การวิเคราะห์แนวบรรเลงเดี่ยวดับเบิลเบสของ รูฟัส รีดในบทเพลงบอดีแอนด์โซล

The Analysis of Rufus Reid's Double Bass Solo in Body and Soul

ธีรวัฒน์ ตันบุตร*[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ทำการวิเคราะห์การบรรเลงเดี่ยวดับเบิลเบสของ รูฟัส รีด ในเพลง *บอดีแอนด์โซล* จากผลงานเพลงชุด เดอะซแตนเดิดโจ *ของ* โจ *เฮนเดอสัน* โดยการวิเคราะห์แบ่งออกเป็น 2 หัวข้อคือ 1) การตีความทางด้านเสียงประสาน 2) การกำหนดโน้ตเป้าหมายและการเลือกใช้โน้ตเพื่อเคลื่อนเข้าหาโน้ตเป้าหมาย ผลการวิเคราะห์พบว่าการตีความทางด้านเสียงประสานมีการใช้วิธีการตีความทางด้านเสียงประสานแบบโดยรวมเป็นจำนวนมากที่สุด การกำหนดโน้ตเป้าหมายพบว่ามีความสัมพันธ์กับการตีความทางด้านเสียงประสาน การกำหนดโน้ตเป้าหมายให้เป็นโน้ตพื้นต้นและโน้ตที่อยู่ในโครงสร้างคอร์ดโดยมากมักพบในขณะที่ทำการตีความทางด้านเสียงประสานแบบตรงตัว การกำหนดเป้าหมายให้เป็นโน้ตเหนือโน้ตโครงสร้างคอร์ดมักพบในขณะที่ทำการตีความทางด้านเสียงประสานแบบโดยรวมและการตีความทางด้านเสียงประสานแบบเปลี่ยนเสียงประสานใหม่ การกำหนดโน้ตที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายพบว่ามีการเลือกใช้วิธีการเข้าหาโน้ตเป้าหมายแบบผสมวิธีต่างๆเป็นจำนวนมากที่สุด

คำสำคัญ: รูฟัส รีด, บอดีแอนด์โซล, วิเคราะห์การบรรเลงเดี่ยวดับเบิลเบส

* Corresponding author, email: teerawat.t@rsu.ac.th

[1] อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ABSTRACT

This article were to analyze the double bass solo by Rufus Reid on “Body and Soul” from Joe Henderson’s The Standard Joe album in 2 aspect 1) harmonic interpretation 2) target note and approach note. For harmonic interpretation, Rufus Reid mostly used harmonic generalization through the solo. For target note, the root were setting as target note when harmonic interpretation as harmonic specificity, chord tones and upper extensions were setting as the target note when harmonic interpretation as harmonic generalization and reharmonization. Also mostly used the combined method for the approach note.

Keywords: Rufus Reid, Body and Soul, The analysis of double bass solo

---

ความเป็นมาและความสำคัญ

รูฟัส รีด (Rufus Reid) นักดับเบิลเบส นักประพันธ์เพลง และนักดนตรีศึกษาชาวอเมริกันที่มีผลงานทั้ง ทางด้านวิชาการ ทางด้านการประพันธ์เพลง และรวมถึงทางด้านการแสดง เกิดเมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1944 เริ่มเล่นดนตรีในขณะศึกษาอยู่ชั้นมัธยมต้นโดยเลือกทรัมเป็ต (Trumpet) เป็นเครื่องดนตรีหลักและมาให้ความสนใจการเล่นเบสอย่างจริงจังในขณะที่เป็นทหารอากาศอยู่ในกองทัพอากาศสหรัฐอเมริกาหลังจากปลดประจำการ รูฟัส รีด ได้เข้ารับการศึกษาสาขาการแสดงดนตรีต่อจนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีที่มหาวิทยาลัยนอร์ทเวสเทิร์น (Northwestern University) ที่เมืองเอแวนสตันในรัฐอิลลินอยส์

ด้านผลงานทางด้านวิชาการ รูฟัส รีด ได้ร่วมกับ ดร.มาร์ติน ไคล์วิน (Dr. Martin Krivin) ร่วมกันสร้างหลักสูตรแจ๊สศึกษาและการแสดง (Jazz Studies & Performance Program) ที่มหาวิทยาลัยวิลเลียมปีเตอร์สัน (William Peterson University) และเป็นอาจารย์สอนอยู่ที่นั่นเป็นเวลา 20 ปี รวมถึงการประพันธ์หนังสือวิธีการบรรเลงและฝึกซ้อมดับเบิลเบส ชื่อเดอะอิโวลวิง เบสสิส (The Evolving Bassist) ที่ถูกตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1971

ทางด้านผลงานการประพันธ์เพลง รูฟัส รีด ไม่เพียงแต่มีความสามารถทางด้านการประพันธ์เพลงแจ๊สสำหรับวงเล็กเท่านั้นแต่ยังมีความสามารถในการประพันธ์เพลงสำหรับวงแจ๊สขนาดใหญ่อีกด้วยอีกด้วย เช่น บทเพลง *Quiet Pride* ที่มีจำนวน 5 ท่อน ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลแกรมมี-อวอร์ด (Grammy Awards) ปี 2014 ใน 2 สาขา คือ สาขา “อัลบั้มวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ที่ดีที่สุด (Best large Jazz Ensemble Album)” และสาขา “การประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีที่ดีที่สุด (Best Instrumental Composition)” เป็นต้น

ทางด้านการแสดงดนตรี รูฟัส รีด ผลงานทั้งในตำแหน่งหัวหน้าวงและตำแหน่งสมาชิกวงที่ทำหน้าที่บรรเลงประกอบ (Side man) โดยมีโอกาสได้ร่วมแสดงกับศิลปินแจ๊สชื่อดังมากมาย เช่น เบนนี่ โกลสัน (Benny Golson), เจ.เจ. จอห์นสัน (J.J. Johnson), แสตน เก็ทซ์ (Stan Getz), เด็คซ์เตอร์ กอร์ดอน (Dexter Gordon) และโจ เฮนเดอร์สัน (Joe Henderson) เป็นต้น

เพลง *บอดีแอนด์โซล (Body And Soul)* ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1929 โดยจอห์นนี่ กรีน (Johnny Green) เป็นหนึ่งในเพลงแจ๊สมาตรฐาน (Jazz Standards) ที่ถูกนำมาบันทึกเสียงใหม่มากที่สุดในประวัติศาสตร์ โดยมีจำนวนการบันทึกเสียงมากกว่า 2,200 ครั้ง โดยนักร้องและนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น บิลลี่ ฮอลลิเดย์ (Billie Holliday), เอลล่า ฟิซเจอร์รัล (Ella Fitzgerald), หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong), เทโลนิอัส มังค์ (Thelonius Monk) และจอห์น โคลเทรน (John Coltrane) เป็นต้น หนึ่งในผลงานที่มีชื่อเสียงและทำให้เพลง *บอดีแอนด์โซล* กลายเป็นที่สนใจของนักดนตรีแจ๊สคือผลงานของโคลแมน ฮอล์กกินและวงออร์เคสตราของเขา (Colman Hawkins and His Orchestra) ที่ถูกบันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1939 เพลง *บอดีแอนด์โซล* มีจำนวนห้องเพลง ทั้งหมด 32 ห้อง มีสังคีตลักษณ์เพลง (Song From) ในลักษณะ A A B A โดยท่อน A อยู่ในกุญแจเสียง (Key) D♭ Major และมีการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) สู่กุญแจเสียง D Major และกุญแจเสียง C Major ตามลำดับในท่อน B

ในบทความวิชาการนี้ศึกษาเฉพาะท่อนบรรเลงเดี่ยวดับเบิลเบสของ รูฟัส รีด ในเพลง*บอดี-แอนด์โซล [เทค 2]* จากผลงานชุดเดอะสแตนดาร์ดโจ (The Standard Joe) ของ โจ เฮนเดอร์สัน ในปี 1991 เท่านั้น โดยมีรูปแบบการรวมวงในลักษณะทรีโอ (Trio) มีนักดนตรีที่ทำการบันทึกเสียง คือ โจ เฮนเดอร์สัน บรรเลงแซกโซโฟนและเป็นหัวหน้าวง รูฟัส รีด บรรเลงดับเบิลเบสและอัล ฟอสเตอร์ (Al Foster) บรรเลงกลองชุด โดยมีลักษณะพิเศษคือเป็นการรวมวงที่ไม่มีเครื่องดนตรีที่บรรเลงเสียงประสาน ส่งผลให้ให้ในขณะที่นักดับเบิ้ลเบสทำการเดี่ยว (Solo) ในผลงานชุดนี้นั้นไม่มีการบรรเลงประกอบของเครื่องดนตรีที่มีเสียงประสาน ทำให้การบรรเลงเดี่ยวเป็นไปอย่างอิสระมากขึ้น

ตัวเพลงเริ่มจากบรรเลงเดี่ยวทำนองเพลง (Melody) โดยแซกโซโฟนในอัตราจังหวะลัก (Rubato) ด้วยการด้นสดแบบอิสระ (Free improvisation) จากนั้นเมื่อจบการบรรเลงทำนองวงทำการบรรเลงประกอบในกระบวนแบบ (Style) บัลลาด (Ballad) บนท่อน A1 และ A2 เมื่อเข้าสู่ท่อน B วงทำการเปลี่ยนการบรรเลงเป็นลักษณะอัตราจังหวะดับเบิล (Double time) เพื่อนำไปสู่กระบวนแบบสวิงแบบความเร็วปานกลาง (Medium swing) โดยที่นักดับเบิลเบสใช้วิธีการบรรเลงประกอบแบบ Two-feel[2] ต่อเนื่องไปจนจบรอบเพลงที่สอง เมื่อเริ่มรอบเพลงที่สามวงยังคงรูปแบบการบรรเลงประกอบเป็นลักษณะอัตราจังหวะดับเบิล แต่นักดับเบิลเบสเปลี่ยนวิธีการบรรเลงประกอบไปเป็นแบบการเดินเบส (Walking bass) ต่อเนื่องไปจนจบการบรรเลงเดี่ยวของแซกโซโฟน หลังจากนั้นในช่วงการบรรเลงเดี่ยวของดับเบิลเบสวงก็ยังคงรักษารูปแบบการบรรเลงลักษณะกระบวนแบบสวิงแบบความเร็วปานกลางเอาไว้

ผลการศึกษา

ถึงแม้ว่าในขณะที่ รูฟัส รีด ทำการบรรเลงเดี่ยวจะไม่มีการบรรเลงประกอบของเครื่องดนตรีที่มีเสียงประสานนั้นแต่ รูฟัส รีด ยังคงให้ความสำคัญกับการบรรเลงที่แสดงให้เห็นถึงเสียงประสานของการดำเนินคอร์ด (Chord progression) ของเพลงในรูปแบบต่างๆ

การวิเคราะห์แบ่งออกเป็น 2 หัวข้อคือ 1) การตีความทางด้านเสียงประสาน (Harmonic interpretation) 2) การกำหนดโน้ตเป้าหมาย (Target note) และการเลือกใช้โน้ตเพื่อเคลื่อนเข้าหาโน้ตเป้าหมายเหล่านั้น (Approach note)

1) การตีความทางด้านเสียงประสาน

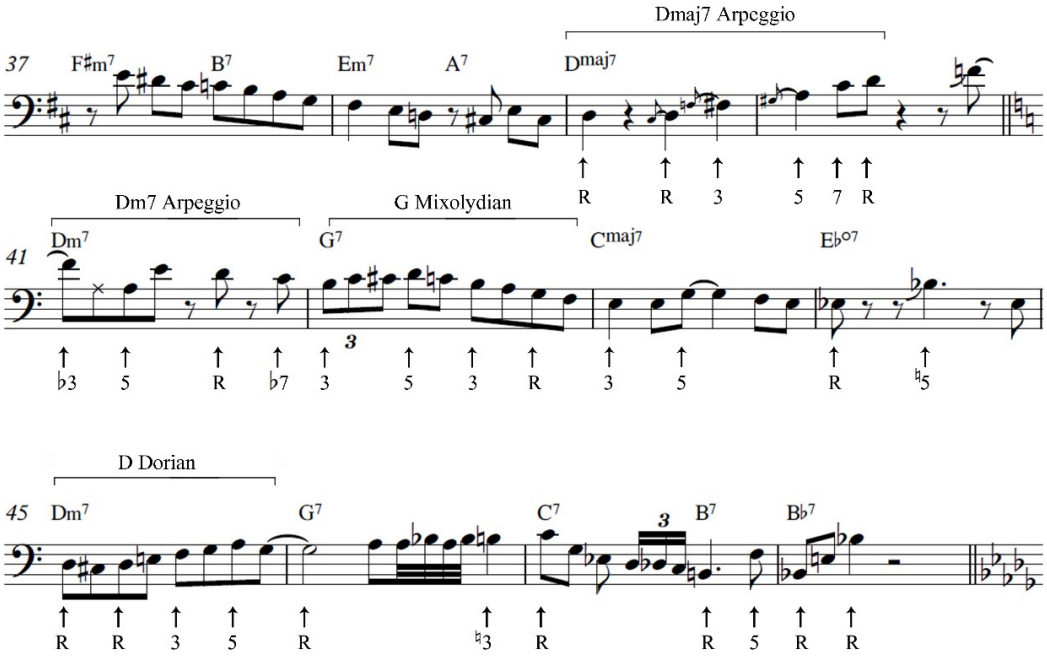
การวิเคราะห์การตีความทางด้านเสียงประสานเป็นการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตที่เลือกใช้และการดำเนินคอร์ดของเพลงโดยมี 3 แบบคือ การตีความทางด้านเสียงประสานแบบตรงตัว (Harmonic specificity) การตีความทางด้านเสียงประสานแบบโดยรวม (Harmonic generalization) และ การตีความทางด้านเสียงประสานแบบเปลี่ยนเสียงประสานใหม่ (Reharmonization)

[2] การบรรเลงประกอบแบบ Two-feel คือ วิธีการบรรเลงเบสที่จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่มีอัตราจังหวะ 4/4 เป็นหลัก

1.1 การตีความทางด้านเสียงประสานแบบตรงตัว

การตีความทางด้านเสียงประสานแบบตรงตัว คือการตีความการดำเนินคอร์ดเป็นแบบเดิมเหมือนเพลงต้นฉบับโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลง การสร้างแนวทำนองมุ่งเน้นไปที่การแสดงให้เห็นถึงเสียงประสานของคอร์ดนั้นๆ[3] ในตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 37-48 การเลือกใช้บันไดเสียงและโน้ตที่แสดงถึงการตีความทางด้านเสียงประสานแบบตรงตัว โดยในห้องที่ 42 และห้องที่ 45 มีการเพิ่มโน้ตโครมาติก (Chromatic) เข้าไปในบันไดเสียงเพื่อทำให้โน้ตตัวที่บ่งบอกความชัดเจนของคอร์ดลงอยู่ที่จังหวะที่สำคัญ

ตัวอย่างที่ 1 การตีความทางด้านเสียงประสานแบบตรงตัว

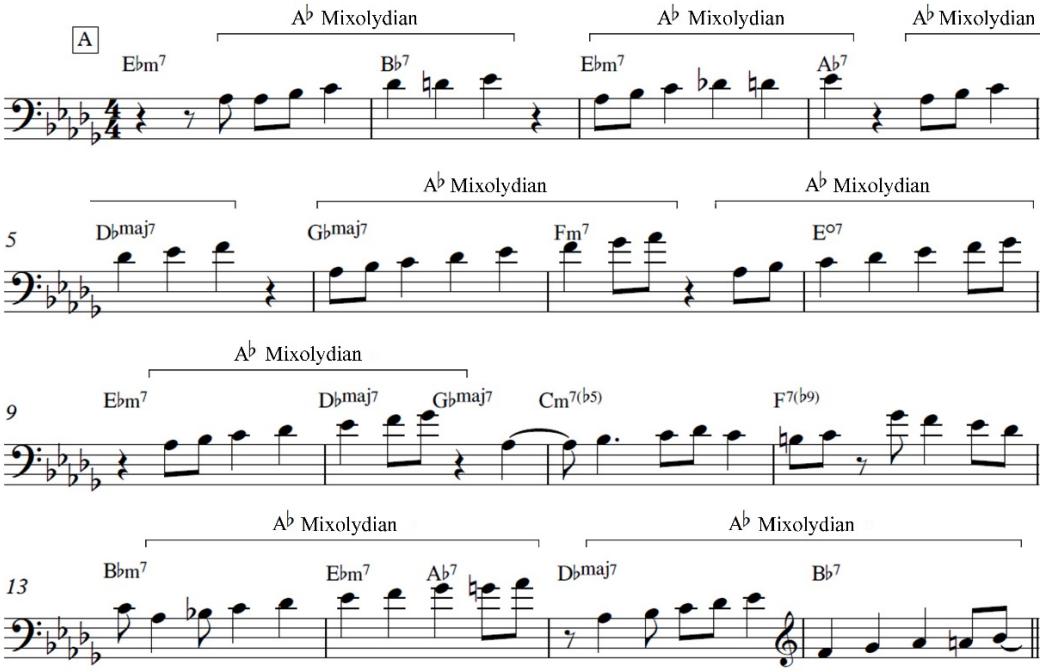


[3] Bert Ligon, *Connecting Chords with Linear Harmony* (Indianapolis, IN: Houston Publishing, Inc., 1996), 1.

1.2 การตีความทางด้านเสียงประสานแบบโดยรวม

เป็นวิธีที่ตรงข้ามกับการตีความทางด้านเสียงประสานแบบตรงตัวนักดับเบิลเบสสามารถตีความทางด้านเสียงประสานให้แตกต่างออกไปจากการดำเนินคอร์ดเดิมยกตัวอย่าง เช่น อาจจะมองข้ามการเล่นโน้ตที่แสดงถึงคอร์ดอย่างชัดเจนในบางคอร์ดเพื่อสร้างแนวทำนองในระหว่างแต่ละโน้ตเป้าหมายให้ต่อเนื่องมากขึ้นโดยไม่ถูกจำกัดด้วยโน้ตของเสียงประสานที่อยู่ในคอร์ด ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 1-16 การเลือกใช้บันไดเสียง A♭ มิกโซลิเดียน (A♭ Mixolydian scale) ในการสร้างแนวทำนองแทนการมุ่งเน้นการบรรเลงแสดงถึงความชัดเจนโน้ตประกอบคอร์ดในขณะที่บรรเลงบนคอร์ดนั้นๆ

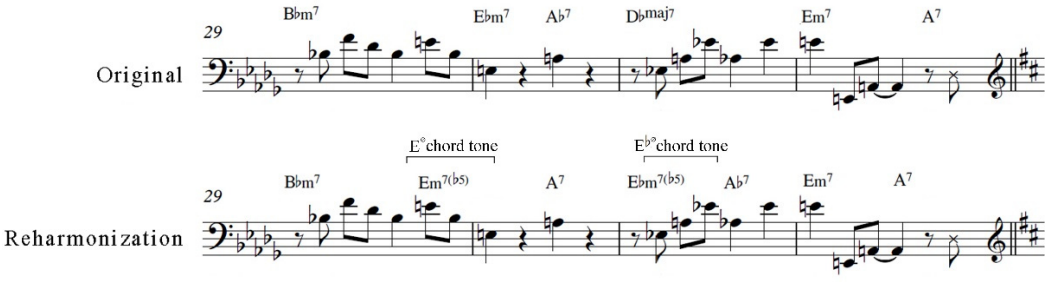
ตัวอย่างที่ 2 การตีความทางด้านเสียงประสานแบบโดยรวม



1.3 การเปลี่ยนเสียงประสานใหม่

นอกเหนือจากการตีความเสียงประสานแบบโดยรวมแล้ว การเปลี่ยนเสียงประสานใหม่เป็นอีกหนึ่งวิธีที่เป็นตีความทางด้านเสียงประสานให้แตกต่างออกไปจากการดำเนินคอร์ดเดิม เป็นการทำให้แนวทำนองมีความหลากหลายและน่าสนใจมากขึ้น สามารถทำได้ทั้ง การเปลี่ยนคอร์ด, การเพิ่มหรือลดคอร์ด รวมถึงการใช้คอร์ดแทน ในตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 29-31 ถึงแม้ว่าในการบรรเลงไม่มีการบรรเลงประกอบของเครื่องดนตรีที่มีเสียงประสาน และการเลือกใช้โน้ตในการบรรเลงไม่ได้บ่งชี้ถึงความชัดเจนของคอร์ดอย่างชัดเจนในขณะที่ทำการเปลี่ยนเสียงประสานใหม่ แต่จากการวิเคราะห์โน้ตที่บรรเลงอยู่บนจังหวะสำคัญทำให้เห็นถึงโน้ตพื้นต้น (Root) ของคอร์ดที่ถูกเปลี่ยนใหม่ โดยมีความเคลื่อนไหวในรูปพื้นต้น (Root movement) ที่แสดงให้เห็นถึงการดำเนินคอร์ดแบบคอร์ดที่สองเข้าหาคอร์ดที่ห้า (ii-V) ซึ่งเป็นการดำเนินคอร์ดที่นิยมในดนตรีแจ๊ส

ตัวอย่างที่ 3 การเปลี่ยนเสียงประสานใหม่



2) การกำหนดโน้ตเป้าหมายและโน้ตที่เคลื่อนที่เข้าหา (Target note and Approach note)

จากวิธีการตีความทางด้านเสียงประสานได้อธิบายในขั้นต้น ในส่วนของวิธีการบรรเลงและสร้างแนวทำนอง นักดับเบิลเบสสามารถสร้างแนวทำนองด้วยการเลือกและจัดวางตำแหน่งของโน้ตเป้าหมาย (อธิบายในข้อ 2.1) โดยในแต่ละโน้ตเป้าหมายนั้นจะถูกเชื่อมด้วยโน้ตที่เคลื่อนที่เข้าหาเพื่อสร้างแนวทำนองให้ต่อเนื่อง (อธิบายในข้อ 2.2)

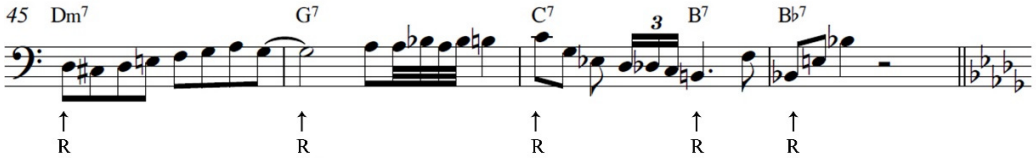
2.1 โน้ตเป้าหมาย

วิธีการสร้างแนวทำนองทั้งการบรรเลงเดี่ยวและการเล่นประกอบ นักดับเบิลเบสมักจะกำหนดโน้ตเป้าหมายให้เป็นไกด์โทน (Guide tone) เพื่อแสดงให้เห็นถึงความชัดเจนของเสียงประสานที่อยู่ในคอร์ดสามารถเป็นได้ทั้ง โน้ตพื้นต้น (Root), โน้ตที่อยู่ในโครงสร้างคอร์ด (Chord tone), หรือ โน้ตเหนือโน้ตโครงสร้างคอร์ด (Upper extension) โดยขึ้นอยู่กับแนวทำนองในขณะนั้น

2.1.1 โน้ตพื้นต้น (Root)

เป็นโน้ตที่แสดงให้เห็นถึงการดำเนินคอร์ดของเพลงได้อย่างชัดเจนที่สุด จากการศึกษาพบว่าการกำหนดโน้ตพื้นต้นให้เป็นโน้ตเป้าหมายนั้น มักพบในขณะที่ รูฟัส รีด ตีความทางด้านเสียงประสานในแบบตรงตัว

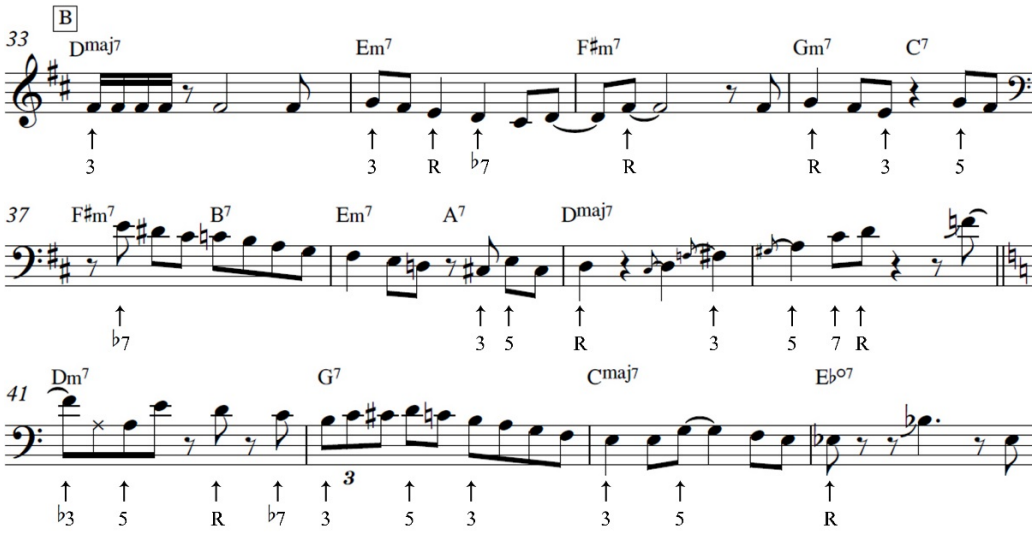
ตัวอย่างที่ 4 กำหนดโน้ตเป้าหมายเป็นโน้ตพื้นต้น



2.1.2 โน้ตที่อยู่ในโครงสร้างคอร์ด (Chord tone)

นอกจากการกำหนดโน้ตพื้นต้นเป็นโน้ตเป้าหมายแล้ว การกำหนดให้โน้ตที่อยู่ในโครงสร้างคอร์ด (โน้ตตัวที่ 3, 5, 7 ของคอร์ด) ให้เป็นโน้ตเป้าหมายเป็นอีกหนึ่งวิธีที่สร้างความหลากหลายของแนวทำนองมากขึ้นโดยที่ความชัดเจนของคอร์ดยังคงอยู่

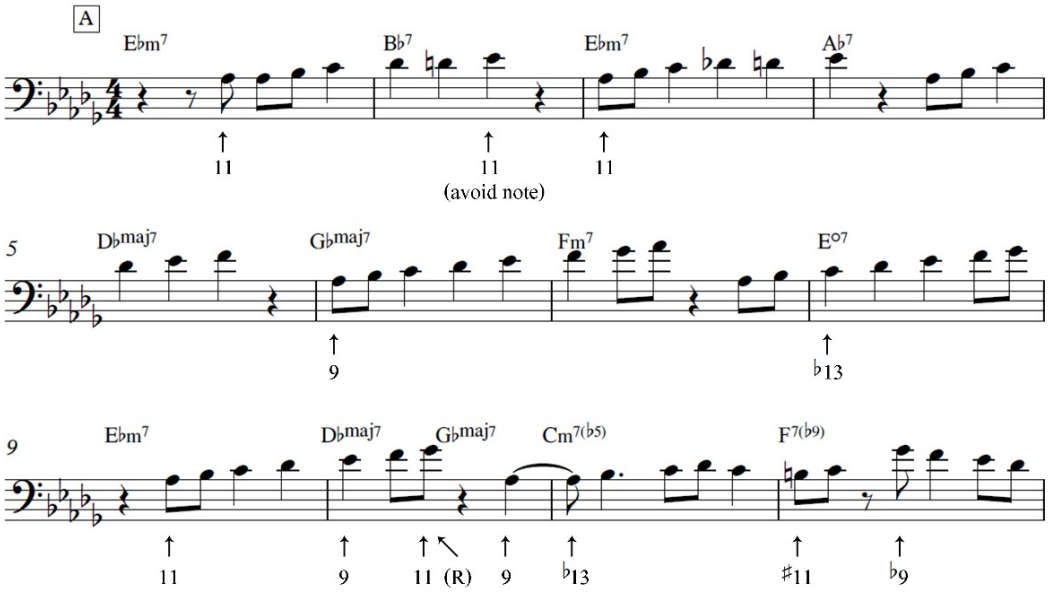
ตัวอย่างที่ 5 กำหนดโน้ตเป้าหมายเป็นโน้ตที่อยู่ในโครงสร้างคอร์ด



2.1.3 โน้ตเหนือโน้ตโครงสร้างคอร์ด (Upper extension)

การวิเคราะห์การบรรเลงเดี่ยวในบทความนี้ การใช้โน้ตเหนือโน้ตโครงสร้างคอร์ดเป็นการอ้างอิงถึงโน้ตนอกคอร์ด (Non-chord tone) ที่อยู่เหนือโน้ตในคอร์ดขึ้นไป (เช่นโน้ตตัวที่ 9, 11 และ13 เป็นต้น) เพื่อเป็นการสร้างความเครียด (Tension) และสีสันเสียง (Tone color) จากการศึกษาพบว่าการที่ไม่มีการบรรเลงประกอบของเครื่องดนตรีที่มีเสียงประสานในขณะที่ รูฟัสรีด ทำการบรรเลงเดี่ยว ทำให้การใช้โน้ตนอกเหนือจากกลุ่มโน้ตในโครงสร้างคอร์ดเป็นไปได้อย่างอิสระโดยไม่มีการเกิดเสียงกระด้าง (Dissonance) แม้กระทั่งในขณะการบรรเลงโน้ตตัวที่ 11 ในจังหวะตกบนคอร์ดที่มีโน้ตตัวที่ 3 แบบคู่ 3เมเจอร์ เช่น คอร์ดเมเจอร์ (Major) หรือคอร์ดโดมินันท์ (Dominant) เป็นต้น ซึ่งในทางดนตรีแจ๊สถือว่าเป็นโน้ตที่ควรหลีกเลี่ยง (Avoid note)

ตัวอย่างที่ 6 กำหนดโน้ตเป้าหมายเป็นโน้ตเหนือโน้ตโครงสร้างคอร์ด



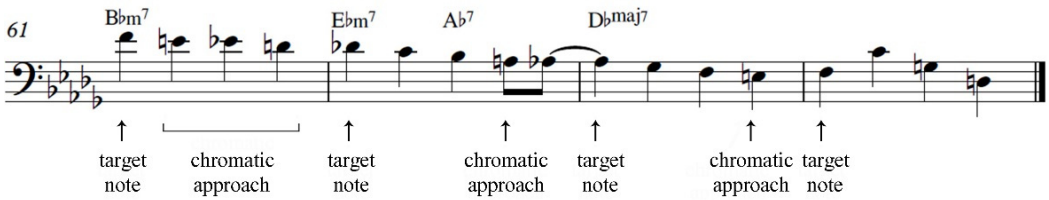
2.2 โน้ตที่เข้าหาโน้ตเป้าหมาย (Approach note)

ในระหว่างแต่ละโน้ตเป้าหมายนักดับเบิลเบสสามารถทำได้ทั้งการเล่นบางโน้ตหรือสร้างแนวทำนอง เพื่อเคลื่อนที่ไปเข้าหาโน้ตเป้าหมายตัวถัดไปโดยมีวิธีการดังต่อไปนี้

2.2.1 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยครึ่งเสียง (Chromatic approach)

การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยครึ่งเสียงคือการใช้โน้ตนอกโน้ตเรียงเสียง (non-diatonic note) ที่เริ่มจากโน้ตตัวที่ต่ำกว่าหรือสูงกว่าครึ่งเสียงของโน้ตเป้าหมาย[4]

ตัวอย่างที่ 7 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยครึ่งเสียง

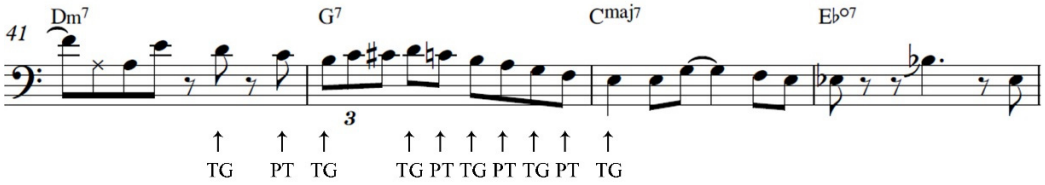


[4] เรื่องเดียวกัน, 13.

2.2.2 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยโน้ตผ่าน (Passing tone approach)

การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยโน้ตผ่าน คือโน้ตที่อยู่ระหว่างโน้ตเป้าหมายโดยมีระยะห่างครึ่งเสียงหรือหนึ่งเสียงเต็ม[5]

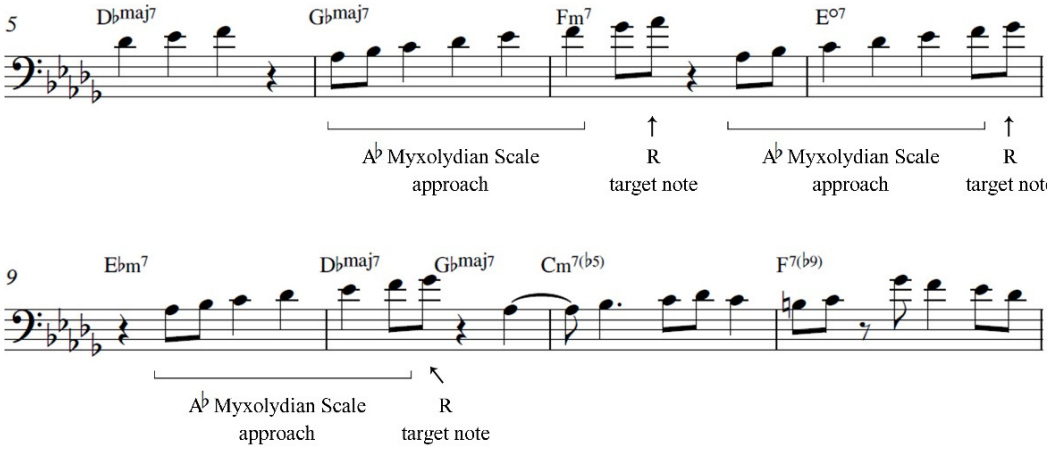
ตัวอย่างที่ 8 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยโน้ตผ่าน



2.2.3 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยบันไดเสียง (Scale approach)

การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยบันไดเสียงคือโน้ตเรียงเสียงที่อยู่ก่อนโน้ตเป้าหมาย สามารถเป็นได้ทั้งครึ่งเสียงหรือหนึ่งเสียงเต็มโดยขึ้นอยู่กับลำดับบันไดเสียง (Scale degree)

ตัวอย่างที่ 9 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยบันไดเสียง

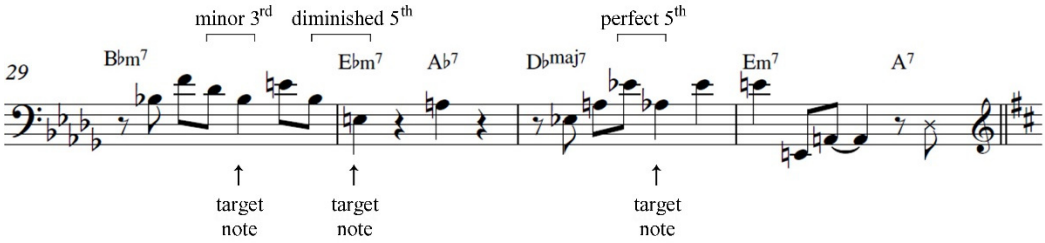


[5] เรื่องเดียวกัน, 11.

2.2.4 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยขั้นคู่ (Interval approach)

การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยขั้นคู่ คือโน้ตที่เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายโดยมีระยะห่างมากกว่าหนึ่งเสียงเต็ม

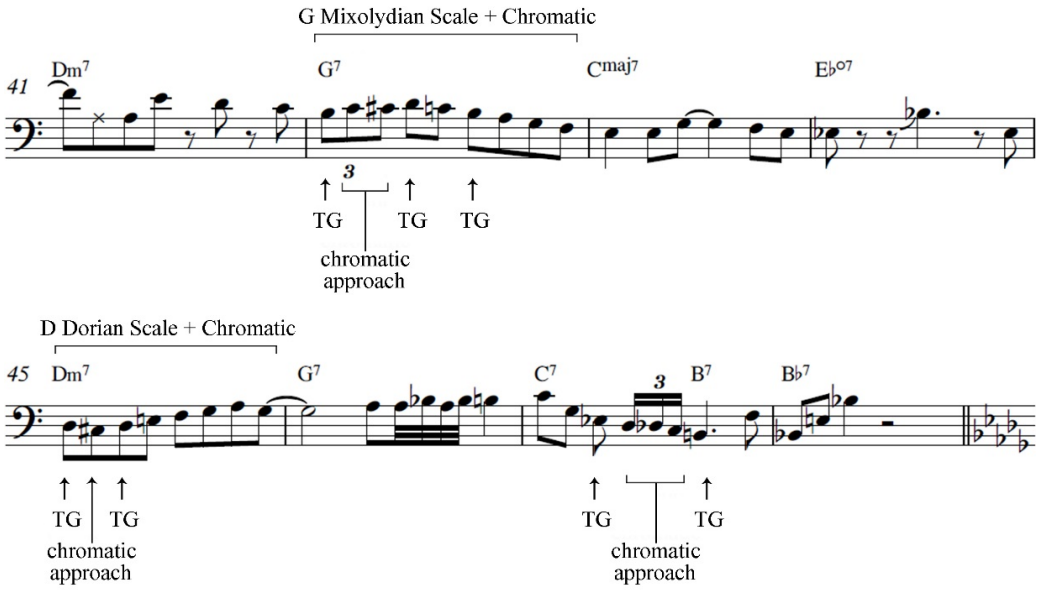
ตัวอย่างที่ 10 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยขั้นคู่



2.2.5 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยการผสมวิธีต่างๆ (Combined methods)

การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยด้วยวิธีที่มากกว่าหนึ่งวิธี เช่นการใช้วิธีการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายโดยการใช้บันไดเสียงผสมกับการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยโน้ตครึ่งเสียงเข้าไปในระหว่างบันไดเสียง เพื่อเป็นการทำให้โน้ตในบันไดเสียงตัวที่มีสำคัญกับคอร์ดถูกบรรเลงอยู่บนจังหวะหนัก

ตัวอย่างที่ 11 ห้องที่ 41-48



สรุปผลการวิเคราะห์

เนื่องจากในขณะที่ รูฟัส รีด ทำการบรรเลงเดี่ยวในผลงานชุดนี้นั้นไม่มีการบรรเลงประกอบของเครื่องดนตรีที่มีเสียงประสาน ทำให้การตีความทางด้านเสียงประสาน, การกำหนดโน้ตเป้าหมายและโน้ตที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายเป็นไปอย่างอิสระโดยไม่มีการเกิดเสียงกระด้าง แต่ในขณะเดียวกันก็ยังมีการเลือกใช้โน้ตในการบรรเลงที่บ่งบอกถึงการดำเนินคอร์ดที่ชัดเจนอยู่เป็นระยะ

การตีความทางด้านเสียงประสานพบว่ามีการใช้การตีความทางด้านเสียงประสานทั้ง 3 แบบ คือ การตีความทางด้านเสียงประสานแบบตรงตัว แบบโดยรวมและแบบเปลี่ยนเสียงประสานใหม่ โดยพบการใช้วิธีการตีความทางด้านเสียงประสานแบบโดยรวมเป็นจำนวนมากที่สุด มักพบในขณะที่ทำการสร้างทำนองที่มีความยาวของประโยคเพลงมากกว่า 1 ห้องขึ้นไป วิธีการการตีความทางด้านเสียงประสานที่พบเป็นจำนวนรองลงมาคือ การตีความทางด้านเสียงประสานแบบตรงตัว มักพบในขณะสร้างแนวทำนองเป็นประโยคสั้นๆ ความยาวไม่เกิน 1 ห้อง วิธีการการตีความทางด้านเสียงประสานที่พบเป็นจำนวนน้อยที่สุดคือ แบบเปลี่ยนเสียงประสานใหม่

การกำหนดโน้ตเป้าหมายพบว่ามีความสัมพันธ์กับการตีความทางด้านเสียงประสาน การกำหนดโน้ตเป้าหมายให้เป็นโน้ตพื้นต้นและโน้ตที่อยู่ในโครงสร้างคอร์ดโดยมากมักพบในขณะที่ทำ

การตีความทางด้านเสียงประสานแบบตรงตัว การกำหนดเป้าหมายให้เป็นโน้ตเหนือโน้ตโครงสร้างคอร์ดมักพบในขณะที่ทำการตีความทางด้านเสียงประสานแบบโดยรวมและการตีความทางด้านเสียงประสานแบบเปลี่ยนเสียงประสานใหม่

โน้ตที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายพบว่ามีการใช้วิธีเข้าหาโน้ตเป้าหมายทั้ง 5 แบบคือ การเข้าหาโน้ตเป้าหมายด้วยครึ่งเสียง, ด้วยโน้ตผ่าน, ด้วยบันไดเสียง, ด้วยขั้นคู่และด้วยวิธีผสมวิธีต่างๆ พบว่ามีการเลือกใช้วิธีการเข้าหาโน้ตเป้าหมายแบบผสมวิธีต่างๆเป็นจำนวนมากที่สุด โดยมักเป็นการใช้โน้ตครึ่งเสียงเข้ามาผสมกับวิธีต่างๆ เพื่อทำให้โน้ตเป้าหมายตกลงในจังหวะที่ต้องการ ซึ่งเป็นวิธีการที่นักดนตรีแจ๊สในยุคบีบอพ (Bebop) นิยมใช้

การสร้างแนวทำนองมีการใช้วิธีการสร้างโมทีฟ, การซ้ำโมทีฟ, การพัฒนาโมทีฟ, และการสร้างซีเควนซ์ทำนอง โดยการสร้างแนวทำนองเกือบทั้งหมดอยู่บนพื้นฐานของการสร้างประโยคในลักษณะเรียกและขานรับ (Call-and-respond) ซึ่งเป็นวิธีการการสร้างประโยคเพลงที่มีรากฐานมาตั้งแต่ในยุคต้นกำเนิดดนตรีแจ๊ส

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: เกศกะรัต, 2554.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. “แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส” *วารสารดนตรีรังสิต* 11, 2 (2016): 19-32.

Reid, Rufus. *The Evolving Bassist Millennium Edition 2000.* Teaneck, NJ: Myriad Limited, 2000.

Ligon, Bert. *Connecting Chords with Linear Harmony.* Milwaukee, IN: Houston Publishing, Inc., 1996.

————. *Jazz Theory Resources Volume 1.* Milwaukee, IN: Houston Publishing, Inc., 2001.

Cunniffe, Thomas. “The Earliest Recordings of “Body and Soul.” Accessed May 24, 2017. http://www.jazzhistoryonline.com/Body_and_Soul.html

Sullivan, Leo T. “Discography.” Accessed May 24, 2017. http://joehenderson.jazzgiants.net/ biography/discography/