from <http://the musicofkurtrosenwinkel.blogspot.com/p/gear.html>

รายชื่อเอฟเฟคประกอบไปด้วย Empress Para EQ, GigRig QuarterMaster, Dr. Scientist Tremolence, Boss OC-3, Peterson Strobostomp 2, GigRig Wet Box – RAT, GigRig Wet Box - TC Electronic Compressor, Strymon Timeline, Strymon Blue Sky Reverb, Electro Harmonix HOG, Digitech Vocalist Live 3 for his voice harmonies.

ปัจจุบัน เคิร์ต โรเซนวิงเคิล และครอบครัวอาศัยอยู่ที่เบอร์ลิน (Berlin) ประเทศเยอรมัน เขาเป็นที่ยอมรับจากนักดนตรีแจ๊สทั่วโลก ออกทัวร์แสดงคอนเสิร์ตตามประเทศและเมืองต่าง ๆ โดยเทียบเท่ากับนักดนตรีแจ๊สรุ่นเก่าอย่าง แพท เมทินี, บิลล์ ฟริเชลล์ และ จอห์น สโกฟิลด์ (John Scofield, ค.ศ. 1951-ปัจจุบัน)

วูล์ฟกัง มิทสเปียล



ภาพที่ 6 วูล์ฟกัง มิทสเปียล

ที่มา : Simon Sweetman, **Wolfgang Muthspiel: Driftwood**, accessed February 5, 2016, available from <http://www.offthetracks.co.nz/wolfgang-muthspiel-driftwood/>

วูล์ฟกัง มิทสเปียล เกิดเมื่อวันที่ 2 มีนาคม ปี ค.ศ. 1965 ประเทศออสเตรีย มีพ่อเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีสมัครเล่น พี่ชายเป็นนักทอมโบนและนักเปียโน วูล์ฟกัง มิทสเปียลเริ่มหัดเรียนไวโอลินตอนอายุ 6 ปี หลังจากนั้นจึงเปลี่ยนมาเล่นกีตาร์ตอนอายุ 15 ปี โดยเริ่มเล่นกีตาร์คลาสสิกและศึกษาทั้งดนตรีแจ๊สควบคู่กันไป เข้าเรียนดนตรีที่โรงเรียนดนตรีและศิลปะการแสดง (School for Music and Performing Art) ในกรุงกลาส วูล์ฟกัง มิทสเปียลได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดแข่งขันกีตาร์คลาสสิกระดับนานาชาติที่เมืองเมทท์แมนน์ (Mettmann) ประเทศเยอรมัน (Germany) ได้ศึกษาดนตรีแจ๊สต่อที่ มหาวิทยาลัยนิวอิงแลนด์คอนเซอร์วาตอรี (New England Conservatory) และวิทยาลัยดนตรีเบิร์กลีย์ ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยศึกษากีตาร์กับ แพท เมทีนี และ มิค กูดริค (Mick Goodrick, ค.ศ. 1945-ปัจจุบัน) จนจบการศึกษาในปี ค.ศ. 1989 และได้ร่วมวงของ แกรี เบอร์ตัน ในเวลาต่อมา

ระหว่างปี ค.ศ. 1995-2002 วูล์ฟกัง มิทสเปียล ได้มีโอกาสร่วมเล่นกับศิลปินแจ๊สที่มีชื่อเสียง อาทิ ปีเตอร์ เอิร์สกิน (Peter Erskine, ค.ศ. 1954-ปัจจุบัน) พอล โมเชียน, แกรี ฟิคอค, ดอน เอเลียส (Don Alias, ค.ศ. 1939-2006) ลาร์รี เกรนาเดียร์ (Larry Grenadier, ค.ศ. 1966-ปัจจุบัน)

จอห์น พาทีทุซซี และรีเบคคา เบคเคน (Rebekka Bakken, ค.ศ. 1970-ปัจจุบัน) เป็นต้น หลังจากปี ค.ศ. 2002 วูล์ฟกัง มิทสเปียลได้ก่อตั้งค่ายเพลงของตัวเองโดยใช้ชื่อว่า Material Records

ต่อมาในปี ค.ศ. 2005 ได้รับรางวัลนักดนตรีแจ๊สยอดเยี่ยมแห่งยุโรป (European Jazzprize) และยังได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษที่มหาวิทยาลัยบาเซล (University of Basel)

วูล์ฟกัง มิทสเปียล ยังคงออกผลงานออกอย่างต่อเนื่องและในปีค.ศ. 2014 ได้ออกอัลบั้มล่าสุดชื่ออัลบั้มว่า Driwood มีสมาชิกประกอบไปด้วย ลาร์รี่ เกรนาเดียร์ และ ไบรอันด์ เบลค เมื่อพูดถึงการเล่นของวูล์ฟกัง มิทสเปียล มีความเชี่ยวชาญในการสร้างความหลากหลายของเสียงประสาน เช่น การใช้บันไดเสียงของเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) การใช้บันไดเสียงและโหมด (Mode) และการใช้อาร์เปจจิโอทริแอด (Arpeggio Triad) ในการแทนลงบนคอร์ดหลัก ทำให้เกิดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองและยังมีความชำนาญในการใช้เทคนิคฟิงเกอร์สไตล์ในลักษณะของการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก โดยนำมาประยุกต์ใช้ในการเล่นของตนเอง นอกจากนั้นวูล์ฟกัง มิทสเปียล ยังได้รับการยอมรับว่าเป็นนักกีตาร์และนักเขียนเพลงระดับสากล และมีภาษาทางดนตรีเฉพาะที่นำมาใช้โดยตรงกับโครงสร้างบทประพันธ์ ซึ่งเป็นที่สนใจไปทั่วโลกในฐานะของศิลปินที่มีความสมบูรณ์แบบอย่างลึกซึ้ง ไม่ว่าจะเป็นทั้งด้านอัจฉริยภาพและความกล้าในการแสดงความสามารถทางดนตรี รวมถึงบุคลิกส่วนตัวของเขาเป็นคนเรียบง่ายแต่ดูมีเสน่ห์ ซึ่งเป็นลักษณะในทางตรงกันข้ามกับเทคนิคอันแพรวพราวและความกล้าแสดงออกทางดนตรีของเขา ซึ่งทำให้การแสดงของ วูล์ฟกัง มิทสเปียลดูแตกต่างออกไป²¹

²¹ Material Records, **Wolfgang Muthspiel Biographie**, accessed March 19, 2016, available from http://www.materialrecords.com/content_de/artist_wmuthspiel.asp

บทที่ 3

โมทีฟ

โมทีฟ หรือหน่วยทำนองย่อยเอก คือกลุ่ม โน้ตที่มีลักษณะเป็นทำนองสั้น เป็นส่วนสำคัญ ในการสร้างรูปแบบของทำนองเพลง โดยลักษณะการเริ่มของโมทีฟนั้นอาจเริ่มต้นจากกลุ่มโน้ต หน่วยเล็ก แล้วแตกกระจายแนวความคิดนั้นออกไป ในหนึ่งบทเพลงอาจจะมีหนึ่งโมทีฟหรือมากกว่า ก็ได้ ซึ่งโมทีฟเหล่านั้นสามารถพัฒนาด้วยการใช้เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ ซึ่งทำให้เกิดรูปแบบของ ประโยค (Phrases) ที่ความหลากหลาย โดยมีความต่อเนื่องและสอดคล้องกัน

เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ (Motivic Development)

ผู้วิจัยแบ่งเทคนิคการพัฒนาโมทีฟ แบ่งเทคนิคออกเป็น 14 แบบ ได้แก่

1. การซ้ำทวน (Repetition)

การซ้ำทวน คือ การนำโมทีฟนั้น มาทำซ้ำอีกครั้ง โดยกลุ่มโน้ตยังคงอยู่ในจังหวะและ ระดับเสียงเดิม ดังรูปภาพที่ 4



The image shows a musical staff with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure contains a motif consisting of a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This motif is repeated in the second measure. The first measure is labeled 'โมทีฟ 1' and the second measure is labeled 'การซ้ำทวน'. A dynamic marking 'f' is placed above the first measure.

ภาพที่ 7 เทคนิคการซ้ำทวน

ภาพที่ 4 เทคนิคการซ้ำทวน จากทำนองเพลง Don't Get Around Much Anymore ประพันธ์โดย ดุ๊ก เอลลิ่งตัน (Duke Ellington) โมทีฟ 1 เริ่มเล่นบนจังหวะที่ 1 ยก ประกอบด้วยโน้ต E, D, C, G, F และ E เล่นซ้ำในห้องที่ 2 ประกอบด้วยโน้ต E, D, C, G, F และ E เช่นกัน

ภาพที่ 8 เทคนิคการซ้ำทวน

ภาพที่ 8 กลุ่มโมทีฟ 1 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 4 โน้ต เข็บบีตสองชั้นจำนวน 2 โน้ต และตัวคำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต C, F, F, F#, G, C และ F พัฒนาโมทีฟในเทคนิคการซ้ำทวน ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3

2. การทดเสียง (Transposition)

การเปลี่ยนระดับเสียงในกลุ่มโน้ต โดยยังคงรักษาระยะห่างของคู่เสียงของโมทีฟเดิมไว้

ภาพที่ 9 เทคนิคการทดเสียง

ภาพที่ 9 กลุ่มโมทีฟ 1 ประกอบด้วยตัวคำจำนวน 1 โน้ต และเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต C, E และ G มีระยะห่างคู่ 6 ไมเนอร์ และคู่ 3 ไมเนอร์ จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 1a ในเทคนิคการทดเสียง ประกอบด้วยตัวคำจำนวน 1 โน้ต และเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต F, A และ C โดยขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟคจากโมทีฟเดิม ซึ่งในโมทีฟ 1a นั้นยังคงรักษาระยะห่างของขึ้นคู่เสียงเดิมไว้ คือคู่ 6 ไมเนอร์ และคู่ 3 ไมเนอร์

3. การเรียงลำดับ (Sequence)

การซ้ำทำนองในกลุ่มจังหวะเดิมแต่ลำดับเสียงเปลี่ยน การเรียงลำดับอาจเกิดขึ้นในแนวทำนองเดียวกันหรือต่างกัน มีรูปแบบและโครงสร้างของประโยคอยู่ในไดอาโทนิค (Diatonic) หรือมีระยะห่างของกลุ่มเสียงที่มีความเหมือนหรือเท่ากัน มีทิศทางต่างกันหรือเหมือนกันก็ได้ แต่ยังคงจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน ซึ่งมีลักษณะคล้ายการทอดเสียงแต่รูปแบบประโยคมีความต่อเนื่องมากกว่า

ภาพที่ 10 เทคนิคการเรียงลำดับ โดยใช้คู่เสียงที่อยู่ในไดอาโทนิค

ภาพที่ 10 กลุ่มโมทีฟ 1 ประกอบด้วยตัวดำจำนวน 1 โน้ต และเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือ C, E และ G จากนั้นพัฒนาประโยคของตนโดยใช้เทคนิคการเรียงลำดับ ห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 7 ซึ่งใช้โน้ตที่อยู่ในไดอาโทนิค หรือใช้โน้ตที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันโดยขึ้นคู่ 4 และลงคู่ 5 มาพัฒนาประโยค

ภาพที่ 11 เทคนิคการเรียงลำดับ โดยใช้คู่เสียงที่อยู่ในไดอาโทนิค

ภาพที่ 11 กลุ่มโมทีฟ 1 ประกอบด้วยเข็บบีต 1 ชั้น จำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต G, A, B และ D พัฒนาประโยคของตนโดยใช้เทคนิคการเรียงลำดับ ห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 6

Figure 12 shows a musical staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note C5. This is bracketed as 'โมทีฟ 1'. The next sequence consists of six intervals: P4 (C5 to F5), P5 (F5 to C6), P4 (C6 to F5), P5 (F5 to C6), P4 (C6 to F5), and P5 (F5 to C6). These are bracketed together and labeled 'การเรียงลำดับ'.

ภาพที่ 12 เทคนิคการเรียงลำดับ โดยใช้คู่เสียงที่มีระยะห่างเท่ากัน

ภาพที่ 12 กลุ่มโมทีฟ 1 ประกอบด้วยตัวคำจำนวน 1 โน้ต และเข็บบิดหนึ่งขึ้นจำนวน 2 โน้ต คือ C, E และ G พัฒนาประโยคในเทคนิคการเรียงลำดับ โดยใช้คู่เสียงที่มีระยะห่างเท่ากันในการพัฒนาโมทีฟ ขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟค และลงคู่ 5 เพอร์เฟค จนถึงห้องที่ 7

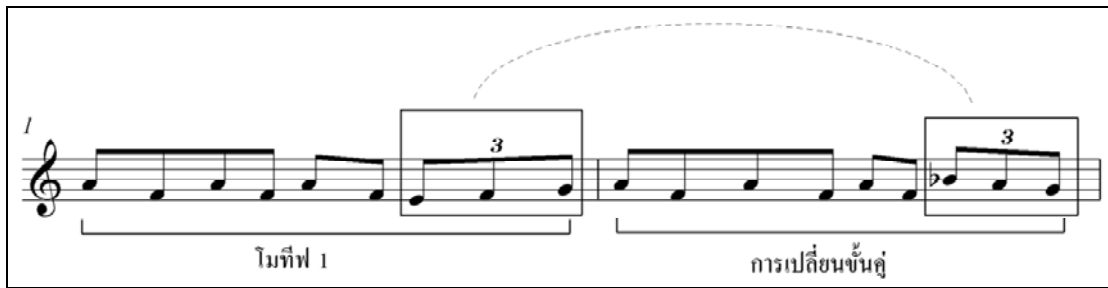
Figure 13 shows a musical staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4. This is bracketed as 'โมทีฟ 1'. The next sequence consists of two intervals: M2 (A4 to B4) and M2 (B4 to C5). These are bracketed together and labeled 'การเรียงลำดับ'. Above the staff, chords are indicated: Dm7, G7, Em7, A7, Dm7, G7.

ภาพที่ 13 เทคนิคการเรียงลำดับ โดยใช้คู่เสียงที่มีระยะห่างเท่ากัน

ภาพที่ 13 กลุ่มโมทีฟ 1 ประกอบด้วยเข็บบิดหนึ่งขึ้นจำนวน 2 โน้ต และตัวคำจำนวน 2 โน้ต คือ B, F, D และ E พัฒนาประโยคในเทคนิคการเรียงลำดับโดยใช้คู่เสียงที่มีระยะห่างเท่ากันจนถึงห้องที่ 3 โดยขึ้นคู่ 5 เพอร์เฟค ลงคู่ 3 เมเจอร์ ขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ และลงคู่ 3 เมเจอร์ ซึ่งมีทิศทางและลำดับเสียงที่สูงเป็นลำดับ

4. การเปลี่ยนขั้นคู่ (Interval Change)

การเปลี่ยนขั้นคู่ คือการเปลี่ยนระยะห่างของคู่เสียงเดิม ให้คู่เสียงมีความกว้าง หรือแคบลงจากโมทีฟเดิม โดยยังคงรักษาความเหมือนหรือคล้ายของจังหวะ ซึ่งการเปลี่ยนขั้นคู่สามารถเกิดขึ้นในลำดับเสียงไหนก็ได้ในกลุ่มโมทีฟ อาจมีมากกว่า 1 หรือหลายขั้นคู่ด้วยกัน



ภาพที่ 14 การใช้เทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่

ภาพที่ 14 โมติฟ 1 ประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งชั้นจำนวน 6 โน้ต และเข็บบัดหนึ่งชั้น 3 พยางค์จำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต A, F, A, F, A, F, E, F และ G จากนั้นพัฒนาประโยคในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ในท่อนที่ 2 ซึ่งยังคงจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน โดยเปลี่ยนโน้ต ท่อนที่ 2 บนจังหวะที่ 4 โน้ต Bb, A และ G



ภาพที่ 15 การใช้เทคนิคเปลี่ยนชั้นคู่ ท่อนที่ 1 ถึงท่อนที่ 2

ภาพที่ 15 โมติฟ 1 ประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งชั้นจำนวน 4 โน้ต และตัวค้ำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต D, G, E, D และ G จากนั้นพัฒนาประโยคในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ ท่อนที่ 2 ซึ่งยังคงจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน โดยท่อนที่ 2 ประกอบด้วยโน้ต D, Gb, E, D และ B

5. การเปลี่ยนจังหวะ (Rhythm Change)

เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะ คือการนำโมติฟมาพัฒนาในส่วนของจังหวะ โดยการเปลี่ยนอัตราส่วนหรือค่าโน้ต ซึ่งยังคงมีความยาวของประโยคที่ใกล้เคียงกับโมติฟเดิม และมีลำดับเสียงที่คล้ายหรือเหมือนกัน

1

โมทิฟ 1 การเปลี่ยนจังหวะ 1 การเปลี่ยนจังหวะ 2 การเปลี่ยนจังหวะ 3

5

การเปลี่ยนจังหวะ 4

ภาพที่ 16 การใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะ

ภาพที่ 16 โมทิฟ 1 ประกอบด้วยตัวคำจำนวน 4 โน้ต คือ D, Bb, F และ Bb พัฒนาประโยคในเทคนิคการเปลี่ยนจังหวะในห้วงที่ 2 ถึงห้วงที่ 5 มีลักษณะการใช้โน้ตซ้ำกัน แต่มีจังหวะที่แตกต่างกัน โดยห้วงที่ 2 ประกอบด้วยคำโน้ตตัวคำประจุจำนวน 1 โน้ต เขบ็ตหนึ่งชั้นจำนวน 1 โน้ต และตัวคำจำนวน 2 โน้ต ต่อมาในห้วงที่ 3 พัฒนาประโยคในเทคนิคการเปลี่ยนจังหวะประกอบด้วยคำโน้ตตัวขาวจำนวน 1 โน้ต ตัวคำจำนวน 1 โน้ต และเขบ็ต 1 ชั้น จำนวน 2 โน้ต

ในห้วงที่ 3 พัฒนาประโยคในเทคนิคการเปลี่ยนจังหวะ โดยยังคงใช้โน้ตที่อยู่ในโมทิฟ 1 แต่มีจำนวนโน้ตที่เยอะขึ้น ประกอบด้วยคำโน้ตตัวคำจำนวน 2 โน้ต เขบ็ตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต และเขบ็ตสองชั้นจำนวน 2 โน้ต จากนั้นพัฒนาประโยคในเทคนิคการเปลี่ยนจังหวะประกอบด้วยคำโน้ตตัวคำจำนวน 3 โน้ต และเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 พยางค์จำนวน 3 โน้ต ในห้วงที่ 5

1

โมทิฟ 1 การเปลี่ยนจังหวะ 1 การเปลี่ยนจังหวะ 2

ภาพที่ 17 การใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะ

ภาพที่ 17 แสดงตัวอย่างการใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะ โดยห้องที่ 2 และห้องที่ 3 เปลี่ยนอัตราส่วนจากของโมทีฟ 1 ในอัตราส่วน 4/4 เป็น 6/8 และ 5/4 รวมถึงการเปลี่ยนค่าโน้ตในห้องที่ 2 และ 3 โดยยังคงใช้โน้ตจากโมทีฟ 1 ประกอบด้วย โน้ต F, G, B, C, A และ F ในการพัฒนาประโยค

6. การแยกส่วน (Fragmentation)

การแยกส่วน คือการนำประโยคในบางส่วนของโมทีฟ มาพัฒนาต่ออีกครั้งในเทคนิคต่าง ๆ เช่น การซ้ำทวน การเรียงลำดับ หรือการเปลี่ยนจังหวะ เป็นต้น

The diagram illustrates the technique of fragmentation. It shows two staves of music. The top staff starts with a measure labeled '1' containing a motif 'โมทีฟ 1' (Motif 1) with a bracket underneath. This motif is then repeated in a 3/4 time signature, labeled 'การเรียงลำดับ' (Ordering). The bottom staff shows two examples of 'การแยกส่วน' (Fragmentation), where the motif is used in a 3/4 time signature and then in a 5/4 time signature.

ภาพที่ 18 เทคนิคการแยกส่วน

ภาพที่ 18 แสดงตัวอย่างการแยกส่วน ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 6 โดยโมทีฟ 1 ประกอบด้วย โน้ต F, A, C, F, A, G, F, E และ F ได้ทำการแยกส่วนโดยใช้โน้ตในวงเล็บห้องที่ 2 ประกอบด้วยค่าโน้ตตัวดำจำนวน 2 โน้ต และเข็บบัดหนึ่งชั้น 3 พยางค์จำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต A, G, F, E และ F โดยเล่นเทคนิคการแยกส่วน ในห้องที่ 5 และพัฒนาต่อโดยการเรียงลำดับและการแยกส่วนในห้องที่ 6

7. การเสริมทำนอง (Extension)

การเสริมทำนอง คือ การเพิ่มความยาวของโมทีฟ โดยนำกลุ่มประโยคที่ถูกพัฒนามาเชื่อมกับโมทีฟ ซึ่งเป็นการพัฒนาต่อจากโมทีฟนั้น ๆ โดยมีความต่อเนื่องจากโมทีฟก่อนหน้านี้ในส่วนของจังหวะหรือการเลือกใช้น้ตที่มีความสัมพันธ์หรือคล้ายกัน ซึ่งการขยายจะทำหน้าที่เชื่อมประโยค เข้ากับ โมทีฟใหม่หรือประโยค โน้ตใหม่ในห้องถัดไป

ภาพที่ 19 เทคนิคการเสริมทำนอง

ภาพที่ 19 โมทีฟ 1 ทำการซ้ำทวนในห้องที่ 2 ประกอบด้วยตัวคำจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต A, D และ E จากนั้นใช้เทคนิคการเสริมทำนองในการพัฒนาประโยค ในห้องที่ 3 และห้องที่ 4 ประกอบด้วยโน้ตตัวคำจำนวน 6 โน้ต และเขบ็ตหนึ่งชั้นจำนวน 4 โน้ต โดยมีโน้ตโนวเง็บห้องที่ 3 พัฒนาในส่วนของการซ้ำทวน ประกอบด้วยโน้ต A, D และ E ร่วมถึงโน้ตโนวเง็บห้องที่ 4 พัฒนาในส่วนของการเปลี่ยนจังหวะซึ่งมีการใช้โน้ตที่เหมือนกัน โมทีฟ 1

8. การตัดโน้ตกลางประโยค (Compression)

การตัดโน้ตกลางประโยค คือการตัดโน้ตที่อยู่กึ่งกลางระหว่างโมทีฟออก แล้วทำให้รูปแบบของประโยคนั้นสั้นลง โดยจังหวะและโน้ตที่ไม่ได้ตัดออกนั้นยังคงมีความคล้าย หรือมีลำดับเสียงเดิม แต่จะมีจำนวนโน้ตในประโยคน้อยลงจากเดิม

ภาพที่ 20 เทคนิคการตัดโน้ตกลางประโยค

ภาพที่ 20 โมทีฟ 1 ประกอบด้วยโน้ตตัวคำจำนวน 8 โน้ต คือ โน้ต D, Bb, G, G, D, F, A และ D ต่อมาใช้เทคนิคการบีบอัดในห้องที่ 4 และ 5 โดยตัดโน้ต G และโน้ต D ทำให้เหลือโน้ตตัวคำจำนวนโน้ต 6 ตัว คือ โน้ต D, Bb, G, F, A และ C

9. การพลิกกลับ (Inversion)

การพลิกกลับ คือการบรรเลงโมทีฟในทิศทางตรงกันข้ามกับโมทีฟก่อนหน้าโดยมีทิศทางและระยะห่างของกลุ่มเสียงที่สลับกัน เช่น โมทีฟเดิมเล่นโน้ตในลักษณะการเรียงลำดับเสียงขึ้น

โมทีฟใหม่เล่นโน้ตในลักษณะการไล่เสียงเสียงลง มีทิศทางและระยะห่างของคู่เสียงที่สลับกัน หรือการเลือกใช้แค่คู่เสียงที่สลับกัน

ภาพที่ 21 เทคนิคการพลิกกลับ

ภาพที่ 21 แสดงการเปรียบเทียบการพลิกกลับห้องที่ 1 และห้องที่ 2 โดยโมทีฟ 1 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้น จำนวน 3 โน้ต และเข็บบีตสองชั้น จำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต C, E, F, B และ C ใช้เทคนิคพลิกกลับห้องที่ 2 ซึ่งมีการใช้ชั้นคู่เสียงและการใช้จังหวะที่เหมือนกัน แต่มีทิศทางและลำดับเสียงของโน้ตแตกต่างกัน โดยในห้องที่ 2 มีโน้ตประกอบไปด้วย โน้ต C, Ab, G, C และ C

The diagram illustrates the concept of intervallic inversion. The top staff (labeled '1') shows a sequence of intervals: P5 (Perfect Fifth), M3 (Major Third), and m3 (minor Third). The bottom staff (labeled '2') shows the same sequence of intervals, but with a sharp sign on the second note, labeled 'การพลิกกลับ' (interval inversion). An arrow labeled 'โมทีฟ 1' points from the first staff to the second.

ภาพที่ 22 เทคนิคการพลิกกลับ

ภาพที่ 22 แสดงการเปรียบเทียบการพลิกกลับห้องที่ 1 และห้องที่ 2 โมทีฟ 1 ประกอบด้วยค่าโน้ตตัวขาวหนึ่ง จำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต A, E, C และ A ใช้เทคนิคการพลิกกลับซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 1 ซึ่งในห้องที่สองมีการใช้ขึ้นคู่เสียงและการใช้จังหวะที่เหมือนกัน แต่มีทิศทางและลำดับเสียงของโน้ตแตกต่างกัน โดยในห้องที่ 2 มีโน้ตประกอบไปด้วย โน้ต A, D, F#, A

10. การสลับที่ (Permutation)

การสลับที่ คือ การนำกลุ่มสลับกลุ่มโน้ตโดยมาเรียงลำดับใหม่ ซึ่งการสลับที่สามารถเล่นจากด้านหลังไปด้านหน้า หรือจากด้านหน้าไปด้านหลัง รวมถึงการนำกลุ่มโน้ตของท้ายโมทีฟมาเริ่มเป็นประโยคแรก โดยมีจังหวะเป็นลักษณะของโมทีฟเดิมก่อนหน้า มีลำดับโน้ตสลับกันหรือเหมือนกันก็ได้เพียงแค่สลับที่กัน

The diagram illustrates the concept of permutation. The top staff (labeled '1') shows a motif with intervals a, b, b, a. The bottom staff (labeled '2') shows the permutation of the motif, labeled 'การสลับที่'.

ภาพที่ 23 เทคนิคการสลับที่

ภาพที่ 23 โมทีฟ 1 ห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต A และ B พัฒนา โมทีฟในเทคนิคการสลับที่ โดยการเล่นสลับตำแหน่งในห้องที่ 3 และห้องที่ 4

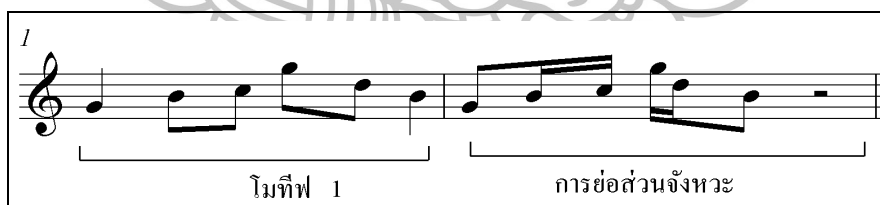


ภาพที่ 24 เทคนิคการสลับที่

ภาพที่ 24 โมทีฟ 1 ห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต a และ b พัฒนาโมทีฟ ในเทคนิคการสลับที่ ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 โดยห้องที่ 3 กลุ่มโน้ต b ใช้เทคนิคการพลิกกลับ โดย เล่นคู่เสียงสลับกับจังหวะ และต่อมาเล่นโน้ตซ้ำในกลุ่มโน้ต a ห้องที่ 4

11. การย่อส่วนจังหวะ (Diminution)

การย่อส่วนจังหวะ คือ การเล่น โมทีฟในลักษณะทวนซ้ำแต่เปลี่ยนอัตราส่วนของค่าโน้ต ให้สั้นลง

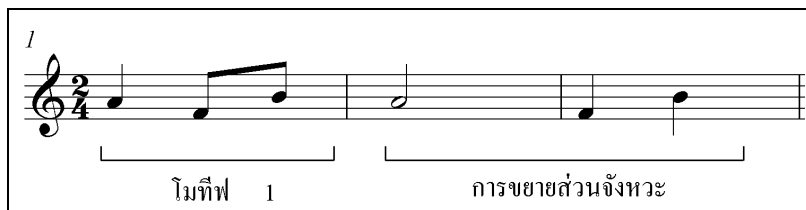


ภาพที่ 25 เทคนิคการย่อส่วนจังหวะ

ภาพที่ 25 โมทีฟประกอบด้วยตัวคำจำนวน 2 โน้ต และเข็บบีตหนึ่งจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต G, B, C, G, D และ B จากนั้นใช้เทคนิคการทำให้สั้นลง โดยการเปลี่ยนค่าโน้ตในห้องที่ 2 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งขึ้นจำนวน 2 โน้ต และเข็บบีตสองขึ้นจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต G, B, C, G, D และ B ซึ่งเป็นโน้ตเดียวกันกับโมทีฟ 1

12. การขยายส่วนจังหวะ (Augmentation)

การขยายส่วนจังหวะ คือ การเพิ่มอัตราความยาวของค่าโน้ตที่พัฒนาจากกลุ่ม โมทีฟ โดยเปลี่ยนค่าโน้ตในกลุ่ม โมทีฟให้มีความยาวมากขึ้น



ภาพที่ 26 เทคนิคการขยายส่วนจังหวะ

ภาพที่ 26 โมทیف 1 ประกอบด้วยตัวคำจำนวนหนึ่งโน้ต และเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต A, F และ B พัฒนาประโยคด้วยเทคนิคการยึดโดยการเปลี่ยนค่าโน้ตในห้องที่ 2 และ 3 ประกอบไปด้วยโน้ตตัวขาวจำนวน 1 โน้ต และตัวดำจำนวน 2 โน้ต

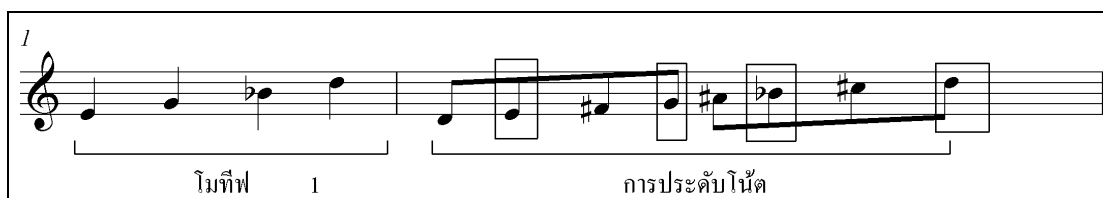


ภาพที่ 27 เทคนิคการขยายส่วนจังหวะ

ภาพที่ 27 โมทیف 1 ในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ประกอบไปด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 6 โน้ต ตัวคำจำนวน 1 โน้ต และตัวคำประจูด 1 โน้ต คือ โน้ต C, D, E, E, F, F, B และ A พัฒนาประโยคด้วยเทคนิคการยึดโดยการเปลี่ยนค่าโน้ตในห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 5 ประกอบด้วยโน้ตตัวดำจำนวน 6 โน้ต และตัวขาวจำนวน 2 โน้ต ได้แก่โน้ต C, D, E, E, F, F, B และ A

13. การประดับโน้ต (Ornamentation)

การประดับโน้ต คือ การเพิ่มโน้ตในโมทیف โดยมีโครงสร้างทำนองโมทیفเดิมอยู่



ภาพที่ 28 เทคนิคการประดับโน้ต

ภาพที่ 28 กลุ่มโน้ตโมทีฟ 1 ประกอบด้วยตัวดำจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต E, G, Bb และ D เล่นเทคนิคการเสริมแต่งในห้องที่ 2 ประกอบด้วยเข็บบทหนึ่งชั้นจำนวน 8 โน้ต คือ โน้ต D, E, F#, G, A#, Bb, C# และ D โดยมีโน้ตเดิมจากโมทีฟห้องที่ 1 คือ โน้ต E, G, Bb และ D

14. การนำโน้ตออก (Thinning)

การนำโน้ตออก เป็นลักษณะการทำตรงกันข้ามกับเทคนิคการเสริมแต่ง โดยการเลือกตัดโน้ตบางตัวออกไป แต่ยังคงรูปแบบของโมทีฟเดิมอยู่

ภาพที่ 29 เทคนิคการนำโน้ตออก

ภาพที่ 29 โมทีฟ 1 ประกอบด้วยโน้ต A, G, A, G และ A ใช้เทคนิคทำการตัดโน้ตในห้องที่ 2 ซึ่งยังคงรูปแบบของโมทีฟ 1 ไว้ ประกอบด้วยโน้ต A, G และ A

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบเทคนิคการพัฒนาโมทีฟ

เทคนิค	วิธีการ	ลักษณะโมทีฟ
การซ้ำทวน	ทำซ้ำ	เหมือนกัน
การทดเสียง	ทำซ้ำ/เปลี่ยนคีย์	เหมือนกัน
การเรียงลำดับ	ทำซ้ำ/เรียงใหม่/เปลี่ยนคีย์	เหมือนกัน
การเปลี่ยนขั้นคู่	ซ้ำจังหวะ/เปลี่ยนลำดับใหม่	เหมือนกัน
การเปลี่ยนจังหวะ	ซ้ำโน้ต/จังหวะเปลี่ยน	เหมือนกัน
การแยกส่วน	นำโน้ตบางส่วนของโมทีฟมากลับมาเล่นใหม่	สั้น
การเสริมทำนอง	ใส่โน้ตเพิ่มจากโมทีฟเดิม/ทำใหม่	ยาว
การตัดโน้ตกลางประโยค	ตัดกลุ่มโน้ตระหว่างโมทีฟ	สั้น
การพลิกกลับ	เรียงใหม่(สลับที่)/ซ้ำจังหวะ/ขั้นคู่	เหมือนกัน
การสลับที่	เรียงใหม่(สลับที่)/ซ้ำจังหวะ	เหมือนกัน

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบเทคนิคการพัฒนาโมทีฟ (ต่อ)

เทคนิค	วิธีการ	ลักษณะโมทีฟ
การย่อส่วนจังหวะ	ค่าโน้ตสั้นลง/เปลี่ยนจังหวะ	สั้น
การขยายส่วนจังหวะ	ค่าโน้ตยาวขึ้น/เปลี่ยนจังหวะ	ยาว
การประดับโน้ต	เพิ่มโน้ตประดับในโมทีฟ	เหมือนกัน
การนำโน้ตออก	ตัดโน้ตบางส่วนออกจากโมทีฟ	เหมือนกัน



บทที่ 4

วิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียล

ในบทนี้ผู้วิจัยได้ทำการถอดโน้ตท่อนอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียล จำนวน 3 เพลง ได้แก่ เพลง Be-Bop, Skippy และ Half Nelson เพื่อศึกษาและวิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์

วิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียลในบทเพลง Be-Bop

บทเพลง Be-Bop ที่นำมาวิเคราะห์นี้มีความเร็วของโน้ตตัวดำเท่ากับ 223 ต่อนาที บรรเลงโดย เคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเปียล มีโครงสร้างของบทประพันธ์ดังนี้

แนวทำนองหลัก	ห้องที่ 1-32
เทเนอร์แซกโซโฟนอิมโพรไวส์ (1 คอร์รัส)	ห้องที่ 33-64
กีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์ 1 (1 คอร์รัส)	ห้องที่ 65-96
กีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์ 2 (1 คอร์รัส)	ห้องที่ 97-128
เทเนอร์แซกโซโฟนอิมโพรไวส์ (1 คอร์รัส)	ห้องที่ 129-160
กลองอิมโพรไวส์ (1 คอร์รัส)	ห้องที่ 161-192
แนวทำนองหลัก	ห้องที่ 193-224

วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ในเพลง Be-Bop ห้องที่ 65-96

65 Fm7

a b c c b *ตัดโน้ต a

โมทีฟ 1 โมทีฟ 1a

ภาพที่ 30 การสลับที่และการนำโน้ตออก ห้องที่ 65-67

แสดงการเริ่มต้นอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ห้องที่ 65-67 โดยเริ่มสร้างโมทีฟ 1 บนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 66 ประกอบด้วยค่าโน้ตตัวดำจำนวน 1 โน้ต และเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต C, A, Bb และ F จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 1a บนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 1 โน้ตและตัวดำจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต F, Bb และ C ซึ่งใช้เทคนิคการสลับที่และการนำโน้ตออกในห้องที่ 67 โดยโมทีฟ 1 ในวงเล็บ a, b และ c เล่นสลับที่กับโมทีฟ 1a ในวงเล็บ c, b และ a ซึ่งมีจังหวะและโน้ตที่สลับกันกับโมทีฟ 1 รวมถึงการเลือกใช้ตัวดำ โน้ต Bb ในวงเล็บ b โมทีฟ 1a แทนเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต ในวงเล็บ b โมทีฟ 1

68 Fm7

ส่วนที่ถูกพัฒนา

โมทีฟ 2 โมทีฟ 2a

ภาพที่ 31 การเปลี่ยนจังหวะและการเสริมทำนอง ห้องที่ 68-70

จากตัวอย่างพบว่ามีสร้างโมทีฟ 2 ต่อจากโมทีฟ 1 โดยเริ่มบนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 68 ประกอบด้วยค่าโน้ตตัวดำจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต Bb และ C ต่อมาใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะ ในการสร้างโมทีฟ 2a โดยการเปลี่ยนค่าโน้ตตัวดำจำนวน 2 โน้ต เป็นเข็บบีตหนึ่งชั้นสามพยางค์ โดยเล่นเข็บบีตหนึ่งชั้นสามพยางค์บนจังหวะที่หนึ่ง ห้องที่ 69 ประกอบด้วยโน้ต Bb, Bb และ C ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 2 จากนั้นพัฒนาและขยายทำนองของประโยค โดยการเล่นโน้ต C, Eb และ

Db ในห้องที่ 70 ต่อจากโมทีฟ 2a ซึ่งกลุ่มโน้ตนี้มีความสัมพันธ์ กับกลุ่มโน้ต C, Db และ Eb ในห้องถัดไป ในลักษณะของการเปลี่ยนจังหวะเช่นกัน

ภาพที่ 32 การพัฒนาโมทีฟในส่วนของจังหวะและการขยายทำนอง ห้องที่ 70-76

จากตัวอย่างพบว่าการสร้างโมทีฟ 3 บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 70 ประกอบด้วยตัวคำจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต C, Db และ Eb จากนั้นสร้างกลุ่มโน้ตในวงเล็บ ซึ่งการพัฒนาโมทีฟต่อจากนี้จะเป็นการพัฒนาในส่วนของจังหวะต่อจากโมทีฟ 3 โดยการใช้กลุ่มโน้ต 3 ตัว และขยายออกไปในสัดส่วนต่าง ๆ จากนั้นสร้าง โมทีฟ 3a บนจังหวะที่ 2 ยก ห้องที่ 73 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต E, F และ G และเล่นโมทีฟ 3a.1 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 73 และ 74 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต F, G และ Ab ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 3a ในเทคนิคการทอดเสียง โดยขึ้น 1 เสียงในทิศทางขาขึ้นจากโมทีฟ 3a

จากนั้นได้พัฒนาประโยค ต่อจากโมทีฟ 3a.1 ในห้องที่ 74 ซึ่งใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะและเทคนิคขึ้นคู่ ทำให้ค่าโน้ตมีความยาวขึ้นซึ่งทำให้เกิดจังหวะที่แตกต่างออกไปจากเดิม โดยเล่นบนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ประกอบด้วยค่าโน้ตเข็บบีตหนึ่งชั้น และตัวคำ โน้ต Ab, C และ Eb และขยายประโยคต่อโดยการใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะ โดยเล่นบนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 75 ประกอบด้วยค่าโน้ตเข็บบีตหนึ่งชั้น ตัวคำ และตัวขาว โน้ต Bb, Cb และ Bb จากนั้นนำจังหวะของกลุ่มโน้ตในวงเล็บห้องที่ 70 และ 71 มาพัฒนาต่ออีกครั้งในห้องที่ 76

ภาพที่ 33 การเปลี่ยนชั้นคู่และการเปลี่ยนจังหวะในท้ายประโยค ห้องที่ 77-79

เห็นได้ว่าคีร์ต โรเซนวิงเคิลเริ่มสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์ ห้องที่ 77 จนถึงห้องที่ 73 จากนั้นพัฒนาประโยคต่อจากแนวทำนองนั้น โดยการสร้างโมทีฟ 4 จากท้ายประโยคอิมโพรไวส์ ซึ่งเป็นการขยายประโยคและเปลี่ยนรูปแบบของประโยค เพื่อเชื่อมกับแนวทำนองใหม่ของห้องถัดไป โดยสร้างโมทีฟ 4 ในห้องที่ 79 บนจังหวะที่ 3 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต Ab และ F จากนั้นเล่นโมทีฟ 4a บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 48 จำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต Ab และ F ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 4a โดยใช้การเปลี่ยนจังหวะ โดยเล่นโน้ต A บนจังหวะที่ 4 ยก และโน้ต F บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 79 และ 60 จากนั้นเล่นโมทีฟ 4b ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 4a ในเทคนิคชั้นคู่ และการเปลี่ยนจังหวะ ห้องที่ 80 โดยใช้โน้ต Bb และ F บนจังหวะที่ 3 (ภาพที่ 30) และเชื่อมกับแนวทำนองอิมโพรไวส์ในห้องถัดไป

ภาพที่ 34 การพัฒนาโมทีฟโดยใช้กลุ่มโน้ตเดิม ห้องที่ 93-97

จากตัวอย่างพบว่าคีร์ต โรเซนวิงเคิลเริ่มสร้างโมทีฟ 5 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 93 ประกอบด้วยค่าโน้ตเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 6 โน้ต คือ โน้ต Ab, C, Eb, G, Ab และ Bb ต่อมาจึงพัฒนาโมทีฟ 5 โดยใช้วิธีการเรียงลำดับโน้ตในคอร์ด ประกอบด้วยโน้ต D, F, Ab, C และ D ในห้องที่ 95 และ 96 ซึ่งในโมทีฟทั้งสองนั้น ได้นำโน้ตในประโยคอิมโพรไวส์ในวงเล็บ ห้องที่ 93 และ 94 ประกอบไปด้วยโน้ต Ab, C, Eb, Bb, G, F, Ab, C, D และ Bb มาเล่นอีกครั้งอีกครั้งในโมทีฟ 5 และ 5a ดังภาพที่ 31

ต่อมาจึงสร้างประโยคใหม่ ต่อจากโมทีฟ 5a เพื่อจบประโยคในคอร์ดนี้ โดยเล่นบน จังหวะที่ 3 ห้องที่ 95 ประกอบด้วยตัวคำประจุจำนวน 1 โน้ต และเข็บบทหนึ่งชั้นจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต D, G, Ab และ Eb สิ่งที่น่าสนใจในกลุ่มโน้ตนี้คือ วูล์ฟกัง มิทสเปิลซึ่งเป็นผู้เล่นในคอร์ด ต่อไปนั้น นำกลุ่มโน้ตอิมโพรไวส์ของ เคิร์ต โรเซนวิงเคิลในท้ายคอร์ดในวงเล็บห้องที่ 96 และ 97 มาพัฒนาต่อในการเริ่มสร้างประโยคอิมโพรไวส์ใหม่

จากการวิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ใน เพลง Be-Bop เห็นได้ว่าการสร้างโมทีฟขึ้นมาใหม่ จากนั้นทำการพัฒนาโมทีฟเหล่านั้นด้วยวิธีการ ต่าง ๆ เช่น เทคนิคการสลับที่ เทคนิคการขยาย การเรียงลำดับ การทดเสียง การขยายส่วนจังหวะ การเปลี่ยนชั้นคู่และการเปลี่ยนจังหวะ รวมถึงการสลับตำแหน่งในจังหวะตกและยก ทำให้รูปแบบ ของจังหวะเปลี่ยนไปจากทำนองของ โมทีฟเดิม นอกจากนี้ยังนิยมเล่นการเปลี่ยนชั้นคู่และเล่น โน้ตพลิกกลับในการเล่นจบประโยค

วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิทสเปิล ในเพลง Be-Bop ห้องที่ 96-124

นำประโยคเคิร์ตมา
พัฒนาต่อ

96

*เคิร์ตเล่นจบคอร์ด

*วูล์ฟกังเริ่มอิมโพรไวส์

โมทีฟ 1

โมทีฟ 1a

การพลิกกลับ

99

โมทีฟ 1a.1

โมทีฟ 1b

ส่วนที่ถูกพัฒนา

ภาพที่ 35 การเริ่มประโยคโดยการนำประโยคมาพัฒนาต่อ ห้องที่ 96-100

แสดงการเริ่มอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิทสเปิล ห้องที่ 96-100 ต่อจากแนวทำนองอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล โดยเริ่มสร้างโมทีฟ 1 ห้องที่ 97 บนจังหวะที่ 3 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ตและตัวคำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต C, Db และ Bb จากนั้นจึงสร้างโมทีฟ 1a ห้องที่ 98 บนจังหวะที่สองยก ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต G, Ab และ F ในลักษณะของการทอดเสียงและการเปลี่ยนจังหวะ โดยโมทีฟ 1 และ 1a มีระยะห่างขึ้นคู่ 2 ไมเนอร์ และลงคู่ 3 เมเจอร์ ซึ่งโมทีฟทั้งสองมีระยะห่างคู่เสียงเท่ากัน และได้ทำการทอดเสียงโดยลดลงคู่ 4 เพอร์เฟกจากโมทีฟ 1 แต่ยังคงระยะห่างไว้เท่ากัน และนอกจากนั้นในห้องที่ 98 ได้นำแนวทำนองอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ซึ่งเป็นประโยคที่ใช้เล่นจบคอร์สในห้องที่ 96 ประกอบด้วยคำโน้ตตัวคำประจูดและเข็บบีตหนึ่งชั้น โน้ต Bb, G, Ab และ Eb มาพัฒนาต่อในช่วงต้นอิมโพรไวส์ของตนในห้องที่ 98

จากนั้นได้พัฒนาประโยคต่อจากโมทีฟ 1a โดยเล่นโมทีฟ 1a.1 ในห้องที่ 98 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ประกอบด้วยคำโน้ตเข็บบีตหนึ่งชั้น โน้ต F, G และ Ab ในเทคนิคของการสลับที่ โดยใช้โน้ตเดียวกันกับโมทีฟ 1a ในการพัฒนาโมทีฟ และสร้างโมทีฟ 1b ในห้องที่ 99 บนจังหวะที่ 3 ประกอบด้วยโน้ตตัวคำจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต F, E และ G ในเทคนิคของการพลิกกลับ โดยมีโมทีฟ 1b นั้น มีความคล้ายกับโมทีฟ 1 ซึ่งโมทีฟ 1 มีระยะห่างขึ้นคู่ 2 ไมเนอร์ ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต C สู่น้ต Db และมีระยะห่างลงคู่ 3 ในทิศทางขาลงจากโน้ต Db สู่น้ต Bb ส่วนในโมทีฟ 1b นั้นมีระยะห่างลงคู่ 2 ไมเนอร์ ในทิศทางขาลงจากโน้ต F สู่น้ต E และมีระยะห่างขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์ ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต E สู่น้ต G ซึ่งเล่นในทิศทางที่สลับกัน และการเปลี่ยนจังหวะโดยการใช้โน้ตตัวจำนวน 3 โน้ต รวมถึงการทอดเสียงในโมทีฟ 1b ต่อมาพัฒนาประโยคในห้องที่ 100 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต C, B และ Bb ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 1a.1 ซึ่งถูกพัฒนาในส่วนของจังหวะ โดยมีทิศทางของลำดับเสียงขาขึ้นและลำดับเสียงขาลงสลับกัน

ภาพที่ 36 การใช้เทคนิคการทอดเสียงและการเปลี่ยนจังหวะ ห้องที่ 110-113

จากตัวอย่างพบว่ามี การสร้างโมทีฟ 2 ห้องที่ 110 โดยเริ่มบนจังหวะที่ 2 ประกอบด้วย ค่าน้ตตัวดำจำนวน 2 น้ตและเขบ้ตหนึ่งชั้นจำนวน 2 น้ต คือ น้ต C, Db, Eb และ G จากนั้นจึง เล่นโมทีฟ 2a ห้องที่ 111 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ประกอบด้วยค่าน้ตเขบ้ตหนึ่งชั้นจำนวน 3 น้ต และตัวดำจำนวน 1 น้ต คือ น้ต Eb, F, G และ Bb ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 2 ในเทคนิคการ เปลี่ยนจังหวะ จากจังหวะคคน้ต C โมทีฟ 2 ห้องที่ 110 เป็นจังหวะยกของจังหวะที่ 1 โมทีฟ น้ต Eb ห้องที่ 111 รวมถึงการใช้เทคนิคทดเสียง โดยขึ้นคู้ 3 ไมเนอร์ จากทำนองโมทีฟ 2 ในการพัฒนา โมทีฟจากโมทีฟ 2a

ต่อมาพัฒนาโมทีฟ 2a.1 ต่อจากโมทีฟ 2a ในห้องที่ 110 และ 111 บนจังหวะยกของ จังหวะที่ 4 ประกอบด้วยเขบ้ตหนึ่งชั้นจำนวน 1 น้ต และตัวดำจำนวน 2 น้ต คือ น้ต G, Ab และ Bb ในลักษณะของเทคนิคการทดเสียง โดยขึ้นคู้ 3 ไมเนอร์ จากทำนองเสียงของโมทีฟเดิม (โมทีฟ 2a) รวมถึงมีการใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะ โดยใช้เขบ้ตหนึ่งชั้นและตัวดำ ในการพัฒนาโมทีฟ ดัง ภาพที่ 33 ประกอบไปด้วยน้ต น้ต G, Ab และ Bb ต่อมาพัฒนาประโยคในวงเล็บห้องที่ 112 และ 113 โดยมีการใช้น้ตที่มีความคล้ายกับโมทีฟ 2 และ 2a ซึ่งมีลำดับเสียงในทิศทางเดียวกัน รวมถึงมี ใช้การเปลี่ยนจังหวะและการเรียงลำดับ เพื่อเชื่อมกับแนวทำนองอิม โพร ไวส์ในห้องถัดไป

ภาพที่ 37 การใช้เทคนิคการเสริมทำนอง ห้องที่ 121-124

วูล์ฟกัง มิทสเปิลเริ่มการพัฒนาโมทีฟโดยสร้างโมทีฟ 3 บนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 121 ประกอบด้วยตัวดำจำนวน 7 น้ต เขบ้ตหนึ่งชั้นจำนวน 1 น้ตและตัวขาวจำนวน 1 น้ต คือ น้ต C, F, Ab, C, Bb, A, Bb, A และ F โดยมีน้ตในวงเล็บเป็นน้ตเสริมทำนองและทำหน้าที่ขยายประโยค จากนั้นจึงนำประโยคมาพัฒนาต่อในโมทีฟ 3a ห้องที่ 124 ประกอบด้วยค่าน้ตตัวดำ จำนวน 3 น้ต และเขบ้ตหนึ่งชั้นจำนวน 6 น้ต คือ น้ต C, F, Ab (น้ตเสริม,) Bb, Ab, F, G, Gb, F และ Eb ใน เทคนิคขึ้นคู้และการเปลี่ยนจังหวะ โดยเปลี่ยนน้ต Bb บนจังหวะที่ 4 ห้องที่ 124 ของโมทีฟ 3a

นอกเหนือจากนั้นทั้งสองโมทีฟได้พัฒนาและขยายประโยคโดยมีกลุ่มประโยคในวงเล็บทำหน้าที่เสริมทำนองขึ้นอยู่ระหว่างโมทีฟทั้งสอง ดังภาพที่ 34

จากการวิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิทสเป็ลในเพลง Be-Bop เริ่มประโยคจากการนำแนวทำนองอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิลมาพัฒนาในโมทีฟของตน โดยสร้างกลุ่มประโยคใหม่สลับกับกลุ่มโมทีฟตน โดยเริ่มจากการพัฒนาแนวทำนองที่ใช้จำนวนโน้ตน้อย และพัฒนาไปสู่แนวทำนองที่เป็นประโยคยาวที่ใช้จำนวนโน้ตต่อกัน โดยทั้ง 3 โมทีฟนั้น ถูกขึ้นด้วยแนวทำนองที่เป็นลักษณะของประโยคยาวที่อิมโพรไวส์ต่อกันจำนวนหลายห้อง ซึ่งประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นเป็นส่วนใหญ่ และในโมทีฟทั้ง 3 นั้น ได้พัฒนาประโยคโดยใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการสร้างโมทีฟ เช่น เทคนิคการเสริมทำนองการสลับที่ การขยายส่วนจังหวะ การเปลี่ยนจังหวะ การเรียงลำดับ และการนำโน้ตออก

วิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเป็ล ในบทเพลง Skippy

บทเพลง Skippy ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์นี้ มีค่าความเร็วของโน้ตตัวดำเท่ากับ 184 ต่อนาที บรรเลงโดย เคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิทสเป็ล มีโครงสร้างของบทประพันธ์ดังนี้

แนวทำนองหลัก	ห้องที่ 1-32
เทเนอร์แซกโซโฟนอิมโพรไวส์ (1 คอร์รัส)	ห้องที่ 33-64
อัลโตแซกโซโฟนอิมโพรไวส์ (1 คอร์รัส)	ห้องที่ 65-96
กีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์ (1 คอร์รัส)	ห้องที่ 97-128
กีตาร์ไฟฟ้าอิมโพรไวส์ (1 คอร์รัส)	ห้องที่ 129-160
แนวทำนองหลัก	ห้องที่ 161-182

วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของคีร์ต โรเซนวิงเคิล ในเพลง Skippy ห้องที่ 97-128

ภาพที่ 38 การพัฒนาโมทีฟและการเชื่อมทำนอง ห้องที่ 99-104

คีร์ต โรเซนวิงเคิลสร้างโมทีฟ 1 บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 99 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 6 โน้ต คือ โน้ต Eb, E, D, Ab, C และ Bb ต่อมาสร้างกลุ่มโน้ตขึ้นระหว่างโมทีฟ 1 และ 1a โดยเล่นโน้ตโครมาติกเป็นส่วนใหญ่ในห้องที่ 100 และห้องที่ 101 จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 1a ต่อจากท้ายแนวทำนองอิมโพรไวส์ในห้องที่ 102 โดยเริ่มสร้างโมทีฟ 1a บนจังหวะที่ 1 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 6 โน้ต และตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต A, Bb, C, Ab, A, C# และ B ซึ่งมีโน้ตในวงเล็บ โน้ต A, C# และ B มีระยะห่างขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต A สู่น้ต C# และลงคู่ 2 เมเจอร์ ในทิศทางขาลงจากโน้ต C# สู่น้ต B ซึ่งมีระยะห่างของคู่เสียงเท่ากับโน้ตในวงเล็บของโมทีฟ 1 ห้องที่ 99 โน้ต Ab, C และ Bb คือ ขึ้นคู่ 3 เมเจอร์และลงคู่ 2 เมเจอร์

จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 1b บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 103 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 6 โน้ต และตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Eb, B, G, Eb, F, Eb และ G ซึ่งเล่นโน้ตในวงเล็บโดยการใช้เทคนิคพลิกกลับในการพัฒนาโมทีฟ โน้ต F, Eb และ B โดยในโมทีฟ 1b นั้น มีระยะห่างลงคู่ 2 เมเจอร์ ในทิศทางขาลงจากโน้ต F สู่น้ต Eb และมีระยะห่างขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต Eb สู่น้ต G ซึ่งมีระยะห่างของคู่เสียงสลับกับโมทีฟ 1 และ 1a ร่วมถึงในโมทีฟ 1b นั้นมีการใช้จังหวะที่เหมือนกับโมทีฟ 1a อีกด้วย ต่อมาคีร์ตพัฒนาโมทีฟ 1c ห้องที่ 104 บนจังหวะขกของจังหวะที่ 2 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 6 โน้ต คือ โน้ต A, F, G, E, F และ Db โดยโน้ตในวงเล็บ โน้ต Eb, F และ Db นั้นเล่นในลักษณะของการพลิกกลับ ซึ่งมีระยะห่างของคู่เสียงสลับกับ

โมทีฟ 1b โดยโมทีฟ 1c เล่นในลักษณะขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ จากโน้ต Eb คู่โน้ต Db และลงคู่ 3 เมเจอร์ จากโน้ต F คู่โน้ต Db รวมถึงการใช้จังหวะที่เหมือนกับโมทีฟ 1 นอกเหนือจากนั้น การเว้นจังหวะหยุดใน ห้องที่ 104 จังหวะที่ 4 ทำให้มีลักษณะเหมือนการเว้นช่วงหายใจ เพื่อเริ่มประโยคใหม่ในห้องถัดไป

The diagram illustrates the development of Motif 2 and Motif 2a. The top staff (measures 105-107) shows Motif 2 with notes Bb, Db, F, Ab and a Db triad. The bottom staff (measures 108-111) shows Motif 2a with notes Bb, Db, F, Ab and a Bm triad. Annotations include 'ส่วนที่พัฒนาโดยการใช้โน้ตซ้ำ' (part developed by repeating notes) and 'ส่วนที่ถูกพัฒนาโดยการพลิกกลับ' (part developed by inversion).

ภาพที่ 39 การพัฒนาโมทีฟและการเชื่อมทำนอง ห้องที่ 105-111

เคิร์ต โรเซนวิงเกิดสร้างโมทีฟ 2 ห้องที่ 105 โดยเริ่มบนจังหวะที่ 1 ยก ประกอบด้วยค่าโน้ตเข้บ็ตหนึ่งขึ้นจำนวน 2 โน้ตและตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Bb, Db, F และ Ab จากนั้นพัฒนาประโยคโดยการเล่นโน้ตซ้ำ โน้ต F และ Ab และเล่นแนวทำนองอิมโพรไวส์ต่อเนื่องในห้องถัดไป ต่อมาได้พัฒนารูปแบบของประโยคในห้องที่ 108 ซึ่งมีความคล้ายกับโมทีฟ 2 โดยใช้โน้ต Bb, Db และ F เป็นลักษณะของคอร์ดทริยแอด ซึ่งได้นำมาดำเนินเรื่องในห้องที่ 108 ต่อมาในห้องที่ 109 ได้นำรูปแบบของประโยค ในส่วนที่ถูกพัฒนาของโมทีฟ 2 ห้องที่ 105 และ 106 (ปีกกา) มาพัฒนาต่อในรูปแบบของการพลิกกลับและการเปลี่ยนจังหวะ ประกอบด้วยเข้บ็ตหนึ่งจำนวน 4 โน้ตและตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Db, Bb, Db, Bb และ B โดยพัฒนาในส่วนของจังหวะและมีทิศทางของกลุ่มเสียงกลับกัน ในโมทีฟ 2 ห้องที่ 106

จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 2a บนจังหวะที่ 1 ประกอบด้วยตัวดำจำนวน 2 โน้ตและเข้บ็ตหนึ่งขึ้นจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต C, Eb, Ab และ C ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 2 โดยมีการใช้มีลักษณะของ

คอร์ดทริยแอดในการดำเนินเรื่อง ในเทคนิคของการทอดเสียง ซึ่งมีระยะของกลุ่มเสียงเท่ากับกับโมทیف 1 โดยมีใช้โน้ต Eb, Ab และ C ในลักษณะของคอร์ดทริยแอด ซึ่งมีการดำเนินเรื่องที่เหมือนกันในโมทیف 2 นอกจากนั้นในห้องที่ 111

เคิร์ต โรเซนวิงเคิลได้พัฒนาประโยคในลักษณะของการพลิกกลับและการเปลี่ยนส่วนประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งขึ้นจำนวน 2 โน้ตและตัวคำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Ab, F และ B ซึ่งมีระยะห่างของกลุ่มเสียงและทิศทางสลับกันในส่วนที่ถูกพัฒนาในห้องที่ 106

The image shows a musical score in G-flat major (three flats) with a key signature of three flats. The score is divided into two systems. The first system, labeled '116', contains measures 116-118. Above the staff are the chords: Ab7, Db7, Gb7, F7, Bb7, A7(b5), Ab7, Db7, Gb7. The melody in measure 116 is marked 'โมทیف 3' and consists of notes Ab, Db, Gb. Measure 117 is marked 'โมทیف 3a' and consists of notes C#, F, C. A dashed arrow labeled 'ส่วนที่ถูกพัฒนา' (developed part) points from the end of measure 118 to the beginning of measure 121. The second system, labeled '121', contains measures 121-124. Above the staff are the chords: Db7, C7, B7, Bb7, A7, Ab7, G7, Gb7, B7, Bb7, A7, Ab7. The melody in measure 121 is marked 'โมทیف 4' and consists of notes Ab, Db, Gb. Measure 122 is marked 'โมทیف 4a' and consists of notes C#, F, C. The melody in measure 123 is marked 'a' and consists of notes Ab, Db, Gb. The melody in measure 124 is marked 'b' and consists of notes C#, F, C.

ภาพที่ 40 การพัฒนาโมทیفและการเชื่อมโมทیف ห้องที่ 116-124

จากตัวอย่างพบว่าการสร้างโมทیف 3 ห้องที่ 116 โดยเริ่มบนจังหวะที่ 3 ประกอบด้วยตัวคำ โน้ต Ab, Db และ Gb และสร้างกลุ่มโน้ตขึ้นระหว่างโมทیف ห้องที่ 117 และ 118 ต่อมาสร้างโมทیف 3a ห้องที่ 118 บนจังหวะที่ 3 ประกอบด้วยตัวคำจำนวน 3 โน้ต โน้ต C#, F และ C ซึ่งพัฒนาจากโมทیف 3 ในลักษณะของการเปลี่ยนขึ้นคู่ซึ่งยังคงจังหวะเดิมไว้ โดยในโมทیف 3 โน้ต Ab, Db และ Gb นั้นมีระยะห่างลงคู่ 5 เพอร์เฟคในทิศทางขาลงจากโน้ต Ab และ Db และขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟคในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต Db สู่โน้ต Gb ในส่วนของโมทیف 3a นั้น โน้ต C#, F และ C นั้นมีระยะห่างลงคู่ 5 ออกเมนเทต ในทิศทางขาลงจากโน้ต C# สู่โน้ต F และขึ้นคู่ 5 เพอร์เฟคในทิศทางเสียงขาขึ้นจากโน้ต F สู่โน้ต C โดยในโมทیف 3a นั้นยังคงรักษาจังหวะเดิมไว้ แต่โน้ตเปลี่ยน

จากนั้นสร้างโมทีฟ 4 ห้องที่ 121 บนจังหวะที่ 1 ประกอบด้วยตัวคำจำนวน 2 โน้ตและเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต F, Ab, G, Eb, F และ Db ต่อมาสร้างโมทีฟ 4a ห้องที่ 121 ประกอบด้วยตัวคำจำนวน 2 โน้ต และเข็บบีตหนึ่งชั้น 2 โน้ต และเข็บบีตหนึ่งชั้นสามพยางค์จำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต A, C#, B, Eb, G และ F ในเทคนิคการทดเสียง การเปลี่ยนจังหวะและการเปลี่ยนชั้นคู่ โดยในโมทีฟ 4 ปีกกา a โน้ต F, Ab และ G นั้นได้พัฒนาประโยคโดยการใช้เทคนิคทดเสียง โดยขึ้นคู่ 3 ในโมทีฟ 4a ปีกกา a โน้ต A, C# และ B ห้องที่ 122 ส่วนโมทีฟ 4 ปีกกา b โน้ต Eb, F และ Db ซึ่งพัฒนาประโยคโดยการใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะและการเปลี่ยนชั้นคู่ ดังภาพที่ 37 และต่อมาจึงพัฒนาประโยค บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 122 และ 123 ประกอบด้วยตัวคำและเข็บบีตหนึ่งชั้น โน้ต Bb, Db, Ab, B, F, Ab และ D โดยมีรูปแบบและระยะห่างของกลุ่มเสียงคล้ายกันกับกลุ่มโน้ตห้องที่ 119 และ 120

จากการวิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ในเพลง Skippy เนื่องจากเพลง Skippy มีทางเดินคอร์ดที่มีลักษณะขึ้นและลงครึ่งเสียงอยู่จำนวนมาก รวมถึงลักษณะของคอร์ดที่เปลี่ยนทุกหนึ่งหรือสองจังหวะ โดยไม่ได้ไปในทิศทางเดียวกัน จึงทำให้การสร้างโมทีฟมีความซับซ้อน โดยพบรูปแบบของโมทีฟที่ใช้ในการบรรเลงในเทคนิคต่าง ๆ เช่น การสลับที่ การนำโน้ตออก การเปลี่ยนชั้นคู่ การเสริมทำนอง การขยายส่วนจังหวะ และการทดเสียง รวมถึงการใช้แนวคิดการพัฒนาจังหวะในการสร้างสรรค์ประโยคในท้ายคอร์ด

วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิชสเปิล ในเพลง Skippy ห้องที่ 129-160

ภาพที่ 41 การพัฒนาโมทีฟและการขยายทำนอง ห้องที่ 129-132

วูล์ฟกัง มิชสเปิลสร้างโมทีฟ 1 ในห้องที่ 129 บนจังหวะที่ 3 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ตและตัวคำจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต B, Db, C และ Eb จากนั้นสร้างโมทีฟ 1a ในห้องที่ 130 บนจังหวะที่ 2 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 5 โน้ตและตัวคำ 1 โน้ต คือ โน้ต Bb, G, Ab, B, C และ D โดยโมทีฟ 1a ในวงเล็บ โน้ต Bb, G และ Ab ถูกพัฒนาจากโมทีฟ 1 ในวงเล็บ

โน้ต B, D และ C ในเทคนิคของการพลิกกลับและการเปลี่ยนขึ้นคู่ ซึ่งมีทิศทางของลำดับเสียงสลับกันแต่ยังคงจังหวะเดิมไว้โดย โมทีฟ 1 ในวงเล็บ โน้ต B, Db และ C มีระยะห่างขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์ ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต B สู่น้ต Db และลงคู่ 2 ไมเนอร์ ในทิศทางขาลงจากโน้ต Db สู่น้ต C ส่วน โมทีฟ 1a ในวงเล็บโน้ต Bb, G และ Ab มีระยะห่างลงคู่ 3 ไมเนอร์ จากโน้ต Bb สู่น้ต G และขึ้นคู่ 2 ไมเนอร์ จากโน้ต G สู่น้ต Ab ในทิศทางขาขึ้นเช่นกัน

นอกจากนั้นได้พัฒนาประโยคในโมทีฟ 1a ปีกกา a ห้องที่ 130 โน้ต B และ C ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 1 ปีกกา a ในเทคนิคการเปลี่ยนจังหวะ และการเปลี่ยนขึ้นคู่ ทำให้รูปแบบของประโยคมีความยาวเพิ่มขึ้น โดยโมทีฟ 1 ปีกกา a โน้ต Db และ C มีระยะห่างลงคู่ 2 ไมเนอร์ ส่วนโมทีฟ 1a ปีกกา a โน้ต B และ C ขึ้นคู่ 2 ไมเนอร์ ในทิศทางขาขึ้นสลับกัน ต่อมาพัฒนาประโยคในโมทีฟ 1a ปีกกา b ห้องที่ 130 ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 1 ปีกกา b ห้องที่ 129 ในเทคนิคการเปลี่ยนจังหวะการเปลี่ยนขึ้นคู่เช่นกัน โดยโมทีฟ 1 ปีกกา b โน้ต C และ Eb มีระยะห่างลงคู่ 6 เมเจอร์ และโมทีฟ 1a ปีกกา b โน้ต C และ D ลงคู่ 7 ไมเนอร์

ภาพที่ 42 การเชื่อมทำนองและการเปลี่ยนขึ้นคู่ในท้ายโมทีฟ ห้องที่ 145-148

จากตัวอย่างพบว่าสร้างโมทีฟ 2 ห้องที่ 145 บนจังหวะที่ 2 ประกอบด้วยตัวคำจำนวน 2 โน้ตและเข็บบัดหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต F#, Ab, Bb และ G จากนั้นเล่นกลุ่มโน้ตขึ้นในห้องที่ 146 ต่อมาสร้างโมทีฟ 2a ห้องที่ 147 บนจังหวะที่ 3 ประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งชั้นจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต Db, Eb, F และ D ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 2 ในเทคนิคของการเปลี่ยนจังหวะและการทอดเสียง โดยเปลี่ยนจังหวะจากค่าโน้ตตัวคำ โมทีฟ 2 ห้องที่ 145 เป็นเข็บบัดหนึ่งชั้นในโมทีฟ 2a ห้องที่ 147 ซึ่งเปลี่ยนโน้ตในลักษณะของการทอดเสียง โดยมีลักษณะขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต Db สู่น้ต Eb และขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต Eb สู่น้ต F และลงคู่ 3 ไมเนอร์ ในทิศทางขาลงจากโน้ต F สู่น้ต D โดยโมทีฟ 2 และ 2a นั้นมีลักษณะของกลุ่มเสียงที่มีระยะห่างเท่ากัน คือ ขึ้นคู่ 2

เมเจอร์ ขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ และลงคู่ 3 ไมเนอร์ และทำการทดเสียงลงมาคู่ 4 เพอร์เฟคจากโมทิฟเดิม (โมทิฟ 2)

ต่อมาพัฒนาประโยคในห้องที่ 148 ในวงเล็บโน้ต G, Eb, Gb และ E ซึ่งเป็นส่วนที่ถูกพัฒนาจากห้องที่ 145 ในวงเล็บโน้ต F, Ab, F# และ Ab ในลักษณะของการเปลี่ยนขึ้นคู่และการเปลี่ยนจังหวะ จากนั้นสร้างโมทิฟ 2b ห้องที่ 148 ประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งชั้นจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต Eb, D, Db และ B ในเทคนิคการเปลี่ยนขึ้นคู่โดยมีทิศทางของลำดับเสียงขาลง ซึ่งโมทิฟทั้งสามนั้นจะเล่นสองโน้ตสุดท้ายของโมทิฟ ในลักษณะลงคู่ 3 ไมเนอร์เหมือนกัน ดังภาพที่ 39

จากการวิเคราะห์การพัฒนาโมทิฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิชสเปิลในเพลง Skippy พบว่าการบรรเลงส่วนใหญ่จะพบโมทิฟในการอิมโพรไวส์น้อย เนื่องจากวูล์ฟกัง มิชสเปิลบรรเลงในลักษณะประโยคต่อกันเป็นประโยคยาว ประกอบด้วยคำโน้ตเข็บบัดหนึ่งชั้นต่อกันเป็นส่วนใหญ่ตลอดทั้งคอร์ส แต่ก็ยังมีส่วนของโมทิฟที่เห็นได้ชัด ดังที่กล่าวไปแล้วในภาพที่ 38 และ 39 โดยพบรูปแบบของโมทิฟที่วูล์ฟกัง มิชสเปิลใช้ในการบรรเลงในเทคนิคต่าง ๆ เช่น เทคนิคการเปลี่ยนขึ้นคู่ และการเสริมทำนอง รวมถึงการสร้างกลุ่มโน้ตใหม่ขึ้นระหว่างโมทิฟซึ่งมีรูปแบบของประโยคที่ขยาย และแตกออกจากร้อยไปมาก

วิเคราะห์การพัฒนาโมทิฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิชสเปิล ในบทเพลง Half Nelson

บทเพลง Half Nelson มีค่าความเร็วของโน้ตตัวดำเท่ากับ 200 ต่อนาที โดยเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิชสเปิล เริ่มบรรเลงพร้อมกันโดยมีโครงสร้างของบทประพันธ์ดังนี้

แนวทำนองหลัง (2 คอร์ส)	ห้องที่ 1-32
อัลโตแซกโซโฟนอิมโพรไวส์ (2 คอร์ส)	ห้องที่ 33-64
เทเนอร์แซกโซโฟนอิมโพรไวส์ (2 คอร์ส)	ห้องที่ 65-96
อัลโตกับเทเนอร์บรรเลงพร้อมกัน (2 คอร์ส)	ห้องที่ 97-128
กีตาร์ไฟฟ้า 1 และ 2 อิมโพรไวส์พร้อมกัน (3 คอร์ส)	ห้องที่ 129-192
แนวทำนองหลัก (2 คอร์ส)	ห้องที่ 193-225

วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของคีร์ต โรเซนวิงเคิล ในเพลง Half Nelson ห้องที่ 129-192

129

Cmaj7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

m7 m7 m7 P8

โมทีฟ 1 โมทีฟ 1a ซ้ำทวน โมทีฟ 1b โมทีฟ 1c

133

Cmaj7 Dm7 G7

ส่วนที่ถูกพัฒนา

ภาพที่ 43 การใช้เทคนิคทดเสียงและการเปลี่ยนขั้วห้องที่ 129-133

แสดงการเริ่มต้นอิมโพรไวส์ของคีร์ต โรเซนวิงเคิล ห้องที่ 129-133 จากตัวอย่างพบว่ามีโครงสร้างโมทีฟ 1 บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 129 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือโน้ต E และ D จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 1a บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 130 จำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต B และ A ในเทคนิคการทดเสียง โดยขึ้นคู่ 5 เพอร์เฟค ในทิศทางขาขึ้นจากทำนองเดิมระหว่างโมทีฟ 1 และ 1a โดยในโมทีฟ 1a นั้นมีระยะห่างขึ้นคู่ 7 ไมเนอร์ ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต B สู่นโน้ต A ซึ่งเท่ากับกับโมทีฟ 1 จากนั้นจึงขยายประโยค โดยการเล่นโมทีฟ 1 ในลักษณะของการซ้ำ บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 130 และต่อมาพัฒนาโมทีฟ 1b บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 131 จำนวน 2 โน้ต คือโน้ต F และ Eb ในเทคนิคการทดเสียง ซึ่งคีร์ต โรเซนวิงเคิลยังคงใช้โน้ตที่มีระยะห่างคู่ 7 ไมเนอร์ ในการอิมโพรไวส์

จากนั้นจึงสร้างโมทีฟ 1c บนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 132 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือ B (ต่ำ) และ B (สูง) ในเทคนิคขึ้นคู่ โดยคีร์ตใช้โน้ตที่มีระยะห่างคู่ 8 เพอร์เฟค ในการอิมโพรไวส์ ต่อมาขยายและพัฒนาประโยคในห้องถัดไป โดยมีขึ้นคู่และโน้ตส่วนที่พัฒนาเป็นโน้ตเดียวกัน ประกอบด้วยโน้ต B (ต่ำ) และ B (สูง) จากนั้นพัฒนารูปแบบของประโยคต่อโดยใช้โน้ต A และ E สลับกันในการอิมโพรไวส์ เพื่อเชื่อมกับประโยคถัดไป

ภาพที่ 44 การใช้เทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ในทิศทางขาลง ห้องที่ 135-136

เคิร์ต โรเซนวิงเกลสร้างโมทีฟ 2 โดยเล่นบนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 135 ประกอบด้วยเข็บบิตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือโน้ต F# และ B จากนั้นได้พัฒนาโมทีฟ 2a บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 135 ประกอบด้วยเข็บบิตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือโน้ต E และ F# ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ โดยมีระยะห่างลงคู่ 7 ไมเนอร์ ในทิศทางขาลงจากโน้ต E สู่นโน้ต F# ซึ่งยังคงจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยนในการอิมโพรไวส์โมทีฟ 2a ต่อมาพัฒนาโมทีฟ 2b บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 136 ประกอบด้วยเข็บบิตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือโน้ต Db และ Gb ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ โดยใช้โน้ตที่มีระยะห่างลงคู่ 5 เพอร์เฟก และพัฒนาโมทีฟ 2c บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 137 ประกอบด้วยเข็บบิตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือโน้ต Eb และ G โดยใช้โน้ตที่มีระยะห่างลงคู่ 6 เมเจอร์ ในการอิมโพรไวส์

ภาพที่ 45 การใช้เทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ ห้องที่ 137-138

เคิร์ต โรเซนวิงเกลสร้างโมทีฟ 3 บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 137 ประกอบด้วยเข็บบิตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ตและตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือโน้ต F, Eb, C, F และ G จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 3a บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 138 ประกอบด้วยเข็บบิตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ตและตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือโน้ต Bb, G, Bb, G และ Bb ในลักษณะของการเปลี่ยนชั้นคู่ โดยรักษาจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน

The image contains two musical staves. The first staff, starting at measure 140, shows a sequence of notes: F# (quarter), C (quarter), F# (quarter), C (quarter), F# (quarter), C (quarter), F# (quarter), C (quarter). Above the notes are chord symbols: Am7, D7, Dm7, A4, and m6. Below the notes are labels: โหมทึฟ 4, โหมทึฟ 4a, and ส่วนที่ถูกพัฒนา (เชื่อม โหมทึฟ). The second staff, starting at measure 142, shows a sequence of notes: C# (quarter), G (quarter), C# (quarter), G (quarter), B (quarter), G (quarter), B (quarter), G (quarter), B (quarter), G (quarter), B (quarter), G (quarter). Above the notes are chord symbols: G7, Cmaj7, Bbmaj7, Abmaj7, Dbmaj7, and Cmaj7. Below the notes are labels: โหมทึฟ 5, โหมทึฟ 5a, โหมทึฟ 5b, โหมทึฟ 5c, and โหมทึฟ 5d.

ภาพที่ 46 การพัฒนาโหมทึฟและการเชื่อม โหมทึฟ ห้องที่ 140-145

จากตัวอย่างพบว่าคีร์ต โรเซนวิงเคิลสร้างโหมทึฟ 4 บนจังหวะที่ 3 ห้อง 140 ประกอบด้วยเซปต์หนึ่งชั้น จำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต F# และ C มีระยะห่างลงคู่ 4 ออกเมณฑ และต่อมาได้พัฒนาโหมทึฟ 4a บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 141 ประกอบด้วยเซปต์หนึ่งชั้น จำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต F และ A ซึ่งพัฒนาจากโหมทึฟ 4 ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ โดยโหมทึฟ 4a ประกอบด้วยโน้ต F และ A มีระยะห่างลงคู่ 6 ไมเนอร์ ในทิศทางขาลง จากนั้นพัฒนาประโยคโดยการเล่นโน้ต C และ G มีระยะห่างขึ้นคู่ 5 เพอร์เฟค ห้องที่ 141 และ 142 ในทิศทางขาขึ้น

ต่อมาจึงพัฒนาโหมทึฟ 5 บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 142 ประกอบด้วยเซปต์หนึ่งชั้น จำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต C# และ G ซึ่งยังคงรักษาจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยนโดยมีระยะห่างขึ้นคู่ 5 ดิมินิชท์ ในทิศทางขาขึ้น จากโน้ต C# สู่นโน้ต G และพัฒนาโหมทึฟ 5a บนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 143 ประกอบด้วยเซปต์หนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต B และ G ซึ่งพัฒนาจากโหมทึฟ 5 ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ โดยมีระยะห่างขึ้นคู่ 6 ไมเนอร์ ในทิศทางขาขึ้น จากโน้ต B สู่นโน้ต G ซึ่งยังคงรักษาจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน จากนั้นจึงพัฒนาโหมทึฟ 5b บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 144 ประกอบด้วยเซปต์หนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือ Eb และ Bb ซึ่งพัฒนาจากโหมทึฟ 5a ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ โดยมีระยะห่างลงขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟค จากโน้ต Eb สู่นโน้ต Bb ในทิศทางขาขึ้นเช่นกัน ซึ่งยังคงรักษาจังหวะเดิมไว้เช่นกันแต่โน้ตเปลี่ยน

ต่อมาสร้างโมทیف 5c บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 144 ประกอบด้วยเข็บบดหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต คือ C และ G ซึ่งพัฒนาจากโมทیف 5a ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ ซึ่งมีระยะห่างขึ้นคู่ 5 เพอร์เฟค ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต C สู่น้ต G และได้พัฒนาโมทیف 5d บนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 145 ประกอบด้วยตัวดำ จำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต B และ F# ซึ่งพัฒนาจากโมทیف 5c ในเทคนิคการทอดเสียงและการขยายส่วนจังหวะ โดยโมทیفทั้งสองมีระยะห่างคู่ 5 เพอร์เฟค เท่ากันซึ่งโมทیف 5d เล่นทอดลงครึ่งเสียงจากโมทیف 5c รวมถึงมีการเปลี่ยนจากเข็บบดหนึ่งชั้น จำนวน 2 โน้ต เป็นตัวดำจำนวน 2 โน้ต ในโมทیف 5d

Figure 47 shows a musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The staff contains a melodic line starting at measure 149. Above the staff, the following chords are indicated: Cmaj7, Dm7, G7, Cmaj7, Bm7, and E7. The melodic line consists of the following notes: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Brackets below the staff group the notes into two motifs: 'โมทیف 6' (Measures 149-150) and 'โมทیف 6a' (Measures 151-152). A dashed line above the staff indicates a melodic connection between the end of motif 6 and the start of motif 6a. The annotation 'ขยายส่วนจังหวะ' (Expand rhythm) is placed above the notes in measures 151 and 152.

ภาพที่ 47 การใช้เทคนิคการขยายส่วนจังหวะ ห้องที่ 149-151

เคิร์ต โรเซนวิงเกลสร้างโมทیف 6 บนจังหวะที่ 4 ยก ห้องที่ 149 ประกอบด้วยเข็บบดหนึ่งชั้นจำนวน 4 โน้ต และตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต G, D, C, B และ A จากนั้นพัฒนาโมทیف 6a บนจังหวะที่ 4 ยก ห้องที่ 150 ประกอบด้วยเข็บบดหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต และตัวดำจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต D, C, B และ A ซึ่งพัฒนาจากโมทیف 6 ในเทคนิคของการเปลี่ยนจังหวะและการขยายส่วนจังหวะ โดยเล่นโน้ต D บนจังหวะที่ 4 ยกห้องที่ 150 และขยายส่วนจังหวะโดยใช้ตัวดำแทนเข็บบดหนึ่งชั้น ในจังหวะที่ 3 และ 4 โน้ต B และ A ดังภาพที่ 44

Figure 48 shows a musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The staff contains a melodic line starting at measure 152. Above the staff, the following chords are indicated: Bbm7, Eb7, and Abmaj7. The melodic line consists of the following notes: Bb4 (quarter), Eb4 (quarter), Ab4 (quarter), Bb4 (quarter), Eb4 (quarter), Ab4 (quarter), Bb4 (quarter), Eb4 (quarter), Ab4 (quarter), Bb4 (quarter), Eb4 (quarter), Ab4 (quarter), Bb4 (quarter), Eb4 (quarter), Ab4 (quarter), Bb4 (quarter), Eb4 (quarter), Ab4 (quarter). Brackets below the staff group the notes into two motifs: 'โมทیف 7' (Measures 152-153) and 'โมทیف 7a' (Measures 154-155). A dashed line above the staff indicates a melodic connection between the end of motif 7 and the start of motif 7a. The annotation 'การซ้ำ' (Repeat) is placed above the notes in measures 154 and 155.

ภาพที่ 48 การใช้เทคนิคการประดับโน้ตและการซ้ำ ห้องที่ 152-154

ต่อมาจึงพบว่ามี การสร้าง โหมดที่ 7 ซึ่งได้พัฒนารูปแบบของโหมดที่ 7 ต่อจากท้ายประโยคของโหมดที่ 6a โดยในโหมดที่ 7 นั้นประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งชั้นจำนวน 3 โน้ตและตัวคำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Eb, G, Eb และ F จากนั้นพัฒนาโหมดที่ 7a บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 153 ประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งชั้น จำนวน 5 โน้ต และตัวคำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Eb, G, C, G, Eb และ F ซึ่งพัฒนาจากโหมดที่ 7 ในเทคนิคการประคัปโน้ตและการทำซ้ำ โดยใช้โน้ต Eb, G และ C เป็นโน้ตประคัปในการเริ่มโหมดที่ 7a และใช้กลุ่มโน้ต G, Eb และ F ซ้ำบนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 154 ในโหมดที่ 7a

ภาพที่ 49 การใช้เทคนิคการขยายส่วนจังหวะและการเปลี่ยนชั้นคู่ ห้องที่ 158-159

จากตัวอย่างพบว่ามี การสร้าง โหมดที่ 8 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 158 ประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งชั้นจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต C, C และ E จากนั้นพัฒนาโหมดที่ 8a บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 159 ประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งชั้นจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต C, B, Eb และ Bb ซึ่งพัฒนาจากโหมดที่ 8 ในเทคนิคการขยายส่วนจังหวะและการเปลี่ยนชั้นคู่ โดยโน้ต C เล่นบนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 158 ค้างถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 160 สามารถพิจารณาให้เป็นโน้ตล้า (Anticipation) และใช้เทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ ซึ่งในโหมดที่ 8 ปีกาโน้ต C, E และ C มีระยะห่างขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต C สู่น้ต G และมีระยะห่างลงคู่ 3 เมเจอร์ ในทิศทางขาลงจากโน้ต E สู่น้ต C ส่วนในโหมดที่ 8a ปีกาโน้ต B, Eb และ Bb มีระยะห่างขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ ในทิศทางขาขึ้นจากโน้ต B สู่น้ต Eb และลงคู่ 4 เพอร์เฟค ในทิศทางขาลงจากโน้ต Eb สู่น้ต Bb โดยจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน

Abmaj7 Dbmaj7 Cmaj7

m3 M3 M3 M3 M3 A4

160

โมทีฟ 9 โมทีฟ 9a โมทีฟ 9b

ภาพที่ 50 การเปลี่ยนชั้นคู่และการเปลี่ยนจังหวะในทิศทางขาลง ห้องที่ 160-163

เคิร์ต โรเซนวิงเกิดสร้างโมทีฟ 9 บนจังหวะที่ 4 ห้องที่ 160 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้น จำนวน 2 โน้ต และตัวค้ำจำนวน 1 โน้ต คือโน้ต A, C และ Ab ต่อมาเคิร์ตพัฒนาโมทีฟ 9a บน จังหวะที่ 3 ห้องที่ 161 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต G, B และ G ซึ่งพัฒนา จากโมทีฟ 9 ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่และการเปลี่ยนจังหวะ โดยในโมทีฟ 9 โน้ต A, C และ Ab มี ระยะห่างขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์ และลงคู่ 3 เมเจอร์ ในส่วนของโมทีฟ 9a โน้ต G, B และ G มีระยะห่างขึ้น คู่ 3 เมเจอร์กับลงคู่ 3 เมเจอร์ ซึ่งพัฒนาในส่วนของจังหวะ โดยเปลี่ยนจากจังหวะคคโน้ต Ab โมทีฟ 9 เป็นจังหวะยก โน้ต G ในโมทีฟ 9a ต่อมาจึงพัฒนาโมทีฟ 9c บนจังหวะที่ 3 ห้อง 162 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้น จำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต F, A และ Eb ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ โดยมี ระยะห่างขึ้นคู่ 3 เมเจอร์และลงคู่ 4 ออกเมนเทต ซึ่งยังคงรักษาจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน



ส่วนที่ถูกพัฒนาโดย
การพลิกกลับและการขยาย
ส่วนจังหวะ

ส่วนที่พัฒนา
โดยการเปลี่ยนจังหวะ

ส่วนเชื่อม

โมทีฟ 10a

ภาพที่ 51 การพัฒนาโมทีฟและการเชื่อมทำนอง ห้องที่ 166-170

จากตัวอย่างพบว่า เคิร์ต โรเซนวิงเคิลสร้างโมทีฟ 10 โดยการเล่นกลุ่มโน้ต Bm ทริยแอด (ในวงเล็บ) บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 166 ไปด้วยโน้ต B, D, F# และ B และนำการอิมโพรไวส์ในลักษณะนี้กลับมาใช้ใหม่อีกครั้งในห้องที่ 170 โดยเล่นกลุ่มโน้ต Am ทริยแอดบนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ประกอบได้ด้วยโน้ต A, C, E และ A

เคิร์ต โรเซนวิงเคิลเชื่อมทำนองโมทีฟ 10 และ 10a โดยการสร้างทำนองต่อจากโมทีฟ 10 ในปีกกาโน้ต E, F และ G มีทิศทางของระดับเสียงที่สูงขึ้น ซึ่งเป็นส่วนที่ถูกพัฒนาโดยการพลิกกลับและการขยายส่วนจังหวะ ในปีกกาห้องที่ 166 โน้ต E, Eb และ Db ในทิศทางเสียงขาลง จากนั้นพัฒนาและเชื่อมประโยคของตนต่อบนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 168 ประกอบด้วยตัวคำจำนวน 1 โน้ต และเขบ็ตหนึ่งชั้นจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต G, Ab, A และ B ซึ่งใช้จังหวะเดียวกับกลุ่มโน้ตแรกในห้องที่ 166 โน้ต E, Eb และ Db เป็นโน้ตที่มีลักษณะเป็นโน้ตโครมาติก โน้ต G, Ab และ A มีทิศทางระดับเสียงที่สูงขึ้น

นอกจากนั้นในส่วนที่ถูกพัฒนาโดยการเปลี่ยนจังหวะห้องที่ 168 ถึง 169 ในวงเล็บนั้น เคิร์ต โรเซนวิงเคิลยังคงใช้โน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตที่ใช้เริ่มประโยคโมทีฟ 10 นำกลับมาพัฒนาโดยเล่น

บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ยก ห้องที่ 168 เล่นโน้ต B (สูง) ซึ่งโมทีฟ 10 เล่นโน้ต B (ต่ำ) จากนั้นพัฒนาประโยคโดยการเปลี่ยนจังหวะ โดยใช้โน้ต B และ C จนจบประโยคในห้องที่ 169 แล้วจึงเชื่อมกับโมทีฟ 10 ห้องที่ 170

173 Dm7 G7 Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

173 โมทีฟ 11 ส่วนที่ถูกพัฒนาโดยการซ้ำจังหวะ ส่วนที่ถูกพัฒนาโดยเปลี่ยนจังหวะ

ภาพที่ 52 การพัฒนาโมทีฟโดยการซ้ำจังหวะ ห้องที่ 173-176

จากตัวอย่างพบว่ามีการพัฒนาโมทีฟ 11 บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 173 ประกอบด้วยโน้ตตัวดำสามพยางค์จำนวน 6 โน้ต Eb, F, G, Ab, Bb และ B โดยมีทิศทางของลำดับเสียงที่สูงขึ้น สิ่งที่น่าสนใจของโมทีฟคือการพัฒนาในส่วนของจังหวะโดยการเล่นโน้ตในจังหวะชัด 6/4 และพัฒนาต่อในห้องที่ 174 โดยมีทิศทางของลำดับเสียงที่ต่ำลง และเปลี่ยนจังหวะในห้องที่ 175 ด้วยโน้ตตัวดำและเข็บบทหนึ่งชั้น และจบประโยคในห้องที่ 176

178 Cmaj7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7 Cmaj7 Dm7 G7

178 โมทีฟ 12 โน้ตเสริม (ขยายประโยค) โมทีฟ 12a โมทีฟ 12b

182 Cmaj7 โมทีฟ 12c

ภาพที่ 53 การเชื่อมทำนองและการเปลี่ยนชั้นคู่ ห้องที่ 178-182

เคิร์ต โรเซนวิงเคิลพัฒนาโมทีฟ 12 บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 178 ประกอบด้วยตัวดำประจุดจำนวน 1 โน้ตและเข็บบัดหนึ่งชั้นจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต G และ A จากนั้นเล่นโน้ต Bb บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 179 ชั้นระหว่างโมทีฟ 12 และ 12a มีความน่าสนใจคือ ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของจังหวะและทำให้รูปของประโยคขยาย โดยเล่นในลักษณะที่คล้ายกันคือ โน้ต Bb บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 179 โน้ต Bb บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 180 และโน้ต Bb บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 181

ต่อมาจึงพัฒนาโมทีฟ 12a บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 179 ประกอบด้วยตัวดำประจุดจำนวน 1 โน้ต และเข็บบัดหนึ่งชั้นจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต F และ Bb ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 12 ในเทคนิคการเปลี่ยนขั้นคู่ โดยโมทีฟ 12 โน้ต G และ A มีระยะห่างขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ส่วนโมทีฟ 12a โน้ต F และ Bb มีระยะห่างขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ซึ่งโมทีฟ 12a นั้นยังคงจังหวะเดิมของโมทีฟ 12 ไว้แต่โน้ตเปลี่ยนจากนั้นพัฒนาโมทีฟ 12b ในลักษณะเดียวกันอีกครั้งซึ่งยังคงจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน โดยโมทีฟ 12b ประกอบด้วยตัวดำประจุดจำนวน 1 โน้ตและเข็บบัดหนึ่งชั้นจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต F# และ E ในเทคนิคการเปลี่ยนขั้นคู่ โดยมีระยะห่างลงคู่ 2 เมเจอร์ และพัฒนาโมทีฟ 12c บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 182 ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 12b โดยเลือกใช้โน้ตและจังหวะเดียวกันในการพัฒนาโมทีฟ คือ โน้ต F# และ E ในเทคนิคของการซ้ำ จากนั้นจึงสร้างแนวทำนองใหม่ และจบการบรรเลงในคอร์สนี้

จากการวิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ในเพลง Half Nelson มีการพัฒนาในรูปแบบที่ผสมกันของเทคนิคโมทีฟ ซึ่งนิยมพัฒนาโมทีฟในลักษณะของการเปลี่ยนขั้นคู่ และการพลิกกลับในการพัฒนาโมทีฟส่วนใหญ่ โดยในบทเพลงนี้จะพบการพัฒนาโมทีฟในการใช้การเปลี่ยนขั้นคู่และการพลิกกลับที่หลากหลาย และมีขยายและพัฒนาในเทคนิคต่าง ๆ เช่น การทอดเสียง การซ้ำทวน การเปลี่ยนขั้นคู่ การขยายส่วนจังหวะ การเปลี่ยนจังหวะ การประดับโน้ต การพลิกกลับ และการเสริมทำนอง นอกเหนือจากนั้นยังพบการนำกลุ่มโน้ต หรือ โน้ตส่วนที่ถูกพัฒนาที่ได้เล่นไปแล้วก่อนหน้านี้ นำมาพัฒนากลับมาเล่นใหม่ในหลายโมทีฟของการอิมโพรไวส์นี้

วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิทสเปิล ในเพลง Half Nelson ห้องที่ 129-192

129

Cmaj7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

โมทีฟ 1 โมทีฟ 1a ส่วนที่พัฒนาเพื่อเชื่อมกับโมทีฟ 2

ภาพที่ 54 การใช้เทคนิคการซ้ำทวน ห้องที่ 129-133

วูล์ฟกัง มิทสเปิลเริ่มสร้างโมทีฟ 1 บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 129 ประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งชั้นสามพยางค์ โน้ต A, G และ F# เล่นในลักษณะของการซ้ำทวน จนถึงจังหวะที่ 4 ห้องที่ 130 จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 1a บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 131 ประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งชั้น 3 พยางค์ โน้ต Ab, G และ F ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 1 ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ โดยยังคงรักษาจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน จากนั้นเล่นในลักษณะของการซ้ำทวนจนถึงจังหวะที่ 4 ห้องที่ 131 แล้วจึงสร้างกลุ่มประโยคใหม่ที่ถูกพัฒนาจากโมทีฟ 1a โดยการเปลี่ยนจังหวะในห้องที่ 132 เพื่อเชื่อมกับโมทีฟใหม่ในห้องถัดไป

133

Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Bm7 E7

โมทีฟ 2 โมทีฟ 2a โมทีฟ 2b ส่วนที่ถูกพัฒนา

ภาพที่ 55 การใช้เทคนิคการเปลี่ยนจังหวะและการทอดเสียง ห้องที่ 133-135

จากตัวอย่างพบว่าการสร้างโมทีฟ 2 บนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 133 ประกอบด้วยเข็บบัดหนึ่งชั้นสามพยางค์จำนวน 3 โน้ตและตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต G, F, E และ G จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 2a บนจังหวะยกของที่ 1 ห้องที่ 134 ประกอบด้วยเข็บบัดสองชั้นจำนวน 2 โน้ต และตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต F, E และ G ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 2 ในเทคนิคของการเปลี่ยนจังหวะและการตัดโน้ต โดยเปลี่ยนจากเข็บบัดหนึ่งชั้นสามพยางค์โมทีฟ 2 เป็นเข็บบัดสองชั้นในโมทีฟ 2a และตัดโน้ต G ใน

จังหวะที่หนึ่งออก และขยายประโยคด้วยเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่โดยการใช้อัฒโน้ตเดิมแต่เปลี่ยนโน้ตในจังหวะที่ 4 ห้องที่ 133 เป็นโน้ตตัว A

จากนั้นสร้างโมทีฟ 2b บนจังหวะยกของที่ 1 ห้องที่ 134 ประกอบด้วยเข็บบีตสองชั้นจำนวน 2 โน้ต และตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต G#, F และ A ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 2 ในเทคนิคของการทอดเสียง ซึ่งโมทีฟ 2a และ 2b มีระยะห่างคู่เสียงเท่ากัน คือ ลงคู่ 2 ไมเนอร์ และขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์ โดยได้ทำการทอดเสียงในทิศทางขาขึ้นครึ่งเสียงจากโมทีฟ 2a จากนั้นจึงขยายประโยคด้วยเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่โดยการใช้อัฒโน้ตเดิมแต่โน้ตเปลี่ยน ประกอบด้วยโน้ต G#, E# และ G#

The musical score illustrates the development of Motif 3. It begins in measure 141 with a Dm7 chord, featuring Motif 3 (P5), Motif 3a (M2), and Motif 3b (M3). A bracket indicates that the section from measure 141 to 146 represents the development and expansion of Motif 3. Measure 142 features a G7 chord, measure 143 a Cmaj7 chord, and measure 144 an Abmaj7 chord. Motif 3d (M2) and Motif 3e (m2) appear in measure 144, Motif 3f (P4) in measure 145, and Motif 3c (m2) in measure 146. A second bracket shows that the material in measures 145 and 146 is developed to connect to a new phrase.

ภาพที่ 56 การพัฒนาโมทีฟโดยใช้เทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่และการเชื่อมทำนอง ห้องที่ 141-146

วูล์ฟกัง มิทสเปียลสร้างโมทีฟ 3 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้อง 141 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 1 โน้ตและตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต C และ F จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 3a บนจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 1 โน้ตและตัวดำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต B และ A ซึ่งพัฒนาจาก โมทีฟ 3 ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ ในทิศทางขาลงโดยมีระยะห่างลงคู่ 2 เมเจอร์ และเล่นโมทีฟ 3b ห้องที่ 141 โน้ต A และ F ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้น ในทิศทางขาลงเช่นกันซึ่งมีระยะห่างลงคู่ 2 เมเจอร์ โดยยังคงรักษาจังหวะของโมทีฟเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน จากนั้น

พัฒนาและขยายประโยคโดยการสร้างกลุ่มโน้ตใหม่ต่อท้ายโมทีฟ 3b ห้องที่ 141 และ 142 ประกอบด้วยโน้ต Db, Eb, E, G, C และ D

ต่อมาจึงพัฒนาโมทีฟ 3c บนจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ห้องที่ 143 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 1 โน้ต และตัวค้ำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Eb และ D ซึ่งพัฒนาจากโมทีฟ 3b ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่เช่นกัน ในทิศทางขาลงโดยมีระยะห่างลงคู่ 2 ไมเนอร์ ต่อมาสร้างโมทีฟ 3d บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 143 โน้ต Eb และ F ในทิศทางขาขึ้นโดยมีระยะห่างขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ สร้างโมทีฟ 3e โน้ต Eb และ E ในทิศทางขาลงโดยมีระยะห่างลงคู่ 2 ไมเนอร์ ต่อมาพัฒนาโมทีฟ 3f โน้ต G และ D ในทิศทางขาลงโดยมีระยะห่างลงคู่ 4 เพอร์เฟค ซึ่งใช้เทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ในการพัฒนาโมทีฟทั้งหมด โดยยังคงจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน ต่อมาในห้องที่ 144 และ 145 โน้ต A, D, C และ D ได้เปลี่ยนรูปแบบของประโยคโดยการพัฒนาในส่วนของจังหวะและการเปลี่ยนชั้นคู่ ซึ่งกลุ่มโน้ตที่กล่าวมานั้นยังคงโน้ต D ไว้และมีระยะของคู่เสียงกว้างและขยายขึ้น ก่อนที่จะเชื่อมกับประโยคใหม่ในห้องถัดไป

ภาพที่ 57 การพัฒนาโมทีฟโดยใช้เทคนิคทดเสียง การเปลี่ยนชั้นคู่และการเปลี่ยนจังหวะ ห้องที่ 162-165

วูล์ฟกัง มิทสเปิลสร้างโมทีฟ 4 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 162 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต และตัวค้ำประจูดจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต C, A และ B จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 4a บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 162 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ตและตัวค้ำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต D, B และ C ในเทคนิคของการทดเสียง ในทิศทางขาขึ้นโดยขึ้นหนึ่งเสียงจากโมทีฟ 4 ซึ่งยังคงรักษาจังหวะเดิมไว้ ต่อมาพัฒนาโมทีฟ 4b ในเทคนิคการเปลี่ยนชั้นคู่ บนจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ยก ห้องที่ 163 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ตและตัวค้ำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Eb, D และ D โดยมีระยะห่างลงขึ้นคู่ 2 ในทิศทางขาลงจากโน้ต Eb สู่นโน้ต D และ

เล่นโน้ต D ซ้ำ บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 164 โดยยังคงจังหวะเดิมไว้แต่โน้ตเปลี่ยน จากนั้นจึงขยายประโยคโดยพัฒนาในส่วนของจังหวะ ห้องที่ 164 และ 165 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 4 โน้ต และตัวคำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต F, Eb, E และ E เชื่อมกับประโยคห้องถัดไป

The image shows a musical score for guitar. It consists of two staves. The first staff starts at measure 177 and ends at measure 182. The second staff starts at measure 180 and ends at measure 184. Above the first staff, the chord Cmaj7 is written above measures 177-178. Above measures 179-180, the chords Fm7 and Bb7 are written. Above measures 181-182, the chords Fm7 and Bb7 are written. Below the first staff, the labels 'โมทีฟ 5' (Motif 5) and 'โมทีฟ 5a' (Motif 5a) are placed under measures 177-178 and 179-180 respectively. Below the second staff, the label 'โมทีฟ 6a' (Motif 6a) is placed under measures 183-184. A dashed line labeled 'ส่วนที่ถูกพัฒนา' (developed part) spans measures 179-182. A watermark of a cartoon character is visible in the background.

ภาพที่ 58 การพัฒนาโมทีฟโดยใช้การประดับโน้ต การเปลี่ยนจังหวะและการเชื่อมโมทีฟ ห้องที่ 177-180

จากตัวอย่างพบว่ามี การสร้างโมทีฟ 5 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 177 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต และตัวคำจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต B, D และ B จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 5a บนจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ห้องที่ 177 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต และตัวคำจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต D, B, D, B, D และ C เล่นในเทคนิคการเปลี่ยนจังหวะและการประดับโน้ต ซึ่งยังคงให้โน้ต D และ B เป็นโครงสร้างหลักในการพัฒนาโมทีฟ 5a ทำให้รูปแบบของประโยคขยายและพัฒนาจากโมทีฟ 5

จากนั้นจึงพัฒนารูปแบบประโยคของตนโดยสร้างโมทีฟ 6 บนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 179 ประกอบด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต และตัวคำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Eb, Db และ Eb ต่อจากโมทีฟ 5a จากนั้นพัฒนาประโยคต่อโดยการยืมโน้ตในวงเล็บ ประกอบด้วยโน้ต C, Eb, Bb และ Eb มาพัฒนาในโมทีฟ 6a ในส่วนของจังหวะ โดยการใช้เทคนิคเปลี่ยนจังหวะ ประกอบไปด้วยเข็บบีตหนึ่งชั้นจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต C, E, Bb และ E ซึ่งยังคงมีโครงสร้างของโมทีฟ 6 นอกจากนั้นใน

วงเล็บโมทีฟ 6 และ 6a วูลฟ์กัง มิทสเปิลยังคงพัฒนาประโยคของตนโดยการเล่นโน้ต Bb ซึ่งอยู่ใน จังหวะยกอีกด้วย

ภาพที่ 59 การเปลี่ยนจังหวะและการประคัปโน้ต ห้องที่ 181-184

ต่อมาวูลฟ์กัง มิทสเปิลสร้างโมทีฟ 7 บนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 181 ประกอบด้วย ค่าโน้ตเข้ตหนึ่งชั้นจำนวน 2 โน้ต และตัวค้ำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต G, B และ A ต่อมาพัฒนาโมทีฟ 7a บนจังหวะที่ 1 ห้องที่ 181 ประกอบด้วยเข้ตหนึ่งชั้นจำนวน 5 โน้ต และตัวค้ำจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต B, G, B, A, C และ B ในเทคนิคการประคัปโน้ตและการเปลี่ยนจังหวะ สังกัดได้จากปีกกา a และ b ของโมทีฟ 7 และ 7a โดยเล่นโน้ต G ปีกกา a บนจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ห้องที่ 181 และ โน้ต G จังหวะตกห้องที่ 182 ซึ่งเล่นจังหวะยกและตกสลับกัน ส่วนปีกกา b นั้น เล่นโน้ต B บน จังหวะยกของจังหวะที่ 4 ยก ห้องที่ 181 และเล่นโน้ต B จังหวะตกบนจังหวะที่ 4 ห้องที่ 182 โดยมี โน้ตตัว C อยู่บนจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ห้องที่ 182 ทำหน้าที่โน้ตเสริม จากนั้นพัฒนาและขยาย ประโยคโดยใช้จังหวะ ซึ่งเป็นโครงสร้างของประโยคในการสร้างกลุ่มโน้ตห้องที่ 183 และ 184 ต่อจากโมทีฟ 7a

ภาพที่ 60 การพัฒนาโมทีฟโดยใช้เทคนิคการซ้ำทวนและการเปลี่ยนชั้นคู่ ห้องที่ 185-187

จากตัวอย่างพบว่าวูล์ฟกัง มิทสเปียลสร้างโมทีฟ 8 บนจังหวะที่ 2 ห้องที่ 185 ประกอบด้วย ค่าน้ตเข้บ้ตหนึ่งชั้นจํานวน 1 น้ตเข้บ้ตสองชั้นจํานวน 2 น้ต และตัวคําจํานวน 1 น้ต คือ น้ต Eb, Db, C และBb จากนั้นพัฒนาโมทีฟ 8a โดยใช้จ้หวะเดียวกัน บนจ้หวะที่ 3 ประกอบด้วยน้ต E, Db, C และ B ในเทคนิคการเปล่ยนชั้นคู้ ซึ่งย้คงจ้หวะเดีมไว้แต่น้ตเปล่ยน และพัฒนาโมทีฟ 8b บนจ้หวะที่ 2 ห้องที่ 186 ในเทคนิคการเปล่ยนชั้นคู้เช่นกัน จากนั้นจ้สร้างโมทีฟ 8c ในเทคนิค การเปล่ยนจ้หวะและชั้นคู้ ซึ่งได้ประกอบด้วยเข้บ้ตหนึ่งชั้นสามจํานวน 3 น้ตและเข้บ้ตหนึ่งตัวคํ จํานวน 1 น้ต น้ต E, Db, Bb และ C โดยน้ต C ถูกเชื่อมกับแนวทํานองใหม่ห้องถัดไป

จากการวิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟในเทคนิคอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิทสเปียล ในเพลง Half Nelson พบการพัฒนาโมทีฟในส่วนของจ้หวะ โดยใช้เทคนิคการทดเสีง การเปล่ยนจ้หวะ และการเปล่ยนชั้นคู้ในประเภทต่าง ๆ ในการอิมโพรไวส์ ซึ่งพัฒนาให้เห็นอย่างต่อน้องและ นำมาใช้เป็นส่วนใหญ่ในการพัฒนาโมทีฟในคอร์รัสนี้ นอกเหนือจากนั้นได้ทํการพัฒนาโมทีฟด้วย วิธีกรต่าง ๆ เช่น การช้ทวน การนำน้ตออกและการประดับน้ต



บทที่ 5

สรุปผลการศึกษา

เปรียบเทียบเทคนิคการพัฒนาโมทีฟของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิชสเป็ล

การศึกษานี้มีจุดประสงค์เพื่อวิเคราะห์และเปรียบเทียบเทคนิคการพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีทั้ง 2 ท่าน โดยในบทวิเคราะห์การพัฒนาโมทีฟที่ผ่านมานั้นทำให้ทราบถึงรูปแบบและวิธีการในการพัฒนาโมทีฟที่มีลักษณะเฉพาะของนักดนตรีทั้ง 2 ท่าน ซึ่งอาจจะมีส่วนประเด็นที่เหมือนกันหรือแตกต่างกันออกไป ดังนั้นเพื่อความชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยนำรายละเอียดจากการถอดโน้ตและวิเคราะห์เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ จากเพลง Be-Bop, Skippy และ Half Nelson โดยนำมาเปรียบเทียบด้วยตารางสรุปเทคนิคการพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิชสเป็ล โดยแบ่งประเด็นหลักออกเป็นด้านการพัฒนาโมทีฟ ได้แก่ การซ้ำทวน การทดเสียง การเรียงลำดับ การเปลี่ยนขั้นคู่ การเปลี่ยนจังหวะ การแยกส่วน การเสริมทำนอง การตัดโน้ตกลางประโยค การพลิกกลับ การสลับที่ การย่อส่วนจังหวะ การขยายส่วนจังหวะ การประดับโน้ต และการนำโน้ตออก ซึ่งแสดงตารางการเปรียบเทียบโมทีฟได้ดังนี้

ตารางที่ 3 เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิชสเป็ล ในบทเพลง Be-Bop

เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ	เคิร์ต โรเซนวิงเคิล	วูล์ฟกัง มิชสเป็ล
1. การซ้ำทวน	-	-
2. การทดเสียง	1 รอบ	4 รอบ
3. การเรียงลำดับ	1 รอบ	1 รอบ
4. การเปลี่ยนขั้นคู่	2 รอบ	1 รอบ
5. การเปลี่ยนจังหวะ	5 รอบ	6 รอบ
6. การแยกส่วน	-	-
7. การเสริมทำนอง	-	-
8. การตัดโน้ตกลางประโยค	-	-
9. การพลิกกลับ	-	1 รอบ

ตารางที่ 3 เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิชสเป็ล ในบทเพลง Be-Bop (ต่อ)

เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ	เคิร์ต โรเซนวิงเคิล	วูล์ฟกัง มิชสเป็ล
10. การสลับที่	1 รอบ	1 รอบ
11. การย่อส่วนจังหวะ	-	-
12. การขยายส่วนจังหวะ	-	1 รอบ
13. การประดับโน้ต	-	-
14. การนำโน้ตออก	1 รอบ	-

ตารางที่ 4 เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิชสเป็ล ในบทเพลง Skippy

เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ	เคิร์ต โรเซนวิงเคิล	วูล์ฟกัง มิชสเป็ล
1. การซ้ำทวน	1 รอบ	-
2. การทดเสียง	4 รอบ	2 รอบ
3. การเรียงลำดับ	-	-
4. การเปลี่ยนขั้นคู่	1 รอบ	2 รอบ
5. การเปลี่ยนจังหวะ	5 รอบ	2 รอบ
6. การแยกส่วน	-	-
7. การเสริมทำนอง	-	-
8. การตัดโน้ตกลางประโยค	-	-
9. การพลิกกลับ	3 รอบ	1 รอบ
10. การสลับที่	-	-
11. การย่อส่วนจังหวะ	-	-
12. การขยายส่วนจังหวะ	-	-
13. การประดับโน้ต	-	-
14. การนำโน้ตออก	1 รอบ	-

ตารางที่ 5 เปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิชสเป็ล ในบทเพลง Half Nelson

เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ	เคิร์ต โรเซนวิงเคิล	วูล์ฟกัง มิชสเป็ล
1. การซ้ำทวน	3 รอบ	2 รอบ
2. การทดเสียง	3 รอบ	3 รอบ
3. การเรียงลำดับ	-	-
4. การเปลี่ยนขั้นคู่	14 รอบ	13 รอบ
5. การเปลี่ยนจังหวะ	3 รอบ	6 รอบ
6. การแยกส่วน	-	-
7. การเสริมทำนอง	-	-
8. การตัดโน้ตกลางประโยค	-	-
9. การพลิกกลับ	1 รอบ	-
10. การสลับที่	-	-
11. การย่อส่วนจังหวะ	-	-
12. การขยายส่วนจังหวะ	4 รอบ	-
13. การประดับโน้ต	1 รอบ	2 รอบ
14. การนำโน้ตออก	-	1 รอบ

จากการวิเคราะห์และเปรียบเทียบการพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิชสเป็ล ในบทเพลง Be-Bop, Skippy และ Half Nelson พบว่าการพัฒนาโมทีฟของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล และวูล์ฟกัง มิชสเป็ล มีความคล้ายคลึงกันได้แก่ การซ้ำทวนการทดเสียง การเรียงลำดับ การเปลี่ยนขั้นคู่ การเปลี่ยนจังหวะ การพลิกกลับ การสลับที่ การย่อส่วนจังหวะ การขยายส่วนจังหวะ การประดับโน้ต และการนำโน้ตออก ซึ่งรวมถึงมีการพัฒนาในรูปแบบที่ผสมกันของเทคนิค โดยในการสร้างโมทีฟนั้นไม่จำเป็นต้องใช้เทคนิคเดียวในการสร้างโมทีฟ แต่อาจเป็นการผสมกันของเทคนิคต่าง ๆ เข้าด้วยกัน การอิมโพรไวส์ของวูล์ฟกัง มิชสเป็ลนั้น มีลักษณะของแนวทำนองที่มีความเชื่อมต่อกันในทางแนวนอน สลับกับการเล่นเปลี่ยนจังหวะของกลุ่มโน้ต ส่วนการอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล จะนิยมเล่นการเปลี่ยนขั้นคู่ การพลิกกลับและการเปลี่ยนจังหวะ ในการเริ่มต้นก่อนที่จะอิมโพรไวส์ในลักษณะของทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในทางแนวนอน และจบประโยคด้วยการพลิกกลับหรือเปลี่ยนจังหวะของโมทีฟอีกครั้ง

รายการอ้างอิง

- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์
เกศรัต, 2552.
- ภาสกร ภูประภา. **วิเคราะห์เปรียบเทียบการอิมโพรไวส์ของจิม ฮอลล์ บิลล์ ฟริเชลล์ และปีเตอร์
เบิร์นสไตน์ในบทเพลง เบมชาสวิง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิตสาขาวิชาดนตรี
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, 2556.
- ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. **ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1**. กรุงเทพฯ: วงศ์สว่างพับลิชชิง แอนด์ พรินติ้ง, 2555.
อนันต์ ลือประดิษฐ์. **ฮาร์ดบอป**. เข้าถึงเมื่อ 1 ตุลาคม 2555. เข้าถึงจาก [http://www.oknation.net/
blog/rakmusic/2008/08/01/entry-7](http://www.oknation.net/blog/rakmusic/2008/08/01/entry-7)
- Bay, William. **Wes Montgomery: The Early Years**. Pacific: Mel Bay Publications, 1995.
- Bernstein, Brandon and Matthew Warnock. **Kurt Rosenwinkel Trio East Coast Love Affair
Guitar Transcriptions**. Mel Bay Publication, 2009.
- Caltabiano, Ronald. **Music 231 Motive Development Techniques**. Available January 1, 2016.
Available from http://jkornfeld.net/motive_development_1.pdf
- David, Norman. **Jazz Arranging**. New York: Ardsley House Publishers, 1998.
- Fewell, Garrison. **Jazz Improvisation for Guitar-A Harmonic Approach**. Milwaukee, WI:
Hal Leonard, 2010.
- Gioia, Ted. **The History of Jazz**. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2011.
- Goldstein, Gil. **Jazz Composer's Companion**. New York: Music Sales Corp, 1982.
- Gridley, Mark C. **Jazz Styles History & Analysis**. Richmond: Pearson Education, 2006.
- Jung Fred. **A Fireside Chat with Kurt Rosenwinkel**. Available March 18, 2016. Available
from <http://www.jazzweekly.com/interviews/rosenwinkel.htm>
- Kurt Rosenwinkel. **About**. Accessed October 18, 2011. Available from <http://www.kurtrosenwinkel.com/>
- Marshall, Wolf. **Best of Jazz Guitar**. Milwaukee: Hall Leonard Corporation, 2000.
- Martin, Henry and Keith, Waters. **Jazz The First 100 Years**. Belmont: Thomson Schirmer, 2006.
- Material Records. **Wolfgang Muthspiel Biographie**. Accessed March 19, 2016. Available from
http://www.materialrecords.com/content_de/artist_wmuthspiel.asp
- Mehegan, John. **Jazz Rhythm and the Improvised Line**. New York: Amsco Publications, 1962.

- Milkowski, Bill. **Kurt Rosenwinkel: As One Of The Most Influential Jazz**. Accessed December 25, 2015. Available from <http://www.guitarplayer.com/artists/1013/kurt-rosenwinkel/11698>
- Monson, Ingrid. **Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Pease, Ted. **Jazz Composition**. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2003.
- Rosenwinkel, Kurt. **Kurt Rosenwinkel Compositions**. US: Mel Bay Publication, 2006.
- Sarath, Edward. **Music Theory Through Improvisation: A New Approach to Musicianship Training**. New York: Routledge, 2010.
- Small, Mark. **Berklee Today Kurt Rosenwinkel: Jazz Guitar's New Voice**. Accessed March 13, 2016. Available from <https://www.berklee.edu/berklee-today-36>
- Sweetman, Simon. **Wolfgang Muthspiel: Driftwood**. Accessed February 5, 2016. Available from <http://www.offthetracks.co.nz/wolfgang-muthspiel-driftwood/>
- The Music of Kurt Rosenwinkel. **Gear**. Accessed January 22, 2016. Available from <http://themusicofkurtrosenwinkel.blogspot.com/p/gear.html>
- Wikipedia. **Archtop guitar**. Accessed September 1, 2012. Available from https://en.wikipedia.org/wiki/Archtop_guitar





ภาคผนวก



ภาคผนวก ก

โน้ตการอิมโพรไวส์ของเคิร์ต โรเซนวิงเคิล ในบทเพลง

Be-bop, Skippy และ Half Nelson

บทเพลง Be-bop

Be-Bop

Kurt Rusenwinkel Guitar Solo
 Album: Paul Motian and the Electric Bebop
 "Reincarnation Of A Love Bird"
 Dizzy Gillespie
 Transcribed by Napan Pichaikool

A 1.13

65 Fm⁷

69 Fm⁷

73 **A** Fm⁷

77 Fm⁷

81 **B** Fm⁷ Bb⁷ Ebmaj⁷

85 Ebm⁷ Ab⁷ Dbmaj⁷

89 **A** Fm⁷

93 Fm⁷

บทเพลง Skippy

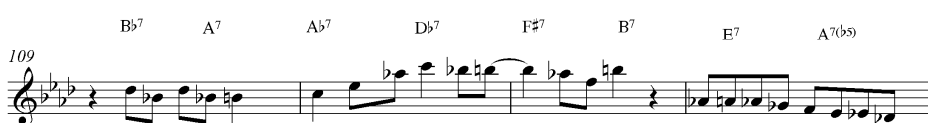
Skippy

Kurt Rosenwinkel Guitar Solo
 Album: Paul Motian and the Electric Bebop
 "Reincarnation Of A Love Bird"
 Thelonious Monks
 Transcribed by Napan Pichaikool

A 1.47



A



B



A



บทเพลง Half Nelson

Half Nelson

Kurt Rusenwinkel Guitar Solo
 Album: Paul Motian and the Electric Bebop
 "Reincarnation Of A Love Bird"
 Miles Davis
 Transcribed by Napan Pichaikool

A 2.06

129 Cmaj7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

133 Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Bm7 E7 Bbm7 Eb7

137 Abmaj7 Am7 D7 Am7 D7

141 Dm7 G7 Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

A

145 Cmaj7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

149 Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Bm7 E7 Bbm7 Eb7

153 Abmaj7 Am7 D7 Am7 D7

157 Dm7 G7 Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

A

161 Cmaj7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

165 Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Bm7 E7 Bbm7 Eb7

169 Abmaj7 Am7 D7 Am7 D7

173 Dm7 G7 Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

A

177 Cmaj7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

181 Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Bm7 E7 Bbm7 Eb7

185 Abmaj7 Am7 D7 Am7 D7

189 Dm7 G7 Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7



บทเพลง Be-bop

Be-Bop

Wolfgang Muthspiel Guitar Solo
Album: Paul Motian and the Electric Bebop
"Reincarnation Of A Love Bird"
Dizzy Gillespie
Transcribed by Napan Pichaikool

A 1.41

96 Fm^7

101

105 **A** Fm^7

109

B Fm^7 $B\flat^7$ $E\flat maj7$

113 $E\flat m^7$ $A\flat^7$ $D\flat maj7$

117

A Fm^7

121

126

บทเพลง Skippy

Skippy

Wolfgang Muthspiel Guitar Solo
Album: Paul Motian and the Electric Bebop
"Reincarnation Of A Love Bird"
Thelonious Monks
Transcribed by Napan Pichaikool

A 2.22

128 D⁷ G⁷ C⁷ F⁷ B⁷(b⁹) A⁷(b⁹) A^{b7} D^{b7}

133 G^{b7} F⁷ B^{b7} A⁷(b⁹) A^{b7} G⁷

A

137 G^{b7} F⁷ E⁷ E^{b7} A^{b7} G⁷(b⁹) G^{b7}(b⁹) F⁷(b⁹)

141 B^{b7} A⁷ A^{b7} D^{b7} F^{#7} B⁷ E⁷ A⁷(b⁹)

B

145 D⁷ G⁷ C⁷ F⁷ B^{b7} A⁷(b⁹) A^{b7} D^{b7}

149 G^{b7} F⁷ B^{b7} A⁷(b⁹) A^{b7} D^{b7} G^{b7}

A

153 D^{b7} C⁷ B⁷ B^{b7} A⁷ A^{b7} G⁷ G^{b7} B⁷ B^{b7} A⁷ A^{b7}

157 G⁷ G^{b7} F⁷ E⁷ B^{b7}(b⁹) E^{b7}(b⁹) A^{b7}

บทเพลง Half Nelson

Half Nelson

Wolfgang Muthspiel Guitar Solo
Album: Paul Motian and the Electric Bebop
"Reincarnation Of A Love Bird"
Miles Davis
Transcribed by Napan Pichaikool

A 2.06

Cmaj7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

129

133 Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Bm7 E7 Bbm7 Eb7

137 Abmaj7 Am7 D7 Am7 D7

141 Dm7 G7 Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

A

145 Cmaj7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

149 Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Bm7 E7 Bbm7 Eb7

153 Abmaj7 Am7 D7 Am7 D7

157 Dm7 G7 Cmaj7 Bbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7

A

Cmaj7 Fm7 B \flat 7 Fm7 B \flat 7

161

Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Bm7 E7 B \flat m7 E \flat 7

165

A \flat maj7 Am7 D7 Am7 D7

169

Dm7 G7 Cmaj7 B \flat maj7 A \flat maj7 D \flat maj7

173

A

Cmaj7 Fm7 B \flat 7 Fm7 B \flat 7

177

Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Bm7 E7 B \flat m7 E \flat 7

181

A \flat maj7 Am7 D7

185

Am7 D7 Dm7 G7 Cmaj7 B \flat maj7 A \flat maj7 D \flat maj7

188

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 161-164) has a repeat sign at the end. The second staff (measures 165-168) includes a triplet of eighth notes in measure 168. The third staff (measures 169-172) continues the melody. The fourth staff (measures 173-176) also has a repeat sign at the end. The fifth staff (measures 177-180) has a repeat sign at the end. The sixth staff (measures 181-184) includes a triplet of eighth notes in measure 184. The seventh staff (measures 185-188) continues the melody. The eighth staff (measures 189-192) has a repeat sign at the end.

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล นายณป่าน พิชัยกุล
 ที่อยู่ 390/33 ม.ทหารเรือ ถ.เทพารักษ์ ต.เทพารักษ์
 อ.เมือง จ. สมุทรปราการ 10260

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2554 สำเร็จการศึกษาคูริยางคศาสตร์ สาขาดนตรีแจ๊ส
 คณะคูริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
 พ.ศ. 2555 ศึกษาต่อระดับปริญญาโท สาขาวิชาสังคมวิทยาและพัฒนา
 คณะคูริยางคศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

