การแสดงคลาริเน็ตดุษฎีนิพนธ์ โดย อัครพล เดชวัชรนนท์

นายอัครพล เดชวัชรนนท์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

DOCTORAL CLARINET RECITALS BY AKKARAPON DEJWACHARANON

Mr. Akkarapon Dejwacharanon

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2017

Copyright of Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงคลาริเน็ตดุษฎีนิพนธ์ โดย อัครพล เดชวัชรนนท์
โดย	นายอัครพล เดชวัชรนนท์
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

.....กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อัครพล เดชวัชรนนท์ : การแสดงคลาริเน็ตดุษฎีนิพนธ์ โดย อัครพล เดชวัชรนนท์ (DOCTORAL CLARINET RECITALS BY AKKARAPON DEJWACHARANON) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ, หน้า.

การแสดงคลาริเน็ตในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการพัฒนาทักษะในการบรรเลงคลาริเน็ต โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงคลาสสิกที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับคลาริเน็ตจากรูปแบบการนำเสนอและรูปแบบการประพันธ์ที่แตกต่างกัน ซึ่งเป็นบทเพลงระดับมาตรฐานสากลที่ใช้ในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิตทั่วโลก วิจัยได้ศึกษาทั้งด้านประวัติของผู้ประพันธ์ การวิเคราะห์บทเพลง และวิธีการบรรเลง โดยในการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือกกลุ่มบทเพลงในการแสดงทั้ง 3 ครั้งดังนี้

1. การบรรยายประกอบการบรรเลงคลาริเน็ต ในบทเพลงดนตรีเชมเบอร์สำหรับคลาริเน็ตและกลุ่มเครื่องดนตรี (การแสดงในครั้งนี้ใช้เวลารวมประมาณ 75 นาที)

2. การบรรยายประกอบการบรรเลงคลาริเน็ต ในบทเพลงยุคศตวรรษที่ 20 ถึงดนตรียุคใหม่โดยผลงานการประพันธ์เพลงที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส (การแสดงในครั้งนี้ใช้เวลารวมประมาณ 75 นาที)

3. การบรรยายประกอบการบรรเลงคลาริเน็ต ในบทเพลงสำหรับคลาริเน็ตที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย (การแสดงในครั้งนี้ใช้เวลารวมประมาณ 75 นาที)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2560 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5786833735 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS:

AKKARAPON DEJWACHARANON: DOCTORAL CLARINET RECITALS BY AKKARAPON DEJWACHARANON. ADVISOR: PROF. NATCHAR PANCHAROEN, Ph.D., pp.

The clarinet performance of this doctoral thesis is aim to develop the competency of clarinet playing. Difference styles of structure and composition of repertoire are selected under the international standard. Composer's biography, music structure and playing method are analyzed for practices and rehearsal process. The concerts are three lecture recitals in different themes:

1. Clarinet lecture recital: chamber music (approximate time: 75 minutes)

2. Clarinet lecture recital: new music influenced from Jazz (approximate time: 75 minutes)

3. Clarinet lecture recital: music compositions by Thai composers (approximate time: 75 minutes).

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....
Academic Year: 2017 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ความสำเร็จลุล่วงของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้รับการสนับสนุนจากผู้มีคุณูปการในหลายด้านดังต่อไปนี้

พันตำรวจเอก ดร.สนองเดช เดชวัชรนนท์ และ นางนาถชนก ภาระบุตร บิดาและมารดาของผู้วิจัยที่ให้การผู้สนับสนุนในการศึกษาจนถึงระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิตอย่างเต็มกำลัง

ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รวมถึงกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่มีความเมตตาและให้การช่วยเหลือผู้วิจัยในหลายด้านดังรายนามต่อไปนี้ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รองศาสตราจารย์ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ และรองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

คุณประทีป เจตนากูล และ คุณธนพล ปิ่นแก้ว ด้วยความอนุเคราะห์ในเรื่องของการบันทึกเสียงแก่ผู้วิจัย

เพื่อนนักดนตรีรับเชิญ

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณท่านผู้มีคุณูปการที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ทั้งที่เอ่ยนามและมิได้เอ่ยนามไว้ ณ ที่นี้ด้วยความซาบซึ้งและความเคารพอย่างสูง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตัวอย่าง ..... ฒ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความสำคัญและที่มา 1

1.2 วัตถุประสงค์ 2

1.3 ขอบเขตของงานวิจัยสร้างสรรค์ 2

1.4 วิธีการดำเนินวิจัย 2

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 4

2.1 ข้อมูลที่เกี่ยวกับบทเพลง 4

2.1.1 Trio in Eb major for Piano Clarinet and Cello, KV 498 “Kegelstatt” ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart 4

2.1.2 Trio in A minor for Clarinet Piano and Cello, Op. 114 ประพันธ์โดย Johannes Brahms 5

2.1.3 Eight Pieces for Clarinet Cello and Piano, Op. 83 ประพันธ์โดย Max Bruch 6

2.1.4 Three Pieces for Solo Clarinet (ค.ศ. 1919) ประพันธ์โดย Igor Stravinsky 6

2.1.5 Five Pieces for Clarinet Alone (ค.ศ. 1959) ประพันธ์โดย William O. Smith 7

2.1.6 Fantasie for Solo Clarinet (ค.ศ. 1993) ประพันธ์โดย Jörg Widmann 8

2.1.7 “A Set” for Solo Clarinet (ค.ศ. 1954) ประพันธ์โดย Donald Martino 9

2.1.8 “Illusion of Tri for solo Clarinet” ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร 10

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.1.9 “Trio V” for Clarinet in Bb, Viola, and Piano ประพันธ์โดย สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร 11

2.1.10 “The Journey” for Solo Clarinet and Clarinet Quintet ประพันธ์โดย ชลวิทย์ บุญจันทร์ 12

2.2 ตำราและงานวิจัย 13

2.2.1 ตำรา 13

2.2.2 งานวิจัย 16

2.3 การศึกษาจากการฟังแผ่นบันทึกเสียง 17

2.3.1 Trio in Eb major for Piano Clarinet and Cello, KV 498 “Kegelstatt” ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart 17

ชุดแผ่นเสียง Ax . Stoltzman . Ma บรรเลงโดย Emmanuel Ax (Piano), Richard Stoltzman (Clarinet), Yo - Yo Ma (Cello): 2005 Sony Music Entertainment Germany GmbH. 19

2.3.2 Trio in A minor for Clarinet Piano and Cello, Op. 114 ประพันธ์โดย Johannes Brahms 21

ชุดแผ่นเสียง Ax . Stoltzman . Ma บรรเลงโดย Emmanuel Ax (Piano), Richard Stoltzman (Clarinet), Yo - Yo Ma (Cello): 2005 Sony Music Entertainment Germany GmbH. 21

ชุดแผ่นเสียง Fröst Pöntinen & Thedeen: Brahms Clarinet Sonata & Trio บรรเลงโดย Martin Fröst (Clarinet), Roland Pontinen (Piano), Torleif Thedeen (Cello): 2000 Bis, Super Audio CD. 23

2.3.3 Eight Pieces for Clarinet Cello and Piano, Op. 83 ประพันธ์โดย Max Bruch 24

ชุดแผ่นเสียง Bruch บรรเลงโดย Pual Meyer (Clarinet), Gérard Cussé (Viola), François-René Duchable (Piano): 1990 Erato Disquesn SA, apex. 24

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

ชุดแผ่นเสียง Zemlinsky บรรเลงโดย Kari Kriikku (Clarinet), Matti Hirvikangas (Viola), Arto Satukangas: 1990 ondline 26

บทที่ 3 ประวัติคลาริเน็ต การพัฒนาระบบคีย์ แนวคิดและเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง 28

3.1 ประวัติคลาริเน็ต 28

3.2 การพัฒนาระบบคีย์ของคลาริเน็ต 31

3.2.1 คลาริเน็ตระบบโบห์ม 36

3.2.2 คลาริเน็ตระบบโอห์เลอร์ 37

3.3 แนวทางการพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงคลาริเน็ต 38

3.3.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับลักษณะการวางมือและนิ้ว 38

3.3.2 การถือคลาริเน็ต 41

3.3.3 หัวไหล่และต้นแขน 42

3.3.4 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการจัดสรีระของร่างกายและการหายใจ 43

3.3.5 โครงสร้างของระบบหายใจช่วงบน 47

3.3.6 โครงสร้างของระบบหายใจช่วงล่าง 48

3.3.7 การเคลื่อนไหวร่างกายสำหรับการหายใจ 48

3.3.8 การควบคุมการหายใจ 49

3.3.9 พฤติกรรมการจัดสรีระที่ผิดในการหายใจ 50

3.3.10 อเล็กซานเดอร์เทคนิคกับการจัดสรีระร่างกาย 51

ประวัติของอเล็กซานเดอร์เทคนิค 52

บทที่ 4 บทวิเคราะห์และอรรถาธิบายการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตครั้งที่ 1 ในบทเพลงเชมเบอร์สำหรับคลาริเน็ต ประพันธ์โดยโมสาร์ท บรามส์ และบรุค 58

4.1 Trio in Eb major for Piano Clarinet and Cello “Kegelstatt”, KV 498 ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart 58

4.1.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง 58

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

กระบวนที่ 1 Andante 58
กระบวนที่ 2 Minuetto 59
กระบวนที่ 3 Rondeaux: Allegretto 61
4.1.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง 66
กระบวนที่ 1 Andante 66
กระบวนที่ 2 Minuetto 73
กระบวนที่ 3 Rondeaux: Allegretto 77
4.2 Trio in A minor for Clarinet Piano and Cello, Op. 114 ประพันธ์โดย Johannes Brahms 83
4.2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง 83
กระบวนที่ 1 Allegro 84
กระบวนที่ 2 Adagio 85
กระบวนที่ 3 Andantino grazioso 86
กระบวนที่ 4 Allegro 87
4.2.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง 88
กระบวนที่ 1 Allegro 88
กระบวนที่ 2 Adagio 98
กระบวนที่ 3 Andantino grazioso 103
กระบวนที่ 4 Allegro 109
4.3 Eight Pieces for Clarinet Viola and Piano, Op. 83 ประพันธ์โดย Max Bruch 120
4.3.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง 120
กระบวนที่ 1 Andante 120
กระบวนที่ 2 Allegro con moto 121

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 3 Andante con moto 122

กระบวนที่ 4 Allegro agitato 124

กระบวนที่ 5 Andante 124

กระบวนที่ 6 Andantino con moto 125

กระบวนที่ 7 Allegro vivace, ma non troppo 127

กระบวนที่ 8 Moderato 127

4.3.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง 129

กระบวนที่ 1 Andante 129

กระบวนที่ 2 Allegro con moto 135

กระบวนที่ 3 Andante con moto 139

กระบวนที่ 4 Allegro agitato 144

กระบวนที่ 5 Andante 147

กระบวนที่ 6 Andantino con moto 149

กระบวนที่ 7 Allegro vivace, ma non troppo 151

กระบวนที่ 8 Moderato 155

บทที่ 5 บทวิเคราะห์และอรรถาธิบายการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตครั้งที่ 2
ในบทเพลงยุคศตวรรษที่ 20 ถึงดนตรียุคใหม่
โดยใช้ผลงานบทเพลงสำหรับเดี่ยวคลาริเน็ตที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส 159

5.1 Three Pieces for Solo Clarinet (ค.ศ. 1919) ประพันธ์โดย Igor Stravinsky 160

5.1.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง 160

กระบวนที่ 1 160

กระบวนที่ 2 164

กระบวนที่ 3 166

5.1.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง 168

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

กระบวนที่ 1 168
กระบวนที่ 2 169
กระบวนที่ 3 173
5.2 Five Pieces for Clarinet Alone (ค.ศ. 1959) ประพันธ์โดย William O. Smith 176
5.2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง 176
กระบวนที่ 1 Vigorous 176
กระบวนที่ 2 Flowing 177
กระบวนที่ 3 Rhythmic 178
กระบวนที่ 4 Singing 179
กระบวนที่ 5 Spirited 181
5.2.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง 182
กระบวนที่ 1 Vigorous 182
กระบวนที่ 2 Flowing 186
กระบวนที่ 3 Rhythmic 188
กระบวนที่ 4 Singing 190
กระบวนที่ 5 Spirited 192
5.3 Fantasie for Solo Clarinet (ค.ศ. 1993) ประพันธ์โดย Jörg Widmann 196
5.3.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง 196
5.3.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง 201
5.4 “A Set” for Solo Clarinet (ค.ศ. 1954) ประพันธ์โดย Donald Martino 207
5.4.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง 207
กระบวนที่ 1 Allegro 207
กระบวนที่ 2 Adagio 210

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

กระบวนที่ 3 Allegro.....212
5.4.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง.....213
กระบวนที่ 1 Allegro.....213
กระบวนที่ 2 Adagio.....217
กระบวนที่ 3 Allegro.....219
บทที่ 6 บทวิเคราะห์และอรรถาธิบายการแสดงคลาริเน็ตครั้งที่ 3
ในบทเพลงสำหรับคลาริเน็ตที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย.....224
6.1 Illusion of Tri for Solo Clarinet in Bb ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร.....224
6.1.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง.....224
6.1.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง.....229
6.2 “Trio V” for Clarinet in Bb, Viola, and Piano ประพันธ์โดย สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร.235
6.2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง.....235
6.2.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง.....257
6.3 “The Journey” for Clairnet Solo and Clarinet Quintet ประพันธ์โดย
ชลวิทย์ บุญจันทร์.....263
6.3.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง.....263
กระบวนที่ 1 Prelude.....264
กระบวนที่ 2 Chalumeau.....267
กระบวนที่ 3 Clarion.....269
กระบวนที่ 4 Altissimo.....271
กระบวนที่ 5 Finale.....273
6.3.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง.....278
กระบวนที่ 1 Prelude.....278
กระบวนที่ 2 Chalumeau.....279

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

กระบวนที่ 3 Clarion 281
กระบวนที่ 4 Altissimo 283
กระบวนที่ 5 Finale 285
บทที่ 7 บทสรุป 289
7.1 สรุป 289
7.2 การอภิปรายผล 290
7.3 การเผยแพร่และนำเสนอผลงาน 291
7.4 ปัญหาการฝึกซ้อมในแง่มุมของนักคลาริเน็ต 291
รายการอ้างอิง 294
ภาคผนวก 296
โปสเตอร์การแสดง 296
ประวัตินักดนตรีรับเชิญ 300
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 307

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 2.1 ตำรา สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ ประพันธ์โดยศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ 13
ตัวอย่างที่ 2.2 The Clarinet Doctor ประพันธ์โดย โฮเวิร์ด คลุก 14
ตัวอย่างที่ 2.3 The Daniel Bonade Workbook ประพันธ์โดย แลร์รี่ กาย 15
ตัวอย่างที่ 2.4 Hand and Finger Development for Clarinetist ประพันธ์โดย แลร์รี่ กาย 15
ตัวอย่างที่ 2.5 ภาพหน้าปกชุดแผ่นเสียง Mozart with Friends 18
ตัวอย่างที่ 2.6 ภาพศิลปิน ซาบีน เมเยอร์ 18
ตัวอย่างที่ 2.7 ภาพปกชุดแผ่นเสียง Ax . Stoltzman . Ma 20
ตัวอย่างที่ 2.8 ภาพศิลปิน ริชาร์ด สโตลซ์แมน 20
ตัวอย่างที่ 2.9 ภาพหน้าปกชุดแผ่นเสียง Ax . Stoltzman . Ma 22
ตัวอย่างที่ 2.10 ภาพหน้าปกชุดแผ่นเสียง Fröst Pöntinen & Thedeen: Brahms Clarinet Sonata & Trio 23
ตัวอย่างที่ 2.11 ภาพศิลปิน มาร์ติน ฟรอส 23
ตัวอย่างที่ 2.12 ภาพหน้าปกชุดแผ่นเสียง Bruch 25
ตัวอย่างที่ 2.13 ภาพศิลปิน พอล เมเยอร์ 25
ตัวอย่างที่ 2.14 ภาพหน้าปกชุดแผ่นเสียง Zemlinsky 26
ตัวอย่างที่ 2.15 ภาพศิลปิน คาริ คริกกู 27
ตัวอย่างที่ 3.1 ซุมมารา (Zummara) 28
ตัวอย่างที่ 3.2 ปุนกิ (Pungi) 29
ตัวอย่างที่ 3.3 ปี่ชาลูโม 30
ตัวอย่างที่ 3.4 คลาริเน็ตในรูปแบบของเดนเนอร์ 32
ตัวอย่างที่ 3.5 พัฒนาการของคลาริเน็ตด้วยการเพิ่มคีย์ B โดยกดคีย์ด้วยนิ้วก้อยซ้าย 33

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.6 คลาริเน็ต 5 คีย์ 34
ตัวอย่างที่ 3.7 อีวาน มุลเลอร์ 35
ตัวอย่างที่ 3.8 คลาริเน็ต 13 คีย์ ในรูปแบบของอีวาน มุลเลอร์ 35
ตัวอย่างที่ 3.9 คลาริเน็ตระบบโบห์ม 37
ตัวอย่างที่ 3.10 คลาริเน็ตระบบโอห์เลอร์ 38
ตัวอย่างที่ 3.11 Sternioclavicular 43
ตัวอย่างที่ 3.12 วิลเลียม โคนาเบิล 46
ตัวอย่างที่ 3.13 บาร์บารา โคนาเบิล 47
ตัวอย่างที่ 3.14 การสอนจัดสรีระร่างกายโดยใช้อเล็กซานเดอร์เทคนิค 52
ตัวอย่างที่ 3.15 เฟรเดอร์ริค แม็ทเทียส อเล็กซานเดอร์ 53
ตัวอย่างที่ 3.16 มาร์จอรี บาร์สโตว์ 55
ตัวอย่างที่ 4.1 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-2 ทำนองหลักในกระบวนที่ 1 59
ตัวอย่างที่ 4.2 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1-8 ทำนองหลักในกระบวนที่ 2 59
ตัวอย่างที่ 4.3 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart การเดินทำนองของเปียโนและการสร้างความต่างของความเข้มเสียง 60
ตัวอย่างที่ 4.4 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart ตอนทรีโอ บรรเลงทำนองหลักโดยคลาริเน็ต ตอบโต้ด้วยวิโอลาและรับโดยเปียโน 60
ตัวอย่างที่ 4.5 ทำนองหลักในตอน A บรรเลงโดยคลาริเน็ตและเปียโน 62
ตัวอย่างที่ 4.6 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart ทำนองหลักในกระบวนที่ 3 ตอน B บรรเลงโดยคลาริเน็ต 63
ตัวอย่างที่ 4.7 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart ทำนองหลักของกระบวนที่ 3 ตอน C บรรเลงโดยวิโอลา 64
ตัวอย่างที่ 4.8 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 113 - 122 การบรรเลงทำนองหลักในตอน D ในรูปแบบยูนิซัน 65

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.9 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 220 - 222 การจบด้วยคอร์ดปิดสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence)..... 66

ตัวอย่างที่ 4.10 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-11 วิโอลาและเปียโนบรรเลงชัดเจนในชีพจรจังหวะหนัก คลาริเน็ตบรรเลงให้เป็นแนวนอนโดยทิศทางไปด้วยกันกับทำนองสอดประสานของเปียโน 67

ตัวอย่างที่ 4.11 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 1 ห้องที่ 12-15..... 68

ตัวอย่างที่ 4.12 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart ห้องที่ 25-35 บรรเลงทำนองหลักโดยคลาริเน็ต..... 69

ตัวอย่างที่ 4.13 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 1 ห้องที่ 47-51..... 70

ตัวอย่างที่ 4.14 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที 1 ห้องที่ 59-64..... 70

ตัวอย่างที่ 4.15 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 1 ห้องที่ 74-81..... 71

ตัวอย่างที่ 4.16 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 1 ห้อง 100 - 107..... 72

ตัวอย่างที่ 4.17 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 1 ห้องที่ 118-122..... 73

ตัวอย่างที่ 4.18 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 2 ห้อง 1-8..... 74

ตัวอย่างที่ 4.19 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 2 ห้องที่ 42 - 45..... 74

ตัวอย่างที่ 4.20 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 2 ห้องที่ 73-77 การเน้นทำนองหลักในห้องที่ 77..... 75

ตัวอย่างที่ 4.21 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 2 ห้องที่ 95 - 102..... 76

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.22 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 2 ห้องที่ 148-158 77

ตัวอย่างที่ 4.23 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 10 78

ตัวอย่างที่ 4.24 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 11 - 16 79

ตัวอย่างที่ 4.25 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 17 - 20 79

ตัวอย่างที่ 4.26 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 72-76 80

ตัวอย่างที่ 4.27 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 84 - 90 81

ตัวอย่างที่ 4.28 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 103-106 81

ตัวอย่างที่ 4.29 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 132 - 135 82

ตัวอย่างที่ 4.30 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 177 - 181 83

ตัวอย่างที่ 4.31 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 22 - 27 84

ตัวอย่างที่ 4.32 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 4 - 12 เทคนิค “Pedal point” 84

ตัวอย่างที่ 4.33 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 4 คลาริเน็ตนำเสนอทำนองหลัก 86

ตัวอย่างที่ 4.34 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 15 ตัวอย่างการดำเนินทำนองโดยใช้เทคนิค “Arpeggiation” 86

ตัวอย่างที่ 4.35 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 10 87

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.36 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 การให้ความสำคัญในจังวะขัด 88
ตัวอย่างที่ 4.37 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 12 89
ตัวอย่างที่ 4.38 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 22-26 90
ตัวอย่างที่ 4.39 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 33 - 41 91
ตัวอย่างที่ 4.40 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 51 - 56 92
ตัวอย่างที่ 4.41 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 57-62 93
ตัวอย่างที่ 4.42 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 62 - 70 แนวประสานคลาริเน็ตและเปียโนไปในทิศทางเดียวกัน 94
ตัวอย่างที่ 4.43 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 105 - 114 95
ตัวอย่างที่ 4.44 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 123 - 126 96
ตัวอย่างที่ 4.45 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 149 - 150 97
ตัวอย่างที่ 4.46 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 221 - 224 98
ตัวอย่างที่ 4.47 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 4 98
ตัวอย่างที่ 4.48 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 4 - 6 99
ตัวอย่างที่ 4.49 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 15 - 16 .. 100
ตัวอย่างที่ 4.50 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 26 - 31 .. 101
ตัวอย่างที่ 4.51 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 37 - 39 .. 102
ตัวอย่างที่ 4.52 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 41 - 44 .. 103
ตัวอย่างที่ 4.53 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 25 104
ตัวอย่างที่ 4.54 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 113 - 116 105

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.55 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 121 - 125 106
ตัวอย่างที่ 4.56 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 125 - 129 106
ตัวอย่างที่ 4.57 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 156 - 161 107
ตัวอย่างที่ 4.58 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 165 - 172 108
ตัวอย่างที่ 4.59 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 206 109
ตัวอย่างที่ 4.60 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 17 110
ตัวอย่างที่ 4.61 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 21 - 25 .. 110
ตัวอย่างที่ 4.62 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 28 - 34 .. 111
ตัวอย่างที่ 4.63 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 46 - 53 .. 113
ตัวอย่างที่ 4.64 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 53 - 58 .. 114
ตัวอย่างที่ 4.65 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 85 - 93 .. 115
ตัวอย่างที่ 4.66 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 163 - 171 116
ตัวอย่างที่ 4.67 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 172 - 193 119
ตัวอย่างที่ 4.68 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 23 121
ตัวอย่างที่ 4.69 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 8 122
ตัวอย่างที่ 4.70 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 30 123
ตัวอย่างที่ 4.71 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 4 ห้องที่ 28 - 35 124
ตัวอย่างที่ 4.72 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 5 ห้องที่ 20 - 23 การสอดประสานทำนอง 125
ตัวอย่างที่ 4.73 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 6 - 19 126

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.74 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 1 - 9 ทำนองหลัก 127
ตัวอย่างที่ 4.75 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 8 ห้องที่ 1 - 8 128
ตัวอย่างที่ 4.76 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 23 129
ตัวอย่างที่ 4.77 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 35 - 51 131
ตัวอย่างที่ 4.78 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 45 – 49 132
ตัวอย่างที่ 4.79 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 62 - 66 133
ตัวอย่างที่ 4.80 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 86 - 91 133
ตัวอย่างที่ 4.81 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 112 - 118 134
ตัวอย่างที่ 4.82 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 2 ห้องที่ 27 - 37 135
ตัวอย่างที่ 4.83 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 2 ห้องที่ 37 - 44 137
ตัวอย่างที่ 4.84 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 2 ห้องที่ 53 - 61 138
ตัวอย่างที่ 4.85 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 2 ห้องที่ 60 - 69 139
ตัวอย่างที่ 4.86 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 25 - 34 140
ตัวอย่างที่ 4.87 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 37 - 40 141
ตัวอย่างที่ 4.88 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 80 - 84 142
ตัวอย่างที่ 4.89 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 97 - 99 143
ตัวอย่างที่ 4.90 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 4 144
ตัวอย่างที่ 4.91 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 4 ห้องที่ 28 - 31 144
ตัวอย่างที่ 4.92 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 4 ห้องที่ 31 – 35 145
ตัวอย่างที่ 4.93 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 4 ห้องที่ 100 – 104 146
ตัวอย่างที่ 4.94 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 5 ห้องที่ 20 - 23 147
ตัวอย่างที่ 4.95 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 5 ห้องที่ 69 - 72 148
ตัวอย่างที่ 4.96 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 5 ห้องที่ 85 - 89 148
ตัวอย่างที่ 4.97 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 6 ห้องที่ 6 - 9 149

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.98 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 6 ห้องที่ 43 - 46 150
ตัวอย่างที่ 4.99 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 6 ห้องที่ 64 - 67 151
ตัวอย่างที่ 4.100 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 1 - 7 151
ตัวอย่างที่ 4.101 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 19-24 152
ตัวอย่างที่ 4.102 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 37-40 153
ตัวอย่างที่ 4.103 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 114 - 122 153
ตัวอย่างที่ 4.104 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 202 - 205 154
ตัวอย่างที่ 4.105 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 8 ห้องที่ 1 - 4 155
ตัวอย่างที่ 4.106 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 8 ห้องที่ 34 – 39 157
ตัวอย่างที่ 4.107 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 8 ห้องที่ 67 - 70 158
ตัวอย่างที่ 5.1 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 6 161
ตัวอย่างที่ 5.2 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 30 162
ตัวอย่างที่ 5.3 ช่วงเสียงของคลาริเน็ต 164
ตัวอย่างที่ 5.4 Three Pieces, Igor Stravinsky ช่วงต้นของกระบวนที่ 2 165
ตัวอย่างที่ 5.5 Three Pieces, Igor Stravinsky ช่วงกลางของกระบวนที่ 2 165
ตัวอย่างที่ 5.6 Three Pieces, Igor Stravinsky ช่วงท้ายของกระบวนที่ 2 166
ตัวอย่างที่ 5.7 กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-5 การใช้โน้ตสะบัดและโน้ตสามพยางค์ 167
ตัวอย่างที่ 5.8 กระบวนที่ 3 ห้องที่ 11 - 14 อัตราส่วนโน้ตที่ให้ความรู้สึกถึงจังหวะสวิง (Swing) ในดนตรีแจ๊ส 167
ตัวอย่างที่ 5.9Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 61 167
ตัวอย่างที่ 5.10Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-5 168
ตัวอย่างที่ 5.11 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 13 168
ตัวอย่างที่ 5.12 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 29 - 30 169
ตัวอย่างที่ 5.13 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 ช่วงเริ่มของกระบวน 170

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.14 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 การกำหนดค่าโน้ต 170

ตัวอย่างที่ 5.15 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 การบรรเลงโน้ตสะบัด 171

ตัวอย่างที่ 5.16 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 ช่วงกลางของกระบวน ลีลาที่แตกต่างกันของทำนอง 171

ตัวอย่างที่ 5.17 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 เครื่องหมายเสียงสั้นมาก (Staccatissimo) 172

ตัวอย่างที่ 5.18 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 ช่วงท้ายกระบวน 172

ตัวอย่างที่ 5.19 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 3 173

ตัวอย่างที่ 5.20 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 21 - 23 174

ตัวอย่างที่ 5.21 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 26 - 35 174

ตัวอย่างที่ 5.22 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 53 - 61 175

ตัวอย่างที่ 5.23 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 60 - 61 175

ตัวอย่างที่ 5.24 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 3 โมทีฟหลักของกระบวน 176

ตัวอย่างที่ 5.25 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 30 - 32 ลักษณะของการกระโดดข้ามเสียงระหว่างช่วงเสียงต่ำและช่วงเสียง 176

ตัวอย่างที่ 5.26 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 3 ทำนองหลักของกระบวน 177

ตัวอย่างที่ 5.27 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 20 - 29 การเปลี่ยนสีสันด้วยเครื่องหมายเสียงสั้น 177

ตัวอย่างที่ 5.28 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 4 178

ตัวอย่างที่ 5.29 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 4 - 8 การเน้นในจังหวะขัดและเปลี่ยนความเข้มเสียงโดยฉับพลัน 178

ตัวอย่างที่ 5.30 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 15 - 20 การเปลี่ยนสีสันโดยการเพิ่มระดับเสียงและระยะห่างของเสียง 178

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.31 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 22 - 25 การสร้างความแตกต่างของสีสันในบทเพลง 179

ตัวอย่างที่ 5.32 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 3 ทำนองหลักช่วงเริ่มของกระบวนที่ใช้กลุ่มโน้ตที่ใช้เทคนิคโน้ตสิบสองตัว 179

ตัวอย่างที่ 5.33 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 25 - 26 การใช้กลุ่มโน้ตสิบสองเสียงอีกครั้งในช่วงท้ายของกระบวน 180

ตัวอย่างที่ 5.34 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 5 - 9 180

ตัวอย่างที่ 5.35 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 1 - 2 การซ้ำโมทีฟและการเน้นในจังหวะขัด 181

ตัวอย่างที่ 5.36 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 10 - 11 การบรรเลงในลักษณะ 2 บุคลิกโดยใช้สีสันของความแตกต่างในระดับเสียง 181

ตัวอย่างที่ 5.37 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 24 - 25 การกระโดดข้ามระดับเสียงโดยฉับพลัน 181

ตัวอย่างที่ 5.38 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 ... 182

ตัวอย่างที่ 5.39Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 3 182

ตัวอย่างที่ 5.40 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 7 - 9 183

ตัวอย่างที่ 5.41 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 13 - 14 184

ตัวอย่างที่ 5.42 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 24 - 25 184

ตัวอย่างที่ 5.43 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 30 - 31 185

ตัวอย่างที่ 5.44 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 32 - 35 185

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 5.45 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1...186
ตัวอย่างที่ 5.46 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 3 - 4.....186
ตัวอย่างที่ 5.47 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 5 - 6.....187
ตัวอย่างที่ 5.48 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 7 - 9.....187
ตัวอย่างที่ 5.49 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 20 - 29.....188
ตัวอย่างที่ 5.50 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1...188
ตัวอย่างที่ 5.51 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 4 - 14.....189
ตัวอย่างที่ 5.52 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 26 - 29.....189
ตัวอย่างที่ 5.53 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 3.....190
ตัวอย่างที่ 5.54 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 7...190
ตัวอย่างที่ 5.55 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 14 - 18.....191
ตัวอย่างที่ 5.56 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 25 - 26.....192
ตัวอย่างที่ 5.57 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 1..192
ตัวอย่างที่ 5.58 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 3 - 4.....193
ตัวอย่างที่ 5.59 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 7 - 8.....193

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.60 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 10 - 11 194

ตัวอย่างที่ 5.61 กระบวนที่ 5 ห้องที่ 12 - 13 194

ตัวอย่างที่ 5.62 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 17 - 19 195

ตัวอย่างที่ 5.63 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 22 - 23 195

ตัวอย่างที่ 5.64 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 24 - 30 196

ตัวอย่างที่ 5.65 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคเสียงควบในเพลง 196

ตัวอย่างที่ 5.66 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการรูดเสียงต่อเนื่องแสดงถึงลีลาของดนตรีแจ๊ส 197

ตัวอย่างที่ 5.67 Fantasie, Jörg Widmann ลีลาของเพลงเต้นรำ 197

ตัวอย่างที่ 5.68 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการรูดเสียงในช่วงเสียงต่ำ 198

ตัวอย่างที่ 5.69 Fantasie, Jörg Widmann การเร่งความถี่ของโน้ตตัวเดิม 198

ตัวอย่างที่ 5.70 Fantasie, Jörg Widmann ช่วงจังหวะเร็วของบทเพลง 198

ตัวอย่างที่ 5.71 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการรูดเสียงสร้างสำเนียงแจ๊ส 199

ตัวอย่างที่ 5.72 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการรูดเสียงและการไล่บันไดเสียง อ็อคตาโทนิกในทิศทางลง 200

ตัวอย่างที่ 5.73 Fantasie, Jörg Widmann ช่วงที่เร็วที่สุดของบทเพลง 201

ตัวอย่างที่ 5.74 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคเสียงควบในช่วงเริ่มต้นของบทเพลง 202

ตัวอย่างที่ 5.75 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการรูดเสียงในสำเนียงของดนตรีแจ๊ส 202

ตัวอย่างที่ 5.76 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการบรรเลงกระโดดข้ามช่วงเสียงอย่างรวดเร็ว 203

ตัวอย่างที่ 5.77 Fantasie, Jörg Widmann ลีลาของเพลงเต้นรำ 203

ตัวอย่างที่ 5.78 Fantasie, Jörg Widmann การบรรเลงโน้ตสะบัดเพื่อสร้างชีพจรจังหวะเต้นรำ 204

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.79 Fantasie, Jörg Widmann การไล่เสียงต่อเนื่อง 204

ตัวอย่างที่ 5.80 Fantasie, Jörg Widmann การเพิ่มความถี่ในโน้ตตัวเดิม 205

ตัวอย่างที่ 5.81 Fantasie, Jörg Widmann ช่วงจังหวะเร็วของบทเพลง 206

ตัวอย่างที่ 5.82 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคเสียงระรัว 206

ตัวอย่างที่ 5.83 Fantasie, Jörg Widmann ช่วงที่เร็วที่สุดในบทเพลง 207

ตัวอย่างที่ 5.84 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 5 ช่วงบทนำอันเกรี้ยวกราด 207

ตัวอย่างที่ 5.85 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 6 - 12 ทำนองหลัก 208

ตัวอย่างที่ 5.86 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 16 - 19 208

ตัวอย่างที่ 5.87 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 19 - 24 209

ตัวอย่างที่ 5.88 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 36 – 39 การใช้เทคนิคโน้ตสิบสองเสียง 209

ตัวอย่างที่ 5.89 “A Set”, Donald Martino ห้องที่ 76 - 79 210

ตัวอย่างที่ 5.90 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 5 210

ตัวอย่างที่ 5.91 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 24 - 30 210

ตัวอย่างที่ 5.92 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 39 - 42 211

ตัวอย่างที่ 5.93 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 55 - 57 211

ตัวอย่างที่ 5.94 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 5 212

ตัวอย่างที่ 5.95 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 6 - 9 212

ตัวอย่างที่ 5.96 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 46 - 50 213

ตัวอย่างที่ 5.97 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 5 214

ตัวอย่างที่ 5.98 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 6 - 12 เทคนิคการกระโดดข้ามขั้นคู่เสียงกว้าง 214

ตัวอย่างที่ 5.99 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 19 - 24 215

ตัวอย่างที่ 5.100 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ห้องที่ 1 ห้องที่ 25 - 31 215

ตัวอย่างที่ 5.101 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 36 - 48 216

ตัวอย่างที่ 5.102 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 76 - 77 การเปลี่ยนความเข้มเสียงโดยฉับพลันในขั้นคู่กว้าง 217

ตัวอย่างที่ 5.103 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 6 217

ตัวอย่างที่ 5.104 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 24 - 28 218

ตัวอย่างที่ 5.105 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 39 - 40 218

ตัวอย่างที่ 5.106 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 55 - 57 219

ตัวอย่างที่ 5.107 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 5 220

ตัวอย่างที่ 5.108 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 6 - 10 221

ตัวอย่างที่ 5.109 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 16 - 21 221

ตัวอย่างที่ 5.110 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 24 - 30 222

ตัวอย่างที่ 5.111 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 24 - 29 222

ตัวอย่างที่ 5.112 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 39 223

ตัวอย่างที่ 6.1 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 1 - 15 225

ตัวอย่างที่ 6.2 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 16 225

ตัวอย่างที่ 6.3 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 17-22 226

ตัวอย่างที่ 6.4 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 23 - 29 226

ตัวอย่างที่ 6.5 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 31 - 36 226

ตัวอย่างที่ 6.6 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 56 - 61 227

ตัวอย่างที่ 6.7 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 94 - 107 227

ตัวอย่างที่ 6.8 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 126 - 134 227

ตัวอย่างที่ 6.9 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 170 - 181 228

ตัวอย่างที่ 6.10 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 182 - 196 229

ตัวอย่างที่ 6.11 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 1 - 15 230

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.12 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 16 231
ตัวอย่างที่ 6.13 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 17 - 22 231
ตัวอย่างที่ 6.14 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 56 - 61 232
ตัวอย่างที่ 6.15 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 62 - 71 232
ตัวอย่างที่ 6.16 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 94 - 107 233
ตัวอย่างที่ 6.17 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 170 - 181 234
ตัวอย่างที่ 6.18 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 182 - 196 235
ตัวอย่างที่ 6.19 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 1 - 6 236
ตัวอย่างที่ 6.20 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 7 - 12 238
ตัวอย่างที่ 6.21 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 13 - 18 241
ตัวอย่างที่ 6.22 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 19 - 24 243
ตัวอย่างที่ 6.23 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 28 - 34 244
ตัวอย่างที่ 6.24 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 35 - 45 245
ตัวอย่างที่ 6.25 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 54 - 61 246
ตัวอย่างที่ 6.26 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 58 – 67 247
ตัวอย่างที่ 6.27“Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 79 - 84 249
ตัวอย่างที่ 6.28 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 85 – 86 250
ตัวอย่างที่ 6.29 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 87 - 92 252
ตัวอย่างที่ 6.30 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 93 - 101 255
ตัวอย่างที่ 6.31 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 102 - 103 256
ตัวอย่างที่ 6.32 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 1 - 6 257
ตัวอย่างที่ 6.33 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 17 - 18 258
ตัวอย่างที่ 6.34 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 35 - 45 260
ตัวอย่างที่ 6.35 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 58 – 67 261

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.36 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 85 - 86 263
ตัวอย่างที่ 6.37 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 6 264
ตัวอย่างที่ 6.38 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 1 ห้องที่ 7 – 10 265
ตัวอย่างที่ 6.39 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 1 ห้องที่ 20 - 22 266
ตัวอย่างที่ 6.40 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 4 267
ตัวอย่างที่ 6.41 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 5 - 8 268
ตัวอย่างที่ 6.42 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 21 – 25 268
ตัวอย่างที่ 6.43 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 74 – 78 269
ตัวอย่างที่ 6.44 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-8 270
ตัวอย่างที่ 6.45 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 9 - 11 270
ตัวอย่างที่ 6.46 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 4 271
ตัวอย่างที่ 6.47 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 10 - 14 271
ตัวอย่างที่ 6.48 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 16 - 21 272
ตัวอย่างที่ 6.49 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 1 - 2 273
ตัวอย่างที่ 6.50 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 5 - 7 275
ตัวอย่างที่ 6.51 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 12 - 14 275
ตัวอย่างที่ 6.52 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 16 - 17 276
ตัวอย่างที่ 6.53 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 22 - 26 276
ตัวอย่างที่ 6.54 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 42 - 47 278
ตัวอย่างที่ 6.55 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 1 ห้องที่ 20 - 22 278
ตัวอย่างที่ 6.56 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 1 ห้องที่ 22 - 25 279
ตัวอย่างที่ 6.57 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 5 - 8 เครื่องหมายมอร์เด็น 280
ตัวอย่างที่ 6.58 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 21 – 25 280

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.59 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 24 – 27.....281
ตัวอย่างที่ 6.60 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 – 5.....282
ตัวอย่างที่ 6.61 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 16 - 20.....283
ตัวอย่างที่ 6.62 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 67 – 71.....283
ตัวอย่างที่ 6.63 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 4.....284
ตัวอย่างที่ 6.64 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 11 - 14.....284
ตัวอย่างที่ 6.65 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 1 - 3.....285
ตัวอย่างที่ 6.66 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 9 - 10.....286
ตัวอย่างที่ 6.67 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 12 - 13 เทคนิคเสียงควบ.....286
ตัวอย่างที่ 6.68 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 44 - 46.....287

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มา

การเตรียมตัวเพื่อการแสดงดนตรีนั้นเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง ถือเป็นหัวใจหลักแห่งความสำเร็จในการแสดงดนตรี สิ่งที่เป็นองค์ประกอบในการเตรียมตัวเพื่อการแสดงได้แก่ องค์ความรู้ที่นำมาใช้ การตีความบทเพลง จินตนาการ และนำสิ่งที่ตีความจากบทเพลงทั้งหมดนี้มาสร้างเป็นเสียงดนตรี ขั้นตอนของการนำทุกอย่างมาแปลงเป็นเสียงดนตรีที่ผู้วิจัยได้กล่าวมานี้นับว่าเป็นสิ่งที่ยากที่สุดในการสร้างงานศิลป์ประเภทการแสดงดนตรี ยกตัวอย่างเปรียบเทียบเหมือนกับการสร้างงานทัศนศิลป์ เมื่อจิตรกรมีรูปแบบงานในความคิดและจินตนาการของเขา ในการวาดรูปหรือสร้างงานให้ได้ตามจินตนาการของจิตรกรท่านนั้นย่อมต้องใช้ทักษะที่เกิดจากองค์ความรู้ ประสบการณ์ และความชำนาญจากการฝึกฝนเป็นอย่างมากในการเลือกสี ผสมสี และทักษะการใช้พู่กันเพื่อวาดภาพออกมาให้ตรงกับภาพที่สร้างในจินตนาการของตน เช่นเดียวกับวิธีและขั้นตอนของการแปลงเสียงดนตรีในจินตนาการให้ออกมาเป็นเสียงดนตรีจริง สิ่งนี้เป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างศิลปะดนตรี ในการตีความบทเพลงและการใช้เทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตนั้นมีหลากหลายวิธีที่ผู้บรรเลงนำมาใช้ให้เกิดผลสัมฤทธิ์ในการแสดงดนตรีของตนเอง

ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของแนวทางการเตรียมตัวเพื่อแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีความหลากหลายในเรื่องของสีสันของเสียงและเทคนิคการบรรเลง รวมถึงความหลากหลายของบทเพลงสำหรับคลาริเน็ตทำให้ตัวผู้วิจัยเองที่เป็นนักคลาริเน็ตได้เล็งเห็นความสำคัญของขั้นตอนและวิธีการเตรียมตัวเพื่อนำไปสู่การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ต ผู้วิจัยจึงมีความมุ่งหมายที่จะทำการวิจัยตนเองโดยการใช้องค์ความรู้ที่ได้จากหนังสือ ตำรา โน้ตเพลง สื่ออิเล็กทรอนิกส์ การวิเคราะห์จากการฟังดนตรี ประสบการณ์การเรียนคลาริเน็ต รวมถึงการบรรเลงบทเพลงสำหรับคลาริเน็ต และประสบการณ์ของการเป็นครูสอนคลาริเน็ต ผู้วิจัยจะใช้องค์ความรู้ที่ได้จากที่กล่าวมาในการตีความบทเพลง ผ่านกระบวนการสร้างเป็นเสียงดนตรีออกมาและนำเสนอในรูปแบบของการบรรยายประกอบการบรรเลงคลาริเน็ต (Clarinet Lecture Recital)

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อศึกษาองค์ความรู้ในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ต

1.2.2 เพื่อตีความบทเพลงและแสดงวิธีการบรรเลงคลาริเน็ตของผู้วิจัย

1.2.3 เพื่อศึกษาปัญหา การแก้ปัญหา และการพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงคลาริเน็ต

1.2.4 เพื่อเผยแพร่การตีความบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงคลาริเน็ตและวิธีการบรรเลงคลาริเน็ตของผู้วิจัย

1.3 ขอบเขตของงานวิจัยสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้กำหนดการบรรเลงคลาริเน็ตและการบรรยายแนวทางการปฏิบัติทั้งหมด 3 ครั้ง ให้อยู่ในกรอบของการบรรเลงเพลงที่มีเครื่องดนตรีหลักคือคลาริเน็ต โดยในการแสดงแต่ละครั้งจะมีรูปแบบในการแสดงหรือลักษณะของบทเพลงดังต่อไปนี้

ครั้งที่ 1 การบรรยายประกอบการบรรเลงคลาริเน็ตในบทเพลงดนตรีเชมเบอร์สำหรับคลาริเน็ตและกลุ่มเครื่องดนตรี

ครั้งที่ 2 การบรรยายประกอบการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ต ในบทเพลงยุคศตวรรษที่ 20 ถึงดนตรียุคใหม่โดยผลงานการประพันธ์เพลงที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส

ครั้งที่ 3 การบรรยายประกอบการบรรเลงคลาริเน็ตในบทเพลงสำหรับคลาริเน็ตที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัยบันทึกเสียงการบรรเลงคลาริเน็ตของผู้วิจัยในผลงานการประพันธ์เพลงที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ นำมาเผยแพร่พร้อมสูจิบัตรทุกครั้งที่มีการบรรยายประกอบการบรรเลงคลาริเน็ต

1.4 วิธีการดำเนินวิจัย

1.4.1 ศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้ในเรื่องของบทเพลงและเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ต รวมถึงตีความบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงและบรรยาย

1.4.2 เตรียมตัวเพื่อบันทึกเสียงแสดงคอนเสิร์ตโดยการฝึกซ้อมและทดลององค์ความรู้ที่ได้ศึกษา

1.4.3 บันทึกเสียงลงแผ่นเสียงหรือแผ่นซีดีเพื่อใช้ในการเผยแพร่

1.4.4 เขียนวิทยานิพนธ์

1.4.5 เผยแพร่โดยการแสดงคอนเสิร์ตบรรเลงคลาริเน็ตและบรรยายแนวทางการปฏิบัติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในการทำงานวิจัยทางด้านการแสดงดนตรีนอกเหนือจากการใช้ประสบการณ์ในการเรียนและการสอน ความรู้จากสื่อต่าง ๆ เช่น หนังสือ ตำรา แบบฝึกหัด งานวิจัย และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ เป็นสิ่งสำคัญที่ใช้ในการอ้างอิงงานวิจัยให้มีความน่าเชื่อถือ ในมุมมองผู้วิจัย สิ่งที่สำคัญกว่าการอ้างอิงงานวิจัยให้น่าเชื่อถือคือการใช้องค์ความรู้ที่ได้สั่งสมมาในการต่อยอดและการเปรียบเทียบ การต่อยอดคือการใช้ประโยชน์จากความรู้ต่าง ๆ ที่ได้พิสูจน์และทดลองแล้วว่ามีประโยชน์และสามารถพัฒนาให้เกิดองค์ความรู้ที่ลึกซึ้งหรือเกิดองค์ความรู้ใหม่ ส่วนการเปรียบเทียบคือการนำมาพิสูจน์และทดลองเช่นเดียวกัน การเปรียบเทียบมีจุดประสงค์เพื่อชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างในมุมมอง ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญในการทำงานวิจัยสร้างสรรค์ ผู้วิจัยมองว่าสิ่งต่าง ๆ ที่นำมาอ้างอิงนั้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่ทำให้งานวิจัยสมบูรณ์ สิ่งสำคัญของงานวิจัยสร้างสรรค์ในรูปแบบนี้คือตัวของผู้แสดง เพราะความเป็นตัวตนของแต่ละบุคคลไม่มีทางเหมือนใคร งานวิจัยชิ้นนี้คือสิ่งที่สะท้อนตัวตนและวิถีทางการบรรเลงคลาริเน็ตของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลซึ่งจะเป็นองค์ความรู้ที่สอดคล้องกับการบรรเลงคลาริเน็ต ทั้งนี้ได้จำแนกองค์ความรู้ไว้ทั้งหมด 3 ด้านคือ

1. การศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลง
2. ตำราและงานวิจัย
3. การศึกษาจากการฟังแผ่นบันทึกเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 ข้อมูลที่เกี่ยวกับบทเพลง

2.1.1 Trio in Eb major for Piano Clarinet and Cello, KV 498 “Kegelstatt” ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart

บทเพลงผลงานการประพันธ์ลำดับที่ 498 ของโมสาร์ทประพันธ์ที่กรุงเวียนนาประเทศออสเตรีย เสร็จสิ้นเมื่อวันที่ 5 สิงหาคม ค.ศ. 1786 (ตรงกับปี พ.ศ. 2329) บทเพลงนี้แต่งขึ้นเพื่ออุทิศ

ให้แก่ Franziska Gottfried von Jacquin (ฟรานซิสกา ก็อทท์ฟรีด ฟอน แจ็คควิน) ซึ่งเป็นหนึ่งในนักเรียนเปียโนคนโปรดของ โมสาร์ท และยังเป็นผู้บรรเลงเปียโนในการแสดงครั้งแรกของบทเพลงนี้ โดยโมสาร์ทเป็นผู้บรรเลงวิโอลาและ Anton Stadler (แอนทอน สแทดเลอร์) นักคลาริเน็ตเพื่อนของโมสาร์ทเป็นผู้บรรเลงคลาริเน็ต โดยชื่อ “Kegelstatt” เป็นภาษาเยอรมันแปลว่าการละเล่น “Skittles” คือการละเล่นลักษณะคล้ายการบรรเลงโบว์ลิ่ง

2.1.2 Trio in A minor for Clarinet Piano and Cello, Op. 114 ประพันธ์โดย **Johannes Brahms**

บรามส์ได้ประพันธ์บทเพลงนี้ขึ้นด้วยแรงบันดาลใจจากความประทับใจที่มีต่อความสามารถของนักคลาริเน็ตชื่อว่าริชาร์ด มูเฟลด์ (Richard Mühlfeld) มูเฟลด์ คือนักคลาริเน็ตชาวเยอรมันที่แต่เดิมนั้นเป็นนักไวโอลินที่ Meiningen Court Orchestra หลังจากนั้นจึงเปลี่ยนมาบรรเลงคลาริเน็ต เมื่อครั้งที่บรามส์ได้ฟัง มูเฟลด์บรรเลงคลาริเน็ตเพลง Weber’s Clarinet Concerto No.1 in F minor, Mozart’s Clarinet Quintet และผลงานของหลุยส์ สปอร์ (Louis Spohr) จึงเกิดความประทับใจและมีแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงสำหรับคลาริเน็ต บรามส์เคยเขียนจดหมายพรรณนาถึงความประทับใจในการบรรเลงคลาริเน็ตของมูเฟลด์ให้กับ คลารา ชูมันน์ (Clara Schumann) เพื่อนสนิทของเขาว่า *“ไม่มีใครที่จะเป่าคลาริเน็ตได้งดงามเท่ากับมูเฟลด์อีกแล้ว”*[1] บรามส์ได้ประพันธ์เพลงสำหรับคลานิเน็ตให้กับมูเฟลด์ถึง 4 เพลงได้แก่ บทประพันธ์ทรีโอสำหรับคลาริเน็ต เชลโล และเปียโน โซนาตา 2 บท และควินเท็ทสำหรับคลาริเน็ตกับวงสตริงควอเท็ท โดยบทประพันธ์ทรีโอที่ผู้วิจัยนำมาแสดงและศึกษานี้เป็นบทประพันธ์ชิ้นแรกที่บรามส์ประพันธ์ให้กับมูเฟลด์ที่ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1891

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[1] Brahms Johannes. “Trio for Clarinet (Viola), Violoncello and Piano, op. 114”. Barenreiter Urtext (Edition no. 9438), 2-3.

2.1.3 Eight Pieces for Clarinet Cello and Piano, Op. 83 ประพันธ์โดย **Max Bruch**

แม็กซ์ บรุค คีตกวีโรแมนติกชาวเยอรมันผู้นี้ได้ประพันธ์ผลงานทรีโออันทรงคุณค่าทางด้านคีตศิลป์ถือเป็นบทประพันธ์ที่มีความละเมียดละไมและไพเราะจับจิต ด้วยในยุคสมัยที่รูปแบบดนตรีเชมเบอร์แบบทรีโอสำหรับคลาริเน็ต เครื่องสาย และเปียโนนั้นยังมีไม่มากนัก บรุคได้ประพันธ์บทเพลงนี้เมื่อปี ค.ศ. 1909 ในช่วงเวลาที่เขาอายุ 70 ปี บรุคประพันธ์เพลงนี้อุทิศให้ลูกชายของเขาชื่อว่าแม็กซ์ ฟิลิคซ์ (Max Filix) บุตรชายของบรุคซึ่งเป็นนักคลาริเน็ตอีกด้วย

2.1.4 Three Pieces for Solo Clarinet (ค.ศ. **1919**) ประพันธ์โดย **Igor Stravinsky**

อีกอร์ สตราวินสกี (ค.ศ. 1882-1971) เกิดเมื่อวันที่ 17 มิถุนายน ค.ศ. 1882 เริ่มเรียนดนตรีโดยเรียนเปียโนกับมารดาตั้งแต่อายุ 9 ปี แต่เมื่อเติบโตขึ้นสตราวินสกีเข้าศึกษาต่อทางด้านกฎหมายที่มหาวิทยาลัยเซ็นปีเตอร์สเบิร์ก ในประเทศรัสเซียโดยไม่ได้ศึกษาในสถานศึกษาที่เกี่ยวกับดนตรี ต่อมาได้ศึกษาการประพันธ์เพลงเป็นการส่วนตัวกับ ริมสกี คอร์ซาคอฟ (Rimsky Korsakov) สตราวินสกีคือคีตกวีที่ขึ้นชื่อในเรื่องของการประพันธ์บัลเลต์ ผลงานบัลเลต์ที่สร้างชื่อให้เขาได้แก่ Firebird (ค.ศ. 1910), Petrushka (ค.ศ. 1911) และ The Rite of Spring (ค.ศ. 1913) ทั้งชีวิตของสตราวินสกีได้ย้ายถิ่นอาศัยจากประเทศรัสเซีย ไปประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ฝรั่งเศส และสหรัฐอเมริกา แต่ละช่วงชีวิตของเขาจะประพันธ์เพลงด้วยลีลาที่หลากหลายและนำอิทธิพลที่เขาได้รับจากสิ่งแวดล้อมรอบตัวมาใช้ในการประพันธ์เพลงของเขาเสมอ ในช่วงที่สตราวินสกีอาศัยอยู่ที่ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ (ค.ศ.1914-1920) ผลงานการประพันธ์ในช่วงนี้ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีของชาวเยอรมัน ไอริช ฝรั่งเศส อิตาลี สเปน อีกทั้งยังได้เพิ่มเติมดนตรีที่หลากหลายของอเมริกาเหนือ แต่เป็นที่น่าแปลกที่สำเนียงของชนชาติเหล่านี้ไม่พบปรากฏอยู่ในผลงาน Three Pieces for Solo Clarinet ที่ประพันธ์ขึ้นในช่วงที่เขาอาศัยอยู่ที่สวิตเซอร์แลนด์ (ค.ศ.1918) เลยแม้แต่น้อย จึงมีคำถามเกิดขึ้นว่าสตราวินสกีมีแรงบันดาลใจหรือได้รับอิทธิพลจากอะไรในการประพันธ์เพลง Three Pieces for Solo Clarinet

จากการสืบค้นข้อมูลและประวัติช่วงชีวิตและการประพันธ์เพลงของสตราวินสกีจึงทำให้พบคำตอบว่า สตราวินสกีได้รับอิทธิพลในการประพันธ์เพลง Three Pieces for Solo Clarinet จาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ดนตรีแร็กไทม์” (Ragtime) ในช่วงชีวิตที่สตราวินสกีอาศัยที่ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ เขาได้ศึกษาดนตรีแร็กไทม์จากโน้ตเพลงแร็กไทม์จำนวนมาก และผลงานที่เกิดขึ้นในช่วงนี้ล้วนได้รับอิทธิพลจากดนตรีแร็กไทม์และดนตรีแจ๊ส ยกตัวอย่างเช่นผลงานที่มีชื่อว่า “L’histoire du soldat” ในคำแปลภาษาอังกฤษว่า "The Soldier's Tale" เป็นบทเพลงดนตรีกึ่งการแสดงที่เรียกว่า Theatrical work คือดนตรีที่ประกอบด้วยการอ่านบรรยายเรื่องราว การเต้นของนักเต้น ในผลงานชิ้นนี้มีท่อนหนึ่งชื่อท่อนว่า Ragtime ที่มีช่วงที่โมทีฟและจังหวะคล้ายกับโมทีฟของ Three Pieces นอกจากนั้นสตราวินสกียังใช้จังหวะส่วนโน้ตของเพลงแร็กไทม์มาใช้ในผลงาน เดี่ยวคลาริเน็ตของเขาอีกด้วย

2.1.5 Five Pieces for Clarinet Alone (ค.ศ. **1959**) ประพันธ์โดย **William O. Smith**

วิลเลียม โอ สมิท คือชื่อที่รู้จักกันในฐานะนักประพันธ์เพลงคลาสสิก เขามีอีกชื่อหนึ่งที่เป็นที่รู้จักในฐานะนักประพันธ์เพลงและนักคลาริเน็ตแจ๊สชื่อ Bill Smith (บิลล์ สมิท) เกิดเมื่อวันที่ 22 กันยายน ค.ศ. 1926 ที่เมืองสคราเมนโต (Scramento) และเติบโตที่เมืองโอ๊คแลนด์ (Oakland) รัฐแคลิฟอร์เนีย (California) คือนักคลาริเน็ตชาวอเมริกันและนักประพันธ์เพลงที่มีผลงานการประพันธ์ดนตรีโมเดิร์นคลาสสิก (Modern classical music) และดนตรีแจ๊สเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง บิล สมิท มีชื่อเสียงในการเป็นนักคลาริเน็ต แจ๊สและคลาสสิก เขาเริ่มเรียนคลาริเน็ตเมื่ออายุ 10 ปี และเริ่มศึกษาดนตรีแจ๊สเมื่ออายุ 13 ปี เขาได้ศึกษาการประพันธ์เพลงกับ ดาเรียส มีโยด์ (Darius Milhaud) แม้ บิล สมิท จะไม่ค่อยได้รับการยอมรับให้เป็นนักประพันธ์คนสำคัญในดนตรียุคศตวรรษที่ 20 แต่ผลงานการประพันธ์เพลงของเขาเป็นที่น่าสนใจด้วยเทคนิคการประพันธ์ที่ผสมผสานกันระหว่างอิทธิพลจากการเป็นนักคลาริเน็ตแจ๊ส ของตนเองกับเทคนิคการประพันธ์แบบคลาสสิกในยุคศตวรรษที่ 20 ยกตัวอย่างเช่นเทคนิคการประพันธ์แบบเทคนิคโน้ตสิบสองเสียง (Twelve-tone) ตามรูปแบบของสำนักดนตรีเวียนนาที่สอง (Second Viennese School) และการใช้บันไดเสียงอ็อคตาโทนิก (Octatonic scale) ที่มักจะพบในผลงานของเขาเสมอ ผลงาน Five Pieces for Clarinet Alone คือหนึ่งในผลงานที่นักคลาริเน็ตใช้แสดงบ่อยครั้งที่สุด อาจเพราะบทเพลงนี้เป็นผลงานที่ผู้ประพันธ์ไม่ได้ต้องการให้มุ่งเน้นในเรื่องของเทคนิคแต่ผลงานชิ้นนี้จะแสดงให้เห็นถึงความสำคัญและความหมายของการมีหลายเสียงในแนวเดียว (Polyphony in a monophonic line) ชุดของขั้นคู่ (Intervallic collections) และการใช้เทคนิคโน้ตสิบสองเสียงในผลงานของสมิทยังได้รับอิทธิพลจาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บาท็อค (Bartók) บันไดเสียงที่พบบ่อยในผลงานชิ้นนี้คือบันไดเสียงอ็อคตาโทนิก (Octatonic scale คือบันไดเสียงที่มี 8 เสียงโดยมี ระยะห่างหรือขั้นคู่เสียง สลับกันไประหว่าง เต็มเสียงกับครึ่งเสียง) Five Pieces จะประกอบด้วยโมทีฟของกลุ่มของโน้ตสองตัวกลายเป็นขั้นคู่เสียง เช่น คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 7 ไมเนอร์ และ คู่ 9 เมเจอร์ หรือกลุ่มของโน้ตสามตัวกลายเป็นชุดของเสียงที่เป็นส่วนหนึ่งของบันไดเสียงอ็อคตาโทนิก

2.1.6 Fantasie for Solo Clarinet (ค.ศ. **1993**) ประพันธ์โดย **Jörg Widmann**

ยอร์ก วิดมันน์ นักคลาริเน็ตและนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมัน เกิดเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน ค.ศ. 1973 ที่เมืองมิวนิค (Munich) ประเทศเยอรมนี วิดมันน์เริ่มศึกษาคลาริเน็ตเมื่อปี ค.ศ. 1980 (อายุ 6 ปี) หลังจากนั้น 1 ปีจึงเริ่มศึกษาการประพันธ์เพลงกับ เคย์ เวสเทอร์มัน (Kay Westermann) ต่อมาเขาได้ศึกษาการประพันธ์เพลงกับอาจารย์อีกหลายท่านได้แก่ ฮานส์ เวอร์เนอร์ เฮนซ์ (Hans Werner Henze), วิลไฟรด์ ฮิลเลอร์ (Wilfried Hiller), เฮเนอร์ โกบเบลส์ (Heiner Goebbels) และ โวล์ฟกัง ริม (Wolfgang Rihm) ในการศึกษาคลาริเน็ต วิดมันน์ได้ศึกษาที่ Hochschule für Musik und Theater München และ Juilliard School โดยศึกษาคลาริเน็ตกับ ชาลส์ เนดิก (Charles Neidich) ตั้งแต่ปี 2001 เขาได้สอนคลาริเน็ตที่ Freiburg Music College หลังจากนั้นในปี ค.ศ. 2008 จึงได้สอนวิชาการประพันธ์เพลงที่ The Institute for New Music at the Freiburg Music College

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางด้านผลงานการประพันธ์เพลง ยอร์ก วิดมันน์ ได้ประพันธ์เพลงไว้อย่างหลากหลายรูปแบบแตกต่างกันไป มีการบันทึกเสียงและแสดงอย่างต่อเนื่อง ยกตัวอย่างผลงานที่มีชื่อเสียงคือ The Trilogy for Orchestra มีสามตอนประกอบด้วย “Lied” (แสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อ ปี ค.ศ. 2003 และบันทึกเสียงลงบนแผ่นเสียง โดยวง The Bamberg Symphony อำนวยเพลงโดย Jonathan Nott), “Chor” (แสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อ ปี ค.ศ. 2004 โดยวง The Deutsches Symphonie Orchester Berlin อำนวยเพลงโดย Kent Nagano) และบันทึกเสียงลงบนแผ่นเสียง โดยวง the Bamberg Symphony อำนวยเพลงโดย Jonathan Nott), และ “Messe” (แสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อเดือนมิถุนายน ปี ค.ศ. 2005 โดยวง The Munich Philharmonic อำนวยเพลงโดย

Christian Thielemann) และในปี ค.ศ. 2007 ผลงาน “Armonica” ของเขาแสดงรอบปฐมทัศน์โดยวง The Vienna Philharmonic โดยมี Pierre Boulez เป็นวาทยกร

ผลงาน Fantasie for Solo Clarinet คือผลงานแรกที่ยอร์ก วิดมันน์ ประพันธ์ให้กับเครื่องมือเอกของตนเองโดยได้รับแรงบันดาลใจจาก “คอมเมเดีย-เดล-อาร์ต” (Commedia dell’arte) คือลักษณะละครสุขนาฏกรรม (ละครสุขนาฏกรรม คือวรรณกรรมโดยเฉพาะประเภทละคร ที่ลงท้ายด้วยความสุข หรือสมหวัง เช่น เรื่องอิเหนา ศกุนตลา ชิงนาง ปริศนา) มีตัวละครที่มีลักษณะท่าทางทางร่างกายหรือการแต่งตัวตามบทบาท แสดงโดยการเล่นสด (Improvisation) โดยมีบทบรรยายแต่ละฉากที่เขียนไว้เพียงแค่โครงเท่านั้น หัวใจของการแสดง คอมมีเดีย-เดล-อาร์ต จึงอยู่ที่นักแสดง ไม่ใช่คนเขียนบท ตัวละครที่คนดูชอบมากได้แก่พวกคนรับใช้ที่จะทำให้ผู้ชมตลกขบขัน

2.1.7 “A Set” for Solo Clarinet (ค.ศ. 1954) ประพันธ์โดย Donald Martino

โดนัลด์ มาร์ติโน คือนักประพันธ์ที่ได้รับรางวัลพูลิตเซอร์ (Pulitzer Prize) ซึ่งเป็นรางวัลเกียรติยศที่มอบให้กับสำนักพิมพ์ สื่อสารมวลชน วรรณกรรม และผลงานประพันธ์เพลงของประเทศสหรัฐอเมริกา เกิดเมื่อวันที่ 16 พฤษภาคม ค.ศ. 1931 ที่เมืองเพลนฟิลด์ (Plainfield) รัฐนิวเจอร์ซี (New Jersey) ประเทศสหรัฐอเมริกา เริ่มเรียนดนตรีจากการเรียนคลาริเน็ตแจ๊ส และเริ่มต้นศึกษาการประพันธ์เพลงกับ เอิร์นส์ เบคอน (Ernst Bacon) ที่มหาวิทยาลัยซีราคิวส์ (Syracuse University) และ ลุยจิ เดลลาพิคโคลา (Luigi Dellapiccola) ที่ประเทศอิตาลี นอกจากอาชีพนักประพันธ์เพลง มาร์ติโนเป็นอาจารย์สอนที่มหาวิทยาลัยหลายแห่งเช่น มหาวิทยาลัยเยล (Yale University) วิทยาลัยดนตรีนิวอิงแลนด์ (New England Conservatory) มหาวิทยาลัยแบรนไดส์ (Brandeis University) และมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด (Harvard University) มาร์ติโนชนะรางวัลพูลิตเซอร์ ในสาขาดนตรี เมื่อปี ค.ศ.1974 ด้วยผลงานดนตรีเชมเบอร์ที่ชื่อว่า “Notturno” ผลงาน “A Set” for Solo Clarinet คือผลงานที่มาร์ติโนใช้เวลาในการประพันธ์เพลงนี้เพียง 3 วัน โดยประพันธ์วันละ 1 กระบวนเท่านั้น มาร์ติโนเริ่มประพันธ์ในวันที่ 7 กุมภาพันธ์ และเสร็จสิ้นในวันที่ 9 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1954 นิยามคำว่า “Set” ในบทเพลงนี้คือชุดของเพลงเต้น 3 เพลงที่บรรเลงต่อกันแบบไม่มีหยุด ในเพลงมีการใช้เทคนิคและบันไดเสียงที่ระยะห่างของขั้นคู่สลับกันระหว่างครึ่งเสียงกับ

เต็มเสียงที่ในทางศัพท์เทคนิคเรียกว่าบันไดเสียงอ็อคตาโทนิก (Octatonic scale) แต่ในหมู่นักดนตรีแจ๊สนั้นเรียกเทคนิคนี้ว่า “ดับเบิลดิมินิชท์” (Double diminished) จากที่กล่าวข้างต้นว่ามาร์ติโนใช้เวลาประพันธ์เพลงนี้เพียง 3 วัน ด้วยการใช้คีตปฏิภาณหรือการด้นสดในดนตรีแจ๊สใส่เข้าไปในงานประพันธ์ชิ้นนี้ สำเนียงและเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สจะปรากฏเด่นชัดที่สุดในกระบวนที่ 3 ในเรื่องของเสียงและสีสันของเสียงมีการใช้ขั้นคู่ที่กว้างและผันเปลี่ยนโดยฉับพลันระหว่างช่วงเสียงชาลูโม (Chalumeau register คือช่วงเสียงต่ำของคลาริเน็ต) และช่วงเสียงอัลติสสิโม (Altissimo register คือช่วงสูงของคลาริเน็ต) “A Set” ทั้งนี้ยังแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาทำนองหลักด้วยเทคนิคที่ใช้ศูนย์กลางของเสียง (Tonal center) และการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ที่มีความหลากหลายช่วยเพิ่มสีสันให้ตัวบทเพลงมีความน่าสนใจ

2.1.8 “Illusion of Tri for solo Clarinet” ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เกิดเมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2505 เริ่มประพันธ์เพลงตั้งแต่อายุ 13 ปี โดยได้ศึกษาโน้ตของนักประพันธ์เพลงคลาสสิกที่ยิ่งใหญ่ของโลก นำมาประยุกต์ใช้เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ในแบบของตนเอง จากนั้นจบการศึกษาระดับปริญญามหาบัณฑิตและปริญญาดุษฎีบัณฑิตในสาขาวิชาการประพันธ์เพลงจากมหาวิทยาลัยมิชิแกนสเตท (Michigan State University) ประเทศสหรัฐอเมริกา หลังจากจบการศึกษา ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ได้กลับมาเป็นอาจารย์สอนวิชาการประพันธ์เพลงที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันดำรงตำแหน่งทางวิชาการเป็นศาสตราจารย์สาขาดุริยางคศิลป์ (การประพันธ์เพลง) ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ (ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้รับประกาศเกียรติคุณเป็น “ศิลปินศิลปาธร” (ศิลปินร่วมสมัยดีเด่น) สาขาดนตรี ประจำพุทธศักราช 2551 จากกระทรวงวัฒนธรรม จากประสบการณ์และผลงานการประพันธ์เพลงกว่า 20 ปีที่ผ่านมาทำให้ ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักประพันธ์เพลงชาวไทยที่ได้ประพันธ์บทเพลงคลาสสิกขนาดใหญ่ที่มีความละเอียดซับซ้อนและใช้ความสามารถสูงสุดในการประพันธ์เพลง ซึ่งเอกลักษณ์ของบทประพันธ์เพลงที่สำคัญคือ ความสามารถในการประยุกต์ใช้และผสมผสานลักษณะอันโดดเด่นของดนตรีไทยให้เข้ากับเทคนิคการประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัยได้อย่างลงตัวในผลงานชิ้นนี้ ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ประพันธ์สำหรับการเดี่ยวคลาริเน็ต ซึ่งนับได้ว่าเป็นผลงานการประพันธ์เพลงสำหรับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เดี่ยว คลาริเน็ตผลงานแรกของประเทศไทย ด้วยแรงบันดาลใจจากเสียงและสีสันของเครื่องดนตรีไทย ประกอบกับท่วงทำนองเพลงไทยอันไพเราะในเทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัย ทำให้เกิดเอกลักษณ์ที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก

บทเพลง Illusion of Tri คือทำนองเพลงไทยจากมโนภาพของเพลง “ไตร” สำหรับเดี่ยวไวโอลินกับเปียโนบรรเลงประกอบเดิมที่ถูกดัดแปลงด้วยเสียงกระด้างและโครมาติก ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ใช้การสดับรับฟังเพื่อถ่ายทอดด้วยแนวคิดใหม่ที่นำเสนอโดยการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ต

2.1.9 “Trio V” for Clarinet in Bb, Viola, and Piano

ประพันธ์โดย สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร

สิรเศรษฐ คือนักประพันธ์เพลงชาวไทยรุ่นใหม่ที่ชื่อเสียงในวงกว้าง เป็นคนไทยคนแรกและอายุน้อยที่สุดจากเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ได้รับรางวัล Irino Prize for Orchestra จากผู้ส่งผลงานทั่วโลกหลายสิบประเทศตั้งแต่อายุ 20 ปี และยังเป็นนักประพันธ์เพลงชาวไทย 1 คนจาก 2 คน ที่เคยได้รับรางวัลด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัยระดับโลกของประเทศญี่ปุ่นที่มีชื่อว่า Takemitsu Award ในด้านการศึกษา สิรเศรษฐสำเร็จการศึกษาในสาขาวิชาการประพันธ์เพลงระดับปริญญาบัณฑิตและปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันกำลังศึกษาในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต ด้านการประพันธ์เพลงกับ ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร และศึกษาในด้านทฤษฎีดนตรีกับ ศ. ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ นอกจากนั้นสิรเศรษฐยังเป็นนักเรียนทุนส่งเสริมดนตรีคลาสสิกในพระอุปถัมภ์ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา ลักษณะการประพันธ์เพลงของสิรเศรษฐคือการประพันธ์ดนตรียุคใหม่ที่ให้ความสำคัญกับบรรยากาศในอัตราจังหวะซับซ้อนและเสียงที่ใหม่อยู่เสมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลงานการประพันธ์บทเพลง Trio V ชิ้นนี้บรรเลงโดยเครื่องดนตรี 3 ชิ้นได้แก่ คลาริเน็ต วิโอลา และเปียโน โดยได้รับแรงบันดาลใจจากเครื่องดนตรีไทยและลักษณะของการบรรเลงดนตรีไทย บทประพันธ์มี 1 กระบวน 109 ห้องเพลง ความยาวของบทเพลงประมาณ 10 นาที ดำเนินในจังหวะช้าแต่มีลีลาและทิศทางที่คล่องตัวด้วยเทคนิคการเพิ่มลดความถี่ของโน้ต การประชันของเครื่องดนตรี และการเปลี่ยนอัตราจังหวะโดยความรู้สึกคล้ายอัตราจังหวะซับซ้อน

2.1.10 “The Journey” for Solo Clarinet and Clarinet Quintet

ประพันธ์โดย ชลวิทย์ บุญจันทร์

ชลวิทย์ บุญจันทร์ เกิดเมื่อวันที่ 18 มิถุนายน 2528 ที่จังหวัดอุบลราชธานี ชลวิทย์เริ่มเล่นดนตรีตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจากการเข้าวงดุริยางค์ของโรงเรียนอุบลวิทยาคมในตำแหน่งทรัมเป็ต มีอาจารย์วีระศักดิ์ ประเสริฐ เป็นครูผู้สอน หลังจากนั้นเข้าศึกษาต่อระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนเบ็ญจะมหาราชและเป็นสมาชิกวงโยธวาทิตของโรงเรียนในตำแหน่งคลาริเน็ต มีอาจารย์สมปอง สาระ เป็นครูผู้สอน

เมื่อจบการศึกษาระดับมัธยมศึกษา ชลวิทย์ได้เข้าศึกษาต่อทางด้านดนตรีตะวันตกที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและสำเร็จการศึกษาปริญญาตรีและปริญญาโท สาขาการประพันธ์เพลงในปี พ.ศ. 2552 และ 2554 ตามลำดับ ระหว่างการศึกษาได้เรียนเครื่องมือเอกคลาริเน็ตกับ น.ท.อภิเชษฐ์ พยนต์เลิศ และอาจารย์ทรงพล วงศ์ปิติรุ่งเรือง และเรียนการประพันธ์เพลงกับ ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร และอาจารย์สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร นอกจากนี้ยังเคยอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการประพันธ์เพลงกับ John Elmsly, Bernd Asmus, Jan van Der Roost และ Yasuhide Ito

ชลวิทย์มีผลงานประพันธ์เพลงแสดงในเทศกาลดนตรีทั้งในประเทศและต่างประเทศ เช่น 29th Asian Composers League Conference and Festival (Taiwan) 2013, 7th Yogyakarta Contemporary Music Festival 2014 (Indonesia), 13th Thailand International Contemporary Music Festival 2016 ฯลฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปัจจุบันชลวิทย์เป็นอาจารย์ประจำที่สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์สากล คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา และโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยพะเยา

บทเพลง The Journey สำหรับเดี่ยวคลาริเน็ตกับวงคลาริเน็ตควินเท็ท คือบทประพันธ์ที่ชลวิทย์ประพันธ์ขึ้นเพื่ออุทิศให้แก่ผู้วิจัยในการแสดงคอนเสิร์ตดุษฎีนิพนธ์ครั้งนี้ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากเอกลักษณ์ของช่วงเสียงต่าง ๆ ของคลาริเน็ต รวมถึงแนวดนตรีที่แตกต่างกันในแต่ละยุคที่พัฒนาและปรับเปลี่ยนไปพร้อมกับการพัฒนาในเรื่องของคีย์และช่วงเสียงคลาริเน็ต บทเพลงมีทั้งหมด 5 กระบวนได้แก่ Prelude, Chalumeau, Clarion, Altissimo และ Finale

2.2 ตำราและงานวิจัย

2.2.1 ตำรา

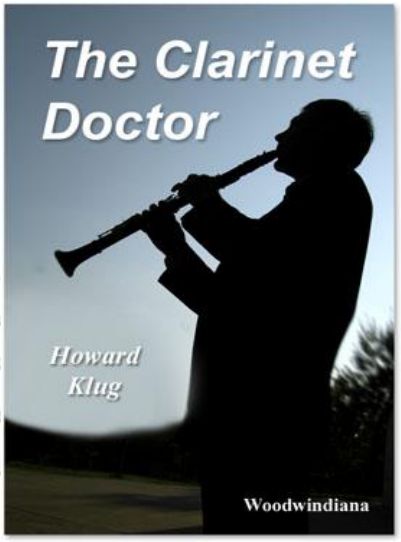
ณัชชา พันธุ์เจริญ. ***สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*** คือตำราเรียนที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษาวิชาสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ตั้งแต่เมื่อครั้งเรียนในระดับอุดมศึกษา เขียนโดยศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ มีเนื้อหาที่ครอบคลุมในเรื่องของโครงสร้างของบทเพลงคลาสสิกทุกประเภท พร้อมทั้งมีบทวิเคราะห์เป็นตัวอย่างโดยละเอียด ผู้วิจัยนำข้อมูลและความรู้จากตำราเล่มนี้มาใช้ประกอบการวิเคราะห์บทเพลงเชมเบอร์ในยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก

ตัวอย่างที่ 2.1 ตำรา สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ ประพันธ์โดยศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ

Howard Klug. ***The Clarinet Doctor Is In*** คือตำราคลาริเน็ตของ โฮเวิร์ด คลุก ผู้เป็นอาจารย์สอนคลาริเน็ตที่มหาวิทยาลัยอินเดียนนา ประเทศสหรัฐอเมริกา เนื้อหาในตำราแนะนำในเรื่องของเทคนิคการเล่นคลาริเน็ตได้อย่างครอบคลุมทั้งในเรื่องของแบบฝึกหัด ไปจนถึงเรื่องของลิ้นคลาริเน็ต คลุก ใช้ตำราเล่มนี้เป็นมาตรฐานในการสอนในชั้นเรียนคลาริเน็ตของเขาเอง ผู้วิจัยใช้

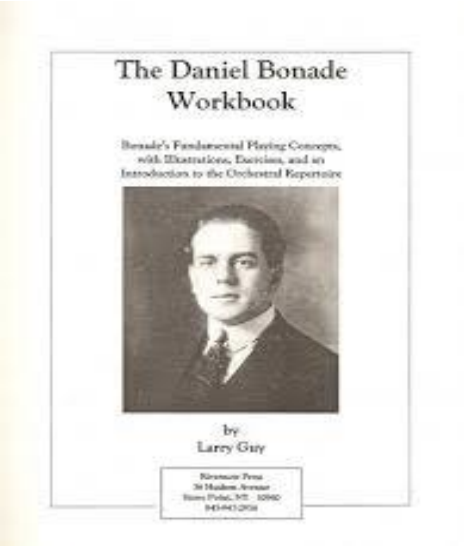
เทคนิคและแนวคิดในการพัฒนาพื้นฐานการบรรเลงคลาริเน็ตและแก้ปัญหาทักษะการบรรเลงคลาริเน็ต

ตัวอย่างที่ 2.2 The Clarinet Doctor ประพันธ์โดย โฮเวิร์ด คลุก



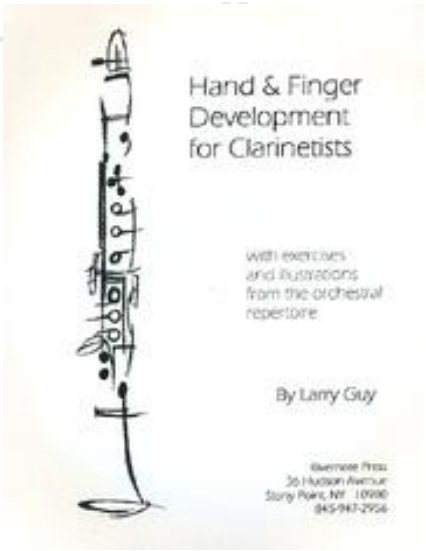
Larry Guy. ***The Daniel Bonade Workbook*** คือตำราที่รวบรวมเทคนิคต่าง ๆ ในการพัฒนาทักษะพื้นฐานของคลาริเน็ตของ แดเนียล โบนาร์ด ผู้ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นนักคลาริเน็ตและครูคนสำคัญของประเทศสหรัฐอเมริกา ถ่ายทอดเป็นตำราโดย แลร์รี่ กาย นักคลาริเน็ตและอาจารย์สอนคลาริเน็ตที่มีชื่อเสียงในประเทศสหรัฐอเมริกา ผู้เป็นลูกศิษย์ของ แดเนียล โบนาร์ด

ตัวอย่างที่ 2.3 The Daniel Bonade Workbook ประพันธ์โดย แลร์รี่ กาย



Larry Guy. ***Hand and Finger Development for Clarinetist*** แลร์รี่ กาย ได้เขียนตำราเล่มนี้โดยมีรายละเอียดเจาะลึกในเรื่องของเทคนิคการใช้นิ้วและมือสำหรับการบรรเลงคลาริเน็ตอย่างถูกต้องตามธรรมชาติของสรีระร่างกายและช่วยพัฒนาศักยภาพการใช้มือและนิ้วของผู้วิจัยให้สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 2.4 Hand and Finger Development for Clarinetist ประพันธ์โดย แลร์รี่ กาย



2.2.2 งานวิจัย

ยศ วณีสอน (พ.ศ. 2539) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. *การใช้นิ้วแทนในการเล่นคลาริเน็ต* ดร.ยศ วณีสอน อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และหัวหน้ากลุ่มคลาริเน็ต แห่งวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Royal Bangkok Symphony Orchestra) ได้เขียนวิทยานิพนธ์ในเรื่องของการใช้นิ้วแทนของคลาริเน็ต ผู้วิจัยศึกษาในเรื่องของเทคนิคการใช้นิ้วแทนในช่วงเสียงสูงของคลาริเน็ตที่มีรูปแบบของการจัดวางนิ้วที่หลากหลาย รวมทั้งข้อมูลในส่วนของประวัติของคลาริเน็ตที่ผู้วิจัยใช้เป็นข้อมูลประกอบในงานวิจัยชิ้นนี้

Kenneth A. Wilson (ค.ศ. 1971) Indiana University. ***Special Problem in Clarinet Technique: A Guide for Teachers and Students*** ในวิทยานิพนธ์ของ ดร.เคนเน็ท ได้ศึกษาปัญหาในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตระบบโบห์มได้อย่างครอบคลุม รวมถึงในเรื่องของการวิเคราะห์บทเพลงและแก้ปัญหาวิธีการบรรเลงเพลงประเภทต่าง ๆ มีแบบฝึกหัด และประวัติพัฒนาการของของคลาริเน็ต ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาข้อมูลในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงและการวิเคราะห์บทเพลงในยุคต่าง ๆ เพื่อนำไปปรับใช้กับการบรรเลงของตนเองและการเขียนวิทยานิพนธ์

Maribeth Jill Hartwig Knaub (ค.ศ.1999*). Body Mapping: An instructional Strategy for Teaching the Alexander Technique to Music Student* ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาในเรื่องการจัดสรีระของร่างกายและการเคลื่อนไหวเพื่อสร้างทิศทางของดนตรี ในงานวิจัยของ ดร.มารีเบ็ท มีองค์ความรู้ที่น่าสนใจในเรื่องของการจัดสรีระร่างกายให้เหมาะสมกับการเล่นดนตรี โดยศึกษาองค์ความรู้ของอเล็กซานเดอร์เทคนิค ผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการหายใจ การจัดท่าทางของร่างกายขณะเคลื่อนไหวจากงานวิจัยชิ้นนี้ โดยได้ทดลองปฏิบัติจริง งานวิจัยของ ดร.มารีเบ็ท นี้สามารถใช้ได้กับนักดนตรีทั่วไป ไม่เฉพาะกับนักคลาริเน็ต เนื้อหาครอบคลุม ผู้วิจัยนำเนื้อหามาปรับเปลี่ยนให้เหมาะกับตนเอง

Shawn L. Copeland (ค.ศ. 2007). ***Applied Anatomy in the Studio: Body Mapping and Clarinet Pedagogy*** สืบเนื่องจากการศึกษางานวิจัยของ ดร.มารีเบ็ท ผู้วิจัยได้พบงานวิจัยของ ดร.โคปแลนด์ ในงานวิจัยที่เกี่ยวกับการจัดสรีระของร่างกายของอเล็กซานเดอร์เทคนิค

เช่นเดียวกันแต่จำกัดขอบเขตมาอยู่ที่การจัดสรีร่างกายในการบรรเลงคลาริเน็ต ผู้วิจัยมองว่างานวิจัยชิ้นนี้มีคุณค่าต่อนักคลาริเน็ตเป็นอย่างมาก เพราะนำเสนอเนื้อหาในเชิงลึกอย่างค่อนข้างละเอียด โดยได้กล่าวถึงวิธีการหายใจ การจัดท่าทางการยืน นั่ง การถือเครื่อง ไปจนถึงท่าทางการเคลื่อนไหวขณะบรรเลงคลาริเน็ต ผู้วิจัยได้ศึกษาและทดลองนำมาปรับใช้และแก้ปัญหาในการบรรเลงคลาริเน็ตของตนเอง

2.3 การศึกษาจากการฟังแผ่นบันทึกเสียง

การศึกษาจากการฟังแผ่นบันทึกเสียงนั้นเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับนักดนตรีในยุคสมัยนี้ เปรียบเหมือนการอ่านหนังสือ ตำรา เพื่อศึกษาจากวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกัน ผู้วิจัยได้คัดเลือกชุดแผ่นเสียงที่มีความเชื่อมโยงกับแนวคิดและวิธีการบรรเลงคลาริเน็ตของผู้วิจัยดังนี้

2.3.1 Trio in Eb major for Piano Clarinet and Cello, KV 498 “Kegelstatt” ประพันธ์โดย **Wolfgang Amadeus Mozart**

ชุดแผ่นเสียง Mozart with Friends บรรเลงโดย Julia Fischer (Viola), Sabine Meyer (Clarinet), William Youn (Piano): 2016 Sony Music Entertainment Germany GmbH.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.5 ภาพหน้าปกชุดแผ่นเสียง Mozart with Friends

ตัวอย่างที่ 2.6 ภาพศิลปิน ซาบีน เมเยอร์

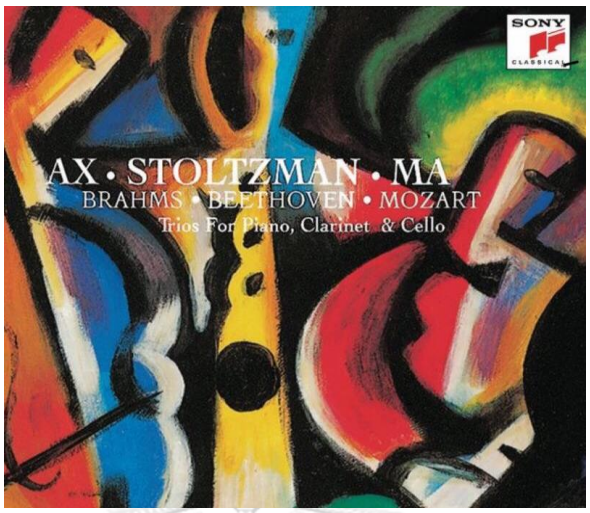
ผู้วิจัยได้ศึกษาจากแผ่นบันทึกเสียงที่หลากหลายในเรื่องของเอกลักษณ์ในตัวศิลปินและการตีความบทเพลง โดยเลือกบทเพลงละ 2 ผลงานที่อยู่ในแนวทางเดียวกันหรือแตกต่างกันกับแนวทางการบรรเลงของผู้วิจัย ผลงานของโมสาร์ทนั้นนับว่าเป็นผลงานที่มีศิลปินบันทึกเสียงไว้อย่างมากมาย ด้วยความยิ่งใหญ่ของการเป็นคีตกวีแห่งยุคคลาสสิกและแนวทางของบทเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ทำให้เกิดแง่มุมและแนวทางในการตีความบทเพลงที่หลากหลาย ผู้วิจัยเลือกแผ่น

บันทึกเสียงของนักคลาริเน็ตชาวเยอรมันที่มีชื่อว่า ซาบีน เมเยอร์ (Sabine Mayer) ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักคลาริเน็ตคลาสสิกหญิงระดับตำนานของโลกที่ยังมีชีวิตอยู่ โดยมีนักวิโอลาจูเลีย ฟิชเชอร์ (Julia Fischer) และนักเปียโนรุ่นใหม่ฝีมือฉมัง วิลเลียม ยูน (William Youn) ร่วมบรรเลง ลักษณะของเสียงคลาริเน็ตของซาบีนเป็นลักษณะเสียงที่มีความนุ่มนวลอ่อนหวาน เล็ก ใส ไม่แข็งกระด้างจนเกินไป ซึ่งเป็นลักษณะเสียงที่เหมาะแก่การบรรเลงรวมวง วิถีในการบรรเลงโมสาร์ทของวงนี้น่าสนใจเป็นอย่างมาก ทั้งสามคนได้ตีความเพลงของโมสาร์ทในแนวทางของความไพเราะที่แฝงด้วยความขี้เล่น กล่าวคือมีการบรรเลงโน้ตที่ไม่ได้อยู่ในเพลงในช่วงที่เป็นช่องว่างในการเชื่อมต่อของประโยคเพลงและจุดพักเพลง ด้วยความคิดสร้างสรรค์ เปรียบเหมือนการบรรเลงดนตรีสังสรรค์ระหว่างเพื่อนในห้องโถงเล็ก ๆ ไม่ใช่ความรู้สึกของการบรรเลงคอนเสิร์ตในหอแสดงต่อหน้าผู้ชม ไม่เพียงแต่การสร้างประโยคหรือโน้ตใหม่ของคลาริเน็ตเท่านั้น วิโอลาและเปียโนก็ทำเช่นเดียวกัน แต่ปรากฏในคลาริเน็ตชัดเจนที่สุด มีความพอดีไม่มากและไม่น้อยจนเกินไป ทำให้เกิดความสมดุลและฟังไม่ขัดหู เป็นแผ่นบันทึกเสียงที่บรรเลงเพลงของโมสาร์ทได้โดยผู้ฟังไม่เบื่อ ยังให้ความน่าสนใจที่จะติดตามต่อไปว่าจุดพักเพลงหรือจุดเชื่อมประโยคเพลงต่อไปจะทำอะไรใหม่ อีกจุดหนึ่งที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าเป็นสิ่งที่เป็นประโยชน์ในการนำมาปรับใช้กับการบรรเลงของตนเองคือ เรื่องของเสียงของผู้บรรเลงทั้ง 3 คน ไม่ได้แสดงความเป็นตัวเองมากจนเกินไป ทำให้สามารถสอดประสานเสียงกันได้อย่างกลมกลืนและลงตัว นอกจากลักษณะเสียงของคลาริเน็ตที่กล่าวไปข้างต้นเสียงของวิโอลายังมีความนุ่ม ลึก และมีขอบเสียงที่รู้สึกได้ว่ามีเสียงคอร์ดปรากฏขึ้น คุณลักษณะของเสียงเช่นนี้ทำให้สามารถบรรเลงเข้ากันได้ดีกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นเมื่อประสานเสียง เสียงของเปียโนมีความกลมกลืนกับเครื่องดนตรีอื่นเป็นอย่างดี ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าเป็นเพราะวิธีการใช้น้ำหนักในการกดคีย์เปียโนซึ่งผ่านกระบวนการคิดมาแล้ว ทำให้เกิดความสมดุลที่สุดระหว่างผู้บรรเลงทั้ง 3 คน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ชุดแผ่นเสียง **Ax . Stoltzman . Ma** บรรเลงโดย **Emmanuel Ax (Piano), Richard Stoltzman (Clarinet), Yo - Yo Ma (Cello): 2005 Sony Music Entertainment Germany GmbH.**

ตัวอย่างที่ 2.7 ภาพปกชุดแผ่นเสียง Ax . Stoltzman . Ma



ตัวอย่างที่ 2.8 ภาพศิลปิน ริชาร์ด สโตลซ์แมน

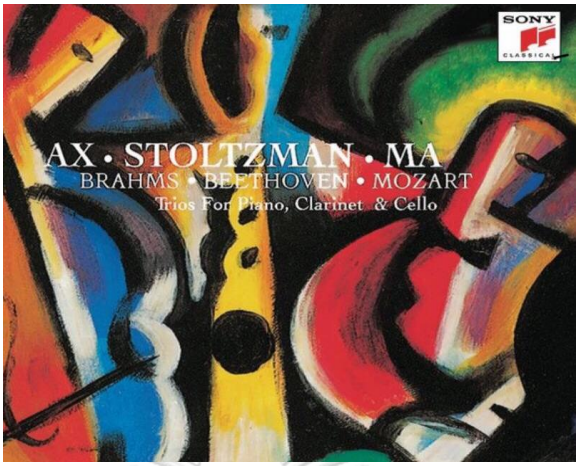
แผ่นบันทึกเสียงอีกหนึ่งแผ่นที่ผู้วิจัยนำมาวิพากษ์คือ การบรรเลงร่วมกันระหว่างนักดนตรีระดับโลกที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเป็นที่น่าจดจำ ได้แก่นักคลาริเน็ตชาวอเมริกัน ริชาร์ด สโตลซ์แมน (Richard Stoltzman) นักเปียโนระดับปรมาจารย์ เอมมานูเอล อักซ์ (Emmanuel Ax) และนักเชลโลระดับตำนาน โยโย มา (Yo - Yo Ma) ซึ่งแผ่นบันทึกเสียงนี้ได้รับรางวัลแกรมมีสาขาดนตรี

คลาสสิก เมื่อปี พ.ศ. 2548 ด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตัวของการบรรเลงที่เด่นชัดมาก เรียกได้ว่าเป็นศิลปินเดี่ยวเครื่องดนตรีมากกว่าที่จะเป็นนักบรรเลงรวมวงโดยแท้จริง ชัดเจนที่สุดในเรื่องเสียงคลาริเน็ตของสโตลซ์แมน ที่มีความเล็ก แหลม หวานจับใจ และมีลักษณะของเสียงระรัว เป็นสิ่งที่แปลกและน่าสนใจเป็นอย่างมากที่ลักษณะเสียงของสโตลซ์แมนที่มีความอ่อนหวาน ใช้เทคนิคเสียงระรัวอยู่ในเพลงของโมสาร์ท ซึ่งโดยปกติในดนตรียุคคลาสสิก ผู้บรรเลงจะใช้เสียงที่อ่อนนุ่ม มั่นคง และไม่ใช้เทคนิคเสียงระรัว เอกลักษณ์เฉพาะตัวรวมถึงความกล้าที่จะนำเสนอแนวทางของตนในบทเพลงของโมสาร์ท อาจเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้แผ่นบันทึกเสียงนี้มีความโดดเด่นจนได้รับการคัดเลือกเป็นสุดยอดแผ่นบันทึกเสียงในปีนั้น สิ่งหนึ่งที่เป็นองค์ประกอบของเสียงคลาริเน็ตของสโตลซ์แมนคือการสร้างเสียงโดยการใช้เทคนิค “Double lip” คือการคาบปากเป่าของคลาริเน็ตโดยใช้ทั้งริมฝีปากบนและล่างประกบกันโดยไม่ใช้ฟันหน้าบนวางบนปากเป่าคลาริเน็ต ทำให้เสียงคลาริเน็ตมีความอ่อนหวานที่เรียกได้ว่าหวานจับจิต เทคนิคนี้พบน้อยมากในนักคลาริเน็ตปัจจุบัน เนื่องจากเป็นเทคนิคที่ทำให้คุมเสียงยาก ไม่สามารถขยับตัวขณะเป่าได้มาก หากไม่ชำนาญมักเกิดอาการบาดเจ็บจากการกดทับของเนื้อริมฝีปาก แต่ข้อเสียเหล่านี้ไม่เป็นปัญหาสำหรับ สโตลซ์แมน จึงทำให้เสียงคลาริเน็ตของเขามีความเป็นตัวตนสูงมาก ยากที่ใครจะเลียนแบบได้

2.3.2 Trio in A minor for Clarinet Piano and Cello, Op. 114 ประพันธ์โดย **Johannes Brahms**

ชุดแผ่นเสียง **Ax . Stoltzman . Ma** บรรเลงโดย **Emmanuel Ax (Piano), Richard Stoltzman (Clarinet), Yo - Yo Ma (Cello): 2005 Sony Music Entertainment Germany GmbH.**

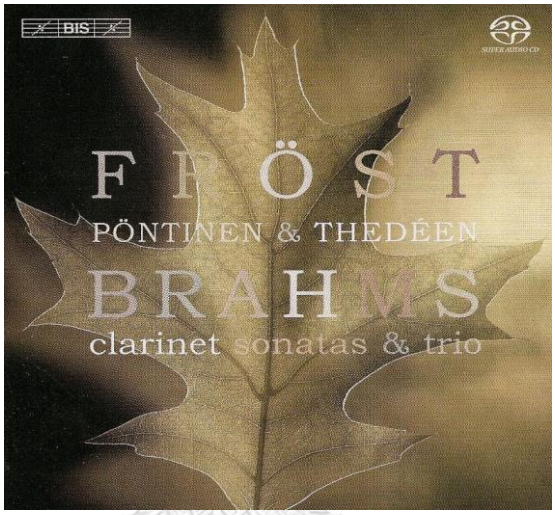
ตัวอย่างที่ 2.9 ภาพหน้าปกชุดแผ่นเสียง Ax . Stoltzman . Ma



จากที่กล่าวข้างต้นว่าเสียงคลาริเน็ตของสโตลซ์แมนนั้นมีเอกลักษณ์ที่น่าสนใจโดยใช้เทคนิคเสียงระรัวในบทเพลงทรีโอของโมสาร์ท ด้วยเทคนิคเสียงระรัวทำให้ประสบการณ์การฟังเพลงคลาริเน็ตที่ประพันธ์โดยบรามส์ของผู้วิจัยนั้นเปลี่ยนไป เมื่อจินตนาการถึงแรงบันดาลใจของบรามส์ในการประพันธ์เพลงสำหรับคลาริเน็ตนั้นมาจากการได้รับฟังเสียงคลาริเน็ตจากริชาร์ด มูเฟลด์ นักคลาริเน็ตที่มีเอกลักษณ์ของเทคนิคเสียงระรัว ทำให้ทิศทางในการบรรเลงนั้นคล้ายการบรรเลงไวโอลิน ซึ่งจากการศึกษาพบว่าก่อนที่มูเฟลด์จะเป็นนักคลาริเน็ตนั้นเขาเคยเป็นนักไวโอลินมาก่อน การได้สดับรับฟังวิถีการบรรเลงของสโตลซ์แมนทำให้ผู้วิจัยจินตนาการได้ถึงเสียงคลาริเน็ตในแบบของมูเฟลด์ที่บรามส์นึกถึง จนเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงสำหรับคลาริเน็ตไว้มากมาย บวกกับเสียงเชลโลที่เปี่ยมด้วยจิตวิญญาณของ โยโย มา และขับเคลื่อนด้วยเสียงเปียโนที่มีพลังของเอมานูเอล อักซ์ ทำให้ทุกเพลงในชุดแผ่นเสียงนี้โดยเฉพาะบทเพลงของบรามส์นั้นมีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก ประกอบกับนักเปียโนและนักเชลโลระดับตำนานมาบรรเลงร่วมกัน จึงเกิดมิติของดนตรีที่แตกต่างจากการบรรเลงรวมวงทั่วไป เพราะต่างคนก็มีแนวทางของตนอย่างชัดเจน เวลาที่ต้องสอดประสานกันก็ทำได้อย่างลงตัวแต่เมื่อถึงเวลาที่ต้องเดี่ยวเครื่องของตนเองนั้นกลับสร้างความแตกต่างอย่างชัดเจน จึงเป็นเหตุผลให้ชุดแผ่นเสียงของแผ่นบันทึกเสียงนี้มีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก จนได้รับรางวัลแกรมมีในที่สุด

ชุดแผ่นเสียง **Fröst Pöntinen & Thedeen: Brahms Clarinet Sonata & Trio** บรรเลงโดย **Martin Fröst (Clarinet), Roland Pontinen (Piano), Torleif Thedeen (Cello): 2000 Bis, Super Audio CD.**

ตัวอย่างที่ 2.10 ภาพหน้าปกชุดแผ่นเสียง Fröst Pöntinen & Thedeen: Brahms Clarinet Sonata & Trio



ตัวอย่างที่ 2.11 ภาพศิลปิน มาร์ติน ฟรอส

มาร์ติน ฟรอส คือนักคลาริเน็ตที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในเรื่องของวิธีการนำเสนอที่น่าสนใจในแผ่นเสียงชุดแผ่นเสียงนี้ ฟรอสได้บรรเลงโซนาตาทั้งสองบทและทรีโอที่ประพันธ์โดยบรามส์ ในบทเพลงทรีโอนั้นฟรอสได้บรรเลงร่วมกับเพื่อนนักเปียโนและนักเชลโลชาวสวีเดน พอนทิเนน และ เธดีน เมื่อพูดถึงลักษณะการบรรเลงของศิลปินทั้งสามท่านนี้เป็นไปด้วยความกลมกลืนในแง่ของการสอดประสานเสียงและทำนอง ซึ่งโดยปกติแล้วลักษณะการบรรเลงของฟรอสนั้นมีความเป็นนักเดี่ยวคลาริเน็ตอย่างชัดเจน แทบทุกการแสดงของฟรอสนั้นคือการเดี่ยวคลาริเน็ตต่อหน้าวงออร์เคสตราหรือเดี่ยวเพียงคนเดียว และมักจะบรรเลงเพลงในยุคใหม่ ก่อนที่จะฟังแผ่นบันทึกเสียงนี้ผู้วิจัยไม่ได้มุ่งหวังว่าจะได้รับฟังการประสานเสียงอย่างกลมกลืนเช่นนี้ หรือสามารถบรรเลงบทเพลงในยุคโรแมนติกได้อย่างลึกซึ้ง จึงนับได้ว่าเป็นที่น่าแปลกใจที่ฟรอสสามารถนำเสนอดนตรีของบรามส์ในแบบของตนเองได้อย่างดี เหมาะสมและยังคงเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้เป็นอย่างดี เอกลักษณ์เฉพาะตัวของฟรอสคือการสร้างความแตกต่างของความเข้มเสียงเพื่อให้แสดงออกถึงทิศทางของทำนองได้อย่างชัดเจน โดยปกติแล้วฟรอสเป็นนักคลาริเน็ตที่มีความสุดโต่งในแง่ของดนตรีทุกเรื่อง สิ่งนี้เป็นสิ่งที่ดีในศิลปินเดี่ยวที่จะนำเสนอตัวตนของตนเองได้อย่างชัดเจน แต่เมื่อมาบรรเลงในบทเพลงที่ต้องมีเครื่องดนตรี 3 ชิ้นโดดเด่นเสมอกัน ฟรอสก็สามารถปรับตัวและทำหน้าที่ของตนเองได้อย่างดีเยี่ยม อาจเป็นเพราะนักเปียโนและนักเชลโลระดับโลกทั้งสองคนมีความเป็นตัวของตัวเองสูงเช่นกัน แต่ผู้วิจัยมองว่าวงทรีโอของฟรอสนั้นมีความแตกต่างกับวงของสโตลซ์แมนอย่างชัดเจนตรงที่เมื่อถึงจุดที่ต้องบรรเลงเดี่ยวนั้นแต่ละคนบรรเลงไปในทิศทางเดียวกันกับผู้บรรเลงประกอบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.3 Eight Pieces for Clarinet Cello and Piano, Op. 83 ประพันธ์โดย **Max Bruch**

ชุดแผ่นเสียง **Bruch** บรรเลงโดย **Pual Meyer (Clarinet), Gérard Cussé (Viola), François-René Duchable (Piano): 1990 Erato Disquesn SA, apex.**

ตัวอย่างที่ 2.12 ภาพหน้าปกชุดแผ่นเสียง Bruch

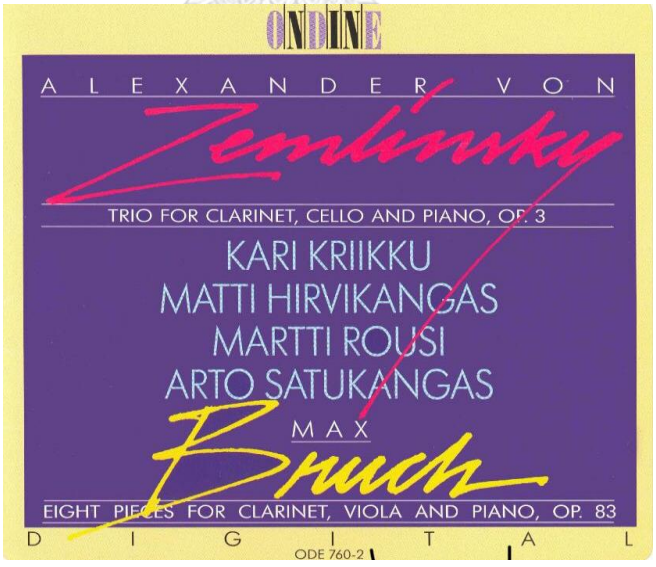
ตัวอย่างที่ 2.13 ภาพศิลปิน พอล เมเยอร์

ในชุดแผ่นเสียงนี้ถือเป็นหนึ่งตัวอย่างที่ผู้วิจัยศึกษาวิถีการบรรเลงอย่างตั้งใจ เนื่องจาก พอล เมเยอร์ คือนักคลาริเน็ตชั้นครูที่มีผลงานการบรรเลงที่ชัดเจน กล่าวคือการสื่ออารมณ์ชัดเจนด้วยลักษณะของน้ำเสียงที่รู้สึกถึงความมุ่งมั่นที่จะสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงได้อย่างพอเหมาะ อีกทั้งในการบรรเลงกระบวนหรือท่อนที่มีจังหวะเร็วนั้น พอลสามารถสร้างสีสันของเสียงคลาริเน็ตได้อย่าง

หลากหลายและชัดเจน ซึ่งการนำเสนอด้วยความแน่นอนและชัดเจนเกิดขึ้นกับนักดนตรีทั้งหมดในชุดแผ่นเสียงนี้ ทุกคนมีทิศทางดนตรีไปในทางเดียวกัน ทำให้เกิดความรู้สึกแปลกใหม่ในบทเพลงนี้ ยกตัวอย่างในกระบวนที่มีความเร็วจังหวะช้าที่ลักษณะการบรรเลงของศิลปินหลายกลุ่มจะให้ความสำคัญในการออกหัวเสียงอย่างทะนุถนอมและระมัดระวังเพื่อให้อารมณ์ของบทเพลงอยู่ในจุดที่เหมาะสมที่สุด ผู้วิจัยใช้คำว่า “การประคองเสียง” แต่ในชุดแผ่นเสียงนี้ พอล นักวิโอลา และนักเปียโนนั้น ออกเสียงด้วยความแน่วแน่ เริ่มเสียงในทันทีโดยที่ไม่ต้องประคองเสียง เปรียบได้เหมือนกับคนที่มีอารณ์สุข เศร้า หัวเราะ ร้องไห้ อย่างชัดเจนโดยไม่ลังเล แม้ในช่วงที่ต้องออกเสียงในความเข้มเสียงที่เบามาก และดนตรีมีความนุ่มนวลอ่อนหวานที่สุดยังมีความชัดเจน สิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง

ชุดแผ่นเสียง **Zemlinsky** บรรเลงโดย **Kari Kriikku (Clarinet), Matti Hirvikangas (Viola), Arto Satukangas: 1990 ondline**

ตัวอย่างที่ 2.14 ภาพหน้าปกชุดแผ่นเสียง Zemlinsky



ตัวอย่างที่ 2.15 ภาพศิลปิน คาริ คริกกู

คาริ คริกกู คือนักคลาริเน็ตชาวฟินแลนด์ที่เป็นที่รู้จักในฐานะนักคลาริเน็ตแนว เคลสเมอร์ (Klezmer) ในชุดแผ่นเสียงนี้คริกกู บรรเลงร่วมกับนักวิโอลาและนักเปียโนชาวฟินแลนด์ คาริ คริกกู เป็นที่รู้จักกันดีในฐานะนักคลาริเน็ตที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของการบรรเลงคลาริเน็ตในเพลงเคลสเมอร์ได้ยากที่จะหาใครเปรียบ เขาได้ก้าวข้ามผ่านขอบเขตของการแสดงดนตรีสู่นักเอ็นเตอร์เทนการแสดงดนตรีสดของเขาในทุกครั้งต้องเป็นที่จดจำของผู้ชม ด้วยวิธีการนำเสนอบทเพลงอย่างสร้างสรรค์ และลีลาท่าทางในการบรรเลงที่ชวนให้หลงใหล ในแผ่นบันทึกเสียงนี้ คาริ คริกกู บรรเลงคลาริเน็ตได้อย่างอ่อนโยนและมีความรู้สึกถึงความแน่วแน่และอยู่ในกรอบของแบบแผนของบทเพลงในยุคโรแมนติก ต่างจากวิธีการบรรเลงที่คุ้นเคยในเพลงเคลสเมอร์ที่มีความอิสระมากกว่า แต่เขาก็บรรเลงออกมาได้เป็นอย่างดีและสอดประสานกับวิโอลาและเชลโลได้อย่างลงตัว สิ่งที่ผู้วิจัยสังเกตถึงความแตกต่างของวิธีการบรรเลงระหว่างบทเพลงแนวเคลสเมอร์ และบทเพลงทรีโอของ แม็กซ์ บรุค นี้ คือเรื่องสีสันของเสียงคลาริเน็ตที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง หากไม่ระบุบนหน้าปกแผ่นบันทึกเสียงว่าผู้บรรเลงคือ คาริ คริกกู ผู้วิจัยอาจไม่ทราบได้ว่าใครคือผู้บรรเลงคลาริเน็ต เนื่องจากเนื้อเสียงของการบรรเลงเพลงของบรุคนั้นมีความหนาและการดำเนินทำนองของมีความสุขุมและมีความละเอียดลออในทุกช่วงเสียง และการบรรเลงที่กลมกลืนกับผู้บรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นอื่นได้เป็นอย่างดี

บทที่ 3
ประวัติคลาริเน็ต การพัฒนาระบบคีย์ แนวคิดและเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง

ในการศึกษาเพื่อตีความและนำเสนอวิธีการบรรเลง นอกจากการศึกษาในผลงานแล้ว ยังจำเป็นต้องศึกษาองค์ความรู้ของเครื่องดนตรีนั้นให้ละเอียดเช่นกันเพื่อเป็นองค์ความรู้ประกอบในการพัฒนาทักษะด้านการบรรเลง ในองค์ความรู้ประกอบของการบรรเลงคลาริเน็ตผู้วิจัยได้จำแนกเป็น 2 ส่วนได้แก่ 1) ประวัติคลาริเน็ตและการพัฒนาระบบคีย์ 2) แนวคิดและเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง

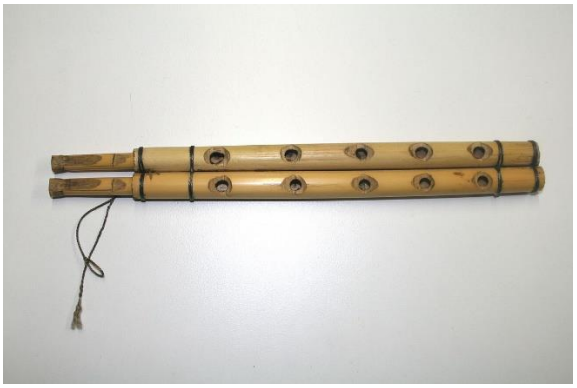
3.1 ประวัติคลาริเน็ต

การศึกษาในเรื่องของประวัติและพัฒนาการของระบบคีย์ (Keys) ของคลาริเน็ตเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งสำหรับนักคลาริเน็ต โดยเฉพาะพัฒนาการของเครื่องดนตรีจะทำให้ทราบและจินตนาการได้ถึงเอกลักษณ์ของเสียง คลาริเน็ตในช่วงเวลานั้นในอดีตที่ตัวแปรสำคัญคือการพัฒนาระบบคีย์ สิ่งเหล่านี้ส่งผลต่อเสียงของคลาริเน็ต เสียงคลาริเน็ตส่งผลต่อจินตนาการของผู้ประพันธ์ปลายทางสุดท้ายส่งต่อไปถึงผู้บรรเลงที่มีหน้าที่ถ่ายทอดผลงาน ในฐานะที่เป็นผู้บรรเลงคลาริเน็ตนั้นผู้วิจัยมุ่งศึกษาประวัติและพัฒนาการของคลาริเน็ตและระบบคีย์ในช่วงเวลาต่าง ๆ เพื่อประกอบการตีความบทเพลงได้อย่างอย่างสมบูรณ์

หากกล่าวถึงต้นกำเนิดของคลาริเน็ตนั้น บรรพบุรุษของคลาริเน็ตต้องนับย้อนหลังยาวนานถึงสมัยอียีปต์โบราณ (2778–2723 ปีก่อนคริสตกาล) มีเครื่องดนตรีประเภทใช้ลิ้นของประเทศอียีปต์มีชื่อเรียกว่า ซุมมารา (Zummara) หรือมีอีกชื่อหนึ่งว่า เมเมต (Memet) เครื่องดนตรีชนิดนี้มีลักษณะของลิ้นที่แยกกับตัวท่อ เป็นเครื่องดนตรีลิ้นเดี่ยวเหมือนคลาริเน็ต แต่จะแตกต่างกันคือ ซุมมารา จะมี 2 ท่อ ซึ่งคล้ายกับเครื่องดนตรีกรีกโบราณที่เรียกว่า อูลอส (Aulos) ซึ่งเป็นท่อขนานกัน 2 ท่อ เวลาเล่นผู้เล่นจะใช้มือซ้ายและมือขวาจับข้างละหนึ่งท่อ[2]

ตัวอย่างที่ 3.1 ซุมมารา (Zummara)

[2] Albert Richard Rice. “A history of Clarinet to 1820” (D.M.A. Dissertation, The Claremont Gradueate School, 1987), 2-3.



ในประเทศอินเดียก็มีเครื่องดนตรีลักษณะคล้ายกันโดยมีเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่เรียกว่า ดับเบิลคลาริเน็ต (Double Clarinet) แต่ชาวอินเดียจะเรียกว่า ปุนกิ (Pungi) หรือ มากูดี (Magudi) ความแตกต่างระหว่างเครื่องดนตรีชิ้นนี้กับ ซุมมารา คือ ลิ้น (Reed) จะอยู่ในไม้ที่มีลักษณะรูปร่างกลมคล้ายน้ำเต้า อยู่ช่วงคอต่อจากปากเป่ามี 2 ท่อเช่นกัน วิธีการเป่าคือ มือซ้ายทำเสียง โดรน (Drone) เสียงโดรน หรือ “Drone music” คือเสียงที่เป็นฮาร์โมนิก (Harmonic) หรือโมโนโฟนิก (Monophonic) ทำหน้าที่เป็นเสียงบรรเลงประกอบ (Accompaniment) โดยลักษณะของเสียงจะเป็นโน้ตหรือคอร์ด เสียงจะยาวต่อเนื่องไปจนจบประโยคเพลงหรือจบเพลง การเล่นเสียงโดรนทำได้โดยสองวิธีคือ การร้องและการใช้เครื่องดนตรีโดยใช้มือขวาบรรเลงทำนองหลัก จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีประเภทใช้ลิ้นคล้ายคลาริเน็ต เครื่องดนตรีชนิดนี้สามารถพบได้ในอารยธรรมหลายแห่งทั่วโลก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.2 ปุนกิ (Pungi)

รูปแบบของคลาริเน็ตที่พบในปัจจุบันได้พัฒนามาจากเครื่องดนตรีในยุคบาโรก (ค.ศ. 1600-1750) มีชื่อเรียกว่า ชาลูโม (Chalumeau) เครื่องดนตรีชนิดนี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับ รีคอร์เดอร์ (Recorder) แต่จะแตกต่างกันอย่างชัดเจนตรงที่ปากเป่า (Mouthpiece) ชาลูโมจะใช้ลิ้นเดี่ยวในการให้กำเนิดเสียง แต่รีคอร์เดอร์ใช้เพียงลมผิวเช่นเดียวกับขลุ่ย เครื่องดนตรีที่มีชื่อว่าชาลูโมนี้กำเนิดขึ้นที่ประเทศฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ 12

ตัวอย่างที่ 3.3 ปี่ชาลูโม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชาลูโมได้พัฒนาขึ้นมาเป็นคลาริเน็ตในภายหลังโดย โยฮันน์ คริสทอฟ เดนเนอร์ (Johann Christoph Denner, ค.ศ. 1655-1707) ข้อมูลของผู้ผลิตคลาริเน็ตรายแรกนั้นได้ปรากฏในหนังสือของ เจ จี ดอพเพลแมร์ (J.G. Doppelmayr) ที่มีชื่อว่า Historische Nachricht von den Numbergischen Mathematicis und Kumstlem โดยตีพิมพ์ที่เมืองนูเร็มเบิร์ก ประเทศเยอรมนี ในปี ค.ศ. 1730 (หลังจากที่ โยฮัน คริสทอฟ เดนเนอร์ เสียชีวิตได้ 23 ปี) โดยดอพเพลแมร์ได้กล่าวคำยกย่องแก่เดนเนอร์ ในหนังสือของเขามีข้อความดังนี้

"ในที่สุดความหลงใหลในศิลปะที่จะทำให้เขาพยายามหาวิธีการพัฒนาสิ่งประดิษฐ์ที่มีความเกี่ยวข้องจากเครื่องมือที่เรียกว่าขลุ่ยรีคอร์เดอร์ (Recorder) ความสำเร็จนี้ได้นำมาสู่จุดเริ่มต้นแห่งศตวรรษของคลาริเน็ต จึงเป็นเรื่องที่น่ายินดีแก่ผู้รักดนตรีทั้งหลายนับตั้งแต่การค้นพบจากโบราณกาล ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่เรียกว่า แรกเก็ตบาสซูน (Rackett Bassoon) และการพัฒนาที่ยาวนานของปี่ชาลูโม"[3]

จากข้อความที่ ดอพเพลแมร์ ได้กล่าวมานั้นดูเป็นการยกย่องเดนเนอร์อย่างมากและดอพเพลแมร์ไม่ได้กล่าวถึงผู้ประดิษฐ์คลาริเน็ตคนอื่นนอกจากเดนเนอร์ จึงนับเป็นข้อสันนิษฐานว่าผู้ที่คิดค้นประดิษฐ์คลาริเน็ตคนแรกนั้นคือ โยฮัน คริสทอฟ เดนเนอร์

3.2 การพัฒนาระบบคีย์ของคลาริเน็ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เรื่องของการพัฒนาระบบคีย์ของคลาริเน็ตนั้นน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง สาเหตุเพราะเป็นเรื่องของการพัฒนากลไกที่พัฒนาโดยนักคลาริเน็ตที่มีฝีมือในแต่ละยุคสมัย อีกทั้งยังมีการพัฒนาต่อเติมส่วนต่าง ๆ ในคลาริเน็ตระบบโบห์ม (Boehm system) ให้พัฒนาขึ้น ซึ่งผู้วิจัยใช้คลาริเน็ตในระบบโบห์ม

ถึงแม้ว่าคลาริเน็ตเพิ่งเกิดขึ้นช่วงศตวรรษที่ 18 แต่การพัฒนาการของคลาริเน็ตอย่างยิ่งยวดในช่วงปี ค.ศ. 1750-1850 นั้นทำให้คลาริเน็ตนั้นเริ่มมีบทบาทความสำคัญในวงออร์เคสตรามากยิ่งขึ้นในยุคคลาสสิก และถูกนำไปใช้ในวงออร์เคสตราอย่างแพร่หลายในยุคโรแมนติก

---

[3] ยศ วณีสอน, "การใช้นิ้วแทนในการเล่นคลาริเน็ต". (วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), 7-9.

การพัฒนาระบบคีย์ของคลาริเน็ตส่วนใหญ่นั้นเพื่อแก้ปัญหาใน 3 ด้าน ได้แก่ 1) น้ำเสียง (Intonation) 2) คุณภาพเสียง (Tone quality) 3) เทคนิคการบรรเลง ในวิจัยฉบับนี้จะกล่าวถึงความเป็นมาของการพัฒนาระบบคีย์ของคลาริเน็ตในอดีตและกล่าวถึงรายละเอียดของระบบคีย์ในปัจจุบัน

จากที่กล่าวมาข้างต้นตามการวิเคราะห์หลักฐานทางประวัติศาสตร์ว่าเดนเนอร์แห่งนูเร็มเบิร์กนั้นได้รับการสันนิษฐานว่าเป็นผู้ประดิษฐ์คลาริเน็ตเครื่องแรก คลาริเน็ตของเดนเนอร์เครื่องแรกนั้นประดิษฐ์ขึ้นในช่วงทศวรรษสุดท้ายของคริสต์ศตวรรษที่ 17 (ราว ค.ศ. 1690) ซึ่งยังคงมีหลงเหลืออยู่บ้างในปัจจุบัน โดยจะมีลักษณะคล้ายกับรีคอร์เดอร์ที่มีปากเป่าสำหรับลิ้นเดี่ยว (Single reed) ในช่วงครึ่งบนของคลาริเน็ตจะมีคีย์อยู่ 2 คีย์ซึ่งอยู่ตรงกันข้ามกันในระนาบเดียวกัน ไม่มีเบล (Bell) และตรงปลายยังมีลักษณะแคบลงอีกด้วย[4]

ตัวอย่างที่ 3.4 คลาริเน็ตในรูปแบบของเดนเนอร์

จากภาพประกอบข้างต้นนั้นคลาริเน็ตจะมี 2 คีย์ที่อยู่ตรงข้ามกันทั้งด้านหน้าและด้านหลัง การเปิดคีย์ใดคีย์หนึ่งจะทำให้เกิดเสียง A และหากเปิดทั้งสองคีย์จะเกิดเป็นเสียง B หากจะให้ได้เสียง Bb ก็จะต้องคลายปากลง ซึ่งเป็นที่แน่นอนว่าเครื่องนี้จะมีปัญหาเรื่องคุณภาพเสียง ต่อมาไม่นานก็ได้มี

[4] Kenneth Adrian Wilson. “Special problem in clarinet technique: A guide for teachers and students.” (D.M.A. Dissertation, The Indiana University, 1971), 4.

การเปลี่ยนตำแหน่งของคีย์ที่ตำแหน่งนิ้วโป้งให้เคลื่อนขึ้นเข้าหาปากเป่าอีกเล็กน้อย การทำเช่นนี้จะทำให้สามารถสร้างเสียง Bb ได้โดยไม่ต้องอาศัยการคลายปาก

เบล (Bell) เป็นส่วนประกอบถัดมาที่ได้รับการพัฒนาโดยการยืดเบลที่มีให้ยาวออกและเพิ่มคีย์อีก 1 คีย์คือคีย์ B ทำให้สามารถบรรเลงโน้ตตัว E ในช่วงเสียงต่ำได้[5]

ในช่วงแรกนั้นคีย์เสียงต่ำนี้จะควบคุมการเปิดปิดโดยนิ้วโป้ง ต่อมาจึงได้เปลี่ยนคีย์ต่ำนี้ให้สำหรับนิ้วก้อยซ้ายกดแทน จากประเด็นนี้ทำให้ทราบถึงรูปแบบการวางมือว่าให้มือซ้ายอยู่ด้านบนของคลาริเน็ต

อย่างไรก็ตามคลาริเน็ตในช่วงนี้ยังมีข้อจำกัดอยู่มาก สามารถบรรเลงได้เพียงไม่กี่บันไดเสียง บางเสียงจะต้องอาศัยการเปลี่ยนรูปปากในการเปลี่ยนโน้ต ดังนั้นในช่วงยุคบาโรกนี้นักประพันธ์จะนิยมใช้คลาริเน็ตในการบรรเลงเฉพาะโน้ตช่วงสูงที่ฮาร์โมนิกส์ของเครื่องสามารถเปลี่ยนเสียงเป็นบันไดเสียงได้ง่ายด้วยการเปลี่ยนรูปปาก

ตัวอย่างที่ 3.5 พัฒนาการของคลาริเน็ตด้วยการเพิ่มคีย์ B โดยกดคีย์ด้วยนิ้วก้อยซ้าย

ต่อมาได้มีการเพิ่มส่วนประกอบของคลาริเน็ตในปี ค.ศ.1760 คือคีย์ F# และ G# การเพิ่มส่วนประกอบนี้เองทำให้คลาริเน็ตในช่วงนี้มี 5 คีย์ ทำให้ขอบเขตการบรรเลงเพิ่มมากขึ้นหลังจากนั้นคลาริเน็ตจึงเริ่มถูกใช้อยู่ในวงออร์เคสตรา

[5] Kenneth Adrian Wilson. “Special problem in clarinet technique: A guide for teachers and students.” (D.M.A. Dissertation, The Indiana University, 1971), 4.

ตัวอย่างที่ 3.6 คลาริเน็ต 5 คีย์

ในช่วงยุคโรแมนติก (ค.ศ. 1820-1900) มีการใช้คลาริเน็ตในบทเพลงเพื่อแทนตัวละครต่าง ๆ อย่างแพร่หลาย อีกทั้งยังมีนักคลาริเน็ตในระดับเวอร์ทูโอโซ (Virtuoso) มากขึ้นทำให้การพัฒนาของคลาริเน็ตเป็นไปเพื่อเพิ่มขีดจำกัดของนักดนตรีออกไปอีก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อีวาน มุลเลอร์ (Ivan Muller, ค.ศ. 1760-1854) นับเป็นบุคคลสำคัญที่พัฒนาคีย์ของคลาริเน็ตในยุคโรแมนติก เขาได้พัฒนาจากคลาริเน็ตที่มี 5-6 คีย์มาเป็น 13 คีย์ ซึ่งเครื่องระบบนี้ยังคงเป็นที่นิยมอยู่ในบางประเทศ โดยคลาริเน็ต 13 คีย์ที่พัฒนาโดยมุลเลอร์นั้นเริ่มผลิตครั้งแรกในปี ค.ศ. 1812 เป็นคลาริเน็ตเครื่องแรกที่สามารถบรรเลงบันไดเสียงได้อย่างไม่จำกัด แต่เป็นที่น่าแปลกที่ในสมัยนั้นเครื่องที่มุลเลอร์ผลิตขึ้นในช่วงแรกนี้ไม่ได้รับความนิยม สาเหตุเพราะปัญหาของคุณภาพของเสียงในแต่ละโน้ตที่มีความแตกต่างกัน เชื่อว่านักดนตรีในสมัยนั้นมักไม่กังวลเรื่องของความยากง่ายในการบรรเลงเครื่องดนตรี แต่จะใส่ใจกับเรื่องของคุณภาพเสียงเป็นอย่างมาก อย่างไรก็ตาม ผลของการผลิตคลาริเน็ตของมุลเลอร์นี้ก็ทำให้เกิดคลาริเน็ตที่มีคีย์ต่างกัน คือ C Bb และ A ที่นิยมใช้ในวง

ออร์เคสตราอย่างแพร่หลาย[6]

ตัวอย่างที่ 3.7 อีวาน มุลเลอร์

ตัวอย่างที่ 3.8 คลาริเน็ต 13 คีย์ ในรูปแบบของอีวาน มุลเลอร์

[6] Kenneth Adrian Wilson. “Special problem in clarinet technique: A guide for teachers and students.” (D.M.A. Dissertation, The Indiana University, 1971), 9.

จากการศึกษาพบว่าคลาริเน็ตในระบบสมัยใหม่นั้น (Modern clarinet system) มีหลากหลายระบบ แต่มี 2 ระบบที่ประสบความสำเร็จและนิยมใช้อย่างแพร่หลายจนถึงปัจจุบันคือ ระบบโบห์ม (Boehm) และระบบโอห์เลอร์ (Oehler system)

3.2.1 คลาริเน็ตระบบโบห์ม

ถึงแม้จะเป็นที่ทราบกันดีว่าคลาริเน็ตระบบโบห์มนี้เป็นระบบใหม่แต่เครื่องระบบโบห์มถูกนำออกแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1839 ที่กรุงปารีส โดยคลาริเน็ตชิ้นนี้ได้รับการพัฒนาโดย โคลเซ บัฟเฟท์ (Klose-Buffet) โดยดัดแปลงคีย์จากระบบของโบห์มในฟลูต คลาริเน็ตระบบใหม่นี้เริ่มผลิตและนำออกจำหน่ายจริงในปี ค.ศ. 1844 ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกับเครื่องในปัจจุบันเล็กน้อย

จากการศึกษาข้อมูลในงานวิจัยของ Kenneth Adrian Wilson พบว่าการนำคลาริเน็ตระบบโบห์มมาใช้ในช่วงแรกนั้นเริ่มใช้ในสถาบันดนตรีแห่งกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส (Paris Conservatoiry of Music) โคลเซ มีตำแหน่งเป็นอาจารย์คลาริเน็ตที่สถาบันนี้ ต่อมาไม่นานระบบนี้จึงได้เผยแพร่ไปยังสถาบันดนตรีของฝรั่งเศสในวงกว้าง (ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 นี้คลาริเน็ตที่พัฒนาโดยมุลเลอร์ของประเทศเยอรมนีจะเป็นที่นิยมมากจนนับได้ว่าเป็นคลาริเน็ตแห่งยุคโรแมนติกก็ว่าได้ ด้วยลักษณะเสียงที่ไพเราะ กังวาน และสามารถเปลี่ยนเป็นเสียงที่ลุ่มลึกได้ จึงทำให้คลาริเน็ตของมุลเลอร์เป็นที่นิยมมากสมัยนั้น)

ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 นี้เองที่ระบบโบห์มเริ่มเป็นที่ถูกเผยแพร่ไปในหลายประเทศในทวีปยุโรป ประเทศเบลเยี่ยมได้รับคลาริเน็ตระบบนี้ไปเป็นประเทศแรก ๆ และด้วยในสมัยนั้นมีนักคลาริเน็ตจากประเทศฝรั่งเศสและประเทศเบลเยี่ยมที่มีความสามารถมาก จึงทำให้คลาริเน็ตระบบโบห์มแพร่หลายไปทั่วโลก ปัจจุบันระบบนี้เป็นระบบที่ใช้กันมากที่สุดด้วยข้อดีที่ไม่สามารถหาตัวเปรียบเทียบได้ 2 ข้อ คือ ความเท่ากันของโน้ตในบันไดเสียงและความง่ายของระบบนิ้ว

ถึงแม้ว่าในปัจจุบันระบบโบห์มนี้มาแทนที่ระบบมุลเลอร์ของเยอรมัน แต่ในบางประเทศยังคงใช้เครื่องในระบบมุลเลอร์อยู่ เช่น ประเทศเยอรมนี ออสเตรีย รัสเซีย และฮอลแลนด์

ด้วยระบบการกดที่ง่ายและความเท่ากันของเสียง ทำให้คลาริเน็ตระบบโบห์มนี้ส่งผลต่อแซ็กโซโฟน (Saxophone) อีกด้วย[7]

ตัวอย่างที่ 3.9 คลาริเน็ตระบบโบห์ม

3.2.2 คลาริเน็ตระบบโอห์เลอร์

คลาริเน็ตระบบโอห์เลอร์นับได้ว่าเป็นเครือญาติกับคลาริเน็ตระบบมุลเลอร์ 13 คีย์ แต่ในระบบ โอห์เลอร์นี้ได้พัฒนาไปไกลกว่าระบบมุลเลอร์มาก ด้วยระบบนี้ประกอบด้วยคีย์ถึง 21 คีย์และมีระบบกลไกที่ซับซ้อนกว่ามาก ในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 วิลเฮล์ม เฮคเคล (Wilhelm Heckel) และคาร์ล แบร์มันน์ (Carl Baermann) ได้เพิ่มคีย์เข้าไปในเครื่องระบบมุลเลอร์ คลาริเน็ตในรูปแบบของแบร์มันน์นี้จึงประกอบด้วย 19 คีย์ เมื่อเข้าสู่ศตวรรษที่ 20 ได้มีการเพิ่มคีย์โดย ออสการ์ โอห์เลอร์ (Oskar Oehler) จึงทำให้เกิดเป็นคลาริเน็ตระบบโอห์เลอร์ขึ้น ซึ่งได้แพร่หลายไปทั่วเยอรมันและหลายประเทศในทวีปยุโรป[8]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คลาริเน็ตระบบนี้จะมีลักษณะท่อ (Bore) ใหญ่และมีปากเป่าเล็ก (วัสดุส่วนใหญ่ทำจากไม้และรัดลิ้นด้วยเชือก) คลาริเน็ตระบบนี้ได้รับการยกย่องว่าเป็นคลาริเน็ตที่ดีที่สุดด้วยคุณภาพเสียงที่ดี (ต่างจากระบบโบห์มที่โดดเด่นในเรื่องของเทคนิค)

---

[7] Kenneth Adrian Wilson. “Special problem in clarinet technique: A guide for teachers and students.” (D.M.A. Dissertation, The Indiana University, 1971), 10.

[8] Kenneth Adrian Wilson. “Special problem in clarinet technique: A guide for teachers and students.” (D.M.A. Dissertation, The Indiana University, 1971)., 12-13

ตัวอย่างที่ 3.10 คลาริเน็ตระบบโอห์เลอร์

3.3 แนวทางการพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงคลาริเน็ต

แนวทางของการพัฒนาคือการพัฒนาศักยภาพในเรื่องของความแม่นยำถูกต้องในการบรรเลงและการเพิ่มความเร็วของการเคลื่อนไหวนิ้วและการควบคุมเสียงอย่างเป็นธรรมชาติ โดยการรวบรวมข้อมูลจากตำรา การสัมภาษณ์ งานวิจัย และประสบการณ์ของผู้วิจัย โดยแบ่งเป็น 2 แนวคิดคือ

1) แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับลักษณะการวางมือและนิ้ว
2) แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการจัดสรีระของร่างกายและการหายใจ

3.3.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับลักษณะการวางมือและนิ้ว

โทมัส ริดเนอร์ (Thomas Ridenour) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ The Educator's Guide to the Clarinet ว่าตำแหน่งการวางมือและการผ่อนคลาย หากปล่อยมือสบาย ๆ ลงข้างตัวจะพบว่านิ้วของเราจะโค้งเป็นธรรมชาติ เราจึงควรใช้ลักษณะนิ้วที่โค้งเป็นธรรมชาติและผ่อนคลายมาใช้กับการกดคีย์ต่าง ๆ ดังนั้นเราควรจะใช้ส่วนโค้งที่อยู่เกือบปลายนิ้วในการปิดรูคีย์ต่าง ๆ แทนที่จะใช้ส่วนที่แบนของปลายนิ้ว เพื่อรักษาสภาพนิ้วที่โค้งเป็นธรรมชาตินี้ไว้ การวางนิ้วในลักษณะเหยียดตรงนั้นจะทำให้เกิดผลเสียหลายประการ เช่น ทำให้ต้องใช้แรงในการเคลื่อนไหวมากกว่าอีกทั้งยังก่อให้เกิดอาการเกร็งซึ่งจะส่งผลให้การพัฒนาอื่น ๆ เป็นไปได้ช้า ควรให้นักเรียนฝึกหน้ากระจกเพื่อที่จะสังเกตเห็นความสัมพันธ์ของนิ้วและคีย์ว่าเคลื่อนไหวอย่างไร จะทำให้พบสิ่งที่เรียกว่า การเคลื่อนไหวที่ไม่ทำให้เกิดประโยชน์ การผ่อนคลาย (Relax) นั้นไม่ได้เกิดขึ้นเองแต่เกิดขึ้นโดยการรู้ตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การทำอย่างมีสติ ซึ่งจะต้องได้รับการฝึกฝน สิ่งที่สำคัญต้องเตือนนักเรียนตลอดเวลาให้ผ่อนคลายแขนและหัวไหล่ไปพร้อมกับการผ่อนคลายมือและนิ้ว[9]

แลร์รี่ กาย (Lary Guy) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ Hand & Finger Development for Clarinetist เกี่ยวกับการวางมือและนิ้วว่า นิ้วควรเคลื่อนไหวขึ้นลงเหนือรูปิดและคีย์เหมือนค้อนตอกลงเบา ๆ หรือเหมือนการกดลูกสูบโดยใช้กล้ามเนื้อในส่วนบริเวณใต้โคนนิ้วที่เรียกว่า นัคเคิล (Knuckle) ในการกดนิ้วและการเคลื่อนของนิ้วควรรักษาความโค้งของรูปนิ้วได้ตลอด ลักษณะความโค้งของมือและนิ้วให้ฝึกกำลูกเทนนิสและบีบเพื่อรับรู้ความรู้สึกของความโค้งตำแหน่งของการกดนิ้วลงบนรูปิดนั้นควรให้อยู่ในบริเวณเนื้อส่วนตรงกลางของข้อแรกตรงปลายนิ้วชี้ไม่จิกขึ้นไปถึงเล็บหรือไม่ต่ำลงมาถึงข้อต่อของนิ้วเกินไปนัก การซ้อมต่อหน้ากระจกเป็นเรื่องที่สำคัญ ควรซ้อมหน้ากระจกครั้งละ 15-20 นาที เพื่อหาจุดบกพร่องของท่าทางการเป่ารวมถึงรูปแบบของการวางมือและการเคลื่อนนิ้วที่ควรจะผ่อนคลายและเป็นธรรมชาติ การซ้อมหน้ากระจกจะทำให้เราได้พัฒนาอย่างรวดเร็วในระยะเวลาอันสั้น[10]

ดร.ยศ วณีสอน อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และเป็นหัวหน้ากลุ่มคลาริเน็ตแห่งวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra) ได้กล่าวถึงการวางตำแหน่งของมือที่ถูกต้องเหมาะสมว่าปัญหาการวางตำแหน่งของมือและนิ้วที่เหมาะสมนั้นเป็นปัญหาที่พบได้บ่อย นิ้วของคนยาวไม่เท่ากัน ส่วนใหญ่นักเรียนที่มีปัญหาจะเป็นคนนิ้วยาว คนที่นิ้วที่ยาวจะมีปัญหามาก หัวใจหลักของการวางมือและนิ้วคือมือต้องทำเป็นรูปโค้งเหมือนตัว ซี (“C”) เวลากดในลักษณะโค้งจะมีแรงกดมากที่สุดและต้องระวังในเรื่องของนิ้วโป้งขวาเป็นนิ้วที่ต้องรับศึกหนักในการรับน้ำหนักทั้งหมดของคลาริเน็ต ส่วนใหญ่จะเกิดปัญหาการบาดเจ็บกับผู้ที่ซ้อมเป็นระยะเวลานานซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องระวังค่อนข้างมาก บางรายอาจถึงกับต้องผ่าตัดหรือฉีดยาเพื่อรักษาอาการนิ้วล็อคของนิ้วโป้งขวา เวลาวางตำแหน่งนิ้วโป้งขวานั้นควรวางและกะระยะที่เหมาะสมไม่ให้นิ้วเหลื่อมเกินรูและคีย์ของคลาริเน็ต เรื่องของมือและนิ้วที่โค้งเป็นรูปตัว “C” อาจฝึกได้ด้วยการจับลูกเบสบอลหรือลูกเทนนิสและปล่อยแขนลงข้างตัวอย่างอิสระและเป็นธรรมชาติ การวางมือลักษณะนี้

---

[9] W. Thomas Ridenour. “The Educator’s Guide to Clarinet.” Second printing (Duncanville: Copy right Jan, 2002), 6-2 – 6-3

[10] Larry Guy. “Hand and Finger Development of Clarinetist.” Second edition (NY: Rivernote Press, 2007), 13-19.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เป็นรูปแบบที่ผ่อนคลายเป็นธรรมชาติมากที่สุดเพื่อลดอาการเกร็งและบาดเจ็บอีกทั้งยังซ้อมได้เป็นระยะเวลานานขึ้น

รศ. ดร.นพชัย ชลทิศฉันทา อาจารย์สอนคลาริเน็ตที่มหาวิทยาลัยอาร์คันซาส (University of Arkansas) ได้ให้คำแนะนำในการหาตำแหน่งของการวางมือที่ผ่อนคลายที่สุดโดยสามารถทำได้ด้วยการปล่อยแขนทั้งสองข้างทิ้งลงข้างลำตัวตามน้ำหนักแขนจนรู้สึกถึงการผ่อนคลายแล้วจึงยกแขนขึ้นเพื่อสังเกตลักษณะของมือจะเป็นลักษณะโค้งอย่างผ่อนคลาย ลักษณะที่พบนั้นคือรูปแบบของมือและนิ้วที่ควรจะถือคลาริเน็ต อาจสังเกตได้อีกว่าลักษณะโค้งของมือและนิ้วนั้นคล้ายการจับลูกเบสบอล ในส่วนของตำแหน่งการวางนิ้วโป้งขวานั้น รศ. ดร.นพชัย ได้กล่าวว่า ปัญหาของการวางนิ้วโป้งขวาได้ไม่เหมาะสมมักพบเห็นบ่อยไม่ใช่เพียงแต่เป็นปัญหาของคนไทย ในคนต่างชาติก็มีปัญหาเช่นกัน การวางนิ้วโป้งขวากับที่พักนิ้วโป้ง (Thumb rest) ที่เหมาะสมนั้นอาจทำให้เกิดอาการเกร็งไปถึงนิ้วและเกิดอาการบาดเจ็บตามมา เพราะน้ำหนักทั้งหมดของคลาริเน็ตจะทิ้งลงมาที่นิ้วโป้งขวานิ้วเดียว คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่หนักแต่หากเราต้องใช้นิ้วหนึ่งนิ้วเพื่อรองรับน้ำหนักเป็นเวลากว่าชั่วโมงก็สามารถเกิดปัญหาการเกร็งนิ้วและการบาดเจ็บขึ้นได้ ดังนั้น รศ. ดร.นพชัย ชลทิศฉันทา ได้แนะนำตำแหน่งที่เหมาะสมในการวางนิ้วโป้งขวาคือ บริเวณข้อต่อนิ้วโป้งส่วนกลางนิ้วพอดี ซึ่งเป็นบริเวณที่แข็งแรงที่สามารถรับน้ำหนักได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ทั้งนั้นในข้อเท็จจริงตำแหน่งที่แข็งแรงที่สุดของนิ้วโป้งขวาคือข้อต่อและกล้ามเนื้อช่วงโคนนิ้ว แต่หากวางคลาริเน็ตที่ตำแหน่งดังกล่าวจะส่งผลต่อตำแหน่งของนิ้วที่ไม่เหมาะสมกับคีย์กดเพราะมือวางได้ผิดธรรมชาติจะเกิดปัญหาการเกร็งและการบาดเจ็บยิ่งขึ้นกว่าเดิมจึงได้ข้อสรุปว่าตำแหน่งที่แข็งแรงและเหมาะสมที่สุดคือ ตำแหน่งข้อต่อนิ้วโป้งขวาบริเวณส่วนกลางของนิ้วพอดี

จากข้อแนะนำของผู้เชี่ยวชาญหลายคนในเรื่องของแนวคิดและทฤษฎีในเรื่องลักษณะการวางมือและนิ้ว ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่าแนวคิดและรูปแบบการวางมือและนิ้วบนคลาริเน็ตนั้นควรยึดหลักของความผ่อนคลาย (Relax) ทั้งมือและนิ้วอย่างเป็นธรรมชาติ รูปแบบของมือและนิ้วควรเป็นรูปโค้งแบบตัว “C” หรือเหมือนกับการกำลูกเบสบอลหรือลูกเทนนิส ไม่เกร็ง ให้ความรู้สึกเหมือนการปล่อยแขนตามสบายข้างลำตัว

ตำแหน่งที่จะรับน้ำหนักทั้งหมดของเครื่องคือนิ้วโป้งขวาควรอยู่ในบริเวณที่เหมาะสมที่ไม่ทำให้นิ้วที่จะกดลงรูปิดนั้นเสียอาการลักษณะโค้ง ซึ่งหากลักษณะของนิ้วไม่เป็นรูปโค้งจะทำให้เคลื่อนไหวได้ไม่เป็นธรรมชาติ และควรวางเครื่องบนตำแหน่งที่แข็งแรงที่สุดของนิ้วโป้งขวาคือบริเวณข้อต่อตรงกลางนิ้ว เพื่อลดอาการเกร็งและบาดเจ็บที่อาจเกิดขึ้นจากการรับน้ำหนักของนิ้ว

ในเรื่องของการกดนิ้ว นิ้วควรเคลื่อนไหวขึ้นลงเหนือรูปิดและคีย์เหมือนค้อนตอกลงเบา ๆ หรือเหมือนลูกสูบโดยใช้กล้ามเนื้อส่วนบริเวณใต้โคนนิ้วที่เรียกว่า นัคเคิล (Knuckle) ในการกดนิ้วและการเคลื่อนของนิ้วควรรักษาความโค้งของรูปแบบนิ้วไว้ตลอด

การซ้อมเพื่อพัฒนาและแก้ไขจุดบกพร่องควรซ้อมต่อหน้ากระจก เพราะจะได้สังเกตอาการของตนเองจะสามารถจัดท่าทางให้เหมาะสมและแก้ไขปัญหาได้อย่างรวดเร็วในระยะเวลาอันสั้น

3.3.2 การถือคลาริเน็ต

ในความเป็นจริงตัวเครื่องคลาริเน็ตคือปัจจัยที่ทำให้เกิดปัญหา เพราะน้ำหนักของเครื่องนั้นจะถูกรองรับด้วยนิ้วโป้งขวาเพียงนิ้วเดียวซึ่งไม่มั่นคงนัก ผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์ปัญหาและแนวทางแก้ไขปัญหาการถือคลาริเน็ตโดยการให้ความสำคัญกับมือและแขนที่สัมพันธ์กับลำตัวและกระดูกสันหลังซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของร่างกาย ในงานวิจัยของโคปแลนด์ได้กล่าวถึงวิธีการถือคลาริเน็ตโดยก่อนที่จะถือเครื่องจริง ให้จินตนาการว่าตนเองกำลังถือคลาริเน็ตโดยจินตนาการว่าคลาริเน็ตนั้นเบาเหมือนขนนก หลังจากนั้นลองจินตนาการเปรียบความหนักของคลาริเน็ตกับสิ่งอื่นโดยสังเกตว่าหากเปลี่ยนวัตถุจะมีความรู้สึกเปลี่ยนแปลงอย่างไร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบฝึกหัดต่อมาให้ยืนบนพื้นราบ จากนั้นค่อย ๆ ย่อตัวลงจนกระทั่งมือทั้งสองข้างสามารถสัมผัสพื้นได้โดยที่ไม่ต้องเหยียดมือตรงหลัง จากนั้นค่อย ๆ ถ่ายน้ำหนักตัวไปยังมือทั้งสองข้างช้า ในจุดนี้ให้สังเกตความรู้สึกของกล้ามเนื้อในส่วนหลังและแขน พยายามผ่อนคลายมือและแขนอย่างเป็นอิสระให้กล้ามเนื้อบริเวณหลังทำงานอย่างเต็มที่ จดจำความรู้สึกเช่นนี้ไว้และทดลองถือคลาริเน็ตโดยจินตนาการให้รับรู้ถึงความรู้สึกเช่นเดิม การฝึกเช่นนี้จะช่วยในการจัดสรีระของข้อต่อต่าง ๆ ให้ถูกต้องเหมาะสมและเป็นธรรมชาติ โดยต้องจดจำเสมอว่าต้องถ่ายเทน้ำหนักมายังลำตัวและจำความรู้สึกถึงความสัมพันธ์ของระบบมือ แขน หัวไหล่และกระดูกสันหลัง ผู้วิจัยทดลองปฏิบัติและวิเคราะห์ถึงผลที่ได้รับคือรู้สึกถึงน้ำหนักของคลาริเน็ตที่เบาลงและอาการเกร็งของกล้ามเนื้อส่วนแขนน้อยลงอีกด้วย

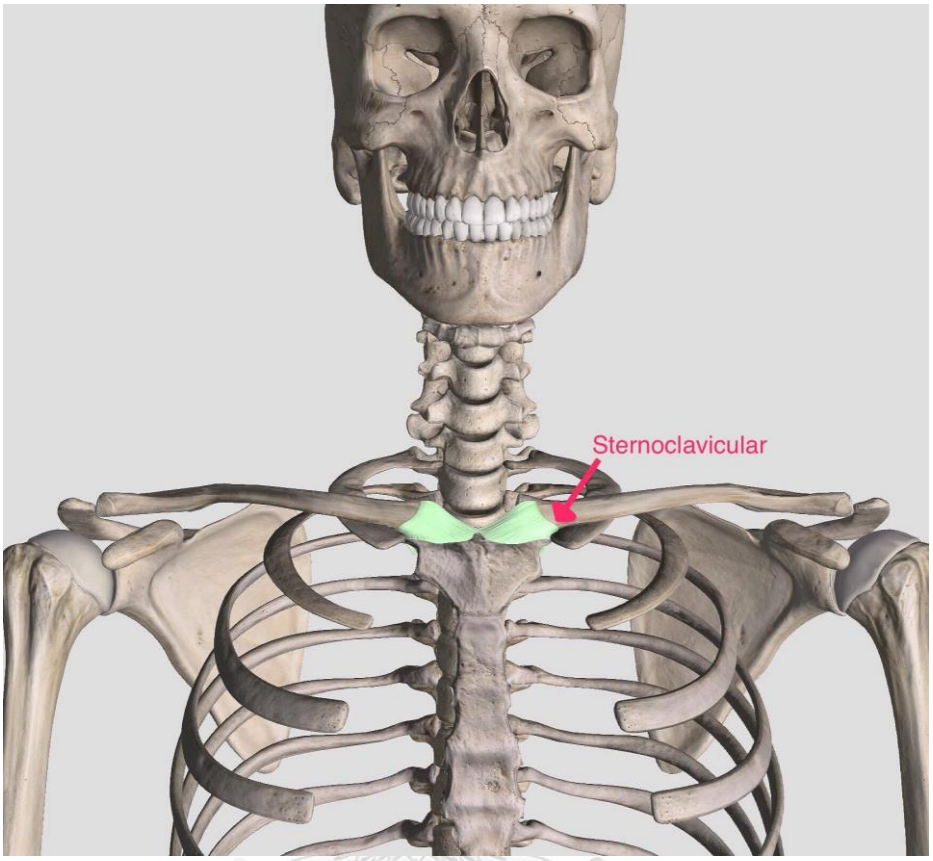
3.3.3 หัวไหล่และต้นแขน

จากการศึกษางานวิจัยของโคปแลนด์ ผู้วิจัยทดลองนั่งหรือยืนในท่าทางที่สบาย และถือคลาริเน็ตโดยให้รู้สึกว่าใช้กระดูกสันหลังและลำตัวในการช่วยบังคับมือขวาให้ประคองคลาริเน็ต ไม่ได้ใช้เพียงแรงจากมือและนิ้วโป้งขวาเพียงอย่างเดียว คำถามคือ ต้องวางนิ้วโป้งแบบใดเพื่อให้สามารถถ่ายน้ำหนักไปยังต้นแขนและลำตัวได้และเพื่อให้การเคลื่อนไหวของนิ้วเป็นไปอย่างอิสระและไม่เกิดอาการบาดเจ็บ จากการศึกษาและทดลองพบว่าควรใช้ช่วงข้อต่อกลางของนิ้วโป้งเป็นจุดรับน้ำหนักและส่งแรงในการประคองคลาริเน็ต เนื่องจากจุดนี้เป็นจุดที่แข็งแรงรองจากโคนของนิ้วที่เป็นจุดที่แข็งแรงที่สุด

นักคลาริเน็ตต้องรู้จักกับระบบของแขนและลำตัวก่อน โดยปกติมักเข้าใจว่าข้อต่อตั้งแต่ลำตัวไปจนถึงมือนั้นมี 3 ข้อ คือ หัวไหล่ ศอก และข้อมือ แต่ในความเป็นจริงนั้นมีถึง 4 ข้อ โดยส่วนที่เพิ่มมาคือ “Sternoclavicular” (กระดูกอ่อนตรงข้อต่อระหว่างไหปลาร้าสองข้างกับกระดูกกลางลำตัวด้านหน้า) วิธีการหา Sternoclavicular คือใช้มือทั้งสองข้างลูบผ่านไหปลาร้าเข้ามาสู่กลางลำตัวก็จะพบข้อต่ออยู่สองข้าง จึงเข้าใจได้ว่าแท้ที่จริงแล้วการเคลื่อนไหวของแขนนี้เริ่มต้นจากข้อต่อนี้ไม่ใช่ที่หัวไหล่อย่างที่เคยเข้าใจผิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.11 Sternioclavicular



สาเหตุที่ต้องศึกษาให้รู้ลึกและเข้าใจถึงระบบร่างกายตรงจุดนี้ เพราะกระดูกอ่อน Sternoclavicular นั้นเป็นจุดเชื่อมต่อไหปลาร้าที่ส่งต่อไปยังหัวไหล่ แขน มือ และนิ้ว ตามลำดับอีกทั้งยังเป็นจุดที่เชื่อมกับซี่โครงและกระดูกสันหลัง จึงเข้าใจได้ว่าการเคลื่อนไหวของร่างกายหรือการหายใจล้วนมีผลต่อร่างกายในทุกส่วน ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงต้นเหตุแห่งการเกร็งแขน มือ และนิ้วมือจากการหายใจ

3.3.4 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการจัดสรีระของร่างกายและการหายใจ

จากการศึกษาค้นคว้าตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้พบข้อมูลในเรื่องของการจัดสรีระร่างกายให้เหมาะสมกับการบรรเลงคลาริเน็ต และมุ่งเน้นการจัดสรีระร่างกายให้เป็นไปตามธรรมชาติ โดยมีหลักแนวคิดคือ การทำงานของร่างกายนั้นมีความสัมพันธ์และเชื่อมต่อกันได้ทุกส่วน ทั้งนี้ในเรื่องของการบรรเลงคลาริเน็ต เทคนิคการหายใจมีส่วนในการเชื่อมโยงกับสรีระร่างกายอย่างมาก ผู้วิจัยได้

พบงานวิจัยชิ้นสำคัญที่เกี่ยวกับเทคนิคที่ชื่อว่า อเล็กซานเดอร์เทคนิค (Alexander Technique) โดยผลงานวิจัยนั้นมีชื่อว่า Applied Anatomy in the Studio: Body Mapping and Clarinet Pedagogy เป็นงานวิจัยระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิตของ ชอน แอล โคปแลนด์ (Shawn L. Copland) ใช้เทคนิคดังกล่าวกับการบรรเลงคลาริเน็ตจากมหาวิทยาลัยนอร์ทแคโรไลนา (University of North Carolina) และผลงานวิจัยที่มีชื่อว่า Body mapping: An instructional strategy for teaching the Alexander Technique to music students (1999) งานวิจัยระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิตของ มารีเบ็ท จิลล์ ฮาร์ทวิก นูบ (Maribeth Jill Hartwig Knaub) จากมหาวิทยาลัยพิทส์เบิร์ก (Pittsburgh University)

แนวคิดในงานวิจัยที่สำคัญของโคปแลนด์ได้กล่าวว่า ตำราเกี่ยวกับการสอนคลาริเน็ตในปัจจุบันไม่ได้กล่าวถึงการประสานงานกันของสรีระร่างกายในการบรรเลงคลาริเน็ตอย่างชัดเจนนัก ในบางครั้งมีการกล่าวถึงระบบการทำงานของกล้ามเนื้อและระบบทางกายภาพที่ไม่ถูกต้อง จึงได้มีความคิดริเริ่มศึกษาค้นคว้าข้อมูลในเรื่องของการจัดสรีระร่างกาย (Body Mapping) ซึ่งแนวคิดนี้ถูกสนับสนุนโดยแนวคิดของอเล็กซานเดอร์เทคนิค ในปัจจุบันนี้ได้มีความสนใจเกี่ยวกับการสรีระร่างกายในการบรรเลงดนตรีมากขึ้น โดยบทความต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องล้วนมาจากเหล่าผู้สอนมีความสนใจในการนำเอาเรื่องการจัดสรีระร่างกายมาปรับใช้ในการสอนของตนเองเช่นกัน แต่ในปัจจุบันยังไม่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแนะนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้กับการสอนคลาริเน็ต งานวิจัยฉบับนี้จึงมุ่งมั่นและตั้งใจที่จะศึกษาและนำแนวคิดการจัดสรีระมาใช้กับการสอนและการบรรเลงคลาริเน็ต [11] งานวิจัยที่ผู้วิจัยนำมาเป็นข้อมูลนี้จะเน้นในเรื่องของการนำแนวคิดของการจัดสรีระร่างกายและวิเคราะห์หาจุดผิดพลาด ทั้งในเรื่องของการหายใจ การนั่ง การยืน และการถือคลาริเน็ต โดยได้ดัดแปลงมาจากองค์ความรู้ของกายวิภาคศาสตร์

ในการฝึกฝนคลาริเน็ตโดยทั่วไปนั้นผู้สอนมักจะเน้นไปที่วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นหลักควบคู่กับการกล่าวถึงเรื่องของเทคนิค ทฤษฎี ประวัติ และการตีความบทเพลง แต่สิ่งที่ถูกมองข้ามคือการรับรู้ว่าแท้จริงแล้วเครื่องดนตรีเป็นเพียงปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดเสียง ยังมีอีกปัจจัยหนึ่งคือ ผู้บรรเลงซึ่งในความเป็นจริงนั้นผู้บรรเลงควรเรียนรู้ในการใช้ร่างกายให้ถูกต้องเหมาะสมตั้งแต่เมื่อแรกเริ่ม

[11] Shawn L. Copeland. “Applied Anatomy in the Studio: Body Mapping and Clarinet Pedagogy.” (D.M.A. Dissertation, The University of North Carolina, 2007), 1.

ฝึกหัดเครื่องดนตรี เพื่อการสร้างเสียงได้อย่างเป็นธรรมชาติและป้องกันการเกิดอาการบาดเจ็บของร่างกายจากการจัดสรีระร่างกายที่ผิดธรรมชาติ

ในบางครั้งนักดนตรีอาจกังวลกับการเสียงานมากจนเกินไป จึงนึกถึงแต่เรื่องของความสามารถและมุ่งเน้นแต่การซ้อม โดยไม่ได้สนใจถึงระบบร่างกาย รวมทั้งไม่ได้นำเรื่องของกายภาพนี้ไปปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญ แต่ในปัจจุบันความก้าวหน้าทางการแพทย์นั้นได้เข้าใกล้กับนักดนตรีมากขึ้น จึงทำให้นักดนตรีที่มีปัญหาด้านร่างกายเข้ารับการรักษา โดยส่วนใหญ่แล้วผู้มีปัญหาจะได้รับการรักษาด้วยการฝึกอเล็กซานเดอร์เทคนิค ซึ่งจะทำให้รู้ว่าพฤติกรรมในการบรรเลงดนตรีของเรานั้นสิ่งใดที่ผิด อวัยวะส่วนใดที่ใช้มากเกินไปหรืออะไรที่เป็นสาเหตุของการเกร็ง

พฤติกรรมการใช้ร่างกายที่ผิดวิธีนั้นพบว่าจะอยู่ในพฤติกรรมที่เรากระทำอยู่ทุกวัน การใช้อเล็กซานเดอร์เทคนิคนี้จะทำให้ค้นพบข้อผิดพลาดเหล่านี้และแก้ไข สามารถทำให้อวัยวะที่บาดเจ็บกลับมาทำงานได้อย่างเดิม นอกจากนี้ยังช่วยให้ลดความตื่นเต้น ช่วยให้หายใจได้ดีขึ้น ป้องกันการเจ็บปวดหรือหมดแรงในขณะแสดงได้อีกด้วย

การจัดสรีระร่างกายนี้เกี่ยวข้องกับอเล็กซานเดอร์เทคนิคโดยตรง ซึ่งพัฒนาโดย วิลเลียม โคนาเบิล (William Conable) อาจารย์สอนเชลโลที่มหาวิทยาลัยโอไฮโอ (Ohio University) ประเทศสหรัฐอเมริกา การจัดสรีระนี้เป็นการนำหลักกายวิภาคศาสตร์มาประยุกต์ใช้กับการบรรเลงดนตรี โดยโคนาเบิลได้ค้นพบหลักการทำงานของสรีระเมื่อเล่นดนตรีและสังเกตเห็นระบบการทำงานทั้งหมด ในการฝึกนักเรียนก็จะได้รู้จักกับระบบเหล่านี้ อีกทั้งยังรู้วิธีการยืดหยุ่นกล้ามเนื้อเพื่อลดอาการบาดเจ็บจากการใช้ร่างกายผิดวิธีทำให้สามารถแสดงได้ดีขึ้นอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 3.12 วิลเลียม โคนาเบิล

หลังจากนั้น บาร์บารา โคนาเบิล (Barbara Conable) ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับหลักการจัดสรีระร่างกายของนักดนตรี ได้มีการจัดสัมมนาต่าง ๆ ทำให้เรื่องของการจัดสรีระของนักดนตรีเป็นที่สนใจมากขึ้นและช่วยให้นักเรียนสังเกตตัวเองว่าอยู่ในท่าทางที่ถูกต้องเหมาะสมหรือไม่ กลไกของร่างกายทำงานอย่างไร แนวคิดนี้คือแนวคิดที่สนับสนุนอเล็กซานเดอร์เทคนิค บางครั้งนักเรียนอาจจะปฏิบัติตามอเล็กซานเดอร์เทคนิคยังไม่ได้เพราะอาจจะมีความซับซ้อนเกินไป แต่ในเรื่องพื้นฐานเช่นการจัดสรีระนี้จะทำให้นักเรียนหันมาสนใจในการแก้ปัญหาเกี่ยวกับร่างกายของตนเองมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.13 บาร์บารา โคนาเบิล

การจัดท่านั่งหรือยืนที่มีความสมดุลและการถือคลาริเน็ตตามหลักที่ถ่ายน้ำหนักไปยังส่วนล่างของหลังจะทำให้มือและแขนมีอิสระและทำให้ลำตัวไม่เกร็ง ทำให้สามารถหายใจได้สะดวกขึ้นอีกด้วย

การหายใจในการบรรเลงเครื่องเป่านั้นมีกระบวนการที่ซับซ้อนและอธิบายได้ยาก เพราะอวัยวะต่าง ๆ นั้นอยู่ภายใน เราไม่สามารถมองเห็นลม ซี่โครง ปอด หรือกระบังลมได้ นอกจากนี้การรับรู้ความรู้สึกของอวัยวะเหล่านี้ก็ไม่เหมือนความรู้สึกของอวัยวะทั่วไป แน่นอนว่าเราหายใจกันเป็นมาตั้งแต่เกิดไม่ต้องมาสอนกันอีกแล้ว แต่สิ่งที่สำคัญที่ต้องสังเกตคือกล้ามเนื้อและอวัยวะต่าง ๆ ที่ใช้ในกระบวนการหายใจว่าทำงานได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์หรือไม่

3.3.5 โครงสร้างของระบบหายใจช่วงบน

ในการหายใจปกติคนเราจะเอาลมเข้าทางจมูก ขนจมูกและโครงสร้างของจมูกจะทำให้อากาศที่เข้าไปนั้นมีความอบอุ่นพอสำหรับร่างกาย จากนั้นก็จะลำเลียงลมผ่านช่วงลำคอเพื่อลงไปถึงปอด ข้อผิดพลาดที่จะพบได้บ่อยในการใช้ร่างกายในระบบการหายใจช่วงบนนี้มี 2 ข้อ คือ 1) นักเรียนบางคนจะจัดวางหลอดอาหารไว้หน้าหลอดลมจะทำให้เกิดเสียงเวลาหายใจ 2) กล้ามเนื้อที่ใช้ในการหายใจนั้นไม่ได้อยู่ที่บริเวณลำคอ การที่ใช้กล้ามเนื้อบริเวณลำคอบีบหลอดลมให้เล็กลงและทำให้ลมเข้าปอดเร็วขึ้นนั้นเป็นวิธีที่ผิด ก่อให้เกิดอาการเกร็งของกล้ามเนื้อช่วงคอและทำให้เกิดเสียงเวลาหายใจ

3.3.6 โครงสร้างของระบบหายใจช่วงล่าง

มีความเข้าใจที่สับสนในกระบวนการหายใจเข้าเป็นอย่างมาก ทั้งในเรื่องของการให้หายใจลงไปข้างล่าง หายใจจากข้างล่าง หายใจโดยกระบังลม และการไม่ยกไหล่ สิ่งเหล่านี้ทำให้นักเรียนหายใจผิดวิธี ทำให้เข้าใจผิดคิดว่าปอดมีขนาดใหญ่มากทั่วลำตัว ในความเป็นจริงนั้นปอดมีขนาดแค่ 1 ใน 3 ของลำตัวช่วงบนเท่านั้น ซึ่งอยู่ภายในกระดูกส่วนหน้าอก

ซี่โครงข้างละ 12 ซี่ ทั้งหมด 24 ซี่นี้เป็นกลไกหลักในการยืดหยุ่นช่องว่างในลำตัว ซึ่งซี่โครงทั้งหมดจะยึดอยู่กับกระดูกสันหลัง เราจะต้องคิดว่าซี่โครงนี้เป็นเหมือนกรงขัง เพราะซี่โครงสามารถยืดหยุ่นได้ ทั้ง 24 ซี่สามารถเคลื่อนไหวและมีความยืดหยุ่น ดังนั้นเราจึงมีข้อต่ออีก 24 ข้อในการช่วยในการหายใจ

3.3.7 การเคลื่อนไหวร่างกายสำหรับการหายใจ

ในงานวิจัยของโคปแลนด์ได้กล่าวว่ากระบังลมเป็นอวัยวะที่สำคัญที่สุดในการหายใจ เวลาหายใจเข้ากระบังลมก็จะกดตัวลง หายใจออกกระบังลมก็จะยกตัวขึ้น กระบังลมนี้เป็นเหมือนตัวกั้นระหว่างอวัยวะช่วงบนและล่าง จะไม่มีอากาศลงไปต่ำกว่ากระบังลมนี้ได้อีก ปอดและหัวใจจะอยู่ด้านบนของกระบังลม กระเพาะและอื่น ๆ จะอยู่ด้านล่าง

ในการหายใจเข้า กระบังลมจะทำหน้าที่สองอย่างคือ กดตัวลงเป็นเหมือนรูปโดมที่มีขนาดเตี้ยลงจากปกติเพื่อเพิ่มพื้นที่ช่วงบนให้สามารถเก็บลมได้มากขึ้นและยังเป็นตัวช่วยให้ซี่โครงเปลี่ยนรูปไปด้วย เมื่อกระบังลมกดตัวลงก็จะดันให้ซี่โครงขยายออกจากกัน การขยายตัวของซี่โครงนี้จะช่วยลดแรงกดดันภายในช่องอก ทำให้ลมสามารถผ่านเข้ามาได้ง่ายและมากขึ้น

การกดตัวลงของกระบังลมนี้จะส่งผลต่ออวัยวะช่องท้อง ถึงแม้ว่าในความเป็นจริงกระบังลมจะกดตัวลงไม่มาก แต่ก็ได้ส่งผลต่ออวัยวะอื่น ๆ ภายในช่องท้องให้ต้องขยับเช่นกัน สังเกตได้ว่าเมื่อหายใจเข้าแล้วบริเวณท้อง เอว และหลังจะขยายออกได้ เนื่องจากอวัยวะภายในถูกกระบังลมดันลงมา ต้องจำไว้เสมอว่าการขยายออกของช่องท้องนี้สามารถเป็นได้รอบด้าน ไม่ใช่เพียงด้านหน้าอย่างเดียว

นอกจากนี้กระดูกเชิงกรานก็ยังเกี่ยวข้องกับระบบหายใจด้วย เมื่ออวัยวะต่าง ๆ ถูกกระบังลมดันลงมาแล้ว หากกระดูกเชิงการสามารถเคลื่อนไหวได้ ก็จะถูกดันลงมาตามอวัยวะต่าง ๆ เช่นกัน

กล่าวคือหากกระดูกเชิงกรานสามารถเคลื่อนไหวได้ อวัยวะในช่องท้องก็สามารถกดตัวลงได้อีก กระบังลมก็สามารถกดตัวลงได้อีกเช่นเดียวกัน รวมถึงซี่โครงก็จะขยายออกได้และจะทำให้ช่องอกกว้างขึ้น สามารถเก็บลมได้มากขึ้นอีกด้วย หลังจากที่ทุกส่วนขยายออกอย่างเต็มที่แล้ว เมื่ออากาศออกจากปอดไป อวัยวะต่าง ๆ ก็จะกลับมาสู่สภาวะเดิม ซึ่งทั้งหมดนี้คือกระบวนการของการหายใจ

3.3.8 การควบคุมการหายใจ

จากการศึกษาพบว่า สำหรับนักคลาริเน็ตการเข้าใจในระบบการเคลื่อนไหวของการหายใจออกนี้คือสิ่งสำคัญในการควบคุมการใช้ลม ในขณะที่เราหายใจเข้า ซี่โครงจะขยายออกพร้อมกับกระบังลมจะกดลง ทำให้พื้นที่ช่องอกมีขนาดมากขึ้น เก็บลมได้มากขึ้น ปอดป ไม่ใช่กล้ามเนื้อจึงไม่สามารถขยับอะไรได้ด้วยตัวเอง ในทางกลับกันเวลาหายใจออกซี่โครงก็จะบีบเข้าเพื่อดันในลมออกมา ดังนั้นการควบคุมซี่โครงและกล้ามเนื้อบริเวณซี่โครงเป็นสิ่งสำคัญในการควบคุมความเร็วของลมที่เป่าออกมา รวมถึงเป็นการควบคุมคุณภาพของเสียงอีกด้วย

กระบังลมนั้นทำหน้าที่หลักในการหายใจเข้า ส่วนเวลาหายใจออกนั้นกระบังลมเป็นเหมือนตัวช่วยเหลือกล้ามเนื้อซี่โครงเท่านั้น ในการหายใจออกนั้นกระบังลมก็แค่ทำหน้าที่กลับไปยังสภาพปกติของมันเท่านั้น เราไม่สามารถดันกระบังลมเพื่อเพิ่มความเร็วของลมที่ออกจากปอดได้ คนที่คิดว่าสามารถเพิ่มแรงดันจากกระบังลมได้นั้นจะทำให้เกิดการเกร็งตัวของกล้ามเนื้อหน้าท้อง ซึ่งจะส่งผลต่ออวัยวะภายใน ทำให้มีปัญหาในการหายใจเข้าต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในเรื่องที่เกี่ยวกับการแทนที่กันของอวัยวะต่าง ๆ รวมทั้งการเคลื่อนไหวในบริเวณช่องท้องเวลาหายใจเข้านี้เป็นอีกแนวคิดหนึ่งที่จะช่วยเรื่องการหายใจออก จากการศึกษาพบว่าในความจริงแล้วในช่องท้องนั้นถูกปิดสนิท ซึ่งถูกปิดโดยกระบังลมที่อยู่ด้านบน ในด้านข้างถูกกั้นโดยกล้ามเนื้อส่วนท้องและเอวโดยรอบ ด้านล่างถูกปิดด้วยกระดูกเชิงกราน เวลาที่เราหายใจเข้านั้นสิ่งที่เปลี่ยนไปคือรูปร่างของช่องท้อง ไม่ใช่ขนาดความจุของมัน กล่าวคือกระบังลมจะกดตัวลงมาเพื่อดันอวัยวะต่าง ๆ ในช่องท้องนี้ให้เปลี่ยนไป ในการหายใจออกจึงเป็นแค่การคืนตัวของกระบังลมและอวัยวะอื่น ๆ เช่น กล้ามเนื้อท้องส่วนเอว และเชิงกราน ให้กลับไปอยู่ในสภาวะปกติเท่านั้น

นักคลาริเน็ตควรใช้กระดูกสันหลังเป็นตัวช่วยอวัยวะอื่น ๆ สำหรับการหายใจ จะเห็นว่าตั้งแต่จมูก หลอดลม ปอด ซี่โครง กระบังลม และอวัยวะภายในช่องท้อง ทั้งหมดนี้อาศัยจุดศูนย์กลาง

เดียวกันของร่างกายคือกระดูกสันหลัง ทั้งหมดนี้จะขึ้นอยู่กับกระดูกสันหลังไม่ว่าทางใดทางหนึ่ง เช่น ซี่โครงที่ขยายออกเวลาหายใจเข้านั้นก็มีข้อต่อเชื่อมกับกระดูกสันหลัง ในขณะที่อวัยวะในช่องท้องต่าง ๆ เคลื่อนตัวเพราะกระบังลมกดลงมากจะมีกระดูกสันหลังส่วนล่างคอยควบคุมอยู่ เห็นได้ว่ากระดูกสันหลังนั้นมีความสำคัญต่อระบบการหายใจมาก ดังนั้นผู้สอนจึงต้องดูแลนักเรียนและสังเกตท่านั่งหรือท่ายืนต่าง ๆ นั้นว่าส่งผลต่อแนวกระดูกสันหลังหรือไม่ เพราะจะนำไปสู่การแก้ปัญหาที่ถูกต้อง[12]

3.3.9 พฤติกรรมการจัดสรีระที่ผิดในการหายใจ

ผู้สอนหลายคนมักให้นักเรียนหายใจลงไปข้างล่างลึก ๆ เพื่อให้นักเรียนหายใจได้มากขึ้น แต่แนวคิดนี้อาจทำให้นักเรียนสับสนได้ จากข้อเท็จจริงสองอย่างคือ

1) ลมไม่สามารถผ่านลงไปได้ต่ำกว่ากระบังลม ดังนั้นคำพูดที่ว่า หายใจลงท้องหรือการสื่อความหมายที่คล้ายกันนี้เป็นคำพูดที่ผิด และอาจทำให้นักเรียนสับสน

2) เรามักจะลืมให้ความสำคัญกับช่วงบนของหน้าอกในการหายใจ ในความเป็นจริงปอดอยู่ภายในกระดูกหน้าอกและอยู่ในช่วงบนเท่านั้น เราจึงต้องคำนึงถึงลำตัวทั้งหมดในการหายใจด้วย โดยปล่อยให้ช่องท้องขยายตัวจากการกดลงของกระบังลมได้เต็มที่ เพื่อให้เกิดช่องว่างบริเวณอกมากขึ้น และต้องปล่อยให้กระดูกซี่โครงขยายออกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มีแบบฝึกหัดที่ผู้สอนกดมือลงที่ท้องของนักเรียนและบอกว่าให้หายใจออกโดยที่ยังคงมีแรงต้านที่ท้องที่ทำต่อมืออยู่ เหมือนให้เกร็งท้องเพื่อให้ลมต่อเนื่อง (Support) ซึ่งการกระทำแบบนี้เป็นวิธีที่ผิด เพราะร่างกายเราทำงานเป็นระบบ ถ้าต้องการให้ลมออกมาได้อย่างสม่ำเสมอก็ต้องใช้กล้ามเนื้อในการดันลมออกมา ไม่ว่าจะเป็นซี่โครงที่ต้องอาศัยการดึงกลับของกระบังลมและกระบังลมเองก็ต้องทำให้กล้ามเนื้อบริเวณช่องท้องกลับมาอยู่ที่เดิม เพื่อให้กระบังลมกลับขึ้นไปดังเดิมการเกร็งเพื่อไม่ให้อาการท้องยุบลงนั้นเป็นการฝืนธรรมชาติ และไม่ได้ช่วยอะไรกับการหายใจออกหรือเป่าออกเลยแม้แต่น้อย

---

[12] Shawn L. Copeland. “Applied Anatomy in the Studio: Body Mapping and Clarinet Pedagogy.” (D.M.A. Dissertation, The University of North Carolina, 2007), 70-71.

ผู้สอนบางคนจะกำชับว่าห้ามยกไหล่เวลาหายใจ ซึ่งมีเหตุผลคือพฤติกรรมการยกไหล่นั้นเป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นและอาจทำให้เกิดอาการเกร็งลำตัวท่อนบนได้ แต่อย่างไรก็ตามการบังคับไม่ให้ไหล่ขยับเลยไม่ว่ากรณีใดก็ตามจะทำให้เกิดอาการเกร็งเช่นกัน และทำให้ไม่สามารถหายใจเข้าได้ดีเท่าที่ควร ทางที่ดีควรปล่อยให้หัวไหล่เป็นธรรมชาติ ไม่ทิ้งน้ำหนักหรือฝืนยกขึ้นแต่อย่างใด เนื่องจากระบบกระดูกหัวไหล่นั้นเชื่อมต่อกับกระดูกข้อต่อกลางหน้าอกบริเวณไหปลาร้าโดยตรง ซึ่งเกี่ยวข้องกับซี่โครงและช่องว่างภายในทรวงอก ดังนั้นหากหายใจเข้าแล้วทำให้ช่องว่างในช่วงอกเพิ่มขึ้น ซี่โครงขยายตัวออกจากกันจึงมีความเป็นไปได้ที่จะทำให้ไหล่ยกตัวขึ้น ต้องทำความเข้าใจหรือสังเกตว่ากระดูกดังกล่าวเชื่อมกันอย่างไร และต้องให้เข้าใจว่าปอดเราเริ่มต้นตั้งแต่กระดูกช่วงนี้แล้ว ถ้าส่วนนี้สามารถขยายออกได้ก็เท่ากับว่ามีพื้นที่เก็บลมมากขึ้นอีก

จากการศึกษาและประสบการณ์ของผู้วิจัยพบว่าประโยคที่กล่าวว่า ให้หายใจลงท้อง อย่ายกไหล่ หรือแม้แต่ ให้นั่งหรือยืนตัวตรง ทั้งหมดนี้จะทำให้ระบบการหายใจถูกบีบ หายใจได้ไม่มาก และนำไปสู่อาการเกร็ง บาดเจ็บ และสับสนได้ ซึ่งทำให้การพัฒนาเทคนิคหรือคุณภาพเสียงนั้นทำได้ไม่เต็มที่ จากการศึกษาเรื่องสรีระร่างกายแล้วจะทำให้เราพบว่าอวัยวะแต่ละส่วนทำงานอย่างไร แนวคิดต่าง ๆ มีความหน้าเชื่อถือมากน้อยเพียงใด

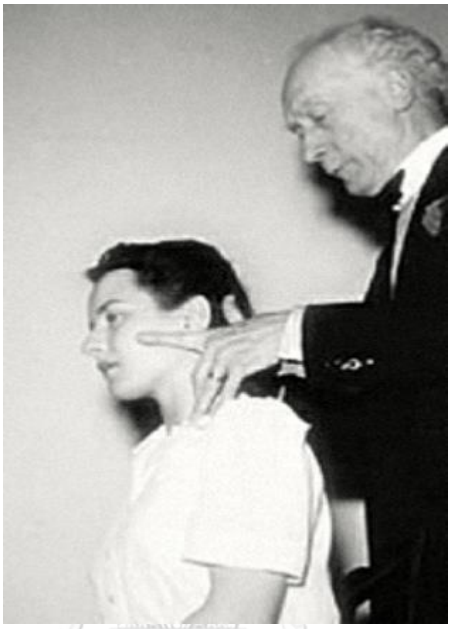
ร่างกายของมนุษย์นั้นซับซ้อนมาก ไม่มีระบบใดที่ทำงานอย่างโดดเดี่ยว อวัยวะทั้งหมดล้วนเกี่ยวข้องกัน และนักคลาริเน็ตก็ไม่สามารถใช้งานร่างกายได้อย่างดีหากเขาไม่เข้าใจในระบบ ไม่รู้วิธีการควบคุมต่าง ๆ ไม่รู้จักสมดุลของร่างกาย เมื่อร่างกายทำงานอย่างดีแล้ว เครื่องดนตรีจะไม่ได้เป็นเพียงอุปกรณ์ แต่จะกลายเป็น “ส่วนหนึ่งของร่างกาย”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.10 อเล็กซานเดอร์เทคนิคกับการจัดสรีระร่างกาย

ผู้วิจัยในฐานะคลาริเน็ตมักมีความสนใจที่จะค้นคว้าเกี่ยวกับอเล็กซานเดอร์เทคนิคเพื่อให้ทราบว่าเทคนิคนี้คืออะไร จะช่วยพัฒนาศักยภาพของการบรรเลงคลาริเน็ตได้จริงหรือไม่ จากการศึกษาพบว่าในความเป็นจริงแล้วอเล็กซานเดอร์เทคนิคคือแนวคิดในการวิเคราะห์ร่างกายว่าร่างกายของตนเองส่วนใดที่ทำให้เกิดอาการเกร็งและบาดเจ็บ วิเคราะห์ว่าเราควรจะเคลื่อนไหวอย่างไร และในความเป็นจริงแล้วเราเคลื่อนไหวอย่างไรกันแน่ ซึ่งเทคนิคนี้จะช่วยให้ผู้ฝึกเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระและเป็นธรรมชาติ

ตัวอย่างที่ 3.14 การสอนจัดสรีระร่างกายโดยใช้อเล็กซานเดอร์เทคนิค



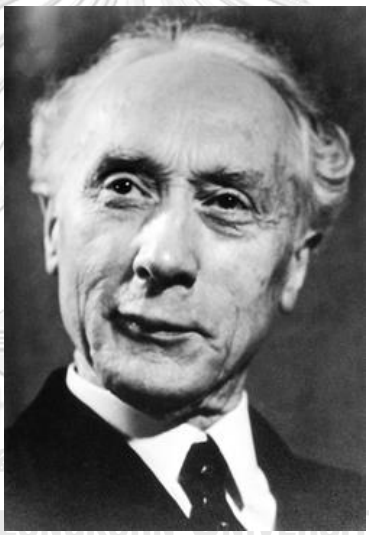
ประวัติของอเล็กซานเดอร์เทคนิค

ผู้คิดค้นอเล็กซานเดอร์เทคนิคมีชื่อว่า เฟรเดอร์ริค แม็ทเทียส อเล็กซานเดอร์ (Frederick Matthias (F.M.) Alexander, ค.ศ. 1869-1955) เกิดที่เมืองทาสมาเนีย ประเทศออสเตรเลีย เขามีอาชีพเป็นนักแสดงและนักร้องในบทละครของเช็คสเปียร์ โดยมีความสามารถทางการแสดงที่ดี จนกระทั่งวันหนึ่งเขาพบว่าเสียงของเขากลับแหบแห้งขณะแสดง อเล็กซานเดอร์ได้ปรึกษาผู้ฝึกสอนและแพทย์หลายคนซึ่งก็ได้ให้คำแนะนำกับเขาเพียงว่าให้พักการใช้เสียงสักพักหนึ่ง ซึ่งเขาก็ได้ทำตามและพบว่าหลังจากพักแล้วกลับมาใช้เสียงไม่นานอาการป่วยเดิมก็กลับมาอีก

อเล็กซานเดอร์พบว่าในการใช้เสียงปกติของเขาในแต่ละวันนั้นไม่ได้เป็นปัญหาอะไร แต่เมื่อใดก็ตามที่เริ่มใช้เสียงในการแสดง อาการต่าง ๆ ก็กลับมาเป็นอีกครั้ง เขาจึงคิดว่าอาการนั้นเกิดขึ้นเพราะบางสิ่งบางอย่างระหว่างการแสดง ซึ่งแพทย์ก็ไม่สามารถบอกได้ว่าอาการเช่นนี้คืออะไร อเล็กซานเดอร์จึงตัดสินใจหยุดทุกอย่างสักพักหนึ่งเพื่อค้นหาสิ่งที่เป็นปัญหานั้นด้วยตัวเอง

อเล็กซานเดอร์ได้ใช้กระจก 3 บานตั้งรอบตัวเองและสังเกตร่างกายในอิริยาบทต่าง ๆ เริ่มตั้งแต่การพูดธรรมดาจนถึงการร้องละคร ทำให้ค้นพบว่าระหว่างที่เขาร้องบทละครนั้น จะเอนศีรษะไปด้านหลัง ทำให้กล้ามเนื้อบริเวณคอนั้นเกร็ง ส่งผลไปยังกล่องเสียงและระบบการหายใจ นอกจากนี้ยังพบว่าการเกร็งของคอนี้ยังส่งผลไปยังกล้ามเนื้อส่วนหลังของเขาอีกด้วย การแก้จุดที่เขาเอนศีรษะไปด้านหลังนี้เองก็ได้แก้ปัญหาทุกอย่างออกไปได้ อีกทั้งยังส่งผลไปถึงให้มีการผ่อนคลายมากกว่าเดิม ทำให้ทั้งเสียงและระบบหายใจของอเล็กซานเดอร์พัฒนาขึ้น ความสัมพันธ์ระหว่าง หัว คอ และหลังนี้ อเล็กซานเดอร์เรียกส่วนนี้ว่า ส่วนควบคุมหลัก ซึ่งมีความสำคัญมากขนาดเห็นได้ชัดว่าหากส่วนใดส่วนหนึ่งมีปัญหา ก็จะส่งผลไปยังส่วนอื่น ๆ ทั่วร่างกายอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 3.15 เฟรเดอร์ริค แม็ทเทียส อเล็กซานเดอร์



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อเล็กซานเดอร์คิดว่าจะสามารถแก้ไขปัญหานี้ได้แล้วเพียงแค่เขาไม่เอนศีรษะไปด้านหลังและไม่เกร็งคอและหลังซึ่งหากเขาคิดถึงสิ่งนี้ตลอดเวลา เขาก็ทำได้สำเร็จ แต่เมื่อมาลองสำรวจร่างกายอีกครั้งเขาก็กลับพบว่ามีอาการเกร็งแบบเดิมเกิดขึ้นอีกโดยไม่รู้ตัว เขาจึงรับรู้ว่าสิ่งนี้เป็นเหมือนนิสัยที่ติดตัวมาเป็นระยะเวลานาน ต้องใช้วิธีการมุ่งสมาธิในการควบคุมร่างกายอยู่ตลอดเวลาจึงแก้อาการเกร็งนี้ได้จริง สิ่งสำคัญก็คือต้องลบพฤติกรรมที่เคยทำแบบเดิม ๆ ออกไปให้ได้

อเล็กซานเดอร์ได้กลับไปร้องละครดังเดิม และเริ่มสอนแนวคิดนี้ให้กับนักร้องและอาจารย์หลายท่าน หรืออาจเรียกได้ว่าเป็นคนไข้ของเขาก็ได้ ตลอดเวลา 10 ปี เขาก็ได้สรุปแนวคิดได้ว่า

1) จิตใจและร่างกายจะต้องเชื่อมถึงกันได้

2) การบังคับร่างกายส่งผลต่อระบบการทำงานของร่างกายนั้น

3) ประสาทสัมผัสของร่างกายเรานั้นไม่เที่ยงตรง

4) การเคลื่อนไหวเดิมที่เคยกระทำอยู่จะต้องถูกแทนที่ด้วยการเคลื่อนไหวใหม่ ๆ ที่ถูกหลัก

5) จะต้องมุ่งควบคุมร่างกายส่วนหลักอยู่เสมอ ควบคุมแต่ไม่เกร็ง ทำให้ทำงานประสานกันได้อย่างเป็นธรรมชาติ

จากแนวคิดหลักข้างต้นนี้อาจสรุปได้ว่า อเล็กซานเดอร์เทคนิคมีหลักสำคัญอยู่ที่ การสังเกตพฤติกรรมตนเอง ลบล้างพฤติกรรมที่ไม่ดี และใช้ความคิดควบคุมให้เกิดพฤติกรรมใหม่ที่ถูกต้อง

ในช่วงแรกอเล็กซานเดอร์ยังคงสอนอยู่ที่ออสเตรเลีย แพทย์หลายคนได้ส่งคนไข้ที่มีปัญหาเรื่องการหายใจมารักษากับเขา ต่อมาอเล็กซานเดอร์คิดที่จะเผยแพร่ความรู้นี้ให้กว้างขวางออกไปอีก จึงเดินทางมาที่อังกฤษ ได้สอนและเขียนหนังสือมากมาย จนกระทั่งหนังสือเกี่ยวกับเทคนิคของเขาทำให้ มาร์จอรี บาร์สโตว์ (Marjorie Barstow) สนใจเป็นอย่างมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มาร์จอรี บาร์สโตว์ คือนักเต้นที่ได้อ่านหนังสือของอเล็กซานเดอร์และได้เดินทางเพื่อไปเรียนเทคนิคนี้กับอเล็กซานเดอร์ที่อังกฤษแล้วจึงกลับไปที่อเมริกาอีกครั้งหนึ่ง หลังจากนั้นอเล็กซานเดอร์ได้มีการเปิดการฝึกเทคนิคนี้ด้วยการปฏิบัติ มาร์จอรีก็ได้รับเชิญมาด้วย การฝึกสอนผ่านไปเป็นเวลา 3 ปี มาร์จอรีจึงเป็นคนแรกที่สำเร็จหลักสูตรของอเล็กซานเดอร์อย่างเต็มรูปแบบ และเธอก็ได้นำความรู้นี้ไปเผยแพร่ต่อที่ประเทศสหรัฐอเมริกา

ตัวอย่างที่ 3.16 มาร์จอรี บาร์สโตว์

เมื่อมาร์จอรีเริ่มมีอายุมากขึ้นก็ได้รับเชิญไปสอนที่ Southern Methodist University ในมหาวิทยาลัยแห่งนี้เธอได้สอนอเล็กซานเดอร์เทคนิคให้กับนักเรียนกลุ่มใหญ่ถึง 50 คนเป็นครั้งแรก เธอจึงต้องเปลี่ยนแปลงวิธีสอนเล็กน้อยเพื่อให้เหมาะสมกับนักเรียนจำนวนมาก

แต่เดิมการสอนอเล็กซานเดอร์เทคนิคจะสอนตัวต่อตัวกับอาจารย์ และอาจารย์จะปล่อยให้นักเรียนสำรวจตนเองในอิริยาบทต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการลุกหรือนั่งเก้าอี้ การเดิน หรือการนั่งทำงาน ในการฝึกแบบกลุ่มนี้ก็มีการสำรวจแบบนี้เช่นกัน แต่จะเป็นการสำรวจกันและกันของนักเรียนในชั้นเรียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มาร์จอรียังคงคงการสอนแบบเป็นกลุ่มนี้ไว้และมีแนวโน้มว่าจะมีผู้เรียนเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ด้วยในความเป็นจริงอเล็กซานเดอร์เทคนิคนี้ไม่สามารถแบบบอกต่อกันได้ แต่เป็นเหมือนหลักแนวคิดที่ให้ผู้เรียนนั้นเข้าใจ ลงมือทำ และสังเกตด้วยตัวเอง อาจมีผู้ที่มีความรู้มากแล้วคอยช่วยเหลือในการสังเกตได้

หนึ่งในนักเรียนของมาร์จอรีก็คือ วิลเลียม โคนาเบิล เขาได้ศึกษาและทำงานอยู่กับมาร์จอรีเป็นเวลาถึง 15 ปีเนื่องจากความสนใจในเรื่องเทคนิคนี้เป็นอย่างมาก ยิ่งไปกว่านั้นหลังจากได้มีการพิสูจน์ทางวิทยาศาสตร์ของเทคนิคนี้ก็ยิ่งทำให้เขาประทับใจในเทคนิคนี้มากขึ้น

โคนาเบิลได้พัฒนาหลักการจัดสรีระร่างกายไปควบคู่กับการสอนอเล็กซานเดอร์เทคนิค เขาเคยได้รับการมอบหมายให้สังเกตการใช้คันชัก (Bow) ของนักเรียนไวโอลินคนหนึ่ง เพื่อที่จะพัฒนาทักษะของนักเรียนต่อไปได้ สิ่งที่เขาสังเกตได้ก็คือในขณะที่นักเรียนคนนี้สีไวโอลินจะยกข้อศอกสูงขึ้นกว่าปกติ 2 นิ้ว (คือพฤติกรรมผิดปกติเมื่อเปรียบเทียบจากท่าทางก่อนเล่น) เป็นเหตุให้ไม่สามารถพัฒนาการบรรเลงไวโอลินไปได้เท่าที่ควร ดังนั้นเขาจึงจัดสรีระให้นักเรียนใหม่ ทำให้การเคลื่อนไหวของแขนนักเรียนเป็นไปได้อย่างธรรมชาติ การใช้คันชักในการบรรเลงไวโอลินจึงพัฒนาขึ้นด้วย

การจัดสรีระของร่างกายนี้ คือการศึกษาการจัดวางของอวัยวะต่าง ๆ ประกอบกับความสัมพันธ์ขณะเคลื่อนไหว ซึ่งการจัดวางสรีระต่าง ๆ ต้องสั่งการโดยสมอง ในการเรียนนี้นักเรียนจะต้องเรียนรู้ถึงการทำงานของอวัยวะต่าง ๆ โครงสร้างและการเคลื่อนไหวของอวัยวะทุกส่วน เพื่อให้รู้ถึงสภาวะปกติของร่างกายว่าควรจะเป็นอย่างไร และการที่จะจัดสรีระใหม่นั้นก็ต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้อง ลักษณะสรีระบางอย่างของเราอาจเกิดขึ้นตั้งแต่เป็นทารกโดยที่เราอาจจะรู้ตัวหรือไม่รู้ตัวก็ได้ แต่ละคนจะมีนิสัยการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันไป หากเราเริ่มสังเกตว่าร่างกายเราขยับอย่างไรก็ถือว่าเป็นการเริ่มต้นการจัดสรีระที่ดี

แต่การฝึกฝนการจัดสรีระนี้จะต้องทำด้วยความรู้ตัว การที่จะประสบความสำเร็จในการจัดสรีระนี้ต้องมาจากการเคลื่อนไหวที่ทำซ้ำกัน รวมถึงการสัมผัสหรือรับรู้ถึงความรู้สึกของการเคลื่อนไหวร่างกาย ต้องเป็นการทำซ้ำอย่างแม่นยำ หากไม่ได้ทำเหมือนกันในทุกครั้ง การเปลี่ยนแปลงนี้ก็จะไม่เป็นผล หากไม่ตั้งใจแก้ไขไม่นานเราจะกลับไปทำแบบเดิม ประสบปัญหาเดิมอย่างที่เคยเป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การจัดสรีระใหม่นี้สามารถทำได้ เพียงต้องอาศัยระยะเวลา แต่ละคนต้องใช้เวลาในการพิจารณาการเคลื่อนไหวของตัวเองและต้องจัดสรีระด้วยตนเอง ผู้วิจัยมองว่าในการศึกษาและฝึกฝนเพื่อให้ได้ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับโครงสร้างของร่างกายที่ดีนั้นควรตั้งคำถามเพื่อตรวจสอบตัวเองว่าจัดว่าสรีระและใช้อวัยวะอย่างไรบ้าง อาจมีการใช้ภาพเป็นตัวช่วยให้เห็นภาพมากขึ้น (ศึกษาภาพข้อต่อต่าง ๆ ที่ช่วยให้สังเกตได้ว่าขยับอย่างไร) สิ่งนี้ก็เพื่อให้เราสามารถหาจุดที่ไม่ดีของตนเองได้ อีกทั้งยังสามารถบอกได้ว่าอวัยวะใดทำงานสัมพันธ์กับอวัยวะใดบ้าง

อเล็กซานเดอร์เชื่อว่าทุกคนเกิดมาพร้อมกับสรีระถูกที่จัดวางและอวัยวะต่าง ๆ ทำงานอย่างถูกต้อง ซึ่งเทคนิคของเขาเป็นการเรียกลักษณะที่ดีนั้นกลับมา เรื่องการจัดสรีระร่างกายเป็นแนวคิดที่

สนับสนุนแนวคิดของอเล็กซานเดอร์ในเรื่องของกายวิภาคศาสตร์และการเคลื่อนไหว ทำให้เราเข้าใจระบบการทำงานต่าง ๆ ของร่างกายได้ รู้ว่าสิ่งใดที่ทำนั้นดีหรือไม่ดี ซึ่งทั้งหมดนี้คือแนวคิดที่ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเพื่อนำมาปรับใช้และแก้ไขปัญหาตนเอง เพื่อส่งเสริมและพัฒนาการทักษะบรรเลงคลาริเน็ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
บทวิเคราะห์และอรรถาธิบายการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตครั้งที่ 1 ในบทเพลงเชมเบอร์สำหรับคลาริเน็ต ประพันธ์โดยโมสาร์ท บรามส์ และบรุค

ในรายการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตครั้งที่ 1 ผู้วิจัยจัดการแสดงในรูปแบบของดนตรีเชมเบอร์ โดยคัดเลือกบทเพลงในระหว่างยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติกประพันธ์โดย โมสาร์ท บรามส์ และบรุค บรมคีตกวีทั้ง 3 ท่านนี้คือนักประพันธ์เพลงที่มีความโดดเด่นในเรื่องของลักษณะเฉพาะตัวที่มีความไพเราะและรายละเอียดของบทเพลงที่น่าสนใจ อีกทั้งรูปแบบของวงเชมเบอร์ที่มีเครื่องดนตรี 3 ชิ้นในลักษณะของ เครื่องลม เปียโน และเครื่องสายนั้นมิได้ปรากฏขึ้นบ่อยนักในยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติกที่มีความเฟื่องฟูของดนตรีเชมเบอร์ แต่เหตุผลของความพิเศษนี้ยังเทียบไม่ได้กับคุณค่าในตัวบทเพลงที่มีรายละเอียดอย่างลึกซึ้งให้ผู้บรรเลงตีความและถ่ายทอดสู่ผู้ฟังได้หลายรูปแบบ ผู้วิจัยอธิบายลักษณะของการวิเคราะห์บทประพันธ์และอรรถาธิบายวิธีการบรรเลง ดังนี้

4.1 Trio in Eb major for Piano Clarinet and Cello “Kegelstatt”, KV 498 ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart

4.1.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

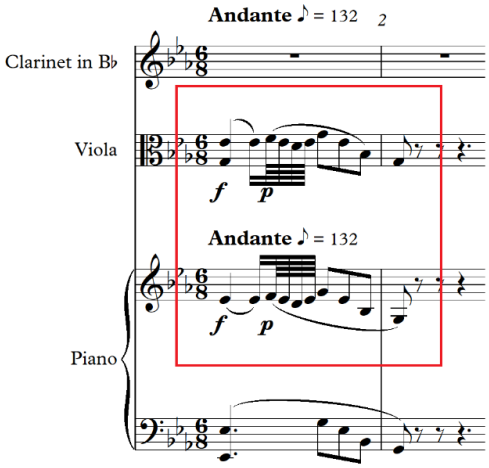
บทเพลงนี้แบ่งเป็น 3 กระบวนได้แก่ Andante, Minuetto และ Rondeaux: Allegretto

กระบวนที่ 1 Andante

ในกระบวนแรกนั้นไม่ได้ตามแบบแผนนิยมของยุคคลาสสิก ในเรื่องความเร็วของกระบวนแรกไม่ได้ใช้อัตราความเร็ว Allegro แต่จะอยู่ใน Andante (อัตราจังหวะช้าปานกลาง) เช่นเดียวกันกับอัตราความเร็วในกระบวนที่ 2 ที่ไม่ได้อยู่ในอัตราจังหวะช้า แต่จะอยู่ใน Moderato (อัตราจังหวะปานกลาง) ในสังคีตลักษณ์ Minuetto และในกระบวนที่ 3 เปี่ยมด้วยความมีชีวิตชีวาต่างจากรูปแบบ Allegro กระบวนที่ 1 ในบันไดเสียง Eb major ความเร็ว Andante ประกอบด้วย 129 ห้องเพลง อยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 มีทำนองหลักที่ปรากฏบ่อยครั้ง โดยเทคนิคที่ใช้ในทำนองหลักคือ เทิร์น (Turn) ข้อสังเกตถึงลักษณะการประพันธ์ของโมสาร์ทในบทประพันธ์ชิ้นนี้ที่เน้นแนวทำนองหลักเดิม

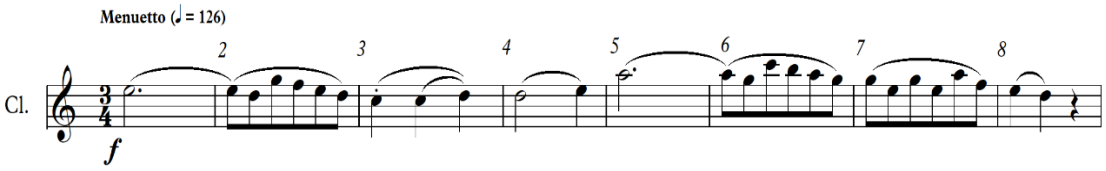
ให้ปรากฏขึ้นในเพลงอยู่เสมอ ซึ่งโดยปกติในลักษณะการประพันธ์ของโมสาร์ทมักจะเปลี่ยนทำนองหรือนำเสนอทำนองใหม่อยู่เสมอ

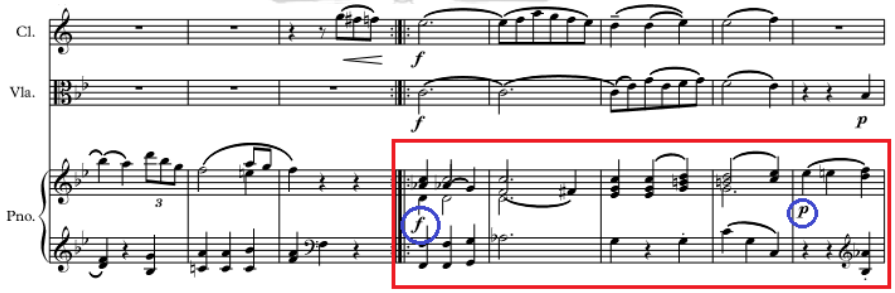
ตัวอย่างที่ 4.1 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-2 ทำนองหลักในกระบวนที่ 1



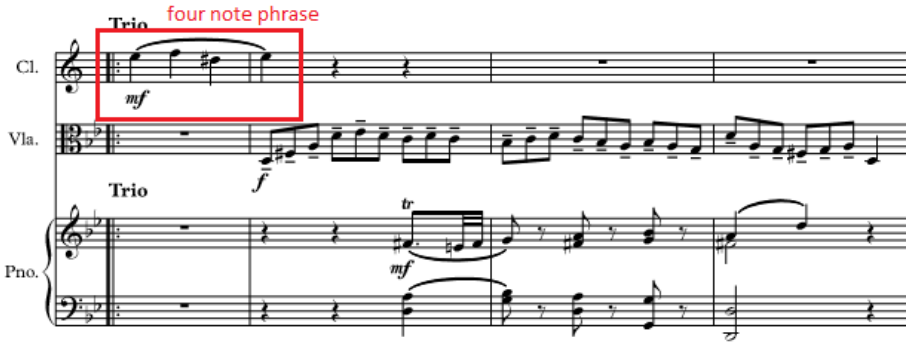
กระบวนที่ 2 Minuetto

กระบวนนี้อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 ประกอบด้วย 158 ห้องเพลง โดยในกระบวนนี้อยู่ในกุญแจเสียง Bb major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงโดมินันท์ จากกุญแจเสียงหลัก Eb major ในกระบวนที่ 1 ทำนองหลักของกระบวนนี้ปรากฏที่ห้อง 1-12 ใช้รูปแบบ 4 ห้องต่อ 1 ประโยคตามแบบแผนของเพลงในยุคคลาสสิก

ตัวอย่างที่ 4.2 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1-8 ทำนองหลักในกระบวนที่ 2

เข้าสู่ตอนพัฒนาในห้องที่ 13 - 41 เป็นการโต้ตอบกันระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสามชิ้นในลักษณะของการประชัน โดยการโต้ตอบกันจะทวีความเข้มข้นและรุนแรงยิ่งขึ้น การเดินทำนองของเปียโนโดยเฉพาะในแนวเบสที่มีความหนักแน่นและความแตกต่างของความเข้มเสียง (Dynamics) อย่างชัดเจนของแนวเปียโนทำให้บทสนทนากันของเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้นนี้มีความเข้มข้น

ตัวอย่างที่ 4.3 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart การเดินทำนองของเปียโนและการสร้างความต่างของความเข้มเสียง

ตอนทรีโอ (Trio part) ในห้องที่ 42-62 เกิดทำนองใหม่โดยใช้โน้ต 4 ตัว (Four notes-phrase) โดยคลาริเน็ตและโต้ตอบด้วยวิโอลาในทำนองที่มีชีวิตชีวาโดยใช้โน้ตสามพยางค์เป็นตัวขับเคลื่อนให้เพลงดำเนินไปข้างหน้า บทสนทนาที่โต้ตอบโดยคลาริเน็ตและวิโอลาขับเคลื่อนด้วยการดำเนินคอร์ดโครมาติกจากเปียโนดำเนินไปสู่ช่วงสุดท้ายของกระบวนที่ย้อนกลับทำนองหลักเดิมอย่างมีชีวิตชีวา

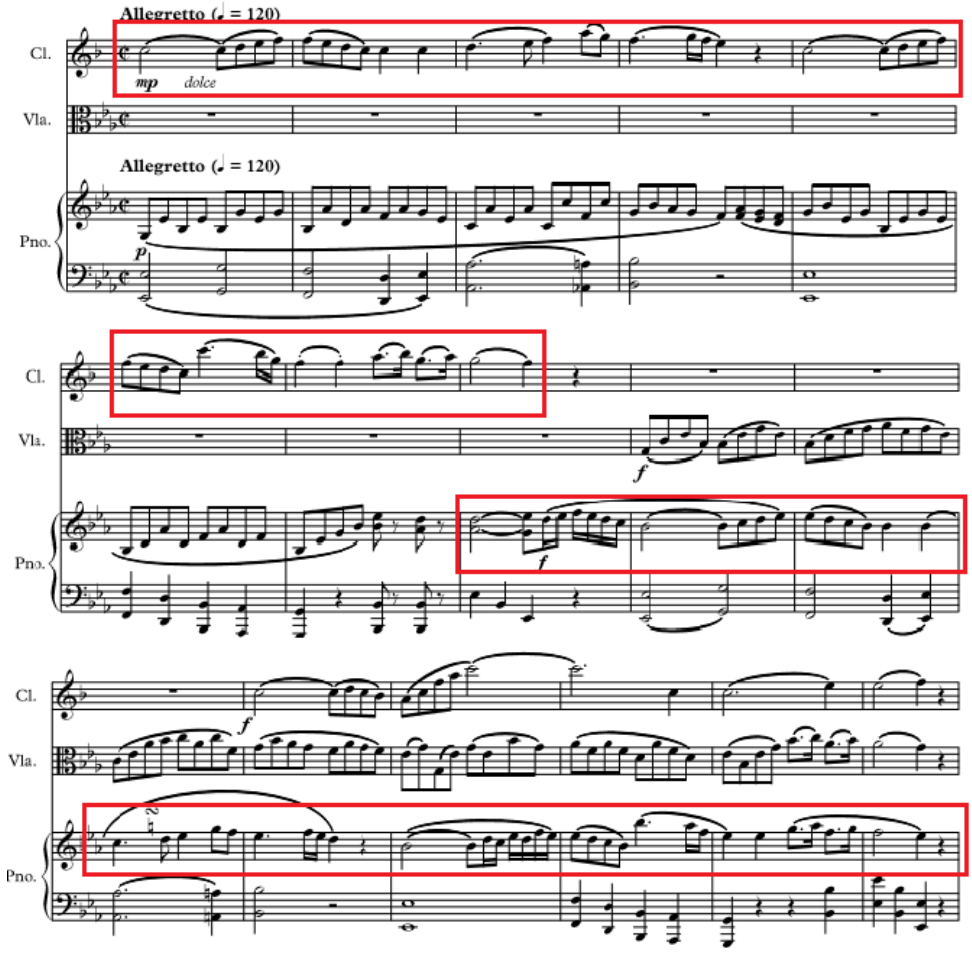
ตัวอย่างที่ 4.4 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart ตอนทรีโอ บรรเลงทำนองหลักโดยคลาริเน็ต ตอบโต้ด้วยวิโอลาและรับโดยเปียโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 3 **Rondeaux: Allegretto**

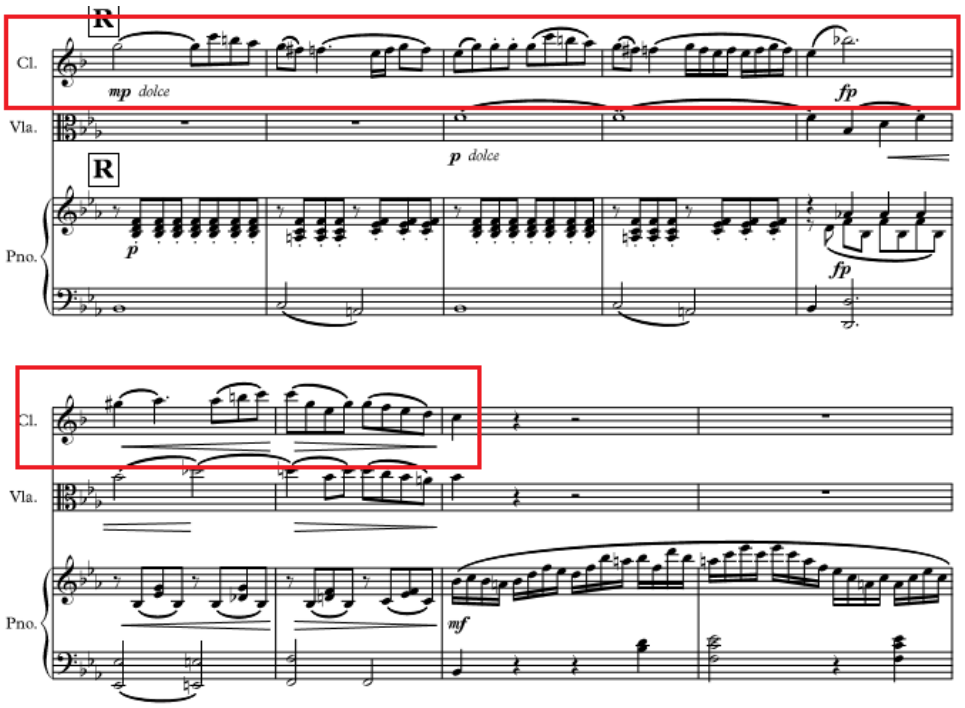
กระบวนสุดท้ายอยู่ในอัตราจังหวะ 2/2 ประกอบด้วย 222 ห้อง ในสังคีตลักษณ์ตอนย้อนความเจ็ดตอน (Seven-part Rondo) ซึ่งพบได้ไม่มากในผลงานของโมสาร์ท โดยใช้บันไดเสียงหลักคือ Eb major แต่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงบ่อยครั้ง กล่าวได้ว่ากระบวนนี้เป็นช่วงที่สนุกและน่าสนใจมากที่สุดเนื่องด้วยโครงสร้างของบทเพลงที่ต้องมีช่วงที่เปลี่ยนทำนองอยู่เสมอ (ตามโครงสร้างของสังคีตลักษณ์ตอนย้อนความเจ็ดตอนคือ AB-AC-AD-A)

ตอน A เริ่มต้นทำนองหลักในอารมณ์เหมือนเสียงร้องเพลงของคลาริเน็ตและประกอบด้วยเปียโนที่บรรเลงในลักษณะของดนตรีประกอบเพื่อสนับสนุนทำนองหลักของคลาริเน็ตใน 8 ห้องแรก หลังจากนั้นจึงดำเนินทำนองต่อในรูปแบบการแปรทำนองในห้องที่ 9-16 โดยมีวิโอลาและคลาริเน็ตบรรเลงทำนองสอดประสานดำเนินสู่ช่วงต่อไป

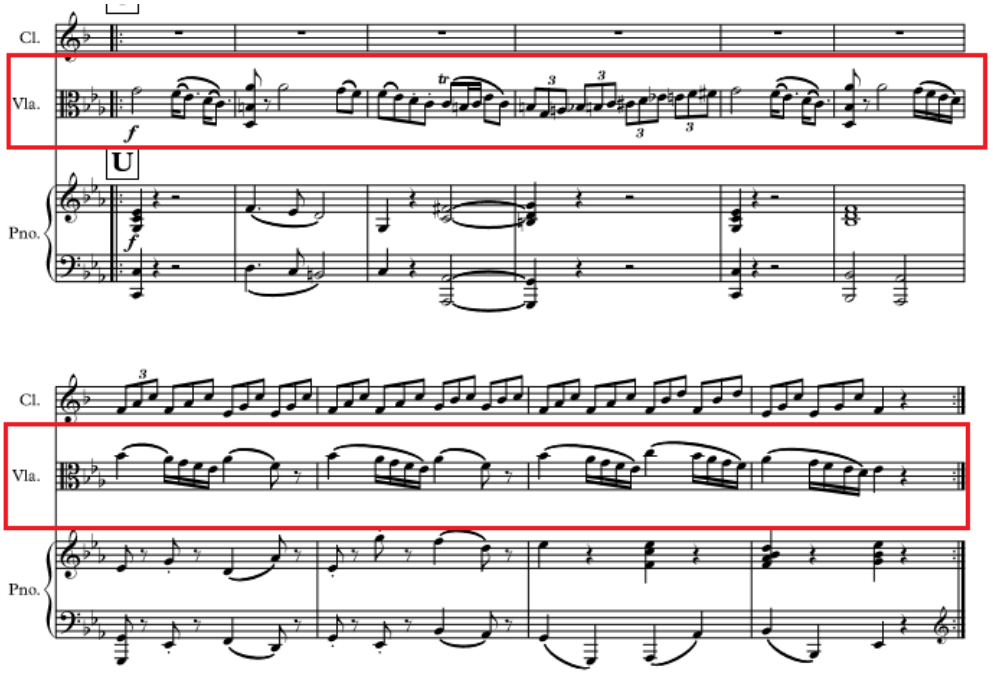
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.5 ทำนองหลักในตอน A บรรเลงโดยคลาริเน็ตและเปียโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอน B อยู่ในบันไดเสียง Bb major เริ่มด้วยการนำเสนอทำนองใหม่โดยคลาริเน็ตในห้องที่ 17-24 หลังจากนั้นเปียโนบรรเลงช่วงเชื่อมเพลงไปจนถึงห้องที่ 36 เครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้นสอดประสานทำนองสลับกับเปียโนบรรเลงเดี่ยวในทำนองหลักของตอน A ที่กลับมาอีกครั้งเพื่อส่งไปยังทำนองใหม่ในตอน C ที่ห้อง 50

ตัวอย่างที่ 4.6 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
ทำนองหลักในกระบวนที่ 3 ตอน B บรรเลงโดยคลาริเน็ต

ตอน C เข้าสู่ช่วงไมเนอร์ครั้งแรกของบทเพลงนี้ โดยเริ่มที่การบรรเลงทำนองหลักโดยวิโอลาในบันไดเสียง C minor ในห้องที่ 67 - 76 และเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้นพัฒนาทำนองหลักนั้นในห้องที่ 77 - 99 สร้างความเข้มข้นและความน่าสนใจของบทเพลงยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.7 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart

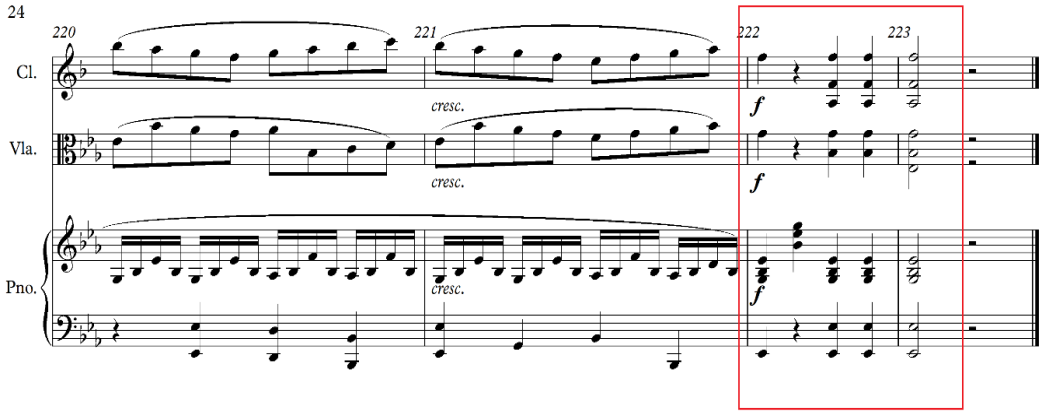
ทำนองหลักของกระบวนที่ 3 ตอน C บรรเลงโดยวิโอลา

เข้าสู่ช่วงตอน D ในห้องที่ 116 ด้วยการบรรเลงพร้อมกันของเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้นในลักษณะของยูนิซัน (Unison) ในกุญแจเสียง Ab major จากนั้นเข้าสู่ช่วงพัฒนาทำนองหลักของตอน D ในห้องที่ 132-153 ที่เริ่มบรรเลงทำนองหลักโดยคลาริเน็ตดำเนินไปสู่ช่วงตอนย้อนความที่ทำนองหลักของตอน A ปรากฏ และจบด้วยความยิ่งใหญ่และสง่างามโดยคอร์ดจบแบบปิดสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) ในกุญแจเสียงหลัก Eb major

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.8 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 113 - 122 การบรรเลงทำนองหลักในตอน D ในรูปแบบยูนิซัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.9 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 3 ห้องที่ 220 - 222 การจบด้วยคอร์ดปิดสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence)



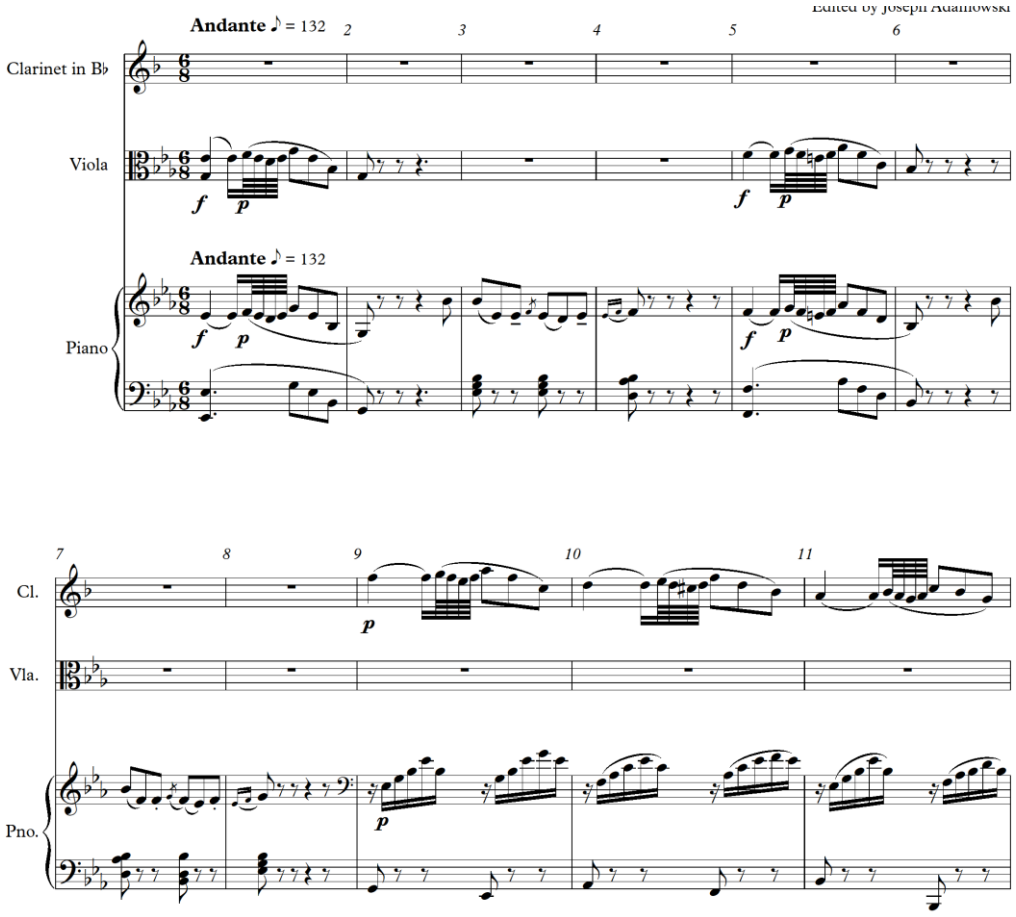
4.1.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง

กระบวนที่ **1 Andante**

ในช่วงเริ่มต้นของบทเพลงเปิดด้วยวิโอลาและเปียโนนำเสนอทำนองหลักที่ใช้เทคนิคเทิร์น (Turn) ความแตกต่างของความเข้มเสียงและความรู้สึกของชีพจรในอัตราจังหวะ 6/8 ผู้วิจัยบรรเลงคลาริเน็ตรับช่วงต่อในห้องที่ 9 โดยมีเปียโนบรรเลงประกอบ

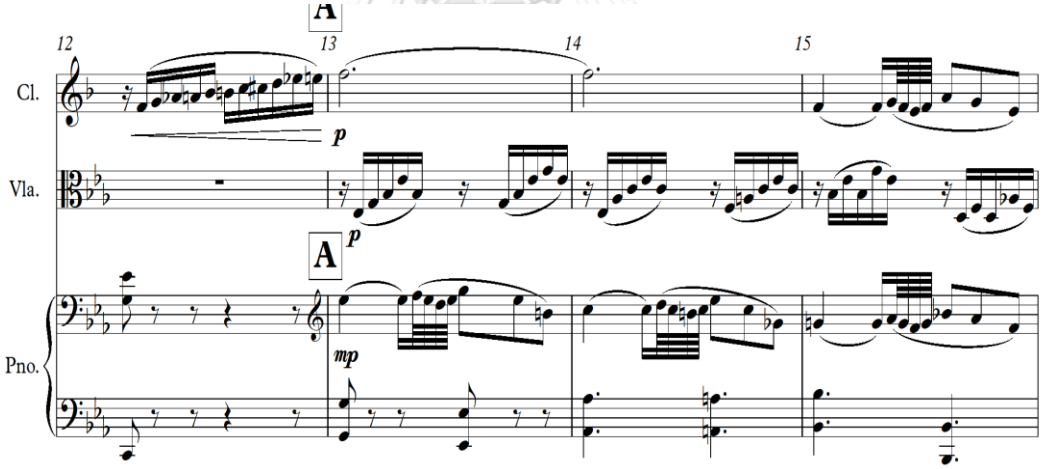
ในห้องที่ 1 วิโอลาและเปียโนบรรเลงด้วยการเน้นหัวเสียงในความเข้มเสียง ***f*** จากนั้นเบาลงทันที ***fp*** โน้มไปหาชีพจรจังหวะใหญ่ที่ 2 หรือจังหวะที่ 4 ใน 6/8 หากฟังแล้วจะได้ยินความชัดเจนของการสร้างความเข้มเสียง และรู้สึกถึงแนวตั้งเหมือนการเคาะจังหวะใหญ่ของ 6/8 อย่างชัดเจน ผู้วิจัยบรรเลงทำนองหลักต่อไปในห้องที่ 9 โดยบรรเลงในลักษณะที่แตกต่างจากวิโอลากับเปียโนด้วยการบรรเลงในความเข้มเสียงเบาให้ได้ความรู้สึกถึงแนวนอน แต่ไม่เรียบจนเกินไป เนื่องจากผู้วิจัยบรรเลงไปในทิศทางเดียวกันกับเปียโนที่บรรเลงแนวสอดประสาน โดยนึกถึงแนวบนของเปียโนที่มีลักษณะส่งความรู้สึกถึงการโน้มไปหาจังหวะที่ 4 และจังหวะที่ 1 ใน 6/8 การทำเช่นนี้หากมองในภาพรวมจะได้ความรู้สึกที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนในความดัง - เบาและแนวตั้งกับแนวนอนของทำนอง แต่ด้วยสีสันของเสียงคลาริเน็ตและทำนองสอดประสานของเปียโน ทำให้การดำเนินทำนองหลักตั้งแต่ห้องที่ 9 มีความไพเราะและมีทิศทางไปข้างหน้าอย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

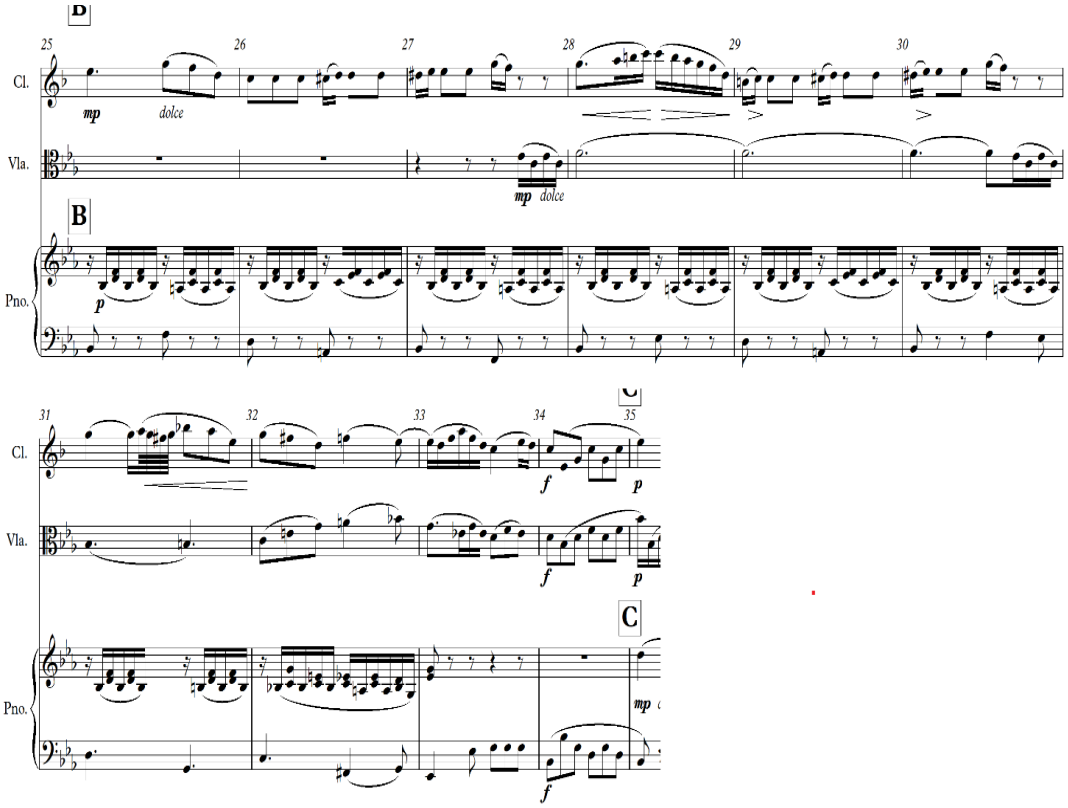
ตัวอย่างที่ 4.10 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-11 วิโอลาและเปียโนบรรเลงชัดเจนในชีพจรจังหวะหนัก คลาริเน็ตบรรเลงให้เป็นแนวนอนโดยทิศทางไปด้วยกันกับทำนองสอดประสานของเปียโน

หลังจากที่บรรเลงทำนองหลักในห้องที่ 9-11 เมื่อถึงห้องที่ 12 คลาริเน็ตบรรเลงโน้ตโครมาติกเพื่อส่งให้เปียโนบรรเลงทำนองในห้องที่ 13 ในลักษณะของการพบกันที่คอร์ด Eb โดยคลาริเน็ตไล่โน้ตไปพบกับเปียโนที่บรรเลงโน้ตแรกคือ Eb เช่นกัน เป็นขั้นยูนิซัน กับคลาริเน็ต ผู้วิจัยใช้ความระมัดระวังเป็นพิเศษในเรื่องของน้ำเสียง (Intonation) ที่ต้องมีความแม่นยำและต้องตรงกับเสียง Eb ของเปียโนพอดี อีกทั้งการบรรเลงโครมาติกไปหาโน้ต Eb นั้นต้องดังขึ้น (Crescendo) และเบาลงในทันที (Subito piano) เมื่อเสียง Eb บรรจบกันในห้องที่ 10 ผู้วิจัยได้ลดทอนบทบาทของโน้ต Eb ที่ลากเสียงเบา (***p***) ให้บางลงไปเพื่อให้เสียงและสีสันของเปียโนโดดเด่นขึ้นมา โดยทำให้หัวเสียงบางลงจนได้ยินเสียงค้อนของเปียโนกระทบกับสายเสียง หลังจากนั้นคลาริเน็ตลากเสียงเพื่อเป็นพื้นให้

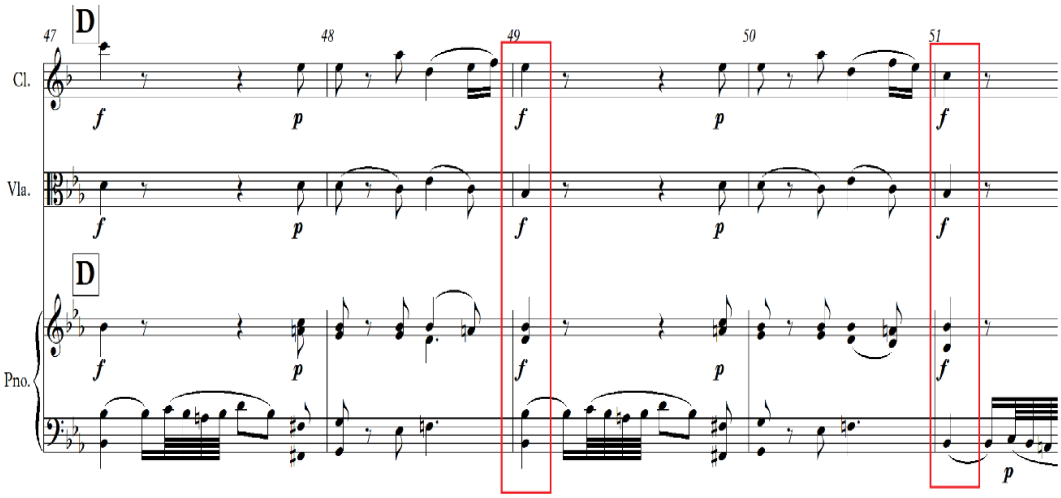
วิโอลาและเปียโนดำเนินไปโดยลากเสียงตามแนวทางของมือขวาของเปียโนที่บรรเลงทำนองหลักดำเนินมาถึงห้องที่ 15 คลาริเน็ตเพิ่มความเข้มเสียงเพื่อให้อยู่ในระดับเดียวกับเปียโนทำให้สีสันของทำนองเปลี่ยนแปลง

ในทุกครั้งที่ผู้วิจัยบรรเลงเสียงยาวและในขณะเดียวกันมีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงทำนองและทำนองสอดประสาน ผู้วิจัยมีแนวคิดในการตามทิศทางการดำเนินกับทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากทำนองหลักคือส่วนขับเคลื่อนให้เพลงไปข้างหน้า เพราะฉะนั้นการบรรเลงสนับสนุนในลักษณะของการบรรเลงเสียงยาวเสียงไม่ควรลากเสียงค้างไว้โดยไม่ทำสิ่งใดให้เกิดประโยชน์ ควรสร้างทิศทางของเสียงไปในทางเดียวกันกับแนวทำนองหลัก

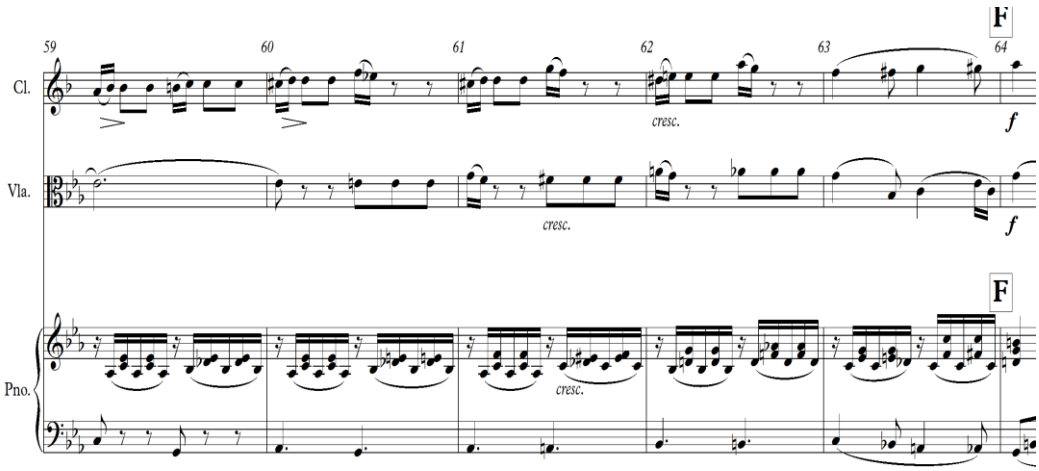
ตัวอย่างที่ 4.11 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 1 ห้องที่ 12-15

จากทำนองหลักในช่วงต้นเพลงได้เข้าสู่ทำนองใหม่ในช่วงต่อไปที่ห้อง 25 - 35 บรรเลงทำนองหลักโดยคลาริเน็ต กำหนดลักษณะของอารมณ์อ่อนหวาน (Dolce) แต่ในช่วงเริ่มทำนองในห้องที่ 25-30 ผู้วิจัยไม่ได้บรรเลงในลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานนัก เป็นอารมณ์อ่อนหวานที่เพิ่มความกระชับให้ความรู้สึกเหมือนอารมณ์สนุกสนานมีชีวิตชีวา ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่ทำนองที่มีอารมณ์

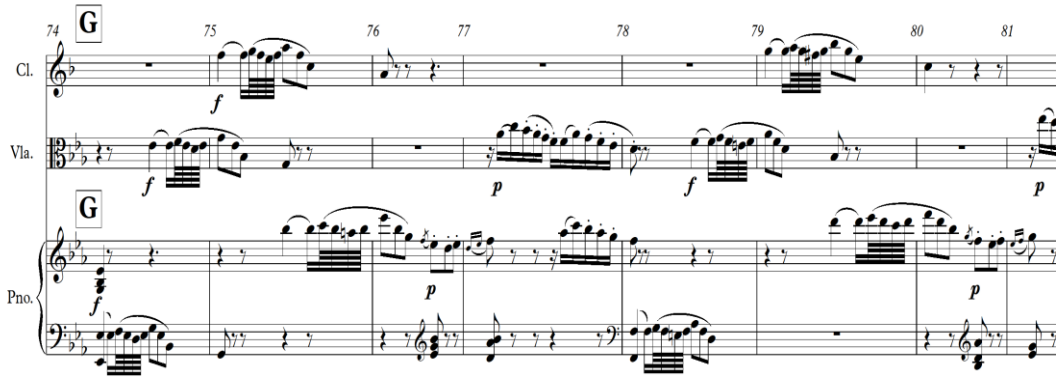
อ่อนหวานโดยแท้จริงในห้องที่ 31 - 35 ซึ่งผู้วิจัยตั้งใจบรรเลงทั้งสองช่วงให้มีความรู้สึกถึงแนวตั้งสลับกับแนวนอนต่างกันอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 4.12 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
ห้องที่ 25-35 บรรเลงทำนองหลักโดยคลาริเน็ต

ห้องที่ 47-51 ในกระบวนที่ 1 เป็นจุดที่ผู้วิจัยให้ความระมัดระวังเป็นอย่างมากในเรื่องของการควบคุมระดับเสียงและการออกเสียง เพราะในช่วงนี้คลาริเน็ตบรรเลงทำนองหลักสำคัญ หากคุมระดับเสียงและการออกเสียงได้ไม่ดีอาจเกิดความไม่น่าฟัง ผู้วิจัยเริ่มการบรรเลงในห้องที่ 47-48 และห้องที่ 49-50 ในความเข้มเสียงเบา (***p***) และดังในทันที (***f***) ที่ตัวดำตัวแรกของห้องที่ 49 และ 51 จุดนี้อาจดูเหมือนไม่มีความยากนัก แต่ผู้วิจัยต้องควบคุมระดับเสียงให้อยู่ในความดังที่พอเหมาะและคุณภาพเสียงที่ไม่แผดแหลม เพื่อให้กลมกลืนกับเสียงของวิโอลากับเปียโน

ตัวอย่างที่ 4.13 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 1 ห้องที่ 47-51

ในช่วงก่อนเปลี่ยนคีย์ห้องที่ 60-63 ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการเปลี่ยนความดังค่อยของเสียง เพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนคีย์เป็น G major ในห้องที่ 64 เพิ่มเติมจากเครื่องหมาย Crescendo ในห้องที่ 62 โดยผู้วิจัยบรรเลงคลาริเน็ตในห้องที่ 61 ให้เบาลงเล็กน้อยเพื่อตั้งหลักในการบรรเลงเครื่องหมาย Crescendo ให้ชัดเจนและทำให้วิโอลาที่สอดประสานเข้ามาที่ห้อง 63 และค่อย ๆ ดังขึ้นทีละน้อยได้อย่างเป็นธรรมชาติ

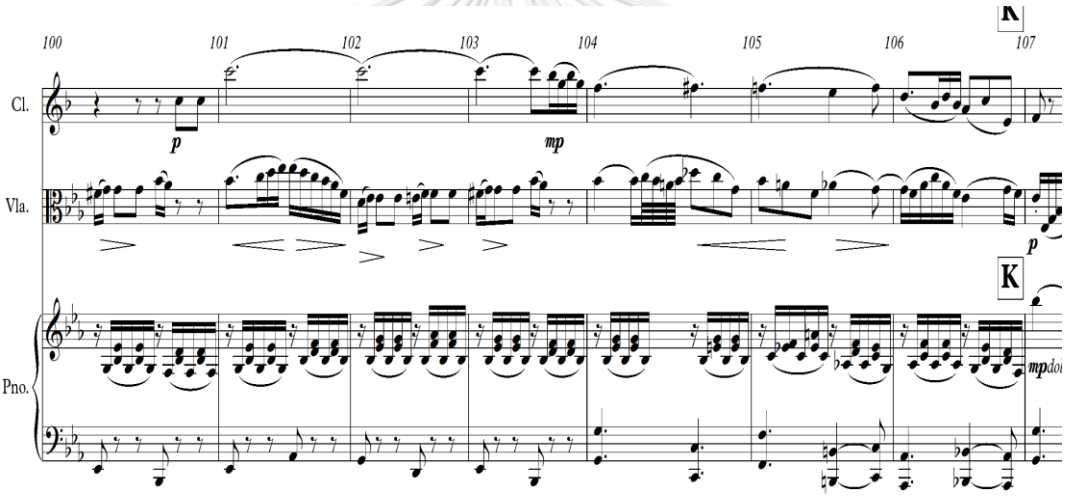
ตัวอย่างที่ 4.14 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 1 ห้องที่ 59-64

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 74-81 ผู้วิจัยมองว่าเป็นช่วงที่สำคัญที่สุดช่วงหนึ่งของกระบวนนี้ เทคนิคการล้อทำนองคล้ายแคนนอน (Canon) ของเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้น โดยใช้วัตถุดิบคือทำนองหลัก ในโน้ตเขียนกำกับความเข้มเสียงที่ ***f*** แต่ผู้วิจัยและสมาชิกได้ลงความเห็นว่าควรเน้นที่ชีพจรจังหวะหนักคือจังหวะใหญ่ที่ 1 และ 2 เพื่อให้เกิดความแตกต่างชัดเจนในความเข้มเสียงและอารมณ์ของบทเพลง เริ่มที่เปียโนในห้องที่ 74 ต่อด้วยวิโอลา คลาริเน็ต และจบด้วยเปียโนที่ความเข้มเสียงแตกต่างกันคือ ***p*** ในการบรรเลงคลาริเน็ตผู้วิจัยพยายามเลียนแบบการออกหัวเสียงและน้ำหนักของวิโอลา เพื่อที่จะบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน โดยจินตนาการหัวเสียงเหมือนการใช้คันชักสีสายวิโอลาโดยการเน้นทันทีแปลงเป็นการใช้ลมออกหัวเสียง ผู้วิจัยเน้นที่ลมไม่ใช่ที่ลิ้น เพราะการใช้ลิ้นออกหัวเสียงหนักจนเกินไปจะทำให้ไม่สามารถควบคุมระดับเสียงและความเข้มเสียงได้ ซ้ำยังอาจทำให้เกิดเสียงหวีด (Squeak) ได้โดยง่าย จุดนี้จึงเป็นจุดที่ต้องใช้จินตนาการและการควบคุมลมที่แม่นยำในการออกเสียงคลาริเน็ตเป็นอย่างมาก

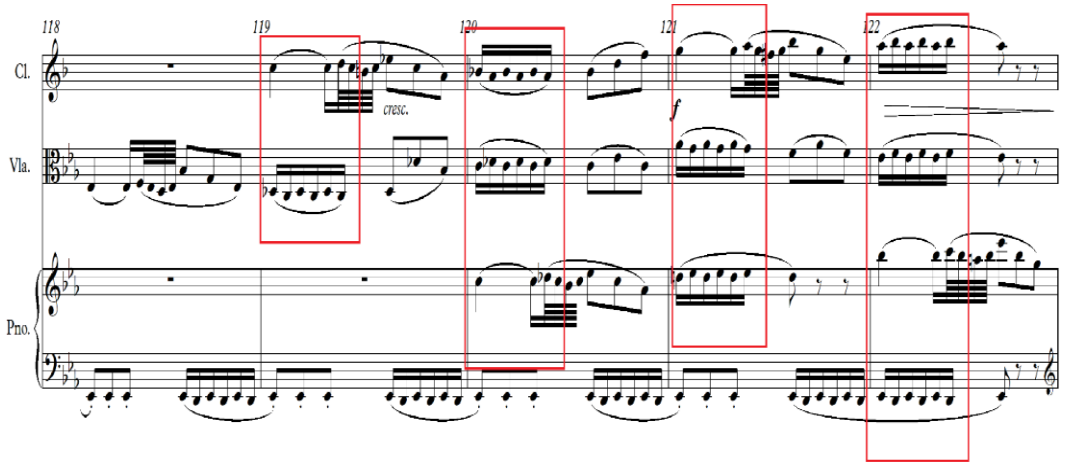
ตัวอย่างที่ 4.15 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 1 ห้องที่ 74-81

ห้องที่ 100-107 เป็นจุดที่มีความยากมากของคลาริเน็ตที่ใช้เทคนิคการลากเสียงยาว ที่ต้องใช้ความแม่นยำของหัวเสียง การควบคุมความเข้มเสียง และสิ่งที่ต้องระวังเป็นอย่างมากคือการควบคุมไม่ให้เสียงเพี้ยนเนื่องจากเสียง C ในระดับเสียงสูง (Altissimo register) ต้องใช้การฝึกฝนอย่างชำนาญ และต้องบรรจบกันในรูปแบบขั้นคู่ 1 กับวิโอลาในตัวแรกของห้องที่ 101 พอดี

ผู้วิจัยให้ความสำคัญการรูปปากของการคาบปากเป่าคลาริเน็ตที่ต้องมีริมฝีปากล่างที่แข็งแรงแต่ไม่บีบรัดจนเกินไป ประกอบกับในระดับเสียงสูงต้องใช้ลมเร็วเนื่องจากต้องใช้ลมในการสร้างการโบก

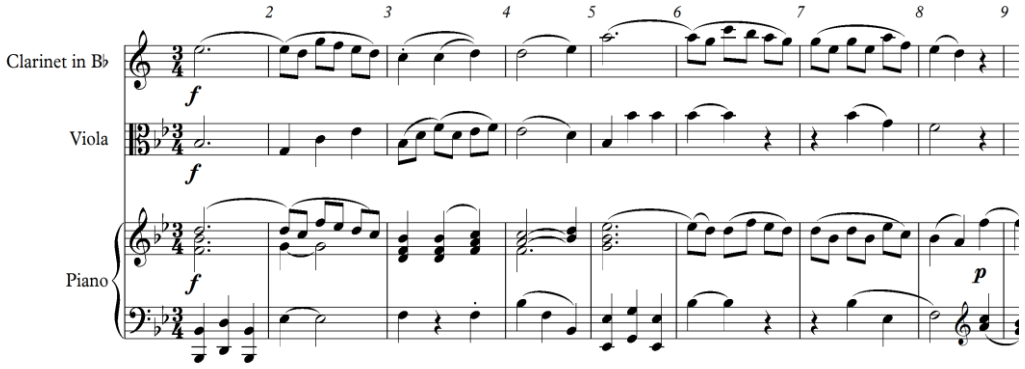
ไหวหรือการสั่นสะเทือนของลิ้นคลาริเน็ต (Reed) เสียงยิ่งสูงยิ่งต้องการการโบกไหวหรือการสั่นมาก นอกจากใช้ระบบภายในกระบังลมในการดันลม ผู้วิจัยต้องทำช่องส่งลมในปากให้เล็กโดยขณะเป่าลมให้ลิ้น (Tongue) อยู่ในตำแหน่งที่คล้ายกับการพูดคำว่า “อี” เพื่อให้ส่วนกลางของลิ้นกระดกขึ้นเข้าใกล้เพดานปากจึงทำให้ช่องลมเล็กลง เมื่อช่องผ่านลมเล็กลงทำให้แรงดันหรือความเร็วของลมเพิ่มมากขึ้น สิ่งที่สำคัญคือริมฝีปากล่างที่ต้องเรียบตึง แข็งแรงแต่ไม่บีบรัดจนเกินไปจากที่กล่าวข้างต้นเพราะหากบีบรัดจนเกินไปจะทำให้ช่องว่างที่มีไว้สำหรับให้ลิ้นคลาริเน็ตโบกไหวหรือสั่นสะเทือนมีน้อยลง ทำให้เกิดเสียงแผดแหลมหรือเสียงตีบไม่น่าฟังและยากต่อการควบคุมน้ำเสียง (Intonation)

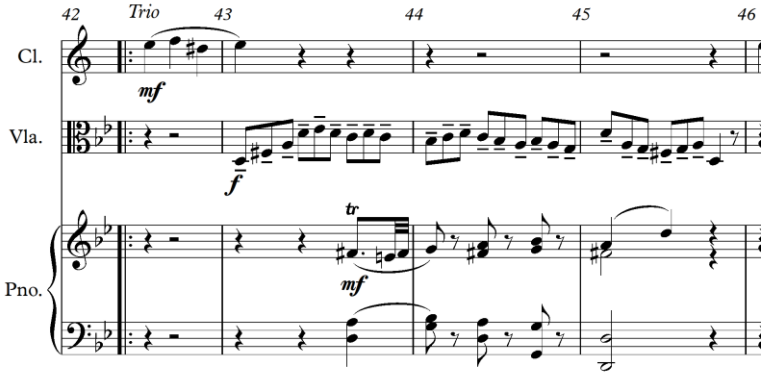
ตัวอย่างที่ 4.16 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 1 ห้อง 100 - 107

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ช่วงท้ายของกระบวนที่ 1 ในห้องที่ 118-122 คล้ายการการล้อเลียนทำนองเช่นเดิมอย่างที่เคยปรากฏในช่วงกลางของกระบวน แต่ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตที่บ่อยครั้งปัญหาของการซ้อมในจุดนี้คือเรื่องของจังหวะและการบรรเลงไม่ตรงกัน จุดเล็กที่เป็นต้นเหตุแห่งปัญหาใหญ่คือกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น 6 ตัวที่ปรากฏในทุกเครื่องดนตรี ยกตัวอย่างในห้องที่ 119 หากผู้วิจัยบรรเลงคลาริเน็ตไม่ตรงกับโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่บรรเลงโดยวิโอลา จะฟังดูเหลื่อมจังหวะกันอย่างชัดเจน

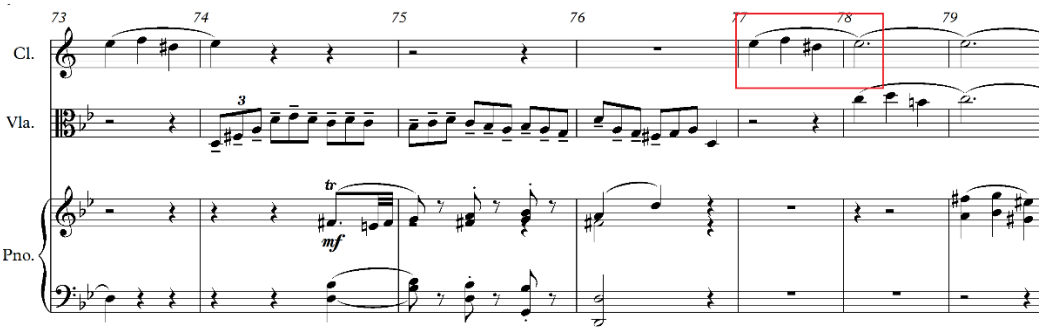
ตัวอย่างที่ 4.17 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 1 ห้องที่ 118-122

กระบวนที่ **2 Minuetto**

เริ่มด้วยทำนองหลักในช่วงมินูเอท (Minuet) ในบันไดเสียง Bb major โดยคลาริเน็ตในความเข้มเสียง ***f*** ผู้วิจัยเริ่มในความเข้มเสียงที่ค่อนข้างดังและให้ความรู้สึกส่งไปข้างหน้าโดยดำเนินไปตามการเดินคอร์ดในตัวดำของเปียโน สิ่งสำคัญที่สุดคือต้องฟังการเดินทำนองของเปียโน เพราะในห้องแรกนั้นเปียโนทำหน้าที่กำหนดทิศทางของประโยคเพลงและกำหนดอัตราจังหวะของบทเพลงในกระบวนนี้

ตัวอย่างที่ 4.18 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 2 ห้อง 1-8

ในช่วงทรีโอ (Trio) ห้องที่ 42-102 บทบาทของคลาริเน็ตยังเป็นผู้นำทำนองหลักโดยกลุ่มโน้ต 4 ตัว สลับกับการล้อทำนองโดยวิโอลาขณะที่เปียโนสอดประสานทำนองได้อย่างลงตัว แสดงถึงอารมณ์ที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนระหว่างคลาริเน็ตกับวิโอลา

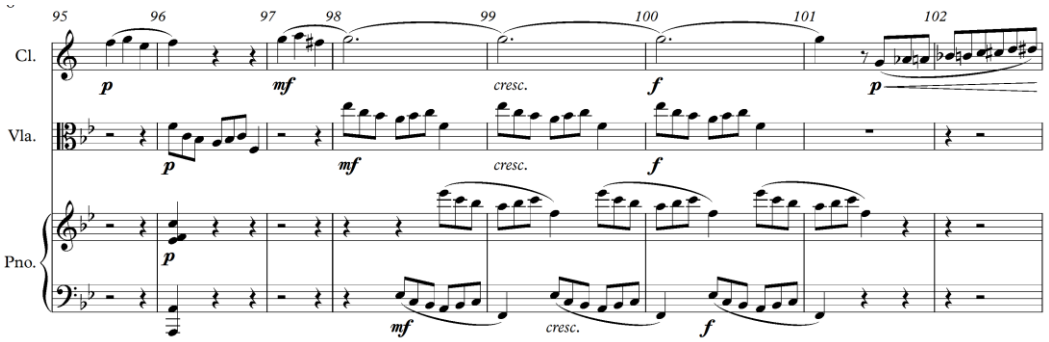
ตัวอย่างที่ 4.19 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 2 ห้องที่ 42 - 45

ในช่วงท้ายของทรีโอตั้งแต่ห้องที่ 73 คลาริเน็ตทำหน้าที่ส่งทำนองหลักด้วยโน้ต 4 ตัวเช่นเดิม แต่ผู้วิจัยมีแนวคิดในการบรรเลงให้มีความรู้สึกแตกต่างเนื่องจากทำนองในช่วง ทรีโอได้ดำเนินมาถึง

จุดที่จะนำเข้าสู่ตอนจบของช่วงนี้ ด้วยการเน้นหัวเสียงและเพิ่มความเข้มเสียงที่ทำนองในห้องที่ 77 ในการบรรเลงรอบย้อน ทำให้เกิดความไม่น่าเบื่อในการดำเนินทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 4.20 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 2 ห้องที่ 73-77 การเน้นทำนองหลักในห้องที่ 77

ช่วงเชื่อมของทรีโอไปสู่ตอนย้อนความในห้องที่ 95-102 เป็นช่วงสำคัญที่คลาริเน็ตต้องรับหน้าที่ในการบรรเลงทำนองหลักครั้งสุดท้ายในช่วงทรีโอ ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับทำนองสุดท้ายในห้องที่ 97 โดยเพิ่มความเข้มเสียงและเน้นหัวเสียงในโน้ตแรกให้ชัดเจนและเก็บหางเสียงโดยการบรรเลงให้เบาลงในห้องที่ 98 ปล่อยให้วิโอลาและเปียโนล้อทำนอง จากนั้นเพิ่มความเข้มเสียงโดยคลาริเน็ตค่อย ๆ ดังขึ้นในความรู้สึกของเสียงที่เข้มขึ้นไม่ใช่ดังครึกโครม วิโอลาและเปียโนเน้นและเพิ่มความเข้มเสียงทุกครั้งที่เริ่มประโยคเพลง นำไปสู่จุดที่เข้มที่สุดของเครื่องดนตรีทั้งสามชิ้นและหยุดลงที่จังหวะที่ 2 ของห้องที่ 101 หลังจากนั้นคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตโครมาติกเบาลงในทันทีและดังขึ้นนำไปสู่ทำนองหลักของกระบวนในห้องที่ 103

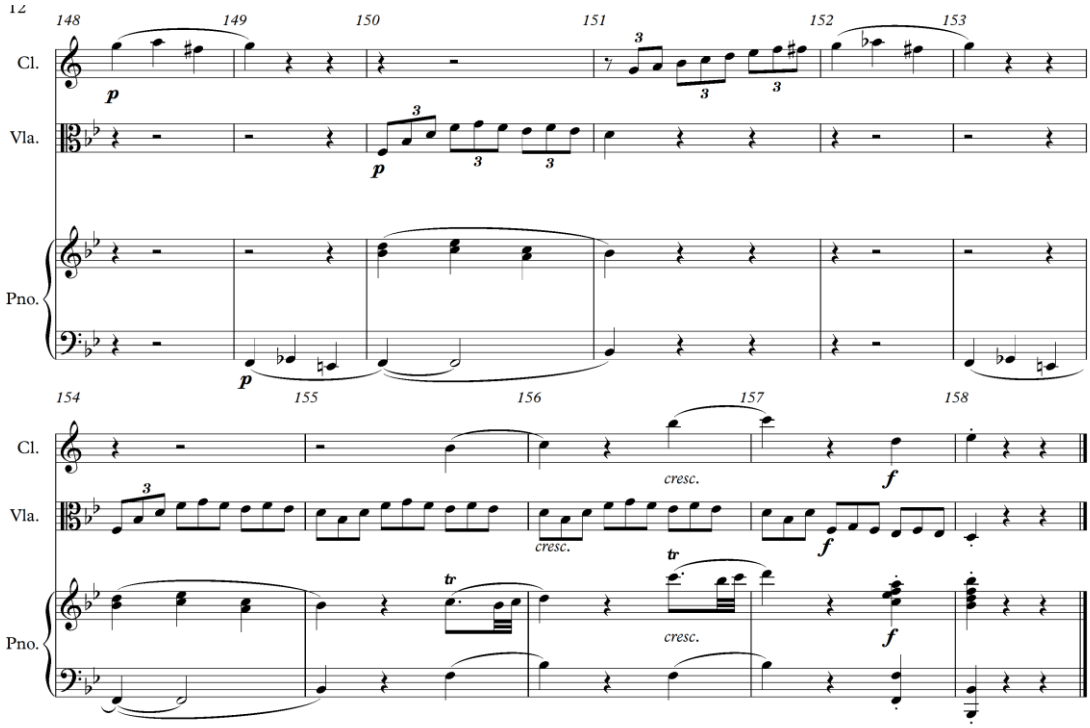
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.21 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 2 ห้องที่ 95 - 102

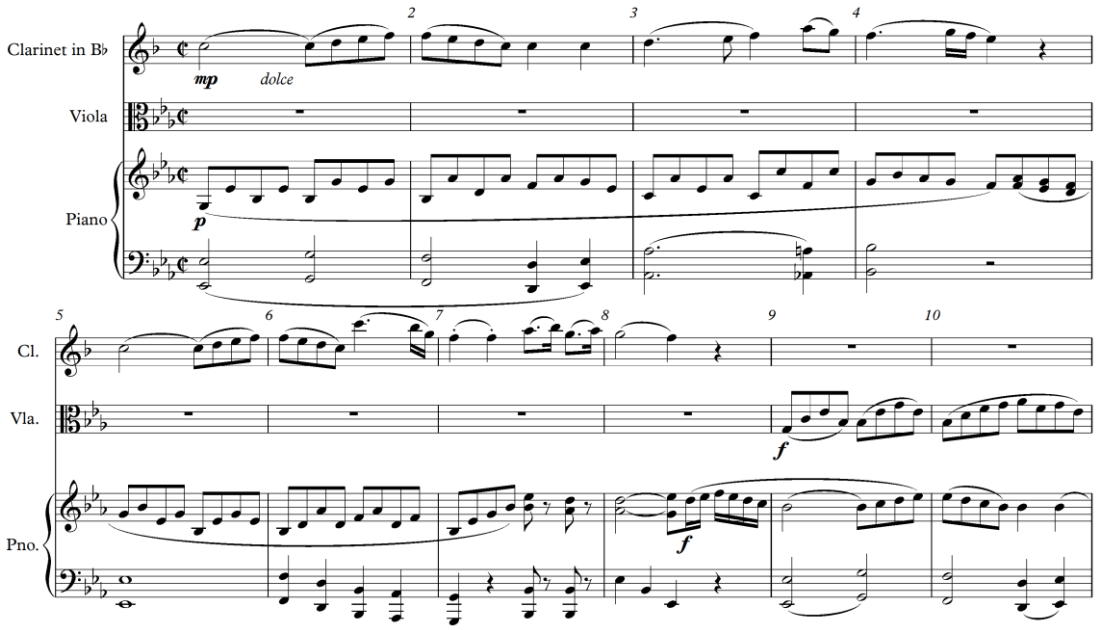


ช่วงสุดท้ายของกระบวนที่ 2 ในห้องที่ 148-158 ผู้วิจัยทดลองใช้วิธีการปรับความเข้มเสียง ผู้วิจัยพร้อมทั้งผู้บรรเลงวิโอลาและเปียโนเบาลงทันทีในจังหวะที่ 3 ห้องที่ 156 และจังหวะที่ 1 ของห้อง 157 หลังจากนั้นในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 157 วิโอลาบรรเลงโน้ตสามพยางค์ดังทันที ผลที่ได้รับคือทำให้ทิศทางและความแตกต่างของความเข้มเสียงชัดเจนขึ้นอีกทั้งยังทำให้รู้สึกได้ว่ากระบวนนี้จบโดยสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

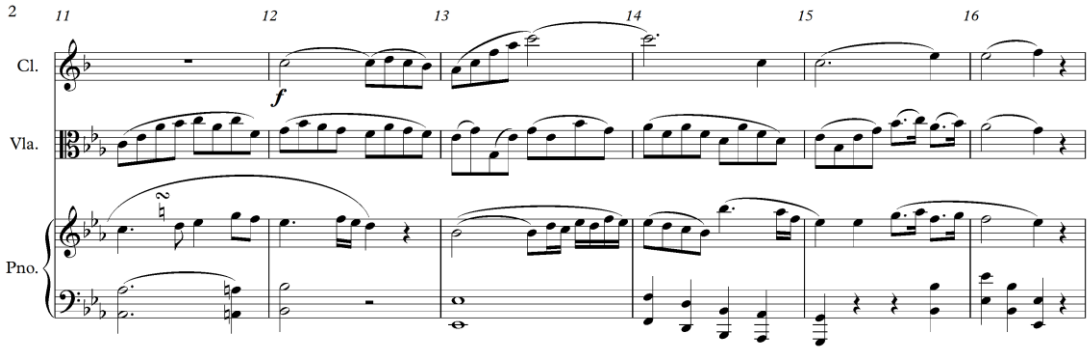
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

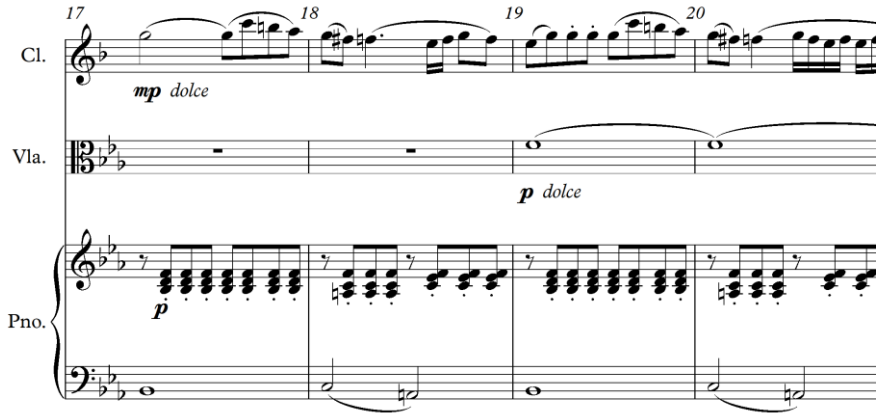
ตัวอย่างที่ 4.22 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 2 ห้องที่ 148-158

กระบวนที่ **3 Rondeaux: Allegretto**

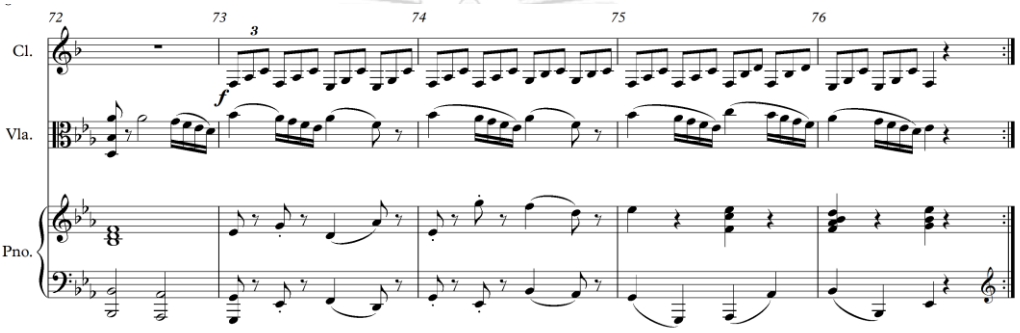
เริ่มทำนองหลักด้วยความอ่อนหวานด้วยคลาริเน็ตในบันไดเสียง Eb major ผู้วิจัยบรรเลงคลาริเน็ตให้ครบ 4 ห้องโดยไม่หายใจก่อนจบประโยคที่ตัวหยุดตัวดำในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เพื่อให้รู้สึกถึงประโยคเพลงที่เต็มอิ่มไม่ขาดช่วงก่อนส่งให้เปียโนรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักต่อไป

ตัวอย่างที่ 4.23 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 10

ห้องที่ 12 - 16 คลาริเน็ตทำหน้าที่เป็นทำนองสอดประสาน ผู้วิจัยเริ่มบรรเลงในห้องที่ 12 ในความเข้มเสียงที่ไม่ดังมาก เพื่อไม่ให้เสียงรบกวนกับแนวนอนที่สำคัญกว่า ในช่วงนี้ คลาริเน็ตต้องลดทอนความเข้มของเสียงเพื่อให้การดำเนินทำนองหลักของเปียโนเป็นไปด้วยความราบรื่น แต่ก็มีจุดที่คลาริเน็ตมีบทบาทสำคัญคือในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 12 ไปถึงห้องที่ 13 ในระหว่างที่เปียโนบรรเลงเสียงยาว คลาริเน็ตทำหน้าที่ทำนองสอดประสานที่สำคัญ ผู้วิจัยเพิ่มความเข้มเสียงตรงจุดนี้ให้เท่ากับความเข้มเสียงของเปียโนในช่วงแรกเพื่อนำเสนอทำนองสั้น ๆ และช่วยให้ประโยคเพลงดำเนินไปข้างหน้า

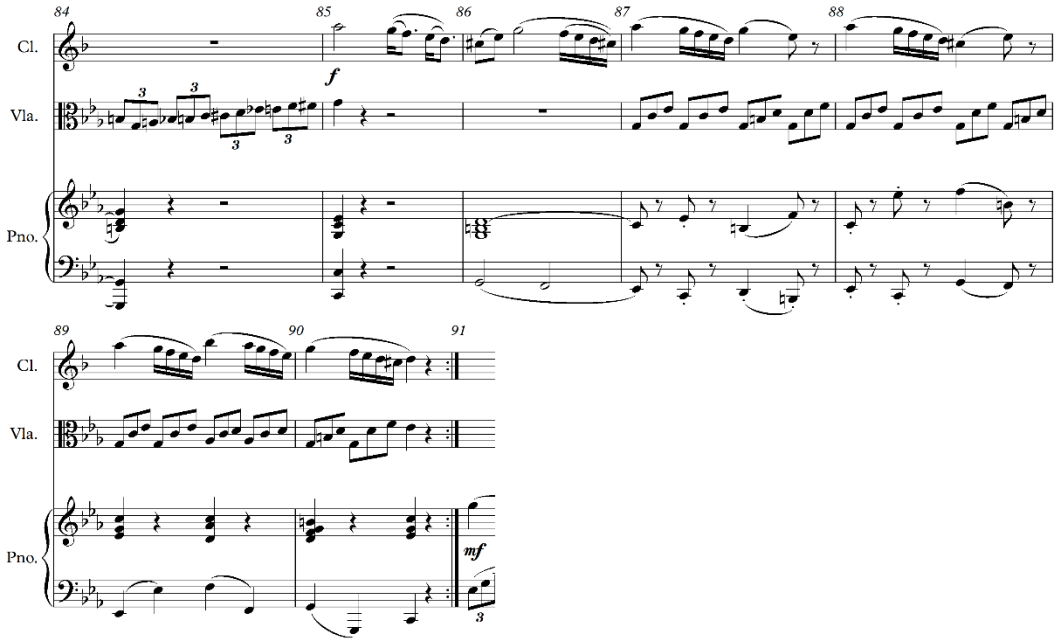
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

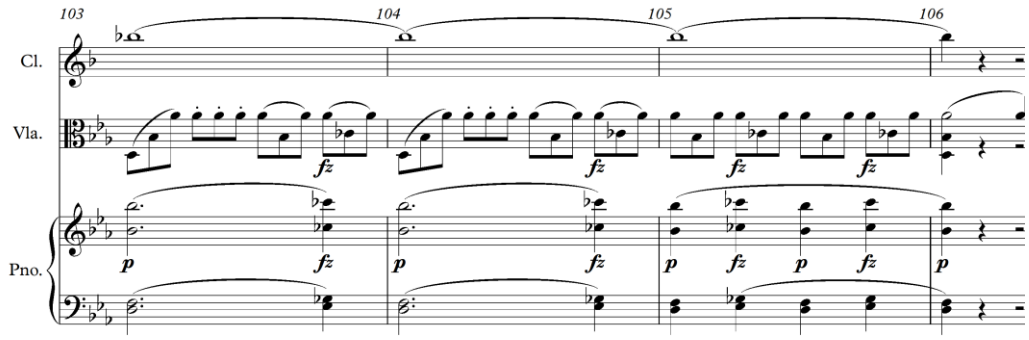
ตัวอย่างที่ 4.24 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 3 ห้องที่ 11 - 16

ห้องที่ 17 คลาริเน็ตนำเสนอทำนองใหม่ในลีลาอ่อนหวานเช่นเดิม ผู้วิจัยเพิ่มความรู้สึกห้องความกระชับ สนุกสนาน มีชีวิตชีวาโดยการบรรเลงไปในทิศทางของแนวมือขวาของเปียโนที่บรรเลงเสียงสั้น (Staccato) และในห้องที่ 19 คลาริเน็ตบรรเลงเสียงสั้นในโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ผู้วิจัยบรรเลงให้หางเสียงสั้นเท่ากับหางเสียงเปียโนที่บรรเลงมาก่อนและพยายามสร้างสีสันของเสียงให้เป็นแบบเดียวกัน ผู้วิจัยมองว่าจุดเล็ก ๆ นี้เป็นจุดสำคัญที่แสดงให้เห็นได้ว่าคลาริเน็ตและเปียโนบรรเลงดนตรีในแบบเดียวกัน

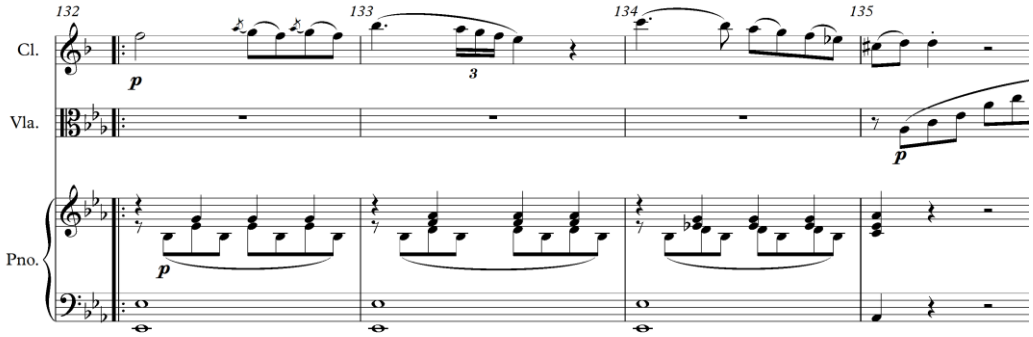
ตัวอย่างที่ 4.25 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 3 ห้องที่ 17 - 20

ห้องที่ 73 - 76 คลาริเน็ตบรรเลงคอร์ดแตก (Broken chord) เพื่อขับเคลื่อนทำนอง เนื่องจากช่วงนี้ต้องบรรเลงย้อนสองรอบ ในรอบย้อนผู้วิจัยเปลี่ยนความเข้มเสียงในห้องที่ 74 ให้เบาลงทันที (Subito piano) และดังขึ้นทันที (Subito forte) ในความเข้มเสียงเดิมของห้องที่ 75 จากนั้นค่อย ๆ ดังขึ้น (Crescendo) จนถึงห้องที่ 76 เพื่อสร้างทิศทางของทำนอง ผลของการปรับเปลี่ยนความเข้มเสียงในช่วงนี้ทำให้มีความรู้สึกแตกต่างจากเดิมอย่างชัดเจนอีกทั้งยังทำให้รู้สึกมีชีวิตชีวามากขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.26 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 3 ห้องที่ 72-76

ห้องที่ 85 คลาริเน็ตบรรเลงทำนองต่อจากวิโอลาที่บรรเลงทำนองหลักมาจากห้องที่ 81 จากการวิเคราะห์พบว่าผู้ประพันธ์ต้องการเปลี่ยนสีสันของทำนองไม่ให้น่าเบื่อโดยการเปลี่ยนเครื่องดนตรีในการบรรเลงทำนองเดิม ผู้วิจัยต้องการสร้างความแตกต่างจึงปรับความเข้มเสียงของคลาริเน็ตให้ดังกว่าวิโอลาเล็กน้อยเพื่อให้เนื้อเสียงของคลาริเน็ตเข้มขึ้น แม้ในช่วงนี้จะต้องย้อนมาบรรเลงอีกครั้งแต่ผู้วิจัยเพิ่มความเข้มเสียงตั้งแต่รอบแรก แตกต่างกันที่ในรอบย้อนกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 86 จังหวะที่ 4 ผู้วิจัยบรรเลงในความเข้มเสียงที่เบาลงและเนื้อเสียงบางลงจากห้องที่ 85 และค่อย ๆ ดังขึ้นทีละน้อยจนจบประโยคเพลงที่ห้อง 90 ในความเข้มเสียง ***f*** ทำเช่นนี้จะส่งผลให้ทำนองของห้องที่ 85 มีความหนักแน่นมากกว่าช่วงที่วิโอลาบรรเลงทำนองหลัก ทำให้บทเพลงในช่วงนี้มีความน่าสนใจเป็นบทสรุปของทำนองที่ดำเนินต่อเนื่องมาเพื่อเข้าสู่ทำนองใหม่ต่อไป

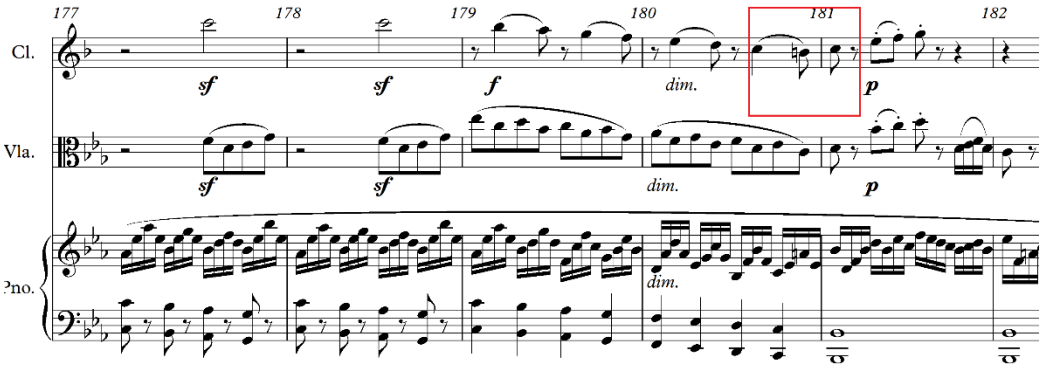
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.27 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 3 ห้องที่ 84 - 90

ห้องที่ 103 คลาริเน็ตบรรเลงเสียง Bb (Ab concert) ลากเสียงยาวไปถึงห้องที่ 106 ในขณะที่วิโอลาบรรเลงทำนองจากโน้ตสามพยางค์ที่เร็วและกระชับ เสียง Ab ของวิโอลาที่ปรากฏในลักษณะของการสลับไปมากับเสียงอื่นคือขั้นคู่หนึ่งกับเสียงที่ลากยาวของคลาริเน็ต ผู้วิจัยระมัดระวังการควบคุมเสียงที่ต้องให้มีความเข้มเสียงที่เบา (***p***) และน้ำเสียงคงที่ (Intonation) เพื่อเป็นฐานที่มั่นคงให้กับวิโอลาได้ใช้ในการเทียบเสียง Ab ให้เข้ากันได้อย่างกลมกลืน

ตัวอย่างที่ 4.28 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 3 ห้องที่ 103-106

ห้องที่ 132 คลาริเน็ตนำเสนอทำนองใหม่เพื่อส่งให้กับวิโอลาในห้องที่ 135 รอบย้อนผู้วิจัยใช้อัตราจังหวะลัก (Rubato) เล็กน้อยในห้องที่ 135 โดยเริ่มหน่วงหัวของเสียงโน้ต C# (Tenuto) ส่งไปโน้ต D ตัวสุดท้ายในเครื่องหมายเสียงสั้น (Staccato) ผู้วิจัยบรรเลงไม่สั้น ในทางตรงกันข้ามกลับบรรเลงเต็มค่าโน้ตเพื่อส่งให้วิโอลารับเข้าได้อย่างเรียบเนียน ผู้วิจัยทำเพื่อให้เกิดความแตกต่างจากการบรรเลงรอบแรกและสร้างสีสันแห่งอารมณ์และความรู้สึก (Espressivo) ในช่วงเชื่อมประโยคเพลงที่ห้อง 135

ตัวอย่างที่ 4.29 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 3 ห้องที่ 132 - 135

ในช่วงห้องที่ 177 - 185 จะเป็นช่วงที่มีความเร่าร้อนเพื่อส่งเข้าช่วงท้ายของกระบวนที่ 3 ด้วยโน้ตจำนวนมากในอัตราจังหวะเร็วของเปียโน การสอดประสานทำนองอันหนักหน่วงของคลาริเน็ตและวิโอลาที่โต้ตอบกับเปียโนทำให้ช่วงนี้นับเป็นช่วงที่เร่าร้อนที่สุดในเพลง ผู้วิจัยปรับเปลี่ยน

แนวทางการบรรเลงในห้องที่ 180 ที่เดิมกำหนดเครื่องหมาย Diminuendo ให้เบาลง แต่ผู้วิจัยกลับบรรเลงดังขึ้น (Crescendo) ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 180 เพื่อส่งไปยังห้องที่ 181 สวนทางกับที่เครื่องหมายกำหนดเพื่อให้คลาริเน็ตแสดงบทบาทในการเชื่อมต่อประโยคเพลงและนำไปสู่โมทีฟต่อไป (ดูพื้นที่ในกรอบจากตัวอย่างที่ 4.30)

ตัวอย่างที่ 4.30 Trio in Eb major “Kegelstatt” KV 498, Wolfgang Amadeus Mozart
กระบวนที่ 3 ห้องที่ 177 - 181

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

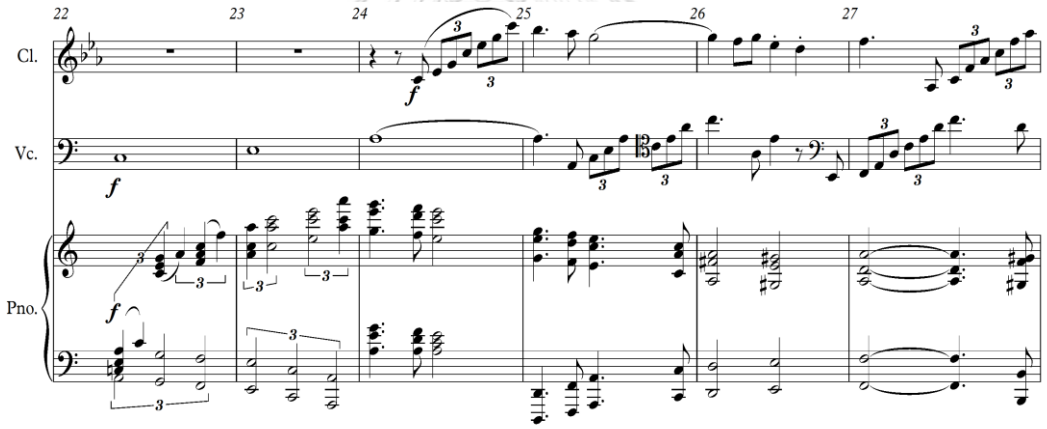
4.2 Trio in A minor for Clarinet Piano and Cello, Op. 114 ประพันธ์โดย Johannes Brahms

4.2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

บทเพลงนี้แบ่งเป็น 4 กระบวนได้แก่ Allegro, Adagio, Andantino Grazioso และ Allegro บรามส์ใช้ A คลาริเน็ต (Clarinet in A) ในเพลงนี้ ผู้วิจัยมองว่าเหตุเพราะต้องการให้สามารถบรรเลงกับเครื่องสายได้ง่ายกว่าในเรื่องของระบบนิ้วของคลาริเน็ต หากใช้ Bb คลาริเน็ต (Clarinet in Bb) จะทำให้อยู่ในบันไดเสียงที่ระบบนิ้วไม่คล่องตัวเท่ากับการใช้ A คลาริเน็ตเมื่อเทียบกับเชลโล และจากการศึกษาข้อมูลพบว่าในบทเพลงนี้ใช้เสียง C#3 ต่ำ (เสียงจริง) หากใช้ A คลาริเน็ตจะตรงกับเสียง E3 ซึ่งเป็นเสียงที่ต่ำที่สุดของคลาริเน็ต หากใช้ Bb คลาริเน็ตจะไม่สามารถบรรเลงเสียงนี้ได้ เนื่องจากเสียงได้ต่ำกว่าช่วงเสียงที่ต่ำที่สุดของ Bb คลาริเน็ต ผู้วิจัยวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ในแต่ละกระบวนดังนี้

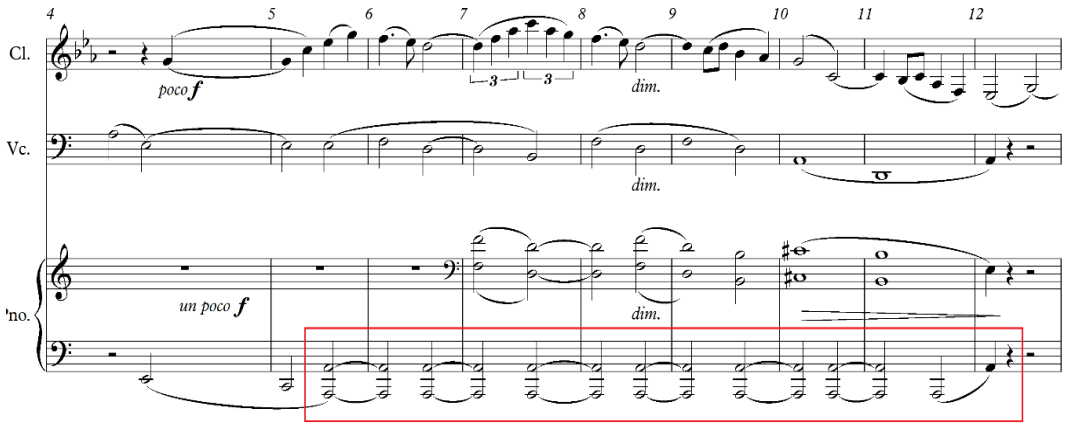
กระบวนที่ **1 Allegro**

กระบวนแรกเป็นสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata form) ในบันไดเสียง A minor เริ่มด้วยทำนองที่สะเทือนอารมณ์ของเชลโลและต่อด้วยทำนองที่กว้างและลึกของคลาริเน็ตในห้องที่ 4 ก่อนจบประโยคเพลงที่การลากเสียง G ต่ำของคลาริเน็ตและการสร้างบรรยากาศในทำนองสอดประสานของเปียโนเปรียบเหมือนห้วงเวลาหยุดอยู่กับที่และความเงียบสงบ มีเพียงเสียงกระซิบโต้ตอบจากเชลโลและคลาริเน็ต จากนั้นในห้องที่ 13 เปียโนจึงเริ่มนำทำนองที่ขับเคลื่อนไปข้างหน้าเปรียบเหมือนการเปิดประตูนำไปสู่โลกของบรามส์ เทคนิคการประพันธ์ที่ใช้ขับเคลื่อนทำนองของกระบวนนี้คือการใช้อาเปจโจ (Arpeggio) ยกตัวอย่างเช่นในห้องที่ 22 ทั้งคลาริเน็ต เชลโล และเปียโนใช้เทคนิคอาเปจโจโต้ตอบกันเพื่อขับเคลื่อนทำนอง

ตัวอย่างที่ 4.31 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 22 - 27

CHULALONGKORN UNIVERSITY

เทคนิคที่น่าสนใจอีกเทคนิคหนึ่งที่ปรากฏในกระบวนแรกคือ “Pedal point” คือเทคนิคการใช้เสียงเดียวลากเสียงค้าง (Sustained tone) โดยมากมักใช้แนวเบส ในขณะที่แนวอื่นทำหน้าที่เดินทำนองและประสาน จะได้สีสันของเสียงที่แตกต่างกันไปโดยมีการลากเสียงค้างเป็นส่วนประกอบหลักในบทเพลง

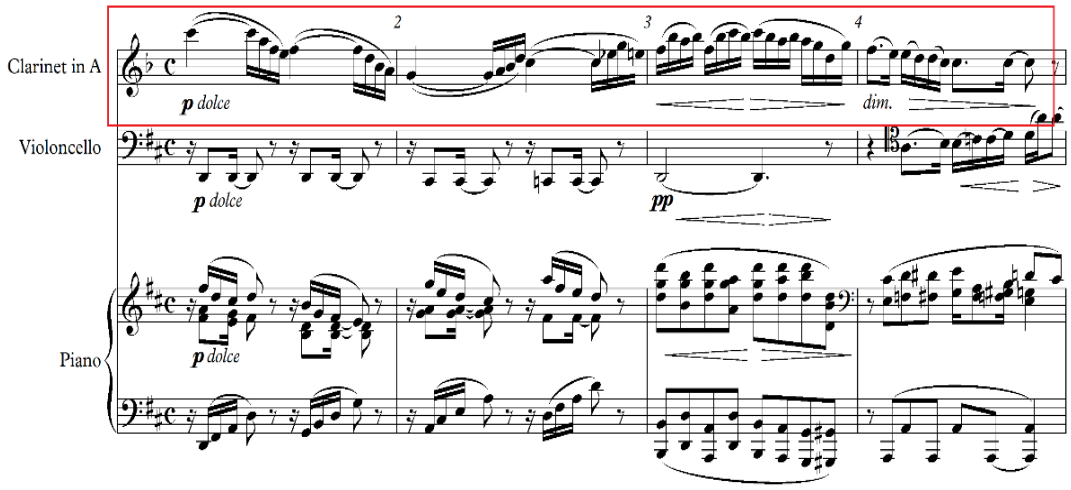
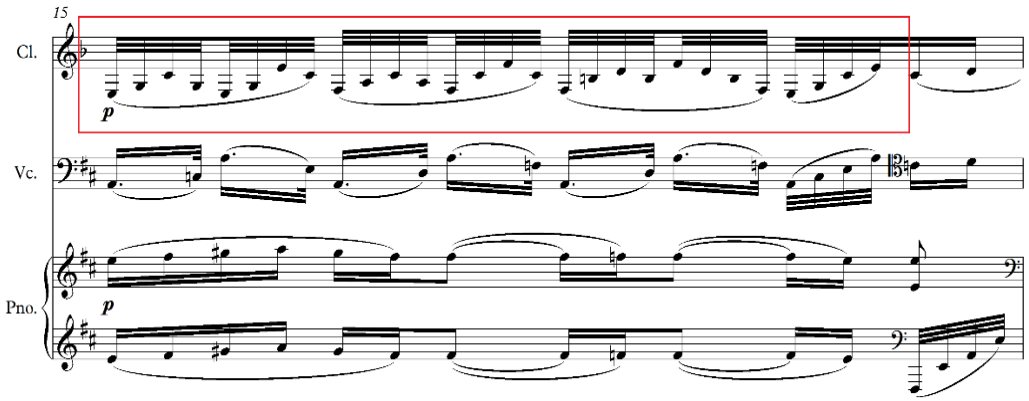
ตัวอย่างที่ 4.32 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 4 - 12
เทคนิค “Pedal point”



กระบวนที่ **2 Adagio**

กระบวนนี้ใช้สีสันของช่วงเสียงกลาง (Clarion register) และช่วงเสียงต่ำ (Chalumeau register) ของคลาริเน็ต ซึ่งเป็นช่วงเสียงที่มีความนุ่มนวลและอบอุ่น ดำเนินอยู่ในบันไดเสียง D major มีการพัฒนาทำนองหลัก ด้วยการใช้เทคนิคของการสร้างกลุ่มโน้ตอาเปจโจ (Arpeggiation) เพื่อเชื่อมต่อประโยคเพลง บรามส์เลือกให้คลาริเน็ตรับหน้าที่นำเสนอทำนองหลัก และส่วนใหญ่คลาริเน็ตแ ล ะเชลโลจะทำหน้าที่ดำเนินทำนองและพัฒนาทำนองคล้ายกับในกระบวนที่ 1 จากการศึกษาพบว่าสังคีตลักษณ์ของกระบวนนี้คล้ายลักษณะของสังคีตลักษณ์โซนาตาแต่จะเน้นในการพัฒนาทำนองหลักโดยการใช้เทคนิค Arpeggiation ที่กล่าวข้างต้น การสร้างรูปแบบของการประสานเสียง การพัฒนาการดำเนินจังหวะ

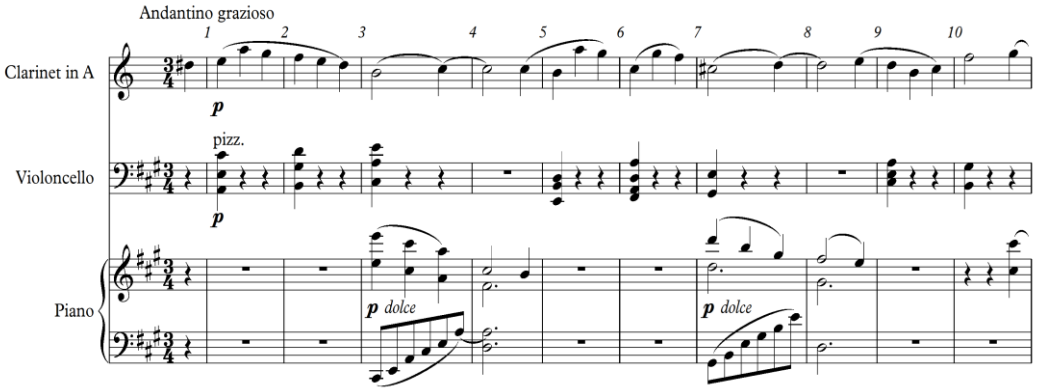
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.33 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1
ห้องที่ 1 - 4 คลาริเน็ตนำเสนอทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 4.34 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 15 ตัวอย่าง
การดำเนินทำนองโดยใช้เทคนิค “Arpeggiation”

กระบวนที่ **3 Andantino grazioso**

ทำนองลีลาของเพลงเต้นรำพื้นบ้าน (Folk waltz) อยู่ในบันไดเสียง A major มีลักษณะของสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) หรือ สังคีตลักษณ์มินูเอท (Minuet form) โดยแบ่งเป็น 3 ตอนอย่างชัดเจนดังนี้

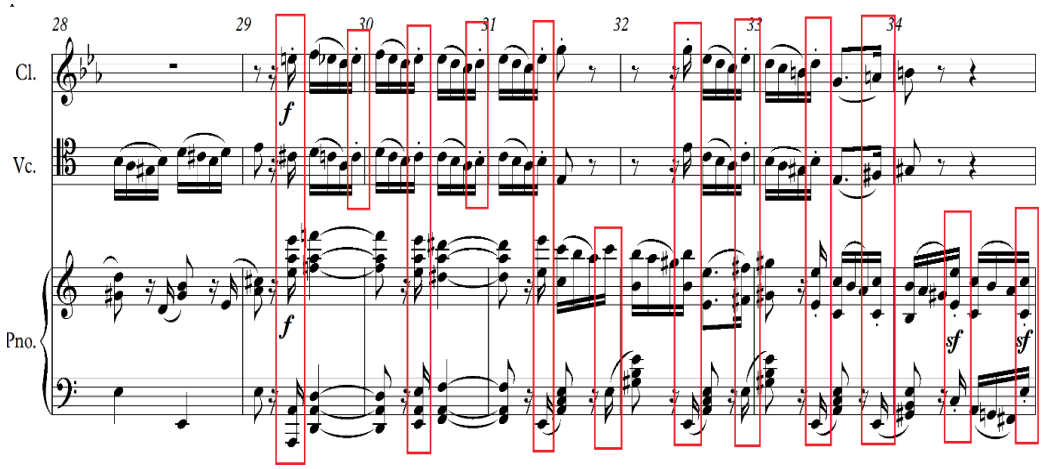
ตอน A ห้องที่ 1-113 นำเสนอทำนองหลักในบันไดเสียง D major โดยคลาริเน็ตและบรรเลงทำนองซ้ำจากนั้นสลับเป็นเปียโนและเชลโลบรรเลงทำนองเดิมตามลำดับ ในระหว่างที่ทำนองหลัก

ดำเนินเครื่องดนตรีที่เหลือจะทำหน้าที่สอดประสานแนวทำนองในลักษณะของการถามตอบในช่องว่างระหว่างประโยคเพลง และขับเคลื่อนทำนองด้วยเทคนิคการใช้อาเปจโจ (Arpeggio) บนเปียโน ในตอน B หรือตอนทรีโอ ห้องที่ 114 - 169 คือช่วงที่กระบวนนี้ขับเคลื่อนไปข้างหน้าอย่างมีชีวิตชีวาด้วยการสลับกันบรรเลงทำนองหลัก เริ่มจากคลาริเน็ต ต่อด้วยเชลโลและเปียโนตามลำดับ ก่อนที่เชลโลจะนำเข้าสู่ตอนที่ 3 คือการกลับมาของทำนองหลักในตอน A ในห้องที่ 170 - 199 จนจบกระบวนเพลง

ตัวอย่างที่ 4.35 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 10

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ **4 Allegro**

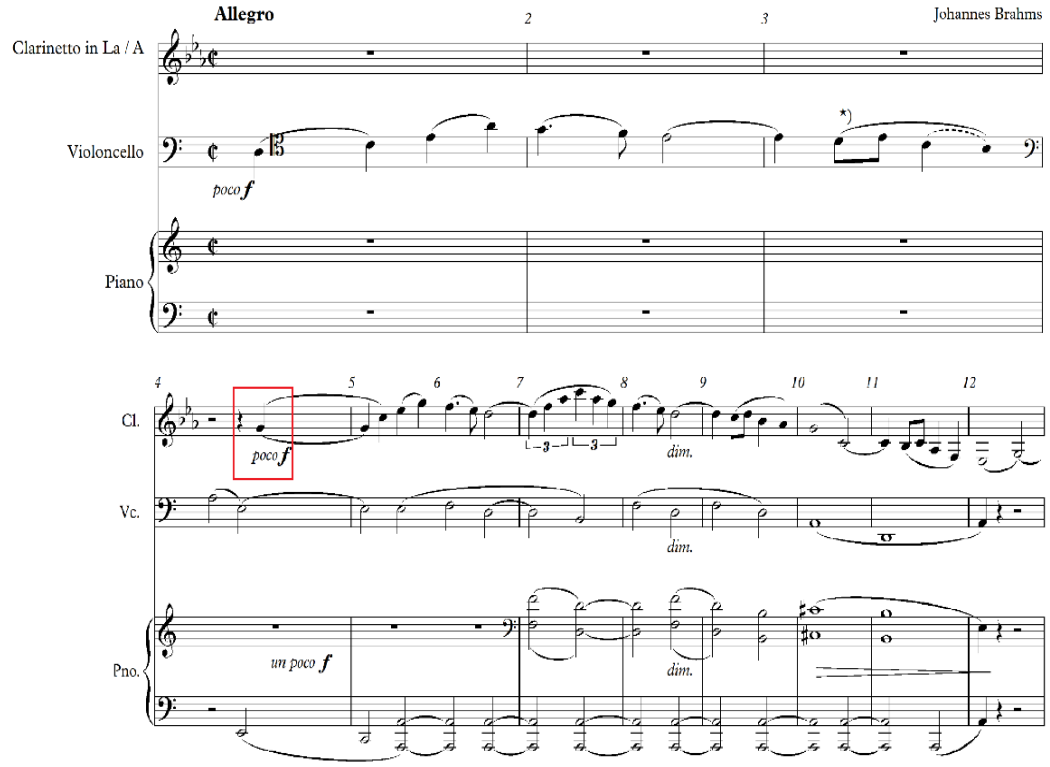
ในบันไดเสียง A minor เป็นกระบวนที่เต็มเปี่ยมไปด้วยการประสานเสียงที่หลากหลายและแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพของบรามส์ในช่วงบั้นปลายของชีวิตด้วยลีลาของทำนองที่เปี่ยมไปด้วยพลังและความหนักแน่น การเปลี่ยนชีพจรจังหวะและการให้ความสำคัญกับจังหวะขัด (Syncopation) ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ในการประพันธ์เพลงของบรามส์

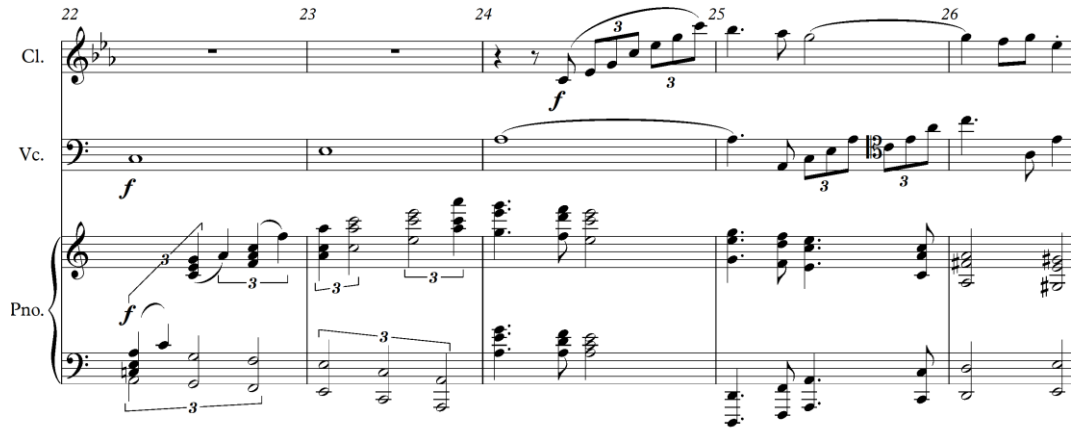
ตัวอย่างที่ 4.36 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4
การให้ความสำคัญในจังวะขัด

4.2.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง

กระบวนที่ **1 Allegro**

ช่วงเริ่มของบทเพลงบรรเลงด้วยทำนองหลักของเชลโล และต่อด้วยคลาริเน็ตที่เข้ามาด้วยเสียง G (E เสียงจริง) ในห้องที่ 4 จากการศึกษาพบว่าควรระวังน้ำเสียง (Intonation) เริ่มต้นของคลาริเน็ตเนื่องจากต้องบรรเลงเสียงเดียวกันกับเปียโนและเชลโล (Unison) ในจุดนี้เครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้นต้องบรรเลงเสียงเดียวกันให้เข้ากันได้อย่างเรียบเนียน เสียง G ในช่วงเสียงคอ (Throat tone) ของคลาริเน็ตคือเสียงที่ไม่แข็งแรง กล่าวคือลักษณะของเสียงจะมีความทื่อ มีเสียงลมแทรก และแกนเสียงบาง ยากต่อการควบคุมน้ำเสียง นักคลาริเน็ตทุกคนล้วนทราบดีว่าเสียงนี้คือ “เสียงบอด” หรือเสียงที่ไม่มีความชัดเจนที่นักคลาริเน็ตทุกคนต้องพึงระวัง ผู้วิจัยทดลองแก้ปัญหาโดยการเพิ่มความเร็วของลมและกำหนดรูปปาก (Embouchure) ให้มั่นคง และใช้นิ้วกดคีย์ที่จะทำให้เสียงชัดเจนขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.37 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 12

ห้องที่ 22 เปียโนเคลื่อนทำนองเพื่อให้เพลงดำเนินไปข้างหน้าโดยใช้เทคนิค Arpeggiation รับต่อด้วยคลาริเน็ตในห้องที่ 24 และตามด้วยเชลโล ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าลักษณะการบรรเลงของเปียโนยังมีความเป็นแนวตั้งในธรรมชาติของการกำเนิดเสียงของเปียโน ในจุดนี้ต้องการแนวนอนเพื่อที่จะผลักดันให้ทำนองเคลื่อนไปข้างหน้าซึ่งคลาริเน็ตที่รับช่วงต่อจากเปียโนควรทำหน้าที่นี้ ผู้วิจัยจึงบรรเลงโดยเน้นโน้ตสามพยางค์ซึ่งเป็นลักษณะโน้ตสำคัญในจุดนี้ด้วยการบรรเลงให้ดังขึ้น (Crescendo) เพื่อส่งไปให้ถึงเชลโล และเชลโลต้องให้ความสำคัญในโน้ตสามพยางค์เช่นกัน

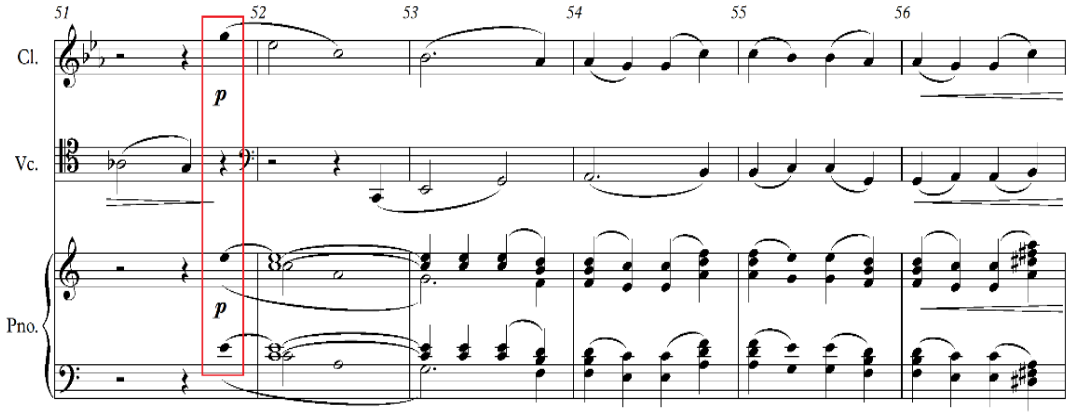
ตัวอย่างที่ 4.38 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 22-26

ห้องที่ 33-35 คลาริเน็ตทำจุดสูงสุดของประโยคเพลงโดยการนำเข้าสู่ประโยคให้ที่บรรเลงโดยเชลโล เป็นจุดหนึ่งที่มีความดังในกระบวนที่ 1 ที่ ***ff*** ในโน้ตลากเสียงค้างของคลาริเน็ตในห้องที่ 33 - 35 ผู้วิจัยจะไม่บรรเลงในความเข้มเสียง ***ff*** ตามที่โน้ตกำหนดเพราะจะทำให้กลบส่วนที่สำคัญกว่าคือทำนองหลักของเชลโล และการสอดประสานทำนองของเปียโนที่ขับเคลื่อนเพลงให้ดำเนินไปข้างหน้า ผู้วิจัยบรรเลงความเข้มเสียง ***ff*** เฉพาะหัวเสียงและลดความเข้มเสียงลงมาที่ ***mf*** ในการลากเสียงค้าง จากนั้นกลับมาที่ความเข้มเสียง ***ff*** ที่การบรรเลงทำนองประสานกับเชลโลในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 35 ไปจนถึงเสียง G ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 37 ผู้วิจัยเน้นหัวเสียง G ส่งไปยังเสียง F# เหตุที่เน้นหัวเสียง G ในจังหวะ 3 ของห้องที่ 37 เพราะผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าเป็นเสียงที่สำคัญที่สุดในจุดนี้เพื่อนำเข้าสู่การจบทำนองเดิมและเริ่มทำนองใหม่ เสียง G ของคลาริเน็ตในจุดนี้ต้องโดดเด่นกว่าเชลโลและเปียโน

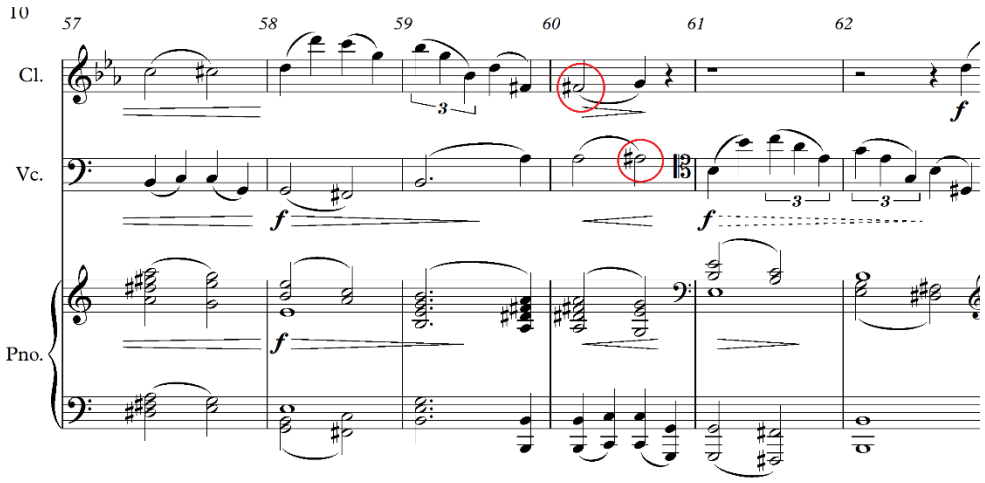
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.39 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 33 - 41

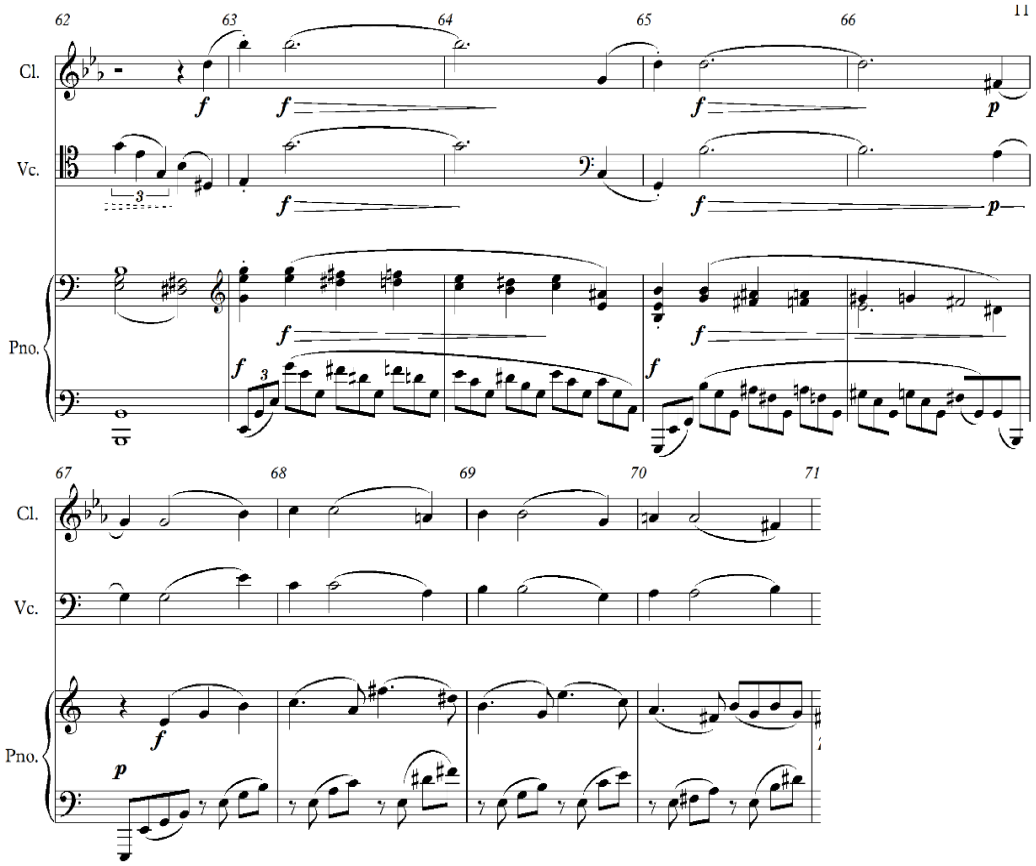
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 51 จังหวะที่ 4 แนวทำนองหลักของคลาริเน็ตและเปียโนบรรเลงรับช่วงต่อจากเชลโล ผู้วิจัยต้องเริ่มเสียงให้พร้อมกับเปียโนและปรับน้ำเสียงให้ตรงกันตั้งแต่เริ่มประโยคเพราะจุดนี้คลาริเน็ตและเปียโนบรรเลงทำนองร่วมกันเป็นขั้นคู่ 1 ซึ่งเป็นจุดที่ยากที่สุดจุดหนึ่งในเพลงนี้ ผู้วิจัยจึงให้ความระมัดระวังเป็นอย่างมากเนื่องจากน้ำเสียงของคลาริเน็ตจะไม่มั่นคงเท่ากับน้ำเสียงของเปียโน ผู้วิจัยจึงต้องอาศัยการฝึกซ้อมให้ชำนาญ และการฟังน้ำเสียงของเปียโนให้คุ้นชินเพื่อจินตนาการล่วงหน้าถึงน้ำเสียงของเปียโนจนสามารถเริ่มเสียงให้ตรงกัน

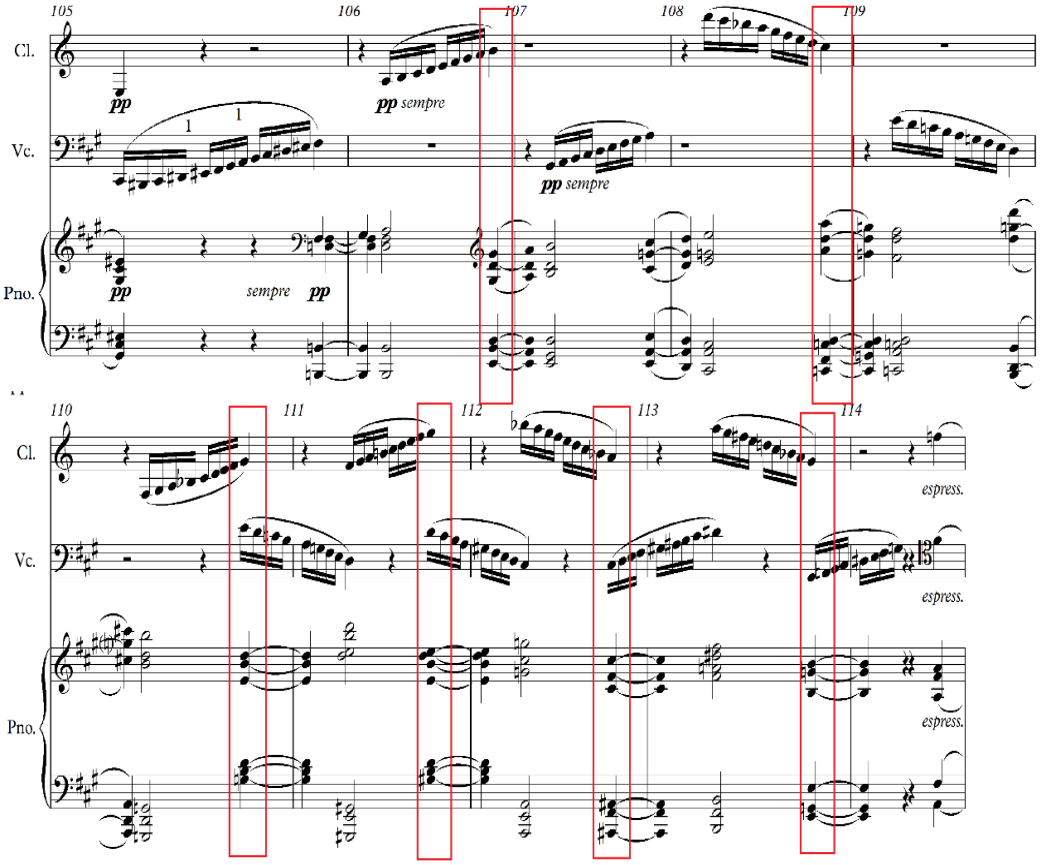
ตัวอย่างที่ 4.40 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 51 - 56

ในทำนองที่บรรเลงต่อเนื่องมาจากห้องที่ 51 โดยคลาริเน็ตและเปียโนดำเนินมาถึงห้องที่ 60 ที่รับช่วงต่อด้วยเชลโลที่ค่อย ๆ แทรกทำนองสอดประสานอย่างแนบเนียนตั้งแต่ห้องที่ 54 และบรรเลงทำนองในห้องที่ 61 ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตในห้องที่ 60 จุดที่คลาริเน็ตบรรเลงโน้ต F# (D# เสียงจริง) ในตัวขาวเพื่อส่งให้เชลโลบรรเลงโน้ต A# ในตัวขาว ผู้วิจัยต้องทำให้เสียง A# ของเชลโลโดดเด่นและนำเข้าสู่ทำนองต่อไปได้อย่างชัดเจน คลาริเน็ตควรให้ความสำคัญกับโน้ต F# แต่ไม่ควรโดดเด่นจนเกินไป ผู้วิจัยจึงบรรเลงหัวเสียง F# ให้เรียบไม่เน้นและเบาลงไปสู่เสียง G อย่างเรียบเนียน เหตุที่ควรต้องระวังเพราะหากบรรเลงตามอารมณ์ของทำนองเพลงมาถึงช่วงนี้ในบางครั้งอาจบรรเลงเน้นหัวเสียง F# ในห้องที่ 60 ได้ เนื่องจากอยู่ในชีพจรจังหวะหลัก

ตัวอย่างที่ 4.41 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 57-62

ช่วงที่คลาริเน็ตต้องบรรเลงทำนองหลักหรือทำนองสอดประสานที่ต้องไปในแนวทางเดียวกันหรือค่าส่วนโน้ตเท่ากันกับเชลโลนั้น ผู้วิจัยได้สังเกตลักษณะการสีคันชัก (Bowing) ของเชลโลและจินตนาการว่ากระแสลมกับทิศทางความหนักเบาของคันชักต้องไปในแนวทางเดียวกัน เพื่อให้เสียงออกมามีลีลาและสีสันที่กลมกลืน ซึ่งบรามส์ได้ประพันธ์ให้แนวคลาริเน็ตและเชลโลทำหน้าที่ในลักษณะนี้บ่อยครั้ง ยกตัวอย่างในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 63 – 70

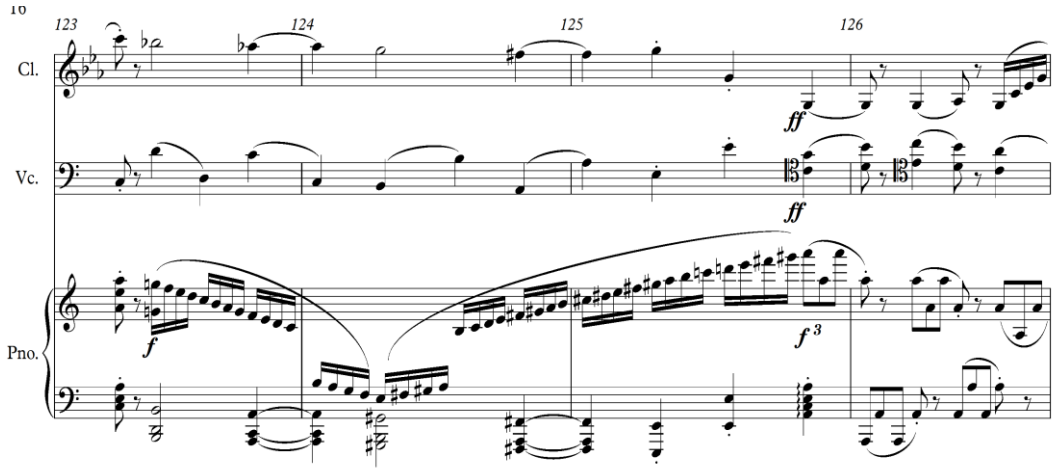
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.42 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 62 - 70
แนวประสานคลาริเน็ตและเปียโนไปในทิศทางเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

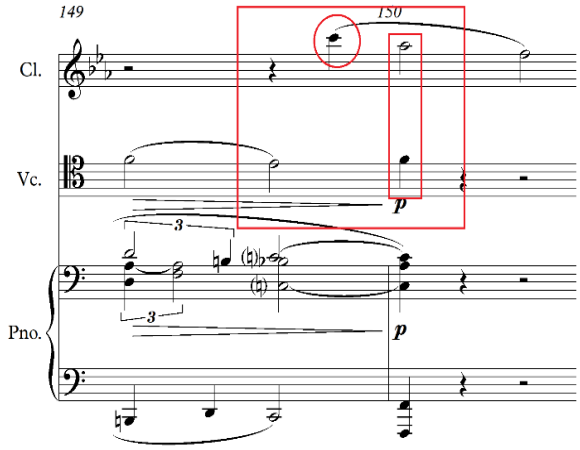
ในห้องที่ 105-114 คลาริเน็ตไล่โน้ตเขบ็ตสองชั้นในลักษณะของบันไดเสียงสลับกับเชลโลในลักษณะของการถาม - ตอบ ในขณะที่เปียโนดำเนินคอร์ดในจังหวะขัดแต่ลักษณะคล้ายโครงของทำนอง ผู้วิจัยบรรเลงคลาริเน็ตโต้ตอบกับเชลโลในความเข้มเสียง ***pp*** อย่างสม่ำเสมอและลักษาความสมดุลของเสียงและสีสันของเสียงให้ใกล้เคียงกับเชลโล ในจุดนี้สิ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญคือโน้ตตัวดำสุดท้ายผู้วิจัยจะบรรเลงเต็มค่าโน้ตสาเหตุเพราะว่าโน้ตสุดท้ายของแต่ละประโยคคือส่วนเติมเต็มในคอร์ดเมื่อประสานกับแนวเปียโน เสียงคลาริเน็ตคือเสียงสำคัญที่จะขาดไม่ได้ในแทบทุกคอร์ด

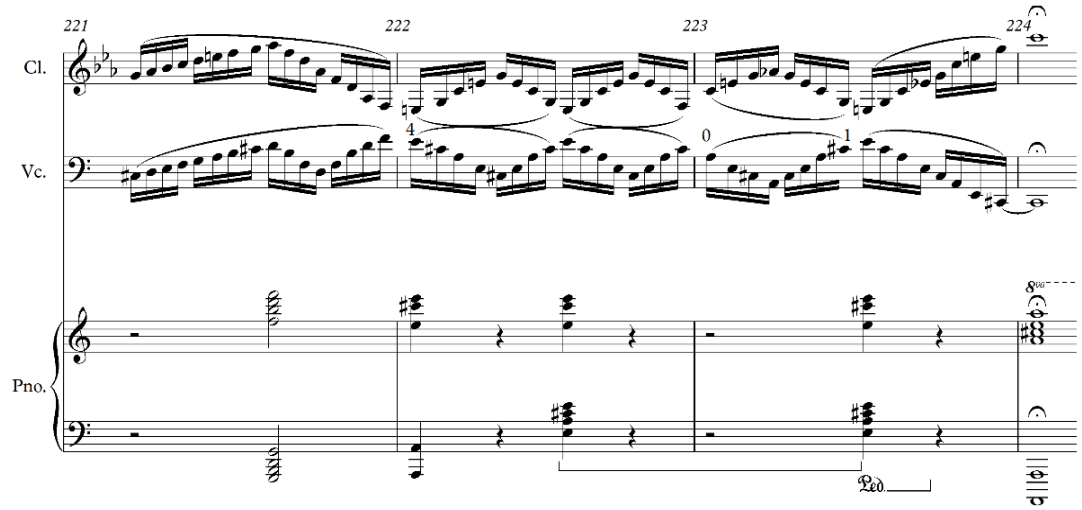
ตัวอย่างที่ 4.43 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 105 - 114

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทเพลงดำเนินไปเพื่อเตรียมตัวสร้างช่วงจุดสูงสุดของกระบวน ในห้องที่ 125 - 132 ก่อนที่จะถึงจุดสูงสุดในห้องที่ 124 ผู้วิจัยได้เปลี่ยนความเข้มเสียงคือในเสียง Ab ผู้วิจัยเบาลง (Diminuendo) ไปสู่โน้ต G ที่ความเข้มเสียง ***mp*** เพื่อเปิดทางให้เปียโนบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นสร้างทิศทางให้ได้ยินชัดเจน จากนั้นเมื่อคลาริเน็ตบรรเลงโน้ต F# ผู้วิจัยบรรเลงดังขึ้น (Crescendo) ต่อเนื่องไปถึงจุดสูงสุดในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 125 จากการทดลองทำเช่นนี้พบว่าโน้ตเขบ็ตสองชั้นของเปียโนมีความสำคัญที่จะนำไปสู่จุดสูงสุดของกระบวนได้อย่างชัดเจน เทคนิคการปรับเปลี่ยนความเข้มเสียงนี้จะทำให้เสียงของเปียโนทำหน้าที่ในจุดนี้ได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

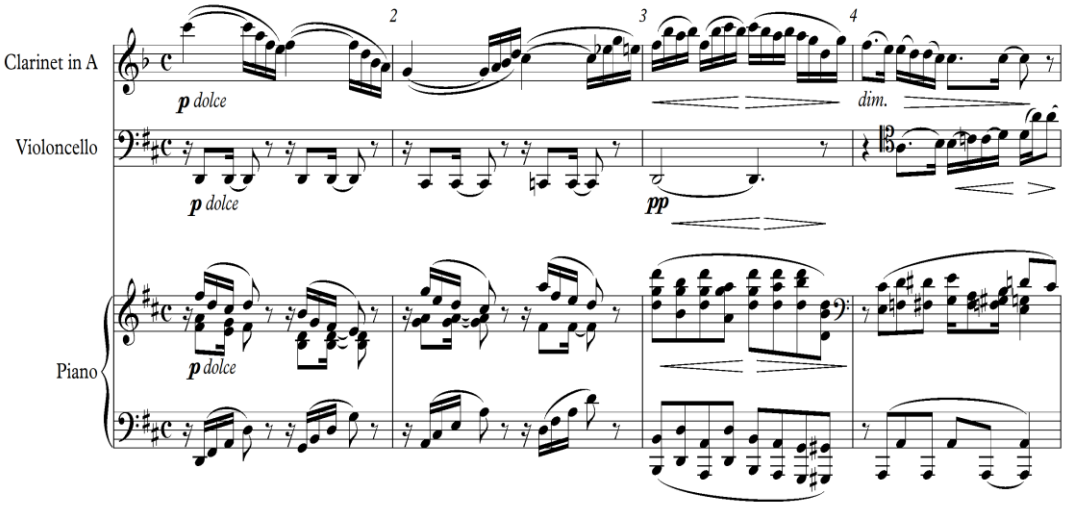
ตัวอย่างที่ 4.44 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 123 - 126

ห้องที่ 149-150 เป็นอีกจุดหนึ่งที่ต้องให้ความสำคัญและระมัดระวังในเรื่องของน้ำเสียง (Intonation) เป็นอย่างมาก คลาริเน็ตรับช่วงต่อทำนองจากเชลโลโดยคลาริเน็ตบรรเลงโน้ต C (เสียงจริง A) ในตัวดำเพื่อส่งไปยังโน้ต Ab (เสียงจริง F) ในห้องที่ 150 เมื่อคลาริเน็ตบรรเลงเสียง C ในขณะที่เชลโลลากหางเสียง E ค้างไว้จึงเกิดขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็ค (E - A) คลาริเน็ตที่บรรเลงแนวบนของขั้นคู่นั้นจะต้องปรับน้ำเสียงให้เพี้ยนสูงขึ้นเล็กน้อยเพื่อสร้างเสียงของขั้นคู่เพอเฟ็คให้มีความสว่างและเมื่อคลาริเน็ตบรรเลงไปถึงเสียง Ab ซึ่งตรงกับเสียง F ของเชลโล หากคิดเป็นเสียงจริงจะได้ขั้นคู่ 1 (F - F) ผู้วิจัยต้องปรับเสียงให้เพี้ยนต่ำลงมาจากเสียงก่อนหน้าเพื่อให้ตรงกับน้ำเสียงของเชลโลพอดี จุดนี้เป็นจุดเล็กที่สำคัญมากเพราะเป็นจุดเชื่อมของประโยคเพลงต่อไปซึ่งจะต้องทำให้เสียงของขั้นคู่กลมกลืนและมาบรรจบกันอย่างเรียบเนียนที่สุด

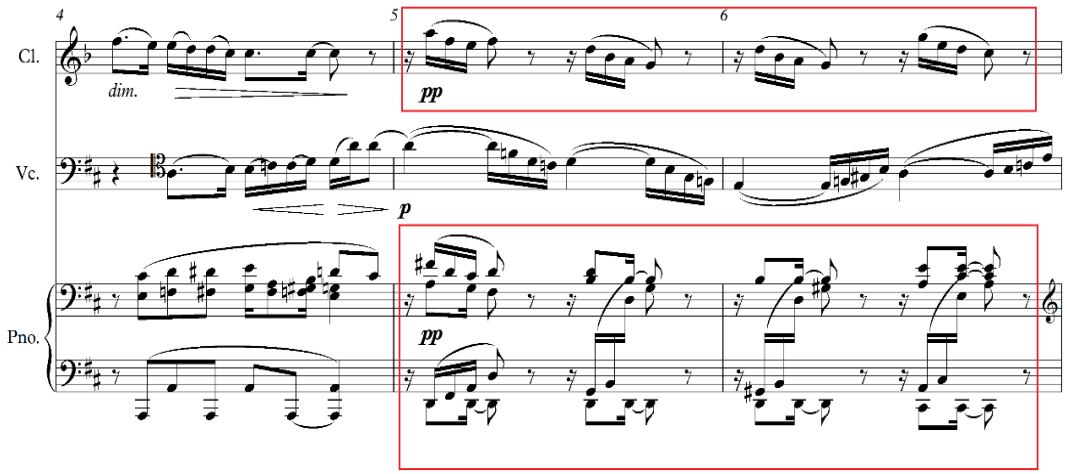
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.45 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 149 - 150

ห้องที่ 221 - 223 ในช่วงท้ายของกระบวน คลาริเน็ตและเชลโลบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นในเทคนิคการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (Contrary motion) ผู้วิจัยบรรเลงเสียงเบาลงทีละน้อยเมื่อทิศทางโน้ตขึ้น และดังขึ้นทีละน้อยเมื่อทิศทางโน้ตลงเพื่อทำให้การเคลื่อนทำนองมีความน่าสนใจยิ่งขึ้นและทำให้รู้สึกถึงการดำเนินสวนทางกันระหว่างคลาริเน็ตและเชลโลมากยิ่งขึ้น เมื่อถึงจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 223 ผู้วิจัยบรรเลงความเข้มเสียงให้ชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อถึงโน้ตเสียงต่ำเพื่อเตรียมแรงในการสนับสนุนลมเมื่อโน้ตวิ่งสูงขึ้นในขณะที่ความเข้มเสียงเบาลงทีละน้อยไปจนถึงเสียง C ในห้องที่ 224 เป็นช่วงเสียงสูงที่ต้องเบา บาง นุ่มนวล สิ่งสำคัญที่ผู้วิจัยให้ความระมัดระวังในการบรรเลงเสียง C ในช่วงเสียงสูงคือต้องเป่าลมที่มีความเร็วและมีขนาดเล็กเพื่อทำให้ลิ้นคลาริเน็ต (Reed) สั่นในความถี่สูงเพื่อสร้างเสียงสูง ทั้งนี้ต้องคงความสม่ำเสมอของความเร็วลมไม่ให้ความเร็วลมลดลง ในขณะที่ตำแหน่งของรูปปากต้องอยู่ในตำแหน่งที่ถูกต้องและมั่นคงของเสียง C ขนาดของลมที่เล็กผู้วิจัยจัดวางสรีระในรูปปากโดยให้ตำแหน่งของส่วนกลางลิ้นยกสูงใกล้เพดานปากเพื่อบีบช่องลมให้แคบลง ผู้วิจัยทำการจัดวางตำแหน่งของลิ้นจากอธิบายข้างต้นโดยการเคลื่อนลิ้นคล้ายการพูดคำว่า “อี” ซึ่งจะทำให้ลิ้นยกสูงขึ้น สาเหตุที่ต้องทำช่องลมในปากให้เล็กเพราะตามหลักธรรมชาติหากช่องลมแคบหรือเล็กลงจะทำให้ลมที่ผ่านช่องลมนั้นมีความเร็วเพิ่มขึ้น

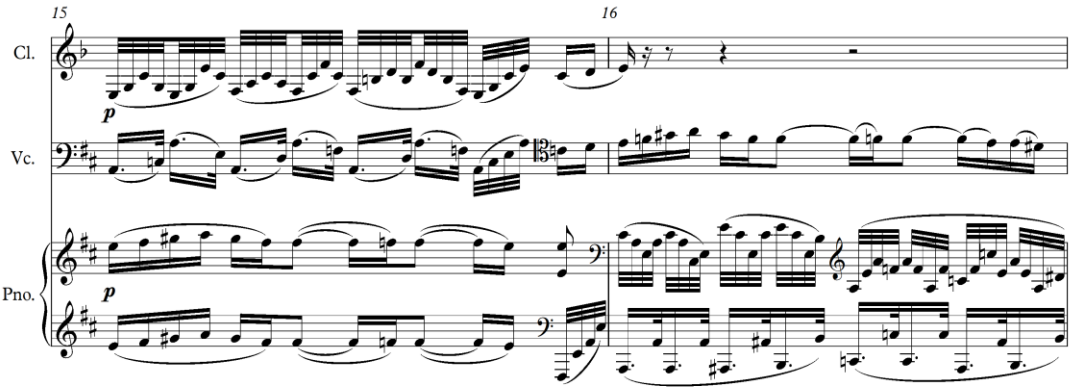
ตัวอย่างที่ 4.46 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 1 ห้องที่ 221 - 224

กระบวนที่ **2 Adagio**

เริ่มต้นด้วยทำนองหลักอันอ่อนหวานของคลาริเน็ตในโน้ต C โน้ตเดียวกันกับตอนจบของกระบวนที่ 1 ทำนองหลักในห้องที่ 1 - 4 ผู้วิจัยบรรเลงในลักษณะที่ดำเนินไปข้างหน้าอย่างเรียบง่ายและไม่หวือหวา เพื่อทำให้ประโยคเพลงกว้างและมีความลึก นอกเหนือจากการตีความลีลาการบรรเลงแบบอ่อนหวาน (Dolce) ผู้วิจัยรู้สึกถึงความสงบ และความสบาย ด้วยสีสันของเสียง A คลาริเน็ตที่มีความอบอุ่นทำให้ทำนองของกระบวนที่ 2 มีความไพเราะจับใจยิ่งขึ้น

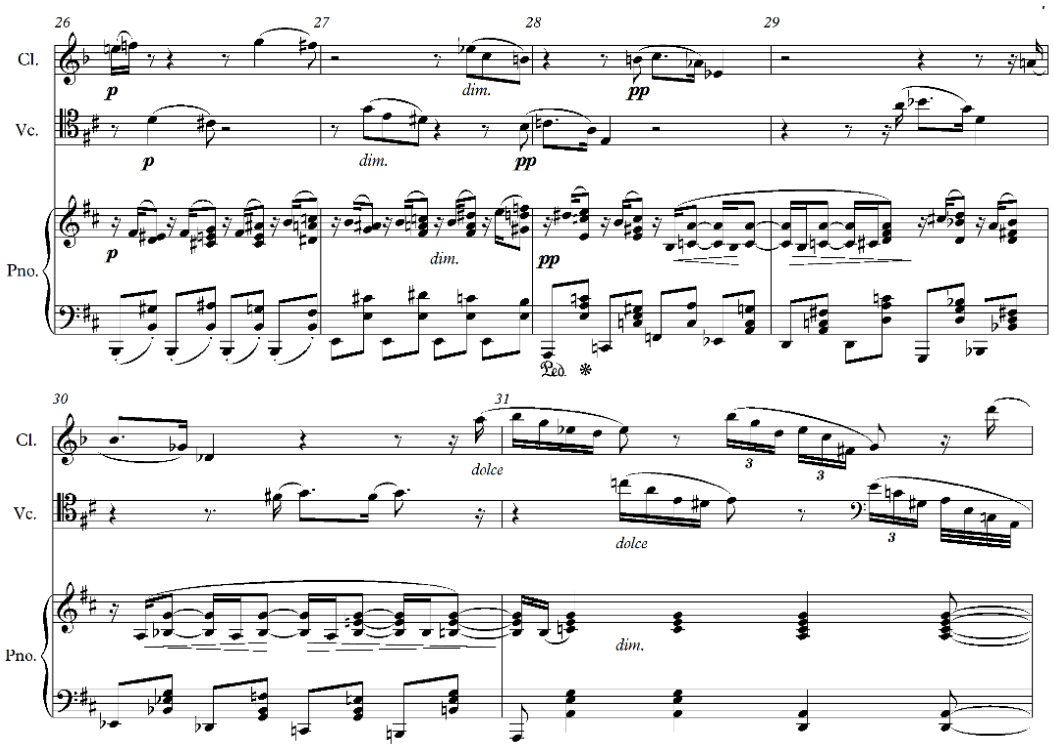
ตัวอย่างที่ 4.47 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 4

ในท้ายของห้องที่ 4 เมื่อเชลโลรับช่วงต่อจากการบรรเลงทำนองหลักของคลาริเน็ตต่อมาในห้องที่ 5 - 6 ในคลาริเน็ตและเปียโนทำหน้าที่เป็นทำนองสอดประสาน ข้อสังเกตจากโน้ตของคลาริเน็ตและเปียโนที่เริ่มเสียงหลังจากเชลโลลากเสียงค้างในความรู้สึกบางเบา อีกทั้งโน้ตแนวทำนองสอดประสานที่เริ่มในจังหวะขัดที่มีน้ำหนักเบาจากการเขียนกำหนดความเข้มเสียงที่เบามาก หากผู้วิจัยและผู้บรรเลงเปียโนเริ่มเสียงโดยยึดชีพจรจังหวะเบาจะเกิดปัญหาเริ่มเสียงไม่ตรงกันและทำให้จังหวะไม่ชัดเจน อาจทำให้เกิดความไม่พร้อมเพรียง ผู้วิจัยจึงทดลองเริ่มเสียงโดยการเปลี่ยนจังหวะขัดที่มีน้ำหนักเบาให้เป็นจังหวะหนักและความรู้สึกเหมือนเริ่มจังหวะที่ 1 ผลจากการทดลองพบว่าทำให้ทำนองสอดประสานของคลาริเน็ตกับเปียโนเป็นประโยคที่ชัดเจนขึ้นและทำให้โต้ตอบกับเชลโลที่กำลังบรรเลงทำนองหลักได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างที่ 4.48 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 4 - 6

ห้องที่ 15 คลาริเน็ตบรรเลงอาร์เปจโจเพื่อเคลื่อนทำนองไปข้างหน้า เป็นครั้งแรกของกระบวนนี้ที่เปลี่ยนลักษณะการดำเนินทำนองให้มีชีวิตชีวายิ่งขึ้นด้วยคลาริเน็ต ในการกำหนดความเข้มเสียงที่ *p* ผู้วิจัยมองว่าเบาเกินไป เนื่องจากช่วงนี้ต้องสร้างความรู้สึกมีชีวิตชีวาต่างจากช่วงเริ่มกระบวนหรือเปรียบเหมือนการตื่นขึ้นจากการหลับไหล ทั้งคลาริเน็ต เชลโลและเปียโนควรเพิ่มความ

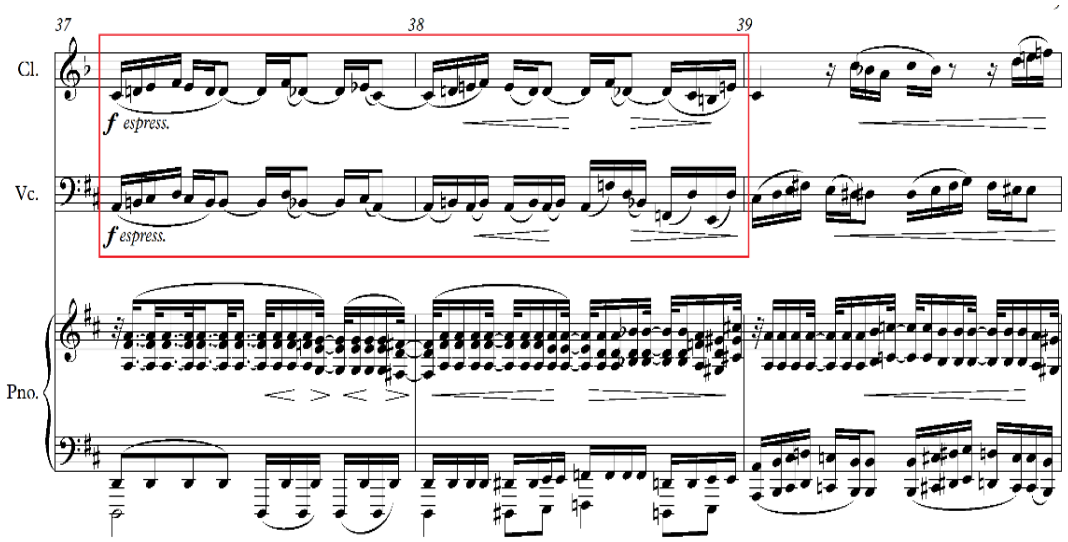
เข้มเสียงรวมถึงขับเคลื่อนไปข้างหน้าเพื่อสร้างความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวของทำนอง ในเรื่องของประโยคเพลงผู้วิจัยให้ความสำคัญกับปลายประโยคของคลาริเน็ตช่วงท้ายห้องที่ 15 ที่ส่งให้เชลโลบรรเลงทำนองหลัก โดยการบรรเลงโน้ตเขบ็ตสามชั้นใน 2 จังหวะแรกของห้องที่ 15 ให้มีความเข้มเสียงเท่ากันเมื่อถึงจังหวะที่ 3 ผู้วิจัยบรรเลงโน้ต 4 ตัวแรกในจังหวะที่ 3 ให้ดังขึ้นทีละน้อยไปจนถึงเสียง F ผู้วิจัยเน้นหัวเสียง F เล็กน้อยจากนั้นส่งไปถึงจังหวะที่ 4 ในลักษณะของการดังขึ้นทีละน้อย จากนั้นบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นในจังหวะที่ 4 อย่างชัดเจนและขับเคลื่อนไปข้างหน้าเพื่อส่งไปยังห้องที่ 16

ตัวอย่างที่ 4.49 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 15 - 16

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

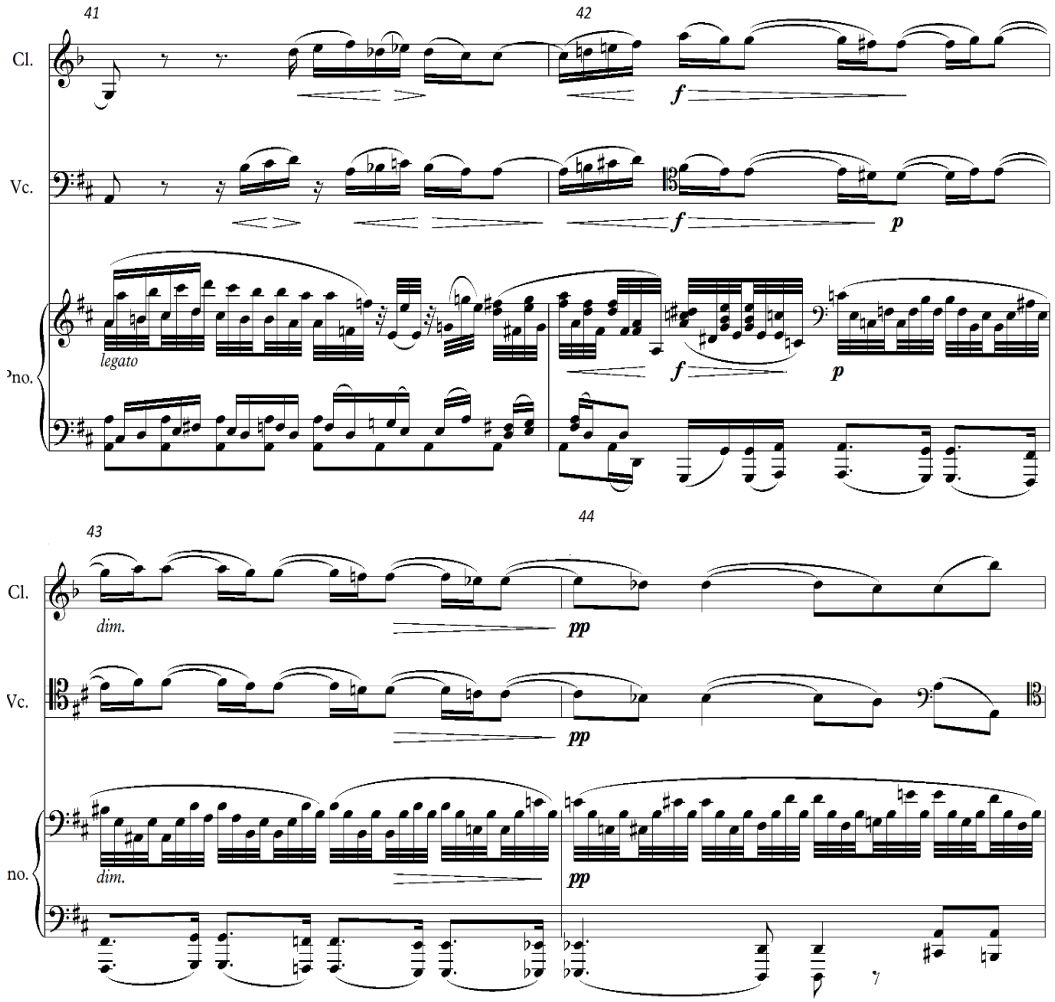
ในห้องที่ 26 - 34 คลาริเน็ตและเชลโลบรรเลงทำนองอันไพเราะในลักษณะถามตอบ จากการทดลองฝึกซ้อม ห้องที่ 26 - 30 ผู้วิจัยรู้สึกถึงความเงียบสงบจากการเดินจังหวะที่แผ่วเบาของเปียโน แนวทำนองของคลาริเน็ตและเปียโนที่ใช้ขั้นคู่ทำนองระยะห่างครึ่งเสียง (Melodic interval) ทำให้เกิดความรู้สึกลึกลับพิศวง (Mystery) ผู้วิจัยบรรเลงโดยใช้ลิ้นออกหัวเสียงให้น้อยที่สุดในขณะที่เพิ่มความต่อเนื่องของลม (Support) เพื่อสร้างหัวเสียงที่ไม่รุนแรงและแข็งกระด้างจนเกินไป โดยเฉพาะในการส่งทำนองด้วยโน้ต A เขบ็ตสองชั้นของคลาริเน็ตไปยังห้องที่ 31 ผู้วิจัยไม่ใช้ลิ้นออกหัวเสียงเพื่อสร้างเสียงที่มีความอ่อนหวานและนุ่มนวลยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.50 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 26 - 31

ห้องที่ 37-38 คลาริเน็ตและเชลโลบรรเลงทำนองหลักเป็นคู่ 1 บนการเคลื่อนคอร์ดของเปียโนในลีลาใหม่อย่างมีชีวิตชีวา น้ำเสียงของคลาริเน็ตในขั้นคู่ 1 กับเชลโลต้องบรรจบกันอย่างไร้ที่ติ ผู้วิจัยให้ความระมัดระวังการควบคุมน้ำเสียงของคลาริเน็ตในช่วงเสียงต่ำโดยเฉพาะโน้ต C และ Db (ตรงกับโน้ต A และ Bb ของเชลโล) ที่มักเพี้ยนสูงบ่อยครั้ง โดยการใช้นิ้วก้อยขวากดคีย์ B ส่งผลให้นวมในส่วนล่างของคลาริเน็ต (Clarinet pads) ปิดเพิ่มขึ้นทำให้ลมที่เดินทางผ่านเครื่องมีระยะทางไกลขึ้น จึงทำให้เสียงเพี้ยนต่ำลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.51 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 37 - 39

ห้องที่ 41 - 44 คลาริเน็ตและเชลโลบรรเลงทำนองหลักเป็นขั้นคู่ 1 อีกครั้ง ผู้วิจัยให้ความระมัดระวังน้ำเสียงเป็นอย่างมากเพราะเป็นช่วงที่บรรเลงในความเข้มเสียงที่เบาและบางรวมถึงการขับเคลื่อนของแนวทำนองโดยวิธีดังขึ้นและเบาลงทีละน้อย เป็นเหตุให้ยากต่อการควบคุมน้ำเสียงให้คงที่ สิ่งสำคัญคือการสนับสนุนลมอย่างสม่ำเสมอ ระหว่างที่บรรเลงโน้ตเสียงยาวผู้วิจัยให้ความสำคัญกับโน้ตเขบ็ตสามชั้นแนวบนของเปียโนโดยการเคลื่อนหางเสียงตามทิศทางของเปียโน ผู้วิจัยเตรียมการหายใจให้ได้มากก่อนการเริ่มบรรเลงในห้องที่ 41 และหายใจอีกครั้งก่อนเริ่มจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 44 เพื่อนำเข้าสู่ช่วงต่อไปของกระบวน

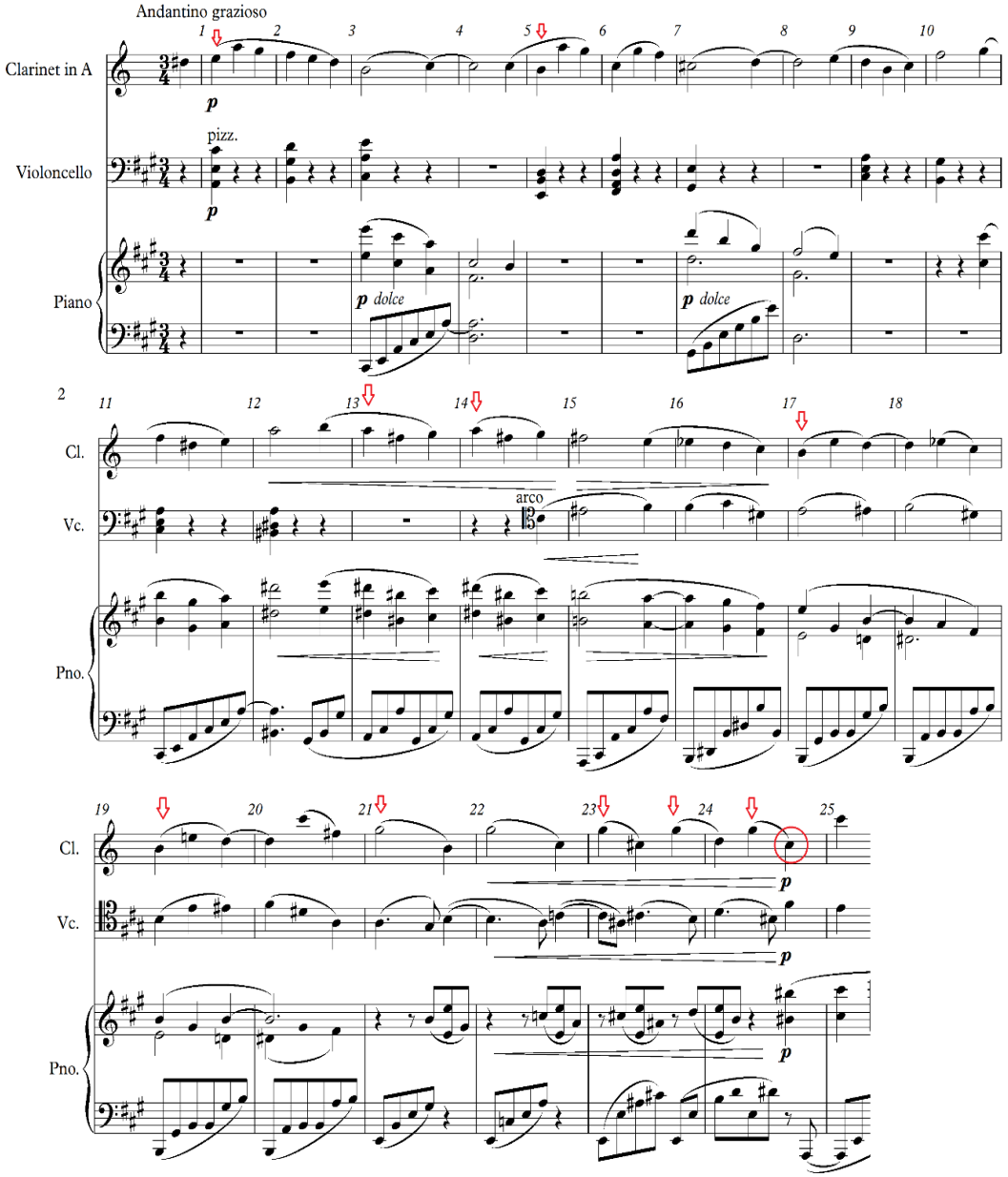
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

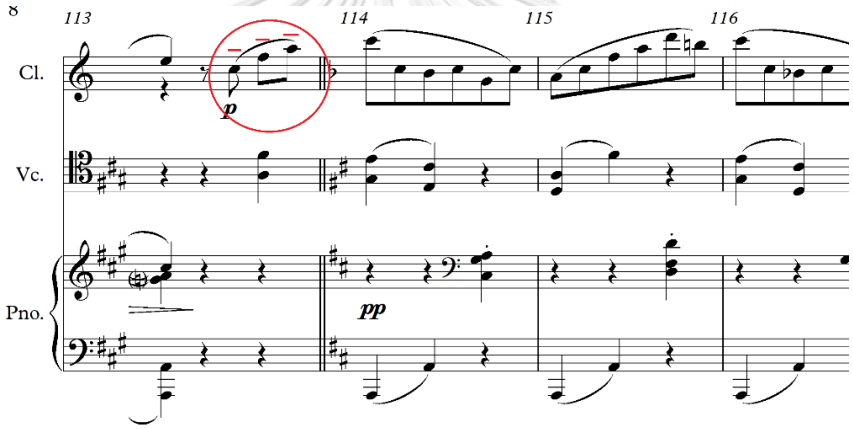
ตัวอย่างที่ 4.52 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 2 ห้องที่ 41 - 44

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ **3 Andantino grazioso**

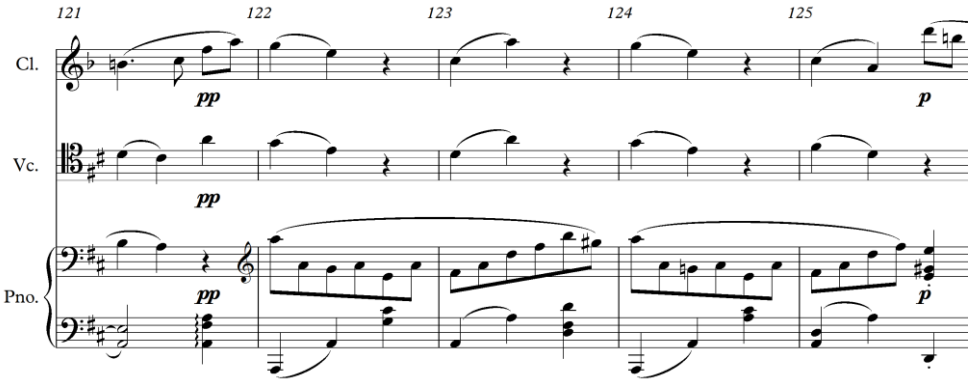
ห้องที่ 1 - 24 เริ่มด้วยทำนองหลักของคลาริเน็ต ในความรู้สึกของชีพจรจังหวะเต้นรำ (Waltz) ในลีลาความสง่างาม (Grazioso) จากเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 ผู้วิจัยบรรเลงโดยเน้นชีพจรจังหวะที่ 1 เพื่อให้รู้สึกถึงลักษณะของเพลงเต้นรำแต่ไม่ได้ทำในเช่นนี้ในทุกห้องเพลง เนื่องจากผู้วิจัยตีความว่าในลีลาของความสง่างามต้องให้ความสำคัญกับปลายประโยคเพลงที่ไม่เคลื่อนไหวมากจนเกินไป ผู้วิจัยจึงกำหนดจุดเน้นชีพจรจังหวะตามเครื่องหมายลูกศรในตัวอย่างที่ 4.53 และในตอนท้ายของช่วงแรกห้องที่ 23 - 24 ผู้วิจัยเน้นที่ตัวดำในจังหวะที่ 1 และ 3 ของห้องที่ 23 และจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 24 เพื่อแสดงเทคนิคการประพันธ์จังหวะสามเน้นสอง (Hemiola) ให้ชัดเจน

หลังจากนั้นเบาทันทีในจังหวะที่ 3 ของที่ 24 เพื่อทำให้เสียงของเปียโนที่รับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักในช่วงต่อไปโดดเด่นขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.53 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 25

ห้องที่ 113 - 165 ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าเป็นช่วงทรีโอ ด้วยลักษณะของการผลัดกันนำเสนอทำนองขับเคลื่อนด้วยความถี่ในโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นมีชีวิตชีวาขึ้นจากช่วงก่อนหน้าที่เคลื่อนทำนองด้วยความสง่างาม คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่นำเสนอทำนองหลักที่ดูน่ารักและอ่อนหวาน ผู้วิจัยเลือกสำเนียงที่เหมาะสมกับลีลาของทำนองคือ ให้ความสำคัญกับโน้ตสามตัวแรก (C-F-A) โดยผู้วิจัยใส่เครื่องหมายหน่วง (Tenuto) ในโน้ตทั้งสามตัว ทำให้ทุกโน้ตมีความสำคัญมากขึ้น ซึ่งโดยปกติในลักษณะของโน้ตผ่าน (Passing note) นิยมบรรเลงโน้มไปข้างหน้าโดยรวบโน้ตทั้งหมดเป็นประโยคเดียว แต่ผู้วิจัยมองว่าวิธีการใส่เครื่องหมายหน่วงในโน้ตทั้ง 3 ตัวนี้ทำให้เกิดทิศทางของแนวตั้ง ทำให้จินตนาการได้ถึงลักษณะการเขย่งขาเพื่อเริ่มเต้นรำ

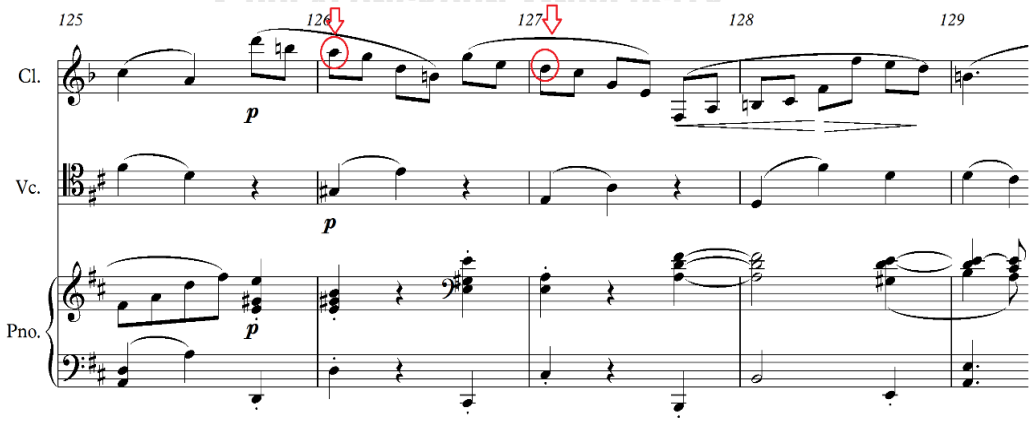
ตัวอย่างที่ 4.54 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 113 - 116

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คลาริเน็ตบรรเลงทำนองจากห้องที่ 113 มาถึงห้องที่ 122 ส่งให้เปียโนบรรเลงทำนองในช่วงสั้น ๆ เพื่อเปลี่ยนสีสันของทำนองโดยการสลับเครื่องดนตรีบรรเลงในช่วงเชื่อมประโยคเพลง ระหว่างที่เปียโนบรรเลงทำนองหลัก คลาริเน็ตได้เปลี่ยนหน้าที่จากการบรรเลงทำนองหลักมาบรรเลงทำนองสอดประสานตั้งแต่ห้องที่ 122 - 125 ผู้วิจัยปรับความเข้มเสียงให้เบาลงและมีลักษณะของเสียงที่เบาบางเพื่อให้เสียงคลาริเน็ตสามารถบรรเลงทำนองสอดประสานไปพร้อมกับเชลโลได้อย่างกลมกลืน หลังจากเปียโนบรรเลงทำนองหลักจึงส่งกลับมาให้คลาริเน็ตบรรเลงทำนองหลักเช่นเดิมในท้ายห้องที่ 125

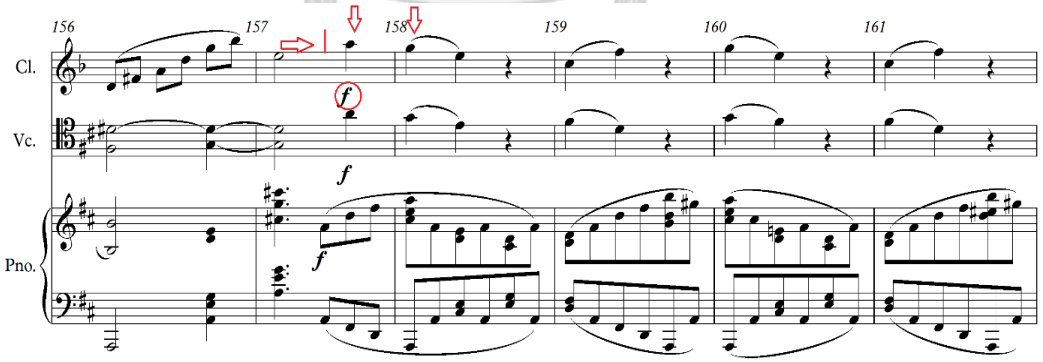
ตัวอย่างที่ 4.55 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 121 - 125

ช่วงที่คลาริเน็ตกลับมาบรรเลงทำนองหลักในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 125 ส่งไปที่จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 126 ผู้วิจัยเน้นชีพจรในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 126 และ 127 โดยเป่าลมในลักษณะของการเน้นหัวเสียง เพื่อให้รู้สึกถึงจังหวะเต้นรำ จากนั้นคลายการเน้นชีพจรจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 128 เพื่อปรับประโยคเพลงให้เป็นแนวนอนจะทำให้การเปลี่ยนความเข้มเสียงชัดเจน ประโยคเพลงสวยงาม สิ่งที่ควรระวังคือการออกเสียงในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 125 และ 126 ต้องไม่บังคับลิ้นหนักจนเกินไป เพื่อทำให้น้ำหนักของจังหวะที่ 3 เบาลงส่งผลให้การเน้นชีพจรในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 126 และ 127 นั้นมีความชัดเจนและเป็นธรรมชาติยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.56 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 125 - 129

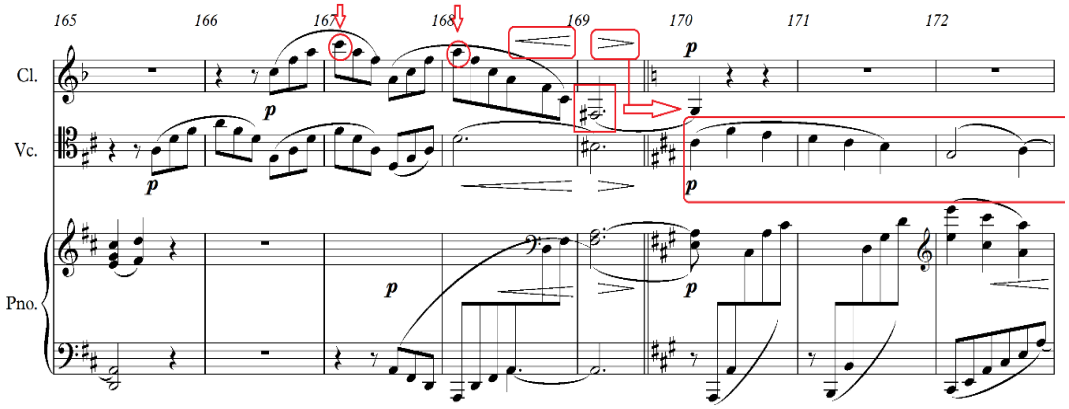


รูปแบบการสลับหน้าที่การบรรเลงทำนองหลักของคลาริเน็ตเหมือนในห้องที่ 121 -125 ที่กล่าวมาแล้วได้กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 156 - 164 ด้วยอารมณ์เร่าร้อนและลีลาที่หนักหน่วงขึ้น แต่เดิมเมื่อคลาริเน็ตส่งหน้าที่การบรรเลงทำนองหลักให้เปียโนและทำหน้าที่ทำนองสอดประสานด้วยน้ำหนักและความเข้มเสียงที่เบาและบาง ในช่วงที่กลับมาคลาริเน็ตและ เชลโลต้องทำหน้าที่สร้างชีพจรจังหวะที่มีน้ำหนักชัดเจนและเด็ดขาดในความเข้มเสียงที่ดัง จากตัวอย่างห้องที่ 156 ช่วงเชื่อมในการส่งต่อให้กับเปียโน ผู้วิจัยบรรเลงดังขึ้นทีละน้อยเพื่อสร้างทิศทางของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นไปยังโน้ตตัวขาวของห้องที่ 157 สิ่งสำคัญคือในขณะที่ผู้วิจัยบรรเลงโน้ตตัวขาว เปียโนจะรับด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในทิศทางที่โน้มไปข้างหน้าเพื่อวิ่งเข้าหาชีพจรจังหวะที่ 1 ให้ห้องถัดไป ผู้วิจัยบรรเลงโน้ตตัวขาวให้ดังขึ้นทีละน้อยเพื่อกำหนดทิศทางให้สอดคล้องกับทิศทางของเปียโน แต่บรรเลงไม่เต็มค่าโน้ตตัวขาว ผู้วิจัยสร้างช่องว่างท้ายโน้ตตัวขาวเพื่อหายใจในลักษณะห้วนและมีน้ำหนักเพื่อเพิ่มความเข้มของเนื้อเสียงให้กับโน้ตตัวดำในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 157 และจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 158 กล่าวคือวิธีนี้เป็นการสร้างชีพจรจังหวะติดกันระหว่างจังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 1 ให้มีความหนักหน่วงสร้างความรู้สึกถึงการสรุปทำนองหลักในช่วงท้ายของท่อนทรีโอด้วยความสมบูรณ์แบบและแสดงความแตกต่างกันอย่างชัดเจนเมื่อเปรียบเทียบกับในช่วงห้องที่ 121 - 125

ตัวอย่างที่ 4.57 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 156 - 161

ห้องที่ 165 - 169 คือช่วงเชื่อมระหว่างท่อนทรีโอกลับเข้าสู่ทำนองหลักของกระบวนโดยการล้อทำนองระหว่างคลาริเน็ตและเชลโล ก่อนส่งให้เชลโลบรรเลงทำนองหลักในห้องที่ 170 ห้องที่ 166 ผู้วิจัยกำหนดประโยคเพลงด้วยขอบเขตของเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) โดยเน้นชีพจรจังหวะที่ 1 จากนั้นในห้องที่ 168 ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการดังขึ้นที ละน้อยในขณะที่โน้ตวิ่งลงเพื่อสร้างความ

ชัดเจนของทิศทางที่มุ่งไปยังโน้ต F# ที่ห้อง 169 ผู้วิจัยเน้นที่หัวเสียง F# จากนั้นทำให้หางเสียงเบาลงในทันทีแต่ยังคงทิศทางที่มุ่งไปหาโน้ต G ในห้องที่ 170 สาเหตุที่ผู้วิจัยเบาหางเสียงของโน้ต F# ในคลาริเน็ตเพราะต้องการให้หางเสียง B# ของเชลโลโดดเด่นเหนือกว่าทุกเสียงเพื่อให้ได้ยินสร้างทิศทางการเกลาโน้ต B# ไปหา C# ซึ่งเป็นโน้ตตัวแรกของประโยคเพลงหลักในกระบวนนี้

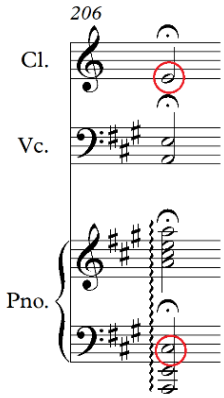
ตัวอย่างที่ 4.58 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 165 - 172



ห้องที่ 206 คอร์ด A major สุดท้ายของกระบวนที่จบในเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence ตัวย่อ PAC) คลาริเน็ตบรรเลงโน้ต E (C# เสียงจริง) ทำหน้าที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด A major (คอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ต A-C#-E) ปัญหาเรื่องของน้ำเสียงที่เพี้ยนสูงจนเกินไปทำให้ผู้วิจัยต้องระมัดระวัง ตามธรรมชาติของการได้ยินขั้นคู่ 3 นั้นผู้บรรเลงโน้ตตัวที่ 3 ควรปรับน้ำเสียงให้เพี้ยนต่ำลงเล็กน้อยเพื่อให้ได้ยินเสียงขั้นคู่ที่สมดุลตามธรรมชาติ แต่ในกรณีการบรรเลงคอร์ดในห้องที่ 206 นี้ แนวเบสของเปียโนโน้ตตัวบนบรรเลงโน้ตเสียงจริง C# ซึ่งเป็นขั้นคู่ 1 กับโน้ต E (C# เสียงจริง) ของคลาริเน็ตเช่นเดียวกัน หากผู้วิจัยปรับน้ำเสียงให้เพี้ยนต่ำลงเล็กน้อยจะทำให้เกิดเสียงกระด้าง (Dissonance) ทันทีเนื่องจากเปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถปรับน้ำเสียงขณะบรรเลงได้ หากเกิดเสียงกระด้างขึ้นในโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดซึ่งเป็นโน้ตสำคัญจะทำให้เสียงของคอร์ดไม่สะอาด ผู้วิจัยจึงเลือกปรับน้ำเสียงให้เข้ากับเสียงของเปียโนพร้อมทั้งปรับสีสันของเสียงให้บางลงเพื่อให้เกิดความยืดหยุ่นในการเข้าหาเปียโนและทำหน้าที่ในการเติมเต็มเสียงของคอร์ดควบคู่กัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

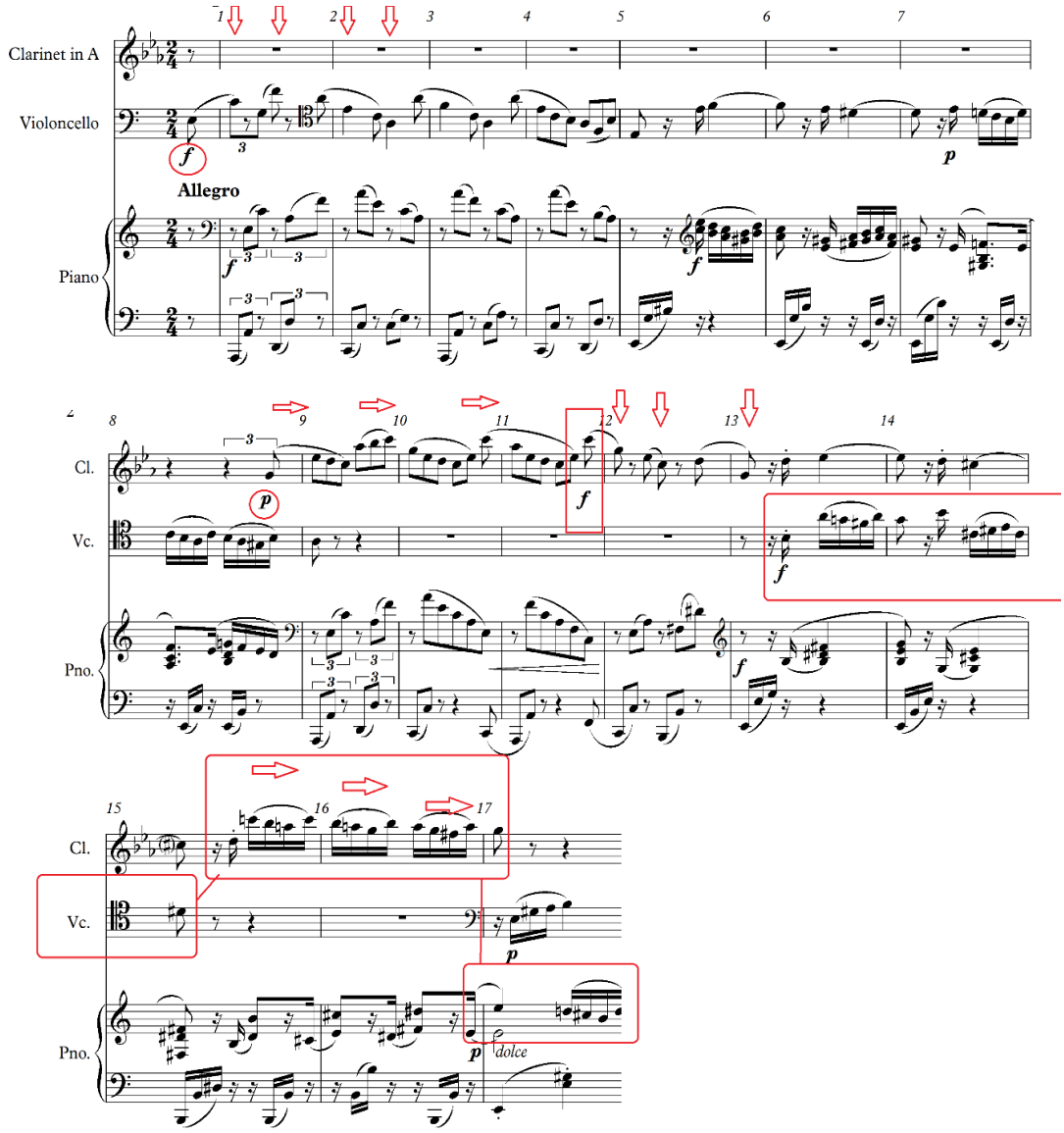
ตัวอย่างที่ 4.59 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 3 ห้องที่ 206



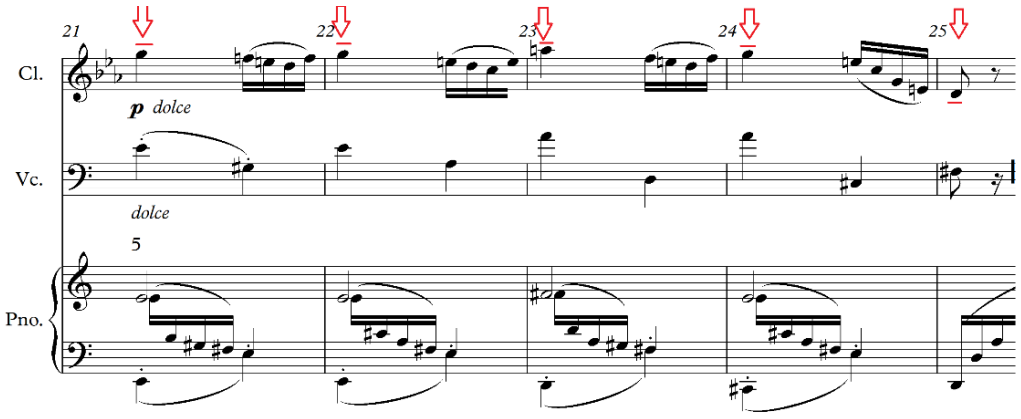
กระบวนที่ **4 Allegro**

เริ่มด้วยเชลโลบรรเลงทำนองหลักที่ความเข้มเสียง ***f*** ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 2/4 แต่เน้นชีพจรจังหวะที่ 1 และ 2 เต็มไปด้วยโน้ตสามพยางค์ทำให้รู้สึกถึงชีพจรในเครื่องหมายประจำจังหวะ 6/8 ทำให้รู้สึกถึงความมีพลังและความตื่นเต้น มาถึงห้องที่ 8 คลาริเน็ตรับหน้าที่ต่อจากเชลโลด้วยลีลาที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงด้วยระดับความเข้มเสียง ***p*** ผู้วิจัยบรรเลงห้องที่ 8-11 ด้วยความรู้สึกถึงทิศทางแนวนอนสวนทางกับเชลโลที่บรรเลงในต้นกระบวนเพลงด้วยทิศทางแนวตั้งที่มีพลัง ลีลาของคลาริเน็ตในช่วงนี้จึงอ่อนหวาน จนกระทั่งถึงท้ายห้องที่ 11 ส่งไปยังห้องที่ 12 ในความเข้มเสียงดังทันที ผู้วิจัยเปลี่ยนความเข้มเสียงและสีสันของเสียงจากความอ่อนหวานในแนวนอนเป็นความดุดันในแนวตั้งโดยเน้นชีพจรจังหวะที่ 1 และ 2 จากการเปลี่ยนลีลาโดยฉับพลันในห้องที่ 12 มาถึงห้องที่ 13 - 14 ผู้วิจัยบรรเลงเสียงค้างโดยผ่อนหางเสียงให้บางลงเล็กน้อยเพื่อให้เชลโลบรรเลงสอดประสานทำนองขึ้นมาได้อย่างไม่ยากเย็น จากนั้นตอบโต้ด้วยคลาริเน็ตในห้องที่ 15 - 16 ผู้วิจัยบรรเลงทิศทางแนวนอนอีกครั้งในโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และเบาลงเล็กน้อยเพื่อส่งให้เปียโนบรรเลงทำนองหลักด้วยลีลาอ่อนหวานในห้องที่ 17 ต่อไป

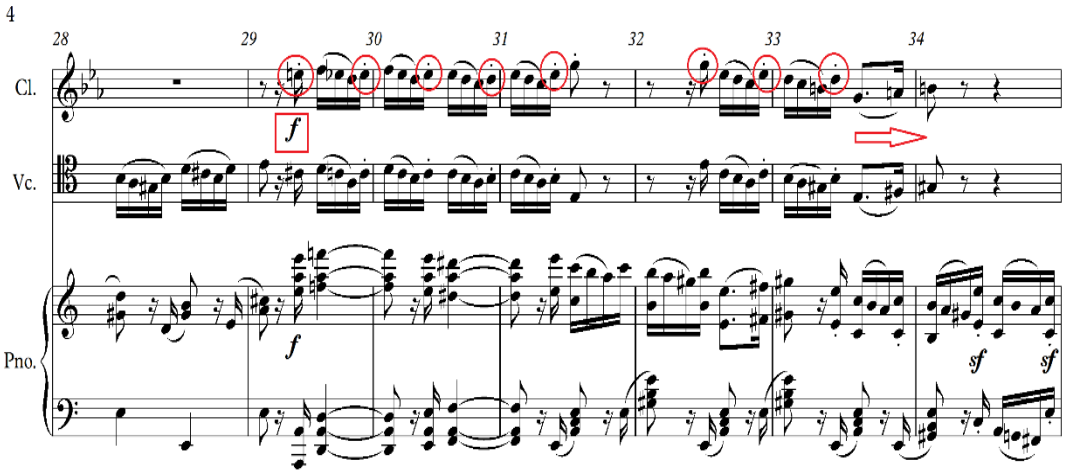
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.60 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 17

ห้องที่ 21 - 25 คลาริเน็ตบรรเลงทำนองหลักต่อจากเปียโน ผู้วิจัยเปลี่ยนการเน้น ชีพจรจังหวะมาเป็นจังหวะที่ 1 ตามแบบแผนในเครื่องหมายประจำจังหวะ 2/4 ด้วยการกำหนดลีลาอ่อนหวาน (Dolce) ผู้วิจัยใส่เครื่องหมายหน่วงที่โน้ตแรกของห้องที่ 21-25 และบังคับลิ้นโดยใช้ลมเป็นหลัก ใช้ลิ้นให้น้อยและน้ำหนักเบาที่สุด เมื่อทำเช่นนี้จะได้สีสันของหัวประโยคเพลงที่เน้นด้วยความอ่อนโยนและหางประโยคเพลงที่เบาบางสอดคล้องกับลีลาอ่อนหวานจากการตีความของผู้วิจัย

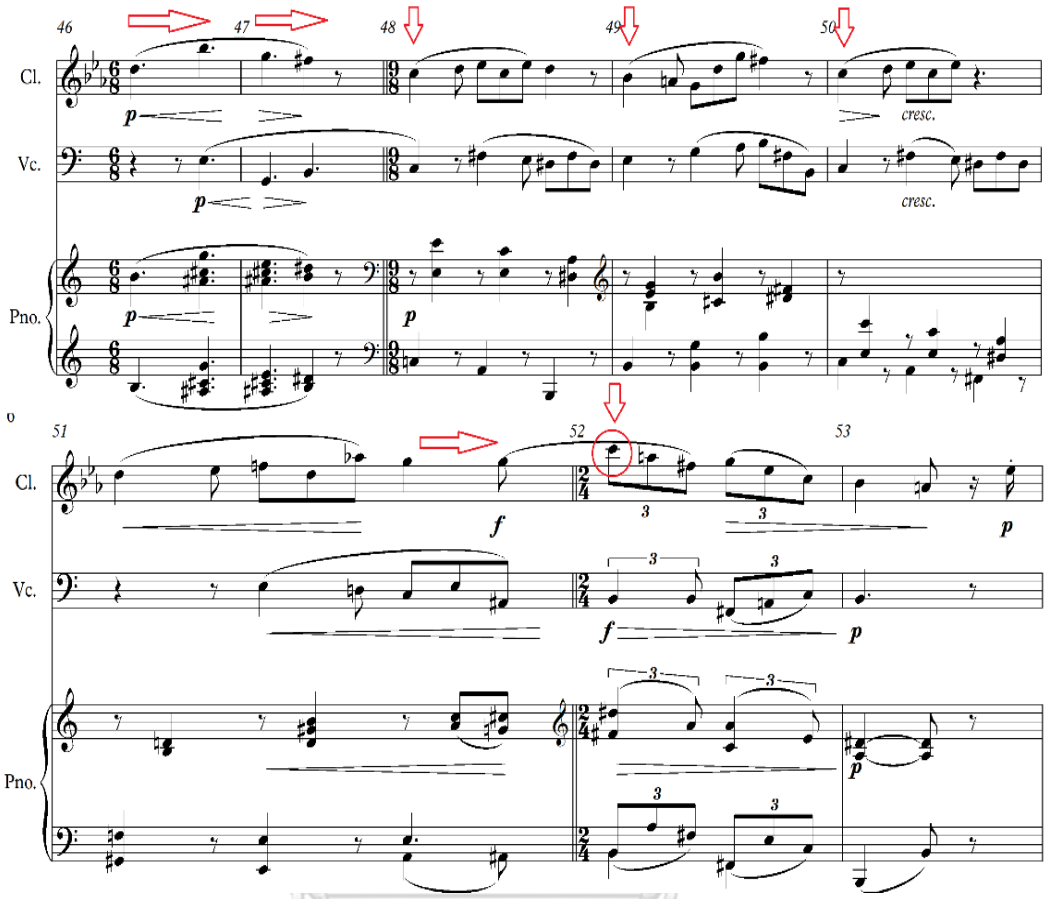
ตัวอย่างที่ 4.61 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 21 - 25



ห้องที่ 29 - 34 คือการเปลี่ยนอารมณ์ในทันทีให้รู้สึกตกใจ หลังจากทำนองอันอ่อนหวานของเชลโล ด้วยการเปลี่ยนระดับความเข้มเสียงจากเบาเป็นดัง ผู้วิจัยทดลองใช้วิธีการเน้นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ตัวที่ 4 ของทุกจังหวะในคลาริเน็ตและเชลโลโดยพยายามปรับสำเนียงและการออกเสียงให้ไปในทิศทางเดียวกันกับการสีคันชักขึ้นอย่างรวดเร็วของเชลโล ผลที่ได้คือจะได้อารมณ์ของความเกรี้ยวกราดเพิ่มขึ้นหลังจากนั้นผู้วิจัยและผู้บรรเลงเชลโลเพิ่มอารมณ์และความรู้สึกไปในท้ายประโยคจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 33 โดยบรรเลงทิศทางไปข้างหน้าเพื่อไปหาโน้ตแรกของห้องที่ 34 เกิดความสมบูรณ์แบบของประโยคเพลงด้วยการสร้างความแตกต่างของสำเนียงดนตรี

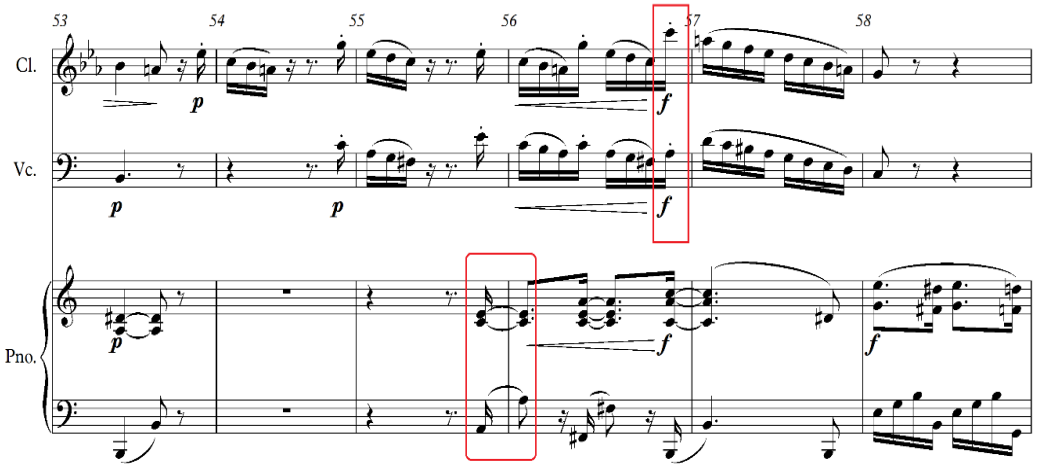
ตัวอย่างที่ 4.62 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 28 - 34

ลักษณะเด่นของกระบวนนี้คือการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะหลายครั้ง ทำให้เกิดลีลา รวมถึงอารมณ์และความรู้สึกที่หลากหลายจากการย้ายชีพจรจังหวะ ตัวอย่างเช่นในห้องที่ 46 - 53 คือช่วงสั้น ๆ ที่นำเสนอทำนองใหม่เพื่อเชื่อมต่อไปยังจุดสำคัญหลักของเพลง หรือกล่าวได้ว่าเป็นจุดพักเพลงที่มีทำนอง อารมณ์ และลีลาโดดเด่นออกมาจากเพลง ผู้วิจัยต้องการสร้างความรู้สึกแตกต่างให้ชัดเจนเพื่อให้บทเพลงมีสีสันที่หลากหลายโดยการกำหนดทิศทางของประโยคเพลงและเน้นชีพจรจังหวะเพื่อกำหนดขอบเขตของประโยคเพลงได้อย่างชัดเจนเพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจได้ว่าผู้บรรเลงต้องการสื่อสารว่าอย่างไรหรือไปในทิศทางใด ในส่วนของคลาริเน็ตที่บรรเลงทำนองหลักในช่วงนี้ ห้องที่ 46 - 47 ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 6/8 นั้นผู้วิจัยไม่เน้นชีพจรจังหวะแต่เลือกที่จะกำหนดทิศทางเป็นแนวนอนเพื่อสร้างสีสันจากการดังขึ้นและเบาลงทีละน้อย จากนั้นในห้องที่ 48 จึงเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 9/8 จุดนี้ผู้วิจัยต้องแสดงให้เห็นชัดเจนว่าลีลาการเคลื่อนไหวต้องเปลี่ยนไป โดยเน้นชีพจรจังหวะในโน้ตตัวแรกหรือจังหวะแรกของห้องที่ 48 - 50 ทำเช่นนี้จะส่งผลให้เกิดประโยคย่อยสั้น ๆ 3 ประโยคที่คล้ายการถาม – ตอบและบอกเป็นนัย ๆ ว่าต้องมีจุดสูงสุดที่เป็นบทสรุปของช่วงนี้ปรากฏขึ้นในไม่ช้า ต่อจากนั้นในห้องที่ 51 ผู้วิจัยไม่เน้นชีพจรจังหวะ แต่เริ่มเสียงด้วยความราบเรียบและดังขึ้นทีละน้อยเพื่อสร้างทิศทางแนวนอนที่มุ่งไปหาโน้ตที่เป็นบทสรุปของช่วงนี้คือโน้ต C ในจังหวะแรกของห้องที่ 52 ผู้วิจัยเน้นหนักที่สุดแต่เปิดหางเสียงเพื่อให้ประโยคเพลงดำเนินไปในจุดจบที่เบาลงเพื่อเตรียมเข้าสู่ช่วงต่อไป

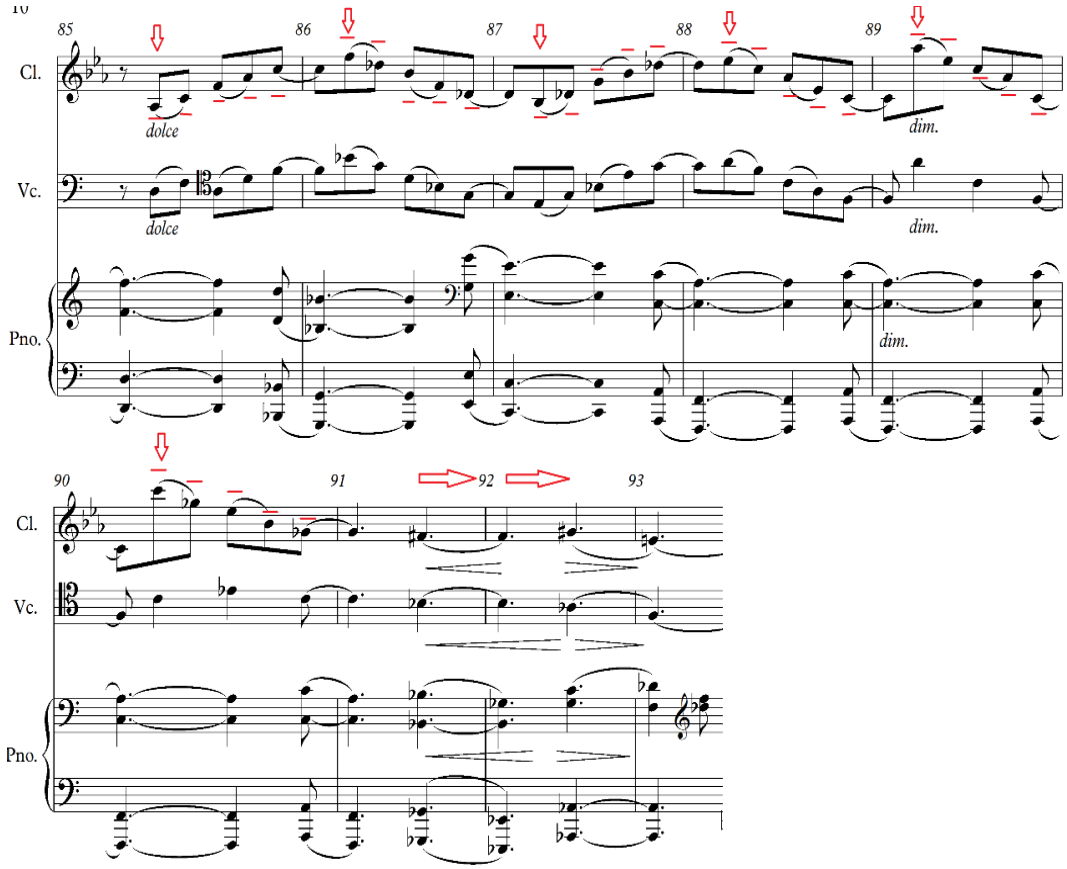
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.63 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 46 - 53

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หลังจากนั้นในท้ายห้องที่ 53 - 58 เป็นช่วงที่นำเข้าสู่ทำนองใหม่ด้วยการค่อย ๆ เพิ่มความหนาของพื้นผิว (Texture) และเพิ่มความเข้มเสียงขึ้นทีละน้อยโดยเริ่มจากคลาริเน็ตตัวเดียวที่บรรเลงคล้ายการกระซิบ และเพิ่มความหนาของพื้นผิวด้วยเชลโลในท้ายห้องที่ 54 ที่บรรเลงทำนองเดียวกันต่อด้วยเปียโนที่เข้ามาเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสุดท้ายในท้ายห้องที่ 55 ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญในรายละเอียดของการผสมสีสันของเสียงเครื่องดนตรีโดยในท้ายห้องที่ 55 จุดที่เปียโนเข้ามาผู้วิจัยและผู้บรรเลงเชลโลได้ลดทอนความสำคัญของตนเองลงเพื่อให้ได้ยินสีสันของเสียงเปียโนโดดเด่นที่สุด การทำเช่นนี้เพื่อเตรียมตัวตั้งหลักในการเพิ่มความเข้มเสียงและสร้างทิศทางที่ชัดเจนยิ่งขึ้นนำไปสู่โน้ต C ของคลาริเน็ต (A เสียงจริง) และโน้ต A ของเชลโลที่เครื่องดนตรีทั้งสองชิ้นบรรเลงในขั้นคู่ 1 ทำให้โน้ต C เสียงจริง มีความแข็งแรงประกอบกับเป็นโน้ตที่อยู่ในความเข้มเสียงที่ดังที่สุด ผู้วิจัยและผู้

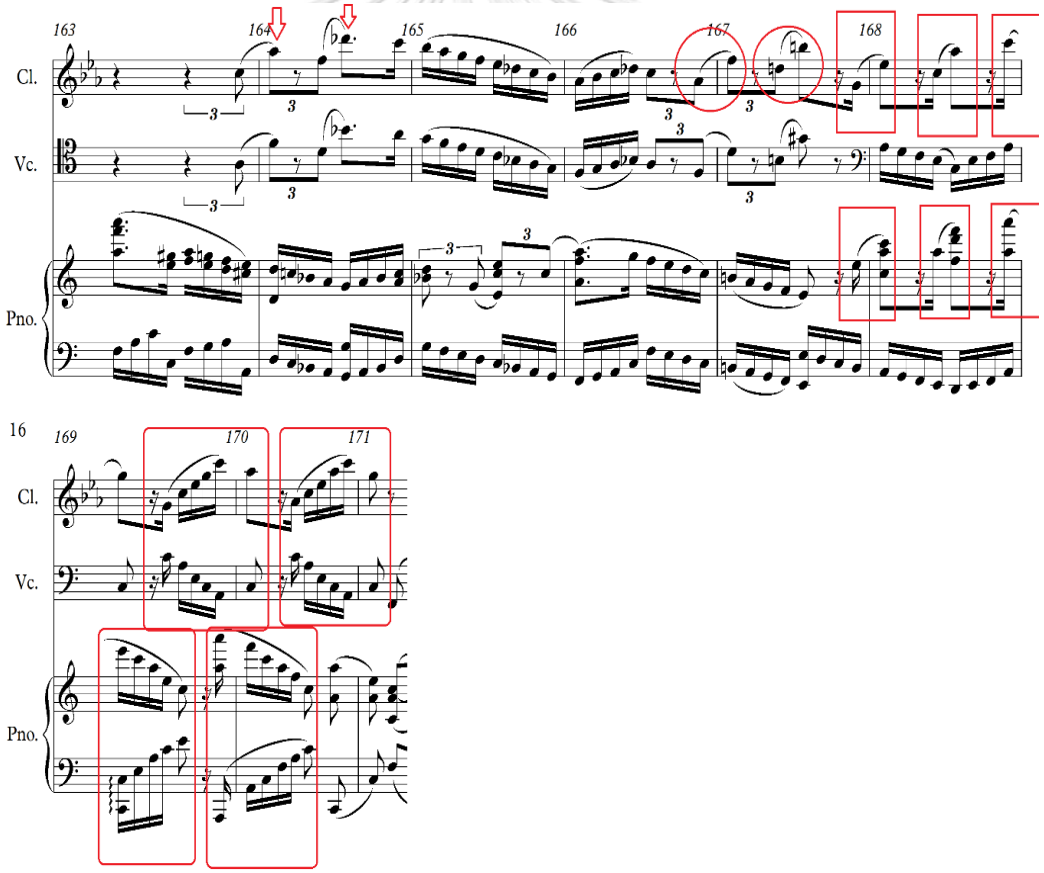
บรรเลงเชลโลได้เพิ่มความน่าสนใจโดยการเน้นโน้ตดังกล่าวเพื่อให้เกิดการสร้างจุดสูงสุดเพื่อส่งไปยังทำนองใหม่ได้อย่างสมบูรณ์แบบ

ตัวอย่างที่ 4.64 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 53 - 58

ห้องที่ 85 คลาริเน็ตและเชลโลบรรเลงทำนองหลักเป็นขั้นคู่ 3 ในความรู้สึกอ่อนหวาน ความรู้สึกอ่อนหวานในกระบวนนี้ปรากฏขึ้นหลายครั้ง จึงควรสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่ไม่เหมือนเดิม ผู้วิจัยจึงปรึกษากับผู้บรรเลงเชลโลเพื่อหาทิศทางในการบรรเลงจึงเป็นที่มาของการกำหนดเครื่องหมายหน่วงที่โน้ตสามพยางค์ในห้องที่ 85 - 90 โดยผู้วิจัยเลือกปฏิบัติแบบการบังคับลิ้นเบา (Soft tonguing) แต่ให้ความสำคัญกับทุกโน้ตที่บังคับลิ้นเพื่อให้สอดคล้องกับการสีคันชักของเชลโล ทั้งหมดนี้จึงได้ความรู้สึกอ่อนหวานที่มีความน่ารักประกอบ หลังจากนั้นในห้องที่ 91 ผู้วิจัยสร้างแนวนอนในโน้ตลากเสียงยาวเพื่อแสดงความแตกต่างของสำเนียงและช่วยให้ทิศทางของการสร้างความเข้มเสียงให้ดังขึ้นและเบาลงชัดเจน

ตัวอย่างที่ 4.65 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 85 - 93

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 164 เป็นช่วงสุดท้ายที่คลาริเน็ตและเชลโลประสานเป็นยูนิซัน เพื่อสร้างทำนองสรุปกระบวนก่อนที่จะส่งไปในช่วงจบ ผู้วิจัยและผู้บรรเลงเชลโลให้ความสำคัญกับวลีสำคัญในห้องที่ 164 ที่ขับเคลื่อนด้วยโน้ตสามพยางค์โดยเน้นจุดชีพจรจังหวะตามลูกศรในภาพประกอบ การเน้นในครั้งนี้ผู้วิจัยได้เน้นจากหัวเสียงไปจนถึงจุดสิ้นสุดของหางเสียงโดยผู้บรรเลงเชลโลได้เน้นที่การสีคันชักไปจนถึงจุดสิ้นสุดของหางเสียงเช่นเดียวกัน เพื่อสร้างวลีที่สำคัญที่สุดในเพลงหลังจากนั้นจึงขยายช่วงจบโดยการบรรเลงทำนองเดิมด้วยความรู้สึกที่มีชีวิตชีวาในพื้นผิวที่หนาแน่นด้วยการไล่โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นสลับกันโดยไม่มีช่องว่าง จุดหนึ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญคือห้องที่ 167 - 168 โดยในห้องที่ 167 คลาริเน็ตและเชลโลต้องแบ่งส่วนโน้ตสามพยางค์ให้ชัดเจน เนื่องจากแนวเปียโนกำลังบรรเลงส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นไปพร้อมกัน หากสามารถแบ่งส่วนโน้ตได้อย่างชัดเจนจะทำให้ช่วงนี้มีพื้นผิวที่หนาแน่นเนื่องจากการบรรเลงส่วนโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นสามพยางค์พร้อมกับส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นนั้นจะทำให้

ตำแหน่งของโน้ตเติมเต็มช่องว่างของกันและกัน จากนั้นเมื่อเข้าห้องที่ 168 คลาริเน็ตจึงเปลี่ยนส่วนโน้ตไปบรรเลงเขบ็ตสองชั้นด้วยสีสันที่แตกต่างในการย้ายการประสานกับเชลโลในห้องก่อนหน้านี้มาเป็นการประสานกับเปียโน ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการฟังส่วนโน้ตในการวิ่งโน้ตเขบ็ตสองชั้นของแนวเชลโลและแนวล่างของเปียโนเพื่อเล่นให้สอดคล้องกัน จากนั้นในห้องที่ 169 - 171 ผู้วิจัยบรรเลงให้โต้ตอบกับเปียโนโดยให้เสียงโดดเด่นกว่าเชลโลเนื่องจากก่อนหน้านี้เปียโนบรรเลงในลักษณะทิศทางลง หลังจากนั้นผู้วิจัยและเชลโลบรรเลงพร้อนกันโดยเชลโลบรรเลงในทิศทางลง คลาริเน็ตบรรเลงในทิศทางขึ้น ผู้วิจัยมองว่าเสียงของแนวคลาริเน็ตควรสำคัญกว่าเชลโลเนื่องจากต้องการสีสันของการบรรเลงโน้ตวิ่งสวนทาง ทำให้เกิดอารมณ์ที่มีชีวิตชีวาและเร้าใจยิ่งขึ้น

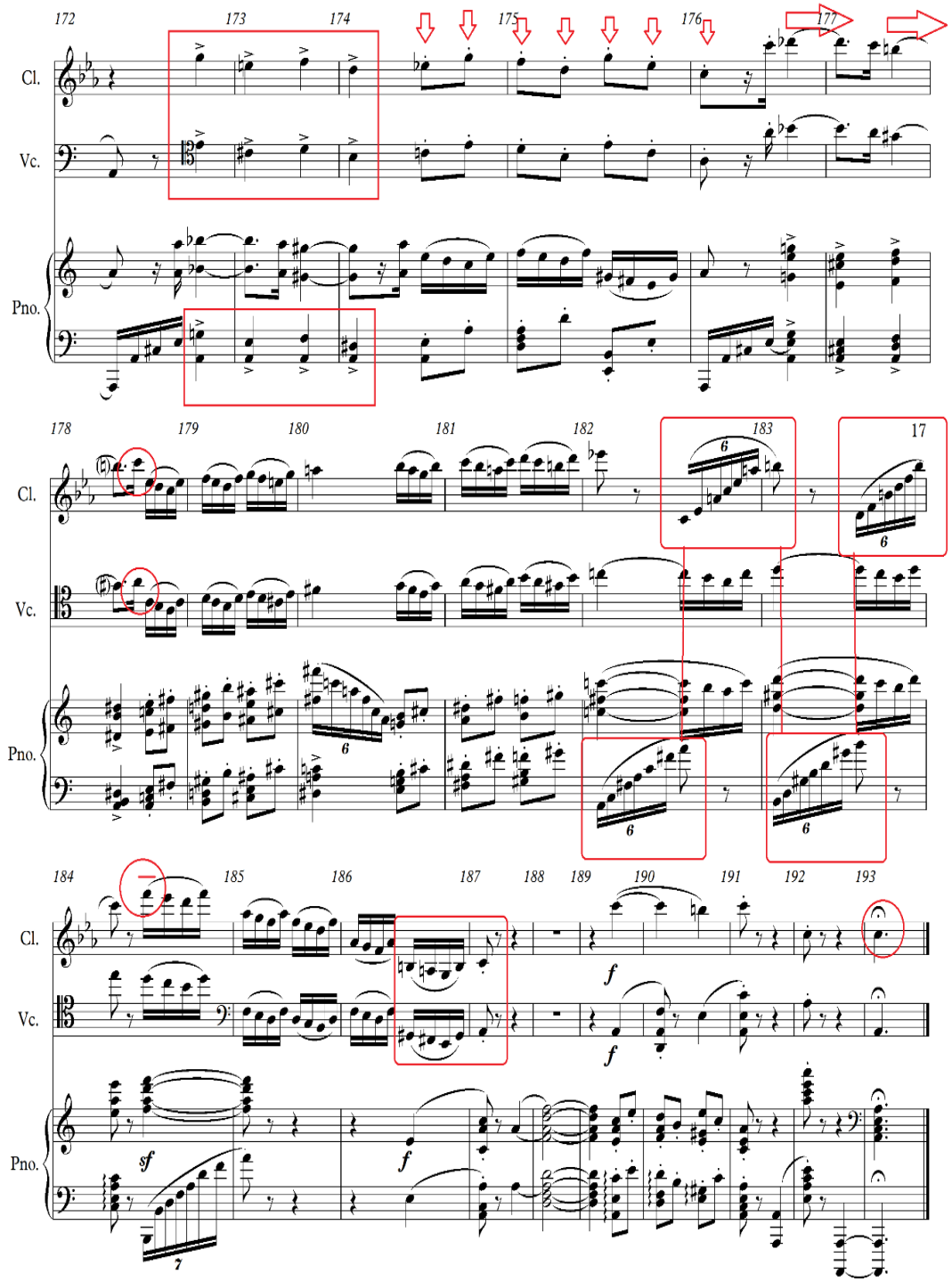
ตัวอย่างที่ 4.66 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 163 - 171

ห้องที่ 172 - 193 คือช่วงสุดท้ายของบทเพลง จากตัวบทเพลงนั้นผู้ประพันธ์ได้สร้างสีสันในการเดินทำนองสอดประสานและการประสานเสียงได้อย่างหลากหลาย ผู้วิจัยพยายามถ่ายทอดความ

หลากหลายนี้ด้วยสำเนียงและการสอดประสานทำนองเป็นหลักสำคัญ เพราะทั้ง 2 สิ่งที่กล่าวมานี้ล้วนเป็นสิ่งที่ผู้ฟังให้ความสนใจเป็นอันดับต้น ๆ ในท้ายห้องที่ 172 - 174 คลาริเน็ต เชลโลและแนวล่างของเปียโนบรรเลงโน้ตตัวดำในลักษณะของเสียงเน้น ถือเป็นจุดที่โชว์ความกว้างและเป็นจุดที่เสมือนย้ำให้รู้สึกถึงการเข้าสู่วาระสุดท้ายของกระบวน ผู้วิจัยเลือกการออกเสียงแบบเน้นหัวเสียงไปจนถึงหางเสียงแต่ทำให้หางเสียงของ ตัวดำขาดออกจากกัน สร้างความรู้สึกถึงความต่อเนื่องจากการเน้นและประคับประคองไปจนถึงหางเสียง โดยยกเว้นตัวดำในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 174 ผู้วิจัยและผู้บรรเลงเชลโลปล่อยหางเสียงให้เป็นแนวนอนในลักษณะที่ไม่เน้นหัวเสียง เพื่อให้รู้สึกถึงการสร้างประโยคเพลงจากโน้ตตัวดำ 4 ตัว โดยโน้ตตัวที่ 4 นั้นเป็นหางประโยค หลังจากนั้นในห้องที่ 174 เปลี่ยนลีลาเป็นการเดินทำนองในโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นด้วยเครื่องหมายเสียงสั้น ผู้วิจัยรวมถึงผู้บรรเลงเชลโลและเปียโนบรรเลงเสียงสั้นกึ่งเน้นเพื่อให้ทั้งจังหวะหนักและจังหวะเบามีค่าน้ำหนักเท่ากันโดยยึดความรู้สึกจากน้ำหนักของการสีคันชักเชลโลโดยสีคันชัก 1 โน้ตต่อการสี 1 ครั้ง จากนั้นท้ายห้อง 176 และ 177 จึงสร้างทิศทางแนวนอนในโน้ตเสียงยาวในแนวคลาริเน็ตและเชลโล หลังจากดำเนินมาถึงห้องที่ 178 ผู้วิจัยและผู้บรรเลงเชลโลเบาลงทันทีที่โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในจังหวะที่ 1 ยก ซึ่งผู้บรรเลงเปียโนจะบรรเลงเบาลงที่โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในจังหวะที่ 2 หลังจากนั้นทั้ง 3 แนวสร้างความเข้มเสียงด้วยการดังขึ้นทีละน้อยโดยผู้วิจัยและผู้บรรเลงเชลโลได้บรรเลงตามทิศทางของโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในแนวเปียโนไปจนถึงห้องที่ 182 เปียโนบรรเลงโน้ตหกพยางค์อย่างดุดันโต้ตอบกับคลาริเน็ต ผู้วิจัยบรรเลงคลาริเน็ตด้วยความเข้มเสียงที่ดังมากและสร้างทิศทางไปข้างหน้าอย่างรวดเร็วด้วยการบรรเลงดังขึ้นตามทิศทางของการไล่โน้ต 6 พยางค์ ส่งไปยังจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 184 คือจุดสูงสุดของบทเพลงที่ผู้วิจัยต้องการใส่อารมณ์และความรู้สึก เข้าไปในโน้ต F (Eb เสียงจริง) โดยการใส่เครื่องหมายหน่วงและสร้างสีสันของโน้ต F ให้ไม่เข้มและไม่ดังจนเกินไป ผู้วิจัยใช้การสนับสนุนลมในหัวเสียงและหางเสียงรวมถึงลดความเข้มเสียงลงเพื่อไม่ให้เสียงของโน้ต F ซึ่งเป็นเสียงสูงของคลาริเน็ตมีลักษณะเสียงที่แหลม แบน และแผดดังจนเกินไป ในทางตรงกันข้ามผู้วิจัยกลับเพิ่มความอ่อนหวานให้กับเสียงนี้ ด้วยการสอดประสานเสียงร้อนแรงดั่งพายุในช่วงก่อนหน้าส่งมาถึงจุดนี้ที่ผู้วิจัยกระซากอารมณ์ด้วยน้ำเสียงและสำเนียงอันอ่อนหวานเปรียบเสมือนคนที่มีความรู้สึกเจ็บปวดเป็นอย่างมากแต่ทำได้เพียงแค่กรีดร้องอยู่ข้างใน แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกถึงความเจ็บปวดลึกภายในจิตใจ ทั้งหมดนี้นำไปสู่ตอนจบของกระบวนเพลงด้วยการบรรเลงคอร์ด A minor อย่างมั่นคงและเด็ดขาด ในคอร์ดสุดท้ายคลาริเน็ตบรรเลงเสียง C (A เสียงจริง) ซึ่งอยู่แนวบนสุดและเป็นเสียงโทนิกของคอร์ด ผู้วิจัยบรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ด้วยความเข้มเสียงที่ดังและโดดเด่นโดยปรับน้ำเสียงให้ตรงกับแนวล่างของเปียโนที่บรรเลงเสียงเดียวกันในออคเทฟที่ต่ำกว่า เพื่อให้เกิดความมั่นคงและแข็งแรงในคอร์ดสุดท้ายของกระบวน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.67 Trio in A minor Op. 114, Johannes Brahms กระบวนที่ 4 ห้องที่ 172 - 193

4.3 Eight Pieces for Clarinet Viola and Piano, Op. 83 ประพันธ์โดย Max Bruch

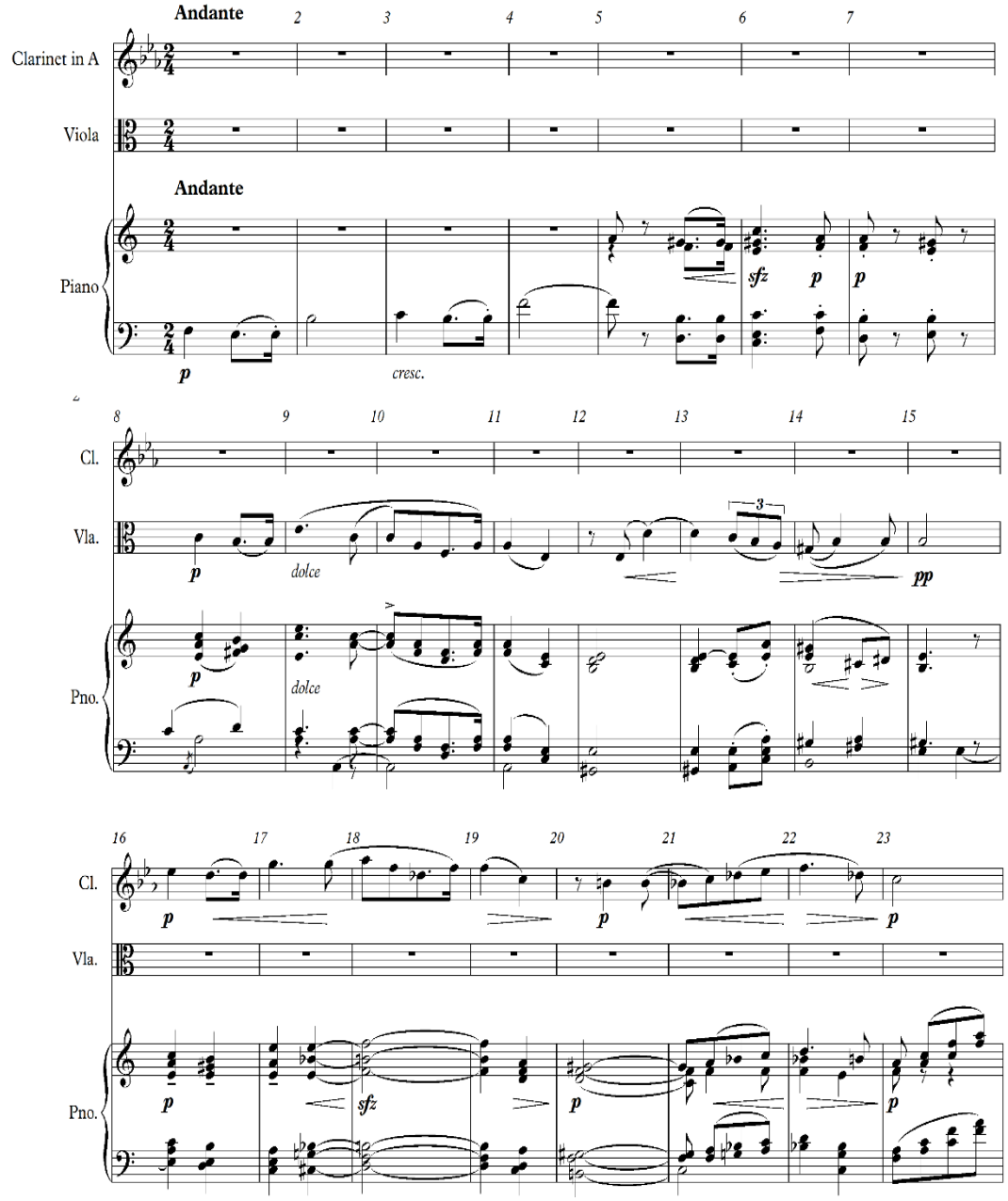
4.3.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

บทเพลงทรีโอนี้มีทั้งหมด 8 กระบวน ซึ่งแทบทั้งหมดนั้นอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ (กระบวนที่ 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8) มีเพียงกระบวนที่ 4 เท่านั้นที่อยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ ในแต่ละกระบวนนั้นไม่มีชื่อและไม่ได้มีความเกี่ยวเนื่องกัน กล่าวคือแต่ละกระบวนมีรูปแบบและเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันและจบในตัวเอง ผู้วิจัยมองว่าด้วยสาเหตุที่แต่ละกระบวนไม่มีความเกี่ยวเนื่องกันนี้จึงทำให้ไม่จำเป็นที่ต้องเรียงลำดับในการแสดงตามกระบวนที่ 1 - 8 ก็ได้ หรือสามารถนำกระบวนใดกระบวนหนึ่งหรือแสดงไม่ครบทั้ง 8 กระบวนก็ได้ จากการศึกษาพบว่าส่วนใหญ่แล้วศิลปินจะเลือกบทเพลงนี้มาแสดงไม่ครบทั้ง 8 กระบวนเพลง อย่างไรก็ตามกระบวนที่บรุคชื่นชอบที่สุดคือกระบวนที่ 3 และ 5 หรือเป็นกระบวนที่มีความไพเราะเป็นอย่างมากและเป็นกระบวนยอดนิยมในการเป็นตัวเลือกอันดับแรก ๆ ที่ศิลปินเลือกนำมาแสดง

กระบวนที่ **1 Andante**

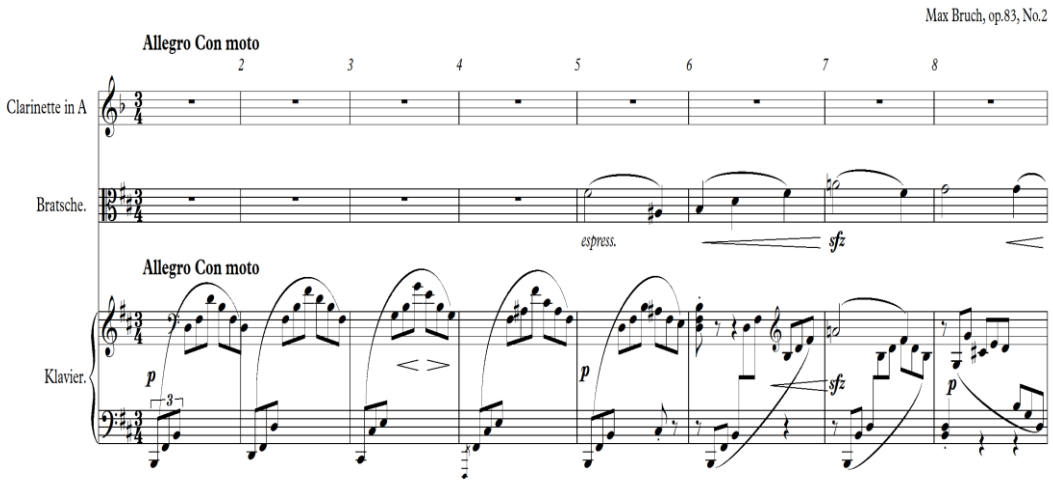
กระบวนแรกอยู่ในกุญแจเสียง A minor นำเสนอทำนองหลักโดยเปียโนในลีลาอันสงบนิ่ง จากนั้นลดบทบาทลงมาทำหน้าที่บรรเลงประกอบเพื่อให้วิโอลาและคลาริเน็ตสอดทำนองเข้ามา ในกระบวนนี้บทบาทหน้าที่หลักของเปียโนคือการบรรเลงประกอบโดยการเดินจังหวะที่คงที่และให้ความรู้สึกสงบนิ่ง ผู้ทำหน้าที่บรรเลงทำนองคือวิโอลาในห้องที่ 8 - 15 และคลาริเน็ตในห้องที่ 16 - 23 ในลักษณะของการโต้ตอบผลัดกันบรรเลงถามตอบคล้ายการบรรเลงเดี่ยวกับเปียโนประกอบ ในกระบวนนี้จะไม่พบการบรรเลงทำนองสอดประสานระหว่างคลาริเน็ตและเปียโนจึงทำให้พื้นผิวของกระบวนนี้มีความบาง สร้างความรู้สึกเวิ้งว้าง ด้วยทำนองที่หวานแต่เศร้าจึงทำให้กระบวนแรกนั้นมีความหน้าสนใจในสีสันของการบรรเลงเดี่ยวทำนองหลักของวิโอลาและคลาริเน็ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.68 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 23

กระบวนที่ 2 Allegro con moto

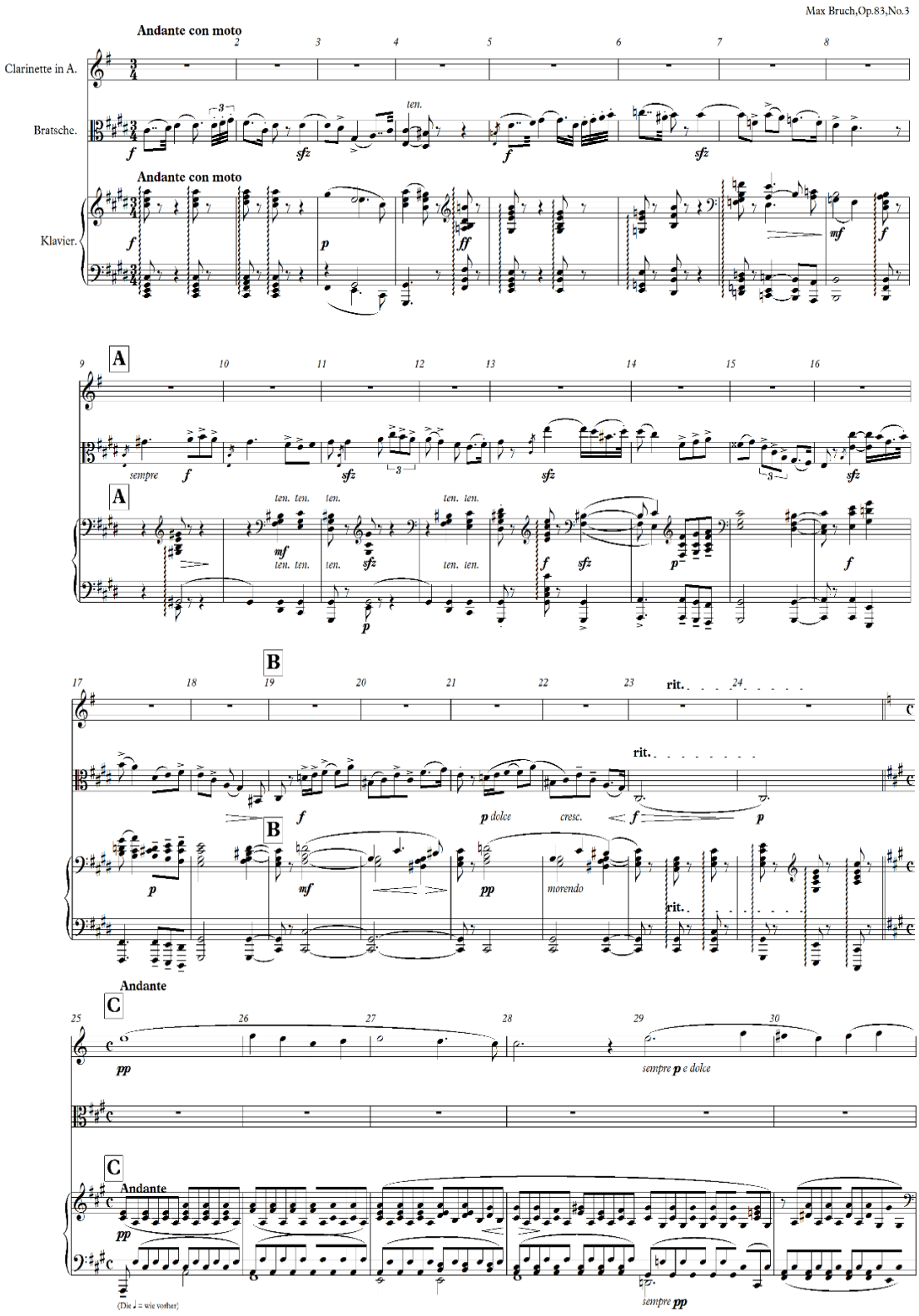
อยู่ในกุญแจเสียง B minor ในลีลาที่แตกต่างจากกระบวนที่ 1 โดยสิ้นเชิงด้วยการเคลื่อนไหวของเปียโนที่เปลี่ยนไปในจังหวะที่เร็วขึ้นและการไหลกลิ้งของโน้ตในลักษณะเหมือนคลื่นใต้น้ำ โดย

เปียโนยังทำหน้าที่บรรเลงประกอบแต่ในลีลาที่เปลี่ยนไป มีความมืดมนอยู่ในทิศทางการเคลื่อนไหวที่รวดเร็วของเปียโน ลักษณะของเปียโนเช่นนี้คล้ายกับรูปแบบการเคลื่อนทำนองของเปียโนในบทเพลงเชมเบอร์ของ บรามส์

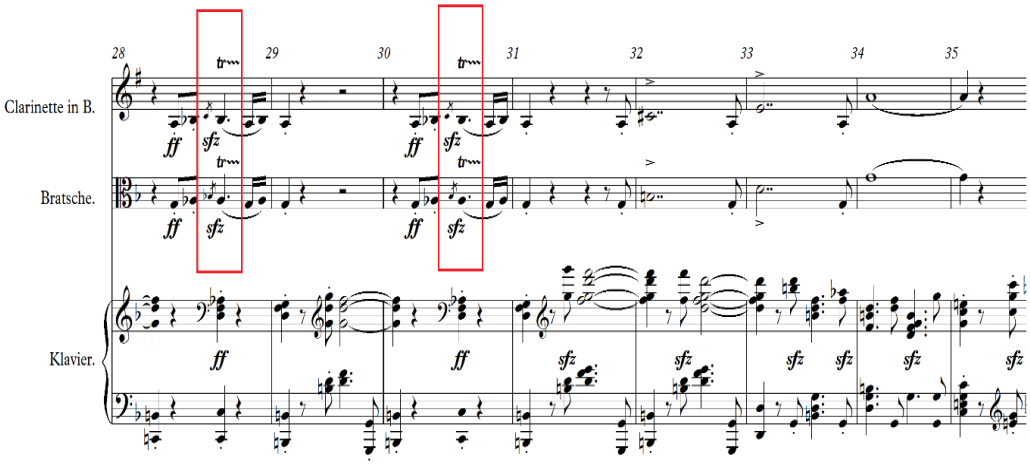
ตัวอย่างที่ 4.69 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 8

กระบวนที่ **3 Andante con moto**

กระบวนนี้อยู่ในกุญแจเสียง C minor เป็นกระบวนที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีความไพเราะในแนวทำนองหลักที่อยู่ในลักษณะของการเดี่ยวกับเปียโนบรรเลงประกอบระหว่างวิโอลาและคลาริเน็ต โดยสลับกันบรรเลงเป็นช่วงระยะยาวเริ่มต้นห้องแรกด้วยทำนองที่แสนเกรี้ยวกราดและเจ็บปวดของวิโอลา ผู้บรรเลงต้องใช้พลังในการสร้างความตึงเครียดหรือความเข้มเสียงให้ได้สีสันของอารมณ์คับแค้น ต่อด้วยช่วงการบรรเลงของคลาริเน็ตในห้องที่ 25 ที่แสดงความแตกต่างกันอย่างชัดเจนด้วยสีสันของเสียงที่สงบ เบา และอ่อนหวานราวกับว่าจะเข้ามาปลอบประโลมวิโอลาให้พ้นจากความทุกข์ โดยวิโอลาและคลาริเน็ตจะบรรเลงสลับกันเช่นนี้ 2 รอบ เปียโนยังทำหน้าที่บรรเลงประกอบเป็นส่วนใหญ่ไปจนถึงช่วงท้ายกระบวนจึงจะเพิ่มบทบาทหน้าที่ให้ทัดเทียมกับวิโอลาและคลาริเน็ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

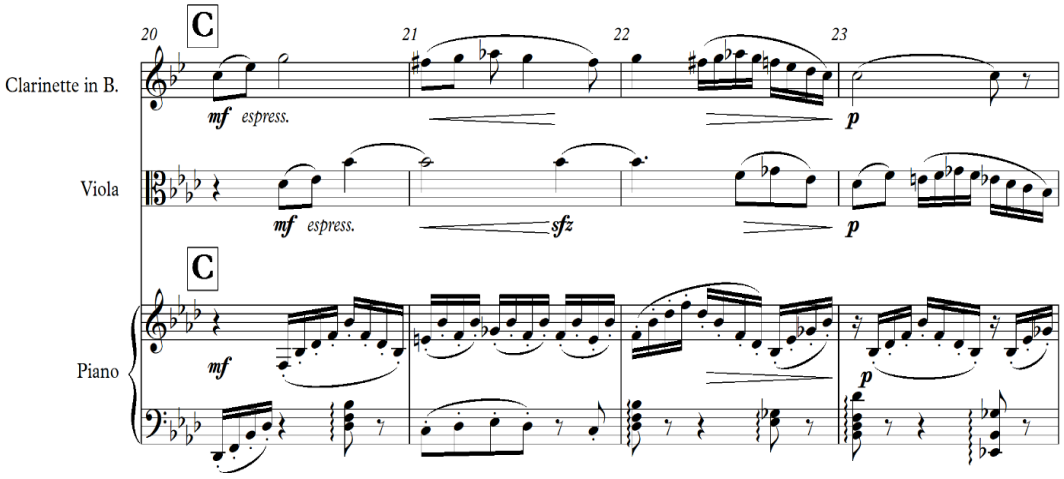
ตัวอย่างที่ 4.70 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 30

กระบวนที่ **4 Allegro agitato**

อยู่ในลีลาของความตลกขบขันและมีชีวิตชีวาในกุญแจเสียง D minor หลังจากใน 3 กระบวนก่อนหน้าที่มีความอ่อนหวาน ความมืดหม่น และความเศร้า ในกระบวนที่ 4 นี้จะเปรียบเหมือนความสว่างสดใส จากลักษณะของการรัวโน้ตของคลาริเน็ตและวิโอลาที่จินตนาการคล้ายนกที่โบยบินอย่างร่าเริง สร้างอารมณ์ที่หลากหลายยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.71 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 4 ห้องที่ 28 - 35

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

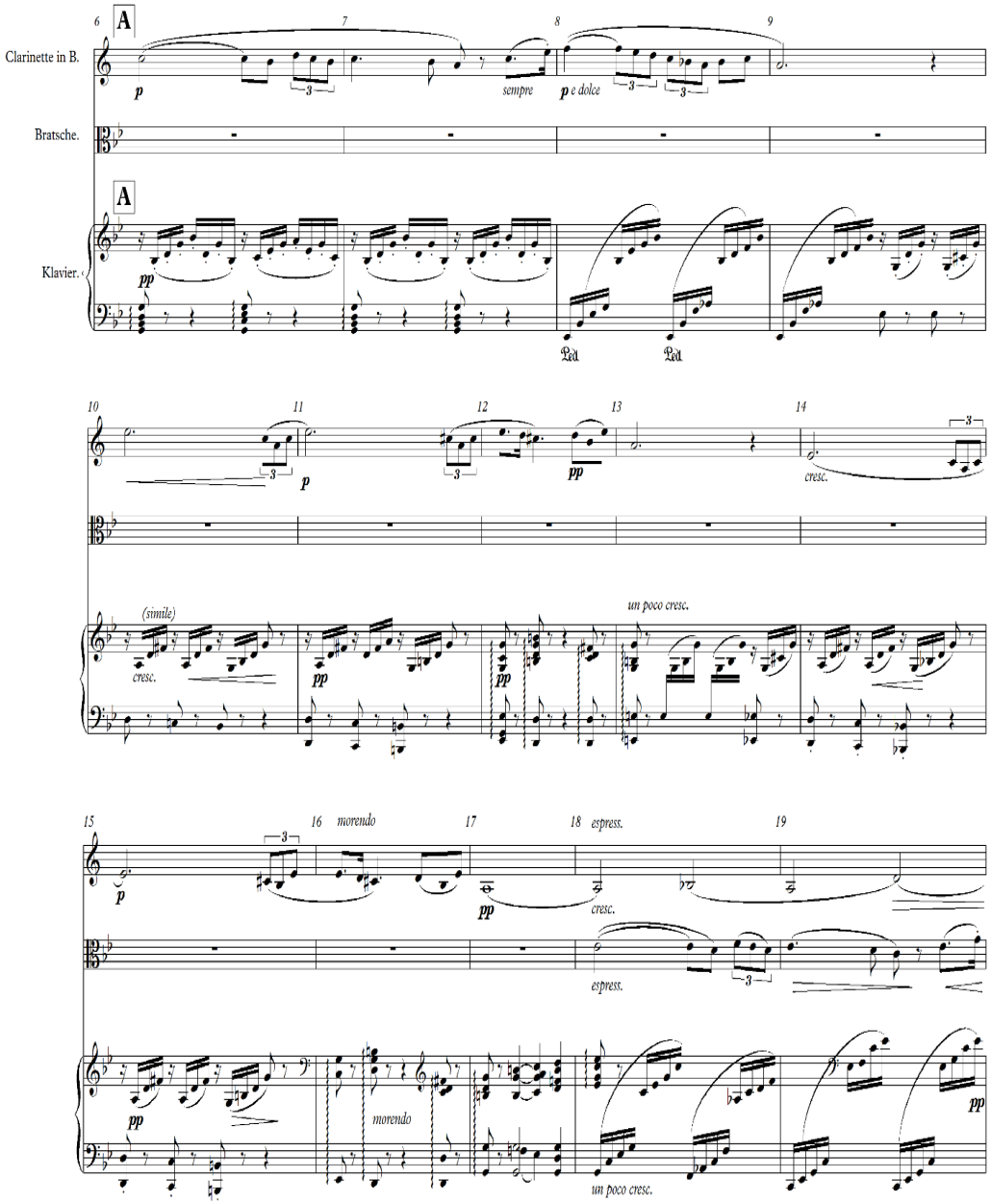
กระบวนที่ **5 Andante**

กลับสู่ความมืดหม่นอีกครั้งในลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวคล้ายกระบวนที่ 1 ของวิโอลาและคลาริเน็ตที่สลับกันบรรเลงเดี่ยวและหลังจากนั้นในช่วงท้ายจึงบรรเลงพร้อมกันภายหลังในสำเนียงเพลงพื้นบ้านของประเทศโรมาเนีย เปียโนทำหน้าที่คล้ายบรรเลงประกอบและช่วงสร้างบรรยากาศด้วยเสียงประสานและทำนองสอดประสานที่สวยงาม

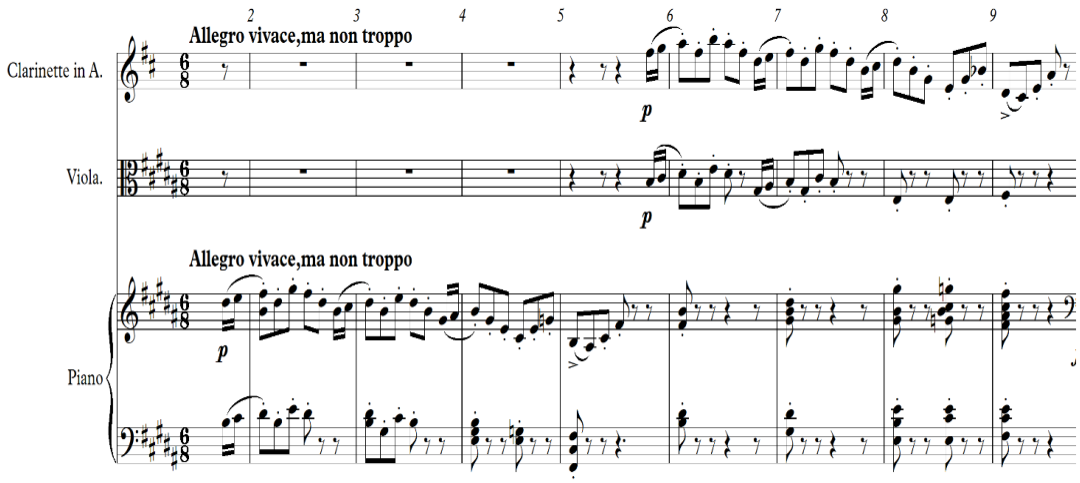
ตัวอย่างที่ 4.72 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 5 ห้องที่ 20 - 23
การสอดประสานทำนอง

กระบวนที่ **6 Andantino con moto**

ในลีลาของดนตรียามค่ำคืน (Nocturne) เริ่มด้วยการสร้างบรรยากาศของเปียโนในทำนองอันเบาบางและอ่อนหวานเพื่อนำเข้าสู่การนำเสนอทำนองของคลาริเน็ตในช่วงเสียงกลางที่สีสันของเสียงกลมกลืนเข้ากับการสร้างบรรยากาศของเปียโน จากนั้นวิโอลาจึงสอดประสานเข้ามาช่วยให้อารมณ์และความรู้สึกทำให้เพลงเกิดความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.73 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 6 - 19

กระบวนที่ **7 Allegro vivace, ma non troppo**

คือกระบวนเดียวในบทเพลงที่อยู่กุญแจเสียงเมเจอร์โดยอยู่ในกุญแจเสียง B major และเป็นกระบวนเดียวที่มีชีวิตชีวาที่สุดในบทเพลง เริ่มต้นด้วยทำนองที่เคลื่อนไหวอย่างกระฉับกระเฉงของเปียโน จากนั้นตามมาด้วยการล้อทำนองของคลาริเน็ต ลักษณะสังคีตลักษณ์คล้ายสังคีตลักษณ์รอนโด โดยมีการนำเสนอทำนองหลักสลับกับการแปรทำนอง ทำนองแฝงด้วยสำเนียงเพลงพื้นบ้านของประเทศอิตาลี ทั้งหมดนี้ดำเนินด้วยความรู้สึกของเพลงเต้นรำที่อยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 6/8

ตัวอย่างที่ 4.74 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 1 - 9 ทำนองหลัก

CHULALONGKORN UNIVERSITY

กระบวนที่ **8 Moderato**

กลับเข้าสู่ความอ่อนหวานในความหม่นหมองของกระบวนสุดท้ายในกุญแจเสียง Eb minor ลักษณะของบทเพลงคล้ายในกระบวนแรก ๆ ด้วยทำนองที่ไพเราะ อ่อนหวาน เปี่ยมไปด้วยความเศร้าหมอง เริ่มต้นด้วยคลาริเน็ตบรรเลงทำนองอย่างราบเรียบดำเนินไปด้วยทำนองสอดประสานของเปียโน ครบประโยคเพลง 4 ห้องวิโอลาจึงบรรเลงทำนองหลักเป็นการโต้ตอบ หลังจากนั้นคลาริเน็ตและวิโอลารับหน้าที่ดำเนินทำนองของบทเพลงร่วมกันและจบกระบวนสุดท้ายด้วยความราบเรียบ

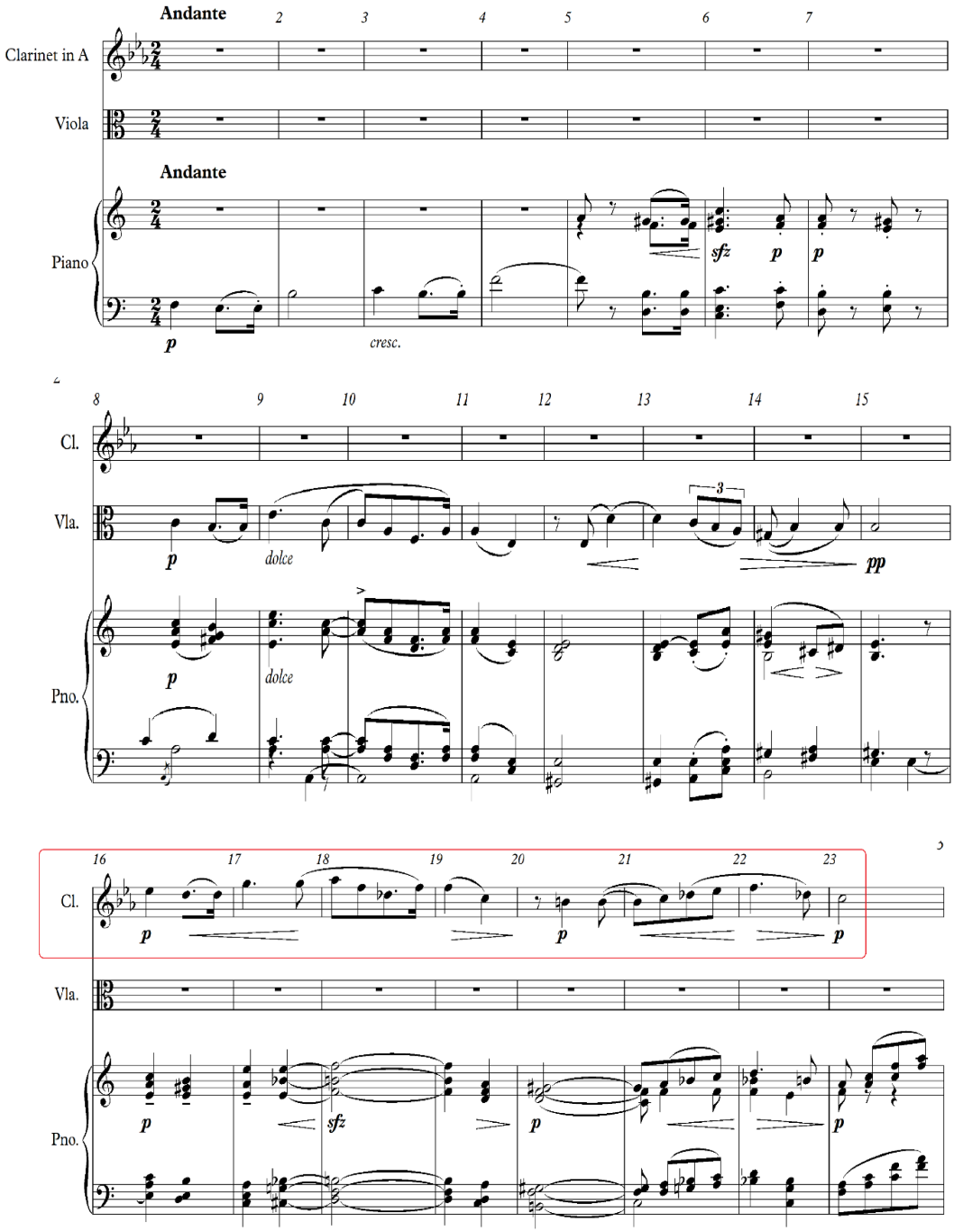
ตัวอย่างที่ 4.75 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 8 ห้องที่ 1 - 8

4.3.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง

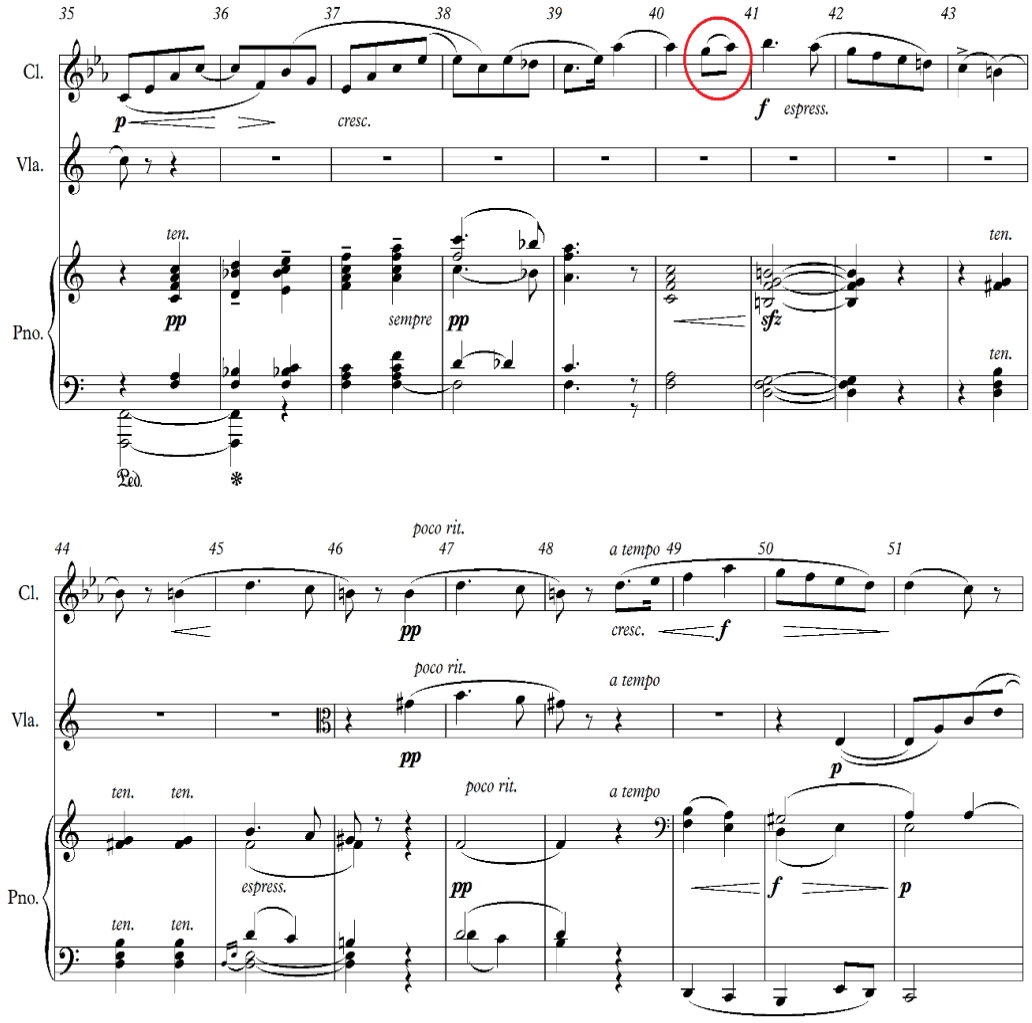
กระบวนที่ **1 Andante**

เริ่มทำนองแรกของกระบวนและของบทเพลงด้วยเปียโนในลักษณะการเคลื่อนทำนองที่นิ่งสงบ และคงที่ หลังจากนั้นในห้องที่ 5 ต่อด้วยทำนองเดิมแต่อยู่ในลีลาที่อ่อนหวานและเศร้าโศกของวิโอลา หลังจากนั้นในห้องที่ 16 คลาริเน็ตจึงเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสุดท้ายที่นำเสนอทำนองหลักในช่วงแรกของกระบวนนี้ ผู้วิจัยบรรเลงในแนวทางที่ค่อนข้างอยู่กับที่ การเพิ่มและลดความเข้มเสียงเป็นไปด้วยความเรียบและไม่หวือหวานัก ยึดแนวการดำเนินทำนองให้อยู่ในทิศทางเดียวกันกับการบรรเลงทำนองหลักของเปียโนให้ตอนต้น

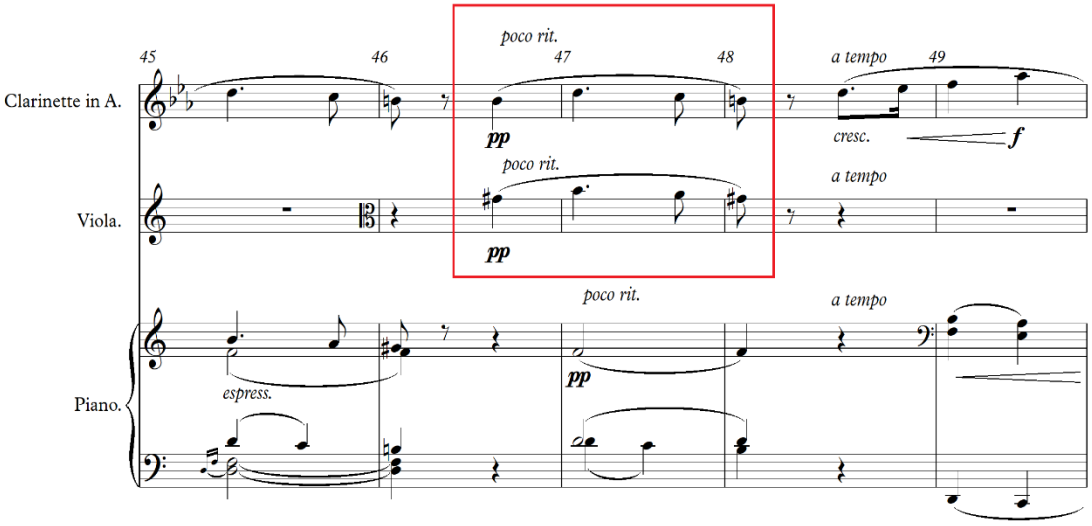
ตัวอย่างที่ 4.76 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 23

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 35 คลาริเน็ตบรรเลงทำนองหลักซึ่งเป็นทำนองเดียวกันกับวิโอลาที่บรรเลงมาก่อนหน้า ผู้วิจัยบรรเลงตามเครื่องหมายเพิ่มความเข้มเสียง ดังขึ้นทีละน้อย (Crescendo) ไปจนสิ้นสุดที่ความเข้มเสียง ***f*** ในห้องที่ 41 ผู้วิจัยมองว่าควรเพิ่มความพิเศษเข้าไปในการบรรเลง เนื่องจากในห้องที่

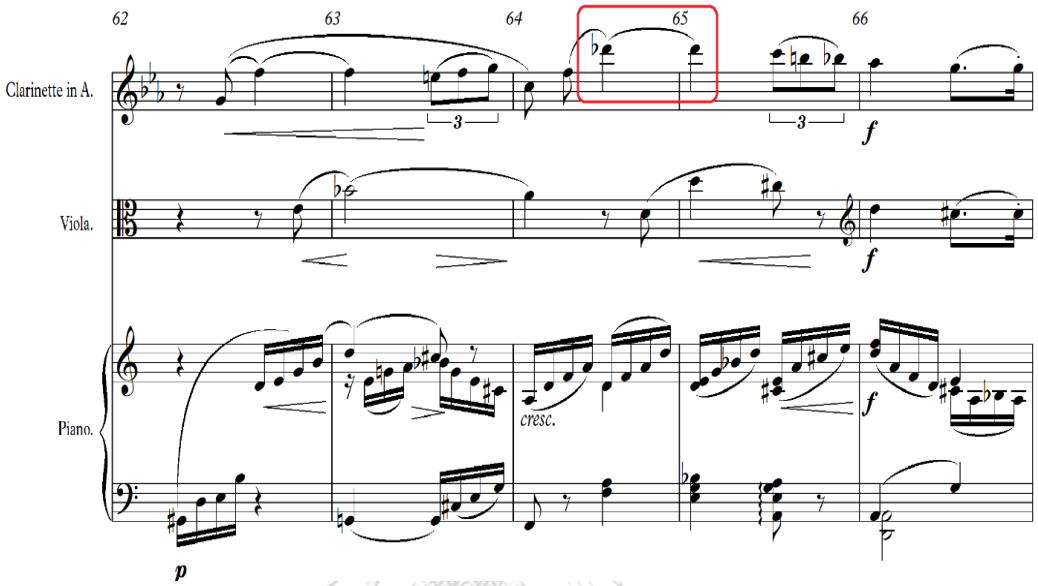
41 นั้นมีลีลากำหนดไว้ให้บรรเลงด้วยอารมณ์และความรู้สึก (Espressivo) ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับโน้ต G และ A ในห้องที่ 40 โดยการเพิ่มลมที่หัวเสียงโน้ต G และเน้นที่หัวเสียงโน้ต A ด้วยลมให้เกิดความหนักหน่วงขึ้น เพราะเป็นโน้ตทั้งสองตัวดังที่กล่าวมานี้เป็นโน้ตสำคัญที่ส่งไปยังความเข้มเสียง ***f*** และโน้ต Bb ในห้องมี่ 41 ผู้วิจัยทอดหางเสียงไปยังโน้ต A ในลักษณะของการใช้อัตราจังหวะลัก (Rubato) เพื่อสร้างอารมณ์และความรู้สึก

ตัวอย่างที่ 4.77 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 35 - 51

ในห้องที่ 46 - 48 คลาริเน็ตบรรเลงทำนองในลักษณะของการประสานยูนิซันกับวิโอลา ซึ่งเป็นการซ้ำทำนองเดิมที่เกิดจากห้องที่ 44 - 46 เปลี่ยนสีสันโดยการประสานยูนิซันโดยวิโอลา หน้าที่ของวิโอลาที่เข้ามาประสานนั้นต้องบรรเลงให้น้ำเสียงเท่ากันกับคลาริเน็ต ส่วนในด้านของสีสันของ

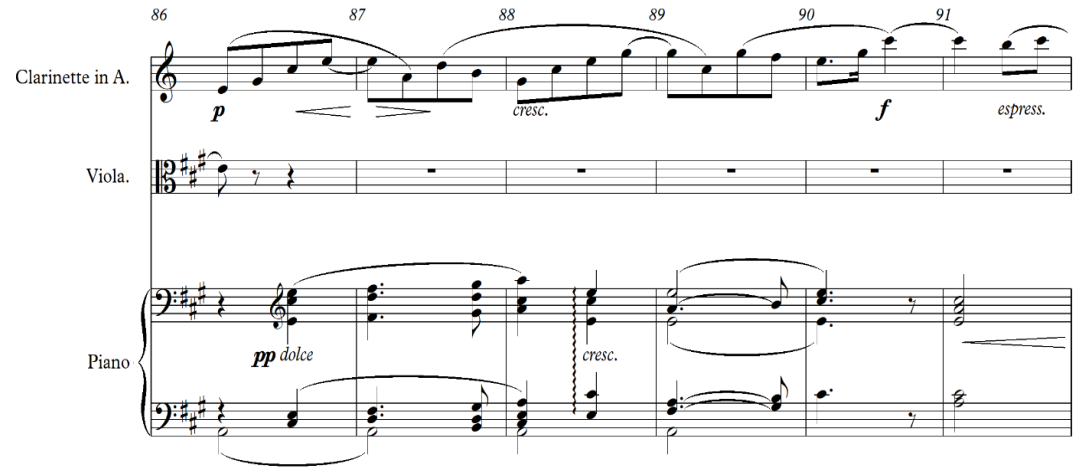
การผสมเสียงนั้นผู้วิจัยได้ลดทอนความเข้มข้นของเสียงให้บางลง เพื่อให้สีสันของเสียงวิโอลาโดดเด่นขึ้นมา แสดงถึงความรู้สึกเปลี่ยนแปลงหรือความรู้สึกของทำนองเดิมที่พิเศษขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.78 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 45 – 49

บทเพลงดำเนินมาถึงช่วงก่อนจุดสูงสุดในกระบวน คลาริเน็ตและวิโอลาโต้ตอบกันด้วยอารมณ์ที่คุกรุ่นขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงห้องที่ 64 คลาริเน็ตรับหน้าที่นำเข้าสู่จุดสูงสุดด้วยโน้ตDb ผู้วิจัยบรรเลงโน้ต Db ด้วยความเข้มเสียงดังพอประมาณแต่ได้เพิ่มความเข้มข้น น้ำหนัก และทิศทางของเสียงให้ชัดเจน โดยก่อนหน้านั้นผู้วิจัยได้วางแผนกำหนดทิศทางของทำนองโดยใช้โน้ต Db ในห้องที่ 64 นี้เป็นจุดหมายปลายทางเพิ่มส่งอารมณ์ไปยังวิโอลา ข้อควรระวังคือต้องไม่ทำให้ความเข้มของเสียงกลบวิโอลาที่สอดทำนองต่อเนื่องกันแต่บรรเลงในความรู้สึกของการส่งต่อทิศทางของทำนองเพลง

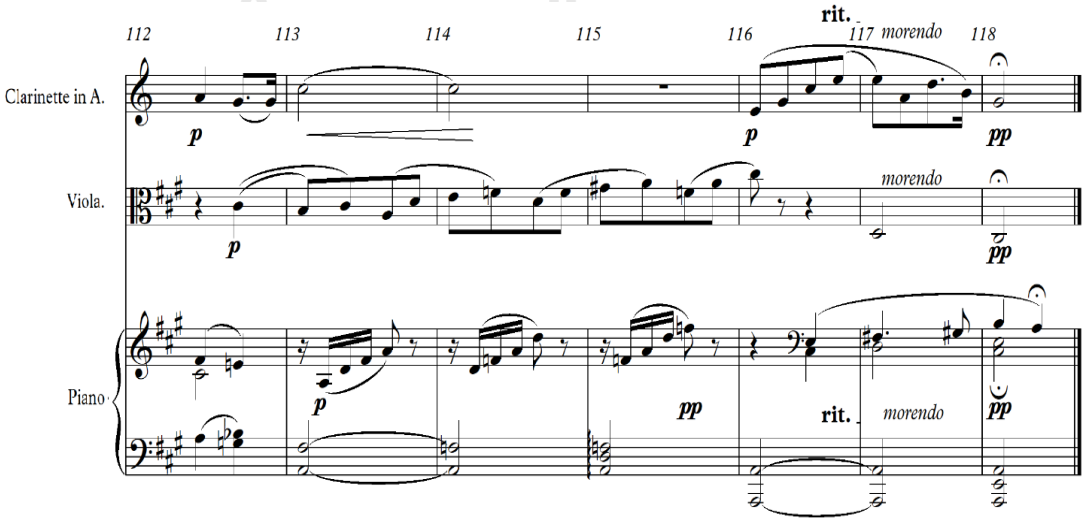
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.79 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 62 - 66

บทเพลงเข้าสู่ช่วงสั้น ๆ ที่ใช้กุญแจเสียงเมเจอร์อีกครั้งโดยทำนองของคลาริเน็ตรับทำนองต่อเนื่องมาจากวิโอลา ผู้วิจัยบรรเลงทำนองในช่วงนี้ในลักษณะของเสียงที่มีน้ำหนักเบาเพื่อให้มีความรู้สึกแตกต่างจากช่วงก่อนหน้าที่มีความตึงเครียดทำให้บทเพลงไม่น่าเบื่อ จากนั้นในห้องที่ 90 ผู้วิจัยบรรเลงโน้ต C ด้วยความเข้มข้นของเสียงมากที่สุดเพื่อส่งต่อในอารมณ์และความรู้สึกที่เข้มข้นและกลับเข้าสู่ความเศร้าหมองในช่วงถัดไป

ตัวอย่างที่ 4.80 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 86 - 91

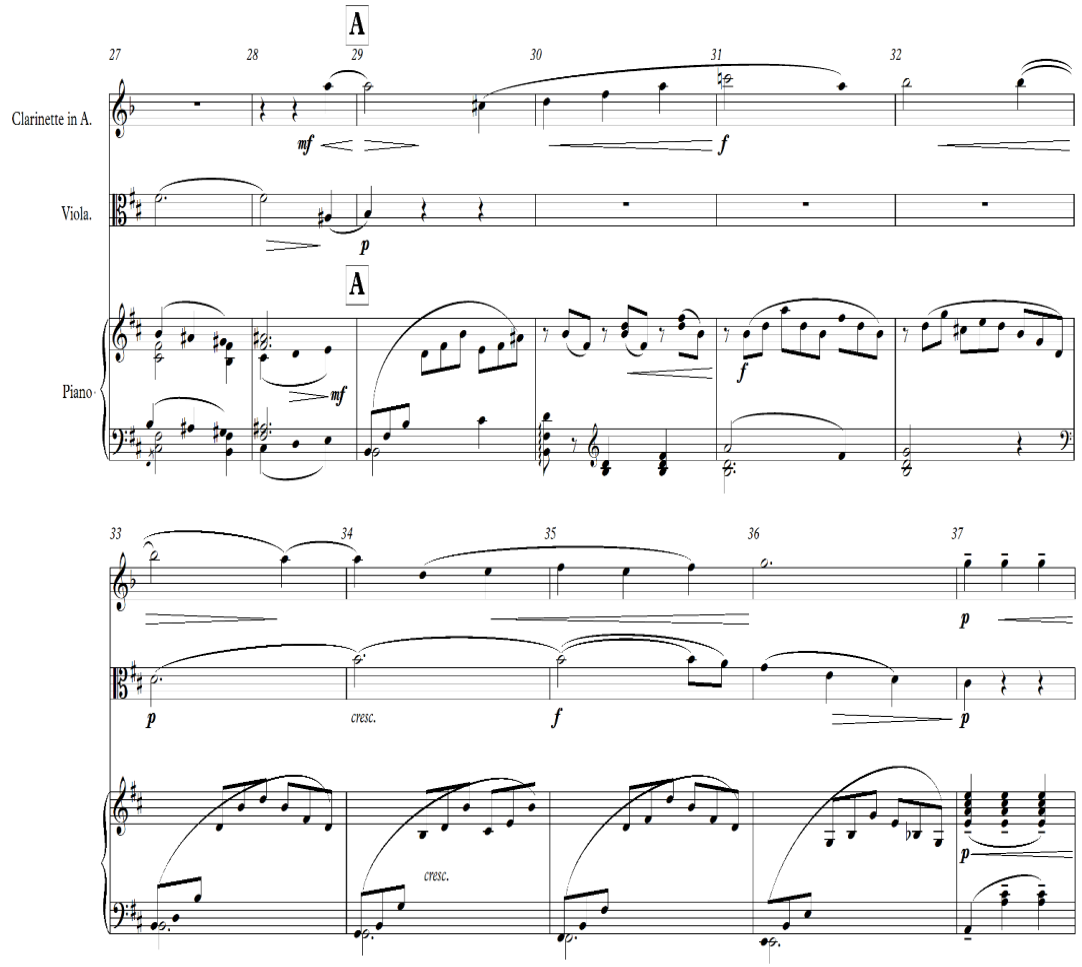


ในช่วงสุดท้ายของกระบวน คลาริเน็ตและวิโอลาบรรเลงทำนองสลับกันไปจนถึงประโยคสุดท้ายโดยคลาริเน็ต ผู้วิจัยใช้วิธีการออกเสียงโดยไม่ใช้ลิ้นออกเสียงเพื่อให้เกิดความกลมกลืนของหัวเสียงเมื่อบรรเลงรับต่อจากวิโอลา จุดที่ผู้วิจัยให้ความระมัดระวังคือโน้ต G สุดท้ายในห้องที่ 118 ที่เป็นเสียงบอดหรือเสียงที่ไม่มีความชัดเจนของคลาริเน็ต ผู้วิจัยใช้วิธีการเพิ่มความเร็วของลมและกำหนดรูปปากให้รัดกุมเพื่อไม่ให้ลมมีลักษณะที่ใหญ่หรือกระจาย จากนั้นปรับน้ำเสียงให้กลมกลืนพอดีกับเปียโนที่บรรเลงเสียงจริง F ซึ่งเป็นยูนิซันกับคลาริเน็ต

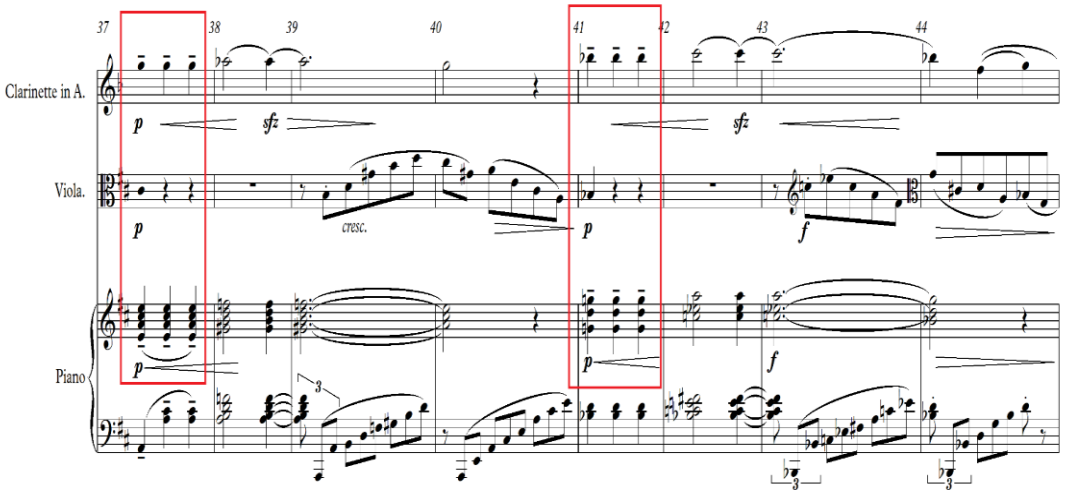
ตัวอย่างที่ 4.81 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 1 ห้องที่ 112 - 118

กระบวนที่ **2 Allegro con moto**

เริ่มต้นด้วยความเร่าร้อนในอัตราจังหวะเร็วโดยเปียโนและเริ่มบรรเลงทำนองที่โหยหวนโดยวิโอลา คลาริเน็ตเริ่มบรรเลงทำนองเดิมคล้ายวิโอลาต่อในห้องที่ 28 ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับทิศทางของเปียโน เนื่องจากผู้วิจัยบรรเลงโน้ตทำนองหลักที่มีความยาวจึงบรรเลงทิศทางของหางเสียงให้กลมกลืนกับเปียโนที่บรรเลงโน้ตที่มีความถี่มากกว่า ด้วยอารมณ์ของบทเพลงที่กล่าวข้างต้นว่ามีความเร่าร้อนผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับการทำความเข้มเสียงให้ชัดเจนโดยปฏิบัติตามเครื่องหมายที่กำหนดอย่างเคร่งครัดตั้งแต่เริ่มต้นบรรเลงทำนอง

ตัวอย่างที่ 4.82 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 2 ห้องที่ 27 - 37

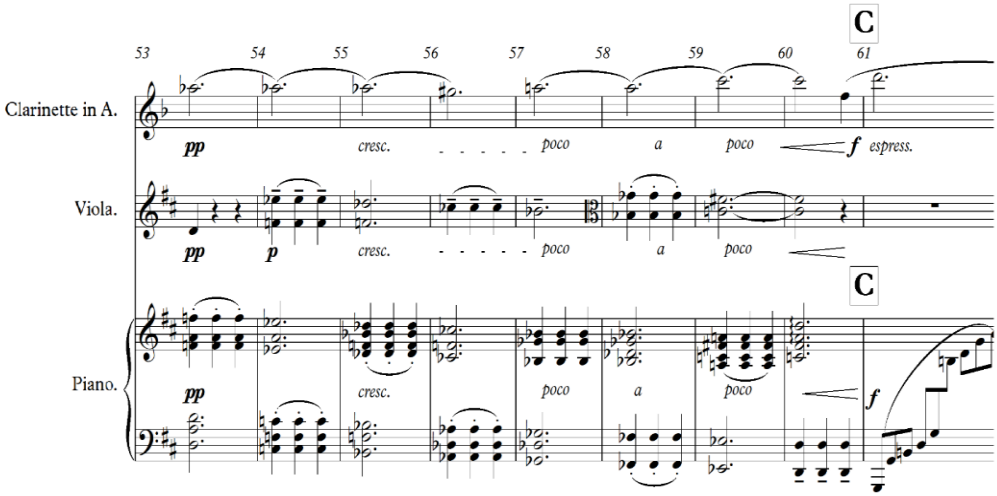
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เข้าสู่ห้องที่ 37 และห้องที่ 41 คล้ายกับเป็นจุดพักเพลงเพื่อเริ่มทำนองใหม่ คลาริเน็ตบรรเลงในลักษณะของกลุ่มโน้ตเพเดิล (Pedal note) เหมือนกับเปียโนที่ต้องบรรเลงร่วมกัน ผู้วิจัยสังเกตลักษณะหัวเสียงของเปียโนและทดลองบรรเลงเลียนแบบให้คล้ายกันมากที่สุด ทำให้ในช่วงนี้เกิดสีสันที่น่าสนใจ ให้ความรู้สึกได้ถึงการเริ่มต้นทำนองใหม่อย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 4.83 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 2 ห้องที่ 37 - 44

ช่วงกลางของกระบวนในห้องที่ 53 คลาริเน็ตทำหน้าที่ลากเสียงยาวเพื่อนำไปสู่จุดสูงสุดของประโยคเพลงในห้องที่ 61 โดยการลากเสียงผ่านในแต่ละห้องนั้นผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการปรับน้ำเสียงให้เข้ากับเปียโนเป็นหลัก เนื่องจากเปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่มีความคงที่ของน้ำเสียงและในช่วงนี้เปียโนทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดหลักในเพลง คลาริเน็ตและวิโอลาจึงต้องยึดเปียโนเป็นหลักในการเทียบเสียง

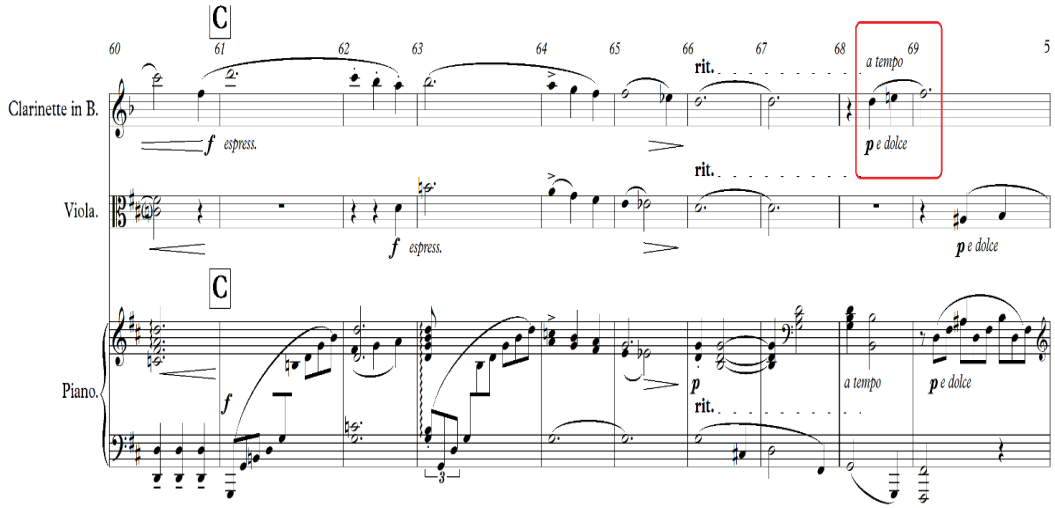
เรื่องของการจัดการความเข้มเสียงในการปฏิบัติผู้วิจัยเริ่มดังขึ้นทีละน้อยในห้องที่ 56 เพื่อสร้างทิศทางให้โน้ต G# โน้มไปหาโน้ต A ในห้องที่ 57 จากนั้นจึงค่อย ๆ ดังขึ้นทีละน้อยไปจนถึงโน้ต C ในห้องที่ 60 ผู้วิจัยเพิ่มความความเข้มเสียงให้ดังขึ้นอย่างจริงจังเพื่อสร้างทิศทางไปยังโน้ต F ไปสู่ประโยคที่เต็มไปด้วยอารมณ์และความรู้สึกตั้งแต่ห้องที่ 61 เป็นต้นไป

ตัวอย่างที่ 4.84 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 2 ห้องที่ 53 - 61



หลังเข้าสู่ช่วงที่เปี่ยมด้วยอารมณ์และความรู้สึกในกระบวนคือห้องที่ 61 ถึง ห้องที่ 67 โดยใช้ความเข้มเสียงและน้ำหนักของเสียงมากที่สุดโดยใช้ความเร็วของลมมากขึ้นและขนาดของลมที่ใหญ่ขึ้นจะทำให้เกิดสีสันที่เข้มข้นในเสียง หลังจากนั้นในห้องที่ 68 ได้เปลี่ยนลีลาเป็นการบรรเลงด้วยความอ่อนหวาน (Dolce) ผู้วิจัยตีความในจุดนี้โดยจินตนาการถึงความเป็นส่วนตัว กล่าวคือลักษณะของเสียงจะไม่พุ่งทะยานไปข้างหน้าแต่จะมีทิศทางที่อยู่กับตัวเองหรือถอยหลัง ผู้วิจัยลดน้ำหนักและความเข้มของเสียงให้เบาบางลง โดยจินตนาการว่าห้องที่ 61 ถึง 67 เป็นเสียงของผู้ชาย และเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 68 จึงเป็นเสียงของผู้หญิง

ตัวอย่างที่ 4.85 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 2 ห้องที่ 60 - 69



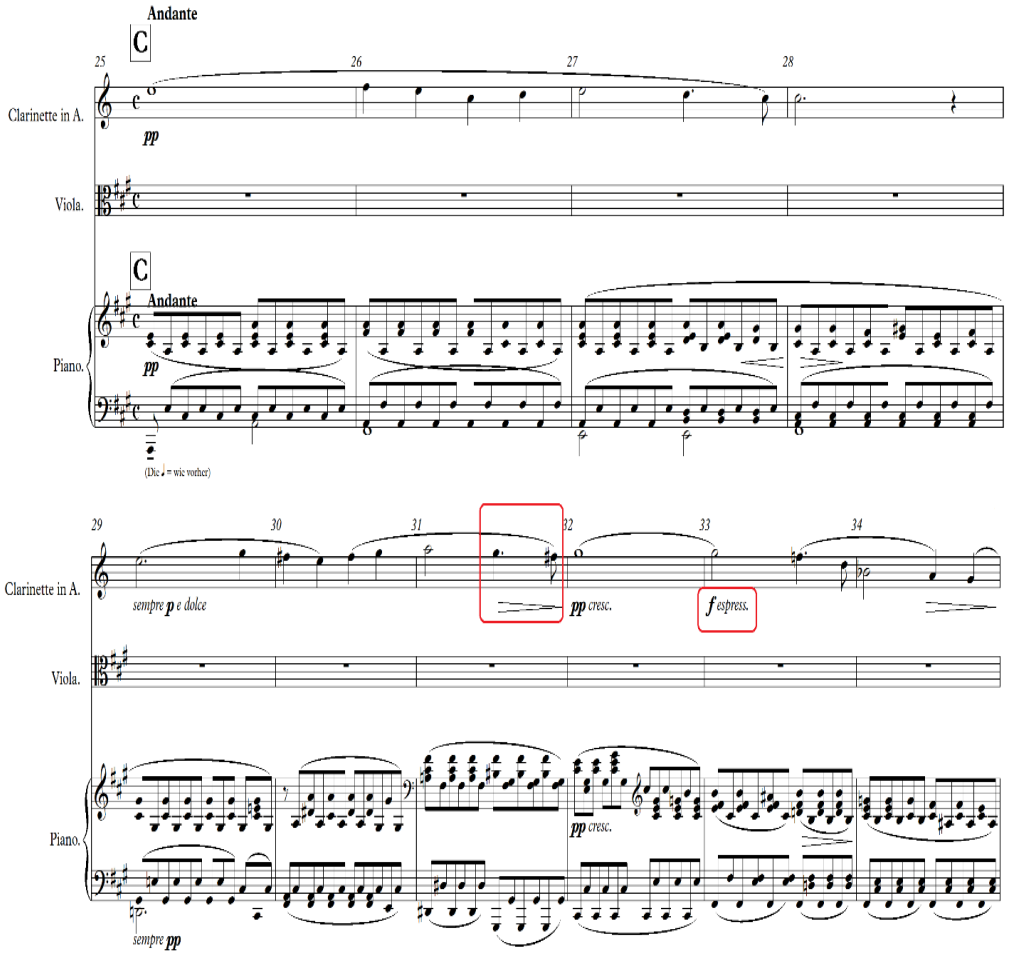
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ **3 Andante con moto**

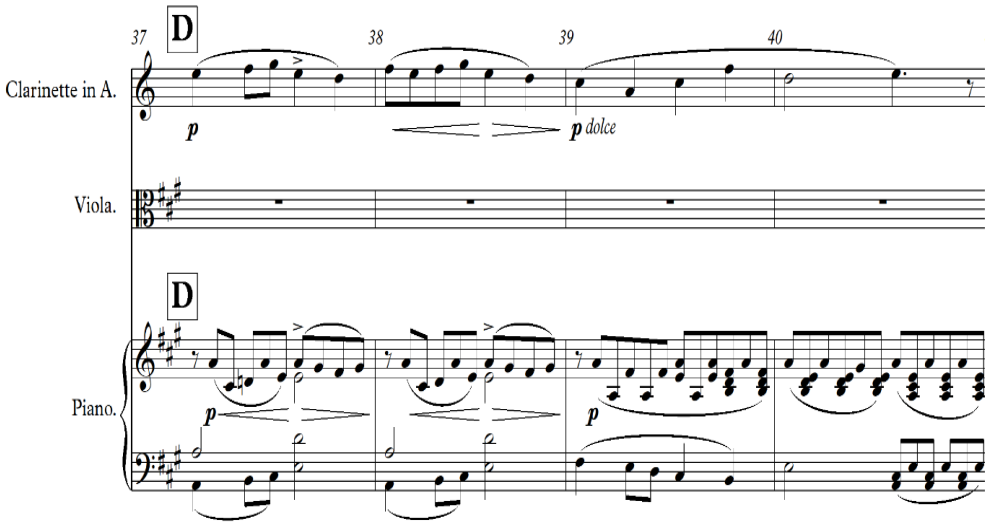
เริ่มต้นด้วยการเดี่ยววิโอลาที่เปี่ยมไปด้วยอารมณ์และความรู้สึกที่เศร้าหมอง จินตนาการคล้ายการคร่ำครวญด้วยความทุกข์ทรมานและความเจ็บปวด แต่สิ่งที่น่าสนใจในกระบวนนี้คือการแบ่งแยกอารมณ์ของบทเพลงได้ชัดเจนที่สุด จากที่กล่าวข้างต้น วิโอลาบรรเลงด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่รุนแรง แต่เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 25 คลาริเน็ตบรรเลงรับช่วงต่อจากวิโอลาที่ห้องที่ 25 - 28 ในความเข้มเสียง ***pp*** ผู้วิจัยบรรเลงด้วยความราบเรียบเพื่อรักษาระดับความเข้มเสียงและความบางเบาของเสียง จินตนาการคล้ายเป็นการปลอบประโลมวิโอลาที่กำลังโศกเศร้าด้วยความอ่อนโยนและผ่อนคลาย ต่อจากนั้นในห้องที่ 29 ผู้วิจัยเพิ่มระดับความเข้มเสียงเป็น ***p*** ทำให้ประโยคเพลงมีชีวิตชีวาขึ้น ผู้วิจัยบรรเลงในห้องที่ 29 ให้เสียงสดใสขึ้น

ในห้องที่ 31 ผู้วิจัยได้ลดความเข้มเสียงให้เบาลงในจังหวะที่ 3 เพื่อให้เกิดทิศทางของเสียงที่ชัดเจนไปยังประโยคต่อไปในห้องที่ 32 จากนั้นผู้วิจัยลากโน้ต G ในห้องที่ 32 ให้ดังขึ้นอย่างจริงจัง เพื่อเพิ่มน้ำหนักในการส่งแรงไปยังทำนองที่เต็มไปด้วยอารมณ์และความรู้สึกในห้องที่ 33

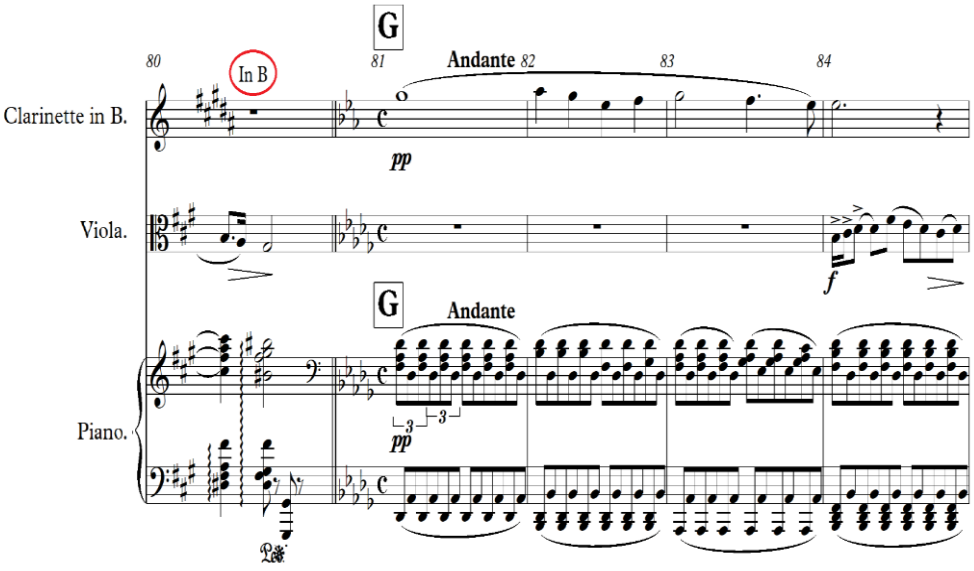
ตัวอย่างที่ 4.86 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 25 - 34



เข้าสู่ทำนองใหม่ในห้องที่ 37 ผู้วิจัยตีความถึงความรู้สึกของทำนองที่ไปข้างหน้าอย่างเปิดเผยบนพื้นฐานของความอ่อนหวานและความเข้มเสียงเบา ในโน้ต E ตัวแรกของห้องที่ 37 ผู้วิจัยบรรเลงโดยปล่อยให้หางเสียงเดินไปข้างหน้าอย่างสบายไม่เค้นหรือบังคับหางเสียง การทำเช่นนี้จะทำให้ทั้งประโยคเพลงที่ต้องใช้แรงจากหางเสียงของโน้ต E นั้นเกิดความรู้สึกไปข้างหน้าอย่างไร้น้ำหนัก จากนั้นในห้องที่ 38 ผู้วิจัยบรรเลงตามเครื่องหมายกำหนดความเข้มเสียงดังขึ้นและเบาลงอย่างเคร่งครัดโดยตั้งจุดหมายปลายทางที่โน้ต E ซึ่งผู้วิจัยตีความถึงเสียงหลักในประโยคนี้ว่าเป็นโน้ต E คือโน้ตที่สำคัญที่สุด ดังนั้นต้องทำให้เกิดความน่าสนใจ ทั้งหมดที่กล่าวมานี้เพื่อทำให้เกิดสีสันที่แตกต่างในทำนอง

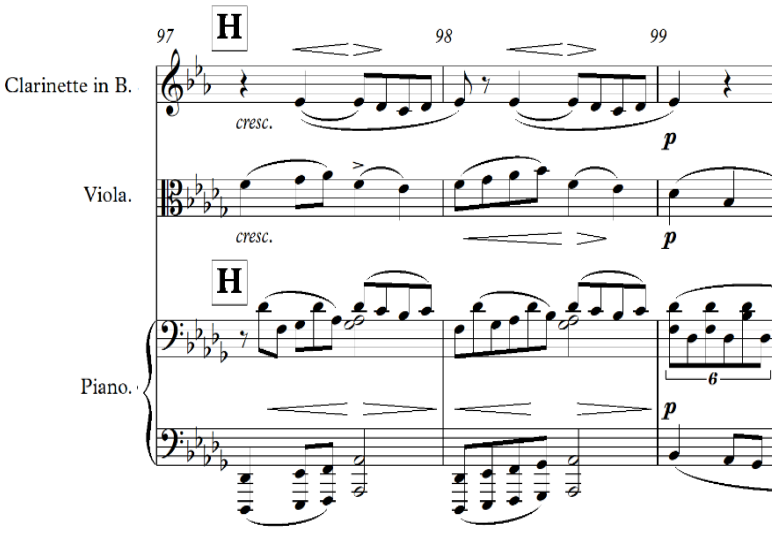
ตัวอย่างที่ 4.87 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 37 - 40

ห้องที่ 81 การเปลี่ยนจากใช้ A คลาริเน็ต (Clarinet in A) เป็น Bb คลาริเน็ต (Clarinet in Bb) แต่กลับมาใช้ทำนองเหมือนกับห้องที่ 25 อีกครั้ง ผู้วิจัยตีความได้ว่าผู้ประพันธ์เพลงต้องการสีสันที่แตกต่างออกไปไม่เพียงแค่การเปลี่ยนสีสันของการเปลี่ยนกุญแจเสียงแต่เป็นการเปลี่ยนสีสันในเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรี โดย Bb คลาริเน็ตจะมีลักษณะของเสียงที่เล็กแหลมและสว่างกว่า A

คลาริเน็ต หากวิเคราะห์และตีความในเรื่องของอารมณ์และความรู้สึกในการกลับมาของทำนองเดิมทำให้เกิดความสดใหม่โดยที่ผู้บรรเลงไม่ต้องปรุงแต่งมากมาย ให้เสียงและเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีเฉิดฉายความเป็นตัวของตัวเอง

ตัวอย่างที่ 4.88 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 80 - 84

ห้องที่ 97 และ 98 คลาริเน็ตทำหน้าที่เป็นทำนองสอดประสานซึ่งจุดนี้สำคัญเพราะคลาริเน็ตมีส่วนช่วยให้ประโยคเพลงมีความไพเราะอีกทั้งยังเร้าอารมณ์และความรู้สึกในช่วงนี้ให้มากขึ้น ผู้วิจัย

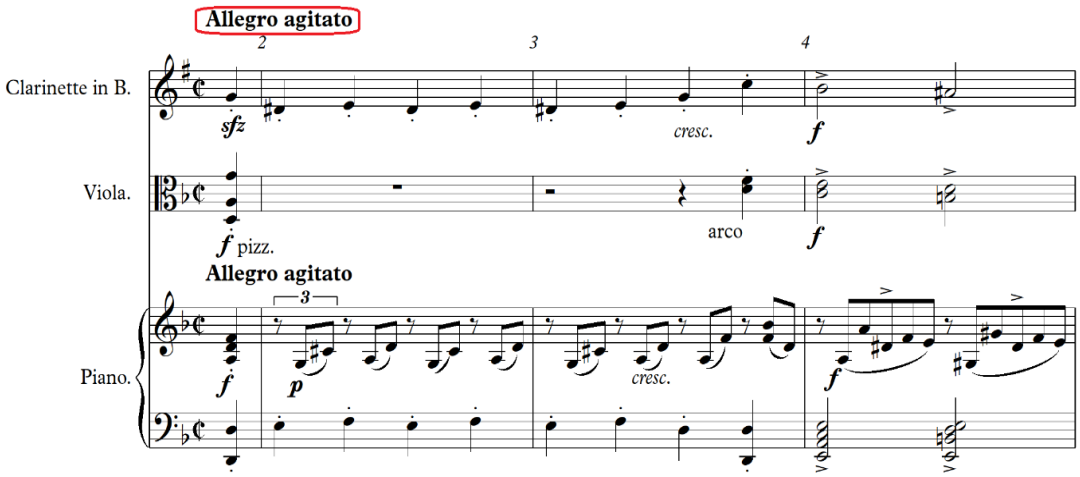
บรรเลงโดยให้ความสำคัญกับการจัดการความเข้มเสียงและทิศทางของโน้ต Eb ให้มีความโดดเด่นขึ้น และหลังจากนั้นก็ลดทอนความสำคัญลงไปจนกระทั่งกลับมาบรรเลงซ้ำอีกครั้ง ทำให้เกิดการเติมเต็มในช่องว่างของประโยคเพลงและการหลบเพื่อสร้างช่องว่างให้กับเครื่องดนตรีอื่น เกิดสีสันของเครื่องดนตรีที่สลับกันในช่วงประโยคสั้น ๆ

ตัวอย่างที่ 4.89 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 3 ห้องที่ 97 - 99

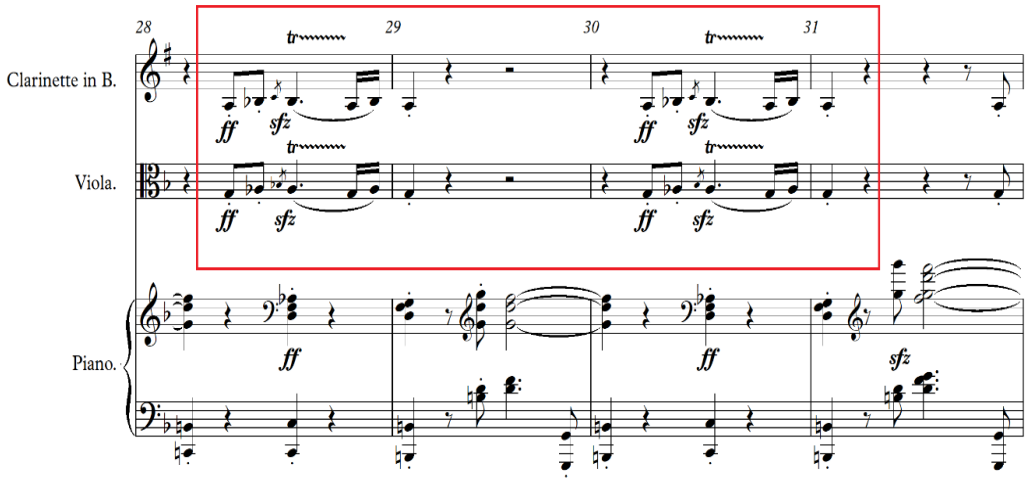


กระบวนที่ **4 Allegro agitato**

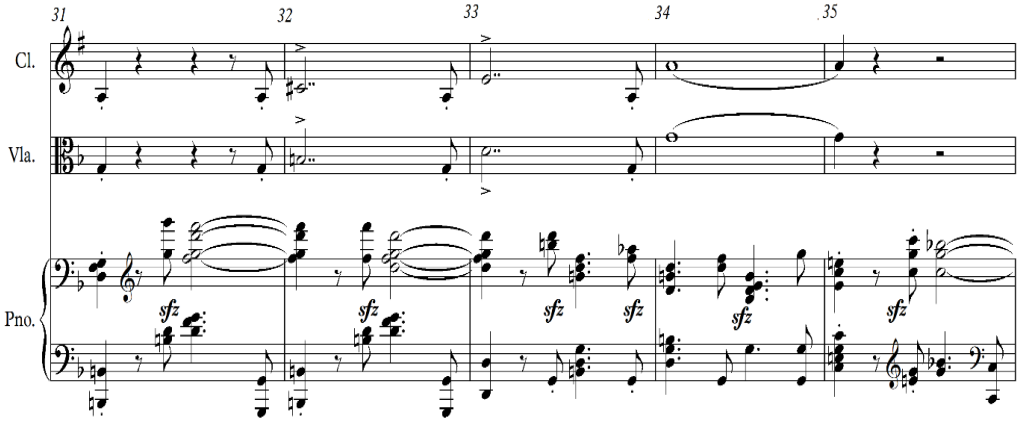
ด้วยลีลาของจังหวะเร็วที่มีชีวิตชีวา ผู้วิจัยบรรเลงให้หัวเสียงและหางเสียงมีลักษณะของความเร็วของลมที่ฉาบฉวยและมีความตื่นตัวอยู่ตลอดเวลา ข้อควรระวังคือในขณะที่บรรเลงโน้ตเสียงสั้นต้องไปเร่งจังหวะให้ถลำไปข้างหน้า ผู้วิจัยฟังเสียงของเปียโนที่บรรเลงส่วนโน้ตเดียวกันและทิศทางของโน้ตรองที่ทำหน้าที่เป็นจังหวะย่อยเพื่อให้บรรเลงโดยพร้อมเพรียงกัน

ตัวอย่างที่ 4.90 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 4

ห้องที่ 28 - 31 คลาริเน็ตและวิโอลาบรรเลงโมทีฟในลักษณะของยูนิซันที่มีความคล่องแคล่วกระฉับกระเฉงและมีพลังด้วยเทคนิคการพรมนิ้ว ผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมการพรมนิ้วกับผู้บรรเลงวิโอลา โดยกำหนดให้ชัดเจนในจำนวนของโน้ตการพรมนิ้วให้เท่ากันและเริ่มฝึกซ้อมด้วยกันตั้งแต่จังหวะช้าที่สามารถจับการเคลื่อนตัวของเสียงให้พร้อมเพรียงกันได้ จากนั้นจึงค่อย ๆ เพิ่มความเร็วของจังหวะทีละน้อยจนได้จังหวะจริงในการบรรเลง

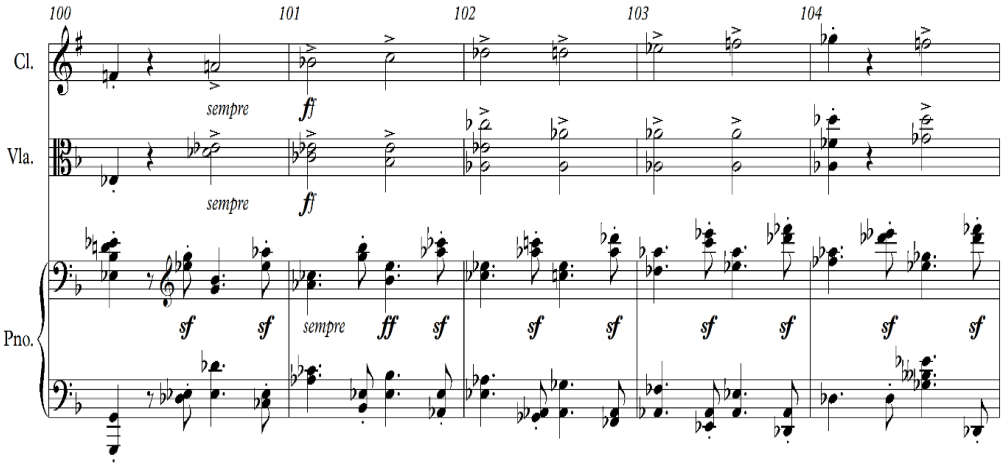
ตัวอย่างที่ 4.91 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 4 ห้องที่ 28 - 31

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ด้วยลักษณะของการบรรเลงประชันระหว่างกลุ่มคลาริเน็ตผสมวิโอลากับเปียโนในห้องที่ 31 - 35 ผู้วิจัย บรรเลงให้เสียงคลาริเน็ตผสมกับเสียงวิโอลาอย่างกลมกลืนเพื่อให้เกิดน้ำหนักที่สามารถประชันกับเปียโนได้อย่างลงตัว และจากในลักษณะของการบรรเลงของเปียโนคือการบรรเลงคอร์ดในเครื่องหมาย ***sfz*** ผู้วิจัยและผู้บรรเลงวิโอลาพยายามสร้างหัวเสียง สีสันของเสียง และน้ำหนักของเสียงให้คล้ายเปียโนมากที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

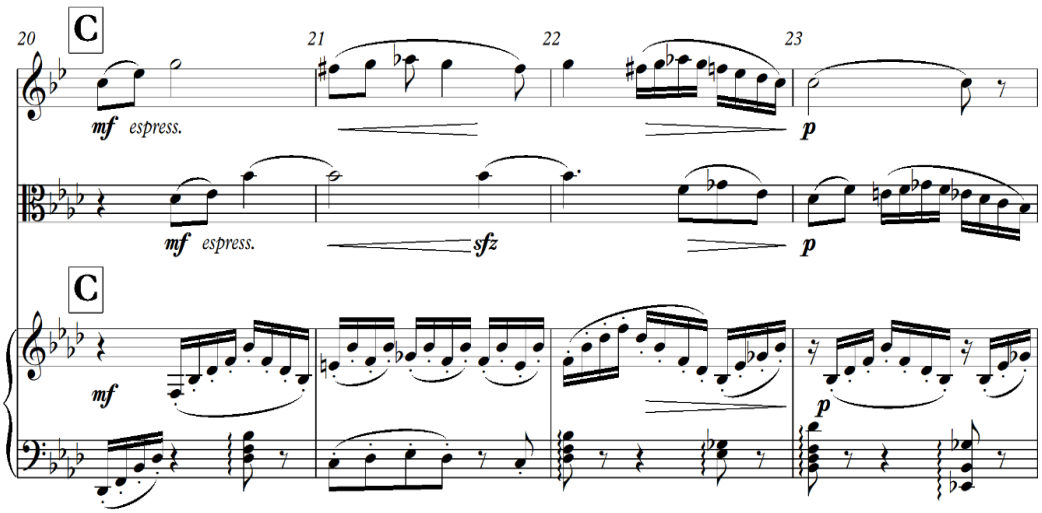
ตัวอย่างที่ 4.92 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 4 ห้องที่ 31 – 35

ในห้องที่ 100 เป็นอีกช่วงหนึ่งที่บทเพลงมีชีวิตชีวาด้วยการบรรเลงในลักษณะของการเน้นโดยผู้วิจัยและผู้บรรเลงวิโอลาได้บรรเลงโน้ตตัวขาวรวมกันในลักษณะของคอร์ด ในส่วนของเปียโนบรรเลงในลักษณะที่แตกต่างออกไปเล็กน้อยแต่เป็นแนวที่สำคัญ เพราะเปียโนบรรเลงเน้นในจังหวะเบาเพื่อให้บทเพลงดำเนินไปข้างหน้าอย่างตื่นตัวและกระฉับกระเฉง ผู้วิจัยและผู้บรรเลงวิโอลาจะไม่บรรเลงหางเสียงของตัวขาวให้เข้มและมีน้ำหนัก เพื่อให้เสียงเน้นตัวโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นของเปียโนโดดเด่นกว่า ทำให้เกิดความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวอย่างกระฉับกระเฉงและบทเพลงฟังดูมีมิติที่หลากหลาย

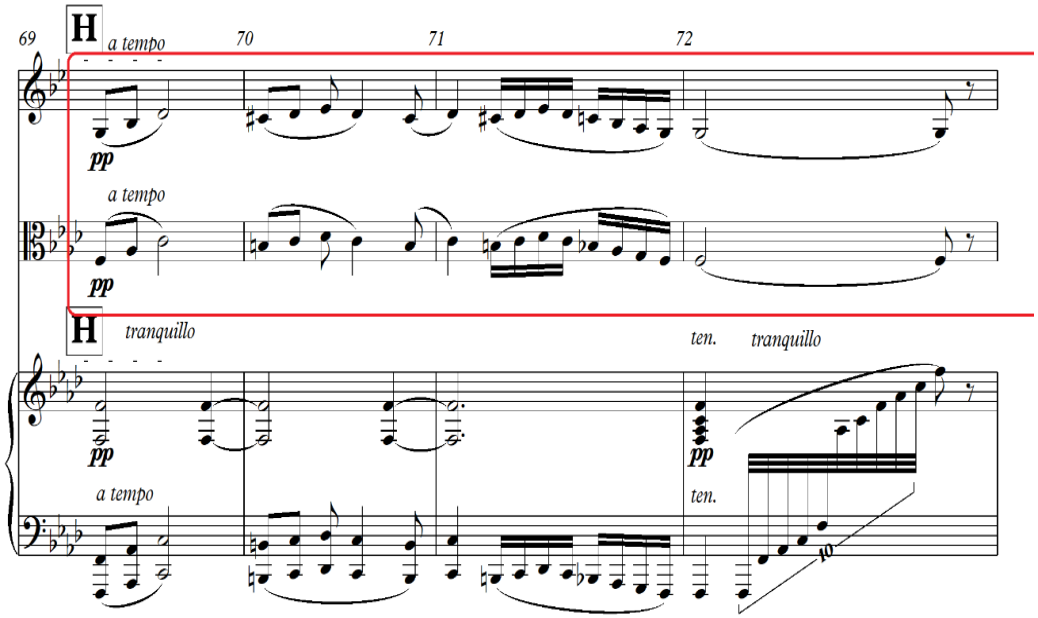
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.93 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 4 ห้องที่ 100 – 104

กระบวนที่ **5 Andante**

เริ่มกระบวนด้วยการเดี่ยววิโอลาในลีลาที่เปี่ยมไปด้วยอารมณ์ที่เงียบสงบ หดหู่ และเศร้า เข้าสู่ห้องที่ 20 คลาริเน็ตบรรเลงทำนองหลักต่อจากวิโอลา โดยวิโอลาเปลี่ยนหน้าที่เป็นการบรรเลงทำนองสอดประสานและเปียโนบรรเลงประกอบ ผู้วิจัยบรรเลงให้เสียงคลายริเน็ตเข้มขึ้นและเคลื่อนไหวทิศทางของความเข้มเสียงอย่างชัดเจน เพื่อให้สื่อถึงอารมณ์และความรู้สึกที่เพิ่มขึ้นมากกว่าช่วงที่วิโอลาบรรเลงเดี่ยว ข้อควรระวังคือต้องบรรเลงให้จังหวะสอดคล้องกับเปียโน เหตุเพราะโดยธรรมชาติแล้วการบรรเลงโน้ตที่มีความยาวในจังหวะช้าจะเกิดการยืดจังหวะลง ผู้วิจัยจะบรรเลงโดยคำนึงถึงจุดนี้เป็นอย่างมาก

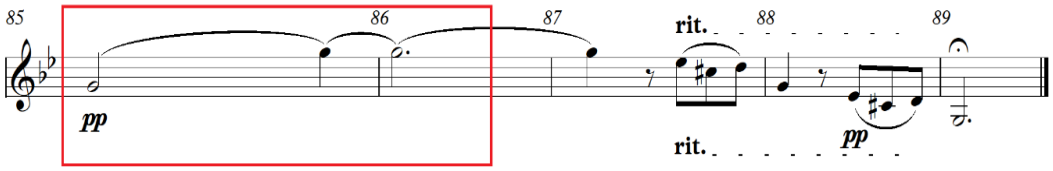
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.94 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 5 ห้องที่ 20 - 23

ในห้องที่ 69 คลาริเน็ตกับวิโอลาบรรเลงทำนองในลักษณะของขั้นคู่ 1 นอกจากในเรื่องของการปรับน้ำเสียงของคลาริเน็ตให้เท่ากับวิโอลา การปรับสีสันของเสียงให้กลมกลืนไปในทิศทางเดียวกันคือสิ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญ ผู้วิจัยจะไม่ทำเสียงให้เข้มหรือหนักเกินไป เนื่องจากในช่วงเสียงต่ำของคลาริเน็ตจะมีความเข้มข้นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ และต้องการให้เสียงคลาริเน็ตประสานกับเสียงวิโอลาในความเข้มเสียงเบาได้อย่างกลมกลืน

ตัวอย่างที่ 4.95 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 5 ห้องที่ 69 - 72

CHULALONGKORN UNIVERSITY

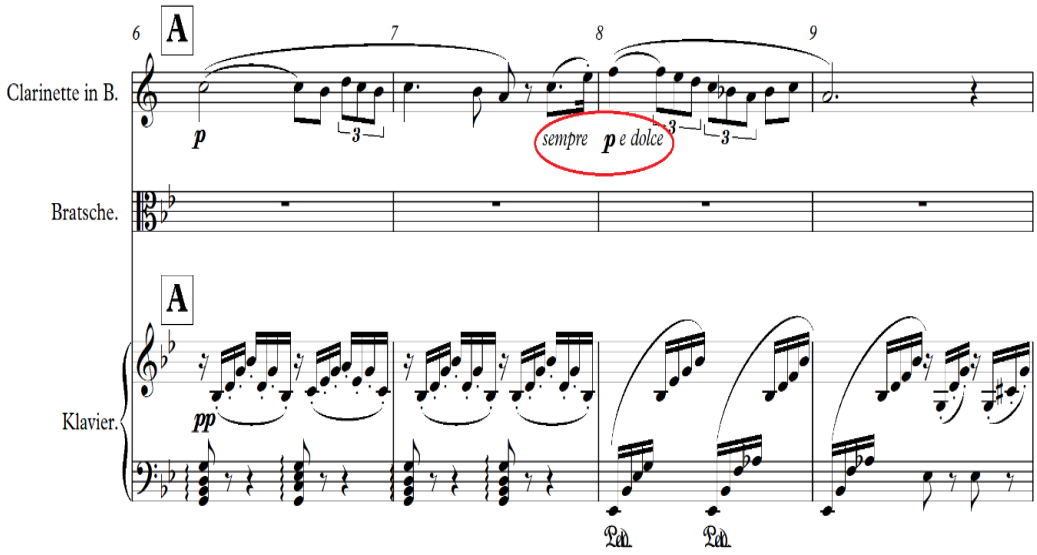
ก่อนจบกระบวนในห้องที่ 85 คลาริเน็ตบรรเลงโน้ตขั้นคู่ 8 ในความเข้มเสียง ***pp*** ปัญหาในจุดนี้คือเรื่องของน้ำเสียงที่เพี้ยนในโน้ต G สูง (F5 เสียงจริง) เนื่องจากการเกร็งรูปปากเนื่องจากการใช้ลมสนับสนุนไม่เพียงพอ ผู้วิจัยวิธีการคงรูปปากให้เหมือนกับการผิวปากเพื่อทำให้ริมฝีปากล่างแข็งแรงและสามารถประคองคุณภาพของเสียงและน้ำเสียงให้คงอยู่สม่ำเสมอได้โดยไม่เพี้ยน อีกทั้งยังเป็นวิธีการหลีกเลี่ยงการตึงริฝีปากล่างด้วยวิธีการฉีกยิ้มที่จะทำให้เกิดอาการเกร็งและมีผลกระทบกับเสียง

ตัวอย่างที่ 4.96 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 5 ห้องที่ 85 - 89

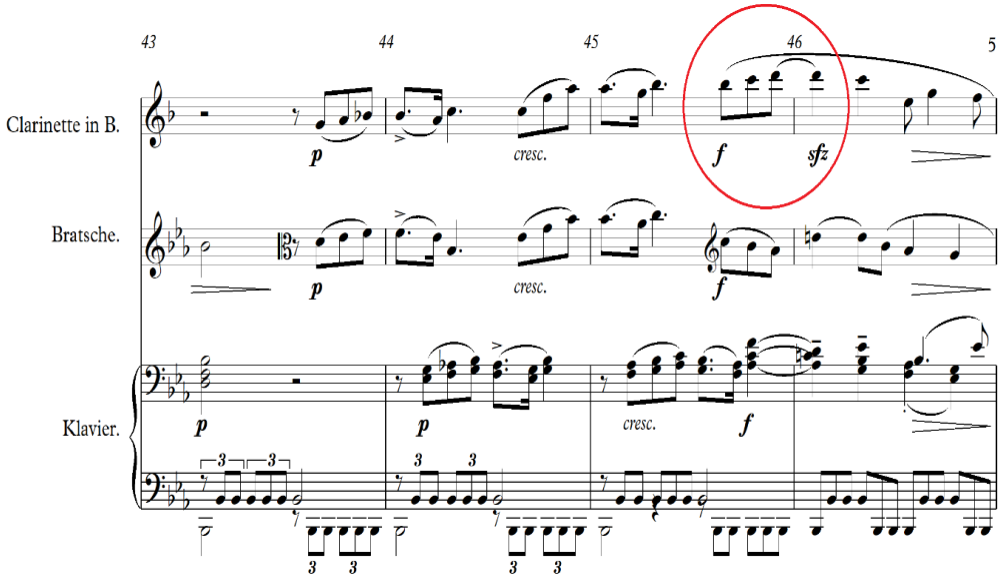


กระบวนที่ **6 Andantino con moto**

ในห้องที่ 6 เริ่มด้วยการเดี่ยวคลาริเน็ตที่ต่อเนื่องจากเดี่ยวเปียโนในต้นกระบวนในลีลาที่ราบเรียบและเงียบสงบ ผู้วิจัยบรรเลงโดยไม่สร้างทิศทางหรือปรับความเข้มเสียงให้แตกต่างกัน โดยจะเน้นการบรรเลงแบบตรงไปตรงมาแต่ปรับลักษณะของเสียงให้มีความอ่อนหวานและเบาสบายเพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะของช่วงเสียงกลางคลาริเน็ต ทั้งหมดนี้อยู่ในความเข้มเสียง ***p***

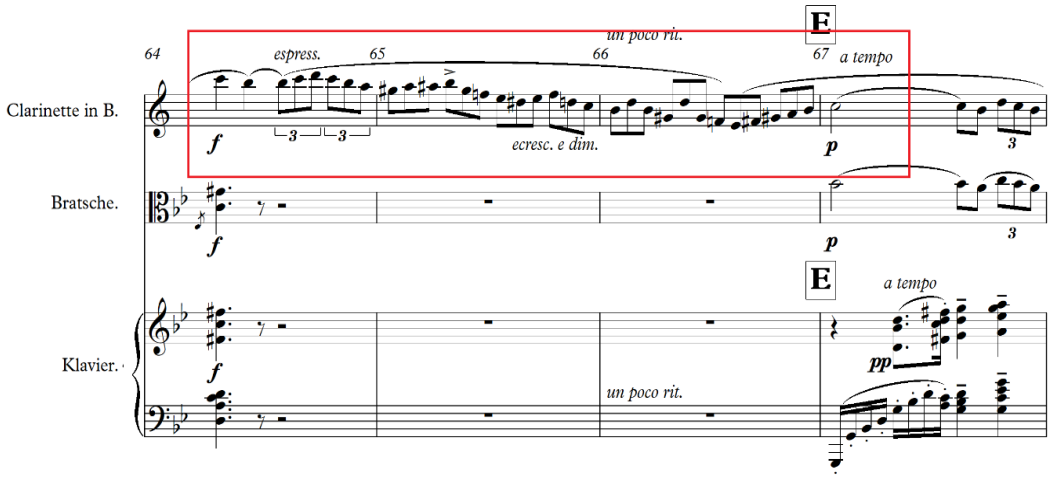
ตัวอย่างที่ 4.97 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 6 ห้องที่ 6 - 9

ห้องที่ 43 ไปจนถึงห้องที่ 46 ในแนวคลาริเน็ตคือการเพิ่มความเข้มของเสียงและระดับเสียงต่ำ กลาง สูง เพื่อให้เอกลักษณ์ของช่วงเสียงสร้างจุดสูงสุดของกระบวน แต่ด้วยลักษณะของเสียงสูงที่มีความแหลมและชัดเจนกว่าระดับเสียงอื่นในความเข้มสียงที่ดังจะทำให้เสียความสมดุลระหว่างเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้น ผู้วิจัยจึงบรรเลงในลักษณะที่ไม่หนัก ไม่บีบเค้นแต่มีน้ำหนักและความเข้มเสียงที่เบา

สบาย กล่าวคือไม่ได้เพิ่มความเข้มเสียงตามที่ผู้ประพันธ์กำหนด เพราะในการเปลี่ยนระดับเสียงในความเข้มเสียงเดิมคือการหลอกหูผู้ฟังให้มีความรู้สึกถึงความเข้มเสียงที่ดังขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.98 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 6 ห้องที่ 43 - 46

การเดี่ยวของคลาริเน็ตในในช่วงคาเดนซา จุดสูงสุดท้ายกระบวนในห้องที่ 64-66 ผู้บรรเลงเริ่มบรรเลงในความเข้มเสียงที่ดังและน้ำหนักที่เข้มข้นต่อเนื่องมาจากห้องที่ 63 โดยเมื่อบรรเลงเดี่ยวผู้วิจัยจินตนาการถึงความเข้มเสียงที่เทียบเท่ากับการบรรเลงพร้อมกันของเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้น และในห้องที่ 65 ผู้วิจัยบรรเลงโดยเพิ่มอัตราความเร็วขึ้นเล็กน้อยเพื่อสร้างความน่าสนใจและบีบเค้นอารมณ์ของผู้ฟังจากนั้นในท้ายห้องที่ 65 ไปจนถึงห้องที่ 66 ผู้วิจัยจึงค่อย ๆ กลับไปที่อัตราความเร็วของจังหวะเท่าเดิมพร้อมทั้งลดความเข้มเสียงลงทีละน้อยไปจนสิ้นสุดที่ *p* ด้วยความบางเบาในห้องที่ 66 จุดนี้คือจุดที่ผู้วิจัยคาดว่าสะเทือนอารมณ์ของผู้ฟังเป็นอย่างมาก

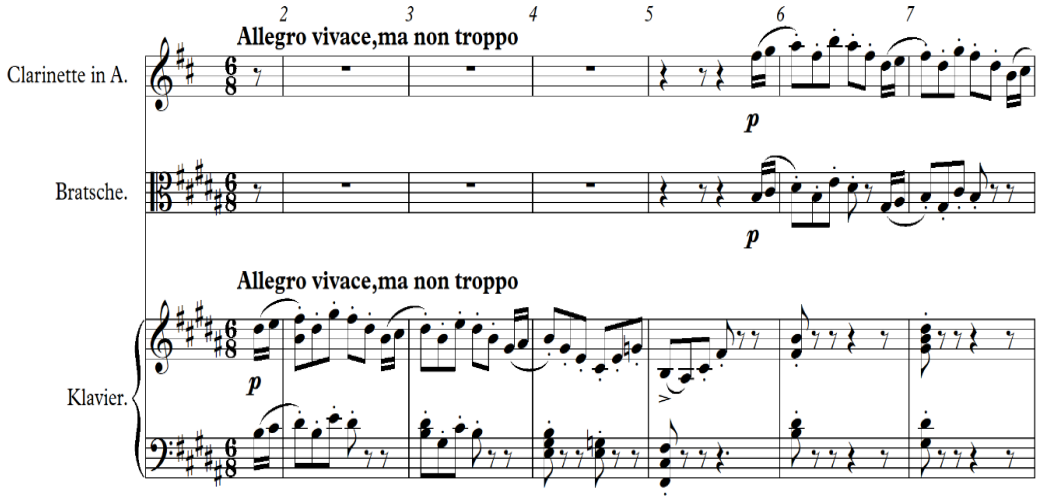
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

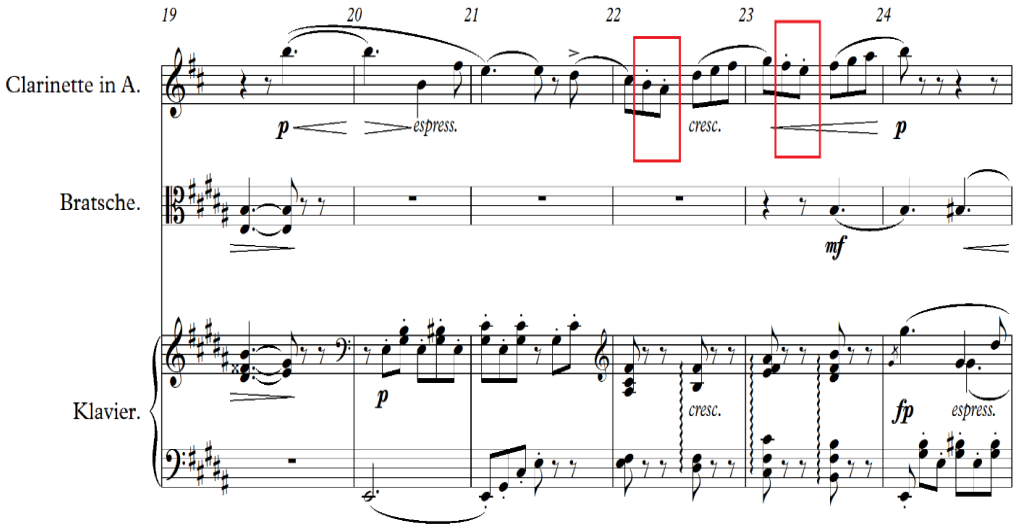
ตัวอย่างที่ 4.99 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 6 ห้องที่ 64 - 67



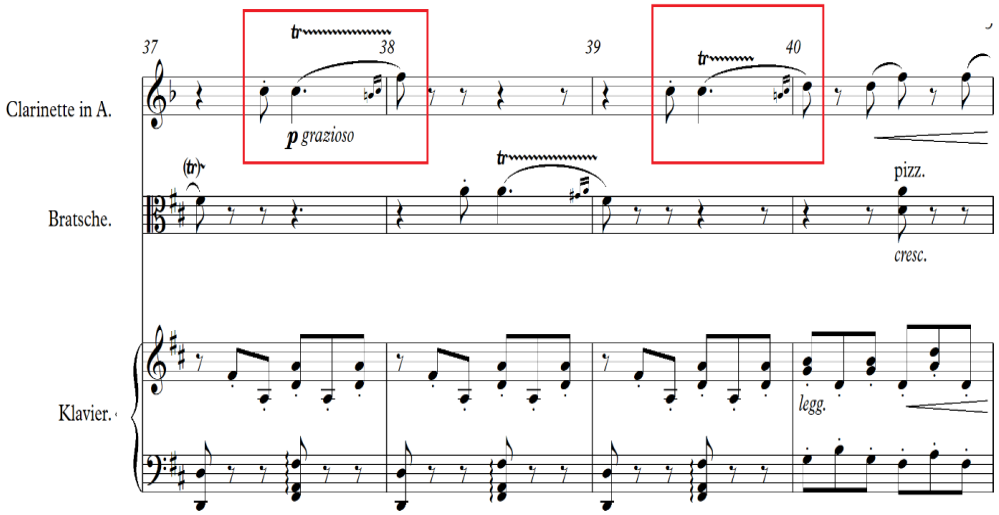
กระบวนที่ **7 Allegro vivace, ma non troppo**

ด้วยลีลาของกระบวนที่เร็วและกระชับ ลักษณะของเสียงต้องรัดกุม และมีชีวิตชีวา คลาริเน็ตกับวิโอลาเริ่มบรรเลงในห้องที่ 5 ต่อจากเปียโนที่บรรเลงเปิดกระบวน ผู้วิจัยบรรเลงโดยปรับลักษณะของหัวเสียงและหางเสียงเลียนเสียงของเปียโนให้ได้มากที่สุด และเป็นหลักให้กับวิโอลาเพราะเนื้อเสียงของคลาริเน็ตมีมากกว่าและสามารถทำได้ใกล้เคียงกับเปียโนมากว่าวิโอลา ผู้วิจัยไม่ลืมที่จะคำนึงถึงจุดชีพจรของเครื่องหมายประจำจังหวะ 6/8 ที่ให้ความสำคัญกับจังหวะที่ 1 และ 4

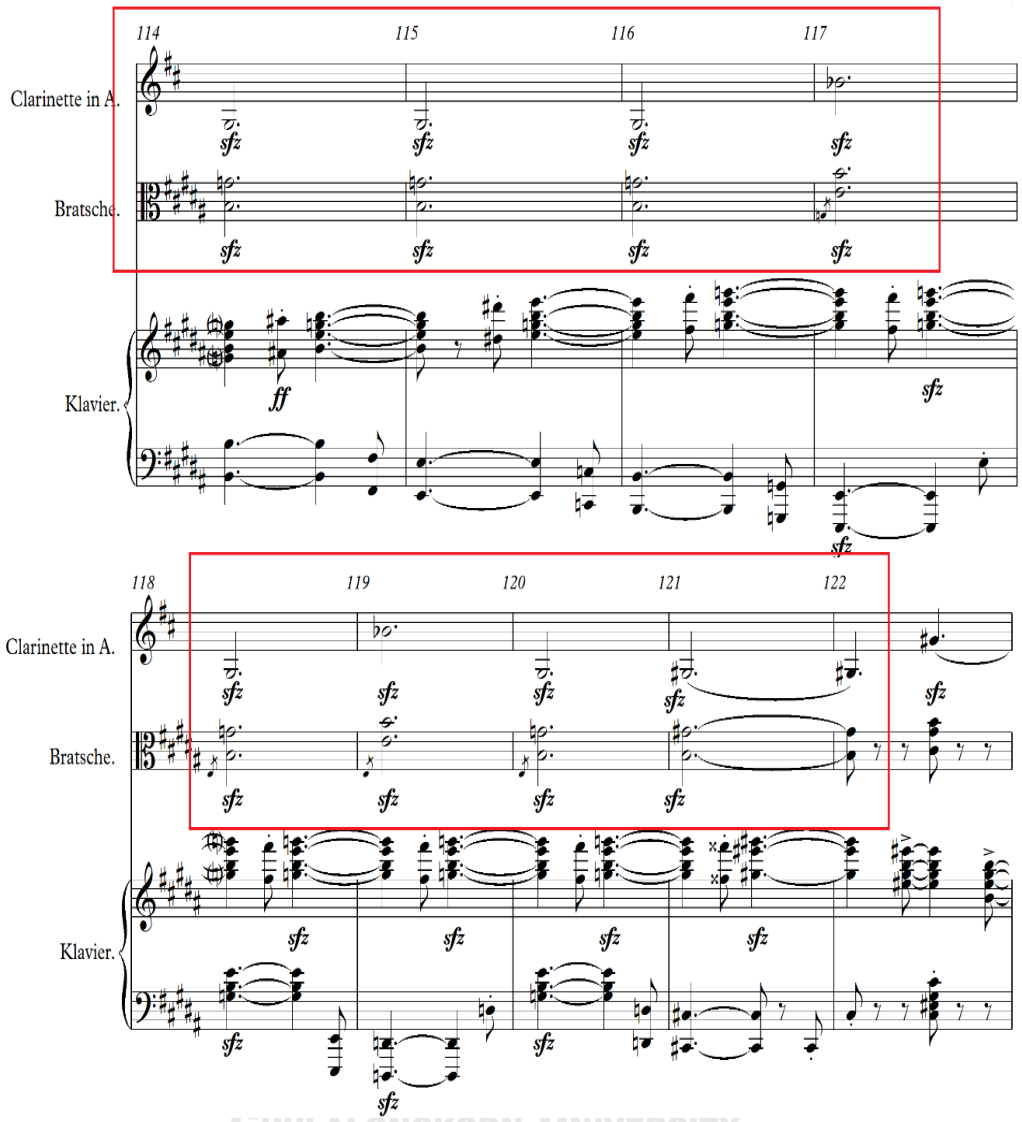
ตัวอย่างที่ 4.100 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 1 - 7

ห้องที่ 19 คลาริเน็ตบรรเลงทำนองที่อ่อนหวานเปี่ยมไปด้วยอารมณ์และความรู้สึกแต่ซ่อนด้วยความขี้เล่น สนุกสนานโดยในห้องที่ 22 และ 23 ผู้วิจัยบรรเลงเครื่องหมายเสียงสั้นให้ชัดเจนและกระชับ เพื่อสร้างความรู้สึกของแนวตั้งแสดงความแตกต่างกับแนวนอนของประโยคเพลงที่อ่อนหวานในช่วงก่อนหน้านี้

ตัวอย่างที่ 4.101 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 19-24

CHULALONGKORN UNIVERSITY

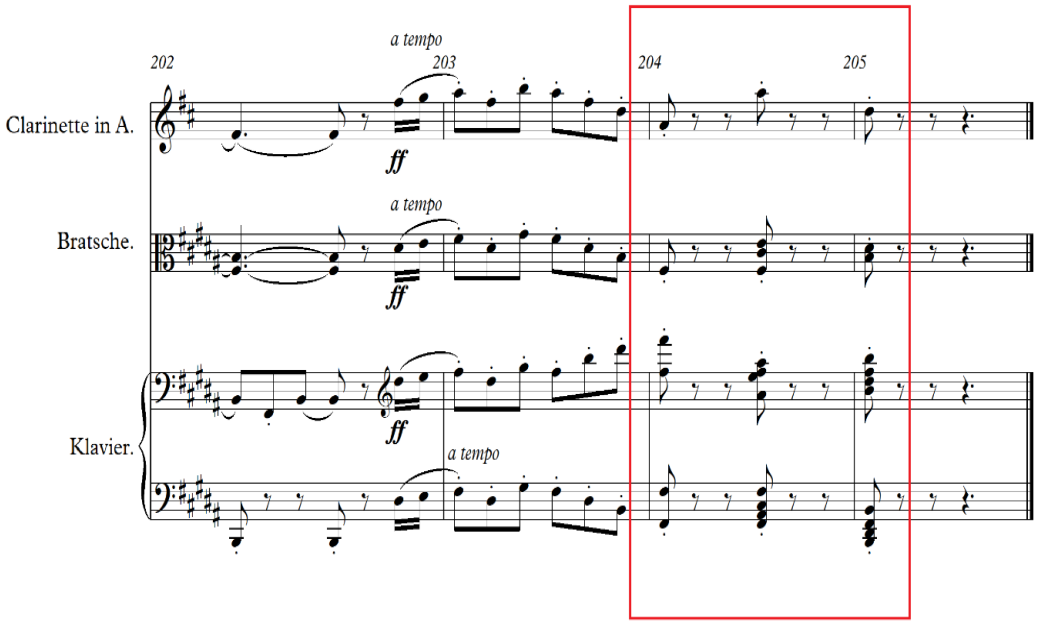
ในห้องที่ 37 – 40 คลาริเน็ตกับวิโอลาบรรเลงตอบโต้กันด้วยกลุ่มโน้ตที่มีลักษณะของเทคนิคการพรมนิ้ว ผู้บรรเลงจะไม่บรรเลงในลักษณะของความกระชับตามลีลาของกระบวน แต่จะให้ความสำคัญกับการสร้างเนื้อเสียงให้มีความรู้สึกถึงความสง่างามโดยในการบรรเลงเทคนิคการพรมนิ้วนั้นผู้วิจัยพรมนิ้วให้เร็วที่สุดแต่จะไม่เน้นหัวเสียงมากจนเกินไป เพื่อให้ตรงจุดนี้เป็นจุดที่ให้ความรู้สึกที่สง่างามแตกต่างลีลาหลักของกระบวน

ตัวอย่างที่ 4.102 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 37-40

ในห้องที่ 114 – 122 ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าเป็นจุดสูงสุดของกระบวน ด้วยความเข้มเสียงและความหนาแน่นประกอบกับความกว้าง ยิ่งใหญ่ ที่แตกต่างจากลีลาหลักของกระบวนที่มีความสั้นกระชับ และสนุกสนาน จากการศึกษาด้วยการฟังแผ่นเสียงพบว่าศิลปินบางคนบรรเลงโดยเน้นเพื่อจบประโยคเพลงที่ละห้องลักษณะคล้ายแนวตั้ง แต่ผู้วิจัยเลือกบรรเลงโดยแบ่งประโยคของเพลงเป็น 4 ห้องต่อ 1 ประโยค เพื่อทำให้รู้สึกถึงประโยคเพลงและขยายขอบเขตของประโยคเพลงรวมถึงความรู้สึกที่อยู่ในช่วงจุดสูงสุดได้อย่างเต็มที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

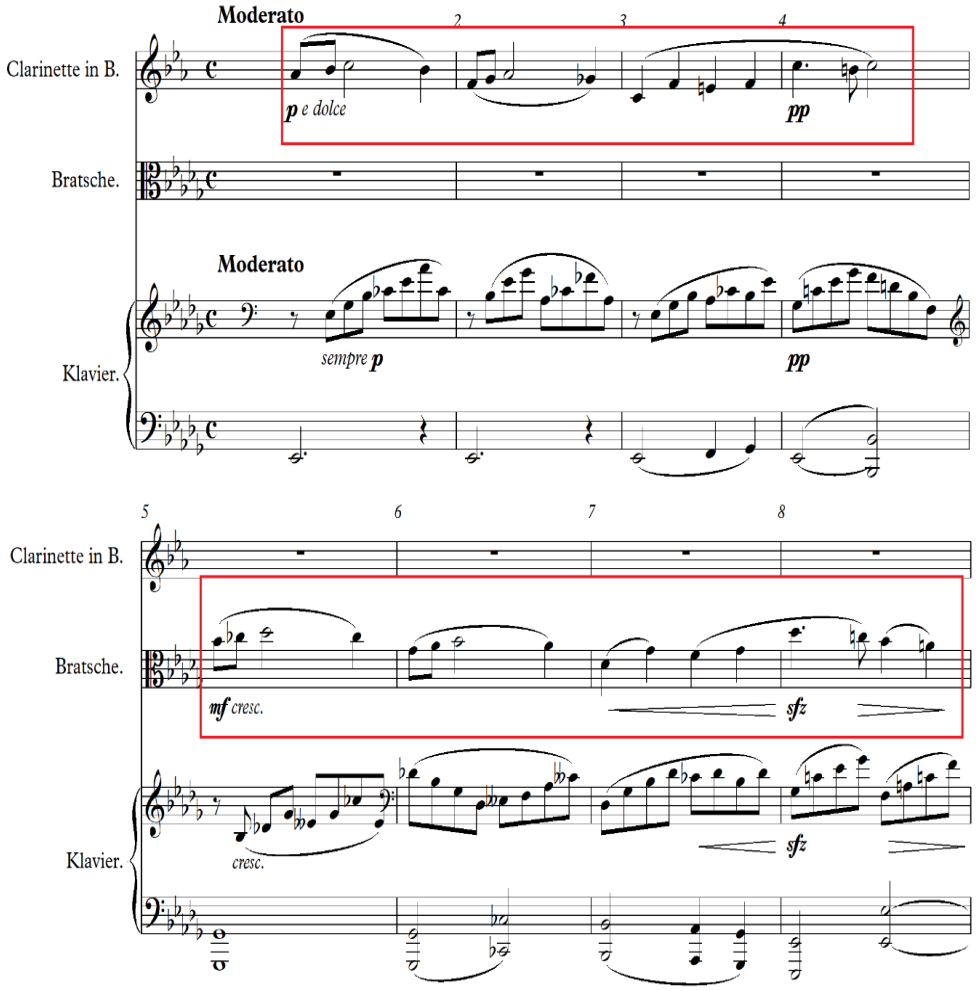
ตัวอย่างที่ 4.103 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 114 - 122

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในตอนจบของกระบวนโดยเฉพาะห้องที่ 204 - 205 เป็นช่วงที่สำคัญผู้วิจัยบรรเลงโดยใช้เสียงสั้นมากและใช้เทคนิคการใช้ลิ้นที่หนักขึ้นในหัวเสียง เพื่อสร้างความสว่างของหัวเสียง เอกลักษณ์ของสีสันของเสียงของโน้ต 3 ตัวในตอนจบกระบวนที่ปรากฏเฉพาะช่วงนี้จะทำให้เกิดความน่าสนใจและรู้สึกถึงการจบกระบวนนี้ได้อย่างเด็ดขาดและสมบูรณ์

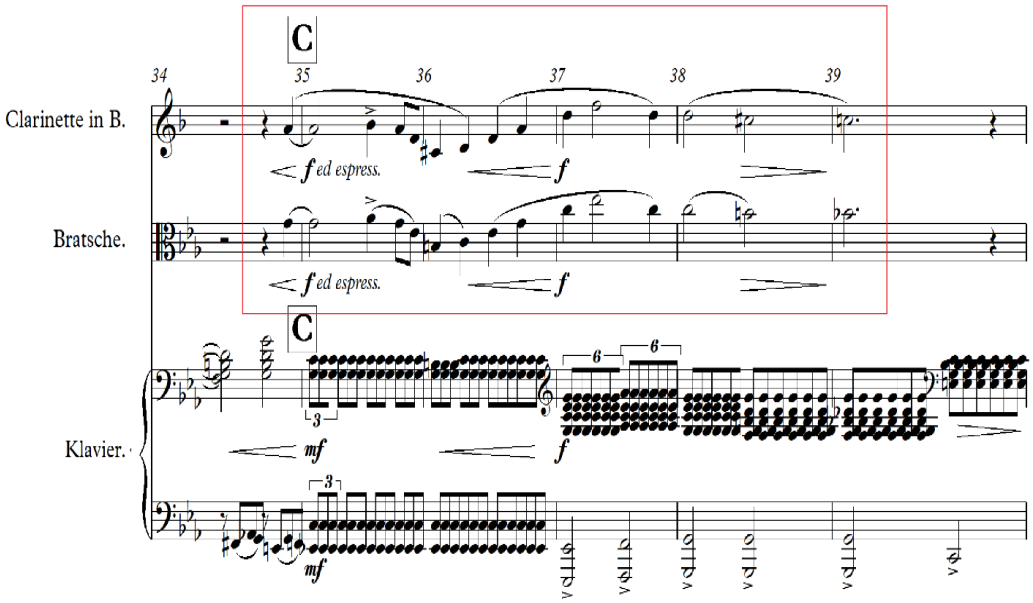
ตัวอย่างที่ 4.104 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 7 ห้องที่ 202 - 205

กระบวนที่ 8 **Moderato**

ในกระบวนสุดท้ายนี้อยู่ในลีลาของความเงียบสงบในจังหวะช้าปานกลาง เริ่มด้วยการบรรเลงทำนองที่เบาและเรียบของคลาริเน็ตโต้ตอบกับวิโอลา ผู้วิจัยไม่ปรุงแต่งอะไรเพิ่มกล่าวคือการบรรเลงโดยปล่อยให้ความเข้มเสียงและลักษณะของช่วงเสียงต่ำไปจนถึงเสียงกลางได้ทำหน้าที่ของมันเอง จึงทำให้เกิดทำนองอันแตกต่างจากกระบวนที่ 7 อย่างเห็นได้ชัด เปรียบเสมือนคลื่นลมที่สงบลงในกระบวนสุดท้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

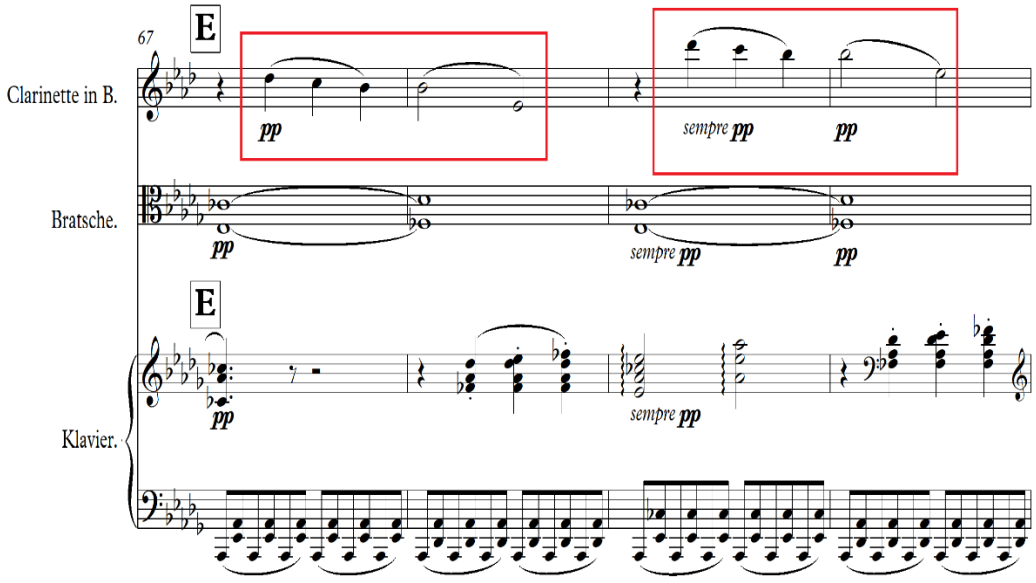
ตัวอย่างที่ 4.105 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 8 ห้องที่ 1 - 4

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในบทเพลงนี้บ่อยครั้งที่คลาริเน็ตบรรเลงประสานกับวิโอลาในลักษณะของยูนิซันหรือขั้นคู่ 1 ที่ต้องใช้ทักษะและการฝึกซ้อมร่วมกับ รวมถึงการไว้เนื้อเชื่อใจกันเป็นอย่างมาก ในกระบวนที่ 8 นี้จะมีความเข้มข้นในเรื่องของเนื้อเสียงและความเข้มเสียง ผู้วิจัยและนักวิโอลาได้บรรเลงด้วยเนื้อเสียงและลมที่หนักหน่วง มีการเปลี่ยนและเพิ่ม – ลด ความเข้มเสียงอย่างชัดเจน เพื่อสร้างอารมณ์และความรู้สึกที่ชัดเจนและเข้าถึงหัวใจของผู้ฟังให้ได้มากที่สุด

ตัวอย่างที่ 4.106 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 8 ห้องที่ 34 – 39

ห้องที่ 67 – 70 ผู้วิจัยสร้างประโยคแห่งความรู้สึกสิ้นหวังด้วยการปรับความเข้มข้นของเสียงให้เบาบางที่สุด แต่ยังใช้ความเร็วของลมในการสร้างทิศทางของเสียงไปข้างหน้า โดยในห้องที่ 67 – 68 ผู้วิจัยปล่อยให้เอกลักษณ์ของช่วงเสียงกลางและต่ำที่มีความนุ่ม อุ่น และสงบทำหน้าที่ของมันเอง ต่อมาในห้องที่ 69 – 70 อยู่ในช่วงเสียงสูง ผู้วิจัยลดความเร็วของลมเพื่อทำให้ความเข้มข้นของเสียงสูงเบาบางลงเพื่อให้สีสันของเสียงคล้ายกับช่วงเสียงกลางและต่ำมากที่สุด ในจุดที่เป็นช่วงเสียงสูงนั้นต้องให้ความระมัดระวังและอาศัยการฝึกฝนอย่างชำนาญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.107 Eight Pieces Op. 83, Max Bruch กระบวนที่ 8 ห้องที่ 67 - 70



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทวิเคราะห์และอรรถาธิบายการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตครั้งที่ 2 ในบทเพลงยุคศตวรรษที่ 20 ถึงดนตรียุคใหม่ โดยใช้ผลงานบทเพลงสำหรับเดี่ยวคลาริเน็ตที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส

ในการบรรยายประกอบการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้นำบทเพลงสำหรับเดี่ยวคลาริเน็ตของผู้ประพันธ์เพลงในช่วงยุคศตวรรษที่ 20 ถึงยุคใหม่ที่เรียกกันว่าดนตรีในยุคคอนเทมโพรารี (Contemporary music) เป็นดนตรีที่มีความหลากหลายในเรื่องของเทคนิคการประพันธ์และเทคนิคการบรรเลง โดยเฉพาะคลาริเน็ตที่ได้รับการพัฒนาอย่างก้าวกระโดดจากยุคก่อนศตวรรษที่ 20 ทั้งในเรื่องของสีสันของเสียง สำเนียงดนตรี และเทคนิคการเล่นที่หลากหลาย โดยนำผลงานการประพันธ์เพลงที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊สซึ่งเป็นแนวดนตรีที่เกิดขึ้นในช่วงยุคศตวรรษที่ 20 และเป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบัน

เมื่อเริ่มเข้าสู่ศตวรรษที่ 20 คือช่วงเวลาแห่งความรุ่งเรือง การพัฒนาและการขยายขอบเขตของดนตรีคลาสสิกอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ทั้งในเรื่องของการพัฒนากลไกของเครื่องดนตรี ขนาดของวงดนตรีที่ใหญ่ขึ้น วงออร์เคสตราที่มีนักดนตรีมากกว่าร้อยชีวิต รวมถึงความหลากหลายในแนวดนตรีทำให้เกิดดนตรีแนวใหม่ขึ้นอย่างมากมาย หนึ่งในแนวดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่ในยุคศตวรรษที่ 20 และมีอิทธิพลต่อดนตรีคลาสสิกคือ “ดนตรีแจ๊ส” แจ๊ส คือดนตรีที่พัฒนาและมีรากฐานมาจากดนตรีแนว “บลูส์” (Blues) ของกลุ่มชนผิวดำอเมริกันเชื้อสายแอฟริกันที่อาศัยอยู่ทางใต้ของประเทศสหรัฐอเมริกา ดนตรีแจ๊สมีต้นกำเนิดราวทศวรรษที่ 1920 โดยมีลักษณะของการบัญญัติคำว่า “แจ๊ส” ตามชื่อของวง จากที่กล่าวในตอนต้นว่าดนตรีแนวบลูส์เป็นรากฐานของดนตรีแจ๊ส ดนตรีอีกชนิดหนึ่งที่เรียกว่า ดนตรีแร็กไทม์ (Ragtime) นั้นถือเป็นองค์ประกอบพื้นฐานของดนตรีแจ๊สเช่นกัน โดยดนตรีแนวบลูส์และแร็กไทม์ได้พัฒนาใน ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ที่ดนตรีทั้งสองแบบนี้เป็นส่วนหนึ่งของดนตรีเต้นรำของกลุ่มคนดำในทางใต้ของประเทศสหรัฐอเมริกา โดยต่อมาดนตรีแจ๊สเป็นที่นิยมแพร่หลายในอเมริกาและยุโรป ด้วยสำเนียงการสอดประสานของเสียง และลีลาจังหวะ จึงทำให้นักประพันธ์เพลงคลาสสิกสนใจที่จะศึกษาและนำเอกลักษณ์ของเพลงแจ๊สมาสร้างสีสันในผลงานของตน

ผลงานการประพันธ์เพลงสำหรับคลาริเน็ตที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊สมีเป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยพิจารณาเลือกเฉพาะบทเพลงเพลงสำหรับเดี่ยวคลาริเน็ตโดยไม่ใช้ผู้บรรเลงประกอบ (Unaccompaniment) การพัฒนาดนตรีคลาสสิกในยุคศตวรรษที่ 20 ไม่ได้พัฒนาในเรื่องของเทคนิคการประพันธ์เพลงเพียงอย่างเดียว อีกสิ่งหนึ่งที่พัฒนาคือความสามารถของนักดนตรีฝีมือระดับเวอร์ทูโอโซ (Virtuoso) ที่มีจำนวนมากขึ้น ทั้งนี้เพราะการพัฒนาระบบกลไกของเครื่องดนตรีสามารถสร้างเสียง สำเนียง และเทคนิคการบรรเลงที่แปลกพิสดาร หากกล่าวถึงบทเพลงสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีชิ้นเดียวนั้นเริ่มพัฒนาขึ้นมากในยุคศตวรรษที่ 20 และคลาริเน็ตจัดว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมกลุ่มบุกเบิก ที่มีบทเพลงสำหรับเดี่ยวโดยไม่มีผู้บรรเลงประกอบ ด้วยการพัฒนาระบบคีย์ปุ่มกด ทำให้คลาริเน็ตสามารถสร้างสีสันของเสียงและสำเนียงได้อย่างหลากหลาย รวมถึงเทคนิคการใช้นิ้วที่สามารถทำทุกอย่างที่ผู้เล่นจินตนาการได้ใกล้เคียงกับเทคนิคของเครื่องดนตรีที่มีความคล่องตัวสูงอย่างไวโอลิน ในการประพันธ์บทเพลงสำหรับบรรเลงคลาริเน็ต บ่อยครั้งที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย ยกตัวอย่างเทคนิคของคลาริเน็ตในยุคศตวรรษที่ 20 ถึงยุคคอนเทมโพรารี เช่น การบังคับลิ้นซ้อน (Double tongue) การรัวลิ้น (Flutter tonguing) เสียงระรัว (Vibrato) เสียงควบ (Multiphonic) การรูดเสียง (Glissando) และ การระบายลม (Circular breathing) ด้วยเทคนิคเหล่านี้จะทำให้บทเพลงเพลงสำหรับบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตแสดงให้เห็นถึงขอบเขตสีสันของเสียงและสำเนียงของคลาริเน็ตอันหลากหลายได้อย่างชัดเจน อีกทั้งยังเป็นการท้าทายความสามารถของผู้บรรเลงมากกว่าบทเพลงที่มีผู้บรรเลงประกอบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1 Three Pieces for Solo Clarinet (ค.ศ. 1919) ประพันธ์โดย Igor Stravinsky

5.1.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

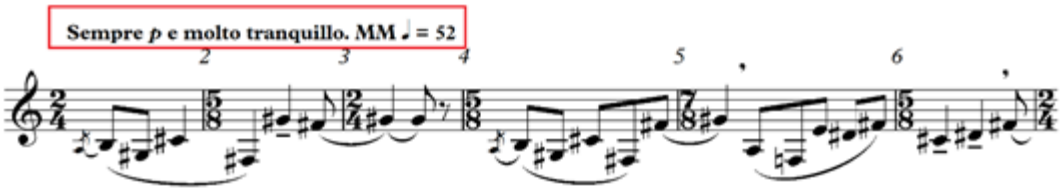
ในบทเพลงนี้เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวคลาริเน็ต แบ่งเป็น 3 กระบวนที่มีลีลาแตกต่างกัน โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์และตีความโดยละเอียดตามลำดับกระบวนเพลงดังนี้

กระบวนที่ 1

ในกระบวนนี้ใช้ A คลาริเน็ต (Clarinet in A) ในอัตราจังหวะช้าผู้ประพันธ์ได้กำหนดลีลาความเข้มเสียง และอัตราจังหวะของบทเพลงไว้อย่างชัดเจน คือ ‘Sempre *p* e molto tranquillo’ ผู้วิจัยตีความว่า ให้เล่นในความเข้มเสียงเบาอย่างสม่ำเสมอในความรู้สึกที่เงียบสงบมาก คำว่า “เงียบ

สงบมาก” ผู้วิจัยตีความเป็นลักษณะของบรรยากาศ ความเงียบสงบจะมากหรือน้อยไม่ได้ขึ้นอยู่กับว่าต้องเล่นให้มีความเบามากที่สุด หากแต่ต้องสร้างสีสันและเอกลักษณ์ของเสียง (Tone Color) ให้เป็นลักษณะของความเงียบสงบ การที่สตราวินสกีเลือกใช้ A คลาริเน็ตบรรเลงในช่วงเสียงต่ำ (Chalumeau register) ซึ่งช่วงเสียงชาลูโมคือช่วงเสียงต่ำตั้งแต่เสียงอีต่ำที่สุดไปจนถึงเสียง Bb กลางของคลาริเน็ต สีสันในช่วงเสียงต่ำของคลาริเน็ตเหมาะสมกับความเงียบสงบในกระบวนนี้ เนื่องจากสีสันของเสียง A คลาริเน็ต มีความทุ้ม นุ่ม ลึก ต่างจากเสียง Bb คลาริเน็ตที่มีความใส แหลม และมีชีวิตชีวามากกว่า

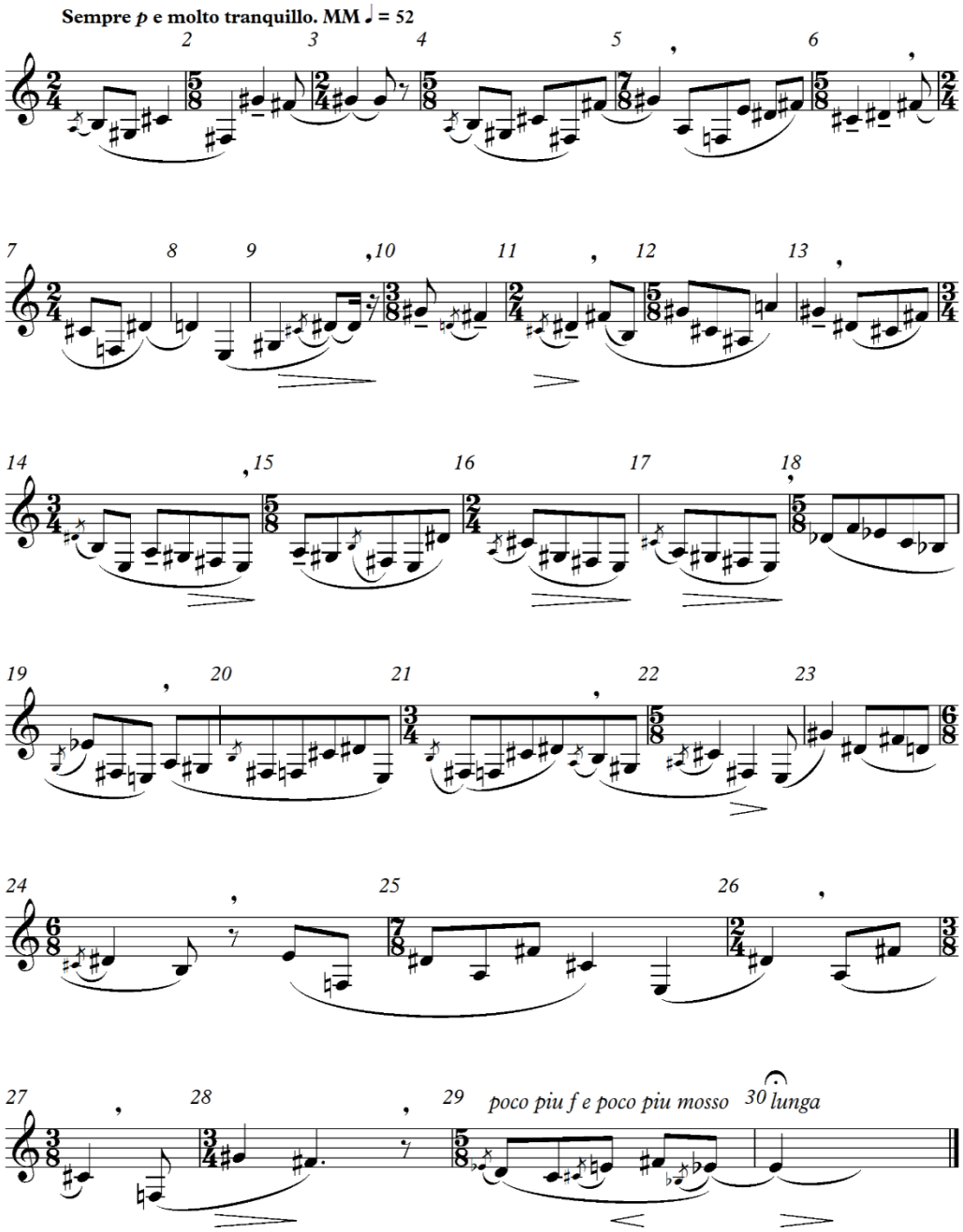
อัตราจังหวะที่กำหนดไว้ให้ตัวดำมีค่าเท่ากับ 52 ผู้วิจัยมองว่าเหมาะสม หากแต่ต้องมีความยืดหยุ่นเพื่อสร้างความสวยงามให้กับประโยคของบทเพลงในกระบวนนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้เทคนิคการใช้อัตราจังหวะลัก (Rubato) มาใช้ในช่วงที่เป็นจุดหายใจและตัวหยุด นักคลาริเน็ตบางคนอาจมีมุมมองที่เลือกเล่นตามจังหวะอย่างตรงไปตรงมา ผู้วิจัยมองว่าการเล่นจังหวะแบบตรงไปตรงมานั้นจะได้ความรู้สึกในความเงียบสงบของสิ่งที่ไม่มีชีวิต สตราวินสกีคงไม่ได้ต้องการให้ตรงไปตรงมาที่สุดเท่าที่จะทำได้ ไม่ใช่เพียงแค่เป็นบรรยากาศของความสงบ แต่ต้องเป็นอารมณ์ความรู้สึกที่สงบที่มีชีวิตหรือความสงบในใจของมนุษย์

ตัวอย่างที่ 5.1 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 6

มีจุดที่น่าสังเกตอีกจุดหนึ่งคือเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) ที่แปรเปลี่ยนชีพจรของจังหวะไปในแทบทุกห้อง เครื่องหมายกำหนดจังหวะทั้งหมดที่ปรากฏในกระบวนนี้คือ 2/4, 5/8, 3/4, 3/8, 5/8, 6/8 และ 7/8 หากผู้บรรเลงให้ความใส่ใจในการเปลี่ยนชีพจรจังหวะที่ปรากฏในเพลงนี้จะทำให้ประโยคเพลงมีความน่าสนใจกว่าการทำให้ประโยคสวยงามเพียงอย่างเดียว เป็นเทคนิคการประพันธ์ที่จะพบได้บ่อยในผลงานเพลงของสตราวินสกี ลักษณะของการเปลี่ยนแปลงอัตรา

จังหวะเช่นนี้มักพบในเพลงประเภทบัลเลต์ของเขา ผู้วิจัยได้ทดลองจินตนาการถึงอารมณ์ของการเต้นรำ (Dance) ตาม ชีพจรจังหวะที่แปรผัน แต่ไม่เน้นหนักมากจนเกินไป ยังคงบรรยากาศของความนิ่งสงบเป็นหลัก

ผู้วิจัยได้จำแนกตอนของกระบวนที่ 1 เป็น 4 ตอนด้วยโน้ตตัวหยุดที่ปรากฏในเพลง หากกล่าวถึงสิ่งที่ทำหน้าที่แบ่งประโยคเพลงคือเครื่องหมายหายใจ โน้ตตัวหยุดในกระบวนนี้ก็ทำหน้าที่เหมือนเป็นเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) ที่เป็นตัวแบ่งตอนเพลงรวมถึงอารมณ์และความรู้สึก โน้ตตัวหยุดในกระบวนที่ 1 นี้มีทั้งสิ้น 4 จุดคือ ห้องที่ 3, 9, 24 และห้องที่ 28

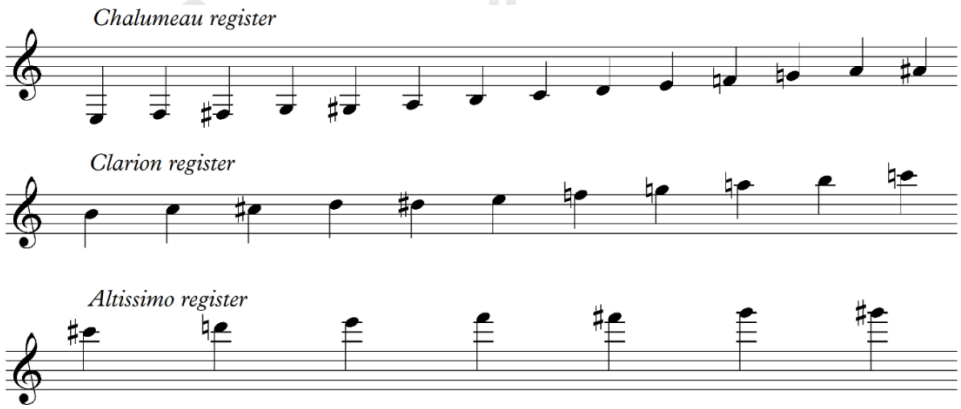
ตัวอย่างที่ 5.2 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 30

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากภาพตัวอย่างตอนนำเสนอทำนองหลักในห้องที่ 1 - 3 เป็นประโยคสั้น ๆ โดยกลุ่มโน้ต ที่จะนำไปสู่การพัฒนาทำนองในตอนต่อไป ตอนที่ 2 จะอยู่ในช่วงของห้องที่ 4 - 9 จะเป็นการตอบทำนองหลักที่ได้นำเสนอมา ตอนที่ 3 ในห้องที่ 10 - 28 จะเป็นการเดินทำนองที่แปรเปลี่ยนไปและมีการเคลื่อนไหวมากขึ้น เป็นตอนที่เผยให้เห็นถึงศูนย์กลางของเสียง (Tone center) ได้อย่างชัดเจนคือ

โน้ต E ต่ำที่สุดของคลาริเน็ต ในตอนท้ายสุดของกระบวนที่ 1 คือ 2 ห้องสุดท้ายที่มีความแตกต่างจากทั้ง 3 ตอนแรกในเรื่องของระดับเสียงที่มีความดัง จังหวะที่เร็วขึ้นเห็นได้จาก และจบด้วยเสียง Eb ไม่ใช่เสียง E ที่นำเสนอในตอนที่ 3 แม้จะเป็นประโยคสั้น ๆ เพียง 2 ห้องแต่กลับทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจและชัดเจนในแนวทาง โน้ต Eb สุดท้ายที่ลากผ่านเครื่องหมายยืดจังหวะ กำหนดคำว่า “lunga” ซึ่งหมายความว่า เล่นยาวกว่าค่าโน้ตหรือค่าตัวหยุด จนนำเข้าสู่กระบวนต่อไป

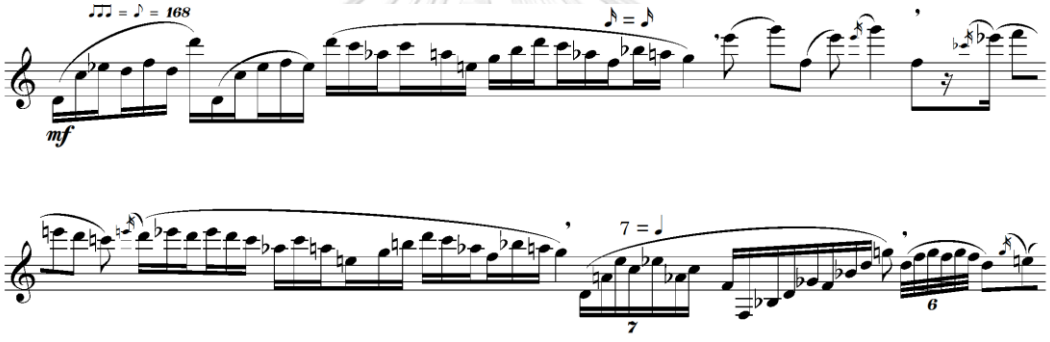
กระบวนที่ **2**

ในกระบวนนี้มีความแตกต่างกันกับกระบวนที่ 1 อย่างมากแต่ยังคงใช้ A คลาริเน็ตในการบรรเลง ผู้วิจัยแบ่งกระบวนที่ 2 เป็น 3 ช่วงที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน จุดเด่นของกระบวนนี้คือการใช้ช่วงระดับเสียงที่กว้างตั้งแต่ต้นเพลงและการข้ามระดับเสียงในโน้ตที่มีความถี่สูงและอัตราจังหวะเร็ว จากภาพตัวอย่างประกอบโดยเริ่มจากโน้ต D ในระดับเสียงต่ำ (Chalumeau register) ข้ามขึ้นไปโน้ต C ในระดับเสียงกลาง (Clarion register) อย่างรวดเร็ว ระดับเสียงกลางคือระดับเสียงช่วงกลางของคลาริเน็ตที่เริ่มตั้งแต่เสียง B กลาง (G#4 เสียงจริง) ไปจนถึงเสียง C (A5 เสียงจริง) ออคเทฟที่ 3 ของ A คลาริเน็ตและกระโดดไปที่เสียง D (B5 เสียงจริง) ในระดับเสียงสูง (Altissimo register) ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นในจังหวะที่รวดเร็วในเครื่องหมายโยงเสียง จัดว่าเป็นจุดที่ยากของคลาริเน็ตเนื่องจากต้องทำให้โน้ตที่มีขั้นคู่ห่างเชื่อมต่อกันในขณะที่จังหวะดำเนินไปรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 5.3 ช่วงเสียงของคลาริเน็ต

ข้อสังเกตอีกประการคือในกระบวนที่ 2 สตราวินสกีไม่ได้เขียนเส้นกั้นห้องแต่ใช้เครื่องหมายหายใจ โน้ตตัวหยุด และเครื่องหมายยืดจังหวะในการแบ่งประโยคเพลง ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า การไม่มีเส้นกั้นห้องทำให้ผู้เล่นมีอิสระในการสร้างสีสันในประโยคเพลงและตีความบทเพลงในแบบของตนเองได้หลากหลาย

ในช่วงต้นของกระบวนเป็นการนำเสนอทำนองที่รวดเร็ว เปรียบเสมือนนกที่บินโผไปมาอย่างรวดเร็ว ผู้บรรเลงต้องใช้เทคนิคขั้นสูงและสมาธิในการเล่นอย่างมากเนื่องจากเป็นการดำเนินทำนองที่รวดเร็วแต่ไม่ได้มีลักษณะของบันไดเสียง กล่าวคือเป็นขั้นคู่ที่ค่อนข้างกว้างในตอนเริ่ม ต้องอาศัยความชำนาญในการเชื่อมเสียงอย่างรวดเร็ว

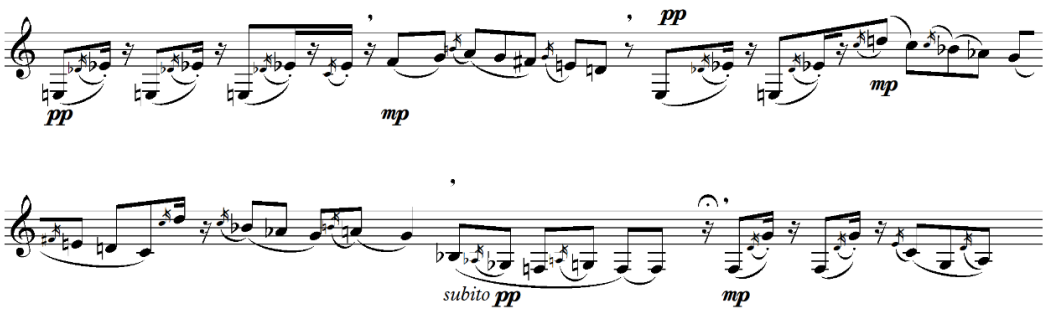
ตัวอย่างที่ 5.4 Three Pieces, Igor Stravinsky ช่วงต้นของกระบวนที่ 2



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

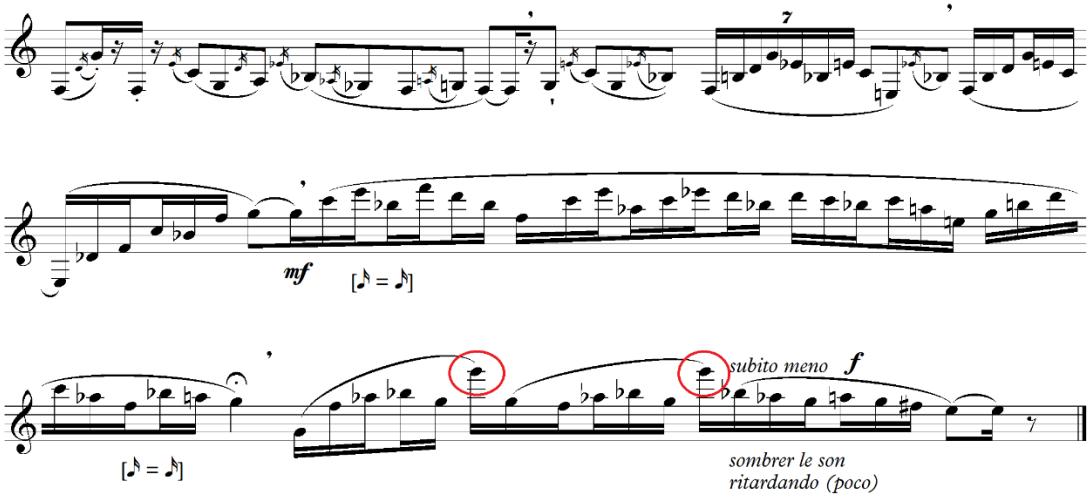
ช่วงกลางของกระบวนจะมีลักษณะที่แตกต่างจากช่วงแรกโดยการเดินทำนองที่ช้าลงตามส่วนของโน้ตที่กว้างขึ้นในช่วงเสียงกลางและต่ำ และใช้โน้ตสะบัดในการสร้างสีสันให้บทเพลง เปรียบเสมือนตัวละครคนละตัวกับในช่วงต้น ผู้วิจัยจินตนาการถึงการก้าวย่างของแมวที่คอยตะครุบนกที่โผบินไปมา

ตัวอย่างที่ 5.5 Three Pieces, Igor Stravinsky ช่วงกลางของกระบวนที่ 2



จากช่วงกลางเข้าสู่ช่วงท้ายของกระบวนโดยการกลับมาของลีลาที่เร่าร้อนของทำนองในช่วงต้น จุดสูงสุดของบทเพลงในกระบวนนี้อยู่ในประโยคที่ใช้โน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตสูงที่สุดของกระบวน

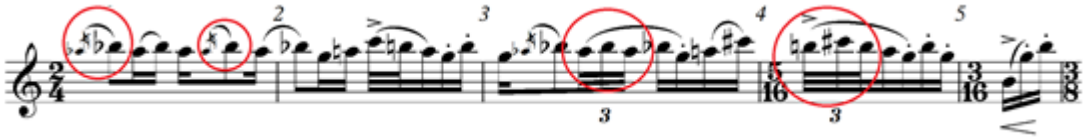
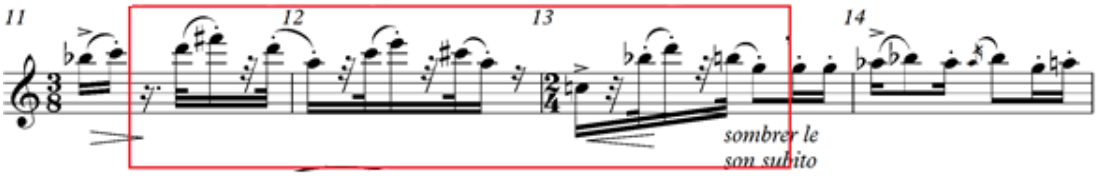
ตัวอย่างที่ 5.6 Three Pieces, Igor Stravinsky ช่วงท้ายของกระบวนที่ 2

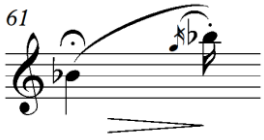


กระบวนที่ 3

คือการเคลื่อนไหวครั้งสุดท้ายที่สับสนวุ่นวายแต่สม่ำเสมอ กล่าวคือ การมีโน้ตจำนวนหนาแน่นมากจนไม่มีที่หยุดพักทั้ง 61 ห้อง ในขณะที่เครื่องหมายประจำจังหวะที่เปลี่ยนตลอดเวลาแต่

ยังคงสม่ำเสมอในอัตราส่วนจังหวะและความเข้มเสียงคงที่ตลอดทั้งกระบวน โดยมีลักษณะเหมือนการเต้นรำ สตราวินสกีใช้ลักษณะของดนตรีแจ๊สอย่างชัดเจนในกระบวนนี้ ด้วยการใช้โน้ตสะบัดและโน้ตสามพยางค์ให้ความรู้สึกถึงสำเนียงของดนตรีแจ๊ส รวมถึงอัตราส่วนของโน้ตในบางช่วงที่ให้ความรู้สึกคล้ายจังหวะสวิง (Swing) ของดนตรีแจ๊ส

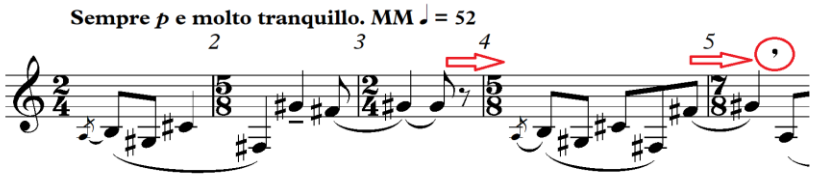
ตัวอย่างที่ 5.7 กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-5 การใช้โน้ตสะบัดและโน้ตสามพยางค์

ตัวอย่างที่ 5.8 กระบวนที่ 3 ห้องที่ 11 - 14 อัตราส่วนโน้ตที่ให้ความรู้สึกถึงจังหวะสวิง (Swing) ในดนตรีแจ๊ส

สิ่งที่น่าสนใจของกระบวนนี้คือความละเอียดของผู้ประพันธ์ในการกำหนดเครื่องหมายสั้นและยาวชัดเจนและหากผู้บรรเลงปฏิบัติอย่างเคร่งครัดจะทำให้เกิดสีสันจากความต่างของสำเนียงในแต่ละโน้ต จากความเข้มเสียงที่ดังและเปี่ยมด้วยพลังตั้งแต่ต้นกระบวนมาถึงจุดสูงสุดของบทเพลงคือโน้ต Bb ลากยาวตัวสุดท้ายที่เบาลงทีละน้อยและจบด้วยโน้ตสะบัดเสียง Bb สูงขึ้นไปหนึ่งช่วงคู่แปด ถือเป็นเสน่ห์ของบทเพลงที่ผู้บรรเลงแต่ละคนได้มีความคิดสร้างสรรค์ในการเล่นที่แตกต่างกันไป

ตัวอย่างที่ 5.9Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 61

5.1.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง

กระบวนที่ 1

ช่วงต้นของกระบวนแรกนี้ผู้วิจัยบรรเลงในความรู้สึกที่เรียบ เคลื่อนไหวช้า ไม่กระตือรือร้น และเวิ้งว้าง ในความเข้มเสียง ***p*** โดยการวางรูปปากที่คงที่ไม่เคลื่อนไหว เพื่อเปล่งประกายสีสันของช่วงเสียงต่ำใน A คลาริเน็ตที่มีความทุ้ม ลึก อบอุ่น และกว้าง ได้อย่างเต็มที่ อีกหนึ่งจุดที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญคือการแบ่งประโยคเพลง ผู้วิจัยเลือกที่จะหายใจเฉพาะที่ผู้ประพันธ์กำหนดเครื่องหมายหายใจไว้เท่านั้น หากพบตัวหยุด (Rest) ผู้วิจัยจะกลั้นหายใจ จากการตีความบทเพลงผู้วิจัยมองว่าผู้ประพันธ์ต้องการให้เชื่อมต่อประโยคเพลงกับประโยคถัดไปแม้ว่าจะมีตัวหยุดก็ตาม จากตัวอย่างตัวหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้นในห้องที่ 3 ผู้วิจัยหยุดเสียงโดยหางเสียงของโน้ต G# นั้นจะไม่บรรเลงในลักษณะปิดหรือเก็บประโยคแต่จะเปิดหางเสียงเพื่อประโยคต่อไป และหายใจตรงจุดที่ผู้ประพันธ์ให้หายใจ

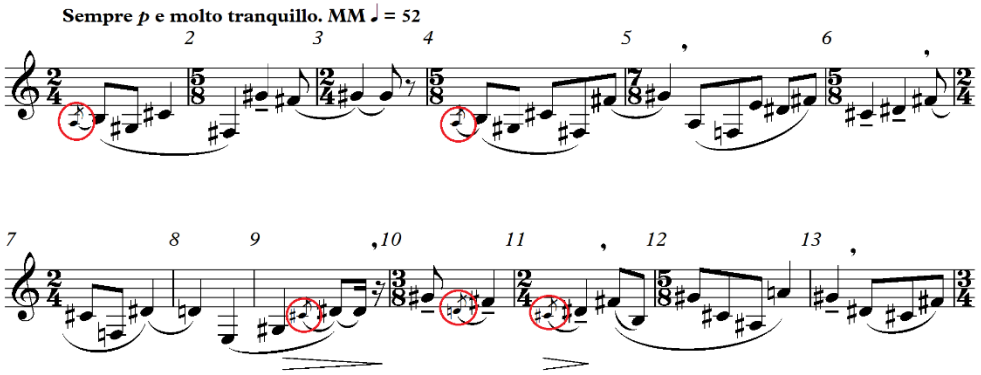
ตัวอย่างที่ 5.10Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-5



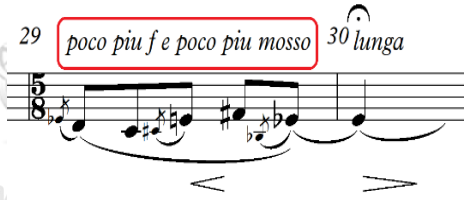
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัยตัดสินใจบรรเลงโน้ตสะบัดให้ตรงจังหวะไม่บรรเลงก่อนจังหวะเนื่องจากต้องการสร้างความรู้สึกมั่นคง แน่วแน่ จินตนาการถึงการทำสมาธิหรือการเดินจงกรมที่การบรรเลงโน้ตสะบัดเปรียบเสมือนความรู้สึกของสัมผัสแรกที่ส้นเท้าสัมผัสกับพื้นดินเวลาก้าวย่างเท้า

ตัวอย่างที่ 5.11 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 13



สิ่งสำคัญที่ผู้วิจัยปฏิบัติอย่างเคร่งครัดคือ การรักษาความคงที่ของจังหวะในกรอบของความเข้มเสียง *p* ตลอดทั้งกระบวนเพื่อไม่ให้สูญเสียความรู้สึกเงียบสงบ จากการศึกษาพบว่าตลอดทั้งกระบวนที่ 1 นั้นจะไม่มีคำสั่งให้ช้าลงจนถึงห้องที่ 29 ที่กำหนดว่า *poco piu f e poco piu mosso* ซึ่งหมายความว่า ให้บรรเลงดังขึ้นและช้าลงเล็กน้อย

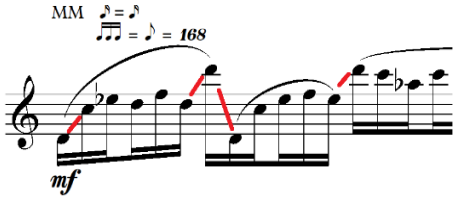
ตัวอย่างที่ 5.12 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 1 ห้องที่ 29 - 30

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 2

ข้อสังเกตของกระบวนนี้คือไม่มีเส้นกั้นห้อง ผู้วิจัยแบ่งประโยคเพลงจากเครื่องหมายหายใจที่ผู้ประพันธ์กำหนดเช่นเดียวกันกับกระบวนแรก ช่วงแรกเริ่มด้วยการดำเนินทำนองที่รวดเร็ว แต่ด้วยระยะห่างของขั้นคู่ที่กว้างในบางช่วงจึงทำให้เกิดปัญหาในการเชื่อมเสียงให้ดำเนินไปได้อย่างเรียบเนียน ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญเป็นพิเศษในจุดที่ระยะห่างของขั้นคู่มากดังตัวอย่าง ในขั้นตอนของการซ้อมผู้วิจัยซ้อมช้าในลักษณะของการลากเสียงยาวเพื่อหาจุดที่เชื่อมเสียงได้อย่างเรียบเนียนโดยไม่ฝืน จากนั้นจำความรู้สึกถึงตำแหน่งนั้น และเพิ่มความเร็วขึ้นทีละน้อยตามลำดับจนได้ความเร็วที่กำหนด

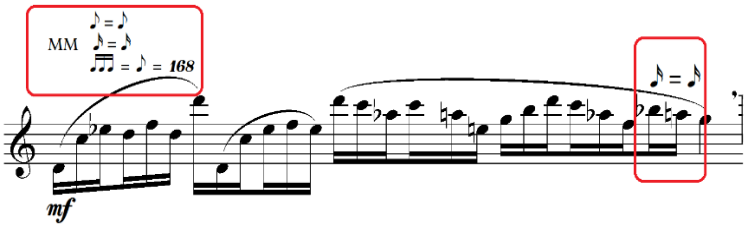
ผู้วิจัยมองว่าจุดนี้ต้องให้ความละเอียดแม้การดำเนินทำนองจะรวดเร็ว แต่หากมีโน้ตตัวใดตัวหนึ่งที่ไม่เชื่อมต่อกันอย่างเรียบเนียนจะทำให้ทิศทางของการดำเนินทำนองนั้นเสียไป

ตัวอย่างที่ 5.13 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 ช่วงเริ่มของกระบวน



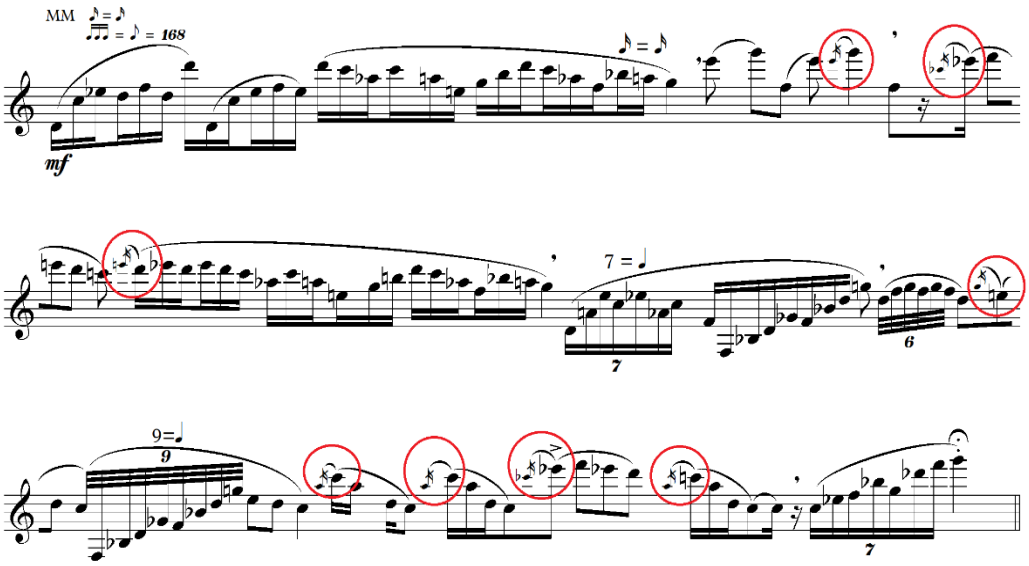
จากการกำหนดอัตราความเร็วตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นเท่ากับ 168 ผู้วิจัยปฏิบัติโดยเคร่งครัด สิ่งที่ควรระมัดระวังอย่างมากคือการแบ่งส่วนจังหวะตามที่กำหนดโดยเฉพาะโน้ตตัวเขบ็ตสองชั้น ผู้ประพันธ์จะระบุโดยละเอียดว่าจุดใดให้บรรเลงในลักษณะของโน้ตสามพยางค์และจุดใดให้บรรเลงตามค่าโน้ตปกติ มีนักคลาริเน็ตจำนวนมากที่ลืมตรงจุดนี้ไป ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญตรงจุดนี้เป็นพิเศษ

ตัวอย่างที่ 5.14 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 การกำหนดค่าโน้ต



การบรรเลงโน้ตสะบัดในกระบวนที่ 2 ผู้วิจัยเลือกบรรเลงก่อนถึงจังหวะซึ่งแตกต่างจากกระบวนที่ 1 เนื่องจากต้องการความรู้สึกที่ไม่หนักจนเกินไป เหมาะกับการดำเนินทำนองที่รวดเร็วและคล่องตัว ความแตกต่างของวิธีการบรรเลงโน้ตสะบัดในกระบวนที่ 1 และ 2 นั้นเป็นจุดเล็ก ๆ ที่สำคัญในการทำให้เกิดอารมณ์และความรู้สึกที่แบ่งแยกกันอย่างชัดเจน

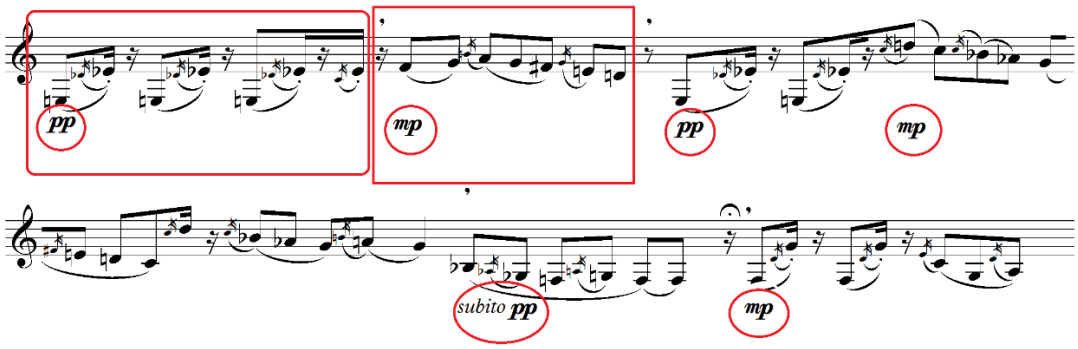
ตัวอย่างที่ 5.15 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 การบรรเลงโน้ตสะบัด



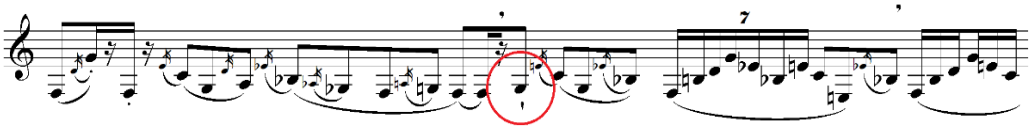
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในช่วงกลางของทำนองนั้นเป็นลีลาของทำนองที่ต่างจากช่วงต้น มีการเดินทำนองที่สุขุมโดยจะแบ่งเป็นสองลักษณะ จุดนี้ผู้ประพันธ์ได้แบ่งชัดเจนโดยกำหนดเครื่องหมายหายใจและความเข้มเสียงที่แตกต่างกัน จึงเกิดการดำเนินทำนอง 2 ลีลาในช่วงกลางของกระบวนโดยทำนองแรกนั้นผู้วิจัยจินตนาการเหมือนการย่างเท้าในลักษณะการย่องของแมว ผู้วิจัยจึงบรรเลงให้ได้ความรู้สึกเหมือนแนวตั้ง ทำนองที่ 2 ผู้วิจัยบรรเลงในลักษณะของทำนองที่ไพเราะเป็นแนวนอนแตกต่างจากทำนองแรก โดยช่วงกลางของกระบวนนี้จะมีทำนองทั้ง 2 แบบนี้สลับกันไปมา

ตัวอย่างที่ 5.16 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 ช่วงกลางของกระบวน ลีลาที่แตกต่างกันของทำนอง

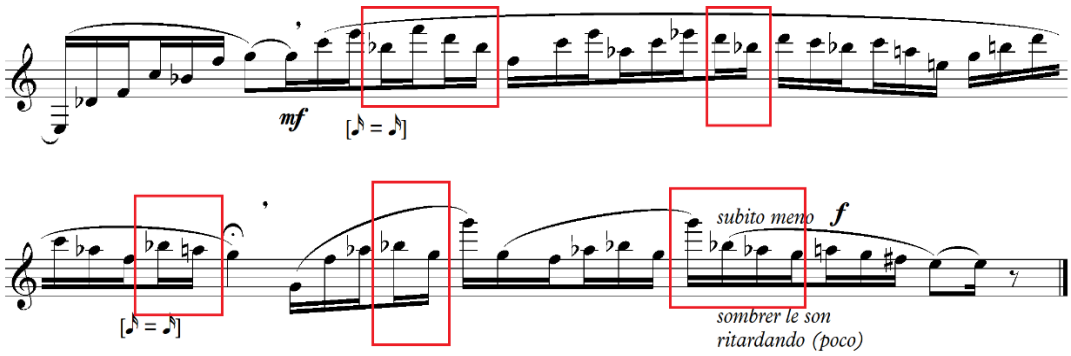


ช่วงก่อนที่จะเข้าสู่ท้ายกระบวนมีเครื่องหมายเสียงสั้นมาก (Staccatissimo) ที่โน้ต G ซึ่งเป็นจุดเดียวที่มีเครื่องหมายเสียงสั้นมากของกระบวน ผู้วิจัยบรรเลงโดยใช้ลิ้นอุดที่หางเสียงเพื่อให้เกิดสำเนียงที่แตกต่างจากเครื่องหมายเสียงสั้น ทำให้เกิดความรู้สึกถึงการสร้างประโยคเพลงใหม่เพื่อนำไปสู่การจบกระบวนที่ 2 อย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 5.17 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 เครื่องหมายเสียงสั้นมาก (Staccatissimo)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

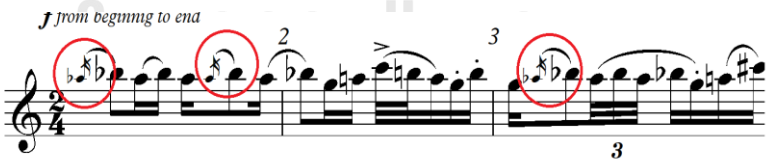
ช่วงท้ายของกระบวนที่ 2 กลับเข้าสู่การเดินทำนองที่รวดเร็วและวุ่นวาย ผู้วิจัยระมัดระวังเป็นพิเศษในเรื่องของการบรรเลงโดยคำนึงถึงค่าโน้ตที่กำหนดเหมือนช่วงต้นกระบวน โดยแบ่งค่าโน้ตปกติกับค่าโน้ตสามพยางค์ให้ชัดเจน เหตุที่ต้องระมัดระวังเนื่องด้วยอัตราจังหวะที่มีความเร็ว ทำให้ยากต่อการควบคุมการเคลื่อนนิ้ว วิธีการเดียวที่จะทำให้สามารถควบคุมได้คือการซ้อมในอัตราจังหวะที่ช้าที่สุดเท่าที่ผู้วิจัยควบคุมได้ จากการศึกษาและฝึกซ้อมผู้วิจัยเริ่มซ้อมในอัตราจังหวะตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นเท่ากับ 72 และค่อย ๆ เร็วขึ้นตามลำดับจนถึงความเร็วที่กำหนด

ตัวอย่างที่ 5.18 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 2 ช่วงท้ายกระบวน

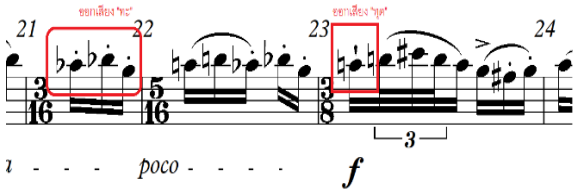


กระบวนที่ 3

เป็นกระบวนที่ต้องใช้พลังงานอย่างมาก เนื่องจากต้องบรรเลงความเข้มเสียง f จนถึงท้ายกระบวน อยู่ในอัตราจังหวะเร็วและไม่มีจุดพัก ผู้วิจัยได้เตรียมความพร้อมทางด้านร่างกายเพื่อที่จะส่งพลังตั้งแต่ช่วงต้นจนจบกระบวน จากการศึกษาพบว่าในกระบวนสุดท้ายนี้มีโน้ตสะบัดและลักษณะของโน้ตสามพยางค์ที่คล้ายโน้ตสะบัด ผู้วิจัยจึงตีความถึงดนตรีแจ๊สที่ต้องมีสำเนียงของการโหนเสียงและสร้างสำเนียงของเพลงแจ๊สโดยการหย่อนริมฝีปากล่างในขณะที่บรรเลงโน้ตสะบัดและตึงริมฝีปากอย่างรวดเร็วเพื่อให้เสียงเชื่อมกับโน้ตหลัก จะได้ลักษณะของหัวเสียงที่ยืดหยุ่น ไม่แข็งกระด้างในรูปแบบของสำเนียงดนตรีแจ๊ส

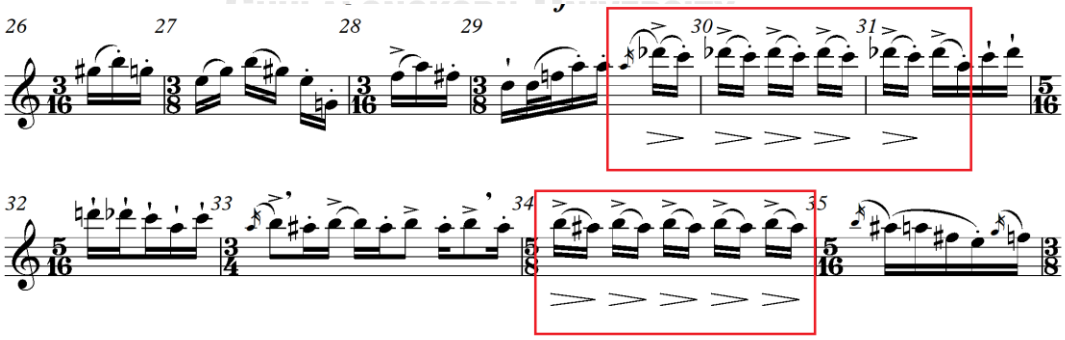
ตัวอย่างที่ 5.19 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 3

กระบวนที่ 3 นี้ผู้ประพันธ์ได้กำหนดความยาวค่าโน้ตไว้อย่างชัดเจน ซึ่งผู้วิจัยให้ความสำคัญกับค่าความสั้นยาวของโน้ตในบทประพันธ์ของสตราวินสกีเป็นอย่างมาก โดยใช้เทคนิคการออกเสียงแทนสำเนียงของเครื่องหมายเสียงสั้นเพื่อสร้างความแตกต่างดังนี้ เสียงสั้น ออกเสียงคล้ายพูดคำว่า “ทะ” และเสียงสั้นมาก ออกเสียง “ทุด” ทำให้เกิดสำเนียงที่และค่าความยาวของหางเสียงที่แตกต่างกัน

ตัวอย่างที่ 5.20 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 21 - 23



ในห้องที่ 29 - 31 และห้องที่ 34 คืออีกจุดหนึ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญเพราะมีลักษณะที่โดดเด่นของสำเนียงคล้ายดนตรีแจ๊ส เป็นลักษณะของการบรรเลงโน้ตขั้นคู่ครึ่งเสียงสลับไปมาพร้อมทั้งเบาลงทีละน้อย ผู้วิจัยเลือกที่จะบรรเลงหัวเสียงไม่แข็งกระด้างโดยใช้ลมในการเน้นหัวเสียงมากกว่าลิ้น เมื่อใช้ลมในการกำเนิดหัวเสียงเป็นหลักทำให้การทำให้ความเข้มเสียงเบาลงอย่างแนบเนียนในระยะเวลาอันสั้นนั้นทำได้ง่ายและชัดเจนขึ้น อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ทดลองใช้ลิ้นเน้นหัวเสียงมากขึ้น ผลปรากฏว่า หากผู้วิจัยใช้ลิ้นในการเน้นหัวเสียงมากขึ้นจะทำให้หัวเสียงมีความแข็งกระด้างจนเกินไป จนทำให้เสียงถัดไปที่ต้องเบาลงมีความรู้สึกเหมือนเบาลงทันที (Subito piano) จะมีความรู้สึกไม่เหมือนกับที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ในเครื่องหมายเบาลงทีละน้อย (Decrescendo)

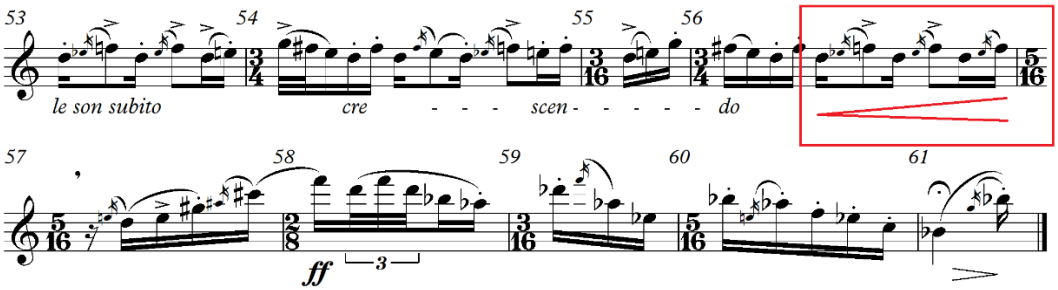
ตัวอย่างที่ 5.21 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 26 - 35



ห้องที่ 54 ก่อนเข้าสู่ช่วงสุดท้ายของบทเพลงกำหนดเครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อยไปจนถึงห้องที่ 56 ผู้วิจัยสร้างจุดสูงสุดของบทเพลงด้วยการยังไม่เริ่มดังขึ้นชัดเจนในห้องที่ 54 - 56 จนกระทั่งถึง

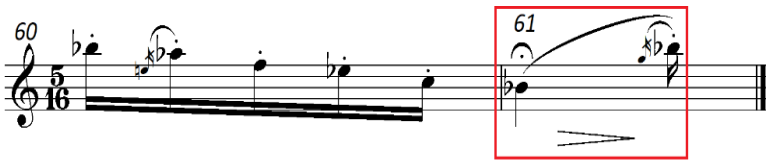
จังหวะที่ 2 ของห้องที่ 56 ผู้วิจัยจึงเริ่มดังขึ้นด้วยความจริงจังในท้ายประโยคก่อนที่จะหยุดเสียงในตัวหยุดและเครื่องหมายหายใจในห้องที่ 57 เพื่อบรรเลงประโยคสุดท้ายที่ดังที่สุดของบทเพลงได้อย่างเข้าถึงอารมณ์

ตัวอย่างที่ 5.22 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 53 - 61



การบรรเลงโน้ต Bb ลากยาวในห้องสุดท้าย ผู้วิจัยใช้เทคนิคการลากเสียงโดยค้างความเข้มเสียงที่ดังมากไว้ก่อนหน้าประมาณ 2 วินาทีเพื่อเป็นการแสดงถึงจุดแนวนอนสุดท้ายของเพลงหลังจากที่ดำเนินทำนองที่เป็นแนวตั้งมาตลอดทั้งเพลง จากนั้นจึงค่อย ๆ เบาลงมาถึงจุดที่ความเข้มเสียงเบาและบรรเลงโน้ต Bb สุดท้ายในสีสันที่แตกต่างจากความเร่าร้อนของทั้งกระบวนคล้ายการสร้างอารมณ์ที่ขบขัน

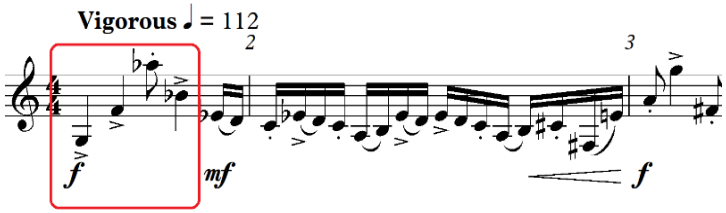
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

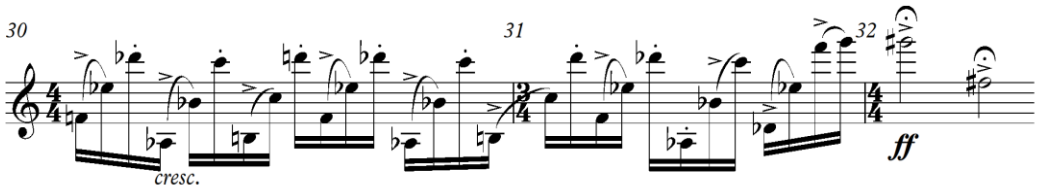
ตัวอย่างที่ 5.23 Three Pieces, Igor Stravinsky กระบวนที่ 3 ห้องที่ 60 - 61

5.2 Five Pieces for Clarinet Alone (ค.ศ. 1959) ประพันธ์โดย William O. Smith

5.2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

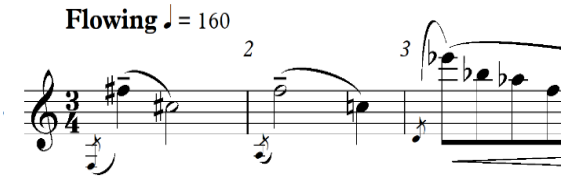
กระบวนที่ **1 Vigorous**

กระบวนนี้อยู่ในลีลาที่เปี่ยมไปด้วยความแข็งแกร่ง ด้วยอัตราความเร็วพอสมควร เริ่มต้นด้วยโมทีฟของทำนองหลักที่แสดงถึงความแข็งแรงและมีพลัง และต่อด้วยความพลิ้วไหวด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นในความเข้มเสียงที่เบาบางลงในทันที ในกระบวนแรกนี้มีความสำคัญที่การกระโดดข้ามเสียงไปมาในช่วงเสียงต่ำและเสียงสูง ซึ่งมีความยากในการควบคุมเสียง เป็นสิ่งที่ท้าทายสำหรับนักคลาริเน็ตเป็นอย่างมาก

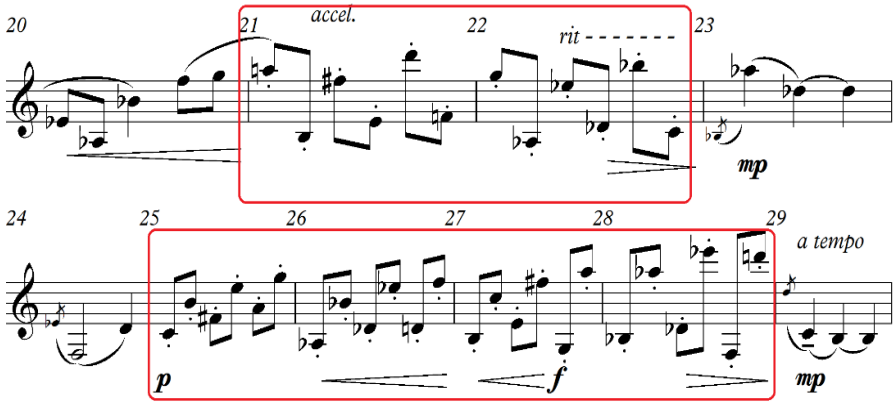
ตัวอย่างที่ 5.24 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 3 โมทีฟหลักของกระบวน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.25 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 30 - 32 ลักษณะของการกระโดดข้ามเสียงระหว่างช่วงเสียงต่ำและช่วงเสียง

กระบวนที่ **2 Flowing**

กระบวนนี้อยู่ในลีลาของเพลงเต้นรำ ในกระบวนนี้มีโน้ตไม่มากเท่ากับกระบวนที่ 1 แต่มีทำนองที่ไพเราะและอ่อนหวานแต่มีความคล่องตัวในจังหวะที่เร็วมาก มีสีสันของเสียงแตกต่างจากกระบวนแรกโดยสิ้นเชิง

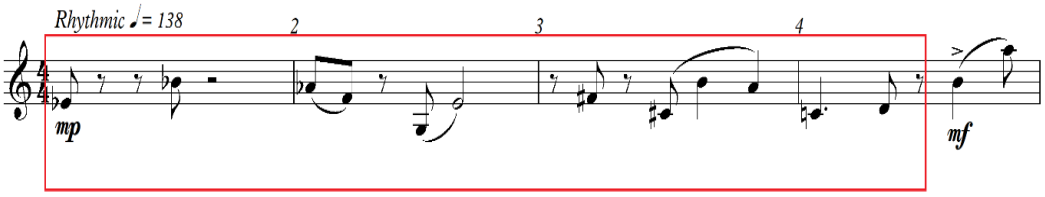
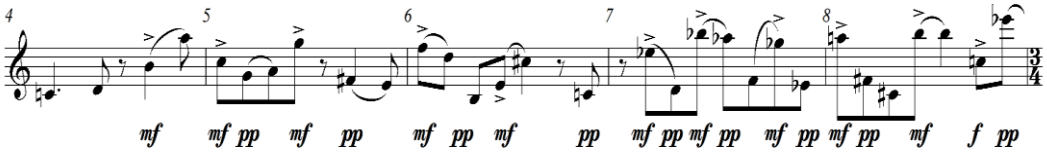
ตัวอย่างที่ 5.26 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 3 ทำนองหลักของกระบวน

ในห้องที่ 21-28 ก่อนที่จะเข้าช่วงท้ายกระบวน ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มสีสันให้กับบทเพลงด้วยการใช้เครื่องหมายเสียงสั้น ทำให้ทำนองมีชีวิตชีวาและกระฉับกระเฉงมากขึ้นจากส่วนใหญ่ในกระบวนจะดำเนินทำนองในรูปแบบที่เชื่อมต่อกันอย่างไหลลื่น

ตัวอย่างที่ 5.27 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 20 - 29 การเปลี่ยนสีสันด้วยเครื่องหมายเสียงสั้น

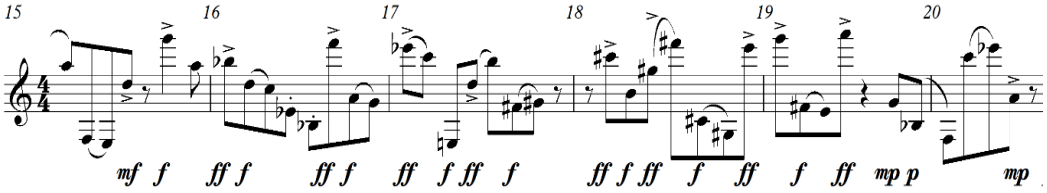


กระบวนที่ **3 Rhythmic**

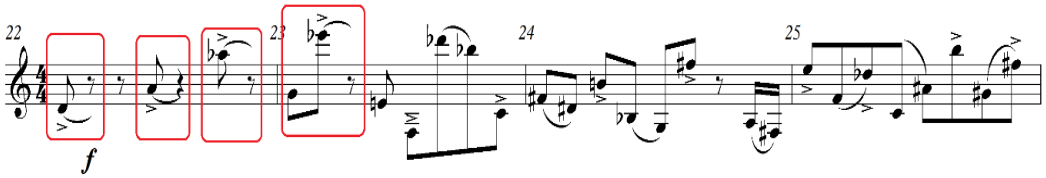
ความน่าสนใจของกระบวนนี้คือการสร้างกลุ่มโน้ตโดยเริ่มต้นด้วยทำนองหลักของกลุ่มโน้ตที่ใช้กลุ่มโน้ตสิบสองตัว (Eb-Bb-Ab-F-G-E-F#-C#-B-A-C-D) แต่ไม่ใช่เทคนิคโน้ตสิบสองเสียง (Twelve-tone) เนื่องจากเมื่อวิเคราะห์ทั้งกระบวนการใช้โน้ตทั้ง 12 ตัวนั้นไม่ได้อยู่ในลักษณะของโน้ตแถว (Tone roll) จึงไม่ได้กระจายความสำคัญและหน้าที่ของโน้ตทุกตัวเท่าเทียมกัน กระบวนนี้มีความรู้สึกถึงกลิ่นอายของดนตรีแจ๊สด้วยวิธีการเน้นในจังหวะขัดและการเปลี่ยนความเข้มเสียงโดยฉับพลัน

ตัวอย่างที่ 5.28 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 4

ตัวอย่างที่ 5.29 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 4 - 8 การเน้นในจังหวะขัดและเปลี่ยนความเข้มเสียงโดยฉับพลัน

ห้องที่ 15 - 20 ก่อนเข้าช่วงท้ายของกระบวนผู้ประพันธ์เพิ่มระดับเสียงและระยะห่างของขั้นคู่รวมถึงเพิ่มระดับความเข้มเสียงทำให้บทเพลงในช่วงนี้มีอารมณ์หนักหน่วงและรุนแรงกว่าช่วงแรก

ตัวอย่างที่ 5.30 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 15 - 20 การเปลี่ยนสีสันโดยการเพิ่มระดับเสียงและระยะห่างของเสียง



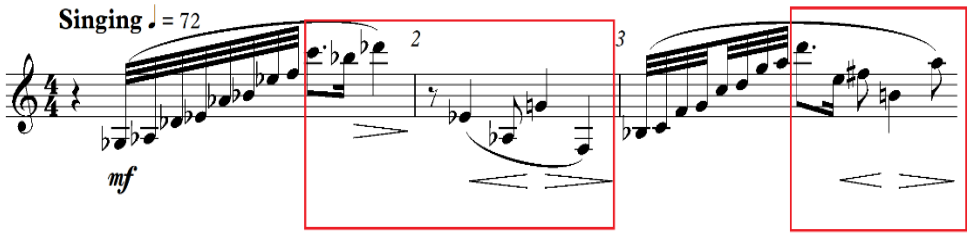
ในลีลาหลักของกระบวนนี้คือความคล่องแคล่วและกระฉับกระเฉง ลักษณะพื้นผิวส่วนใหญ่คือแนวตั้ง แต่ในห้องที่ 22 - 23 ผู้ประพันธ์ได้สร้างความรู้สึกที่แตกต่าง โดยใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงโยงจากโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นไปถึงตัวหยุดเพื่อสร้างความรู้สึกของแนวนอน ทำให้ช่วงสั้น ๆ นี้เป็นช่วงที่ทำให้กระบวนที่ 3 มีความน่าสนใจยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 5.31 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 22 - 25 การสร้างความแตกต่างของสีสันในบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

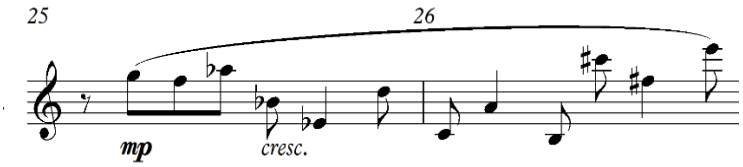
กระบวนที่ **4 Singing**

เริ่มด้วยทำนองหลักของกลุ่มโน้ตสิบสองเสียงในลีลาของเสียงร้องบนจังหวะช้าปานกลาง โดยลักษณะของการไลโน้ตเขบ็ตสามชั้นไม่ได้อยู่ในกลุ่มโน้ตสิบสองเสียงแต่ทำหน้าที่ช่วยให้การเคลื่อนไหวของทำนองเป็นไปด้วยความไหลลื่นและช่วยให้ทิศทางของทำนองชัดเจนขึ้น

ตัวอย่างที่ 5.32 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 3 ทำนองหลักช่วงเริ่มของกระบวนที่ใช้กลุ่มโน้ตที่ใช้เทคนิคโน้ตสิบสองตัว

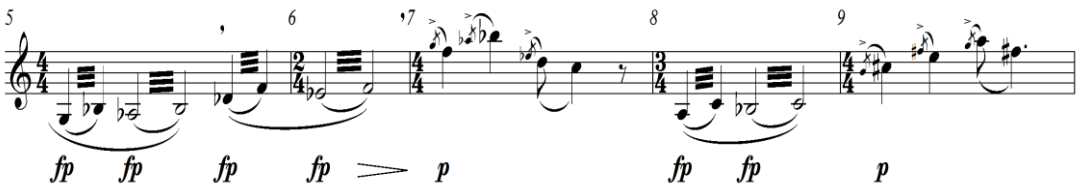


ตัวอย่างที่ 5.33 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 25 - 26 การใช้กลุ่มโน้ตสิบสองเสียงอีกครั้งในช่วงท้ายของกระบวน

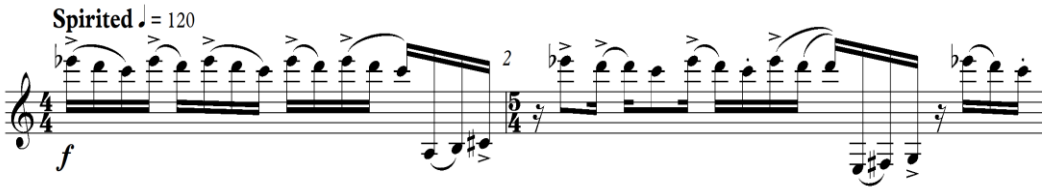
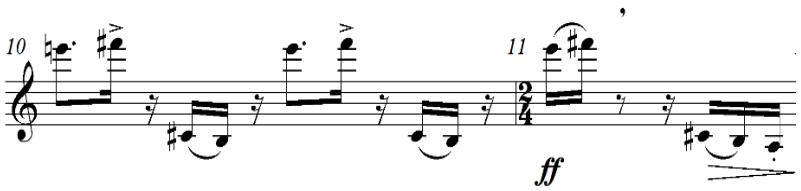


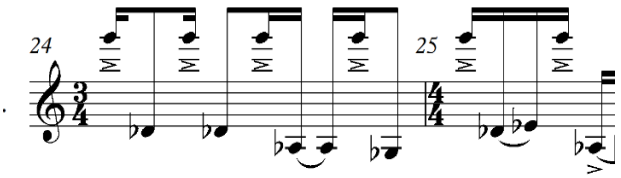
ข้อสังเกตของการใช้เครื่องหมายหายใจในห้องที่ 5 - 6 ซึ่งมีเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 และ 2/4 ตามลำดับแต่ด้วยการวางเครื่องหมายหายใจในห้องที่ 5 ในระหว่างจังหวะที่ 3 และ 4 จึงเป็นที่ชัดเจนว่าผู้ประพันธ์จงใจสร้างชีพจรของจังหวะ 3 หรือในลักษณะของลีลาเพลงเต้นรำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.34 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 5 - 9

กระบวนที่ **5 Spirited**

อยู่ในอัตราจังหวะเร็วโดยมีลักษณะลีลาที่คล้ายกับกระบวนที่ 1 ซึ่งเปี่ยมด้วยพลังและความมีชีวิตชีวา มีความเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องมากกว่ากระบวนแรก โดยใช้ลักษณะของการซ้ำโมทีฟ การเน้นในจังหวะขัด การบรรเลงทำนอง 2 บุคลิกโดยใช้สีสันความต่างในระดับเสียง และการกระโดดข้ามระดับเสียงโดยฉับพลัน

ตัวอย่างที่ 5.35 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5
ห้องที่ 1 - 2 การซ้ำโมทีฟและการเน้นในจังหวะขัด

ตัวอย่างที่ 5.36 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5
ห้องที่ 10 - 11 การบรรเลงในลักษณะ 2 บุคลิกโดยใช้สีสันของความแตกต่างในระดับเสียง

ตัวอย่างที่ 5.37 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5
ห้องที่ 24 - 25 การกระโดดข้ามระดับเสียงโดยฉับพลัน

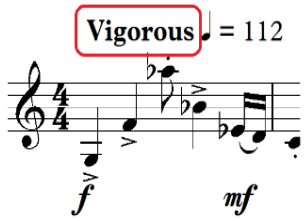


5.2.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง

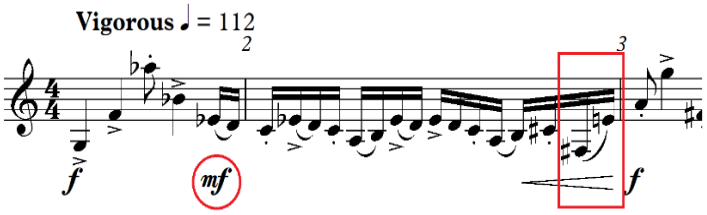
กระบวนที่ **1 Vigorous**

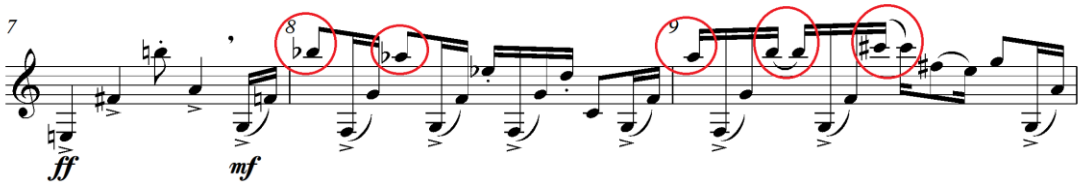
จากคำกำหนดลีลาหรืออารมณ์ของกระบวนนี้คือ “Vigorous” ซึ่งมีความหมายว่า แข็งแกร่ง ผู้วิจัยได้กำหนดลักษณะหรือสำเนียงของการบรรเลงให้สอดคล้องกับลีลาหรืออารมณ์ของกระบวนโดยการบรรเลงหางเสียงที่แข็งกระด้างไม่แผ่วบางลง เพื่อให้รู้สึกถึงความความแข็งแกร่งดังตัวอย่างในห้องที่ 1 ผู้วิจัยบรรเลงโน้ตตัวดำในความเข้มเสียง ***f*** และการเน้นหัวเสียงตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดแต่หางเสียงจะคงไว้ซึ่งความเข้มเสียง เต็มเสียงและทิศทางเดียวกันจากหัวเสียง

ตัวอย่างที่ 5.38 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1

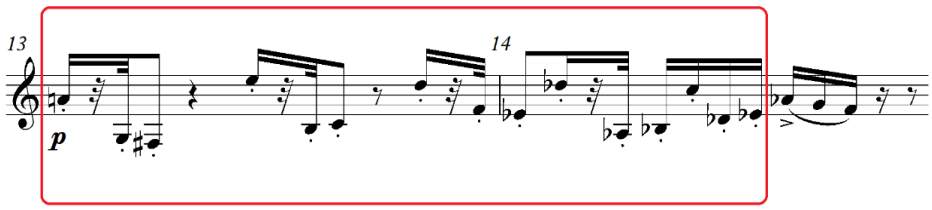


แม้ว่าจะมีการกำหนดลีลาและอารมณ์ของบทเพลงให้บรรเลงด้วยความแข็งแกร่ง แต่ผู้วิจัยมิได้บรรเลงหางเสียงในลักษณะของการคงความเข้มเสียง เต็มเสียง และทิศทางเดียวกันกับหางเสียงทั้งหมด ผู้วิจัยบรรเลงในลีลาที่แตกต่างบางจุดเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง ยกตัวอย่างในห้องที่ 1 - 3 หลังจากการเริ่มกระบวนด้วยความดังและแข็งแกร่ง ท้ายห้องที่ 1 กำหนดให้ลดระดับความเข้มเสียงลงมาที่ ***mf*** ซึ่งผู้วิจัยได้ปฏิบัติตามพร้อมทั้งลดสีสันของเสียงให้บางและนุ่มลง ต่างจากความกระด้างของโน้ต 4 ตัวแรก และในห้องที่ 2 จุดที่โน้ตมีเครื่องหมายเน้นเสียง (Accent) และเชื่อมด้วยเครื่องหมายเชื่อมเสียงกับโน้ตตัวถัดไปนั้นผู้วิจัยบรรเลงให้บางลงอีก ทั้งหมดนี้เพื่อให้เกิดความรู้สึกในบุคลิกของเพลงแจ๊ส จากนั้นส่งเข้าห้องที่ 3 ที่มีลีลาที่แข็งแกร่งเช่นเดิมด้วยการบรรเลงดังขึ้น ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับโน้ต F# และ E ก่อนจะถึงห้องที่ 3 โดยเน้นที่โน้ตทั้งสองตัวและดังขึ้นเพื่อให้รู้สึกถึงความมีพลังที่ส่งเสริมประโยคต่อไป

ตัวอย่างที่ 5.39Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 3

ห้องที่ 8 - 9 คือจุดที่ควรให้ความระมัดระวังในการออกเสียงเป็นอย่างมาก เนื่องจากระยะของขั้นคู่เสียงค่อนข้างกว้างจากช่วงเสียงต่ำไปช่วงเสียงสูงซึ่งการเริ่มเสียงต่ำในลักษณะของการเน้นเสียง หากไม่ควบคุมลมและลิ้นให้ดีเมื่อถึงโน้ตเสียงสูงที่ต้องออกเสียงด้วยลิ้นจะเสียการควบคุมได้ง่าย เพราะระดับเสียงกลางตอนปลายและระดับเสียงสูงของคลาริเน็ตมีลักษณะเสียงแหลม ดัง หากไม่ควบคุมให้ดีจะไม่น่าฟัง ผู้วิจัยควบคุมรูปปากให้อยู่ในลักษณะเดียวกันทั้งเสียงต่ำและเสียงสูงเพื่อสร้างกรอบของเสียงให้สมดุลกันทั้งหมด จากนั้นเมื่อถึงเสียงสูงใช้ลิ้นให้น้อยและเบาบางที่สุด โดยให้ลมสนับสนุนมากกว่าการใช้ลิ้น ทำเช่นนี้จะได้เสียงที่สมดุลกันทั้งช่วงเสียงต่ำและสูง

ตัวอย่างที่ 5.40 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 1 ห้องที่ 7 - 9

ห้องที่ 13 - 14 เป็นช่วงสั้น ๆ ที่เปลี่ยนลีลาด้วยส่วนโน้ตที่แตกต่างจากต้นเพลง ผู้วิจัยบรรเลงในเครื่องหมายเสียงสั้นให้สั้นเทียบเท่าเครื่องหมายเสียงสั้นมาก (Staccatissimo) เพื่อให้มีสีสันที่แปลกและทำให้บุคลิกของส่วนโน้ตในจุดนี้ชัดเจนขึ้นหลังจากนั้นจึงบรรเลงตามค่าโน้ตเดิม

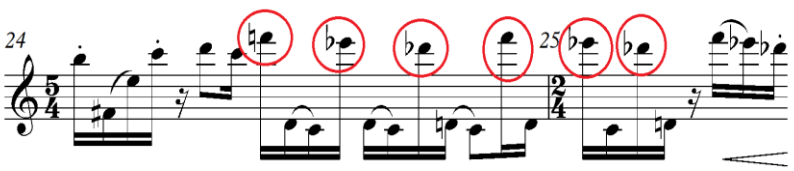
ตัวอย่างที่ 5.41 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith
กระบวนที่ 1 ห้องที่ 13 - 14



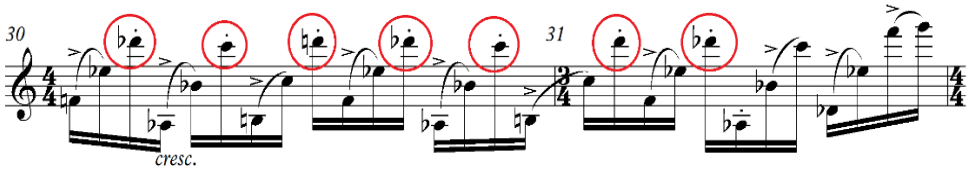
ห้องที่ 24 - 25 เป็นอีกจุดหนึ่งที่มีการใช้ระยะห่างของขั้นคู่เสียงที่กว้างมากคล้ายกับห้องที่ 8 - 9 แต่มีความยากกว่าเนื่องจากอยู่ในระดับเสียงที่สูงกว่า ผู้บรรเลงคลาริเน็ตจะเข้าใจถึงความยากของการบรรเลงข้ามช่วงเสียงต่ำ กลาง และสูง เป็นอย่างดี เนื่องจากแต่ละระดับเสียงนั้นมีบุคลิกและลักษณะของการใช้ลมในการสร้างเสียงที่ต่างกัน ผู้บรรเลงจึงต้องฝึกฝนให้เกิดความชำนาญและความแม่นยำในการออกเสียง ปัญหาของการบรรเลงในห้องที่ 24 - 25 คือการสลับตำแหน่งของรูปปากและลมโดยเร็วเพื่อเปลี่ยนระดับเสียงจากต่ำไปสูง ผู้วิจัยฝึกโดยการลากเสียงยาวและเปลี่ยนเสียงโดยการนึกถึงตำแหน่งของเสียงต่อไป จากนั้นจึงเพิ่มความเร็วและลากเสียงให้สั้นลงตามลำดับจนเกิดความชำนาญและความแม่นยำในตำแหน่งของเสียง ทั้งหมดนี้ต้องเกิดจากการหายใจและการใช้ลมอย่างเหมาะสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.42 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith
กระบวนที่ 1 ห้องที่ 24 - 25

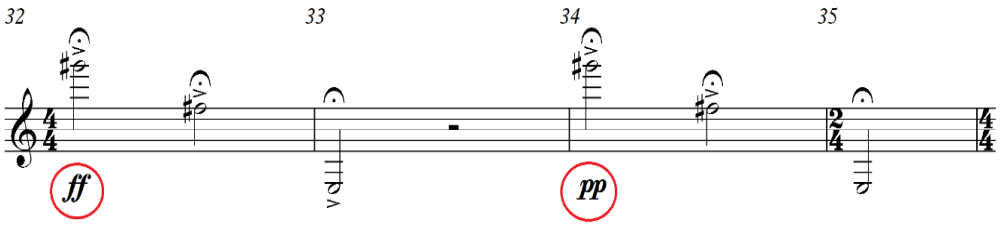


ห้องที่ 30 - 31 คือการข้ามขั้นคู่เสียงที่กว้างมากเช่นกันกับตัวอย่างข้างต้นแต่ลักษณะของเสียงสูงเป็นเสียงสั้นจึงต้องใช้ความชำนาญในการใช้ลมและการสนับสนุนลมต่อเนื่อง เพื่อทำให้เกิดลักษณะเสียงที่แตกต่างจากการข้ามขั้นคู่เสียงก่อนหน้า

ตัวอย่างที่ 5.43 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith
กระบวนที่ 1 ห้องที่ 30 - 31

ช่วงท้ายกระบวนห้องที่ 32 - 35 เป็นจุดที่ยากที่สุดซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าเป็นจุดสูงสุดของกระบวนที่เป็นลักษณะของการลากเสียงทั้ง 3 ช่วงเสียงต่อกันสองประโยคในความเข้มเสียงที่ต่างกันอย่างมาก ผู้วิจัยได้หาตำแหน่งของรูปปากที่เหมาะสมกับทั้ง 3 ช่วงเสียงมากที่สุดและพยายามคงรูปปากไว้ให้เหมือนเดิมมากที่สุดแม้ถึงประโยคที่มีความเข้มเสียง ***pp*** เพื่อทำให้สีสันของเสียงเหมือนกันหรือสมดุลกันทั้ง 2 ประโยค จุดนี้ต้องใช้ความแม่นยำสูงและความแข็งแรงของลมอย่างมากโดยเฉพาะในประโยคที่มีความเข้มเสียง ***pp*** ซึ่งลักษณะของลมนั้นต้องมีขนาดของลมที่เล็กและเดินทางเร็วมากเพื่อให้รักษาความคงที่และรักษาสมดุลของเสียงให้ได้มากที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

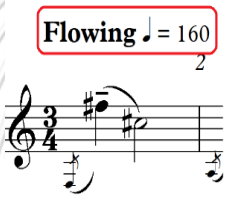
ตัวอย่างที่ 5.44 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith
กระบวนที่ 1 ห้องที่ 32 - 35



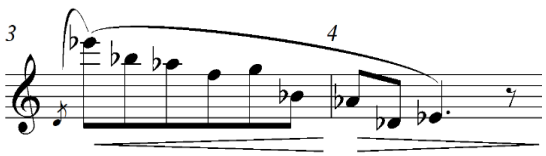
กระบวนที่ **2 Flowing**

กำหนดลีลาของกระบวนด้วยคำว่า “Flowing” ผู้วิจัยแปลและตีความว่า “ท่วงทำนองที่ไพเราะ ไหลลื่น” ด้วยเครื่องหมายประจำจังหวะคือ 3/4 ผู้วิจัยจินตนาการถึงจังหวะเต้นรำจังหวะวอลซ์ โดยจังหวะที่สำคัญคือจังหวะ 1

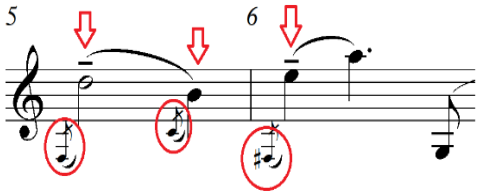
ตัวอย่างที่ 5.45 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1



ในการบรรเลงจังหวะเต้นรำที่เร็ว ช่วงที่มีการวิ่งของโน้ตนั้นผู้วิจัยเปลี่ยนจากการนึกถึงห้องละ 3 จังหวะเป็นการนึกถึงห้องละ 1 จังหวะ ซึ่งในความเป็นจริงนั้นแทบทั้งหมดในกระบวนนี้ผู้วิจัยนึกถึงจังหวะเช่นนี้เพื่อให้ได้ความรู้สึกไหลลื่นและสามารถสร้างประโยคเพลงที่สวยงามได้มากกว่าการคิดถึงห้องละ 3 จังหวะ จะช่วยให้รู้สึกบรรเลงง่ายขึ้นโดยเฉพาะในจุดที่มีความหนาแน่นและการวิ่งของโน้ตเขบ็ต

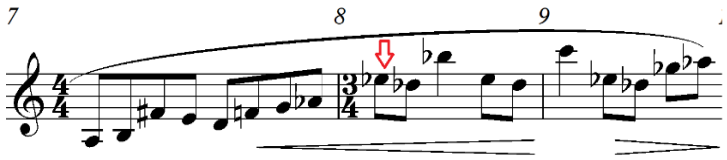
ตัวอย่างที่ 5.46 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 3 - 4

การบรรเลงโน้ตสะบัดในกระบวนนี้ผู้วิจัยจะไม่เน้นเสียงในโน้ตสะบัดเนื่องจากจะทำให้เสียงรูปประโยคเพลงไม่สามารถสร้างประโยคเพลงที่สวยงามได้ ผู้วิจัยใช้วิธีการออกเสียงโน้ตสะบัดโดยไม่ใช้ลิ้นในการออกเสียง เพื่อลดแรงกระทบที่เกิดจากการออกเสียงด้วยลิ้นซึ่งจะทำให้ควบคุมเสียงได้ยาก และเน้นลมไปที่โน้ตหลักเพื่อทำให้สามารถควบคุมหางเสียงของโน้ตหลัก ทำให้สามารถสร้างประโยคเพลงได้อย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 5.47 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 5 - 6



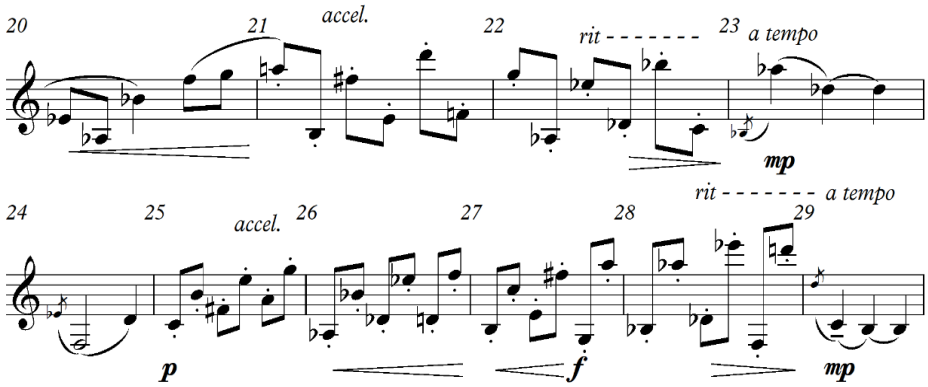
ในห้องที่ 7 มีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 4/4 และกลับไปเป็น 3/4 ในห้องที่ 8 ผู้วิจัยใช้ลมเน้นหัวเสียงโน้ต Eb เล็กน้อยเพื่อสร้างความชัดเจนในชีพจรจังหวะ 3/4 การทำเช่นนี้ส่งผลให้การบรรเลงโน้ตเขบ็ตในห้องที่ 7 ด้วยเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 เกิดความชัดเจนในชีพจรจังหวะที่ต่างกันมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.48 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 2 ห้องที่ 7 - 9

เทคนิคเสียงสั้นในขั้นคู่ที่มีระยะห่างมากในห้องที่ 21 - 28 ของกระบวนนี้ถือเป็นจุดสำคัญที่มีความยากในการควบคุมเสียง เนื่องจากต้องอาศัยความแม่นยำเป็นอย่างมากประกอบกับเครื่องหมายเปลี่ยนความเข้มเสียงและการเร่ง ยืดจังหวะ ทำให้เกิดความยากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยฝึกความแม่นยำของเสียงโดยการลากเสียงยาวในจุดที่มีเครื่องหมายเสียงสั้นในจังหวะช้าโดยให้เสียงของแต่ละโน้ตเชื่อมต่อกัน

ความเข้มเสียงเท่ากัน เมื่อชำนาญแล้วจึงใส่เครื่องหมายกำหนดความเข้มเสียงโดยที่ยังคงลากเสียงยาว เพื่อฝึกการควบคุมลม จากนั้นจึงค่อย ๆ ลดหางเสียงในแต่ละเสียงให้สั้นลงจนได้ค่าความสั้นของโน้ตที่ต้องการค่อย ๆ เพิ่มความเร็วของจังหวะจนถึงความเร็วที่กำหนด เมื่อชำนาญแล้วจึงใส่เครื่องหมายเร่งและยืดจังหวะตามลำดับ จะทำให้ได้ประโยคที่ต่อเนื่องและครบถ้วนด้วยเครื่องหมายที่กำหนดในเพลง

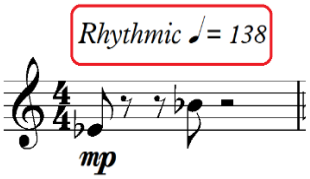
ตัวอย่างที่ 5.49 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith
กระบวนที่ 2 ห้องที่ 20 - 29



กระบวนที่ **3 Rhythmic**

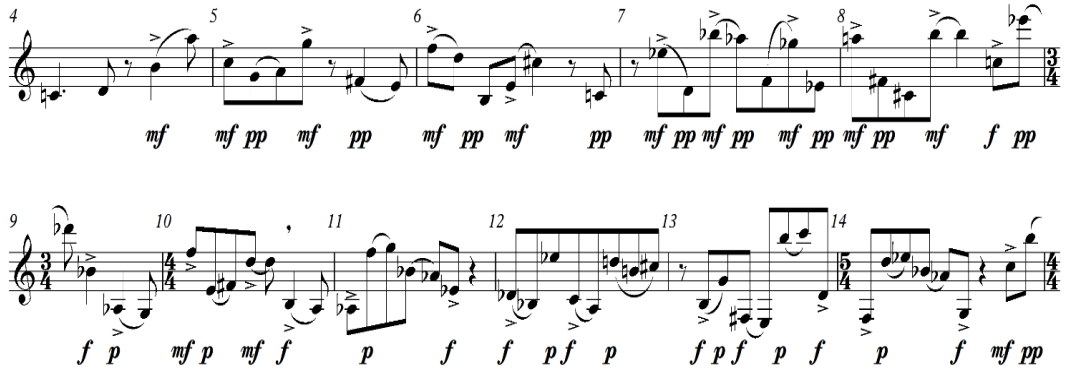
ลีลาที่กำหนดในกระบวนนี้คือ “Rhythmic” ซึ่งแปลตรงตัวว่า จังหวะ ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับเทคนิคที่ทำให้เน้นเรื่องของจังหวะในกระบวนนี้คือเทคนิคการเปลี่ยนความเข้มเสียงโดยฉับพลันในขั้นคู่ที่มีระยะห่างมาก รวมถึงการเน้นจุดชีพจรจังหวะตามเครื่องหมายประจำจังหวะที่สลับไปมาระหว่าง 3/4 4/4 5/4 และ 6/4

ตัวอย่างที่ 5.50 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1



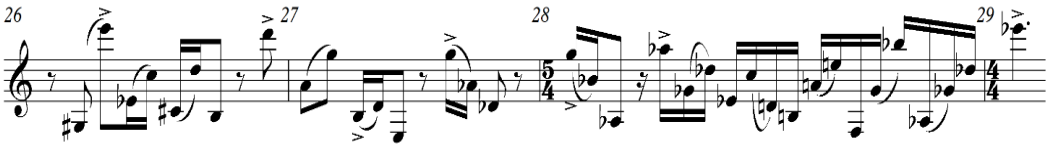
จากที่กล่าวข้างต้นว่าในกระบวนนี้ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับเทคนิคการเปลี่ยนความเข้มเสียงโดยฉับพลันในขั้นคู่ที่มีระยะห่างมาก เนื่องด้วยอยู่ในจังหวะเร็วจึงทำให้กระบวนนี้เป็นกระบวนที่ยากที่สุดในเพลง ในกระบวนการซ้อมต้องอาศัยความใจเย็นเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยได้จำแนกระดับความเข้มเสียงในแต่ละระดับอย่างชัดเจนและฝึกซ้อมจากจังหวะที่ช้าที่สุดโดยต้องมีวินัยในการตรวจความเข้มเสียงของตนเองว่าอยู่ในระดับที่กำหนดหรือไม่ แม้ว่าจะซ้อมในจังหวะที่ช้าก็มักจะเกิดความผิดพลาดเสมอ แต่หากปล่อยให้ความผิดพลาดเลยไปจะทำให้การบรรเลงในจุดนี้ไม่สมบูรณ์ ซึ่งกล่าวได้ว่าเทคนิคนี้คือหัวใจหลักของกระบวน

ตัวอย่างที่ 5.51 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 3 ห้องที่ 4 - 14



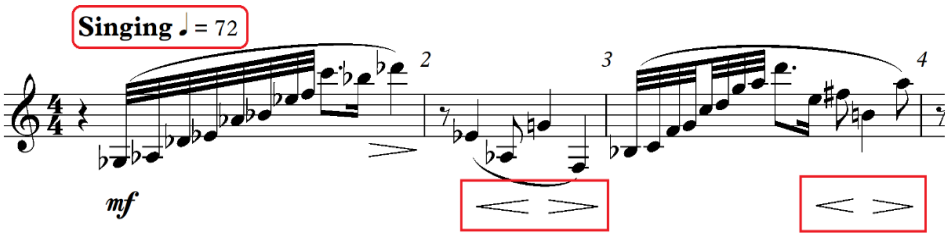
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 26 - 29 เป็นช่วงที่มีความหนาแน่นของโน้ตมากที่สุดและเป็นช่วงที่นำไปสู่จุดสูงสุดของบทเพลงในห้องที่ 29 ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการเชื่อมเสียงในขั้นคู่กว้างที่เกิดขึ้นในจังหวะที่รวดเร็ว ผู้วิจัยฝึกซ้อมในจังหวะช้า โดยสนับสนุนลมต่อเนื่องและเน้นในเรื่องของความแม่นยำของเสียงเป็นอย่างมาก การบรรเลงจริงในห้องที่ 28 จังหวะที่ 4 และ 5 ผู้วิจัยเพิ่มความเข้มเสียงเพื่อสร้างทิศทางและสร้างกำลังในการบรรเลงต่อเนื่องไปจนถึงโน้ตตัวแรกของห้องที่ 29 ถือเป็นจุดสูงสุดของกระบวน

ตัวอย่างที่ 5.52 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith
กระบวนที่ 3 ห้องที่ 26 - 29

กระบวนที่ **4 Singing**

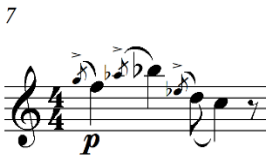
กำหนดลีลาของการบรรเลงด้วยคำว่า “Singing” ในลีลาของการร้องเพลง ผู้วิจัยตีความถึงทิศทางของหางเสียงและความเข้มเสียงที่มีผลต่อบุคลิกของประโยคเพลง สังเกตจากเครื่องหมายกำหนดความเข้มเสียงในกระบวนนี้มักจะพบกับเครื่องหมายค่อย ๆ ดังขึ้นและค่อย ๆ เบาลงในจุดที่มีโน้ตลากยาว ซึ่งผู้วิจัยตีความว่าในจุดนี้คือลีลาของการร้องเพลงหรือในลีลาของเสียงร้อง

ตัวอย่างที่ 5.53 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 3

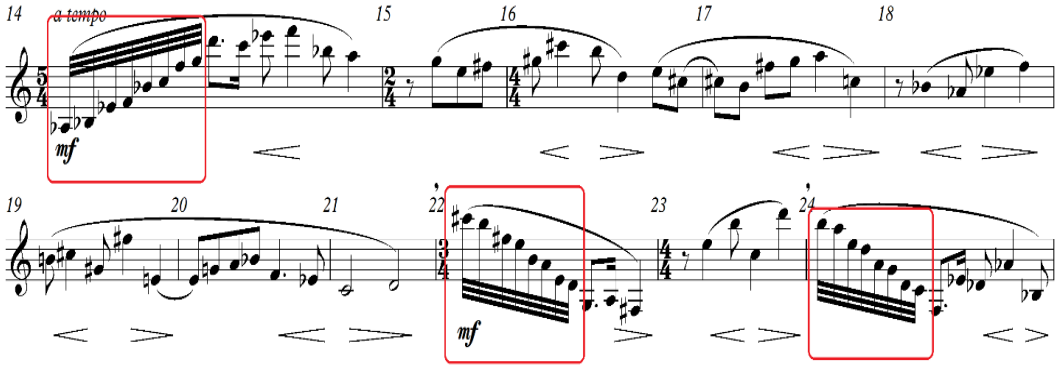


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การบรรเลงโน้ตสะบัดในกระบวนนี้ ผู้วิจัยเลือกบรรเลงในจังหวะตกพอดี เนื่องจากการวิเคราะห์ลักษณะการประพันธ์ที่ผู้ประพันธ์เพลงได้ใส่เครื่องหมายเน้นหัวเสียงไว้ที่โน้ตสะบัดทุกจุดที่ปรากฏในกระบวน หากผู้วิจัยบรรเลงโน้ตสะบัดในจังหวะตกจะทำให้ควบคุมหัวเสียงได้ง่าย แต่หากผู้วิจัยบรรเลงโน้ตสะบัดที่มีเครื่องหมายเน้นหัวเสียงก่อนจังหวะตกจะทำให้ควบคุมหัวเสียงได้ยาก อาจส่งผลให้ประโยคเพลงไม่สวยงาม

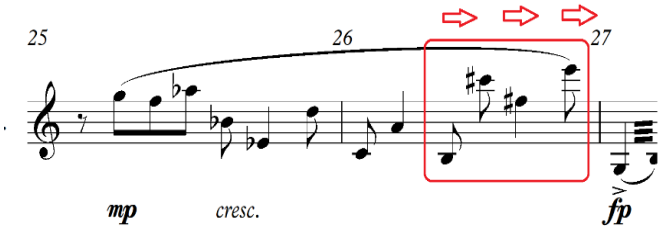
ตัวอย่างที่ 5.54 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 4 ห้องที่ 7

การบรรเลงโน้ตเขบ็ตสามชั้นในลักษณะของการไล่เสียงขึ้นและลงของกระบวนนี้ผู้วิจัยเริ่มเสียงโดยการไม่ใช้ลิ้น โดยเฉพาะในการเริ่มเสียงสูงในตัวอย่างห้องที่ 22 และ 24 หากใช้ลิ้นในการเริ่มเสียงจะทำให้ควบคุมน้ำหนักของหัวเสียงได้ยากและหัวเสียงอาจหนักจนเกินไป สืบเนื่องจากการวิเคราะห์พบว่าในช่วงโน้ตเขบ็ตสามชั้นนี้มีเพื่อสร้างทิศทางไปยังทำนอง จึงไม่ควรเน้นหัวเสียงหรือทิ้งน้ำหนักไปยังหัวเสียงมากจนเกินไป เพราะจะทำให้ไม่สามารถสร้างทิศทางไปยังทำนองได้อย่างราบรื่น

ตัวอย่างที่ 5.55 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith
กระบวนที่ 4 ห้องที่ 14 - 18



ในห้องที่ 26 ช่วงท้ายของกระบวนนั้นผู้วิจัยให้ความระมัดระวังเป็นอย่างมากในการเชื่อมเสียงของขั้นคู่ที่มีระยะห่างที่กว้างและอยู่คนละระดับเสียงในท้ายของประโยคเพลง โดยการบรรเลงให้การเปลี่ยนเสียงเป็นไปด้วยความราบเรียบเพื่อให้ประโยคเพลงสมบูรณ์ ในเรื่องของเทคนิคผู้วิจัยฝึกซ้อมในจังหวะช้าโดยเปลี่ยนเสียงให้แม่นยำและราบเรียบที่สุด การวางรูปปากให้ถูกต้องตาม

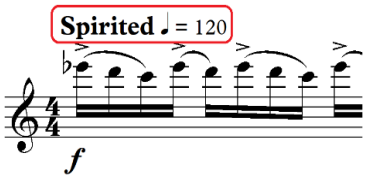
ตำแหน่งของเสียงคือเทคนิคสำคัญที่ต้องอาศัยความแม่นยำและการทำงานที่สัมพันธ์กันของริมฝีปากบนและริมฝีปากล่าง

ตัวอย่างที่ 5.56 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith
กระบวนที่ 4 ห้องที่ 25 - 26

กระบวนที่ **5 Spirited**

คำว่า “Spirited” ในกระบวนนี้ผู้วิจัยตีความถึงความรู้สึก “มีชีวิตชีวา” การออกเสียงในเครื่องหมายเน้นเสียง ผู้วิจัยได้เพิ่มความเร็วของลมที่หัวเสียงเพื่อให้รู้สึกถึงการเคลื่อนไหวที่กระฉับกระเฉง

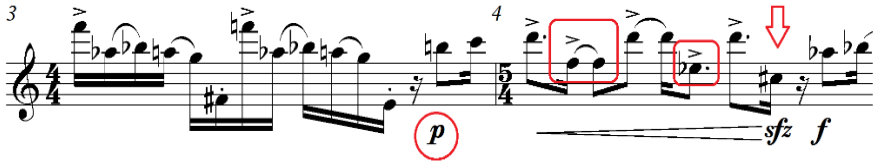
ตัวอย่างที่ 5.57 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULA

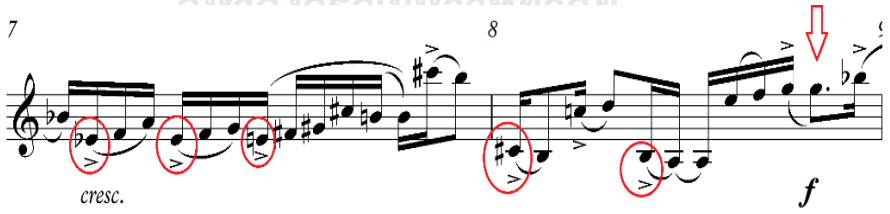


ในห้องที่ 3 คือการดำเนินทำนองต่อเนื่องมาจากต้นกระบวนด้วยความเข้มเสียง ***f*** ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการเปลี่ยนความเข้มเสียงโดยฉับพลันในจังหวะที่ 4 พร้อมกับการลดน้ำหนักของเสียงให้เบาบางลงเพื่อให้เกิดความพลิ้วไหวไม่แข็งกระด้างในบุคลิกของเพลงแจ๊ส จากนั้นในห้องที่ 4 ที่มีเครื่องหมายดังขึ้นทีละน้อยเพื่อนำไปสู่จุดสูงสุดของประโยคเพลงที่โน้ต C# ในเครื่องหมาย ***sfz*** ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการดังขึ้นของเสียง F และ Eb มากกว่าเสียง D ซึ่งเป็นเสียงสูงเนื่องจากเสียง F และ

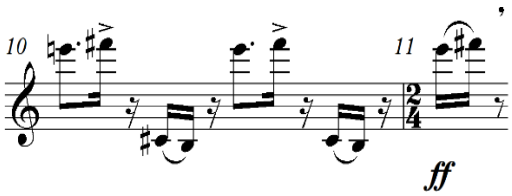
Eb ในห้องที่ 4 นั้นเป็นช่วงเสียงที่ต่ำกว่า ทำให้ควบคุมความเข้มเสียงได้ง่ายและทำให้ภาพรวมของประโยคเพลงมีทิศทางที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

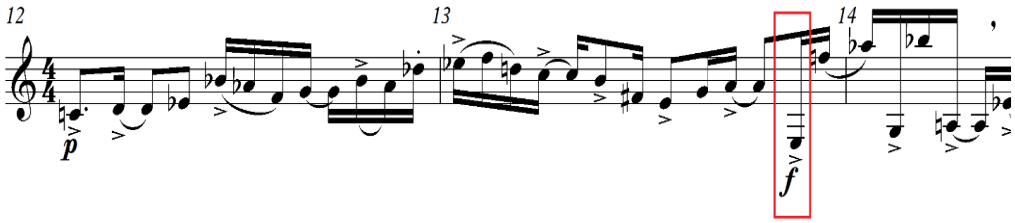
ตัวอย่างที่ 5.58 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 3 - 4

การบรรเลงในห้องที่ 7 - 8 นั้นผู้วิจัยใช้วิธีการดึงความชัดเจนของการเพิ่มความเข้มเสียงและอารมณ์ของประโยคเพลงโดยการเพิ่มความเข้มเสียงในจุดที่ใช้ลิ้นและเน้นเสียง โดยมีลักษณะเป็นการเพิ่มความเข้มเสียงเป็นขั้นบันได ทำให้เกิดความมั่นคง ความชัดเจน และช่วยสร้างอารมณ์ของประโยคเพลงในช่วงนี้ให้เข้มข้นขึ้นอีกด้วย

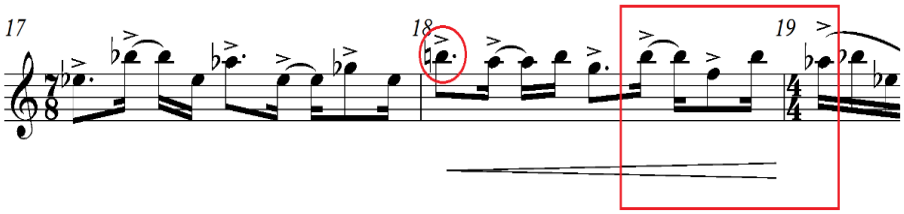
ตัวอย่างที่ 5.59 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith กระบวนที่ 5 ห้องที่ 7 - 8

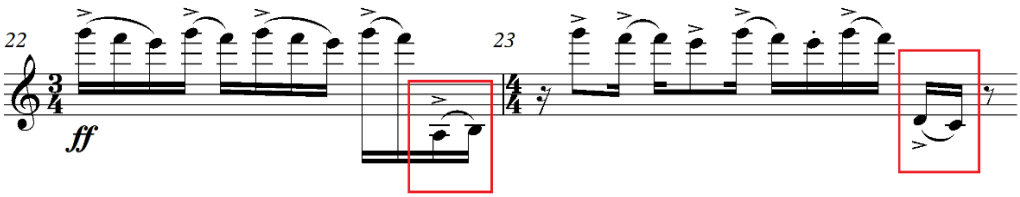


ห้องที่ 10 - 11 ในลักษณะของการสลับไปมาระหว่างโมทีฟเสียงสูงและเสียงต่ำ ผู้วิจัยบรรเลงโดยจินตนาการให้เสียงต่ำดังกว่าเสียงสูงและควบคุมรูปปากไปให้ออกแรงบีบจนเกินไปในขณะบรรเลงเสียงสูง เนื่องจากธรรมชาติของเสียงสูงนั้นมีลักษณะแหลมและดังกว่าเสียงต่ำเพื่อปรับสมดุลให้เท่ากัน

ตัวอย่างที่ 5.60 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith
กระบวนที่ 5 ห้องที่ 10 - 11

ห้องที่ 12 - 13 ผู้วิจัยบรรเลงในความเข้มเสียงเบาและน้ำหนักของเสียงเบาบางไปจนถึงจุดที่เปลี่ยนความเข้มเสียงเป็นดังทันทีในเสียง E ที่ต่ำที่สุดของคลาริเน็ต จุดนี้นอกจากที่ต้องควบคุมลมและรูปปากให้ตรงกับตำแหน่งของเสียง สีสันของเสียงคือสิ่งสำคัญเช่นเดียวกัน ผู้วิจัยเปิดช่องในลำคอและโพรงในปากให้กว้างเพื่อให้ได้เสียง E ต่ำที่มีความหนักหน่วงและยิ่งใหญ่พอที่จะทำให้สร้างความตกใจให้กับผู้ฟังได้

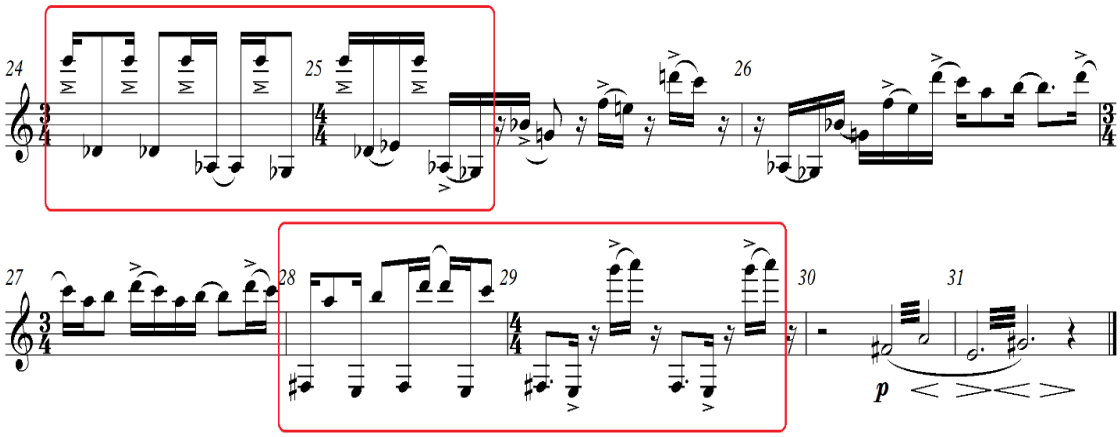
ตัวอย่างที่ 5.61 กระบวนที่ 5 ห้องที่ 12 - 13

ห้องที่ 17 - 18 เป็นจุดเดียวในกระบวนที่ผู้ประพันธ์กำหนดเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 7/8 ซึ่งผู้วิจัยแสดงชีพจรหรือความรู้สึกถึง 7/8 โดยเน้นหัวเสียงโน้ตตัวแรกในห้องที่ 17 ให้ดังกว่าโน้ตอื่นจากนั้นดำเนินความเข้มเสียงเดิมไปจนถึงโน้ตตัวแรกของห้องที่ 18 ผู้วิจัยจึงกลับมาเน้นโน้ต B อีกครั้งแต่ยังไม่เพิ่มความเข้มเสียงจนไปถึงโน้ต B ช่วงท้ายห้องที่ 18 อีกครั้งในกรอบของตัวอย่างที่ 5.62 ผู้วิจัยเริ่มดังขึ้นเพื่อสร้างทิศทางไปสู่ห้องที่ 19

ตัวอย่างที่ 5.62 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith
กระบวนที่ 5 ห้องที่ 17 - 19

ห้องที่ 22 - 23 นับเป็นจุดที่ยากสำหรับกระบวนนี้เพราะเป็นช่วงที่ต้องบรรเลงในความเข้มเสียงที่ดังและกระโดดข้ามจากช่วงเสียงสูงไปหาช่วงเสียงต่ำ โดยผู้วิจัยต้องควบคุมลมและรูปปากให้อยู่ในตำแหน่งของเสียงสูงและเสียงต่ำได้พอดี รวมถึงต้องรักษาสมดุลของเสียงด้วยวิธีการเน้นและเพิ่มความเข้มเสียงในช่วงเสียงต่ำโดยระวังไม่ให้บีบปากหรือเกร็งจนเกินไป เพื่อให้ได้ลักษณะของเสียงต่ำที่ไม่บีบเค้นเสียงจนเกินไป

ตัวอย่างที่ 5.63 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith
กระบวนที่ 5 ห้องที่ 22 - 23

ในช่วงท้ายของกระบวนนั้นมีจุดที่ต้องบรรเลงในขั้นคู่ที่กว้างและต้องเปลี่ยนเสียงอย่างรวดเร็ว เช่นเดียวกันกับตัวอย่างก่อนหน้านี้ แต่จะมีความยากกว่าเพราะเป็นในลักษณะของการสลับไปมาระหว่างเสียงสูงและเสียงต่ำอย่างรวดเร็วโดยการบังคับลิ้น ในการบรรเลงเสียงสูงผู้วิจัยใช้ลิ้นในการออกเสียงเบามาก โดยเน้นในความแม่นยำของลมเป็นหลัก ในเสียงต่ำผู้วิจัยใช้ลิ้นในการออกเสียงหนักขึ้นพร้อมทั้งการสนับสนุนลมและรูปปากให้เหมาะสมและแม่นยำในตำแหน่งเสียงต่ำ เพื่อสร้างความสมดุลระหว่างเสียงต่ำและเสียงสูง

ตัวอย่างที่ 5.64 Five Pieces for Clarinet Alone, William O. Smith

กระบวนที่ 5 ห้องที่ 24 - 30

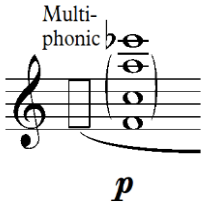


5.3 Fantasie for Solo Clarinet (ค.ศ. 1993) ประพันธ์โดย Jörg Widmann

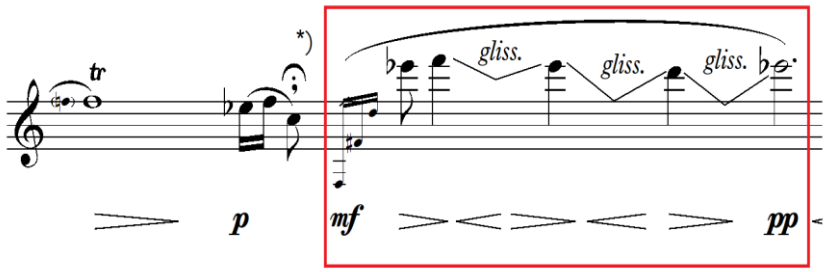
5.3.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

บทเพลงเริ่มต้นด้วยเสียงและทำนองของคลาริเน็ตที่ให้ความรู้สึกเศร้าหมองโดยใช้เทคนิคเสียงควบ (Multiphonic) ในเสียงคอร์ด F dominant seventh ซึ่งเทคนิคเสียงควบคือการบรรเลงตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไป พร้อมกัน จากนั้นจึงเข้าสู่ทำนองที่มีจังหวะกระชับ รวดเร็ว เต็มเปี่ยมไปด้วยสีสันในความเข้มของเสียงที่แตกต่างกัน ใช้เทคนิคการรูดเสียง (Glissando) อย่างรวดเร็ว มีอารมณ์ของความหนักหน่วงสลับกับความเบาบางอย่างฉับพลัน เปรียบเสมือนเพลงในคณะละครสัตว์ที่ไม่รุนแรงแต่ตลกขบขัน สำเนียงของเพลงแจ๊สถูกใช้บ่อยครั้ง ใช้เทคนิคการโหนเสียงและการใช้บันไดเสียงของดนตรีบลูส์เพื่อสร้างอารมณ์เย้ายวนและจำแนกสีสันของเสียงคลาริเน็ตในบทเพลงได้อย่างลงตัว ข้อสังเกตคือบทเพลงนี้ไม่มีเครื่องหมายประจำจังหวะ ทำให้เกิดความอิสระในการตีความบทเพลงมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 5.65 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคเสียงควบในเพลง

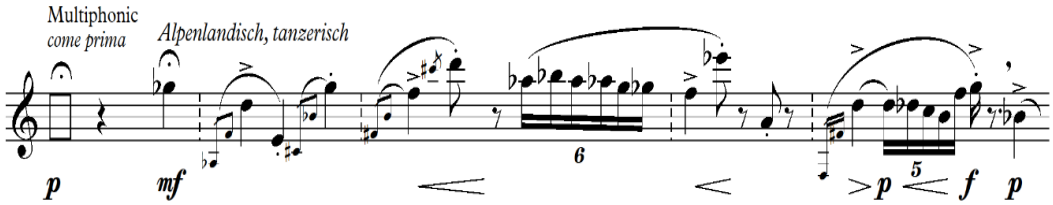


ตัวอย่างที่ 5.66 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการรูดเสียงต่อเนื่องแสดงถึงลีลาของดนตรีแจ๊ส

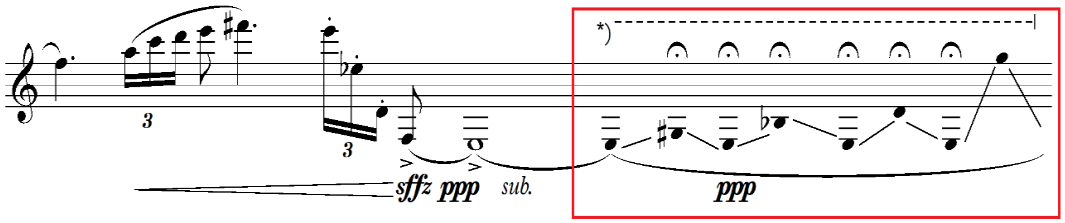


หลังจากช่วงต้นมีการแบ่งช่วงด้วยการบรรเลงเทคนิคเสียงควบในสีสันและความเข้มเสียงที่เปลี่ยนไปเพื่อนำเข้าสู่ลีลาของเพลงเต้นรำที่เต็มไปด้วยอารมณ์ขบขัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

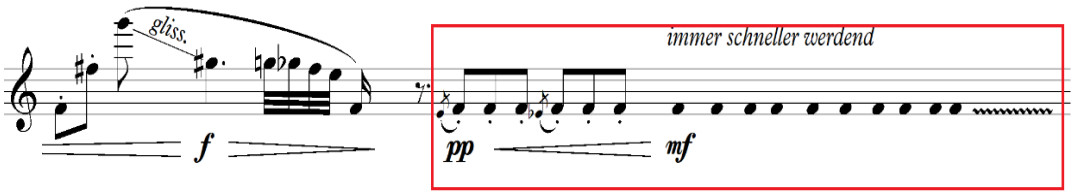
ตัวอย่างที่ 5.67 Fantasie, Jörg Widmann ลีลาของเพลงเต้นรำ

เทคนิคการรูดเสียงที่เกิดขึ้นในช่วงเสียงต่ำในความเข้มเสียงที่เบาและสีสันของเสียงคลาริเน็ตในช่วงเสียงต่ำที่นุ่มลึกทำให้เกิดความรู้สึกลึกลับชวนพิศวง ต้องอาศัยเทคนิคการบรรเลงและจินตนาการถึงบรรยากาศที่จะเกิดขึ้นในขณะนั้น

ตัวอย่างที่ 5.68 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการรูดเสียงในช่วงเสียงต่ำ



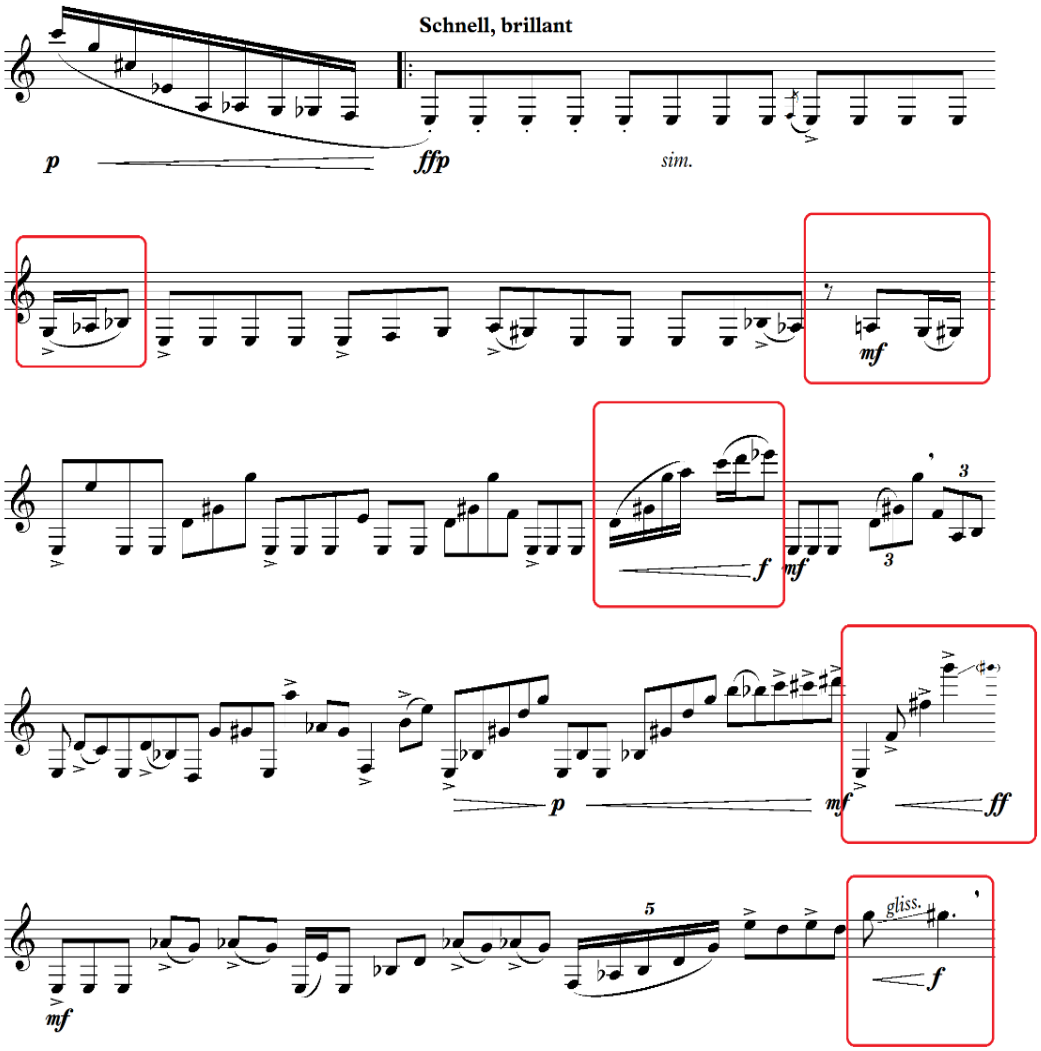
ในการบรรเลงบทเพลงสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีนั้นสิ่งที่สำคัญเป็นอย่างยิ่งคือการขับเคลื่อนตัวโน้ตด้วยทิศทางที่ชัดเจน เพื่อให้บทเพลงดำเนินไปข้างหน้าหรือเชื่อมต่อเข้าสู่ช่วงต่อไปได้อย่างราบรื่น ซึ่งในบทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการเร่งความถี่ของตัวโน้ตเดิมพร้อมด้วยการเพิ่มความเข้มเสียงก่อนที่จะเร่งความถี่ของตัวโน้ตกระตุ้นให้บทเพลงมีชีวิตชีวาและไม่รู้สึกอืดอาดหรือรู้สึกเบื่อ

ตัวอย่างที่ 5.69 Fantasie, Jörg Widmann การเร่งความถี่ของโน้ตตัวเดิม



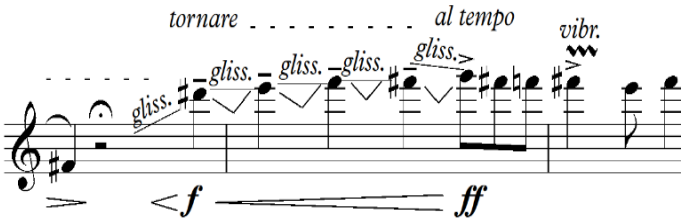
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ช่วงจังหวะเร็วของบทเพลงนั้นมีลีลาที่ดุดันและต่อเนื่องด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โดยมีโมทีฟสั้น ๆ ในค่าความถี่โน้ตที่แตกต่างกัน ขั้นระหว่างการดำเนินทำนองทำให้เกิดลีลาใหม่ที่แตกต่างกันซ่อนอยู่ข้างใน ทำให้ผู้วิจัยจินตนาการได้ถึงคนสองอารมณ์หรือตัวตลกที่มีสองหน้า ซึ่งช่วงเร็วจะปรากฏอีกครั้งในท้ายเพลง

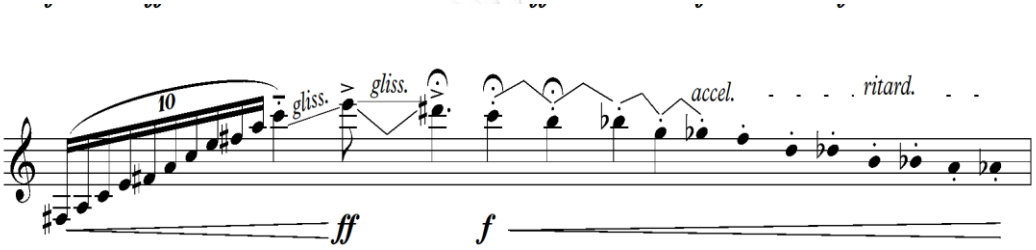
ตัวอย่างที่ 5.70 Fantasie, Jörg Widmann ช่วงจังหวะเร็วของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สำเนียงของเพลงแจ๊สปรากฏขึ้นในบทเพลงจากการรูดเสียงขึ้นไปเป็นขั้นบันไดและไล่เสียงลงมาในลักษณะของบันไดเสียงโครมาติกพร้อมทั้งเทคนิคการสั่นเสียง ทำให้รู้สึกถึงสำเนียงของเพลงแจ๊ส การใช้เทคนิคนี้จะกลับมาอีกครั้งในทิศทางของการไล่บันไดเสียงอ็อคตาโทนิกพร้อมทั้งเทคนิคการรูดเสียงเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 5.71 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการรูดเสียงสร้างสำเนียงแจ๊ส

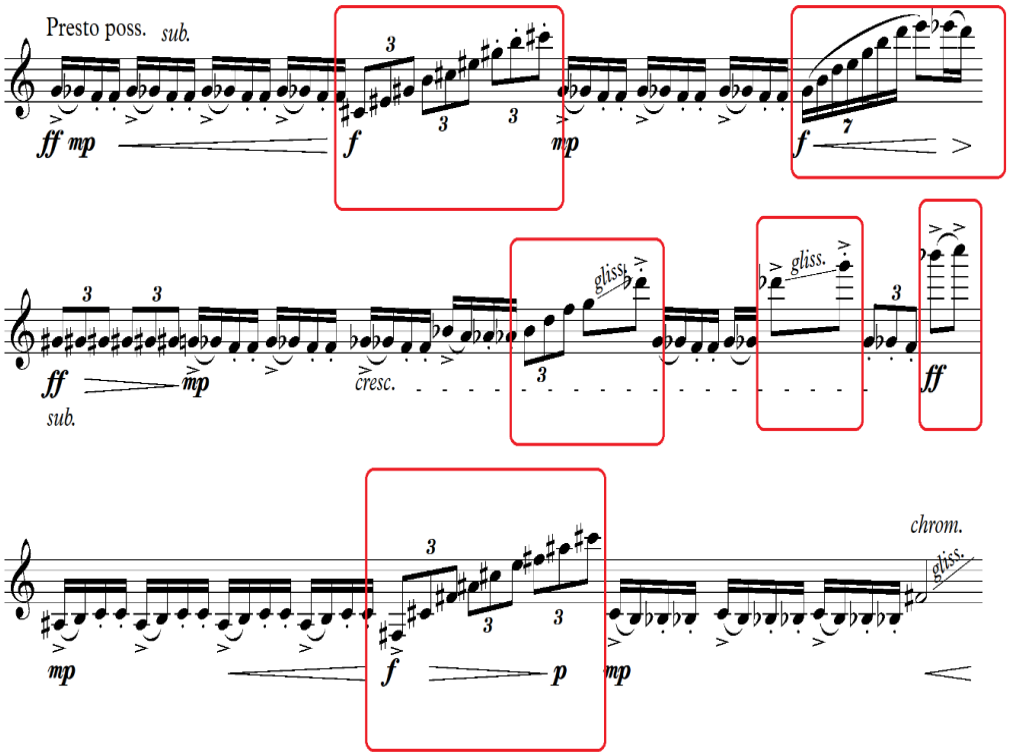


ตัวอย่างที่ 5.72 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการรูดเสียงและการไล่บันไดเสียง
อ็อคตาโทนิกในทิศทางลง



ช่วงที่เร็วที่สุดของบทเพลงปรากฏก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงท้าย ในลักษณะของจังหวะเร็วมาก และความถี่ของโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เร็วกว่าโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในช่วงเร็วก่อนหน้า รวมถึงเทคนิคการสร้างทำนองเพิ่มขึ้นจากโน้ตที่มีความถี่ต่ำกว่า ทำให้รู้สึกถึงความเร็วอย่างลนลานและรีบเร่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

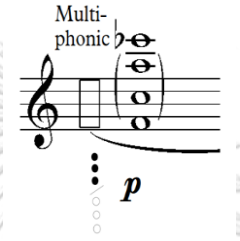
ตัวอย่างที่ 5.73 Fantasie, Jörg Widmann ช่วงที่เร็วที่สุดของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง

บทเพลงนี้มีกระบวนเดียวแต่จำแนกเป็นหลายลีลา บทเพลงเริ่มต้นด้วยเทคนิคเสียงควบในคอร์ด F dominant seventh ผู้ประพันธ์เพลงเขียนวิธีการกดนิ้วกำกับไว้ใต้โน้ต การบรรเลงเสียงควบนั้นนับเป็นเทคนิคของเพลงยุคใหม่ที่ใช้กันแพร่หลาย เป็นเทคนิคที่ยากและต้องใช้เวลาในการฝึกฝน ผู้วิจัยฝึกซ้อมเทคนิคเสียงควบโดยการหาตำแหน่งของเสียงที่ต่ำที่สุดในคอร์ด เมื่อบรรเลงคล่องแล้วจึงเริ่มหาเสียงต่อไป จากการศึกษาและทดลองฝึกซ้อมพบว่า ตำแหน่งของการคาบปากเป่าของคลาริเน็ตที่สามารถสร้างเสียงควบได้ง่ายนั้น ควรเป็นตำแหน่งที่ลึกกว่าปกติเล็กน้อยจากตำแหน่งที่คาบปากเป่าเดิม จะทำให้สามารถสร้างเสียงควบได้ง่ายขึ้นเนื่องจากในตำแหน่งที่คาบปากเป่าลึกลงไป

นั้นเป็นตำแหน่งที่พรมแดนระหว่างฮาร์โมนิกส์ของเสียงใกล้เคียงกันมากที่สุด จึงสามารถสร้างเสียงควบได้โดยง่าย

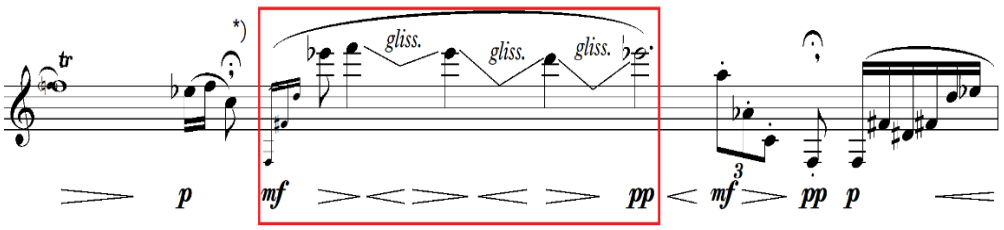
ตัวอย่างที่ 5.74 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคเสียงควบในช่วงเริ่มต้นของบทเพลง



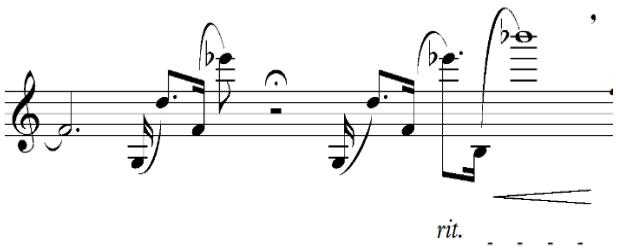
เทคนิคการรูดเสียง (Glissando) เป็นเทคนิคที่ใช้บ่อยในบทเพลงนี้ ผู้วิจัยใช้เทคนิคการรูดเสียงจากการตึงและหย่อนริมฝีปาก เนื่องจากต้องการสร้างสำเนียงอันโหยหวนของดนตรีแจ๊ส โดยในการฝึกผู้วิจัยจะบรรเลงเสียงยาวและคลายริมฝีปากล่างหย่อนเสียงให้ลดลงมาให้ได้ 1 เสียงเต็มโดยไม่ใช้การกดนิ้วเปลี่ยนเสียง โดยลักษณะการคลายริมฝีปากล่างนั้นเหมือนการพูดคำว่า “อี-ยิว” ต่อเนื่องกัน จากตัวอย่างภาพประกอบ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้รูดเสียงลงมาต่ำกว่าเสียงถัดไปก่อนที่จะรูดเสียงขึ้นมายังโน้ตตัวนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

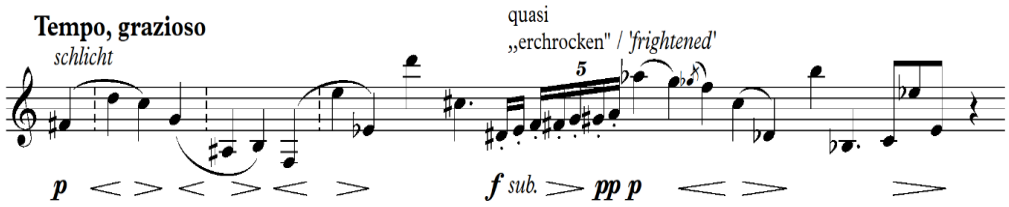
ตัวอย่างที่ 5.75 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการรูดเสียงในสำเนียงของดนตรีแจ๊ส



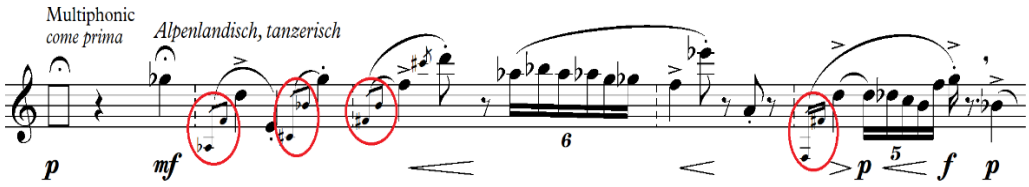
เทคนิคการบรรเลงกระโดดข้ามช่วงเสียงอย่างรวดเร็วในบทเพลงยุคใหม่นั้นถือเป็นเรื่องปกติ ในบทเพลงนี้มีความยาก เหตุเพราะต้องจัดสมดุลของเสียงต่ำและเสียงสูงในความเข้มเสียงเบา ผู้วิจัยให้ความละเอียดในการฝึกซ้อมหาตำแหน่งของเสียงในช่วงเสียงต่ำและเสียงสูงทุกเสียงด้วยวิธีการฝึกลากเสียงยาวจนกระทั่งสามารถสร้างเสียงได้อย่างแข็งแรง แม่นยำ และมั่นคง จากนั้นจึงฝึกการเชื่อมเสียงโดยพยายามหาตำแหน่งที่เสียงเชื่อมกันด้วยความราบเรียบ และฝึกเพิ่มความเร็วขึ้นตามลำดับ การฝึกฝนเปลี่ยนเสียงในระดับที่ต่างกันต้องใจเย็นเป็นอย่างมาก เนื่องจากต้องใช้เวลาพอสมควรในการหาตำแหน่งและฝึกการสร้างเสียงอย่างแม่นยำ โดยเฉพาะในช่วงเสียงสูงซึ่งเป็นช่วงเสียงที่ควบคุมได้ยาก

ตัวอย่างที่ 5.76 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคการบรรเลงกระโดดข้ามช่วงเสียงอย่างรวดเร็ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เข้าสู่ช่วงต่อไปอยู่ในลีลาของเพลงเต้นรำ ผู้วิจัยตีความจากการแบ่งประโยคเพลงในลักษณะของจังหวะ 3 และทิศทางของการเพิ่มและลดความเข้มเสียงไปยังโน้ตที่เป็นชีพจรของเพลงเต้นรำ ในตัวอย่างที่ 5.77 การบรรเลงดังขึ้นในโน้ต F# เพื่อสร้างทิศทางไปยังโน้ต D ทำให้จินตนาการได้ถึงการส่งจังหวะที่ 3 ไปยังจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นชีพจรหลักของเพลงเต้นรำ

ตัวอย่างที่ 5.77 Fantasie, Jörg Widmann ลีลาของเพลงเต้นรำ

นอกจากการใช้เทคนิคการเพิ่ม ลด ความเข้มเสียงเพื่อสร้างชีพจรจังหวะเต้นรำนั้น มีอีกแนวทางคือการเพิ่มโน้ตสะบัดเพื่อทำให้โน้ตหลักมีน้ำหนักมากขึ้นจนเกิดชีพจรจังหวะเต้นรำที่เน้นในจังหวะ 1 และ 3 อย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงบรรเลงให้โน้ตสะบัดสร้างทิศทางไปยังโน้ตหลักอย่างชัดเจนเพื่อทำให้รู้สึกถึงเพลงเต้นรำ

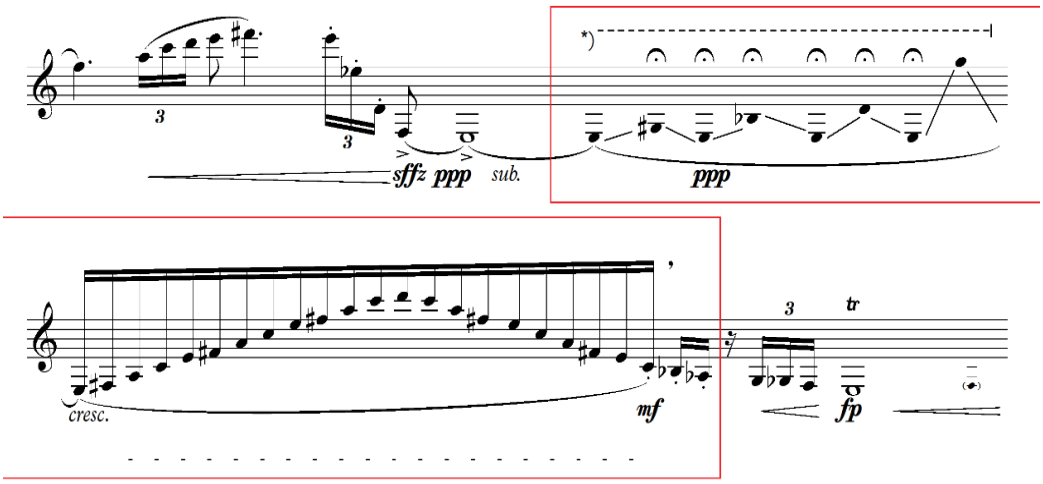
ตัวอย่างที่ 5.78 Fantasie, Jörg Widmann การบรรเลงโน้ตสะบัดเพื่อสร้างชีพจรจังหวะเต้นรำ



จากตัวอย่างที่ 5.80 โน้ตในเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) ผู้วิจัยบรรเลงเทคนิคการรูดเสียงโดยไล่บันไดเสียงโครมาติกด้วยความเร็วและความถี่ของโน้ตที่สม่ำเสมอต่อเนื่องไปจนถึงการไล่เสียงหลังจากโน้ตเขบ็ตสองชั้นพร้อมด้วยการค่อย ๆ ดังขึ้น ทีละน้อยไปจนถึงจุดที่ดังที่สุดในประโยค

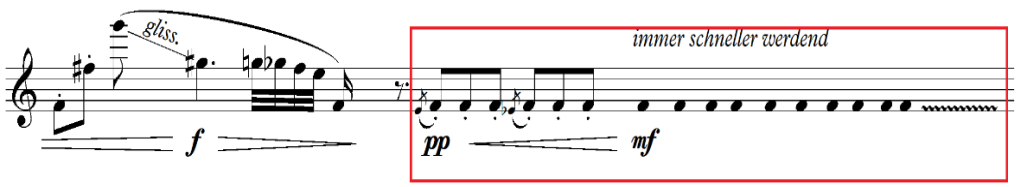
ตัวอย่างที่ 5.79 Fantasie, Jörg Widmann การไล่เสียงต่อเนื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



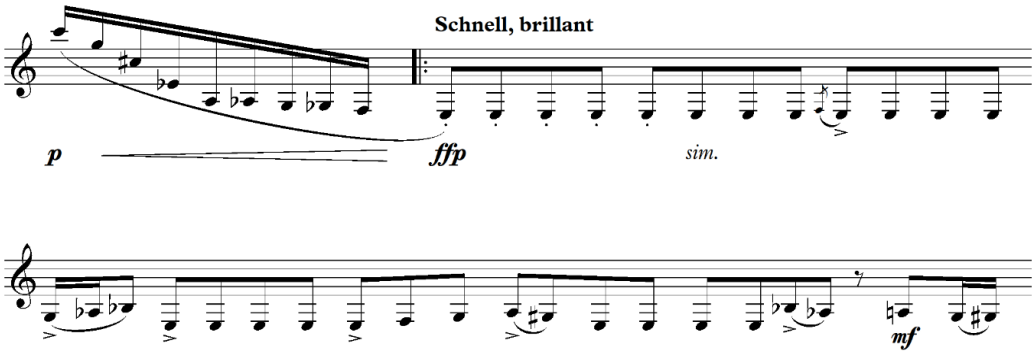
การเพิ่มความเร็วหรือการเพิ่มความถี่ของโน้ตเดิม (F) ผู้วิจัยใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อน (Double tongue) แทนการบังคับลิ้นเดี่ยว (Single tongue) ซึ่งเทคนิคการบังคับลิ้นซ้อนนั้นจะทำให้สามารถเพิ่มความเร็วและความถี่ของโน้ตได้มาก

ตัวอย่างที่ 5.80 Fantasie, Jörg Widmann การเพิ่มความถี่ในโน้ตตัวเดิม



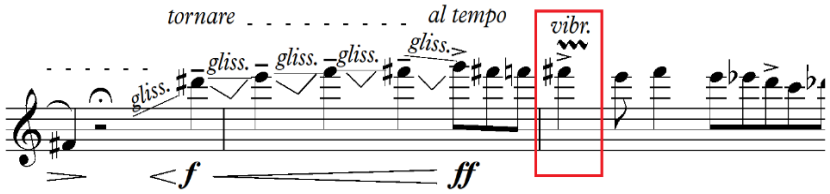
ในช่วงที่เข้าสู่จังหวะเร็ว ส่วนของโน้ตเขบ็ตสองชั้น ผู้วิจัยเริ่มเสียงโดยการใช้ลิ้นในการออกเสียง เนื่องจากต้องการให้รู้สึกถึงการเริ่มจากไม่มีอะไรเลย จากนั้นค่อย ๆ ดังขึ้นไปจนถึงโน้ตตัวแรกของจังหวะเร็วในความเข้มเสียง ***ff*** ที่ขับเคลื่อนไปข้างหน้าด้วยความดุดัน จุดที่มีโน้ตสะบัดและการเน้นหัวเสียง ผู้วิจัยใช้ความเร็วของลมมากกว่าใช้ลิ้นเพื่อให้การดำเนินทำนองขับเคลื่อนไปข้างหน้า ซึ่งหากใช้ความหนักของลิ้นมากจนเกินไปจะทำให้หัวเสียงแข็งกระด้างและเกิดความรู้สึกของแนวตั้ง

ตัวอย่างที่ 5.81 Fantasie, Jörg Widmann ช่วงจังหวะเร็วของบทเพลง



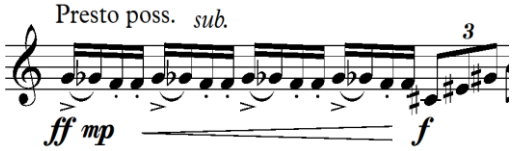
ช่วงที่บรรเลงเทคนิคการรูดเสียงประกอบกับโน้ตโครมาติกไปจนถึงโน้ต F# ที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้บรรเลงด้วยเทคนิคเสียงระรัว (Vibrato) ผู้วิจัยสร้างเสียงระรัวโดยจินตนาการถึงเสียงระรัวในสำเนียงดนตรีแจ๊ส โดยใช้วิธีการคลายสลับตึงริมฝีปากล่างกลับไปมาอย่างรวดเร็วเพื่อให้เสียงเพี้ยนต่ำและกลับมาเสียงเดิมสลับกัน คล้ายการพูดคำว่า “ทา-วา-วา...” อย่างรวดเร็ว การทำเช่นนี้จะได้เสียงระรัวที่มีความยืดหยุ่นในสำเนียงของดนตรีแจ๊ส

ตัวอย่างที่ 5.82 Fantasie, Jörg Widmann เทคนิคเสียงระรัว



ช่วงที่เร็วที่สุดของเพลงในกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงสลับกับ บังคับลิ้นต่อเนื่องกัน 2 เสียง ในจังหวะเร็วมากและต้องดังขึ้น ในส่วนของการบังคับลิ้นผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการบังคับลิ้นซ้อนเพื่อสร้างความคล่องตัวในการบรรเลงในจังหวะเร็วมาก หากใช้เทคนิคการบังคับลิ้นเดี่ยวจะทำให้ไม่สามารถบรรเลงให้หัวเสียงมีน้ำหนักเบาได้และส่งผลให้ความเร็วลดลง

ตัวอย่างที่ 5.83 Fantasie, Jörg Widmann ช่วงที่เร็วที่สุดในบทเพลง



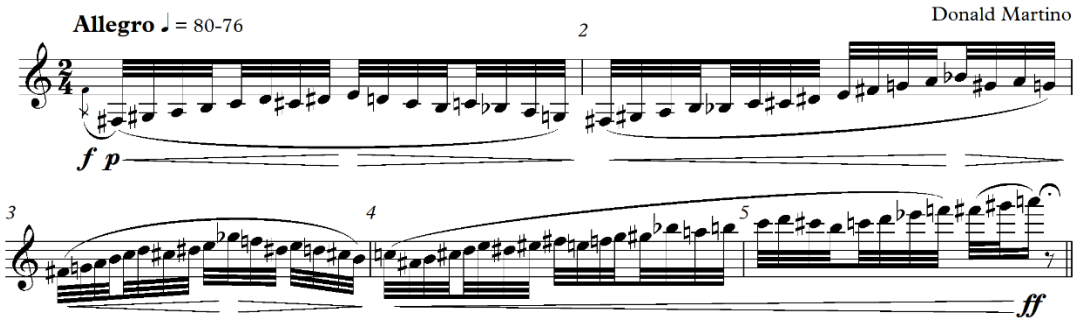
5.4 “A Set” for Solo Clarinet (ค.ศ. 1954) ประพันธ์โดย Donald Martino

5.4.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

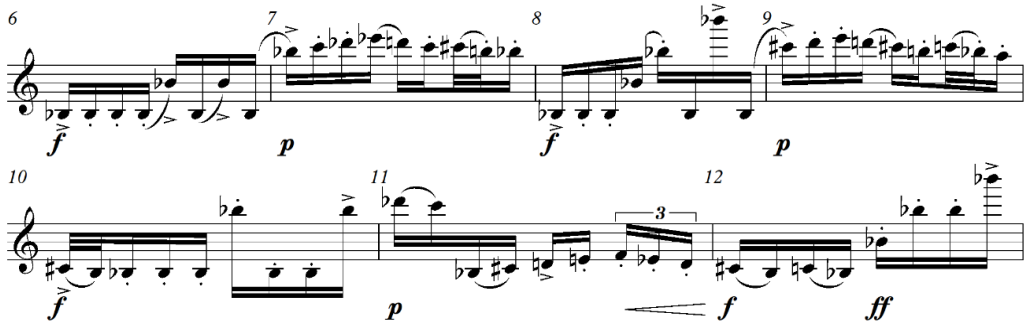
กระบวนที่ **1 Allegro**

เริ่มด้วยความเกรี้ยวกราดด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นในบันไดเสียงอ็อคตาโทนิก การวางทิศทางความเข้มเสียงให้ดังขึ้นและเบาลงโดยอยู่ในแนวทางเดียวกันกับทิศทางของการดำเนินของโน้ต ทำให้ช่วงบทนำของกระบวนมีพลังและพลิ้วไหวเหมือนดั่งกระแสพายุโหมกระหน่ำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

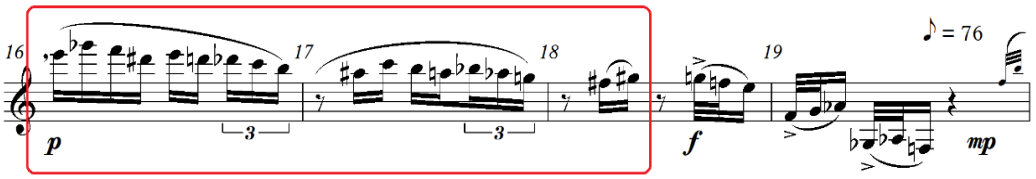
ตัวอย่างที่ 5.84 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 5 ช่วงบทนำอันเกรี้ยวกราด

เข้าสู่ช่วงทำนองหลักของบทเพลงที่ศูนย์กลางของเสียงอยู่ที่โน้ต Bb ประกอบด้วยทำนองรองในช่วงเสียงสูงในโน้ตโครมาติก ในลีลาของความกระฉับกระเฉงและมีชีวิตชีวา ซึ่งโน้ตโครมาติกผู้วิจัยตีความว่าเป็นอิทธิพลหรือสำเนียงของดนตรีแจ๊ส

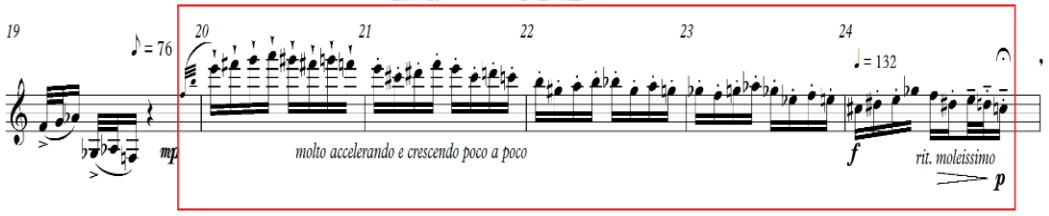
ตัวอย่างที่ 5.85 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 6 - 12 ทำนองหลัก

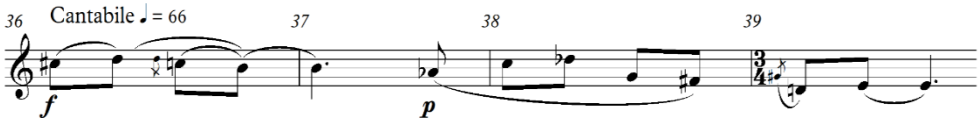


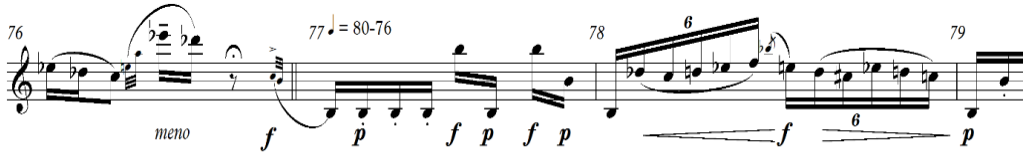
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 16 - 18 เป็นช่วงที่เปลี่ยนอารมณ์และลีลาของบทเพลงจากอารมณ์เกรี้ยวกราดในช่วงต้น เป็นอารมณ์อ่อนหวานในความเข้มเสียงเบา เพียงชั่วครู่จึงกลับมาที่อารมณ์ของความเกรี้ยวกราดโดยฉับพลันอีกครั้งในห้องที่ 18 - 19

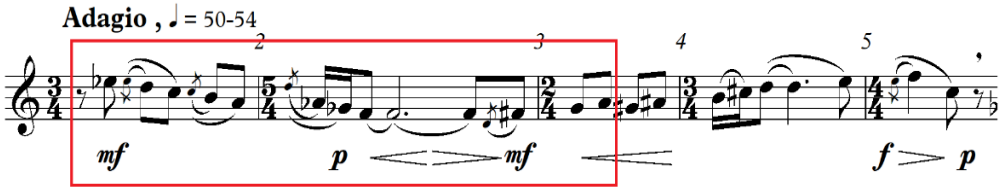
ตัวอย่างที่ 5.86 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 16 - 19

ในห้องที่ 20 - 24 เป็นช่วงที่ต้องใช้ทักษะในเรื่องของการบังคับลิ้นในเสียงสั้น อยู่ในช่วงเสียงสูง และเพิ่มความเร็ว ด้วยความสำคัญในเรื่องของดนตรีโดยในช่วงนี้คือการทำหน้าที่ช่วงพักของเพลงที่เชื่อมต่อไปยังทำนองต่อไป สิ่งสำคัญที่สุดในเรื่องของเทคนิคคือการใช้ลมเป็นหลักในการขับเคลื่อนความเร็วของการบังคับลิ้น และความคล่องตัวในการบรรเลงทุกเสียงให้ถูกต้องในตำแหน่งของเสียงแต่ละเสียงด้วยความแม่นยำ

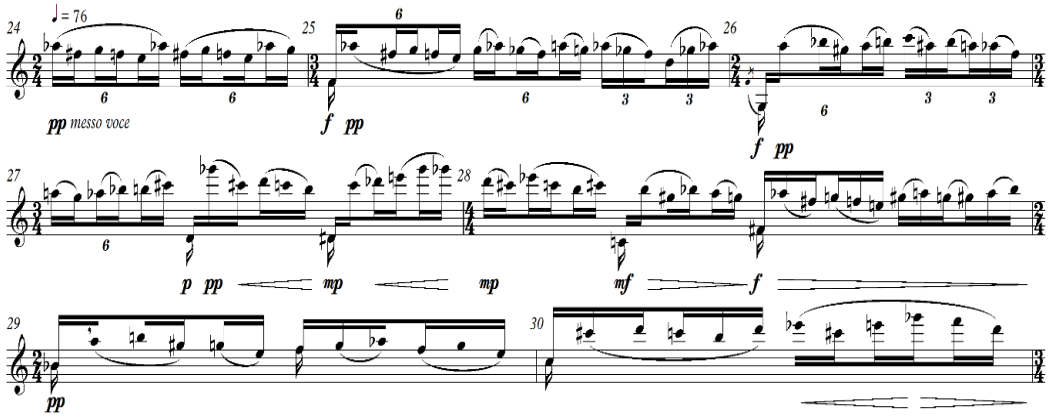
ตัวอย่างที่ 5.87 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 19 - 24

ช่วงกลางของกระบวนเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 36 เปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอด้วยทำนองที่ไพเราะจังหวะช้า มีการนำเทคนิคโน้ตสิบสองเสียงมาใช้ในการสร้างทำนอง แม้ว่าเป็นเพลงยุคใหม่แต่ทำนองในช่วงนี้เป็นทำนองที่ฟังติดหูและจำง่าย

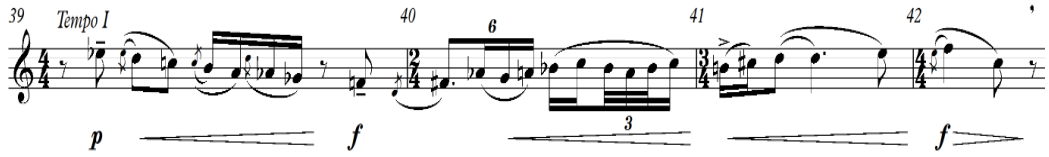
ตัวอย่างที่ 5.88 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 36 – 39
การใช้เทคนิคโน้ตสิบสองเสียง

บทเพลงได้เข้าสู่ความเกรี้ยวกราดอีกครั้งในช่วงท้ายด้วยการนำเสนอทำนองหลักจากต้นกระบวนอีกครั้งในห้องที่ 77 ด้วยความเข้มเสียงดัง ความถี่ของกลุ่มโน้ตที่เคลื่อนที่เร็วดั่งพายุไปจนจบกระบวนด้วยความดุดันและเฉียบขาด

ตัวอย่างที่ 5.89 “A Set”, Donald Martino ห้องที่ 76 - 79

กระบวนที่ **2 Adagio**

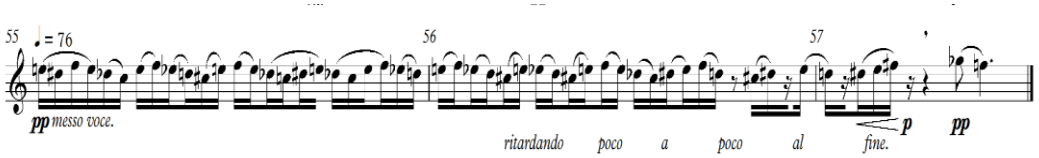
เริ่มต้นกระบวนด้วยทำนองเดิมคล้ายเป็นการแปรทำนองจากกระบวนที่ 1 ในจังหวะช้า ผู้ประพันธ์ยังคงใช้เทคนิคแถวโน้ตสิบสองตัวเช่นเดิม โดยตั้งแต่เริ่มกระบวนไปถึงห้องที่ 23 นั้นยังคงความรู้สึกคล้ายท่อนช้าในกระบวนที่ 1

ตัวอย่างที่ 5.90 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 5

บทเพลงเข้าสู่ช่วงที่มีจังหวะเร็วขึ้นทันทีและประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่หนาแน่นในความเข้มเสียงที่เบาบางเหมือนเสียงกระซิบทำให้เกิดความรู้สึกลึกลับชวนพิศวงต่างจากช่วงจังหวะที่รวดเร็วและเกรี้ยวกราดดั่งพายุของกระบวนที่ 1 โดยสิ้นเชิง

ตัวอย่างที่ 5.91 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 24 - 30

ช่วงท้ายของกระบวนห้องที่ 39 กลับเข้าสู่ช่วงจังหวะช้าของการแปรทำนองจากต้นกระบวน โดยการเพิ่มโน้ตประดับและการเปลี่ยนความเข้มของเสียงที่ชัดเจนยิ่งขึ้น จากที่มีช่วงจังหวะถึงสองช่วงทำให้ในกระบวนนี้เป็นกระบวนที่ยาวที่สุดของบทเพลงนี้

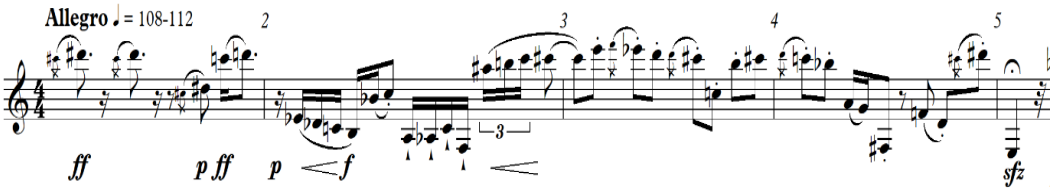
ตัวอย่างที่ 5.92 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 39 - 42

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก่อนจบกระบวนในห้องที่ 55 - 57 ผู้ประพันธ์ได้ใช้ลีลาการวิ่งของโน้ตโครมาติกเขบ็ตสองชั้นในความเข้มเสียงเบาและบาง จากนั้นหน่วงความเร็วให้ช้าลงเพื่อนำไปสู่ช่วงของการจบกระบวนด้วยความรู้สึกที่ลึกลับ

ตัวอย่างที่ 5.93 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 55 - 57

กระบวนที่ **3 Allegro**

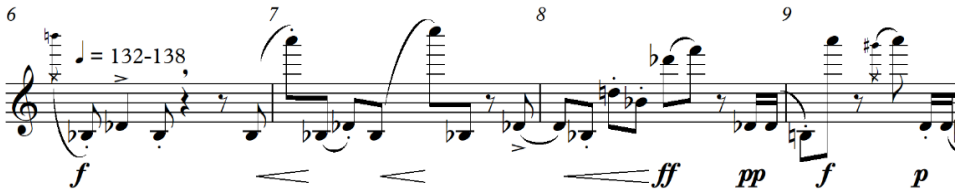
กระบวนนี้ได้แสดงเอกลักษณ์ในดนตรีแจ๊สและตัวตนของผู้ประพันธ์ซึ่งเป็นนักคลาริเน็ตแจ๊สอย่างชัดเจนที่สุด เริ่มต้นด้วยความตื่นตาของสำเนียงเพลงแจ๊สในระดับเสียงสูงในจังหวะที่รวดเร็ว การเน้นในจังหวะขัด และท่วงทำนองที่ไหลลื่น แสดงถึงความขี้เล่นซุกซน อาจเป็นเจตนาของผู้ประพันธ์ที่ต้องการผ่อนคลายความตึงเครียดจากสองกระบวนแรก

ตัวอย่างที่ 5.94 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 5



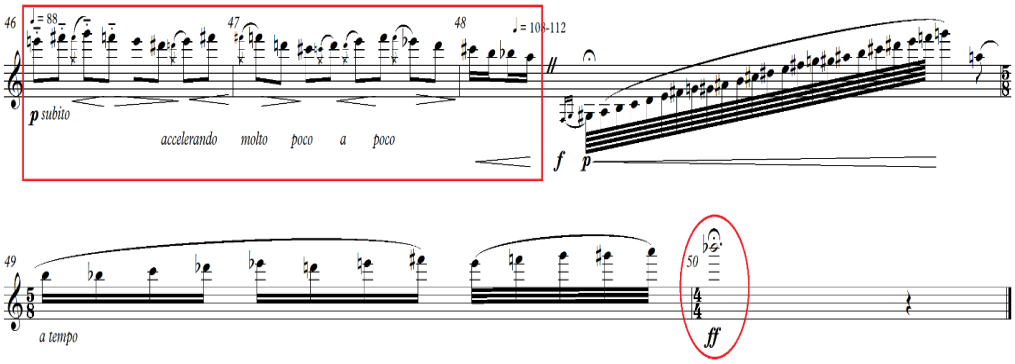
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การใช้เทคนิคข้ามเสียงที่มีขั้นคู่ห่างมากในกระบวนนี้แตกต่างจากกระบวนแรกด้วยการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงระหว่างขั้นคู่เสียงห่าง ทำให้เกิดสีสันที่แตกต่างและความยากในการควบคุมเสียงมากขึ้นอีกด้วยเนื่องจากเป็นการเชื่อมเสียงจากโน้ตประดับในจังหวะเร็ว

ตัวอย่างที่ 5.95 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 6 - 9

จากการศึกษาพบว่ากระบวนนี้ไม่มีความซับซ้อนในแง่ของจังหวะ แต่จุดที่น่าสนใจคือการเปลี่ยนความเร็วของจังหวะและการหน่วงจังหวะช่วงสั้น ๆ ในแต่ละช่วงทำให้บทเพลงในกระบวนนี้มีสีสันที่แปลกใหม่

ความน่าสนใจในช่วงสุดท้ายของกระบวนคือการนำเอาโมทีฟจากกระบวนแรกมาใช้แต่แปลงสำเนียงด้วยเครื่องหมายและความเข้มเสียงที่แตกต่างกัน นำไปสู่การจบกระบวนอย่างสมบูรณ์ด้วยโน้ต Bb ในช่วงเสียงสูงซึ่งเป็นโน้ตหลักเหมือนในกระบวนแรก

ตัวอย่างที่ 5.96 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 46 - 50



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

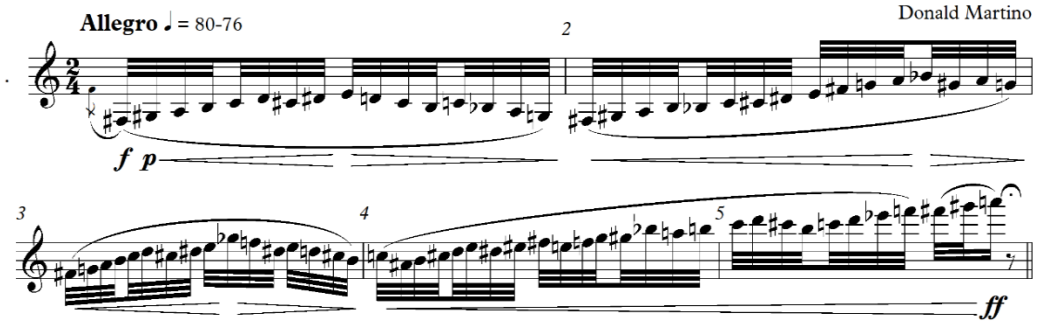
5.4.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง

กระบวนที่ **1 Allegro**

ช่วงเริ่มของบทเพลงผู้วิจัยวิเคราะห์เทคนิคของการบรรเลงเป็น 2 เรื่องคือ เรื่องของการควบคุมความชัดเจนของโน้ตที่วิ่งอย่างรวดเร็ว และเรื่องของการควบคุมลมเพื่อสร้างการเพิ่มลดของความเข้มเสียงให้ชัดเจน ในเรื่องของการควบคุมความชัดเจนของโน้ตที่วิ่งอย่างรวดเร็วนั้นผู้วิจัยใช้วิธีการฝึกซ้อมกับเครื่องกำหนดจังหวะ (Metronome) เพื่อให้โน้ตแต่ละตัวมีความชัดเจนในเรื่องของเสียงและความเที่ยงตรงของจังหวะ เนื่องจากลักษณะของการไล่โน้ตในบันไดเสียงอ็อคตาโทนิกซึ่งไม่ใช่ลักษณะของบันไดเสียงปกติ ทำให้ระบบของนิ้วมีความซับซ้อนและยากขึ้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้วิจัยให้ความสำคัญ เหตุผลอีกประการคือด้วยเป็นการเริ่มต้นของบทเพลงจึงควรบรรเลงให้มีความ

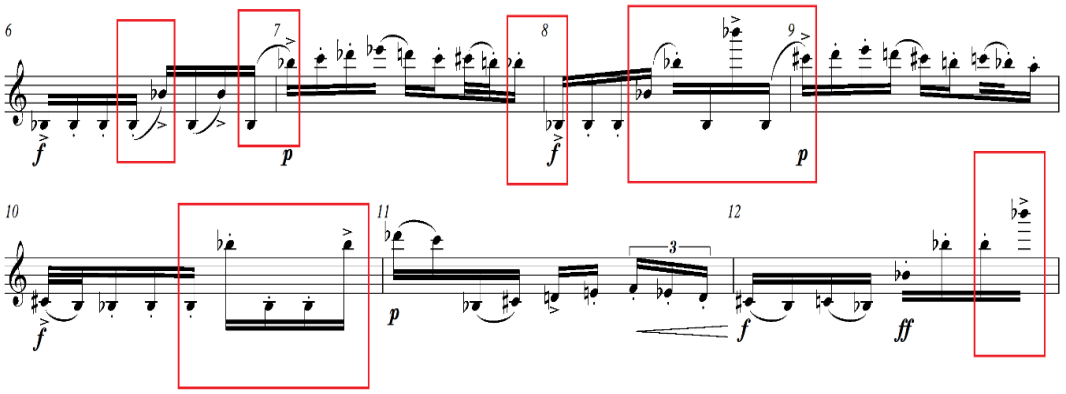
สมบูรณ์ครบถ้วน ในเรื่องของการควบคุมลมเพื่อสร้างความแตกต่างของระดับความเข้มเสียงนั้นเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญเช่นกัน เนื่องจากการสร้างความเปลี่ยนแปลงของความเข้มเสียงที่ชัดเจนเป็นสิ่งสำคัญของบทเพลงบรรเลงเดี่ยว เพราะจะทำให้สร้างสีสันของเสียงได้อย่างหลากหลาย

ตัวอย่างที่ 5.97 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 5

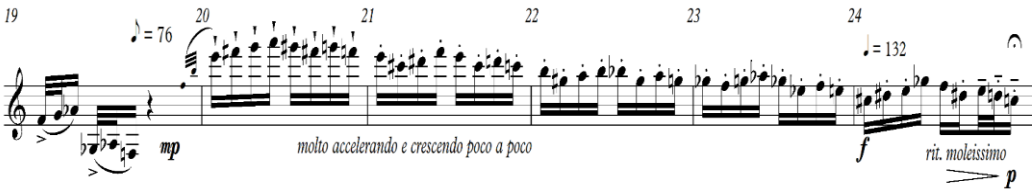


เทคนิคที่มีความยากและน่าสนใจในกระบวนนี้คือเทคนิคการกระโดดข้ามขั้นคู่เสียงที่กว้างมาก เทคนิคนี้เป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้บทเพลงมีความยากอยู่ในระดับสูง เนื่องจากในแต่ละช่วงเสียงของคลาริเน็ต มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงในเรื่องของสีสันของเสียงและวิธีการออกเสียง การเปลี่ยนระดับเสียงในจังหวะที่รวดเร็วนั้นถือเป็นเรื่องที่ยากของคลาริเน็ตแต่มีความเป็นไปได้เนื่องจากคลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีที่มีความยืดหยุ่นในการเชื่อมเสียง หากฝึกฝนอย่างใจเย็นและถูกวิธีจะทำให้สามารถบรรเลงเทคนิคนี้ได้อย่างคล่องแคล่ว ผู้วิจัยใช้วิธีการฝึกในจังหวะช้าโดยลากเสียงยาวในขณะเปลี่ยนเสียงพยายามจำความรู้สึกในตำแหน่งของเสียงจากนั้นเมื่อสามารถเปลี่ยนเสียงได้ในจังหวะช้าและจึงค่อย ๆ เพิ่มความเร็วของจังหวะ

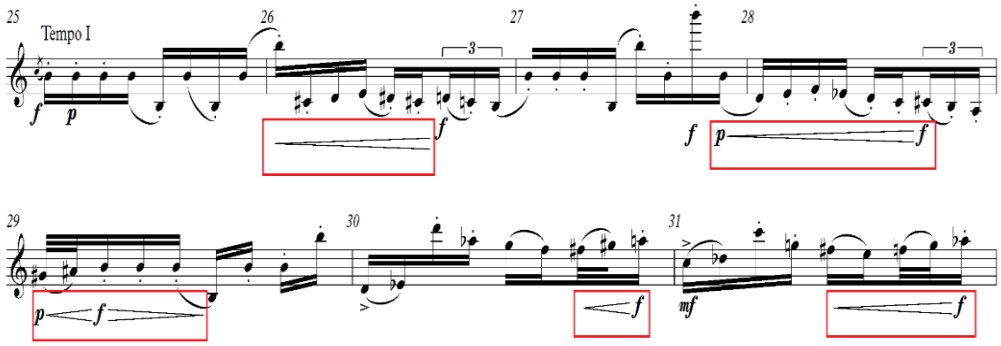
ตัวอย่างที่ 5.98 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 6 - 12
เทคนิคการกระโดดข้ามขั้นคู่เสียงกว้าง



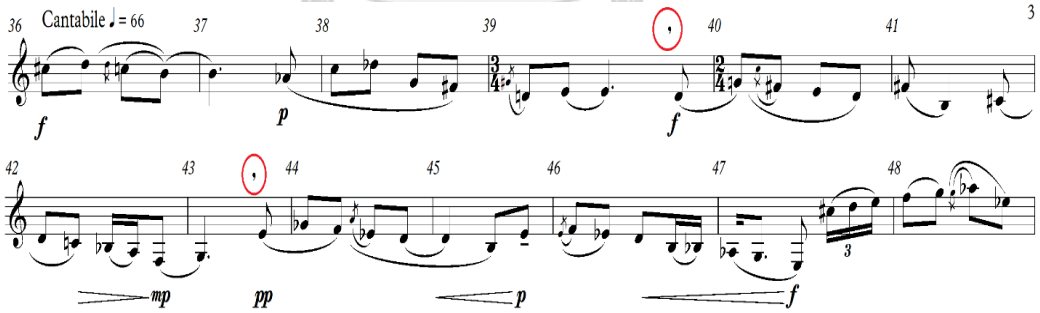
ห้องที่ 20 - 24 ใช้เทคนิคเสียงสั้นในโน้ตเขบ็ตสองชั้นโดยเร่งความเร็วขึ้น ผู้วิจัยคำนึงถึงการแบ่งความสั้นของตัวโน้ตจากเครื่องหมายเสียงสั้นและเครื่องหมายเสียงสั้นมากให้ชัดเจน โดยในห้องที่ 20 โน้ตทุกตัวถูกกำหนดอยู่ในเครื่องหมายเสียงสั้นมาก ผู้วิจัยออกเสียงสั้นมากโดยวิธีการใช้ลิ้นอุดเพื่อทำให้หางเสียงหยุดสนิท ส่วนในเครื่องหมายเสียงสั้นนั้นผู้วิจัยไม่ได้ใช้ลิ้นอุดหางเสียงโดยบรรเลงเสียงสั้นตามปกติ

ตัวอย่างที่ 5.99 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 19 - 24

ห้องที่ 25 คือทำนองหลักที่กลับมาอีกครั้งในลักษณะของการประดับทำนองด้วยโน้ตโครมาติกและการเพิ่มลดความเข้มเสียง ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการเพิ่มลดความเข้มเสียงในทุกจุด เพราะจะทำให้เกิดความชัดเจนในทิศทางของทำนองและสีสันของเสียงที่เปลี่ยนไปจากทำนองหลักในช่วงต้นของกระบวน

ตัวอย่างที่ 5.100 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ห้องที่ 1 ห้องที่ 25 - 31

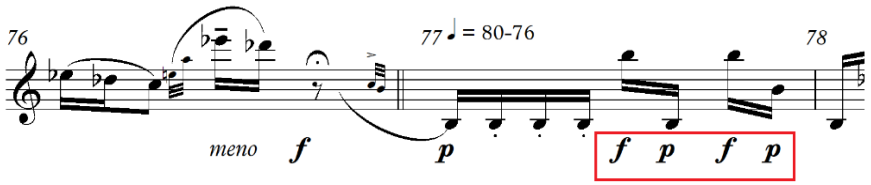


เข้าสู่ห้องที่ 36 ความเร็วของจังหวะเปลี่ยนเป็นช้าในลีลาของเสียงร้อง ต่างจากช่วงต้นที่อยู่ในจังหวะเร็วมีความคล่องตัว กระฉับกระเฉง ผู้วิจัยต้องการสร้างความรู้สึกและสีสันที่แตกต่างจากช่วงแรกโดยการบรรเลงเต็มค่าโน้ตในความเข้มเสียง *f* และบรรเลงอย่างเบาบางทันทีในความเข้มเสียง *p* และมีความยืดหยุ่นของจังหวะในจุดที่มีเครื่องหมายหายใจเพื่อสร้างการเคลื่อนไหวที่ผ่อนคลายและยืดหยุ่นมากกว่าในช่วงต้นกระบวน

ตัวอย่างที่ 5.101 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 36 - 48

เทคนิคที่มีความยากในการควบคุมเสียงอีกเทคนิคหนึ่งการเปลี่ยนความเข้มเสียงโดยฉับพลันในขั้นคู่กว้าง ซึ่งมีความยากในการควบคุมเสียงเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมในจังหวะช้าและใจเย็นเพื่อหาตำแหน่งของรูปปาก ลม ในการสร้างเสียงและความเข้มเสียงแต่ละเสียง จากนั้นจึงฝึกฝนให้แม่นยำในจังหวะที่เร็วขึ้น

ตัวอย่างที่ 5.102 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 1 ห้องที่ 76 - 77

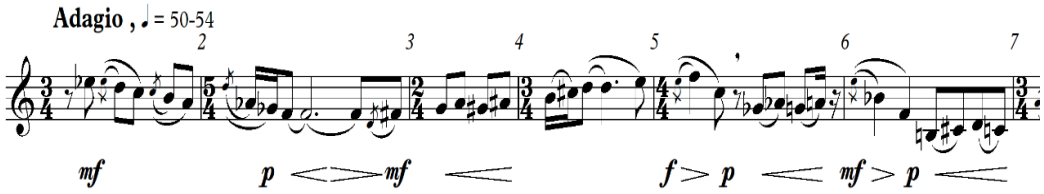
การเปลี่ยนความเข้มเสียงโดยฉับพลันในขั้นคู่กว้าง



กระบวนที่ 2 Adagio

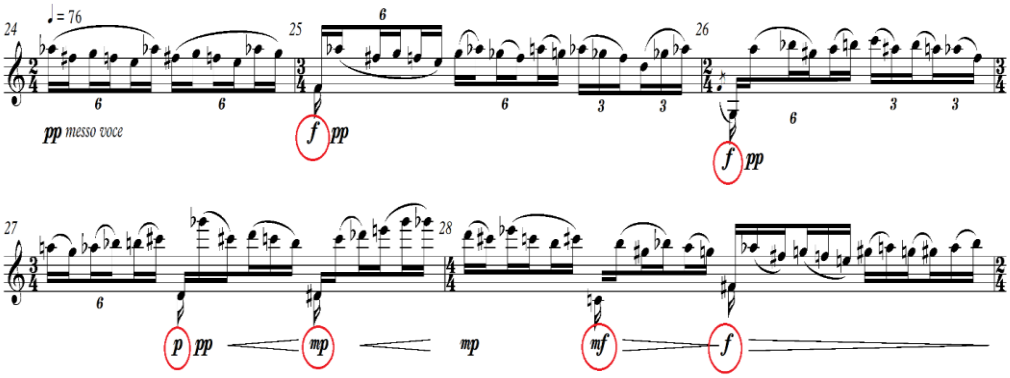
เริ่มกระบวนที่สองโดยการนำทำนองจากกระบวนแรกมานำเสนออีกครั้ง สิ่งที่ผู้วิจัยเป็นกังวลเกี่ยวกับการนำเสนอทำนองเดิมคือทำให้ไม่น่าสนใจหรือทำให้ผู้ฟังเบื่อจากสิ่งเดิม ผู้วิจัยจึงเลือกบรรเลงในแนวทางใหม่โดยเน้นในรายละเอียดที่แตกต่างเช่นในเรื่องของโน้ตประดับ หรือโน้ตที่เพิ่มเข้ามาด้วยการเน้นหรือสร้างสีสันให้เกิดความโดดเด่นแก่โน้ตหรือโมทีฟนั้น ๆ อีกทั้งในเรื่องของความเข้มเสียง ผู้วิจัยทำให้ชัดเจนยิ่งขึ้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงความตั้งใจในการนำเสนอสิ่งที่เหมือนเดิม แต่มีความแตกต่างจากการนำเสนอครั้งแรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.103 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 6

เข้าสู่ช่วงเร็วในความรู้สึกถึงเสียงกระซิบที่แผ่วเบา ผู้วิจัยลดความความเร็วของลมเพื่อให้เสียงเกิดความพร่าและรู้สึกถึงเสียงกระซิบ จากนั้นในจุดที่ความเข้มเสียงดังขึ้นโดยฉับพลันคือจุดที่สร้าง

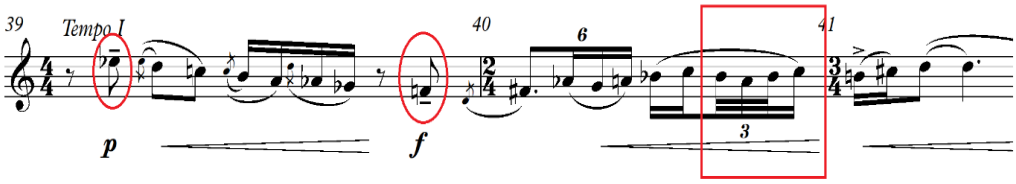
ความน่าสนใจในกระบวนนี้ ผู้วิจัยต้องฝึกฝนการควบคุมเสียงในช่วงเสียงที่ต่ำลงมากกว่าช่วงคู่แปด พร้อมทั้งเพิ่มความเข้มเสียงทันทีหลังจากนั้นกลับไปบรรเลงในความเข้มเสียงดีเบาและบาง ปัจจัยหลักที่ทำให้เกิดความยากในจุดนี้คือความเร็วของโน้ตเขบ็ตสองชั้นหกพยางค์ที่ต้องมีความแม่นยำเป็นอย่างมากในการเปลี่ยนระดับเสียงและเปลี่ยนระดับความเข้มเสียง

ตัวอย่างที่ 5.104 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 24 - 28



การกลับมาของทำนองเดิมจากต้นกระบวนแต่มีความแตกต่างในเรื่องของการเพิ่มจุดที่น่าสนใจของประโยคเพลง คือการใส่เครื่องหมายหน่วง (Tenuto) เพื่อแสดงถึงการเล่าเรื่องเดิมแต่เปี่ยมด้วยอารมณ์และความรู้สึกที่เพิ่มขึ้น ในห้องที่ 39 ผู้วิจัยให้ความสำคัญต่อโน้ตที่มีเครื่องหมายหน่วงนี้ และโน้ตเขบ็ตสามชั้นสามพยางค์ในห้องที่ 40 แสดงถึงการประดับประดาทำนองเดิมให้น่าสนใจยิ่งขึ้น เนื่องจากจุดนี้คือโน้ตในช่วงเสียงคอของคลาริเน็ต ซึ่งโดยธรรมชาติเป็นเสียงบอดที่มีความพร่าไม่ชัดเจนและมีเสียงลมแทรก ผู้วิจัยจึงบรรเลงจุดนี้ให้มีเนื้อเสียงที่ชัดเจนโดยการเพิ่มความเร็วของลมและทำให้ลมไม่กระจายโดยการควบคุมรูปปากให้อยู่ในลักษณะคล้ายการผิวปาก เพื่อกำหนดขนาดของลม

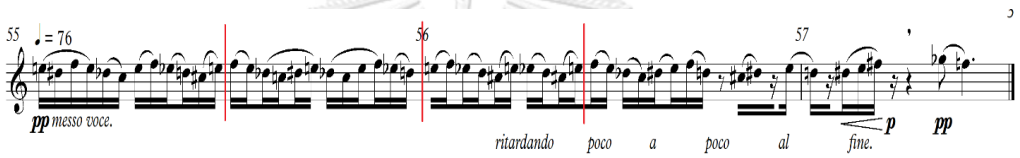
ตัวอย่างที่ 5.105 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 39 - 40



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

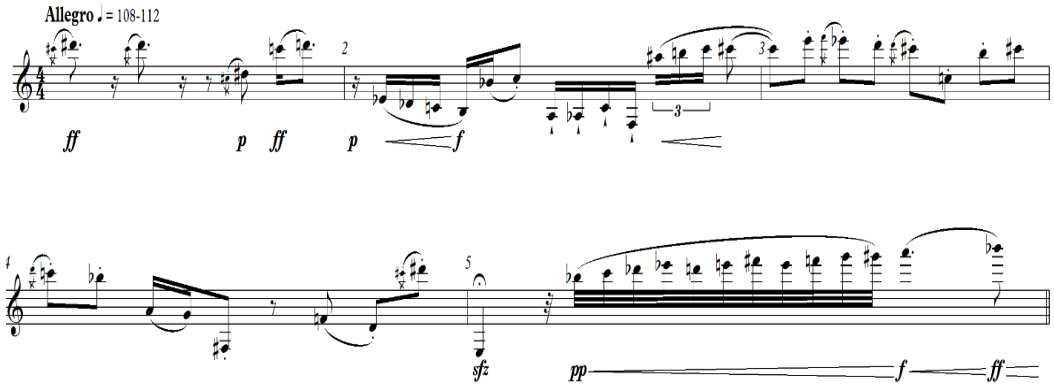
ในกระบวนที่ 2 นี้ถือเป็นช่วงพักของบทเพลงที่จะไม่มีความหนักหน่วงและเกรี้ยวกราดเหมือนกระบวนที่ 1 และกระบวนที่ 3 ผู้วิจัยจัดการกับความเข้มและสีสันของเสียงให้แตกต่างจากทั้งสองกระบวน เพื่อเพิ่มอรรถรสให้กับผู้ฟัง

ห้องที่ 55 - 57 คือช่วงที่กลับมาสู่ความน่าพิศวงอีกครั้งก่อนจบกระบวน ปัญหาในช่วงนี้คือการบรรเลงโน้ตที่ซ้ำไปซ้ำมาในเสียงใกล้กันอาจทำให้ยากต่อการจำหรือมีความเสี่ยงในการบรรเลงผิดสูง ผู้วิจัยใช้วิธีการวางแผนโดยแบ่งกลุ่มประโยคตามตัวอย่างประกอบและฝึกซ้อมโดยอาศัยการจำเป็นกลุ่มประโยค

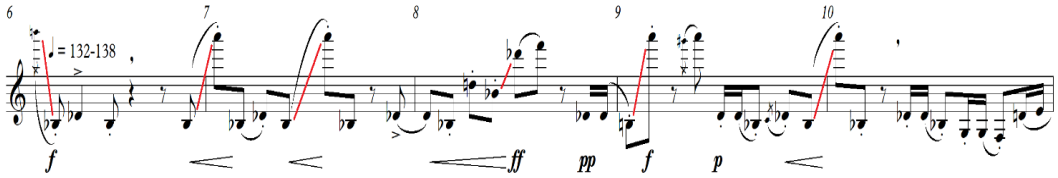
ตัวอย่างที่ 5.106 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 2 ห้องที่ 55 - 57

กระบวนที่ **3 Allegro**

ช่วงเริ่มของกระบวนห้องที่ 1 - 5 เปิดกระบวนด้วยความดุดันในโน้ตช่วงเสียงสูง ในห้องที่ 1 โน้ตประดับคือวัตถุดิบที่แสดงถึงตัวตนของผู้ประพันธ์คือกลิ่นอายของดนตรีแจ๊ส ผู้วิจัยบรรเลงโน้ตประดับโดยวิธีการยืดหยุ่นคล้ายการโหนเสียงในดนตรีแจ๊ส เพื่อส่งไปยังในโน้ตหลักที่ความเข้มเสียง ***ff*** สร้างความตื่นตาตื่นใจเนื่องจากกระบวนที่ 3 นั้นดำเนินต่อมาจากเสียงกระซิบในกระบวนที่ 2 ในการบรรเลงโน้ตที่มีโน้ตประดับทุกครั้งในกระบวนนี้ผู้วิจัยจะเน้นในโน้ตหลัก สิ่งสำคัญอีกประการในการสร้างสีสันของกระบวนนี้คือเรื่องของการควบคุมและการเปลี่ยนแปลงความเข้มเสียงเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ ยกตัวอย่างในห้องที่ 1 จังหวะยกที่ 3 เปลี่ยนเป็นความเข้มเสียงระดับ ***p*** อย่างรวดเร็วจากจังหวะที่ 2 ที่มีระดับความเข้มเสียงที่ ***ff*** จากนั้นในจังหวะที่ 4 เปลี่ยนความเข้มเสียงเป็น ***ff*** ในทันที จุดนี้ผู้วิจัยให้ความสำคัญมาก แต่สิ่งที่ต้องระวังเมื่ออยู่ในระดับความเข้มเสียงที่ดังโดยฉับพลันคือการออกเสียงหรือการใช้ลิ้นออกเสียงที่ต้องไม่หนักจนเกินไปจะเกิดปัญหาหัวเสียงกระแทกรุนแรงไม่น่าฟัง

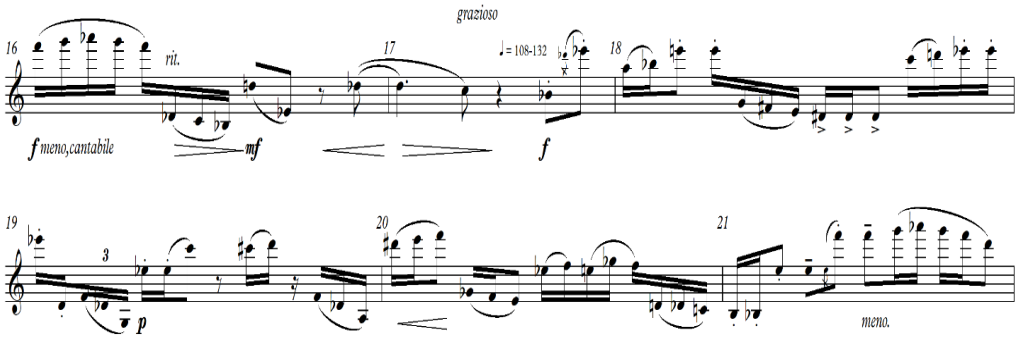
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.107 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 - 5

ห้องที่ 6 - 10 เทคนิคสำคัญที่ผู้ประพันธ์ใช้ค่อนข้างบ่อยครั้งคือเทคนิคการข้ามขั้นคู่เสียงกว้างมาก ซึ่งผู้วิจัยได้ให้ความระมัดระวังและพยายามฝึกฝนเพื่อบรรเลงเทคนิคนี้อย่างแม่นยำที่สุด ในกระบวนนี้เป็นกระบวนสุดท้ายที่แสดงถึงความเป็นดนตรีแจ๊สมากที่สุด ซึ่งปัจจัยที่ทำให้เกิดกลิ่นอายของดนตรีแจ๊สคือการเน้นหรือการให้ความสำคัญในจังหวะขัด ผู้วิจัยบรรเลงในกระจังหวะขัดด้วยการเน้นอย่างมีพลังแต่นุ่มนวลยืดหยุ่น กล่าวคือการเน้นหัวเสียงให้คมชัดในขณะที่ปล่อยหางเสียงให้เป็นอิสระไม่สนับสนุนลมเพื่อให้หางเสียงมีเนื้อเสียงเต็มเท่ากับหัวเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

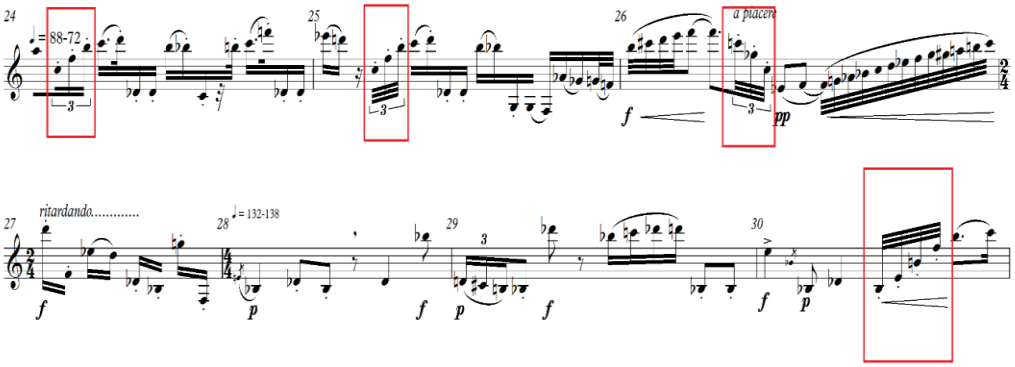
ตัวอย่างที่ 5.108 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 6 - 10

ห้องที่ 17 - 21 หลังจากช่วงแรกที่มีความดุดันและเต็มไปด้วยพลัง เข้าสู่ในช่วงกลางของกระบวนตั้งแต่ห้องที่ 17 ได้ปรับอารมณ์จากเข้มให้เบาบางลงและรู้สึกผ่อนคลายแต่ยังมีความคล่องตัว นอกจากการปรับเสียงให้มีลักษณะบางลงแล้ว ผู้วิจัยปรับการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ให้มีน้ำหนักเบาลงจากช่วงแรก เพื่อให้ผู้ฟังไม่รู้สึกตึงเครียดในกระบวนนี้จนเกินไป

ตัวอย่างที่ 5.109 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 16 - 21

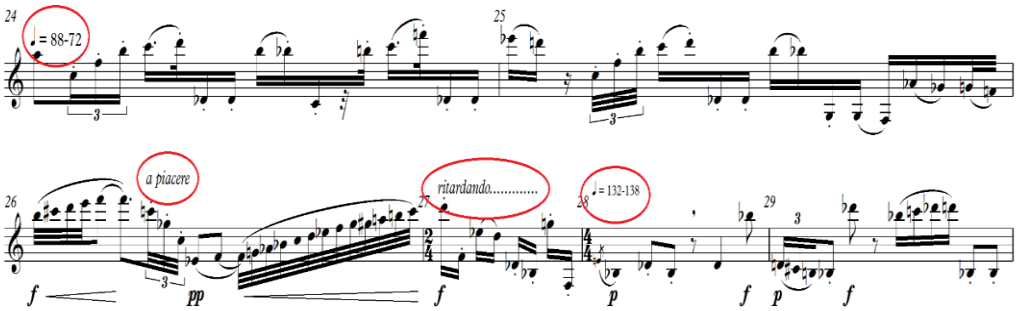


ห้องที่ 24 - 26 จุดนี้มีความยากในเรื่องของเทคนิคการบังคับลิ้นโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์และโน้ตเขบ็ตสี่ชั้น ในอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 88 - 92 ถือเป็นเทคนิคที่ยากในการควบคุมบังคับลิ้น ผู้วิจัยเลือกใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อน (Double tongue) โดยใช้ลิ้นตามตัวอย่างในห้องที่ 24 จังหวะที่ 1 (โน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ C-F-B) ในรูปแบบการออกเสียง ‘K-T-K’ เมื่อออกเสียง ‘K’

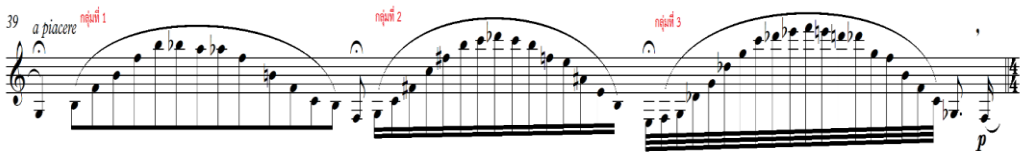
คือการใช้ลำคอในการออกเสียง และเมื่อออกเสียง ‘T’ คือการใช้ลิ้นในการออกเสียง ซึ่งเทคนิคนี้มีทั้งในห้องที่ 24 25 และ 26

ตัวอย่างที่ 5.110 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 24 - 30

เทคนิคที่น่าสนใจในกระบวนนี้ที่ช่วยในเรื่องของจินตนาการและการแบ่งอารมณ์ในเพลงอย่างชัดเจนคือ เทคนิคการยืดหยุ่นความเร็วและปรับเปลี่ยนความเร็วตลอดทั้งกระบวนที่ทำให้บทเพลงดูมีชีวิตและทำให้ผู้ฟังมีความรู้สึกจับต้องได้มากขึ้น ผู้วิจัยให้ความสำคัญในการปฏิบัติตามการควบคุมลักษณะเสียงอย่างเคร่งครัด แต่ด้วยความยืดหยุ่นและความอิสระในการปรับเปลี่ยนจังหวะในเพลง จึงทำให้ในการแสดงแต่ละครั้งไม่เหมือนกัน ข้อดีคือทำการแสดงมีความรู้สึกใหม่อยู่เสมอ เพราะมีช่องว่างให้ผู้บรรเลงได้ใส่จินตนาการเข้าไปอย่างมากมายหลากหลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.111 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 24 - 29

ห้องที่ 39 ช่วงท้ายกระบวนในเครื่องหมายกำหนดว่าขึ้นอยู่กับผู้เล่น (Piacere) ด้วยการไล่ของกลุ่มโน้ตขั้นคู่สามเสียง (Tritone) ทั้งหมด 3 กลุ่ม ผู้วิจัยใช้เทคนิคการแบ่งกลุ่มโน้ตดังนี้ กลุ่มที่ 1 บรรเลงตามค่าโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น กลุ่มที่ 2 บรรเลงในอัตราส่วนจังหวะเท่าเดิมในความรู้สึกของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ และกลุ่มที่ 3 บรรเลงในอัตราส่วนจังหวะเท่าเดิมในความรู้สึกของโน้ตเขบ็ตสองชั้นหรือกลุ่มละสี่พยางค์ ผู้วิจัยบรรเลงโดยใช้แนวคิดจากพื้นฐานของอัตราส่วนจังหวะเท่าเดิมจากนั้นจึงเร็วขึ้นทีละน้อย จากการทดลองฝึกฝนเทคนิคนี้ทำให้เกิดความแม่นยำในการบรรเลงโน้ตแต่ละตัวและฟังดูสมดุลในอัตราส่วนของจังหวะ

ตัวอย่างที่ 5.112 “A Set”, Donald Martino กระบวนที่ 3 ห้องที่ 39



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
บทวิเคราะห์และอรรถาธิบายการแสดงคลาริเน็ตครั้งที่ 3
ในบทเพลงสำหรับคลาริเน็ตที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย

ผลงานประพันธ์เพลงคลาสสิกสำหรับคลาริเน็ตล้วนมีอยู่มากมายครอบคลุมทุกยุคสมัย หลากหลายบทเพลงจากนักประพันธ์เพลงชื่อก้องล้วนเป็นผลงานอันทรงคุณค่าทางศิลป์ที่ถูกจารึกไว้ สำหรับนักประพันธ์เพลงชาวไทยนั้นมีหลายคนที่สรรค์สร้างผลงานทั้งบทเพลงเดี่ยวคลาริเน็ตและบทเพลงเชมเบอร์สำหรับคลาริเน็ตและกลุ่มเครื่องดนตรีชนิดอื่น แต่ไม่ได้ถูกบันทึกหรือจารึกไว้ในเชิงวิชาการเพื่อให้เกิดประโยชน์ทางด้านวิชาการ ผู้วิจัยจึงเกิดความเป็นกังวลว่าผลงานที่มีคุณค่าของนักประพันธ์เพลงชาวไทยหลายผลงานจะลบเลือนหายไปตามกาลเวลา เป็นเรื่องที่น่าเสียดายอย่างยิ่ง หากไม่มีใครที่ช่วยบันทึกหรือเผยแพร่ผลงานเหล่านี้ในเชิงวิชาการให้เป็นที่ประจักษ์ในประเทศไทยและนานาชาติ

ด้วยสาเหตุดังที่กล่าวมาข้างต้นจึงเป็นแรงผลักดันให้ผู้วิจัยตัดสินใจคัดเลือกผลงานการประพันธ์เพลงของนักประพันธ์เพลงชาวไทยชื่อดังและนักประพันธ์เพลงชาวไทยสายเลือดใหม่มาแสดงต่อสาธารณะและเข้ากระบวนการวิเคราะห์เชิงวิชาการในวิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิตชิ้นนี้ ซึ่งบทเพลงสำหรับคลาริเน็ตจากนักประพันธ์เพลงชาวไทยที่ผู้วิจัยเลือกมาแสดงมีทั้งสิ้น 3 บทเพลง ดังนี้

1) Illusion of Tri ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

2) Trio V for Clarinet Viola and Piano ประพันธ์โดย สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร

3) Solo in Bb Clarinet with Clarinet Ensemble ประพันธ์โดย ชลวิทย์ บุญจันทร์

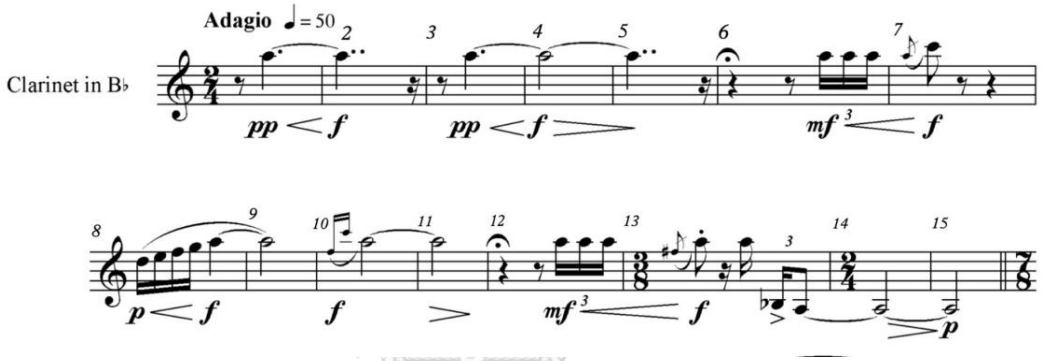
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6.1 Illusion of Tri for Solo Clarinet in Bb ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

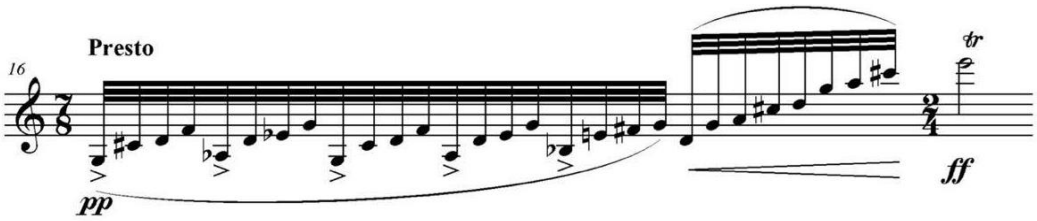
6.1.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

บทเพลงสำหรับเดี่ยวคลาริเน็ตนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์อิสระ ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากท่วงทำนองของเพลงไทย ด้วยเหตุนี้จึงปรากฏทำนองอันไพเราะของสำเนียงดนตรีไทยในทุกช่วง ช่วง

เริ่มของกระบวนเปิดตัวด้วยโน้ต A ที่เริ่มต้นด้วยความเข้มเสียงเบามากและดังขึ้นไปจนถึงความเข้มเสียงที่ดัง และปรากฏอีกครั้งในห้องที่ 3 โดยเพิ่มความยาวของค่าโน้ตและลดความเข้มเสียงลงในตอนท้าย เทคนิคการประพันธ์เช่นนี้ทำให้จินตนาการได้ถึงประโยคถามตอบในเพลงด้วยการใช้โน้ต A เพียงตัวเดียว

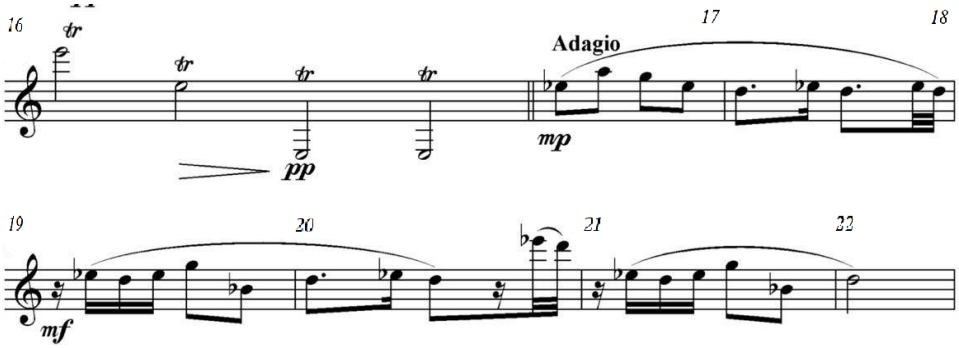
ตัวอย่างที่ 6.1 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 1 - 15

จากช่วงเริ่มของบทเพลงเข้าสู่ห้องที่ 16 ในอัตราความเร็ว Presto ด้วยความถี่ของโน้ตเขบ็ตสามชั้นในเครื่องหมายประจำจังหวะ 7/8 ทำให้บทเพลงมีชีวิตชีวาขึ้นทันทีทันใด อีกทั้งการเพิ่มความเข้มเสียงไปถึงระดับ ***ff*** ทำให้อารมณ์ของบทเพลงมีความเร่าร้อนและน่าสนใจยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 6.2 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 16



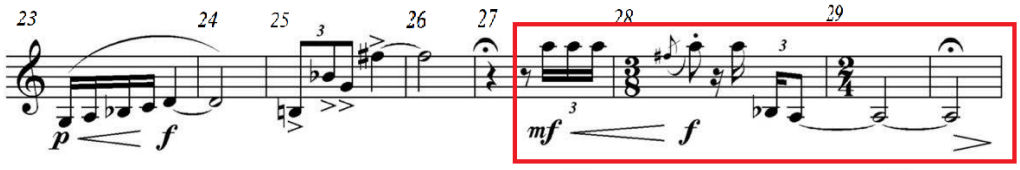
เข้าสู่ห้องที่ 17 ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอทำนองที่มีสำเนียงไทยอันไพเราะซึ่งผู้วิจัยจินตนาการได้ถึงเสียงของระนาดทุ้มที่มีความรู้สึกที่สงบและนุ่มลึก

ตัวอย่างที่ 6.3 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 17-22



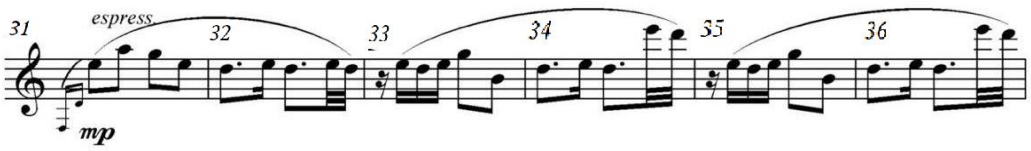
ทำนองในห้องที่ 27 คือทำนองที่ปรากฏตั้งแต่เริ่มต้นบทเพลง คล้ายประโยคคำพูดกึ่งร้องในลักษณะของการขับร้องเจรจา (Recitativo)

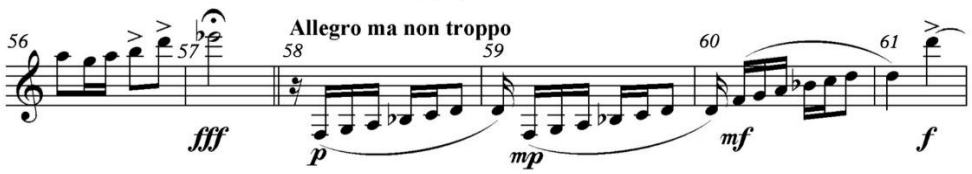
ตัวอย่างที่ 6.4 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 23 - 29



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

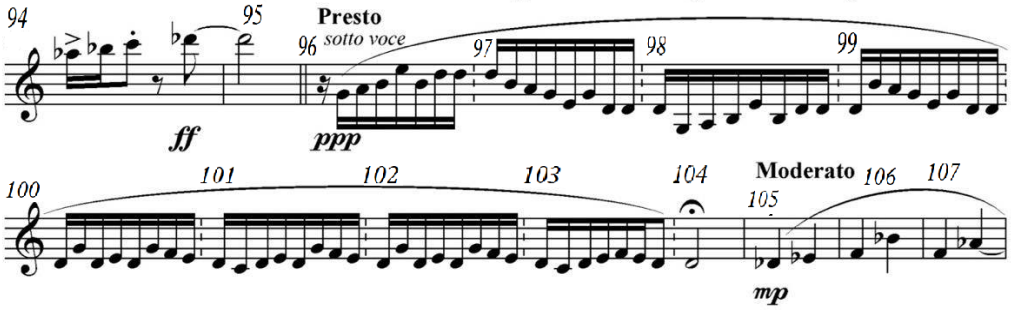
ห้องที่ 31 ผู้ประพันธ์นำทำนองเดิมจากห้องที่ 17 กลับมานำเสนออีกครั้งให้รูปแบบของการเพิ่มขั้นคู่เสียงให้สูงขึ้นจากเดิมครึ่งเสียง ทำให้รู้สึกถึงความมีชีวิตชีวา มีอารมณ์และความรู้สึกถึงท่วงทำนองมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 6.5 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 31 - 36

เข้าสู่ห้องที่ 58 ในอัตราจังหวะที่เร็วขึ้นและการเดินทำนองที่กระฉับกระเฉงของโน้ตเขบ็ตสองชั้นในเครื่องหมายเสียงสั้น ช่วงนี้เป็นช่วงที่เข้าสู่การดำเนินของบทเพลงต่อเนื่องต่างจากช่วงต้นเพลงที่นำเสนอประโยคเพลงสั้น ๆ และคั่นด้วยช่องว่างของตัวหยุดและเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata)

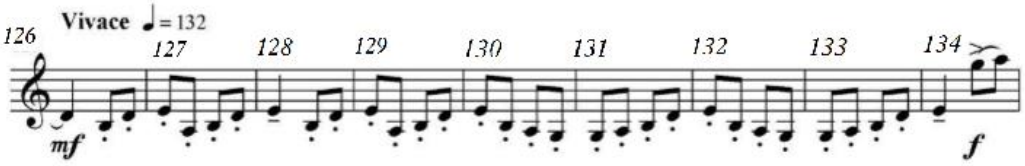
ตัวอย่างที่ 6.6 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 56 - 61

เข้าสู่ห้องที่ 96 - 104 เป็นการเพิ่มความรู้สึกคล่องแคล่วและเร่งรีบด้วยการดำเนินของโน้ตเขบ็ตสองชั้นด้วยอัตราจังหวะเร็วมาก ในเสียงกระซิบความเข้มเสียง ***ppp*** และการบรรเลงในความเข้มเสียงที่เบามากที่สุดนี้ ทำให้รู้สึกถึงความคล่องตัวของทำนองมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 6.7 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 94 - 107

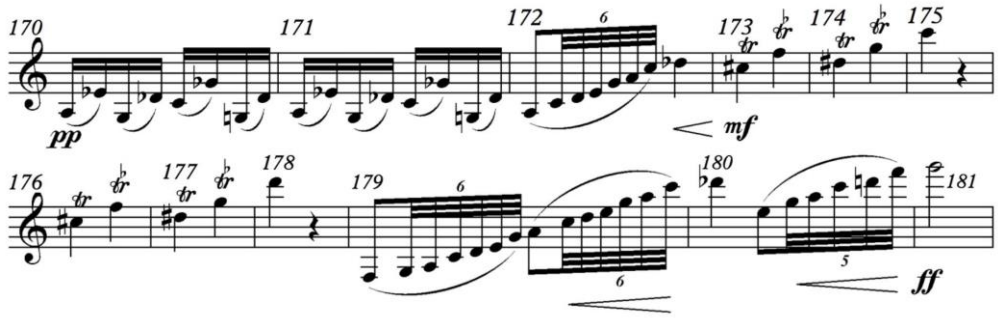
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ลักษณะทำนองใหม่ด้วยสำเนียงของดนตรีไทยที่อยู่ในอัตราจังหวะเร็ว ปรากฏขึ้นในห้องที่ 126 - 134 ด้วยเครื่องหมายเสียงสั้นจึงทำให้รู้สึกถึงความคล่องแคล่ว และความสนุกนาน

ตัวอย่างที่ 6.8 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 126 - 134

เทคนิคการแปรทำนองในห้องที่ 170 - 171 จากโน้ตหลัก A-G-C-G-A-C-G-A เป็นลักษณะของสำเนียงดนตรีไทย แปรทำนองด้วยการใช้โน้ตขั้นคู่สามเสียง (Tritone) ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าที่น่าสนใจด้วยสีสันที่แปลกใหม่ ซึ่งเมื่อบรรเลงแล้วช่วงนี้จะฟังดูไม่เหมือนดนตรีไทยหรือดนตรีตะวันออกจนกว่าจะจำแนกโน้ต ผู้วิจัยจึงได้ค้นพบเทคนิคการแปรทำนองอันแยบยลของผู้ประพันธ์ หลังจากนั้นในห้องที่ 172 และห้องที่ 179 - 180 ผู้ประพันธ์ใช้การไล่เสียงในบันไดเสียงเพนตาโทนิก ซึ่งจากลักษณะของส่วนโน้ตและเสียงจริง ผู้วิจัยจินตนาการถึงเทคนิคการรูดเสียงหรือการรูดรางระนาดในดนตรีไทย เพื่อสร้างจุดสูงสุดของประโยคเพลง

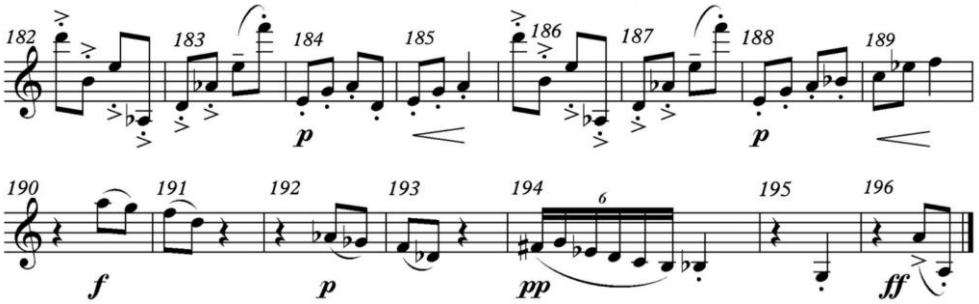
ตัวอย่างที่ 6.9 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 170 - 181



เข้าสู่ช่วงสุดท้ายของบทเพลง เกิดการตอบโต้กันระหว่างทำนองสองแบบ ในทำนองของห้องที่ 182 - 183 และทำนองของห้องที่ 184 - 185 ทำนองทั้งสองแบบนี้มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

ในทำนองแรกห้องที่ 182 - 183 เป็นการกระโดดข้ามขั้นคู่เสียงที่กว้างมาก จินตนาการได้ถึงยุคปัจจุบัน จากนั้นทำนองในห้องที่ 184 - 185 คือทำนองที่เป็นลักษณะของเพลงไทย หลังจากนั้นเกิดการสลับกันอีกครั้งระหว่างห้องที่ 186 - 187 โต้ตอบกับห้องที่ 188 - 189 และห้องที่ 190 - 191 โต้ตอบกับห้องที่ 192 - 193 เปรียบเสมือนการโต้ตอบกันของดนตรีทั้งสองประเภทคือดนตรีคลาสสิกตะวันตกยุคใหม่กับดนตรีตะวันออกหรือดนตรีไทย ผู้วิจัยตีความถึงการนำดนตรีทั้งสองลักษณะมานำเสนอให้เห็นความแตกต่างที่ชัดเจนแต่สามารถดำเนินไปด้วยกันได้อย่างลงตัว

ตัวอย่างที่ 6.10 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 182 - 196



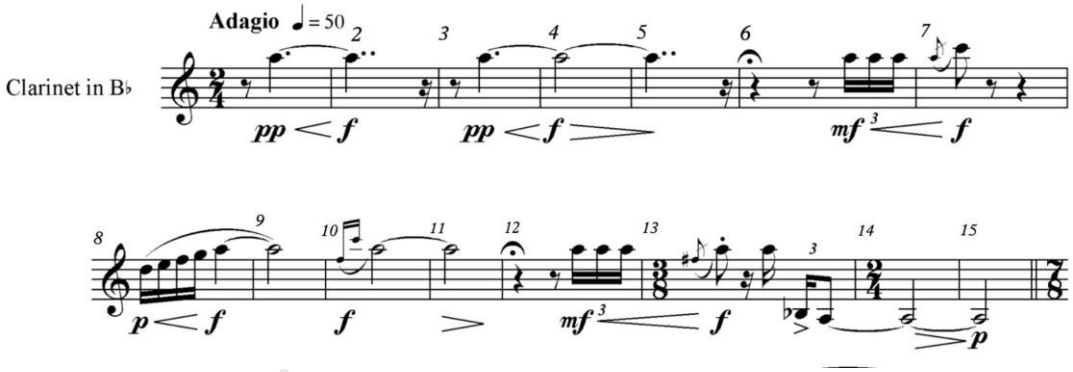
6.1.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง

ในห้องที่ 1 - 7 ของบทเพลงเปิดด้วยการบรรเลงโน้ต A ในลักษณะของเสียงยาวที่เริ่มจากความเข้มเสียงเบามาก ผู้วิจัยเลือกไม่ใช้ลิ้นในการออกเสียงเพื่อลดเสียงของการกระทบกันของลิ้นกับปากเป่าคลาริเน็ต โดยเลือกเริ่มเสียงจากความเบาที่ไม่มีอะไรเลยจากนั้นค่อย ๆ เพิ่มลมโดยคำนึงถึงความเร็วของลมที่พอเหมาะและรูปร่างของลมที่เป่าออกมาในลักษณะคล้ายการเป่าลมผ่านหลอดดูดน้ำ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะไม่ใช้ลมที่ใหญ่และกระจายเพื่อให้มีความเร็วของลมที่พอเหมาะและลมมีน้ำหนักมากพอที่จะทำให้ลิ้นคลาริเน็ต (Reed) เกิดการสั่นสะเทือนทันทีโดยไร้เสียงกระแทกประกอบกับการไม่ใช้ลิ้น (Tongue) ในการออกเสียง หลังจากนั้นวิธีการบรรเลงโมทีฟสั้น ๆ ในห้องที่ 6 - 7 ผู้วิจัยใช้ลิ้นในการออกเสียงเพื่อให้สีสันของหัวเสียงมีความเข้มข้นขึ้นสอดคล้องกับความเข้มเสียงระดับ ***mf*** ที่ดังขึ้นจากความเข้มเสียงระดับ ***pp*** ในห้องแรก หางเสียงของโน้ต C เขบ็ตหนึ่งชั้นในห้องที่ 7 นั้นผู้วิจัยบรรเลงให้มีลักษณะของการทิ้งหางเสียงไปข้างหน้าแต่ไม่ยาว เพื่อให้รู้สึกเหมือนกับเป็นประโยคที่ตั้งคำถามให้กับประโยคต่อไป ในห้องที่ 8 - 15 เป็นประโยคคำตอบที่อยู่ในพื้นฐานของโน้ต A เช่นเดิม

ห้องที่ 8 ผู้วิจัยบรรเลงความเข้มเสียงที่ดังขึ้นในบันไดเสียง D minor เพื่อส่งไปยังโน้ต A ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 (Dominant) ของบันไดเสียง D minor โดยให้ความสำคัญกับโน้ต A ที่ลากยาวเพิ่มขึ้นจากช่วงแรกด้วยการเพิ่มความเข้มข้นของเสียง และบรรเลงให้น้ำหนักกับโน้ตประดับในห้องที่ 10 เพื่อย้ำความสำคัญของโน้ตตัวหลัก

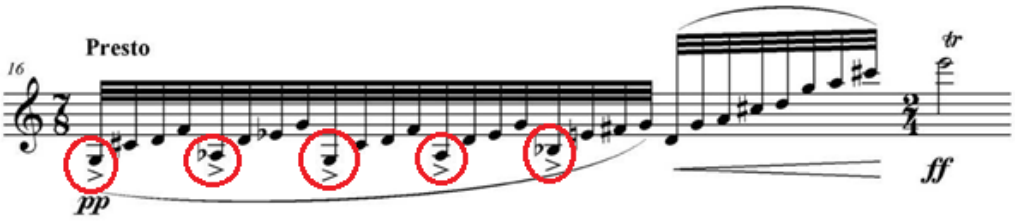
เครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) ในห้องที่ 12 ผู้วิจัยให้ความยาวของการหยุดในเครื่องหมายยืดจังหวะเท่ากับ 3 จังหวะในอัตราจังหวะตัวดำเท่ากับ 50 และเริ่มบรรเลงโดยให้ความรู้สึกของการเริ่มเสียงในจังหวะตก การจบประโยคเพลงของช่วงต้นในห้องที่ 13 - 14 ด้วยการบรรเลงโน้ตเสียงต่ำผู้วิจัยเพิ่มความเข้มของเสียงขึ้นเพื่อให้เกิดความสมดุลกับเสียงสูงที่บรรเลงไปก่อน ทำเช่นนี้จะได้สีสันของเสียงต่ำที่หนักแน่นและมีพลังยิ่งขึ้น

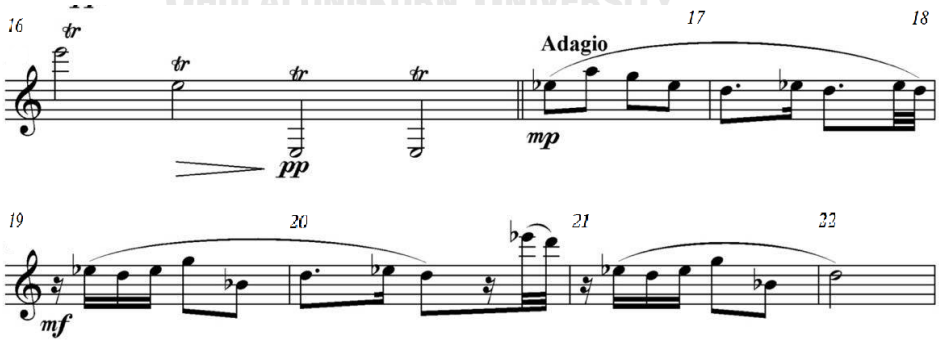
ตัวอย่างที่ 6.11 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 1 - 15



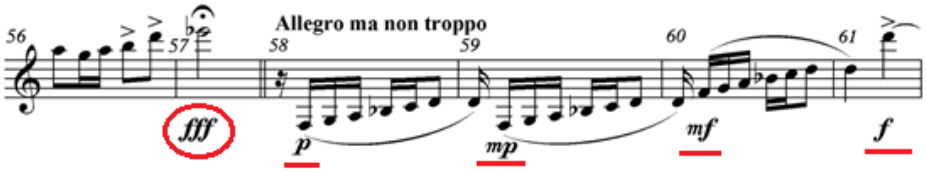
CHULALONGKORN UNIVERSITY

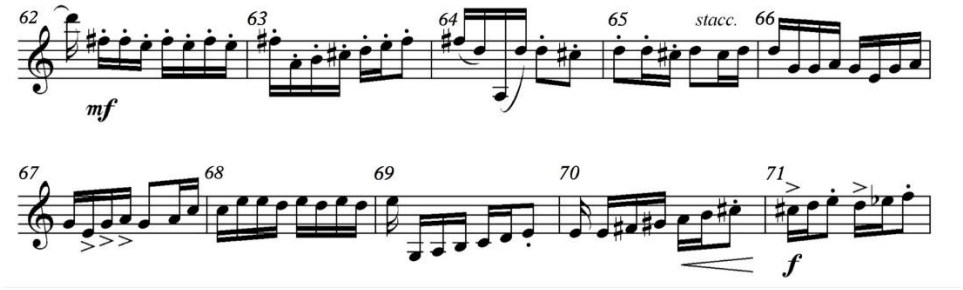
วิธีการบรรเลงห้องที่ 16 ในลักษณะของการเร่งรีบด้วยอัตราส่วนของโน้ตที่มีความถี่สูงในการเปลี่ยนโน้ต ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับความชัดเจนของทุกเสียง ฝึกซ้อมโดยการบรรเลงในลักษณะของการลากเสียงยาวโดยใช้ลมเร็วและมีขนาดเล็กประกอบกับรูปปากที่กระชับและมั่นคง เพื่อให้รูปร่างของเสียงคงที่ เครื่องหมายเน้นหัวเสียงในแต่ละกลุ่มโน้ตนั้นผู้วิจัยใช้การเพิ่มความเร็วลมโดยฉับพลันและกลับมาใช้ความเร็วของลมเท่าเดิมในโน้ตปกติ ลักษณะเหมือนคลื่นที่กระทบชายฝั่ง เมื่อการซ้อมในอัตราจังหวะช้าสร้างความแม่นยำให้กับเสียงแล้ว ผู้วิจัยจึงเพิ่มความเร็วของจังหวะเป็นลำดับต่อไปจนกระทั่งสามารถบรรเลงในอัตราจังหวะที่เร็วขึ้น

ตัวอย่างที่ 6.12 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 16

ห้องที่ 17 เป็นการนำเสนอทำนองใหม่ในลีลาที่แตกต่างจากช่วงแรก ผู้วิจัยวิเคราะห์ลีลาในช่วง Adagio ต้องอยู่ในความเรียบ สบาย และไม่ทำให้ความเข้มข้นของเสียงมากจนเกินไป ความยากของการเชื่อมเสียงให้อยู่ในระดับความเข้มเสียงและความเข้มข้นของเสียงเท่ากันนั้นอยู่ที่การกระโดดข้ามเสียงที่อยู่ในขั้นคู่กว้างในห้องที่ 20 ด้วยการมีโน้ตตัวหยุดเขบ็ตสองชั้นที่ทำให้ผู้วิจัยหรือผู้บรรเลงมีความลำบากในการเชื่อมเสียงมากขึ้น ผู้วิจัยใช้วิธีการคงสภาพของรูปปากไว้ที่เดิมแม้จะมีโน้ตตัวหยุดขั้นกลางระหว่างทั้งสองเสียง เนื่องจากโดยปกติเป็นธรรมชาติของนักคลาริเน็ตที่จะคลายรูปปากเมื่อมีโน้ตตัวหยุด หากทำเช่นนี้จะทำให้ยากต่อการเริ่มโน้ต Eb ในระดับเสียงสูงให้มีความรู้สึกเหมือนโน้ต D ในระดับเสียงที่ต่ำกว่า การคงรูปปากไว้ที่เดิมคือการคงสภาพหรือเป็นการจำกัดกรอบรูปร่างของเสียงให้มีขนาดเท่าเดิม ทำให้เกิดสีสันของเสียงที่เรียบเท่ากันไปจนจบประโยคเพลง

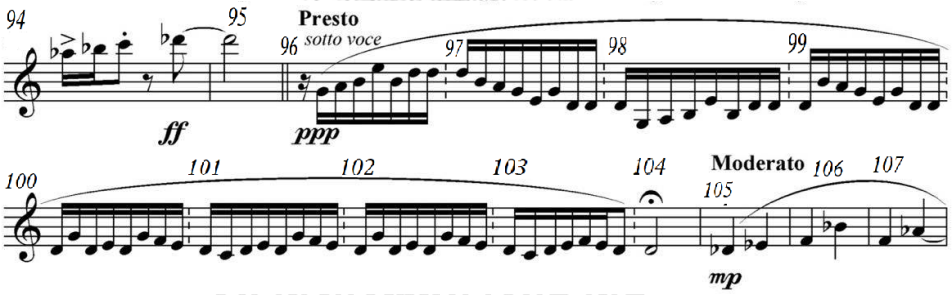
ตัวอย่างที่ 6.13 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 17 - 22

การบรรเลงในลักษณะของการเปลี่ยนระดับความเข้มเสียงโดยฉับพลันและการเพิ่มระดับความเข้มเสียงแบบขั้นบันไดนั้นเป็นเทคนิคการประพันธ์ที่น่าสนใจในบทเพลงนี้ จากการลากเสียงของ

โน้ต Eb ในห้องที่ 57 ด้วยระดับความเข้มเสียง ***fff*** หลังจากนั้นเปลี่ยนลีลาของทำนอง ระดับเสียงจังหวะ และความเข้มเสียงในทันที โดยเพิ่มระดับเสียงแบบขั้นบันไดในห้องที่ 56 ไปจนถึงห้องที่ 61 ในลักษณะของประโยคเพลงในเครื่องหมายเชื่อมเสียง โดยแต่ละประโยคนั้นผู้วิจัยบรรเลงในความเข้มเสียงที่คงที่ และเพิ่มระดับเสียงในเสียงแรกของประโยคทันทีซึ่งในการเปลี่ยนระดับความเข้มเสียงค่อนข้างกระชั้นชิด เนื่องจากส่วนโน้ตที่ต่อกันเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น ผู้วิจัยต้องใช้เทคนิคการเพิ่มลมโดยฉับพลัน ความชัดเจนและแม่นยำในการเปลี่ยนระดับความเข้มเสียงเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด ผู้วิจัยฝึกซ้อมอย่างช้าและใจเย็น โดยเมื่อซ้อมในจังหวะที่ช้าผู้วิจัยพยายามจินตนาการถึงภาพรวมของประโยคเพลงในมุมกว้างเสมอ เพื่อเชื่อมประโยคแต่ละประโยคได้อย่างกลมกลืนไม่เกิดช่องว่างหรือเกิดหลุมในประโยคเพลง

ตัวอย่างที่ 6.14 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 56 - 61

การบรรเลงเครื่องหมายเสียงสั้นในห้องที่ 62 - 71 ผู้วิจัยจินตนาการถึงเสียงกระทบของการตีระนาด ซึ่งการตีระนาดนั้นผู้บรรเลงต้องตีในลักษณะของแนวตั้ง ทำให้หางเสียงมีความห้วนสั้น จากจินตนาการถึงเสียงระนาดนี้ ผู้วิจัยใช้เทคนิคการใช้ลิ้นอุดปากเป่าคลาริเน็ตทุกครั้งที่บรรเลงเครื่องหมายเสียงสั้นในเพลงนี้ ยิ่งลิ้นสัมผัสปากเป่ามากทำให้ยิ่งมีน้ำหนักของเสียงที่มากขึ้น และเกิดเสียงกระทบที่หนักแน่นคล้ายเสียงของการตีระนาดอีกทั้งยังทำให้เสียงห้วนสั้นตามที่ผู้วิจัยต้องการ ทั้งนี้ทั้งนั้นผู้วิจัยยังคงใช้ความเร็วของลมที่สูงและรู้สึกถึงทิศทางที่ไปข้างหน้าเสมอ เพื่อให้เพลงเกิดความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหว

ตัวอย่างที่ 6.15 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 62 - 71

ห้องที่ 96 ในลีลาของเสียงกระซิบที่รวดเร็วผู้วิจัยกำหนดทิศทางของลมไปในทิศทางตรง ลักษณะของลมคลาริเน็ตที่ใช้ในระดับความเข้มเสียงที่เบานั้นต้องมีความเร็วลมที่มากกว่าปกติ ในช่วงนี้มีการเดินทำนองที่รวดเร็ว หากความเร็วของลมและทิศทางของลมที่ไม่เหมาะสมจะทำให้เกิดเสียงที่ติดขัดและไม่สามารถบรรเลงไปข้างหน้าได้อย่างราบรื่น

ตัวอย่างที่ 6.16 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 94 - 107

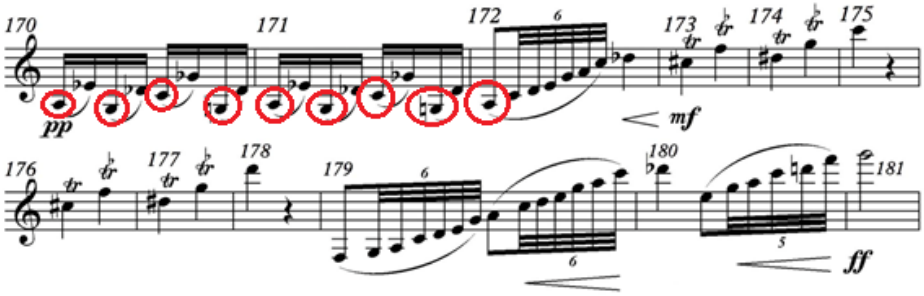


CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในห้องที่ 170 - 171 คือจุดที่มีความยาก ด้วยเทคนิคการแปรทำนองที่ในระบบนิ้วของคลาริเน็ตมีความยากในการกดคีย์พอสมควร จากตัวอย่างโน้ตในวงกลมสีแดงคือทำนองหลักของช่วงนี้ ซึ่งเป็นสำเนียงของเพลงไทย แต่เมื่อมีการแปรทำนองขึ้นไปในขั้นคู่สามเสียงทำให้เกิดเสียงใหม่ที่เป็นสำเนียงตะวันตกขึ้นกลบสำเนียงของไทยจนหมด ผู้วิจัยบรรเลงโดยการเน้นโน้ตหลักให้มีความรู้สึกมีน้ำหนักและดังกว่าโน้ตรอง เพื่อให้ทำนองหลักที่เป็นสำเนียงของไทยโดดเด่น การบรรเลงจำเป็นต้องใช้ความชำนาญจากการฝึกฝนจนชินกับการกดนิ้ว เพราะหากไม่ชำนาญมากพออาจเกิดข้อผิดพลาดได้

ในช่วงนี้มีเทคนิคการประพันธ์การไล่เสียงคล้ายการรูดเสียง ในห้องที่ 172 และห้องที่ 179 - 180 ผู้วิจัยจินตนาการถึงการรูดรางระนาดซึ่งเสียงไม้ตีระนาดที่กระทบรางระนาดนั้นมีความชัดเจน ผู้วิจัยจึงบรรเลงให้ทุกเสียงมีความชัดเจนประกอบทิศทางของเสียงที่ไปข้างหน้า และใช้วิธีการกดนิ้วช่วยให้เกิดผลกับเสียงโดยการกดและปล่อยนิ้วค่อนข้างมีน้ำหนักมาก ทำให้เกิดหัวเสียงที่คมและมีเสียงกระทบเล็กน้อยแม้จะอยู่ในเครื่องหมายเชื่อมเสียงก็ตาม

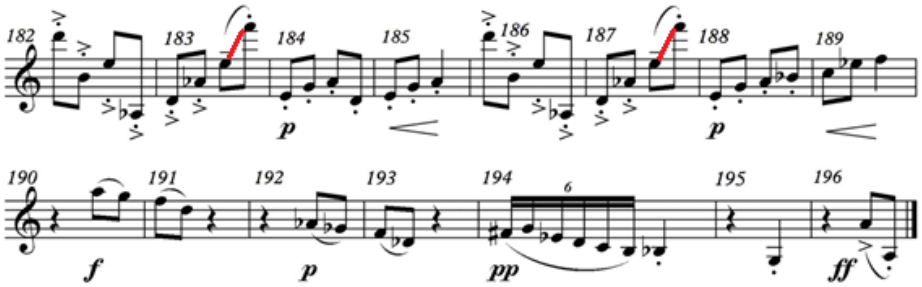
ตัวอย่างที่ 6.17 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 170 - 181



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ช่วงสุดท้ายของบทเพลงในห้องที่ 182 - 196 มีการนำเสนอทำนองในสำเนียงตะวันตกสลับกับสำเนียงดนตรีไทย เช่นในห้องที่ 182 - 183 คือการกระโดดข้ามขั้นคู่เสียงที่กว้างในเครื่องหมายเสียงสั้นและเน้นหัวเสียง ผู้วิจัยตีความเป็นสำเนียงของตะวันตกด้วยเครื่องหมายที่กำหนดลีลาของตัวโน้ตผู้วิจัยจึงบรรเลงโน้ตเสียงที่สั้นและเน้นให้เกิดความคมมากยิ่งขึ้น จุดที่ยากคือในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 183 และห้องที่ 186 มีโน้ตขั้นคู่ข้ามระดับเสียงที่กว้างมากในเครื่องหมายเชื่อมเสียง ผู้วิจัยใช้วิธีการฝึกซ้อมช้าเพื่อหาตำแหน่งของการวางและบีบรูปปากให้ตรงกับเสียงของโน้ต E ในระดับเสียงกลางและโน้ต F ในระดับเสียงสูง จากนั้นจึงค่อย ๆ เร็วขึ้นเพื่อฝึกการเปลี่ยนรูปปากอย่างรวดเร็วและแม่นยำที่สุด หลังจากนั้นในห้องที่ 184 - 185 เป็นการไล่บันไดเสียงเพนตาโทนิก ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าคือทำนองของดนตรีไทยที่อยู่ในเครื่องหมายเสียงสั้นและระดับความเข้มเสียงเบา ผู้วิจัยจะไม่เน้นบรรเลง

ให้เสียงสั้นและคมจนเกินไป แต่จะให้ความสำคัญในแนวนอนหรือแนวทำนองที่มีทิศทางชัดเจนและเป็นทำนองที่อ่อนหวานแม้จะอยู่ในเครื่องหมายเสียงสั้นก็ตาม สิ่งสำคัญในช่วงท้ายนี้คือเรื่องของจังหวะที่กระฉับกระเฉงและระดับความเข้มเสียงที่เปลี่ยนฉับพลัน สร้างความตื่นเต้นและสนุกสนานให้แก่ผู้บรรเลงและผู้ฟัง

ตัวอย่างที่ 6.18 Illusion of Tri, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ห้องที่ 182 - 196

6.2 “Trio V” for Clarinet in Bb, Viola, and Piano ประพันธ์โดย สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร

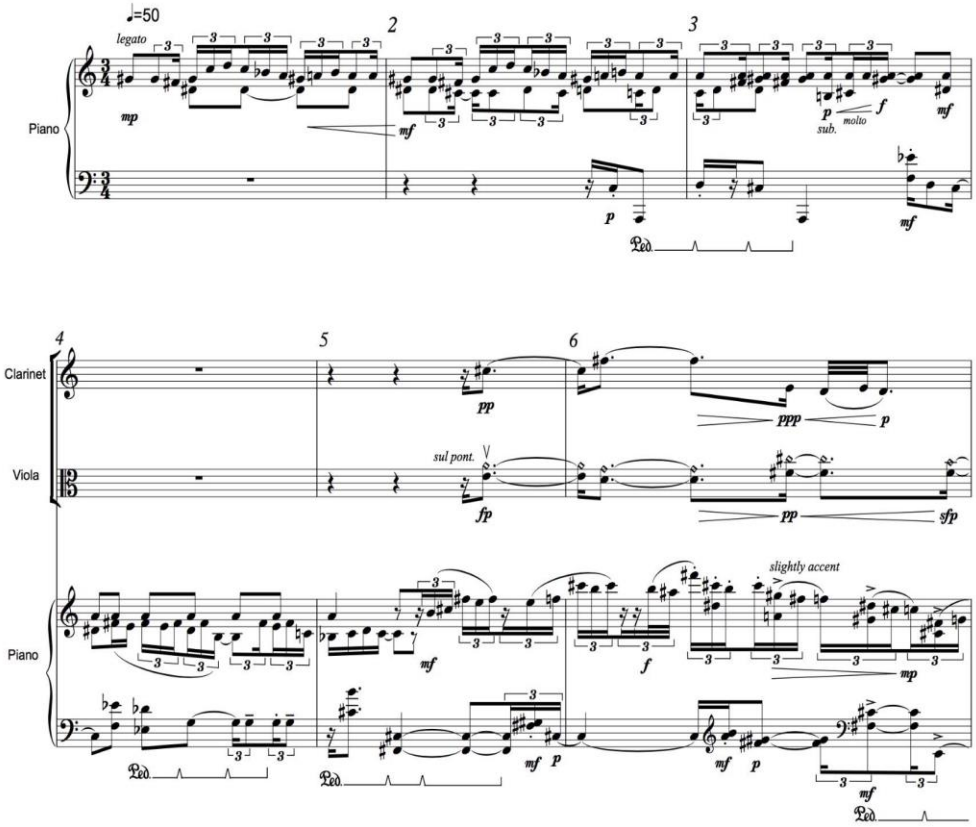
6.2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

บทเพลงนี้มีทั้งหมด 4 ช่วง โดยดำเนินอยู่ในจังหวะช้าทั้งหมด แต่ด้วยเทคนิคการประพันธ์ที่ใช้ความถี่ของโน้ตเขบ็ตและอัตราส่วนของโน้ตที่ประสมกันของเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้นได้แก่ คลาริเน็ต วิโอลา และเปียโนนั้นทำให้บทประพันธ์ดำเนินไปได้อย่างหลากหลายลีลา จากการศึกษาข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้ประพันธ์พบว่า นอกเหนือจากอัตราส่วนจังหวะที่ซับซ้อนและความยากในการบรรเลงร่วมกันสิ่งที่สำคัญที่สุดคือจินตนาการของเสียงที่เปรียบเสมือนวงมโหรีของดนตรีไทย แม้ในความเป็นจริงนั้นจะเป็นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีฝรั่งทั้ง 3 ชิ้น จากการฝึกซ้อมผู้วิจัยพบว่าบทเพลงนี้ต้องใช้ความเข้าใจและจินตนาการมากกว่าการนับจังหวะ

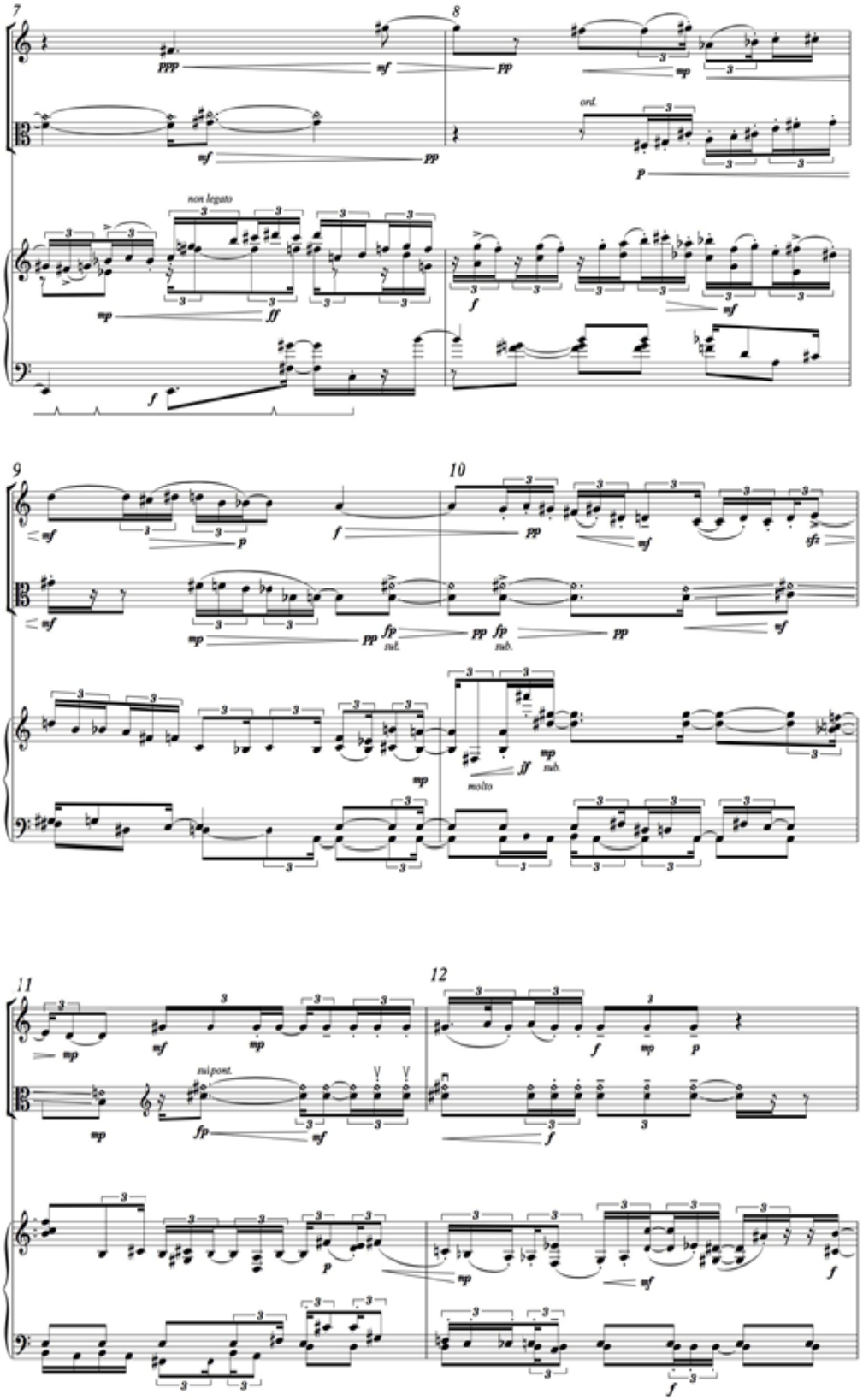
ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 - 35 เป็นช่วงแรกของบทเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะตัวดำเท่ากับ 50 ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 เริ่มด้วยการเปิดทำนองด้วยเปียโนที่เดินไปข้างหน้าด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ในความเข้มเสียงระดับค่อนข้างเบา หลังจากนั้นในห้องที่ 5 คลาริเน็ตและวิโอลาบรรเลงตอบ

รับด้วยเสียงยาวเพื่อสร้างแกนหลักของทำนองในบทเพลง โดยมีการค่อย ๆ ลดและเพิ่มระดับความเข้มเสียงแต่อยู่ในขอบเขตของระดับเสียงเบา ในช่วงแรกนี้หัวใจสำคัญอยู่ที่การดำเนินทำนองของเปียโนเป็นหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 6.19 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 1 - 6

คลาริเน็ตและวิโอลาเริ่มมีบทบาทมากขึ้นด้วยการเพิ่มขอบเขตของระดับความเข้มเสียงไปสู่ความดังปานกลาง และวิโอลาเริ่มเดินทำนองในความถี่ของส่วนโน้ตที่เหมือนกับเปียโน ตามด้วยคลาริเน็ตที่มาเติมเต็มช่องว่างในห้องที่ 9 เกิดเป็นการล้อทำนองของเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้น ทำให้บทเพลงมีพื้นผิวที่หนาและเคลื่อนไหวมากขึ้น จนกระทั่งถึงห้องที่ 10 ในจังหวะที่ 1 เปียโนได้บรรเลงเครื่องหมายเพิ่มระดับความเข้มเสียงจาก ***mp*** ถึง ***ff*** ในระยะเวลาอันสั้นและหลังจากนั้นเบาลงทันที ทำให้เกิดสีสันของบทเพลงที่น่าสนใจเพราะจุดนี้เป็นจุดเดียวในช่วงแรกที่ระดับความเข้มเสียงขึ้นมาถึงระดับ ***ff*** หลังจากนั้นเครื่องดนตรีทั้งสามชิ้นดำเนินทำนองไปในทิศทางเดียวกันและมีความถี่ของส่วนโน้ตใกล้เคียงกัน

ตัวอย่างที่ 6.20 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 7 - 12

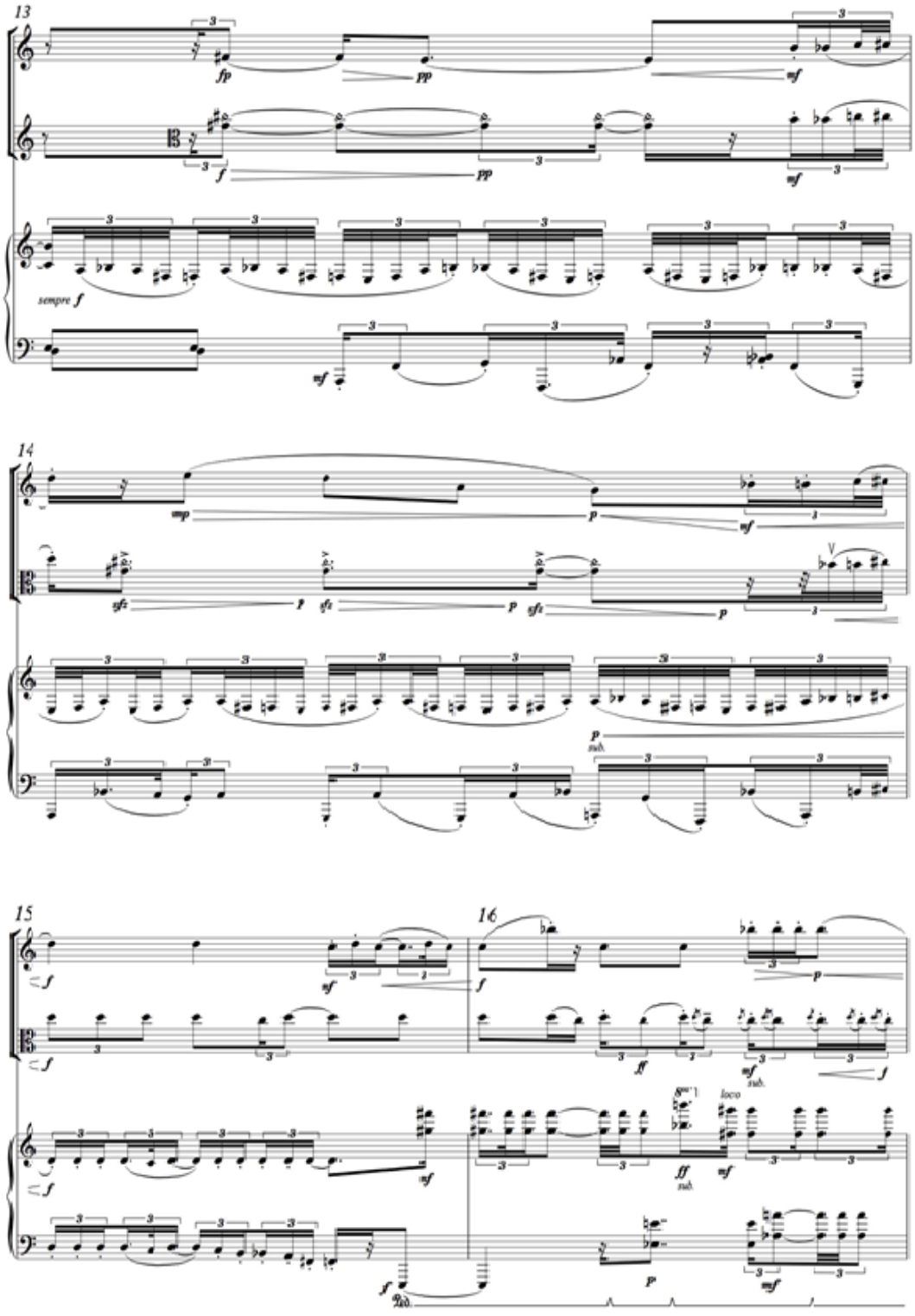
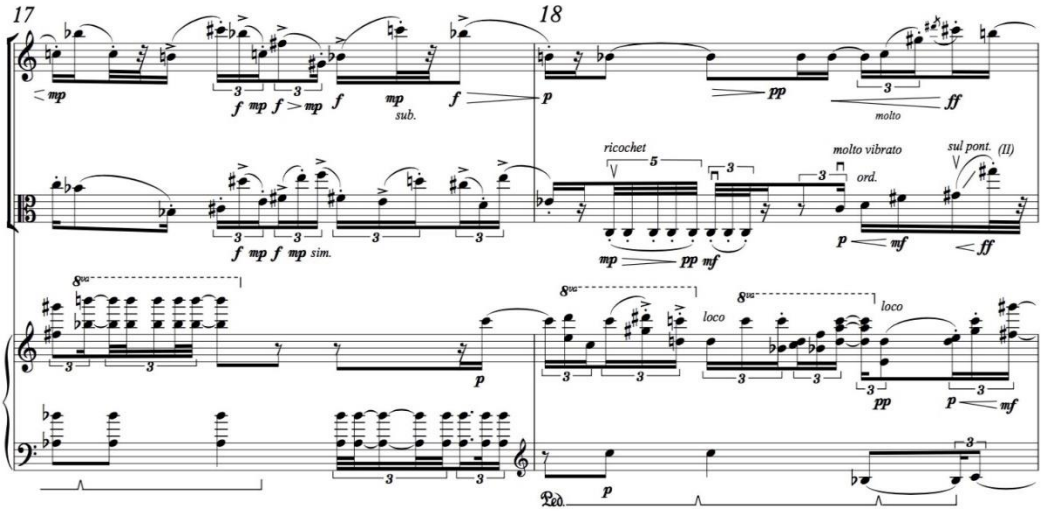
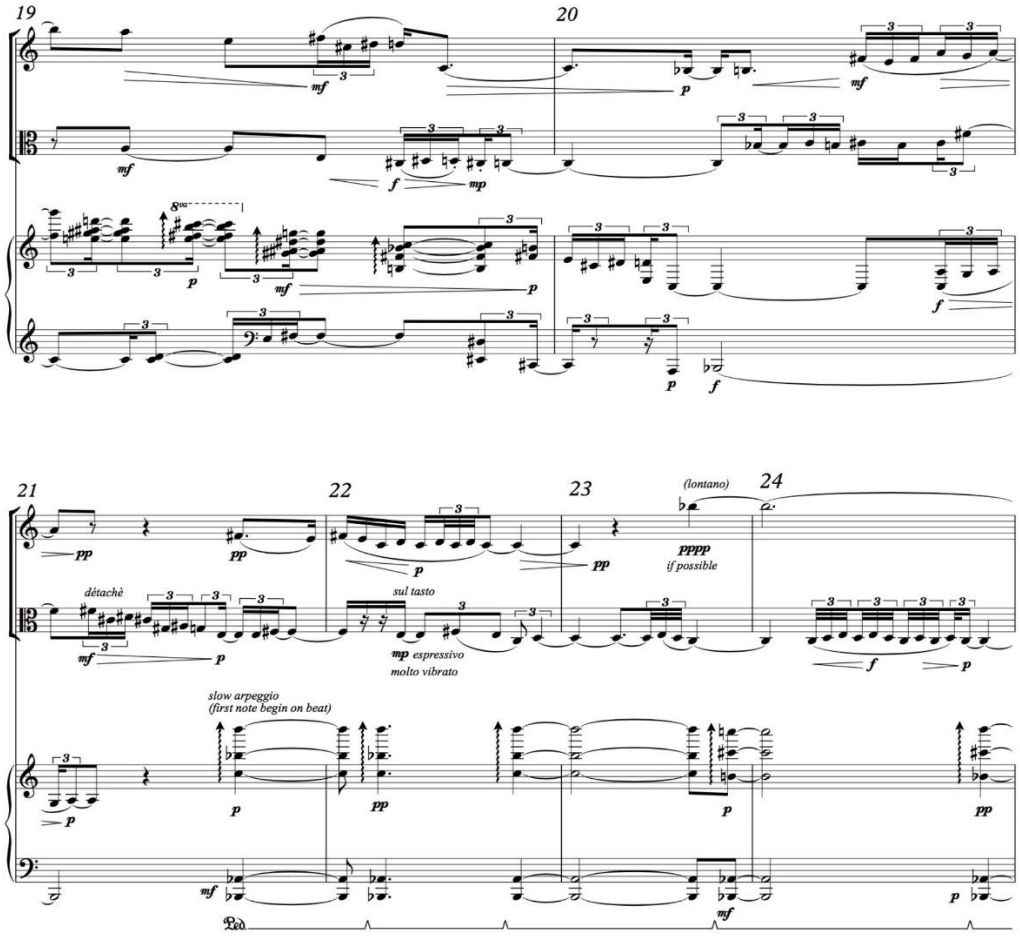
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7
8
ppp
mf
pp
ord.
p
non legato
mp
ff
f
9
10
fp
sul.
sub.
molto
11
12
sul pont.

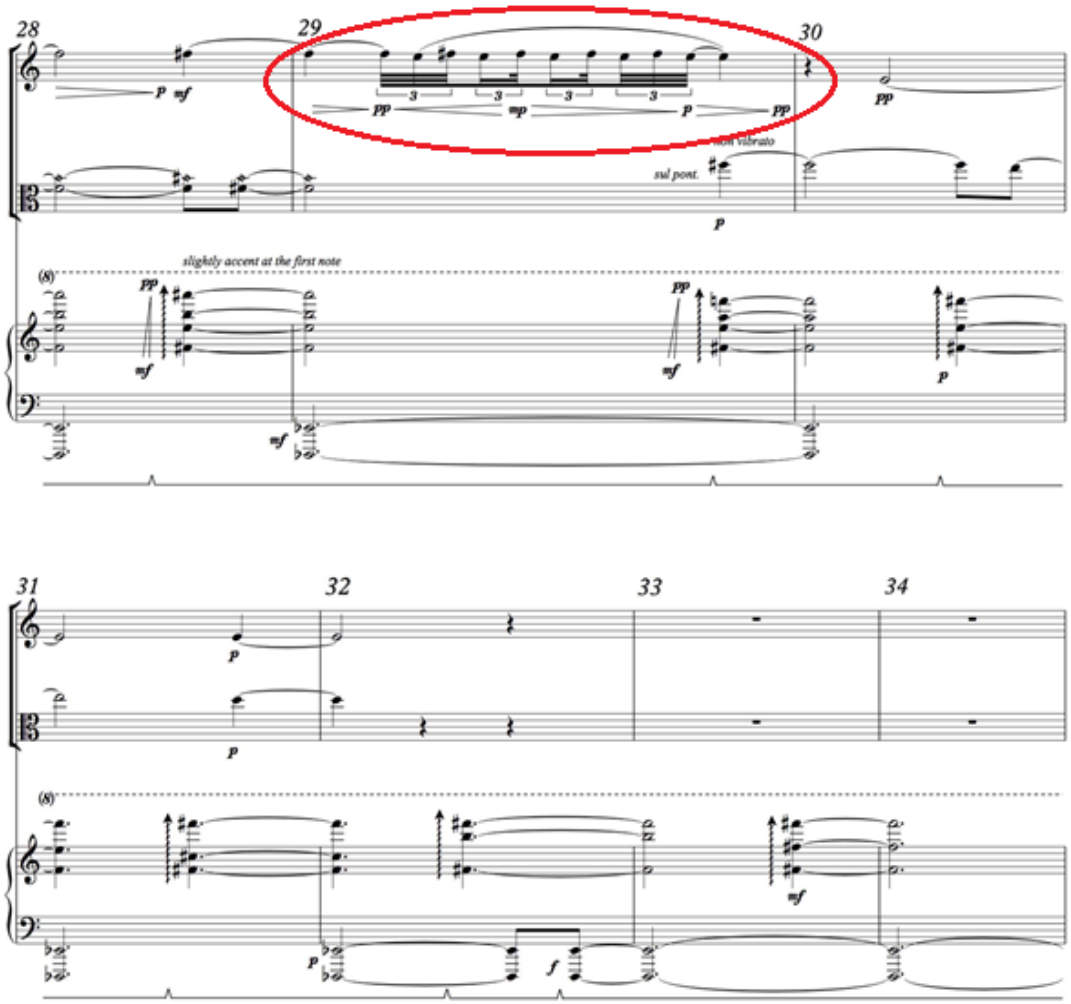
ในห้องที่ 13 เริ่มมีการเคลื่อนไหวที่รวดเร็วขึ้นด้วยการเพิ่มความถี่ของโน้ตในเปียโนโดยเริ่มใช้โน้ตเขบ็ตสามชั้น 4 พยางค์ ในขณะที่คลาริเน็ตและวิโอลายังคงบรรเลงทำนองที่กว้าง ส่งผลให้เสียงเปียโนโดดเด่นขึ้นด้วยความถี่ของโน้ตที่มากกว่า ทำให้ทำนองเกิดความไหลลื่นและคล่องตัวมากยิ่งขึ้นไปจนถึงห้องที่ 15 ความถี่ของตัวโน้ตลดลงมาเป็นสามพยางค์เช่นเดิม ทำให้เกิดความแตกต่างในลีลาของทำนอง ข้อสังเกตคือในห้องที่ 15 - 17 เปียโนเริ่มลดบทบาทของตนเองจากการกลับมาเดินทำนองที่ย้ำโน้ตตัวเดิม (Pedal) ในขณะที่คลาริเน็ตและวิโอลามีบทบาทมากขึ้นในการนำเสนอทำนองพร้อมทั้งเทคนิคการเพิ่มและลดความเข้มเสียงที่ใช้บ่อยครั้ง ทำให้คลาริเน็ตและวิโอลามีความโดดเด่นยิ่งขึ้น

พื้นผิวของบทเพลงหลังห้องที่ 18 เริ่มกลับเข้าสู่ความเบาบาง และเพิ่มอารมณ์และความรู้สึกด้วยการใช้เทคนิคการสั่นเสียงในวิโอลาในห้องที่ 22 และการลากเสียงยาวในระดับความเข้มเสียงเบาที่สุดเท่าที่จะเบาได้ของคลาริเน็ตในห้องที่ 23 ผนวกกับการบรรเลงคอร์ดแตกของเปียโน ทำให้บทเพลงเกิดความรู้สึกเบาบางต่างจากช่วงก่อนหน้านี้

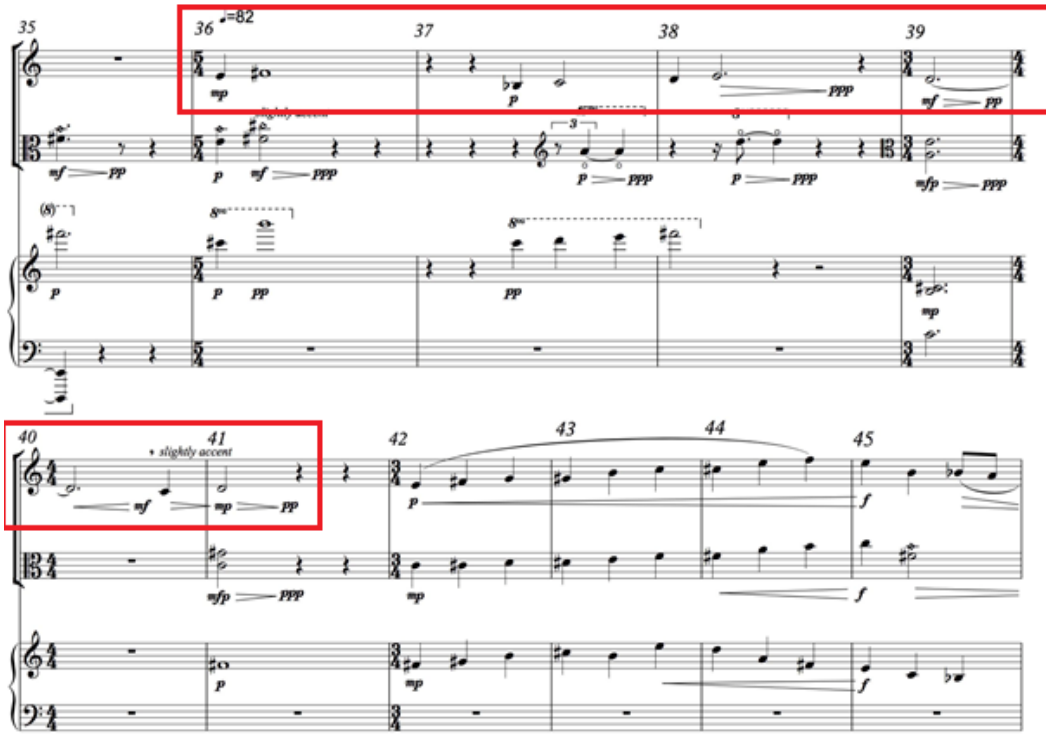
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

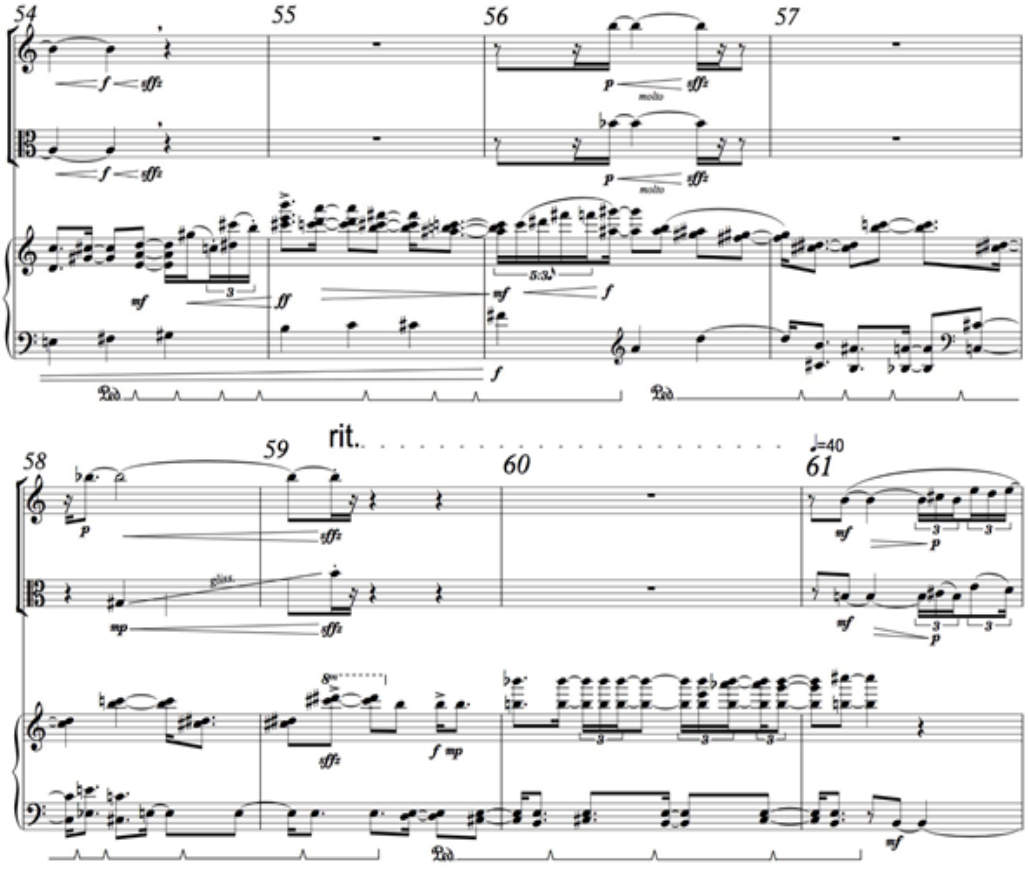
ตัวอย่างที่ 6.21 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 13 - 18

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

13
14
15
16
sempre f
Loco

ตัวอย่างที่ 6.22 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 19 - 24

หลังจากห้องที่ 28 พื้นผิวของดนตรีเข้าสู่ความเบาบาง จินตนาการได้ถึงความสงบมีเพียงคลาริเน็ตที่สร้างทิศทางสุดท้ายในห้องที่ 30 หลังจากนั้นในห้องที่ 30 - 32 ศูนย์กลางของเสียงคือโน้ต E ในความเข้มเสียงเบา สร้างบรรยากาศเพื่อชักนำเข้าสู่ช่วงต่อไปของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 6.23 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 28 - 34

ช่วงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 36 - 60 เมื่อดนตรีได้ดำเนินมาถึงในลักษณะของความสงบเข้าสู่ช่วงที่ 2 อัตราจังหวะเร็วขึ้นเป็นตัวดำเท่ากับ 82 แต่ด้วยความถี่ของโน้ตที่กว้าง จากการศึกษาพบว่าในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับทำนองที่ไพเราะมากกว่าในเรื่องของการประชันเทคนิคหรือการ

ล้อทำนอง จึงเป็นเหตุผลให้เพิ่มอัตราความเร็วของจังหวะขึ้น เพื่อให้ทำนองที่มาจากโน้ตที่มีความยาวมากขึ้นนั้นดำเนินไปได้อย่างไหลลื่น ซึ่งคลาริเน็ตรับหน้าที่บรรเลงทำนองในห้องที่ 36 - 41 โดยวิโอลาและเปียโนทำหน้าที่สอดประสานแนวทำนอง จากนั้นในห้องที่ 42 - 45 เครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้นดำเนินทำนองไปในทิศทางเดียวกันด้วยโน้ตตัวดำ เปรียบเสมือนจุดนัดพบหรือเป็นการรวมกันเพื่อนำไปสู่ทำนองใหม่

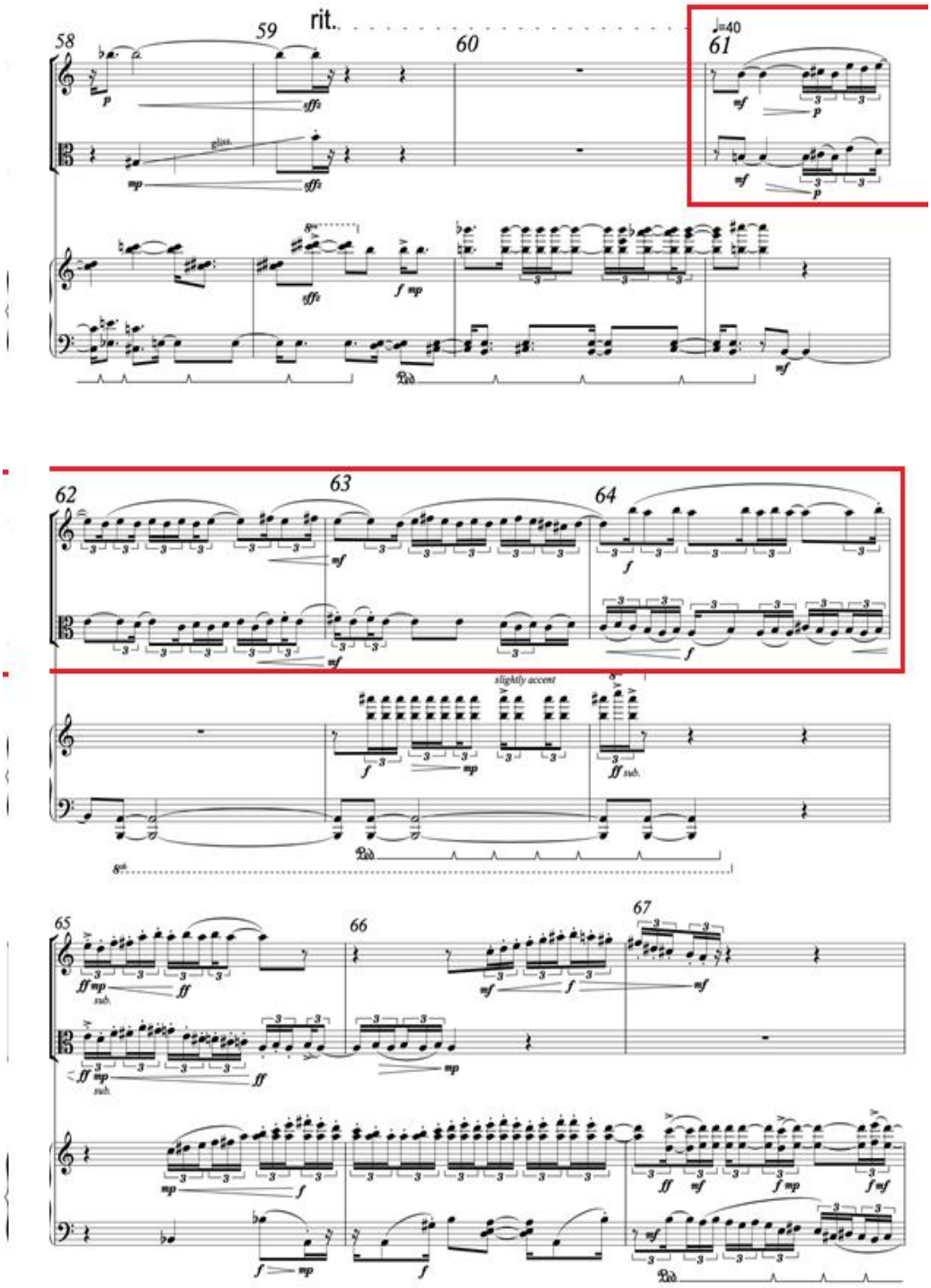
ตัวอย่างที่ 6.24 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 35 - 45

การดำเนินทำนองในช่วงที่ 2 คลาริเน็ตกับวิโอลาทำหน้าที่สร้างทิศทางด้วยทำนองที่ไม่ซับซ้อน ในขณะที่เปียโนทำหน้าที่คล้ายสอดประสานแนวทำนองโดยการสร้างจังหวะขัด เพื่อให้ดนตรีนั้นมีพลังตลอดเวลา ห้องที่ 54 - 55 ในขณะที่มือขวาของเปียโนนั้นสร้างทำนองสอดประสานด้วยจังหวะขัดและโน้ตสามพยางค์ในมือซ้ายได้ดำเนินทำนองที่ซ่อนอยู่ในโน้ตตัวดำ อีกทั้งยังทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมไปยังประโยคต่อไป ซึ่งบทบาทของเปียโนในช่วงนี้นับว่าโดดเด่นเป็นอย่างมาก ในห้องที่ 59 - 60 เปียโนยังทำหน้าที่เป็นสะพานเพื่อเชื่อมไปสู่ช่วงต่อไป

ตัวอย่างที่ 6.25 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 54 - 61

ช่วงที่ 3 เปียโนนำเข้าสู่ช่วงที่ 3 ในห้องที่ 61 - 92 อัตราความเร็วของจังหวะตัวดำเท่ากับ 40 ขับเคลื่อนทำนองโดยคลาริเน็ตและวิโอลา

ห้องที่ 65 แสดงถึงการเปลี่ยนลีลาของทำนองให้มีสีสันที่แตกต่างจากเดิมโดยการใช้เครื่องหมายเสียงสั้นในการดำเนินทำนองสลับกันระหว่างคลาริเน็ต วิโอลา และเปียโน ทำให้รู้สึกมี

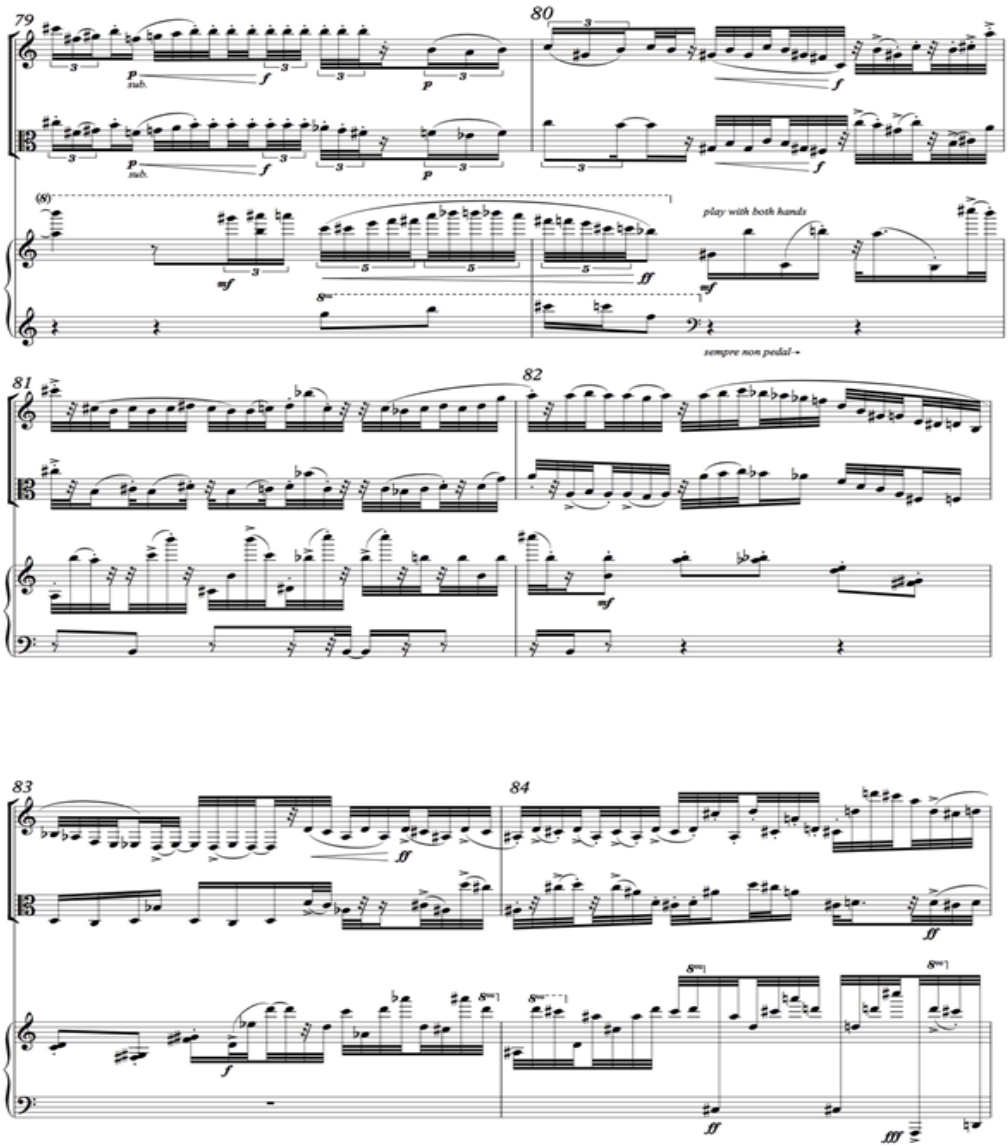
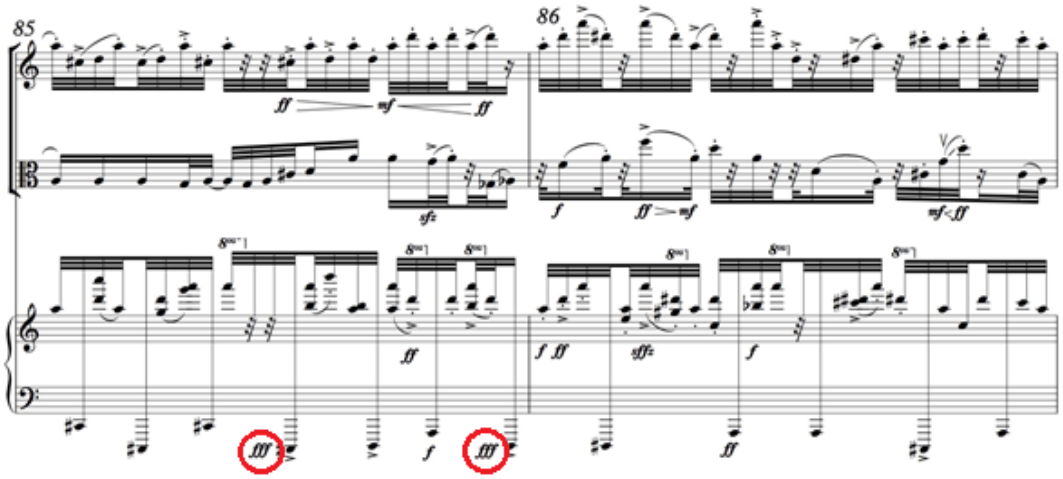
ชีวิตชีวาและไม่น่าเบื่อกับส่วนโน้ตแบบเดิม จากการศึกษาพบว่าข้อสังเกตคือ ผู้ประพันธ์กำหนดความเข้มเสียงและการเปลี่ยนความเข้มเสียงไว้โดยละเอียดในทุกแนวและทุกช่วง แสดงถึงความละเอียดในเรื่องสีสันของเสียงของผู้ประพันธ์

ตัวอย่างที่ 6.26 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 58 – 67

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงเข้าสู่จุดสูงสุดด้วยความหนาแน่นของกลุ่มโน้ต รวมถึงขอบเขตของเสียงที่กว้างขึ้น และความเข้มเสียงที่ดังขึ้น ในห้องที่ 79 คลาริเน็ตกับวิโอลาบรรเลงซ้ำโน้ตเดิมและเพิ่มความถี่ของโน้ตขึ้นตามลำดับ หลังจากนั้นเปียโนรับช่วงต่อในการเชื่อมประโยคเพลงและนำบทเพลงเข้าสู่ช่วงแห่ง

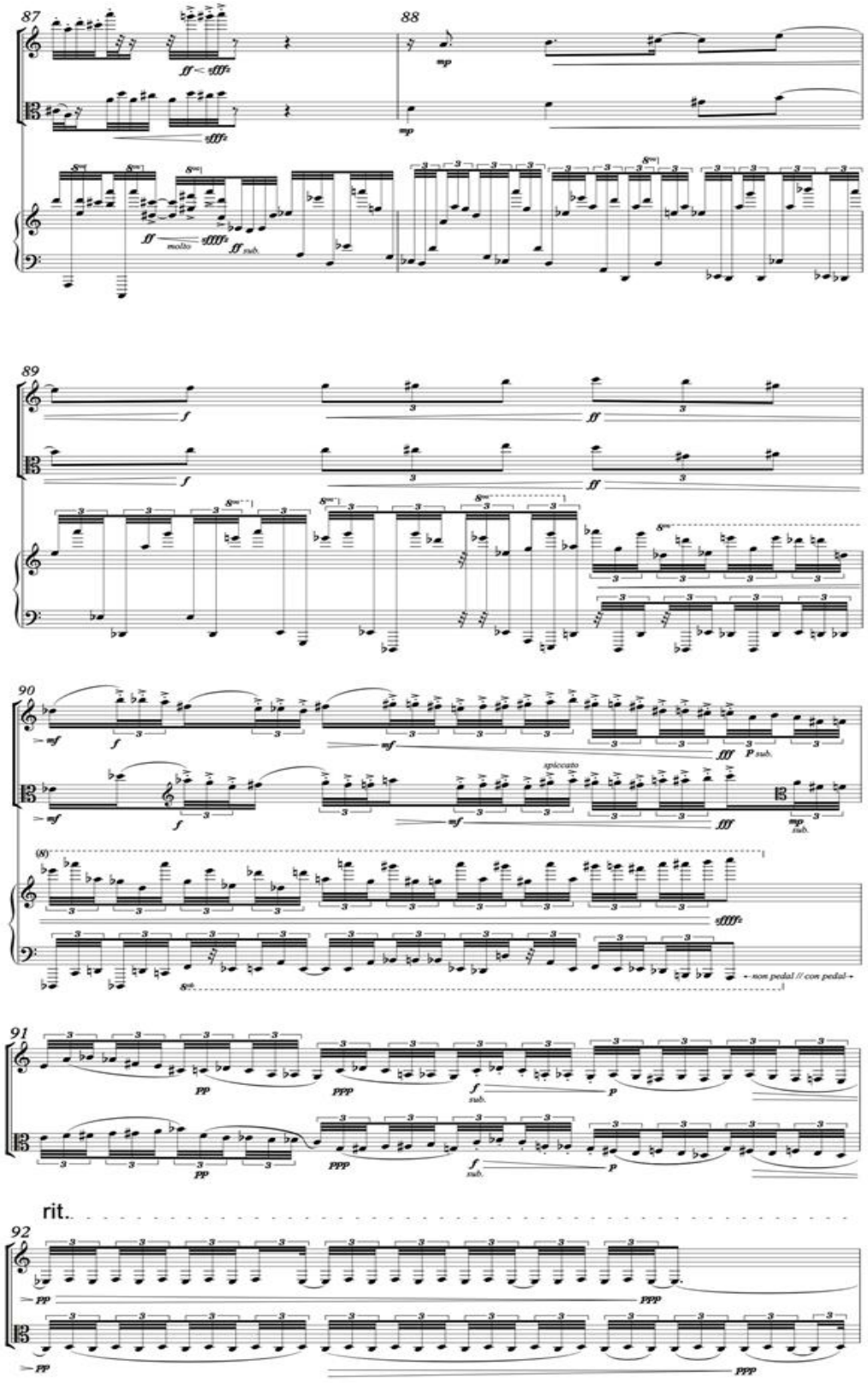
ความเข้มข้นและหนักหน่วง โดยการสร้างทิศทางด้วยการเพิ่มความเข้มเสียงจนถึงระดับ ***ff*** ในห้องที่ 80 และเข้าสู่ห้องที่ 81 ด้วยเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้นบรรเลงโน้ตเขบ็ตสามชั้น สร้างสีสันที่เข้มข้นและพื้นผิวที่หนาแน่น จากนั้นในห้องที่ 82 เปียโนกลับมาบรรเลงแนวทำนองหลักด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเพื่อเป็นฐานให้กับคลาริเน็ตและวิโอลา กลับเข้าสู่ช่วงมรสุมของโน้ตเขบ็ตสามชั้นอีกครั้ง โดยเพิ่มความเข้มเสียงขึ้นจนถึงระดับสูงสุดด้วยเปียโนในห้องที่ 84 เป็นสัญญาณว่า บทเพลงได้มาอยู่ในจุดที่สูงที่สุดแล้ว สิ่งที่น่าสนใจในช่วงนี้คือในห้องที่ 85 - 86 ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการบรรเลงของเปียโนที่ข้ามขั้นคู่เสียงกว้างมากและอยู่ในความเข้มเสียงที่ดังมาก ทำให้เกิดมิติของเสียงที่หลากหลายยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 6.27“Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 79 - 84

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.28 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 85 – 86

หลังจากจุดสูงสุดของบทเพลง ห้องที่ 89 คลาริเน็ตกับวิโอลาบรรเลงโน้ตที่กว้างขึ้นเพื่อผ่อนคลายความหนาแน่นและความตึงเครียดจากช่วงก่อนหน้านี้ ในมุมมองของผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า คล้ายกับว่าผู้ประพันธ์จงใจหลอกให้ผู้ฟังตายใจ คิดว่าสิ้นสุดจากช่วงที่สูงที่สุดของบทเพลงแล้ว แต่ในห้องที่ 90 กลับเพิ่มความถี่ของโน้ตจึงทำให้ทำนองกลับมาเคลื่อนที่ด้วยความเร็วอีกครั้งจากนั้นดังขึ้นถึงระดับความเข้มเสียง ***fff*** อีกครั้ง นับว่าเป็นอีกจุดสูงสุดในบทเพลง หลังจากนั้นผ่อนคลายลงในห้องที่ 92 และนำเข้าสู่ช่วงสุดท้ายด้วยคลาริเน็ตกับวิโอลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

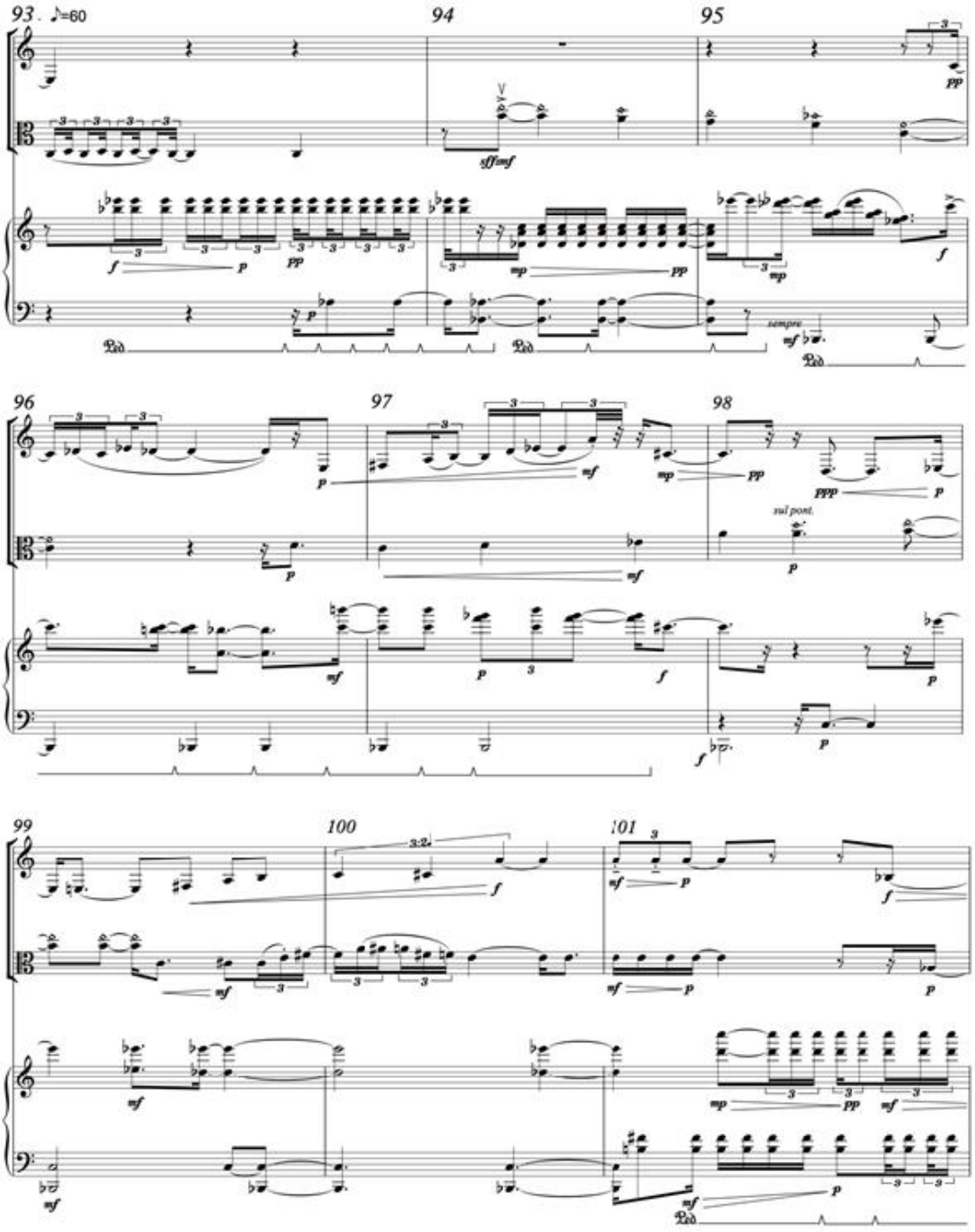
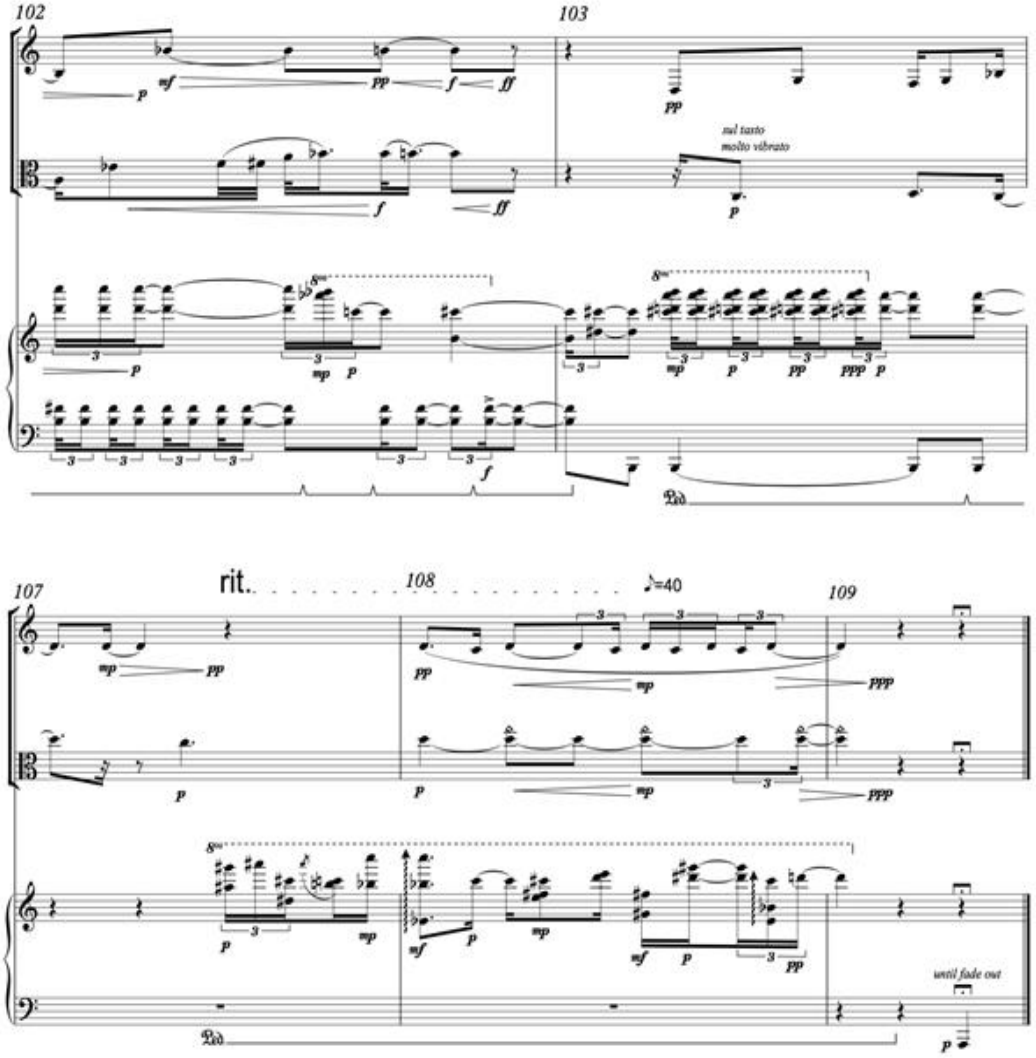
ตัวอย่างที่ 6.29 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 87 - 92

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

87
88
89
90
91
92
rit..

ช่วงที่ 4 ในห้องที่ 93 เป็นต้นไปคือช่วงสุดท้ายของบทเพลงจากการนำของวิโอลาและเปลี่ยนลักษณะการเดินทำนองโดยเปียโนให้เข้าสู่ความนิ่งสงบ จากนั้นรับช่วงต่อด้วยคลาริเน็ตบรรเลงทำนองในห้องที่ 95 โดยเปียโนยังบรรเลงทำนองสอดประสาน ในขณะที่วิโอลาทำหน้าที่บรรเลงในลักษณะการไล่บันไดเสียงในโน้ตตัวดำที่ลากยาวในห้องที่ 96-98 จนกระทั่งถึงห้องที่ 99 - 100 วิโอลาจึงทำหน้าที่สอดประสานด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ เมื่อถึงห้องที่ 101 เปียโนได้ส่งสัญญาณอีกครั้งด้วยการซ้ำโน้ตเดิมเพื่อนำเข้าสู่จุดสิ้นสุดของบทเพลง

คลาริเน็ตบรรเลงทำนองที่นำเข้าสู่ความเงียบสงบพร้อมด้วยทำนองสอดประสานของวิโอลาในห้องที่ 106 - 107 จากนั้นเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองที่เชื่องช้าลง เพื่อนำเข้าสู่ทำนองสุดท้ายของคลาริเน็ตในห้องที่ 108 และจบด้วยโน้ต A ของเปียโนทิ้งหางเสียงให้จางหายไป เพื่อนำเข้าสู่ความว่างเปล่าเป็นการจบบทเพลงทรีโอโดยสมบูรณ์

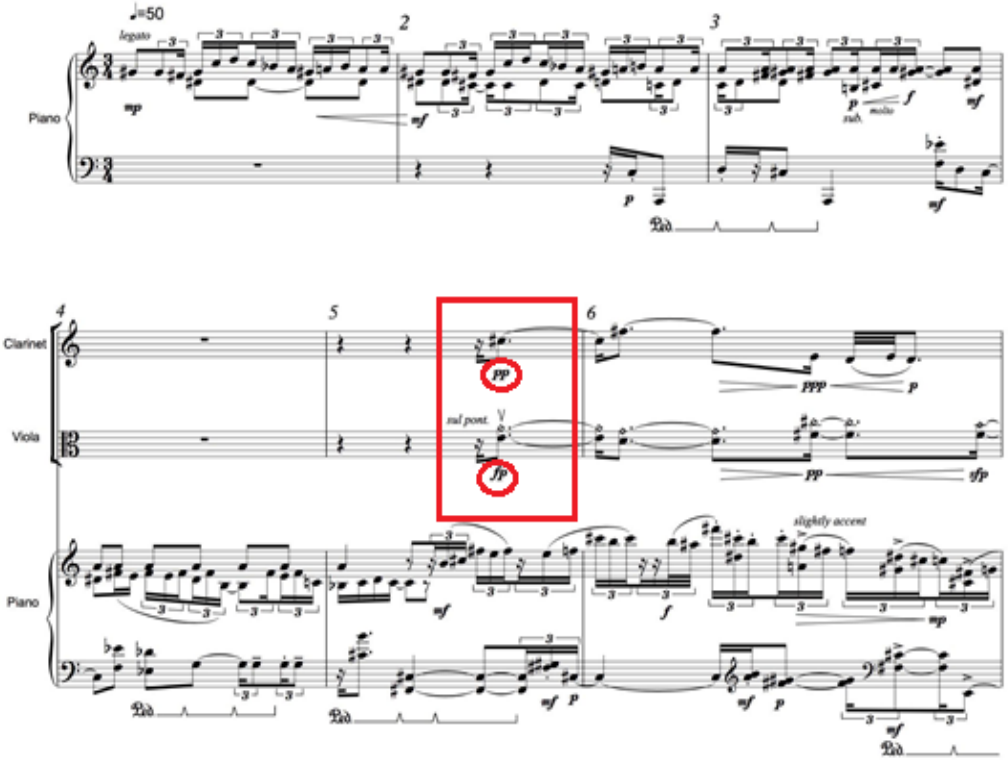
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.30 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 93 - 101

ตัวอย่างที่ 6.31 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 102 - 103

6.2.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง

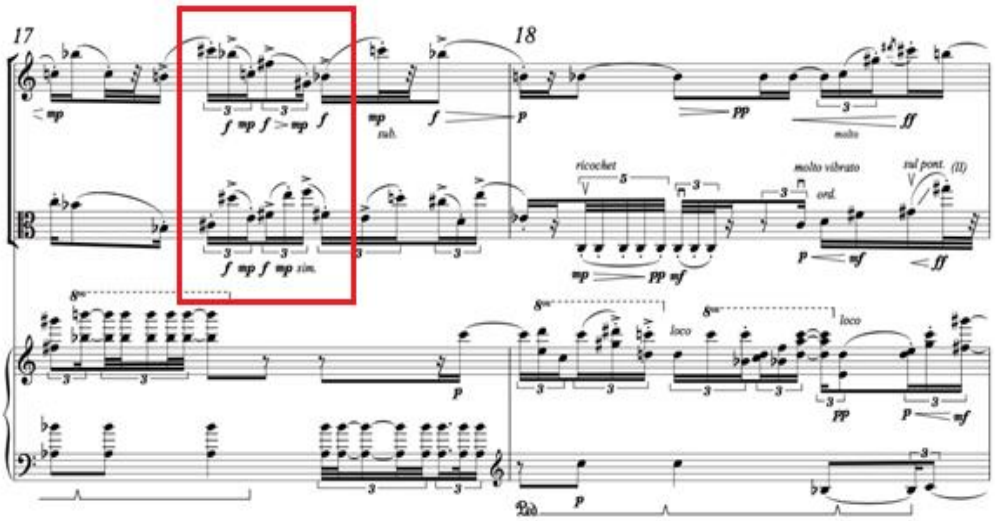
การบรรเลงบทเพลง “Trio V” นอกจากความยากของการบรรเลงโน้ตให้แม่นยำ การบรรเลงร่วมกันนั้นเป็นสิ่งที่ยากที่สุดในบทเพลงนี้ เนื่องจากรูปแบบของส่วนโน้ตที่ซับซ้อนและการบรรเลงซ้อนกันระหว่างเครื่องดนตรี การนับหรือการทดจังหวะของตนเองไว้ในใจรวมถึงการฟัง ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอื่นยังไม่เพียงพอสำหรับการบรรเลงบทเพลงนี้ให้สมบูรณ์ หากแต่ต้องเพิ่มการรับรู้หรือรู้สึกถึงการบรรเลงเครื่องดนตรีอื่นไปด้วย กล่าวคือในขณะที่ตัวผู้วิจัยกำลังอยู่ในช่วงของการบรรเลงนั้นผู้วิจัยต้องรู้สึกถึงการบรรเลงของผู้บรรเลง วิโอลาและเปียโน เปรียบเสมือนว่าผู้วิจัยได้บรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นนั้นไปด้วย

เริ่มช่วงแรกคลาริเน็ตและวิโอลาบรรเลงรับในห้องที่ 5 หลังจากการบรรเลงทำนองหลักของเปียโนตั้งแต่เริ่มเพลง คลาริเน็ตและวิโอลาบรรเลงพร้อมกันแต่ต่างกันในเรื่องของความเข้มเสียงที่คลาริเน็ตเริ่มในระดับความเข้มเสียง ***pp*** ในขณะที่วิโอลาบรรเลงในระดับความเข้มเสียง ***fp*** จากข้อมูลนี้ชี้ชัดว่าหัวเสียงของวิโอลาต้องโดดเด่นกว่าคลาริเน็ต อีกทั้ง หางเสียงของคลาริเน็ตต้องกลมกลืนกับเสียงของการลากเสียงของวิโอลา โน้ต C# ของคลาริเน็ตนั้นเป็นโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงกลางและมีความชัดเจนของแกนเสียงเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยต้องทำให้เสียงบางลงโดยการผ่อนความเร็วของลมแต่ยังคงรูปปากเพื่อประคองให้อยู่ในตำแหน่งที่น้ำเสียงของคลาริเน็ตไม่เพี้ยน ในช่วงแรกนั้นสีสันของเสียงคลาริเน็ตยังบางเบา ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการนี้ในการบรรเลงในช่วงแรก

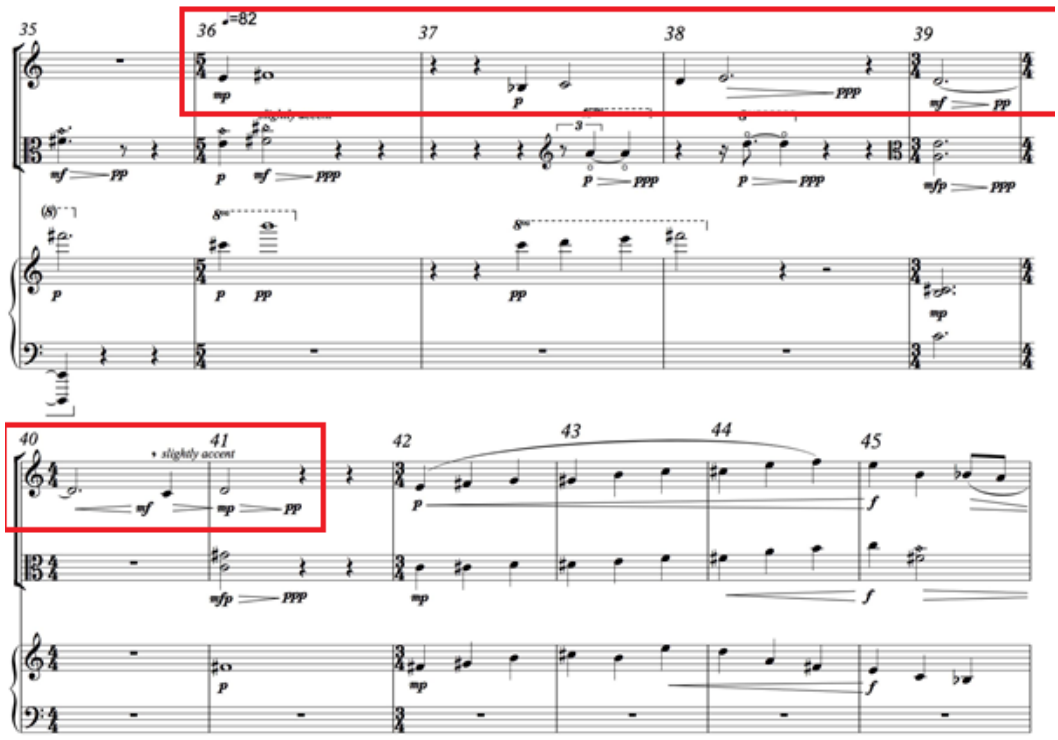
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 6.32 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 1 - 6

จุดที่น่าสนใจอีกหนึ่งจุดคือช่วงเชื่อมสั้น ๆ ของคลาริเน็ตกับวิโอลาในห้องที่ 17 บรรเลงโดยเปลี่ยนความเข้มของเสียงโดยฉับพลันเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ ผู้วิจัยบรรเลงโดยสร้างความต่างของความเข้มเสียงอย่างชัดเจน โดยให้คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีหลักในการเปลี่ยนความเข้มเสียง เนื่องจากมีความชัดเจนกว่าวิโอลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

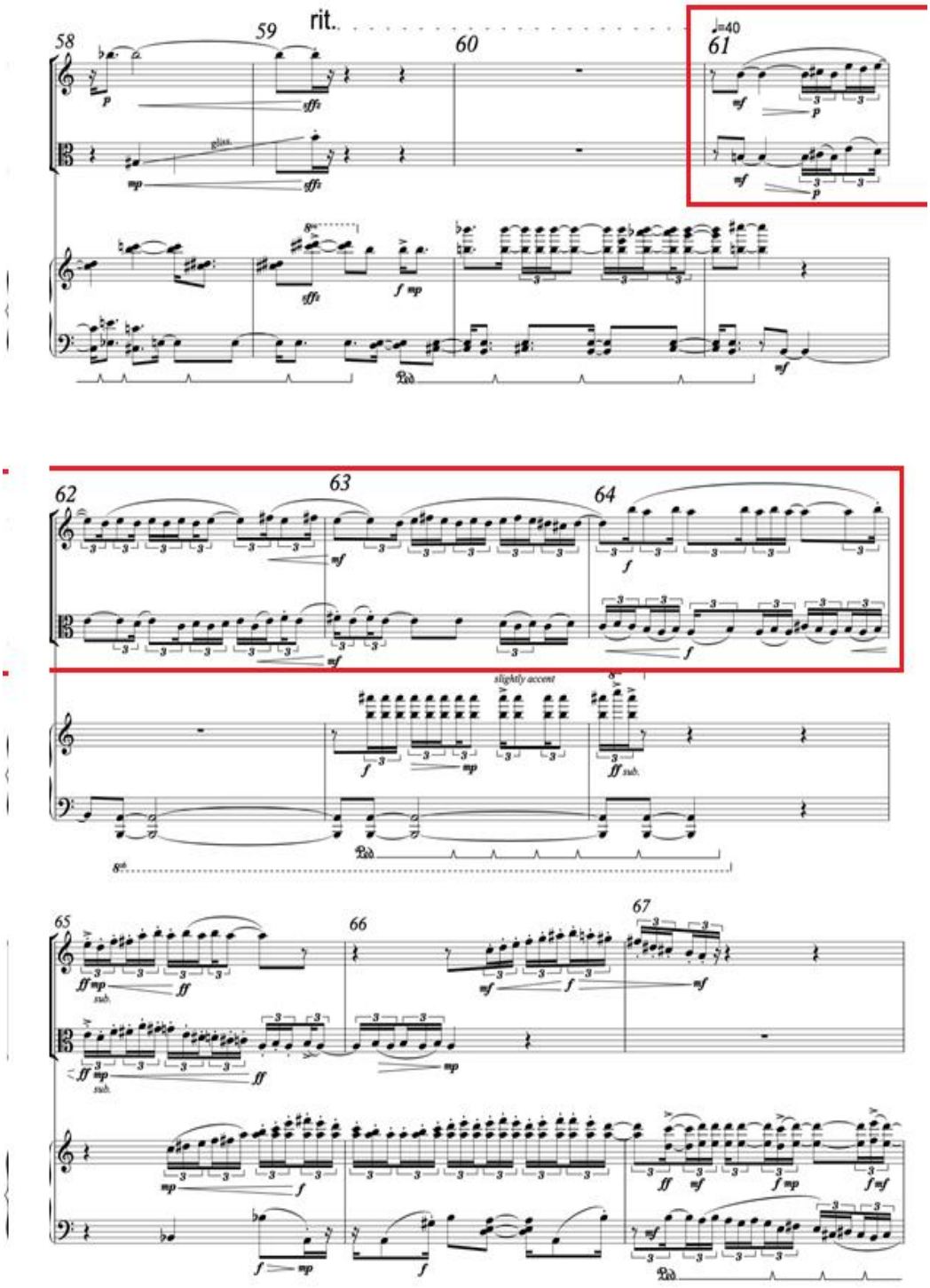
ตัวอย่างที่ 6.33 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 17 - 18

ในช่วงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 36 คลาริเน็ตบรรเลงทำนองหลักในโน้ตที่กว้างและอยู่ในระดับเสียงต่ำให้อารมณ์และความรู้สึกถึงความสงบ และเป็นช่วงที่ทำนองมีสำเนียงของดนตรีไทยมากที่สุด ผู้วิจัยบรรเลงโดยควบคุมความเข้มเสียงให้อยู่ในระดับค่อนข้างเบา ทิศทางของทำนองเดินไปข้างหน้าด้วยความเฉื่อย เมื่อเข้าห้องที่ 42 คลาริเน็ตกับวิโอลาบรรเลงทำนองร่วมกันในลักษณะของยูนิซัน ผู้วิจัยคำนึงถึงน้ำเสียงที่กลมกลืนเข้าด้วยกันกับวิโอลา โดยยังคำนึงถึงความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้าอย่างไม่เร่งรีบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

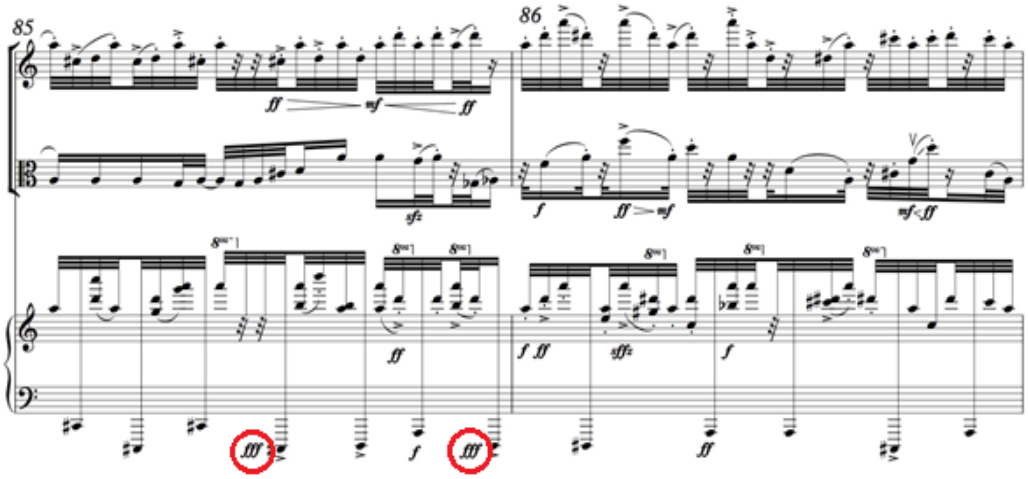
ตัวอย่างที่ 6.34 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 35 - 45

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 61-67 คลาริเน็ตบรรเลงทำลองล้อกันกับวิโอลา จุดนี้เป็นจุดที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับส่วนโน้ตระหว่างคลาริเน็ตกับวิโอลาที่ต้องเท่ากัน อีกทั้งยังต้องรู้สึกถึงทิศทางเดียวกัน การทำให้ทิศทางทำนองไปด้วยกันนั้น ผู้วิจัยกับผู้บรรเลงวิโอลาใช้วิธีการทำเครื่องหมายเปลี่ยนความเข้มเสียงในห้องที่ 61, 62 และ 64 ให้พร้อมเพรียงกันไปในทิศทางเดียวกันมากที่สุด ผู้วิจัยมองว่าจุดนี้เป็นจุดที่จะทำให้ทำนองโดดเด่น

ตัวอย่างที่ 6.35 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 58 – 67

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 85 -86 ในช่วงที่เริ่มเกิดการบรรเลงทำนองประชันกันอย่างสับสนวุ่นวายเพื่อนำไปสู่จุดสูงสุดของบทเพลง ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตในการเน้นเสียง ผู้ประพันธ์จงใจให้คลาริเน็ตเน้นเสียงในจุดที่

เหลื่อมจากวิโอลากับเปียโน ผู้วิจัยจึงทดลองโดยการเน้นหัวเสียงให้ดังและชัดเจนขึ้น ผลปรากฏว่าท่ามกลางความรู้สึกสับสนวุ่นวายนั้น ยังมีความรู้สึกถึงแก่นของประโยคเพลงในช่วงนี้ซึ่งถือเป็นหัวใจหลักของการนำเสนอบทเพลงแนวนี้

ตัวอย่างที่ 6.36 “Trio V”, สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร ห้องที่ 85 - 86

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.3 “The Journey” for Clairnet Solo and Clarinet Quintet ประพันธ์โดย ชลวิทย์ บุญจันทร์

6.3.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

บทเพลง “The Journey” สำหรับเดี่ยวคลาริเน็ตกับวงคลาริเน็ตควินเท็ท ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากเอกลักษณ์ของช่วงเสียงของคลาริเน็ตรวมถึงการพัฒนาระบบเสียงในแต่ละยุคสมัย ส่งผลให้แนวดนตรีในแต่ละกระบวนมีเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละช่วงเสียงและกลิ่นอายของเพลงในยุคสมัยต่าง ๆ เปรียบเหมือนการผจญภัยไปยังยุคต่าง ๆ โดยมีคลาริเน็ตเป็นพาหนะ บทเพลงแบ่งเป็น 5 กระบวนสั้น ๆ ดังนี้

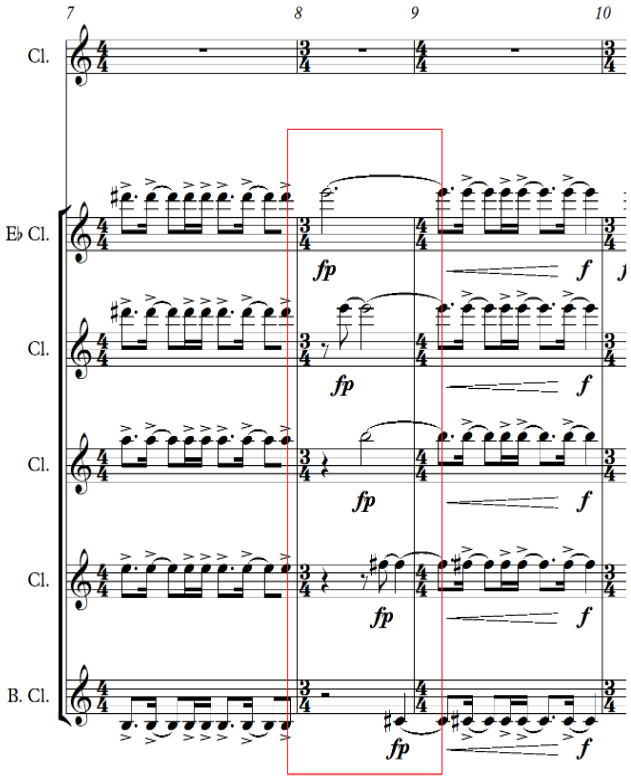
กระบวนที่ **1 Prelude**

กระบวนแรกเป็นกระบวนที่สั้นที่สุดของบทเพลง มีทั้งหมด 25 ห้องเพลง เป็นการเปิดตัวด้วยกลุ่มคลาริเน็ตบรรเลงประกอบในลักษณะของกลุ่มจังหวะ มีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะทำให้รู้สึกถึงแนวเพลงยุคใหม่ ด้วยลีลากลุ่มหน่วยทำนองย่อยของจังหวะทำให้เกิดความน่าสนใจขึ้น

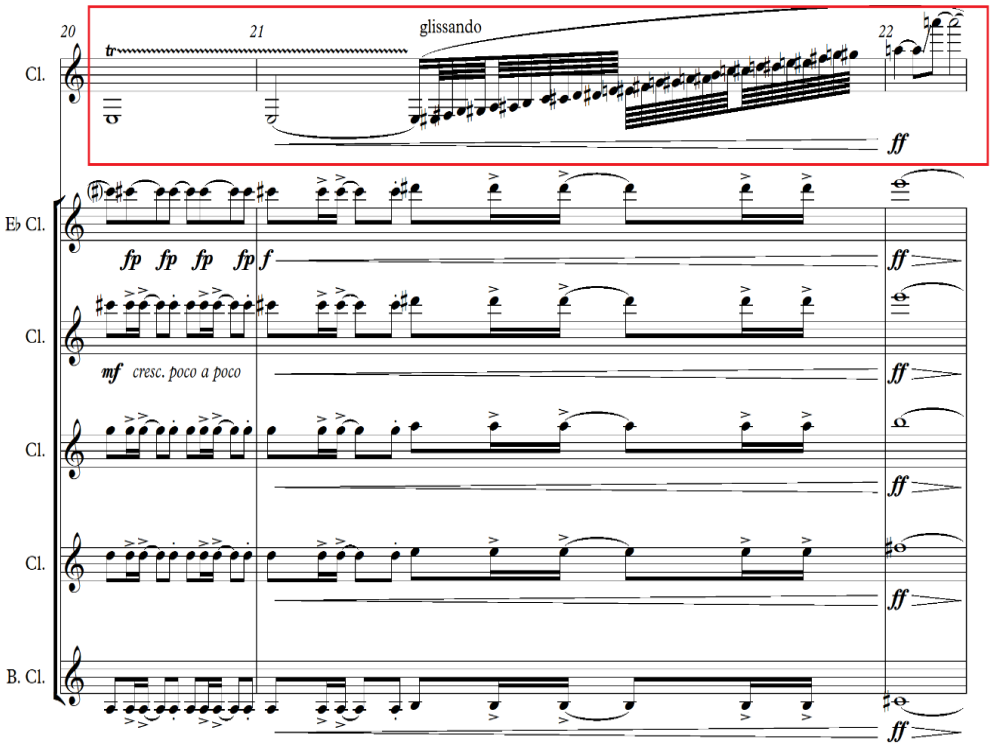
ตัวอย่างที่ 6.37 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1 - 6

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในห้องที่ 8 มีการใช้เทคนิคคอร์ดขั้นคู่ 4 (Quartal chords) เรียงกันไปตามแนวทำนองแบบขนาน (Parallel harmony) ซึ่งทำหน้าที่ในการเชื่อมประโยคเพลงและทำให้ไม่เกิดความรู้สึกของการซ้ำจนน่าเบื่อ

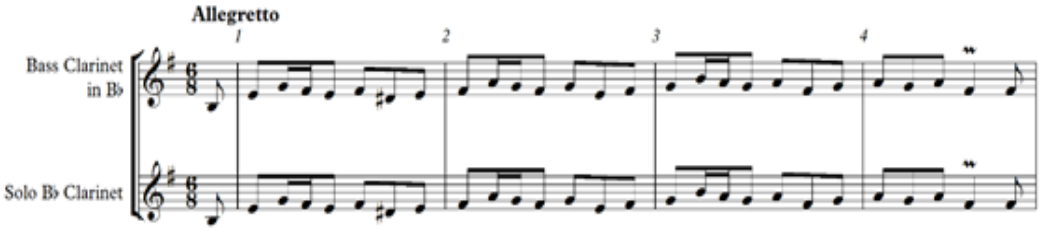
ตัวอย่างที่ 6.38 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 1 ห้องที่ 7 – 10

ผู้บรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตเริ่มบรรเลงในห้องที่ 20 ระหว่างการดำเนินทำนองในลักษณะของการใช้ความเข้มเสียงเพื่อสร้างชีพจรจังหวะคล้ายเพลงเต้นรำของกลุ่มคลาริเน็ตควินเท็ท ผู้บรรเลงเดี่ยวเริ่มด้วยการพรมนิ้วในเสียง E (D3 เสียงจริง) ซึ่งเป็นเสียงต่ำที่สุดในช่วงเสียงชาลูโมของคลาริเน็ตหรือช่วงเสียงต่ำ จากนั้นจึงไล่เสียงขึ้นไปอย่างรวดเร็วด้วยเทคนิคการรูดเสียงโดยโน้ตโครมาติกไป

สิ้นสุดที่โน้ต A (G6 เสียงจริง) คือโน้ตในระดับเสียงเสียงสูงของคลาริเน็ต (Altissimo register) ในกระกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ต้องการให้คลาริเน็ตนำเสนอช่วงเสียง ต่ำ กลาง สูง ทั้งหมดของคลาริเน็ตให้ผู้ฟังได้คุ้นเคยกับเอกลักษณ์ของช่วงเสียงต่าง ๆ เพื่อเข้าสู่การนำเสนอในกระบวนต่อไป

ตัวอย่างที่ 6.39 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 1 ห้องที่ 20 - 22

กระบวนที่ **2 Chalumeau**

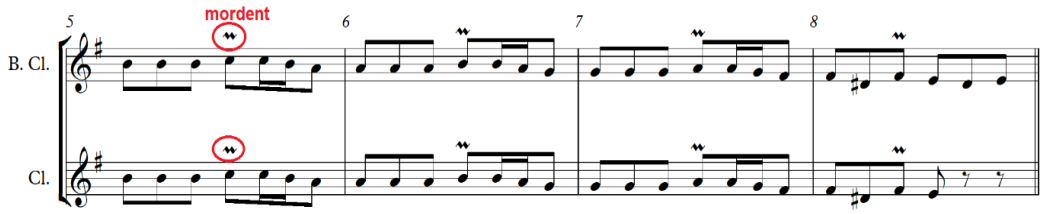
กระบวนนี้อยู่ในกุญแจเสียง E minor ชื่อของกระบวนนั้นมาจากชื่อระดับเสียงต่ำของคลาริเน็ต โดยระดับเสียงชาลูโมคือระหว่างโน้ต E ต่ำ ถึง Bb กลางของคลาริเน็ต (D3 - Ab4 เสียงจริง) ผู้ประพันธ์ใช้ช่วงเสียงนี้ในกระบวนที่ 2 โดยแนวดนตรีจะเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีที่อยู่ในช่วงยุคบาโรก ด้วยการใช้เทคนิคเบสเดินทำนอง (Basso continuo) การล้อเลียนในลักษณะของฟิวก์ (Fugue) พื้นผิวของการสอดประสานของแนวทำนอง 2 แนวที่มีความสำคัญเท่ากันซึ่งเป็นลักษณะของพื้นผิวแบบหลายทำนอง (Polyphony) ในยุคบาโรกนั้นเป็นยุคที่คลาริเน็ตใช้ชื่อเดิมว่า ปี่ชาลูโม ซึ่งตัวเครื่องมีลักษณะคล้ายขลุ่ยรีคอร์เดอร์โดยมีปากเป่าคล้ายปากเป่าของคลาริเน็ตในปัจจุบัน มีระดับเสียงที่สูงไม่เกิน 1 ออคเทฟ (Octave) ต่อมาเมื่อพัฒนามาเป็นคลาริเน็ตแล้วช่วงเสียงเริ่มต้นนี้จึงมีชื่อว่า ชาลูโม จึงเป็นแนวคิดให้ผู้ประพันธ์ใช้ช่วงเสียงต่ำและแนวดนตรีในยุคบาโรกในการประพันธ์

ลักษณะของการบรรเลงในกระบวนนี้คือการบรรเลงประชันระหว่างผู้วิจัยที่บรรเลงเดี่ยว Bb คลาริเน็ตและผู้บรรเลงเบสคลาริเน็ตตั้งแต่ต้นจนจบกระบวน โดยมีกลุ่มคลาริเน็ต 4 คนเป็นผู้บรรเลงประกอบ เริ่มด้วยการนำเสนอทำนองหลักพร้อมกันในลักษณะของขั้นคู่ยูนิซัน

ตัวอย่างที่ 6.40 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1 - 4

การใช้เครื่องหมายมอร์เดน (Mordent) ทำให้เกิดสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีในยุคบาโรก พบได้มากในผลงานการประพันธ์ของนักประพันธ์ในยุคนี้ เช่น โยฮัน เซบาสเตียน บาค (J.S. Bach)

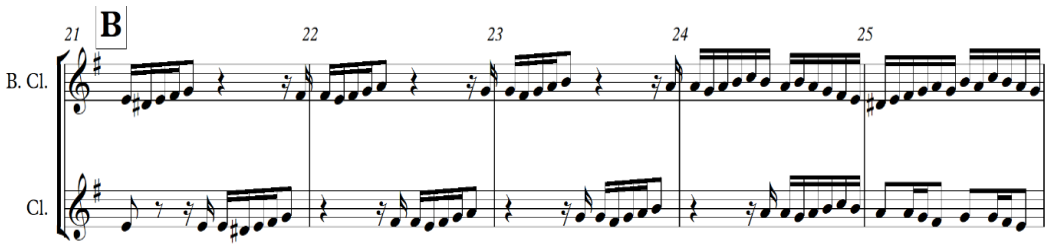
จากการฝึกซ้อมผู้วิจัยพบว่าการใช้เบสคลาริเน็ตในการบรรเลงพร้อมกับ Bb คลาริเน็ตในลักษณะของยูนิซันนั้น สีสันของเสียงเบสคลาริเน็ตเมื่อผสมกับเสียงของ Bb คลาริเน็ตแล้วจะได้เสียงที่สามารถจินตนาการถึงเสียงของปี่ชาลูโม

ตัวอย่างที่ 6.41 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 5 - 8

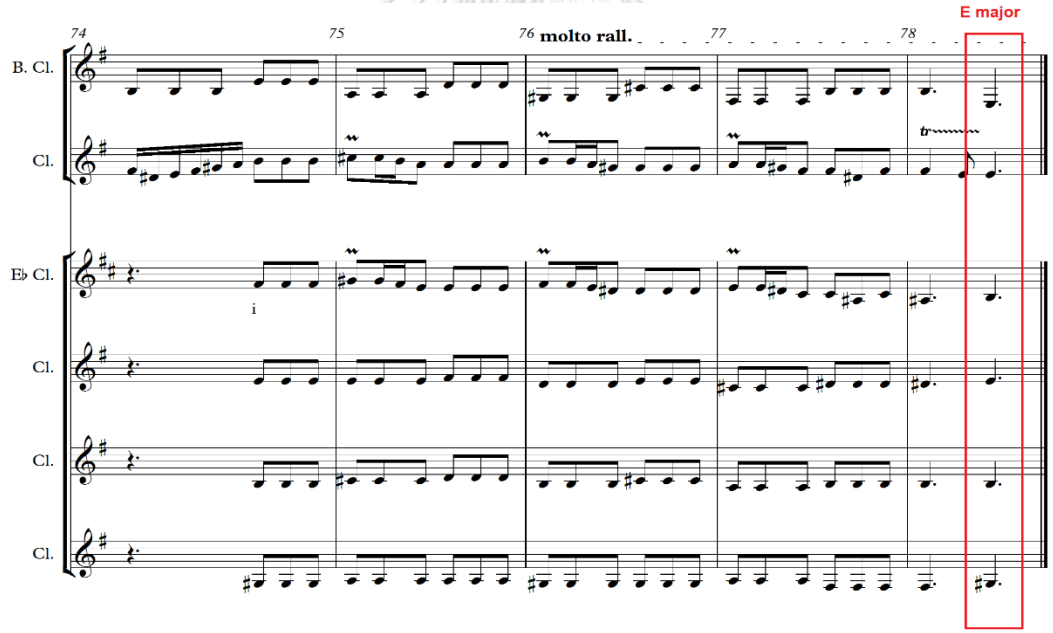


เทคนิคการประพันธ์ที่พบในห้องที่ 21 - 23 คือการล้อเลียนทำนองโต้ตอบกันระหว่าง Bb คลาริเน็ตกับเบสคลาริเน็ตเป็นเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีในยุคบาโรก จากนั้นในห้องที่ 25 คือการดำเนินทำนองสอดประสานกันของทั้งสองเครื่องดนตรี โดยทั้ง 2 แนวนั้นมีความสำคัญเท่าเทียมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.42 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 21 – 25

ช่วงท้ายของกระบวนห้องที่ 74 มีการเปลี่ยนจากกุญแจเสียงและจบด้วยคอร์ด E major แนวทางนี้มักพบได้บ่อยในบทเพลงที่ประพันธ์โดยบาค ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของดนตรีในยุคบาโรก

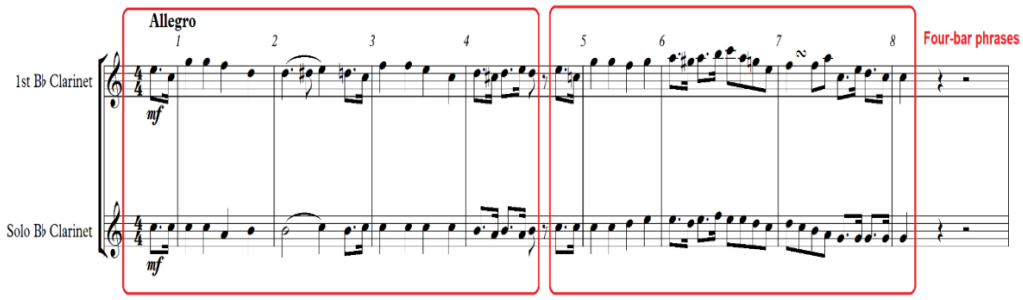
ตัวอย่างที่ 6.43 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 74 – 78



กระบวนที่ **3 Clarion**

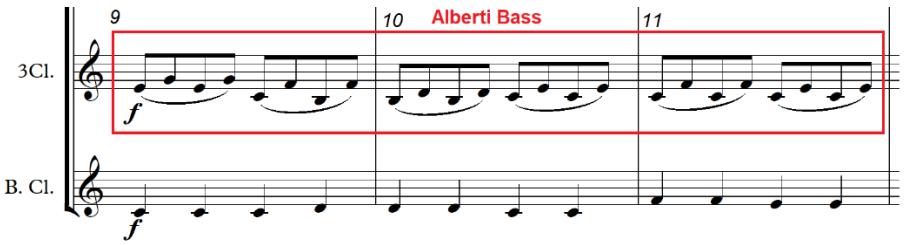
อยู่ในกุญแจเสียง C major ด้วยแนวคิดของการใช้ช่วงเสียงกลางของคลาริเน็ต (Clarion register) ขอบเขตของเสียงอยู่ที่โน้ต B ออคเทฟที่ 2 ถึง C ออคเทฟที่ 3 (A4 - Bb5 เสียงจริง) แนวดนตรีที่ผู้ประพันธ์ใช้เป็นแนวคิดคือช่วงยุคคลาสสิก (ค.ศ.1750 - 1820) ที่

คลาริเน็ตเริ่มมีการพัฒนาในเรื่องของการเพิ่มระบบคีย์ทำให้สามารถบรรเลงในช่วงเสียงที่กว้างขึ้น แต่ในเรื่องของขอบเขตของความเข้มเสียงยังจำกัด สอดคล้องกับดนตรีในยุคคลาสสิกที่ไม่เน้นความเข้มของเสียงที่ดังจนเกินไป แนวดนตรีจึงเต็มไปด้วยความนุ่มนวล ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประพันธ์ตามแบบแผนในดนตรียุคคลาสสิกเช่น 4 ห้องเพลงต่อ 1 ประโยคเพลง ซึ่งเป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงที่นิยมในยุคนี้ รูปแบบของการบรรเลงกระบวนนี้ คือการใช้ Bb คลาริเน็ต 2 ชิ้น บรรเลงประชันกับกลุ่มคลาริเน็ตบรรเลงประกอบ 4 ชิ้น

ตัวอย่างที่ 6.44 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-8

ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการบรรเลงคลอประกอบแบบคอร์ดแตกโดยสลับขั้นคู่กลับมาซ้ำโน้ตเบสแบบอาเปจโจ (Arpeggio) เทคนิคนี้เรียกว่า “Alberti Bass” คือเทคนิคที่ใช้กันแพร่หลายในบทเพลงยุคคลาสสิกจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงในยุคนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

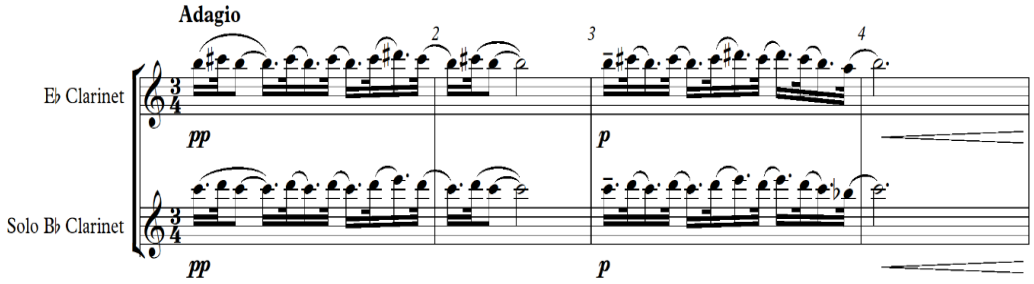
ตัวอย่างที่ 6.45 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 9 - 11



กระบวนที่ **4 Altissimo**

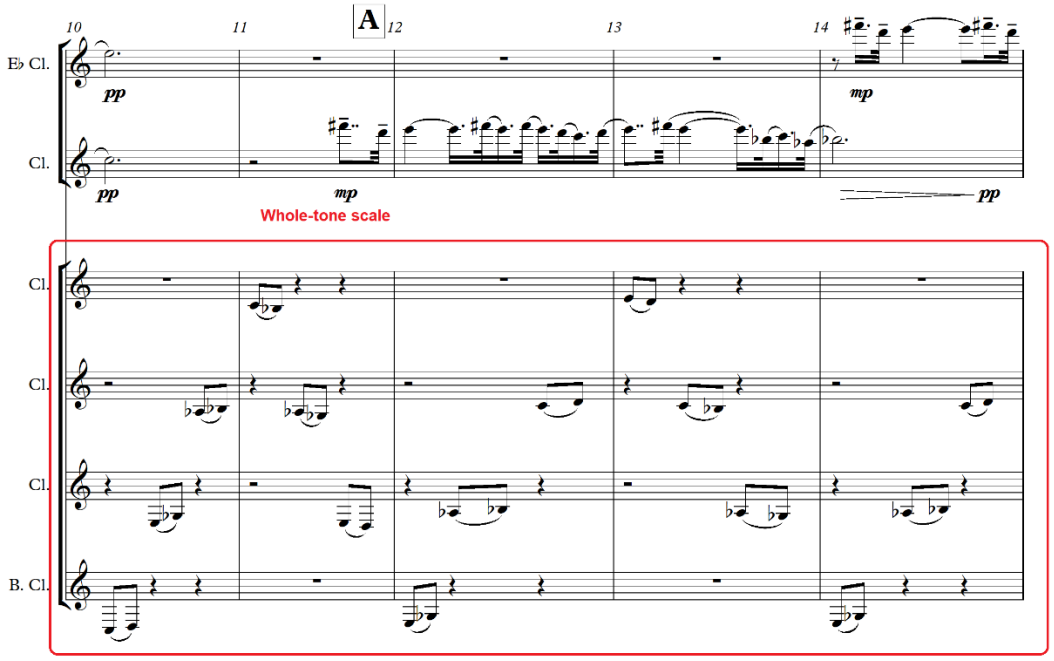
กระบวนนี้มีความน่าสนใจในแนวดนตรีที่ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการศึกษาผลงานของคีตกวีชื่อก้องโลกแห่งยุคอิมเพรสชันนิสที่มีนามว่า โกลด เดอบูว์ซี (Claude Debussy) ผู้ประพันธ์ใช้ช่วงเสียงสูงของคลาริเน็ตซึ่งขอบเขตของ ช่วงเสียงนี้คือ C# ออคเทฟที่ 3 ขึ้นไป (B5 เสียงจริง) ลักษณะของการบรรเลงกระบวนนี้คือ Bb คลาริเน็ตบรรเลงประชันกับ Eb คลาริเน็ต โดยกลุ่มคลาริเน็ต 4 ชิ้นบรรเลงประกอบ ผู้ประพันธ์ได้ใช้สีสันของช่วงเสียงสูงในคลาริเน็ตอย่างน่าสนใจ โดยธรรมชาติของเสียงคลาริเน็ตในช่วงเสียงสูงจะมีความแหลมและดัง ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้ Bb คลาริเน็ตและ Eb คลาริเน็ตใช้ความเข้มเสียงเบาในความเร็วจังหวะช้า อย่างสบาย (Adagio) ทำให้เกิดสีสันและอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างจากการใช้เสียงในกระบวนที่ผ่านมา

ตัวอย่างที่ 6.46 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 4



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การขับเคลื่อนของบทเพลงในกระบวนนี้มีความน่าสนใจที่ทำให้เกิดบรรยากาศของความน่าพิศวง ความไม่ชัดเจน และความรู้สึกที่เลื่อนลอยของอิมเพรสชันนิสคือการดำเนินทำนอง ด้วยการใช้บันไดเสียง Whole-tone ต่อกันไปในแต่ละแนวเพื่อให้ดนตรีดำเนินไปด้วยมิติที่หลากหลายของเสียงจากเครื่องดนตรีและตำแหน่งกำเนิดเสียงที่ต่างกัน

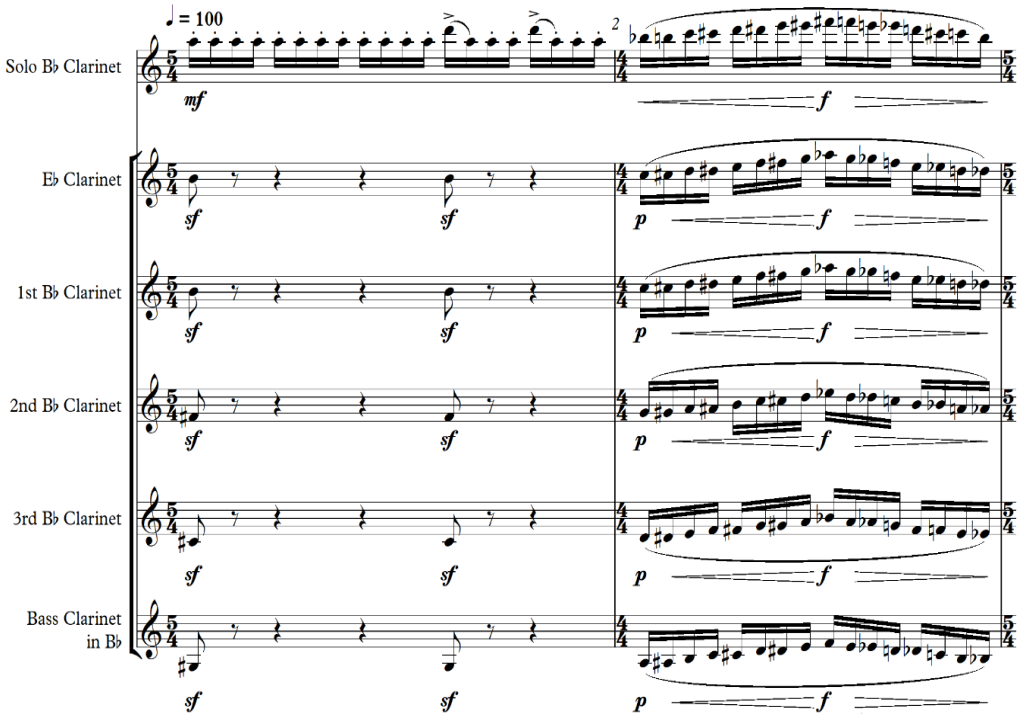
ตัวอย่างที่ 6.47 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 10 - 14

เทคนิคที่น่าสนใจที่ผู้ประพันธ์ใช้ในกระบวนนี้คือ การดำเนินคอร์ดและทำนองสอดประสานแบบขนาน (Parallel Harmony) ซึ่งเป็นเทคนิคสำคัญในบทเพลงยุคอิมเพรสชันนิส ทำให้รู้สึกถึงการเคลื่อนที่ของเสียงประสานแต่ในขณะเดียวกันจะรู้สึกถึงความนิ่งสงบและล่องลอย

ตัวอย่างที่ 6.48 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 16 - 21

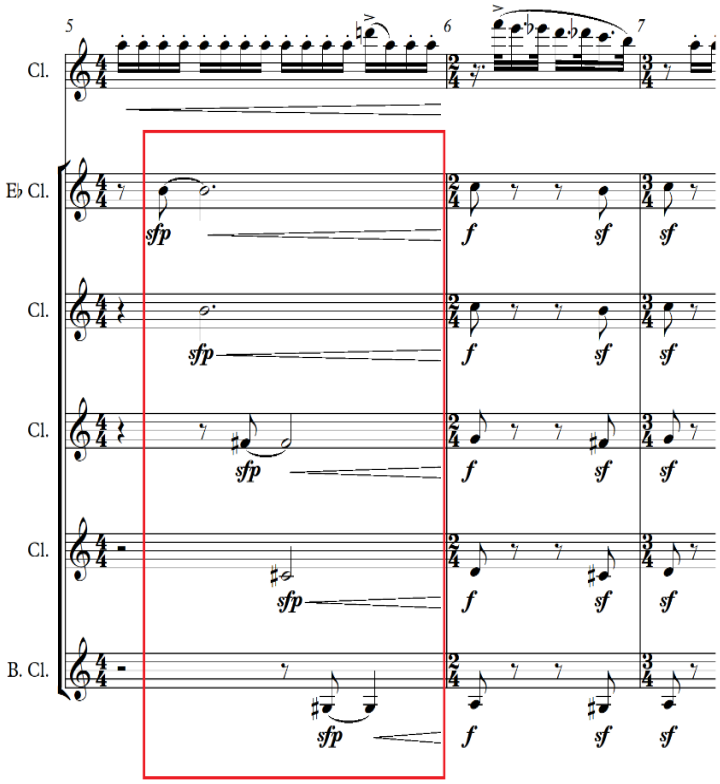
กระบวนที่ **5 Finale**

กระบวนสุดท้ายคือการนำเสนอบทสรุปของบทเพลงในทุกกระบวน ผู้ประพันธ์ได้นำโมทีฟและประโยคเพลงจาก 4 กระบวนแรกมาใช้ในกระบวนนี้โดยดำเนินทำนองด้วยเทคนิคการรูดเสียง โน้ตกระด้าง และโน้ตโครมาติก ในอัตราจังหวะที่แปรเปลี่ยนตลอดเวลา ทำให้รู้สึกถึงดนตรียุคใหม่หรือดนตรีในยุคปัจจุบัน บทเพลงเริ่มต้นด้วยการซ้ำโน้ตที่มั่นคงของผู้บรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ต เพื่อนำไปสู่ทำนองโครมาติกที่เคลื่อนด้วยการประสานเสียงแบบขนานด้วยความรู้สึกที่รุนแรง

ตัวอย่างที่ 6.49 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 1 - 2

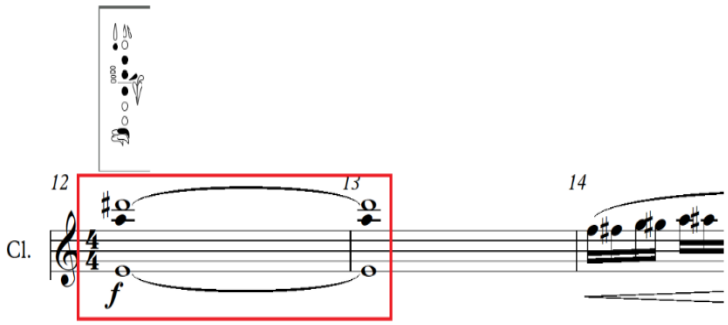
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 5 ปรากฏการบรรเลงเทคนิคคอร์ดขั้นคู่ 4 (Quartal chords) เหมือนกับกระบวนที่ 1 ผู้วิจัยมองว่าผู้ประพันธ์ตั้งใจให้ผู้ฟังรู้สึกได้ถึงกระบวนที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

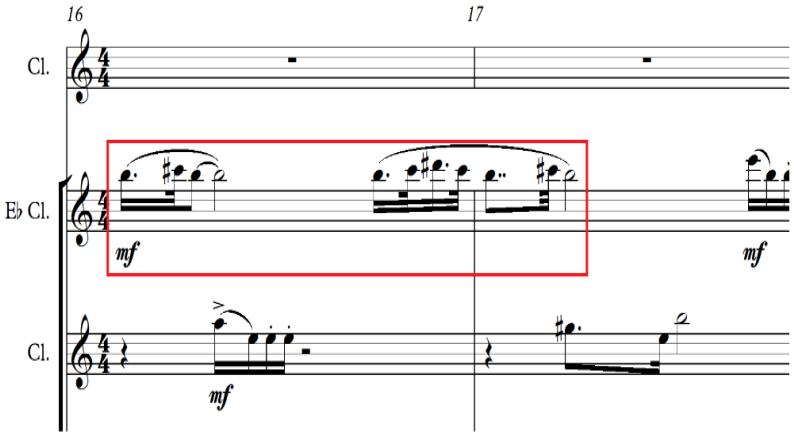
ตัวอย่างที่ 6.50 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 5 - 7

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เทคนิคพิเศษของการบรรเลงคลาริเน็ตที่ผู้ประพันธ์ใช้คือการบรรเลงเสียงควบ (Multiphonic) คือการบรรเลงหลายเสียงในหนึ่งครั้ง โดยผู้ประพันธ์ให้อิสระในการสร้างสีสันรวมถึงความเข้มเสียงในระหว่างการบรรเลงเสียงควบ ด้วยความอิสระนี้ทำให้สีสันในการบรรเลงแต่ละครั้งแตกต่างกัน

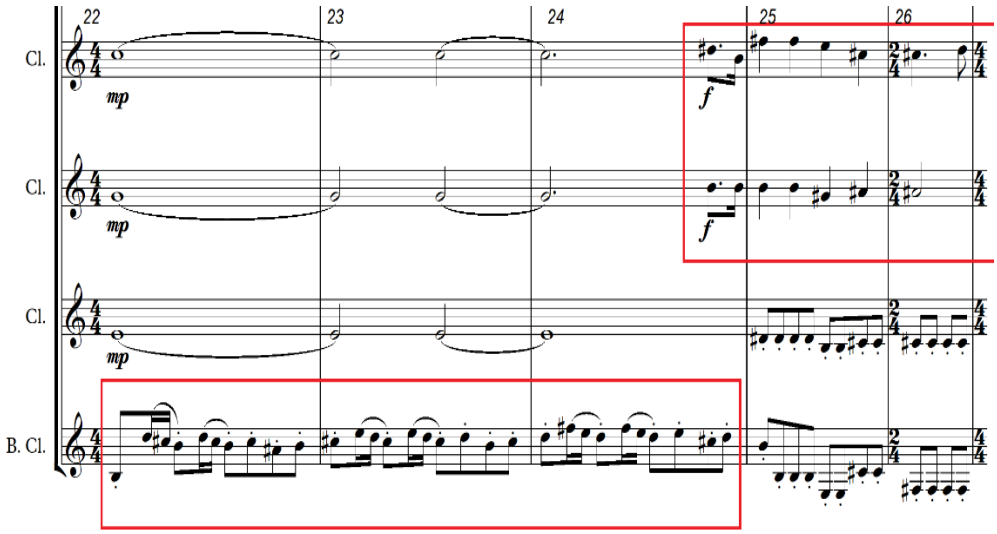
ตัวอย่างที่ 6.51 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 12 - 14



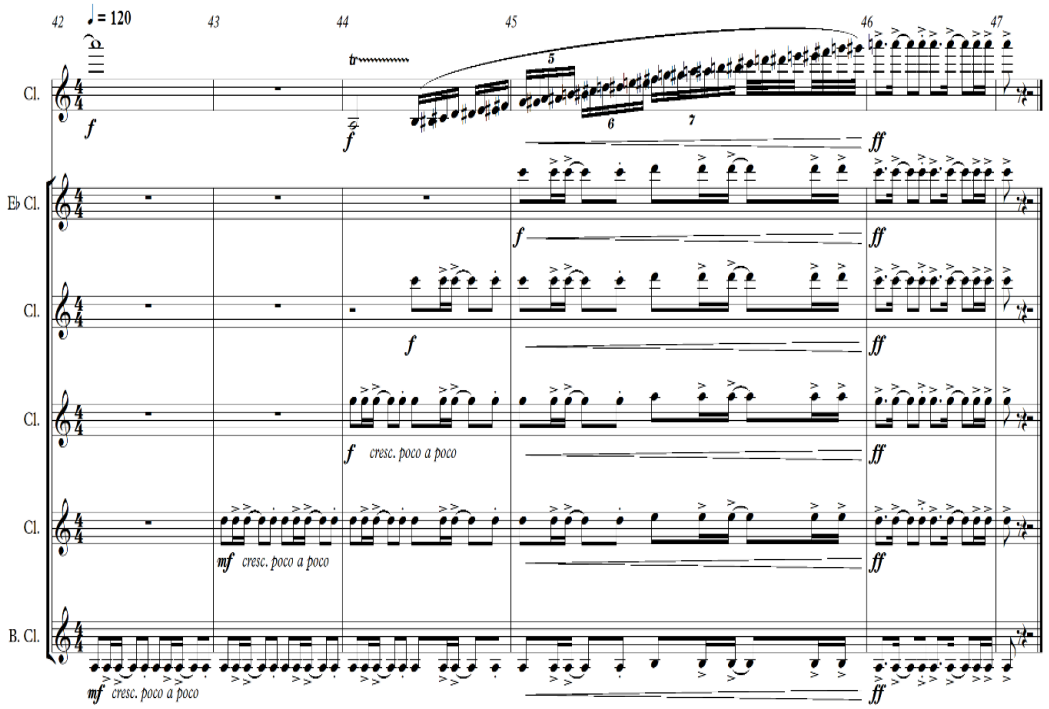
ทำนองหลักของกระบวนที่ 4 ปรากฏขึ้นใน Eb คลาริเน็ตห้องที่ 16 - 17

ตัวอย่างที่ 6.52 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 16 - 17

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลังจากนั้นในห้องที่ 22 เบสคลาริเน็ตบรรเลงทำนองที่มีลักษณะคล้ายกับทำนองในกระบวนที่ 2 จากนั้นท้ายห้องที่ 24 คลาริเน็ต 1 และ 2 บรรเลงโต้ตอบด้วยทำนองของกระบวนที่ 3 ตามลำดับ ถือเป็นความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ที่นำทำนองของแต่ละกระบวนมาร้อยเรียงเข้าด้วยกันได้อย่างชัดเจนและไปในทิศทางเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 6.53 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 22 - 26

ช่วงสุดท้ายของบทเพลงในห้องที่ 42 ผู้ประพันธ์เปลี่ยนอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นเป็นตัวดำเท่ากับ 120 เพื่อเร่งเร้าชีพจรจังหวะให้น่าตื่นเต้นยิ่งขึ้น ในห้องที่ 44 หลังจากนั้นผู้บรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตบรรเลงโดยการพรมนิ้วและใช้เทคนิครูดเสียงขึ้นไปพร้อมทั้งเพิ่มความเข้มเสียงขึ้นในทุกแนวจนถึงถึงจุดสูงสุดของบทเพลงที่โน้ต A สูงที่สุดของคลาริเน็ต คลาริเน็ตทุกแนวจบด้วยโมทีฟของจังหวะที่เด็ดขาด

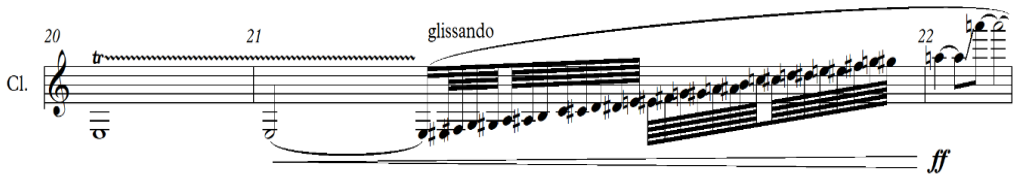
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6.54 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 42 - 47

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

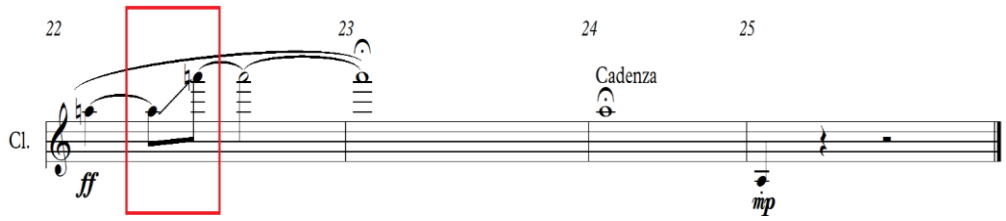
6.3.2 อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง

กระบวนที่ **1 Prelude**

ในกระบวนนี้คลาริเน็ตบรรเลงเดี่ยวเริ่มในห้องที่ 20 โดยใช้เทคนิคการพรมนิ้วจากเสียง E ต่ำ (D3 เสียงจริง) ผู้วิจัยเริ่มบรรเลงโน้ตตัวแรกนี้ด้วยการเน้นหัวเสียงอย่างฉับพลันและเบาลงในการลากเสียงและพรมนิ้วไปจนถึงการรูดเสียงในห้องที่ 21 สาเหตุที่ผู้วิจัยเน้นหัวเสียงแรกเพราะต้องการสร้างความโดดเด่นในฐานะผู้บรรเลงเดี่ยว อีกทั้งสีสันของเสียงที่แตกต่างทำให้เกิดมิติในเพลง

ตัวอย่างที่ 6.55 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 1 ห้องที่ 20 - 22

ห้องที่ 22 ในการบรรเลงด้วยเทคนิคการรูดเสียงจาก A ระดับเสียงกลาง ถึง A ระดับเสียงสูง (G5 - G6 เสียงจริง) ด้วยในจังหวะที่เร็วผู้วิจัยจึงใช้การหย่อนคางและคลายปากเพื่อช่วยให้เสียงมีความยืดหยุ่นและมุ่งขึ้นสู่เสียงสูงได้อย่างรวดเร็วขึ้น จากนั้นในห้องที่ 24 ผู้วิจัยบรรเลงเสียง A (G5 เสียงจริง) ในความเข้มเสียงดังที่เติมเต็มหางเสียงให้มีความเข้มของเสียงอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้รู้สึกถึงพลังและสร้างความสมดุลกับเสียงสูงก่อนหน้านี้ ในห้องที่ 25 เสียง A สุดท้าย (G3) ผู้วิจัยต้องบรรเลงพร้อมกับผู้บรรเลงเบสคลาริเน็ต โดยผู้วิจัยได้ขยับท่าทางสร้างความชัดเจนเมื่อถึงเวลาบรรเลงเพื่อส่งสัญญาณที่ชัดเจนเพื่อให้ผู้บรรเลงเบสคลาริเน็ตบรรเลงโดยพร้อมเพรียงกัน

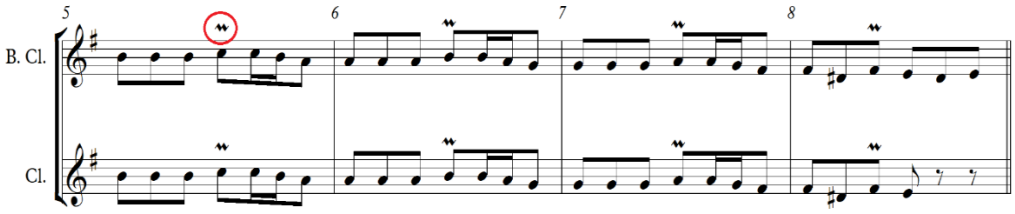
ตัวอย่างที่ 6.56 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 1 ห้องที่ 22 - 25



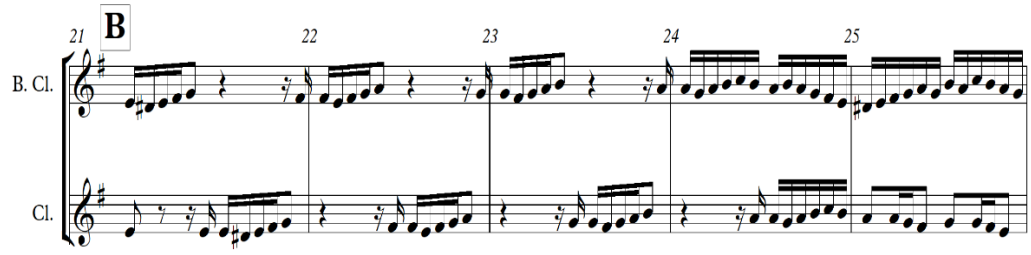
กระบวนที่ **2 Chalumeau**

ในกระบวนนี้มีลีลาที่รู้สึกถึงดนตรีสมัยบาโรก ผู้วิจัยจินตนาการถึงเสียงของปี่ชาลูโม ซึ่งมีลักษณะของความแหลมและทุ้มของเสียง โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ Bb คลาริเน็ตบรรเลงพร้อมกับเบสคลาริเน็ตในลักษณะของยูนิซันซึ่งเครื่องหมายมอร์เด็นเกิดขึ้นบ่อยครั้งในกระบวนนี้ ผู้วิจัยปรับความสมดุลของเสียง Bb คลาริเน็ตให้ไม่โดดเด่นเกินกว่าเบสคลาริเน็ต ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความกลมกลืนและมิติของเสียงที่ต่างจากเดิม

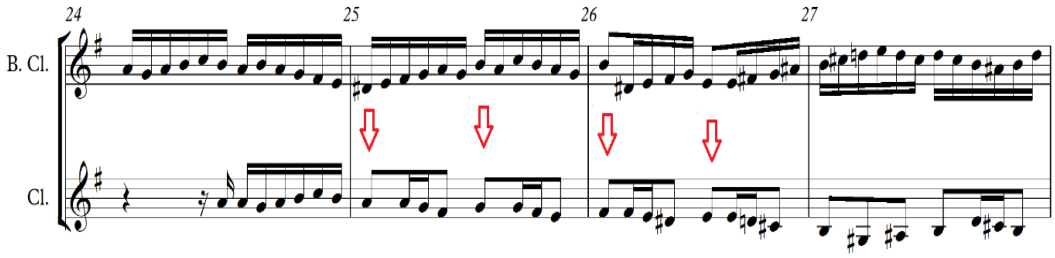
การบรรเลงเครื่องหมายมอร์เด็น ผู้วิจัยเน้นการดันลมทุกครั้งเพื่อให้เกิดความชัดเจนของเสียงทุกเสียงที่สะบัดขึ้นลง เหตุผลอีกประการคือผู้วิจัยต้องการสร้างความชัดเจนของชีพจรจังหวะเพราะหากมีความชัดเจนในชีพจรของจังหวะจะทำให้เกิดความชัดเจนของประโยคเพลงเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 6.57 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 5 - 8 เครื่องหมายมอร์เด็น

จุดที่น่าสนใจในช่วงที่มีการล้อเลียนทำนองโต้ตอบกันระหว่าง Bb คลาริเน็ตและเบสคลาริเน็ตในห้องที่ 21 - 25 ผู้วิจัยบรรเลงโดยเพิ่มความเข้มเสียงในแต่ละประโยคที่โต้ตอบกับเบสคลาริเน็ตเพื่อสร้างทิศทางที่ชัดเจน เหตุผลอีกประการคือ เพื่อให้ทิศทางที่ชัดเจนสร้างความมั่นคงในจังหวะและทำให้โน้ตสุดท้ายก่อนที่จะส่งให้เบสคลาริเน็ตบรรเลงมีหางเสียงที่ต่อเนื่อง ทำให้ผู้บรรเลงเบสคลาริเน็ตสามารถบรรเลงต่อได้อย่างไหลลื่นโดยไม่มีช่องว่าง

ตัวอย่างที่ 6.58 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 21 – 25

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สืบเนื่องมาจากการล้อทำนองโต้ตอบกันของ Bb คลาริเน็ตและเบสคลาริเน็ตในห้องที่ 21 - 24 เข้าสู่ห้องที่ 25 และ 26 ในการบรรเลงร่วมกันของทั้งสองเครื่องดนตรีเดี่ยว ผู้วิจัยบรรเลงโดยเน้นที่จังหวะหนัก (จังหวะที่ 1 และ 4 ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 6/8) เพื่อให้เกิดความมั่นคงของชีพจรจังหวะ เพราะปัญหาที่เกิดในจุดนี้คือการบรรเลงเหลื่อมล้ำกัน ซึ่งในจุดนี้หากบรรเลงไม่ตรงกันจนไร้ที่ติจะทำให้ฟังออกชัดเจน เหตุผลอีกประการคือเพื่อสร้างความชัดเจนและความโดดเด่นในทำนองของ Bb คลาริเน็ตที่บรรเลงท่ามกลางความถี่ของโน้ตเขบ็ตสองชั้นของเบสคลาริเน็ต

ตัวอย่างที่ 6.59 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 2 ห้องที่ 24 – 27

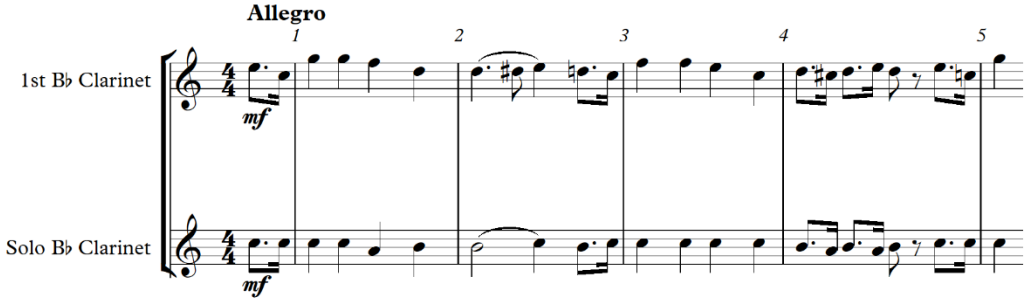


กระบวนที่ **3 Clarion**

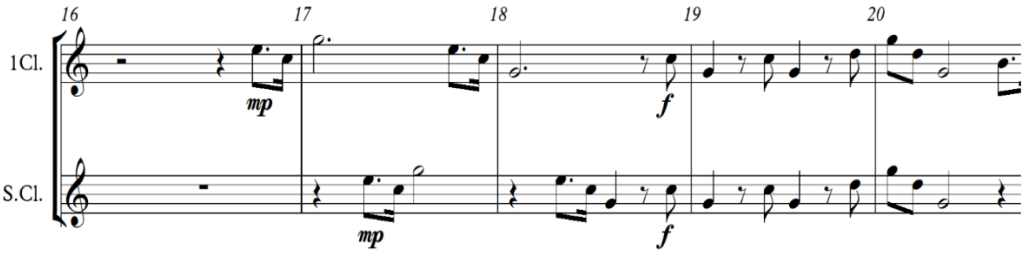
ผู้วิจัยบรรเลงโดยเปลี่ยนสีสันของเสียงให้แตกต่างจากกระบวนที่แล้ว โดยปรับสีสันของเสียงให้มีความสว่างและมีชีวิตชีวามากขึ้น แม้ว่าในกระบวนนี้จะบรรเลงในบันไดเสียงเมเจอร์ต่างจากบันไดเสียงไมเนอร์ในกระบวนที่แล้วรวมถึงการใช้ระดับเสียงที่สูงขึ้นซึ่งธรรมชาติของเสียงคลาริเน็ตใน

ระดับเสียงกลางจะมีความสว่างกว่าระดับเสียงต่ำ แต่ผู้วิจัยได้ปรับทิศทางของลมให้ไปในทิศทางที่สูงขึ้นทำให้ความเร็วของกระแสลมเพิ่มขึ้น เสียงของคลาริเน็ตจึงมีความสว่างขึ้น รวมถึงการเคลื่อนไหวของร่างกายในขณะที่บรรเลง โดยมีการเคลื่อนไหวร่างกายมากกว่าการบรรเลงในกระบวนที่แล้ว ทำให้ผู้ชมคอนเสิร์ตเกิดความรู้สึกถึงความมีชีวิตชีวามาขึ้นกว่ากระบวนที่แล้ว

ในช่วงเริ่มของกระบวนผู้วิจัยทำหน้าที่บรรเลงทำนองประสานโดยการลดความชัดเจนของเสียงเพื่อเพิ่มความโดดเด่นให้กับแนวคลาริเน็ต 1 ที่บรรเลงทำนองหลัก ลักษณะของประโยคเพลงจะมี 4 ห้องเพลงต่อ 1 ประโยค ผู้วิจัยบรรเลงโดยได้สร้างทิศทางของเสียงด้วยการเพิ่มและลดความเข้มของเสียง โดยเฉพาะในโน้ตที่มีระยะห่างครึ่งเสียงผู้วิจัยใช้การปรับความเข้มเสียงตามทิศทางของโน้ต ยกตัวอย่างเช่นในห้องที่ 2 ผู้วิจัยบรรเลงโน้ต B ดังขึ้นเพื่อไปหาโน้ต C เพื่อให้สอดคล้องกับทิศทางของทำนองแนวคลาริเน็ต 1 และเพื่อสร้างขอบเขตของประโยคย่อยให้ชัดเจน

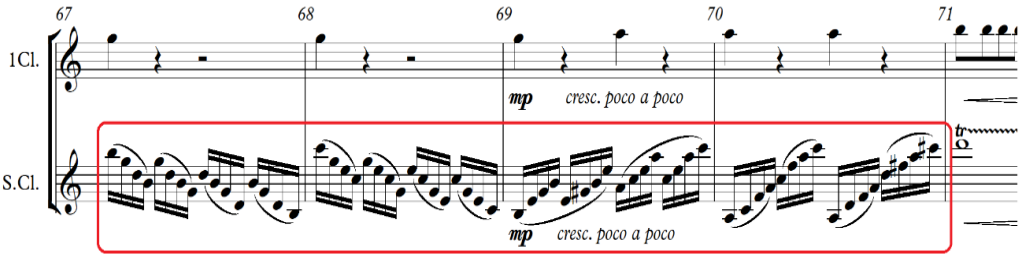
ตัวอย่างที่ 6.60 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1 – 5

ห้องที่ 16 - 20 ผู้วิจัยบรรเลงในลักษณะของการล้อเลียนทำนองกับแนวคลาริเน็ต 1 และหลังจากนั้นจึงบรรเลงพร้อมกันในลักษณะของยูนิซัน ผู้วิจัยปรับรูปปากล่างให้มีความมั่นคงเพื่อสร้างความชัดเจนของเสียงและจัดวางรูปปากบนในลักษณะคล้ายการผิวปาก เพื่อกำหนดรูปร่างของเสียงไม่ให้แบน ลีบ สามารถยืดหยุ่นน้ำเสียงให้กลมกลืนกันได้ นอกจากนี้ในเรื่องของการควบคุมลักษณะเสียงเมื่อบรรเลงต่อจากแนวคลาริเน็ต 1 ผู้วิจัยเลียนลักษณะเสียงให้เหมือนกับเสียงของแนวคลาริเน็ต 1 ทุกประการ เพื่อให้เกิดความสมดุลและความกลมกลืน

ตัวอย่างที่ 6.61 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 16 - 20



ห้องที่ 67 - 70 เป็นช่วงที่ต้องใช้ความแม่นยำของเสียง ตำแหน่งนิ้ว รวมถึงการควบคุมลมเพื่อสร้างทิศทางของแนวทำนอง ผู้วิจัยคำนึงถึงน้ำหนักของการบังคับลิ้นให้มีน้ำหนักเบา ไม่ใช้ลิ้นในการออกเสียงหนักจนเกินไป ผู้วิจัยฝึกซ้อมโดยการบรรเลงในเครื่องหมายเชื่อมเสียงทั้งหมดให้เสียงเท่ากันก่อน สิ่งที่สำคัญอีกประการคือการใส่ใจกับการเคลื่อนนิ้วเพื่อให้เสียงที่เชื่อมต่อกันมีความเรียบสะอาด ไม่กระโดดหรือมีเสียงกระแทกจากการกดคีย์แรงจนเกินไป จากนั้นจึงใช้การบังคับลิ้นในแต่ละกลุ่มโน้ตโดยยังคงไว้ซึ่งลักษณะในความสมดุลของเสียง

ตัวอย่างที่ 6.62 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 67 – 71

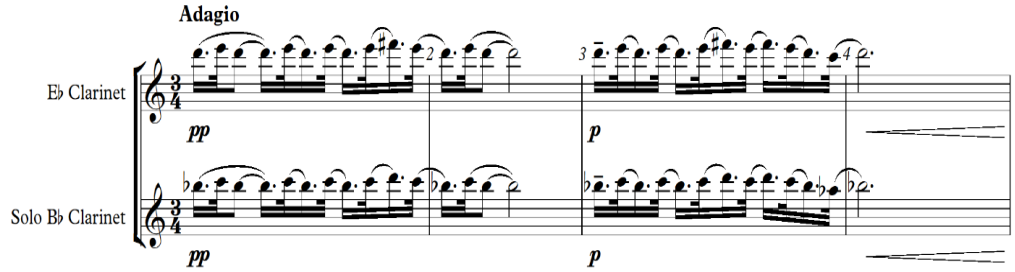


กระบวนที่ **4 Altissimo**

ในกระบวนนี้ใช้ระดับเสียงสูงของคลาริเน็ต ความยากของกระบวนนี้คือการบรรเลงเสียงสูงของคลาริเน็ตในความเข้มเสียงที่เบาถึงเบามาก สิ่งที่ยากยิ่งไปกว่านั้นคือการออกเสียงสูงให้แม่นยำในความเข้มเสียงเบา ผู้วิจัยเลือกออกเสียงโดยการไม่ใช้ลิ้น เพื่อลดแรงกระทบของลิ้นกับปากเป่าของ

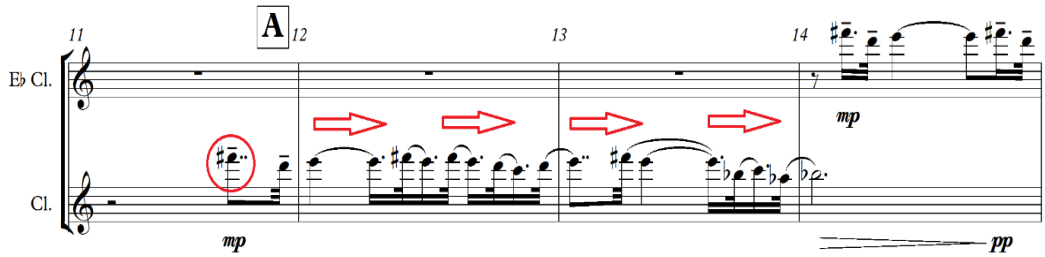
คลาริเน็ต จากนั้นควบคุมลมและรูปปากให้อยู่ในลักษณะที่เหมาะแก่การบรรเลงเสียงสูงคือ การสร้างความมั่นคงแข็งแรงของปากล่างเพื่อประคองเสียงและมั่นคงในตำแหน่งเสียงสูง และปากบนกำหนดรูปร่างของเสียงแต่ไม่ทำให้เสียงมีความแข็งกร้าว กระด้าง จินตนาการถึงสีสันของเสียงคล้ายเสียงของการผิวปากที่มีเสียงสูงและล่องลอยไม่หนักและบีบเค้นจนเกินไป

ตัวอย่างที่ 6.63 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1 - 4



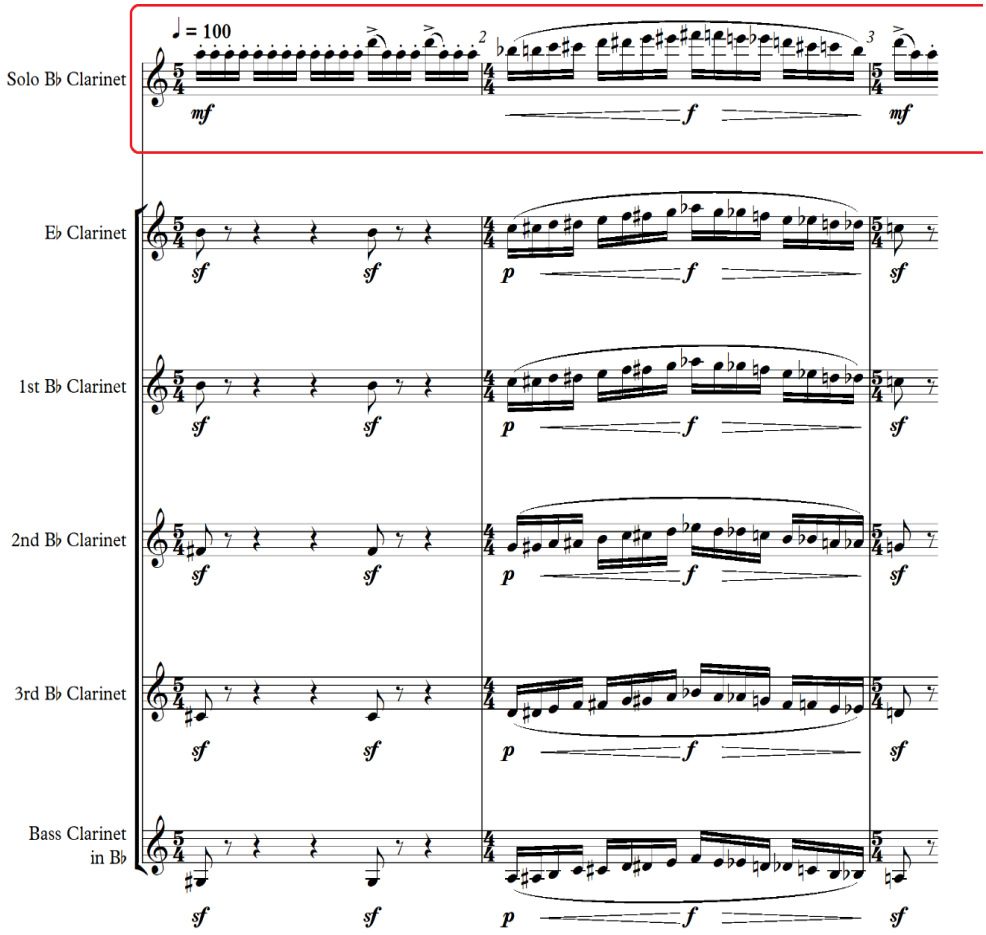
การเริ่มบรรเลงโน้ต F# สูง (E6 เสียงจริง) ในความเข้มเสียงค่อนข้างเบานั้นมีโอกาสสูงที่จะพลาด เนื่องจากความยากในการหาตำแหน่งการวางปากล่างเพื่อให้ได้เสียง F# พอดีเพราะโน้ตนี้มีความยากในการออกเสียงเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยฝึกฝนโดยการบรรเลงเสียงยาวในระดับความเข้มเสียงปกติและค่อย ๆ เริ่มในความเข้มเสียงที่เบาลงตามลำดับจนจดจำตำแหน่งของรูปปากและลมได้ แม้ว่าลักษณะของโน้ตจะเป็นความรู้สึกของแนวตั้ง แต่ผู้วิจัยได้จินตนาการถึงแนวนอนหรือการลากเสียงยาว เพื่อให้ลมได้สนับสนุนต่อเนื่องไปข้างหน้า ทำให้มีแรงที่สามารถพยุงเสียงสูงเหล่านี้ไปให้ถึงฝั่งได้

ตัวอย่างที่ 6.64 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 11 - 14

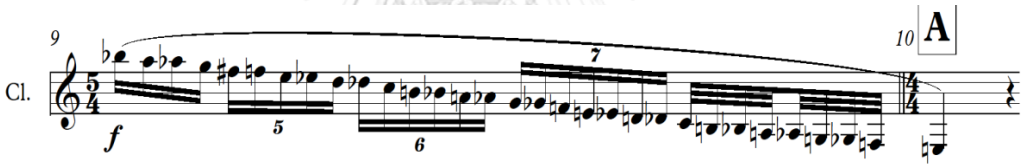


กระบวนที่ **5 Finale**

เริ่มต้นในกระบวนสุดท้ายแนวคลาริเน็ตบรรเลงเดี่ยวทำหน้าที่เป็นแกนหลักให้กับเครื่องดนตรีทุกชิ้น ด้วยการบรรเลงเสียงสั้นในลักษณะของโน้ตซ้ำในความถี่ของโน้ตเขบ็ตสองชั้นและความเข้มเสียงค่อนข้างดัง ทำให้เกิดทิศทางตามธรรมชาติของเสียง ในช่วงที่มีการเน้นเสียงและการบรรเลงโน้ตโครมาติก ในการบรรเลงความเข้มเสียงดังขึ้นและเบาลงนั้น ผู้วิจัยทำให้ความเข้มเสียงและความชัดเจนของเสียงเกิดจากการรวมกลุ่มเครื่องดนตรี เพื่อสร้างสีสันที่โดดเด่นในลักษณะของผู้บรรเลงเดี่ยว

ตัวอย่างที่ 6.65 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 1 - 3

เทคนิคการบรรเลงโน้ตโครมาติกในการเพิ่มความเร็วโดยเพิ่มความถี่ของส่วนโน้ต เป็นเทคนิคที่มีความยากในเรื่องของการควบคุมลม นิ้ว และการเพิ่มความถี่ของส่วนโน้ตอย่างแม่นยำ ในห้องที่ 9 ผู้วิจัยบรรเลงโดยการควบคุมลักษณะของลมไม่ให้กระจาย โดยการจินตนาการถึงการเป่าลมผ่านหลอดดูดน้ำ โดยให้ลักษณะของรูปปากเป็นตัวควบคุมรูปร่างของลมไม่ให้กระจาย เมื่อไล่เสียงในทิศทางลงและเร็วขึ้นด้วยความถี่ของโน้ตผู้วิจัยเพิ่มความเร็วของลม พร้อมทั้งเพิ่มความเข้มเสียงขึ้นไปเรื่อย ๆ จนถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 10 ซึ่งในขณะที่เพิ่มความเร็วของลมและความเข้มเสียงนั้น ผู้วิจัยเกร็งรูปปากให้คงที่ไม่ขยายใหญ่ขึ้นหรือบีบให้แคบลงเพื่อคงรูปร่างของลมทำให้คุณภาพของเสียงเท่ากันทุกเสียง ทำให้เกิดความต่อเนื่องในการบรรเลง

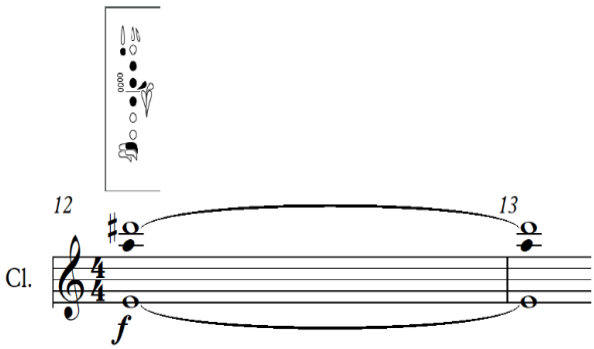
ตัวอย่างที่ 6.66 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 9 - 10



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

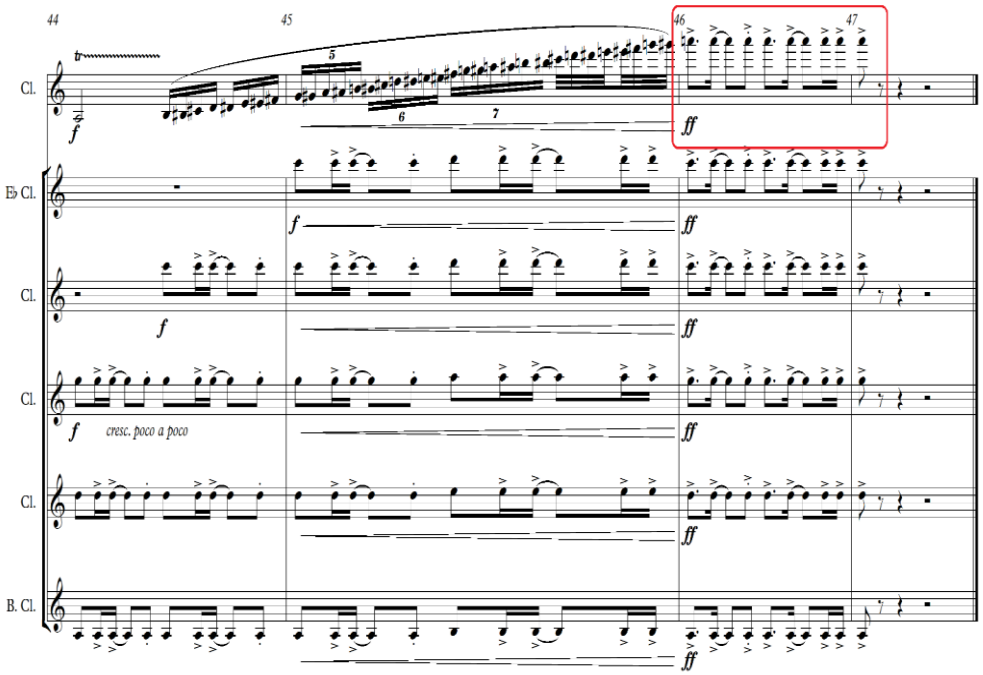
เทคนิคการบรรเลงเสียงควบในห้องที่ 12 และ 13 ผู้ประพันธ์ได้ให้วิธีการกดนิ้วเพื่อสร้างเสียงตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดได้ แต่ด้วยความยากในการสร้างเสียงควบ ผู้วิจัยจึงใช้เวลาในการฝึกเป็นเวลานาน ผู้วิจัยจะบรรเลงโดยเน้นที่เสียงต่ำเพื่อเป็นฐานให้กับเสียงต่อไป เนื่องจากเสียงต่ำเป็นเสียงที่ต้องใช้กำลังในการเป่าลมมาก จากนั้นจึงเริ่มหาเสียงควบโดยบรรเลงเสียงต่ำต่อเนื่องเป็นหลัก ในจุดนี้ผู้ประพันธ์ต้องการให้เกิดความรู้สึกของการเคลื่อนไหวในเสียงควบ ผู้วิจัยจึงใช้เทคนิคการพรมนิ้วชี้ขวาเพื่อทำให้เกิดเสียงควบในลักษณะของการกรีดร้อง ทำเช่นนี้จะสร้างความโดดเด่นและความแปลกใหม่ให้กับสีสันของเสียงคลาริเน็ตบรรเลงเดี่ยว

ตัวอย่างที่ 6.67 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 12 - 13 เทคนิคเสียงควบ



ในช่วงสุดท้ายของกระบวนมีการเพิ่มความเร็วของจังหวะเป็นตัวดำเท่ากับ 120 เพื่อสร้างอารมณ์ที่สนุกสนานในช่วงสุดท้าย คลาริเน็ตบรรเลงเดี่ยวในโน้ตโครมาติกไล่บันไดเสียงโครมาติกจากโน้ต B ต่ำ (A3 เสียงจริง) ไปสิ้นสุดที่โน้ต A สูงที่สุดของคลาริเน็ต (G6 เสียงจริง) พร้อมทั้งบังคับลิ้นในการซ้ำโน้ตและเน้นหัวเสียงในโมทีฟจังหวะโดยพร้อมเพรียงกันทุกแนวเสียง จุดนี้ผู้วิจัยให้ความละเอียดและระมัดระวังในการควบคุมการใช้ลิ้นให้มีน้ำหนักเบา และในจุดสูงสุดในบทเพลงนั้น ผู้วิจัยต้องควบคุมสติของตนเองไม่ให้เตลิดไปกับอารมณ์ของบทเพลงจนลืมการควบคุมรูปปาก ความเร็วและทิศทางของลม รวมถึงการบังคับลิ้นให้มีน้ำหนักที่เหมาะสม เพื่อสร้างคุณภาพของเสียงสูงให้น่าฟังและกลมกลืนกับแนวประสาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 6.68 “The Journey”, ชลวิทย์ บุญจันทร์ กระบวนที่ 5 ห้องที่ 44 - 46

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 7
บทสรุป

7.1 สรุป

การบรรยายประกอบการบรรเลงคลาริเน็ตทั้ง 3 ครั้งในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยได้จำแนกแนวบทเพลง (Theme) ของการแสดงตามขอบเขตของงานวิจัยดังนี้

การแสดงครั้งที่ 1 การบรรยายประกอบการบรรเลงคลาริเน็ตแนวทางการปฏิบัติในบทเพลงดนตรีเชมเบอร์สำหรับคลาริเน็ตและกลุ่มเครื่องดนตรี

การแสดงครั้งที่ 2 การบรรยายประกอบการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตแนวทางการปฏิบัติ ในบทเพลงยุคศตวรรษที่ 20 ถึงดนตรียุคใหม่โดยผลงานการประพันธ์เพลงที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส

การแสดงครั้งที่ 3 การบรรยายประกอบการบรรเลงคลาริเน็ตแนวทางการปฏิบัติในบทเพลงสำหรับ คลาริเน็ตที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย

ในขั้นตอนการเตรียมการก่อนการแสดงผู้วิจัยได้รวบรวมองค์ความรู้จาก ตำรา งานวิจัย บทสัมภาษณ์การศึกษาจากการฟังแผ่นเสียงโดยการวิพากษ์ และความรู้จากประสบการณ์ของผู้วิจัย โดยได้จำแนกส่วนของประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์เพลงและบทเพลงโดยสังเขปรวมถึงการวิพากษ์จากการฟังแผ่นบันทึกเสียงไว้ในบทที่ 2 และในบทที่ 3 ในเรื่องของประวัติคลาริเน็ต การพัฒนาของระบบคีย์ รวมถึงแนวคิดและเทคนิคการบรรเลงที่ผู้วิจัยใช้เป็นวัตถุดิบในการสรรค์สร้างดนตรี ทุกบทเพลงจะได้รับการบันทึกลงแผ่นเสียงเพื่อเผยแพร่ โดยลักษณะของงานวิจัยศิลปะการแสดงดนตรีนั้นอยู่ในรูปแบบของการวิจัยตนเอง กล่าวคือการอธิบายถึงการตีความบทเพลงและอรรถาธิบายวิธีการสร้างเสียงที่เกิดจากจินตนาการของผู้วิจัย โดยองค์ความรู้ที่ได้มานั้นเป็นส่วนที่ส่งเสริมให้วิถีของการบรรเลงของผู้วิจัยนั้นมีความน่าเชื่อถือมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7.2 การอภิปรายผล

ในการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้ในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตที่หลากหลาย โดยข้อมูลเหล่านี้ได้มาจากตำราที่เขียนโดยบรมครูคลาริเน็ตที่ได้รับการยอมรับในการบรรเลงและการศึกษาคลาริเน็ต ในด้านของงานวิจัยที่เกี่ยวข้องนั้นผู้วิจัยได้มุ่งเน้นที่จะศึกษาในเรื่องของการจัดสรีระร่างกายโดยใช้ อเล็กซานเดอร์เทคนิค ซึ่งผลของการศึกษาเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตจากแหล่งข้อมูลที่น่าเชื่อถือรวมถึงการนำไปทดลองกับตนเองจนเกิดผลคือทำให้ผู้วิจัยสามารถที่จะใช้เทคนิคเหล่านี้สร้างสรรค์การบรรเลงบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น

ในส่วนของการตีความบทเพลงและอรรถาธิบายการบรรเลงของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยวิเคราะห์และตีความโดยละเอียดซึ่งจะเน้นในเรื่องของการตีความส่วนย่อยเพื่อให้ได้แนวทางของการบรรเลงคลาริเน็ตให้ได้แสดงออกซึ่งอารมณ์หรือความหมายของบทเพลงให้ได้มากที่สุด ส่วนของอรรถาธิบายการบรรเลงคือส่วนที่ผู้วิจัยอธิบายถึงวิธีการสร้างเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัย จากการตีความบทเพลงและนำเสนออรรถาธิบายการบรรเลงนั้นทำให้งานศิลป์ทางด้านการแสดงดนตรีนี้มีมิติที่ล้ำลึกยิ่งขึ้น คุณค่าของบทเพลงที่บรรเลงผ่านงานวิชาการจึงเพิ่มขึ้นทวีคูณ

ปัญหาในเรื่องของทักษะการบรรเลงนั้นเกิดขึ้นอยู่เสมอ ผู้วิจัยใช้องค์ความรู้จากข้อมูลที่ศึกษาประกอบกับการมองถึงต้นเหตุแห่งปัญหา จากนั้นทดลองแก้ปัญหาจากองค์ความรู้ที่มี ซึ่งผู้วิจัยเรียกกระบวนการนี้ว่า การแก้ปัญหาในระดับวิชาการ ซึ่งเมื่อใช้กระบวนการนี้อย่างสม่ำเสมอจะเกิดการพัฒนาทักษะในด้านการคิด วิเคราะห์ เพื่อแก้ปัญหาได้อย่างรวดเร็วยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แนวทางการเขียนวิทยานิพนธ์นี้เป็นแนวทางผู้วิจัยใช้ในการสอนลูกศิษย์ เพื่อให้สามารถพัฒนาตนเองได้ ผู้วิจัยมีความมุ่งหวังที่จะเผยแพร่แนวทางของการเขียนวิทยานิพนธ์นี้ให้ไปสู่เพื่อนนักดนตรี ครูดนตรี และผู้ที่สนใจ เพื่อให้เป็นประโยชน์ในการแสดงดนตรีและปลูกฝังวิธีการสร้างสรรค์ผลงานการบรรเลง ที่จะทำให้มีความรู้ความเข้าใจในบทเพลงและเข้าใจวิถีของการบรรเลงของตนเองยิ่งขึ้น

7.3 การเผยแพร่และนำเสนอผลงาน

การแสดงคลาริเน็ตกึ่งบรรยายทั้ง 3 ครั้งนี้ได้มีการจัดแสดงต่อหน้าสาธารณชนในวันและเวลาดังนี้

การแสดงครั้งที่ 1 แสดงเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 23 มีนาคม พ.ศ. 2560 เวลา 18.00 น. ณ ธงสรวง สตูดิโอ นานา โดยครั้งนี้มีผู้ร่วมบรรเลงได้แก่ อุษา นภาวรรณ ผู้บรรเลงเปียโน ศุภพร สุวรรณภักดี ผู้บรรเลงวิโอลา และสมัชชา พ่อค้าเรือ ผู้บรรเลงเชลโล การนำเสนอพร้อมบรรยายมีความยาวประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที

การแสดงครั้งที่ 2 แสดงเมื่อวันพุธที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560 เวลา 18.00 น. ณ อาคารมหาจุฬาลงกรณ์ ห้อง 105 มีระยะเวลาห่างจากการแสดงครั้งแรกประมาณ 6 เดือน โดยการแสดงครั้งนี้เป็นการเดี่ยวคลาริเน็ต การนำเสนอพร้อมบรรยายมีความยาวประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที

การแสดงครั้งที่ 3 แสดงเมื่อวันพุธที่ 2 พฤษภาคม พ.ศ. 2561 เวลา 18.30 น. ณ อาคาร 17 ห้อง 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต โดยการแสดงครั้งนี้มีผู้บรรเลงประกอบคือ ศุภพร สุวรรณภักดี ผู้บรรเลงวิโอลา มรกต เชิดชูงาม ผู้บรรเลงเปียโน และวงคลาริเน็ตควินเท็ทแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การนำเสนอพร้อมบรรยายมีความยาวประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7.4 ปัญหาการฝึกซ้อมในแง่มุมของนักคลาริเน็ต

ปัญหาในเทคนิคการบรรเลงของเพลงยุคใหม่ที่มีเทคนิคพิเศษที่ต้องใช้ทักษะขั้นสูง ในการแสดงครั้งที่ 2 ในบทประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส ทุกบทเพลงนั้นเป็นบทเพลงที่สร้างสรรค์ในยุคใหม่ จึงมีเทคนิคการบรรเลงที่ล้ำสมัย ยกตัวอย่างเช่น ในผลงาน Fantasie for Solo Clarinet ประพันธ์โดย ยอร์ก วิดมันน์ เทคนิคที่น่าสนใจในเพลงนี้คือเทคนิคเสียงควบ (เทคนิคการบรรเลงครั้งเดียวหลายเสียง) ผู้บรรเลงต้องใช้เวลาในการฝึกฝนเพื่อหาจุดที่เสียงฮาร์โมนิกส์ออกมาทุกเสียงที่

ผู้ประพันธ์ต้องการ ผู้วิจัยใช้องค์ความรู้ในเรื่องของการวางสรีระของรูปปาก การใช้ลมที่เหมาะสมกับการผลิตเสียง และการฝึกฝนจนชำนาญ

ปัญหาในการฝึกซ้อมดนตรีเชมเบอร์ เนื่องจากมีเวลาซ้อมกับนักดนตรีรับเชิญน้อย จึงทำให้ผู้วิจัยต้องคัดเลือกนักดนตรีที่มีฝีมือเป็นเลิศ และสามารถสื่อสารกันให้เข้าใจได้ในระยะเวลาอันสั้น

ปัญหาเรื่องอาการบาดเจ็บที่เกิดจากการฝึกซ้อม คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องใช้ริมฝีปากในการคาบปากเป่า จึงเกิดปัญหาในเรื่องของการกดทับของฟันล่างกับด้านในของริมฝีปากล่าง สิ่งนี้เกิดขึ้นได้กับนักคลาริเน็ตทุกคน ปัญหาการบาดเจ็บอีกประการคือเรื่องของอวัยวะภายในคือปอด ผู้วิจัยเคยมีประวัติการเกิดอุบัติเหตุเกี่ยวกับระบบการหายใจระหว่างฝึกซ้อมคลาริเน็ต เนื่องจากหักโหมจนเกินไป ปัญหานี้ส่งผลกระทบกับร่างกายในปัจจุบัน เป็นเหตุให้ให้ผู้วิจัยต้องดูแลสุขภาพของตนเองมากขึ้นและไม่หักโหมซ้อมมากจนเกินไป

ปัญหาในเรื่องของเวลา ด้วยการทำงานเป็นอาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยและเป็นผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมของมหาวิทยาลัยที่มีภาระต้องเตรียมการสอน งานเอกสาร และกิจกรรมต่าง ๆ จึงเป็นเหตุให้มีเวลาในการซ้อมน้อย ผู้วิจัยจึงพยายามหาวิธีการซ้อมที่ได้ประสิทธิผลในระยะเวลาอันสั้นด้วยการซ้อมอย่างใจเย็นและผิดให้น้อยที่สุด เพื่อให้สมองได้จำแต่สิ่งที่ถูกต้อง ในบางครั้งผู้วิจัยอาจซ้อมในจังหวะที่ช้ามากย้อนไปมาหลายรอบเพื่อให้แน่ใจว่าบรรเลงได้ถูกต้องครบถ้วน จากนั้นจึงเพิ่มความเร็วขึ้นจนถึงจังหวะที่ใช้บรรเลงจริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7.5 ข้อเสนอแนะ

การแสดงดนตรีดุษฎีนิพนธ์นั้นมีสาระสำคัญในเรื่องของเนื้อหาทางวิชาการที่ต้องเกิดประโยชน์แก่ผู้ชม เนื้อหาทางวิชาการในส่วนของการวิเคราะห์ตีความบทเพลงควรมีความชัดเจนและทำให้ผู้อ่านเข้าใจและมองเห็นถึงภาพรวมได้ง่าย

ในส่วนของการเตรียมตัวเพื่อการแสดงนั้น ผู้แสดงควรแบ่งเวลาให้ดี เนื่องจากต้องเตรียมตัวเพื่อบันทึกเสียงก่อนแสดงจึงต้องมีเวลาในการฝึกซ้อมให้เกิดความประณีตแม่นยำ เพื่อความสมบูรณ์ของแผ่นบันทึกเสียงและการแสดงคอนเสิร์ต

รูปแบบของการแสดงดนตรีดุษฎีนิพนธ์นี้ควรได้รับการเผยแพร่ออกสู่วงกว้างเพื่อให้เกิดการพัฒนาในเรื่องของการเตรียมตัวเพื่อการแสดง การตีความบทเพลง และการวางแผนก่อนการแสดง เพื่อยกระดับมาตรฐานของวิชาการดนตรีในประเทศไทย และสร้างคุณค่าในงานของศิลปิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

เดชวัชรนนท์, อ. (2554). การศึกษาปัญหา การแก้ปัญหา และการพัฒนาทักษะการใช้นิ้วของคลาริเน็ต: กรณีศึกษาผลงาน *Introduction Theme and Variation for Clarinet and Piano* ประพันธ์โดย *Gioacchino Rossini.* . มหาวิทยาลัยศิลปากร., สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา

พันธุ์เจริญ, ณ. (2554). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. . กรุงเทพมหานคร, : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

พันธุ์เจริญ, ณ. (2560). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. . กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

พันธุ์เจริญ, ณ. (2561). ทฤษฎีดนตรี. . กรุงเทพมหานคร,: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

วณีสอน, ย. (2539). การใช้นิ้วแทนในการเล่นคลาริเน็ต. . จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย., ภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก

ภาษาอังกฤษ

Brahms, J. Trio for Clarinet (Viola), Violoncello and Piano, op. 114. . (Edition no. 9438 Barenreiter Urtext).

Guy, L. (2004). The Daniel Bonade Workbook. . *First edition. NY: Rivermote Press.*

Guy, L. (2007). Hand and Finger Development of Clarinet. . *Second edition. NY: Rivermote Press.*

Klug, H. (1997). *The Clarinet Doctor is in.* . Bloomington:: Woodwindiana Inc.

Knaub, M. J. H. (1999). *Body mapping: An instructional strategy for teaching The Alexader technique to music students.* . The University of Pittsburgh.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

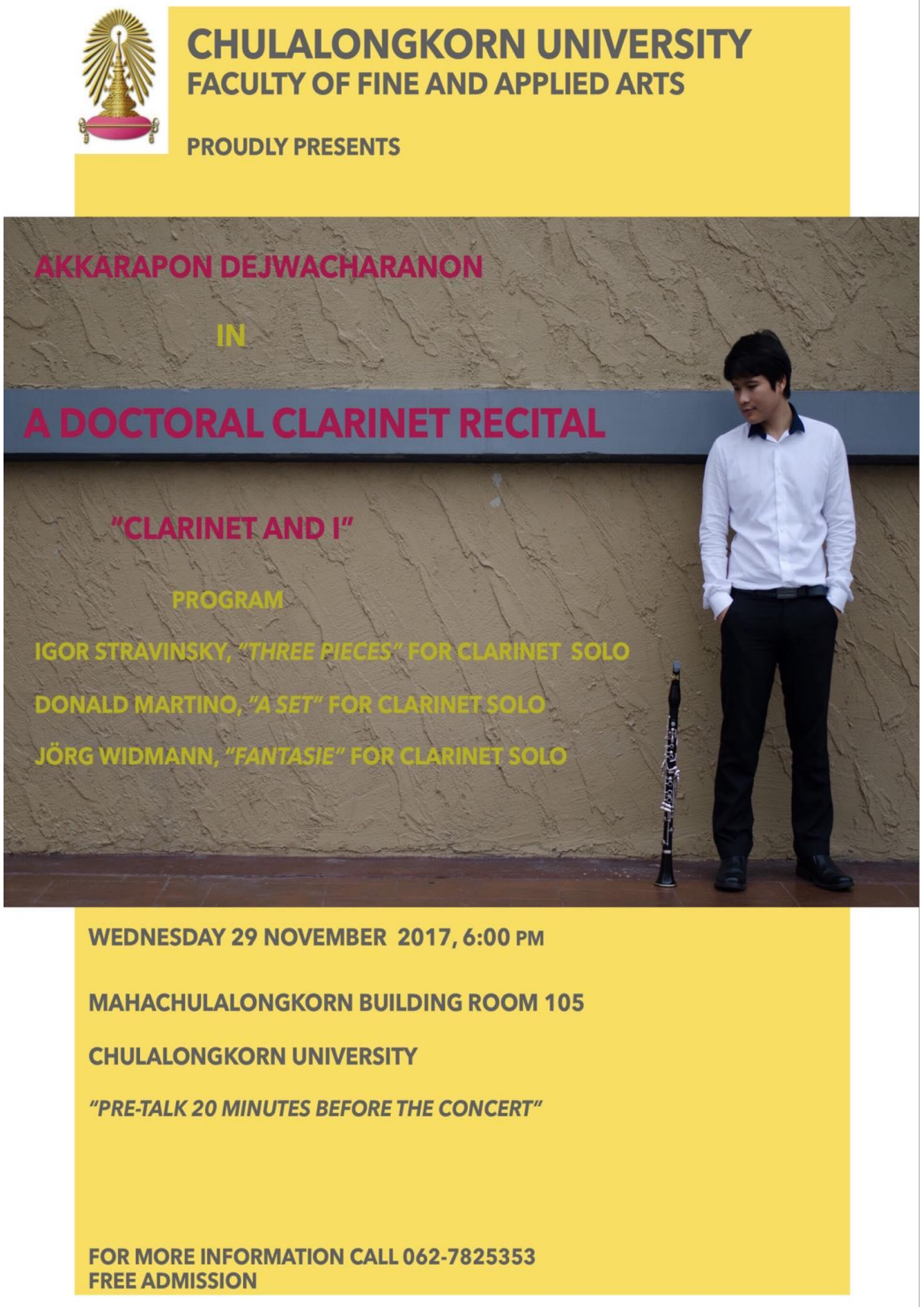
ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โปสเตอร์การแสดง

โปสเตอร์การแสดงครั้งที่ 1

โปสเตอร์การแสดงครั้งที่ 2



โปสเตอร์การแสดงครั้งที่ 3

FREE ADMISSION | INFORMATION: 062-782-5353

ประวัตินักดนตรีรับเชิญ

ดร.ศุภพร สุวรรณภักดี (วิโอลา)

ศุภพรเป็นชาวจังหวัดราชบุรี มีความหลงใหลในวิชาดนตรีอย่างมาก โดยหวังใจว่าดนตรีจะเป็นหน้าต่างมุมมองให้สามารถเข้าใจความรู้ในศาสตร์อื่น ๆ ที่มีความสัมพันธ์และเชื่อมโยงในทางความคิด ศุภพรเริ่มศึกษาดนตรีไวโอลินและวิโอลาอย่างจริงจังกับอาจารย์ทัศนา นาควัชระ หัวหน้าวงบางกอกโปรมิวสิคกา

ศุภพรสำเร็จการศึกษาดุริยางศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับ 1 จากมหาวิทยาลัยศิลปากร และสำเร็จการศึกษาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี) จากมหาวิทยาลัยมหิดล ศึกษาวิชาวิโอลากับผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันเอก ชูชาติ พิทักษากร ศิลปินแห่งชาติ รวมถึง Juris Madrevic และ Vladislav Schumakov อีกทั้งศุภพร ยังได้มีโอกาสมาสเตอร์คลาสกับ Dr. Juliet White Smith และ Prof. Loland Baldini อีกด้วย

ปัจจุบัน ศุภพรสำเร็จการศึกษาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับทุนรัฐบาลเต็มจำนวน (สกอ.) โดยนำเสนอแนวความคิดความสัมพันธ์ของกระบวนการดนตรีข้ามวัฒนธรรมในด้านการเรียนรู้ การตีความ การบรรเลง และการส่งต่อ โดยมีศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ในฐานะนักแสดง ศุภพรได้ร่วมประสบการณ์การร่วมแสดงคอนเสิร์ตในฐานะนักดนตรีอาชีพกับวงไทยแลนด์ฟิลฮาร์โมนิคออร์เคสตรา บางกอกโปรมิวสิคกา วงดุริยางซิมโฟนีกรุงเทพ และการแสดงอื่น ๆ ที่ออกแสดงทั้งในและต่างประเทศ นอกจากนี้แล้ว ศุภพรยังรักในงานดนตรีร่วมสมัย รวมถึงงานดนตรีทดลอง โดยเป็นผู้ร่วมก่อตั้งวงดนตรี วงสีหยด และ วงอองซอมเบลอะ มิวสิคเมคเกอร์ ที่นำเสนอผลงานดนตรีหลากรูปแบบทั้งดนตรีคลาสสิกถึงดนตรีร่วมสมัยอย่างต่อเนื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในด้านการให้การศึกษา ศุภพร เริ่มถ่ายทอดความรู้ให้กับนิสิตนักศึกษา โดยเป็นอาจารย์พิเศษที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มศว. ประสานมิตร ฯ รวมถึงได้ถ่ายทอดความรู้ในฐานะวิทยากรให้กับสถาบันการศึกษาและค่ายดนตรีหลายแห่งทั้งในและต่างประเทศอีกด้วย ปัจจุบัน ศุภพร ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายกิจการนักศึกษา สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา และยังถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีให้กับนักศึกษาในด้านดนตรีเชมเบอร์ และดนตรีเพื่อประชาสังคม ตามอุดมการณ์ทางความคิดของตนเองที่ว่า ‘คุณค่าของดนตรีเป็นมากกว่าเสียงดนตรี’

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สมัชชา พ่อค้าเรือ (เชลโล)

สมัชชา เริ่มเล่นดนตรีตั้งแต่อายุ 11ปี โดยได้เข้าร่วมวงโยธวาทิตของโรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัยนนทบุรีในตำแหน่งยูโฟเนียม หลังจากนั้นเมื่ออายุ 16 ปี สมัชชาได้มีความสนใจในเครื่อง

ดนตรีเชลโล จึงได้เริ่มต้นฝึกซ้อมอย่างจริงจัง สมัชชาสำเร็จการศึกษา ศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สมัชชามีประสบการณ์การเข้าร่วมวงออร์เคสตรามากมายและสม่ำเสมอ อาทิ วงดุริยางค์แห่งสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา วงดุริยางค์สยามฟิลฮาร์โมนิค วงดุริยางค์สยามซินฟอนิเอ็ตตา วงฮ่องกงแชมเบอร์ออร์เคสตรา วงออเคสตร้าแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วงดุริยางค์เยาวชนไทย และวงเชลโลออร์เคสตราแห่งประเทศไทย

สมัชชาได้เข้าร่วมการอบรมดนตรีบาโรก โดยคณะนักดนตรีวง "Le Concert De Montréal" จากประเทศแคนาดา นอกจากนั้น สมัชชายังได้เข้าร่วมค่ายดนตรีแชมเบอร์ Musica Mundi จัดขึ้นที่ประเทศเบลเยียม สมัชชาได้ศึกษาและร่วมงานกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากมายอาทิ เอกชัย มาสกุลรัตน์, Edith Salzmann, Leslie tan, Vladimir perlin, Markus wagner, Ivry gitlis, Maxim vengerov, Mark messenger, Alexander zemtsov, Rick stotijn, Itamar golan และ Szymanowski String Quartet ในปี พ.ศ. 2555 สมัชชาได้เดินทางไปแข่งขันรายการ "Summa Cum Laude International Youth Music Festival" ณ กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย กับวงดุริยางค์สยามซินฟอนิเอ็ตตา และได้รางวัลชนะเลิศในการแข่งขันครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อุษา นภาวรรณ (เปียโน)

อุษาสำเร็จการศึกษารัฐศาสตรบัณฑิต (สาขาความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (สาขาดนตรีปฏิบัติ) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล โดยเรียนเปียโนกับ ผศ.ดร.นภนันท์ จันทรอรทัยกุล ในระหว่างศึกษาได้มีโอกาสเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการกับนักเปียโนที่มีชื่อเสียงหลายท่าน อาทิ Peter Amstuz, Albert Sassman, Mikhail Solovei, Boris Berman, Peter Frankl, Barry Snyder และ Bennett Lerner (การบรรเลงเปียโนประกอบการร้อง) และเคยเข้าร่วม 9th Music Institute for Development of Personal Style in Memory of Jascha Heifetz at ที่Southern Oregon University ประเทศสหรัฐอเมริกา อุษาเคยศึกษาเปียโนกับ อ.กรรณิการ์ อิสวาศ ดร.สุวรรณา วังโสภณ Dr.Eri Nakagawa และ Prof.Mag. Margit Heider-Dechant

อุษาเข้าร่วมงานอบรมเชิงปฏิบัติการ International Workshop & Masterclasses for Voice Training and Piano Accompaniment by Opera Plus and Flanders Opera Studio (Belgium) ที่จัดขึ้นทุกปีในประเทศไทยและประเทศมาเลเซีย โดยเรียนการบรรเลงเปียโนประกอบการร้องกับ Hein Boterberg และ เข้าร่วมโครงการในฐานะผู้บรรเลงเปียโนประกอบ ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2553 เรื่อยมาและเมื่อต้นปีพ.ศ. 2557 ในโครงการเดียวกันนี้ ได้เข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการกับ Graham Johnson อีกด้วย

อุษามีผลงานการแสดงร่วมกับศิลปินทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติอย่างต่อเนื่อง เช่น อาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง อาจารย์กัลยาณ์ พงศธร Jonathon Glonek, Julien Beaudiment, Trevor Wye, Raphael Leone และ James Hall

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มรกต เชิดชูงาม

มรกต เป็น Collaborative Pianist, Composer และ Arranger จบการศึกษา สาขาการประพันธ์ดนตรี ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เรียนเปียโนกับ อ.พิษณุ แก้วกำแพง และ ดร.นภนันท์ จันทร์อรทัยกุล ด้านการแข่งขันเปียโน ได้รับรางวัลที่ 2 ในรายการ Yamaha Thailand Music Festival 2005 ได้รับรางวัลที่ 3 (ไม่มีผู้ได้รับรางวัลรางวัลที่ 1 และ 2) ในรุ่น Fourth Age Category ในรายการ 8th Bangkok Chopin Piano Competition 2008, ทำงานเป็น Rehearsal Pianist ให้กับ Opera เรื่อง แม่นาค และ Dan No Ura ของ สมเถา สุจริตกุล เรื่อง Dido & Aeneas โดย Henry Purcell, les mamelles de Tiresias โดย Francis Poulenc, Sakontala โดย Franz Schubert กำกับโดย ภัทรสุดา อนุมานราชธน เป็น Accompanist in residence ใน Winter Journey 2015 & 2016 Music Camp ทั้งนี้ยังได้เรียบเรียงอุปรากรเรื่อง Merry Widow by Franz Lehar สำหรับ Piano Trio จัดแสดงที่พระตำหนักชมดงหัวหิน นอกจากนี้มรกตเป็นสมาชิกวงไหมไทยอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้านการประพันธ์เพลง มรกตได้รับคัดเลือกใน Ensemble TIMF Academy Partial Scholarship 2008, ได้รับรางวัลยอดเยี่ยมในสาขาการประพันธ์เพลงจากรายการ Young Thai Artist Award 2010, ได้รับเชิญให้ประพันธ์เพลงขึ้นสำหรับงานปิดพิธี 100 ปี ศิลปินจิตรกรไทย อ.เฟื้อ หริพิทักษ์ และมีผลงานเพลงแสดงในงาน Thailand International Composition Festival 2015 บรรเลงโดย Tacet(i) Ensemble นอกจากนี้ผลงานเคยบรรเลงโดย Thailand Philharmonic Orchestra, Mahidol Wind Orchestra และ Salaya Modern Ensemble และปี 2014 ประพันธ์เพลงสำหรับละครเชิงประยุกต์ผสมเรื่องราวของนางสีดาและบรึนฮิลเดอะ (จากบทประพันธ์ Ring Cycle ของ Richard Wagner) ในเรื่อง Sita dreams เขียนบทและกำกับโดยวิปัศยา อยู่พูล มรกตประพันธ์เพลงในละครเพลงเรื่อง อินจัน (ค.ศ. 2009) และคลีโอพัตรา (ค.ศ. 2010) โดยจัดแสดงที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล มรกตชื่นชอบในบทเพลงร้องเป็นพิเศษ และได้ประพันธ์บทเพลงประเภท Art Song ออกมาอย่างต่อเนื่อง

ปัจจุบันมรกตเป็นนักเปียโนและนักเรียบเรียงของ Grand Opera (Thailand) โดยมีผลงานแสดงทั้งในและต่างประเทศ อาทิ คอนเสิร์ต Spanish Art Song and Operetta สนับสนุนโดยสถานทูตสเปน, Austria Embassy Concert ณ สถาบันเกอเธ่อ, Swiss Art Song ณ สถานทูตสวิสเซอร์แลนด์ ฯลฯ

วงคลาริเน็ตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (C.U. Clarinet Ensemble)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วงคลาริเน็ตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเกิดขึ้นครั้งแรกในเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2548 ซึ่งเป็นการรวมตัวของนิสิตเครื่องมือเอกคลาริเน็ตจากคณะครุศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พร้อมกับนักเรียนนิสิตนักศึกษาจากต่างสถาบัน โดยมีอาจารย์ชูวิทย์ ยุระยง และนายนิรชัย รุ่งสุขประเสริฐ เป็นผู้ริเริ่มโดยใช้ชื่อว่า “Clarinet Society” มีการออกแสดงคอนเสิร์ตอย่างสม่ำเสมอ ในปี พ.ศ. 2553 เปลี่ยนชื่อเป็น C.U. Clarinet Ensemble และมีการออกแสดงทั้งในและนอกมหาวิทยาลัยอย่างสม่ำเสมอ เช่น การแสดง Art Music Fest ที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีตั้งแต่ครั้งที่ 1 และครั้งล่าสุดเป็นครั้งที่ 6 มีทัวร์การแสดงคอนเสิร์ตในภูมิภาคต่างๆของประเทศไทย เช่น ภาคเหนือจัดแสดงที่จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย และลำปาง ภาคอีสานจัดแสดงที่จังหวัดบุรีรัมย์ ขอนแก่น และมหาสารคาม ภาคตะวันออกที่มหาวิทยาลัยบูรพา จังหวัดชลบุรี จัดอบรมเชิงปฏิบัติการ

พร้อมแสดงคอนเสิร์ตที่ภาคใต้ จังหวัดสงขลา และ สุราษฎร์ธานี และจัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการและคอนเสิร์ต Ensemble Coaching เพื่อให้ความรู้กับเด็กระดับมัธยมศึกษาในกรุงเทพฯ

ได้รับรางวัลเหรียญทองจากการประกวดรายการ 7th International Youth Music Festival I 2015 ณ กรุงบลาติสลาวา ประเทศสโลวาเกีย ในประเภท Ensembles with free instrumentation up to 35 years และ Ensembles with free instrumentation – adult orchestra เมื่อเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2558 ได้รางวัลชนะเลิศจากการประกวดรายการ Singapore Woodwind Festival 2014 เมื่อเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2557 และรางวัลชนะเลิศ ประเภท Ensemble Woodwind รายการ Thailand World Music Championship 2013 (TWMC) ณ เมืองพัทยา เมื่อเดือนธันวาคม พ.ศ. 2556 ได้รับคัดเลือกเข้าร่วมแสดงเทศกาล ClarinetFest 2015 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2558 ณ กรุงมาดริด ประเทศสเปน และ ClarinetFest 2013 เดือน กรกฎาคม พ.ศ. 2556 ณ เมือง Assisi ประเทศอิตาลี เข้าร่วมการแสดงในงาน 33th Federation for Asian Cultural Promotion (FACP) ณ กรุงโซล ประเทศเกาหลีใต้ และ 31th Federation for Asian Cultural Promotion (FACP) ณ จังหวัดเชียงใหม่ เข้าร่วมการแสดงงาน Thailand Clarinet Competition 2013 (TCC) เข้าร่วมการอบรม Ensemble Coaching กับอาจารย์ Nicola Jürgensen

วงคลาริเน็ตแห่งจุฬาเป็นหนึ่งในกิจกรรมของวงซิมโฟนีออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อำนวยการโดย สำนักบริหารงานศิลปวัฒนธรรมจุฬาฯ และได้รับความร่วมมือจากนิสิตนักศึกษา เครื่องมือเอกคลาริเน็ตจากมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล และมหาวิทยาลัยศิลปากรมาร่วมบรรเลงด้วย มีการฝึกซ้อม และการแสดงคอนเสิร์ตอย่างต่อเนื่อง อำนวยการฝึกซ้อมโดย อ.ชูวิทย์ ยุระยง และ อ.อัครพล เดชวัชรนนท์

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายอัครพล เดชวัชรนนท์

เกิดวันที่ 12 สิงหาคม พ.ศ. 2529

ปี พ.ศ. 2547 จบการศึกษาในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนขอนแก่นวิทยายน

ปี พ.ศ. 2551 จบปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลปตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปี พ.ศ. 2554 จบปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปี พ.ศ. 2561 จบปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปัจจุบัน

อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีสากล คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

อาจารย์พิเศษ (คลาริเน็ต) ภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้อำนวยเพลงประจำวงดุริยางค์เครื่องลมแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา

สมาชิกวงคลาริเน็ตแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย