การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย พันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล

นายพันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล

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.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A MASTER VOCAL RECITAL BY PUNTWITT ASAWADEJMETAKUL

Mr. Puntwitt Asawadejmetakul

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Fine and Applied Arts Program in Western Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2017

Copyright of Chulalongkorn University

| | |
|---|---|
| หัวข้อวิทยานิพนธ์ | การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย พันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล |
| โดย | นายพันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล |
| สาขาวิชา | ดุริยางคศิลป์ตะวันตก |
| อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก | รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง |

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล : การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย พันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล (A MASTER VOCAL RECITAL BY PUNTWITT ASAWADEJMETAKUL) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ.ดวงใจ ทิวทอง, 116 หน้า.

การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย พันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อศึกษาและวิเคราะห์บทเพลง เทคนิคการขับร้องและการนำเสนอบทเพลงด้วยการใช้เสียงประเภทเคาน์เตอร์เทเนอร์ ซึ่งเป็นลักษณะเสียงที่ต้องใช้เทคนิคการขับร้องขั้นสูงตามกระบวนแบบยุคบาโรก และใช้วิธีการฝึกซ้อมอย่างมีแบบแผนด้วยความละเอียด โดยได้คัดเลือกบทเพลงชุด Stabat mater ประพันธ์โดย โจวานนี บาทิสตา เปร์โกเลซี (Giovanni Battista Pergolesi : 1710-1736) เป็นเพลงชุดประกอบด้วย 12 บทเพลงจากบทกวีภาษาละตินศตวรรษที่ 14 ซึ่งมีความหลากหลายทั้งในศาสตร์ของการขับร้องเดี่ยวและคู่ บทเพลงเร็วและช้า และลีลาของทำนองที่ต้องใช้ความเชี่ยวชาญ รวมทั้งการถอดความและตีความบทเพลงซึ่งมีหลากหลายกระบวนแบบ จากนั้นนำสู่การฝึกปฏิบัติ การวางแผนการฝึกซ้อมและการจัดแสดง การฝึกซ้อมร่วมกับนักร้องคู่และเปียโนบรรเลงประกอบ เพื่อถ่ายทอดบทเพลงอย่างได้อรรถรส ตามที่ผู้ประพันธ์ได้รังสรรค์ไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2560

# # 5986716135 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORDS: SINGING / COUNTERTENOR / BAROQUE / GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

PUNTWITT ASAWADEJMETAKUL: A MASTER VOCAL RECITAL BY PUNTWITT ASAWADEJMETAKUL. ADVISOR: DUANGJAI THEWTONG, M.A., 116 pp.

A Master vocal recital by Puntwitt Asawadejmetakul aims to analyze and to interpret Stabat mater by Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), investigates vocal technique for countertenor in the practice of baroque period which require advance singing skill. Stabat mater is a song consists of 12 songs written from 14th century latin text, varied in solo and duet, tempi, and musical materials. Furthermore, researcher has paraphrase the text to deepen understanding the interpretation that the composer has written which leads to the practice stage and the refined performance.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Department: Music
Field of Study: Western Music
Academic Year: 2017

Student's Signature .....

Advisor's Signature .....

# กิตติกรรมประกาศ

แด่ นาง เพชรรัตน์ อัศวเดชเมธากุล และ นายวรวิทย์ อัศวเดชเมธากุล มารดาและบิดา ผู้ให้โอกาสและเป็นแรงผลักดันอันยิ่งใหญ่

และข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณ ครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ รวมถึงมอบโอกาสอันมีค่ายิ่ง ให้ข้าพเจ้าได้รับการศึกษาใน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ข้าพเจ้าขอกราบคุณครูผู้มอบโอกาสอันประกอบด้วย ศ.ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ ศ.ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร รศ. ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ รศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ผศ.ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ และ รศ.ดวงใจ ทิวทอง ผู้เป็นทั้งอาจารย์ที่ปรึกษา ประสิทธิ์ประสาทวิชาการขับร้องแก่ข้าพเจ้า และอบรมชี้แนะแนวทางในการดำเนินชีวิตทุก ๆ ด้าน ทำให้ข้าพเจ้าเติบโตและดำรงชีวิตอยู่ในเส้นทางอันดีงาม

ข้าพเจ้าขอยกความดีความชอบทั้งหมายของสรรพวิชาความรู้อันเกิดแก่วิทยฐานะนี้ แด่คุณครูทุกท่านและเพื่อเป็นประโยชน์ด้านการศึกษาวิชาความรู้ที่คุณครูสั่งสอนมานั้น บัดนี้ได้สืบต่อไปยังคนรุ่นต่อไปให้ได้เรียนรู้และพัฒนาตนเอง สมดังความปรารถนาของคุณครูทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**สารบัญ**

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตัวอย่าง ..... ญ
บทที่ 1 บทนำ ..... 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ ..... 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย ..... 1
1.3 แผนการวิจัย ..... 2
1.4 วิธีการนำเนินการวิจัย ..... 2
1.5 ขอบเขตของการแสดง ..... 3
1.6 ประโยชน์ที่ได้รับ ..... 3
บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ..... 5
2.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง ..... 5
2.2 เสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ ..... 7
2.3 บทเพลงชุดและบทกลอน Stabat mater ..... 9
บทที่ 3 การวิเคราะห์และการตีความบทเพลง ..... 11
3.1 บทเพลงที่ 1- Stabat mater dolorosa ..... 11
3.2 บทเพลงที่ 3 - O quam tristis et afflicta ..... 21
3.3 บทเพลงที่ 4 - Quae moerebat et dolebat ..... 27
3.4 บทเพลงที่ 5 - Quis est homo ..... 35
3.5 บทเพลงที่ 7 - Eja mater fons amoris ..... 42

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

3.6 บทเพลงที่ 8 - Fac ut ardeat cor meum .....48
3.7 บทเพลงที่ 9 - Sancta mater, istud agas.....58
3.8 บทเพลงที่ 10 - fac ut Christi mortem.....70
3.9 บทเพลงที่ 11-inflammatus et accensus.....76
3.10 บทเพลงที่ 12 - Quando corpus morietur .....82
บทที่ 4 ปัญหาและขั้นตอนการฝึกซ้อม .....91
4.1 ปัญหาคำร้องไม่ชัดเจน.....93
4.2 ปัญหากำลังลมไม่เพียงพอ กำลังลมไม่เพียงพอ และการร้องโดยไม่ได้ใช้กำลังลมอย่างถูกต้อง.....94
4.2.1 การเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณช่วงลำตัว .....94
4.2.2 การเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณหน้าอก .....95
4.2.3 การบีบตัวของกล้ามเนื้อบริเวณช่องคอหอยขณะเปล่งเสียงแรก (onset of sound).....95
4.3. ปัญหาท่าทางการขับร้องที่ไม่ถูกต้อง .....96
4.4 การร้องโน้ตช่วงสูงผิดวิธี.....97
4.4.1 การผสมช่องเสียงที่ไม่แปรผันไปตามช่วงเสียง.....97
4.4.2 การวางตำแหน่งเสียงผิดที่.....98
4.5 ปัญหาการร้องโน้ตช่วงต่ำด้วยความอ่อนแรง ..... 100
4.5.1 ไม่สามารถรวมระยะเสียงได้..... 100
4.5.2 การวางตำแหน่งเสียงที่ไม่เหมาะสม ..... 100
4.6 ความยากในการร้องโน้ตขั้นคู่กว้าง..... 102
4.6.1 กล่องเสียงลอยขึ้นสูง..... 102
4.6.2 การทำงานที่ไม่สัมพันธ์กันของระบบการพยุงเสียง ..... 102
4.7 ปัญหาการสั่นเสียงที่ไม่เสถียร..... 104

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

4.7.1 การจงใจบังคับการสั่นเสียงมากจนเกินไป ..... 104
4.7.2 ใช้โทนเสียงที่หนาเกินพอดี ..... 104
4.7.3 การวางตำแหน่งเสียงผิด ..... 104
4.8 ปัญหาการร้องคู่ ..... 105
4.8.1 ปัญหาความไม่กลมกลืนของเสียงร้อง ..... 105
4.8.2 เทคนิคการร้องที่ต่างกัน ..... 106
4.9 การตีความที่ต่างกัน ..... 107
บทที่ 5 ข้อเสนอแนะ ..... 109
รายการอ้างอิง ..... 111
ภาคผนวก ..... 112
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรการแสดงการขับร้องเดี่ยว โดย พันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล ..... 112
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ ..... 116

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 1-11 .....12
ตัวอย่างที่ 2 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 12-17 .....13
ตัวอย่างที่ 3 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 18-21 .....14
ตัวอย่างที่ 4 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 22-23 .....15
ตัวอย่างที่ 5 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 23-28 .....16
ตัวอย่างที่ 6 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 28-32 .....17
ตัวอย่างที่ 7 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 33-37 .....18
ตัวอย่างที่ 8 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 38-42 .....19
ตัวอย่างที่ 9 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 43-47 .....20
ตัวอย่างที่ 10 บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 1-4 .....21
ตัวอย่างที่ 11 บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 5-6 .....22
ตัวอย่างที่ 12บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 7-11 .....23
ตัวอย่างที่ 13 บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 12-13 .....24
ตัวอย่างที่ 14 บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 14-18 .....25
ตัวอย่างที่ 15 บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 19-26 .....26
ตัวอย่างที่ 16 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 1-24 .....27
ตัวอย่างที่ 17 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 25-30 .....29
ตัวอย่างที่ 18 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 31-34 .....29
ตัวอย่างที่ 19 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 35-38 .....30
ตัวอย่างที่ 20 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 39-58 .....31
ตัวอย่างที่ 21 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 59-75 .....32
ตัวอย่างที่ 22 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 78-103 .....33

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 23 บทเพลงที่ 5 ห้องที่ 1-12 ..... 36
ตัวอย่างที่ 24 บทเพลงที่ 5 ห้องที่ 13-19 ..... 38
ตัวอย่างที่ 25 บทเพลงที่ 5 ห้องที่ 20-27 ..... 39
ตัวอย่างที่ 26 บทเพลงที่ 5 ห้องที่ 28-49 ..... 40
ตัวอย่างที่ 27 บทเพลงที่ 7 ห้องที่ 1-12 ..... 42
ตัวอย่างที่ 28 บทเพลงที่ 7 ห้องที่ 14-39 ..... 43
ตัวอย่างที่ 29 บทเพลงที่ 7 ห้องที่ 40-60 ..... 45
ตัวอย่างที่ 30 บทเพลงที่ 7 ห้องที่ 61-94 ..... 46
ตัวอย่างที่ 31 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 1-7 ..... 49
ตัวอย่างที่ 32 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 8-11 ..... 49
ตัวอย่างที่ 33 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 9-14 ..... 50
ตัวอย่างที่ 34 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 19-33 ..... 51
ตัวอย่างที่ 35 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 34-45 ..... 53
ตัวอย่างที่ 36 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 45-60 ..... 54
ตัวอย่างที่ 37 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 60-72 ..... 56
ตัวอย่างที่ 38 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 1-11 ..... 59
ตัวอย่างที่ 39 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 11-13 ..... 60
ตัวอย่างที่ 40 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 15-16 ..... 61
ตัวอย่างที่ 41 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 17-23 ..... 61
ตัวอย่างที่ 42 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 24-26 ..... 62
ตัวอย่างที่ 43 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 27-30 ..... 63
ตัวอย่างที่ 44 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 29-39 ..... 64
ตัวอย่างที่ 45 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 42-44 ..... 65
ตัวอย่างที่ 46 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 44-46 ..... 66

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 47 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 47-53 ..... 67
ตัวอย่างที่ 48 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 57-59 ..... 68
ตัวอย่างที่ 49 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 67-75 ..... 69
ตัวอย่างที่ 50 บทเพลงที่ 10 ห้องที่ 1-6 ..... 71
ตัวอย่างที่ 51 บทเพลงที่ 10 ห้องที่ 7-13 ..... 72
ตัวอย่างที่ 52 บทเพลงที่ 10 ห้องที่ 14-15 ..... 73
ตัวอย่างที่ 53 บทเพลงที่ 10 ห้องที่ 16-18 ..... 74
ตัวอย่างที่ 54 บทเพลงที่ 10 ห้องที่ 19-26 ..... 75
ตัวอย่างที่ 55 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 1-13 ..... 77
ตัวอย่างที่ 56 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 14-26 ..... 78
ตัวอย่างที่ 57 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 27-29 ..... 79
ตัวอย่างที่ 58 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 30-48 ..... 80
ตัวอย่างที่ 59 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 50-52 ..... 81
ตัวอย่างที่ 60 บทเพลงที่ 12 ห้องที่ 1-7 ..... 82
ตัวอย่างที่ 61 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 8-10 ..... 84
ตัวอย่างที่ 62 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 10-13 ..... 85
ตัวอย่างที่ 63 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 14-16 ..... 86
ตัวอย่างที่ 64 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 17-19 ..... 87
ตัวอย่างที่ 65 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 20-22 ..... 88
ตัวอย่างที่ 66 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 22-32 ..... 89
ตัวอย่างที่ 67 แบบฝึกหัดก้าวหน้า 1 ..... 94
ตัวอย่างที่ 68 แบบฝึกหัดเสียงพื้นฐาน 4 ..... 96
ตัวอย่างที่ 69 แบบการยืน ..... 97
ตัวอย่างที่ 70 แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 22 ..... 99

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 71 แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 13..... 101
ตัวอย่างที่ 72 แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 2..... 103
ตัวอย่างที่ 73แบบฝึกหัดเสียงพื้นฐาน 20 ..... 105
ตัวอย่างที่ 74 แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 13..... 107



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

# บทที่ 1

# บทนำ

## 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

งานวิจัยนี้เกิดขึ้นเนื่องจากผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความตื่นตัวและความสนใจในการรับฟัง รับชมดนตรีคลาสสิกในประเทศไทยเพิ่มมากขึ้นตามลำดับ โดยบทเพลงที่นิยมนำมาใช้ในการแสดงทั้งในการบรรเลงและขับร้องนั้น ส่วนมากเป็นบทเพลงดนตรีจากยุคคลาสสิกและโรแมนติก โดยไม่ค่อยมีผู้นำเพลงยุคบาโรกมาแสดง ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นโอกาสในการนำเสนอบทเพลงชุด Stabat mater ซึ่งเป็นบทเพลงร้องที่มีชื่อเสียงและเป็นบทเพลงชั้นครู ประพันธ์โดย โจวานนี บาทิสตา เปร์โกเลซี (Giovanni Battista Pergolesi : 1710-1736) นักประพันธ์ผู้มีชื่อเสียงในยุคบาโรก (Baroque period : 1600-1750)

เพื่อเป็นการเผยแพร่บทเพลงและนำเสนอเทคนิคการขับร้องทั้งในด้านวิเคราะห์เทคนิคการขับร้องและการตีความบทเพลงและการพร้อมการถ่ายทอดผ่านเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ (countertenor) ของผู้วิจัย โดยเสียงขับร้องนี้เป็นลักษณะเสียงที่พบน้อยและเป็นลักษณะเสียงที่ต้องใช้เทคนิคการขับร้องขั้นสูง และยังเป็นเอกลักษณ์สำคัญในการใช้ถ่ายทอดเพลงยุคบาโรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

## 1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1. เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมเพลงร้องและเพลงร้องคลาสสิกเป็นสาธารณะประโยชน์

1.2.2.เพื่อเป็นตัวอย่างในการผลิตบุคลากรที่มีความเป็นเลิศทางด้านดนตรี และเป็นแนวทางในการปฏิบัติการขับร้อง

1.2.3. เพื่อเปิดโลกทัศน์ในการรับชมและรับฟังเพลงต่างยุคสมัย

1.2.4. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการขับร้องของนักร้อง

1.2.5. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบการสร้างสรรค์งานด้านดนตรีและเผยแพร่ความเป็นมาของบทเพลงที่นำมาแสดง

**1.3 แผนการวิจัย**

1.3.1. เลือกบทเพลงสำหรับการแสดง

1.3.2.ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดง

1.3.3. ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง

1.3.4. วิเคราะห์บทเพลงและฝึกซ้อมบทเพลง

1.3.5. ปรับแต่งและแก้ไขการแสดง

1.3.6. แสดงผลงาน

1.3.7. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

**1.4 วิธีการนำเนินการวิจัย**

ขั้นตอนการวิจัยเริ่มต้นด้วยการวิเคราะห์บทเพลงชุด Stabat mater ของ เปร์โกเลซี ในด้านการเลือกใช้สังคีตลักษณ์ทั้ง 13 บทเพลง เพื่อทำความเข้าใจโครงสร้างโดยรวมของบทเพลงในแต่ละท่อน แล้วจึงทำการวิเคราะห์รูปแบบการเรียบเรียงเสียงประสานและความเกี่ยวเนื่องกันของทำนองในแต่ละแนว เพื่อให้ทราบถึงความสำคัญและหน้าที่ของแต่ละโน้ตอย่างชัดเจน

ต่อมาคือส่วนของการวิเคราะห์คำร้องที่ผู้ประพันธ์นำมาจากบทกวีโบราณในศตวรรษที่ 14 โดยผู้วิจัยต้องทำการแปลคำร้องที่เป็นภาษาละติน พร้อมทั้งค้นคว้าข้อมูลถึงความเป็นมาและปัจจัยแวดล้อมของบทกวีเพื่อประกอบการแปลความหมายและตีความนัยต่าง ๆ ที่สอดแทรกอยู่ในบทกวี เนื่องจากเอกลักษณ์ของภาษาละตินที่มีความยืดหยุ่นของคำแปลที่ค่อนข้างสูง จึงมีความจำเป็นอย่างมากที่ผู้วิจัยจะต้องทราบถึงบริบทของบทกวีให้ได้มากที่สุดเพื่อนำมาประกอบการแปลความหมายและนัยที่แม่นยำยิ่งขึ้น

เมื่อผู้วิจัยได้ผสานความเข้าใจที่ได้มาจากการวิเคราะห์ การแปลความหมาย และนัยของคำร้องแล้วผู้วิจัยจึงสามารถออกแบบการขับร้องเพื่อให้สอดคล้องกับการตีความ (interpretation) ที่ผู้วิจัยได้ออกแบบขึ้นจากการตกผลึกทางความเข้าใจในความเชื่อมโยงของดนตรีและคำร้องอย่างลึกซึ้ง จากนั้นผู้วิจัยจึงเข้าสู่กระบวนการฝึกฝนเทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ให้มีความแม่นยำเพื่อตอบสนองต่อความรู้สึกและอารมณ์จากการตีความที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอให้สื่อความหมาย และได้อารมณ์เพลงตามที่คีตกวีได้ประพันธ์ไว้ ทั้งยังบันทึกปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการซ้อม และหนทางแก้ไขเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดแก่ผู้อ่าน

**1.5 ขอบเขตของการแสดง**

การแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากคุณค่าของบทประพันธ์ ความไพเราะ ความเหมาะสมทางด้านเทคนิค การแสดงออกทางด้านอารมณ์ ความชอบส่วนบุคคล และความเหมาะสมกับเวลาและสถานที่ที่ใช้ในการแสดง การแสดงครั้งนี้มีความยาวประมาณ 45 นาที และมีรายชื่อบทเพลงดังนี้

STABAT MATER P.77 ผลงานการประพันธ์ของ GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

1. STABAT MATER DOLOROSA
2 CUJUS ANIMAM GEMENTEM
3 O QUAM TRISTIS ET AFFLICTA
4. QUAE MOEREBAT ET DOLEBAT
5. QUIS EST HOMO QUI NON FLERET
6. VIDIT SUUM DULCEM NATUM
7. EJA, MATER, FONS AMORIS
8. FAC UT ARDEAT COR MEUM
9. SANCTA MATER, ISTUD AGAS
10. FAC UT PORTEM CHRISTI MORTEM
11. INFLAMMATUS ET ACCENSUS
12. QUANDO CORPUS MORIETUR

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**1.6 ประโยชน์ที่ได้รับ**

1.6.1.เพื่อศึกษาบทเพลงร้องจากยุคบาโรกเชิงลึก

1.6.2.เพื่อเผยแพร่ผลงานเพลงร้องยุคบาโรกที่ไม่ค่อยมีการจัดแสดงในประเทศไทย แก่ผู้ที่สนใจได้ศึกษาและรับชม

1.6.3.นักเรียนขับร้องรุ่นหลังมีโอกาสศึกษาการแสดงจากบันทึกการแสดงสด และเข้าใจวิธีการซ้อมและการตีความผ่านการศึกษางานวิจัย

1.6.4.ผู้ชมได้เข้าใจถึงลักษณะสำคัญของดนตรีในยุคบาโรกอย่างถ่องแท้

1.6.5.เพื่อให้นักร้องชาวไทยเกิดแรงบันดาลใจในการพัฒนาตนเองสู่ความเป็นเลิศสูงสุดของศักยภาพของตน

1.6.6.ผู้สนใจเห็นความเชื่อมโยงของระหว่างผลงานประพันธ์และนักประพันธ์อย่างลึกซึ้งมากขึ้น



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 2

# วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

## 2.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

โจวานนี บาทิสตา เปร์โกเลซี (Giovanni Battista Pergolesi : 1710-1736) เป็นคีตกวีชาวอิตาลีในยุคบาโรก ที่มีอายุสั้นเพียงแค่ 26 ปีเท่านั้น แต่ได้สร้างผลงานสำคัญไว้มากมาย เปร์โกเลซีถูกยกย่องให้เป็นหนึ่งในคีตกวีที่สำคัญในการริเริ่มและวางแนวทางการประพันธ์อุปรากรชวนหัว (opera buffa) และพัฒนาแนวทางการประพันธ์เพลงศาสนา

โจวานนี บาทิสตา เปร์โกเลซี เกิดวันที่ 3 มกราคม 1710 ที่เมือง Jesi ใน Roman states เปร์โกเลซีมีพี่น้องทั้งหมด 3 คน แต่ทุกคนได้เสียชีวิตตั้งแต่ยังเด็ก เพราะสุขภาพไม่แข็งแรง เปร์โกเลซีเกิดมาพร้อมกับขาที่พิการ และได้ติดเชื้อวัณโรคในเวลาต่อมาอีกด้วย เปร์โกเลซีได้เริ่มเรียนดนตรีที่เมือง Jesi กับ Francesco Santini เรียนไวโอลินกับ Francesco Mondini จนกระทั่งอายุ 15 ปี ได้รับการอุปถัมภ์จากเศรษฐีในเมือง Jesi ชื่อ Count Maria Pianetti Mannelli ให้ไปศึกษาต่อที่ Conservatorio del Poveri di Gesu Cristo ที่กรุงเนเปิลส์ ที่นี่เปร์โกเลซีได้ร่ำเรียนไวโอลินกับ Domenio de Mattais และเรียนการประพันธ์เพลงกับ Gaetano Greco และหลังจาก Greco เสียชีวิต ได้ย้ายไปศึกษากับ Francesco Durante และ Francesco Feo ตามลำดับ พัฒนาการในการประพันธ์เพลงของเปร์โกเลซีเป็นไปอย่างก้าวกระโดด โดยได้พัฒนารูปแบบการประพันธ์ (style) ซึ่งมีทำนองที่ติดหูและเข้าถึงอารมณ์เพลงได้อย่างลึกซึ้งจนเป็นที่โดดเด่นในยุคสมัยนั้น

เปร์โกเลซีแสดงผลงานครั้งแรกในปี 1731 ด้วยบทเพลงประเภท sacred drama เรื่อง La Conversione di San Guglielmo d'Aquitania และอินเตอร์เมซโซ (Intermezzo) เรื่อง Il maestro di musica ในผลงานทั้งสองเรื่องนี้เปร์โกเลซีได้ทดลองการใช้เทคนิค note painting และ การเขียนแบบพัฒนาทำนองหลักให้กับตัวละครในเรื่อง จากการแสดงผลงานครั้งนี้ทำให้เปร์โกเลซีได้พบกับเจ้าชายสติกลีอาโน (Prince Stigliano) เจ้าชายอเวลลีโน (Prince Avellino) และดยุกแห่งเมืองมาดดาโลนี (Duke of Maddaloni) โดยเจ้าชายสติกลีอาโนได้ว่าจ้างเปร์โกเลซีให้ประพันธ์อุปรากรเพื่อแสดงในโรงละครส่วนตัวในพระราชวัง จึงเกิดอุปรากรเรื่อง La Sallistics ขึ้น อุปรากรเรื่องนี้ได้รับการชื่นชมเป็นอย่างมากแต่อินเตอร์เมซโซเรื่อง Nerino e Nibbin หรือ Amor fa l'uomo cieco ที่ถูกแสดงคู่กันกลับไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร ต่อมาเจ้าชายสติกลีอาโนได้แนะนำให้เทศบาลแห่ง

กรุงเนเปิลส์ว่าจ้างเปร์โกเลซีให้ประพันธ์บทเพลงแมส (mass) เนื่องในเหตุแผ่นดินไหวครั้งใหญ่ในวันที่ 20 มีนาคม 1731 โดยแมสบทนี้ได้รับความชื่นชมจากผู้ชมเป็นอย่างมากจึงทำให้มีผลงานในรูปแบบเดียวกันออกมาอีกหนึ่งบท และผลงานนี้เองที่ Leonardo Leo เขียนสรรเสริญเปร์โกเลซีว่า "He was astonished at the beauty of the music and the short time in which it had been composed"

ในช่วงฤดูหนาวปี 1731 เปร์โกเลซีได้ประพันธ์อินเตอร์เมซโซเรื่อง La serva padrona ซึ่งเป็นผลงานที่ได้รับความสำเร็จสูงสุดในช่วงชีวิตของเปร์โกเลซี ต่อมาในปี 1732 ได้ประพันธ์อุปรากรชวนหัว (comic opera) เรื่อง La frate innamorato และได้ถูกนำไปแสดงที่โรงละคร Fiorentini และเป็นที่ชื่นชมอย่างมาก ในปีเดียวกันนี้เองเปร์โกเลซีได้ประพันธ์อุปรากรเรื่อง Ricomero และอินเตอร์เมซโซเรื่อง Il gelose shernite การแสดงประสบความล้มเหลวอย่างมากจนเจ้าชายสติกลีอาโนต้องให้ความช่วยเหลือโดยการว่าจ้างให้ประพันธ์เพลงบทเพลงทรีโอ (trio) สำหรับไวโอลินสองคันและเบสหนึ่งคัน จำนวน 33 บท ต่อมาในปี 1733 เปร์โกเลซีได้กลับไปประพันธ์อุปรากรโศกนาฏกรรม (opera seria) เรื่อง Prigionie sunerbo และใช้ La serva padrona ที่เคยประสบความสำเร็จอย่างล้นหลามมาเป็นอินเตอร์เมซโซ ในปีเดียวกันนี้เปร์โกเลซีได้มีโอกาสเข้ารับใช้ท่านดยุกแห่งเมืองมาดดาโลนี ทำให้เปร์โกเลซีได้มีโอกาสนำบทเพลงแมสสำหรับ 5 เสียง (mass for five voices) ไปแสดงที่กรุงโรม ต่อมาในช่วงปี 1734 อุปรากรเรื่อง Adriano in Siria และอินเตอร์เมซโซเรื่อง Livietta e Tracollo ได้ถูกนำไปแสดงที่โรงละคร San Bartolomeo อุปรากรนั้นได้รับการตอบรับไม่ค่อยดีนัก แต่ อินเตอร์เมซโซก็ได้รับความชื่นชมจากผู้ชมอย่างมาก ในปี 1735 เปร์โกเลซีได้มีโอกาสจัดการแสดงและกำกับอุปรากรของตัวเองเรื่อง L'Olimpiade ที่โรงละคร Tordinona ในกรุงโรม การแสดงล้มเหลว จนเปร์โกเลซีปฏิญาณตนว่าตั้งแต่นี้เป็นต้นไปจะอุทิศตัวเองให้กับการประพันธ์บทเพลงทางศาสนาเพียงอย่างเดียว และด้วยเหตุจากความล้มเหลวอย่างที่สุดในครั้งนี้ที่เป็นหนึ่งในสาเหตุให้เปร์โกเลซีล้มป่วยอย่างฉับพลันจนต้องเข้าพักรักษาตัวที่เมือง Pozzuoli ด้วยการอุปถัมภ์ของดยุกแห่งเมืองมาดดาโลนี ในช่วงปีสุดท้ายของชีวิต เปร์โกเลซีได้ประพันธ์ Orfeo ed Euridice และ Salve Regina สำหรับเสียงร้อง ไวโอลินสองคัน วิโอลาหนึ่งคันและออร์แกน และบทเพลงสุดท้ายที่เปร์โกเลซีได้ประพันธ์ขึ้นคือบทเพลงชุด Stabat mater ที่ได้รับการว่าจ้างจาก The Confratenity of San Luigi at Palazzo จากกรุงเนเปิลส์เพื่อทดแทนบทเพลงชุดเก่าที่ประพันธ์โดย Domenico Scarlatti

เปร์โกเลซีเสียชีวิตในวันที่ 17 มีนาคม 1736 และถูกฝังที่วิหารในเมืองโปซซูโอลี (Pozzuoli) ตลอด 26 ปีเปร์โกเลซีได้ประพันธ์อุปรากร ออราทอริโอ และอินเตอร์เมซโซ รวม 15 เรื่อง บทเพลงประเภทคันทาทา (cantata) สองบทเพลง บทเพลงทางศาสนา 35 บทเพลง และเพลงบรรเลงสำหรับเครื่องดนตรี 8 บทเพลง

**2.2 เสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์**

เสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ คือชื่อเรียกเสียงร้องชายที่มีระยะเสียงสูงที่สุด เสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์มีประวัติเกี่ยวโยงไปถึงเสียงคาสตราโต (castrato) จากช่วงยุคบาโรก ซึ่งเป็นช่วงที่เสียงคาสตราโตได้รับความนิยมสูงสุด เสียงคาสตราโตคือเสียงจากนักร้องชายที่ได้รับการตัดอัณฑะออกตั้งแต่ยังเด็กก่อนที่เสียงจะแตก เพื่อยับยั้งการผลิตฮอร์โมนเทสโทสเตอโรนของผู้ชาย จึงทำให้เสียงของคาสตราโตนั้นมีช่วงเสียงเทียบเท่าเสียงของนักร้องผู้หญิงแต่มีความแข็งแรงมากกว่าเนื่องจากมีโครงสร้างร่างกายของผู้ชาย เสียงของคาสตราโตนี้เองที่ภายหลังได้รับการสืบทอดบทบาทโดยเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์หลังจากการเสื่อมความนิยม จึงทำให้เคาน์เตอร์เทเนอร์นั้นมี 3 ประเภทเช่นเดียวกับเสียงคาสตราโต ได้แก่

- ประเภทที่มีระยะเสียงเทียบเท่าโซปราโน ที่จะมีระยะเสียงสูงที่สุด
- ประเภทที่มีระยะเสียงเทียบเท่าเสียงเมซโซโซปราโน มีความเข้นข้นของเสียงจากช่องอกที่สมดุล
- ประเภทที่มีระยะเสียงเทียบเท่าเสียงอัลโต เคาน์เตอร์เทเนอร์ประเภทนี้มีสามารถผสานเสียงจากช่องอกเข้ากับเสียงจากส่วนศีรษะได้มากกว่าประเภทอื่น ๆ จึงทำให้มีความเข้มข้นของเสียงจากช่องอกมากกว่าประเภทอื่น ๆ โดยผู้วิจัยมีลักษณะเสียงประเภทนี้

เสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ได้ถูกนำมาใช้เพื่อทดแทนเสียงคาสตราโตมาอย่างช้านาน แต่ชื่อเรียกขานได้เปลี่ยนผันไปตามยุคสมัย บางยุคสมัยเสียงร้องนี้ได้ถูกเรียกแบบเหมารวมกับเสียงร้องผู้หญิงอื่น ๆ จนกระทั่งในปี 1841 ชื่อเคาน์เตอร์เทเนอร์ได้ปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกในหนังสือ New Treatise on the Art of Singing เขียนโดย มานูเอล การ์เซีย (Manuel Garcia : 1805-1906) การบรรยายถึงเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ในหนังสือมีความคลาดเคลื่อนกับความเข้าใจเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ในปัจจุบันอยู่มาก เนื่องเพราะการ์เซียศึกษาเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ด้วยการอิงจากข้อสันนิษฐานที่ว่าเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์นั้น มีระยะเสียงที่แบ่งออกเป็นสามส่วนเช่นเดียวกับเสียงเทเนอร์ ประกอบด้วยเสียงจากช่องอก จากโน้ต E3 จนถึง C5 เสียงหลบ (falsetto) จากโน้ต B3 จนถึง C#5 และเสียงจากส่วนศีรษะ (head) จากโน้ต D5 ถึงโน้ต G5 พร้อมบรรยายว่า เสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์มีลักษณะเสียงจากช่องอกที่มีการผสานกับเสียงหลบได้ดี แต่ไม่สามารถผสานเสียงเข้ากับเสียงส่วนศีรษะได้ เนื่องเพราะเสียงส่วนศีรษะนั้นควรสงวนไว้ใช้สำหรับนักร้องผู้หญิงเท่านั้น จึงทำให้คุณภาพเสียงที่ได้จากการศึกษานั้นค่อนข้างอ่อนกำลังกว่าเสียงร้องของผู้ชายประเภทอื่น ๆ ดังนั้นเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์จาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การศึกษาครั้งนี้จึงมีความคล้ายคลึงกับเสียงเทเนอร์ทุกประการ เพียงแค่สามารถเลือกใช้เสียงหลบที่มีลักษณะอ่อนกำลังในช่วงเสียงเดียวกันกับเทเนอร์ได้เท่านั้น

ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษาเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ในการวิจัยของการ์เชียนั้นอิงกับวิธีการขับร้องด้วยเสียงร้องผู้ชายมากจนเกินไป จึงทำให้ผลที่ได้เกิดความคลาดเคลื่อนอย่างมาก เพราะเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์นั้นมีวิธีการขับร้องที่คล้ายคลึงกับเสียงร้องแบบผู้หญิงมากกว่า อาจเป็นเพราะการ์เชียเองเป็นนักร้องเสียงเทเนอร์จึงมีข้อสันนิษฐานที่เอนเอียงไปทางเสียงร้องเทเนอร์มากกว่า ปีเตอร์ กายส์ (Peter Giles) จึงตระหนักถึงความจริงในข้อนี้และได้ทำการศึกษาโดยการเปรียบเทียบเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์กับเสียงร้องทุกช่วงเสียงทั้งชายและหญิงในปี 1994 และในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน โดนัลด์ มิลเลอร์ (Donald Miller) ผู้ศึกษาเสียงร้องในเชิงวิทยาศาสตร์ได้ศึกษาเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ด้วยโปรแกรม Voce Vista ที่ทำการประมวลผลของเสียงด้วยระบบคอมพิวเตอร์ จึงพบว่าเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์นั้นไม่ได้มีกระบวนการทำงานที่แตกต่างจากเสียงร้องประเภทอื่นเลย ไม่ว่าชายหรือหญิง ผลลัพธ์ที่ได้นี้ต่อมาได้กลายเป็นมาตรฐานและช่วยทำให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ได้ดีมากยิ่งขึ้น แต่ข้อสันนิษฐานของการ์เชียที่ได้ถูกตีพิมพ์ไปก่อนได้สร้างมโนภาพฝังลึกเข้าในความเข้าใจของผู้คน ทำให้การเรียนการสอนและความเข้าใจในเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ผิดไปจากธรรมชาติที่แท้จริงของเสียงมาเป็นเวลาหลายสิบปี จนถึงปัจจุบันยังคงมีผู้ที่ยึดข้อสันนิษฐานของการ์เชียอยู่ แต่ความเข้าใจส่วนใหญ่ของผู้คนได้ค่อย ๆ พัฒนาและเข้าใจธรรมชาติของเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์มากขึ้นตามกาลเวลา

นับตั้งแต่ช่วงปี 1990 กระแสของเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ได้กลับมามีบทบาทอีกครั้ง ด้วยการบุกเบิกของ Alfred Deller (1912-1979) ที่สามารถพิสูจน์ได้อย่างเป็นรูปธรรมว่าเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์นั้นมีศักยภาพที่ทัดเทียมกับเสียงร้องอื่น ๆ เสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์จึงเริ่มกลับมาได้รับเลือกให้รับบทในอุปรากรบาโรกซึ่งประพันธ์สำหรับคาสตราโต ที่ถูกทดแทนด้วยเสียงบาริโทนและเสียงเมซโซโซปราโนมานับร้อยปี การกลับมาของเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ในช่วงต้นนั้นยังคงถูกมองว่าเป็นเพียงเสียงที่เป็นตัวเลือกเท่านั้น แต่มุมมองนี้ก็ค่อย ๆ เปลี่ยนไปโดยนักร้องเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์อย่าง James Bowman (1941-), Michael Chance (1955-), Andrea Scholl (1967-) และ David Daniels (1966-) ที่ได้พัฒนาเทคนิคการขับร้องเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ปัจจุบันเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ได้รับความนิยมมาก โดยจะเห็นได้จากการที่นักประพันธ์ได้เลือกประพันธ์เสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์เป็นบทนำในอุปรากร และยังได้รับเลือกให้ร้องเพื่อทดแทนเสียงร้องอื่น ๆ ในบทเพลงอันมีชื่อเสียง เช่น Carmina Burana ของ Carl Orff (1895-1982), Symphony

No.9 ของ Ludwig van Beethoven (1770-1827), The Child of Our Time ของ Michael Tippett (1905-1998) และ Vocalise ของ Sergei Rachmaninoff (1873-1943)

**2.3 บทเพลงชุดและบทกลอน Stabat mater**

บทเพลงชุด Stabat mater ประพันธ์โดยโจวานนี บาทิสตา เปร์โกเลซีในปี 1735 สำหรับไวโอลิน 2 คัน วิโอลา ฮาร์ปซิคอร์ด นักร้องเสียงโซปราโน และนักร้องเสียงอัลโต มีความยาว 12 บทเพลง โดยนำคำร้องมาจากบทกลอน Stabat mater ภาษาละตินที่มีต้นกำเนิดในศตวรรษที่ 14 บทเพลงชุด Stabat mater ได้รับตีพิมพ์ครั้งแรกที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษในปี 1749 และกลายเป็นบทเพลงที่ได้รับการตีพิมพ์มากที่สุดในศตวรรษที่ 18 บทเพลงชุดนี้ถูกว่าจ้างโดย The Confratenity of San Luigi at Palazzo จากกรุงเนเปิลส์เพื่อทดแทนบทเพลงชุดเดิมที่ประพันธ์โดย Domenico Scarlatti ที่ถูกประพันธ์ขึ้นตั้งแต่ปี 1736

บทกลอน Stabat mater ถูกประพันธ์ขึ้นในศตวรรษที่ 14 มีความยาว 10 บท เนื้อหาของบทกลอนพรรณนาถึงความโศกเศร้าของพระแม่เมื่ออยู่ต่อหน้าพระเยซูขณะถูกตรึงกางเขน โดยเนื้อหา 4 บทแรกเป็นการบรรยายถึงเหตุการณ์การตรึงการเขนและบทพรรณนาความโศกเศร้าของพระแม่ เนื้อหา 6 บทหลังเป็นการบรรยายถึงประชาชนผู้สวดภาวนาที่ขอรับเศษเสี้ยวของพระทรมานที่พระเยซูได้รับ

กลอนบทนี้ไม่ปรากฏนามของผู้ประพันธ์ เนื่องเพราะในศตวรรษที่ 14 นั้นไม่นิยมการออกนามเพื่อแสดงตนในผลงาน ด้วยความเชื่อว่าพระเจ้าคือผู้ดลบันดาลให้เกิดการสร้างสรรค์ทุกสรรพสิ่งบนโลก แต่นักวิชาการยุคหลังได้พยายามค้นหาถึงที่มาของบทกลอน จนได้ข้อมูลที่หลากหลายและแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็น Pope Gregory the Great (d.604) St.Bernard of Clairvaux (d.1153) Pope Innocent III (d.1216) St.Bonaventura (d.1274) Jacobus de Benedictis (d.1306) Pope John XXII (d.1334) และ Pope Gregory XI (d.1396) แต่ที่ได้รับการอ้างถึงอย่างแพร่หลายคือ Pope Innocent III และ Jacobus de Benedistis หรือที่รู้จักกันในนาม Jacopone de Todi

บทกลอนนี้ได้รับความสนใจครั้งแรกโดยกลุ่มลัทธิ Flagellants ที่ใช้วิธีการทรมานตนเพื่อเข้าถึงพระทรมานของพระเยซูเจ้า โดยเชื่อว่าจะทำให้เข้าใกล้ชิดพระองค์ และได้นำบทกลอน Stabat

mater ที่กล่าวถึงพระทรมานของพระเยซูและความเศร้าโศกของพระแม่มาใช้เพื่อสวดภาวนาและระลึกถึงพระเยซู จึงทำให้บทกลอนกลายเป็นที่รู้จักในสังคมชั้นสูงและค่อย ๆ ขยายความนิยมเป็นวงกว้างออกไป

ด้วยเอกลักษณ์ของบทกลอนที่มีการบรรยายที่เห็นภาพ การใช้ภาษาที่เข้าถึงได้ง่าย และอารมณ์ที่ถูกส่งไปยังผู้อ่านที่ชัดเจน ทำให้กลอนบทนี้ได้รับความนิยมอย่างมากในการนำไปประพันธ์เป็นบทเพลงโดยคีตกวีหลายท่าน เช่น Josquin des Prés (1445-1521), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Giovanni Clari (1669-1745), Giovanni Pergolesi (1710-1736), Joseph Haydn (1732-1809), Franz Schubert (1797-1828), Gioachino Rossini (1792-1868), Charles Gounod (1818-1893) และ Antonin Dvorak (1841-1904) เป็นต้น

ในบทเพลงชุด Stabat mater เปร์โกเลซีได้คิดค้นวิธีการประพันธ์ที่แปลกใหม่ออกไปจากการประพันธ์แบบนิยมในยุคบาโรก โดยเปร์โกเลซีได้นำวิธีการประพันธ์อุปรากรชวนหัว (opera buffa) ที่มีการใช้ทำนองที่จำง่าย เร้าใจ และมีความสอดรับกับคำร้องเป็นอย่างดี ทั้งยังมีการใช้การล้อทำนอง (immitate) ระหว่างเสียงร้องและสอดรับด้วยวงดนตรีอย่างลงตัว จึงทำให้บทเพลงชุดนี้มีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก ความสำเร็จของเพลงชุดนี้ทำให้เปร์โกเลซีเปรียบเสมือนเป็นผู้เปิดแนวทางใหม่ให้กับการประพันธ์ดนตรีศาสนา

บทเพลงชุดนี้ถือเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญอย่างมาก เนื่องเพราะบทเพลงชุดนี้เปรียบเสมือนต้นแบบของงานประพันธ์ประเภทเพลงศาสนา เพราะการแสดงอารมณ์อย่างเข้มข้นรุนแรงที่เปร์โกเลซีประยุกต์มาจากการประพันธ์อุปรากรชวนหัวนั้น ไม่เคยปรากฏในรูปแบบการประพันธ์เพลงศาสนามาก่อน ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญนี้ จึงได้คัดเลือกบทเพลงชุดนี้เพื่อทำการวิจัย

# บทที่ 3

# การวิเคราะห์และการตีความบทเพลง

เนื่องด้วยบทเพลงชุด Stabat mater โดย โจวานนี บาทิสตา เปร์โกเลซี เป็นบทเพลงทางศาสนา การตีความ ถอดความ และการวิเคราะห์บทเพลงจึงมีความสำคัญอย่างมาก เพราะการตีความดนตรีนั้นจะถูกนำไปใช้ในการแสดงดนตรีเพื่อบ่งบอกถึงเจตนาของผู้แสดง ในบทนี้ข้าพเจ้าจึงทำการอรรถาธิบายผลประมวลของการตีความ ถอดความ และการวิเคราะห์บทเพลงทั้ง 12 บทในเพลงชุด

## 3.1 บทเพลงที่ 1- Stabat mater dolorosa

บทเพลงแรกเป็นเพลงคู่ที่ใช้คำร้องจาก 3 วรรคแรกของบทกลอน

| | |
|---|---|
| STABAT Mater dolorosa | มารดายืนโศกโศกา |
| iuxta Crucem lacrimosa, | ร่ำไห้เบื้องหน้ากางเขน |
| dum pendebat Filius. | แลพระบุตรตรึงต้องอยู่ |

บทเพลงแรกของเพลงชุด Stabat mater มีชื่อว่า Stabat mater dolorosa บทเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง F ไมเนอร์ ใช้อัตราจังหวะ 4/4 และได้ระบุความเร็วแบบ Grave โดยบทเพลงเริ่มต้นด้วยท่อนนำเสนอ (introduction) ซึ่งจะประกอบด้วยการนำเสนอทำนองที่นำมาจากประโยคแรกของเสียงร้อง ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 ตามมาด้วยการนำเสนอทำนองที่นำมาจากประโยคที่ 7 ของเสียงร้อง (ห้องที่ 37 จังหวะที่ 3) ตั้งแต่ห้องที่ 5 จังหวะที่ 3 ถึงห้องที่ 10 จังหวะที่ 2 และท่อนเสริมการนำเสนอ (extension introduction) ตั้งแต่ห้องที่ 10 จังหวะที่ 3 จนถึงห้องที่ 11 และจึงต่อด้วยส่วนของเสียงร้อง ในส่วนของท่อนนำเสนอนี้มีการใช้แนวไวโอลิน 1 แทนเสียงร้องโซปราโน และไวโอลิน 2 แทนเสียงร้องอัลโต เพื่อเพิ่มความมีเอกภาพของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 1 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 1-11

Chulalongkorn University

ประโยคแรกของเสียงร้องใช้คำร้องวรรคแรกจากบทกลอน ในห้องที่ 12 ถึงห้องที่ 17 โดยเริ่มจากเสียงอัลโตในห้องที่ 12 ตามมาด้วยการล้อทำนอง (sequence) ของเสียงโซปราโนในจังหวะที่สาม การล้อทำนองของเสียงโซปราโนนั้นสูงกว่าเสียงอัลโตหนึ่งเสียง ทำให้เกิดการกระทบกันของโน้ตตัว F จากแนวอัลโต และโน้ตตัว G จากแนวโซปราโนในจังหวะที่ 1 และ 3 ในห้องที่ 12 ถึงห้องที่ 14 การกระทบกันนี้ก่อให้เกิดขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ซึ่งเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับความหมายของบทกลอนแล้ว ทำให้ผู้วิจัยตีความได้ถึงความเจ็บปวดของพระแม่ ประหนึ่งว่าพระแม่นั้นสามารถรับรู้ความเจ็บปวดจากพระเยซูผ่านเสียงของโน้ตทั้งสองที่มาบรรจบกันและกระทบกัน เปรียบเสมือนเป็นคมมีดที่ทิ่มแทงและยังสามารถสื่อถึงสายสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นที่ไม่อาจตัดขาดจากกันได้ของแม่และลูก

ตัวอย่างที่ 2 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 12-17

ประโยคที่ 2 ของเสียงร้องใช้คำร้องวรรคที่สองของบทกลอนเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 18 ถึงห้องที่ 21 โดยในห้องที่ 18 ถึงห้องที่ 19 เป็นการนำเสนอทำนองของแนวโซปราโนในคอร์ด Bb ไมเนอร์ ตามมาด้วยการล้อทำนองของแนวอัลโตในคอร์ด Ab เมเจอร์ ซึ่งมีการดัดแปลงทำนองเล็กน้อยในจังหวะแรก โดยเปลี่ยนจากการเคลื่อนทำนองด้วยขั้นคู่ 2 เมเจอร์พลิกกลับเป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ การพลิกกลับของขั้นคู่ 2 เมเจอร์ไปหาคู่ 7 ไมเนอร์ ในที่นี้อยู่ในคำว่า Juxta ที่มีความหมายว่า “ใกล้” ผู้วิจัยจึงตีความขั้นคู่ 2 เมเจอร์เป็นความใกล้ชิดทางร่างกายและจิตใจของพระแม่และพระเยซู และแทนขั้นคู่ 7 ไมเนอร์เป็นพระเยซูที่กำลังเข้าใกล้ความตายเข้าไปทุกที และกำลังจะจากไปเต็มที แต่โครงส่วนใหญ่ของทำนองทั้งสองเสียงนั้นก็มีโครงสร้างเดียวกัน ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรมีการรับส่งทางอารมณ์และประโยคดนตรีที่ต่อเนื่อง โดยไม่ควรแสดงความต่างมากจนเกินไป

ตัวอย่างที่ 3 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 18-21

ประโยคที่ 3 ใช้คำร้องวรรคที่สามของบทกลอนเริ่มจากห้องที่ 22 ถึงห้องที่ 23 มีการใช้จังหวะประจุดและเกรซโน้ต (grace note) ตรงคำว่า “pendebat” ที่มีความหมายว่า “การห้อย” หรือ “การแขวน” ซึ่งในบริบทนี้ผู้วิจัยตีความเป็นร่างการของพระเยซูที่ถูกตรึงกางเขนอยู่ และการสั่นเสียง (Trill) ที่คำว่า Filius ที่มีความหมายว่า “ลูกชาย” เพื่อเน้นถึงความอาลัยอาวรณ์ในการที่กำลังจะเสียลูกชายเพียงคนเดียวไป

ตัวอย่างที่ 4 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 22-23

ประโยคที่ 4 ใช้คำร้องที่สามของบทกลอน เริ่มหลังจากตัวหยุดของโน้ตดำในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 23 ตัวหยุดนี้เป็นการหยุดครั้งแรกในบทเพลงที่หยุดบรรเลงพร้อมกันทุก ๆ เครื่องตั้งแต่ต้นเพลง จึงเปรียบเหมือนกับการหยุดเพื่อกลับมาตระหนักและยอมรับความเป็นจริงว่าพระเยซูได้ใกล้ความตายเข้าไปทุกขณะ สัญลักษณ์แห่งลมหายใจที่ค่อย ๆ แผ่วลงจะเห็นได้จากการกระทบกันระหว่างโน้ตตัว C ในแนวโซปราโนที่ลากยาวมากระทบกับโน้ตตัว D ของแนวอัลโตในจังหวะที่สามของห้องที่ 24 ก่อให้เกิดคู่ 7 ไมเนอร์ที่ให้ความรู้สึกเจ็บปวดและความห่างไกล ทั้งการย่ำโน้ตและการเคลื่อนไหวอันน้อยนิดของทั้งสองเสียงในห้องที่ 26 ถึง 27 สื่อให้เห็นถึงชีพจรที่ค่อย ๆ อ่อนลงจนจากไปในที่สุดด้วยการบรรจบกันที่โน้ตตัว C ของทั้งสองแนว ดังจะสังเกตได้จากแนวเครื่องดนตรีที่มีการระบุให้บรรเลงแบบทอนกำลังเสียง (sotto voce) ต่อด้วยท่อนแทรกของดนตรี (interlude) ตั้งแต่ห้องที่ 26 จังหวะที่ 3 ถึงห้องที่ 28 จังหวะที่ 2 โดยมีการเปลี่ยนคีย์ไปยังคีย์ C ไมเนอร์อย่างมีนัยสำคัญ ผู้วิจัยจึงตีความว่าการเปลี่ยนคีย์นี้เป็นจุดสำคัญซึ่งเป็นการบ่งบอกถึงการสิ้นลมของพระเยซู

ตัวอย่างที่ 5 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 23-28

ในประโยคที่ 5 ได้นำคำร้องวรรคแรกของบทกลอนกลับมาอีกครั้งหนึ่งซึ่งมีลักษณะของทำนองที่คล้ายคลึงกับทำนองของประโยคแรก แต่มีความสั้นกว่าหนึ่งห้องกับอีกสองจังหวะ การกลับมาของทำนองจากประโยคแรกนี้ได้มีการพลิกกลับในหลาย ๆ ด้าน เริ่มจากการสลับการเริ่มประโยคด้วยเสียงโซปราโนแทนเสียงอัลโต การพลิกกลับขั้นคู่ของทำนองเสียงร้อง จากคู่ 2 เมเจอร์ให้เป็นคู่ 7 ไมเนอร์ และมีการเปลี่ยนคีย์จากคีย์ตั้งต้นไปยังคีย์ที่ 5 ของสเกล จากการเปลี่ยนคีย์นี้ ผู้วิจัยตีความเป็นความรู้สึกเจ็บปวดในจิตใจพระแม่ที่สูญเสียลูกชายไปจนไม่สามารถรับความจริงได้ จึงเปลี่ยนคีย์เพื่อบ่งบอกถึงสถานะทางจิตใจที่เปลี่ยนไป และการเปลี่ยนความห่างขั้นคู่ของทำนองนั้น ผู้วิจัยตีความเป็นความห่างไกลที่เกิดจากความตายของพระเยซูที่กำลังเดินทางขึ้นสู่สวรรค์ โดยเปรียบความพลัดพรากระหว่างพระแม่และพระเยซูผ่านด้วยความห่างของขั้นคู่ที่เพิ่มมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 6 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 28-32

ประโยคที่ 6 เป็นการกลับมาอีกครั้งของบทกลอนในวรรคที่สองภายใต้ทำนองใหม่ มีการใช้การเคลื่อนไหวทำนองแบบครึ่งเสียง (chromatic) ที่สื่อถึงความอดกลั้นและความเสียใจของพระแม่ และการล้อรูปแบบจังหวะด้วยวิธีการสลับใช้โน้ตตัวดำและโน้ตตัวขาว โน้ตตัวขาวกับโน้ตตัวดำสองตัวในแนวโซปราโน และโน้ตตัวดำสองตัวกับโน้ตตัวขาวในแนวอัลโต ในห้องที่ 35 และ 36 ผสานกับการเคลื่อนลงของทำนอง ซึ่งตรงกับคำร้อง “ lacrimosa” ที่แปลว่า “น้ำตา” หรือ “การร้องไห้” ผู้วิจัยจึงตีความทำนองที่ค่อย ๆ เคลื่อนลงเป็นการไหลของน้ำตาที่ค่อย ๆ ไหลลง และการสลับของโน้ตตัวดำและโน้ตตัวขาวนั้นผู้วิจัยตีความว่าผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอสองทำนองที่แฝงอยู่โดยการสลับแนวไปมาแนวละสองจังหวะ เปรียบเหมือนแนวเสียงร้องทั้งสองเป็นประชาชนที่กำลังร่ำไห้ไปพร้อม ๆ กับพระแม่

ตัวอย่างที่ 7 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 33-37

ประโยคที่ 7 ใช้คำร้องจากวรรคที่สามของบทกลอน ประโยคนี้คือช่วงเวลาแห่งการปะทุและมอดดับของอารมณ์ของพระแม่ โดยสามารถสังเกตได้จากการใช้รูปแบบจังหวะยก (syncopation) ที่แสดงถึงการปะทุอย่างรุนแรงของอารมณ์ในขณะเดียวกันก็สื่อให้เห็นถึงความอ่อนไหว การสั่นเสียงบนจังหวะยกนั้นยังเพิ่มความชัดเจนของอารมณ์ให้เด่นชัดยิ่งขึ้น การบรรเทาลงนั้นสามารถสังเกตได้จากการบรรเลงของวงตั้งแต่จังหวะที่ 3 ของห้องที่ 40 ที่จะมีการลดทอนการบรรเลงของทุก ๆ เครื่องดนตรีให้เหลือเพียงการเล่นเพียงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเท่านั้น ทำให้สัมผัส (texture) ของวงนั้นเบาบางลง สื่อถึงการมอดดับของอารมณ์

ตัวอย่างที่ 8 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 38-42

ประโยคที่ 8 ใช้คำร้องวรรคที่สามของบทกลอน เป็นการกลับมาของรูปแบบทำนองของประโยคที่ 4 การกลับมาครั้งนี้ก็เป็นอีกครั้งที่ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากโน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียง ในครั้งแรกมาเป็นคีย์ตั้งต้น และสลับการเริ่มประโยคจากแนวโซปราโนเป็นแนวอัลโต การเปลี่ยนคีย์นี้แสดงถึงการกลับมาเผชิญความจริงอีกครั้งหนึ่ง การลากเสียงยาวและการย่ำโน้ตแสดงถึงความพยายามในการสงบจิตใจท่ามกลางอารมณ์ที่ปั่นป่วนในแนวเบสที่ยังคงเคลื่อนไหวอยู่อย่างต่อเนื่อง ขณะเดียวกันก็ได้เกิดการกระทบกันของโน้ต ระหว่างโน้ตตัว F จากแนวอัลโตและโน้ตตัว G จากแนวโซปราโน ก่อให้เกิดขั้นคู่ 2 เมเจอร์ที่สื่อถึงความขมขื่นของจากการสูญเสีย และจบด้วยท่อน

ปิดของดนตรี ตั้งแต่ห้องที่ 45 จังหวะที่ 3 ถึงห้องที่ 47 ที่ค่อย ๆ สงบลงในคีย์ตั้งต้น สังเกตได้จากแนวเบสที่เปลี่ยนมาใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสลับกับตัวหยุด

ตัวอย่างที่ 9 บทเพลงที่ 1 ห้องที่ 43-47

### 3.2 บทเพลงที่ 3 - O quam tristis et afflicta

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงคู่ โดยใช้คำร้องทั้งหมด 3 วรรคจากบทกลอน

| | |
|---|---|
| Cuius animam gementem, | วิญญาณพระแม่ตรมทุกข์แสนโศก |
| contristatam et dolentem | วิปโยคสุดเศร้า |
| pertransivit gladius. | ปวดร้าวดั่งต้องคมมีด |

บทเพลงที่ 3 ของชุดเพลงมีชื่อว่า O quam tristis et afficta โดยบทเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง G ไมเนอร์ ใช้อัตราจังหวะ 4/4 บทเพลงนี้ไม่มีท่อนนำเสนอของดนตรี แต่เริ่มด้วยประโยคแรกของเสียงร้อง ที่ใช้คำร้องจากวรรคแรก โดยเริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ในประโยคแรกสามารถแบ่งออกได้เป็นสองส่วน ส่วนแรกเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 3 จังหวะที่ 2 และส่วนที่ 2 จากห้องที่ 3 จังหวะที่ 3 จนถึงห้องที่ 4 จะเห็นได้ว่าส่วนที่ 2 นั้นมีการใช้วิธีล้อทำนองจากคำร้อง “Et afflicta” ส่วนแรก ผู้วิจัยจึงตีความว่าเป็นเน้นย้ำถึงความเจ็บปวดของพระแม่ โดยสามารถสังเกตได้จากการใช้ขั้นคู่ไตรโทน (tritone) ที่เป็นขั้นคู่กระด้างเพื่อแสดงถึงความเจ็บปวดที่เกิดขึ้น และคำร้อง “afflicta” ที่แปลว่า “ความเสียใจ” หรือ “ความเจ็บปวด”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 10 บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 1-4

ประโยคที่ 2 ใช้คำร้องจากวรรคที่สองของบทกลอน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 6 ประโยคที่ได้มีการเปลี่ยนคีย์จากบันไดเสียง G ไมเนอร์ประโยคที่ 1 ไปยังบันไดเสียง Bb เมเจอร์ ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5 โดยผู้วิจัยตีความการเปลี่ยนคีย์นี้เป็นการเปลี่ยนคีย์เพื่อที่จะกล่าวถึงพระแม่ด้วยความสงสารและเห็นใจต่อพระแม่และความรู้สึกที่พระแม่ได้รับ

ตัวอย่างที่ 11 บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 5-6

ประโยคที่ 3 ใช้คำร้องจากวรรคที่สามจากบทกลอน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 7 จนถึงห้องที่ 11 จังหวะที่ 3 ทำนองและรูปแบบจังหวะที่เกิดขึ้นในประโยคที่ 3 มีการซ้ำ 2 ครั้งด้วยคำร้องเดิม โดยมีการพลิกกลับขั้นคู่ของทำนองแนวโซปราโนและแนวอัลโตที่มีการใช้ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ในครั้งแรกที่คำร้อง “unigeniti” ห้องที่ 7 เป็นขึ้นคู่ 3 เมเจอร์ในครั้งที่ 2 ในห้องที่ 10 จังหวะที่ 3 และไม่เพียงการพลิกกลับขั้นคู่ของทำนอง ผู้ประพันธ์ยังได้สลับรูปแบบจังหวะที่ใช้ระหว่างแนวโซปราโนและแนวอัลโตที่เกิดขึ้นในซ้ำทำนองครั้งที่ 2 โดยได้สลับรูปแบบจังหวะที่เกิดขึ้นครั้งแรกในแนวโซปราโนไปยังแนวอัลโตในการซ้ำทำนอง และได้สลับรูปแบบจังหวะที่เกิดขึ้นครั้งแรกไปยังแนวอัลโตในแนวโซปราโนในการซ้ำทำนอง ผู้วิจัยตีความการพลิกกลับขั้นคู่ที่แคบลงของทำนองเป็นความใกล้ชิดทางความรู้สึกที่เพิ่มมากขึ้น ทำให้นักร้องทั้งสองแนวเข้าถึงความทุกข์ที่พระแม่ได้รับจากการเสียลูกชายเพียงคนเดียวไปได้อย่างลึกซึ้งยิ่ง บวกกับโน้ตในช่วงเสียงสูงที่ช่วยขับความรุนแรงของอารมณ์ให้เพิ่มมากขึ้น และ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสลับใช้รูปแบบจังหวะที่เกิดขึ้น ผู้วิจัยตีความว่าเป็นเสมือนการแสดงถึงการเห็นด้วยในสิ่งที่อีกแนวเสียงกล่าว โดยการนำเอารูปแบบจังหวะของอีกแนวเสียงมาใช้ในแนวของตน

ตัวอย่างที่ 12 บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 7-11

ท่อนแทรกของวงดนตรีเกิดขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 10 จังหวะที่ 4 จนถึงห้องที่ 12 ที่ยังคงอยู่ในบันไดเสียง Bb เมเจอร์ และเปลี่ยนกลับมาที่บันไดเสียง G ไมเนอร์ในประโยคที่ 4 ที่เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 14 จนถึงห้องที่ 16 จังหวะที่ 2 โดยในประโยค ที่ 4 นี้มีการกลับมาใช้รูปแบบทำนองและคำร้องที่เหมือนกับส่วนแรกของประโยคที่ 1 แต่ได้ดัดแปลงเล็กน้อยด้วยการปรับทำนองให้อยู่ในช่วงเสียงที่สูงขึ้นกว่าเดิม เพื่อสื่อถึงอารมณ์ที่ประทุมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 13 บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 12-13

CHULALONGKORN UNIVERSITY

และเข้าสู่จุดสูงสุดทางอารมณ์ของบทเพลงในประโยคที่ 5 ที่มีการใช้การเคลื่อนทำนองแบบครึ่งเสียงเพื่อเร้าอารมณ์ให้ถึงขีดสุด โดยสังเกตได้จากแนวไวโอลิน 1 ที่มีการใช้โน้ตที่สูงมากเพื่อเสริมการบีบคั้นของอารมณ์ ตั้งแต่เริ่มประโยค ในห้องที่ 16 จังหวะที่ 3 จนถึงห้องที่ 19 จังหวะที่ 1 และสำหรับคำร้อง ประโยคที่ 5 ได้ใช้คำร้องจากวรรคที่ 2 ของบทกลอน

ตัวอย่างที่ 14 บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 14-18

ประโยคที่ 6 คือการกลับมาของรูปแบบทำนองและคำร้องจากประโยคที่ 3 โดยเริ่มตั้งจังหะที่ 2 ของห้องที่ 19 จนถึงห้องที่ 24 จังหวะที่ 1 ในจังหวะแรกของประโยคนั้นเกิดการหยุดในทุกแนวดนตรี เพื่อแสดงถึงอารมณ์ที่ดับลงอย่างกะทันหันดั่งเหล็กร้อนที่โดนแช่น้ำมัน เป็นเหตุให้การกลับมาของรูปแบบทำนองจากประโยคที่ 3 มีการใช้โน้ตในช่วงเสียงที่ต่ำลง เพื่อเป็นการปลอบประโลมพระแม่มากกว่าการใช้อารมณ์ที่เกรี้ยวกราดในครั้งแรกโดยสามารถสังเกตได้จากโน้ตที่เคลื่อนลงตรงคำร้อง “unigeniti”

ตัวอย่างที่ 15 บทเพลงที่ 3 ห้องที่ 19-26

ท่อนปิดของดนตรี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 24 จนถึงห้องที่ 26 โดยได้ตอบรับการใช้ทำนองที่เคลื่อนลงจากประโยคที่ 6 เพื่อแสดงถึงการมอดดับของอารมณ์ที่สมบูรณ์

### 3.3 บทเพลงที่ 4 - Quae moerebat et dolebat

บทเพลงเดี่ยวของแนวเสียงอัลโต ใช้คำร้องจากบทกลอนทั้งหมด 3 วรรค

| | |
|---|---|
| Quae maerebat et dolebat, | วิปโยคสุดสลด |
| et tremebat, cum videbat | ตื่นตระหนกสั่นสะท้าน |
| nati poenas incliti. | แลเห็นพระฯ ทรมานเหลือคณา |

บทเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ใช้อัตราจังหวะ 2/4 โดยเริ่มด้วยท่อนนำเสนอของวงดนตรี ตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 24 ในท่อนนำเสนอนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ส่วนคือ ส่วนแรกจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 6 ที่นำเสนอทำนองจากประโยคแรกของแนวอัลโต ส่วนที่สอง จากห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 10 นำเสนอทำนองจากประโยคที่ 2 ของแนวอัลโต ส่วนที่ 3 จากห้องที่ 11 จนถึงห้องที่ 19 นำเสนอทำนองจากประโยคที่ 4 ของแนวอัลโต และส่วนที่ 4 ตั้งแต่ห้องที่ 20 ถึงห้องที่ 24 คือส่วนเพิ่มเติมเพื่อปิดท้ายท่อนนำเสนอ โดยทำนองจากส่วนเพิ่มเติมนี้จะถูกนำไปใช้เป็นท่อนแทรกของวงดนตรีอีกครั้งในห้องที่ 58 จนถึงห้องที่ 62

ตัวอย่างที่ 16 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 1-24

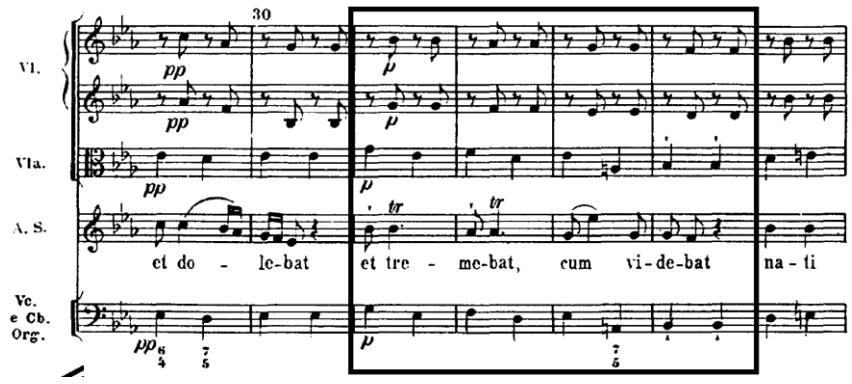
ประโยคที่ 1 ในแนวอัลโต ใช้คำร้องจากวรรคแรกของบทกลอน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 25 จนถึงห้องที่ 30 ในประโยคนี้มีการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นบนจังหวะยกและการซ้ำคำร้อง “et dolebat” เพื่อเน้นการแสดงถึงความสั่นเทาของร่างกายที่เกิดจากความเครียดเนื่องจากการสูญเสียของพระแม่

ตัวอย่างที่ 17 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 25-30

ประโยคที่ 2 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 2 ของบทกลอน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 31 จนถึงห้องที่ 34 ในประโยคนี้มีการใช้เทคนิคการสั่นเสียงเพื่อเสริมความหมายของคำร้อง “tremebat” ที่หมายถึงการ “สั่นสะท้าน” ของจิตใจพระแม่ให้เด่นชัดยิ่งขึ้น โดยเปรียบการสั่นเสียงเสมือนความเจ็บปวดที่เข้าปะทะจิตใจของพระแม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 18 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 31-34



ประโยคที่ 3 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 3 ของบทกลอน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 35 จนถึงห้องที่ 38ใน ประโยคนี้มีการใช้รูปแบบทำนองที่เกิดขึ้นใน 2 สองห้องแรกของประโยคซ้ำ โดยทำการปรับทำนองลง มาในขั้นคู่ 5 ที่ต่ำกว่า เพื่อแสดงถึงความพยายามในการอดกลั้นเมื่อพูดถึงการสูญเสียลูกชาย

ตัวอย่างที่ 19 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 35-38

และจึงแสดงถึงการความล้มแหลวของการอดกลั้น ด้วยการเข้ามาของประโยคที่ 4 กลับมาใช้คำร้อง จากวรรคที่ 2 ของบทกลอนที่กล่าวถึงความอ่อนไหวของอารมณ์กำลังสะท้านด้วยความเจ็บปวด โดย สามารถสังเกตได้จากการเคลื่อนทำนองที่ค่อย ๆ ไล่ขึ้น และการกระโดดของทำนองโดยใช้โน้ตขั้นคู่ 8 ซึ่งผู้วิจัยตีความเป็นการสูญเสียทั้งหมดชีวิต โดยการเปรียบการกระโดดจากโน้ตตัวที่ 1 ของคีย์ไปยัง โน้ตตัวที่ 8 เป็นของเคลื่อนไหวที่วนมาบรรจบที่จุดเริ่มต้นอีกครั้ง หรือการสูญสิ้นทุกสิ่งอย่างสมบูรณ์ ประโยคที่ 4 มีความยาวตั้งแต่ห้องที่ 39 จนถึงห้องที่ 58

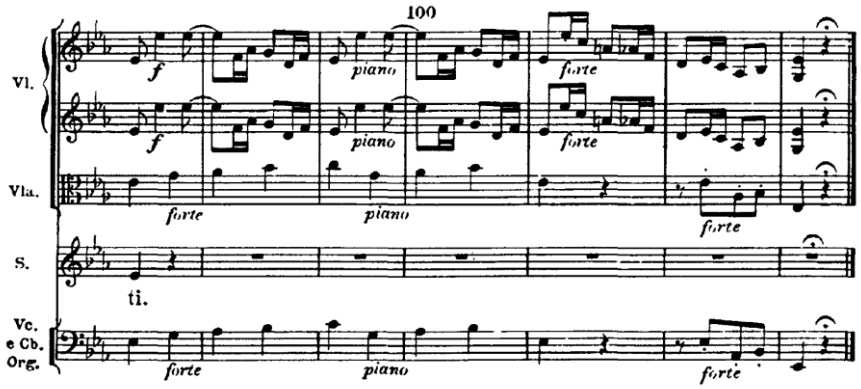
ตัวอย่างที่ 20 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 39-58

ท่อนแทรกของดนตรี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 58 จนถึงห้องที่ 62 โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียง จากบันไดเสียง Eb เมเจอร์ไปยังบันไดเสียง Bb เมเจอร์ เพื่อเข้าสู่บันไดเสียง Bb ไมเนอร์ เพื่อเริ่มความเข้มข้นทางอารมณ์ให้เด่นชัดขึ้น ในประโยคที่ 5 ที่มีการนำคำร้องจากวรรคแรกของบทกลอนกลับมาใช้ในทำนองใหม่ โดยได้เสริมความเข้มข้นทางอารมณ์จากการเปลี่ยนคีย์ด้วยการทริลติดต่อกันถึง 4 จังหวะ ซึ่งสื่อถึงการกลับมาก่อตัวของอารมณ์ที่ทวีรุนแรงยิ่งขึ้น และต่อด้วยประโยคที่ 6 ที่นำรูปแบบทำนองเดียวจากประโยคที่ 5 มาใช้ แต่มีการเปลี่ยนคีย์กลับมาอยู่ในคีย์ Eb เมเจอร์และเปลี่ยนคำร้องเป็นคำร้องจากวรรคที่ 2 ของบทกลอน ประโยคที่ 6 มีความยาวตั้งแต่ห้องที่ 70 ถึงห้องที่ 75

ตัวอย่างที่ 21 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 59-75

ประโยคที่ 7 มีการนำคำร้องจากวรรคที่ 2 และ 3 กลับมาใช้อีกครั้ง และได้ใช้รูปแบบทำนองจากประโยคที่ 4 กลับมาใช้ในช่วงเสียงที่สูงขึ้น และมีการตีความที่แตกต่างออกไป โดยจะเห็นการกระโดดลงของทำนองลงขั้นคู่ 8 แทนการกระโดดขึ้นเพื่อบ่งบอกถึงความเหนื่อยล้าสุดประมาณ และการใช้โน้ตตัว F ซึ่งเป็นโน้ตตัวสูงในระยะเสียงของเสียงอัลโต ได้เน้นความเจ็บปวดและความเหนื่อยล้าเกินจะขาดใจ และจบด้วยท่อนปิดของดนตรีจากห้องที่ 98 ถึงห้องที่ 104

ตัวอย่างที่ 22 บทเพลงที่ 4 ห้องที่ 78-103




จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**3.4 บทเพลงที่ 5 - Quis est homo**

บทเพลงที่ 5 เป็นบทเพลงคู่ ที่ใช้คำร้องจากบทกลอนทั้งหมด 9 วรรค ซึ่งเป็นบทแรกของส่วนที่ 2 โดยในครึ่งหลังของบทกลอนจะมีเนื้อหาที่มีการดำเนินเรื่องราวด้วยเหล่าผู้ภาวนา

| | |
|---|---|
| Quis est homo qui non fleret, | ใครเลยจะไม่ร่ำไห้ |
| matrem Christi si videret | เมื่อแลเห็นพระมารดา |
| in tanto supplicio? | ต้องโศกาดั่งฟ้าสะท้านสะเทือน |
| | |
| Quis non posset contristari | ใครเล่าจะทนเฉยชา |
| Christi Matrem contemplari | เมื่อแลเห็นพระมารดาคร่ำครวญ |
| dolentem cum Filio | ด้วยพระทรมานแห่งพระบุตรเจ้า |
| | |
| Pro peccatis suae gentis | ด้วยบาปหยาบช้าประชากร |
| vidit Iesum in tormentis, | พระองค์จำจากจรเพื่อไถ่ให้ |
| et flagellis subditum. | แลนำบาปพร้อมบาดแผลของเราไป |

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงที่ 5 อยู่ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ ในอัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วแบบ Largo โดยดนตรีในช่วงประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 แสดงให้เห็นถึงเหตุการณ์ที่ประชาชนต่างอยู่ในอาการตกตะลึงกับเหตุการณ์ที่เพิ่งเกิดขึ้น โดยใช้การซ้ำชุดจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้นในทุก ๆ แนวดนตรี เพื่อบ่งบอกถึงความเจ็บปวดที่ถาโถมเข้ามาพร้อมกันราวกับเวลาได้หยุดลง

ประโยคที่ 1 ขับร้องด้วยแนวโซปราโน ตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 6 โดยนำคำร้องมาจากวรรคที่ 1 ถึงวรรคที่ 3 ของบทกลอน ที่ให้ความรู้สึกเป็นคำถามแต่แฝงด้วยความเจ็บปวดและห่วงใยจากประชาชน โดยได้ใช้เกรซโน้ตเข้ามาช่วยขับในส่วนของคำถามให้ชัดขึ้น และจากเคลื่อนทำนองด้วยการกระโดดขั้นคู่ 8 และค้างอยู่บนช่วงเสียงสูงพร้อมการใช้การเคลื่อนโน้ตครึ่งเสียงขาลงในแนววิโอลาและเบส แสดงถึงความเจ็บของประชาชนที่มากจนเกินจะรับไหว ตามคำร้อง “tanto” ที่มี

ความหมายว่า “ทั้งหมดทั้งมวล” พร้อมกับแนวไวโอลิน 1 ที่บรรเลงโน้ตเดียวกัน โดยผู้วิจัยตีความเป็นความเจ็บปวดของพระแม่และประชาชนที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน

ประโยคที่ 2 ขับร้องด้วยแนวอัลโต ตั้งแต่ห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 12 โดยนำคำร้องมาจากวรรคที่ 3 ถึงวรรคที่ 6 ของบทกลอน ซึ่งมีการเปลี่ยนบันไดเสียงมายังบันไดเสียง G ไมเนอร์เพื่อเป็นการย้ำความรู้สึกเสียใจต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นประหนึ่งว่า ไม่ว่าจะหันไปทางใด ทุกคนต่างตกอยู่ในความโศกเศร้า พรรณนาถึงความเสียใจและความเป็นห่วงเป็นใยที่มีต่อพระแม่ ซึ่งสอดคล้องกับคำร้องที่คล้ายคลึงกันมากและรูปแบบทำนองที่รับมาจากประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 23 บทเพลงที่ 5 ห้องที่ 1-12

ประโยคที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 19 ซึ่งเป็นการร้องประสานกัน ด้วยคำร้องเดิมที่แต่ละแนวได้นำเสนอมาในประโยคที่ 1 และ 2 ในทำนองใหม่ เสมือนผู้คนมากหน้าหลายตาต่างพูดความรู้สึกของตนออกมาในแบบเดียวกันโดยไม่ได้นัดหมาย โดยจะสังเกตได้จากแนวดนตรีทั้ง 3 ที่เริ่มมีการใช้รูปแบบจังหวะเขบ็ตสองชั้น เพื่อแสดงที่ความเร้าร้อนของอารมณ์และความวุ่นวายโกลาหลของเหล่าผู้คนที่เพิ่มมากขึ้น ทั้งยังมีการถามตอบที่ชัดเจนเพื่อยืนยันความรู้สึกที่ตรงกันของผู้คน และจบประโยคด้วยคอร์ด D ไมเนอร์ ตรงคำร้อง ”quis” ซึ่งแปลว่า “ใคร” การประโยคด้วยเคเดนซ์เปิด (half cadence) บนคำร้องนี้สื่อให้เห็นการร้องในเชิงคำถามที่ชัดเจน เพื่อเป็นการทิ้งทายข้อความเพื่อให้ผู้ฟังได้คิดทบทวน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 24 บทเพลงที่ 5 ห้องที่ 13-19

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 4 เป็นการเข้าสู่ส่วนที่ 2 ของบทเพลง โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียงกลับมาอยู่ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ อัตราจังหวะจาก 4/4 เป็น 6/8 และอัตราความเร็วจากแบบ Largo เป็นแบบ Allegro เพื่อทวีความเร่าร้อนทางอารมณ์ที่เหล่าประชาชนมีจนเปลี่ยนผันเป็นความโกรธเคืองต่อผู้ที่ทำร้ายพระเยซูให้พระแม่ต้องเสียพระทัย โดยจะเห็นได้จากแนวไวโอลินที่บรรเลงด้วยความรวดเร็วดั่งเพลิงแห่งอารมณ์ที่กำลังพลุ่งพล่านอย่างเกรี้ยวกราด

ประโยคที่ 4 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 7 และวรรคที่ 8 ของบทกลอน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 20 จนถึงห้องที่ 27 ที่มีการใช้จังหวะยกเพื่อสื่อถึงความรุนแรงของอารมณ์ที่ทั้งซาบซึ้งที่พระองค์ไถ่บาปให้แก่มวลมนุษย์และความเกรี้ยวกราดของอารมณ์โกรธที่เห็นพระองค์ถูกทำร้ายต่อหน้าต่อตา โดยใน 4 ห้องหลังมีการซ้ำรูปแบบทำนองจากสี่ห้องแรกอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 25 บทเพลงที่ 5 ห้องที่ 20-27

ประโยคที่ 5 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 8 และวรรคที่ 9 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 28 จนถึงห้องที่ 44 โดยทำนองทั้งหมดถูกขยายมาจาก 4 ห้องแรก ที่กล่าวถึงการถูกเฆี่ยนของพระเยซู ซึ่งนำเสนอในมุมมองอันสับสนของประชาชน ที่มีความโกรธเหลือประมาณที่บรรเลงอย่างรุนแรงในแนวไวโอลิน แต่ไม่สามารถช่วยเหลือพระองค์ได้เลยที่สื่อด้วยการซ้ำโน้ตตัว G ซึ่งเปรียบเป็นประชาชนที่เหมือนจะอยู่นิ่งเฉยแต่จิตใจนั้นร้อนรนทรมานไปกับพระองค์แต่ไม่สามารถทำอะไรได้เลย และยิ่งแสดงให้เห็นถึงความรุนแรงที่เพิ่มมากขึ้นด้วยการบรรเลงบนจังหวะยกในแนวไวโอลิน และปิดท้ายด้วยท่อนจบดนตรีจำนวน 4 ห้อง

ตัวอย่างที่ 26 บทเพลงที่ 5 ห้องที่ 28-49

CHULALONGKORN UNIVERSITY

**3.5 บทเพลงที่ 7 - Eja mater fons amoris**

บทเพลงเดี่ยวอัลโต ที่ใช้คำร้องจากบทกลอนทั้งหมด 3 วรรค ที่กล่าวถึงประชาชนที่สวดภาวนาด้วยความอาดูร แด่พระแม่ที่เปรียบดั่งน้ำพุแห่งความรักที่หล่อเลี้ยงทุกสรรพสิ่งด้วยพระเมตตา

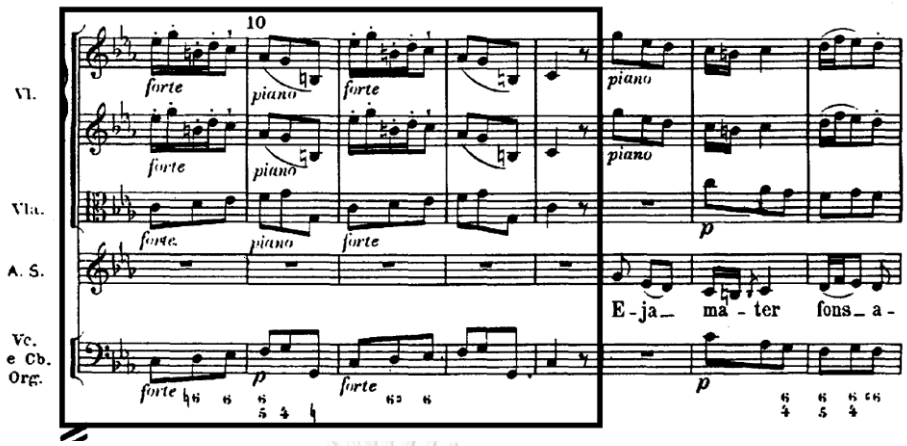
| | |
|---|---|
| Eja, Mater, fons amoris | พระแม่ผู้เปรียบดั่งน้ำพุแห่งความรัก |
| me sentire vim doloris | หล่อเลี้ยงทุกสรรพสิ่งด้วยพระเมตตา |
| fac, ut tecum lugeam. | บัดนี้เมื่อท่านโศกา ปวงข้า ฯ ล้วนอาดูร |

บทเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ ใช้อัตราจังหวะ 3/8 และอัตราความเร็วแบบ Andantino ซึ่งมีการใช้การแปรทำนองเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์

ท่อนนำเสนอของดนตรี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 13 โดยมีการนำเสนอและพัฒนาทำนองจากประโยคที่ 1 ของแนวอัลโต ที่มีการเคลื่อนทำนองที่ลื่นไหลราวกับน้ำ เพื่อพรรณนาถึงจิตใจพระแม่ที่เป็นดั่งน้ำพุแห่งความรัก ดังคำร้อง “fons” และ “amoris” ที่ความหลายว่า “น้ำพุ” และ “ความรัก” ตามลำดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

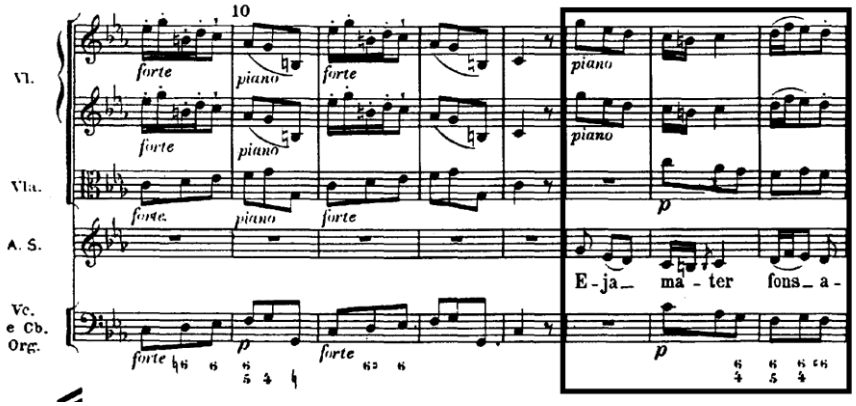
ตัวอย่างที่ 27 บทเพลงที่ 7 ห้องที่ 1-12




ประโยคที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 14 จนถึงห้องที่ 25 โดยใช้คำร้องจากวรรคที่ 1 และ 2 จากบทกลอน ที่มีการใช้รูปแบบจังหวะสามพยางค์เพื่อบ่งบอกถึงความพริ้วไหวของสายน้ำที่ชัดเจนยิ่งขึ้น และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง Eb เมเจอร์เป็นบันไดเสียง G ไมเนอร์เพื่อสลับการเล่าเรื่องมายังประชาชนที่กำลังสวดภาวนาขอพระแม่ให้ผองเราได้สัมผัสถึงความเจ็บปวดเหลือคณาที่พระแม่ได้รับ และต่อด้วยประโยคที่ 2 ที่กล่าวว่า “เพื่อที่ผองเราจะได้ร่วมเจ็บปวดไปกับพระแม่” จากคำร้องที่นำมาจากวรรคที่ 3 ของบทกลอน โดยทำนองนั้นได้พัฒนามาจากทำนองจากประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 28 บทเพลงที่ 7 ห้องที่ 14-39

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



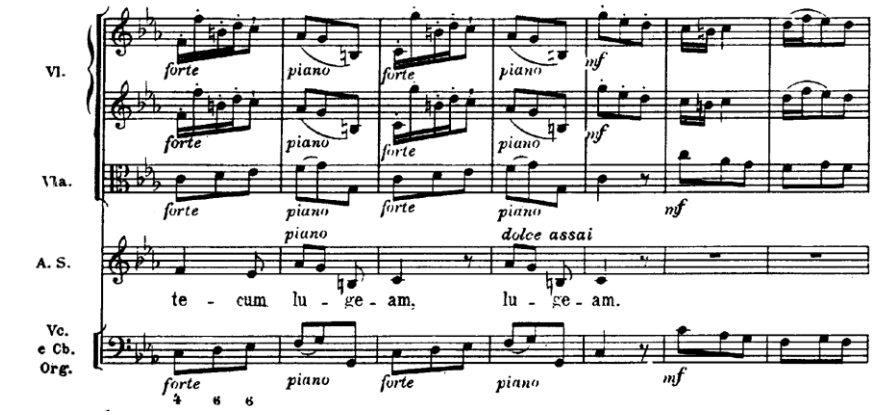
ท่อนแทรกดนตรี เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 32 จนถึงห้องที่ 39 ที่นำรูปแบบทำนองมาจากประโยคที่ 1 โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียงมายังบันไดเสียง F ไมเนอร์ ที่เปรียบเสมือนเสียงสะท้อนของการสวดภาวนา

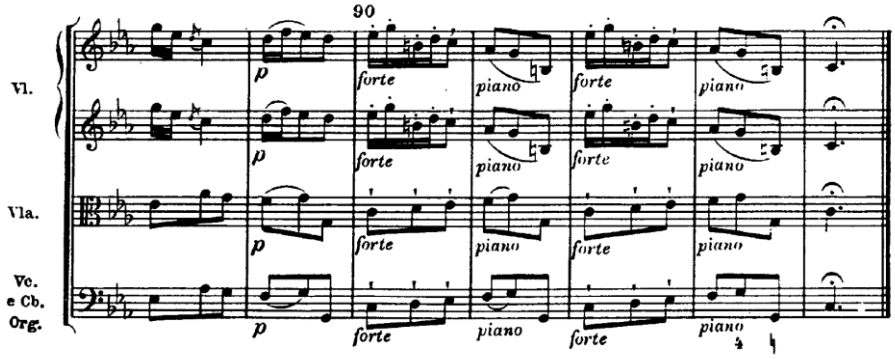
ประโยคที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 40 จนถึงห้องที่ 60 ที่นำคำร้องทั้ง 3 วรรคกลับมาใช้อีกครั้งหนึ่ง และรูปแบบทำนองจากประโยคที่ 1 ได้ถูกนำกลับมาใช้ ปรับแต่ง และพัฒนาสูงสุดในประโยคนี้ จุดที่สำคัญอีกจุดคือการพัฒนาทำนองให้เหลือเพียงการค้างโน้ตตัว G ในแนวอัลโตและไวโอลิน 1 ซึ่งเปรียบได้ถึงภาพที่ประชาชนในเสียงอัลโตที่นั่งสวดภาวนาต่อพระแม่ที่อยู่ในขั้นคู่ 8 สูงกว่าในแนวไวโอลิน ในขณะที่แนวดนตรีอื่น ๆ นำเสนอความเจ็บปวดที่ทั้งสองต่างได้รับ

ตัวอย่างที่ 29 บทเพลงที่ 7 ห้องที่ 40-60

ประโยคที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 61 จนถึงห้องที่ 84 เป็นการซ้ำทำนองจากประโยคที่ 3 เพื่อเป็นตัวแทนของประชาชนอีกหนึ่งคนที่สวดภาวนาขอแบ่งเบาความเจ็บปวดของพระแม่อีกเช่นกัน โดยมีการดัดแปลงเล็กน้อยเพื่อแสดงถึง ปัจเจกบุคคลผู้ภาวนาที่เปลี่ยนไป และปิดด้วยท่อนปิดดนตรีที่นำทองนองมาจากท่อนนำเสนอ ตั้งแต่ห้องที่ 85 จนถึงห้องที่ 94 เพื่อสื่อถึงอีกเสียงหนึ่งที่กำลังสวดภาวนาต่อไปอีกเรื่อย ๆ และการแผ่ขยายของการสวดภาวนาที่ค่อย ๆ เป็นที่รู้จักมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 30 บทเพลงที่ 7 ห้องที่ 61-94




จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**3.6 บทเพลงที่ 8 - Fac ut ardeat cor meum**

บทเพลงคู่ ที่ใช้คำร้องจากบทกลอนทั้งหมด 3 วรรค ซึ่งกล่าวถึงฉากหนึ่งหลังจากการภาวนาเพื่อขอให้พระวิญญาณของพระองค์สวมทับข้า

| | |
|---|---|
| Fac, ut ardeat cor meum | ขอให้ความรักของพระองค์ลุกโชนในใจข้าฯ |
| in amando Christum Deum | ให้ปวงข้าอยู่ในพระหัตถ์พระองค์ |
| ut sibi complaceam. | แลให้พระวิญญาณพระองค์สวมทับข้าฯ |

บทเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง G ไมเนอร์ ใช้อัตราจังหวะ 2/2 และอัตราความเร็วแบบ Allegro โดยมีการใช้วิธีการแปรทำนองเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์ ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 5 ส่วน ตามการย้อนกลับมาจากทำนองหลัก

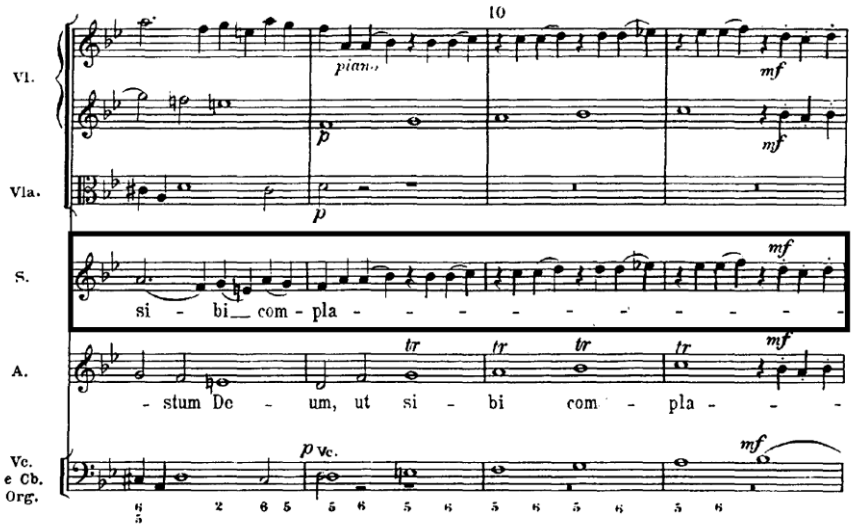
ส่วนที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 19 จังหวะที่ 1 โดยมีการใช้การเลียนทำนองของแนวโซปราโนและแนวอัลโต พร้อม ๆ กับแนวไวโอลิน 1 ที่บรรเลงทับแนวโซปราโน และแนวไวโอลิน 2 ที่บรรเลงทับแนวอัลโตเกือบตลอดทั้งบทเพลง เพื่อเน้นย้ำทำนองให้ชัดเจนและสื่อผู้คนอันมากมายที่อยู่ในฉากพิธี ส่วนการเลียนทำนองนั้นผู้วิจัยตีความเป็นเสียงของผู้สวดภาวนาที่ต่างสวดอ้อนวอนต่อพระผู้เป็นเจ้า และมีการใช้การเคลื่อนทำนองในรูปแบบจังหวะตัวดำเพื่อเสริมความหมายของคำร้องที่ว่า “ardeat” ซึ่งแปลว่า “การเผาไหม้” หรือ “การลุกโชน” ให้เห็นภาพของไฟที่กำลังเคลื่อนไหวอยู่ชัดเจนยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 31 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 1-7

ในห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 11 แนวโซปราโนมีการเคลื่อนทำนองด้วยโน้ตตัวดำขาขึ้นตรงคำร้อง “complaceam” แปลว่า “การเติมเต็ม” พร้อม ๆ แนวอัลโตที่ประสอดสานด้วยขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ด้วยโน้ตตัวกลมที่ประดับด้วยการทริล เพื่อสื่อถึงการเชื้อเชิญพระวิญญาณของพระองค์เข้าสวมทับตน

ตัวอย่างที่ 32 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 8-11



ตั้งแต่ห้องที่ 9 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 14 จังหวะที่ 1 มีการสอดประสานด้วยขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ระหว่างแนวโซปราโนและแนวอัลโตด้วยรูปแบบจังหวะที่เหมือนกัน สื่อถึงประชาชนที่มีจิตใจเดียวกันเพื่อสวดภาวนาให้พระวิญญาณของพระองค์สวมทับตน

ตัวอย่างที่ 33 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 9-14

ส่วนที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 19 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 33 ได้นำทำนองและรูปแบบจังหวะจากท่อนที่ 1 มาต่อยอดและพัฒนา โดยได้เปลี่ยนการเคลื่อนทำนองหลักในคอร์ด G ไมเนอร์ในส่วนที่ 1 เป็นคอร์ด D dominant seventh ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 5 ของบันไดเสียง เพื่อสื่อถึงขั้นตอนหนึ่งของการ

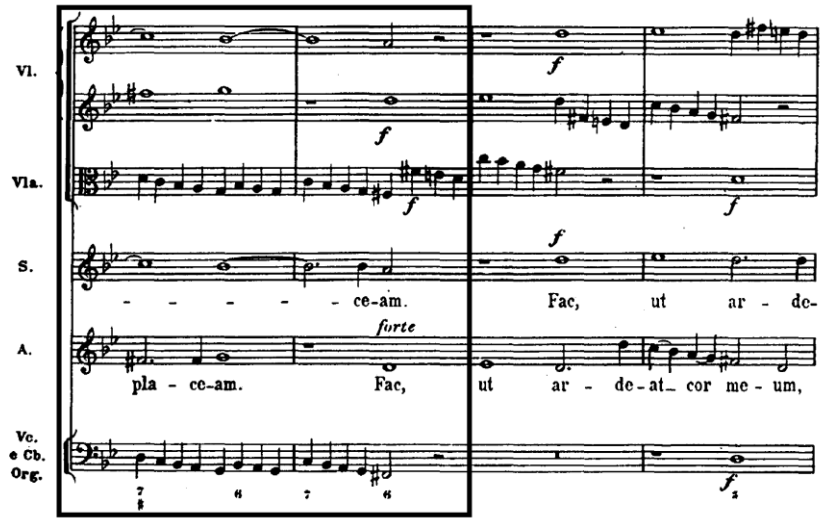
ภาวนาและสอดคล้องกับรูปแบบการประพันธ์ และมีการสลับรูปแบบจังหวะจังแนวโซปราโนไปยังแนวอัลโต และ จากแนวอัลโตไปยังแนวโซปราโน โดยผู้ประพันธ์ตีความการเปลี่ยนทั้งหมดที่เกิดขึ้นในส่วนที่ 2 เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่กำลังดำเนินไปสู่จุดมุ่งหมายเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 34 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 19-33

Chulalongkorn University

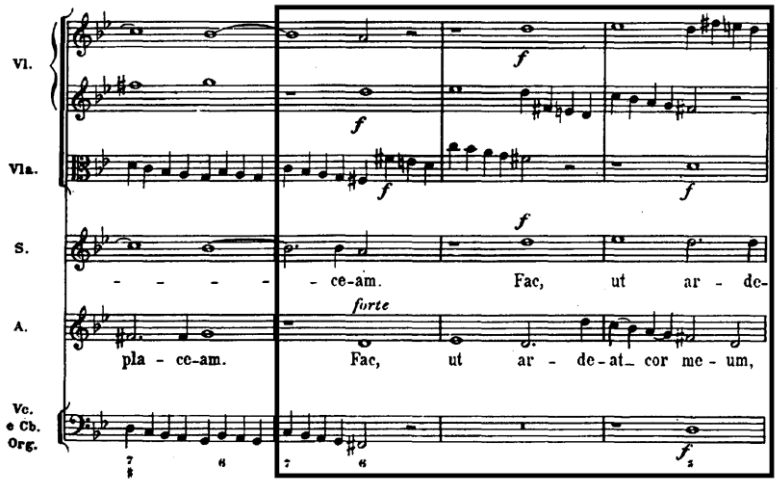
ส่วนที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 34 ถึงห้องที่ 45 ที่ได้นำทำนองหลักจากท่อนที่ 1 มาแปรทำนอง โดยมุ่งเน้นการพัฒนารูปแบบทำนองและจังหวะตัวดำที่เคลื่อนขึ้น และรูปแบบจังหวะตัวขาวที่ประดับด้วยการทริล ซึ่งมีการสลับใช้ทั้งในแนวโซปราโนและแนวอัลโต ที่สื่อถึงความเข้าอกเข้าใจและเห็นอกเห็นใจกันของทุกคนที่มีศรัทธาต่อพระเยซูเจ้า โดยการตอบรับรูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะนี้ยังสามารถสื่อถึงการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของผู้มีศรัทธา

ตัวอย่างที่ 35 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 34-45

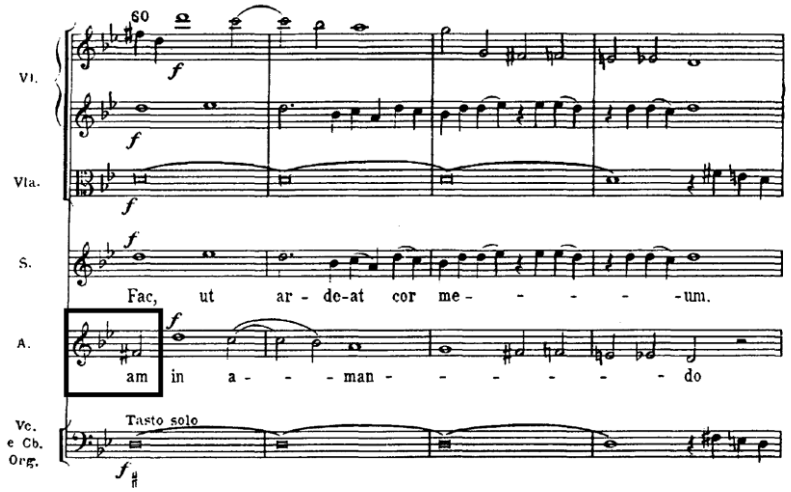



ส่วนที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 45 ถึงห้องที่ 60 โดยท่อนนี้เป็นอีกรูปแบบหนึ่งของการแปรทำนองหลักจากท่อนที่ 1 ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับส่วนที่ 2 เป็นอย่างมาก แต่จะเน้นการพัฒนาการสอดประสานด้วยขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ระหว่างแนวโซปราโนและแนวอัลโตด้วยรูปแบบจังหวะที่เหมือนกัน เพื่อแสดงถึงความปรารถนาที่มีร่วมกันอย่างแรงกล้าของผู้ศรัทธา

ตัวอย่างที่ 36 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 45-60



50
Vl.
Vla.
S.
at_ cor me - - - um, ut si-bi compla - - -
A.
ut si - bi com-pla-ce-am, com-pla - - -
Vc.
e Cb.
Org.
mf
Vl.
Vla.
S.
A.
Vc.
e Cb.
Org.
f
p
tr
Vl.
Vla.
S.
- - - - - - - - - - - - ce-am.
A.
- - - - - - - - - - - - ce -
Vc.
e Cb.
Org.
p




ส่วนที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 60 ถึงห้องที่ 69 ซึ่งเปรียบเสมือนท่อนสรุปของบทเพลง ที่พระองค์ทรงสดับการวิงวอนของเหล่าผู้มีศรัทธาและความรู้สึกถึงพระวิญญาณที่ค่อย ๆ แรงกล้าขึ้น ผ่านแนวอัลโตที่มีการเคลื่อนทำนองสู่ช่วงสูงของเสียงบนจังหวะยกเพื่อสื่อถึงการแสดงตนของพระองค์ และการเคลื่อนโน้ตแบบครึ่งเสียงสื่อถึงการเข้าใกล้ของพระองค์ที่มากขึ้นทุกขณะ และในห้องที่ 64 ถึงห้องที่ 69 มีการใช้โน้ตตัวกลมลากยาวทั้งแนวโซปราโนและอัลโตพร้อมทั้งแนวไวโอลิน 1 และ 2 เพื่อแสดงถึงความสงบและความสุขสมปรารถนาต่อพระเมตตาของพระองค์เมื่อพระองค์สวมทับพระวิญญาณแก่ผู้ศรัทธา และปิดด้วยท่อนปิดของดนตรีจำนวน 3 ห้อง

ตัวอย่างที่ 37 บทเพลงที่ 8 ห้องที่ 60-72

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

**3.7 บทเพลงที่ 9 - Sancta mater, istud agas**

บทเพลงคู่ที่ใช้คำร้อง 15 วรรคจากบทกลอน ที่กล่าวถึงผู้ศรัทธาที่ซาบซึ้งในความเมตตา ความเสียสละ และความโอมอ้อมอารีของพระแม่

| | |
|---|---|
| Sancta Mater, istud agas, | สันตะมารีอา พระแม่ผู้เปี่ยมเมตตา |
| crucifixi fige plagas | เยียวยาบาดแผลและบาป |
| cordi meo valide. | แก่หัวใจแห่งปวงข้าฯ |
| | |
| Tui Nati vulnerati, | ให้ปวงข้าฯ ลิ้มรสในพระทรมาน |
| tam dignati pro me pati, | ของพระผู้ไถ่ |
| poenas mecum divide. | ผู้ปลดเปลื้องบาปทั้งมวลแทนปวงข้าฯ |
| | |
| Fac me tecum pie flere, | ให้ปวงข้าฯ ยืนอยู่ในความวิลาปเพื่อพระองค์ |
| crucifixo condolere, | ระลึกถึงพระองค์เฉกเช่นที่พระองค์เมตตาเรา |
| donec ego vixero. | ตลอดชั่วนิรันดร |
| Juxta Crucem tecum stare, | จักติดตามพระองค์ไปทุกแห่งหน |
| et me tibi sociare | วางชีวิตไว้ในพระหัตถ์พระองค์ |
| in planctu desidero. | ปรารถนาชีวิตนิรันดร์เช่นพระองค์ |
| | |
| Virgo virginum praeclara, | พระแม่ผู้บริสุทธิ์กว่าหญิงใดในหล้า |
| mihi iam non sis amara, | โปรดสดับรับความความขมขื่นแห่งปวงข้าฯ |
| fac me tecum plangere. | ขออย่าละทิ้งพวกเรา |

บทเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ใช้อัตราจังหวะ 4/4 และอัตราความเร็วแบบ A tempo giusto

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงเริ่มต้นด้วยท่อนนำเสนอดนตรี โดยมีการนำเสนอทำนองหลักจากส่วนที่ 1 ที่เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 11 จังหวะที่ 2 ซึ่งถูกนำเสนอด้วยแนวไวโอลินทั้ง 1 และ 2 ที่สื่อถึงจิตใจผู้ศรัทธาที่ระลึกถึงความเมตตาของพระแม่ร่วมกันผ่านการสวดภาวนา จากนั้นจึงเริ่มเข้าสู่ส่วนที่ 1 ซึ่งเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 11 จังหวะที่ 3 ถึงห้องที่ 23

ตัวอย่างที่ 38 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 1-11

ส่วนที่ 1 เป็นการขับร้องเดี่ยวของแนวโซปราโน ที่นำคำร้องมาจากวรรคที่ 1 ถึงวรรคที่ 3 ของบทกลอน โดยเริ่มต้นด้วยการกล่าวถึงพระแม่ในคำร้อง “sancta mater" ด้วยโน้ตตัวสูงสุดใน arpeggio ขาลงบนคอร์ดที่ 1 ในคีย์ตั้งต้น ที่เป็นการเปรียบเปรยพระแม่ว่ามีความมั่นคงดั่งดาวเหนือหรือดาวประจำรุ่ง ที่เป็นตัวแทนของความมั่นคงในยุคนั้น และใช้การสัดส่วนเขบ็ตสองชั้น เขบ็ตสามชั้น และโน้ตประจุดเพื่อเสริมความเคลื่อนไหวของทำนองให้มีความพริ้วและอ่อนโยนดั่งพระเมตตาของพระแม่

ตัวอย่างที่ 39 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 11-13

ห้องที่ 15 ถึงห้องที่ 16 มีการใช้โน้ตกระโดดบนจังหวะยกและเครื่องหมายเชื่อมเสียง (slur) เพื่อสื่อถึงการเยียวยาความทุกข์และความเจ็บปวดจากพระแม่

ตัวอย่างที่ 40 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 15-16

ห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 23 มีการใช้การทริลเพื่อสื่อถึงภาพการปลดเปลื้องความทุกข์ออกจากจิตใจ โดยสังเกตได้จากการบรรเลงทับทำนองพร้อมการทริลของแนวไวโอลินทั้ง 2 แนว ตรงกับคำร้อง “cordi” ซึ่งแปลว่า “ดวงใจ” และมีการใช้รูปแบบจังหวะเขบ็ตสองชั้นที่มีการซ้ำทั้งในแนวโซปราโนและแนวไวโอลินทั้ง 2 แนว เพื่อแสดงถึงการขับออกของความความทุกข์และความขุ่นหม่องทั้งมวลด้วยการเยียวยาของพระแม่

ตัวอย่างที่ 41 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 17-23

ขั้นด้วยท่อนแทรกของดนตรีที่เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 24 ถึง ห้องที่ 26 ที่นำทำนองจากแนวไวโอลิน ในช่วงห้องที่ 18 ถึงห้องที่ 23 จากส่วนที่ 1 มาพัฒนาทำนอง สื่อถึงจิตใจที่ถูกเยียวยาและชำระให้สมบูรณ์พร้อม

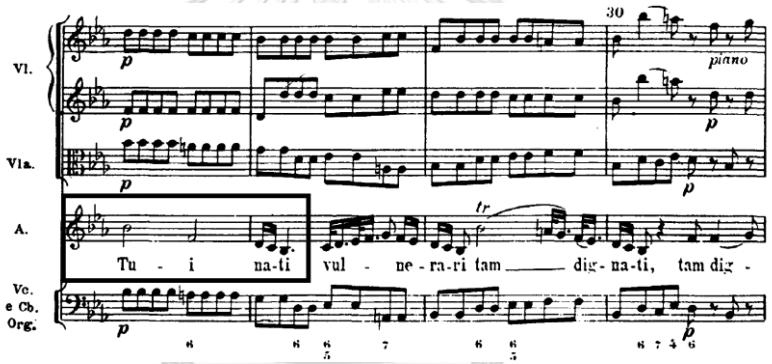
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 42 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 24-26

ส่วนที่ 2 เป็นการขับร้องเดี่ยวของแนวอัลโต ที่นำทำนองจากส่วนที่ 1 มาพัฒนาในคอร์ด Bb เมเจอร์ ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียง โดยการใช้คอร์ดที่ 5 นี้ผู้วิจัยตีความเป็นการเปลี่ยนไปของเรื่องราวที่เปลี่ยนจากการสรรเสริญพระแม่เป็นการสรรเสริญพระเยซูที่มาชำระบาปของมวลมนุษย์ผ่านพระแม่ผู้เป็นมารดาและสอดคล้องกับแนวทางการประพันธ์อีกด้วย

ส่วนที่ 2 เริ่มด้วยการกล่าวถึงพระเยซูในคำร้อง “Tui nati” ซึ่งมีความหมายว่า “บุตรของท่าน” เริ่มเริ่มบนโน้ตสูงสุดใน arpeggio ขาลงซึ่งสื่อถึงความสูงส่งของพระองค์ที่เป็นถึงบุตรแห่งพระเจ้า แต่ได้ลงมาเกิดยังโลกมนุษย์ซึ่งแสดงภาพด้วยจากเคลื่อนลงของ arpeggio จากตัวสูงสุดสู่ตัวที่ต่ำสุด

ตัวอย่างที่ 43 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 27-30




จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในห้องที่ 28 ถึงห้องที่ 39 มีการใช้โน้ตประจุดบนชุดจังหวะเขบ็ตสองชั้นและเขบ็ตสามชั้น ที่กระจายอยู่ในคำร้อง “vulneri” “dignati” และ “mecum” ซึ่งมีความหมายว่า “บาดแผล” “พระผู้ไถ่” และ “แบกรับ” ตามลำดับ และการกระโดดโน้ตบนจังหวะยกในห้องที่ 31 เพื่อพรรณนาความทุกข์ทนที่พระเยซูต้องฝ่าฟันเพื่อไถ่บาปแก่มวลมวลมนุษย์ ทั้งยังมีการค้างโน้ตตัวขาวเพื่อบรรยายความยาวนานที่พระองค์ต้องทนทุกข์ ที่เสริมด้วยการทริลเพื่อบรรยายภาพการดิ้นรนอย่างเจ็บปวดของพระองค์ขณะถูกทรมาน

ตัวอย่างที่ 44 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 29-39

ส่วนที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 42 ถึงห้องที่ 54 ที่ใช้คำร้องจากวรรคที่ 7 ถึงวรรคที่ 9 ของบทกลอน โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียงมาสู่บันไดเสียง F ไมเนอร์เพื่อสื่ออารมณ์เศร้าโศก ซึ่งสอดคล้องกับการสอดประสานคู่ 3 เมเจอร์ของเสียงร้องทั้ง 2 แนว พร้อมการใช้เกรซโน้ตที่เสริมการเคลื่อนทำนองบนจังหวะยกให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เพื่อสื่อถึงอารมณ์ที่รุนแรงขึ้นและอาการสะอื้นของการร้องไห้ที่จะสัมพันธ์กับการไหลของน้ำตาผ่านทำนองที่เคลื่อนลงบนคำร้อง “flere” ซึ่งแปลว่าน้ำตา

ตัวอย่างที่ 45 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 42-44

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในห้องที่ 44 ถึงห้องที่ 46 เป็นการนำรูปแบบทำนองการสอดประสานคู่ 3 เมเจอร์มาพัฒนาในคอร์ด Bb ไมเนอร์ และได้พลิกกลับการสอดประสานคู่ 3 เมเจอร์เป็นคู่ 6 ไมเนอร์ เพื่อพรรณนาถึงการตรึงกางเขนที่พระองค์ทรงเสียสละเพื่อมวลมนุษย์ โดยการใช้เกรซโน้ตที่เสริมการเคลื่อนทำนองบนจังหวะยกที่คำร้อง “crucifix” แสดงถึงความเจ็บปวดที่พระเยซูทรงแบกรับเพื่อไถ่บาปแก่มวลมนุษย์ขณะโดนตรึงกางเขน

ตัวอย่างที่ 46 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 44-46

ในห้องที่ 47 ถึงห้องที่ 53 เป็นการผสมรูปแบบการสอดประสานของคู่ 3 เมเจอร์และคู่ 6 ไมเนอร์ โดยคำร้องบรรยายถึงการที่ผู้มีศรัทธาขอรับพระทรมานตราบชีวิตจะหาไม่ ซึ่งมีการบรรยายระยะเวลาอันยาวด้วย การสั่นเสียงบนโน้ตตัวขาวที่ตรงกับคำร้อง “donec” ซึ่งแปลว่า “ตราบนานเท่านาน”

ตัวอย่างที่ 47 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 47-53

ส่วนที่ 4 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 10 ถึงวรรคที่ 12 ที่มีเนื้อหากล่าวถึงผู้ศรัทธาที่กล่าวคำสวดภาวนาเพื่อฝากดวงวิญญาณไว้กับพระองค์ โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 55 ถึงห้องที่ 82 ซึ่งมีการพัฒนาทำนองจากท่อนที่ 1 ในคอร์ด C ไมเนอร์ในห้องที่ 55 ในแนวโซปราโน ตอบรับด้วยเสียงอัลโตในห้องที่ 57 ด้วยทำนองที่พัฒนาในคอร์ด G ไมเนอร์ มีการกระโดดคู่ 5 และรูปแบบจังหวะเขบ็ตสองขั้นที่เคลื่อนขึ้น เพื่อสื่อถึงการปวารณาตนเพื่อเป็นผู้ติดตามพระองค์ และการนำรูปแบบทำนองการสอดประสานคู่ 3 เมเจอร์มาใช้เพื่อบรรยายการร่วมแบ่งเบาพระทรมานไปกับพระองค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 48 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 57-59

ในห้องที่ 67 ถึงห้องที่ 82 ที่เป็นดั่งท่อนสรุปของบทเพลง ใช้คำร้องจากวรรคที่ 3 ถึงวรรคที่ 5 ของบทกลอนที่มีเนื้อเพื่อวิงวอนต่อพระแม่มารีไปถึงพระเยซูว่าทรงอย่าละทิ้งประชาชนของพระองค์ โดยได้มีการกลับมายังบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ซึ่งเป็นคีย์หลักของบทเพลง มีการนำทำนองหลักกลับมาใช้อีกครั้งหนึ่งในช่วงเสียงที่สูงขึ้น เพื่อแสดงถึงความปรารถนาอันแรงกล้าในการวิงวอน มีรูปแบบทำนองการสอดประสานคู่ 3 เมเจอร์ที่ประดับด้วยการทริลและโน้ตบนจังหวะยกเพื่อสื่อถึงการขอให้พระองค์ทรงรับฟังคำวิงวอนและขออย่าได้ละทิ้งประชาชน

ตัวอย่างที่ 49 บทเพลงที่ 9 ห้องที่ 67-75

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**3.8 บทเพลงที่ 10 - fac ut Christi mortem**

บทเพลงเดี่ยวอัลโต ที่ใช้คำร้องจากบนกลอนทั้งหมด 6 วรรค ที่มีเนื้อหาบรรยายถึงพิธีการทรมานตัวเองของผู้ศรัทธา

| | |
|---|---|
| Fac, ut portem Christi mortem, | ให้ปวงข้าฯ อุทิศลมหายใจสุดท้าย |
| passionis fac consortem, | เพื่อได้ร่วมแบกรับพระทรมาน |
| et plagas recolere. | ระลึกถึงบาดแผลของพระองค์ |
| | |
| Fac me plagis vulnerari, | ให้ข้าพระองค์เฆี่ยนตีตนเอง |
| fac me Cruce inebriari, | เพื่อสามารถก้าวผ่านไปยังชีวิตหน้า |
| et cruore Filii. | ด้วยโลหิตแห่งพระองค์ |

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง G ไมเนอร์ ใช้อัตราจังหวะ 4/4 และอัตราความเร็วแบบ Largo

บทเพลงเริ่มด้วยท่อนนำเสนอ โดยนำทำนองมาจากประโยคที่ 1 จากแนวอัลโต และประโยคที่ 4 จากแนวไวโอลิน ซึ่งทั้ง 2 ทำนองนี้มีการใช้รูปแบบจังหวะประจุดและการใช้เครื่องหมาย tie ซึ่งแฝงการเคลื่อนทำนองบนจังหวะยกอยู่ภายใน แสดงถึงบรรยากาศของความเคร่งครึมเพื่อเตรียมตัวและรวบรวมความมุ่งมั่นในการเข้าถึงพระทรมานผ่านการเฆี่ยนตีตนเอง โดยจะเห็นได้จากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ที่มีเครื่องหมาย fermata อยู่ในตอนท้ายของทุกห้อง และการบรรเลงโน้ตเดียวกันอย่างพร้อมเพรียงในทุก ๆ แนวดนตรี เพื่อแสดงถึงการรวมรวมสมาธิที่แน่วแน่

ตัวอย่างที่ 50 บทเพลงที่ 10 ห้องที่ 1-6

ประโยคที่ 1 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 1 ของบทกลอน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 9 ซึ่งมีการพัฒนารูปแบบทำนองจากห้องที่ 7 จากคอร์ด G ไมเนอร์ ไปยัง F ไมเนอร์ และ Eb เมเจอร์ ตามลำดับ ที่แสดงถึงการกระทำสิ่งหนึ่งซ้ำ ๆ ซึ่งคือการเฆี่ยนตนเอง โดยมีการหยุดด้วยเครื่องหมาย fermata เพื่อแสดงถึงความเจ็บปวดที่ได้รับก่อนจะทำการเฆี่ยนตนเองต่อไป มีการใช้โน้ตประจุดและเกรซโน้ตเพื่อบรรยายภาพการสบัดของแส้ที่เข้าปะทะกับเนื้อหนังของผู้ทรมานตน ที่คำร้อง “portem” และ “mortem” ที่แปลว่า “บาดแผล” และ “การตายของพระองค์”

ตัวอย่างที่ 51 บทเพลงที่ 10 ห้องที่ 7-13

ประโยคที่ 2 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 2 และวรรคที่ 3 ในห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 13 ซึ่งมีการพูดถึงความสุขที่ได้รับจากบาดแผลของการทรมานตนเอง ด้วยความเชื่อที่ว่าการทรมานตนเองนั้นสามารถทำให้ตนเข้าใกล้พระเจ้าได้มากขึ้น โดยสามารถเห็นได้จากการทริลและการเทิร์นที่เกิดขึ้นเพื่อแสดงอาการสั่นเทาของเนื้อหนังจากบาดแผลและความเจ็บปวดหลังการทรมานตนเอง

ขั้นด้วยท่อนแทรกดนตรี เริ่มตั้งแต่ 14 ถึงห้องที่ 15 ที่สื่อถึงการรู้สึกถึงพระองค์ ประหนึ่งพระองค์ได้สถิตอยู่กับเรา ณ ที่นี้ โดยใช้รูปแบบจังหวะประจุดแสดงถึงการที่พระองค์สถิตอยู่กับผู้ทรมานตน และ รูปแบบจังหวะเขบ็ตสามขั้นแบบเชื่อมเสียง เพื่อสื่อถึงการเชื่อมต่อระหว่างผู้ทรมานตนและพระเยซู

ตัวอย่างที่ 52 บทเพลงที่ 10 ห้องที่ 14-15

Chulalongkorn University

ประโยคที่ 3 ในห้องที่ 16 ถึงห้องที่ 18 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 4 ของบทกลอน โดยมีการพัฒนารูปแบบทำนองจากห้องแรกของประโยค ซึ่งหมายถึงการเฉี่ยนตีตนเองซ้ำ ๆ ของผู้ทรมานตน

แต่ในประโยคที่ 3 นี้แสดงถึงความพึงใจในความเจ็บปวดที่เกิดขึ้น โดยเชื่อว่าความเจ็บปวดที่เกิดขึ้นคือความอ่อนโยนจากพระเมตตาของพระเยซูที่ได้ทำการชำระบาปให้มวลมนุษย์ โดยจะแสดงความอ่อนโยนผ่านเกรซโน้ต

ตัวอย่างที่ 53 บทเพลงที่ 10 ห้องที่ 16-18

ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 19 ถึงห้องที่ 25 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 5 และวรรคที่ 6 ของบทกลอนที่แสดงถึงการวิงวอนต่อพระเจ้าเพื่อขอให้พระองค์เฝ้าดูและเมตตา และขอใช้ชีวิตหลังความตายในดินแดนแห่งพระองค์ โดยสังเกตได้จากแนวไวโอลินที่มีการใช้รูปแบบจังหวะเขบ็ตสามขั้นแบบเชื่อมเสียง เพื่อสื่อถึงการที่ผู้ทรมานรับรู้ถึงการตอบรับจากพระเจ้า

ตัวอย่างที่ 54 บทเพลงที่ 10 ห้องที่ 19-26

**3.9 บทเพลงที่ 11-inflammatus et accensus**

บทเพลงคู่ ที่ใช้คำร้องจากบทกลอนทั้งหมด 6 วรรค ที่กล่าวถึงช่วงเวลารอคำพิพากษาหลังความตาย

ตามความเชื่อของศริสตชนนั้น ความตายเป็นเพียงก้าวหนึ่งของชีวิตเท่านั้น เมื่อกายเนื้อแตกดับ วิญญาณจะเดินทางสู่ห้วงเวลาหลังความตายเพื่อรับการพิพากษา หากประพฤติดี ก็จะเดินทางสู่ดินแดนสวรรค์ และได้ใช้ชีวิตนิรันดร์ ซึ่งคริสตชนเชื่อว่านี่คือชีวิตใหม่ ชีวิตที่แท้จริง ดังนั้นการตายในแบบของมนุษย์นั้นจึงไม่เป็นเรื่องน่าสลดใจของคริสตชน กลับกันยังเป็นความปีติที่ได้ก้าวผ่านไปสู่ชีวิตนิรันดร์อีกด้วย ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นคำตอบได้ว่า เหตุใดบทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตหลังความตายจึงถูกวางอยู่บนดนตรีที่อ่อนโยน และให้ความรู้สึกปีติยินดีเมื่อได้ฟัง

| | |
|---|---|
| Inflammatus et accensus, | ท่างกลามเพลิงไฟแห่งการพิพากษา |
| per te, Virgo, | ขอพระแม่โปรดเมตตา |
| sim defensus in die judicii | ปกป้องปวงข้าฯให้พ้นภัย |
| | |
| Fac me cruce custodiri | ให้กางเขนของพระองค์คุ้มครองข้าฯ |
| morte Christi praemuniri | ห่อหุ้มข้า ฯ ไว้ด้วยความตายของพระองค์ |
| confoveri gratia | และพระหรรษทานต่อปวงข้าฯ |

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง Bb เมเจอร์ ใช้อัตราจังหวะ 4/4 และอัตราความเร็วแบบ allegro ma non troppo

ท่อนนำเสนอ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 13 โดยนำทำนองหลักที่นำมาจากท่อนที่ 1 ซึ่งถูกบรรเลงด้วยแนวไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 เพื่อแสดงถึงการมีจุดมุ่งหมายเดียวและเต็มเปี่ยมไปด้วยความมุ่งมั่น แต่ก็ให้ความรู้สึกอ่อนหวานในทำนองนั้นด้วย ขณะเดียวกันในแนววิโอล่าและแนวเชลโลก็สอดรับกับทำนองไปในทิศทางเดียวกัน โดยมีการใช้ทริลเพื่อแสดงถึงความปีติยินดี

ห้องที่10 ถึงห้องที่ 13 มีการกระโดดขั้นคู่ 8 เพื่อแสดงถึงความประหม่าที่เกิดขึ้นภายในใจผู้ศรัทธาขณะรอคำพิพากษาจากพระเจ้า

ตัวอย่างที่ 55 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 1-13

ส่วนที่ 1ใช้คำร้องจากวรรคที่ 1 ถึงวรรคที่ 3 ของบทกลอน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 26 ซึ่งมีเนื้อหา กล่าวถึงการวิงวอนต่อพระแม่ด้วยความนอบน้อม ขอให้พระแม่คุ้มครองเพื่อให้ผ่านคำพิพากษานี้ไปด้วยดี ผ่านแนวโซปราโน ที่มีการใช้รูปทำนองหลัก 3 ทำนอง โดยในทำนองที่ 1 และทำนองที่ 2 ถูกใช้ซ้ำทำนองละ 1 ครั้ง และทำนองที่ 3 ถูกใช้ซ้ำ 4 ครั้ง เพื่อแสดงภาพของการลุกโชนของไฟดั่งคำร้อง “inflammatus” ที่แปลว่า “เปล่วเพลิง” และการค้างโน้ตตัว F ที่ประดับด้วยทริลยาว 6 จังหวะ บ่งบอกถึงการรอคอยที่จะผ่านการพิพากษาเพื่อได้พบชีวิตนิรันดร์ต่อไป โดยเห็นได้จากคำร้อง “die judicii” ซึ่งแปลว่าวันพิพากษา

ตัวอย่างที่ 56 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 14-26

ท่อนแทรกดนตรีเกิดขึ้นในห้องที่ 27 ถึงห้องที่ 29 ซึ่งมีการนำรูปแบบทำนองจากแนวไวโอลิน ในห้องที่ 24 ถึงห้องที่ 26 มาพัฒนาเพื่อความต่อเนื่องในการคงบรรยายการลุกโชนของไฟ

ตัวอย่างที่ 57 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 27-29

ส่วนที่ 2 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 4 ถึงวรรคที่ 6 โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 30 จนถึงห้องที่ 48 ซึ่งมีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง F เมเจอร์เพื่อสื่อถึงการเปลี่ยนจากการวิงวอนพระแม่ในส่วนที่ 1 มาวิงวอนต่อพระเยซูเจ้าเพื่อขอให้ท่านพิพากษาด้วยความรักและความเมตตา มีการใช้ทำนองที่ 1 จากส่วนแรกในแนวอัลโตและถูกตอบรับด้วยแนวโซปราโน ในขณะเดียวกันนั้นแนวไวโอลิน 1 ก็ได้บรรเลงทำนองนี้ไปพร้อม ๆ กัน เพื่อแสดงถึงการเป็นตัวแทนของเหล่าผู้ศรัทธาที่รอรับคำพิพากษาเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 58 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 30-48

รูปแบบสอดประสานขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และ ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ถูกใช้เพื่อแสดงถึงความมีน้ำหนึ่งใจเดียวกันของผู้ศรัทธาในการวิงวอนต่อพระเยซู โดยสังเกตได้จากการที่ขั้นคู่ 6 เมเจอร์ เป็นขั้นคู่พลิกกลับของขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ซึ่งเปรียบเป็นการเป็นหนึ่งเดียวกันของเหล่าผู้ศรัทธาที่มีที่มาและภูมิหลังต่างกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนปิดของดนตรีนำทำนองมาจากห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 13 ในท่อนนำเสนอ เพื่อความมีเอกภาพของบทเพลงและการคงอยู่ของบรรยากาศโดยรวมของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 59 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 50-52

### 3.10 บทเพลงที่ 12 - Quando corpus morietur

บทเพลงคู่ ใช้คำร้องจากบทกลอนทั้งหมด 3 วรรคที่มีเนื้อหากลายถึงการแตกดับของกายเนื้อเพื่อเข้าสู่ดินแดนแห่งพระเจ้าตามคติความเชื่อของชาวคริสต์

| | |
|---|---|
| Quando corpus morietur, | เมื่อกายเนื้อแตกดับไป |
| fac, ut animae donetur | เมื่อนั้นดวงจิตข้ากลับคืนสู่พระองค์ |
| paradisi gloria. Amen. | รายล้อมด้วยสง่าราศีแห่งดินแดนสวรรค์ อาเมน |

บทเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง F ไมเนอร์ ใช้อัตราจังหวะ 4/4 และอัตราความเร็วแบบ largo assai

บันไดเสียง F ไมเนอร์นี้ถูกใช้ครั้งแรกในบทเพลงที่ 1 การกลับมาใช้ในบทเพลงที่ 12 ซึ่งเป็นบทเพลงสุดท้ายนั้นเปรียบเสมือนการได้กลับไปอยู่ในดินแดนของพระเจ้า เพราะผู้ศรัทธามีความเชื่อว่าพระเจ้าได้สร้างพวกเขาขึ้นมา การได้กลับไปอยู่กับพระองค์จึงเป็นเรื่องน่ายินดีหาสิ่งใดเปรียบ

ท่อนนำเสนอในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 นำทำนองมาจากส่วนที่ 1 ของบทเพลง โดยแนวดนตรีมีการใช้รูปแบบจังหวะเขบ็ตสองชั้นแบบเชื่อมเสียง ตลอดบทเพลงในส่วนที่ 1 และส่วนที่ 2 เพื่อสื่อถึงการเดินทางของดวงวิญญาณจากกายเนื้อบนโลกมนุษย์ไปยังดินแดนแห่งพระเจ้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 60 บทเพลงที่ 12 ห้องที่ 1-7

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ส่วนที่ 1 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 1 ถึงวรรคที่ 3 โดยคำร้องแต่ละวรรคจะมีทำนองเฉพาะอย่างชัดเจน ซึ่งจะมีการล้อทำนองระหว่างแนวโซปราโนและแนวอัลโตในทุก ๆ ทำนอง

ทำนองที่ 1 ในห้องที่ 8 ถึงห้องที่ 10 จังหวะที่ 2 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 1 ของบทกลอนที่กล่าวถึงการแตกดับของกายเนื้อ ซึ่งมีการกระทบกันของโน้ตระหว่างการล้อทำนองของแนวโซปราโนและแนวอัลโต ทำให้เกิดขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ขั้นคู่ไตรโทน และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ซึ่งผู้วิจัยตีความว่า ขั้นคู่ 6 เมเจอร์เป็นตัวแทนของชีวิตบนโลกมนุษย์ สื่อถึงความห่างไกลจากพระเจ้า ขั้นคู่ไตรโทนเป็นตัวแทนของการเปลี่ยนผ่านไปสู่ชีวิตนิรันดร์ เนื่องจากขั้นคู่ไตรโทนเป็นขั้นคู่ที่อยู่กึ่งกลางระหว่างขั้นคู่ทั้งหมด และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ที่เป็นขั้นคู่พลิกกลับของขั้นคู่ 6 เมเจอร์จึงสื่อความหมายถึงการกลับคืนสู่พระหัตถ์แห่งพระองค์และได้ใกล้ชิดพระองค์อีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 61 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 8-10

ทำนองที่ 2 ในห้องที่ 10 จังหวะที่ 3 ถึงห้องที่ 13 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 2 ของบทกลอนที่กล่าวถึงการกลับคืนสู่พระหัตถ์แห่งพระองค์ โดยการล้อทำนองระหว่างแนวโซปราโนและแนวอัลโตนี้ห่างกันเป็นขั้นคู่ 2 ซึ่งเปรียบเสมือนการได้อยู่ใกล้ชิดกับพระเจ้าอีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 62 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 10-13

ทำนองที่ 3 ในห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 16 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 3 ของบทกลอนที่กล่าวถึงความสวยงามของดินแดนแห่งพระเจ้า โดยการล้อทำนองระหว่างแนวโซปราโนและแนวอัลโตก่อให้เกิดขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ที่สื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ของดินแดนแห่งพระเจ้า ขั้นคู่ไตรโทน ที่เปรียบดังการก้าวผ่านเข้าสู่ดินแดนแห่งพระเจ้า ขั้นคู่ 3 ขั้นคู่ 2 และ ขั้นคู่ 1 สื่อให้เห็นภาพของการเข้าใกล้พระองค์

ตัวอย่างที่ 63 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 14-16

ส่วนที่ 2 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 1 ถึงวรรคที่ 3 ของบทกลอน โดยคำร้องแต่ละวรรคจะมีทำนองเฉพาะอย่างชัดเจน ซึ่งจะมีการล้อทำนองระหว่างแนวโซปราโนและและอัลโตในทุก ๆ ทำนอง แต่ในส่วนที่ 2 นี้ได้เริ่มทำนองด้วยแนวอัลโตแทนแนวโซปราโน เพื่อแสดงถึงความปีติและอิ่มเอมใจ เพราะเสียงอัลโตให้ความรู้สึกอิ่มและสงบนิ่ง

ทำนองที่ 1 ในห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 19 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 1 บทกลอนแต่ในครั้งนี้ทำนองการแสดงถึงความปีติยินดีด้วยการเริ่มทำนองโดยใช้โน้ตในช่วงสูง และมีการใช้ขั้นคู่ไตรโทนบบนคำร้อง “morietur” ซึ่งแปลว่า “ความตาย” เพื่อเน้นย้ำการสื่อถึงการเปลี่ยนผ่านสู่ดินแดนแห่งพระเจ้า

ตัวอย่างที่ 64 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 17-19

ทำนองที่ 2 ในห้องที่ 20 ถึงห้องที่ 22 ใช้คำร้องจากวรรคที่ 2 ของบทกลอน มีการใช้การเคลื่อนทำนองแบบครึ่งเสียงขาขึ้นเพื่อแสดงถึงความยากลำบากและความยาวนานของการรอคอยในการกลับคืนสู่พระหัตถ์ของพระเจ้าอีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 65 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 20-22

ทำนองที่ 3 ในห้องที่ ถึงห้องที่ ใช้คำร้องจากวรรคที่ 3 ของบทกลอน โดยมีการทำนองที่ 3 จากส่วนที่ 1 แต่ในส่วนที่ 2 นี้ได้เปลี่ยนมาอยู่ในคอร์ด F ไมเนอร์ซึ่งเป็นคีย์ตั้งต้นของบทเพลง จึงสื่อถึงการได้หวนคือสู่พระหัตถ์แห่งพระองค์อย่าสงบสุขอีกครั้ง โดยมีการซ้ำคำร้องและทำนอง 2 ครั้งเพื่อพรรณนาถึงดินแดนแห่งพระเจ้า ซึ่งมีการหยุดในทุกแนวดนตรีขั้นตรงกลาง การหยุดนี้สื่อถึงความตื้นตันใจของผู้ศรัทธา

ตัวอย่างที่ 66 บทเพลงที่ 11 ห้องที่ 22-32

ส่วนที่ 3 ในห้องที่ 30 จนถึงห้องที่ 94 ใช้คำร้อง “Amen” ตลอดทั้งส่วน โดยมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 2/2 และใช้อัตราความเร็วแบบ presto assai เพื่อสื่อถึงการแสดงความศรัทธาอย่างยิ่งยวด โดยสังเกตได้จากการกำหนดความดังไว้แบบ forte เพื่อแสดงถึงการโห่ร้องฉลองชัย และประกาศความยิ่งใหญ่ของพระผู้เป็นเจ้า

หลังจากที่ข้าพเจ้าได้ทำการอรรถาธิบายผลประมวลของการตีความ ถอดความ และการวิเคราะห์บทเพลงทั้ง 12 บทเพลง ข้าพเจ้าได้ตระหนักถึงความเชื่อมโยงอันซับซ้อนขององค์ประกอบที่หลากหลายในบทเพลง โดยมีจุดมุ่งหมายเพียงหนึ่งเดียวคือการถ่ายถอดความรู้สึกนึกคิดที่ผู้ประพันธ์มีต่อบทกวี ผ่านลีลาการประพันธ์รูปแบบจังหวะและท่วงทำนองเพื่อสื่อถึงสัญลักษณ์และพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 4

# ปัญหาและขั้นตอนการฝึกซ้อม

ก่อนเข้าสู่ขั้นตอนการแสดงที่เปรียบเสมือนการถอดทอดบทเพลงในแบบฉบับของผู้แสดง ขั้นตอนการซ้อมและการแก้ไขมีความสำคัญอย่างยิ่งยวดในการก่อร่างวิธีการร้องที่ตอบสนองความรู้สึกและการตีความของผู้แสดง เนื่องเพราะในขั้นตอนนี้ ผู้แสดงมีโอกาสในการทดลองวิธีการร้องแบบต่าง ๆ เรียนรู้จากสิ่งที่ผิดพลาด และค้นหาวิธีแก้ไข ข้าพเจ้าจึงเห็นความสำคัญในการอรรถาธิบายขั้นตอนการซ้อมและวิธีการแก้ไขที่ข้าพเจ้าประสบมา

ขั้นแรกในการซ้อม เริ่มซ้อมจากการซ้อมร้องเดี่ยวแยกแนวเสียงด้วยการกดเปียโนตามโน้ตเพลงพร้อมร้องด้วยคำร้อง “งู” และ “คุ” เพื่อเสริมสร้างความแม่นยำของโน้ตให้ชัดเจน สร้างการวางตำแหน่งเสียงที่ดี และช่วยในการจำ

ในการซ้อมกำหนดให้ใช้คำร้อง “งู” ในบทเพลงที่มีจังหวะช้าถึงจังหวะปานกลาง ที่มีการร้องแบบเชื่อมโน้ต (legato) และการลากเสียงยาว เนื่องจากพยัญชนะ “ง” มีคุณลักษณะที่ช่วยยึดตำแหน่งเสียงให้อยู่ในช่วงโพรงหน้า และสระ “อู” ที่มีคุณลักษณะช่วยให้เสียงกลมและต่อเนื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

คำร้อง “คุ” กำหนดใช้กับบทเพลงที่มีจังหวะปานกลางถึงจังหวะเร็ว ที่ต้องการการร้องแบบเน้นสำเนียงเสียง (accent) การวิ่งโน้ตด้วมความคมกระชับ และมีการกระโดดโน้ตคู่กว้าง เนื่องจากพยัญชนะ “ค” มีคุณลักษณะช่วยให้เสียงมีความคมกระชับและเสริมแรงในการร้องแบบเน้นเสียง และเสียงสระ “อุ” ที่คุณลักษณะช่วยให้เสียงอยู่ในตำแหน่งโพรงหน้าในขณะขับร้องแบบเน้นเสียง

บทเพลงที่ใช้คำร้อง “งู” ในการเริ่มซ้อมคือ บทเพลงหมายเลข 1, 3, 5, 6, 7, 9 และ 12

บทเพลงที่ใช้คำร้อง “คุ” ในการเริ่มซ้อมคือ บทเพลงหมายเลข 2, 4, 8, 10 และ 11

เมื่อฝึกซ้อมจนชำนาญและมีความแม่นยำในระดับเสียงจึงเริ่มฝึกซ้อมการเคลื่อนสระของคำร้องโดยปราศจากพยัญชนะและตัวสะกด ต่อจากนั้นใช้เสียง “อ” ขับร้องตามสระของคำ เพื่อเสริมสร้างการเคลื่อนสระให้มีความเรียบเนียน หลังจากนั้นจึงเริ่มฝึกซ้อมด้วยคำร้องจริง

สำหรับการซ้อมร้องคู่ ให้เริ่มจากการร้องด้วยคำร้อง “งู” และ “คุ” เช่นกัน เพื่อการได้ยินทำนองในอีกแนวเสียงที่ชัดเจนโดยไม่มีคำร้องเป็นตัวแปร เพื่อความง่ายต่อการปรับสมดุลระหว่างสองแนวเสียงให้มีความกลมกลืนกัน หลังจากนั้นจึงเริ่มฝึกซ้อมการเคลื่อนสระของคำร้องโดยปราศจากพยัญชนะและตัวสะกด โดยใช้เสียง “อ” ขับร้องตามสระของคำ เพื่อการปรับความกว้างของสระให้มีความเท่ากัน จากนั้นจึงเริ่มฝึกซ้อมด้วยคำร้องจริง

หลังจากฝึกซ้อมตามขั้นตอนดังกล่าวแล้ว ผู้วิจัยพบปัญหาที่เกิดขึ้นดังนี้

ปัญหาการร้องเดี่ยว

1. คำร้องไม่ชัด
2. กำลังลมไม่เพียงพอ และการร้องโดยไม่ได้ใช้กำลังลมอย่างถูกต้อง
3. ท่าทางการขับร้องที่ไม่ถูกต้อง
4. การร้องโน้ตช่วงสูงผิดวิธี
5. การร้องโน้ตช่วงต่ำอย่างอ่อนกำลัง
6. ความยากในการร้องโน้ตขั้นคู่กว้าง
7. การทริลที่ไม่เสถียร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปัญหาการร้องคู่

1.ความไม่กลมกลืนของเสียงร้อง
- ความกว้างของสระที่ต่างกัน
- เทคนิคการร้องที่ต่างกัน
- กำลังเสียงที่ต่างกัน

2.การตีความที่ต่างกัน
- ความเร็วที่ไม่เท่ากัน
- ความดังเบาที่ต่างกัน

- การเน้นที่ไม่ตรงกัน
- การรับส่งประโยคที่ไม่สัมพันธ์กัน

เมื่อผู้วิจัยทราบถึงปัญหาที่เกิดขึ้น จึงทำการแก้ในแต่ละจุด โดยมีวิธีการดังต่อไปนี้

**4.1 ปัญหาคำร้องไม่ชัดเจน**

ปัญหาคำร้องไม่ชัดเจนเกิดจาก 2 สาเหตุหลักคือ

4.1.1 ความคมชัดของเสียงไม่เพียงพอ

4.1.2 ความคมชัดของพยัญชนะไม่เพียงพอ

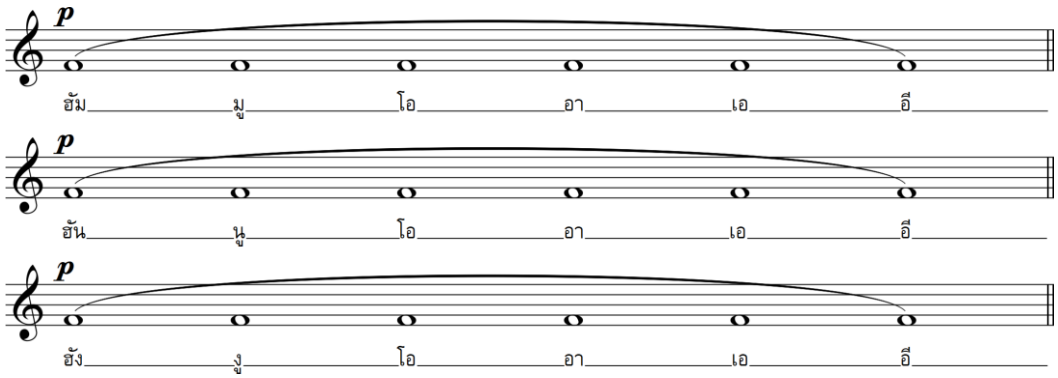
โดยสาเหตุที่ทำให้ความคมชัดของสระและพยัญชนะไม่เพียงพอ เกิดจากการเกร็งบริเวณโคนลิ้นของผู้วิจัย ทำให้ตำแหน่งการวางลิ้นคลาดเคลื่อน จึงทำให้เส้นทางการเดินทางของเสียงในช่องคอหอยถูกรบกวน ส่งผลต่อความก้องกังวานของเสียงบริเวณโพรงหน้า และการวางท่าทางใบหน้าที่ไม่ถูกต้อง เช่น การไม่ยื่นริมฝีปากบน ทำให้เพดานอ่อนกดตัวลงและเกิดการเกร็งขากรรไกร และการไม่ยกลูกแก้มและมุมปาก ทำให้กล้ามเนื้อบนใบหน้า บริเวณรอบปาก (orbicularis oris) ไม่ทำงาน ทำให้การเคลื่อนเสียงไม่สามารถเดินทางผ่านออกไปจากโพรงหน้าได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ

เมื่อผู้วิจัยทราบถึงสาเหตุของปัญหาแล้วจึงดำเนินการแก้ไข โดยนำแบบฝึกหัดและการร้องกระบวนแบบดวงใจจากหนังสืออรรถบทการขับร้อง:กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง โดย รศ. ดวงใจ ทิวทอง

สำหรับปัญหาข้างต้น ผู้วิจัยเลือกใช้แบบฝึกหัดก้าวหน้า 1 เพราะคำร้อง “ฮัม” “ฮัน” “ฮัง” ที่เกิดจากการบูรณาการระหว่างพยัญชนะ “ฮ” ที่มีคุณลักษณะช่วยการเดินทางของลม และเสียง “ม” “น” “ง” ที่ช่วยตั้งเสียงให้อยู่ในบริเวณโพรงจมูกส่วนบน เพื่อหลีกเลี่ยงการเกร็งของโคนลิ้น และได้บริหารการเคลื่อนสระครบทั้ง 5 สระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 67 แบบฝึกหัดก้าวหน้า 1




การแก้ไขการวางท่าทางบนใบหน้าผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการกำหนดจิตรู้ที่กล้ามเนื้อบริเวณใบหน้าเพื่อสังเกตการทำงานและบริหารจนกล้ามเนื้อบริเวณใบหน้าให้มีความแข็งแรงและทำงานร่วมกับการเปล่งเสียงอย่างเป็นหนึ่งเดียวกัน โดยการยกกล้ามเนื้อบริเวณมุมปากทั้งสองข้าง ดึงขึ้นตามแนวลูกแก้มไปที่กลางหู และยื่นริมฝีปากบนออกจากฟันบน

## 4.2 ปัญหากำลังลมไม่เพียงพอ กำลังลมไม่เพียงพอ และการร้องโดยไม่ได้ใช้กำลังลมอย่างถูกต้อง

ปัญหานี้อาจเกิดขึ้นได้จากหลายสาเหตุ เพราะระบบการจัดการระบบหายใจมีปัจจัยมากมายหลายส่วน ทำให้แต่ละคนอาจเกิดปัญหาได้ไม่เหมือนกัน โดยผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าหาข้อมูลและวิเคราะห์สาเหตุที่ทำให้เกิดปัญหานี้ขณะขับร้องของผู้วิจัย จึงพบว่ามี 3 สาเหตุหลัก คือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

### 4.2.1 การเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณช่วงลำตัว

กล้ามเนื้อบริเวณลำตัวเป็นกล้ามเนื้อที่ทำหน้าที่ในการขยายออกเพื่อรับลมหายใจเข้า ผ่านการทำงานของซี่โครงและกระบังลม เมื่อเกิดการเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณลำตัวจึงทำให้การทำงานของซี่โครงและกระบังลมเป็นไปอย่างไม่เต็มประสิทธิภาพ จึงไม่สามารถรับลมเข้าหรือออกได้ โดยสาเหตุที่ทำให้เกิดการเกร็งบริเวณตัวเกิดจากการบังคับกล้ามเนื้อเพื่อควบลมและผลักลมในความแรงที่เกินพอดีของผู้วิจัย ทำให้กล้ามเนื้อช่วงลำตัวได้รับภาระมากจนเกินไป จนไม่สามารถคลายตัวและขยายตัวเพื่อรับลมหายใจเข้าได้อย่างเหมาะสม ทำให้มีลมหายใจไม่มากพอเพื่อใช้ได้การขับร้อง

**4.2.2 การเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณหน้าอก**

กล้ามเนื้อบริเวณหน้าอกเป็นกล้ามเนื้อที่ทำหน้าที่กระจายแรงดันจากการควบลมและการพยุงเสียงไปตามแนวกล้ามเนื้อและกระดูกบริเวณสันอก เพื่อยับยั้งแรงดันที่เกิดขึ้นเข้าสู่เส้นเสียงและช่องคอหอยโดยตรง ซึ่งอาจจะเกิดอาการบาดเจ็บร้ายแรงได้ กระบวนการในการกระจายแรงดันนี้จะทำงานได้ไม่เต็มประสิทธิภาพหากกล้ามเนื้อบริเวณหน้าอกเกิดการเกร็ง เนื่องมาจากการตั้งหน้าอกสูงจนเกินไป การขยายช่วงอกจากการเก็บลมมากเกินไป และการเกร็งหน้าอกเพื่อผลักเสียงจากช่องอกให้มีความเด่นชัดมากขึ้น กล้ามเนื้อบริเวณอกจึงมีความยืดหยุ่นไม่มากพอในการกระจายแรงดัน ทำให้แรงลมที่ถูกส่งขึ้นมาเข้าปะทะกับเส้นเสียงและช่องคอหอยโดยตรง

**4.2.3 การบีบตัวของกล้ามเนื้อบริเวณช่องคอหอยขณะเปล่งเสียงแรก (onset of sound)**

การเปล่งเสียงแรกเป็นกระบวนการที่สำคัญอย่างมากในการขับร้อง เพราะหากจังหวะในการประสานการทำงานของกล้ามเนื้อส่วนลำตัว กล้ามเนื้อหลังส่วนล่าง กล้ามเนื้อช่องท้องส่วนล่าง การขยายตัวของซี่โครง และกล้ามเนื้อบริเวณช่องคอหายทั้งหมดไม่สอดคล้องกัน จะทำให้เสียงร้องไม่มีประสิทธิภาพเท่าที่ควร โดยผู้วิจัยเองพบปัญหาการบีบตัวของกล้ามเนื้อบริเวณช่องคอหอยขณะเปล่งเสียงแรก สืบเนื่องมากจากการที่ผู้วิจัยไม่สามารถกระจายแรงดันที่เกิดขึ้นจากการควบลมและพยุงลมผ่านกล้ามเนื้อบริเวณหน้าอกได้จึงทำให้กล้ามเนื้อบริเวณช่องคอการเกิดการบีบตัวเพื่อป้องกันตนเองจากการรับแรงดัน จึงทำให้การเปล่งเสียงแรกเป็นไปได้อย่างไม่สมบูรณ์ ทำให้ไม่สามารถใช้กำลังจากแรงลมได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อผู้วิจัยทราบถึงสาเหตุของปัญหาแล้วจึงดำเนินการแก้ไข โดยนำแบบฝึกหัดและการร้องกระบวนแบบดวงใจจากหนังสือ อรรถบทการขับร้อง:กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง โดย รศ.ดวงใจ ทิวทอง

สำหรับปัญหาข้างต้น ผู้วิจัยเลือกใช้แบบฝึกหัดเสียงพื้นฐาน 4 ที่เป็นการฝึกการใช้กำลังลมด้วยการระรัวริมฝีปาก เพราะการระรัวริมฝีปากอย่างช้าและนุ่มนวลจะช่วยทำให้เกิดกำลังลมอย่างเป็นธรรมชาติ และการไล่สเกลขาลงยังช่วยให้การทำงานของลมและกล้ามเนื้อสอดประสานกันอย่างดี ผู้วิจัยจึงเห็นว่าการบูรณาการของทั้งสองสิ่งนี้จะช่วยคลายกล้ามเนื้อบริเวณลำตัว หน้าอก และบริเวณช่องคอหอยให้ผ่อนหลวม แต่มีกำลังที่เกิดจากความยืดหยุ่น

ตัวอย่างที่ 68 แบบฝึกหัดเสียงพื้นฐาน 4

**4.3. ปัญหาท่าทางการขับร้องที่ไม่ถูกต้อง**

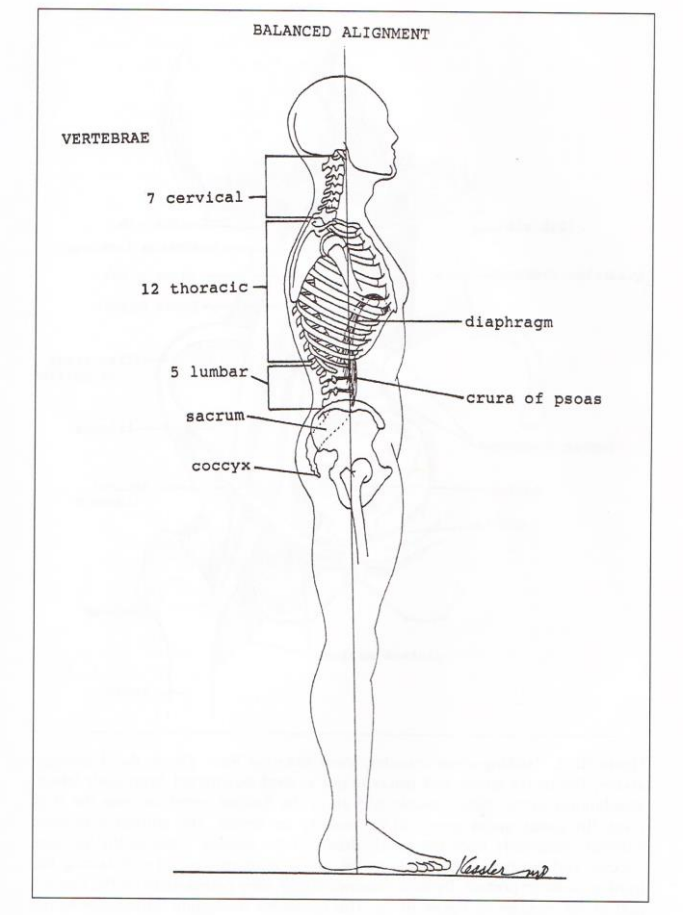
ปัญหาท่าทางการขับร้องนี้เกิดจากบุคลิกลักษณะของแค่ละบุคคลที่แตกต่างกันออกไป ทำให้เกิดปัญหาที่แตกต่างกันออกไปด้วย โดยส่วนตัวผู้วิจัยนั้นพบปัญหาท่าทางการขับร้องที่ไม่ถูกต้องจากการยืนเขย่งปลายเท้าขณะขับร้อง ซึ่งเป็นความเคยชินจากการซ้อมที่ใช้การเขย่งปลายเท้าเพื่อจำลองการเดินทางของเสียงไปข้างหน้า เป็นผลทำให้มีท่าทางการขับร้องที่ไม่มั่นคง ส่งผลให้กล้ามเนื้อส่วนหลังที่เป็นส่วนสำคัญที่สุดในการพยุงเสียงทำงานได้ไม่เต็มประสิทธิภาพ การทำงานร่วมกันของกระดูกสันหลัง กระดูกสันหลังส่วนเอว กะบังลม และกล้ามเนื้ออุ้งเชิงกรานเป็นไปอย่างไม่สมบูรณ์ การว่างท่าทางการยืนที่ดีจะเอื้อให้ร่างกายกำกับการทำของกะบังลมได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยอาจรู้สึกยืนให้เหมือนความรู้สึกในการนั่ง มีแรงจากฝ่าเท้าในการค้ำจุนร่างกาย

เมื่อผู้วิจัยทราบถึงสาเหตุของปัญหาแล้วจึงดำเนินการแก้ไข โดยนำแบบฝึกหัดและการร้องกระบวนแบบดวงใจจากหนังสือ อรรถบทการขับร้อง:กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง โดย รศ. ดวงใจ ทิวทอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สำหรับปัญหาข้างต้น ผู้วิจัยเลือกใช้ แบบฝึกหัดการวางท่าทาง แบบที่ 2 ที่มีการฝึกในท่ายืนด้วยการถ่วงสมดุลของแขนทั้งสองข้างไว้ด้านหน้า พร้อมการโน้มหัวไหล่เล็กน้อย และการงอกระดูกสะโพกเล็กน้อยทำให้การเชื่อมระหว่างร่างกายส่วนบนและส่วนล่างเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น ท่ายืนในลักษณะนี้มีชื่อเรียกว่า sitting on the breath ซึ่งจะช่วยปรับท่าทางการยืนของผู้วิจัยให้ถูกต้อง

ตัวอย่างที่ 69 แบบการยืน




จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**4.4 การร้องโน้ตช่วงสูงผิดวิธี**

การร้องโน้ตสูงผิดวิธีอาจเกิดขึ้นได้จากหลากหลายสาเหตุ แล้วแต่บุคคลและบทเพลง ส่วนตัวของผู้วิจัยนั้นพบว่า มีสาเหตุหลัก 2 สาเหตุ ดังนี้

**4.4.1 การผสมช่องเสียงที่ไม่แปรผันไปตามช่วงเสียง**

การผสมช่องเสียงเป็นอีกหนึ่งหัวขอที่มีความยากอย่างยิ่งยวดของนักร้อง โดยเปรียบช่องเสียงหลัก คือ ช่องเสียงจากช่วงอก ช่องเสียงจากช่องปาก ช่องเสียงจากส่วนหัว เป็นแม่สีเพื่อร้องโน้ตในแต่ละช่วงเสียงให้มีความใสกังวานหนักแน่น เช่นการร้องโน้ตในช่วงเสียงต่ำของนักร้อง ถ้าหากใช้เสียงจากช่องอกเพียงอย่างเดียว จะได้คุณภาพเสียงที่มีความทุ้มและอู้ จึงจะต้องผสมเสียงจากช่องปากและ

ส่วนหัวเพื่อให้เสียงร้องสว่าง ชัดเจน และกังวานใส โดยปัญหาของนักร้องส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นในการผสมช่องเสียงในช่วงเสียงสูง เพราะมีความละเอียดอ่อนและซับซ้อนเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยเองก็พบปัญหานี้เช่นกัน โดยผู้จัยได้ให้ส่วนผสมของช่องเสียงอกเป็นหลักในการร้องโน้ตสูงเพราะต้องการความดังจากเสียงช่วงต่ำเพื่อโทนเสียงที่หนา จึงทำให้การขึ้นช่วงเสียงสูงเป็นได้ยากมากเพราะเส้นเสียงการแบกรับภาระที่มากเกินความจำเป็น การผสมช่องเสียงในช่วงเสียงสูงที่ดีควรตั้งเสียงจากช่วงหัวเป็นหลัก เนื่องจากธรรมของเสียงร้องที่มีต้นกำเนิดเสียงแปรผันไปตามช่วงเสียงต่าง ๆ เริ่มต้นจากช่วงเสียงต่ำจะสะท้อนบริเวณหน้าอก ช่วงเสียงกลางสะท้อนบริเวณช่องปาก และช่วงเสียงสูงที่สะท้อนบนส่วนหัว ดังนั้นจึงควรผสมเสียงจากช่องอกและช่องปากบนช่วงเสียงสูงเพื่อช่วยให้เสียงมีความหนักแน่นและเต็มอย่างพอสมควรแต่สรีระของแต่ละบุคคลเท่านั้น

**4.4.2 การวางตำแหน่งเสียงผิดที่**

การวางตำแหน่งเสียงเป็นอีกหัวข้อที่มีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าการผสมช่องเสียง การวางตำแหน่งเสียงจะส่งผลอย่างมากต่อเสียงร้อง เนื่องจะตำแหน่งในการวางเสียงจะทำหน้าที่เป็นดั่งพื้นที่หลักในการกระจายเสียง โดยจะมีอยู่ 3 ที่หลัก คือ ฟันหน้า เพดานแข็ง และเพดานอ่อน โดยในแต่ละที่จะมีผลของการกระจายเสียงต่างกันไป การวางตำแหน่งเสียงที่บริเวณ ฟันหน้า จะมีลักษณะเสียงที่แบน แหลมใส ชัดเจน เนื่องจากเป็นตำแหน่งที่กระจายเสียงไปที่กระดูกส่วนหน้าของใบหน้าโดยตรง การวางตำแหน่งเสียงที่บริเวณ เพดานแข็ง จะมีลักษณะเสียงพุ่ง หนักแน่น และกร้าว เนื่องจากเป็นตำแหน่งที่อยู่บริเวณกึ่งกลางศีรษะจึงทำให้มีเนื้อที่ในการกระจายและสะท้อนเสียงมากกว่าบริเวณฟันหน้า เสียงจึงมีลักษณะดังก้องแต่ขาดความนุ่มนวล การวางตำแหน่งเสียงที่บริเวณ เพดานอ่อน จะมีลักษณะเสียงที่อบอุ่น นุ่มนวล เนื่องจากเป็นตำแหน่งที่เชื่อมต่อการกระจายเสียงไปที่ส่วนหลังของศีรษะ การวางตำแหน่งเสียงที่ดีจึงควรกำหนดตำแหน่งที่เกิดความสมดุลของเสียงมากที่สุด เสียงต้องมีคุณภาพของความชัดเจน ก้องกังวาน อบอุ่น และหนักแน่น ซึ่งจะเกิดได้จากการผสานการวางตำแหน่งเสียงด้วยการผสมที่สัดส่วนจากตำแหน่งทั้ง 3 ที่กล่าวข้างต้นอย่างชำนาญ

เมื่อผู้วิจัยทราบถึงสาเหตุของปัญหาแล้วจึงดำเนินการแก้ไข โดยนำแบบฝึกหัดและการร้องกระบวนแบบดวงใจจากหนังสือ อรรถบทการขับร้อง:กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง โดย รศ.ดวงใจ ทิวทอง

สำหรับปัญหาข้างต้น ผู้วิจัยเลือกใช้แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 22 เนื่องจากมีการใช้ arpeggio บนสระ “โอ” “เอ” “อี” “โอ” “อู” “อา” “อี” ตามลำดับ ที่ช่วยให้เกิดการผสมช่องเสียงและการ

วางตำแหน่งเสียงที่สมดุลย์ โดยเริ่มจากการใช้สระ “โอ” บนโน้ตตัวแรกของ arprggio ซึ่งมีแนวโน้มที่จะถูกผสมช่องเสียงจากช่องอกมาก และวางตำแหน่งที่บริเวณฟันหน้าเพื่อเพิ่มความชัดเจนของเสียงที่มีน้อยในช่วงเสียงต่ำ การใช้สระ “โอ” จึงช่วยให้ใช้ช่องเสียงจากช่องปากและส่วนหัวได้มาขึ้น ตำแหน่งการวางเสียงก็จะสมดุลมากขึ้นเพราะสระ “โอ” เป็นสระที่มีฐานสระลึก

ตัวอย่างที่ 70 แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 22

โน้ตตัวที่ 2 และ 3 ของ arpeggio ใช้สระ “เอ” และ “อี” เพื่อเพิ่มสมดุลให้กับการผสมช่องเสียงและการวางตำแหน่งเสียง โดยโน้ตตัวที่ 2 และตัวที่ 3 มีแนวโน้มที่จะใช้ช่องเสียงจากส่วนหัวในตำแหน่งเสียงบริเวณเพดานอ่อน เพราะต้องการเตรียมตัวขึ้นช่วงเสียงสูง การใช้สระ “เอ” และ “อี” ที่มีฐานสระอยู่ข้างหน้า ช่วยให้ใช้เสียงจากช่องอกและช่องปากที่ตำแหน่งเสียงบริเวณเพดานแข็ง เพื่อเตรียมสำหรับการเข้าสู่ช่วงเสียงสูง

โน้ตตัวที่ 4, 5 และ 6 ของ arpeggio ใช้สระ “โอ” และ “อู” เพื่อเพิ่มสมดุลย์ให้กับการผสมช่องเสียงและการวางตำแหน่งเสียง เนื่องจากโน้ตตัวที่ 4, 5 และ 6 ของ Arpeggio อยู่ในช่วงเสียงสูง จึงมีแนวโน้มที่ผู้ฝึกจะทำการดันเสียงโดยใช้เสียงจากช่องอกด้วยตำแหน่งเสียงบริเวณฟันหน้า เพื่อทดแทนกำลังลมที่อาจมีไม่มากพอ การใช้สระ “โอ” และ “อู” ที่มีฐานสระลึกจึงช่วยให้การผสมช่องเสียงส่วนหัวบนตำแหน่งบริเวณเพดานอ่อน เพื่อคุณภาพเสียงที่ อบอุ่น กังวาล และทุ้มมากยิ่งขึ้น

โน้ตตัวที่ 7, 8 และ 9 ของ arpeggio ใช้สระ “อา” และ “อี” เพื่อเพิ่มสมดุลให้กับการผสมช่องเสียงและการวางตำแหน่งเสียงในการเคลื่อนโน้ตขาลง ที่มีความยากในการรักษาตำแหน่งเสียงอย่างมาก ผู้ฝึกส่วนมากจึงมีแนวโน้มที่จะใช้เสียงจากช่องหัวบนตำแหน่งบริเวณเพดานอ่อนเพื่อพยุงเสียงไม่ให้ตก การใช้สระ “อา” และ “อี” ที่มีฐานสระกลาง และหน้า จึงช่วยผสมเสียงจากช่องปากและช่องอกบนตำแหน่งเพดานแข็งได้อย่างดี

พยัญชนะ “ด” “ม” “น” “พ” “ท” “ล” “บ” ล้วนมีคุณลักษณะที่ช่วยในการนำพาเสียงและสระให้มีชัดเจนและง่ายในการออกเสียงมากยิ่งขึ้น

**4.5 ปัญหาการร้องโน้ตช่วงต่ำด้วยความอ่อนแรง**

ปัญหาการร้องโน้ตช่วงต่ำด้วยความอ่อนแรงเกิดจาก 2 สาเหตุหลัก คือ

**4.5.1 ไม่สามารถรวมระยะเสียงได้**

การรวมระยะเสียงคือการใช้เสียงทุกระยะให้เป็นหนึ่งเดียว โดยเสียงในทุกช่วงจะต้องกลืนเป็นเนื้อกันอย่างธรรมชาติ ซึ่งมีความยากอย่างมาก เพราะช่วงเปลี่ยนของเสียง (passaggio) ของแต่ละเสียงนั้นแตกต่างกันไป แล้วแต่ประเภทเสียงร้องและบุคคล จึงต้องการความเข้าใจในเสียงร้องของตนอย่างยิ่งยวดเพื่อรวมระยะเสียง สำหรับผู้วิจัยที่เป็นนักร้องเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์มีช่วงเปลี่ยนเสียงในช่วงต่ำอยู่ที่บริเวณโน้ต Eb เหนือ C กลาง ที่อยู่ระหว่างเสียงจากช่องอกและเสียงจากช่องปาก ทำให้เกิดความสับสนและยากต่อการเชื่อมระยะเสียง การเชื่อมระยะเสียงในช่วงเสียงต่ำที่ดีจะต้องเชื่อมเสียงจากช่องอกเป็นหลักเพื่อความเต็มและความมีน้ำหนักของเนื้อเสียง โดยใช้การผสมเสียงจากช่องปากและส่วนหัวเพื่อเพิ่มความนุ่มนวลและชัดเจนของคุณภาพเสียง ทั้งยังช่วยเชื่อมช่วงเปลี่ยนเสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

**4.5.2 การวางตำแหน่งเสียงที่ไม่เหมาะสม**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การวางตำแหน่งเสียงก็มีผลประทบอย่างมากเช่นกันในการรวมระยะเสียงให้เป็นหนึ่ง หากมีการวางตำแหน่งเสียงผิดพลาดจะทำให้การเชื่อมระยะเสียงผิดพลาดในทันที อย่างเช่นในกรณีของผู้วิจัยที่กำหนดตำแหน่งเสียงในช่วงเสียงต่ำที่บริเวณเพดานแข็งเท่านั้น จึงทำให้การเชื่อมเสียงเป็นไปได้ยากเนื่องจากการไม่ผสมตำแหน่งเสียงบริเวณฟันหน้าทำให้เสียงต่ำที่ออกมาไร้ซึ่งที่ยึดเพื่อเชื่อมระยะเสียง และการไม่ผสมตำแหน่งเสียงบริเวณเพดานอ่อน ซึ่งเป็นเสมือนตัวเชื่อมของช่องเสียงทุกส่วน ทำให้ไม่สามารถเชื่อมระยะเสียงได้อย่างเรียบเนียน การวางตำแหน่งเสียงที่ดีจึงต้องเกิดจากการกำหนดสัดส่วนการวางตำแหน่งเสียงให้เหมาะสมกับช่วงเสียง โดยในช่วงเสียงต่ำ จะต้องใช้เสียงจากช่องอกเป็นหลักในการควบคุม ดังนั้นจึงต้องวางตำแหน่งเสียงไว้ที่บริเวณเพดานแข็งเป็นหลัก แล้วจึงผสมตำแหน่งเสียงบริเวณฟันหน้าและเพดานอ่อนในสัดส่วนที่พอเหมาะ

เมื่อผู้วิจัยทราบถึงสาเหตุของปัญหาแล้วจึงดำเนินการแก้ไข โดยนำแบบฝึกหัดและการร้องกระบวนแบบดวงใจจากหนังสือ อรรถบทการขับร้อง:กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง โดย รศ.ดวงใจ ทิวทอง

สำหรับปัญหาข้างต้น ผู้วิจัยเลือกใช้แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 13 เนื่องจากสเกลลงช่วยให้เกิดการผ่อนหลวมของกล้ามเนื้อช่วงลำตัวและอวัยวะออกเสียง ซึ่งจำเป็นอย่างมากในการรวมระยะเสียง เพราะหากฝึกไล่บันไดเสียงขาขึ้นแล้ว มีแนวโน้มที่ผู้ฝึกจะเกิดอาการเกร็งกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ นำไปสู่ปัญหาการผสมช่องเสียงและกำหนดตำแหน่งเสียงได้อย่างไม่เหมาะสม และไม่สามารถใช้กำลังลมช่วยพยุงในการร้อง

ตัวอย่างที่ 71 แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 13

คำร้อง “ยู” มีความสำคัญอย่างมากในการช่วยให้ผู้ฝึกเชื่อมระยะเสียงและวางสัดส่วนตำแหน่งเสียงได้ง่ายดายขึ้น เพราะสระ “อู” เป็นสระฐานลึก ทำให้สามารถเชื่อมการทำงานของทุกช่องเสียงเข้าไว้ด้วยกัน ด้วยธรรมชาติของสระ “อู” ที่มีการทำงานของลมบริเวณช่วงหลังของช่องคอหอยขึ้นไปยังส่วนท้ายของศีรษะ และรูปปากที่ห่อช่วยการทำงานของกล้ามเนื้อช่วยใบหน้าให้มีท่าทางการวางใบหน้าที่ดี เพื่อการแบ่งสัดส่วนตำแหน่งเสียงที่พอเหมาะอีกด้วย และพยัญชนะ “ย” ยังมีคุณลักษณะในการเชื่อมสระและพยัญชนะทุกตัว เพราะธรรมชาติของพยัญชนะที่ใช้กล้ามเนื้อช่วงยวงปากในการออกเสียง ซึ่งมีส่วนช่วยวางตำแหน่งเสียงในสัดส่วนที่เหมาะสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

คำร้อง “โฟร” “ฟรา” “เฟร” และ “ฟรี” ในแบบฝึกหัดนี้ ถูกวางในตำแหน่งที่เหมาะสม เอื้อแก่การผสมช่องเสียงเพื่อรวมระยะเสียง โดยกำหนดให้คำร้อง “โฟร” อยู่ในช่วงเสียงสูง เนื่องจากสระ “โอ” ที่มีฐานสระลึก ช่วยให้เพิ่มพื้นที่ในช่องปากและช่วงหลังของศีรษะในการร้องโน้ตในช่วงสูง คำร้อง “ฟรา” อยู่ในช่วงเสียงกลาง เนื่องจากสระ “อา” ที่มีฐานสระกลาง ช่วยเชื่อมช่องเสียงให้มีความสมดุล และคำร้อง “เฟร” และ “ฟรี” อยู่ในช่วงเสียงต่ำ เนื่องจากสระ “เอ” และ “อี” ที่มีฐานอยู่ด้านหน้า ช่วยให้ยืดตำแหน่งเสียงเพื่อให้เสียงช่วงต่ำที่มีแนวโน้มในการตกคอ และช่วยเสริมความแข็งแรงของเสียงจากช่องอกเพื่อเชื่อมระยะเสียงอย่างแนบเนียน

พยัญชนะ “ฟ” และ “ร” ช่วยการเดินทางของลม และการวางตำแหน่งลิ้นให้อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสม ไม่รบกวนการเดินทางของลมและเสียง

**4.6 ความยากในการร้องโน้ตขั้นคู่กว้าง**

ความยากในการร้องโน้ตคู่กว้างเป็นปัญหาที่เกิดขึ้นกับนักร้องทุกแนวเสียง โดยสาเหตุหลัก 2 คือ

**4.6.1 กล่องเสียงลอยขึ้นสูง**

กล่องเสียงเป็นอวัยวะที่เป็นจุดกำเนิดของของเสียง เนื่องจากเส้นเสียงนั้นอยู่ภายในกล่องเสียง การเคลื่อนที่ของกล่องเสียงจึงมีผลอย่างมากกับเสียงร้องที่เกิดขึ้น เมื่อกล่องเสียงอยู่ในตำแหน่งสูง ทำให้มีเนื้อที่ในการสะท้อนเสียงในช่องคอหอยเพื่อเดินทางไปยังบริเวณโพรงหน้านั้นมีน้อยลง ทำให้ความกังวานของเสียงเกิดขึ้นอย่างไม่เต็มประสิทธิภาพ กล่องเสียงนั้นเป็นอวัยวะที่ไม่สามารถบังคับได้โดยตรง การบังคับกล่องเสียงจึงต้องอาศัยอวัยวะและกล้ามเนื้อที่ทำงานร่วมกันบริเวณช่องคอหอยในการบังคับ โดยเพดานอ่อน และ ลิ้น เป็นสองอวัยวะหลักที่ทำงานสัมพันธ์กับกล่องเสียง จึงจำเป็นต้องบังคับกล่องเสียงผ่านการทำงานของเพดานอ่อนและลิ้น อาการกล่องเสียงลอยเกิดขึ้นจากการหย่อนของของเพดานอ่อนและการลอยขึ้นของโคนลิ้น ทำให้การเคลื่อนโน้ตและการกระโดดขั้นคู่เป็นไปได้ยากมากในตำแหน่งดังกล่าว เนื่องจากเนื้อที่ในบริเวณคอหอยถูกปิดลง การเดินทางของลมและเสียงจึงถูกรบกวนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หากทำการบังคับกล่องเสียงโดยการขยายช่องคอหอยโดยตรงจะทำให้เกิดการเกร็งตัวของกล่องเสียงในตำแหน่งต่ำ ทำให้เส้นเสียงภายในไม่สามารถทำงานได้อย่างอิสระ การวางตำแหน่งกล่องเสียงที่ดี คือการทำงานที่สัมพันธ์กันของการเปิดเพดานอ่อน และการวางตำแหน่งลิ้นอย่างผ่อนหลวม ในขณะเปล่งเสียง ซึ่งจะทำให้ตำแหน่งของกล่องเสียงอยู่ในตำแหน่งที่พอเหมาะ ไม่สูงและไม่ต่ำจนเกินไป

**4.6.2 การทำงานที่ไม่สัมพันธ์กันของระบบการพยุงเสียง**

การทำงานของระบบการพยุงเสียงเป็นส่วนสำคัญอย่างมากในการร้องเพลง การเคลื่อนโน้ตต้องเกิดจากการทำงานที่สัมพันธ์กันของระบบพยุงเสียง ที่มีการทำงานของกล้ามเนื้อหลังส่วนล่าง กล้ามเนื้อบริเวณลำตัว ซี่โครง กะบังลม และกล้ามเนื้ออุ้งเชิงกราน เพื่อควบลมและส่งลมขึ้นเพื่อพยุงเสียงร้องให้มีประสิทธิภาพ การทำงานที่ไม่สัมพันธ์กันของระบบการพยุงเสียงของผู้วิจัย เกิดจากการเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณลำตัว ที่ทำให้ระบบการพยุงเสียงไม่มีประสิทธิภาพ จึงไม่มีกำลังลมที่มากพอใน

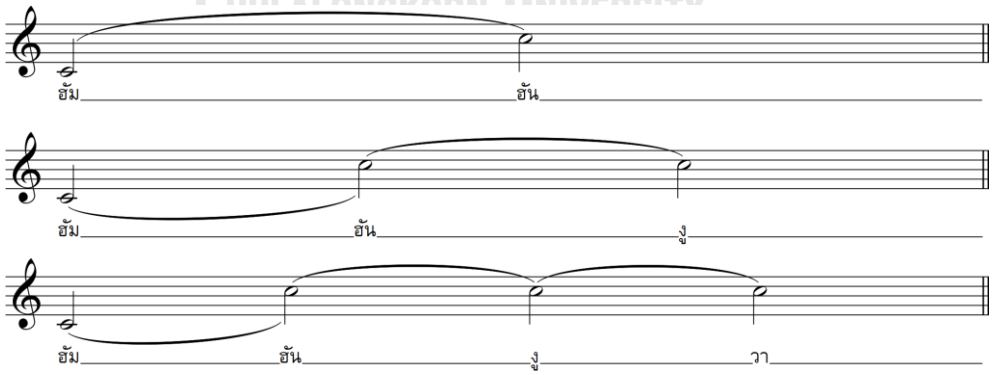
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การเคลื่อนโน้ต ระบบร่างกายจึงทดแทนกำลังลมที่ขาดไปด้วยการเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณคอหอย ทำให้ตำแหน่งกล่องเสียงลอยสูง เพดานอ่อนหย่อน และตำแหน่งโคนลิ้นยกสูง การเคลื่อนโน้ตจึงเป็นไปด้วยความยาก ลักษณะเสียงแบน ตื้น และไม่กังวาน

เมื่อผู้จัยทราบถึงสาเหตุของปัญหาแล้วจึงดำเนินการแก้ไข โดยนำแบบฝึกหัดและการร้องกระบวนแบบดวงใจจากหนังสือ อรรถบทการขับร้อง:กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง โดย รศ. ดวงใจ ทิวทอง

สำหรับปัญหาข้างต้น ผู้วิจัยเลือกใช้แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 2 เนื่องจากมีการเคลื่อนโน้ตขั้นคู่ 8 ด้วยเสียง “ฮัม” และ “ฮัน” และคำร้อง “งู” และ “วา” ที่ช่วยการทำงานของระบบพยุงเสียงและ การทำงานของกล้ามเนื้อบริเวณช่องคอหอยให้ทำงานอย่างเป็นธรรมชาติ โดยเสียง “ฮัม” และ “ฮัน” มีคุณลักษณะในการช่วยวางตำแหน่งลิ้น เปิดเพดานอ่อนอย่างเป็นธรรมชาติ และ ช่วยส่งกำลังลมจากระบบพยุงเสียงให้มีความต่อเนื่อง และเรียบเนียน จากนั้นจึงเริ่มเปล่งคำร้อง “งู” และ “วา” เพื่อนำเสียงที่ได้ออกมาก โดยคำร้อง “งู” ช่วยให้การเคลื่อนโน้ตมีการเคลื่อนลมผ่านช่วงหลังของช่องคอหอยไปยังส่วนหลังของศีรษะได้ง่ายขึ้น ช่วยลดการปิดตัวของช่องคอหอยและยังทำให้โทนเสียงมีความอบอุ่นขึ้น และคำร้อง “วา” ที่ช่วยเปิดเสียงให้ออกจากโพรงหน้า เพื่อโทนเสียงที่สว่างและกังวานมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 72 แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 2



## 4.7 ปัญหาการสั่นเสียงที่ไม่เสถียร

ปัญหาการสั่นเสียงที่ไม่เสถียรเกิดขึ้นจาก 3 สาเหตุหลัก คือ

### 4.7.1 การจงใจบังคับการสั่นเสียงมากจนเกินไป

การสั่นเสียงเป็นเทคนิคหนึ่งที่มีความซับซ้อนเป็นอย่างมาก เนื่องจากการสั่นเสียงนั้นอาศัยความคล่องตัวของเสียง และลมหายใจเป็นอย่างมาก เพื่อเสียงที่มีความพริ้วไหวและมั่นคงในเวลาเดียวกัน นักร้องจึงพบปัญหาในการหาสมดุลระหว่างความคล่องตัวของเสียงและลมหายใจเพื่อความพริ้วไหว กับความแข็งแรงของเสียงเพื่อเสียงทริลที่มั่นคง ไม่สั่นเครือ ปัญหาที่ผู้วิจัยพบคือการจงใจบังคับการสั่นเสียงมากจนเกินไป เนื่องจากต้องการเน้นความแข็งแรงในการทริล ทำให้สูญเสียความคล่องตัวของเสียงและลมหายใจ จึงใช้การเคลื่อนโน้ตด้วยการเขย่าและสั่นของเสียงมาทดแทน ทำให้ได้ลักษณะการสั่นเสียงที่กร้าว และไม่ชัดเจน

### 4.7.2 ใช้โทนเสียงที่หนาเกินพอดี

สืบเนื่องมาจากแนวคิดที่ต้องการความแข็งแรงในการสั่นเสียง ทำให้ผู้วิจัยใช้โทนเสียงที่หนาและใหญ่เพื่อเพิ่มความแข็งแรงให้กับเสียง ซึ่งไม่เพียงแต่ไม่ช่วยให้การสั่นเสียงมีความแข็งแรงเพิ่มขึ้น ยังทำให้ตำแหน่งเสียงในการสั่นเสียงตกอยู่ในลำคอ ทำให้ผู้วิจัยไม่สามารถควบคุมการสั่นเสียงอย่างอิสระได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

### 4.7.3 การวางตำแหน่งเสียงผิด

การสั่นเสียงดีเกิดจากการทำงานประสานกันอย่างพอดีของความคล่องตัวและความแข็งแรงของเสียงร้องและลมหายใจบนตำแหน่งการวางเสียงบริเวณฟันหน้า ที่มีพื้นที่การสะท้อนเสียงน้อยที่สุด ทำให้ง่ายต่อการควบคุม ทั้งยังเพิ่มความชัดเจนของการสั่นเสียง หากวางตำแหน่งเสียงไว้ที่บริเวณเพดานอ่อนที่มีพื้นที่สะท้อนเสียงมากที่สุด จะทำให้การสั่นเสียงมีความพร่ามัวและยากต่อการควบคุม

เมื่อผู้วิจัยทราบถึงสาเหตุของปัญหาแล้วจึงดำเนินการแก้ไข โดยนำแบบฝึกหัดและการร้องกระบวนแบบดวงใจจากหนังสือ อรรถบทการขับร้อง:กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง โดย รศ. ดวงใจ ทิวทอง

สำหรับปัญหาข้างต้น ผู้วิจัยเลือกใช้ แบบฝึกหัดเสียงพื้นฐาน 20 ที่เริ่มฝึกการทริลจากช้าไปเร็ว เพื่อค่อย ๆ จับความรู้สึกของการสั่นเสียง และให้เวลากล้ามเนื้อบริเวณช่องคอหอยได้ปรับตัวและพัฒนาความคล่องตัวและความแข็งแรงทีละนิด จนรู้สึกว่าโน้ตทั้ง 2 โน้ตวิ่งสลับกันอย่างอัตโนมัติและเป็นอิสระ

ตัวอย่างที่ 73 แบบฝึกหัดเสียงพื้นฐาน 20

การใช้สระ “อี” ในการเริ่มฝึกมีส่วนช่วยให้บังคับการทริลได้ง่ายดายขึ้นอย่างเห็นผล เนื่องจากสระ “อี” เป็นสระที่มีฐานอยู่ข้างหน้า ทำให้ผู้ฝึกวางตำแหน่งเสียงไว้ที่บริเวณฟันหน้าโดยอัตโนมัติ และสระ “อี” ยังเป็นสระที่มีความคล่องตัวมากที่สุดในบรรดาสระทั้ง 5 อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

## 4.8 ปัญหาการร้องคู่

### 4.8.1 ปัญหาความไม่กลมกลืนของเสียงร้อง

ความไม่กลมกลืนของเสียงเกิดขึ้นจากสาเหตุหลัก 2 สาเหตุ คือ

#### 4.8.1.1 ความกว้างของสระที่ต่างกัน

ขนาดความกว้างของสระนั้นมีความละเอียดอ่อนเป็นอย่างมากในการร้องคู่ เพราะการสร้างรูปแบบสระของแต่ละคนนั้นขึ้นอยู่กับสรีระของแต่ละคนที่ไม่เหมือนกัน ดังนั้นจึงเกิดปัญหาความกว้างของสระไม่เท่ากัน เช่น ตัวผู้วิจัยมีความกว้างของ “อา” มากกว่าคู่ร้อง ทำให้สระ “อา” ที่ผู้วิจัยเปล่ง

ออกมานั้น ฟังเป็นสระ “โอ” ได้ เนื่องจากเกิดการเปรียบเทียบกับสระ “อา” ของคู่ร้องที่มีความกว้างสระน้อยกว่า

**4.8.2 เทคนิคการร้องที่ต่างกัน**

ในหลายครั้งปัญหาความไม่กลมกลืนกันของเสียง ไม่ได้เกิดขึ้นจากรูปสระที่เป็นปัจเจกเท่านั้น แต่เป็นผลมากจากเทคนิคการร้องที่ต่างกัน โดยความต่างกันของเทคนิคนี้สามารถแบ่งได้เป็น 3 ข้อ

**4.8.2.1 การผสมช่องเสียง**

การผสมช่องเสียงของนักร้องที่ต่างกัน ทำให้เสียงร้องเกิดความไม่กลมกลืน เนื่องจากจากผสมช่องเสียงที่เปลี่ยนไปของนักร้องทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของเสียงสะท้อนของโน้ต (overtone) จึงเป็นผลให้เสียงร้องที่เกิดขึ้นเป็นเสียงที่อยู่ในย่านเสียงที่ต่างกัน ทำให้ไม่เกิดความกลมกลืนของเสียง แม้ว่าโน้ตคู่เสียงที่ร้องจะมีความถูกต้องและชัดเจนแล้วก็ตาม

**4.8.2.2 การวางตำแหน่งเสียง**

การวางเลือกว่าตำแหน่งเสียงนั้นมีผลกระทบกับโทนเสียงและเสียงสะท้อนของโน้ตเช่นกัน โดยการเลือกวางตำแหน่งเสียงมีผลโดยตรงกับการผสมช่องเสียง เพราะหากผสมช่องเสียงได้อย่างสมดุลแล้ว แต่การวางตำแหน่งไม่สัมพันธ์กับช่องเสียงที่ใช้ จะทำให้เกิดการขัดกันของช่องเสียงและการวางตำแหน่งเสียง ทำให้เสียงร้องมีความกร้าวและตกคออย่างเลี่ยงไม่ได้ ดังนั้นการร้องคู่ด้วยเสียงลักษณะนี้จึงทำเสียงเกิดความไม่กลมกลืน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**4.8.2.3 ระบบการพยุงเสียง**

ระบบการพยุงเสียงที่มีประสิทธิภาพไม่เท่ากันในการร้องคู่ เป็นสาเหตุหนึ่งที่สำคัญในการทำให้เสียงร้องไม่กลมกลืนกัน เพราะหากท่านหนึ่งมีการพยุงเสียงที่ลึกและมีประสิทธิภาพมากกว่าคุณภาพภาพเสียงจึงมีความเรียบเนียนและอบอุ่นอย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งเสียงร้องจะขัดกับอีกท่านที่มีการพยุงเสียงตื้นและไม่มั่นคง จึงทำให้คุณภาพเสียงแหลม บาง และไม่กังวาน ไม่กลมกลืนในการร้องคู่

การร้องคู่ที่ดีจึงประกอบด้วยการที่นักร้องทั้งคู่ มีการผสมช่องเสียง การวางตำแหน่งเสียง และการพยุงเสียงที่สอดคล้องสัมพันธ์กัน โดยการปรึกษาและพูดคุยการปรับการใช้เทคนิคการร้องเพื่อความเข้าใจที่ตรงกันของทั้งคู่ และการฝึกแบบฝึกหัดเสียงคู่กันนั้นช่วยในปรับแต่งลักษณะเสียง

ของทั้งคู่ให้มีความกลมกลืนกันได้รวดเร็วมากยิ่งขึ้น เพราะการรับฟังเสียงของคู่ร้องในขณะทำแบบฝึกหัดทำให้เกิดการปรับแต่งลักษณะเสียงด้วยการได้ยินอย่างอัตโนมัติและธรรมชาติ

เมื่อผู้วิจัยทราบถึงสาเหตุของปัญหาแล้วจึงดำเนินการแก้ไข โดยนำแบบฝึกหัดและการร้องกระบวนแบบดวงใจจากหนังสือ อรรถบทการขับร้อง:กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง โดย รศ.ดวงใจ ทิวทอง

สำหรับปัญหาข้างต้น ผู้วิจัยเลือกใช้แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 13 ที่ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นแบบฝึกหัดสำหรับการฝึกการผสมช่องเสียง และการวางตำแหน่งเสียงโดยเฉพาะ ในกรณีนี้กำหนดให้ฝึกแบบคู่ การร้องสระ “อู” สลับกับสระทั้ง 4 ทำให้ผู้ฝึกและคู่ร้องเกิดการปรับลักษณะ การผสมช่องเสียง การวางตำแหน่งเสียง และการพยุงเสียงให้สอดคล้องสัมพันธ์กัน ผ่านการได้ยินโดยอัตโนมัติและเป็นธรรมชาติ

ตัวอย่างที่ 74 แบบฝึกหัดเสียงก้าวหน้า 13

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**4.9 การตีความที่ต่างกัน**

การตีความบทเพลงนั้นเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อน ไม่มีเกณฑ์ถูกผิดที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับเจตนาของผู้ตีความว่าอยากนำเสนอดนตรีในแบบใดแก่ผู้ชม การเล่นดนตรีร่วมกับนักร้องคู่และนักดนตรีจึงเป็นเรื่องละเอียดอ่อน จะต้องทำความเข้าใจในด้านการตีความให้ตรงกันเสียก่อน ดนตรีจึงจะดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน โดยในบทเพลงนี้ผู้วิจัยได้เสนอแนวการตีความหลักแก่นักร้องคู่และนักดนตรี และปรับเปลี่ยนเล็กน้อยตามการเสนอแนะของ รศ.ดวงใจ ทิวทอง และการตีความของคู่ร้องและนักดนตรี

การตีความบทเพลงมีหลายแง่มุม สำหรับบทเพลงชุดนี้ผู้วิจัยเริ่มการตีความจากคำร้องที่มีการบอกเล่าเรื่องราวที่เป็นโครงเรื่องหลักของบทเพลง การตีความคำร้องผู้จัยได้ทำการค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้อง สัญลักษณ์ทางศาสนา ความเชื่อทางศาสนา ความเป็นมาของศาสนา เพื่อความเข้าใจที่ลึกซึ้ง

จากนั้นผู้วิจัยใช้ผลการตีความคำร้องเพื่อประกอบการตีความดนตรี ดังจะเห็นได้จาก อัตราจังหวะและอัตราความเร็วที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้ รูปแบบทำนอง รูปแบบจังหวะ การใช้เสียงประสาน เป็นต้น เนื่องจากผู้วิจัยเชื่อว่าบทเพลงชุดนี้ ต้องการใช้ดนตรีเพื่อเป็นสื่อกลางในการบรรยายภาพบรรยากาศ และอารมณ์จากคำร้องที่เป็นเพียงตัวอักษรให้เป็นความรู้สึกที่ผู้ชมสามารถเข้าถึงได้

ผู้วิจัยทราบถึงปัญหาการตีความในขณะซ้อมร่วมกับคู่ร้องและนักดนตรี เมื่อเกิดการปัญหาการบรรเลงความเร็วที่ไม่สัมพันธ์กัน ความดังเบาที่สัมพันธ์กัน การเน้นสำเนียงเสียงที่ไม่ตรงกัน การรับส่งประโยคที่ไม่สัมพันธ์กัน ผู้วิจัยจึงทำการแก้ไขด้วยการบอกเล่าการตีความในแบบของผู้วิจัยแก่ผู้ควบคุมการซ้อม รศ.ดวงใจ ทิวทอง คู่ร้อง และนักดนตรี เพื่อแลกเปลี่ยนความเห็นและความเป็นไปได้ในการตีความ ซึ่งนำไปสู่ผลของรวบร่วมแนวคิดการตีความ และนำไปปรับใช้ในการซ้อมเพื่อการบรรเลงดนตรีอย่างเป็นหนึ่งเดียว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 5

## ข้อเสนอแนะ

บทเพลง Stabat mater โดย โจวานนี บาทิสตา เปร์โกเลซี เป็นบทเพลงที่มีความท้าทายเป็นอย่างมากสำหรับเสียงร้องเคาน์เตอร์เทเนอร์ เนื่องจากแนวร้องอัลโตในบทเพลง Stabat mater ต้องอาศัยความคล่องแคล่วแม่นยำในการเคลื่อนโน้ต การแสดงสีสันความเข้มของเสียงที่โดดเด่น การเคลื่อนโน้ตแบบเชื่อมสระ และแรงดันลมที่ควบแน่นและแข็งแรง ซึ่งการเรื่องรู้และใช้ทักษะแต่ละทักษะอย่างแบ่งแยกในบทเพลงอาจไม่สามารถดึงลักษณะเด่นของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะนำเสนอออกมาได้อย่างถึงอรรถรส ดังนั้นผู้ฝึกจึงจำเป็นต้องรวบร่วมการใช้ทักษะดังกล่าวทั้งหมดในคราวเดียวเพื่อนำเสนอความสอดคล้องของคำร้อง ท่วงทำนอง และความเชื่อมโยงของแนวดนตรีที่สื่อความหมายอย่างลึกซึ่ง โดยผู้วิจัยเชื่อมั่นเป็นอย่างยิ่งว่ากรรมวิธีนี้จะนำพาผู้ฝึกไปสู่การเรียนรู้วิธีการใช้เสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ขั้นก้าวหน้าอย่างแท้จริง

การตระหนักรู้ถึงธรรมชาติเสียงร้องของตนเองนั้นมีความจำเป็นอย่างมากในการพัฒนาสู่ขั้นสูงขึ้นในการใช้เสียง เพราะเสียงร้องนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเป็นปัจเจกตามลักษณะโครงสร้างทางกายภาพ ร่วมไปถึงอุปนิสัยของนักร้อง และวิธีการดำเนินชีวิต การตระหนักรู้ถึงธรรมชาติเสียงร้องของตนจะทำให้ผู้ฝึกทราบถึงจุดแข็ง จุดอ่อน และขอบเขตการใช้เสียงของตน ซึ่งจำเป็นอย่างมากต่อการวิเคราะห์หนทางการพัฒนาของเสียงของตนให้คงความเป็นปัจเจกในขั้นตอนการพัฒนา เนื่องเพราะในระหว่างขั้นตอนการพัฒนานั้นผู้ฝึกจะต้องผ่านขั้นตอนการตีความและออกแบบเสียงร้องเพื่อสื่อความให้สอดคล้องกับท่วงทำนองและคำร้องในรูปแบบของตน โดยผู้ฝึกอาจซึมซับวิธีการตีความและวิธีการนำเสนอจากการศึกษาบันทึกการแสดงของศิลปินต้นแบบ ทำให้การตีความและการนำเสนอของตนเกิดความคล้ายคลึงกับศิลปินต้นแบบโดยไม่ได้ตระหนักถึงความแตกต่างของธรรมชาติเสียงร้องที่แตกต่างกัน ผู้วิจัยได้ประสบปัญหาดังกล่าวในช่วงการออกแบบเสียงร้อง โดยผู้วิจัยได้รับอิทธิพลจากการตีความและการออกแบบเสียงร้องจากศิลปินต้นแบบเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ที่มีลักษณะเสียงเหมาะแก่การเคลื่อนด้วยความรวดเร็วแม่นยำเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ที่มีมวลเสียงเบาบาง ทำให้สร้างเสียงสะบัดได้อย่างพริ้วไหว ทำการกระโดดโน้ตได้อย่างง่ายดาย และค้างสระได้ช่วงสูงได้อย่างล่องลอยสง่างาม ซึ่งขัดกับเสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ของผู้วิจัยที่มีมวลเสียงปริมาณมาก เหมาะแก่การแสดงความแข็งแรงของเสียงร้อง และการบรรยาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เรื่องราวด้วยอารมณ์ที่รุนแรง เมื่อทราบถึงธรรมชาติเสียงของตนเองระหว่างขั้นตอนการฝึกซ้อม ผู้วิจัยจึงปรับเปลี่ยนการตีความและการนำเสนอให้เหมาะกับธรรมชาติเสียงร้องของตน

การนำความรู้ที่ได้จากการตระหนักรู้ถึงธรรมชาติของเสียง ว่าแต่ช่วงเสียงมีคุณภาพและลักษณะเสียงแตกต่างกันอย่างไร คุณภาพและลักษณะเสียงแต่ละแบบให้สีสันและอารมณ์แตกต่างกันอย่างไร ผสานกับทักษะการร้องข้างต้นอย่างพร้อมเพรียงทำให้ผู้วิจัยค้นพบอิสระอันไร้ขีดจำกัดของการใช้เสียงเคาน์เตอร์เทเนอร์ ในการสร้างสรรค์เสียงร้องเพื่อสื่ออารมณ์และเจตนาของตนเองให้สอดคล้องกับท่วงทำนองและคำร้องอย่างเป็นหนึ่งเดียว



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**รายการอ้างอิง**


ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต. 2543.

ดวงใจ ทิวทอง. *อรรถบทการขับร้อง กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง*. กรุงเทพฯ: วิสคอม เซ็นเตอร์. 2560.

ศศี พงศ์สรายุทธ. *ดนตรีตะวันตก ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2553.

Brown, Oren L. Discover Your Voice, How to Develop Healthy Voice Habits, San Diego, California: Singular Publishing Group.

Garcia, Manuel. New Compendious Treatise The Art of Singing. Boston: Oliver Diston Company.

Jones, David. A Modern Guide to Old World Singing: Concepts of the Swedish-Italian and Italian Singing Schools. New Yorks: David L. Jones.

Lehmann, Lilli. How to sing. New rev. and supplemented ed. New York: Dover Publications. 1993.

Marafioti, P.Mario. Caruso's method of voice production. New York: Dover Publications. 2010.



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

# ภาคผนวก

**โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรการแสดงการขับร้องเดี่ยว**
**โดย พันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
A Master Vocal Recital
PUNTWITT countertenor
ASAWADEJMETAKUL
PERGOLESI'S
06.02.18 18:00 TONGSUANG'S PIANO MUSIC HALL
STABAT MATER
WONGDAO
VAJARANANT
soprano
SOTIDA
CHAIRIDCHAI
soprano
assisted by
MORAKOT
CHERDCHOO-NGARM

FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, CHULALONGKORN UNIVERSITY
A Master Vocal Recital
PUNTWITT ASAWADEJMETAKUL
-COUNTERTENOR-
Pergolesi's Stabat Mater
WONGDAO VAJARANANT
-SOPRANO-
SOTIDA CHAIRIDCHAI
-SOPRANO-
MORAKOT CHERDCHOO-NGARM
-PIANO-
I. Stabat mater dolorosa (Duet)
II. Cujus animam gementem (Soprano aria)
III. O quam tristis et afflicta (Duet)
IV. Quae moerebat et dolebat (Alto aria)
V. Quis est homo qui non fleret (Duet)
VI. Visit slum dulcem natum (Soprano aria)
VII. Eja mater fons amoris (Alto aria)
VIII. Fac ut ardent cor meum (Duet)
IX. Sancta mater, istud agas (Duet)
X. Fac ut poetem Christi mortem (Alto aria)
XI. Inflammatus et accensus (Duet)
XII. Quando corpus morietur (Duet)
XIII. Amen (Duet)

**วิดีทัศน์บันทึกการแสดง**

**การขับร้องเดี่ยว โดย พันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล**

**วันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2561**

**ณ Tongsuang's Piano Music Hall**



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

# ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

พันธวิทย์ อัศวเดชเมธากุล (เคานเตอร์เทเนอร์) ได้รับทุนให้เข้าร่วม Masterclass ที่ประเทศอิตาลี กับ Michael Chance, Daniel Taylor, Ian Partridge, Lynne Dowson และ Paul Beier ซึ่งล้วนเป็นนักร้องและนักดนตรีระดับโลก พันธวิทย์ จบการศึกษาระดับปริญญาตรีจาก วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต สาขาการแสดงขับร้อง ด้วยทุนความสามารถพิเศษทางดนตรี และ กำลังศึกษาต่อในระดับปริญญาโทที่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก

พันธวิทย์ ได้รับเชิญให้เป็นตัวแทนประเทศไทยไปเข้าร่วม Asian Youth Choir for One ณ ประเทศเกาหลี พันธวิทย์ได้รับรางวัลเหรียญทองในการแข่งขัน New York Sounds of Spring International Music Festival 2016 กับ วงดุริยางค์ Siam Sinfonietta, เหรียญทองจาก The Fifth Bangkok Opera Singing Competition 2013, ชนะเลิศ จาก The RSU Concerto Competition ทั้งในปี 2012 และ 2013

ในด้านการแสดงดนตรี พันธวิทย์ ได้เป็นนักร้องนำเสียงอัลโตในการแสดง Bach's Manificat in D กับ วง Chulalongkorn University Chamber Orchestra และ Concert choir, Handel's Messiah กับ วง Bangkok Combine Choir, Beethoven's Symphony No.9 กับ วง Siam Philharmonic Orchestra

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการแสดงโอเปรา พันธวิทย์ เคยรับบท Pane จาก La Calisto, Page to Lord Yoshitusne จาก Dan no Ura, Mendicant's son และ Grand vizier จาก Bhuridat, Dukulaka จาก Suwana Sama และ Matali จาก Nemiraj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University