MODERN JAZZ โมเดิร์นแจ๊ส

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

MODERN JAZZ
โมเดิร์นแจ๊ส

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

โมเดิร์นแจ๊ส
MODERN JAZZ

ดนตรีบีบ็อป
BEBOP

ดนตรีคูลแจ๊ส
COOL JAZZ

ดนตรีฮาร์ดบ็อป
HARD BOP

ดนตรีโมดัลแจ๊ส
MODAL JAZZ

ดนตรีฟรีแจ๊ส
FREE JAZZ

ดนตรีฟิวชันแจ๊ส
FUSION JAZZ

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

jk 2022

ราคา 239 บาท

โมเดิร์นแจ๊ส

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

สงวนลิขสิทธิ์ตามพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ (ฉบับเพิ่มเติม) พ.ศ. 2558
ห้ามลอกเลียนแบบ ทำซ้ำ แก้ไขส่วนหนึ่งส่วนใดของหนังสือเล่มนี้ไม่ว่ารูปแบบใด
นอกจากได้รับอนุญาตเป็นลายลักษณ์อักษรจากผู้เขียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

ข้อมูลทางบรรณานุกรมของหอสมุดแห่งชาติ

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร.
โมเดิร์นแจ๊ส.-- กรุงเทพฯ : ม.ป.พ., 2565.
278 หน้า.

1. ดนตรีแจ๊ส. I. ชื่อเรื่อง.

781.65
ISBN (e-book) 978-616-594-146-4

จัดทำโดย เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
ติดต่อผู้เขียน jetnipith.s@rsu.ac.th / kwan.alt@gmail.com
Facebook: Jetnipith Sungwijit, YouTube: Jetnipith Sungwijit
หรือติดต่อที่วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต โทรศัพท์ 02-791-6260
ออกแบบปก เมยุว์ลี ทองคำ
ธภัฏ สังข์วิจิตร
จัดรูปเล่ม ศรีสุดา ฉัตรทอง
ณัฐพล อาสว่าง
สั่งซื้อได้ที่ ศูนย์หนังสือจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330
http://www.chulabook.com
โทรศัพท์ 086-323-3703-4
customer@cubook.chula.ac.th, info@cubook.chula.ac.th
Apps: CU-eBook Store

คำนำ

หนังสือ “โมเดิร์นแจ๊ส (Modern Jazz)” มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อนำเสนอสาระทางดนตรีแจ๊ส โดยมุ่งเน้นผ่านดนตรีแจ๊ส 6 ลีลาเริ่มตั้งแต่ดนตรีบีบ็อป ดนตรีคูลแจ๊ส ดนตรีฮาร์ดบ็อป ดนตรีโมดัลแจ๊ส ดนตรีฟรีแจ๊ส และดนตรีฟิวชันแจ๊ส หากพิจารณาดนตรีแจ๊สลีลาเหล่านี้ทางประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สจะพบว่ามีจุดเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญเกิดขึ้นในช่วงดนตรีบีบ็อป จึงสามารถพบคำว่าโมเดิร์นแจ๊สจากหนังสือประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สได้อย่างไม่ยากเย็น ซึ่งมีนัยหมายถึงลีลาดนตรีแจ๊สยุคใหม่ กล่าวคือ เริ่มตั้งแต่ดนตรีบีบ็อปเป็นต้นไปนับเป็นการก้าวเข้าสู่ดนตรีแจ๊สยุคใหม่ เช่น หนังสือ Jazz Styles History & Analysis เขียนโดย มาร์ก กริดลีย์ (Mark Gridley) หรือหนังสือ Jazz เขียนโดยสก็อตต์ เดอโวซ์ และแกร์รี กิดดินส์ (Scott DeVeaux and Garry Giddins) เป็นต้น ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึงนำคำนี้ดังกล่าวมาใช้เป็นชื่อหนังสือเพื่อสื่อถึงดนตรีแจ๊สเหล่านี้

ปฏิเสธไม่ได้ว่าดนตรีแจ๊สมีความโดดเด่นอยู่ที่การฝึกฝนปฏิบัติ การเสพดนตรีแจ๊สจากตัวหนังสือเป็นเพียงฉากหนึ่งของนักดนตรีเท่านั้น จำเป็นต้องอาศัยการลงมือปฏิบัติอย่างเข้มงวดและมีวินัย ประเด็นหลากหลายสามารถสัมผัสได้จากการปฏิบัติ โดยเฉพาะกรณีการบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในดนตรีแจ๊สอันเป็นลมหายใจสำคัญ สร้างความเป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากดนตรีลีลาอื่นหรืออาจกล่าวว่าเป็นภาษาทางดนตรีแจ๊ส การเสพเพียงตัวหนังสือไม่สามารถสร้างสัมผัสเหล่านี้ได้หากปราศจากการปฏิบัติ แต่อย่างไรก็ดีตัวหนังสือเหล่านี้เสมือนเป็นเครื่องชี้นำทางให้กับผู้อ่านเสมอ ส่งผลให้ปฏิเสธไม่ได้เช่นกันว่าตัวหนังสือมักมีความเชื่อมโยงกับการปฏิบัติเสมอเช่นกัน

ปัจจุบันหนังสือดนตรีที่นำเสนอองค์ความรู้ด้านดนตรีแจ๊สด้วยภาษาไทยเขียนโดยคนไทยเพื่อต้องการสื่อสารและแบ่งปันองค์ความรู้ไปยังนักดนตรีในประเทศไทยยังคงมีจำนวนน้อย ส่วนใหญ่ยังคงเป็นหนังสือหรือตำราจากต่างประเทศ ผู้เขียนใช้เวลาไตร่ตรองการจัดทำหนังสือเล่มนี้นานพอสมควร เนื่องจากพื้นฐานมีความเพลิดเพลินกับการปฏิบัติดนตรีแจ๊สเสียเป็นส่วนใหญ่ กระทั่งได้รับโอกาสทำงานวิชาการในฐานะผู้ช่วยบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต เมื่อปี พ.ศ. 2557-2558 และผู้เขียนดำรงตำแหน่งบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต เมื่อปี พ.ศ. 2559-ปัจจุบัน ซึ่งปัจจุบันวารดนตรีรังสิตอยู่ในวารสารคุณภาพของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI กลุ่ม 1) ประสบการณ์อันมีค่านี้สะท้อน

มายังผู้เขียนให้ตระหนักว่า ดนตรีแจ๊สแม้มีความโดดเด่นด้วยการศึกษาภาคปฏิบัติ แต่แหล่งทรัพยากรองค์ความรู้ทางดนตรีแจ๊สที่เป็นภาษาไทยเขียนโดยคนไทยนั้นมีอยู่อย่างจำกัด จึงกำหนดแนวทางการจัดทำหนังสือเล่มนี้ตลอดจนคัดเลือกสาระให้เหมาะสมกับแนวทางหนังสือเล่มนี้ โดยสาระที่กล่าวถึงเป็นการนำเสนอแนวคิดทั้งเชิงทฤษฎีและปฏิบัติประกอบเข้าด้วยกัน

ด้วยความตั้งใจแรกของผู้เขียนที่พยายามมุ่งเน้นให้จำนวนสาระดนตรีแจ๊สทั้ง 6 ลีลาอยู่ที่จำนวนประมาณ 200 หน้า แต่ด้วยเนื้อหาสาระบริบทอื่นอันสำคัญรวมถึงจำนวนนักดนตรีหลักที่นำมากล่าวถึง ตลอดจนแนวทางการวิเคราะห์ของผู้เขียนจึงทำให้ต้องพิจารณาประเด็นเฉลี่ยจำนวนหน้าเป็นประเด็นรองลงไป เพื่อเปิดโอกาสให้สอดแทรกสาระได้หลากหลายยิ่งขึ้น แต่กระนั้นการนำเสนอประเด็นดนตรีแจ๊สแต่ละลีลาเหล่านี้เชิงประวัติศาสตร์ตลอดจนนักดนตรีหลักหรือบทวิเคราะห์จำเป็นต้องพิจารณาคัดเลือกประเด็นต่าง ๆ โดยผู้เขียนกำหนดแนวทางไว้ดังนี้

- **ดนตรีบีบ็อป** กล่าวถึงบริบททางสังคมเชื่อมโยงกลับไปสู่ดนตรีมิกแมนด์ เพื่อนำเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมโดยกลุ่มนักดนตรีสำคัญ กระทั่งก่อเกิดเป็นดนตรีบีบ็อปจากนั้นนำเข้าสู่เอกลักษณ์ดนตรีบีบ็อป บทบาทเครื่องดนตรี การจัดรูปแบบวง การสร้างสรรค์แนวทำนองอันเป็นเอกลักษณ์ตลอดจนเสียงประสาน โครงสร้างบทเพลง บทวิเคราะห์จะกล่าวถึงเฉพาะประเด็นแนวทำนองหลักและการดำเนินคอร์ดเท่านั้น ซึ่งประเด็นการอิมโพรไวส์จะนำไปกล่าวถึงในดนตรีคูลแจ๊ส เพื่อนำเข้าสู่แนวทางการบรรเลงอันเป็นเอกลักษณ์ของไมล์ล เดวิส ต่อไป

- **ดนตรีคูลแจ๊ส** ผู้เขียนพิจารณาใช้สาระสำคัญจากการเปรียบเทียบแนวทำนองระหว่างชาร์ลี พาร์คเกอร์ และไมล์ส เดวิส เพื่อแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของพวกเขา ทั้งยังเป็นการชักนำเข้าสู่ดนตรีคูลแจ๊สของเดวิส กระทั่งส่งต่อแรงบันดาลใจไปยังนักดนตรีที่ร่วมงานอันได้แก่ 1) ลี โคนิตซ์ โดยมีการเชื่อมโยงเข้ากับเลนนี ทริสตาโน เพื่อสะท้อนบทบาทด้านการสอนดนตรีแจ๊สและส่งผลต่อแนวทางของโคนิตซ์ 2) เจอร์รี มัลลีแกน นำแรงบันดาลใจดนตรีคูลแจ๊สจากเดวิสนำไปสู่เวสต์โคสต์แจ๊สและการสร้างสรรค์ของตนเอง

● **ดนตรีฮาร์ดบ็อป** กล่าวถึงบริบทการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นด้านเทคโนโลยีการผลิตแผ่นเสียงสามารถตอบสนองต่อผู้ประพันธ์ นักดนตรี และผู้ฟังได้มากยิ่งขึ้น ด้านสาระจากนักดนตรีผู้เขียนพิจารณากล่าวถึง อาร์ต เบลคีย์ โฮเรซ ซิลเวอร์ และบทบาทจากเดวิสกับวงห้าชิ้นที่ดีที่สุดนำมากล่าวถึงสาระดนตรีฮาร์ดบ็อป โดยสาระจากเดวิสถูกเชื่อมโยงเข้ากับการบรรเลงของจอห์น โคลเทรน เพื่อนำเข้าสู่แนวทางของโคลเทรนในดนตรีโมดัลแจ๊สและดนตรีฟรีแจ๊สต่อไป

● **ดนตรีโมดัลแจ๊ส** ปฏิเสธไม่ได้ว่าต้องกล่าวถึงผลงานชิ้นสำคัญของเดวิสผลงาน Kind of Blue เป็นการกล่าวต้อนรับวิถีแห่งดนตรีโมดัลแจ๊สอย่างเป็นทางการ สาระบทวิเคราะห์เดวิสถูกนำมาเปรียบเทียบอีกครั้งโดยเปรียบเทียบกับโคลเทรน เพื่อสะท้อนถึงแนวทางการบรรเลงของพวกเขาและเป็นการชักนำเข้าสู่ดนตรีโมดัลแจ๊สกับโคลเทรน ซึ่งแนวทางการสร้างสรรค์ของโคลเทรนนี้ผู้เขียนได้สรุปแนวคิดสำคัญและแนวคิดนี้ได้ส่งผลไปถึงดนตรีฟรีแจ๊สของเขาต่อไป

● **ดนตรีฟรีแจ๊ส** ผู้เขียนพิจารณากล่าวถึงบริบทโดยรวมและใช้สาระจากนักดนตรี 3 คน ได้แก่ ออร์เน็ตต์ โคลแมน เซซิล เทเลอร์ และจอห์น โคลเทรน ตามลำดับ โดยจะกล่าวถึงแนวคิดอันโดดเด่นรวมถึงบทวิเคราะห์ของนักดนตรีแต่ละคน ทั้งนี้กรณีของโคลเทรนประเด็นแนวคิดโคลเทรนเชนเจสหรือผู้เขียนเรียกว่าแนวคิดขั้นคู่ 3 สมมาตรสัมพันธ์ ที่นำมากล่าวถึงในดนตรีฟรีแจ๊สนั้นมิได้หมายถึงระบบนี้เป็นแนวคิดของโคลเทรนช่วงดนตรีฟรีแจ๊สแต่อย่างใด หากแต่นำมากล่าวถึงเนื่องจากเป็นแนวคิดอันสำคัญแสดงถึงความสมบูรณ์ด้านดนตรีแจ๊สของเขาและมีส่วนผลักดันให้ก้าวไปสู่ดนตรีฟรีแจ๊สต่อไป

● **ดนตรีฟิวชันแจ๊ส** ผู้เขียนนำสาระจากดนตรีของเดวิสกลับมากล่าวถึงอีกครั้งเพื่อเป็นการชักนำเข้าสู่ดนตรีฟิวชันแจ๊ส โดยนำผลงาน In A Silent Way และ Bitches Brew มากล่าวถึงเป็นแนวทางหลัก สะท้อนให้เห็นถึงการนำกลุ่มเครื่องดนตรีไฟฟ้าโดยเฉพาะกีตาร์ไฟฟ้ามากล่าวถึง ซึ่งกล่าวได้ว่าบทบาทกีตาร์ไฟฟ้ากับดนตรีร็อกมีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก จากนั้นจึงกล่าวถึงวงดนตรี Weather Report เป็นการส่งต่อแรงบันดาลใจจากดนตรีฟิวชันแจ๊สของเดวิสไปยังนักดนตรีที่เคยร่วมงานกับเขา

ในสาระแต่ละบทของหนังสือเล่มนี้แบ่งส่วนประกอบออกเป็น 3 ส่วนหลัก คือ

1) ส่วนเนื้อหา เป็นการกล่าวถึงบริบทสำคัญอาจเกิดขึ้นจากบริบททางสังคมหรือเหตุการณ์สำคัญ แนวคิดสำคัญทางดนตรีหรือของนักดนตรี

2) ส่วนการวิเคราะห์ เป็นการนำบทเพลงแจ๊สลีลาสอดคล้องกับเนื้อหามากล่าวถึงเพื่อแสดงมิติเสียงดนตรีแจ๊สลีลาต่าง ๆ ผ่านบทเพลง

3) ส่วนท้าย แบ่งเป็นประเด็นสรุป แนะนำบทเพลง และแบบฝึกหัดที่สอดคล้องกับสาระแต่ละบท

นอกจากนี้ประเด็นด้านคำศัพท์ทางดนตรีผู้เขียนอ้างอิงจากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภา (พิมพ์ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2561) จัดทำโดยสำนักงานราชบัณฑิตยสภา และพจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 3 พ.ศ. 2552) เขียนโดยศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ นอกจากนี้เพื่อความเข้าใจตลอดจนการสื่อสารไปยังผู้อ่านได้สะดวก ผู้เขียนพิจารณาใช้เนื้อหาภาษาไทยหากเป็นชื่อคนและใช้ภาษาอังกฤษหรือภาษาอื่นหากเป็นชื่อเฉพาะอื่นรวมถึงสัญลักษณ์ทางดนตรี บางกรณีอาจใช้การทับศัพท์ภาษาอังกฤษ ทั้งนี้เพื่อความเหมาะสมด้านคำศัพท์ทางดนตรีแจ๊สทั้งภาษาไทยและอังกฤษ ผู้เขียนอาจบัญญัติขึ้นและพิจารณาเลือกใช้เพื่อสื่อสารสาระหนังสือเล่มนี้ อีกทั้งผู้เขียนกำหนดใช้ตัวหนังสือตัวหนาในเนื้อหาแสดงถึงคำสำคัญที่ปรากฏครั้งแรกหรืออาจเป็นประเด็นสำคัญด้านเนื้อหา หรือแนวคิด / เทคนิคทางดนตรี

ผู้เขียนขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ และรองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น สำหรับคำแนะนำ ข้อชี้แนะ แรงผลักดัน ทั้งยังมอบประสบการณ์ทางดนตรีอันล้ำค่ายิ่งเสมอมา สุดท้ายนี้ผู้เขียนหวังว่าหนังสือเล่มนี้จะเป็นเครื่องชี้นำทางให้กับผู้อ่าน เพื่อทราบถึงสาระทางดนตรีแจ๊สที่ผู้เขียนกำหนดแนวทางไว้ ตลอดจนก่อประโยชน์ต่อวงการดนตรีแจ๊สในประเทศไทย รวมถึงบุคลากรทางดนตรีกระทั่งผู้ที่สนใจทั่วไป ข้อผิดพลาดอันเกิดขึ้นจากหนังสือเล่มนี้ผู้เขียนขอรับไว้เพียงผู้เดียว และยินดีน้อมรับคำแนะนำเพื่อนำไปปรับปรุงแก้ไขต่อไป คุณความดีจากหนังสือเล่มนี้ขอยกให้กับพ่อ แม่ ครู อาจารย์ ของผู้เขียนทุกคน

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
กุมภาพันธ์ 2565

สารบัญ

คำนำ

ดนตรีบีบ็อป 1

BEBOP

- บทบาทหน้าที่เครื่องดนตรี 5
- แนวทำนอง 9
- เสียงประสาน 16
- โครงสร้างบทเพลง 20
- การสร้างสรรค์ของชาร์ลี พาร์คเกอร์ ในบทเพลง ***Billie's Bounce*** 23
- สรุปแนวคิดที่โดดเด่นของดนตรีบีบ็อป 28
- แนะนำบทเพลงบีบ็อป 29
- แบบฝึกหัด 30

ดนตรีคูลแจ๊ส 33

COOL JAZZ

ไมล์ส เดวิส กับแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีคูลแจ๊ส 34

การสร้างสรรค์ของเลสเตอร์ ยัง ในบทเพลง ***Oh! Lady Be Good*** 39

ผลงาน Birth of the Cool ของไมล์ส เดวิส 43

เลนนี ทริสตาโน และบทเพลง ***Line Up*** 48

ลี โคนิตซ์ และบทเพลง ***Subconscious-Lee*** 55

คูลแจ๊สสู่เวสต์โคสต์แจ๊สกับเจอร์รี มัลลีแกน และบทเพลง ***Walking' Shoes*** 66

สรุปแนวคิดที่โดดเด่นของดนตรีคูลแจ๊ส 72

แนะนำบทเพลงคูลแจ๊ส 72

แบบฝึกหัด 73

ดนตรีฮาร์ดบ็อป 77

HARD BOP

เทคโนโลยีไมโครกรูฟ หรือลองเพลย์อิง 80

อาร์ต เบลคีย์ โฮเรซ ซิลเวอร์ และบทเพลง ***Doodlin'*** 81

ไมล์ส เดวิส กับวงห้าชิ้นแรกที่ดีที่สุด และบทเพลง ***Blues by Five*** 91

สรุปแนวคิดที่โดดเด่นของดนตรีฮาร์ดบ็อป 104

แนะนำบทเพลงฮาร์ดบ็อป 104

แบบฝึกหัด 105

ดนตรีโมดัลแจ๊ส 107

MODAL JAZZ

ผลงาน Kind of Blue ของไมล์ส เดวิส และบทเพลง ***So What*** 109

ดนตรีโมดัลแจ๊สกับจอห์น โคลเทรน และบทเพลง ***My Favorite Things*** 129

สรุปแนวคิดที่โดดเด่นของดนตรีโมดัลแจ๊ส 159

แนะนำบทเพลงโมดัลแจ๊ส 159

แบบฝึกหัด 160

ดนตรีฟรีแจ๊ส 163

FREE JAZZ

ออร์เน็ตต์ โคลแมน และบทเพลง ***Lonely Woman*** 167

เซซิล เทเลอร์ และบทเพลง ***With (Exit)*** 182

จอห์น โคลเทรน และท่อน ***Acknowledgement*** 191

สรุปสาระดนตรีฟรีแจ๊สของออร์เน็ต โคลแมน เซซิล เทเลอร์ และจอห์น โคลเทรน 208

แนะนำบทเพลงฟรีแจ๊ส 208

แบบฝึกหัด 209

ดนตรีฟิวชันแจ๊ส 211

FUSION JAZZ

ปฐมบทแห่งดนตรีฟิวชันแจ๊สของ ไมล์ส เดวิส และบทเพลง *Bitches Brew* 212

Weather Report และบทเพลง *Birdland* 226

สรุปแนวคิดที่โดดเด่นของดนตรีฟิวชันแจ๊ส 237

แนะนำบทเพลงฟิวชันแจ๊ส 238

แบบฝึกหัด 239

บรรณานุกรม 241

ภาคผนวก 245

ชื่อบทเพลงและชื่อผลงานตัวอย่าง 245

รายการอ้างอิงโน้ตเพลง เรียงตามบทเพลงที่ปรากฏในเนื้อหา 249

ดรรชนี 253

ประวัติผู้เขียน 263

1

ดนตรีบีบ็อป
BEBOP

รูปที่ 1.1 ชาร์ลี พาร์คเกอร์ และดิซซี กิลเลสพี[1]

กระแสดนตรีบิกแบนด์ (อีกนัยคือ วงบิกแบนด์ หรือวงสวิง หรือวงแดนซ์แบนด์) ที่เคยได้รับความนิยมช่วงประมาณทศวรรษที่ 1930 เป็นต้นมา มีกลุ่มนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงหลายกลุ่ม เช่น ดุ๊ก แอลลิงตัน (Duke Ellington, 1899-1974) เคาท์ เบซี (Count Basie, 1904-1984) หรือเบนนี กูดแมน (Benny Goodman, 1909-1986) เป็นต้น ดนตรีบิกแบนด์เป็นดนตรีให้ความบันเทิงกับผู้ชมและมักพบได้บ่อยครั้งที่สามารถเต้นรำไปกับบทเพลงได้ อีกทั้งบทเพลงมีการเรียบเรียงและผสมผสานด้วยการเปิดโอกาสให้นักดนตรีแจ๊สได้แสดงความสามารถด้านการอิมโพรไวส์ของตนเองลงไปบนบทเพลงด้วย ทำให้ดนตรีบิกแบนด์ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในช่วงเวลาดังกล่าว จนกระทั่งเริ่มได้รับผลกระทบอย่างกว้างขวางจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ราวปี ค.ศ. 1939-1945 ทำให้สถานบันเทิงต่าง ๆ ต้องปิดทำการเร็วขึ้นกว่าปรกติ ผู้ชมที่มาชมการแสดงหรือมาผ่อนคลายเริ่มมีจำนวนน้อยลง อีกทั้งนักดนตรีจำนวนหนึ่งถูกเกณฑ์ไปเป็นทหารรับใช้ชาติช่วงศึกสงครามส่งผลกระทบต่อจำนวนสมาชิกนักดนตรีวงบิกแบนด์ ทำให้ได้รับผลกระทบด้านสถานที่ทำการแสดงและด้านสมาชิกนักดนตรีในวงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

[1] ที่มา: https://iconicimages.net/news/iconic-spotlight-dizzy-gillespie-charlie-parker/

นอกจากนี้สาเหตุด้านการลดจำนวนลงของสถานที่สำหรับทำการแสดงดนตรี ผนวกกับสถานบันเทิงปิดทำการเร็วขึ้นจึงทำให้มีนักดนตรีแจ๊สกลุ่มหนึ่งได้รวมกลุ่มกัน หลังจากเสร็จสิ้นภารกิจการแสดงของดนตรีบิกแบนด์พวกเขาเหล่านั้นได้รวมกลุ่มกันตามสถานบันเทิงต่าง ๆ เพื่อทำการแสดงดนตรีแจ๊สในอีกลีลาหนึ่งที่แตกต่างไปจากดนตรีบิกแบนด์ หนึ่งในสถานบันเทิงสำคัญคือ **“Minton’s Playhouse”** เป็นสถานบันเทิงชั้นนำบนถนน 118 เมืองนิวยอร์ก แหล่งรวมกลุ่มนักดนตรีแจ๊สชั้นนำร่วมกันทำการแสดงดนตรีแจ๊ส เช่น ชาร์ลี คริสเตียน (Charlie Christian, 1916-1942) นักเล่นกีตาร์ เธโลเนียส มังค์ (Thelonious Monk, 1917-1982) นักเล่นเปียโน ดิซซี กิลเลสพี (Dizzy Gillespie, 1917-1993) นักเล่นทรัมเป็ต หรือชาร์ลี พาร์คเกอร์ (Charlie Parker, 1920-1955) นักเล่นอัลโตแซ็กโซโฟน เป็นต้น การรวมกลุ่มกันแสดงดนตรีนี้เปิดโอกาสให้เหล่านักดนตรีแจ๊สสามารถร่วมกันบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ได้ การจัดรูปแบบวงมีขนาดเล็ก (ตรงข้ามกับวงดนตรีบิกแบนด์) ประกอบด้วยนักดนตรีประมาณ 4-5 คน อาจน้อยกว่าหรือมากกว่าก็ได้ บทเพลงสำหรับทำการแสดงมักเป็นบทเพลงที่เหล่านักดนตรีแจ๊สคุ้นเคย ส่วนใหญ่มักมิได้มีการฝึกซ้อมร่วมกันมาก่อนเพียงกำหนดข้อตกลงด้านโครงสร้างบทเพลงให้มีความเข้าใจง่ายไม่ซับซ้อนและต้องมีองค์ประกอบสำคัญ คือ การอิมโพรไวส์ที่มีกรอบการบรรเลงค่อนข้างอิสระ นักดนตรีที่ทำการอิมโพรไวส์สามารถบรรเลงได้ตามความพอใจของตนเองภายใต้ข้อตกลงในการแสดงบทเพลงต่าง ๆ การร่วมกันทำการแสดงลักษณะนี้นักดนตรีแจ๊สมักนิยมเรียกว่า **“แจมแซสชัน (Jam Session)”**

การแสดงดนตรีแจ๊สในอีกลีลาหนึ่งที่กล่าวมาข้างต้น หากนำมาเปรียบเทียบด้านบทบาทการอิมโพรไวส์กับบทเพลงของดนตรีบิกแบนด์แล้วจะเห็นความแตกต่างได้อย่างชัดเจน เนื่องจากบทเพลงของดนตรีบิกแบนด์เป็นบทเพลงที่มีการเรียบเรียงและมีท่อนเพลงต่าง ๆ หลากหลายอย่างชัดเจน รวมถึงเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้แสดงความสามารถด้านอิมโพรไวส์ของตนเองเช่นกัน แต่ยังคงถูกวางอยู่ในกรอบที่มีข้อจำกัดมากกว่า เช่น ข้อจำกัดด้านโครงสร้างบทเพลงอาจไม่เน้นบทบาทการอิมโพรไวส์ให้มีความโดดเด่น ซึ่งการรวมกลุ่มกันเพื่อทำการแสดงดนตรีแจ๊สในอีกลีลาดังกล่าวนี้ นักดนตรี

รูปที่ 1.2 Minton’s Playhouse
นักดนตรีเรียงจากซ้ายมือ เธโลเนียส มังค์ โฮเวิร์ด แมคกี รอย เอลดริจด์ และเท็ดดี ฮิลล์[2]

[2] ที่มา: https://www.loc.gov/item/gottlieb.06261/

มีความอิสระในกรอบการอิมโพรไวส์มากกว่า ข้อสันนิษฐานประการหนึ่ง คือ ด้วยกรอบข้อจำกัดของดนตรีบิกแบนด์ จึงทำให้การรวมกลุ่มกันเพื่อแสดงดนตรีเปรียบเสมือนเป็นการแสดงที่นักดนตรีเหล่านี้สามารถแสดงถึงทักษะต่าง ๆ ในเครื่องดนตรีของตนเองได้มากขึ้น ผ่านการอิมโพรไวส์ในบทเพลง โดยบทเพลงสำหรับแสดงมีการกำหนดข้อตกลงด้านโครงสร้างบทเพลงให้มีความเข้าใจง่าย ไม่ซับซ้อน การรวมกลุ่มกันเพื่อแสดงดนตรีข้างต้น เกิดเป็นกระแสเริ่มได้รับความนิยมในกลุ่มนักดนตรีแจ๊สมากขึ้นตามลำดับ ทำให้สถานบันเทิง Minton's Playhouse เป็นเสมือนแหล่งรวมนักดนตรีแจ๊สชั้นนำผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนมาทำการแสดงอยู่เสมอ ส่งผลทำให้ก่อเกิดการพัฒนาและกลายเป็นดนตรีบีบ็อปในที่สุด

เมื่อพิจารณาแล้วสามารถตั้งข้อข้อสังเกตได้ถึงปัจจัยสำคัญ อันทำให้เกิดกระแสดนตรีบีบ็อปในช่วงทศวรรษที่ 1940 มี 3 ประการ คือ 1) ช่วงภาวะสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้รับผลกระทบด้านสถานที่จัดการแสดงรวมถึงนักดนตรีส่วนหนึ่งถูกเกณฑ์ไปเป็นทหารช่วงศึกสงคราม 2) การรวมกลุ่มกันของนักดนตรีแจ๊สชั้นนำเพื่อแสดงดนตรี เช่น กรณี Minton's Playhouse ได้สร้างกระแสและมีส่วนทำให้ดนตรีบีบ็อปก่อกำเนิดขึ้น และ 3) กรอบข้อจำกัดด้านการอิมโพรไวส์ในบทเพลงบิกแบนด์ ปัจจัยทั้ง 3 ประการเอื้ออำนวยให้กระแสดนตรีบีบ็อปก่อกำเนิดขึ้น และดนตรีบีบ็อปก็เป็นจุดเปลี่ยนแปลงสำคัญต่อดนตรีแจ๊สด้วยเช่นกัน จุดเปลี่ยนแปลงสำคัญดังกล่าวส่งผลต่อการพิจารณาพัฒนาการของดนตรีแจ๊ส กล่าวคือ เริ่มตั้งแต่ดนตรีบีบ็อปเป็นต้นไปนับเป็นการก้าวเข้าสู่ดนตรีแจ๊สยุคใหม่ในบริบทเชิงประวัติศาสตร์ ส่วนลีลาของดนตรีแจ๊สก่อนหน้าดนตรีบีบ็อป ผู้เขียนจะพิจารณาเป็นดนตรีแจ๊สลีลาเก่าหรือแจ๊สยุคเก่า นอกจากนี้ยังสามารถพบคำว่า **"โมเดิร์นแจ๊ส (Modern Jazz)"** ในหนังสือประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส เช่น หนังสือ Jazz Styles History & Analysis เขียนโดย มาร์ก กริดลีย์ (Mark Gridley) เป็นต้น โดยมีนัยดังที่ผู้เขียนกล่าวข้างต้น

ดนตรีบีบ็อปมีชื่อเรียกหลากหลายบางกรณีอาจเรียกว่า **"บีบ็อป (Bebop)"** หรือ **"รีบ็อป (Rebop)"** หรืออาจเรียกว่า **"บ็อป (Bop)"** ทั้งหมดมีความหมายเหมือนกัน แสดงนัยถึงดนตรีบีบ็อปอันเป็นลีลาสำคัญในดนตรีแจ๊ส สันนิษฐานว่าชื่อเรียกอาจมาจากการใส่คำร้องเลียนแบบวลีสั้น ๆ ในแนวทำนองทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นและวลีดังกล่าวจบลงด้วยการเคลื่อนที่ลง ซึ่งแนวทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่ด้วยความรวดเร็วมักจบวลีลงแบบทันทีทันใดด้วยโน้ต 2 ตัว[3] พอล เทนเนอร์ และคณะ (Paul O. W. Tanner and others) ได้แสดงการร้องเลียนแบบแนวทำนองด้วยวลีสั้น ๆ จากกลุ่มโน้ต 5 ตัว แสดงดังตัวอย่างที่ 1.1 สังเกตว่าวลีที่เกิดขึ้นในแนวทำนองมีทิศทางสอดคล้องกับแนวคิดข้างต้น เริ่มจากลักษณะจังหวะโน้ตสามพยางค์ทิศทางเคลื่อนที่ขึ้น จากนั้นจึงตามด้วยลักษณะจังหวะโน้ตเขบัตหนึ่งชั้นทิศทางเคลื่อนที่ลง หากบรรเลงวลีดังกล่าวด้วยอัตราความเร็วปานกลางหรือเร็วจะให้นัยสำเนียงการเลียนแบบวลีที่สื่อถึงคำว่าบีบ็อปได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

[3] Donald D. Megill and Richard S. Demory, *Introduction to Jazz History, 6*th ed. (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2004), 152.

ตัวอย่างที่ 1.1 การใส่คำร้องเลียนแบบแนวทำนอง[4]

ด้านความแตกต่างระหว่างดนตรีบีบ็อปและดนตรีบิกแบนด์ ก็มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ทั้งด้านจำนวนนักดนตรีและเครื่องดนตรี ตลอดจนถึงวัตถุประสงค์สำหรับการทำการแสดงต่อหน้าสาธารณชน กริดลีย์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีแจ๊สได้กล่าวถึงความแตกต่างด้านจำนวนนักดนตรีรวมถึงเครื่องดนตรีสำหรับการแสดง และบริบทโดยรวมอันเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีบีบ็อปที่แตกต่างจากดนตรีบิกแบนด์ ไว้ดังนี้

ด้านจำนวนนักดนตรีรวมถึงเครื่องดนตรีสำหรับการแสดง[5]

1. มีเครื่องดนตรีน้อยชิ้นกว่าดนตรีบิกแบนด์
2. การเรียบเรียงเสียงประสานไม่เด่นชัดเหมือนกับบทเพลงบิกแบนด์
3. มักมีอัตราความเร็วค่อนข้างมาก
4. คลาริเน็ตไม่ค่อยได้รับความนิยมสำหรับนำมาใช้ในการแสดง
5. ทักษะความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นสิ่งสำคัญ
6. การบรรเลงประกอบด้วยกีตาร์มักพบได้น้อย

บริบทโดยรวมอันเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีบีบ็อปที่แตกต่างจากดนตรีบิกแบนด์[6]

1. การอิมโพรไวส์มีความซับซ้อน
2. แนวทำนองบทเพลงมีความซับซ้อน
3. เสียงประสานมีความซับซ้อน
4. การดำเนินคอร์ดบทเพลงประเภทบีบ็อปมักไม่นิยมนำมาเรียบเรียงเสียงประสาน
5. การบรรเลงประกอบของนักดนตรีมีความหลากหลาย
6. การบรรเลงประกอบของเปียโนมีความเรียบง่ายกว่าการบรรเลงลีลาแบบสไตรด์เปียโน
7. ผู้เล่นกลองจะเป็นผู้รักษาอัตราความเร็วให้บทเพลง
8. ในการแสดงมักสร้างความประหลาดใจเสมอ
9. มีความน่าตื่นเต้นมากกว่าดนตรีบิกแบนด์

[4] Paul O. W. Tanner, David W. Megill, and Maurice Gerow, *Jazz*, 9th ed. (New York, NY: McGrew-Hill Education, 2001), 167-168.

[5] Mark C. Gridley, *Jazz Styles History & Analysis*, 7th ed. (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2000), 148.

[6] เรื่องเดียวกัน, 148.

จากที่กริดลีย์ได้กล่าวไว้ข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างและเอกลักษณ์ของดนตรีบีบ็อปได้อย่างชัดเจน หากได้รับฟังบทเพลงประเภทบีบ็อปก็สามารถพบได้ทันทีว่ามีแนวทางสอดคล้องกับที่เขากล่าวไว้ไม่มากก็น้อย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปัจจัยอื่น ๆ ประกอบด้วยเช่นกัน แม้ว่าหัวใจสำคัญของดนตรีบีบ็อปคือการแสดงความสามารถทักษะด้านอิมโพรไวส์ของนักดนตรี แต่ก็ยังมีปัจจัยสำคัญอื่นที่แสดงนัยดนตรีบีบ็อปให้มีการขับเคลื่อนในบทเพลงด้วย เช่น บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีสำหรับการบรรเลงประกอบร่วมกัน เป็นต้น

บทบาทหน้าที่ เครื่องดนตรี

ดนตรีบีบ็อปมักกำหนดข้อตกลงสำหรับการบรรเลงบทเพลงไว้ค่อนข้างหลวม เสมือนเป็นการเปิดโอกาสให้นักดนตรีที่ร่วมกันบรรเลงต้องเอื้ออำนวยกันและกัน เพื่อให้บทเพลงดำเนินไปภายใต้กรอบที่กำหนดข้อตกลงไว้ ความหลากหลายของดนตรีบีบ็อปมิได้เน้นหรือมีความโดดเด่นด้านการอิมโพรไวส์เพียงอย่างเดียวเท่านั้น นักดนตรีที่บรรเลงร่วมกันก็สามารถสร้างสรรค์ให้บทเพลงมีบริบทในวิถีแห่งดนตรีบีบ็อปได้เช่นกัน เพื่อความชัดเจนผู้เขียนได้แบ่งบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีออกเป็น 2 กลุ่ม คือ **กลุ่มเครื่องทำนอง (Melody Section)** และ**กลุ่มเครื่องจังหวะ (Rhythm Section)**

กลุ่มเครื่องทำนอง การบรรเลงแนวทำนองหลักบทเพลงนักดนตรีแจ๊สนิยมเรียกว่า **“ส่วนหัวหรือเฮด (Head)”** โดยมากการบรรเลงแนวทำนองหลักบทเพลงมักเป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม เช่น แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน เป็นต้น เครื่องดนตรีเหล่านี้นอกจากทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองหลักบทเพลงแล้วยังทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองการอิมโพรไวส์ด้วยเช่นกัน ซึ่งเมื่อบรรเลงแนวทำนองหลักบทเพลงเสร็จสิ้นลงไปจะเริ่มเข้าสู่ช่วงอิมโพรไวส์ของนักดนตรีแต่ละคน ช่วงอิมโพรไวส์ดังกล่าวกลุ่มเครื่องทำนองจะถูกลดบทบาทลงไป มักคงเหลือเพียงบทบาทจากนักดนตรีที่ทำการอิมโพรไวส์และนักดนตรีบรรเลงประกอบ นักดนตรีทั้งหมดจะกลับมาบรรเลงแนวทำนองหลักอีกครั้งหลังจากการอิมโพรไวส์เสร็จสิ้นลง

กลุ่มเครื่องจังหวะ มีบทบาทเป็นอย่างมากในการขับเคลื่อนบทเพลงให้ดำเนินไปยังทิศทางต่าง ๆ บทบาทสำคัญที่ชัดเจนคือการบรรเลงประกอบสนับสนุน ช่วงบรรเลงแนวทำนองหลักบทเพลงตลอดจนช่วงอิมโพรไวส์ เพื่อความชัดเจนในการกล่าวถึงสาระผู้เขียนแบ่งการบรรเลงประกอบกลุ่มเครื่องจังหวะออกเป็น 2 ประเด็น คือ 1) การบรรเลงประกอบด้านเสียงประสาน และ 2) การบรรเลงประกอบเพื่อสร้างลีลาให้กับบทเพลง

1. การบรรเลงประกอบด้านเสียงประสานในบทเพลง ปรกติมักเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงเสียงประสานหรือบรรเลงคอร์ดได้ เช่น เปียโน หรือ กีตาร์ เป็นต้น (ในดนตรีบีบ็อปพบการบรรเลงประกอบด้วยเปียโนเป็นส่วนใหญ่) ทำหน้าที่บรรเลงการดำเนินคอร์ดต่าง ๆ ภายในบทเพลง การบรรเลงประกอบมักผสมผสานลักษณะ**จังหวะขัด (Syncopation)** เข้าไปในการบรรเลงอยู่เสมอ (หากบทเพลงมิได้กำหนดรูปแบบการบรรเลงประกอบด้านเสียงประสานหรือลักษณะจังหวะไว้อย่างแน่ชัด) ผู้บรรเลงสามารถสร้างสรรค์การบรรเลงประกอบของตนได้หลากหลายทั้งด้านการวางแนวเสียงคอร์ดต่าง ๆ การใช้คอร์ดแทน รวมถึงลักษณะจังหวะที่ใช้ประกอบการบรรเลงเพื่อสร้างมิติของเสียงประสานให้มีความหลากหลาย การบรรเลงดังกล่าวนอกจากจะเป็นการบรรเลงประกอบแล้วยังสามารถสร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้อิมโพรไวส์ด้วย ภาพรวมของการบรรเลงประกอบจะมีความเชื่อมโยงกับประเด็นด้านคอร์ดและลักษณะจังหวะขัดเสมอ

2. การบรรเลงประกอบเพื่อสร้างมิติหรือลีลาให้กับบทเพลงเป็นการสร้างสรรค์บทเพลงให้มีนัยบริบทโดยรวมในวิถีแห่งดนตรีบีบ็อป กล่าวคือเป็นการบรรเลงประกอบเพื่อสร้างความชัดเจนในเอกลักษณ์ของดนตรีบีบ็อป เช่น การบรรเลงร่วมกันของกลองและเบส ผู้เล่นกลองมักบรรเลงด้วย**จังหวะสวิง (Swing)**[7] ผสมผสานกับแนวคิดการบรรเลง**วอล์กกิงเบสไลน์ (Walking Bass Line)**[8] ของผู้เล่นเบส การบรรเลงประกอบร่วมกันลักษณะเช่นนี้เป็นเอกลักษณ์สร้างความโดดเด่นให้ดนตรีบีบ็อป แม้ว่าดนตรีบิกแบนด์อาจมีการบรรเลงของผู้เล่นกลองและเบสไปในทิศทางดังเช่นข้างต้นที่กล่าวมา แต่ดนตรีบีบ็อปได้นำแนวคิดนี้มาใช้อย่างเห็นได้ชัดเจน จนเกิดเป็นเอกลักษณ์สำคัญประการหนึ่งของดนตรีบีบ็อป การบรรเลงประกอบของกลองรวมถึงเบสนอกจากจะสร้างมิติและลีลาดนตรีบีบ็อปแล้ว ยังต้องสร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้อิมโพรไวส์เช่นเดียวกับผู้บรรเลงประกอบด้านเสียงประสานในบทเพลง

[7] จังหวะสวิง รูปแบบจังหวะมาตรฐานพบได้บ่อยครั้งในดนตรีแจ๊ส เป็นการบรรเลงจังหวะกลองรูปแบบหนึ่งมีเอกลักษณ์การบรรเลงบนอัตราจังหวะ 4/4 ที่ให้ความรู้สึกเน้นบนจังหวะที่ 2 และ 4 ของไฮแฮท (Hi-Hat) หรือฉาบไรด์ (Ride Cymbal) ขณะบรรเลง

[8] วอล์กกิงเบสไลน์ หมายถึง การบรรเลงประกอบของแนวเบส เป็นการบรรเลงด้วยโน้ตตัวดำเป็นส่วนใหญ่ผสมผสานกับการเน้นในจังหวะยก หากบรรเลงบนอัตราจังหวะ 4/4 มักให้ความรู้สึกเน้นบนจังหวะที่ 2 และ 4 แนวคิดเช่นนี้มักนิยมบรรเลงร่วมกับจังหวะสวิงของกลอง

การบรรเลงประกอบทั้ง 2 ประเด็นที่กล่าวมาจะมีความสอดคล้องกันเสมอ เพื่อสร้างมิติเสียงและลีลาต่าง ๆ ให้บทเพลงดำเนินไปภายใต้กรอบหรือข้อตกลงในบทเพลง การบรรเลงประกอบบริบทโดยรวมลักษณะเช่นนี้เหล่านักดนตรีแจ๊สนิยมเรียกว่า **“คอมปิง (Comping)”** มีความหมายเช่นเดียวกับ **“แอคคอมปานิเมนต์ (Accompaniment)”** ชื่อเรียกดังกล่าวแสดงนัยการบรรเลงประกอบที่มีบทบาทด้านเสียงประสานหรือการดำเนินคอร์ด ตลอดจนด้านการบรรเลงประกอบเพื่อสร้างลีลาให้กับบทเพลง นอกจากนี้คอมปิงยังใช้เรียกแทนการบรรเลงประกอบเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นในวงดนตรีได้อีกด้วย เช่น การคอมปิงของผู้เล่นเปียโน หรือการคอมปิงของผู้เล่นกลอง เป็นต้น อนึ่ง การบรรเลงประกอบในดนตรีแจ๊สมีความหลากหลาย ความเข้าใจด้านการบรรเลงประกอบมีส่วนสำคัญสำหรับการบ่งบอกนัยดนตรีแจ๊สลีลาต่าง ๆ ฉะนั้น ความเข้าใจและประสบการณ์ของนักดนตรีจะมีบทบาทสำคัญต่อการบรรเลงประกอบ เพื่อให้บทเพลงดำเนินไปภายใต้ข้อตกลงการบรรเลงลีลาต่าง ๆ ในดนตรีแจ๊ส

ตัวอย่างที่ 1.2 แสดงบทบาทหน้าที่เครื่องทำนองและกลุ่มเครื่องจังหวะในลีลาดนตรีบีบ็อปบรรทัดบนสุดแสดงถึงแซ็กโซโฟนบรรเลงแนวทำนองหลักบทเพลง แนวทำนองมีการเคลื่อนที่เร็วกว่ากลุ่มเครื่องจังหวะและมักมีความหนาแน่นด้านลักษณะจังหวะมากกว่ากลุ่มเครื่องจังหวะ สังเกตจากแนวทำนองหลักผสมผสานด้วยลักษณะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นส่วนใหญ่ ขณะที่การบรรเลงประกอบของกลุ่มเครื่องจังหวะ ได้แก่ เปียโน เบส และกลอง ทำหน้าที่บรรเลงสนับสนุนตลอดจนขับเคลื่อนบทเพลงไปยังท่อนเพลงต่าง ๆ ที่กำหนดแนวทางไว้ โดยเปียโนบรรเลงประกอบด้านเสียงประสานในบทเพลง จากตัวอย่างเป็นการบรรเลงผสมผสานลักษณะจังหวะขัดที่เกิดขึ้นบนมือขวา ด้านเบสมักให้ความสำคัญและเชื่อมโยงกับโน้ตตัวดำ เพื่อการสร้างสรรค์แนวทำนองด้วยแนวคิดวอล์กกิงเบสไลน์ ส่วนด้านกลองนั้นมักบรรเลงด้วยจังหวะสวิง การบรรเลงสนับสนุนเบสกับกลองจะต้องพึ่งพาอาศัยกันเสมือนเป็นรากฐานสำคัญให้กับการบรรเลงสนับสนุน เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีหลักในการขับเคลื่อนบทเพลง อีกทั้งมีบทบาทโดดเด่นด้านรักษาอัตราความเร็วให้กับบทเพลงเพื่อบทเพลงดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ

บทบาทหน้าที่การบรรเลงร่วมกันลักษณะเช่นดังตัวอย่างที่ 1.2 นี้มักพบได้บ่อยในดนตรีบีบ็อป สังเกตว่าเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องทำนองและกลุ่มเครื่องจังหวะมีบทบาทในบทเพลงแตกต่างกัน แต่อย่างไรก็ดีกลุ่มเครื่องดนตรีทั้ง 2 กลุ่ม มีหน้าที่สนับสนุนให้บทเพลงดำเนินไปตามทิศทางหรือข้อตกลงที่กำหนดขึ้นสำหรับบรรเลงบทเพลงนั้น ๆ สำหรับดนตรีแจ๊สมักเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงของตนได้ ฉะนั้น การสร้างสรรค์ตลอดจนการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าจึงเป็นสิ่งสำคัญ ประสบการณ์จากนักดนตรีแจ๊สจะเข้ามาเป็นตัวชี้วัดให้การบรรเลงร่วมกัน ดำเนินไปตามเป้าหมายหรือบรรลุข้อตกลงต่าง ๆ ส่งผลให้บทบาทเครื่องดนตรีเข้ามาเติมเต็มให้บทเพลงมีมิติเสียงหลากหลายและถูกถ่ายทอดออกมาได้ตามครรลอง

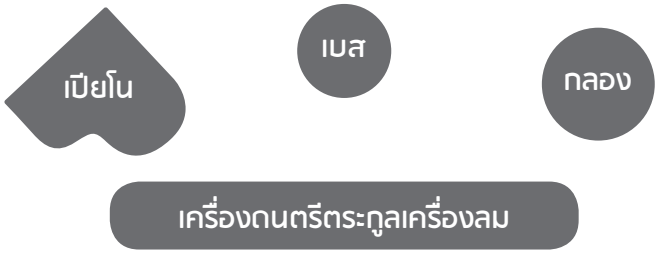
ตัวอย่างที่ 1.2 บทบาทเครื่องทำนองและกลุ่มเครื่องจังหวะในลีลาดนตรีบีบ็อป

ภาพรวมของ**เนื้อดนตรี (Texture)** ดนตรีบีบ็อปอาจกล่าวได้ว่ามักมีลักษณะเป็น**ดนตรีประสานแนว (Homophony)** คือ ให้ความสำคัญกับแนวทำนอง เช่น แนวทำนองหลักและแนวทำนองการอิมโพรไวส์ โดยเสียงประสานและกลุ่มเครื่องจังหวะจะทำหน้าที่บรรเลงประกอบสนับสนุนแนวทำนองบทเพลง เพื่อให้แนวทำนองทั้งแนวทำนองหลักและแนวทำนองการอิมโพรไวส์มีความโดดเด่น สังเกตจากตัวอย่างที่ 1.2 มีทิศทางดังที่กล่าวไว้

ด้านการจัดรูปแบบวงดนตรีบีบ็อป มีความแตกต่างจากรูปแบบการจัดวงบิกแบนด์อย่างเห็นได้ชัด เอกลักษณ์สำคัญด้านการจัดรูปแบบวง คือ เป็น**วงแจ๊สขนาดเล็ก หรือวงแจ๊สคอมโบ (Jazz Combo)** ประกอบด้วยกลุ่มเครื่องทำนองและกลุ่มเครื่องจังหวะ การจัดรูปแบบวงสามารถทำได้หลากหลายขึ้นอยู่กับจำนวนนักดนตรีหรือเครื่องดนตรีสำหรับการแสดง โดยทั่วไปสามารถสรุปได้ว่ากลุ่มเครื่องทำนองอยู่ตำแหน่งด้านหน้า กลุ่มเครื่องจังหวะอยู่ตำแหน่งด้านหลัง การจัดเรียงเครื่องดนตรีสำหรับการแสดงหากจัดรูปแบบวงมาตรฐาน**วงสี่ชิ้น (Quartet)** พิจารณาจากกลุ่มเครื่องจังหวะด้านซ้ายมือมาด้านขวามือเรียงลำดับดังนี้ เปียโน เบส และกลอง ส่วนกลุ่มเครื่องทำนอง

มักบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลมอยู่ตำแหน่งบริเวณกึ่งกลางวงด้านหน้าเบส (สังเกตจากตัวอย่างที่ 1.3) อนึ่ง การจัดรูปแบบวงเครื่องดนตรีสี่ชิ้นที่ผู้เขียนกล่าวถึงเป็นเพียงแนวคิดหนึ่งและพบได้บ่อยครั้ง ยังมีการจัดรูปแบบอื่นอีกมากมาย

ตัวอย่าง 1.3 การจัดรูปแบบวงมาตรฐานสำหรับเครื่องดนตรีสี่ชิ้นแบบหนึ่ง



แนวทำนอง

แนวทำนองดนตรีบีบ็อปมักมีประโยคเพลงประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น แนวคิดการบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นจะมีความแตกต่างจากดนตรีแจ๊สยุคก่อนหน้านี้อยู่บางประการ การบรรเลงอันเป็นเอกลักษณ์นั่นคือการเน้นในจังหวะยกของการบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ผู้เขียนได้แสดงการเปรียบเทียบลักษณะการบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นไว้ดังตัวอย่างที่ 1.4

บรรทัดบนสุด	**แสดงถึงโน้ตเพลงที่เขียนกำกับไว้**
บรรทัดกลาง	**แสดงแนวคิดการบรรเลงแบบแจ๊สรูปแบบหนึ่ง**
บรรทัดล่างสุด	**แสดงแนวคิดการบรรเลงที่ผู้เขียนแนะนำ**

การแสดงโน้ตเพลงในบทเพลงจะเป็นดังเช่นแถวบนสุดของตัวอย่างที่ 1.4 กล่าวคือ กำหนดระดับเสียงและลักษณะจังหวะ แต่ไม่ได้กำหนดวิธีการบรรเลงเพื่อให้มีลีลาหรือสำเนียงทางดนตรี

ผู้บรรเลงต้องตีความการบรรเลงด้วยตนเอง ลีลาหรือสำเนียงทางดนตรีปรกติถูกกำหนดไว้บนโน้ตเพลงช่วงต้นบทเพลง (สังเกตจากตัวอย่างที่ 1.2 กำหนดเป็น **“Bebop ♩ = 180”** หมายความว่า บทเพลงนี้บรรเลงด้วยลีลาหรือสำเนียงดนตรีบีบ็อป อัตราความเร็วโน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 180) การแสดงโน้ตเพลงในบทเพลงจึงมิได้กำหนดลีลาหรือสำเนียงทางดนตรีไว้ เนื่องจากผู้บรรเลงสามารถอ่านโน้ตเพลงได้สะดวกกว่า

ตัวอย่างที่ 1.4 บรรทัดกลาง แสดงแนวคิดการบรรเลงสำเนียงแบบแจ๊สรูปแบบหนึ่ง มีพื้นฐานจากโน้ตสามพยางค์ บรรทัดล่างสุด เป็นการแสดงแนวคิดที่ผู้เขียนแนะนำซึ่งมีพื้นฐานการบรรเลงจากโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น สังเกตว่ามีการเน้นบนจังหวะยกเสมอแตกต่างจากแนวคิดบรรทัดกลางค่อนข้างชัดเจน เอกลักษณ์การบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นแนวคิดการบรรเลงทำนองดนตรีบีบ็อปเท่านั้น ยังส่งอิทธิพลต่อไปยังแนวทำนองดนตรีแจ๊สลีลาอื่น ๆ กล่าวได้ว่า**การบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเสมือนเป็นลมหายใจสำคัญของดนตรีแจ๊ส**

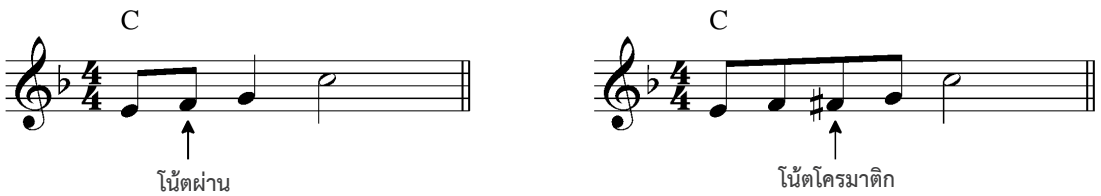
ตัวอย่างที่ 1.4 เปรียบเทียบการบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

คำแนะนำจากผู้เขียน หากต้องการฝึกฝนทำนองลีลาหรือสำเนียงแบบบีบ็อป ผู้เขียนแนะนำให้ศึกษาผลงานนักดนตรีชั้นครูเหล่านี้ เช่น ชาร์ลี พาร์คเกอร์ นักเล่นแซ็กโซโฟน ดิซซี กิลเลสพี นักเล่นทรัมเป็ต หรือเธโลเนียส มังค์ นักเล่นเปียโน เป็นต้น การฝึกฝนควรประกอบด้วยการฟังและการลงมือปฏิบัติควบคู่กัน บางกรณีการฝึกฝนด้านดนตรีหากศึกษาจากโน้ตเพลงเพียงอย่างเดียว

อาจได้ข้อมูลไม่ครบถ้วน เช่น กรณีที่ผู้เขียนกล่าวถึงดังเช่นแถวบนสุดของตัวอย่างที่ 1.4 โน้ตเพลงไม่สามารถบ่งบอกถึงวิธีการบรรเลงเพื่อให้มีลีลาหรือสำเนียงทางดนตรี เป็นเพียงเครื่องนำทางให้กับนักดนตรีเท่านั้น ฉะนั้น ควรศึกษาจากการฟังประกอบด้วย ซึ่งการฝึกบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเพื่อบรรเลงลีลาหรือสำเนียงแบบบีบ็อปจำเป็นต้องศึกษาจากการฟังเป็นสำคัญ

นอกจากเอกลักษณ์การบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่กล่าวไว้ข้างต้น ยังมีแนวคิดอันเป็นเอกลักษณ์ด้วยการนำ**โน้ตผ่าน (Passing Note)** หรือการใช้**โน้ตโครมาติก (Chromatic Note)** เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตในคอร์ด โน้ตผ่านเป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดหนึ่งเป็นโน้ตที่ผ่านตามลำดับจากโน้ตในคอร์ดตัวหนึ่งไปยังโน้ตในคอร์ดอีกตัวหนึ่งตามขั้นในทิศทางเดียวกัน[9] ส่วนโน้ตโครมาติกหรือโน้ตครึ่งเสียงเป็นโน้ตนอกกุญแจเสียงหลักที่มักทำหน้าที่ผ่านไปยังโน้ตในคอร์ด ตัวอย่างที่ 1.5 ด้านซ้ายมือแสดงโน้ตผ่านคือโน้ต F เป็นโน้ตผ่านไปยังโน้ตในคอร์ดระหว่างโน้ต E กับโน้ต G ส่วนด้านขวามือแสดงโน้ตโครมาติกนอกกุญแจเสียงผ่านไปยังโน้ตในคอร์ดคือโน้ต G

ตัวอย่างที่ 1.5 แสดงโน้ตผ่านและโน้ตโครมาติก



ในทางปฏิบัติการนำโน้ตผ่านและโน้ตโครมาติกผ่านไปยังโน้ตในคอร์ด มาใช้สร้างสรรค์แนวทำนองสามารถเกิดขึ้นได้สองกรณี คือ 1) โน้ตผ่านและโน้ตโครมาติกเคลื่อนที่ไปยังโน้ตในคอร์ดอยู่บนจังหวะหนัก 2) โน้ตผ่านและโน้ตโครมาติกเคลื่อนที่ไปยังโน้ตในคอร์ดอยู่บนจังหวะเบา ทั้งสองกรณีสามารถให้นัยแนวทำนองแฝงไปด้วยโน้ตในคอร์ดเช่นกัน แต่หากโน้ตในคอร์ดอยู่บนจังหวะหนักจะให้ความรู้สึกของคอร์ดได้ชัดเจนกว่าอยู่บนจังหวะเบา เนื่องจากจังหวะหนักเป็นจังหวะสำคัญที่เกิดขึ้นในแต่ละห้อง อัตราจังหวะจะเป็นตัวกำหนดชีพจรจังหวะซึ่งทำให้ทราบจังหวะหนักและจังหวะเบา[10] สังเกตจากตัวอย่างที่ 1.5 ที่ผ่านมา โน้ตผ่านด้านซ้ายมือของตัวอย่างตรงลูกศรชี้ โน้ต F เป็นจังหวะเบาเคลื่อนที่ผ่านไปยังโน้ต G บนจังหวะที่ 2 หากพิจารณาภาพรวมแนวทำนองด้านซ้ายมือตัวอย่างที่ 1.5 จะให้ความรู้สึกของคอร์ดได้ชัดเจน เนื่องจากโน้ตในคอร์ดปรากฏอยู่บนจังหวะหนัก

[9] ณัชชา พันธุ์เจริญ, *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์*, พิมพ์ครั้งที่ 3. (กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552), 274.
[10] เรื่องเดียวกัน, 364.

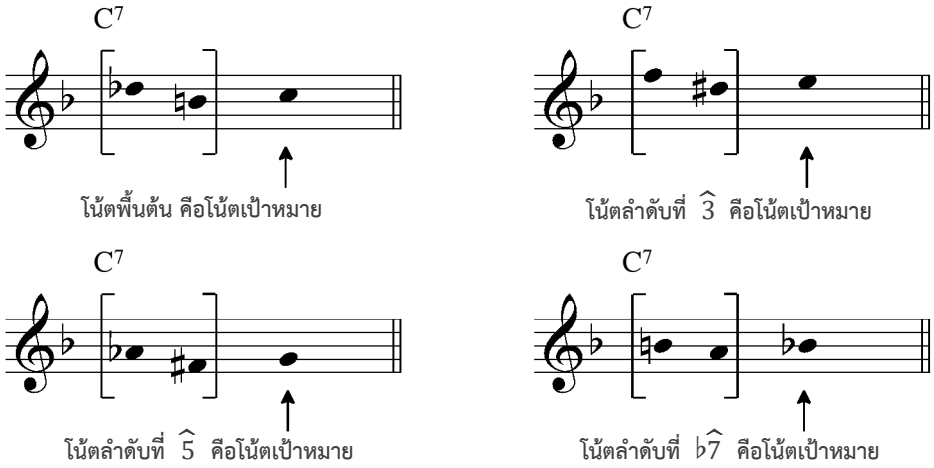
นอกจากนี้บทบาทการใช้โน้ตผ่านและโน้ตโครมาติกในแนวทำนองดนตรีบีบ็อป ยังสามารถเกิดขึ้นได้สองกรณีเช่นกัน คือ 1) บทบาทด้านแนวทำนองหลัก แนวทำนองหลักดนตรีบีบ็อปมักผสมผสานโน้ตผ่านหรือ**โน้ตโครมาติกนอกกุญแจเสียงหลัก** ซึ่งผ่านการพิจารณาจากผู้ประพันธ์มาแล้วโดยมากเป็นการบรรเลงตามโน้ตเพลงที่บันทึกไว้ในบทเพลง 2) บทบาทด้านการอิมโพรไวส์ โน้ตผ่านและโน้ตโครมาติกที่เกิดขึ้นในแนวทำนองการอิมโพรไวส์ แนวทำนองเหล่านี้ไม่ได้ถูกบรรเลงจากการจดบันทึกในโน้ตเพลง เป็นการสร้างแนวทำนองด้วยการใช้ไหวพริบปฏิภาณของผู้บรรเลงในลีลาหรือสำเนียงดนตรีบีบ็อป

ในแนวทำนองดนตรีบีบ็อปมักนิยมใช้โน้ตโครมาติกหรือโน้ตครึ่งเสียง นำมาสร้างเอกลักษณ์ให้กับแนวทำนอง ทั้งยังมีบทบาทสำคัญด้านการเคลื่อนที่เกลาเข้าหาโน้ตในคอร์ดหรือ**โน้ตเป้าหมาย (Target Note)** การใช้โน้ตโครมาติกเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายเป็นแนวคิดสำคัญประการหนึ่งได้สร้างเอกลักษณ์แนวทำนองดนตรีบีบ็อป แนวทำนองมักมีการผสมผสานโน้ตโครมาติกนอกกุญแจเสียงหลักเพื่อเคลื่อนที่ไปสู่โน้ตเป้าหมาย ทิศทางการเคลื่อนที่ด้วยแนวคิดเช่นนี้อาจเรียกว่า **“โครมาติกแอพโพรช (Chromatic Approach)”** กล่าวคือ แนวทำนองมีการเคลื่อนที่ไปสู่โน้ตเป้าหมายด้วยโน้ตโครมาติก สามารถผสมผสานไปกับแนวทำนองที่สร้างจากบันไดเสียงหรืออาร์เปโจ หากพิจารณาถึงทิศทางการใช้โน้ตโครมาติกเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายแล้วมีหลากหลายแนวคิด ผู้เขียนยกตัวอย่างแนวคิดสำคัญเชื่อมโยงการนำโน้ตโครมาติกมาสร้างสรรค์แนวทำนองนั่นคือแนวคิด **“เอนโคลเชอร์” (Enclosure)”** และการใช้บันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ตโครมาติกนอกกุญแจเสียงหลักผสมผสานในโครงสร้าง เช่น **บันไดเสียงดอมินันต์บีบ็อป (Bebop Dominant Scale)** เป็นต้น

แนวทำนองบีบ็อปมักผสมผสานการขยายแนวคิดด้วยการล้อมรอบโน้ตในคอร์ด เพื่อชะลอการเกิดขึ้นของโน้ตในคอร์ดด้วยการแทรกด้วยโน้ตโครมาติกนอกกุญแจเสียงหลักระดับเสียงที่สูงขึ้นและต่ำลงครึ่งเสียง[11] พบได้ทั้งโน้ตเป้าหมายเป็น**โน้ตพื้นต้น (Root)** โน้ตลำดับที่ $\hat{3}$ โน้ตลำดับที่ $\hat{5}$ หรือโน้ตลำดับที่ $\hat{7}$ ของคอร์ด เป็นต้น แนวคิดลักษณะนี้เรียกว่าเอนโคลเชอร์ ตัวอย่างที่ 1.6 แสดงแนวคิดเอนโคลเชอร์ด้วยแนวคิดล้อมรอบโน้ตเป้าหมายโน้ตในคอร์ด C^7 ได้แก่ โน้ตพื้นต้น โน้ตลำดับที่ $\hat{3}$ โน้ตลำดับที่ $\hat{5}$ และโน้ตลำดับที่ $\flat\hat{7}$ จากตัวอย่างสร้างจากกลุ่มโน้ต 3 ตัว คือ โน้ตล้อมรอบ 2 ตัว และโน้ตเป้าหมาย 1 ตัว โน้ตในเครื่องหมายวงเล็บเหลี่ยมคือโน้ตโครมาติกนอกกุญแจเสียงหลัก (อย่างน้อย 1 ตัว) ทั้งระดับเสียงสูงขึ้นและต่ำลงครึ่งเสียงล้อมรอบโน้ตเป้าหมาย

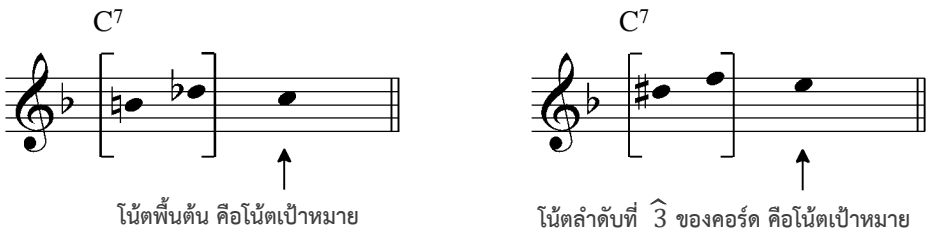
[11] David Baker, *How to Play Bebop 1 for All Instruments*, (Van Nuys, CA: Alfred, 1988), 7.

ตัวอย่างที่ 1.6 แนวคิดเอนโคลเซอร์ด้วยโน้ตโครมาติกนอกกุญแจเสียงหลัก



แนวคิดเอนโคลเซอร์จากตัวอย่างที่ 1.6 ยังสามารถสร้างความหลากหลายในการใช้โน้ตโครมาติกนอกกุญแจเสียงหลักล้อมรอบโน้ตเป้าหมาย โดยสามารถเป็นทิศทางตรงกันข้ามได้ กล่าวคือ ใช้โน้ตโครมาติกระดับเสียงต่ำลงและสูงขึ้นล้อมรอบโน้ตเป้าหมาย พิจารณาจากตัวอย่างที่ 1.7 เป็นการยกตัวอย่างโน้ตในคอร์ด C7 เป็นโน้ตเป้าหมาย แต่มีการเคลื่อนที่จากระดับเสียงที่ต่ำลงและสูงขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ตเป้าหมาย แนวคิดเอนโคลเซอร์นี้นอกจากใช้กับโน้ตเป้าหมายที่เป็นโน้ตในคอร์ดแล้ว ยังสามารถใช้กับกรณีโน้ตนอกคอร์ดได้ด้วยเช่นกันเพื่อสร้างแนวทำนองสำเนียงบีบ็อป

ตัวอย่างที่ 1.7 แนวคิดเอนโคลเซอร์ทิศทางระดับเสียงที่ต่ำลงและสูงขึ้นครึ่งเสียง



นอกจากนี้แนวคิดเอนโคลเซอร์ยังสามารถสร้างความหลากหลายในแนวทำนองด้วยการ **เพิ่มโน้ตเคียงบน หรือโน้ตเคียงล่าง (Upper Neighboring Tone or Lower Neighboring Tone)** เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตล้อมรอบเป้าหมาย จากนั้นจึงเคลื่อนที่เข้าสู่โน้ตเป้าหมายต่อไปหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นการใช้โน้ตเคียงเคลื่อนที่เข้าหาแนวคิดเอนโคลเซอร์ พิจารณาตัวอย่างที่ 1.8 ด้านซ้ายมือเป็นแนวคิด

พื้นฐานของเอนโคลเซอร์ ส่วนตรงกลางและด้านขวามือเป็นการเพิ่มโน้ตเคียงบนและโน้ตเคียงล่างเข้าไปผสมผสานกับแนวคิดพื้นฐานของแนวคิดเอนโคลเซอร์ สังเกตว่าการเพิ่มโน้ตเคียงบนและโน้ตเคียงล่างเข้าไปนั้นทำให้ได้กลุ่มโน้ต 4 ตัว คือ โน้ตเคียงบน (หรือโน้ตเคียงล่าง) 1 ตัว โน้ตล้อมรอบ 2 ตัว และโน้ตเป้าหมาย 1 ตัว จากตัวอย่างเป็นเพียงการพิจารณาด้วยกลุ่มโน้ต 4 ตัวเท่านั้น ยังสามารถจัดเรียงกลุ่มโน้ตได้อีกหลากหลายรูปแบบ

ตัวอย่างที่ 1.8 การเพิ่มโน้ตเคียงบนและโน้ตเคียงล่างผสมผสานกับแนวคิดเอนโคลเซอร์

กล่าวโดยสรุปแนวคิดเอนโคลเซอร์ข้างต้นได้ว่า เป็นการใช้โน้ตโครมาติกนอกกุญแจเสียงหลัก (อย่างน้อย 1 ตัว) ล้อมรอบโน้ตเป้าหมาย โดยโน้ตเป้าหมายมีความเชื่อมโยงกับโน้ตในคอร์ดหรืออาจไม่ใช่ก็ได้ อีกทั้งยังสามารถผสมผสานโน้ตเคียงบนหรือโน้ตเคียงล่างเพิ่มเข้าไปเพื่อสร้างความหลากหลายให้แนวคิดเอนโคลเซอร์ อนึ่ง แนวคิดเอนโคลเซอร์ข้างต้นเป็นเพียงแนวทางหนึ่งที่ผู้เขียนนำเสนอสาระแนวทำนองสำเนียงบีบ็อปเท่านั้น ยังมีการสร้างสรรค์ด้วยแนวทางอื่นอีกหลากหลาย

การสร้างสรรค์แนวทำนองดนตรีบีบ็อป นอกจากแนวคิดเอนโคลเซอร์ข้างต้นแล้วยังมีการนำบันไดเสียงบีบ็อปมาใช้สร้างสำเนียงบีบ็อปในแนวทำนองด้วยเช่นกัน บันไดเสียงบีบ็อปเป็นบันไดเสียงประกอบด้วยโน้ต 8 ตัว สามารถแบ่งตามโครงสร้างได้หลากหลาย เช่น เมเจอร์ ไมเนอร์ หรือดอมินันต์ เป็นต้น แต่ละประเภทสามารถแบ่งรายละเอียดปลีกย่อยลงไปได้อีก อนึ่ง ประเด็นด้านการสร้างสรรค์แนวทำนองดนตรีด้วยบันไดเสียงบีบ็อป ผู้เขียนจะกล่าวถึงเฉพาะบันไดเสียงดอมินันต์บีบ็อปเท่านั้น โดยผู้เขียนแนะนำการหาผลลัพธ์จากการเปรียบเทียบกับโครงสร้าง**โมดมิกโซลิเดียน** (Mixolydian Mode) ซึ่งบันไดเสียงดอมินันต์บีบ็อปมีโครงสร้างพื้นฐานใกล้เคียงกัน โมดมิกโซลิเดียนมีตัวเลขโครงสร้างเป็น

$\hat{1}$-$\hat{2}$-$\hat{3}$-$\hat{4}$-$\hat{5}$-$\hat{6}$-$\flat\hat{7}$ หากเพิ่มโน้ตลำดับที่ $\hat{7}$ จากโครงสร้างบันไดเสียงเมเจอร์เข้าไปในโครงสร้างโมดมิกโซลิเดียนดังกล่าวจะส่งผลให้แปรผันเป็นผลลัพธ์โครงสร้างบันไดเสียงดอมินันต์บีบ็อป คือ $\hat{1}$-$\hat{2}$-$\hat{3}$-$\hat{4}$-$\hat{5}$-$\hat{6}$-$\flat\hat{7}$-$\hat{7}$ อนึ่ง ตัวเลขโครงสร้างนี้เป็นการเปรียบเทียบกับโครงสร้างบันไดเสียงเมเจอร์ คือ $\hat{1}$-$\hat{2}$-$\hat{3}$-$\hat{4}$-$\hat{5}$-$\hat{6}$-$\hat{7}$ แนวคิดข้างต้นแสดงดังตารางที่ 1.1

ตารางที่ 1.1 แนวคิดผลลัพธ์บันไดเสียงดอมินันต์บีบ็อปเปรียบเทียบกับโมดมิกโซลิเดียน

บันไดเสียงดอมินันต์บีบ็อป $\hat{1}$-$\hat{2}$-$\hat{3}$-$\hat{4}$-$\hat{5}$-$\hat{6}$-$\flat\hat{7}$-$\hat{7}$	โมดมิกโซลิเดียน $\hat{1}$-$\hat{2}$-$\hat{3}$-$\hat{4}$-$\hat{5}$-$\hat{6}$-$\flat\hat{7}$
แนวคิด	
นำตัวเลขโครงสร้างโมดมิกโซลิเดียน คือ $\hat{1}$-$\hat{2}$-$\hat{3}$-$\hat{4}$-$\hat{5}$-$\hat{6}$-$\flat\hat{7}$ เช่น โมด C มิกโซลิเดียน ประกอบด้วยโน้ต C-D-E-F-G-A-B♭ มาเป็นพื้นฐานการเปรียบเทียบ จากนั้นนำโน้ตลำดับที่ $\hat{7}$ เข้าไปใส่ในโครงสร้างโมดมิกโซลิเดียนกลายเป็น $\hat{1}$-$\hat{2}$-$\hat{3}$-$\hat{4}$-$\hat{5}$-$\hat{6}$-$\flat\hat{7}$-$\hat{7}$หากเป็นโมด C มิกโซลิเดียนจะประกอบด้วยโน้ต C-D-E-F-G-A-B♭-B สมาชิกโน้ตเหล่านี้เป็นผลลัพธ์บันไดเสียง C ดอมินันต์บีบ็อป	

ตัวอย่างที่ 1.9 แสดงโมด C มิกโซลิเดียน และบันไดเสียง C บีบ็อปดอมินันต์ 1 ช่วงคู่แปด บันไดเสียงทั้งสองมีความเชื่อมโยงกับคอร์ดประเภทดอมินันต์ อีกทั้งโครงสร้างทั้งสองบันไดเสียงยังมีความใกล้เคียงกันต่างกันตรงโน้ตลำดับที่ 7 เท่านั้น สังเกตได้ว่าบันไดเสียงดอมินันต์บีบ็อปมีโครงสร้างประกอบด้วยโน้ตโครมาติกเกิดขึ้นระหว่างโน้ต A-B♭-B♮-(C) หรือตรงตำแหน่งตัวเลขโครงสร้างลำดับที่ $\hat{6}$-$\flat\hat{7}$-$\hat{7}$-($\hat{1}$) โน้ตโครมาติกนี้กล่าวได้ว่าเป็นเอกลักษณ์บันไดเสียงดอมินันต์บีบ็อป มักนิยมนำไปสร้างแนวทำนองบนคอร์ดประเภทดอมินันต์ (จากตัวอย่างที่ 1.9 พิจารณาเป็นคอร์ด C7) ทำให้แนวทำนองมีการสอดแทรกด้วยโน้ตโครมาติกผสมผสานอยู่ ในทางปฏิบัติโน้ตโครมาติกเหล่านี้มักนิยมเคลื่อนเข้าสู่โน้ตในคอร์ด

ตัวอย่างที่ 1.9 สมาชิกบันไดเสียง C ดอมินันต์บีบ็อป และโมด C มิกโซลิเดียน 1 ช่วงคู่แปด