โครงสร้างของดนตรีแจ๊ส
JAZZ STRUCTURE

ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ*

การแสดงดนตรีแจ๊สส่วนใหญ่จะถูกควบคุมด้วยโครงสร้างที่เข้มงวด แต่โครงสร้างนี้ไม่ได้เป็นอุปสรรคต่อการเล่น หากแต่เป็นสิ่งที่ได้ถูกจัดเตรียมไว้ เป็นเหมือนข้อตกลงร่วมกันระหว่างผู้เล่น หรือกฎกติกาที่อนุญาตให้นักดนตรีมารวมตัวกันเล่นดนตรีแจ๊ส เป็นกรอบสำหรับการสื่อสาร โครงสร้างของดนตรีแจ๊สจึงเป็นมากกว่าสิ่งที่ถูกกำหนดให้เล่นตามทำนองหรือกุญแจเสียง

โครงสร้างของดนตรีแจ๊สมีส่วนประกอบสำคัญหลักสามส่วน คือ (1) จังหวะ (2) สังคีตลักษณ์ และ (3) เสียงประสาน

จังหวะควบคุมความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีต่าง ๆให้ดำเนินไปด้วยกัน สังคีตลักษณ์ในดนตรีแจ๊สโดยมากจะใช้สังคีตลักษณ์ของเพลงสมัยนิยม ซึ่งเป็นแบบแผนและโครงสร้างเล็ก ๆที่คาดการณ์ หรือติดตามได้ไม่ยากนัก ส่วนเสียงประสานถูกควบคุมโดยการดำเนินคอร์ดชนิดต่าง ๆ การดำเนินคอร์ดนี้ รวมถึงคอร์ดแต่ละชนิดในดนตรีแจ๊ส มักจะมีการแปลงหลากหลายรูปแบบ และมีความซับซ้อนในเชิงเสียงประสาน ซึ่งเป็นสิ่งที่นักดนตรีแจ๊สต้องพบอยู่เสมอในการแสดง

ในบทความนี้ผู้เขียนจะกล่าวถึง โครงสร้างของดนตรีแจ๊สในส่วนของจังหวะ และสังคีตลักษณ์เท่านั้น

โครงสร้างของจังหวะ

ในแง่ของจังหวะ ดนตรีแจ๊สมี 3 ระดับชั้น คือ ทำนอง คอร์ดต่าง ๆ และแนวเบส สามส่วนนี้มีความสัมพันธ์กันของลักษณะจังหวะที่ตายตัวไม่มากก็น้อย ส่วนใหญ่แล้วแนวเบสเกิดขึ้นพร้อมกันกับจังหวะ โดยทั่วไปมีค่าเป็นโน้ตตัวดำ ส่วนทำนองบ่อยครั้งเคลื่อนที่เร็วเป็นสองเท่าของแนวเบส (เช่น โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น) ในขณะที่คอร์ดต่าง ๆจะเปลี่ยนที่อัตราความเร็ว ช้ากว่าแนวเบส (เช่น โน้ตตัวขาว)

การทำให้โครงสร้างสามระดับชั้นนี้สำเร็จนั้น ขึ้นอยู่กับจำนวนของเครื่องดนตรีที่มีอยู่ เช่น นักเปียโนเดี่ยวต้องจัดเตรียมการเล่นทั้งสามระดับด้วยสองมือ หรือไม่ก็ละไว้หนึ่งส่วน ในทางกลับกัน วงบิ๊กแบนด์สามารถจัดเตรียมการเล่นทั้งสามระดับได้หลายทาง เช่น เรื่องคอร์ด สามารถให้นักเปียโน หรือนักกีต้าร์เล่น หรือโดยการเรียบเรียงเสียงประสานให้เครื่องลมทองเหลือง และ/หรือเครื่องลมไม้เล่นร่วมกัน

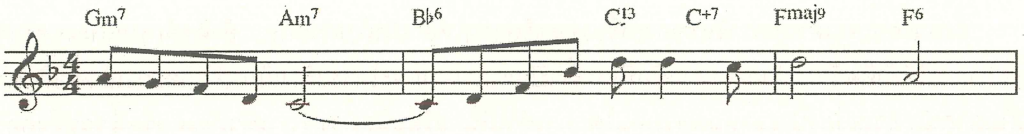
*คณบดีวิทยาลัยดนตรี วิทยาลัยดนตรี

สำหรับหน้าที่ของเครื่องตีนั้น ขึ้นอยู่กับรูปแบบหรือลักษณะของเพลง การเล่นของแต่ละวง หรือตัวศิลปินเอง เช่นในการเล่นแจ๊สเปียโนทรีโอแบบดั้งเดิม การตีฉาบด้วยไม้หรือเล่นกลองสะแนร์ด้วยแซ่ (Brushes) แรกเริ่มถูกใช้เพื่อผสม หรือรวมเสียงของ เปียโนและเบสเข้าด้วยกัน เพื่อคงความต่อเนื่องของเสียง แต่ในเพลงแจ๊สจากกลุ่มประเทศลาติน เครื่องตีจะมีบทบาทหน้าที่ที่โดดเด่นมากกว่า ซึ่งเป็นความจำเป็นต่อลักษณะของบทเพลง บ่อยครั้งจำเป็นต้องเพิ่มนักเล่นเครื่องตีเป็นเท่าตัว เพื่อที่จะสามารถนำเสนอความซับซ้อน ของลักษณะจังหวะของดนตรีขนิดนี้ ในวงบิ๊กแบนด์ ผู้เล่นกลองชุดจำเป็นต้องเป็น ทั้งผู้รักษาจังหวะ และผู้สนับสนุนการเล่นในช่วงเต็มวง (Tutti) และช่วงเดี่ยว

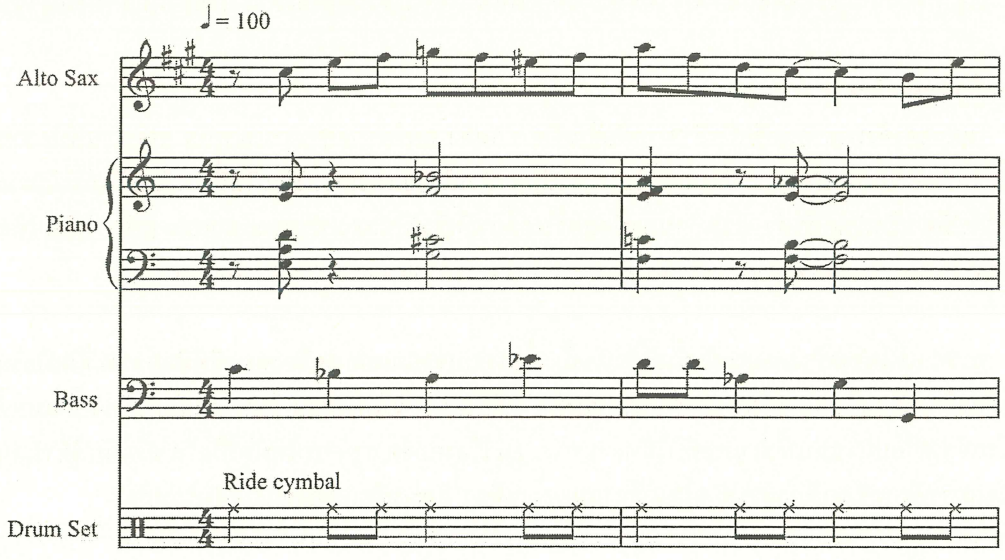
การตีความลักษณะจังหวะของดนตรีแจ๊ส

ลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวะดนตรีแจ๊สโดยส่วนมากถูกสร้างขึ้นที่แนวทำนอง ลักษณะจังหวะนี้ไม่ได้ถูกเขียนอย่างชัดเจนในโน้ตเพลงแจ๊ส แต่ต้องมาจากการตีความโดยผู้แสดง การตีความนี้มุ่งไปที่การปฏิบัติ ของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ตัวอย่างที่ 1.1 และ 1.2 นี้ ถ้าเล่นตามโน้ต (ในอัตราความเร็วปานกลาง) เสียงจะไม่เหมือนสำเนียงของดนตรีแจ๊สเลย

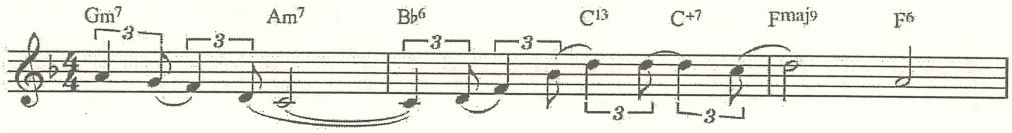
ตัวอย่าง 1.1 โน้ตเพลงรวมแบบแจ๊ส (Lead Sheet)

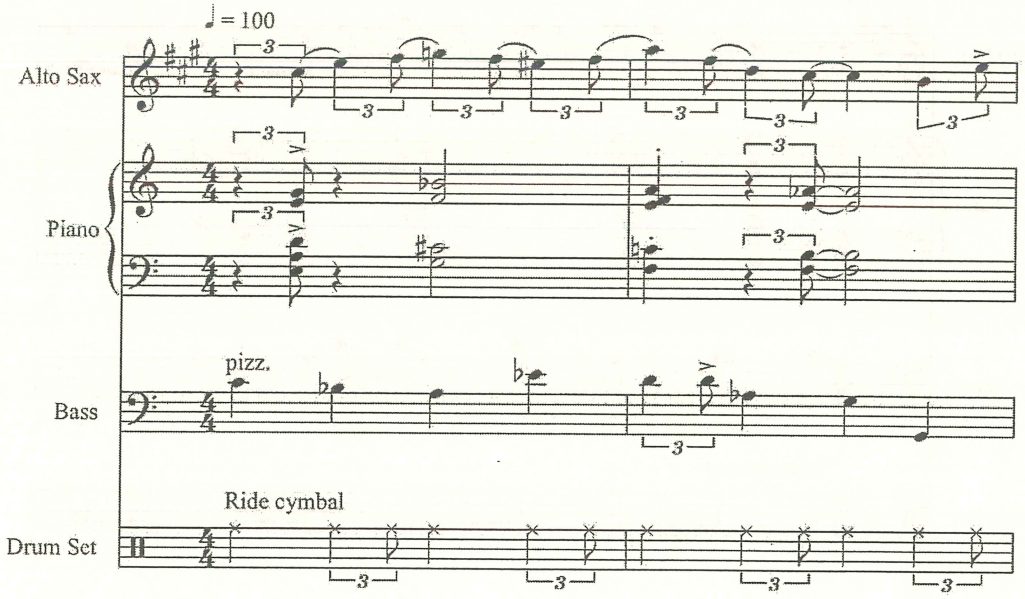


ตัวอย่าง 1.2 โน้ตเพลงแจ๊สฉบับเต็ม (Full Score)



ตัวอย่างที่ 1.1 และ 1.2 ควรถูกตีความดังตัวอย่างที่ 1.3 และ 1.4 โน้ตเขบ็จหนึ่งชั้นสามพยางค์ ควรถูกเน้น อย่างเล็กน้อย โดยเฉพาะโน้ตที่ตามด้วยตัวหยุด และจังหวะยกจะถูกเชื่อมเสียง (Slur) สู่จังหวะตก ส่วนการปฏิบัติโน้ตตัวดำจะสั้นกว่าปกติ ยกเว้นในแนวเบส ซึ่งควรเล่นโน้ตตัวดำอย่างต่อเนื่อง และใช้นิ้วดีดสาย

ตัวอย่าง 1.3 การปฏิบัติโน้ตเขบ็จหนึ่งชั้นในเพลงแจ๊ส

ตัวอย่าง 1.4 การปฏิบัติโน้ตเขบ็จหนึ่งชั้นในเพลงแจ๊ส

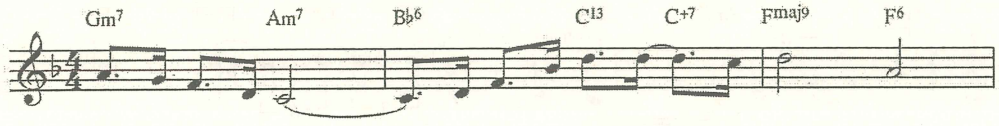


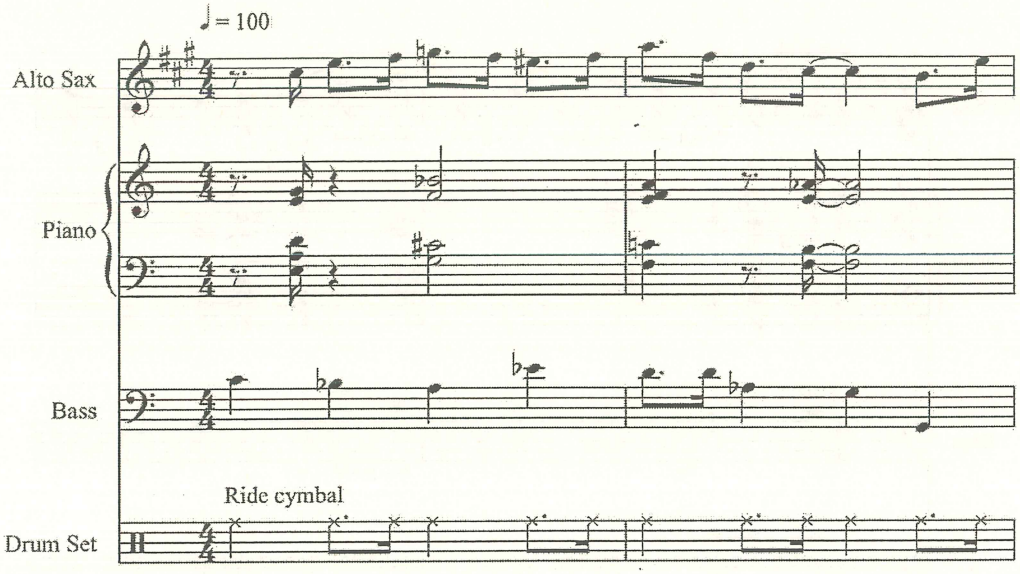
การปฏิบัติโน้ตเขบ็จหนึ่งชั้นนี้เป็นองค์ประกอบหลักอันนึงที่ให้ลักษณะพิเศษในดนตรีแจ๊สนั่นคือ "ซวิง" (Swing) จังหวะซวิงไม่สามารถถูกบันทึกได้อย่างชัดเจน หากแต่เรียนรู้ได้จาก การฟังการเล่น ของ นักดนตรีแจ๊สที่มากด้วยประสบการณ์ และผู้เริ่มฝึกหัดต้องพยายาม ลอกเลียนแบบสำเนียงนั้นๆจากการฟัง

เมื่อไรก็ตามที่โน้ตเขบ็จหนึ่งชั้นเกิดขึ้นในแนวเบส หรือส่วนของคอร์ด การตีความของลักษณะจังหวะแบบเดียวกันจะถูกประยุกต์ใช้เช่นเดียวกับในส่วนของทำนอง (ดูตัวอย่างที่ 1.4)

ยิ่งอัตราความเร็วมากขึ้นเท่าไร เช่น ในเพลงบีบ็อบ (Bebop) การตีความค่าโน้ตเขบ็จหนึ่งชั้นจะใกล้เคียงกับการปฏิบัติโน้ตเขบ็จหนึ่งชั้นในตัวอย่างที่ 1.1 และ 1.2 มากขึ้น ส่วนการเน้น และการเชื่อมเสียงโน้ตนั้นยังคงปฏิบัติดังเช่นตัวอย่างที่ 1.3 และ 1.4

บางครั้งโน้ตเพลงแจ๊สอาจถูกบันทึกในลักษณะนี้ (ดูตัวอย่างที่ 1.5 และ 1.6)

ตัวอย่าง 1.5 โน้ตเพลงแจ๊สอีกรูปแบบหนึ่ง

ตัวอย่าง 1.6 โน้ตเพลงแจ๊สอีกรูปแบบหนึ่ง



การปฏิบัติโน้ตเขบ็จหนึ่งชั้นประจุดตามด้วยโน้ตเขบ็จสองชั้น เป็นการตีความที่ไม่ถูกต้องนัก หรืออาจเรียกได้ว่าผิดสำเนียง ให้ความรู้สึกที่แข็งกระด้าง ไม่ทำให้เกิดความรู้สึกซวิง เกือบจะไม่การเล่นในลักษณะที่เขียนไว้นี้ จากตัวอย่างนี้ โน้ตควรถูกตีความเช่นเดียวกับ โน้ตเขบ็จหนึ่งชั้นสามพยางค์ดังตัวอย่างที่ 1.3 และ 1.4 (โน้ตเพลงของแรกทายม์ ถูกบันทึกในลักษณะนี้ และผู้เล่นควรเล่นตามโน้ตตรง ๆ)

ในเพลงที่มีจังหวะช้า ซึ่งนักดนตรีแจ๊สโดยทั่วไปเรียกว่า "บัลลาด" (Ballad) ลักษณะจังหวะจะถูกตีความอย่างอิสระ มีการใช้อัตราจังหวะลัก (อัตราความเร็วไม่เคร่งครัด) มีการปรับเปลี่ยนแก้ไขค่าของโน้ต มีการเล่นหลังจังหวะ หรือมีการเล่นไม่ตรงจังหวะ

สังคีตลักษณ์

สังคีตลักษณ์ของดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลจากดนตรีคลาสสิก การแสดงดนตรีแจ๊ส ถือเป็นชนิดหนึ่งของทำนองหลักและการแปร (Theme and variations) เป็นสังคีตลักษณ์ที่ย้อนกลับไปหลายศตวรรษในดนตรีตะวันตก

ทำนองหลักและการแปร ในแบบฉบับของดนตรีแจ๊ส การแสดงจะเริ่มต้นด้วยการบรรเลงของทำนองที่ถูกแต่งขึ้นมาก่อนแล้ว บ่อยครั้งเป็นเพลงสมัยนิยมหรือทำนองเพลงแจ๊สที่คุ้นเคย นักดนตรีแจ๊สเรียกว่า "ส่วนหัว" (Head) ส่วนนี้คือส่วนของทำนองหลักใน ทำนองหลักและการแปร

ทำนองหลักหรือส่วนหัว จะตามด้วยการแปรทำนองหลักที่ถูกบรรเลงด้นสด ในจำนวนที่ไม่จำกัด นักดนตรีแจ๊สเรียก การแปรแต่ละครั้งว่า "คอรัส" (Chorus) (1 คอรัส หมายถึงการแปร 1 ชุด) โดยทั่วไปคอรัสด้นสดเหล่านี้จะยึดถือโครงสร้างและเสียงประสานของทำนองหลัก ผู้แสดงเดี่ยวแต่ละคนจะแปรทำนองหรือด้นสด หนึ่งคอรัสหรือมากกว่าหนึ่งคอรัสก็ได้ อย่างไรก็ตาม ผู้แสดงเดี่ยวจำนวนมากอาจด้นสดในแต่ละคอรัสร่วมกัน โดยสลับกันเล่น คนละสี่ห้อง (Trading fours) หรือสลับกันเล่นคนละแปดห้อง (Trading eights) การแสดงจะเสร็จสิ้นอย่างสมบูรณ์ด้วยการเล่นทำนองเพลงส่วนหัวทั้งหมดหรือบางส่วนซ้ำอีกครั้ง

สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร ของดนตรีแจ๊สที่ซับซ้อนมากขึ้น อาจประกอบด้วย ช่วงนำ (Introduction) บทบรรเลงคั่น (Interlude) ระหว่างคอรัส และจบด้วยช่วงหางเพลงสั้นๆ (Tag) หรือไม่ก็ท่อนโคดา (Coda)

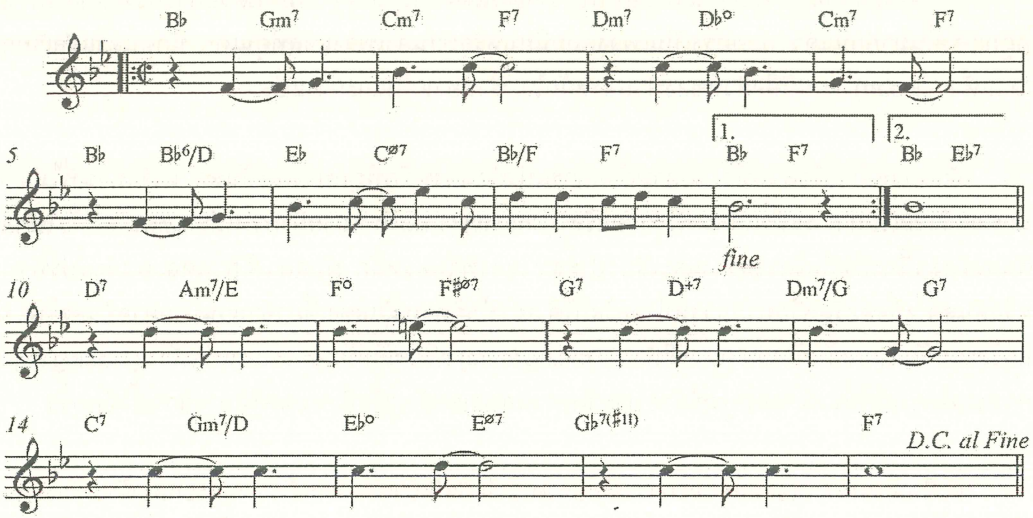
สังคีตลักษณ์ของตัวทำนองหลักเอง ส่วนมากเป็นสังคีตลักษณ์เพลงร้อง โดยทั่วไปเป็นหนึ่งใน จำนวนรูปแบบเพียงไม่กี่แบบที่ถูกพบในดนตรีสมัยนิยม สังคีตลักษณ์ในดนตรีแจ๊สประกอบด้วย

สังคีตลักษณ์ AABA

สังคีตลักษณ์ AABA เป็นสังคีตลักษณ์เพลงร้องที่ใช้มากที่สุดในดนตรีแจ๊ส ปกติจะประกอบด้วย 32 ห้อง ในสังคีตลักษณนี้ประกอบด้วย ทำนองสองท่อนที่แตกต่างกัน แต่ละท่อนมีจำนวน แปดห้อง เรียกว่า ท่อน A และท่อน B ท่อน A ถูกเล่นสองครั้ง และมีการจบของท่อนแรก และท่อนที่สองอย่างเป็น แบบฉบับ โดยทั่วไปการจบท่อนแรก ประกอบด้วย "คอร์ดวนกลับ" (Turnaround) หรือเคเดนซ์เปิด คือให้นำกลับไปสู่ตอนเริ่มต้น ของทำนองเพลง การจบท่อน A ที่สอง บ่อยครั้งจะปรับกุญแจเสียง ไปสู่ท่อน B หรือ "ท่อนเชื่อมต่อ" (Bridge) และโดยปกติตอนท้ายของท่อน B มีการปรับกุญแจเสียงเพื่อกลับไปท่อน A

ตัวอย่าง 1.7 เพลงสังคีตลักษณ์ AABA

I Got Rhythm

Ira Gershwin George Gershwin

Copyright © 1930

ตัวอย่างรายชื่อบทเพลงอื่นๆ ที่มีสังคีตลักษณ์ AABA

Ain't She Sweet
The Man I Love
Am I Blue
Misty
Anything Goes
Oh, Lady Be Good
As Time Goes By
'Round Midnight
The Birth of the Blues
Satin Doll
Body and Soul
September in the Rain
I Cover the Waterfront
Skylark
I Got Rhythm

Softly, As In a Morning Sunrise

I May Be Wrong

Someone to Watch Over Me

It's Only a Paper Moon

What's New?

Jeepers Creepers

You Are Too Beautiful

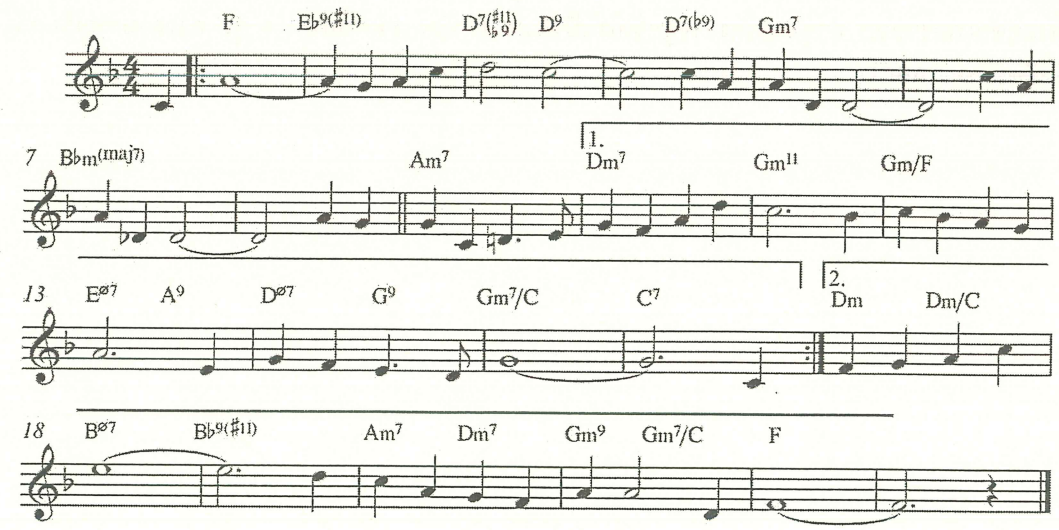
Lullaby of Birdland

You Took Advantage of Me

สังคีตลักษณ์ ABAC

สังคีตลักษณ์อีกชนิดหนึ่งที่พบทั่วไปคือ สังคีตลักษณ์ ABAC สังคีตลักษณ์นี้มี 4 ท่อน ท่อนละ 8 ห้อง และสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มละ 16 ห้อง คือท่อน AB และท่อน AC โดยมากทำนองและการดำเนินคอร์ดจะเหมือนกัน 2 ทั้งกลุ่ม ยกเว้นตอนจบของท่อน B และ C

ตัวอย่าง 1.8 เพลงสังคีตลักษณ์ ABAC

Johnny Mercer — Henry Mancini

Copyright © 1962

ตัวอย่างรายชื่อบทเพลงอื่นที่มีสังคีตลักษณ์ ABAC

But Not for Me

I Can't Give You Anything But Love

Dancing in the Dark

I Know that You Know

Days of Wine and Roses

I Thought About You

Do It Again

I've Got a Crush on You

Dream

Sometimes I'm Happy

Embraceable You

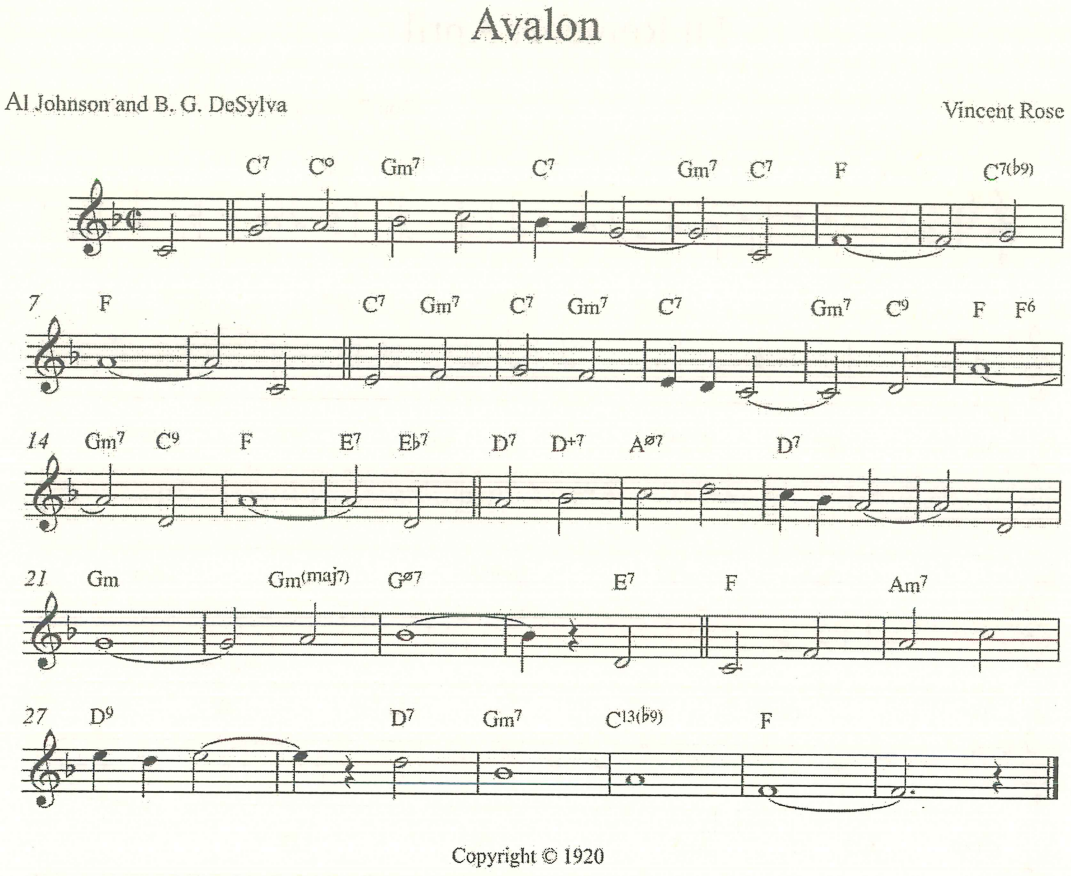
Time After Time

When Your Lover Has Gone

Fools Rush In

สังคีตลักษณ์รูปอิสระ (Through-Composed)

เพลงบางชนิดมีสังคีตลักษณ์แบบ "สังคีตลักษณ์รูปอิสระ" ประกอบด้วยท่อนใหญ่หนึ่งส่วน ซึ่งบรรเลงตั้งแต่ต้นเพลงจนจบ ทำนองเพลงอาจถูกจัดให้เป็นแบบ 8 ห้อง รวมกันเป็น 4 ชุด อาจสามารถเรียกว่าสังคีตลักษณ์ ABCD

ตัวอย่าง 1.9 เพลงสังคีตลักษณ์ ABCD

ตัวอย่างรายชื่อบทเพลงอื่นๆที่มีสังคีตลักษณ์รูปอิสระ

Avalon

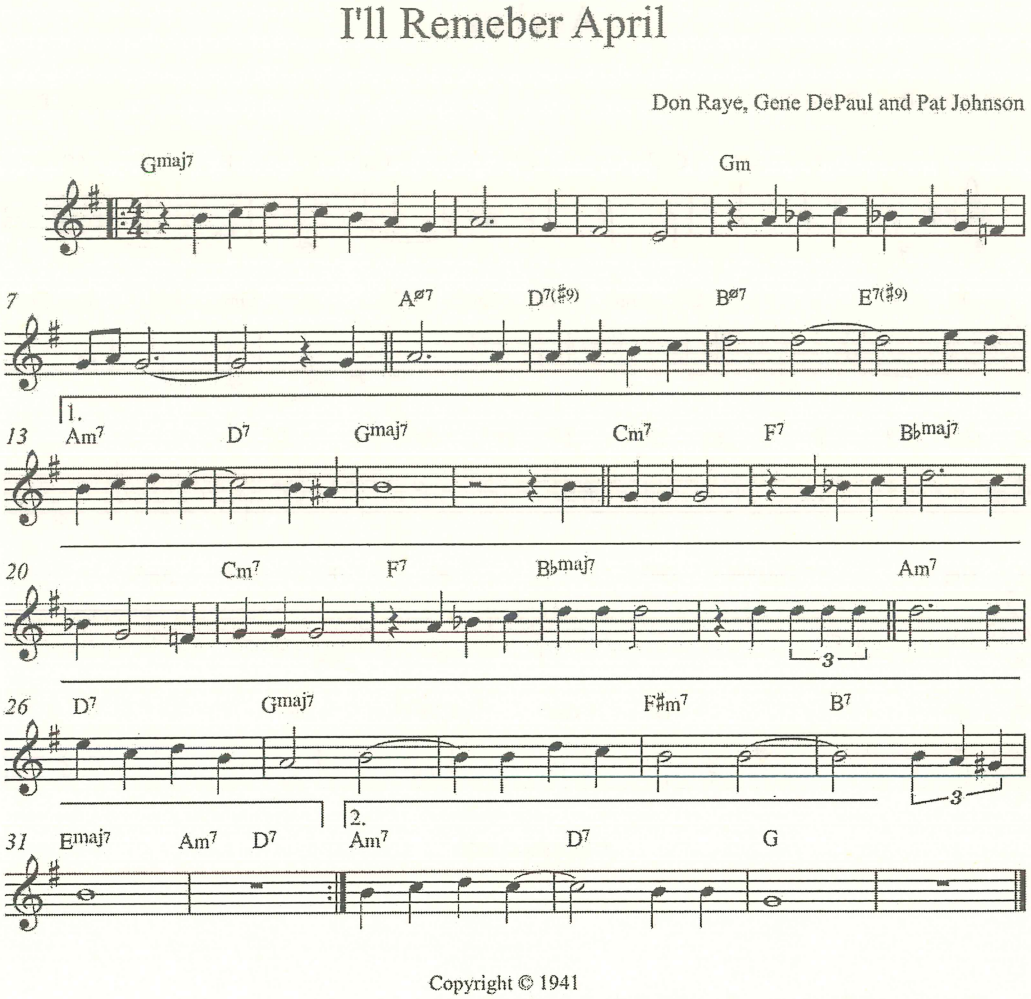
Stella by Starlight

You Do Something to Me

สังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary)

สังคีตลักษณ์สามตอน หรือสังคีตลักษณ์ ABA คือสังคีตลักษณ์ที่พบในเพลงแจ๊สจำนวนไม่มากนัก ส่วนใหญ่พบได้ทั่วไปในเพลงร้องศิลป์ยุโรป สังคีตลักษณ์นี้มีสองท่อนที่แตกต่างกันเช่นเดียวกับสังคีตลักษณ์ AABA แต่ท่อน A ไม่ถูกซ้ำอีกครั้งก่อนไปท่อน B เพลง "I'll Remember April" เป็นเพลงที่มีสังคีตลักษณ์สามตอน

ตัวอย่าง 1.10 เพลงสังคีตลักษณ์ ABA

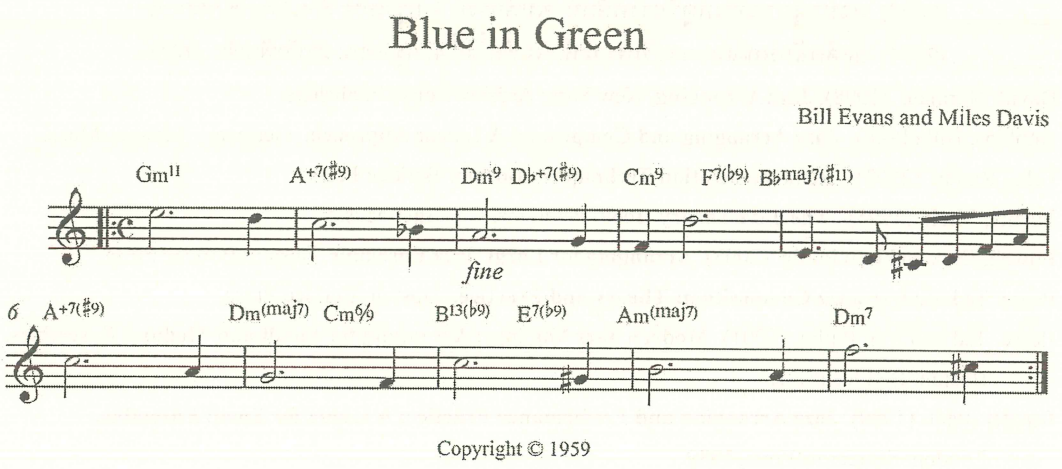


บทบาทของสังคีตลักษณ์ในดนตรีแจ๊ส

สังคีตลักษณ์เพลงร้องทั้งหมดนั้นสมบูรณ์ในตัวของมันเอง โดยปกติมีเพียง 32 ห้อง และมีอยู่ไม่กี่รูปแบบ แต่ละสังคีตลักษณ์ก็เรียบง่าย ผู้เล่นสามารถจดจำโครงสร้างทั้งหมด ไว้ได้ไม่ยากนัก ซึ่งทำให้ง่ายต่อการด้นสด สิ่งนี้ทำให้สังคีตลักษณ์เหล่านี้เป็นที่นิยมใช้ ในดนตรีแจ๊ส เพลงที่ยาวขึ้น เพลงที่มีสังคีตลักษณ์ที่ซับซ้อนมากขึ้น ผู้เล่นก็จำเป็นต้องฝึกฝน ทักษะเพิ่มเติม เพราะเพลงที่มีสังคีตลักษณ์ที่ซับซ้อน หมายถึงการด้นสดที่ยากขึ้นด้วย

ข้อจำกัดหลักอย่างหนึ่งของสังคีตลักษณ์เพลงสมัยนิยมคือเรื่องของการใช้เสียงประสาน เนื่องจากสังคีตลักษณ์เหล่านี้มีความยาวไม่มากนัก ไม่เอื้ออำนวยให้โครงสร้างของเพลง มีท่อนต่าง ๆ ในกุญแจเสียงที่แตกต่างกันออกไป ด้วยเหตุนี้นักดนตรีแจ๊ส เช่น อาร์ท เททุม (Art Tatum), ดุ๊ก อิลลิงตัน (Duke Ellington),

เทโลเนียส มังค์ (Thelonious Monk) บิล อีวานส์ (Bill Evans) และ จอห์น โคลเทรน (John Coltrane) จึงนำเสนอบทเพลง ที่มีการดำเนินคอร์ด แบบใหม่ การใช้คอร์ดแทน การวางแนวเสียงคอร์ดที่มีลักษณะเฉพาะและแนวคิดใหม่ๆทางดนตรี ที่สามารถถูกนำเสนอได้ในเพียงไม่กี่ห้องเพลง (ดูตัวอย่างที่ 1.11)

ตัวอย่าง 1.11 เพลง "Blue in Green"

จังหวะ เสียงประสาน และสังคีตลักษณ์ อาจดูเหมือนจะเป็นสิ่งที่จำกัดขอบเขตของการแสดงออกทางดนตรี ดนตรีแจ๊สก็มักจะถูกวิพากวิจารณ์เนื่องจากข้อจำกัดเหล่านี้ แต่ในความจำกัดนี้นี่เอง ทำให้หลากหลายนักดนตรีทำงานร่วมกันอย่างประสบความสำเร็จ ในการผลิตการแสดง ซึ่งการด้นสดเป็นส่วนประกอบหลักของการแสดงดนตรีแจ๊ส

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ.(2551). **การเขียนเสียงประสานสี่แนว.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

_____. (2552). **ทฤษฎีดนตรี.** พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

_____. (2552). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

_____. (2551). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

David, Norman. (1998). **Jazz Arranging.** New York: Ardsley House Publishers.

Dobbins, Bill.(1986). **Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach.** Germany: Advance Music.

Felts, Randy. (2002). **Reharmonization Techniques.** Boston: Berklee Press.

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

Lowell, Dick and Ken Pullig. (2003). **Arranging for Large Jazz Ensemble.** Boston: Berklee Press.

Pease, Ted. (2003). **Jazz Composition: Theory and Practice.** Boston: Berklee Press.

Pease, Ted and Ken Pullig. (2001). **Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles.** Boston: Berklee Press.

Rinzler, Paul. (1989). **Jazz Arranging and Performance Practice: A Guide for Small Ensemble.** London: Scarecrow Press, 1989.

Sher, Chuck, ed. (1998). **The New Real Book Volume 1.** Petaluma, CA: Sher Music.

_____. (1991). **The New Real Book Volume 2.** Petaluma, CA: Sher Music.

_____. (1995). **The New Real Book Volume 3.** Petaluma, CA: Sher Music.