บทความวิชาการ (Academic Article)

การใช้โน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม

The Use of Common Notes Leading to Popular Music Harmony

ธีรเดช แพร่คุณธรรม / Thiradet Phraekunnatham
อาจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร
Lecturer, in the Field of Music under the Faculty of Humanities and Social Sciences
Phranakhon Rajabhat University
thiradet.j9p@gmail.com

Received: April 2, 2023 **Revised:** April 20, 2023 **Accepted:** April 23, 2023 **Published:** April 30, 2023

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่องการใช้โน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยมนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวคิดเชิงปฏิบัติเพื่อนำทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิกและทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส นำสู่การประยุกต์ใช้อย่างเหมาะสมกับดนตรีสมัยนิยม ซึ่งจากอดีตจนถึงปัจจุบัน แนวคิดและวิธีการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิกและทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส เป็นหลักแนวคิดที่มีความสัมพันธ์กันเพียงแต่ยังขาดวิธีการสื่อสารที่เชื่อมโยงให้เป็นแนวทางในการนำทฤษฎีทั้ง 2 แบบมาประยุกต์ใช้ได้สะดวก และง่ายต่อการนำไปสู่แนวทางการปฏิบัติอย่างอัตโนมัติ โดยวิธีการดังกล่าวได้นำวิธีการใช้โน้ตร่วม (Common Notes) มาเป็นหลักของแนวคิดซึ่งประกอบด้วยวิธีการใช้โน้ตร่วมทั้งกับการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิก และกับการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส จากทฤษฎีดังกล่าวเพื่อเสนอแนะแนวทางการพัฒนา การวิเคราะห์ถึงวิธีการสังเกตที่นำไปสู่การสร้างสุนทรียศาสตร์ที่แตกต่างจากดนตรีสมัยนิยมได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อการนำไปใช้เชิงปฏิบัติการได้อย่างรวดเร็ว ทันยุคสมัย และสอดคล้องกับความต้องการของดนตรีที่กำลังทดลองสิ่งใหม่ ๆ เพื่อรองรับดนตรีแห่งอนาคตที่กำลังจะมาถึงสังคมในอีกไม่ไกลนี้

ผลการศึกษาพบว่า การใช้โน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม เป็นวิธีการนำสิ่งที่เป็นเสียงจำร่วมกัน เพื่อเชื่อมโยงสัมพันธ์ในบทเพลง หากต้องการให้กลมกลืน การใช้โน้ตร่วมการประสานเสียงแบบคลาสสิกและแบบดนตรีแจ๊สประเภท Diatonic Substitution เป็นทฤษฎีที่เหมาะสมกับความกลมกลืนและสงบ แต่หากต้องการให้เปลี่ยนบรรยากาศในการฟังที่แปลกหรือพิเศษยิ่งขึ้นจากที่เคยฟัง การใช้โน้ตร่วมการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊สในประเภท Chromatic Substitution เป็นทฤษฎีที่เหมาะสมกับความแปลกใหม่และพิเศษยิ่งขึ้น โดยที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น การที่จะนำโน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงจะต้องอยู่ภายใต้ความงดงามทางสุนทรียศาสตร์ของแต่ละบุคคลหลาย ๆ บุคคลจนเกิดสุนทรียภาพร่วมกันในสังคมต่อไป

คำสำคัญ: โน้ตร่วม, การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม, ดนตรีสมัยนิยม

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

Abstract

This academic article aims to present a practical concept applying classical harmony and jazz harmony theory to popular music. The concept and methods of musical harmony in classical and jazz music are related. However, there needs to be an appropriate way to apply both concepts in practical usage. Therefore, the proposed method uses “common notes” as a basic concept to be applied to the musical harmony in both classical and jazz. From the concept mentioned, the author has proposed the guideline to observe and analyse music leading to the creation of musical aesthetics, which is different to mainstream music effectively. Also, it could be applied to the modern trend of making music through musical experiments and the arrival trend of music in the future.

The finding of the paper has shown that the use of common notes is the method of using joint notes to connect to the piece. On the one hand, to make the harmonious, diatonic substitution found in classical and jazz music should be applied to enhance the peaceful and accordant tone in music. On the other hand, to make the spectacular tone in the piece, the suitable theory should be a chromatic substitution. However, both dimensions of applying the common notes based on the theories of harmony should have functioned under the individual music experiences in order to cultivate mutual aesthetics in society.

Keywords: common notes, popular music harmony, popular music

บทนำ

หากเปรียบโน้ตดนตรีในแต่ละโน้ต เป็นดั่งบุคลากรของทีมงานใดทีมงานหนึ่งที่มีวัฒนธรรมองค์กรที่เข้มแข็งและกำลังเปลี่ยนถ่ายจากวัฒนธรรมการทำงานแบบเก่ามาเป็นแบบใหม่ ผู้บริหารทีมงานคงต้องค่อย ๆ นำวิธีการแบบใหม่เข้าไปแทรกรวมกับวิธีการแบบเดิม โดยต้องมีบุคลากรหลักในองค์กรที่เข้าใจธรรมชาติของวัฒนธรรมการทำงานในองค์กร หากขาดบุคลากรหลักดังกล่าวองค์กรนั้นอาจเกิดปัญหาการทำงานที่อยู่ในภาวะของการปรับตัวไม่ทัน บุคลากรหลักดังกล่าวนั้นจึงเปรียบได้กับโน้ตร่วมทางดนตรี ซึ่งในทางดนตรีแต่ละบทเพลง มักมีการแทรกเสริมอารมณ์ที่หลากหลายในระดับทางอารมณ์ที่ก่อให้เกิดความงดงามทางสุนทรียศาสตร์ ความไพเราะของดนตรี เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์การฟังบทเพลงที่มาจากสิ่งแวดล้อมของสังคมและครอบครัว ช่วยประสานสัมพันธ์ทางอารมณ์นำไปสู่คุณประโยชน์ทางสุนทรียภาพของแต่ละบุคคล ซึ่งในแต่ละบุคคลล้วนมีสุนทรียภาพแตกต่างกัน มีภาพในจินตนาการ (Audio Visual) ที่ได้รับฟังในแต่ละบทเพลงแตกต่างกัน ดังนั้นในการสร้างดนตรีสมัยนิยม (Popular Music) มีความจำเป็นต้องหาจุดร่วมของแต่ละบุคคลเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับสุนทรียภาพในแต่ละสังคม ซึ่งการศึกษาวิชาการประสานเสียงที่ปรากฏเป็นหลักในการเรียนการสอนดนตรีสากลยุคใหม่ คือวิชาการประสานเสียงแบบทฤษฎีดนตรีคลาสสิกและการประสานเสียงแบบทฤษฎีดนตรีแจ๊ส ปัญหาที่พบคือการนำทฤษฎีทั้ง 2 แบบไปใช้อย่างเหมาะสมและเข้าใจเพื่อการนำไปพัฒนาอย่างสอดคล้องกับความต้องการตามแบบดนตรีสมัยนิยม ทฤษฎีการใช้โน้ตร่วมเป็นวิธีหนึ่งที่ช่วยเป็นหลักในการเชื่อมโยงระหว่างกลุ่มเสียง 2 กลุ่มเสียง โดยผู้เขียนนำเสนอวิธีการนำโน้ตร่วมไปใช้

ในเชิงปฏิบัติ 3 ประเด็น คือ ประเด็นแรก การนำเสนอบทบาทของโน้ตร่วมในการประสานเสียงแบบทฤษฎีดนตรีคลาสสิก ประเด็นที่สอง การนำเสนอบทบาทของโน้ตร่วมในการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส และประเด็นสุดท้าย การนำเสนอวิธีการนำไปใช้กับดนตรีสมัยนิยม ดังนั้นบทความนี้ เป็นการศึกษาเรื่องการใช้โน้ตร่วมเพื่อนำไปสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม นำวิธีการใช้โน้ตร่วมไปประยุกต์ใช้กับการประสานเสียงแบบทฤษฎีดนตรีคลาสสิกและการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส เพื่อใช้กับดนตรีสมัยนิยมได้อย่างเหมาะสมตามลักษณะที่ควรจะเป็นและรองรับกับทฤษฎีการประสานเสียงแบบใหม่ที่จะเกิดขึ้นในอนาคตต่อไป

จักรวาล สุขไมตรี (2561) ได้กล่าวไว้ว่า การทำงานของบุคลากรในองค์กรตั้งแต่สองคนขึ้นไป โดยมีสัมพันธภาพที่ดีต่อกันในการร่วมกันทำงานให้สอดคล้องกัน เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพื่อบรรลุเป้าหมายหรือวัตถุประสงค์ที่วางไว้ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่าการทำงานใด ๆ ที่จำเป็นต้องมีการทำงานร่วมกันกับบุคคลที่มากกว่า 1 คนขึ้นไป เราเรียกวิธีการทำงานนั้นว่า การทำงานแบบมีการประสานงานกันระหว่างทีมงาน แผนก หรือระหว่างองค์กรและหน่วยงานต่าง ๆ ซึ่งการประสานงานต้องมีตัวแทนเป็นผู้เชื่อมโยงการทำงานนั้นให้เป็นไปตามเป้าหมายอย่างมีประสิทธิผลภายใต้วัฒนธรรมการทำงานที่อาจคล้ายกันหรือแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ซึ่งตัวแทนของกลุ่มต่าง ๆ นั้นเราเรียกว่า ผู้ประสานงาน (Coordinator) ซึ่งการประสานงานอย่างมีประสิทธิภาพนั้น ควรมีการสื่อสารที่ดี หมายถึงสื่อสารอย่างเข้าใจ รู้ถึงความเสมือนกัน และความแตกต่างกัน ดังที่ สุรพงษ์ โสธนะเสถียร (2559) ได้กล่าวไว้ว่า “คุณภาพของความสัมพันธ์ของการสื่อสารอยู่ในระดับใดขึ้นอยู่กับอิทธิพลของผู้สื่อสารและความเท่าเทียมกันของคู่สัมพันธ์และความแตกต่างทางวัฒนธรรมเป็นหลักในการสร้างกรอบจินตนาการเรื่องเอกลักษณ์ความสัมพันธ์ เพราะความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์มาจากความแตกต่างทางวัฒนธรรม โดยดำเนินไปใน 3 ลักษณะ คือ 1) ขั้นการทดลองพยายามสำรวจเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันแต่ในเวลาเดียวกันก็พยายามหาจุดที่ทำให้เกิดความสัมพันธ์ขึ้นได้ 2) ขั้นตอนที่ยอมกลายเป็นส่วนหนึ่งของอีกวัฒนธรรมที่เผชิญอยู่ ยอมรับและสามารถปฏิบัติตัวได้อย่างมีความสุขตามกฎเกณฑ์และสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมนั้น ๆ และ 3) ขั้นการใช้วิถีชีวิตร่วมกันจนเอกลักษณ์ของแต่ละวัฒนธรรมเข้ากันได้”

ในเรื่องราวที่กล่าวมาข้างต้น มีความคล้ายคลึงกันกับคำว่า **การประสานงาน** และคำว่า **การประสานเสียง** โดยการประสานงานใช้กับบุคคลหรือทีมงาน ส่วนการประสานเสียงใช้กับเสียงของตัวโน้ตหรือกลุ่มตัวโน้ตที่ทางดนตรีเรียกว่า “คอร์ด” ดังที่ พจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภา (2561) ได้ให้ความหมายของคำว่าคอร์ดไว้ว่า กลุ่มโน้ตตั้งแต่ 3 ตัวขึ้นไปประกอบกันเป็นเสียงประสาน คอร์ดพื้นฐานของดนตรีตะวันตก คือ ทรัยแอด ซึ่งอาจเปรียบได้กับกลุ่มโน้ตหรือทีมงานที่รวมกันอย่างมีระบบที่ต้องสัมพันธ์กันทางทฤษฎีดนตรีที่ว่าด้วยเรื่องโครงสร้างของคอร์ดหรือบทบาทในหน้าที่ต่าง ๆ ของเสียง ดังที่ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551) ได้กล่าวถึงการใช้คอร์ด (Chord Application) “ใช้ในเพลงที่ประสานเสียงตามแบบแผนของดนตรีคริสต์ศตวรรษที่ 18 – 19 มีอยู่ 4 ประเภท ได้แก่ คอร์ดเมเจอร์ คอร์ดไมเนอร์ คอร์ดดิมินิชท์ และคอร์ดออกเมนเทด โดยอาจตกแต่งให้มีสีสันด้วยการเติมโน้ตตัวที่ 7, 9, 11, 13 กลายเป็นคอร์ดทบเจ็ด คอร์ดทบเก้า คอร์ดทบสิบเอ็ด และคอร์ดทบสิบสามตามลำดับ นอกจากที่กล่าวข้างต้น ยังมีคอร์ดโครมาติก ได้แก่ คอร์ดดอมินันต์ระดับสอง คอร์ดนิอาโพลิตันคอร์ดคู่หกออกเมนเทด” ซึ่งผู้เขียนสามารถแบ่งเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ระบบไดอะทอนิกคอร์ด (Diatonic Chords) หมายถึงการนำกลุ่มโน้ตต่าง ๆ ในบันไดเสียงมาสร้างเป็นคอร์ด โดยโน้ตที่เป็นสมาชิกในคอร์ดต้องมาจากบันไดเสียงเดียวกันทั้งหมด และระบบโครมาติกคอร์ด (Chromatic Chords) หมายถึงการนำกลุ่มโน้ตต่าง ๆ

ในบันไดเสียงมาสร้างเป็นคอร์ด โดยโน้ตที่เป็นสมาชิกในคอร์ดบางโน้ตอาจมาจากโน้ตนอกบันไดเสียงหลัก ซึ่งการประสานความสัมพันธ์ทั้งระบบไดอะทอนิกคอร์ดและระบบโครมาติกคอร์ด จะต้องอาศัยกระบวนการที่มีลักษณะคล้ายกับเรื่องเอกลักษณ์ความสัมพันธ์คือ ขั้นแรก การทดลองค้นหาเสียงที่มีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันและหาเสียงที่ทำให้เกิดความสัมพันธ์ขึ้นได้ ขั้นที่สอง การยอมกลายเป็นส่วนหนึ่งของเสียงที่แตกต่าง และขั้นสุดท้าย การปฏิบัตินำเสียงนั้นมาใช้ประสานเสียงบทเพลงร่วมกันจนเอกลักษณ์ของแต่ละกลุ่มเสียงประสานเข้ากันได้ ซึ่งความสัมพันธ์ในการประสานเสียงมักเกิดขึ้นใน 2 ลักษณะคือ ความสัมพันธ์ในการดำเนินการประสานเสียง และความสัมพันธ์ของการเชื่อมโยงของเสียง โดย วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2550) ได้กล่าวถึงโน้ตหนึ่งไปสู่อีกโน้ตหนึ่ง (Voice Leading) ไว้ว่า การเคลื่อนที่ในแนวนอนจากโน้ตตัวหนึ่งไปสู่โน้ตตัวถัดไปอย่างมีศิลปะในการสร้างแนวทำนองที่เกิดขึ้นจากการเคลื่อนที่ของฮาร์โมนิก โปรเกรสชั่น (Harmonic Progression) ดังนั้นการใช้โน้ตร่วมหรือสีสันของเสียงร่วม จึงเป็นวิธีหนึ่งในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเสียงของคอร์ดหนึ่งไปยังกลุ่มเสียงของคอร์ดอีกประเภทหนึ่งที่แตกต่างออกไป พจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภา (2561) ได้ให้ความหมายของคำว่าโน้ตร่วมไว้ว่า โน้ตร่วมคือโน้ตชื่อเดียวกันในคอร์ดต่างกันที่อยู่ติดกัน สมชาย รัศมี (2536) ได้กล่าวถึงบทบาทการใช้โน้ตร่วมสร้างแนวทำนองจากทางเดินคอร์ด การจัดวางคอร์ดที่ต้องการลงไปตามจำนวนห้องที่กำหนดไว้ โดยคำนึงถึงประโยคของเพลงที่ต้องมีความชัดเจน และกลุ่มชุดของคอร์ดควรมีความสัมพันธ์กัน การเลือกตัวโน้ตที่มีความสัมพันธ์กันในคอร์ดออกมาเพื่อจัดสัดส่วนที่เหมาะสม สอดคล้องกับ อนรรฆ จรัณยานนท์ (2537) ได้กล่าวถึงเรื่องการใช้โน้ต การเลือกเสียงต้องพิจารณาโน้ตของคอร์ดหลัก บางครั้งคู่เสียงหนึ่งอาจมีการตีความหมายเป็นคอร์ดออกมาได้หลายคอร์ด เช่น ในระยะขั้นคู่ที่ 3 และ 6 สามารถตีความหมายคอร์ดได้อย่างน้อย 2 คอร์ด นอกจากนี้ ระยะขั้นคู่ที่ 4 หรือ 5 ก็เป็นไปได้ที่จะถูกพิจารณาได้ว่า เป็นคอร์ดเดียวกันที่มีการพลิกกลับไปมาได้ อาจพิจารณาโดยยึดตามหลักการของการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ในทฤษฎีการประสานเสียงซึ่งอาจระบุได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้อย่าลืมพิจารณาถึงความยาวของช่วงคอร์ดที่ใช้ก่อนมีคอร์ดใหม่เปลี่ยนเข้ามาด้วย โดยที่ ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555) ได้กล่าวเกี่ยวกับการใช้โน้ตและโน้ตร่วมว่า “การบรรเลงเฉพาะโน้ตที่สำคัญ โน้ต 1 3 7 เรียกว่า เป็นการบรรเลงเสียงประสานแบบเชล (Shell Voicing) นอกเหนือจากที่กล่าวมา ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2558) ได้อธิบายถึงบทบาทของเทคนิคการประพันธ์ของดนตรีแจ๊สเกี่ยวกับการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกร่วมกับคอร์ดประเภทต่าง ๆ แล้ว ยังมีวิธีการด้านการประสานเสียงในรูปแบบที่เรียกว่า เสียงประสานคู่สี่ (Quartal Harmony) คือเสียงประสานที่ประกอบด้วยโน้ต และยังได้อธิบายถึงบทบาทวิธีการรีฮาร์โมไนเซชัน (Reharmonization) คือการเปลี่ยนเสียงประสานของบทเพลงด้วยการคงทำนองเดิมไว้หรือเปลี่ยนทำนองเพียงเล็กน้อย เพื่อให้เกิดสีสันของเสียงประสานที่มีลักษณะร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น เช่น ตารางตัวอย่างการใช้โน้ตตัว C เป็นโน้ตร่วมไปเชื่อมสัมพันธ์กับคอร์ดอื่น ๆ

ตารางที่ 1 *ตัวอย่างการใช้โน้ตตัว C เป็นโน้ตร่วมไปเชื่อมสัมพันธ์กับคอร์ดอื่น ๆ*

การใช้โน้ตร่วมกับคอร์ดต่าง ๆ		การแสดงความสัมพันธ์
C	Am	C เป็นคู่ 3 minor ของ Am
	A^b	C เป็นคู่ 3 Major ของ A^b
	Gsus4	C เป็นคู่ 4 Perfect ของ Gsus4
	F	C เป็นคู่ 5 Perfect ของ F
	E^b6	C เป็นคู่ 6 Major ของ E^b6
	Dm7	C เป็นคู่ 7 minor ของ Dm7
	B7(^{b}9)	C เป็นคู่ 9 minor ของ B7(^{b}9)

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตารางพบว่า โน้ต C เมื่อทำหน้าที่เป็นโน้ตร่วม โน้ต C จะเป็นสมาชิกในบันไดเสียงของคอร์ดนั้น ทุกคอร์ดยกเว้นคอร์ด B7 (^{b}9) C จึงเป็นการใช้โน้ตร่วมที่เป็นโน้ตกระด้างนอกบันไดเสียง (Chromatic Tension Note) ดังนั้นสีสันของเสียงร่วมซึ่งเป็นศัพท์ทางดนตรีที่มีความหมายว่า โน้ตตัวหนึ่งที่เป็นตัวเชื่อมคอร์ดหลาย ๆ คอร์ด เข้าหากันได้อย่างลื่นไหลแนบเนียนเป็นเสียงที่ร่วมกัน ผู้ประพันธ์ดนตรีจำเป็นต้องเข้าใจการเลือกใช้โน้ตร่วมได้อย่างเหมาะสมตามกรอบจินตนาการที่คาดหวังไว้ เช่น เป็นปกติอย่างธรรมดา (Commonly) สงบราบเรียบดั่งโน้ตธรรมดาสามัญ (Commonalty) ที่ฟังแล้วเกิดความสงบสุข (Commonweal) ให้ความรู้สึกสร้างความแปลกใหม่หรือเป็นโน้ตที่มีบทบาทอื่น ๆ เพื่อหลีกหนีจากอารมณ์ความรู้สึกเดิม ผู้เขียนขอเสนอวิธีการฝึกคิดเรื่องการนำโน้ตร่วมไปใช้ในมุมมองการใช้โน้ตร่วมกับความสัมพันธ์ด้านขั้นคู่เสียงและโน้ตทั้งในและนอกคอร์ด ดังนี้

ตารางที่ 2 *วิธีการฝึกคิดเรื่องการนำโน้ตร่วมไปใช้ในมุมมองการใช้โน้ตร่วมกับความสัมพันธ์ด้านขั้นคู่เสียงและโน้ตกลมกลืนกับโน้ตกระด้าง*

เมื่อโน้ต C สัมพันธ์ร่วมกับโน้ตต่าง ๆ

โน้ต	G	A^b	A	B^b	B	D^b	D	E^b	E	F	G^b
ขั้นคู่เสียง	4 perfect	3 Major	3 minor	2 Major	2 minor	7 Major	7 minor	6 Major	6 minor	5 perfect	$^{\#}$4 Tritone
กลมกลืนกับโน้ตกระด้าง	11or 4 Diatonic	10or 3 Diatonic	10or^{b}3 Diatonic	9 or2 Diatonic	^{b}9 or^{b}2 Chromatic	7 or14 Diatonic	^{b}7 or^{b}14 Chromatic	6 or13 Diatonic	^{b}6 or^{b}13 Chromatic	5 or12 Diatonic	$^{\#}$4 or$^{\#}$11 Chromatic

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

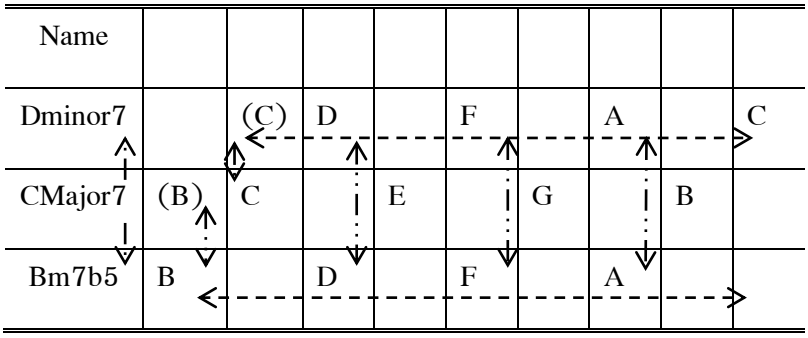
จากตารางตัวอย่างให้ใช้โน้ต C เป็นโน้ตร่วมหลักเพื่อฝึกพัฒนาความคิด โดยเมื่อนำโน้ต C ไปประกอบกับโน้ตอื่น ๆ โดยนับขึ้นไปเป็นบันไดเสียงโครมาติกไปทางขวาของตารางเสียงจะค่อย ๆ สูงขึ้น และการใช้โน้ต C เป็นโน้ตร่วมแล้วนับลงมาเป็นบันไดเสียงโครมาติกไปทางซ้ายของตารางเสียงจะค่อย ๆ ต่ำลง จากโน้ต C พบว่าดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้น โน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 7 เมเจอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา (Simple Interval) และเป็นโน้ตขั้นคู่ 14 เมเจอร์แบบขั้นคู่ผสม (Compound Interval) ของโน้ต D^{b} และเป็นโน้ตกระด้าง (Dissonant) ลำดับที่ 7 บนบันไดเสียง D^{b} เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้นโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 7 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ธรรมดาและเป็นโน้ตขั้นคู่ 14 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ผสม ของโน้ต D และเป็นโน้ตกระด้างลำดับที่ $^{b}7$ บนบันไดเสียง D เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้นโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 6 เมเจอร์แบบขั้นคู่ธรรมดาและเป็นโน้ตขั้นคู่ 13 เมเจอร์แบบขั้นคู่ผสมของโน้ต E^{b} และเป็นโน้ตกลมกลืน (Consonance) ลำดับที่ 6 และ 13 บนบันไดเสียง E^{b} เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้นโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 6 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 13 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ผสม ของโน้ต E และเป็นโน้ตกระด้าง ลำดับที่ $^{b}6$ และ $^{b}13$ บนบันไดเสียง E เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้นโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 12 เพอร์เฟคแบบขั้นคู่ผสม ของโน้ต F และเป็นโน้ตกลมกลืน ลำดับที่ 5 และ 12 บนบันไดเสียง F เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้นโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 4 ออกเมนเทดแบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 11 ออกเมนเทดแบบขั้นคู่ผสม ของโน้ต G^{b} และเป็นโน้ตกระด้าง ลำดับที่ $^{\#}4$ และ $^{\#}11$ บนบันไดเสียง G^{b} เมเจอร์ ส่วนในอีกด้านดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาลงโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 2 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 9 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ผสม ของโน้ต B และเป็นโน้ตกระด้าง ลำดับที่ $^{b}2$ และ $^{b}9$ บนบันไดเสียง B เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาลงโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 2 เมเจอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 9 เมเจอร์แบบขั้นคู่ผสมของโน้ต B^{b} และเป็นโน้ตกระด้าง ลำดับที่ 9 บนบันไดเสียง B^{b} เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาลงโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 3 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 10 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ผสมของโน้ต A และเป็นโน้ตกลมกลืน ลำดับที่ $^{b}3$ บนบันไดเสียง E เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาลงโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 3 เมเจอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 10 เมเจอร์แบบขั้นคู่ผสมของโน้ต A^{b} และเป็นโน้ตกลมกลืนลำดับที่ 3 บนบันไดเสียง B^{b} เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาลงโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคแบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค แบบขั้นคู่ผสมของโน้ต G และเป็นโน้ตกลมกลืนลำดับที่ 4 และ 11 บนบันไดเสียง G เมเจอร์

จากการฝึกวิเคราะห์นี้จะช่วยให้ผู้ฝึกสามารถคิดวิธีการนำโน้ตร่วมไปใช้ได้อย่างเข้าใจและรวดเร็วมากยิ่งขึ้น ซึ่งควรฝึกในทุกตัวโน้ตทั้ง 12 ตัว และฝึกไปพร้อมกับการตั้งข้อสังเกตทางสุนทรียศาสตร์ว่าผู้ฝึกรู้สึกอย่างไร เกิดจินตนาการไปในทางบวกหรือทางลบอย่างไร ความรู้สึกที่ได้รับนี้จะเป็นจุดเสริมที่ช่วยให้เกิดการพัฒนาในเรื่องการใช้โน้ตร่วมได้อย่างรวดเร็วและเข้าใจมากยิ่งขึ้น

การใช้โน้ตร่วมกับทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิก และทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส

ความสัมพันธ์ในการประสานเสียงทั้งแบบคลาสสิกและแบบดนตรีแจ๊ส คือความสัมพันธ์ในการดำเนินการประสานเสียง (Harmonic Progression) ซึ่งในดนตรีแจ๊ส เรียกว่า เฉนจ์ส (Changes) และความสัมพันธ์ของการเชื่อมโยงเสียงจากโน้ตหนึ่งไปสู่โน้ตหนึ่งอย่างมีศิลปะ (Voice Leading) ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552) ได้อธิบายถึงการใช้โน้ตร่วมบทบาทของการประยุกต์งานประพันธ์เพลงสีสันของเสียงและการเรียบเรียงสำหรับวงดนตรีมักถูกใช้ไปด้วยกันเพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพและความหนักแน่นของการเล่น สีสันที่ได้จากวงดนตรีมักมาจากศิลปะการผสมเสียงเครื่องดนตรีต่างกลุ่มกันมากกว่าการแยกเป็นเอกเทศ โดยแบบดนตรีคลาสสิกและแบบแจ๊สมีความคล้ายและแตกต่างตามทฤษฎีของตนเอง มีแนวคิดการให้ความสำคัญในรายละเอียดที่ต่างกัน และเหมือนกันในบางประเด็นตามที่ เด่น อยู่ประเสริฐ (2555) ได้อธิบายถึงการใช้โน้ตร่วมบทบาทของเทคนิคการประพันธ์ของดนตรีแจ๊สเกี่ยวกับการเข้าหาคอร์ดหลัก (Approach Techniques) ไว้ว่า ในดนตรีคลาสิกสามารถพบคอร์ดประดับ (Ornamental Chord) ระหว่างคอร์ดหลักซึ่งโน้ตโซปราโน หรือโน้ตบนของคอร์ดนั้นมักจะเป็นโน้ตนอกคอร์ด (Non – Harmonic Tone) ในดนตรีแจ๊สก็เช่นกัน ผู้เรียบเรียงเสียงประสานสามารถวางแนวเสียงประสานนอกคอร์ด ซึ่งในบางโอกาสคือโน้ตในคอร์ด ผู้เขียนจึงแตกออกเป็นประเด็นย่อย เป็นการดำเนินการประสานเสียงแบบคลาสสิกแบบไดอะทอนิกคอร์ด การดำเนินการประสานเสียงเป็นระยะขั้นคู่ทั้งแนวขึ้นและแนวลงเป็นระยะขั้นคู่ 2 ขั้นคู่ 3 และขั้นคู่ 4

ตารางที่ 3 *ตัวอย่างการดำเนินการประสานเสียงเป็นระยะขั้นคู่ทั้งแนวบนและแนวล่างเป็นระยะคู่*



หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตารางพบว่า คู่เสียงโน้ตร่วมในระยะระหว่างขั้นคู่ทั้งแนวขึ้นและแนวลงเป็นระยะคู่ 2 มีตัวโน้ตร่วมกันระหว่างคอร์ด Bm7^{b}5 และคอร์ด Dm7 ที่อยู่ล้อมคอร์ด C Major7 มีโน้ตร่วมระหว่างคอร์ดล้อมในส่วนมากกว่าโน้ตร่วมที่อยู่ระหว่างคอร์ด C กับคอร์ด Bm7^{b}5 และระหว่าคอร์ด C Major7 กับคอร์ด Dm7 หรือ C Major7 กับคอร์ด Bm7^{b}5 พบว่า คอร์ดทรัยแอด ไม่พบโน้ตร่วมใด ๆ ส่วนคอร์ดทบเจ็ด พบโน้ต B เป็นตัวร่วม และ C Major7 กับคอร์ด Dm7 สังเกตพบว่า ในคอร์ดทรัยแอด ไม่พบโน้ตร่วมใด ๆ ส่วนในคอร์ดทบเจ็ด พบโน้ต C เป็นตัวร่วมและในส่วนโน้ตร่วมระหว่าง Bm7^{b}5 กับคอร์ด Dm7 ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นระยะขั้นคู่ 3 เป็นกลุ่มเสียงเดียวกันในคอร์ดแบบทรัยแอด พบ 2 โน้ตคือ โน้ต D และ F ส่วนในคอร์ดทบเจ็ด พบ 3 โน้ตคือ โน้ต D F และ A

ตารางที่ 4 *ตัวอย่างการดำเนินการประสานเสียงเป็นระยะขั้นคู่ทั้งแนวบนและแนวล่างเป็นระยะคู่ 4*

Name													
	F Major9				(E)	F	(G)	A		C		E	
	C Major9		C		E		G		B	(C)	D		
	G Dominant9					(F)	G	(A)	B		D		F

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตารางพบคู่เสียงโน้ตร่วมในระยะระหว่างขั้นคู่ทั้งแนวขึ้นและแนวลงเป็นระยะคู่ 4 มีตัวโน้ตร่วมกันระหว่างคอร์ด F และคอร์ด G ที่อยู่ล้อมคอร์ด C Major7 มีโน้ตร่วมระหว่างคอร์ดล้อมในส่วนมากกว่าโน้ตร่วมที่อยู่ระหว่างคอร์ด C Major7 กับคอร์ด F Major7 และระหว่างคอร์ด C Major7 กับคอร์ด G7 ซึ่ง C Major7 กับคอร์ด F Major7 สังเกตพบว่า ในคอร์ดแบบทรัยแอด พบโน้ตร่วม 1 ตัวโน้ตคือ โน้ต C ส่วนในคอร์ดทบเจ็ด พบโน้ตร่วม 2 ตัวโน้ตเป็นตัวร่วม คือโน้ต C และ E เป็นตัวร่วม และ C Major7 กับคอร์ด G7 สังเกตพบว่า ในคอร์ดแบบทรัยแอด พบโน้ตร่วม 1 ตัวโน้ตคือ โน้ต G ส่วนในคอร์ดทบเจ็ด พบโน้ตร่วม 2 ตัวโน้ตคือ G และ B เป็นตัวร่วม กับคอร์ด C Major7 ดังตารางตัวอย่าง

ตารางที่ 5 *ตัวอย่างการดำเนินการประสานเสียงเป็นระยะขั้นคู่ทั้งแนวขึ้นและแนวลงเป็นระยะคู่ 3*

Name													
	E minor7(11)	(A)				E	($F^{\#}$)	G		B		D		A
	C Major7(13)	(A)		C		E	($F^{\#}$)	G		B		D		A
	A minor7(13)	A		C		E	($F^{\#}$)	G		B		D		

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตารางตัวอย่างคอร์ด C Major เมื่อนับขึ้นไปตามระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 กับคอร์ด C Major คือคอร์ด Em และคอร์ด C Major เมื่อนับลงไปตามระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 กับคอร์ด C Major คือคอร์ด Am การดำเนินคอร์ดในลักษณะนี้จะมีโน้ตร่วมกัน 2 ตัวโน้ต เช่น ในระหว่างคอร์ด C Major กับ Em มีโน้ตร่วมกัน 2 ตัวโน้ตนั้นคือ โน้ต E และ G หรือในระหว่างคอร์ด C Major กับ Am โน้ตร่วมกัน 2 ตัวโน้ตนั้นคือ โน้ต C และ E ถือว่าเป็นการนำโน้ตร่วมที่มีความกลมกลืนมาใช้ ซึ่งหากเปลี่ยนเป็นคอร์ดอื่น ๆ ในไดอะทอนิกเดียวกัน เช่น Dm เมื่อนับขึ้นและนับลงไปตามระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 กับคอร์ด Dm คือคอร์ด F Major และ Bdim เป็นต้น ในดนตรีแจ๊สได้นำคอร์ดแบบทรัยแอด มาพัฒนาเพิ่มสีสันเป็นคอร์ดทบเจ็ด หรือพัฒนาเป็นคอร์ดแบบทบเก้า คอร์ดทบสิบเอ็ด และคอร์ดทบสิบสาม ซึ่งในกลุ่มที่เป็นคอร์ดที่เกินคอร์ดทบเจ็ดขึ้นไป มีการใช้โน้ตร่วมที่เป็นโน้ตนอกคอร์ดหรือโน้ตกระด้างเพิ่มมากขึ้นอีกดังตัวอย่างในตาราง ลักษณะของการเพิ่มโน้ตที่เกินคอร์ดทบเจ็ด

ในดนตรีแจ๊สเรียกวิธีนี้ว่า การเพิ่มคุณค่าคอร์ด (Chord Enrichment) การใช้โน้ตกระด้างที่เป็นส่วนขยายของคอร์ดที่สำคัญที่อยู่ในไดอะทอนิกเดียวกันของคอร์ดเรียกว่า โน้ตกระด้างบนบันไดเสียง (Diatonic Tension) ส่วนการเพิ่มคุณค่าคอร์ดส่วนขยายของคอร์ดที่สำคัญที่ไม่ได้อยู่ในไดอะทอนิกเดียวกันของคอร์ดเรียกว่า โน้ตกระด้างนอกบันไดเสียง (Chromatic Tension) ดังตารางตัวอย่าง

ตารางที่ 6 *ตัวอย่างการเพิ่มคุณค่าคอร์ด (Chord Enrichment)*

Diatonic Tension	CMajor9	Dm$^{6}_{9}$	Em7(11)	FMajor9	G13	Am9	Bm7^{b}5
องค์ประกอบคอร์ด	C E G B D	D F A B E	E G B D A	F A C E G	G B D F A C D	A G E G B	B D F A
Chromatic Tension	CMajor7$^{\#}$11	Dm7$^{\#}$11	Em($^{6}_{9}$)	FMajor7$^{\#}$9	G7b13$^{\#}$9	Am6	Bdim7
องค์ประกอบคอร์ด	C E G B D ($F^{\#}$)	D F ($G^{\#}$) C	E G B ($C^{\#}$ $F^{\#}$)	F A C E ($G^{\#}$)	G B D F ($A^{\#}$ E^{b})	A C E ($F^{\#}$)	B D F (A^{b})

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตารางพบข้อสังเกตได้ว่า โน้ตกระด้างอยู่ในบันไดเสียงหลักจะใช้โน้ตนอกคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียง C Major ทั้งหมด ส่วนโน้ตกระด้างอยู่นอกบันไดเสียงหลักใช้โน้ตนอกคอร์ดที่อยู่นอกบันไดเสียง C Major ทั้งหมด ซึ่งจากแนวคิดการดำเนินการประสานเสียงเป็นระยะขั้นคู่เป็นระยะคู่ 3 นี้ในทฤษฎีดนตรีแจ๊สได้สังเคราะห์เป็นวิธีการสร้างการประสานเสียงไว้หลายวิธีดังที่ อานนท์ ศิริสมบัติวัฒนา (ม.ป.ป.) ได้แบ่งประเภทการใช้คอร์ดแทน (Chord Substitution) ที่เกี่ยวข้องกับการใช้โน้ตร่วมแยกเป็น 2 ประเภทดังนี้ 1) การใช้คอร์ดกับคอร์ดแบบไดอะทอนิก (Diatonic Substitution) ได้แก่ การเพิ่มคุณค่าคอร์ด (Chord Enrichment) การใช้คอร์ดแทนแบบมีเสียงร่วมกัน (Common tone Substitution) และการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส (Added Root Movement) 2) การใช้คอร์ดแทนกับคอร์ดแบบโครมาติก (Chromatic Substitution) ได้แก่ การเพิ่มคุณค่าคอร์ด การใช้คอร์ดแทนแบบมีเสียงร่วมกัน และการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส การใช้ดอมินันต์ระดับสอง (Secondary Dominant Chords) และการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทน (Tri – tone Substitution) ซึ่งการใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันเป็นหลักเรียกว่า การใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันเป็นหลัก (Common tone for Diatonic Substitution) โดยดนตรีแจ๊สได้แบ่งวิธีการใช้ตามลักษณะโทนเสียงเป็น 3 ลักษณะ ด้วยการนำคอร์ดหลัก (Primary Chords) ประกอบด้วยคอร์ด I, IV และ V คือ ทอนิกคอร์ด ซับดอมินันต์คอร์ด และดอมินันต์คอร์ด มาเป็นคอร์ดนำของกลุ่มดังนี้ ทอนิกคอร์ดหมายถึง คอร์ด I มาตั้งเป็นหลัก จากนั้นนับขึ้นและลงเป็นระยะขั้นคู่ 3 จะได้กลุ่มสมาชิกคือคอร์ด iii และ คอร์ด vi เรียกกลุ่มนี้ว่า กลุ่มเสียงทอนิก (Tonic Sound) ซับดอมินันต์คอร์ด

หมายถึงคอร์ด IV มาตั้งเป็นหลัก จากนั้นนับลงเป็นระยะขั้นคู่ 3 ก็จะได้กลุ่มสมาชิกคือคอร์ด ii เรียกกลุ่มนี้ว่า กลุ่มเสียงซับดอมินันต์ (Subdominant Sound) และดอมินันต์คอร์ด หมายถึงคอร์ด V มาตั้งเป็นหลัก จากนั้นนับขึ้นเป็นระยะขั้นคู่ 3 จะได้กลุ่มสมาชิกคือคอร์ด vii เรียกกลุ่มนี้ว่า กลุ่มเสียงดอมินันต์ (Dominant Sound) คอร์ดต่าง ๆ เมื่อแบ่งตามลักษณะโทนเสียงแล้ว คอร์ดในกลุ่มสมาชิกโทนเสียงในกลุ่มเดียวกันสามารถใช้แทนกันได้ทุกคอร์ด นอกจากนั้นยังมีคอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันแต่มีโน้ตบางตัวไม่ได้อยู่ในบันไดหลักเรียกว่า การใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันแต่มีโน้ตบางตัวไม่ได้อยู่ในบันไดหลัก (Common Tone for Chromatic Substitution) ดังตารางตัวอย่าง

ตารางที่ 7 *ตัวอย่างการใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันแต่มีโน้ตบางตัวไม่ได้อยู่ในบันไดหลัก*

Chord Name	Cm	CmMajor7 or B ($^{b}9^{b}13$)	Cm7 or $B^{b}13$	Cm6 or $Am7^{b}5$	Cm($^{b}6$) or A^{b}Major7
Common tones	G	G	G	G	G
	E^{b}	E^{b}	E^{b}	E^{b}	E^{b}
	C	C	C	C	C
Altered notes		B	B^{b}	A	A^{b}

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตัวอย่างคอร์ดทั้ง 5 ตัวอย่างมีโน้ตร่วมกันถึง 3 ตัวโน้ตคือ C E^{b} G เมื่อเพิ่มโน้ตทางเลือก (Altered Notes) เช่น โน้ต B และ A คือโน้ตที่อยู่นอกบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเนเชอรัล ส่วนโน้ต B^{b} และ A^{b} คือโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียง C เนเจอร์รัล ไมเนอร์ ในทฤษฎีแจ๊สให้ความสำคัญกับบันไดไมเนอร์ทั้งสามแบบเท่า ๆ กัน ดังนี้ โน้ต B และ A อาจจะไม่เป็นโน้ตที่อยู่นอกบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก หรือ ไมเนอร์แบบแจ๊สเมโลดิก ส่วนโน้ต B^{b} และ A^{b} คือโน้ตที่อยู่นอกบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก หรือ ไมเนอร์แบบแจ๊สเมโลดิก ดังนั้นดนตรีแจ๊สจึงสามารถใช้วิธีการยืมโน้ต (Borrow Note) จากบันไดเสียงไมเนอร์ทั้ง 3 แบบมาใช้ร่วมกัน เมื่อโน้ตทางเลือกไปอยู่ในตำแหน่งของเบสจึงมีชื่อคอร์ดใหม่เกิดขึ้นอีก เช่น B ($^{b}9^{b}13$), $B^{b}13$, $Am7^{b}5$, A^{b}Major7 เป็นต้น

การใช้โน้ตร่วมในการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิกและดนตรีแจ๊สยังมีวิธีการที่เหมือนกันและเป็นที่นิยม คือ การนำเปลี่ยนโน้ตในแนวเบสหรือการพลิกกลับคอร์ดในรูปแบบต่าง ๆ เช่น คอร์ดแบบทรัยแอด D^{5}_{3} แบบคอร์ดพื้นต้นมีแนวเบสเป็นโน้ตตัว D คอร์ด D^{6}_{3} เป็นคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 1 ซึ่งมีแนวเบสเป็นโน้ตตัว $F^{\#}$ คอร์ด D^{6}_{4} เป็นคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 2 มีแนวเบสเป็นโน้ตตัว A และคอร์ดแบบ Seventh คอร์ด D Major7 ใช้สัญลักษณ์ D^{7} ในรูปแบบคอร์ดพื้นต้นมีแนวเบสเป็นโน้ตตัว D คอร์ด D^{6}_{5} เป็นคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 1

ซึ่งมีแนวเบสเป็นโน้ตตัว $F^{\#}$ คอร์ด D^{4}_{3} เป็นคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 2 มีแนวเบสเป็นโน้ตตัว A และ D^{4}_{2} เป็นคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 3 ซึ่งจะมีแนวเบสเป็นโน้ตตัว $C^{\#}$ โดยคอร์ดพลิกกลับทั้งหมดใช้โน้ตร่วมกันที่เป็นสมาชิกภายในคอร์ดทั้งหมด การประสานเสียงแบบแจ๊สมีลักษณะเหมือนกับแบบคลาสสิก แต่มีวิธีเรียกต่างกัน การประสานเสียงแบบแจ๊ส เรียกวิธีนี้ว่า การเพิ่มย้ายตำแหน่งเสียงเบสในบันไดเสียงหลัก (Adding Bass Transposition in the Main Scale) หรือการประสานเสียงแบบไดอะทอนิก ดังตารางตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 8 *ตัวอย่างการเพิ่มย้ายตำแหน่งเสียงเบสในบันไดเสียงหลัก*

Notes Chord CMajor7	**C 1**	**C^{7}**		**E 3**	**C^{6}_{5}**		**G 5**	**C^{4}_{3}**		**B 7**	**C^{4}_{2}**	
		B	**7**		**C**	**^{b}6**		**E**	**6 or13**		**G**	**^{b}6 or ^{b}13**
ชื่อคอร์ดเมื่อเปลี่ยนเบส	*CMajor7*	**G**	**5**	*Em(^{b}6)*	**B**	**5**	*G11,13*	**C**	**4 or11**	*B (^{b}9 11, ^{b}13*	**E**	**4 or11**
		E	**3**		**G**	**^{b}3**		**B**	**3**		**C**	**^{b}2 or ^{b}9**
Added Root Movement		**C**	**1**		**E**	**1**		**G**	**1**		**B**	**1**

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

การประสานเสียงแบบแจ๊สมีวิธีการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส อีกวิธีคือ การเพิ่มย้ายตำแหน่งเสียงเบสนอกบันไดเสียงหลัก (Adding Bass Transposition Outside the Main Scale) หรือการประสานเสียงแบบโครมาติก ดังตัวอย่างตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 9 *การเพิ่มย้ายตำแหน่งเสียงเบสนอกบันไดเสียงหลัก*

Notes Chord CMajor7	C 1			E 3			G 5			B 7		
		B	7		D	^{b}7		F	^{b}7		A	^{b}7
ชื่อคอร์ดเมื่อเปลี่ยนเบส	CMajor7	G	5	Em7^{b}5	Bb	^{b}5	Gm7	D	5	Bm7	$F^{\#}$	5
		E	3		G	^{b}3		B^{b}	^{b}3		D	^{b}3
Added Root Movement		C	1		E	1		G	1		B	1

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

การเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส ในวิธีการใช้คอร์ดแทนกับคอร์ดแบบไดอะทอนิก (Diatonic Substitution) และวิธีการใช้คอร์ดแทนกับคอร์ดแบบโครมาติก มีความคล้ายกันในแนวคิดเรื่องการนำสมาชิกหลักของสมาชิกภายในคอร์ดมาเปลี่ยนสลับตำแหน่งเบส ซึ่งในระบบไดอะทอนิกคอร์ด คอร์ดที่ได้ทั้งหมดจะมีชนิดของคอร์ดต่าง ๆ ภายในบันไดเสียงเดียวกันทั้งหมด ซึ่งคล้ายกับวิธีการพลิกกลับคอร์ดของการประสานเสียงในดนตรีคลาสสิก ส่วนวิธีการใช้คอร์ดแทนกับคอร์ดแบบโครมาติก คล้ายกับแนวคิดเรื่องการนำสมาชิกหลักของสมาชิกภายในคอร์ด นำมาเปลี่ยนสลับตำแหน่งเบส แต่ต่างกันกับแบบระบบไดอะทอนิกคอร์ด คอร์ดที่ประกอบขึ้นใหม่จะมิได้มีโน้ตทั้งหมดในบันไดเสียงหลัก แต่จะมีโน้ตบางตัวหรือมากกว่า 1 ตัวอยู่นอกบันไดเสียงหลักเดิม เช่น Em7^{b}5 Gm7 และ Bm7 ซึ่งคอร์ดทั้งสามไม่ได้อยู่ในไดอะทอนิก C Major นอกจากนั้นการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส ยังใช้ในคอร์ดประเภทคอร์ดสมมาตร (Symmetric Chord) เป็นคอร์ดที่แบ่งระยะของโน้ตในคอร์ดเป็นระบบแบ่งเท่ากัน เช่น คอร์ดออกเมนเทดและคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ ดังนั้นคอร์ดประเภทคอร์ดสมมาตรจึงเป็นโน้ตร่วมกันทั้งหมดในสมาชิกในคอร์ด

ตารางที่ 10 *ตัวอย่าง คอร์ดสมมาตร*

Name Chord	โน้ต		
C Augmented	C	E	G$^{\#}$
E Augmented	E	G$^{\#}$	C
G$^{\#}$ Augmented	G$^{\#}$	C	E

Name Chord	โน้ต			
C Diminished7	C	E^{b}	G^{b}	B^{bb} or A
E^{b} Diminished7	E^{b}	G^{b}	B^{bb} or A	C
G^{b} Diminished7	G^{b}	B^{bb} or A	C	E^{b}
B^{bb} or A	B^{bb} or A	c	E^{b}	G^{b}

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

เทคนิคการใช้คอร์ดดอมินันต์กับคอร์ดทุติยภูมิหรือเป็นที่รู้จักกันดีเรียกว่าคอร์ดดอมินันต์ระดับสอง เทคนิคนี้ถือว่าเป็นเทคนิคที่นิยมใช้ในการประสานเสียงทั้งแบบดนตรีคลาสสิกและแบบดนตรีแจ๊ส โดยมีวิธีการใช้ ดังตารางตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 11 *ตัวอย่างการใช้การประสานเสียงแบบคอร์ดดอมินันต์ระดับสอง*

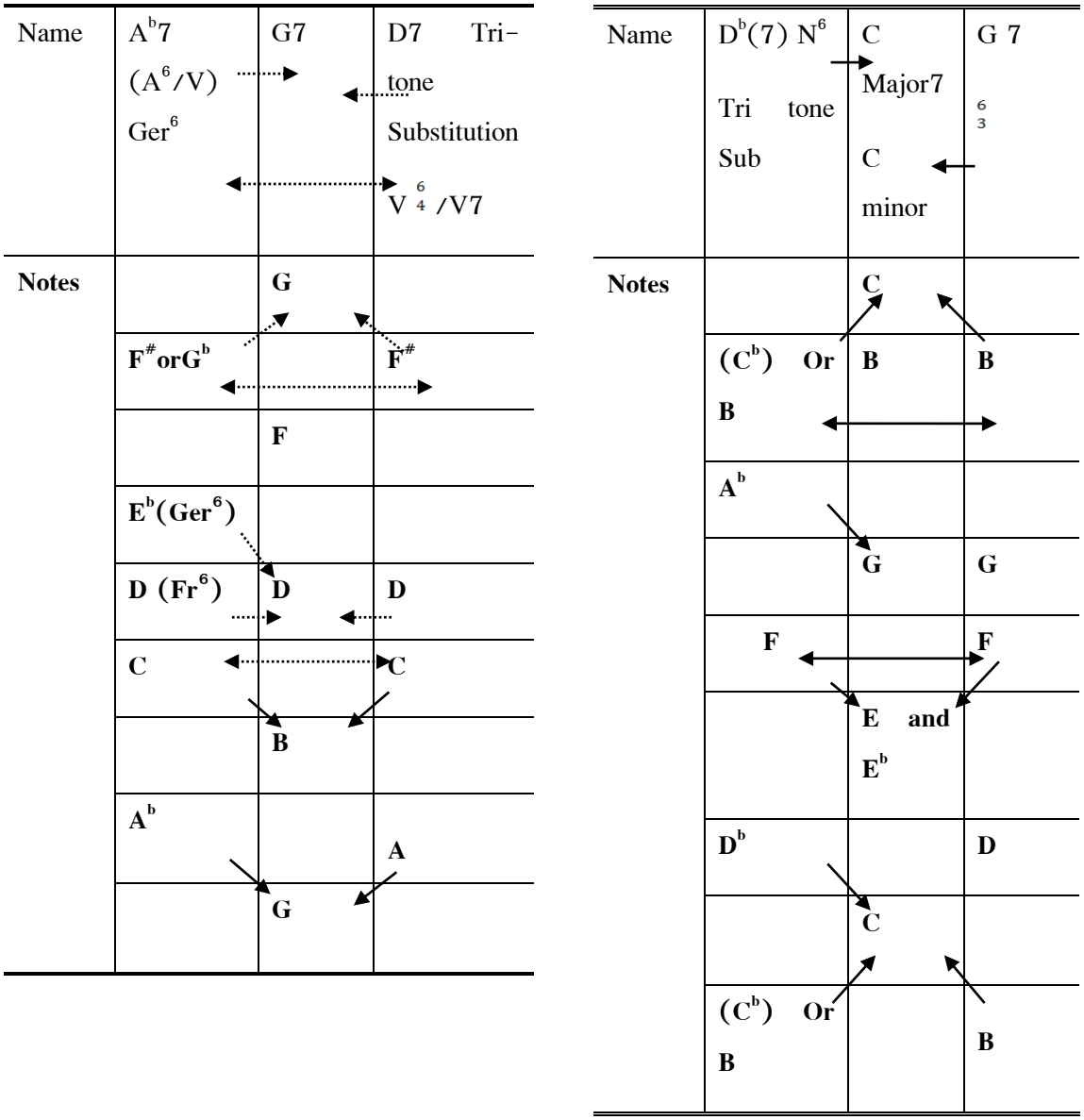
Diatonic Chord on C Major	C	D m	E m	F	G 7	A m	Bm7 $^{b}5$
Secondary V7		A7	B7	C7	D7	E7	$F^{\#}7$
Secondary viio, viio7		$C^{\#}$dim (7)	$D^{\#}$dim (7)	Edim (7)	$F^{\#}$dim (7)	$G^{\#}$dim (7)	$A^{\#}$dim (7)

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

การใช้โน้ตร่วมของการใช้คอร์ดดอมินันต์ระดับสองมีลักษณะเดียวกันกับการดำเนินการประสานเสียงแบบระยะขั้นคู่ V และ vii ไป I Major และ i minor โดยจะการโน้ตร่วมกันกับโน้ตเป้าหมาย 1 ตัวโน้ต และเสริมด้วยโน้ตนอกไดอะทอนิก ในคอร์ด V ส่วนในคอร์ดดิมินิชท์ จะไม่มีโน้ตร่วมกับคอร์ดเป้าหมาย แต่จะใช้โน้ตลีดดิงโทนเพื่อสร้างสีสันของความต่อเนื่องอย่างกลมกลืน โดยสีสันของโน้ตดังกล่าวจะมาช่วยเพิ่มสีสันให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้นดังตัวอย่าง

เทคนิคการประสานเสียงแบบคลาสสิกยังมีวิธีการแบบการใช้คอร์ดประเภทระบบโครมาติกคอร์ดมาใช้เพื่อเปลี่ยนสีสันแบบดั้งเดิม เช่น การใช้คอร์ดคู่หกออกเมนเทด (Augmented Sixth) (A^{6}/V) และการใช้คอร์ดนิอาโพลิตัน (Neapolitan Sixth) (N^{6}) โดยอธิบายอย่างง่ายคู่หกออกเมนเทด คือคอร์ดอยู่เหนือคอร์ดดอมินันต์ครึ่งเสียงและคอร์ดนิอาโพลิตัน (N^{6}) คือคอร์ดอยู่เหนือคอร์ดทอนิกครึ่งเสียง โดยที่คอร์ดคู่หกออกเมนเทด (A6/V) มีโน้ตที่สำคัญคือโน้ตที่ล้อมโน้ตดอมินันต์ โน้ตที่ต่ำและโน้ตที่สูงกว่าโน้ตเป้าหมายเป็นระยะคู่ 2 minor ของ โน้ตดอมินันต์ เช่น Key D มีโน้ตดอมินันต์คือ A และโน้ตล้อม (Around the target note) คือ $G^{\#}$ โน้ตที่ต่ำกว่าโน้ตดอมินันต์ครึ่งเสียง คู่หกออกเมนเทด ($G^{\#}$) มีการพ้องเสียง (Enharmonic) กับคู่เจ็ดไมเนอร์ A^{b} ส่วน B^{b} โน้ตที่สูงกว่าโน้ตดอมินันต์ครึ่งเสียง คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบ่งเป็น 3 แบบ ได้แก่ แบบอิตาลี (It^{6}) ใช้โน้ตลำดับที่ 6 Minor โน้ตโทนิก และโน้ตลำดับที่ 6 ออกเมนเทด จากโน้ตตัวแรกเป็นโน้ตลำดับที่ 6 ออกเมนเทด ของโน้ตลำดับที่ 6 ไมเนอร์ เช่น B^{b}, D, $G^{\#}$ ส่วนในแบบฝรั่งเศส (Fr^{6}) ใช้ทุกอย่างเหมือนแบบอิตาลี (It^{6}) แต่นิยมเพิ่มโน้ตลำดับที่ 2 เมเจอร์จากโทนิก เช่น B^{b}, D, E, $G^{\#}$ และแบบเยอรมัน (Ger^{6}) ใช้ทุกอย่างเหมือน It^{6} แต่นิยมเพิ่มโน้ตลำดับที่ 3 ไมเนอร์จากโทนิก (B^{b}, D, F, $G^{\#}$) การดำเนินการประสานเสียงแบบคลาสสิกด้วยคอร์ดคู่หกออกเมนเทด (A^{6}/V) ซึ่งจะช่วยสร้างสีสันให้กับคอร์ดดอมินันต์ส่วนในทางดนตรีแจ๊สเรียกว่า การใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทน ของคอร์ด V โดยผู้เขียนขอนำเสนอในตารางตัวอย่างระหว่างคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตันเชื่อมโยงกับการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทนของการใช้คอร์ดดอมินันต์ระดับสอง

ตารางที่ 12 *ตัวอย่าง คอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน เชื่อมโยงกับการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทนของการใช้คอร์ดดอมินันต์ระดับสอง*



หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

คอร์ดคู่หกออกเมนเทด เป็นคอร์ดที่ช่วยเสริมสีสันให้คอร์ดดอมินันต์ ร่วมกันกับกุญแจเสียงแบบขนาน (Parallel Key) ระหว่างกุญแจเสียงเมเจอร์ และกุญแจเสียงไมเนอร์ โดยในกุญแจเสียงเมเจอร์จะมีโน้ตนอกบันไดเสียง 2 – 3 ตัว แต่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ จะมีโน้ตนอกบันไดเสียง 1 ตัว จึงทำให้ในการใช้คอร์ดคู่หกออกเมนเทดในกุญแจเสียงไมเนอร์ฟังแล้วกลมกลืนกว่ากุญแจเสียงเมเจอร์ โดยในส่วนคอร์ดนิอาโพลิตัน (N^6) คือคอร์ดอยู่เหนือคอร์ดทอนิกครึ่งเสียงนิยมใช้ในคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 1 โดยมีบทบาทเป็นซับดอมินันต์ เนื่องจากการใช้โน้ตซับดอมินันต์มาใช้เป็นแนวเบส บทบาทสำคัญอีกประการคือ คอร์ดนิอาโพลิตัน (N^6) จะมีโน้ตที่ลื่นไหลไปที่โน้ตทอนิกและโน้ตดอมินันต์ ช่วยสร้างสีสันที่แตกต่างอย่างกลมกลืน

โดยมีข้อสังเกต คือ ทั้งคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน ถ้านำไปใช้ในไดอะทอนิกแบบไมเนอร์จะใช้ได้อย่างกลมกลืนมากกว่าในไดอะทอนิกแบบเมเจอร์เนื่องจากคอร์ดคู่หกออกเมนเทด และคอร์ดนิอาโพลิตันในไดอะทอนิกแบบไมเนอร์ จะมีโน้ตนอกคอร์ดเพียงตัวเดียวทำให้เกิดการสัมพันธ์เชื่อมโยงที่กลมกลืนกว่าไดอะทอนิกแบบเมเจอร์ ที่มีโน้ตนอกคอร์ดถึง 2 ตัว และอีกหนึ่งข้อสังเกตทั้งคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน เป็นการเคลื่อนดำเนินการประสานเสียงที่เป็นลักษณะคล้ายกับแนวคิดของแบบเคเดนซ์ฟริเจียน (Phrygian Cadence) ที่เกิดในดนตรีคลาสสิก โดยพัฒนาจากการเคลื่อนในคอร์ด VI เพื่อเข้าหาคอร์ด V7 บนไดอะทอนิกคอร์ดแบบไมเนอร์ฮาร์โมนิก และข้อสังเกตสุดท้ายของคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน ยังสามารถประยุกต์ใช้เป็นคอร์ดแทนให้กับเทคนิคการใช้คอร์ดดอมินันต์ระดับสองได้อีกตามทฤษฎีดนตรีแจ๊ส โดยอธิบายตามตารางตัวอย่างรูปแบบของวิธีการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทนดังตารางตัวอย่าง การใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทนกับคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน

ตารางที่ 13 *ตัวอย่างการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทนกับคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน*

Chords Name	G7/C Alt($^{\#}9^{b}13$)	Degree	$D^{b}7$ (N^{6}) Alt(913)	Degree
Common tone (Shall tone)	F	7	C^{b} or B	7
	D	5	A^{b}	5
Common tone (Shall tone)	B	3	F	3
	G	1	D^{b}	1

Chords Name	D7/G7 Alt($^{\#}9^{b}13$)	Degree	$A^{b}7$ (A^{6}) Alt(913)	Degree
Common tone (Shall tone)	C	7	$F^{\#}$	7
	A	5	E^{b}	5
Common tone (Shall tone)	$F^{\#}$	3	C	3
	D	1	A^{b}	1

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

ดนตรีสมัยนิยม หมายถึง บทเพลงที่มีองค์ประกอบทางดนตรี ที่สามารถเชื่อมโยงสุนทรียศาสตร์ที่มีองค์รวมของแต่ละบุคคลในสังคมส่วนใหญ่ ทำให้เกิดการสร้างจินตนาการที่มีลักษณะความไพเราะที่คนส่วนใหญ่ในสังคมยอมรับร่วมกัน เช่น ทำให้เกิดความสุขร่วมกัน หรืออารมณ์จินตนาการแบบอื่น ๆ ร่วมกัน ซึ่งอาจมาจากการสั่งสมจากวิถีชีวิต ประเพณีและค่านิยมร่วมกัน อิทธิพลทางความคิดที่ตรงกันทำให้เกิดความไพเราะ เพราะมีสิ่งทันสมัยที่เชื่อมโยงระหว่างการสั่งสมจินตนาการจากอดีต ผสมผสานจนเกิดสุนทรียรสที่ทันสมัยขึ้น ซึ่งดนตรีสมัยนิยมนั้นไม่มีรูปแบบถาวร แต่มักเปลี่ยนไปตามยุคสมัยของสังคม ดังนั้นดนตรีสมัยนิยมจึงเป็นดนตรีที่ต้องยึดหลักความคิดทางสังคมส่วนใหญ่เป็นหลักสำคัญ โดยหลักการที่สามารถอธิบายธรรมชาติ

ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในมิติต่าง ๆ ที่นำหลักทฤษฎีการแลกเปลี่ยนทางสังคม ที่สะท้อนถึงแรงกดดันต่อความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลว่า สามารถสร้างความพึงพอใจในผลประโยชน์หรือความสุขที่เป็นสุนทรียภาพให้กับทั้งสองฝ่ายที่สื่อสารได้มากน้อยเพียงใด ผู้เขียนเสนอว่าก่อนสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม ผู้ประพันธ์ควรเข้าใจถึงธรรมชาติความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในมิติต่าง ๆ กล่าวโดยสรุปได้ว่ามนุษย์ทุกคนแสวงหาความสัมพันธ์เชิงบวก และพยายามหลีกเลี่ยงความสัมพันธ์เชิงลบ มนุษย์ใช้เหตุผลก่อนแลกเปลี่ยนสิ่งที่คุ้มค่ามาตรฐานที่มนุษย์ใช้ประเมินขึ้นอยู่กับเวลาและบุคคลที่สื่อสารด้วย ความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับการเชื่อมโยงระหว่างบุคคล และชีวิตที่มีความสัมพันธ์ต่อกันต้องอาศัยกระบวนการดำเนินกิจกรรมร่วมกันเพื่อสร้างสื่อสัมพันธ์ เมื่อผู้ประพันธ์เข้าใจหลักธรรมชาติความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล และสามารถปรับใช้ให้เป็นไปตามธรรมชาติความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลมากที่สุด จึงจะสามารถสร้างสรรค์ดนตรีสมัยนิยมได้อย่างเหมาะสมกับสังคม

การประสานเสียงที่มีปรากฏอยู่ในสังคมอดีตจนถึงปัจจุบัน พบอยู่ 3 วิธี คือ 1) การนำวิธีการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิกและวิธีการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส 2) การนำวิธีการประสานเสียงแบบวิธีการที่เกิดจากอิเล็กทรอนิกส์ นำมาผสมกันอย่างเหมาะสมผ่านขบวนความรู้ด้านหลักการประพันธ์ เช่น ใช้หลักการและวิธีการพื้นฐานของดนตรีตะวันตกยุคต่าง ๆ การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีสมัยนิยม หลักการผสมผสานดนตรีต่างชนิด สอดคล้องกับ วีรชาติ เปรมานนท์ (2537) ที่ได้อธิบายถึงการนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานและแนวบรรเลงใหม่ โดยใช้หลักการและเครื่องดนตรีสากลไว้ว่าใช้หลักการและวิธีการพื้นฐานของดนตรีตะวันตกยุคโรแมนติก ซึ่งหมายถึงการประสานเสียงด้วยคอร์ดประเภทเซกันเดอรีเซเว่น (Secondary Seventh) โครมาติกคอร์ด (Chromatic Chord) และการเรียบเรียงเสียงสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา (Chamber Orchestra) ใช้หลักการและวิธีการของดนตรีประเภทไลก์มิวสิก (Light Music) โดยมีหลักการของดนตรีคลาสสิกมาผสมผสานกับดนตรีป๊อบ มีการนำเครื่องดนตรีประเภทไฟฟ้ามาใช้ และ 3) การใช้โน้ตร่วมบทบาทของการประยุกต์งานประพันธ์เพลงสีสันของเสียงและการเรียบเรียงสำหรับวงดนตรีศิลปะการผสมเสียงเครื่องดนตรีต่างกลุ่มกัน การใช้โน้ตร่วมบทบาทของเทคนิคการประพันธ์ของดนตรีแจ๊สเกี่ยวกับการเข้าหาคอร์ดหลัก การเรียบเรียงเสียงประสานกับโน้ตนอกคอร์ด โดยยึดความถูกต้องและความนิยมของผู้คนในสังคมเป็นหลัก เพื่อนำมาพัฒนาและประยุกต์ใช้ในดนตรีสมัยนิยมในอนาคตต่อไป

สรุป

การใช้โน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม การใช้โน้ตร่วมมีวิธีการใช้เป็นรูปแบบใหญ่ 2 ลักษณะ คือ การใช้คอร์ดแทนที่การใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันเป็นหลัก และการใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน แต่มีโน้ตบางตัวไม่ได้อยู่ในบันไดหลักที่ผ่านทฤษฎีการประสานเสียงแบบคลาสสิกและทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส พบว่าการประสานเสียงในแบบคลาสสิกที่มีโน้ตสมาชิกทั้งหมดอยู่ในบันไดเสียงหลักเดียวกันให้ความรู้สึกสงบ เสียงดนตรีที่สมบูรณ์ (Absolute Music Sound) เช่น วิธีการดำเนินการประสานเสียงในระยะขั้นคู่ 4 ระยะขั้นคู่ 3 และระยะขั้นคู่ 2 การใช้คอร์ดทรัยแอดคอร์ดทบเจ็ด และการใช้วิธีการพลิกกลับคอร์ดต่าง ๆ การใช้โน้ตร่วมผ่านทฤษฎีการประสานแบบแจ๊สประสานเสียงมีโน้ตสมาชิกทั้งหมดอยู่ในบันไดเสียงหลักเดียวกัน จำแนกประเภทได้ดังนี้ คือ การเพิ่มคุณค่าคอร์ด การใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันเป็นหลัก และการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส การใช้ร่วมกับวิธีดังกล่าวจะใช้ลักษณะเสียงประสานเป็นแบบเสียงดนตรีที่สมบูรณ์

ส่วนการประสานเสียงแบบมีสมาชิกที่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงหลักเดียวกันจะสร้างความรู้สึกแปลกใหม่ในบริบทที่ต้องใช้แบบจินตนาการที่หลุดพ้นไปจากเดิม เพื่อเป็นเสียงดนตรีทางเลือก (Altered Music Sound) ที่ผ่านทฤษฎีการประสานแบบคลาสสิกและทฤษฎีการประสานแบบดนตรีแจ๊ส พบการประสานเสียงในแบบคลาสสิกที่มีสมาชิกทั้งหมดอยู่นอกบันไดเสียงหลัก จะสร้างความรู้สึกแปลกใหม่เหมือนกับเสียงดนตรีที่ละลายให้เปลี่ยนไปจากเดิม (Altered Solute Music Sound) เช่น วิธีการใช้คอร์ดคู่หกออกเมนเทด และคอร์ดนิอาโพลิตันเชื่อมโยงกับคอร์ดแทนแบบทรัยโทนของโดมินันท์ระดับสอง รวมถึงการใช้คอร์ดแทนแบบโครมาติกทั้งหมด คือ วิธีการเพิ่มคุณค่าคอร์ด วิธีการใช้คอร์ดแทนแบบมีเสียงร่วมกันวิธีการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส วิธีการใช้คอร์ดดอมินันต์ระดับสอง และวิธีการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทน รวมถึงวิธีการใช้คอร์ดสมมาตร โดยวิธีดังกล่าวจะใช้ลักษณะเสียงประสานเป็นแบบเสียงดนตรีทางเลือก

ข้อเสนอแนะ

จากบทความนี้ ได้กล่าวครอบคลุมเรื่องการใช้โน้ตกับการประสานเสียงเป็นหลักสำคัญ การใช้โน้ตสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดในบริบทความรู้ใหม่ทางดนตรี ซึ่งไม่เพียงแต่ในบริบทการประพันธ์ดนตรีเท่านั้น แต่ยังมีบริบทอื่น ๆ ที่น่าค้นหาอีกมาก เช่น การใช้โน้ตหรือทำนองร่วมในบทเพลงที่เป็นพหุวัฒนธรรม การใช้บันไดเสียงร่วมในคอร์ดต่าง ๆ ที่ไม่ค่อยพบในสังคมปัจจุบัน การพัฒนาจังหวะของทำนองหรือจังหวะการประสานเสียงในแบบไบโอริธึม และทำนองร่วมในดนตรีชาติพันธุ์สามารถนำมาประยุกต์สร้างสรรค์เป็นแบบแห่งอนาคต เป็นต้น

รายการอ้างอิง

จักรวาล สุขไมตรี. (2561). เทคนิคการประสานงานในองค์การ. *วารสารวิชาการแพรวากาฬสินธุ์*, *5*(2), 263 – 275. http://praewa.ksu.ac.th/new2017/file/20180704_7106484980.pdf

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). เกศกะรัต.

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2555). *การประพันธ์ดนตรีแจ๊ส*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต.

ราชบัณฑิตยสภา. (2561). *พจนานุกรมดนตรีสากล*. ศรีเมืองการพิมพ์.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2550). *ทฤษฎีดนตรี 3*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต.

วีรชาติ เปรมานนท์. (ม.ป.ป.). *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2555). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1*. วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2558). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 2*. มิสชั่น มีเดีย.

สมชาย รัศมี. (2536). *คู่มือนักดนตรี*. พรานนกการพิมพ์.

สุรพงษ์ โสธนะเสถียร. (2559). *ทฤษฎีการสื่อสาร*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). ระเบียงทอง.

อนรรฆ จรัณยานนท์. (2537). *เค้าน์เตอร์พ้อยท์*. โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

อานนท์ ศิริสมบัติวัฒนา. (ม.ป.ป.). *THE JAZZ THEORY FIRST EDITION* [เอกสารที่ไม่มีการตีพิมพ์]. อานนท์การดนตรี.