การวิเคราะห์การบรรเลงเบสของ สก็อตต์ ลาฟาโร

โดย
นายวารินทร์ ถาธัญ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การวิเคราะห์การบรรเลงเบสของ สก็อตต์ ลาฟาโร

โดย
นายวารินทร์ ถาธัญ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

AN ANALYSIS OF BASS PLAYING OF SCOTT LAFARO

By

MR. Warin THATAN

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2017

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	การวิเคราะห์การบรรเลงเบสของ สก็อตต์ ลาฟาโร
โดย	วารินทร์ ถาธัญ
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

..... ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร. ยศ วณีสอน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

..... ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(รองศาสตราจารย์ ดร. ศรัณย์ นักรบ)

58701328 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : สก็อตต์ ลาฟาโร, การบรรเลงเบส

นาย วารินทร์ ถาธัญ: การวิเคราะห์การบรรเลงเบสของ สก็อตต์ ลาฟาโร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์แนวทางการบรรเลงเบสของสก็อต ลาฟาโร นักเบสแจ๊สที่มีความสำคัญต่อวงการดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมาก โดยถือเป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์การเดินแนวเบสในลักษณะอิสระ มีการสื่อสารตอบสนองกับการบรรเลงจากผู้บรรเลงอื่น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาด้วยการถอดโน้ตและวิเคราะห์ในผลงานดนตรีชุดเพลง “ซันเดย์ แอท เดอะ วิลเลจ แวนการ์ด” โดย บิล อีแวนส์ ทริโอ ประกอบด้วยทั้งหมด 6 เพลง ได้แก่ 1) Gloria’s Step 2) My Man Has Gone 3) Solar 4) Alice in Wonderland 5) All of You และ 6) Jade Visions

การศึกษาการบรรเลงเบสในด้านเทคนิค พบว่า มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการบรรเลงเบสของลาฟาโรอย่างอิสระและสร้างสรรค์ทั้งการบรรเลงแบบถามตอบ การใช้จังหวะยกของจังหวะแรกในการเริ่มต้นประโยคเพลง การบรรเลงทำนองหลักของเพลงในการช่วงบรรเลงประกอบการด้นสด การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า การขยายจังหวะของทำนองและการบรรเลงดับเบิล สตอปส์ อีกทั้งยังมีการพัฒนาทำนองจากเทคนิคอันหลากหลาย ได้แก่ การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง ออสตินาโต การย้ำโน้ตเดิมในการบรรเลง การใช้การบรรเลงด้วยจังหวะสามพยางค์ (Triplet note) และการใช้จังหวะขัดกับจังหวะปกติ

58701328 : Major (Music Research and Development)
Keyword : Scott Lafaro, Bass Playing

MR. WARIN THATAN : AN ANALYSIS OF BASS PLAYING OF SCOTT LAFARO THESIS ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR SAKSRI VONGTARADON, D.F.A.

This qualitative research aims to study and analyze Scott Lafaro‘s performance. He was one of the most influential bassists who initiated a creative way of playing bass line that interacted with other musicians. By transcribing Scott Lafaro's performance in the album ‘ Sunday at the village vanguard ‘ by Bill Evans Trio which includes 1) Gloria’s step 2) My man has gone 3) Solar 4) Alice in wonderland 5) All of you and 6) Jade Visions, his playing clearly shows his unique approaches and excellent techniques in creating interactive bass lines.

This study explains his use of syncopation to start phrases, the use of melody as an accompaniment for improvisation, the use of repetition, and the use of double stops. Moreover, it presents Scott Lafaro’s approaches to construct melodic lines using motifs, melodic sequences, ostinatoes, triplets and playing against the beat.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีความวัตถุประสงค์โดยได้รับการสนับสนุนจากอาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ที่ได้ให้ความรู้ ข้อมูล คำแนะนำ ตรวจทานแก้ไขและให้คำปรึกษาอันเป็นประโยชน์แก่การเขียนวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณ อาจารย์วุฒิชัย เลิศสถากิจ สำหรับความรู้และคำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับคำแนะนำในการเขียนวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณ ครอบครัวทุกท่านที่คอยสนับสนุนข้าพเจ้ามาโดยตลอด

วารินทร์ ถาธัญ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

1. ที่มาและความสำคัญ 1

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2

3. ขอบเขตการวิจัย 2

4. ระเบียบวิธีวิจัย 3

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

6. ข้อตกลงเบื้องต้น 3

บทที่ 2 ผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง 5

ประวัติศาสตร์การบรรเลงเบสในดนตรีแจ๊สโดยสังเขป 5

สก็อตต์ ลาฟาโร (Scott Lafaro) 12

ชุดเพลง Sunday At The Village Vanguard 15

เทคนิคการบรรเลงเบื้องต้นของดับเบิลเบส 16

ประวัตินักเบสแจ๊สที่มีชื่อเสียงในช่วงเวลาเดียวกับสก็อตต์ ลาฟาโร 23

มิลต์ ฮินตัน (Milt Hinton, ค.ศ. 1910-2000) 23

จิมมี แบลนตัน (Jimmy Blanton, ค.ศ.1918-1942) 24

ชาลส์ มิงกัส (Charles Mingus, ค.ศ.1922-1979) 24

ออสการ์ เพ็ตติฟอร์ด (Oscar Pettiford, ค.ศ. 1922-1960).....25

เรย์ บราวน์ (Ray Brown, ค.ศ.1926 – 2002).....26

พอล แชมเบอร์ส (Paul Chambers, ค.ศ.1935-1969).....27

ชาร์ลี เฮเดน (Charlie Haden, ค.ศ.1937-2014).....28

รอน คาร์เตอร์ (Ron Carter, ค.ศ.1937-ปัจจุบัน).....29

เทคนิคการบรรเลงเบสของสก็อตต์ ลาฟาโร จากชุดเพลง Sunday At The Village Vanguard....31

1. การสร้างประโยคถามและตอบ (Question and Answer).....33

2. จังหวะการเริ่มต้นประโยคด้วยจังหวะยก.....33

3. การบรรเลงทำนองหลักของเพลงในการบรรเลงประกอบ.....34

4. การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า.....34

5. การขยายจังหวะของทำนอง (Augmentation).....34

6. การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ (Double Stops).....34

7. การใช้โมทีฟ (Motif) และการซีเควนซ์ทำนอง (Melodic sequence).....34

8. ออสตินาโต.....34

9. การย้ำโน้ตเดิมในการบรรเลง.....35

10. การบรรเลงด้วยจังหวะ 3 พยางค์ (Half Note Triplet, Quarter Note Triplet).....35

11. การใช้จังหวะขัดกับจังหวะปกติ (Hemiola).....35

บทที่ 3 บทวิเคราะห์การบรรเลงเบสของสก็อตต์ ลาฟาโร.....36

3.1 การสร้างประโยคถามและตอบ (Question and Answer).....36

3.2 จังหวะการเริ่มต้นประโยคด้วยจังหวะยก.....38

3.3 การบรรเลงทำนองหลักของเพลงในการบรรเลงประกอบ.....40

3.4 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า.....43

3.5 การขยายจังหวะของทำนอง (Augmentation).....49

3.6 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ (Double Stops) 52
3.7 การใช้โมทีฟ (Motif) และการซีเควนซ์ทำนอง (Melodic Sequence) 53
3.8 ออสตินาโต 69
3.9 การย้ำโน้ตเดิมในการบรรเลง 71
3.10 การบรรเลงด้วยจังหวะ 3 พยางค์ (Half Note Triplet, Quarter Note Triplet) 72
3.11 การใช้จังหวะขัดกับจังหวะปกติ (Hemiola) 77
3.11.1 โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียง (Dotted or Tied note) 77
3.11.2 การบรรเลงอัตราจังหวะ 3/4 ในอัตราจังหวะ 4/4 80
บทที่ 4 สรุปผลการศึกษา 82
อภิปรายผล 82
ข้อเสนอแนะ 83
รายการอ้างอิง 84
ภาคผนวก 86
ประวัติผู้เขียน 118

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ตัวอย่างการบรรเลงเบสในยุคแร็กไทม์ จากบทเพลง The Entertainer 5

ภาพที่ 2 การบรรเลงเบสในบทเพลง Tiger Rag ของวงเดอะออริจินัลดิกซีแลนด์แจ๊สแบนด์.....6

ภาพที่ 3 ตัวอย่างการเดินเบสในบทเพลง Feelin' Blue ของ เจมส์ พี จอห์นสัน.....7

ภาพที่ 4 ตัวอย่างการเดินเบสในบทเพลง Cottontail โดยการเรียบเรียงสำหรับวงบิกแบนด์ของดุก เอลลิงตัน.....8

ภาพที่ 5 ตัวอย่างการบรรเลงเบสในบทเพลง Sepia Panorama ของจิมมี แบลนตัน.....8

ภาพที่ 6 ทำนองหลักบทเพลง Donna Lee ของชาร์ลี ปาร์คเกอร์.....9

ภาพที่ 7 ตัวอย่างการบรรเลงเบสในบทเพลง Bye Bye Blackbird ของเรย์ บราวน์.....10

ภาพที่ 8 การตั้งสายโดยทั่วไปของดับเบิลเบส.....16

ภาพที่ 9 การใช้คันชักและการใช้นิ้วดีดในการบรรเลงดับเบิลเบส.....17

ภาพที่ 10 ตำแหน่งการวางนิ้วมือซ้ายบนดับเบิลเบส ตำแหน่งที่ 1-5.....18

ภาพที่ 11 ตำแหน่งการวางนิ้วมือซ้ายบนตำแหน่งที่ 6.....19

ภาพที่ 12 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ด้วยสายใกล้กัน.....20

ภาพที่ 13 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ด้วยการข้ามสาย 1 สาย.....20

ภาพที่ 14 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ด้วยการข้ามสาย 2 สาย.....21

ภาพที่ 15 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ด้วยในขั้นคู่สิบ ด้วยสายเปล่า.....22

ภาพที่ 16 ตัวอย่างการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดของออสการ์ เพ็ตติฟอร์ด ในบทเพลง It don't mean a thing.....31

ภาพที่ 17 ตัวอย่างการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดของมิลต์ ฮินตัน ในบทเพลง Vibraphone Blues.....32

ภาพที่ 18 ตัวอย่างการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดของเรย์ บราวน์ ในบทเพลง The Days of Wine and Roses.....32

ภาพที่ 19 ตัวอย่างการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดของสก็อตต์ ลาฟาโรในบทเพลง Alice in wonderland.....33

ภาพที่ 20 การสร้างประโยคถามและตอบในบทเพลง Gloria's Step ห้องเพลงที่ 148-149.....36

ภาพที่ 21 การสร้างประโยคถามและตอบในบทเพลง My Man's Gone Now ห้องเพลงที่ 84-89..37

ภาพที่ 22 การสร้างประโยคถามและตอบในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 109-111 37

ภาพที่ 23 การสร้างประโยคถามและตอบในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 230-233 37

ภาพที่ 24 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง Gloria's step ห้องเพลงที่ 37-40.....38

ภาพที่ 25 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง Gloria's step ห้องเพลงที่ 77-80.....38

ภาพที่ 26 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 222-228 39

ภาพที่ 27 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง Alice in Wonderland ห้องเพลงที่ 37-43.....39

ภาพที่ 28 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 32-38.....39

ภาพที่ 29 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 151-155 40

ภาพที่ 30 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 214-219 40

ภาพที่ 31 การนำทำนองหลักมาใช้ในการบรรเลงประกอบในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 16-28.....41

ภาพที่ 32 การนำทำนองหลักมาใช้ในการบรรเลงประกอบในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 29-40.....42

ภาพที่ 33 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Gloria's step ห้องเพลงที่ 119-122.....44

ภาพที่ 34 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 127-129.....44

ภาพที่ 35 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 138-140.....44

ภาพที่ 36 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 185-186.....45

ภาพที่ 37 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 115-118.....45

ภาพที่ 38 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 119-121.....45

ภาพที่ 39 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 126-128.....46

ภาพที่ 40 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 140-144.....46

ภาพที่ 41 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 147-149.....47

ภาพที่ 42 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 338-340.....47

ภาพที่ 43 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 352-354.....47

ภาพที่ 44 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Alice in Wonderland ห้องเพลงที่ 184-187.....48

ภาพที่ 45 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Alice in Wonderland ห้องเพลงที่ 246-249.....48

ภาพที่ 46 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 238-240.....48

ภาพที่ 47 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 246-248 49

ภาพที่ 48 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 254-256 49

ภาพที่ 49 การขยายจังหวะของทำนองในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 16-28 50

ภาพที่ 50 การขยายจังหวะของทำนองในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 29-40 51

ภาพที่ 51 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 45-46 52

ภาพที่ 52 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 59-60 52

ภาพที่ 53 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 50-52 53

ภาพที่ 54 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องเพลงที่ 331-333 53

ภาพที่ 55 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 10 53

ภาพที่ 56 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 139-142 54

ภาพที่ 57 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 199-200 54

ภาพที่ 58 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 203-204 55

ภาพที่ 59 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 208-209 55

ภาพที่ 60 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 231-236 55

ภาพที่ 61 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 125-126 56

ภาพที่ 62 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 137-138 56

ภาพที่ 63 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 146-148 57

ภาพที่ 64 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 174-177 57

ภาพที่ 65 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 183-184 58
ภาพที่ 66 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 192-195 58
ภาพที่ 67 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 198-199 58
ภาพที่ 68 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 210-213 59
ภาพที่ 69 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 222-224 59
ภาพที่ 70 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 287-288 60
ภาพที่ 71 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 368-369 60
ภาพที่ 72 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 28-31 60
ภาพที่ 73 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 96-104 61
ภาพที่ 74 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 135-140 62
ภาพที่ 75 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 171-172 62
ภาพที่ 76 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 245-246 62
ภาพที่ 77 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 249-253 63
ภาพที่ 78 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 48-51 63
ภาพที่ 79 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 61-62 63
ภาพที่ 80 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 129-136 64
ภาพที่ 81 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 149-154 64
ภาพที่ 82 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 159-160 65

ภาพที่ 83 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 174-176 65
ภาพที่ 84 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 206-208 65
ภาพที่ 85 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 241-244 66
ภาพที่ 86 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 250-253 66
ภาพที่ 87 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 299-300 67
ภาพที่ 88 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 315-317 67
ภาพที่ 89 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 321-324 68
ภาพที่ 90 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 360-361 68
ภาพที่ 91 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 405-411 69
ภาพที่ 92 การบรรเลงออสตินาโตในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 25-26 69
ภาพที่ 93 การบรรเลงออสตินาโตในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 262-264 70
ภาพที่ 94 การบรรเลงออสตินาโตในบทเพลง Solar ห้องที่ 432-436 70
ภาพที่ 95 การบรรเลงออสตินาโตในบทเพลง Solar ห้องที่ 481-494 70
ภาพที่ 96 การย้ำโน้ตในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 162-164 71
ภาพที่ 97 การย้ำโน้ตในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 171-173 71
ภาพที่ 98 การย้ำโน้ตในบทเพลง Solar ห้องที่ 125-128 71
ภาพที่ 99 การย้ำโน้ตในบทเพลง Solar ห้องที่ 139-143 72
ภาพที่ 100 การย้ำโน้ตในบทเพลง Solar ห้องที่ 237-238 72
ภาพที่ 101 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 45-46 72
ภาพที่ 102 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 50-51 73
ภาพที่ 103 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 137-138 73
ภาพที่ 104 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 143-147 73
ภาพที่ 105 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 72-75 74

ภาพที่ 106 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 140-141 74
ภาพที่ 107 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 174-177 74
ภาพที่ 108 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 255-256 75
ภาพที่ 109 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 262-264 75
ภาพที่ 110 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 287-289 75
ภาพที่ 111 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง All of you (take 2) ห้องที่ 273-276 76
ภาพที่ 112 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Solar ห้องที่ 101-105 76
ภาพที่ 113 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Solar ห้องที่ 275-278 76
ภาพที่ 114 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Solar ห้องที่ 465-467 77
ภาพที่ 115 การบรรเลงใช้โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียงในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 130-132 77
ภาพที่ 116 การบรรเลงใช้โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียงในบทเพลง Solar ห้องที่ 237-238 78
ภาพที่ 117 การบรรเลงใช้โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียงในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 378-381 78
ภาพที่ 118 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 53-57 79
ภาพที่ 119 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 113-122 ...79
ภาพที่ 120 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 129-136 ...79
ภาพที่ 121 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 149-156 ...80
ภาพที่ 122 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง All of you ห้องที่ 70-73 80
ภาพที่ 123 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 165-168 ...81
ภาพที่ 124 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 186-190 ...81

บทที่ 1
บทนำ

1. ที่มาและความสำคัญ

เบส สำหรับการบรรเลงดนตรี เป็นหนึ่งในหลากหลายองค์ประกอบที่มีความสำคัญนอกจากทำนอง (Melody) หรือเสียงประสาน (Harmony) เนื่องจากเป็นสิ่งที่สร้างแนวเสียงต่ำให้กับบทเพลง ทำให้เกิดความสมบูรณ์ของบทเพลงขึ้น มีปรากฏในดนตรีเกือบทุกสไตล์ในโลกนี้ ดังนั้นการศึกษาการบรรเลงเบสจึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในดนตรีแจ๊ส การบรรเลงเบสในดนตรีแจ๊สไม่เพียงเป็นการสร้างแนวเสียงต่ำให้กับบทเพลงเท่านั้น ยังถือเป็นสะพานเชื่อมระหว่างจังหวะ (Rhythm) และเสียงประสาน อีกทั้งมีการบรรเลงเดี่ยว (Solo) โดยการบรรเลงแนวเบสและบรรเลงเดี่ยวนั้นมีลักษณะเป็นการด้นสด (Improvisation) ซึ่งแสดงออกถึงเอกลักษณ์เฉพาะคือผู้บรรเลง อันถือเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สอีกด้วย และด้วยเอกลักษณ์ของนักดนตรีแต่ละคนนี้ ทำให้เกิดแนวคิดและเทคนิควิธีการที่มีความหลากหลาย ควรแก่การศึกษาเพื่อนำไปพัฒนาต่อเป็นอย่างยิ่ง

สำหรับผู้บรรเลงเบสในดนตรีแจ๊สนั้น มีหลายบุคคลให้ศึกษาเพราะแต่ละคนล้วนมีแนวคิดและเทคนิควิธีการที่มีความแตกต่างกัน แต่บุคคลที่ผู้วิจัยได้ให้ความสนใจเป็นอย่างยิ่งนั้นได้แก่ สก็อตต์ ลาฟาโร (Scott LaFaro, ค.ศ. 1936-1961) ผู้บรรเลงเบสที่มีชื่อเสียงมากผู้หนึ่ง มีผลงานการบรรเลงร่วมกับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงมากมาย อาทิเช่น ออร์เนตต์ โคลแมน (Ornette Coleman, ค.ศ. 1930-2015) บิลล์ อีแวนส์ (Bill Evans, ค.ศ. 1929-1980) วิกเตอร์ เฟลด์แมน (Victor Feldman, ค.ศ. 1934-1987) สแตน เกตซ์ (Stan Getz, ค.ศ. 1927-1991) เป็นต้น แต่ด้วยการเสียชีวิตอย่างกะทันหันทางรถยนต์ของเขาในปี ค.ศ.1961 ทำให้มีระยะเวลาค่อนข้างสั้นในการบรรเลงดนตรี แต่จากระยะเวลาค่อนข้างสั้นนั้น ลาฟาโรมีผลงานร่วมกับนักดนตรีซึ่งล้วนมีชื่อเสียงแสดงให้เห็นถึงความสามารถอันยอดเยี่ยมและทำให้ผู้วิจัยต้องการที่จะศึกษาแนวทางการบรรเลงเบสของสก๊อตต์ ลาฟาโร

ลาฟาโรนั้นถือเป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์การเดินเบสในลักษณะของการสร้างแนวทำนองอย่างอิสระ มีการตอบสนองสื่อสารกับเสียงจากผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอื่น โดยมุ่งเน้นไปที่เรื่องของจังหวะและบันไดเสียงอันสอดคล้องกับโครงสร้างของคอร์ดในเพลงได้อย่างชัดเจน สร้างบทบาทและ

แนวทางการเดินเบสในการรวมวงที่แตกต่างไปจากการเดินเบส (Walking bass line) ก่อนหน้านั้น ซึ่งปกติจะบรรเลงด้วยค่าโน้ต 1 จังหวะ โดยบรรเลงในทุกจังหวะของห้องเพลง แต่การเดินเบสของลาฟาโรนั้นไม่ใช้จังหวะที่สม่ำเสมอ เน้นการสื่อสารกับผู้ร่วมบรรเลงในวงดนตรี เสมือนกับการด้นสดบนการเดินเบส โดดเด่นในด้านทักษะความสามารถการบรรเลงเดี่ยวในลักษณะด้นสดบนเครื่องดนตรีเบส อีกทั้งยังมีการประพันธ์เพลงอันมีเอกลักษณ์ เต็มไปด้วยจินตนาการและความนำสมัย ทำให้เขากลายเป็นผู้ที่มีอิทธิพลต่อแนวทางการเล่นของผู้บรรเลงเบสแจ๊สในปัจจุบันมากที่สุดคนหนึ่งของโลก

ในการวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาการบรรเลงเบสของลาฟาโรจากเพลงทั้งหมดในชุดเพลง Sunday At The Village Vanguard ของ บิล อีแวนส์ บันทึกเสียงในลักษณะของการบรรเลงสด ในวันที่ 25 มิถุนายน ค.ศ.1961 มีบรรเลงในรูปแบบวงดนตรีสามชิ้น (Trio) ร่วมกันกับ บิลล์ อีแวนส์ ในตำแหน่งเปียโน และ พอล โมเชียน (Paul Motian, ค.ศ. 1931-2011) ในตำแหน่งกลอง

ความน่าสนใจในการเลือกศึกษาวิเคราะห์แนวทางการบรรเลงเบสในชุดเพลงนี้ เนื่องจากมีแนวทางการบรรเลงเบสประกอบทำนองและการด้นสดแตกต่างไปจากผู้บรรเลงเบสในยุคนั้นที่จะบรรเลงประกอบเพียงเป็นพื้นให้กับการบรรเลงทำนองหรือด้นสดอย่างเช่นการเดินเบส แต่การบรรเลงประกอบของลาฟาโรจะเป็นการสร้างทำนองสอดประสานไปกับการด้นสด โดยใช้สัดส่วนโน้ตที่หลากหลาย ทั้งโน้ตยาวและสั้น เริ่มในจังหวะยก ใช้ค่าโน้ตค่อนข้างอิสระ จนเกิดการบรรเลงโน้ตยาวข้ามเส้นกั้นห้อง (Over the bar line) สำหรับการศึกษาวิเคราะห์แนวทางการบรรเลงเบสของลาฟาโร จะศึกษาเทคนิคการบรรเลงทั้งการเดินเบสและการบรรเลงเดี่ยวในลักษณะด้นสดจากเพลงทั้งหมด 6 เพลง

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาวิเคราะห์การบรรเลงเบสของ สก็อตต์ ลาฟาโร และสรุปผลลักษณะแนวการบรรเลงของ สก็อตต์ ลาฟาโร ให้แก่ผู้ที่สนใจสามารถนำไปใช้ฝึกฝนหรือปฏิบัติจริงได้

3. ขอบเขตการวิจัย

ศึกษา ทำการวิเคราะห์ ในด้านแนวคิดและเทคนิควิธีการในการเดินเบสและการบรรเลงเดี่ยว ของสก็อตต์ ลาฟาโร จากเพลงทั้งหมดในชุดเพลง Sunday At The Village Vanguard ซึ่งประกอบไปด้วย 1) Gloria’s Step 2) My Man Has Gone 3) Solar 4) Alice in Wonderland 5) All of You และ 6) Jade Visions

4. ระเบียบวิธีวิจัย

4.1 รวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร สิ่งพิมพ์ โน้ตเพลง ซีดีเพลง (CD. Audio) ข้อมูลทางอินเตอร์เนต (Internet) และ บทสัมภาษณ์

4.2 ตรวจสอบ และจำแนกข้อมูล

4.3 วิเคราะห์ข้อมูลที่เป็นเอกสาร

4.4 ถอดเสียงบันทึกเป็นโน้ต

4.5 วิเคราะห์การบรรเลงเบสของสก็อตต์ ลาฟาโร ด้วยเกณฑ์การวิเคราะห์คือ เทคนิคในด้านจังหวะ ได้แก่ จังหวะการเริ่มต้นประโยคด้วยจังหวะยก การเล่นจังหวะสามพยางค์ และการใช้จังหวะขัดกับจังหวะปกติ ในด้านการพัฒนาทำนอง ได้แก่ การสร้างประโยคถามและตอบ การบรรเลงทำนองหลักของเพลงในการบรรเลงประกอบ การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า การขยายจังหวะของทำนอง การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง ออสตินาโต และ การย้ำโน้ตเดิมในการบรรเลง

4.6 ตรวจสอบข้อมูล สรุปผล และนำเสนอ

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 ทราบถึงแนวทางการบรรเลงเบสของสก็อตต์ ลาฟาโร

5.2 เป็นแนวทางการศึกษาให้ผู้ค้นคว้าสามารถเรียนรู้ ฝึกฝน ปฏิบัติตาม และนำไปประยุกต์ใช้กับการบรรเลงเบสของตนเองได้

6. ข้อตกลงเบื้องต้น

คำศัพท์ดนตรีที่มีอยู่ในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ใช้คำแปลที่มาจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ โดย ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ โดยจะเขียนภาษาอังกฤษกำกับไว้ในวงเล็บเฉพาะครั้งแรกเท่านั้น เช่น เสียงประสาน (Harmony) ยกเว้นแต่ว่าคำศัพท์นั้นไม่ได้ถูกรวบรวมไว้ในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ หรือคำนั้นใช้ในบริบทของดนตรีแจ๊สซึ่งแตกต่างไปจากที่บัญญัติไว้ในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ ผู้วิจัยจึงจะอธิบายและจำกัดความเป็นภาษาไทยหรือทำการทับศัพท์ด้วยตัวเอง

คำศัพท์ที่เป็นชื่อบุคคลจะเขียนเป็นภาษาไทยโดยจะเขียนเป็นภาษาอังกฤษพร้อมทั้งระบุปีเกิด และปีมรณะไว้ในวงเล็บเฉพาะครั้งแรกเท่านั้น เช่น สก็อตต์ ลาฟาโร (Scott LaFaro, ค.ศ. 1936-1961) โดยในครั้งต่อไปจะใช้เพียงชื่อภาษาไทยคือ ลาฟาโรเท่านั้น

ชื่อของบทประพันธ์และชื่อชุดเพลงจะเขียนเป็นภาษาอังกฤษ เช่น Sunday At The Village Vanguard

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
ผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง เกี่ยวกับการบรรเลงเบส และได้นำมาเป็นประเด็นในการทบทวนวรรณกรรมดังต่อไปนี้

ประวัติศาสตร์การบรรเลงเบสในดนตรีแจ๊สโดยสังเขป

การใช้เครื่องดนตรีกลุ่มเบสในดนตรีแจ๊สนั้น เริ่มต้นในช่วงยุคแร็กไทม์ (Ragtime) เนื่องจากดนตรีแบบบลูส์ซึ่งเป็นดนตรีซึ่งมีมาก่อนหน้าดนตรีแร็กไทม์ และเป็นรากฐานของดนตรีแจ๊ส ยังไม่ได้ใช้เครื่องดนตรีกลุ่มเบส เนื่องจากนักดนตรีผิวดำที่ถูกกวาดต้อนมา ต้องทำงานอยู่ในไร่ และอยู่ในฐานะทาส ทำให้การหาเครื่องดนตรีมาบรรเลงเป็นเรื่องยากพอสมควร ทำให้ต้องใช้เครื่องดนตรีแบบง่ายๆ หรือสามารถจัดทำขึ้นเองเพื่อร้องรำทำเพลง เพื่อความสนุกสนาน และระบายความในใจถึงความทุกข์ยากต่างๆ ที่ได้รับจากความเป็นทาส

ดนตรีแร็กไทม์เกิดขึ้นช่วง 15 ปีแรกของศตวรรษที่ 20 โดยมี สก็อตต์ จอปลิน (Scott Joplin, 1868-1917) เป็นผู้ริเริ่ม ในช่วงแรกของดนตรีแร็กไทม์ บทเพลงจะเป็นการประพันธ์สำหรับเปียโนเพียงอย่างเดียว แนวทางการบรรเลงเบสมีทั้งช่วงเสียง เสียงกลาง และเสียงต่ำ อีกทั้งมีการไล่ขึ้นลงอย่างตลอดเวลา (ภาพที่ 1) ทำให้บทเพลงเป็นที่น่าสนใจของผู้คนมากขึ้น

ภาพที่ 1 ตัวอย่างการบรรเลงเบสในยุคแร็กไทม์ จากบทเพลง The Entertainer

ในช่วงหลังปี ค.ศ. 1910 หลังจากดนตรีแร็กไทม์เริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้น ในนิวออร์ลีนส์ (New Orleans) ได้เริ่มมีวงดนตรีในลักษณะเดินขบวน หรือ มาร์ชชิ่ง (Marching) ประกอบการเต้นรำ งานศพ หรืออื่นๆ เนื่องจากมีลักษณะเป็นการบรรเลงเดินขบวน เพื่อความสะดวกและเหมาะสม จะใช้เครื่องเป่าเป็นเครื่องดนตรีกลุ่มเบส เช่น ทูบา (Tuba) เป็นต้น

วงดนตรีแจ๊สในยุคต้นเป็นวงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากวง มาร์ชชิ่ง โดยสังเกตได้จากรูปแบบของจังหวะที่มาจากดนตรีมาร์ชชิ่ง รวมถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ที่มีลักษณะคล้ายคลึงด้วย โดยเรียกวงดนตรีประเภทนี้ว่าดิกซีแลนด์ (Dixieland) ลักษณะสำคัญของดนตรีประเภทนี้ มีความแตกต่างจากดนตรีมาร์ชชิ่งคือ มีการสอดทำนอง (Counterpoint) ระหว่างเครื่องดนตรีซึ่งทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก เช่น ทรัมเป็ต กับเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น คลาริเนต หรือทรอมโบน อีกประการสำคัญคือ การพัฒนาของท่อนด้นสดของผู้บรรเลงเดี่ยวมีความชัดเจนมากขึ้นในการบรรเลงบทเพลง วงดนตรีดิ๊กซีแลนด์ที่สำคัญได้แก่ เฟลตเชอร์ เฮนเดอร์สัน (Fletcher Henderson, ค.ศ.1897-1952) วงออริจินัลดิ๊กซีแลนด์ แจ๊สแบนด์ (Original Dixieland Jass Band) วงฮ็อตเซเว่น (Hot seven) ซึ่งมีหลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong, ค.ศ. 1901-1971) เป็นหัวหน้าวง ผู้เป็นนักดนตรีคนสำคัญ ผู้บุกเบิกการด้นสด และได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาของการด้นสดในดนตรีแจ๊ส

ต่อมาเครื่องดนตรีกลุ่มเบส ได้เริ่มใช้ ดับเบิลเบส เข้ามาบรรเลงประกอบจังหวะมากขึ้น เนื่องจากไม่จำเป็นต้องมีการบรรเลงเดินขบวนแล้ว โดยการบรรเลงเน้นโน้ตพื้นต้น (Tonic) และโน้ตตัวที่ 5[1] ดังภาพที่ 2 เป็นตัวอย่างการบรรเลงเบสจากบทเพลง Tiger Rag โดยวงเดอะออริจินัลดิกซีแลนด์แจ๊สแบนด์ (The Original Dixieland Jazz Band) ซึ่งประกอบด้วยโน้ตหลักคือ โน้ตพื้นต้นและโน้ตตัวที่ 5

ภาพที่ 2 การบรรเลงเบสในบทเพลง Tiger Rag ของวงเดอะออริจินัลดิกซีแลนด์แจ๊สแบนด์

ในช่วง ปี ค.ศ. 1900-1920 นอกจากดนตรีแร็กไทม์ และดนตรีดิ๊กซีแลนด์แล้ว ดนตรีประเภทสไตรด์เปียโน (Stride piano) ได้ถูกพัฒนาขึ้นในย่านฮาร์เลม (Harlem) ในมหานครนิวยอร์ค

[1] นพดล ถิรธราดล, “การวิเคราะห์เปรียบเทียบแนวการเดินเบส และการด้นเบสในดนตรีแจ๊สของชาร์ล มิงคัส เรย์ บราวน์ และเอ็ดดี้ โกเมส” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2544), 1-3.

โดยเจมส์ พี จอห์นสัน (James P. Johnson, ค.ศ.1894-1955) บทเพลงประเภทนี้ เป็นบทเพลงสำหรับเปียโนที่เน้นการบรรเลงจังหวะแบบดนตรีเดินแถวในส่วนสนับสนุน และเริ่มมีการใช้การเดินเบส (Walking bass line) โดยใช้โน้ตหนึ่งจังหวะ (โน้ตตัวดำ) บรรเลงทั้ง 4 จังหวะ เน้นที่จังหวะ 2 และ 4 ส่วนสังคีตลักษณ์ของบทเพลงมักจะมีลักษณะคล้ายสังคีตลักษณ์เพลงร้องแบบ 3 ตอน หรือ 2 ตอน นักดนตรีสไตรด์เปียโนท่านอื่นที่สำคัญได้แก่ โธมัส แฟต วอลเลอร์ (Thomas “Fats” Waller, ค.ศ. 1904-1943) และ วิลลี่ ไลออน สมิทธ์ (Willie “Lion” Smith, ค.ศ. 1893-1973)

ภาพที่ 3 ตัวอย่างการเดินเบสในบทเพลง Feelin’ Blue ของ เจมส์ พี จอห์นสัน

ในช่วงทศวรรษที่ 1930 ดนตรีแจ๊สในลักษณะ “สวิง” (Swing) ได้เริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้น มีจัดรูปแบบวงที่เรียกว่าวงบิกแบนด์ โดยมีการนำเอาเครื่องดนตรีที่นิยมใช้กับดนตรีแจ๊สในปัจจุบัน เช่น แซ็กโซโฟน ดับเบิลเบส และกีตาร์มาประกอบในวงดนตรี และมีการประดิษฐ์ไฮแฮท (Hi-hat) เพื่อใช้บรรเลงประกอบกับวงดนตรีที่มีขนาดใหญ่ขึ้น สำหรับดนตรีสวิงมีบรรเลงเพื่อความสนุกสนานสำหรับเต้นรำ เริ่มมีท่อนสำหรับผู้แสดงเดี่ยว (Solo) ที่โดดเด่นกว่าในวงดนตรีแบบดิ๊กซีแลนด์ กลุ่มนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในยุคนี้ เช่น เคาท์ เบซี (Count Basie, ค.ศ.1904-1984) ดุก เอลลิงตัน (Duke Ellington, ค.ศ.1899-1974) เบนนี กูดแมน (Benny Goodman, ค.ศ.1909-1986) เนื่องด้วยการเรียบเรียงบทเพลงใช้การบรรเลงเบสเป็น 4 จังหวะเป็นส่วนใหญ่ประกอบกับการมีไฮแฮทและไรด์ ของกลองชุด ทำให้เครื่องดนตรีกลุ่มเบสนิยมใช้ดับเบิลเบสมากกว่าเบสจากเครื่องเป่า โดยการเดินเบสจะใช้โน้ตหนึ่งจังหวะ (โน้ตตัวดำ) บรรเลงทั้ง 4 จังหวะ มีการเน้นที่จังหวะ 2 กับ 4 แต่การใช้โน้ตที่ประกอบการบรรเลงเริ่มแสดงคุณลักษณะของเสียงประสานมากขึ้น เช่น มีการใช้โน้ตตัวที่ 3 , 7 , 9 และโน้ตอื่น ๆ

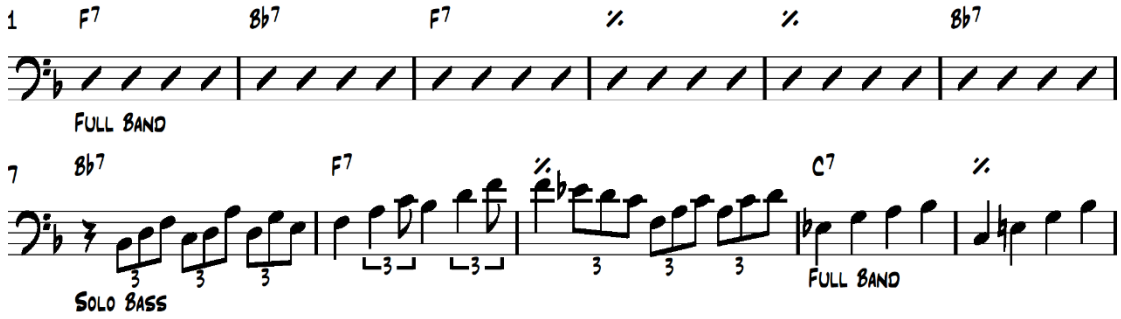
ภาพที่ 4 ตัวอย่างการเดินเบสในบทเพลง Cottontail โดยการเรียบเรียงสำหรับวงบิกแบนด์ของดุก เอลลิงตัน

จากช่วงเริ่มต้นจนถึงช่วงเริ่มต้นของยุคสวิง จะสังเกตได้ว่าเบสจะมีหน้าที่ประกอบจังหวะหรือเพียงสนับสนุนให้กับวงดนตรี จนกระทั่ง จิมมี แบลนตัน (Jimmy Blanton, ค.ศ.1918-1942) ได้บุกเบิกวิธีการบรรเลงเบสใหม่ๆ อย่างการบรรเลงลักษณะทำนองสอดประสาน (Counter melodies) กับทำนองของบทเพลง การบรรเลงจังหวะขัด และที่สำคัญมากคือ การริเริ่มการด้นสด (Improvisation) จนกลายเป็นอิทธิพลให้กับนักเบสแจ๊สในยุคต่อมา ดังตัวอย่างในภาพที่ 5 เป็นตัวอย่างการบรรเลงของจิมมี แบลนตัน ในบทเพลง Sepia Panorama ประพันธ์โดยดุ๊ก เอลลิงตัน โดยมีการบรรเลงทำนองสอดประสานสลับกับการเดินเบส

ภาพที่ 5 ตัวอย่างการบรรเลงเบสในบทเพลง Sepia Panorama ของจิมมี แบลนตัน

ในราวทศวรรษที่ 1940-1950 ดนตรีแจ๊สในลักษณะบีบอป (Bebop) ได้เกิดขึ้น ซึ่งถือว่าเป็นแนวทางการบรรเลงที่มีความสำคัญมากสำหรับดนตรีแจ๊ส เนื่องจากสงครามโลกครั้งที่สอง สภาพสังคม และเศรษฐกิจในยุคหลังสงครามทำให้การรวมตัวและแสดงดนตรีของวงดนตรีขนาดใหญ่แบบดนตรีในยุคสวิงเป็นสิ่งที่กระทำได้ยาก ทำให้วงดนตรีในยุคบีบอปมีลักษณะเป็นวงดนตรีขนาดเล็กซึ่งมีจำนวนผู้บรรเลงตั้งแต่สองคนจนถึงหกคน ด้วยวงดนตรีที่มีขนาดเล็กลงทำให้การเปิดกว้างสำหรับการแสดงความสามารถได้มากขึ้น นักดนตรีแต่ละคนมีอิสระในการบรรเลงและการด้นสดมากยิ่งขึ้น นัก

ดนตรีแจ๊สที่เป็นผู้นำของยุคบีบอป ได้แก่ ชาร์ลี ปาร์กเกอร์ (Charlie Parker, ค.ศ.1920-1955) ดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespie, ค.ศ.1917-1993) บัด พาวเวล (Bud Powell, ค.ศ.1924-1966) เธโลเนียส มังค์ (Thelonius Monk, ค.ศ.1917-1982) และแม็กซ์ โรช (Max Roach, ค.ศ.1924-2007) นักดนตรีกลุ่มนี้เป็นผู้ริเริ่มดนตรีแจ๊สแนวบีบอปที่แสดงถึงอัตลักษณ์ทางดนตรี และมีความซับซ้อนทางดนตรีอันเข้มข้นกว่าดนตรีในยุคสวิง ด้วยการใช้ทำนองที่มีลักษณะเป็นโครมาติกแบบต่อเนื่อง และการดำเนินคอร์ดที่มีลักษณะไม่ตามแบบแผน รวมถึงการใช้จังหวะขัดในส่วนของทำนอง และการบรรเลงประกอบมากยิ่งขึ้น หลายบทเพลงมีการใช้ความเร็วของบทเพลงค่อนข้างเร็วมาก หรือช้ามาก จนทำให้บทเพลงนั้นไม่เหมาะสำหรับการเต้นรำ ดังตัวอย่างบทเพลง Donna Lee ของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ซึ่งมีการโน้ตโครมาติกอย่างต่อเนื่อง และใช้ความเร็วสูงหรือที่เรียกว่า Fast Swing (ภาพที่ 6)



ภาพที่ 6 ทำนองหลักบทเพลง Donna Lee ของชาร์ลี ปาร์คเกอร์

สำหรับการบรรเลงเบสของนักเบสในยุคนี้ เริ่มใช้โน้ตนอกโครงสร้างเสียงประสาน การใช้โน้ตครึ่งเสียงสร้างแนวการเดินเบสขนาดยาว (แทนการใช้เชื่อมระหว่างโน้ต) การด้นสดในเบสมีความโลดโผนมากขึ้น เต็มไปด้วยเทคนิคอันหลากหลาย อีกทั้งยังริเริ่มเป็นผู้นำในการบรรเลงทำนองหลักอีกด้วย ดังตัวอย่างในภาพที่ 7 เป็นการบรรเลงเบสในบทเพลง Bye Bye Blackbird ของเรย์ บราว (Ray Brown, 1926-2002) นักเบสผู้ร่วมงานกับทั้งชาร์ลี ปาร์คเกอร์ และดิกซี กิลเลสปี ซึ่งจากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า เป็นการเดินเบสที่ทั้งใช้จังหวะขัด โน้ตนอกคอร์ด โน้คโครมาติก เต็มไปด้วยเทคนิคอันโลดโผน

ภาพที่ 7 ตัวอย่างการบรรเลงเบสในบทเพลง Bye Bye Blackbird ของเรย์ บราวน์

ในช่วงเวลาของยุคสวิงและบีบอป เป็นช่วงเวลาที่สำคัญมากสำหรับนักเบสแจ๊สทุกคน เนื่องจากสวิง และบีบอป ได้ให้อิทธิพลกับการบรรเลงเบสแจ๊สในรูปแบบต่างๆ ที่ได้เกิดขึ้นหลังจากสองยุคนี้

หลังจากการเสียชีวิตของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ในปี ค.ศ. 1955 เป็นดนตรีแจ๊สยุคหลังบีบอป หรือ โพสต์บอป (Post-bop) ได้เกิดดนตรีแจ๊สในรูปแบบต่าง ๆ เนื่องจากเกิดความต้องการแสวงหาดนตรีแจ๊สทิศทางใหม่ ดังดนตรีแจ๊สในลักษณะ “คูลแจ๊ส” (Cool jazz) ได้เกิดขึ้นจากการริเริ่มโดย “เลนนี ทริสทาโน” (Lennie Tristano, 1919-1978) มีสุ้มเสียงที่อุ่นกว่าบีบอป บรรเลงช้ากว่าและเน้นสร้างโน้ตยาว แต่ผลงานที่ทำให้ดนตรีคูลแจ๊สมีชื่อเสียงมากขึ้นและเป็นรูปธรรมได้แก่ ชุดเพลง “เบิร์ธ ออฟ คูล” (Birth of Cool) ของไมล์ส เดวิส (Miles Davis, ค.ศ. 1926-1991) แม้ว่าจะดูเหมือนดนตรีลักษณะคลูแจ๊สจะเป็นดนตรีที่ธรรมดา ฟังสบาย และไม่ซับซ้อนเหมือนกับบีบอป แต่ภายในเสียงสุ้มเสียงอันอบอุ่นนั้นเต็มไปด้วยความซับซ้อนของเสียงประสานอันน่าสนใจ การบรรเลงเบสในลักษณะคูลแจ๊ส จังหวะจะไม่สม่ำเสมอ ลดการเน้นจังหวะ 2 กับ 4 ลง เน้นโน้ตยาวจึงต้องใช้ดับเบิลเบสที่มีคุณภาพดีเพื่อสร้างความยาวเสียง (Sustain)

ในช่วงเวลาเดียวกันได้เกิดดนตรีแจ๊สในลักษณะ ฮาร์ดบอป (Hard bop) หรือ โพสต์บอป (Post-bop) โดยรับอิทธิพลจากบีบอปเป็นส่วนใหญ่ แต่ได้ผสมผสานกับดนตรีบลูส์ โซล (Soul) กอสเพล (Gospel) ทำให้เกิดความรู้สึกและโทนเสียงเข้มข้น หนักแน่น ตรงไปตรงมา มีการใช้โมด มีโครงสร้างของคอร์ดที่ซับซ้อนอย่างโคลเทรน เชนจ์ (Coltrane change) การเดินเบสของฮาร์ดบอป จะมีลักษณะเดียวกับสวิงและบีบอป แต่จะเน้นการให้ค่ากับจังหวะหนักมากขึ้น มีการบรรเลงที่เข้มข้นและดุดัน แม้ดนตรีในลักษณะฮาร์ดบอปจะมีช่วงเวลาเพียงสั้นๆ ในประวัติศาสตร์

ดนตรีแจ๊ส แต่ฮาร์ดบอปได้เป็นจุดเชื่อมและให้อิทธิพลแก่ดนตรีแจ๊สในยุคต่อมาได้แก่ ฟรีแจ๊ส (Free jazz)

ฟรีแจ๊ส มีอีกชื่อเรียกคือ อะวองการ์ดแจ๊ส (Avant-garde jazz) เกิดขึ้นราวต้นทศวรรษที่ 60 โดยกลุ่มนักดนตรีแจ๊สที่ต้องการแสดงออกในรูปแบบใหม่ๆ นำโดย ออร์เน็ตต์ โคลแมน (Ornette Coleman) โดยมีผลงานของเขาชุดหนึ่งเพื่อยืนยันถึงจุดยืนของแนวทางการบรรเลงในลักษณะนี้ ได้แก่ “ฟรีแจ๊ส” ซึ่งเป็นผลงานในปี 1960 ลักษณะการบรรเลงจะไม่ใช่เกณฑ์เดิมของแจ๊ส เช่น ไม่อิงกุญแจเสียง (Atonality) ไม่จำกัดรูปแบบจังหวะ การเขียนบทเพลงด้วยภาพ (Graphic score) เป็นต้น ทำให้ดนตรีลักษณะฟรีแจ๊สมีรูปแบบที่ค่อนข้างอิสระ เน้นแสดงออกถึงความคิดของนักดนตรีอย่างแท้จริง[2]

อีกทั้งยังเกิดดนตรีแจ๊สที่มีการผสมผสานกับดนตรีประเภทอื่น ๆ เช่น ฟิวชันร็อค (Fusion rock) ผสมผสานกับจังหวะของดนตรีร็อค ดังเช่นวง Return to Forever ของ ชิค คอเรีย (Chick Corea, ค.ศ.1941) Mahavishnu Orchestra ของจอห์น แมคลาฟลิน (John McLaughlin, ค.ศ.1942) Weather Report นำโดยโจ ซาวินูล (Joe Zawinul, ค.ศ.1932-2007) และเวย์น วอร์เตอร์ (Wayne Shorter, 1933) ดนตรีบอสโนวา (Bossa nova) ผสมผสานดนตรีแจ๊สกับจังหวะบอสโนวาของดนตรีลาติน (Latin) นักดนตรีที่มีชื่อเสียงในดนตรีรูปแบบนี้คือ อันโตนิโอ คาร์ลอส โจบิม (Antonio Carlos Jobim, ค.ศ.1927-1994) หรือ ดนตรีคลื่นที่สาม (Third stream) ซึ่งเป็นการพบกันครึ่งทางระหว่างดนตรีแจ๊สกับดนตรีคลาสสิก ซึ่งผู้นำในดนตรีกระแสนี้คือ กันเธอร์ ชูลเลอร์ (Gunther Schuller, ค.ศ.1925-2015)

นักเบสในแต่ละยุคล้วนแล้วแต่มีความสามารถอย่างยอดเยี่ยม แต่ละคนมีแนวทางการบรรเลงที่แตกต่างหลากหลายไปตามดนตรีแจ๊สในลักษณะต่างๆ แต่นักเบสแจ๊สที่ผู้วิจัยได้ให้ความสนใจเป็นอย่างมากนั้น ได้แก่ สก็อตต์ ลาฟาโร ผู้ซึ่งมีความสามารถยอดเยี่ยมและหลากหลาย ซึ่งเคยได้ร่วมงานเบนนี กูดแมน (Benny Goodman) ผู้นำวงบิกแบนด์ที่มีชื่อเสียงในยุคสวิง บิลล์ อีแวนส์ (Bill Evans) วิกเตอร์ เฟลด์แมน (Victor Feldman) สแตน เกตซ์ (Stan Getz) และได้ร่วมงานกับออร์เน็ต โคลแมน ซึ่งมีแนวทางการบรรเลงในลักษณะฟรีแจ๊สที่แตกต่างดนตรีแจ๊สในลักษณะอื่นอย่างสิ้นเชิง แสดงให้เห็นถึงความสามารถอันมากมายหลากหลายของเขา การบรรเลงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะทั้งหลีกหนีไปจากการเดินเบสปกติ ใช้การสื่อสารกับผู้บรรเลงทำนองหรือการด้นสด โน้ตที่เขาเลือกใช้

[2] อนันต์ ลือประดิษฐ์, แจ๊ส อิสรภาพทางดนตรีของมนุษยชาติ, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: เนชั่นมัลติมีเดีย กรุ๊ป จำกัด, 2545,) 95-107

เสมือนกับการด้นสดแม้ว่าจะอยู่ในหน้าที่ของการบรรเลงประกอบก็ตาม แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ เทคนิคอันหลากหลาย ทักษะที่ยอดเยี่ยม โดดเด่นในประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมากแม้ว่าจะมีช่วงชีวิตอันสั้นก็ตาม เนื่องด้วยเสียชีวิตจากอุบัติเหตุทางรถยนต์ จึงทำให้ผู้วิจัยต้องการศึกษาวิเคราะห์นักเบสผู้นี้

สก็อตต์ ลาฟาโร (Scott Lafaro)

สก็อตต์ ลาฟาโร เกิดในวันที่ ใน 3 เมษายน 1936 ในโรงพยาบาลโคลอมเบียที่เมืองนวร์ก ซึ่งเป็นเมืองเล็กๆอยู่ในรัฐนิวเจอร์ซี มีพ่อชื่อ ร็อคโค ลาฟาโร (Rocco Lafaro) แม่ชื่อ เฮเลน สก็อตต์ (Helen Scott) เขาเป็นรุ่นที่ 2 ของการเป็นพลเมืองอเมริกันที่มีบรรพบุรุษจากแคนาดาและอิตาลี เมื่ออายุได้ 5 ขวบ ครอบครัวของเขาย้ายไปที่เมืองเจนีวา พ่อของเขาเป็นนักไวโอลินเรียนที่วิทยาลัยดนตรีอีทากา (Ithaca Conservatory of Music) ในปี 1919 ซึ่งในช่วงเวลานั้นเป็นช่วงที่ดนตรีแจ๊สได้รับความนิยมอย่างมาก ทำให้พ่อของเขาได้รับอิทธิพลและมีความสนใจในดนตรีแจ๊ส ซึ่งสามารถสังเกตได้จากการเล่นของเขาในวงดนตรีของ ทอมมี่ ดอร์ซีย์ (Tommy Dorsey, ค.ศ.1905-1956) พอล ไวท์แมน (Paul Whiteman, ค.ศ.1890-1967) และ สมิธ บอลลูน (Smith Balloon, ค.ศ.1890-1967)

ลาฟาโรเริ่มบรรเลงดนตรีจากการเล่นคลาริเน็ต และ เทเนอร์แซ็กโซโฟน ก่อนที่จะตัดสินใจเปลี่ยนมาเริ่มบรรเลงเบสในภายหลัง ลาฟาโรนั้นชื่นชอบและยึดถือ ลี คอร์เน็ต (Lee Cornet)เป็นแบบอย่างในการเล่นดนตรีมาโดยตลอด แต่เนื่องจากเขาได้รับบาดเจ็บบริเวณปากเพราะการแข่งขันบาสเกตบอลซีเอ ในช่วงก่อนจะเรียนจบระดับมัธยมปลาย และเป็นเหตุผลที่ทำให้รู้สึกว่าเขาไม่สามารถเป็นผู้เล่นเครื่องเป่า (Woodwind) ที่ดีได้ ภายหลังจากนั้นเขามีโอกาสได้ไปดูการเล่นของนักเบสท้องถิ่นที่มีชื่อเสียงมากอย่าง ลีรอย ไวน์เนการ์ (Leroy Vinnegar) ในบาร์แห่งหนึ่ง จึงเกิดความประทับใจและตัดสินใจเริ่มหันมาฝึกเล่นเบสอย่างจริงจัง

ลาฟาโรศึกษาเกี่ยวกับดนตรีแจ๊สอย่างจริงจัง เพื่อสอบเข้าเรียนในมหาวิทยาลัยเดียวกับพ่อของเขา เขามักจะใช้เวลา 6-12 ชั่วโมงต่อวันในการฝึกซ้อมเบส นอกจากนี้ลาฟาโรยังได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานดนตรีที่มีชื่อเสียงจำนวนมาก และใช้เวลานานพอสมควรในการออกไปหาประสบการณ์จากการเล่นดนตรีในเมืองลอส แองเจอลิส (Los Angeles) ที่ตั้งอยู่ในทิศตะวันตกของอเมริกา

ก่อนจะได้ร่วมเล่นกับบิลล์ อีแวนส์ ลาฟาโรมีโอกาสเล่นในวงทริโอเป็นจำนวนมาก โดยในระหว่างที่ใช้ชีวิตอยู่ในเมืองลอส แองเจอลิส ได้มีการบันทึกเสียงร่วมกับบัดดี้ มอร์โรว์ (Buddy Morrow) ในปี 1959 และร่วมกับ เชท เบคเกอร์ (Chet Baker) ในปีถัดไป โดยถูกตั้งข้อสังเกตว่าเสียงจากไลน์เบสของเขาได้รับอิทธิพลโดยตรงจากแนวคิดการเล่นเครื่องเป่า (Woodwind) ของเขาเองในสมัยก่อน

ลาฟาโรย้ายมาอยู่ในเมืองนิวยอร์กในเดือนเมษายนปี 1959 และมีโอกาสได้ร่วมเล่นกับเบนนี กูดแมน ในเวลาอันสั้น นอกจากนี้เขายังได้ทำงานร่วมกับออร์เน็ต โคลแมน ผู้ซึ่งได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ก่อตั้งดนตรีฟรีแจ๊ส จากการบันทึกผลงานดนตรี 3 ชุด ซึ่งประกอบด้วย Free Jazz Improvisation และ Ornette!

ประสิทธิภาพที่ยอดเยี่ยมในการเล่นเบสของลาฟาโรถือเป็นเรื่องน่าแปลกใจอยู่ไม่น้อย เมื่อเขาทำได้ดีทั้งในเรื่องความคล่องตัวบนเครื่องดนตรีดับเบิ้ลเบส ความแม่นยำของโน้ตโดยเฉพาะช่วงโน้ตเสียงสูง และยังสามารถเล่นให้สอดคล้องเข้ากันได้ดีไปกับจังหวะที่เที่ยงตรงตามทำนองของเพลงอยู่เสมอ เมื่อเขาด้นสด เขามักจะยึดการเล่นอยู่บนพื้นฐานของกรอบจังหวะตลอดเวลา ลาฟาโรโดดเด่นมากเมื่อเข้ามาอยู่ในวงของบิลล์ อีแวนส์ เมื่อเขาไม่ได้ทำหน้าเป็นเพียงผู้สนับสนุนอยู่เบื้องหลังเหมือนนักเบสรุ่นก่อน แต่ลาฟาโรเลือกเล่นในลักษณะที่คล้ายกับการสนทนาร่วมกัน (Interaction) มีการสลับสับเปลี่ยนบทบาทในการบรรเลง ออกมานำเสนอทำนองอันน่าสนใจในบางโอกาส สามารถบรรเลงควบคู่ร่วมกันไปกับ บิลล์ อีแวนส์ และ พอล โมเชียนได้อย่างสอดคล้องกันเป็นหนึ่งเดียว และยังมีศักยภาพในเขียนเพลงได้เป็นอย่างดีอีกด้วย โดยสามารถสังเกตได้จากเพลง Gloria Steps และ Jade Visions ซึ่งมีไลน์เสียงประสานที่แปลกใหม่ผสมกับการแบ่งห้องที่ค่อนข้างแปลกประหลาดได้อย่างลงตัว เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของวิธีที่น่าตื่นตาตื่นใจของเขา

ถือเป็นเรื่องยากสำหรับวงดนตรีแจ๊สในรูปแบบทริโอที่จะนำเสนอดนตรีให้น่าสนใจ เนื่องด้วยจำนวนเครื่องมือที่มีจำกัด ทำให้นักดนตรีในวงนั้นต้องมีศักยภาพและมีความเข้าใจในการเล่นในหน้าที่ของแต่ละคนเป็นอย่างมาก ในประวัติศาสตร์แจ๊สมีวงดนตรีในรูปแบบนี้เกิดขึ้นอยู่เป็นจำนวนมาก อย่างไรก็ตามวงดนตรีที่น่าสนใจที่สุดและจุดเปลี่ยนของวงการดนตรีแจ๊สคือวง บิลล์ อีแวนส์ ทริโอ (Bill Evans Trio) ซึ่งประกอบไปด้วย บิลล์ อีแวนส์ในตำแหน่งเปียโน ลาฟาโรในตำแหน่งเบส และพอล โมเชี่ยนในตำแหน่งกลอง โดยการสนทนากันผ่านเสียงดนตรีที่ทั้ง 3 คนบรรเลงออกมาพร้อมกัน

นั้นสอดคล้องเข้ากันได้เป็นอย่างดี รวมไปถึงการสื่อสารร่วมกันได้อย่างลงตัวในขณะที่เล่นอย่างธรรมชาติ

ความโดนเด่นของ บิลล์ อีแวนส์ ทริโอ คืนการมีจุดยืนร่วมกันที่ไม่ยึดถือลักษณะการเล่นแบบแผนดั้งเดิมที่เครื่องดนตรีเบส และ กลองมีหน้าที่สนับสนุนแต่เพียงอย่างเดียว แต่มุ่งเน้นไปที่การสื่อสารระหว่างกันในวงมากขึ้น เปิดโอกาสให้เบสและกลองได้มีบทบาทในการนำเสนอแนวคิด ที่จะช่วยพัฒนาแนวนำนองในการด้นสดของวงไปด้วยกัน รวมไปถึงศักยภาพทางดนตรีอันยอดเยี่ยมของของนักดนตรีในวงทั้ง 3 คน

สก็อตต์ ลาฟาโร เสียชีวิตในอุบัติเหตุทางรถยนต์เมื่อวันที่ 6 กรกฎาคม 1961 ที่เมืองฟลินท์ นิวยอร์ก บนถนนที่20 เส้นทางระหว่างเมืองเจนีวาและเมืองคานัน เป็นเพียง 4 วันหลังร่วมแสดงดนตรีกับสแตน เก็ตซ์ (Stan Getz) ที่เทศกาลดนตรีแจ๊สนิวพอร์ต และเป็นเพียง 10 วันหลังจากบันทึกผลงานดนตรีชุด Sunday At The Village Vanguard กับบิลล์ อีแวนส์ ทริโอ (Bill Evans Trio)

ลาฟาโรนั้นถือเป็นความภูมิใจของเมืองเจนีวา โดยเมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2014 สภาเทศบาลเมืองเจนีวาได้ประกาศให้วันเกิดของลาฟาโร ซึ่งตรงกับวันที่วันที่ 3 เมษายน เป็น “วันสก็อตต์ ลาฟาโร” (Scott Lafaro Day) ประจำเมือง และเมื่อวันที่ 4 เมษายน 2014 มีพิธีอย่างเป็นทางการในการเปลี่ยนชื่อถนนในย่านใจกลางให้เมืองเป็น "สก็อตต์ ลาฟาโร ไดรฟ์" (Scott Lafaro Drive) โดยมีการแสดงดนตรีแจ๊สและกิจกรรมเฉลิมฉลองอื่นๆ มากมายรอบตัวเมืองเจนีวา เพื่อเป็นการเชิดชูและระลึกถึงปรากฏการณ์และมรดกทางดนตรีที่ลาฟาโรได้สร้างไว้

แม้เป็นเวลาเพียง 6-7 ปีที่ลาฟาโรได้บรรเลงเบสอย่างจริงจัง แต่ผลงานของเขายังคงมีอิทธิพลในโลกดนตรีในปัจจุบัน เขามีโอกาสได้ทำงานร่วมกันกับเหล่าตำนานนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงมากมายเช่น สแตน เก็ตซ์ ออร์เน็ต โคลแมน (Ornette Coleman) และ บิลล์ อีแวนส์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับวง บิลล์ อีแวนส์ ทริโอ ซึ่งเบสไลน์ของเขามีเอกลักษณ์ชัดเจนอย่างมาก โดยริเริ่มสร้างสรรค์บทบาทแนวทางการเล่นเบสในการเล่นรวมวงที่แตกต่างไปจากเดิม เพื่อที่จะสร้างแนวคิดและแรงบันดาลใจให้นักเบสได้เรียนรู้สืบต่อไป

ชุดเพลง Sunday At The Village Vanguard

Sunday At The Village Vanguard ของ บิลล์ อีแวนส์ มีบันทึกเสียงในลักษณะของการบรรเลงสดที่คลับแจ๊สวิลเลจ แวนการ์ด (Village Vanguard) เมืองนิวยอร์ก ในวันที่ 25 มิถุนายน ค.ศ.1961 ซึ่งถือเป็นการบันทึกเสียงครั้งสุดท้ายของลาฟาโรอีกด้วย ก่อนที่จะเสียชีวิตจากอุบัติเหตุทางรถยนต์ใน10 วันต่อมา มีบรรเลงในรูปแบบวงดนตรีสามชิ้น (Trio) ร่วมกันกับ บิล อีแวนส์ ในตำแหน่งเปียโน และ พอล โมเชียน (Paul Motian) ในตำแหน่งกลอง โดยผลงานของทั้งสามคนนี้ได้รับการยกย่องอย่างกว้างขวางว่าเป็นผลงานที่ดีที่สุดของเขาอันเป็นผลจากการมีการสื่อสารกันระหว่างผู้บรรเลงในวง

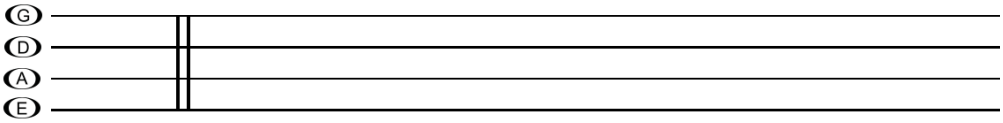
อีแวนส์ได้สร้างวงนี้ขึ้นจากการแสดงสดที่ Basin Street East ด้วยความต้องการที่จะพัฒนาประสบการณ์การบรรเลงในรูปแบบทรีโอที่มีการโต้ตอบที่สมบูรณ์แบบ เป็นการบรรเลงที่ให้ความรู้สึกที่ไม่เคยได้ยินมาก่อนเนื่องจากโดยปกติเปียโนจะนิยมบรรเลงเป็นหลักทั้งทำนอง เสียงประสาน โดยมีกลองและเบสทำหน้าที่สนับสนุนด้วยจังหวะเท่านั้น แต่การบรรเลงสื่อสารภายในวงของอีแวนส์นี้แสดงให้เห็นถึงการโต้ตอบที่มีความกลมกลืน สวยงาม แตกต่างจากปกติ ดังในเพลง "My Man's Gone Now" จากผลงานชุดเพลง Porgy & Bess แส้ (brush) ของโมเชียนบรรเลงเบาดั่งกระซิบตามจังหวะ จากนั้นทั้งอีแวนส์และลาฟาโร เข้าสู่บทสนทนาในโมดไมเนอร์ที่มีความเข้มหม่นลงไปในทำนองและเสียงประสาน เป็นรูปแบบของการปรับตัวเข้าหากันแบบโต้ตอบที่ไร้รอยต่อและลื่นไหลไปด้วยกันและกัน เป็นการผสมผสานของดนตรีแจ๊สในแบบโพสต์บ็อป และการผสมผสานระหว่างเสียงประสานกับจังหวะ เป็นความสมดุลที่มาจากความสามารถอันน่าทึ่งของนักดนตรีทั้งสามคนในวง บิลล์ อีแวนส์ ทริโอ[3]

บทเพลงในชุดเพลง “Sunday At The Village Vanguard” ประกอบด้วยทั้งหมด 6 เพลง ได้แก่ 1) Gloria’s Step 2) My Man Has Gone 3) Solar 4) Alice in Wonderland 5) All of You และ 6) Jade Visions

[3] Bailey, C. Michael, **Bill Evans Trio: Sunday at the village vanguard & Waltz for debby,** accessed April 9, 2018, available from https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-trio-sunday-at-the-village-vanguard-and-waltz-for-debby-by-c-michael-bailey

เทคนิคการบรรเลงเบื้องต้นของดับเบิลเบส

ดับเบิลเบสเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่มีระดับเสียงต่ำที่สุด สำหรับดับเบิลเบสที่ใช้โดยทั่วไปจะมี 4 สาย การตั้งเสียงจะเรียงลำดับจากต่ำไปหาสูงคือเสียง E A D G ตามลำดับ ส่วนสำหรับดับเบิลเบสห้าสายจะเพิ่มสายเสียงต่ำ B หรือ สายเสียงสูง C [4]



ภาพที่ 8 การตั้งสายโดยทั่วไปของดับเบิลเบส

ดับเบิลเบสจะมีวิธีการบรรเลงสองรูปแบบคือ การใช้คันชัก (Bow) หรืออาร์โค (Arco) และการใช้นิ้วดีดสาย (Pizzicato) โดยในดนตรีคลาสสิกและดนตรีแทนโก (Tango music) จะใช้ทั้งสองรูปแบบ เนื่องจากต้องการเสียงโดยธรรมชาติของเครื่องดนตรี ส่วนในดนตรีแจ๊ส บลูส์ ร็อคหรือดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกันจะเน้นใช้นิ้วดีดสาย เนื่องจากเครื่องดนตรีกลุ่มเบสในดนตรีแจ๊ส บลูส์หรือร็อคนี้ ทำหน้าที่คล้ายกับเครื่องประกอบจังหวะอย่างกลอง การใช้นิ้วดีดจึงสร้างความคล้ายคลึง

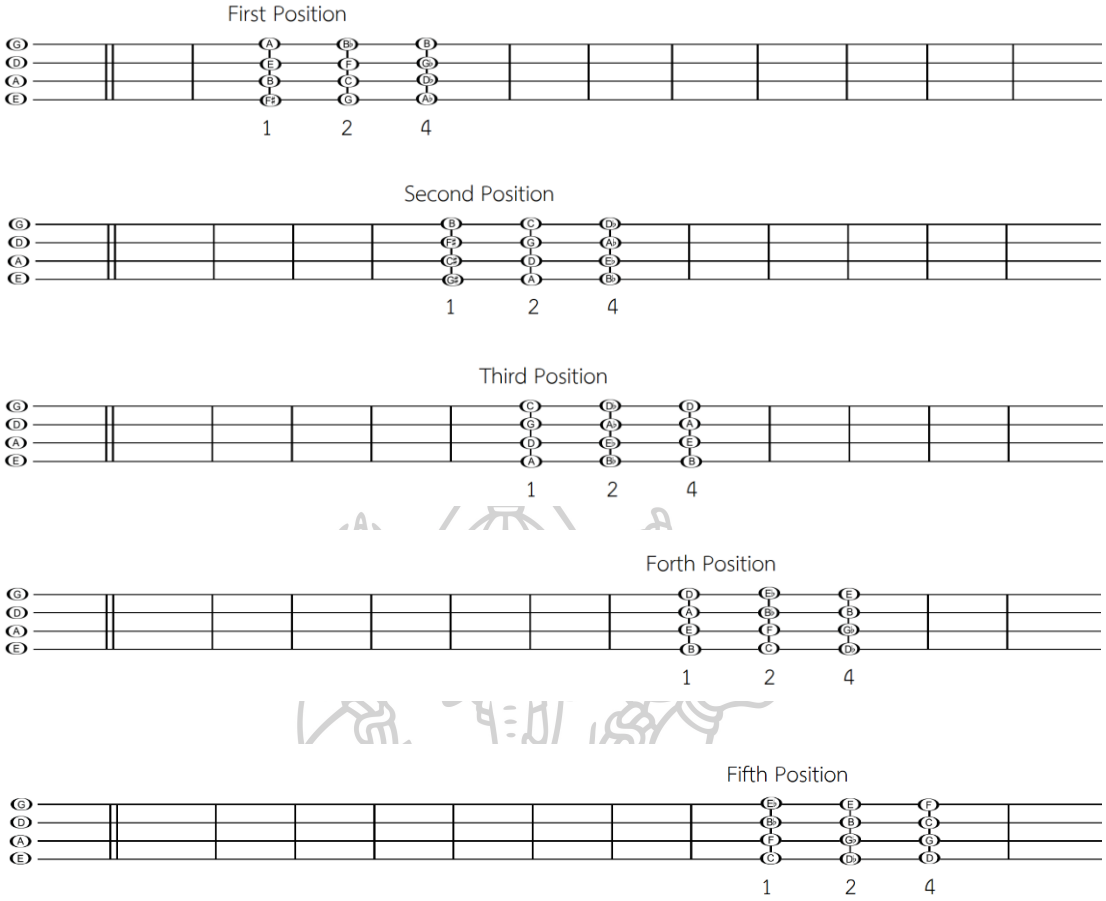
[4] Monika Kwiatkowska, “Technical Exercises for Double Bass” (Master of Fine Arts in Music in Orchestra Symphonic Performance, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 2016), 4.

กับเครื่องประกอบจังหวะได้ดีกว่าการใช้คันชัก อีกทั้งยังต้องบรรเลงด้วยความเร็วเป็นเวลานาน และต่อเนื่อง ดังนั้นการใช้นิ้วดีดสายในดนตรีแจ๊ส บลูส์ หรือร็อค จึงมีความเหมาะสมมากกว่าการใช้คันชัก[5]

ภาพที่ 9 การใช้คันชักและการใช้นิ้วดีดในการบรรเลงดับเบิลเบส

ตำแหน่งการวางมือซ้ายในการบรรเลงดับเบิลเบส สามารถแบ่งออกได้เป็น 6 ตำแหน่ง โดยตำแหน่งการวางนิ้วซ้ายที่ 1-5 จะใช้นิ้ว 3 นิ้ว ได้แก่ นิ้วชี้แทนด้วยเลข 1 นิ้วกลางแทนด้วยเลข 2 และนิ้วก้อยแทนด้วยเลข 4 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

[5] Wikipedia, **Double bass,** accessed May 31, 2018, available from https://en.wikipedia.org/wiki/Double_bass



ภาพที่ 10 ตำแหน่งการวางนิ้วมือซ้ายบนดับเบิลเบส ตำแหน่งที่ 1-5

สำหรับตำแหน่งการบรรเลงตั้งแต่กลางฟิงเกอร์บอร์ด (Fingerboard) เป็นต้นไป เป็นตำแหน่งการวางนิ้วมือซ้ายที่ 6 โดยจะใช้นิ้วโป้งแทนที่นิ้วชี้เนื่องจากมีความลำบากในการบรรเลง และนิ้วใช้อื่น ๆ ได้อย่างอิสระตามความถนัดของผู้บรรเลง[6]

[6] Monika Kwiatkowska, “Technical Exercises for Double Bass” (Master of Fine Arts in Music in Orchestra Symphonic Performance, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 2016), 13-14

ภาพที่ 11 ตำแหน่งการวางนิ้วมือซ้ายบนตำแหน่งที่ 6

ในการบรรเลงดับเบิลเบสโดยทั่วไปจะบรรเลงในลักษณะโน้ตเดี่ยว (Single note) เป็นการบรรเลงโน้ตออกมาเป็นทำนองหรือทำนองสอดประสาน นอกจากนี้ยังสามารถบรรเลงในลักษณะขั้นคู่เสียงหรือดับเบิล สตอปส์ได้ ซึ่งการบรรเลงเป็นขั้นคู่เสียงนี้ จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้บรรเลงต้องมีทักษะที่ดีพอสมควร อาจจะมีปัญหาสำหรับผู้ที่เริ่มต้นบรรเลง เนื่องจากความแม่นยำในการวางนิ้วอาจไม่ดีพอ ทำให้เกิดเสียงที่ไม่ชัดเจนได้ โดยเฉพาะในดนตรีคลาสสิก ที่ต้องใช้คันชักในการบรรเลง จึงต้องควบคุมทั้งมือซ้ายและการควบคุมคันชักให้ได้เสียงออกมามีประสิทธิภาพ[7] สำหรับการบรรเลงดับเบิลสตอปส์ด้วยการใช้นิ้วดีดอย่างเช่นในดนตรีแจ๊สนั้น มีการใช้ทั้งนิ้วเดียวดีดด้วยนิ้วชี้หรือนิ้วกลาง ใช้สามนิ้วดีดร่วมกันได้แก่ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และในบางครั้งใช้นิ้วโป้งช่วยด้วย[8]

สำหรับการบรรเลงดับเบิลเบสด้วยเทคนิคดับเบิล สตอปส์นั้น มีเงื่อนไขทางกายภาพ คือ ความกว้างของมือซ้าย ซึ่งมีผลต่อการบรรเลงในแต่ละขั้นคู่ โดยส่วนใหญ่จะพบขั้นคู่สี่ ขั้นคู่ห้า ขั้นคู่เจ็ด ขั้นคู่แปด และขั้นคู่สิบ โดยขั้นคู่สี่หรือห้า จะบรรเลงด้วยสายใกล้กัน เช่นดังภาพที่ 12 บรรเลงขั้นคู่ห้า ด้วย สาย A และ D ส่วนขั้นคู่เจ็ดหรือแปด จะบรรเลงด้วยการข้ามสาย 1 สาย ดังภาพที่ 13 และในการบรรเลงในขึ้นคู่สิบ จะบรรเลงด้วยการข้ามสาย 2 สาย ดังภาพที่ 14

---

[7] Daino, Eric, “The Double Bass: A Technical Study of Timbre” (Degree of Honors Bachelor of Music Theory and Composition, Faculty of the University of Delaware, 2010), 55.

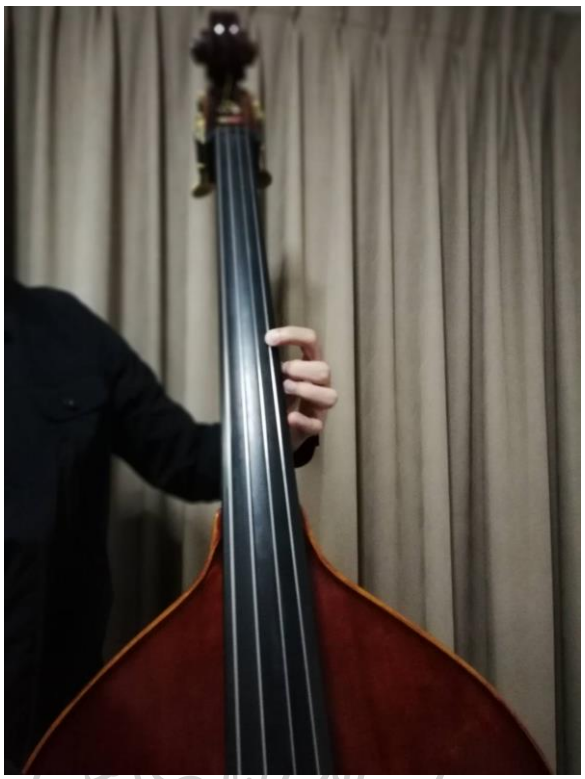
[8] Neef, Ashley de, “Explorations in double-stops: Three new pieces for expanding the role of the double bass in the jazz ensemble” (Degree of Honors Bachelor of Music, Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University, 2014), 18-21.

ภาพที่ 12 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ด้วยสายใกล้กัน

ภาพที่ 13 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ด้วยการข้ามสาย 1 สาย

ภาพที่ 14 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ด้วยการข้ามสาย 2 สาย

สำหรับขั้นคู่สิบ นั้น อาจบรรเลงโน้ตต่ำด้วยสายเปล่าได้ แต่จะสามารถบรรเลงได้ 3 ตำแหน่ง ได้แก่ ขั้นคู่สิบโน้ต E กับ G# โดยบรรเลงโน้ต E สายเปล่า E กับโน้ต G# ที่สาย G ขั้นคู่สิบโน้ต A กับ C# โดยบรรเลงโน้ต A สายเปล่า A กับโน้ต C# ที่สาย G และขั้นคู่สิบโน้ต D กับ F# โดยบรรเลงโน้ต D สายเปล่า D กับโน้ต F# ที่สาย G ดังตัวอย่างในภาพที่ 15



ภาพที่ 15 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ด้วยในขั้นคู่สิบ ด้วยสายเปล่า

ด้วยความกว้างของมือซ้าย อาจมีอุปสรรคในการบรรเลงบางขั้นคู่หรือไม่สามารถบรรเลงได้ อย่างเช่น ขั้นคู่สองในตำแหน่งการวางนิ้วมือซ้าย 1-5 ไม่สามารถบรรเลงได้ เนื่องจากมีความห่างของโน้ตบนฟิงเกอร์บอร์ดค่อนข้างมาก ยกเว้นจะเป็นการบรรเลงโน้ตที่สูงกว่าด้วยสายเปล่า เช่น โน้ต G# บนสาย E กับโน้ต A บนสาย A หรือโน้ต C# บนสาย A กับโน้ต D บนสาย D และในตำแหน่งการวางนิ้วมือซ้ายที่ 6 นั้น เป็นการใช้นิ้วโป้งในการวางนิ้วแรกทำให้การบรรเลงขั้นคู่สี่ซึ่งต้องทาบทั้ง 2 สายในตำแหน่งด้วยกันจึงเป็นสิ่งยากและไม่สามารถบรรเลงได้เสียงที่ดี[9] อีกทั้งการบรรเลงดับเบิล สตอปส์นั้นอาจต้องคำนึงถึงคุณภาพเสียงที่ออกมา อย่างเช่นขั้นคู่ห้าในช่วงเสียงต่ำมีเสียงค่อนข้างไม่ชัดเจน ควรบรรเลงในช่วงเสียงสูงกว่า ได้แก่ ตั้งแต่สาย A เป็นต้นไป

[9] Neef, Ashley de, “Explorations in double-stops: Three new pieces for expanding the role of the double bass in the jazz ensemble” (Degree of Honors Bachelor of Music, Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University, 2014), 70-72.

ประวัตินักเบสแจ๊สที่มีชื่อเสียงในช่วงเวลาเดียวกับสก็อตต์ ลาฟาโร

มิลต์ ฮินตัน (Milt Hinton, ค.ศ. 1910-2000)

เกิดที่เมือง Vicksburg รัฐ Mississippi เป็นลูกเพียงคนเดียวของฮิลดา เกอร์ทรูด โรบินสัน (Hilda Gertrude Robinson) โดยพ่อของเขาทิ้งครอบครัวไปเมื่อเขาอายุเพียง 3 เดือน เขาจึงเติบโตขึ้นมาในการเลี้ยงดูจากแม่และยายของเขา

ถึงเขาจะเกิดในมิสซิสซิปปี แต่เขาเริ่มต้นอาชีพนักดนตรีแจ๊สในชิคาโก กับวง Cab Calloway Orchestra ตั้งแต่ ปี ค.ศ.1936-1951 เขาเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นในช่วง 1950-1970 เมื่อเพลงของเขาออกอากาศทางโทรทัศน์และรายการวิทยุในรูปแบบเพลงประกอบกับศิลปินในตำนาน เช่น เคาท์ เบซี, ดุก เอลลิงตัน, หลุยส์ อาร์มสตรอง, แฮร์รี เบลาฟอนต์ (Harry Belafonte, ค.ศ. 1927), โทนี เบนเนต (Tony Bennett, ค.ศ.1926), แซม คุก (Sam Cooke, ค.ศ.1931-1964), แซมมี เดวิส จูเนียร์ (Sammy Davis Jr., ค.ศ.1925-1990), เบ็ตต์ มิดเลอร์ (Bette Midler, ค.ศ.1945), แฟรงก์ ซินาตรา (Frank Sinatra, ค.ศ.1915-1998), บาร์บรา สไตรแซนด์ (Barbra Streisand, ค.ศ. 1942), อารีธา แฟรงคลิน (Aretha Franklin, ค.ศ.1942), ควินซี โจนส์ (Quincy Jones, ค.ศ.1933) และอื่นๆ

เขาได้รับอิทธิพลและแรงจูงใจในการเล่นดนตรีจากเมเจอร์เอ็น คลาร์ก สมิธ ผู้เป็นครูสอนดนตรีเชื้อสายแอฟริกันอเมริกัน เมื่ออายุ 11 ปีและย้ายไปอยู่ที่ชิคาโก

มหาวิทยาลัยและสถาบันการศึกษาหลายแห่งได้มอบปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์แก่เขาและรางวัลนับไม่ถ้วน หนึ่งในนั้นคือ American Jazz Master Fellowship อันทรงเกียรติจาก National Endowment for the Arts ในปีค.ศ.1993 และต่อมาในปีค.ศ.2000 และชื่อของเขายังได้รับการติดตั้งใน Wall of fame ของ ASCAP อีกด้วย

นอกเหนือจากพรสวรรค์ทางดนตรีแล้วเขายังได้รับการยอมรับในการนำเสนอผลงานศิลปะและสารคดีเกี่ยวกับการถ่ายภาพแจ๊ส จนเมื่ออายุ 60 ปี เขาใช้เวลาส่วนใหญ่ไปกับการเล่นดนตรีในเทศกาลดนตรีแจ๊สและคอนเสิร์ตทั่วโลกกับ ตำนานนักเปียโนดิ๊กเฮย์แมน (Dick Hyman, ค.ศ.1927) และนักกีต้าร์ บัคกี พิซาเรลลี (Bucky Pizzarelli, ค.ศ.1926)

เขาเสียชีวิตในวันที่ 19 ธันวาคม พ.ศ. 2543 ในนครนิวยอร์กเพียง 6 เดือนหลังจากคอนเสิร์ตวันเกิดปีที่ 90 ของเขา[10]

[10] Wikipedia, **Milt Hinton**, accessed May 17, 2018, available from https://en.wikipedia.org/wiki/Milt_Hinton

จิมมี แบลนตัน (Jimmy Blanton, ค.ศ.1918-1942)[11]

เกิดที่รัฐเทนเนสซี เขาเริ่มสนใจดนตรีด้วยการเรียนไวโอลิน และเลือกเล่นเบสในขณะเรียนในมหาวิทยาลัย Tennessee State University เขาลาออกจากมหาวิทยาลัยในปีค.ศ.1938 เพื่อเข้าร่วมเป็นสมาชิกในวงของ เจเตอร์ พิลลาส์ ออเครสตา Jeter-pillars Orchestra และในปี ค.ศ.1939 เขาเริ่มทำงานกับดุก เอลลิงตัน ทั้งในลักษณะวงเล็กและใหญ่ ซึ่งเขามีโอกาสได้บันทึกเสียงแบบดูเอ็ทในลักษณะเบสและเปียโนมากมาย

ในตอนที่เป็นสมาชิกในวง ดุก เอลลิงตัน เขาได้เพิ่มเทคนิคการเล่น pizzicato และ arco ในการเล่นเบส ทำให้เบสกลายเป็นเครื่องดนตรีที่มีการเล่นอิสระมากขึ้น โดยถือเป็นการปฏิวัติวงการเบสในวงการแจ๊ส ทำให้เขาเป็นเบสที่มีอิทธิพลมากที่สุดสำหรับยุคสวิง

ความชำนาญบนเครื่องมือของเขาทำให้เขาแตกต่างจากนักเบสรุ่นก่อน เขายังเป็นคนแรกที่บรรเลงในลักษณะการด้นสดบนเครื่องดนตรีเบส ซึ่งก่อนหน้านี้เบสจะบรรเลงแต่ในลักษณะควอเตอร์โน้ต หรือเพียงโน้ตตัวเดียวในหนึ่งห้อง แต่เขาได้พัฒนาการเล่นให้คล้ายคลึงกับเครื่องเป่ามากยิ่งขึ้น เป็นเรื่องใหม่สำหรับการเล่นเบสแบบแจ๊ส

เขาได้ร่วมบรรเลงกับเบน เวปสเตอร์ (Ben Webster, ค.ศ.1909-1973) นักเทเนอร์แซ็กโซโฟนในวงของดุก เอลลิงตัน และออกผลงานชุด Blanton-Webster โดยเป็นการรวบรวมเพลงที่เคยบันทึกเสียงไว้จากวง Duke Ellington's Orchestra ในช่วงปี ค.ศ.1940-1942

ความสามารถและแนวทางการบรรเลงอันเป็นเอกลักษณ์ของเขาแสดงให้เห็นถึงขีดจำกัดที่เพิ่มมากขึ้นในการเล่นเบสโดยสามารถสังเกตได้จากเพลงของเขาเช่น 'Ko-Ko', 'Contontail' และ Harlem Airshaft โชคร้ายที่เขาเสียชีวิตเมื่ออายุ 23 ปี ในปี ค.ศ.1942 หลังจากที่เขาได้รับการวินิจฉัยว่าเป็นวัณโรค

ชาลส์ มิงกัส (Charles Mingus, ค.ศ.1922-1979)

ชาลส์ มิงกัสเกิดเมื่อวันที่ 22 เมษายน ค.ศ.1922 ในค่ายทหาร Nogales รัฐแอริโซนา (Arizona) โดยแม่ของเขาเสียชีวิตไม่นานหลังจากที่เขาคลอด โดยมิงกัสและพี่สาวทั้งสองคนของเขาได้รับการเลี้ยงดูจากแม่เลี้ยง

มิงกัสเริ่มต้นเข้าสู่การเป็นนักดนตรีจากการเป็นนักร้องประสานเสียงในโบสถ์เมื่อตอนอายุ 8 ปี สนใจและศึกษาดนตรีแจ๊สจากเพลงของนักดนตรีที่เขาชื่นชอบอย่าง ดุก เอลลิงตัน

[11] Wikipedia, **Jimmy Blanton**, accessed May 16, 2018, available from https://en.wikipedia.org/wiki/Jimmy_Blanton

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 40 เขามีโอกาสได้เล่นเบสให้กับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงอย่างหลุยส์ อาร์มสตรอง และ คิด โอรี (Kid Ory, ค.ศ.1886-1973) เขาไม่เพียงแต่มีชื่อเสียงจากทักษะการเล่นเพียงเท่านั้น แต่ยังได้รับการยกย่องในความสามารถในการประพันธ์เพลงอีกด้วย โดยเขาเริ่มต้นการประพันธ์เพลงครั้งแรกในวัยเพียง17ปี โดยในช่วงต่อมาเขาเขียนเพลงและเล่นให้กับวงดนตรีของ ไลโอเนล แฮมพ์ตัน (Lionel Hampton, ค.ศ.1908-2002) มิงกัสได้ย้ายไปอยู่ที่เมืองนิวยอร์คในปี ค.ศ. 1951 โดยที่นั่นเขาทำงานด้านการบันทึกเสียงและการแสดงร่วมกับตำนานแจ๊สคนอื่นเช่น ชาร์ลี ปาร์คเกอร์, บัด พาวเวล และ ไมล์ส เดวิส หลังจากนั้นไม่กี่ปีเขาได้จัดตั้งกลุ่มนักดนตรีทดลองซึ่งเรียกว่า Jazz Workshop

มีงานบันทึกเสียงมากกว่า100 อัลบั้มตลอดช่วงชีวิตของเขา โดยหนึ่งในผลงานเพลงยอดนิยมของเขาคือ "Goodbye, Pork Pie Hat" ซึ่งเป็นเพลงเพื่อระลึกถึง เลสเตอร์ ยัง (Lester Young, ค.ศ.1909-1959) นักแซ็กโซโฟนแจ๊ส อัลบั้มที่สำคัญและมีอิทธิพลของเขาในยุคทศวรรษที่ 50 ได้แก่ Pithecanthropus Erectus, The Clown, Muds Tijuana, Mingus Ah Aum และ Mingus Dynasty

ในช่วงต้นทศวรรษที่60 มิงกัสออกแสดงดนตรีในฐานะหัวหน้าวงดนตรีที่คลับในนิวยอร์คและเทศกาลทั่วประเทศ และเขากลายเป็นที่รู้จักในเรื่องพฤติกรรมไม่อยู่กับร่องกับรอยทั้งในและนอกเวทีและการแสดงอารมณ์ที่บางครั้งก็จบลงด้วยความรุนแรงต่อเพื่อนนักดนตรีหรือสมาชิกคนอื่น

เขาไม่เพียงแต่เป็นที่รู้จักในวงการเพลงเท่านั้น แต่เขายังสามารถถ่ายภาพและเขียนหนังสือได้ดีอีกด้วย เขาเขียนชีวประวัติของเขาชื่อว่า Beneath the Underdog ซึ่งตีพิมพ์ครั้งแรกในปีค.ศ.1972 และพิมพ์ซ้ำอีกครั้งในปีค.ศ.1980 โดยภรรยาของเขาซู กราแฮม มิงกัส (Sue Graham Mingus) ยังได้เขียนหนังสือเกี่ยวกับเขาเพื่อระลึกถึง และดูแลมรดกของเขาภายหลังจากที่เขาเสียชีวิตในวันที่5 มกราคม ค.ศ.1977 จากอาการป่วยทางประสาทในวัย 56 ปี[12]

ออสการ์ เพ็ตติฟอร์ด (Oscar Pettiford, ค.ศ. 1922-1960)

เกิดที่เมืองโอกมูลกี (Okmulgee) รัฐโอคลาโฮมา (Oklahoma) เขาเติบโตขึ้นมาในวงดนตรีของครอบครัวตัวเอง โดยขณะนั้นเขารับหน้าที่ร้องเพลงและเต้น ก่อนที่จะเปลี่ยนไปเล่นเปียโน

[12] Biography, **Charles Mingus Biography,** accessed May 17, 2018, available from https://www.biography.com/people/charles-mingus-9409527

เมื่ออายุได้ 12 ปี หลังจากนั้นได้เริ่มหัดเล่นดับเบิลเบสเมื่ออายุ 14 ปี เขาไม่ชอบวิธีการเล่นเบสของนักเบสคนอื่น เขาจึงคิดค้นและพัฒนาวิธีการเล่นในแบบของตัวเอง

ในปี ค.ศ.1942 เขาเข้าร่วมวงของชาร์ลี บาร์เนท (Charlie Barnet, ค.ศ.1913-1991) และในปี ค.ศ.1943 เขาได้รับความสนใจจากสาธารณชนในวงกว้างหลังจากได้ร่วมบันทึกเสียงกับโคลแมน ฮอว์กินส์ (Coleman Hawkins, ค.ศ.1904-1969) ในเพลง The Man I Love และยังมีโอกาสได้ร่วมบันทึกเสียงให้กับ เอิร์ล ไฮเนส (Earl Hines, ค.ศ.1903-1983) และ เบน เวปสเตอร์ อีกด้วย

เขาย้ายไปอยู่ที่เมืองนิวยอร์กในช่วงต้นทศวรรษที่40 และกลายเป็นในหนึ่งนักดนตรีสำคัญ(รวมถึง ดิซซี กิลเลสปี, เธโลเนียส มังค์, เคนนี คลาก (Kenny Clarke, ค.ศ.1914-1985)) ที่ได้ร่วมเล่นและคิดค้นรูปแบบดนตรีแนวใหม่กันที่ Minton's Playhouse ซึ่งแนวเพลงดังกล่าวได้รับการพัฒนาขึ้นในภายหลังว่า บีบอป นั่นเอง เขายังได้ร่วมบันทึกเสียงในสามอัลบั้มแรกของ เธโลเนียส มังค์ ในสังกัดค่ายริเวอร์ไซด์

ในปีค.ศ.1958 เขาได้ย้ายไปอยู่ที่เมืองโคเปนเฮเกนเดนมาร์กและเริ่มบันทึกเสียงสำหรับบริษัทในยุโรป หลังจากที่เขาย้ายไปยุโรปเขามักจะมีงานแสดงดนตรีกับนักดนตรีชาวยุโรปเช่น แอตทิลา โซลเลอร์ (Atila Zoller, ค.ศ.1927-1998) และกับชาวอเมริกันคนอื่นๆ ที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในยุโรป เช่น บัด พาวเวล และ เคนนี คลาก เขาเสียชีวิตในปีค.ศ.1960 ในโคเปนเฮเกนจากไวรัสที่เกี่ยวข้องกับโรคโปลิโอ[13]

เรย์ บราวน์ (Ray Brown, ค.ศ.1926 – 2002)

เรย์ บราวน์เกิดเมื่อวันที่ 13 ตุลาคม ค.ศ.1926 ในเมืองพิตส์เบิร์ก รัฐเพนซิลเวเนีย เริ่มเรียนเปียโนตอนอายุ8ปี หลังจากสังเกตเห็นว่ามีนักเปียโนหลายคนในโรงเรียนมัธยมของเขาเขาคิดตัดสินใจว่าอยากจะเล่นเครื่องดนตรีทรอมโบน แต่ในขณะนั้นไม่สามารถมีเงินเพียงพอซื้อเครื่องดนตรีได้ จึงตัดสินใจเปลี่ยนไปเล่นเบสในตำแหน่งเบสที่ว่างอยู่ในวงดนตรีแจ๊สออเครสตาระดับไฮสคูลของเขา โดยมีนักเบสที่มีอิทธิพลสำคัญในการเล่นคือจิมมี แบลนตันจากวงดนตรีของดุ๊ก เอลลิงตัน

หลังจากจบการศึกษาจากโรงเรียนมัธยมเขาตัดสินใจซื้อตั๋วโดยสารแบบทางเดียวไปยังนิวยอร์ก เขามาถึงนิวยอร์กเมื่ออายุ 20ปี และได้พบกับแฮงค์ โจนส์ (Hank Jones, ค.ศ.1918-2010) ซึ่งเขาเคยทำงานร่วมกันมาก่อนและได้รับการแนะนำให้รู้จักกับดิซซี กิลเลสปี ผู้ซึ่งกำลังหาผู้เล่นเบส และในไม่ช้าเขาก็มีโอกาสได้เล่นกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงคนอื่นๆเช่น อาร์ต เททัม (Art Tatum, ค.ศ.

[13] Wikipedia, **Oscar Pettiford**, accessed May 16, 2018, available from https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Pettiford

1909-1956) และชาร์ลี ปาร์คเกอร์ โดยเขาได้ออกจากวงของดิซซีในปี ค.ศ.1948 และเริ่มสร้างวงของตัวเองร่วมกับแฮงค์ โจนส์ และ ชาร์ลี สมิธ

เรย์ บราวน์แต่งงานกับเอลลา ฟิตส์เจอรัล (Ella Fitzgerald, ค.ศ.1917-1996) นักร้องแจ๊สในปี ค.ศ.1947 ซึ่งทั้งคู่รู้จักกันในวงของดิซซี กิลเลสปี ในปี ค.ศ.1949 เขาได้เริ่มทำงานร่วมกับนักเปียโนแจ๊ซ ออสการ์ ปีเตอร์สัน (Oscar Peterson, ค.ศ.1925-2007) เป็นครั้งแรก และตกลงร่วมบันทึกเสียงและออกแสดงดนตรีร่วมกันตั้งแต่ปี ค.ศ.1951 - 1966

หลังจากออกจากวงของออสการ์ เขาได้ผันตัวกลายเป็นผู้จัดการและโปรโมเตอร์งานดนตรี โดยในปี ค.ศ.1966 เขาย้ายไปอยู่ที่ลอสแอนเจลิสซึ่งเขาเป็นที่ต้องการของวงออร์เคสตราทางโทรทัศน์ นอกจากนี้เขายังได้ร่วมงานกับศิลปินชั้นนำหลายแห่ง ได้แก่ โทนี เบนเนต, บิลลี เอ็คสไตน์ (Billy Eckstine, ค.ศ.1914-1993), แฟรงก์ ซินาตรา, ซาราห์ วอห์น (Sarah Vaughan, ค.ศ.1924-1990) และ แนนซี วิลสัน (Nancy Wilson, ค.ศ.1937)

ในปี ค.ศ.1974 เขาได้ร่วมก่อตั้งวง L.A.Four กับบัด แชงค์ (Bud Shank, 1926-2009) นักแซ็กโซโฟน ลูอันรินโด อัลเมย์ดา (Luarindo Almeida, ค.ศ.1917-1995) นักกีตาร์ชาวบราซิล และมือกลอง เชลลี แมนเน (Shelly Manne, ค.ศ.1920-1984) โดยภายหลังถูกแทนที่โดยเจฟฟ์ แฮมิลตัน (Jeff Hamilton, ค.ศ.1953) และในช่วงปี ค.ศ.1980-1990 เรย์ บราวน์นำวงทริโอของตัวเองออกแสดงดนตรีอย่างต่อเนื่องกับจีน แฮร์ริส มือเปียโนชื่อดัง

ในปีค.ศ.1995 เรย์ บราวน์ได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์จาก Berklee College of Music ในปีค.ศ.2001 เขายังได้รับเกียรติบัตรจากออสเตรียด้านวิทยาศาสตร์และศิลปะชั้นหนึ่ง โดยเขายังคงออกแสดงผลงานเพลงอยู่กับวงตัวเองจนกระทั่งเสียชีวิตในปี ค.ศ.2002 ก่อนจะทำการแสดงที่เมืองอินเดียนาโปลิส (Indianapolis)[14]

พอล แชมเบอร์ส (Paul Chambers, ค.ศ.1935-1969)

พอล แชมเบอร์สเกิดที่เมืองพิตต์สเบิร์ก รัฐเพนซิลเวเนียเมื่อวันที่ 22 เมษายน ค.ศ.1935 แต่เติบโตที่เมืองดีทรอยต์ รัฐมิชิแกน เริ่มเล่นดนตรีกับเพื่อนร่วมชั้นในโรงเรียนมัธยม โดยเริ่มจากการเล่นเครื่องบาริโทนแซกโซโฟนเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรก หลังจากนั้นเปลี่ยนไปเล่นทูบาแต่ไม่ชอบ จึงเปลี่ยนมาเล่นเบสในปี ค.ศ.1949 การฝึกซ้อมเบสของเขาเกิดขึ้นอย่างจริงจังในปีค.ศ.1952 เมื่อเขา

[14] Biography, **Ray Brown Biography**, accessed May 16, 2018, available from https://www.biography.com/people/ray-brown-9542491

เริ่มเรียนกับเบสในวง Detroit Symphony Orchestra และเริ่มต้นด้วยการศึกษาดนตรีคลาสสิกกับกลุ่มที่เรียกว่า Detroit String Band

เขาเดินทางไปนิวยอร์กซิตี้ตามคำเชิญของนักแซกโซโฟน พอล ควินนิเชติ (Paul Quinichette, ค.ศ.1916-1983) โดยในปี ค.ศ.1955 เขาได้รับโอกาสสำคัญการในออกเดินทางแสดงดนตรีกับนักดนตรีแจ๊สมากมายเช่น เบนนี กรีน (Bennie Green, ค.ศ.1923-1977) จอร์จ วอลิงตัน (George Wallington, ค.ศ.1924-1993) เจเจ จอห์นสัน (J.J. Johnson, ค.ศ.1924-2001) และ ไค ไวนด์ดิง (Kai Winding, ค.ศ.1922-1983) ค.ศ.1955 เขาเข้าร่วมเป็นสมาชิกในวงของไมล์ส เดวิส จนถึงปี ค.ศ.1963 มีโอกาสร่วมบันทึกเสียงในอัลบั้มที่สำคัญมากมายรวมไปถึงอัลบั้ม Kind of Blue หนึ่งในการเล่นที่เป็นที่จดจำของเขาสามารถสังเกตุได้จากเพลง So What เพลงแรกในอัลบั้ม Kind of Blue ซึ่งเปิดฉากด้วยการเล่นดูเอ็ทกับบิล อีแวนส์ นักเปียโน ปีค.ศ.1963 จนถึง 1968 แชมเบอร์สร่วมเล่นกับวงวินตัน เคลลี ทริโอ (Wynton Kelly trio) และเขามักจะได้รับเลือกให้บันทึกเสียงในอัลบั้มของนักดนตรีแจ๊สสำหรับแจ๊สคนอื่นอยู่เสมอ

ในภายหลังแชมเบอร์สมีปัญหาเกี่ยวกับการเสพติดทั้งแอลกอฮอล์และเฮโรอีน เขาเข้ารับการรักษาในโรงพยาบาลในช่วงปลายของปี ค.ศ.1968 ซึ่งคิดว่าเป็นกรณีความรุนแรงจากเชื้อโรคโรคไข้หวัดใหญ่ แต่การทดสอบพบว่าเขาเป็นโรควัณโรค เมื่ออวัยวะของเขาทำงานแย่ลง แชมเบอร์สก็หมดสติไปเป็นเวลา 18 วัน เชื่อกันว่าการเสพติดเฮโรอีนและโรคพิษสุราเรื้อรังมีส่วนทำให้ปัญหาสุขภาพของเขา และเมื่อวันที่ 4 มกราคม ค.ศ.1969 เขาเสียชีวิตด้วยวัณโรคในวัย 33 ปี[15]

ชาร์ลี เฮเดน (Charlie Haden, ค.ศ.1937-2014)

ชาร์ลี เฮเดนเกิดที่เมืองชีนานโดอาห์ รัฐไอโอวา เขามีโอกาสได้แสดงตัวในฐานะนักร้องในรายการวิทยุ Haden Family เมื่อตอนที่อายุแค่ 2 ปี และยังคงร้องเพลงอยู่กับครอบครัวของเขาอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งเขาอายุได้ 15 ปี เมื่อเขาต้องหยุดร้องเพลงจากสาเหตุที่เป็นโรคโปลิโอ ที่มีผลต่อลำคอและกล้ามเนื้อใบหน้าของเขา เริ่มสนใจในดนตรีแจ๊สหลังจากได้ฟังชาร์ลี ปาร์คเกอร์ และ สแตน เคนตัน (Stan Kenton, ค.ศ.1911-1979) ในคอนเสิร์ต หลังจากที่เขาฟื้นตัวจากการต่อสู้กับโรคโปลิโอ เฮเดนเริ่มทุ่มเทให้กับการฝึกฝนเล่นเบส โดยไม่ได้มีความสนใจในทำนองเบสเพียงอย่างเดียว แต่ยังสนใจทำนองการประสานเสียงและคอร์ดที่เขาได้ยิน โดยมีเพลงของบาค (Johan Sebastian Bach, ค.ศ.1685-1750) เป็นอิทธิพลสำคัญสำหรับเขา

[15] Wikipedia, **Paul Chambers**, accessed May 16, 2018, available from https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Chambers

ในปี ค.ศ.1957 เฮเดนเริ่มต้นอาชีพนักดนตรีอย่างเต็มตัวในลอสแอนเจลิส โดยมีโอกาสได้ร่วมงานกับศิลปินแจ๊สที่ยิ่งใหญ่มากมาย เขาพัฒนาบทบาทการบรรเลงของเบสในดนตรีแจ๊สสมัยใหม่อยู่เสมอ โดยวงดนตรีที่ทำให้เขาโด่งดังไปทั่วประเทศคือวงที่เขาร่วมเล่นกับพอล เบลย์ (Paul Bley, ค.ศ.1932-2016) นักเปียโนและออร์เนต โคลแมน นักแซกโซโฟน

เขามีผลงานการบันทึกเสียงที่น่าสนใจมากมาย เช่นเพลง Cuban love songs, Standards from the Great American Songbook ผลงานต้นฉบับของเขาเอง รวมไปถึงการบันทึกเสียงในแบบดูเอ็ทกับแพท เมธินี (Pat Metheny, ค.ศ.1954) ในเพลง Under the Missouri sky เพลง Steal Away และ Come Sunday ซึ่งเขาได้ร่วมงานกับนักเปียโนแฮงค์ โจนส์ โดยในปี ค.ศ.2012 เขาได้รับรางวัล Jazz Masters จาก National Endowment for the Arts ตามด้วยรางวัล Grammy Lifetime Achievement Award ในปี ค.ศ.2013 เขายังได้รับรางวัล Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres จากกระทรวงวัฒนธรรมฝรั่งเศส[16]

รอน คาร์เตอร์ (Ron Carter, ค.ศ.1937-ปัจจุบัน)

เกิดในรัฐมิชิแกน (Michigan) ใช้เวลาช่วงชีวิตแรกของเขาในเมืองดีทรอยท์ (Detroit) และย้ายไปนิวยอร์คในช่วงปลายทศวรรษที่ 50 เขาได้รับปริญญาตรีและปริญญาโทด้านดนตรีจากโรงเรียนดนตรีแมนฮัตตัน มีชื่อเสียงโด่งดังจากความสามารถในการปรับตัวให้เข้ากับรูปแบบและสถานการณ์ทางดนตรีกับในทุกสภาพแวดล้อม และยังมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการเล่นดนตรีแจ๊ส เป็นสาเหตุให้รอน คาร์เตอร์ได้รับโอกาสในการบันทึกเสียงมาแล้วมากที่สุดคนหนึ่งในประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส

ผลงานของเขากับนักเปียโน แจคี เบิร์ด (Jaki Byard, ค.ศ.1922-1999) และ เอริค ดอลฟี (Eric Dolphy, ค.ศ.1928-1924) ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ในช่วงต้นทศวรรษ 60 ในปี ค.ศ.1963 เขาได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกในวงของไมล์ส เดวิส และร่วมบันทึกเสียงในอัลบั้มแรก Seven Steps to Heaven และตามด้วยอัลบั้ม E.S.P. ซึ่งเป็นอัลบั้มแรกที่บรรเลงในรูปแบบวงควินเท็ต การสร้างแนวทางใหม่ในการเล่นเบสกับโทนี่ วิลเลียมส์ (Tony Williams, ค.ศ.1945-1997) และ เฮอบี แฮนคอก (Herbie Hancock, ค.ศ.1940) ทำให้วง Miles Davis Quintet เป็นหนึ่งในวงดนตรีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในวงการแจ๊สในช่วงกลางทศวรรษที่ 60

[16] Wikipedia, **Charlie Haden**, accessed May 16, 2018, available from https://en.wikipedia.org/wiki/Charlie_Haden

เขาทำงานร่วมกับไมล์ส เดวิสจนกระทั่งปี ค.ศ.1968 หลังจากนั้นเขาทำอัลบั้มภายใต้ชื่อของเขาเองในสังกัดค่าย CTI Records บันทึกเสียงร่วมกับนักดนตรีแจ๊สชื่อดังมากมายเช่น โจ เฮนเดอร์สัน (Joe Henderson, ค.ศ.1937-2001) ฮูสตัน เพียร์สัน (Houston Person, ค.ศ.1934) แฮงค์ โจนส์ และ ซีดาร์ วอลตัน (Cedar Walton, ค.ศ.1934-2013) เขายังเป็นสมาชิกของวง New York Jazz Quartet ในช่วงทศวรรษที่ 1970 รวมถึงการบันทึกเสียงในเพลง Big Man on Mulberry Street ในอัลบั้ม The Bridge ของ Billy Joel

ในช่วงชีวิตของเขาได้รับรางวัลมากมาย เช่น แกรมมี่อวอร์ดในปีค.ศ.1993 ในรางวัล Best Instrumental Group และอีกครั้งในปี ค.ศ.1998 สำหรับรางวัลผลงานเพลงประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ในปี ค.ศ.1994 เขาเป็นส่วนหนึ่งในอัลบั้มยอดเยี่ยมแห่งปีจากนิตยาสาร Time ซึ่งมีชื่อว่า Stolen Moments: Red Hot + Cool ซึ่งเป็นงานดนตรีเพื่อสร้างความตระหนักและสนับสนุนเงินทุนสำหรับการแพร่ระบาดโรคเอดส์ในชุมชนแอฟริกันอเมริกัน

เขาได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์จาก Berklee College of Music หลังจากที่ได้สอนดนตรีในหมาวิทยาลัยนั้นมายาวนานถึง 20 ปี และได้เข้าร่วมสอนเบสในสาขาการศึกษาแจ๊สที่ Julliard School เมืองนิวยอร์กในปีค.ศ.2008 ต่อมาเขายังเป็นที่ปรึกษาคณะกรรมการของมูลนิธิแจ๊สแห่งอเมริกาและเป็นหนึ่งในคณะกรรมการผู้ก่อตั้งกิตติมศักดิ์ในการทำงานช่วยชีวิตและที่อยู่อาศัยของนักดนตรีแจ๊สและนักดนตรีบลูส์ หลังได้รับผลกระทบจากพายุเฮอริเคนแคทรีนา[17]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[17] Wikipedia, **Ron Carter**, accessed May 17, 2018, available from https://en.wikipedia.org/wiki/Ron_Carter

เทคนิคการบรรเลงเบสของสก็อตต์ ลาฟาโร จากชุดเพลง Sunday At The Village Vanguard

จากการศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงเบสของสก็อตต์ ลาฟาโร พบว่ามีความเป็นเอกลักษณ์ค่อนข้างสูง โดยสังเกตได้จากมีความแตกต่างในแนวทางการบรรเลงจากนักเบสคนอื่น ๆ ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ผู้วิจัยจึงได้ทำการเปรียบเทียบแนวทางการบรรเลงประกอบให้กับผู้บรรเลงด้นสด ระหว่างลาฟาโรกับนักเบสในช่วงเวลาเดียวกัน

โดยตัวอย่างแรกเป็นการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดในบทเพลง It don't mean a thing จากชุดเพลง Thelonious Monk plays Duke Ellington ในปี ค.ศ.1955 บรรเลงโดย ออสการ์ เพ็ตติฟอร์ด นักเบสแจ๊ส นักเชลโล และนักประพันธ์เพลงแจ๊สชาวอเมริกัน จะเห็นได้ว่าเพ็ตติฟอร์ดมีการเดินเบสด้วยแนวทางจากยุคสวิง คือการใช้โน้ตตัวดำเป็น 4 จังหวะต่อหนึ่งห้อง ในจังหวะที่ 4 บางจุดมีการใช้โน้ตโครมาติกเพื่อเข้าหาโน้ตในคอร์ดถัดไป มีการสอดแทรกด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเล็กน้อย

ภาพที่ 16 ตัวอย่างการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดของออสการ์ เพ็ตติฟอร์ด ในบทเพลง It don't mean a thing

ตัวอย่างที่สองเป็นการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดในบทเพลง Vibraphone Blues จากชุดเพลง You Better Know It!! ในปี ค.ศ. 1964 บรรเลงโดย มิลต์ ฮินตัน (Milt Hinton, ค.ศ. 1910-2000) นักเบสแจ๊สชาวอเมริกัน จะเห็นได้ว่าฮินตันมีการเดินเบสด้วยแนวทางจากยุคบีบอป คือการใช้โน้ตตัวดำเป็น 4 จังหวะต่อหนึ่งห้อง มีการใช้โน้ตโครมาติกในลีลาของบีบอปในหลายจุด มีการสอดแทรกด้วยโน้ตสามพยางค์ จุดที่น่าสนใจคือการใช้ซีเควนซ์ทำนองผสมผสานไปกับการเดินเบสด้วย

ภาพที่ 17 ตัวอย่างการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดของมิลต์ ฮินตัน ในบทเพลง Vibraphone Blues

ตัวอย่างที่สามเป็นการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดในบทเพลง The Days of Wine and Roses จากชุดเพลง We Get Requests ในปี ค.ศ. 1964 บรรเลงโดย เรย์ บราวน์ (Ray Brown, ค.ศ. 1926-2002) นักเบสแจ๊สชาวอเมริกัน จะเห็นได้ว่าบราวน์มีการเดินเบสด้วยแนวทางจากยุคบีบอป คือการใช้โน้ตตัวดำเป็น 4 จังหวะต่อหนึ่งห้อง มีการใช้โน้ตโครมาติกในลีลาของบีบอปในหลายจุด มีการสอดแทรกด้วยโน้ตสามพยางค์ จุดที่น่าสนใจคือ บราวน์ใช้ช่วงเสียง (Range) ค่อนข้างกว้าง โดยไล่จากสูงสุดลงต่ำสุดแล้วไล่จากต่ำไปสู่สูง

ภาพที่ 18 ตัวอย่างการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดของเรย์ บราวน์ ในบทเพลง The Days of Wine and Roses

และเมื่อเปรียบเทียบกับการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดของลาฟาโร จะเห็นได้ว่าแตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยการบรรเลงของลาฟาโรจะใช้สัดส่วนโน้ตที่หลากหลาย ทั้งโน้ตยาวและสั้น เริ่มในจังหวะยก การใช้ค่าโน้ตค่อนข้างอิสระ จนเกิดการบรรเลงโน้ตยาวข้ามเส้นกั้นห้อง (Over the bar line) คือการสอดทำนองประสานไปกับการด้นสดเสมือนการสื่อสารโต้ตอบในการพูดคุย อัน

เป็นลักษณะการบรรเลงเบสอันเด่นชัดของลาฟาโร และกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการบรรเลงเบสของเขา

ภาพที่ 19 ตัวอย่างการบรรเลงเบสประกอบการด้นสดของสก็อตต์ ลาฟาโรในบทเพลง Alice in wonderland

ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นการวิเคราะห์การบรรเลงเบสของลาฟาโรออกทั้งหมด 11 หัวข้อ จากเทคนิคที่เกี่ยวข้องกับจังหวะและการพัฒนาทำนอง ได้ดังนี้

1. การสร้างประโยคถามและตอบ (Question and Answer)

การใช้ประโยคถามและตอบในการบรรเลง เป็นเทคนิคที่นิยมใช้ในดนตรีบลูส์ และดนตรีแจ๊ส ซึ่งเป็นการหยิบยืมมาจากการร้องโต้ตอบกันในดนตรีแอฟริกัน (African music)[18] ประกอบด้วยสองวลี โดยวลีแรกจะเป็นส่วนเริ่มของประโยคเพลง ส่วนวลีที่สองจะเป็นการตอบสนองวลีแรก

2. จังหวะการเริ่มต้นประโยคด้วยจังหวะยก

การเริ่มวลีหรือประโยคเพลงด้วยจังหวะยกของจังหวะแรก ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สที่มีการเน้นที่จังหวะเบาและจังหวะยก

[18] วุฒิชัย เลิศสถากิจ, **วิธีการบรรเลงกีตาร์แจ๊ส การโซโล่เพลงแจ๊สบลูส์ 1,** (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 112.

3. การบรรเลงทำนองหลักของเพลงในการบรรเลงประกอบ

การนำเอาทำนองหลักของบทเพลงมาใช้ในการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) การด้นสด (Improvisation) เป็นอีกวิธีการหนึ่งในการบรรเลงประกอบการด้นสด นอกเหนือไปจากการบรรเลงโน้ตพื้นต้นและการเดินเบส

4. การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า

เทคนิคการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคด้นสดก่อนหน้าเพื่อสร้างประโยคด้นสดถัดไป เป็นการสร้างความต่อเนื่องให้แก่การบรรเลง

5. การขยายจังหวะของทำนอง (Augmentation)

การขยายจังหวะของทำนองเป็นการนำลักษณะจังหวะของทำนองมาขยายส่วนให้ค่าโน้ตและค่าตัวหยุดเพิ่มมากกว่าเดิมเท่าตัว มีการใช้ในบทเพลงตะวันตกมานานแล้ว[19]

6. การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ (Double Stops)

การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ คือ การบรรเลงเบสสองสายในเวลาเดียวกัน[20] โดยสองโน้ตนั้นๆ จะเป็นโน้ตในคอร์ด (Chord tone) หรืออาจไม่ก็ได้ ขึ้นอยู่กับความคิดสร้างสรรค์ของผู้บรรเลงเบส การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ทำให้ประโยคเด่นขึ้นมา

7. การใช้โมทีฟ (Motif) และการซีเควนซ์ทำนอง (Melodic sequence)

การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง เป็นการนำเอาประโยคสั้นๆ มาพัฒนาเพิ่มเติมจนกลายเป็นที่สมบูรณ์ โดยการใช้โมทีฟ จะเป็นการซ้ำ (Repetition) เพื่อทำให้ประโยคเกิดการเน้นย้ำความคิดและน่าสนใจ ส่วนการซีเควนซ์ทำนอง จะเป็นการซ้ำเช่นกัน แต่จะเป็นการซ้ำที่แตกต่างกันในระดับเสียง[21]

8. ออสตินาโต

เทคนิคออสตินาโต เป็นเทคนิคทางการประพันธ์ที่มีการใช้ในดนตรีตะวันตกมาเป็นเวลานาน ตั้งแต่สมัยบาโรก โดยนำกลุ่มโน้ตมาประพันธ์หรือบรรเลงซ้ำอย่างต่อเนื่อง[22] การบรรเลงออสตินาโตในดนตรีแจ๊สส่วนใหญ่ปรากฏในการบรรเลงเบสโดยเฉพาะในลีลา ลาตินแจ๊ส (Latin Jazz)

---

[19] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, **การประพันธ์เพลงร่วมสมัย**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 134.

[20] Gridley, Mark C., **Jazz Styles : History and Analysis,** 10th ed., New Jersey : Pearson Education, 2009, 24.

[21] ณัชชา พันธุ์เจริญ, **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์,** พิมพ์ครั้งที่ 5, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2553, 98.

[22] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, **การประพันธ์เพลงร่วมสมัย**, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552, 93.

9. การย้ำโน้ตเดิมในการบรรเลง

การย้ำโน้ตเดิม มีความคล้ายคลึงกับการใช้โมทีฟ แต่เป็นการย้ำเพียงโน้ตเดียว ซึ่งเป็นอีกเอกลักษณ์เฉพาะหนึ่งของลาฟาโร แสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ทางด้านจังหวะเป็นหลัก เป็นการบรรเลงที่เน้นย้ำให้ความสำคัญกับโน้ตที่บรรเลงนั้นๆ

10. การบรรเลงด้วยจังหวะ 3 พยางค์ (Half Note Triplet, Quarter Note Triplet)

เทคนิคการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ เป็นรูปแบบของจังหวะซึ่งนักดนตรีแจ๊สนิยมใช้อยู่อย่างเป็นปกติ สามารถสร้างสีสันในด้านจังหวะ โดยเป็นจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะของบทเพลง แต่ลาฟาโรได้นำมาใช้ได้อย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะ สามารถสร้างสีสันให้กับบทเพลงทั้งในช่วงของการบรรเลงประกอบและการบรรเลงด้นสด

11. การใช้จังหวะขัดกับจังหวะปกติ (Hemiola)

จังหวะขัดเป็นเทคนิคการเพิ่มรสชาติให้ทำนองให้มีความน่าสนใจมากขึ้น ทำให้เกิดการเน้นบนจังหวะที่ไม่สำคัญหรือจังหวะเบาและทำให้จังหวะหนักซึ่งควรมีโน้ตสำคัญกลับมีโน้ตที่ไม่สำคัญ หรือโน้ตบนจังหวะหนักถูกโยงเสียงกับโน้ตบนจังหวะเบา หรืออาจไม่มีโน้ตต้องเล่นบนจังหวะสำคัญ[23] โดยในดนตรีแจ๊สนิยมใช้เป็นอย่างมาก

การบรรเลงจังหวะซึ่งขัดกับอัตราจังหวะปกติของบทเพลง เรียกว่า เฮมิโอลา (Hemiola) เป็นการเน้นที่ไม่เป็นไปตามชีพจรจังหวะปกติของบทเพลง มีการใช้ในบทเพลงตั้งแต่ยุคบาโรก แต่จะอยู่ในช่วงท้ายของบทเพลงที่มีอัตราจังหวะ 3/4 โดยเน้นจังหวะเป็น 1 2 3 1 2 3 ทำให้เกิดความรู้สึกเหมือนกับเป็นอัตราจังหวะ 2/4[24]

[23] ณัชชา พันธุ์เจริญ, **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์,** พิมพ์ครั้งที่ 5, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2553, 34.

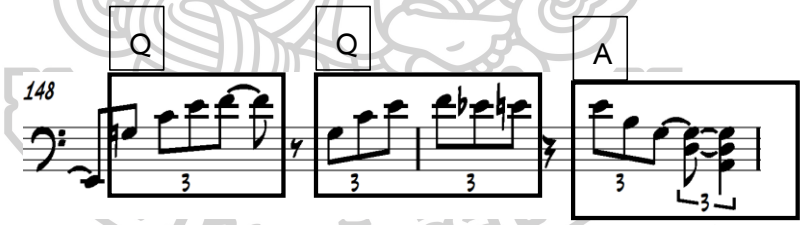
[24] ณัชชา พันธุ์เจริญ, **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์,** พิมพ์ครั้งที่ 5, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2553, 35.

บทที่ 3
บทวิเคราะห์การบรรเลงเบสของสก็อตต์ ลาฟาโร

แนวทางในการบรรเลงเบสของลาฟาโรนั้น ประกอบด้วยเทคนิคอันหลากหลาย แม้จะเป็นเทคนิคที่มีมาก่อนหน้านั้น ทั้งด้านจังหวะและการพัฒนาทำนอง แต่ด้วยความคิดสร้างสรรค์และลูกเล่นที่มีความเฉพาะของเขา ทำให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้น โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์จากบทเพลงในชุดเพลง “Sunday At The Village Vanguard” โดย บิล อีแวนส์ ทริโอ ประกอบด้วยทั้งหมด 6 เพลง ได้แก่ 1) Gloria’s Step 2) My Man Has Gone 3) Solar 4) Alice in Wonderland 5) All of You และ 6) Jade Visions ได้ดังต่อไปนี้

3.1 การสร้างประโยคถามและตอบ (Question and Answer)

การใช้ประโยคถามและตอบในการบรรเลง เป็นเทคนิคที่นิยมใช้ในดนตรีบลูส์ และดนตรีแจ๊ส ซึ่งเป็นการหยิบยืมมาจากการร้องโต้ตอบกันในดนตรีแอฟริกัน (African music) ประกอบด้วยสองวลี โดยวลีแรกจะเป็นส่วนเริ่มของประโยคเพลง ส่วนวลีที่สองจะเป็นการตอบสนองวลีแรก ภายในการบรรเลงเบสของลาฟาโร สามารถพบได้ดังตัวอย่างต่อไปนี้

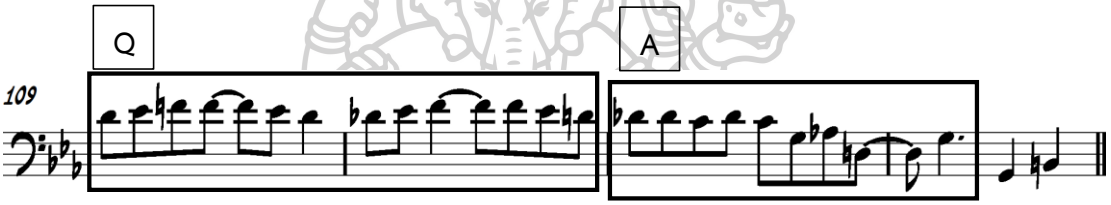


ภาพที่ 20 การสร้างประโยคถามและตอบในบทเพลง Gloria’s Step ห้องเพลงที่ 148-149

จากบทเพลง Gloria’s Step พบได้ในห้องเพลงที่ 148-149 โดยวลีแรกและวลีที่สองเป็นประโยคถาม และในวลีหลังเป็นการโต้ตอบ (ภาพที่ 20)

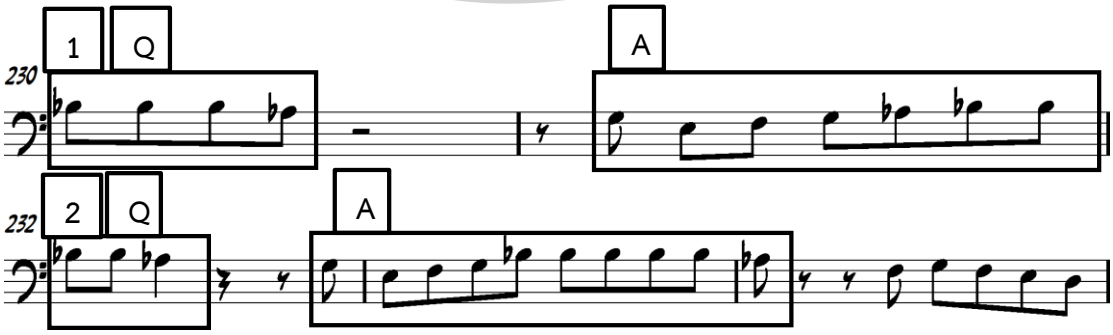
ภาพที่ 21 การสร้างประโยคถามและตอบในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 84-89

ในบทเพลง My Man’s Gone Now พบได้ในห้องเพลงที่ 84-89 โดยวลีแรกและวลีที่สองซึ่งเป็นวลีเดียวกันเป็นประโยคถาม โดยใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์จำนวนสองรอบ และในวลีที่สามเป็นการนำโมทีฟจากวลีแรกซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์มาสร้างเป็นประโยคตอบโดยซ้ำเป็นจำนวนสามรอบ (ภาพที่ 21)



ภาพที่ 22 การสร้างประโยคถามและตอบในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 109-111

ในบทเพลง Solar พบในห้องเพลงที่ 109-111 โดยวลีแรกเป็นประโยคถาม และในวลีหลังเป็นการนำโน้ตจากวลีแรกมาบรรเลงซ้ำและเพิ่มเติมทำนองเป็นการตอบ (ภาพที่ 22)



ภาพที่ 23 การสร้างประโยคถามและตอบในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 230-233

ในบทเพลง All of You พบในห้องเพลงที่ 230-233 การบรรเลงนี้แบ่งออกเป็นสองช่วง ในช่วงแรก วลีแรกเป็นประโยคถาม วลีที่สองซึ่งเป็นประโยคตอบได้ใช้โน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตสำคัญจากวลีถามในการสร้างวลีตอบ ในช่วงที่สอง การสร้างประโยคถามตอบมีคล้ายคลึงกับช่วงแรก แต่ในวลีถามมีการตัดโน้ต Bb จังหวะที่สองออก และประโยคตอบในวลีที่สองเพิ่มโน้ตจากประโยคตอบในช่วงแรก (ภาพที่ 23)

3.2 จังหวะการเริ่มต้นประโยคด้วยจังหวะยก

ลาฟาโร มักจะเริ่มวลีหรือประโยคการบรรเลงเบสด้วยจังหวะยกของจังหวะแรก อันเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สที่มีการเน้นที่จังหวะเบาและจังหวะยก ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 24 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 37-40

ในบทเพลง Gloria’s Step พบการเริ่มบรรเลงประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในห้องเพลงที่ 37-41 โดยเป็นการบรรเลงในจังหวะยกของจังหวะแรก (ภาพที่ 24)

ภาพที่ 25 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 77-80

ในบทเพลง Gloria’s Step พบการเริ่มบรรเลงประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในห้องเพลงที่ 77-80 โดยเป็นการบรรเลงในจังหวะยกของจังหวะแรก (ภาพที่ 25)

ภาพที่ 26 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 222-228

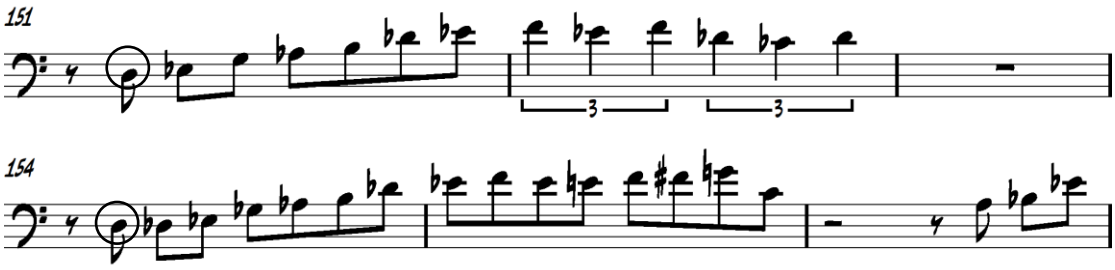
ในบทเพลง Solar พบการเริ่มบรรเลงประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในห้องเพลงที่ 222-228 โดยเป็นการบรรเลงในจังหวะยกของจังหวะแรก (ภาพที่ 26)

ภาพที่ 27 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง Alice in Wonderland ห้องเพลงที่ 37-43

ในบทเพลง Alice in Wonderland พบการเริ่มบรรเลงประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในห้องเพลงที่ 37-43 โดยเป็นการบรรเลงในจังหวะยกของจังหวะแรก (ภาพที่ 27)

ภาพที่ 28 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 32-38

ในบทเพลง All of You พบการเริ่มบรรเลงประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในห้องเพลงที่ 32-38 โดยเป็นการบรรเลงในจังหวะยกของจังหวะแรก (ภาพที่ 28)



ภาพที่ 29 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 151-155

ในบทเพลง All of You พบการเริ่มบรรเลงประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในห้องเพลงที่ 151-155 โดยเป็นการบรรเลงในจังหวะยกของจังหวะแรก (ภาพที่ 29)

ภาพที่ 30 การเริ่มประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 214-219

ในบทเพลง All of You พบการเริ่มบรรเลงประโยคเพลงด้วยจังหวะยกในห้องเพลงที่ 214-219 โดยเป็นการบรรเลงในจังหวะยกของจังหวะแรก (ภาพที่ 30)

3.3 การบรรเลงทำนองหลักของเพลงในการบรรเลงประกอบ

ลาฟาโร ได้นำเอาทำนองหลักของบทเพลง Solar มาใช้ในการบรรเลงประกอบ (Comping) การด้นสดของบิล อีแวนส์ แสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลงประกอบการด้นสดได้อย่างความหลากหลาย

ลาฟาโร ได้นำเอาทำนองหลักของบทเพลง Solar มาใช้ในการบรรเลงประกอบ (Comping) การด้นสดของบิล อีแวนส์ แสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลงประกอบการด้นสดได้อย่างความหลากหลาย โดยพบห้องเพลงที่ 16-40 จากการเปรียบเทียบกับทำนองหลักของเพลง Solar จะพบว่าได้นำทำนองหลักมาใช้เป็นส่วนใหญ่ ดังภาพที่ 27-28

ภาพที่ 31 การนำทำนองหลักมาใช้ในการบรรเลงประกอบในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 16-28

จากภาพที่ 31 ในห้องที่ 16-28 ของบทเพลง Solar ลาฟาโรได้นำทำนองหลักมาเกือบทั้งหมด แต่มีการปรับเปลี่ยนบางจุดด้วยการเลื่อนตำแหน่ง การขยายจังหวะ และการตัดโน้ต ดังในห้องที่ 17 โน้ต C ของทำนองหลักได้เลื่อนมาจังหวะยกของจังหวะที่สอง โน้ต D ของทำนองหลักในจังหวะที่สี่ซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นมาเป็นโน้ตตัวดำประจุดและเลื่อนโน้ตมาก่อนเป็นจังหวะที่สาม

ในห้องที่ 18 ได้เลื่อนโน้ต G จากจังหวะของทำนองหลักคือ จังหวะยกของจังหวะที่สอง มาบรรเลงที่จังหวะยกของจังหวะแรกในห้องที่ 19 และทำนองหลักในห้องที่ 19 ได้เลื่อนมาบรรเลงที่จังหวะที่สาม ทำให้โน้ต Bb ในห้องที่ 20 ถูกความยาวโน้ตลง ในห้องที่ 21 ทำนองหลักกับการบรรเลงของลาฟาโร ซึ่งเริ่มต้นด้วยโน้ต A และ Ab บรรเลงตรงกัน โน้ต Bb ของทำนองหลักในจังหวะที่สี่ ได้เลื่อนมาบรรเลงที่จังหวะยกของจังหวะที่สี่ และโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตต่อเนื่องจาก Bb ได้เลื่อนมาบรรเลงในจังหวะที่สองของห้องที่ 22

การบรรเลงโน้ต F G Ab ของลาฟาโร ในจังหวะที่สี่ของห้องที่ 22 ได้บรรเลงตรงกับทำนองหลัก โน้ต G ของทำนองหลักในจังหวะที่สาม ลาฟาโรได้เลื่อนมาบรรเลงที่จังหวะยกของจังหวะที่สอง โน้ต Bb ของทำนองหลักในจังหวะที่สี่ของห้องที่ 23 ลาฟาโรได้บรรเลงด้วยความยาวโน้ตตัวดำประจุด ซึ่งยาวกว่าทำนองหลัก ทำให้โน้ต Ab เลื่อนมาบรรเลงในจังหวะยกของจังหวะแรกในห้องที่ 24

ในห้องที่ 25-28 ลาฟาโรได้บรรเลงตามทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่ แต่มีการตัดโน้ตในห้องที่ 25 ได้แก่ โน้ต C ในจังหวะยกของจังหวะที่สาม มีการเลื่อนโน้ตในห้องที่ 26-27 ได้แก่ โน้ต F ในห้องที่ 26 จังหวะยกของจังหวะที่สี่ ลาฟาโรได้บรรเลงในจังหวะแรกของห้องที่ 27 และโน้ต D จากห้องที่ 28 ลาฟาโรได้บรรเลงเป็นโน้ตตัวที่สองของโน้ตเขบ็ตสามพยางค์ ในจังหวะที่สี่ของห้องเพลงที่ 27 ส่วนทำนองหลักในห้องที่ 28 เป็นกลุ่มโน้ต D Eb F G Ab B ซึ่งเริ่มที่จังหวะยกของจังหวะแรก ลาฟาโรได้เริ่มที่จังหวะที่สอง

ภาพที่ 32 การนำทำนองหลักมาใช้ในการบรรเลงประกอบในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 29-40

จากภาพที่ 32 ในห้องที่ 29 โน้ต C ของทำนองหลักได้เลื่อนมาจังหวะยกของจังหวะที่สอง โน้ต D ของทำนองหลักในจังหวะที่สี่ซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นมาเป็นโน้ตตัวดำประจุดและเลื่อนโน้ตมาก่อนเป็นจังหวะที่สาม

ในห้องที่ 30 ได้เลื่อนโน้ต G ซึ่งในทำนองหลักเป็นจังหวะยกของจังหวะแรก ลาฟาโรได้นำมาบรรเลงที่จังหวะที่สองของโน้ตตัวดำสามพยางค์ในท้ายห้องที่ 30 ทำนองหลักในห้องที่ 31 ลาฟาโรได้ตัดโน้ต Bb ในจังหวะที่สองออก และได้เลื่อนโน้ต Ab มาบรรเลงที่จังหวะที่สี่ และมีการขยายจังหวะเป็นโน้ตตัวดำประจุด ทำให้โน้ต C ซึ่งอยู่ในจังหวะที่สี่ ถูกเลื่อนมาบรรเลงในห้องที่ 32 จังหวะยกของจังหวะแรก และยังขยายโน้ต C นั้นเป็นโน้ตตัวดำประจุด โดยบรรเลงซ้ำสองครั้ง และได้ตัดโน้ต Bb ของทำนองหลักในห้องที่ 32 ออกไป

ในห้องที่ 33 ลาฟาโรนำโน้ตของทำนองหลักซึ่งอยู่ในจังหวะยกของจังหวะแรกมาบรรเลงในห้องที่ 32 จังหวะยกของจังหวะที่สี่ ซึ่งทำให้โน้ต A G# และ Bb เลื่อนมาจากทำนองหลักทั้งหมด อีกทั้ง โน้ต Bb และ A ได้มีการขยายจังหวะทำให้กลุ่มโน้ตนี้บรรเลงจนถึงห้องที่ 34

ก่อนเข้าสู่ในห้องที่ 35 ลาฟาโรได้ตัดโน้ต F G ออก และเริ่มโน้ต Ab ตรงจังหวะแรกกับทำนองหลัก แต่โน้ต G ของทำนองหลักในจังหวะที่สาม ลาฟาโรได้เลื่อนมาบรรเลงที่จังหวะยกของจังหวะที่สอง โน้ต Bb ลาฟาโรได้ขยายจังหวะออกเป็นตัวดำประจุด ซึ่งของทำนองหลักคือเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ต Ab ในจังหวะยกของจังหวะที่สี่ของทำนองหลัก ลาฟาโรได้เลื่อนมาบรรเลงในจังหวะยกของจังหวะแรกในห้องที่ 35

ในห้องที่ 38-40 ลาฟาโรได้บรรเลงตามทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่ แต่มีการเลื่อนโน้ตในห้องที่ 26-27 ได้แก่ โน้ต F ในห้องที่ 38 จังหวะยกของจังหวะที่สี่ ลาฟาโรได้บรรเลงในจังหวะแรกของห้องที่ 39 และโน้ต D จากห้องที่ 40 ลาฟาโรได้บรรเลงนำมาก่อนเป็นจังหวะยกในจังหวะที่สี่ของห้องเพลงที่ 39 และกลุ่มโน้ต D Eb F G Ab B ซึ่งเริ่มที่จังหวะยกของจังหวะแรก ลาฟาโรได้เริ่มที่จังหวะที่สอง

3.4 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า

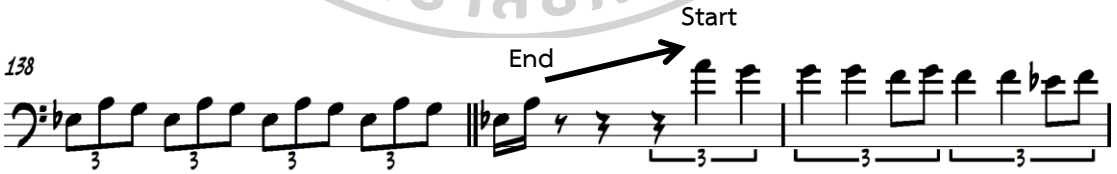
เทคนิคการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคด้นสดก่อนหน้าเพื่อสร้างประโยคด้นสดถัดไปเป็นการสร้างความต่อเนื่องให้แก่การบรรเลง โดยลาฟาโรได้บรรเลงดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 33 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 119-122

ในบทเพลง Gloria’s Step พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 119-122 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต Bb และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต Bb (ภาพที่ 33)

ภาพที่ 34 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 127-129

ในบทเพลง Gloria’s Step พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 127-129 สามารถแบ่งได้เป็นสองช่วง โดยช่วงแรกประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต E และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต E ส่วนช่วงที่สอง ประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต G และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต G (ภาพที่ 34)



ภาพที่ 35 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 138-140

ในบทเพลง Gloria’s Step พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 138-140 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต A และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต A (ภาพที่ 35)

ภาพที่ 36 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 185-186

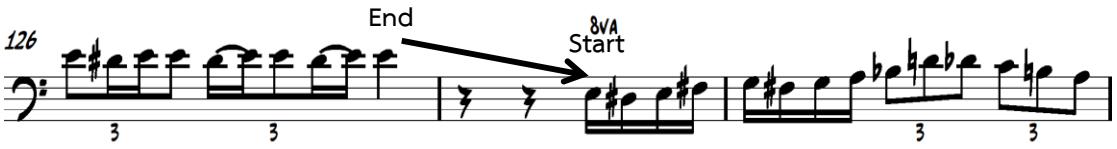
ในบทเพลง Gloria’s Step พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 185-186 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต Bb และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต Bb (ภาพที่ 36)

ภาพที่ 37 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 115-118

ในบทเพลง My Man’s Gone Now พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 115-118 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต B และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต B (ภาพที่ 37)

ภาพที่ 38 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 119-121

ในบทเพลง My Man’s Gone Now พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 119-121 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต E และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต E (ภาพที่ 38)

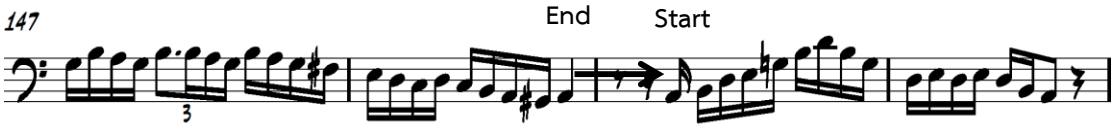


ภาพที่ 39 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 126-128

ในบทเพลง My Man’s Gone Now พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 126-128 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต E และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต E (ภาพที่ 39)

ภาพที่ 40 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 140-144

ในบทเพลง My Man’s Gone Now พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 140-144 สามารถแบ่งได้เป็นสามช่วง โดยช่วงแรกประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต F# และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต F# ส่วนช่วงที่สองประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต D และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต D ส่วนช่วงที่สาม ประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต F# และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต F# (ภาพที่ 40)



ภาพที่ 41 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 147-149

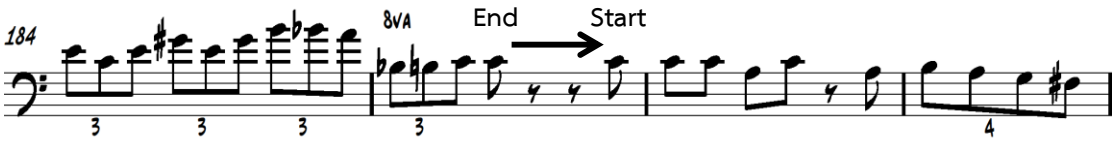
ในบทเพลง My Man’s Gone Now พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 147-149 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต A และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต A (ภาพที่ 41)

ภาพที่ 42 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 338-340

ในบทเพลง Solar พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 338-340 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต C และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต C (ภาพที่ 42)

ภาพที่ 43 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 352-354

ในบทเพลง Solar พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 352-354 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต G และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต G (ภาพที่ 43)



ภาพที่ 44 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Alice in Wonderland ห้องเพลงที่ 184-187

ในบทเพลง Alice in Wonderland พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 184-187 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต C และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต C (ภาพที่ 44)

ภาพที่ 45 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง Alice in Wonderland ห้องเพลงที่ 246-249

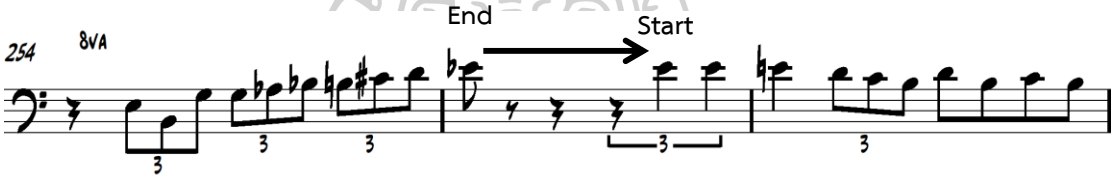
ในบทเพลง Alice in Wonderland พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 246-249 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต A และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต A แต่เป็นโน้ต A ที่ต่ำลงช่วงคู่แปด (ภาพที่ 45)

ภาพที่ 46 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 238-240

ในบทเพลง All of You พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 238-240 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต B และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต B (ภาพที่ 46)

ภาพที่ 47 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 246-248

ในบทเพลง All of You พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 246-248 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต G และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต G (ภาพที่ 47)



ภาพที่ 48 การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า ในบทเพลง All of You ห้องเพลงที่ 254-256

ในบทเพลง All of You พบเทคนิคการสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคการด้นสดก่อนหน้า ในห้องเพลงที่ 254-256 โดยประโยคก่อนหน้าจบด้วยโน้ต Eb และประโยคถัดไปเริ่มด้วยโน้ต Eb (ภาพที่ 48)

3.5 การขยายจังหวะของทำนอง (Augmentation)

การขยายจังหวะของทำนองเป็นการนำลักษณะจังหวะของทำนองมาขยายส่วนให้ค่าโน้ตและค่าตัวหยุดเพิ่มมากกว่าเดิมเท่าตัว มีการใช้ในบทเพลงตะวันตกมานานแล้ว โดยเทคนิคนี้ลาฟาโรได้ใช้ในบทเพลง Solar ในช่วงบรรเลงประกอบให้กับอีแวนส์ นำเอาทำนองหลักมาทำการขยาย

การขยายจังหวะของทำนองเป็นการนำลักษณะจังหวะของทำนองมาขยายส่วนให้ค่าโน้ตและค่าตัวหยุดเพิ่มมากกว่าเดิมเท่าตัว มีการใช้ในบทเพลงตะวันตกมานานแล้ว โดยเทคนิคนี้ลาฟาโรได้ใช้ในบทเพลง Solar ในช่วงบรรเลงประกอบให้กับอีแวนส์ นำเอาทำนองหลักมาทำการขยาย ดังภาพที่ 45-46

ภาพที่ 49 การขยายจังหวะของทำนองในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 16-28

จากภาพที่ 49 ในห้องที่ 16-28 ของบทเพลง Solar ลาฟาโรได้นำทำนองหลักมาขยายจังหวะ ดังในห้องที่ 16 โน้ต B ของทำนองหลักซึ่งเป็นโน้ตตัวดำ มาขยายจังหวะออกเป็นสองจังหวะ ห้องที่ 17 โน้ต D ของทำนองหลักในจังหวะที่สี่ซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นได้ขยายมาเป็นโน้ตตัวดำประจุดและเลื่อนโน้ตมาก่อนเป็นจังหวะที่สาม

ในห้องที่ 18 ได้เลื่อนโน้ต G จากจังหวะของทำนองหลักคือ จังหวะยกของจังหวะที่สอง มาบรรเลงที่จังหวะยกของจังหวะแรกในห้องที่ 19 เนื่องจากมีการเพิ่มเติมทำนองคือโน้ต A และขยายตัวหยุดเพิ่มในห้องที่ 17 ในห้องที่ 21 โน้ต Bb ของทำนองหลักในจังหวะที่สี่ ได้เลื่อนมาบรรเลงที่จังหวะยกของจังหวะที่สี่และได้ขยายจังหวะออกเป็นตัวดำประจุด และโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตต่อเนื่องจาก Bb ได้เลื่อนมาบรรเลงในจังหวะที่สองของห้องที่ 22 โดยมีความยาวเพิ่มจากทำนองหลักคือโน้ตตัวดำเป็นโน้ตตัวขาว

ในห้องที่ 28 โน้ต D ในทำนองหลักเป็นจังหวะยกของจังหวะแรก ลาฟาโรได้นำมาเป็นโน้ตตัวที่สองของโน้ตเขบ็ตสามพยางค์ ในจังหวะที่สี่ของห้องเพลงที่ 27 และได้ขยายจังหวะจนมีความยาวถึงจังหวะแรกของห้องที่ 28

ภาพที่ 50 การขยายจังหวะของทำนองในบทเพลง Solar ห้องเพลงที่ 29-40

จากภาพที่ 50 ในห้องที่ 29 ลาฟาโรได้นำโน้ต D ของทำนองหลักในจังหวะที่สี่ซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นมาขยายจังหวะเป็นโน้ตตัวดำประจุดและเลื่อนโน้ตมาก่อนเป็นจังหวะที่สาม

ทำนองหลักในห้องที่ 31 ลาฟาโรได้เลื่อนโน้ต Ab มาบรรเลงที่จังหวะที่สี่ และมีการขยายจังหวะเป็นโน้ตตัวดำประจุด ทำให้ได้ขยายโน้ต C นั้นเป็นโน้ตตัวดำประจุด โดยบรรเลงซ้ำสองครั้ง

ในห้องที่ 33 ลาฟาโรนำโน้ตของทำนองหลักซึ่งอยู่ในจังหวะยกของจังหวะแรกมาบรรเลงในห้องที่ 32 จังหวะยกของจังหวะที่สี่ ซึ่งทำให้โน้ต A G# และ Bb เลื่อนมาจากทำนองหลักทั้งหมด และได้ขยายจังหวะโน้ต G# ซึ่งเป็นโน้ตตัวดำเป็นโน้ตตัวดำประจุด และ Bb ซึ่งเป็นเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นโน้ตตัวดำประจุด และโน้ต A ซึ่งเป็นตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น เป็นตัวดำสองตัว

ในห้องที่ 35-36 ลาฟาโรได้เลื่อนโน้ต G ของทำนองหลักซึ่งอยู่ในจังหวะที่สาม มาบรรเลงที่จังหวะยกของจังหวะที่สองและขยายจังหวะออกเป็นโน้ตตัวดำประจุด ขยายโน้ต Bb เป็นโน้ตตัวดำประจุด ซึ่งของทำนองหลักคือเขบ็ตหนึ่งชั้น ทำให้โน้ต Ab เลื่อนมาบรรเลงในจังหวะยกของจังหวะแรกในห้องที่ 35

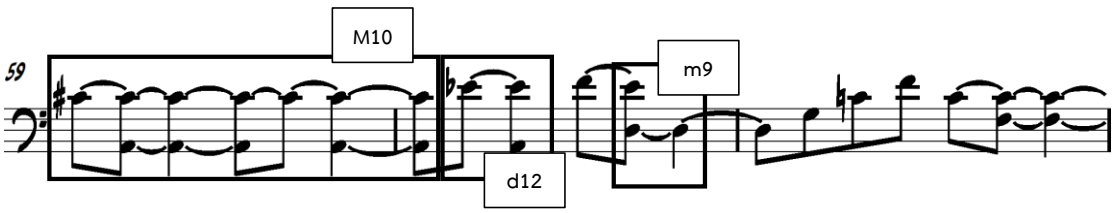
ในห้องที่ 40 โน้ต D จากห้องที่ 40 ลาฟาโรได้บรรเลงนำมาก่อนเป็นจังหวะยกในจังหวะที่สี่ของห้องเพลงที่ 39 และได้ขยายจังหวะเป็นโน้ตตัวดำประจุดและทำให้กลุ่มโน้ต D Eb F G Ab B ซึ่งเริ่มที่จังหวะยกของจังหวะแรก เลื่อนเป็นจังหวะที่สอง

3.6 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ (Double Stops)

การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ คือ การบรรเลงขั้นคู่ในเบส โดยขั้นคู่นั้นๆ จะเป็นโน้ตในคอร์ด (Chord tone) หรืออาจไม่ก็ได้ ขึ้นอยู่กับความคิดสร้างสรรค์ของผู้บรรเลงเบส การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ทำให้ประโยคเด่นขึ้นมา โดยลาฟาโรได้บรรเลงดับเบิล สตอปส์ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 51 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 45-46

จากภาพที่ 51 ในบทเพลง Gloria’s step มีการบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในห้องเพลงที่ 45-46 โดยบรรเลงเป็นขั้นคู่ห้า คือ โน้ต F และ C



ภาพที่ 52 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในบทเพลง Gloria’s step ห้องเพลงที่ 59-60

จากภาพที่ 52 ในบทเพลง Gloria’s step มีการบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในห้องเพลงที่ 59-60 โดยบรรเลงเป็นขั้นคู่สิบเมเจอร์ (Major 10th) คือ โน้ต A และ C# เป็นขั้นคู่สิบสองดิมินิช (Diminished 12th) คือ โน้ต A และ Eb และเป็นขั้นคู่เก้าไมเนอร์ (Minor 9th) คือ โน้ต D และ Eb

ภาพที่ 53 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในบทเพลง My Man’s Gone Now ห้องเพลงที่ 50-52

จากภาพที่ 53 ในบทเพลง My Man’s Gone Now มีการบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในห้องเพลงที่ 50-52 โดยบรรเลงเป็นขั้นคู่ห้า คือ โน้ต E และ B

ภาพที่ 54 การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องเพลงที่ 331-333

จากภาพที่ 54 ในบทเพลง My Man’s Gone Now มีการบรรเลงดับเบิล สตอปส์ ในห้องเพลงที่ 331-333 โดยบรรเลงทั้งหมดเป็นขั้นคู่ห้า คือ โน้ต B กับ F โน้ต E กับ B และโน้ต A กับ E

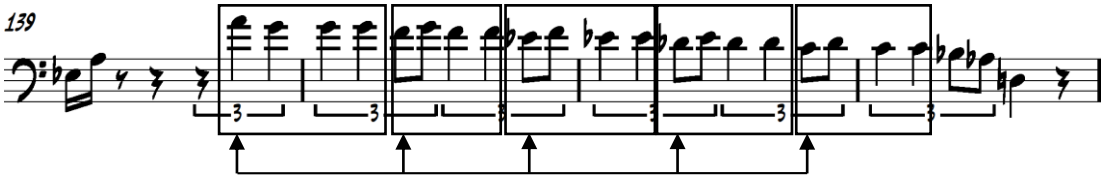
3.7 การใช้โมทีฟ (Motif) และการซีเควนซ์ทำนอง (Melodic Sequence)

การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง เป็นการนำเอาประโยคสั้นๆ มาพัฒนาเพิ่มเติมจนกลายเป็นที่สมบูรณ์ โดยการใช้โมทีฟ จะเป็นการซ้ำ (Repetition) เพื่อทำให้ประโยคเกิดการเน้นย้ำความคิดและน่าสนใจ ส่วนการซีเควนซ์ทำนอง จะเป็นการซ้ำเช่นกัน แต่จะเป็นการซ้ำที่แตกต่างกันในระดับเสียง

การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนอง ภายในการบรรเลงเบสของลาฟาโร สามารถพบได้ดังตัวอย่างต่อไปนี้

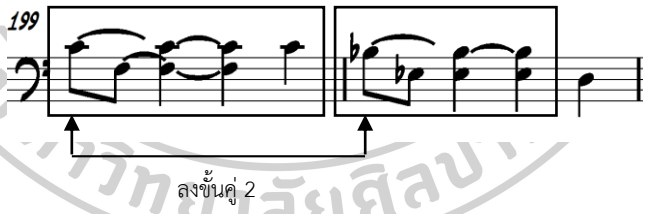
ภาพที่ 55 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 10

จากภาพที่ 55 ตัวอย่างจากบทเพลง Gloria’s step พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 10 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต G C F สามครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ แต่ในการบรรเลงครั้งที่ 3 ได้ปรับค่าโน้ตเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้น



ภาพที่ 56 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 139-142

จากภาพที่ 56 ตัวอย่างจากบทเพลง Gloria’s step พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 139-142 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต A G G และ G กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต F G F และ F กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต Eb F Eb และ Eb กลุ่มโน้ตที่ 4 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต Db Eb Db และ Db กลุ่มโน้ตที่ 5 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต C Db C และ C ซึ่งแต่ละกลุ่มโน้ตดำเนินลงด้วยขั้นคู่สอง



ภาพที่ 57 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 199-200

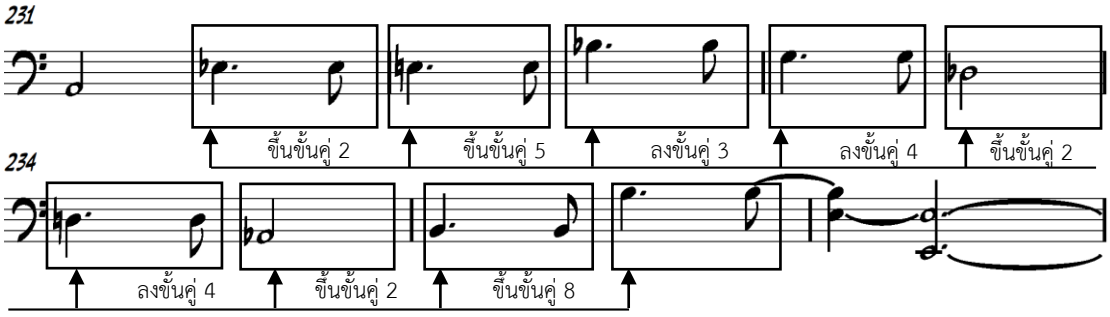
จากภาพที่ 57 ตัวอย่างจากบทเพลง Gloria’s step พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 199-200 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 บรรเลงด้วยเทคนิคดับเบิลสตอปส์ มีจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต F และ C โดยเป็นขั้นคู่ห้า กลุ่มโน้ตที่ 2 บรรเลงด้วยเทคนิคดับเบิลสตอปส์เช่นกัน มีจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต Eb และ Bb ซึ่งกลุ่มโน้ตที่ 1 ดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ด้วยขั้นคู่สอง

ภาพที่ 58 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 203-204

จากภาพที่ 58 ตัวอย่างจากบทเพลง Gloria’s step พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 203-204 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต D F C F สองครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์

ภาพที่ 59 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 208-209

จากภาพที่ 59 ตัวอย่างจากบทเพลง Gloria’s step พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 208-209 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต G C F สามครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์



ภาพที่ 60 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 231-236

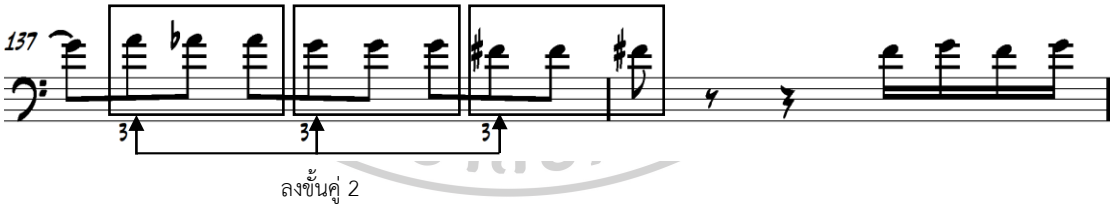
จากภาพที่ 60 ตัวอย่างจากบทเพลง Gloria’s step พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 231-236 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Eb กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต E กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Bb กลุ่มโน้ตที่ 4 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต G กลุ่มโน้ตที่ 5 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Bb กลุ่มโน้ตที่ 6 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต D กลุ่มโน้ตที่ 7 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Ab กลุ่มโน้ตที่ 8 มี

จำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต B กลุ่มโน้ตที่ 9 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต B ซึ่งแต่ละกลุ่มโน้ตมีการดำเนินดังนี้

กลุ่มโน้ตที่ 1 ดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ด้วยขั้นคู่สอง กลุ่มโน้ตที่ 2 ดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 3 ด้วยขั้นคู่ห้า กลุ่มโน้ตที่ 3 ดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 4 ด้วยขั้นคู่สาม กลุ่มโน้ตที่ 4 ดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 5 ด้วยขั้นคู่สี่ กลุ่มโน้ตที่ 5 ดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 6 ด้วยขั้นคู่สอง กลุ่มโน้ตที่ 6 ดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 7 ด้วยขั้นคู่สี่ กลุ่มโน้ตที่ 7 ดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 8 ด้วยขั้นคู่สอง กลุ่มโน้ตที่ 8 ดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 9 ด้วยขั้นคู่แปด

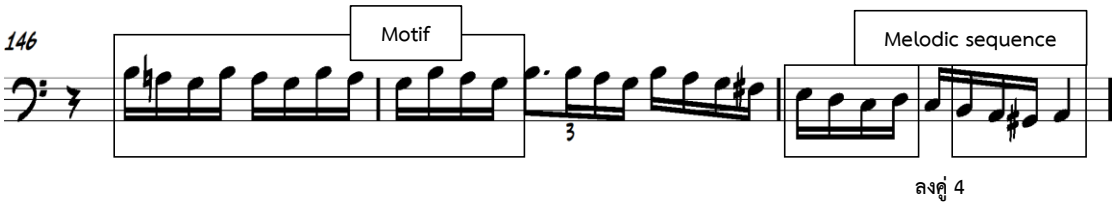
ภาพที่ 61 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 125-126

จากภาพที่ 61 ตัวอย่างจากบทเพลง My man’s gone now พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 125-126 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต D E E หกครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ แต่การบรรเลงครั้งที่ 2 – 6 ได้ลดค่าโน้ตลงครึ่งหนึ่งกลายเป็น โน้ตเขบ็ตสองชั้นในเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์



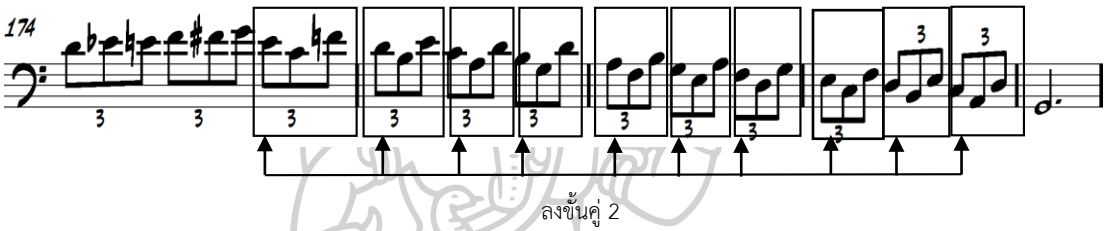
ภาพที่ 62 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 137-138

จากภาพที่ 62 ตัวอย่างจากบทเพลง My man’s gone now พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 137-138 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Ab กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต G กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต F# โดยแต่ละกลุ่มโน้ตดำเนินลงเด้วยขั้นคู่สอง



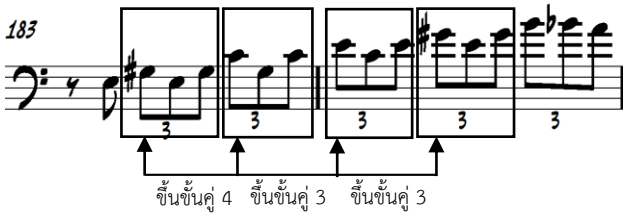
ภาพที่ 63 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 146-148

จากภาพที่ 63 ตัวอย่างจากบทเพลง My man’s gone now พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 146-147 เป็นการซ้ำโน้ต G F E ส่วนในห้องที่ 149 เป็นการนำเอาประโยคในจังหวะแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในจังหวะที่สองโดยปรับลงคู่สี่



ภาพที่ 64 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 174-177

จากภาพที่ 64 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in wonderland พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 174-177 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต E C และ F กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต D B และ E กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต C A และ D กลุ่มโน้ตที่ 4 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต B G และ D กลุ่มโน้ตที่ 5 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต A F และ B กลุ่มโน้ตที่ 6 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต G E และ A กลุ่มโน้ตที่ 7 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต F D และ G กลุ่มโน้ตที่ 8 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต E C และ F กลุ่มโน้ตที่ 9 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต D B และ E กลุ่มโน้ตที่ 10 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต C A และ D โดยแต่ละกลุ่มโน้ตดำเนินลงเด้วยขั้นคู่สอง โดยแต่ละกลุ่มโน้ตดำเนินลงด้วยขั้นคู่สอง



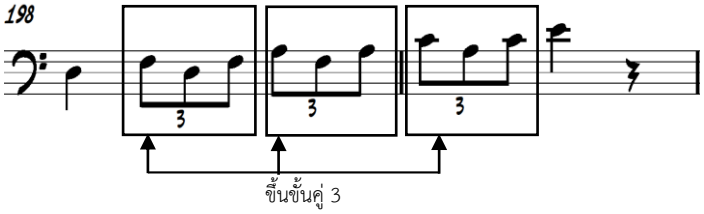
ภาพที่ 65 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 183-184

จากภาพที่ 65 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in wonderland พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 183-184 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต G# E และ G# กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต C G และ C กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต C A และ C กลุ่มโน้ตที่ 4 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต G# E และ G# โดยแต่ละกลุ่มโน้ตมีการดำเนินดังนี้

กลุ่มโน้ตที่ 1 ดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ด้วยขั้นคู่สี่ กลุ่มโน้ตที่ 2 ดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 3 ด้วยขั้นคู่สาม กลุ่มโน้ตที่ 3 ดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 4 ด้วยขั้นคู่สาม

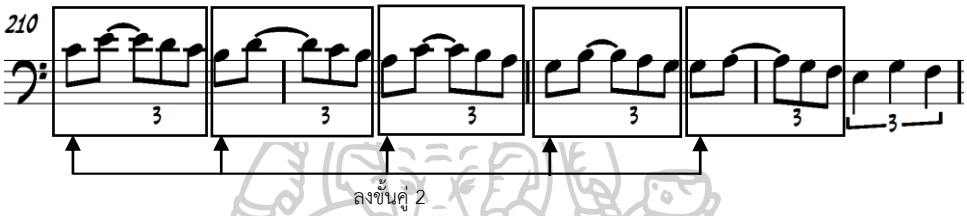
ภาพที่ 66 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 192-195

จากภาพที่ 66 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in wonderland พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 192-195 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต E C E F E และ C สี่ครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ แต่การบรรเลงครั้งที่สองถึงครั้งที่สี่ได้เปลี่ยนโน้ตเริ่มต้นจาก E เป็นโน้ต G



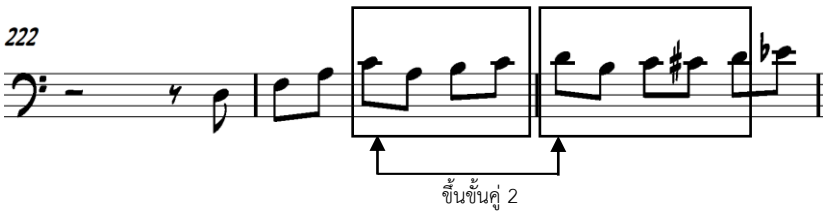
ภาพที่ 67 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 198-199

จากภาพที่ 67 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in wonderland พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 198-199 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต F D และ F กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต A F และ A กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต C A และ C โดยแต่ละกลุ่มโน้ตมีการดำเนินขึ้นด้วยขั้นคู่สาม



ภาพที่ 68 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 210-213

จากภาพที่ 68 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in wonderland พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 210-213 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต C E D และ C กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต B D C และ B กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต A C B และ A กลุ่มโน้ตที่ 4 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต G B A และ G กลุ่มโน้ตที่ 5 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต G A G และ F โดยแต่ละกลุ่มโน้ตมีการดำเนินลงด้วยขั้นคู่สอง



ภาพที่ 69 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 222-224

จากภาพที่ 69 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in wonderland พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 222-224 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1

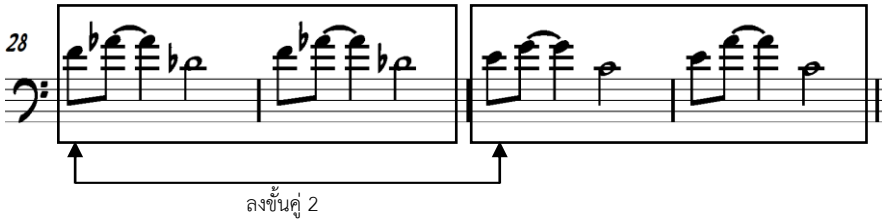
มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต C A B และ C กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 5 โน้ต คือ โน้ต D B C C# และ D โดยกลุ่มโน้ตที่ 1 มีการดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ด้วยขั้นคู่สอง

ภาพที่ 70 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 287-288

จากภาพที่ 70 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in wonderland พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 287-288 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 6 โน้ต คือ โน้ต E F D E C และ D กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 6 โน้ต คือ โน้ต B C A B G และ A กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 6 โน้ต คือ โน้ต F G E F D และ E โดยแต่ละกลุ่มโน้ตมีการดำเนินลงด้วยขั้นคู่สี่

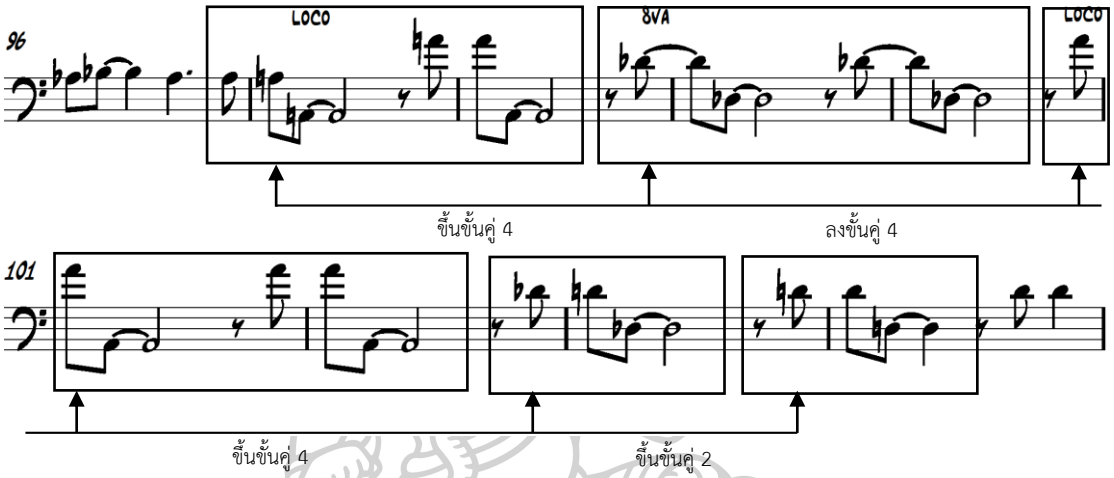
ภาพที่ 71 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 368-369

จากภาพที่ 71 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in wonderland พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 368-369 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต G C E F E และ C สองครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์



ภาพที่ 72 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 28-31

จากภาพที่ 72 ตัวอย่างจากบทเพลง All of you พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 28-31 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต F Ab และ Db (บรรเลงสองรอบ) กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต E G และ C (บรรเลงสองรอบ) โดยกลุ่มโน้ตที่ 1 มีการดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ด้วยขั้นคู่สอง



ภาพที่ 73 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 96-104

จากภาพที่ 73 ตัวอย่างจากบทเพลง All of you พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 96-104 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต A และ A (โน้ตหลังต่ำกว่า 1 ช่วงคู่แปด) บรรเลงสองรอบ กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต Db และ Db (โน้ตหลังต่ำกว่า 1 ช่วงคู่แปด) บรรเลงสองรอบ กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต A และ A (โน้ตหลังต่ำกว่า 2 ช่วงคู่แปด) บรรเลงสองรอบ กลุ่มโน้ตที่ 4 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต Db D และ Db (โน้ตหลังต่ำกว่า 1 ช่วงคู่แปด) กลุ่มโน้ตที่ 5 มีจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต D และ D (โน้ตหลังต่ำกว่า 1 ช่วงคู่แปด) โดยแต่ละกลุ่มโน้ตมีการดำเนินไปกลุ่มโน้ตถัดไปดังนี้

กลุ่มโน้ตที่ 1 มีการดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ด้วยขั้นคู่สี่ กลุ่มโน้ตที่ 2 มีการดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 3 ด้วยขั้นคู่สี่ กลุ่มโน้ตที่ 3 มีการดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 4 ด้วยขั้นคู่สี่ และกลุ่มโน้ตที่ 4 มีการดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 5 ด้วยขั้นคู่สอง

ภาพที่ 74 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 135-140

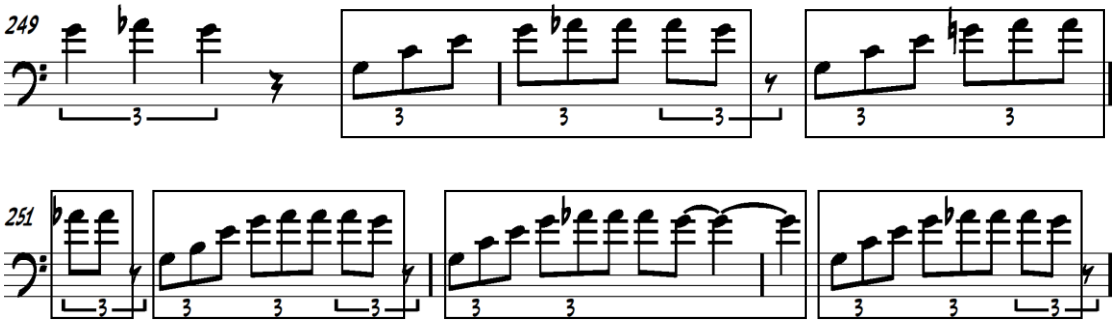
จากภาพที่ 74 ตัวอย่างจากบทเพลง All of you พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 135-140 โดยกลุ่มโน้ตแรกเป็นการพัฒนาโมทีฟจากโน้ต Ab กับ Db ซึ่งเป็นขั้นคู่ห้า จากนั้นนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต Ab และ Db กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต C และ G โดยกลุ่มโน้ตที่ 1 มีการดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ด้วยขั้นคู่สอง

ภาพที่ 75 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 171-172

จากภาพที่ 75 ตัวอย่างจากบทเพลง All of you พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 171-172 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต G C E F E และ C สามครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์

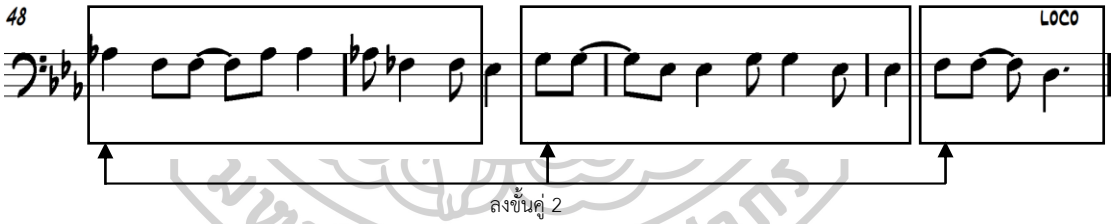
ภาพที่ 76 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 245-246

จากภาพที่ 76 ตัวอย่างจากบทเพลง All of you พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 245-246 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต G G G Ab และ G สองครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น



ภาพที่ 77 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง All of you ห้องที่ 249-253

จากภาพที่ 77 ตัวอย่างจากบทเพลง All of you พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 249-253 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต G C E G Ab Ab Ab และ G ห้าครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ แต่การบรรเลงครั้งที่สองได้เปลี่ยนโน้ตสุดท้ายจาก G เป็นโน้ต Ab

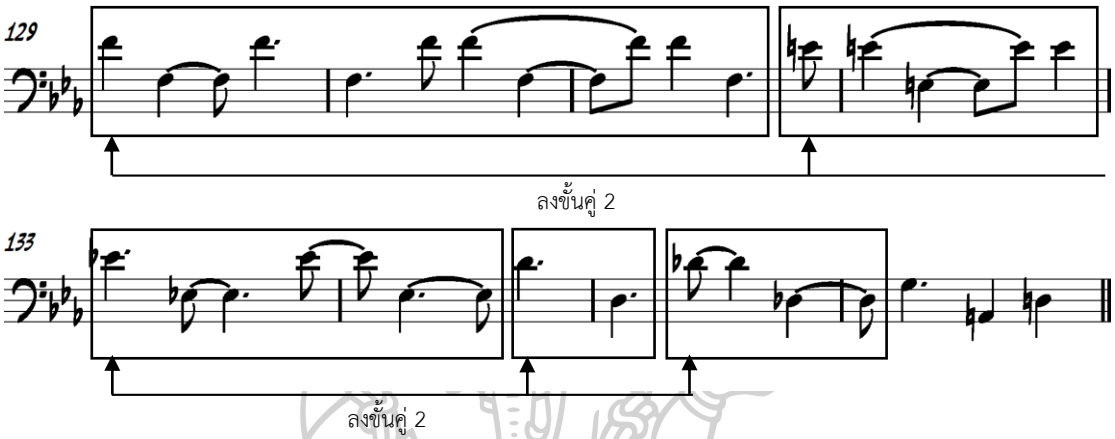


ภาพที่ 78 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 48-51

จากภาพที่ 78 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 48-51 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต Ab และ F บรรเลงสองรอบ แต่รอบที่ 2 เป็นโน้ต Ab และ Fb กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต G และ Eb บรรเลงสองรอบ กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 2 โน้ต คือ โน้ต F และ D โดยแต่ละกลุ่มโน้ตมีการดำเนินลงกลุ่มโน้ตถัดไปด้วยขั้นคู่สอง

ภาพที่ 79 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 61-62

จากภาพที่ 79 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 61-62 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต Bb Bb G สามครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ แต่การบรรเลงครั้งที่สามได้เปลี่ยนโน้ตสุดท้ายจาก G เป็นโน้ต F#



ภาพที่ 80 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 129-136

จากภาพที่ 80 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 129-136 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต F บรรเลงสลับช่วงคู่แปดเป็นจำนวน 4 รอบ กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต E บรรเลงสลับช่วงคู่แปดเป็นจำนวน 1 รอบ กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Eb บรรเลงสลับช่วงคู่แปดเป็นจำนวน 2 รอบ กลุ่มโน้ตที่ 4 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต D บรรเลงสลับช่วงคู่แปดเป็นจำนวน 1 รอบ กลุ่มโน้ตที่ 5 มีจำนวน 1 โน้ต คือ โน้ต Db บรรเลงสลับช่วงคู่แปดเป็นจำนวน 1 รอบ โดยแต่ละกลุ่มโน้ตมีการดำเนินลงกลุ่มโน้ตถัดไปด้วยขั้นคู่สอง

ภาพที่ 81 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 149-154

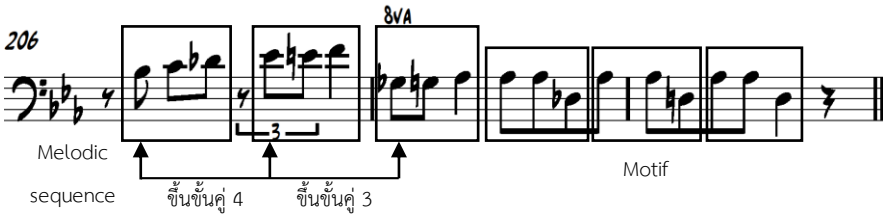
จากภาพที่ 81 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 149-154 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกซึ่งมีลักษณะเป็นการซ้ำโมทีฟมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต D B D และ C บรรเลงซ้ำ 2 รอบ กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต G E G และ F บรรเลงซ้ำ 2 รอบ โดยกลุ่มโน้ตที่ 1 มีการดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ด้วยขั้นคู่สี่

ภาพที่ 82 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 159-160

จากภาพที่ 82 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 159-160 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต D Ab และ Ab ห้าครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

ภาพที่ 83 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 174-176

จากภาพที่ 83 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 174-176 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต G Bb C และ Db สามครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น แต่การบรรเลงครั้งที่สองได้เปลี่ยนค่าโน้ตแรกคือโน้ต G จากเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นตัวดำ

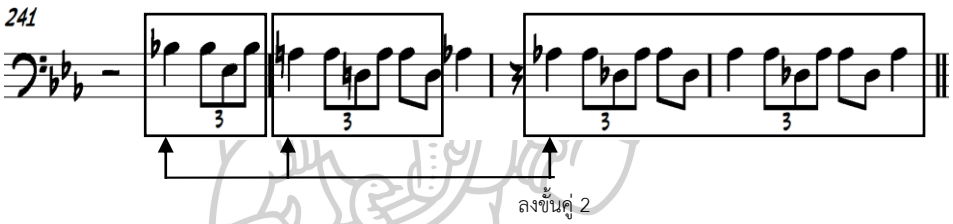


ภาพที่ 84 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 206-208

จากภาพที่ 84 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 206-207 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกซึ่งมีทิศทางขึ้นในลักษณะโน้ตโครมาติกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต B C และ Db กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต Eb E และ F กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต Gb G และ Ab โดยมีการดำเนินของแต่ละกลุ่มโน้ตดังนี้

กลุ่มโน้ตที่ 1 มีการดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ด้วยขั้นคู่สี่ และกลุ่มโน้ตที่ 2 มีการดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 3 ด้วยขั้นคู่สาม

และมีการพัฒนาโมทีฟในห้องที่ 207-208 ได้แก่โน้ต Ab Ab Db โดยมีการซ้ำโมทีฟนี้ 3 ครั้ง แต่มีการปรับโน้ตจาก Db เป็น D



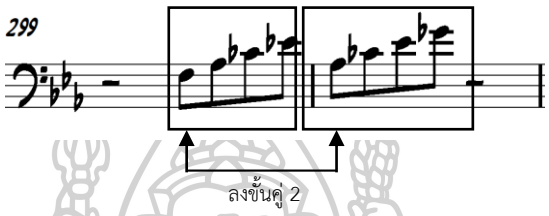
ภาพที่ 85 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 241-244

จากภาพที่ 85 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 241-244 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต Bb Eb และ Bb กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต A D A และ D กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต Ab Db Ab และ Db (บรรเลงสองรอบ) โดยแต่ละกลุ่มมีการดำเนินลงด้วยขั้นคู่สอง

ภาพที่ 86 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 250-253

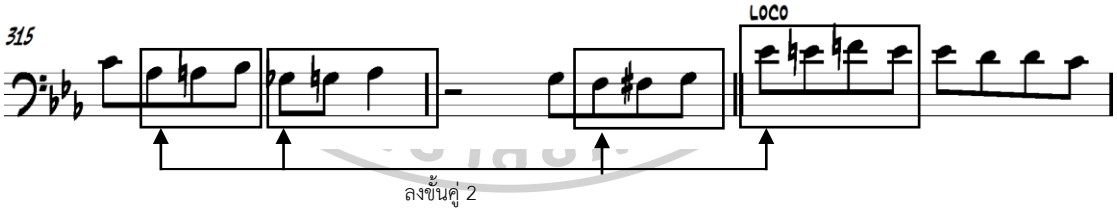
จากภาพที่ 86 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 250-253 เป็นจำนวน 2 ประโยค ประโยคแรก กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต E F D และ Eb กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต C D Cb และ D โดยกลุ่มโน้ตที่ 1 มีการดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 เป็นขั้นคู่สาม

ประโยคที่สอง กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต E Db G และ F กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต Bb Ab D และ C โดยกลุ่มโน้ตที่ 1 มีการดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 เป็นขั้นคู่สี่



ภาพที่ 87 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 299-300

จากภาพที่ 87 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 299-300 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต F Ab Cb และ Eb กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 4 โน้ต คือ โน้ต Ab Cb Eb และ Gb โดยกลุ่มโน้ตที่ 1 มีการดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ถัดไปด้วยขั้นคู่สาม



ภาพที่ 88 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 315-317

จากภาพที่ 88 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 315-317 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกซึ่งมีทิศทางขึ้นในลักษณะโน้ตโครมาติกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต Ab A และ Bb กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต Gb G และ Ab กลุ่มโน้ตที่ 3 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต F F# และ G กลุ่มโน้ตที่ 4 มีจำนวน 3 โน้ต คือ โน้ต Eb E และ F โดยมีการดำเนินของแต่ละกลุ่มโน้ตดังนี้

กลุ่มโน้ตที่ 1 มีการดำเนินขึ้นสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ด้วยขั้นคู่สอง กลุ่มโน้ตที่ 2 มีการดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 3 ด้วยขั้นคู่สอง และกลุ่มโน้ตที่ 3 มีการดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 4 ด้วยขั้นคู่สอง

ภาพที่ 89 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 321-324

จากภาพที่ 89 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้โมทีฟได้ในห้องที่ 321-324 เป็นการซ้ำกลุ่มโน้ต G E F G A และ F ห้าครั้ง โดยมีค่าโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น แต่ละครั้งของการบรรเลงซ้ำบรรเลงมีการปรับเปลี่ยนบางจุด ดังนี้

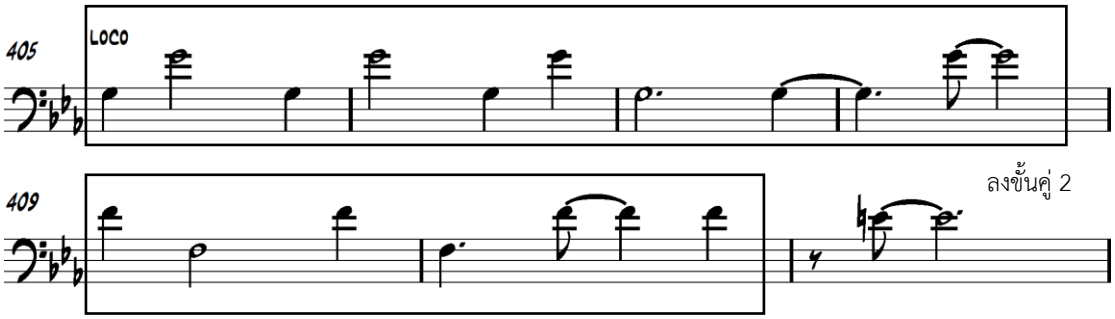
การบรรเลงซ้ำโมทีฟครั้งที่ 3 เปลี่ยนโน้ตตัวที่ห้า ได้แก่ A เป็นโน้ต Ab

การบรรเลงซ้ำโมทีฟครั้งที่ 4 เปลี่ยนโน้ตตัวที่ห้า ได้แก่ A เป็นโน้ต Ab และโน้ตตัวที่เจ็ด ได้แก่ E เป็น Eb

และ การบรรเลงซ้ำโมทีฟครั้งที่ 5 ได้ตัดโน้ตตัวที่หกออก

ภาพที่ 90 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 360-361

จากภาพที่ 90 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 360-361 เป็นการนำเอาโน้ตกลุ่มแรกมาทำการซีเควนซ์ทำนองในประโยคถัดไป กลุ่มโน้ตที่ 1 มีจำนวน 8 โน้ต คือ โน้ต E G E F G Ab A และ Bb กลุ่มโน้ตที่ 2 มีจำนวน 8 โน้ต คือ โน้ต D F D Eb F G A และ Bb โดยกลุ่มโน้ตที่ 1 มีการดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ถัดไปด้วยขั้นคู่สอง



ภาพที่ 91 การใช้โมทีฟและการซีเควนซ์ทำนองในบทเพลง Solar ห้องที่ 405-411

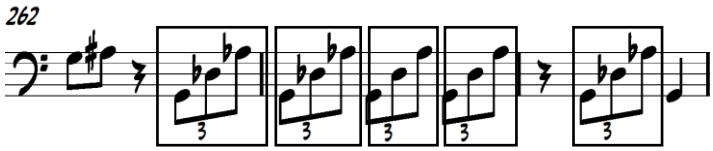
จากภาพที่ 91 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้โมทีฟและซีเควนซ์ทำนองในห้องที่ 405-411 โดยในห้องที่ 405-408 เป็นการใช้โมทีฟในการพัฒนาทำนองโดยนำโน้ต G มาบรรเลงสลับไปมาระหว่างช่วงคู่แปด จากนั้นได้ปรับลงขั้นคู่สองเป็นโน้ต F ในห้องที่ 409-410 และบรรเลงสลับไปมาระหว่างช่วงคู่แปดเช่นกัน

3.8 ออสตินาโต

เทคนิคออสตินาโต เป็นเทคนิคทางการประพันธ์ที่มีการใช้ในดนตรีตะวันตกมาเป็นเวลานาน ตั้งแต่สมัยบาโรก โดยนำกลุ่มโน้ตมาประพันธ์หรือบรรเลงซ้ำอย่างต่อเนื่อง การบรรเลงออสตินาโตในดนตรีแจ๊สส่วนใหญ่ปรากฏในการบรรเลงเบสโดยเฉพาะในลีลา ลาตินแจ๊ส (Latin Jazz)

ภาพที่ 92 การบรรเลงออสตินาโตในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 25-26

จากภาพที่ 92 ตัวอย่างการบรรเลงออสตินาโตของลาฟาโร จะบรรเลงในส่วนของการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) การด้นสด โดยมีปรากฏในบทเพลง Gloria’s step ในห้องที่ 25-26 โดยนำเอาโมทีฟในจังหวะแรกจากห้องที่ 25 มาบรรเลงซ้ำอย่างต่อเนื่อง 4 ครั้ง

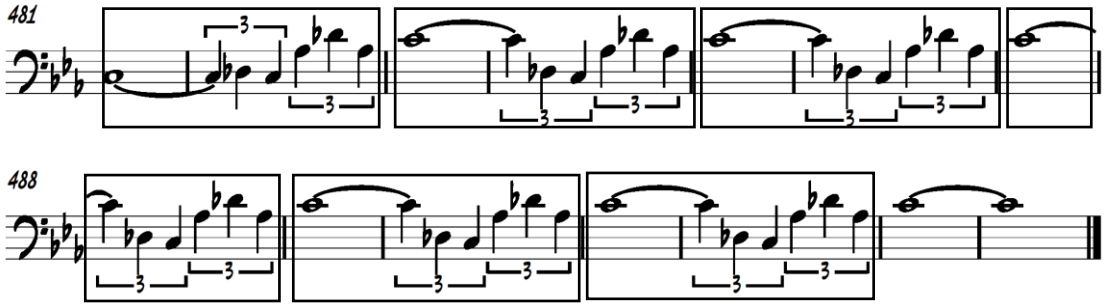


ภาพที่ 93 การบรรเลงออสตินาโตในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 262-264

จากภาพที่ 93 ตัวอย่างการบรรเลงออสตินาโตของลาฟาโร จะบรรเลงในส่วนของการบรรเลงประกอบการด้นสด โดยมีปรากฏในบทเพลง Alice in wonderland ในห้องที่ 262-264 โดยนำเอาโมทีฟซึ่งมีค่าโน้ตเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ในจังหวะที่สามจากห้องที่ 262 มาบรรเลงซ้ำอย่างต่อเนื่อง 5 ครั้ง โดยมีการหยุดบรรเลงในจังหวะแรกของห้องที่ 264 จากนั้นบรรเลงต่อในจังหวะที่สอง

ภาพที่ 94 การบรรเลงออสตินาโตในบทเพลง Solar ห้องที่ 432-436

จากภาพที่ 94 ตัวอย่างการบรรเลงออสตินาโตของลาฟาโร จะบรรเลงในส่วนของการบรรเลงประกอบการด้นสด โดยมีปรากฏในบทเพลง Solar ในห้องที่ 432-436 โดยนำเอาประโยคในห้องที่ 432 ได้แก่โน้ต C C (ต่ำกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด) C และ F มาบรรเลงซ้ำอย่างต่อเนื่อง 3 ครั้ง



ภาพที่ 95 การบรรเลงออสตินาโตในบทเพลง Solar ห้องที่ 481-494

จากภาพที่ 95 ตัวอย่างการบรรเลงออสตินาโตของลาฟาโร จะบรรเลงในส่วนของการบรรเลงประกอบการด้นสด โดยมีปรากฏในบทเพลง Solar ในห้องที่ 481-494 โดยนำเอาประโยคในห้องที่ 481-482 มาบรรเลงซ้ำอย่างต่อเนื่อง

3.9 การย้ำโน้ตเดิมในการบรรเลง

การย้ำโน้ตเดิม มีความคล้ายคลึงกับการใช้โมทีฟ แต่เป็นการย้ำเพียงโน้ตเดียว ซึ่งเป็นอีกเอกลักษณ์เฉพาะหนึ่งของลาฟาโร แสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ทางด้านจังหวะเป็นหลัก เป็นการบรรเลงที่เน้นย้ำให้ความสำคัญกับโน้ตที่บรรเลงนั้นๆ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 96 การย้ำโน้ตในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 162-164

จากภาพที่ 96 ตัวอย่างจากบทเพลง My man’s gone now พบการบรรเลงย้ำโน้ตเดิมในห้องที่ 162-164 เป็นการซ้ำโน้ต D B G และ E ตามลำดับ ด้วยสัดส่วนโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น

ภาพที่ 97 การย้ำโน้ตในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 171-173

จากภาพที่ 97 ตัวอย่างจากบทเพลง My man’s gone now พบการบรรเลงย้ำโน้ตเดิมในห้องที่ 171-173 เป็นการซ้ำโน้ต F# ด้วยสัดส่วนโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและเขบ็ตสองสองชั้นสลับกัน

ภาพที่ 98 การย้ำโน้ตในบทเพลง Solar ห้องที่ 125-128

จากภาพที่ 98 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการบรรเลงย้ำโน้ตเดิมในห้องที่ 125-128 เป็นการซ้ำโน้ต C สลับไปมาด้วยขั้นคู่แปด มีการใช้โมทีฟในการย้ำโน้ต C แนวสูง

ภาพที่ 99 การย้ำโน้ตในบทเพลง Solar ห้องที่ 139-143

จากภาพที่ 99 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการบรรเลงย้ำโน้ตเดิมในห้องที่ 139-143 เป็นการซ้ำโน้ต C E และ Ab ตามลำดับ ด้วยสัดส่วนโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสลับตัวดำ

ภาพที่ 100 การย้ำโน้ตในบทเพลง Solar ห้องที่ 237-238

จากภาพที่ 100 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการบรรเลงย้ำโน้ตเดิมในห้องที่ 237-238 เป็นการซ้ำโน้ต B ด้วยสัดส่วนโน้ตเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

3.10 การบรรเลงด้วยจังหวะ 3 พยางค์ (Half Note Triplet, Quarter Note Triplet)

เทคนิคการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ลาฟาโรนิยมบรรเลงโน้ตสามพยางค์ แม้จะเป็นรูปแบบของจังหวะที่นักดนตรีแจ๊สนิยมใช้อยู่แล้ว สามารถสร้างสีสันในด้านจังหวะ โดยเป็นจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะของบทเพลง แต่ลาฟาโรได้นำมาใช้ได้อย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะ สามารถสร้างสีสันให้กับบทเพลงทั้งในช่วงของการบรรเลงประกอบและการบรรเลงด้นสด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 101 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 45-46

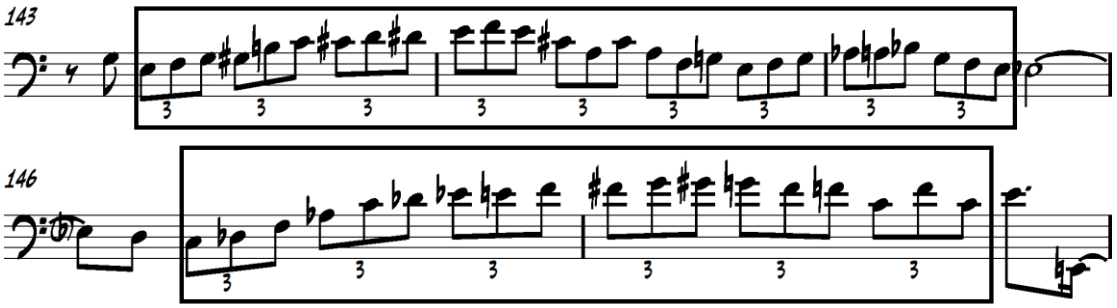
จากภาพที่ 101 ตัวอย่างจากบทเพลง Gloria’s step ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 45-46 โดยมีการใช้เทคนิคดับเบิล สตอปส์เป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ คือโน้ต F และ C เป็นขั้นคู่ห้า

ภาพที่ 102 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 50-51

จากภาพที่ 102 ตัวอย่างจากบทเพลง Gloria’s step ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 50-51 โดยเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ มีลักษณะการใช้โน้ตเป็นการซีเควนซ์ทำนอง จากกลุ่มโน้ตที่ 1 คือโน้ต G Ab ลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 คือโน้ต F# G ด้วยขั้นคู่สอง

ภาพที่ 103 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 137-138

จากภาพที่ 103 ตัวอย่างจากบทเพลง Gloria’s step ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 137-138 โดยเป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ คือโน้ต A A G และเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ มีลักษณะการใช้โน้ตเป็นการซ้ำโมทีฟด้วยกลุ่มโน้ต Eb A G โดยวนซ้ำ 4 ครั้ง



ภาพที่ 104 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Gloria’s step ห้องที่ 143-147

จากภาพที่ 104 ตัวอย่างจากบทเพลง Gloria’s step ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 143-147 โดยเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ มีลักษณะการใช้โน้ตเป็นแนวการบรรเลงด้นสดซึ่งผสมผสานทั้งบันไดเสียง อาร์เปจิโอ และโน้ตโครมาติก

ภาพที่ 105 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง My man’s gone now ห้องที่ 72-75

จากภาพที่ 105 ตัวอย่างจากบทเพลง My man’s gone now ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 72-75 โดยเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ มีลักษณะการใช้โน้ตเป็นการซ้ำโมทีฟด้วยกลุ่มโน้ต B E B E B E โดยบรรเลงซ้ำ 6 รอบ

ภาพที่ 106 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 140-141

จากภาพที่ 106 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in Wonderland ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 140-141 โดยเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ มีลักษณะการใช้โน้ตเป็นการซ้ำโมทีฟด้วยกลุ่มโน้ต E B E วนซ้ำ 6 ครั้ง แต่ในครั้งที่ 4-5 ได้ซีเควนซ์ทำนองลงด้วยขั้นคู่สอง คือ โน้ต Eb Bb Eb

ภาพที่ 107 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 174-177

จากภาพที่ 107 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in Wonderland ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 174-177 โดยเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ ในห้องที่ 174 มีลักษณะ

การใช้โน้ตเป็นโน้ตโครมาติก ส่วนห้องที่ 175-177 เป็นการซีเควนซ์ทำนองโดยแต่ละกลุ่มโน้ตมีการดำเนินลงด้วยขั้นคู่สอง

ภาพที่ 108 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 255-256

จากภาพที่ 108 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in Wonderland ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 255-256 โดยเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ มีลักษณะการใช้โน้ตเป็นการซ้ำโมทีฟ ได้แก่ D# C D# C D# C โดยบรรเลงวนซ้ำ 2 ครั้ง

ภาพที่ 109 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 262-264

จากภาพที่ 109 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in Wonderland ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 262-264 โดยเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ มีลักษณะการใช้โน้ตเป็นการซ้ำโมทีฟ โดยการซ้ำโน้ต G Db Ab โดยบรรเลงวนซ้ำ 5 ครั้ง

ภาพที่ 110 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 287-289

จากภาพที่ 110 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in Wonderland ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 287-289 โดยเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ การบรรเลงเป็นการซีเควนซ์ทำนองโดยแต่ละกลุ่มโน้ตมีการดำเนินลงด้วยขั้นคู่สี่

ภาพที่ 111 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง All of you (take 2) ห้องที่ 273-276

จากภาพที่ 111 เป็นตัวอย่างการใช้โน้ตสามพยางค์จากบทเพลง All of you ในห้องที่ 273-276 โดยเป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ เริ่มต้นด้วยโน้ต Eb F G และเข้าสู่การใช้โน้ตเป็นการซ้ำโมทีฟเป็นโน้ต Bb Bb Ab F F Eb โดยวนซ้ำเป็นจำนวนสองรอบ และจบด้วยโน้ต A A

ภาพที่ 112 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Solar ห้องที่ 101-105

จากภาพที่ 112 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 101-105 โดยเป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ การใช้โน้ตเป็นแนวการบรรเลงด้นสด ในห้องที่ 101-102 มีลักษณะโน้ตไล่เสียงลงและเริ่มไล่เสียงขึ้นจนถึงห้องที่ 105 ซึ่งผสมผสานทั้งบันไดเสียง อาร์เปจิโอ และโน้ตโครมาติก

ภาพที่ 113 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Solar ห้องที่ 275-278

จากภาพที่ 113 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 275-278 โดยเป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ การบรรเลงเป็นการซีเควนซ์ทำนองโดยกลุ่มโน้ตที่ 1 ในห้องที่ 275 มีการดำเนินลงสู่กลุ่มโน้ตที่ 2 ในห้องที่ 276 ด้วยขั้นคู่สอง

ภาพที่ 114 การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในบทเพลง Solar ห้องที่ 465-467

จากภาพที่ 114 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar ได้พบการบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ในห้องที่ 465-467 โดยเป็นโน้ตตัวดำสามพยางค์ การบรรเลงเป็นการใช้โมทีฟจากกลุ่มโน้ตที่ 1 คือโน้ต Db C B C มาพัฒนาต่อในกลุ่มต่อไป ในกลุ่มโน้ตที่ 2 ได้ปรับเปลี่ยนเป็นโน้ต B D Db C และกลุ่มที่ 3 ได้ปรับเปลี่ยนคือโน้ต B Db C C B Db และ C

3.11 การใช้จังหวะขัดกับจังหวะปกติ (Hemiola)

จังหวะขัดเป็นเทคนิคการเพิ่มรสชาติให้ทำนองให้มีความน่าสนใจมากขึ้น ทำให้เกิดการเน้นบนจังหวะที่ไม่สำคัญหรือจังหวะเบาและทำให้จังหวะหนักซึ่งควรมีโน้ตสำคัญกลับมีโน้ตที่ไม่สำคัญ หรือโน้ตบนจังหวะหนักถูกโยงเสียงกับโน้ตบนจังหวะเบา หรืออาจไม่มีโน้ตต้องเล่นบนจังหวะสำคัญ โดยในดนตรีแจ๊สนิยมใช้เป็นอย่างมาก

สำหรับในการบรรเลงจังหวะขัดของลาฟาโรนั้น จะเป็นการใช้โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียง (Dotted or tied note) และการบรรเลงความยาวโน้ตขัดกับอัตราจังหวะปกติ จะทำให้เกิดโน้ตบนจังหวะเบาหรือจังหวะยก ทำให้จังหวะหนักหรือจังหวะตกไม่สำคัญ และจากการใช้เทคนิคนี้ของลาฟาโรยังส่งผลให้เกิดจังหวะข้ามเส้นกั้นห้อง (Over the bar line) ทำให้เกิดอารมณ์ที่มีความอิสระภายในเพลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

3.11.1 โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียง (Dotted or Tied note)

การใช้โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียงซึ่งขัดกับอัตราจังหวะของบทเพลงในการบรรเลงของลาฟาโร สามารถพบได้ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 115 การบรรเลงใช้โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียงในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 130-132

จากภาพที่ 115 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in wonderland พบการใช้จังหวะขัดด้วยโน้ตประจุดและโน้ตโยงเสียงในห้องที่ 130-132 ด้วยความยาวโน้ตตัวดำประจุดบนอัตราจังหวะ 3/4 ซึ่งเมื่อบรรเลงอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดโน้ตบนจังหวะหนักและเบาสลับกัน อีกทั้งทำให้เกิดความรู้สึกเป็นอัตราจังหวะ 2/4

ภาพที่ 116 การบรรเลงใช้โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียงในบทเพลง Solar ห้องที่ 237-238

จากภาพที่ 116 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้จังหวะขัดด้วยโน้ตประจุดและโน้ตโยงเสียงในห้องที่ 53-56 ด้วยความยาวโน้ตตัวดำประจุด ซึ่งเมื่อบรรเลงอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดโน้ตบนจังหวะหนักและเบาสลับกัน อีกทั้งเกิดจังหวะข้ามเส้นกั้นห้องอีกด้วย

ภาพที่ 117 การบรรเลงใช้โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียงในบทเพลง Alice in wonderland ห้องที่ 378-381

จากภาพที่ 117 ตัวอย่างจากบทเพลง Alice in wonderland พบการใช้จังหวะขัดด้วยโน้ตประจุดและโน้ตโยงเสียงในห้องที่ 378-381 ด้วยความยาวโน้ตตัวดำประจุดบนอัตราจังหวะ 3/4 ซึ่งเมื่อบรรเลงอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดโน้ตบนจังหวะหนักและเบาสลับกัน อีกทั้งทำให้เกิดความรู้สึกเป็นอัตราจังหวะ 2/4

ภาพที่ 118 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 53-57

จากภาพที่ 118 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้จังหวะขัดด้วยโน้ตประจุดและโน้ตโยงเสียงในห้องที่ 53-57 ด้วยความยาวโน้ตตัวดำประจุดบนอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งเมื่อบรรเลงอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดโน้ตบนจังหวะหนักและเบาสลับกัน อีกทั้งเกิดจังหวะข้ามเส้นกั้นห้องอีกด้วย

ภาพที่ 119 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 113-122

จากภาพที่ 119 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้จังหวะขัดด้วยโน้ตประจุดและโน้ตโยงเสียงในห้องที่ 113-122 ด้วยความยาวโน้ตตัวดำประจุดบนอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งเมื่อบรรเลงอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดโน้ตบนจังหวะหนักและเบาสลับกัน อีกทั้งเกิดจังหวะข้ามเส้นกั้นห้องอีกด้วย

ภาพที่ 120 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 129-136

จากภาพที่ 120 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้จังหวะขัดด้วยโน้ตประจุดและโน้ตโยงเสียงในห้องที่ 129-136 ด้วยความยาวโน้ตตัวดำประจุดบนอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งเมื่อบรรเลงอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดโน้ตบนจังหวะหนักและเบาสลับกัน อีกทั้งเกิดจังหวะข้ามเส้นกั้นห้องอีกด้วย

ภาพที่ 121 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 149-156

จากภาพที่ 121 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้จังหวะขัดด้วยโน้ตประจุดและโน้ตโยงเสียงในห้องที่ 149-156 ด้วยความยาวโน้ตตัวดำประจุดบนอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งเมื่อบรรเลงอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดโน้ตบนจังหวะหนักและเบาสลับกัน อีกทั้งเกิดจังหวะข้ามเส้นกั้นห้องอีกด้วย

3.11.2 การบรรเลงอัตราจังหวะ 3/4 ในอัตราจังหวะ 4/4

การใช้โน้ตยาวสามจังหวะบนอัตราจังหวะ 4/4 อย่างต่อเนื่องในการบรรเลงของลาฟาโร ทำให้จังหวะตกเปลี่ยนไป ซึ่งขัดกับอัตราจังหวะของบทเพลง สามารถพบได้ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 122 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง All of you ห้องที่ 70-73

จากภาพที่ 122 ตัวอย่างจากบทเพลง All of you พบการใช้จังหวะขัดด้วยอัตราจังหวะ 3/4 ในอัตราจังหวะ 4/4 ในห้องที่ 70-73 ทำให้เกิดโน้ตบนจังหวะหนักและเบาสลับกัน ขัดกับอัตราจังหวะของบทเพลงซึ่งเป็น 4/4 อีกทั้งเกิดจังหวะข้ามเส้นกั้นห้องอีกด้วย

ภาพที่ 123 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 165-168

จากภาพที่ 123 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้จังหวะขัดด้วยอัตราจังหวะ 3/4 ในอัตราจังหวะ 4/4 ในห้องที่ 165-168 ทำให้เกิดโน้ตบนจังหวะหนักและเบาสลับกัน ขัดกับอัตราจังหวะของบทเพลงซึ่งเป็น 4/4 อีกทั้งเกิดจังหวะข้ามเส้นกั้นห้องอีกด้วย

ภาพที่ 124 การบรรเลงอัตราจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติในบทเพลง Solar ห้องที่ 186-190

จากภาพที่ 124 ตัวอย่างจากบทเพลง Solar พบการใช้จังหวะขัดด้วยอัตราจังหวะ 3/4 ในอัตราจังหวะ 4/4 ในห้องที่ 186-190 ทำให้เกิดโน้ตบนจังหวะหนักและเบาสลับกัน ขัดกับอัตราจังหวะของบทเพลงซึ่งเป็น 4/4 อีกทั้งเกิดจังหวะข้ามเส้นกั้นห้องอีกด้วย

บทที่ 4
สรุปผลการศึกษา

จากการถอดโน้ตและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงของสก็อตต์ ลาฟาโร จากชุดเพลง “Sunday At The Village Vanguard” โดย บิล อีแวนส์ ทริโอ ประกอบด้วยทั้งหมด 6 เพลง ได้แก่ 1) Gloria’s Step 2) My Man Has Gone 3) Solar 4) Alice in Wonderland 5) All of You และ 6) Jade Visions พบเทคนิคการบรรเลงเบสทั้งด้านจังหวะและการพัฒนาทำนองทั้งหมด 11 หัวข้อ ดังต่อไปนี้

1. การสร้างประโยคถามและตอบ
2. จังหวะการเริ่มต้นประโยคด้วยจังหวะยก
3. การบรรเลงทำนองหลักของเพลงในการบรรเลงประกอบ
4. การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า
5. การขยายจังหวะของทำนอง (Augmentation)
6. การบรรเลงดับเบิล สตอปส์
7. การใช้โมทีฟ (Motif) และการซีเควนซ์ทำนอง (Melodic Sequence)
8. ออสตินาโต (Ostinato)
9. การย้ำโน้ตเดิมในการบรรเลง
10. การเล่นจังหวะ 3 พยางค์ (Half Note Triplet, Quarter Note Triplet)
11. การใช้จังหวะขัดกับจังหวะปกติ (Hemiola)
    11.1 การใช้โน้ตประจุดหรือโน้ตโยงเสียง (Dotted or tied note)
    11.2 การบรรเลงอัตราจังหวะ 3/4 ในอัตราจังหวะ 4/4

อภิปรายผล

ความรู้ที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงเบสด้วยการถอดโน้ตของ สก็อตต์ ลาฟาโร พบว่า มีเอกลักษณ์สำคัญคือ การบรรเลงด้วยความคิดอย่างอิสระ ไม่มีกรอบในการบรรเลงที่ตายตัว เน้นการสื่อสารเป็นหลัก สังเกตได้จากในช่วงบรรเลงประกอบให้กับการบรรเลงทำนองหลักหรือด้นสดของบิล อีแวนส์ไม่มีการบรรเลงในลักษณะเดินเบส (Walking bass line) ซึ่งเป็นการบรรเลงเบสโดยปกติของนักเบสทั่วไปในขณะนั้น

และเมื่อศึกษาการบรรเลงเบสในด้านเทคนิค พบว่า มีแนวทางเฉพาะตัวในการบรรเลงเบสอย่างสร้างสรรค์ทั้งการบรรเลงแบบถามตอบ การใช้จังหวะยกของจังหวะแรกในการเริ่มต้นประโยคเพลง การบรรเลงทำนองหลักของเพลงในการช่วงบรรเลงประกอบการด้นสด การสร้างประโยคการด้นสดด้วยการซ้ำโน้ตสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า การย้ำโน้ตเดิม และการใช้การบรรเลงด้วยจังหวะสามพยางค์ นอกจากนี้ยังมีเทคนิคการบรรเลงอื่นๆ อีกได้แก่ การซ้ำทำนอง การบรรเลงดับเบิล สตอปส์ การใช้จังหวะขัด และการขยายทำนอง

ข้อเสนอแนะ

สำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาเทคนิคการบรรเลงเบสของลาฟาโร นั้น สามารถนำสิ่งที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ด้วยการถอดโน้ตไปใช้ในการด้นสดของตนได้ โดยสามารถนำเทคนิคต่างๆ เหล่านั้นมาประยุกต์ใช้ เพื่อให้เกิดการพัฒนาในการด้นสดต่อไป แต่สิ่งสำคัญที่สุดของการบรรเลงดนตรีแจ๊สคือการใช้ความคิดเพื่อสร้างเสียงเป็นหลัก ดังการบรรเลงของลาฟาโรที่เน้นสื่อสารกับบุคคลในวง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

Bailey, C. M. Bill Evans Trio: Sunday at the village vanguard & Waltz for debby ( ) Retrieved from https://www.all aboutjazz.com/bill-evans-trio-sunday-at-the-village-vanguard-and-waltz-for-debby-by-c-michael-bailey Retrieved April 9, 2018 https://www.all aboutjazz.com/bill-evans-trio-sunday-at-the-village-vanguard-and-waltz-for-debby-by-c-michael-bailey

Biography. Charles Mingus Biography Retrieved from https://www.biography.com/people/charles-mingus-9409527. Retrieved May 17, 2018 https://www.biography.com/people/charles-mingus-9409527

Biography. Ray Brown Biography Retrieved from https://www.biography.com/people/ray-brown-9542491. Retrieved May 16, 2018 https://www.biography.com/people/ray-brown-9542491

Daino, E. (2010). The Double Bass: A Technical Study of Timbre.

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

Gridley, M. C. (2009). History and Analysis. New Jersey Pearson Education.

Monika Kwiatkowska. (2016). Technical Exercises for Double Bass.

Nash, R. (1999). The Solo Vocabulary of Jazz Bassist Jimmie Blanton.

Neef, A. d. (2014). Explorations in double-stops: Three new pieces for expanding the role of the double bass in the jazz ensemble.

Shadduck, A. (2006). Charlie Haden, Scott Lafaro and Harmolodics: Bass styles in Ornette Coleman's Free Jazz.

Wikipedia. Charlie Haden Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Charlie_Haden Retrieved May 16, 2018 https://en.wikipedia.org/wiki/Charlie_Haden

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). พจนานุกรม ศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

นพดล ถิรธราดล. (2544). การวิเคราะห์เปรียบเทียบแนวการเดินเบส และการด้นเบสในดนตรีแจ๊สของ

ชาร์ล มิงคัส เรย์ บราวน์ และเอ็ดดี้ โกเมส: วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

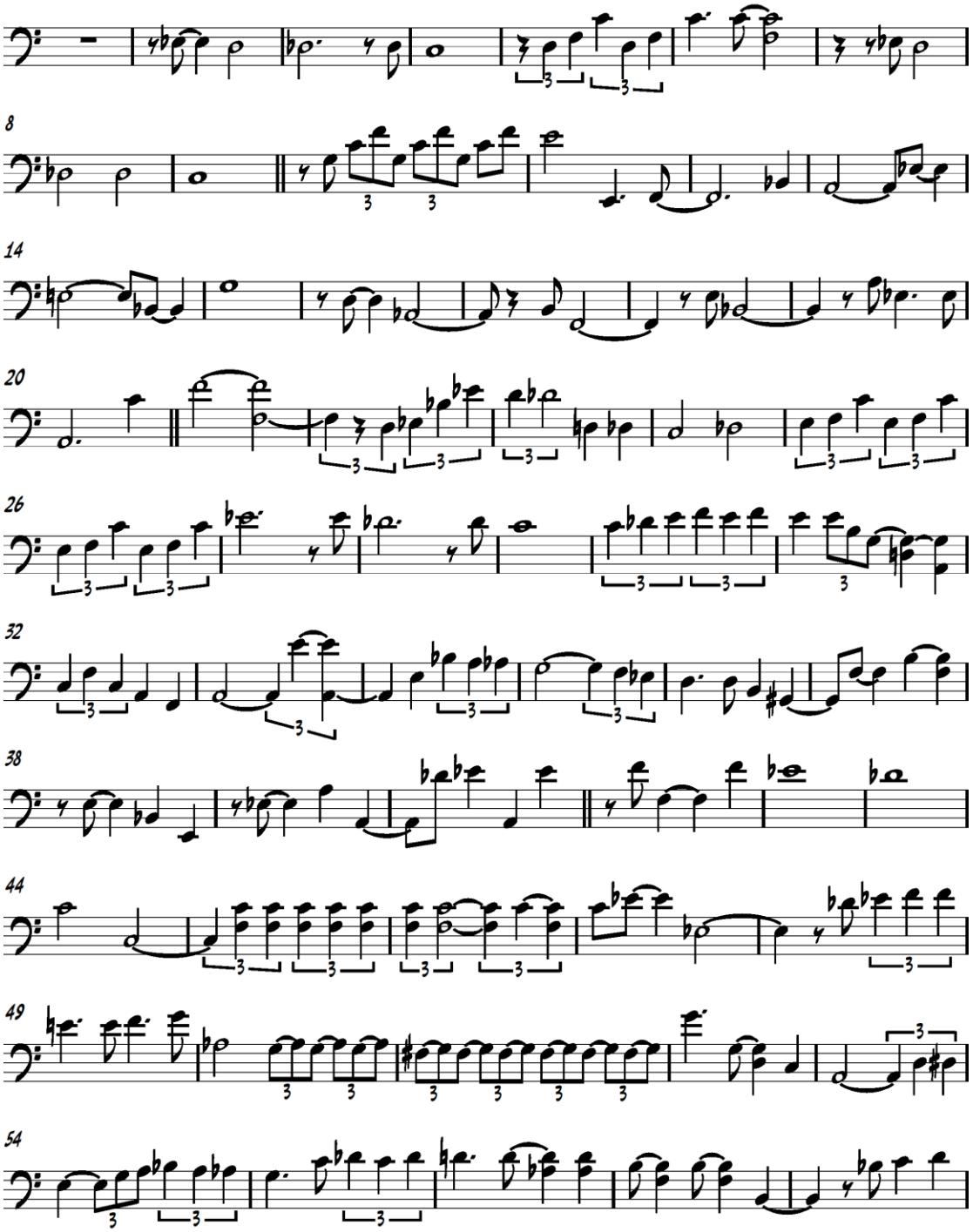
วุฒิชัย เลิศสถากิจ. (2557). วิธีการบรรเลงกีตาร์แจ๊ส การโซโล่เพลงแจ๊สบลูส์ 1. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

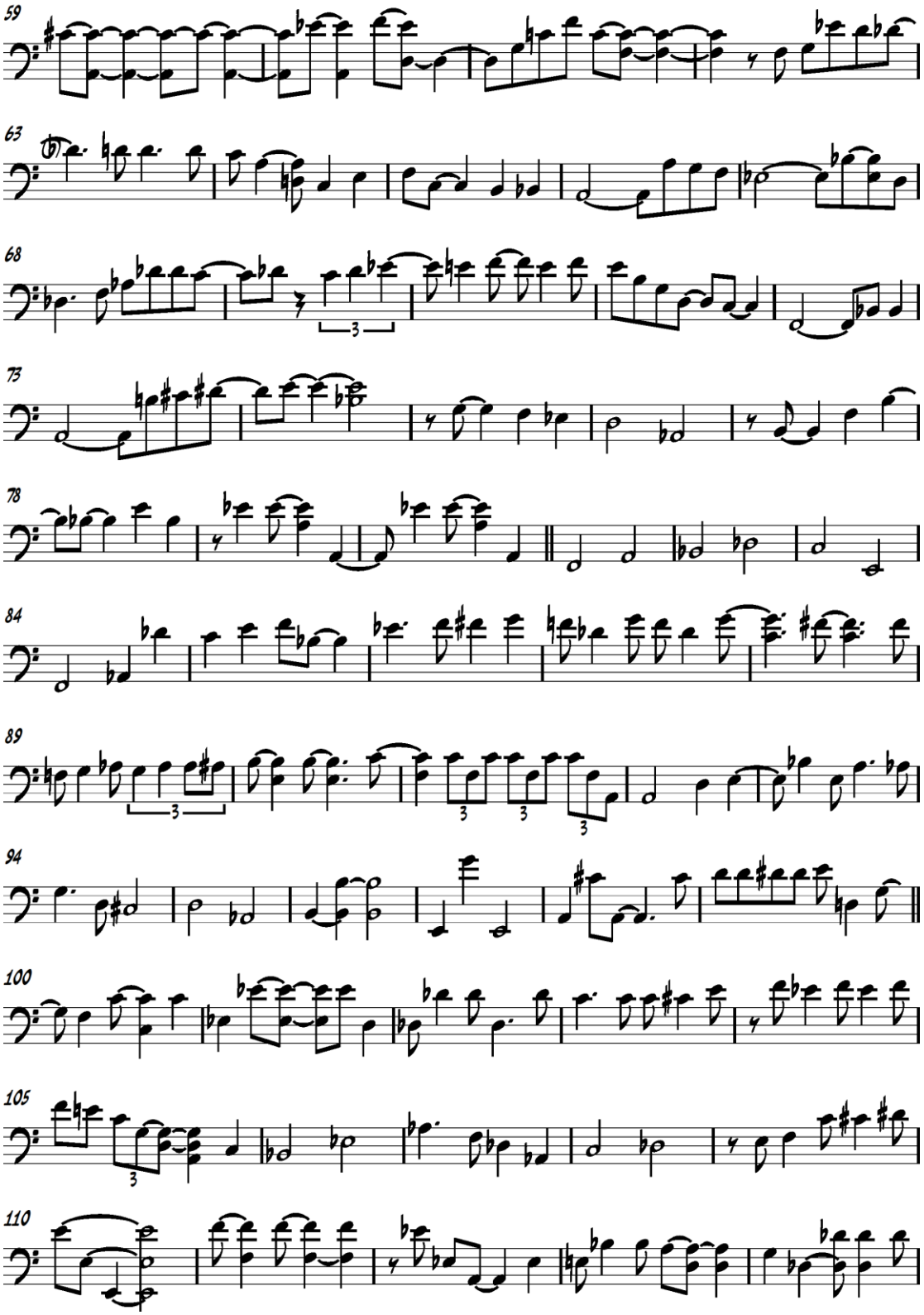
อนันต์ ลือประดิษฐ์. (2545). แจ๊ส อิสรภาพทางดนตรีของมนุษยชาติ. กรุงเทพฯ: เนชั่นมัลติมีเดีย กรุ๊ป จำกัด.

ภาคผนวก

Gloria's Step(Take2)

Scott LaFaro




59
63
68
73
78
84
89
94
100
105
110

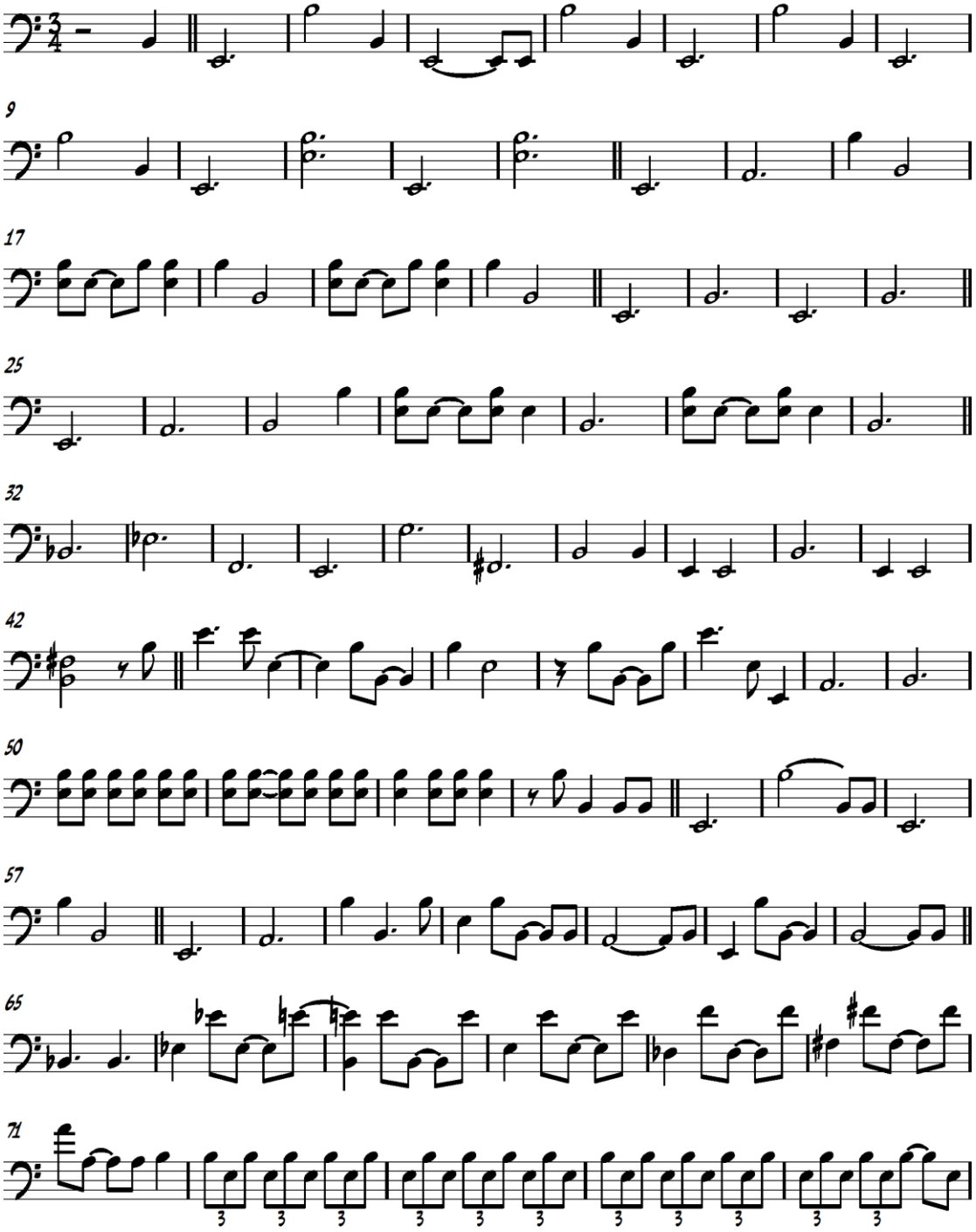
115
Solo
120
8va
124
Loco
127
130
133
136
140
144
147
150

153
156
8va
160
Loco
165
169
173
8va
177
Loco
181
8va
185
Loco
188
191

194
8va
198
Loco
203
208
214
220
225
230
236

My Man's Gone Now

Scott LaFaro



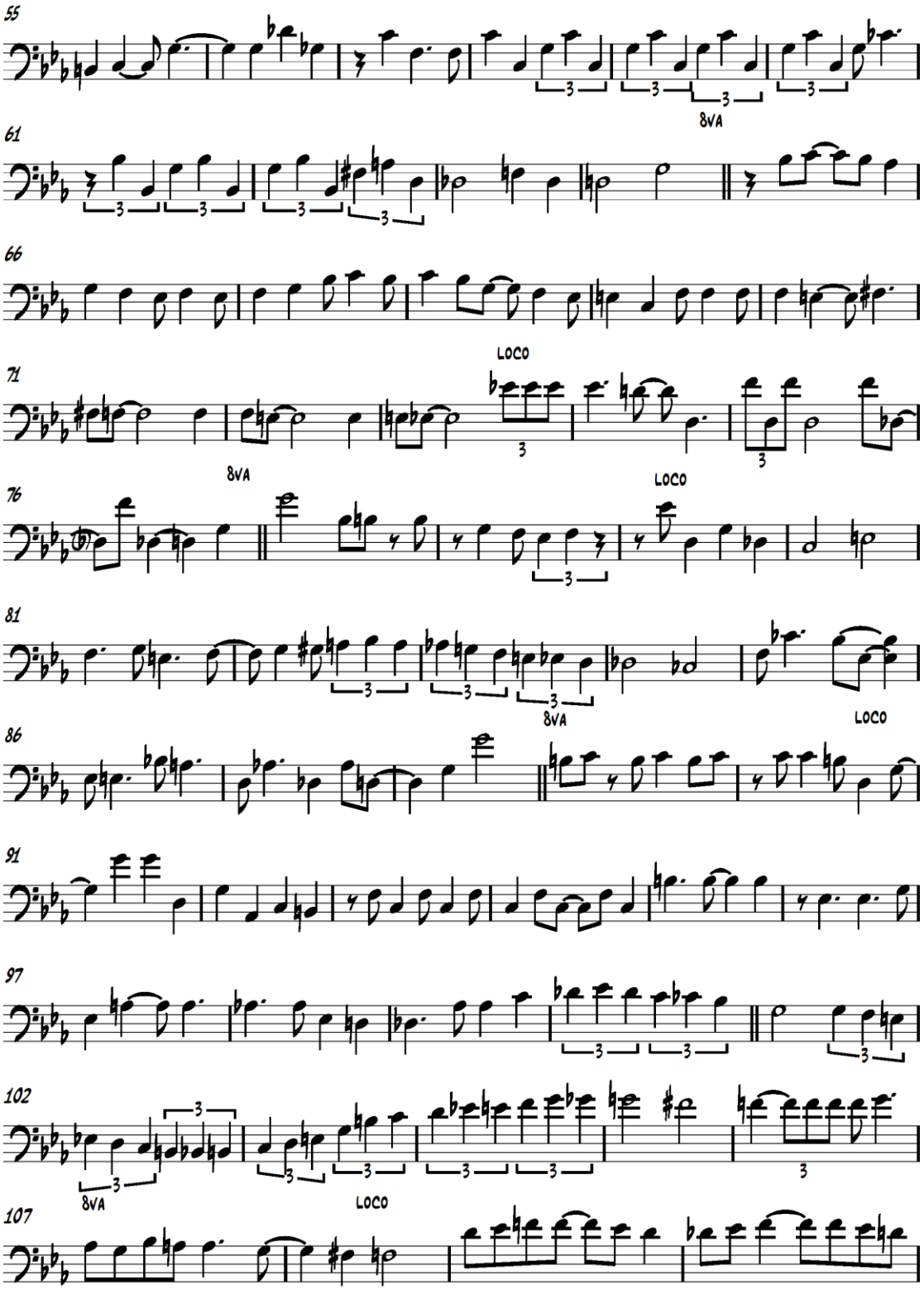
76
86
94
102
109
Solo
114
118
121
8va
Loco
124
127
8va
Loco
130

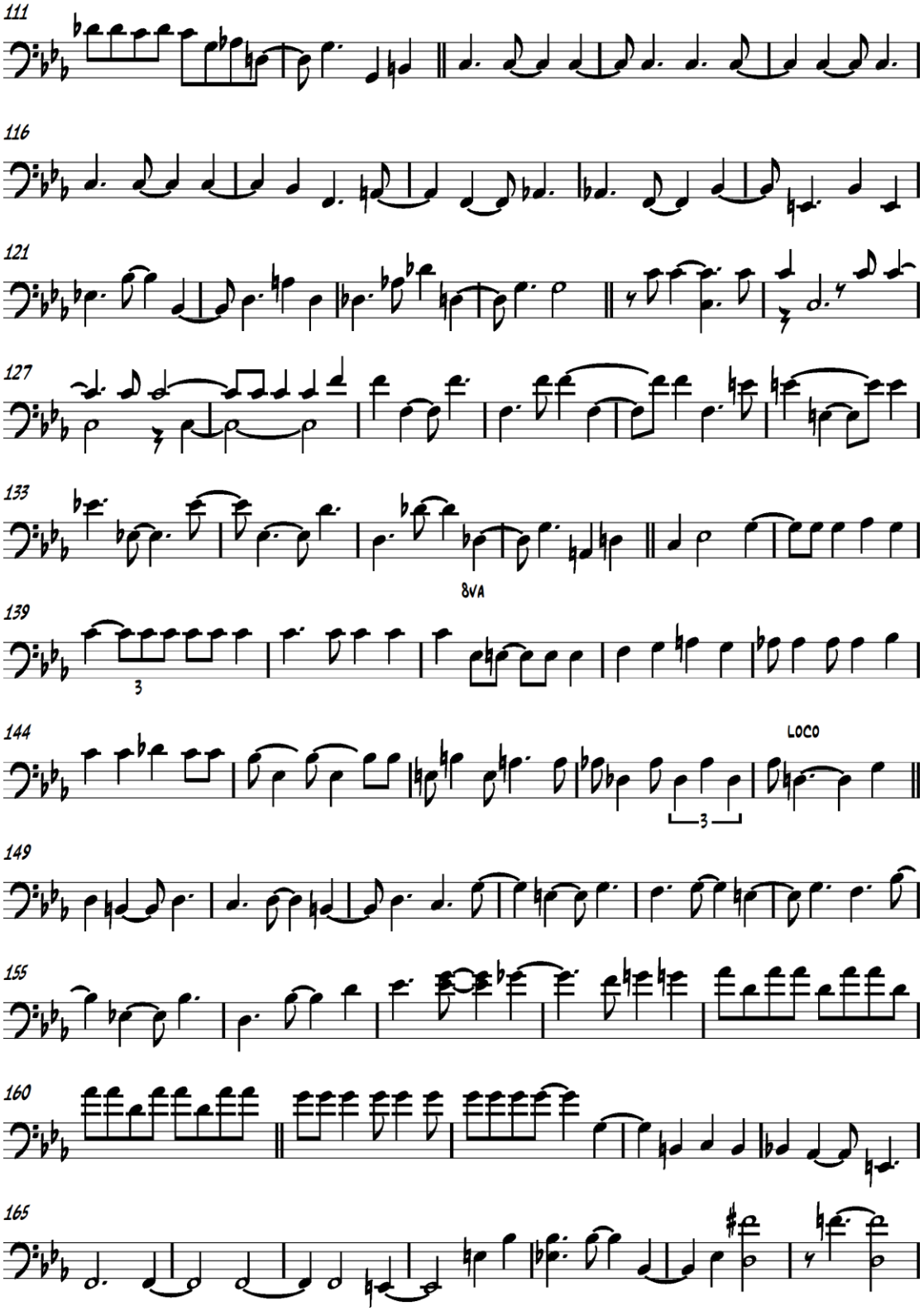
134
137
139
141
8va
Loco
145
148
152
155
158
8va
163
Loco
167

มหาวิทยาลัยศิลปากร

Solar

Scott LaFaro

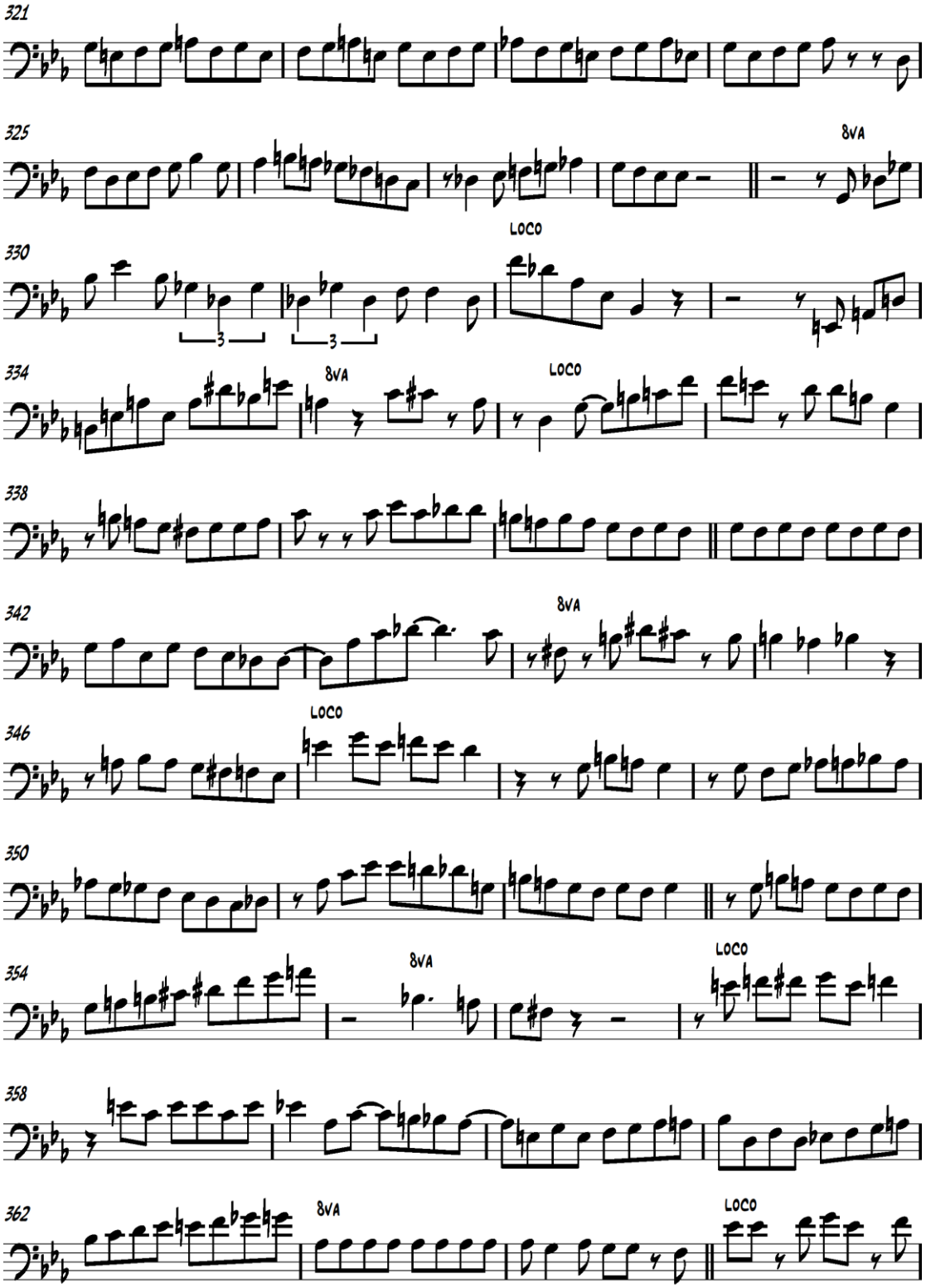

55
8va
61
66
LOCO
71
8va
LOCO
76
81
8va
LOCO
86
91
97
102
8va
LOCO
107


111
116
121
127
133
8VA
139
3
144
LOCO
3
149
155
160
165

172
177
Bass Solo
182
8va
188
loco
193
8va
198
loco
203
8va
207
loco
8va
212
loco
216
220

224
228
8VA
233
LOCO
237
8VA
241
3
246
LOCO
251
8VA
255
LOCO
259
8VA
263
LOCO
268
8VA

273
278
283
LOCO
288
292
296
8VA
301
LOCO
8VA
305
LOCO
309
8VA
313
317
LOCO


321
325
8VA
330
LOCO
334
8VA
LOCO
338
342
8VA
346
LOCO
350
354
8VA
LOCO
358
362
8VA
LOCO

366
371
376
382
8VA
LOCO
389
394
8VA
400
LOCO
408
414
8VA
420
427
LOCO

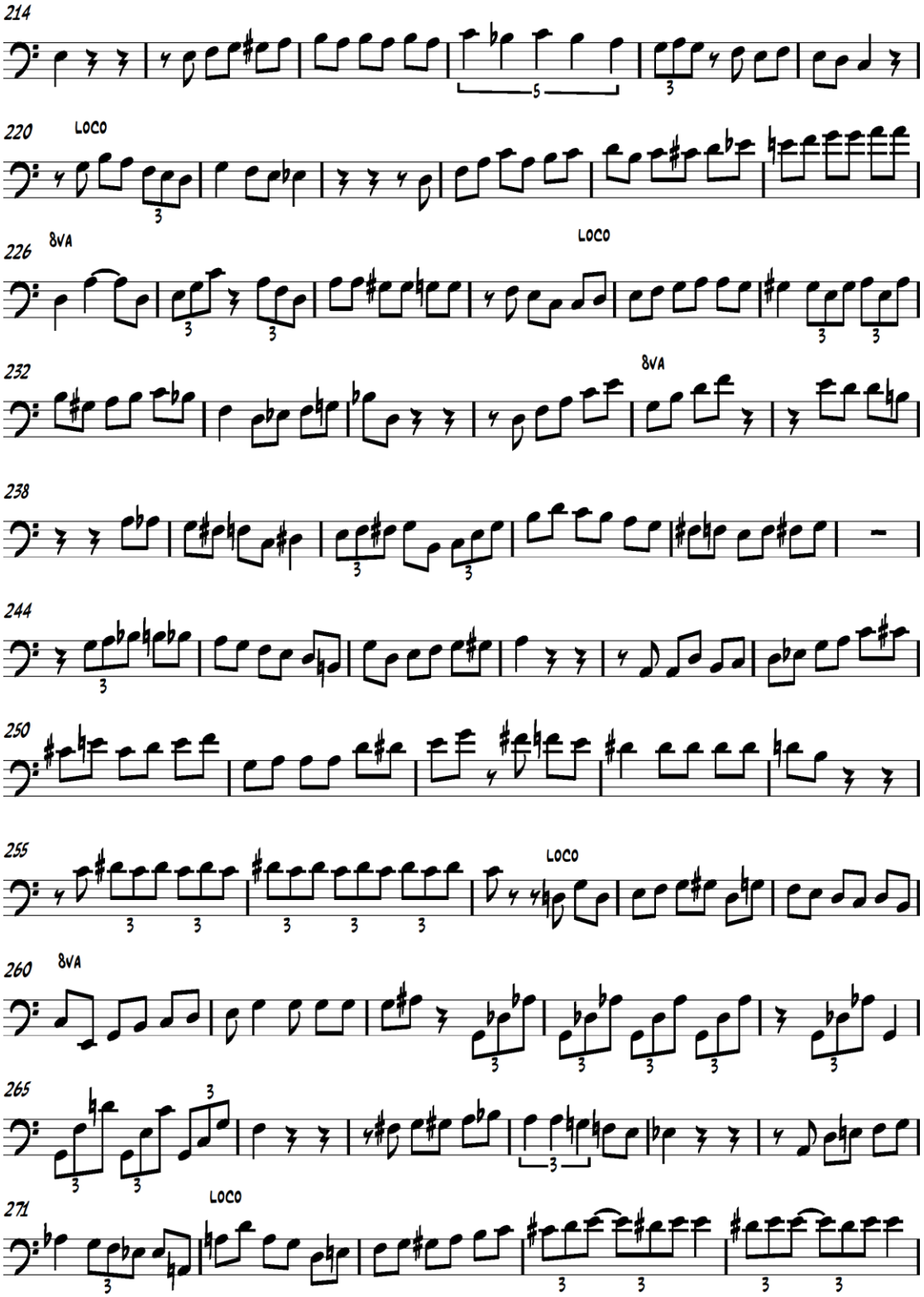
433
439
8VA
446
452
LOCO
460
8VA
466
LOCO
472
8VA
478
LOCO
484
489

Alice In Wonderland

Scott LaFaro

81
87
94
101
109
117
125
132
8VA
138
LOCO
143
150

157
164
170
174
179
184
8VA
LOCO
189
194
199
8VA
LOCO
204
209
8VA

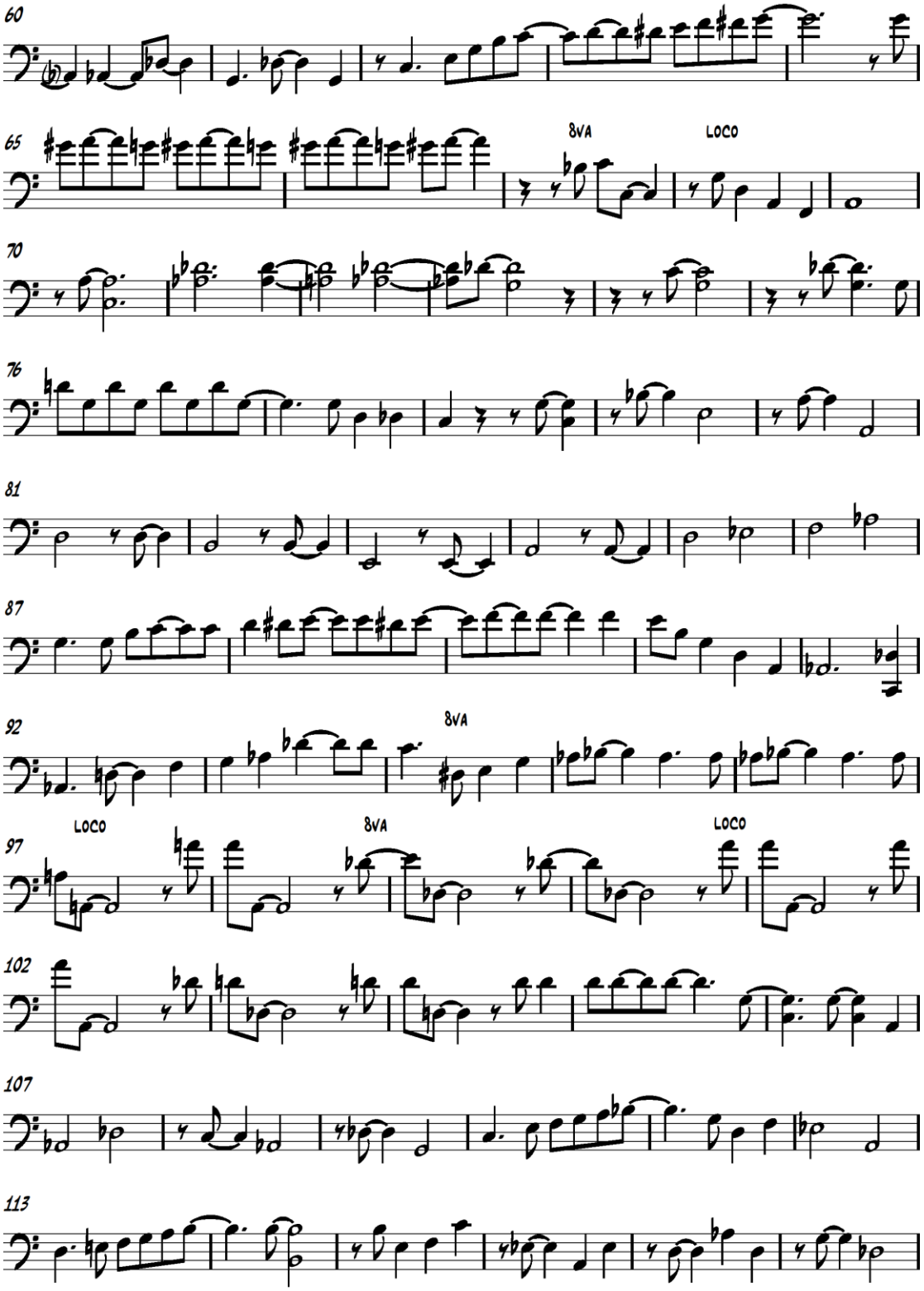

214
220
LOCO
226
8VA
LOCO
232
8VA
238
244
250
255
LOCO
260
8VA
265
271
LOCO

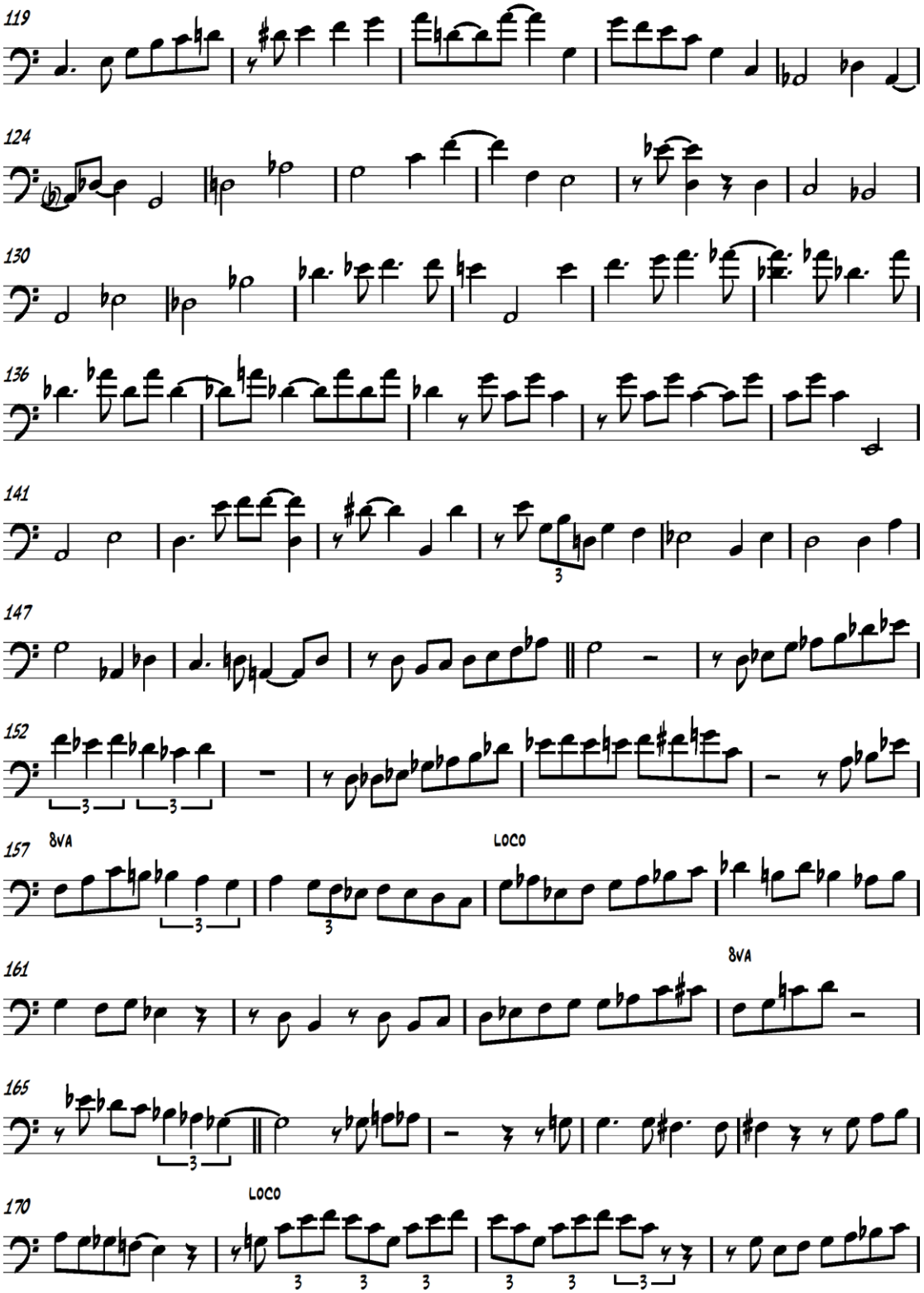
276
281
8va
286
loco
292
302
8va
loco
311
319
329
338
347
8va
loco
356

366
373
381
8VA
LOCO
390
398
409
418
425
RIT.
RIT.

All of You (Take2)

Scott LaFaro


60
65
8va
loco
70
76
81
87
92
8va
97
loco
8va
loco
102
107
113


119
124
130
136
141
147
152
157
8VA
LOCO
161
8VA
165
170
LOCO

174
8VA
178
LOCO
182
8VA
186
LOCO
8VA
190
LOCO
195
199
8VA
203
LOCO
207
211
8VA
215
LOCO
8VA
LOCO
8VA

220
LOCO
224
8VA
LOCO
228
232
236
8VA
240
LOCO
244
248
251
254
8VA
LOCO
258

มหาวิทยาลัยศิลปากร

Jade Visions (Take2)

Scott Lafaro

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	วารินทร์ ถาธัญ
วัน เดือน ปี เกิด	1 พฤษภาคม 2530
สถานที่เกิด	เชียงใหม่
ที่อยู่ปัจจุบัน	94/63 ถ.ราชพฤกษ์ แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร