ดุษฎีนิพนธ์การวิจัยประพันธ์เพลง : “เอทูด ดีทัวร์” สำหรับเดี่ยวดับเบิลเบสและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล

นายสุภกิจ สุภัทรชัยวงศ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC RESEARCH COMPOSITION : “ETUDE DETOUR” FOR DOUBLE BASS SOLO AND CHAMBER ENSEMBLE

Mr. Supakit Supattarachaiyawong

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Fine and Applied Arts
Common Course
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์การวิจัยประพันธ์เพลง : “เอทูด ดีทัวร์” สำหรับเดี่ยวดับเบิลเบสและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล
โดย	นายสุภกิจ สุภัทรชัยวงศ์
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์)

..... กรรมการ
(ร้อยเอก ดร.ดนุเชษฐ วิสัยจร)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุภกิจ สุภัทรชัยวงศ์ : ดุษฎีนิพนธ์การวิจัยประพันธ์เพลง : “เอทูด ดีทัวร์” สำหรับเดี่ยวดับเบิลเบสและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล. (DOCTORAL MUSIC RESEARCH COMPOSITION : “ETUDE DETOUR” FOR DOUBLE BASS SOLO AND CHAMBER ENSEMBLE) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

ดุษฎีนิพนธ์การวิจัยประพันธ์เพลง “เอทูด ดีทัวร์” สำหรับเดี่ยวดับเบิลเบสและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิลเป็นผลงานการประพันธ์ บทเพลงฝึกเพื่อพัฒนาทักษะการเล่นดับเบิลเบสในระดับอาชีพ และเป็นบทเพลงเดี่ยวที่สามารถใช้ในการแสดงคอนเสิร์ต รวมทั้งเป็นบทเพลงสอบวัดระดับขั้นสูง บทเอทูดนี้ได้บูรณาการทักษะและเทคนิคการเล่นดับเบิลเบส โดยการศึกษาวิเคราะห์แนวคิดจากบทฝึกดับเบิลเบสของ จีโอวานี บอทเทซินีและฟรานซ์ ซิมานเดล สองนักดับเบิลเบสผู้เป็นตำนานและต้นแบบการเล่นดับเบิลเบส ตั้งแต่ ศตวรรษที่ 19 รวมทั้งการวิจัยบทเพลงเดี่ยวและบทเพลงเอทูดสำหรับเครื่องดนตรีอื่น เช่น ไวโอลินและเปียโน ผลงานสร้างสรรค์จากการวิจัยนี้ประกอบด้วยบทประพันธ์เอทูด 10 บท สำหรับเดี่ยวดับเบิลเบส โดยบูรณาการแนวคิดและกำหนดรูปแบบโครงสร้างในการประพันธ์เป็นแบบดนตรีร่วมสมัย นอกจากนั้นยังมีการเรียบเรียงบทเพลงคลาสสิกมาตราฐาน สำหรับดับเบิลเบสบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีต่างๆ ในลักษณะเชมเบอร์ออนซอมเบิล เช่นบทเพลงรอนโดของลุดวิก ฟาน เบโธเฟน บทเพลงคอนแชร์โตของ อันโตนิโอ วิวัลดี และโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ทั้งนี้เพื่อนำการพัฒนาทักษะจากบทฝึกเอทูดไปใช้ในบทเพลงคลาสสิก อีกทั้งยังเป็นการสร้างบทเพลงคอนเสิร์ตใหม่ให้กับดับเบิลเบส ดุษฎีนิพนธ์นี้เป็นประโยชน์ในการพัฒนาทักษะการเล่นดับเบิลเบสอย่างเป็นธรรมชาติ และสามารถนำไปต่อยอดสู่การพัฒนาเทคนิคและนวัตกรรมในขั้นสูงของการเล่นดับเบิลเบส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2563 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6186819735 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS

KEYWORD: Double Bass's technique, Etude, Arrangement

Supakit Supattarachaiyawong : DOCTORAL MUSIC RESEARCH COMPOSITION : “ETUDE DETOUR” FOR DOUBLE BASS SOLO AND CHAMBER ENSEMBLE. Advisor: Prof. WEERACHAT PREMANANDA, D.Mus.

The Doctoral Music Research Composition: “Etude Detour” for solo Double Bass and Chamber Ensemble aims to create the Etude and the standard concert repertoire for Double Bass. In order to up level performing and technical skill to professional standard, the Etude has been designed to be both solo concert pieces as well as an advance grade examinations repertory. Having been integrated instrumental skill and playing technique, the Etude was utilized the Double Bass methods and studies of the two prominent double bassists of the 19th Century, Giovani Bottesini and Franz Simandl to be the research guidelines and analytical model. In addition to making the theoretical support and framework of the Etude to be more substantial, the study of the other solo instruments such as Violin and Piano were applied. The creative composition was written in contemporary music style to be 10 Double Bass Etudes whereby the newly concert repertoire arrangement such as Ludwig van Beethoven’s Rondo, Antonio Vivaldi and Johann Sebastian Bach’s Concertos were well crafted preserving the classical interpretation and harmonic functions meticulously. Confidently, the research result and all creative and arrangement pieces will definitely enhance the double bassist’s skill and technique tremendously and naturally, moreover, its capacity could possibly be developed to be a personal unique skill and innovative technique.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2020 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

กราบขอบพระคุณบิดา มารดาที่ให้โอกาสในชีวิตเสมอมา ไม่ว่าจะเจอปัญหาอุปสรรคมากเพียงใดยังคอยให้โอกาส รวมถึงแรงบันดาลใจให้สู้ต่อไปเสมอ สำหรับการศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิตนี้คงไม่มีวันสำเร็จได้ถ้าขาดการช่วยเหลือและความอนุเคราะห์จากบุคคลต่อไปนี้ กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักยอมเสียสละเวลาอันมีค่ายิ่งให้แก่ศิษย์เสมอมาตั้งแต่ก่อนเข้าศึกษาจนปัจจุบัน ชี้นำแนวทางสู่ความสำเร็จให้ทุกอย่างที่ดีกับศิษย์ รวมถึงกรรมการสอบทุกท่านที่มอบโอกาสและองค์ความรู้ที่มีค่าสำหรับผู้วิจัยได้นำไปใช้ต่อยอดและเผยแพร่ต่อไปในสังคมดนตรีของชาติและระดับนานาชาติ กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ที่เอื้อเฟื้อสถานที่ในการฝึกซ้อมและให้คำปรึกษาในวิทยานิพนธ์ กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ที่เอื้อเฟื้อตำราซึ่งมีความสำคัญต่อการศึกษาและการเขียนงานวิจัย กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ ที่ให้ความกรุณาในการแนะนำแนวทางการก้าวสู่ความสำเร็จในการสอบวิทยานิพนธ์ กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง ที่ให้ข้อคิดที่ดีและแนะนำในการเขียนงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ กราบขอบพระคุณร้อยเอก ดร.ดนุเชษฐ วิสัยจร ที่แนะนำแนวทางในการเขียนงานวิจัยในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณท่านคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ผศ.ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ ที่มอบโอกาสให้ผู้วิจัยได้มาร่วมงานในขณะที่กำลังศึกษาและให้คำปรึกษาเรื่องการวางแผนชีวิตของการทำงานขณะที่ผู้วิจัยศึกษา

ในส่วนของงานวิจัยสร้างสรรค์ขอขอบคุณ ดร.พงศ์เทพ จิตดวงเปรมและนายวรายุทธ มาคำ ที่ช่วยจัดการดูแลในส่วนต่างๆ ที่ผู้วิจัยต้องดำเนินการเพื่อให้ได้มาซึ่งความสมบูรณ์แบบของดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้ ขอขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่น D.F.A. 11 รหัส 61 ทุกท่านมร่วมแบ่งปันช่วงเวลาดีๆ ที่น่าประทับใจในการศึกษาและร่วมงานในระดับดุษฎีบัณฑิตในรั้วจามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จริงๆคือผู้วิจัยอยากจะเขียนขอบพระคุณบุคคลอีกจำนวนมากที่ผู้วิจัยยังมิได้กล่าวถึง แต่ขอให้ทราบทั่วกันไว้ว่าผู้วิจัยได้นึกถึงและรำลึกถึงอยู่ในใจเสมอ

ท้ายสุดขอขอบคุณอีกครั้งสำหรับคุณพ่อและคุณแม่ ที่ให้ชีวิตมาจึงได้มีโอกาสศึกษาเล่าเรียนมีหน้าที่การงานดีมาได้จนปัจจุบัน ขอบคุณน้องชายไกด์ นายวัชรพงศ์ สุภัทรชัยวงศ์ ที่ให้ที่พักพิงและช่วยเหลือในหลายๆด้าน ขอขอบคุณภรรยา คุณอิสราภรณ์และลูกๆ พี่ภัทร น้องวินที่คอยเป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยไม่รู้จักกับความเหน็ดเหนื่อย ขอบคุณทุกสิ่งที่ทำให้สำเร็จ ขอบคุณที่ได้เกิดเป็นคนไทย

สุภกิจ สุภัทรชัยวงศ์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญภาพ ..... ซ

บทที่ 1 บทนำ 1

ที่มาและความสำคัญ 1

คำถามวิจัย 2

วัตถุประสงค์การวิจัย 3

ผลที่คาดว่าจะได้รับ 3

ขอบเขตของการวิจัย 3

นิยามศัพท์เฉพาะ 3

บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม 4

บทประพันธ์ประเภทเอทูดและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล 4

เอทูดหรือบทฝึกของดับเบิลเบส 7

เทคนิควิธีการปฏิบัติดับเบิลเบส 9

การเรียบเรียง 19

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 20

บทที่ 3 แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลง 22

แนวคิดการประพันธ์เพลง 22

วิธีการสร้างสรรค์ผลงานประพันธ์เพลง 22

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4 Etude Detour: บทประพันธ์เอทูดสำหรับดับเบิลเบส 36
บทประพันธ์ Etude Detour 36
1. Etude No.1 Introduzione (Introduction) 36
2. Etude No.2 Flusso (Flow) 37
3. Etude No.3 Doppia Fermata (Double Stop) 39
4. Etude No.4 Spiccato (Spiccato) 40
5. Etude No.5 Attraversamento (Across) 42
6. Etude No.6 Tono Alto (High note) 44
7. Etude No.7 Pentatonico (Pentatonic) 46
8. Etude No.8 Barocco (Baroque) 47
9. Etude No.9 Arpeggio (Arpeggio) 49
10. Etude No.10 Finale (Final) 50
บทที่ 5 บูรณาการเทคนิคบทเพลงฝึกในบทเรียบเรียงบทเพลงสำหรับวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล 53
การเรียบเรียง 53
บทที่ 6 สรุปและอภิปราย 57
การประพันธ์เพลง Etude Detour 57
ประโยชน์ของบทประพันธ์เอทูด Etude Detour 58
การเผยแพร่และรูปแบบการนำเสนอผลงาน 58
ปัญหาและอุปสรรคในการประพันธ์ 59
ข้อเสนอแนะในการประพันธ์ครั้งต่อไป 59
ภาคผนวก 60
บรรณานุกรม 164
ประวัติผู้เขียน 166

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 การจับคันชักแบบปากกา 9
ภาพที่ 2 การจับคันชักแบบกริบ 10
ภาพที่ 3 การจับคันชักแบบนิ้วหัวแม่มือล้ำ 10
ภาพที่ 4 ลักษณะนิ้วหัวแม่มือในการจับคันชัก 11
ภาพที่ 5 ลักษณะนิ้วชี้ในการจับคันชัก 11
ภาพที่ 6 ลักษณะนิ้วกลางและนิ้วนางในการจับคันชัก 12
ภาพที่ 7 ลักษณะนิ้วก้อยในการจับคันชัก 12
ภาพที่ 8 การดีดในท่าเตรียมสี 13
ภาพที่ 9 การดีดแบบปาดสาย 14
ภาพที่ 10 การดีดโดยการเกี่ยว 14
ภาพที่ 11 ตำแหน่งการวางคันชักบนสายที่แตกต่างกันจากเส้นแนวนอน 16
ภาพที่ 12 เทคนิคสายเปล่าและฮาร์โมนิก 23
ภาพที่ 13 การฝึกเปลี่ยนคันชักสั้นยาว 23
ภาพที่ 14 การฝึกเปลี่ยนคันชักสั้นยาวและการกดนิ้วตำแหน่งที่ 1 24
ภาพที่ 15 การฝึกเปลี่ยนคันชักเร็วขึ้นและการเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วสู่ตำแหน่งที่ 3 24
ภาพที่ 16 การผสมเทคนิคข้างต้นเข้าด้วยกัน 24
ภาพที่ 17 เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่ 25
ภาพที่ 18 เทคนิคตำแหน่งนิ้วบนตำแหน่งที่ 3 ขึ้นไป 25
ภาพที่ 19 การฝึกข้ามสายอย่างรวดเร็ว 25
ภาพที่ 20 การทาบนิ้วและเดตาเช 25
ภาพที่ 21 การทาบนิ้วและการหยุดคันชักกะทันหัน 26

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 22 เทคนิคโน้ตคู่และการใช้คันชักซ้ำ 26
ภาพที่ 23 เทคนิคสั้นและคันชักลอย 26
ภาพที่ 24 เทคนิคสั้นโน้ตสามพยางค์ 26
ภาพที่ 25 เทคนิคโน้ตคู่และเปลี่ยนสาย 27
ภาพที่ 26 เทคนิคสเลอและเปลี่ยนเป็นโน้ตสั้น 27
ภาพที่ 27 เทคนิคเทนูโตสั้นแบบลอยและแบบเน้น 27
ภาพที่ 28 เทคนิคการไล่นิ้วมือซ้ายขึ้นไปเป็นชุด 28
ภาพที่ 29 การสร้างเสียงนุ่มนวลและต่อเนื่อง 28
ภาพที่ 30 การลากเสียงยาวและเปลี่ยนคันชักตามท่วงทำนอง 28
ภาพที่ 31 การใช้มือซ้ายดีดพร้อมด้วยมือขวาสี 29
ภาพที่ 32 เทคนิคการข้ามสองสาย 29
ภาพที่ 33 เทคนิคการดีดด้วยมือขวา 29
ภาพที่ 34 การผสมระหว่างเทคนิคการดีดกับสี 30
ภาพที่ 35 ตำแหน่งที่ใช้นิ้วโป้ง 30
ภาพที่ 36 เทคนิคการรูดสาย 30
ภาพที่ 37 เทคนิคเอคเพรสซิโว 31
ภาพที่ 38 การส่งเข้าทำนองหลักของเสียงเบส 31
ภาพที่ 39 เทคนิคการสลัดโน้ต 31
ภาพที่ 40 การไล่โน้ตและกระโดดแบบยุคบาโรก 32
ภาพที่ 41 การพรมนิ้ว 32
ภาพที่ 42 การสลับสเลอและสตัคคาโต 32
ภาพที่ 43 การไล่บันไดเสียงแบบเทนูโตสลับแบบสเลอ 33
ภาพที่ 44 การไล่แบบอาร์เปโจ 33
ภาพที่ 45 โน้ตคู่ล่างยาวแต่โน้ตบนสั้น 33

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 46 เทคนิคโน้ตสเลอสองตัว 34
ภาพที่ 47 เทคนิคเทิร์น 34
ภาพที่ 48 เทคนิคสวิงและสเลอสองตัว 34
ภาพที่ 49 เทคนิคซีเควนซ์ 35
ภาพที่ 50 การผสานเทคนิค 35
ภาพที่ 51 เทคนิคการกดคู่ 11 35
ภาพที่ 52 การฝึกไดแนมิคซ์แบบตัวเลข 37
ภาพที่ 53 การจับคันชักด้วยมือขวาและให้น้ำหนักส่งไปที่คันชัก 37
ภาพที่ 54 การใช้เสียง A เป็นเสียงรากเล่นพร้อมทำนอง 38
ภาพที่ 55 การจับคันชักเพื่อรักษาน้ำหนักโดยใช้นิ้วรักษาสมดุลและควบคุมน้ำหนัก 38
ภาพที่ 56 การฝึกข้ามสาย 39
ภาพที่ 57 การใช้คันชักกวาดลงบนสายเพื่อความว่องไวในการเล่นข้ามสาย 40
ภาพที่ 58 การใช้สเลอสลับโน้ตเป็นคู่พร้อมกันและการใช้คันชักแบบสปิกคาโต 41
ภาพที่ 59 การจับประคองคันชักเพื่อคุมน้ำหนักการกระโดดระหว่างคันชักและสาย 41
ภาพที่ 60 การใช้นิ้วก้อยทาบลงบนสายสองเส้นและยกท้องนิ้วก้อยขึ้นสลับกับนิ้วกลางเพื่อให้เกิดเสียงคู่ขนาน 42
ภาพที่ 61 การใช้เทคนิคการดีดและการสีพร้อมกัน 43
ภาพที่ 62 การใช้มือซ้ายกดโน้ตบนสาย A พร้อมทั้งใช้นิ้วชี้ดีดสาย G 43
ภาพที่ 63 การใช้มือถือคันชักพร้อมทั้งดีดสาย 44
ภาพที่ 64 การใช้โน้ตคู่เสียงสูงดำเนินเป็นทำนองและการใช้เพิ่มความถี่ให้ทำนอง 45
ภาพที่ 65 การรักษาช่องไฟของนิ้วมือซ้ายและการกดทาบคอร์ดบนสาย 45
ภาพที่ 66 การเล่นโน้ตแฟลม 46
ภาพที่ 67 การใช้ตำแหน่งนิ้วโป้งบนสะพานนิ้วเพื่อเล่นเสียงสูง 47
ภาพที่ 68 การใช้โน้ตเสียงเบสค้างและโน้ตวิ่งมีความกระโดด 48

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 69 การใช้ปลายคันชักเพื่อเล่นทำนอง..... 48

ภาพที่ 70 การใช้โน้ตไล่แบบอาร์เปโจ..... 49

ภาพที่ 71 การใช้นิ้วโป้งในการเล่นอาร์เปโจเสียงสูง มองจากด้านขวามือของผู้เล่น..... 50

ภาพที่ 72 การใช้เทนูโต มาร์คาโต และสตัคคาโต..... 51

ภาพที่ 73 ลักษณะการจับคันชักมือขวาเพื่อเตรียมเล่นเทคนิค..... 51

ภาพที่ 74 ลักษณะการจับคันชักมือขวาเพื่อเตรียมเล่นเทคนิค..... 52

ภาพที่ 75 แนวทำนองเรียบเรียงสำหรับดับเบิลเบสใน Beethoven Rondo in B-flat Major for Double Bass and Piano ของลุดวิก ฟาน เบโธเฟน 54

ภาพที่ 76 Concerto in A minor for Double Bass with String Ensemble and Harpsichord ท่อนที่ 1 ในรูปแบบของอันโตนีโอ วิวัลดี..... 55

ภาพที่ 77 Concerto in A minor for Piano, Cello, Double Bass และวง String Ensemble ท่อนที่ 1 ในรูปแบบของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค..... 56

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

ที่มาและความสำคัญ

การพัฒนาทักษะเล่นดับเบิลเบสมีความจำเป็นต้องฝึกเทคนิคขั้นสูงเพื่อการเล่นบทเพลงในระดับอาชีพดังนั้นจึงจำเป็นต้องฝึกฝนให้เชี่ยวชาญและสามารถเล่นได้อย่างเป็นธรรมชาติ อย่างไรก็ตามบทฝึกส่วนใหญ่จะมุ่งเน้นประพันธ์ผลงานที่ต้องการเทคนิคการเล่นของเครื่องดนตรีเป็นหลัก สังเกตได้ว่าผู้ประพันธ์เล่นเครื่องดนตรีใดจะประพันธ์ผลงานสำหรับเครื่องดนตรีนั้นได้อย่างถ่องแท้และสามารถบรรเลงได้อย่างเป็นธรรมชาติ เนื่องจากมีความเข้าใจสรีระและรูปแบบท่าทางของเครื่องดนตรีเป็นอย่างดี ดังที่ปรากฏในบทเพลงบรรเลงคอนแชร์โต (Concerto) สำหรับดับเบิลเบสส่วนใหญ่ถูกประพันธ์ขึ้นโดยนักดับเบิลเบสที่มีชื่อเสียงในการบรรเลง เช่น ผลงานของ เซอร์เก อเล็กเอนโดรวิช คุสเซวิสกี (Serge Alexandrovich Koussevitzky, 1874-1951) ฟรานซ์ ซิมานเดล (Franz Simandl, 1840-1912) และ จีโอวานี บอทเทซินี (Giovanni Bottesini, 1821-1889) เป็นต้น (Bottesini, 1869)

ลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีดับเบิลเบสที่เป็นสาเหตุให้มีความยากต่อการประพันธ์เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีในตระกูลซอวิโอล (Viol) ซึ่งต่างจากตระกูลไวโอลิน (Violin) ที่มีไหล่โค้งล่างไม่ใช่มีลักษณะคล้ายปีกกา มีลักษณะต่างจากเครื่องสายอื่นคือ เป็นเครื่องขนาดใหญ่และเสียงต่ำที่สุดในกลุ่มตระกูลเครื่องสาย มีการใช้การเทียบเสียงเป็นคู่ 4 ในขณะที่เครื่องสายเครื่องอื่นในตระกูลเทียบเสียงเป็นคู่ 5 และการเป็นเครื่องเดียวที่เสียงทดต่ำ 1 คู่แปด โดยเสียงที่เกิดขึ้นจะต่ำลง 1 คู่แปด หรือมีเสียงลดทอนลงต่ำกว่าโน้ตที่เขียน 1 คู่แปด ขณะเดียวกันเครื่องดนตรีดับเบิลเบสในแต่ละเครื่องมีความแตกต่างของขนาดของคอ ความกว้าง ความยาว รวมไปจนถึงระยะความกว้างของความยาวสะพานนิ้ว (Fingerboard) ทำให้การบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นนี้จำเป็นต้องผ่านการเรียนรู้ ทำความรู้จักเครื่องดนตรีจนคุ้นเคยจนสามารถบรรเลงได้อย่างคล่องแคล่ว แสดงให้เห็นว่ามีลักษณะเฉพาะตัวที่ต้องเป็นผู้มีความเข้าใจจึงจะสามารถสร้างสรรค์บทประพันธ์ได้อย่างเหมาะสมและทำให้นักประพันธ์ที่ไม่มีประสบการณ์ในการปฏิบัติเครื่องดนตรีชนิดนี้ไม่สนใจการประพันธ์เพลงสำหรับดับเบิลเบส ส่งผลให้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงส่วนใหญ่ที่ไม่ได้ประพันธ์โดยนักดับเบิลเบสยังไม่เป็นที่นิยมในกลุ่มนักดับเบิลเบสเนื่องจากไม่สามารถบรรเลงได้อย่างเป็นธรรมชาติ (Simandl, 1904; Stolba, 1968; Souza, 2016)

ในปัจจุบันนักดับเบิลเบสใช้แบบฝึกในการพัฒนาฝีมือส่วนใหญ่ดัดแปลงมาจากแบบฝึกหรือบทเพลงของเชลโล เนื่องจากในยุคบาโรกถึงยุคคลาสสิก (ค.ศ. 1600-1810) ดับเบิลเบสบรรเลงโน้ตเดียวกับเชลโล จึงส่งผลต่อแนวคิดในการฝึกบทเพลงในรูปแบบเดียวกับเชลโล แต่โดยแท้จริงแล้วมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง แบบฝึกหรือบทเพลงของเชลโลสามารถใช้ในการฝึกดับเบิลเบสได้ในระดับหนึ่งเท่านั้น ซึ่งแบบฝึกของดับเบิลเบสโดยแท้จริงนั้นมีเพียงผู้ประพันธ์จำนวนน้อยมาก เช่น แบบฝึกของฟรานซ์ ซิมานเดล (Franz Simandl, 1840-1912) และจีโอวานี บอทเทซินี (Bottesini, 1982; Simandl, 1948) ในส่วนของประเทศไทยพบว่าไม่มีผู้วิจัยและผู้ประพันธ์บทเพลงในลักษณะที่มาจากเทคนิคของดับเบิลเบสโดยตรง แต่กระนั้นผู้วิจัยพบว่ามีการประพันธ์แบบฝึกสำหรับเปียโนซึ่งมีแรงบันดาลใจจากบทประพันธ์เอทูดของโชแปง (Chopin's Etudes) (นาวยา ชินะชาครีย์, 2555; ศศี พงศ์สรายุทธ, 2556)

ดังที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญที่จะสร้างสรรค์บทประพันธ์เอทูดของดับเบิลเบสโดยมีรูปแบบเดี่ยวและแบบวง เพื่อให้สะดวกต่อการเรียนรู้ พัฒนาทักษะของนักดับเบิลเบสจากธรรมชาติของเครื่องดนตรีดับเบิลเบสโดยตรงและต่อยอดไปสู่การพัฒนาเทคนิค นวัตกรรม วิวัฒนาการของการเล่นดับเบิลเบสในระดับอาชีพอย่างเหมาะสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คำถามวิจัย

การวิจัยนี้ได้มีการตั้งคำถามคือ ทำอย่างไรให้เอทูดบทนี้ประสบผลสำเร็จ รวมถึงการทบทวนแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อสร้างและกำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์งานบทประพันธ์เอทูดบทนี้ให้มีคุณภาพและนำไปใช้ประโยชน์ในด้านงานประพันธ์ การบูรณาการในการปฏิบัติด้านดนตรีได้อย่างเหมาะสม

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. วิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เอทูดเพื่อพัฒนาทักษะและเทคนิคการเล่นดับเบิลเบสในระดับอาชีพ

2. ประพันธ์บทเพลงเอทูดและเรียบเรียงบทเพลงเพื่อเป็นบทเพลงคอนเสิร์ตและเป็นบทฝึก

ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1.เพื่อได้บทประพันธ์สร้างสรรค์เอทูดสำหรับดับเบิลเบสโดยเฉพาะ

2.เพื่อได้บทฝึกดับเบิลเบสสำหรับเดี่ยวดับเบิลเบสและบทเพลงดับเบิลเบสสำหรับแสดงคอนเสิร์ต

3.เพื่อได้บทฝึกที่มีเทคนิคสำหรับการนำไปใช้ในระดับอาชีพและเพิ่มศักยภาพทางด้านทักษะในการเล่นดับเบิลเบสระดับอาชีพ

ขอบเขตของการวิจัย

เอทูดดับเบิลเบสฉบับนี้เป็นการสร้างสรรค์เอทูดสำหรับนักดับเบิลเบสมืออาชีพ โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ที่มีทั้งรูปแบบเทคนิคดั้งเดิมและเทคนิคร่วมสมัยของดับเบิลเบส โดยผู้ประพันธ์เป็นผู้ทดลองบรรเลง ประพันธ์และเรียบเรียง

นิยามศัพท์เฉพาะ

เทคนิคดับเบิลเบส (Double Bass Technique) หมายถึง เทคนิคของเครื่องสายตะวันตกที่มี 4 สาย ตั้งสายเป็นคู่ 4 มีเสียงลดทอนลงต่ำกว่าโน้ตที่เขียน 1 คู่แปดและมีลักษณะใหญ่ที่สุดในตระกูลเครื่องสายตะวันตก

บทประพันธ์สร้างสรรค์เอทูด (Etude) หมายถึง บทประพันธ์ที่มาจากเทคนิคการบรรเลงเฉพาะทางของเครื่องดนตรี โดยสามารถใช้สำหรับฝึกฝนและในบางบทสามารถนำมาใช้บรรเลงในการแสดงเดี่ยวได้

การเรียบเรียง (Arrangement) หมายถึง การนำทำนองหรือเพลงที่มีอยู่มาจัดเรียงใหม่ มักมีการเปลี่ยนองค์ประกอบของเพลงตามความเหมาะสมให้กับเครื่องดนตรีชนิดเดิมหรือเครื่องดนตรีชนิดอื่นรวมถึงวงดนตรีในรูปแบบต่างๆ โดยในงานวิจัยฉบับนี้เป็นการเรียบเรียงทำนองหลักสำหรับเดี่ยวดับเบิลเบสและวงออนซอมเบิล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาทบทวนวรรณกรรมเป็นการค้นคว้าหาความรู้เพื่อเป็นองค์ความรู้พื้นฐานในการวิจัยนี้ ประกอบด้วยบทประพันธ์ประเภทเอทูดและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล เอทูดหรือบทฝึกของดับเบิลเบส เทคนิควิธีการปฏิบัติดับเบิลเบส การเรียบเรียงและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทประพันธ์ประเภทเอทูดและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล

บทประพันธ์ประเภทเอทูดให้คำนิยามแตกต่างกันไปตามบริบทการใช้ซึ่งมีความเปลี่ยนแปลงตามการใช้ภาษา สภาพสังคมและศิลปะดนตรีในยุคนั้น ดังต่อไปนี้

Grove music online (2001) กล่าวถึง เอทูด (étude) ว่าเป็นคำที่มาจากภาษาฝรั่งเศสมีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า สตัดดี (Study) ในภาษาอังกฤษ มีลักษณะเป็นบทเพลงสั้นๆ ซึ่งมีหลักการประพันธ์เพื่อพัฒนาและต่อยอดมาจากมุมมองของการปฏิบัติเช่นเดียวกับ โชแปงเอทูดหมายเลข 25 แต่หากกล่าวถึงคำว่า “เอทูด” ถูกนำมาใช้ในรูปแบบใหม่โดยนักประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 เพื่อแสดงถึงบทเพลงที่แสดงทักษะฝีมือของผู้ประพันธ์ เช่น อิกอร์ สตราวินสกรี (Igor Stravinsky) 4 เอทูดสำหรับวงออร์เคสตรา เป็นต้น

คาร์ล มาเรีย สโตลบา (Karl Maria Stolba, 1968) กล่าวว่าเอทูดเป็นบทเพลงที่มุ่งหวังให้นักเรียนพัฒนาศักยภาพในด้านเทคนิคและกลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี ซึ่งโดยปกติจะเป็นปัญหาเฉพาะทางของเครื่องดนตรีเหล่านั้นอาจประกอบไปด้วยบันไดเสียง (Scale) คู่เสียง (Interval) เป็นต้น ซึ่งในบทประพันธ์จะประกอบด้วยบทเรียนทั้งมือซ้าย มือขวาและวนซ้ำไปซ้ำมาหลายครั้งโดยใช้เทคนิคการเปลี่ยนเสียงหรือเคลื่อนที่ขึ้นลงในบันไดเสียงจนกระทั่งจบเพลง เอทูดปกติจะแตกต่างจากคอนเสิร์ตเอทูด (Concert Etude) จะมุ่งเน้นการฝึกฝนในขณะเดียวกันได้เพิ่มเติมเทคนิคที่มีความยากและหลากหลายขึ้นผสมกับความสวยงามไพเราะที่สามารถใช้ในการแสดงต่อหน้าสาธารณชนได้

นอกจากนี้ สโตลบา กล่าวต่อไปว่าการริเริ่มบทประพันธ์ลักษณะที่คิดค้นเพื่อพัฒนาเทคนิคเริ่มเป็นที่นิยมในช่วงยุคเปลี่ยนแปลงการปกครองในยุโรป ดนตรีตะวันตกส่วนใหญ่ได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนักทำให้ดนตรีตะวันตกอยู่ในสังคมคนชั้นสูงเป็นส่วนใหญ่ แต่หลังจากนั้นเริ่มเป็นยุคแห่งหลักการและเหตุผลชนชั้นกลางเริ่มมีบทบาทในด้านศิลปะและดนตรีอย่างอิสระ จึงก่อให้เกิดศิลปิน

มากมายจนกระทั่งสามารถจัดเทศกาลดนตรีต่อสาธารณชนเกิดการเรียนรู้อย่างแพร่หลายส่งผลต่อตลาดที่เกี่ยวข้องกับหนังสือบทฝึกหรือบทเรียนจึงเป็นที่นิยมมากขึ้นโดยริเริ่มจำนวนมากในเครื่องประเภทคีย์บอร์ด

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2547) ให้ความหมายของเอทูด เป็นบทฝึกขั้นสูงที่ช่วยพัฒนาเทคนิคในการเล่นดนตรี ส่วนใหญ่จะประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียง บทฝึกหลายบทจึงสามารถนำไปใช้ในการแสดงคอนเสิร์ตเนื่องจากมีความไพเราะและมีคุณค่าทางดนตรีเหมือนบทเพลงที่ใช้แสดงและพบในผลงานของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) เฟรเดริค โชแปง (Frederic Chopin, 1810-1849) ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Listz, 1811-1886) อเล็กซานเดอร์ ซคริอาบิน (Alexander Scriabin, 1849-1915) และโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862-1918) ผู้วิจัยจึงเลือกผลงานของบาคนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันในยุคบาโรกอยู่ในช่วงเวลาเดียวกับรัชสมัยของสมเด็จพระเพทราชา (ค.ศ.1688-1703) จนถึงสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (ค.ศ. 1732-1758) ก่อนประเทศไทยเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 (ค.ศ.1769) ผลงานประสบความสำเร็จมีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงยุคต่อมา โดยเฉพาะนักประพันธ์ในยุคโรแมนติก (ค.ศ.1810-1910) นับเป็นนักประพันธ์เพลงที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในยุคบาโรก ปีที่บาคเสียชีวิตจึงถือเป็นจุดสิ้นสุดของยุคบาโรกมีผลงานการประพันธ์เป็นจำนวนมากเช่น เพลงเดี่ยวคีย์บอร์ด คอนแชร์โตกรอสโซ เพลงร้องขนาดใหญ่ เพลงร้องในโบสถ์ เพลงร้องนอกโบสถ์ บทเพลงเชมเบอร์ ผลงานของบาคถือเป็นสุดยอดของดนตรีหลากหลายแนวและผลงานของบาคสามารถนำมากำหนดมาตรฐานในการศึกษาดนตรีด้วย ลำดับถัดมานักประพันธ์บทเอทูดผู้ยิ่งใหญ่ที่มีผลงานเป็นที่ประจักษ์ของเครื่องเปียโนคือโชแปง นักประพันธ์ชาวโปแลนด์ยุคโรแมนติก อยู่ในช่วงเวลาเดียวกับรัชสมัยของรัชกาลที่ 2-3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นผู้นำการใช้เสียงประสานแบบครึ่งเสียง เริ่มการใช้เสียงกระด้างที่เกลาช้าหรือไม่เกลาและมีอิทธิพลกับนักประพันธ์เพลงในรุ่นต่อๆ มา ตัวอย่างผลงานเช่น เปียโนคอนแชร์โต 2 บท เพลงเดี่ยวเปียโนในรูปแบบต่างๆ จำนวนมากเช่น วอลซ์ 19 บท เพรลูด 24 บท มาซูร์กา 31 บท นอคเทิร์น 14 บท อิมพร็อมพ์ตู 4 บท แบบฝึก 27 บท โปโลแนส 14 บท บัลลาด 4 บท รอนโด 3 บท โซนาตา แบร์ซูส โบเลโร สแกร์ตโซ บาร์กาโรล

กล่าวโดยสรุปบทประพันธ์ประเภทเอทูดเป็นการเรียกบทฝึกในภาษาฝรั่งเศส เป็นที่นิยมใช้ในผลงานที่ต้องการต่อยอดไปสู่การบรรเลงเครื่องดนตรีชั้นสูงที่โดดเด่นมากที่สุดเป็นบทประพันธ์เอทูดของเฟรเดริค โชแปงที่ประพันธ์ให้กับเปียโน กล่าวได้ว่าเป็นผลงานที่มีแนวคิดริเริ่มจากเทคนิคของเครื่องดนตรีที่ต่อยอด เรียบเรียง สร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานที่ได้รับการยอมรับเทียบเท่ากับบท

เพลงที่สื่ออารมณ์หรือเปรียบเปรยพรรณนาถึงจินตภาพของผู้ประพันธ์ บทประพันธ์ที่ต้องคำนึงถึงเทคนิคจึงเริ่มเป็นที่นิยมและถูกใช้ในการจัดการประกวดเครื่องดนตรีนั้น เช่น การแข่งขันเปียโน (Piano Competition) เป็นต้น ต่อมาสโตลบาได้ทำการศึกษาความเป็นมาของเอทูดหรือบทฝึกสำหรับไวโอลินซึ่งเป็นเครื่องสายตะวันตกและเป็นต้นตำรับของแบบฝึกในเครื่องสายเครื่องอื่น

นอกจากนี้ความหมายของดนตรีเชมเบอร์ (Chamber Music) ได้กล่าวว่า เชมเบอร์ (Chamber) แปลว่า ห้อง หมายถึงดนตรีสำหรับแสดงในห้องแสดงเป็นดนตรีที่บรรเลงโดยนักดนตรี 3-8 คนหรือมากกว่านั้นเล็กน้อย บทเพลงเชมเบอร์ คือ บทเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับบรรเลงโดยวงดุริยางค์เชมเบอร์คล้ายคลึงกับคำว่าออนซอมเบิลให้ความหมายว่าวงดนตรีเป็นคำหลวมๆ ที่ใช้เรียกวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่หลากหลายมีนักดนตรีกี่คนก็ได้ ไม่มีมาตรฐานในการกำหนดเครื่องดนตรีและจำนวนนักดนตรี (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552)

จากการศึกษาหนังสือ “Practicing Successfully” โดยผู้เขียน Elizabeth A.H.Green (2018) เป็นอาจารย์เครื่องสายและวาทยกร (Conductor) ชาวอเมริกา ผู้เขียนหนังสือที่มีข้อเสนอแนะที่น่าสนใจในหลายส่วน บทวิเคราะห์ แนวทาง วิธีการ แนวคิด ขบวนการขั้นตอนในการปฏิบัติเพื่อนำไปใช้ในการฝึกซ้อม เช่น บทบาทในการฝึกซ้อมโน้ตโมทีฟ (Note Motif) ที่เป็นวัตถุดิบในการสร้างบทเพลงให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งบทเพลงเป็นส่วนย่อยที่สุดของทำนองหรือจังหวะ หรือกล่าวถึงการอ่านโน้ตแบบทันควัน (Sight Reading) และเทคนิคการฝึกซ้อมคันชักในการเล่นกดนิ้วควบสองสาย (Double Stops) รวมถึงแนวคิดในการฝึกซ้อมของเครื่องสายตะวันตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับถัดมา “Sound in Motion” A Performer’s guide in greater musical expression โดยผู้เขียน David Mcgill (2007) อดีตเป็นนักเป่าบาสซูน (Bassoonist) ประจำวง Chicago Symphony Orchestra (ค.ศ.1997-2015) และเป็นอาจารย์ประจำที่มหาวิทยาลัย Northwestern University’s Bienen School of Music ได้กล่าวถึงอาจารย์ท่านหนึ่งของเขาคือ Marcel Tabuteau (ค.ศ.1887-1966) นักเป่าโอโบ (Oboist) และเป็นผู้ก่อตั้งสำนัก Founder of American School of Oboe Playing เป็นหัวหน้ากลุ่มเครื่องดนตรีโอโบของวง Philadelphia Orchestra ในช่วงปีคริสต์ศักราช 1915-1954 มีบทวิเคราะห์การอ่านโน้ต โดยวิธีการใช้สัญลักษณ์ตัวเลข (Tabuteau’s Number System) มาประกอบการปฏิบัติ ตัวอย่างเช่น การใช้ตัวเลขในการแบ่งส่วนโน้ต ทำให้มีความแม่นยำมากขึ้น (Rhythmic Number System) การใช้ตัวเลขเพื่อทำให้เกิดการเล่นเคลื่อนที่ไปข้างหน้า (Forward Motion) คือการใช้สัญลักษณ์ตัวเลขในการเคลื่อนทำนอง

(Motion Number System) การใช้สัญลักษณ์ตัวเลขในการบอกความเข้มของเสียง (Dynamics) คือ การใช้สัญลักษณ์ตัวเลขในการบอกความเข้มของเสียงในส่วนโน้ตและบันไดเสียง (Scale and Scaling Numbers System) การใช้สัญลักษณ์ตัวเลขในการแบ่งประโยค (Phrasing Numbers System) เป็นต้น

ดังที่ศึกษามาข้างต้นพบว่า บทประพันธ์ประเภทเอทูดสำหรับดับเบิลเบสและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล เป็นบทประพันธ์แบบฝึกที่สร้างสำหรับเครื่องดนตรีดับเบิลเบสโดยเฉพาะ โดยมีวงเชมเบอร์ออนซอมเบิลซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีน้อยชิ้นเล่นประสานเสียง

เอทูดหรือบทฝึกของดับเบิลเบส

เอทูดหรือบทฝึกของดับเบิลเบสมีจำนวนหนึ่งที่ถูกจัดการขึ้นเพื่อเป็นแหล่งศึกษาเทคนิคและฝึกฝนดับเบิลเบสจนชำนาญโดยส่วนใหญ่ถูกพัฒนาโดยนักดับเบิลเบส เพื่อต่อยอดให้นักเรียนดับเบิลเบสมาตั้งแต่ในยุคเริ่มต้นของดับเบิลเบสโดยแบ่งเป็นช่วงยุคที่มีพัฒนาการและนวัตกรรมของแต่ละสำนักเริ่มตั้งแต่สำนักอิตาลี สำนักฝรั่งเศส สำนักสเปน สำนักอเมริกาและสำนักประเทศแถบอเมริกาใต้เป็นต้น ดับเบิลเบสถูกพัฒนาบทฝึกเพื่อตอบรับการคิดค้นเทคนิคที่เกิดขึ้นใหม่อย่างสม่ำเสมอ ตั้งแต่แบบดั้งเดิม (Traditional) แบบแจ๊ส (Jazz) รวมไปถึงแบบร่วมสมัย (Contemporary) ทั้งนี้บทฝึกที่เป็นที่นิยมและใช้กันอย่างแพร่หลายทั้งในและต่างประเทศดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Mauricio Souza, 2016)

จีโอวานี บอทเทซินี (Giovanni Bottesini, 1869) เขียนบทฝึกหัดเกี่ยวกับดับเบิลเบส เพื่อนำเสนอวิธีการเล่นดับเบิลเบสในยุคนั้นซึ่งปรากฏภาพดับเบิลเบสสามสายและการจับเครื่องดนตรีที่ถูกต้องตำแหน่งมือซ้ายและมือขวา โดยเสนอเทคนิคมือขวาให้ความยาวของคันชักสำหรับการเล่นออร์เคสตราควรยาว 55 เซนติเมตรและคันชักสำหรับแสดงเดี่ยวยาว 62 เซนติเมตร ในส่วนของมือซ้ายผู้แต่งได้เริ่มจากตำแหน่งที่หนึ่ง (First Position) ตามมาด้วยครึ่งตำแหน่ง (Half Position) โดยระบบนิ้วใช้นิ้วที่ 1–4 การวางมือคล้ายคลึงกับรูปกำปั้น (FistcuffTechnique) แต่ในบันไดเสียงแบบครึ่งเสียง (Chromatic Scale) นิ้วสามารถเล่นเสียงอื่นได้แตกต่างจากบิลล์ และซิมานเดล (Bille and Simandl) ซึ่งเป็นระบบที่ใช้รูปมือเดียวกันในบทฝึกของบอทเทซินี จึงแสดงให้เห็นการใช้นิ้วที่หลากหลายในบันไดเสียง บทฝึกหัด ขั้นคู่และอาร์เปโจ (Arpeggio) ตามมาด้วยการประดับประดาที่เพิ่มมากขึ้น จนกระทั่งในส่วนที่สองได้มุ่งเน้นบทฝึกเพื่อการแสดงเดี่ยว โดยเฉพาะการใช้ตำแหน่งนิ้วหัวแม่มือเป็นโน้ตเสียงแรก (Thumb Position) เพื่อขึ้นไปยังบริเวณเสียงสูงทั้งนี้มีการใช้บทเพลง

ในการฝึกฝนของนักประพันธ์หลายคน อาทิเช่น บอทเทซินี คุสเซวิสกี ในคริสต์ศักราช 1982 หนังสือบทฝึกเล่มใหม่มีความซับซ้อนเพิ่มมากขึ้น เริ่มจากการนำทำนองและเสียงประสานจากบทเพลงของเขามาสร้างบทฝึกนำไปสู่การฝึกฝนถึงจุดที่ดับเบิลเบสในวงสามารถทำได้ซึ่งดัดแปลงมาจากดับเบิลเบส 3 สายและตั้งใจที่จะนำไปใช้ในดับเบิลเบส 4 สายเช่นกัน

รอน คาร์เตอร์ (Ron Carter, 1977) ได้ทำการเขียนตำราบทฝึกดับเบิลเบสขึ้นเพื่อแสดงวิธีการเล่นที่ครอบคลุมการฝึกหัดบันไดเสียงและการกระจายคอร์ด พัฒนาไปจนถึงบริเวณที่เล่นโน้ตเสียงสูง บทฝึกนี้เป็นการผสมผสานและสามารถนำไปใช้สำหรับดับเบิลเบสคลาสสิกและแจ๊ส

ฟรานซ์ ซิมานเดล (Franz Simandl, 1904) ได้ทำบทฝึกเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายโดยเฉพาะทางสายสำนักในประเทศเยอรมนีและอเมริกา ในบทฝึกประกอบด้วยสองส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 ดับเบิลเบสเทคนิคสำหรับการเล่นในวงออร์เคสตราและส่วนที่ 2 สำหรับการแสดงเดี่ยวทั้งสองส่วนถูกปรับปรุงเพิ่มเติมโดยเฟรดเดอริค ซิมเมอร์มาน (Frederick Zimmermann, 1948) บทฝึกที่มุ่งเน้นสำหรับดับเบิลเบสที่เล่นในวง ได้แสดงให้เห็นรูปของเครื่องดนตรีและคันชักในรูปแบบเยอรมนีในช่วงเริ่มต้นซึ่งปัจจุบันอาจไม่มีการใช้แต่ส่งผลต่อลักษณะคันชักของดับเบิลเบสในยุคปัจจุบัน บทฝึกของซิมานเดลเริ่มจากระดับพื้นฐานจนกระทั่งซับซ้อนในรูปแบบเทคนิคต่างๆ เช่น บันไดเสียง ขั้นคู่ เทคนิคคันชัก โน้ตประดับ (Grace Note) และการใช้สัญลักษณ์ระดับความดัง-เบาประกอบกับการตีความร่วมกับการนำเสนอประโยคเพลงที่สำคัญในวงของดับเบิลเบส (Excerpts) ในบทเพลงคลาสสิกและอุปรากรในปีคริสต์ศักราช 1987 ได้ทำการปรับปรุงในส่วนของบทฝึกสำหรับการแสดงเดี่ยวโดยเฉพาะการใช้นิ้วหัวแม่มือค้ำบนตำแหน่งนิ้วที่สูงขึ้นและกล่าวถึงการเล่นเสียงฮาร์โมนิก (Harmonic) ผู้ปรับปรุงได้มีการใส่ข้อเสนอแนะในส่วนของเนื้อหาที่มีมาเพื่อแสดงให้เห็นพัฒนาการของเครื่องดนตรีที่บางอย่างสามารถทำได้ รวมถึงได้อธิบายวิธีการใช้ของระบบนิ้วจนกระทั่งไปสู่บริเวณเสียงสูงประกอบกับโน้ตคู่ โดยผู้ประพันธ์ได้แนะนำไว้ท้ายสุดให้ฝึกบทฝึกของโรดอล์ฟ ครูตเซอร์ (Rodolphe Kreutzer, 1766-1831) และรอมแบก โซนาตา (Romberg Sonata) ของเบิร์นฮาร์ด ร็อมเบิร์ก (Bernhard Romberg, 1767-1841) ในระดับต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิควิธีการปฏิบัติดับเบิลเบส

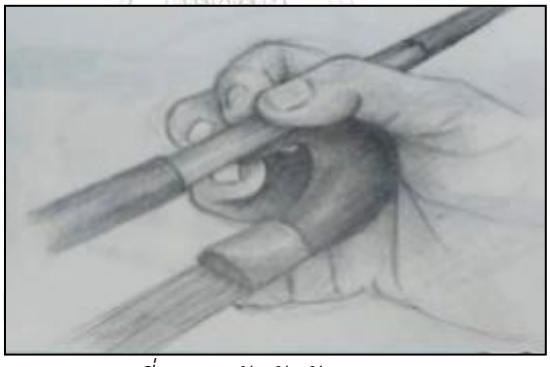
จากการศึกษาเอกสารและตำราข้างต้นร่วมกับประสบการณ์การฝึกปฏิบัติ สามารถแบ่งเป็นเทคนิคการเล่นดับเบิลเบส ดังต่อไปนี้

1. การจับคันชัก (Bow Holding)

คันชักสำหรับเครื่องดับเบิลเบสมี 2 ชนิด คือ คันชักแบบฝรั่งเศส (France Bow) และคันชักแบบเยอรมัน (German Bow) ซึ่งมีวิธีการจับที่หลายประเภทดังนี้

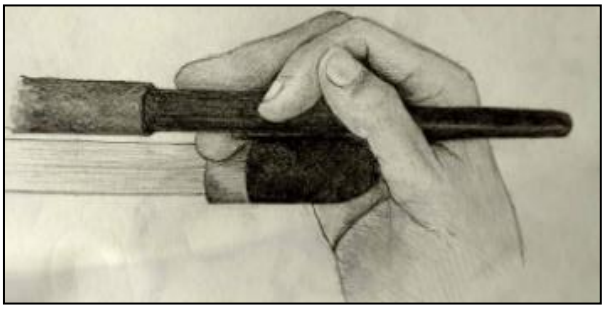
1.1 ประเภทของการจับคันชัก (Bow Grip)

1.1.1 การจับคันชักแบบปากกา (Pen Bow Grip) เป็นการจับลักษณะที่คล้ายคลึงกับการใช้ปากกาเขียนหนังสือ โดยนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้จรดเข้าหากัน โดยเป็นการจับแบบมาตรฐานนิยมใช้แพร่หลายทั่วโลก สามารถใช้ในสถานการณ์การเล่นที่แตกต่างกัน ก่อให้เกิดเสียงที่แตกต่างกัน ผู้เล่นดับเบิลเบสสามารถจับคันชัก และสามารถนำไปใช้ได้ตลอดทั้งบทเพลง ดังภาพที่ 1



ภาพที่ 1 การจับคันชักแบบปากกา

1.1.2 การจับคันชักแบบกริบ (Grip Bow Grip) เป็นการจับคันชักที่ใช้นิ้วชี้เข้ามาช่วยเพิ่มแรงกดคันชัก โดยนิ้วชี้จะจับขยับเข้ามาเลยปลายนิ้วหัวแม่มือ ทำให้ปลายนิ้วหัวแม่มืออยู่บริเวณข้อนิ้วแรกของนิ้วชี้ การจับคันชักลักษณะนี้ใช้ในกรณีที่ต้องการกดเน้นแบบรวดเร็ว ดังภาพที่ 2



ภาพที่ 2 การจับคันชักแบบกริบ

1.1.3 การจับคันชักแบบนิ้วหัวแม่มือล้ำ (Thumb Overlap Bow Grip) เป็นการใช้นิ้วหัวแม่มือขยับเข้ามาที่โคนคันชัก (Bow Frog) เพื่อใช้นิ้วหัวแม่มือในการออกแรงกดคันชักลงบนสายจะได้เสียงที่หนักแน่นและหนามากขึ้น ในกรณีที่บรรเลงท่อนเร็วจะใช้ข้อมือร่วมกับการใช้นิ้วหัวแม่มือกดและควบคุมน้ำหนัก เพื่อบังคับน้ำหนักตามเสียงที่ต้องการดังภาพที่ 3

ภาพที่ 3 การจับคันชักแบบนิ้วหัวแม่มือล้ำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.2 บทบาทของนิ้วในการจับคันชัก

1.2.1 นิ้วหัวแม่มือ (Thumb) เป็นนิ้วที่ทำการใช้ในการจับคันชักและลงน้ำหนัก โดยเฉพาะวิธีการจับคันชักแบบล้ำจะใช้หัวแม่มือเป็นหลัก นิ้วหัวแม่มือจึงมีบทบาทอย่างมากในการใช้ในโน้ตที่มีการเน้นน้ำหนัก เช่น เทคนิคมาร์คาโต (Marcato) หรือเน้น (Accent) ที่ต้องการความหนักแน่นและหนาแน่นของเสียงดังภาพที่ 4

ภาพที่ 4 ลักษณะนิ้วหัวแม่มือในการจับคันชัก

1.2.2 นิ้วชี้ (Fore Finger) จะเป็นนิ้วที่สามารถกดน้ำหนักในเทคนิคที่จำเป็นต้องมีการเคลื่อนที่อย่างรวดเร็ว เช่น เดตาเช (Detache) หรือสปิกคาโต (Spiccato) ที่มีการลงน้ำหนักและปล่อยน้ำหนักจากนิ้วชี้เป็นหลัก จึงต้องได้รับการฝึกฝนในการควบคุมคันชักอย่างต่อเนื่อง ดังภาพที่ 5

ภาพที่ 5 ลักษณะนิ้วชี้ในการจับคันชัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.2.3 นิ้วกลางและนิ้วนาง (Middle and Ring Fingers) เป็นนิ้วที่ใช้ประคองก้านคันชัก เพื่อรักษาระดับองศาระหว่างคันชักและสายไม่ให้เสียความสมดุลในส่วนของนิ้วนางจะช่วยพยุงในบางครั้งเพื่อสนับสนุนนิ้วกลางแต่ส่วนใหญ่นิ้วนางจะอยู่ในช่องระหว่างหางม้ากับก้านคันชักเพื่อป้องกันคันชักหลุดจากมือและไว้สำหรับประคองคันชักขณะที่หมุนคันชักไปสู่วิธีการดีดดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 ลักษณะนิ้วกลางและนิ้วนางในการจับคันชัก

1.2.4 นิ้วก้อย (Little Finger) ในการจับคันชักทุกประเภท มีประโยชน์ในการข้ามสาย (String Crossing) เหมือนหางเสือของเรือที่สามารถควบคุมเปลี่ยนทิศทางของเรือได้ ในกรณีนิ้วก้อยแข็งแรงจะทำให้การข้ามสายเป็นไปอย่างสมดุลและต่อเนื่องสำหรับการควบคุมคันชัก ดังภาพที่ 7

ภาพที่ 7 ลักษณะนิ้วก้อยในการจับคันชัก

2. การดีด (Pizzicato)

การดีดของดับเบิลเบสถูกพัฒนาขึ้นผสมผสานกับการสีในดนตรีคลาสสิกในช่วงยุคโรแมนติก และถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลายในดนตรีแจ๊ส การดีดในแต่ละแบบมีท่าทางและลักษณะของเสียงแตกต่างกัน ดังนี้

2.1 การดีดในท่าเตรียมสี (Hold Bow Pizzicato) เป็นการดีดในยุคเริ่มต้นที่มีการสลับกับการสี จึงไม่นิยมวางคันชักออกจากมือ การทำท่าดีดลักษณะนี้จะต้องใช้นิ้วหัวแม่มือค้ำไว้ที่บริเวณสะพานนิ้ว โดยใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางในการดีด ส่วนนิ้วนางและนิ้วก้อยเป็นนิ้วที่เกี่ยวประคองคันชักไม่ให้หลุดมือขณะกำลังดีดดังภาพที่ 8

ภาพที่ 8 การดีดในท่าเตรียมสี

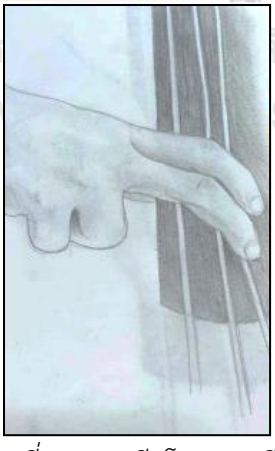
2.2 การดีดแบบปาดสาย (Slice Pizzicato) การตั้งท่าดีดดับเบิลเบสแบบปาดสายให้ทำท่าเฉียงลงมา 45 องศา ใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางในการดีดโดยสามารถใช้หนึ่งหรือสองนิ้ววางนิ้วทั้งสองลงบนสายและปาดลงบนสายเบาๆใช้ในการดีดแบบต่อเนื่องรวดเร็ว นิยมใช้ในดับเบิลเบสแจ๊สเพื่อให้มีเนื้อเสียงออกมามากกว่าปกติดังภาพที่ 9

Chulalongkorn University

ภาพที่ 9 การดีดแบบปาดสาย

2.3 การดีดโดยการเกี่ยว (Pull Pizzicato) เป็นลักษณะการดีดแบบออกแรงดึงสายเข้าหาอีกสายหนึ่งคล้ายคลึงกับการขึ้นสายธนูใช้ในกรณีต้องการเสียงที่ดังและก้องกังวาน การดีดลักษณะนี้ใช้กับโน้ตเพลงที่มีลักษณะไม่ถี่มากนักและต้องการเน้นเสียงดีดที่หนักหน่วง สามารถพัฒนาเป็นการปิทซิคาโตแบบบาร์ตอกหรือการดีดสายแบบบาร์ตอก (Bartok Pizzicato) ที่ต้องการเสียงสายกระแทกกับสะพานนิ้วดังภาพที่ 10

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 10 การดีดโดยการเกี่ยว

3. การผลิตเสียง (Sound Production)

การออกเสียงถือว่าเป็นอีกเรื่องหนึ่งที่สำคัญของนักดับเบิลเบสเพราะดับเบิลเบสเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงในความถี่ต่ำ ประมาณต่ำกว่า 50 เฮิรตซ์ (Hertz) ทำให้มนุษย์จับเสียงชัดเจนได้ยากเพราะหูของมนุษย์สามารถรับฟังคลื่นเสียงโดยธรรมชาติคือ 20-20,000 เฮิรตซ์ แต่ถ้าผู้บรรเลงตั้งใจผลิตเสียงออกมา จะช่วยให้ผู้ฟังสามารถได้ยินชัดเจนยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่นการออกเสียงคำว่า “พ่อ” ที่ต้องปิดริมฝีปากก่อน ถ้าเริ่มต้นออกเสียงด้วยการเปิดริมฝีปากคงเป็นเรื่องยากที่จะทำให้ผู้ฟังได้ยินชัดเจน จึงขอยกตัวอย่างการออกเสียงหรือการพูดเพื่อเปรียบเทียบได้กับการใช้คันชัก

4. ตำแหน่งของมือซ้าย (Left Hand Position)

มือซ้ายของผู้เล่นดับเบิลเบสส่วนใหญ่มักจะมีขนาดมือใหญ่และนิ้วมือที่ค่อนข้างใหญ่และยาวเนื่องจากมีการใช้งานอยู่เสมอและสามารถพัฒนากล้ามเนื้อสำหรับการใช้เล่นดับเบิลเบสได้อย่างคล่องตัวต่อเนื่อง ตัวอย่างในการใช้มือซ้ายที่ค่อนข้างจะใช้กันอย่างแพร่หลายจะต้องไม่เป็นการใช้มือซ้ายที่ฝืนธรรมชาติจนเกินไป เพราะจะทำให้เกิดการอักเสบของกล้ามเนื้อในส่วนต่างๆ ของร่างกายได้ในการใช้งานระยะยาวเพราะกล้ามเนื้อของมนุษย์มีการจดจำแบบธรรมชาติหรือที่เรียกกันว่ากล้ามเนื้อจดจำ (Muscle Memorization) เป็นของร่างกายได้โดยอัตโนมัติจะเข้าใจในส่วนของการออกแรงหรือกำหนดจุดต่างๆ ในการออกแรง ดังนั้นการฝึกความแข็งแรง (Strength) ของมือจึงเป็นสิ่งจำเป็นที่จะนำมาใช้ในการเล่นดับเบิลเบส รวมถึงผู้เล่นสามารถฝึกฝนจนกระทั่งเกิดการผ่อนคลายของมือ (Relaxation) และสามารถบรรเลงร่วมกับมือขวาได้อย่างสมดุล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเริ่มวางมือซ้ายบนเครื่องดับเบิลเบสจะต้องคำนึงถึงรูปแบบการวางนิ้วอย่างมีระบบ โดยมีลักษณะโค้งงอเหมือนกับการจับสิ่งของอย่างเป็นธรรมชาติ โดยมีการสนับสนุนจากแขนที่ทำมุมอย่างสมดุลไม่สูงต่ำเกินไป นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นการเคลื่อนที่ของตำแหน่งที่แตกต่างกันโดยตำแหน่งแรกบนสะพานนิ้ว (Home Position) ที่ประกอบด้วยสองครึ่งเสียงเป็นตำแหน่งที่ฝึกฝนในขั้นแรกเพื่อให้เกิดความคุ้นเคยจนกระทั่งสามารถเคลื่อนนิ้วมือสู่ตำแหน่งโน้ตเสียงสูงขึ้นของแต่ละสายที่ใช้นิ้วหัวแม่มือในการบรรเลงบทเพลงที่แสดงความสามารถในระดับสูง

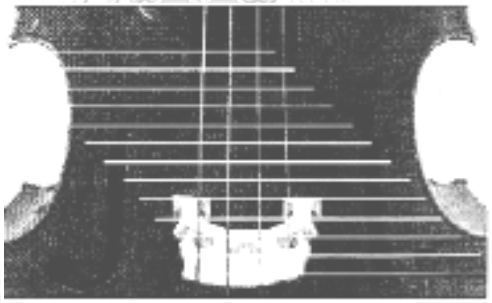
เครื่องดนตรีดับเบิลเบสแต่ละเครื่องมีความแตกต่างของขนาดคอ ระยะความกว้าง ความยาวของสะพานนิ้ว ทำให้ในการใช้งานเพื่อปฏิบัตินักดับเบิลเบสจะต้องทำความเข้าใจและเรียนรู้ลักษณะอัตลักษณ์ของเครื่องดับเบิลเบสก่อนการบรรเลง เพราะดับเบิลเบสบางเครื่องเมื่อเคลื่อนมือลงมาส่วนต้นคอของเครื่องจะให้เสียงที่แตกต่างกัน เช่น การใช้นิ้วที่ 1 หรือนิ้วชี้กดลงไปที่สายจะให้เสียงโน้ตซีชาปร์ (C#) บางเครื่องอาจจะให้เสียงโน้ตดี (D) บางเครื่องให้เสียงโน้ตอีแฟลต (Eb) ดังนั้นบทฝึกหรือ

เอทูดของดับเบิลเบสจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้นักดนตรีรู้จักเครื่องดนตรีของตนเอง (Jeff Bradetich, 2009)

5. ตำแหน่งของมือขวา (Right Hand Position)

มือขวาเป็นมือที่ก่อให้เกิดเสียงจากเครื่องดนตรี การหาสมดุลของคันชักจึงเป็นสิ่งสำคัญและก่อให้เกิดความเข้มข้นของเสียงหรือคุณภาพเสียงที่แตกต่างกันเนื่องจากแต่ละคันชักมีน้ำหนักและความสมดุลไม่เท่ากัน การฝึกฝนบ่อยครั้งจึงมีความจำเป็นทำให้นักดับเบิลเบสคุ้นชินกับคันชัก ดังนั้นการคำนึงถึงมือขวาจะมีปัจจัยที่แตกต่างกันในขั้นต้นได้แก่ ตำแหน่งที่วางบนสาย (Placement) น้ำหนักที่ลงบนสาย (Weight in the Bow) และความเร็วในการเคลื่อนที่คันชัก (Bow Speed)

ในส่วนของตำแหน่งคันชักที่วางบนสายโดยทั่วไปจะเน้นสร้างเสียง ซึ่งจะวางคันชักไว้ที่บริเวณกึ่งกลางระหว่างสะพานนิ้วกับสะพานสาย (Bridge) เพื่อการสร้างเสียงทั้งคุณภาพและลักษณะของเสียงที่แตกต่างกัน สามารถเปลี่ยนตำแหน่งการวางคันชักโดยมีภาษาระบุ เช่น การวางและสีคันชักใกล้บริเวณสะพานนิ้ว (Sul Tasto) หรือการวางคันชักและสีใกล้สะพานสาย (Sul Ponticello) ดังภาพที่ 11



ภาพที่ 11 ตำแหน่งการวางคันชักบนสายที่แตกต่างกันจากเส้นแนวนอน
(Jeff Bradetich, 2009)

การวางน้ำหนักของคันชักจะต้องได้รับการฝึกฝนอย่างชำนาญ เนื่องจากคันชักแต่ละคันชักมีน้ำหนักไม่เท่ากัน ผู้เล่นดับเบิลเบสจะต้องฝึกฝนให้เกิดความชำนาญจนสามารถควบคุมน้ำหนักและทิศทางของคันชักได้อย่างอิสระ

ความเร็วในการเคลื่อนที่คันชักเป็นสิ่งสำคัญที่เชื่อมโยงระหว่างตำแหน่งการวางคันชักบนสายดับเบิลเบสกับการลงน้ำหนักคันชัก ส่งผลให้คุณภาพลักษณะของน้ำเสียงที่เกิดขึ้นมีความแตกต่างกัน เช่น การเร่งความเร็วที่คันชักอย่างรวดเร็วแต่ลงน้ำหนักน้อยทำให้เกิดเสียงที่บางเบา ในขณะเดียวกันการเคลื่อนไหวคันชักที่ช้าและลงน้ำหนักมากจะทำให้เกิดเสียงที่ชัดเจนและหนักแน่นมากกว่าเป็นต้น

เมื่อฝึกซ้อมดับเบิลเบสได้อย่างชำนาญจะต้องระมัดระวังการเคลื่อนที่ของคันชัก เช่น การเปลี่ยนคันชักขึ้นลง (Bow Change) การข้ามสาย เป็นต้น ซึ่งต้องฝึกฝนจนเกิดความนุ่มนวลและจัดสมดุลของร่างกายเพื่อไม่ให้เกิดอาการบาดเจ็บของกล้ามเนื้อในการเล่นที่ฝืนธรรมชาติของร่างกายมากเกินไป (Jeff Bradetich, 2009)

6. เทคนิคคันชัก (Bow Technique)

การใช้คันชักมีหลากหลายรูปแบบขึ้นอยู่กับความต้องการความสั้นยาวของเสียงและระดับความเข้มของเสียง ตัวอย่างเช่น

เทคนิคมาเตเล (Martele Technique) การเน้นคันชัก ให้ใช้คันชักที่เน้นน้ำหนักมากกว่าปกติ การเล่นสลับคันชักขึ้นลงยาวแต่มีความขาดจากกันและเน้นหัวโน้ตเล็กน้อย

เทคนิคเดตาเช (Detache Technique) การเล่นสลับคันชักขึ้นลงแบบเต็มเสียงเท่ากันแต่เสียงจะต้องขาดออกจากกันระหว่างเปลี่ยนคันชักแบบเต็มเสียง

เทคนิคเลกาโต (Legato Technique) แปลว่าเรียบ หมายถึงให้เล่นเสียงต่อเนื่อง การเล่นเต็มเสียงสลับขึ้นลงแต่ต้องแสดงถึงความเชื่อมโยงอย่างต่อเนื่องและทำให้ได้ยินเสียงเปลี่ยนคันชักน้อยที่สุด

เทคนิคเทนูโต (Tenuto Technique) การเล่นสลับคันชักขึ้นลงแบบเต็มเสียงเท่ากันแต่มีความหน่วงไว้ ยึดไว้ในลักษณะของการใช้คันชัก โดยทำให้เสียงขาดจากกันระหว่างเปลี่ยนคันชักเล็กน้อย

เทคนิคสเลอ (Slur Technique) คือ เครื่องหมายเชื่อมเสียง เส้นโค้งที่พาดจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งมีผลทำให้โน้ตมีเสียงติดต่อกันตัวตั้งแต่โน้ตตัวแรกจนถึงโน้ตตัวสุดท้ายด้วยการเล่นโน้ตเชื่อมต่อกันโดยไม่สลับคันชัก

เทคนิคสตัคคาโต (Staccato Technique) การเล่นให้เสียงสั้นและขาดบนสายสลับคันชักขึ้นลง การเน้นหัวโน้ตโดยใช้นิ้วมือขวาหรือนิ้วชี้ควบคุมแรงกดน้ำหนักของคันชัก

เทคนิคสปิกคาโต (Spiccato Technique) ความหมายในอดีตก่อนปีคริสต์ศักราช 1750 มีความหมายเหมือนกับคำว่าสตัคคาโตแต่นำมาเรียกใช้ทางเทคนิคในการใช้คันชักเป็นการทำให้คันชักกระโดดขึ้นลงมีความสั้นยาวของเสียงหลายระดับ

เทคนิคเทรโมโล (Tremolo Technique) การรัวโน้ตให้เล่นโน้ตตัวหนึ่งซ้ำๆ โดยการสีสลับไปมาอย่างรวดเร็วราวกับเสียงฝนตก (Simandl, 1986)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7. เทคนิคมือซ้าย (Left Hand Technique)

การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้ว (Position Change) การวางตำแหน่งนิ้วโดยปกติจะอยู่ในตำแหน่งที่ 1 นับจากตำแหน่งนิ้วชี้และสามารถเปลี่ยนตำแหน่งไปสู่ตำแหน่งที่ 2-5 หลังจากนั้นจึงจะเริ่มใช้นิ้วหัวแม่มือกดบนสะพานนิ้วโดยใช้การนับตำแหน่งบนสะพานนิ้วแทน ดังนั้นการฝึกเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วอย่างสม่ำเสมอจึงเป็นสิ่งสำคัญเพื่อให้ตำแหน่งนิ้วถูกต้องแม่นยำตรงกับเสียงที่ต้องการ

การสั่นเสียง (Vibrato) การสั่นเสียงเป็นเทคนิคที่ยากที่สุดในการฝึกเทคนิคของเครื่องสาย เนื่องจากถ้าฝึกเร็วเกินไปโดยที่มือซ้ายยังไม่มีความคุ้นชินกับพื้นที่บริเวณสะพานนิ้วจะทำให้ไม่สามารถควบคุมน้ำเสียงสำเนียง (Intonation) ให้ตรงได้ การฝึกการสั่นเสียงจึงต้องค่อยเป็นค่อยไปโดยใช้การขยับขึ้นลงในความเร็วตั้งแต่ช้าไปเร็ว จนกระทั่งสามารถควบคุมการสั่นเสียงได้ทุกระดับโดยไม่รู้สึกเกร็งและอิสระอย่างเป็นธรรมชาติ

การเกี่ยวสายด้วยมือซ้าย (Left Hand Pizzicato) จะใช้ในการเล่นแบบขั้นสูงหรือบทเพลงร่วมสมัย ในขณะที่มือขวาสี มือซ้ายจะทำหน้าที่กดสายและเกี่ยวสายดีดไปพร้อมกัน ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับลักษณะในการกำหนดการประพันธ์ที่ต้องอาศัยความเข้าใจของระบบนิ้วดับเบิลเบสอย่างถ่องแท้

การรูดเสียง (Glissando) การเคลื่อนจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งอย่างต่อเนื่องและเสียงไม่ขาดออกจากกัน เช่น การรูดนิ้วบนสะพานนิ้วเป็นเทคนิคที่เกิดขึ้น ส่วนใหญ่เริ่มใช้ในดับเบิลเบสที่บรรเลงบทเพลงแจ๊สและบทเพลงร่วมสมัย

การเล่นคู่เสียงหรือการกดนิ้วควบสองสาย เป็นการเล่นขั้นคู่บนสายพร้อมกัน ดังนั้นผู้ประพันธ์ต้องมีความเข้าใจในการแต่งทำนองคู่เสียงในเครื่องดนตรีดับเบิลเบส เพราะบางคู่เสียงไม่สามารถเล่นได้ในเครื่องดนตรีชนิดนี้และมีข้อจำกัดของเครื่อง

ฮาร์โมนิก คือ ระดับเสียงสูงซึ่งไม่ใช่เสียงที่แท้จริงของระดับเสียงนั้น เกิดขึ้นในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและเครื่องลมได้มาจากการสั่นสะเทือนของสายหรือท่อลมเพียงส่วนหนึ่งไม่ใช่สั่นสะเทือนทั้งหมด มีคุณภาพเสียงเป็นพิเศษ

โน้ตฮาร์โมนิก (Harmonic Note) คือโน้ตที่อยู่ในคอร์ด เป็นโน้ตตัวใดตัวหนึ่งของคอร์ดตรงข้ามกัน โดยใช้นิ้วมือข้างซ้ายแตะโน้ตที่อยู่ในอนุกรมฮาร์โมนิกส์ (Harmonic Series) โน้ตชุดหนึ่งประกอบด้วยโน้ตหลายตัวเกิดการสั่นสะเทือนในระดับรองของคลื่นเสียงหลัก ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงหลอก (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552)

8. การใช้เครื่องหมายในการประพันธ์เพลงสำหรับดับเบิลเบส

นอกจากเทคนิคในขั้นต้นดับเบิลเบสใช้เทคนิคการบันทึกโน้ตเช่นเดียวกับตระกูลเครื่องสายตะวันตก โดยสามารถอธิบายเทคนิคร่วมกันมีความแตกต่างกันบางส่วน ดังต่อไปนี้

การบันทึกโน้ตดับเบิลเบสใช้กุญแจเอฟหรือกุญแจฟา (F Clef) ใช้กับช่วงเสียงต่ำอยู่บนเส้นที่ 4 ของบรรทัด 5 เส้นเป็นโน้ตเอฟที่อยู่ต่ำกว่าโน้ต C-กลางเป็นระยะคู่ 5 มีชื่อเรียกทางเทคนิคว่ากุญแจเบส (Bass Cref) เป็นกุญแจสำคัญคู่กับกุญแจซอล (G Clef) และการบันทึกโน้ตดับเบิลเบสในช่วงเสียงสูงจะใช้กุญแจซอล

8ve หรือขั้นคู่แปด (Octave) คือ ช่วงเสียงระหว่างโน้ตตัวหนึ่งไล่สูงขึ้นหรือต่ำลงตามลำดับจนถึงโน้ตที่มีชื่อเดียวกันนั้นระยะหนึ่งช่วงคู่แปดจะห่างกันเป็นระยะ 8 ขั้นตัวโน้ต โดยนับตัวโน้ตที่เริ่มต้นเป็นโน้ตตัวที่ 1

8va คือ การบันทึกโน้ตเสียงสูงที่อยู่เหนือบรรทัดห้าเส้น ใช้สัญลักษณ์นี้แทนการยกเสียงขึ้นไป 1 คู่แปด แทนการใช้เส้นน้อยจำนวนมากและใช้ 8vb (Otava Bassa) ในการลดทอนเสียงลง 1 คู่แปด

Col Legno การใช้ไม้สีใช้เป็นเทคนิคที่ใช้กับเครื่องสาย โดยการให้ใช้ส่วนของไม้คันชักสีสายในการบรรเลง เพื่อให้ได้เสียงพิเศษรวมถึงการใช้ก้านไม้คันชักเคาะลงบนสาย อาจแบ่งเป็นหลายรูปแบบ เช่น การใช้เฉพาะก้านไม้เคาะ (Col Legno Buttuto) และการใช้ทั้งก้านไม้และหางม้าเคาะสี (Col Legno Tratto)

Con Sordino ใช้ที่ซับเสียง แปลว่า ด้วยที่ซับเสียง (With Mute) หมายถึง ให้ใช้ที่ซับเสียงเพื่อให้ได้เสียงคุณภาพที่พิเศษหรือการใช้อุปกรณ์อุดเสียงให้อู้และเบาเพื่อสร้างเสียงพิเศษ ตรงกันข้ามกับคำว่า ไม่ใช้ที่ซับเสียง (Senza Sordino) หมายถึง ให้เอาที่ซับเสียงออกเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงกลับสู่ปกติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเรียบเรียง

การเรียบเรียงเสียงประสาน ณัชชา พันธุ์เจริญ (2552) ได้ให้ความหมายว่าการนำเพลงที่มีอยู่แล้วมาเรียบเรียงใหม่ให้กับเครื่องดนตรีชนิดเดิมหรือเครื่องดนตรีชนิดอื่นรวมถึงวงดนตรีในรูปแบบที่หลากหลาย

วานิช โปตะวนิช กล่าวว่าการเรียบเรียงเสียงประสานเป็นการถ่ายทอดบทเพลงที่มีอยู่แล้วนำมาทำใหม่ให้เกิดเป็นอีกรูปแบบหนึ่งโดยผู้เรียบเรียงจำเป็นต้องเข้าใจทฤษฎีดนตรีรวมถึงเข้าใจเครื่องดนตรีที่ต้องการใช้ในการเรียบเรียงอย่างถ่องแท้เพื่อให้สะดวกต่อการจัดวางแต่ละเครื่องดนตรี

ให้เหมาะสมมีความสมดุลของเสียงและมีความเข้าใจในส่วนของบทเพลงที่อยากนำเสนอการเรียบเรียงจึงต้องคงไว้ซึ่งทำนองที่มีความสวยงามและสื่อถึงบทเพลงอยู่แล้วและเปลี่ยนแนวทำนองสอดประสานเป็นสำคัญเพื่อให้เกิดลีลาและสีสันของเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างกัน (ภูษิต สุวรรณมณี, 2557)

การเรียบเรียงเสียงประสานจึงเป็นการจัดทำเสียงประสานขึ้นมาใหม่โดยคงไว้ซึ่งทำนองเดิมโดยต้องมีความเข้าใจในเครื่องดนตรีที่ต้องการเรียบเรียงรวมถึงทำนองเพลง ทฤษฎีดนตรี การสร้างสมดุลระหว่างเครื่องดนตรีให้เหมาะสม

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

คาร์ล มาเรีย สโตลบา กล่าวถึง ประวัติความเป็นมาของเอทูดสำหรับไวโอลิน ซึ่งแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของสถานะทางสังคมของนักไวโอลินและนักดนตรีในยุคก่อนจนถึงยุคที่ผู้เขียนได้ศึกษาค้นคว้ารวมถึงการจัดตั้งสำนักการสอนไวโอลินรวมไปถึงเครื่องสายในรูปแบบที่ต่างกันจนก่อให้เกิดการเผยแพร่บทฝึกและผลงานการประพันธ์ในแต่ละแห่ง แต่ต่อมาการส่งต่อองค์ความรู้อาจมีความคลาดเคลื่อนไปจากเอทูดต้นฉบับบ้าง เนื่องจากการตีความแตกต่างที่กันของสำนักพิมพ์แต่ละแห่ง

นาวยา ชินะชาครีย์ (2555) ได้ทำผลงานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงเพื่อพัฒนาศักยภาพการอ่านโน้ตสำหรับนักเปียโนซึ่งมุ่งเน้นการพัฒนาการอ่านโน้ตแบบทันควันให้กับนักเปียโนที่มีปัญหาในด้านนี้ โดยมีจำนวนทั้งสิ้น 30 บทเพลง รวมทั้งมีวิธีการฝึกซ้อม แนวคิด ทางด้านดนตรีและบทวิเคราะห์สำหรับผู้ฝึกฝน โดยวิธีการใช้ลักษณะเฉพาะที่ชัดเจนของดนตรีผนวกเข้ากับลักษณะเทคนิคเฉพาะทางด้านเปียโนคลาสสิก บทเพลงเหล่านี้จะสร้างแรงบันดาลใจให้แก่ผู้เรียนและช่วยให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาได้อย่างมีประสิทธิภาพ บทเพลงจำนวน 30 บทเพลงพร้อมทั้งบทเพลงนำ 2 บทเพลงและบทเพลงลงท้าย 3 บทเพลงนั้น ประพันธ์ขึ้นในเอกลักษณ์วิธีการและบทบาทของตัวเอง นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้อธิบายวิธีการฝึกซ้อมพร้อมด้วยแนวคิดทางด้านดนตรีและบทวิเคราะห์ของแต่ละบทเพลงเพื่อให้นักเปียโนสามารถเข้าใจแนวคิดของบทเพลงและสามารถฝึกซ้อมบทเพลงเหล่านี้ได้อย่างทรงประสิทธิภาพมากขึ้น

พิชชาภัสร์ พิชิตธนารักษ์ (2559) ได้สร้างสรรค์ บทประพันธ์เพรลูด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน โดยมุ่งเน้นการใช้สำเนียงเพลงอาเซียนทั้ง 10 ประเทศเป็นแนวคิดหลักในการ

ประพันธ์เพื่อให้เครื่องดนตรีเปียโนได้ถ่ายทอดสำเนียงเพลงของชาวตะวันออกเฉียงใต้ในอีกรูปแบบหนึ่งจำนวน 20 บทเพลง

พงศ์พูน พิบูลย์เกษตรกิจ (2560) ได้ประพันธ์เพลง หลวิชัย คาวี เดอะมิวสิคัล โดยมีรูปแบบการประพันธ์ในรูปแบบเพลงจากละครเวทีที่ชัดเจนและรูปแบบของวงดนตรีที่แสดงบทเพลงสำหรับละครเวทีการกำหนดกรอบแนวทางในการประพันธ์และเรียบเรียงดนตรี ความรักหลากหลายรูปแบบ เช่น พี่กับน้อง ชายกับหญิง สัตว์กับสัตว์ รวมถึงความขัดแย้งของตัวละครต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในนิทานพื้นบ้านเรื่องนี้เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้บทเพลงมีความหลากหลายทางอารมณ์ ตัวละครหลักในบทประพันธ์นี้จะมีทำนองหลักเป็นของตนเองเพื่อแสดงความเป็นเอกลักษณ์และช่วยให้ผู้ฟังสามารถติดตามเรื่องราวและการนำเสนอของตัวละครแต่ละตัวได้อย่างต่อเนื่อง โดยทำนองหลักแต่ละทำนองจะถูกพัฒนาด้วยวิธีต่างๆ เช่น การขยายส่วนจังหวะ การย่อส่วนจังหวะ เพื่อให้เหมาะสมกับเหตุการณ์ต่างๆ บทประพันธ์นี้ประกอบด้วยบทเพลงบรรเลงและบทเพลงร้องรวมทั้งสิ้น 14 บทเพลง ผู้วิจัยมีความตั้งใจที่จะนำเสนอนิทานพื้นบ้านของไทยเรื่องนี้โดยใช้ดนตรีตะวันตกซึ่งเปรียบดั่งภาษาสากลเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดเรื่องราวให้กับผู้ฟังทุกชนชาติและเพื่อส่งเสริมวรรณคดีของไทยให้เข้าสู่การยอมรับในระดับนานาชาติเป็นความสำคัญในบทประพันธ์ดนตรีสร้างสรรค์ฉบับนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลง

แนวคิดการประพันธ์เพลง

การสร้างสรรค์บทประพันธ์เอทูดสำหรับดับเบิลเบสริเริ่มจากเทคนิคที่ผู้ประพันธ์ต้องการส่งต่อนวัตกรรมร่วมสมัยที่แสดงศักยภาพของดับเบิลเบสขั้นสูงทั้งในรูปแบบดั้งเดิมและร่วมสมัย อีกทั้งยังสามารถใช้ในการแสดงในรูปแบบคอนเสิร์ตเอทูดที่สามารถใช้ในการแสดงเช่นเดียวกับเอทูดของโชแปง หรือผลงานเพลงชุดปาร์ติตา (Partita) ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค สำหรับเดี่ยวไวโอลิน นอกจากนั้นได้มีแนวคิดการประพันธ์เอทูดร่วมกับวงดนตรีขนาดเล็ก เพื่อแสดงเสียงของเทคนิคดับเบิลเบสในรูปแบบที่แตกต่างจากบทประพันธ์เอทูดโดยปกติที่มีการบรรเลงโดยเครื่องดนตรีชิ้นเดียว นวัตกรรมในครั้งนี้จึงแสดงศักยภาพเสียงและเทคนิคของดับเบิลเบสที่เป็นเครื่องหลัก บางบทมีวงเชมเบอร์เป็นเครื่องเล่นบรรเลงประกอบ

นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงการเล่นบทเพลงวงดั้งเดิมที่มีแบบแผนโครงสร้างในบทเพลงคลาสสิกประกอบในงานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์ฉบับนี้ เพื่อเป็นการรวมวงเชมเบอร์และออนซอมเบิลให้ผู้บรรเลงได้แสดงศักยภาพทางเทคนิคและทักษะที่ได้จากการฝึกบทเอทูด

วิธีการสร้างสรรค์ผลงานประพันธ์เพลง

การสร้างสรรค์บทประพันธ์เอทูดสำหรับดับเบิลเบสริเริ่มจากเทคนิคที่ผู้ประพันธ์ต้องการส่งต่อนวัตกรรมร่วมสมัยที่แสดงศักยภาพของดับเบิลเบสขั้นสูงทั้งในรูปแบบดั้งเดิมและร่วมสมัย อีกทั้งยังสามารถใช้ในการแสดงในรูปแบบคอนเสิร์ตเอทูดที่สามารถใช้ในการแสดง เช่นเดียวกับเอทูดของเฟรเดริค โชแปงหรือเพลงชุดปาร์ติตา สำหรับเดี่ยวไวโอลินของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค นอกจากนั้นได้มีแนวคิดการประพันธ์เอทูดร่วมกับวงดนตรีขนาดเล็ก เพื่อแสดงเสียงของเทคนิคดับเบิลเบสในรูปแบบที่แตกต่างจากบทประพันธ์เอทูดโดยปกติที่มีการบรรเลงโดยเครื่องดนตรีชิ้นเดียว นวัตกรรมในครั้งนี้จึงแสดงศักยภาพเสียงและเทคนิคของดับเบิลเบสที่โดดเด่นมีวงเชมเบอร์ผสมผสานบทบาทลีลาไปพร้อมกัน

นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงการเล่นบทเพลงวงดั้งเดิมที่มีแบบแผนโครงสร้างในบทเพลงคลาสสิกประกอบในงานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์ฉบับนี้ เพื่อเป็นการฝึกการสัมผัสของการรวมวงเชมเบอร์และออนซอมเบิล โดยมีวิธีวิจัยสร้างสรรค์ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. ศึกษาวิจัยบทเพลง เทคนิคและบทบาทการบรรเลงดับเบิลเบสในแบบดั้งเดิมและร่วมสมัย

2. จำแนกเทคนิคโดยมีจิตรกรซุลกิฟลี บือฮะ (Zulkiflee Bueha, 2001) เป็นผู้วาดรูปเสมือนจริงให้กับงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

3. ประพันธ์สร้างสรรค์บทเพลงเอทูด ในรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวและรวมกับวงโดยสร้างจากเทคนิคการเล่นดับเบิลเบสในรูปแบบคลาสสิก แจ๊สและร่วมสมัย

4. นำออกแสดง ทดลองและทดสอบพร้อมประเมินผล

5. ปรับปรุง แต่งเติมและต่อยอดพัฒนาเป็นบทเพลงที่ใช้ในการแสดงคอนเสิร์ตเทคนิคการประพันธ์เพลง เทคนิคการประพันธ์บทเพลงเอทูด รวบรวมเทคนิคของดับเบิลเบสในรูปแบบที่แตกต่างกันและสร้างสรรค์เป็นเอทูดในแต่ละบทเป็นลักษณะบทประพันธ์ร่วมสมัย โดยใช้เทคนิคของดับเบิลเบสเป็นพื้นฐานการประพันธ์ ดังต่อไปนี้

ชุดโน้ตที่ 1 ประพันธ์สำหรับเทคนิคดับเบิลเบส ได้แก่ สายเปล่าของดับเบิลเบสซึ่งห่างกันเป็นขั้นคู่ 4 โน้ตฮาร์โมนิกที่แตะสายแล้วเกิดเสียงและใช้สัญลักษณ์แสดงการใช้น้ำหนักคันชักจากหนักไปหาเบา ดังภาพที่ 12

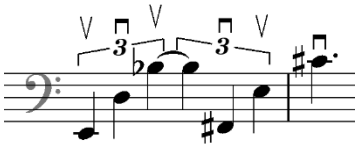
ภาพที่ 12 เทคนิคสายเปล่าและฮาร์โมนิก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ชุดโน้ตที่ 2 ประพันธ์สำหรับการฝึกฝนเปลี่ยนเทคนิคคันชักสั้นยาว โดยใช้โน้ตเสียงเดียวเพื่อไม่ให้กังวลกับการเปลี่ยนโน้ต ดังภาพที่ 13

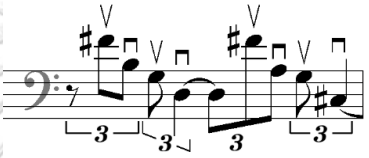
ภาพที่ 13 การฝึกเปลี่ยนคันชักสั้นยาว

ชุดโน้ตที่ 3 ประพันธ์สำหรับการฝึกข้ามสาย โดยใช้โน้ตสามพยางค์ (Triplet) ร่วมกับการกดนิ้วที่ตำแหน่งที่ 1 ดังภาพที่ 14



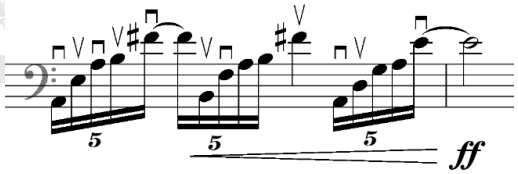
ภาพที่ 14 การฝึกเปลี่ยนคันชักสั้นยาวและการกดนิ้วตำแหน่งที่ 1

ชุดโน้ตที่ 4 ประพันธ์สำหรับการฝึกข้ามสาย โดยใช้โน้ตสามพยางค์ที่มีความเร็วขึ้นและใช้การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วสู่ตำแหน่งที่ 3 (1st Position change to 3rd Position) ดังภาพที่ 15



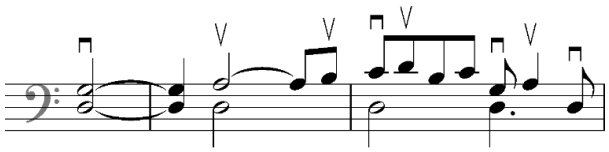
ภาพที่ 15 การฝึกเปลี่ยนคันชักเร็วขึ้นและการเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วสู่ตำแหน่งที่ 3

ชุดโน้ตที่ 5 นำเทคนิคข้างต้นมาผสมเล่นให้เร็วขึ้น เพื่อให้ผู้บรรเลงได้ฝึกนิ้วได้อย่างคล่องแคล่วขึ้น ดังภาพที่ 16



ภาพที่ 16 การผสมเทคนิคข้างต้นเข้าด้วยกัน

ชุดโน้ตที่ 6 ประพันธ์สำหรับเทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่ โดยใช้เสียงล่างเป็นเสียงค้าง (Drone) เพื่อการฝึกมือซ้ายให้มีความแม่นยำโดยการฟังเสียงอ้างอิงด้านล่าง ดังภาพที่ 17



ภาพที่ 17 เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่

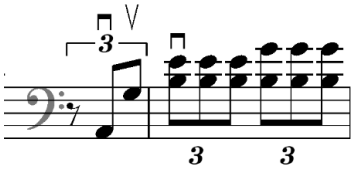
ชุดโน้ตที่ 7 ประพันธ์สำหรับการฝึกเสียงสูงขึ้นบนตำแหน่งที่ 3 เป็นต้นไป โดยใช้โน้ตสามพยางค์เพื่อช่วยฝึกมือขวา ดังภาพที่ 18

ภาพที่ 18 เทคนิคตำแหน่งนิ้วบนตำแหน่งที่ 3 ขึ้นไป

ชุดโน้ตที่ 8 การฝึกการข้ามสายอย่างรวดเร็ว (Rapid String Cross) โดยมือซ้ายต้องวางนิ้วที่อยู่ในตำแหน่งทั้งชุดก่อน แล้วจึงเริ่มใช้มือขวาข้ามสายสลับไปสลับมาอย่างรวดเร็ว ดังภาพที่ 19

ภาพที่ 19 การฝึกข้ามสายอย่างรวดเร็ว

ชุดโน้ตที่ 9 การประพันธ์เทคนิคการทาบนิ้วร่วมกับการใช้คันชักแบบเดตาเช ดังภาพที่ 20



ภาพที่ 20 การทาบนิ้วและเดตาเช

ชุดโน้ตที่ 10 การประพันธ์เทคนิคการทาบนิ้วร่วมกับการหยุดคันชักกะทันหัน ดังภาพที่ 21

ภาพที่ 21 การทาบนิ้วและการหยุดคันชักกะทันหัน

ชุดโน้ตที่ 11 การประพันธ์เทคนิคโน้ตคู่ ร่วมกับการใช้คันชักซ้ำ (Retake Bow) ดังภาพที่ 22

ภาพที่ 22 เทคนิคโน้ตคู่และการใช้คันชักซ้ำ

ชุดโน้ตที่ 12 การประพันธ์เทคนิคสั้นและคันชักลอย ดังภาพที่ 23

ภาพที่ 23 เทคนิคสั้นและคันชักลอย

ชุดโน้ตที่ 13 เทคนิคสั้นและสามพยางค์ ดังภาพที่ 24

ภาพที่ 24 เทคนิคสั้นโน้ตสามพยางค์

ชุดโน้ตที่ 14 เทคนิคโน้ตคู่และเปลี่ยนสาย ดังภาพที่ 25

ภาพที่ 25 เทคนิคโน้ตคู่และเปลี่ยนสาย

ชุดโน้ตที่ 15 เทคนิคสเลอและเปลี่ยนเป็นโน้ตสั้น ดังภาพที่ 26

ภาพที่ 26 เทคนิคสเลอและเปลี่ยนเป็นโน้ตสั้น

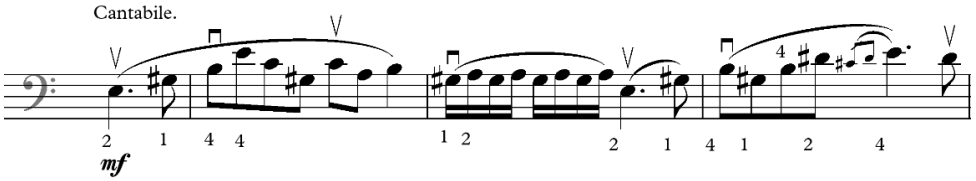
ชุดโน้ตที่ 16 การเปลี่ยนเทคนิคระหว่าง เทคนิคเทนูโตสั้นแบบลอยและแบบเน้น ดังภาพที่ 27

ภาพที่ 27 เทคนิคเทนูโตสั้นแบบลอยและแบบเน้น

ชุดโน้ตที่ 17 เทคนิคการไล่นิ้วมือซ้ายขึ้นไปเป็นชุด ดังภาพที่ 28

ภาพที่ 28 เทคนิคการไล่นิ้วมือซ้ายขึ้นไปเป็นชุด

ชุดโน้ตที่ 18 เทคนิคการสร้างเสียงนุ่มนวลและต่อเนื่องเปรียบเสมือนการขับร้อง โดยส่วนใหญ่จะเป็นชุดของการใช้คันชักที่ไม่เร็วมากเพื่อสร้างคุณภาพเสียงและเคลื่อนไหวได้อย่างสมดุล ดังภาพที่ 29



ภาพที่ 29 การสร้างเสียงนุ่มนวลและต่อเนื่อง

ชุดโน้ตที่ 19 การลากเสียงยาวและเปลี่ยนคันชักตามท่วงทำนอง เพื่อให้เกิดเสียงในลักษณะคอร์ดที่มีความสมบูรณ์ ดังภาพที่ 30

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 30 การลากเสียงยาวและเปลี่ยนคันชักตามท่วงทำนอง

ชุดโน้ตที่ 20 เทคนิคการใช้มือซ้ายดีดพร้อมด้วยมือขวาสี เป็นเทคนิคร่วมสมัยที่เริ่มใช้มือซ้ายดีดพร้อมกับการสีด้วยมือขวา ซึ่งต้องมีความเข้าใจในรูปแบบลักษณะทางนิ้วเฉพาะของดับเบิลเบส ดังภาพที่ 31

ภาพที่ 31 การใช้มือซ้ายดีดพร้อมด้วยมือขวาสี

ชุดโน้ตที่ 21 เทคนิคการข้ามสองสาย เมื่อต้องการกระโดดข้ามสองสายต้องจัดท่าทางเตรียมพร้อมและสามารถข้ามได้อย่างแม่นยำและตรงจังหวะ ดังภาพที่ 32

ภาพที่ 32 เทคนิคการข้ามสองสาย

ชุดโน้ตที่ 22 เทคนิคการดีดด้วยมือขวา มีวิธีการดีดหลายท่าทางเพื่อให้ผู้เล่นรู้สึกมั่นคงและตรงจังหวะที่ต้องการ ดังภาพที่ 33

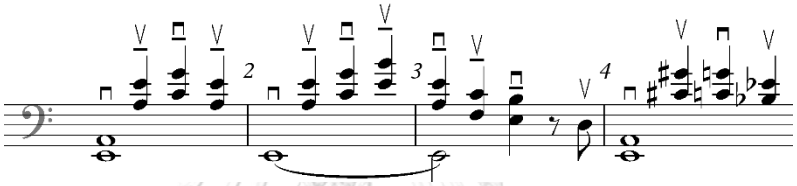
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 33 เทคนิคการดีดด้วยมือขวา

ชุดโน้ตที่ 23 เป็นการผสมผสานระหว่างเทคนิคการดีดและการสีเพื่อให้ผู้เล่นเตรียมพร้อมได้อย่างทันท่วงที ดังภาพที่ 34

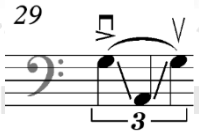
ภาพที่ 34 การผสมระหว่างเทคนิคการดีดกับสี

ชุดโน้ตที่ 24 เทคนิคเพื่อตำแหน่งที่ใช้นิ้วโป้ง เป็นตำแหน่งเสียงสูงของดับเบิลเบส ดังภาพที่ 35



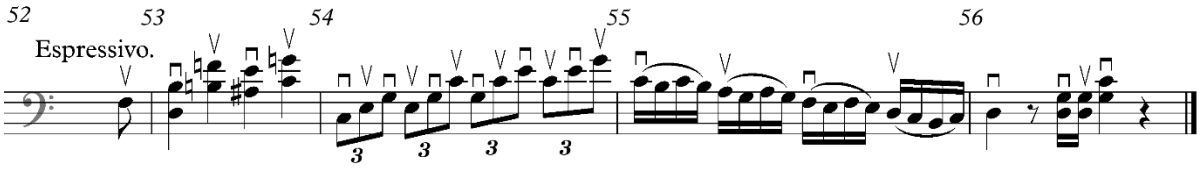
ภาพที่ 35 ตำแหน่งที่ใช้นิ้วโป้ง

ชุดโน้ตที่ 25 เทคนิคการรูดสายให้เสียงมีความวูบวาบคล้ายการเอื้อน ดังภาพที่ 36



ภาพที่ 36 เทคนิคการรูดสาย

ชุดโน้ตที่ 26 เทคนิคเอคเพรสซิโว (Expressivo) เป็นการเล่นแสดงออกทางอารมณ์โดยใช้น้ำเสียงที่หนานุ่มลึกและเคลื่อนไหวคันชักแบบเต็มที่ เพื่อให้เสียงก้องกังวาน ดังภาพที่ 37



ภาพที่ 37 เทคนิคเอคเพรสซิโว

ชุดโน้ตที่ 27 การรับส่งเข้าทำนองหลักของดับเบิลเบสซึ่งผู้ประพันธ์ในทุกยุคนิยมใช้ในการประพันธ์จึงสร้างสรรค์เทคนิคเพื่อให้บทฝึกนี้สะท้อนจากเทคนิคที่เกิดขึ้นจริง ดังภาพที่ 38

ภาพที่ 38 การส่งเข้าทำนองหลักของเสียงเบส

ชุดโน้ตที่ 28 การสลัดโน้ตเพื่อให้เสียงเบสออกได้อย่างชัดเจน เนื่องจากนักดับเบิลเบสจะมีปัญหาในส่วนนี้เป็นส่วนใหญ่ ดังภาพที่ 39

ภาพที่ 39 เทคนิคการสลัดโน้ต

ชุดโน้ตที่ 29 การเล่นไล่โน้ตและโน้ตกระโดด เพื่อเป็นบทฝึกที่นำเข้าสู่การเล่นบทเพลงสำหรับยุคบาโรกที่จำเป็นจะต้องเล่นเสียงต่ำเป็นแนวเบสและเสียงสูงเป็นแนวทำนองในลักษณะโพลีโฟนี (Polyphony) ดังภาพที่ 40

ภาพที่ 40 การไล่โน้ตและกระโดดแบบยุคบาโรก

ชุดโน้ตที่ 30 เทคนิคพรมนิ้ว (Trill) การฝึกพรมนิ้วในขั้นต้นจะแยกโน้ตออกมาให้เห็นภาพ และเพิ่มความเร็วขึ้นจะได้การพรมที่ไม่เกร็งนิ้ว ดังภาพที่ 41

ภาพที่ 41 การพรมนิ้ว

ชุดโน้ตที่ 31 เทคนิคการสลับสเลอและสตัคคาโต เป็นเทคนิคที่พบเจอมากในบทเพลงคลาสสิก ต้องได้รับการฝึกอย่างชำนาญเพื่อให้จังหวะสม่ำเสมอ ดังภาพที่ 42

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 42 การสลับสเลอและสตัคคาโต

ชุดโน้ตที่ 32 เทคนิคการไล่บันไดเสียงแบบเทนูโตสลับกับแบบสเลอเป็นการฝึกระบบนิ้วให้มีระบบและสามารถปรับคันชักได้อย่างทันท่วงที ดังภาพที่ 43

ภาพที่ 43 การไล่บันไดเสียงแบบเทนูโตสลับแบบสเลอ

ชุดโน้ตที่ 33 เทคนิคการไล่อาร์เปโจ เป็นการไล่เสียงราวกับเสียงฮาร์ปเป็นการกระโดดข้ามนิ้วเพื่อให้เกิดความคล่องแคล่วในการเล่นโน้ตกระโดด ดังภาพที่ 44

ภาพที่ 44 การไล่แบบอาร์เปโจ

ชุดโน้ตที่ 34 เทคนิคโน้ตในอัตราจังหวะ 3/8 โดยต้องรักษาโน้ตตัวล่างให้มีเสียงลากโน้ตเหมือนโน้ตตัวเดียวแต่โน้ตด้านบนต้องเล่นโน้ตเป็นทำนอง ซึ่งต้องเกิดขึ้นพร้อมกันจึงมีความยากในการฝึกฝน ดังภาพที่ 45

ภาพที่ 45 โน้ตคู่ล่างยาวแต่โน้ตบนสั้น

ชุดโน้ตที่ 35 เทคนิคโน้ตสเลอสองตัว เป็นที่นิยมใช้ในการประพันธ์ยุคคลาสสิก โดยในดับเบิลเบสโน้ตตัวที่สองของสเลอจะเล่นสั้นกว่าโน้ตตัวแรกเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวและเตรียมตัวเล่นโน้ตตัวต่อไปให้ตรงจังหวะมากขึ้น ดังภาพที่ 46

ภาพที่ 46 เทคนิคโน้ตสเลอสองตัว

ชุดโน้ตที่ 36 เทคนิคเทิร์น (Turn) เป็นการฝึกเทคนิคเทิร์นซึ่งปกติจะใช้สัญลักษณ์ในการระบุ จึงแยกเป็นโน้ตออกมาเพื่อให้เข้าใจง่ายและทำให้เป็นรูปแบบไล่เรียงเสียงตามลำดับ ดังภาพที่ 47

ภาพที่ 47 เทคนิคเทิร์น

ชุดโน้ตที่ 37 เทคนิคสวิง (Swing) และสเลอสองตัว เป็นการเตรียมพร้อมที่จะเล่นโน้ตแบบสวิงสลับกลับโน้ตสเลอสองตัว ซึ่งทั้งสองเทคนิคสามารถนำไปต่อยอดในการเล่นทำนองของบทเพลงแจ๊ส ดังภาพที่ 48

ภาพที่ 48 เทคนิคสวิงและสเลอสองตัว

ชุดโน้ตที่ 38 เทคนิคซีเควนซ์ (Sequence) เป็นเทคนิคการประพันธ์ที่ช่วยให้ผู้เล่นได้ฝึกการไล่นิ้วขึ้นไปทีละขั้น จึงทำให้ระบบนิ้วมือซ้ายทำงานได้อย่างเป็นระบบโดยที่มีการผ่อนคลายไม่ฝืนธรรมชาติ ดังภาพที่ 49

ภาพที่ 49 เทคนิคซีเควนซ์

ชุดโน้ตที่ 39 การผสานเทคนิคการใช้สเลอสามพยางค์และการสลับสเลอสองตัวกับสตัคคาโต ทำให้ผู้ฝึกได้เตรียมความพร้อมทั้งมือขวาและมือซ้ายอย่างทันท่วงที ดังภาพที่ 50

ภาพที่ 50 การผสานเทคนิค

ชุดโน้ตที่ 40 เทคนิคการกดโน้ตขั้นคู่ 11 เพื่อเพิ่มศักยภาพในการขยายช่วงมือให้กว้างขึ้น การฝึกขั้นคู่ 11 จึงช่วยให้ผู้เล่นมีช่วงมือที่กว้างขึ้น และสามารถใช้การกดโน้ตแทนในเสียงสูงได้ ดังภาพที่ 51

จุฬาลงก ลัย
CHULALON RSITY

ภาพที่ 51 เทคนิคการกดคู่ 11

บทที่ 4
Etude Detour: บทประพันธ์เอทูดสำหรับดับเบิลเบส

บทประพันธ์ Etude Detour

ได้แรงบันดาลใจมากจากคำว่า “Detour” (ดีทัวร์) ซึ่งในภาษาอังกฤษแปลว่า ทางเบี่ยง ทางเลี่ยง ทางอ้อม ทางโค้ง หมายถึงวิธีที่หลีกเลี่ยง หรือแก้ปัญหาโดยไม่เข้าสู่ปัญหา ซึ่งเป็นเป้าหมายในบทฝึกเอทูดของผู้ประพันธ์ที่ต้องการพัฒนาศักยภาพการเล่นดับเบิลเบสให้นักศึกษา นักดนตรีอาชีพให้มีทักษะที่สูงขึ้น โดยการนำเสนอรูปแบบแนวทางใหม่และถ้าเขียน “Detour” (ดีทัวร์) ในภาษาฝรั่งเศส de tour อ่านว่า เดอทัวร์ de = ของ, ทัวร์ = ชื่อผู้ประพันธ์ แปลว่า “ของทัวร์” หรือ “บทประพันธ์เอทูดของทัวร์”

ผลงานเอทูดดีทัวร์มีทั้งสิ้น 10 บท โดยในแต่ละบทประกอบด้วยเทคนิคที่ผสมผสานกันออกมาเป็นบทเอทูดที่มีระดับความยากอยู่ในระดับสูงซึ่งในรูปแบบบทเพลงร่วมสมัย สามารถใช้เป็นคอนเสิร์ตเอทูด โดยแต่ละบทประพันธ์มีชื่อเรียกในภาษาอิตาลี ดังต่อไปนี้

1. Etude No.1 Introduzione (Introduction)

ประกอบด้วยเทคนิคดับเบิลเบสเบื้องต้น ได้แก่ การเล่นสายเปล่า การข้ามสาย และเทคนิคการใช้คันชัก เป็นเอทูดแรกเปิดท้ายในผลงานชุดนี้ (Introduction) มีการกำหนดการประพันธ์ โดยใช้เสียง A ที่ใช้เป็นเสียงจูนหลักของวงออร์เคสตรามาใช้เป็นบทนำไม่ใช้โน้ตซับซ้อน แบ่งลักษณะการประพันธ์ดังนี้

1.1 เทคนิคสำหรับดับเบิลเบส ได้แก่ สายเปล่าของดับเบิลเบสซึ่งห่างกันคู่ 4 โน้ตฮาร์โมนิกที่แตะสายแล้วเกิดเสียงและใช้สัญลักษณ์แสดงความเข้มของเสียง แสดงการใช้น้ำหนักคันชักจากหนักไปหาเบา

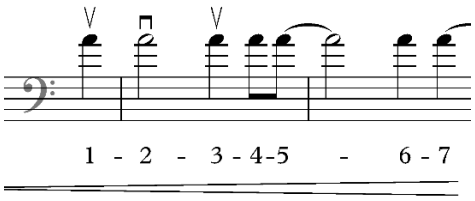
1.2 รูปแบบการประพันธ์ทำนองมีลักษณะเปลี่ยนแปลงตามบริบทของเทคนิคไปตลอดบทเพลง โดยไม่มีการใช้ทำนองใดเป็นทำนองหลัก

1.3 รูปแบบการประพันธ์สังคีตลักษณ์บทเพลง ความเร็ว บทบาทอารมณ์ โดยใช้สังคีตลักษณ์แบบทรู-คอมโพส (Through-Composed) ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์อิสระดำเนินไปไม่มีซ้ำท่อน (A B C D) ในจังหวะเร็วปานกลาง (Andante) ตัวดำ = 76

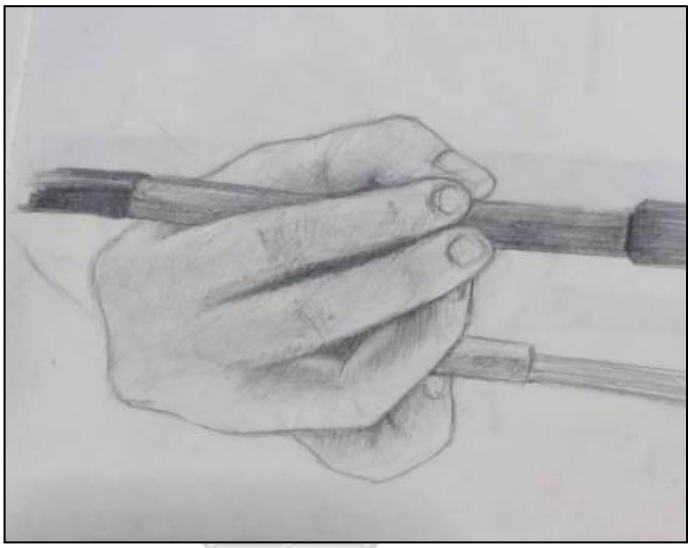
1.4 เคล็ดลับในบทนี้ คือ การฝึกไดแนมิคซ์แบบตัวเลข (Scaling Numbers) ได้ใช้วิธีการนับจังหวะเพื่อที่จะเพิ่มระดับความดัง-เบาของเสียง

1.5 รูปภาพประกอบบทฝึกภาพที่ 52 และภาพที่ 53

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 52 การฝึกไดแนมิคซ์แบบตัวเลข



ภาพที่ 53 การจับคันชักด้วยมือขวาและให้น้ำหนักส่งไปที่คันชัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. Etude No.2 Flusso (Flow)

ประกอบด้วยเทคนิคดับเบิลเบสในลำดับถัดมา ได้แก่ ความคล่องตัวในการใช้คันชักสั้นยาวอย่างรวดเร็วขึ้น การเล่นโน้ตคู่ในลักษณะเสียงลากยาวเพื่อฝึกอินโทเนชันและการเคลื่อนตำแหน่งนิ้วที่สูงขึ้น

2.1 เทคนิคคันชักสั้นยาว โดยใช้โน้ตเสียงเดียวเพื่อไม่ให้กังวลกับการเปลี่ยนโน้ตมากำหนดการประพันธ์

2.2 รูปแบบการประพันธ์ทำนองหลัก โดยใช้เสียง A ที่ปกติใช้ในการเทียบเสียงหลักของวงออร์เคสตรา มาใช้ในบทนำแปรทำนองจากเสียง A และใช้ขั้นคู่มาใช้เพื่อให้เกิดเสียงรากของคอร์ด (Root) ในการดำเนินทำนองไปด้วยกัน พร้อมกับจำเสียงสำหรับเทียบเสียงได้

2.3 รูปแบบการประพันธ์สังคีตลักษณ์ในท่อนที่ 2 เป็นรูปแบบ Through-Composed ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์อิสระดำเนินไปไม่มีซ้ำท่อน (A B C D) อยู่ในจังหวะเร็วปานกลาง Andante ตัวดำ = 82

2.4 กลเม็ดในแบบฝึกนี้ คือ การลงน้ำหนักคันชักให้มีความสมดุลระหว่างสองสายให้มีเสียงที่ชัดเจนจึงจะได้เสียงประสาน (Harmony) ที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

2.5 รูปภาพประกอบบทฝึกภาพที่ 54 และภาพที่ 55

ภาพที่ 54 การใช้เสียง A เป็นเสียงรากเล่นพร้อมทำนอง

ภาพที่ 55 การจับคันชักเพื่อรักษาน้ำหนักโดยใช้นิ้วรักษาสมดุลและควบคุมน้ำหนัก

3. Etude No.3 Doppia Fermata (Double Stop)

ประกอบด้วยเทคนิคที่ผสมผสานกันมากขึ้น ได้แก่ การเล่นนิ้วทาบ การกระโดดข้ามสายและใช้โน้ตขั้นคู่จำนวนมาก ดังนี้

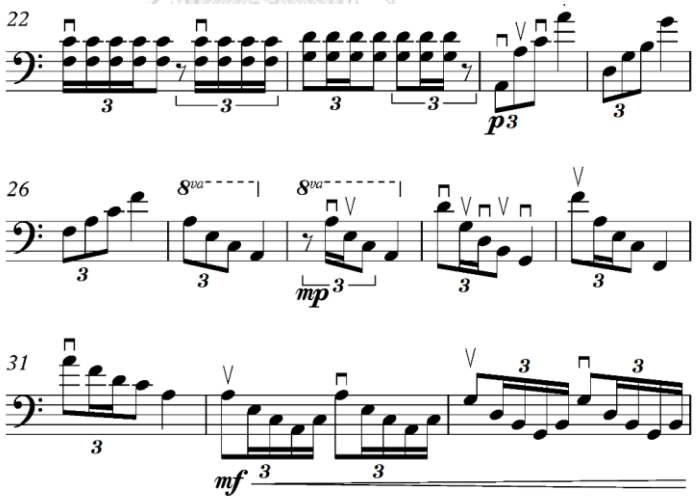
3.1 ประพันธ์เทคนิคสำหรับการข้ามสายโดยใช้โน้ตสามพยางค์ร่วมกับการกดนิ้วที่ตำแหน่งที่ 1

3.2 รูปแบบการประพันธ์ทำนองหลักใช้จังหวะหลักที่มีลักษณะยืดหยุ่นบนจังหวะปกติ (Simple) แต่รูปแบบการบรรเลงเป็นลักษณะอัตราจังหวะผสม (Compound) ทำนองแปรมีการใช้เปลี่ยนแปลงจังหวะให้มีความถี่ขึ้น (Subdivision) และช่วงเสียงที่กว้างก้าวกระโดด เพื่อให้เบสได้เล่นโน้ตและช่วงเสียงที่สูงกว่าปกติ

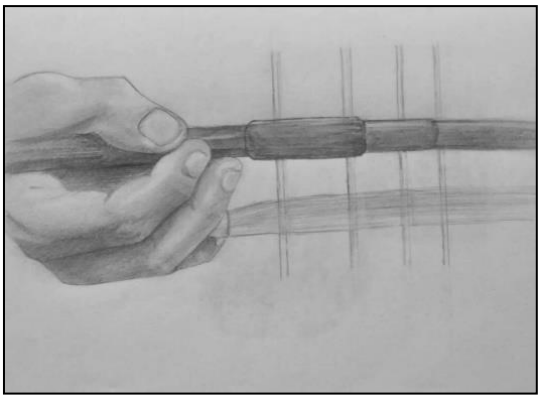
3.3 รูปแบบการประพันธ์สังคีตลักษณ์ในท่อนที่ 3 เป็นรูปแบบรอนโด (Rondo) ซึ่งนำท่อนหลักกลับมาใช้ซ้ำ สลับกับทำนองแปรเปลี่ยนไปหลายรูปแบบ (A B A C A D A) อยู่ในจังหวะช้า Adagio ตัวดำ = 66

3.4 กลเม็ดในแบบฝึกนี้ คือ การหาความสมดุลของการถือคันชักในมือขวาโดยการถ่ายน้ำหนักเพื่อหาระยะการกระโดดของคันชัก

3.5 รูปภาพประกอบบทฝึกภาพที่ 56 และภาพที่ 57



ภาพที่ 56 การฝึกข้ามสาย



ภาพที่ 57 การใช้คันชักกวาดลงบนสายเพื่อความว่องไวในการเล่นข้ามสาย

4. Etude No.4 Spiccato (Spiccato)

ประกอบด้วยเทคนิคการใช้คันชักแบบสปิกคาโตและการกระโดดข้ามโน้ต รวมถึงการเล่นสเลอสลับโน้ต บนโน้ตขั้นคู่ในโน้ตสั้นเพื่อเตรียมความพร้อมในมือซ้ายและการเล่นโน้ตซอย ดังนี้

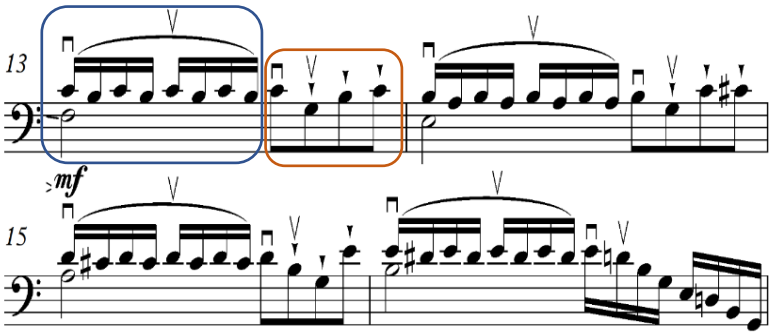
4.1 การประพันธ์เทคนิคการใช้คันชักแบบสปิกคาโตและการกระโดดข้ามโน้ต รวมถึงการเล่นสเลอสลับโน้ตบนโน้ตขั้นคู่ในโน้ตสั้นเพื่อเตรียมความพร้อมในมือซ้ายและการเล่นโน้ตซอย

4.2 รูปแบบการประพันธ์ทำนองหลักซ้ำไปมาโดยใช้การกระจายคอร์ดและผู้ประพันธ์ต้องการดึงศักยภาพของเสียงดับเบิลเบสเพื่อนำไปใช้บรรเลงและทำให้นักดับเบิลเบสสามารถฝึกใช้กล้ามเนื้อในส่วนที่ไม่พบเจอในบทเพลงทั่วไป

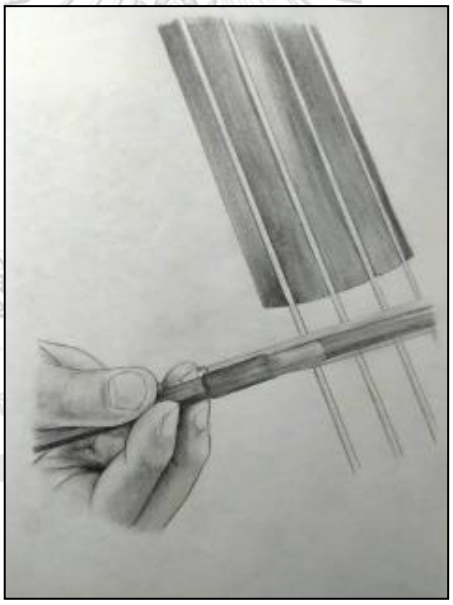
4.3 รูปแบบการประพันธ์สังคีตลักษณ์ในท่อนที่ 4 เป็นรูปแบบเทอนารี (Ternary) ซึ่งนำท่อนหลักที่ประกอบด้วยอาร์เปโจ สลับกับทำนองที่สองใช้บันไดไล่ขึ้นลงและกลับมาท่อนหลักอีกครั้ง (A B A) อยู่ในจังหวะเร็วปานกลาง Adagio ตัวดำ = 72 และอารมณ์เพลงช่วงท้ายมีการเลียนเสียงขับร้อง (Cantabile)

4.4 เทคนิคแนะนำ คือ การกดนิ้วสี่ทาบไว้ พร้อมกดนิ้วสองและเล่นสลับกันโดยยกเฉพาะนิ้วสี่ขึ้นบนโน้ตสูงให้เกิดเสียงสลับกับนิ้วสอง ซึ่งเป็นเทคนิคที่ผู้ประพันธ์คิดค้นขึ้นใหม่เนื่องจากเครื่องดนตรีดับเบิลเบสในปัจจุบันสามารถบรรเลงเทคนิคนี้ได้

4.5 รูปภาพประกอบบทฝึกภาพที่ 58 และภาพที่ 59



ภาพที่ 58 การใช้สเลอสลับโน้ตเป็นคู่พร้อมกันและการใช้คันชักแบบสปิกคาโต



ภาพที่ 59 การจับประคองคันชักเพื่อคุมน้ำหนักการกระโดดระหว่างคันชักและสาย

ภาพที่ 60 การใช้นิ้วก้อยทาบลงบนสายสองเส้นและยกท้องนิ้วก้อยขึ้นสลับกับนิ้วกลางเพื่อให้เกิดเสียงคู่ขนาน

5. Etude No.5 Attraversamento (Across)

ประกอบด้วยเทคนิคการดีดด้วยมือซ้ายพร้อมกับสีด้วยมือขวาและมีโน้ตอาร์เปโจจำนวนมากเพื่อฝึกการกระโดดข้ามสายระดับสูง (Crossing) รวมถึงสัญลักษณ์ 8va ในการเล่นโน้ตสูงขึ้นอีกหนึ่งออคเทฟ (Octave) ดังนี้

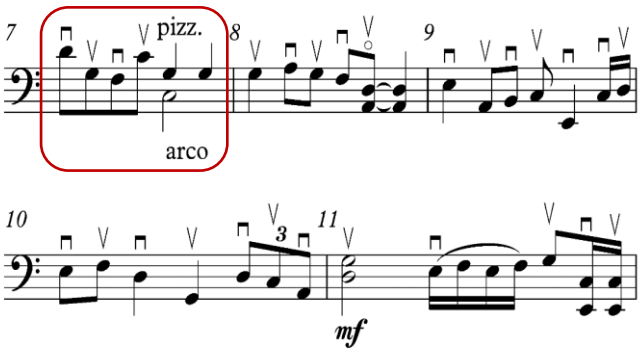
5.1 เทคนิคของดับเบิลเบสประกอบด้วยเทคนิคการดีดด้วยมือซ้ายพร้อมกับสีด้วยมือขวาลากเสียงยาวควบคู่กับการดีดที่มีเสียงสั้นในเวลาเดียวกันขณะบรรเลงและมีโน้ตอาร์เปโจจำนวนมากเพื่อฝึกการกระโดดข้ามสายระดับสูงรวมถึงสัญลักษณ์ 8va ในการเล่นโน้ตสูงขึ้นอีกหนึ่งออคเทฟ

5.2 ทำนองหลักซ้ำไปซ้ำมาพร้อมกับการสลับท่อนที่เปลี่ยนแปลง

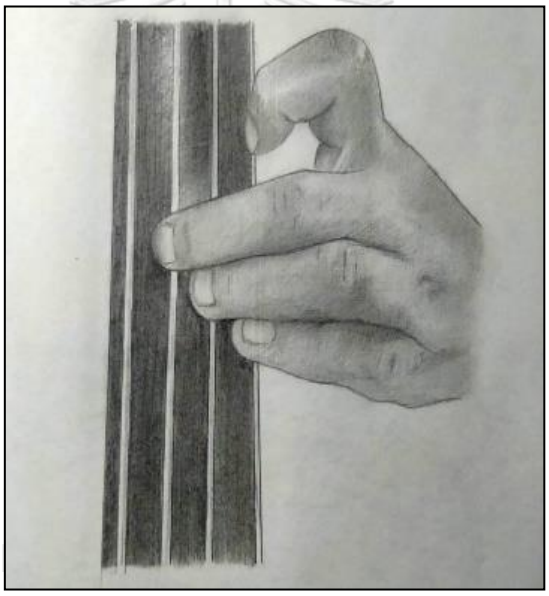
5.3 รูปแบบการประพันธ์สังคีตลักษณ์ในท่อนที่ 5 เป็นรูปแบบรอนโด ซึ่งนำท่อนหลักกลับมาใช้ซ้ำสลับกับทำนองแปรเปลี่ยนไปหลายรูปแบบ (A B A C A) อยู่ในจังหวะเร็วปานกลาง Andante ตัวดำ = 80

5.4 กลเม็ด คือ การสีพร้อมกับการดีดในเวลาเดียวกัน การสลับเปลี่ยนระหว่างการดีดและการสีจะต้องทำการฝึกฝนให้ชำนาญร่วมกับการจับคันชักที่อาจจะต้องเตรียมพร้อมเปลี่ยนท่าทางอยู่เสมอในการแยกประสาทที่สูงซึ่งจะเกิดมาจากความชำนาญในการฝึกฝน

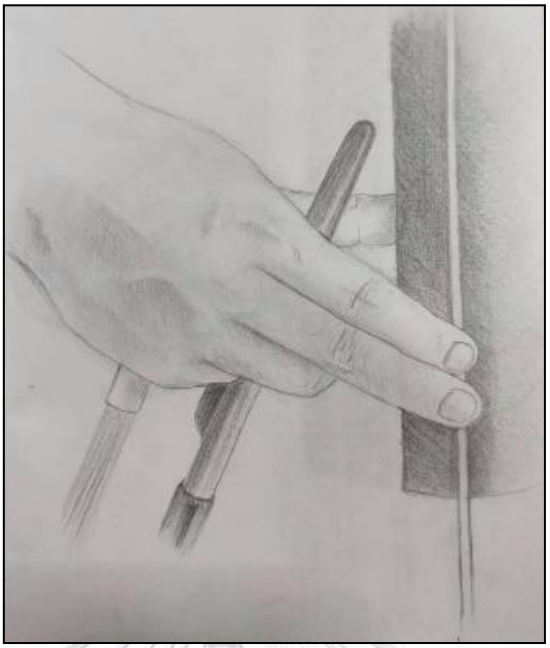
5.5 รูปภาพประกอบบทฝึกภาพที่ 61 - 63



ภาพที่ 61 การใช้เทคนิคการดีดและการสีพร้อมกัน



ภาพที่ 62 การใช้มือซ้ายกดโน้ตบนสาย A พร้อมทั้งใช้นิ้วชี้ดีดสาย G



ภาพที่ 63 การใช้มือถือคันชักพร้อมทั้งดีดสาย

6. Etude No.6 Tono Alto (High note)

ประกอบด้วยโน้ตคู่ โน้ตสูง (High note) เพื่อความชำนาญในการเลื่อนนิ้วมือซ้ายเพื่อหาระยะที่เหมาะสมและสเลอสามพยางค์ เพื่อฝึกการใช้ความเร็วของคันชัก ที่ใช้ระยะทางที่แตกต่างกันกับช่วงท้ายที่เล่นแบบเดตาเชซึ่งต้องใช้คันชักในรูปแบบสั้น โดยผู้ประพันธ์ต้องการให้นักดับเบิลเบสได้ฝึกทักษะในการฟังและการเล่นให้มีท่วงทำนองที่ตรงเสียงและถูกต้องตามช่วงห่างของเสียง ซึ่งเป็นการพัฒนาทักษะด้านการฟังได้เป็นอย่างดี ดังนี้

6.1 ประกอบด้วยโน้ตคู่ โน้ตสูง เพื่อความชำนาญในการเลื่อนนิ้วมือซ้ายเพื่อหาระยะที่เหมาะสมและสเลอสามพยางค์ เพื่อฝึกการใช้ความเร็วของคันชัก ที่ใช้ระยะทางที่แตกต่างกันกับช่วงท้ายที่เล่นแบบเดตาเชซึ่งต้องใช้คันชักในรูปแบบสั้น

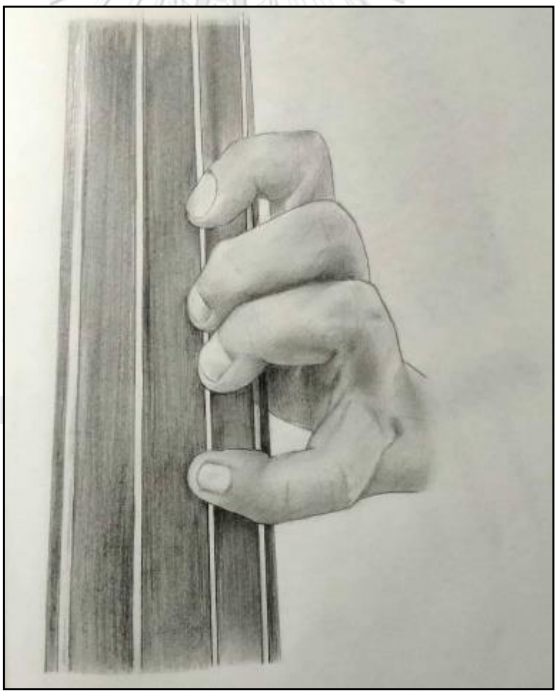
6.2 ทำนองหลัก เคลื่อนที่เป็นคู่ตัวดำ ในขณะที่ทำนองแปรเป็นการเคลื่อนที่ถี่ขึ้นโดยใช้สามพยางค์และเขบ็ตสองชั้น

6.3 รูปแบบการประพันธ์สังคีตลักษณ์ในท่อนที่ 6 เป็นรูปแบบรอนโด ซึ่งนำท่อนหลักกลับมาใช้ซ้ำสลับกับทำนองแปรเปลี่ยนไปหลายรูปแบบ (A B A C A) อยู่ในจังหวะเร็วปานกลาง Moderato ตัวดำ = 108 มีการใช้อารมณ์เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ผู้เล่น

6.4 เทคนิคพิเศษ คือ การรูดสายไปกลับซึ่งเป็นเทคนิคที่ดับเบิลเบสบรรเลงได้เด่นชัดที่สุดต้องฝึกมือซ้ายให้แม่นยำต่อโน้ตเหล่านั้น

6.5 รูปภาพประกอบบทฝึกภาพที่ 64 และภาพที่ 65

ภาพที่ 64 การใช้โน้ตคู่เสียงสูงดำเนินเป็นทำนองและการใช้เพิ่มความถี่ให้ทำนอง



ภาพที่ 65 การรักษาช่องไฟของนิ้วมือซ้ายและการกดทาบคอร์ดบนสาย

7. Etude No.7 Pentatonico (Pentatonic)

การเล่นโน้ตในระดับที่สูงขึ้น นำบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic) มาใช้เป็นโครงสร้างหลักในการเดินทำนอง มีการใช้ตำแหน่งนิ้วโป้งร่วมกับการเล่นโน้ตคู่และการข้ามสายตลอดทั้งบท ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างมิติเสียงให้มีมิติใหม่โดยการเพิ่มเครื่องหมายต่างๆ ไปในบทเอทูด ดังนี้

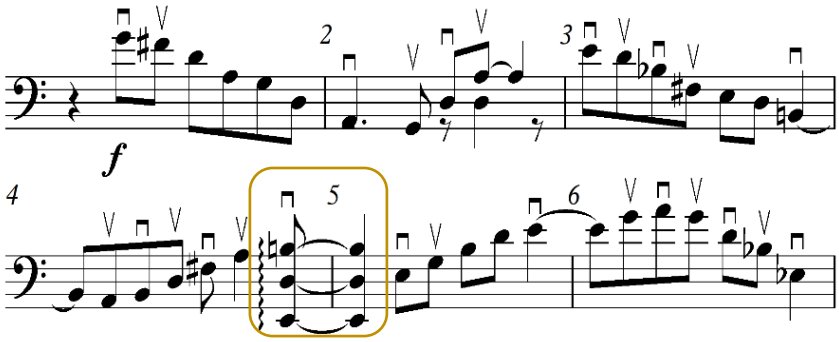
7.1 การใช้เทคนิคดับเบิลเบสในการบรรเลงโน้ตในระดับที่สูงขึ้น มีการใช้ตำแหน่งนิ้วโป้งร่วมกับการเล่นโน้ตคู่และการข้ามสายตลอดทั้งบท

7.2 ทำนองหลักใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic) มาใช้เป็นโครงสร้างหลักในการเดินทำนองหลักและทำนองแปร

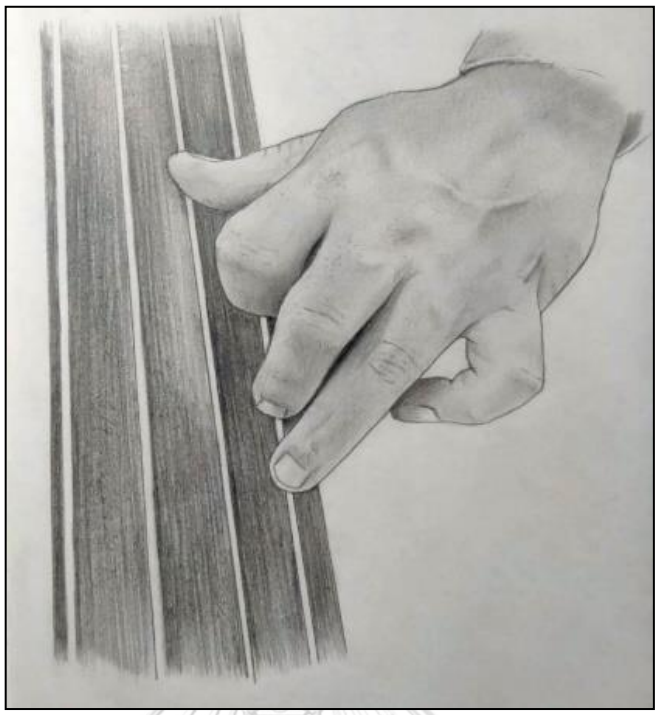
7.3 รูปแบบการประพันธ์สังคีตลักษณ์ในท่อนที่ 6 เป็นรูปแบบรอนโด ซึ่งนำท่อนหลักกลับมาใช้ซ้ำ สลับกับทำนองแปรเปลี่ยนไปหลายรูปแบบ (A B A C A D A) อยู่ในจังหวะเร็วปานกลาง Andante ตัวดำ = 82 มีการใช้อารมณ์ดัง-เบาสลับกันเพื่อถ่ายทอดระดับความดัง-เบาที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน

7.4 การแนะนำเครื่องหมายและเทคนิคพิเศษ เช่น แฟลม (Flam) โดยปกติเครื่องสายจะบรรเลงลักษณะนี้และไม่ค่อยมีการใช้เครื่องหมายระบุ ผู้ประพันธ์จึงอยากให้มีเครื่องหมายแสดงถึงเสียงที่ออกมาอย่างเป็นสากล เมื่ออ่านโน้ตจะสามารถจินตนาการเสียงได้ โดยใช้นิ้วโป้งเริ่มเล่นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง

7.5 รูปภาพประกอบบทฝึกภาพที่ 66 และภาพที่ 67



ภาพที่ 66 การเล่นโน้ตแฟลม



ภาพที่ 67 การใช้ตำแหน่งนิ้วโป้งบนสะพานนิ้วเพื่อเล่นเสียงสูง

8. Etude No.8 Barocco (Baroque)

ประกอบด้วยบทฝึกในลักษณะบทเพลงยุคบาโรก (Baroque, 1600-1750) ร่วมสมัยที่มีการใช้ทำนองในลักษณะโน้ตวิ่งกระโดดระหว่างเสียงเบสและทำนองหลักที่มีความแตกต่างของช่วงเสียงกันเป็นอย่างมากจากต่ำไปสูงซึ่งนักดับเบิลเบสจะต้องเข้าใจในการออกเสียง จังหวะของบทประพันธ์เอทูดนี้ รวมถึงมีเทคนิคสำหรับพรมนิ้ว สลับการไล่บันไดเสียงและมีสเลอสองโน้ตแยกสองในการใช้คันชัก เพื่อใช้ทักษะการแบ่งส่วนในการใช้งานของคันชัก ดังนี้

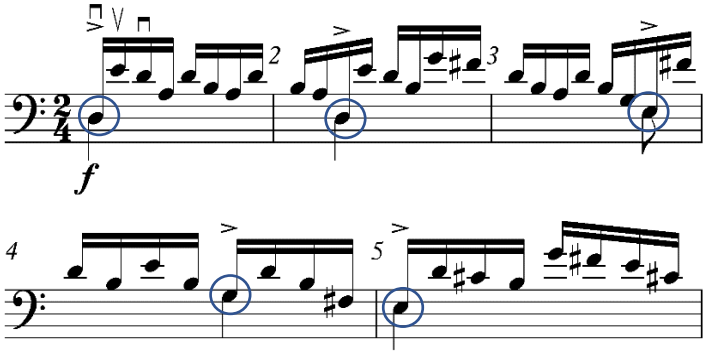
8.1 เทคนิคดับเบิลเบส ในบทนี้เน้นเรื่องรูปแบบการใช้คันชักที่หลากหลาย รวมถึงมีเทคนิคสำหรับการฝึกฝนเพื่อที่จะก้าวไปสู่การเล่นโน้ตสลับไล่บันไดเสียงได้อย่างรวดเร็วและมีโน้ตเชื่อมสองโน้ตแยกเป็นสองชุด เพื่อใช้ทักษะการแบ่งส่วนในการใช้งานของคันชักในรูปแบบที่แตกต่างกัน

8.2 การประพันธ์ทำนองมีลักษณะบทเพลงยุคบาโรกเช่น การใช้โน้ตวิ่งกระโดดระหว่างเสียงเบสและทำนองหลัก บนโน้ตเขบ็ตสองชั้น

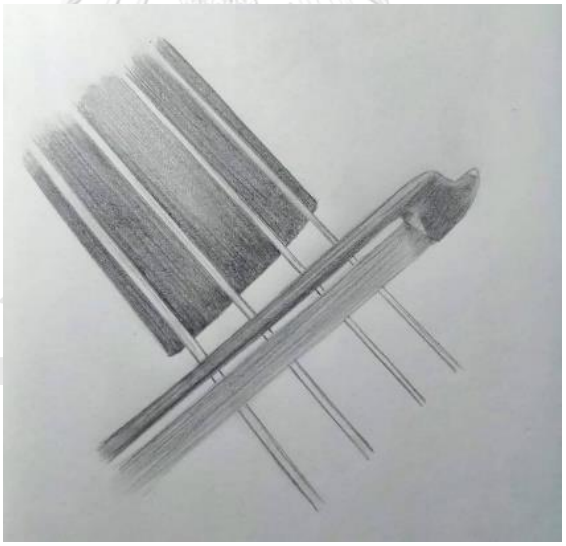
8.3 รูปแบบการประพันธ์สังคีตลักษณ์ในท่อนที่ 8 เป็นรูปแบบรอนโดซึ่งนำท่อนหลักกลับมาใช้ซ้ำสลับกับทำนองแปรเปลี่ยนไปหลายรูปแบบบนเขบ็ตสองชั้น (A B A C A) อยู่ในจังหวะช้า Largo ตัวดำ = 50 และอารมณ์มีการใช้ไดแนมิคซ์ในรูปแบบบาโรก คือ ดังและเบาเท่านั้น

8.4 เคล็ดลับการฝึกคันชักที่แตกต่างกันจะต้องทำความเข้าใจน้ำหนักและความเร็วของคันชักในแต่ละเทคนิคให้สอดคล้องกันเช่น การเล่นเดตาเช จะต้องวางบนซ้ายและลงน้ำหนักของคันชักขึ้นลงอย่างสม่ำเสมอ

8.5 รูปภาพประกอบบทฝึกภาพที่ 68 และภาพที่ 69



ภาพที่ 68 การใช้โน้ตเสียงเบสค้างและโน้ตวิ่งมีความกระโดด



ภาพที่ 69 การใช้ปลายคันชักเพื่อเล่นทำนอง

9. Etude No.9 Arpeggio (Arpeggio)

ประกอบด้วยโน้ตไล่แบบอาร์เปโจและการเล่นสเลอสองตัวที่เป็นที่นิยมในยุคคลาสสิก ประกอบกับการกระโดดข้ามสายตลอดบทเพลงโดยใช้อัตราจังหวะผสม 3/8 (Compound Time) ดังนี้

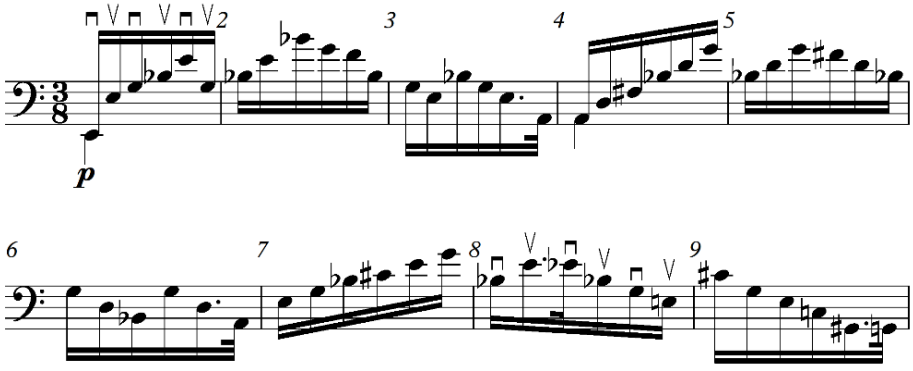
9.1 เทคนิคดับเบิลเบสประกอบกับการกระโดดข้ามสายตลอดบทเพลงและขึ้นตำแหน่งนิ้วโป้ง

9.2 เทคนิคการประพันธ์ประกอบด้วยโน้ตไล่แบบอาร์เปโจและการเล่นสเลอสองตัวที่เป็นที่นิยมในยุคคลาสสิก โดยใช้อัตราจังหวะผสม 3/8 ผู้ประพันธ์เน้นการใช้คอร์ดดิมินิชท์ (Diminished) ในการสร้างทำนองหลักเพื่อต้องการเสียงที่แตกต่างจากคอร์ดเมเจอร์อย่างสิ้นเชิง

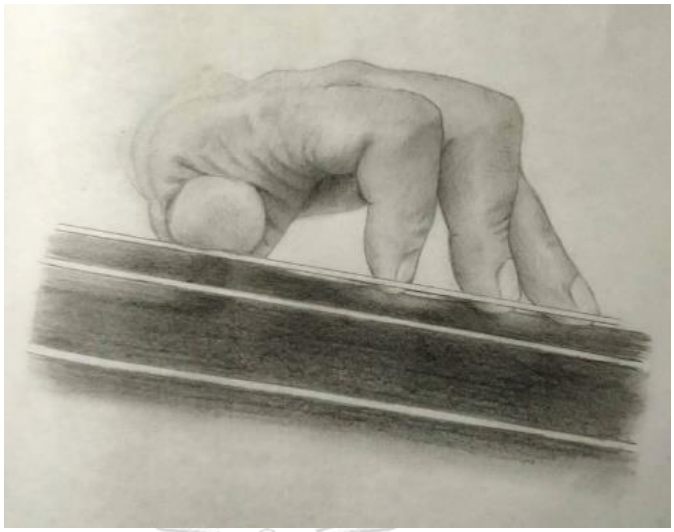
9.3 รูปแบบการประพันธ์สังคีตลักษณ์ในท่อนที่ 9 เป็นรูปแบบรอนโด ซึ่งนำท่อนหลักกลับมาใช้ซ้ำสลับกับทำนองแปรเปลี่ยนไปหลายรูปแบบ (A B A C A D A) แต่กระนั้นในช่วงท่อน C และช่วงท้ายมีการขยายทำนองออกไปเพื่อให้แสดงเทคนิคได้มากขึ้น บทเพลงอยู่ในจังหวะเร็วปานกลาง Andante ตัวดำ = 75 และใช้เสียงเบาก่อนแล้วจึงดังสลับกันทั้งบทเพลง

9.4 การฝึกเทคนิคที่เป็นสเลอสองตัวจำเป็นต้องเล่นตัวที่สองให้สั้นกว่าเล็กน้อยเพื่อให้จังหวะหนักชัดเจนและเคลื่อนที่ไปข้างหน้าตามแบบดนตรีในยุคคลาสสิก

9.5 รูปภาพประกอบบทฝึกภาพที่ 70 และภาพที่ 71



ภาพที่ 70 การใช้โน้ตไล่แบบอาร์เปโจ



ภาพที่ 71 การใช้นิ้วโป้งในการเล่นอาร์เปโจเสียงสูง มองจากด้านขวามือของผู้เล่น

10. Etude No.10 Finale (Final)

ประกอบด้วยโน้ตที่เป็นลักษณะโน้ตวิ่งเสมือนขั้นบันได รวมถึงมีโน้ตสวิงมีการใช้จังหวะขัด (Syncopation) และสเลอสองตัวที่มีลักษณะกึ่งดนตรีแจ๊ส ใช้ลักษณะซีเควนท์ในการไต่ไล่ระดับบันได เสียงโน้ตสลับกันตลอดทั้งบทเพลง เสริมสร้างการตอบสนองในการอ่านโน้ตเป็นเอทูดปิดท้ายในผลงานชุดนี้เป็นการเสร็จสิ้นการสร้างบทเพลงเอทูดชุดนี้ ดังนี้

10.1 เทคนิคดับเบิลเบสประกอบด้วยเทคนิคคันชักที่ถูกระบุให้เล่นสั้นยาว (Articulation) ที่แตกต่างกัน เช่น มาร์คาโต สตัคคาโต เทนูโต และสเลอ เป็นต้น

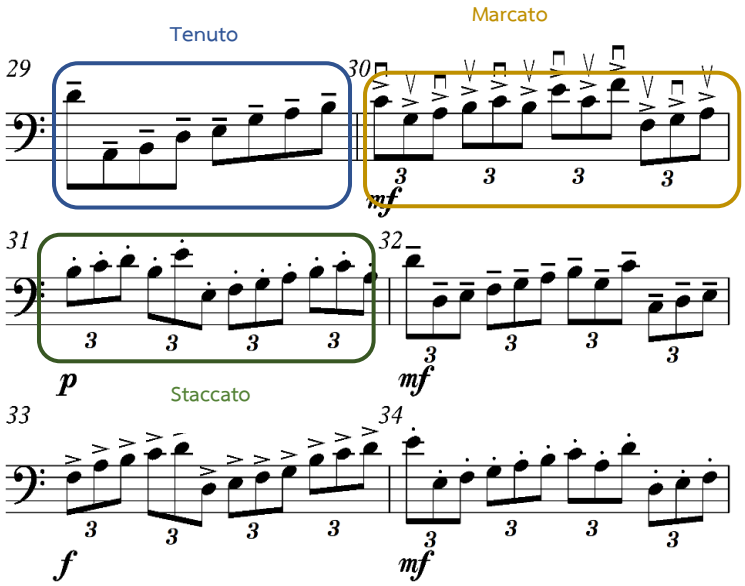
10.2 เทคนิคการประพันธ์ทำนองหลักและทำนองแปรมีการใช้จังหวะขัดและสเลอสองตัวที่มีลักษณะกึ่งดนตรีแจ๊ส รวมถึงใช้ลักษณะซีเควนท์ในการไต่ไล่ระดับบันไดเสียงและโน้ตสลับกันตลอดทั้งบทเพลง

10.3 รูปแบบการประพันธ์สังคีตลักษณ์ในท่อนที่ 10 เป็นรูปแบบรอนโด ซึ่งนำท่อนหลักกลับมาใช้ซ้ำ สลับกับทำนองแปรเปลี่ยนไปหลายรูปแบบ (A B A C A D A) โดยใช้การสลับบันไดเสียงขึ้นลงในแต่ละท่อน บทเพลงอยู่ในจังหวะเร็วปานกลาง Moderato ตัวดำ = 95 และใช้ระดับความดังเบาที่มีระดับดังปานกลาง รวมถึงการใช้สัญลักษณ์ดังขึ้นและเบาลง

10.4 เคล็ดลับของการฝึกบทนี้ทำให้กำลังของนิ้วและมือทั้งสองข้างจะมีพละกำลังเพิ่มขึ้นจากการบรรเลงอย่างต่อเนื่องตลอดทั้งบทเพลงในจังหวะที่มีความรวดเร็ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

10.5 รูปภาพประกอบบทฝึกภาพที่ 72 – 74



ภาพที่ 72 การใช้เทนูโต มาร์คาโต และสตัคคาโต

ภาพที่ 73 ลักษณะการจับคันชักมือขวาเพื่อเตรียมเล่นเทคนิค

*ภาพที่ 74 ลักษณะการจับคันชักมือขวาเพื่อเตรียมเล่น*เทคนิค

ผู้วิจัยได้กำหนดโครงสร้างและรูปแบบของการประพันธ์เพื่อใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์ร่วมสมัย ใช้การผสมผสานเทคนิคการเล่นดับเบิลเบส โดยใช้ทฤษฎีการประพันธ์ตามแบบตะวันตก เพื่อให้ผลงานการประพันธ์ร่วมสมัยมีความน่าสนใจแตกต่างและสามารถนำไปใช้ในการแสดงดับเบิลเบสได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 5
บูรณาการเทคนิคบทเพลงฝึกในบทเรียบเรียงบทเพลงสำหรับวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล

บูรณาการเทคนิคบทเพลงฝึกในบทเรียบเรียงบทเพลงสำหรับวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล ผู้วิจัยมุ่งหวังที่จะให้การวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เอทูดมีความสมบูรณ์ทั้งในรูปแบบของบทเพลงแบบฝึกเพื่อการแสดง และสามารถนำไปใช้ในการบรรเลงเพลงคลาสสิกของคีตกวีที่มีชื่อเสียงทั้งสามท่านคือ ลุดวิก ฟาน เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) อันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi, 1675-1741) และโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค และเป็นยุคสมัยที่มีการเรียบเรียงทำนองของดับเบิลเบสสำหรับการบรรเลงในวงออนซอมเบิลน้อยมาก ดังที่เห็นได้ว่านักประพันธ์ในยุคบาโรกและยุคคลาสสิกจะนิยมให้ดับเบิลเบสบรรเลงในแนวเดียวกับเชลโลเนื่องจากดับเบิลเบสเสริมเชลโลในเสียงที่ต่ำกว่าหนึ่งออคเตฟและไม่ปรากฏการแสดงเดี่ยวดับเบิลเบสร่วมกับวงในยุคดังกล่าว

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงคลาสสิกอมตะในยุคบาโรกและยุคคลาสสิก ดังต่อไปนี้

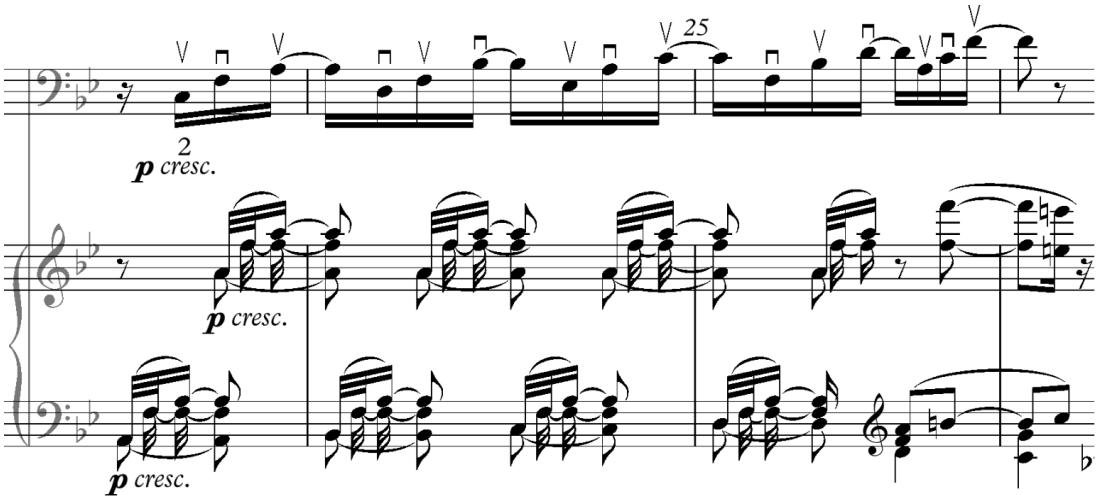
1. Rondo Sonata for Piano Op.22 in B-flat Major ของลุดวิก ฟาน เบโธเฟน
2. Bassoon Concerto in A minor RV 498 ท่อนที่ 1 ของอันโตนิโอ วิวัลดี
3. Concerto in A minor for 4 Harpsichords BWV 1065 ท่อนที่ 1 ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ที่นำมาเรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับ Piano, Cello และ Double Bass เดี่ยวประชันกับวง String Ensemble ที่เรียบเรียงมาจากบทเพลง Violin Concerto for 4 Violins, Cello, Strings and Cembalo No.10 in B minor RV 580, ของอันโตนิโอ วิวัลดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเรียบเรียง

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ทั้งสามบทมาเรียบเรียงสำหรับเดี่ยวดับเบิลเบสร่วมกับเครื่องคีย์บอร์ดและวงเครื่องสายรวมถึงจัดเรียงตามแนวทำนอง ทั้งนี้ได้ปรับเปลี่ยนกุญแจเสียงให้มีความเหมาะสมกับการเดี่ยวดับเบิลเบสเพิ่มความน่าสนใจของบทเพลง ดังนี้

1.บทประพันธ์ Beethoven Rondo in B-flat Major for Double Bass and Piano ในรูปแบบของเบโธเฟน ผู้ประพันธ์เพิ่มแนวทำนองหลักให้กับดับเบิลเบสบนแนวทำนองเปียโนดั้งเดิมของเบโธเฟน



*ภาพที่ 75 แนวทำนองเรียบเรียงสำหรับดับเบิลเบสใน Beethoven Rondo in B-*flat *Major for Double Bass and Piano ของลุดวิก ฟาน เบโธเฟน*

2.บทประพันธ์ Concerto in A minor for Double Bass with String Ensemble and Harpsichord ท่อนที่ 1 ในรูปแบบของอันโตนีโอ วิวัลดี ผู้ประพันธ์เรียบเรียงให้กับเดี่ยวดับเบิลเบสร่วมกับวงออนซอมเบิลและฮาร์ปซีคอร์ด โดยนำเทคนิคการดีดบนดับเบิลเบสเพิ่มเติมในบทเพลง เนื่องจากบทเพลงในยุคบาโรกไม่นิยมใช้ เพราะเหตุผลมาจากวัสดุที่นำมาผลิตสายของเครื่องดนตรีทำมาจากสายที่เป็นสายเอ็น ทำให้ความชัดเจนและความกังวานน้อยกว่าสายที่ผลิตจากวัสดุโลหะจึงทำให้ผู้ประพันธ์ในยุคบาโรกไม่นิยมใช้เทคนิคการดีดในการประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 76 Concerto in A minor for Double Bass with String Ensemble *and Harpsichord ท่อนที่ 1 ในรูปแบบของอันโตนีโอ วิวัลดี*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. บทประพันธ์ Concerto in A minor for Piano, Cello, Double Bass และวง String Ensemble ท่อนที่ 1 ในรูปแบบของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงของวิวัลดีโดยผู้ประพันธ์เลือกใช้เครื่องคีย์บอร์ดและเครื่องเสียงต่ำที่ปกติบรรเลงเป็นแนวเบสคอนตินูโอ (Basso Continuo) นำมาบรรเลงเป็นแนวทำนองหลักโดยมีวงเครื่องสายบรรเลงประกอบ

ภาพที่ 77 Concerto in A minor for Piano, Cello, Double Bass และวง String Ensemble ท่อนที่ 1 ในรูปแบบของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค

บทที่ 6
สรุปและอภิปราย

การประพันธ์เพลง Etude Detour

การประพันธ์เอทูดฉบับนี้ผู้ประพันธ์ได้มีแนวคิดในการส่งต่อเทคนิคดับเบิลเบสไปสู่ระดับบทเพลงเพื่อใช้ในการแสดงคอนเสิร์ต ซึ่งในประเทศไทยไม่มีผู้ประพันธ์และได้รับการขัดเกลาจากอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อทำให้บทประพันธ์มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้นจึงก่อให้เกิดการทำงานระหว่างความรู้ในเรื่องเทคนิคดับเบิลเบสของผู้ประพันธ์ซึ่งเป็นนักดับเบิลเบสที่มีความล้ำลึกและซับซ้อนทางการฝึกปฏิบัติและเทคนิคการประพันธ์จากอาจารย์ที่ปรึกษาทำให้เกิดบทเพลง Etude Detour บนหลักการที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจให้เกิดการส่งต่อแบบฝึกที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้ต่อไป สอดคล้องกับผลงานของนาวยา ชินะชาครีย์ (2555) ได้จัดทำผลงานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงเพื่อพัฒนาศักยภาพการอ่านโน้ตสำหรับนักเปียโนซึ่งมุ่งเน้นการพัฒนาการอ่านโน้ตแบบทันควันให้กับนักเปียโนที่มีปัญหาในด้านนี้ รวมทั้งมีวิธีการฝึกซ้อมแนวคิดทางด้านดนตรีและบทวิเคราะห์สำหรับผู้ฝึกฝน รวมถึงนวัตกรรมบทเพลงฝึกหัดเปียโนสำหรับนักเรียนโทเปียโนของ ศศี พงศ์สรายุทธ (2556) ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมประสิทธิภาพของนักดนตรีที่ต้องใช้ทักษะเปียโนเป็นพื้นฐานในการเล่นดนตรีโดยมีลักษณะการประพันธ์ที่ใช้บันไดเสียงที่ไม่คุ้นเคยและความหลากหลายในระดับความยากวิธีการฝึกฝน นอกจากนี้ช่วยพัฒนาโสตทักษะของนักเรียนโทเปียโนให้ดียิ่งขึ้น

บทประพันธ์นี้เป็นการประพันธ์แบบประยุกต์จากองค์ความรู้ที่ศึกษาจากเอกสาร ศาสตร์การแสดงดนตรีและงานวิจัยเข้าด้วยกันจึงทำให้ผลลัพธ์ที่ได้เป็นบทเพลงเอทูดสำหรับดับเบิลเบสโดยตรงและสามารถนำไปใช้แสดงคอนเสิร์ตดังที่สโตลบา (Stolba, 1968) และณัชชา พันธุ์เจริญ (2552) ได้กล่าวถึงคอนเสิร์ตเอทูด ที่สามารถใช้เอทูดในการแสดงเดี่ยวนอกจากใช้เพียงแค่เป็นบทฝึก

นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงบทเพลงเดี่ยวดับเบิลเบสย้อนเวลากลับไปในยุคบาโรกและยุคคลาสสิก ที่นิยมใช้ดับเบิลเบสที่เคยเป็นเครื่องที่บรรเลงในแนวเสียงต่ำสนับสนุนแนวเสียงสูงที่เป็นทำนองหลัก ผู้วิจัยได้นำมาสลับตำแหน่งโดยการใช้ดับเบิลเบสเป็นเครื่องแสดงเดี่ยวและมีวงเครื่องสายเป็นฝ่ายสนับสนุนร่วมกับเครื่องคีย์บอร์ดทำให้เกิดเสียงใหม่ข้ามผ่านยุคสมัยมาพร้อมบทเพลง ทั้งนี้จึงมีความแตกต่างจากการเรียบเรียงเสียงประสานโดยปกติดังที่วานิช โปตะวนิช (2557) และณัชชา พันธุ์เจริญ (2552) ได้กล่าวถึงการเรียบเรียงเสียงประสานที่ต้องจัดวางสมดุลเสียงของเครื่องดนตรีให้สมดุลเพื่อให้ขับกล่อมทำนองออกมาได้อย่างชัดเจนเนื่องจากการเรียบเรียงครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นให้ดับเบิลเบสเป็นเครื่องที่บรรเลงทำนองหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยชน์ของบทประพันธ์เอทูด Etude Detour

สามารถนำเอทูดที่ได้จากงานวิจัยนำมาฝึกซ้อมเพื่อนำออกแสดงและสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดสู่การประพันธ์บทเพลงในลักษณะที่หลากหลายตามข้อมูลพื้นฐานจากงานวิจัยฉบับนี้ สามารถนำข้อมูลขอบเขตในงานวิจัยฉบับนี้เป็นประโยชน์ในการประพันธ์แนวดับเบิลเบสได้อีกจำนวนมาก สอดคล้องกับผลงานนวัตกรรมบทเพลงฝึกหัดเปียโนสำหรับนักเรียนโทเปียโนของ ศศี พงศ์สรายุทธ (2556) ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมประสิทธิภาพของนักดนตรีที่ต้องใช้ทักษะเปียโนเป็นพื้นฐานในการเล่นดนตรี โดยมีลักษณะการประพันธ์ที่ใช้บันไดเสียงที่ไม่คุ้นเคยและความหลากหลายในระดับความยากวิธีการฝึกฝน

นอกจากนี้การประพันธ์นี้สามารถยกระดับมาตรฐานเอทูดดับเบิลเบสในประเทศไทยผ่านการวิจัยเพื่อสร้างบทประพันธ์สำหรับดับเบิลเบสที่ยังไม่เคยปรากฏมาก่อนในประเทศสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานฉบับนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลบทเพลงสำหรับดับเบิลเบสและเอทูด เช่น เอทูดของบอทเทซินี (1869) และซิมานเดล (1904) ที่มีการพัฒนารูปมือซ้ายที่แตกต่างกันแต่กระนั้นเทคนิคด้านอื่นในการบรรเลงมีความคล้ายคลึงกัน ร่วมกับประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยจากการเป็นนักดับเบิลเบสอาชีพจึงนำมาประยุกต์ใช้ร่วมกับการต่อยอด ทดลองและทดสอบเนื้อหาของบทเพลงเอทูดเพื่อควบคุมลักษณะขอบเขตของการประพันธ์ มุ่งเน้นให้เกิดการสร้างสรรค์หลากหลาย โดยมีหัวใจหลักสำคัญคือเทคนิค นวัตกรรม วิวัฒนาการการเล่นดับเบิลเบสโดยเฉพาะ

การนำเทคนิคที่ได้ฝึกฝนในเอทูดไปใช้ในบทเพลงคลาสสิก ผู้วิจัยจึงเรียบเรียงขึ้นเป็นการนำเทคนิคของดับเบิลเบสมาขยายในบทเพลงของนักประพันธ์ที่เป็นที่รู้จักแพร่หลายในยุคบาโรกและยุคคลาสสิก ซึ่งยุคดังกล่าวดับเบิลเบสไม่เป็นที่นิยมในการใช้แสดงทำนองหลักดังที่สโตลบาได้กล่าวไว้ (Stolba, 1968) และเป็นการสร้างสรรค์บทเพลงให้มีความแตกต่างจากในยุคที่ผู้ประพันธ์มีชีวิตอยู่ นอกจากนี้สามารถใช้เป็นบทเรียนในการเปรียบเทียบเสียงเมื่อมีการนำดับเบิลเบสมาเป็นเครื่องแสดงเดี่ยวในท่วงทำนองต้นฉบับของผู้ประพันธ์เกิดการประยุกต์เทคนิคดับเบิลเบสจากเอทูดต่อยอดมาสู่การบรรเลงร่วมกับวงออนซอมเบิล

การเผยแพร่และรูปแบบการนำเสนอผลงาน

การนำเสนอบทประพันธ์ “เอทูด ดีทัวร์” สำหรับเดี่ยวดับเบิลเบสและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล ได้มีการอัปโหลดไฟล์เสียงในวันศุกร์ที่ 6 สิงหาคม พ.ศ.2564 เวลา 10:30 น. ผ่านทางช่องยูทูป (Youtube) ทีจี มิวสิค (TG Music)

ผู้วิจัยได้กำหนดเป้าหมายการเผยแพร่ผลงานตามช่องทางสื่อออนไลน์เช่น ยูทูป เฟซบุค (Facebook) ไลน์ (Line) โดยมีรายละเอียดเนื้อหาไฟล์โน้ตและไฟล์เสียงที่สมบูรณ์แล้วในการเผยแพร่

สู่ผู้ที่สนใจในผลงานประกอบด้วย อาจารย์ นิสิตนักศึกษา นักประพันธ์ นักดับเบิลเบสอาชีพและผู้วิจัยที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของบทประพันธ์เอทูดนี้ สามารถเข้าชมได้ตามช่องทางสื่อออนไลน์นี้

ปัญหาและอุปสรรคในการประพันธ์

1. ปัญหาในด้านการประพันธ์

ในการประพันธ์บทเพลงเอทูด ต้องเข้าใจในลักษณะของเครื่องดับเบิลเบสอย่างเด่นชัดในภาพกว้าง ซึ่งมีลักษณะของย่านเสียงต่ำจึงทำให้กรอบความคิดในการประพันธ์ต้องคำนึงถึงรูปแบบของการวางทำนอง และทำการทดสอบซ้ำไปซ้ำมาเพื่อให้เข้าใจถึงแก่นความเป็นไปได้ในทางปฏิบัติและการคำนวณอัตราจังหวะสัดส่วนโน้ตเพื่อให้เกิดความลงตัวของแต่ละบทเพลงเอทูดผ่านการทำซ้ำโดยต้องใช้ระยะเวลาในการทดลองเป็นระยะเวลาที่เหมาะสมจนกว่าจะลงตัวในแต่ละช่วงท่อนทำนองและนำมาประกอบร่วมกันให้ได้มาซึ่งความต่อเนื่องของบทประพันธ์เอทูดและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล

2. อุปสรรคในด้านการประพันธ์

ในการประพันธ์บทเพลงเอทูดและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล ผู้ประพันธ์จะต้องจำแนกทำนองเพลงคลาสสิกที่ผู้ประพันธ์เคยผ่านการเล่นและการฝึกซ้อมที่ผ่านมาในอดีตเพื่อไม่ให้ทำนองหลักของเพลงคลาสสิกนั้นเข้ามาเป็นแกนหลักในการสร้างทำนองใหม่สำหรับผลงานฉบับนี้ โดยผู้ประพันธ์ต้องนึกคิดเสมอถึงการคัดลอกทำนองเพลงอื่นที่เคยมีอยู่แล้ว ขณะเดียวกันการเรียบเรียงจะต้องคำนึงถึงเสียงที่จะเกิดขึ้นเพื่อให้สามารถดึงเสียงดับเบิลเบสให้ออกมาเด่นชัด จึงต้องมีการจัดวางแนวโน้ตเครื่องเสียงสูงให้มีระดับความดังเบาที่เหมาะสมกับการเดี่ยวดับเบิลเบสร่วมกับวง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ข้อเสนอแนะในการประพันธ์ครั้งต่อไป

บทประพันธ์เอทูดนี้สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดเป็นลักษณะดูเอต (Duet) หรือวงออนซอมเบิลในลักษณะต่างๆ รวมถึงผู้ที่สนใจในการนำข้อมูลจากการประพันธ์ไปใช้ร่วมกับงานหรือผลงานการประพันธ์ในการศึกษาการประพันธ์ในระดับต่างๆ ทั้งในระดับอุดมศึกษาและระดับบัณฑิตศึกษา อีกทั้งเป็นงานวิจัยเรื่องใหม่ที่เกิดขึ้นในสังคมดนตรีในประเทศไทยจึงควรที่จะมีผู้วิจัยนำผลงานวิจัยฉบับนี้ไปคิดขยายต่อยอดทำใหม่พัฒนาขยายเป็นวงกว้างเพื่อประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นและส่งผลต่อการศึกษางานการประพันธ์ในอนาคต

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โปสเตอร์การนำเสนอบทประพันธ์ “เอทูด ดีทัวร์” สำหรับเดี่ยวดับเบิลเบสและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล ได้มีการอัปโหลดไฟล์เสียงในวันศุกร์ที่ 6 สิงหาคม พ.ศ.2564 เวลา 10:30 น. ผ่านทางช่องยูทูป ทีจี มิวสิค (TG Music)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โปสเตอร์การนำเสนอบทประพันธ์ “เอทูด ดีทัวร์” สำหรับเดี่ยวดับเบิลเบสและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล ได้มีการเผยแพร่ก่อนวันศุกร์ที่ 6 สิงหาคม พ.ศ.2564 ผ่านทางช่องทางเฟซบุคและไลน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รวมภาพโน้ตและสกอร์เพลงจากผลงานบทประพันธ์ “เอทูด ดีทัวร์” สำหรับเดี่ยวดับเบิลเบสและวงเชมเบอร์ออนซอมเบิล

19
22
25
27
29
32
ff
f
mp
pp

Etude no.2
FLUSSO

Andante ♩=82 S.Supakit

22
f
26
mp
ff
30
33
36
accel.
mp
38
ff

Etude no.3

DOPPIA FERMATA

Adagio ♩=66 S.Supakit

22
26
8va
8va
31
34
37
41
p
mp
mf
ff
f

45
mf
49
54
f
59
63
67
p

Etude no.4

SPICCATO

19
f
21
p
mf
23
25
D String.
fp
27
28
mp
30
f

32
mf
f
35
38
41
cantabile.
mf
44
47
f
49

Etude no.5

ATTRAVERSAMENTO

pizz.
15
16
17
1
2
0
f
18
19
20
21
pizz.
arco
22
23
p
f
24
8va
25
26
3
27
28
pizz.
29
1
2
3
arco
30
pizz.
arco
31
32
mp
3

33
34
35
p
3
36
37
38
f
8va
39
40
41
(8)
3
0
3
mf
pizz.
42
43
1
2
pizz.
arco
p
44
45
46
47
48
3
arco.
f

49
8va
50
51
3
52
mf
53
54
pizz.
arco
pizz.
55
arco
pizz.
56
arco
57
pizz.
arco
1
4
pizz.
58
arco
1
4
59
1
0
f

Etude no. 6

TONO ALTO

Moderato ♩=108 S.Supakit

15
16
17
18
mf
19
20
f
21
22
23
24
p
25
26
mf

27
28
29
30
31
f
32
33
34
35
36
37
mf
38
39
40
41

42
43
44
45
46
47
48
49
50
f
Espressivo.
51
52
53
4 4 2
54
3 3 3 3
55
4 2
1 0
2 1
0 2 1 2
56
mp

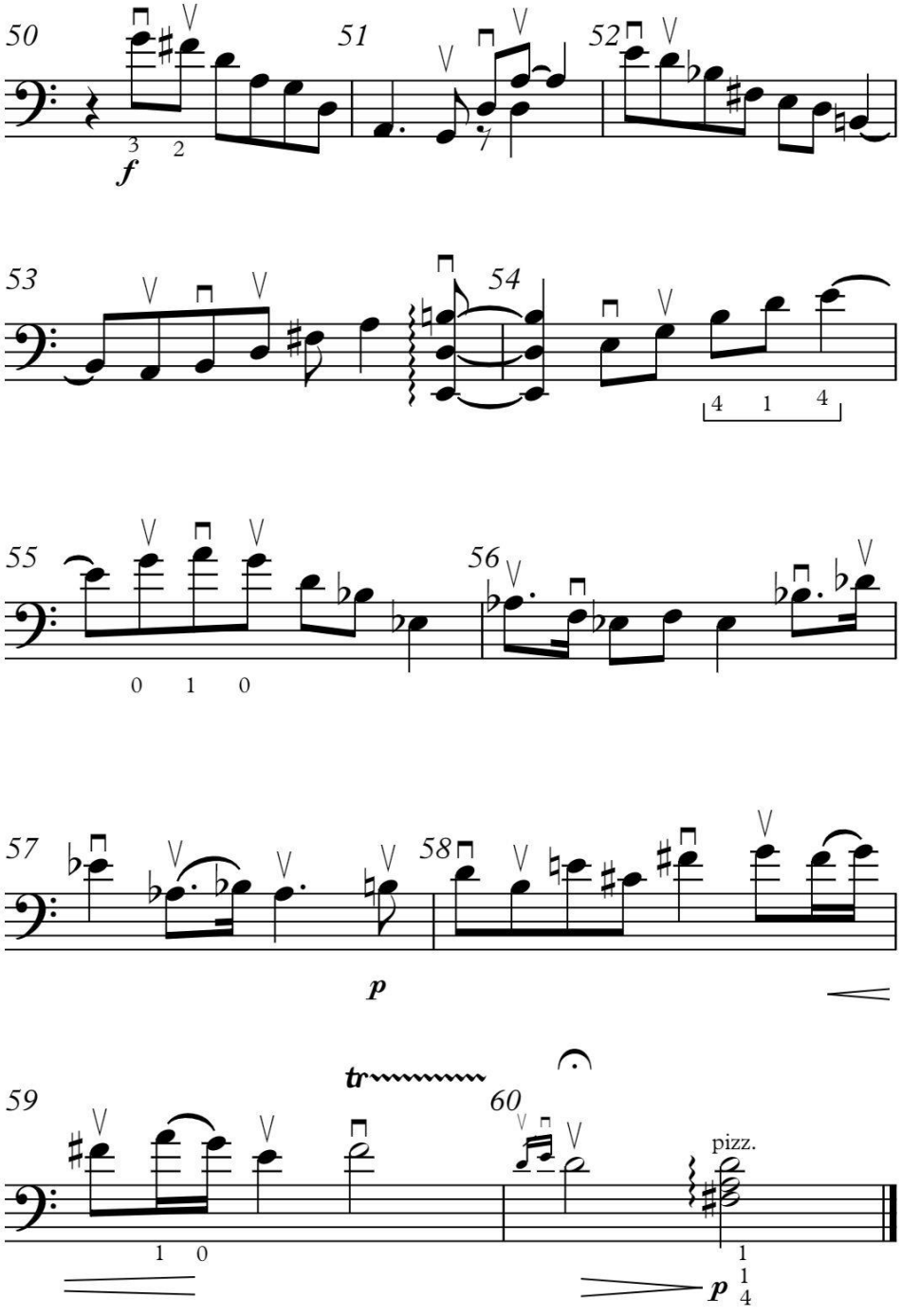
Etude no. 7

PETATONICO

Andante ♩=82 S.Supakit

15
16
17
f
18
19
20
21
22
0 1
mf
23
24
25
mp
26
27
28
29
30
31
32

33
34
35
f
4 1 2
f
36
37
38
tr
39
3
40
41
42
p
43
44
f
45
46
47
48
49


50
51
52
f
3
2
7
53
54
4
1
4
55
56
0
1
0
57
58
p
59
60
tr
pizz.
1
0
1
p
1
4

Etude no. 8

BAROCCO

Largo ♩=50 S.Supakit

13
14
15
16
f
17
18
19
20
21
22
23
24
25
p

26
27
28
29
30
31
32
33
mf
34
35
36
37
38
39
f

40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
f

Etude no. 9

ARPEGGIO

Andante ♩=75 S.Supakit

35
40
45
f
50
mf
55
60
1
f
p
65
70
mf

75
80
p
85
90
f
95
0
mf
100
4
1
mp

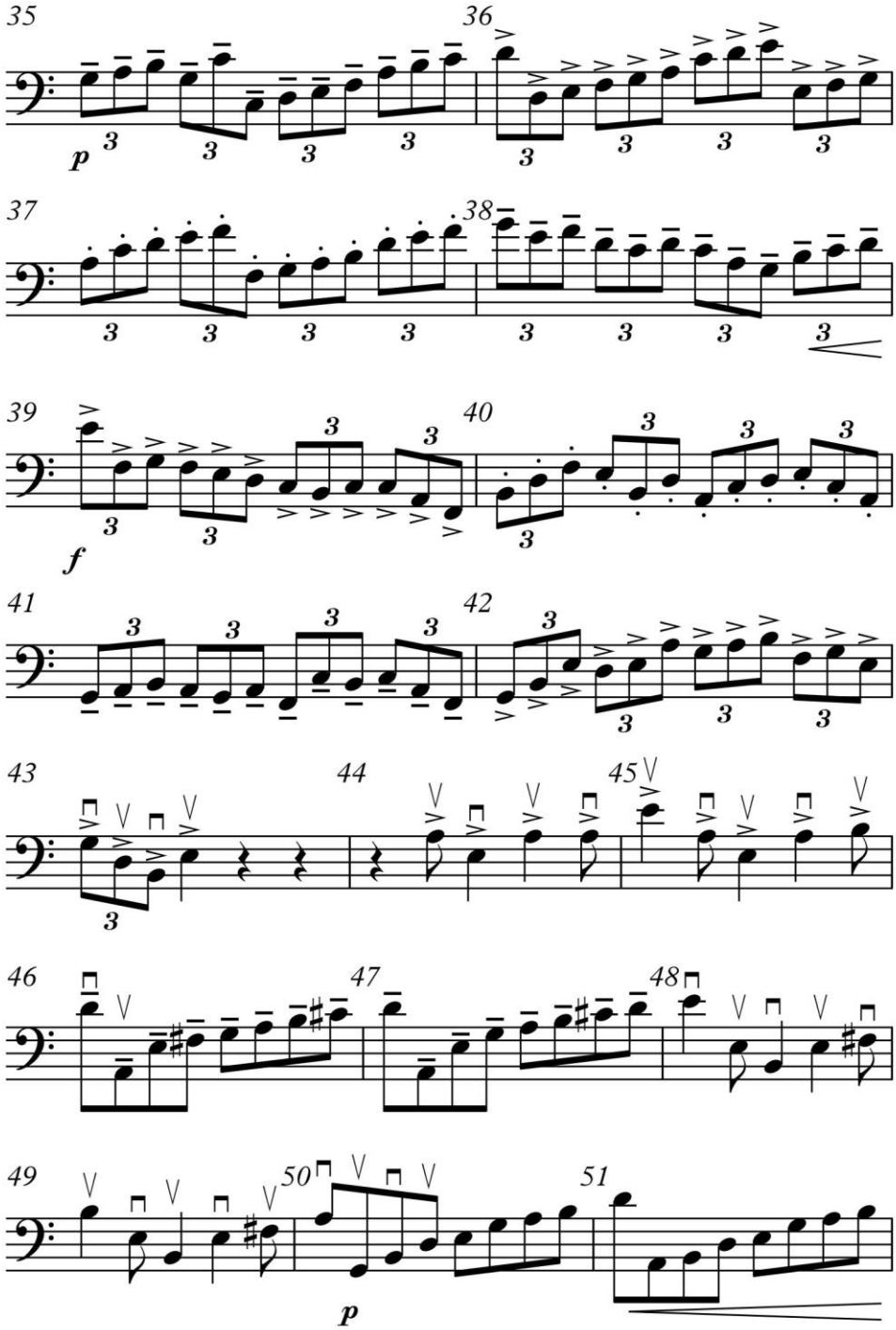
Etude no. 10

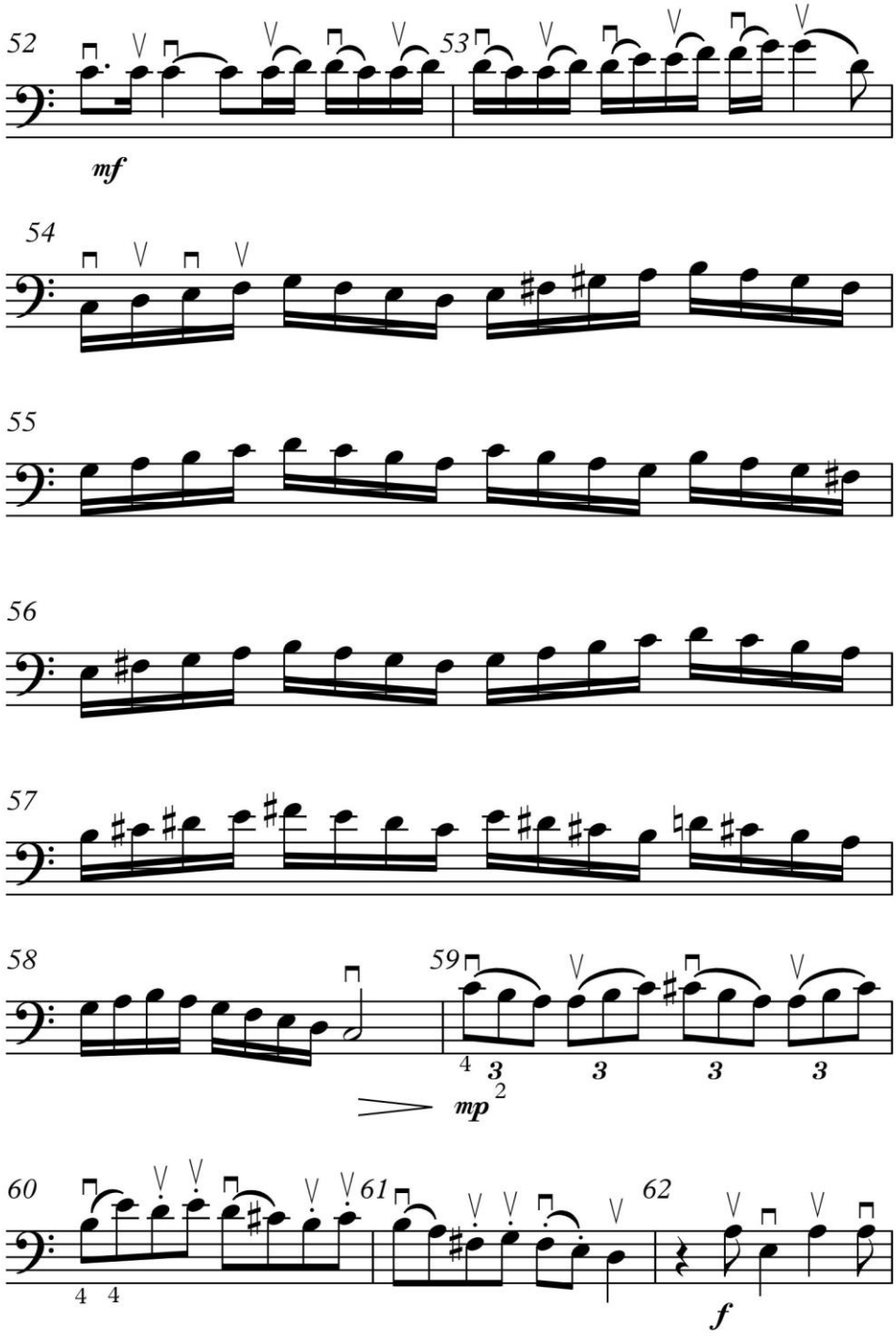
FINALE

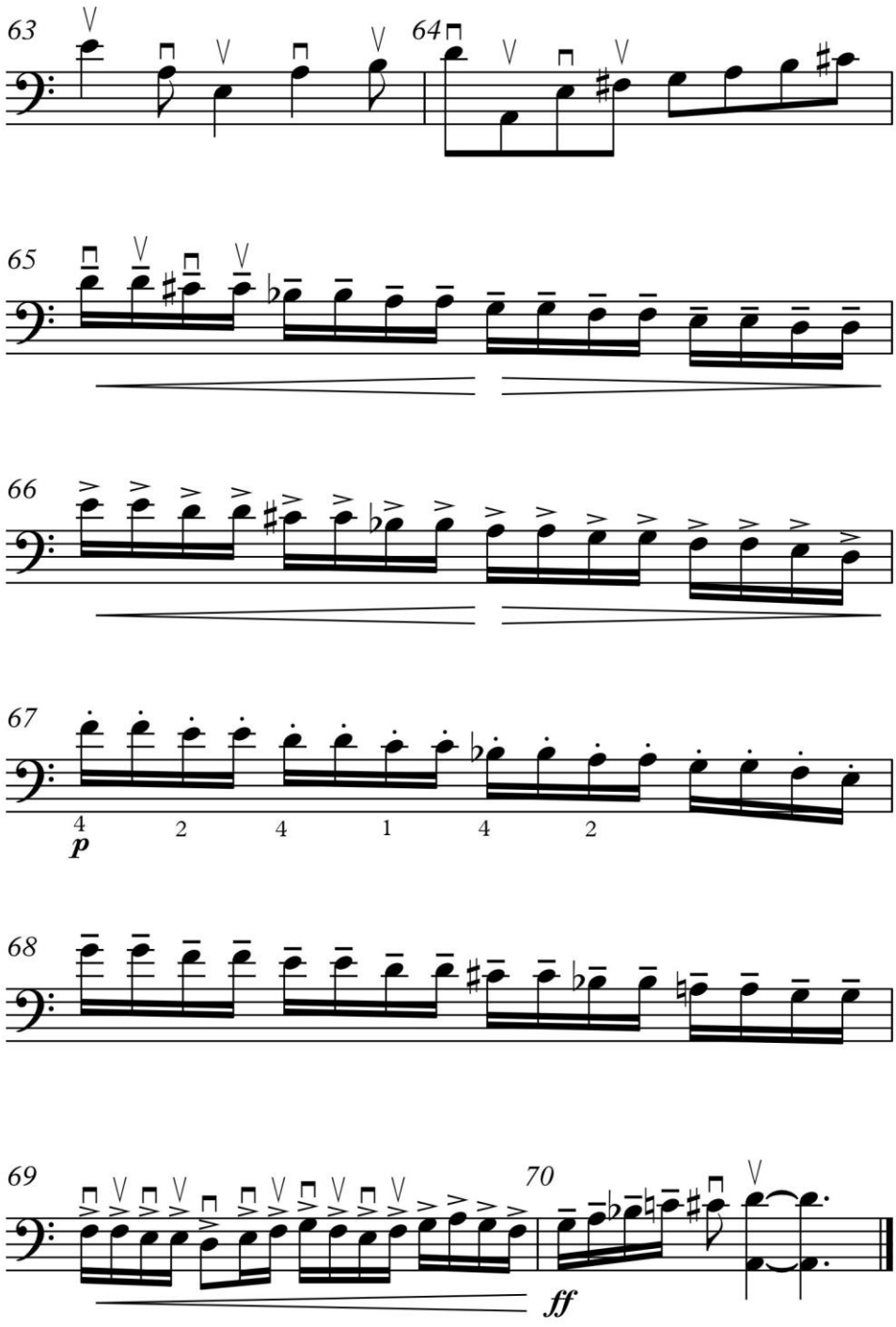
Moderato ♩=108 S.Supakit

13
p
14
mf
15
16
p
17
mf
18
f
19
p

20
mf
21
22
f
23
24
25
26
27
28
p
29
30
mf
31
p
32
mf
33
f
34
mf


35
36
p
37
38
39
40
f
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
p


52
53
mf
54
55
56
57
58
59
4
3
3
3
3
mp
2
60
61
62
4 4
f


63
64
65
66
67
4 2 4 1 4 2
p
68
69
70
ff

Beethoven Rondo

(Sonata for Piano Op.22)

Ludwig van Beethoven
Weerachat Premananda
arr. for Double Bass
S.Supakit

Copyright © 2021

8va
20
Db.
Pno.
p
cresc.
tr
sf
25
2
30

Db.
Pno.
fp
fp
35
4
mp
cresc.
40

Db.
Pno.
f
p
fp
tr
45
50
55
mf
ff
cresc.

Db.
Pno.
60
p
p
Db.
Pno.
65
cresc.
cresc.
f
f
p
Db.
Pno.
70
p
sf
tr
mp
p
f
sf

Db.
Pno.
75
p
p
tr
tr
cresc.
cresc.
80
f
1
0
sf
f
f
sf
sf
sf
f
3

85
Db.
Pno.
3
sf
90
Db.
sf
Pno.
sf
95
Db.
p
Pno.
p

100
Db.
cresc.
Pno.
cresc.
Db.
f
Pno.
f
sf
sf
105
Db.
fp
1
pp
4
Pno.
fp
p
pp

110
tr
Db.
cresc.
Pno.
cresc.
115
Db.
p
Pno.
p
120
Db.
f
p
mf
p
cresc.
Pno.
f
p
mf
p

Db.
Pno.
cresc.
125
cresc.
mf
f
mf
f
130
tr
tr
p
p
cresc.
p
tr
tr
sf
sf

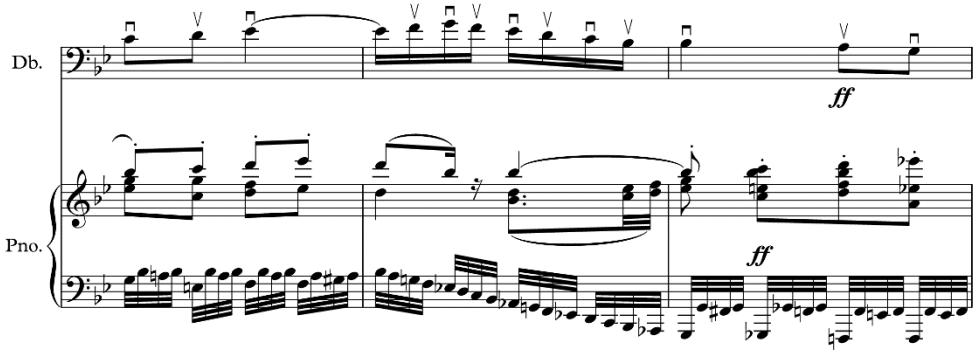
(tr)
tr
135
cresc.
Db.
Pno.
p
sf
p
cresc.
p cresc.
140
f
f
145
p
fp
cresc.

Db.
Pno.
cresc.
cresc.
150
Db.
Pno.
5
sf
Db.
155
p
Pno.
p
tr

160
Db.
pp
Pno.
pp
Db.
p
cresc.
mf
Pno.
p
cresc.
mf
sf
165
Db.
1 4 4
p
cresc.
Pno.
p
cresc.

Db.
Pno.
170
p
cresc.
f
mf
p
cresc.
f
Db.
Pno.
175
p
p
Db.
Pno.
cresc.
f
cresc.
f

180
Db.
p
cresc.
f
Pno.
tr
sf
p
cresc.
185
Db.
p
tr
sf
1
2
Pno.
p
sf
190
Db.
f
cresc.
Pno.
f
cresc.


Db.
Pno.
ff
ff

195
Db.
Pno.
p
2
pp
p
ff
p
pp
p
ff

Concerto in A minor

(for Double Bass with String Ensemble and Harpsichord)

Antonio Vivaldi
Weerachat Premananda
arr. for Double Bass
S.Supakit

Copyright © 2021

4
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.

8
Db.
cresc.
Vln. 1
cresc..
Vln. I
cresc.
Vln. 2
crese.
Vln. II
cresc.
Vla.
cresc.
Vc.
cresc.
Hpsd.
cresc.
f

13
Db.
2 2 2
1 2 4
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.
f
p

17
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.

21
4 2
8va
p
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.

25
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.
mf
mf

29
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.
f
p

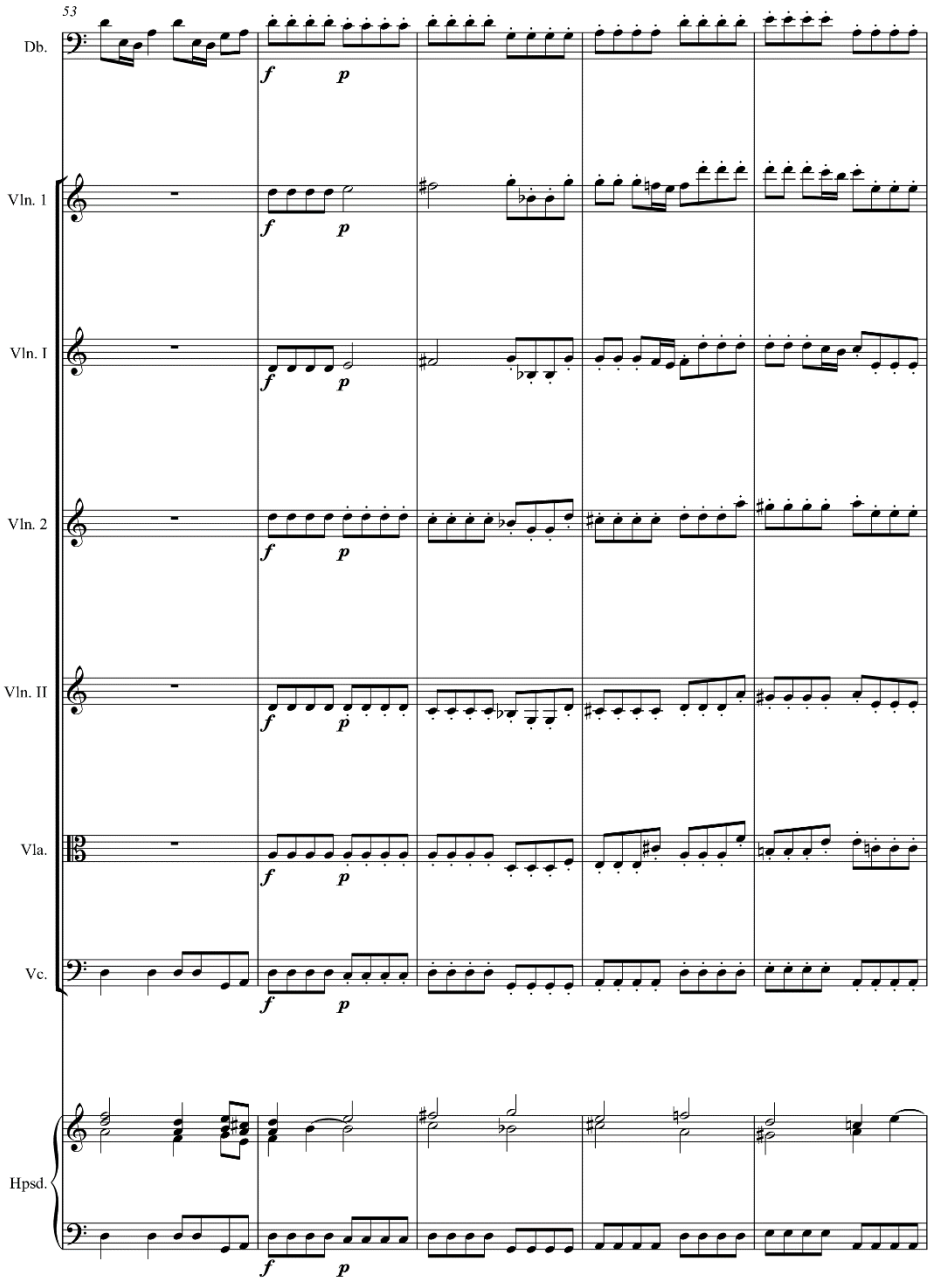
33
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.
f

38
Db.
mf
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
a
Vc.
Hpsd.
p

42
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.

45
(8)
Db.
p
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
Hpsd.
pp

49
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.
f
mf
2
4


53
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.
f
p

58
8va
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.
p

62
pizz.
arco.
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.

67
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.
p

71
pizz.
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.

75
arco.
4
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.
f

80
4.
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.

84
Db.
Vln. 1
Vln. I
Vln. 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Hpsd.
f

Concerto in A minor

(for Piano, Cello, Double Bass with String Ensemble)

Johann Sebastian Bach
Weerachat Premananda
arr. for Piano, Cello, Double Bass
S.Supakit

Allegro

Copyright © 2021

6
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

10
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

14
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

18
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

22
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
cresc.
Vln. 2
cresc.
Vla.
cresc
Vc.
cresc.
Cb.
cresc.

25
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

29
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

33
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

37
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
p
p
p

41
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

45
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

48
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

51
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
f
cresc.

54
(tr)
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

57
(tr)
Pno.
Vc.
Db.
tr
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
p
p
p
p
p

60
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

64
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

67
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
f

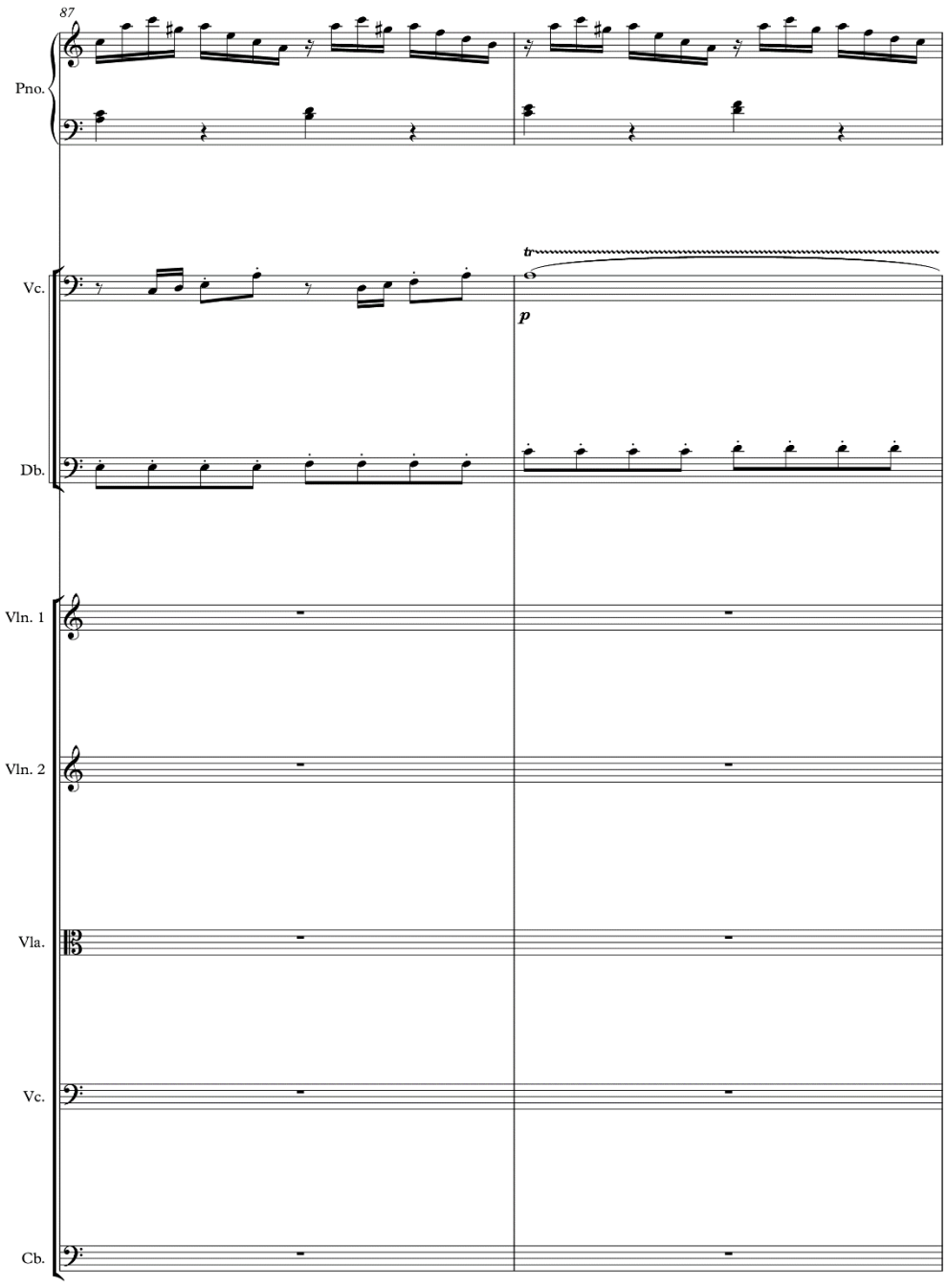
70
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
p
p
p
p
p

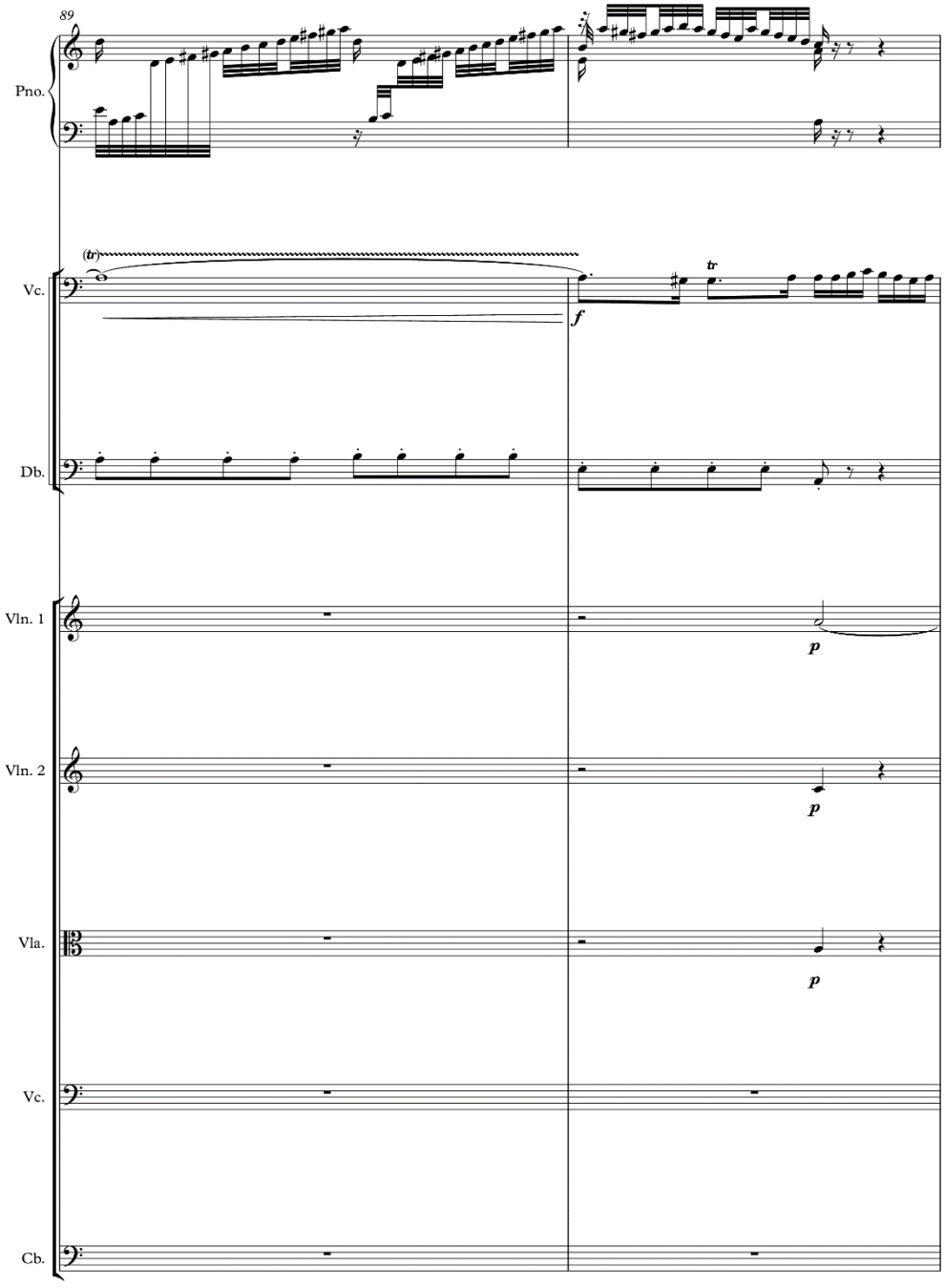
73
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

76
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

80
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

84
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.


87
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
tr
p


89
Pno.
(tr)
Vc.
f
tr
Db.
Vln. 1
p
Vln. 2
p
Vla.
p
Vc.
Cb.

91
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

95
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
cresc.
Vln. 2
cresc.
Vla.
cresc.
Vc.
Cb.
f

98
Pno.
Vc.
Db.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

บรรณานุกรม

คมสันต์ วงศ์วรรณ์. (2543). *ดนตรีตะวันตก.* มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ภูษิต สุวรรณมณี. (2557). *การพัฒนาบทเพลงพื้นบานไทยสำหรับวงดุริยางคเครื่องลม.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาโท]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พงศ์พูน พิบูลย์เกษตรกิจ. (2560). *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: หลวิชัย คาวี เดอะมิวสิคัล.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาเอก]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชชาภัสร์ พิชิตธนารักษ์. (2559). *บทประพันธ์เพรลูด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาเอก]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพทดุริยางคศิลป* (พิมพครั้งที่ 3). จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). *ดนตรีคลาสสิค: ภาคทฤษฎี* (พิมพ์ครั้งที่ 4). สำนักพิมพ์เกศกะรัต

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2547). *พจนานุกรมศัพทดุริยางคศิลป* (พิมพครั้งที่ 2). จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2547). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2548). *การเขียนเสียงประสานสี่แนว.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นาวยา ชินะชาครีย์. (2555). *บทประพันธ์เพลงเพื่อพัฒนาศักยภาพการอ่านโน้ตสำหรับนักเปียโน.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาเอก]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลัญฉนะวัต นิมมานรตนกุล. (2551). *หลักการประพันธ์เพลง.* นิมมานรตนกุล

วีรชาติ เปรมานนท์. (2537). *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัย.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศศี พงศ์สรายุทธ. (2556). *นวัตกรรมบทเพลงฝึกหัดเปียโนสำหรับนักเรียนโทเปียโน.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาเอก]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Bottesini, G. (1869). *Grande Méthode Compète de Contre-Basse.* Leon Escudier.

Chulalongkorn University

_____, G. (1982). *Method for Double Bass Part One* (Slatford's Ed.). Yorke Edition.

Carter, R. (1977). *Comprehensive Bass Method*. C. Hansen Music & Books.

Grove Music online. (2001). *Etude (fr)*. https://www.oxfordmusiconline.com/

Simandl, F. (1904). *New Method for the Double Bass*. Carl Fisher.

_____, F. (1948). *New Method for the Double Bass* (Zimmermann's Ed.). Carl Fischer.

_____, F. (1987). *New Method for the Double Bass* (Drew's Ed.). Carl Fischer.

Souza, M. (2016). *Annoted Bibliography for Double Bass Methods and Studies*. [Doctoral Dissertation]. University of Georgia. https://getd.libs.uga.edu/ pdfs/tietboehl-nascimento-e- souza_mauricio_201608_dma.pdf.

Stolba, K. M. (1968). *A History of the Violin Étude to About 1800* (Vol.1). Fort Hays State University.

Green, E. (2018). Practicing Successfully: A Masterclass in the Musical Art. Gia Publications Enter

McGill, D. (2007). Sound in Motion: A Performer's Guide to Greater Musical. Indiana University Press

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	สุภกิจ สุภัทรชัยวงศ์
วัน เดือน ปี เกิด	5 เมษายน 2528
สถานที่เกิด	สงขลา
วุฒิการศึกษา	-ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต ศศ.บ. (สาขาวิชาเอกดนตรี) เครื่องมือดับเบิลเบส มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา -ปริญญาโทดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ดศ.ม. (สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	75/1 ถนนบ้านพรุธานี ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา 90250

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University