Article No. A0101 (19 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V20N2.2025.A0101

บทความวิชาการ (Academic Article)

การวางแนวเสียงแบบดรอปทูสำหรับกีตาร์

Drop 2 Voicing for Guitar

ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา*
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ปทุมธานี ประเทศไทย
Changton Kunjara*
Conservatory of Music, Rangsit University, Pathum Thani, Thailand
changton.k@rsu.ac.th

Received: October 22, 2024 / Revised: December 19, 2024 / Accepted: January 13, 2025

บทคัดย่อ

การวางแนวเสียงดรอปทู คือ การวางแนวเสียงแบบหนึ่งที่ใช้ในกับอย่างแพร่หลายในหมู่นักดนตรีแจ๊สโดยเฉพาะนักกีตาร์ในยุคบีบอปอย่างเช่น เวส มอนโกเมอรี่, บาร์นี่ คาสเซิล, โจ แพส เนื่องจากการวางแนวเสียงดรอปทูเป็นการวางแนวเสียงที่พอเหมาะกับช่วงเสียงและปฏิบัติได้ง่ายบนเครื่องกีตาร์ บทความนี้จะได้กล่าวถึงแนวคิดเรื่องแนวเสียงดรอปทูสำหรับกีตาร์อย่างเป็นระบบ อันประกอบไปด้วยทฤษฎีการสร้างแนวเสียงดรอปทู การสร้างสีสันให้แนวเสียงโดยการเติมเทนชันต่าง ๆ และหัวข้อที่สำคัญซึ่งในบทความนี้ต้องการนำเสนอ คือ วิธีการนำแนวเสียงดรอปทูนี้ไปประยุกต์ใช้งานในรูปแบบต่าง ๆ รวมถึงมีการยกตัวอย่างการนำไปใช้งานจริงจากศิลปินกีตาร์แจ๊ส

การวางแนวเสียงแบบดรอปทู คือ การย้ายโน้ตในลำดับที่ 2 จากข้างบนของแนวเสียงแบบ 4 โน้ตวางซ้อนลงมา 1 ช่วงคู่แปด โดยคอร์ดพื้นฐานที่ใช้ในการวางแนวเสียงดรอปทู ได้แก่ คอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ แต่ละคอร์ดมี 4 แนวเสียง คือ แนวเสียงพื้นต้น แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่หนึ่ง แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สอง และแนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สาม ในแต่ละแนวเสียงบนกีตาร์จะมีรูปแบบการจับคอร์ดที่แตกต่างกันด้วย โดยจะแบ่งตามกลุ่มของสายกีตาร์ได้ 3 กลุ่ม คือ กลุ่มสายชุดบน ได้แก่ สายที่ 1 2 3 4 กลุ่มสายชุดกลาง ได้แก่ สายที่ 2 3 4 5 และกลุ่มสายล่าง ได้แก่ สายที่ 3 4 5 6 โดยกลุ่มสายชุดบนและชุดกลางจะถูกนำไปใช้บ่อยที่สุด ส่วนกลุ่มสายชุดล่างจะไม่ค่อยได้ถูกนำไปใช้เนื่องจากเป็นช่วงเสียงที่ต่ำ และมีความชัดเจนน้อย แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์และบริบทในการบรรเลงด้วย หลังจาก

* Corresponding author, email: changton.k@rsu.ac.th

ทำความเข้าใจกับคอร์ดหลักพื้นฐานแล้วจะมีการเติมสีสันต่าง ๆ ของคอร์ด โดยพิจารณาในเรื่องเทนชันที่เหมาะสมของแต่ละคอร์ด โดยคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์มีเทนชันที่เหมาะสม ได้แก่ เทนชัน 9 และ ♯11 คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์มีเทนชันที่เหมาะสม ได้แก่ เทนชัน 9 และ 11 คอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์มีเทนชันที่เหมาะสม ได้แก่ เทนชัน 9 และ 11 คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์มีเทนชันที่เหมาะสม ได้แก่ เทนชัน 9 ♭9 ♯9 ♯11 ♭13 และ 13 ในการเติมเทนชันเข้าไปในแนวเสียงดรอปทู จะต้องมีการตัดโน้ตบางตัวในแนวเสียงออก การเติมเทนชันในกลุ่มเทนชัน 9 ได้แก่ 9 ♭9 ♯9 เข้าไปในแนวเสียงดรอปทูจะต้องตัดโน้ตพื้นต้นออก (9 แทน 1) หรือ เติมเทนชันในกลุ่ม 11, 13 ได้แก่ 11 ♯11 ♭13 13 จะต้องตัดโน้ตลำดับที่ 5 ออก (11,13 แทน 5) ทั้งนี้เทนชันในกลุ่ม 9 และ 11, 13 สามารถใช้ร่วมกันได้ในแนวเสียงเดียว การเติมเทนชันต่าง ๆ เข้าไปนอกจากจะทำให้คอร์ดมีสีสันสามารถนำไปใช้งานได้หลากหลายรูปแบบแล้ว ยังทำให้คอร์ดเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียงอีกด้วย

การเติมเทนชัน 9 ลงไปในคอร์ด CMaj7 C7 C-7 และ C-7♭5 พบว่าจะได้คอร์ดพ้องเสียงเป็น E-7 E-7♭5 E♭Maj7 และ E♭-Maj7 ตามลำดับ ในกรณีที่เติมเทนชัน ♭9 และ ♯9 ลงคอร์ดโดมินันท์แปลง จะได้คอร์ดพ้องเสียงเป็น E°7 และ E°Maj7 เมื่อเติมเทนชัน 11 ลงในคอร์ด C-7 และ C-7♭5 จะได้คอร์ดพ้องเสียงเป็น F7sus4 และ F♯Maj7♭5 เติมเทนชัน ♯11 ลงในคอร์ด CMaj7 C7 จะได้คอร์ดพ้องเสียงเป็น F♯-7♭5(11) และ F♯7♭5 เมื่อเติมเทนชัน 13 และ ♭13 ลงบนคอร์ด C7 จะได้คอร์ดพ้องเสียงเป็น F♯7(♯9,♯11) และ F♯7(9,♯11) ในกรณีคอร์ดโดมินันท์แปลง นิยมที่จะใช้เทนชัน 2 ตัวร่วมกัน ดังนี้ C7(♭9,♯11) มีคอร์ดพ้องเสียงเป็น F♯7 C7 (♭9,♭13) มีคอร์ดพ้องเสียงเป็น B♭-7♭5 C7 (♭9,13) มีคอร์ดพ้องเสียงเป็น B♭°Maj7 C7(♯9,♯11) มีคอร์ดพ้องเสียงเป็น F♯7(13) และ C7 (♯9,♭13) มีคอร์ดพ้องเสียงเป็น EMaj7♭5

สำหรับการนำแนวเสียงดรอปทูไปใช้งาน จะพิจารณาที่โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงเป็นสำคัญ ร่วมกันกับการใช้เทนชันที่เหมาะสมในแต่ละคอร์ด ในบทความนี้จะเน้นแสดงตัวอย่างของการนำแนวเสียงดรอปทูไปใช้ใน 3 รูปแบบด้วยกัน คือ ใช้ในการวางเสียงประสานของทำนองเพลงบนกีตาร์ โดยโน้ตตัวบนสุดจะต้องเป็นทำนองเพลงหลัก ใช้ในการอิมโพรไวส์ในลักษณะบล็อกคอร์ด โน้ตตัวบนสุดจะต้องเป็นทำนองที่ใช้อิมโพรไวส์และใช้ในการบรรเลงประกอบ โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงจะเคลื่อนตัวได้อิสระ แต่จะต้องมีการนำแนวเสียงที่ชัดเจนและสนับสนุนผู้บรรเลงอิมโพรไวส์ โดยในทั้ง 3 กรณีนี้ จะต้องมีการเลือกใช้เทนชันที่เหมาะสมตามบริบทของเพลง โดยผู้เขียนได้ยกตัวอย่างการวางเสียงประสานบนกีต้าร์ในเพลง *แดวิลเนเวอร์บีอะนาเตอร์ยู* ที่บรรเลงโดยโจ แพส นักกีตาร์แจ๊สในยุคบีบอป และสาธิตการวางเสียงประสานบนกีต้าร์ในเพลง *พรีลูดทูอะคิส* ผลงานการประพันธ์ของดุค เอลลิงตัน โดยผู้เขียนได้ใช้แนวเสียงดรอปทูในการวางเสียงประสานทั้งหมดร่วมกับการเติมเทนชันต่าง ๆ ในส่วนการอิมโพรไวส์ในลักษณะบล็อกคอร์ด ได้มีการยกตัวอย่าง การใช้แนวเสียงดรอปทูสร้างทำนองอิมโพรไวส์ ในท่อนอิมโพรไวส์เพลง *กอนวิทเดอวิน* ที่บรรเลงโดยนักกีตาร์แจ๊ส เวส มอนโกเมอรี และในการบรรเลงประกอบผู้เขียนได้ยกตัวอย่าง เพลงบลูส์ในคีย์ F โดยผู้เขียนได้สาธิตการใช้แนว

เสียงดรอปทูในการวางแนวเสียงเพื่อบรรเลงประกอบ และใช้การนำแนวเสียงแบบต่าง ๆ ได้แก่ การนำแนวเสียงแบบโน้ตร่วม การนำแนวเสียงแบบตามขั้น การนำแนวเสียงแบบเป็นแพทเทิร์น และการนำแนวเสียงแบบโครมาติก

คำสำคัญ : แนวเสียงดรอปทู / แนวเสียงสำหรับกีตาร์ / การนำแนวเสียง

Abstract

The Drop 2 voicing is a type of chord voicing that is widely used among jazz musicians, particularly guitarists from the bebop era such as Wes Montgomery Barney Kessel and Joe Pass. This is because of the Drop 2 voicing is well-suited to the guitar's range and is easy to play. In this article will systematically discuss the concept of the Drop 2 voicing for guitar, which includes the theory of creating Drop 2 voicings, adding color to the voicings by incorporating various tensions and the important topic of this article is how to apply Drop 2 voicings in different contexts. It will also provide specific examples from legend jazz guitarists.

The Drop 2 voicing involves relocating the second highest note of four-way close voicing down by one octave. There are 4 basic chords used in the Drop 2 voicing include Major seventh chords, Dominant seventh chords, Minor seventh chords, and Half-Diminished seventh chord. Each chord has 4 voicings: root position first inversion second inversion and third inversion. Each voicing on the guitar has a different chord shape, which can be categorized into three groups based on the guitar strings set: the top set (strings 1, 2, 3, 4) the middle set (strings 2, 3, 4, 5) and the bottom set (strings 3, 4, 5, 6). The top set and middle set are used most frequently because they are in practical rang for guitar, while the bottom set is rarely used due to its lower rang and less clarity. But this also depends on the situation and context of the performance. After understanding standard Drop 2 voicings, various embellishments will be added to the chords, considering the available tensions for each chord. The Major seventh chord has available tensions including tension 9 and ♯11. Minor seventh chord, the available tensions are tension 9 and 11. The Half-Diminished seventh chord has available tensions, which are tensions 9 and 11. Dominant seventh chord has available tensions include tension 9, ♭9, ♯9, ♯11, ♭13 and 13. To create color and complexity by adding tensions to the Drop 2 voicing, certain notes in the voicing must be omitted.

Adding a tension 9 (9, ♭9, ♯9) to a Drop 2 voicing requires removing the root note (9 for 1) or adding tensions 11, 13 (11, ♯11, ♭13, 13) requires removing the 5th note. (11, 13 for 5). However, tensions 9 and 11, 13 can coexist within the same voicing. Adding various tensions not only makes the chords more colorful and versatile for different applications but also transforms the chords into enharmonic chords.

Adding the tension 9 to the chords CMaj7, C7, C-7, and C-7♭5 results in the enharmonic chords E-7 E-7♭5 E♭Maj7 and E♭-Maj7. In the case of adding the tensions ♭9 and ♯9 to altered dominant chords, the enharmonic chords E°7 and E°Maj7 are obtained. Adding the tension 11 to the chords C-7 and C-7♭5 to get the enharmonic chords F7sus4 and F♯Maj7♭5. Adding the ♯11 tension to the CMaj7 and C7 chords giving the enharmonic chord F♯-7♭5(11) and F♯7♭5. Adding the 13 and ♭13 tensions to the C7 chord giving the F♯7(♯9,♯11) and F♯7(9,♯11) enharmonic chords. In the case of altered dominant chords, it is common to use two tensions together as follows: C7(♭9,♯11) has a enharmonic chord as F♯7, C7(♭9,♭13) has a enharmonic chord as B♭-7♭5, C7(♭9,13) has a enharmonic chord as B♭°Maj7, C7(♯9,♯11) has a enharmonic chord as F♯7(13) and C7(♯9,♭13). has a enharmonic chord as EMaj7♭5.

In the application of Drop 2 voicings, particular emphasis is the top note of the voicing together with the available tensions of each chord. In this article will focus on demonstrating the use of the Drop 2 voicing in three different ways: using it to harmonize the melody on the guitar, where the top note must be the main melody; using it for improvisation in a block chord style, where the top note must be the melody used for improvisation; and using it for accompaniment, where the top note of the voicing can move freely but must provide a good voice leading, that supports the improviser. The approach to voice lead can take several forms, including common notes stepwise motion chromatic movement or the use of patterns. In all three cases, available tensions must be chosen according to the context of the song. The author provided example of harmonizing a melody by using the Drop 2 voicings on the tune *"There Will Never Be Another You"* performed by Joe Pass, a jazz guitarist from the bebop era. And also demonstrated the use of Drop 2 voicing to harmonize the song *"Prelude to a Kiss"* composed by Duke Ellington. Examples were given of using the Drop 2 voicing technique to create an improvisation in the style of block chords on the song *"Gone with the Wind"* performed by jazz guitarist Wes Montgomery. In the

accompanying performance, the author provided an example of a blues in the key of F, demonstrating the use of the Drop 2 voicing technique for accompanying and employing various voice leading techniques, including common notes stepwise motion the use of patterns and chromatic movement.

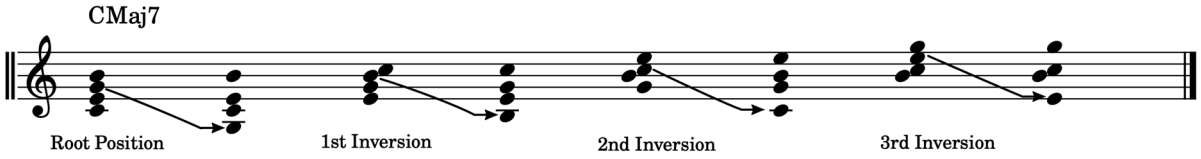
Keywords: Drop 2 Voicing / Voicing for Guitar / Voice Leading

การวางแนวเสียงสำหรับกีตาร์นั้นมีหลายรูปแบบ เช่น แบบ 4 โน้ตวางชิด (Four-Way Close Voicing) แบบดรอปทู (Drop 2 Voicing) แบบดรอปทรี (Drop 3 Voicing) แบบคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal Voicing) เป็นต้น แต่รูปแบบที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในกลุ่มนักกีตาร์แจ๊ส ก็คือ การวางแนวเสียงแบบดรอปทู โดยเฉพาะนักกีตาร์ยุคบีบอปอย่างเช่น เวส มอนโกเมอรี่, บาร์นี่ คาสเซิล, และโจ แพส ได้ใช้การวางแนวเสียงแบบดรอปทูนี้ในรูปแบบต่าง ๆ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการจัดวางแนวเสียงแบบดรอปทูสำหรับกีตาร์ อันประกอบไปด้วยทฤษฎีการสร้างแนวเสียงดรอปทู การสร้างสีสันให้แนวเสียงโดยการเติมเทนชันต่าง ๆ และหัวข้อที่สำคัญซึ่งในบทความนี้ต้องการนำเสนอ คือ วิธีการนำแนวเสียงดรอปทูนี้ไปประยุกต์ใช้งานในรูปแบบต่าง ๆ รวมถึงมีการยกตัวอย่างการนำไปใช้งานจริงจากศิลปินกีตาร์แจ๊ส

การวางแนวเสียงแบบดรอปทู คือการย้ายโน้ตในลำดับที่ 2 จากข้างบนของแนวเสียงแบบ 4 โน้ตวางชิดลงมา 1 ช่วงคู่แปด[1] จาก Example 1 การย้ายโน้ตในลำดับที่ 2 ของแนวเสียงแบบ 4 โน้ตวางชิด ทำให้เกิดแนวเสียงที่กว้างขึ้น และในแง่ของการนำไปใช้บนกีตาร์ จะสะดวกกว่าแนวเสียงแบบ 4 โน้ตวางชิด

Example 1 Creating Drop 2 Voicing from Four-Way Close Voicing



[1] Bret Willmott, *Mel Bay's Complete Book of Harmony, Theory & Voicing* (Pacific, MO: Mel Bay, 1994), 8-9.

จาก Example 2 นำแนวเสียงแบบดรอปทู ของคอร์ดเบื้องต้น 4 ประเภท ได้แก่ คอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ มาเรียงกันได้ 4 แนวเสียง คือ แนวเสียงพื้นต้น แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่หนึ่ง แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สอง และแนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สาม และเพื่อการนำแนวเสียงต่าง ๆ เหล่านี้ไปใช้ในรูปแบบต่าง ๆ ที่หลากหลาย ให้สังเกตความสัมพันธ์ของโน้ตตัวบนสุดของแนวเสียง (Top Note) ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด กับรูปแบบของแนวเสียง ดังนี้ แนวเสียงพื้นต้น โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงคือ โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่หนึ่ง โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงคือ ตัวโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด แนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สอง โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงคือ โน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด และแนวเสียงพลิกกลับขั้นที่สาม โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงคือ โน้ตพื้นต้น

Example 2 Drop 2 Voicing on all 4 Types of Chords

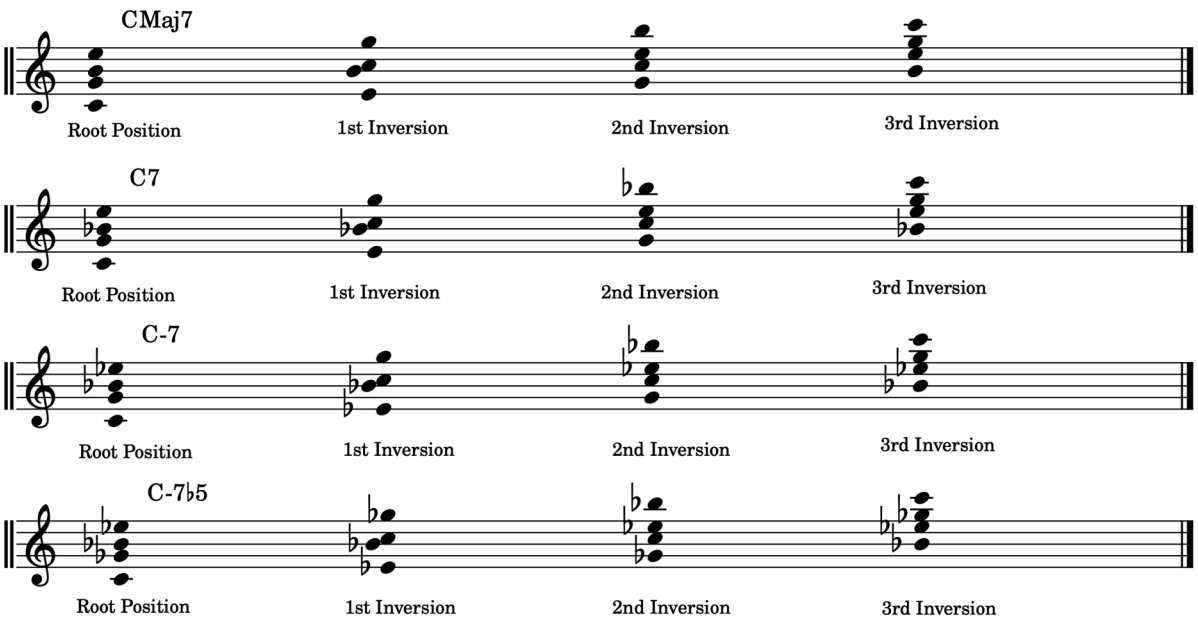


Figure 1-3 คือ รูปแบบของคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ ในกลุ่มสายต่าง ๆ ซึ่งจะมี กลุ่มสายชุดบน (Top Set) กลุ่มสายชุดกลาง (Middle Set) และกลุ่มสายชุดล่าง (Bottom Set)

Figure 1 Major 7th Chord Forms on Top 4 Strings of the Guitar

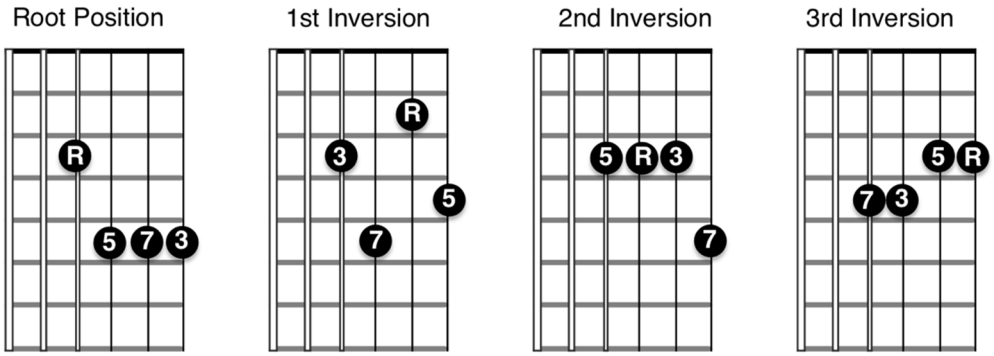


Figure 2 Major 7th Chord Forms on Middle 4 Strings of the Guitar

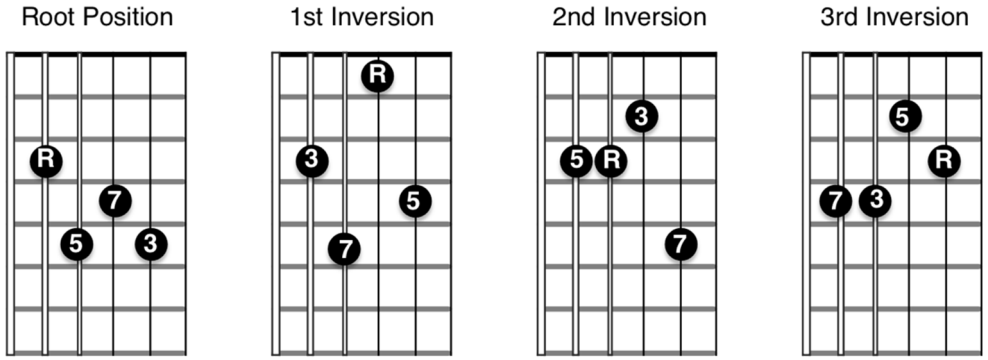


Figure 3 Major 7th Chord Forms on Bottom 4 Strings of the Guitar

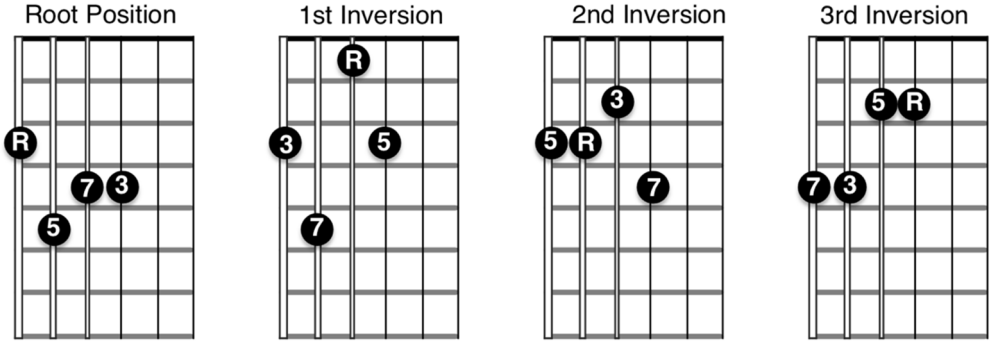


Figure 4-6 คือ รูปแบบของคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ บนกลุ่มสายทุกชุด โดยรูปแบบของแนวเสียงดรอปทูของคอร์ดเบื้องต้น 4 ประเภท ที่อยู่บนกลุ่มสายทั้ง 3 กลุ่มนี้ จะถูกนำไปใช้ตามช่วงเสียง (Range) ที่ผู้บรรเลงต้องการนำแนวเสียงนั้นไปใช้ ซึ่งกลุ่มสายชุดบนและชุดกลางจะถูกนำไปใช้บ่อยที่สุด ส่วนกลุ่มสายชุดล่างจะไม่ค่อยได้ถูกนำไปใช้เนื่องจากเป็นช่วงเสียงที่ต่ำ และมีความชัดเจนน้อย แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์และบริบทในการบรรเลงด้วย

Figure 4 Dominant 7th Chord Forms on 3 Difference Strings Set of the Guitar

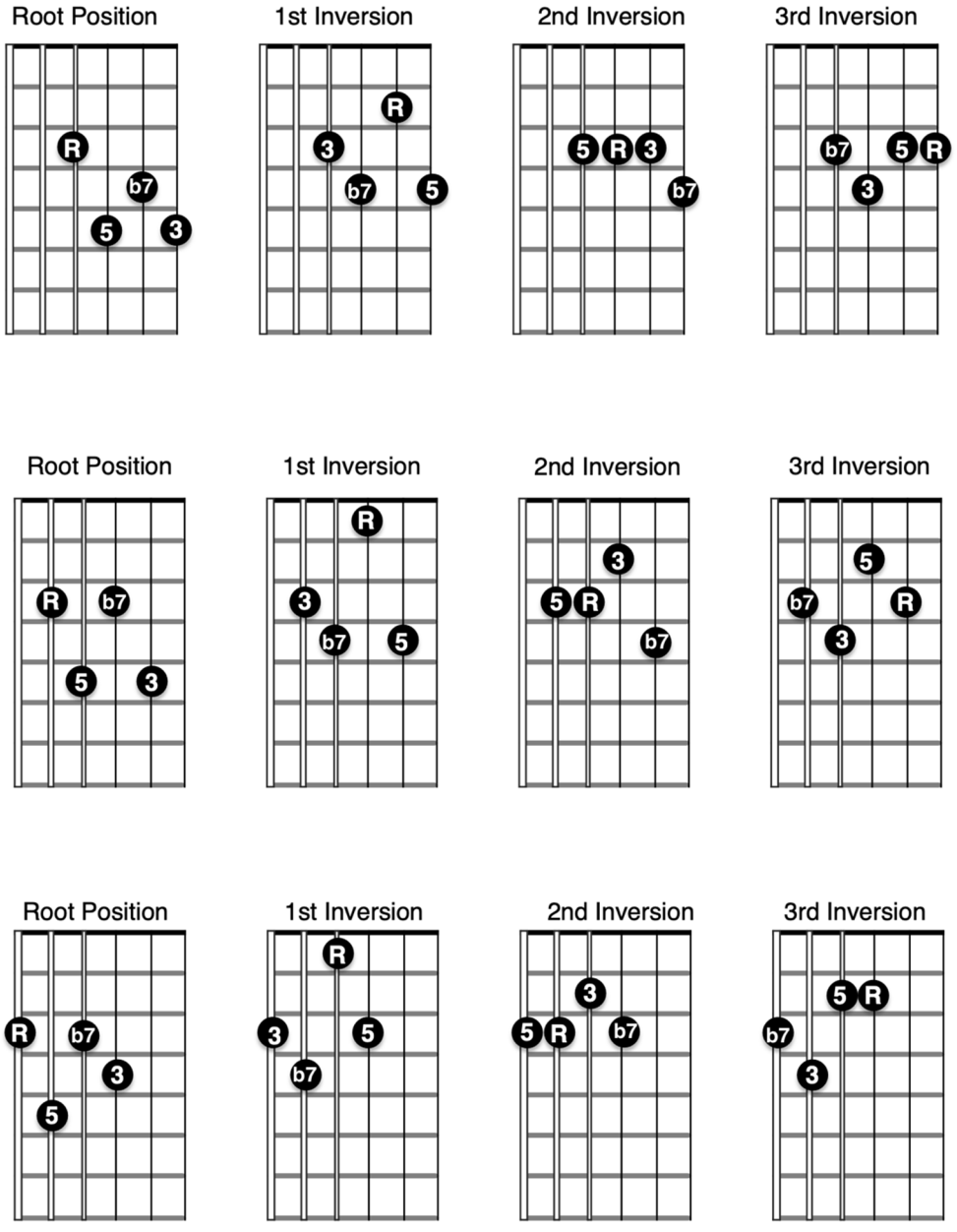


Figure 5 Minor 7th Chord Forms on 3 Difference Strings Set of the Guitar

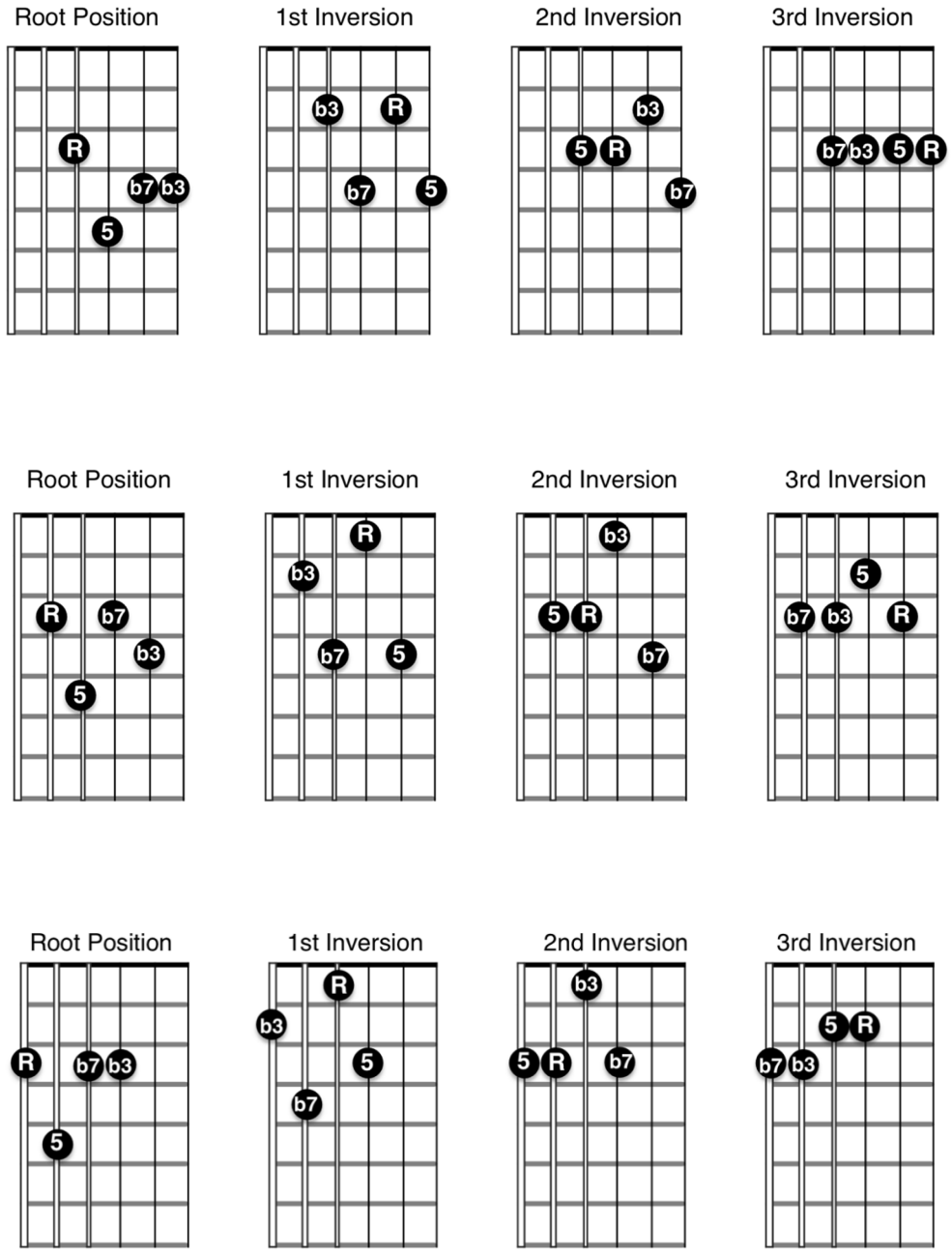
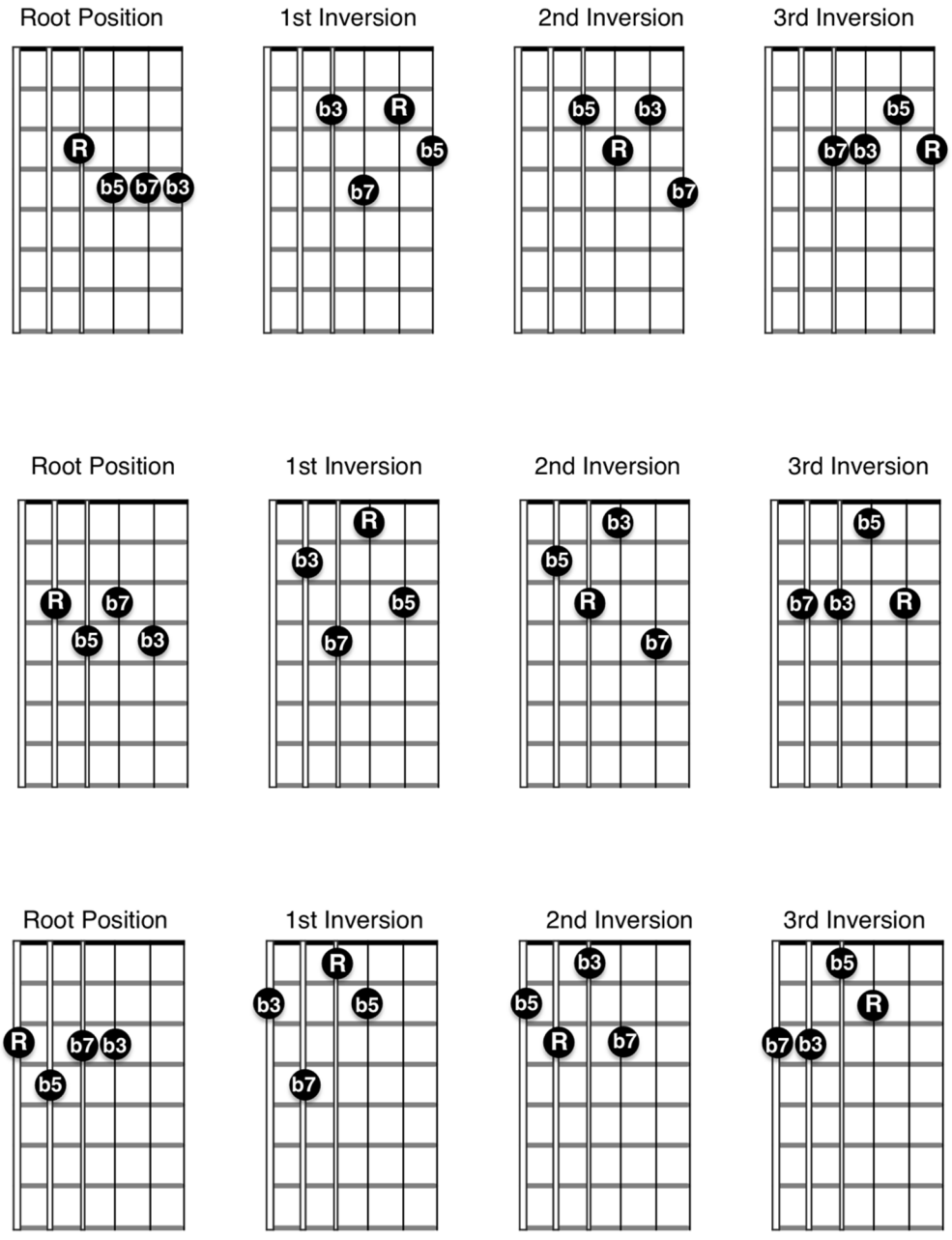


Figure 6 Half-Diminished Chord Forms on 3 Difference Strings Set of the Guitar



การเติมเทนชัน 9, 11 และ 13 เข้าไปในคอร์ดทบเจ็ดทั้ง 4 ประเภท จะสร้างให้เกิดสีสันและสามารถนำไปใช้งานได้หลากหลายและเหมาะสมกว่าคอร์ดทบเจ็ดธรรมดาที่มีแต่โน้ตในคอร์ด การที่จะเติมเทนชันลงไปในคอร์ด จะต้องเป็นเทนชันที่เหมาะสม (Available Tensions) กับคอร์ดนั้น ๆ ด้วย ซึ่งเทนชันที่เหมาะสม

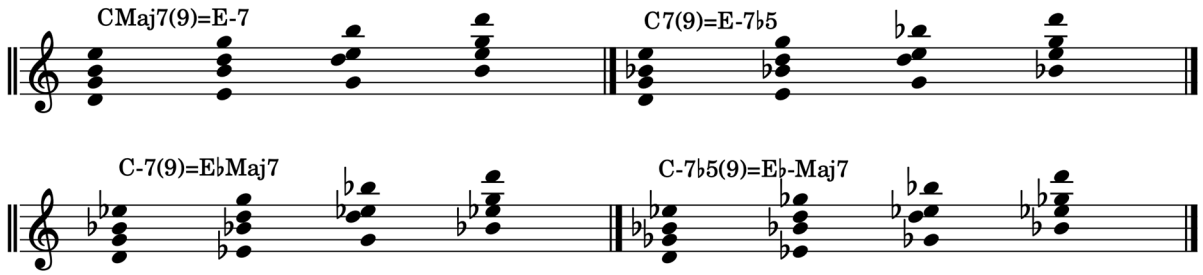
สำหรับคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ ได้แก่ เทนชัน 9 และ ♯11 เทนชันที่เหมาะสมสำหรับคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ ได้แก่ เทนชัน 9 และ 11 เทนชันที่เหมาะสมสำหรับคอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ ได้แก่ เทนชัน 9 และ 11 เทนชันที่เหมาะสมสำหรับคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ได้แก่ เทนชัน 9 ♭9 ♯9 ♯11 ♭13 และ 13[2] ดังที่แสดงใน Table 1

Table 1 Available Tensions for all 4 Types of Chords

Chord Types	Available Tensions
Major 7th	9, ♯11
Minor 7th	9, 11
Half-Diminished	9, 11
Dominant 7th	9, ♭9, ♯9, ♯11, ♭13, 13

Example 3 เป็นตัวอย่างการเติมเทนชัน 9 ลงไปในคอร์ดทั้ง 4 ประเภท โดยตัดโน้ตพื้นต้นออกแล้วแทนด้วยโน้ตเทนชัน 9 (9 แทน 1)[3] และจะเห็นได้ว่าคอร์ดที่แทนโน้ตพื้นต้นด้วยเทนชัน 9 จะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ CMaj7(9) = E-7, C7(9) = E-7♭5, C-7(9) = E♭Maj7 และ C-7♭5(9) = E♭-Maj7

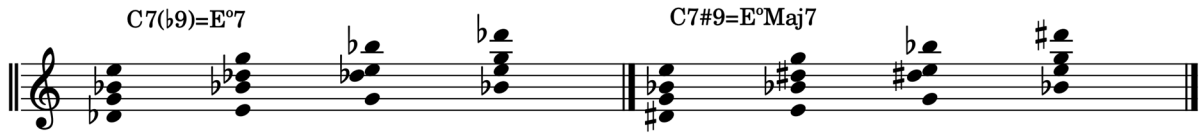
Example 3 Adding Tension 9 on all 4 Types of Chords



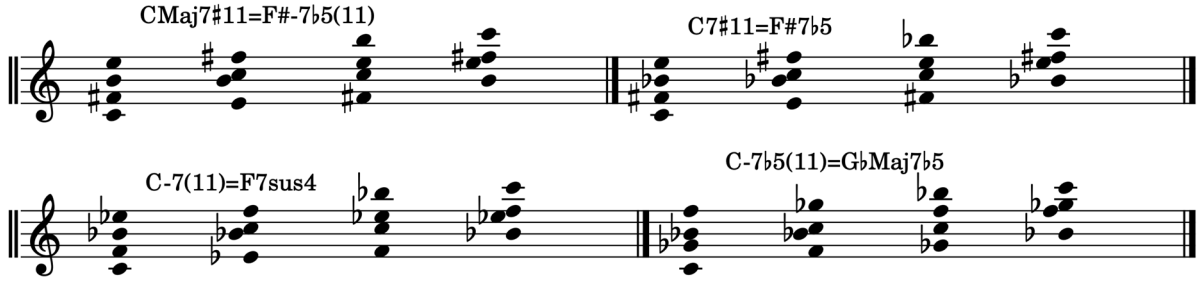
[2] Ted Pease and Ken Pulling, *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small Band and Medium Ensembles* (Boston, MA: Berklee Press, 2001), 13-15.

[3] Bret Willmott, 29.

Example 4 ในกรณีคอร์ดโดมินันท์ เป็นโดมินันท์แปลง (Altered Dominant) จะแทนโน้ตพื้นต้นด้วยเทนชัน ♭9 หรือ ♯9 คอร์ดที่แทนโน้ตพื้นต้นด้วยเทนชัน ♭9 และ ♯9 จะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ C7(♭9) = E°7 และ C7(♯9) = E°Maj7 ซึ่งคอร์ด C7(♯9) จะไม่ค่อยถูกนำมาใช้เท่าไร เนื่องจากเป็นคอร์ดที่มีเสียงกระด้าง ส่วนใหญ่จะนำไปร่วมกับเทนชันอื่น ๆ ซึ่งจะได้กล่าวในหัวข้อต่อ ๆ ไป

Example 4 Adding Tensions ♭9 or ♯9 on Dominant 7th Chord

Example 5 เป็นตัวอย่างการเติมเทนชัน 11 และ ♯11 โดยในคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์และโดมินันท์ จะใช้เทนชัน ♯11 แทนโน้ตลำดับที่ 5 (11 แทน 5)[4] ส่วนคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์และคอร์ดกึ่งดิมินิชท์จะเติมเทนชัน 11 แต่สำหรับคอร์ดกึ่งดิมินิชท์ จะมีข้อแตกต่างเล็กน้อย คือ การใช้เทนชัน 11 แทนโน้ตลำดับที่ 3 (11 แทน 3) คอร์ดที่แทนโน้ตลำดับที่ 5 ด้วยเทนชัน 11, ♯11 จะเปลี่ยนรูปเป็นคอร์ดพ้องเสียง CMaj7(♯11) = F♯7♭5(11), C7(♯11) = F♯7♭5, C-7(11) = F7sus4 และ C-7♭5(11) = G♭Maj7♭5

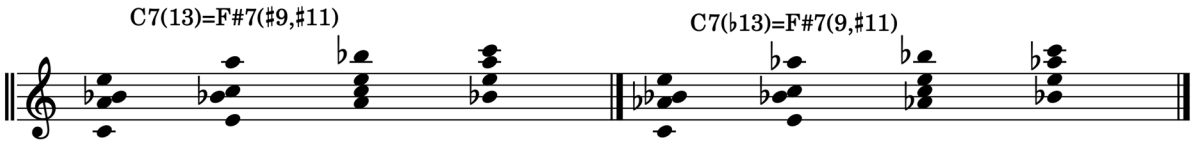
Example 5 Adding Tensions 11 or ♯11 on all 4 Types of Chords



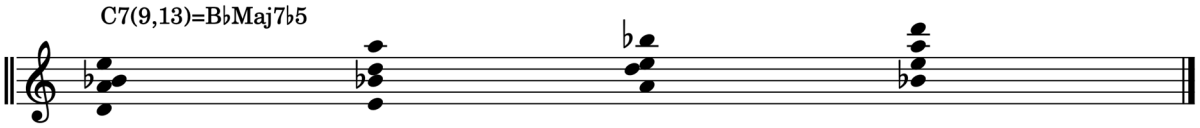
เทนชัน 13 และ ♭13 ส่วนใหญ่จะนิยมใช้บนคอร์ดโดมินันท์ โดยแทนโน้ตลำดับที่ 5 (13 แทน 5)[5] ดัง Example 6

[4] Bret Willmott, 45.

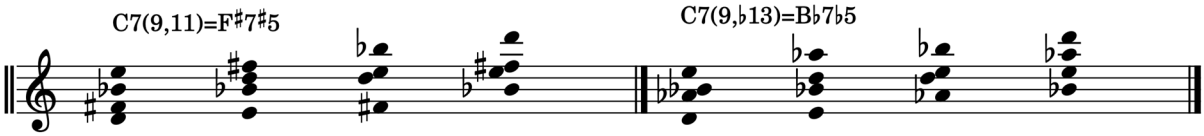
[5] Bret Willmott, 56.

Example 6 Adding Tensions 13 or ♭13 on Dominant 7th Chord

Example 7 เป็นตัวอย่างการเติมเทนชัน 9 และ 13 บนคอร์ดโดมินันท์ โดยตัดโน้ตพื้นต้นออกแล้วแทนด้วยโน้ตเทนชัน 9 และตัดโน้ตลำดับที่ 5 ออกแล้วแทนด้วยเทนชัน 13 เมื่อเติมเทนชันทั้งสองเข้าไปคอร์ดจะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ C7(9,13) = B♭Maj7♭5

Example 7 Adding Combination of Tensions 9 and 13 on Dominant 7th Chord

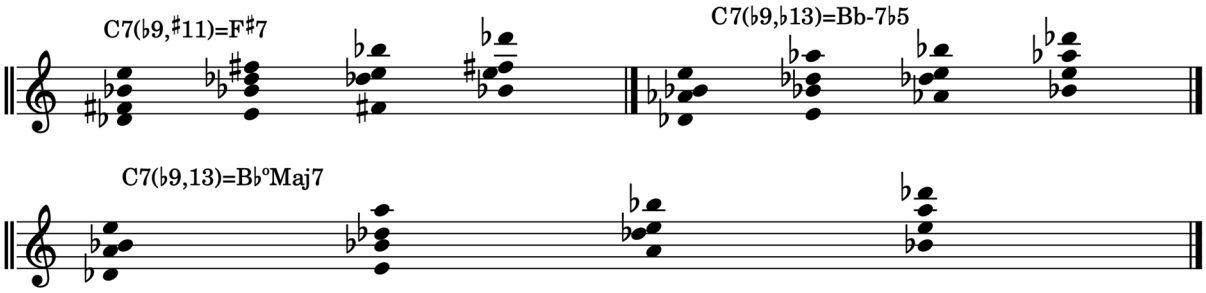


Example 8 เป็นตัวอย่างการใช้เทนชัน 9 ร่วมกับ เทนชัน ♯11 และ ♭13 บนคอร์ดโดมินันท์แปลง โดยตัดโน้ตพื้นต้นออกแล้วแทนด้วยโน้ตเทนชัน 9 และตัดโน้ตลำดับที่ 5 ออกแล้วแทนด้วยเทนชัน ♯11 และ ♭13 เมื่อเติมเทนชันทั้งสองเข้าไป คอร์ดจะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ C7(9,♯11) = F♯7♯5 และ C7 (9,♭13) = B♭7♭5 ตามลำดับ

Example 8 Adding Combination of Tensions 9 and Tension ♯11 or ♭13 on Altered Dominant 7th Chord

Example 9 เป็นตัวอย่างการใช้เทนชัน ♭9 ร่วมกับ เทนชัน ♯11, ♭13 และ 13 บนคอร์ดโดมินันท์แปลง โดยตัดโน้ตพื้นต้นออกแล้วแทนด้วยโน้ตเทนชัน ♭9 และตัดโน้ตลำดับที่ 5 ออกแล้วแทนด้วยเทนชัน

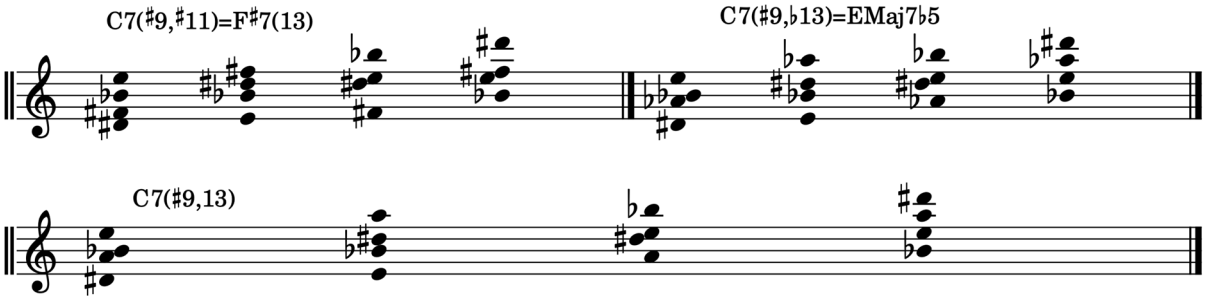
♯11, ♭13 และ 13 เมื่อเติมเทนชันทั้งสองเข้าไป คอร์ดจะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ C7(♭9,♯11) = F♯7, C7 (♭9,♭13) = B♭-7♭5 และ C7 (♭9,13) = B♭°Maj7 ตามลำดับ

Example 9 Adding Combination of Tensions ♭9 and Tension ♯11, ♭13, 13 on Altered Dominant 7th Chord



Example 10 เป็นตัวอย่างการใช้เทนชัน ♯9 ร่วมกับ เทนชัน ♯11, ♭13 และ 13 บนคอร์ดโดมินันท์แปลง โดยตัดโน้ตพื้นต้นออกแล้วแทนด้วยโน้ตเทนชัน ♯9 และตัดโน้ตลำดับที่ 5 ออกแล้วแทนด้วยเทนชัน ♯11, ♭13 และ 13 เมื่อเติมเทนชันทั้งสองเข้าไป คอร์ดจะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียง ดังนี้ C7(♯9,♯11) = F♯7(13) และ C7 (♯9,♭13) = EMaj7♭5

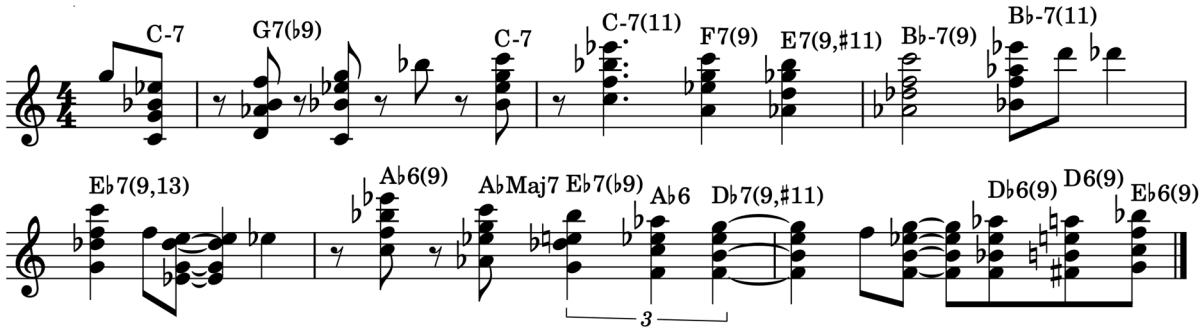
Example 10 Adding Combination of Tensions ♯9 and ♯11, ♭13, 13 on Altered Dominant 7th Chord



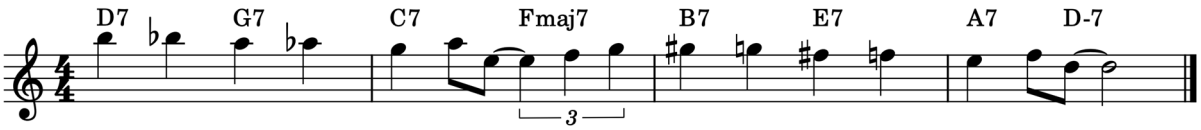
แนวเสียงดรอปทูบนกีตาร์สามารถนำไปใช้งานได้หลายรูปแบบ ที่นักกีตาร์นิยมก็คือ การนำไปใช้ในการวางเสียงประสานสำหรับทำนองเพลงบนกีตาร์ ดังใน Example 11 เป็นตัวอย่างการวางเสียงประสานใน

เพลง *แดวิลเนเวอร์บีอะนาเตอร์ยู* โดยโจ แพส นักกีตาร์แจ๊สในยุคบีบอป สังเกตุเห็นได้ว่าใช้การวางแนวเสียงดรอปทูเป็นส่วนใหญ่

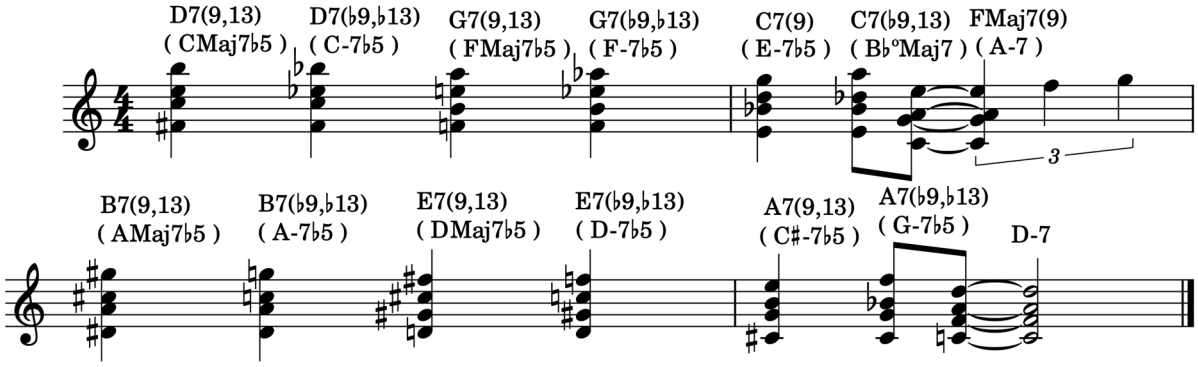
Example 11 *"There Will Never Be Another You"* by Joe Pass



Example 12 เป็นทำนองและคอร์ดหลักของเพลง *พรีลูดทูอะคิส* ที่ประพันธ์โดยดุค เอลลิงตัน ผู้เขียนได้ใช้แนวเสียงดรอปทูในการวางเสียงประสาน ร่วมกับการเติมเทนชันต่าง ๆ โดยการเติมเทนชันเข้าไปในคอร์ดหลัก จะพิจารณาจาก Table 1 และสำหรับเทนชันในคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ให้ใช้เป็นคอร์ดโดมินันท์แปลงเมื่อเป็นคอร์ดโดมินันท์ที่มีการเกลาเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย[6] เมื่อเติมเทนชันเข้าไปบนคอร์ดหลัก คอร์ดจะเปลี่ยนรูปไปเป็นคอร์ดพ้องเสียงตามคอร์ดในวงเล็บตาม Example 13 ในส่วนของการพิจารณาใช้กลุ่มสายบนกีตาร์สามารถใช้กลุ่มสายบนร่วมกับกลุ่มสายกลาง หรือใช้กลุ่มสายกลางทั้งหมดก็สามารถทำได้

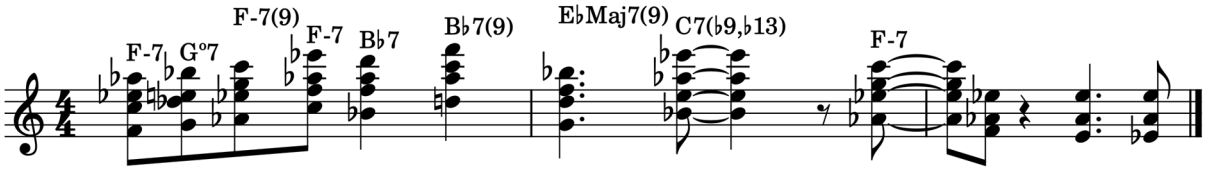
Example 12 *"Prelude to a Kiss"* Melody

[6] Changton Kunjara, *Jazz Theory and Improvisation 3 (MUS 351)* (Prathumthani: Rangsit University Press, 2013), 21. (in Thai)

Example 13 Harmonizing *"Prelude to a Kiss"* Melody by Drop 2 Voicing on the Guitar

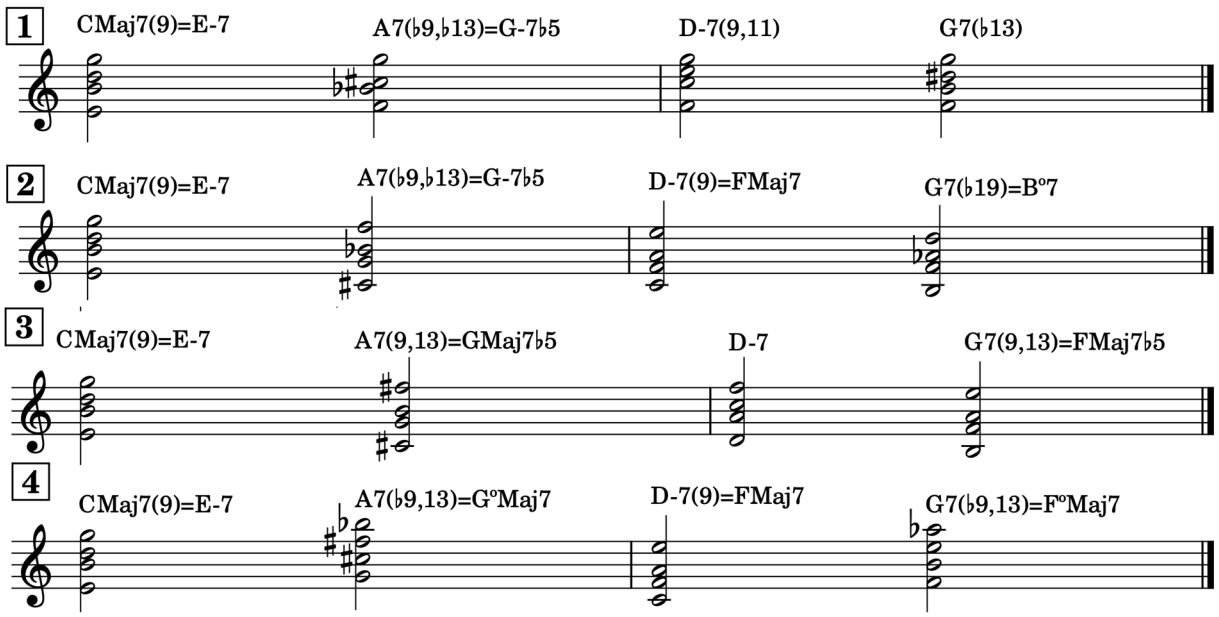


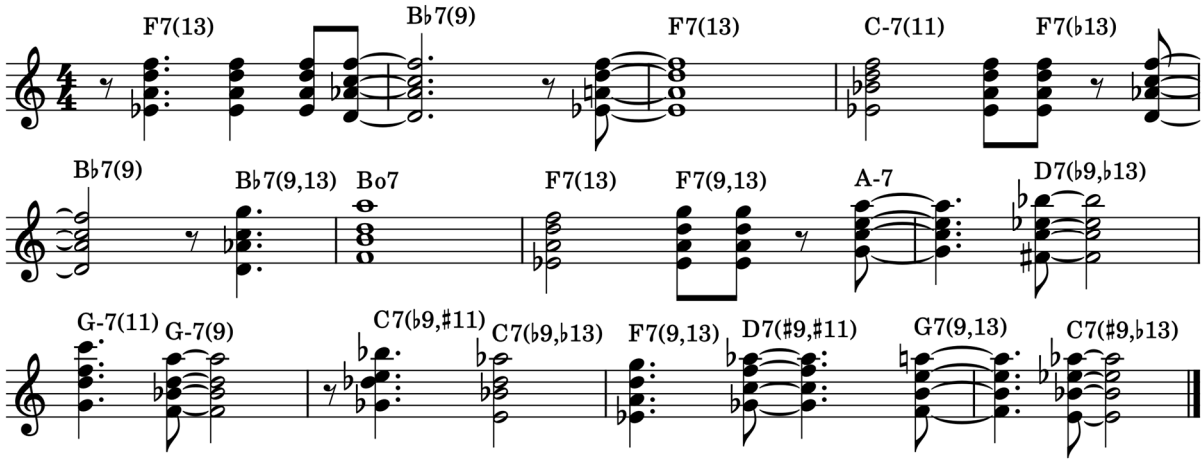
ในท่อนอิมโพรไวส์เพลง *กอนวิทเดอวิน* นักกีตาร์แจ๊ส เวส มอนโกเมอรี ในบางช่วงจะมีการใช้บล็อกคอร์ด (Block Chord) มาร่วมในการอิมโพรไวส์ โดยส่วนใหญ่คอร์ดที่ใช้นั้นจะเป็นการแนวเสียงดรอปทู ดัง Example 14

Example 14 *"Gone with the Wind"* by Wes Montgomery



การวางแนวเสียงดรอปทู ยังมีประโยชน์มากเมื่อนำไปใช้ในการบรรเลงประกอบ โดยการพิจารณาว่าจะใช้การวางแนวเสียงอันไหน นอกจากจะต้องพิจารณาเรื่องการใช้เทนชันที่เหมาะสมตาม Table 1 และพิจารณาตามบริบทของเพลงแล้ว สิ่งที่สำคัญที่สุด คือ การนำแนวเสียงที่ดี (Voice Leading) โดยการเชื่อมโยงของโน้ตตัวบนสุดในแนวเสียงแต่ละอัน การเชื่อมโยงของโน้ตเกิดได้หลายรูปแบบดัง Example 15 ในข้อ 1 โน้ตตัวบนสุดของแต่ละแนวเสียงจะเป็นโน้ตร่วม (Common Tone) ข้อ 2 โน้ตตัวบนสุดจะเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Stepwise Motion) ข้อ 3 เคลื่อนทำนองเป็นโครมาติก และข้อ 4 เคลื่อนทำนองเป็นแพทเทิร์น (Pattern) ตามลำดับ

Example 15 4 Basic Types of Voice Leading

Example 16 เป็นตัวอย่างการวางแนวเสียงดรอปทูในเพลงบลูส์คีย์ F โดยใช้โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียง นำแนวเสียงในรูปแบบต่าง ๆ ดังนี้ ในห้องที่ 1-4 เป็นการนำแนวเสียงแบบโน้ตร่วม ห้องที่ 5-7 การนำแนวเสียงแบบตามขั้น ห้องที่ 9-10 เป็นการนำแนวเสียงแบบเป็นแพทเทิร์น และห้องที่ 11-12 เป็นการนำแนวเสียงแบบโครมาติก

Example 16 Drop 2 Voicing on the “F Blues”

สรุปผล (Conclusion)

การวางแนวเสียงดรอปทู เป็นการวางแนวเสียงที่นิยมมากสำหรับนักกีตาร์เนื่องจากเป็นการวางแนวเสียงที่พอเหมาะกับช่วงเสียงของกีตาร์ สามารถปฏิบัติได้ง่ายและสามารถนำไปใช้งานได้อย่างคล่องตัวในดนตรีแจ๊ส สิ่งที่ต้องคำนึงถึงในการเลือกใช้แนวเสียงของแต่ละคอร์ด คือ โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียง และการใช้เทนชันที่เหมาะสม ในบทความนี้จะเน้นแสดงตัวอย่างของการนำแนวเสียงดรอปทูไปใช้ใน 3 รูปแบบด้วยกัน ดังนี้

1. ใช้ในการวางเสียงประสานของทำนองเพลงบนกีตาร์ โดยโน้ตตัวบนสุดจะต้องเป็นทำนองเพลงหลัก และแนวเสียงจะต้องเลือกใช้เทนชันที่เหมาะสมตามบริบทของเพลง

2. ใช้ในการอิมโพรไวส์ในลักษณะบล็อกคอร์ด โน้ตตัวบนสุดจะต้องเป็นทำนองที่ใช้อิมโพรไวส์ และต้องเลือกใช้เทนชันที่เหมาะสมตามบริบทของเพลง

3. ใช้ในการบรรเลงประกอบ โน้ตตัวบนสุดของแนวเสียงจะเคลื่อนตัวได้อิสระ แต่จะต้องมีการนำแนวเสียงที่ชัดเจนและสนับสนุนผู้บรรเลงอิมโพรไวส์ ส่วนเทนชันต้องเลือกใช้เทนชันที่เหมาะสมตามบริบทของเพลง

Bibliography

Baker, David. *Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for all Players*. Bloomington, IN: Frangipani Press, 1983.

Damian, Jon. *The Chord Factory.* Boston, MA: Berklee Press, 2007.

Hall, Jim. *Exploring Jazz Guitar*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1990.

Kunjara, Changton. “Diminished Scale Concepts for Jazz Improvisation.” *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 1-16. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/256109/176160. (in Thai)

Kunjara, Changton. *Jazz Theory and Improvisation 3 (MUS 351).* Prathumthani: Rangsit University Press, 2013. (in Thai)

Pease, Ted, and Ken Pulling. *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small Band and Medium Ensembles.* Boston, MA: Berklee Press, 2001.

Perlak, Kim. *Berklee Guitar Theory*. Boston, MA: Berklee Press, 2023.

Pruksavanich, Wisuwat. "Saxotronic Funk for Alto Saxophone: A Creative Research in Music Composition." *Rangsit Music Journal* 18, 1 (2023): 124-138. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/253796/176174. (in Thai)

Thomas, John. *Voice Leading for Guitar: Moving Through the Changes.* Boston, MA: Berklee Press, 2002.

Trakulhun, Wiboon. *Western Music Theory.* 3rd ed. Pathumthani: Anantanak, 2021. (in Thai)

Vandemoortele, Peter. "Root Motion Analysis of Chord Progressions of Selected Jazz Compositions Written Between 1980 and 2000." *Rangsit Music Journal* 15, 1 (2020): 165-177. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/190513/162188.

Willmott, Bret. *Mel Bay's Complete Book of Harmony, Theory & Voicing*. Pacific, MO: Mel Bay, 1994.