การวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ

โดย
นายวงศพัทธ์ สังข์เสน

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

การวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ

โดย
นายวงศพัทธ์ สังข์เสน

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

AN ANALYSIS OF EDDIE GOMEZ'S BASS ACCOMPANIMENT IN THE BILL EVANS TRIO

By

MR. Wongsapat SUNGSEAN

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2022

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	การวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ
โดย	นายวงศพัทธ์ สังข์เสน
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย (ผู้รักษาการแทน)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาธิต นิรัติศัย)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์)

631020020 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : เอ็ดดี โกเมซ, การบรรเลงประกอบ

นาย วงศพัทธ์ สังข์เสน: การวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ ในช่วงปี ค.ศ. 1969 ถึง ค.ศ. 1970 เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส ด้วยการรวบรวมข้อมูล การถอดโน้ตและวิเคราะห์ตัวอย่างโน้ต การนำผลการวิเคราะห์มาเปรียบเทียบวิธีการของเอ็ดดี โกเมซ กับนักดับเบิลเบสท่านอื่นเพื่อค้นหาอัตลักษณ์ และสรุปผลการวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่าเอ็ดดี โกเมซ มีวิธีการบรรเลงประกอบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการบรรเลงดับเบิลเบสในรูปแบบวงแจ๊ส 3 ชิ้น ซึ่งมีความแตกต่างจากนักดับเบิลเบสในยุคสมัยเดียวกัน จากการวิเคราะห์พบว่า เอกลักษณ์สำคัญในการบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ มี 6 วิธี ได้แก่ 1) การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 และการบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการรูดโน้ต 2) เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต 3) การใช้จังหวะขัดติดต่อกัน 4) การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์บรรเลงติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด 5) โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง และ 6) ประโยคถาม-ตอบระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส

มหาวิทยาลัยศิลปากร

631020020 : Major (Music Research and Development)
Keyword : Eddie Gomez, accompaniment

MR. WONGSAPAT SUNGSEAN : AN ANALYSIS OF EDDIE GOMEZ'S BASS ACCOMPANIMENT IN THE BILL EVANS TRIO THESIS ADVISOR : ASSOCIATE PROFESSOR SAKSRI VONGTARADON, D.M.A.

This research aims to analyze Eddie Gomez's bass accompaniment in the Bill Evans Trio during 1969 and 1970 by collecting data from various sources, transcribing, analyzing and comparing musical examples and conclusion.

The analysis reveals that Eddie Gomez has unique accompanying approaches for the trio, which distinguished him from his contemporaries. Eddie Gomez used following approaches 1) two feel with passing tones on the 3 beat and two feel with glissando 2) repeated pedaltone 3) continuing syncopations 4) continuing eight-note triplets with ghost notes 5) motivic sequences and 6) questions and answers between piano and double bass.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงได้ดีด้วยความช่วยเหลือจากรองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ที่ปรึกษาหลักในงานวิจัย ซึ่งให้ความช่วยเหลือผู้วิจัยในทุก ๆ ด้าน

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา และศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำแนะนำแก่ตัวผู้วิจัยเพื่อให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณอาจารย์ ดร. ภูมิภักดิ์ จารุประกร สำหรับการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในวิชาสัมมนาตลอดหนึ่งเทอม

ขอขอบคุณอาจารย์พรชาติ วิริยะภาค ที่ให้คำปรึกษาในทุก ๆ ด้าน รวมถึงแนะนำแนวทางการฝึกซ้อมการปฏิบัติเครื่องดนตรี

ขอขอบคุณนายอิทธิเทพ ชุมเมฆ และนายกฤตนน รักนุ่น ที่ช่วยฝึกซ้อมและให้คำแนะนำสำหรับการแสดงดนตรี

ขอขอบคุณนายเนติธร อรรถาโภชน์ สำหรับการพูดคุย และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นตลอดภาคการศึกษา

ขอขอบคุณครอบครัว และเพื่อนฝูง ที่คอยสนับสนุนและให้กำลังใจเสมอมา

นาย วงศพัทธ์ สังข์เสน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ 2

1.3 ขอบเขตการวิจัย 3

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4

1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ 4

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 5

2.1 ประวัติการบรรเลงดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส 5

2.2 บทเพลงแจ๊สมาตรฐาน 8

บทเพลงแจ๊สมาตรฐานในช่วงปี ค.ศ. 1920 8

บทเพลงแจ๊สมาตรฐานในช่วงปี ค.ศ. 1930 9

บทเพลงแจ๊สมาตรฐานในช่วงปี ค.ศ. 1940 9

บทเพลงแจ๊สมาตรฐานที่ใช้ในการศึกษา 10

2.3 การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส 13

2.3.1 ทูฟีล 13

2.3.2 การเดินเบส 13

2.3.3 โน้ตผ่าน 14
2.3.4 เพดัลโทน 15
2.4 ประวัติและความสำคัญของวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ 15
2.4.1 วงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ ในช่วงปี ค.ศ. 1959-1961 16
2.4.2 วงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ ในช่วงปี ค.ศ. 1967-1970 19
2.4.3 วงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ ในช่วงปี ค.ศ. 1978-1980 20
2.5 ชีวประวัติเอ็ดดี โกเมซ 22
2.5.1 นักดับเบิลเบสที่มีอิทธิพลต่อเอ็ดดี โกเมซ 23
2.5.2 เสียงอันเป็นเอกลักษณ์ของเอ็ดดี โกเมซ 25
2.6 เทคนิคการบรรเลงของดับเบิลเบสเบื้องต้น 25
การดีด 25
ประเภทสายของดับเบิลเบส 27
2.7 แนวคิดการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส 28
2.7.1 ทูฟีล 28
2.7.2 เพดัลโทน 29
2.7.3 จังหวะขัด 29
2.7.4 โน้ตสามพยางค์ (Triplets) 30
2.7.5 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง (Motif and Sequence) 31
2.7.6 ประโยคถาม-ตอบ (Question and Answer) 31
2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 32
2.8.1 การวิเคราะห์การบรรเลงเบสของสก็อต ลาฟาโร 32
2.8.2 A Fragment Parallel Stream: The Bass Lines of Eddie Gomez in the Bill Evans Trio 32
บทที่ 3 วิธีดำเนินงานวิจัย 33

3.1 การรวบรวมข้อมูล 33
3.2 การคัดเลือกบทเพลงและการวิเคราะห์ข้อมูล 33
3.3 การนำเสนอข้อมูล 34
บทที่ 4 บทวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวง บิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ 35
4.1 บทวิเคราะห์บทเพลง A Sleepin' Bee 35
4.2 บทวิเคราะห์บทเพลง Who Can I Turn To 40
4.3 บทวิเคราะห์บทเพลง Nardis 47
บทที่ 5 อัตลักษณ์การบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ 56
5.1 การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 และการรูดโน้ต 56
5.2 เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต 58
5.3 การใช้จังหวะขัดติดต่อกัน 59
5.4 การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด 60
5.5 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง 61
5.6 ประโยคถาม-ตอบระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส 62
บทที่ 6 การนำรูปแบบการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ มาประยุกต์ใช้ในการแสดง 64
Who Can I Turn To 64
Alfie 66
If I Were a Bell 67
Someday My Prince Will Come 68
บทที่ 7 สรุปผลและอภิปรายผลการศึกษา 70
7.1 สรุปผล 70
7.2 อภิปรายผลการวิเคราะห์ 70
7.2.1 การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 และการรูดโน้ต 70
7.2.2 เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต 71

7.2.3 การใช้จังหวะขัดติดต่อกัน 71
7.2.4 การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด 71
7.2.5 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง 71
7.2.6 ประโยคถาม-ตอบระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส 72
7.3 อภิปรายผลการนำรูปแบบการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ มาประยุกต์ใช้ในการแสดง 72
7.4 ข้อเสนอแนะในการวิจัย 74
1) ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ 74
2) ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป 74
รายการอ้างอิง 75
ภาคผนวก 77
ภาคผนวก ก เอกสารโน้ตเพลงการบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ 78
ภาคผนวก ข โปสเตอร์การจัดการแสดงดนตรีสำหรับการจบการศึกษา 99
ประวัติผู้เขียน 100

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 A Sleepin’ Bee 10

ภาพที่ 2 Who Can I Turn To 11

ภาพที่ 3 Nardis 12

ภาพที่ 4 ตัวอย่างการบรรเลงแบบทูฟีลของลีรอย ไวน์การ์ (Leroy Vinnegar) 13

ภาพที่ 5 การเดินเบสใน Elgar Symphony No.1 opening 14

ภาพที่ 6 ตัวอย่างการเดินเบสของเวลแมน โบรด ในบทเพลง Rockin’ in Rhythm 14

ภาพที่ 7 การบรรเลงประกอบด้วยการเดินเบสที่มีการใช้โน้ตผ่านของวอลเตอร์ เพจ 14

ภาพที่ 8 การบรรเลงประกอบด้วยการใช้เพดัลโทนโดยชัค อิสราเอล (Chuck Israel) 15

ภาพที่ 9 สก็อต ลาฟาโร 17

ภาพที่ 10 ผลงานเพลงชุด Sunday at the Village Vanguard 18

ภาพที่ 11 ผลงานเพลงชุด Waltz for Debby 18

ภาพที่ 12 ผลงานเพลงชุด You’re Gonna Hear From Me 19

ภาพที่ 13 ผลงานเพลงชุด Jazzhouse 20

ภาพที่ 14 ผลงานเพลงชุด The Sesjun Radio Show 21

ภาพที่ 15 ผลงานเพลงชุด His Last Concert 21

ภาพที่ 16 มิลท์ ฮินตัน 24

ภาพที่ 17 พอล แชมเบอร์ส 24

ภาพที่ 18 การบรรเลงดับเบิลเบสด้วยการดีดของเรย์ บราวน์ ใช้ข้างนิ้วของนิ้วชี้เป็นหลัก 26

ภาพที่ 19 การบรรเลงดับเบิลเบสด้วยการดีดของเอ็ดดี โกเมซ ใช้ปลายนิ้วในการดีด 27

ภาพที่ 20 สายเอ็นซึ่งเอ็ดดี โกเมซ ใช้ในช่วงที่บรรเลงร่วมกับบิลล์ อีแวนส์ 28

ภาพที่ 21 ตัวอย่างการบรรเลงแบบทูฟีล 28

ภาพที่ 22 ตัวอย่างเพดัลโทน 29
ภาพที่ 23 ตัวอย่างจังหวะขัด 29
ภาพที่ 24 ตัวอย่างโน้ตล้ำ 30
ภาพที่ 25 ตัวอย่างโน้ตแขวน 30
ภาพที่ 26 ตัวอย่างโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ 31
ภาพที่ 27 ตัวอย่างโมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง 31
ภาพที่ 28 ตัวอย่างการใช้ประโยคถาม-ตอบ 31
ภาพที่ 29 โน้ตสามพยางค์ จังหวะขัด และโน้ตล้ำ 35
ภาพที่ 30 การบรรเลงแบบทูฟีล และจังหวะขัด 36
ภาพที่ 31 โน้ตล้ำ และการบรรเลงแบบทูฟีล 37
ภาพที่ 32 โน้ตล้ำ และการบรรเลงแบบทูฟีล 37
ภาพที่ 33 จังหวะขัด 38
ภาพที่ 34 โน้ตล้ำ และการบรรเลงแบบทูฟีล 38
ภาพที่ 35 เพดัลโทน จังหวะขัด และโน้ตสามพยางค์ 40
ภาพที่ 36 การบรรเลงแบบทูฟีล 41
ภาพที่ 37 โมทีฟและและการซีเควนซ์ทำนอง 42
ภาพที่ 38 โมทีฟและและการซีเควนซ์ทำนอง การบรรเลงแบบทูฟีล โน้ตล้ำ และจังหวะขัด 42
ภาพที่ 39 การบรรเลงแบบทูฟีล 43
ภาพที่ 40 โน้ตสามพยางค์ และการบรรเลงแบบทูฟีล 44
ภาพที่ 41 โน้ตสามพยางค์ การบรรเลงแบบทูฟีล และโมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง 44
ภาพที่ 42 เพดัลโทน และโน้ตล้ำ 45
ภาพที่ 43 จังหวะขัด 46
ภาพที่ 44 จังหวะขัด การบรรเลงแบบทูฟีล และโมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง 47
ภาพที่ 45 จังหวะขัด โน้ตล้ำ และการบรรเลงแบบทูฟีล 48

ภาพที่ 46 จังหวะขัด ประโยคถาม-ตอบ และการบรรเลงแบบทูฟีล 49
ภาพที่ 47 การบรรเลงแบบทูฟีล จังหวะขัด และโมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง 50
ภาพที่ 48 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง และการบรรเลงแบบทูฟีล 50
ภาพที่ 49 ความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงประกอบและการบรรเลงคีตปฏิภาณ 51
ภาพที่ 50 จังหวะขัด และการบรรเลงแบบทูฟีล 51
ภาพที่ 51 โน้ตล้ำ และจังหวะขัด 52
ภาพที่ 52 เพดัลโทน 52
ภาพที่ 53 โน้ตสามพยางค์ 53
ภาพที่ 54 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง โน้ตล้ำ และการบรรเลงแบบทูฟีล 53
ภาพที่ 55 ความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงประกอบและการบรรเลงคีตปฏิภาณ 54
ภาพที่ 56 การบรรเลงแบบทูฟีล 54
ภาพที่ 57 เพดัลโทน และการบรรเลงแบบทูฟีล 55
ภาพที่ 58 จากบทเพลง A Sleepin’ Bee การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 ... 56
ภาพที่ 59 จากบทเพลง Who Can I Turn To การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 56
ภาพที่ 60 จากบทเพลง Who Can I Turn To การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการรูดโน้ต 57
ภาพที่ 61 จากบทเพลง Who Can I Turn To การรูดโน้ตเป็นขั้นคู่ 4 57
ภาพที่ 62 จากบทเพลง Nardis ความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงประกอบและการบรรเลงคีตปฏิภาณ 58
ภาพที่ 63 จากบทเพลง Who Can I Turn To การใช้เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต 58
ภาพที่ 64 จากบทเพลง Nardis การใช้เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ตของเอ็ดดี โกเมซ 58
ภาพที่ 65 จากบทเพลง Who Can I Turn To การบรรเลงโน้ตล้ำติดต่อกัน 6 ครั้ง 59
ภาพที่ 66 จากบทเพลง Nardis การบรรเลงจังหวะขัดติดต่อกัน 59
ภาพที่ 67 จากบทเพลง A Sleepin’ Bee การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด 60

ภาพที่ 68 จากบทเพลง Who Can I Turn To การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด 60

ภาพที่ 69 จากบทเพลง Who Can I Turn To โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในท่อนการบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน 61

ภาพที่ 70 จากบทเพลง Nardis โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในท่อนการบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน 61

ภาพที่ 71 จากบทเพลง Nardis ความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงประกอบและการบรรเลงคีตปฏิภาณ 62

ภาพที่ 72 จากบทเพลง Nardis ประโยคถาม-ตอบระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส 63

ภาพที่ 73 การใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 ในนาทีที่ 1:55 ซึ่งการใช้โน้ตผ่านในจุดดังกล่าวทำให้เกิดโน้ตลำดับที่ #11 ขึ้น คอร์ด Eb7 จึงกลายเป็น Eb7#11 65

ภาพที่ 74 เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต ในนาทีที่ 1:45-1:50 65

ภาพที่ 75 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง ในนาทีที่ 2:06-2:08 65

ภาพที่ 76 โน้ตล้ำ การใช้จังหวะขัดด้วยการเน้นในจังหวะที่ 2 และ 4 ซึ่งไม่ใช่จังหวะหนัก และการบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 ตั้งแต่นาทีที่ 2:26-2:35 65

ภาพที่ 77 การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการรูดโน้ต ในนาทีที่ 2:53 66

ภาพที่ 78 การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการรูดโน้ต ในนาทีที่ 9.29 66

ภาพที่ 79 โน้ตล้ำ ตั้งแต่นาทีที่ 8:16-8:17 66

ภาพที่ 80 การบรรเลงแบบทูฟีลในบทเพลง If I Were a Bell ในอัตราจังหวะ 4/4 67

ภาพที่ 81 แนวทางการบรรเลงประกอบในบทเพลง If I Were a Bell ในอัตราจังหวะ 7/4 67

ภาพที่ 82 การใช้จังหวะขัดด้วยการเน้นในจังหวะที่ 2 ในนาทีที่ 15:27-15:28 67

ภาพที่ 83 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง และการรูดโน้ต ตั้งแต่นาทีที่ 19:53-19:56 67

ภาพที่ 84 การบรรเลงแบบทูฟีล 68

ภาพที่ 85 การนำรูปแบบการบรรเลงแบบทูฟีลมาใช้ในบทเพลง 3/4 ซึ่งทำให้เกิดเฮมิโอลา 68

ภาพที่ 86 เฮมิโอลา ตั้งแต่นาทีที่ 30:46-30:48 68

ภาพที่ 87 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองตั้งแต่นาทีที่ 29:07-29:08 69
ภาพที่ 88 เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต ตั้งแต่นาทีที่ 32:39-32:36 69

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดับเบิลเบส (Double Bass) หรืออัพไรท์เบส (Upright Bass) เป็นเครื่องสายขนาดใหญ่ในตระกูลเดียวกับไวโอลิน แต่เดิมใช้ในวงออร์เคสตรา แต่ในช่วงศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นจุดกำเนิดของดนตรีแจ๊ส ดับเบิลเบสได้เข้ามามีบทบาทในฐานะของเครื่องประกอบจังหวะและใช้การดีด (Pizzicato) ในการบรรเลงเป็นหลัก โดยในยุคสมัยแรก ๆ ของดนตรีแจ๊ส ดับเบิลเบสยังมิได้มีหน้าที่ที่สำคัญมากนักนอกเหนือจากบรรเลงประกอบด้วยการบรรเลงแบบทูฟีล (Two Feel) ซึ่งพบเห็นได้ในวงแบบดิกซีแลนด์ (Dixieland) ในช่วงปี ค.ศ. 1910 จนเมื่อเวลาผ่านไป การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊สได้พัฒนาเป็นการเดินเบส (Walking Bass) โดยมือเบสอย่างวอลเตอร์ เพจ (Goldsby, 2002) ในยุคสมัยของดนตรีสวิง (Swing) หรือบิกแบนด์ (Big band)

หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 เสร็จสิ้นในช่วงปี ค.ศ. 1945 วงขนาดใหญ่ (บิกแบนด์) จำนวนมากต้องปิดตัวเนื่องจากภาวะเศรษฐกิจ มีกลุ่มนักดนตรีกลุ่มหนึ่งได้ริเริ่มรูปแบบดนตรีที่เรียกว่า บีบอป (Bebop) โดยมุ่งเน้นไปที่การแสดงความสามารถของนักดนตรีเป็นหลัก ทำให้ดนตรีแจ๊สกลายเป็นศิลปะทางดนตรีแขนงหนึ่งมากกว่าดนตรีที่มีจุดประสงค์เพื่อให้ความบันเทิง ซึ่งรูปแบบของวงในยุคนี้มีขนาดเล็กลง ทำให้นักดนตรีสามารถแสดงศักยภาพของตนเองได้อย่างเต็มที่ มีการบรรเลงบทเพลงที่อยู่ในอัตราความเร็วมาก รวมถึงความซับซ้อนของทำนองและเสียงประสานที่มากขึ้น ทำให้ดนตรีบีบอปได้รับการยอมรับและกลายเป็นต้นแบบที่นักดนตรีแจ๊สในยุคต่อมาต้องศึกษา

ยุคสมัยของบีบอปได้เกิดพัฒนาการที่สำคัญต่อเครื่องดนตรีมากมาย อาทิ การบรรเลงกลองชุดที่มือกลองไม่จำเป็นที่จะต้องเหยียบกระเดื่องตลอดเวลา ทว่า รูปแบบของการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสมิได้เปลี่ยนไปมากนักหากนับตั้งแต่ยุคสมัยของดิกซีแลนด์จนถึงบีบอป ซึ่งดับเบิลเบสใช้การบรรเลงแบบทูฟีล และการเดินเบสมาตลอด จะสังเกตได้ว่า เป็นระยะเวลากว่า 40 ปี ที่การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสมิได้มีพัฒนาการที่เพิ่มขึ้นแต่อย่างใด (Goldsby, 2002)

ในช่วงปี ค.ศ. 1966 นักเปียโนผู้มีชื่อเสียงอย่างบิลล์ อีแวนส์ (Bill Evans, ค.ศ. 1929-1980) ได้ตั้งวงดนตรี 3 ชิ้นซึ่งประกอบไปด้วยเปียโน กลอง และดับเบิลเบส โดยมีเอ็ดดี โกเมซ เป็นมือเบสประจำวง ซึ่งวิธีการบรรเลงของเอ็ดดี โกเมซ มีความแตกต่างจากนักดับเบิลเบสในยุคเดียวกันอย่างชัดเจน เนื่องจากวิธีการบรรเลงประกอบโดยทั่วไปของดับเบิลเบสจะใช้การเดินเบสเป็นหลัก แต่เอ็ดดี

โกเมซ ได้นำเอาวิธีการบรรเลงในรูปแบบอื่น ๆ เข้ามาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงประกอบของตนเอง เขาเป็นนักดับเบิลเบสที่สามารถบรรเลงบนสะพานนิ้ว (Fingerboard) ได้อย่างครอบคลุม (Holgate, 2009) อีกทั้งยังมีรูปแบบการดีดที่แตกต่างจากนักดับเบิลเบสคนอื่น ด้วยการใช้นิ้วมือขวา 3 นิ้วในการดีดอย่างรวดเร็ว ต่างจากการใช้เพียงด้านข้างของนิ้วชี้หรือนิ้วกลางเท่านั้น ทำให้สายของดับเบิลเบสกระทบกับสะพานนิ้ว เกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว นอกจากนี้ เอ็ดดี โกเมซ ยังมีรูปแบบการบรรเลงที่รวดเร็วและเข้มข้นตั้งแต่ช่วงเริ่มต้นของบทเพลง

นักดับเบิลเบสโดยทั่วไปมักจะเริ่มต้นการบรรเลงประกอบด้วยการบรรเลงแบบทูฟีล และใช้การเดินเบสเพื่อเพิ่มความเข้มข้นของบทเพลง ตัวอย่างเช่น การบรรเลงประกอบของรอน คาร์เตอร์ (Ron Carter) ในยุคสมัยที่เขาอยู่ในวงของไมลส์ เดวิส (Miles Davis, ค.ศ. 1926-1991) ในปี ค.ศ. 1960 มักจะใช้การบรรเลงแบบทูฟีลในรอบเพลง (Chorus) แรก ๆ และสลับเป็นการเดินเบสในช่วงท้ายของบทเพลง (Holgate, 2009) ซึ่งเป็นวิธีการที่นักดับเบิลเบสส่วนมากนิยมใช้ แต่การใช้รูปแบบดังกล่าวก็มีปัญหาที่เกิดขึ้นตามมา คือ หากเริ่มการเดินเบสไปแล้ว จะไม่สามารถใช้วิธีการอื่นในการบรรเลงประกอบได้อีก และจะต้องใช้วิธีดังกล่าวจนจบบทเพลง

งานวิจัยหรือหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส นิยมศึกษาในเรื่องของการฝึกซ้อมบันไดเสียง (Scale) การบรรเลงประกอบด้วยการเดินเบส และการบรรเลงคีตปฏิภาณ (Porchart Viriyapark, 2017) เช่น งานวิจัยของศิริวัฒน์ เปลี่ยนสันเทียะ เป็นการศึกษาวิธีการเดินเบสของเรย์ บราวน์ (Ray Brown, ค.ศ. 1926-2002) หรืองานวิจัยของวารินทร์ ถาธัญ เป็นการศึกษาวิธีการบรรเลงคีตปฏิภาณของสก็อต ลาฟาโร (Scott Lafaro, ค.ศ. 1936-1961) ซึ่งงานวิจัยที่ศึกษาการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสด้วยวิธีการอื่น ๆ ยังมีความขาดแคลน

จากข้อมูลที่กล่าวมา ผู้วิจัยได้ใช้โอกาสนี้ในการศึกษาวิธีการของเอ็ดดี โกเมซ เพื่อนำแนวคิดมาใช้ศึกษาและต่อยอด ดัดแปลง และพัฒนารูปแบบการบรรเลงประกอบของผู้วิจัย รวมถึงนำมาใช้ในการแก้ปัญหาในการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์

1) เพื่อวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ จากบทเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะสวิงปานกลาง

2) เพื่อนำผลการวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ มาประยุกต์ใช้ในการแสดง

1.3 ขอบเขตการวิจัย

การวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ มีขอบเขตการวิจัย ดังต่อไปนี้

1) ขอบเขตด้านเนื้อหาของการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส เทคนิคในการบรรเลงดับเบิลเบส ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส คีตลักษณ์ของบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน รวมถึงแนวทางการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส

2) ขอบเขตด้านการวิเคราะห์

ผู้วิจัยคัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการวิเคราะห์จากบทเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 อยู่ในจังหวะสวิงปานกลางจำนวน 3 บทเพลง เนื่องจากเป็นอัตราจังหวะที่นิยมใช้ในการบรรเลงมากที่สุด และจะศึกษาบทเพลงที่บันทึกเสียงในช่วงปี ค.ศ. 1969 ถึง ค.ศ. 1970 เท่านั้น เนื่องจากเอ็ดดี โกเมซ บรรเลงร่วมกับบิลล์ อีแวนส์ ตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1966 ถึง 1977 ซึ่งรูปแบบของการบรรเลงก่อนและหลังปี ค.ศ. 1970 มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยบทเพลงที่ใช้ในการวิเคราะห์มีดังนี้

1. A Sleepin’ Bee

2. Who Can I Turn To

3. Nardis

การวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในงานวิจัยนี้ เป็นการศึกษาบทเพลง A Sleepin’ Bee ซึ่งอยู่ในผลงานเพลงชุด Jazzhouse บทเพลง Who Can I Turn To ในผลงานเพลงชุด You’re Gonna Hear From Me และบทเพลง Nardis ที่อยู่ในบันทึกการแสดงสด ณ ประเทศฟินแลนด์ เท่านั้น มิได้รวมถึงบทเพลงเดียวกันที่อยู่ในผลงานเพลงชุดอื่น ๆ หรือบันทึกการแสดงสดอื่น ๆ

การวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ เป็นการวิเคราะห์ตัวอย่างโน้ตการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ควบคู่ไปกับตัวอย่างโน้ตการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ ที่ใช้การบรรเลงคีตปฏิภาณด้วยมือขวาเท่านั้น มิได้รวมถึงโน้ตมือซ้ายของบิลล์ อีแวนส์ แต่อย่างใด

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) นักดับเบิลเบสสามารถนำบทวิเคราะห์และบทการประยุกต์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ มาต่อยอดการบรรเลงเบสในดนตรีแจ๊สได้

2) นักเปียโนที่สนใจการบรรเลงในรูปแบบวง 3 ชิ้น สามารถนำตัวอย่างโน้ตในบทวิเคราะห์การบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ และตัวอย่างโน้ตการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ มาศึกษาได้ รวมถึงสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการสร้างแนวทางการบรรเลงของตนเองได้

1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ

1) โครมาติก (Chromatic) หมายถึง โน้ตที่ทำให้เกิดระยะห่างครึ่งเสียง เช่น การบรรเลงโน้ต C ในจังหวะที่ 1 ตามด้วยโน้ต C# ในจังหวะถัดมา

2) ทูฟีล (Two Feel) หมายถึง การบรรเลงโน้ตตัวขาวในจังหวะที่ 1 และ 3 (ในอัตราจังหวะ 4/4)

3) เพดัลโทน (Pedal Tones) หมายถึง การที่แนวเบสบรรเลงโน้ตตัวเดิมติดต่อกันหลายห้องในขณะที่เสียงประสานดำเนินไป ทำให้ความสำคัญของโน้ตตัวดังกล่าวเปลี่ยนไปตามประเภทของเสียงประสาน

4) โน้ตล้ำ (Anticipation) หมายถึง การเน้นของโน้ตในจังหวะยกและมีการโยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะตกซึ่งทำให้เกิดจังหวะขัด

5) โน้ตแขวน (Suspension) หมายถึง การเน้นของโน้ตในจังหวะตกและมีการโยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะตก และมีการเกลาขั้นเดียวซึ่งทำให้เกิดจังหวะขัด

6) รูดโน้ต (Glissando) หมายถึง การบรรเลงโน้ตหนึ่งตัวด้วยการดีดและใช้การลากเข้าหาโน้ตตัวถัดไป

7) เสียงบอด (Ghost Note) หมายถึง การใช้นิ้วมือซ้ายแตะที่สายและใช้นิ้วมือขวาดีด ซึ่งจะทำให้เสียงที่ออกมาไม่สามารถระบุโน้ตได้ และจะทำให้เสียงที่ออกมาคล้ายกับเครื่องกระทบ

8) อาร์เปโจ (Apreggio) หมายถึง โน้ตสำคัญซึ่งเป็นตัวบ่งบอกประเภทคอร์ด

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมข้อมูลการทบทวนวรรณกรรมจากหนังสือ บทความ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ บทสัมภาษณ์ รวมถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และได้กำหนดประเด็นที่จะศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัย ดังนี้

2.1 ประวัติการบรรเลงดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส

2.2 บทเพลงแจ๊สมาตรฐาน

2.3 การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส

2.4 ประวัติและความสำคัญของวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ

2.5 ชีวประวัติเอ็ดดี โกเมซ

2.6 เทคนิคการบรรเลงของดับเบิลเบสเบื้องต้น

2.7 แนวคิดการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส

2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 ประวัติการบรรเลงดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส

ในปัจจุบัน การบรรเลงดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊สมีหลากหลายวิธี ทั้งการบรรเลงประกอบที่เป็นหน้าที่หลัก รวมถึงการบรรเลงคีตปฏิภาณ เพื่อให้เข้าใจถึงความเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาประวัติการบรรเลงของดับเบิลเบสผ่านยุคสมัยต่าง ๆ ของดนตรีแจ๊ส รวมถึงพัฒนาการของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นที่อาจมีอิทธิพลต่อรูปแบบการบรรเลงของดับเบิลเบส โดยมีรายละเอียดดังนี้

ยุคสมัยต้น ๆ ของดนตรีแจ๊สมีรูปแบบการบรรเลงเปียโนซึ่งเรียกว่า แรกไทม์ (Ragtime) ได้รับความนิยมในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ในแถบมิซซิสซิปปี (Mississippi) ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีของชาวแอฟริกันอเมริกัน ดนตรีตะวันตก และดนตรีเค้กวอลค์ (Cakewalk) โดยมีสก็อต จอป

ลิน (Scott Joblin, ค.ศ. 1868-1917) เป็นผู้ริเริ่ม (Bauer, n.d.) เป็นดนตรีสำหรับการบรรเลงเปียโน การบรรเลงแนวเบสมีช่วงเสียงที่กว้าง ทั้งเสียงสูง กลางและต่ำ

ดนตรีแรกไทม์ได้รับความนิยมเรื่อยมาจนถึงช่วงปี ค.ศ. 1910 ในนิวออร์ลีนส์ (New Orleans) เกิดวงดนตรีในลักษณะของการเดินขบวนซึ่งใช้ประกอบการเต้นรำ งานศพและในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ใช้เครื่องเป่าในการบรรเลง มีทูบา (Tuba) ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีกลุ่มเบส ซึ่งวงดนตรีในลักษณะนี้ถูกเรียกว่า ดิกซีแลนด์ มีการสอดทำนอง (Counterpoint) เกิดขึ้นระหว่างเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักและเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ (วารินทร์ ถาธัญ, 2560) วิธีการบรรเลงประกอบนิยมใช้โน้ตลำดับที่ 1 และโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และใช้การบรรเลงในจังหวะที่ 1 และ 3 ซึ่งเรียกว่า “ทูฟีล” ในภายหลัง

ในช่วงเวลาต่อมา การใช้ทูบาในการบรรเลงแนวเบสเริ่มเกิดปัญหาขึ้น เนื่องจากการบรรเลงของทูบาจะต้องหายใจในจังหวะที่ 2 และ 4 ทำให้การบรรเลงบทเพลงที่มีความเร็วทำได้ยาก ดับเบิลเบสจึงเข้ามามีบทบาทมากขึ้นดังจะเห็นได้จากนักทูบาหลายคนได้เริ่มการใช้ดับเบิลเบสในการบรรเลงแนวเบสแทน อีกทั้งมือเบสที่มีชื่อเสียงในยุคสมัยนั้นอย่างจอห์น ลินเซย์ (John Lindsay, ค.ศ. 1894-1950) พ็อพ โฟสเตอร์ (Pop Foster, ค.ศ. 1892-1969) บิลล์ จอห์นสัน (Bill Johnson, ค.ศ. 1872-1992) และเวลแมน โบรด (Wellman Braud, ค.ศ. 1891-1966) ได้เริ่มการบรรเลงทั้ง 4 จังหวะ (Goldsby, 2002) ซึ่งเรียกว่า “การเดินเบส”

ไม่มีข้อมูลที่ชัดเจนว่าดับเบิลเบสเข้ามาแทนที่ทูบาในช่วงเวลาใด โดยจอห์น โกลดส์บี (2002) ได้อธิบายถึงช่วงที่ดับเบิลเบสได้รับความนิยมในการบรรเลงแนวเบสไว้ว่า ดับเบิลเบสเริ่มเข้ามามีบทบาทอย่างชัดเจนในดนตรีประเภทสวิง ตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1930 ซึ่งลักษณะวงที่ได้รับความนิยมในยุคนี้เป็นวงขนาดใหญ่เรียกว่า “บิกแบนด์” เกิดพัฒนาการที่สำคัญต่อเครื่องดนตรีหลายชิ้น เช่น การประดิษฐ์ไฮแฮท (Hi-Hat) สำหรับกลองชุด ซึ่งดนตรีสวิงเป็นดนตรีที่เน้นให้ความสนุกสนานและการเต้นรำ เริ่มมีการบรรเลงคีตปฏิภาณเกิดขึ้นในแต่ละบทเพลง โดยวงบิกแบนด์ที่มีชื่อเสียง ได้แก่ วงของเบนนี กูดแมน (Benny Goodman, ค.ศ.1909-1986) และวงของดุก เอลลิง ตัน (Duke Ellington, ค.ศ.1899-1974)

ดนตรีสวิงนิยมบรรเลงบทเพลงในอัตราจังหวะ 4/4 ไฮแฮทของกลองชุดจะเหยียบในจังหวะที่ 2 และ 4 ส่วนไรด์ (Ride) จะบรรเลงเป็นโน้ตตัวดำผสมกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และมักจะมีการเน้นกระเดื่องในจังหวะที่ 4 โดยดับเบิลเบสจะใช้การบรรเลงแบบทูฟีลและการเดินเบสในการบรรเลงประกอบ และมีการเน้นในจังหวะที่ 2 และ 4 เพื่อให้สอดคล้องกับกลองชุด (Goldsby, 2002) รวมถึงเริ่มมีการใช้เสียงประสานมากขึ้นในการบรรเลงประกอบ เช่น การใช้โน้ตลำดับที่ 3, 7, 9 และโน้ต

ลำดับอื่น ๆ (วารินทร์ ถาธัญ, 2560) ซึ่งวิธีการบรรเลงประกอบด้วยการบรรเลงแบบทูฟีลสลับกับการเดินเบสสามารถพบได้จากบทเพลง Rockin' in Rhythm ของดุก เอลลิงตัน บรรเลงเบสโดยเวลแมน โบรด บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1931 ซึ่งเวลแมนเริ่มต้นด้วยการบรรเลงแบบทูฟีล คือ บรรเลงโน้ตเบสในจังหวะที่ 1 และ 3 ก่อนที่จะสลับเป็นการเดินเบส คือ บรรเลงด้วยโน้ตตัวดำ ซึ่งรูปแบบเสียงของดับเบิลเบสในยุคนี้จะสั้น และมีความหนักแน่นมาก (Goldsby, 2002)

ดับเบิลเบสมีหน้าที่บรรเลงประกอบเพียงอย่างเดียวด้วยการบรรเลงแบบทูฟีลและการเดินเบส ซึ่งมักจะใช้โน้ตลำดับที่ 1 และ 5 จนกระทั่งจิมมี แบลนตัน (Jimmy Blanton, ค.ศ.1918-1942) ได้ริเริ่มแนวทางการบรรเลงเบสที่ต่างออกไป เช่น การใช้โน้ตผ่าน (Passing Note) ซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ด (Robinson, n.d.) ร่วมกับการเดินเบส รวมถึงการบรรเลงคีตปฏิภาณของดับเบิลเบส

ในช่วง ค.ศ. 1940 เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 สร้างความเสียหายต่อสังคมและเศรษฐกิจเป็นอย่างมาก การบรรเลงดนตรีในรูปแบบของวงขนาดใหญ่เริ่มเสื่อมความนิยม จึงเกิดวงดนตรีขนาดเล็กตั้งแต่ 3 คนขึ้นไป เกิดเป็นดนตรีที่เรียกว่า บีบอป (Bebop)

จำนวนคนที่ลดน้อยลงทำให้นักดนตรีสามารถแสดงความสามารถส่วนบุคคลได้อย่างเต็มที่ มีอิสรภาพในการบรรเลงมากขึ้น โดยกลุ่มนักดนตรีที่เป็นผู้ริเริ่มรูปแบบนี้ ได้แก่ ชาร์ลี ปาร์กเกอร์ (Charlie Parker, ค.ศ.1920-1955) ดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespie, ค.ศ.1917-1993) และเธโลเนียส มังค์ (Thelonius Monk, ค.ศ.1917-1982) ฯลฯ ซึ่งดนตรีบีบอปจัดเป็นหนึ่งในรูปแบบดนตรีที่ทำให้ดนตรีแจ๊สพัฒนาไปอีกขั้น ด้วยรูปแบบบทเพลงที่เข้มข้นกว่ายุคก่อน มีการใช้โครมาติกมากขึ้น นิยมบรรเลงบทเพลงในอัตราจังหวะที่เร็วมาก มีการใช้จังหวะขัด (Syncopation) ที่มากขึ้น จนกลายเป็นรูปแบบดนตรีที่นักดนตรีในยุคสมัยต่อมาต้องศึกษา ซึ่งการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในยุคนี้จะใช้การเดินเบสมากกว่าการบรรเลงแบบทูฟีลควบคู่ไปกับกลองชุดที่เน้นการบรรเลงด้วยไรด์มากกว่ากระเดื่อง (Goldsby, 2002) สังเกตได้จากบทเพลงในยุคนี้ เช่น Confirmation และ Donna Lee ประพันธ์โดยชาร์ลี ปาร์กเกอร์ ล้วนแล้วแต่ใช้การเดินเบสเป็นหลัก ซึ่งการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในยุคบีบอปมิได้มีการเปลี่ยนแปลงมากนัก แต่รูปแบบเสียงของดับเบิลเบสในยุคนี้ นักดับเบิลเบสเริ่มใช้โน้ตที่ค้างนาน แตกต่างจากยุคสวิงที่นิยมใช้โน้ตเสียงสั้น (Goldsby, 2002)

ต่อเนื่องจากยุคบีบอป ได้เกิดดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากบีบอปหลากหลายรูปแบบ เช่น คูลแจ๊ส (Cool Jazz) ซึ่งยังคงความเข้มข้นของบทเพลงแบบบีบอปไว้ แต่มีสุ้มเสียงที่นุ่มละมุนกว่า โดยคูลแจ๊สได้รับความนิยมมากขึ้นจากผลงานเพลงชุด Birth of the Cool ของไมล์ส เดวิส ซึ่งมีรูปแบบดนตรีที่ฟังสบาย แต่ยังคงความเข้มข้นของรูปแบบการใช้เสียงประสานไว้

ในช่วงเวลาถัดมา ได้เกิดดนตรีประเภทโมดัล (Modal) ขึ้น ซึ่งมีรูปแบบของคอร์ดที่ลดน้อยลงกว่าบทเพลงแบบบีบอป รูปแบบการบรรเลงของดับเบิลเบสได้เกิดพัฒนาการที่สำคัญอีกครั้ง จากบทเพลง So What โดยไมล์ เดวิส ในผลงานเพลงชุด Kind of Blues ซึ่งดับเบิลเบสบรรเลงเป็นทำนองหลัก

การทบทวนวรรณกรรมในด้านประวัติการบรรเลงดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊สทำให้ทราบถึงพัฒนาการที่สำคัญของดับเบิลเบส รวมถึงรูปแบบการบรรเลงที่ได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ซึ่งการบรรเลงดนตรีแจ๊สนั้น นักดนตรีแจ๊สจะบรรเลงบทเพลงที่เรียกว่า บทเพลงแจ๊สมาตรฐาน (Jazz Standard) ทำให้การศึกษาดนตรีแจ๊สจะนิยมศึกษาจากบทเพลงแจ๊สมาตรฐานเป็นหลัก หัวข้อต่อจากนี้จะเป็นประวัติของบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน

2.2 บทเพลงแจ๊สมาตรฐาน

ผู้วิจัยให้ความสนใจกับบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน เพราะเป็นบทเพลงที่นิยมบรรเลงและใช้ในการทำงาน อีกทั้งยังเป็นการศึกษารูปแบบดนตรีแจ๊สที่ตรงจุดที่สุด เนื่องจากบทเพลงแจ๊สมาตรฐานเป็นบทเพลงที่ถูกบันทึกเสียงโดยนักดนตรีจำนวนมาก โดยบทเพลงที่ผู้วิจัยคัดเลือกเพื่อใช้ในการวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ เป็นบทเพลงแจ๊สมาตรฐานทั้ง 3 บทเพลง จึงควรทำความเข้าใจในประวัติของบทเพลงแจ๊สมาตรฐานให้มากขึ้น

บทเพลงที่จัดว่าเป็นบทเพลงแจ๊สมาตรฐานเป็นบทเพลงที่นักดนตรีแจ๊สนิยมบรรเลงและมีการบันทึกเสียงไว้จำนวนมาก รวมถึงได้รับความนิยมจากผู้ฟังจำนวนมาก โดยแต่ละบทเพลงมักจะถูกบันทึกไว้ใน Fake Book (หนังสือที่มีการเก็บรวบรวมโน้ตเพลงที่ได้รับความนิยม) ซึ่งบทเพลงแจ๊สมาตรฐานมิใช่บทเพลงที่ถูกแต่งโดยนักดนตรีแจ๊สทั้งหมด หากแต่มีการนำเอาบทเพลงจากละครบรอดเวย์ (Broadway Theatre) บทเพลงจากดนตรีประกอบภาพยนต์ฮอลลีวูด (Hollywood) และบทเพลงจาก Great American Songbook มาบรรเลง นอกจากนี้ บทเพลงแจ๊สมาตรฐานในฝั่งยุโรปมักจะมีการใส่บทเพลงพื้นบ้าน (Folk) เข้าไปด้วย (Tyle, n.d.)

บทเพลงแจ๊สมาตรฐานในช่วงปี ค.ศ. 1920

ในช่วง ค.ศ. 1920 หรือยุคสมัยที่ถูกเรียกว่า Jazz Age เป็นยุคสมัยที่ดนตรีแจ๊สได้รับความนิยมทั่วทั้งอเมริกา โดยบทเพลงที่ได้รับความนิยมในยุคนี้มักจะมี 32 ห้อง ได้แก่ Sweet Georgia Brown ซึ่งอยู่ในคีตลักษณ์แบบ ABAC มีทั้งหมด 32 ห้อง บทเพลง Dinah ซึ่งอยู่คีตลักษณ์แบบ AABA และ Bye Bye Blackbird

บทเพลงแจ๊สมาตรฐานในช่วงปี ค.ศ. 1930

บทเพลงแจ๊สมาตรฐานในยุคนี้มักจะนำบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในละครบรอดเวย์มาใช้ในการบรรเลง เช่น Summertime โดยจอร์จ เกิร์ชวิน (George Gershwin, ค.ศ. 1898-1937) และไอรา เกิร์ชวิน (Ira Gershwin, ค.ศ. 1896-1983) My Funny Valentine โดย (Richard Rodgers, ค.ศ. 1902-1979) และลอเรนซ์ ฮาร์ท (Lorenz Hart, ค.ศ. 1895-1943) All the Things You Are โดยเจโครม เคิร์น (Jerome Kern, ค.ศ. 1885-1945) และออสการ์ แฮมเมอร์สไตน์ (Oscar Hammerstein, ค.ศ. 1895-1960) โดยบทเพลงเหล่านี้ยังคงเป็นบทเพลงที่ได้รับการบันทึกเสียงไว้มากที่สุด นอกจากนี้ บทเพลง Body and Soul โดยจอห์นนี กรีน (Johhny Green, ค.ศ. 1908-1989) ซึ่งใช้ในละครบรอดเวย์ก็ได้รับความนิยมมากขึ้นหลังจากที่โคลแมน ฮอว์คินส์ (Coleman Hawkins, ค.ศ. 1904-1969) บันทึกเสียงบทเพลงนี้ในปี ค.ศ. 1939

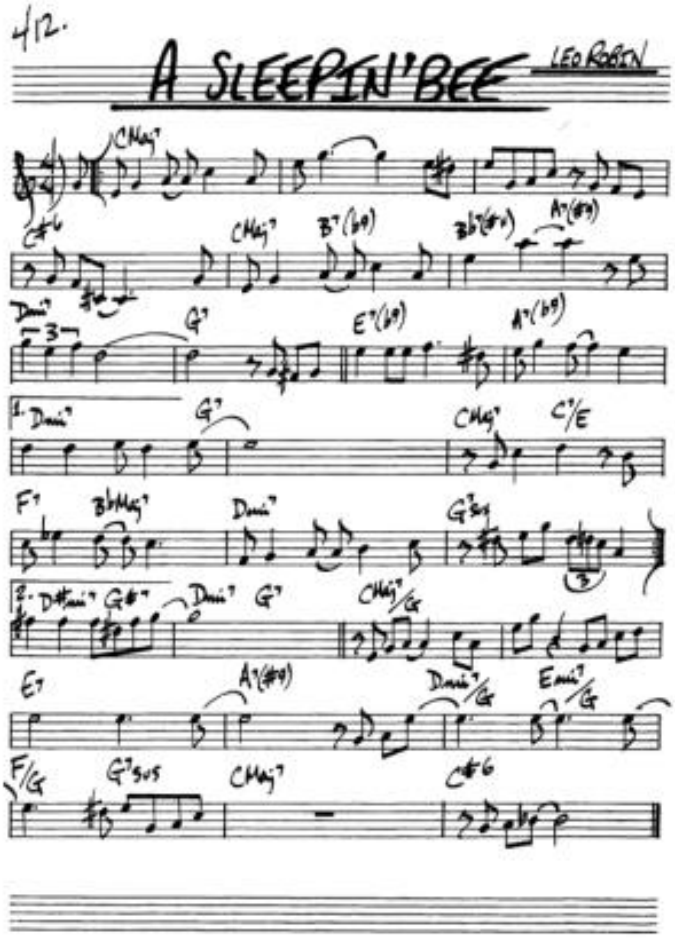
ในช่วง ค.ศ. 1930 เป็นยุคสมัยที่ดนตรีสวิงได้รับความนิยมสูงมาก สังเกตได้จากวงของดุก เอลลิงตัน ซึ่งมีการประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ไว้จำนวนมากและยังคงได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน อาทิ It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing) ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1932 Sophisticated Lady ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1933 Caravan ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1936

บทเพลงแจ๊สมาตรฐานในช่วงปี ค.ศ. 1940

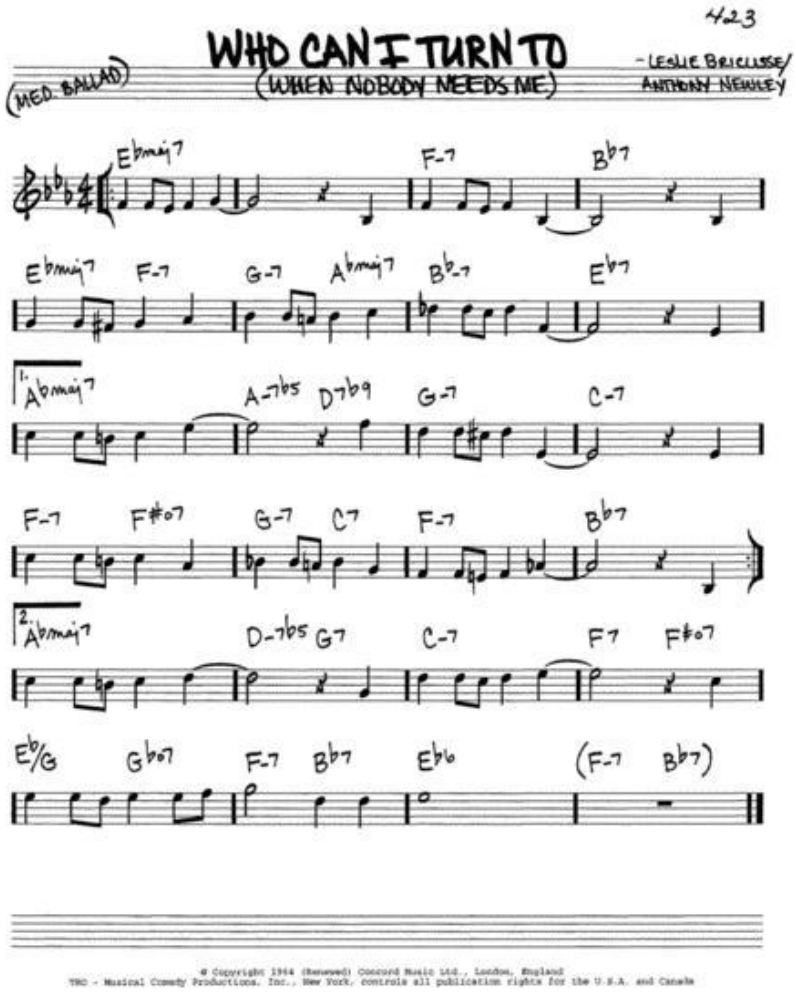
ยุคสมัยของดนตรีสวิงได้รับความนิยมจนถึงกลางปี ค.ศ. 1940 และเริ่มเสื่อมความนิยมลงจากการอุบัติขึ้นของสงครามโลกครั้งที่ 2 รูปแบบของดนตรีแจ๊สจึงลดขนาดของวงลง นักดนตรีที่เคยบรรเลงในวงสวิง เช่น ดุก จอร์แดน (Duke Jordan ค.ศ. 1922-2006) ได้ริเริ่มรูปแบบดนตรีที่ในภายหลังเรียกว่า "อาร์แอนด์บี (Rhythm and Blues)" และภายหลังพัฒนามาเป็นดนตรี "ร็อคแอนด์โรล (Rock and Roll)" ในช่วงปี ค.ศ. 1950

บีบอปเกิดขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1940 ซึ่งรูปแบบดนตรีบีบอปมีการใช้เสียงประสานที่ต่างจากเดิม มีการบรรเลงบทเพลงในอัตราจังหวะที่เร็วมาก และนักดนตรีที่บรรเลงล้วนแล้วแต่มีทักษะสูง โดยนักดนตรีบีบอปมักจะนำบทเพลงแจ๊สมาตรฐานในช่วงปี ค.ศ. 1930 มาบรรเลงโดยเฉพาะบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับละครบรอดเวย์ ทว่า นักดนตรีในยุคบีบอปเองก็ได้เริ่มประพันธ์บทเพลงขึ้นมา เช่น Salt Peanuts ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1941 โดยดิซซี กิลเลสปี A Night in Tunisia ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1942 โดยชาร์ลี ปาร์คเกอร์ และ Round Midnight ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1944 โดยธีโลเนียส มองค์ และบทเพลงนี้ได้กลายเป็นหนึ่งในบทเพลงแจ๊สมาตรฐานที่แต่งโดยนักดนตรีที่มีการบันทึกเสียงไว้มากที่สุด (Wilson, n.d.)

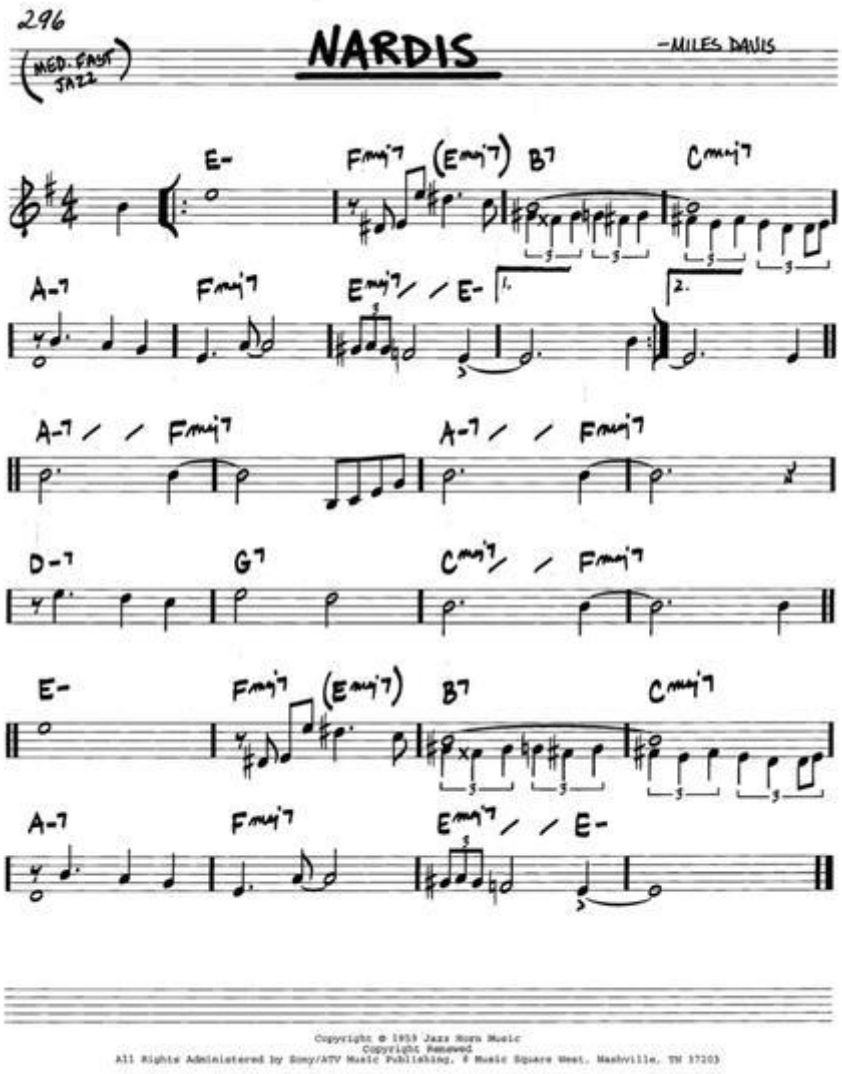
บทเพลงแจ๊สมาตรฐานที่ใช้ในการศึกษา

A Sleepin’ Bee ประพันธ์โดยฮาร์โรลด์ อาร์เล็น (Harold Arlen, ค.ศ. 1905-1986) และทรูแมน คาโปต (Truman Capote, ค.ศ.1924-1984) ในปี ค.ศ. 1954 เพื่อใช้ประกอบละครเรื่อง House of Flowers อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 เป็นบทเพลงที่อยู่ในจังหวะสวิงช้า (Ballad) มีคีตลักษณ์แบบ ABAC มี 36 ห้องใน 1 รอบเพลง (ท่อน A และ B อย่างละ 8 ห้อง ท่อน C มี 12 ห้อง) แต่บิลล์ อีแวนส์ ได้นำมาบรรเลงในจังหวะสวิงปานกลาง โดยบทเพลง A Sleepin’ Bee ที่ผู้วิจัยใช้ในการวิเคราะห์จะอยู่ในผลงานเพลงชุด Jazzhouse บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1969 บรรเลงในรูปแบบวง 3 ชิ้น ได้แก่ เปียโน กลอง และดับเบิลเบส และบรรเลงในกุญแจเสียง Ab

ภาพที่ 1 A Sleepin’ Bee

(ที่มา: https://www.ariamus.com/score.php?score=10274/ The-Real-Book-of-Jazz-A-Sleepin-Bee-Saxofone-Alto-(Eb))

Who Can I Turn To ประพันธ์โดยเลสลี บริคัสส์ (Leslie Bricusse, ค.ศ. 1931-2021) และแอนโทนี นิวลี่ (Anthony Newley, ค.ศ. 1931-1999) ในปี ค.ศ. 1964 ซึ่งอยู่ในละครเรื่อง The Roar of the Greasepaint – The Smell of the Crowd อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 เป็นบทเพลงที่อยู่ในจังหวะสวิงช้า เป็นบทเพลงแจ๊สมาตรฐานที่มีคีตลักษณ์แบบ ABAC มี 32 ห้องใน 1 รอบเพลง แต่บิลล์ อีแวนส์ ได้นำมาบรรเลงให้อยู่ในจังหวะสวิงปานกลาง ซึ่งอยู่ในผลงานเพลงชุด You're Gonna Hear From Me บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1969 บรรเลงในรูปแบบวง 3 ชิ้น ได้แก่ เปียโน กลอง และดับเบิลเบส

ภาพที่ 2 Who Can I Turn To

(ที่มา: https://www.sheetmusicplus.com/title/who-can-i-turn-to-when-nobody-needs-me-digital-sheet-music/ 19425193)

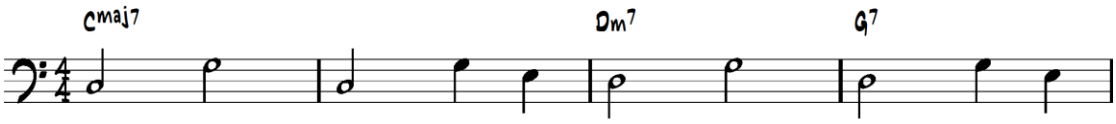
Nardis เป็นบทเพลงแจ๊สมาตรฐานที่อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ประพันธ์โดยไมลส์ เดวิส ในปี ค.ศ. 1958 เป็นบทเพลงแจ๊สมาตรฐานที่อยู่ในคีตลักษณ์ AABA ท่อนละ 8 ห้อง โดยใน 1 รอบเพลง จะมีทั้งหมด 32 ห้อง ซึ่งบทเพลง Nardis ในรูปแบบของบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ เป็นบันทึกการแสดงสด ณ ประเทศฟินแลนด์ บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1970 บรรเลงเป็นจังหวะสวิงปานกลาง

ภาพที่ 3 Nardis

(ที่มา: https://www.sheetmusicplus.com/title/ nardis-digital-sheet-music/19424863)

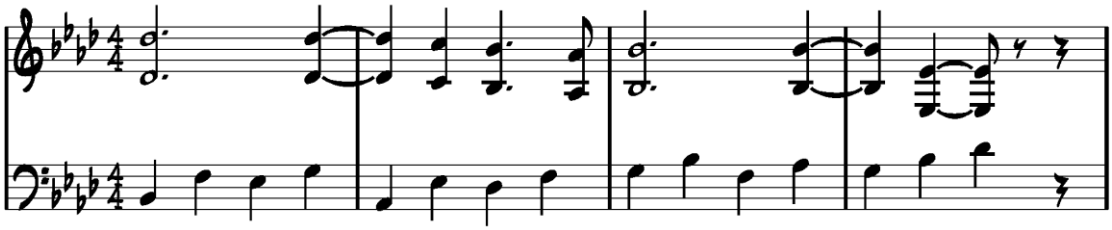
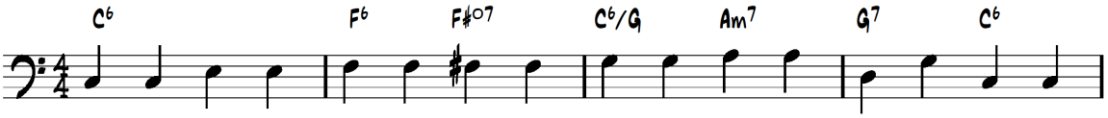
2.3 การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส

ดับเบลเบสในดนตรีแจ๊สมีหน้าที่สำคัญคือการบรรเลงประกอบ และถึงแม้ว่าในปัจจุบันจะมีการบรรเลงคีตปฏิภาณเกิดขึ้น แต่ดับเบิลเบสก็ยังคงมีหน้าที่หลัก คือ การบรรเลงประกอบ ซึ่งเรย์ บราวน์ ได้ให้คำจำกัดความของนักดับเบิลเบสที่ดีไว้ว่า “นักดับเบิลเบสที่ดีจะต้องสามารถบรรเลงได้ทุกกุญแจเสียง และสามารถบรรเลงอาร์เปโจได้ทุกประเภท” (Brown, 1963) คำพูดดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า การบรรเลงอาร์เปโจเป็นส่วนสำคัญสำหรับการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบส โดยรูปแบบการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส มีดังต่อไปนี้

2.3.1 ทูฟีล

หนังสือ The Jazz Bass Book: Technique and Tradition ได้อธิบายถึงพัฒนาการที่สำคัญของการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส ผ่านการวิเคราะห์ตัวอย่างโน้ตของนักดับเบิลเบสที่มีชื่อเสียง โดยรูปแบบการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊สรับอิทธิพลมาจากการบรรเลงประกอบของทูบาในวงประเภทดิกซีแลนด์ นิยมใช้การบรรเลงประกอบด้วยการบรรเลงโน้ตตัวขาวในจังหวะที่ 1 และ 3 และใช้โน้ตลำดับที่ 1 และ 5 ของคอร์ด ซึ่งเรียกว่า “ทูฟีล” โดยการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในตรีแจ๊สมาจากการใช้อาร์เปโจตามประเภทของคอร์ดนั้น ๆ เป็นการนำโน้ตประกอบสำคัญมาสร้างเป็นแนวทางการบรรเลงประกอบ โดยจะแสดงถึงโครงสร้างของเสียงประสาน เช่น แสดงถึงความเป็นคอร์ดไมเนอร์หรือเมเจอร์ (ศิริวัฒน์ เปลี่ยนสันเทียะ, 2560)

ภาพที่ 4 ตัวอย่างการบรรเลงแบบทูฟีลของลีรอย ไวน์การ์ (Leroy Vinnegar)

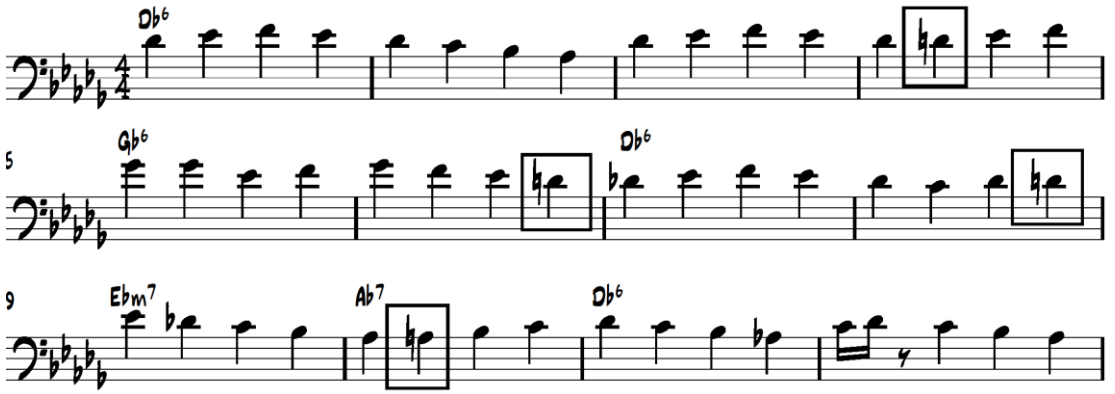
2.3.2 การเดินเบส

การเดินเบส เป็นรูปแบบการบรรเลงประกอบที่พบได้ตั้งแต่ยุคสมัยบาโรคจนถึงยุคสมัยของดนตรีแจ๊ส ใช้การบรรเลงเป็นโน้ตตัวดำ (Buelow, n.d.) โดยจะใช้บันไดเสียง, อาร์เปโจ, การเคลื่อนที่แบบโครมาติก และการใช้โน้ตผ่านในการสร้างแนวทางการเดินเบสซึ่งมักจะบรรเลงโดยดับเบิลเบส ทูบา และออร์แกน โดยลักษณะของการเดินเบสจะใช้โน้ตตัวดำบรรเลงทั้ง 4 จังหวะ

ภาพที่ 5 การเดินเบสใน Elgar Symphony No.1 opening

ภาพที่ 6 ตัวอย่างการเดินเบสของเวลแมน โบรด ในบทเพลง Rockin’ in Rhythm

การเดินเบสด้วยการใช้โน้ตตัวดำทั้ง 4 จังหวะ ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง 4 จะสังเกตว่า เวลแมน โบรด นิยมใช้อาร์เปโจในการบรรเลง สังเกตได้จากห้องที่ 1 ในจังหวะที่ 3 และ 4 เป็นโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด C6 และในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4 เป็นโน้ต D ซึ่งโน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด G7

2.3.3 โน้ตผ่าน

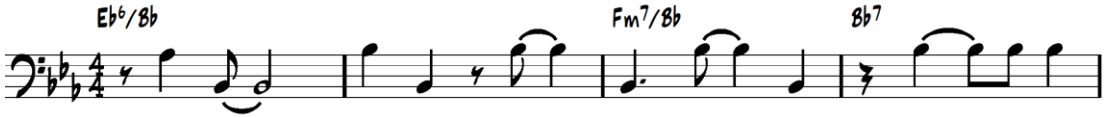
จอห์น โกลดส์บี (2002) ได้กล่าวถึงการใช้โน้ตผ่านไว้ว่า ในช่วงปี ค.ศ. 1930-1940 นักดับเบิลเบสได้เริ่มพัฒนาวิธีการบรรเลงประกอบในแง่ของเสียงประสานมากขึ้น คือ การใช้โน้ตผ่านซึ่งเป็นโน้ตนอกคอร์ด เพื่อสร้างการเคลื่อนที่แบบโครมาติกเข้าหาโน้ตสำคัญของคอร์ด ซึ่งการใช้โน้ตผ่านมักจะใช้คู่กับการเดินเบส



ภาพที่ 7 การบรรเลงประกอบด้วยการเดินเบสที่มีการใช้โน้ตผ่านของวอลเตอร์ เพจ

จากภาพที่ 7 การใช้โน้ตผ่านของวอลเตอร์ เพจ ในบทเพลง One o'clock Jump ซึ่งอยู่ในคีย์ Db สังเกตได้จากห้องที่ 4 จังหวะที่ 2 เป็นโน้ต D ซึ่งไม่อยู่ในคีย์ Db ซึ่งการใช้โน้ต D ในจังหวะที่ 2 ทำให้เกิดการเคลื่อนที่แบบโครมาติคเข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะที่ 3 ในจุดต่อมา คือ ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 6 เป็นโน้ต D เช่นเดียวกัน เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต Db ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 7 ต่อมาคือ จังหวะที่ 4 ของห้องที่ 8 เป็นโน้ต D เช่นเดียวกัน และสุดท้าย ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 10 เป็นโน้ต A เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต Bb ในจังหวะที่ 3

2.3.4 เพดัลโทน

เพดัลโทน คือ การที่แนวเบสบรรเลงโน้ตตัวเดิมเป็นเสียงค้างหรือสัดส่วนอื่น ๆ แต่ยังคงใช้โน้ตตัวเดิม ในขณะที่เสียงประสานยังดำเนินต่อไป ทำให้ความสำคัญของโน้ตที่ซ้ำเปลี่ยนไปตามประเภทของคอร์ด และอาจทำให้เกิดโน้ตสำคัญหรือโน้ตส่วนขยายของคอร์ด (ศศี พงศ์สรายุทธ, 2563)

ภาพที่ 8 การบรรเลงประกอบด้วยการใช้เพดัลโทนโดยชัค อิสราเอล (Chuck Israel)

จากภาพที่ 8 เป็นการใช้เพดัลโทนตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง 4 ซึ่งบรรเลงเป็นโน้ต Bb ติดต่อกันทั้ง 4 ห้อง โดยในห้องที่ 1 โน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด ความสำคัญของโน้ต Bb เปลี่ยนไปในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นคอร์ด Fm7 โน้ต Bb จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 11 ของคอร์ด และกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Bb7 ในห้องที่ 4

2.4 ประวัติและความสำคัญของวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ

วงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ เป็นหนึ่งในวงที่โด่งดังมากวงหนึ่งในประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส ด้วยรูปแบบการบรรเลงของกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะที่มีความโดดเด่นด้วยการใช้วิธีการบรรเลงประกอบที่แตกต่างจากวิธีการปกติ รวมถึงตัวบิลล์ อีแวนส์ ก็เป็นนักเปียโนที่มีทักษะในการบรรเลงสูง โดยอนันต์ ลือประดิษฐ์ ได้กล่าวถึงรูปแบบการบรรเลงของบิลล์ อีแวนส์ ไว้ว่า

> “ซาวด์หลักของวงมาจากเสียงเปียโนของเขาที่รุ่มรวยด้วยแนวประสาน ความพยายามหลีกเลี่ยงการเล่นทำนองหลักของเขาทำให้มีการใช้คอร์ดใหม่ ๆ เข้ามาเพิ่มสีสันมากขึ้น ขณะเดียวกันเทคนิคมือซ้ายที่ปฏิสัมพันธ์กับมือขวา เอื้อให้การตอบสนองของนิ้วมือที่มีต่อจิตใจเป็นไปอย่างอิสระ ซึ่งแตกต่างกับเทคนิคเก่า ๆ ของนักเปียโนแจ๊สที่แบ่งบทบาทของมือทั้ง 2 ข้างอย่างค่อนข้างตายตัว และนิยมใช้วิธีการเล่นแบบบล็อคคอร์ดเป็นหลัก” (อนันต์ ลือประดิษฐ์, 2545)

วงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ ที่โด่งดังและได้รับการกล่าวถึงมากที่สุดมี 3 ช่วงเวลา ได้แก่ วงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ ในช่วงปี ค.ศ. 1959-1961 ซึ่งมีสก็อต ลาฟาโร เป็นมือเบส ต่อมาคือในช่วงปี ค.ศ. 1967-1970 ซึ่งเอ็ดดี โกเมซ เป็นมือเบส และช่วงสุดท้ายคือช่วงปี ค.ศ. 1978-1980 ซึ่งมาร์ค จอห์นสัน (Marc Johnson) เป็นมือเบส

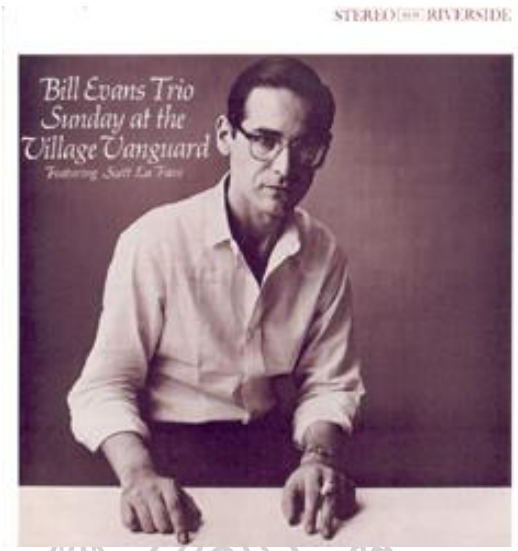
2.4.1 วงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ ในช่วงปี ค.ศ. 1959-1961

วงทรีโอวงนี้จัดเป็นวงแรกของบิลล์ อีแวนส์ ที่เริ่มเปิดโอกาสให้กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระ สมาชิกในวงประกอบไปด้วยมือเบสอย่างสก็อต ลาฟาโร และมือกลองอย่างพอล โมเชียน (Paul Motian) ซึ่งรูปแบบการบรรเลงดังกล่าวเริ่มต้นขึ้นในช่วงที่บิลล์ อีแวนส์ออกจากวงของไมลส์ เดวิส เขาได้ทดลองบรรเลงในรูปแบบวงทรีโอหลายครั้ง จนเมื่อเขาได้พบกับสก็อต ลาฟาโร และได้ลองบรรเลงร่วมกัน รูปแบบการบรรเลงของเขาก็เปลี่ยนไปอย่างสิ้นเชิง ด้วยแนวคิดของสก็อต ลาฟาโร ที่ไม่ต้องการยึดติดกับรูปแบบการบรรเลงดับเบิลเบสเดิม ๆ และแนวคิดของบิลล์ อีแวนส์ ที่ไม่ต้องการบรรเลงคีตปฏิภาณแบบบีบอป (Cittadini, n.d.) โดยรูปแบบการบรรเลงดังกล่าวได้ปฏิวัติวิธีการบรรเลงของวงทรีโอรวมถึงรูปแบบการบรรเลงดับเบิลเบสไปอย่างสิ้นเชิง ซึ่งวงทรีโอวงนี้มีผลงานเพลงชุดที่มีชื่อเสียงอย่าง Sunday at the Village Vanguard และ Waltz for Debby บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1961 และยังคงได้รับความนิยมอย่างสูงจนถึงปัจจุบัน ซึ่งบิลล์ อีแวนส์ ได้กล่าวถึงรูปแบบการบรรเลงของดับเบิลเบสในวงทรีโอของตนเองไว้ว่า *“ถ้ามือเบสได้ยินสิ่งที่เขาต้องการจะเล่น ก็ไม่มีเหตุผลที่เขาจะต้องจำกัดตัวเองด้วยวิธีการบรรเลงแบบเดิม ๆ” (Redactie, 2021)*

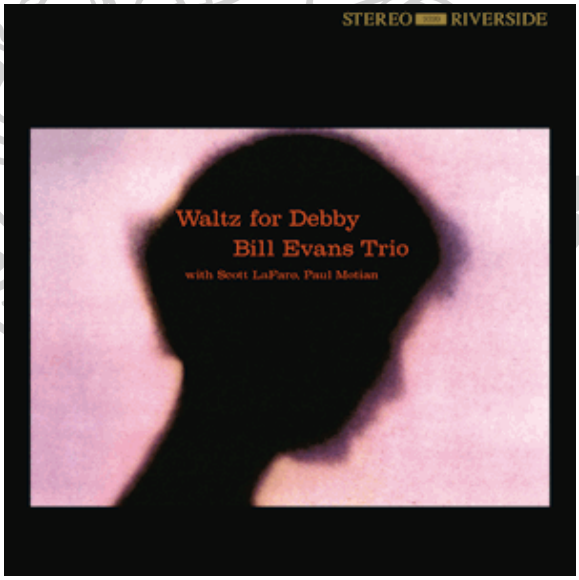
ภาพที่ 9 สก็อต ลาฟาโร

(ที่มา: https://jazztimes.com//features/columns/the-other-scott-lafaro/)

มหาวิทยาลัยศิลปากร



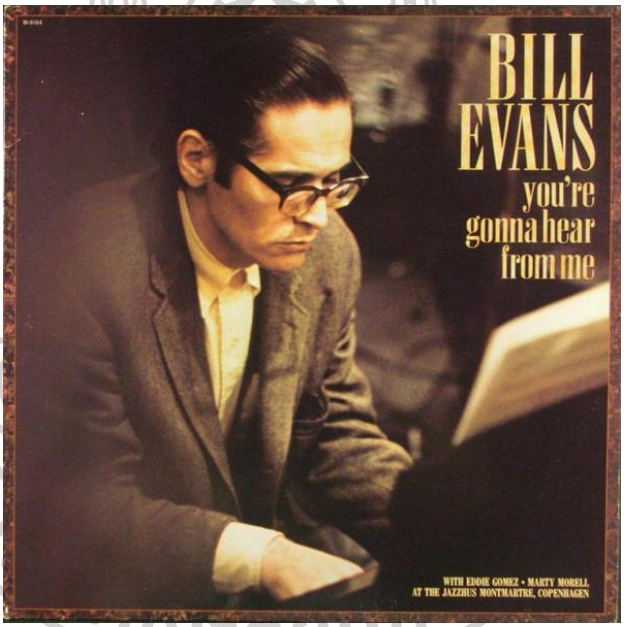
ภาพที่ 10 ผลงานเพลงชุด Sunday at the Village Vanguard
(ที่มา: https://en.wikipedia.org/wiki/Sunday_at_the_Village_Vanguard
#/media/File:Sunday_at_the_Village_Vanguard.jpg)



ภาพที่ 11 ผลงานเพลงชุด Waltz for Debby
(ที่มา: https://en.wikipedia.org
wiki/Waltz_for_Debby_(1962_album)#/media/File:Bill_Evans_Trio_-
_Waltz_for_Debby.png)

2.4.2 วงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ ในช่วงปี ค.ศ. 1967-1970

สมาชิกวงทรีโอของบิลล์ อีแวนส์ ในช่วงปี ค.ศ. 1967-1970 ประกอบไปด้วยมือเบสอย่างเอ็ดดี โกเมซ แทนที่สก็อต ลาฟาโร ที่เสียชีวิตไปในปี ค.ศ. 1961 และมือกลองอย่างมาร์ตี มอร์เรลล์ (Marty Morell) บรรเลงบทเพลงแจ๊สมาตรฐานเป็นหลัก ซึ่งยังคงใช้รูปแบบการบรรเลงเหมือนวงแรก คือ การที่กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ดับเบิลเบสและกลองชุด สามารถใช้วิธีการบรรเลงประกอบได้อย่างอิสระ ดังจะเห็นได้จากวิธีการบรรเลงของเอ็ดดี โกเมซ ซึ่งใช้วิธีการนอกเหนือจากการเดินเบส อีกทั้งท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณของเอ็ดดี โกเมซ มักจะเริ่มต้นหลังจากทำนองหลักจบแทบทุกบทเพลง



ภาพที่ 12 ผลงานเพลงชุด You’re Gonna Hear From Me

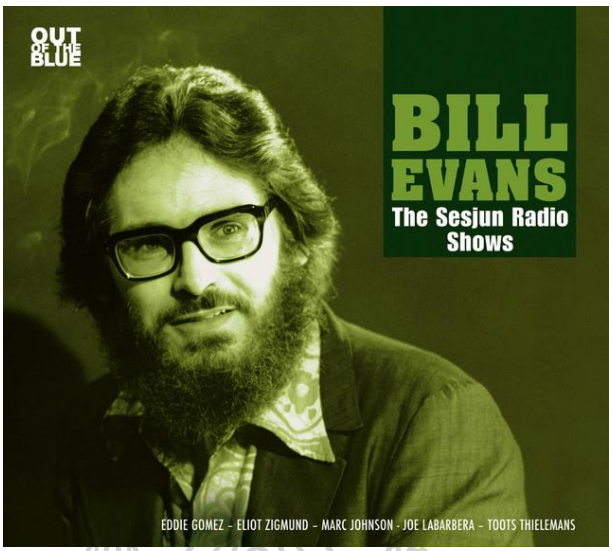
(ที่มา: https://www.discogs.com/release/6508013-Bill-Evans-Youre-Gonna-Hear-From-Me)

ภาพที่ 13 ผลงานเพลงชุด Jazzhouse

(ที่มา: https://www.discogs.com/master/281734-Bill-Evans-Jazzhouse/image/SW1hZ2U6MjM5MTg2NA==)

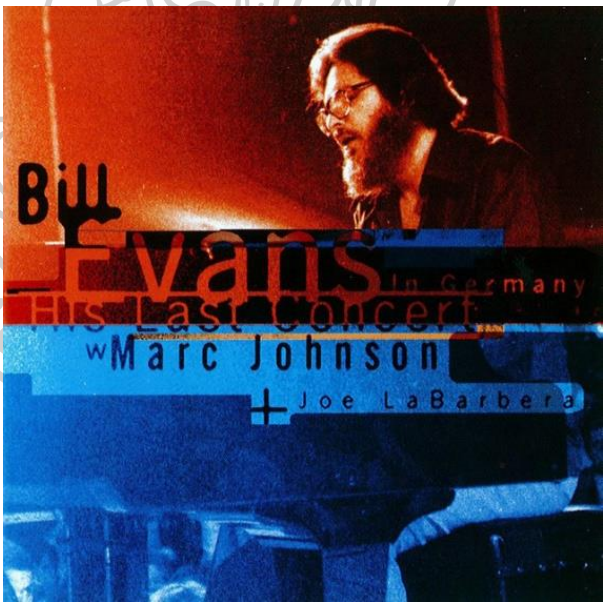
2.4.3 วงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ ในช่วงปี ค.ศ. 1978-1980

วงทรีโอนี้เป็นวงสุดท้ายก่อนที่บิลล์ อีแวนส์ จะเสียชีวิตไปในปี ค.ศ. 1980 ประกอบไปด้วย มาร์ค จอห์นสัน เป็นมือเบส และโจ ลาบาร์เบรา (Joe LaBarbera) เป็นมือกลอง โดยเสียงเบสของ มาร์ค จอห์น มีลักษณะที่ค้างนาน และเป็นเสียงที่มาจากตัวขยายเสียง (Pickup) ซึ่งรูปแบบการบรรเลงในช่วงนี้มักจะบรรเลงบทเพลงที่บิลล์ อีแวนส์ เป็นผู้ประพันธ์ และมีท่อนเทรด 8 (Trade), เทรด 4, เทรด 2 และเทรด 1 ก่อนที่จะบรรเลงทำนองหลักท้ายบทเพลง



ภาพที่ 14 ผลงานเพลงชุด The Sesjun Radio Show

(ที่มา: https://open.spotify.com/track/7GtPFKvSrLKRkz2GKp960O)



ภาพที่ 15 ผลงานเพลงชุด His Last Concert

(ที่มา: https://open.spotify.com/album/3nVc4UkUcQEPwK6220M5u0)

วงทรีโอในรูปแบบของบิลล์ อีแวนส์ ทำให้รูปแบบการบรรเลงของดับเบิลเบสมีพัฒนาการขึ้นมาก สังเกตได้จากวงทรีโอหลายวงได้เริ่มนำรูปแบบดังกล่าวมาใช้ในการบรรเลง ตัวอย่างที่ชัดเจนของวงทรีโอที่รับเอารูปแบบของบิลล์ อีแวนส์ ไป เช่น วงของคีธ จาร์เร็ต (Keith Jarett) ซึ่งมีแกรี พีค็อก (Gary Peacock, ค.ศ. 1935-2020) เป็นมือเบส และแจ็ค ดีจอห์นเน็ต (Jack Dejohnette) เป็นมือกลอง ซึ่งทั้ง 2 เคยบรรเลงร่วมกับบิลล์ อีแวนส์ ในช่วงกลางปี ค.ศ. 1960

2.5 ชีวประวัติเอ็ดดี โกเมซ

เอ็ดการ์ เอ็ดดี โกเมซ (Edgar Eddie Gomez) จัดเป็นหนึ่งใน 3 มือเบสของบิลล์ อีแวนส์ ที่ได้รับการกล่าวถึงมากที่สุด ต่อเนื่องจากสก็อต ลาฟาโร และมาร์ค จอห์นสัน เขาเกิดที่ประเทศเปอร์โตริโกเมื่อวันที่ 4 ตุลาคม ปี ค.ศ. 1944 และย้ายมาอยู่ที่นิวยอร์กตั้งแต่ยังเด็ก เขาเริ่มต้นการบรรเลงดับเบิลเบสเมื่ออายุ 11 ปี และย้ายไปเรียนโรงเรียนดนตรีและศิลปะนิวยอร์ก (New York City High School of Music) ซึ่งในช่วงนี้เขาได้เริ่มการทำงานกับวงแดนซ์ แบนด์ (Dance Band) และจบการศึกษาจาก Julliard ในปี ค.ศ. 1963 โดยมีเพื่อนร่วมชั้นที่สำคัญและมีชื่อเสียงมากในภายหลังอย่าง ชิก โคเรีย (Chick Corea, ค.ศ. 1941-2021)

ถึงแม้การเรียนของเขาที่ Julliard จะเป็นดนตรีประเภทคลาสสิก แต่ความสนใจของเขาคือดนตรีแจ๊ส ซึ่งในช่วงเวลานี้ เขาได้เริ่มศึกษาดนตรีแจ๊สและบรรเลงร่วมกับนักเปียโนอย่างมาเรียน แม็คพาร์ทแลนด์ (Marian McPartland, ค.ศ. 1918-2013) และมือกลองด็อตตี โดเจียน (Dottie Dogion, ค.ศ. 1929–2021) ที่ Strollers โดยมาเรียน แม็คพาร์ทแลนด์ ได้กล่าวถึงช่วงที่เธอบรรเลงร่วมกับเอ็ดดี โกเมซไว้ว่า *“เอ็ดดี โกเมซเป็นมือเบสที่ยอดเยี่ยมมาก ฉันยังจำได้ในช่วงที่เราทำงานด้วยกัน มันเป็นงานที่สนุกมาก จากนั้นเขาก็ไปอยู่กับบิลล์ อีแวนส์ และในตอนนี้ เขากลายเป็นอาจารย์ไปซะแล้ว” (Casanova, 2013)*

ในช่วงปี ค.ศ. 1966 เอ็ดดี โกเมซ อยู่ในวงของเจอรรี มัลลีแกน (Gerry Mulligan, ค.ศ. 1927-1996) บรรเลงอยู่ที่วิลเลจแวนการ์ด (Village Vanguard) ซึ่งบิลล์ อีแวนส์ ได้เห็นวิธีการบรรเลงเบสของเขาและประทับใจมาก และชักชวนเอ็ดดี โกเมซ ให้มาร่วมบรรเลงกับเขาในทันที ซึ่งการบรรเลงอยู่ในวงของบิลล์ อีแวนส์ เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญสำหรับเอ็ดดี โกเมซ ในขณะที่เขามีอายุเพียง 21 ปีเท่านั้น โดยบิลล์ อีแวนส์ ได้กล่าวถึงครั้งแรกที่เขาเห็นเอ็ดดี โกเมซไว้ว่า *“เช้าวันหนึ่งในนิวยอร์ก ผมกำลังดูโทรทัศน์ซึ่งเป็นรายการเกี่ยวกับกลุ่มนักดนตรีโฟล์คของอิสราเอล ผมเห็นมือเบสหนุ่มคนหนึ่งกำลังบรรเลงอยู่ด้านหลัง วิธีการบรรเลงของเขายอดเยี่ยมราวกับว่าเขาเกิดในอิสราเอล*

จริง ๆ เขาเป็นมือเบสที่ยอดเยี่ยม อีกทั้งยังมีรูปแบบการบรรเลงเบสที่กว้าง ซึ่งนั่นทำให้เราบรรเลงร่วมกันได้อย่างลงตัว" (Evans, 1970)

กว่า 11 ปี ที่เอ็ดดี โกเมซ อยู่ในวงของบิลล์ อีแวนส์ เขาได้เดินทางไปแสดงทั่วทั้งอเมริกา ยุโรปและเอเชีย ได้บันทึกเสียงร่วมกับบิลล์ อีแวนส์ไว้เป็นจำนวนมาก ทั้งผลงานเพลงชุดและบันทึกการแสดงสด รวมถึงการบรรเลงในรูปแบบวงสองชิ้นร่วมกับบิลล์ อีแวนส์ ซึ่งมีผลงานบันทึกเสียงที่ได้รับรางวัลแกรมมี (Grammy Awards) ถึง 2 ชุด และในช่วงเวลานี้ เขายังได้ร่วมบรรเลงกับวงของไมลส์ เดวิสอีกด้วย

ในปี ค.ศ. 1978 เอ็ดดี โกเมซ ออกจากวงของบิลล์ อีแวนส์ เพื่อไปศึกษาแนวดนตรีในรูปแบบอื่น ๆ ซึ่งระยะ 10 ปีต่อจากนี้ เขาได้บรรเลงร่วมกับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงจำนวนมาก เช่น ดิซซี กิลเลสปี, แมคคอย ไทเนอร์ (McCoy Tyner, ค.ศ. 1938-2020) และวง Step Ahead ซึ่งเป็นวงที่รวมนักดนตรีแจ๊สที่มีฝีมือดี ได้มีผลงานบันทึกเสียงกับเพื่อนสมัยเรียนอย่างชิก โคเรีย จนได้รับรางวัลแกรมมีในภายหลัง นอกจากนี้ เขายังมีผลงานร่วมกับนักดนตรีหลากหลายแนวเพลง เช่น การบรรเลงร่วมกับสตีฟ แกด (Steve Gad) ในรูปแบบวงฟังค์ (Funk) การบรรเลงร่วมกับแทนยา มาเรีย (Tania Maria) ในวงประเภทลาตินร่วมกับมือกลองที่มีชื่อเสียงอย่างดอน อาไลอาส (Don Alias, ค.ศ. 1939-2006)

ปัจจุบัน เอ็ดดี โกเมซ ดำรงตำแหน่ง Artistic Director ที่โรงเรียนสอนดนตรี (Conservatory of Music of Puerto Rico) และในปี ค.ศ. 2013 เอ็ดดี โกเมซ ได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิตจากวิทยาลัยดนตรีเบอร์คเลย์ วิทยาเขตวาเลนเซีย ประเทศสเปน (Gomez, n.d.)

2.5.1 นักดับเบิลเบสที่มีอิทธิพลต่อเอ็ดดี โกเมซ

จากบทสัมภาษณ์ของเอ็ดดี โกเมซ ได้กล่าวถึงนักดนตรีที่มีอิทธิพลต่อวิธีการบรรเลงของตนเอง อันได้แก่ มิลท์ ฮินตัน และพอล แชมเบอร์ ซึ่งมิลท์ ฮินตัน จัดว่าเป็นนักดับเบิลเบสแจ๊สคนแรกที่เอ็ดดี โกเมซ ให้ความสนใจรวมถึงเป็นครูคนแรกของเขา *"นักดับเบิลเบสคนแรกที่ผมรู้จักคือ มิลท์ ฮินตัน ผมซื้อแผนเสียงที่เขาบรรเลง ซึ่งเขามักจะใช้การตบสายในการบรรเลง ในช่วงที่ผมยังเด็ก ผมเรียนดนตรีกับเขา และเขาเป็นคนที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบการใช้นิ้วในการบรรเลงโครมาติค และเขายังเป็นนักบรรเลงคีตปฏิภาณที่ยอดเยี่ยม" (Panken, 2016)*

ภาพที่ 16 มิลท์ ฮินตัน
(ที่มา: https://johnosler.files.wordpress.com/2020/01/hinton_250-7ffb924f6d54468d37e414977f0f1b92bedf068e-s800-c85.jpg)

พอล แชมเบอร์ส (Paul Chambers, ค.ศ. 1935-1969) เป็นนักดับเบิลเบสคนต่อมาที่มีอิทธิพลต่อเอ็ดดี โกเมซ โดยโกเมซ ศึกษาวิธีการบรรเลงของพอล แชมเบอร์ส จากการฟังแผ่นเสียง เพื่อศึกษารูปแบบการบรรเลงดับเบิลเบส ได้แก่ รูปแบบเสียง วิธีการบรรเลงประกอบ ความรู้สึก การบรรเลงคีตปฏิภาณ และการบรรเลงด้วยคันชัก (Panken, 2016)

ภาพที่ 17 พอล แชมเบอร์ส
(ที่มา: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Chambers_discography#/media/File:Paulchambers.jpg)

2.5.2 เสียงอันเป็นเอกลักษณ์ของเอ็ดดี โกเมซ

นักดับเบิลเบสแต่ละคนล้วนมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน ทั้งในด้านของการบรรเลงและเอกลักษณ์ของเสียง ซึ่งประเภทสายของดับเบิลเบสล้วนแล้วแต่มีผลต่อเสียง โดยในช่วงที่เอ็ดดี โกเมซ บรรเลงร่วมกับบิลล์ อีแวนส์ (ในช่วงปี ค.ศ.1966-1970) เขาใช้สายประเภทเอ็นซึ่งมีขนาดใหญ่กว่าสายประเภทเหล็กที่นิยมในปัจจุบัน โดยเฉพาะสาย G และ D ทำให้เสียงของการดีดมีความแตกต่างจากนักดับเบิลเบสในวงของบิลล์ อีแวนส์ คนอื่น ๆ อยู่มาก ซึ่งรูปแบบการดีดสามนิ้วสลับกันของเอ็ดดี โกเมซ มักจะทำให้เกิดเสียงที่มีลักษณะคล้ายกับเสียงของเครื่องกระทบ โดยทุกครั้งที่เขาใช้วิธีการบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ ลักษณะเสียงดังกล่าวจะชัดเจนขึ้น

2.6 เทคนิคการบรรเลงของดับเบิลเบสเบื้องต้น

ดับเบิลเบสเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่มีระดับเสียงต่ำที่สุด สำหรับดับเบิลเบสที่ใช้โดยทั่วไปจะมี 4 สาย การตั้งเสียงจะเรียงลำดับจากต่ำไปหาสูง คือ เสียง E A D G โดยแต่เดิมดับเบิลเบสใช้คันชัก (Bow) ในการบรรเลงเป็นหลัก (Kwiatkowska, 2016)

ในช่วง ค.ศ.1920 นักดับเบิลเบสจะใช้การตบ (Slap) ในการบรรเลงประกอบวงแจ๊ส การตบจะให้เสียงที่ดังกว่าซึ่งจะสังเกตได้จากวิธีการบรรเลงประกอบของมิลท์ ฮินตัน ปอป โฟสเตอร์ และสตีฟ บราวน์ (Steve Brown, ค.ศ.1890-1965) ก่อนที่วิธีการดีดจะได้รับความนิยมในช่วงเวลาถัดมา

การดีด

การดีดของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊สมีหลายวิธี โดยวิธีที่ได้รับความนิยมและสามารถพบเห็นได้บ่อย ได้แก่ การใช้ข้างนิ้วของนิ้วชี้ในการดีด หรือการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางดีดพร้อมกัน ซึ่งเป็นวิธีที่ทำให้เสียงของดับเบิลเบสมีความหนักแน่นมากที่สุด โดยในช่วงปลาย ค.ศ.1950 นักดับเบิลเบสอย่างสก็อต ลาฟาโร และเรด มิทเชล (Red Mitchell, ค.ศ.1927-1992) ได้พัฒนารูปแบบวิธีการดีด 2 นิ้วสลับกัน คือ การใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางดีดสลับกัน (Goldsby, 2002) ซึ่งทำให้การบรรเลงบทเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะเร็วมากสามารถทำได้ง่าย และนอกเหนือจากการใช้ข้างนิ้วและการดีด 2 นิ้วสลับกัน นักดับเบิลเบสได้พัฒนารูปแบบอื่น ๆ อันได้แก่ การใช้ปลายนิ้วของแต่ละนิ้วแทนการใช้ด้านข้างของนิ้ว รวมถึงการดีด 3 นิ้ว ด้วยการใช้นิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางดีดสลับกัน โดยวิธีการดังกล่าวสามารถพบเห็นได้จากนักดับเบิลเบสที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น เอ็ดดี โกเมซ เดฟ ฮอลแลนด์ (Dave Holland) และนีลส์ เฮ็นนิง ออสเทร็ด ปีเตอร์สัน (Niels Henning Ostred Peterson, ค.ศ. 1946-2005)

ภาพที่ 18 การบรรเลงดับเบิลเบสด้วยการดีดของเรย์ บราวน์ ใช้ข้างนิ้วของนิ้วชี้เป็นหลัก (ที่มา https://www.metrosiliconvalley.com/papers/metro/07.31.97/stanford-jazz-9731.html)

ภาพที่ 19 การบรรเลงดับเบิลเบสด้วยการดีดของเอ็ดดี โกเมซ ใช้ปลายนิ้วในการดีด
(ที่มา: https://artlitlab.org/artists/eddie-gomez)

ประเภทสายของดับเบิลเบส

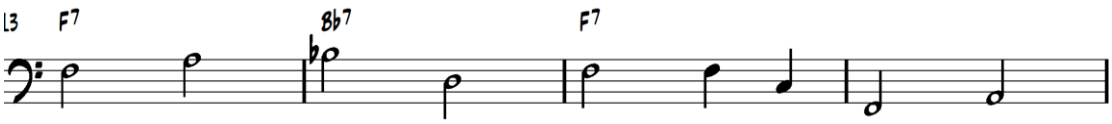
วัสดุที่ใช้ในการผลิตสายของดับเบิลเบสมีอยู่หลายประเภทและมีผลต่อเสียงของดับเบิลเบสเป็นอย่างมาก โดยในปัจจุบันมักจะทำจากเหล็ก (Metal) ซึ่งสายประเภทนี้เริ่มได้รับความนิยมในช่วงปลาย ค.ศ. 1960 (Goldsby, 2002) เนื่องจากผลิตได้ง่ายและมีความคงทน อีกทั้งยังให้เสียงที่ค้างนาน แตกต่างจากสายในอดีตซึ่งเป็นสายประเภทเอ็น (Gut) ทำมาจากลำไส้ของแกะ และให้เสียงที่สั้นกว่า ซึ่งวิธีการผลิตสายประเภทเอ็นในยุคสมัยนั้นจะใช้การพันสาย E และ A ด้วยวัสดุประเภทนิกเกิลหรือทองแดง ซึ่งจะทำให้ขนาดของสายมีขนาดเล็กลง ส่วนสาย D และ G จะไม่มีการพันวัสดุใด ๆ โดยความแตกต่างของสายทั้ง 2 ประเภท คือ สายประเภทเอ็นจะมีขนาดใหญ่กว่าสายประเภทเหล็กมาก โดยขนาดของสายเอ็นจะมีขนาดสาย G = .083 สาย D = .109 สาย A = .097 สาย E = .136 แตกต่างจากสายประเภทเหล็กซึ่งมีขนาดสาย G = .046 สาย D = .063 สาย A = .079 สาย E = .107 (Gollihur, n.d.)

ภาพที่ 20 สายเอ็นซึ่งเอ็ดดี โกเมซ ใช้ในช่วงที่บรรเลงร่วมกับบิลล์ อีแวนส์
(ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=HViBcsUTOJc)

2.7 แนวคิดการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส

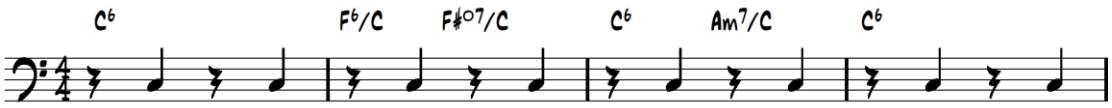
เนื่องจากผู้วิจัยต้องการศึกษาวิธีการบรรเลงประกอบนอกเหนือจากวิธีการปกติ (การเดินเบส) แนวคิดในการวิเคราะห์จึงประกอบไปด้วยแนวคิดที่นิยมใช้ในการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบ และแนวคิดที่ใช้ในการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณ โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.7.1 ทูฟีล

ทูฟีล คือ รูปแบบการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสที่ได้รับความนิยมตั้งแต่ยุคสมัยแรก ๆ ของดนตรีแจ๊ส เป็นการบรรเลงในจังหวะที่ 1 และ 3 (ในอัตราจังหวะ 4/4) เป็นหลัก โดยจะใช้โน้ตลำดับที่ 1, 3, 5, 7 หรือโน้ตสำคัญของคอร์ดนั้น ๆ มาบรรเลง

ภาพที่ 21 ตัวอย่างการบรรเลงแบบทูฟีล

2.7.2 เพดัลโทน

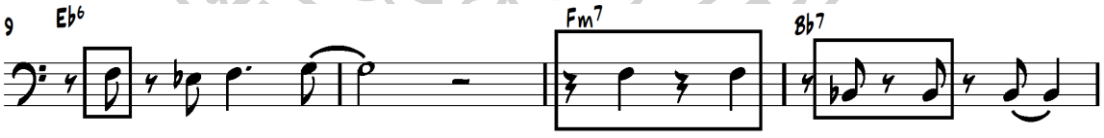
จากบทสัมภาษณ์ของเอ็ดดี โกเมซในหนังสือ The Jazz Bass Book: Technique and Tradition เอ็ดดี โกเมซ ได้มีการระบุถึงรูปแบบการบรรเลงประกอบของตนเองในบทเพลง On Green Dolphin Street โดยระบุว่ามีการใช้เพดัลโทนในท่อน A ของบทเพลง *“คนส่วนใหญ่ชอบเล่นเพลงนี้ในคีย์ C หรือ Eb ผมเลยคิดว่าเราควรจะเล่นทั้ง 2 คีย์ไปเลย และผมชอบที่จะเล่นเพดัลในท่อน A” (Goldsby, 2002)* ซึ่งเพดัลโทน หมายถึงการที่แนวเบสบรรเลงโน้ตตัวเดิมเป็นเสียงค้างหรือในสัดส่วนอื่น ๆ แต่ยังคงใช้โน้ตตัวเดิม ในขณะที่เสียงประสานยังคงดำเนินต่อไป ทำให้ความสำคัญของโน้ตที่ซ้ำเปลี่ยนไปตามประเภทของคอร์ด และอาจทำให้เกิดโน้ตสำคัญหรือโน้ตส่วนขยายของคอร์ด



ภาพที่ 22 ตัวอย่างเพดัลโทน

2.7.3 จังหวะขัด

จังหวะขัด หมายถึง การทำให้เกิดการเน้นบนจังหวะที่ไม่สำคัญหรือเน้นบนจังหวะเบาซึ่งควรมีโน้ตสำคัญกลับมีโน้ตที่ไม่สำคัญ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551)



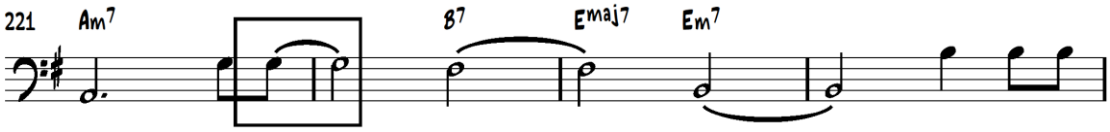
ภาพที่ 23 ตัวอย่างจังหวะขัด

จากภาพที่ 23 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 9 เป็นจังหวะขัดที่เกิดจากการเน้นของโน้ตในจังหวะยก และในห้องที่ 11 เป็นจังหวะขัดที่เกิดจากการเน้นในจังหวะที่ 2 และ 4 ซึ่งไม่ใช่จังหวะหนัก และในห้องที่ 12 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 และ 2 เป็นจังหวะขัดที่เกิดจากการเน้นของโน้ตในจังหวะยกเช่นเดียวกับห้องที่ 9

โน้ตนอกคอร์ดที่ทำให้เกิดจังหวะขัด

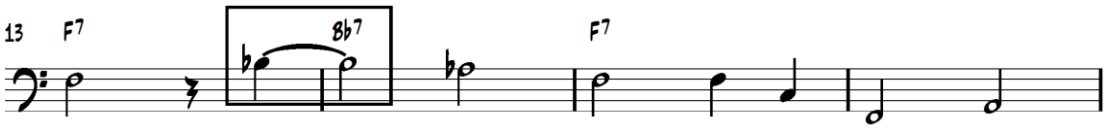
โน้ตล้ำ

โน้ตล้ำเกิดขึ้นจากการเน้นของโน้ตในจังหวะยกและมีการโยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะตก ซึ่งบางครั้งอาจทำให้เกิดจังหวะขัดข้ามห้อง (Over the Barline)



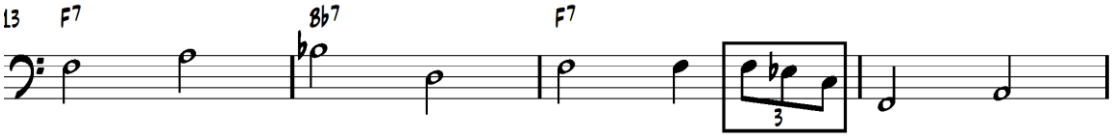
ภาพที่ 24 ตัวอย่างโน้ตล้ำ

โน้ตแขวน

โน้ตแขวนจะเกิดขึ้นในจังหวะตกและมีการโยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะตก และมีการเกลาขั้นเดียวไปยังโน้ตที่อยู่สูงกว่าหรือต่ำกว่า (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551)

ภาพที่ 25 ตัวอย่างโน้ตแขวน

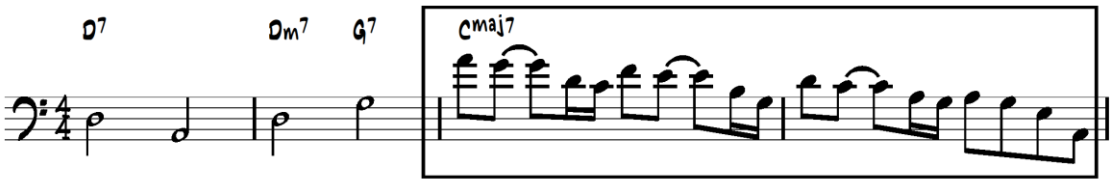
จากภาพที่ 25 ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 13 เป็นโน้ต Bb โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4 และมีการเกลาเข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 3

2.7.4 โน้ตสามพยางค์ (Triplets)

โน้ตสามพยางค์ คือ การแบ่งส่วนย่อยของจังหวะให้ได้ส่วนย่อยเป็นสามส่วน โดยจะมีการกำกับตัวเลข 3 ไว้ เช่น ในอัตราจังหวะ 4/4 โน้ตตัวดำ 1 ตัวสามารถแบ่งได้เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว หากเป็นการใช้โน้ตสามพยางค์ โน้ตตัวดำ 1 ตัวจะมีค่าเท่ากับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ 3 ตัว หรือโน้ตตัวขาวซึ่งมีค่าเท่ากับโน้ตตัวดำ 2 ตัว ในกรณีของโน้ตสามพยางค์โน้ตตัวขาวจะมีค่าเท่ากับโน้ตตัวดำสามพยางค์ 3 ตัว

ภาพที่ 26 ตัวอย่างโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์

2.7.5 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง (Motif and Sequence)

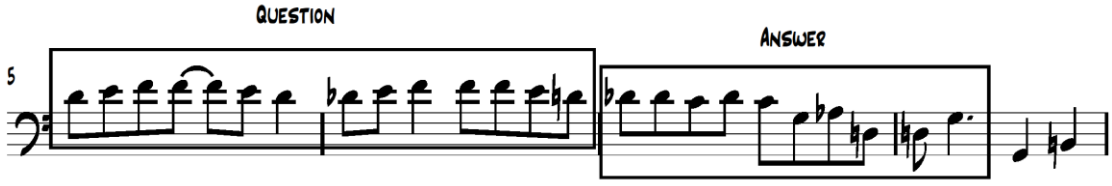
โมทีฟเป็นส่วนย่อยของทำนองที่เล็กที่สุด และการซ้ำโมทีฟเป็นการนำเอาประโยคสั้น ๆ ดังกล่าวมาซ้ำ ส่วนการซีเควนซ์จะเป็นการซ้ำที่กลุ่มโน้ตมีการเปลี่ยนแปลงไปจากกลุ่มโน้ตแรก (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551)



ภาพที่ 27 ตัวอย่างโมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง

2.7.6 ประโยคถาม-ตอบ (Question and Answer)

การใช้ประโยคถามและตอบนิยมใช้ในดนตรีบลูส์และดนตรีแจ๊ส เป็นการหยิบยืมมาจากการร้องโต้ตอบกันในดนตรีแอฟริกัน (African music) ประกอบด้วยสองวลี โดยวลีแรกจะเป็นส่วนเริ่มของประโยคเพลง ส่วนวลีที่สองจะเป็นการตอบสนองวลีแรก (วุฒิชัย เลิศสถากิจ, 2557)

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551) ได้ให้คำจำกัดความของประโยคถาม-ตอบไว้ว่า *“ประโยคเพลง 2 ประโยคที่มีความสัมพันธ์กัน อาจจะเป็นเพราะทำนองคล้ายกัน ลักษณะจังหวะมีโครงสร้างเหมือนกัน รูปร่างขึ้นลงของทำนองใกล้เคียงกัน และในบางกรณีก็อาจแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง”*

ภาพที่ 28 ตัวอย่างการใช้ประโยคถาม-ตอบ

จากภาพที่ 28 การใช้ประโยคถาม-ตอบของสก็อต ลาฟาโร ในบทเพลง Solar โดยประโยคแรกเป็นประโยคถาม และในประโยคหลังเป็นการนำโน้ตจากประโยคแรกมาซ้ำและเพิ่มเติมทำนองเป็นการตอบ (วารินทร์ ถาธัญ, 2560)

2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.8.1 การวิเคราะห์การบรรเลงเบสของสก็อต ลาฟาโร

งานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์การบรรเลงเบสของสก็อต ลาฟาโร โดยวารินทร์ ถาธัญ วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นการศึกษาการบรรเลงคีตปฏิภาณของสก็อต ลาฟาโร ในผลงานเพลงชุด Sunday at the Village Vanguard พบเทคนิคการบรรเลงทั้งด้านจังหวะและด้านการพัฒนาทำนองทั้งหมด 11 รูปแบบ ได้แก่ 1) การสร้างประโยคถามและตอบ 2) จังหวะการเริ่มต้นประโยคด้วยจังหวะยก 3) การบรรเลงทำนองหลักในการบรรเลงประกอบ 4) การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อน 5) การขยายจังหวะของทำนอง 6) การบรรเลงดับเบิลสตอปส์ 7) การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง 8) ออสตินาโต 9) การย้ำโน้ตเดิมในการบรรเลง 10) การบรรเลงจังหวะสามพยางค์ 11) การใช้จังหวะขัดกับจังหวะปกติ 11.1) การใช้โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียง 11.2) การบรรเลงอัตราจังหวะ 3/4 ในอัตราจังหวะ 4/4

2.8.2 A Fragment Parallel Stream: The Bass Lines of Eddie Gomez in the Bill Evans Trio

งานวิจัยเรื่อง A Fragment Parallel Stream: The Bass Lines of Eddie Gomez in the Bill Evans Trio โดยแกรี โฮลเกต (Gary Holgate) วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยซิดนีย์ เป็นการศึกษาการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ จากผลงานเพลงชุด Since We Met บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1974 โดยจะวิเคราะห์การบรรเลงประกอบในบทเพลง Since We Met และ Time Remembered จากการศึกษาพบว่า เอ็ดดี โกเมซ ใช้การบรรเลงประกอบด้วยการบรรเลงแบบทูฟีล คือ การบรรเลงในจังหวะที่ 1 และ 3 และได้มีการใช้โมทีฟสั้น ๆ เข้ามาประยุกต์ใช้ระหว่างการบรรเลง ซึ่งรูปแบบการบรรเลงของเอ็ดดี โกเมซ มีความสอดคล้องกับการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ ได้อย่างลงตัว

บทที่ 3
วิธีดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งเป็นการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ด้วยการรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ บทความ บทสัมภาษณ์ ข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การวิเคราะห์บทเพลง และนำผลการวิเคราะห์มาประยุกต์ใช้ในการแสดง โดยมีขั้นตอนการวิจัย ดังนี้

3.1 การรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากหนังสือ บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต ได้แก่

1) ประวัติความเป็นมาของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส

2) บทเพลงแจ๊สมาตรฐาน

3) การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส

4) ประวัติและความสำคัญของบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ

5) ชีวประวัติเอ็ดดี โกเมซ

6) เทคนิคการบรรเลงของดับเบิลเบสเบื้องต้น

7) แนวคิดการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส

8) งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.2 การคัดเลือกบทเพลงและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงที่จะทำการวิเคราะห์โดยจะศึกษาจากชุดเพลงและบันทึกการแสดงสดที่มีการบันทึกเสียงไว้ไม่เกินปี ค.ศ. 1970 จำนวน 3 บทเพลง คือ

A Sleepin' Bee ผลงานเพลงชุด Jazzhouse

Who Can I Turn To ผลงานเพลงชุด You're Gonna Hear From Me

Nardis ชุดบันทึกการแสดงสด ณ ประเทศฟินแลนด์

โดยทั้ง 3 บทเพลงอยู่ในจังหวะสวิงปานกลาง

1) คัดเลือกข้อมูลประเภทเอกสารจากการทบทวนวรรณกรรมเพื่อใช้ในการวิเคราะห์

2) ศึกษาคีตลักษณ์ของบทเพลงและทำการถอดเสียง โดยจะใช้ขั้นตอนการถอดเสียงเหมือนกันทุกบทเพลง คือ การถอดเสียงการบรรเลงประกอบในท่อนทำนองหลัก การถอดเสียงการบรรเลงประกอบในท่อนการบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน และจะถอดเสียงการบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโนด้วยเช่นกัน

3) วิเคราะห์โน้ตที่ได้รับจากการถอดเสียงจากแนวคิดการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส และจัดหมวดหมู่

4) นำรูปแบบการบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ มาเปรียบเทียบกับนักดับเบิลเบสท่านอื่นเพื่อค้นหาอัตลักษณ์การบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ

3.3 การนำเสนอข้อมูล

1) สรุปผลข้อมูลทั้งหมดที่ได้รับจากการวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ และนำรูปแบบการบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ มาประยุกต์ใช้ในการแสดง โดยคัดเลือกผู้บรรเลงที่มีระดับการปฏิบัติเครื่องดนตรีระดับสูง เนื่องจากมีบทเพลงที่หลากหลาย

2) วางแผนการซ้อมโดยผู้วิจัยคาดว่าจะใช้เวลาในการฝึกซ้อม 6 เดือน โดยจะทำการซ้อม 2 บทเพลง ต่อหนึ่งเดือน และทำการซ้อมสัปดาห์ละหนึ่งครั้ง

3) วางแผนการแสดงโดยผู้วิจัยกำหนดจำนวนผู้ที่สามารถรับชมการแสดงได้ไม่เกิน 15 คน รวมถึงติดต่อเจ้าหน้าที่สำหรับการบันทึกภาพและเสียง และจัดแจงเครื่องเสียงและอุปกรณ์บันทึกเสียง

4) นำผลการวิเคราะห์และผลการแสดงมาอภิปรายผล

5) ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลในรูปแบบของรูปเล่มวิทยานิพนธ์ และไฟล์บันทึกการแสดง

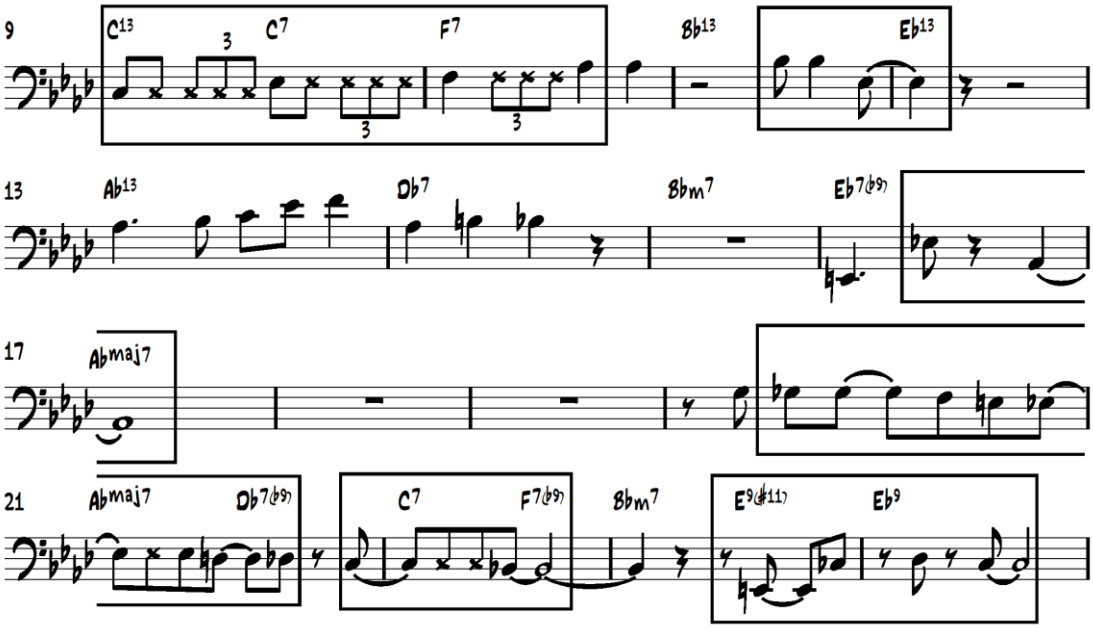
บทที่ 4
บทวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวง บิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ จากการถอดโน้ตบทเพลง 3 บทเพลง คือ 1) A Sleepin’ Bee 2) Who Can I Turn To 3) Nardis ซึ่งอยู่ในปีที่บันทึกเสียงใกล้เคียงกัน และอยู่ในจังหวะสวิงปานกลาง ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊สจากการทบทวนวรรณกรรมมาใช้ในการวิเคราะห์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.1 บทวิเคราะห์บทเพลง A Sleepin’ Bee

บทเพลง A Sleepin’ Bee ประพันธ์โดยฮาร์โรลด์ อาร์เล็น และทรูแมน คาโปต อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 เป็นบทเพลงที่อยู่จังหวะสวิงช้า แต่บิลล์ อีแวนส์ ได้นำมาบรรเลงให้อยู่ในจังหวะสวิงปานกลางซึ่งอยู่ในผลงานเพลงชุด Jazzhouse บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1969 บรรเลงในรูปแบบเครื่องดนตรี 3 ชิ้น ได้แก่ เปียโน กลอง และดับเบิลเบส

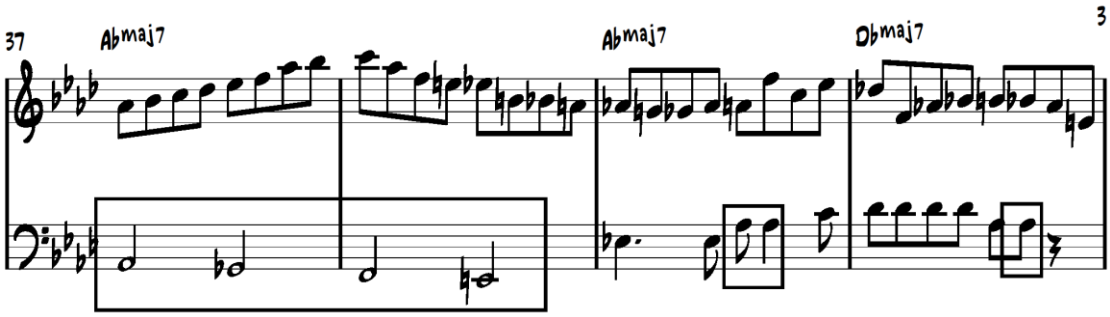
ตัวอย่างการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบในท่อนทำนองหลัก



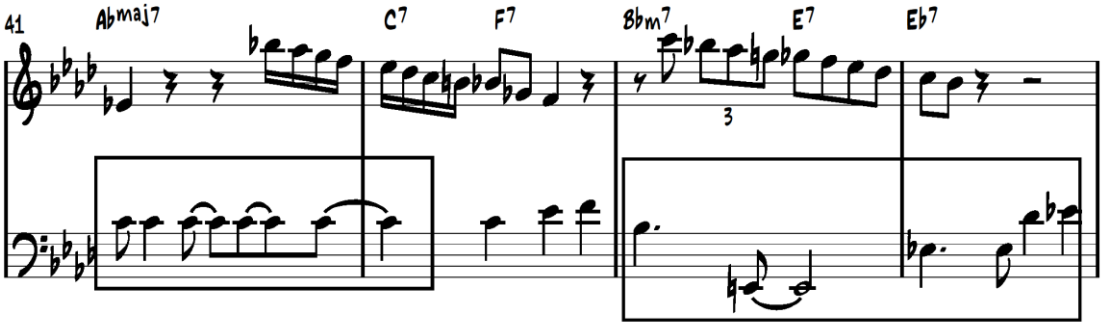
ภาพที่ 29 โน้ตสามพยางค์ จังหวะขัด และโน้ตล้ำ

จากภาพที่ 29 พบการใช้โน้ตสามพยางค์ในห้องที่ 9 ในจังหวะที่ 2 พบการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์บรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต C ในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นคอร์ด C7 โน้ต C จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด ต่อด้วยการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ในจังหวะที่ 4 บรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอดเช่นกัน เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต F ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 10 ซึ่งเป็นคอร์ด F7 โน้ต F จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด และในจังหวะที่ 2 เป็นการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต A ในจังหวะที่ 3 พบการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงในห้องที่ 11 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Bb13 และในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต Eb โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 12 ซึ่งเป็นคอร์ด Eb13 โน้ต Eb จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด และในห้องที่ 16 เป็นการใช้จังหวะขัดในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Eb7

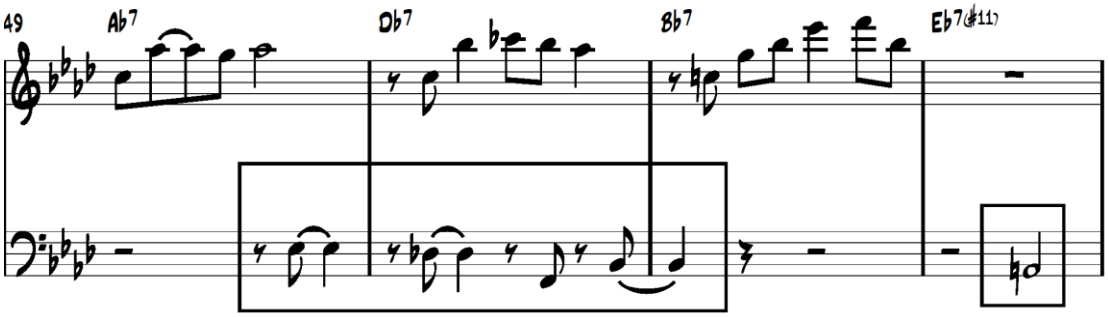
พบการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงในห้องที่ 16 จังหวะที่ 4 เป็นโน้ต Ab โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 17 ซึ่งเป็นคอร์ด Abmaj7 โน้ต Ab จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด และในห้องที่ 20 ถึง 24 เป็นการใช้จังหวะขัดรูปแบบเดียวกับห้องที่ 4 ถึง 8

ตัวอย่างการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบในท่อนการบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน

ภาพที่ 30 การบรรเลงแบบทูฟีล และจังหวะขัด

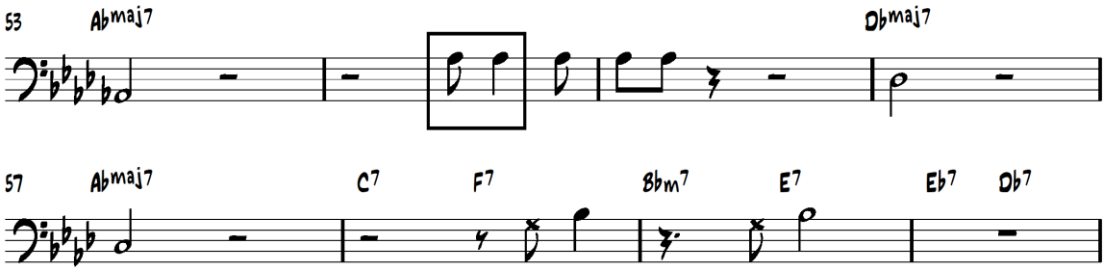
จากภาพที่ 30 พบการบรรเลงแบบทูฟีลในห้องที่ 37 ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Abmaj7 ตามด้วยโน้ตในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต Gb เป็นโน้ตผ่าน เคลื่อนที่แบบโครมาติคเข้าหาโน้ต F ในห้องที่ 38 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด และในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต E เคลื่อนที่เป็นขั้นคู่ 7 เข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 39 และในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นการใช้จังหวะขัด บรรเลงเป็นโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Abmaj7 และในห้องที่ 40 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นการใช้จังหวะขัดเช่นกัน



ภาพที่ 31 โน้ตล้ำ และการบรรเลงแบบทูฟีล

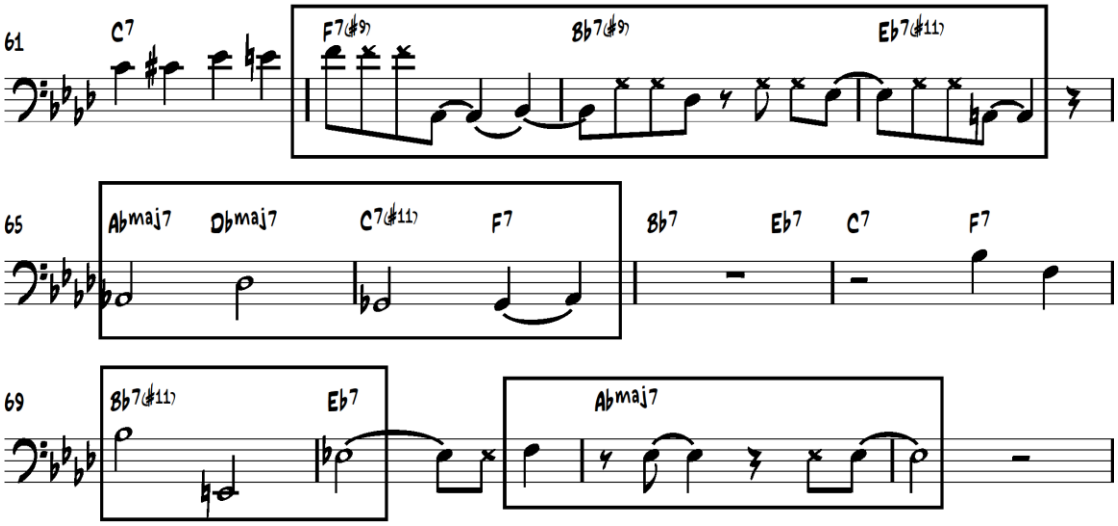
จากภาพที่ 31 พบการใช้โน้ตล้ำห้องที่ 41 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Abmaj7 ตามด้วยโน้ตในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียง เป็นโน้ต C โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ตามด้วยโน้ต C ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 และในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 โน้ต C โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 42 ซึ่งเป็นคอร์ด C7 โน้ต C จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 43 เป็นการใช้โน้ตล้ำในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ต E โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นคอร์ด E7 โน้ต E จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด และในห้องที่ 44 ซึ่งเป็นคอร์ด Eb7 พบการบรรเลงแบบทูฟีล โดยในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต Eb บรรเลงเป็นโน้ตตัวดำประจุด เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด และมีการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นโน้ต Eb ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ส่งเข้าโน้ต Db ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ดในจังหวะที่ 3 และเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด

ภาพที่ 32 โน้ตล้ำ และการบรรเลงแบบทูฟีล

จากภาพที่ 32 พบการใช้โน้ตล้ำด้วยการใช้โน้ตโยงเสียง โดยในห้องที่ 49 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Ab7 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 4 ต่อมาในห้องที่ 50 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต Db ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Db7 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 และในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นการใช้จังหวะขัด เป็นโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด และในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นการใช้โน้ตล้ำด้วยการใช้โน้ตโยงเสียง เป็นโน้ต Bb โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 51 ซึ่งเป็นคอร์ด Bb7 โน้ต Bb จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด และในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 52 เป็นโน้ต A บรรเลงเป็นโน้ตผ่าน



ภาพที่ 33 จังหวะขัด

จากภาพที่ 33 พบการใช้จังหวะขัดในห้องที่ 54 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต Ab ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Abmaj7



ภาพที่ 34 โน้ตล้ำ และการบรรเลงแบบทูฟีล

จากภาพที่ 34 พบการใช้โน้ตล้ำด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงในห้องที่ 62 เป็นคอร์ด F7#9 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต Ab โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 โน้ต Ab จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด ต่อด้วยการสเลอร์เข้าหาโน้ต Bb และในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต Bb โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 63 ซึ่งเป็นคอร์ด Bb7#9 โน้ต Bb จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด ตามด้วยการใช้จังหวะขัดในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #9 ของคอร์ด และในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียง เป็นโน้ต Eb โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 64 ซึ่งเป็นคอร์ด Eb7#11 โน้ต Eb จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด และในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ต A โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 โน้ต A จึงเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด

พบการบรรเลงแบบทูฟีลในห้องที่ 65 ถึง 66 โดยในห้องที่ 65 จังหวะที่ 1 เป็นโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Abmaj7 ตามด้วยโน้ต Db ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Dbmaj7 และในห้องที่ 66 ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต F# ซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 ของคอร์ด C7 และในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต F# เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 4 ด้วยการสเลอร์

พบการบรรเลงแบบทูฟีลในห้องที่ 69 ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Bb7#11 และโน้ต E ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ #11 และเคลื่อนที่เป็นขั้นคู่ 7 เข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 70 และในห้องที่ 71 เป็นการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียง โดยในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต Eb โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Abmaj7 และใช้รูปแบบเดียวกันในจังหวะยกของจังหวะที่ 4

สรุปผลการวิเคราะห์ในบทเพลง A Sleepin’ Bee

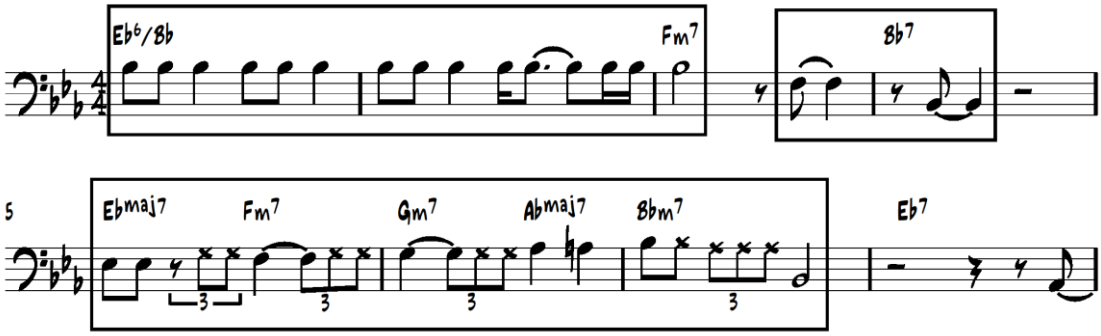
ผู้วิจัยพบว่า เอ็ดดี โกเมซ ใช้การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 ติดต่อกันตั้งแต่ห้องที่ 37 ถึง 38 มีการบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการรูดโน้ต มีการใช้โน้ตล้ำในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 และ 4 ซึ่งมีลักษณะเป็นการเน้นของโน้ตในจังหวะยกและมีการโยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะตก มีการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์บรรเลงติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอดในท่อนทำนองหลักของบทเพลง

4.2 บทวิเคราะห์บทเพลง Who Can I Turn To

บทเพลง Who Can I Turn To ประพันธ์โดยเลสลี บริคัสส์ และแอนโทนี นิวลี ในปี ค.ศ. 1964 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 เป็นบทเพลงที่อยู่จังหวะสวิงช้า แต่บิลล์ อีแวนส์ ได้นำมาบรรเลงในจังหวะสวิงปานกลาง ซึ่งอยู่ในผลงานเพลงชุด You're Gonna Hear From Me บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1969 บรรเลงในรูปแบบวง 3 ชิ้น ได้แก่ เปียโน กลอง และดับเบิลเบส

Who Can I Turn To เป็นบทเพลงแจ๊สมาตรฐาน มีคีตลักษณ์แบบ ABAC มี 32 ห้องใน 1 รอบเพลง แบ่งเป็นทำนองหลัก ตามด้วยการบรรเลงคีตปฏิภาณของดับเบิลเบส การบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน และจบด้วยการบรรเลงทำนองหลักท้ายบทเพลง

ตัวอย่างการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบในท่อนทำนองหลัก



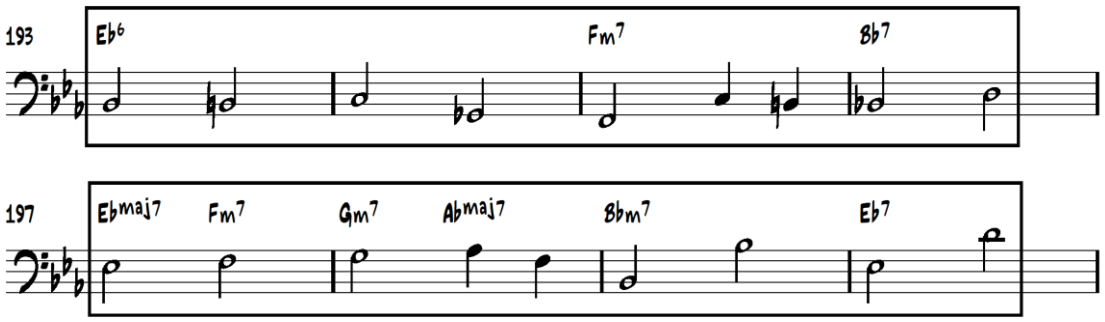
ภาพที่ 35 เพดัลโทน จังหวะขัด และโน้ตสามพยางค์

จากภาพที่ 35 พบการบรรเลงเพดัลโทนตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 บรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ในจังหวะแรก และโน้ตตัวดำในจังหวะถัดมา ใช้รูปแบบเดียวกันจนถึงห้องที่ 2 เมื่อถึงจังหวะที่ 3 จึงเปลี่ยนเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น โดยในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 มีการใช้โน้ตโยงเสียง โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 4 และบรรเลงเป็นโน้ต Bb ทั้ง 3 ห้อง ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Eb6 ในห้องที่ 1 ถึง 2 และกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของคอร์ด Fm7 ในห้องที่ 3

พบการใช้โน้ตล้ำด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงในห้องที่ 3 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต F โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Fm7 ตามด้วยการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงในห้องที่ 4 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Bb7 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 2

พบการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ในห้องที่ 5 บรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอดเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต F ในจังหวะที่ 3 และโยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 4 ต่อด้วยการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 บรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอดเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต G ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Gm7

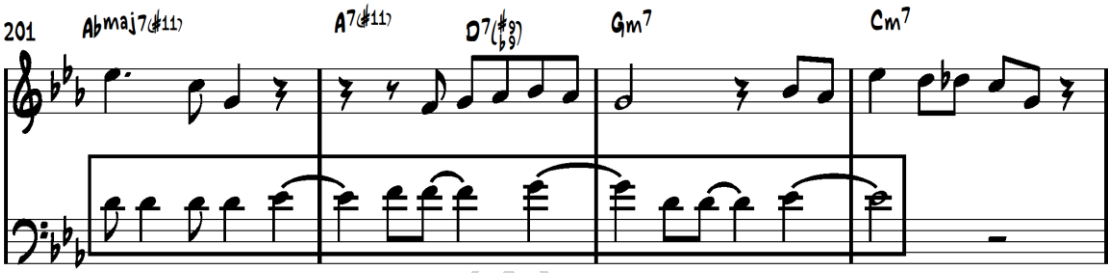
ตัวอย่างการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบในท่อนการบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน



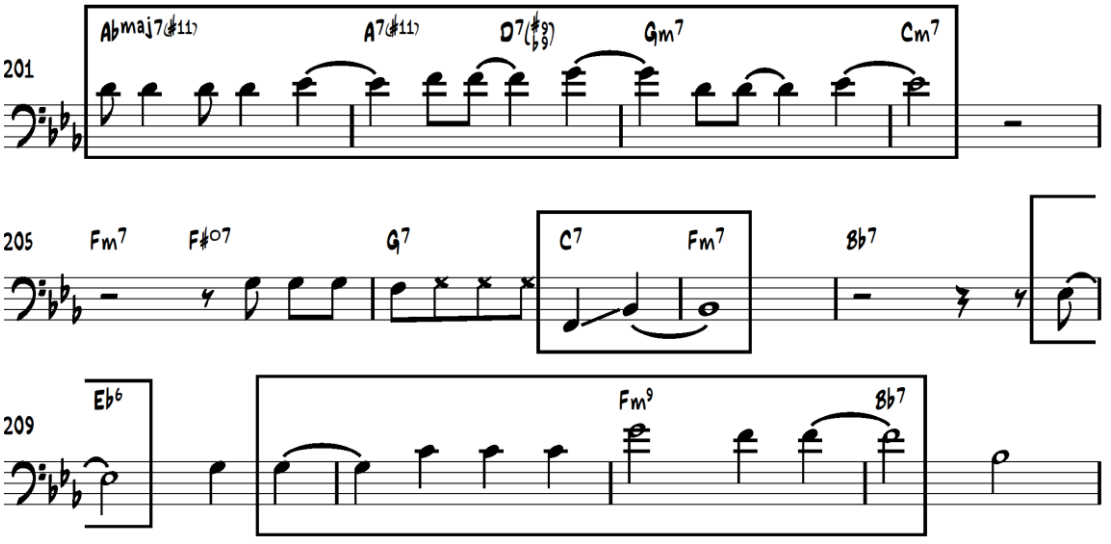
ภาพที่ 36 การบรรเลงแบบทูฟีล

จากภาพที่ 36 พบการบรรเลงแบบทูฟีลในห้องที่ 193 ในจังหวะที่ 1 มีการใช้โน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Eb6 ตามด้วยโน้ต B เป็นโน้ตผ่านเคลื่อนที่ไปในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต C ในห้องที่ 194 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด Eb6 และในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 194 มีการใช้โน้ต Gb เป็นโน้ตผ่าน เคลื่อนที่แบบโครมาติคไปในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต F ในห้องที่ 195 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Fm7 และในจังหวะที่ 3 และ 4 ของห้องที่ 195 มีการใช้โน้ตตัวดำเข้ามาร่วมด้วย เป็นโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Fm7 และโน้ต B ตามลำดับซึ่งโน้ต B เป็นโน้ตผ่านเคลื่อนที่ไปในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Bb7 ในห้องที่ 196 และโน้ต D ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Bb7 เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 197

พบการบรรเลงแบบทูฟีลในห้องที่ 197 ในจังหวะที่ 1 และ 3 เป็นโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Ebmaj7 และโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Fm7 ต่อมาในห้องที่ 198 จังหวะที่ 1 เป็นโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Gm7 และในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต Ab เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Abmaj7 และในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต F เคลื่อนที่เป็นขั้นคู่ 5 เข้าหาโน้ต Bb ในห้องที่ 199 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Bbm7 และในจังหวะที่ 3 บรรเลงเป็นโน้ต Bb เช่นกัน แต่อยู่สูงขึ้น

ไป 1 ช่วงเสียง และได้เคลื่อนที่เป็นขั้นคู่ 5 เข้าหาโน้ต Eb ในห้องที่ 200 โดยโน้ต Eb เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Eb7

ภาพที่ 37 โมทีฟและและการซีเควนซ์ทำนอง

จากภาพที่ 37 เป็นการซีเควนซ์ทำนองด้วยการซ้ำโน้ตกลุ่มที่ 1 ได้แก่ D Eb และโน้ตกลุ่มที่ 2 ได้แก่ F G และกลับมายังโน้ตกลุ่มที่ 1 อีกครั้งในห้องที่ 203 และยังสังเกตได้ว่า ในห้องที่ 201 เอ็ด ดี โกเมซ เริ่มต้นการใช้โมทีฟในจังหวะที่ 1 พร้อมกับการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์

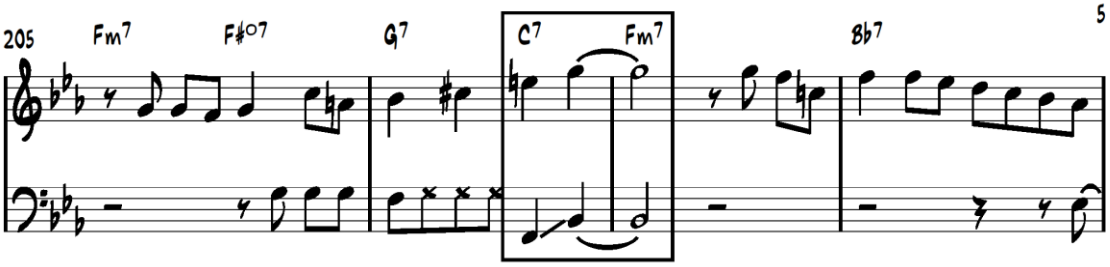


ภาพที่ 38 โมทีฟและและการซีเควนซ์ทำนอง การบรรเลงแบบทูฟีล โน้ตล้ำ และจังหวะขัด

จากภาพที่ 38 พบการใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 201 ถึง 204 เป็นการนำโน้ตกลุ่มที่หนึ่งมาซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป โน้ตกลุ่มที่หนึ่ง ได้แก่ D Eb โน้ตกลุ่มที่สอง ได้แก่ F G โดยกลุ่มโน้ตที่หนึ่งดำเนินสู่กลุ่มโน้ตที่สองด้วยขั้นคู่ 3

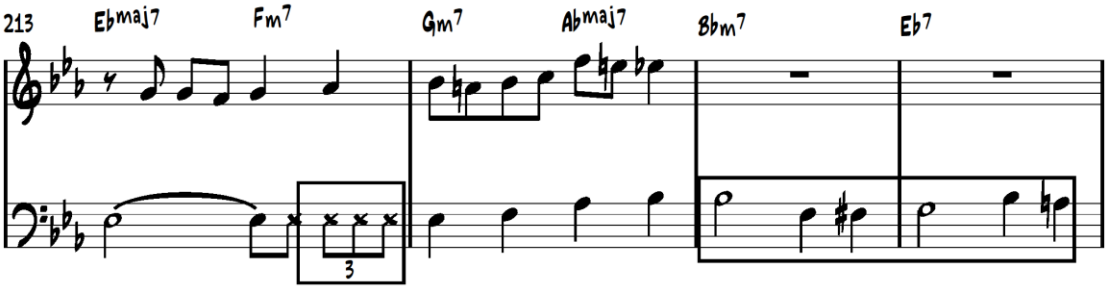
ในห้องที่ 206 พบการบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการรูดโน้ตจากโน้ต F ในจังหวะที่ 3 เข้าหาโน้ต Bb ในจังหวะที่ 4 เป็นขั้นคู่ 4

พบการใช้โน้ตล้ำด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงในห้องที่ 208 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต Eb โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 209 เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Eb6 และในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต G โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 210 ซึ่งโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 211 เป็นการใช้จังหวะขัดในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Fm7 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 212 โน้ต F จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Bb7



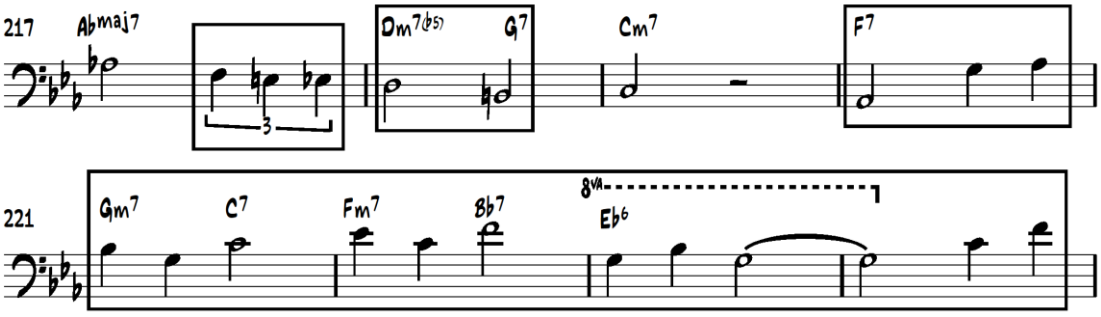
ภาพที่ 39 การบรรเลงแบบทูฟีล

จากภาพที่ 39 ในห้องที่ 207 จะสังเกตว่า เอ็ดดี โกเมซ ใช้สัดส่วนโน้ตเป็นโน้ตตัวดำสอดคล้องกับการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ โดยเอ็ดดี โกเมซ มีการรูดโน้ตในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ต F เข้าหาโน้ต Bb ในจังหวะที่ 4 พร้อมกับที่บิลล์ อีแวนส์ บรรเลงโน้ต E ในจังหวะที่ 3 และโน้ต G ในจังหวะที่ 4 รวมถึงการโยงเสียงโน้ต G ในจังหวะที่ 4 ของบิลล์ อีแวนส์ เกิดขึ้นพร้อมกับที่เอ็ดดี โกเมซ โยงเสียงโน้ต Bb เช่นกัน



ภาพที่ 40 โน้ตสามพยางค์ และการบรรเลงแบบทูฟีล

จากภาพที่ 40 พบการใช้โน้ตสามพยางค์ในห้องที่ 213 จังหวะที่ 4 เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ บรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอดทั้ง 3 ตัว เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 214 ต่อมาในห้องที่ 215 พบการบรรเลงแบบทูฟีลโดยในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Bbm7 ตามด้วยโน้ตตัวดำในจังหวะที่ 3 และ 4 ซึ่งในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Bbm7 และจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต F# เป็นโน้ตผ่าน เคลื่อนที่แบบโครมาติคเข้าหาโน้ต G ในห้องที่ 216 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Eb7 และในจังหวะที่ 3 และ 4 เป็นโน้ตตัวดำ โดยในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด และจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต A เป็นโน้ตผ่าน เคลื่อนที่แบบโครมาติคเข้าหาโน้ต Ab ในห้องที่ 217

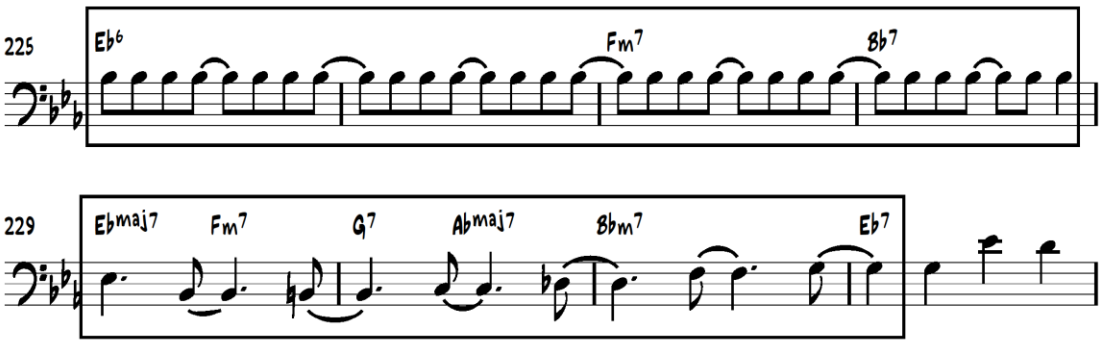


ภาพที่ 41 โน้ตสามพยางค์ การบรรเลงแบบทูฟีล และโมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง

จากภาพที่ 41 พบการใช้โน้ตสามพยางค์ในห้องที่ 217 บรรเลงเป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต F เป็นโน้ตลำดับที่ 6 ของคอร์ด Abmaj7 ตามด้วยโน้ต E ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 และโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด เคลื่อนที่แบบโครมาติคเข้าหาโน้ต D ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 218

พบการบรรเลงแบบทูฟิลในห้องที่ 218 ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Dm7b5 และในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด G7 ต่อมาในห้องที่ 220 เป็นโน้ต A ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด F7 และจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต G เป็นส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด F7 และในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต A เคลื่อนที่ไปในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต B ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 221

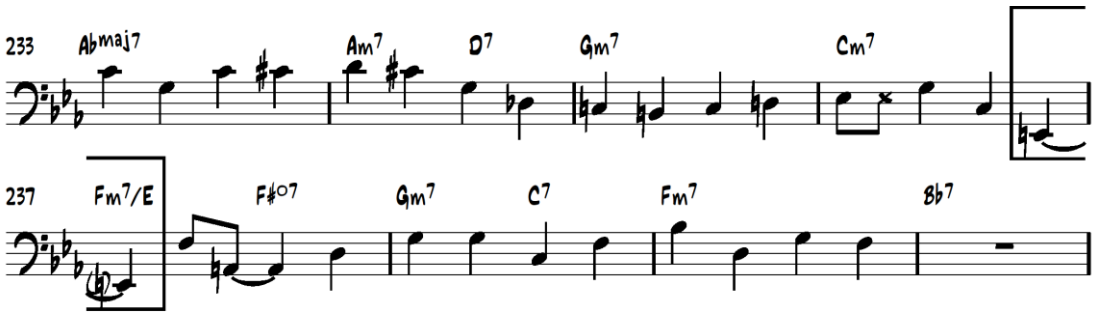
พบการใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 221 ถึง 223 เป็นการนำโน้ตกลุ่มแรกมาซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป โดยโน้ตกลุ่มที่หนึ่ง ได้แก่ Bb G C โน้ตกลุ่มที่สอง ได้แก่ Eb C F และโน้ตกลุ่มที่สาม ได้แก่ G Bb G โดยโน้ตกลุ่มที่หนึ่งดำเนินสู่โน้ตกลุ่มที่สองด้วยขั้นคู่ 4 และโน้ตกลุ่มที่สองดำเนินสู่โน้ตกลุ่มที่สามด้วยขั้นคู่ 3



ภาพที่ 42 เพดัลโทน และโน้ตล้ำ

จากภาพที่ 42 พบการใช้เพดัลโทนตั้งแต่ห้องที่ 225 ถึง 228 เป็นโน้ต Bb บรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในจังหวะแรกและจังหวะถัดมา และจังหวะยกของจังหวะถัดมาโยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะต่อไป ใช้รูปแบบเดียวกันทั้ง 3 ห้อง โดยโน้ต Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Eb6 ซึ่งความสำคัญของโน้ต Bb เปลี่ยนไป โดยในห้องที่ 227 เป็นคอร์ด Fm7 โน้ต Bb จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 11 ของคอร์ด และในห้องที่ 228 เป็นคอร์ด Bb7 โน้ต Bb จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 1

พบการใช้โน้ตล้ำด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงต่อเนื่องกัน 6 ครั้ง โดยในห้องที่ 229 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ต Bb โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 โน้ต Bb จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 11 ของคอร์ด Fm7 และในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต B โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 230 ซึ่งเป็นคอร์ด G7 โน้ต B จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด และในจังหวะยกของจังหวะที่ 2

เป็นโน้ต C โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นคอร์ด Abmaj7 โน้ต C จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด ตามด้วยจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต Db โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 231 ซึ่งเป็นคอร์ด Bbm7 โน้ต Db จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด และในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 และในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต G โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 232 ซึ่งเป็นคอร์ด Eb7 โน้ต G จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด

ภาพที่ 43 จังหวะขัด

จากภาพที่ 43 พบการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียง ในห้องที่ 236 จังหวะที่ 4 เป็นโน้ต E โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 237 ซึ่งเป็นคอร์ด Fm7 โน้ต E จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด

สรุปผลการวิเคราะห์บทเพลง Who Can I Turn To

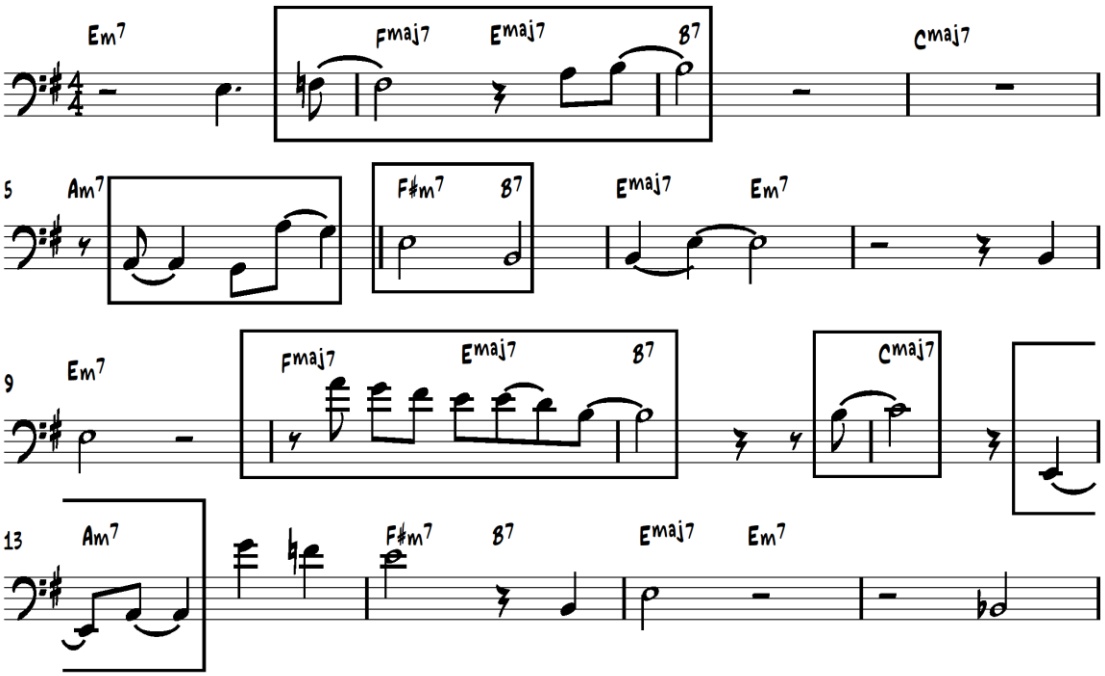
ผู้วิจัยพบว่า เอ็ดดี โกเมซ ใช้การบรรเลงแบบทูฟีลด้วยการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 มีการใช้การรูดโน้ตในการบรรเลงแบบทูฟีลเป็นขั้นคู่ 4 มีการใช้เพดัลโทนโดยเฉพาะในท่อน A ของบทเพลง ซึ่งใช้การซ้ำโน้ตในการบรรเลง มีการใช้โน้ตล้ำในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 และ 4 ด้วยการเน้นของโน้ตในจังหวะยกและโยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะตกและบรรเลงติดต่อกัน รวมถึงมีการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด

4.3 บทวิเคราะห์บทเพลง Nardis

Nardis เป็นบทเพลงแจ๊สมาตรฐานที่อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ประพันธ์โดยไมลส์ เดวิส ในปี ค.ศ. 1958 อยู่ในคีตลักษณ์ AABA ท่อนละ 8 ห้อง โดยใน 1 รอบเพลงจะมีทั้งหมด 32 ห้อง

บทเพลง Nardis ในรูปแบบของบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ เป็นบันทึกการแสดงสด ณ ประเทศฟินแลนด์ บันทึกเสียงในปี ค.ศ. 1970 บรรเลงเป็นจังหวะสวิงปานกลาง แบ่งเป็นทำนองหลัก ต่อด้วยท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณของดับเบิลเบส ท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน ท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณของกลองชุด และทำนองหลักท้ายบทเพลง

ตัวอย่างการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบในท่อนทำนองหลัก



ภาพที่ 44 จังหวะขัด การบรรเลงแบบทูฟีล และโมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง

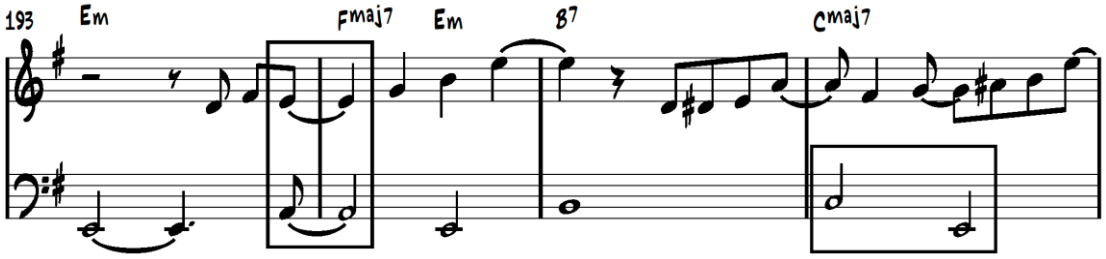
จากภาพที่ 44 พบการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงในห้องที่ 1 จังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต F โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2 ซึ่งเป็นคอร์ด Fmaj7 โน้ต F จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด และในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 2 เป็นโน้ต B โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3 ซึ่งเป็นคอร์ด B7 โน้ต B จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 5 ซึ่งเป็นคอร์ด Am7 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด โยงเสียง

เข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 2 และในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 มีการใช้เทคนิค pull-off บนโน้ต A ส่งเข้าโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Am7

พบการบรรเลงแบบทูฟีลในห้องที่ 6 พบโน้ต E ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด F#m7 และในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต B เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด B7

พบการใช้โมทีฟในห้องที่ 10 เป็นโน้ต A G F E D B โดยในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นโน้ต B มีการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียง โดยโน้ต B โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 11 ซึ่งเป็นคอร์ด B7 โน้ต B จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด และในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 มีการสเลอร์โน้ตจากโน้ต B เข้าหาโน้ต C ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 12 ซึ่งเป็นคอร์ด Cmaj7 โน้ต C จึงเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด

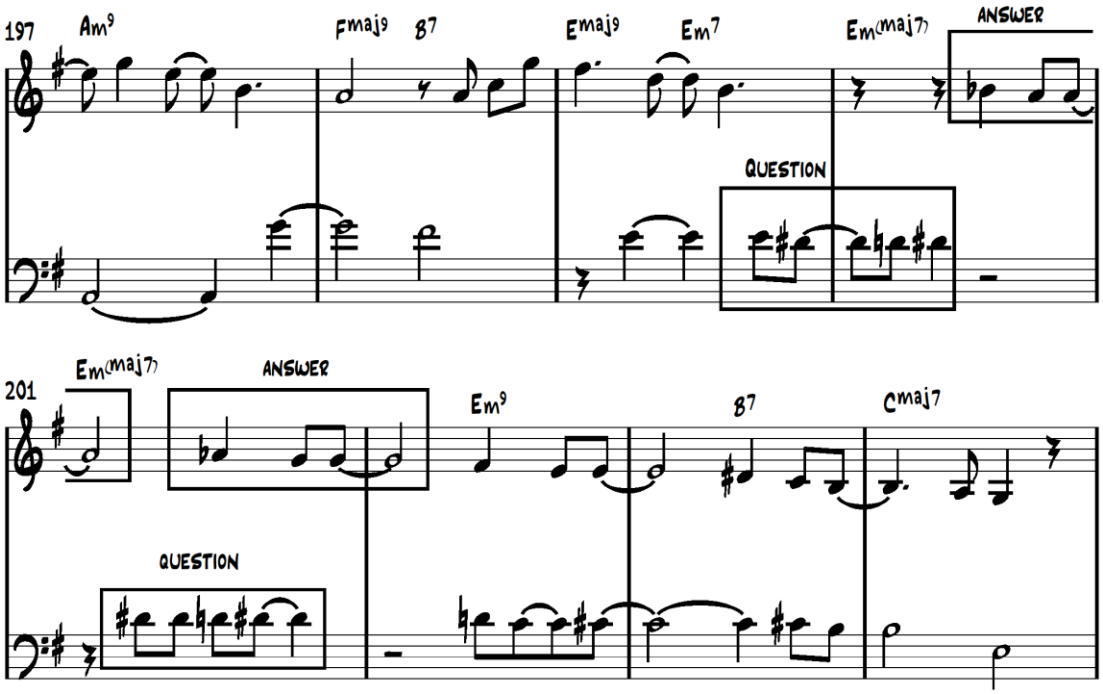
ตัวอย่างการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบในท่อนการบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน



ภาพที่ 45 จังหวะขัด โน้ตล้ำ และการบรรเลงแบบทูฟีล

จากภาพที่ 45 พบการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงในห้องที่ 193 ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Em โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 ตามด้วยการใช้โน้ตล้ำในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต A โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 194 เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Fmaj7 ต่อมา พบการบรรเลงแบบทูฟีลในห้องที่ 196 ในจังหวะที่ 1 และ 3 เป็นโน้ต C และ E ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 และ 3 ของคอร์ด Cmaj7 ตามลำดับ

สังเกตได้ว่า การใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตล้ำในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 193 มีความสัมพันธ์กับการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ ซึ่งบรรเลงโน้ต E ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เช่นกัน และในห้องที่ 196 เป็นการบรรเลงแบบทูฟีลด้วยโน้ต C และ E ในขณะที่บิลล์ อีแวนส์บรรเลงคีตปฏิภาณด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

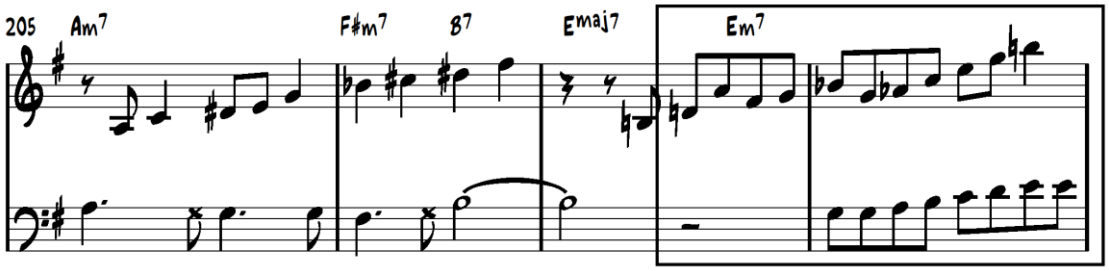


ภาพที่ 46 จังหวะขัด ประโยคถาม-ตอบ และการบรรเลงแบบทูฟีล

จากภาพที่ 46 พบการใช้จังหวะขัดในห้องที่ 197 ในจังหวะที่ 1 โน้ต A เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Am7 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 ตามด้วยโน้ต G ในจังหวะที่ 4 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 198 โน้ต G จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 9 ของคอร์ด Fmaj9 และจะสังเกตว่าในห้องที่ 198 ไม่ได้มีการใช้โน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ดเลย ทั้งในจังหวะที่ 1 และ 3

การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 198 ถึง 202 จะสังเกตว่า เมื่อเอ็ดดี โกเมซ ใช้โมทีฟในการบรรเลงประกอบ รูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ จะลดสัดส่วนโน้ตลง และการใช้โมทีฟของเอ็ดดี โกเมซ เกิดขึ้นในจังหวะที่บิลล์ อีแวนส์ ไม่ได้บรรเลงคีตปฏิภาณ ได้แก่ จังหวะที่ 4 ของห้องที่ 199 ถึงจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 200 อีกทั้งยังมีการบรรเลงในลักษณะของประโยคถาม-ตอบ สังเกตได้จากประโยคถามของเอ็ดดี โกเมซ ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 199 และประโยคตอบของบิลล์ อีแวนส์ ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 200

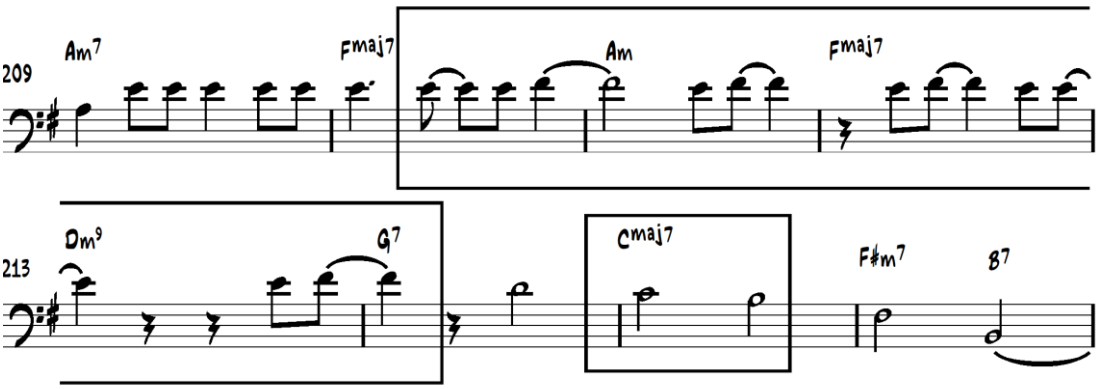
ในห้องที่ 202 ถึง 203 รูปแบบการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ มีความคล้ายคลึงกับรูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ สังเกตได้จากจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 202 เอ็ดดี โกเมซ และบิลล์ อีแวนส์ บรรเลงเป็นโน้ตล้ำเหมือนกัน และจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 203 บรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นพร้อมกัน และในห้องที่ 204 พบการบรรเลงแบบทูฟีลในจังหวะที่ 1 และ 3 เป็นโน้ต B และ E เป็นโน้ตลำดับที่ 7 และ 3 ของคอร์ด Cmaj7 ตามลำดับ



ภาพที่ 47 การบรรเลงแบบทูฟิล จังหวะขัด และโมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง

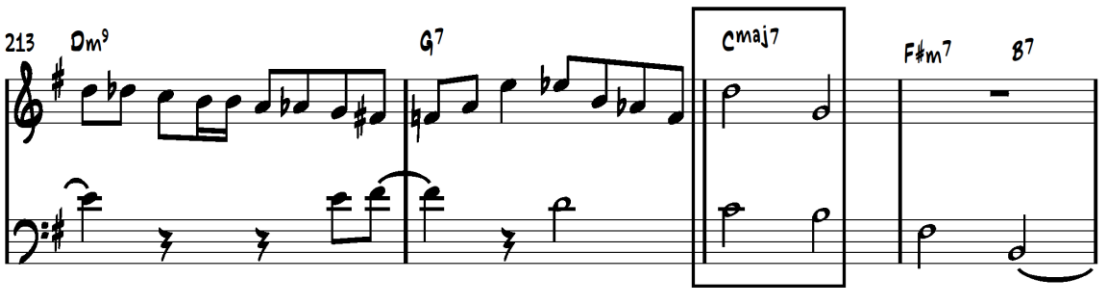
จากภาพที่ 47 พบการบรรเลงแบบทูฟิลในห้องที่ 205 ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต A บรรเลงเป็นตัวดำปะจุด ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Am7 มีการใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น บรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอดเคลื่อนที่เข้าหาโน้ต G ในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Am7 และโน้ต G ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เคลื่อนที่ไปในทิศทางขาลงเข้าหาโน้ต F# ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 206 พบการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต B โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 207 โน้ต B จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Emaj7

สังเกตได้ว่า ในห้องที่ 208 เอ็ดดี โกเมซ มีการใช้โมทีฟในสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องกัน ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับรูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์

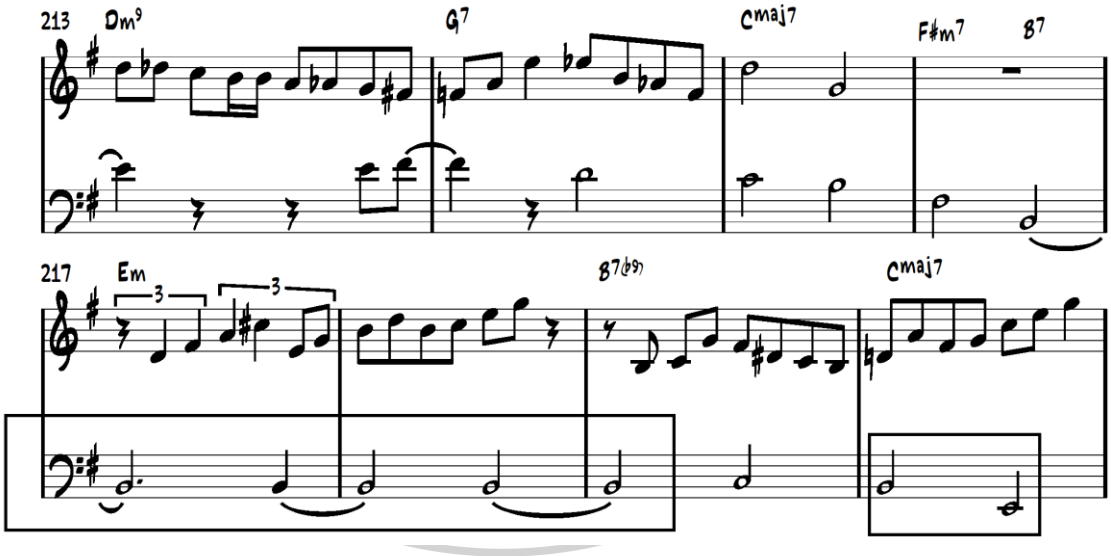


ภาพที่ 48 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง และการบรรเลงแบบทูฟิล

จากภาพที่ 48 พบการใช้โมทีฟในห้องที่ 210 ถึง 214 เป็นการย้ำโน้ต E F จำนวน 4 ครั้ง โดยในครั้งแรกบรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นส่งเข้าโน้ตตัวดำ ครั้งที่สองเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ครั้งที่สามเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และครั้งที่เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

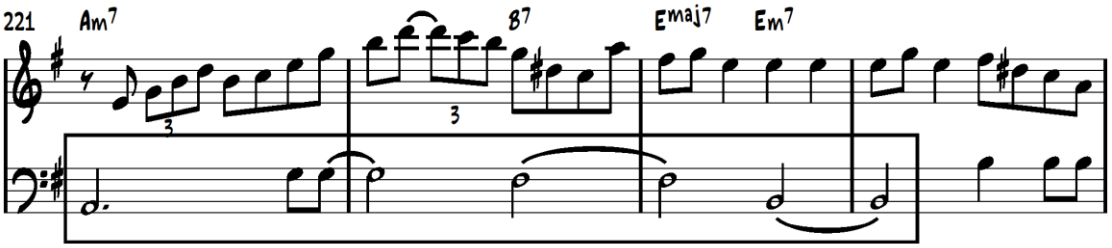


ภาพที่ 49 ความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงประกอบและการบรรเลงคีตปฏิภาณ

จากภาพที่ 49 หากสังเกตรูปแบบการบรรเลงของคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ และการบรรเลงแบบทูฟีล ในห้องที่ 215 จะพบว่ามีการใช้โน้ตตัวขาวในการบรรเลงพร้อมกัน

ภาพที่ 50 จังหวะขัด และการบรรเลงแบบทูฟีล

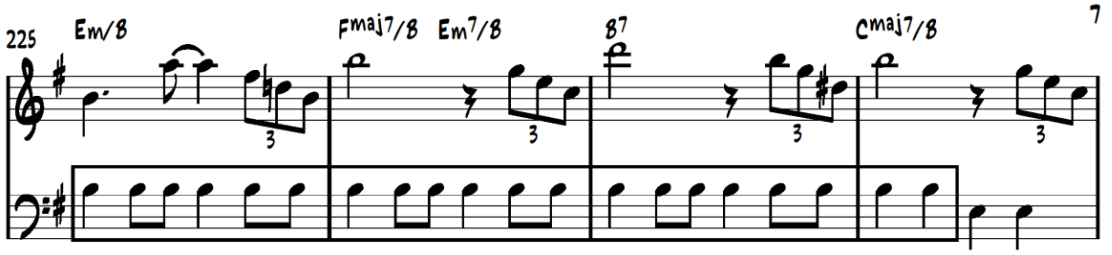
จากภาพที่ 50 พบการใช้จังหวะขัดติดต่อกัน เริ่มที่ห้องที่ 216 ในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต B เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด B7 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 217 โน้ต B จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Em ต่อมาในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต B โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 218 เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดเช่นกัน และในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 218 เป็นโน้ต B โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 219 โน้ต B จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด B7 และในห้องที่ 220 พบการบรรเลงแบบทูฟีลในจังหวะที่ 1 และ 3 เป็นโน้ต B และ E เป็นโน้ตลำดับที่ 7 และ 3 ของคอร์ด Cmaj7 ตามลำดับ

จากภาพที่ 50 พบว่า เอ็ดดี โกเมซ มีการลดสัดส่วนโน้ตในการบรรเลงประกอบลง ในช่วงที่บิลล์ อีแวนส์ บรรเลงคีตปฏิภาณด้วยการใช้โมทีฟในสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องกัน สังเกตได้จากห้องที่ 217 ถึง 220



ภาพที่ 51 โน้ตล้ำ และจังหวะขัด

จากภาพที่ 51 พบการใช้โน้ตล้ำด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงในห้องที่ 221 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต G โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 222 เป็นโน้ตลำดับที่ b13 ของคอร์ด B7 ต่อมาในจังหวะที่ 3 เป็นการใช้จังหวะขัดติดต่อกันด้วยการใช้โน้ต F# ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 223 โน้ต F# จึงกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 9 ของคอร์ด Emaj7 และในจังหวะที่ 3 เป็นโน้ต B เป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Em7 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 224

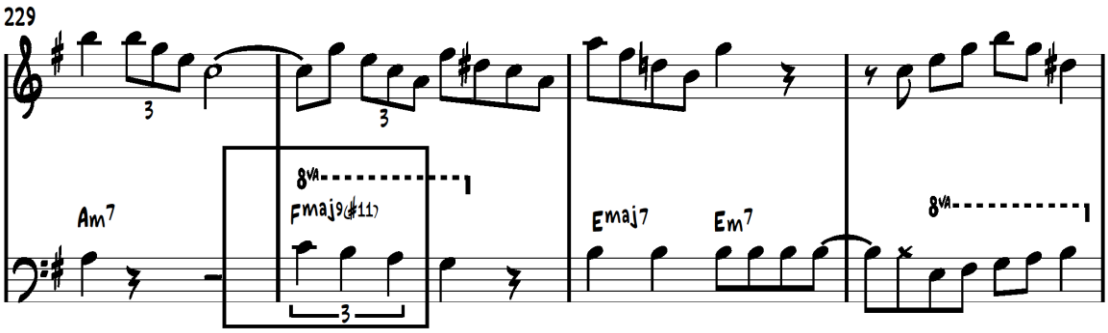


ภาพที่ 52 เพดัลโทน

จากภาพที่ 52 พบการใช้เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ตตั้งแต่ห้องที่ 225 จนถึงห้องห้องที่ 228 เป็นโน้ต B บรรเลงเป็นโน้ตตัวดำในจังหวะแรกและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในจังหวะถัดมา ใช้รูปแบบเดียวกันทั้ง 4 ห้อง โดยโน้ต B เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Em ในห้องที่ 225

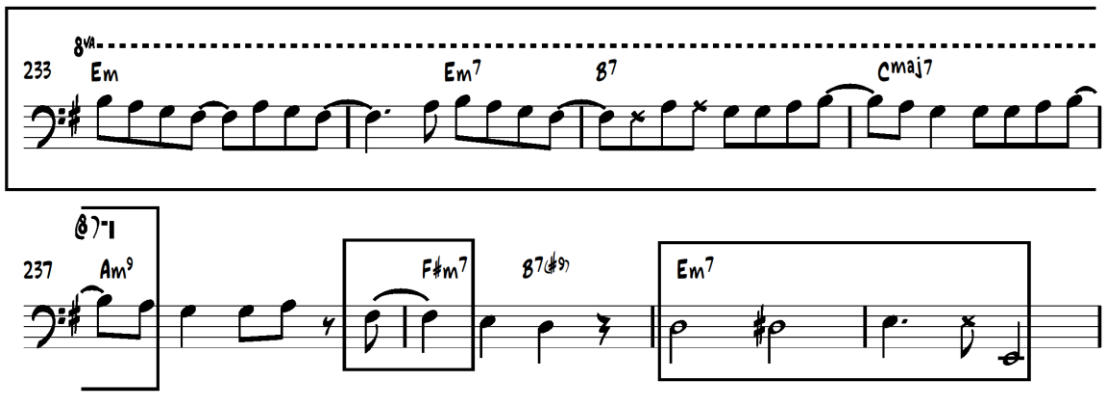
ความสำคัญของโน้ต B เปลี่ยนไปในห้องที่ 226 โน้ต B กลายเป็นโน้ต #11 ของคอร์ด Fmaj7 ในจังหวะที่ 1 และ 2 และได้กลายเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Em7 ในจังหวะที่ 3 และ 4 ก่อนจะกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด B7 ในห้องที่ 227 และกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด Cmaj7 ในห้องที่ 228

สังเกตได้ว่า รูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ ในห้องที่ 225 ถึง 228 เป็นการซ้ำโมทีฟและซีเควนซ์ทำนอง ซึ่งสอดคล้องกับสัดส่วนโน้ตในการบรรเลงเพดัลโทนของเอ็ดดี โกเมซ ซึ่งบรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสลับกับโน้ตตัวดำ



ภาพที่ 53 โน้ตสามพยางค์

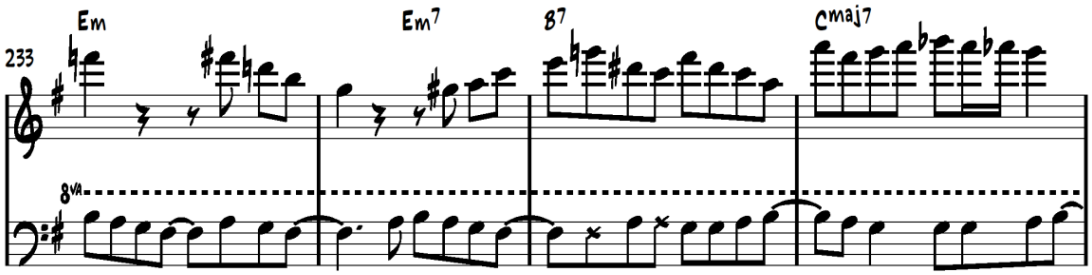
จากภาพที่ 53 พบการใช้โน้ตสามพยางค์ในห้องที่ 230 บรรเลงเป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ ได้แก่ โน้ต C โน้ต B และโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5, #11 และ 3 ตามลำดับ



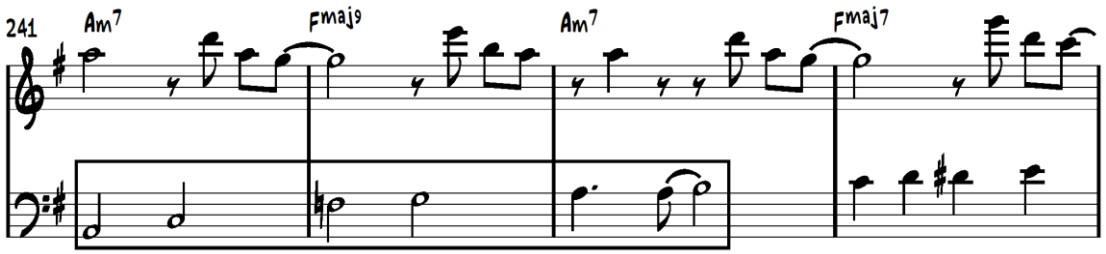
ภาพที่ 54 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง โน้ตล้ำ และการบรรเลงแบบทูฟีล

จากภาพที่ 54 พบการใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 233 ถึง 236 เป็นการซ้ำโน้ต B A G F# จำนวน 5 ครั้ง บรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นหลัก และมีการโยงเสียงเกิดขึ้นทำให้เกิดโน้ตล้ำในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 233 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 234 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 235 และในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 236

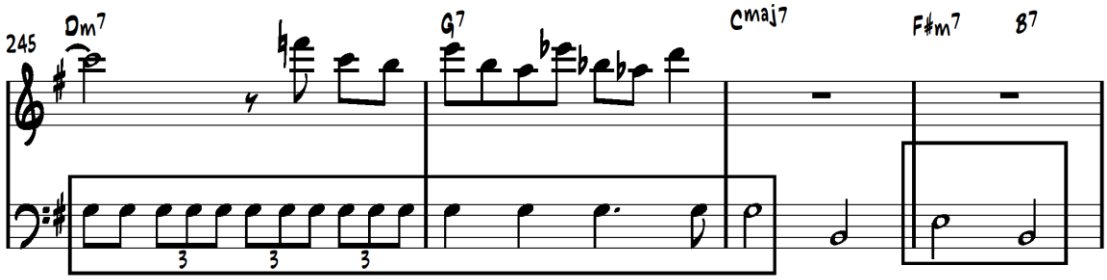
พบการใช้โน้ตล้ำด้วยการใช้โน้ตโยงเสียงในห้องที่ 237 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นโน้ต F# โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 238 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด F#m7 และการบรรเลงแบบทูฟีลในห้องที่ 239 ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด Em7 และโน้ต D# เป็นโน้ตผ่าน เคลื่อนที่แบบโครมาติกเข้าหาโน้ต E ในห้องที่ 240 ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Em7 และมีการบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอดในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต E ในจังหวะที่ 3



ภาพที่ 55 ความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงประกอบและการบรรเลงคีตปฏิภาณ

จากภาพที่ 55 สังเกตได้ว่า การใช้โมทีฟของเอ็ดดี โกเมซ ตั้งแต่ห้องที่ 233 ถึง 236 ใช้สัดส่วนโน้ตใกล้เคียงกับการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์

ภาพที่ 56 การบรรเลงแบบทูฟีล

จากภาพที่ 56 พบการบรรเลงแบบทูฟิลในห้องที่ 241 ถึง 243 โดยในห้องที่ 241 จังหวะที่ 1 และ 3 เป็นโน้ต A และ C เป็นโน้ตลำดับที่ 1 และ 3 ของคอร์ด Am7 ตามลำดับ ต่อมาในห้องที่ 242 ในจังหวะที่ 1 และ 3 เป็นโน้ต F และ G เป็นโน้ตลำดับที่ 1 และ 9 ของคอร์ด Fmaj9 ตามลำดับ และในห้องที่ 243 ในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต A เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด Am7 และในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นโน้ต A เคลื่อนที่เข้าหาโน้ต B ในจังหวะที่ 3 ด้วยการเสลอร์ ซึ่งโน้ต B เป็นโน้ตลำดับที่ 9 ของคอร์ด ซึ่งการที่เอ็ดดี โกเมซ บรรเลงโน้ต B ในห้องที่ 243 ทำให้คอร์ด Am7 กลายเป็น Am9



ภาพที่ 57 เพดัลโทน และการบรรเลงแบบทูฟิล

จากภาพที่ 57 พบการใช้เพดัลโทนในห้องที่ 245 ถึง 247 โดยในห้องที่ 245 เป็นโน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 11 ของคอร์ด Dm7 บรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในจังหวะที่ 1 และบรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 พยางค์ ในจังหวะที่ 2 ถึง 4 ความสำคัญของโน้ต G เปลี่ยนไปในห้องที่ 246 โน้ต G ได้กลายเป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด G7 และกลายเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ด Cmaj7 ในห้องที่ 247 และในห้องที่ 248 พบการบรรเลงแบบทูฟิลในจังหวะที่ 1 เป็นโน้ต E เป็นโน้ตลำดับที่ b7 ของคอร์ด F#m7 และจังหวะที่ 3 เป็น B เป็นโน้ตลำดับที่ 1 ของคอร์ด B7

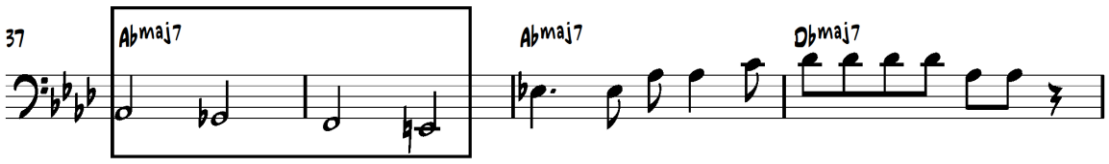
สรุปผลการวิเคราะห์บทเพลง Nardis

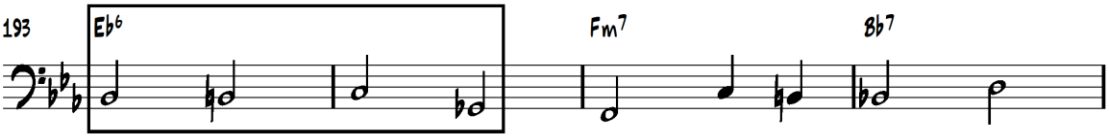
ผู้วิจัยพบว่า เอ็ดดี โกเมซ มีการใช้เพดัลโทนโดยเฉพาะในท่อน A ของบทเพลง โดยจะใช้การซ้ำโน้ตในการบรรเลง มีการใช้จังหวะขัดที่เกิดขึ้นในจังหวะตกและโยงเสียงข้ามห้องบรรเลงติดต่อกันหลายห้อง มีการใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองซึ่งในบางจุดทำให้เกิดจังหวะขัด อีกทั้งยังมีการใช้ประโยคถาม-ตอบ ระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส

บทที่ 5
อัตลักษณ์การบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ

จากการวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ จากบทเพลงทั้ง 3 บทเพลง ผู้วิจัยพบรูปแบบการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ทั้งหมด 6 รูปแบบ ได้แก่ **1) การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 และการรูดโน้ต 2) เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต 3) การใช้จังหวะขัดติดต่อกัน 4) การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด 5) โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง และ 6) ประโยคถาม-ตอบระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส** โดยผู้วิจัยได้นำรูปแบบการบรรเลงประกอบของนักดับเบิลเบสท่านอื่นมาเปรียบเทียบเพื่อค้นหาอัตลักษณ์การบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ โดยมีข้อมูลดังต่อไปนี้

5.1 การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 และการรูดโน้ต

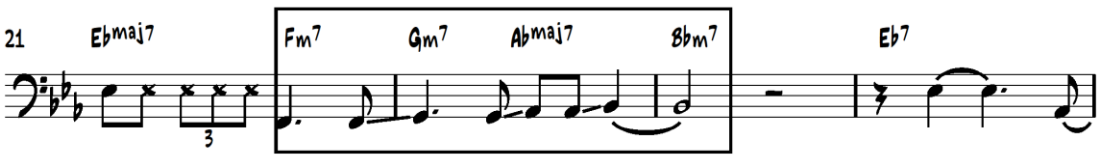
ผู้วิจัยพบว่า เอ็ดดี โกเมซ ใช้การบรรเลงแบบทูฟีลด้วยการใช้โน้ตผ่านในจังหวะหนักโดยเฉพาะจังหวะที่ 3 สังเกตได้จากบทเพลง A Sleepin’ Bee และ Who Can I Turn To แตกต่างจากนักดับเบิลเบสท่านอื่นซึ่งมักจะใช้อาร์เปโจในการบรรเลง และมักจะใช้โน้ตผ่านคู่กับการเดินเบสเป็นส่วนใหญ่

ภาพที่ 58 จากบทเพลง A Sleepin’ Bee การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3



ภาพที่ 59 จากบทเพลง Who Can I Turn To การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3

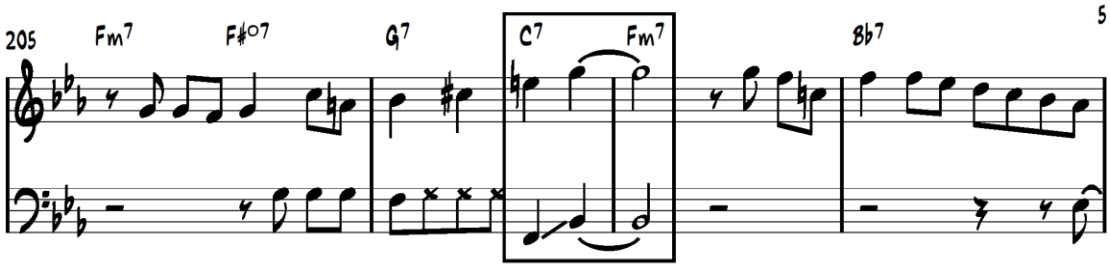
จากภาพที่ 59 การบรรเลงแบบทูฟีลในบทเพลง Who Can I Turn To มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 สังเกตได้จากจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 193 เป็นการใช้โน้ตผ่านเพื่อสร้างการเคลื่อนที่แบบโครมาติกเข้าหาโน้ต C ในห้องที่ 194 และในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 194 เป็นการใช้โน้ต Gb เป็นโน้ตผ่านเพื่อสร้างการเคลื่อนที่แบบโครมาติคเข้าหาโน้ต F ในห้องที่ 195

นอกจากนี้ เอ็ดดี โกเมซ ได้นำวิธีการรูดโน้ตมาใช้ในการบรรเลงแบบทูฟีลเพื่อเชื่อมโน้ตเข้าหากัน อีกทั้งยังมีการรูดโน้ตต่อเนื่องกันหลายจังหวะ



ภาพที่ 60 จากบทเพลง Who Can I Turn To การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการรูดโน้ต

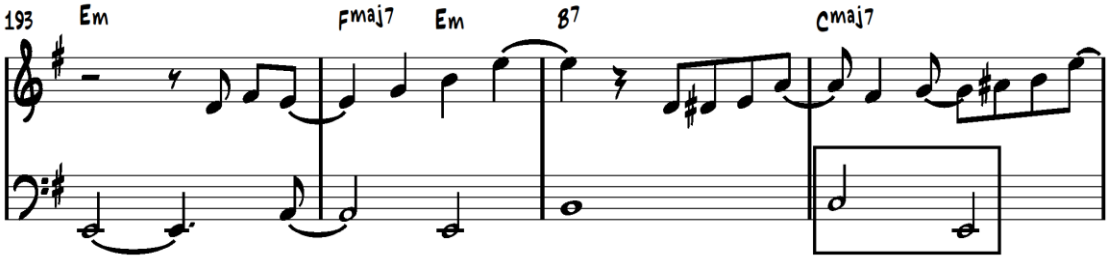
จากภาพที่ 60 การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการรูดโน้ตในบทเพลง Who Can I Turn To ในห้องที่ 21 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 เป็นการรูดโน้ต F เข้าหาโน้ต G ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 22 และในห้องที่ 22 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นการรูดโน้ตจากโน้ต G เข้าหาโน้ต Ab ในจังหวะที่ 3 และในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 เป็นการรูดโน้ตจากโน้ต Ab เข้าหาโน้ต Bb ในจังหวะที่ 4 จะสังเกตว่าการรูดโน้ตเกิดขึ้นต่อเนื่องกันถึง 3 ครั้ง



ภาพที่ 61 จากบทเพลง Who Can I Turn To การรูดโน้ตเป็นขั้นคู่ 4

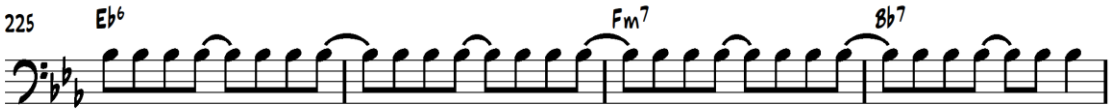
จากภาพที่ 61 ในห้องที่ 206 จังหวะที่ 3 เป็นการรูดโน้ต F เข้าหาโน้ต Bb ในจังหวะที่ 4 เป็นขั้นคู่ 4 และหากสังเกตรูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ และการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในจังหวะที่ 3 และ 4 จะพบว่ามีการใช้สัดส่วนโน้ตเดียวกัน

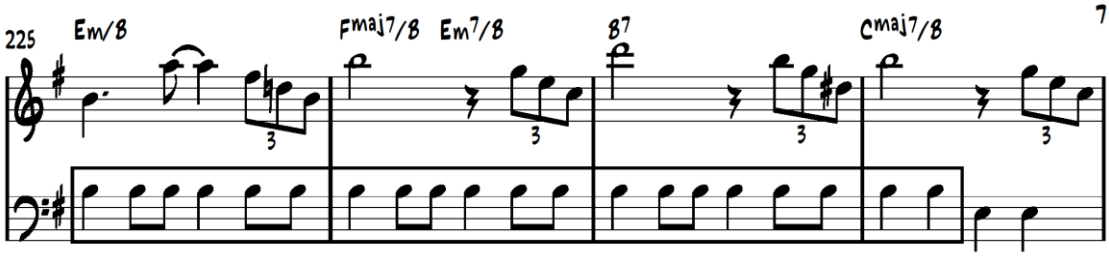
จากการวิเคราะห์โน้ตการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ ในจุดที่เอ็ดดี โกเมซ ใช้การบรรเลงแบบทูฟีล ผู้วิจัยสังเกตว่า การบรรเลงแบบทูฟีลมักจะเกิดขึ้นเมื่อบิลล์ อีแวนส์ ใช้รูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณในสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นติดต่อกัน ดังภาพที่ 62



ภาพที่ 62 จากบทเพลง Nardis ความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงประกอบและการบรรเลงคีตปฏิภาณ

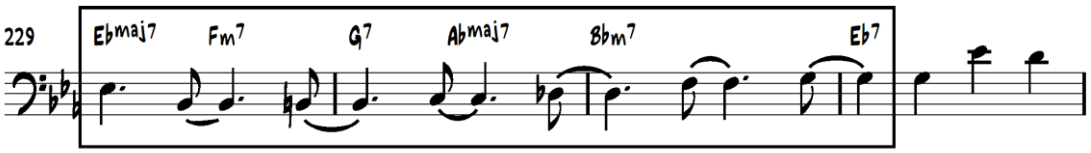
5.2 เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต

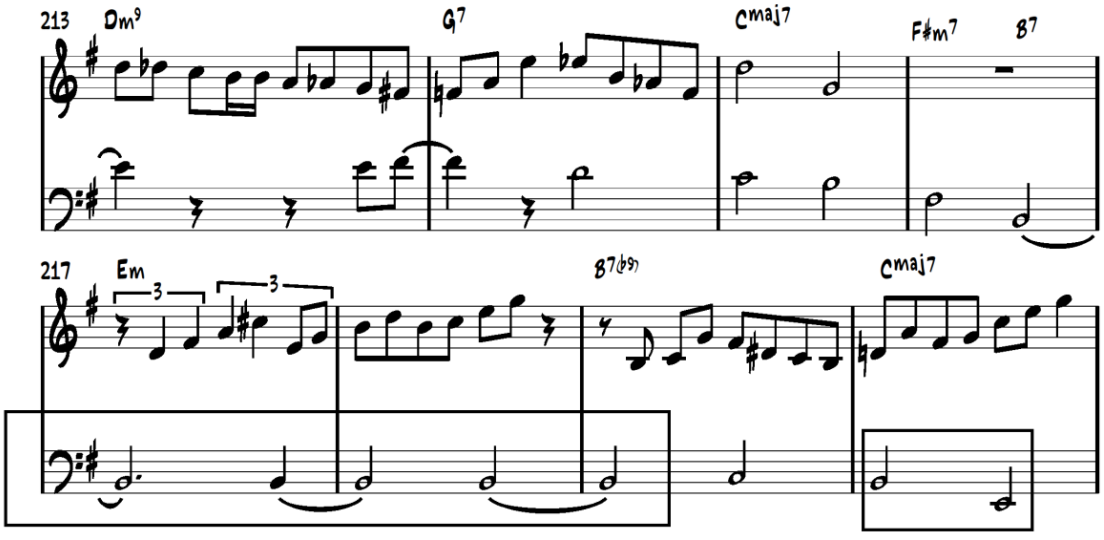
นักดับเบิลเบสโดยทั่วไปจะใช้เพดัลโทนด้วยสัดส่วนโน้ตตัวดำ ในขณะที่เอ็ดดี โกเมซ ใช้การซ้ำโน้ตในการบรรเลงเพดัลโทน และมักจะใช้วิธีดังกล่าวต่อเนื่องกัน 4 ห้อง โดยจุดที่มีการใช้เพดัลโทนมักจะเป็นท่อน A ของบทเพลง และเนื่องจากดับเบิลเบสเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงสัดส่วนโน้ตเร็ว ๆ ได้ยาก วิธีการนี้จึงหาได้ยากสำหรับการบรรเลงบนดับเบิลเบส

ภาพที่ 63 จากบทเพลง Who Can I Turn To การใช้เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต



ภาพที่ 64 จากบทเพลง Nardis การใช้เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ตของเอ็ดดี โกเมซ

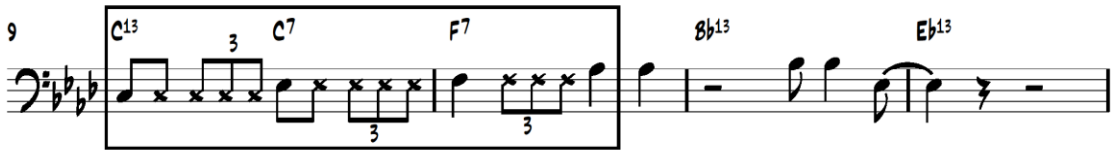
5.3 การใช้จังหวะขัดติดต่อกัน

ผู้วิจัยสังเกตว่า เอ็ดดี โกเมซ ใช้จังหวะขัดติดต่อกัน ได้แก่ โน้ตล้ำที่เกิดจากการเน้นของโน้ตในจังหวะยกและโยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะตกบรรเลงติดต่อกัน ซึ่งมักจะเกิดขึ้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 และเกิดขึ้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป ซึ่งทำให้เกิดจังหวะขัดข้ามห้อง และอีกวิธีการหนึ่ง คือ จังหวะขัดที่เกิดขึ้นในจังหวะตกและมีการโยงเสียงเกิดขึ้น โดยการใช้จังหวะขัดมักจะใช้โน้ตสำคัญของคอร์ดเป็นส่วนใหญ่ ได้แก่ โน้ตลำดับที่ 1, 3, 5 และ 7 รวมถึงโน้ตส่วนขยาย

ภาพที่ 65 จากบทเพลง Who Can I Turn To การบรรเลงโน้ตล้ำติดต่อกัน 6 ครั้ง

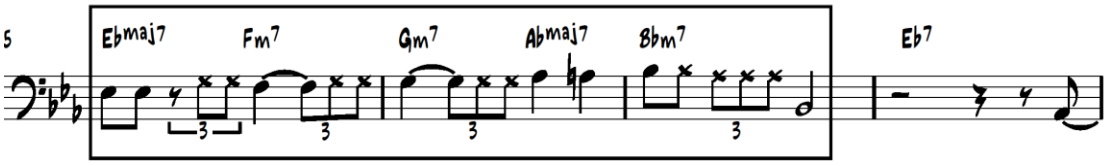
จังหวะขัดมักจะเกิดขึ้นไม่ต่อเนื่องกัน โดยเฉพาะจังหวะขัดที่เกิดขึ้นในจังหวะตกและมีการโยงเสียง เนื่องจากเป็นลักษณะของจังหวะขัดที่ค้างนานและทำให้เกิดจังหวะขัดที่ข้ามห้อง ซึ่งเอ็ดดี โกเมซ สามารถบรรเลงติดต่อกันหลายห้อง สังเกตได้จากบทเพลง Nardis ซึ่งมีการใช้จังหวะขัดในจังหวะตกและมีการโยงเสียงข้ามห้อง มักจะเกิดขึ้นในจังหวะตกของจังหวะที่ 4 โยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป

ภาพที่ 66 จากบทเพลง Nardis การบรรเลงจังหวะขัดติดต่อกัน

5.4 การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด

ผู้วิจัยสังเกตว่า เอ็ดดี โกเมซ บรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด ซึ่งมักจะเกิดขึ้นในท่อนบรรเลงประกอบในท่อนทำนองหลักของบทเพลงมากที่สุด สังเกตได้จากบทเพลง A Sleepin' Bee และ Who Can I Turn To ซึ่งลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้นเพราะรูปแบบเสียงประสานของบทเพลงทั้ง 2 บทเพลงมีลักษณะคล้ายคลึงกัน



ภาพที่ 67 จากบทเพลง A Sleepin' Bee การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด

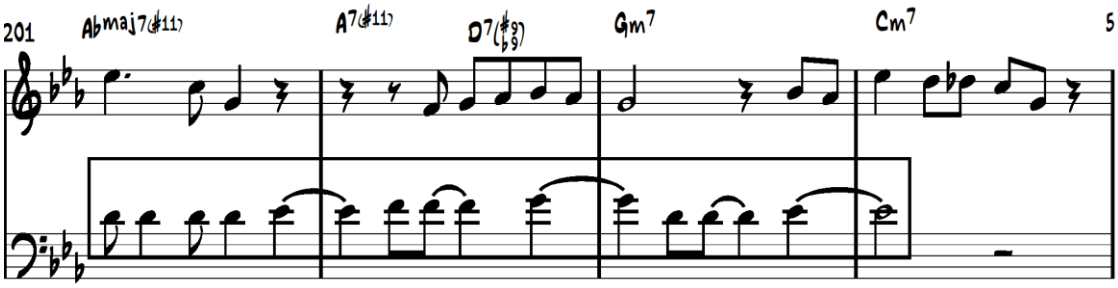


ภาพที่ 68 จากบทเพลง Who Can I Turn To การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด

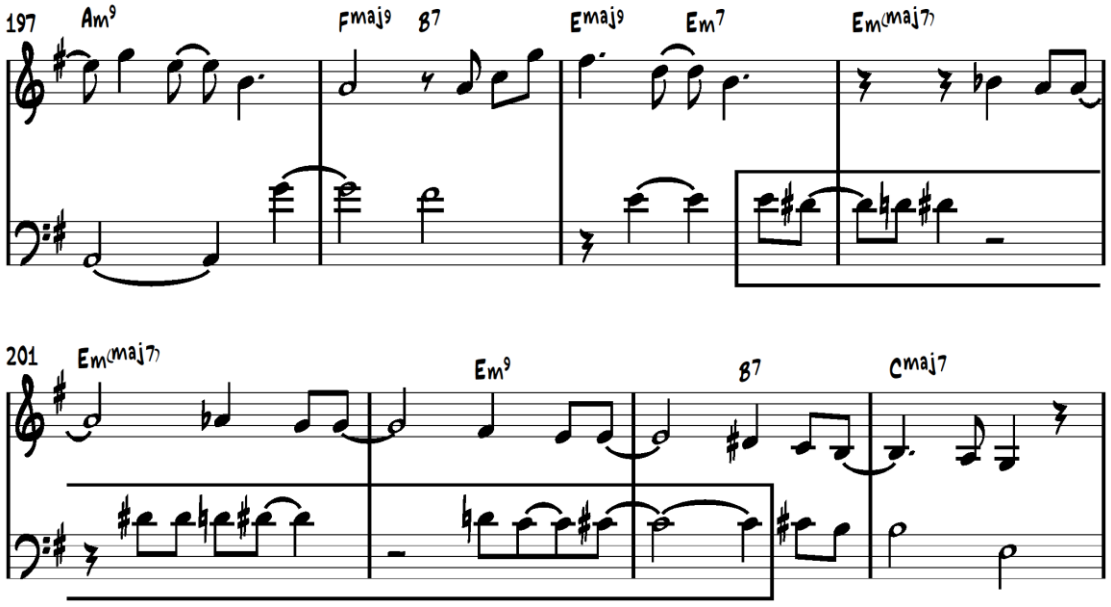
จากภาพที่ 67 และ 68 สังเกตว่า เอ็ดดี โกเมซ ใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์บรรเลงติดต่อกัน มักจะเกิดขึ้นเมื่อเอ็ดดี โกเมซ ต้องการสร้างทิศทางของการบรรเลงประกอบไปในทิศทางขาขึ้น สังเกตได้จากจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 9 (ภาพที่ 67) เป็นโน้ต C ต่อมาในจังหวะที่ 2 เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ซึ่งบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอดเคลื่อนที่ไปในทิศทางขาขึ้นเข้าหาโน้ต Eb ในจังหวะที่ 3 ซึ่งนักดับเบิลเบสโดยทั่วไปมักจะใช้วิธีการนี้เพื่อสร้างทิศทางของการบรรเลงประกอบไปในทิศทางขาลง

5.5 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง

การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในการบรรเลงประกอบเป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญของเอ็ดดี โกเมซ เนื่องจากวิธีการของนักดับเบิลเบสโดยทั่วไปจะใช้การบรรเลงแบบทูฟีล และการเดินเบสในการบรรเลงประกอบ ซึ่งการใช้โมทีฟมักจะพบในการบรรเลงคีตปฏิภาณเป็นส่วนใหญ่ จึงมีนักดับเบิลเบสเพียงไม่กี่คนที่ใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในการบรรเลงประกอบ

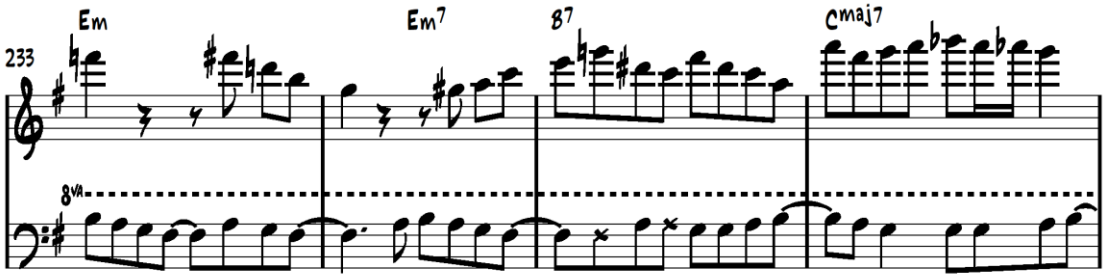


ภาพที่ 69 จากบทเพลง Who Can I Turn To โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในท่อนการบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน



ภาพที่ 70 จากบทเพลง Nardis โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในท่อนการบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน

จากภาพที่ 70 สังเกตได้ว่า เมื่อเอ็ดดี โกเมซ เริ่มใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในการบรรเลงประกอบ สัดส่วนโน้ตในการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ จะลดลง สลับกับตอนที่บิลล์ อีแวนส์ ใช้สัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นติดต่อกันซึ่งเอ็ดดี โกเมซ ใช้โน้ตตัวขาวหรือการบรรเลงแบบทูฟีลในการบรรเลงประกอบ ทว่า ก็มีจุดที่น่าสนใจในบทเพลง Nardis เมื่อเอ็ดดี โกเมซ เริ่มใช้โมทีฟติดต่อกัน แต่บิลล์ อีแวนส์ มิได้ลดสัดส่วนโน้ตในการบรรเลงคีตปฏิภาณลงเลยแม้แต่น้อย สังเกตได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

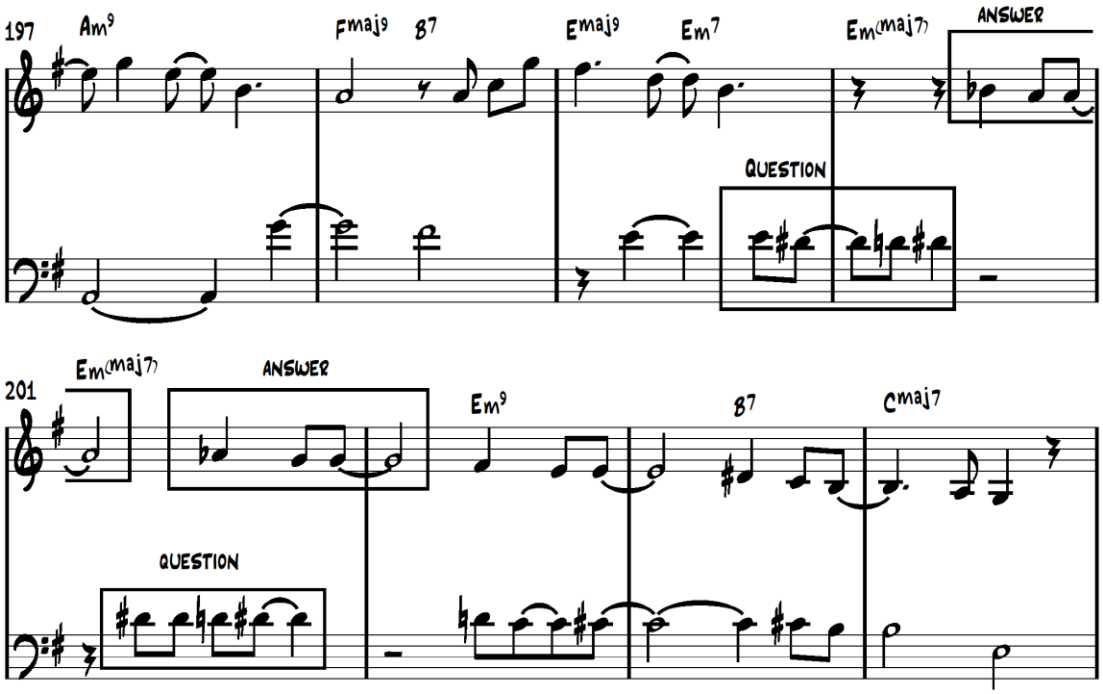


ภาพที่ 71 จากบทเพลง Nardis ความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงประกอบและการบรรเลงคีตปฏิภาณ

จากภาพที่ 71 รูปแบบการใช้โมทีฟในการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ มีการใช้สัดส่วนโน้ตเหมือนกับบิลล์ อีแวนส์ ในห้องที่ 235 ในจุดนี้แสดงให้เห็นถึงทักษะและความสามารถในการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ โดยที่เอ็ดดี โกเมซ ไม่จำเป็นที่จะต้องบรรเลงอาร์เปโจด้วยซ้ำ

5.6 ประโยคถาม-ตอบระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส

วิธีการดังกล่าวเกิดขึ้นจากการวิเคราะห์การบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ และการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ โดยผู้วิจัยพบว่า มีจุดที่เอ็ดดี โกเมซ ใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองที่มีลักษณะถาม-ตอบกับการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ ซึ่งการบรรเลงดนตรีแจ๊สเป็นการใช้คีตปฏิภาณทำให้วิธีการดังกล่าวมีโอกาสเกิดขึ้นน้อยมาก แสดงให้เห็นถึงทักษะและความสามารถของเอ็ดดี โกเมซ ได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ 72 จากบทเพลง Nardis ประโยคถาม-ตอบระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส

จากภาพที่ 72 ในห้องที่ 198 ถึง 202 จะสังเกตว่าเมื่อเอ็ดดี โกเมซ ใช้โมทีฟในการบรรเลงประกอบ มีการบรรเลงในลักษณะของประโยคถาม-ตอบ เกิดขึ้นระหว่างการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ และการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ สังเกตได้จากประโยคถามของเอ็ดดี โกเมซ ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 199 และประโยคตอบของบิลล์ อีแวนส์ ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 200 นอกจากนี้รูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ มีการลดสัดส่วนโน้ตลง อีกทั้งการใช้โมทีฟของเอ็ดดี โกเมซ เกิดขึ้นในจังหวะที่บิลล์ อีแวนส์ ไม่ได้บรรเลงคีตปฏิภาณ ได้แก่ จังหวะที่ 4 ของห้องที่ 199 ถึงจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 200

บทที่ 6
การนำรูปแบบการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ มาประยุกต์ใช้ในการแสดง

การศึกษาดนตรีแจ๊สมักจะเริ่มต้นด้วยการศึกษานักดนตรีที่ชื่นชอบ และนำรูปแบบการบรรเลงของนักดนตรีคนดังกล่าวมาปรับใช้ให้เข้ากับรูปแบบการบรรเลงของตนเอง ดังคำกล่าวของคลาร์ก เทอรรี (Clark Terry, ค.ศ. 1920-2015) ที่ว่า “Immitate, assimilate, innovate” ขั้นตอนแรกสุดคือ การฟังบทเพลงดังกล่าวให้มากที่สุด ยิ่งฟังมากเท่าไหร่ก็จะทำให้มีความเข้าใจมากขึ้น (Goldsby, 2002) ต่อมาคือ การศึกษาบทเพลงจากการวิเคราะห์ตัวอย่างโน้ต และขั้นสุดท้าย คือการนำรูปแบบการวิเคราะห์ดังกล่าว มาใช้ในการบรรเลงของตนเอง

ผู้วิจัยได้นำรูปแบบการบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ มาใช้ในการบรรเลงประกอบ 4 บทเพลง ได้แก่

1. Who Can I Turn To

2. Alfie

3. If I Were a Bell ในอัตราจังหวะ 7/4

4. Someday My Prince Will Come

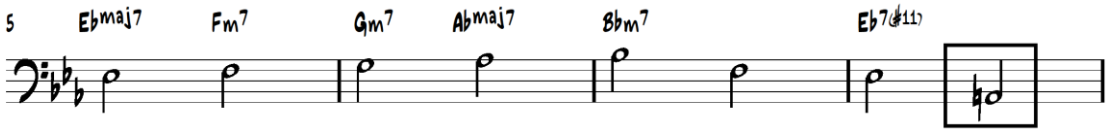
ซึ่งใช้การบรรเลงรูปแบบวง 3 ชิ้น ได้แก่ เปียโน กลอง และดับเบิลเบส อิงจากรูปแบบของบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ ยกเว้นบทเพลง Who Can I Turn จะบรรเลงร่วมกับเปียโน โดยมีรายละเอียดดังนี้

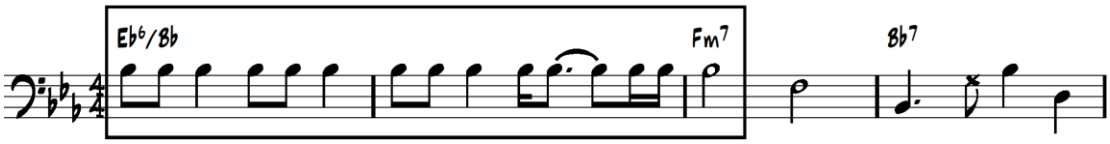
Who Can I Turn To

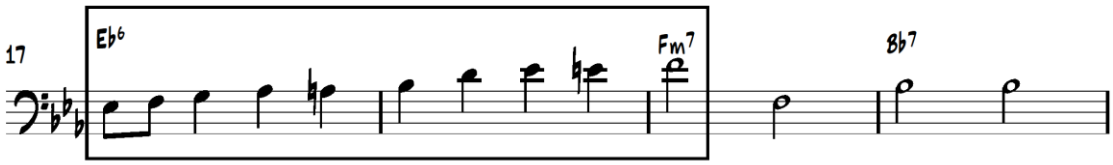
การบรรเลงบทเพลง Who Can I Turn To บรรเลงในจังหวะสวิงปานกลาง โดยผู้วิจัยใช้รูปแบบวง 2 ชิ้นในการบรรเลง คือ ดับเบิลเบสและเปียโน โดยผู้วิจัยได้ให้ผู้ที่บรรเลงเปียโนใช้รูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณแบบเดียวกับบิลล์ อีแวนส์ เนื่องจากบทเพลงดังกล่าวมีการศึกษารูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณไว้ในบทวิเคราะห์

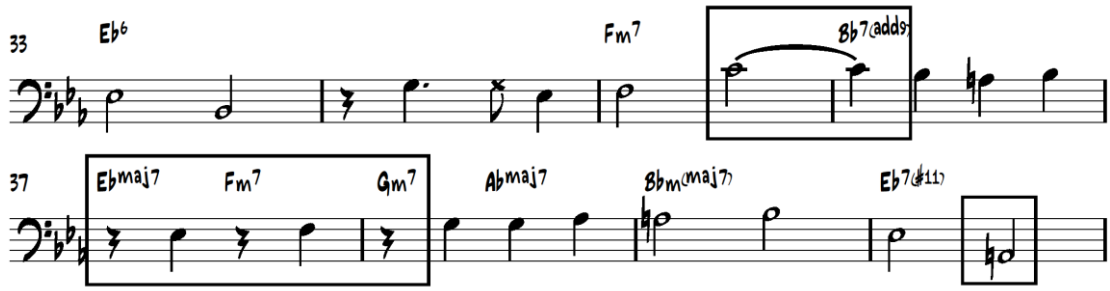
ผู้วิจัยพบว่า การบรรเลงแบบทูฟีลด้วยการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นจังหวะหนักสามารถทำได้ดี อีกทั้งการใช้โน้ตผ่านสามารถทำได้ง่ายในห้องที่เสียงประสานเป็นคอร์ด 7 ซึ่งสามารถทำให้คอร์ดดังกล่าวมีโน้ตส่วนขยายเกิดขึ้น และการบรรเลงแบบทูฟีลด้วยการรูดโน้ตช่วยเพิ่มความ

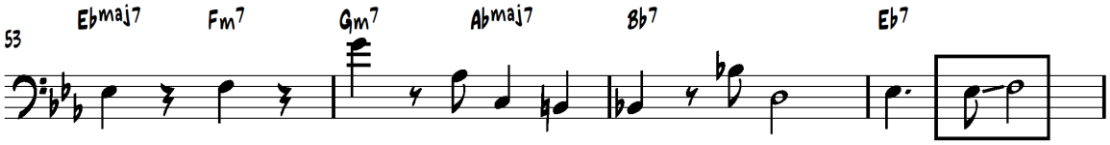
น่าสนใจของรูปแบบการบรรเลงประกอบได้ดี สามารถสร้างความรู้สึกของการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าได้เป็นอย่างดี



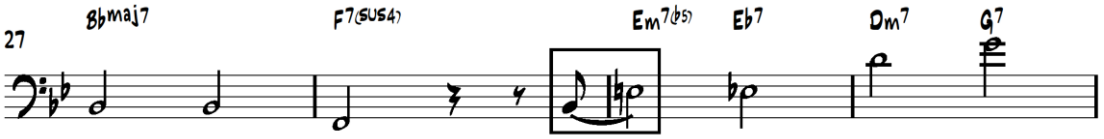
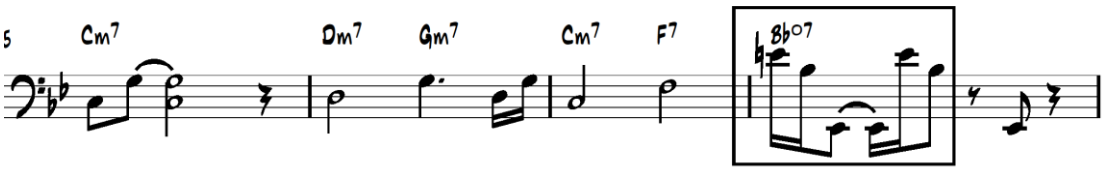
ภาพที่ 73 การใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 ในนาทีที่ 1:55 ซึ่งการใช้โน้ตผ่านในจุดดังกล่าวทำให้เกิดโน้ตลำดับที่ #11 ขึ้น คอร์ด Eb7 จึงกลายเป็น Eb7#11

ภาพที่ 74 เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต ในนาทีที่ 1:45-1:50

ผู้วิจัยพบว่า การใช้เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ตสามารถทำได้ดีในท่อน A ของบทเพลง ซึ่งสอดคล้องกับรูปแบบการบรรเลงของเอ็ดดี โกเมซ ซึ่งใช้วิธีการดังกล่าวในท่อน A เช่นกันในบทเพลง On Green Dolphin Street (Goldsby, 2002)

ภาพที่ 75 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง ในนาทีที่ 2:06-2:08



ภาพที่ 76 โน้ตล้ำ การใช้จังหวะขัดด้วยการเน้นในจังหวะที่ 2 และ 4 ซึ่งไม่ใช่จังหวะหนัก และการบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 ตั้งแต่นาทีที่ 2:26-2:35

ภาพที่ 77 การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการรูดโน้ต ในนาทีที่ 2:53

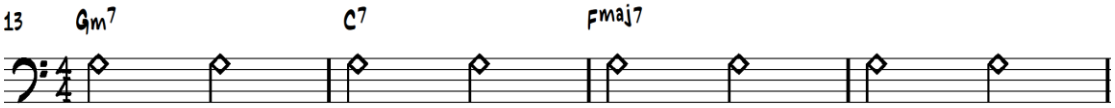
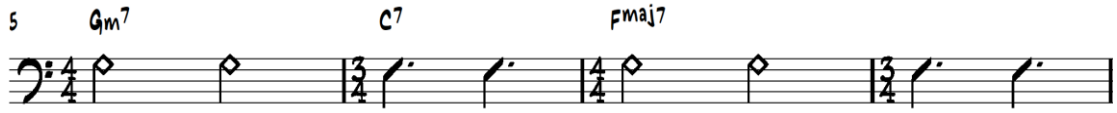
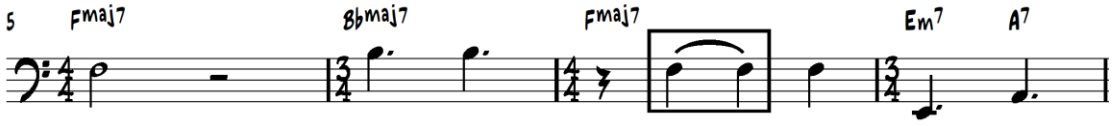
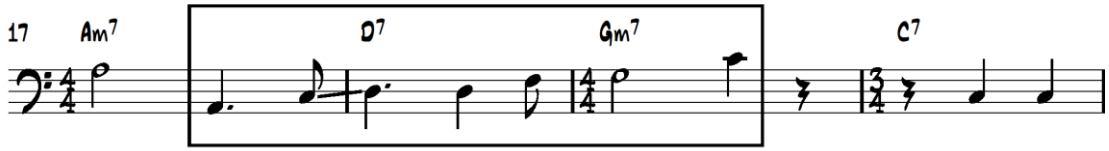
Alfie

บทเพลง Alfie ประพันธ์โดยเบิร์ท แบ็คเคอแร็ค (Burt Bacharach) ในปี ค.ศ. 1966 ผู้วิจัยบรรเลงในจังหวะช้า ซึ่งพบว่า การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 ไม่เหมาะสม เนื่องจากโน้ตผ่านเป็นโน้ตนอกคอร์ด ทำให้การบรรเลงโน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 จะค้างนานกว่าบทเพลงที่อยู่ในจังหวะสวิงปานกลาง ทำให้เสียงประสานในห้องที่บรรเลงผิดเพี้ยนไป ทว่า การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการรูดโน้ตสามารถทำได้ และสร้างสีสันแก่การบรรเลงประกอบได้เป็นอย่างดี ในส่วนของการใช้เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ตผู้วิจัยพบว่า ไม่เหมาะสมในการบรรเลงในบทเพลงช้า

ภาพที่ 78 การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการรูดโน้ต ในนาทีที่ 9.29

ภาพที่ 79 โน้ตล้ำ ตั้งแต่นาทีที่ 8:16-8:17

จะพบว่า ถึงแม้บทเพลงที่บรรเลงจะเป็นบทเพลงช้า แต่รูปแบบการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ซึ่งศึกษาจากบทเพลงที่อยู่ในจังหวะสวิงปานกลางสามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้ดีกับบทเพลงนี้เช่นกัน

If I Were a Bell

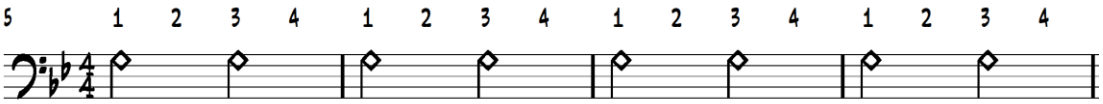
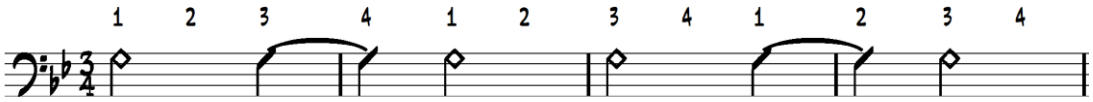
If I Were a Bell ประพันธ์โดยแฟรงค์ โลเซอร์ (Frank Loesser, ค.ศ. 1910-1969) ในปี ค.ศ. 1950 สำหรับประกอบละครเพลง (Musical) เรื่อง Guys and Dolls อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งผู้วิจัยบรรเลงบทเพลงนี้ในอัตราจังหวะ 7/4 เพื่อทดสอบว่า รูปแบบการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ จะใช้ในบทเพลงประเภท 7/4 ได้หรือไม่

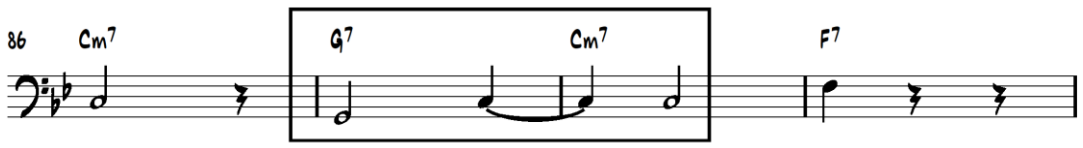
จากการแสดง ผู้วิจัยพบว่า การบรรเลงแบบทูฟีลที่ใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 และการรูดโน้ตสามารถใช้ได้ดีกับบทเพลงนี้ แต่ควรฝึกซ้อมในแง่ของอัตราจังหวะให้มีความชำนาญก่อน เนื่องจากเป็นการบรรเลงในจังหวะอปกติ ซึ่งจังหวะหนักของบทเพลง ได้แก่ จังหวะที่ 1, 3 และ 5 โดยผู้วิจัยนิยมใช้จังหวะขัดในบทเพลงนี้ ด้วยการเน้นในจังหวะที่ 2 และ 4 ซึ่งเป็นการสร้างสีสันในการบรรเลงได้ดี เนื่องจากไม่ใช่จังหวะหนักของบทเพลง รวมถึงการใช้โมทีฟก็ใช้ได้ดีกับบทเพลงนี้

ภาพที่ 80 การบรรเลงแบบทูฟีลในบทเพลง If I Were a Bell ในอัตราจังหวะ 4/4

ภาพที่ 81 แนวทางการบรรเลงประกอบในบทเพลง If I Were a Bell ในอัตราจังหวะ 7/4

ภาพที่ 82 การใช้จังหวะขัดด้วยการเน้นในจังหวะที่ 2 ในนาทีที่ 15:27-15:28

ภาพที่ 83 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง และการรูดโน้ต ตั้งแต่นาทีที่ 19:53-19:56

จากภาพที่ 83 ในจุดนี้ผู้วิจัยใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองผสมกับการรูดโน้ตเพื่อสร้างการบรรเลงประกอบให้มีความน่าสนใจมากกว่าการใช้รูปแบบเดิม ๆ

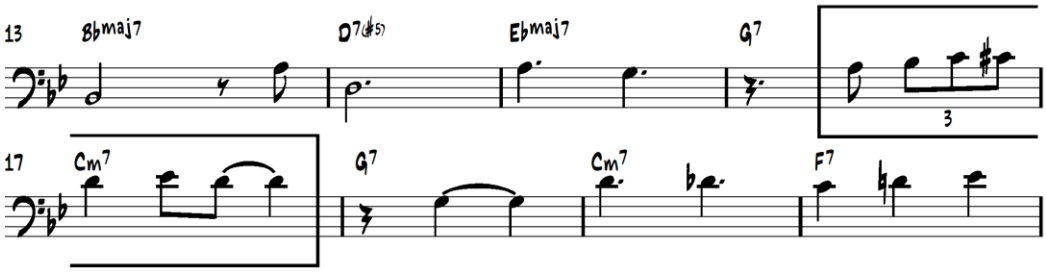
Someday My Prince Will Come

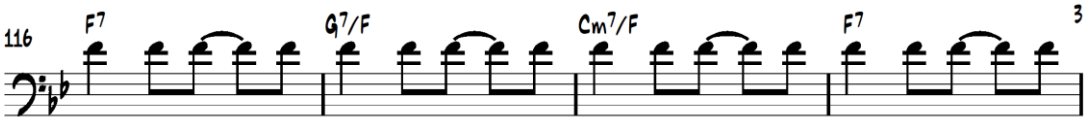
Someday My Prince Will Come ประพันธ์โดยแฟรงค์ เชอร์ชิล (Frank Churchill, ค.ศ. 1909-1942) ในปี ค.ศ. 1937 สำหรับประกอบการ์ตูนดิสนีย์ (Walt Disney) เรื่องสโนว์ไวท์กับคนแคระทั้งเจ็ด (Snow White and the Seven Dwarfs) เป็นบทเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 และอยู่ในคีตลักษณ์แบบ ABAC มีทั้งหมด 32 ห้อง

จากการแสดง ผู้วิจัยพบว่า การบรรเลงแบบทูฟิลที่มีการรูดโน้ตสามารถใช้ได้ดี และใช้ได้อย่างต่อเนื่อง และการบรรเลงแบบทูฟิลสามารถทำให้เกิดจังหวะขัดซึ่งเรียกว่า เฮมิโอลา (Hemiola) ได้ (ภาพที่ 84 และ 85) นอกจากนี้ ผู้วิจัยพบว่า สามารถนำโมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองมาใช้ได้ รวมถึงการใช้เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ตก็สามารถใช้ได้กับบทเพลงนี้โดยเฉพาะ 4 ห้องสุดท้ายของคีตลักษณ์บทเพลง (ท่อน C)

ภาพที่ 84 การบรรเลงแบบทูฟิล

ภาพที่ 85 การนำรูปแบบการบรรเลงแบบทูฟิลมาใช้ในบทเพลง 3/4 ซึ่งทำให้เกิดเฮมิโอลา



ภาพที่ 86 เฮมิโอลา ตั้งแต่นาทีที่ 30:46-30:48



ภาพที่ 87 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองตั้งแต่นาทีที่ 29:07-29:08

ภาพที่ 88 เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต ตั้งแต่นาทีที่ 32:39-32:36

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 7
สรุปผลและอภิปรายผลการศึกษา

งานวิจัยเรื่องการวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ เป็นการศึกษาการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสในดนตรีแจ๊ส มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ และนำผลการวิเคราะห์มาประยุกต์ใช้ในการแสดง ด้วยการรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต การคัดเลือกบทเพลงและการวิเคราะห์บทเพลง ซึ่งการบรรเลงประกอบถือเป็นหน้าที่สำคัญของดับเบิลเบส โดยการบรรเลงประกอบที่ดีจะต้องบ่งบอกถึงรูปแบบจังหวะและเสียงประสานของบทเพลง รวมไปถึงการสนับสนุนผู้ที่กำลังบรรเลงคีตปฏิภาณอยู่ในขณะนั้น

7.1 สรุปผล

จากการวิเคราะห์การบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในบทเพลงที่อยู่ในจังหวะสวิงปานกลางทั้ง 3 บท เพลง ได้แก่ 1) A Sleepin' Bee 2) Who Can I Turn To 3) Nardis พบว่า เอ็ดดี โกเมซ มีรูปแบบการบรรเลงประกอบทั้งหมด 6 รูปแบบ คือ 1) การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 และการรูดโน้ต 2) เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต 3) การใช้จังหวะขัดติดต่อกัน 4) การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด 5) โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง 6) ประโยคถาม-ตอบระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส

7.2 อภิปรายผลการวิเคราะห์

7.2.1 การบรรเลงแบบทูฟีลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 และการรูดโน้ต

ผู้วิจัยพบว่า การบรรเลงแบบทูฟีลของเอ็ดดี โกเมซจะใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นจังหวะหนัก ร่วมกับการใช้โน้ตลำดับที่ 1, 3, 5 และ 7 ของคอร์ด ประกอบไปด้วยการบรรเลงด้วยโน้ตตัวขาว ซึ่งจะทำให้เกิดพื้นที่ในแต่ละห้อง และการบรรเลงด้วยโน้ตตัวขาวผสมโน้ตตัวดำเพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า สอดคล้องกับงานวิจัยของศิริวัฒน์ เปลี่ยนสันเทียะ (2560) เรื่องการวิเคราะห์การเดินเบสของเรย์ บราวน์ ผลการวิจัยพบว่า มีการใช้โน้ตผ่านร่วมกับการเดินเบส นอกจากนี้ เอ็ดดี โกเมซ ยังมีการรูดโน้ตเพื่อสร้างการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมาย และมักจะบรรเลงแบบทูฟีลในจุดที่บิลล์ อีแวนส์ บรรเลงคีตปฏิภาณด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นติดต่อกัน โดยการบรรเลงแบบทูฟีลมีรูปแบบที่เหมือนกันทั้ง 3 บทเพลง คือ จะเกิดขึ้นเมื่อบิลล์ อีแวนส์ เริ่มบรรเลงคีตปฏิภาณ และเอ็ดดี

โกเมซ มักจะบรรเลงแบบทูฟีลไม่เกิน 8 ห้อง ก่อนจะสลับไปใช้วิธีการอื่น แตกต่างจากนักดับเบิลเบสคนอื่นที่มักจะบรรเลงแบบทูฟีลครบรอบเพลง และยังมีการใช้โน้ตเสียงบอดในการบรรเลงแบบทูฟีล สังเกตได้จากบทเพลง Nardis ผลการวิจัยนี้ สอดคล้องกับงานวิจัยของแกรี โฮลเกต (2009) ซึ่งพบว่า เอ็ดดี โกเมซ ใช้การรูดโน้ตและโน้ตเสียงบอดเพื่อสร้างความหลากหลายของการบรรเลงประกอบ

7.2.2 เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต

การใช้เพดัลโทนของเอ็ดดี โกเมซ จะใช้โน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดที่เริ่มบรรเลง และใช้การซ้ำโน้ตในการบรรเลง มักจะเกิดขึ้นในท่อน A ของแต่ละบทเพลง สอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ของเอ็ดดี โกเมซ ในหนังสือ The Jazz Bass Book: Technique and Tradition (Goldsby, 2002) โดยรูปแบบการใช้เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ตมี 2 รูปแบบ ได้แก่ การใช้โน้ตตัวดำผสมกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นผสมกับการใช้โน้ตโยงเสียง นอกจากนี้ เอ็ดดี โกเมซ มักจะใช้เพดัลโทนซึ่งกินพื้นที่ประมาณ 4 ห้อง ทำให้ความสำคัญของโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดที่เริ่มบรรเลงเปลี่ยนไปตามประเภทคอร์ดที่กำลังดำเนินอยู่ อีกทั้งยังเป็นการสร้างการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าได้เป็นอย่างดี และยังทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายของคอร์ดได้อีกด้วย

7.2.3 การใช้จังหวะขัดติดต่อกัน

การใช้จังหวะขัดติดต่อกันพบได้ 2 รูปแบบ 1) การใช้โน้ตล้ำซึ่งเกิดจากการเน้นในจังหวะยกและมีการโยงเสียงเข้าหาโน้ตในจังหวะตก เช่น การโยงเสียงจากโน้ตในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 3 ทำให้ความสำคัญของโน้ตในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 มีความสำคัญมากกว่าโน้ตในจังหวะที่ 3 และ 2) การใช้จังหวะขัดซึ่งเกิดจากการใช้โน้ตโยงเสียงในจังหวะตก เช่น การโยงเสียงจากโน้ตในจังหวะที่ 4 เข้าหาโน้ตในจังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป สอดคล้องกับงานวิจัยของวารินทร์ ถาธัญ (2560) ผลการวิจัยพบว่า มีการใช้จังหวะขัดด้วยการใช้โน้ตโยงเสียง (โน้ตล้ำ)

7.2.4 การใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด

การใช้โน้ตสามพยางค์จะช่วยสร้างความรู้สึกของการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า โดยเอ็ดดี โกเมซ จะใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ติดต่อกันหลายจังหวะและบรรเลงเป็นโน้ตเสียงบอด ซึ่งการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์เป็นการสร้างทิศทางของการบรรเลงประกอบไปในทิศทางขาขึ้นได้ดี และเกิดขึ้นบ่อยในท่อนทำนองหลักของบทเพลง A Sleepin’ Bee และ Who Can I Turn To ซึ่งผู้วิจัยพบว่ามีรูปแบบของทางเดินคอร์ดคล้ายคลึงกัน

7.2.5 โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง

ผู้วิจัยพบว่า เอ็ดดี โกเมซ ใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในการบรรเลงประกอบ ซึ่งมักจะเกิดขึ้นระหว่างการบรรเลงประกอบด้วยวิธีอื่น เช่น การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองหลังจากการ

บรรเลงแบบทูฟิล การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองเพื่อทำให้เกิดจังหวะขัดซึ่งพบได้ในบทเพลง Nardis ผลการวิจัยดังกล่าวมีความสอดคล้องกับงานวิจัยของแกรี โฮลเกต (2009) ซึ่งพบว่า เอ็ดดี โกเมซ มีการใช้โมทีฟสั้น ๆ ระหว่างการบรรเลงแบบทูฟิล ซึ่งจากการเปรียบเทียบรูปแบบการใช้โมทีฟในการบรรเลงประกอบระหว่างอิสราเอล ครอสบี (ในบทเพลง But Not for Me จากผลงานเพลงชุด At the Pershing) และเอ็ดดี โกเมซ พบว่า อิสราเอล ครอสบี จะใช้โมทีฟต่อจากการบรรเลงแบบทูฟิลเท่านั้น และจะใช้ในท่อนทำนองหลัก แตกต่างจากเอ็ดดี โกเมซ ซึ่งพบการใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองทั้งการบรรเลงประกอบในท่อนทำนองหลัก และท่อนบรรเลงคีตปฏิภาณของเปียโน

7.2.6 ประโยคถาม-ตอบระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส

การใช้ประโยคถาม-ตอบระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส เกิดขึ้นจากการวิเคราะห์ตัวอย่างโน้ตของเอ็ดดี โกเมซ และบิลล์ อีแวนส์ จากผลการวิจัยหัวข้อก่อนหน้านี้ซึ่งพบว่า เอ็ดดี โกเมซ มีการนำโมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองมาใช้ในการบรรเลงประกอบ ทำให้มีบางจุดที่ผู้วิจัยสังเกตว่า บิลล์ อีแวนส์ มีการใช้โมทีฟบรรเลงในลักษณะของประโยคถาม-ตอบกับเอ็ดดี โกเมซ ซึ่งมีโอกาสเกิดขึ้นได้น้อยมาก ผลการวิจัยนี้ขัดแย้งกับงานวิจัยของแกรี โฮลเกต (2009) ซึ่งไม่พบความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ และการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์

จากการสังเกตรูปแบบการบรรเลงในบทเพลง Nardis ซึ่งเป็นบันทึกการแสดงสด ผู้วิจัยพบว่าเอ็ดดี โกเมซ ใช้รูปแบบของนิ้วมือขวาในการดีดแตกต่างกัน เช่น การใช้เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ต การใช้โน้ตสามพยางค์ และการใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง จะใช้นิ้วทั้ง 3 นิ้วดีดสลับกันในการดีด ได้แก่ นิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนาง ทำให้เสียงมีความแตกต่างจากการบรรเลงแบบทูฟิลซึ่งใช้ข้างนิ้วของนิ้วชี้เป็นหลักซึ่งมีความหนักแน่นกว่า

7.3 อภิปรายผลการนำรูปแบบการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ มาประยุกต์ใช้ในการแสดง

ผู้วิจัยพบว่า สามารถนำวิธีการของเอ็ดดี โกเมซ มาบรรเลงในบทเพลง Who Can I Turn To ได้มีประสิทธิภาพมากที่สุด เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีการศึกษารูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ โดยขั้นแรก ผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมบทเพลงนี้พร้อมกับผู้ที่บรรเลงร่วม พบว่า สามารถใช้รูปแบบการบรรเลงประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ได้แค่บางวิธีเท่านั้น เช่น การบรรเลงแบบทูฟิลที่มีการใช้โน้ตผ่านในจังหวะที่ 3 การบรรเลงแบบทูฟิลที่มีการรูดโน้ต การใช้เพดัลโทนด้วยการรัวโน้ต และการใช้โน้ตล้ำ โดยผู้วิจัยได้แก้ปัญหาด้วยการนำเอาตัวอย่างโน้ตการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ ให้ผู้ที่บรรเลงคีตปฏิภาณศึกษาและทำการฝึกซ้อมใหม่ พบว่า สามารถนำเอาวิธีการที่เหลือมาใช้ได้อย่างลงตัว อาทิ การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในการบรรเลงประกอบ

ผู้วิจัยพบว่า การใช้เพดัลโทนด้วยการซ้ำโน้ตในการบรรเลงเป็นการสร้างความรู้สึกของการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าได้ดี อีกทั้งการบรรเลงโน้ตลำดับที่ 5 ของคอร์ดที่เริ่มจะทำให้เกิดโน้ตส่วนขยายของคอร์ดขึ้นในห้องถัดไป ใช้ได้กับบทเพลงที่อยู่ในจังหวะสวิงปานกลางขึ้นไป ซึ่งมีความเหมาะสมกับการบรรเลงประกอบในบทเพลง Who Can I Turn To และบทเพลง Someday My Prince Will Come แต่ควรจะใช้รูปแบบนิ้วแบบเดียวกับเอ็ดดี โกเมซ คือ การใช้นิ้วทั้ง 3 นิ้วดีดสลับกัน เพื่อความสะดวกในการบรรเลง อีกทั้งสายที่ใช้ควรจะเป็นสายที่มีขนาดใกล้เคียงกับสายเอ็นเพื่อให้เสียงมีความใกล้เคียง โดยผู้วิจัยได้ทำการทดสอบกับดับเบิลเบสที่ใช้สายเหล็กซึ่งมีขนาดเล็กกว่า พบว่าเสียงที่ออกมามีความแตกต่างจากสายที่มีขนาดใหญ่และไม่เหมาะสมสำหรับการบรรเลง ซึ่งการนำการซ้ำโน้ตมาประยุกต์ใช้กับวิธีการบรรเลงช่วยให้ผู้วิจัยสามารถสร้างลักษณะเสียงที่ค้างนานได้ ซึ่งสายดับเบิลเบสที่ผู้วิจัยใช้ในการบรรเลงเป็นสายที่มีขนาดใกล้เคียงกับสายเอ็น วิธีการซ้ำโน้ตจึงช่วยแก้ปัญหาตรงจุดนี้ได้เป็นอย่างดี

ผู้วิจัยพบว่า การใช้จังหวะขัดติดต่อกันสามารถสร้างสีสันในการบรรเลงได้ดี แต่ไม่ควรใช้มากเกินควร เนื่องจากจะทำให้อัตราจังหวะของบทเพลงไม่คงที่ และอาจเกิดปัญหาต่อผู้ที่บรรเลงร่วมกันได้ ซึ่งการใช้วิธีการดังกล่าวในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ที่มีการโยงเสียงข้ามห้องต้องใช้ด้วยความระมัดระวังและควรจะใช้โน้ตที่อยู่ในคอร์ดที่มีการโยงเสียงเข้าหามากที่สุด แสดงให้เห็นถึงทักษะการบรรเลงของเอ็ดดี โกเมซ ที่สูงส่ง สามารถบรรเลงวิธีการดังกล่าวต่อเนื่องกันได้อย่างลงตัว

การใช้โน้ตสามพยางค์ในบทเพลงที่อยู่ในอัตราสวิงปานกลางสามารถสร้างการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าได้ดีโดยเฉพาะการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ต่อเนื่องกัน ซึ่งการใช้รูปแบบการดีดด้วยการใช้นิ้วทั้ง 3 นิ้ว ช่วยสร้างรูปแบบเสียงที่ใกล้เคียงกับเอ็ดดี โกเมซ ทั้งยังช่วยให้การบรรเลงมีความรวดเร็วกว่าการใช้ 2 นิ้ว แต่การใช้โน้ตสามพยางค์มากเกินควรจะทำให้อัตราจังหวะของบทเพลงไม่คงที่ จึงควรฝึกซ้อมให้ชำนาญเพื่อป้องกันมิให้เกิดปัญหาเมื่อบรรเลงร่วมกับผู้อื่น ซึ่งผู้วิจัยใช้วิธีการนี้ในบทเพลง Someday My Prince Will Come มากที่สุด

การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในการบรรเลงประกอบเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของเอ็ดดี โกเมซ ผู้วิจัยพบว่า ควรนัดแนะกับผู้ที่บรรเลงร่วมกันก่อนที่จะใช้วิธีการดังกล่าว และควรใช้หลังจากการบรรเลงแบบทูฟีลเพื่อให้ผู้ที่บรรเลงร่วมกันเข้าใจว่ายังเป็นการบรรเลงประกอบอยู่ มิใช่การบรรเลงคีตปฏิภาณของดับเบิลเบส ซึ่งการใช้โมทีฟในการบรรเลงประกอบเป็นวิธีที่ทำได้ยาก เนื่องจากมีผู้ที่กำลังบรรเลงคีตปฏิภาณอยู่ ทำให้มีโอกาสที่การใช้โมทีฟในการบรรเลงประกอบไม่สัมพันธ์กับรูปแบบของผู้ที่กำลังบรรเลงคีตปฏิภาณ รวมถึงผู้ที่บรรเลงคีตปฏิภาณโดยส่วนใหญ่จะคาดหวังว่าการบรรเลงประกอบของดับเบิลเบสจะใช้แค่การบรรเลงแบบทูฟีลและการเดินเบสซึ่งเกิดขึ้นในจังหวะตกและ

จังหวะหนักของบทเพลงเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้น การใช้โมทีฟควรใช้ด้วยความระมัดระวัง และควรสังเกตผู้ที่บรรเลงคีตปฏิภาณเป็นหลัก

การใช้ประโยคถาม-ตอบระหว่างเปียโนและดับเบิลเบส มีลักษณะคล้ายกับการใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง หากแต่เป็นการใช้วิธีการดังกล่าวในลักษณะของการถามและการตอบระหว่างผู้บรรเลงประกอบและผู้ที่บรรเลงคีตปฏิภาณ และเนื่องจากดนตรีแจ๊สใช้การด้นสด ทำให้วิธีการนี้ทำได้ยากที่สุด ถือเป็นวิธีการที่ต้องฝึกซ้อมและใช้ความชำนาญสูง ผู้ที่บรรเลงประกอบและผู้ที่บรรเลงคีตปฏิภาณควรหมั่นฝึกซ้อมพร้อมกันอย่างสม่ำเสมอเพื่อให้สามารถใช้วิธีการดังกล่าวได้

7.4 ข้อเสนอแนะในการวิจัย

1) ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

ผู้วิจัยเสนอว่า ควรนำตัวอย่างโน้ตที่ได้จากการวิเคราะห์มาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงของผู้ที่สนใจ และอาจสังเคราะห์ตัวอย่างโน้ตดังกล่าวออกมาเป็นแบบฝึกหัด รวมถึงตัวอย่างโน้ตคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ สามารถนำไปต่อยอดในงานวิจัยชิ้นอื่นที่เกี่ยวข้องกับบิลล์ อีแวนส์ หรือนำตัวอย่างโน้ตดังกล่าว มาประยุกต์ใช้กับรูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณของผู้ที่สนใจได้ อีกทั้งอาจนำตัวอย่างโน้ตของเอ็ดดี โกเมซ และบิลล์ อีแวนส์ มาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์บทเพลง

2) ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

ผู้วิจัยเสนอว่า ควรจะศึกษารูปแบบการบรรเลงคีตปฏิภาณของเอ็ดดี โกเมซ รวมถึงการบรรเลงในผลงานเพลงชุดอื่น ๆ ซึ่งการวิเคราะห์ของผู้วิจัยเป็นการวิเคราะห์การบรรเลงดับเบิลเบสประกอบเท่านั้น มิได้รวมถึงการบรรเลงคีตปฏิภาณของเอ็ดดี โกเมซ ซึ่งจากบทเพลงทั้ง 3 บทเพลงที่ผู้วิจัยทำการศึกษา พบว่าเอ็ดดี โกเมซ มีการบรรเลงคีตปฏิภาณไว้ทั้ง 3 บทเพลง อีกทั้งรูปแบบการบรรเลงยังเกิดขึ้นในช่วงเสียงสูง (Thumb Position) ของดับเบิลเบสอีกด้วย

รายการอ้างอิง

Bauer, P. (n.d.). **Ragtime music**. [Online]. Accessed March 10, 2022. Available from https://www.britannica.com/art/ragtime

Brown, R. (1963). **Ray brown's Bass Method**. California, Ray Brown Music Co: P.O. Box 1254.

Buelow, G. J. (n.d.). **A history of baroque music**. Indiana University Press.

Casanova, C. (2013). **Eddie Gomez On Piano Jazz. NPR music**. [Online]. Accessed November 29, 2022. Available from https://www.npr.org/2011/08/26/139975002/eddie-gomez-on-piano-jazz

Cittadini, C. (n.d.). **Interplay**. [Online]. Available from http://www.carlocittadini.it/pagina3i.html.

Evans, B. (1970). **Bill Evans, Eddie Gomez, Martin Morrel- Interview & Concert**. [Online]. Available from https://www.youtube.com/watch?v=WSmKGuuODKk&t=520s.

Goldsby, J. (2002). **The Jazz Bass Book: Technique and Tradition**. San Francisco, CA: Backbeat Books.

Gollihur, B. (n.d.). **Natural Gut Upright Bass Strings**. [Online]. Accessed April 20, 2022. Available from https://gollihurmusic.com/upright-bass-strings/3-4-and-4-4-size/4-string-standard-tuning/natural-gut-upright-bass-strings/.

Gomez, E. (n.d.). **Biography**. [Online]. Accessed January 10, 2022. Available from http://eddiegomez.com/biography.html.

Holgate, G. (2009). "A Fragment Parallel Stream: The Bass Lines of Eddie Gomez in the Bill Evans Trio." A thesis submitted in partial fulfilment of requirements for the degree of Master of Music (Performance) Sydney Conservatorium of Music: University of Sydney.

Kwiatkowska, M. (2016). "Technical Exercises for Double Bass." Master of Fine Arts in Music in Orchestra Symphonic Performance, Academy of Music and Drama: University of Gothenburg.

Panken, T. (2016). **For Eddie Gomez' 72nd Birthday, a Jazziz Feature 2012**. [Online].

Accessed October 10, 2022. Available from https://tedpanken.wordpress.com/category/eddie-gomez/

Porchart Viriyapark. (2017). “An Analysis of Larry Grenadier’s Bass Accompaniment in Uneven Meters.” Faculty of graduate studies: Mahidol University.

Redactie. (2021). **Trio - Duo – Solo**. [Online]. Accessed September 20, 2022. Available from https://www.billevans.nl/trio-duo-solo/

Robinson, J. B. (n.d.). **Jimmy Blanton**. Oxford Music Online: Oxford University Press

Tyle, C. (n.d.). **Jazz History: The Standards (Introduction)**. [Online]. Accessed October 30, 2022. Available from https://www.jazzstandards.com/history/index.htmhistory/index.htm

Wilson, J. (n.d.). **Round Midnight (1944)**. [Online]. Accessed October 30, 2022. Available from https://www.jazzstandards.com/compositions-0/roundmidnight.htm

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศ กะรัต.

วารินทร์ ถาธัญ. (2560). “การวิเคราะห์การบรรเลงเบสของสก็อต ลาฟาโร.” วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วุฒิชัย เลิศสถากิจ. (2557). วิธีการบรรเลงกีตาร์แจ๊ส การโซโล่เพลงแจ๊สบลูส์. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

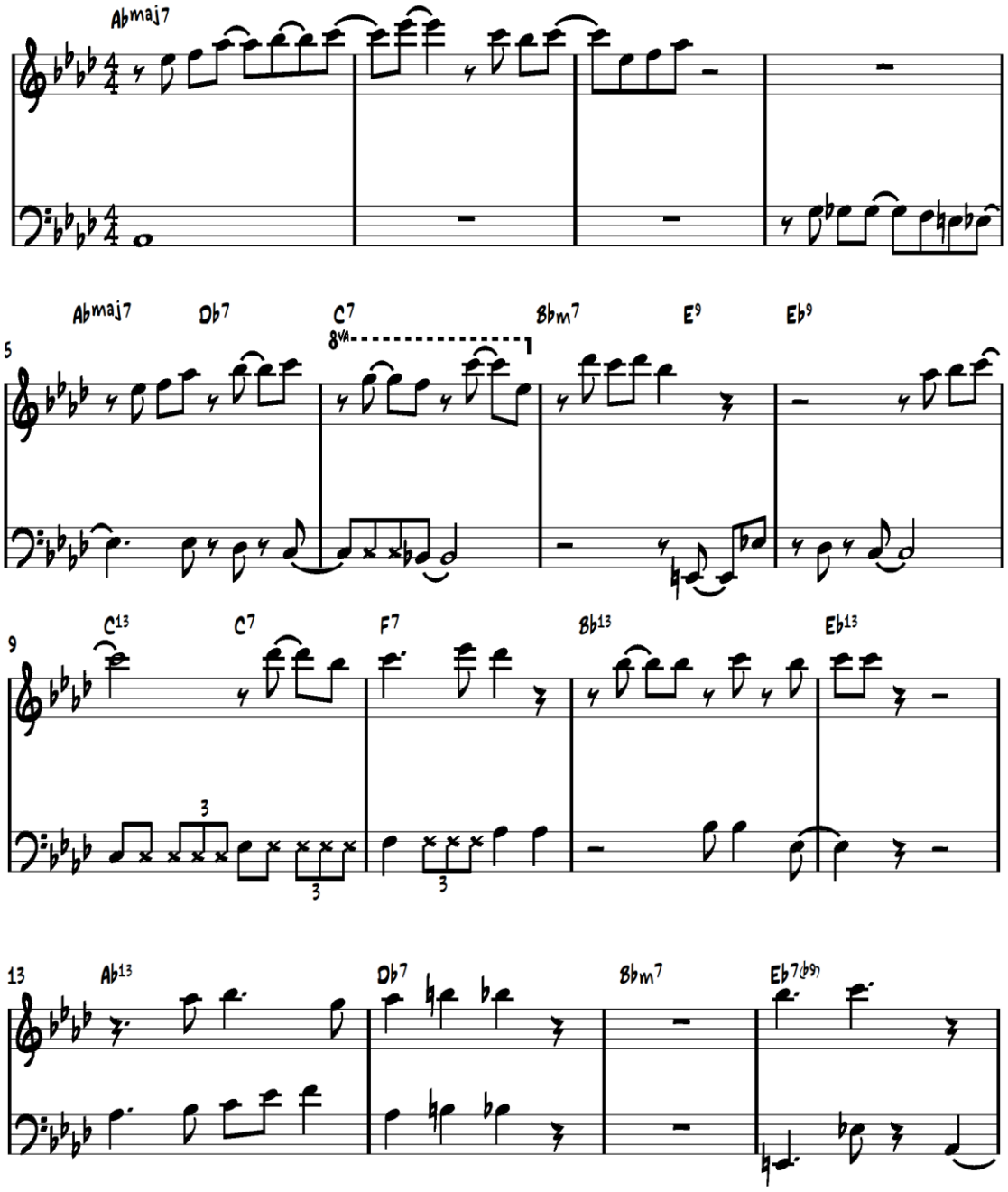
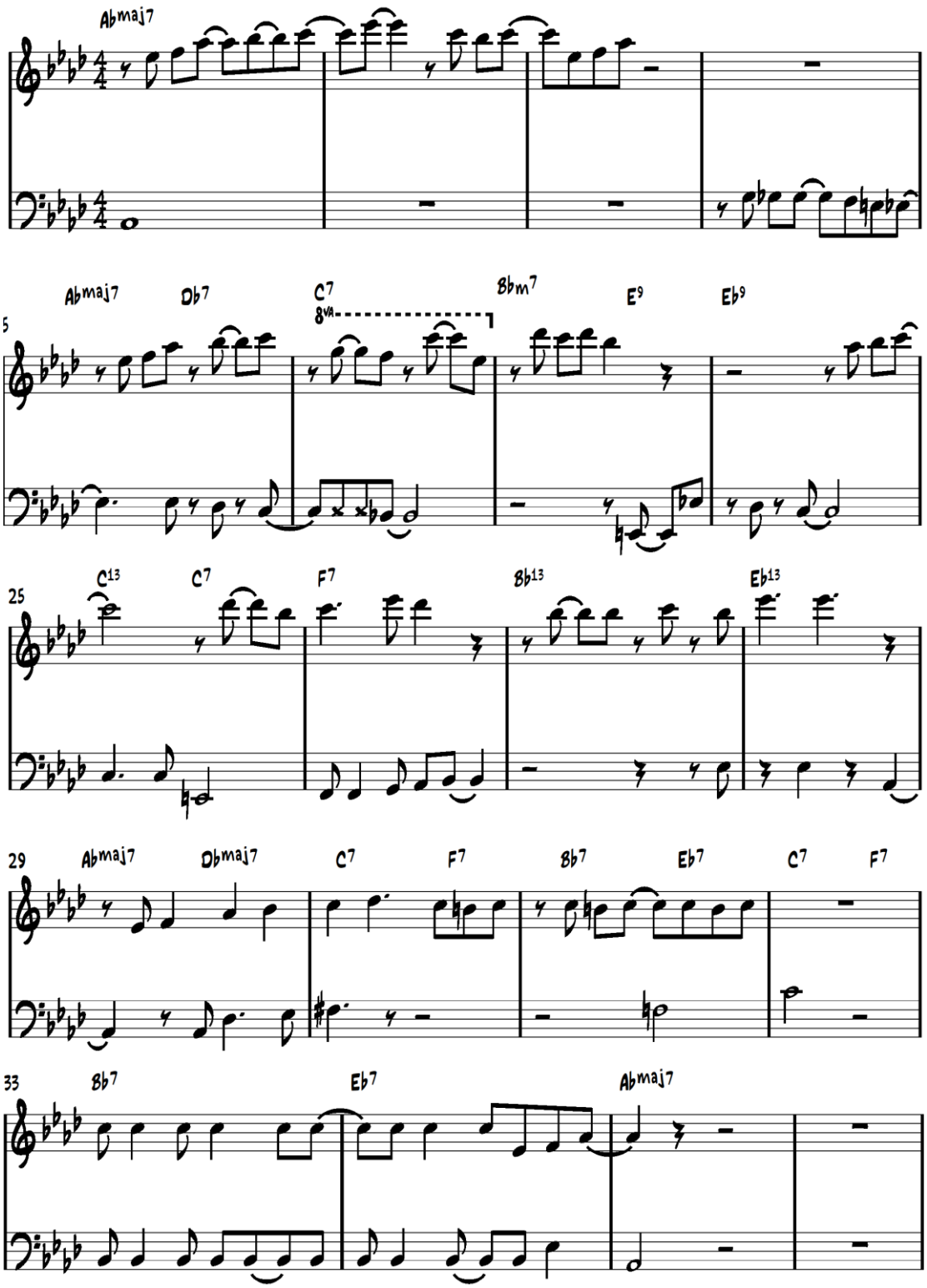
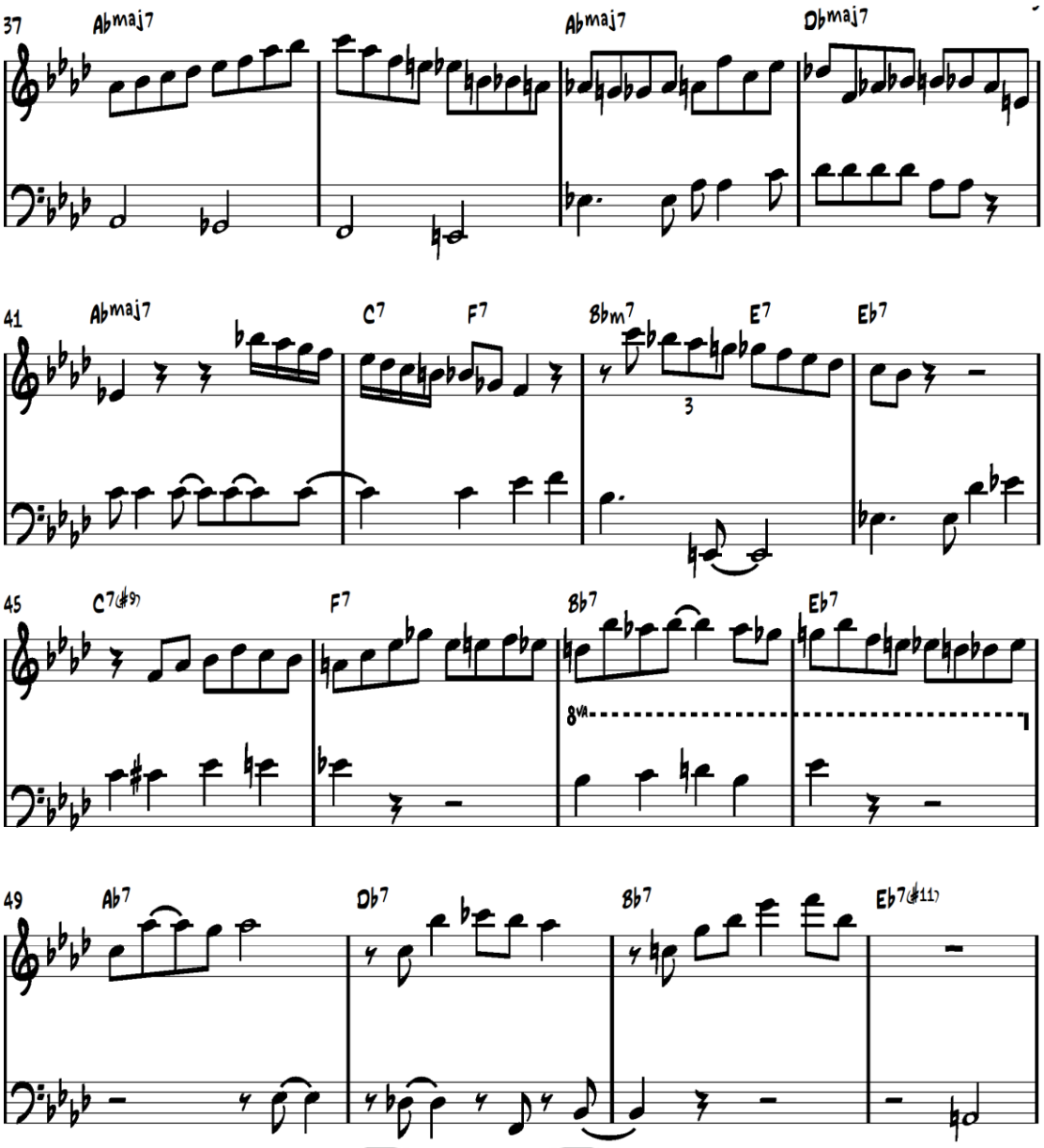
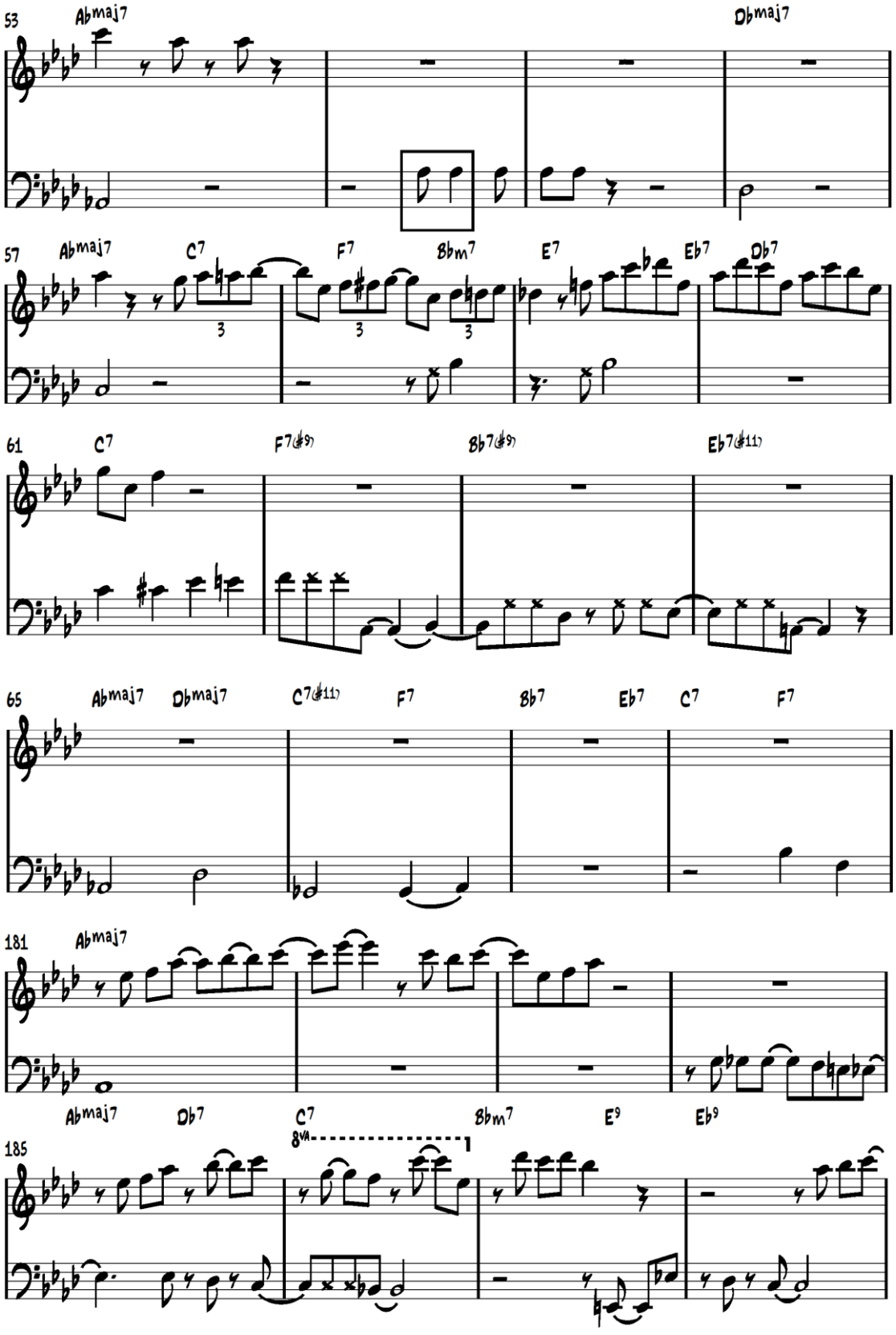
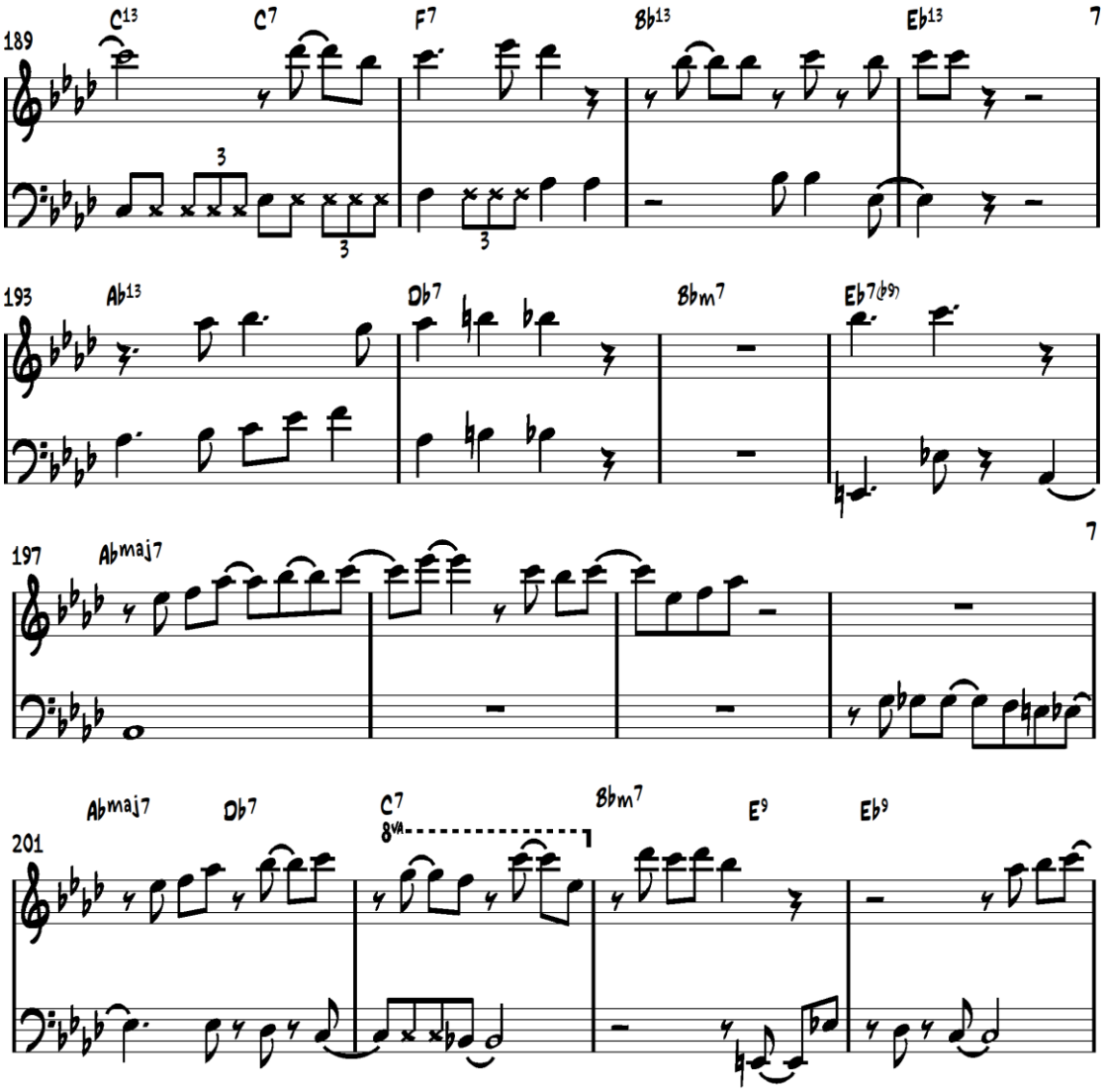
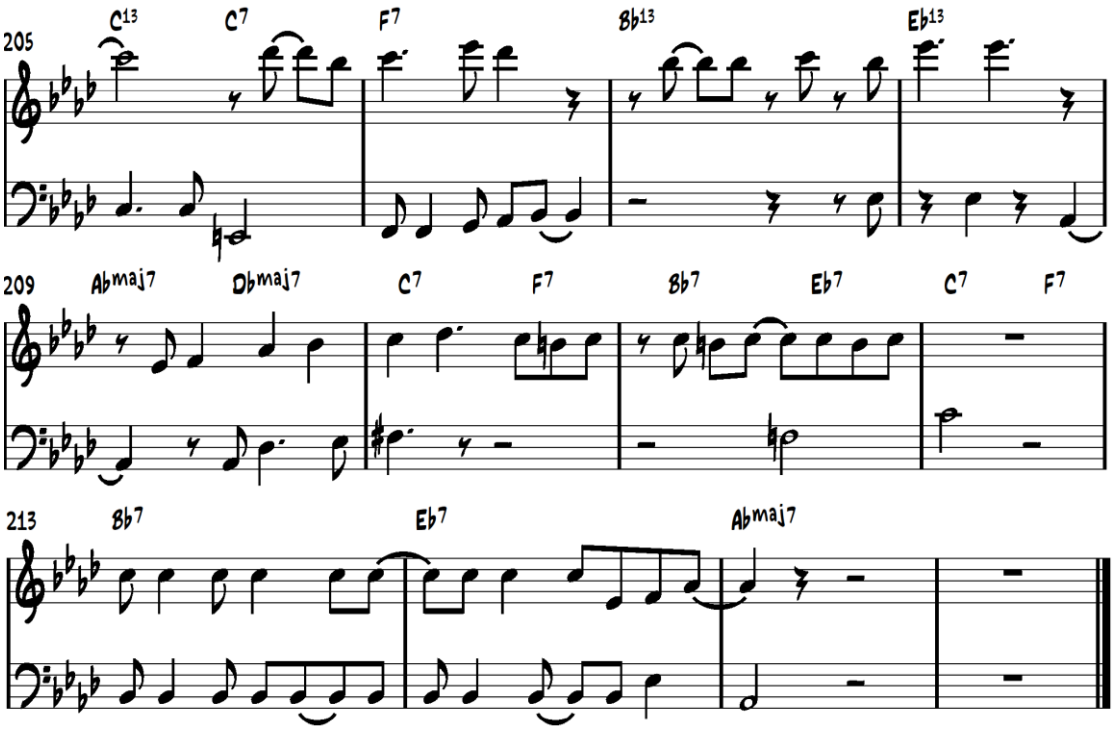
ศศี พงศ์สรายุทธ. (2563). บทความไมโครคอสมอส โดยบาร์ตอก: แนวทางเลือกการศึกษาเปียโนยุคใหม่. วารสารดนตรีรังสิต 15, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม): 29-42

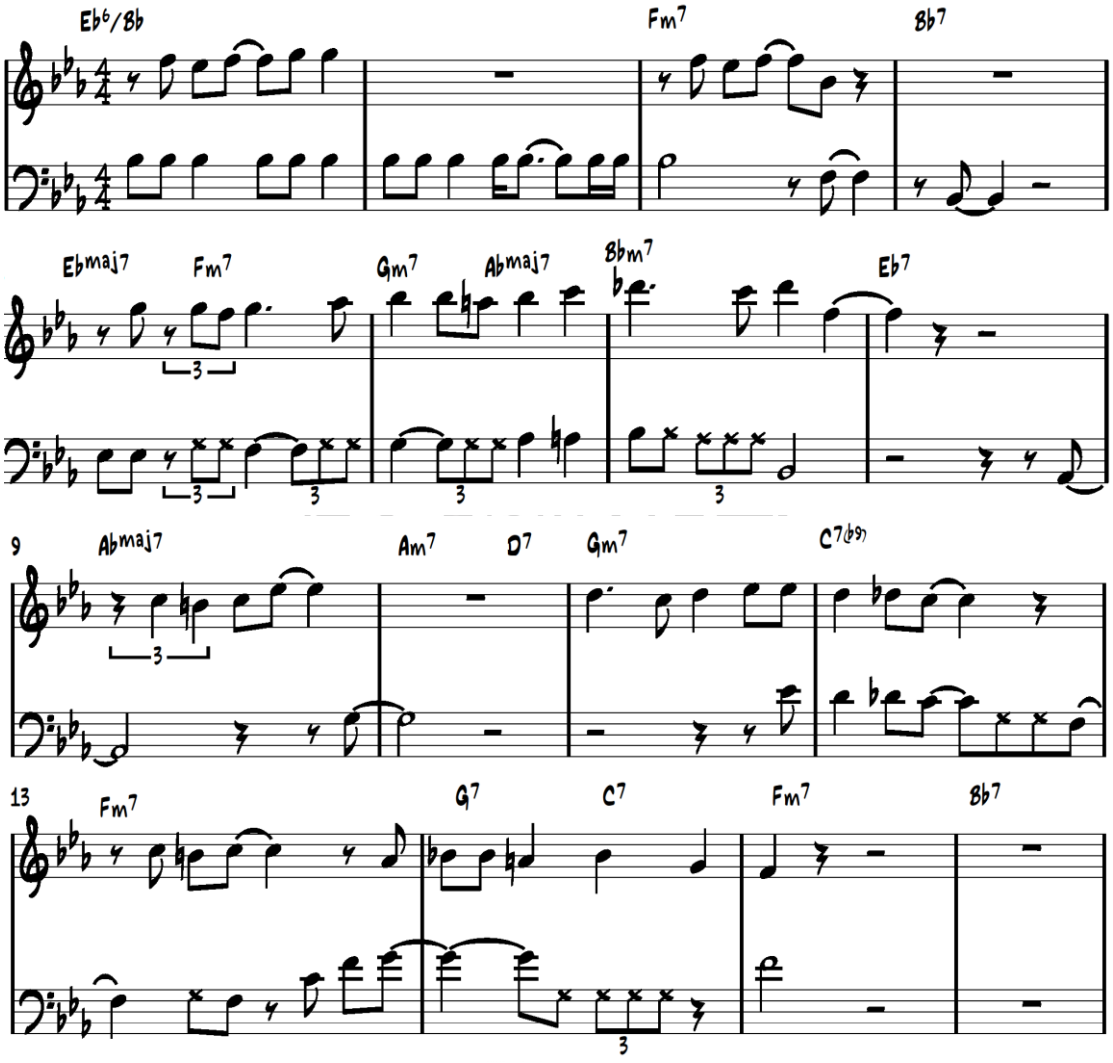
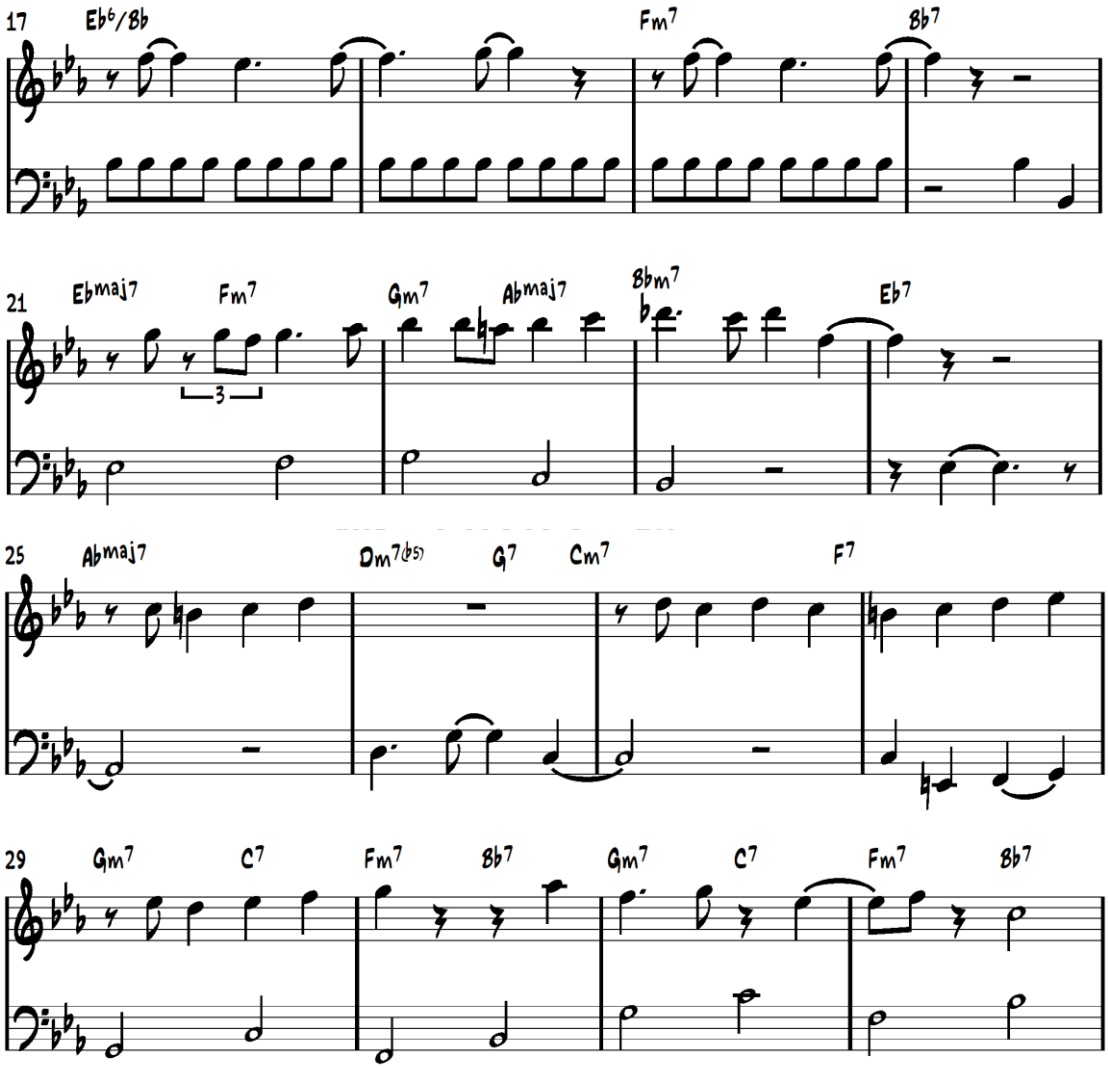
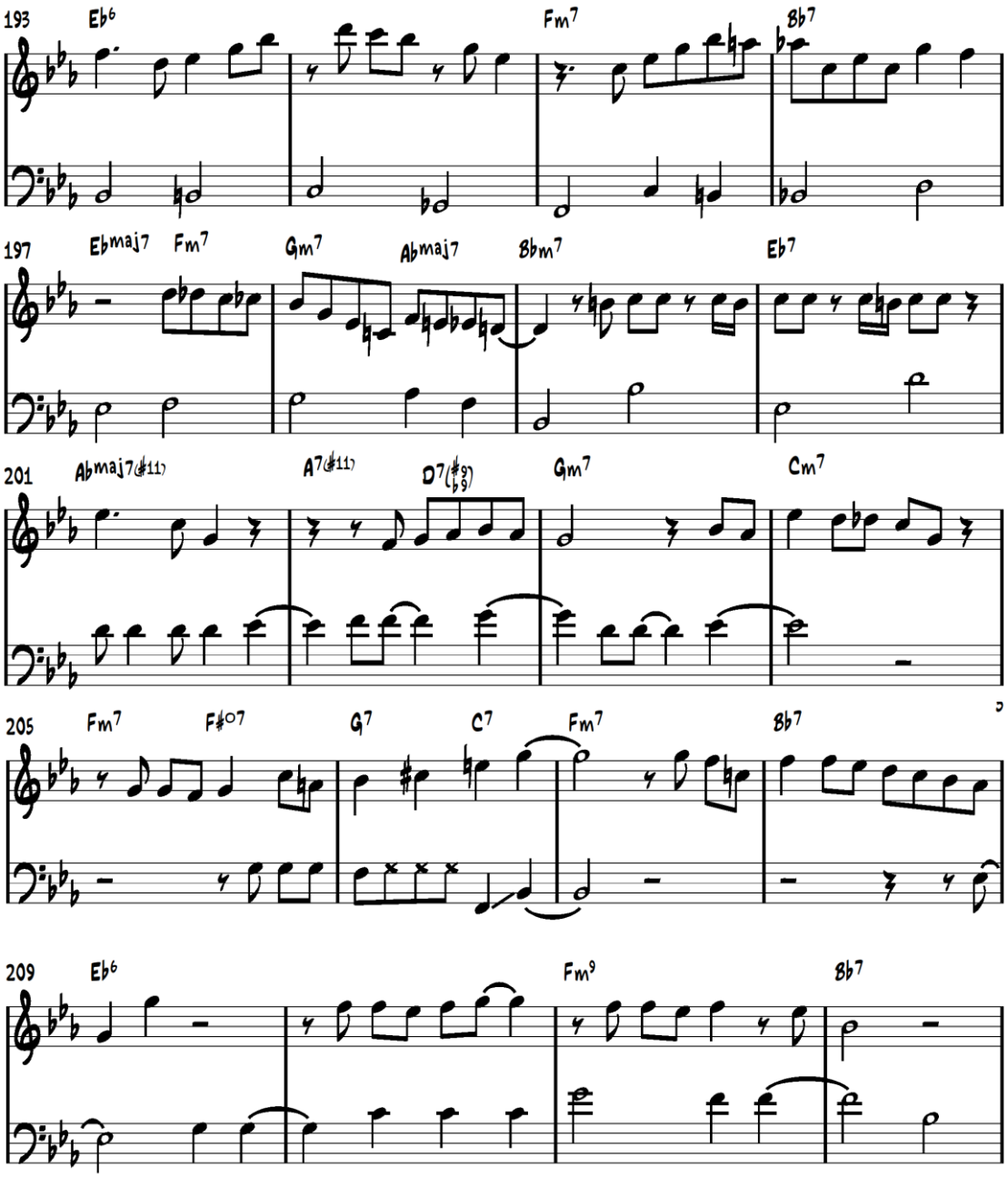
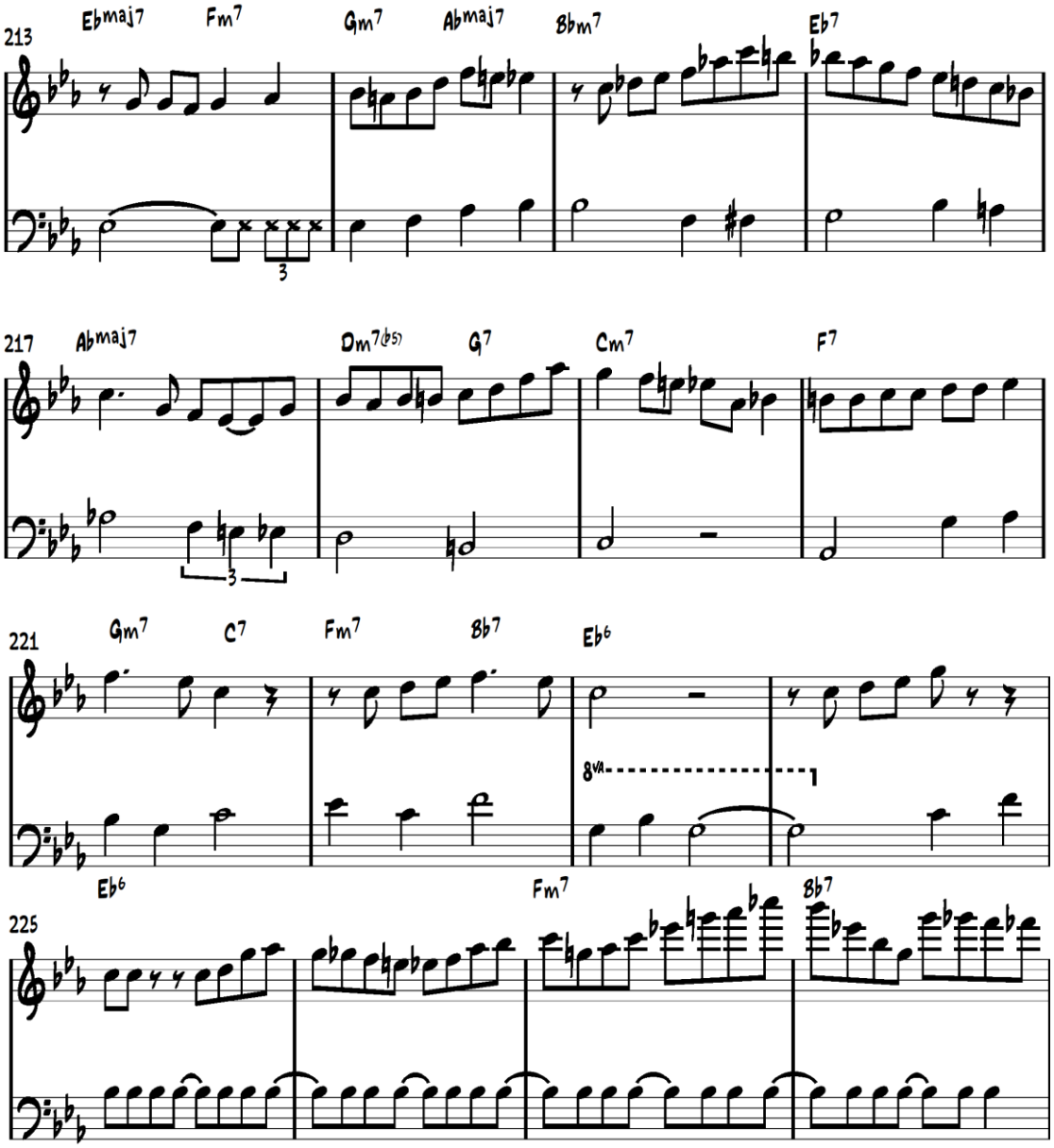
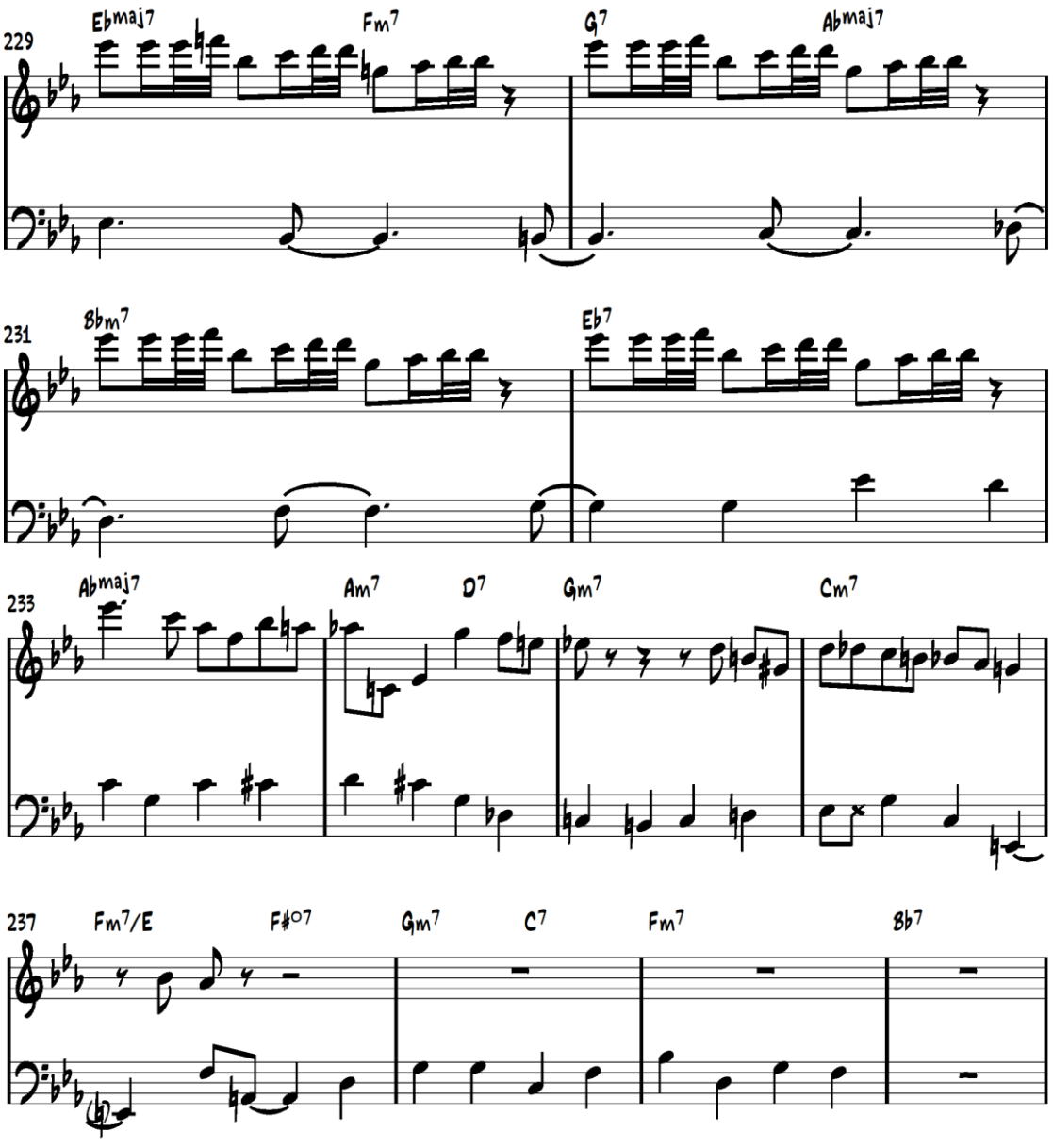
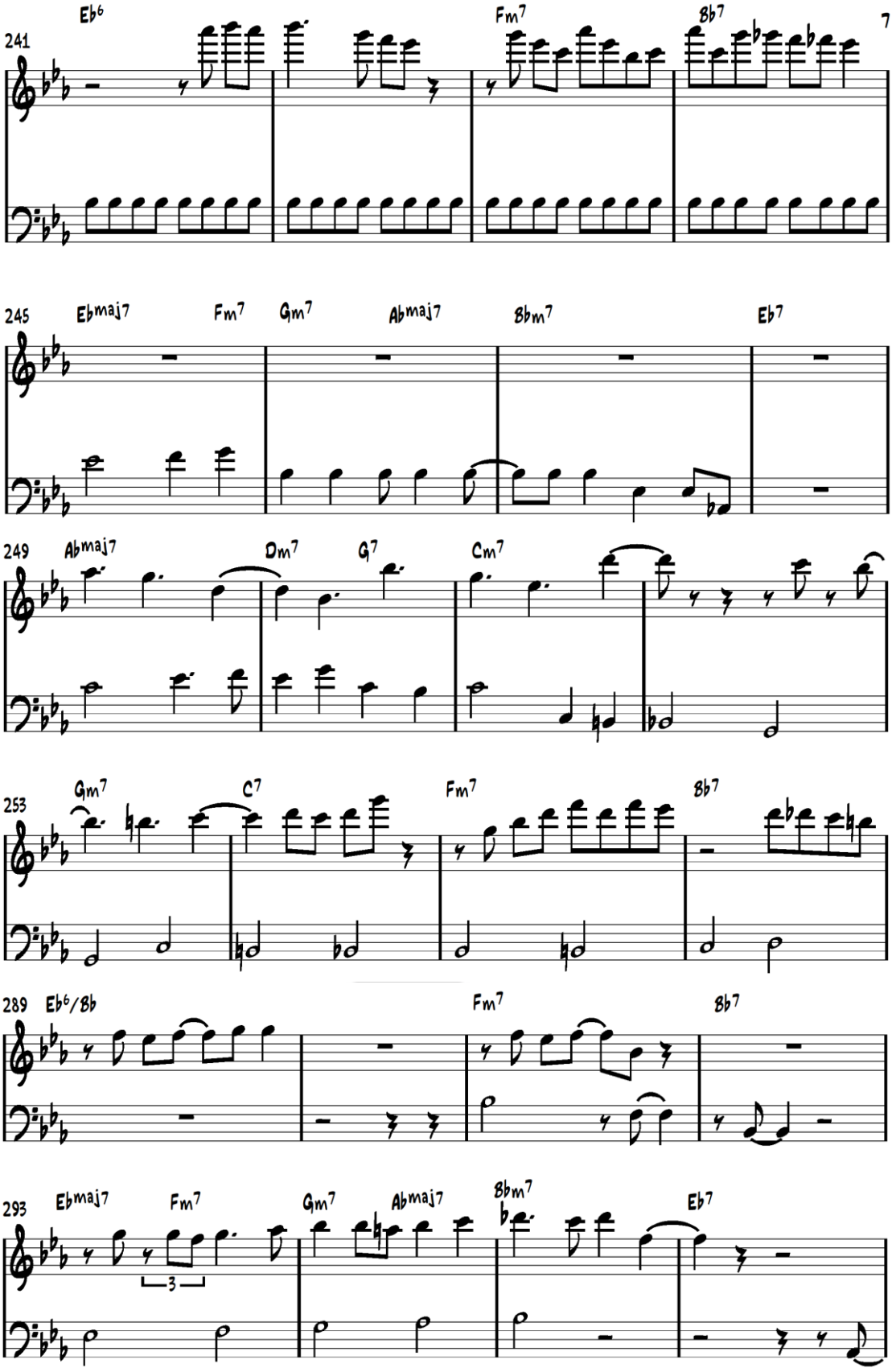
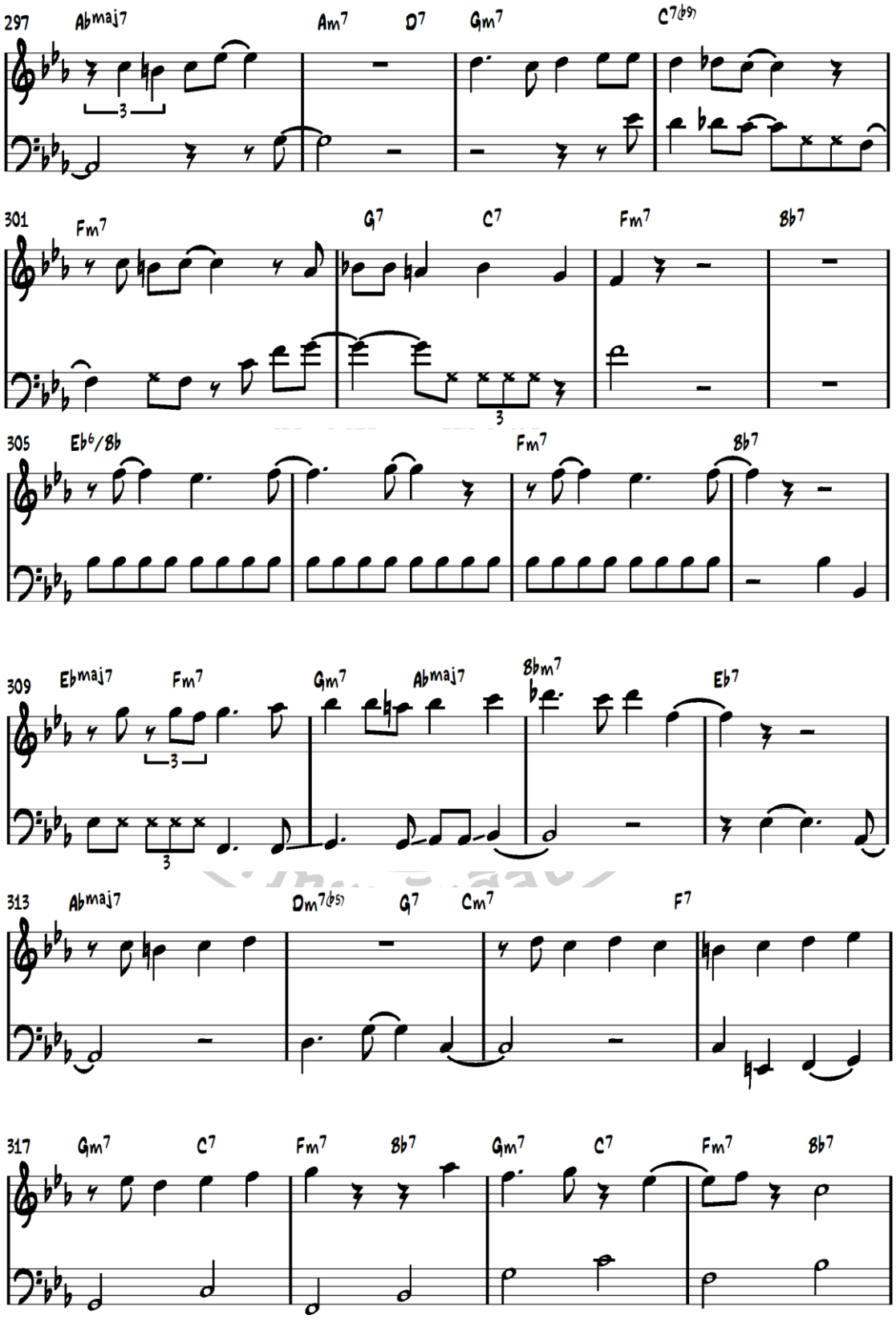
ศิริวัฒน์ เปลี่ยนสันเทียะ. (2560). “การวิเคราะห์การเดินเบสของเรย์ บราวน์.” วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย:มหาวิทยาลัยศิลปากร.

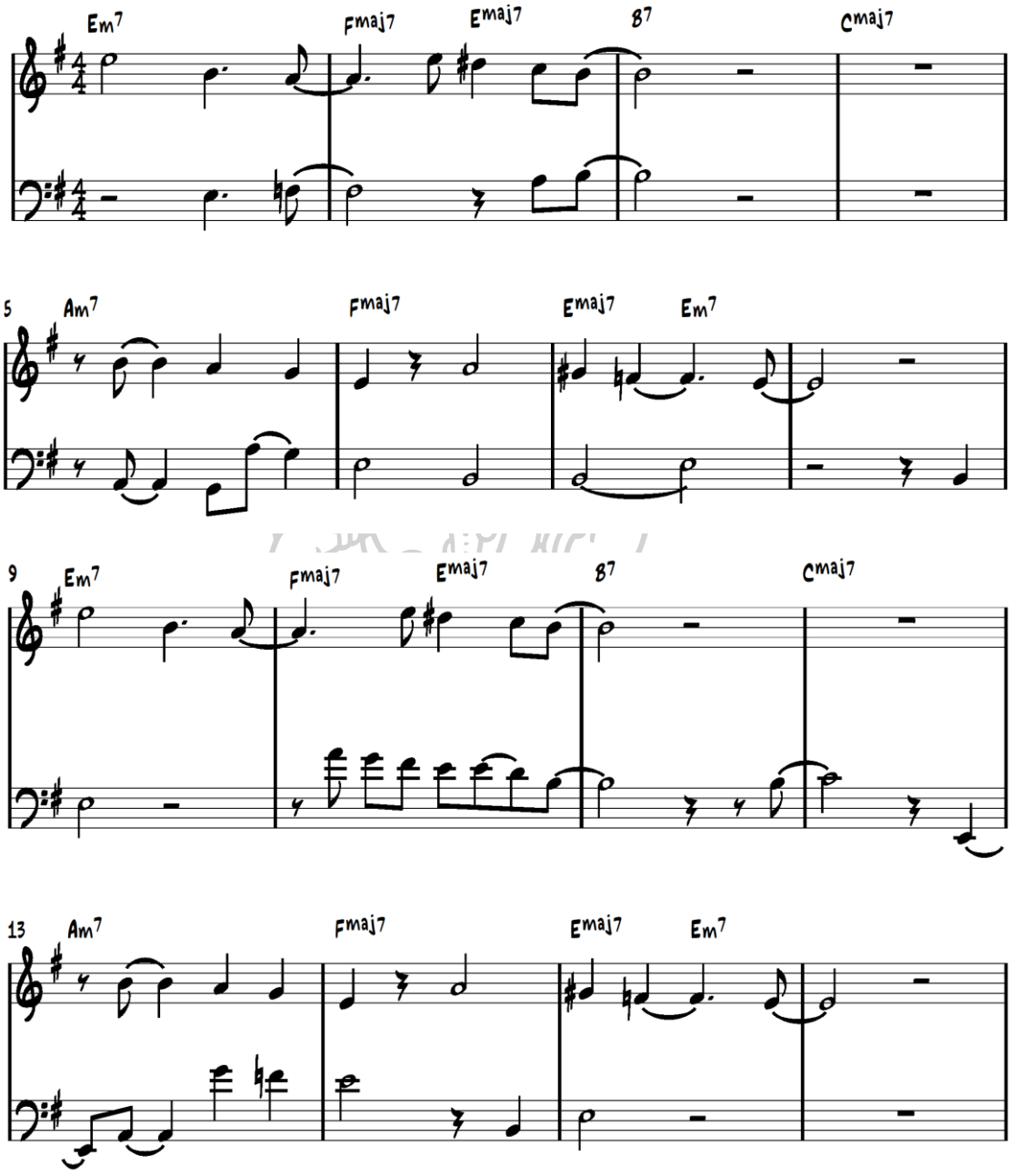
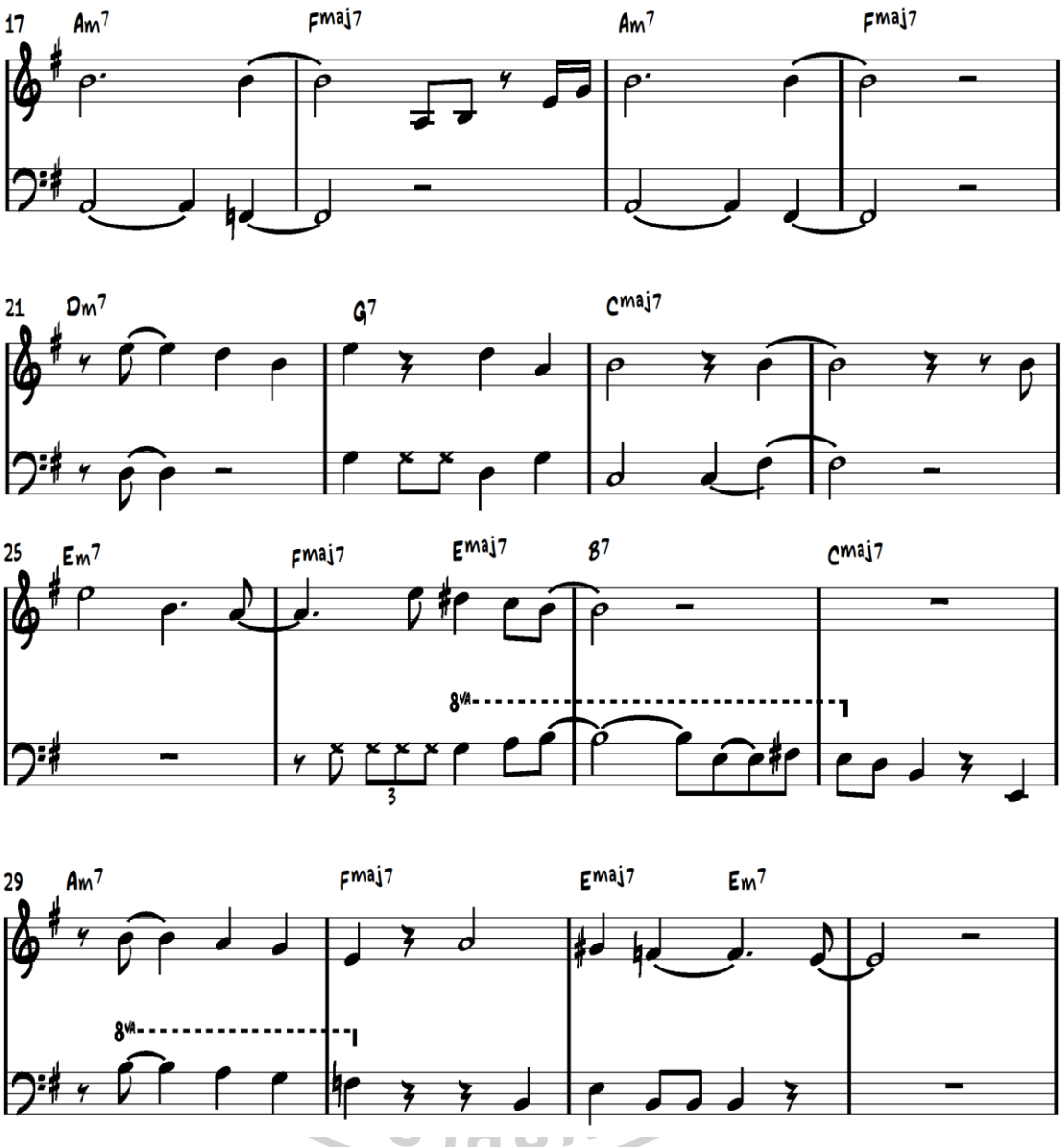
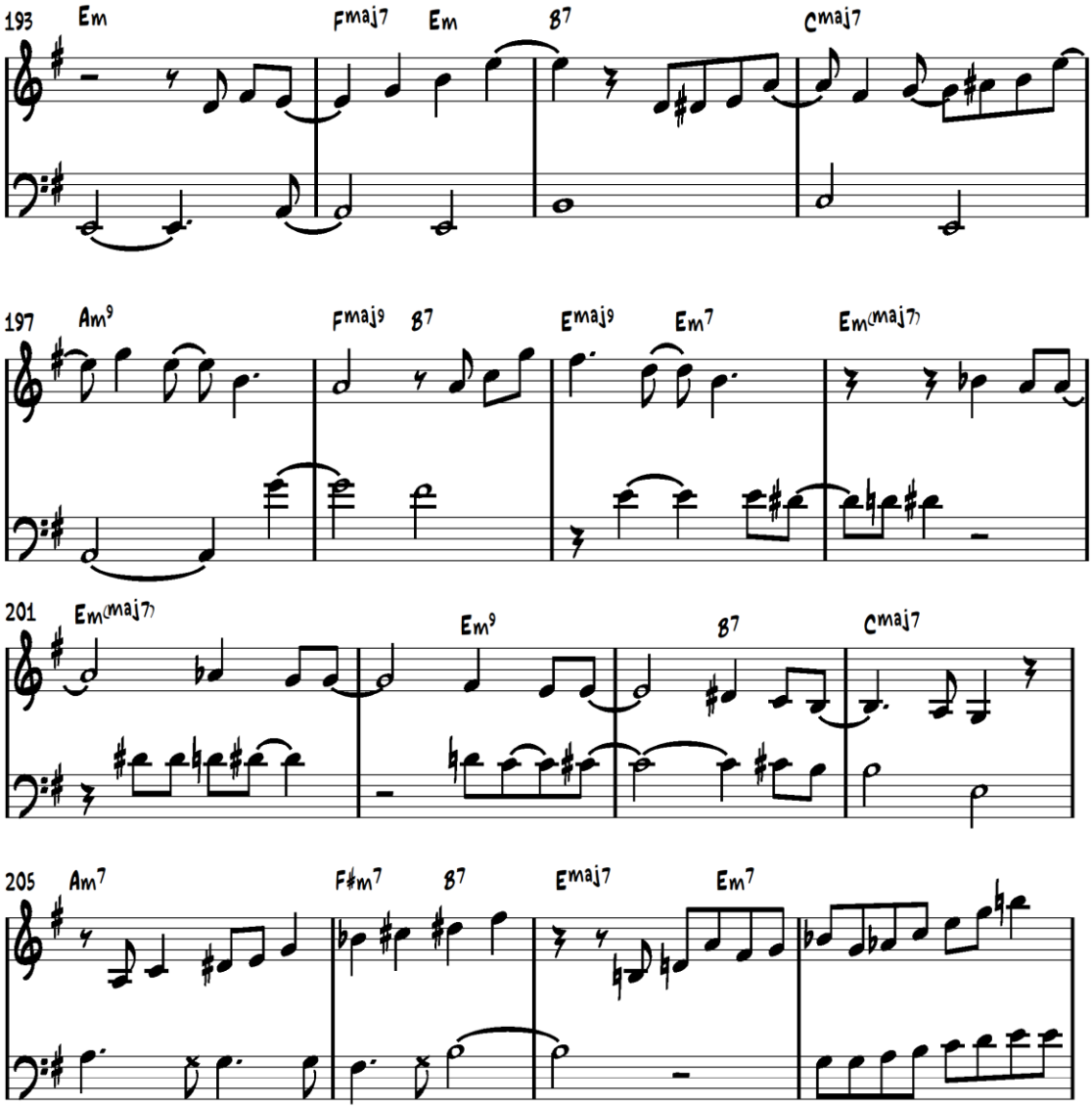
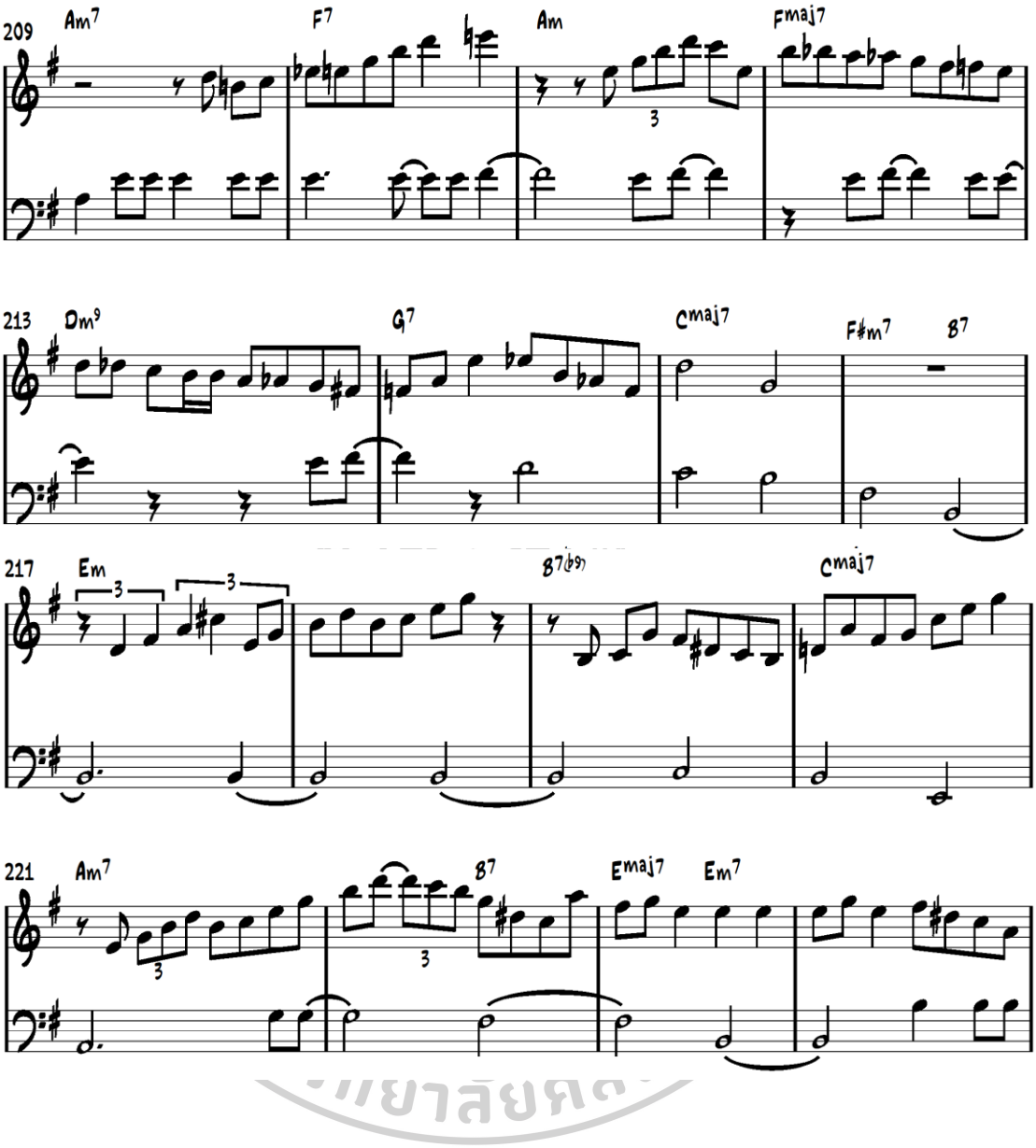
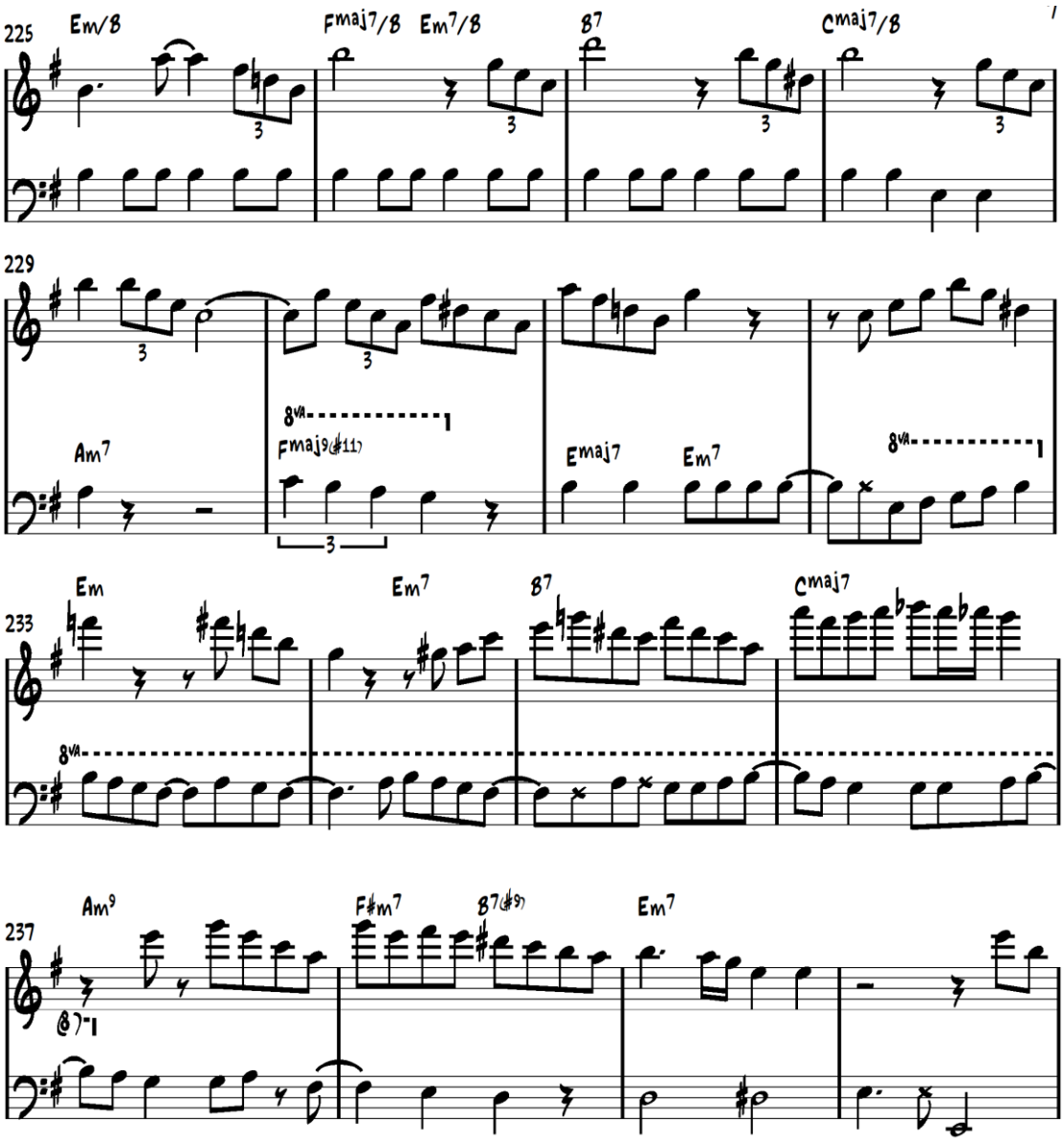
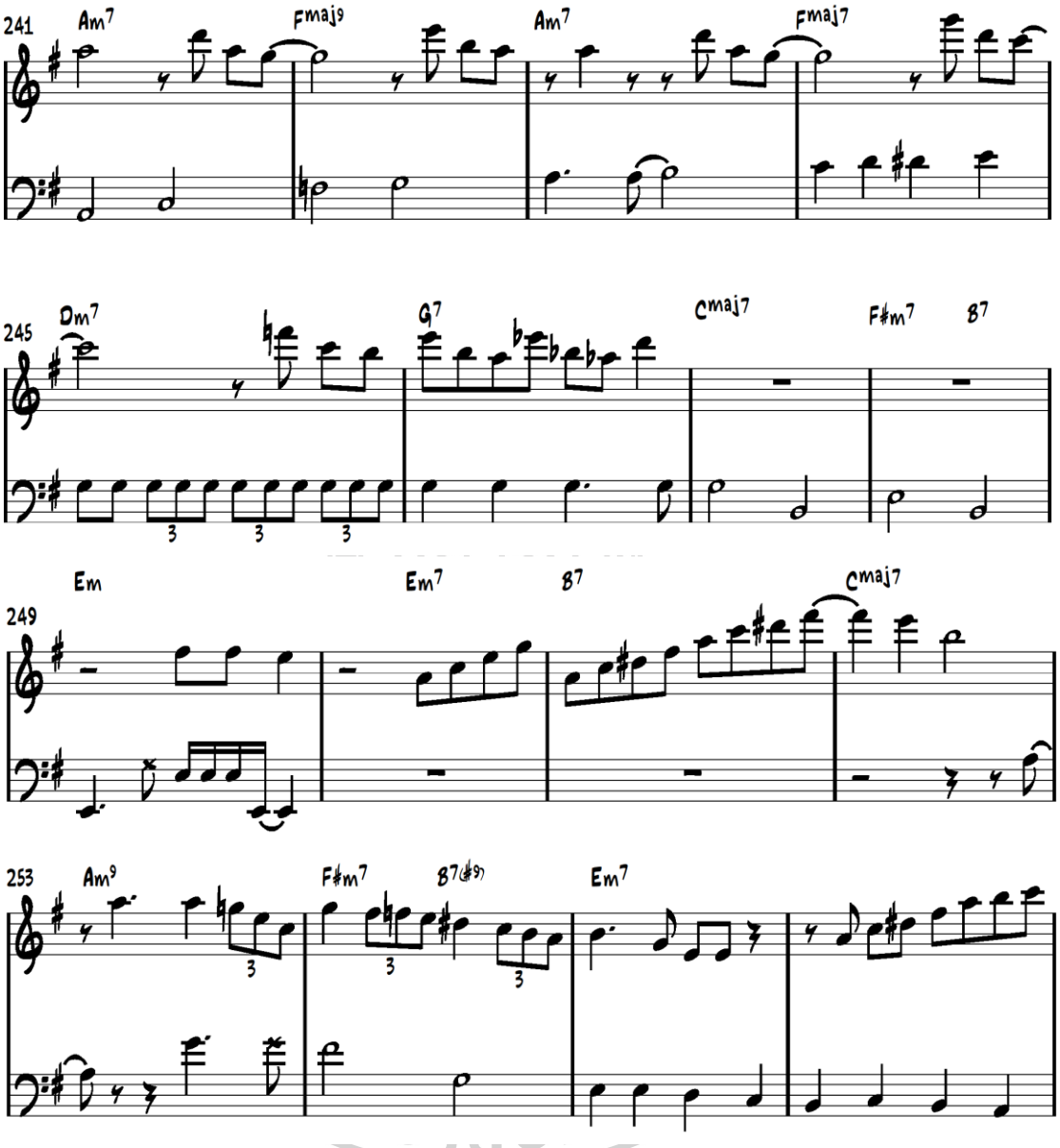
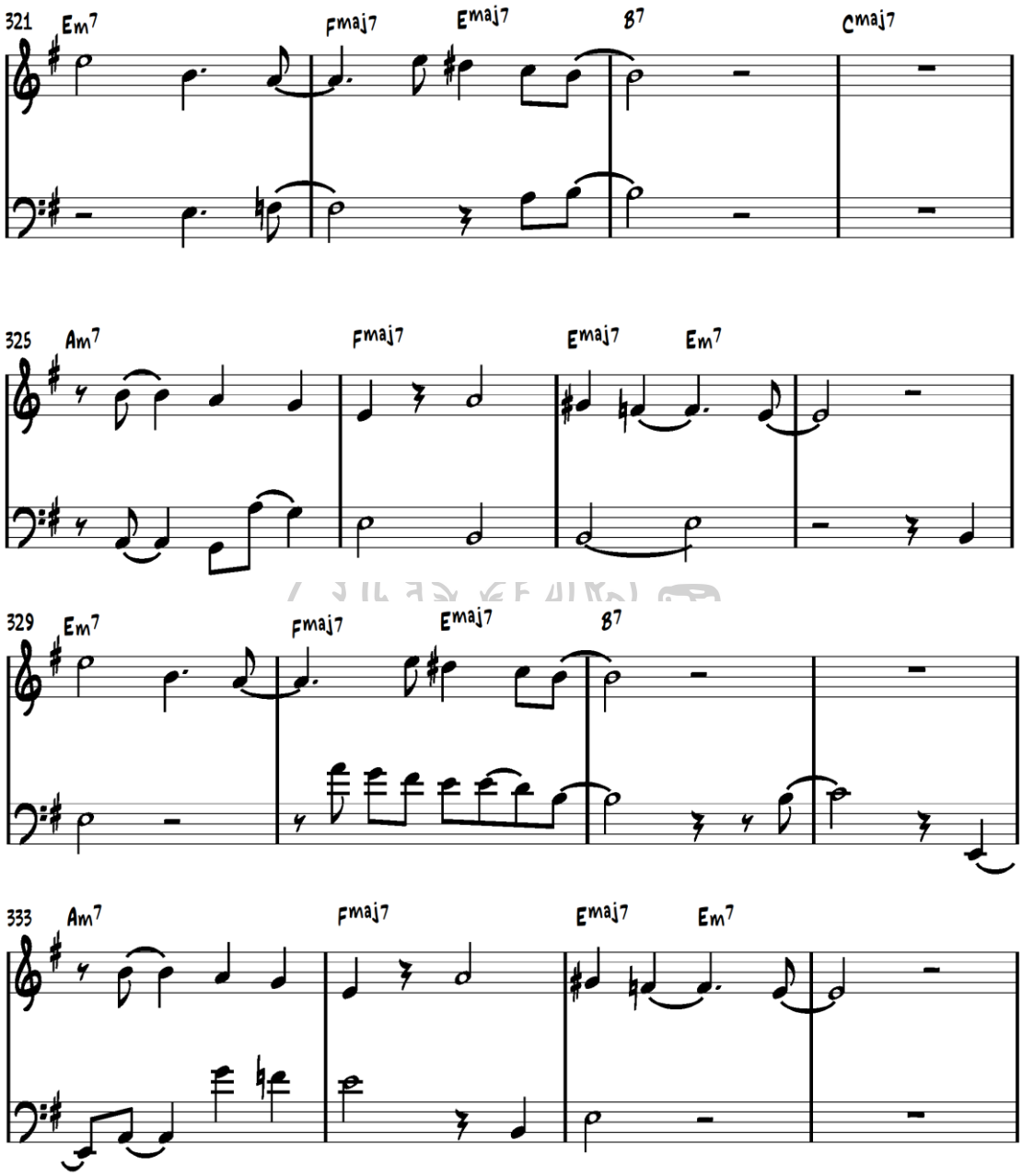
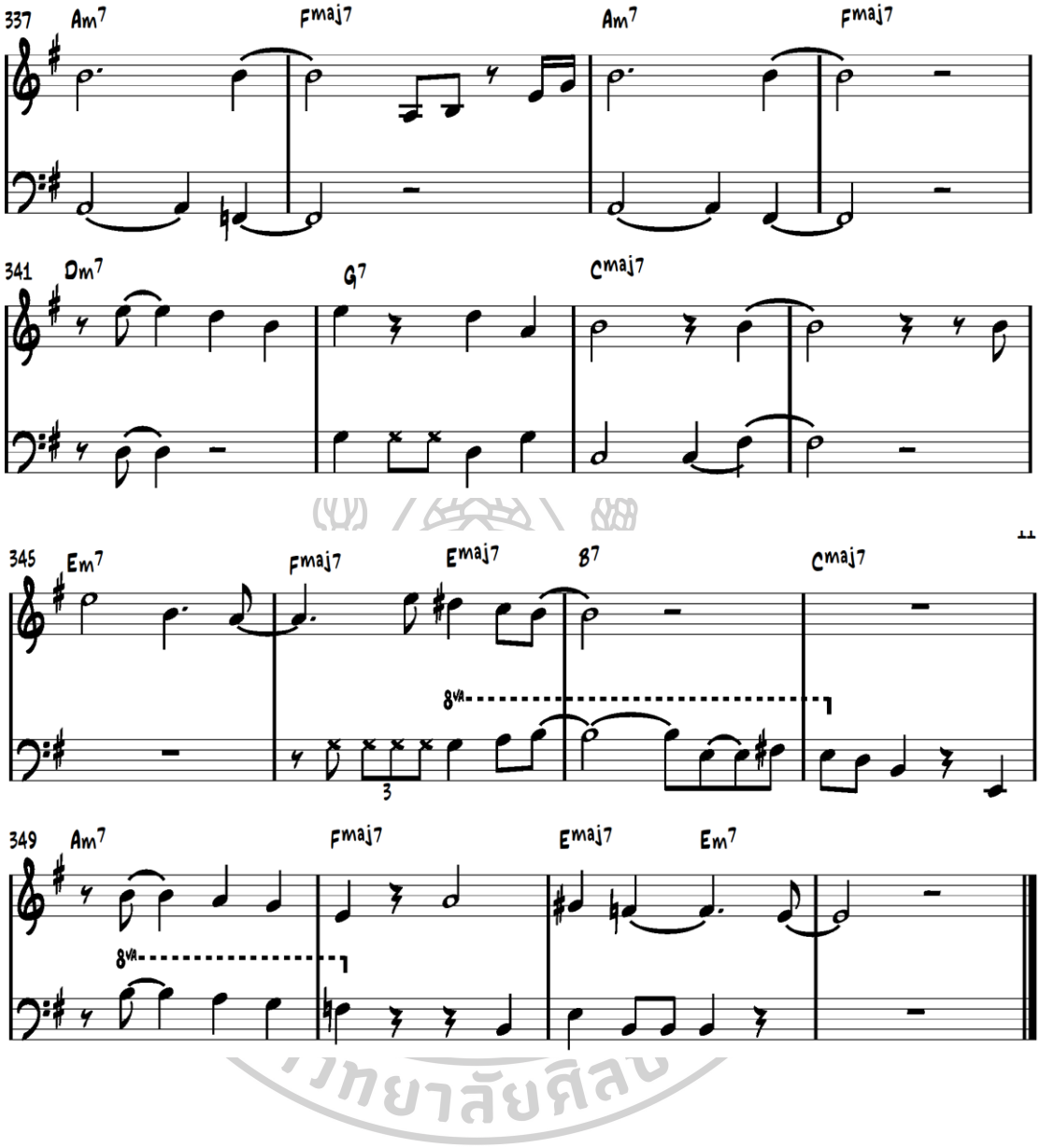
อนันต์ ลือประดิษฐ์. (2545). Jazz. กรุงเทพฯ: เนชัน.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก เอกสารโน้ตเพลงการบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ ในวงบิลล์ อีแวนส์ ทรีโอ

โน้ตการบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ และการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ ในบทเพลง A Sleepin’ Bee จากผลงานเพลงชุด Jazzhouse

Abmaj7
Abmaj7
Db7
C7
8va
Bbm7
E9
Eb9
5
C13
C7
F7
Bb13
Eb13
25
Abmaj7
Dbmaj7
C7
F7
Bb7
Eb7
C7
F7
29
Bb7
Eb7
Abmaj7
33

37
Abmaj7
Abmaj7
Dbmaj7
41
Abmaj7
C7
F7
Bbm7
E7
Eb7
3
45
C7(♯9)
F7
Bb7
Eb7
8va
49
Ab7
Db7
Bb7
Eb7(♯11)

53
Abmaj7
Dbmaj7
57
Abmaj7
C7
F7
Bbm7
E7
Eb7
Db7
61
C7
F7(♯9)
Bb7(♯9)
Eb7(♯11)
65
Abmaj7
Dbmaj7
C7(♯11)
F7
Bb7
Eb7
C7
F7
181
Abmaj7
Abmaj7
Db7
C7
Bbm7
E9
Eb9
185
8va

189
C13
C7
F7
Bb13
Eb13
7
193
Ab13
Db7
Bbm7
Eb7(b9)
197
Abmaj7
7
201
Abmaj7
Db7
C7
8va
Bbm7
E9
Eb9

มหาวิทยาลัยศิลปากร

โน้ตการบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ และการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ ในบท Who Can I Turn To จากผลงานเพลงชุด You’re Gonna Hear From Me

17
Eb6/Bb
Fm7
Bb7
21
Ebmaj7
Fm7
Gm7
Abmaj7
Bbm7
Eb7
3
25
Abmaj7
Dm7(b5)
G7
Cm7
F7
29
Gm7
C7
Fm7
Bb7
Gm7
C7
Fm7
Bb7

193
Eb6
Fm7
Bb7
197
Ebmaj7
Fm7
Gm7
Abmaj7
Bbm7
Eb7
201
Abmaj7(#11)
A7(#11)
D7(#9 b9)
Gm7
Cm7
205
Fm7
F#o7
G7
C7
Fm7
Bb7
209
Eb6
Fm9
Bb7

213
Ebmaj7
Fm7
Gm7
Abmaj7
Bbm7
Eb7
3
217
Abmaj7
Dm7(b5)
G7
Cm7
F7
3
221
Gm7
C7
Fm7
Bb7
Eb6
8va
Eb6
Fm7
Bb7
225

229
Ebmaj7
Fm7
G7
Abmaj7
231
Bbm7
Eb7
233
Abmaj7
Am7
D7
Gm7
Cm7
237
Fm7/E
F#o7
Gm7
C7
Fm7
Bb7

241
Eb6
Fm7
Bb7
7
245
Ebmaj7
Fm7
Gm7
Abmaj7
Bbm7
Eb7
249
Abmaj7
Dm7
G7
Cm7
253
Gm7
C7
Fm7
Bb7
289
Eb6/Bb
Fm7
Bb7
293
Ebmaj7
Fm7
Gm7
Abmaj7
Bbm7
Eb7
3

297
Abmaj7
Am7
D7
Gm7
C7(b9)
301
Fm7
G7
C7
Fm7
Bb7
305
Eb6/Bb
Fm7
Bb7
309
Ebmaj7
Fm7
Gm7
Abmaj7
Bbm7
Eb7
313
Abmaj7
Dm7(b5)
G7
Cm7
F7
317
Gm7
C7
Fm7
Bb7
Gm7
C7
Fm7
Bb7

โน้ตการบรรเลงดับเบิลเบสประกอบของเอ็ดดี โกเมซ และการบรรเลงคีตปฏิภาณของบิลล์ อีแวนส์ ในบทเพลง Nardis จากบันทึกการแสดงสด ณ ประเทศฟินแลนด์

17
Am7
Fmaj7
Am7
Fmaj7
21
Dm7
G7
Cmaj7
25
Em7
Fmaj7
Emaj7
B7
Cmaj7
8va
3
29
Am7
Fmaj7
Emaj7
Em7
8va

193
Em
Fmaj7
Em
B7
Cmaj7
197
Am9
Fmaj9
B7
Emaj9
Em7
Em(maj7)
201
Em(maj7)
Em9
B7
Cmaj7
205
Am7
F#m7
B7
Emaj7
Em7

209
Am7
F7
Am
Fmaj7
213
Dm9
G7
Cmaj7
F#m7
B7
217
Em
B7(b9)
Cmaj7
221
Am7
B7
Emaj7
Em7

225
Em/B
Fmaj7/B
Em7/B
B7
Cmaj7/B
229
Am7
8va
Fmaj9(#11)
Emaj7
Em7
8va
233
Em
Em7
B7
Cmaj7
8va
237
Am9
F#m7
B7(#9)
Em7

241
Am7
Fmaj9
Am7
Fmaj7
245
Dm7
G7
Cmaj7
F♯m7
B7
Em
Em7
B7
Cmaj7
249
253
Am9
F♯m7
B7(♯9)
Em7

321
Em7
Fmaj7
Emaj7
B7
Cmaj7
325
Am7
Fmaj7
Emaj7
Em7
329
Em7
Fmaj7
Emaj7
B7
333
Am7
Fmaj7
Emaj7
Em7

337
Am7
Fmaj7
Am7
Fmaj7
341
Dm7
G7
Cmaj7
345
Em7
Fmaj7
Emaj7
B7
Cmaj7
8va
3
349
Am7
Fmaj7
Emaj7
Em7
8va

ภาคผนวก ข โปสเตอร์การจัดการแสดงดนตรีสำหรับการจบการศึกษา

QR Code บันทึกการแสดง

Master Jazz Bass Recital - Wongsapat Sungsean - Live At Silpakorn University Faculty of Music 407

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายวงศพัทธ์ สังข์เสน
วัน เดือน ปี เกิด	15 กันยายน 2540
สถานที่เกิด	พัทลุง
วุฒิการศึกษา	ปริญญาตรี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	38 ที.เอ็ม.แมนชัน ชั้น 3 ห้อง 307 ซอยบรมราชชนนี 30 ถ.บรมราชชนนี ต.ตลิ่งชัน อ.ตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร 10170