การประยุกต์ใช้ท่อนอิมโพรไวส์ของเครื่องดนตรีจาก 6 บทเพลง สำหรับสร้างแบบฝึกหัดการร้องเพลงแจ๊ส

Six Jazz Instrumental Improvisations Adapted for Vocal

ปาริฉัตร อยู่ประเสริฐ*[1] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น[2]
Parichat Euprasert*[1] Wiboon Trakulhun[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างแบบฝึกการร้องอิมโพรไวส์ขั้นต้นสำหรับการร้องเพลงแจ๊ส ที่ได้มาจากศึกษาและวิเคราะห์ลักษณะสำคัญของโมทีฟหรือลิกส์จำนวน 6 บทเพลง จากนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงทั้งหมด 6 คน ทั้งนี้ผู้วิจัยสร้างแบบฝึกอิมโพรไวส์สำหรับนักร้องเพลงแจ๊สจำนวนทั้งหมด 24 แบบฝึก โดยให้มีช่วงเสียงระหว่างโน้ต G3-E6 ซึ่งงานวิจัยครั้งนี้ ได้นำแนวคิดด้านทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนอง โครงสร้างทางเดินคอร์ด รูปแบบจังหวะ กลุ่มโน้ตพยางค์ บันไดเสียง ช่วงเสียง การใช้โน้ตเทนชัน และอื่นๆ มาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการสร้างแบบฝึกหัดแต่ละบท โดยแบบฝึกหัดแต่ละบทมีลักษณะเป็นรูปแบบของแนวทำนองที่แน่นอนเพียงรูปแบบเดียว พร้อมทั้งใช้วิธีการซีเควนซ์ด้วยการทดเสียงเพื่อให้ครอบคลุมทุกบันไดเสียง อีกทั้งพิจารณาเลือกใช้คำที่เหมาะสมกับแต่ละแบบฝึกหัด นอกจากนี้ แบบฝึกหัดแต่ละบทให้ความสำคัญต่อการสร้างทักษะกล้ามเนื้อ และการตอบสนองที่รวดเร็ว สำหรับแบบฝึกหัดการร้องเพลงแจ๊ส มีระดับความยากแตกต่างกัน 4 ระดับ ซึ่งผู้ฝึกสามารถเลือกใช้แบบฝึกหัดใดก่อนหลังได้ตามความเหมาะสมกับความสามารถของแต่ละคน

คำสำคัญ: นักร้องแจ๊ส, อิมโพรไวส์, สแกต

* Corresponding author, email: parichatmaew@gmail.com
[1] นักศึกษาปริญญาโท สาขาดุริยางคศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยรังสิต
[1] Graduate students, Conservatory of Music, Rangsit University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
[2] Advisor, Assoc. Prof., Conservatory of Music, Rangsit University

Received: January 30, 2017 / Revised: February 20, 2017 / Accepted: February 27, 2017

Abstract

The purpose of this research is to study and analyze the key features of motives or licks that are unique to improvisation from six jazz instrumental improvisations adapted specifically for vocal improvisation or scat singing exercises. The motives were chosen carefully to create twenty four exercises for vocal range between G3-E6. Each exercise is characterized by a particular melody, using sequence and transposition to cover all of the keys. The readers should feel free to use appropriate syllables and ranges. The twenty four exercises from the study will serve as a means through which vocalists can gain a working knowledge of common jazz styles and vocabulary and using muscle memory to develop skills essential to improved performance. There are four levels of difficulty which the readers may choose from, depending on their abilities.

Keywords: Vocal Jazz, Improvisation, Scat

ที่มาและความสำคัญ

การร้องเพลงแจ๊สรูปแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการร้องเดี่ยวโดยที่มีกับวงดนตรีเล่นประกอบหรือการร้องในวงขับร้องประสานเสียงแจ๊ส (Jazz Choral Group) มักจะเปิดโอกาสให้กับนักร้องได้แสดงความสามารถในการอิมโพรไวส์ (Improvise) หรือที่เรียกว่า “สแกต (Scat)” สำหรับนักร้องที่มีความสามารถร้องสแกตได้นั้น จำเป็นต้องมีเทคนิคการร้องพื้นฐานที่ดี ซึ่งเทคนิคการร้องพื้นฐานของนักร้องแจ๊สกับนักร้องเพลงคลาสสิกไม่มีความแตกต่างกันมากนัก เนื่องจากการร้องเพลงแบบคลาสสิกเป็นรากฐานหยั่งลึกอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกมาช้านาน ต่อมาได้ถูกปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย เพื่อใช้สำหรับการร้องเพลงประเภทอื่นๆ เช่น แจ๊ส ร็อค ป๊อบ หรืออาร์แอนบี (R&B) เป็นต้น โดยเทคนิคพื้นฐานด้านท่าทางการยืนที่เหมาะสม เทคนิคการผ่อนคลาย รวมถึงการซัพพอร์ทลมหายใจ ยังคงเป็นหลักการเดียวกันอยู่ แต่ก็มีข้อแตกต่างกันอยู่บ้าง เช่น การตีความ และการนำเสนอบทเพลง รวมถึงการแสดงบนเวที เป็นต้น

วิธีการร้องแบบสแกตหรือการอิมโพรไวส์สำหรับนักร้องเพลงแจ๊ส มีประวัติความเป็นมาและมีพัฒนาการที่ต่อเนื่องยาวนาน เทคนิคการร้องรูปแบบนี้มีต้นกำเนิดจากความพยายามเลียนแบบเสียงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมทองเหลือง (Brass) และแซกโซโฟน ขณะที่ผู้เล่นเครื่องมือนั้นกำลังอิมโพรไวส์ ซึ่งปัจจุบันการร้องสแกตไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะการเลียนเสียงเครื่องลมทองเหลืองหรือแซกโซโฟนเท่านั้น นักร้องสามารถเลียนเสียงทุกสรรพสิ่งที่ดังกังวานอยู่ในโลกนี้ เช่น เสียงธรรมชาติ เสียงร้องของสัตว์ เสียงแตรรถ เสียงเครื่องจักร หรือแม้กระทั่งเลียนแบบเสียงสำเนียงร้องจากดนตรีชาติพันธุ์ต่างๆ ซึ่งทำให้การสแกตในปัจจุบันนั้นมีความน่าสนใจมากขึ้น

อย่างไรก็ตาม ยังคงมีความแตกต่างกันทางด้านเทคนิคและวิธีการร้องระหว่างนักร้องเพลงแจ๊สกับนักร้องเพลงคลาสสิก กล่าวคือ มีการใช้เทคนิควิธีการร้องที่แตกต่างกัน โดยการร้องเพลงคลาสสิกนั้น นักร้องต้องการความกังวานของเสียง (Resonance) ตลอดเวลา ทั้งนี้เพื่อให้เสียงที่ร้องออกมานั้นมีความกังวานของเสียงหรืออะคูสติก (Acoustic) ที่ดีตลอดทุกตัวโน้ต เสียงร้องต้องลอยออกมาอยู่เหนือเครื่องดนตรีหรือวงดนตรีที่เล่นบรรเลงประกอบ ไม่ว่าจะเป็นการเล่นประกอบด้วยเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว เช่น กีตาร์ เปียโน หรือเครื่องดนตรีอื่นๆ แม้กระทั่งบรรเลงประกอบด้วยการผสมเครื่องดนตรีในรูปแบบของวงขนาดเล็กหรือวงเชมเบอร์ (Chamber) จนกระทั่งถึงวงขนาดใหญ่แบบวงซิมโฟนีออร์เคสตรา (Symphony Orchestra) ดังนั้น การร้องแต่ละตัวโน้ตในบทเพลงคลาสสิก นักร้องอาจจำเป็นต้องเปลี่ยนรูปสระ (Modified Vowel) ของคำร้องสำหรับบางตัวโน้ตบนแนวทำนอง เพื่อให้การเปล่งเสียงออกมามีความกังวานมากที่สุด นอกจากนี้ การเลือกช่วงเสียงร้อง (Range) หรือกุญแจเสียง (Key) ที่ใช้ร้อง ก็นับว่าเป็นการให้ความสำคัญต่อการกำทอนเสียง และสีสัน (Color) ของโน้ตหรือระดับเสียงแต่ละตัวอีกด้วย

ส่วนการร้องเพลงแจ๊สนั้น นักร้องจำเป็นต้องร้องให้ใกล้เคียงการพูดหรือการสื่อสารแบบปกติในชีวิตประจำวันให้มากที่สุด นักร้องแต่ละคนใช้ช่วงระดับเสียงในการพูดไม่เหมือนกัน ช่วงความกว้างของระดับเสียงที่นักร้องใช้ในการพูดปกติ รวมถึงอารมณ์ของบทเพลง เช่น เพลงเศร้าหรือเพลงสนุกสนาน เป็นปัจจัยสำคัญสำหรับการเลือกกุญแจเสียงสำหรับนักร้องเพลงแจ๊ส เนื่องจากเพลงแจ๊สเน้นการสื่อสารแบบภาษาพูด[3] โดยบทเพลงที่มีเนื้อหาออกไปทางเศร้าโศก นักร้องอาจเปลี่ยนไปใช้กุญแจเสียงหรือช่วงเสียงต่ำสำหรับนักร้องคนนั้นๆ ทั้งนี้เพื่อแสดงออกถึงอารมณ์หม่นหมอง แต่

[3] Lisanne Elizabeth Lyon, “Strategies for Developing a Jazz and Contemporary Vocal Ensemble Sound for the Traditional Chamber Choir” (D.M.A. diss., University of Miami, 2009), 41.

ในทางกลับกัน เพลงที่มีเนื้อหารื่นเริงสนุกสนาน ก็อาจเปลี่ยนไปใช้กุญแจเสียงหรือช่วงเสียงที่สูงกว่าปกติ เพื่อสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงออกมา นอกจากนี้ การร้องไม่ตรงตามจังหวะค่าความยาวตัวโน้ตที่ปรากฏบนโน้ตเพลง (Score) โดยนักร้องปรับเปลี่ยนจังหวะให้ใกล้เคียงกับจังหวะการพูดให้มากที่สุด ก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งสำหรับการร้องรูปแบบนี้ ซึ่งเทคนิคและวิธีการร้องเพลงแจ๊สลักษณะนี้เรียกว่า “การร้องแบบสนทนา (Conversation)”[4]

ปัจจุบันการร้องเพลงแจ๊สในประเทศไทยเริ่มเป็นที่แพร่หลาย และได้รับความสนใจสูงขึ้น แต่มีสถาบันการศึกษาโดยเฉพาะอย่างยิ่งระดับอุดมศึกษาเพียงไม่กี่แห่งเท่านั้น เช่น มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยศิลปากร และมหาวิทยาลัยรังสิต ที่เปิดหลักสูตรการเรียนการสอนด้านดนตรีแจ๊สเป็นการเฉพาะ แต่เมื่อเปรียบเทียบกับความต้องการที่เพิ่มมากขึ้น นักศึกษาที่ต้องการเรียนด้านการร้องเพลงแจ๊สจำนวนไม่น้อยที่กำลังศึกษาอยู่ในสถาบันที่ไม่เปิดทำการเรียนการสอนด้านนี้โดยตรง จำเป็นต้องหาความรู้เพิ่มเติมจากครูหรือนักร้องเพลงแจ๊ส จากภายนอกสถาบันที่ตนเองศึกษาอยู่

นอกจากนี้ หนังสือ ตำรา หรือแบบฝึกหัดต่างๆ ที่มีเนื้อหาและเทคนิคเกี่ยวกับการร้องเพลงแจ๊สยังคงมีจำนวนน้อยมาก หากเทียบกับหนังสือที่สอนการเล่นเครื่องดนตรีแจ๊ส หนังสือที่ใช้สำหรับสอนการร้องเพลงแจ๊สจึงเป็นที่ต้องการอย่างมาก ดังจะเห็นจากหนังสือที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการร้องเพลงแจ๊สมักจะขาดตลาดอยู่บ่อยครั้ง แม้ว่าจะเป็นร้านหนังสือชั้นนำก็ตาม ยิ่งไปกว่านั้น หนังสือที่มีโน้ตเพลงหรือทรานสคริปชั่น (Transcription) สำหรับนักร้อง แบบฝึกหัดหรือเอทูด (Etude) ต่างๆ และหนังสือที่อธิบายเกี่ยวกับเทคนิควิธีการร้องเพลงแจ๊สนั้นยิ่งหายากมากขึ้นไปอีก ด้วยเหตุนี้ การพัฒนาด้านการเรียนการสอนร้องเพลงแจ๊สจึงเป็นไปได้ยาก เนื่องจาก ปัจจัยสำคัญประการหนึ่ง ก็คือการขาดแคลนแหล่งค้นคว้าหาองค์ความรู้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับการเรียนการสอนร้องเพลงแจ๊ส

สำหรับผู้ที่ต้องการเป็นนักร้องแจ๊สนั้น ต้องฝ่าฟันอุปสรรคมากมาย เพื่อให้เป็นที่ยอมรับของคนในแวดวงเดียวกัน มีนักร้องเพียงไม่กี่คนเท่านั้นที่ประสบความสำเร็จในการประกอบอาชีพนักร้องแจ๊ส อีกทั้งวงการร้องเพลงแจ๊สของประเทศไทยยังเป็นวงการที่เล็กมาก การพัฒนาวงการร้องเพลงแจ๊สให้เปิดกว้างมากขึ้นนั้น จำเป็นต้องมีการพัฒนาการเรียนการสอนให้แพร่หลาย อีกทั้งจำเป็นต้องมีการเรียบเรียงหรือแต่งตำราการสอน รวมถึงการสร้างแบบฝึกต่างๆ ที่อ้างอิงอยู่บนพื้นฐานหลักการทางวิชาการที่เขียนไว้สำหรับนักร้องแจ๊สเป็นการเร่งด่วน อย่างน้อยที่สุดก็จะถือได้ว่าเป็นการสร้าง

[4] ธีรัช เลาห์วีระพานิช, “แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส,” *วารสารดนตรีรังสิต* 11, 1 (2559): 20-21.

ทรัพยากรสำหรับการเรียนการสอนร้องเพลงแจ๊ส ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งเพื่อช่วยส่งเสริมหลักสูตรการเรียนการสอนด้านการร้องเพลงแจ๊สของประเทศไทยให้พัฒนามากยิ่งขึ้น

ดังนั้น เพื่อพัฒนาและยกระดับมาตรฐานการเรียนการสอนด้านการร้องเพลงแจ๊สระดับอุดมศึกษาของไทย ผู้วิจัยมีแนวคิดต้องการสร้างแบบฝึกขั้นต้นสำหรับการร้องสแกตหรือการอิมโพร-ไวส์สำหรับนักร้อง โดยการประยุกต์หน่วยย่อยทำนองสำคัญหรือโมทีฟ (Motive) ซึ่งดนตรีแจ๊สเรียกว่า “ลิกส์ (Licks)” รวมถึงรูปแบบแนวทำนองอิมโพรไวส์ จากท่อนอิมโพรไวส์ของนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงมาใช้เป็นวัตถุดิบ เพื่อสร้างแบบฝึกการร้องอิมโพรไวส์หรือสแกตสำหรับนักร้องเพลงแจ๊ส

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ลักษณะสำคัญของโมทีฟหรือลิกส์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการอิมโพรไวส์จากนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียง จำนวนทั้งหมด 6 คน
2. เพื่อสร้างแบบฝึกการร้องสแกตหรือการอิมโพรไวส์ขั้นต้นสำหรับการร้องเพลงแจ๊ส

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงลักษณะสำคัญของโมทีฟที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของนักดนตรีแจ๊สทั้ง 6 คน
2. ได้แบบฝึกอิมโพรไวส์ขั้นต้นสำหรับการร้องเพลงแจ๊ส
3. พัฒนาทักษะการร้องอิมโพรไวส์สำหรับนักร้องเพลงแจ๊ส

วิธีการดำเนินงานและขอบเขตของงานวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแผนงาน ขั้นตอนการศึกษา รวมถึงขอบเขตของงานวิจัย โดยแบ่งเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

1. ขั้นตอนการคัดเลือกบทเพลง

1.1 กำหนดเกณฑ์การคัดสรรบทเพลงแจ๊ส (เกณฑ์หลัก และคุณสมบัติรอง)

1.2 กำหนดองค์ประกอบเสริมสำหรับการคัดสรรบทเพลงแจ๊ส

1.3 คัดเลือกโมทีฟหรือลิกส์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะสำหรับการอิมโพรไวส์จากบทเพลงที่ระบุไว้ในขอบเขตงานวิจัยมาปรับและประยุกต์ใช้

1.4 โมทีฟที่คัดเลือกมาใช้นั้นอยู่บนพื้นฐานความเหมาะสมที่สามารถนำมาปรับใช้กับช่วงเสียงร้องได้

2. ขั้นตอนการวิเคราะห์บทเพลง

2.1 ประเด็นบทเพลงที่ใช้สำหรับงานวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์การอิมโพรไวส์บทเพลงแจ๊สจำนวนทั้งสิ้น 6 เพลง[5] ซึ่งบทเพลงทั้งหมดเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ในขั้นตอนการคัดเลือกบทเพลง มีดังนี้

1) *So What* อิมโพรไวส์โดย ไมล์ส เดวิด

2) *Now's the Time* อิมโพรไวส์โดย ชาร์ลี ปาร์กเกอร์

3) *Pent-Up House* อิมโพรไวส์โดย คลิฟฟอร์ด บราวน์

4) *Airegin* อิมโพรไวส์โดย ซอนนี โรลลินส์

5) *Naima* (alternate version 1) อิมโพรไวส์โดย จอห์น โคลเทรน

6) *Crosscurrent* อิมโพรไวส์โดย ลี โคนิทซ์

2.2 ประเด็นการวิเคราะห์บทเพลง

ผู้วิจัยจะคัดเลือกโมทีฟหรือลิกส์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการอิมโพรไวส์จากบทเพลงที่กล่าวมาข้างต้นสำหรับการวิเคราะห์ โดยประเด็นที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ ได้แก่ ขั้นคู่แนวทำนอง (Melodic Interval) ช่วงเสียง (Range) และการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) บนโน้ตแต่ละตัว รวมถึงรูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern) นอกจากนี้ ผู้วิจัยอาจวิเคราะห์ประเด็นแวดล้อมอื่นๆ ที่สำคัญ เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตจากโมทีฟกับคอร์ดรวมถึงการดำเนินคอร์ด

2.3 ประเด็นการสร้างแบบฝึกการร้องอิมโพรไวส์

1) เลือกนำโมทีฟที่เหมาะสมกับการร้องจากบทเพลงของนักดนตรีแจ๊สแต่ละคนมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการสร้างแบบฝึก

2) ประยุกต์โมทีฟที่เลือกมาเพื่อนำใช้สร้างแบบฝึกอิมโพรไวส์สำหรับนักร้องเพลงแจ๊ส ในรูปแบบต่างๆ จำนวนทั้งหมด 24 แบบฝึก

3) สร้างแบบฝึกการร้องอิมโพรไวส์ โดยกำหนดให้มีช่วงเสียงระหว่างโน้ต G3-E6

4) พิจารณาคำร้องที่เหมาะสมกับรูปแบบทำนอง โดยคำนึงถึงคำร้องที่เหมาะสมกับความหนัก-เบาของโน้ตแต่ละตัว เช่น คำว่า "bah," "dah," "daht," "doo" และอื่นๆ

5) แบบฝึกแต่ละบทจะมีคำอธิบาย พร้อมแนวทางและวิธีการฝึกปฏิบัติประกอบ

[5] บทเพลงที่ 1-4 โน้ตต้นฉบับอ้างอิงจาก Scott D. Reeves, *Creative Jazz Improvisation* (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006) ส่วนบทเพลงที่ 5-6 ถอดและบันทึกโน้ตโดยผู้วิจัย ซึ่งโน้ตทั้งหมดได้ผ่านการตรวจสอบข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 2 คน

จากขั้นตอนและขอบเขตการดำเนินงานวิจัย ทำให้ได้ผลลัพธ์ที่เป็นรูปธรรมของงานวิจัย ประกอบด้วย บทวิเคราะห์ลักษณะเด่นของลิกส์หรือโมทีฟที่ของนักดนตรีแจ๊สแต่ละคน รวมถึงโน้ตเพลงแบบฝึกหัดการร้องอิมโพรไวส์แต่ละบทพร้อมคำอธิบาย เพื่อช่วยให้นักร้องเพลงแจ๊สมีแนวทางในการฝึกการร้องอิมโพรไวส์ และนำไปใช้ฝึกปฏิบัติ อย่างไรก็ตาม โน้ตเพลงที่ปรากฏในแบบฝึกเหล่านั้น ผู้ฝึกสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในรูปแบบต่างๆ ตามวิถีของดนตรีแจ๊ส ได้เช่นกัน

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษา ผู้วิจัยได้เลือกประโยคเพลงโดดเด่น หรือรูปแบบแนวทำนองสำคัญ ของนักดนตรีแต่ละคนมาบทเพลงละ 4 ชุดแนวทำนอง (หรือลิกส์ หรือโมทีฟ) เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบสำคัญสำหรับสร้างแบบฝึกหัดทั้งหมด จำนวนทั้งหมด 24 แบบฝึกหัด อีกทั้งผู้วิจัยได้แบ่งระดับความยากง่ายของแต่ละแบบฝึกออกเป็น 4 ระดับ ตั้งแต่ ♯1 (ง่าย) - ♯4 (ยาก) ซึ่งสรุปผลการวิจัยครั้งนี้ มิได้จัดเรียงแบบฝึกหัดแต่ละแบบฝึกตามระดับความยากง่าย แต่เป็นการเรียงลำดับตามบทเพลงที่นำมาใช้ศึกษา อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้ระบุระดับความยากง่ายของแต่ละแบบฝึกหัดไว้

1. *So What* โดยไมล์ส เดวิด (แบบฝึกหัดที่ 1-4)

1.1 รูปแบบแนวทำนองสำคัญหรือลิกส์

แนวทำนองอิมโพรไวส์ของเดวิด มีทั้งการเล่นแบบคอร์ดแยก บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ บันไดเสียงโดเรียน และบันไดเสียงบลูส์ นอกจากนี้ เขาใช้คอร์ดทบขยายหรือโน้ตเทนชันตัวที่ 7, 9, 11 การเคลื่อนที่แนวทำนองอิมโพรไวส์ของเขาไม่กระโดดขั้นคู่กว้างมากนัก ส่วนใหญ่เป็นขั้นคู่ 3 อีกทั้งช่วงเสียงแนวทำนองอิมโพรไวส์เคลื่อนไหวอยู่ระหว่างขั้นคู่ 5-12 นอกจากองค์ประกอบสำหรับการอิมโพรไวส์ที่กล่าวมา เขายังให้ความสำคัญกับลักษณะของจังหวะขัดแทน อีกด้วย

1.2 แบบฝึกการหัดที่ 1-4

แบบฝึกหัดกลุ่มนี้ มีความกว้างช่วงเสียงแนวทำนองประมาณ 1 ช่วงคู่แปด อีกทั้งการเคลื่อนที่แนวทำนองมีทั้งการเคลื่อนที่ทีละขั้นและกระโดดข้ามขั้น อย่างไรก็ตาม เนื่องจากการเล่นคอร์ดแยกเรียงตามลำดับ การกระโดดข้ามขั้นบนแนวทำนองจึงไม่เกินขั้นคู่ 3 แต่มีข้อควรระวังด้านการทดเสียง ซึ่งช่วงการเปลี่ยนแนวทำนองของแบบฝึกหัดที่ 1-2 จะเกิดขั้นคู่ทริยัลโทน ระหว่างโน้ตตัวสุดท้ายของรูปแบบทำนองก่อนหน้า กับโน้ตตัวแรกของชุดแนวทำนองต่อไป พร้อมกันนั้นไม่มี

คอร์ดที่ทำหน้าที่ส่งเข้าสู่รูปแบบทำนองถัดไป สำหรับการทดเสียงของแบบฝึกหัดกลุ่มนี้แบบฝึกหัดที่ 1-3 ใช้การทดเสียงลงครึ่งเสียง ส่วนแบบฝึกหัดที่ 4 ใช้วงจรคู่สี่

การร้องสแกตกลุ่มแบบฝึกหัดนี้ให้ความสำคัญกับการเน้นคำ ดังนั้น ผู้ฝึกต้องใส่ใจกับเครื่องหมายเน้นและการลากเสียง ควรฝึกให้ได้ยินการเน้นคำที่ชัดเจน ขณะเดียวกันยังคงความต่อเนื่อง โน้ตที่มีการเน้นคำซึ่งส่วนใหญ่เป็นเสียงสูง ใช้คำว่า “dwe” ส่วนคำว่า “di” ใช้สำหรับโน้ตเสียงสูงที่ไม่ต้องการเน้นมากนัก นอกจากนี้ ใช้คำว่า “dit” สำหรับโน้ตเสียงสั้น ส่วนคำว่า “da” สำหรับโน้ตเสียงยาว เนื่องจากรูปปากเปิดกว้าง อีกคำหนึ่งที่เลือกใช้สำหรับโน้ตที่มีลักษณะพิเศษ คือ คำว่า “daw” ผู้ฝึกต้องร้องโดยเอื้อนระดับเสียงต่ำลงเล็กน้อย (เท่าใดก็ได้) ตามความชอบของผู้ฝึก

1.3 ประเด็นแวดล้อมอื่น

บทเพลงนี้ อิมโพรไวส์อยู่ภายใต้คอร์ดเพียงคอร์ดเดียวครอบคลุมจำนวนหลายห้อง โดยใช้คอร์ด Dm7 จำนวน 16 ห้อง E♭m7 จำนวน 8 ห้องและ Dm7 จำนวน 8 ห้อง ซึ่งลักษณะการใช้คอร์ดลากยาวและการทดเสียงแบบโครมาติกเป็นรูปแบบหนึ่งของดนตรีสไตล์โมดาลแจ๊ส

2. *Now’s the Time* โดยชาร์ลี ปาร์กเกอร์ (แบบฝึกหัดที่ 5-8)

2.1 รูปแบบแนวทำนองสำคัญหรือลิกส์

Now’s the Time เป็นบทเพลงที่อยู่ภายใต้โครงสร้างเพลงบลูส์ 12 ห้อง ดังนั้น แนวทำนองอิมโพรไวส์ของชาร์ลี ปาร์กเกอร์ จึงสะท้อนให้ได้ยินถึงดนตรีแบบบลูส์ ไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างทางเดินคอร์ดและบันไดเสียงบลูส์ นอกจากสำนวนดนตรีแบบบลูส์แล้ว ปาร์กเกอร์ยังแสดงให้ผู้ฟังได้ยินถึงเทคนิคและวิธีการที่ใช้ในดนตรีบีบ็อพ ซึ่งเขาใช้ทั้งบันไดเสียงเพนตาโทนิก บันไดเสียงโครมาติก รวมถึงคอร์ดแยกและกลุ่มโน้ตพยางค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งโน้ตสามพยางค์ ยิ่งไปกว่านั้น ขณะที่แนวทำนองของเขาอยู่บนบันไดเสียงอื่นที่ไม่ใช่บันไดเสียงโครมาติก เขาก็มักจะสอดแทรกโน้ตโครมาติกลงไปในแนวทำนองอิมโพรไวส์ของเขา

2.2 แบบฝึกการหัดที่ 5-8

ความกว้างช่วงเสียงแต่ละชุดแนวทำนองของแบบฝึกหัดกลุ่มนี้ ส่วนใหญ่กว้างประมาณ 1 ช่วงคู่แปด ยกเว้นแบบฝึกหัดที่ 6 มีช่วงเสียงกว้างขั้นคู่ 11 การเคลื่อนที่แนวทำนองมีทั้งการเคลื่อนที่ทีละขั้น ทั้งที่เป็นโครมาติกและไดอาโทนิก แต่ก็มีการใช้ขั้นคู่กระโดดหลายขั้นคู่ เช่น ขั้นคู่ 3, 4, 5 และ 6 นอกจากนี้ มีการกระโดดขั้นคู่กว้างขั้นคู่ 9-10 บริเวณช่วงการทดเสียงระหว่างชุดแนวทำนอง สำหรับการทดเสียงของแบบฝึกหัดที่ 5-8 เป็นการใช้วงจรคู่สี่ทุกแบบฝึกหัด ซึ่งการทด

เสียงโดยใช้วงจรคู่สี่นี้ ทำให้เสียงประสานดำเนินไปอย่างราบเรียบ เนื่องจากความสัมพันธ์ของโครงสร้างการดำเนินแบบเพลงบลูส์ 12 ห้อง ก็ใช้ความสัมพันธ์ขั้นคู่ 4 (I-IV-I) เช่นกัน

สำหรับการร้องสแกตกลุ่มแบบฝึกหัดนี้ ส่วนใหญ่ผู้วิจัยแบ่งคำร้องออกเป็นชุดคำร้อง ซึ่งแต่ละชุดคำร้องมีตั้งแต่ 3-7 คำ ขึ้นอยู่กับแนวทำนองและรูปแบบจังหวะของแบบฝึกหัดนั้นๆ เช่น “di da ba,” “ba du ba du ba,” “dut du dn du dn du,” “du n du n du dn da” และอื่นๆ การร้องชุดคำเหล่านี้ ผู้ฝึกต้องวิเคราะห์และคำนึงถึงคำที่ใช้บนแนวทำนองว่า คำนั้นอยู่บนจังหวะตกหรือจังหวะยก มีหน้าเป็นโน้ตหลักหรือแค่โน้ตผ่าน ทั้งนี้เพื่อให้การเน้นคำและออกเสียงได้เหมาะสมยิ่งขึ้น ประเด็นสำคัญประการหนึ่งที่ผู้ฝึกควรให้ความสำคัญเป็นกรณีพิเศษสำหรับแบบฝึกหัดกลุ่มนี้ คือ กลุ่มโน้ตสามพยางค์ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของดนตรีบีบ็อพ ดังนั้น จำเป็นต้องร้องให้ได้ยินกลุ่มโน้ตพยางค์อย่างชัดเจน นอกจากนี้ แบบฝึกหัดที่ 6 มีการเอื้อนเสียงบนโน้ตตัวแรกของชุดแนวทำนอง ผู้วิจัยเลือกใช้คำว่า “dwe” เพื่อง่ายแก่การออกเสียง ผู้ฝึกต้องเอื้อนระดับเสียงลงน้อยหรือมากได้ตามชอบของผู้ฝึก แต่ระวังไม่ควรให้ระดับเสียงที่เอื้อนต่ำกว่าโน้ตตัวถัดไป

2.3 ประเด็นแวดล้อมอื่น

บทเพลงนี้อยู่ภายใต้โครงสร้างดนตรีแบบเพลงบลูส์ ผู้วิจัยจึงมีวัตถุประสงค์ให้ผู้ฝึกมีความคุ้นเคยกับบันไดเสียงและทางเดินคอร์ดแบบเพลงบลูส์ โดยได้นำส่วนหนึ่งของทางเดินคอร์ดแบบเพลงบลูส์มาใช้ (I-IV-I) นอกจากนี้ แนวทำนองอิมโพรไวส์ของ ปาร์กเกอร์ สะท้อนให้ได้ยินทั้งดนตรีบลูส์ ซึ่งสามารถได้ยินจากบันไดเสียงและทางเดินทางคอร์ดแบบบลูส์ รวมถึงดนตรีบีบ็อพ ซึ่งการใช้บันไดเสียงโครมาติก และกลุ่มโน้ตพยางค์ เป็นลักษณะสำคัญของดนตรีบีบ็อพ

3. *Pent-Up House* โดยคลิฟฟอร์ด บราวน์ (แบบฝึกหัดที่ 9-12)

3.1 รูปแบบแนวทำนองสำคัญหรือลิกส์

การดำเนินเสียงประสานของบทเพลง *Pent-Up House* อยู่บนพื้นฐานทางเดินคอร์ด ii-V และ ii-V7-I อย่างต่อเนื่อง ซึ่งแนวคิดการอิมโพรไวส์ของคลิฟฟอร์ด บราวน์ ก็สอดคล้องกับโครงสร้างทางเดินคอร์ดดังกล่าว บราวน์เริ่มด้วยแนวทำนองอิมโพรไวส์ง่ายๆ ด้วยการยืมโน้ตจากทำนองหลักมาใช้ จากนั้นพัฒนาให้ซับซ้อนมากขึ้น ด้วยเทคนิคซีเควนซ์และการซ้ำ นอกจากนี้ เขาใช้โน้ตเทนชันตัวที่ 9, 11 และ 13 ของคอร์ดโดมินันท์บ่อยครั้ง หรือแม้กระทั่งโน้ตที่อยู่ภายใต้พื้นฐานโครงสร้างบันไดเสียงดิมินิชท์ (โน้ตตัว ♭9 และ ♯9) ลงบนคอร์ดโดมินันท์ อีกทั้งแนวทำนองอิมโพร-ไวส์ของเขาเคลื่อนไหวภายในช่วงเสียงที่กว้างมาก บางกรณีกว้างถึงประมาณ 2 ช่วงคู่แปด

3.2 แบบฝึกการหัดที่ 9-12

เนื่องด้วยช่วงเสียงในการอิมโพรไวส์ของบราวน์ ทำให้แบบฝึกหัดกลุ่มนี้มีช่วงเสียงกว้างมาก บางแบบฝึกหัดกว้างประมาณ 2 ช่วงคู่แปด การเคลื่อนที่แนวทำนองส่วนใหญ่กระโดดข้ามขั้น และใช้โน้ตเทนชันจำนวนมากอีกด้วย อย่างไรก็ตาม ยังคงมีการเคลื่อนที่แนวทำนองแบบทีละขั้นเช่นกัน ส่วนการทดเสียงแบบฝึกหัดที่ 9 ใช้ทางเดินคอร์ด ii-V อย่างต่อเนื่อง ดังนั้น เมื่อพิจารณาการทดเสียงระหว่างรูปแบบทำนองซึ่งลดลง 1 เสียงเต็ม (ทุก 2 ห้อง) ลักษณะนี้ ทำให้เกิดการใช้วงจรคู่สี่ในแต่ละห้องต่อเนื่องกัน ส่วนแบบฝึกหัดที่ 10-12 ใช้ทางเดินคอร์ด ii-V-I พร้อมทั้งการทดเสียงแบบลดลง 1 เสียงเต็ม ทำให้บริเวณช่วงรอยต่อระหว่างการทดเสียง จำเป็นต้องเปลี่ยนจากคอร์ดเมเจอร์เป็นไมเนอร์ กล่าวคือคอร์ดสุดท้ายของชุดแนวทำนองก่อนหน้าซึ่งเป็นคอร์ดโทนิก (I) จำเป็นต้องเปลี่ยนเป็นคอร์ดซูเปอร์โทนิก (ii) บนบันไดเสียงของชุดแนวทำนองถัดไป

การร้องสแกตสำหรับแบบฝึกหัดกลุ่มนี้ แบ่งคำร้องออกเป็นชุดคำร้องเช่นกัน แต่แบบฝึกหัดที่ 10 ไม่มีการร้องเน้นคำใดเป็นพิเศษ ผู้ฝึกควรร้องให้แนวทำนองมีความลื่นไหล ซึ่งถ้าผู้ฝึกสามารถร้องชุดแนวทำนองแต่ละชุดได้ภายในลมหายใจเดียว ก็จะทำให้แนวทำนองราบเรียบ ส่วนแบบฝึกหัดที่ 9, 11-12 มีทั้งการเน้นคำและการร้องให้ลื่นไหลในแต่ละชุดคำร้อง เนื่องด้วยแบบฝึกหัดที่ 9-12 ใช้ช่วงเสียงและการกระโดดของโน้ตขั้นคู่กว้าง ทำให้ผู้ฝึกจำเป็นต้องระมัดระวังและให้ความใส่ใจเป็นพิเศษ อย่างไรก็ตาม ผู้ฝึกสามารถพิจารณาเลือกซ้อมเฉพาะช่วงเสียงที่เหมาะสมกับเสียงของตนเอง ผู้ฝึกสามารถเลือกที่จะเริ่มต้นฝึกที่ช่วงทำนองย่อย 2 ห้อง หรือชุดแนวทำนองใดก่อนหลังก็ได้ อีกทั้งสามารถทดเสียงแบบฝึกหัดให้สูงหรือต่ำลง 1 ช่วงคู่แปด ได้เช่นกัน

3.3 ประเด็นแวดล้อมอื่น

แบบฝึกหัดกลุ่มนี้ใช้ทางเดินคอร์ด ii-V7-I เช่นเดียวกับบทเพลง *Pent-Up House* โครงสร้างทางเดินคอร์ดลักษณะนี้เป็นโครงสร้างมาตรฐานในดนตรีแจ๊ส ผู้วิจัยมีเป้าหมายให้ผู้ฝึกได้สร้างความคุ้นเคยกับบันไดเสียงและคอร์ดแยกภายใต้ทางเดินคอร์ด ii-V7-I เพื่อผู้ฝึกสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับเพลงอื่นได้มากมาย นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ปรับโน้ตแนวทำนองอิมโพรไวส์ของบราวน์บางตัวให้เป็นโน้ตโครมาติก ซึ่งทำให้เกิดแนวทำนองซ้อนแบบบีบ็อพเทิร์น

4. *Airegin* โดยซอนนี โรลลินส์ (แบบฝึกหัดที่ 13-16)

4.1 รูปแบบแนวทำนองสำคัญหรือลิกส์

แนวทำนองอิมโพรไวส์ของโรลลินส์ มักประกอบหน่วยทำนองหลักสั้นๆ เน้นเสียงบนจังหวะยก ผสานกับประโยคเพลงยาวโดยเป็นการเล่นต่อเนื่องด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น การเล่นของโรลลินส์ในเพลงนี้มีหลายรูปแบบ เหมือนมีทั้งแนวประสานและแนวทำนองหลักซ้อนกันอยู่ขณะที่เขากำลังอิมโพรไวส์ ทิศทางแนวทำนองส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นแบบบันไดเสียง และกระโดดข้ามขั้นด้วยขั้นคู่ 3 รวมถึงเขาใช้แนวทำนองลื่นไหลต่อเนื่อง แนวทำนองของเขาเคลื่อนที่ภายใต้ข่วงเสียงกว้างเกือบถึง 2 ช่วงคู่แปด สำหรับบทเพลงนี้ เขาใช้ทั้งบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเชอรัล (โมดเอโอเลียน) และแบบฮาร์โมนิกภายใต้โครงสร้างทางเดินคอร์ด ii$^{\emptyset}$-V7-i และ i-V7-i นอกจากการใช้บันไดเสียงไมเนอร์ เขายังแทรกโน้ตโครมาติกลงบนแนวทำนองอิมโพรไวส์บ่อยครั้ง

4.2 แบบฝึกการหัดที่ 13-16

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดด้านแนวทำนองอิมโพรไวส์ของโรลลินส์มาประยุกต์หลายประเด็น ไมว่าด้านความกว้างช่วงเสียงของแบบฝึกหัดกลุ่มนี้ ซึ่งมีระยะห่างประมาณ 1 ช่วงคู่แปด ถึงขั้นคู่ 13 โดยใช้การเคลื่อนที่แนวทำนองขึ้นลงทีละขั้นแบบบันไดเสีย-บนบันไดเสียงไมเนอร์ทั้งแบบเนเชอรัล และแบบฮาร์โมนิก และแนวทำนองกระโดดขั้นคู่ 3 รวมถึงการแทรกโน้ตโครมาติกลงแนวทำนอง ภายใต้โครงสร้างทางเดินคอร์ด ii$^{\emptyset}$-V7-i และ i-V7-i สำหรับการทดเสียงของแบบฝึกหัดกลุ่มนี้ เป็นการใช้วงจรคู่ห้าสำหรับแบบฝึกหัดที่ 13-15 ส่วนแบบฝึกหัดที่ 16 ใช้การทดเสียงให้ต่ำลง 1 เสียงเต็ม

การฝึกร้องสแกตแบบฝึกหัดที่ 13-16 ได้แบ่งคำร้องออกเป็นชุดคำร้องเช่นกัน เนื่องจาก ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการร้องที่ลื่นไหล ตามแนวทางการอิมโพรไวส์ของโรลลินส์ อีกทั้งแบบฝึกหัดกลุ่มนี้ให้อิสระแก่ผู้ฝึกพอสมควรในการเลือกใช้หรือเปลี่ยนคำร้อง รวมถึงการเน้นบนจังหวะต่างๆ อย่างไรก็ตาม ผู้ฝึกควรฝึกร้องตามคำแนะนำของผู้วิจัยให้คล่องเสียก่อน จากนั้นจึงเลือกใช้ หรือปรับเปลี่ยนคำร้อง หรือเปลี่ยนจังหวะเน้นตามความต้องการของผู้ฝึก

4.3 ประเด็นแวดล้อมอื่น

แบบฝึกหัดกลุ่มนี้ถูกสร้างขึ้นโดยมีเป้าหมายเดียวกับแบบฝึกหัดที่ 9-12 ซึ่งต้องการสร้างความคุ้นเคยด้านบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเชอรัลและฮาร์โมนิกให้แก่ผู้ฝึก เนื่องจากแบบฝึกหัดกลุ่มนี้ใช้ทางเดินคอร์ด ii$^{\emptyset}$ -V7-i เช่นเดียวกับแบบฝึกหัดที่ 9-12 เพียงแต่อยู่บนบันไดเสียงไมเนอร์ ซึ่งโครงสร้างทางเดินคอร์ดลักษณะนี้ก็เป็นโครงสร้างมาตรฐานในดนตรีแจ๊สเช่นกัน

5. *Naima* โดยจอห์น โคลเทรน (แบบฝึกหัดที่ 17-20)

5.1 รูปแบบแนวทำนองสำคัญหรือลิกส์

แนวทำนองอิมโพรไวส์ของจอห์น โคลเทรน ในบทเพลงนี้เคลื่อนที่ลง-ขึ้นอย่างรวดเร็วมาก เนื่องจากเขาใช้กลุ่มโน้ตพยางค์เขบ็ตสามชั้นจนถึงโน้ตเขบ็ตสี่ชั้น แนวทำนองส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนที่ทีละขั้น แต่ตัดโน้ตลำดับที่ 6 ออกไป เขาใช้เฉพาะโน้ตลำดับที่ ที่ 1, 2, 3, 4, 5 และ 7 ของบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเชอรัล เท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีการกระโดดขั้นคู่ 3 ภายในแนวทำนอง ซึ่งการละโน้ตลำดับที่ 6 ของบันไดเสียงไมเนอร์เป็นลักษณะเด่นของโคลเทรน เมื่อเขาเล่นเพลงในรูปแบบโมดาลแจ๊ส นอกจากนี้ แนวทำนองการอิมโพรไวส์ของเขายังใช้คอร์ดแยกประเภทคอร์ดทบเก้าเมเจอร์ และคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ พร้อมทั้งใช้เทคนิคแบบซีเควนซ์อีกด้วย

5.2 แบบฝึกการหัดที่ 17-20

ผู้วิจัยนำแนวคิดและทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนองของโคลเทรนมาใช้ เพียงแต่ปรับให้แนวทำนองเคลื่อนไหวช้าลงโดยใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้น ชุดแนวทำนองแต่ละชุดใช้คอร์ดเพียงคอร์ดเดียว ความกว้างช่วงเสียงของแบบฝึกหัดกลุ่มนี้มีระยะขั้นคู่ 7-10 ส่วนวิธีการทดเสียงมีหลายรูปแบบทั้งการลดลงครึ่งเสียง และลดลง 1 เสียงเต็ม รวมถึงวงจรคู่สี่-คู่ห้า

สำหรับการออกเสียงสแกตของแบบฝึกหัดนี้ ให้ความสำคัญกับ 2 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) เน้นโน้ตเสียงสูงที่คำว่า “dwe” กับ “di” ส่วนคำร้องอื่นๆ ร้องให้มีความราบเรียบลื่นไหล 2) ผู้ฝึกต้องร้องให้ได้ยินถึงความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างกลุ่มโน้ตปกติกับกลุ่มโน้ตพยางค์

5.3 ประเด็นแวดล้อมอื่น

การเล่นบนบันไดเสียงไดอาโทนิกอย่างต่อเนื่องของจอห์น โคลเทรน แต่ตัดโน้ตลำดับที่ 6 ของบันไดเสียงเนเชอรัลไมเนอร์ออกไป กลายเป็นเอกลักษณ์อีกประการหนึ่งของดนตรีโมดาลแจ๊ส ในเวลาต่อมา อีกทั้งการทดเสียงลดลงทีละครึ่งเสียง ก็เป็นเอกลักษณ์อีกประการหนึ่งของการอิมโพรไวส์แบบโมดาลแจ๊ส เช่นกัน

6. *Crosscurrent* โดยลี โคนิทซ์ (แบบฝึกหัดที่ 21-24)

6.1 รูปแบบแนวทำนองสำคัญหรือลิกส์

ลี โคนิทซ์ ได้รับอิทธิพลมาจากเลนนี ทริสตาโน อาจารย์ของเขา การอิมโพรไวส์ของโคนิทซ์ เน้นไปที่แนวทำนองบนแนวนอนมากกว่าเสียงประสานบนแนวตั้ง เขาหลีกเลี่ยงการใช้ลิกส์ แต่หันไปให้ความสำคัญแก่การสร้างแนวทำนองขณะอิมโพรไวส์ ดังนั้น เขาชอบอิมโพรไวส์ด้วย

การสร้างโมทีฟและใช้เทคนิคซีเควนซ์ ทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนองอิมโพรไวส์ของเขาเปรียบได้กับลูกคลื่น เนื่องจาก ส่วนใหญ่เขาใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเคลื่อนที่ขึ้น-ลงสลับกันไปมา

6.2 แบบฝึกการหัดที่ 21-24

ชุดแนวทำนองของแต่ละแบบฝึกหัดอยู่ภายใต้ทางเดินคอร์ด ii-V7-I ทั้งหมด อีกทั้งใช้บันไดเสียงเมเจอร์ แต่มีรูปแบบการเคลื่อนที่แนวทำนองที่แตกต่างกัน ชุดแนวทำนองใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และส่วนใหญ่เป็นโน้ตในคอร์ด นอกจากนี้ ภาพรวมของแนวทำนองเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น-ลงทีละขั้นติดต่อกันแบบลูกคลื่น แต่ก็ยังคงมีการกระโดดของโน้ตขั้นคู่กว้างเพียงเล็กน้อย ส่วนระยะห่างช่วงเสียงชุดแนวทำนองของแบบฝึกหัดกลุ่มนี้ เคลื่อนที่อยู่ในช่วงเสียงไม่เกิน 1 ช่วงคู่แปด แม้ว่าการทดเสียงของแต่ละแบบฝึกหัดใช้วิธีการแตกต่างกัน (ลดลงขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ วงจรคู่สี่ และวงจรคู่ห้า) แต่ก็เพื่อให้แนวทำนองช่วงรอยต่อการทดเสียงมีความราบเรียบ ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้จะช่วยเพิ่มความคล่องตัวในการอิมโพรไวส์มากยิ่งขึ้น เหมาะสำหรับผู้เริ่มฝึกการร้องแจ๊ส

ส่วนคำร้องที่ผู้วิจัยเลือกนำมาใช้กับแบบฝึกหัดกลุ่มนี้มีคำว่า “du” และ “ba” (แบบฝึกหัดที่ 21) คำว่า “da” และ “ba” (แบบฝึกหัดที่ 22) และคำว่า “du ‘n” (แบบฝึกหัดที่ 24) ส่วนแบบฝึกหัดที่ 23 เหมือนแบบฝึกหัดที่ 22 เพียงแต่แทรกคำว่า “di” ช่วงกลางชุดแนวทำนอง นอกจากนี้ สังเกตโน้ตตัวสุดท้ายแต่ละชุดแนวทำนองของแบบฝึกหัดกลุ่มนี้ ผู้วิจัยใช้คำว่า “da” ซึ่งคำนี้ช่องปากจะเปิดกว้าง เหมาะสมกับเสียงลากยาว อย่างไรก็ตาม ผู้ฝึกสามารถพิจารณาคำร้องที่เหมาะสมได้อย่างอิสระ เนื่องจากผู้วิจัยสร้างแบบฝึกหัดกลุ่มนี้โดยมีวัตถุประสงค์ที่ความเรียบง่ายและต่อเนื่องของแนวทำนอง อีกทั้งแต่ละชุดแนวทำนองใช้คำร้องเพียง 1-2 คำเท่านั้น ดังนั้น เมื่อผู้ฝึกเปลี่ยนชุดคำร้องก็จะสามารถสร้างคุ้นเคยกับชุดคำร้องที่หลากหลาย

6.3 ประเด็นแวดล้อมอื่น

การให้ความสำคัญกับแนวทำนองอิมโพรไวส์บนแนวนอนมากกว่าเสียงประสานบนแนวตั้ง อีกทั้งหลีกเลี่ยงการใช้ลิกส์ ซึ่งอาจเป็นเพียงโมทีฟ หรือหน่วยย่อยทำนอง จากนั้นใช้วิธีการซีเควนซ์เป็นเอกลักษณ์หนึ่งของโคนิทซ์ ที่ใช้ในดนตรีคูลแจ๊ส

อภิปรายผล

ผู้วิจัยยังได้สร้างแบบฝึกหัดแต่ละบทให้มีระดับความยากแตกต่างกัน หากแบบฝึกหัดบทใดที่ผู้ฝึกไม่สามารถทำได้ ก็สามารถมองหาแบบฝึกหัดที่มีระดับความยากรองลงมาเพื่อทำการฝึกซ้อมจนชำนาญก่อน จึงค่อยขยับความยากของแบบฝึกหัดขึ้นไป อีกทั้งควรฝึกแต่ละแบบฝึกหัดบนบันได-

เสียงที่แตกต่างกันให้ได้มากที่สุดตามที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้น เพื่อความชำนาญในทุกช่วงเสียง แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับช่วงเสียงร้องของแต่ละคนที่สามารถร้องได้ แบบฝึกหัดแต่ละบทมีลักษณะเป็นรูปแบบของแนวทำนองที่แน่นอนเพียงรูปแบบเดียว จากนั้นก็จะใช้วิธีการซีเควนซ์ด้วยการทดเสียง นอกจากนี้แบบฝึกหัดในงานวิจัยครั้งนี้ให้ความสำคัญต่อการสร้างทักษะกล้ามเนื้อ และการตอบสนองที่รวดเร็วมากกว่าการใช้ความคิดวิเคราะห์ อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์บทเพลงเพื่อทำความเข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างแนวทำนองกับเสียงประสาน ก็เป็นสิ่งจำเป็นที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้เช่นกัน

งานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยนำแนวคิดจากนักดนตรีที่ได้เล่นอิมโพรไวส์ไว้ในบทเพลงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนอง โครงสร้างทางเดินคอร์ด รูปแบบจังหวะ กลุ่มโน้ตพยางค์ บันได-เสียง ช่วงเสียง การเล่นคอร์ดแยก การใช้โน้ตเทนชัน ค่าความยาวตัวโน้ต และอื่นๆ มาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการสร้างแบบฝึกหัด ดังนั้น แบบฝึกหัดแต่ละบทจึงสะท้อนถึงเทคนิคและวิธีการของนักดนตรีเหล่านั้น ซึ่งบางกรณีผู้วิจัยนำลิกส์หรือรูปแบบทำนองของพวกเขามาใช้อย่างตรงไปตรงมา แต่บางกรณีผู้วิจัยนำลิกส์หรือรูปแบบทำนองมาประยุกต์ใช้ ด้วยการปรับระดับเสียง ปรับค่าความยาวตัวโน้ต และรูปแบบจังหวะ บางกรณีเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนอง รวมถึงปรับโครงสร้างทางเดินคอร์ด จากนั้นผู้วิจัยพิจารณาเลือกใช้คำที่เหมาะสมกับแต่ละแบบฝึกหัด อย่างไรก็ตาม ระดับความยากง่ายของแบบฝึกหัด มิได้ขึ้นอยู่กับนักดนตรีหรือบทเพลง แต่ขึ้นอยู่กับลิกส์หรือรูปแบบทำนองที่ผู้วิจัยเลือกนำมาใช้ โดยระดับความยากง่ายแบ่งออกเป็น 4 ระดับ เริ่มจากง่าย (♯1) ไปหายาก (♯4) ดังนี้

1) ความยากระดับ ♯1 ได้แก่ แบบฝึกหัดที่ 4, 6, 21 และ 22
2) ความยากระดับ ♯2 ได้แก่ แบบฝึกหัดที่ 1, 2, 3, 12, 13, 19, 20, 23 และ 24
3) ความยากระดับ ♯3 ได้แก่ แบบฝึกหัดที่ 5, 10, 11, 14 และ 16
4) ความยากระดับ ♯4 ได้แก่ แบบฝึกหัดที่ 7, 8, 9, 15, 17 และ 18

การใช้คำสำหรับการร้องสแกต ผู้ฝึกควรศึกษาเพิ่มเติมโดยการฟังบทเพลงจากต้นฉบับ (ซึ่งอาจเป็นเสียงเครื่องแซกโซโฟน หรือทรัมเป็ต) เพราะคำที่กำหนดไว้สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามความเหมาะสม เนื่องจากเทคนิคการร้องที่แตกต่างกันนั้น จะให้สีสันในการเน้นแต่ละคำต่างกัน ทำให้สระที่ใช้เน้นได้ชัดเจนอาจจะแตกต่างกัน คำร้องที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ในแบบฝึกหัดนี้เป็นเพียงข้อเสนอแนะอย่างเป็นกลาง ซึ่งแต่ละคนสามารถนำไปปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับตนเองได้ อย่างไรก็ตาม การเลือกคำ ผู้ฝึกควรคำนึงถึงคำที่เหมาะสมกับการควบคุมลักษณะเสียงของโน้ตแต่ละตัวด้วย

แบบฝึกหัดและคำสแกตจากหนังสือต่างประเทศที่ใช้ทั่วไปนั้น คำสแกตที่ใช้ซ้ำกันบ่อยที่สุดคือคำว่า “du” “da” เป็นคำกลางๆ ซึ่งมักจะวางไว้บนจังหวะตก คำที่พบบ่อยรองลงมาคือคำว่า “dee” หรือ “dwe” “beep” ใช้กับการเน้นเสียงสูง คำว่า “dn” “n” “dl” เหมาะกับการใช้กับโน้ตที่ไม่ต้องการเน้นเสียง การเน้นเสียงบนจังหวะยกมักจะใช้คำว่า “le” “ya” คำว่า “ba” “be” ก็มักจะใช้เน้นจังหวะยกเช่นกัน แต่สามารถใช้บนจังหวะยกที่เกิดขึ้นตอนต้นของประโยคเพลงหรือท่อนเพลงแบบไม่เน้นได้ด้วย ส่วนการเน้นโดยเสียงขาดนั้นมักใช้คำว่า “dot” “dit” dat” “bop” นอกจากนี้ การร้องสแกตยังมีศัพท์สำหรับเน้นคำที่นิยมใช้กันอีกจำนวนมาก ซึ่งหลักการใช้เหมือนกันทั่วไปคือ ใช้เสียงสระ อี (หรือ เอ) กับโน้ตเสียงสูง ใช้สระ อา และอู (หรือ เอ) กับโน้ตเสียงต่ำ

ก่อนการฝึกซ้อมแบบฝึกหัด ผู้ฝึกควรฟังบทเพลงมาเป็นอย่างดี อีกทั้งสังเกตว่าโน้ตใดคือโน้ตเด่นภายในแต่ละช่วงประโยคเพลง และโน้ตใดที่เป็นเพียงโน้ตผ่าน ซึ่งเขาเล่นลักษณะแตะหรือสัมผัสโน้ตตัวนั้นเพียงแผ่วเบา การฝึกซ้อมแบบฝึกหัดต่างๆ ผู้ฝึกจึงจำเป็นต้องฝึกคำร้องสแกตตามรูปแบบจังหวะ รวมถึงการเน้นคำให้คล่องแคล่ว ก่อนที่จะนำชุดแนวทำนองของแบบฝึกหัดมาใส่บนคำร้อง ระยะแรกควรเลือกช่วงเสียงที่ไม่ต้องปรับเปลี่ยนรูปสระอย่างมากในการออกเสียง เพื่อให้การเน้นคำเป็นไปได้ตามต้นฉบับให้ได้เสียก่อน บางกรณีต้นฉบับเป็นเสียงทรัมเป็ต โน้ตสูงสุดที่ให้อารมณ์บีบคั้นของทรัมเป็ตนั้นอาจจะสูงเกินไปสำหรับผู้ฝึก ก็ควรลดระดับเสียงลงมา แต่ให้พยายามเลียนแบบอารมณ์และสีสันของเสียงเป็นหลัก

เสียงร้องของนักร้องแต่ละคนนั้นเปรียบได้ดั่งเครื่องดนตรี ไม่ว่าจะเป็นนักร้องแนวเพลงแจ๊สหรือคลาสสิก หรือแนวเพลงใดๆ ก็ตาม เสียงร้องของนักร้องแต่ละคนก็มีเอกลักษณ์ในน้ำเสียงเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นที่จะมีความแตกต่างกัน สำหรับดนตรีแจ๊สประเด็นด้านเนื้อร้องจำเป็นต้องคำนึงถึงรูปแบบการร้องตามแบบฉบับของนักร้องทั่วไป ตัวอย่างเช่น การเลียนแบบการร้องสไตล์ของชาวผิวสีทางตอนใต้ของอเมริกา แต่ประเด็นการอิมโพรไวส์จำเป็นต้องเทียบเคียงกับการบรรเลงทำนองอบบเครื่องดนตรี การร้องด้วยวิธีนี้จึงเป็นความท้าทายอย่างมากสำหรับนักร้องที่ต้องร้องให้ได้เท่าเทียมกับนักดนตรีเล่นเครื่องดนตรี ซึ่งการอิมโพรไวส์เป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้คนยอมรับนักร้องในฐานะนักดนตรีแจ๊ส

บรรณานุกรม

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. “แนวความคิดพื้นฐานของบทสนทนาและการอิมโพรไวส์ในดนตรีแจ๊ส.” *วารสารดนตรีรังสิต* 11, 1 (2559): 19-32.

Berkman, David. *The Jazz Singer’s Guidebook: A Course in Jazz Harmony and Scat Singing for Serious Jazz Vocalist.* Petaluma, CA: Sher Music, 2009.

Cooper, Gloria, and Don Sickler. *Jazz Phrasing: A Workshop for Jazz Vocalists*. New York: Second Floor Music, 2004.

Greennagel, David Joseph. “A Study of Selected Predictors of Jazz Vocal Improvisation Skills.” Ph.D. diss., University of Miami, 1994.

Lebon, Rachel L. *The Versatile Vocalist: Singing Authentically in Contrasting Styles and Idioms*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2006.

Lyon, Lisanne Elizabeth. “Strategies for Developing a Jazz and Contemporary Vocal Ensemble Sound for the Traditional Chamber Choir.” D.M.A. diss., University of Miami, 2009.

Reeves, Scott D. *Creative Jazz Improvisation*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.

Silvera-Jensen, Julie. “A Comparison of Stylistic, Technical and Pedagogical Perspectives in Vocal Instruction among Classical and Jazz Voice Teachers.” D.M.A. diss., University of Miami, 2005.

Snidero, Jim. *Jazz conceptions: 21 Solo Etudes for Scat Singing, Jazz Phrasing, Interpretation, and Improvisation*. Rottenburg: Advance Music, 1999.

Stoloff, Bob. *Blues Scatitudes: Vocal Improvisation on the Blues*. New York: Gerard and Sarzin, 2003.

Venesile, Christopher John. “The Acquisition of Pedagogical Content Knowledge by Vocal Jazz Educators.” Ph.D. diss., Case Western Reserve University, 2010.

Walker, Cherilee Wadsworth. “Pedagogical Practices in Vocal Jazz Improvisation.” Ph.D. diss., University of Oklahoma, 2005.