ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์: การแสดงฟลูตเชมเบอร์อองซอมเบิลผ่านการตีความเชิงทฤษฎีและประวัติศาสตร์

นายเศรษฐพงศ์ จรรยารยชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาไม่สังกัดการศึกษา ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH: A PERFORMANCE OF FLUTE CHAMBER ENSEMBLE THROUGH THEORETICAL AND HISTORICAL APPROACHES

Mr. Sethapong Janyarayachon

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

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

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์: การแสดงฟลูตเชมเบอร์ออองซอมเบิลผ่านการตีความเชิงทฤษฎีและประวัติศาสตร์
โดย	นายเศรษฐพงศ์ จรรยารยชน
สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

---------- ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

---------- อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

---------- กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

---------- กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

---------- กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสูร สีตลายัน)

---------- กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน)

---------- กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน : ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์: การแสดงฟลูตเชมเบอร์อองซอมเบิลผ่านการตีความเชิงทฤษฎีและประวัติศาสตร์. (DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH: A PERFORMANCE OF FLUTE CHAMBER ENSEMBLE THROUGH THEORETICAL AND HISTORICAL APPROACHES) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

การศึกษาบทเพลงของฟลูตผ่านวรรณกรรมทางดนตรีในรูปแบบของการบรรเลงรวมวงเป็นการสะท้อนถึงอัจฉริยภาพของคีตกวีและระดับความสามารถของนักดนตรีที่บรรเลงในแต่ละยุคสมัย การศึกษาและตีความเพื่อสังเคราะห์ทักษะปฏิบัติผ่านการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีที่หลากหลาย การบูรณาการทางความคิด การแลกเปลี่ยนมุมมอง และองค์ความรู้เชิงปฏิบัติดนตรี สิ่งเหล่านี้นำมาสู่การตีความบทเพลงผ่านประสบการณ์ รสนิยม การนำเสนอแนวความคิดทางดนตรี ผ่านกระบวนการฝึกฝนอันเป็นหัวใจสำคัญของการพัฒนาคุณภาพการบรรเลง งานวิจัยเล่มนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาสภาพปัญหา องค์ความรู้ พัฒนาการ แนวคิดและบทบาทของเครื่องดนตรีฟลูตในบริบทของการบรรเลงรวมวงจากกลวิธีการบรรเลงและบทประพันธ์ที่เปลี่ยนเพลงตามอิทธิพลแนวคิดของผู้ประพันธ์และยุคสมัยทางดนตรี 2) เพื่อศึกษาแนวทางการบรรเลงจากวรรณกรรมทางดนตรี นำไปสู่การตีความวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพื่อสังเคราะห์ และพัฒนากลวิธีการบรรเลงฟลูตในบริบทของการบรรเลงรวมวง 3) เพื่อสร้างองค์ความรู้ด้านการแสดงฟลูตในรูปแบบการบรรเลงรวมวง โดยนำแนวคิดและองค์ความรู้ที่ได้มาเป็นพื้นฐานและบูรณาการร่วมกับการแสดงดนตรีภายใต้กรอบของการบรรเลงที่มีเครื่องดนตรีหลักคือฟลูต นำเสนอผ่านการแสดงคอนเสิร์ต 3 รายการ ผ่านกระบวนการคัดเลือกวรรณกรรมการบรรเลงรวมวงที่สำคัญสำหรับเครื่องดนตรีฟลูต รูปแบบการประสมวงดนตรี เอกลักษณ์และมุมมองของคีตกวีทั้งต่อบทประพันธ์และเครื่องดนตรี และคุณค่าของบทประพันธ์

ภาพสรุปของการสังเคราะห์ประวัติศาสตร์สู่แนวคิดด้านพัฒนาการวรรณกรรมดนตรีฟลูต เป็นสิ่งที่นำมาซึ่งมุมมองของคีตกวีต่อเอกลักษณ์เครื่องดนตรีฟลูต สังเกตได้ว่าฟลูตนั้นมีอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีในการนำเสนอบทบาทในสัญญะของนกหรือเสียงร้องได้อย่างมีนัยสำคัญ แม้จะมีช่วงระยะเวลาที่เริ่มได้รับความนิยมและเป็นเครื่องดนตรีกระแสนิยมในแต่ละยุคสมัย แต่มิได้หมายความว่าหลังจากผ่านพ้นยุคสมัยเหล่านั้นค่านิยมจะหายสาบสูญจนหมดสิ้นไปทั้งหมด แนวคิดในการบรรเลงนั้นยังคงมีอยู่แม้ช่วงเวลาจะเปลี่ยนผ่านไป เพียงแต่อาจจะลดบทบาทลงเท่านั้น ซึ่งสะท้อนเอกลักษณ์ความคิดของสังคมต่อเครื่องดนตรีฟลูตได้อย่างมีนัยสำคัญ

ความเป็นดนตรีแห่งมิตรภาพ เป็นภาพสะท้อนของการบรรยายคุณลักษณะของดนตรีเชมเบอร์ถึงกระบวนการทำงานร่วมกันของนักดนตรีอย่างเป็นระบบทั้งด้านการฝึกซ้อม การแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ และการวิพากษ์เพื่อหาข้อสรุปอย่างเป็นประชาธิปไตยผ่านการพูดคุยในประเด็นต่าง ๆ ของบทเพลง กล่าวได้ว่าการบรรเลงในวงดนตรีเชมเบอร์นั้นจะต้องมีทักษะพิเศษทั้งในเชิงดนตรีและสังคม โดยสิ่งที่สำคัญและเป็นหัวใจหลักของดนตรีแชมเบอร์นั้น คือ การสื่อสารและกระบวนการทำงานร่วมกันระหว่างนักดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา	ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา	2563	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6086816735 : MAJOR COMMON
KEYWORD: Flute, Flute Recital, Chamber Music, Ensemble, Performance Practice

Sethapong Janyarayachon : DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH: A PERFORMANCE OF FLUTE CHAMBER ENSEMBLE THROUGH THEORETICAL AND HISTORICAL APPROACHES. Advisor: Prof. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D.

The study of flute through music literature in the form of ensemble music reflects the intelligence of composers and capability of musicians living in each era. To research and analyze ensemble music for synthesis purpose, critical thinking patterns, perspectives, and practical music knowledge result in interpretations via experiences, preferences, musical concepts that come from consistent practice which is the main concept of performing arts. This research aims to: 1) To research and analyze the problem and to develop concepts and the role of flute on the chamber music by studying the performance and repertoires that have changed in accordance with the composer's method and the Western music era; 2) To study the pattern of performance through musical literature which can lead to a form and analysis interpretation and improvement of flute's role in chamber music; and 3) To create recognition of flute performance in chamber music.

According to the key of performing development and sincerity towards music expression, it is important to utilize fundamental techniques and integrate performing practice within the concept of chamber music performance by focusing on the flute throughout the three doctoral recitals. The process of selecting flute chamber music repertoires, instrumental forms, composer's uniqueness, and aspects within the masterpieces and instrumentations.

An overview of the historical synthesis towards the conceptual development of flute repertoires brought about the composer's perspective on the identity of the flute. In the past, flute represented a strong concept of musical instrument identity in expressing its role in both bird and voice imitation. Despite its popularity as a mainstream musical instrument during particular era, this concept still remains unceasingly through different transitions. Thus, it might be less important which reflects the perception of society towards flute.

The Music of Companionship expresses the characterization of chamber music towards the collaborative process amongst musicians in terms of rehearsal, knowledge exchange, and criticism in finding the right conclusion through discussion about performance practice. Chamber music performance requires both musical and social talents, while the key to chamber music is the communication and collaboration between musicians.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study:	Common	Student's Signature .....
Academic Year:	2020	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ด้วยความอนุเคราะห์และคำแนะนำจากคณาจารย์และกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสูร สีตลายัน อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ ที่สละเวลาให้คำแนะนำในการดำเนินการวิจัยและปรับปรุงแก้ไขดุษฎีนิพนธ์นี้ให้มีความสมบูรณ์ ตลอดจนเป็นผู้อบรมสั่งสอนและใส่ใจผู้วิจัยตลอดระยะเวลาในการศึกษาที่ผ่านมา ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์สัณห์ชีพ วิทยนคร และอาจารย์ฟลูตทุกท่าน ผู้สร้างแรงบันดาลใจในการเรียนฟลูต ถ่ายทอดความรู้ ให้คำแนะนำ และเอาใจใส่ผู้วิจัยด้วยความตั้งใจและความรักเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงฟลูตเสมอมา

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ทฤษฎี ณ พัทลุง อาจารยอุษา นภาวรรณ และอาจารย์กัลยาณ์ พงศธร ที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ ประสบการณ์ ให้คำปรึกษา ให้กำลังใจ และสละเวลาในการร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงดุษฎีนิพนธ์สร้างสรรค์ รวมทั้งยังเป็นผู้อบรมสั่งสอนให้คำแนะนำที่มีคุณค่าแก่ผู้วิจัยตลอดกระบวนการจัดทำดุษฎีนิพนธ์ในครั้งนี้

ขอขอบคุณเพื่อน พี่ น้อง นักดนตรีผู้มีส่วนร่วมในการแสดงดุษฎีนิพนธ์สร้างสรรค์ทุกคน ไม่ว่าจะเป็นในบทบาทของนักดนตรี ผู้ช่วยฝ่ายการแสดง หรือเบื้องหลังกระบวนการจัดการแสดง ที่ให้ความช่วยเหลือ ดูแล และเป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยตลอดระยะการฝึกซ้อมไปจนถึงการแสดง ซึ่งทุกคนเป็นผู้มีบทบาทที่สำคัญมากในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทั้งสามครั้ง

ขอขอบคุณเพื่อน ๆ ทุกคนที่อยู่เบื้องหลังกระบวนการจัดทำรูปเล่มดุษฎีนิพนธ์ครั้งนี้ ทั้งความช่วยเหลือ การให้ความสนับสนุน และคอยให้กำลังใจผู้วิจัยตลอดกระบวนการแสดงและการจัดทำรูปเล่มดุษฎีนิพนธ์

ขอกราบขอบพระคุณคุณแม่อัญชลี จรรยารยชน และครอบครัวที่ให้ความรัก กำลังใจ และคอยให้การสนับสนุน รวมทั้งส่งเสริมเรื่องการเรียนฟลูตอย่างเต็มที่ตลอดเวลาที่ผ่านมา

สุดท้ายนี้ ดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้จะเกิดขึ้นมิได้ หากขาดผู้ที่เป็นเบื้องหลังของความสำเร็จในครั้งนี้ทุกคน ผู้วิจัยขอขอบพระคุณทุก ๆ ฝ่ายที่ให้ความกรุณาและสนับสนุนตลอดกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานดุษฎีนิพนธ์ชิ้นนี้

เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ซ

สารบัญภาพ ..... ฌ

สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญ 1

วัตถุประสงค์ 5

ขอบเขตของงานวิจัยสร้างสรรค์ 5

แผนและวิธีการดำเนินงาน 5

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

บทที่ 2 ปริทัศน์วรรณกรรม 7

2.1 จากครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาด้านทักษะการบรรเลงฟลูต 7

2.2 จากหนังสือและตำราด้านการบรรเลงฟลูต 13

2.3 แนวคิดด้านเทคนิคการบรรเลงและแนวทางการปฏิบัติ 14

บทที่ 3 กระบวนการสร้างสรรค์ 18

3.1 กำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์ 18

3.2 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดง 18

3.3 ช่วงเวลาการแสดง 27

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4 วัน เวลา และสถานที่การจัดการแสดง....27
บทที่ 4 การสังเคราะห์ประวัติศาสตร์ดนตรีผ่านมุมมองของเครื่องดนตรีฟลูต....28
4.1 ดนตรีเชมเบอร์ (Chamber Music)....28
4.2 ยุคบาโรก (Baroque Era)....35
4.3 ยุคคลาสสิก (Classical Era)....52
4.4 ยุคโรแมนติก (Romantic Era)....76
4.5 ยุคโมเดิร์น (Modern Era)....90
4.6 พัฒนาการของวรรณกรรมดนตรีฟลูต....93
บทที่ 5 ทวิเคราะห์และการตีความจากโน้ตเพลง....98
5.1 บทวิเคราะห์และการตีความจากโน้ตเพลง การแสดงครั้งที่ 1....99
5.2 บทวิเคราะห์และการตีความจากโน้ตเพลง การแสดงครั้งที่ 2....148
5.3 บทวิเคราะห์และการตีความจากโน้ตเพลง การแสดงครั้งที่ 3....206
บทที่ 6 การแสดงต่อหน้าสาธารณชนและการอภิปรายผล....252
6.1 การแสดงต่อหน้าสาธารณชน....252
6.2 อภิปรายผล....265
6.3 บทสรุป....268
บรรณานุกรม....272
ภาคผนวก ก สูจิบัตรการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ครั้งที่ 1....276
ภาคผนวก ข สูจิบัตรการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ครั้งที่ 2....284
ภาคผนวก ค สูจิบัตรการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ครั้งที่ 3....292
ประวัติผู้เขียน....300

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 3.1 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงในประเด็นด้านการวางแผนดำเนินงาน 21

ตารางที่ 3.2 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงในประเด็นด้านการเตรียมตัวและการฝึกซ้อม 24

ตารางที่ 3.3 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงในประเด็นด้านการแสดง.....26

ตารางที่ 4.1 ตารางแสดงรูปแบบบทเพลงตามพัฒนาของวรรณกรรมดนตรีฟลูต 93

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 6.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 1 253

ภาพที่ 6.2 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 1 256

ภาพที่ 6.3 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 2 257

ภาพที่ 6.4 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 2 260

ภาพที่ 6.5 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 3 261

ภาพที่ 6.6 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 3 264

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง

หน้า

ตัวอย่างที่ 5.1 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert” ท่อนบรรเลงนำ..... 103

ตัวอย่างที่ 5.2 ตัวอย่างอัตราจังหวะการเต้นรำแบบอัลเลอมองด์..... 104

ตัวอย่างที่ 5.3 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert”
ท่อน Allemande 105

ตัวอย่างที่ 5.4 ตัวอย่างอัตราจังหวะการเต้นรำแบบ Courante 106

ตัวอย่างที่ 5.5 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert”
ท่อน Courante Française..... 106

ตัวอย่างที่ 5.6 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert”
ท่อน Courante a L’italianne..... 107

ตัวอย่างที่ 5.7 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert”
ท่อน Sarabande..... 109

ตัวอย่างที่ 5.8 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert”
ท่อน Rigaudon..... 110

ตัวอย่างที่ 5.9 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert”
ท่อน Forlane..... 111

ตัวอย่างที่ 5.10 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 1
ห้องที่ 1 - 9 115

ตัวอย่างที่ 5.11 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 1
ห้องที่ 28 - 35..... 115

ตัวอย่างที่ 5.12 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 1
ห้องที่ 36 - 44..... 116

ตัวอย่างที่ 5.13 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 2
ห้องที่ 1 - 6 117

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.14 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 2
ห้องที่ 15 - 20 117

ตัวอย่างที่ 5.15 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 3
ห้องที่ 1 - 2 118

ตัวอย่างที่ 5.16 กลุ่มโน้ตที่แสดงรูปแบบจังหวะบทเพลงแบบจีก (Gigue) 119

ตัวอย่างที่ 5.17 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 4
ห้องที่ 1 - 8 120

ตัวอย่างที่ 5.18 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 4
ห้องที่ 9 - 16 120

ตัวอย่างที่ 5.19 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428 ท่อนที่ 1
ห้องที่ 1-4 123

ตัวอย่างที่ 5.20 โน้ตเขบ็ตชั้นประจุดตามด้วยเขบ็ต 2 ชั้น 124

ตัวอย่างที่ 5.21 การบรรเลงด้วยโน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio) 124

ตัวอย่างที่ 5.22 การบรรเลงโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมา หรือการใช้โน้ตพรม (Trill) 124

ตัวอย่างที่ 5.23 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428
ท่อนที่ 1 ช่วงโซโล (A piacimento) 125

ตัวอย่างที่ 5.24 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428
ท่อนที่ 2 ช่วงครึ่งแรก 127

ตัวอย่างที่ 5.25 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428
ท่อนที่ 2 ช่วงครึ่งหลัง 127

ตัวอย่างที่ 5.26 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428
ท่อนที่ 2 ในรูปแบบใส่โน้ตประดับ 128

ตัวอย่างที่ 5.27 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428 ท่อนที่ 3 129

ตัวอย่างที่ 5.28 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067
ท่อน Overture ช่วงโหมโรง 137

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.29 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067
ท่อน Overture ช่วงฟิวก์ 138

ตัวอย่างที่ 5.30 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067
ท่อน Overture ช่วงตอนสรุป 139

ตัวอย่างที่ 5.31 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067
ท่อน Rondeau 140

ตัวอย่างที่ 5.32 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067
ท่อน Sarabande 141

ตัวอย่างที่ 5.33 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067
ท่อน Bourrée I 142

ตัวอย่างที่ 5.34 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067
ท่อน Bourrée II 143

ตัวอย่างที่ 5.35 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067
ท่อน Polonaise 143

ตัวอย่างที่ 5.36 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067
ท่อน Polonaise ช่วง Double 144

ตัวอย่างที่ 5.37 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067
ท่อน Minuet 145

ตัวอย่างที่ 5.38 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067
ท่อน Badinerie 146

ตัวอย่างที่ 5.39 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 5 152

ตัวอย่างที่ 5.40 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 36 - 40 152

ตัวอย่างที่ 5.41 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 96 - 100 153

ตัวอย่างที่ 5.42 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 242 - 246 153

ตัวอย่างที่ 5.43 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1 - 8 155

ตัวอย่างที่ 5.44 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 17 - 19 156

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.45 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 63-66..... 156

ตัวอย่างที่ 5.46 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 - 8..... 157

ตัวอย่างที่ 5.47 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 123 - 131..... 158

ตัวอย่างที่ 5.48 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 167 - 171..... 158

ตัวอย่างที่ 5.49 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 1 ทำนองหลัก 165

ตัวอย่างที่ 5.50 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 1..... 165

ตัวอย่างที่ 5.51 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 2..... 166

ตัวอย่างที่ 5.52 บทเพลง Quartet in A major, K.298 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 3 166

ตัวอย่างที่ 5.53 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 4..... 167

ตัวอย่างที่ 5.54 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 2 ช่วง Minuetto..... 168

ตัวอย่างที่ 5.55 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 2 ช่วง Trio 168

ตัวอย่างที่ 5.56 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 - 8..... 169

ตัวอย่างที่ 5.57 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 77 - 85 170

ตัวอย่างที่ 5.58 บทเพลง Quartet in A major, K.298 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 180 - 188 171

ตัวอย่างที่ 5.59 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103
ท่อนที่ 1 ช่วง Introduction..... 178

ตัวอย่างที่ 5.60 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103
ท่อนที่ 1 ช่วง Cadenza..... 179

ตัวอย่างที่ 5.61 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103
ท่อนที่ 1 ช่วงโคดา..... 180

ตัวอย่างที่ 5.62 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103
ท่อนที่ 2 ช่วง Scherzo..... 181

ตัวอย่างที่ 5.63 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103
ท่อนที่ 2 ช่วง Trio I 181

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.64 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103
ท่อนที่ 2 ช่วง Trio II 182

ตัวอย่างที่ 5.65 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 ท่อนที่ 3 183

ตัวอย่างที่ 5.66 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 ท่อนที่ 4 184

ตัวอย่างที่ 5.67 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103
ท่อนที่ 4 ช่วงเปลี่ยนกุญแจเสียง 185

ตัวอย่างที่ 5.68 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 4 192

ตัวอย่างที่ 5.69 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 1 ห้องที่ 13 - 15 193

ตัวอย่างที่ 5.70 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 2 ช่วง Menuetto 193

ตัวอย่างที่ 5.71 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 2 ช่วง Trio I 194

ตัวอย่างที่ 5.72 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 2 ช่วง Trio II 194

ตัวอย่างที่ 5.73 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 - 8 195

ตัวอย่างที่ 5.74 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 3 ห้องที่ 41 - 51 195

ตัวอย่างที่ 5.75 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 4 Theme 196

ตัวอย่างที่ 5.76 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 4 Variation 1 197

ตัวอย่างที่ 5.77 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 4 Variation 2 197

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.78 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 4 Variation III 197

ตัวอย่างที่ 5.79 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 4 Coda 198

ตัวอย่างที่ 5.80 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 5 ห้องที่ 1 - 6 199

ตัวอย่างที่ 5.81 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 5 ห้องที่ 33 - 40 200

ตัวอย่างที่ 5.82 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 6 ห้องที่ 15 - 22 200

ตัวอย่างที่ 5.83 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 7 ห้องที่ 23 - 27 201

ตัวอย่างที่ 5.84 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 7 ห้องที่ 49 - 57 201

ตัวอย่างที่ 5.85 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 7 ห้องที่ 105 - 109 202

ตัวอย่างที่ 5.86 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41
ท่อนที่ 7 ห้องที่ 200 - 210 203

ตัวอย่างที่ 5.87 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 8 209

ตัวอย่างที่ 5.88 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 1 ห้องที่ 37 - 41 210

ตัวอย่างที่ 5.89 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 1 ห้องที่ 53 - 61 211

ตัวอย่างที่ 5.90 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 1 ห้องที่ 85 - 91 212

ตัวอย่างที่ 5.91 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 1 ห้องที่ 133 นำเข้าสู่ช่วง Coda 213

ตัวอย่างที่ 5.92 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1 - 5 213

ตัวอย่างที่ 5.93 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 2 ห้องที่ 18 - 26 214

ตัวอย่างที่ 5.94 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 2 ห้องที่ 27 - 35 215

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.95 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 2 ห้องที่ 57 - 67 216

ตัวอย่างที่ 5.96 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 - 6 216

ตัวอย่างที่ 5.97 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 3 ห้องที่ 151 - 163 219

ตัวอย่างที่ 5.98 บทเพลง Souvenir du Rigi, Op. 24 ห้องที่ 1 - 15 222

ตัวอย่างที่ 5.99 บทเพลง Souvenir du Rigi, Op. 24 ช่วงฟลูตบรรเลง Cadenza 223

ตัวอย่างที่ 5.100 บทเพลง Souvenir du Rigi, Op. 24 ห้องที่ 23 - 27 223

ตัวอย่างที่ 5.101 บทเพลง Souvenir du Rigi, Op. 24 ห้องที่ 110 - 116 224

ตัวอย่างที่ 5.102 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 8 228

ตัวอย่างที่ 5.103 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 1 ห้องที่ 31 - 42 229

ตัวอย่างที่ 5.104 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1 - 14 230

ตัวอย่างที่ 5.105 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 2 ห้องที่ 43 - 49 231

ตัวอย่างที่ 5.106 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 - 14 232

ตัวอย่างที่ 5.107 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 3 ห้องที่ 20 - 34 232

ตัวอย่างที่ 5.108 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 3 ห้องที่ 113 - 122 233

ตัวอย่างที่ 5.109 ชุดกลุ่มโน้ตหลักของบทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 237

ตัวอย่างที่ 5.110 เพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 3 238

ตัวอย่างที่ 5.111 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 16 - 17 239

ตัวอย่างที่ 5.112 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 25 - 27 240

ตัวอย่างที่ 5.113 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 62 - 64 241

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.114 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 1 ห้องที่ 78 - 82 241

ตัวอย่างที่ 5.115 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 2 ห้องที่ 7 - 11 242

ตัวอย่างที่ 5.116 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 2 ห้องที่ 22 - 24 243

ตัวอย่างที่ 5.117 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 2 ห้องที่ 44 - 47 243

ตัวอย่างที่ 5.118 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 2 ห้องที่ 61 - 63 244

ตัวอย่างที่ 5.119 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 2 ห้องที่ 98 245

ตัวอย่างที่ 5.120 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 3 ห้องที่ 13 - 15 246

ตัวอย่างที่ 5.121 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 3 ห้องที่ 35 - 40 247

ตัวอย่างที่ 5.122 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 3 ห้องที่ 47 - 48 248

ตัวอย่างที่ 5.123 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 3 ห้องที่ 59 - 61 248

ตัวอย่างที่ 5.124 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 3 ห้องที่ 95 - 99 249

ตัวอย่างที่ 5.125 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137
ท่อนที่ 3 ห้องที่ 118 - 121 250

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญ

ศิลปะการแสดงเป็นผลิตผลที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน จากกลไกความคิดของความเป็นมนุษย์ ซึ่งนอกจากผลงานทางศิลปะแล้ว สิ่งที่มีเอกลักษณ์ในความเป็นศิลปะก็คือ ความคิด ทัศนคติ ที่ศิลปินนักแสดงหล่อหลอมขึ้นมาด้วยอารมณ์ ความรู้สึกจากจินตนาการ บางครั้งเป็นความกดดัน ความเจ็บแค้น ความทุกข์ยาก ความอยุติธรรม ผลงานจึงไม่ได้แสดงออกแต่ในเรื่องของความสุข ความสมหวัง ความเอื้ออาทร หากแต่เป็นความรู้สึกที่อัดอั้นจากภายในที่ทรงพลัง รุนแรง บ่อยครั้งที่งานแสดงและงานศิลปะเหล่านี้มีอิทธิพลอำนาจอย่างน่ามหัศจรรย์ สามารถเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้ชม ผู้เสพงานศิลปะเหล่านี้ได้ และบ่อยครั้งอีกเช่นกันที่งานศิลปะได้สร้างจิตสำนึกที่ดีและไม่ดีได้ จึงกล่าวได้ว่า ศิลปะการแสดงเปรียบเสมือนเป็นเครื่องมือที่มนุษย์เราใช้เป็นตัวกลางในการเชื่อมโยงอารมณ์ ความรู้สึก ความคิดและอัตตาของตน เพื่อถ่ายทอดให้บุคคลอื่นได้เข้าใจรับรู้ถึงสิ่งที่ตนต้องการจะแสดงออกให้ปรากฏขึ้นได้อย่างงดงามน่าชม และเกิดอารมณ์สะเทือนใจ ซึ่งอริสโตเติล นักปราชญ์ชาวกรีกได้นิยามคำว่าศิลปะการแสดงไว้ว่าเป็นการเลียนแบบธรรมชาติ หากพิจารณาคำว่า “Performance Arts” นั้น จะพบว่ามีความหมายที่ลึกซึ้งเกี่ยวโยงกับศาสตร์การแสดงทั้งแบบดั้งเดิมและประยุกต์ ซึ่งเป็นได้ทั้ง งานศิลปะ ภาพเขียน ประติมากรรม การแสดง รวมถึงการดนตรีอันเป็นศิลปะของการสื่อสารประเภทอวัจนภาษาที่ผู้แสดงจะต้องถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์ผสมผสานกับเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้แสดงโดยตรง โดยต้องอาศัยประสบการณ์และการฝึกซ้อมอย่างลึกซึ้งทั้งในด้านการตีความเนื้อหา รายละเอียดของบทประพันธ์ และถ่ายทอดในรูปแบบของเสียงด้วยความมีสุนทรียะทางดนตรี

สุนทรียะทางดนตรีนั้นเกิดขึ้นจากความรู้สึกของมนุษย์อันถูกหล่อหลอมขึ้นด้วยอารมณ์ความรู้สึกจากการจินตนาการในเรื่องความสุข ความสมหวัง ความเศร้า ซึ่งล้วนมีอิทธิพลอย่างมหัศจรรย์ในการสื่อผ่านเสียงดนตรีออกมา นักจิตวิทยาด้านการรับรู้ได้กล่าวถึงภาพของการสร้างสรรค์ดนตรีที่มีสุนทรียะสมบูรณ์แบบอันเป็นภาพที่ปรากฏขึ้นจากความสัมพันธ์ของคีตกวี นักดนตรี และผู้ชม มิได้เกิดขึ้นเพียงเฉพาะคีตกวีผู้ประพันธ์เท่านั้น นักดนตรีอันมีบทบาทเป็นผู้ส่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารสำคัญจากคีตกวีผู้ประพันธ์จะต้องให้ความสำคัญกับสารที่ต้องการจะสื่อ และปฏิบัติอย่างตรงไปตรงมาเพื่อนำเสนอแนวคิดของคีตกวี ในขณะเดียวกันต้องเคารพในความคิดเห็นที่ชื่นชอบและความคิดทางสุนทรียะที่แตกต่างไปของผู้รับชม ซึ่งความรู้สึกหรือสุนทรียะทางดนตรีก็มิได้เปลี่ยนแปลงไปมากนักตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาหลากหลายศตวรรษ ซึ่งสามารถตีความได้คือความคิด ทัศนคติที่ศิลปินนักแสดงหล่อหลอมขึ้นมาด้วยอารมณ์และความรู้สึกจากจินตนาการ วลาดิเมียร์ โฮโรวิทซ์ (Vladimir Horowitz, 1903 - 1989) กล่าวว่า แม้ระยะเวลาที่เปลี่ยนผ่านของยุคสมัยทางดนตรีนั้นจะก่อให้เกิดฉันทลักษณ์ทางดนตรีที่เปลี่ยนแปลง ทำให้เกิดความเชื่อทางการบรรเลงโดยมีข้อจำกัด แต่แท้จริงแล้วหัวใจของการแสดงดนตรีที่จำเป็นของนักดนตรีคือกระบวนการสร้างสรรค์ใหม่เชิงอัตวิสัย มิใช่การแปลหรือการตีความ ทั้งนี้ การตีความในเรื่องทางยุคสมัยทางดนตรีก็มิควรจะละความสำคัญแต่อย่างใด เพียงแต่ไม่ควรนำมาเป็นสิ่งที่ปิดกลั้นความรู้สึกหรือความเป็นธรรมชาติ แต่ควรให้ความสำคัญไปในบริบทของรสนิยมและความเหมาะสมอันเป็นอัตลักษณ์ของคีตกวีในแต่ละท่าน

หนึ่งในเครื่องดนตรีโบราณที่สุดชิ้นหนึ่งของประวัติศาสตร์ดนตรีของโลกคือเครื่องดนตรีฟลูต เป็นเครื่องที่บรรเลงได้หนึ่งแนวเสียงซึ่งมักใช้ประสมวงเข้ากับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เพื่อสร้างเสียงที่หลากหลายสีสันมากขึ้น หากมองย้อนกลับไปในประวัติศาสตร์ทางดนตรีจะพบว่าฟลูตนั้นเริ่มมีบทบาทสำคัญตั้งแต่สมัยศตวรรษที่ 17 ซึ่งในช่วงยุคสมัยนี้เองแม้ฟลูตจะยังมิได้ถูกพัฒนาดังเช่นฟลูตในปัจจุบัน แต่วรรณกรรมดนตรีของฟลูตได้เริ่มมีการบันทึกเป็นบทประพันธ์ที่สำคัญมากอย่างเป็นลายลักษณ์อักษรตั้งแต่ยุคนี้เป็นต้นมา เสียงของฟลูตนั้นมักจะถูกนำมาเปรียบเทียบกับเสียงของนก ซึ่งเป็นภาพอันเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีที่จะสามารถพบได้จากงานประพันธ์ของคีตกวีแทบจะทุกยุคสมัย ซึ่งในช่วงศตวรรษที่ 19 นั้น ธีโอบาลด์ โบฮ์ม (Theobald Boehm, 1794 - 1881) นักประดิษฐ์เครื่องดนตรีฟลูตได้ริเริ่มพัฒนาระบบคีย์และคุณภาพการบรรเลงของฟลูต ซึ่งส่งผลให้คุณภาพของเครื่องดนตรีนั้นโดดเด่นขึ้นอย่างมาก จนกระทั่งพอล ทัฟฟาเนล (Paul Taffanel, 1844 - 1908) ปรมาจารย์ฟลูตชาวฝรั่งเศสได้พัฒนาทักษะการบรรเลงฟลูตในระบบกลไกนิ้วของโบฮ์ม นี้จนมีความนิยมแพร่หลายไปทั่วโลกในฉบับการบรรเลงรูปแบบ *The French School of Flute Playing* ซึ่งอิทธิพลนี้ได้แพร่กระจายไปยังโรงเรียนดนตรีต่าง ๆ มากมาย จนเกิดการประพันธ์เพลงทั้งบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงกลุ่มที่ตอบรับกับกลไกที่พัฒนาขึ้นของเครื่องดนตรีฟลูตนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกเหนือไปจากการแสดงเดี่ยวของเครื่องดนตรีฟลูตกับเครื่องที่บรรเลงคลอเสริมท่วงทำนองหลัก เช่น เปียโน หรือกีตาร์ แล้วนั้น การบรรเลงแบบกลุ่มดูเหมือนจะเป็นรูปแบบที่ตอบรับกับเครื่องดนตรีฟลูตได้มากเช่นกัน เพราะฟลูตนั้นสามารถบรรเลงได้เพียงแนวทำนองเพียงแนวเดียว ไม่สามารถสร้างเสียงประสาน ได้ด้วยตัวเอง ดังนั้นภาพของเครื่องดนตรีฟลูตส่วนมากจึงปรากฏไปพร้อมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ โดยบรรเลงร่วมเป็นส่วนหนึ่งของวงดนตรีรูปแบบต่าง ๆ เช่น วงดนตรีเชมเบอร์ตั้งแต่ขนาดเล็ก 3 - 4 คน วงดนตรีเชมเบอร์ขนาดใหญ่ 5 - 9 คน ไปกระทั่งวงซิมโฟนีออร์เคสตรา หรือบรรเลงประกอบวงขับร้องประสานเสียง เป็นต้น

วงดนตรีเชมเบอร์ (Chamber music) เป็นรูปแบบการจัดวงที่นิยมมากรูปแบบหนึ่งของบทประพันธ์ดนตรีตะวันตก โดยบทประพันธ์นั้นสร้างสรรค์ขึ้นสำหรับการบรรเลงเป็นกลุ่มเครื่องดนตรี โดยทั่วไปแล้ววงดนตรีเชมเบอร์นั้นจะจัดกลุ่มขนาดเล็กที่เหมาะสมกับห้องแสดงตามขนาดต่าง ๆ ซึ่งจะมีบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อตอบรับการแสดงในรูปแบบนี้มากมากมาย สุนทรียะของดนตรีเชมเบอร์มุ่งไปสู่การนำเสนอการผสมผสานสีสันของเครื่องดนตรีที่หลากหลาย ความโดดเด่นของสีสันในแต่ละเครื่องดนตรีที่มาผสมผสานกันจึงเป็นเสน่ห์ที่ผู้ฟังจะได้สัมผัสจากดนตรีเชมเบอร์มิวสิคนี้ การบรรเลงบทเพลงเชมเบอร์มิวสิคนี้แม้จะใช้ผู้เล่นเพียงไม่กี่คน แต่ก็สามารถสร้างอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงได้โดดเด่นและน่าสนใจอย่างมาก ทั้งในด้านของคุณภาพของการบรรเลงของนักดนตรี ความเด่นชัดและความยอดเยี่ยมของผู้บรรเลงซึ่งนำเสนอจากโสตศิลป์อันเป็นการสร้างสรรค์ของคีตกวี ลีลาและท่วงทำนองของผู้แสดงที่โดนเด่นและเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งหากผู้แสดงเตรียมตัวมาไม่ดีพอและมีการผิดพลาดเพียงเล็กน้อยนั้น ผู้ชมผู้ฟังก็จะได้ยินอย่างเด่นชัด ซึ่งเป็นส่วนที่ท้าทายความสามารถเป็นอย่างมาก ในด้านพลังเสียงหรือสีสันอาจจะทำความอลังการ ยิ่งใหญ่ได้ด้อยกว่าวงออร์เคสตรา เนื่องจากมีข้อจำกัดในด้านความหลากหลายของเครื่องดนตรี แต่ก็สามารถดึงความรู้สึกร่วมที่สนุกสนาน น่าค้นหา และดึงความสนใจผู้ชมจากการถ่ายทอดความรู้สึกและอารมณ์อย่างแจ่มชัดมากกว่า นอกจากนี้ ความเป็นหนึ่งในการบรรเลงอันเป็นความหมายของคำว่าอองซอมเบิล (Ensemble) เป็นคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของนักดนตรีเชมเบอร์มิวสิค ซึ่งไม่ได้หมายความเฉพาะถึงความถูกต้องในการบรรเลงของแต่ละคนเท่านั้น แต่ต้องเป็นความถูกต้องจากความเป็นหนึ่งเดียวกันของทั้งวง สิ่งเหล่านี้ทำให้การฟังบทเพลงประเภทเชมเบอร์มิวสิคแตกต่างออกไปจากบทเพลงที่บรรเลงโดยวงออร์เคสตรา โยฮันน์ โวล์ฟกัง ฟอน เกอเธ่ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749 - 1832) ได้กล่าวถึงดนตรีเชมเบอร์นี้โดยเฉพาะรูปแบบวงสตริงควอร์เท็ต (String Quartet music) ว่าเป็นการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิพากย์ของกลุ่มนักดนตรีสี่คน (Four Rational People Conversing) ซึ่งกระบวนทัศน์นี้แสดงถึงแต่ละเครื่องดนตรีที่นำเสนอท่วงทำนองในแต่ละเครื่องโดยมีการตอบรับกันอย่างสอดคล้อง ซึ่งรูปแบบการบรรเลงนี้ได้เป็นที่นิยมอย่างมากตั้งแต่ช่วงยุคศตวรรษที่ 18 จนถึงปัจจุบัน

ในมุมมองของเครื่องดนตรีฟลูต การบรรเลงรวมวงอาจจะมิใช่สิ่งที่ไกลตัวมากนักหากมองที่วรรณกรรมดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นให้กับฟลูต บทประพันธ์ที่สำคัญล้วนมีลักษณะเป็นดนตรีเชมเบอร์แทบทั้งสิ้น เนื่องจากฟลูตเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวที่มักจะต้องบรรเลงร่วมกับดนตรีประกอบ เช่น เปียโน หรือวงเครื่องสาย เป็นต้น ทั้งนี้ โดยธรรมชาติของเครื่องนั้นจะมีช่วงระดับเสียงอยู่ในช่วงเสียงสูง ตั้งแต่ระดับเสียงโดในช่วงระดับเสียงต่ำหรือโน้ต C-กลาง (Middle C) จนถึงเสียงโดในช่วงระดับเสียงสูงที่สุดของฟลูต (C4) ซึ่งในปัจจุบันด้วยกลไกที่พัฒนาขึ้นทำให้สามารถบรรเลงได้ต่ำที่สุดคือเสียงทีที่ต่ำกว่าโน้ต C-กลาง และบรรเลงโน้ตที่อยู่สูงไปกว่า C ใน Octave ที่ 4 ได้ การสร้างสีสันของฟลูตเมื่อประสมรวมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ จึงมักจะให้ฟลูตเป็นเสียงด้านบนสุดของคอร์ด โดยพิจารณาจากสีสันของเสียงฟลูตที่มีลักษณะสดใส กังวาล และแหลมสูง แต่ในขณะเดียวกันเมื่อกำหนดให้ฟลูตบรรเลงในช่วงเสียงต่ำก็จะให้อารมณ์ที่นุ่มนวล อบอุ่น หลายบทประพันธ์จึงมักผสมเสียงฟลูตเข้ากับเสียงของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ทั้งในตระกูลเครื่องลมไม้เหมือนกันเพื่อสร้างสีสันใหม่ ๆ จนกระทั่งผสมเสียงเข้ากับเครื่องสายเพื่อสร้างสีสันและอารมณ์ที่แตกต่างออกไป หากพิจารณาตามช่วงยุคสมัยทางดนตรีจะพบว่า การผสมวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีฟลูตเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของวงนั้นจะแตกต่างกันด้วยค่านิยมของผู้ฟังที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละยุคสมัย ซึ่งผลงานของคีตกวีหลายท่านที่ประพันธ์ขึ้นให้กับฟลูตอย่างหลากหลายนั้น ทำให้สามารถพบเห็นการสร้างสีสันจากฟลูตผสมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้อย่างประณีตงดงามโดยมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นจากบทประพันธ์ของคีตกวีแต่ละท่าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การศึกษาบทบาทของฟลูตผ่านวรรณกรรมทางดนตรีในรูปแบบของการบรรเลงรวมวงจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ท้าทายและน่าค้นหา ซึ่งจากการศึกษาวรรณกรรมดนตรีล้วนสะท้อนถึงความอัจฉริยะของคีตกวีและระดับความสามารถของนักดนตรีที่บรรเลงในแต่ละยุคสมัยอันเป็นประโยชน์อย่างมากในการนำมาศึกษาเพื่อพัฒนาศักยภาพการบรรเลงให้ดียิ่งขึ้น อีกทั้งยังเป็นการได้ศึกษาการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีที่หลากหลายเพื่อให้เกิดทักษะการบรรเลงรวมวงผ่านการบูรณาการทางความคิด การแลกเปลี่ยนมุมมอง การบูรณาการองค์ความรู้เชิงปฏิบัติดนตรี และการตีความบทเพลงเพื่อถ่ายทอดจากประสบการณ์ รสนิยม รวมไปถึงการนำเสนอแนวความคิดทางดนตรีไปสู่ผู้ฟังผ่านการบรรเลง ซึ่งการแสดงจะเกิดประสิทธิภาพที่ดีได้นั้น จะต้องอาศัยการสั่งสมความรู้และการฝึกฝนอย่าง

ชำนาญ ซึ่งผู้แสดงจะต้องฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของการพัฒนาคุณภาพการบรรเลงและความจริงใจต่อการถ่ายทอดดนตรีที่ดีให้กับผู้ฟัง ในการนี้ ผู้วิจัยจึงมีความมุ่งหมายที่จะนำเสนอการแสดงฟลูตผ่านการศึกษาวรรณกรรมดนตรีในรูปแบบการบรรเลงรวมวง และใช้องค์ความรู้ทั้งหมดที่กล่าวมานี้ในการวิเคราะห์ และสังเคราะห์เพื่อตีความบทประพันธ์ต่าง ๆ จากมุมมองในฐานะนักดนตรีในศตวรรษที่ 21 ให้เกิดกระบวนการเพิ่มคุณค่าให้กับผลงาน โดยผสมผสานกับเทคนิคและทักษะการบรรเลงเพื่อนำเสนอในรูปแบบของการแสดงดนตรี (Flute Recital)

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาสภาพปัญหา องค์ความรู้ พัฒนาการ แนวคิดและบทบาทของเครื่องดนตรีฟลูตในบริบทของการบรรเลงรวมวงจากกลวิธีการบรรเลงและบทประพันธ์ที่เปลี่ยนแปลงตามอิทธิพลแนวคิดของผู้ประพันธ์และยุคสมัยทางดนตรี
2. เพื่อศึกษาแนวทางการบรรเลงจากวรรณกรรมทางดนตรี นำไปสู่การตีความวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพื่อสังเคราะห์และพัฒนากลวิธีการบรรเลงฟลูตในบริบทของการบรรเลงรวมวง
3. เพื่อสร้างองค์ความรู้ด้านการแสดงฟลูตในรูปแบบการบรรเลงรวมวง

ขอบเขตของงานวิจัยสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบการแสดงดนตรีภายใต้กรอบของการบรรเลงที่มีเครื่องดนตรีหลักคือ *ฟลูต* โดยในการแสดงแต่ละครั้งจะมีรูปแบบการแสดงหรือลักษณะของบทเพลงดังต่อไปนี้

ครั้งที่ 1 Baroque Ensemble

ครั้งที่ 2 Classical Ensemble

ครั้งที่ 3 Romantic & Modern Ensemble

โดยผู้วิจัยจะทำการบันทึกเสียงการบรรเลงฟลูตผ่านการนำเสนอผลงานจากบทเพลงของคีตกวีที่กำหนดในรายการแสดงข้างต้น นำมาเผยแพร่ผ่านสื่อการศึกษาวิจัยต่อไป

แผนและวิธีการดำเนินงาน

1. กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่เลือกใช้ในการแสดงจากแนวคิดของการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ จะใช้กลวิธีการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง (Specific Sampling) ตามกระบวนการวิจัย ในที่นี้คือการคัดเลือกบทเพลงบนพื้นฐานการพิจารณาในประเด็นเรื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ยุคสมัยทางดนตรี ความแตกต่างของรูปแบบสังคีตลักษณ์ ลักษณะการประสมวงดนตรี คีตกวี และประเภทของบทเพลง

2. ทำการทดลองฝึกปฏิบัติบทเพลงจากรายการแสดงตามลำดับ
3. นำเสนอการแสดงดนตรี และตีพิมพ์องค์ความรู้จากการวิจัยสร้างสรรค์ในวารสารวิชาการในฐาน TCI
4. ศึกษาองค์ความรู้จากบทเพลงที่ใช้ทำการแสดงจากวรรณกรรมต่าง ๆ รวมถึงการคิดวิเคราะห์การตีความบทเพลงเพื่อนำข้อมูลที่ได้รับมาพัฒนารูปแบบการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้เรียนรู้พัฒนาการนำไปสู่การสังเคราะห์องค์ความรู้จากการศึกษากลวิธีการบรรเลงและบทประพันธ์ที่เปลี่ยนแปลงตามอิทธิพลแนวคิดของผู้ประพันธ์และยุคสมัย
2. นำเสนอแนวทางการบรรเลงจากการตีความวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ และได้รับกลวิธีการบรรเลงฟลูตในบริบทของการบรรเลงรวมวง
3. เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างองค์ความรู้ทางด้านการแสดงดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
ปริทัศน์วรรณกรรม

2.1 จากครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาด้านทักษะการบรรเลงฟลูต

พื้นฐานทักษะการบรรเลงฟลูตคลาสสิกของผู้วิจัยที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูและอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านทักษะปฏิบัติการบรรเลงฟลูตทุกคน เป็นจุดเริ่มต้นขององค์ความรู้ที่มีความสำคัญมากที่สุด และวิธีการสอนอันเป็นเอกลักษณ์ที่หล่อหลอมถ่ายทอดจากครูสู่ศิษย์อันเป็นองค์ความรู้ที่ทรงคุณค่าผ่านประสบการณ์และกาลเวลา ได้นำมาสู่การเรียนรู้และศึกษาต่อยอดเพื่อบูรณาการองค์ความรู้เข้ากับศาสตร์ทางดนตรีในแขนงต่าง ๆ ผ่านการศึกษาข้อมูลด้านอื่น ๆ ผ่านหนังสือ ตำรา สื่อเทคโนโลยี ซึ่งในปัจจุบันเป็นข้อมูลที่สามารถเข้าถึงและศึกษาได้อย่างมีประโยชน์รอบด้าน ทั้งนี้การถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรีผ่านกระบวนการเรียนเชิงปฏิบัติการเป็นกระบวนการที่สะท้อนให้เห็นอย่างแจ่มชัดว่า รูปแบบการศึกษาดนตรีสดตัวต่อตัวยังคงเป็นวิธีการสอนที่มีประสิทธิภาพมากที่สุด โดยนอกจากการศึกษาผ่านการปฏิบัติแล้ว การศึกษาเพิ่มเติมผ่านผู้เชี่ยวชาญยังเป็นการเปิดประเด็นและมุมมองใหม่ ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการต่อยอดให้เกิดเป็นดุษฎีนิพนธ์สร้างสรรค์นี้

2.1.1 การศึกษาวิชาปฏิบัติทักษะดนตรีในระดับอุดมศึกษา

อาจารย์สัณห์ชีพ วิทยนคร (ปีที่ศึกษา 2551 - 2555) ผู้วิจัยนั้นได้มีโอกาสศึกษาเทคนิคและกลวิธีการบรรเลงฟลูตตามแนวปฏิบัติของอาจารย์สัณห์ชีพ วิทยนคร ซึ่งได้รับการอบรมและสร้างพื้นฐานผ่านกระบวนการเรียนการสอนด้วยแบบฝึกหัด บทเพลง และเทคนิคต่าง ๆ ของฟลูตมากมาย อาจารย์สัณห์ชีพ วิทยนคร หลังจากจบการศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต จากคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยแล้ว อาจารย์ได้รับทุนไปศึกษาต่อด้านการบรรเลงดนตรีที่ *Milan Conservatory of Music* ณ ประเทศอิตาลี กับอาจารย์จิอานนี บิโอโคติโน (Gianni Biocotino) และปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์พิเศษวิชาทักษะเครื่องมือเอกฟลูต ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตลอดระยะเวลา 5 ปีในการเรียนเชิงปฏิบัติการ อาจารย์ได้เปิดมุมมองด้านการสร้างสรรค์แนวคิด ความเข้าใจทางด้านดนตรี การตีความผ่านการบรรเลง แนวคิดด้านการควบคุมลักษณะเสียงให้เหมาะสมกับบริบทของประโยคเพลง การสร้างสรรค์การดำเนินทำนองผ่านอารมณ์ของบทเพลง และการพิจารณาแนวคิดที่มีความเหมาะสมสอดคล้องกับมุมมองของคีตกวีและยุคสมัยทางดนตรี

ตะวันตก ซึ่งอาจารย์จะมุ่งเน้นในวิธีการสร้างสรรค์การใช้เสียงต่าง ๆ เพื่อเลือกให้เหมาะสมกับบริบทของอารมณ์ของบทเพลง และจะเชื่อมโยงไปกับเรื่องของการเน้นความต่อเนื่องของประโยคเพลงด้วยการควบคุมลมอย่างเป็นธรรมชาติ โดยที่ไม่เสียความเป็นเอกลักษณ์ของผู้บรรเลง ด้วยกลวิธีการสอนนี้ทำให้ลูกศิษย์ของอาจารย์มีความหลากหลายของการใช้สีสันของเสียง ซึ่งผู้วิจัยเองก็ได้ศึกษาเพิ่มเติมและเรียนรู้กลวิธีการถ่ายทอดทั้งทางด้านการบรรเลงและการสอนของอาจารย์มาประยุกต์ใช้เข้ากับการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ อันเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการดำเนินงานวิจัยดุษฎีนิพนธ์ครั้งนี้

2.1.2 การศึกษาวิชาทักษะปฏิบัติดนตรีผ่านผู้เชี่ยวชาญ

ในช่วงระยะเวลาการดำเนินงานดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้มีโอกาสได้ศึกษาเรียนรู้ แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับกลุ่มนักดนตรีมากมายในช่วงระยะการเตรียมตัวสำหรับงานแสดงสร้างสรรค์ โดยได้นำเอาบทเพลงที่เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงดุษฎีนิพนธ์สร้างสรรค์นี้ไปวิพากษ์และเปิดประเด็นการศึกษาในแง่มุมต่าง ๆ กับผู้เชี่ยวชาญและอาจารย์ทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีหลายท่าน ซึ่งเป็นการเปิดมุมมองกลวิธีการสร้างสรรค์การบรรเลงให้กับผู้วิจัยได้นำมาประยุกต์ใช้กับการบรรเลง นำไปสู่การต่อยอดทางความคิดเพื่อให้เกิดแนวทางในการนำเสนอบทเพลงให้มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับบริบทการแสดงให้มากที่สุด

อาจารย์ทฤษฎี ณ พัทลุง ในช่วงการเตรียมตัวสำหรับการเริ่มต้นการแสดงครั้งแรกนั้น อาจารย์เป็นหนึ่งในนักดนตรีคีย์บอร์ดที่เป็นพหูสูตทางด้านดนตรีบาโรก นอกจากทักษะการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ดและเปียโนที่เยี่ยมยอดแล้ว อาจารย์ยังเป็นวาทยกรและผู้เรียบเรียงดนตรีที่มีฝีมือ และเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงของวงการดนตรีคลาสสิกคนหนึ่งของประเทศไทย ความเป็นเลิศทางด้านดนตรีได้สะท้อนออกมาอย่างแจ่มชัดผ่านท่วงทำนองการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ดที่เต็มไปด้วยรายละเอียดในทุก ๆ องค์ประกอบของดนตรี และยังสะท้อนให้เห็นถึงกลิ่นอายและวิถีแห่งการบรรเลงดนตรีตามขนบยุคบาโรกอย่างงดงามในทุกรายละเอียด ผู้วิจัยได้รับเกียรติจากอาจารย์มาช่วยในฐานะ นักดนตรีฮาร์ปซิคอร์ดในการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ในการแสดงครั้งแรก ซึ่งจากกระบวนการฝึกซ้อมอาจารย์ได้ให้คำปรึกษาในด้านกลวิธีการบรรเลง และแนะนำการบรรเลงในขนบดนตรียุคดั้งเดิมอีกทั้งยังช่วยปรับเสียงและอารมณ์ของวงดนตรีในกระบวนการเตรียมการแสดงอีกด้วย

อาจารย์อุษา นภาวรรณ ในการเตรียมตัวตั้งแต่ก่อนเริ่มต้นการดำเนินการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้คำปรึกษาและคำแนะนำจากอาจารย์อุษามาโดยตลอด อาจารย์อุษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เป็นนักดนตรีเปียโนที่มีประสบการณ์การแสดงดนตรีเชมเบอร์กับเครื่องดนตรีต่าง ๆ มากมาย ซึ่งจะมีแนวคิดกลวิธีการเสริมสร้างทักษะการบรรเลงกลุ่มในด้านการฟังตั้งแต่ในกระบวนการทำงาน การเอาใจใส่ในรายละเอียดขณะบรรเลงดนตรีร่วมกัน และการควบคุมสถานการณ์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นตำแหน่งที่นั่ง การยืน การฟัง รวมไปถึง การคาดคะเนสิ่งที่อาจเกิดขึ้นระหว่างช่วงแสดงอันเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญที่ไม่ควรจะละเลย สิ่งเหล่านี้นำมาสู่แนวคิดที่ผู้วิจัยได้นำมาปรับใช้เข้ากับการฝึกซ้อมรวมวงในหลาย ๆ ครั้งที่เกิดขึ้นตลอดกระบวนการเตรียมการแสดง ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้รับเกียรติจากอาจารย์มาช่วยในฐานะนักดนตรีเปียโนในการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ในการแสดงครั้งที่สองและครั้งที่สาม ซึ่งอาจารย์ได้ให้ความช่วยเหลือด้านการวางแผนตารางซ้อม และให้คำแนะนำในการบรรเลงรวมวง อีกทั้งยังเป็นผู้ให้คำปรึกษาต่าง ๆ มากมายให้กับผู้วิจัยให้การดำเนินงานการฝึกซ้อมเป็นไปอย่างราบรื่นภายในระยะเวลาและจำนวนครั้งที่จำกัด

อาจารย์กัลยาณ์ พงศธร อาจารย์กัลยาณ์เป็นอีกท่านที่เป็นผู้อยู่เบื้องหลังการเริ่มต้นดำเนินการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้ศึกษาและเรียนรู้ทั้งแนวคิดแนวคิดในด้านการบรรเลง การฟัง และการพิจารณาวิเคราะห์บทเพลง นำมาสู่การตั้งคำถามในประเด็นด้านการบรรเลงให้เกิดแนวคิดร่วมกันในการรวมวง ซึ่งเกิดจากกระบวนการบรรเลงที่ควรจะเป็นไปในทิศทางเดียวกัน โดยเฉพาะวงฟลูตควอเต็ท การเปิดประเด็นนำเสนอด้านแนวคิดในการบรรเลงเพื่อให้แนวคิดร่วมของวงเป็นไปในทิศทางเดียวกันจะช่วยให้การทำงานร่วมกันนั้นเป็นไปได้อย่างราบรื่นมากยิ่งขึ้น ซึ่งอาจารย์ได้เปิดโอกาสให้ผู้วิจัยได้เป็นหลักในการนำเสนอทิศทางการบรรเลงของวงให้เป็นไปตามที่ศึกษาและค้นคว้าทั้งในด้านการวิเคราะห์กระบวนการประพันธ์และเชิงประวัติศาสตร์ ผู้วิจัยได้รับเกียรติจากอาจารย์มาช่วยในฐานะนักดนตรีฟลูตในการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ในการแสดงครั้งที่สามร่วมกับวงฟลูตควอเต็ท

นอกจากนี้ ในช่วงระยะการดำเนินการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าร่วมการอบรมเชิงปฏิบัติการต่าง ๆ กับคณาจารย์ฟลูตผู้ทรงคุณวุฒิและมีชื่อเสียงมากมาย ซึ่งเป็นการดีที่หลาย ๆ บทประพันธ์ที่ผู้วิจัยได้เลือกนำไปเพื่อเข้าฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการนั้น เป็นบทเดียวกันกับที่คัดเลือกเพื่อนำมาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงดุษฎีนิพนธ์ ซึ่งส่วนหนึ่งของกลวิธีการบรรเลงนี้เป็นหนึ่งในแนวคิดของคณาจารย์ที่ให้ความรู้ และแตกประเด็นแนวคิดในแง่มุมของการบรรเลงอันเป็นเบื้องหลังความสำเร็จของการดำเนินงานวิจัยครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อาจารย์อลิซาเบธ ดูเนอร์ (Elizabeth Dooner/ Lis Dooner) อาจารย์เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีเชมเบอร์และยังมีประสบการณ์ด้านบาโรกฟลูต ซึ่งอาจารย์ประจำอยู่ที่ *Royal Conservatoire of Scotland* และ St. Mary's Music School อาจารย์ยังได้จัดการอบรมเชิงปฏิบัติการที่ประเทศอังกฤษในทุก ๆ ปิดภาคการศึกษาฤดูร้อน โดยเป็นการร่วมมือกันกับอาจารย์ฟลูตที่มีชื่อเสียงหลายท่าน อาทิ ซาร่า นิวโบลด์ (Sarah Newbold) และ เอียน คลาร์ก (Ian Clarke) ในช่วงต้นปี 2562 อาจารย์ได้เดินทางมาอบรมเชิงปฏิบัติการในประเทศไทย และผู้วิจัยได้มีโอกาสนำบทเพลง Orchestral Suite no.2 in B minor, BWV 1067 บทประพันธ์ของบาคเข้าร่วมการอบรม ซึ่งอาจารย์ได้แนะนำเกี่ยวกับดนตรีบาโรก การชีพจรจังหวะ การใช้แรงดันลมและน้ำหนักของน้ำเสียงในการเน้นสัดส่วนอัตราจังหวะ ซึ่งอาจารย์ยังได้แนะนำผู้วิจัยในประเด็นด้านลีลาการบรรเลงในบทเพลงเต้นรำอันเป็นลักษณะการบรรเลงตามขนบดนตรีบาโรกที่เป็นเอกลักษณ์อย่างเหมาะสมกับบทเพลงชุดในแต่ละท่อนเพลงอีกด้วย

อาจารย์ไอวี่ ชวง (Ivy Chuang) อาจารย์เป็นนักดนตรีอิสระตำแหน่งฟลูตและปิกโคโลประจำวง Hong Kong Philharmonic Orchestra และ Hong Kong Sinfonietta อาจารย์ยังเป็นอาจารย์ประจำเครื่องมือเอกฟลูตที่ Chinese University of Hong Kong, Hong Kong Baptist University, Education University of Hong Kong และ Hong Kong Academy for Performing Arts โดยผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการกับอาจารย์โดยนำเอาบทเพลง Quartet in A major, K.298 เข้าร่วมการอบรม โดยอาจารย์ได้มุ่งเน้นการควบคุมลม และการสร้างสรรค์เรียงร้อยรูปประโยคเพลงให้สวยงาม โดยอาจารย์ให้ฝึกเน้นในเรื่องการให้ความสำคัญกับการสร้างน้ำเสียงที่มีความสม่ำเสมอทั้งตลอดการบรรเลงช่วงโน้ตสูง - ต่ำ โดยเฉพาะการควบคุมลักษณะเสียง (Articulations) ที่ระหว่างการตัดลิ้นและการเชื่อมเสียง การเปลี่ยนโน้ตในขั้นคู่กว้างให้ฟังไม่ขัดหู นอกจากนี้ก็เป็นการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในการสร้างความไพเราะของบทเพลง การใช้วิบราโตและการสร้างน้ำเสียงหนา - บางโดยขึ้นอยู่กับแต่ละบริบทของช่วงบทเพลงให้สามารถเลือกนำมาประยุกต์ได้อย่างอิสระ อันเป็นการต่อยอดการถ่ายทอดอารมณ์ให้มีความหลากหลายและน่าสนใจ

อาจารย์โรเบอร์โต อัลวาเรซ (Roberto Alvarez) นักดนตรีฟลูตประจำตำแหน่งโซโลปิกโคโลในสังกัดวง Singapore Symphony Orchestra (SSO) และอาจารย์ฟลูตที่ Nanyang Academy of Fine Arts ในช่วงปี 2562 ผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าอบรมเชิงปฏิบัติการกับอาจารย์ ซึ่งผู้วิจัยได้นำบทเพลง Serenade for flute & piano in D major, Op.41 บทประพันธ์ของเบโธเฟนเข้าร่วมการอบรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ซึ่งอาจารย์ได้ถ่ายทอดกลวิธีการใช้น้ำเสียง การควบคุมน้ำเสียง รวมไปถึงการนำเสนออารมณ์ผ่านอัตราความเร็วของบทเพลง ซึ่งในท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็วและช้าก็จะมีอารมณ์ของบทเพลงที่แตกต่างกัน และด้วยความพิเศษของบทเพลงนี้ที่จะต้องเปลี่ยนกลวิธีการบรรเลงที่สามารถเป็นไปทั้งผู้นำและผู้ตาม อาจารย์จึงได้แนะนำแนวทางการฝึกฝนโดยมุ่งเน้นในเรื่องการใช้น้ำเสียงและการควบคุมลม ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานที่เป็นหัวใจหลักในการบรรเลงให้เกิดความไพเราะและนำไปสู่การถ่ายทอดอารมณ์ต่าง ๆ

อาจารย์จูเลียน โบดิมองต์ (Julien Beaudiment) นักดนตรีฟลูตประจำตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มเครื่องดนตรีฟลูต (Principal Flute) ในสังกัดวง Orchestre de l'Opéra National de Lyon และอาจารย์ฟลูตที่ Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon โดยผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าอบรมเชิงปฏิบัติการกับอาจารย์ในช่วงปี 2561 และได้นำบทเพลง Grand Flute Quartet in E minor, Op.103 บทประพันธ์ของคูเลา เนื่องด้วยระยะเวลาที่จำกัด ผู้วิจัยจึงเลือกบรรเลงในท่อนที่ 4 คือ Rondo. Allegro assai ซึ่งอาจารย์ได้ถ่ายทอดกลวิธีการบรรเลง การเลือกใช้ลักษณะเสียงให้เหมาะสม การสร้างความรู้สึกที่เข้มข้น และการเปลี่ยนลักษณะเสียงในบางช่วงของบทเพลงเพื่อให้เกิดความเข้มข้นของอารมณ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งแนวคิดต่าง ๆ ที่อาจารย์ได้ถ่ายทอดเหล่านี้นั้น เป็นสิ่งที่ค่อนข้างเปิดมุมมองของผู้วิจัยอย่างมาก ในฐานะของผู้แสดงดนตรีนั้น บางครั้งสามารถสร้างสรรค์กลวิธีการนำเสนอเพื่อให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลง นอกจากนี้ทักษะการบรรเลงของอาจารย์ที่สังเกตได้จากการเลือกใช้น้ำเสียงผ่านการสาธิตการบรรเลงนั้นทำให้ประจักษ์ได้ว่าอาจารย์เป็นผู้ที่ได้ยอมรับในระดับนานาชาติ และสามารถถ่ายทอดองค์ความรู้เหล่านั้นผ่านกลวิธีการสอนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อาจารย์แองเกลา เฟอกินส์ (Angela Firkins) อาจารย์เป็นอาจารย์เครื่องมือฟลูตประจำสถาบันดนตรี Musikhochschule Lübeck (Conservatory Lübeck) และเป็นผู้เชี่ยวชาญในด้านดนตรีเชมเบอร์ นอกจากนี้อาจารย์ยังเป็นหนึ่งในคณะกรรมการการแข่งขันดนตรีในโอกาสต่าง ๆ ซึ่งในช่วงปี 2562 ผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าอบรมเชิงปฏิบัติการในรูปแบบวงดนตรีเชมเบอร์ร่วมกับอาจารย์และได้นำเอาบทเพลง Quartet in A major, K298 บทประพันธ์ของโมสาร์ทมาศึกษาแนวคิดและกลวิธีการบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสาย ซึ่งอาจารย์ได้แนะนำและเปิดชี้ประเด็นการบรรเลงไม่ว่าจะเป็นในบริบทของการบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงรวมวง การใช้น้ำเสียงที่เหมาะสมกับวงเครื่องสาย อีกทั้งการเลือกใช้ในส่วนโน้ตประดับเพื่อให้เกิดความกลมกลืนไปในทิศทางเดียวกันกับเครื่องสาย นอกจากนี้

อาจารย์ยังแนะนำวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนบรรเลง (Warm Up) เพื่อใช้ในการฝึกซ้อมแต่ละครั้ง อันเป็นการเสริมสร้างพื้นฐานที่แข็งแรง และสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการฝึกบทเพลงในอนาคตอีกด้วย

อาจารย์จิอานนี บิโอโคติโน (Gianni Biocotino) อาจารย์เป็นอาจารย์เครื่องมือฟลูตที่ Conservatorio Guido Cantelli di Novara (Novara Conservatory) และเป็นผู้เชี่ยวชาญในด้านดนตรีเชมเบอร์ ซึ่งในช่วงปี 2562 ผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าร่วมการอบรมเชิงปฏิบัติการกับอาจารย์และได้นำบทเพลง Grand Flute Quartet in E minor, Op.103 บทประพันธ์ของคูเลาเข้าศึกษา ในครั้งนี้เป็นโอกาสที่ดีมาก ที่มีระยะเวลาเพียงพอสำหรับการศึกษาในท่อนต่าง ๆ เกือบครบองค์ทั้งบทเพลง ได้แก่ท่อน 1, 2 และ 3 ซึ่งอาจารย์ได้แนะนำการดำเนินแนวทำนองหลัก โดยเฉพาะการบรรเลงในท่อนที่สามที่เป็นท่อนช้า สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงสิ่งแรกคือการวิเคราะห์ และทำความเข้าใจถึงประโยคเพลง วิธีการแบ่งแต่ละประโยคและการใช้ความเข้มเสียงเพื่อสื่ออารมณ์ หากพิจารณาแล้วพบว่าประโยคเพลงนั้นมีความยาวกว่าประโยคปกติ ควรวางแผนการควบคุมปริมาณลมที่ใช้เป็นอย่างดี เพื่อให้เพียงพอกับที่ต้องใช้ในการบรรเลง พร้อมกับสื่อความเข้มข้นทางอารมณ์ได้อย่างครบถ้วนผ่านการบรรเลงทำนองหลักของบทเพลง

อาจารย์ชารอน เบซาลี่ (Sharon Bezaly) อาจารย์เป็นนักดนตรีโซโลฟลูตที่มีชื่อเสียงมากและออกแสดงร่วมกับวงออร์เคสตราในประเทศต่าง ๆ ซึ่งในช่วงการแพร่ระบาดของไวรัสโควิด-19 ทำให้มีเกิดกระแสการเรียนการสอนดนตรีผ่านสื่อออนไลน์มากขึ้น รวมไปถึงการอบรมเชิงปฏิบัติการฟลูตในครั้งนี้เช่นกัน ผู้วิจัยได้โอกาสเข้าร่วมการอบรมเชิงปฏิบัติการออนไลน์นี้ ซึ่งอาจารย์ได้ให้ความรู้ในมุมมองของการเล่นบทเพลงของโมสาร์ท กลวิธีการคิด วิธีการเลือกใช้น้ำเสียง การควบคุมลักษณะเสียง การสร้างสรรค์ท่วงทำนองที่สวยงาม รวมไปถึงการแสดงอารมณ์ผ่านการบรรเลง นอกจากนี้อาจารย์ได้มุ่งเน้นว่า การสร้างพื้นฐานของการควบคุมลมที่ดีนั้นจะช่วยให้การประยุกต์ใช้เทคนิคต่าง ๆ ได้อย่างมีความคล่องตัว ทั้งเทคนิคพื้นฐาน รวมไปถึงเทคนิคในระดับต่อยอด เช่น การบังคับลิ้นซ้อน (Double Tonguing) การใช้วิบราโตในการสร้างเส้นทางการดำเนินทำนองนำไปสู่ช่วงเด่นของบทเพลง เป็นต้น เทคนิคต่าง ๆ เหล่านี้ช่วยส่งเสริมให้บทเพลงมีความดึงดูดและน่าสนใจ ซึ่งอาจารย์ยังได้มีการสาธิตและมีการซักถามความคิดเห็นเพื่ออภิปรายการบรรเลง อีกทั้งยังแตกประเด็นการบรรเลงบทเพลงในช่วงยุคสมัยของโมสาร์ท อันเป็นการนำไปสู่การสังเคราะห์กลวิธีการบรรเลงที่สอดคล้องกับการเล่นบทเพลงสำหรับการแสดงต่อไปอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2 จากหนังสือและตำราด้านการบรรเลงฟลูต

หนังสือ ตำรา และแบบฝึกหัดที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้แบบฝึกหัดเพื่อการส่งเสริมให้ทักษะปฏิบัติด้านเทคนิคการบรรเลงและการใช้เสียงให้พัฒนาขึ้นจนมีความพร้อมสำหรับการจัดการแสดงนั้น สามารถจำแนกได้ทั้งการฝึกเป็นกิจวัตรประจำวัน การฝึกเพื่อแก้ไขปัญหา การฝึกเพื่อพัฒนา โดยประกอบไปด้วยการใช้หนังสือ ตำรา และแบบฝึกหัดหลักดังนี้

- De la Sonorite - Marcal Moyse

หากเคยได้ยินเรื่องแบบฝึกหัดสำหรับการฝึกบรรเลงโน้ตเสียงยาวเพื่อสร้างน้ำเสียงที่ไพเราะ (Long Tone) ในเรื่องการพัฒนาเสียงแล้วนั้น หนังสือแบบฝึกหัดของมาเซล มอยซ์ (Marcel Moyse, 1889 - 1984) เป็นหนึ่งในเล่มที่ศิลปินฟลูตแทบทุกคนจะต้องรู้จักเป็นอย่างดี และควรฝึกฝนในทุกวันที่ทำการฝึกซ้อม ไม่ว่าจะฝึกเป็นการอุ่นเครื่อง หรือประยุกต์เข้ากับการฝึกบันไดเสียง โดยสิ่งที่น่าสนใจของแบบฝึกหัดเล่มนี้นั้นคือมอยซ์ ได้ระบุว่าการสร้างอารมณ์ของบทเพลง การใช้วิบราโต (Vibrato) สีสันของเสียง ความยืดหยุ่นของริมฝีปาก รวมไปถึงการปรับใช้ให้เข้ากับลีลาต่าง ๆ ของบทเพลง สิ่งเหล่านี้เป็นหนึ่งในวัตถุประสงค์หลักของการฝึกฝนเรื่องของเสียง ซึ่งสามารถตีความได้ว่า ประเด็นสำคัญของหนังสือเล่มนี้คือการนำเสนอบทเพลงผ่านน้ำเสียงที่สามารถปรับเปลี่ยนได้อย่างเหมาะสมที่สุด ดังนั้น กล่าวได้ว่าศิลปินผู้ที่มีทักษะในการเลือกใช้น้ำเสียงที่ส่งผลถึงอารมณ์ของบทเพลงได้เหมาะสมและหลากหลายนั้นคือศิลปินที่มีคุณสมบัติที่เพรียบพร้อมและมีคุณภาพ การฝึกฝนเรื่องเสียงอันเป็นพื้นฐานของศิลปินฟลูตจึงเป็นสิ่งที่ควรกระทำในทุกวัน และทุกครั้งที่หยิบเครื่องดนตรีมาทำการเตรียมความพร้อมก่อนบรรเลง

- 17 Grands Exercices Journaliers de Mecanisme - P. Taffanel et Ph. Gaubert

แบบฝึกหัดสำหรับการพัฒนาการใช้นิ้ว (Fingering) อันประกอบไปด้วยการฝึกบันไดเสียง ขั้นคู่รูปแบบต่าง ๆ การบรรเลงเป็นอาร์เปโจ คอร์ดต่าง ๆ รวมไปถึงการพรมนิ้ว (Trill) อันเป็นการฝึกพื้นฐานของการบรรเลงบทเพลง แบบฝึกหัดนี้เป็นแบบฝึกหัดที่นิยมใช้ในสถาบันดนตรีที่มีชื่อเสียงทั่วโลก โดยจะนิยมให้ผู้เรียนฝึกจำและใช้เป็นการฝึกประจำวันหรือการเตรียมความพร้อมก่อนบรรเลงในทุกครั้ง และยังเป็นเล่มแบบฝึกหัดที่ครอบคลุมในทุกระดับของผู้เรียน นอกจากนี้ แบบฝึกหัดเล่มนี้ยังเป็นพื้นฐานในการต่อยอดไปสู่แบบฝึกหัดในเล่มอื่น ๆ มากมาย ซึ่งนำมาประยุกต์ใช้เพื่อให้เกิดความหลากหลายของการฝึกฝนต่อไปได้

- La Technique d'Embouchure - Philippe Bernold

แบบฝึกหัดเล่มนี้เป็นเล่มที่มุ่งเน้นไปที่การฝึกการควบคุมกล้ามเนื้อริมฝีปากซึ่งเป็นประเด็นที่สำคัญในการควบคุมเสียง การฝึกคู่กับการบรรเลงเสียงที่ต่อเนื่อง (Legato) ในช่วงเสียงที่มีขั้นคู่กว้างมาก ๆ หรือช่วงเสียงที่มีการใช้นิ้วที่สับสน รวมไปถึงแบบฝึกหัดการบรรเลงเลียนเสียงร้อง (Vocalizes) และการใช้และควบคุมเสียง ซึ่งแบบฝึกหัดเล่มนี้ได้ประยุกต์เอาประโยคเพลงสั้น ๆ ประกอบเข้ากับบันไดเสียงต่าง ๆ ให้ใช้ฝึก ซึ่งจะมีความไพเราะและไม่ทำให้รู้สึกเบื่อ กล่าวได้ว่าเป็นแบบฝึกหัดที่ต่อยอดมาจากทั้งสองเล่มข้างต้น เนื่องจากเป็นลักษณะของการประยุกต์ใช้พื้นฐานมาสร้างกระบวนการบรรเลงที่ใช้ได้จริงกับบทเพลงในหลาย ๆ รูปแบบ

2.3 แนวคิดด้านเทคนิคการบรรเลงและแนวทางการปฏิบัติ

ในการแสดงแต่ละยุคสมัย การวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงและแนวทางการปฏิบัติโดยมุ่งหมายให้มีความสอดคล้องกับบทเพลงและรสนิยมในแต่ละยุคสมัยทางดนตรีตะวันตก โดยการเลือกใช้เทคนิค น้ำเสียง รวมไปถึงการตีความโน้ตประดับเพื่อนำมาสู่การบรรเลง อันเป็นส่วนที่สามารถกล่าวถึงเพื่อเสริมให้บทเพลงนั้นมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นโดยสามารถจำแนกเป็นแต่ละหัวข้อได้ดังต่อไปนี้

- การหายใจ (Breathing)

การหายใจถือเป็นเรื่องพื้นฐานของการบรรเลงฟลูตที่ดี เพราะเป็นขั้นตอนแรกของการพัฒนาในเรื่องของเสียง การหาตำแหน่งในการหายใจด้วยการพิจารณาจากแนวดำเนินทำนองนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญมาก เช่นเดียวกันกับการหายใจที่ได้ปริมาณลมที่เพียงพอนั้นจะช่วยให้สามารถสร้างประโยคเพลงที่งดงาม ดังนั้นการหายใจที่ดีจึงควรจะได้ปริมาณที่มากพอจะสร้างรูปประโยคบทเพลงที่มีความไพเราะได้ โดยปัจจัยอีกหลายประการที่จะส่งผลต่อกระบวนการหายใจ เช่น รูปประโยคบทเพลงที่ยาวมาก ๆ ความเร็วและความถี่ของโน้ต ความตื่นเต้นระหว่างการแสดง เป็นต้น ซึ่งปัจจัยข้างต้นนี้ล้วนนำมาซึ่งการฝึกฝนการใช้ลมที่เพียงพอกับประโยคของบทเพลง และการพิจารณาวางแผนเพื่อกำหนดตำแหน่งหายใจที่เหมาะสม

- เรื่องของเสียง (Tone)

ธีโอบาลด์ โบฮ์ม ได้กล่าวถึงเรื่องเสียงไว้ในหนังสือ *The Flute and Flute-Playing* ว่า น้ำเสียงก็คือเสียง หากขาดไปอย่างใดอย่างหนึ่งนั้นก็มิอาจจะขับขานท่วงทำนองได้ เป็นการ

ยืนยันได้ว่าหัวใจหลักที่สำคัญที่สุดของการบรรเลงคือน้ำเสียง (Tone) ซึ่งการตัดสินลักษณะของน้ำเสียงของฟลูตที่ดีที่สุดนั้นไม่อาจระบุได้อย่างชัดเจนนัก แต่สิ่งที่ควรจะเป็นคือเป็นน้ำเสียงที่เต็มและกลมกล่อม เนื้อเสียงมีความใส กังวาน ชัดเจน และมีความยืดหยุ่นในการปรับใช้ตามสถานการณ์โดยที่ผู้บรรเลงจะต้องสามารถเปลี่ยนน้ำเสียงได้อย่างอิสระในการสร้างสีสันของเสียง ความดังเบา ซึ่งเปรียบได้กับเป็นส่วนสำคัญในการขับเคลื่อนสุนทรียะทางดนตรีเฉกเช่นเดียวกับเทคนิคการบรรเลง

- วิบราโต (Vibrato)

วิบราโตอาจกล่าวได้ว่าเป็นเทคนิคหนึ่งในการเสริมเข้ากับเสียงเพื่อให้เสียงนั้นมีมิติมากขึ้น ซึ่งเป็นหนึ่งในองค์ประกอบเสริมของน้ำเสียง เป็นอีกหนึ่งประเด็นที่ถกเถียงกันมากในรูปแบบที่ดีที่สุดซึ่งยากจะตัดสิน แต่หนึ่งสิ่งที่สำคัญคือ การวิบราโตจะต้องไม่ทำให้ระดับเสียงนั้นเปลี่ยนหรือเพี้ยนออกไปและเนื้อเสียงหลักจะยังคงยึดอยู่ในระดับเสียงเดิม และควรจะมีคลื่นเสียงที่มีลักษณะสม่ำเสมอกัน (Quantz, 1966) อย่างไรก็ตาม การเลือกใช้วิบราโตนั้นโดยหลักสำคัญแล้วจะใช้เพื่อส่งอารมณ์ให้บทเพลงนั้นมีมิติและมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น แต่การใช้วิบราโตที่มากเกินไปนั้นอาจกระทบถึงบทเพลงจนอาจฟังดูแปลกหู การเลือกใช้วิบราโตจึงควรเกิดขึ้นภายใต้อารมณ์ของบทเพลงไม่ว่าจะเป็นอารมณ์ของความสุข ความดุดัน ความเศร้าโศก ล้วนส่งให้การจินตนาการของการเลือกใช้วิบราโตที่เหมาะสมนั้นมีความแตกต่างกันออกไป ในประเด็นของการวิบราโตสำหรับบทเพลงช่วงยุคบาโรกนั้น การบรรเลงที่ปราศจากวิบราโตเลยอาจมิใช่คำตอบที่ถูกต้องที่สุด หากแต่จะต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมกับบริบทของการดำเนินทำนอง (Debost, 2002) พิจารณาจากในช่วงอดีตนั้นเครื่องดนตรีฟลูตยังไม่สามารถสร้างน้ำเสียงที่คมชัดดังปัจจุบันด้วยวัสดุการผลิตและยังไม่มีกลไกของคีย์ การใช้วิบราโตนั้นจึงอาจเป็นการรบกวนเสียงหลักมากเสียกว่าการสร้างอารมณ์ให้บทเพลง แต่กระนั้นยังคงมีการใช้ในบางกรณี โดยอาจระบุไว้ในโน้ตเพลง หรือเลือกใช้เพื่อส่งทิศทางของการดำเนินทำนองผ่านการบรรเลงโน้ตจังหวะยาวจนกระทั่งในช่วงคริตศตวรรษที่ 19 การวิบราโตสำหรับเครื่องดนตรีฟลูตในระบบของโบฮ์มนั้นสามารถสร้างน้ำเสียงที่ลุ่มลึกได้เช่นเดียวกับเครื่องสาย วิบราโตจึงกลายเป็นเทคนิคหนึ่งที่สำคัญในน้ำเสียงอันควรค่าแก่การสร้างสรรค์เพื่อให้บทเพลงสามารถส่งอารมณ์ได้มากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามผู้บรรเลงควรสามารถสร้างอารมณ์ของบทเพลงได้แม้จะบรรเลงโดยปราศจากวิบราโต เพราะ

วิบราโตนั้นเป็นเพียงหนึ่งในเครื่องประดับน้ำเสียง แต่หัวใจหลักของความไพเราะนั้นยังอยู่ที่การสร้างน้ำเสียงที่ดีภายใต้การควบคุมลมที่มั่นคง

- การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation)

คำว่า *Articulation* นั้นสามารถแปลได้ตามพจนานุกรมว่า ศิลปะหรือกระบวนการของการพูด ในที่นี้หากเปรียบกับฟลูตนั้น ไม่ควรนิยามเพียงแค่การตัดลิ้น (Tonguing) แต่จะหมายความรวมไปถึงกระบวนการสร้างประโยคของบทเพลง อันส่งผลโดยตรงต่อรูปแบบของน้ำเสียงและสีสันของอารมณ์บทเพลง ซึ่งควรให้ความสำคัญไม่น้อยไปกว่าเรื่องของการใช้นิ้วบนเครื่องดนตรี ซึ่งสามารถกล่าวได้ถึงมิติในการออกเสียง เช่น ความหนัก - เบาของการออกเสียง การเน้น ความแรงของการตัดลิ้น เป็นต้น กระบวนการออกเสียงของฟลูตนั้นส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับภาษาซึ่งอาจส่งผลต่อความชัดของการออกเสียง แต่อีกส่วนหนึ่งนั้นก็ขึ้นอยู่กับการฝึกฝน อันต่อยอดไปสู่เทคนิคต่าง ๆ ที่ประยุกต์ใช้เข้ากับการออกเสียงมากมาย มีศิลปินนักฟลูตที่มีชื่อเสียงหลายท่านให้นิยามการออกเสียงของฟลูตว่าควรเปรียบเทียบเข้ากับการใช้คันชักของไวโอลิน การเลือกใช้การออกเสียงนั้นจึงเป็นเรื่องของแนวคิดที่สอดคล้องและเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับการใช้คันชัก อย่างไรก็ตาม กระบวนการการออกเสียงนั้นหมายความรวมไปถึง การบรรเลงแบบต่อเนื่อง และการหยุดเสียง (Note Ending) อีกด้วย

- เทคนิค (Technique)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิคบนเครื่องดนตรีฟลูตนั้นเป็นเรื่องที่ว่าด้วยการควบคุมกล้ามเนื้อในการบรรเลง ในที่นี้มุ่งหมายหลักไปสู่ 2 สิ่งหลัก ได้แก่ การใช้นิ้วบนเครื่องดนตรี และการควบคุมกล้ามเนื้อริมฝีปาก (Embouchure) หากเปรียบเทียบว่าน้ำเสียงเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับการบรรเลงฟลูตที่ดี เทคนิคนั้นเปรียบเหมือนการขับเคลื่อนให้เกิดการดำเนินทำนองหลักอันเป็นสิ่งที่สำคัญคู่กันกับเรื่องของเสียง การพัฒนาในเรื่องของเทคนิคนั้นจะเป็นกระบวนการระยะยาวเพื่อสร้างรากฐานให้มั่นคงต่อยอดไปจนกระทั่งเกิดความเชี่ยวชาญ และสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการบรรเลงในบทเพลงต่าง ๆ ได้ ซึ่งเทคนิคที่นำมาใช้ในการบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ นั้น ผู้บรรเลงสามารถฝึกฝนผ่านกระบวนการฝึกซ้อมอันประกอบไปด้วย การเตรียมความพร้อม แบบฝึกหัด และบทเพลง

- ลีลา (Style)

รูสโซ (Jean-Jacques Rousseau, 1712 - 1778) คีตกวีชาวฝรั่งเศสได้อธิบายคำจำกัดความของลีลาทางดนตรีในพจนานุกรมดนตรีของเขาว่า เป็นลักษณะเด่นทางดนตรีที่แสดงออกผ่านการปฏิบัติ โดยเคารพความหลากหลายของเชื้อชาติ ค่านิยม และความอัจฉริยะของผู้ประพันธ์ ภายใต้สถานที่ เวลา เป้าหมาย และการแสดงอารมณ์ โดยอาจตีความได้ถึงทัศนคติและมุมมองทางด้านการบรรเลงดนตรีที่จะต้องดำเนินภายใต้องค์ความรู้และความเข้าใจถึงประวัติศาสตร์อันเป็นการแสดงความเคารพหรืออนุรักษ์พื้นความคิดดั้งเดิม ผสมผสานกับความเป็นปัจเจกในการถ่ายทอดดนตรีของตัวผู้บรรเลงอย่างมีสุนทรียะ (Toff, 2012)ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า ที่มาของลีลาดนตรีนั้นขึ้นอยู่กับการตีความและการวิเคราะห์ดนตรีอันเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญนำไปสู่กระบวนการปฏิบัติ การศึกษาค้นคว้าถึงกระบวนการและแนวคิดการประพันธ์ของคีตกวีในการสร้างสรรค์บทเพลงจึงเป็นอีกส่วนประกอบหนึ่งสำหรับการศึกษาข้อมูลที่สำคัญ แต่ละบทเพลงที่ได้ทำการบรรเลงนั้นล้วนมีที่มาและความสำคัญที่แตกต่างกันออกไป ค่านิยมแต่ละยุคสมัยสามารถชี้ให้เห็นถึงแนวการปฏิบัติดนตรีที่มีความแตกต่างกันออกไป สิ่งเหล่านี้จะช่วยขัดเกลาการบรรเลงให้มีความน่าสนใจและมีรสนิยมในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
กระบวนการสร้างสรรค์

3.1 กำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์

การดำเนินการศึกษาวิจัยสร้างสรรค์นี้ มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาสภาพปัญหา องค์ความรู้ แนวคิด และบทบาทของเครื่องดนตรีฟลูตในบริบทของการบรรเลงรวมวงจากกลวิธีการบรรเลงและบทประพันธ์ที่เปลี่ยนแปลงตามอิทธิพลแนวคิดของผู้ประพันธ์และยุคสมัยทางดนตรี โดยศึกษาแนวทางการบรรเลงจากวรรณกรรมทางดนตรี เพื่อนำไปสู่การตีความ วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ เพื่อสังเคราะห์และพัฒนากลวิธีการบรรเลงฟลูตในบริบทของการบรรเลงรวมวง นำไปสู่การสร้างสรรค์การแสดงบทเพลงเชมเบอร์สำหรับเครื่องดนตรีฟลูต การคัดเลือกเพลงจึงอยู่ภายใต้การพิจารณาของผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อคาดการณ์ถึงความเป็นไปได้ในการแสดง โดยพิจารณาหลายองค์ประกอบด้านความยาวของบทประพันธ์ ยุคสมัยการประพันธ์ คุณค่าของบทประพันธ์ รวมไปถึงความคาดหวังของผู้เข้ารับชมการแสดง

3.2 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดง

กระบวนการเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงนอกจากการศึกษา ค้นคว้า และวิจัยแล้ว ในส่วนของการปฏิบัติงานทั้งด้านการจัดการและด้านการแสดงควรจะต้องมีแผนการดำเนินงานที่เป็นรูปธรรม มุ่งสู่เป้าหมายอันเป็นหัวใจหลักของการแสดง คือ การนำเสนอผลงานชิ้นเอกของคีตกวีแต่ละท่านผ่านการบรรเลงของนักดนตรีที่มีความสามารถเป็นเลิศในแต่ละเครื่องดนตรี การวางแผนจึงต้องมีความรัดกุมและยืดหยุ่นไปพร้อม ๆ กัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงแบ่งกระบวนการเตรียมพร้อมนี้แบ่งเป็น 3 ส่วนหลักด้วยกัน ประกอบด้วย การวางแผนดำเนินงาน (Plan) การเตรียมตัวและการฝึกซ้อม (Preparation & Rehearsal) และการแสดง (Performance)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.1 การวางแผนดำเนินงาน (Plan)

การวางแผนดำเนินงานถือเป็นช่วงระยะแรกสุดที่จะต้องมีการดำเนินงานให้สำเร็จลุล่วงให้เร็ว เพื่อที่จะลดความเสี่ยงการรบกวนแผนงานอื่น ๆ ที่จะตามมาหรือปัจจัยแทรกซ้อนที่จะสร้างความกังวลในอนาคต โดยจะต้องคำนึงถึงประเด็นหลัก 3 ประเด็น อันประกอบไปด้วย

1. การวางแผนการแสดง พิจารณาและวางแผนกระบวนการคัดเลือกบทเพลง โดยการพิจารณาคัดเลือกบทเพลงนั้นพิจารณาความเหมาะสมหลายประการ ประกอบด้วย ความยากง่ายของบทประพันธ์ที่เหมาะสม จากความยาวของบทเพลง ความน่าสนใจของบทเพลง องค์ประกอบของการแสดง ยุคสมัยทางดนตรีตะวันตก เอกลักษณ์และมุมมองของคีตกวีทั้งต่อบทประพันธ์และเครื่องดนตรี กลวิธีการประพันธ์ คุณค่าของบทประพันธ์ เครื่องดนตรีที่ใช้และผู้ร่วมบรรเลง รูปแบบการประสมวงดนตรี รวมไปถึงความคาดหวังของผู้เข้าชมการแสดง และความสามารถและปัจจัยแวดล้อมของผู้แสดง นอกจากนี้ การพิจารณาคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางเพื่อแตกประเด็นทางความคิดในด้านการคัดเลือกบทเพลง ก็เป็นสิ่งที่จะช่วยเปิดมุมมองอันเป็นประโยชน์ต่อการพิจารณาคัดบทเพลงที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก เมื่อนำองค์ประกอบทั้งหมดมาพิจารณาอย่างถี่ถ้วนแล้วจึงนำข้อมูลของบทเพลงเสนอผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อนำไปสู่การเตรียมความพร้อมขั้นต่อไป โดยแบ่งออกเป็น 3 การแสดง ดังต่อไปนี้

การแสดงครั้งที่ 1 มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและทบทวนเทคนิควิธีการบรรเลงบทเพลงเชมเบอร์สำหรับเครื่องดนตรีฟลูตในยุคสมัยศตวรรษที่ 18 หรือยุคบาโรก โดยหลักการคัดเลือกบทเพลงทั้งหมดในการแสดงครั้งนี้ คือ การคัดเลือกบทเพลงที่มีความโดดเด่นของแนวทำนองซึ่งมีเอกลักษณ์การประพันธ์ที่โดดเด่นของแต่ละประเทศในยุโรปจากประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก ประกอบไปด้วย ประเทศที่มีอิทธิทางดนตรีตะวันตกในยุคสมัยดังกล่าว ได้แก่ ฝรั่งเศส อิตาลี เยอรมนี และอังกฤษ โดยบทเพลงที่คัดเลือกนั้นจะคำนึงถึงความเป็นที่นิยมจากชื่อเสียงของคีตกวีเอกอันเป็นอีกปัจจัยสำคัญ และนำแนวคิดกลวิธีการบรรเลงฟลูตอ้างอิงจากกลวิธีการบรรเลงฟลูตโบราณที่ถูกพัฒนาขึ้นในช่วงยุคนั้น มาศึกษาค้นคว้า เพื่อประยุกต์ใช้ในการแสดงในครั้งนี้ โดยการแสดงจะใช้ฟลูตปัจจุบันร่วมกับเครื่องดนตรีฮาร์ปซิคอร์ด เพื่อนำเสนอถึงรูปแบบเสียงการบรรเลงที่คีตกวีได้นำเสนอไว้จากบทประพันธ์ที่คัดสรรมาสำหรับการแสดง

การแสดงครั้งที่ 2 มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิควิธีการบรรเลงบทเพลงเชมเบอร์สำหรับเครื่องดนตรีฟลูตในยุคสมัยศตวรรษที่ 19 หรือยุคคลาสสิก โดยอิงจากพัฒนาการของดนตรีตะวันตกจากประวัติศาสตร์ดนตรี ใช้กลวิธีการคัดเลือกบทเพลงโดยอ้างอิงจากชื่อเสียงของคีตกวีเอกของยุคสมัย และความโดดเด่นในผลงานของนักประพันธ์ ทั้งนี้มิได้คัดเลือกบทเพลงที่โด่งดังและเป็นที่นิยมในการบรรเลงมากนัก เนื่องจากต้องการนำเสนอบทเพลงที่มีความเป็นเอกลักษณ์ของคีตกวี แต่ใน

มุมที่เป็นบทเพลงอื่น ๆ นอกเหนือจากบทเพลงที่นิยมบรรเลงกันโดยทั่วไป เพื่อศึกษาทั้งแนวคิดและเทคนิคการบรรเลง ผ่านการตีความกลวิธีการประพันธ์อันเป็นเอกลักษณ์ของคีตกวีแห่งยุคสมัย โดยนำเสนอถึงความแตกต่างของกลวิธีการบรรเลงและพัฒนาการของเครื่องดนตรีฟลูต ที่มีการพัฒนาจนถึงขีดสุดก่อนที่จะเปลี่ยนไปใช้เครื่องดนตรีโลหะเหมือนในปัจจุบันต่อไป

การแสดงครั้งที่ 3 มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและนำเสนอเทคนิควิธีการบรรเลงบทเพลงเชมเบอร์สำหรับเครื่องดนตรีฟลูตในยุคสมัยศตวรรษที่ 20 โดยอิงจากพัฒนาการของดนตรีตะวันตกจากประวัติศาสตร์ดนตรี เนื่องด้วยตัวยุคสมัยดังกล่าวข้างต้นนี้ อิทธิพลดนตรีตะวันตกได้แพร่ออกไปจนได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง มีคีตกวีที่ประพันธ์บทเพลงที่มีความเป็นเลิศทางสังคีตลักษณ์และกลวิธีการประพันธ์มากมาย ประกอบกับพัฒนาการของเครื่องดนตรีฟลูตเองที่ได้รับการปรับปรุงจนได้มาตรฐานเทียบเคียงได้กับฟลูตในยุคปัจจุบัน ทำให้บทเพลงสำหรับฟลูตที่โดดเด่นและมีความน่าสนใจนั้นมีมากขึ้น กลวิธีการคัดเลือกบทเพลงจึงต้องมีการพิจารณากันในส่วนของคีตกวีที่โดดเด่นในผลงานการประพันธ์ฟลูตเป็นหลัก และได้เลือกเอาบทเพลงที่สำคัญและเป็นผลงานชิ้นเอกของคีตกวีเอกของยุคสมัย โดยมุ่งเน้นการนำเสนอความเป็นบทเพลงเชมเบอร์ที่มิได้มุ่งเน้นความสำคัญเพียงเครื่องดนตรีฟลูตเพียงชิ้นเดียว เพื่อนำเสนอถึงบทบาทของดนตรีเชมเบอร์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยอันสะท้อนถึงความโดดเด่นด้านการสร้างสรรค์ทางการประพันธ์ของคีตกวี ที่หากเปรียบเทียบกับดนตรีในยุคสมัยที่ผ่านมาก็จะพบถึงความแตกต่างอย่างมีเอกลักษณ์ ทั้งนี้เพื่อศึกษาและเปรียบเทียบถึงมุมมองทางดนตรี แนวคิด และสังเคราะห์ความเป็นเอกลักษณ์ของคีตกวีที่ถ่ายทอดลงในผลงานการประพันธ์ บนพื้นฐานของเครื่องดนตรีฟลูตที่มีความสมบูรณ์พร้อมในด้านการบรรเลงจากพัฒนาการของเครื่องดนตรี

2. การเลือกสถานที่แสดง พิจารณาจากหลาย ๆ ปัจจัย โดยคำนึงถึงประโยชน์ที่ได้รับทั้งมุมผู้แสดงและมุมของผู้เข้ารับชมรับฟัง การกำหนดวัน เวลา และสถานที่ในการแสดงนั้นจะต้องมีการวางแผนล่วงหน้าประมาณ2 - 3 เดือน สำหรับการเจรจาเรื่องการสำรองสถานที่ โดยจะทำให้อุปสรรคการแสดงลดน้อยลง และสามารถนัดผู้ร่วมแสดงล่วงหน้าได้อย่างมีจุดหมายและชัดเจน อีกทั้งยังช่วยให้สามารถวางแผนการฝึกซ้อมและประชาสัมพันธ์การแสดงให้ผู้เข้าชมโดยทั่วไปได้ตามกำหนดการอย่างเหมาะสมอีกด้วย

3. การประชาสัมพันธ์ วางแผนการดำเนินงานประชาสัมพันธ์เพื่อเตรียมพร้อมทั้งในกระบวนการของการจัดทำ ช่วงเวลาการนำเสนอ และโฆษณาประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อต่าง ๆ โดยโปสเตอร์การแสดงและการ์ดเชิญ จัดเป็นสื่อประชาสัมพันธ์ที่มีความเป็นรูปธรรมมากที่สุด โดยจะมีข้อมูลที่ระบุถึงวัน เวลา และสถานที่ในการแสดงที่ชัดเจน ในขณะที่สูจิบัตรการแสดงเป็นสื่อที่สามารถช่วยให้ผู้เข้าร่วมการแสดงสามารถเข้าถึงการแสดงและงานประพันธ์ได้มากขึ้น อย่างไรก็ตามการประชาสัมพันธ์ผ่านช่องทางโซเชียลมีเดีย จะเป็นอีกช่องทางหนึ่งในการประชาสัมพันธ์ที่มีประสิทธิภาพสูงในปัจจุบัน เนื่องจากมีระบบช่วยเตือน ซึ่งสามารถเตือนให้ผู้เข้าชมไม่หลงลืมที่จะเข้าชมการแสดง โดยจะนำเสนอข้อมูลที่สำคัญต่อการจัดแสดงคอนเสิร์ต เช่น ชื่อ - นามสกุล และประวัติของผู้แสดงวัน เวลา สถานที่ในการแสดง และลำดับการแสดงและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงทั้งหมด เป็นต้น

ซึ่งการดำเนินงานทั้งสามประเด็นข้างต้นสามารถจำแนกได้ดังนี้

ตารางที่ 3.1 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงในประเด็นด้านการวางแผนดำเนินงาน

ประเด็นในการพิจารณา	การดำเนินงาน	รายละเอียดการดำเนินงาน
การวางแผนการแสดง	คัดเลือกบทประพันธ์ผ่านปัจจัยด้านคีตกวี	- เอกลักษณ์การประพันธ์ - บทบาทของคีตกวี
	วิเคราะห์บทประพันธ์เพื่อคัดเลือกมาแสดง	- ระดับความยาก - ง่าย - ความยาวของบทประพันธ์ - ความน่าสนใจของบทเพลง - คุณค่าของบทประพันธ์ - เครื่องดนตรี / รูปแบบของวงดนตรี
การเลือกสถานที่แสดง	พิจารณาเพื่อคัดสรรสถานที่แสดง	- อะคูสติกมีความเหมาะสม - เหมาะสมกับรูปแบบของวงดนตรี - การเดินทาง/การอำนวยความสะดวก
การประชาสัมพันธ์	พิจารณากลวิธีการประชาสัมพันธ์	- โปสเตอร์ - การ์ดเชิญ - สื่อออนไลน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2 การเตรียมตัวและการฝึกซ้อม (Preparation & Rehearsal)

การดำเนินงานช่วงที่สองนี้ สามารถจำแนกได้เป็น 2 ประเด็น ได้แก่ การเตรียมตัว และการฝึกซ้อม ซึ่งเป็นประเด็นเกี่ยวกับการเตรียมตัวในด้านกระบวนการจัดการแสดงอันเป็นปัจจัยที่มีความสำคัญมาก

2.1 การเตรียมตัว ในฐานะผู้ดำเนินงานจะต้องวางแผนการเตรียมพร้อมสำหรับการดำเนินงานอย่างรัดกุม เพื่อให้ครอบคลุมถึงการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าทั้งหมด อีกทั้งยังเป็นการลดอัตราความเสี่ยงต่าง ๆ ที่จะเกิดขึ้น และสามารถคาดคะเนเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่อาจจะเกิดเป็นปัจจัยแทรกซ้อนในอนาคต การเตรียมตัวนี้รวมไปถึงประเด็นของการจัดเวที เพื่อให้ทราบถึงกระบวนการดำเนินงานของฝ่ายเบื้องหลังทั้งหมด ซึ่งข้อมูลเหล่านี้ถ้าได้รับทราบถึงกำหนดการในแต่ละขั้นตอน จะช่วยให้ผู้ดำเนินงานหลักคลายความกังวลลงได้อย่างมาก

2.2 การฝึกซ้อม จากประเด็นแรกจึงนำมาสู่การพิจารณาในอีกหนึ่งประเด็นการฝึกซ้อมเป็นกระบวนการต่อเนื่องซึ่งนำไปสู่ผลลัพท์สุดท้าย การวางแผนการฝึกซ้อมที่ดีนั้นจะเป็นกระบวนการที่ช่วยให้เห็นภาพรวมของเป้าหมายการฝึกฝนที่ชัดเจน และยังจะช่วยประหยัดเวลาในการทำงานให้ได้น้อยแต่ยังคงมีประสิทธิภาพสูงสุด กล่าวได้ว่าการฝึกซ้อมเป็นปัจจัยหลักที่จะนำไปสู่การแสดงที่มีประสิทธิภาพ ดังนั้น การฝึกซ้อมที่ดีจึงควรกระทำอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอ วินัยและการวางแผนฝึกซ้อมล่วงหน้าเป็นสิ่งที่สำคัญและมีความจำเป็นอย่างยิ่ง การจัดลำดับการฝึกซ้อมให้เหมาะสมกับบทเพลงจึงเป็นสิ่งที่ควรวางแผนอย่างรัดกุมเพื่อที่จะดำเนินการฝึกซ้อมให้เอื้อประโยชน์ต่อการแสดงและประหยัดเวลามากที่สุด นอกจากการฝึกปฏิบัติส่วนย่อยของบทเพลงจนชำนาญแล้ว การฝึกซ้อมบรรเลงบทเพลงของทั้งการแสดงอย่างต่อเนื่องเสมือนการแสดงจริงยังเป็นอีกส่วนที่สำคัญ เมื่อพบกับปัญหาในการบรรเลงจำเป็นที่จะต้องซ้อมย้ำอย่างต่อเนื่องเพื่อฟังและคิดวิเคราะห์หาจุดบกพร่องอยู่ตลอดเวลา จากนั้นการฝึกซ้อมจึงควรเริ่มต้นจากจุดย่อยและขยายประโยคการการบรรเลงให้ยาวและต่อเนื่องมากขึ้น โดยใส่ใจรายละเอียดปลีกย่อยที่เป็นพื้นฐานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นระบบนิ้ว การควบคุมคุณภาพของเสียง เป็นต้น โดยกระบวนการฝึกซ้อมนี้ไม่ได้หมายความเพียงลงรายละเอียดแต่เพียงบทเพลงสำหรับการแสดงเพียงอย่างเดียว การประยุกต์ใช้แบบฝึกหัดเพื่อนำมาสนับสนุนการฝึกบทเพลงทั้งในด้านเทคนิคและเสียงเป็นเรื่องที่สำคัญเช่นกัน ทั้งนี้ การพักผ่อนควรเป็นส่วนสำคัญของการฝึกซ้อมด้วยเช่นกัน เพื่อป้องกันมิให้เกิดอาการบาดเจ็บทางกายแก่ตัวผู้บรรเลง และผู้แสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ควรทราบเวลาที่จะใช้ในการแสดงทั้งหมดล่วงหน้าเพื่อเตรียมร่างกายให้พร้อมและเกิดความคุ้นเคยในช่วงเวลาทำการแสดง

สำหรับการแสดงดนตรีโดยส่วนมาก บทเพลงต่าง ๆ ล้วนได้รับการแสดงมาก่อนแล้วทั้งสิ้น นอกเสียจากบทเพลงนั้น ๆ จะเป็นผลงานการประพันธ์ใหม่ ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าการเข้าถึงหรือการหาข้อมูลเพื่อศึกษาและวิเคราะห์การบรรเลงของนักดนตรีหรือผู้สนใจหลาย ๆ ท่านเพื่อสังเคราะห์เป็นแนวทางการบรรเลงหรือกลวิธีการบรรเลงอันเป็นอัตลักษณ์ของตัวผู้แสดง ทั้งนี้รวมไปถึงการหาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับงานประพันธ์เพื่อนำมาวิเคราะห์และตีความบทเพลง ด้วยช่องทางเทคโนโลยีในปัจจุบันสามารถเข้าถึงข้อมูลที่เป็นประโยชน์ได้มากและไม่เสียค่าใช้จ่ายมากนักหรืออาจหาข้อมูลเพิ่มเติมต่าง ๆ จากหนังสือ บทความ หรืองานวิจัยของต่างประเทศได้ ทั้งนี้การเลือกใช้โน้ตเพลงในการแสดง ก็มีความสำคัญในเชิงคุณภาพของการตีความบทเพลง ความน่าเชื่อถือความถูกต้องของโน้ตเพลง ซึ่งจะเป็นปัจจัยที่สำคัญหลักในการนำมาศึกษาข้อมูล วิเคราะห์ และสังเคราะห์รายละเอียดต่าง ๆ ของบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ รวมไปถึงความสะดวกต่อการอ่านโน้ตเพลงในขณะแสดง โดยผู้แสดงได้คัดเลือกโน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์มากมาย เช่น G. Henle Verlag, Wiener Urtext Edition, Bärenreiter, C. F. Peters, International Music Company New York เป็นต้น

เพื่อให้เกิดการแสดงที่สมบูรณ์แบบมากที่สุด การขอคำปรึกษาอาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้าน หรือนักดนตรีที่มีความรู้ความสามารถจึงกล่าวได้ว่ามีความจำเป็นและสำคัญอย่างยิ่ง การบรรเลงการแสดงอย่างสมจริงร่วมกับนักแสดงทุกคนให้ผู้เชี่ยวชาญฟังเป็นส่วนหนึ่งในการเปิดมุมมองทั้งทางด้านการบรรเลงและกลวิธีการคิด ซึ่งจะได้รับมุมมองที่เสมือนจริง ข้อควรปรับปรุง นำไปสู่การค้นพบจุดบกพร่องของการแสดง โดยผู้เชี่ยวชาญอาจมีความเข้าใจในการแก้ไขปัญหาหรือมีแนวคิดการรับมือกับปัญหาเพื่อนำไปสู่การแก้ไขอย่างมีชั้นเชิง รวมไปถึงคำแนะนำเกี่ยวกับเกร็ดความรู้ในการฝึกซ้อมที่สำคัญของผู้แสดง อีกทั้งยังสามารถให้คำปรึกษาและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันได้อย่างตรงไปตรงมา การศึกษาหาความรู้จากแหล่งข้อมูลอื่นนอกเหนือจากการศึกษาหรือเรียนรู้จากผู้เชี่ยวชาญก็เป็นอีกหนึ่งสิ่งสำคัญ เพราะส่วนหนึ่งผู้แสดงควรมีพื้นที่ในการสร้างสรรค์แนวคิดหรือมุมมองที่เป็นปัจเจกเพื่อนำมาสู่การสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวของนักแสดง การศึกษาข้อมูลจากบทประพันธ์เชิงลึก ทั้งประวัติศาสตร์ แนวคิดผู้ประพันธ์ ค่านิยมของสังคม ยุคสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หรือกระทั่งบทประพันธ์ที่หลากหลายของคีตกวี ทั้งหมดสามารถนำมาสู่การตกตะกอนแนวคิดหรือกลวิธีการบรรเลงที่มีความน่าสนใจอีกรูปแบบใหม่ ๆ ได้ ทั้งนี้การศึกษาข้อมูลตามแหล่งข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือนั้นเป็นอีกส่วนที่สำคัญ ปัจจุบันการเข้าถึงข้อมูลที่มีประโยชน์นั้นสามารถกระทำได้ง่ายขึ้นอย่างมาก โดยเฉพาะข้อมูลการศึกษาสมัยใหม่ที่สามารถอ้างอิงได้จากระบบอินเตอร์เน็ตเปิดให้เข้าถึงได้อย่างอิสระ ซึ่งมีความสะดวกรวดเร็วและง่ายต่อการเข้าถึงข้อมูลปฐมภูมิ จึงทำให้กระบวนการค้นหาความรู้และอ้างอิงเป็นสิ่งที่เปิดกว้างและหลากหลายมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามแหล่งอ้างอิงบางประเภทในระบบอินเตอร์เน็ตนั้นอาจไม่มีความน่าเชื่อถือ ผู้ศึกษาจึงควรอ้างอิงจากเว็บไซต์ที่มีความปลอดภัยและเชื่อถือได้

ซึ่งการดำเนินงานทั้งสองประเด็นข้างต้นสามารถจำแนกได้ดังนี้

ตารางที่ 3.2 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงในประเด็นด้านการเตรียมตัวและการฝึกซ้อม

ประเด็นในการพิจารณา	การดำเนินงาน	รายละเอียดการดำเนินงาน
การเตรียมตัว	กำหนดวันการใช้สถานที่แสดง	ดำเนินงานเจรจาสำรองสถานที่แสดง
	การจัดตารางซ้อม	พิจารณาจากวันและเวลาที่นักดนตรีทุกคนสะดวก
	สื่อประชาสัมพันธ์	ดำเนินงานจัดทำสื่อสำหรับการประชาสัมพันธ์
	ทีมงานผู้ช่วย	- ฝ่ายเบื้องหลัง (Backstage) - ช่างภาพ / ช่างบันทึกเสียง - ฝ่ายต้อนรับ (Reception)
	กำหนดการณ์ต่าง ๆ	- ระเบียบการของหอแสดง - ระยะเวลาการใช้สถานที่ - การประชาสัมพันธ์
	งบประมาณ	- ประมาณการค่าใช้จ่ายโดยรวม
	การจัดเวที	- รูปแบบของวงดนตรี - อุปกรณ์สำหรับการแสดง - การเปลี่ยนตำแหน่งช่วงรอยต่อบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเด็นในการพิจารณา	การดำเนินงาน	รายละเอียดการดำเนินงาน
การฝึกซ้อม	ฝึกซ้อมส่วนตัว	- การศึกษาบทประพันธ์ - แก้ไขปัญหาด้านเทคนิค - การตีความและนำเสนอ
	ฝึกซ้อมรวมวง	- ซ้อมกับเครื่องคีย์บอร์ด - ซ้อมกับวงเครื่องสาย
	ศึกษาเพิ่มเติม	- ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทาง - ปรึกษาอาจารย์ - ศึกษาผ่านสื่อออนไลน์

3.2.3 การแสดง (Performance)

จากทั้งสองกระบวนการข้างต้นนี้จะนำมาสู่การดำเนินงานขั้นตอนสุดท้ายคือ การแสดง ผู้แสดงไม่สามารถคาดเดาถึงปัญหาที่จะเกิดขึ้นทั้งก่อนและระหว่างการแสดงที่เกิดจากความกดดันต่าง ๆ อันได้แก่ ความเครียด ความตื่นเต้นต่อการแสดง ความพร้อมของเครื่องดนตรี ความพร้อมของอุปกรณ์บันทึกการแสดง ความพร้อมของหอแสดง รวมไปถึงความเปลี่ยนแปลงและความรู้สึกของจิตใจที่จะมีผลกระทบต่อการแสดง ฉะนั้นเพื่อแก้ไขปัญหาที่ไม่อาจคาดเดาเหล่านี้ได้ ผู้บรรเลงจึงควรฝึกซ้อมบรรเลงทุกเพลงก่อนการแสดงจริงทุกบทเพลง โดยให้นำเฉพาะช่วงที่คาดว่าน่าจะเป็นปัญหานั้น ๆ มาฝึกซ้อมอย่างเจาะจง และเพื่อเป็นการป้องกันมิให้ร่างกายเกิดความตึงเครียดก่อนการแสดง ผู้บรรเลงอาจนำหนังสือที่สนใจมาอ่านเพื่อบรรเทาความเครียดก่อนการบรรเลง หรือพูดคุยกับเพื่อนร่วมแสดงเพื่อคลายความวิตกกังวล ทั้งนี้การรับประทานอาหารอาจสร้างความแปรปรวนในระบบย่อยอาหารได้ หากจำเป็นต้องรับประทานจริง ๆ ควรเผื่อเวลาเพื่อให้ร่างกายได้ปรับสมดุล โดยหลีกเลี่ยงอาหารรสจัด อาหารที่แปลกใหม่ไปกว่าการรับประทานปกติหรือไม่ได้รับประทานบ่อย ๆ เพื่อเป็นการป้องกันมิให้การเหตุการณ์ไม่คาดฝันก่อนที่จะทำการแสดง โดยแบ่งเป็นประเด็นการพิจารณาต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. การซ้อมใหญ่ เป็นการตรวจสอบกระบวนการทำงานต่าง ๆ ณ สถานที่จริง และเตรียมความพร้อมให้มีความคุ้ยเคยกับสถานที่ รวมถึงเป็นการบรรเลงอุ่นเครื่องเพื่อที่จะได้ทราบถึงอะคูสติกของหอแสดงจากการทดลองแสดงจริง การบรรเลง ณ สถานที่จริงเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ค่อนข้างจำเป็นและส่งผลต่อการแสดงจริงอย่างมาก หากมีโอกาสได้ทดลองฝึกแสดงในสถานที่จริงจะทำให้สามารถควบคุมสถานการณ์และบริบทต่าง ๆ อันเป็นปัจจัยแทรกซ้อนต่อการแสดงได้มากยิ่งขึ้น การฝึกซ้อม

ณ สถานที่จริงจะทำให้ผู้แสดงทราบถึงความกังวานของสถานที่ สภาพอุณหภูมิ บรรยากาศของการแสดง ปัจจัยเหล่านี้จะนำไปสู่กระบวนการปรับและควบคุมเสียงสำหรับการบรรเลง และยังมีส่วนในการลดความกังวลและความตื่นเต้นที่จะเกิดขึ้นขณะแสดงจริงได้อย่างดี อย่างไรก็ตามเมื่อเริ่มการแสดงจริงนั้นเสียงกังวานที่ได้ในขณะฝึกซ้อมจะมีความกังวานลดน้อยลง เนื่องจากผู้เข้าชมการแสดงจะเป็นอีกตัวแปรหนึ่งที่ทำให้ความกังวานของเสียงเปลี่ยนไป ซึ่งผู้แสดงจะต้องมีความตื่นตัวและเตรียมตัวรับมือกับปัจจัยแทรกซ้อนที่จะเกิดขึ้นตลอดเวลา

2. การแสดง เป็นช่วงการแสดงจริงโดยประกอบด้วยการกล่าวนำเสนอเกี่ยวกับบทประพันธ์และนำเสนอบทประพันธ์ผ่านการบรรเลง

3. ช่วงพักการแสดง เป็นหนึ่งในปัจจัยที่สำคัญไม่น้อยไปกว่ากระบวนการแสดง โดยมีหลายปัจจัยทั้งในฐานะผู้ดำเนินงานและนักดนตรีที่ควรเตรียมความพร้อมเพื่อที่จะลดความประหม่าในช่วงครึ่งหลังการแสดง อีกทั้งยังเป็นช่วงสำคัญในการพักเหนื่อยและเคลียร์สมองให้พร้อม

4. สรุปผล เป็นการกล่าวถึงเสียงตอบรับหลังจบการแสดง โดยอาจเป็นการพูดคุยกับนักดนตรีถึงข้อดี ปัญหาที่เกิดขึ้น และข้อสังเกต เพื่อปรับใช้กับการจัดการแสดงครั้งต่อไปและพัฒนากระบวนการให้ดียิ่งขึ้น

ซึ่งการดำเนินงานทั้งสี่ประเด็นข้างต้นสามารถจำแนกได้ดังนี้

ตารางที่ 3.3 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงในประเด็นด้านการแสดง

ประเด็นในการพิจารณา	การดำเนินงาน	รายละเอียดการดำเนินงาน
การซ้อมใหญ่	ซาวด์เช็ค (Sound Check)	ทดสอบอะคูสติกของหอแสดง
	ติดตั้งอุปกรณ์	ฝ่ายเบื้องหลังติดตั้งอุปกรณ์และสื่อต่าง ๆ
	กำหนดจุดวางอุปกรณ์	กำหนดจุดวางอุปกรณ์ของฝ่ายเบื้องหลัง
	อุ่นเครื่อง	บรรเลงอุ่นเครื่องให้พร้อมกับการแสดง
การแสดง	กล่าวนำเสนอเกี่ยวกับบทประพันธ์	กล่าวนำเข้าสู่บทเพลง
	นำเสนอบทประพันธ์ผ่านการบรรเลง	บรรเลงบทเพลงที่นำเสนอ
ช่วงพักการแสดง	พักระหว่างบทเพลง	- เช็คความพร้อมของเครื่องดนตรี - จูนเสียง
	พักครึ่ง	- พักเหนื่อย เช็คความพร้อมของร่างกาย - เช็คความพร้อมของเครื่องดนตรี - จูนเสียง
สรุปผล	สรุปผลการแสดง	รับฟังและพิจารณาข้อดีและข้อสังเกต

Chulalongkorn University

3.3 ช่วงเวลาการแสดง

การแสดงครั้งที่ 1

ผู้แสดงแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกประมาณ 30 นาที และช่วงครึ่งหลังประมาณ 30 นาที โดยจะมีการพักครึ่งการแสดงเป็นเวลา 15 นาที รวมระยะเวลาการแสดงทั้งหมด 1 ชั่วโมง 15 นาที โดยลำดับการแสดงจะเป็นไปตามลำดับที่กำหนดไว้ในสูจิบัตรการแสดง

การแสดงครั้งที่ 2

ผู้แสดงแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกประมาณ 30 นาที และช่วงครึ่งหลังประมาณ 40 นาที โดยจะมีการพักครึ่งการแสดงเป็นเวลา 10 นาที รวมระยะเวลาการแสดงทั้งหมด 1 ชั่วโมง 20 นาที โดยลำดับการแสดงจะเป็นไปตามลำดับที่กำหนดไว้ในสูจิบัตรการแสดง

การแสดงครั้งที่ 3

ผู้แสดงแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกประมาณ 30 นาที และช่วงครึ่งหลังประมาณ 30 นาที โดยจะมีการพักครึ่งการแสดงเป็นเวลา 15 นาที รวมระยะเวลาการแสดงทั้งหมด 1 ชั่วโมง 15 นาที โดยลำดับการแสดงจะเป็นไปตามลำดับที่กำหนดไว้ในสูจิบัตรการแสดง

3.4 วัน เวลา และสถานที่การจัดการแสดง

การแสดงครั้งที่ 1

วันและเวลาจัดการแสดง วันจันทร์ที่ 9 กันยายน 2562 เวลา 16.00 น.

สถานที่จัดการแสดง หอแสดงดนตรีอาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแสดงครั้งที่ 2

วันและเวลาจัดการแสดง วันอังคารที่ 17 ธันวาคม 2562 เวลา 18.00 น.

สถานที่จัดการแสดง Yamaha Music Hall ชั้น 4 อาคารสยามกลการ

การแสดงครั้งที่ 3

วันและเวลาจัดการแสดง วันพฤหัสบดีที่ 27 สิงหาคม 2563 เวลา 16.00 น.

สถานที่จัดการแสดง Concert Hall บ้านปลูกรัก สาทร และจัดการถ่ายทอดสดผ่านเฟสบุ๊ก

บทที่ 4
การสังเคราะห์ประวัติศาสตร์ดนตรีผ่านมุมมองของเครื่องดนตรีฟลูต

4.1 ดนตรีเชมเบอร์ (Chamber Music)

โดยทั่วไปแล้วคำว่า “ดนตรีเชมเบอร์” มักถูกใช้เรียกแทนการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีกลุ่มเล็ก ที่ประกอบด้วยหนึ่งเครื่องดนตรีต่อหนึ่งแนวเสียง และเป็นลักษณะการบรรเลงสำหรับงานส่วนตัว หรือบรรเลงภายในห้อง หรือภายในสถานที่เล็ก ๆ โดยอาจมีหรือไม่มีผู้ชมก็ได้ ซึ่งพ้องกับคุณลักษณะของคำศัพท์ดนตรีภาษาเยอรมันว่า *Hausmusik* หมายถึง การแสดงภายในครอบครัวหรือกลุ่มผองเพื่อนโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อการเรียนรู้และเพื่อความสนุกสนาน ซึ่งพ้องกับคำภาษาอังกฤษว่า ‘*Music at home*’ หรือ ‘*Household music*’ ทั้งนี้ อาจกล่าวสรุปได้ว่า ดนตรีเชมเบอร์ เป็นลักษณะดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดนตรีขนาดเล็กโดยวัตถุประสงค์บางอย่าง โดยสิ่งที่สำคัญและเป็นหัวใจหลักของดนตรีเชมเบอร์ คือ การสื่อสารและกระบวนการทำงานร่วมกันระหว่างนักดนตรี

ลักษณะดนตรีแบบดนตรีเชมเบอร์นี้ได้รับความนิยมขึ้นอย่างมากในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 และ 20 ซึ่งความหมายของ “Chamber Music” นี้ได้จำกัดมากขึ้นด้วยการกำหนดประเภทรูปแบบและขนาดของวงดนตรี ซึ่งเมื่อกล่าวถึงความหมายของดนตรีเชมเบอร์ จะทำให้เข้าใจได้โดยคร่าวว่าเป็นรูปแบบการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีตั้งแต่ 2 ชิ้นขึ้นไป ทั้งนี้ หากพิจารณาตามยุคสมัยทางดนตรีตะวันตก จะเห็นถึงลักษณะความเปลี่ยนแปลงทั้งในเชิงของพัฒนาการที่อาจกล่าวได้ถึงข้อจำกัดและพัฒนาการของเครื่องดนตรี และเชิงสร้างสรรค์ การประพันธ์การทดลองผสมเสียงเครื่องดนตรีทั้งประเภทเดียวกันและต่างประเภท ไปจนถึงการแสดงออกถึงค่านิยมของการสร้างสรรค์สังคีตลักษณ์ทางดนตรีในแต่ละยุคสมัย

แบชฟอร์ด (Christina Bashford) ได้กล่าวเกี่ยวกับเชมเบอร์มิวสิคผ่านพจนานุกรมดนตรีของโกล์ฟว่า การเกิดของรูปดนตรีเชมเบอร์นี้นั้นไม่อาจระบุได้อย่างชัดเจน แต่น่าจะเป็นลักษณะรูปแบบการบรรเลงที่เป็นพื้นเพในช่วงยุคก่อนศตวรรษที่ 16 ซึ่งเกิดจากการบรรเลงด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีเสียงดัง (Alta Musica, Haute Musique) จำพวกแตร เครื่องดนตรีที่มีกลไกลูกสูบ และกลองบรรเลงเป็นกลุ่มผ่านพิธีการหรืองานประเพณีต่าง ๆ ในขณะที่การบรรเลงกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีเสียงเบา (Bassa Musica, Basse Musique) เช่น ฮาร์ป เครื่องดีด ฟลูต รวมถึงการขับร้อง มักจะใช้บรรเลงในงานเลี้ยงสังสรรค์ตามบ้าน กระทั่งเริ่มมีกระแสนิยมในสังคมของชนชั้นสูงสำหรับการเล่นดนตรีเกิดขึ้น

ในราชสำนักต่าง ๆ จึงเริ่มมีการอุปถัมภ์ทางดนตรีในทั้งทางด้านการศึกษาและการแสดงเพื่อความบันเทิงส่วนตัว ซึ่งในขณะนี้การร้องเพลง การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีลูท (Lute) และคีย์บอร์ดเป็นสิ่งที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย กระแสนิยมนี้แพร่กระจายไปทั่วทั้งยุโรป ซึ่งส่งผลให้ตัวดนตรีได้ถูกพัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว การประสมวงเริ่มมีรูปแบบที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น จนกระทั่งการเกิดของเครื่องสายตระกูล วิโอล (Viol) ทำให้เครื่องดนตรีชิ้นนี้ถูกพัฒนาและนิยมอย่างมากในการนำมาเป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองหลักของวง ยกเว้นดนตรีที่มีบทร้องซึ่งอาจจะเป็นเพียงการบรรเลงคลอด้วยเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวหรือกลุ่มเล็ก ๆ เท่านั้น

จากกระแสความนิยมดนตรีดังกล่าว ได้ทำให้องค์ประกอบของดนตรีในหลาย ๆ มิติถูกพัฒนาขึ้นอย่างมาก การเกิดขึ้นของรูปแบบวงดนตรีได้เริ่มถูกทำให้มีมาตรฐาน เกิดบทเพลงประกอบการเต้นรำ (Dance Suite) และรูปแบบการเลือกใช้เครื่องดนตรีประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งการขับร้องประสานเสียงประกอบออร์แกนในโบสถ์ การบรรเลงคฤหัสถ์ซึ่งเป็นการบรรเลงตามบ้านประกอบการร้องเพลงอาจจะใช้เพียงลูท เครื่องเดียว ในขณะที่การบรรเลงด้วยวงดนตรีบรรเลงเพียงนั้นเกิดขึ้นในราชสำนักต่าง ๆ มากมาย จนในช่วงศตวรรษที่ 17 เกิดรูปแบบสังคีตลักษณ์แบบบทเพลงโซนาตาขึ้น โดยมาตรฐานจะแบ่งลักษณะได้เป็น 2 แบบหลักคือโซโลโซนาตา (Solo Sonata) ที่มักจะบรรเลงด้วยเครื่องคีย์บอร์ด และทรีโอโซนาตา (Trio Sonata) ที่ประกอบไปด้วยแนวทำนอง 2 แนวหลัก บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นแนวเบสต่อเนื่อง (Basso Continuo) ซึ่งในช่วงยุคบาโรกนี้เครื่องดนตรีตระกูลวิโอล ได้ถูกพัฒนาขึ้นจนถึงขีดสุด และนิยมนำมาผสมกลุ่มเครื่องดนตรีเพื่อบรรเลงอย่างมาก เนื่องจากมีเสียงที่สามารถเข้ากันได้อย่างกลมกลืน โดยเฉพาะการผสมวงแบบ “String Ensemble” ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในช่วงยุคสมัยนี้

หากพิจารณาจากบทเพลงและการเลือกใช้เครื่องดนตรีของคีตกวีแล้วนั้นจะพบว่า ในช่วงระยะเวลานี้เองที่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้เริ่มมีบทบาทมากขึ้น จากการสร้างสรรค์และการพัฒนาเพื่อค้นหาสิ่งใหม่จากคีตกวี โดยเครื่องลมไม้ อาทิ ฟลูต โอโบ และบาสซูน เริ่มมีบทบาทมากขึ้นในดนตรีเชมเบอร์อองซอมเบิล แพร่ขยายไปจากฝรั่งเศสสู่ประเทศต่าง ๆ ในยุโรป โดยการบรรเลงที่เริ่มใช้เครื่องลมมาประกอบวงดนตรีเชมเบอร์นั้นจะเริ่มพบมากขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 18 โดยเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงจะถูกนำมาทดแทนหรือบรรเลงร่วมไปกับไวโอลิน ในขณะที่เครื่องลมไม้เสียงต่ำ เช่น บาสซูน จะนำมาบรรเลงทดแทนหรือบรรเลงร่วมไปกับเชลโล ถึงแม้ว่ารูปแบบโครงสร้างทาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สังคีตลักษณ์จะยังไม่ตายตัว ในบางบทเพลงอาจมีตั้งแต่สามท่อนไปจนถึงสิบท่อน ซึ่งการผสมวงในรูปแบบของดนตรีเชมเบอร์ของยุคนี้ก็เริ่มปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมมากขึ้น

รูปแบบของการประพันธ์บทเพลงในช่วงยุคนี้ จะเป็นรูปแบบที่มีหลากหลายแนวเสียงโดยมีรูปแบบสอดประสานทำนองที่มีตั้งแต่ 2 แนวเสียงขึ้นไป โดยจะนิยมใช้การประสานเสียงแบบแนวตั้ง โดยจะให้ความสำคัญกับแนวทำนองโดยมีแนวเสียงอื่นประกอบเป็นหลัก ซึ่งในช่วงนี้ทางกลวิธีการบรรเลงเริ่มมีการสร้างสรรค์รูปแบบความแตกต่างกันของเสียง (Contrasting) เช่น การบรรเลงในรูปแบบเสียงดัง - เบา แต่ยังไม่มีการใช้ลักษณะการบรรเลงดังขึ้น - เบาลงอย่างเป็นรูปธรรม (Crescendo - Diminuendo) ความเร็ว - ความช้า (Fast - Slow) รวมไปถึง การบรรเลงเดี่ยว - การบรรเลงร่วมกัน (Solo - Tutti) อันเป็นลักษณะที่สามารถพบได้ในผลงานประเภททริโอโซนาตา คอนแชร์โตกรอสโซ (Concerto Grosso) ซินโฟเนีย (Sinfonia) หรือคันตาตา (Cantata) เป็นต้น โดยจุดเด่นของลักษณะการประพันธ์ที่จะพบได้จากคีตกวีในตลอดยุคสมัยนี้คือ บทเพลงส่วนใหญ่นั้นอาจมิได้ตั้งใจเขียนขึ้นอย่างสมบูรณ์ครบถ้วน หากแต่คีตกวีนั้นมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ผู้บรรเลงนั้นสามารถบรรเลงโดยอาศัยการด้นสด (Improvisation) และการสร้างสรรค์โน้ตประดับ (Ornamentation) ในรูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์ของตัวผู้เล่นแต่ละคน

วงดนตรีเชมเบอร์ที่บรรเลงในราชสำนักของยุโรปนั้น มักเป็นการรวมตัวของนักดนตรีที่มีความสามารถ ในขณะเดียวกันยังเป็นการแสดงออกถึงประเด็นด้านความเป็นผู้มีสถานะชั้นปกครองทางสังคมและความมีอำนาจ ดนตรีที่บรรเลงในราชสำนักนั้นเป็นการรวมตัวกันของนักดนตรีเป็นวงดนตรีเชมเบอร์กลุ่มเล็ก ซึ่งเป็นการบรรเลงแสดงภายในโดยอาจร่วมกับสมาชิกครอบครัวของผู้ปกครอง ในบางครั้งนักดนตรีจะเป็นผู้ประพันธ์เองและกำหนดนักดนตรีสำหรับบรรเลงดนตรีเชมเบอร์ด้วยตัวเอง อาทิ ราชสำนักที่แวร์ซายของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 คูเปอแรงเองได้ใช้โอกาสนี้ประพันธ์บทเพลง Concert Royaux ขึ้น โดยที่ในแต่ละครั้งที่ออกแสดงอาจมีการเพิ่มนักร้อง หรือนักดนตรีที่บรรเลงเพิ่มเติมเข้ามาเป็นเพื่องานเลี้ยงในโอกาสพิเศษต่าง ๆ เป็นต้น

นอกจากดนตรีที่จะมีการรวมวงบรรเลงในราชสำนักแล้ว นอกจากนั้นจะมีเพียงแต่ครอบครัวที่มีฐานะและบรรเลงในลักษณะปิดเท่านั้น เพราะเครื่องดนตรีในช่วงยุคดังกล่าวมีราคาที่สูงมาก ถึงแม้ว่าในช่วงต้นศตวรรษที่ 18 เครื่องดนตรีจะกลายมาเป็นที่นิยมมากขึ้นของชนชั้นกลางที่ค่อนข้างมีฐานะก็ตาม ผู้ชายส่วนใหญ่มักจะเลือกบรรเลงเครื่องสายที่ใช้คันชัก ในขณะที่ผู้หญิงจะบรรเลงลูท กีตาร์ คีย์บอร์ด หรือร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ช่วงต้นศตวรรษที่ 18 คีตกวีหลายคนประพันธ์ดนตรีเชมเบอร์ในลักษณะที่เรียบง่าย แต่ยังคงความสง่างาม ซึ่งเป็นลักษณะโดดเด่นของกาลองต์ (Galant) ในช่วงต่อมาของศตวรรษที่ 18 นั้น เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นแนวเบสต่อเนื่องนั้น ค่อย ๆ ลดความนิยมลงจนหายไปจากวงดนตรีเชมเบอร์ จากอิทธิพลของแนวคิดในแบบดนตรีคลาสสิกที่เริ่มทำให้เสียงและโครงสร้างมีความเรียบง่ายและลดความซับซ้อนของดนตรีลง ในขณะเดียวกัน บทบาทและความสัมพันธ์ของคีตกวีต่อราชสำนักต่าง ๆ ก็เริ่มมีอิสระมากขึ้น พร้อมกันกับโอกาสทางการค้าที่กว้างขึ้น อาทิ ในปารีสและลอนดอนที่ค่อนข้างมีความเจริญและมั่งคั่งในยุคนั้น ชนชั้นกลางได้มีบทบาทมากขึ้นในหลาย ๆ ด้านโดยเฉพาะการเป็นผู้อุปถัมภ์ดนตรีเชมเบอร์ การให้การสนับสนุนด้านเครื่องดนตรี การทำสำเนาโน้ตเพลง รวมถึงการเปลี่ยนแปลงทางยุคสมัยทำให้การจัดการแสดงเริ่มเปลี่ยนรูปแบบตามไปด้วย ซึ่งจะมีทั้งการลงนามบริจาคเพื่อเป็นสมาชิกและการขายบัตรการแสดง โมสาร์ทและไฮเดินเองก็มีผลงานดนตรีเชมเบอร์ทั้งสตริงควอร์เท็ต โซนาตา เปียโนทรีโอ ฯลฯ ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อจัดแสดงแก่สาธารณชนภายนอกเช่นกัน

ในช่วงปลายของศตวรรษที่ 18 ศูนย์กลางของสำนักพิมพ์ทางด้านดนตรีนั้นสามารถกล่าวได้ว่ามีอยู่ 3 แห่งด้วยกัน ได้แก่ ลอนดอน ปารีส และเวียนนา ซึ่งโน้ตดนตรีเชมเบอร์จำนวนมากได้ถูกตีพิมพ์ขึ้นที่ดังกล่าวนี้ ในช่วงนี้ได้มีการนำเสนอดนตรีเชมเบอร์ที่เป็นบทประพันธ์สำหรับเปียโนอันเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกพัฒนาขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 18 นี้ บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนโดยมีแนวเสียงเพิ่มเติมคือไวโอลินหรือฟลูตนั้น สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นแนวสำหรับการเพิ่มเติมสีสันให้กับบทเพลง ในขณะที่แนวเสียงสำหรับเชลโลนั้นเป็นการคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของวงดนตรีเชมเบอร์ในรูปแบบทรีโอที่เป็นที่นิยมมาตั้งแต่ช่วงยุคก่อนหน้า โดยที่ความแตกต่างที่เกิดขึ้นของเชลโลจากยุคก่อน ๆ คือ แนวเชลโลจะบรรเลงโดยที่มิได้ทำหน้าที่เป็นเพียงการเติมเต็มเสียงประสาน หรือเป็นผู้ตามแต่เพียงอย่างเดียวอีกต่อไป ซึ่งจะมีแนวการดำเนินทำนองของตนเองและสลับบทบาทไปกับเครื่องอื่น ๆ ไปตลอดทั้งบทเพลง นอกจากนี้ บทเพลงประเภทดูเอตระหว่างเครื่องดนตรี อาทิ ฟลูต 2 เครื่อง ไวโอลิน 2 เครื่อง หรือ ไวโอลินกับเชลโล ได้รับความนิยมในการนำมาบรรเลงของกลุ่มนักดนตรีมือสมัครเล่น ซึ่งสะท้อนภาพของบทเพลงในช่วงระยะเวลาดังกล่าวนี้ได้ว่า บทประพันธ์หลายชิ้นค่อนข้างเบาและมีความเรียบง่าย

อย่างไรก็ตามรูปแบบวงดนตรีเชมเบอร์ที่โดดเด่นของช่วงปลายศตวรรษที่ 18 คือ วงสตริงควอร์เท็ต (String Quartet) อันเป็นรูปแบบที่ถูกพัฒนาขึ้นที่กรุงเวียนนาจนเป็นที่นิยม ซึ่งเป็นอิทธิพลมาจาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผลงานของฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, 1732 - 1809) และโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 - 1791) บทเพลงสตริงควอร์เท็ตนั้นประพันธ์ขึ้นด้วยการมีแนวเสียงที่สมดุล มีโครงสร้างที่สวยงาม มีการสื่อสารและตอบรับไปมาระหว่างแนวเสียงและมีองค์ประกอบทางดนตรีที่ลงตัว กล่าวได้ว่าเป็นผลงานที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงด้วยนักดนตรีที่มีทักษะความสามารถ และรับฟังโดยผู้ฟังที่มีความองค์ความรู้ในด้านดนตรีอย่างลึกซึ้ง

การพัฒนาทางด้านการแสดงเชิงพาณิชย์ในช่วงศตวรรษที่ 18 โดยเฉพาะในลอนดอน ได้มีการเพิ่มรายการการแสดงในรูปแบบดนตรีเชมเบอร์เพื่อดึงดูดให้คนให้เข้ารับชมรับฟังดนตรีมากขึ้น ทำให้ผู้ชมสามารถตื่นตาตื่นใจกับการแสดงของนักดนตรีที่มีทักษะความสามารถได้อย่างใกล้ชิดและได้ยินชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งรายการดนตรีเชมเบอร์นี้มักถูกจัดให้แสดงไปในรายการเดียวกันกับบทเพลงซิมโฟนี โดยเฉพาะเชมเบอร์ในรูปแบบของควอร์เท็ตและควินเท็ต ในความเป็นจริงแล้ว รายการแสดงเชมเบอร์นี้แทบไม่ปรากฏในการแสดงดนตรีในเวียนนาและปารีสก่อนช่วงปี 1800 แต่จะมักจะมีในการแสดงที่เป็นคอนเสิร์ตปิดหรือในการแสดงเฉพาะกิจของชนชั้นสูง

ในช่วงระหว่างศตวรรษที่ 19 นี้ ธุรกิจของการแสดงคอนเสิร์ตนั้นได้มีแนวโน้มความนิยมไปในทิศทางของดนตรีเชมเบอร์มากขึ้นจนมีการจัดตารางรายการแสดงดนตรีเชมเบอร์ขึ้นในหลาย ๆ เมือง เป็นการส่งผลดีให้กับนักดนตรีฝึกหัดหลาย ๆ คนที่ได้เข้ารับชมรับฟังการแสดงดนตรีเชมเบอร์จากนักดนตรีอาชีพ ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นอีกหนึ่งความสำคัญในการฝึกฝนการบรรเลงดนตรีเชมเบอร์เพื่อเรียนรู้แนวคิดในการบรรเลง โดยกล่าวได้ว่าเทียบเท่ากับการฝึกหรือแสดงในคอนเสิร์ตส่วนตัว ซึ่งบทประพันธ์ที่นิยมมักเป็นบทประพันธ์ประเภททรีโอ ควอร์เท็ต และควินเท็ต ที่ถูกประพันธ์ขึ้นโดยคีตกวีแห่งเวียนนาทั้งสามท่าน คือ ไฮเดิน โมสาร์ท และเบโธเฟน (Ludwig van Beethoven, 1770 - 1827) อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าการเติบโตของดนตรีเชมเบอร์จะมีความเชื่อมโยงกับการขยายตัวของการจัดการแสดงคอนเสิร์ตในเมืองช่วงศตวรรษที่ 19 จากความนิยมและความต้องการของชนชั้นกลาง โดยเฉพาะวงควอร์เท็ตในงานรื่นเริง หรือวงดนตรีเชมเบอร์กลุ่มเล็กรูปแบบอื่น ๆ ที่ถูกขัดเกลาให้มีความประณีตงดงามในการบรรเลง ซึ่งจากการเปลี่ยนผ่านของช่วงเวลาทำให้สามารถสังเกตได้ถึงพัฒนาการของบทประพันธ์ดนตรีเชมเบอร์นั้นได้มีการเพิ่มขึ้นจากค่านิยมในการประพันธ์และการบรรเลง เช่นเดียวกับบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา และมีศูนย์กลางรวมอยู่ที่กรุงเวียนนา อย่างไรก็ตาม บทประพันธ์ที่มีความเป็นดนตรีโรแมนติกก็ค่อย ๆ ได้รับความนิยมมากขึ้น โดยการแสดงดนตรีเชมเบอร์หลาย ๆ การแสดงนั้นได้พัฒนาในด้านแนวคิดของการใช้เสียง และยังมีการเพิ่มเติมทิศทาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

และบทวิเคราะห์ของบทเพลงในการแสดงเพื่อช่วยให้ผู้ชมได้เข้าใจถึงโครงสร้างการประพันธ์และมีแนวคิดที่ตรงกันในการรับฟังดนตรี อันเป็นประเด็นที่แสดงให้เห็นว่า การจัดการแสดงคอนเสิร์ตนั้นเริ่มมีการสร้างความคุ้นเคย ความใกล้ชิด และความสนใจผ่านกระบวนการของการแสดง เพื่อส่งเสริมให้ผู้ชมผู้ฟังได้ฟังอย่างเข้าใจและมีความรู้สึกร่วมไปกับบทเพลง

องค์ความรู้เกี่ยวกับการดนตรีเชมเบอร์ทั้งในมิติของรูปแบบ พัฒนาการ และบทประพันธ์ในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 นั้น อาจไม่ค่อยเป็นอย่างราบรื่นมากนัก แต่กระนั้นจำนวนของการแสดงดนตรีเชมเบอร์เอง กลับมีการเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ โดยเฉพาะบทประพันธ์ที่มีพื้นฐานโครงสร้างในรูปแบบของดนตรีคลาสสิกเดิม รวมไปถึงการจัดรายการการแสดงที่เหมาะกับค่านิยมของแต่ละพื้นที่ชุมชนที่มีความแตกต่างทางด้านวัฒนธรรม ทำให้ศูนย์กลางของดนตรีนั้นกระจายออกไปมากมาย ทั้งสหรัฐอเมริกา สาธารณรัฐเช็ค กรุงปราก กรุงลอนดอน รวมไปถึงอิตาลี และสเปนอีกด้วย ซึ่งบทประพันธ์หลาย ๆ ชิ้นงานจะถูกบรรเลงโดยกลุ่มนักดนตรีของแต่ละพื้นที่ แต่อย่างไรก็ตามบางครั้งจะมีการผลักดันให้เกิดการบรรเลงร่วมกันกับนักดนตรีที่เดินทางตระเวณแสดงคอนเสิร์ต อันเป็นนักดนตรีที่มีทักษะความสามารถสูง กระทั่งช่วงปลายของศตวรรษที่ 19 ถึงเริ่มมีการเดินทางตระเวณแสดงของกลุ่มนักดนตรีที่เป็นวงดนตรีเชมเบอร์ไปทั่วยุโรป โดยเริ่มจากวงสตริงควอร์เท็ต

บทประพันธ์ประเภทดนตรีเชมเบอร์ในช่วงศตวรรษที่ 19 ล้วนถูกประพันธ์ขึ้นจากนักดนตรีที่มีความเป็นเลิศทางด้านทักษะการบรรเลง และคีตกวีบางท่านยังเป็นนักดนตรีที่ประพันธ์บทเพลงขึ้นสำหรับเครื่องดนตรีที่ถนัดโดยเฉพาะอีกด้วย อีกทั้งในประเด็นด้านเสียงและการสร้างสรรค์แนวทำนองในดนตรีเชมเบอร์ยังมีความพ้องไปกับแนวคิดของการบรรเลงในวงออร์เคสตรา ซึ่งหลายบทประพันธ์นั้นถูกแต่งขึ้นโดยเริ่มมุ่งเน้นให้บรรเลงภายในบรรยากาศของคอนเสิร์ตจริง ๆ มากกว่าการบรรเลงภายในห้องเล็ก ๆ มีบทเพลงเปียโนเชมเบอร์เกิดขึ้นเป็นจำนวนมากในช่วงศตวรรษนี้ ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่ประกอบไปด้วยเปียโนและเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ มากมาย ในขณะที่บทเพลงสตริงควอร์เท็ตนั้นยังคงได้รับความนิยมอย่างมากจากนักดนตรี โดยที่ไม่เน้นเพียงแต่เฉพาะเทคนิคการบรรเลงของรายบุคคล แต่เน้นไปในรูปแบบของเทคนิคการบรรเลงอองซอมเบิลร่วมกัน ทั้งนี้เป็นการสะท้อนค่านิยมอย่างหนึ่งของดนตรีในรูปแบบของยุคโรแมนติก ที่เต็มไปด้วยอารมณ์ และรูปแบบการบรรเลงที่มีสีสันน่าตื่นตาตื่นใจ และกล่าวได้ว่าเป็นช่วงยุคหนึ่งที่ดนตรีเชมเบอร์ของสตริงควอร์เท็ตนั้นเป็นรูปแบบที่แสดงถึงความเป็นเลิศของผู้บรรเลงได้อย่างมีนัยสำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ดนตรีเชมเบอร์ในช่วงยุคหลังนี้เริ่มมีแนวคิดที่สอดคล้องกันไปกับพัฒนาการดนตรีต่าง ๆ นั่นคือการเริ่มออกจากกฎเกณฑ์หรือค่านิยมเดิมในช่วงเวลาที่ผ่านมา ทั้งในมิติด้านการประพันธ์และการบรรเลง ซึ่งเป็นสัญญาณของดนตรีที่เริ่มต้นการก้าวผ่านเข้าสู่ศตวรรษที่ 20 โดยสมบูรณ์ ในยุคหลังนี้ดนตรีเชมเบอร์เป็นอีกหนึ่งมิติการประพันธ์ที่มุ่งให้คีตกวีสร้างสรรค์ผลงานที่ใช้ผู้เล่นเพียงไม่กี่คน เพื่อให้สัมพันธ์ไปกับการฝึกซ้อมและแสดงที่จะต้องเป็นมีการวางแผนอย่างเป็นระบบ โดยที่อีกนัยหนึ่งนั้นจะต้องประหยัดค่าใช้จ่ายการดำเนินงานให้ได้มากที่สุด ในช่วงยุคนี้จึงสามารถเห็นการผสมเสียงของเครื่องดนตรีได้มากมายหลายเครื่อง และมีแนวคิดการประพันธ์ดนตรีที่ผสมผสานจากหลากหลายอิทธิพลและศาสตร์แขนงอื่น ๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็นระบบซีเรียล (Serialism) แนวคิดทางคลาสสิกนิยมสมัยใหม่ (Neo-classicism) กระแสมินิมัล (Minimalism) รวมไปถึงกระแสชาตินิยม (Nationalism) อีกด้วย ซึ่งหลังจากการเกิดขึ้นของดนตรีคอนเทมโพรารี่แล้วนั้น จะพบดนตรีเชมเบอร์ที่เริ่มมีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีและเครื่องอิเล็กทรอนิกส์มากมาย รวมถึงการสร้างสรรค์เทคนิคใหม่ ๆ ของแต่ละเครื่องดนตรีเพื่อสร้างเสียงแบบใหม่ นำไปสู่การหลุดออกจากกรอบดนตรีที่มีอยู่เดิม (Radice, 2012)

จากดนตรีเชมเบอร์ของบราห์มที่มุ่งเน้นการสร้างสรรค์การใช้เสียงและโครงสร้างแบบใหม่ ได้ถูกคีตกวีชาวฝรั่งเศสมากมายนำมาพัฒนาต่อ โดยเฉพาะโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862 - 1918) ที่ประพันธ์ดนตรีเชมเบอร์โดยมุ่งเน้นในเรื่องของการสร้างภาพจากเสียงดนตรี และการผสมผสานโครงสร้างและแนวทำนองได้อย่างวิจิตรงดงามเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งส่งผลมาถึงการค้นหารูปแบบการสร้างสีสันของเสียงแบบใหม่สำหรับวงดนตรีเชมเบอร์ การสร้างรูปแบบการผสมผสานการบรรเลงกันอันเป็นเอกลักษณ์ของกระแสดนตรีอิมเพรสชันนิสม์ (Trezise, 2003) สิ่งเหล่านี้เป็นหนึ่งในความก้าวหน้าทางด้านดนตรีครั้งสำคัญในการสร้างสรรค์ดนตรีเชมเบอร์ให้ไปสู่ดนตรีแบบใหม่ต่อไปในอนาคต

หากพิจารณาผลงานดนตรีเชมเบอร์ที่เกิดขึ้นในยุคนี้จะกล่าวได้ว่า ดนตรีในช่วงยุคศตวรรษที่ 20 ได้ประพันธ์ขึ้นโดยมุ่งไปให้นักดนตรีที่มีทักษะความสามารถในระดับสูงแทบทั้งสิ้น ซึ่งปรากฏให้เห็นชัดเจนจากผลงานต่าง ๆ จากช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และมีการใช้เทคนิคต่าง ๆ มากมายภายในผลงานปรากฏขึ้นในผลงานช่วงศตวรรษที่ 20 ซึ่งสามารถสังเคราะห์ได้ว่า มาตรฐานด้านเทคนิคการบรรเลงของนักดนตรีนั้นสูงขึ้นอย่างมาก เทคโนโลยีดนตรีในด้านการบันทึกเสียงทำให้สามารถเห็นได้ถึงทักษะการบรรเลงนักดนตรีที่สามารถบรรเลงได้อย่างน่าประทับใจ สิ่งนี้ส่งผลให้สามารถเข้าถึงการบรรเลงของนักดนตรีที่มีทักษะความสามารถสูง หลาย ๆ บทเพลงที่ถูกบรรเลงด้วยนักดนตรีที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มีชื่อเสียงนั้น แม้จะบรรเลงในบทเพลงเดียวกัน แต่ก็มีความแตกต่างกันจนมิอาจกล่าวเปรียบเทียบได้ว่าผลงานการบันทึกเสียงชิ้นใดนั้นดีกว่าชิ้นใด

4.2 ยุคบาโรก (Baroque Era)

มันฟริด ฟริดซ์ บูคอฟเซอร์ (Manfred Fritz Bukofzer) นักดนตรีวิทยาชาวเยอรมัน มีแนวคิดในการแบ่งยุคสมัยบาโรกออกเป็น 3 ช่วงเวลา อันได้แก่ บาโรกช่วงต้น (1580 - 1630) บาโรกช่วงกลาง (1630 - 1680) และบาโรกช่วงปลาย (1680 - 1730) ซึ่งหากพิจารณาในมุมมองของเครื่องดนตรีฟลูตจะกล่าวได้ว่าในช่วงการแบ่งยุค 2 ช่วงแรกจากแนวคิดของบูคอฟเซอร์ไม่ค่อยมีความเกี่ยวเนื่องกับฟลูตมากนัก เพราะการพัฒนาของเครื่องดนตรีฟลูตในยุคนี้เป็นช่วงการกำเนิดของฟลูตที่มี 1 คีย์ ซึ่งเพิ่งจะปรากฏหลักฐานขึ้นในตอนกลางช่วงเวลาของยุคบาโรกในช่วงกลาง อีกทั้งมิได้ประสบผลสำเร็จมากจนกระทั่งช่วงท้ายของยุคบาโรกในช่วงกลาง ดังนั้นการกล่าวถึงฟลูตทั้งในด้านของประวัติศาสตร์และวรรณกรรมดนตรีของยุคบาโรกนี้จะเป็นลักษณะของฟลูตที่มี 1 คีย์ อันปรากฏหลักฐานในช่วงปี 1660 - 1760 ทั้งนี้ วรรณกรรมดนตรีสำหรับฟลูตนั้น หากมองย้อนไปจนถึงช่วงต้นของคริสตศตวรรษที่ 17 นั้นจะพบว่าแทบไม่ปรากฏหลักฐานใด ๆ เลย สิ่งนี้จึงเป็นการยากหากจะตั้งคำถามถึงปริมาณของวรรณกรรมดนตรีของฟลูตในช่วงยุคสมัยดังกล่าว ซึ่งในขณะเดียวกันพัฒนาการในเรื่องของ ลีลาการบรรเลงที่เกิดขึ้นจนกระทั่งช่วงกลางของคริสตศตวรรษที่ 18 ในแต่ละประเทศที่มีอิทธิพลทางด้านดนตรีนั้น มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ทั้งในรูปแบบของเอกลักษณ์การบรรเลง และรูปแบบการประพันธ์ซึ่งสะท้อนรสนิยมทางดนตรีของแต่ละประเทศอย่างมีนัยสำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นักวิชาการได้เสนอแนวคิดต่าง ๆ มากมายในช่วงระยะเวลาที่หายไปของทรานสเวิร์สฟลูต (Transverse Flute) หรือทราเวอร์โซ (Traverso) ในช่วงคริสตศตวรรษที่ 17 หรือในยุคบาโรกช่วงกลางที่สอดคล้องกับแนวคิดของบูคอฟเซอร์ซึ่งมีนักประวัติศาสตร์ดนตรีได้ให้เหตุผลไว้ว่า เป็นช่วงที่ไฟฟ์ (Fife) และทราเวอร์โซ ได้มีบทบาทขึ้นในดนตรีของกลุ่มทหาร ซึ่งบทบาทนี้ได้ส่งช่วงต่อไปจนกระทั่งเครื่องดนตรีตระกูลลิ้นคู่ (Double Reeds หรือ Shawm Family) ได้เข้ามาแทนที่ไฟฟ์ในช่วงการครองราชย์ของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ซึ่งหลังจากช่วงสงคราม 30 ปี (1618 - 1648) นั้น นักประวัติศาสตร์ได้ให้คำอธิบายว่าเครื่องดนตรีดังกล่าวนี้ได้ถูกลดบทบาทลงจากดนตรีในกลุ่มทหารและสังคม ซึ่งในขณะนั้นได้ค้นพบอีกว่า เครื่องดนตรีนี้ได้พยายามจะปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เหมาะสมกับการใช้งานสำหรับบรรเลงกลางแจ้ง โดยสร้างให้มีเสียงที่แหลมและสูงขึ้น และด้วยเหตุนี้เองที่ทำให้

เครื่องดนตรีนี้ถูกลดบทบาทลงจากการบรรเลงภายในสถานที่ปิด นอกจากนี้ยังมีนักประวัติศาสตร์ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมอีกว่ามีการประพันธ์วรรณกรรมดนตรีที่มีความท้าทายมากขึ้นหลังจากช่วงปี 1600 ซึ่งทำให้ฟลูตในรูปแบบเดิมของยุคเรอเนซองส์นั้นไม่ตอบโจทย์กับความต้องการในการบรรเลงเทคนิคใหม่ ๆ ทำให้การประพันธ์ให้เครื่องดนตรีฟลูตในช่วงระยะนี้ได้ลดความนิยมลง กล่าวได้ว่าในช่วงศตวรรษที่ 17 นี้ วรรณกรรมดนตรีของฟลูตนั้นแทบไม่ปรากฏหลักฐานให้เห็น แต่จะค้นพบการบทประพันธ์ที่ใช้เครื่องดนตรีฟลูตนี้ในวรรณกรรมดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดนตรีขนาดใหญ่ และยังคงนิยมการประพันธ์สำหรับฟลูตในรูปแบบการบรรเลงคลอควบคู่ไปกับบทเพลงร้องเฉกเช่นเดียวกับยุคสมัยก่อนหน้านี้

เครื่องดนตรีฟลูตแทบมิได้ถูกคีตกวีนำมาประพันธ์ให้เป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว จนกระทั่งการเปลี่ยนแปลงและปรับรูปแบบของเครื่องดนตรีในช่วงระหว่างปี 1660 - 1670 โดยฟลูตรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในประเทศฝรั่งเศสช่วงเปลี่ยนผ่านเข้าศตวรรษที่ 18 นี้นั้น ฮาร์ธาน (Harthan, 1943) ได้กล่าวถึงช่วงเวลานี้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นที่เป็นยุคทองของบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีฟลูต (The Golden Age of Flute Music) เนื่องจากเครื่องดนตรีฟลูตได้รับความนิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ นั่นเอง

4.2.1 ฟลูตกับรีคอร์เดอร์

หากจะกล่าวถึงฟลูตในช่วงยุคบาโรกนั้น คงจะเลี่ยงมิได้ที่จะต้องกล่าวถึงรีคอร์เดอร์ (Recorder) ด้วย เพราะเป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในยุคนี้เช่นเดียวกัน ซึ่งในขณะเดียวกันนี้ ฟลูตในช่วงคริสตศตวรรษที่ 18 นั้นก็เป็นช่วงที่ถูกพัฒนาให้มีความสมบูรณ์และมีเอกลักษณ์ในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น จนกระทั่งในช่วงต่อมานั้นก็ได้มีการนำฟลูตมาบรรเลงแทนที่เครื่องรีคอร์เดอร์ไปเนื่องด้วยปัจจัยทางดนตรีหลาย ๆ ด้าน เช่น ข้อจำกัดในการสร้างสีสันของเสียง (Tone Color) การสร้างสรรค์ความเข้มของเสียงที่หลากหลาย (Dynamics) ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี (Range) รวมไปถึงการควบคุมระดับเสียงของเครื่อง (Pitch) สิ่งเหล่านี้ฟลูตสามารถตอบสนองปัจจัยต่าง ๆ ได้ครอบคลุมมากกว่า ทำให้เกิดแนวโน้มการประพันธ์วรรณกรรมดนตรีของฟลูตขึ้นมามากขึ้นอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งแทนเครื่องรีคอร์เดอร์ไปในที่สุด

การเปลี่ยนผ่านกระแสนิยมการประพันธ์ของรีคอร์เดอร์ไปสู่ฟลูตนั้นก็เกิดขึ้นในระยะเกือบศตวรรษ ทราเวอร์โซนั้นเกิดเป็นกระแสนิยมแรกเริ่มจากที่ประเทศฝรั่งเศส ก่อนจะแผ่ขยายเข้าสู่ประเทศเยอรมันในช่วงคริสตศตวรรษที่ 18 เครื่องดนตรีฟลูตนี้เป็นที่นิยมในประเทศอังกฤษในช่วง

รัชสมัยของพระเจ้าจอร์จที่ 1 แห่งอังกฤษในช่วงปี 1714 ในความเป็นจริงแล้วบาโรกฟลูต (Baroque Flute) ที่กล่าวถึงอยู่นี้มีอีกชื่อหนึ่งที่ถูกเรียกอย่างแพร่หลายว่า “German Flute” จากที่มาของการเริ่มแพร่ขยายกระแสนิยมเข้าสู่ประเทศอังกฤษโดยราชวงศ์ฮันโนเฟอร์ (House of Hanover) ซึ่งท้ายที่สุดอิทธิพลของการใช้เครื่องดนตรีฟลูตก็เกิดขึ้นที่ประเทศอิตาลีราวปี 1715 และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย

จากข้อค้นพบที่บันทึกไว้ระหว่างเรื่องราวประวัติศาสตร์ของเครื่องดนตรีฟลูตและรีคอร์เดอร์ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 นั้นพบว่ามีข้อขัดแย้งที่ซับซ้อนและเข้าใจยากอยู่มาก โดยทั่วไปในสมัยนั้นจะรู้จักเครื่องดนตรี รีคอร์เดอร์ในชื่อว่า *Flute, Flute Douce, Flauto, Block-flote, Common Flute* และ *English Flute* ในขณะที่เครื่องดนตรีฟลูตจริง ๆ จะถูกเรียกชื่อว่า *Flute Traversiere, Traverso, Flute d’Allemagne, Querflote* หรือ *German Flute* ซึ่งถึงแม้ว่าคีตกวีหลายท่านในยุคนั้นจะเจาะจงว่าบทเพลงกำหนดให้ใช้เครื่องดนตรีใดในการบรรเลง แต่ก็ยังคงมีความคลุมเครืออยู่ดี

นักดนตรีวิทยาได้กล่าวถึงประเด็นนี้ไว้อย่างน่าสนใจว่าข้อสรุปของการจะตัดสินบทเพลงว่าจริง ๆ แล้วนั้นคีตกวีต้องการจะกำหนดให้ใช้เครื่องดนตรีใดในการบรรเลง น่าจะขึ้นอยู่กับการพิจารณาจากปัจจัยในเรื่องของเสียง เช่น เสียงฟาในช่วงระดับเสียงสูงของฟลูต (F3) ของเครื่องดนตรีฟลูตในสมัยนั้นจะเป็นที่รู้กันว่าค่อนข้างแย่ หรืออาจพิจารณาจากกุญแจเสียงหรือโทนาลิตี โดยเครื่องดนตรีฟลูตนั้นจะค่อนข้างเหมาะกับบทเพลงในกุญแจเสียงทางชาร์ป โดยเฉพาะกุญแจเสียง G และ D แต่จะไม่ค่อยดีนักกับกุญแจเสียงทางแฟลต (Flat Key) ซึ่งกุญแจเสียงที่ค่อนข้างนิยมประพันธ์ขึ้นให้เครื่องดนตรีฟลูตนั้นคือ G, D, A, E Minor และ B Minor ในขณะที่กุญแจเสียงที่นิยมของเครื่องรีคอร์เดอร์นั้นได้แก่ F, C, D Minor และ A Minor เป็นต้น ทั้งนี้การพิจารณาข้างต้นเป็นเพียงข้อสันนิษฐานถึงความเป็นไปได้ มิได้เป็นข้อกำหนดที่ตายตัว ซึ่งในบางครั้งจากการพิจารณาก็มีประเด็นที่น่าสนใจในการตัดสินที่ไม่ได้เป็นไปตามข้อสันนิษฐาน เช่น บาคซึ่งเป็นคีตกวีที่ค่อนข้างซีเรียสกับการให้ความสำคัญกับการกำหนดเครื่องดนตรี ได้ประพันธ์บทเพลงที่ใช้โน้ตฟาในช่วงระดับเสียงสูงของฟลูต (F3) ที่จะต้องบรรเลงในบทเพลง Cantata no.78 เป็นต้น

บาค (Johann Sebastian Bach, 1685 - 1750) เป็นคีตกวีที่ให้ความสำคัญกับการเลือกใช้เครื่องดนตรีในบทประพันธ์มากโดยเฉพาะในผลงานประเภทเพลงร้อง ซึ่งจะเลือกใช้เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นแนวเสียงประสานที่เหมาะสมและสอดคล้องกับอารมณ์และบทเพลงนั้น ๆ เช่น หากบทเพลงมีเนื้อหาและอารมณ์ที่อธิบายยากหรือมีเนื้อหาเพลงที่สื่อไปในทางศาสนา การอุทิศตน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การยอมจำนนต่อความตาย เขามักจะเลือกใช้ฟลูตเพื่อบรรยายเสียงของอารมณ์เหล่านั้น หรือบางบทเพลงที่ต้องการเน้นด้านสื่ออารมณ์มากขึ้นจะเลือกใช้บรรเลงคู่ไปกับเครื่องโอโบดามอเร (Oboe d'amore) หรืออาจจะใช้รีคอร์เดอร์บรรเลงคู่กับวิโอลา

คีตกวีท่านที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในช่วงยุคศตวรรษที่ 18 อีกท่านคือจอร์จ ฟริเดอริค แฮนเดล (George Frideric Handel, 1685 - 1759) อันเป็นที่กล่าวกันว่าเป็นแบบอย่างที่สำคัญสำหรับการสร้างสรรค์บทเพลงที่เปลี่ยนผ่านจากรีคอร์เดอร์ ไปสู่เครื่องดนตรีฟลูต ซึ่งหลายบทประพันธ์ในช่วงต้นของเขาได้กำหนดว่าเป็น "Flauto ou Traverso" ซึ่งภายหลังเขาเริ่มมีความสนใจในสีสันของเสียงเครื่องดนตรีฟลูตมากขึ้น จากอิทธิพลที่ได้จากการรับชมการแสดงของคาร์ล เฟรดริช วีเดอมาน (Karl Friedrich Wiedemann, 1700 - 1782) ซึ่งเป็นนักฟลูตใน *King's Theatre* ที่ลอนดอนในปี 1726

อันโตนิโอ วิวาลดี (Antonio Vivaldi, 1678 - 1741) เป็นอีกตัวอย่างที่สำคัญของการเปลี่ยนผ่านในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกันระหว่างเครื่องดนตรีฟลูตและรีคอร์เดอร์ในยุคสมัยบาโรก ด้วยปัจจัยหลาย ๆ ประการ เช่น การบรรเลงในกุญแจเสียงที่จำกัด การสร้างสรรค์ผลงานสำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้ที่ไม่ค่อยเป็นธรรมชาตินัก ระยะความกว้างของเสียง และ การไม่เจาะจงบทบาทของเครื่องดนตรีในผลงานการประพันธ์ ปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้เป็นแนวคิดที่นักวิชาการได้คาดการณ์ไว้เกี่ยวกับแนวคิดการสร้างสรรค์บทประพันธ์ของวิวาลดี ซึ่งความเห็นส่วนใหญ่เห็นตรงกันว่าวิวาลดีนั้นได้เริ่มสนใจในเครื่องดนตรีฟลูตในช่วงปี 1725 - 1730 หลังจากที่ได้รับอิทธิพลของควอนซ์ (Johann Joachim Quantz, 1697 - 1773) ที่เดินทางมาที่เมืองเวนิสในปี 1726 และโน้มน้าวเขาเกี่ยวกับศักยภาพของเครื่องดนตรีฟลูต

มาร์เซลโล (Alessandro Marcello, 1673 - 1747) ได้บันทึกลงในบทส่วนนำในบทเพลงคอนแชร์โตของเขาในปี 1738 ซึ่งเป็นการแสดงจุดยืนที่เห็นด้วยกับแนวคิดของอิทธิพลดนตรีของอิตาเลี่ยน ณ ขณะนั้นว่าจะต้องบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีโอโบ 2 เครื่องหรือทราเวอร์โซ 2 เครื่องเท่านั้น และในปี 1761 แกซูลท์ (Francois A. P. Garsault, 1691 - 1778) ได้รายงานในบทประพันธ์ *Notionnaire ou Memorial Raisonne* ว่าทราเวอร์โซจะทำหน้าที่บรรเลงในบทบาทของการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) ในขณะที่รีคอร์เดอร์นั้นจะถูกใช้เพียงกิจกรรมดนตรีที่ให้ความบันเทิงเท่านั้น ทั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่าในช่วงยุคหลังของศตวรรษที่ 18 นี้ ค่านิยมการใช้ทราเวอร์โซได้กลายมาเป็นเครื่องดนตรีสำหรับนักดนตรีอาชีพที่มีประสบการณ์อย่างชัดเจนมากขึ้นเรื่อย ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในขณะที่เครื่องดนตรีรีคอร์เดอร์กลับถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มของนักดนตรีมือสมัครเล่นและนักดนตรีที่ยังไม่ชำนาญทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีฟลูต 1 คีย์ (One-Keyed Flute)

4.2.2 สังคีตลักษณ์ทางดนตรี (Musical Form)

ด้วยความที่เครื่องดนตรีทราเวอร์โซนั้น ยังไม่ได้เป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางเท่าไรนักจนกระทั่งปลายศตวรรษที่ 17 เมื่อได้รับความนิยมมากขึ้นจากการพัฒนาของตัวเครื่องดนตรี ฟลูตจึงกลายเป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่สำคัญ และมีคีตกวีหลายท่านที่ได้หันมาสนใจในสีสันของเสียงเครื่องดนตรีนี้มากขึ้น ส่งผลให้เกิดบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีนี้เป็นกระแสนิยมที่สืบเนื่องต่อมา เมื่อดนตรีได้เข้ามามีบทบาทและมีการประพันธ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงในโรงละคร โบสถ์ รวมไปถึงการบรรเลงในงานรื่นเริงทั่วไป

โดยส่วนมากแล้วอะคูสติก (Acoustic) ที่เหมาะสมจะช่วยส่งให้บทเพลงมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น สำหรับการบรรเลงส่วนใหญ่นั้นจะต้องการห้องที่มีความกังวาล เช่น การบรรเลงในโบสถ์ เพราะจะช่วยในเรื่องของการสร้างสีสันของเสียงฮาร์โมนิกหรือจะเป็นการเล่นกับเสียงเอคโคที่จะได้ยินเสียงสะท้อนที่มีความเข้มเสียงแตกต่างกัน ในขณะที่ลักษณะของดนตรีเชมเบอร์นั้นจะเป็นไปในทิศทางตรงกันข้าม ซึ่งจะให้ความสำคัญกับปัจจัยที่ล้อมรอบมากกว่า เช่น ความเข้มเสียงโดยรวมจะลดความดังและเกิดเสียงลง กลุ่มเครื่องที่บรรเลงโดยรวมจะบรรเลงในระดับเสียงที่นุ่มนวลกลุ่มเครื่องที่มีเสียงที่เด่นชัด เช่น ฮาร์ปซิคอร์ด ลูท เวอร์จินัล (Virginal) และ คลาวิคอร์ด (Clavichord)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะของการพูดบรรยายหรือการกล่าวคำสุนทรพจน์ได้กลายเป็นลักษณะหลักที่สำคัญที่แสดงถึงกลวิธีการบรรเลงแนวทำนองในดนตรีในยุคสมัยนี้ ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบของบทเพลงร้องหรือบทเพลงบรรเลง ในขณะที่รูปแบบของการเต้นรำนั้นเป็นการแสดงถึงลักษณะที่สำคัญทั้งในส่วนของลีลาหนักเบาของจังหวะในแต่บทเพลง และแสดงออกถึงการกำหนดสังคีตลักษณ์ของบทเพลงอีกด้วย โดยทุกสิ่งจะเกิดขึ้นไปพร้อมกับการดำเนินทำนองที่โดดเด่นและองค์ประกอบที่เด่นชัดในแต่ละบทเพลง ซึ่งแนวเบสเป็นแนวที่กล่าวได้ว่ามีความสำคัญมากสำหรับการดำเนินทำนองในบทบาทของเสียงประสาน ระยะห่างของเสียงระหว่างแนวเสียงที่เป็นทำนองหลักกับเสียงประสานในแนวเบสที่กว้างพอ จนสามารถตกแต่งด้วยแนวเสียงประสานเข้าไปเพื่อเพิ่มสีสันให้บทเพลง จะกล่าวได้ว่าเป็นสิ่งที่โดดเด่นมากในการบรรเลงบทเพลงยุคสมัยนี้ การสร้างสรรค์รูปแบบเสียงประสาน (Harmonic Structure) ความสมดุลของการเรียบเรียงเสียงเครื่องดนตรี (Instrumentation) การสร้างสรรค์ของ

แนวทำนองที่ซับซ้อนด้วยการเติมแต่งโน้ตประดับ และความอิสระของแนวทำนอง สิ่งเหล่านี้เป็นแก่นของบทเพลงในรูปแบบบาโรกโมโนดิก (Baroque Monodic Style)

ดนตรีรูปแบบอิตาเลียนบาโรกมีความโดดเด่นด้านการประพันธ์ที่ค่อนข้างมีอิสระ และมีสังคีตลักษณ์ดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ มากมาย เช่น บทบรรเลงโหมโรง (Overture) โซนาตา คอนแชร์โต และคันโซนา (Canzona) ซึ่งแต่ละรูปแบบก็จะมีอัตราจังหวะที่แตกต่างกันออกไป นอกจากนี้ยังใช้ชื่อสังคีตลักษณ์ในการกำหนดลักษณะของบทเพลงและอัตราจังหวะที่ควรจะเป็น เช่น Adagio ไม่ได้หมายความว่าช้าเพียงอย่างเดียว แต่เป็นช้าในรูปแบบที่สบายไม่เร่งรีบ หรือ Allegro หมายความว่ารวดเร็วอย่างสนุกสนานร่าเริง เป็นต้น

ดนตรีอิตาเลียนบาโรกได้ส่งอิทธิพลต่อการพัฒนารูปแบบสังคีตลักษณ์ที่หลากหลาย ซึ่งได้ถูกนำมาประยุกต์เข้ากับเครื่องดนตรีฟลูตเช่นกัน เริ่มต้นด้วยทรีโอโซนาตา ประกอบไปด้วย แนวทำนองหลักและแนวเบสต่อเนื่อง ตามด้วยโซโลโซนาตาอีก 2 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบแรกคือ โซนาตาเชมเบอร์ (Sonata da Camera หรือ Chamber Sonata) ที่ถูกพัฒนามาจากบทบรรเลงโหมโรงของอุปรากรในยุคสมัยก่อน ประกอบด้วยลักษณะของบทเพลงเต้นรำในจังหวะและความเร็วที่แตกต่างกัน แต่อยู่ในกุญแจเสียงเดียวกัน และรูปแบบที่สองคือ โซนาตาโบสถ์ (Sonata da Chiesa หรือ Church Sonata) ที่เริ่มต้นมาจากบทบรรเลงคั่น (Interlude) ที่บรรเลงระหว่างพักของบทเพลงร้องในโบสถ์ มีแนวทำนองที่มีลักษณะเป็นดนตรีพื้นเมือง แต่มิใช่ลักษณะของบทเพลงเต้นรำ และไม่มีรูปแบบที่แน่นอนนัก ซึ่งปกติแล้วบทเพลงโซนาตาในช่วงนี้จะมี 4 ท่อน ในอัตราจังหวะที่แตกต่างกันออกไป คือ ช้า-เร็ว-ช้า-เร็ว โดยท่อนที่ 3 มักจะมีกุญแจเสียงที่แตกต่างออกไปจากท่อนอื่น ๆ ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าลักษณะของโซนาตาเชมเบอร์ นั้นจะเป็นท่อนเพลงขนาดใหญ่ โดยที่จะมีส่วนแนวทำนองที่มิได้เป็นลักษณะของบทเพลงเต้นรำสอดแทรกอยู่ในบทเพลง ในขณะที่บทเพลงคอนแชร์โตกรอสโซที่บรรเลงประชันกับวงออร์เคสตรานั้น ที่เริ่มต้นเป็นที่นิยมและพัฒนารูปแบบมาเป็นลักษณะโซโลคอนแชร์โต คอนแชร์โตทั้งสองรูปแบบนี้ เป็นสังคีตลักษณ์หนึ่งที่มีความสำคัญและได้รับความนิยมอย่างมากของดนตรีอิตาเลียนบาโรก

สิ่งหนึ่งที่สามารถสังเกตได้อย่างชัดเจนจากการศึกษาประวัติศาสตร์และพัฒนาการดนตรีในช่วงกลางของยุคสมัยบาโรก โดยที่เป็นประโยชน์อย่างมากในการประยุกต์ใช้กับการบรรเลงบทเพลงของเครื่องลมนั้น คือ ความเป็นปัจเจกในดนตรีบาโรกของแต่ละชาติ ซึ่งสามารถเห็นได้อย่างชัดเจน อาทิ ดนตรีบาโรกในลีลาแบบฝรั่งเศสนั้น จะมีการบันทึกโน้ตประดับสำหรับการบรรเลงอย่างละเอียด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มีการมุ่งเน้นในเรื่องของอารมณ์ และสีสันของดนตรี ด้วยความละเอียดของดนตรีนี้จึงค่อนข้างสอดคล้องและสัมพันธ์กับกลวิธีการบรรเลงของเครื่องลมเป็นอย่างมาก ในส่วนของดนตรีบาโรกในลีลาแบบอิตาลีนั้น จะมุ่งเน้นด้านสังคีตลักษณ์และโครงสร้างเสียมากกว่า อาทิ โซนาตา หรือคอนแชร์โต ซึ่งความสวยงามของการสร้างสรรค์โน้ตประดับนั้นมักจะเกิดขึ้นในท่อนช้าของบทเพลงเป็นหลัก ดนตรีอิตาเลียนบาโรกมักจะมีอารมณ์ที่หนักแน่น มีพลัง และค่อนข้างสัมพันธ์กับการบรรเลงในรูปแบบของเครื่องสาย ในขณะที่ดนตรีบาโรกแบบเยอรมันนั้น เป็นการรวมเข้าด้วยกันระหว่างฝรั่งเศสและอิตาลี โดยจะมีมุมมองแนวคิดที่เป็นส่วนกลางระหว่างการนำเสนอรายละเอียดของดนตรี และการให้ความสำคัญกับโครงสร้างแนวเสียงประสาน สิ่งนี้ปรากฏชัดเจนขึ้นในช่วงกลางของศตวรรษที่ 18 ในรูปแบบของลีลากาลองต์ ที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีรูปแบบโรโคโค (Rococo) หรือดนตรีช่วงก่อนยุคคลาสสิก (Preclassic Period)

4.2.3 ฟลูตกับอิทธิพลของประเทศฝรั่งเศส

ด้วยผลงานการประพันธ์บัลเลต์ *Le Triomphe de l'Amour* ของลุลลี (Jean-Baptiste Lully, 1632 - 1687) ได้ปรากฏหลักฐานของฟลูต 1 คีย์ที่บรรเลงเป็นหนึ่งในวงดนตรีออร์เคสตราในช่วงปี 1681 และหลังจากนั้นฟลูตก็เริ่มมีบทบาทในอุปรากรมากขึ้นเรื่อย ๆ มาตลอดช่วงเวลานั้น (Toff, 2012) พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 เองทรงโปรดเครื่องดนตรีชิ้นนี้มาก และได้ว่าจ้างนักฟลูตที่มีฝีมือในขณะนั้นเพื่อรับใช้การดนตรีภายในราชสำนัก ในขณะนั้นฟลูตนิยมเล่นบทเพลงประเภทแอร์ (Air) ที่มีระดับความยากไม่มากนัก บางครั้งก็มีการเรียบเรียงบทเพลงจากอุปรากร ดนตรีประกอบบัลเลต์ หรือเพลงเต้นรำ ทั้งที่เป็นเพลงพื้นเมืองและประพันธ์ขึ้นใหม่โดยผู้บรรเลงเอง ซึ่งรูปแบบการแสดงนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมของเหล่าชนชั้นสูงที่มีต่อความนิยมเครื่องดนตรีฟลูตมากขึ้น ส่งผลทำให้ฟลูตเริ่มมีบทบาทมากขึ้นในมุมของศิลปะต่าง ๆ ซึ่งในขณะเดียวกันก็ลดบทบาทจากดนตรีพื้นเมืองลง

จากพัฒนาการด้านความนิยมของเครื่องดนตรีฟลูตในฝรั่งเศสนี้ส่งผลกับความต้องการบทเพลงสำหรับฟลูตอย่างมีนัยสำคัญ และคีตกวีฝรั่งเศสหลายท่านก็ได้เริ่มสนใจประพันธ์บทเพลงต่าง ๆ สำหรับฟลูตขึ้น ซึ่งโดยส่วนมากจะเป็นบทเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีระดับเสียงสูง 2 เครื่องบรรเลงไปพร้อมกับแนวเบสต่อเนื่อง และบทเพลงของฟลูตก็ได้เติบโตขึ้นเรื่อย ๆ จนเริ่มมีเทคนิคและรูปแบบการบรรเลงที่มีความเป็นเอกลักษณ์ และยังปรากฏบ่อยครั้งในบทเพลงต่าง ๆ มากมาย (Rowen, 1974)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จาค โอเตอแตร์ (Jacques Hotteterre, 1674 - 1763) เป็นคีตกวีคนสำคัญที่เป็นผู้มีคุณูปการในการส่งเสริมและพัฒนาวรรณกรรมดนตรีฟลูต โอเตอแตร์ได้ประพันธ์บทเพลงต่าง ๆ มากมาย ทั้งบทเพลงชุดสำหรับฟลูตบรรเลงไปกับเครื่องดนตรีเบสต่อเนื่อง รวมไปถึงบทเพลงดูเอตสำหรับฟลูต 2 เครื่องที่อุทิศให้กับพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 อีกด้วย สิ่งหนึ่งที่โดดเด่นมากของโอเตอแตร์ คือ หนังสือกลวิธีการบรรเลงฟลูตที่เขาเขียนขึ้น “Principes de la flute traversière” (1707) เป็นหนังสือที่เขียนเกี่ยวกับกลวิธีการบรรเลงสำหรับฟลูตโดยเฉพาะเล่มแรกที่ตีพิมพ์ และยังได้มีการพัฒนาและพิมพ์เพิ่มเติมในปี 1765 กระทั่งปรากฏบทความทางด้านวิชาการที่เขาได้เขียนขึ้นอีกครั้ง “L’art de preluder sur la flûte traversière” (1719) ที่กล่าวถึงเรื่องแบบฝึกหัดต่าง ๆ และบทเรียนฟลูตเพิ่มเติม และยังให้ข้อมูลที่สำคัญเกี่ยวกับอัตราส่วนและจังหวะต่าง ๆ อีกด้วย

ฟรองซัว คูเปอแรง (François Couperin, 1668 - 1733) นักออแกนและคีตกวีประจำราชสำนักของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 คูเปอแรงคือคีตกวีผู้เปี่ยมไปด้วยทักษะในการประพันธ์ท่วงทำนองในแบบฉบับของฝรั่งเศส เขาเองก็เป็นอีกคนหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลและแนวทางในการประพันธ์นี้มาจากบัลเล่ต์ของลุลลี่ และเขายังให้ความสนใจกับทรีโอโซนาตาในรูปแบบของอิตาเลียนอย่างมาก ซึ่งได้ปรากฏค่านิยมนี้จากผลงานการประพันธ์ทั้ง 6 บทแรกของเขา (ถูกตีพิมพ์ในช่วงปี 1692 - 1695) เป็นการประพันธ์แรกในรูปแบบของโซนาตาแบบฝรั่งเศสที่มีกลิ่นอายของงานในรูปแบบอิตาลีในชื่อว่า "à la manière Italienne"

ปรัชญาภายใต้ผลงานของคูเปอแรงเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นได้อย่างชัดเจนผ่านผลงานประพันธ์สำหรับฟลูต บทประพันธ์ "les qoûts réunis" เป็นบทประพันธ์ที่แสดงให้เห็นศักยภาพในการผสมผสานงานประพันธ์ในรูปแบบของฝรั่งเศสและอิตาเลี่ยนอย่างกลมกล่อมลงตัว คูเปอแรงได้ใช้ท่วงทำนองของลีลาฝรั่งเศส การเคลื่อนที่ไปยังกุญแจเสียงอื่นด้วยโน้ตโครมาติก (Chromaticism Modulation) และโครงสร้างบทเพลงที่ไม่ซับซ้อน จัดวางอย่างเรียบง่ายภายในกรอบสังคีตลักษณ์โซนาตาในแบบอิตาเลียน นอกจากนี้ คูเปอแรงยังมีวิธีการใช้ซีเควนท์เสียงประสานอย่างเป็นระเบียบแบบแผน (Harmonic Sequence) จากรูปแบบอิตาเลียนอีกด้วย

นอกจากคีตกวีทั้งสองท่านที่กล่าวถึงในข้างต้นแล้ว ยังมีคีตกวีชาวฝรั่งเศสอีกหลายท่านที่มีช่วงชีวิตในยุคสมัยบาโรกซึ่งมีบทบาทในประเด็นด้านการผลักดันและส่งเสริมวรรณกรรมดนตรีฟลูตและบทบาทของฟลูตในแง่มุมต่าง ๆ มากมาย อาทิ มิเชล บลาเว (Michel Blavet, 1700 - 1768),

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โจเซฟ โบแด็ง เดอ บัวมอร์คติเย (Joseph Bodin de Boismortier, 1689 - 1755), ฌอง ฟิลลิป ราเมอ (Jean-Philippe Rameau, 1683 - 1764) เป็นต้น

4.2.4 ฟลูตกับอิทธิพลของประเทศอิตาลี

เครื่องดนตรีฟลูตนี้มิได้ปรากฏในอิตาลีจนถึงช่วงประมาณปี 1715 - 1720 ถึงแม้จะเริ่มมีการนำมาใช้แต่ก็ยังคงมิได้รับความนิยมมากนัก กระทั่งควอนซ์ได้เดินทางมายังประเทศอิตาลีในช่วงปี 1724 และได้สร้างความประทับใจให้กับสกาแลตติ (Domenico Scarlatti, 1685 - 1757) นักประพันธ์ชาวอิตาลีอย่างมาก สกาแลตติจึงได้ประพันธ์บทเพลงฟลูตโซนาตาให้กับควอนซ์อีกด้วย และทำให้กระแสนิยมฟลูตได้เริ่มปรากฏขึ้นอย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตาม บทประพันธ์ที่ปรากฏเครื่องดนตรีฟลูตแรกเริ่มของอิตาลีนั้น เป็นบทเพลงอิตาเลียนคอนแชร์โตที่ประพันธ์ขึ้นโดยสกาแลตติซึ่งมีเครื่องดนตรีฟลูตบรรเลงประกอบ อันเป็นส่วนหนึ่งของบทเพลง *Sinfonie di Concerto Grosso* (1715)

หากจะกล่าวถึงบทเพลงบาโรกในรูปแบบอิตาลี คงจะเป็นไปไม่ได้ที่จะไม่กล่าวถึงคีตกวีเอกชาวอิตาลีท่านนี้ อันโตนิโอ วิวาลดี คีตกวีผู้มีความสำคัญอย่างยิ่งในประวัติศาสตร์ฟลูตยุคบาโรก ผู้เป็นเจ้าของบทประพันธ์คอนแชร์โตมากกว่า 500 บทเพลงและจากทั้งหมดนี้เกินกว่าครึ่งนั้นเป็นท่อนบรรเลงเดี่ยวสำหรับฟลูต ท่ามกลางคีตกวีในยุคสมัยเดียวกัน เห็นได้ชัดว่าวิวาลดี มิใช่คีตกวีที่มีความพิถีพิถันกับการบันทึกโน้ตของเขามากนัก ซึ่งแตกต่างจากบาคและแฮนเดล วิวาลดีไม่ได้มีการระบุอย่างเจาะจงและชัดเจนถึงเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงว่าเป็นรีคอร์เดอร์หรือฟลูตทราเวอร์โซ คาดว่าความไม่ชัดเจนนี้เกิดขึ้นอย่างตั้งใจจากตัววิวาลดีเอง ในช่วงเวลาที่เขาประพันธ์บทเพลงสำหรับฟลูตเป็นช่วงที่เครื่องดนตรีรีคอร์เดอร์กำลังเป็นที่นิยมในหมู่ผู้เล่นระดับทั่วไป ในขณะที่ฟลูตกลายเป็นตัวเลือกที่น่าสนใจท่ามกลางเหล่านักดนตรีมืออาชีพ ดังนั้นจึงมีความเป็นไปได้ว่า วิวาลดีมีความตั้งใจที่จะให้บทเพลงสำหรับฟลูตของเขาเป็นจุดสนใจสำหรับนักดนตรีฟลูตและรีคอร์เดอร์ เพื่อให้ผู้บรรเลงเลือกเครื่องดนตรีที่จะบรรเลงได้ตามอัธยาศัย นอกจากนี้บทประพันธ์คอนแชร์โตอีก 3 ชิ้นของวิวาลดียังปรากฏถึงความจงใจของเขาที่แม้จะระบุว่า Flautino แต่ก็ไม่ได้มีความแน่ชัดว่าจะให้ใช้ รีคอร์เดอร์เสียงสูง (Sopranino Recorder) หรือปิกโคโล (One-keyed Transverse Piccolo) ในการบรรเลง

ผลงานอันทรงคุณค่าที่เป็นมรดกแก่คนรุ่นหลังของวิวาลดี คือ การพัฒนารูปแบบการประพันธ์คอนแชร์โต ซึ่งฟลูตเองก็ได้รับผลประโยชน์จากพัฒนาการในส่วนนี้ อีกทั้งเขายังได้รับการยกย่องว่าผู้คิดค้นสังคีตลักษณ์ริทอเนลโล บรรเลงในท่อนเร็ว (Fast Movement Ritornello Form)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ซึ่งท่อนซ้ำ (Refrain) หรือท่อนริทอเนลโลที่บรรเลงพร้อมกันทั้งวงออร์เคสตรา ทุกครั้งที่ปรากฏท่อนริทอเนลโลจะอยู่ในกุญแจเสียงที่ต่างกันออกไปอย่างอิสระ รวมไปถึงการเปลี่ยนหรือเคลื่อนย้ายกุญแจเสียงของท่วงทำนองหลักที่เป็นท่อนบรรเลงเดี่ยวด้วย ทั้งนี้ วิวาลดีได้ออกแบบสังคัตลักษณ์แบบเร็ว-ช้า-เร็ว ของคอนแชร์โตให้มีระเบียบแบบแผนมากขึ้น

ในลำดับผลงานอันหลากหลายทั้งหมดของวิวาลดี ประกอบไปด้วย คอนแชร์โตสำหรับแสดงเดี่ยวทั้งหมด 350 บท เป็นบทประพันธ์สำหรับฟลูต 20 บท คอนแชร์โตสำหรับเครื่องบรรเลงเดี่ยว 2 ชิ้นทั้งหมด 40 บท เป็นบทประพันธ์สำหรับฟลูต 2 เครื่อง 1 บท ออมซอมเบิลคอนแชร์โตอีก 30 บท เป็นบทประพันธ์สำหรับฟลูตหรือรีคอร์เดอร์ 7 บท ซึ่งคอนแชร์โตกว่า 20 บทของวิวาลดีนั้น ไม่มีท่อนบรรเลงสำหรับวงออร์เคสตราอย่างเดียว ในแทบทุกครั้งจะมีการประสมการบรรเลงท่วงทำนองฟลูตจากนักแสดงเดี่ยวด้วย โดยรายการเพลงทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นนี้ เป็นหลักฐานที่ชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการที่วิวาลดีได้หยิบยืมเอาแนวคิดจากบทประพันธ์ของตนเองมาใช้ซ้ำ จนมีคำพูดที่ดูจะมีเหตุมีผลอย่างติดตลกจากนักประพันธ์ในยุคศตวรรษที่ 20 อย่าง ลุยจิ ดัลลาพิคโคลา (Luigi Dallapiccola, 1904 - 1975) ว่า วิวาลดีประพันธ์คอนแชร์โตบทเดิมซ้ำถึง 400 ครั้ง

ดูเหมือนว่าตลกร้ายนี้ แม้จะไม่ได้ถูกต้องแม่นยำในแง่ของตัวเลข แต่ก็ถูกอ้างอิงบนพื้นฐานความเป็นจริงอยู่บ้าง จากผลงานทั้งหมดของวิวาลดีจะสามารถสังเกตเห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และคงเส้นคงวาด้านงานประพันธ์ ซึ่งอาจสร้างความเข้าใจผิดได้ว่าบทเพลงของเขาจะดูซ้ำกันไปหมด วิธีการประพันธ์ที่โดดเด่นเฉพาะตัวของวิวาลดีคือการเล่นสลับสั้นยาวในจังหวะแบบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (Lombardic Rhythm) การเล่นจังหวะขัด (Syncopation) รูปแบบท่วงทำนองที่จดจำง่าย (Formation of Melodies) การปรากฏของทำนองสอดประสานในรูปแบบจังหวะช้าและเร็วสลับกัน (Harmonic Rhythm) การใช้คอร์ดเจ็ดอย่างฟุ่มเฟือย และการเปลี่ยนทำนองหลักจากบันไดเสียงเมเจอร์สลับไปมากับบันไดเสียงไมเนอร์ (Sardelli, 2007)

วิวาลดีมักจะระบุสิ่งที่เขาต้องการจะสื่อสารกับผู้ฟังลงไปในบทประพันธ์คอนแชร์โตของเขาอย่างชัดเจนเสมอ เพื่อให้ผู้ฟังรับรู้และเข้าใจว่าเป็นการประพันธ์ที่เลียนแบบเสียงธรรมชาติ ซึ่งทุกคนมีความเข้าใจไปในทิศทางเดียวกัน จากบทประพันธ์ฟลูตคอนแชร์โตลำดับที่ 10 (Op.10) ในปี 1730 ของเขา บทหมายเลข 1 ระบุไว้ว่า “La tempesta di mare” (วายุ ณ มหาสมุทร) และบทหมายเลข 3 ระบุไว้ว่า Il Gardellino (นกโกลด์ฟินช์) ซึ่งประพันธ์โดยใช้โน้ตพรม (Trill) แทนเสียงนก ในบทหมายเลข 2 ระบุไว้ว่า La Notte (ราตรี) ในท่อนที่ 2 ระบุว่า Fantasmi (ภูติผีปีศาจ) มีการใช้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บันไดเสียงที่น่าตื่นเต้น และการบรรเลงโน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio Figure) ในท่อนที่ 5 ระบุไว้ว่า Il sonno (นิทรา) ชวนให้นึกถึงความเงียบสงบของช่วงเวลากลางคืนด้วยการบรรเลงจากเครื่องสายที่ใช้ที่ซับเสียง (Mute) บรรเลงบนเทคนิค Senza Continuo

ในประวัติศาสตร์ยุคบาโรกในประเทศอิตาลี วิวาลดีได้รับคำยกย่องสรรเสริญจากชาวอิตาเลียนอย่างมากมาย และได้รับการยกย่องเป็นพิเศษโดยเฉพาะบทประพันธ์สำหรับฟลูต และยังเป็นแรงบันดาลใจให้แก่นักประพันธ์ผู้รักศิลปะอย่าง มาร์เซลโล เขาได้ประพันธ์คอนแชร์โต 6 บทโดยตั้งชื่อว่า La Cetra (The Lyre) ตีพิมพ์ในปี 1738 เป็นงานที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงสำเนียงการประพันธ์ในรูปแบบของวิวาลดี (Vivaldian Mode) เขาไม่เพียงแต่ยืมชื่อมาจากบทเพลงลำดับที่ 9 (Op.9) ในปี 1727 ของวิวาลดีเท่านั้น แต่ในหลาย ๆ องค์ประกอบของบทเพลงแสดงให้เห็นว่ามีกลิ่นอายและรูปแบบการประพันธ์ของวิวาลดี ด้วยการใช้โน้ตอาร์เปโจที่มีขั้นคู่เสียงที่กว้างในการเรียบเรียงเครื่องดนตรีออร์เคสตรา การที่คอนแชร์โตของมาร์เซลโลมีการบรรเลงสลับกันไปมาของนักแสดงเดี่ยวและวงออร์เคสตราอย่างอิสระเป็นวิธีการให้นักแสดงเดียวบรรเลงไปพร้อมกับวงออร์เคสตราเช่นเดียวกันกับความชอบของวิวาลดีนั่นเอง

นอกจากวิวาลดีจะมีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมวรรณกรรมดนตรีฟลูตและบทบาทของฟลูตในอิตาลีแล้ว ยังมีคีตกวีชาวอิตาลีอีกหลายท่านที่แม้จะมิได้กล่าวถึง แต่ก็มีส่วนในการช่วยผลักดันและสนับสนุนบทบาทของฟลูตในประเด็นด้านต่าง ๆ มากมาย อาทิ จูเซปเป ตาร์ตินี (Giuseppe Tartini, 1692 - 1770), เบเนเดดโต มาร์เซลโล (Benedetto Marcello, 1686 - 1739), โจวานนี แพลตตี (Giovanni Platti, 1697 - 1763) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.5 ฟลูตกับอิทธิพลของประเทศอังกฤษ

คีตกวีผู้ที่ถูกยกย่องในแวดวงงานประพันธ์สำหรับฟลูตของประเทศอังกฤษในสมัยบาโรก คือ จอร์จ ฟริเดอริค แฮนเดล คีตกวีนักพัฒนาและนำพาบทประพันธ์ไปจนถึงขีดสุดของการผสมผสานดนตรีจากหลากหลายเชื้อชาติ (Internationalism) แฮนเดลเป็นชาวเยอรมันผู้อพยพย้ายถิ่นฐานมายังประเทศอังกฤษ เขาสามารถประพันธ์งานในสำเนียงและรูปแบบอิตาลี, เยอรมัน และอังกฤษได้อย่างดียอดเยี่ยมเท่ากันทั้งหมด อาทิ ผลงานคอนแชร์โตกรอสโซลำดับที่ 3 (Op.3) ในปี 1734 ซึ่งได้รับอิทธิพลทางสำเนียงมาจากงานของคอเรลลี (Arcagelo Corelli, 1653 - 1713) นักประพันธ์ชาวอิตาลี บทประพันธ์หมายเลข 3 บทนี้แต่งขึ้นสำหรับเครื่องดนตรีเสียงสูงอย่างฟลูตหรือโอโบและ

ไวโอลิน 2 เครื่อง ในท่อนที่ 2 ท่วงทำนองของฟลูต ถูกประพันธ์ให้มีการใช้โน้ตประดับ (Ornament) อย่างฟุ่มเฟือยและเต็มไปด้วยโน้ตนอกคอร์ด ในท่อนที่ 3 แฮนเดลได้สร้างสรรค์ท่วงทำนองสำหรับฟลูตอย่างปราณีตบรรจงสวยงาม ส่วนในท่อนที่ 4 ก็แสดงให้เห็นถึงการดำเนินทำนองอย่างเป็นระเบียบแบบแผนตามขนบแบบฟิวก์ (Fugal)

สิ่งสำคัญที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นปัญหาหลักในประเด็นผลงานของแฮนเดล คือ จำนวนโซนาตาบทต่าง ๆ ของเขา ด้วยปริมาณที่มีมากมายและอีกหลายบทยังคงเป็นปริศนา แม้แต่บรรณาธิการผู้เรียบเรียงในหลาย ๆ รุ่นจะค้นพบ พิสูจน์ และจดบันทึกได้ว่าเป็นผลงานของแฮนเดล แต่จากงานวิจัยของดาวิด ลาซอสกี (David Lasocki) และ เทอเรนส์ เบสท์ (Terrence Best) ลงความเห็นฟ้องกันว่า มีงานประพันธ์โซนาตาสำหรับฟลูตเพียง 4 บท และรีคอร์เดอร์โซนาตาอีก 6 บทเท่านั้นที่ดูมีความเป็นไปได้ และน่าเชื่อถือว่าเป็นบทประพันธ์แท้ของแฮนเดล

บทประพันธ์สำหรับรีคอร์เดอร์ที่ชื่อว่าฟิทซวิลเลียมโซนาตา (Fitzwilliam sonata) (ที่ถูกเรียกเช่นนี้เพราะต้นฉบับถูกค้นพบที่พิพิธภัณฑ์ฟิทซวิลเลียม มหาวิทยาลัยแคมบริดจ์) ถูกรวบรวมและเรียบเรียงโดย ทิวส์ตัน ดาร์ท (Thurston Dart) ในปี 1948 ซึ่งมีเฉพาะหมายเลขแรกเท่านั้นที่ พิจารณาแล้วพบว่าเป็นบทประพันธ์แท้ของแฮนเดล ในท่อนหมายเลข 2 นั้นเป็นการผสมระหว่าง 2 ท่อนจากเพลงลำดับที่ 1 (Op.1) หมายเลข 9 และมินูเอ็ตที่คัดลอกมาจากต้นฉบับเพลงอื่น ในงานตีพิมพ์ฉบับหมายเลข 3 (No.3) ฉบับล่าสุด ที่สังคายนาโดย เทอเรนส์ เบสท์ (Terrence Best) กลับระบุว่าเป็นงานสำหรับไวโอลิน ส่วนโซนาตาอื่น ๆ อีก 3 บท ที่อยู่ในบันไดเสียง A Minor, E Minor และ B Minor เป็นที่รู้จักกันในชื่อ เฮลโซนาตา (Halle Sonata) เพราะแฮนเดลได้กล่าวไว้ว่าเขาประพันธ์เพลงบทนี้ขณะที่เขาเป็นนักเรียนและนักออร์แกนตอนอาศัยอยู่ที่เมืองเฮล ถึงกระนั้นลาซอสกี (Lasocki) เชื่อว่า บทประพันธ์หมายเลข 2 (No.2) ของแฮนเดลนั้น ลงวันกำกับไว้ช้ากว่าเวลาจริงที่แฮนเดลอาศัยอยู่ที่เฮล (1702 - 1703) และเป็นข้อสังเกตุให้เกิดความสงสัยในความเป็นเจ้าของบทประพันธ์ทั้ง 2 บทนี้ ว่าเป็นผลงานของแฮนเดลอย่างแท้จริงหรือไม่ (Toff, 2012)

มีบทเพลงทรีโอโซนาตาของแฮนเดล ที่ได้รับการตีพิมพ์ในขณะที่เขายังมีชีวิต พบว่ามีจำนวน 2 ชุด โดยชุดแรกระบุไว้ว่าเป็นลำดับที่ 2 (Op.2) ประพันธ์ขึ้นในปี 1732 - 1733 ประกอบไปด้วยบทเพลง 6 หมายเลข และอีกชุดระบุไว้ว่าเป็นลำดับที่ 5 (Op.5) ประพันธ์ขึ้นในปี 1739 ประกอบได้ด้วยบทเพลง 7 หมายเลข จากทั้ง 2 ชุดนี้ในภายหลังได้มีการนิยมที่จะสังคายนา ปรับปรุง เปลี่ยนแปลง และตีพิมพ์ใหม่หลายครั้ง บทเพลงทรีโอโซนาตาในลำดับที่ 2 (op.2) ที่ประพันธ์อยู่ใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประเภทบทเพลงสำหรับโบสถ์ โดยมีท่อน ช้า-เร็ว- ช้า-เร็ว สลับกัน โดยในท่อนเร็วจะใช้วิธีการประพันธ์แบบสอดประสานหลายแนว (Polyphonic) และมักจะมีการเปลี่ยนสำเนียงหรือกุญแจเสียงในท่อนที่ 2 ส่วนบทเพลงทรีโอโซนาตาในลำดับที่ 5 (Op.5) ได้แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างดนตรีในโบสถ์และดนตรีเชมเบอร์ โดยบทประพันธ์ทั้งลำดับที่ 2 และ 5 ต่างประกอบด้วยท่อนย่อย 7 ท่อน บ้างก็มีท่อนจบแบบชุดบทเพลงเต้นรำ (Dance Suite) ตัวอย่างเช่น ในโซนาตาบทแรก ท่อนที่ 3 ถูกประพันธ์ในบันไดเสียงไมเนอร์ร่วม (Relative Minor) และท่อนที่ 4 ระบุไว้ว่าเป็นโปโลแนส (Polonaise) และมีจังหวะเร็ว (Allegro) ซึ่งมีลักษณะเลียนแบบวิธีการประพันธ์เพลงเต้นรำ และในท่อนที่ 5 ระบุว่า กาวอต (Gavotte)

จากชุดเพลงโซนาตา 6 บทสำหรับฟลูต 2 เครื่อง (Two Unaccompanied Flutes) ที่ถูกตีพิมพ์ ณ กรุงปารีสในปี 1771 ภายใต้ชื่อของแฮนเดล ได้รับการพิสูจน์ในภายหลังแล้วว่าไม่ใช้บทประพันธ์แท้ของแฮนเดล กลับพบว่าจริงแล้วเป็นผลงานของนักประพันธ์ชาวเยอรมันนีอย่างโยฮันน์ คริสเตียน ชูสเซอร์ (Johann Christian Schultze, 1733 - 1813) ที่กรุงฮัมบวกส์ ในปี 1729 ต่างหาก ดูเหมือนว่าการลงชื่อบทประพันธ์นี้ว่าเป็นงานของแฮนเดลจะช่วยเพิ่มยอดขายให้กับสำนักพิมพ์นิรนามในฝรั่งเศสได้เป็นอย่างดี บทประพันธ์ดูเอตอีกบทที่ถูกกล่าวอ้างว่าเป็นของแฮนเดล ถูกตีพิมพ์ ณ กรุงลอนดอน ประมาณช่วง 1730 กลาง ๆ เป็นบทประพันธ์ที่ถูกเรียบเรียงใหม่จากงานอุปรากร และบทบรรเลงเพลงขับร้อง (Oratorio และ Aria) ของแฮนเดล ซึ่งแน่นอนว่าไม่ได้ถูกเรียบเรียงโดยตัวแฮนเดลเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แม้ว่าประเทศอังกฤษจะมิได้มีบทบาทในการส่งเสริมวรรณกรรมและบทบาทดนตรีฟลูตมากนัก แต่คีตกวีชาวอังกฤษหลายท่านก็มีผลงานการประพันธ์ให้กับฟลูต ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงค่านิยมการนำเครื่องดนตรีฟลูตมาประยุกต์ใช้ในบทเพลงอันเป็นสากลนิยม ซึ่งแม้จะมิได้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง แต่นักฟลูตหลายท่านอาจจะคุ้นเคยชื่อเสียงของคีตกวีชาวอังกฤษหลาย ๆ ท่านเหล่านี้บ้างไม่มากก็น้อย อาทิ แดเนียล เพอเซล (Daniel Purcell, 1664 - 1717), โยฮันท์ คริสทอฟ เพพูสช์ (Johann Christoph Pepusch, 1667 - 1752), จอห์น สแตนเลย์ (John Stanley, 1712 - 1786) เป็นต้น

4.2.6 ฟลูตกับอิทธิพลของประเทศเยอรมัน

ในเยอรมันทราเวอร์โซนั้นค่อย ๆ ได้รับความนิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ เช่นเดียวกับอิตาลี ซึ่งแน่นอนว่าอีกประเด็นสำคัญที่ไม่อาจมองข้ามได้คือ อิทธิพลจากดนตรีบาโรกในรูปแบบของฝรั่งเศส ซึ่งดึงดูดความสนใจของบาคเป็นอย่างมาก และส่งผลสู่การสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์สำหรับฟลูต อันทรงคุณค่าของเขา แม้เพียงช่วงเวลาไม่นานครั้นเมื่อเขาได้ใช้เวลาครั้งแรกกับ ผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงฟลูต อาทิ พิแอร์ เกเบรียล บูฟฟาแดง (Pierre-Gabriel Buffardin, 1693 - 1768) ขณะที่อยู่ที่เมืองคอนสแตนติโนเปิล (Constantinople) ช่วงก่อนปี 1712 และได้กลับมาพบกันอีกครั้งในปี 1715 เมื่อบูฟฟาแดงได้ร่วมเป็นสมาชิกวงออร์เคสตราในราชสำนักของพระเจ้าออกัสตัสที่ 2 แห่งกรุงเดรสเดน ทำให้บาคได้รับฟังการบรรเลงของบูฟฟาแดง และยิ่งได้รับแรงบันดาลใจจากฝีมืออันแพรวพราวมากด้วยความสามารถของเขา สิ่งเหล่านี้ส่งผลโดยตรงต่องานประพันธ์ฟลูตจำนวนมากของบาค

บทเพลงพาติตาในบันไดเสียง A Minor สำหรับการบรรเลงเดี่ยวฟลูต (Partita in A Minor, BWV 1013) ผลงานชิ้นนี้ลงวันที่ว่าถูกประพันธ์ในช่วงที่บาคอาศัยอยู่ที่เมืองเคอเธน ซึ่งแน่นอนเป็นช่วงหลังจากที่บาคได้พบบูฟฟาแดง บทประพันธ์นี้บ้างก็ถูกเข้าใจผิดว่าประพันธ์ขึ้นในสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา แท้จริงแล้วกลับอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบชุดบทเพลงเต้นรำ เพราะท่อนทั้งหมดในบทเพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียงเดียวกัน หากเป็นบทประพันธ์โซนาตาแล้ว อาจจะต้องมีการเปลี่ยนย้ายไปยังกุญแจเสียงมีสีสันตรงกันข้าม (Contrasting Key) อีกหนึ่งบทประพันธ์ที่ยังคงเป็นที่ถกเถียงกันอยู่นั่นคือ บทเพลงชุดในกุญแจเสียง C Minor สำหรับฟลูตและเครื่องคีย์บอร์ด (Suite in C Minor for flute and Keyboard, BWV 997) ซึ่งประมาณการว่าถูกประพันธ์ระหว่างปี 1737 - 1741 ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ นักดนตรีวิทยาคาดเดาจากบทคัดลอกต้นฉบับ 2 ชิ้นที่ยังคงเหลืออยู่ (ฉบับแรกตกอยู่กับครินแบเกอร์และอีกฉบับมีการลงลายลักษณ์อักษรในชื่อคาร์ล ฟิลลิป เอมมานูเอล บาค) ทั้งนี้ ยังไม่แน่ชัดว่าบทประพันธ์นี้ถูกเขียนให้กับลูท หรือ เครื่องคีย์บอร์ด แต่เมื่อพิจารณาจากโน้ตเพลงจะพบว่า บทประพันธ์บทนี้ต้องการวิธีบรรเลงที่ต้องใช้เทคนิคขั้นสูงของนักคีย์บอร์ด ด้วยโน้ตแนวบนที่บรรเลงในเสียงสูง และมีการบรรเลงในช่วงเสียงที่กว้าง จึงอาจพิจารณาได้ว่าเป็นเหตุผลหนึ่งที่นำไปสู่การตั้งคำถามเพื่อค้นหาคำตอบต่อไป

บทประพันธ์โซนาตาสำหรับฟลูตของบาคส่วนใหญ่จะมีสังคีตลักษณ์แบบอิตาลี อันเป็นเหมือนกับรูปแบบบทประพันธ์สำหรับโบสถ์ของคอเรลลี ซึ่งจะประกอบด้วย 4 ท่อน บาคพัฒนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ต่อยอดสังคีตลักษณ์นี้ในรูปแบบที่มีความแตกต่างจากรูปแบบเก่าก่อนด้วยความเคารพ เขาสร้างสรรค์แนวของฮาร์ปซิคอร์ดที่เต็มไปด้วยความละเอียด และซับซ้อน จึงมีเพียงนักคีย์บอร์ดน้อยคนนักที่จะสามารถบรรเลงได้ ส่วนในบทประพันธ์โซนาตาในบันไดเสียง B Minor (BWV 1030) และโซนาตาในบันไดเสียง A Major (BWV 1032) บาคทำให้ฮาร์ปซิคอร์ดมีบทบาทสำคัญเทียบเท่ากับฟลูตในการบรรเลง สำหรับฉบับเรียบเรียงในยุคปัจจุบัน โดยทั่วไปจะแบ่งออกเป็น 2 ชุด โดยชุดแรกเป็น 3 บทประพันธ์สำหรับฟลูตและฮาร์ปซิคอร์ด (Obbligato Harpsichord) โดยในชุดนี้ระบุอย่างชัดเจนว่าฮาร์ปซิคอร์ดนั้นขาดไม่ได้และมีบทบาทเทียบเท่ากับฟลูต อันประกอบไปด้วยผลงานในลำดับผลงานการประพันธ์ BWV 1030 - 1032 ในกุญแจเสียง B Minor, Eb Major และ A Major ตามลำดับ ส่วนอีกชุดนั้นเป็นอีก 3 บทประพันธ์สำหรับฟลูตและแนวเบสต่อเนื่อง ประกอบไปด้วยผลงานในลำดับผลงานการประพันธ์ BWV 1033 - 1035 ในกุญแจเสียง C Major, E Minor และ E Major ตามลำดับ

โซนาตาในกุญแจเสียง G Minor (BWV 1020) แต่เดิมเป็นบทประพันธ์สำหรับไวโอลินและฮาร์ปซิคอร์ด ซึ่งเป็นอีกบทประพันธ์ที่ดูมีความน่าสงสัยว่าเป็นบทประพันธ์ของบาคหรือไม่ และรวมถึงโซนาตาในกุญแจเสียง Eb Major และ C Major ซึ่งถูกลบออกไปจาก Neue Bach Ausgabe (สำนักพิมพ์ Bärenreiter ในเยอรมัน ผู้รวบรวมและจัดเรียงบทประพันธ์ทั้งหมดของบาคให้เป็นฉบับสมบูรณ์โดยให้ชื่อว่า New Bach Edition) แต่จากงานวิจัยล่าสุดของโรเบิร์ต มาแชล (Robert Marshall) คาดการณ์ว่า บทประพันธ์ในกุญแจเสียง G Minor น่าจะถูกประพันธ์โดยคาร์ล ฟิลลิป เอมมานูเอล บาค (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714 - 1788) ส่วนอีก 2 บทประพันธ์ที่เหลือเป็นบทประพันธ์แท้ของบาค มาแชลยังตั้งสมมุติฐานไว้อีกว่า ผลงานโซนาตาในกุญแจเสียง C Major ในปี 1718 สำหรับแสดงเดียวฟลูตอาจเป็นบทประพันธ์แท้ของบาค และอีกหนึ่งบทประพันธ์ที่มาแชลตั้งข้อสันนิษฐานไว้คือ BWV 1035 บาคอาจประพันธ์โซนาตาบทนี้ ตอนที่เขาได้พบกับพระเจ้าเฟรเดอริกมหาราช (Frederick the Great, 1712 - 1786) ณ ราชสำนักในพ็อทซ์ดัมเป็นครั้งแรกในปี 1741 (Toff, 2012)

บททรีโอโซนาตาของบาค ในกุญแจเสียง G Major (BWV 1038) สำหรับ ฟลูต ไวโอลินและแนวเบสต่อเนื่อง บาคกำกับให้ไวโอลินตั้งเสียงสายบนทั้ง 2 สายลดลงมาเส้นละ 1 เสียง ซึ่งกระบวนการนี้เรียกว่า “Violin Discordato” คาดว่าอาจเป็นเพราะบาคต้องการจะลดความสดใสในน้ำเสียงลง และเพื่อที่จะสามารถบรรเลงประสมกับเสียงอันนุ่มนวลของฟลูตได้อย่างกลมกลืน ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่าบาคเป็นคนที่ละเอียดและใส่ใจในเรื่องน้ำเสียง และสีสันของเสียงฟลูตมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แม้ว่าการระบุนี้อาจจะมาจากลูกชายหรือศิษย์ของบาค หรือเป็นไปได้ว่าอาจจะถูกระบุโดยคาร์ล ฟิลลิป เอมมานูเอล บาค

งานประพันธ์อีกบทที่ต้องกล่าวถึงคือ โซนาตาในกุญแจเสียง G Major (BWV 1039) ที่ประพันธ์ให้ฟลูต 2 เครื่องและแนวเบสต่อเนื่อง บาคประพันธ์ขึ้นในขณะที่เขาทำงานอยู่ในราชสำนักของเจ้าชายเลโอโปลด์ ณ กรุงอันเฮลเกอเธน ช่วงประมาณปี 1720 ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ชิ้นท้าย ๆ ในอาชีพของเขา บาคยังได้ประพันธ์โซนาตาในกุญแจเสียง C Minor สำหรับ ฟลูต ไวโอลิน และแนวเบสต่อเนื่อง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของผลงานเดอะมิวสิคอล ออฟเฟอร์ริง (The Musical Offering, BWV 1079) จัดแสดงให้แก่พระเจ้าเฟรเดอริกมหาราชในปี 1747 งานประพันธ์ชิ้นนี้ใช้เทคนิคสอดประสานทำนอง (Canon) ด้วยกันถึง 10 แนวทำนอง โดยทำนองหลัก (Theme) ได้รับการจัดเตรียมมาจากพระเจ้าเฟรเดอริกมหาราชนั่นเอง

เป็นที่แน่ชัดว่าผลงานแบรนเดนเบิร์กคอนแชร์โต (Brandenburg Concerto) ของบาคได้ประพันธ์ขึ้นเพื่ออุทิศให้กับเจ้าเมืองแบรนเดนเบิร์กเมื่อปี 1721 ในขณะที่บาคเป็นหัวหน้าวงที่รัฐไวมาร์ แม้ผลงานการประพันธ์ชิ้นนี้จะเป็นผลงานที่ใช้สังคีตลักษณ์ที่ล้าสมัยอย่าง คอนแชร์โตกรอสโซ แต่ก็ดูเหมือนว่าจะเป็นแค่ในนามเท่านั้น เพราะบาคได้พัฒนาต่อยอดและยืดขยายสังคีตลักษณ์นี้ด้วยความหลากหลายทางการเรียบเรียงเนื้อดนตรี (Texture) มากกว่าที่เคยประพันธ์กันในบทอื่น ๆ ก่อนหน้า โดยแทนที่จะใช้สังคีตลักษณ์ในแบบแผนของคอเรลลี่ ที่เป็นรูปแบบที่เข้มงวด เคร่งครัด และแบ่งแยกวงออร์เคสตราและนักร้องประสานเสียงออกจากกันอย่างชัดเจน แต่บาคกลับหยิบยกเอาเทคนิคประพันธ์จากงานของวิวาลดี ที่มีการประชันกันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวและวงออร์เคสตรา อย่างในกรณีของคอนแชร์โตลำดับที่ 2 ปรากฏประพันธ์ท่อนสำหรับการบรรเลงเดี่ยว จำนวนมากให้แก่เครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงออร์เคสตรา เช่น ทรัมเป็ต รีคอร์เดอร์ ไวโอลิน และโอโบ เป็นต้น อีกทั้งยังมีการประสมเครื่องทั้งแบบดูเอตและทรีโอ แทรกอยู่ในบางช่วงของบทประพันธ์ด้วย บทเพลงแบรนเดนเบิร์กคอนแชร์โตหมายเลข 2 และ 5 ในช่วงที่เป็นท่อนเพลงช้า บาคไม่ได้ประพันธ์ท่อนสำหรับการบรรเลงของวงออร์เคสตรา (Ripieno) แต่นั่นเป็นเพราะเขาต้องการจะเน้นและแสดงสีสันอันโดดเด่นของกลุ่มแสดงหลัก (Concertino) เช่นเดียวกันกับในบทเพลงแบรนเดนเบิร์กคอนแชร์โตหมายเลข 4 ที่แสดงการผสมผสานระหว่างไวโอลินคอนแชร์โต และคอนแชร์โต กรอสโซ สำหรับไวโอลินและรีคอร์เดอร์ 2 เครื่อง และมีเพียงแบรนเดนเบิร์กคอนแชร์โตหมายเลข 5 เท่านั้นที่ระบุว่าให้บรรเลงโดยใช้ทราเวอร์โซ ในปี 1730 บาคได้พัฒนา ปรับเปลี่ยนและเรียบเรียงเครื่องดนตรี สำหรับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทเพลงแบรนเดนเบิร์กคอนแชร์โต หมายเลข 5 ขึ้นใหม่ จนกลายเป็นคอนแชร์โตในบันไดเสียง A Minor (BWV 1044) สำหรับคอนเสิร์ต *Collegium Musicum* ที่เมืองไลพ์ซิก (Leipzig) และบทเพลง Orchestral suite ลำดับที่ 2 BWV 1067 ในบันไดเสียง B Minor สำหรับฟลูตและเครื่องสาย ทั้งสองบทเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน (Butt, 2010)

นอกจากบาคแล้ว ในเยอรมันยังมีคีตกวีหลายท่านที่ปรากฏผลงานการประพันธ์บทเพลงสำหรับฟลูต อันเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงค่านิยมในการใช้เครื่องดนตรีและเป็นการส่งเสริมวรรณกรรมดนตรีฟลูตและบทบาทของเครื่องดนตรีฟลูตให้มีความสำคัญมากยิ่งขึ้น อาทิ โยฮันน์ เมลคิล มอลเตอร์ (Johann Melchior Molter, 1696 - 1765), เกออร์ก ฟิลิป เทเลมันน์ (Georg Philipp Telemann, 1681 - 1767) เป็นต้น ซึ่งหลังจากนี้ก็จะเป็นคีตกวีที่มีประเด็นด้านการพัฒนาดนตรีนำไปสู่ดนตรีแบบช่วงยุคโรโคโคอันเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านของยุคสมัยทางดนตรี อาทิ โยฮันน์ โยอาคิม ควอนซ์, พระเจ้าเฟรเดอริกมหาราช, ฟรานซ์ เบนดา (Franz Benda, 1709 - 1786), โยฮันน์ ฟิลลิป ครินแบเกอร์ (Johann Philipp Kirnberger, 1721 - 1783), และ คาร์ล ฟิลลิป เอมมานูเอล บาค เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 ยุคคลาสสิก (Classical Era)

คำว่า “คลาสสิก” (Classical) ในทางดนตรีนั้น มีความหมายไปในทางเดียวกันกับความหมายของอุดมคติของแนวคิดอพอลโลเนียน (Apollonian) ในสมัยของกรีกโบราณ โดยจะมีความหมายที่มีแนวคิดเป็นไปในลักษณะของความกลมกลืนกัน (Harmony) ความก้าวหน้า (Progress) ความชัดเจน (Clarity) และตรรกะความมีเหตุผล (Logic) อุดมคติทางคลาสสิกในทางดนตรีนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่ามิได้จำกัดอยู่แต่ในช่วงตอนปลายของศตวรรษที่ 18 เท่านั้น อุดมคติทางคลาสสิกดังกล่าวยังมีปรากฏมาก่อนในช่วงสมัยศิลปะเก่าช่วงศตวรรษที่ 12 - 13 หรือที่เรียกว่าศิลปะแอนติควา (Ars Antiqua) และมีเกิดขึ้นให้พบเห็นอีกในบางส่วนของงานประพันธ์ในศตวรรษที่ 20 เช่นกัน อาทิ แนวคิดทางคลาสสิกนิยมสมัยใหม่ และยังพบว่าปรากฏในดนตรีในช่วงตอนปลาย ๆ ของสมัยบาโรก ซึ่งเป็นดนตรีรูปแบบของบาคและของแฮนเดลเช่นกัน ในช่วงของความเป็นคลาสสิกนิยมนั้นมี 2 ช่วง คือ ในตอนต้นและใช้ช่วงตอนปลายของศตวรรษที่ 18 และในช่วงตอนปลายของศตวรรษที่ 18 มักจะเรียกกันโดยทั่ว ๆ ไปว่า เป็นสมัยเวียนนิสคลาสสิก (Viennese Classical Period) เพื่อให้ง่ายต่อการระบุความแตกต่างระหว่างคลาสสิกตอนต้นและตอนปลายนั้นเอง

ในช่วงยุคคลาสสิกนี้ ดนตรีคลาสสิกมีบทบาทอย่างมากในกรุงเวียนนา กล่าวได้ว่ามีคีตกวีที่เป็นจุดสูงสุดของยุคในแง่ของผลงานการประพันธ์ไม่เพียงแต่ไฮเดินหรือโมสาร์ท แต่ยังเป็นบ้านเกิดของคีตกวีที่มีชื่อเสียงอีกหลายท่านทั้งกลูค (Christoph Willibald Gluck, 1714 - 1787), ซาเลียรี (Antonio Salieri, 1750 - 1825), ชิมาโรซา (Domenico Cimarosa, 1749 - 1801) และในช่วงหลังคือเบโธเฟน เมื่อดนตรีย้ายจุดศูนย์กลางจากเมืองมานไฮม์มาสู่กรุงมิวนิคในช่วงปี 1778 เวียนนากลายเป็นจุดศูนย์กลางของดนตรีคลาสสิกและที่เรียกว่าเป็นสมัยเวียนนิสคลาสสิก เพราะเหตุว่าช่วงเวลานั้นกรุงเวียนนาของออสเตรียถูกถือว่าเป็นเมืองศูนย์กลางหลักของการดนตรีในสมัยนั้น

ตั้งแต่ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 มาจนถึงช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 19 นับได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่ประชาชนส่วนใหญ่ในยุโรปมีความตื่นตัวในเรื่องประชาธิปไตยเหตุการณ์ที่ได้กระตุ้นเรื่องนี้เป็นอย่างมากก็คือการปฏิวัติครั้งใหญ่ในฝรั่งเศสซึ่งเริ่มขึ้นในปี 1879 การรบครั้งสำคัญในสมัยนี้คือสงครามเจ็ดปี (1756 - 1763) สงครามฝรั่งเศสและอินเดีย ในอเมริกาเกิดสงครามระหว่างอังกฤษและอาณานิคมอเมริกัน ซึ่งนำไปสู่การประกาศอิสรภาพของอเมริกันในปี 1776 และสงครามนโปเลียนใน ยุโรป ซึ่งเป็นผลให้เกิดคองเกรสแห่งเวียนนาขึ้นในปี 1814 สมัยนี้ในทางปรัชญาเรียกว่า “ยุคแห่งเหตุผล” (Age of Reason) หลังการเสียชีวิตของบาคในปี 1750 ก็ไม่พบผู้ประสบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความสำเร็จในรูปแบบของดนตรีแบบบาโรก (Baroque Style) อีก เราเรียกช่วงเวลาหลังจากการตายของบาคว่า “The Early Classical Period” ดนตรีในสมัยบาโรกนั้นมีรูปพรรณ (Texture) ที่ยุ่งยากซับซ้อนส่วนดนตรีในสมัยคลาสสิกมีลักษณะเฉพาะคือมี โครงสร้าง (Structure) ที่ชัดเจนขึ้น การค้นหาความอิสระในด้านวิชาการ เป็นหลักสำคัญที่ทำให้เกิดสมัยใหม่นี้ ลักษณะของดนตรีในสมัยคลาสสิกที่เปลี่ยนไปจากสมัยบาโรกที่เห็นได้ชัด คือ การลดความนิยมการสอดประสานของทำนองที่เรียกว่าเคาน์เตอร์พอยท์ (Counterpoint) และหันมานิยมการเน้นแนวทำนองหลักเพียงทำนองเดียวโดยมีแนวเสียงอื่นทำหน้าที่เป็นแนวประสานให้แนวทำนองไพเราะขึ้น คือการใส่เสียงประสาน ในขณะที่แนวเบสต่อเนื่องได้ถูกลดการใช้ไปพร้อม ๆ กับการสร้างสรรค์แบบด้นสด ผู้ประพันธ์นิยมเขียนโน้ตทุกแนวไว้ ไม่มีการปล่อยว่างให้ผู้บรรเลงแต่งเติมเอง ลักษณะของบทเพลงก็เปลี่ยนไปเช่นกัน ศูนย์กลางของสมัยคลาสสิกตอนต้นคือเมืองมานไฮม์และกรุงเวียนนา โรงเรียนมานไฮม์จัดตั้งขึ้นโดยโยฮันน์ ชตามิตส์ (Johann Stamitz, 1717 - 1757) ซึ่งเป็นนักไวโอลิน และเป็นผู้ควบคุมการแสดงของวงออร์เคสตราแห่งกรุงมานไฮม์ เขาเป็นผู้พัฒนาแนวคิดใหม่ของการประพันธ์ดนตรี โดยเฉพาะนวัตกรรมการประพันธ์บทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา (Orchestration) โดยได้ริเริ่มนำเอาเครื่องลมไม้มาประสมอย่างเป็นแบบแผน และ เขายังพัฒนาแบบแผนในบทประพันธ์แบบซิมโฟนีจากเดิม3 ท่อน ได้แก่ เร็ว-ช้า-เร็ว กลายเป็น เร็ว-ช้า-มินูเอ็ต-เร็ว (มินูเอ็ต คือ บทเพลงเต้นรำในจังหวะช้า ตั้งอยู่ในอัตราจังหวะสาม โดยมี 3 จังหวะต่อหนึ่งห้อง) โดยแบบแผนการประพันธ์นี้กลายเป็นมาตรฐานที่นิยมในการประพันธ์บทเพลงซิมโฟนีและสตริงควอร์เท็ต นอกจากนี้ ชตามิตส์ยังได้พัฒนารูปแบบสังคีตลักษณ์โซนาตา มาประยุกต์ใช้กับท่อนแรกของบทเพลงซิมโฟนี ซึ่งในบางครั้งยังปรากฏขึ้นในท่อนช้า (ท่อนที่ 2) และท่อนเร็ว (ท่อนที่ 4 ในกรณีที่สังคีตลักษณ์มิใช่แบบรอนโด) อีกด้วย

ยุคคลาสสิกนี้จัดได้ว่าเป็นยุคสมัยที่มีการสร้างกฎเกณฑ์รูปแบบในแทบทุก ๆ อย่างเกี่ยวกับการประพันธ์เพลง ซึ่งในยุคสมัยต่อ ๆ มาได้นำรูปแบบในยุคสมัยนี้มาใช้และพัฒนาให้ลึกซึ้งหรือแปรเปลี่ยนไปตามบริบทที่แตกต่างกัน บทเพลงในสมัยนี้จะมีลักษณะเป็นดนตรีบริสุทธิ์ส่วนใหญ่ กล่าวคือ เป็นบทเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นมาเป็นบทเพลงซึ่งแสดงออกถึงลักษณะของดนตรีแท้ ๆ มิได้มีนัยยะเพื่อการบรรยายถึงเหตุการณ์หรือเรื่องราวใด ๆ ซึ่งเป็นลักษณะที่มีกฎเกณฑ์ ไม่มีการปรุงแต่งหรือแสดงอารมณ์ของผู้ประพันธ์ลงในบทเพลงมากนัก โดยมักปรากฏลักษณะของความเข้มเสียง อาทิ ดัง-เบา ค่อย ๆ ดังขึ้น และค่อย ๆ เบาลง ลักษณะดนตรีบรรเลงแบบเบา ๆ และสง่างามของช่วงยุคสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โรโคโค ตรงข้ามกับดนตรีรูปแบบที่เคร่งเครียดในสมัยบาโรก โดยจะมีแนวบรรเลงประสานคลอเบา ๆ ด้วยประโยคเพลงที่สมดุลไม่มากเกินไป ในขณะที่ดนตรีกาลองต์ มีความคล้ายกับดนตรียุคสมัยโรโคโค ในมุมมองด้านการประพันธ์ที่เต็มไปด้วยโน้ตประดับ แต่จะต่างกันตรงที่โครงสร้างลักษณะดนตรี ประโยคเพลงที่มีแบบแผน และรูปแบบที่แฝงไปด้วยอารมณ์ โดยพยายามแสดงออกถึงความรู้สึกที่แท้จริงและเป็นธรรมชาติ กล่าวได้ว่าเป็นดนตรีที่แทรกความเป็นโรแมนติกของดนตรีในยุคศตวรรษที่ 19 เข้าไป เพื่อแสดงความเป็นปัจเจก ซึ่งปรากฏอย่างเด่นชัดจากบทประพันธ์ของคาร์ล ฟิลลิป เอมมานูเอล บาค

ในช่วงกลางของคริสตศตวรรษที่ 18 เป็นช่วงเปลี่ยนผ่านสำหรับเครื่องดนตรีฟลูตและรูปแบบของดนตรีคลาสสิกไปอย่างสิ้นเชิง และยังเป็นช่วงเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมที่บทบาทของดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่เมืองจะถูกยกความสำคัญมากขึ้นแทนที่ราชสำนักดนตรีต่าง ๆ จากที่เคยเป็นจุดศูนย์กลางของดนตรีในยุคก่อนหน้า คีตกวีหลายท่านได้มีบทบาททางสังคมเมืองมากขึ้น เนื่องจากการใช้งบประมาณสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีนั้นมิได้ขึ้นอยู่กับการอุปถัมภ์จากราชสำนักดนตรีเพียงอย่างเดียวอีกต่อไป โดยคีตกวีหลายท่านได้หาทุนผ่านการเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงดนตรี รวมไปถึงการซื้อขายโน้ตดนตรี ความเฟื่องฟูของวงดนตรีออร์เคสตราและเปียโนฟอร์เต้ส่งผลอย่างมีนัยสำคัญต่อบทบาทของฟลูตในวงออร์เคสตราและวงเชมเบอร์มิวสิค โดยการเปลี่ยนแปลงผ่านช่วงเวลานี้นั้นเกิดขึ้นอย่างช้า ๆ ซึ่งจะเห็นได้ว่าในช่วงต้นยุคและปลายยุคคลาสสิกนี้ค่อนข้างจะมีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด แต่การกำหนดจุดสิ้นสุดของยุคนี้นั้นเป็นสิ่งที่ค่อนข้างอธิบายยากพอสมควร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วงยุคคลาสสิกนี้ประกอบไปด้วยลีลาของบทเพลงที่สามารถจำแนกได้ตามช่วงเวลาต่าง ๆ เช่น กาลองต์ โรโคโค และยุคก่อนคลาสสิก เป็นต้น อย่างไรก็ตามเฟรดริช บลูเมอร์ (Friedrich Blume) ได้กล่าวถึงบทประพันธ์ดนตรีในช่วงยุคนี้ ถึงแม้ว่าจะมีลีลาที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงเวลา แต่บทประพันธ์แต่ละบทนั้นปรากฏจุดร่วมถึงทฤษฎีที่แสดงถึงการที่ทำให้เรียบง่ายมากขึ้นโดยตั้งใจ หรือกระทั่งนักทฤษฎีดนตรีโยฮันน์ อดอล์ฟ ไชเบอร์ (Johann Adolf Scheibe, 1708 - 1776) เป็นตัวอย่างของการสนับสนุนทฤษฎีความเรียบง่ายนี้ โดยกล่าววิจารณ์ถึงผลงานของบาค ว่าเป็นผลงานที่มีการประดิษฐ์ประดอยมากมาย มีความซับซ้อนมาก ซึ่งอาจทำให้ความงดงามโดยธรรมชาติของบทเพลงนั้นถูกทำให้คลุมเครือ ทั้งนี้ กระแสนิยมของการสร้างสรรค์บทเพลงที่ทำให้เรียบง่าย

ของคีตกวีในช่วงยุคก่อนคลาสสิกและยุคคลาสสิกนี้ เป็นการแสดงให้ผู้ฟังสามารถเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลงที่เรียบง่ายนี้ได้อย่างทันที (Blume, 1970)

ซึ่งลักษณะของโมทีฟเดี่ยว (Single Motive) ที่เกิดขึ้นในช่วงยุคบาโรกนั้น ต่อมาก็เริ่มพัฒนาเป็นทำนองหลักต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้นในบทเพลง จนท้ายที่สุดนั้นก็พัฒนาจนเป็นระบบมากขึ้น เกิดเป็นลักษณะที่เรียกว่าสังคีตลักษณ์โซตานา ซึ่งรูปแบบการเรียบเรียงทำนองได้ปรากฏถึงค่านิยมใหม่ในการประพันธ์ดนตรีในช่วงยุคสมัยก่อนคลาสสิกนี้ อาทิ การสร้างสรรค์การดำเนินทำนองจากแนวโมทีฟหลัก การสร้างความแตกต่างในความเข้มเสียงของบทเพลง รวมถึงการสร้างความแตกต่างให้กับการควบคุมลักษณะเสียงในบทเพลง เป็นต้น รูปแบบองค์ประกอบของเสียงประสาน (Homophonic Texture) นั้นจะส่งเสริมแนวทำนองหลักให้บรรเลงเด่นออกมามากขึ้น ในขณะที่แนวเสียงอื่น ๆ ทำหน้าที่คอยรับส่งและประสานช่วยให้แนวทำนองหลักโดดเด่น ซึ่งเป็นส่วนที่แตกต่างจากรูปแบบดนตรีในช่วงบาโรก ทั้งนี้ รูปแบบของรูปพรรณ (Texture) ยังคงมีความคลุมเครือในช่วงเปลี่ยนผ่านของเวลาระหว่างช่วงยุคสมัยของดนตรีตะวันตก ทำให้ไม่สามารถระบุได้แน่ชัดว่าเริ่มเกิดขึ้นในช่วงใด แต่อย่างไรก็ตาม จุดเด่นที่สำคัญที่สามารถกล่าวได้ของดนตรียุคคลาสสิก คือ การสร้างสรรค์ความแตกต่างนี้ได้ปรากฏขึ้นอย่างชัดเจนจากดนตรีรูปแบบสังคีตลักษณ์โซนาตา โดยพิจารณาได้จากรูปแบบของสังคีตลักษณ์ ความแตกต่างของตอนเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนสรุป (Recapitulation) ซึ่งจะสามารถแยกแยะได้อย่างชัดเจนจากเครื่องหมายเส้นคู่กั้นห้องและเครื่องหมายซ้ำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในส่วนของเครื่องดนตรีฟลูตนั้น ในยุคคลาสสิกนี้กล่าวได้ว่าเป็นช่วงที่ฟลูตในรูปแบบโบราณได้พัฒนามาถึงขั้นที่สูงสุด โดยการเพิ่ม 3 คีย์หลักถูกใส่เข้ามาในช่วงปี 1760 ต่อมาไม่นาน มีการเพิ่มคีย์เข้าไปอีก 2 คีย์ และในปี 1786 ก็ได้ถูกเพิ่มเข้าไปอีก 2 คีย์ รวมเป็น 7 คีย์ หากนับรวมจากตัวฟลูตสมัยบาโรกดั้งเดิมที่มี 1 คีย์ จะพบว่าฟลูตในช่วงนี้จะมีทั้งหมด 8 คีย์ ซึ่งเป็นภาพหลักของฟลูตในยุคสมัยคลาสสิกนี้ โดยการพัฒนานี้ทำให้ฟลูตสามารถบรรเลงเป็นเครื่องดนตรีโครมาติก และสามารถบรรเลงโดยคีย์ที่พัฒนานี้ได้ครบทุกเสียง ซึ่งตอบรับกับการสร้างสรรค์ผลงานของคีตกวีที่มีความหลากหลายของเสียงมากขึ้น โดยสามารถบรรเลงไล่เสียงได้อย่างรวดเร็ว อีกทั้งยังสามารถบรรเลงโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงสูงได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้นอีกด้วย ซึ่งพัฒนาการนี้ส่งผลให้เกิดการพัฒนาบทบาทของฟลูตในวงออร์เคสตรามากขึ้นไปอีก

รากฐานของดนตรียุคคลาสสิกนั้น อาจกล่าวได้ว่าถูกตั้งต้นโดยบาค อย่างที่ปรากฏชัดเจนว่าบาคนั้นมีเอกลักษณ์การสร้างสรรค์ผลงานที่มีความหลากหลายมากมาย และในบางผลงานนั้นก็มีลักษณะพิเศษที่โดดเด่น เรียกได้ว่าเป็นรูปแบบลีลากาลองต์หรือรูปแบบดนตรีกาลองต์แบบแรก (First Galant Style) ซึ่งก็เห็นได้ชัดอีกเช่นกันว่า ลีลาบทเพลงในรูปแบบกาลองต์นี้ ยังคงมีรูปแบบเอกลักษณ์สำคัญเป็นของดนตรีรูปแบบบาโรก ในขณะเดียวกันได้มีดนตรีในอีกรูปแบบหนึ่งถูกพัฒนาขึ้นมา นักประวัติศาสตร์วิลเลียม นิวแมน (William Newman) ได้กล่าวถึงไว้ว่าคือ รูปแบบดนตรีกาลองต์แบบที่สอง (Second Galant Style) หรือเรียกอีกอย่างคือ “Anti-Baroque Style” ซึ่งได้ถูกพัฒนาจนถึงขีดสุดในช่วงปี 1750s และถูกจัดเป็นรูปแบบหนึ่งของดนตรีในลักษณะของโรโคโค โดยจะมีรูปแบบคือ ลดความสำคัญของแนวเบสต่อเนื่อง ในช่วงต้นและท้ายของบทเพลงและให้ความสำคัญกับแนวทำนองหลักมากยิ่งขึ้น โดยแนวเสียงอื่น ๆ นั้นจะทำหน้าที่ซัพพอร์ตแนวทำนองหลักเพียงอย่างเดียว การเพิ่มเติมโน้ตประดับ ในรูปแบบของดนตรีบาโรกนั้นถูกทำให้มีการระบุโน้ตที่ต้องการลงไปในบทเพลง และให้ความสำคัญกับการเล่นตามรูปแบบของการบันทึกโน้ตมากขึ้น การใส่โน้ตประดับกลายเป็นส่วนหนึ่งของแนวทำนองหลักเพื่อช่วยให้แนวทำนองฟังไพเราะมากขึ้น ซึ่งจะพบมากในท่อนมินูเอ็ต (Toff, 2012)

ลักษณะท่วงทำนองดนตรีของบทเพลงในรูปแบบดนตรีกาลองต์ นั้นค่อนข้างมีความขัดแย้ง ในขณะที่แนวทำนองหลักที่ยาวและต่อเนื่องของบทเพลงรูปแบบบาโรกนั้นได้ลดความนิยมลงไปสู่แนวทำนองหลักที่สั้นลง มีองค์ประกอบเล็ก ๆ ที่ไม่ซับซ้อนมากนัก แต่ก็ยังคงมีการตกแต่งให้สวยงาม เช่น การใช้โน้ตพรมสั้น ๆ เป็นต้น อันเป็นส่วนที่แสดงถึงองค์ประกอบที่ลงตัวทดแทนความซับซ้อนมากมายของท่วงทำนองเดิม ๆ ซึ่งบทเพลงในรูปแบบกาลองต์ ในภายหลังนั้นได้แสดงให้เห็นโดยนัยว่าเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านของค่านิยมการสร้างสรรค์ดนตรี นำมาสู่ช่วงการสิ้นสุดของรูปแบบดนตรีในศตวรรษที่ 18

จากการพัฒนาของรูปแบบแนวทำนองนั้นส่งผลให้เกิดการพัฒนาในด้านของจังหวะเช่นกัน โดยมีจุดเริ่มจากรูปแบบบันไดเสียง ซึ่งโดยหลักแล้วลักษณะการเล่นของจังหวะกาลองต์ นั้นจะถูกบันทึกโน้ตไว้ให้เห็นอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นลักษณะจังหวะขัด รูปแบบจังหวะแบบ *Scotch snap* (โน้ตตัวแรกมีการเน้น (Accent) และ โน้ตตัวหลังประจุด อาทิ การเน้นโน้ตเขบ็ตสองชั้นตามด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด) และรูปแบบจังหวะที่ประสมโน้ตประจุดต่าง ๆ ทั้งโน้ตเขบ็ตสองชั้น โน้ตสามพยางค์ (Triplet) รวมถึงการบรรเลงโน้ตพิง (Appoggiatura) กล่าวคือ ทั้งรูปแบบจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

และแนวทำนองที่ถูกพัฒนาขึ้นนั้นจะช่วยเสริมการบรรเลงของโน้ตที่ต้องการความเข้มเสียง (Dynamics) และการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation)

สังคีตลักษณ์ของบทเพลงลีลากาลองต์นั้น จะมีลักษณะการดำเนินเสียงประสานอย่างค่อยเป็นค่อยไปทีละห้อง ทำให้การเปลี่ยนคอร์ดเป็นไปอย่างช้า ๆ กว่าบทเพลงยุคบาโรก อาทิ บทประพันธ์ของบาคที่มีการเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดอย่างรวดเร็วในแทบจะทุกอัตราจังหวะ การดำเนินทำนองเพื่อส่งไปสู่การจบประโยคเพลงด้วยเคเดนซ์ มิได้มีแรงขับเคลื่อนไปสู่เคเดนซ์เฉกเช่นกับบทประพันธ์ของบาค สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างอย่างเป็นที่ประจักษ์ในประเด็นด้านพัฒนาการทางดนตรีคลาสสิกที่มีความแตกต่างจากบทประพันธ์ดนตรีของยุคบาโรก

รูปแบบข้างต้นที่กล่าวนี้ แรกเริ่มนั้นเกิดจากการทดลองลดการใช้แนวเบสตัวเลข (Figured Bass) ในช่วงบาโรกตอนปลาย หรือโรโคโค จะนิยมใช้การบรรเลงด้วยรูปพรรณทำนองสองแนว (Two-Voice Texture) กันอย่างมาก รวมไปถึงการดำเนินทำนองและคอร์ดที่ทำหน้าที่สอดประสานนั้นกล่าวกันว่าจะเป็นรูปแบบที่ค่อนข้างลื่นไหล ซึ่งตัวอย่างลักษณะลีลาแบบกาลองต์รูปแบบหนึ่งที่เป็นรูปแบบเรียกว่า *Empfindsamkeit* (Ultra-sensitive) นั้น พบได้อย่างชัดเจนมาก ๆ คือบทประพันธ์ของคาร์ล ฟิลลิป เอมมานูเอล บาคที่สะท้อนคำกล่าวว่าผลงานของเขาที่มีรูปแบบกาลองต์ นั้นเป็นการแสดงออกถึงการประดับประดาอย่างละเอียดลอออย่างมาก อาทิ แนวทำนองที่เต็มไปด้วยการเติมแต่งโน้ตประดับ การใช้โน้ตพิง เพื่อให้เกิดคู่เสียงกว้าง การประดับด้วยบันไดเสียงสั้น ๆ การเล่นกับโน้ตตัวหยุดและโน้ตที่ต้องการเน้นเพื่อทำให้บทเพลงมีสีสันมากยิ่งขึ้น เป็นต้น ซึ่งการให้ความสำคัญกับความลึกซึ้งของแนวทำนองนี้ ทำให้การบรรเลงแนวทำนองนั้น แสดงออกราวกับเป็นการขับเคลื่อนอารมณ์ ในขณะที่รูปแบบของโน้ตประดับนั้น กลับเป็นส่วนที่มีบทบาทสำคัญมากขึ้นในการส่งอารมณ์ของบทเพลงให้มีความรุนแรงและลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ในรูปแบบของเสียงประสานเองก็ถูกเสริมบทบาทให้โดดเด่นเช่นกัน ทั้งในการเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างกระทันหันเพื่อเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลง และการใช้เคเดนซ์ขัด (Deceptive Cadence) รวมไปถึงการใช้กุญแจเสียงที่แตกต่างออกไปจากปกติ

ในช่วงราวปี 1760 หรือช่วงต้นของยุคคลาสสิกนั้น ค่านิยมของการสร้างสรรค์แนวทำนองหลักนั้นกลายเป็นรูปแบบหลักที่มีความสำคัญโดดเด่นที่สุดในการประพันธ์ และยังคงค่าความนิยมนี้ไปจนกระทั่งถึงช่วงยุคศตวรรษที่ 19 จนแนวเสียงประสานเริ่มปรากฏถึงความโดดเด่นออกมา ปรากฏหลักฐานนี้จากโมสาร์ทที่ได้กล่าวถึงในจดหมายที่ส่งถึงนักร้องเสียงเทเนอร์มิคาเอล เคลลี (Michael

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Kelly) เนื้อความว่า *“Melody is the essence of music. I compare a good melodist to a good racer, and counterpointists to hack horses.”* “ท่วงทำนองคือหัวใจสำคัญของดนตรี ข้าพเจ้าเปรียบผู้สร้างสรรค์แนวทำนองที่ดีดั่งเช่นผู้กุมบังเหียน ส่วนผู้สร้างสรรค์ท่วงทำนองประสานที่ดีก็เหมือนผู้ที่มีลีลาการควบม้าที่ได้จังหวะ” (Ratner, 1980)

ถึงแม้ว่าแนวทำนองหลักส่วนใหญ่จะเป็นตัวกำหนดทิศทางของการประพันธ์ แต่ในความจริงแล้วในแง่ของโครงสร้างบทประพันธ์ที่สามารถอ้างอิงได้คือโทนิก (Tonic) โดยที่โทนิกนั้นจะส่งอิทธิพลไปใน 2 ทิศทาง ได้แก่ การเริ่มต้นที่โทนิกและมีการเดินทาง เปลี่ยนแปลงหรือย้ายไปกุญแจเสียงต่าง ๆ สักระยะก่อนที่จะกลับสู่โทนิกอีกครั้งเพื่อให้ความรู้สึกถึงจุดเริ่มต้น และการสร้างความแตกต่างโดยการย้ายไปที่กุญแจเสียงไมเนอร์หรือกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วม โดยที่โน้ตและคอร์ดในบทบาทโดมินันท์ (Dominant) จะมีความสำคัญในการดำเนินทำนองในช่วงกลางของส่วนแรกของท่อนเพลง ส่วนโทนิกนั้นจะกลับเข้ามาอีกครั้งในส่วนที่สอง ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้สามารถสังเกตเห็นได้มากในรูปแบบของสังคีตลักษณ์โซนาตา คอนแชร์โต เพลงร้อง (Aria) รวมไปถึงรูปแบบสังคีตลักษณ์อื่น ๆ ของยุคคลาสสิก การให้ความสำคัญกับโทนิกนี้สามารถกล่าวได้ว่า ทั้งกระบวนจะต้องเริ่มต้นและจบด้วยโทนิก โดยร่วมไปกับการเน้นความสำคัญของกุญแจเสียงในองค์รวม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่ทำให้บทเพลงยุคคลาสสิกแตกต่างจากยุคอื่น ๆ

การเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างของบทเพลงที่สำคัญในยุคคลาสสิกคือการสิ้นสุดลงของการใช้แนวเบสต่อเนื่อง อันเป็นผลลัพธ์จากพัฒนาการของสังคีตลักษณ์โซนาตาของยุคบาโรก ซึ่งบทประพันธ์ในรูปแบบเดี่ยวไวโอลินนั้นมีอิทธิพลอย่างมากในสังคีตลักษณ์ดังกล่าวจากการบรรเลงโน้ตตัวบนเป็นแนวทำนองหลัก ในขณะที่โน้ตอื่น ๆ ทำหน้าที่เป็นเพียงแนวทำนองประสาน และนั่นเองเป็นสิ่งที่อาจกล่าวได้ว่า โน้ตในแนวทำนองประสานนั้นถูกลดทอนความสำคัญลง จากโน้ตแนวล่างที่เป็นส่วนหนึ่งของแนวทำนองหลักนี้ทำหน้าที่ของมันอย่างสมบูรณ์แล้ว การใช้แนวเบสต่อเนื่องจึงอาจเกิดความซ้ำซ้อนกัน ในส่วนของการใช้โน้ตเพลงสำหรับแนวคีย์บอร์ด (Obbligato Keyboard Part) และการบรรเลงร่วมกับวงดนตรี เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่เริ่มเป็นกระแสนิยมขึ้นมา ส่งผลให้การใช้แนวเบสตัวเลขที่จะต้องอาศัยการด้นสดนั้นลดความนิยมลง ซึ่งจะพบได้จากการเรียบเรียงบทประพันธ์ของทรีโอโซนาตา ที่เครื่องดนตรีเดี่ยวนั้นจะบรรเลงในแนวเสียงสูงแนวที่สอง (Second Treble Part) ในขณะที่แนวเสียงสูงแนวแรก (First Treble Part) นั้นจะอยู่ที่แนวมือขวาของเครื่องคีย์บอร์ด ทั้งนี้ อีกปัจจัยที่สำคัญคือ บทเพลงสำหรับเดี่ยวคีย์บอร์ดที่มีบทบาทอย่างมากในช่วงยุคคลาสสิกนี้ เป็นรูปแบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การประพันธ์ที่เครื่องดนตรีสามารถบรรเลงได้ครบทุกบทบาทโดยที่ไม่จำเป็นที่จะต้องพึ่งพาแนวเบสต่อเนื่องอีกต่อไป

ส่วนสำคัญของทำนองหลักจากโน้ตแนวบนและการประสานของกลุ่มโน้ตในแนวเสียงต่าง ๆ ที่ทำหน้าที่เป็นแนวประสานเพื่อดำเนินคอร์ดนั้น เป็นส่วนประกอบหลักที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์รูปแบบดนตรีโฮโมโฟนี (Homophony) ซึ่งกล่าวได้ว่าการละแนวทำนองในรูปแบบดนตรีโพลิโฟนี (Polyphony) ที่กำหนดในเรื่องของจำนวนแนวเสียงนั้นไม่ได้เป็นปัจจัยหลักที่สำคัญในการประพันธ์อีกต่อไป ในขณะที่รูปแบบเคาน์เตอร์พอยท์ (Counterpoint) ปรากฏให้เห็นผ่านแนวดำเนินทำนองหลักจากแนวเสียงหนึ่งไปอีกแนวเสียงหนึ่งเพื่อเป็นสีสันแค่เพียงเล็กน้อยเท่านั้น

นอกจากนี้ การให้ความสำคัญกับแนวทำนองหลักนั้นยังส่งอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของโน้ตประดับอย่างมีนัยสำคัญ การใช้โน้ตประดับในบทเพลงนั้นลดลงอย่างเห็นได้ชัด อีกทั้งความหลากหลายของโน้ตประดับในแง่มุมของการบรรเลงนั้นก็ลดลงจนเหลือเพียงโน้ตพรมและโน้ตพิงที่ยังคงปรากฏอยู่ในบทเพลงช่วงยุคคลาสสิกนี้ ส่วนโน้ตประดับที่มีความซับซ้อนในการบรรเลงจะถูกเขียนบันทึกลงเป็นลายลักษณ์อักษรรวมเข้ากันกับแนวทำนองอย่างชัดเจน ซึ่งช่วยให้คีตกวีนั้นสามารถเห็นความเป็นไปในการดำเนินทำนองได้อย่างเป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้นและยังลดการด้นสดที่เกินจำเป็นของนักดนตรีลงได้อย่างมาก แต่สิ่งที่ยังคงปรากฏเป็นรูปแบบดั้งเดิมไว้คือ การย้อนต้นของกระบวนท่อนช้าที่จะพบการดำเนินทำนองของแนวเสียงเบส และอาจมีการประดับตกแต่งโน้ตในรอบย้อนให้มีแนวทำนองมีความงดงามมากยิ่งขึ้น เมื่อพิจารณาการเปลี่ยนแปลงนี้จะพบว่าในท่อนที่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้แสดงออกถึงการสร้างสรรค์และแสดงฝีมืออย่างเต็มที่ในการด้นสดนั้นจะอยู่ในช่วงเดี่ยว (ทั้งคาเดนซาและเฟอร์มาตา) อันนำไปสู่การจบบทเพลงด้วยโทนิก โดยเห็นได้ชัดจากบทเพลงประเภทคอนแชร์โต ทั้งนี้ การเกิดขึ้นของค่านิยมการเปลี่ยนแปลงการใช้โน้ตประดับนั้น นัยหนึ่งเป็นสิ่งที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นกระบวนการที่คีตกวีใช้เพื่อป้องกันผลงานจากการใช้โน้ตประดับที่มากเกินจำเป็นของนักดนตรี

ในช่วงกลางของยุคศตวรรษที่ 18 นี้ ชนชั้นกลางได้เริ่มมีบทบาทมากขึ้นในสังคมมากขึ้น ส่งผลให้บทบาทของนักดนตรีในสังคมนั้นเปลี่ยนแปลงแตกต่างออกไปจากช่วงยุคเดิม ประชาชนหรือชนชั้นกลางที่มีฐานะสามารถเป็นผู้สนับทางด้านการเงินและสามารถว่าจ้างนักดนตรีสำหรับงานการแสดงและงานประพันธ์ได้ ถึงแม้ว่านักดนตรีจะประจำการอยู่ภายใต้สังกัดของโบสถ์หรืออยู่ภายใต้การอุปถัมภ์จากชนชั้นสูง ด้วยกลไกการตลาดที่เปลี่ยนแปลงออกไปจากเดิมของยุคนี้ ทำให้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นักดนตรีหลาย ๆ คนสามารถมีบทบาทผ่านพื้นที่สาธารณะได้มากขึ้นไม่ว่าจะในฐานะของผู้ฟังและนักดนตรีอาชีพ

จากการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยนี้หากพิจารณาแล้วจะพบว่าบทบาทของดนตรีในหลาย ๆ มิตินั้นมีการเปลี่ยนแปลงขึ้นมากมาย จากการเสพศิลปะที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายมากขึ้นทำให้นักดนตรีหรือนักแสดงที่มีชื่อเสียงโด่งดังได้รับความนิยมชมชอบและมีผู้คนติดตามเหมือนกับดาราที่มีชื่อเสียง สิ่งเหล่านี้ส่งผลให้พวกเขามีบทบาทอย่างมากในวงการดนตรี นักดนตรีที่มีชื่อเสียงที่สามารถตระเวนแสดงคอนเสิร์ตไปทั่วทั้งยุโรปจะต้องมีทักษะที่เป็นเลิศ สิ่งเหล่านี้ส่งผลกับบทประพันธ์ของคีตกวีหลาย ๆ ท่านให้เปลี่ยนไปตอบสนองกับทักษะดนตรีของผู้แสดงมากยิ่งขึ้น บทประพันธ์จะต้องส่งให้เหล่าดารานักดนตรีเดี่ยวนี้เป็นจุดรวมสายตาของการแสดง ซึ่งจะเห็นได้ว่าปัจจัยหนึ่งของพัฒนาการรูปแบบดนตรีโฮโมโฟนีในยุคคลาสสิกนี้ที่แนวบรรเลงของนักแสดงเดี่ยวมีบทบาทสูงสุดอันส่งผลให้แนวดนตรีอื่น ๆ ทำหน้าที่เป็นเพียงแนวเสียงประสาน ในทางกลับกัน อีกปัจจัยที่สำคัญที่เป็นผลจากค่านิยมการเสพความเป็นอัจฉริยภาพของนักดนตรีคือการสร้างสรรค์บทเพลงที่สามารถดึงดูดความสนใจจากผู้คนหมู่มากได้จากการสร้างช่วงบทเพลงที่มีความแตกต่างทั้งลีลาการดำเนินทำนองน้ำเสียงที่แตกต่างกัน เทคนิคที่แพรวพราว โดยเฉพาะในช่วงคาเดนซา กล่าวได้ว่าการที่นักดนตรีนั้นได้แสดงออกถึงความเชี่ยวชาญในการบรรเลงด้วยเทคนิคขั้นสูงและการริเริ่มการบรรเลงที่มีความสร้างสรรค์และเป็นเอกลักษณ์จะส่งผลให้ผู้คนยอมรับในความเป็นอัจฉริยะของนักดนตรี

ในทำนองเดียวกันกับบรรดาคีตกวีที่มีช่องทางการหารายได้อย่างอิสระมากขึ้นจากการตีพิมพ์บทประพันธ์ตามค่านิยมของสังคม เนื่องจากการตีพิมพ์บทประพันธ์สู่สาธารณะนี้ เป็นการบอกถึงการแบ่งหน้าที่ระหว่างคีตกวีกับนักดนตรี และการประพันธ์อุทิศให้หรือมอบให้โดยตัวบุคคลโดย เช่น บทเพลงที่ควอนซ์ที่ประพันธ์ให้กับพระเจ้าเฟรเดอริกมหาราช ที่จะต้องประพันธ์ให้เหมาะสมกับทักษะของผู้บรรเลงที่สุด เป็นต้น ดังนั้นบทเพลงจำเป็นต้องมีตัวบ่งชี้ระบุความต้องการของคีตกวีอย่างชัดเจนเพื่อให้นักดนตรีสามารถบรรเลงได้อย่างแม่นยำและใกล้เคียงภาพที่คีตกวีต้องการนำเสนอมากยิ่งขึ้น ทั้งอัตราความเร็ว อารมณ์ของบทเพลง รวมไปถึงความเข้มของเสียง การใช้โน้ตประดับนั้นถูกลดจำนวนลงและโน้ตประดับส่วนหนึ่งเปลี่ยนวิธีการบันทึกกลายเป็นโน้ตที่มีแนวทางการบรรเลงอย่างชัดเจนภายใต้การดำเนินทำนองอย่างเรียบง่ายที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีในยุคสมัยนี้ การลดทอนความซับซ้อนและนิยมความเรียบง่ายของดนตรีนั้นกลายเป็นเสน่ห์ที่จะช่วยให้สามารถเข้าใจได้ง่ายมากยิ่งขึ้นทั้งในมุมของผู้บรรเลงและผู้ฟัง นำมาสู่การลดลงของการใช้แนวเบสต่อเนื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โดยที่แทนด้วยการใช้การบรรเลงคลอด้วยแนวประสานในรูปแบบของคอร์ด รูปแบบบทเพลงเต้นรำและดนตรีพื้นบ้านนั้นได้กลายเป็นองค์ประกอบที่คีตกวีหลายท่านเลือกนำมาประยุกต์ในบทประพันธ์ ซึ่งช่วยให้นักดนตรีฝึกหัดสามารถเข้าถึงได้ง่ายขึ้น ปัจจัยของการเติบโตของวัฒนธรรมดนตรีเหล่านี้นั้นได้กระตุ้นให้คีตกวีได้ประพันธ์บทเพลงที่มีความเหมาะสมกับระดับทักษะของนักดนตรีฝึกหัดมากขึ้น ทั้งแบบเรียน แนวทางการบรรเลง แบบฝึกหัด รวมไปถึงบทเพลงที่อยู่ในระดับง่าย โดยจะพบแบบเรียนที่คีตกวีประพันธ์ขึ้นตอบสนองความต้องการของนักเปียโนฝึกหัดมากมาย เช่น เคลเมนติ (Muzio Clementi, 1752 - 1832) โวเกลอร์ (Georg Joseph Vogler, 1749 - 1814), ฮุมเมล (Johann Nepomuk Hummel, 1778 - 1837) และเชอร์นี (Carl Czerny, 1791 - 1857) ในขณะที่นักฟลูตฝึกหัดจะพบกับแบบฝึกหัดหรือบทเรียนของเดอเวียน (François Devienne, 1759 - 1803) โทรมลิทซ์ (Johann George Tromlitz, 1725 - 1805), ฮิวโก (Antoine Hugot, 1761 - 1803) และควอนซ์ เป็นต้น

4.3.1 สังคีตลักษณ์ทางดนตรี (Musical Forms)

ช่วงยุคโรโคโคนั้น เครื่องดนตรีฟลูตได้รับความนิยมขึ้นอย่างมาก ด้วยพัฒนาการของเครื่องดนตรี ทำให้สามารถบรรเลงเทคนิคที่มีความหลากหลายมากขึ้น และสามารถสร้างสรรค์สีสันของเสียง ซึ่งเป็นรูปแบบที่เหมาะกับการบรรเลงบทเพลงในช่วงยุคนี้มาก โดยการสร้างสีสันของเสียงนี้ทำให้คีตกวีเริ่มให้ความสำคัญกับฟลูตมากขึ้น ซึ่งความนิยมนี้ส่งผลให้ในช่วงเวลานี้มีคีตกวีเริ่มประพันธ์บทเพลงฟลูตมากขึ้นและได้รับบทบาทในการเป็นอีกหนึ่งเครื่องดนตรีเดี่ยวที่สำคัญไปตลอดช่วงศตวรรษ 18 (Rowen, 1974) โดยหากพิจารณาค่านิยมในการสร้างสรรค์บทเพลงในช่วงนี้จะพบว่าบทเพลงสตริงควอร์เท็ตและโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ดจะเป็นรูปแบบบทเพลงที่ได้รับความนิยมกันเป็นกระแสหลัก ซึ่งจะพบว่าเริ่มมีบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมาให้เครื่องดนตรีฟลูตมากขึ้น เป็นอีกกระแสหนึ่งขึ้นมา ในขณะเดียวกันวงออร์เคสตราเริ่มมีการใช้เครื่องดนตรีครบทุกประเภท การใช้เครื่องดนตรีในยุคนี้จะพบว่าบทประพันธ์จะมุ่งเน้นไปทางเครื่องคีย์บอร์ด โดยเฉพาะเปียโนเป็นส่วนมาก ในขณะเดียวกันที่ความนิยมในการใช้เครื่องดนตรีฮาร์ปซิคอร์ดนั้นลดลงเรื่อย ๆ จนแทบไม่ปรากฏให้เห็นในช่วงปลายยุคนี้ ซึ่งช่วงปลายศตวรรษที่ 19 นี้เองก็เป็นช่วงที่มีการเติบโตของการใช้เครื่องลมไม้ มีการใช้เครื่องดนตรีฟลูต คลาริเนต และบาสซูน เข้ามาผสมผสานมากขึ้น ทำให้กลวิธีการประพันธ์ของคีตกวีสามารถแสดงสีสันของบทเพลงได้อย่างหลากหลายมากยิ่งขึ้นไปอีก จากพัฒนาการทางด้านเครื่องดนตรีของฟลูตที่ทำให้สามารถบรรเลงได้อย่างหลากหลายมากขึ้นนั้น ทำให้ฟลูตนั้นได้มีบทบาท

สำคัญเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวในวงออร์เคสตรา ซึ่งเป็นภาพที่ทำให้เห็นได้ว่า พัฒนาการของเครื่องดนตรีนั้นส่งผลต่อค่านิยมของการเลือกใช้เครื่องดนตรีในการประพันธ์ของคีตกวีอย่างมีนัยสำคัญ

ในยุคคลาสสิกเลิกนิยมการสอดประสานของทำนองแบบเคาน์เตอร์พอยท์ แต่หันมานิยมการใส่เสียงประสานแบบโฮโมโฟนี คือ การเน้นทำนองหลักเพียงแนวเดียว โดยมีแนวเสียงอื่นประสานให้ทำนองไพเราะมากขึ้น มีแนวประสานเป็นคอร์ด หรืออาร์เปโจ (Arpeggio) หลายแนวที่มีจังหวะคล้ายกัน โดยเลิกใช้แนวเบสต่อเนื่องและความสำคัญของการด้นสดเริ่มหมดไปในยุคนี้ เพราะดนตรีส่วนมากมีการเขียนเสียงประสานครบถ้วน คีตกวีจะระบุวิธีการบรรเลงอย่างชัดเจน อีกทั้งยังเกิดบทเพลงลักษณะใหม่ๆ ขึ้นในยุคนี้ คือ ซิมโฟนี คอนแชร์โต และโซนาตา ลักษณะการผสมวงมีกำหนดแน่นอนว่าเป็นวงเล็กหรือวงใหญ่ คือเป็นวงดนตรีเชมเบอร์ หรือวงออร์เคสตรา เพลงบรรเลงนิยมประพันธ์กันมากขึ้น เพลงร้องยังคงมีการประพันธ์อยู่เช่นเดิม อุปรากรเป็นที่นิยมชมกันมาก ผู้ประพันธ์หลายคนจึงประพันธ์แต่อุปรากรเป็นส่วนใหญ่ ลักษณะของอุปรากรในยุคนี้จะเน้นเรื่องศิลปะการแสดงมากขึ้น มิใช่เน้นเพียงการร้องเท่านั้น

ในช่วงกลางของยุคศตวรรษที่ 18 นั้น ฟลูตได้มีบทบาทเป็นหลักที่สำคัญในดนตรีเชมเบอร์ ซึ่งรวมไปถึงบทเพลงประเภทคอนแชร์โต อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากที่ชนชั้นสูงได้มีบทบาทส่งเสริมให้มีการประพันธ์บทเพลงประเภทเชมเบอร์ออร์เคสตราในการแสดงส่วนตัวมากขึ้น ซึ่งต่อมาในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนั้น บทเพลงประเภทดนตรีเชมเบอร์ได้ถูกกำหนดรูปแบบการแสดงให้มีขอบเขตการบรรเลงที่เป็น 1 แนวเสียงต่อ 1 ชิ้นเครื่องดนตรี ในช่วงปลายของยุคคลาสสิกนี้หากพิจารณาบทเพลงที่ถูกประพันธ์ทั้งหมดในช่วงศตวรรษที่ผ่านมาจะพบว่า มีบทเพลงสำหรับเครื่องคีย์บอร์ดประมาณเกือบ 9,000 บทเพลง โดยมีบทเพลงเกือบ 4,000 บทเพลงประพันธ์สำหรับเครื่องไวโอลิน ในขณะที่บทเพลงที่ประพันธ์สำหรับฟลูตนั้นมีประมาณ 2,500 บทเพลง ซึ่งมากกว่าแทบจะเป็นสองเท่าของบทประพันธ์สำหรับเครื่องลมไม้อื่น ๆ จากจุดนี้เองกล่าวได้ว่าเครื่องดนตรีฟลูตนั้นมีบทเพลงเดี่ยวเกือบจะเทียบเท่ากับบทเพลงคอนแชร์โตของเครื่องไวโอลิน และมีบทเพลงสำหรับดูเอตมากมาย

สำหรับนักดนตรีที่มีฝีมือในช่วงยุคนี้นั้น อาจพิจารณาได้จากบทประพันธ์ประเภทโซนาตา ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นบทเพลงที่เป็นเหมือนแบบฝึกหัดสำหรับนักดนตรีที่จะเป็นมืออาชีพต่อไป นอกจากนี้บทเพลงโซนาตายังเป็นบทเพลงที่ถูกเลือกในการแสดงทั้งการแสดงแบบส่วนตัวและการแสดงต่อหน้าสาธารณชน ซึ่งในบางครั้งก็ยังถูกหยิบนำไปบรรเลงประกอบกิจกรรมทางศาสนาในโบสถ์อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทเพลงโซนาตาในช่วงโรโคโคและคลาสสิกนั้น แตกต่างจากบทเพลงโซนาตาในรูปแบบบาโรกในหลากหลายแง่มุม ทั้งในด้านสัดส่วนองค์ประกอบของบทเพลง การสร้างองค์ประกอบที่แสดงถึงความแตกต่างในส่วนของตอนนำเสนอการขยายแนวโมทีฟแนวเดียว การเลือกใช้เคเดนซ์ที่ไม่ซับซ้อน โดยประกอบไปด้วยทรัยแอดหลัก คือ โทนิก โดมินันท์ และซับโดมินันท์ การเลือกใช้อัตราจังหวะที่เข้าใจได้ง่าย เป็นต้น นอกจากนี้ลักษณะรูปแบบของเพลงเต้นรำนั้นได้ถูกลดบทบาทลงจนเหลือเพียงท่อนเพลงมินูเอ็ต โดยที่ท่อนอื่น ๆ เช่น มาร์ช (March) ก็แทบไม่พบเห็นแล้ว ทั้งนี้รูปแบบบทเพลงโซนาตา (สังคีตลักษณ์ Sonata-Allegro) ได้นำเอาท่อนเพลงเต้นรำนี้มาทดแทนในกระบวนท่อนเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็ว

นอกจากนี้ จากกระแสการลดความนิยมการใช้แนวเบสต่อเนื่อง และการเริ่มนำเครื่องดนตรีฟอร์เต้เปียโน เข้ามามีบทบาทแทนที่ฮาร์ปซิคอร์ดนั้น ยังคงมีหลายปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดความไม่เข้ากันกับเครื่องลมไม้มากนัก คาดว่ามาจากระบบการจูนเสียงยังไม่มีความเสถียรเพียงพอ ส่งผลให้กระแสการประพันธ์บทเพลงโซนาตาสำหรับเครื่องลมไม้โดยเฉพาะฟลูตนั้นลดน้อยลง ในขณะเดียวกันรูปแบบการบรรเลงไวโอลินในลีลาของคอร์เรลลีและเวราซินี (Francesco Maria Veracini, 1690 - 1768) จากช่วงต้นศตวรรษที่ 18 ที่ส่งอิทธิพลต่อรูปแบบแนวทางการบรรเลงท่วงทำนองของฟลูตด้วยนั้นได้ถูกนำลีลาการบรรเลงนี้มาประยุกต์ใช้เข้ากับบทเพลงโซนาตาสำหรับคีย์บอร์ด ซึ่งพบว่าเหมาะสมมาก โดยเฉพาะถ้าบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีฟอร์เต้เปียโน (Toff, 2012) ทั้งหมดนี้นำมาสู่เหตุผลของการลดลงของบทประพันธ์สำหรับฟลูต ซึ่งบทเพลงเพลงโซนาตาสำหรับฟลูตและเปียโนนั้นแทบจะไม่พบคีตกวีที่มีชื่อเสียงโด่งดังของยุค อาทิ ไฮเดิน โมสาร์ท หรือแม้กระทั่งเบโธเฟนเองได้สร้างสรรค์บทประพันธ์ประเภทดังกล่าวขึ้น ทั้งนี้ในกรณีของเบโธเฟนที่สร้างโซนาตาสำหรับฟลูตขึ้นมาจากการเรียบเรียงเสียงประสานนั้นเกิดขึ้นด้วยเหตุบางประการ มิได้เป็นความต้องการหรือแรงขับเคลื่อนให้เกิดการประพันธ์แต่อย่างใด

ในด้านมุมมองของกลวิธีการบรรเลงนั้น แนวประสานของโซนาตาสำหรับเครื่องคีย์บอร์ดค่อนข้างมีความคล้ายกับแนวประสานของบทเพลงโซนาตาสำหรับเครื่องลมไม้อย่างมาก จนสามารถทดแทนกันได้หากดูอย่างผิวเผิน แต่หากพิจารณาโดยละเอียดแล้วจะพบว่า แนวการบรรเลงเครื่องดนตรีฟอร์เต้เปียโนนั้นเป็นหลักสำคัญ ในขณะที่แนวไวโอลินหรือฟลูตนั้นแทบจะปรากฏอย่างชัดเจนว่าเป็นแนวรอง และทำหน้าที่ช่วยผลักดันเสียงทำนองหลัก หรือกระทั่งอาจตีความว่าเป็นแนวทำนองที่เป็นเพียงหนึ่งเสียงในแนวประสานเพื่อเติมเต็มให้สมบูรณ์ ทั้งนี้หากพิจารณาในเชิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลวิธีการประพันธ์นั้นจะพบว่าฟลูตและไวโอลินนั้น มิได้มีอิสระในการสร้างสรรค์แนวทำนองที่วิจิตรเฉกเช่นกับการด้นสดอีกต่อไปแล้ว ซึ่งการด้นสดจะพบเฉพาะในบทเพลงที่เป็นการประพันธ์ตามความต้องการของผู้ว่าจ้าง ดังนั้นกล่าวได้ว่า ความเรียบง่ายของแนวเสียงประสานที่พบในบทเพลงส่วนมากนั้น ถูกกำหนดโดยผู้ว่าจ้างซึ่งอาจมีสถานะเป็นผู้บรรเลงที่ยังไม่มีประสบการณ์มากนักกับเทคนิคเครื่องดนตรีในระดับปานกลาง แต่อย่างไรก็ตามในความเรียบง่ายของเสียงประสานก็มีความน่าสนใจอยู่มาก รูปแบบสังคีตลักษณ์ได้ถูกพัฒนาไปโดยให้ความสำคัญกับดนตรีอย่างแท้จริง ความอลังการทางด้านการเรียบเรียงนั้นถูกลดลง โดยให้ความสำคัญกับเสียงมากยิ่งขึ้น

การเลือกใช้เครื่องดนตรีฟลูตนั้นถูกพบมากขึ้นในบทประพันธ์สำหรับการประสมวงขนาดใหญ่ตั้งแต่ทรีโอ ขึ้นไป ซึ่งรูปแบบการประสมวงทรีโอในยุคคลาสสิกนั้น ยังคงรูปแบบการประสมวงดั้งเดิมในลักษณะวงทรีโอในยุคบาโรก โดยจะพบความแตกต่างคือการหายไปของแนวเบสตัวเลข ตั้งแต่ช่วงปี 1770 ทั้งนี้ รูปแบบของวงทรีโอในยุคคลาสสิกนั้น จะเป็นรูปแบบของวงทรีโอเครื่องสาย ซึ่งประกอบด้วยไวโอลิน วิโอลา และเชลโล หรือไวโอลิน เชลโล และเปียโน แต่ในบางกรณีนั้นจะพบว่ามีการนำฟลูตมาทดแทนแนวเสียงของไวโอลิน ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียงการบรรเลงเดียวกัน ทั้งนี้ การปรากฏรูปแบบการประสมวงทรีโอที่มีความหลากหลายนี้ หนึ่งในทั้งหมดก็มีรูปแบบวงทรีโอสำหรับฟลูต ที่มีเพียงเครื่องดนตรีฟลูตเพียงอย่างเดียว ซึ่งจากหลักฐานของ *Breitkopf Thematic Catalogue* นั้นค้นพบว่าจากจำนวนบทเพลงทรีโอสำหรับเครื่องดนตรีฟลูตทั้งหมด 21 บทเพลงนั้น มี 18 บทเพลงที่มีลักษณะการประสมวงที่ประกอบด้วยฟลูต ไวโอลิน และแนวเบส ในขณะที่อีก 3 บทเพลงเป็นการประสมวงแบบทรีโอสำหรับฟลูต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หนึ่งในความก้าวหน้าทางดนตรีในยุคคลาสสิกที่ถือว่าประสบความสำเร็จที่สุด นั่นคือรูปแบบของบทเพลงสตริงควอร์เท็ตที่มิได้เป็นเพียงแค่บทเพลง 4 แนว แต่ยังเป็นบรรทัดฐานในการสร้างสรรค์ผลประพันธ์ในรูปแบบบทเพลง 4 แนวนี้กับการประสมวงของเครื่องอื่น ๆ อีกมากมาย โดยพบว่ามีการนำฟลูตเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่เข้ามาประสมวงในรูปแบบดังกล่าว ซึ่งปรากฏหลักฐานออกมาอย่างชัดเจน จากความนิยมในบทเพลงรูปแบบนี้ของกลุ่มนักดนตรีฝึกหัดเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยส่งเสริมให้รูปแบบบทเพลง 4 แนวนี้มีพัฒนาการขึ้นอย่างมาก โดยมากแล้วจะพบว่าวงควอร์เท็ตที่มีฟลูตนั้นจะผสมรวมกับไวโอลิน วิโอลา และเชลโล โดยที่ฟลูตนั้นจะทำหน้าที่เปรียบเสมือนกับไวโอลินในบทเพลงสตริงควอร์เท็ต ซึ่งจะพบมากในบทเพลงของแคมบินี (Giuseppe Cambini, 1746 - 1825) ดานซี (Franz Danzi, 1763 - 1826) รวมถึงบทเพลงของไฮเดิน โมสาร์ท ชิมาโรซา และอีกมากมาย

กล่าวได้ว่าการประสมวง 4 เครื่องที่ใช้เครื่องดนตรีฟลูตนั้นสามารถทดแทนแนวเสียงสำหรับไวโอลินได้อย่างลงตัว นอกจากนี้ยังพบการประสมวงที่เป็นลักษณะของวงเครื่องลมเพียงอย่างเดียว อันประกอบไปด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเนต และบาสซูน ซึ่งโยฮันน์ ไชเบอร์ได้กล่าวเกี่ยวกับการประสมวงควอร์เท็ต ที่ประกอบไปด้วยฟลูต วิโอลา วิโอลาดากัมบา และเบสหรือเชลโล ว่าเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่ดีที่สุด เนื่องจากฟลูตเป็นเครื่องลมไม้เพียงเครื่องเดียวจึงทำให้บทบาทเปรียบเสมือนนักดนตรีเดี่ยวในบทเพลงคอนแชร์โต อันเทียบได้เช่นเดียวกันกับไวโอลินที่มีบทบาทเสมือนนักดนตรีเดี่ยวในบทเพลงสตริงควอร์เท็ต ที่ประพันธ์ขึ้นในช่วงแรกของยุค อย่างไรก็ตามก็มีความเห็นที่แตกต่างออกไป *Allgemeine musikalische Zeitung* หนังสือพิมพ์ด้านดนตรีของเยอรมันที่ตีพิมพ์ในช่วงยุคศตวรรษที่ 19 ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับวงควอร์เท็ตว่า ที่เป็นวงเครื่องลมไม้หรือวงที่ประกอบไปด้วยเครื่องลมไม้นั้น มีความด้อยกว่าวงของเครื่องสายจากรูปแบบสีสันของรูปพรรณดนตรีที่แตกต่างกัน

นอกจากนี้ยังพบการใช้ฟลูตสำหรับบทเพลงประเภทควินเท็ต (Quintet) ในรูปแบบของฟลูตกับวงสตริงควอร์เท็ตจากผลงานการประพันธ์ของบอคเชอร์รินี (Luigi Boccherini, 1743 - 1805) หรือฮอฟไมสเตอร์ (Franz Anton Hoffmeister, 1754 - 1812) เป็นต้น ทำให้เกิดการประสมวงโดยใช้ ฟลูต โอโบ และสตริงทรีโอ เกิดขึ้นมาเช่นกัน นำมาสู่การประสมวงในรูปแบบใหม่ของดานซีและไรคา (Antoine Reicha, 1770 - 1836) ในรูปแบบการประสมวงประเภทควินเท็ตเครื่องลมอันประกอบไปด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต บาสซูน และฮอร์น

การประสมวงในกลุ่มเครื่องลมไม้ขนาดใหญ่ที่มีฟลูตอยู่ด้วยนั้นปรากฏชัดมากขึ้นในช่วงยุคคลาสสิกนี้ โดยเริ่มมาจากรูปแบบของ *Harmoniemusik* คือ วงเครื่องลมไม้ขนาดใหญ่ในการบรรเลงประกอบกิจกรรมกลางแจ้ง จากช่วงยุคบาโรก โดยที่สำหรับวงเครื่องลมไม้ยุคคลาสสิกนั้นยังคงมีบทบาทที่คล้ายกัน ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมที่เรียบง่าย การทหาร หรือการเฉลิมฉลองกลางแจ้งในระดับสามัญทั่วไป ซึ่งจะพบเอกลักษณ์ของเสียงการประสมวงในรูปแบบนี้ว่าค่อนข้างชัดเจน มีเอกลักษณ์ในการผสมเสียงที่แตกต่างออกไปจากเครื่องสาย และสามารถบรรเลงท่วงทำนองขับขานเหมือนกับการแสดงเดี่ยวได้แม้จะเป็นแนวเสียงประสานร่วมกับวง ซึ่งการพัฒนาการในเชิงเทคนิคการบรรเลงที่เกิดขึ้นนี้ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมดนตรีกลางแจ้ง เฉกเช่นเดียวกันกับเครื่องทองเหลืองที่เติบโตขึ้นในกิจกรรมทางทหารในช่วงการปฏิวัติฝรั่งเศส หากพิจารณาบทประพันธ์สำหรับเครื่องลมไม้ส่วนใหญ่นั้น จะยึดรูปแบบจากดิแวร์ติเมนโต (Divertimento) หรือเซเรเนด (Serenade) ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าคล้ายสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา โดยจะใช้ลักษณะทั้งสังคีตลักษณ์โซนาตา ในท่อน Allegro

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

และท่อนที่มีลักษณะเป็นเพลงเต้นรำ ซึ่งจะพบรูปแบบรอนโด (Rondo) การแปรทำนอง (Variation Sets) และมินูเอ็ตอีกด้วยเช่นกัน

ถึงแม้ว่าความนิยมของบทประพันธ์ประเภทโซนาตาเดี่ยวสำหรับฟลูต จะค่อนข้างน้อยมาก จนแทบไม่พบบทประพันธ์สำหรับการเดี่ยวของฟลูตเลยในช่วงยุคคลาสสิกนี้ แต่ในทางกลับกัน บทบาทของฟลูตในการเป็นเครื่อง เดี่ยว สำหรับบทประพันธ์ประเภทคอนแชร์โต นั้นกลับมีเพิ่มขึ้น คีตกวีหลายท่านได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับคอนแชร์โตสำหรับฟลูต เพื่อออกแสดงสู่สาธารณชน มากมายและมีบทประพันธ์มากมายที่เป็นที่ติดหูและแสดงออกได้ถึงความเก่งกาจของนักดนตรี นอกจากนี้ การเพิ่มขึ้นของบทประพันธ์คอนแชร์โต ทำให้กล่าวได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของการเติบโตของ บทเพลงประเภทออร์เคสตราอีกด้วย กระแสความนิยมนี้เริ่มจากบลาเวคีตกวีชาวฝรั่งเศสที่มีผลงาน ฟลูตมากมาย ทั้งนี้ รูปแบบของคอนแชร์โตยุคคลาสสิกที่ถูกพัฒนาโดยนำรูปแบบของมาจาก คอนแชร์โตของช่วงยุคบาโรก โดยมีช่วงบรรเลงกลุ่ม (Tutti) และบรรเลงเดี่ยว (Solo) อย่างเด่นชัด มากขึ้น ซึ่งหากเปรียบเทียบกับคอนแชร์โตยุคบาโรกนั้น ความแตกต่างระหว่างการบรรเลงกลุ่มและ การบรรเลงเดี่ยวอาจเด่นชัดที่สุดจากแนวที่ระบุด้วยการบรรเลงเดี่ยว แต่ในคอนแชร์โตยุคคลาสสิกนั้น ระยะของการบรรเลงในช่วงบรรเลงเดี่ยวจะถูกทำให้ยาวนานมากยิ่งขึ้น โดยอาจมีการเริ่มต้นด้วย การบรรเลงเดี่ยว จะส่งผลให้การบรรเลงกลุ่มที่รับช่วงต่อจะสามารถบรรเลงได้อย่างมีพลังมากยิ่งขึ้น ทั้งรูปแบบการสร้างสรรค์น้ำเสียง กุญแจเสียงของท่วงทำนองหลัก และคาเดนซาจะเป็นการส่งให้ ผู้แสดงเดี่ยวได้แสดงออกถึงความเป็นเลิศทางดนตรีอย่างมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทเพลงคอนแชร์โตของยุคคลาสสิกโดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับ เครื่องลมไม้นั้นสามารถกล่าวเปรียบเทียบได้ว่ามีความสอดคล้องกับบทร้องของอุปรากรอย่างมี นัยสำคัญ ทั้งช่วงบรรเลงเดี่ยวที่ใช้เทคนิคการสร้างสีสันของเสียงเลียนแบบเสียงร้อง รวมไปถึงการ สร้างการแปรทำนอง (Variation) จากสังคีตลักษณ์แบบย้อนต้น (Da Capo) อันเป็นสิ่งที่สร้างบทบาท สำคัญให้กับการสร้างความแตกต่างจากช่วงตอนสรุปของการบรรเลงกลุ่ม ทั้งนี้ โดยภาพรวมของกลุ่ม เครื่องลมไม้นี้สะท้อนให้เห็นโครงสร้างที่สำคัญอีกด้านหนึ่งของวงออร์เคสตรานอกเหนือไปจาก เครื่องสาย กลุ่มเครื่องลมไม้ในแต่ละตำแหน่งก็จะทำหน้าที่บรรเลงตอบรับไปกับนักดนตรีเดี่ยวที่ เป็นเครื่องลมไม้ ทั้งในแง่มุมของการสร้างสีสันของบทเพลงและการสร้างเสียงประสานตอบรับกัน อย่างลงตัว บทเพลงคอนแชร์โตของฟลูตในช่วงยุคคลาสสิกนี้ประสบความสำเร็จและได้รับความนิยม อย่างมากในมานไฮม์และเวียนนาในช่วงหลังของยุคศตวรรษที่ 18

ในฐานะของผู้รับชมการแสดงที่ชื่นชอบบทเพลงรูปแบบคอนแชร์โตนั้น กล่าวได้ว่าถ้าการแสดงเดี่ยวเครื่องดนตรีนั้นมีความน่าประทับใจแล้ว ถ้ามีความหลากหลายมากขึ้นยิ่งมีความน่าสนใจและน่าประทับใจมากขึ้น ซึ่งนอกจากบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีฟลูตนั้น ยังมีบทเพลงคอนแชร์โตที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับการแสดงคู่ฟลูตสองตัวกับวงออร์เคสตราอีกด้วย เช่น บทเพลงคอนแชร์โตของซิมาโรซาและ โยเซฟ ชมิท (Joseph Schmitt, 1734 - 1791) เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการจับคู่ฟลูตกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในบทประพันธ์สังคีตลักษณ์คอนแชร์โตหรือคอนแชร์ติโนอีกด้วย เช่น บทประพันธ์ของซาเลียรีในบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับฟลูตและโอโบ ซึ่งรูปแบบบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับสองเครื่องดนตรี เป็นรูปแบบการประพันธ์ลักษณะใหม่ที่ปรากฏขึ้นในช่วงท้ายของศตวรรษที่ 18 นั่นคือ รูปแบบซิมโฟนีคอนแชร์ตันเตหรือซินโฟเนียคอนแชร์ตันเต (Symphonie Concertante / Sinfonia Concertante) อันเป็นรูปแบบที่มีพัฒนาการมาจากสังคีตลักษณ์อื่น ๆ โดยนำเอาโครงสร้างหลาย ๆ รูปแบบมาผสมผสานกันไม่ว่าจะเป็นคอนแชร์โตกรอสโซ คอนแชร์โตสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรี ซิมโฟนี รวมไปถึงดิแวร์ติเมนโต โดยในบางกรณี เช่น บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับฟลูตและฮาร์ปของโมสาร์ท (1778) เป็นรูปแบบที่แสดงให้เห็นถึงการนำเอาลักษณะของบทร้องมานำเสนอ อย่างไรก็ตามหากมองเพียงผิวเผินจะพบว่ามีลักษณะที่คล้ายคอนแชร์โตกรอสโซ หากพิจารณาด้วยบทบาทของการจัดวางองค์ประกอบของบทเพลงและโครงสร้างแนวทำนองหลัก แต่อันที่จริงแล้วเป็นการประยุกต์เอาโครงสร้างของบทเพลงซิมโฟนีของยุคคลาสสิกเข้ามาใช้ในบทเพลงคอนแชร์โตให้มีความแปลกใหม่และมีรูปแบบที่ขยายขึ้นมากกว่าเดิม ซึ่งสามารถสังเกตได้จากการที่มีการจัดรูปแบบการประสมวงดนตรีที่มีลักษณะคล้ายรูปแบบบทเพลงคอนแชร์ติโน หรือกล่าวได้ว่าเป็นเหมือนกับช่วง บรรเลงกลุ่ม โดยที่ให้บทบาทสำคัญกับเครื่องดนตรีประเภทลมไม้ ในที่สุดแล้วเครื่องดนตรีประเภทลมไม้ต่าง ๆ ก็กลายมาเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่นิยมอย่างมากสำหรับการให้บทบาทเป็นเครื่องดนตรีสำหรับแสดงเดี่ยว ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เทคนิคการบรรเลงถูกพัฒนาขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ จากบทเพลงประเภทคอนแชร์โตเดี่ยวเครื่องดนตรีนั้นบทเพลงรูปแบบคอนแชร์ตันเต ได้แสดงให้เห็นถึงการสร้างแนวทำนองที่เลียนแบบการร้องและการนำเสนอภาพของวงดนตรีที่มีความอลังการ และจากบทเพลงดิแวร์ติเมนโต ได้ปรากฏองค์ประกอบที่นำมาสร้างสรรค์มากมาย ทั้งเนื้อดนตรีและจังหวะที่ค่อนข้างเป็นธรรมชาติและไม่หนักจนอึดอัด การเลียนรูปแบบเทคนิคของเสียงร้อง แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดคือ สีสันจากการประสมเสียงด้วยเครื่องดนตรีประเภท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เครื่องลมไม้ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความแข็งแรงของแนวเครื่องลมไม้ในช่วงของคอนแชร์ติโนที่ใช้สีสันความหลากหลายจากเสียงเครื่องลม

4.3.2 อิทธิพลของดนตรีและการเปลี่ยนผ่านของยุคสมัย

จากการเดินทางของการเปลี่ยนผ่านช่วงเวลาระหว่างยุคดนตรีตะวันตก จากยุคบาโรกสู่ยุคคลาสสิกนั้น มีช่วงระยะสั้น ๆ ที่สามารถแบ่งออกมาได้เป็นลักษณะดนตรีที่ผสมผสานระหว่างแนวคิดเดิมและแนวคิดใหม่ในช่วงโรโคโค ซึ่งจะเห็นได้จากบทประพันธ์ของคีตกวีหลายท่านในช่วงนี้ที่มีการผสมผสานความวิจิตรงดงามของแนวท่วงทำนองในลีลาของดนตรีบาโรกเข้ากับโครงสร้างที่มั่นคงและเรียบง่ายอันเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงยุคคลาสสิก หากพิจารณาถึงภาพกว้างในระดับสังคมแล้วจะพบว่าศูนย์กลางของดนตรีตะวันตกนั้นยังคงอยู่ในยุโรปโดยเฉพาะฝรั่งเศสที่ค่อนข้างมีอิทธิพลต่อลีลาการบรรเลงและการประพันธ์ดนตรี ทั้งนี้จากช่วงเปลี่ยนผ่านของช่วงเวลาของยุคจะสามารถสังเกตเห็นพัฒนาการของแนวคิดทางดนตรีที่ส่งต่อจากเมืองหนึ่งแพร่อิทธิพลไปสู่อีกเมืองหนึ่งผ่านการแสดงดนตรีของเหล่าผู้ที่มีพรสวรรค์ การย้ายถิ่นฐานของคีตกวี รวมไปถึงการว่าจ้างเพื่อสร้างสรรค์ผลงาน สิ่งเหล่านี้ก่อให้เกิดอิทธิพลและค่านิยมของทั้งการบรรเลงและรูปแบบการสร้างสรรค์บทประพันธ์แพร่กระจายออกไปทั่วยุโรป โดยอาจพิจารณาตามค่านิยมทางดนตรีที่เปลี่ยนแปลงไปของแต่ละประเทศ

เมืองปารีสนี้เป็นเสมือนเมืองหลวงของดนตรีในยุโรปจากช่วงกลางของศตวรรษที่ 18 จนกระทั่งถึงช่วงปฏิวัติฝรั่งเศสในปี 1789 ซึ่งจากหลักฐานของ *Almanach Musical* (อ้างอิงจากหนังสือ *The Flute Book* ของ ทอฟฟ์) พบว่าจากประชากรในกรุงปารีสจำนวน 500,000 คนนั้นมีผู้ที่เป็นคีตกวี 194 คน ครูสอนร้องเพลง 63 คน ครูสอนไวโอลิน 93 คน และครูสอนฟลูต 30 คน นอกจากนี้ยังมีช่างทำไวโอลินจำนวน 53 คน ช่างทำคลาเวียร์จำนวน 18 คน ช่างทำฟอร์เตเปียโน 8 คน และช่างทำเครื่องลมไม้จำนวน 8 คน โดยในกรุงปารีสมีโรงเรียนดนตรีที่มีชื่อเสียงมากแห่งหนึ่งของโลกคือ *Paris Conservatoire* (1795) หรือ *The Institut National de Musique* อันเป็นสถานที่ที่สร้างสรรค์นักดนตรีที่มีพรสวรรค์มากมาย โดยเฉพาะนักฟลูตชาวฝรั่งเศสที่มีฝีมือเป็นที่ยอมรับของผู้คน หนึ่งในนักดนตรีและคีตกวีที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่งคือเดอเวียน นักดนตรีชาวฝรั่งเศสที่เป็นทั้งอาจารย์และนักดนตรีฟลูตแนวหน้าของช่วงยุคสมัยนี้ ในระหว่างที่เขาทำงานสอนอยู่ในสถาบันดนตรี (Conservatoire) ช่วงปี 1794 เขาได้เขียนบทเรียนเกี่ยวกับกลวิธีการแสดงดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สำหรับยุคสมัยคลาสสิกและยังประพันธ์บทเพลงสำหรับดูเอต ไว้มากมาย เดอเวียนถือเป็นคีตกวีที่สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ให้กับฟลูตไว้อย่างมหาศาลและยังเป็นผู้ที่ส่งเสริมผลักดันบทประพันธ์สำหรับเครื่องลมไม้ในช่วงหลังของศตวรรษที่ 18 อีกด้วย บทประพันธ์ของเขานั้นค่อนข้างมีความหลากหลายในการประสมเครื่องดนตรีหลาย ๆ ชิ้น อาทิ โซนาตาสำหรับฟลูตและเบส บทเพลงดูเอ็ตสำหรับฟลูต 2 ตัวทั้งมีและไม่มีแนวบรรเลงคลอ บทเพลงทรีโอ บทเพลงควอร์เท็ต รวมไปถึงบทเพลงคอนแชร์โตและซิมโฟนีคอนแชร์ตันเต (Toff, 2012)

ในช่วงที่ฝรั่งเศสมีบทบาทเป็นหลักของช่วงต้นของยุคคลาสสิกนี้ หากพิจารณาบทประพันธ์รูปแบบของคอนแชร์โตจะพบว่ายังคงรูปแบบโครงสร้างดั้งเดิมตั้งแต่สมัยของวิวาลดี คือ โครงสร้างแบบ เร็ว-ช้า-เร็ว ซึ่งในท่อนเร็วจะแบ่งออกเป็นสองช่วงโดยที่มีอย่างน้อยสองแนวทำนองหลัก หรือกล่าวได้ว่ามีรูปแบบของตอนนำเสนอสองรูปแบบได้ โดยจะไม่มีตอนพัฒนาเหมือนสังคีตลักษณ์โซนาตา แต่อย่างไรก็ตาม รูปแบบของการเรียบเรียงเสียง วงดนตรีที่เป็นมาตรฐานของช่วงนี้ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีเดี่ยวเป็นหลัก และมีแนวประสานที่ประกอบด้วย ไวโอลิน 2 แนว วิโอลา เชลโล เบส และเครื่องลมคือโอโบและฮอร์นอย่างละ 2 แนวเสียง โดยทั้งนี้จะมีรูปแบบที่นิยมนำมาเป็นแนวเสียงทำนองหลักคือโซโลด้วยฟลูตและประสานด้วยไวโอลิน 2 แนวเสียง ซึ่งในแนวเสียงหลักนี้ต้องการผู้บรรเลงที่มีทักษะโดดเด่นด้านเทคนิคในระดับสูง ส่วนมากคีตกวีนั้นจะเป็นผู้บรรเลงด้วยตัวเองหรืออาจให้ศิลปินที่มีทักษะระดับสูงที่มีความสนิทสนมกันช่วยบรรเลงให้ หากพิจารณาจากแนวทำนองของฟลูตนั้นพบว่าจะมีระยะการบรรเลงอิงจากความกว้างของเสียงตั้งแต่ตัวเรต่ำ (D1) จนถึงลาสูง (A3) แนวทำนองหลักมักจะมีประโยคเพลงที่มีโน้ตวิ่งที่ต่อเนื่องและเร็วอันประกอบไปด้วยอาเปจโจ และขั้นคู่ที่มีระยะความกว้างมาก ๆ รวมไปถึงมีช่วงคาเดนซาที่สะท้อนภาพของการขับร้องโดยผู้แสดงมีอิสระในการกำหนดความยาวของคาเดนซานี้ด้วยตัวเองได้ หากพิจารณาจากคีตกวีที่กล่าวถึงในข้างต้น เดอเวียนเองก็มีบทประพันธ์ที่ต้องการทักษะและเทคนิคของผู้บรรเลงในระดับสูง โดยสามารถพิจารณาจากบทประพันธ์ประเภทซิมโฟนีคอนแชร์ตันเตที่เขาได้มีโอกาสจัดแสดงขึ้นในกรุงปารีสที่มีนักแสดงเป็นกลุ่มเพื่อนนักดนตรีของเขาเอง

กล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า บทประพันธ์ในรูปแบบซิมโฟนีคอนแชร์ตันเตนั้นเป็นรูปแบบบทประพันธ์ที่มีบทบาทอย่างมากในการแสดงในกรุงปารีส ณ ขณะนั้น โดยจะพบคีตกวีที่มีการนำเครื่องดนตรีฟลูตเข้าไปประสมในบทประพันธ์รูปแบบต่าง ๆ ด้วยอีกหลายท่าน ซึ่งแต่ละท่านล้วนเป็นผู้ที่มีอิทธิพลต่อพัฒนาการทางดนตรีและเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนาบทประพันธ์ของฟลูต อาทิ หลุยส์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เกเบรียล กุยเลอแมง (Louis-Gabriel Guillemain, 1705 - 1770) คีตกวีผู้ริเริ่มบทเพลงควอร์เท็ตโซนาตา อิกเยียส โยเซฟ เพลเยล (Ignace Joseph Pleyel, 1757 - 1831) คีตกวีที่เป็นลูกศิษย์ของไฮเดินและยังประพันธ์บทเพลงดูเอตสำหรับฟลูตและไวโอลินที่เหมาะสำหรับใช้เป็นบทเรียนอันอยู่ในลักษณะของสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาและรอนโด อีกทั้งยังมีผลงานการเรียบเรียงเปียโนทรีโอไปเป็นรูปแบบฟลูตควอร์เท็ตอีกด้วยไรคา คีตกวีที่เป็นผู้บุกเบิกรูปแบบของวงควินเท็ตเครื่องลมอันเป็นรูปแบบของการจัดวงดนตรีสามารถดึงศักยภาพของเครื่องลมแต่ละเครื่องออกมาได้อย่างลงตัวเป็นต้น

ในส่วนของเยอรมันจากการอุปถัมภ์ของพระเจ้าเฟรเดอริกมหาราช ทำให้กรุงเบอร์ลินนั้นเป็นศูนย์กลางทางดนตรีของเยอรมันตอนเหนือ ในช่วงปี 1740 - 1786 ดนตรีคลาสสิกได้ถูกพัฒนาอย่างมากจากอิทธิพลของราชสำนักของพระเจ้าเฟรเดอริกมหาราช นี้ อาทิ กราวน์ (Carl Heinrich Graun, 1704 - 1759) และควอนซ์ ผู้ที่นำรูปแบบของวัฒนธรรมบทเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมมาประยุกต์เข้ากับการสร้างสรรค์ผลงานประพันธ์ เบนดาและกราวน์ ผู้ส่งเสริมและพัฒนารูปแบบดนตรีเชมเบอร์ในเบอร์ลิน อย่างไรก็ตามคีตกวีที่สำคัญของกรุงเบอร์ลินที่มีบทบาทและอิทธิพลอย่างมากในช่วงสมัยของพระเจ้าเฟรเดอริกมหาราชนี้คือ คาร์ล ฟิลลิป เอมมานูเอล บาค ลูกชายคนที่สองของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาคเขาได้เข้าทำงานในราชสำนักในฐานะผู้บรรเลงฮาร์ปซิคอร์ดในปี 1738 โดยเป็นผู้ที่บรรเลงคลอไปกับการบรรเลงเดี่ยวฟลูตของพระเจ้าเฟรเดอริกมหาราช ในฐานะของกษัตริย์จากการแสดงในช่วงปี 1740 ซึ่งบาคได้ทำงานที่ราชสำนักนี้จนกระทั่งปี 1768 ได้ไปทำงานฐานะผู้อำนวยการดนตรีในเมืองฮัมบวก บทประพันธ์ของเขาค่อนข้างแตกต่างจากบาคผู้เป็นพ่อด้วยการที่มุ่งเน้นในการให้ความสำคัญกับความรู้สึกมากไปกว่าโครงสร้างทางดนตรีที่ซับซ้อน คอนแชร์โตของบาคแทบทั้งหมดประพันธ์ขึ้นสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดและกลุ่มเครื่องสาย แต่เขาก็ได้ทำการเรียบเรียงบทประพันธ์ใหม่มากมายเป็นบทประพันธ์สำหรับฟลูต เชลโล หรือโอโบ ซึ่งบทประพันธ์เหล่านั้นเป็นการผสมผสานโครงสร้างดั้งเดิมของบาโรกในรูปแบบของสังคีตลักษณ์ริทอเนลโล (Ritornello) เข้ากับองค์ประกอบใหม่ ๆ ที่ถูกพัฒนาขึ้นในช่วงยุคคลาสสิกตอนต้นนี้ เช่น รูปกระบวนจังหวะที่ถูกพัฒนาขึ้นจากแนวคิดของวิวาลดีและโยฮันน์เซบาสเตียนบาค โดยจากเดิมมักมีการดำเนินรูปแบบซีเควนซ์เสียงกระด้างอย่างต่อเนื่อง กลายมาเป็นการดำเนินคอร์ดและจังหวะที่ช้าลงโดยเพิ่มความเป็นโฮโมโฟนีเข้าไปมากยิ่งขึ้น พร้อมกันกับการสร้างองค์ประกอบทางดนตรีที่สร้างการสื่ออารมณ์ที่มาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ยิ่งขึ้น อาทิ การใช้ช่วงเสียงที่กว้างมาก ๆ และการจัดวางองค์ประกอบทางโครงสร้างที่แตกต่างกันอย่างมากเพื่อสร้างความประหลาดใจให้กับผู้ฟัง เป็นต้น

นอกจากนี้ ผลงานการประพันธ์ของคาร์ล ฟิลลิป เอมมานูเอล บาค มีโครงสร้างที่สร้างความหลากหลายให้กับนักดนตรีมากยิ่งขึ้นผ่านเงื่อนไขของการประสมวงดนตรี เช่น บทเพลงทรีโอสำหรับฟลูต ไวโอลิน และเบส ซึ่งสามารถใช้ไวโอลินสองครั้งกับเบสบรรเลงแทนได้ ซึ่งเขายังสร้างทางเลือกให้นักดนตรีมากขึ้นโดยการกำหนดเครื่องดนตรีสำหรับบทเพลงทรีโอให้กับเครื่องดนตรีที่อยู่ในระดับเสียงเทเนอร์ บรรเลงคู่ไปกับเครื่องคีย์บอร์ดที่ทำหน้าที่เป็นเบส เช่น เซมบาโล (Cembalo) โดยที่แนวเสียงรองนั้นสามารถบรรเลงด้วยมือขวาของเครื่องคีย์บอร์ดได้ จะเห็นได้ว่าแม้จะลดบทบาทของการใช้แนวเบสต่อเนื่องไปสู่การใช้แนวเสียงเบสในรูปแบบของโฮโมโฟนี แต่อย่างไรก็ตามในกรณีของบทเพลงเดี่ยวฟลูต เช่น บทเพลงเดี่ยวฟลูตปาร์ติตา ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ก็ได้มีการสร้างแนวเสียงเบสสลับไปกับแนวเสียงเทเนอร์อันเป็นแนวดำเนินทำนองหลักผ่านช่วงเสียงที่แตกต่างกันอันเป็นการสร้างจินตภาพในรูปแบบของการใช้เครื่องดนตรีแนวเบสบรรเลงคลอ เพียงแต่ลดรูปมาเหลือการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเดี่ยวนั่นเอง

ด้วยประเด็นด้านการใช้กลวิธีการสร้างสรรค์การสื่ออารมณ์ผ่านบทเพลงนี้ นำมาสู่รูปแบบของการวางรูปแบบของความเข้มเสียง และการสร้างสีสันของเสียง (Tone Color) อันเป็นอิทธิพลทางดนตรีที่สำคัญมากของวัฒนธรรมดนตรีแบบมานไฮม์ ซึ่งกล่าวได้ว่าเรื่องของการกำหนดรูปแบบของความเข้มเสียงนี้จะเป็นสิ่งที่โดดเด่นมาก เนื่องจากเริ่มมีการจดบันทึกลงในโน้ตเพลงอย่างเป็นลายลักษณ์อักษรมากขึ้น จากเดิมที่ปล่อยให้นักดนตรีหรือผู้แสดงได้ทำการสร้างสรรค์ด้วยตนเองอย่างอิสระ (Dorian, 1942) โดยเริ่มต้นจากแนวคิดของนิโคโล จอมเมลลี (Nicolo Jommelli, 1714 - 1774) วาทยกรที่นำเอาแนวคิดมาจากอิทธิพลของดนตรีอิตาลีในช่วงต้นศตวรรษ ซึ่งต่อมาโยฮันน์ ชตามิตส์ และคีตกวีท่านอื่น ๆ อีกมากมายได้นำนวัตกรรมดนตรีนี้มาสร้างสรรค์ผ่านบทประพันธ์จนกล่าวได้ว่าการสร้างรูปแบบของความเข้มเสียงที่สามารถจับต้องได้มากขึ้นนี้เป็นหนึ่งในรูปแบบวัฒนธรรมดนตรีแบบมานไฮม์ ทั้งนี้ จอมเมลลี ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นผู้บุกเบิกการใช้รูปแบบความแตกต่างของความเข้มเสียงได้นำนวัตกรรมทางดนตรีมาใช้ในอุปรากรของเขาผ่านการบรรเลงด้วยเครื่องลมไม้ในกระบวนที่นำเสนอท่วงทำนองที่มีความเข้มเสียงแตกต่างกันอย่างมากอันนำมาสู่สีสันของดนตรีที่แปลกใหม่มากขึ้นในช่วงยุคนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในขณะเดียวกันนี้ หากกล่าวถึงอังกฤษที่แฮนเดลนั้นมีบทบาทอย่างมากในช่วงยุคบาโรก ในช่วงยุคคลาสสิกนี้กล่าวได้ว่า อังกฤษเป็นศูนย์รวมของการสร้างสิ่งใหม่ ๆ จากอิทธิพลของหลาย ๆ ประเทศรวมเข้าด้วยกัน พิจารณาได้จากบทประพันธ์คอนแชร์โตจากคีตกวีสัญชาติอังกฤษนี้จะได้รับอิทธิพลมาจากหลาย ๆ แนวคิดมากเสียกว่าจะกล่าวว่าได้สร้างสรรค์นวัตกรรมทางดนตรีชิ้นใหม่ขึ้น เนื่องจากอิทธิพลของความสำเร็จของแฮนเดลนั้นทำให้แฮนเดลมีบทบาทอย่างมากในการเป็นต้นแบบของโครงสร้างทางบทประพันธ์ อาจกล่าวได้ว่าอิทธิพลของแฮนเดลทำให้ช่วงหนึ่งของยุคนี้จะเกิดบทประพันธ์ที่มีลักษณะเชื่อมโยงกับผลงานของเขา ซึ่งนัยหนึ่งนั้นเป็นการปิดกั้นแนวคิดใหม่ ๆ ที่จะเกิดขึ้นในทิศทางของการพัฒนาดนตรีในรูปแบบที่แตกต่างออกไปจากเดิม แม้ว่าคีตกวีในยุโรปสัญชาติอื่น ๆ นั้นเริ่มสร้างสรรค์นวัตกรรมในการบรรเลงดนตรีกันขึ้นแล้วก็ตาม

จากการเดินทางของพัฒนาการและค่านิยมทางดนตรีผ่านช่วงเวลาในยุคคลาสสิกนั้นได้เดินทางมาสู่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย อันเป็นเมืองที่สามารถกล่าวได้ว่า ความนิยมของสุนทรียะทางดนตรีคลาสสิกที่มีอิทธิพลมากที่สุดมาจากกรุงเวียนนา เป็นเมืองที่มีความเฟื่องฟูทางดนตรีที่สูงที่สุดในยุคคลาสสิกซึ่งสามารถพิจารณาผ่านผลงานอันโดดเด่นและทรงอิทธิพลอย่างมากของคีตกวีเอกของยุคคลาสสิกอย่างไฮเดินและโมสาร์ท รวมไปถึงคีตกวีท่านอื่น ๆ ที่มีบทบาทในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่ไพเราะและทรงคุณค่าอีกมากมาย อาทิ กลุค ซาเลียรี ชิมาโรซา และในช่วงหลังของยุคคือเบโธเฟน ด้วยอิทธิพลทางดนตรีนั้น ค่อย ๆ ย้ายศูนย์กลางจากมานไฮม์มาสู่มิวนิคและดำเนินมาสู่กรุงเวียนนา อันเปรียบได้เหมือนศูนย์กลางของโครงสร้างมาตรฐานของบทเพลงคอนแชร์โต และยังเป็นเมืองที่มีคีตกวีมากมายพำนักอาศัยอยู่อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เป็นที่รู้กันของนักดนตรีฟลูตว่าผลงานของโมสาร์ทที่ประพันธ์ขึ้นให้กับฟลูตนั้นล้วนแต่เป็นผลงานชิ้นเอก แต่ในขณะที่เดียวกันก็เป็นที่ร่ำลือว่าจริง ๆ แล้วเขามิได้หลงใหลในน้ำเสียงของฟลูตมากนัก จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์หลาย ๆ ชิ้น อาทิ จดหมายที่โมสาร์ทส่งให้พ่อของเขาได้ถูกถอดความโดยเอมิลี แอนเดอสัน (Emily Anderson) โดยมีเนื้อความกล่าวไว้ว่า เขาต้องมาจมปลักกับการสร้างสรรค์ผลงานที่ทำให้เขาหมดพลังในการประพันธ์ ซึ่งนอกจากจดหมายยังพบเนื้อความที่ระบุไว้ในโน้ตเพลงคอนแชร์โตในกุญแจเสียง D Major ของสำนักพิมพ์อูเลนเบิร์กความว่า คุณรู้ดีว่าเขาจะต้องมาติดพันอยู่กับการประพันธ์เพียงบทเดียวทั้งวันกับเครื่องดนตรีเครื่องนี้ที่เขาไม่ชอบ (Toff, 2012) แต่อย่างไรก็ตามแม้ว่าโมสาร์ทเองจะติดหล่มอยู่กับความน่าเบื่อนี้แต่เขาก็ได้รับค่าจ้างที่สมเหตุสมผล และได้สร้างสรรค์บทประพันธ์ชิ้นเอกของฟลูตซึ่งเป็นคอนแชร์โตและควอร์เท็ตที่เป็น

ที่ยอมรับของนักดนตรีทั่วโลกจวบจนกระทั่งปัจจุบัน ทว่าในมุมมองของโมสาร์ทนั้นการเรียบเรียงบทประพันธ์โดยเลือกใช้เครื่องดนตรีฟลูตเข้าไปในทุกประเภทบทเพลงไม่ว่าจะเป็นบทเพลงสำหรับบรรเลงเดี่ยว ดนตรีเชมเบอร์ อุปรากร รวมไปถึงบทเพลงซิมโฟนี อาจเป็นความผิดพลาดอย่างหนึ่งซึ่งทำให้โมสาร์ทนั้นไม่ค่อยพอใจนัก แต่ตัวโมสาร์ทเองนั้นกลับประพันธ์อุปรากรอย่างเรื่องขลุ่ยวิเศษ (The Magic Flute) อันเป็นการสะท้อนภาพของเครื่องดนตรีในชิ้นที่เขาไม่ค่อยจะชอบเสียเอง อย่างไรก็ตาม ผลงานสำหรับฟลูตของโมสาร์ทนั้นล้วนเป็นผลงานที่ได้รับการยอมรับในทุกแง่มุม เขาประพันธ์ชุดบทเพลงโซนาตาสำหรับฟลูตโดยประกอบด้วยแนวเปียโนบรรเลงคลอ (K.10 - 15) ซึ่งเป็นผลงานชิ้นแรก ๆ ที่โมสาร์ทได้ฉายแววความอัจฉริยะของการสร้างสรรค์บทเพลงเหล่านี้ตั้งแต่อายุเพียงแปดปี แต่กระนั้นผลงานโซนาตาสำหรับฟลูตนั้นก็ไม่เคยถูกประพันธ์ขึ้นอีกเลยตลอดช่วงชีวิตของเขา (Keefe, 2003)

โมสาร์ทได้ประพันธ์บทเพลงเชมเบอร์ที่สำคัญสำหรับฟลูตไว้มากมาย หนึ่งในนั้นคือบทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตจำนวน 4 บทเพลง ประกอบด้วย บทเพลงลำดับที่ K. 285 ในกุญแจเสียง D Major บทเพลงลำดับที่ K. 285a ในกุญแจเสียง G Major บทเพลงลำดับที่ K. 285b ในกุญแจเสียง C Major และบทเพลงลำดับที่ K. 298 ในกุญแจเสียง A Major ซึ่งสามลำดับแรกของบทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตที่กล่าวในข้างต้นนั้นประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1777 จากการว่าจ้างของเฟอดินาน เดอ ฌอง (Ferdinand de Jean, 1731 - 1797) แต่บทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตในกุญแจเสียง A Major นั้น กลับถูกประพันธ์ขึ้นเป็นบทสุดท้ายของบทเพลงควอร์เท็ตในช่วงปี 1786 - 1787 อันเป็นช่วงขณะที่โมสาร์ทพำนักอยู่ที่เวียนนา โดยพบว่าบทประพันธ์ดังกล่าวนี้ มีความเป็นไปได้ในเชิงสันทนาการมากกว่าการประพันธ์จากการว่าจ้างของนักดนตรีหรือผู้อุปถัมภ์ (Bleker, 2016)

บทประพันธ์หนึ่งที่โดดเด่นของโมสาร์ทที่มีความเป็นบทเพลงมาตรฐานของนักดนตรีฟลูตทั่วโลก คือบทเพลงฟลูตคอนแชร์โตของโมสาร์ท กล่าวได้ว่าเป็นบทเพลงที่มีความเป็นต้นแบบที่ดีของบทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์ความโดดเด่นของวรรณกรรมเพลงฟลูตในยุคคลาสสิก อันประกอบไปด้วยกลิ่นอายของความเป็นโรแมนติกเล็กน้อยในแนวบรรเลงเดี่ยว แนวทำนองบรรเลงเสริมแนวหลักที่เต็มไปด้วยพลังจากออร์เคสตรา รวมไปถึงปฏิสัมพันธ์ของการรับส่งกันอย่างลงตัวระหว่างแนวบรรเลงเดี่ยวกับแนวออร์เคสตรา ในปัจจุบันจะพบว่าช่วงคาเดนซาของบทเพลงคอนแชร์โตนี้ในรูปลักษณ์ของดนตรีโรแมนติกเสียมากกว่า ซึ่งนัยหนึ่งเป็นการการันตีถึงความยอดเยี่ยมของ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทประพันธ์ของโมสาร์ท ซึ่งสะท้อนภาพของคีตกวีอัจฉริยะผู้ที่เป็นทั้งผู้สร้างสรรค์นวัตศิลป์ และคีตกวีผู้พัฒนา

ไฮเดินเป็นคีตกวีอีกท่านหนึ่งที่มีผลงานการประพันธ์ให้กับฟลูตมากมาย มีการสันนิษฐานว่ามีนักดนตรีฟลูตที่โดดเด่นหลายท่านที่มีช่วงชีวิตในกรุงลอนดอนในช่วงที่ไฮเดินทำงานอยู่ที่นั่น บทเพลงควอร์เท็ตสำหรับฟลูตหรือในชื่อเล่นว่า *London Trios* (Op.5) ซึ่งได้ถูกตีพิมพ์ครั้งในช่วงปี 1767 - 1768 ที่เมืองอัมสเตอร์ดัมแล้วจึงตีพิมพ์อีกครั้งในกรุงลอนดอน ซึ่งมีรูปแบบโครงสร้างบทประพันธ์ที่เป็นลักษณะดนตรีเชมเบอร์โดยแท้ มิใช่รูปแบบของคอนแชร์โตขนาดเล็กที่มีวงเครื่องสายเล่นบรรเลงเสริม อย่างไรก็ตาม ผลงานประพันธ์สำหรับฟลูตที่มีชื่อเสียงของเขาคือบทเพลงเรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับฟลูตในรูปแบบบทเพลงโซนาตา ได้แก่ บทเพลงโซนาตาลำดับที่ 90 (Op.90) ซึ่งเรียบเรียงไว้สองกุญแจเสียง คือ G Major และ F Major ไฮเดินได้เรียบเรียงสำหรับเปียโนฟอร์เตบรรเลงกับฟลูตหรือไวโอลิน ซึ่งในกุญแจเสียง G Major จะเป็นการเรียบเรียงขึ้นใหม่จากบทเพลงของวงควอร์เท็ตเครื่องสายลำดับที่ 77 (Op.77, no.1) เช่นเดียวกันกับในบทเพลงโซนาตาในกุญแจเสียง C Major ลำดับที่ 87 (Op.87) เป็นการเรียบเรียงให้เปียโนฟอร์เต้บรรเลงร่วมกับฟลูตหรือไวโอลิน โดยเรียบเรียงขึ้นใหม่จากบทเพลงวงควอร์เท็ตเครื่องสายลำดับที่ 74 (Op.74, no.1)

บทเพลงเชมเบอร์สำหรับฟลูตของไฮเดินนั้นมันปรากฏในรูปแบบของคัสเซชัน (Cassation) ดิแวร์ติเมนโต และทรีโอ ซึ่งบทเพลงที่เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายคือบทประพันธ์ในชื่อเล่นว่า *London Trios* โดยประพันธ์ขึ้นสำหรับฟลูต 2 เครื่องและเชลโล ซึ่งอาจใช้รูปแบบการประสมวงอื่น ๆ ได้ อาทิ ฟลูต ไวโอลิน และเชลโล หรือฟลูต เชลโล และเปียโน เป็นต้น ทั้งนี้มีบทประพันธ์เชมเบอร์ที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีฟลูตเป็นจำนวนมาก ซึ่งหากพิจารณาในความเป็นจริงแล้วจะพบว่าส่วนใหญ่มักจะเป็นในรูปแบบของการเรียบเรียงขึ้นใหม่ อย่างไรก็ตาม ไฮเดินนั้นได้ใช้เครื่องดนตรีฟลูตนี้ในผลงานออร์เคสตราของเขามากมาย ซึ่งสันนิษฐานว่าอาจเป็นเพราะในช่วงชีวิตหนึ่งของเขาที่ทำงานอยู่ที่ราชสำนักเอสแตร์ฮาซี (Esterházy) ได้พบกับนักฟลูตที่มีฝีมือ ซาคารีอัส เฮิร์สช (Zacharias Hirsch, 1737 - 1812) จึงมีผลงานการประพันธ์ที่มีพื้นที่ให้กับเครื่องดนตรีฟลูตเป็นจำนวนมาก

คีตกวีอีกท่านหนึ่งที่มีบทบาทมากที่สุดในช่วงการเปลี่ยนผ่านของยุคคลาสสิกสู่ดนตรีของยุคโรแมนติกนั่นคือเบโธเฟน ผลงานการประพันธ์สำหรับฟลูตของเขามีความเป็นดนตรีคลาสสิกอย่างมาก ซึ่งยังไม่ปรากฏรูปลักษณ์ของดนตรีที่เป็นกลิ่นอายของโรแมนติกมากนัก อาทิ บทเพลงดูเอตฟลูต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Allegro and Minuet (1792), บทเพลงเซเรเนดในกุญแจเสียง D Major สำหรับฟลูต ไวโอลิน และวิโอลา (Op.25) (1801) ซึ่งต่อมาเบโธเฟนได้ตรวจทานและอนุมัติตีพิมพ์ด้วยตัวเองสำหรับการเรียบเรียงใหม่เป็นบทเพลงสำหรับฟลูตหรือไวโอลินบรรเลงร่วมกับเปียโน (Op.41) (1803) และอีกสองชุดเพลง *"National Airs with Variations"* สำหรับฟลูตหรือไวโอลินบรรเลงร่วมกับเปียโน (Op.105 และ Op.107) เบโธเฟนสร้างสรรค์บทประพันธ์นี้ขึ้นในรูปแบบเปียโนทรีโอในช่วงปี 1818 อันเป็นการใช้กลิ่นอายบทเพลงสก็อตมาเรียบเรียงเป็นท่วงทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4 ยุคโรแมนติก (Romantic Era)

ในช่วงยุคศตวรรษที่ 19 อาจกล่าวได้ว่าเป็นช่วงหนึ่งที่เป็นจุดตกต่ำของประวัติศาสตร์เครื่องดนตรีฟลูต (Toff, 2012) หากพิจารณาจากหลักฐานที่เกิดขึ้น แม้ว่าจะเกิดกลไกของโบฮ์มอันเป็นนวัตกรรมทางเครื่องดนตรีที่ส่งผลกระทบโดยตรงด้านพัฒนาการของเครื่องดนตรีฟลูตทำให้เกิดรูปแบบกลไกใหม่ขึ้นมา แต่ทว่าการเกิดขึ้นของฟลูตรูปแบบใหม่นั้นกลับไม่ได้รับการยอมรับและสนับสนุนเท่าที่ควร ตัวกลไกของฟลูตนั้นได้ถูกพัฒนาต่อไปอย่างช้า ๆ ในขณะเดียวกัน นวัตกรรมฟลูตรูปแบบกลไกใหม่นี้ไม่สามารถสร้างผลกระทบจนเกิดการเปลี่ยนขนบการใช้เครื่องในลักษณะกลไกรูปแบบเดิมได้ในทันที และเป็นสิ่งที่ยากมากสำหรับนักดนตรีที่จะต้องเรียนรู้ระบบนิ้วใหม่แทบทั้งหมด กล่าวได้ว่าเป็นระยะเวลานานกว่าจะได้รับการยอมรับอย่างจากสังคมเป็นทางการ ทั้งนี้ ระบบการพัฒนากลไกเครื่องดนตรีนี้ถูกแข่งขันกันในหมู่ช่างมากมายซึ่งส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในช่วงระยะนี้ แต่ก็ไม่ได้กระทบถึงบทประพันธ์สำหรับฟลูตมากนัก อย่างไรก็ตาม พัฒนาการของดนตรีนั้นไม่ได้เป็นตัวแปรที่สำคัญมากนักสำหรับการเกิดขึ้นของบทประพันธ์ประเภทเดี่ยวฟลูต ในทางตรงกันข้ามพัฒนาการของดนตรีในรูปแบบลีลาของยุคโรแมนติกนี้กลับส่งอิทธิพลให้มีการประพันธ์บทเพลงซิมโฟนีออร์เคสตราที่มีฟลูตและปิกโคโลเป็นองค์ประกอบหลักของกลุ่มเครื่องลมที่สำคัญมากขึ้น ทั้งนี้ แม้ว่าเครื่องดนตรีฟลูตเองจะไม่สามารถจะสร้างพลังหรือน้ำเสียงในระดับที่สามารถจะขับเคลื่อนอารมณ์ของบทเพลงในลีลาดนตรีแบบโรแมนติกได้มากหากเปรียบกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น แต่เครื่องดนตรีฟลูตนั้นได้รับบทบาทสำคัญในการบรรเลงเป็นส่วนหนึ่งของวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ที่เป็นที่นิยมในช่วงยุคสมัยนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เครื่องดนตรีฟลูตในมุมมองของยุคศตวรรษที่ 19 นี้ โดยพื้นฐานแล้วมิได้เปลี่ยนแปลงบทบาทไปมากนักจากช่วงยุคคลาสสิก ฟลูตในฐานะเครื่องลมนั้นได้มีบทบาทสำคัญในวงซิมโฟนีออร์เคสตรามากขึ้น จากอิทธิพลการประพันธ์ของทั้งเบโธเฟนและบรามส์ ในขณะที่บทประพันธ์ประเภทเดี่ยวฟลูตและเชมเบอร์นั้นได้ถูกลดความนิยมลงอย่างมากทั้งในแง่ของคุณภาพและปริมาณ ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าช่วงศตวรรษที่ 19 นี้ อาจไม่ใช่ยุคทองของเครื่องดนตรีฟลูตอย่างที่เข้าใจกัน แต่เป็นช่วงยุคที่ฟลูตนั้นถูกศึกษาในแง่แนวคิดของเสียง ดังนั้นจึงจะพบการนำฟลูตมาใช้ในลักษณะของการเลียนเสียงอาทิ เสียงของนก ซึ่งเป็นความนิยมจากกระแสของดนตรีบรรยายเรื่องราวและการสร้างสัญลักษณ์ในบทเพลงนั่นเอง

ดนตรีในยุคโรแมนติกนั้นกล่าวกันว่าเริ่มต้นในช่วงปี 1828 ถึงประมาณปี 1880 ซึ่งอาจไม่ใช่การชี้เฉพาะมากนัก เพราะจริง ๆ แล้วกระแสของการเปลี่ยนผ่านดนตรีอาจเริ่มต้นจากช่วงที่เริ่มมีอิทธิพลของแนวคิดทางดนตรีที่เปลี่ยนไปจากยุคสมัยก่อนหน้า หรืออาจริเริ่มดนตรีในแนวคิดใหม่ ๆ ที่มีความเปลี่ยนแปลงออกจากรูปแบบภายในกรอบเช่นเดิม จึงอาจพิจารณาได้ว่าดนตรีในยุคโรแมนติกนั้น อาจมีช่วงกำเนิดที่ยาวกว่าช่วงปีข้างต้นถึงสามในสี่ โดยอาจจะเริ่มตั้งแต่ช่วงประมาณปี 1789 จนถึงปี 1914 ซึ่งดนตรีโรแมนติกนั้น มีลักษณะโดดเด่นที่อาจกล่าวได้ว่า เป็นการสะท้อนแนวคิดการปฏิเสธรูปแบบแนวคิดของดนตรีคลาสสิกเดิมในหลาย ๆ ประเด็น เช่น การอยู่เหนือกฎข้อบังคับของดนตรีในรูปแบบเดิม การละทิ้งความพอดีและความสมมาตรขององค์รวมบทประพันธ์เป็นต้น การนำแนวคิดของดนตรีโรแมนติกได้เริ่มมีบทบาทมาแทนที่ลักษณะดนตรีรูปแบบแนวคิดเดิม โดยสังเกตได้จากบทประพันธ์ที่เริ่มยึดอารมณ์เป็นแกนหลักของการสร้างสรรค์บทเพลง ซึ่งปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนผ่านการแสดง โดยนักดนตรีที่นำเสนอบทเพลงที่แสดงอารมณ์ ความคิด และใส่ความเป็นตัวตนของเขาเข้าไป ทั้งนี้ ยังมีอีกหลายปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อดนตรีในช่วงยุคสมัยนี้ เช่น กระแสชาตินิยม ที่สามารถสังเกตได้จากแนวทำนองหลักและจังหวะที่คุ้นเคยอันมีทำนองหรือรูปแบบคล้ายคลึงกับบทเพลงพื้นบ้านดั้งเดิม

โครงสร้างของบทประพันธ์ในดนตรียุคโรแมนติกมีความยืดหยุ่นกว่าช่วงยุคคลาสสิกมาก โดยมุ่งเน้นไปที่ความสวยงามของแนวทำนองและองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรี ไม่ว่าจะเป็นอัตราความเร็ว จังหวะ ความเข้มเสียง วัตถุดิบที่ใช้ในทำนองหลัก (Thematic Material) การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic Progression) การเรียบเรียงดนตรีสำหรับวงออร์เคสตรา (Orchestration) และอารมณ์ อาจกล่าวได้ว่า การรวมกันขององค์ประกอบหลาย ๆ ส่วนทางดนตรีนี้ มีเป้าหมายสำคัญในการสร้างสรรค์ความแตกต่างของทั้งการประพันธ์และการบรรเลงดนตรี ทำให้ลักษณะดังกล่าวนี้สะท้อนภาพที่แตกต่างจากเดิมราวกับเกิดสังคีตลักษณ์แบบใหม่ขึ้น เช่น โทนโพเอ็ม (Tone Poem) หรือเพลงร้องศิลป์ (Lied) เป็นต้น โดยลักษณะเด่นของบทเพลงนั้นจะถูกให้ความสำคัญไปกับอารมณ์ ซึ่งท้ายที่สุดในมุมมองของการบันทึกโน้ตนั้น ทั้งเรื่องของความเข้มเสียง อัตราจังหวะ คำกำหนดการสื่ออารมณ์ (Expressive Marking) ถูกสร้างสรรค์ให้มีความซับซ้อนมากขึ้นในทุกองค์ประกอบในขณะเดียวกัน การที่มีระบุเพิ่มมากขึ้นนี้กลับส่งผลต่อการสร้างสรรค์แนวคิดในการนำเสนอดนตรีของผู้บรรเลงอย่างมีนัยสำคัญ อีกทั้งยังเป็นการเปิดกว้างให้นักดนตรีสามารถแสดงศักยภาพผ่านบทเพลงได้อย่างเต็มรูปแบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อย่างไรก็ตาม หากกล่าวว่าในยุคคลาสสิกนั้นมีแนวทำนองหลักเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการสร้างสรรค์บทประพันธ์ ในยุคโรแมนติกนั้นกลับมีการสร้างเสียงประสานเป็นหลัก โดยสามารถพิจารณาจากหลักฐานการตีพิมพ์ตำรามากมายในช่วงยุคนี้ซึ่งล้วนกล่าวถึงรูปแบบและพัฒนาการของเสียงประสานแบบใหม่ในเชิงปฏิบัติ อันเป็นส่วนที่สะท้อนให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับเสียงประสานของคีตกวีในช่วงยุคโรแมนติกนี้ บทบาทของเสียงประสานในยุคโรแมนติกนั้นจะทำหน้าที่เสมือนเครื่องมือสร้างสีสันของเสียง ซึ่งมาทดแทนแนวคิดเสียงประสานในลักษณะเดิมโดยจะมิได้มีการดำเนินเสียงประสานที่รวดเร็วเหมือนดนตรีบาโรก และมิได้เป็นรูปแบบที่ช้าและสะอาดเหมือนดนตรีคลาสสิก แต่จะเป็นรูปแบบการใช้เสียงประสานเพื่อสร้างบรรยากาศและเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลงผ่านสีสันของเสียงดนตรีซึ่งมีความเป็นเอกลักษณ์ของดนตรียุคโรแมนติกนี้

เมื่อดนตรีได้เดินทางมาในช่วงที่หลุดพ้นจากกรอบข้อบังคับในรูปแบบเดิม ๆ ทำให้คีตกวีหลายท่านได้ริเริ่มนำเอาคอร์ดที่มีลักษณะเสียงกระด้าง (Dissonance) มาใช้มากขึ้นจนมีนักประวัติศาสตร์ได้กล่าวนิยามไว้ว่าเป็นช่วง *“Rising Dissonance Threshold”* ด้วยความแปลกใหม่ และฟังกระด้างมากกว่าเดิมขึ้น ด้วยการสร้างโน้ตที่สามขึ้นเหนือคู่เก้าของคอร์ด ทั้งนี้ ขั้นตอนการใช้เปลี่ยนคอร์ดที่พบบ่อยคือการใช้โครมาติก โดยเฉพาะโน้ตพ้องเสียง (Enharmonic) และจะเป็นการเตรียมตัวนำเข้าสู่คอร์ดต่อไป ซึ่งจะเป็นการสร้างความประหลาดใจ (Surprise) การสร้างความแตกต่าง (Contrast) และยังพบการใช้คอร์ดยืม (Borrowed Chord) ที่เพิ่มขึ้นมากอีกด้วย ซึ่งการใช้คอร์ดยืม นี้จะเป็นการใช้เพื่อเปลี่ยนบทบาทของกุญแจเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์ เช่น การใช้คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ เพื่อนำไปสู่คอร์ดต่อไป ซึ่งในความเป็นจริงแล้วจะพบว่า ลักษณะดังกล่าวนั้นเป็นแนวคิดที่เริ่มเป็นที่นิยมตั้งแต่ยุคสมัยของเบโธเฟน ซึ่งอาจนัยหนึ่งอาจกล่าวได้ว่า การให้ความสำคัญกับส่วนประกอบของความซาบซึ้งและความงดงามเช่นนี้ เป็นลักษณะของศิลปะที่เรียกได้ว่าเป็นรูปแบบคิทช์ (Kitsch) คือการสร้างรูปแบบศิลปะที่เต็มไปด้วยความรู้สึกจนเกินพอดี (Toff, 2012)

สำหรับแนวคิดเรื่องของแนวทำนองอันเป็นลักษณะที่ถูกให้ความสำคัญมากที่สุดในช่วงยุคคลาสสิก โดยที่มีลักษณะของโครงสร้างประโยคเพลงที่ยังคงมีความสม่ำเสมอ แต่มีอิสระและความยาวมากยิ่งขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับการขยายส่วนประกอบอื่น ๆ ของดนตรีให้ได้สัดส่วนอย่างลงตัว นอกจากนี้ ยังมีการนำขั้นคู่ที่มีความกว้างมาใช้เพื่อสื่ออารมณ์ ทั้งคู่หก คู่เจ็ด และคู่ดิมินิชท์ ซึ่งเป็นขั้นคู่ที่ไม่ค่อยพบเจอในช่วงสมัยก่อนหน้า ซึ่งเป็นไปในทิศทางเดียวกับคีตกวีที่โดดเด่นในลักษณะดนตรีชาตินิยม ซึ่งโดยมากจะหยิบนำแนวทำนองจากบทเพลงพื้นบ้านมาเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผลงาน โดยอาจจะมีการเพิ่มกลิ่นอายของความเป็นดนตรีพื้นบ้านเข้าไปในช่วงประโยคเพลง โครงสร้างเพลง รวมไปถึงการใช้กุญแจเสียงที่อ้างอิงลักษณะของบทเพลงต้นฉบับ ทั้งนี้ นอกจากแนวคิดของทำนองแล้วนั้น แนวคิดทางด้านจังหวะเองก็มีการอ้างอิงไปถึงวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน และยังมีการประยุกต์จังหวะให้มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น ทั้งรูปแบบผสมกันระหว่างโน้ตสองพยางค์และโน้ตสามพยางค์ การใช้จังหวะสามเน้นสอง (Hemiola) รวมไปถึงการอัตราจังหวะผสม (Compound Meters) นอกจากนี้ ในส่วนของความเข้มเสียงนั้นก็เป็นส่วนหนึ่งในการเพิ่มความลึกซึ้งของห้วงทำนองที่เปลี่ยนผ่านอัตราจังหวะ และตัวอัตราจังหวะเองนั้นก็ยังมีความยืดหยุ่นมากขึ้น ทั้งในการใช้ลักษณะอัตราจังหวะลัก (Rubato) รวมไปถึงการหยิบยืมจังหวะภายใต้การดำเนินอัตราจังหวะของบทเพลง อันเป็นการนำเสนอแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงออกทางอารมณ์ของดนตรี

อย่างไรก็ตามแนวคิดในดนตรียุคโรแมนติกเกี่ยวกับสีสันของเสียงและน้ำเสียงของเครื่องดนตรี อาจกล่าวได้ว่ามีเป้าหมายหลักอยู่ 2 ด้าน โดยจำแนกเป็น ด้านแรกเกี่ยวกับความไพเราะ (Euphony) อันเป็นเรื่องของแนวคิดการสร้างเสียงที่มีความเต็ม ฟู ก้องกังวาน และไพเราะ ซึ่งแนวคิดนี้ค่อนข้างสอดคล้องกับบทเพลงที่บรรเลงเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีในรูปแบบวงออเคสตราขนาดใหญ่มากกว่าวงเล็ก เช่น วงสตริงควินเตทและสตริงเซ็กซ์เท็ต กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องทองเหลืองในวงซิมโฟนีออร์เคสตรา รวมไปถึงการเกิดของเพเดิล (Sustaining Pedal) บนเปียโน และเทคนิคการบรรเลงทำนองด้วยคู่แปด (Doubling Octave) เพื่อสร้างเสียงที่เต็ม และคอร์ดที่ไพเราะ ส่วนด้านที่สองนี้กล่าวถึงความเป็นดนตรีโรแมนติกที่จะให้ความสำคัญกับน้ำเสียงมากขึ้น โดยที่เปลี่ยนสถานะจากการสร้างน้ำเสียงภายใต้บริบทของแนวทำนองและเสียงประสานมาเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญของบทประพันธ์ จากการตีพิมพ์หนังสือ *“Treatise on Instrumentation”* โดยเฮกเตอร์ แบร์ลิโอส (Hector Belioz, 1803 - 1869) ในช่วงปี 1844 ซึ่งเป็นหนังสือที่ว่าด้วยการศึกษาด้านการเรียบเรียงเสียงประสานของดนตรีตะวันตก ต่อมาในปี 1904 ริชาร์ด สเตราส์ (Richard Strauss, 1864 - 1949) ได้ปรับปรุงและพัฒนาพัฒนาเพิ่มเติม ซึ่งคีตกวีทั้งสองท่านนี้มีบทบาทในการเป็นผู้นำแนวคิดข้างต้นนี้ นอกจากนี้ ในช่วงระหว่างปี 1800 กระทั่ง 1901 วงออร์เคสตรามาตรฐานนั้นได้มีขนาดใหญ่ขึ้นจากรูปแบบวงเดิมถึงสามเท่า ซึ่งนอกจากที่จะมีพลังการสร้างเสียงที่ยิ่งใหญ่ได้แล้วนั้นยังสามารถสร้างเสียงที่มีความหลากหลายได้อย่างมาก ทั้งการขยายกลุ่มของเครื่องสายให้มีจำนวนมากยิ่งขึ้น และยังมีเครื่องดนตรีหลายชนิดที่เพิ่มเข้ามา อาทิ ปิกโคโล เบสคลาริเนต อิงลิชฮอร์น ฮาร์ป รวมถึงเครื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ดนตรีกระทบอีกมากมาย ซึ่งจากการขยายใหญ่ของวงออร์เคสตรานี้ทำให้การสร้างสีสันของท่วงทำนองมีอิสระมากขึ้น

ตั้งแต่ในช่วงยุคคลาสสิกนั้น ดนตรีได้กลายมาเป็นกิจกรรมที่เป็นสาธารณะมากขึ้นจากเดิมที่เป็นกิจกรรมภายในราชสำนักหรือเฉพาะกิจ ซึ่งจะพบว่าในช่วงยุคคลาสสิกนั้นเริ่มมีการจัดการแสดงคอนเสิร์ตและการตีพิมพ์บทเพลงกันอย่างเป็นธุรกิจอย่างชัดเจน ซึ่งรูปแบบกิจการนี้ได้รับความนิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งคริสตศตวรรษที่ 19 ที่เริ่มเกิดการพัฒนาทางด้านอุตสาหกรรม พร้อมกับที่ชนชั้นกลางได้มีบทบาททางสังคมมากขึ้น ความเปลี่ยนแปลงนี้ส่งผลให้กลุ่มทุนหลักนั้นกลายมาอยู่ที่ชนชั้นกลาง ซึ่งมีสถานะเป็นผู้มีอิทธิพลหลักในการกำหนดทิศทางของกระแสนิยมทางดนตรี การแพร่ขยายของอิทธิพลทางดนตรีนั้นมีความกว้างขวางเพียงพอที่จะเปลี่ยนแปลงความลึกซึ้งทางดนตรี ด้วยเหตุของชนชั้นกลางผู้ที่นิยมชมชอบในดนตรีในยุคสมัยนี้นั้น ได้รับการฝึกฝนในทางดนตรีและความรู้ความเข้าใจที่ลึกซึ้งต่อดนตรีไม่มากนักหากเปรียบเทียบกับช่วงยุคสมัยศตวรรษที่ 18 ซึ่งท้ายที่สุดแล้วดนตรีที่เกิดขึ้นจึงโดยถูกสร้างสรรค์ภายใต้กระแสนิยมการบริโภคดนตรีของชนชั้นกลางแทนที่จะรักษาหรือพัฒนาขึ้นจากมาตรฐานดนตรีของยุคศตวรรษที่ 18 เดิม ทั้งการปรากฏนักดนตรีที่มีความเป็นเลิศทางทักษะการบรรเลงในระดับสูงกลับมีการค้นพบน้อยลง การยกระดับความซับซ้อนและเทคนิคจากการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาของเครื่องดนตรี รวมไปถึงเนื้อหาทางดนตรีที่ซับซ้อนน้อยลง ในขณะที่นักดนตรีที่มีทักษะความเชี่ยวชาญในระดับสูงนั้นก็มิได้สังกัดอยู่ภายใต้การสนับสนุนของผู้มีอิทธิพลในสังคมดังเดิม ซึ่งโดยมากจะมีสถานะคล้ายกับอาชีพอิสระ โดยมีการเดินทางไปเปิดการแสดงคอนเสิร์ตไปทั่วทั้งยุโรป และยังรวมไปถึงอเมริกา ซึ่งเป็นส่วนที่สะท้อนให้เกิดความเป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงในการบรรเลงของนักดนตรีในแต่ละชาติ และยังเป็นการส่งเสริมความเป็นชาตินิยมให้อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในมุมมองของเครื่องดนตรีฟลูตนั้น ช่วงการเปลี่ยนผ่านของแนวคิดความเป็นเลิศทางดนตรีของศตวรรษที่ 18 มาสู่ศตวรรษที่ 19 เป็นหลักฐานสำคัญในเรื่องตัวอย่างของการสร้างสรรค์ผลงานและลีลาการบรรเลงฟลูตของนักดนตรีทั้งสองท่านระหว่างเดอเวียน ผู้ที่เป็นตัวแทนของช่วงแนวคิดการบรรเลงดนตรีในรูปแบบยุคก่อนหน้า และชาร์ล นิโคลสัน (Charles Nicholson, 1808 - 1903) ผู้ที่เป็นต้นแบบของแนวคิดการบรรเลงดนตรีในช่วงยุคต่อ ๆ มา โดยผลงานการประพันธ์ของเดอเวียนนั้นมีเอกลักษณ์ในความเป็นอิสระของท่วงทำนอง มีความโดดเด่น ท้าทาย ซึ่งสะท้อนลีลาการบรรเลงฟลูตของเดอเวียนได้ว่ายังคงรูปแบบอนุรักษ์นิยมตามขนบดนตรียุคสมัยเดิม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะตัวเขาเองนั้นยังคงบรรเลงด้วยฟลูตที่มีคีย์เดียว แต่กระนั้นเดอเวียนก็แนะนำให้ลูกศิษย์ของเขาหลายคน

เลือกใช้เครื่องดนตรีฟลูตในรูปแบบใหม่ที่มีหลายคีย์อันเป็นนวัตกรรมฟลูตที่พัฒนาขึ้นใหม่ ในขณะที่นิโคลสันได้เริ่มใช้ฟลูตที่สร้างด้วยโลหะอันเป็นนวัตกรรมใหม่ในยุคสมัยนั้น ซึ่งสามารถสร้างน้ำเสียงที่มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะที่แตกต่างออกไปจากฟลูตที่สร้างด้วยวัสดุเดิม และยังกระตุ้นความสนใจของสังคมในสมัยนั้นได้ทั้งในแง่ของบทประพันธ์ที่สอดรับกับพัฒนาการของเครื่องดนตรี และลีลาการบรรเลงที่แปลกใหม่ อาทิ การใช้โน้ตประดับมากมายในบทเพลง การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีโลหะทำให้ได้น้ำเสียงที่มีความก้องกังวาล รวมไปถึงเทคนิคและลูกเล่นในการสร้างสรรค์การบรรเลงที่แพรวพราวและแปลกใหม่ช่วยให้บทเพลงดูมีชีวิตชีวามากยิ่งขึ้น กล่าวกันว่าบทเพลงของนิโคลสันเป็นตัวอย่างที่น่าสนใจในรูปแบบบทเพลงที่มีความเป็นบราวูรา (Bravura) อันเป็นบทเพลงที่ต้องอาศัยความสามารถในระดับสูงของนักดนตรี โดยเฉพาะบทประพันธ์ในสังคีตลักษณ์แบบทำนองหลักและการแปร (Theme & Variations)

ในยุคศตวรรษที่ 18 จากภาพของนักดนตรีที่มีความสามารถที่ทำงานภายใต้ราชสำนักหรือบุคคลชนชั้นสูงนั้น ได้เปลี่ยนแปลงมาเป็นภาพของนักดนตรีที่มีความสามารถที่ได้รับการสนับสนุนจากสังคมชนชั้นกลาง ซึ่งในรูปแบบของตัวดนตรีเองก็เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคมที่เกิดขึ้นนี้ด้วย ลักษณะเสียงประสานของหลาย ๆ บทเพลงนั้นมีความเข้มข้นและมีเทคนิคการบรรเลงที่จัดจ้าน คีตกวีได้สร้างสรรค์รูปแบบโครงสร้างที่ใหญ่ขึ้นซึ่งมิใช่การพัฒนามาจากแนวทำนองหลัก แต่มาจากการนำโครงสร้างเล็ก ๆ มารวมเข้าด้วยกัน การบรรเลงรูปแบบบราวูราในบทเพลง *Variations* และ *Opera Fantasy* ได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเก็บไว้เป็นบทเพลงสำหรับการแสดงฝีมือของนักดนตรีที่มีความสามารถเมื่อต้องเดินทางออกแสดงไปยังเมืองต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สำหรับบทประพันธ์อุปรากรเองก็ค่อนข้างได้รับความนิยมอย่างมาก ผู้ชมผู้ฟังมีความต้องการที่จะผลิต “ภาพ” ของการแสดงนั้นเพื่อเก็บเป็นที่ระลึกหรือเป็นความทรงจำ ในขณะที่ยุคสมัยดังกล่าวนั้นยังไม่มีวิทยุหรือการบันทึกเสียง สิ่งที่เกิดขึ้นคือการเรียบเรียงบทเพลงขึ้นมาใหม่สำหรับบรรเลงเพื่อการแสดงเล็ก ๆ ภายในบ้าน ซึ่งไม่ใช่เพียงแค่เรียบเรียงสำหรับเปียโนเพียงเครื่องเดียว แต่ยังมีการเรียบเรียงสำหรับเครื่องดนตรีบรรเลงอื่น โดยเฉพาะฟลูตอีกด้วย ซึ่งอุปรากรทั้งเรื่องถูกเรียบเรียงใหม่มาเป็นบทเพลงสำหรับฟลูต 2 เครื่อง ซึ่งรูปแบบที่พบมักจะเป็นลักษณะของ *Air Varié* หรือ *Fantasia* ภายใต้ทำนองหลักที่สำคัญของอุปรากรหรือแนวทำนองหลักที่โดดเด่นและเป็นที่นิยม

สำหรับบทเพลงเชมเบอร์มักจะพบในบริบทของบทเพลงโซนาตาสำหรับเครื่องดนตรีโดยประกอบด้วยแนวเสียงหลักและแนวประสานในลักษณะของดูเอต ซึ่งค่อนข้างเป็นที่นิยม อาทิ โซนาตา

ของฟลูตบรรเลงคู่กับเปียโน อันเป็นลักษณะที่สามารถพบได้ตั้งแต่ช่วงยุคคลาสสิก ในขณะที่บทเพลงฟลูตในรูปแบบของคอนแชร์โตทั้งโซโลและซิมโฟนีคอนแชร์ตันเตนั้นมีกระแสความนิยมลดลงและยังตกต่ำลงทั้งในแง่ของปริมาณและคุณภาพ ทั้ง ๆ ที่ในช่วงยุคศตวรรษที่ 18 นั้นบทเพลงคอนแชร์โตมักจะเป็นที่นิยมในการประพันธ์ขึ้น และถูกจัดลำดับความนิยมในการประพันธ์ของคีตกวีไว้แทบจะเป็นลำดับต้น อีกทั้งราชสำนักหรือชนชั้นสูงมักจะมอบหมายให้คีตกวีประพันธ์บทเพลงสำหรับแสดงความสามารถโดยเฉพาะ ในขณะที่ยุคโรแมนติกนั้นกลับให้น้ำหนักความสำคัญไปอยู่กับการแสดงออกทางอารมณ์ผ่านเรื่องราวของบทเพลงมากกว่า โดยนัยหนึ่งอาจตีความได้ว่าเป็นลักษณะแนวคิดที่ปฏิเสธการบีบบังคับด้านขอบเขตรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงาน จากแนวคิดดังกล่าวนั้นจึงเป็นภาพสะท้อนของยุคโรแมนติกที่เกิดดนตรีที่สามารถแสดงความเป็นเลิศของผู้บรรเลงโดยไม่จำเป็นจะต้องเป็นบทประพันธ์ประเภทคอนแชร์โตอีกต่อไป คีตกวียุคโรแมนติกที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นอัจฉริยะหลายท่านก็มิได้มุ่งประพันธ์ผลงานในรูปแบบคอนแชร์โตมากนัก แต่มุ่งสร้างสรรค์ผลงานประเภทอื่น ๆ ซึ่งมีความโด่งดังและเป็นที่ยอมรับในความโดดเด่นและซับซ้อนไม่แพ้บทเพลงคอนแชร์โต เช่น *Polonaise* ของโชแปง (Frédéric Chopin, 1810 - 1849) *Impromptu* ของชูเบิร์ต (Franz Schubert, 1797 - 1828) รวมไปถึง *Hungarian Rhapsody* ของลิสต์ (Franz Liszt, 1811 - 1886) เป็นต้น

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ผลงานการสร้างสรรค์ดนตรีนั้น เริ่มไม่จำกัดความเป็นโครงสร้างหรือรูปแบบที่โดดเด่นในการประพันธ์ในลักษณะใดลักษณะหนึ่งอีกต่อไป อีกทั้งสัดส่วนผลงานดนตรีในศตวรรษที่ 19 นั้นมุ่งให้ความสำคัญไปกับบทเพลงซิมโฟนีที่บรรเลงด้วยวงออร์เคสตรามากกว่า ซึ่งจากการขยายจำนวนนักดนตรีในวงออร์เคสตรายุคโรแมนติกนี้ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงสถานที่สำหรับแสดงให้เหมาะสมกับจำนวนของนักดนตรีที่มากขึ้น ซึ่งจากเหตุผลดังกล่าวทำให้สามารถพิจารณาได้ว่า สถานที่ปิดหรือสถานที่ส่วนตัวจึงอาจไม่เหมาะสมในการจัดการแสดงอีกต่อไป การแสดงบทเพลงออร์เคสตราจึงเหมาะสมที่จะจัดในหอแสดงอย่างเป็นสัดส่วน รวมไปถึงบทเพลงประเภทคอนแชร์โตนั้นก็เป็นเรื่องที่ลำบากพอสมควรสำหรับนักดนตรีโซโลที่จะมีการบรรเลงคลอด้วยวงออร์เคสตราขนาดใหญ่มาก ๆ เช่นนี้ ดังนั้นการเปลี่ยนผ่านของช่วงเวลาทำให้บทเพลงคอนแชร์โตในยุคสมัยศตวรรษที่ 19 กลายเป็นบทเพลงสำหรับการแสดงโชว์อย่างเต็มรูปแบบ แม้ว่าสัดส่วนของบทเพลงนั้นถูกขยายออกไปอย่างมาก ด้วยโครงสร้างบทเพลงที่มีความเข้มข้นและมุ่งในการดึงศักยภาพของผู้บรรเลงออกมาอย่างเต็มรูปแบบ แต่ก็มีข้อสังเกตที่น่าพิจารณา นักดนตรีวิทยาได้พิจารณารูปแบบที่เปลี่ยนไปของบทเพลงคอนแชร์โตกับค่านิยมที่เปลี่ยนแปลงไปของสังคม ได้ความว่า จากลักษณะที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ขยายขึ้นนั้น ในมุมหนึ่งคือการสร้างบรรยากาศให้กับผู้ที่ชื่นชอบดนตรีนั้นสามารถรับชมและรับฟังได้อย่างถนัดมากขึ้นไม่ว่าจะอยู่ในบริเวณใดก็ตามของหอแสดง (Veinus, 1964) โดยปัจจัยข้างต้นอาจเหมาะสมกับเครื่องดนตรีบางชนิด เช่น เปียโน หรือไวโอลิน แต่สำหรับเครื่องลมไม้ เช่น ฟลูต อาจมีความไม่เหมาะสมมากเท่าใดนักจากหลาย ๆ ประเด็น ทั้งนี้ บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับฟลูตที่เกิดขึ้นเพียงน้อยนิดในช่วงยุคโรแมนติกนั้น หลาย ๆ บทเพลงมีจุดประสงค์ในการประพันธ์เพียงเพื่อความสนุกสนาน ซึ่งหากจะกล่าวให้ใกล้เคียงกับยุคปัจจุบันนั้นอาจกล่าวได้ว่า เป้าหมายของการบรรเลงเป็นเพียงการบรรเลงเพื่อสร้างอรรถรสในลานเบียร์ หรือบรรเลงเพื่อกิจกรรมบันเทิง

บทบาทหลักของการบรรเลงของฟลูต โดยหลักยังคงเป็นเพียงการนำเสนอภาพเสมือนของนก พิจารณาจากหลาย ๆ บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นนั้นล้วนนำเสนอบทเพลงของฟลูตในการเป็นนก อาทิ บทประพันธ์ Double Concerto for Two Piccolos ของอองรี คลิง (Henri Kling, 1842 - 1918) ซึ่งมีชื่อบทเพลงว่า The Birds of Passage บทประพันธ์ *Nightingale Concerto, Op.361* ของวิลเฮม พอพพ์ (Wilheim Popp, 1828 - 1903) เป็นต้น อย่างไรก็ตาม แม้จะมีบทเพลงคอนแชร์โตของฟลูตเกิดขึ้นเพียงเล็กน้อย แต่บทประพันธ์ช่วงคาเดนซานั้นถูกพัฒนาขึ้นอย่างชัดเจน และมีลักษณะที่ร่วมสมัยมากขึ้น

4.4.1 บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยคีตกวีที่มิใช่นักฟลูต

จากรายนามคีตกวีในศตวรรษที่ 19 ที่ประพันธ์บทเพลงสำหรับฟลูต พบว่าไม่ค่อยปรากฏนามของคีตกวีผู้มีชื่อเสียงโด่งดังในช่วงยุคดังกล่าวนี้มากนัก คีตกวีที่ทรงอิทธิพลของยุคอย่างชูมานน์ (Robert Schumann, 1810 - 1856) บรามส์ (Johannes Brahms, 1833 - 1897) และวากเนอร์ (Richard Wagner, 1813 - 1883) นั้นไม่ปรากฏผลงานการประพันธ์บทเพลงสำหรับฟลูต มีเพียงแต่โชแปง ชูเบิร์ต เวเบอร์ (Carl Maria von Weber, 1786 - 1826) และแซงซองส์ (Camille Saint-Saëns, 1835 - 1921) ที่มีผลงานชิ้นเล็ก ๆ ประพันธ์ขึ้นให้เครื่องดนตรีฟลูตเท่านั้น โดยส่วนคีตกวีส่วนมากที่มิใช่นักฟลูตมักจะเป็นนักดนตรีที่มีทักษะความสามารถสูงในเครื่องดนตรีอื่น ๆ หรือเป็นผู้ทำงานด้านดนตรีด้านอื่น ๆ ที่มีชื่อเสียงอย่างแพร่หลาย

กล่าวได้ว่าผู้ที่มีบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีฟลูตที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันอย่างมากที่สุดในช่วงต้นของยุคโรแมนติกคือ เฟรดริช คูเลา (Friedrich Kuhlau, 1786 - 1832) เป็นผู้ที่ได้รับสมญานามว่าเป็นเบโธเฟนของเครื่องดนตรีฟลูต (the Beethoven of the Flute) เขาได้ศึกษาทักษะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การประพันธ์จากคริสเตียน ชเวงค์ (Christian Schwencke, 1767 - 1822) ผู้ที่เป็นลูกศิษย์ของคาร์ล ฟิลลิป เอมมานูเอล บาค และครินแบเกอร์ ด้วยเทคนิคและวิธีการประพันธ์ที่ถอดแนวคิดมาจาก โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ได้เป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญของคูเลาในการสร้างสรรค์แนวทำนองมีความเป็นอิสระอันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของเขา องค์ความรู้ของฟลูตที่เขาถ่ายทอดผ่านบทประพันธ์ในแง่ของกลวิธีการสร้างสรรค์ทำนองนั้นสะท้อนความเป็นนักฟลูตที่มีทักษะความสามารถสูง แต่ในความเป็นจริง เขามีประสบการณ์เกี่ยวกับฟลูตจากการเรียนฟลูตเพียงแค่ในช่วงวัยเด็กเท่านั้น และมิได้เชี่ยวชาญด้านทักษะการบรรเลงแต่อย่างใด คูเลาได้อธิบายไว้ในผลงานของเขาที่เผยแพร่ผ่านสำนักพิมพ์ *Beirtkopf & Hartel* ในปี 1814 ความว่า เขาสามารถบรรเลงฟลูตได้เพียงแค่เล็กน้อยเท่านั้น แต่ถึงกระนั้นเขาก็รู้จักเครื่องดนตรีฟลูตนี้เป็นอย่างดี สิ่งนี้สะท้อนผ่านผลงานอันทรงคุณค่าของเขาที่มีมากกว่า 300 บทประพันธ์ โดยกว่าหนึ่งในสี่ของผลงานการประพันธ์ทั้งหมดของเขาเป็นบทเพลงสำหรับฟลูต แรงจูงใจที่ทำให้เขาสามารถสร้างสรรค์ผลงานให้กับเครื่องดนตรีฟลูตได้มากมายเช่นนี้นั้นเป็นสิ่งที่เรียบง่าย โดยคูเลาได้ระบุไว้ในปี 1829 มีใจความว่า ด้วยรายได้เพียงเล็กน้อยนี้ทำให้เขาไม่สามารถจะดำรงชีวิตกับครอบครัวของเขาได้ เขาจึงต้องทำงานเพื่อสร้างสรรค์ผลงานให้มากขึ้นเช่นนี้เพื่อให้สามารถดำรงชีพได้และได้ค่ารายได้ที่เหมาะสม ซึ่งมีความสอดคล้องกับความต้องการของตลาด ณ เวลาดังกล่าวนั้นพอดี

บทเพลงของคูเลานั้น แม้ว่าจะมีกลิ่นอายของความเป็นโรแมนติกหากพิจารณาจากยุคสมัยทางดนตรี แต่โดยองค์ประกอบทางดนตรีของเขา ส่วนมากแล้วค่อนข้างสะท้อนความเป็นดนตรีที่มีโครงสร้างชัดเจนในรูปแบบของยุคคลาสสิกอยู่พอสมควร ซึ่งมักจะเป็นผลงานที่มีภาพพื้นคล้ายกับผลงานของเบโธเฟน กล่าวคือแม้จะมีแนวทำนองที่สื่ออารมณ์ที่หลากหลาย แต่โครงสร้างของบทเพลงนั้นยังคงสะท้อนความเป็นดนตรียุคคลาสสิกได้อย่างลงตัว รูปแบบของบทเพลงหลาย ๆ บทเพลงของคูเลาเป็นบทเพลงที่มีลักษณะการประพันธ์ที่ไม่ได้มีความซับซ้อนมากนัก แต่ก็จัดอยู่ในบทเพลงที่มีระดับความยากในการบรรเลงค่อนข้างสูง ผลงานการประพันธ์บทเพลงดูเอตของคูเลาที่ได้ประพันธ์ขึ้นช่วงประมาณปี 1813 ถึงช่วงปี 1829 จะมีลักษณะที่ค่อนข้างอยู่ในกรอบของดนตรียุคคลาสสิกดั้งเดิม กล่าวคือส่วนใหญ่นั้นจะมีทั้งหมด 3 ท่อน และมีโครงสร้างในสังคีตลักษณ์โซนาตา เทอนารี และรอนโด ซึ่งทั้งสองแนวเสียงนั้นจะมีระดับความยากในด้านเทคนิคการบรรเลงที่สอดคล้องกัน โดยบทเพลงส่วนใหญ่จะมีช่วงที่เปลี่ยนกุญแจเสียงในช่วงกลางของบทเพลงและมีการใช้การไล่เลียนของแนวทำนองในช่วงพัฒนา ซึ่งบทประพันธ์ดูเอตของคูเลาได้รับการชื่นชมว่า เป็นบทเพลงที่สามารถดึง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ศักยภาพของนักดนตรีฟลูตที่บรรเลงคู่กันได้อย่างดี ในส่วนของบทเพลงทรีโอของคูเลาที่ประพันธ์ขึ้นในช่วงเดียวกันนั้น จะมีลักษณะโครงสร้างบทเพลงที่ค่อนข้างจะคล้ายกัน แต่จะมีสิ่งที่แตกต่างออกไปในช่วงการดำเนินทำนองช่วงเปลี่ยนกุญแจเสียง และการใช้เทคนิคการดำเนินทำนองแบบจังหวะสามเน้นสอง (Hemiola) เพิ่มเข้ามา ซึ่งโดยมากจะใช้แนวเสียงของฟลูตหนึ่งทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักอย่างโดดเด่น คูเลาได้อุทิศบทเพลงทรีโอนี้ให้กับนักฟลูตที่โดดเด่นในยุคสมัยของเขา ได้แก่ ออกัส อิเบอรนาด มุลเลอร์ (August Eberhard Müller, 1767 - 1817), คัสพาร์ คุมเมอร์ (Caspar Kummer, 1795 - 1870), หลุยส์ ดรูเอท์ (Louis Drouet, 1792 - 1873) และเบอโนท์ ทรานควิลล์ แบร์บิกีร์ (Benoit Tranquille Berbiguier, 1782 - 1835) นอกจากนี้ คูเลายังอุทิศบทเพลงควอร์เท็ตที่ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1829 ให้กับโยฮันน์ วิลเฮม กาเบรียลสกี (Johann Wilhelm Gabrielski, 1791 - 1846) นักฟลูตแห่งวิหารหลวง (Royal Chapel) แห่งกรุงเบอร์ลิน บทเพลงควอร์เท็ตนี้เป็นบทเพลงที่เต็มไปด้วยอารมณ์ มีการประพันธ์รูปแบบจังหวะประจุด (Dotted Rhythm) รวมถึงยังมีการใช้ความแตกต่างในความเข้มของเสียงเพื่อสร้างสีสันและภาพความยิ่งใหญ่อลังการของบทเพลง ซึ่งท่อนเพลงต่าง ๆ มักจะประกอบไปด้วยลักษณะการดำเนินทำนองแบบโฮโมโฟนี โดยมักจะมีสองแนวเสียงบนทำหน้าที่ดำเนินทำนองในขณะที่อีกสองแนวเสียงจะสร้างสรรค์แนวเสียงประสาน โดยที่ทั้งสี่แนวเสียงนั้นมีหน้าที่ความสำคัญเท่ากันอย่างลงตัว

นอกจากคูเลาแล้วยังมีคีตกวีอีกหลายท่านที่แม้จะไม่ได้เป็นนักฟลูต แต่ก็ปรากฏผลงานการประพันธ์บทเพลงสำหรับฟลูต โดยที่นักดนตรีฟลูตเองอาจค่อนข้างรู้สึกคุ้นเคยกับบทเพลงหลาย ๆ บทเพลงของคีตกวีหลายท่านที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้ แต่อาจมิได้เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางมากนักในหมู่นักดนตรีเครื่องอื่น ๆ อาทิ เวเบอร์ เมอร์คาดานเต (Saverio Mercadante, 1795 - 1870) โมลีค (Bernhard Molique, 1802 - 1869) ไรเนกเคอ (Carl Reinecke, 1824 - 1910) โกดาร์ด (Benjamin Godard, 1849 - 1895) ชามินาด (Cécile Chaminade, 1857 - 1944) เป็นต้น ทั้งนี้คีตกวีที่มีชื่อเสียงโด่งดังในช่วงยุคสมัยนี้ตามที่กล่าวไว้ข้างต้นว่า มีผลงานการประพันธ์เพียงเล็กน้อยเท่านั้น แต่บางบทประพันธ์ก็มีความโดดเด่นจนกล่าวได้ว่าเป็นบทเพลงหนึ่งที่สำคัญสำหรับเครื่องดนตรีฟลูต

ชูเบิร์ตเป็นหนึ่งในคีตกวีที่สำคัญของช่วงต้นยุคโรแมนติกในด้านของซิมโฟนีและบทเพลงร้อง ได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับฟลูตเพียงบทเพลงเดียว โดยประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1824 และเป็นบทเพลงในรูปแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร นั่นคือ บทเพลง *“Trockne Blümen”* ซึ่ง

นำแนวทำนองหลักมาจากบทเพลง *Die schöne Müllerin* อันเป็นชุดเพลง (Song Cycle) ของชูเบิร์ต โดยเขาตั้งใจจะมอบเพลงนี้ให้กับเฟอร์ดินานด์ บอกเนอร์ (Ferdinand Bogner, 1828 - 1905) ศาสตราจารย์ฟลูตแห่ง Vienna Conservatory

อย่างที่ทราบกันว่า โชแปงเป็นคีตกวีที่โดดเด่นอย่างมากของบทเพลงเปียโน ทั้งนี้ในช่วงเขาอายุที่ 14 ขณะที่กำลังศึกษาอยู่ในชั้นปีที่ 1 ของ Warsaw Conservatory โชแปงได้ประพันธ์บทเพลงฟลูตบทเพลงหนึ่งที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในรูปแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร นั่นคือ *Variations on a Theme* โดยนำทำนองมาจากบทเพลง *La Cenerentola* ของรอสซินี (Gioachino Rossini, 1792 - 1868)

แซงซอง คีตกวีผู้เป็นนักการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ดนตรี งานของแซงซองในฐานะนักประวัติศาสตร์นั้นเป็นการค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องราวคีตกวีผู้เป็นบรรพบุรุษของเวียนนามากมาย แม้ว่าแซงซองจะมิได้เป็นชาวออสเตรีย แต่อย่างไรก็ตาม แซงซองนั้นมีความรักในความเป็นชาตินิยมฝรั่งเศสของเขามาก เขาเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้งสมาคมดนตรีแห่งชาติ *Société Nationale de Musique* ที่สนับสนุนและผลักดันดนตรีของคีตกวีชาวฝรั่งเศสรุ่นใหม่ให้มีพื้นที่ในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีสู่สังคม ด้วยความหลงใหลในเสียงของเครื่องลมไม้ เขายังได้ผลักดันผลงานของเครื่องลมไม้ในช่วงเปลี่ยนผ่านสู่ยุคศตวรรษที่ 20 ให้มีความเป็นที่นิยมมากขึ้น อันได้แก่ ผลงานของแซงซองที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับฟลูตและวงออร์เคสตรา *Odelette* ที่ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1920 นอกจากนี้เขาได้ประพันธ์ผลงานฟลูตให้กับทัฟฟาเนล ผู้ที่เป็นอาจารย์ ณ Paris Conservatory เป็นจำนวน 2 บทเพลง ได้แก่บทเพลง *Tarantelle* สำหรับฟลูต คลาริเนต และวงออร์เคสตราในปี 1857 และบทเพลง *Romance* สำหรับฟลูตและวงออร์เคสตราในปี 1871 อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.4.2 บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยนักฟลูต

คีตกวีในช่วงยุคศตวรรษที่ 19 ผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นบุคคลที่สำคัญในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่ทรงคุณค่าสำหรับฟลูต นอกจากคูเลาที่เปรียบเสมือนเบโธเฟนของบทประพันธ์ฟลูตแล้ว คงจะต้องเป็นผู้ที่เป็นทั้งคีตกวีและนักดนตรีฟลูตที่มีความสามารถ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าบางท่านอาจมีความเหมาะสมกับการเป็นนักแสดงดนตรีมากเสียกว่าการมาเป็นคีตกวี แต่ถึงกระนั้น หลายท่านก็มีคุณูปการในการสร้างสรรค์วรรณกรรมดนตรีฟลูตอันเป็นบทประพันธ์ที่ทรงคุณค่า จากบทบาทการ

เป็นคีตกวีที่ประพันธ์บทเพลงขึ้นเองและบทบาทการเป็นผู้ว่าจ้างคีตกวีอื่น ๆ เพื่อให้ปรากฏผลงานของฟลูตที่ทรงคุณค่าเกิดขึ้น

นักฟลูตและคีตกวีคนสำคัญกับวรรณกรรมและการเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีฟลูตที่สำคัญคือ โบฮ์ม เขาได้ประพันธ์ผลงานไว้ถึง 72 บทเพลง ซึ่งพบว่า ในความเป็นจริงแล้ว ยังมีผลงานของเขาอีกมากมายที่เป็นต้นฉบับที่ยังมิได้ตีพิมพ์เผยแพร่ ซึ่งในปัจจุบันนั้นได้มีการเริ่มตีพิมพ์ผลงานของโบฮ์มออกมาให้เห็นมากขึ้น โดยส่วนหนึ่งเป็นผลงานการประพันธ์สำหรับเครื่องอัลโตฟลูต (Alto Flute) อันเป็นเครื่องดนตรีตระกูลฟลูตที่โบฮ์มได้พัฒนาขึ้นจากแนวคิดที่ต้องการจะทำลายข้อจำกัดในด้านของการสร้างเสียงของฟลูต ให้มีความทุ้มหนาและลึกซึ้งมากขึ้น ซึ่งโบฮ์มได้หลงรักเสียงของเครื่องดนตรีนี้อย่างมาก

ฌอง หลุยส์ ทูลู (Jean-Louis Tulou, 1786 - 1865) นักฟลูตผู้เก่งกาจจากสถาบัน Paris Conservatoire ทูลูเป็นผู้ที่ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นตัวอย่างของการบรรเลงฟลูตในลีลาของฝรั่งเศสที่มีทั้งความเป็นเลิศในด้านเทคนิคการบรรเลงและมีน้ำเสียงที่สมบูรณ์แบบ ในฐานะของคีตกวี เขาได้ประพันธ์คอนแชร์โตไว้ 5 บทสำหรับฟลูต รวมทั้งมีบทเพลงดูเอต และบทเพลงอื่น ๆ อาทิ *Grands Solo* อีกมากมาย

นักฟลูตชาวโปแลนด์ผู้โด่งดัง ฟรานซ์ ดอปเลอร์ (Franz Doppler, 1821 - 1883) และน้องของเขาคาร์ล ดอปเลอร์ (Karl Doppler, 1825 - 1900) ได้ออกแสดงคอนเสิร์ตด้วยกันมากมาย กระทั่งสุดท้ายฟรานซ์ ดอปเลอร์กลับมาพำนักอยู่ที่เวียนนา และเป็นอาจารย์ฟลูตที่สถาบันดนตรีตั้งแต่ปี 1865 ผลงานการประพันธ์ของพวกเขาทั้งสองนั้น มีทั้งอุปรากรและบทประพันธ์สำหรับฟลูตที่มีการผสมผสานกลิ่นอายดนตรีของหลากหลายชาติ ทั้งอิตาลี รัสเซีย โปแลนด์ และฮังการี ผลงานของเขาส่วนมากจะเป็นการตั้งชื่อบทเพลงอย่างชี้เฉพาะมากกว่าเป็นชื่อสังคีตลักษณ์ดนตรี โดยผลงานที่โด่งดังของเขานั้นมีทั้งโซโล่ฟลูตและดูเอตฟลูตมากมาย อาทิ *Pastorale Fantaisie Hongroise, Souvenir de Prague, Andante et Rondo* เป็นต้น

ทัฟฟาเนล คีตกวีและนักฟลูตผู้ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักฟลูตที่มีอิทธิพลมากที่สุดในยุคศตวรรษที่ 19 นี้ ช่วงชีวิตของเขาอยู่ในช่วงท้ายของยุคโรแมนติก ในขณะที่ดนตรีกำลังเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ช่วงยุคศตวรรษต่อไป ทัฟฟาเนลจบการศึกษาฟลูตจาก Paris Conservatoire ในปี 1860 และเขาได้เป็นนักดนตรีที่ได้รับการยอมรับจากยุโรปในฐานะนักดนตรีในวงออร์เคสตราของกรุงปารีส การเดินทางออกแสดงคอนเสิร์ตของทัฟฟาเนลนั้นเป็นสิ่งที่ได้รับการชื่นชมอย่างกว้างขวาง โดย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นัยหนึ่งเป็นการยกมาตรฐานการแสดงของเครื่องลมไม้ไปทั่วทั้งยุโรป หลังจากที่เขาได้เข้ารับตำแหน่งเป็นอาจารย์เครื่องมือฟลูตในสถาบันดนตรี ปี 1893 ทัฟฟาเนลมีส่วนร่วมการเปลี่ยนแปลงในระบบการเรียนการสอนฟลูต แม้ว่าเขาจะดำเนินการควบคู่ไปกับรักษารูปแบบการเรียนในลักษณะของการอบรมเชิงปฏิบัติการ ซึ่งเป็นลักษณะรูปแบบการเรียนการสอนรูปแบบเดิม เขาเริ่มสร้างสรรค์การเรียนการสอนให้มีลักษณะเหมาะสมกับผู้เรียนที่มีความแตกต่างและมีความปัจเจกกัน ซึ่งทำให้นักเรียนของเขาทุกคนนั้นสามารถเรียนรู้ในระดับที่เหมาะสมกับความรู้ความสามารถของตนเองได้ นอกจากนี้ ทัฟฟาเนลยังผลักดันให้มีการจัดสอบประจำปี รวมไปถึงการจัดการแสดงในรูปแบบการแข่งขัน ซึ่งได้นำเอาบทเพลงที่เป็นที่นิยมของในช่วงยุคโรแมนติก อันเป็นบทเพลงที่สามารถแสดงถึงความเป็นเลิศทางด้านทักษะการบรรเลง อาทิ ในปี 1895 เป็นบทเพลง *Morceau de concert* ประพันธ์โดยโยอาคิม แอนเดอร์สัน (Joachim Anderson, 1847 - 1909) เป็นต้น นอกจากนี้ ทัฟฟาเนลยังมีบทบาทสำคัญในการฟื้นฟูผลงานดนตรียุคบาโรกและคลาสสิกอีกด้วย เช่น บทประพันธ์คอนแชร์โตของโมสาร์ท ซึ่งอาจแทบไม่เคยปรากฏการนำกลับมาแสดงหรือบรรเลงอีกครั้งร่วม 50 ปี ในขณะที่บทประพันธ์คอนแชร์โตของทูลูซึ่งอยู่ในช่วงยุคสมัยเดียวกันนั้นได้รับความนิยมนำมาบรรเลงกันมากกว่า อย่างไรก็ตาม ทัฟฟาเนลและลูกศิษย์ของเขาได้มีมุมมองที่แตกต่างออกไป โดยเขาได้ประพันธ์บทเรียนขึ้นมา คือ *Taffanel-Gaubert Method* ในปี 1923 ด้วยวัตถุประสงค์ที่มุ่งพัฒนาในเรื่องสีสันของเสียง และยังริเริ่มการเรียนการสอนที่มีการมุ่งเน้นในเรื่องของลีลาการบรรเลง และวรรณกรรมออร์เคสตรา (Orchestra Excerpts) เพิ่มเติมอีกด้วย ในขณะเดียวกัน การใช้โน้ตประดับของบทเพลงโซนาตาของบาคและบทประพันธ์คาเดนซาในบทเพลงคอนแชร์โตของโมสาร์ทก็เป็นสิ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจนว่ามีความล้าสมัยเสียแล้วหากพิจารณาในแง่ของการค้นพบองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ ๆ ทางด้านดนตรีวิทยาในปัจจุบัน แต่กระนั้น การวิพากย์ถึงความโบราณและล้าสมัยของดนตรีในยุคเก่า สามารถนำไปสู่ก้าวหนึ่งที่ยิ่งใหญ่ของดนตรีคลาสสิกก้าวสำคัญ ที่ทำให้นักดนตรีวิทยาหลาย ๆ คนเริ่มมีการสืบค้นบทเพลงเก่า ๆ และฟื้นฟูบทประพันธ์ที่เป็นผลงานชิ้นเอกของวรรณกรรมดนตรีฟลูตที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์และเผยแพร่ให้คงอยู่ต่อไป

บทประพันธ์ของทัฟฟาเนลหลาย ๆ ชิ้นงานสำหรับฟลูตเป็นผลงานการประพันธ์ภายใต้จุดประสงค์ของงานแสดงหรือการแข่งขันดนตรีภายใน โดยเฉพาะบทเพลง *Fantasia on Weber's Die Freischütz* และบทเพลงที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง *Andante Pastorale et Scherzando* รวมไปถึงการเรียบเรียงเสียงประสานจากบทเพลงเปียโนของโชแปง แต่ว่าบทเพลงที่เป็นโดดเด่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ของทัฟฟาเนลเป็นบทเพลงที่เขาประพันธ์ขึ้นสำหรับวงควินเท็ตสำหรับเครื่องลมทั้งนี้ ทัฟฟาเนลได้อุทิศบทประพันธ์วรรณกรรมเพลงฟลูตนี้ ในฐานะที่เขามิได้เป็นคีตกวีที่เชี่ยวชาญการประพันธ์ แต่ในฐานะที่เขาได้รับแรงบันดาลใจมาจากคีตกวีที่มีความเป็นเอกลักษณ์ ด้วยบทบาทของเขาที่เป็นหนึ่งในสมาชิกที่ได้รับการยอมรับของสมาคมดนตรีของกรุงปารีส ทัฟฟาเนลได้พยายามกำหนดทิศทางของบทประพันธ์เครื่องลมไม้ใหม่ ๆ ในประเทศฝรั่งเศส โดยเขาได้ก่อตั้งสมาคมดนตรีเชมเบอร์สำหรับเครื่องลม (*Société de Musique de Chambre pour instruments à vent* หรือในภาษาอังกฤษว่า Society of Chamber Music for wind Instruments) ขึ้นในปี 1879 ซึ่งเป็นสมาคมที่มีบทบาทในการฟื้นฟูบทเพลงเชมเบอร์ โดยเฉพาะควินเท็ตเครื่องลม (Woodwind Quintet) ที่สูญหายจากการประพันธ์ไปกว่าครึ่งศตวรรษ ด้วยการว่าจ้างคีตกวีรุ่นใหม่ ๆ ให้ริเริ่มการสร้างสรรค์บทเพลงเชมเบอร์ประเภทนี้มากขึ้น อาทิ ชาร์ลส์ เลอเฟ็บเวร่ (Charles Lefebvre, 1843 - 1917) กาบริแอล ปิแอ็คเน่ (Gabriel Pierné, 1863 - 1937) และชาร์ลส์ กูโนด์ (Charles Gounod, 1818 - 1893) เป็นต้น

ในฐานะของคีตกวี ทัฟฟาเนลเป็นคีตกวีที่เป็นตัวแทนของบทประพันธ์ฟลูตในช่วงท้ายของยุคโรแมนติกภายใต้วัฒนธรรมการประพันธ์ของฝรั่งเศส ในฐานะของอาจารย์และนักฟลูต ทัฟฟาเนลได้ริเริ่มหน้าประวัติศาสตร์ใหม่ของเครื่องดนตรีฟลูตที่เป็นจะช่วงเวลาที่ฟลูตได้กลับมามีบทบาทสำคัญอีกครั้ง กล่าวได้ว่า ในช่วงยุคสมัยต่อมาเริ่มจากลูกศิษย์คนสำคัญของเขา ฟิลลิป กูแบร์ (Philippe Gaubert, 1879 - 1941) ทำให้มุมมองต่อเครื่องดนตรีฟลูตเปลี่ยนไป โดยสามารถละทิ้งกิตติศัพท์ของการเป็นเพียงเครื่องดนตรีที่มีเสียงเพื่อสื่อถึงภาพของนก และกลับมาเป็นเครื่องดนตรีที่มีศักยภาพและมีความโดดเด่นในแง่ของการบรรเลง สีสันของเสียง และเทคนิคโดดเด่น อีกครั้ง (Ahmad, 1980)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากคีตกวีที่กล่าวถึงในข้างต้นแล้วนั้น ยังมีคีตกวีอีกหลายท่านที่ดำรงสถานะเป็นนักดนตรีฟลูตและอาจารย์ ซึ่งมีผลงานการประพันธ์ที่เป็นที่กล่าวถึงกันอย่างกว้างขวางในหมู่นักดนตรีฟลูตด้วยกันมากมาย โดยมากจะรู้จักในฐานะคีตกวีที่สร้างสรรค์บทเรียนสำหรับฟลูต และยังคงมีการนำบทเรียนที่ประพันธ์ขึ้นโดยคีตกวีหลายท่านมาประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติในปัจจุบัน อาทิ หลุยส์ ดรูเอท์ (Louis Drouet, 1792 - 1873) แอนทัน เบอร์นาร์ด เฟอร์ซเทนาว (Anton Bernhard Fürstenau, 1792 - 1852) จิอูลิโอ บริชชาลดี (Giulio Briccialdi, 1818 - 1881) โยเซฟ อองรี อัลเท (Joseph-Henri Altès, 1826 - 1895) คัสพาร์ คุมเมอร์ และโยอาคิม แอนเดอร์สัน เป็นต้น

4.5 ยุคโมเดิร์น (Modern Era)

ในศตวรรษที่ 20 นี้ พัฒนาการของลักษณะทางกายภาพเครื่องดนตรีฟลูตมีความสอดคล้องกับบทประพันธ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นสำหรับฟลูตอย่างลงตัวในทุกแง่มุม อาจกล่าวได้ว่า สิ่งที่เป็นปัจจัยที่สำคัญที่สุด คือ ความเสถียรของการบรรเลง โดยสังเกตได้ว่า แทบจะไม่พบการเปลี่ยนแปลงใด ๆ เกี่ยวกับกลไกของเครื่องดนตรีตั้งแต่การริเริ่มใช้ระบบกลไกคีย์ของโบฮ์ม สิ่งนี้เป็นหลักฐานทางดนตรีที่สำคัญที่สามารถพิสูจน์ได้ว่า นวัตกรรมกลไกคีย์ของโบฮ์มนี้มีความน่าเชื่อถือและสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงได้จริงอย่างมีประสิทธิภาพ จากความเสถียรของเครื่องดนตรีฟลูตที่สมบูรณ์แบบนี้ ได้เป็นที่ยอมรับของเหล่าคีตกวีในด้านการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับเครื่องดนตรีฟลูต ซึ่งส่งผลดีให้คีตกวีหลายท่านมีความเข้าใจเกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงและข้อจำกัดของเครื่องดนตรีมากยิ่งขึ้น

ในอีกมุมหนึ่ง ประวัติศาสตร์ของดนตรีและเครื่องดนตรีนั้นมีความเกี่ยวโยงสัมพันธ์กันอย่างมีนัยสำคัญ โดยสามารถกล่าวได้เป็น 3 ประเด็นหลัก ประกอบด้วย ประเด็นทางด้านกระบวนการผลิตเครื่องดนตรีฟลูต อันเป็นประเด็นในด้านของอุตสาหกรรม ที่ประดิษฐ์กลไกฟลูตที่ตอบสนองกับเทคนิคการบรรเลงของนักดนตรีฟลูตที่ครอบคลุมตั้งแต่เทคนิคพื้นฐานไปกระทั่งถึงเทคนิคของศตวรรษที่ 20 และสมัยใหม่ต่าง ๆ เช่น การตบคีย์ (Key Percussion) เป็นต้น (Toff, 2012) ประเด็นที่สองในด้านการริเริ่มแลกเปลี่ยนและซึมซับเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมแต่ละชาติ ทั้งในด้านการประพันธ์และการศึกษาด้านดนตรีที่ได้เริ่มนำเอาความเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละชาติมาประยุกต์และศึกษาองค์ความรู้ต่าง ๆ เป็นสิ่งที่ส่งผลสะท้อนถึงกระบวนการผลิตเครื่องดนตรีฟลูตในอุตสาหกรรมของแต่ละประเทศ ได้เริ่มมีการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ซึ่งกันและกันมากขึ้น ประเด็นที่สาม ในด้านความสนใจของคีตกวีที่มุ่งเน้นไปที่องค์ประกอบส่วนย่อย ๆ ของดนตรี เช่น ระดับเสียงและขั้นคู่มากยิ่งขึ้น ซึ่งเช่นเดียวกับผู้ผลิตเครื่องดนตรีที่มีการให้ความสนใจกับมิติเล็ก ๆ ของกลไกของเครื่องดนตรี โดยกล่าวได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้บริโภค หากนักดนตรีเริ่มให้ความสำคัญกับเรื่องของน้ำเสียงและลักษณะของเสียงมากขึ้น มักจะสังเกตได้ว่าผู้ผลิตเครื่องดนตรีฟลูตนั้นจะเริ่มให้ความสนใจที่จะประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพื่อช่วยส่งเสริมกลไกการผลิตเสียงให้ได้ดีมากยิ่งขึ้นกว่าเดิม โดยทั้งสองตัวแปรที่กล่าวถึงนี้ค่อนข้างเกี่ยวกับเรื่องของระบบที่ต้องมีกระบวนการจัดการเรื่องทุนที่ดี ดังที่จะเห็นได้ว่า ผู้ผลิตนั้นมุ่งที่จะผลิตเครื่องดนตรีให้ได้คุณภาพที่มีมาตรฐานในงบประมาณที่เหมาะสม ในขณะที่คีตกวีเองก็จะต้องมีขอบเขตการประพันธ์ที่เหมาะสมกับสมรรถนะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ซึ่งสะท้อนถึงผลลัพธ์ของการฟื้นฟูวงเชมเบอร์ขนาดเล็กและการใช้วงเชมเบอร์ออร์เคสตราสำหรับการบรรเลงประกอบในการแสดงดนตรี

ในขณะเดียวกัน ประเด็นด้านการแสดงของเครื่องดนตรีฟลูตก็ค่อย ๆ พัฒนาขึ้นจนสามารถกล่าวเป็นประเด็นที่สำคัญได้หลายด้าน ประกอบด้วย ประเด็นด้านความหลากหลายและคุณภาพของน้ำเสียง (Variety and Quality of Tone) ซึ่งกลายมาสิ่งที่สำคัญมาก และสัมพันธ์กับเทคนิควิบราโตที่ถูกยกให้เป็นปัจจัยสำคัญเช่นกัน ประเด็นด้านทักษะความเชี่ยวชาญของนักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะทางในรูปแบบของดนตรีด้านใดด้านหนึ่งอย่างโดดเด่น ประเด็นด้านระดับเทคนิคต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีฟลูตที่จะต้องใช้ทักษะความเชี่ยวชาญในระดับสูง จากประเด็นต่าง ๆ เหล่านี้สะท้อนถึงโอกาสในการแสดงที่มีมากขึ้น ซึ่งนักดนตรีฟลูตส่วนมากจะสังกัดอยู่ในวงออร์เคสตรา หรือในสถาบันการศึกษา ซึ่งนักดนตรีส่วนหนึ่งก็มีการเดินทางเพื่อออกแสดงในฐานะของผู้แสดงเดี่ยว โดยที่นักดนตรีบางคนก็เป็นนักแสดงเดี่ยวที่มีสังกัด จากสิ่งเหล่านี้ส่งผลให้วรรณกรรมดนตรีนั้นเติบโตไปในทิศทางเดียวกัน มีการเกิดขึ้นของบทเพลงต่าง ๆ มากขึ้นทั้งในรูปแบบของการแสดงเดี่ยวกับเครื่องบรรเลงคลอ และรูปแบบของวงดนตรีเชมเบอร์ ซึ่งในช่วงหลัง กระแสนิยมได้โน้มเอียงมาทางดนตรีเชมเบอร์มากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นอีกแง่มุมหนึ่งของการประหยัดค่าใช้จ่ายสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ที่จะบรรเลงคลอให้นักแสดงเดี่ยวอันเป็นกระแสนิยมของดนตรีโรแมนติก ซึ่งในปัจจุบันนั้นนักฟลูตได้ริเริ่มใช้วิธีบรรเลงกับสื่ออิเล็กทรอนิกมากขึ้น

นอกจากนี้ สิ่งหนึ่งที่เห็นชัดของความเปลี่ยนแปลงในยุคสมัยศตวรรษที่ 20 ก็คือ การลดลงของนักดนตรีที่มีสถานะเป็นทั้งนักดนตรีฟลูตและคีตกวี ซึ่งเห็นได้ชัดว่าบทบาทของคีตกวีที่เป็นนักดนตรีฟลูตนั้นไม่ได้มีความสำคัญมากในช่วงยุคศตวรรษที่ 20 นี้ แม้ว่าจะเป็นช่วงแรกของยุคก็ตาม กูแบร์เป็นคีตกวีเพียงท่านเดียวที่มีความโดดเด่นอย่างชัดเจน ซึ่งเขานั้นได้รับการนับถือในฐานะนักฟลูต อาจารย์ วาทยกร มากกว่าบทบาทของคีตกวี อาจกล่าวได้ว่านักฟลูตที่ประพันธ์บทเพลงสำหรับฟลูตนั้นมีผลงานการประพันธ์จำนวนน้อยมากเมื่อเปรียบเทียบกับคีตกวีที่ได้รับการยอมรับในบทบาทคีตกวีจริง ๆ ซึ่งมีความรู้ในด้านเครื่องดนตรี และสามารถประพันธ์บทเพลงได้ดีและมีความเหมาะสมอย่างเป็นที่ยอมรับทั่วไป จนกระทั่งในช่วงที่มีการพัฒนาบทเพลงในรูปแบบ *Avant-Garde* เอง นักดนตรีฟลูตถึงเริ่มกลับมาประพันธ์บทเพลงให้กับเครื่องตัวเองในฐานะคีตกวีมากยิ่งขึ้น โดยเหตุผลที่สนับสนุนว่า นักดนตรีฟลูตได้เริ่มกลับมาประพันธ์บทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีฟลูตอีกครั้ง จากพัฒนาการด้านเทคนิคการบรรเลงรูปแบบใหม่ที่มีความยากและเฉพาะทาง เป็นสิ่งที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จำเป็นต้องอาศัยความรู้ในด้านข้อจำกัดและสมรรถภาพของเครื่องดนตรีเพื่อให้สามารถประพันธ์บทเพลงให้เหมาะสมและสามารถนำมาบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

โซนาตาสำหรับ ฟลูต วิโอลา และ ฮาร์ป (1915) ของเดอบุสซี บทประพันธ์ชิ้นนี้เน้นย้ำท่วงทำนองที่แสดงถึงวิถีแนวคิดแบบคลาสสิกนิยมสมัยใหม่ (Neoclassical) โดยมีการเขียนเสียงประสานตามขนบเดิมอย่างเช่น การใช้ไดอาโทนิก (Diatonic) และการใช้ทรัยแอด (Triad) ด้วยความเชี่ยวชาญของเดบุสซีในการดึงศักยภาพสีสันของเครื่องดนตรีต่างๆ โดยเฉพาะวิธีที่เขาให้ฟลูตและวิโอลาเล่นเสียงร่วมกัน (Unison) กันไปในท่อน *Pastorale* อีกสิ่งที่น่าสนใจคือ ครั้นตอนแรก เดอบุสซีตั้งใจจะเขียนเพลงนี้ให้กับโอโบ แต่กลับเลือกใช้วิโอลาในภายหลังเพราะว่ามีเสียงที่หม่น และลึกลับกว่า เดอบุสซีอธิบายถึงเพลงนี้ไว้อย่างปราณีตว่า "มันช่างเป็นอารมณ์อันน่าสะพรึงและโศกเศร้า จนไม่รู้ว่าควรจะหัวเราะหรือร้องไห้ดี บางทีอาจจะทั้งสอง" (Whitman, 1977)

อูจีน บอสซา (Eugéne Bozza, 1905 - 1991) คีตกวีผู้มีบทประพันธ์สำหรับฟลูตเกือบ 30 ผลงาน และเริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักจากผลงานดนตรีเชมเบอร์ สำหรับเครื่องลมไม้ บอสซาเป็นผู้อุปถัมภ์และสานต่อประเพณีของวงการเครื่องลมไม้โดยการประพันธ์เพลงสำหรับที่ใช้สำหรับงานประกวด ในปี 1942 ที่มีชื่อว่า *Agrestide* และ เป็นผู้จัดเตรียมบทประพันธ์บทอื่นๆที่เป็นที่นิยมในการบรรเลงอีกด้วย งานประพันธ์สำหรับชิ้นแรกสำหรับฟลูตของเขาถูกตีพิมพ์ในปี 1936 และเขายังสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับฟลูตต่อไปจนถึงประมาณปี 1980 งานประพันธ์สำหรับวงควอเทตของเขาที่ชื่อว่า *Jour d'ete a 'a montagne* (1953) ได้กลายเป็นงานชิ้นสำคัญของวรรณกรรมสำหรับฟลูตออองซอมเบิล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากคีตกวีทั้งสามท่านที่มีบทบาทสำคัญในผลงานการประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีฟลูตและดนตรีเชมเบอร์สำหรับฟลูตแล้ว ในยุคนี้มีคีตกวีอีกมากมายมหาศาลที่ประพันธ์บทเพลงอันกล่าวได้ว่าเป็นผลงานชิ้นเอกสำหรับฟลูตมากมายนับไม่ถ้วน และยังมีการต่อยอดเทคนิคการบรรเลง การผสมผสานแนวคิดการประพันธ์ และการหยิบยืมเอาลักษณะดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ มานำเสนออย่างไม่มีที่สิ้นสุด เรียกได้ว่าเป็นยุคที่เปิดกว้างสำหรับศิลปินนักดนตรีฟลูต ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงเดี่ยว บทเพลงดนตรีเชมเบอร์ หรือฟลูตออองซอมเบิล ก็ล้วนมีบทประพันธ์ที่โดดเด่นเป็นที่รู้จักจากคีตกวีมากมายหลายท่านอย่างกว้างขวาง

4.6 พัฒนาการของวรรณกรรมดนตรีฟลูต

จากการศึกษาและสังเคราะห์ประวัติศาสตร์ของวรรณกรรมดนตรีฟลูตนั้นสามารถนิยามผ่านแนวคิดการประพันธ์บทเพลงของเครื่องดนตรีฟลูตบนพื้นฐานค่านิยมของสังคมในแต่ละช่วงยุคสมัย โดยแบ่งได้เป็น 5 นิยามในประเด็นด้านรูปแบบบทเพลงตามลำดับ ประกอบด้วย เพลงเต้นรำ (Dance) การเลียนเสียงนก (Bird Imitation) การเลียนเสียงร้อง (Voice Imitation) การสร้างเสียงใหม่ (Noise Elements) และดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (Electronics)

ตารางที่ 4.1 ตารางแสดงรูปแบบบทเพลงตามพัฒนาของวรรณกรรมดนตรีฟลูต

รูปแบบบทเพลง	ศตวรรษที่ปรากฏรูปแบบผลงาน	คริสตศักราช	ยุคสมัยทางดนตรี
เพลงเต้นรำ (Dance)	18th Century	1600 - 1770	Baroque - Classic ตอนต้น
การเลียนเสียงนก (Bird Imitation)	18th - 19th Century	1680 - 1910	Baroque - Romantic
การเลียนเสียงร้อง (Voice Imitation)	19th - 20th Century	1800 - 1950	Romantic - Modernism, Neoclassicism
การสร้างเสียงใหม่ (Noise Elements)	20th Century (Avant-Garde)	1918 - ปัจจุบัน	post - World War I
ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (Electronics)	20th Century (Avant-Garde)	1945 - ปัจจุบัน	post - World War II

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.6.1 เพลงเต้นรำ

ในช่วงศตวรรษที่ 18 เพลงเต้นรำค่อนข้างมีอิทธิพลมากในงานประพันธ์ดนตรี ในขณะที่สีสันและเอกลักษณ์ของเสียงนั้น มิได้ถูกให้ความสำคัญมากนัก ในช่วงยุคนี้เครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในระยะของเสียงที่ใกล้กันนั้นสามารถสลับสับเปลี่ยนหรือทดแทนกันได้อย่างอิสระ อันหมายความว่าบทเพลงจะกำหนดการใช้เครื่องดนตรีผ่านช่วงระยะของเสียง โดยที่บางครั้งมิได้กำหนดเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน เช่น บทเพลงทรีโอโซนาตา ที่ใช้เครื่องดนตรีเสียงสูง 2 แนวและเครื่องดนตรีเสียงต่ำ 1 แนว เป็นต้น ซึ่งแนวเสียงสูงที่เป็นการบรรเลงเดี่ยวนั้นมักจะถูกบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีฟลูต โอโบ รีคอร์เดอร์ หรือไวโอลิน ซึ่งลักษณะความนิยมในการประพันธ์บทเพลงรูปแบบดังกล่าวนี้ส่งผ่านค่านิยมไปจนกระทั่งยุคคลาสสิก

4.6.2 การเลียนเสียงนก

ค่านิยมการสร้างบทบาทให้ฟลูตเพื่อนำเสนอภาพของนกนั้น จริง ๆ แล้วมีการปรากฏบ้างในงานยุคบาโรกของวิวาลดี จากนั้นกระแสการแทนเสียงนกด้วยเสียงฟลูตก็ได้รับความนิยมเรื่อยมาและเป็นที่นิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ ราวช่วงยุคโรแมนติก ในระยะที่ดนตรีค่อนข้างมีความอิสระและหลุดออกจากกรอบเดิมมากขึ้นกว่ายุคคลาสสิก โดยบทประพันธ์หลาย ๆ ชิ้นได้ถูกนำมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ภายใต้สังคีตลักษณ์ประเภท *Air Varié* และ *Fantasia* ซึ่งได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย กล่าวได้ว่านักฟลูตที่มีความสามารถในด้านเทคนิคการบรรเลงที่โลดโผนจะได้รับการยกย่องอย่างมาก ในทางกลับกัน รูปแบบการบรรเลงเหล่านี้นำมาซึ่งผลสะท้อนของข้อจำกัดด้านกลไกของฟลูตรูปแบบเดิม ซึ่งต่อมาหลังจากเกิดการพัฒนากลไกฟลูตขึ้นโดยโบฮ์มช่วงกลางศตวรรษ การนำเสนอการบรรเลงผ่านเทคนิคที่โลดโผนกลายมาเป็นมาตรฐานของนักดนตรีฟลูต คีตกวีหลายท่านมีความเห็นไปในทิศทางเดียวกันในการนำเสนอเทคนิคใหม่ ๆ บนเครื่องดนตรีฟลูตของโบฮ์ม เพื่อแสดงศักยภาพและสร้างสรรค์การบรรเลงได้อย่างหลากหลายมากขึ้นกว่าเดิม ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า จากพัฒนาการและบทบาทของฟลูตในศตวรรษที่ 19 นี้ ฟลูตจึงถูกนำมาใช้ในการบรรเลงเลียนเสียงนก ผ่านการใช้เทคนิคของการพรม และการใช้โน้ตประดับต่าง ๆ

4.6.3 การเลียนเสียงร้อง

กระแสของการเลียนแบบเสียงร้องนี้เกิดขึ้นเพียงในช่วงปลายของยุคศตวรรษที่ 19 จากการต่อยอดแนวคิดเดิมของการเลียนแบบเสียงนกมาเป็นเลียนแบบเสียงร้องของมนุษย์ หรืออีกนัยหนึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการให้ความสำคัญกับเรื่องของเสียงมากขึ้น โดยทั้งหมดนี้มีจุดเริ่มต้นจากเดิมที่นักดนตรีฟลูตมีแนวคิดหลักของเสียงในอุดมคติที่มีลักษณะของเสียงเหมือนกันไปตลอดทุกระดับเสียง โดยที่ไม่ขึ้นอยู่กับความเร็วของบทเพลงและการใช้นิ้ว เพราะจะต้องควบคุมให้มีเสียงที่ไม่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ต่อมาด้วยอิทธิพลของค่านิยมทางดนตรีที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ส่งผลทำให้แนวคิดของเสียงได้ถูกตั้งคำถามและนำไปสู่ค่านิยมใหม่เกี่ยวกับเรื่องของเสียงที่เปลี่ยนออกไปจากเดิม ด้วยองค์ประกอบของการสร้างอารมณ์ในบทเพลงและการกำหนดทิศทางของอารมณ์ในบทประพันธ์จากคีตกวี สะท้อนให้เห็นถึงความขัดแย้งในช่วงเปลี่ยนผ่านของค่านิยมว่า แม้เครื่องดนตรีฟลูตจะถูกพัฒนาให้มีความเสถียรมากขึ้นทั้งกลไกต่าง ๆ และระบบจูนเสียง แต่การให้ความสำคัญของเทคนิคในการบรรเลงนั้นกลับลดความนิยมลง ในความเป็นจริงอาจกล่าวได้ว่า เมื่อนักดนตรีได้เริ่มฝึกหัดฟลูต

ในกลไกของโบฮ์มจนคล่องและเชี่ยวชาญเป็นที่แพร่หลายแล้ว ความตื่นตาตื่นใจในด้านเทคนิคของการบรรเลงต่าง ๆ จึงลดความนิยมลง และหันไปให้ความสนใจในเรื่องของน้ำเสียงกันมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม สิ่งเหล่านี้มิได้หมายความว่าคีตกวีจะลดความซับซ้อนของการบรรเลงลง คีตกวีหลายท่านยังคงสร้างสรรค์ท่วงทำนองที่มีความซับซ้อนผ่านระบบนิ้วที่มีความท้าทาย แต่มิได้เป็นมุมมองหลักในการนำเสนอบทเพลงเหมือนช่วงก่อนหน้านี้อีกต่อไป ซึ่งประเด็นดังกล่าวนี้ ไม่ได้หมายความว่าการให้ความสำคัญในเรื่องของ “เสียง” นั้นจะไม่คำนึงถึงความซับซ้อนในการบรรเลงที่มีระบบนิ้วที่ท้าทาย ในทางกลับกัน ค่านิยมดังกล่าวนี้ส่งผลให้นักดนตรีจะต้องให้ความสำคัญอย่างลึกซึ้งทั้ง “เสียง” และ “นิ้ว” ซึ่งมากไปกว่าการบรรเลงเพื่อฝึกฝนแต่โน้ตในบทเพลงที่มีความซับซ้อนเพียงอย่างเดียว

4.6.4 การสร้างเสียงใหม่

ในช่วงระยะนี้ วรรณกรรมฟลูตส่วนมากเริ่มปรากฏขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ด้วยกระแสที่เกิดขึ้นของสื่อและเครื่องใช้อิเล็กทรอนิกต่าง ๆ ในสังคมอย่างมหาศาล การพัฒนาระบบอุตสาหกรรมนี้ส่งผลต่อแนวคิดที่มีต่อเสียงโดยตรง และก่อให้เกิดการพัฒนากระบวนการคิดที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากระยะก่อนหน้านี้ (3rd phrase) ซึ่งเป็นการขยายกำแพงความคิดและมุมองในเรื่องของเสียง รวมไปถึงนิยามของสิ่งที่เรียกว่า “ดนตรี” ที่เปลี่ยนไปจากมื่อ 30 ปีก่อนไปอย่างสิ้นเชิง ซึ่งประสบผลสำเร็จและได้รับเสียงตอบรับที่ดีในช่วงแรก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานประเภทอองซอมเบิลที่สามารถสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะของโมเน่ ทั้งเทคนิคการใช้จุดบนภาพ (Pointillism) มาเปลี่ยนเป็นงานประพันธ์โดยให้เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องบรรเลงโน้ตแต่เพียงน้อย อาจจะมีแค่ 1 - 3 โน้ตต่อครั้ง และส่งต่อสีสันระหว่างเสียงของแต่ละเครื่องดนตรี หรืออย่างงาน *Five Pieces for Orchestra* ของเชินแบร์ก (Arnold Schoenberg) ที่ประพันธ์ขึ้นในปี 1911 ที่แสดงให้เห็นถึงการดำเนินคอร์ดที่แต่ละครั้งที่ปรากฏมีสีสันต่างกันด้วยการเลือกประสมเครื่องดนตรีต่าง ๆ สลับกันไป

ในยุคศตวรรษที่ 19 กระแสของนวัตกรรมและอุตสาหกรรมต่างๆที่เฟื่องฟูขึ้นทั่วโลก รวมไปถึงด้านสื่อสารและคมนาคม จึงมีเป็นธรรมดาที่เกิดการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ ศาสนา และวัฒนธรรมต่างๆอย่างมากมายมหาศาล ปรัชญาแนวคิด ใหม่ๆ จึงมีอิทธิพล ต่องานประพันธ์ดนตรีในยุคเดียวกันนี้ อย่างที่เห็นได้ชัดคือการรับอิทธิพลจากดนตรีฝั่งตะวันออก มาประยุกต์ในบทเพลง อย่างการเลียนเสียงเครื่องดนตรีกาเมลันในงานของเดอบุสซีและคีตกวีท่านอื่น ๆ อีกอิทธิพลที่ส่งผลถึงดนตรีตะวันตก คือ ปรัชญา จากนิกายต่าง ๆ อาทิ ในพุทธศาสนา ประเทศญี่ปุ่นมีปรัชญาที่ให้ความสำคัญกับธรรมชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ และการน้อมรับและชื่นชมเสียงจากธรรมชาติ แนวคิดตามขนบเดิมของดนตรีฝั่งตะวันตก ที่มีมุมมองว่าเสียงลม หรือ เสียงคีย์ที่ร่วมอยู่ในการบรรเลงนั้น เป็นเสียงสกปรก ให้ระมัดระวังในการฝึกซ้อม เพื่อให้การบรรเลงนั้นสะอาด ปราศจากเสียงเหล่านี้ แต่เมื่อพิจารณาจากผลงานในยุคนี้จะมีการระบุชัดเจนจากคีตกวี ว่าขณะบรรเลงให้เป่าแรง ๆ เพื่อให้เกิดเสียงลม โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากแนวคิดที่ชื่นชมธรรมชาติจากฝั่งตะวันตกอย่างชัดเจน เป็นต้น

สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ ได้ผลักดันแนวคิดของการสร้างสีสันของเสียงให้หลุดออกจากกรอบเดิมไปมาก อย่างไรก็ตาม คีตกวีหลายท่านเริ่มสนใจที่จะทดลองการใช้เสียงของเครื่องดนตรีในแต่ละชิ้นมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการสร้างน้ำเสียงที่แตกต่างออกไปจากเดิม ความแตกต่างของช่วงการควบคุมเสียง เทคนิคแปลกใหม่ในการกำเนิดเสียง การสร้างความสุดโต่งของความเข้มเสียงเพื่อหาขีดจำกัดของเครื่องดนตรี รวมไปถึงค้นหาการใช้ลักษณะเสียงแบบใหม่ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้บทเพลงสำหรับบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรี (Unaccompanied Solo Repertoire) เกิดขึ้นมากมาย ทั้งนี้ การขยายข้อจำกัดต่าง ๆ ของเสียงนำมาสู่การสร้างสรรค์ลักษณะเสียงที่หลุดออกจารีตเดิมหรือการสร้างเสียงใหม่ (Noise Elements) อันเป็นมิติใหม่ของการกำเนิดเสียงของฟลูต ด้วยวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์รูปแบบของเสียงที่แตกต่างออกไปจากเดิม ซึ่งมากไปกว่าการรัวลิ้น (Flutter Tongue) แต่เป็นการสร้างรูปแบบความรู้สึกของเสียง หรือพฤติกรรมผ่านเสียงดนตรีที่บรรเลง เช่น การตบคีย์ การพูดผ่านการบรรเลง การใช้รูปแบบนิ้วที่พิสดารจากการกดเสียงปกติ การเป่าพร้อมใช้เสียง การใช้ลมที่เกินจริงเพื่อสร้างสีสันของเสียง เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.6.5 ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์

งานประพันธ์สำหรับฟลูตได้ถูกเชื่อมโยงเข้ากับดนตรีอิเล็กทรอนิกส์โดยตรงเพื่อขยายขอบเขตของดนตรีของช่วงยุคสมัยใหม่นี้ การรวมกันระหว่างฟลูตและดนตรีอิเล็กทรอนิกส์เป็นหนึ่งในการขยายขอบเขตของดนตรีกลุ่มล้ำยุค (Avant-Garde) โดยนำแนวความคิดเหล่านี้มาใช้เพื่อยกระดับ “มาตรฐาน” น้ำเสียงของฟลูตในแง่ของดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งคีตกวีบางท่านมองว่าเป็นการประสมเครื่องดนตรีจริง ๆ กับ เสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ที่ถูกเขียนผ่านโปรแกรม เป็นการเพิ่มมิติและเทคนิคใหม่ที่ล้ำสมัย อีกทั้งยังเป็นทักษะที่นักฟลูตในยุคนี้ควรจะต้องทำได้อย่างเชี่ยวชาญ

ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์เกิดขึ้นภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นับเป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญแห่งทศวรรษ และต้องขอบคุณนักฟลูตอย่างฮาร์เวย์ โซลเบอร์เกอร์ (Harvey Sollberger, 1938 - ปัจจุบัน)

และซามูเอล บารอน (Samuel Baron, 1925 - ปัจจุบัน) โดยเฉพาะบารอน ผู้บัญญัติคำอย่าง การใช้แนวเบสต่อเนื่องรูปแบบใหม่ (A New Continuo) ตัวอย่างผลงานที่เห็นได้ในยุคนี้คือ บทประพันธ์หมายเลข 1 สำหรับ ฟลูตและเทป หรือบทประพันธ์หมายเลข 2 สำหรับ ฟลูต คลาริเน็ต ไวโอลิน เชลโล และเทปของ มาริโอ ดาวิดอฟสกี (Mario Davidovsky, 1934 - 2019) สร้างความท้าทายแก่นักดนตรีเป็นอย่างมาก ทั้งโน้ตที่ล้ำสมัยและเต็มไปด้วยเสียงแปลกใหม่ ด้วยนวัตกรรมแบบใหม่ถูกบันทึกลงในเทป แสดงประสมกับการเล่นโน้ตที่โลดโผน และรวดเร็วของนักดนตรี สิ่งที่ยากที่สุดของนักดนตรีที่ต้องบรรเลงร่วมในบทเพลงแนวนี้คือการเล่นให้พร้อมกัน (Synchronize) ทั้งจังหวะและระดับเสียง ท่ามกลางความยุ่งเหยิงของเสียงดนตรีจากเทป แม้บทประพันธ์ในแนวนี้จะไม่เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย แต่ก็นับได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น และมีคุณค่าในแง่ประวัติศาสตร์ และยังเป็นปรากฏการณ์ใหม่ของดนตรีในโลกอนาคตที่จะต้องมีการศึกษา สร้างสรรค์ และสังเคราะห์เป็นนวัตกรรมทางดนตรีเพื่อขับเคลื่อนหรือออกนอกกรอบความเป็นกระแสนิยมเดิมเพื่อให้ดนตรีเกิดการพัฒนาต่อไป

บทประพันธ์ในยุคนี้อาจจะให้ความสำคัญที่มากเกินจำเป็นกับการบรรเลงด้วยเทคนิคที่หวือหวา โลดโผน นำไปสู่การเกิดจุดขายใหม่ที่ว่า ฟลูตเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นยากและไร้ความสะดวกสบายในการบรรเลง ซึ่งแน่นอนว่าเทคนิคใหม่ๆที่เกิดขึ้นก็มีข้อดี คือการดึงศักยภาพของฟลูตให้ทะลุขีดจำกัดออกไป จนแทบไม่เหลือภาพเก่าที่ฟลูตเคยถูกมองว่าเป็นเพียงแค่เครื่องดนตรีที่บรรเลงได้แค่เสียงโน้ตลากเสียงยาว ๆ เพราะ ๆ เท่านั้น นอกจากนี้ศักยภาพที่ทะลุขีดจำกัดเดิมๆ ออกไป ยังเป็นความแปลกใหม่ อันยั่วยวนใจสำหรับเหล่าคีตกวี ในยุคที่เทิดทูนให้เหตุผลและตรรกะต่าง ๆ ให้อยู่เหนืออารมณ์นั้น ได้ลองประพันธ์งานอันโลดโผนให้กับฟลูตอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 5
ทวิเคราะห์และการตีความจากโน้ตเพลง

จากกระบวนการเตรียมความพร้อมการแสดงสู่การแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ทั้ง 3 การแสดงรวมทั้งสิ้น 12 บทเพลงจากคีตกวีผู้สร้างสรรค์วรรณกรรมดนตรีเชมเบอร์ที่มีเครื่องดนตรีฟลูตเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ และรวบรวมแนวคิดสำหรับการบรรเลง จากการศึกษาบทเพลงต่าง ๆ จากศิลปินอ้างอิง โดยนำเอาองค์ความรู้ที่ได้ทั้งหมดนี้มาสังเคราะห์ออกมาเป็นแนวทางปฏิบัติของผู้วิจัย โดยแบ่งบทวิเคราะห์ออกเป็น 3 ส่วนหลักตามลำดับการแสดงดังต่อไปนี้

5.1 บทวิเคราะห์และการตีความจากโน้ตเพลง การแสดงครั้งที่ 1

5.2 บทวิเคราะห์และการตีความจากโน้ตเพลง การแสดงครั้งที่ 2

5.3 บทวิเคราะห์และการตีความจากโน้ตเพลง การแสดงครั้งที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1 บทวิเคราะห์และการตีความจากโน้ตเพลง การแสดงครั้งที่ 1

5.1.1 บทวิเคราะห์ บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert”

ประพันธ์โดย ฟรองซัว คูเปอแรง (François Couperin, 1668 - 1733)

5.1.1.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

I. Prelude	Through - Composed
II. Allemande	Rounded Binary Form
III. Courante	Rounded Binary Form
IV. Courante a L’italienne	Rounded Binary Form
V. Sarabande	Rounded Binary Form
VI. Rigaudon	Rounded Binary Form
VII. Forlane	Rondo Form

ท่อนที่ 1 Prelude

สังคีตลักษณ์ Through - Composed				
ห้อง	1 - 4	5 - 7	8 - 11	12 - 14
	A	**B**	**C**	**D (Coda)**
กุญแจเสียง	E min	G maj	E min	E min

ท่อนที่ 2 Allemande

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary						
ห้อง	1	1 - 2	2 - 3	4 - 5	5 - 9	9 - 14
	A			**B**		
	A		B		C	
กุญแจเสียง	E min	G maj	D maj	B min	G maj	E min

ท่อนที่ 3 Courante

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary				
ห้อง	1 - 9	10 - 15	16 - 18	19 - 21
	A		**B**	
กุญแจเสียง	E maj	E maj	B maj	E maj

ท่อนที่ 4 Courante a L'italienne

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary											
ห้อง	1 - 9	10 - 16	17 - 22	23 - 25	26 - 29	30 - 34	35 - 41	42 - 46	47 - 52	53 - 64	65 - 73
	A			B							
	A		B	C			D		E		Coda
กุญแจเสียง	E min	G maj	E min	E min	D maj	E min	E min	A min	E min	E min	E min

ท่อนที่ 5 Sarabande

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary					
ห้อง	1 - 8	9 - 16	13 - 16	17 - 24	25 - 28
	A	B			Coda
	A	B1	B2	C	Coda
กุญแจเสียง	E maj	E maj	F#min	E maj	E maj

ท่อนที่ 6 Rigaudon

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary			
ห้อง	1 - 14	15 - 22	23 - 42
	A	B	
กุญแจเสียง	E maj	F#min	E maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 7 Forlane

สังคีตลักษณ์ Rondo									
ห้อง	1 - 7	8 - 15	16 - 24	25 - 31	32 - 39	40 - 59	60 - 68	69 - 79	80 - 87
	A	B	A	C	A	D	A	E	A
กุญแจเสียง	E maj	E maj	E maj	C#min	E maj	E min	E maj	E min	E maj

5.1.1.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

บทเพลง *Concerts Royaux* (Royal Concerts) เป็นกลุ่มบทเพลงชุดเต้นรำจำนวนทั้งหมด 4 ชุด ประพันธ์ขึ้นให้กับราชสำนักฝรั่งเศสของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ในระหว่างช่วงปี 1714 - 1715 ซึ่งเป็นช่วงที่ดนตรีเชมเบอร์ได้รับความนิยมมาก บทเพลงนี้ถูกตีพิมพ์เผยแพร่อย่างเป็นทางการ ในปี 1722 การบันทึกโน้ตในยุคบาโรก แม้จะไม่ได้ระบุเครื่องดนตรีที่จะใช้ในการบรรเลง แต่นักดนตรีในยุคนั้นจะทราบดีว่าเป็นบทเพลงที่นำมาบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีที่เหมาะสมกับระดับเสียงของบทเพลงนั้น ๆ ตัวอย่างเช่น ฮาร์ปซิคอร์ด หรือ วงดนตรีกลุ่มเล็ก ประกอบด้วย ไวโอลิน เครื่องสายตระกูลวิโอลต่าง ๆ และเครื่องเป่า เช่น ฟลูต หรือโอโบ เป็นต้น โดยจะร่วมบรรเลงไปกับแนวเบสต่อเนื่องที่ใช้เครื่องดนตรีในระดับเสียงเบสและฮาร์ปซิคอร์ดหรือออร์แกน

ความน่าสนใจของบทเพลงที่ประพันธ์โดยคูเปอแรง คีตกวีชาวฝรั่งเศสนี้ อาจต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบของการใช้โน้ตประดับเล็กน้อย แซงลงแบร์ (Saint-Lambert) คีตกวีและนักคลาเวียร์ชาวฝรั่งเศส ได้กล่าวเกี่ยวกับการบรรเลงโดยใช้ “Agrements” หรือเขียนในภาษาอังกฤษว่า “Ornamentation” ที่หมายถึงโน้ตประดับ โดยเป็นหลักปฏิบัติที่เรียกว่า “Four Freedoms” ประกอบด้วย 1) บรรเลงโน้ตประดับตามที่ถูกระบุไว้ในโน้ตเพลง (Play the agrements as indicated) 2) ละไว้ (Leave them out) 3) ใช้รูปแบบอื่นแทน (Substitute others for them) และ 4) สร้างสรรค์การบรรเลงรูปแบบใหม่ขึ้นมาทดแทน (Invent entirely new ones in their stead) ซึ่งหลักการนี้ทำให้คีตกวีหลายท่านไม่พอใจนัก แต่ทั้งนี้ คูเปอแรงนั้นได้ยืนยันกับแนวทางการประพันธ์ของเขาเองว่าจะต้องบรรเลงตามที่โน้ตประดับที่ระบุไว้ในโน้ตเพลงอย่างตรงไปตรงมา โดยที่ไม่มีการละทิ้งและไม่มีการเพิ่มเติมใด ๆ ทั้งสิ้น ซึ่งตลอดเวลาที่เขาได้ประพันธ์บทเพลงต่าง ๆ มากมายนั้น เขายังคงยึดมั่นในแนวคิดนี้ที่จะต้องระบุทุกอย่างลงไปในโน้ตเพลงโดยไม่มีการแต่งเติมใด ๆ เกิดขึ้น ซึ่งนับเป็นเวลานานที่สำนักดนตรีของฝรั่งเศสใช้รูปแบบนี้สวนกระแสค่านิยมการลดลงของการใช้รูปแบบของโน้ตประดับ นักดนตรีฝรั่งเศสโดยเฉพาะนักร้อง นักไวโอลิน และนักฟลูตนั้น จะบรรเลงด้นสดด้วยการเติมแต่งโน้ตประดับถูกสร้างสรรค์ขึ้นตามอารมณ์ของนักดนตรีเป็นหลัก โดยมิได้คำนึงถึงความถูกต้องตามโน้ตเพลงที่ระบุไว้ตั้งแต่แรก (Neumann, 1983) จึงกล่าวได้ว่า ลักษณะการบรรเลงตามลีลาดนตรีบาโรกฝรั่งเศสที่มีลุลลี่เป็นต้นแบบนั้น ในภายหลักก็มิได้ถูกให้ความสนใจกับเรื่องการลดหรือเพิ่มของโน้ตประดับอีกต่อไป นักดนตรีมีพื้นที่ในการพิจารณาจากปัจจัยต่าง ๆ มากยิ่งขึ้น กระทั่งช่วงกระแสเปลี่ยนผ่านของค่านิยมของดนตรีในสังคม ช่วงยุคโรโคโคจึงมีค่านิยมในการใช้โน้ตประดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกิดขึ้นอีกครั้ง แต่การใช้โน้ตประดับนั้นจะพิจารณาในมุมมองที่ว่าเป็นการช่วยส่งเสริมให้ดนตรีมีรายละเอียดที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้นหรือลดทอนความเป็นอัตลักษณ์ของเพลงดังกล่าวลง

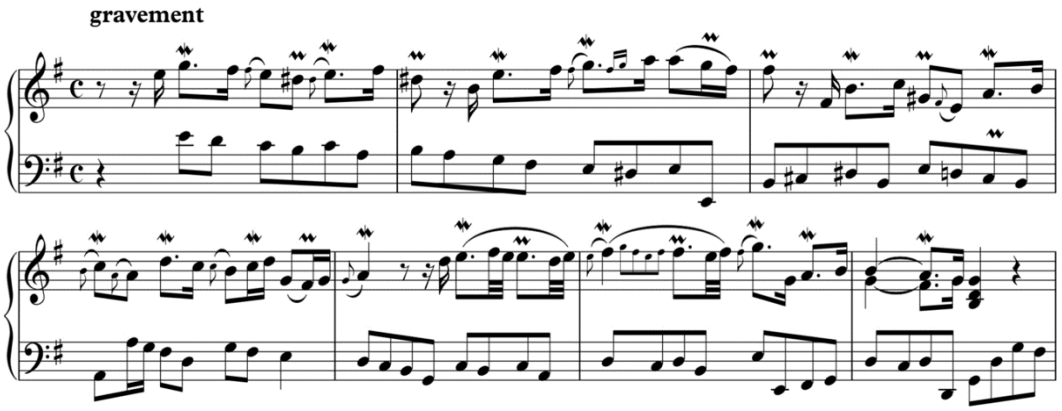
อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาการบรรเลงบทเพลงของคูเปอแรง หากต้องการจะนำเสนอในรูปแบบการบรรเลงอิงประวัติศาสตร์อย่างละเอียดจึงควรจะต้องไปพิจารณาถึงโน้ตที่มีความเป็นต้นฉบับมากที่สุด เพื่อจะมีความเข้าใจในแนวคิดหลักของคีตกวีและได้รูปแบบของการใช้โน้ตประดับได้ตรงตามความต้องการในการประพันธ์

บทเพลงเต้นรำบาโรกในรูปแบบของฝรั่งเศสนั้นเป็นลีลาการบรรเลงที่ท้าทายความสามารถมากที่สุด เนื่องจากใช้กลวิธีการบรรเลงบทเพลงที่แตกต่างจากความคุ้นเคยของตนเอง โดยปกติแล้วการศึกษาวรรณกรรมดนตรีฟลูตยุคบาโรกนั้นมักไม่ค่อยมีโอกาสศึกษากับบทเพลงจากฝรั่งเศสมากนัก ยิ่งน้อยลงไปใหญ่ถ้าต้องกล่าวถึงเพลงเต้นรำ ทำให้การศึกษาบทเพลงจะต้องอ้างอิงไปถึงรูปแบบและขนบการบรรเลงของฟลูตโบราณ (Traverso) หรือขนบการบรรเลงรูปแบบดั้งเดิม (Historically Informed) โดยผู้บรรเลงจำเป็นต้องฟังและเรียนรู้ลีลาการบรรเลงในลักษณะของดนตรีบาโรกในรูปแบบฝรั่งเศส และศึกษาจุดเด่นของลักษณะดนตรีเพื่อลดปัญหาในการบรรเลง ทั้งหมดนี้เพื่อนำเสนอเอกลักษณ์ของการบรรเลงในลีลาฝรั่งเศสนี้ได้อย่างสมบูรณ์ ซึ่งสิ่งสำคัญจะต้องมีพื้นฐานความรู้และความเข้าใจหัวใจลีลาจังหวะของการเต้นรำของบาโรก (Instrumental Dance Style) เพื่อให้คุ้นชินกับอัตราจังหวะของแต่ละบทเพลง และสามารถสร้างสรรค์การบรรเลงได้อย่างเป็นธรรมชาติมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

I. Prelude

บทเพลงเต้นรำในยุคบาโรกนั้นมักเริ่มต้นท่อนแรกด้วยส่วนนำ (Introduction) หรือบทบรรเลงนำ (Prelude) อันเป็นบทแรกของเพลงเพื่อสร้างสรรค์อารมณ์ของชุดเพลงทั้งหมดที่จะเกิดขึ้น ดังนั้นจึงมักมีการประดับโน้ตเพื่อสร้างรูปแบบการบรรเลงบทเพลง ซึ่งส่วนมากแล้วจะมีการกำหนดไว้อย่างเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งจากบทเพลง *Concerts Royaux "Quatrieme Concert"* ในท่อนแรกมีอัตราความเร็วที่กำหนดไว้คือ *Gravement* ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษตรงกับคำว่า Seriously โดยตีความร่วมกับอัตราความเร็วของ Grave ที่ระบุไว้ในโน้ตเพลง จึงอาจแปลได้ว่า ช้ามาก ลักษณะการบรรเลงในท่อนแรกอันเป็นเหมือนบทนำของบทเพลงนี้นั้นจึงมีลักษณะที่หนัก และเต็มไปด้วยอารมณ์

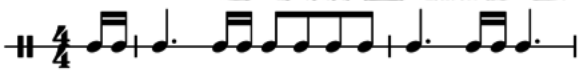
ตัวอย่างที่ 5.1 บทเพลง Concerts Royaux "Quatrieme Concert" ท่อนบรรเลงนำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทเพลงท่อนนี้มีสังคีตลักษณ์แบบ Through-Composed กล่าวคือไม่มีการย้อนใด ๆ ในท่อนเพลงนี้ท่วงทำนองทั้งหมดบรรเลงอย่างเนิบช้าและหนักแน่นบนบันไดเสียง E minor และมีการย้ายไปพักที่บันไดเสียง G major ในช่วงกลางของบทเพลง และเดินทางกลับมาจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) อย่างสง่างามที่บันไดเสียง E minor ดังเดิม ในขณะเดียวกันอาจกล่าวได้ว่าท่อนนี้ไม่มีทำนองที่ติดหู และเต็มไปด้วยโน้ตประดับประหนึ่งว่าผู้ประพันธ์มิได้ให้ความสำคัญกับทำนองหลักมากเท่ากับโน้ตประดับประดา เพื่อให้ได้ท่วงทำนองที่ดูระยิบระยับและหรูหราสง่างามในการเปิดตัวบทเพลงนี้

II. Allemande

ท่อนที่ 2 อัลเลอมองด์ (Allemande*)* ในบทเพลงมีอัตราความเร็วที่กำหนดไว้คือ *légèrement* แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า Lightly ซึ่งตีความร่วมกับ *Moderato* ที่ระบุไว้ในโน้ตเพลง การบรรเลงจึงมีความผ่อนคลาย สบาย ๆ ไม่รุนแรงและไม่หนักเหมือนกับท่อนแรก มีอัตราความเร็วปานกลาง ท่วงทำนองอัลเลอมองด์ นี้ ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงคริสตศตวรรษที่ 16 ในรูปแบบของการเต้นรำลีลาเยอรมัน (German Dance) และเป็นรูปแบบที่นิยมมากรูปแบบหนึ่งในเพลงชุดเต้นรำของดนตรียุคบาโรก ซึ่งมักจะเป็นท่อนแรกของเพลงชุดเต้นรำ โดยจะดำเนินคู่ไปกับท่อนที่ต่อกันคือคูรองต์ (Courante*)* และในบางครั้งมักจะมีท่อนนำมาก่อนในรูปแบบของบทบรรเลงนำ ซึ่งจะมีลักษณะจังหวะหนัก 2 ครั้งในหนึ่งท่วงทำนอง

ตัวอย่างที่ 5.2 ตัวอย่างอัตราจังหวะการเต้นรำแบบอัลเลอมองด์

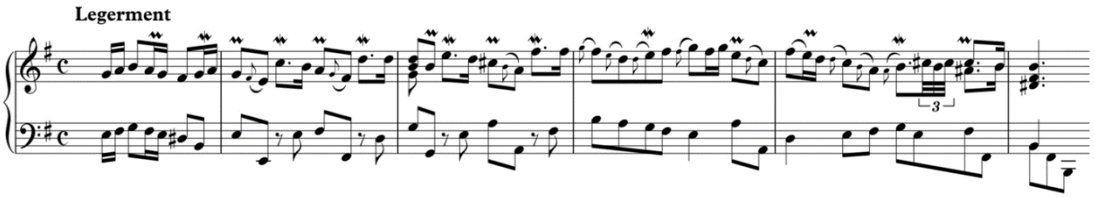


นอกจากการบรรเลงในรูปแบบของลีลาการเต้นรำอัลเลอมองด์ ตามต้นแบบชุดเพลงเต้นรำของดนตรีบาโรกแล้วนั้น วิธีการบรรเลงนั้นจะไม่บรรเลงในจังหวะตรงไปตรงมา (Straight) ตามลักษณะของการบันทึกโน้ตปัจจุบัน พิจารณาจากประวัติศาสตร์ช่วงยุคศตวรรษที่ 17 และ 18 โดยเฉพาะดนตรีของฝรั่งเศสนั้น จะบรรเลงในลักษณะของ “Note Inégales” หรือในภาษาอังกฤษแปลว่า “Unequal Notes” ซึ่งหมายความถึงลักษณะของการบรรเลงโน้ตในอัตราจังหวะที่ไม่เท่ากัน โดยมีความคล้ายกับการบรรเลงในรูปแบบการเล่นซวิง (Swing) ในดนตรีแจ๊ส

การบรรเลงในลักษณะของ *Note Inégales* นั้น ค่าของตัวโน้ตจะมีลักษณะยาวและสั้นสลับกัน ลักษณะการบรรเลงในรูปแบบนี้ถูกสร้างสรรค์เป็นธรรมเนียมการปฏิบัติตั้งแต่ในช่วงคริสตศตวรรษที่ 16 ด้วยเหตุผลของการสร้างสรรค์การแสดงให้มีความน่าสนใจและสวยงามไปตามอารมณ์ของท่วงทำนองมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะรูปแบบโน้ตเขบ็ดสองชั้นในอัตราจังหวะ 4/4 ดังที่ปรากฏในบทเพลง รวมไปถึงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในอัตราจังหวะ 3/4 ทั้งในนี้รูปแบบของ *Note Inégales* ที่ใช้ในบรรเลงนั้นจะเป็นลักษณะของการเชื่อมโน้ตโดยบรรเลงเป็นยาวและสั้น (Slurred long-short pairs) อันเป็นรูปแบบที่ปรากฏชัดเจนในวรรณกรรมบทเพลงจากฝรั่งเศสของช่วงยุคบาโรกมากมาย ซึ่งมีคีตกวีหลายท่านที่ใช้รูปแบบการบรรเลง *Note Inégales* ในลักษณะนี้ อาทิ คูเปอแรง รามู โฟเกอเร (Antoine Forqueray), 1671 - 1745) และดองดริเยอ (Jean-François Dandrieu, 1682 - 1738)

เป็นต้น (Donington, 1973) ผู้บรรเลงจึงต้องรักษารายละเอียดทั้งรูปแบบการบรรเลง *Note Inégales* การสอดรับกับอารมณ์ของจังหวะเต้นรำ รวมไปถึงการบรรเลงโน้ตประดับอย่างแม่นยำ อันเป็นรายละเอียดที่ทรงคุณค่าและจะช่วยเพิ่มให้บทเพลงมีเสน่ห์ในการบรรเพลงเพิ่มขึ้นอย่างมาก

จะสังเกตได้ว่าสังคีตลักษณ์ที่ใช้โดยส่วนมากของบทเพลงชุดนี้คือการใช้สังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form) โดยเริ่มต้นจากท่อนนี้และยังคงรูปแบบสังคีตลักษณ์นี้ต่อไปอีก 5 ท่อน นอกจากนั้นยังคีตกวียังเริ่มใช้ท่วงทำนองที่จดจำง่ายและคุ้นหู รวมไปถึงการเล่นวนท่อนเพื่อให้ทำนองนั้นวนกลับมาหาผู้ฟังหลายรอบเพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกคุ้นเคยกับทำนองเพลง บทเพลงนี้เริ่มต้นจากกุญแจเสียง E Minor ย้ายไปที่กุญแจเสียงร่วมเมเจอร์ในท่อน (B) และกลับมาที่กุญแจเสียงหลักในท่อน (C) ซึ่งในท่อนนี้จะเห็นการเล่นล้อกันไปมาของแนวทำนองฟลูตและแนวเบสต่อเนื่อง

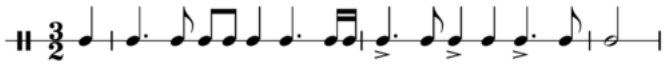
ตัวอย่างที่ 5.3 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert” ท่อน Allemande

III. Courante Française

ท่อนที่ 3 คูรองต์ ฟรองเซ (Courante Française) อยู่ในอัตราจังหวะ 3/2 บนกุญแจเสียง E Major ในอัตราความเร็วที่กำหนดมาให้คือ *ga̱lament* แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า Gallantly ซึ่งเมื่อพิจารณาร่วมกับข้อความมีระบุไว้ว่า *ga̱lamment et avec charme* จึงแปลเป็นภาษาอังกฤษว่า Gallantly and Charmingly คือ กล้าหาญ และมีเสน่ห์ ซึ่งอาจตีความร่วมกับลักษณะอัตราความเร็วมาเป็นลักษณะการบรรเลงที่มีระดับความเร็วปานกลางและบรรเลงด้วยอารมณ์ของความสง่างามและน่าหลงใหล หากพิจารณาร่วมไปกับรูปแบบของท่วงทำนองแล้วนั้น คูรองต์ก็เป็นอีกหนึ่งท่อนจากชุดเพลงเต้นรำของยุคบาโรก ซึ่งจะบรรเลงต่อเนื่องไปกับท่อนอัลเลอมองด์และมักจะเป็นท่อนที่สองของบทเพลงหรือท่อนที่สามในกรณีที่บทเพลงนั้นมีบทบรรเลงนำก่อนหน้า

ท่วงทำนองของคูรองต์นี้เป็นหนึ่งในการเต้นรำที่มีลักษณะอัตราจังหวะสาม จริง ๆ แล้วหากแปลความหมายอย่างตรงตัวคำว่าคูรองต์จะแปลว่าการวิ่ง ซึ่งสอดคล้องกับในช่วงยุคสมัยเรเนซองค์

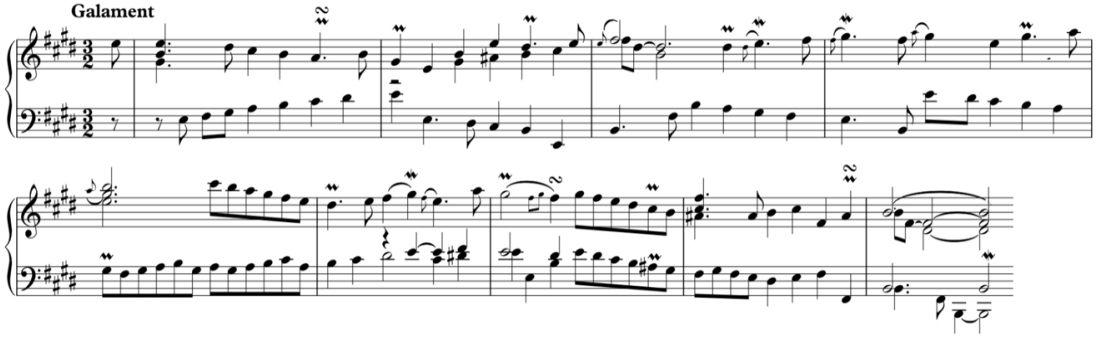
ตอนปลายที่จะมีการเต้นรำในรูปแบบของคูรองต์ที่เร็วและโลดโผน แต่ทั้งนี้อารมณ์ที่จะสื่อของคูรองต์ในบทประพันธ์นี้นั้นคือเป็นอารมณ์ของความงดงาม ความน่าดึงดูด ที่จะชวนให้มีความน่าหลงใหล

ตัวอย่างที่ 5.4 ตัวอย่างอัตราจังหวะการเต้นรำแบบ Courante



ทั้งนี้ รูปแบบของท่วงทำนองคูรองต์นั้นจะแบ่งออกได้สองรูปแบบคือ รูปแบบฝรั่งเศส (French) และรูปแบบอิตาลี (Italian) โดยในท่อนที่สามนี้จะเป็นลักษณะของคูรองต์ในรูปแบบฝรั่งเศส โดยส่วนใหญ่รูปแบบฝรั่งเศสนี้มักพบในอัตราจังหวะ 3/2 โดยจะมีอัตราจังหวะที่ค่อนข้างผันแปร โดยเฉพาะรูปแบบของท่วงทำนองในลักษณะจังหวะสามเน้นสอง (Hemiola) อีกทั้งยังมีการดำเนินทำนองที่อยู่ในจังหวะที่กล่าวได้ว่าช้ามากที่สุดหากพิจารณาร่วมกับอัตราจังหวะอื่น ๆ ของการเต้นรำในราชสำนักฝรั่งเศส กล่าวได้ว่ามิได้เป็นไปตามความหมายดังที่กล่าวไว้ข้างต้นมากนัก ในขณะที่รูปแบบของอิตาลีนั้นจะเป็นรูปแบบของอัตราจังหวะเร็วสอดคล้องกับความหมายข้างต้นถึงแม้ว่าการกำหนดรูปแบบท่วงทำนองคูรองต์ โดยการจำแนกจากรูปแบบฝรั่งเศสและอิตาลี แต่โดยความเป็นจริงแล้ว รูปแบบทั้งสองนี้มีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งหากสังเกตในบางบทประพันธ์จะพบว่ามีการใช้คำว่า *Courante* กับรูปแบบของฝรั่งเศส และ *Corrente* แทนรูปแบบของอิตาลี อันเป็นส่วนที่ขึ้นอยู่กับแต่ละสำนักพิมพ์ในการจำแนกประเภทของคูรองต์โดยส่วนใหญ่แล้วจะละเลยในส่วนนี้ไป

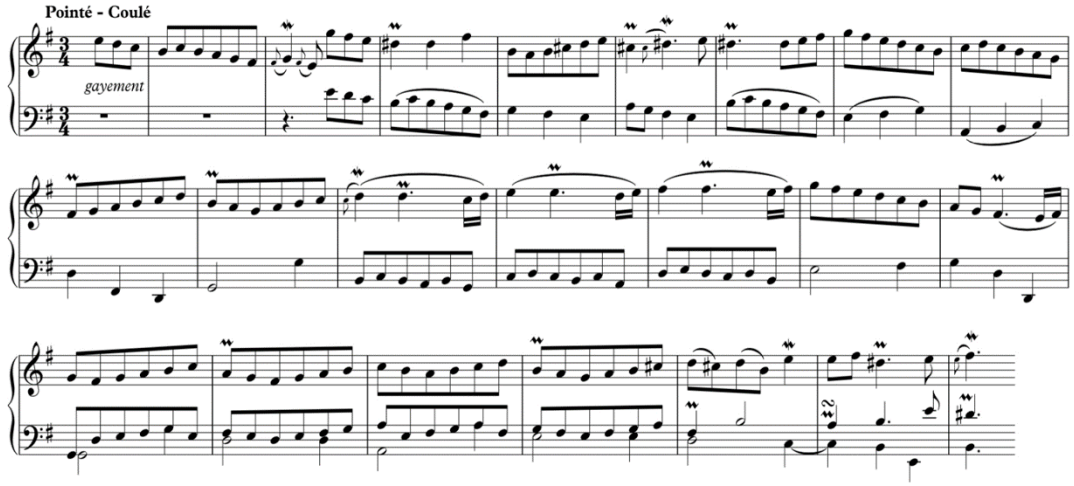
ตัวอย่างที่ 5.5 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert” ท่อน Courante Française

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การดำเนินทำนองของบทประพันธ์ของคูเปอแรงบทนี้อาจดูเหมือนไม่ซับซ้อนมากนัก แต่ในความเป็นจริงแล้วการดำเนินทำนองและจังหวะค่อนข้างมีความซับซ้อนและเข้าใจยาก การฝึกซ้อมในท่อนนี้จึงต้องอาศัยความเข้าใจในการเน้นจังหวะหนักของอัตราจังหวะในแต่ละห้อง ซึ่งประกอบไป

ด้วยการเน้นอัตราจังหวะสอง และการเน้นอัตราจังหวะสาม ผู้บรรเลงจึงต้องมีการสื่อสารกันเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกันในเรื่องดังกล่าวนี้ ซึ่งจะนำมาสู่การบรรเลงได้อย่างเป็นธรรมชาติ และเป็นไปตามอัตราจังหวะการเต้นรำดังที่คีตกวีตั้งใจประพันธ์ขึ้น ในท่อนเพลงนี้แนวฟลูตจะดำเนินท่วงทำนองหลัก ในขณะที่แนวเบสต่อเนื่องเล่นสลับกันไปมาอย่างลื่นไหลเพื่อสนับสนุนแนวทำนองหลัก หัวใจสำคัญของท่อนเพลงนี้จึงอาจกล่าวได้ว่าอยู่ที่การเน้นอัตราจังหวะที่สอดคล้องกับบทเพลงมากกว่าเพราะจะช่วยให้แนวทำนองหลักฟังออกมาสวยงามและราบรื่น

IV. Courante a L'italianne

ท่อนที่ 4 คูรองต์ อา ลิตาเลียน (Courante a L'italianne*)* อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 บนกุญแจเสียง E minor อยู่ในอัตราความเร็วตามที่กำหนดมาให้คือ *Gayement* แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า Gayly คือ ร่าเริง เมื่อพิจารณาร่วมกับอัตราความเร็วที่กำหนดไว้ในโน้ตเพลงซึ่งระบุไว้ว่า *Allegro ma non troppo* ตีความได้ว่าน่าจะมีอัตราความเร็วที่สอดคล้องกับที่กำหนดไว้ กล่าวคือ มีความเร็วในระดับหนึ่งแต่ไม่มากจนเกินไป บรรเลงด้วยอารมณ์สนุกสนาน ร่าเริง ซึ่งสอดคล้องกับอัตลักษณ์ของคูรองต์ในรูปแบบของอิตาลี ซึ่งเป็นรูปแบบของการเต้นรำในอัตราจังหวะเร็ว

ตัวอย่างที่ 5.6 บทเพลง Concerts Royaux "Quatrieme Concert" ท่อน Courante a L'italianne

สิ่งที่น่าสนใจคือคำว่า *Pointé - Coulé* แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า Dotted Rhythm in Flowing Style อันเป็นหนึ่งในลักษณะการบรรเลงของรูปแบบ *Note Inégales* ซึ่งหากพิจารณาตามโน้ตฉบับเรียบเรียงใหม่จะระบุแนวทางการเล่นให้มีลักษณะเป็นโน้ตสามพยางค์โดยประกอบด้วยโน้ตตัวดำและตัวเขบ็ดหนึ่งชั้น หรือลักษณะเหมือนการเล่นซวิงในรูปแบบดนตรีแจ๊ส

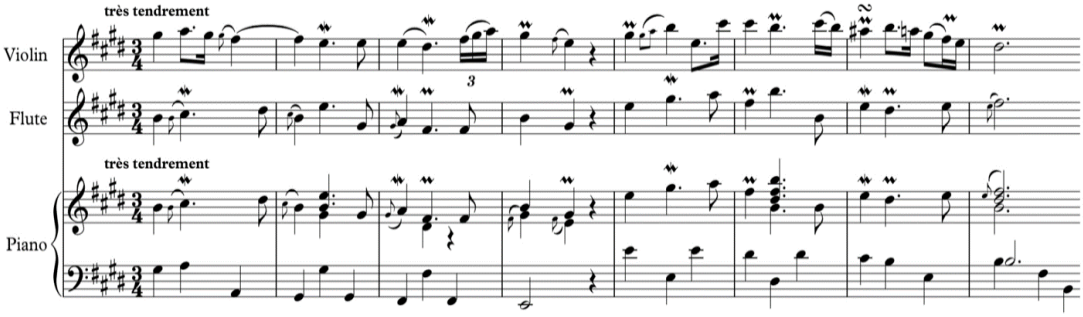
การดำเนินทำนองหลักของท่อนนี้แบ่งได้เป็น 2 แบบ คือ การที่ฟลูตบรรเลงท่วงทำนองหลักและมีแนวเบสต่อเนื่องบรรเลงสลับกันไปร่วมกับการสอดประสานตอบรับไปมาอย่างลื่นไหล โดยทั้งสองแนวทำนองแทบจะมีบทบาทสำคัญเทียบเท่ากัน และอีกแบบคือการที่ฟลูตทำหน้าที่เป็นทำนองหลัก ส่วนแนวเบสต่อเนื่องบรรเลงอยู่บาง ๆ เพื่อสนับสนุนทำนองหลักเท่านั้น และในช่วงท้ายของบทเพลงมีการบรรเลงแนวเสียงเดียวกันและมีการเคลื่อนทำนองแบบขนานนำเข้าสู่ท่อนจบของเพลง ลักษณะทั้งหมดที่กล่าวมานี้ อาจทำให้เรามองความงดงามของท่อนนี้ได้ชัดขึ้น โดยเปรียบท่วงทำนองของแต่ละแนว เป็นเหมือนบทสนทนาจากคนสองฝ่าย สนทนา ถกเถียง แลกเปลี่ยน และเห็นพ้องต้องกันในตอนจบ ที่เป็นเสมือนท่อนโคดาเล็ก ๆ ที่บรรเลงซ้ำ ๆ เพื่อย้ำเตือนผู้ฟังว่าจะบทเพลงกำลังจะจบลง

V. Sarabande

ท่อนที่ 5 ซาราบานด์ (*Sarabande)* อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 บนกุญแจเสียง E Major โดยมีอัตราจังหวะที่กำหนดมาให้ คือ *très tendrement* ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า Very Tenderly คือ อ่อนโยนมากหรือนิ่มนวลมาก ซึ่งสอดคล้องกับโน้ตฉบับที่นำมาบรรเลงโดยมีการกำหนดจังหวะโดยรวมของท่อนที่ 5 นี้ว่า *Lento* บทเพลงในท่อนนี้จะเต็มไปด้วยอารมณ์ ทั้งความอ่อนหวาน ความนุ่มนวล ความโหยหา คอยสร้างอารมณ์อันเป็นไปตามการดำเนินคอร์ดของบทเพลงอย่างปราณีต

ท่อนที่ 5 นี้นำเอารูปแบบการเต้นรำซาราบานด์มาเป็นแนวคิดหลักในการดำเนินทำนอง ซาราบานด์เป็นหนึ่งในชุดเพลงเต้นรำของยุคบาโรกมีต้นกำเนิดจากสเปน โดยเป็นรูปแบบเต้นรำในอัตราจังหวะสาม ซึ่งฝรั่งเศสได้รับวัฒนธรรมนี้ในช่วงราวศตวรรษที่ 17 และกลายมาเป็นการเต้นรำอัตราจังหวะช้าในราชสำนัก ในช่วงศตวรรษที่ 18 จะพบการประพันธ์ในลักษณะเพลงชุด ซึ่งรวบรวมเอาเพลงเต้นรำต่าง ๆ ไว้โดยจะมีซาราบานด์เป็นท่อนที่ 3 หรือ 4 ของบทเพลงในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

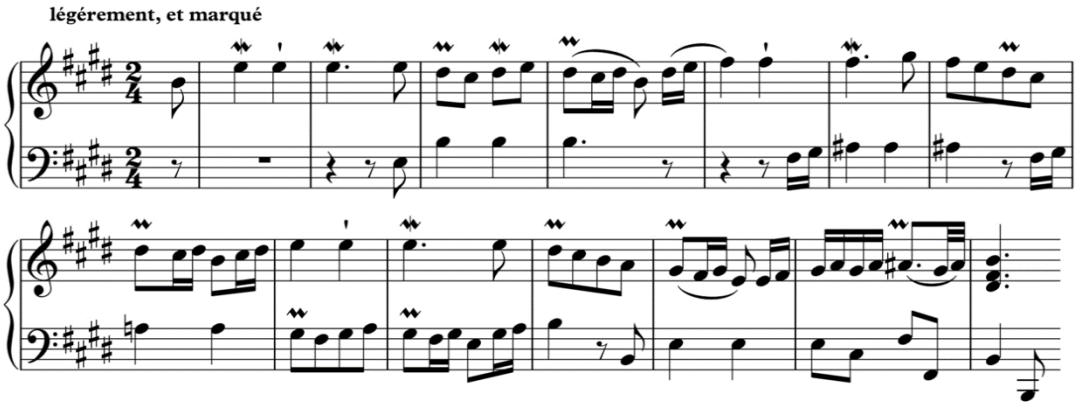
ตัวอย่างที่ 5.7 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert” ท่อน Sarabande

โดยท่อนนี้จะมีความพิเศษเล็กน้อย เนื่องจากมีโน้ตที่ทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลักและทำนองรองในแนวเสียงกุญแจซอล หากพิจารณาจากโน้ตที่ใช้บรรเลงจะพบว่า แนวเสียงของฟลูตจะถูกลดบทบาทลงให้บรรเลงแนวทำนองรองซึ่งอยู่ในช่วงเสียงบนสุด โดยเมื่อพิจารณาถึงรูปแบบการประสมวงจากความเป็นจริง ในด้านศักยภาพของเครื่องดนตรีแล้วจะพบว่าค่อนข้างเหมาะสมในมุมมองของระดับเสียงเครื่องดนตรี เพียงแต่จะไม่ได้ดำเนินเป็นทำนองหลักซึ่งเขียนอยู่ในแนวเสียงบนของโน้ตเปียโน ดังนั้น ในบทเพลงนี้จึงใช้เครื่องดนตรีที่อยู่ในระดับเสียงกุญแจซอล 2 เครื่องในการแสดงประกอบด้วย ฟลูตบรรเลงเป็นแนวทำนองหลัก และไวโอลินเป็นแนวทำนองรอง

VI. Rigaudon

ท่อนที่ 6 ริกูดง (*Rigaudon)* อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 บนกุญแจเสียง E Major ในอัตราความเร็วที่กำหนดว่า *légérement, et marqué* แปลเป็นภาษาอังกฤษคือ Lightly and Marked แปลว่า ร่าเริง นุ่มนวล และชัดเจน ซึ่งอาจตีความได้ว่าเป็นรูปแบบการบรรเลงของท่อนนี้ โดยอารมณ์ของท่อนเพลงนี้จะค่อนข้างกระชับ ว่องไว และมีความตื่นตัวตลอดเวลา ซึ่งสอดคล้องกับรูปแบบของริกูดงที่เป็นการเต้นรำซึ่งมีรูปแบบของความสนุกสนาน ร่าเริง และตื่นตัว

ริกูดงเป็นหนึ่งในการเต้นรำของฝรั่งเศสในช่วงยุคบาโรก เกิดขึ้นในช่วงประมาณศตวรรษที่ 17 เป็นการเต้นรำพื้นเมืองสำหรับการเต้นเป็นคู่ และเริ่มได้รับความนิยมมากจนกลายมาเป็นการเต้นรำหนึ่งของราชสำนักในช่วงยุคสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ซึ่งลักษณะการกระโดดของการเต้นนี้นั้นโดดเด่นและนำสมัยในช่วงเวลานั้นมากสำหรับราชสำนักของฝรั่งเศสและอังกฤษ โดยได้รับความนิยมผ่านช่วงยุคสมัยมากจนถึงช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ซึ่งได้รับความนิยมในการเต้นในห้องโถงใหญ่ร่วมกับการเต้นรำแบบ *Passepied, Bourrée* และ *Gigue* ในส่วนจังหวะของริกูดงนั้น จะอยู่ในอัตรา

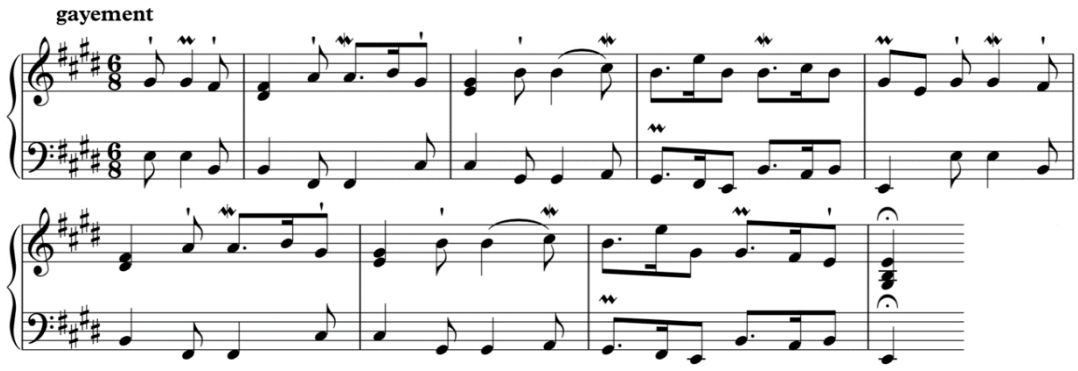
จังหวะสอง รูปแบบลักษณะของดนตรีจะมีลักษณะที่ค่อนข้างคล้ายกับบูเร แต่ริกูดงจะมีลักษณะจังหวะที่ค่อนข้างเรียบง่ายมากกว่า โดยทั่วไปจะมีประโยคเพลงที่ยาวประมาณ 8 ห้อง

ตัวอย่างที่ 5.8 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert” ท่อน Rigaudon

คูเปอแรงนำเสนอบทเพลงท่อนนี้ออกมาอย่างชาญฉลาด ด้วยการดึงเอาเอกลักษณ์ของเพลงสำหรับการเต้นเป็นคู่ มาเรียบเรียงลงในบทเพลง โดยใส่บทบาทหน้าที่ให้กับเครื่องต่าง การเริ่มต้นด้วยท่วงทำนองของฟลูต เสมือนผู้หญิงได้ก้าวเข้าสู่เวทีเต้นรำ ตามมาด้วยท่วงทำนองของเชลโล สลับกันไปมาในช่วงสั้น ๆ เหมือนการทำความรู้จักและหยอกล้อกันในท่วงทำนองที่เล่นเลียนแบบกัน (Imitation) ก่อนจะเล่นสอดประสาน และประสมกันอย่างสวยงามลงตัว เปรียบดังชายหญิงกำลังเต้นรำร่วมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

VII. Forlane

ท่อนสุดท้ายฟอร์ลาน (*Forlane)* อยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 บนกุญแจเสียง E major ในสังคีตลักษณ์แบบรอนโด ซึ่งแตกต่างจากท่อนที่ผ่าน ๆ มาที่จะอยู่ในลักษณสังคีตลักษณ์สองตอนย้อนกลับทั้งหมด ในท่อนนี้มีอัตราความเร็วที่กำหนดมาคือ *gayement* แปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า Cheerful หรือสนุกสนาน รื่นเริง สอดคล้องกับอัตราความเร็วที่กำหนดในบทเพลงจากโน้ตที่นำมาบรรเลงว่า *Allegro non troppo* คือ เร็วแต่ไม่มากเกินไป ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะของการเต้นรำของฟอร์ลานซึ่งมีพื้นฐานเป็นการเต้นรำในจังหวะที่เร็ว

ตัวอย่างที่ 5.9 บทเพลง Concerts Royaux “Quatrieme Concert” ท่อน Forlane

การเต้นรำแบบ *Forlane* หรือ *Furlana* เป็นการเต้นรำพื้นเมืองของอิตาลี ซึ่งกล่าวกันว่ามีรูปแบบมาจาก การเต้นรำแบบ *Slavonic* ทั้งนี้การเต้นแบบฟอร์ลานเป็นการเต้นแบบรวดเร็ว ดำเนินด้วยอัตราจังหวะแบบ 6/8 หรืออัตราจังหวะสองผสม (Compound Duple Meter) ซึ่งได้ปรากฏการนำเอารูปแบบของการเต้นรำมาประยุกต์เป็นหนึ่งท่อนของบทเพลง เช่น คูเปอแรงนำมาเป็นท่อนสุดท้ายของ *Concert Royal* ลำดับที่สี่ หรือบาคเองก็นำ ฟอร์ลานประยุกต์เข้ากับบทเพลงชุดสำกรับออร์เคสตราในลำดับที่หนึ่ง เป็นต้น

ด้วยสังคัตลักษณ์แบบรอนโด ในท่อนนี้มีรูปแบบท่อน ABACADAEA ซึ่งดูจะยาวกว่ารอนโดแบบทั่วไป ในท่อน (A) และส่วนใหญ่ของท่อน (B) จะเป็นการบรรเลง ในรูปแบบจังหวะเดียวกัน และบรรเลงพร้อมกันทั้ง 2 แนวหลัก ส่วนในท่อน (C) นั้นครึ่งแรกนั้นมีลักษณะที่เล่นสอดประสานกันระหว่างทั้ง 2 แนว ส่วนครึ่งหลังแนวทำนองของฟลูตและเชลโลมีบทบาทที่เด่นออกมาก และมีการสอดประสานกันไปในรูปแบบจังหวะที่เหมือนกัน หลังจากที่ดนตรีถูกขั้นตามรูปแบบสังคีตลักษณ์ที่วนกลับไปในท่อน (A) และกลับมาในท่อน (D) ในครึ่งช่วงแรกดูเหมือนฟลูตจะถูกลดบทบาทลงให้เล่นแค่โน้ตลากยาวในขณะที่แนวเบสต่อเนื่องมีบทบาทที่เด่นกว่า ส่วนในท่อน (E) นั้นมีการเปลี่ยนย้ายกุญแจเสียงไปยัง กุญแจเสียง E Minor เพื่อสร้างสีสันที่ต่างออกไปจากท่อนอื่นๆ ก่อนจะย้ายกุญแจเสียงกลับมาที่กุญแจเสียงหลักและจบอย่างงดงามในท่อน (A) อีกครั้ง

5.1.1.3 ศิลปินอ้างอิง

จากการศึกษากลวิธีการบรรเลงดนตรีบาโรกในลีลาฝรั่งเศส โดยเฉพาะบทเพลง *Concert Royale* ของคูเปอแรงนั้น มิได้ปรากฏโน้ตแนวทำนองหลักที่บรรเลงด้วยฟลูตเพียงเครื่องเดียว จากประเด็นด้านการกำหนดเครื่องดนตรีของยุคบาโรกที่ในบางครั้งนั้นได้กำหนดไว้ค่อนข้างไม่ตายตัวว่าเป็นแนวเสียงจากเครื่องดนตรีในระดับเสียงกุญแจซอล ดังนั้นการสืบค้นเพื่อรับฟังตัวอย่างศิลปินที่บรรเลงนั้นจึงมีโอกาสปรากฏเป็นเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้ อาทิ ไวโอลิน โอโบ หรืออาจเป็นทราเวอร์โซเป็นต้น

อัลบัม *Couperin: Concerts Royaux* ของวง *Smithsonian Chamber Players* เป็นอัลบัมที่นำเสนอบทประพันธ์ *Concerts Royaux* ทั้ง 4 เบอร์หรือเป็นชุดบทประพันธ์ *Concert Royaux* ทั้งหมดของคูเปอแรง ซึ่งจะสามารถสังเกตได้จากการประสมเครื่องดนตรีในระดับเสียงกุญแจซอลที่จะมีการเวียนเครื่องดนตรีดังที่กล่าวข้างต้น ถึงแม้ว่าจะบรรเลงบนแนวทำนองเดียวกัน แต่จากการเลือกใช้เครื่องดนตรีที่แตกต่างกันนั้นทำให้ได้อารมณ์ของบทเพลงที่แตกต่าง การฟังเพื่อสังเคราะห์ลีลาการบรรเลง การเลือกใช้โน้ตประดับ และที่สำคัญคือการมีอารมณ์ร่วมไปกับรูปแบบของการดำเนินจังหวะบทเพลงเต้นรำ เพื่อทำให้การเน้นการลงจังหวะสอดคล้องกับการบรรเลงรูปแบบดั้งเดิม โดยทั้งนี้มีข้อสังเกตหนึ่งที่เกิดขึ้นจากการฟังบางท่อนที่เลือกบรรเลงด้วยทราเวอร์โซ พบว่าในบางกุญแจเสียงนั้นจะมีเอกลักษณ์เฉพาะเนื่องด้วยข้อจำกัดของเครื่องดนตรี

อัลบัม *Flute Gala in Versailles* ของอิรินา เกรฟานาวร์ (Irena Grafenauer) เป็นหนึ่งตัวอย่างที่ดีของการบรรเลงด้วยโมเดิร์นฟลูตไปพร้อมกับฮาร์ปซิคอร์ด และเชลโล ซึ่งเป็นรูปแบบของการผสมวงดนตรีเชมเบอร์ขนาดเล็กที่สุดที่ครบแนวเสียงสำหรับบทเพลงนี้ ซึ่งความใหม่ของเสียงโมเดิร์นฟลูตนั้นช่วยขับเคลื่อนบทเพลงทั้งอารมณ์และน้ำเสียงออกมาได้อย่างน่าสนใจภายใต้การดำเนินการบรรเลงแบบดั้งเดิม อีกทั้งศิลปินยังผสมผสานการบรรเลงเข้ากับเทคนิคการวิบราโตภายซึ่งเป็นจุดแตกต่างออกไปจากการบรรเลงด้วยฟลูตโบราณที่จะมีความเรียบง่ายและสงบมากกว่า นอกจากนี้การแบ่งประโยคเพลงหายใจของศิลปินทำให้บทเพลงฟังราบรื่นและไม่กระด้าง สอดคล้องไปกับการดำเนินทำนองของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.2 บทวิเคราะห์ บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369

ประพันธ์โดย จอร์จ ฟริเดอริค แฮนเดล (George Frideric Handel, 1685 - 1759)

5.1.2.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

I. Larghetto	II. Allegro	III. Siciliana	IV. Allegro
Binary Form	Rounded Binary Form	Through - Composed	Binary Form

ท่อนที่ 1 Larghetto

สังคีตลักษณ์ Binary				
ห้อง	1 - 16	17 - 26	27 - 35	36 - 44
	A	B		Coda
กุญแจเสียง	F maj	D min	F maj	F maj

ท่อนที่ 2 Allegro

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary					
ห้อง	1 - 5	6 - 7	8 - 14	15 - 18	19 - 28
	A			B	
	A	B		C	D
กุญแจเสียง	F maj	C maj	C maj	G min	F maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อนที่ 3 Siciliana

สังคีตลักษณ์ Through - Composed									
ห้อง	1	2	3 - 4	5	6	7 - 8	9	10	11
กุญแจเสียง	D min	F maj	D min	F maj	D min	D min	G min	D min	D min

ท่อนที่ 4 Allegro

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary									
ห้อง	1 - 4	5 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 15	16 - 19	20 - 21	22 - 26	27 - 28
	A		B						Coda
กุญแจเสียง	F maj	F maj	C maj	F maj	D min	F maj	F maj	F maj	F maj

5.1.2.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 เป็นบทเพลงที่แฮนเดลประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1712 สำหรับเครื่องรีคอร์เดอร์และฮาร์ปซิคอร์ด ซึ่งบทเพลงนี้สามารถอ้างอิงได้ตามการลำดับการประพันธ์ คือ Opus 1 No. 11 ซึ่งในภายหลังแฮนเดลได้นำโซนาตาบทนี้ไปดัดแปลงเป็นคอนแชร์โตสำหรับออร์แกนอีกด้วย (Organ Concerto in F Major, HWV 293, Opus 4 No. 5) บทเพลงโซนาตาบทนี้มีรูปแบบเป็นโซนาตาในโบสถ์ (Sonata da Chiesa) ประกอบด้วย 4 ท่อนเพลง ช้า - เร็ว - ช้า - เร็ว ตามลำดับ โดยท่อนเร็วจะมีลักษณะดนตรีที่มีชีวิตชีวาเหมือนเพลงเต้นรำ ในขณะที่ท่อนช้าทั้งสองท่อนนั้นเหมือนเป็นการเกริ่นนำ อารัมภบทเพื่อเข้าสู่ท่อนเร็ว

โซนาตาที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับรีคอร์เดอร์นั้น ในปัจจุบันได้ถูกนำมาบรรเลงเครื่องดนตรีฟลูตมากขึ้น ทั้งในแง่ความเหมาะสมของช่วงเสียง และการสร้างสรรค์สีสันของเสียงใหม่ ๆ และโซนาตาบทนี้ กล่าวได้ว่าเป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่นิยมนำมาบรรเลงด้วยฟลูตประกอบกับเปียโน หรือฟลูตบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีในระดับเสียงเบสและฮาร์ปซิคอร์ด

บทประพันธ์มีโครงสร้างการดำเนินทำนองที่ค่อนข้างชัดเจน การตีความบทประพันธ์ในช่วงยุคบาโรก มักจะไม่พบการกำกับด้วยเครื่องหมายการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation Mark) รวมถึงไม่มีเครื่องหมายกำกับความเข้มเสียง (Dynamics Mark) ดังนั้น กลวิธีหลักในการวิเคราะห์โครงสร้างและแนวคิดในด้านทิศทางการดำเนินทำนองของบทเพลง จึงเป็นสิ่งที่จะช่วยให้นักดนตรีทุกคนนั้นสามารถนำเสนอแนวคิดและสุนทรียะของบทเพลงผ่านการสร้างสรรค์การบรรเลงบนพื้นฐานของแนวคิดทั้งเชิงทฤษฎีและประวัติศาสตร์

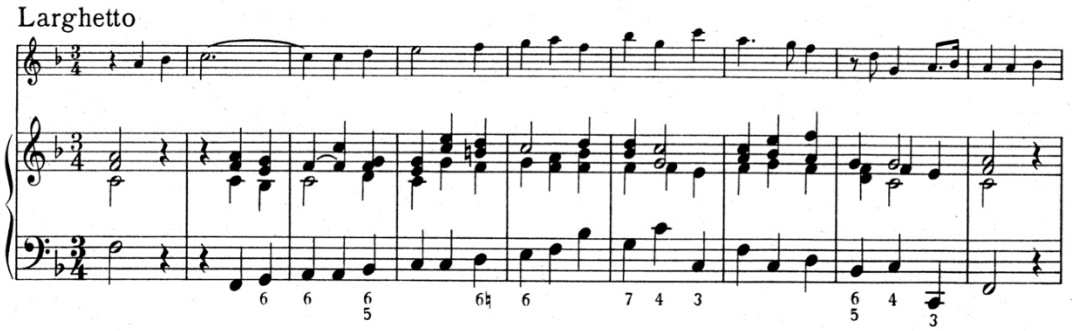
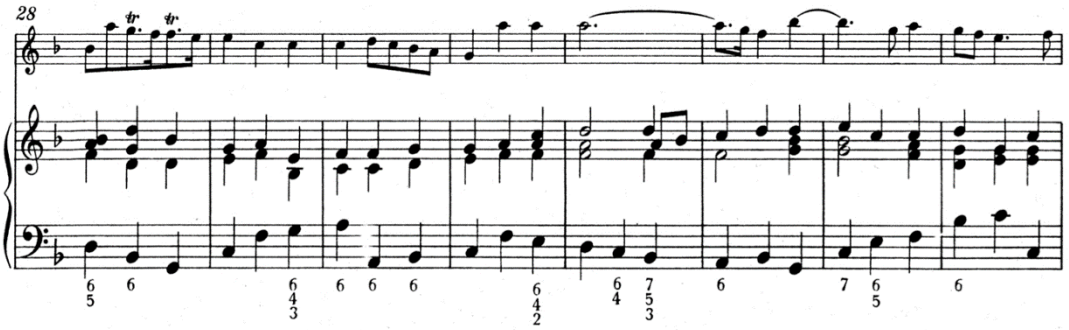
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

I. Larghetto

ท่อนแรก Larghetto เป็นอัตราความเร็วที่บ่งบอกถึงจังหวะพื้นฐานของบทเพลงในท่อนแรกนี้ บทแรกจะขึ้นต้นด้วยการบรรเลงที่ฟังคล้ายกับการเป็นท่อนนำ (Introduction) ให้กับท่อนต่อไป โดยเริ่มต้นบทเพลงด้วยเชลโลและฮาร์ปซิคอร์ดตามด้วยแนวทำนองของฟลูตสอดรับกันไปตลอดทั้งท่อนเพลง บทเพลงท่อนแรกนี้มีอัตราจังหวะ 3/4 อยู่ในกุญแจเสียง F Major

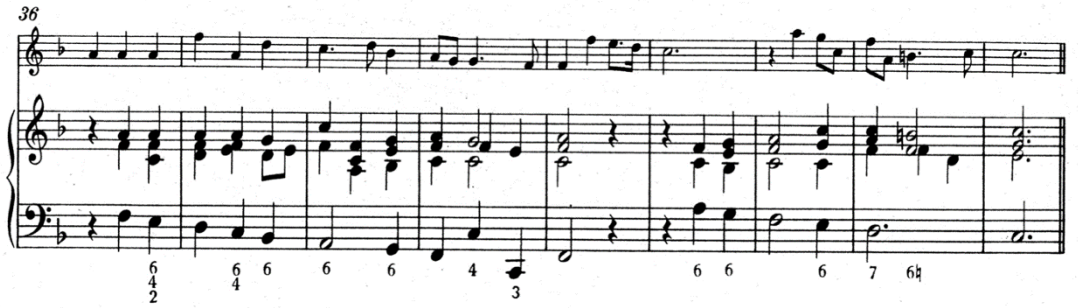
จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองของบทเพลงในท่อนแรกนั้นสามารถจำแนกแนวคิดการดำเนินทำนองได้เป็น 2 ประเด็นหลัก

1. ทิศทางการดำเนินทำนองของบทเพลง การเคลื่อนที่ของแนวทำนองหลักในลักษณะการเคลื่อนทำนองแบบขนาน (Parallel Motion) ซึ่งเป็นแนวคิดหลักการดำเนินทำนองแรก ปรากฏเป็นทิศทางการดำเนินทำนองที่ชัดเจนในช่วง (A) การเคลื่อนที่ของแนวทำนองแบบสูงขึ้นในช่วงต้นเพื่อสร้างความเข้มข้นของอารมณ์ของบทเพลง (Tension) โดยค่อย ๆ สร้างทิศทางของอารมณ์ไปจนกระทั่งคลายลงที่เคเดนซ์ทั้งสองที่ในช่วงแรก และเริ่มสร้างความเข้มข้นอีกครั้งจนสุดที่ก่อนเข้าช่วงแนวทำนองต่อไป จากนั้นในช่วง (B) จึงจะพบการเคลื่อนที่ต่ำลง เพื่อคลายความเข้มข้นของบทเพลงนำไปสู่ช่วงของโคดา (Coda) เป็นการกล่าวสรุปของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 5.10 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 9

ตัวอย่างที่ 5.11 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 28 - 35

2. นอกจากการเคลื่อนทำนองแบบขนาน แล้วอีกของแนวคิดหลักของท่อนแรก คือ การบรรเลงด้วยโน้ตเดียวซ้ำ ๆ เพื่อสร้างความเข้มข้นของทำนองหลัก และเป็นการสร้างทิศทางการดำเนินทำนองโดยจะสามารถสังเกตได้ชัดตั้งแต่ช่วง (B) ปรากฏเป็นช่วงที่แนวทำนองหลักนั้นเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (Contrary Motion) เป็นการหยิบเอาแนวคิดหลักจากช่วงแรก (A) มาพัฒนาต่อ จากที่บรรเลงโน้ตยาวตัวเดียว เป็นการบรรเลงโน้ตตัวเดียวซ้ำ ๆ ตามด้วยโน้ตไล่ลง อันเป็นทิศทางตรงกันข้าม

กับการเคลื่อนที่ขึ้นในช่วงแรก โดยกล่าวได้ว่าเป็นการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบพลิกกลับ (Inversion) ในขณะที่การบรรเลงโน้ตตัวเดียวซ้ำ ๆ ที่เกิดขึ้นนั้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นการพัฒนาทำนองจากการบรรเลงโน้ตลากยาว หรือการบรรเลงโน้ตที่มีค่าของตัวโน้ตเท่าเดิม เพียงแต่เปลี่ยนรูปแบบจังหวะให้แตกต่างออกไป นอกจากนี้ จากแนวทำนองหลักนั้นจะเห็นประโยคเพลงที่เคลื่อนที่เป็นซีเควนท์ (Sequence) กันอย่างชัดเจนซึ่งจะเกิดขึ้นบ่อยครั้งในท่อนนี้พร้อมกับการเปลี่ยนผ่านของคอร์ดในการส่งแนวทำนองไปสู่ประโยคเพลงต่อไป

ช่วงโคดา (Coda) จะพบว่าจากคอร์ดจะฟังเหมือนกับไม่จบเพลงเพราะเป็นเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) ดังนั้น การบรรเลงเข้าสู่ท่อนต่อไปจึงไม่ควรจะพักเป็นเวลานาน แต่ควรจะบรรเลงต่อไปในทันที (Attacca) เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของอารมณ์เพลง

ตัวอย่างที่ 5.12 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 36 - 44

II. Allegro

ท่อนที่ 2 *Allegro* มีอัตราจังหวะ 4/4 อยู่ในกุญแจเสียง F Major บทเพลงโดยรวมในท่อนนี้อยู่ในความเร็วปานกลาง มีอารมณ์บทเพลงแบบน่ารัก สนุกสนาน โดยจะมีโครงสร้างที่ชัดเจนระหว่างช่วง (A) และ (B) โดยสามารถจำแนกได้ดังต่อไปนี้

(A) แนวทำนองหลักจะนำเสนอแนวคิดการดำเนินทำนองหลักของท่อนใน F Major กุญแจเสียงหลักของบทเพลง

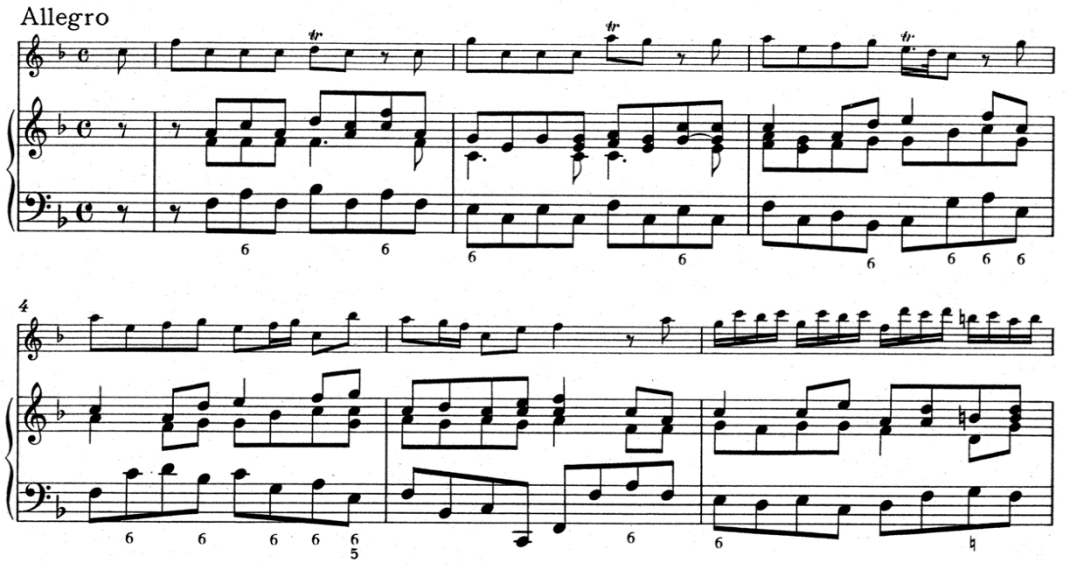
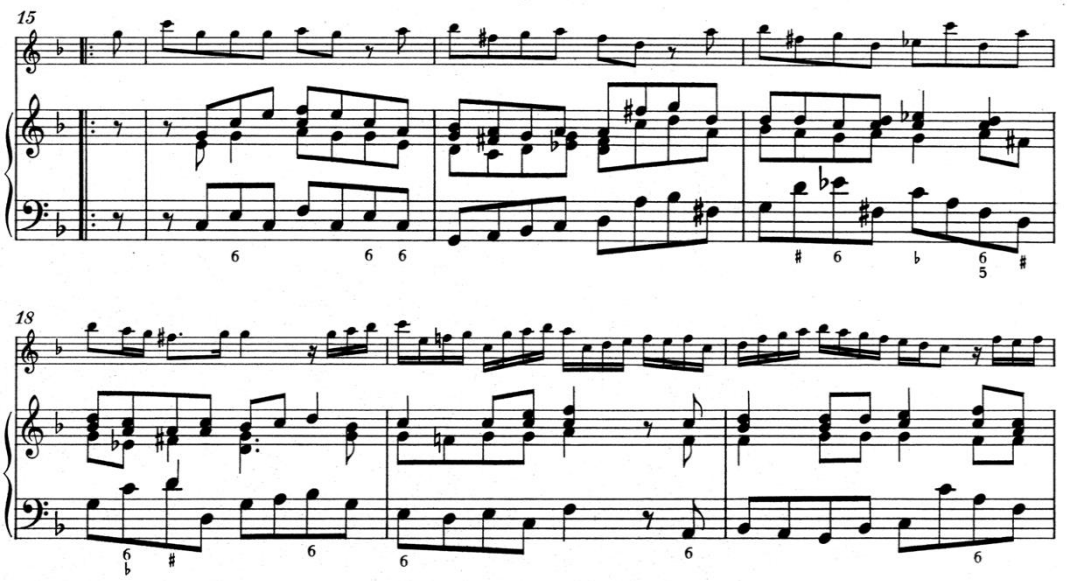
(B) เป็นการพัฒนาแนวทำนองจากแนวคิด (A) แต่อยู่ใน C Major

(C) เป็นการนำแนวคิดของ (A) เปลี่ยนจากคอร์ดเมเจอร์เป็นไมเนอร์ โดยอยู่ในกุญแจเสียง G Minor

(D) เป็นการพัฒนาแนวทำนองจากแนวคิด (C) ซึ่งคล้ายกับท่อน (B) แต่อยู่ในรูปของกุญแจเสียงหลักของบทเพลง F Major

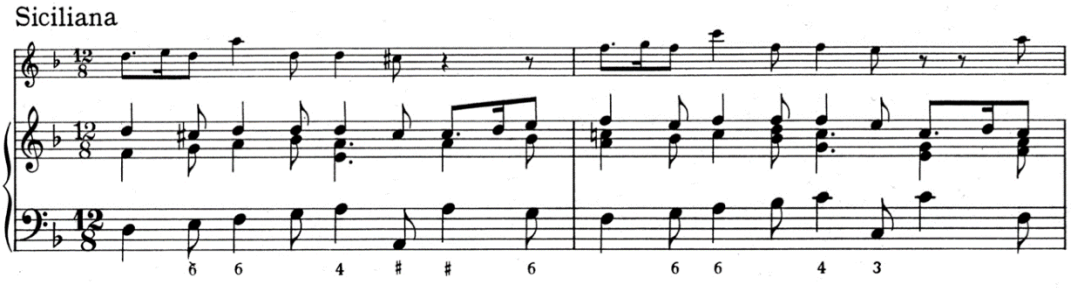
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากแนวคิดการสร้างสรรค์แนวทำนองนี้ นำมาสู่การสร้างสรรค์กลวิธีการบรรเลงที่จะเริ่มมุ่งเน้นไปที่การสร้างความแตกต่างให้กับแต่ละแนวทำนองข้างต้น ดังนั้น เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์การบรรเลงที่มีความน่าสนใจและเป็นเอกลักษณ์ การประยุกต์แนวทางการใช้น้ำเสียงที่แตกต่างกันของคอร์ด การสร้างความแตกต่างของความเข้มเสียง การควบคุมลักษณะเสียง รวมไปถึงการใช้โน้ตประดับ สิ่งเหล่านี้จึงเป็นเสน่ห์อีกอย่างหนึ่งในการช่วยสร้างความมีชีวิตชีวาให้กับท่อนเพลงนี้

ตัวอย่างที่ 5.13 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1 - 6

ตัวอย่างที่ 5.14 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 15 - 20

III. Siciliana

ท่อนที่ 3 *Siciliana* มีอัตราจังหวะ 12/8 อันเป็นลักษณะอัตราจังหวะสี่ผสม และอยู่ในกุญแจเสียง D Minor ความน่าสนใจของท่อนที่ 3 นี้คือบทเพลงจะดำเนินสลับระหว่างกุญแจเสียง D Minor และ F Major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วม (Relative Minor) กันเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลงอย่างลงตัว

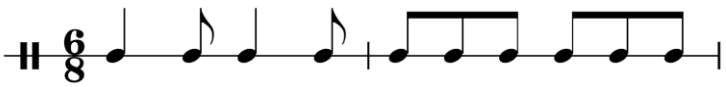
ในท่อนนี้ผู้บรรเลงจะสังเกตได้ว่าโน้ตไม่ยากมากนัก และอยู่ในอารมณ์ค่อนข้างเศร้าและหม่นหมอง การสร้างความน่าสนใจของท่อนนี้จึงอยู่ที่การสร้างบรรยากาศที่เต็มไปด้วยอารมณ์ ผู้บรรเลงจะต้องจินตนาการว่าบรรเลงเลียนแบบลักษณะของการร้อง ไม่ทำการหายใจบ่อยจนเกินไป โดยอาจกำหนดตำแหน่งการหายใจที่แน่นอน เพื่อให้การดำเนินประโยคเพลงเป็นไปด้วยความราบรื่นมากยิ่งขึ้น การสร้างสรรค์โน้ตประดับในท่อนนี้จากลักษณะการประพันธ์แบบต้นจนจบนั้นอาจกล่าวได้ว่าหากใส่โน้ตประดับที่มีมากเกินไปจะเป็นการทำลายอารมณ์ของบทเพลง ซึ่งการเลือกที่จะไม่ใส่หรือใส่ให้น้อยอาจเหมาะสมมากกว่า ทั้งนี้ การบรรเลงในท่อนที่สามควรให้แนวประสานนำอารมณ์บทเพลงไป และแนวทำนองหลักทำหน้าที่เพียงส่วนเสริมอารมณ์จากการดำเนินทำนองน่าจะเพียงพอแล้ว

ตัวอย่างที่ 5.15 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 - 2

IV. Allegro

ท่อนสุดท้าย *Allegro* อยู่ในอัตราจังหวะ 12/8 ในกุญแจเสียง F Major ในอารมณ์เพลงที่สดใสร่าเริง โดยจะมีแนวทำนองหลักที่กระชับ รวดเร็ว ในขณะที่แนวประสานนั้นทำหน้าที่สอดรับกันอย่างลงตัว แนวคิดหลักของการสร้างสรรค์ท่อนนี้จะพบว่ามีการดำเนินทำนองที่เคลื่อนที่ขึ้นและลง และมีการใช้ซีเควนซ์ตอบรับกันไปมาซึ่งจะพบลักษณะดังกล่าวนี้ไปตลอดทั้งท่อน

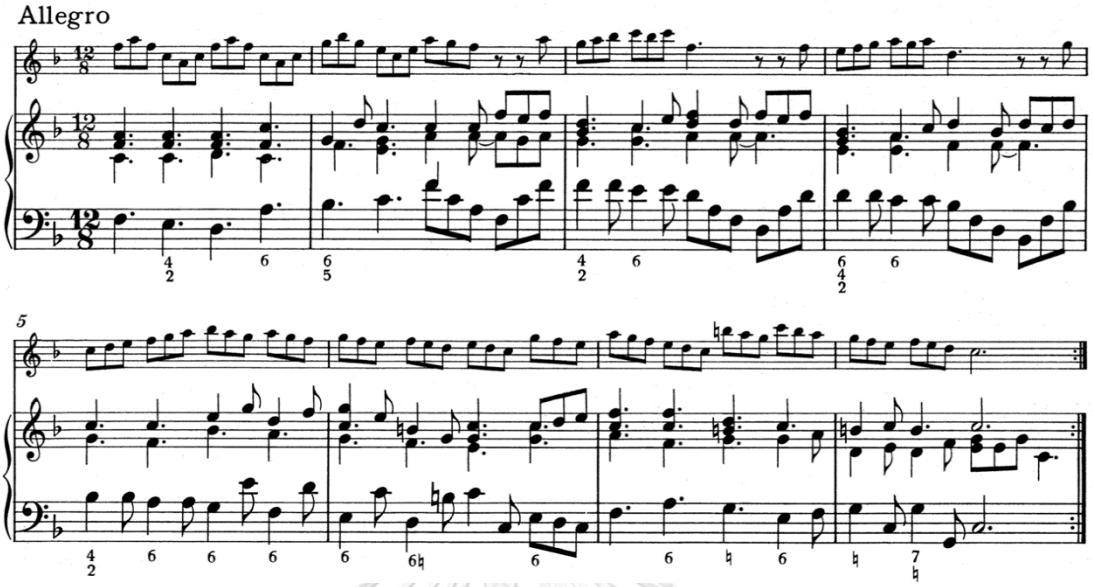
ช่วงครึ่งแรกของท่อนสุดท้ายนี้ มีการเปลี่ยนอารมณ์ให้แตกต่างออกไปจากท่อนที่สาม เช่นเดียวกันกับท่อนแรกที่เข้าสู่ท่อนที่สอง โดยมีลักษณะบทเพลงที่เหมือนการเต้นรำในรูปแบบของจีก (*Gigue*) อันเป็นหนึ่งในรูปแบบของการเต้นรำในยุคสมัยบาโรกซึ่งจะพบมากในท่อนสุดท้ายของบทเพลงเต้นรำ ทั้งนี้ หากพิจารณาจากบทเพลงจะพบกลุ่มโน้ตลักษณะที่สอดคล้องกับจังหวะการเต้นรำแบบจีกมาก ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า ท่อนเพลงนี้ได้หยิบยืมเอาแนวคิดมาจากรูปแบบเพลงเต้นรำมาเป็นหลัก

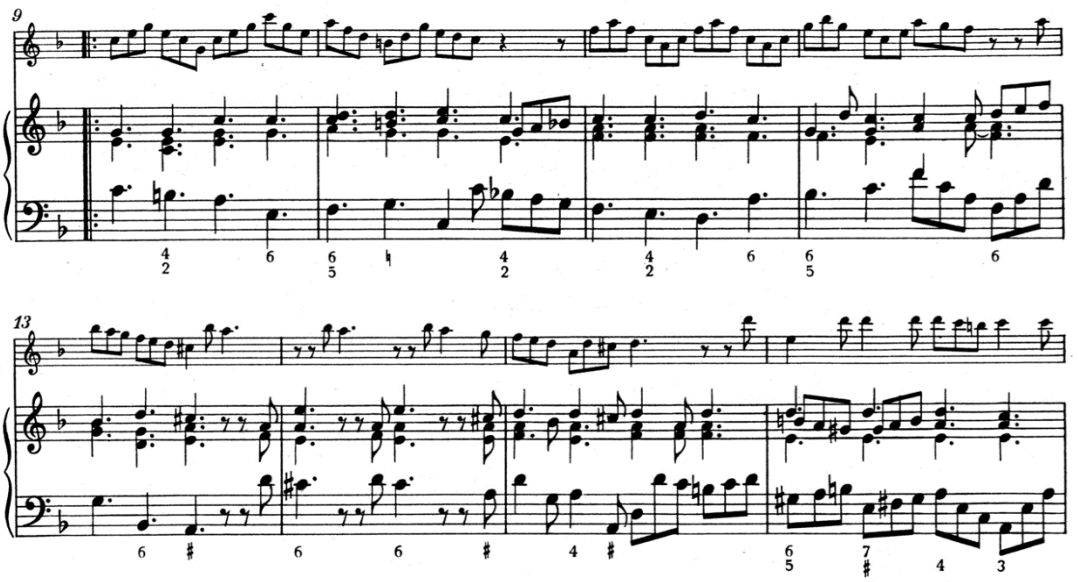
ตัวอย่างที่ 5.16 กลุ่มโน้ตที่แสดงรูปแบบจังหวะบทเพลงแบบจีก (Gigue)



สิ่งที่สำคัญมากในท่อนนี้คือเรื่องของจังหวะ การดำเนินจังหวะจะต้องมีความต่อเนื่องและสม่ำเสมอ โดยแนวคิดหลักที่ท่อนนี้นำเสนอเป็นลักษณะของการเคลื่อนที่ขึ้นและลงของเส้นทางการดำเนินทำนองหลัก และการใช้ซีเควนท์ ที่เกิดขึ้นในแต่ละแนวทำนอง ซึ่งนอกจากที่ผู้บรรเลงควรจะฝึกซ้อมโน้ตให้แม่นยำแล้ว ควรจะฝึกซ้อมการหายใจในตำแหน่งที่กำหนดไว้อย่างสม่ำเสมอ เพื่อลดโอกาสความผิดพลาดและทำให้การแสดงดำเนินไปได้เช่นเดียวกันการฝึกซ้อม โดยในรอบย้อนนั้นผู้บรรเลงสามารถสร้างสรรค์โน้ตประดับเพื่อเพิ่มความตื่นเต้นให้กับบทเพลงได้มากขึ้น และยังสามารถเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) และความเข้มของเสียง (Dynamics) เพื่อให้บทเพลงน่าสนใจมากยิ่งขึ้นได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 5.17 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 4 ห้องที่ 1 - 8

การดำเนินทำนองและจังหวะของบทเพลงนี้สามารถสังเกตได้ว่า ในทุก ๆ อัตราจังหวะจะมีการบรรเลงเกิดขึ้นจากเครื่องดนตรีเครื่องใดเครื่องหนึ่งเสมอ การศึกษาเพื่อให้ทราบถึงแนวทางการดำเนินทำนองของเครื่องอื่นจะช่วยให้การบรรเลงสามารถเป็นไปในทิศทางเดียวกันมากขึ้น ซึ่งเป็นหนึ่งในทักษะการบรรเลงออมซอมเบิลที่จะช่วยในด้านการบรรเลงร่วมกัน อีกทั้งยังจะช่วยให้แนวทางในการดำเนินทำนองเป็นไปในทิศทางเดียวกันอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 5.18 บทเพลง Sonata in F Major, HWV 369 ท่อนที่ 4 ห้องที่ 9 - 16

5.1.2.3 ศิลปินอ้างอิง

จากการค้นคว้าเพื่อเลือกฟังบทเพลงที่บรรเลงด้วยเรคอร์เดอร์มาทั้งหมดนั้นพบว่าอัลบัม *Handel: The Complete Sonatas for Recorder* ของศิลปินนักเรคอร์เดอร์เมเรียน เบอร์บรูกเกน (Marion Berbruggen) ผู้มีรูปแบบการบรรเลงที่ผู้วิจัยฟังแล้วรู้สึกมีความลงตัวที่สุดทั้งในการบรรเลงน้ำเสียง และการเลือกใช้โน้ตประดับ โดยตัวอย่างบทเพลงที่รับฟังเป็นลักษณะการบรรเลงในรูปแบบดั้งเดิม กล่าวคือเป็นรูปแบบของการบรรเลงด้วยเรคอร์เดอร์เป็นแนวเสียงหลัก โดยที่มีเชสออร์แกน (Chest Organ) และเชลโล ทำหน้าที่เป็นแนวประสาน ผู้วิจัยศึกษาลีลาการบรรเลงและรูปแบบการแบ่งประโยคเพลงและการเลือกใช้โน้ตประดับ โดยได้เลือกการตกแต่งโน้ตประดับบางส่วนเพื่อนำมาประยุกต์เข้ากับการบรรเลงบนฟลูตปัจจุบัน

ในส่วนการแสดงด้วยโมเดิร์นฟลูตนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาจากลีลาการบรรเลงฟลูตของฌอง ปิแอร์ รัมพาล (Jean-Pierre Rampal) ศิลปินและปรมาจารย์นักฟลูตบรรเลงร่วมกับนักฮาร์ปซิคอร์ดโรเบิร์ต เวย์รอน - ลาครัวซ์ (Robert Veyron-Lacroix) ซึ่งจากการรับฟังแล้ว ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าเป็นการบรรเลงที่ไม่หวือหวาจนเกินไป ทั้งในด้านเทคนิคการบรรเลง การเลือกใช้โน้ตประดับ ที่ค่อนข้างมีความเหมาะสมกับกลไกการบรรเลงของเครื่องดนตรี ซึ่งจากลีลาการบรรเลงนี้ผู้วิจัยได้นำมาพิจารณาทั้งในส่วนการแบ่งประโยคเพลง เรื่องอัตราจังหวะของแต่ละท่อนบทเพลง และการเลือกใช้ความเข้มของเสียงเพื่อนำเสนอแนวการดำเนินทำนองที่มีความน่าสนใจ

อย่างไรก็ตาม แม้จะเป็นบทประพันธ์ที่สามารถบรรเลงได้ทั้งเครื่องดนตรีเรคอร์เดอร์และฟลูต แต่องค์ประกอบภายนอกนั้นทั้งกลไกการกำเนิดเสียง น้ำเสียงเครื่องดนตรี รวมไปถึงเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรีล้วนมีความแตกต่างกัน การประยุกต์นำบทเพลงของเรคอร์เดอร์มาบรรเลงบนฟลูตจึงต้องคำนึงถึงสุนทรียะของการบรรเลงบนพื้นฐานของความแตกต่างกันระหว่างเครื่องดนตรี เช่น หากการลากเสียงยาวโดยปราศจากการวิบราโตเลยนั้น อาจไม่ทำให้เกิดการสร้างแนวทางการดำเนินทำนองเป็นต้น ดังนั้นการศึกษาและเลือกฟังเพื่อสังเคราะห์องค์ประกอบที่น่าสนใจ และเลือกสรรเพื่อนำมาบรรเลงจึงเป็นสิ่งที่นำไปสู่การสร้างสรรค์การบรรเลงในรูปแบบเฉพาะที่เกิดขึ้นในครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.1.3 บทวิเคราะห์ บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428 *"Il Gardellino"* ประพันธ์โดย อันโตนิโอ วิวาลดี (Antonio Vivaldi, 1678 - 1741)

5.1.3.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

I. Allegro	II. Cantabile	III. Allegro
Ternary Form	Binary Form	Ritornello Form

ท่อนที่ 1 Allegro

สังคีตลักษณ์ Ternary													
ห้อง	1-12	13-20	21-26	27-31	32-38	39-47	48-52	53-64	65-76	77-84	85-87	88-95	96-100
	A			B								A	
	A	B	A	B1				B2			Coda	H	A'
				C1	C2	D	A'	E	F	G			
กุญแจเสียง	D maj	D maj	D maj	D maj	D maj	D maj	B min	B min	B min	B min	D maj	D min	D maj

ท่อนที่ 2 Cantabile

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary				
ห้อง	1 - 3	4 - 6	7 - 10	11 - 13
	A		B	
กุญแจเสียง	D maj	A maj	A maj	D maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3 Allegro

สังคีตลักษณ์ Ritornello														
ห้อง	1-15	16-23	24-31	32-39	40-44	45-53	54-58	59-67	68-77	78-82	83-88	89-93	94-111	112-117
	A	B			A	C	A	D				A	Coda	
	A	B	C		A'	D	A''	F	G	H	I	A'''	J	A
กุญแจเสียง	D maj	D maj	D maj	D maj	A maj	A maj	A maj	A maj	A maj	A maj	A maj	B min	D maj	D maj

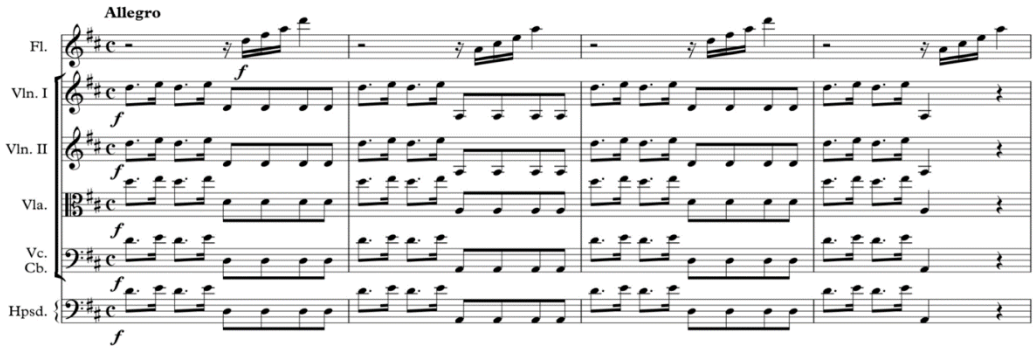
5.1.3.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

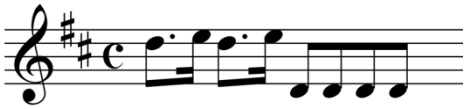
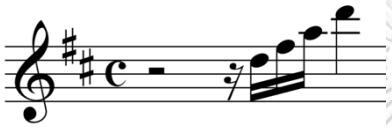
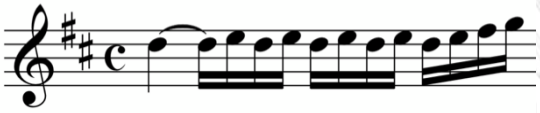
บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428 *"Il Gardellino"* จัดอยู่ในกลุ่มบทเพลงประเภท Flute Concerto ทั้ง 6 บทเพลงที่เขาประพันธ์ขึ้น คอนแชร์โตบทนี้ไม่ได้เป็นเพียงแค่กลุ่มบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับฟลูตชุดแรกที่ตีพิมพ์ในอิตาลีเท่านั้น แต่ยังเป็นกลุ่มบทเพลงคอนแชร์โตแรกที่ถูกตีพิมพ์สำหรับเครื่องดนตรีฟลูตโดยเฉพาะในปี 1728 อีกด้วย โดยลักษณะสังคีตลักษณ์ของกลุ่มบทเพลงทั้งหมดนี้ ประพันธ์ขึ้นโดยมีรูปแบบคล้ายกับผลงานชิ้นก่อนๆของเขา ซึ่งจะมีลักษณะการประพันธ์ในรูปแบบของเชมเบอร์คอนแชร์โต โดยที่บทเพลงลำดับที่ 3 จากกลุ่มบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับฟลูตทั้ง 6 บทนี้ ถูกดัดแปลงมาจาก Concerto in D Major, RV 90 โดยใช้ชื่อที่เหมือนกันคือ *"Il Gardellino"*

บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับฟลูตบทนี้ ประกอบไปด้วย 3 ท่อน ในท่อนแรก Allegro จะเปิดด้วยลักษณะดนตรีที่มีความสว่างสดใสเช่นเดียวกันกับท่อน *Spring* ในบทเพลง *The Four Seasons* ท่อนที่สอง *Cantabile* จะมีความอบอุ่นและเต็มไปด้วยความสุขเหมือนกับบทเพลงร้องจาก *Pastorale* และท่อนสุดท้าย *Allegro* จะมีความสนุกสนานเหมือนกับการเต้นรำเปรียบได้กับท่อนจบจากดิแวร์ติเมนโต โดยการบรรเลงฟลูตในบทเพลงนี้จะมีทั้งการบรรเลงร่วมกับวงดนตรีเป็นการบรรเลงกลุ่ม (Tutti) และบรรเลงเป็นทำนองเดี่ยว (Solo) สลับกันไปตลอดทั้งบทเพลง

I. Allegro

ท่อนที่ 1 Allegro เป็นอัตราความเร็วที่กำหนดไว้ในตอนขึ้นต้นบทเพลง อีกทั้งยังเป็นอัตราจังหวะพื้นฐานของท่อนนี้อีกด้วย บทเพลงโดยรวมในท่อนนี้จะอยู่ในความเร็วปานกลางโดยที่จะมีช่วงนำ (Introduction) ในแนวของวงออร์เคสตราขึ้นมาก่อน โดยฟลูตจะเข้ามาสอดรับเป็นสีสันสลับกับวงออร์เคสตราตลอดทั้งท่อน บทเพลงนี้ใช้อัตราจังหวะ 4/4 อยู่ในกุญแจเสียง D Major

ตัวอย่างที่ 5.19 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-4

ในท่อนนี้สามารถสังเกตได้ว่า วิวาลดีนั้นได้ประพันธ์บทเพลงด้วยการใช้ Figure หลักจำนวน 3 แบบด้วยกัน ประกอบด้วย โน้ตเขบ็ตชั้นประจุดตามด้วยเขบ็ต 2 ชั้น การบรรเลงด้วยโน้ตอาร์เปโจ และ การบรรเลงโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมา หรือการใช้โน้ตพรมดังนี้

ตัวอย่างที่ 5.20 โน้ตเขบ็ตชั้นประจุดตามด้วยเขบ็ต 2 ชั้น

ตัวอย่างที่ 5.21 การบรรเลงด้วยโน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio)

ตัวอย่างที่ 5.22 การบรรเลงโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมา หรือการใช้โน้ตพรม (Trill)

ช่วงนำเริ่มต้นด้วยอัตราจังหวะที่กระชับ สนุกสนาน โดยที่ฟลูตจะบรรเลงเป็นแนวทำนองหลัก (Solo) สลับกับการบรรเลงประกอบจากวงด้วยกลุ่มเครื่องสายและฮาร์ปซิคอร์ด โดยเริ่มต้นที่ทั้งวงจะบรรเลงเป็นพร้อมกันในโน้ตเสียงเดียวกัน ในลักษณะของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดตามด้วยเขบ็ตสองชั้น ในขณะที่ฟลูตนั้นจะบรรเลงด้วยโน้ตอาร์เปโจ

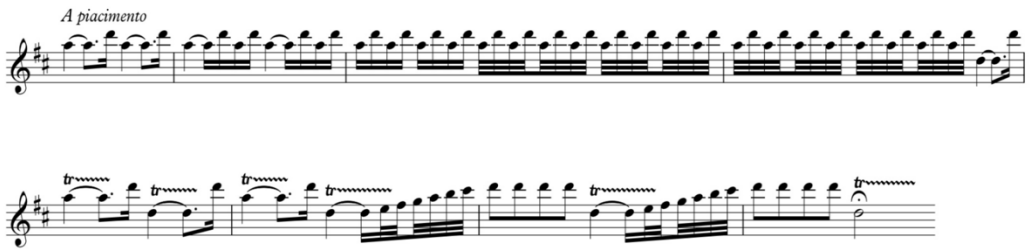
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อพิจารณากลวิธีการประพันธ์แล้วจะสังเกตได้ว่า ในช่วงนำเสนอนี้จะเป็นการนำเสนอรูปแบบของกลุ่มโน้ตที่จะพัฒนาเป็นแนวทำนองหลัก สามารถเห็นได้จากโน้ตเขบ็ดสองชั้นที่เล่นสลับกันเหมือนกับการพรมนิ้วและการบรรเลง *Figure 3* ซึ่งเกิดขึ้นในทุกแนวเสียง จากนั้น ห้องที่ 10 ทุกแนวเสียงจะบรรเลงเป็นแนวทำนองรูปแบบดำเนินทำนองเสียงต่ำลง (Descending Melody) เพื่อส่งเข้าหาเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ นำไปสู่การเปิดตัวนักแสดงเดี่ยว ซึ่งเป็นท่อนโซโลแรกของบทเพลง

สำหรับการบรรเลงของแนวฟลูตโซโลนั้น ผู้บรรเลงสามารถเลือกได้ว่าจะบรรเลงไปในช่วงเต็มวงหรือไม่ก็ได้ ทั้งนี้เพราะส่วนเล่นเต็มวงพร้อมกันนั้น มิได้เป็นส่วนที่บังคับให้ผู้บรรเลงเดี่ยวจำเป็นต้องบรรเลงไปพร้อมกับวง อีกนัยหนึ่งเพราะท่อนต่อจากส่วนนี้เป็นโซโลจะต้องเริ่มต้นต่อไปทันทีโดยไม่มีจุดพัก อนึ่ง หากเลือกที่จะหยุด บทเพลงก็ยังคงฟังไม่แตกต่างจากเดิมเพราะสามารถพิจารณาได้ว่า

เป็นการบรรเลงเสียงโน้ตเสียงเดียวกันพร้อมกันทั้งหมด ดังนั้นในทางปฏิบัติอาจเลือกห้องสุดท้ายสำหรับหยุดพักเพื่อที่จะหายใจให้เต็มที่ให้เพียงพอ เพื่อเตรียมตัวเข้าสู่ท่อนของโซโลฟลูตต่อไป

หลังจากช่วงต้นเพลงแล้วท่วงทำนองนำเข้าสู่ช่วงโซโลที่กำหนดไว้ในบทเพลงว่า *A piacimento* เป็นช่วงที่นักดนตรีสามารถนำเสนอรูปแบบการบรรเลงได้โดยบรรเลงในจังหวะที่มีความยืดหยุ่น ซึ่งมีความคล้ายกับคาเดนซา (Cadenza) กล่าวคือเป็นช่วงแสดงความสามารถของนักดนตรีฟลูต ในส่วนนี้สามารถเห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์มีความเข้าใจในธรรมชาติของเครื่องดนตรีและได้เลือกหยิบใช้เทคนิคต่าง ๆ ที่ค่อนข้างฟังแล้วลงตัวกับเสียงของฟลูตมานำเสนอภาพของนกโกลด์ฟินช์ (Goldfinch) อันเป็นชื่อของบทประพันธ์คอนแชร์โตบทนี้ได้อย่างชัดเจน หากพิจารณาจากกลุ่มโน้ตที่บันทึกในช่วงนี้ของบทเพลงจะพบเทคนิคที่ปรากฏขึ้นจากนี้ไปตลอดการบทประพันธ์ เช่น การใช้ลูกเล่นการบรรเลงโน้ตซ้ำ ๆ ในอัตราจังหวะเร็ว การใช้โน้ตพรมแทนการลากโน้ตเสียงยาว รวมไปถึงการใช้สเกลในการสร้างเสียงที่นำไปสู่โน้ตเสียงหลักที่จะให้อารมณ์ที่ฟังดูตื่นเต้น รื่นเริง สนุกสนาน ด้วยความสว่างสดใสของเสียง

ตัวอย่างที่ 5.23 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428 ท่อนที่ 1 ช่วงโซโล (A piacimento)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

หลังจากช่วงโซโลฟลูตแรกจะมีรูปแบบทำนองเดิม ที่คล้ายกับตอนช่วงท่อนนำจนถึงห้องที่ 26 จะเป็นช่วงที่ขมวดจบในการดำเนินทำนองแรกด้วยช่วงเต็มวงที่บรรเลงเป็นโน้ตเสียงเดียวกันพร้อมกัน ส่งเข้าสู่เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ในคอร์ด D Major และสลับกลับมาเป็นทำนองของโซโลฟลูตอีกครั้ง โดยใช้รูปแบบของกลุ่มโน้ตเดิมมาพัฒนาต่อ โดยความพิเศษในส่วนนี้จะไม่ใช่รูปแบบช่วงคาเดนซาเหมือนช่วงต้น แต่จะเป็นลักษณะของการบรรเลงแบบอองซอมเบิลกลุ่มเล็กโดยเพิ่มเติมการบรรเลงด้วยเครื่องสายเข้ามา เพื่อช่วยส่งให้การบรรเลงเดี่ยวดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยแนวเสียงหลักจะค่อยๆเคลื่อนที่จาก A - B - C# - D โดยยังคงมีโน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) อยู่ที่ตัว D เป็นการเพื่อย้ำศูนย์กลางของเสียง

สังคีตลักษณ์โดยรวมของท่อนนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) ที่มีรูปแบบท่อน ABA โดยสามารถสังเกตได้ว่าองค์ประกอบสำคัญในการประพันธ์จะถูกนำเสนอในช่วงท่อน (A) แรก ทั้งกุญแจเสียง ทั้งแนวคิดหลักของเพลงที่เลียนเสียงนก รวมไปถึง *Figure* ที่ใช้ และการเล่นสลับกันไปมาของนักแสดงเดี่ยวและวง กระทั่งดนตรีได้ดำเนินไปสู่ท่อน (B) หรือช่วงพัฒนาแนวคิดของบทเพลง โดยเริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 27 เป็นต้นไป จะสังเกตได้ว่าจะมี *Figure* ทั้ง 3 ปรากฏขึ้นบ่อยครั้งในลักษณะที่สั้นบ้างยาวบ้าง บรรเลงสลับกันไปมาระหว่างเครื่องดนตรีบ้าง ในแง่ของกุญแจเสียง ในช่วงกลางของท่อนนี้มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยัง B Minor ซึ่งเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ร่วม การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration) ในท่อนนี้วิวาลดีสลับไปมาระหว่างการบรรเลงเต็มวง และการบรรเลงเป็นกลุ่มเชมเบอร์เล็ก ๆ ด้วยเครื่องดนตรีไม่กี่เครื่อง บางครั้งจะมีรูปแบบการบรรเลงในลักษณะ 2 แนวทำนองหลัก (Duet) ระหว่างไวโอลินกับฟลูต นอกจากนี้ ยังมีการสลับบทบาทให้ไวโอลินรับช่วงต่อจากฟลูทและบรรเลงเลียนเสียงนกบ้าง ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นและดำเนินไปจนถึงห้องที่ 85 ที่เริ่มมีการเคลื่อนทำนองเพื่อเปลี่ยนกุญแจเสียงกลับมาที่กุญแจเสียงหลัก (D Major) และจบลงด้วยการนำเสนอส่วนสั้น ๆ จากท่อน (A) อีกครั้งเพื่อสรุปและจบบทเพลงอย่างสมบูรณ์

II. Cantabile

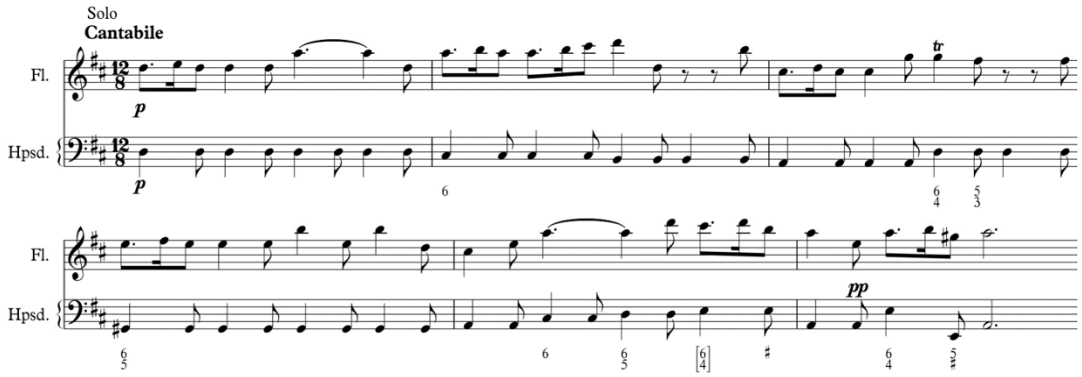
ท่อนที่ 2 Cantabile เป็นท่อนช้าที่มีการดำเนินทำนองเหมือนกับการร้องเพลง มีอัตราความเร็วแบบ Largo อยู่ในอัตราจังหวะ 12/8 และอยู่ในกุญแจเสียง D Major ครึ่งแรกเริ่มต้นด้วยกลุ่มโน้ตหลักอยู่ในคอร์ดD Major ดำเนินทำนองไปจนถึงกลางเพลง จากนั้นจึงเปลี่ยนกุญแจเสียงไปเป็น A Major ในห้องที่ 4 - 6 และกลับมาจบประโยคเพลงด้วยเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) ในคอร์ด D Major

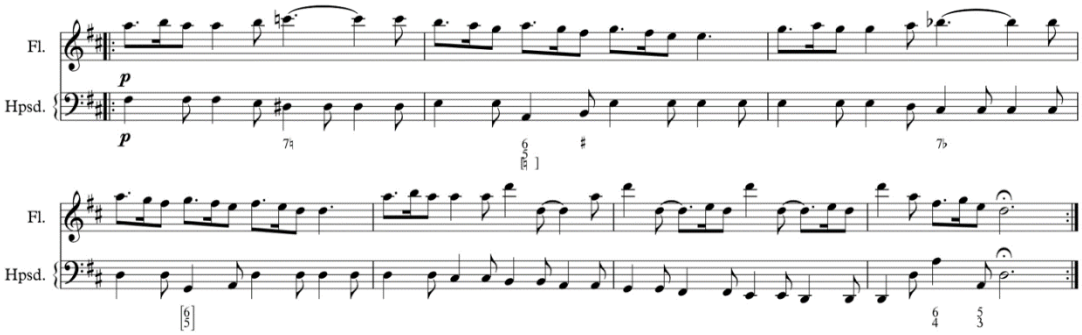
ในท่อนนี้มิติของบทเพลงจะถูกจำกัดมากขึ้นเหลือเพียงเครื่องดนตรีฟลูตและฮาร์ปซิคอร์ดที่บรรเลงเป็น แนวเบสต่อเนื่องสร้างความต่าง (Contrast) ให้กับผู้ฟังด้วยดนตรีในลักษณะเชมเบอร์ขนาด เล็กลงจากเดิม สร้างความรู้สึกผ่อนคลายให้กับผู้ฟัง ที่เปลี่ยนจากการฟังเพลงที่ดังและเต็มวงในท่อนก่อนหน้า แม้ว่าโน้ตเพลงในท่อนนี้จะมีความยากไม่มากนัก แต่สามารถสร้างสรรค์ความวิจิตรงดงามให้กับรายละเอียดเล็กน้อยนี้ให้มีความน่าสนใจมากขึ้นได้ ซึ่งเป็นความท้าทายของบทเพลงนี้อย่างมาก การควบคุมและปรับเสียงทั้งการสร้างโทนเสียงและการตัดลิ้นที่เลียนแบบเสียงของฮาร์ปซิคอร์ด โดยไม่บรรเลงยาวจนเกินไปจนเสียงฟังไม่เข้ากัน อาจใช้การหยุดปลายเสียงให้มีเสียง

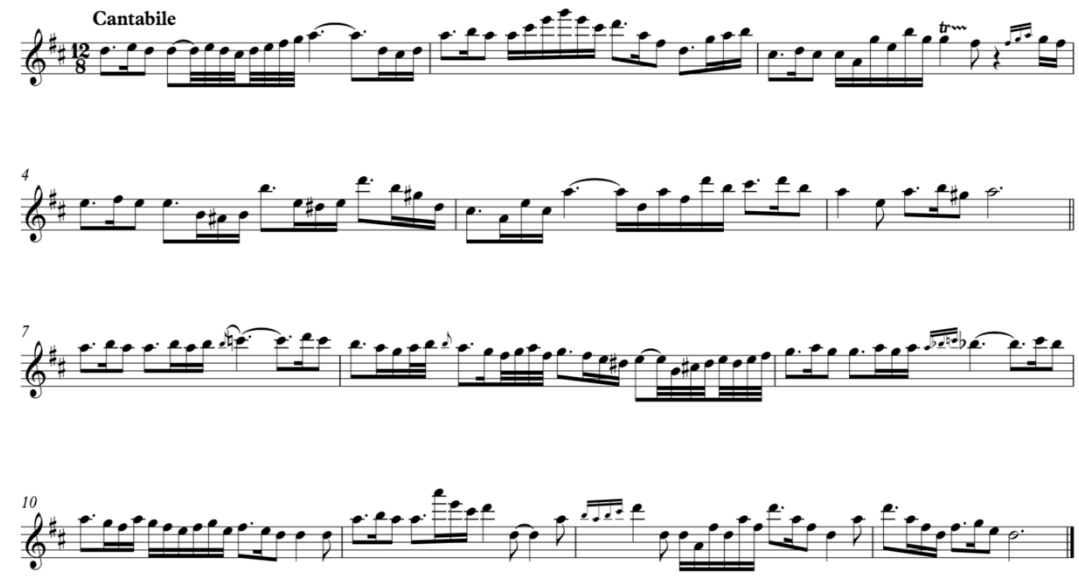
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เงียบตัดกันเล็กน้อย แต่ทั้งนี้การใช้ลมจะไม่ใช้วิธีอัดหรือฉีดเสียงให้แน่นจนฟังแล้วอึดอัดจนเกินไป ควรเปลี่ยนอารมณ์เพลงให้เกิดความน่าสนใจขึ้นช่วง A Major โดยอาจเบาลงเล็กน้อย เพื่อให้การกลับมายังเคเดนซ์มีความน่าสนใจมากขึ้น

ทั้งนี้ ในช่วงย้อนซ้ำช่วงทำนองของบทเพลงควรจะต้องมีการสร้างสรรค์ทำนองให้พิเศษมากยิ่งขึ้นด้วยการเติมแต่งโน้ตประดับ ซึ่งการใช้โน้ตประดับจะเป็นการปรุงแต่งเพิ่มเติมการบรรเลงให้มีความวิจิตร และยังช่วยให้บทเพลงมีชีวิตชีวามากยิ่งขึ้น สิ่งนี้เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของดนตรีบาโรก อันเป็นส่วนที่จะนำเสนอความเก่งกาจของผู้บรรเลง (Virtuosity) และยังจะช่วยเร้าอารมณ์ของบทเพลงให้น่าตื่นเต้นและมีความน่าค้นหามากยิ่งขึ้นอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 5.24 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428 ท่อนที่ 2 ช่วงครึ่งแรก

ในส่วนของครึ่งหลังนั้น รูปแบบท่วงทำนองค่อนข้างมีความคล้ายกับช่วงครึ่งแรก โดยหลักแล้วในส่วนของท่อนเพลงที่เป็นไมเนอร์นั้นจะให้อารมณ์ที่ตรงข้ามกับท่อนเมเจอร์ ดังนั้นอาจเริ่มต้นด้วยน้ำเสียงที่ไม่หนักแน่นมากเพื่อมิให้รบกวนอารมณ์ของการดำเนินทำนองเพลง โดยให้รู้สึกถึงความต่อเนื่องของทำนองอยู่ตลอดเวลาไม่ให้ขาดตอน ควบคุมการใช้ลมให้ต่อเนื่อง และควรจะหายใจเป็นประโยคเพลงเพื่อให้ประโยคเพลงมีความลื่นไหลมากขึ้น

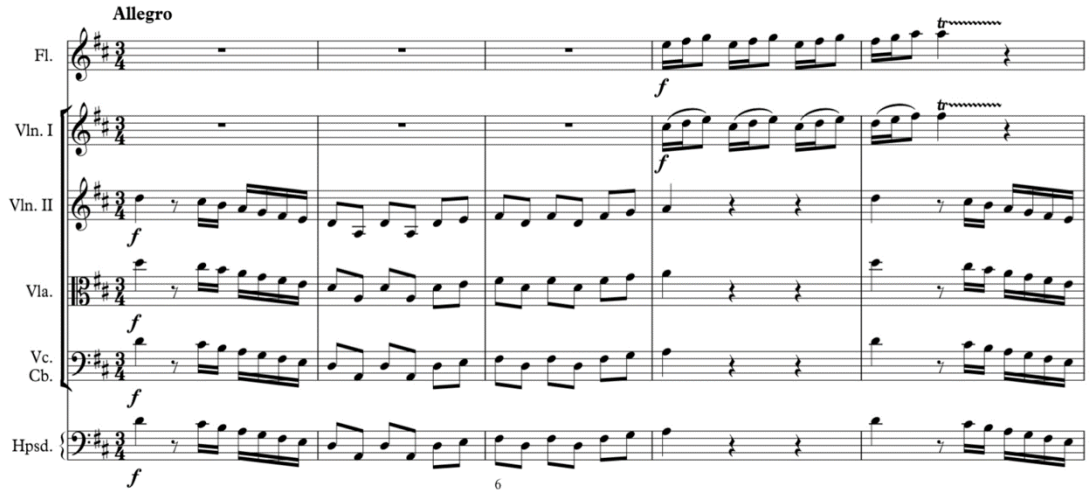
ตัวอย่างที่ 5.25 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428 ท่อนที่ 2 ช่วงครึ่งหลัง

การย้อนซ้ำทำนองควรเลือกใช้โน้ตประดับเพื่อสร้างสรรค์ให้บทเพลงนั้นมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะช่วงเพลงที่ดำเนินเข้าสู่ท่อนจบนี้นั้น ยิ่งสามารถสร้างรูปแบบของการดำเนินทำนองที่ส่งอารมณ์ได้อย่างเข้มข้น นอกจากนี้ยังสามารถออกแบบการใช้ความดัง - เบา เพื่อส่งอารมณ์ให้ดีมากยิ่งขึ้น และช่วงจบให้ลงจังหวะจบให้พร้อมกันเพื่อเปลี่ยนสีสันของบทเพลงให้จางลงเข้าสู่ตอนจบในเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ซึ่งในการแสดงครั้งนี้ อาจารย์ทฤษฎีได้ให้คำแนะนำผู้วิจัยในการปรับปรุงและเรียบเรียงโน้ตสำหรับการบรรเลงในรอบย้อนกลับนี้ โดยผู้วิจัยได้นำเสนอการใช้โน้ตประดับในเชิงการทดลองกับการบรรเลงบทเพลงซึ่งสามารถบันทึกโน้ตได้ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 5.26 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428 ท่อนที่ 2 ในรูปแบบใส่โน้ตประดับ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

III. Allegro

ท่อนที่ 3 Allegro อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 ในกุญแจเสียง D Major เป็นท่อนที่มีความดุดันตื่นเต้น เร้าอารมณ์ด้วยความเร็วที่ท้าทาย โดยวิวาลดีเปิดตัวบทเพลงท่อนนี้ด้วยวงออร์เคสตราที่บรรเลงพร้อมกันในรูปแบบโน้ตตัวดำ ตามด้วยเขบ็ต 2 ชั้นและ 1 ชั้นโดยรูปแบบนี้เป็นรูปแบบหลักของท่อนนี้ และมีปรากฏให้เห็นบ่อยครั้ง ตลอดทั้งท่อน นอกจากนั้นวงออร์เคสตราคอยบรรเลงแนวประสานในลักษณะของฮาร์โมนีแนวตั้ง (Vertical Harmony) ในรูปแบบคอร์ดเดี่ยว (Single Chord) โดยอาจกล่าวได้ว่าวิวาลดีเองพยายามจะนำเสนอจุดเชื่อมโยงของสามท่อนเข้าด้วยกัน ซึ่งจะปรากฏให้เห็นด้วยการนำเอา *Figure* ทั้งจากท่อนที่หนึ่งและท่อนที่สองมาพัฒนาต่อในลักษณะกลุ่มโน้ตที่มีความ

คล้ายเดิม โดยฟลูตในท่อนนี้มีบทบาทอย่างมากที่นอกเหนือจากการบรรเลงเดี่ยว คือการบรรเลงดูเอ็ตกับแนวไวโอลิน ในรูปแบบจังหวะที่เหมือนกัน

ตัวอย่างที่ 5.27 บทเพลง Flute Concerto no.3 in D Major, RV 428 ท่อนที่ 3

เริ่มต้นบทเพลงในส่วนแรกด้วยวงออร์เคสตราบรรเลงโน้ตเดียวกันพร้อมกัน และความเข้มเสียงในระดับดัง *(f)* พร้อมกันทั้งวง และตอบรับด้วยฟลูตกับไวโอลินสลับกันกับวง อันเป็นรูปแบบที่จะพบไปตลอดทั้งท่อน ในการบรรเลงท่อนที่ 3 นี้ เป็นท่อนที่การใช้โน้ตที่มีความถี่ในการบรรเลงอย่างมาก ซึ่งจะประกอบไปด้วยช่วงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสลับกับเขบ็ดสองชั้นในรูปแบบการตัดลิ้น รวมไปถึงเขบ็ตสองชั้นต่อเนื่องกันหลายห้อง โดยบรรเลงในอัตราจังหวะเร็วจนอาจกล่าวได้ว่านับแต่จังหวะตกจังหวะแรกเท่านั้นในแต่ละห้อง ดังนั้นการสร้างเสียงหรือสีสันในการบรรเลงนั้นอาจมีความขุ่นมัวไม่ชัดเจน ซึ่งสามารถแก้ไขได้โดยการตัดลิ้นตัวโน้ตในจังหวะตกแรก รวมไปถึงการเน้นหัวเสียงโน้ตในจังหวะตก ซึ่งจะช่วยให้กลุ่มโน้ตมีความชัดเจนและง่ายต่อการจับจังหวะต่อทั้งตัวผู้บรรเลงและวงออร์เคสตรา

อาจกล่าวได้ว่าสังคีตลักษณ์ของท่อนนี้อยู่ในรูปแบบ *Ritornello* เป็นการบรรเลงประชันกันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงออร์เคสตรา เนื่องจากท่อนนี้เป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลง จึงต้องรับหน้าที่ในการสรุปรวบยอดบทเพลงเข้าไว้ด้วยกัน โดยสามารถสังเกตได้ว่า ช่วงแรกจะพบว่ามีเพียงแค่การประชันกันโดยทั่วไปเท่านั้นแต่เมื่อเพลงดำเนินไปเรื่อย ๆ ก็จะปรากฏ *Figure* โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุดตามด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นจากท่อนแรกมาบรรเลงซ้ำอีกครั้ง พบได้ตั้งแต่ห้องที่ 25 และปรากฏชัดๆอีกครั้งในห้องที่ 68 เรื่อยไปจนจบเพลง นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียง

ไมเนอร์ร่วมเช่นเดียวกับในท่อนแรกอีกด้วย ซึ่งปรากฏสั้น ๆ ระหว่างห้องที่ 89 - 93 หลังจากนั้นในห้องที่ 94 ซึ่งเป็นท่อนโคดา ได้นำพาผู้ฟังกลับมาสู่กุญแจเสียงหลัก และนำเสนอบทสรุปของเพลงด้วยฟลูตบรรเลงเดี่ยวสอดรับไปกับเสียงประสานจากวงออร์เคสตราที่บรรเลงแนวประสานในลักษณะของฮาร์โมนีแนวตั้งในรูปแบบคอร์ดเดี่ยวอีกครั้งก่อนจะเป็นการเล่นพร้อมกันของวงด้วยรูปแบบจังหวะอันเป็นเอกลักษณ์ของท่อนนี้อีกครั้ง ด้วยความเข้มเสียงในระดับดังมาก (*ff*) เพื่อส่งบทเพลงไปสู่โน้ตจบอย่างสวยงามและยิ่งใหญ่อลังการ

5.1.3.3 ศิลปินอ้างอิง

บทเพลง (Vivaldi Concerto in D Major) นั้นมีพบว่ามีการบรรเลงผ่านเครื่องดนตรีหลากหลายชนิด ซึ่งจากการค้นคว้านั้นจะพบว่า การบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องนั้นจะมีเอกลักษณ์และสามารถนำเอาแนวคิดมาประยุกต์เข้ากับการบรรเลงได้ ซึ่งจากการค้นคว้าและอ้างอิงจากศิลปินที่ได้เลือกรับฟังเป็นหลักนั้นจะขอจำแนกเป็น 3 เครื่องดนตรี โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกผ่านเกณฑ์การตัดสินด้านการฟังในประเด็นต่าง ๆ เช่น แนวทางในการบรรเลง กลวิธีการนำเสนอบทเพลง น้ำเสียงที่ใช้ โดยทุกอย่างอยู่บนพื้นฐานของบรรทัดฐานตามที่ผู้วิจัยเห็นสมควร

จากค้นคว้าการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีฟลูตโบราณหรือทราเวอร์โซ (Traverso) นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาลีลาการบรรเลงของมาซาฮิโระ อะริตะ (Masahiro Arita) ศิลปินนักทราเวอร์โซที่บรรเลงร่วมกับวง *Bach-Mozart Ensemble Tokyo* ในอัลบัม *Vivaldi 6 Concerti for Flauto Traverso* ซึ่งจะพบการลักษณะการใช้เทคนิคการบรรเลงและการใช้โน้ตประดับที่เป็นเอกลักษณ์ ด้วยน้ำเสียงของทราเวอร์โซ ช่วยส่งให้ท่อนสองของคอนแชร์โตบทนี้มีความไพเราะและอ่อนหวานมาก ซึ่งลักษณะการบรรเลงด้วยน้ำเสียงที่นิ่ง แต่มีความนุ่มลึกนี้ ได้เป็นหนึ่งในแนวคิดที่ผู้วิจัยได้หยิบนำเอามาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์กลวิธีการบรรเลงผ่านแนวทำนองของท่อนช้า และเลือกนำรูปแบบการใช้โน้ตประดับที่ฟังแล้วค่อนข้างมีความลงตัวไปกับการบรรเลง

จากการค้นคว้าเพิ่มเติม อัลบัม *Il Gardellino* ของนักเรคอร์เดอร์โฮราซิโอ ฟรานโค (Horacio Franco) เป็นตัวอย่างที่ดีของการบรรเลงด้วยแนวคิดของการเลียนเสียงนก ด้วยเอกลักษณ์ของน้ำเสียงที่ชัดเจนและตรงไปตรงมา แต่ข้อสังเกตของการบรรเลงด้วยเรคอร์เดอร์นั้นสามารถสังเกตได้ว่า จะไม่สามารถสร้างการเบาลง ได้เนื่องด้วยการเปลี่ยนความเข้มของเสียงนั้นจะทำให้เกิดการเพี้ยนได้ง่าย ดังนั้นการใช้โน้ตประดับบนเรคอร์เดอร์กับการบรรเลงในบทเพลงนี้จึงค่อนข้างเป็นสิ่งที่

น่าสนใจและจูงใจผู้รับชมรับฟังอย่างมาก ผู้วิจัยค่อนข้างเห็นด้วยกับการบรรเลงด้วยอัตราความเร็วที่ค่อนข้างมากกว่าปกติบนเครื่องดนตรีเรคอร์เดอร์นี้ เพราะจากการรับฟังนั้นช่วยให้การจินตนาการภาพของนกนั้นชัดเจนขึ้น และยังสะท้อนความเป็นบทเพลงที่แสดงถึงความเป็นเลิศทางดนตรีผ่านสีสันที่ฉูดฉาดของบทเพลงได้อย่างดีเยี่ยม ผู้วิจัยได้หยิบนำเอาแนวคิดในการนำเสนอบทเพลงช่วงท่อนแรกและเอกลักษณ์ของการใช้โน้ตประดับมาประยุกต์ใช้เข้ากับการบรรเลง เพื่อนำเสนอแนวคิดของการเลียนแบบเสียงนกให้สอดคล้องไปกับชื่อบทประพันธ์ของบทเพลง

ในส่วนการบรรเลงด้วยโมเดิร์นฟลูตนั้น จากการรับฟังค่อนข้างเห็นสมควรและมีความประทับใจในการนำเสนอแนวทางการบรรเลงของนักฟลูตเอมมานูเอล ปาอู (Emmanual Pahud) บรรเลงร่วมกับวง *Australian Chamber Orchestra* ผ่านอัลบัม *Emmanuel Pahud VIVALDI Flute Concerto* ซึ่งจากการบรรเลงด้วยโมเดิร์นฟลูตนั้น จะมีเอกลักษณ์ของการเลือกใช้น้ำเสียงและการเลือกใช้ลมเพื่อสร้างแนวทางของการดำเนินทำนองของบทเพลงได้อย่างลงตัว โดยที่ผู้ฟังจะยังสามารถรับรู้และเข้าใจแนวคิดของการใช้เครื่องดนตรีโมเดิร์นฟลูต ผ่านการนำเสนอบรรเลงในลักษณะการบรรเลงตามขนบดนตรีแบบดั้งเดิม (Historically Informed) ซึ่งแม้จะมีการใช้วิบราโตที่มีความเป็นสมัยนิยมในบางช่วงแต่ก็ไม่ทำให้การบรรเลงเสียบรรยากาศของความเป็นเอกลักษณ์ดนตรีบาโรกแต่อย่างใด ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการบรรเลงของศิลปินมาใช้ในการนำเสนอบทเพลง มาประยุกต์เข้ากับการแสดงดุษฎีนิพนธ์สร้างสรรค์ในครั้งแรกนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.4 บทวิเคราะห์บทเพลง Orchestral Suite no.2 in B minor, BWV 1067 ประพันธ์โดย โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1685 - 1750)

5.1.4.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

I. Ouverture	French Overture Form
II. Rondeau	Rondo Form
III. Sarabande	Rounded Binary Form
IV. Bourrée	Ternary Form
V. Polonaise	Ternary Form
VI. Minuet	Rounded Binary Form
VII. Badinerie	Rounded Binary Form

ท่อนที่ 1 Ouverture

สังคีตลักษณ์ French Overture		
Introduction (Slow)	Fugato (Fast)	Lentement (Slow)
A	B	A’
Rounded Binary Form	Fugue & Ritornello Form	Through - Composed

ท่อน Ouverture สามารถแบ่งออกได้ 3 ส่วนดังต่อไปนี้

I. Introduction

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary				
ห้อง	1 - 5	6 - 10	11 - 17	18 - 20
	A		B	
กุญแจเสียง	B min	D maj	D maj	D maj

II. Fugato

สังคีตลักษณ์ Fugue & Ritornello									
ห้อง	21 - 54	55 - 63	64 - 70	71 - 78	79 - 93	94 - 102	103 - 119	120 - 147	175 - 197
	A	B				C	D	E	F
	Fugato	Solo	Fugato	Ritornello	Fugato	Solo	Fugato	Ritornello	Fugato
กุญแจเสียง	Key Center จะอยู่ที่ B min และจะย้ายไปที่ F#min, D maj, E min และ B maj เป็นต้น								

III. Lentement

สังคีตลักษณ์ Through - Composed	
ห้อง	198 - 215
	A
กุญแจเสียง	B minor

ท่อนที่ 2 Rondeau

สังคีตลักษณ์ Rondo								
ห้อง	1 - 8	9 - 18	19 - 20	21 - 28	28 - 32	33 - 39	40 - 43	44 - 52
	A	**B**		**A**	**C**			**A**
กุญแจเสียง	B min	E min	B min	B min	D maj	F#min	B min	B min

ท่อนที่ 3 Sarabande

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary			
ห้อง	1 - 12	13 - 16	17 - 32
	A		**B**
กุญแจเสียง	B min	F#maj	B min

ท่อนที่ 4 Bourrée

สังคีตลักษณ์ Da capo Ternary		
Bourrée I (with repeat)	Bourrée II (with repeat)	Bourrée I (no repeat)
A	**B**	**A**
Rounded Binary Form	Rounded Binary Form	Rounded Binary Form

ท่อน Bourree สามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนได้ดังต่อไปนี้

I. Bourrée I

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary				
ห้อง	1 - 6	6 - 7	8 - 16	17 - 24
	A		**B**	
กุญแจเสียง	B min	D maj	D maj	B min

II. Bourrée II

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	1 - 4	5 - 12
	A	**B**
กุญแจเสียง	B min	B min

ท่อนที่ 5 Polonaise

สังคีตลักษณ์ Ternary		
Polonaise (with repeat)	Double (with repeat)	Polonaise (no repeat)
A	**B**	**A**
Rounded Binary Form	Rounded Binary Form	Rounded Binary Form

ท่อน Polonaise สามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนได้ดังต่อไปนี้

I. Polonaise

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary				
ห้อง	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 12
	A		**B**	
กุญแจเสียง	B min	D maj	D maj	B min

II. Double

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary				
ห้อง	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 12
	A		**B**	
กุญแจเสียง	B maj	D maj	D maj	B min

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อนที่ 6 Menuet

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary					
ห้อง	1 - 4	5 - 8	9 - 16	17 - 20	21 - 24
	A		**B**	**C**	
กุญแจเสียง	B min	B min	D maj	D maj	B min

ท่อนที่ 7 Badinerie

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary							
ห้อง	1 - 8	9 - 15	16 - 18	19 - 21	22 - 27	28 - 33	34 - 40
	A		**B**			**C**	
กุญแจเสียง	B min	F#min	F#min	E min	D maj	D maj	B min

5.1.4.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

ต้นฉบับของบทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 นี้ เป็นชุดเพลงที่ค้นพบในช่วงปี 1739 ซึ่งเป็นช่วงระยะเดียวกันที่บาคประพันธ์ขึ้น โดยไม่มีโน้ตที่เป็นโน้ตรูปแบบรวมทุกเครื่องดนตรี มีเพียงโน้ตของแต่ละเครื่องดนตรีเท่านั้น ซึ่งประกอบไปด้วย 6 เครื่องดนตรี ได้แก่ Traverso, Violin 1, Violin 2, Viola, Continuo (Figured) และ Bass (Unfigured) โดยบาคได้คัดลอกโน้ตของทราเวอร์โซ (Traverso) ด้วยตัวเอง ซึ่งจากค้นพบครั้งนี้ได้เห็นถึงกลุ่มโน้ตที่บันทึกผิดพลาดอันเป็นจุดที่แสดงถึงการทดกุญแจเสียง (Transposition) ขึ้นมา 1 เสียงจากฉบับก่อนหน้าที่เป็น A Minor ซึ่งน่าจะประพันธ์ขึ้นในช่วงราว ๆ ปี 1730s ให้กับไวโอลินหรือเครื่องดนตรีแสดงเดี่ยว และจากหลักฐานดังกล่าวนี้ พบอีกว่าบาคได้ประพันธ์ท่อน *Polonaise* เพิ่มเติมในบทเพลงชุดนี้ เพราะเป็นช่วงเวลาที่เขาได้ทำงานให้กับ กษัตริย์ของโปแลนด์ ณ เมืองเดรสเดน ในฐานะคีตกวีประจำราชสำนัก อันเป็นตำแหน่งที่เขาได้รับในช่วงปี 1736

ทั้งนี้ สำหรับบทเพลงนี้ทั้งเวอร์ชั่น A Minor และ B Minor นั้นไม่ค้นพบหลักฐานที่แน่ชัดว่าในความเป็นจริงแล้วบาคมีจุดประสงค์ในการประพันธ์บทเพลงขึ้นเพื่อนักแสดงเดี่ยวหรือประพันธ์ขึ้นโอกาสอันใด ซึ่งมีการคาดเดากันว่าในฉบับ B Minor นั้นอาจประพันธ์ขึ้นให้สำหรับบูฟฟาแดง นักฟลูตยอดฝีมือที่มีชื่อเสียงที่ราชสำนักในเมืองเดรสเดน อย่างไรก็ตาม หลังจากช่วงปี 1738 บาคนั้นก็มิได้ใช้ชีวิตอยู่ที่เมืองเดรสเดนอีก หากพิจารณาชีวประวัติของบาคนั้น จะพบว่าเขาใช้ชีวิตอยู่ที่ *Leipzig Collegium Musicum* ในช่วงปี 1729 - 1737 และช่วงปี 1739 - 1741 ซึ่งมีความเป็นไปได้ว่าบาคจะประพันธ์บทเพลงนี้ทั้ง 2 รูปแบบสำหรับกลุ่มนักดนตรีดังกล่าว ทั้งนี้ ยังมีความเป็นไปได้อีกเช่นกันว่าบูฟฟาแดง ได้ไปเยี่ยมบาคที่ไลพ์ซิช และได้มีโอกาสรับชมการแสดงครั้งนี้พอดี

บทเพลงที่นำเสนอในการแสดงครั้งนี้ เป็นชุดเพลงที่ 2 ของ Orchestral Suites จากทั้งหมด 4 ชุดเพลง ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1739 บทเพลง Orchestral Suite no.2 in B Minor, BWV 1067

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เป็นชุดบทเพลงเต้นรำที่รวมเอาในรูปแบบการเต้นรำ (Dance form) ต่าง ๆ ไว้ และนำเสนอแนวทำนองที่มีเอกลักษณ์ทั้งในด้านของลีลา ที่แสดงออกถึงลักษณะการเต้นรำ และรูปแบบโหมโรงแบบฝรั่งเศส (French Overture) ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์ที่บาคและคีตกวีชาวเยอรมันมักประพันธ์ขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 17 และต้นศตวรรษที่ 18 ซึ่งเป็นที่นิยมในขณะนั้น บทเพลงนี้กล่าวได้ว่าเป็นต้นแบบที่สำคัญในการอ้างอิงถึงลักษณะของ “Overture” หรือ “French Suite” โดยชื่อท่อน *Ouverture* ของท่อนแรกนั้นเป็นการอ้างอิงถึงการเริ่มต้นเพลงชุดต่าง ๆ ในลีลาของฝรั่งเศส ซึ่งจะมีท่วงทำนองที่ช้าและสง่างาม ตามด้วยฟิวก์ อันเป็นรูปแบบที่บาคได้แรงบันดาลใจมาจากโหมโรงแบบฝรั่งเศสของลุลลี่ ในท่อนแรกนั้นเครื่องสายจะทำหน้าที่เป็นแนวประสานไปกับฟลูตที่บรรเลงทำนองหลักไปตลอดทั้งท่อน ท่อนต่อมาทั้ง 6 ท่อนของบทเพลงนั้น เป็นชุดเพลงเต้นรำที่มีลักษณะเด่นแตกต่างกันออกไป โดยท่อน *Rondeau, Bourrée* และ *Minuet* นั้นเป็นรูปแบบที่นิยมมากจากราชสำนักฝรั่งเศส แม้แต่ *Sarabande* ยังถูกประพันธ์ในรูปแบบที่รับอิทธิพลมาจากฝรั่งเศสเช่นกัน ในท่อน *Polonaise* เป็นท่อนเพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงพื้นบ้านของโปแลนด์ บทเพลงชุดนี้จบลงด้วยท่อน *Badinerie* อันเป็นท่อนเพลงที่โด่งดังมากในชุดเพลงนี้ของบาค ด้วยความที่ท่อนนี้มีลักษณะดนตรีที่สนุกสนาน และเป็นท่อนที่แสดงความโดดเด่นของเครื่องดนตรีฟลูตในวงดนตรีอย่างชัดเจน สิ่งที่น่าสนใจในการศึกษานั้นกล่าวได้ว่าเป็นบทเพลงของทราเวอร์โซ ที่สำคัญมากบทเพลงหนึ่งของบาคที่จะแสดงถึงความโดดเด่นของเครื่องดนตรี เทคนิคในการบรรเลงที่น่าสนใจ รวมถึงการนำเสนอลีลาอันเป็นเอกลักษณ์ของชุดเพลงเต้นรำที่สำคัญมากบทเพลงหนึ่งของฟลูต ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับบทเพลงคอนแชร์ติโน กล่าวคือเป็นรูปแบบเครื่องเดี่ยว บรรเลงร่วมกับวงขนาดเล็ก โดยผู้ฟังจะได้ยินถึงแนวทำนองหลักผสมผสานดำเนินทำนองไปร่วมกับแนวประสานอย่างวิจิตรงดงาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

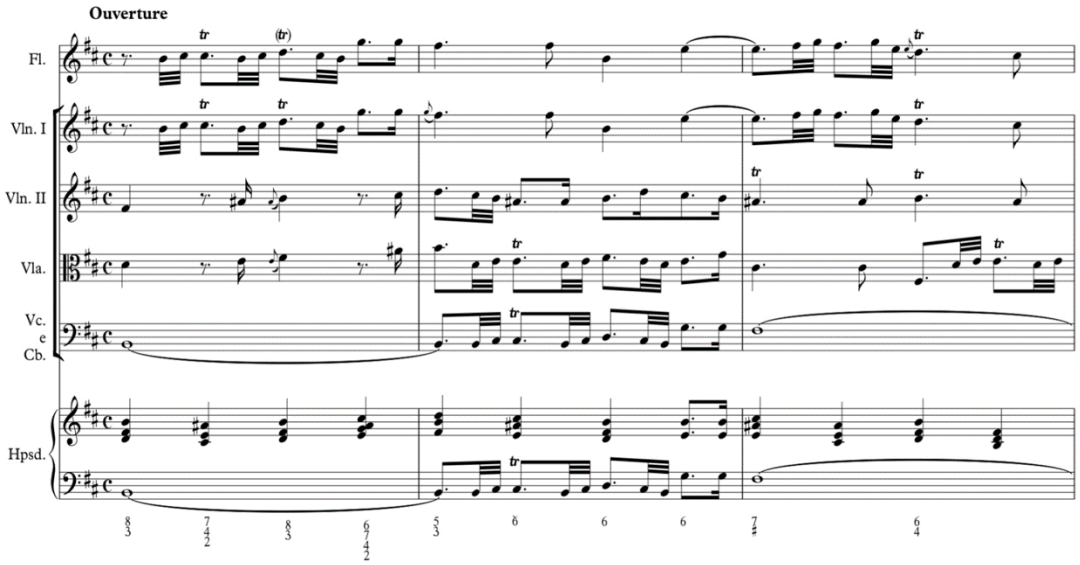
I. Ouverture

ในชื่อของท่อนแรก Ouverture (หรือ Overture ในภาษาอังกฤษ) เป็นการสะกดตามที่โน้ตเพลงระบุซึ่งสามารถพิจารณาได้ว่าเป็นภาษาฝรั่งเศสอันเป็นรูปแบบของบทบรรเลงโหมโรงแบบฝรั่งเศส ซึ่งรูปแบบที่นิยมใช้ในช่วงยุคบาโรกเป็นอย่างมาก โดยพื้นฐานแล้วสามารถจำแนกได้เป็น 2 ส่วนหลักซึ่งและจะมีการใช้เครื่องหมายย้อนต้น ประกอบด้วย ส่วนที่หนึ่งจะเป็นรูปแบบของการดำเนินทำนองช้าด้วยกลุ่มโน้ตลักษณะจังหวะประจุด (Dotted Rhythm) ตามด้วยการดำเนินทำนองเร็วในรูปแบบของฟิวก์ซึ่งมักจะจบครึ่งแรกด้วยเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) และในครึ่งหลังจะกลายเป็น

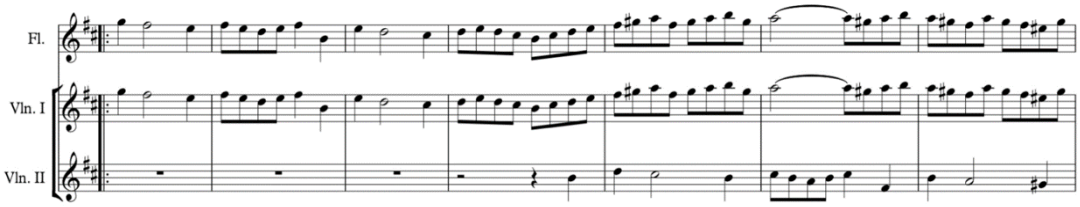
การนำเสนอส่วนคำตอบด้วยคอร์ดหลัก (Tonic Ending) ในส่วนที่สองนั้นการดำเนินทำนองไม่จำเป็นต้องจบด้วยรูปแบบเหมือนกับช่วงแรกเสมอไป ซึ่งในบางครั้งจะมีการนำเสนอทำนองที่มีองค์ประกอบที่คล้ายกับช่วงแรกเท่านั้น รูปแบบของบทบรรเลงโหมโรงแบบฝรั่งเศสนี้พบครั้งแรกในผลงานการประพันธ์บัลเลต์ของลุลลี่ ในส่วนโหมโรง ซึ่งประพันธ์ขึ้นช่วงปี 1650 จากนั้นรูปแบบดังกล่าวถูกค้นพบในท่อนโหมโรงของผลงานการประพันธ์ของคีตกวีที่มีชื่อเสียงมากมาย โดยเฉพาะบาคและแฮนเดล ทั้งนี้ บทบรรเลงโหมโรงแบบฝรั่งเศสมีความแตกต่างจากลักษณะบทบรรเลงโหมโรงแบบอิตาลี โดยสิ้นเชิงในส่วนของสังคีตลักษณ์ ซึ่งในรูปแบบของอิตาลีนั้นจะเป็นโครงสร้างแบบเร็ว - ช้า - เร็ว

กล่าวได้ว่า บทเพลงในท่อน *Overture* สามารถแบ่งเป็นประเด็นเพื่อตีความเทคนิคการบรรเลงตามสัดส่วนของบทเพลง 3 ส่วนด้วยกัน ประกอบด้วย

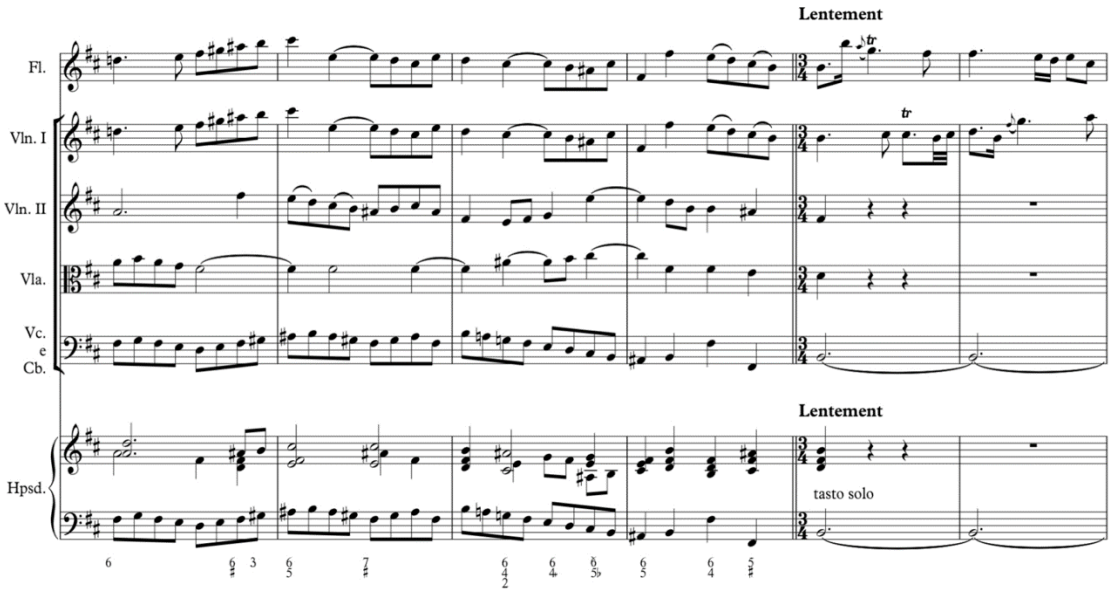
1. *โหมโรง (Overture/Introduction)* เป็นการดำเนินจังหวะ 4/4 ในรูปแบบของโหมโรงฝรั่งเศสอันเป็นเพียงรูปแบบการดำเนินทำนองเฉพาะช่วงเปิดตอนเริ่มต้นของบทเพลงนี้เท่านั้น ตั้งอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ดำเนินท่วงทำนองที่ค่อนข้างช้าแต่เต็มไปด้วยพลัง ในอารมณ์ของความยิ่งใหญ่และอลังการ ซึ่งในช่วงแรกนี้ยังเป็นการดำเนินทำนองในรูปแบบสังคีตลักษณ์บทบรรเลงโหมโรงแบบฝรั่งเศส แล้วดำเนินส่งเข้าช่วงที่สองของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 5.28 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 ท่อน Overture ช่วงโหมโรง

2. *ฟิวก์ (Fugue)* เป็นช่วงที่สองของบทเพลงในอัตราจังหวะที่กลายเป็น 2/2 ดำเนินท่วงทำนองเร็วโดยจะมีกระบวนทำนองแบบฟิวก์ เริ่มต้นด้วยไวโอลินและฟลูตนำเสนอทำนองเอก (Subject)

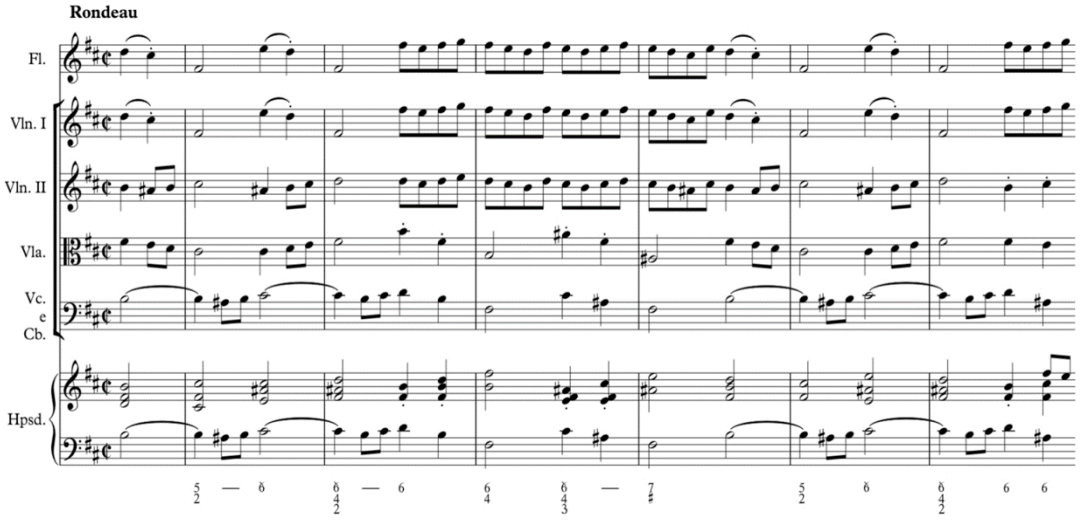
ของเพลง ตามด้วยทำนองเอกตอบ (Answer) จากไวโอลิน 2 ไล่เรียงไปเรื่อย ๆ ด้วย วิโอลาและแนวเบสต่อเนื่อง จนครบทุกเครื่องบรรเลง Tutti พร้อมกันกับไวโอลินและวงออร์เคสตราจนจบตอนนำเสนอ จากนั้นในท่อนต่อมาก็มีการบรรเลงสลับกันระหว่างท่วงทำนองโซโล ที่ฟลูตบรรเลงอย่างโดดเด่นในท่วงทำนองที่ทั้งมีลักษณะเป็นซีเควนท์ ซึ่งส่วนใหญ่ลักษณะการดำเนินทำนองจะมีรูปแบบทำนองถาม - ตอบ (Subject / Answer) และออร์เคสตราที่บรรเลงโน้ตในลักษณะคอร์ดสนับสนุนทำนองหลัก การบรรเลงทำนองหลักของฟลูตจึงจะต้องทำหลายหน้าที่ในเวลาเดียวกัน ซึ่งนักดนตรีจะต้องเข้าใจในแนวทางของการบรรเลงพร้อมกันในทุกครั้งว่า ไวโอลินจะเป็นคนดำเนินทำนองหลัก ซึ่งแม้จะเป็นโน้ตชุดเดียวกันกับฟลูต แต่การรักษาทักษะการบรรเลงร่วมกับวง จะต้องผ่อนลงเพื่อให้สามารถประสานกับเสียงของไวโอลินได้อย่างลงตัว ในขณะที่ช่วงโซโล นั้นจะต้องเปลี่ยนน้ำเสียงเพื่อเป็นผู้นำในการบรรเลงทำนองหลักของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 5.29 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 ท่อน Overture ช่วงฟิวก์

3. *ตอนสรุป (Recapitulation)* จากนั้นจึงส่งต่อเข้าสู่ดำเนินทำนองในช่วงสุดท้ายในรูปแบบที่คล้ายกันกับช่วงต้นด้วยการดำเนินทำนองในลักษณะ *Lentement* ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองอย่างช้า แต่เปลี่ยนอัตราจังหวะไปเป็น 3/4 และดึงเอารูปแบบของการดำเนินทำนองด้วยกลุ่มโน้ตลักษณะจังหวะประจุด กลับมาใช้อีกครั้ง เสมือนการบรรเลงท่อนแรกซ้ำอีกครั้งในรูปแบบที่ต่างออกไป เพื่อเป็นการสรุปและจบท่อนอย่างสวยงาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 5.30 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 ท่อน Overture ช่วงตอนสรุป

II. Rondeau

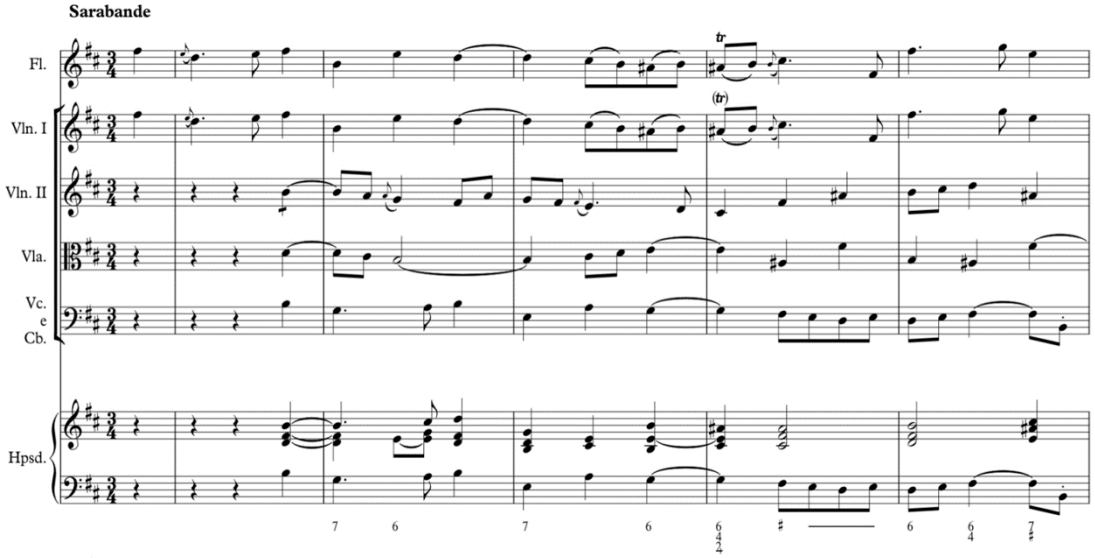
ท่อนที่สอง Rondeau หรือ Rondo อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ในกุญแจเสียง B Minor รอนโด หรือในภาษาฝรั่งเศส “Rondeau” (รงโด) เป็นรูปแบบหนึ่งของลักษณะของสังคีตลักษณ์ทางดนตรี ซึ่งโดยความเป็นจริงแล้ว *Rondo* กับ *Rondeau* นั้นจะมีสังคีตลักษณ์ที่แตกต่างกันเล็กน้อย กล่าวคือ รอนโดนั้นจะเป็นรูปแบบสังคีตลักษณ์ที่เคร่งครัดเฉพาะบทเพลงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเท่านั้น โดยถูกพัฒนาขึ้นในช่วงเริ่มต้นของช่วงศตวรรษที่ 17 ในขณะที่ *Rondeau* นั้น เดิมเป็นรูปแบบของบทเพลงร้องที่ถูกพัฒนาขึ้นจากดนตรีแนวเดียว (Monophony) ที่มีต้นแบบอยู่ในช่วงศตวรรษที่ 13 และเริ่มมีรูปแบบดนตรีหลากแนว (Polyphony) ในช่วงศตวรรษที่ 14 แต่อย่างไรก็ตามลักษณะของบทเพลงร้องสำหรับ *Rondeau* นั้นค่อย ๆ ลดความนิยมลงจนกระทั่งหายไปในช่วงต้นของศตวรรษที่ 16

ตัวอย่างที่ 5.31 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 ท่อน Rondeau

กล่าวได้ว่าลักษณะการดำเนินทำนองของท่อนรอนโดนี้ค่อนข้างสอดคล้องกับความหมายเดิมอันเป็นการบรรเลงที่เลียนรูปแบบของเพลงร้อง โดยพิจารณาได้จากท่วงทำนองที่มิได้บรรเลงในลักษณะที่รวดเร็วและสนุกสนานเหมือนกับ รอนโดในบทเพลงอื่น ๆ ในขณะที่ยังคงรูปของท่วงทำนองที่มีลักษณะคล้ายกับบทกลอนยุคกลาง (Medieval) โดยเป็นลักษณะคำกลอนสองบรรทัด (Couplet) ซึ่งความน่าสนใจของท่อนที่สองนี้คือการผสมผสานระหว่างรูปแบบโครงสร้างของบทกวีและสังคีตลักษณ์ทางดนตรีแบบรอนโดทั้งสองแบบ ลักษณะของรอนโดถูกนำเสนอเป็นการกล่าวซ้ำของท่วงทำนองหลัก เมื่อพิจารณาจากท่อนเพลงนี้จะพบว่าสามารถวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ออกมาได้เป็น A (ย้อนต้น) B A C A ในขณะเดียวกันการเริ่มต้นของประโยคเพลงนั้นอาจเรียกได้ว่ามาช้าไป 1 จังหวะ เพื่อเปลี่ยนลักษณะการเน้นจังหวะหนักมาไว้จังหวะที่ 2 และมีโน้ตสองตัวแรกดำเนินเป็นลักษณะจังหวะยก ซึ่งลักษณะประโยคเพลงดังกล่าวนี้มักพบมากในลักษณะเพลงแบบคล้ายกาวอต (Gavotte)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

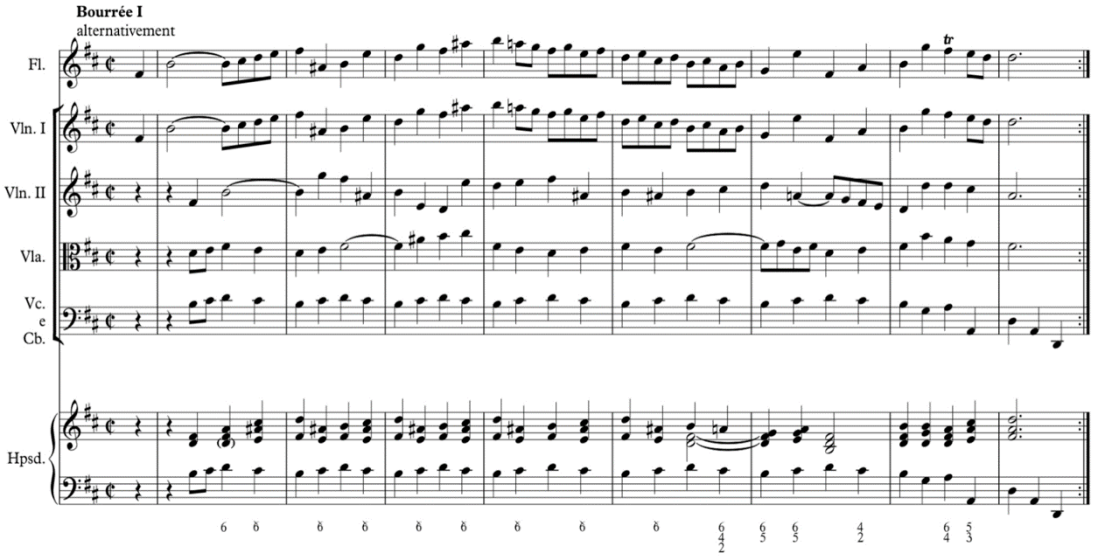
III. Sarabande

ซาราบานด์ (*Sarabande*) เป็นบทเพลงเต้นรำที่มีต้นกำเนิดจากสเปน (*Zarabanda*) โดยจะมีเอกลักษณ์ที่ตั้งอยู่ในอัตราจังหวะสาม ซาราบานด์เป็นเพลงเต้นรำที่ได้รับความนิยมในช่วงศตวรรษที่ 16 และ 17 ซึ่งฝรั่งเศสได้รับอิทธิพลจากความนิยมของท่วงทำนองบทเพลงในช่วงศตวรรษที่ 17 และกลายมาเป็นหนึ่งในการเต้นรำของราชสำนัก นักดนตรีบาโรกในช่วงศตวรรษที่ 18 นี้ได้ประพันธ์บทเพลงเต้นรำในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน ซึ่งมักจะใช้ซาราบานด์เป็นท่อนที่สามจากทั้งหมดสี่ท่อนเพลง

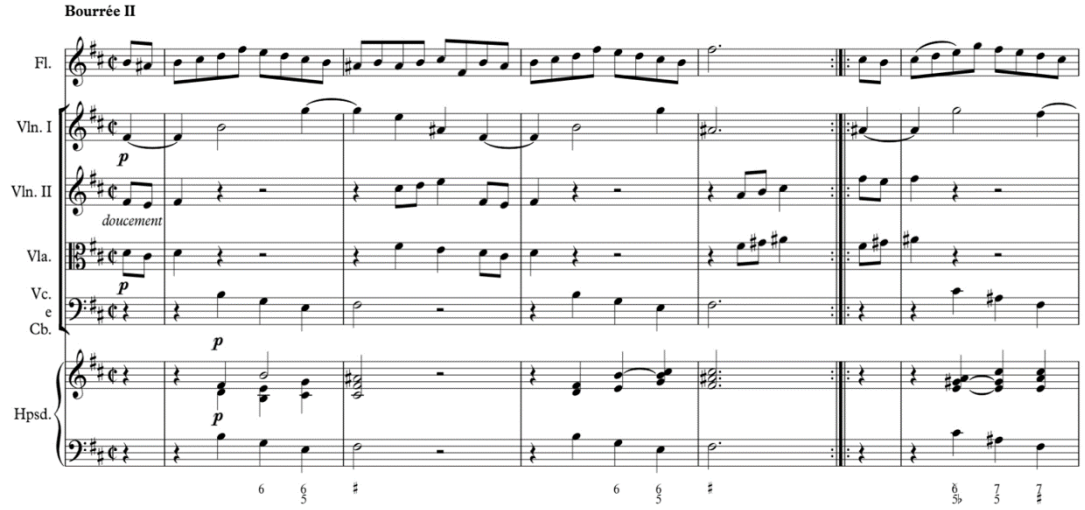
ตัวอย่างที่ 5.32 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 ท่อน Sarabande

บาคมักจะประพันธ์ท่อนเพลงซาราบานด์ให้ค่อนข้างมีความพิเศษ และปรากฏรูปแบบที่นอกเหนือไปจากลักษณะปกติของบทเพลงเต้นรำ โดยหากพิจารณาจากท่อนนี้จะพบว่าจะมีการเริ่มต้นบทเพลงด้วยจังหวะยก ซึ่งจะพบได้ว่ามีการเน้นที่จังหวะสองด้วยทางใดทางหนึ่ง บางครั้งอาจใช้การเน้นด้วยการบรรเลงด้วยโน้ตประดับหรือการใช้ค่าโน้ตที่ยาวขึ้นในช่วงจังหวะสอง ทั้งนี้หากพิจารณาท่อนเพลงนี้จะพบว่าแนวฟลูตและไวโอลิน 1 นั้นเป็นการบรรเลงแนวเสียงเดียวกันทั้งหมด และในขณะเดียวกันยังสามารถกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบของแคนอน (Canon) อย่างชัดเจนในแนวทำนองของฟลูตและไวโอลิน กับ แนวเบสต่อเนื่อง แต่อย่างไรก็ตามบาคนั้นได้ประพันธ์ทิศทางของแต่ละแนวเสียงนั้นอย่างลงตัวและมีความซับซ้อนด้วยการดำเนินทำนองผ่านโน้ตประดับมากมาย

IV. Bourree I & II

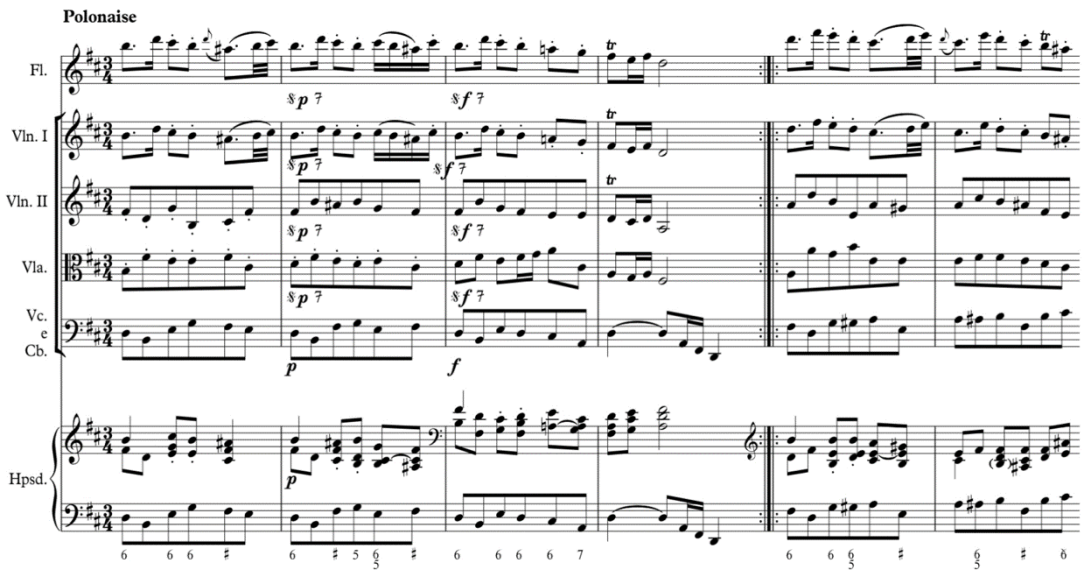
บูเร (Bourree) เป็นบทเพลงเต้นรำของฝรั่งเศสที่มีจังหวะเร็วตั้งอยู่ในอัตราจังหวะสอง ซึ่งจะเป็นท่อนที่เริ่มต้นจากจังหวะยกก่อนจะส่งเข้าดำเนินทำนองที่ห้องแรกต่อไป โดยมักจะเริ่มต้นด้วยจังหวะยก (Anacrusis) ที่สี่หรือสุดท้ายในอัตราจังหวะนั้น ๆ ในขณะที่บูเรในช่วง II หรืออัตราจังหวะสอง (Double Time) คล้ายรูปแบบการเต้นรำแบบกาวอต โดยจะมีช่วงอัตราจังหวะสองเหมือนกับช่วงแรกและจะใช้จังหวะยกที่ยาวกว่าเมื่อเปรียบเทียบกับช่วงต้น

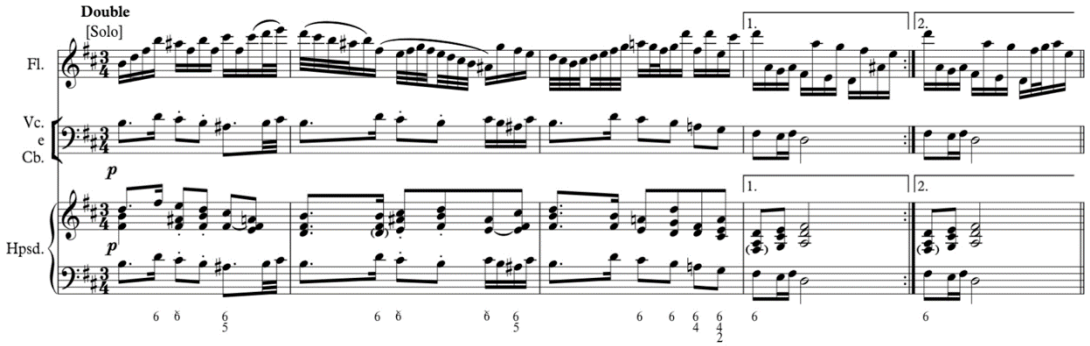
ตัวอย่างที่ 5.33 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 ท่อน Bourrée I

ในชุดเพลงเต้นรำท่อนบูเรนี้ บาคได้ใช้บูเรในลักษณะสังคีตลักษณ์ดาคาโป (Da capo Form) โดยที่บาคแบ่งท่อนเพลงบูเรนี้ออกเป็นสองท่อนได้แก่ *Bourrée I* และ *Bourrée II* อย่างชัดเจน ซึ่งแต่ละท่อนจะแบ่งออกอีกเป็น 2 ส่วนที่มีการย้อนต้น ซึ่งเมื่อพิจารณาจากโน้ตเพลงจะพบว่าหลังจากบรรเลงจบท่อน *Bourrée II* แล้ว จะพบคำที่เขียนไว้ว่า *“Bourrée I da Capo”* ซึ่งเป็นการชี้ให้เห็นว่าให้ย้อนมาบรรเลงที่ท่อน *Bourrée I* อีกครั้งโดยที่สามารถละการย้อนในส่วนของท่อนได้ ทั้งนี้สังคีตลักษณ์ดาคาโปมักจะพบบ่อยในบทเพลงร้องของยุคบาโรกไม่ว่าจะเป็นบทประพันธ์ของบาค แฮนเดล รวมถึงสการ์ลาตตี (Alesandro Scarlatti) อีกด้วย ซึ่งลักษณะสังคีตลักษณ์นี้สามารถพิจารณาได้เป็น ABA (หรือ AA BB A) ซึ่งจะพบบ่อยขึ้นมากในช่วงหลังของยุคบาโรก และยังสัมพันธ์เชื่อมโยงไปถึงสังคีตลักษณ์ของบทเพลงมินูเอ็ตและทรีโอ อันเป็นรูปแบบที่คล้ายคลึงกันในช่วงยุคคลาสสิกอีกด้วย

ดูเหมือนว่าในท่อน *Bourrée I* นั้นจะพบว่าบาคแบ่งวงออกเป็นสองส่วนบรรเลงสอดประสานกันไป ส่วนหนึ่งคือไวโอลินกับฟลูท และอีกส่วนคือเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวง โดยอาจกล่าวได้ว่าไวโอลิน 2 รับหน้าที่เป็นหัวหน้าของแนวนี้ บาคได้ใช้การดำเนินทำนองที่มีลักษณะคล้ายแคนอนในการดำเนินทำนองหลักของท่อน ในขณะที่ท่อน *Bourrée II* จะเห็นว่าบาคได้ใช้ฟลูตในการบรรเลงแนวทำนองหลัก และลดบทบาทของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ลงมาบรรเลงสนับสนุนเท่านั้น โดยในส่วนนี้ก็มีการบรรเลงสลับกันไปมาระหว่างแนวไวโอลินทั้ง 2 และวิโอลา กับแนวเบสต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 5.34 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 ท่อน Bourrée II

V. Polonaise and Double

โปโลแนส (Polonaise) เป็นการเต้นรำที่มีต้นกำเนิดจากโปแลนด์ โดยจะมีอัตราจังหวะในรูปแบบ 3/4 เป็นบทเพลงเต้นรำที่เป็นลักษณะของการเฉลิมฉลองและเป็นภาพของความยิ่งใหญ่ ซึ่งตั้งอยู่ในอัตราจังหวะสาม รูปแบบของโปโลแนสมักนำเสนอท่วงทำนองที่ตั้งอยู่ในรูปแบบของจังหวะที่คล้ายกัน โดยสามารถพิจารณาได้จากลักษณะจังหวะประจุด ที่เกิดขึ้นมากมายในบทเพลง

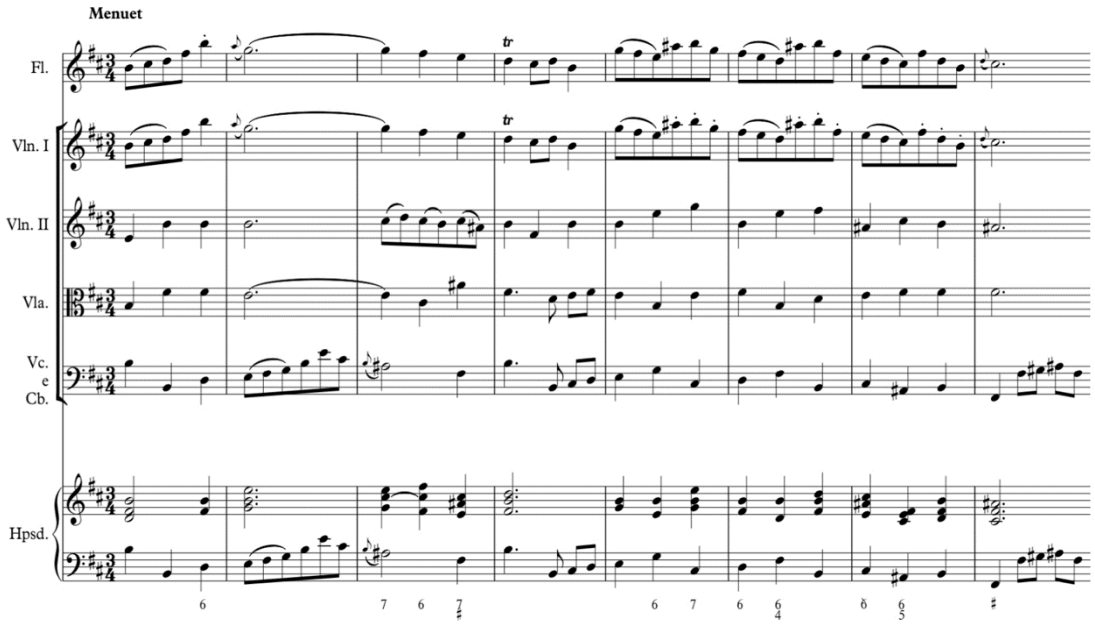
ตัวอย่างที่ 5.35 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 ท่อน Polonaise

สำหรับการใช้ชื่อท่อนว่า *Double* นั้นสามารถกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของลักษณะการแปรท่วงทำนอง (Variation) ซึ่งในท่อน *Double* ของบทเพลงนี้สอดคล้องกับความหมายโดยเป็นการสร้างการแปรจากท่วงทำนอง *โปโลแนส* อันประกอบไปด้วยการใช้โน้ตประดับตกแต่งมากมาย ในขณะที่ยังคงรูปของแนวเบสต่อเนื่อง ไว้เหมือนเดิมนั้น แนวฟลูตของท่อน *Double* ทำหน้าที่ดำเนินแนวทำนองหลักอยู่ที่แนวเสียงบน ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นท่อนที่เหลือเพียงสองแนวหลัก โดยแนวเบสต่อเนื่องจะละโน้ตประดับเพื่อให้แนวเสียงหลักมีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 5.36 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 ท่อน Polonaise ช่วง Double

VI. Minuet

ท่อนมินูเอ็ต (Minuet) เป็นรูปแบบการเต้นรำที่มีต้นกำเนิดจากฝรั่งเศสและมักจะตั้งอยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 โดยมากท่อนมินูเอ็ตมักจะมีสังคีตลักษณ์แบบสองตอน โดยจะนำเสนอแนวทำนองที่ในเป็นลักษณะตอบรับกันในท่อนเพลงรวมประมาณ 8 ห้อง โดยในช่วงสองมักทำการพัฒนาโดยการสร้างความแตกต่างโดยเปลี่ยนคีย์เพลงหรือรูปแบบการนำเสนอท่วงทำนองเล็กน้อย ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่ามินูเอ็ตแบ่งได้ออกเป็นสองช่วงที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน โดยที่การบรรเลงจะประกอบไปด้วยการย้อนกลับต้นอีกหนึ่งครั้ง โดยต่อมา มินูเอ็ตได้รับการพัฒนาให้ยาวขึ้นโดยนำมาประยุกต์เป็นรูปแบบสังคีตลักษณ์ มินูเอ็ตและทรีโอ ซึ่งนิยมนำมาใช้เป็นหนึ่งในสังคีตลักษณ์ของบทเพลงซิมโฟนี

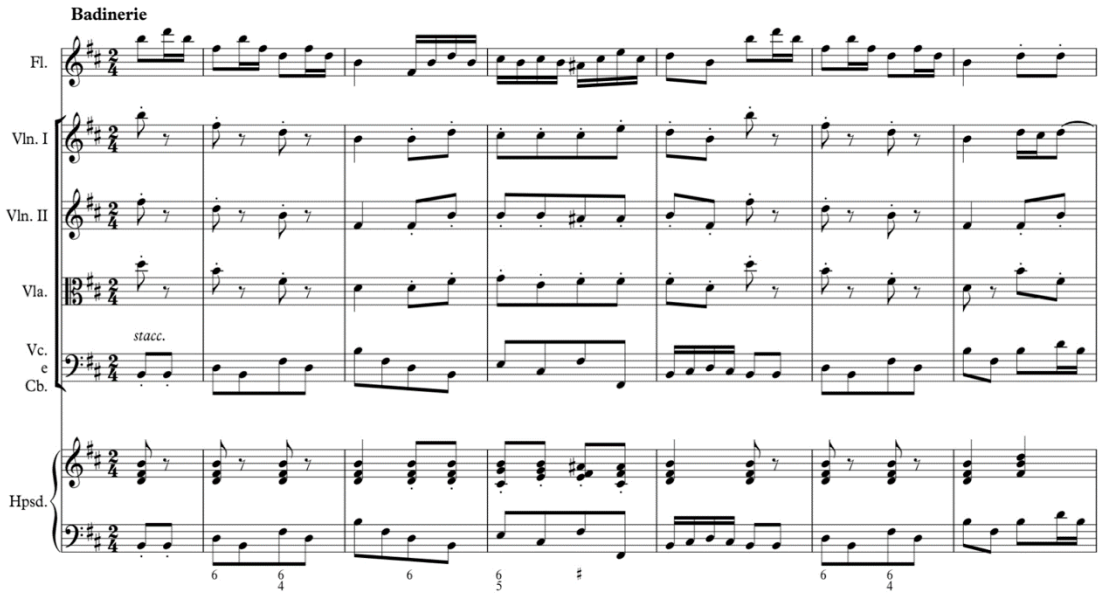
ในท่อนมินูเอ็ตของบทเพลงนี้ ประกอบไปด้วยสองส่วน แต่มิได้มีสังคีตลักษณะแบบดาคาโป (Da capo) โดยจะเป็นลักษณะของมินูเอ็ตในช่วงปลายของศตวรรษที่ 18 ซึ่งมีอัตราจังหวะสาม มีอารมณ์แห่งความซาบซึ้ง ดำเนินทำนองในอัตราความเร็วปานกลาง และไม่มีความซับซ้อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.37 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 ท่อน Minuet

VII. Badinerie

บาดิเนอรี (Badinerie) เป็นท่อนบทเพลงที่มีชีวิตชีวาซึ่งบาคประพันธ์โดยใช้การบรรเลงเดี่ยวของฟลูต อาจกล่าวได้ว่าจริง ๆ แล้วจะได้ยินการบรรเลงเดี่ยวในท่อน *Double* ของโปโลแนสแล้ว แต่ความเป็นจริงนั้นมีรูปแบบที่แตกต่างกันโดยชัดเจน ซึ่งในท่อนบาดิเนอรีนั้นผู้บรรเลงสามารถมุ่งเน้นในมิติของความเป็นเลิศของนักดนตรีและความสนุกสนานได้อย่างเต็มที่ หากพิจารณาถึงรูปแบบของท่อนเพลงบาดิเนอรีแล้วนั้นจะพบว่าเป็นหนึ่งในท่อนเพลงเต้นรำที่ค่อนข้างพบได้ยากจากงานประพันธ์ต่าง ๆ และบทเพลงท่อนนี้เป็นหนึ่งในตัวอย่างที่ดีมากสำหรับรูปแบบของบาดิเนอรีนี้ ซึ่งหลังจากช่วงศตวรรษที่ 18 นี้อาจกล่าวได้ว่ารูปแบบของบทเพลงในลักษณะของ บาดิเนอรีนั้นแทบจะมิได้พบอีก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 5.38 บทเพลง Orchestral Suite in B Minor, BWV 1067 ท่อน Badinerie

5.1.4.3 ศิลปินอ้างอิง

ด้วยความนิยมของตัวบทเพลงนี้ ส่งผลให้การสืบค้นบทเพลง Orchestral suite no.2 in B minor, BWV 1067 บทประพันธ์ของบาคสามารถทำการสืบค้นได้อย่างราบรื่น แต่การคัดเลือกบทเพลงที่สามารถนำมาเป็นต้นแบบเพื่อศึกษาและวิเคราะห์ด้านการบรรเลงนั้น อาจจะต้องคัดเลือกด้วยเกณฑ์ที่เหมาะสมและพิจารณาจากหลาย ๆ ปัจจัยประกอบเข้าด้วยกัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงคัดเลือกคัดเลือกนักดนตรีทราเวอร์โซและนักดนตรีฟลูตที่มีกลวิธีการบรรเลงเป็นตัวแทนของทั้งลีลาการบรรเลงแบบดนตรีโบราณ การนำเสนอบทเพลงที่น่าสนใจ อัตราจังหวะของแต่ละท่อนเพลง รวมไปถึงการพิจารณาแนวคิดการแบ่งประโยคของเพลง จากองค์ประกอบต่าง ๆ นี้ ผู้วิจัยจึงคัดเลือกและนำมาประยุกต์เข้ากับการบรรเลงบนฟลูตปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การบรรเลงบทเพลงผ่านการนำเสนอแนวคิดดนตรีดั้งเดิม ผู้วิจัยได้เลือกฟังการบรรเลงของวิลเบิร์ต ฮาเซลเซท (Wilbert Hazelzet) ศิลปินทราเวอร์โซบรรเลงร่วมกับวง The Amsterdam Baroque Orchestra ที่เป็นตัวอย่างที่มีความเป็นดนตรีบาโรกและบรรเลงด้วยวงเชมเบอร์ขนาดเล็ก รวมถึงนำเสนอแนวทางของการดำเนินทำนองได้อย่างไพเราะและลงตัวที่สุด การนำเสนอของเครื่องดนตรีทราเวอร์โซนั้น ทำให้สามารถสังเกตเห็นได้ว่า กลไกเส้นทางการดำเนินทำนองของบทเพลงนี้นั้นยังคงมีไวโอลินเป็นหลักสำคัญ โดยที่ทราเวอร์โซจะมีบทบาทช่วงสำคัญเพียงในช่วงบรรเลงเดี่ยว

ที่จะได้ยินออกมาชัดเจนมากขึ้น ในขณะที่การดำเนินทำนองในส่วนอื่น ๆ ทราเวอร์โซทำหน้าที่เป็นการบรรเลงคลอในแนวทำนองไปพร้อมกับไวโอลินโดยมิได้แย่งบทบาทการเป็นแนวทำนองหลักขึ้นมาแต่อย่างใด ดังนั้นการพิจารณาองค์ประกอบสำคัญในส่วนนี้จึงพบว่า บทบาทที่สำคัญของทราเวอร์โซนอกจากแนวบรรเลงเดี่ยวที่โดดเด่นในบทเพลงนี้แล้วนั้น จะต้องอาศัยทักษะอองซอมเบิลของนักดนตรีที่จะต้องรู้บทบาทหน้าที่ในการดำเนินทำนองและบทบาทในการเป็นแนวเสียงประสานเพื่อเติมเต็มแนวทำนองหลักที่สำคัญ นอกจากนี้ยังสามารถสังเกตได้ว่า แม้จะเป็นเครื่องดนตรีโบราณแต่การใช้โน้ตประดับนั้นก็มิได้ใช้มากมายจนเสียโครงสร้างหลักไป แนวทำนองยังรักษาความเป็นรูปแบบดั้งเดิมไว้อย่างงดงาม

ในส่วนการศึกษาการบรรเลงบทเพลงนี้ด้วยโมเดิร์นฟลูตนั้น มีศิลปินมากมายที่ได้บรรเลงและทำการบันทึกเสียงไว้ให้ได้เลือกรับฟัง แต่ ณ ที่นี้ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างศิลปินที่ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นตัวอย่างที่น่าสนใจของการนำเสนอแนวคิดการบรรเลงบทเพลงนี้ คือ อัลบัม *Berliner Barock Solisten* บรรเลงฟลูตโดยเอมมานูเอล ปาอู (Emmanuel Pahud) ซึ่งหากพิจารณาการบรรเลงแล้วจะพบอัตราจังหวะที่เป็นการเน้นหนัก - เบาที่ลงตัวไปกับลักษณะการบรรเลงในรูปแบบการบรรเลงดนตรีแบบดั้งเดิม ด้วยการใช้เครื่องดนตรีโมเดิร์นทำให้การนำเสนอน้ำเสียงนั้นสามารถสื่อถึงผู้ฟังได้อย่างมีเอกลักษณ์ มีการใช้เทคนิควิบราโตเล็กน้อยไม่มากเกินไปทำให้ไม่ฟังแปลกหูจนเป็นบทเพลงโรแมนติก ทั้งนี้ จากการวิเคราะห์ร่วมกับการบรรเลงของทราเวอร์โซในข้างต้นพบจุดร่วมที่เป็นแนวคิดการบรรเลงที่คล้ายกันว่า การเลือกใช้โน้ตประดับในบทเพลงนี้นั้นไม่ค่อยพบมากหากเปรียบเทียบกับบทเพลงในยุคบาโรกบทเพลงอื่น ๆ เนื่องจากแนวทำนองหลักนั้นค่อนข้างมีความโดดเด่นและเชื่อมโยงไปกับอีกหลาย ๆ แนวเสียงและทำหน้าที่ส่ง - รับกันอย่างลงตัวแล้ว การเติมแต่งโน้ตประดับจึงอาจเป็นการทำให้แนวทำนองนั้นมีรูปแบบที่ฟังแปลกออกไปจากเดิม ดังนั้นจึงพบเพียงการแต่งเติมโน้ตประดับเพียงเล็กน้อยเพื่อสร้างความเข้มข้นของอารมณ์ในบทเพลง และเพื่อเร้าอารมณ์ผู้ฟังเท่านั้น มิได้ใช้เพื่อเป็นการแสดงออกถึงความเป็นเลิศการบรรเลงแต่อย่างใด

จากแนวคิดข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้นำเอาแนวคิด และกลวิธีการบรรเลงมาสังเคราะห์เพื่อให้เกิดแนวทางในการบรรเลงแนวทำนองหลัก และมุ่งเน้นที่การฝึกซ้อมรวมวงเป็นหลักเพื่อให้เกิดทักษะอองซอมเบิลที่เป็นทักษะสำคัญในการบรรเลงด้วยวงดนตรี การสื่อสารระหว่างนักดนตรีและลีลาจังหวะเต้นรำที่นักดนตรีทุกคนจะต้องรู้สึกไปพร้อมกันจึงเป็นหัวใจที่สำคัญในการบรรเลงบทเพลงนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.2 บทวิเคราะห์และการตีความจากโน้ตเพลง การแสดงครั้งที่ 2

5.2.1 บทวิเคราะห์ Trio in G Major, Hob.XV:15

ประพันธ์โดย ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, 1732 - 1809)

5.2.1.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

I. Allegro	II. Andante	III. Allegro Moderato
Sonata Form	Ternary Form	Sonata Form

ท่อนที่ 1 Allegro

สังคีตลักษณ์ Sonata					
Exposition			Development	Recapitulation	
A	B	A’	C	A’’	Coda

ท่อน Allegro สามารถแบ่งออกได้ 3 ส่วนย่อยดังต่อไปนี้

I. Exposition

Exposition											
ห้อง	1 - 2	3 - 7	8 - 10	11 - 15	16 - 19	20 - 22	22 - 24	24 - 26	26 - 30	31 - 33	34 - 44
	A										
	Intro	A			B		C				D
กุญแจเสียง	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	D maj	D maj

ห้อง	45 - 46	47 - 50	51 - 52	53 - 55	56 - 59	60 - 62	63 - 65	66 - 70	71 - 75	76 - 78
	B									
	E	F			G			H	I	
กุญแจเสียง	D maj	D maj	D maj	D maj	D min	D min	D min	D maj	D maj	D maj

ห้อง	79 - 81	82 - 84	85 - 89	90 - 95
	A’			
	J			K
กุญแจเสียง	D maj	D maj	D maj	D maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

II. Development

Development											
ห้อง	96 - 103	104 - 111	112 - 114	115 - 119	120 - 123	124 - 126	127 - 129	130 - 134	135 - 136	137 - 142	143 - 150
	C										
	L		M (C)				N (D)			O	P (J)
กุญแจเสียง	D maj	A min	F maj	C maj	D min	A min	C maj	D maj	E min	E min	E min

III. Recapitulation

Recapitulation										
ห้อง	151 - 160	161 - 166	167 - 173	174 - 179	180 - 184	185 - 187	188 - 189	189 - 190	191 - 198	199 - 203
	A'									
	Q		R	S	T		U (Transition)			V
กุญแจเสียง	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	D maj	D maj	G maj	G maj	G maj

ห้อง	204 - 210	211 - 216	217 - 221	222 - 224	225 - 229	230 - 243	244 - 245	
	A'						Coda	
	W	X			Y	Z		
กุญแจเสียง	G min	G min	C min	G min	G maj	G maj	G maj	

ท่อนที่ 2 Andante

สังคีตลักษณ์ Sonata											
ห้อง	1 - 8	9 - 12	13 - 14	15 - 16	17 - 22	23 - 26	27 - 28	29 - 35	36 - 40	41 - 46	47 - 48
	A						**B**				
	A				B		C				
กุญแจเสียง	C maj	C maj	C maj	C maj	C min	C min	G min	Ebmaj	Ebmaj	C min	C min

ห้อง	48 - 55	56 - 59	60 - 61	62 - 66
	A'			
	C			
กุญแจเสียง	C maj	C maj	C maj	C maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่อนที่ 3 Allegro Moderato

สังคีตลักษณ์ Sonata				
Exposition		Development	Recapitulation	
A	A’	B	A’’	Coda

ท่อน Allegro Moderato สามารถแบ่งออกได้ 3 ส่วนย่อยดังต่อไปนี้

I. Exposition

Exposition										
ห้อง	1 - 4	5 - 8	9 - 14	15 - 17	18 - 22	23 - 26	27 - 29	30 - 32	33 - 42	43 - 45
	A									
	A		B	A’		C				
กุญแจเสียง	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	D maj	D maj	D maj

ห้อง	46 - 52	53 - 65	66 - 69	70 - 73	74 - 79	80 - 83	84 - 87
	A		A’				
	D		A		B	A	
กุญแจเสียง	D maj	D maj	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj

II. Development

Development							
ห้อง	88 - 90	91 - 93	94 - 105	106 - 112	113 - 118	119 - 120	121 - 131
	B						
กุญแจเสียง	G min	G min	Bbmaj	Bbmaj	Bbmaj	G maj	G maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

III. Recapitulation

Recapitulation								
ห้อง	132 - 135	136 - 139	140 - 145	146 - 149	150 - 153	154 - 161	162 - 164	165 - 171
	A’’					Coda		
	A		B’					
กุญแจเสียง	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj	G maj

5.2.1.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

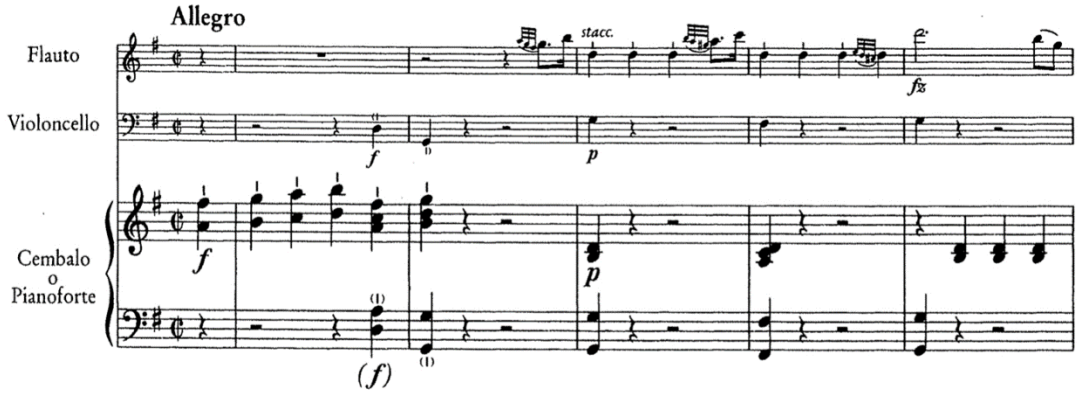
Trio in G Major, Hob.XV:15 ประพันธ์โดยไฮเดิน คีตกวีชาวเยอรมัน หนึ่งในคีตกวีเอกแห่งยุคคลาสสิก บทเพลงประกอบด้วยเครื่องดนตรีฟลูต เชลโล และเปียโน อันเป็นรูปแบบการประสมวงแบบทรีโอที่ยังคงมีรูปแบบคล้ายกับการประสมวงของยุคบาโรก ซึ่งบทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 หรือ Piano Trio no.29 นี้ จากชื่อของบทเพลงนั้น HOB มาจากชื่อของอันโทนี โฮโบเคน (Anthony Hoboken, 1887 - 1983) เป็นผู้จัดลำดับผลงานของไฮเดิน และเลขโรมัน XV:15 แทนผลงานประเภทเปียโนทรีโอลำดับที่ 15 อันเป็นผลงานหนึ่งในสามบท (28, 29, 30) ของบทประพันธ์ประเภทเปียโนทรีโอที่ต้นฉบับประพันธ์ขึ้นสำหรับฟลูตแทนที่ไวโอลิน บรรเลงร่วมกับเชลโลและเปียโน ซึ่งภายหลังได้ถูกเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นเพื่อไปให้ไวโอลินบรรเลง ซึ่งจะมีสีสันของเสียงที่แตกต่างกันออกไป โดยบทประพันธ์ชิ้นนี้ประกอบไปด้วย 3 ท่อนด้วยกัน

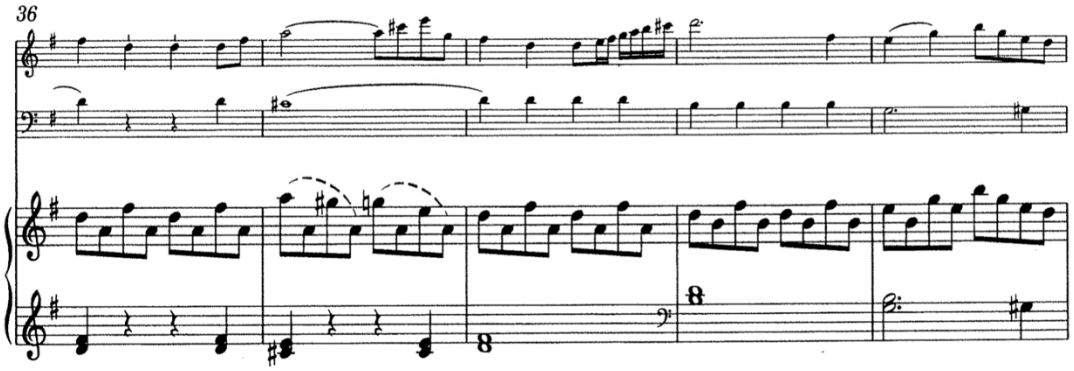
อิทธิพลด้านงานประพันธ์สำหรับฟลูท ไฮเดินก็ได้รับอิทธิพลมาจากโมสาร์ทถึงแม้ว่าโมสาร์ทจะเด็กกว่าก็ตาม และคาดว่าไฮเดินเริ่มประพันธ์งานสำหรับฟลูตเมื่อเขาพบนักฟลูตที่มีฝีมือเมื่อเข้าเดินทางมาที่อังกฤษ ซึ่งขณะที่ไฮเดินเริ่มประพันธ์งานสำหรับฟลูตนั้น เขายอมรับว่า เป็นเรื่องยากในวัยเขาที่จะเรียนรู้เครื่องดนตรีใหม่ และขอมอบหน้าที่นี้ให้กับโลกและผู้ที่ตามมาภ่ายหลังจะดีกว่า แม้จะกล่าวเช่นนั้นไฮเดินก็มีงานประพันธ์สำหรับเชมเบอร์ที่มีฟลูตร่วมอยู่ในนั้นจำนวนหลายบทเพลง ถึงแม้ว่าบทประพันธ์บทนี้จะไม่เป็นที่นิยมในการนำมาบรรเลงมากนัก แต่ก็ควรค่าที่จะนำมาศึกษาบทบาทของฟลูตในวงเชมเบอร์รูปแบบเปียโนทริโอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

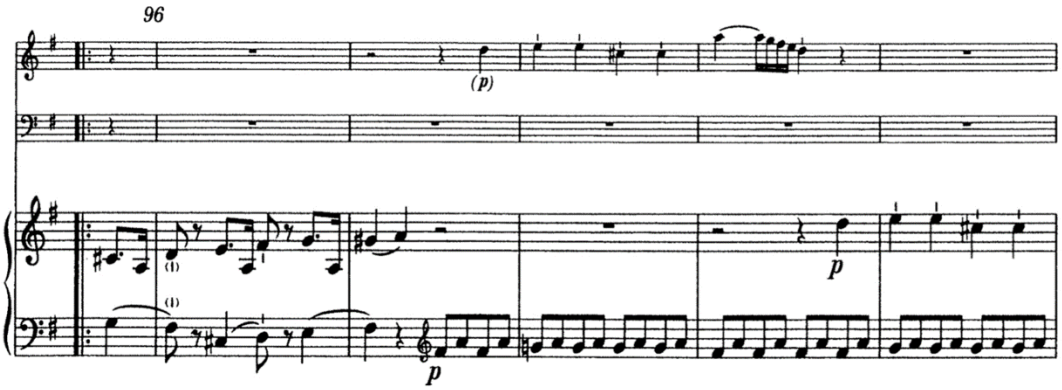
I. Allegro

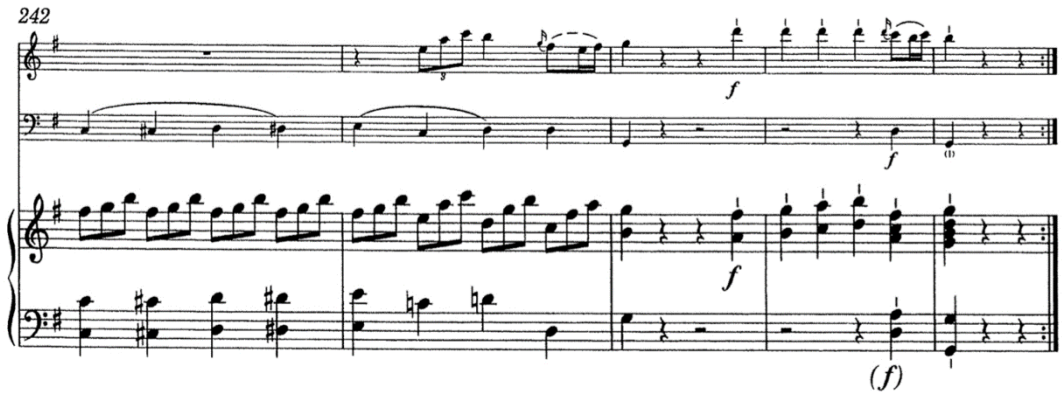
ด้วยท่วงทำนองและเสียงประสานที่เรียบง่าย ในกุญแจเสียง G Major สังคีตลักษณ์ที่ชัดเจนเป็นรูปแบบที่นิยมในยุคคลาสสิค บทประพันธ์ชิ้นนี้ก็เช่นกัน ไฮเดินใช้สังคีตลักษณ์โซนาตาที่มีการแบ่งตอนชัดเจนที่มีท่อนเกรินนำเริ่มต้นเล็กน้อยก่อนเข้าสู่ทำนองหลัก สิ่งที่น่าสนใจบทเพลงนี้คือการเล่นโต้ตอบกันระหว่างเครื่องดนตรี โดยส่วนมากจะเป็นระหว่างฟลูตกับเปียโน โดยเรียกว่าประโยคถามและตอบ (Antecedent & Consequent phrase)โดยประโยคถามมักจบด้วยเคเดนซ์เปิด และประโยคตอบมักจบด้วยเคเดนซ์ปิด

ตัวอย่างที่ 5.39 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 5

การใช้คู่ตรงข้าม (Contrast) ในรูปแบบต่าง ๆ มีปรากฏให้เห็นบ่อยครั้งในบทเพลงนี้ และจะมีรูปแบบที่สามารถสังเกตเห็นได้บ่อยที่สุดคือการเล่นโน้ตเสียงสั้น กับการเล่นโน้ตเสียงยาวเชื่อมต่อกัน ตอนนำเสนอนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนที่เริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง G Major ในกลุ่มแรกแล้วเปลี่ยนไปยังกุญแจเสียงบทบาทโดมินันท์ D Major ในกลุ่มที่สองและบรรเลงในกุญแจเสียงนี้ไปจนจบตอน

ตัวอย่างที่ 5.40 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 36 - 40

เมื่อเข้าสู่ตอนพัฒนา โดยเริ่มต้นที่ห้องที่ 96 ในท่อนนี้ไฮเดินได้ดำเนินทำนองและเสียงประสานอย่างค่อยเป็นค่อยไป ด้วยทำนองที่เรียบง่ายสง่างาม และเสียงประสานที่ค่อย ๆ เดินทางไปในจุดที่ซับซ้อนมากขึ้นเรื่อย ๆ โดยเริ่มต้นที่ D Major อันมีบทบาทโดมินันท์ของกุญแจเสียงหลัก แต่เมื่อบทเพลงบรรเลงในกุญแจเสียงนี้นานเพียงพอ ผู้ฟังได้ทำความคุ้นเคยและเข้าใจว่าเป็นกุญแจเสียงหลัก เมื่อนั้นไฮเดินดำเนินทำนองเข้าสู่ A Minor ซึ่งเป็นกุญแจเสียงบทบาทโดมินันท์ของกุญแจเสียงก่อนหน้า โดยเลือกที่จะใช้กุญแจเสียงไมเนอร์แทนที่เมเจอร์ นอกจากยังดำเนินเสียงประสานไปไกลขึ้น

เรื่อย ๆ ด้วยการใช้กุญแจเสียง F Major ผ่าน C Major ไปยัง D Minor วกกลับมาที่ A Minor และต่อด้วย C Major และ D Major และจบลงที่ E Minor ในช่วงท้าย

ตัวอย่างที่ 5.41 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 96 - 100

จากนั้นในตอนสรุป บทเพลงกลับมาสู่กุญแจเสียงหลัก ถึงแม้จะนำทำนองที่ได้นำเสนอไปในตอนเสนอกลับมาบรรเลงซ้ำในตอน แต่การดำเนินเสียงประสานก็ยังคงหวือหวา โลดโผนมากกว่าตอนนำเสนอมาก ด้วยการใช้กุญแจเสียงอย่าง C Minor และ G Minor ที่ยังไม่ได้ปรากฏในตอนพัฒนาแต่มาปรากฏในท่อนนี้ ซึ่งถือว่าเป็นจุดเด่นของเพลง (Climax) ก่อนจะจบด้วยโคดาสั้น ๆ ในเคเดนซ์ปิด

ตัวอย่างที่ 5.42 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 242 - 246

แม้จะเป็นบทบรรเลงสำหรับเครื่องดนตรี 3 ชิ้น แต่ผู้ที่ได้รับบทบาทสำคัญในการนำเสนอทำนองหลักคือเปียโน ด้วยยุคที่เครื่องคีย์บอร์ดได้รับการพัฒนามากขึ้นและกำลังเป็นกระแสนิยมในสังคม จึงไม่อาจแปลกใจที่พบว่าทำนองหลักถูกบรรเลงด้วยเปียโนมากกว่าจะเป็นเครื่องเสียงสูง (Treble) อย่างฟลูต แม้ยุคสมัยจะเปลี่ยนผ่านและเปียโนได้รับการพัฒนาขึ้น บทบาทหน้าที่ของเชลโล

ในงานชิ้นนี้กลับดูลดน้อยลง เหลือเพียงแค่การบรรเลงโน้ตเบส ไม่ได้มีโน้ตที่โลดโผน ที่สามารถแสดงทักษะอันเชี่ยวชาญของผู้เล่นได้

การเริ่มต้นบทเพลงด้วยโน้ตคู่หกในแนวทำนองเสียงสูงของเปียโนนั้น นอกจากจะสามารถมองได้ว่าเป็นโหมโรงเล็ก ๆ ก่อนเข้าช่วงหลักแล้ว ยังเห็นได้ชัดว่าคีตกวีตั้งใจนำเสนอแนวคิดหลักของเพลงผ่านการบรรเลงโน้ตคู่หก (ซึ่งในช่วงหลังของบทเพลงมีการพลิกกลับเป็นคู่สาม) เคลื่อนที่ในลักษณะของบันไดเสียง ขนานกันไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งแนวคิดนี้ถูกบรรเลงซ้ำเป็นจำนวนมากตลอดทั้งบทเพลง อีกแนวคิดหนึ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจน คือ การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าไฮเดินต้องการแสดงให้เห็นจุดเชื่อมโยงของท่อนแรกและท่อนที่สองที่บรรเลงในอัตราจังหวะผสม นอกจากนั้นยังมีอีกวัตถุดิบที่สำคัญที่ไฮเดินใช้คือโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดตามด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เริ่มปรากฏตั้งแต่ต้นเพลงในทำนองหลักที่อยู่ในแนวทำนองของฟลูต

ในการบรรเลงท่อนแรกนี้ หัวใจสำคัญของการบรรเลงร่วมกันของผู้บรรเลงทุกคนนั้นจะต้องมีจังหวะเป็นหนึ่งเดียวกัน การดำเนินทำนองภายใต้อัตราจังหวะที่มั่นคงจะช่วยให้หน้าที่ของการบรรเลงท่วงทำนองของแต่ละเครื่องดนตรีนั้นบรรเลงไปได้อย่างราบรื่น แม้ว่าท่วงทำนองหลักจะโดดเด่นที่เปียโน แต่แนวเสียงอื่น ๆ ก็มีบทบาทในการเป็นผู้นำเช่นกัน เมื่อทราบผู้บรรเลงทราบถึงบทบาทของแต่ละช่วงของบทเพลงแล้ว การเลือกใช้ความเข้มของเสียงเพื่อนำเสนอรูปแบบการรับ - ส่งกันระหว่างท่วงทำนองนั้น จึงเป็นสิ่งที่จะช่วยให้บทเพลงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

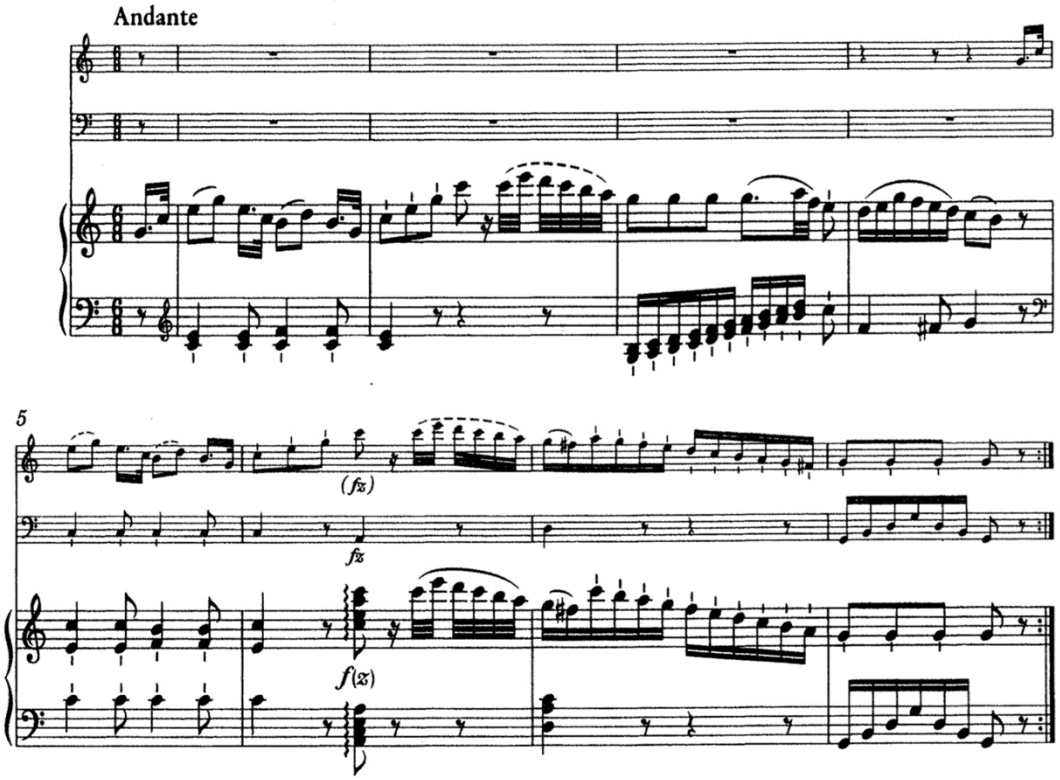
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

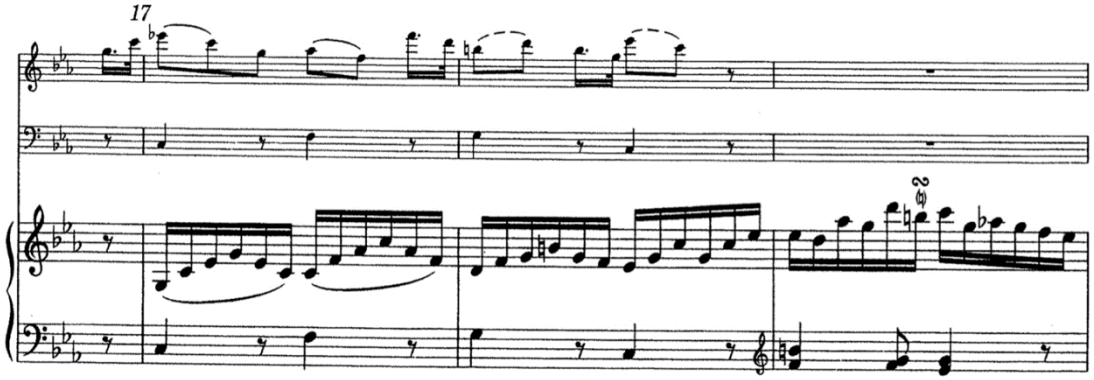
II. Andante

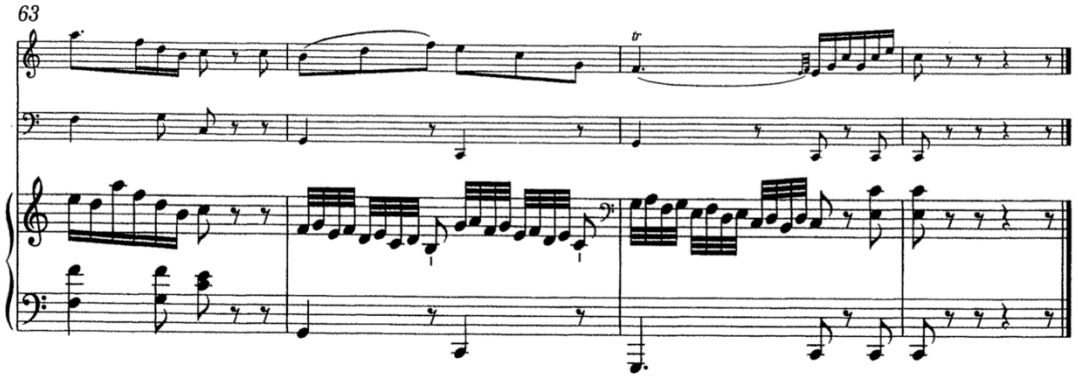
จากที่กล่าวมาจะพบแนวคิดหลักทั้งสองที่กล่าวมาก่อนหน้านี้อย่างชัดเจน บรรเลงด้วยเปียโนในแนวทำนองเสียงสูง และแนวทำนองเสียงต่ำ ในห้องที่ 3 มีโมทีฟที่ยกมาจากท่อนแรก ที่เล่นบันไดเสียงที่ประสานกันเป็นคู่สาม ดำเนินในรูปแบบขนานกัน บทเพลงนี้บรรเลงด้วยความเร็วที่ช้า ตามที่ถูกระบุว่า *Andante* และอยู่ในรูปแบบสังคีตลักษณ์โซนาตา แม้ว่าในตอนแรกของท่อนไม่ได้มีการซ้ำสองรอบตามรูปแบบที่ควรจะเป็น จึงอาจมองได้ว่าสังคีตลักษณ์ของท่อนนี้ว่าเป็นแบบสามตอน แต่เมื่อพิจารณาจากเสียงประสานแล้วจะสามารถระบุได้อย่างชัดเจนว่าเป็นสังคีตลักษณ์โซนาตา บทประพันธ์ท่อนนี้อยู่ในอัตราจังหวะผสม และใช้กุญแจเสียง C Major ที่ให้อารมณ์ที่สดใส เบาสบาย ทำนองหลักของท่อนนี้ถูกนำเสนอผ่านเปียโนที่เล่นเสียงสูงทั้งสองมือ หลังจากนั้นทำนองหลักได้ถูกนำเสนออีกครั้งที่แนวทำนองฟลูต ตลอดทั้งบทเพลงยังมีการใช้ประโยคถามและประโยคตอบบรรเลงสลับกันไปมา

ระหว่างเปียโนและฟลูต ถ้าเปรียบกับการสนทนา บทสนทนานี้ดูเหมือนจะให้ผู้พูดทั้งสองฝ่ายได้มีบทบาทที่เท่าเทียมกัน

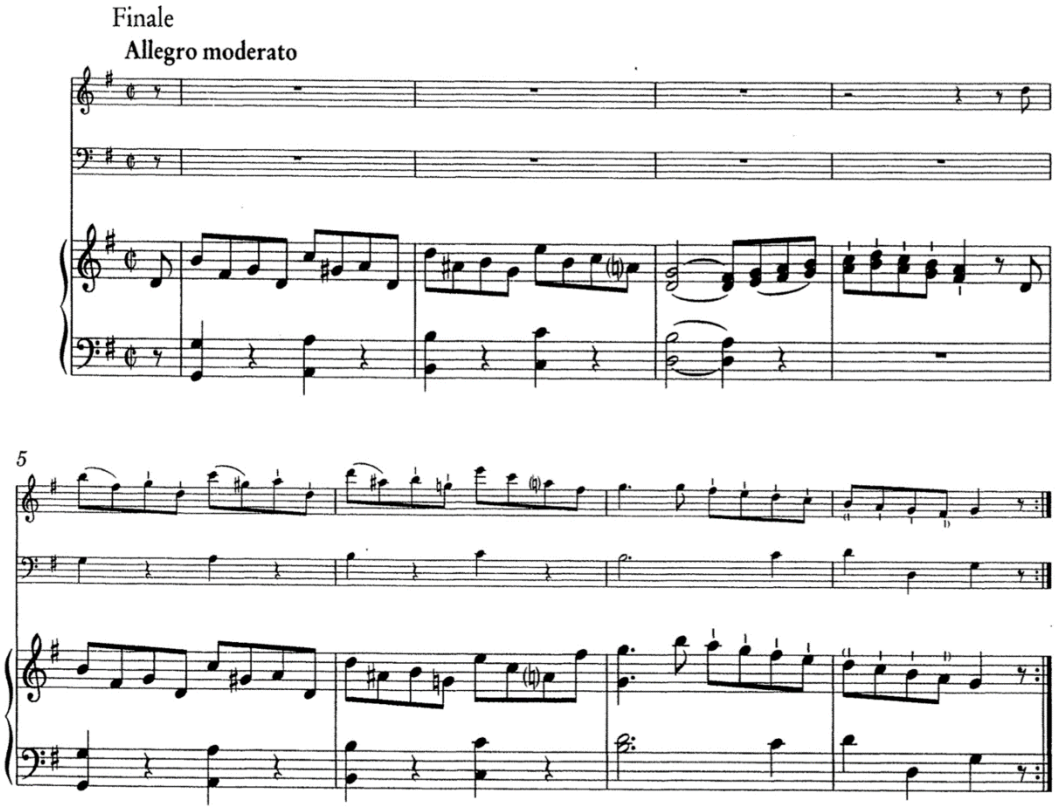
ตอนนำเสนอในช่วงแรกของบทเพลงจะสามารถแบ่งได้เป็นสองกลุ่ม กลุ่มแรกอยู่ในกุญแจเสียง C Major และกลุ่มที่สองอยู่ในกุญแจเสียงคู่ขนานอย่าง C Minor ในท่อนนี้ไฮเดินได้นำเสนอเคเดนซ์ขัด ซึ่งไม่ปรากฏในท่อนก่อนหน้า มาเป็นแนวคิดใหม่ให้แก่ท่อนนี้ ท่วงทำนองส่วนมากจะอยู่ในแนวทำนองเปียโน และฟลูตรองลงมา ในส่วนของเชลโลนั้น แทบจะไม่มีบทบาทนักในช่วงนี้

ตัวอย่างที่ 5.43 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1 - 8

และเมื่อเพลงดำเนินในตอนพัฒนา ไฮเดินได้พาผู้ฟังเดินทางไปในท่วงทำนองที่เปลี่ยนสีสันไปสู่ G Minor และ Eb Major ตามลำดับ และเชลโลได้รับบทบาทในการบรรเลงแนวทำนองหลักร่วมไปกับโน้ตแนวเสียงต่ำของเปียโน ตามด้วยการบรรเลงจากเปียโนเพียงชิ้นเดียว ในประโยคถัดมาและจบประโยคด้วยการเล่นพร้อมกันทั้งสามเครื่องดนตรี จะพบว่าไฮเดินพัฒนาทำนองหลักด้วยเทคนิคการประพันธ์ต่างๆ อย่างที่หยิบยกทำนองหลักมาบรรเลงเพลงสั้นๆ (Diminution) หรือการยืดขยายทำนอง (Augmentation) ที่กระจายอยู่ทั่วไปภายในท่อนนี้ ด้วยเสียงประสานที่ซับซ้อนของท่อนก่อนหน้า

ตัวอย่างที่ 5.44 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 17 - 19

เมื่อดนตรีดำเนินมาจนกระทั่งกลับมาสู่ท่อน (A) สุดท้ายที่กุญแจเสียงหลักของเพลง ที่มอบความรู้สึกผ่อนคลาย และคุ้นเคยให้กับผู้ฟัง และ ย้ำด้วยทำนองหลักอีกครั้ง ก่อนจะจบบทเพลงด้วยเคเดนซ์ปิดสมบูรณ์ตามขนบ

ตัวอย่างที่ 5.45 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 63-66

III. Finale

ท่อนนี้ไฮเดินยังคงใช้สังคีตลักษณ์แบบเดียวกันกับท่อนอื่น ๆ คือโซนาตา ภายใต้กุญแจเสียง G Major ด้วยคำที่ระบุไว้ตอนต้นของบทเพลงว่า *Allegro moderato* ที่แปลได้ว่าเร็วปานกลาง บทประพันธ์ท่อนนี้จึงสะท้อนอารมณ์ของความสนุกสนาน ร่าเริง และกระฉับกระเชง หากพิจารณาดูจะพบการบรรเลงโต้ตอบกันไปมาระหว่างเครื่องดนตรีด้วยประโยคถามและตอบ และการบรรเลงโน้ตบันไดเสียงที่ขนานกันเป็นคู่สามเพื่อนำเอาแนวคิดของท่อนก่อนหน้าทั้งหมดมาสรุปในท่อนสุดท้ายนี้ นอกจากนั้นท่อนนี้ยังมีทำนองหลักเป็นเอกลักษณ์ที่นำเสนอด้วยเปียโนอีกครั้ง

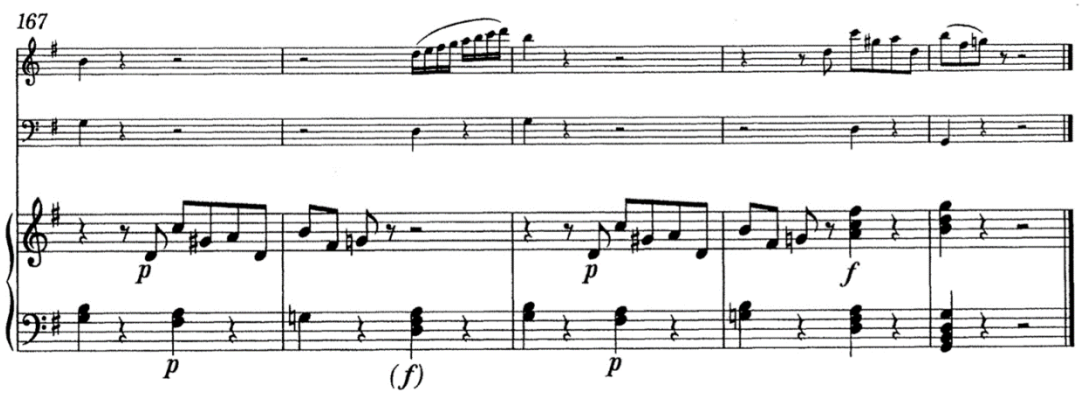
ตัวอย่างที่ 5.46 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 - 8

ในตอนนำเสนอจะพบว่าแบ่งท่อนได้เป็น ABA’ โดยเสียงประสานของท่อน (B) บรรเลงในกุญแจเสียงบทบาทโดมินันท์ตามขนบ แต่เมื่อเข้าสู่ตอนพัฒนาแล้วสีสันของเพลงจะเปลี่ยนไปเป็นไมเนอร์ด้วยกุญแจเสียงขนานไมเนอร์ อย่าง G Minor อีกทั้งไฮเดินได้ดำเนินเสียงประสานไปสู่กุญแจเสียง Bb Major อีกด้วย ก่อนจะเข้าสู่ท่อนเชื่อม (Transition) ที่บรรเลงเป็นช่วงๆด้วยเปียโนเพียงแนวเดียว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 5.47 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 123 - 131

ตอนสุดท้ายบทเพลงดำเนินท่วงทำนองในกุญแจเสียงหลัก และสรุปแนวคิดทั้งหมดที่ผ่านมาทั้ง 3 ท่อนด้วยการโต้ตอบกันไปมาทั้งสามเครื่องดนตรี แม้ว่าก่อนหน้านี้เปียโนและฟลูตจะอยู่ในบทบาทที่เด่นกว่าเชลโล แต่อาจกล่าวได้ว่า ในท่อนนี้ทุกเครื่องมีบทบาทที่สำคัญเท่าเทียมกัน บรรเลงโต้ตอบกับไปมาอย่างสมศักดิ์ศรี และจบบทเพลงด้วยเคเดนซ์ปิดอย่างสมบูรณ์ ที่มีลีลาสลับไปมาระหว่างความเข้มเสียงเบาและดัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 5.48 บทเพลง Trio in G Major, Hob.XV:15 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 167 - 171

5.2.1.3 ศิลปินอ้างอิง

จากการวิเคราะห์ทั้งโครงสร้างสังคีตลักษณ์และแนวคิดในการฝึกซ้อมนั้น นำมาสู่ประเด็นในการเลือกศึกษาบทเพลงที่เป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับการฟัง เนื่องจากการค้นพบในบางตัวอย่างนั้นนำเสนอด้วยเครื่องดนตรีไวโอลิน แต่จากประวัติของบทเพลงนี้ ไฮเดินมีจุดมุ่งหมายที่ประพันธ์ขึ้นให้ฟลูตก่อนที่ภายหลังจะถูกเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ไปให้ไวโอลิน ดังนั้นการเลือกศึกษาแนวคิดในการสร้างสรรค์การดำเนินแนวทำนองถึงเลือกศึกษาเครื่องดนตรีฟลูตโดยเฉพาะ ซึ่งจำแนกเป็นฟลูตโบราณหรือทราเวอร์โซ และโมเดิร์นฟลูต

ศิลปินคาร์ล ไคเซอร์ (Karl Kaiser) นักทราเวอร์โซเป็นหนึ่งในตัวอย่างของการบรรเลงดนตรีแบบดั้งเดิมที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษา จากอัลบัม *Joseph Haydn, The London Trios* ซึ่งเป็นการผสมวงในรูปแบบเปียโนทริโอ ซึ่งนอกจากจะบรรเลงด้วยทราเวอร์โซแล้ว การรับฟังจะได้ยินเสียงที่โดดเด่นของฟอร์เตเปียโน ซึ่งถือเป็นพระเอกที่สำคัญของบทเพลง การศึกษาแนวทางการบรรเลงของทราเวอร์โซสะท้อนเทคนิคของการบรรเลงที่มีไหวพริบของศิลปิน อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงทักษะอองซอมเบิลระหว่างนักดนตรีที่มีความเป็นเลิศทางด้านการบรรเลง ผู้วิจัยจึงหยิบเอาจุดเด่นของการแบ่งประโยคและการเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียงมาประยุกต์เข้ากับการบรรเลง

ในส่วนของโมเดิร์นฟลูตผู้วิจัยได้เลือกรับฟังบันทึกการแสดงสดของการแสดง *Audeamus International Music Festival* ในบทเพลงนี้ ซึ่งศิลปินนักฟลูตจิเนฟรา เพทรุกชี (Ginevra Petrucci) บรรเลงได้อย่างน่าสนใจ ทั้งการเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียง โดยมีนักเชลโลโดโรที แรคซ์ (Dorotea Racz) และนักเปียโนดีมิทรี ซาโมเกรย์ (Dmitry Samogray) บรรเลงไปพร้อมกันด้วยอัตราความเร็วที่มีความลงตัว และเป็นอัตราความเร็วที่ผู้วิจัยค่อนข้างเห็นด้วยว่าเหมาะสมในการสร้างบทบาททางอารมณ์ โดยจะได้อีกอารมณ์หนึ่งซึ่งมีความแตกต่างจากการบรรเลงด้วยทราเวอร์โซข้างต้น อาจเป็นเพราะเครื่องดนตรีปัจจุบันหากเล่นด้วยอัตราความเร็วเท่าข้างต้นอาจทำให้ขาดตกไปในด้านของรายละเอียดย่อยในบทเพลง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้เลือกใช้อัตราจังหวะการแสดงด้วยโมเดิร์นฟลูต และนำเอาความน่าสนใจในการนำเสนอแนวคิดในด้านรูปแบบการบรรเลงมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สิ่งที่น่าสนใจของทั้งสองการแสดงที่มีความสอดคล้องกันคือการสื่อสารและหว่างนักดนตรี โดยสามารถสังเกตได้จากทั้งการรับชมและการฟัง ศิลปินได้การใช้ช่วงต่อของประโยคเพลงเพื่อสร้างความต่อเนื่องรับส่งกันระหว่างเครื่องดนตรีอย่างลงตัว ซึ่งกล่าวได้ว่าบทเพลงนี้ได้ส่งให้ทุกเครื่องดนตรีมีบทบาทที่โดดเด่น และแบ่งหน้าที่การดำเนินทำนองและการเป็นเสียงประสานสลับกันไปในทุก ๆ ช่วงเวลา การสื่อสารกันระหว่างการบรรเลงจึงเป็นสิ่งที่สำคัญอย่างมากในการบรรเลงบทเพลงนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2 บทวิเคราะห์ Quartet in A Major, K.298

ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 - 1791)

5.2.2.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

I. Theme & Variations	II. Minuetto & Trio	III. Rondieauox
Theme & Variations	Ternary Form	Rondo Form

ท่อนที่ 1 Theme & Variations

สังคีตลักษณ์ Theme & Variations				
Theme	Variation I	Variation II	Variation III	Variation IV
Rounded Binary Form	Rounded Binary Form	Rounded Binary Form	Rounded Binary Form	Rounded Binary Form

ท่อน Theme & Variations สามารถแบ่งออกได้ 5 ส่วนดังต่อไปนี้

I. Theme

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	1 - 8	9 - 16
	A	**B**
กุญแจเสียง	A maj	A maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

II. Variation I

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	17 - 24	25 - 32
	A	**B**
กุญแจเสียง	A maj	A maj

III. Variation II

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	33 - 40	41 - 48
	A	**B**
กุญแจเสียง	A maj	A maj

IV. Variation III

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	49 - 56	57 - 64
	A	**B**
กุญแจเสียง	A maj	A maj

V. Variation IV

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	65 - 72	73 - 80
	A	**B**
กุญแจเสียง	A maj	A maj

ท่อนที่ 2 Minuetto & Trio

สังคีตลักษณ์ Ternary		
Minuetto	**Trio**	**Minuetto**
A	B	A
Rounded Binary Form	Rounded Binary Form	Rounded Binary Form

ท่อน Minuetto & Trio สามารถแบ่งออกได้ 2 ส่วนดังต่อไปนี้

I. Minuetto

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	1 - 8	9 - 16
	A	**B**
กุญแจเสียง	D maj	D maj

II. Trio

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	1 - 8	9 - 16
	A	**B**
กุญแจเสียง	D maj	D maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3 Rondieauox

สังคีตลักษณ์ Rondo										
ห้อง	1 - 12	13 - 20	21 - 28	29 - 38	39 - 40	41 - 56	57 - 63	64 - 76	77 - 80	81 - 89
	A			B				A		
	A	B	C	D		a	E	A	F	B’
กุญแจเสียง	A maj	A maj	A maj	E maj	E maj	E maj	E maj	A maj	A maj	D maj
ห้อง	90 - 97	98 - 107	108 - 109	110 - 126	127 - 132	133 - 137	138 - 150	151 - 158	159 - 165	166 - 173
	A	C					A			Coda
	C’	D’		a’	E’	F’	A	B	C	
กุญแจเสียง	D maj	D maj	D maj	A maj	D maj	A maj	A maj	A maj	A maj	A maj
ห้อง	174 - 181	182 - 189								
	Coda									
กุญแจเสียง	A maj	A maj								

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

บทเพลง Quartet in A major, K.298 ประพันธ์โดยโวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) คีตกวีชาวออสเตรีย หนึ่งในคีตกวีเอกแห่งยุคคลาสสิก บทเพลงประกอบด้วยเครื่องดนตรีฟลูต ไวโอลินวิโอลา และเชลโล เป็นหนึ่งในชุดบทเพลงฟลูตควอร์เท็ต (Flute Quartet) ที่เป็นวรรณกรรมฟลูตที่สำคัญที่สุดชุดเพลงหนึ่งของยุคคลาสสิก บทเพลงฟลูตควอร์เท็ตของโมสาร์ทประพันธ์ไว้ทั้งหมด 4 บท ซึ่งอยู่บนกุญแจเสียง D, G, C และ A ซึ่ง 3 กุญแจเสียงแรกนั้นจะประพันธ์อยู่ในช่วงปี 1777 ในขณะที่กุญแจเสียง A นั้นคาดว่าประพันธ์ในช่วงปี 1786 หรือ 1787 และค่อนข้างมีความแตกต่างจากทั้ง 3 เบอร์แรกที่ประพันธ์ขึ้นให้กับเฟอร์ดินาน เดอ ฌอง (Ferdinand de Jean) ความพิเศษของ Flute Quartet in A Major, K.298 บทนี้ คือ ดนตรีจะสอดแทรกเรื่องราวที่โมสาร์ทพยายามนำเสนอผลงานของเพื่อน ๆ ของเขาโดยการนำองค์ประกอบเล็ก ๆ จากดนตรีของเพื่อนของเขาออกมาเสริมแต่งเติมให้ตัวดนตรีมีความสนุกสนาน เช่น ในท่อนแรกนี้ได้นำเอาแนวทำนองมาจาก

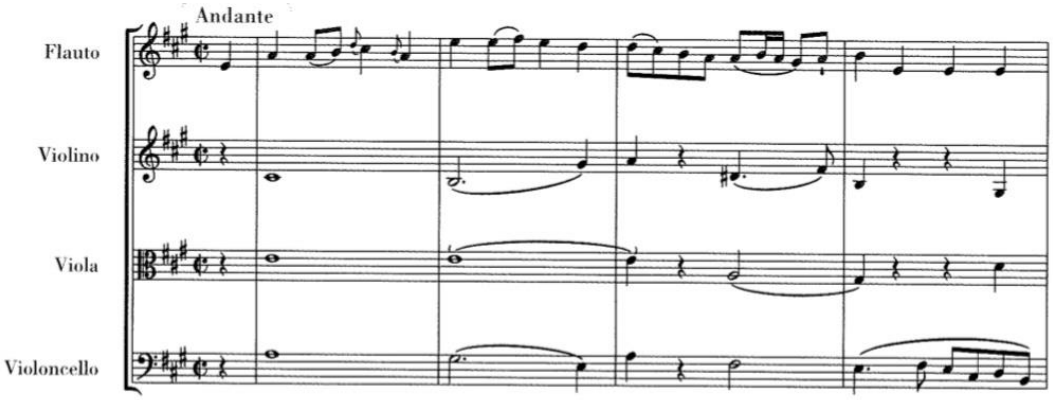
บทเพลง*"An die Natur"* ของคีตกวีชาวเยอรมันฮอฟไมสเตอร์ (Franz-Anton Hoffmeister) ในขณะที่ช่วงมินูเอ็ตของท่อนที่สองนั้นนำแนวคิดของทำนองมาจากบทเพลงพื้นบ้านของฝรั่งเศส และท่อนสุดท้ายได้นำแนวทำนองมาจากเพลงร้องในท่อน *Chi mi mostra, chi m'addita* จากอุปรากรเรื่อง *"Le Gare Generose"* ที่ประพันธ์ขึ้นโดยคีตกวีปาซิเอลโล (Giovanni Paisiello) ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าบทประพันธ์ฟลูตควอร์เท็ตบนกุญแจเสียง D Major ที่นักฟลูตนิยมบรรเลงกันมากที่สุด เพราะจะมีอารมณ์ของความดุดัน และร่าเริงเหมือนกับรูปแบบบทเพลงคอนแชร์โต ซึ่งแตกต่างกับบทเพลงฟลูตควอร์เท็ตบนกุญแจเสียง A Major ที่เน้นการใช้องค์ประกอบเล็ก ๆ ของดนตรีมาสร้างสีสันให้บทเพลงดูน่าสนใจมากขึ้น

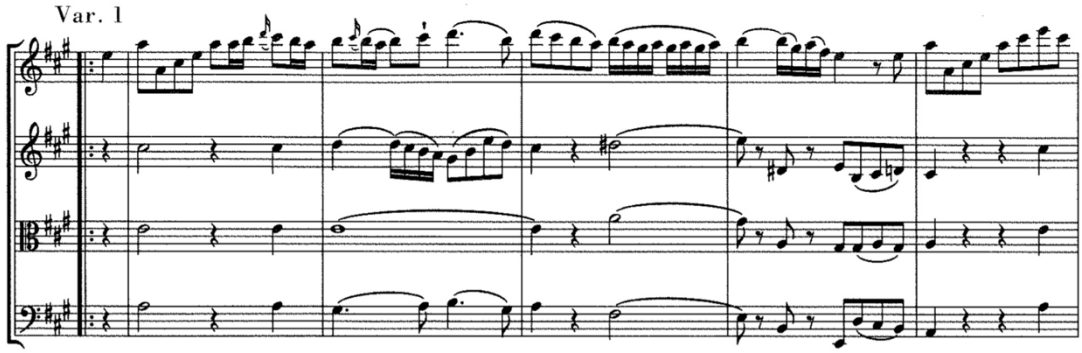
I. Theme & Variations

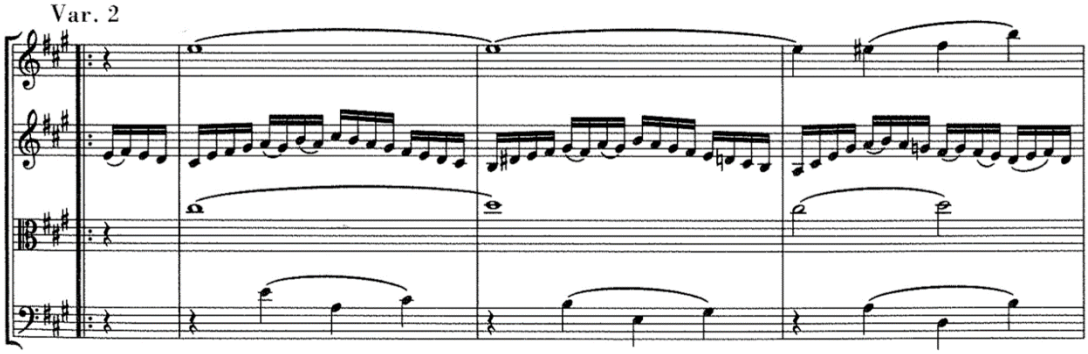
ในบทเพลงท่อนแรก Theme & Variations มีลักษณะเด่นของรูปแบบการประพันธ์ที่แสดงให้เห็นถึงศักยภาพและความเชี่ยวชาญในการแปรทำนอง จังหวะ และองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรี โดยคีตกวีจะใช้เทคนิคที่หลากหลายในการนำเสนอท่วงทำนองและเสียงประสานหลักในรูปแบบต่าง ๆ บทเพลงนี้มีอัตราจังหวะสอง ในกุญแจเสียง A Major ภายใต้การดำเนินจังหวะแบบ *Andante* จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองของบทเพลงในท่อนแรกนั้น ทุกท่อนแปรทำนองมีการสร้างสรรค์บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับทั้งหมด โดยสิ่งที่โดดเด่นของแนวทำนองคือจะมีการเริ่มต้นด้วยโน้ตจังหวะยก (Pick up note) เป็นคู่สี่ ทั้งนี้ สามารถวิเคราะห์แนวคิดหลักของการดำเนินทำนองได้เป็น 5 ประเด็นตามท่อนการแปรทำนองของบทเพลง

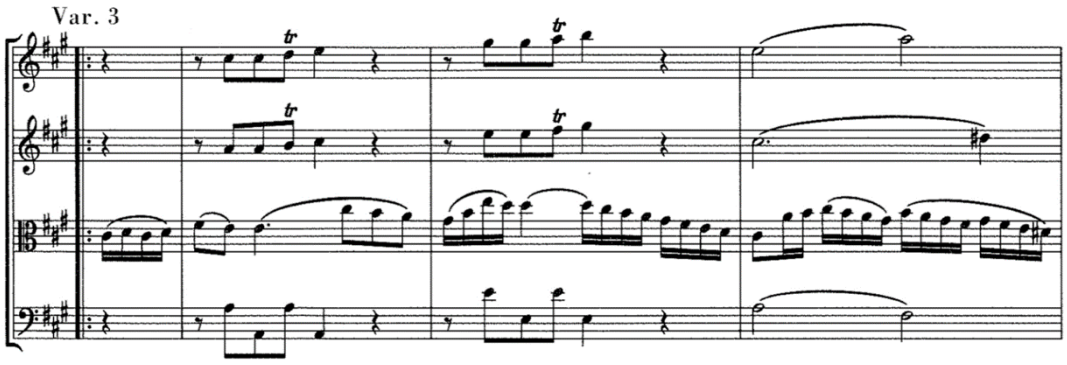
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1. ทำนองหลัก (Theme) เป็นการนำเสนอแนวทำนองและเสียงประสานหลักของบทเพลงทั้งหมดในท่อนนี้ มีสังคีตลักษณ์ที่สมมาตรอย่างชัดเจน ประกอบด้วย 2 ท่อน AB โดยสามารถจำแนกแต่ละท่อนออกเป็น 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 4 ห้อง จึงอาจกล่าวได้ว่าท่อนนี้มีประโยคเพลงหลัก 4 ประโยค และทุกครั้งที่จบประโยคมักจะลงด้วยเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) เพื่อบอกผู้ฟังอย่างชัดเจนว่าบทเพลงยังคงดำเนินอยู่และยังไม่ถึงจุดจบ จนกระทั่งบรรเลงประโยคสุดท้ายที่ลงจบด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) ซึ่งฟลูตทำหน้าที่ดำเนินแนวทำนองหลักและเครื่องสายทั้งหมดเล่นเสียงประสานอย่างเรียบง่ายสนับสนุนอยู่บาง ๆ เท่านั้น

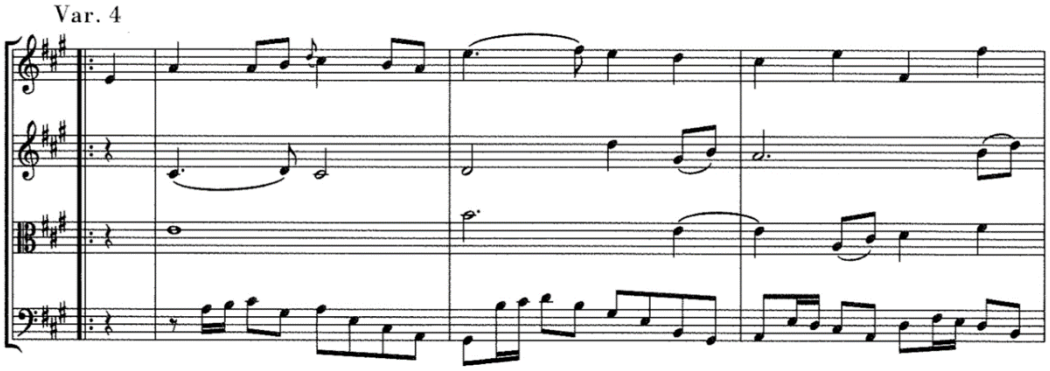
ตัวอย่างที่ 5.49 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 1 ทำนองหลัก

2. การแปรทำนองรูปแบบที่ 1 (Variation 1) สิ่งที่โมสาร์ทยังคงไว้ดังเดิมในท่อนนี้คือทำนองหลักที่เริ่มต้นด้วยโน้ต คู่สี่ กุญแจเสียงเดิม สังคีตลักษณ์เดิม และโมสาร์ทยังคงให้ฟลูตทำหน้าที่ดำเนินแนวทำนองหลักอยู่ ในช่วงท้ายของทำนองหลักมีการเพิ่มโน้ตพิง (Appoggiatura) เข้ามาในตอนจบของประโยค โมสาร์ทพัฒนาทำนองของท่อนนี้โดยการนำโน้ตผ่าน (Passing Tone) บันไดเสียง อาร์เปโจเสริมเข้าไปในทำนองหลัก เปรียบเสมือนให้นักดนตรีฟลูตได้รับบทบาทสำคัญ เปิดพื้นที่ให้แสดงทักษะและความสามารถอย่างเต็มที่ในท่อนนี้

ตัวอย่างที่ 5.50 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 1

3. การแปรทำนองรูปแบบที่ 2 (Variation 2) นอกจากวิธีแปรทำนองโดยการเพิ่มโน้ตให้กับทำนองหลักแล้ว อีกวิธีที่คีตกวีนิยมใช้คือการลดโน้ตลง เหลือแต่เพียงโน้ตที่สำคัญในแต่ละคอร์ดเท่านั้น เปลี่ยนจังหวะให้เป็นโน้ตลากยาวหลายจังหวะ เล่นคู่กันไปกับแนววิโอลา ในขณะที่ไวโอลินได้รับบทบาทสำคัญในการแสดงทักษะ ทำนองของไวโอลินถูกแปรให้เป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่บรรเลงในลักษณะของบันไดเสียง และ อาร์เปโจอย่างรวดเร็วเล่นสอดประสานไป

ตัวอย่างที่ 5.51 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 2

4. การแปรทำนองรูปแบบที่ 3 (Variation 3) โมสาร์ทได้มอบหมายบทบาทสำคัญให้กับวิโอลาได้บรรเลงทำนองหลักและเป็นทำนองที่ถูกแปรแล้ว เพื่อให้นักดนตรีได้มีโอกาสแสดงทักษะของตนในท่อนนี้ ทำนองของท่อนนี้แทบอาจจะมองได้ว่าไม่หลงเหลือเค้าโครงทำนองเดิมที่คุ้นหูอยู่เลย ในขณะที่เครื่องดนตรีชิ้นอื่นถูกลดบทบาทลงให้เป็นเพียงการเล่นแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) ด้วยโน้ตเสียงประสานจำนวนเพียงน้อยนิดเท่านั้น โน้ตจังหวะยกตัวแรกของบทเพลงถูกแทนที่ด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และยังคงเอกลักษณ์ของท่วงทำนองในช่วงท้ายประโยคด้วยการเล่นโน้ตพิงดังเดิม

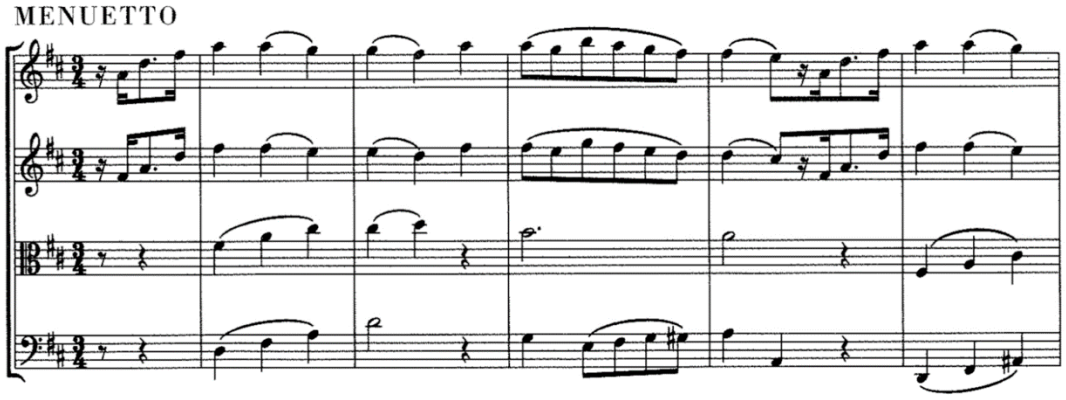
ตัวอย่างที่ 5.52 บทเพลง Quartet in A major, K.298 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 3

5. การแปรทำนองรูปแบบที่ 4 (Variation 4) บทบาทสำคัญของท่อนนี้แน่นอนว่าต้องเป็นเชลโลเนื่องด้วยหน้าที่สำคัญของเชลโลคือแนวเบส เป็นแนวเสียงต่ำที่มีความจำเป็นต่อวงดนตรี ทั้งในแง่ของความสมดุลของเสียงและในแง่ของการระบุเสียงประสานให้ชัดเจน ดังนั้น ถึงแม้จะมีการแปรทำนองของแนวเชลโลเพื่อเปิดพื้นที่ให้ได้แสดงทักษะ แต่แนวทำนองหลักยังคงถูกบรรเลงด้วยฟลูต โดย

โมสาร์ทปรับเปลี่ยนให้แนวทำนองหลักและเสียงประสานในแนวอื่น ๆ เรียบง่าย สะอาด ลงตัวมากขึ้น โดยที่ไม่ไปรบกวนการดำเนินทำนองของเชลโล

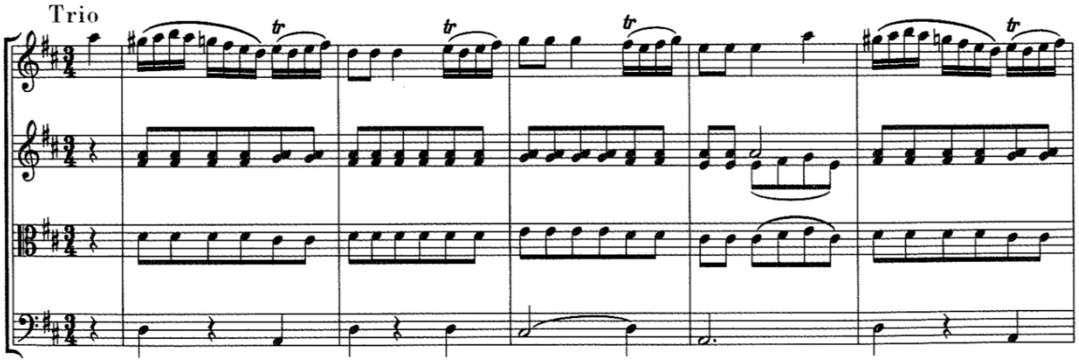
ตัวอย่างที่ 5.53 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 1 การแปรที่ 4

II. Minuetto Trio

อิทธิพลจากจังหวะเต้นรำในฝรั่งเศสส่งผลสู่ภาษาทางดนตรี จนกล่าวได้ว่ามินูเอ็ตเป็นสังคีตลักษณ์แบบหนึ่งในอัตราจังหวะแบบสาม และมักตามด้วยท่อน ทรีโอ และมินูเอ็ต ดา คาโป (Minuet da Capo) เพื่อย้อนท่อนมินูเอ็ตในตอนต้น ซึ่งระบุได้ว่าเป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอนทั้งนี้ สามารถวิเคราะห์รูปแบบสังคีตลักษณ์ได้เป็น 2 ประเด็นตามท่อนของบทเพลง

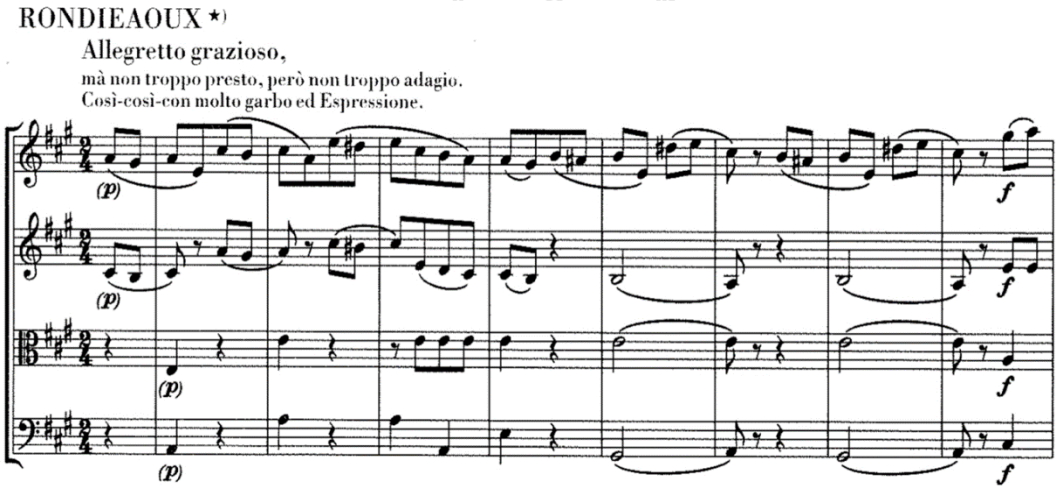
1. มินูเอ็ตโต (Menuetto) ประพันธ์ด้วยกุญแจเสียง D Major ด้วยสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ โดยทุกท่อนท่อน (A) และ (B) (รวมถึงในท่อนทรีโอ) แต่ละท่อนมี 2 ประโยคเพลง เอกลักษณ์ของดนตรีในยุคคลาสสิกคือความเรียบง่ายชัดเจน สังเกตุได้จากประโยคแรกจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด และประโยคที่สองลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ โดยมีรูปแบบเดียวกันทั้ง 2 ท่อน ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมมาตรให้กับบทเพลง บทบาทสำคัญของฟลูตในท่อนมินูเอ็ต คือการบรรเลงทำนองหลัก ส่วนไวโอลินเล่นทำนองประสานในจังหวะที่เหมือนกับทำนองหลัก วิโอลาและเชลโลเล่นแนวบรรเลงประกอบ สอดแทรกไปตลอดทั้งท่อน โมสาร์ทยังคงรักษาของบทประพันธ์นี้ด้วยการเริ่มต้นด้วยโน้ตจังหวะยก เหมือนกันกับท่อนอื่นๆและจบท้ายประโยคด้วยโน้ตพิง

ตัวอย่างที่ 5.54 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 2 ช่วง Minuetto

2. ทรีโอ (Trio) บทเพลงท่อนนี้ยังคงอยู่ในกุญแจเสียง D Major เริ่มต้นด้วยโน้ตจังหวะยก ในแนวทำนองของฟลูตเป็นโน้ตแรก ตามด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่ให้ความรู้สึกคล้ายโน้ตที่ถูกแปรทำนองในท่อนก่อนหน้า โดยมีลักษณะที่ดูกระชับกระเชง สนุกสนาน ผสมผสานไปกับการเล่นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในแนวบรรเลงประกอบบรรเลงร่วมกันด้วยไวโอลินและวิโอลา ส่วนของเชลโลจะบรรเลงโน้ตในแนวเบสบนจังหวะที่สำคัญ ๆ ด้วยลักษณะโน้ตที่สั้นยาวต่างกันสร้างสีสันที่ดูสนุกสนานให้กับบทเพลง เมื่อบรรเลงจนจบจะพบโน้ตที่ถูกระบุไว้ในตอนท้ายว่า **Da capo Menuetto** เพื่อทำการย้อนกลับไปเล่นซ้ำอีกครั้งในท่อนมินูเอ็ตโดยปราศจากการย้อนภายในท่อน จะทำให้สังคีตลักษณ์สามตอนครบถ้วนสมบูรณ์

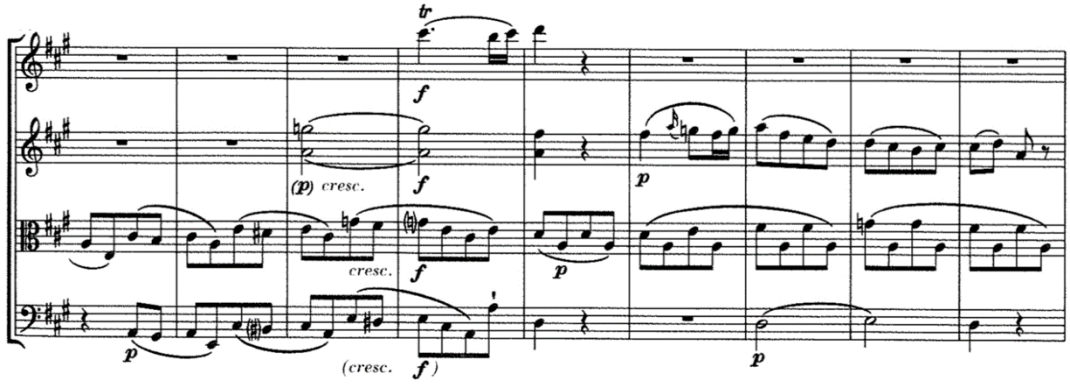
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

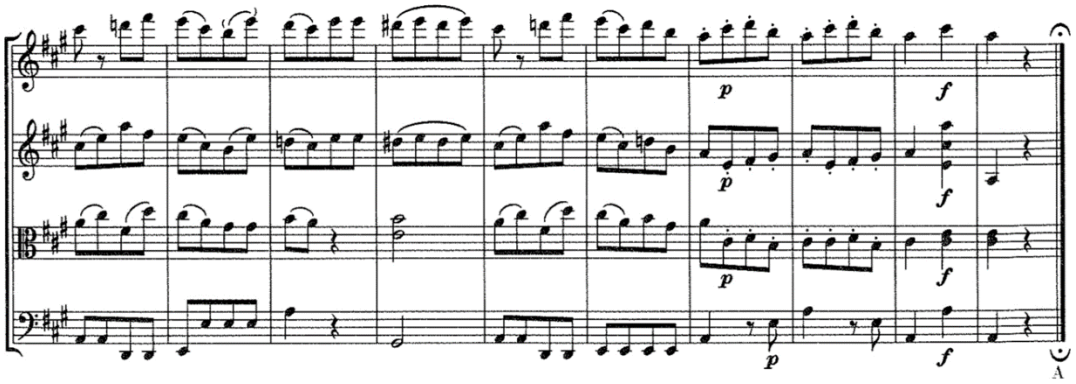
ตัวอย่างที่ 5.55 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 2 ช่วง Trio

III. Rondieaoux

Rondieaoux เป็นภาษาฝรั่งเศสที่มีความหมายเป็นคำพหูพจน์ของรอนโด โดยมีรากฐานมาจากบทกวี 13 บรรทัดที่ถูกแบ่งออกเป็น 3 บทโดยมีความยาวบทละ 5, 3, 5 บรรทัด ตามลำดับและมีการซ้ำบทเช่นเดียวกันกับในสังคีตลักษณ์ทางดนตรี บทเพลงนี้มีการระบุไว้อย่างน่าขันว่า Rondieaoux: Allegretto grazioso, mà non troppo presto, però non troppo adagio. Così-così—con molto garbo ed Espressione ซึ่งมีความหมายในภาษาอังกฤษว่า A joke rondo: Allegretto grazioso, but not too fast, nor too slow. So-so— no great elegance and expression แสดงให้เห็นถึงอารมณ์ขันอันน่าพิศวงของโมสาร์ทได้เป็นอย่างดี แต่จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ ดูเหมือนว่าโมสาร์ทได้มอบคำใบ้ไว้ให้เล็กน้อยว่า ท่อนนี้จะอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบรอนโด ซึ่งเมื่อพิจารณาดูแล้วอาจกล่าวไม่ได้อย่างชัดเจนนักว่าเป็นสังคีตลักษณ์รอนโดตามขนบ บทประพันธ์นี้อาจเป็นรอนโดที่มีการสลับสับเปลี่ยนท่อนไปมาเล็กน้อย แต่ที่แน่ชัดคือการปรากฏซ้ำและวนกลับมาของท่อน (A) ที่คุ้นหูและชัดเจน แต่การจะระบุท่อน (B) (C) หรือ (D) อย่างแม่นยำในส่วนอื่นๆนั้น เป็นไปด้วยความยากลำบาก อาจกล่าวได้ว่าโมสาร์ทแกล้งหยอกล้อเล่นกับความคาดหวังในรูปแบบสังคีตลักษณ์ที่สมมาตรและเป็นที่คุ้นชินของผู้ฟัง แตกต่างจากบทเพลงสองท่อนก่อนหน้านี้ ที่เป็นระบบระเบียบเรียบง่ายและชัดเจน

ตัวอย่างที่ 5.56 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 - 8

บทประพันธ์ชิ้นนี้เริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง A Major และยังคงเอกลักษณ์ของเพลงด้วยการเริ่มที่จังหวะยกเช่นเดียวกันกับท่อนอื่นๆ มีการนำเสนอทำนองหลักด้วยฟลูต พร้อมกับถูกเน้นย้ำด้วยแนวประสานของไวโอลินใน 4 ห้องแรก ก่อนที่ไวโอลินจะถูกสลับไปอยู่ในบทบาทที่บรรเลงแนวประกอบร่วมกันกับเครื่องสายเครื่องอื่นๆ และจบประโยคลงในห้องที่ 12 ด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ทั้งหมดที่กล่าวมาเป็นรูปแบบการดำเนินทำนองของท่อน (A) ที่มีความยาวรวม 12 ห้องที่จะปรากฏซ้ำตามรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโด

โมสาร์ทจัดสรรบทบาทหน้าที่ของแต่ละเครื่องดนตรีได้อย่างเท่าเทียมลงตัว มีการสลับกันบรรเลงทำนองหลักในช่วงต่าง ๆ กันไปมาระหว่างทุกเครื่องดนตรีภายในท่อน (B) ซึ่งยังอยู่ในกุญแจเสียง A Major และมีการเปลี่ยนย้ายไปยัง D Major ในช่วงท้ายของท่อนเพื่อดำเนินทำนองส่งเข้าไปท่อน (C) ที่อยู่ในกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์เป็น ซับโดมินันท์ (Subdominant) ของกุญแจเสียงหลักในการปรากฏของท่อน (A) แต่ละครั้ง มีจุดเล็ก ๆ ที่เปลี่ยนแปลงไปจากรอบแรกอย่างในห้องที่ 77 มีการบรรเลงด้วยเทคนิค Canon ในแนวทำนองของวิโอลาและเชลโลสั้น ๆ แทรกอยู่ภายในท่อนและเกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 133 - 137 เป็นช่วงเชื่อม (Transition)

ตัวอย่างที่ 5.57 บทเพลง Quartet in A Major, K.298 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 77 - 85

จากช่วงการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) กลับไปสู่ท่อน (A) จึงเริ่มต้นด้วยบรรเลงด้วยกุญแจเสียงหลัก (A Major) อีกครั้ง หลังจากที่โมสาร์ทได้พานักดนตรีและผู้ฟังไปโลดแล่นอยู่ในบทเพลงรอนโดแสนประหลาด (Joke Rondo) ของเขาครบถ้วนตามสังคีตลักษณ์แล้ว โมสาร์ทยังใส่ท่อนจบ (Coda) สั้น ๆ ไว้ในช่วงท้ายและบรรเลงซ้ำสองรอบเพื่อเน้นย้ำการจบบทเพลง

ตัวอย่างที่ 5.58 บทเพลง Quartet in A major, K.298 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 180 - 188

ในแง่การบรรเลงร่วมกันกับนักดนตรีท่านอื่นๆ ท่อนนี้จำเป็นต้องใส่ใจในการฟังกันมากขึ้นเป็นพิเศษ เนื่องจากโมสาร์ทสลับสับเปลี่ยนทำนองไปมาระหว่างแต่ละเครื่องดนตรี ทำนองหลักควรจะต้องได้ยินชัดเจนเสมอ นักดนตรีควรจะรู้ว่าตรงไหนเล่นบทบาทไหนอยู่ การเลือกใช้น้ำเสียงการบรรเลงให้เหมาะสมในแต่ละห้วงของการกลับมาของทำนองหลักจึงเป็นส่วนที่ค่อนข้างมีความสำคัญในการนำเสนอถึงบทบาทของท่วงทำนองในแต่ละส่วน การนำเสนอแนวทางการดำเนินทำนองผ่านการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชิ้นต่าง ๆ นั้น นักดนตรีจึงควรจะทราบบทบาทของแต่ละคนเพื่อให้การนำเสนอเกิดขึ้นอย่างแจ่มชัด โดยที่ไม่ทับซ้อนกันจนฟังดูรก ช่วงท้ายของบทเพลงที่มีการเน้นย้ำจบอาจเพิ่มความน่าสนใจด้วยการใช้ความเข้มเสียงรวมเข้ากับการเน้นน้ำหนักอัตราจังหวะตกมากยิ่งขึ้นเพื่อส่งพลังให้บทเพลงดำเนินเข้าสู่คอร์ดจบอย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2.3 ศิลปินอ้างอิง

การศึกษาบทเพลง Quartet in A Major, K.298 บทประพันธ์ของโมสาร์ทนี้ ผู้วิจัยมีข้อสังเกตในด้านพัฒนาการของเครื่องดนตรี ด้วยช่วงระยะเวลาการประพันธ์ของบทเพลง (1786 - 1787) สอดคล้องกับช่วงเวลาที่เครื่องดนตรีฟลูตยังมิได้พัฒนามาเป็นกลไกปัจจุบัน ดังนั้น การสืบค้นการบรรเลงจากเครื่องดนตรีโบราณที่อ้างอิงไปถึงยุคสมัยดังกล่าวจึงอาจช่วยให้สามารถสังเกตเห็นถึงกลวิธีการสร้างเสียง ซึ่งเป็นแนวทางที่นำไปสู่การสร้างสรรค์รูปแบบแนวการดำเนินทำนองที่เกิดขึ้น อันเป็นความแตกต่างที่มีเอกลักษณ์อย่างหนึ่ง ซึ่งสามารถนำมาอ้างอิงเพื่อสังเคราะห์แนวทางในการบรรเลงและประยุกต์เข้ากับการบรรเลงของการแสดงได้

อัลบัม *Mozart Flute Quartets on Period Instruments* เป็นตัวอย่างที่ดีมากในการนำเสนอการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีฟลูตโบราณในช่วงการเปลี่ยนผ่านของยุค โดยมีพัฒนาการจากเครื่องทราเวอร์โซ ในช่วงยุคก่อนหน้า โดยแม้จะเริ่มมีคีย์โลหะในบางกลไกนิ้วแต่ยังคงมิได้เป็นลักษณะกลไกฟลูตในลักษณะในปัจจุบัน ทำให้เสียงของเครื่องดนตรีนั้นหากรับฟังเปรียบเทียบกับอัลบัมที่บรรเลงด้วยโมเดิร์นฟลูตจะพบลักษณะเสียงที่แตกต่างอย่างชัดเจน ทั้งในประเด็นด้านการสร้างเสียงและน้ำเสียง รวมถึงการจูนเสียงก็จะได้ยินถึงระดับเสียงที่แตกต่างออกไป การเชื่อมโยงในประเด็นด้านบริบทการนำเสนอบทเพลงนั้นอาจหยิบเอาลักษณะของการควบคุมลักษณะเสียง อัตราความเร็วเพื่อนำเสนอถึงเอกลักษณ์ทั้งในด้านความเป็นดนตรีคลาสสิกดั้งเดิม

ในส่วนของการแสดงปัจจุบันนั้น ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาวิธีคิดและแนวทางการบรรเลงของเอมมานูเอล ปาอู จากอัลบัม *Mozart Flute Quartets* ซึ่งนักดนตรีได้ใส่เทคนิคและความโดดเด่นในการสร้างนำเสียงผ่านโมเดิร์นฟลูตได้อย่างกลมกล่อม กลวิธีการนำเสนอแนวทางในการบรรเลงแนวทำนองหลัก และอัตราจังหวะ ค่อนข้างมีความสอดคล้องกันเพียงแต่จะเพิ่มอารมณ์ในการนำเสนอที่มีความเป็นลีลาเหมือนการร้องเข้าไป ซึ่งส่งให้บทเพลงมีความอ่อนหวานและดึงดูดมากขึ้น นอกจากนี้ การลงอัตราจังหวะที่ส่งเสริมกันในแต่ละเครื่องดนตรี การเลือกใช้ความเข้มเสียง และการใช้น้ำเสียงที่มีความเข้ากันกับเครื่องสายทำให้บทเพลงฟังไพเราะขึ้นอย่างมาก ผู้วิจัยจึงสังเคราะห์ประเด็นเหล่านี้เพื่อนำมาปรับใช้และประยุกต์ให้เป็นแนวทางหลักในการนำเสนอบทเพลงฝึกซ้อมและทำการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.3 บทวิเคราะห์ บทเพลง Grand Quartet in E Minor, Op.103

ประพันธ์โดย เฟรดริช คูเลา (Friedrich Kuhlau, 1786 - 1832)

5.2.3.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

I. (Introduction) Andante Maestoso	Through - Composed
I. Allegro assai con molto fuoco	Sonata Form
II. Scherzo. Allegro assai	Rondo Form
III. Adagio molto con espressione	Ternary Form
IV. Rondo. Allegro assai	Rondo Form

ท่อนที่ 1

สามารถแบ่งได้ออกเป็น 2 ส่วนหลักดังต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 (Introduction) Andante Maestoso

สังคีตลักษณ์ Through - Composed			
ห้อง	1 - 6	7 - 19	20 - 29
	A	**B**	**Cadenza**
กุญแจเสียง	E maj	E maj	E maj

ส่วนที่ 2 Allegro assai con molto fuoco

สังคีตลักษณ์ Sonata						
Exposition		**Development**	**Recapitulation**			
A	**B**	**C**	**A**	**B**	**A'**	**Coda**

ส่วนที่ 2 Allegro assai con molto fuoco สามารถแบ่งออกได้ 3 ส่วนย่อยดังต่อไปนี้

I. Exposition

Exposition											
ห้อง	25 - 35	36 - 42	43 - 49	50 - 67	68 - 69	70 - 75	76 - 85	86 - 87	88 - 96	97 - 121	122 - 139
	A		Transition	Codetta	Small Cadenza	**B**				Codetta	
กุญแจเสียง	E min	E min	E min	E min	E min	G maj	B min	G maj	G maj	G maj	E maj

II. Development

Development					
ห้อง	140 - 147	148 - 160	161 - 167	168 - 175	176 - 190
	C				
กุญแจเสียง	C maj	C maj	A min	A min	A min

III. Recapitulation

Recapitulation								
ห้อง	191 - 199	200 - 208	209 - 222	223 - 239	240 - 268	269 - 277	278 - 287	288 - 295
	A		Transition	**B**		**A'**	**Coda**	
กุญแจเสียง	E min	E min	E min	E maj	E maj	E min	E min	E min

ท่อนที่ 2 Scherzo. Allegro assai

สังคีตลักษณ์ Rondo					
Scherzo	**Trio I**	**Scherzo**	**Trio II**	**Scherzo**	**Coda**
A	**B**	**A**	**C**	**A**	**Coda**

ท่อน Scherzo. Allegro assai สามารถแบ่งออกได้ 4 ส่วนดังต่อไปนี้

I. Scherzo

สังคีตลักษณ์ Ternary					
ห้อง	1 - 8	9 - 14	15 - 16	17 - 24	25 - 36
	A	**B**			**A'**
กุญแจเสียง	E min	E min	A min	A min	E min

II. Trio I

สังคีตลักษณ์ Ternary			
ห้อง	37 - 52	53 - 60	61 - 58
	A	**B**	**A'**
กุญแจเสียง	E maj	E maj	E maj

CHULALONGKORN UNIVERSITY

III. Trio II

สังคีตลักษณ์ Ternary							
ห้อง	69 - 80	81 - 84	85 - 99	100 - 107	108 - 116	117 - 131	132 - 138
	A			**B**		**A'**	Transition
กุญแจเสียง	C maj	A min	C maj	C maj	A min	C maj	E min

IV. Coda

Coda	
ห้อง	139 - 149
	Coda
กุญแจเสียง	E min

ท่อนที่ 3 Adagio molto con espressione

สังคีตลักษณ์ Ternary								
ห้อง	1 - 8	9 - 17	18 - 21	22 - 25	26 - 35	36 - 44	45 - 53	54 - 61
	A		Transition	**B**	Transition	**A'**		**Coda**
กุญแจเสียง	B maj	B maj	B maj	Ebmaj	Ebmaj	B maj	B maj	B maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 4 Rondo. Allegro assai

สังคีตลักษณ์ Ternary									
ห้อง	1 - 16	17 - 40	41 - 64	65 - 80	81 - 84	85 - 131	132 - 147	148 - 163	164 - 187
	A		Transition	**B**	**C**		Transition	**A**	
กุญแจเสียง	E min	E min	E min	E min	G maj	G maj	G maj	E min	E min

ห้อง	188 - 203	204 - 211	212 - 236	237 - 258	259 - 305	306 - 325
	Transition		**B**		**C**	**Coda**
กุญแจเสียง	E min	G maj	G maj	E min	E maj	E maj

5.2.3.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

คูเลา เป็นคีตกวีชาวเยอรมันเดนิชที่แม้ว่าไม่ได้มีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักมากนัก แต่ก็ปรากฏผลงานการประพันธ์สำหรับฟลูตและเปียโนที่มีบทบาทในยุคปัจจุบันมากมาย บทประพันธ์โซนาตาและโซนาตินาสำหรับเปียโนของเขานั้นแม้ว่าจะมิได้มีความซับซ้อนมากนัก แต่ก็เป็นบทประพันธ์ที่เหมาะสมสำหรับการฝึกพื้นฐานที่มีคุณภาพสำหรับการต่อยอดศึกษาผลงานทางดนตรีอื่น ๆ ที่ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น บทประพันธ์ของคูเลามีความเป็นเอกลักษณ์และเป็นตัวอย่างที่ดีในการนำมาศึกษาวิเคราะห์ ผลงานการประพันธ์ของเขากล่าวได้ว่าเป็นการผสานรวมของความเป็นเลิศทางด้านงานศิลป์ เขาได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์สำหรับฟลูตที่มีคุณภาพและมีความไพเราะงดงามอันเป็นสิ่งที่แสดงความสามารถของเครื่องดนตรีได้อย่างดี คูเลายังได้ประพันธ์โอเปร่าและผลงานอื่น ๆ อีกมากมายที่มีความพิถีพิถัน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผลงานในระดับเดียวกับงานประพันธ์สำหรับเปียโนของเขา

คูเลาเกิดที่เมืองอูเอลเซน ทางตอนเหนือของประเทศเยอรมนี ครอบครัวของเขามีบิดาเป็นนักดนตรีในวงโยธวาทิตที่ต้องมีการเดินทางตลอดเวลา เมื่อคูเลาอายุ 7 ปี เขาได้ย้ายไปอยู่ที่เมืองลุนบูร์ก และประสบอุบัติเหตุที่ทำให้ตาข้างขวาบาดเจ็บส่งผลให้เขาสูญเสียการมองเห็นตลอดชีวิต เขาเรียนจบที่โรงเรียน *Katharineum-Gymnasium* ในเมืองบราวน์ชไวค์เมื่อตอนอายุครบ 14 ปี คูเลาเป็นคนที่ฉายแววความสามารถทางด้านดนตรีปรากฏมาตั้งแต่อายุยังน้อยและได้รับการส่งเสริมทำให้เขาได้เริ่มศึกษาต่อด้านการประพันธ์เพลงในเมืองฮัมบูร์ก

หลายปีต่อมา คูเลาได้สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงโดยเฉพาะบทเพลงสำหรับดนตรีเชมเบอร์ และเริ่มปรากฏตัวในฐานะนักเปียโนบ่อยขึ้นในช่วงปี 1804 งานประพันธ์ของเขาในช่วงนี้รวมถึงตลอดอายุการทำงานส่วนมากมักจะประพันธ์ให้สำหรับเครื่องดนตรีฟลูต ถึงแม้ว่าเขาจะไม่สามารถเล่นเครื่องดนตรีฟลูตได้ แต่เขาก็สามารถประพันธ์ผลงานสำหรับฟลูตได้อย่างยอดเยี่ยม และสามารถยึดเป็นอาชีพที่มั่นคงได้ ต่อมาในปี 1810 จากเหตุการณ์สงครามนโปเลียนทำให้คูเลาต้องอพยพหนีกองกำลังของนโปเลียนไปยังเมืองโคเปนเฮเกน ซึ่งเป็นปีที่เขาประพันธ์บทเพลงเปียโนคอนแชร์โตสำเร็จ และในปี 1812 การแสดงผลงานเปียโนคอนแชร์โตของเขาช่วยให้เขาได้โอกาสเป็นนักดนตรีอิสระทำงานให้กับราชสำนักในเดนิชและยังหารายได้เสริมจากการจัดการแสดงและสอนดนตรีเพิ่มเติม ซึ่งจากนั้น 2 ปีต่อมาคูเลาก็ประสบความสำเร็จในการประพันธ์ละครเพลงเรื่อง *The Robber's Castle* โดยในช่วงเวลาเดียวกันนี้ครอบครัวและน้องสาวของเขาได้ย้ายมาอยู่กับเขาด้วย ทำให้เขาต้องเป็นเสาหลักในการดูแลหาเลี้ยงครอบครัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

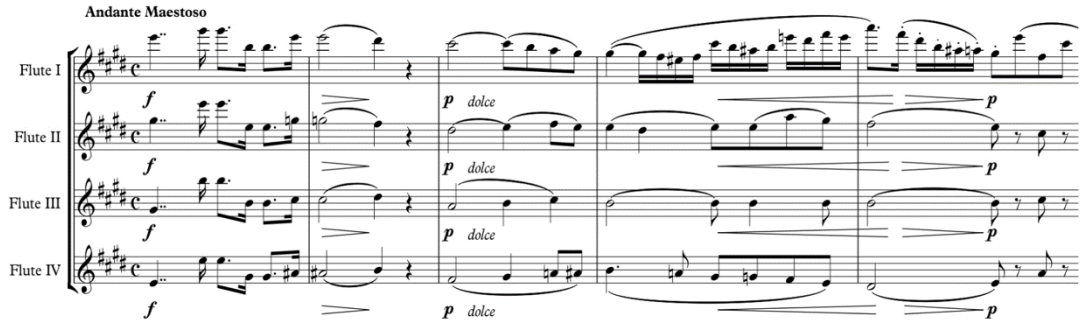
ต่อมาในปี 1816 - 1817 คูเลาได้ลาออกจาก *Royal Theater* หลังจากที่ทำหน้าที่เป็นครูสอนร้องเพลงที่มีเงินเดือนสูงและได้รับมอบหมายจากราชสำนักให้ประพันธ์เพลงมากขึ้นตามโอกาส หนึ่งในผลงานของเขาคืองานประพันธ์อุปรากร *The Magic Harp* ซึ่งไม่ประสบความสำเร็จเนื่องจากความอื้อฉาวของบทละคร และผลงานอุปรากรเรื่อง *Elisa* (1820) ก็มิได้รับความนิยมมากเท่าไรนัก ในปี 1821 คูเลาเดินทางไปยังกรุงเวียนนา ประเทศออสเตรียซึ่งทำให้เขาได้พบกับเบโธเฟน ซึ่งเป็นคีตกวีที่คูเลาชื่นชมและนับถืออย่างมาก ต่อมาไม่นานผลงานอุปรากรของเขา *“Lulu”* ได้ออกแสดงที่เมืองฮัมบูร์กเป็นครั้งแรกและประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก หลังจากที่เขาเดินทางกลับมายังเมืองโคเปนเฮเกน คูเลาได้ประพันธ์ผลงานประเภทดนตรีสลับฉาก (Incidental Music) ประกอบบทละคร *Boye* ของวิลเลียม เชคสเปียร์ (William Shakespeare, 1564-1616) ซึ่งถือเป็นผลงานการประพันธ์อีกชิ้นหนึ่งที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก ด้วยความที่ต้องดูแลครอบครัวทำให้เขาจะต้องทำงานอย่างหนัก จนสามารถสร้างผลงานอุปรากร *“Hugo and Adelheid”* สำเร็จในปี 1827 แต่ไม่ประสบความสำเร็จเท่าไรนัก ต่อมาคูเลาได้รับการยกย่องให้เป็นศาสตราจารย์ในปี 1828 ซึ่งทำให้เขาสามารถหาเงินได้มากขึ้น โดยในปีเดียวกันนี้ผลงานการประพันธ์ *The Elf’s Hill* ของเขาได้กลายเป็นอีกหนึ่งผลงานที่มีชื่อเสียง แต่ทว่าในปี 1830 ได้เกิดเรื่องน่าเศร้าขึ้นกับชีวิตของเขา คูเลาได้สูญเสียครอบครัวทั้งพ่อและแม่ และจากนั้นในปีต่อมาก็เกิดเพลิงไหม้ที่บ้านของคูเลาอีก ด้วยโชคชะตาที่เลวร้ายนี้ทำให้ชีวิตคีตกวีผู้นี้ต้องทนทุกข์ทรมานกับความโศกเศร้าอย่างมาก จนทำให้เขามีโรคภัยไข้เจ็บตามมาและเสียชีวิตลงในที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

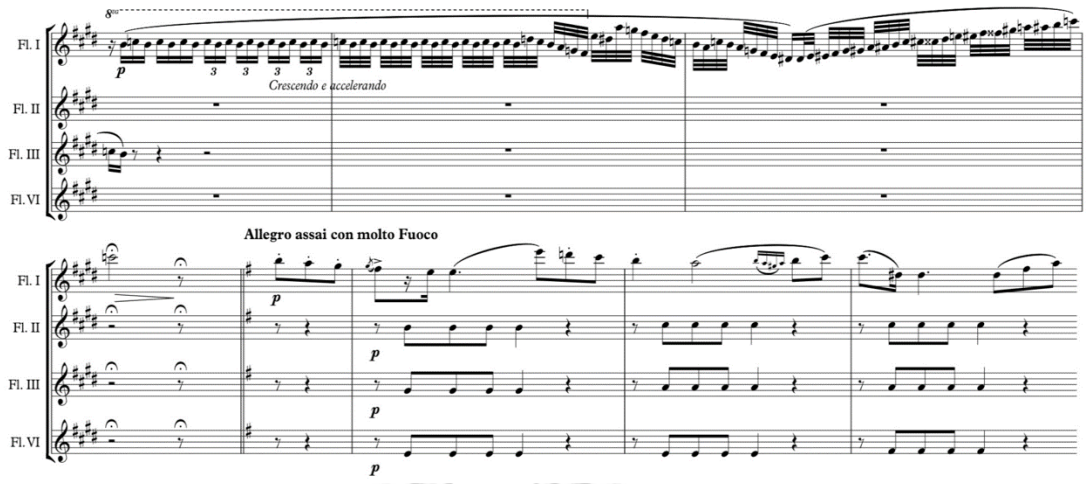
Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 บทเพลงประกอบด้วยเครื่องดนตรีฟลูต 4 เครื่อง งานชิ้นนี้ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงท้ายของชีวิตคูเลา ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากเบโธเฟนคีตกวีเอกที่คูเลาเคารพเทิดทูนและยกย่องให้เป็นบุคคลผู้มีอิทธิพลต่อเขาในด้านงานประพันธ์ ผลงานส่วนใหญ่ของเขาอาจไม่ได้เป็นที่นิยมเท่ากับคีตกวีท่านอื่น ๆ ในยุคคลาสสิก แต่ในบทเพลงสำหรับฟลูตที่คูเลาประพันธ์ขึ้นบทนี้ มีความยากและท้าทาย ด้วยรายละเอียดที่ซับซ้อน และมีเอกลักษณ์ เขาจึงเป็นที่กล่าวขานในฐานะ *“The Beethoven of The Flute”* แม้ว่าเขาจะไม่ได้เป็นนักฟลูตก็ตาม ในปัจจุบันคูเลาได้รับการยกย่องในฐานะคีตกวีที่มีผลงานสำหรับฟลูตที่สำคัญ และมีการจัด *Kuhlau Flute Competition* ขึ้นในประเทศเยอรมันตั้งแต่ปี 1970 ซึ่งกว่า 50 ปีที่ผ่านมายังคงมีการจัดการแข่งขันนี้อยู่อย่างต่อเนื่อง เพื่อเป็นการรำลึกถึงผลงานที่ทรงคุณค่าของเขา โดยมีการนำบทเพลงของเขามาบรรเลงอย่างจริงจังอยู่อย่างสม่ำเสมอจนปัจจุบัน

บทประพันธ์ชิ้นนี้ประกอบด้วย 4 ท่อนใหญ่ ๆ ซึ่งอาจตีความได้ว่าสังคีตลักษณ์ในลักษณะนี้คล้ายกับเพลงสำหรับวงออร์เคสตราอย่างบทเพลงซิมโฟนี แต่ทั้งหมดนั้นถูกมอบหมายให้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีฟลูตเพียง 4 ตัวเท่านั้น และมีระดับความยากเทียบเท่ากันทุกแนวทำนอง ด้วยวิธีการประพันธ์ต่าง ๆ ของคูเลาในช่วงต้นของบทเพลง ทำให้สามารถรู้สึกได้อย่างชัดเจนขณะที่ฟังว่า บทประพันธ์นี้ดูมีกลิ่นอายคล้ายกับผลงานของเบโธเฟน ทั้งไวยากรณ์เสียงประสานการสลับไปมาของความเข้มเสียงที่หนักแน่น ดุดัน **I. Andante Maestoso - Allegro assai con molto fuoco**

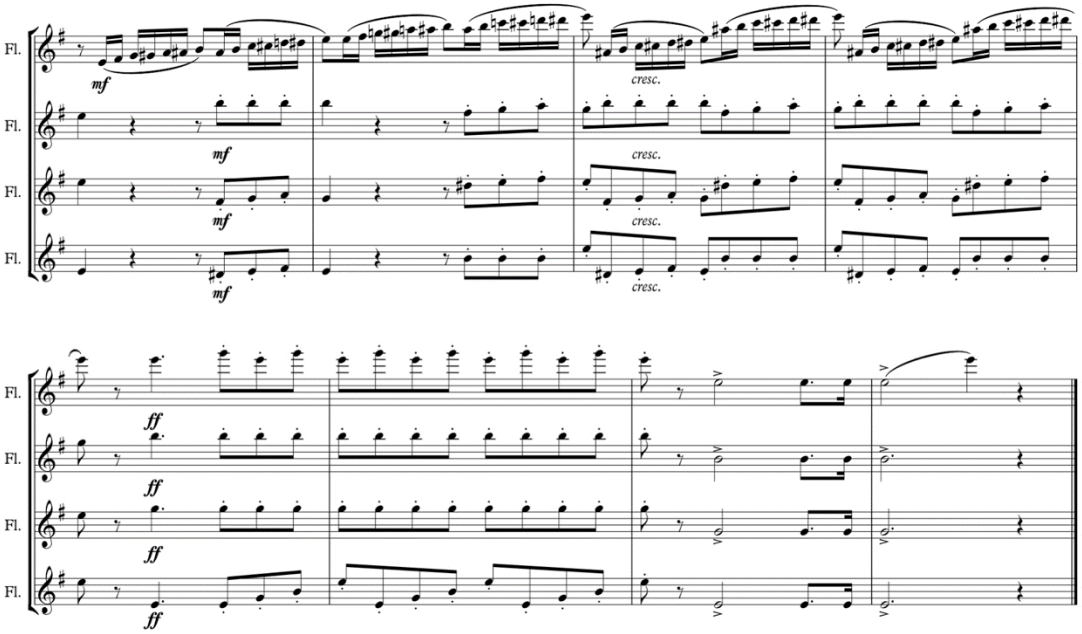
บทเพลงท่อนนี้ระบุกลวิธีการบรรเลงไว้ว่า **Andante Maestoso** หมายถึง ความเร็วปานกลางเสมือนการเดินช้า ๆ อย่างสง่างามดุจดั่งพระราชา แต่กลับต้องประหลาดใจเมื่อเสียงแรกที่ถูกบรรเลงในเพลงนี้กลับอยู่ในกุญแจเสียง E Major ที่ถูกบรรเลงในรูปแบบจังหวะแบบเดียวกันพร้อมกัน ด้วยโน้ตประจุดตามด้วยโน้ตเขบ็ต2 ชั้น ซึ่งเป็นแนวคิดหลักของท่อน ๆ นี้ เปรียบเสมือนเป็นการเกริ่นนำหรือการโหมโรงสั้น ๆ ก่อนนำเข้าสู่บทเพลงจริง

ตัวอย่างที่ 5.59 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 ท่อนที่ 1 ช่วง Introduction

Chulalongkorn University

นอกจากนี้ยังมีการนำเสนอแนวคิดหลักมาพัฒนาต่อโดยการบรรเลงรูปแบบจังหวะนี้ซ้ำ ๆ ต่อ ๆ กันอย่างที่ปรากฏในห้องที่ 7, 9, 15 และ 16 เป็นต้น สังคีตลักษณ์ของท่อนนี้เป็นรูปแบบ Through - Composed คือ ปราศจากการย้อน และในช่วงท้ายของท่อนจบด้วยคาเดนซา ที่บรรเลงด้วยฟลูตแนวที่หนึ่ง ในคอร์ดบทบาทโดมินันท์ ส่งเข้าไปสู่ท่อนหลักของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 5.60 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 ท่อนที่ 1 ช่วง Cadenza

บทประพันธ์ในท่อนหลัก มีการดำเนินทำนองและเสียงประสานก็ถูกสลับกลับมาสู่กุญแจเสียง E Minor ดังที่ถูกระบุไว้ในชื่อเพลง นอกเหนือจากนั้นอีกสิ่งหนึ่งที่ถูกระบุไว้คือ **Allegro assai con molto fuoco** โดย *Allegro* มาจากภาษาอิตาลีที่มีความหมายว่า ร่าเริง สนุกสนาน ในอีกแง่หนึ่งคือบรรเลงอย่างรวดเร็ว ส่วน *assai con molto fuoco* แปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า “Very fast with much energy” มีความหมายโดยนัยว่าเร็วมากและดุดันเปี่ยมด้วยพลัง ด้วยสังคีตลักษณ์โซนาต้า จะพบว่าในตอนนำเสนอ ซึ่งนับตั้งแต่ห้องแรกจนถึงห้องที่ 139 สามารถแบ่งเพลงออกได้เป็น 2 กลุ่มที่แบ่งแยกได้อย่างชัดเจนด้วยกุญแจเสียง กล่าวคือกลุ่มแรกอยู่ในกุญแจเสียงหลัก ส่วนกลุ่มที่ 2 อยู่ในกุญแจเสียง G Major โดยเครื่องดนตรีที่เล่นทำนองหลักจะสลับกันอยู่ที่ฟลูต 1 และฟลูต 2 เป็นส่วนใหญ่ และแนวทำนองที่เหลือจะอยู่ในบทบาทของแนวบรรเลงประกอบ เมื่อเข้าสู่ตอนพัฒนา ด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงสู่ C Major เพิ่มสีสันที่สว่างสดใสให้กับเพลง ในช่วงสั้นๆเพื่อให้ผู้ฟังได้พักจากความเกรี้ยวกราดก่อนหน้านี้ ก่อนจะสลับสับเปลี่ยนไปกุญแจเสียงสัมพันธ์ไมเนอร์อย่าง A Minor และการเล่นรับส่งกันของฟลูต 1-3 ด้วยแนวทำนองที่เต็มไปด้วยบันไดเสียงที่รวดเร็ว โลดโผน เมื่อบทเพลงเดินทางมาถึงท่อนสรุปก็นำผู้ฟังกลับสู่กุญแจเสียงหลัก E Minor ในตอนสรุปที่มีการนำทำนองจากตอนนำเสนอมาบรรเลงใหม่ โดยฟลูต 2 ก่อนจะสลับกลับสู่ ฟลูต 1 เพื่อสรุปทำนองและวัตถุดิบหลักทั้งหมดก่อนจะจบท่อนด้วยโคดา ที่มีการหยิบโน้ตประจุดตามด้วยเขบ็ต 2 ชั้น ที่ปรากฏในท่อนโหมโรง กลับมาในโน้ตก่อนสุดท้าย และปิดท้ายด้วยเคเดนซ์ปิดสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

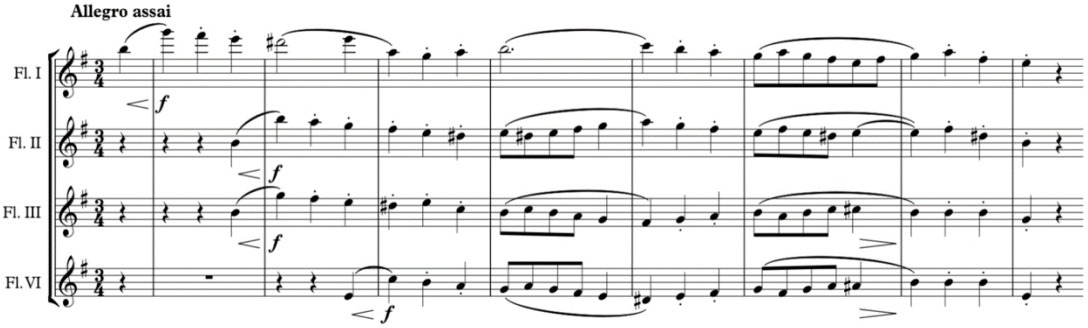
ตัวอย่างที่ 5.61 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 ท่อนที่ 1 ช่วงโคดา

ในการบรรเลงบทเพลงให้มีเกิดความชำนาญเพื่อที่จะทำให้เกิดความยืดหยุ่นในการบรรเลงนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญมากสำหรับบทเพลงนี้ เนื่องด้วยความซับซ้อนของบทเพลงที่ต้องอาศัยทักษะในการบรรเลงในระดับสูง และมีความเร็วที่ท้าทาย ผู้บรรเลงจำต้องอาศัยเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ ที่ผ่านกระบวนการฝึกจนเป็นพื้นฐานบรรเลงที่มั่นคง ไม่ว่าจะเป็นการฝึกซ้อมส่วนตัวกับเมโทรนอม ควบคุมลมหายใจ ความเน้นเสียง การควบคุมลักษณะเสียง ความเร็วของการใช้นิ้วมือ การควบคุมเครื่องดนตรี รวมไปจนถึงการฟังระหว่างนักดนตรีด้วยกันเพื่อเป็นการบรรเลงให้เสียงกลมกลืนกัน (In tune) เป็นต้น

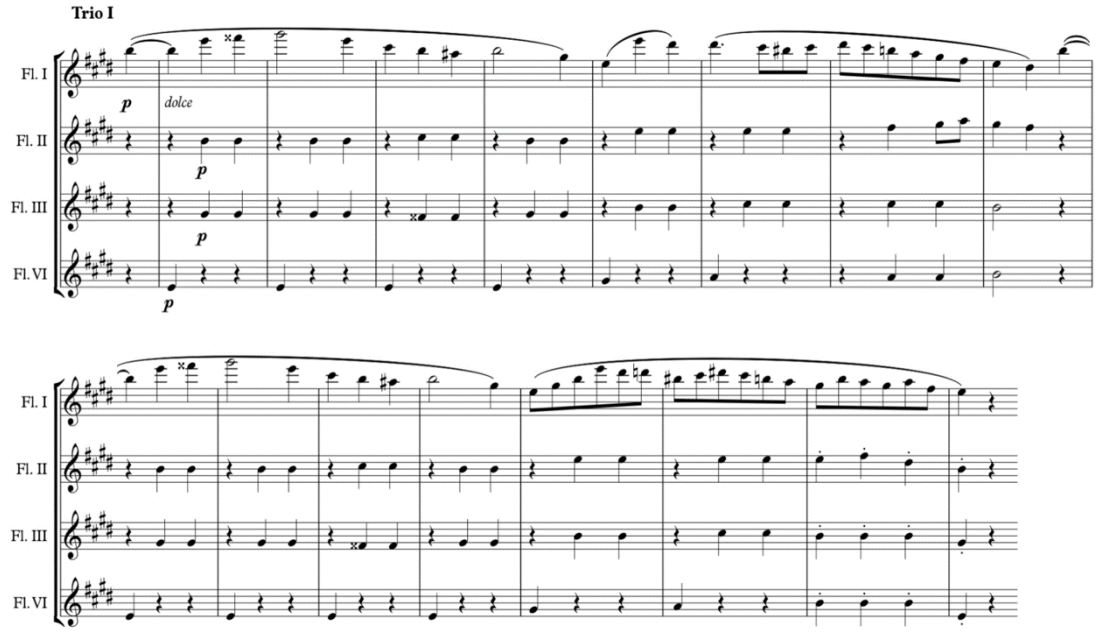
Chulalongkorn University

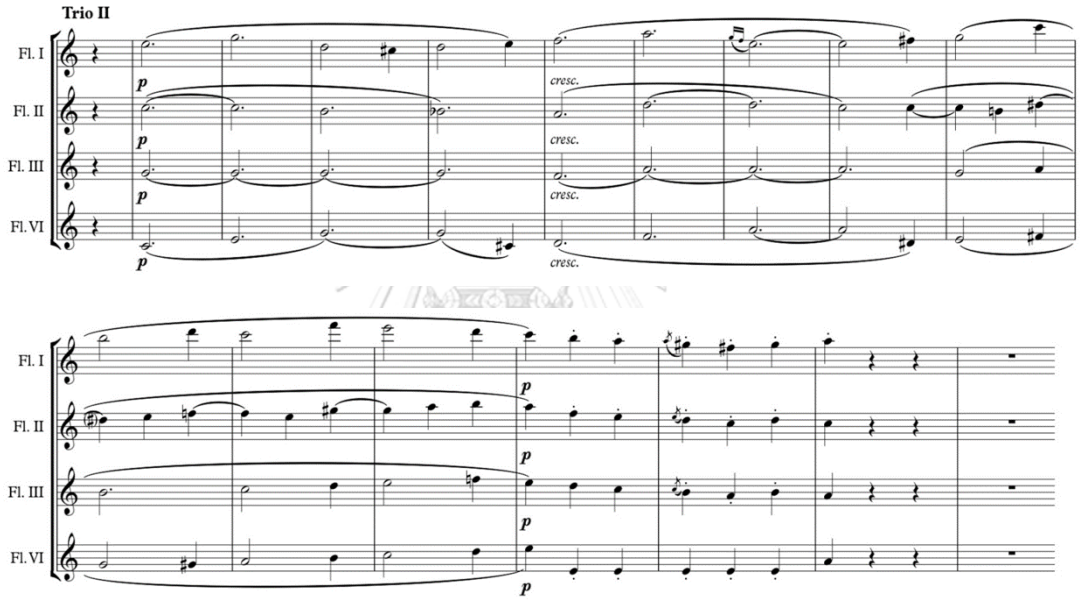
II. Scherzo. Allegro assai

บทประพันธ์ในท่อนนี้ทั้งหมดอยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด ที่มีรูปแบบ ABACA โดยท่อน A - Scherzo ในขณะที่ B - Trio I และ C - Trio II และมีการใช้กุญแจเสียงที่แตกต่างกันในแต่ละท่อน โดยเริ่มต้นที่ E Minor ตามด้วยในท่อนต่อมา E Major และในท่อนสุดท้าย C Major ตามลำดับ นอกจากนั้นคูเลายังประพันธ์ท่อนย่อยนี้ด้วยสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary) ทั้ง 3 ท่อน ประกอบด้วย

1. *ท่อนสแกร์ตโซ (Scherzo)* อยู่ในอัตราจังหวะ 3 บรรเลงในกุญแจเสียง E Minor เป็นกุญแจเสียงหลัก และมีความเร็วกำกับว่า Allegro assai คล้ายกันกับท่อนก่อนหน้า คูเลาเริ่มต้นท่อนนี้ด้วยการดำเนินทำนองในลักษณะแคนอนกันระหว่างแต่ละแนวทำนองในช่วงเริ่มต้นประโยคเพลง แต่กลับมาเล่นสอดประสานพร้อมเพียงกันในช่วงท้ายของประโยคเพลง

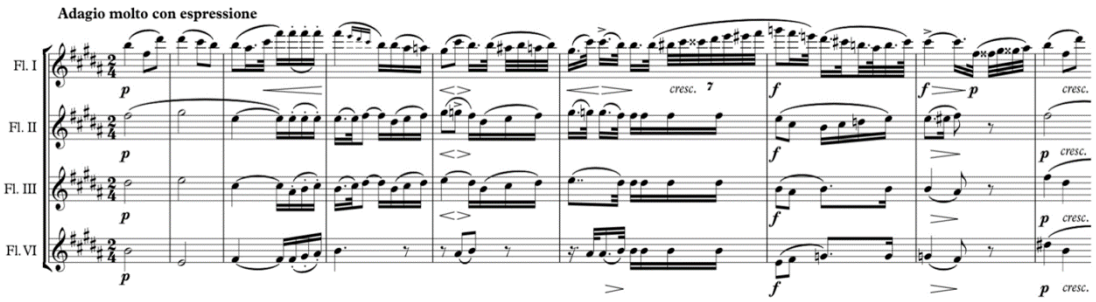
ตัวอย่างที่ 5.62 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 ท่อนที่ 2 ช่วง Scherzo

2. ท่อนทริโอ 1 (Trio I) รูปแบบสีสันและการเรียบเรียงเครื่องดนตรีที่ต่างออกไปในท่อนนี้ เป็นการเพิ่มความน่าสนใจให้แก่บทเพลง โดยที่ฟลูต 1 ได้รับหน้าที่ให้บรรเลงทำนองหลัก และฟลูตอื่นบรรเลงในแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) ในลีลาจังหวะวอลซ์ (Waltz) ท่อนนี้ย้ายไปอยู่ในกุญแจเสียง E Major ที่ให้สีสันที่สว่าง สดใส เมื่อบรรเลงจนจบท่อนแล้ว นักดนตรีจะกลับไปย้อนต้นท่อนสแกร์ตโซก่อนจะเล่นทั้งท่อนโดยปราศจากการย้อนภายใน

ตัวอย่างที่ 5.63 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 ท่อนที่ 2 ช่วง Trio I

3. ท่อนทริโอ (Trio II) อีกวิธีหนึ่งที่คีตกวีนิยมใช้กับผลงานของตนนั้นคือการเกิดต่อกันของสิ่งที่แตกต่างอย่างชัดเจน (Contrast) ท่อน Trio II เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการใช้วิธีแบบนั้น เมื่อบรรเลงต่อจากท่อนสแกร์ตโซที่เต็มไปด้วยโน้ตที่รวดเร็ว รุนแรง และดุดัน จะเห็นได้ชัดว่าท่อนนี้สว่าง สงบ และเรียบง่ายสวยงาม ในกุญแจเสียง C Major เต็มไปด้วยการเล่นโน้ตลากยาวหลายจังหวะ โดยในท่อนนี้จะมีฟลูตเพียงหนึ่งแนวทำนองที่เล่นประสานด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นอยู่บาง ๆ ด้านหลัง ก่อนจะย้อนตามสังคีตลักษณ์และจบด้วยท่อนโคดาสั้น ๆ

ตัวอย่างที่ 5.64 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 ท่อนที่ 2 ช่วง Trio II

CHULALONGKORN UNIVERSITY

III. Adagio molto con espressione

อาจเรียกได้ว่าดนตรีในท่อนนี้ได้รับการพัฒนามาจากท่อนช้าก่อนหน้านี้ **Adagio** ท่อนนี้อยู่ในกุญแจเสียงบทบาทโดมินันท์ (Dominant) อย่าง B Major ในอัตราจังหวะ 2 โดยรูปแบบของท่อนนี้เริ่มต้นอย่างเรียบง่าย เนิบช้าและเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ ตามที่ระบุไว้ว่า con espressione เมื่อบทเพลงดำเนินไปเรื่อย ๆ จะสังเกตเห็นว่ามีการพัฒนาทำนองที่หยิบยกเอาแนวคิดหลักจากท่อนก่อนๆ ปรากฏอยู่บ่อยครั้ง และยิ่งบทเพลงดำเนินไปยิ่งพบว่าเพลงท่อนนี่เต็มไปด้วยการเล่นบันไดเสียงที่ยากขึ้น การสลับสับเปลี่ยนกันของความเข้มเสียง และโน้ตอาร์เปโจ ที่เล่นอย่างรวดเร็ว เรียกร้องให้ใช้เทคนิคการบรรเลงขั้นสูงของฟลูตในการบรรเลง โดยส่วนมากจะอยู่ในแนวทำนองของฟลูต 1 และ 2 บรรเลงทำนองหลักสลับกันไปมาจนจบท่อน

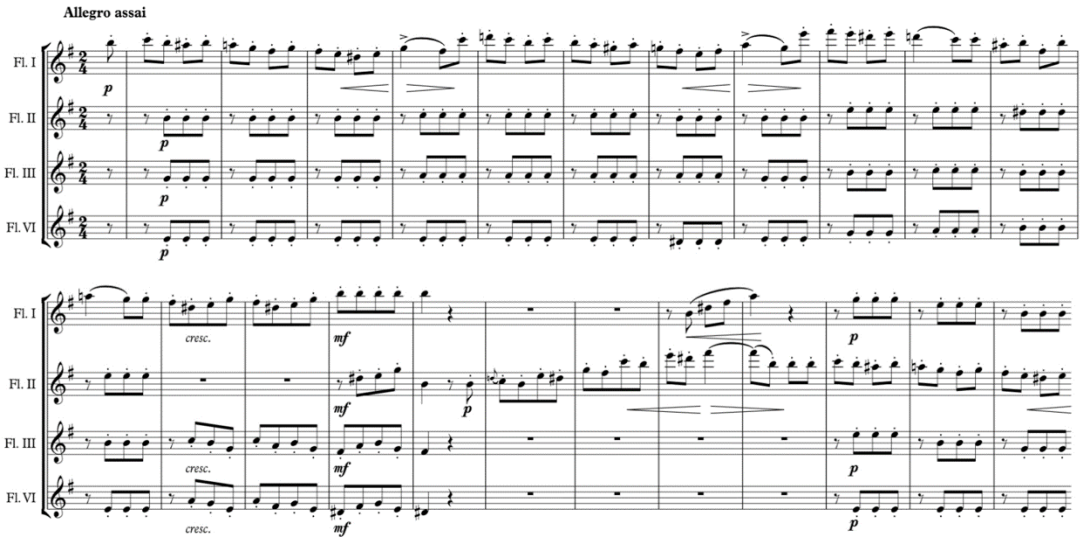
ตัวอย่างที่ 5.65 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 ท่อนที่ 3

ความยากของบทประพันธ์ในท่อนช้าท่อนนี้ กล่าวได้ว่ามิได้อยู่ที่ความยากของการบรรเลงให้เกิดความถูกต้องของตัวโน้ตเพียงอย่างเดียว แต่ยังจะต้องอาศัยการควบคุมลมที่มั่นคงเพื่อที่จะสร้างสรรค์การดำเนินท่วงทำนองที่ไพเราะ การบรรเลงตามความเข้มเสียงให้เป็นไปอย่างอิสระและเป็นธรรมชาติ จะต้องอาศัยระยะเวลาในการฝึกฝนจนรู้สึกสามารถควบคุมการกระโดดขึ้นโน้ตเสียงสูงได้อย่างคล่องตัวไม่ฟังกระชากเสียง ในบางส่วนของบทเพลงอาจทำการยืดจังหวะในช่วงจบเคเดนซ์ของประโยคได้ อันเป็นการช่วยสร้างการสื่ออารมณ์ของบทเพลงให้ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้นและเต็มไปด้วยความรู้สึก ในท่อนนี้แม้ว่าฟลูต 1 จะทำหน้าที่หลักในการดำเนินท่วงทำนอง แต่แนวฟลูตอื่น ๆ ก็มีท่วงทำนองประสานที่จะคอยรองรับและช่วยให้การดำเนินทำนองเกิดความไพเราะ ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องนัดแนะกับนักดนตรีทุกคนเพื่อให้เกิดความเข้าใจในเส้นทางของท่วงทำนองที่ตรงกันและบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อให้การสื่ออารมณ์มีประสิทธิภาพมากที่สุด

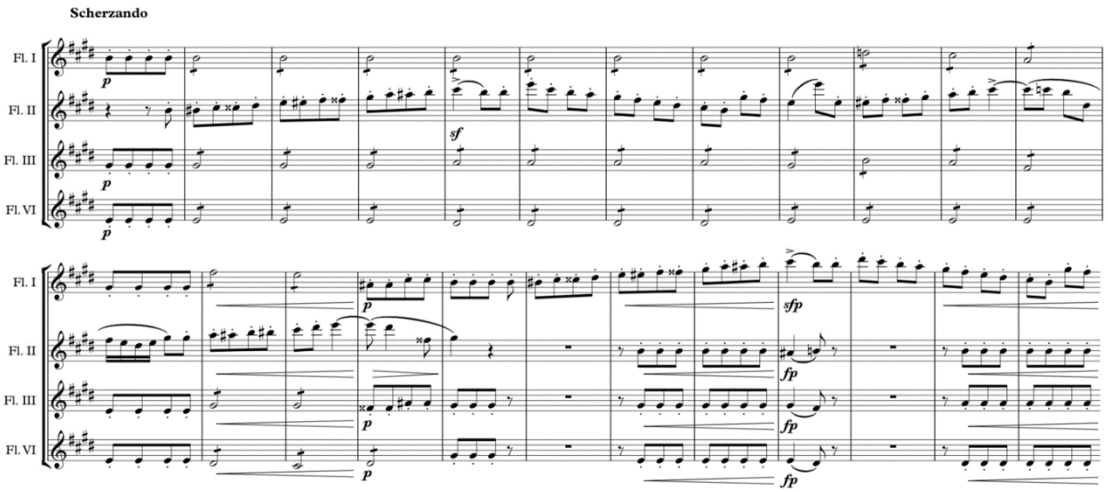
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

IV. Rondo. Allegro assai

แม้ท่อนนี้จะระบุชื่อไว้อย่างชัดเจนว่ารอนโด แต่ถ้าสังเกตจากองค์ประกอบทั้งหมด จะพบว่ามีท่อน (A) (B) และ (C) อยู่จริง เพียงแต่มิได้ถูกจัดเรียงตามขนบอย่างที่สังคีตลักษณ์รอนโดควรจะเป็น แต่หากว่าบทประพันธ์ท่อนนี้มีลักษณะตรงกับสังคีตลักษณ์สองตอนต่างหาก จากทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้น สามารถตั้งสมมุติฐานได้ว่า 2 องค์ประกอบใหญ่ ๆ คือการซ้ำท่อนและการมีท่อน (A) (B) และ (C) ครบถ้วน สำหรับคูเลาแล้วก็ดูจะเพียงพอและให้คำจำกัดความว่ารอนโดได้ โดยท่อน (A) จะมีเอกลักษณ์ที่กระชับกระเชง รวดเร็ว เริ่มต้นอย่างเรียบง่ายแต่สนุกสนานตามลีลาแบบสแกร์ตโซ เป็นการบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นสั้น ๆ (Staccato) ที่มีฟลูตเพียงแนวเดียวบรรเลงทำนองหลักอยู่ในกุญแจเสียงหลัก ก่อนจะเข้าท่อนต่อไปจะมีท่อนเชื่อมสั้น ๆ ที่เต็มไปด้วยการเล่นบันไดเสียงที่

รวดเร็วของฟลูตแนวหลัก ท่อน (B) นั้นมีลักษณะเป็นการเล่นแบบสอดประสานทำนองกันไปมาระหว่าง 4 แนวโดยใช้เทคนิคการประพันธ์ที่เรียกว่าฟูกาโต (Fugato) และมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยัง G Major ที่เป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วมด้วย

ตัวอย่างที่ 5.66 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 ท่อนที่ 4

ถ้ากล่าวถึงขนบการย้อนของสังคีตลักษณ์แบบรอนโดท่อนต่อมาควรจะถูกย้อนกลับไปเล่นท่อน (A) อีกครั้งแต่คูเลาไปต่อที่ท่อน (C) ทันทีด้วยการบรรเลงที่คล้ายท่อน (A) ในลีลาลักษณะแบบสแกร์ตโซ ที่มีแนวทำนองหลักเล่นในบันไดเสียงโครมาติก และมีการเล่นกับความเข้มเสียงครบทุกรูปแบบทั้งค่อยเล่นดังขึ้นและค่อยๆเล่นเบาลงถึงแม้จะมีการย้อนท่อน (A) (B) และ (C) อีกครั้งแต่ว่าครั้งที่สองที่ท่อนเหล่านี้ปรากฏก็พบว่าจะไม่ได้มีการบรรเลงเหมือนรอบแรก คูเลาดัดแปลง และเสริมแต่งโน้ตให้ดูน่าสนใจมากขึ้น ด้วยหลากหลายวิธีการประพันธ์ ทั้งการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปอยู่ในเมเจอร์ให้เหมือนกับช่วงโหมโรง และจบลงด้วยแนวคิดที่คล้ายการเปิดบทเพลงขึ้นมาอย่างอลังการดุจพระราชาอีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 5.67 บทเพลง Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103 ท่อนที่ 4 ช่วงเปลี่ยนกุญแจเสียง

บทประพันธ์ท่อนนี้ จำเป็นต้องอาศัยนักฟลูตที่มีทักษะการบรรเลงในระดับสูง ด้วยความเร็วของบทเพลงที่มีความท้าทายจะช่วยให้การสื่ออารมณ์ของการบรรเลงรูปแบบ *Con Fuoco* ได้อย่างเร้าใจมากยิ่งขึ้น การตั้งเป้าหมายฝึกซ้อมเพื่อไต่ระดับการบรรเลงได้ความเร็วที่เหมาะสมนั้นจึงเป็นสิ่งที่สำคัญ ซึ่งจะนำมาสู่การฝึกฝนในด้านการตัดลิ้นที่สัมพันธ์กับความเร็วของนิ้วมือในช่วงโน้ตวิ่งที่ปรากฏขึ้นตลอดแนวทำนองของฟลูต 1 การให้ความสำคัญในช่วงเคเดนซ์ก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญที่สามารถสร้างอารมณ์โดยการยืดจังหวะให้ช้าลงเล็กน้อยก่อนที่จะนำไปสู่ประโยคเพลงต่อไป ทั้งนี้ ในการฝึกซ้อมรวมวงที่มีการฝึกซ้อมร่วมกันพร้อมกับเมโทรนอมจึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นกระบวนการที่ดีในการช่วยให้นักดนตรีทั้งวงนั้นเกิดความเข้าใจในความเร็วของบทเพลงและสามารถบรรเลงร่วมไปภายใต้จังหวะที่มั่นคงได้ดียิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.2.3.3 ศิลปินอ้างอิง

จากการศึกษาบทเพลง *Grand Flute Quartet in E Minor, Op.103* ของคูเลาและได้สืบค้นเพื่อฟังกลวิธีการบรรเลงอ้างอิงพบว่า แม้จะเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับฟลูตควอเตทที่ค่อนข้างเป็นที่นิยมในการนำมาบรรเลงทั้งในการเรียนการสอนในระดับสูงรวมไปถึงการแข่งขันวงฟลูตออองซอมเบิล แต่ทว่ากลับไม่พบการบันทึกเสียงสำหรับบทเพลงดังกล่าวนี้มากนัก จากการสืบค้นเพื่อรับฟังบทเพลงที่มีกระบวนการอัดเสียงและนักดนตรีมีฝีมือเป็นที่ประจักษ์นั้นค่อนข้างพบได้ยากมาก ส่วนมากมักจะพบเป็นลักษณะบันทึกการแสดงสดซึ่งมิได้บันทึกอย่างเป็นทางการ ส่งผลให้มีเสียงรบกวนค่อนข้างมาก การฟังเพื่อพิจารณาถึงรายละเอียดในบทเพลงจึงทำได้ค่อนข้างลำบาก

อัลบัม *When Breath Becomes Sound* ของวง *Ensemble Tetrachord* เป็นตัวแทนของศิลปินอ้างอิงที่ผู้วิจัยได้นำเสนอกับนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงสำหรับการแสดงดุษฎีนิพนธ์แล้วทุกคนมีความเห็นตรงกันว่าเป็นการบันทึกเสียงที่ดีที่สุดเท่าที่สามารถค้นพบได้จากสื่อออนไลน์ ทั้งในประเด็นด้านการนำเสนอแนวทางการสร้างเส้นทางการดำเนินทำนอง การแบ่งประโยคเพลง การบรรเลงสอดรับระหว่างเครื่องดนตรี และทักษะอองซอมเบิลของนักดนตรี รวมไปถึงการสร้างน้ำเสียงที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน สะท้อนให้เห็นถึงเทคนิคการบรรเลงในระดับสูงของผู้บรรเลงทุกคน ซึ่งเมื่อพิจารณาในรายละเอียดของบทเพลงตามการวิเคราะห์ก็มีความสอดคล้องในประเด็นต่าง ๆ อย่างมีนัยสำคัญ ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดในด้านการสร้างสรรค์การดำเนินทำนอง การแบ่งประโยคเพลง อัตราความเร็วของบทเพลง และการใช้ความเข้มเสียงมาพิจารณาประยุกต์เข้ากับการบรรเลงสำหรับการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.4 บทวิเคราะห์ บทเพลง Serenade in D Major, Op.41

ประพันธ์โดยลุด เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven, 1770 - 1827)

5.2.4.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

I. Allegro	Ternary Form
II. Tempo ordinario d'un Menuetto	Rondo Form
III. Allegro molto	Ternary Form
IV. Andante con variazioni	Theme and Variations Form
V. Allegro scherzando e vivace	Ternary Form
VI. Adagio	Ternary Form
VII. Allegro vivace e disinvolto	Rondo Form

ท่อนที่ 1 Allegro

สังคีตลักษณ์ Ternary						
ห้อง	1 - 12	13 - 17	18 - 21	22 - 27	28 - 31	32 - 35
	A (Fine)				B	
	A	B	A'		C	D
กุญแจเสียง	D maj	D maj	D maj	D maj	E maj	E maj

*หลังจากส่วน **B** จะย้อนต้นเพื่อบรรเลงส่วน A อีกครั้งและจบบทเพลงที่ (Fine)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 2 Tempo ordinario d'un Menuetto

สังคีตลักษณ์ Rondo				
Minuetto	Trio I	Minuetto	Trio II	Minuetto
A	B	A	C	A

ท่อน Tempo ordinario d'un Menuetto สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ส่วนย่อย ดังต่อไปนี้

I. Menuetto

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary				
ห้อง	1 - 6	7 - 12	13 - 19	20 - 24
	A (Fine)			
	A	B		**Coda**
กุญแจเสียง	D maj	D maj	D maj	D maj

*หลังจากส่วน Coda จะย้อนต้นเพื่อบรรเลงส่วน A อีกครั้งและจบบทเพลงที่ (Fine)

II. Trio I

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	25 - 32	33 - 40
	B	
	A	B
กุญแจเสียง	D maj	D maj

III. Trio II

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary			
ห้อง	41 - 48	49 - 54	55 - 63
	C		
	A	B	A
กุญแจเสียง	G maj	G maj	G maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3 Allegro molto

สังคีตลักษณ์ Ternary										
ห้อง	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 18	19 - 29	30 - 31	33 - 40	41 - 54	55 - 62	63 - 77
	A						**B**			**Coda**
	A		B		A		A	B	A	
กุญแจเสียง	D min	F maj	F maj	D min	D min	D min	D maj	D maj	D min	

*หลังจากส่วน Coda จะย้อนต้นเพื่อบรรเลงส่วน A อีกครั้ง จากนั้นข้ามไปจบบทเพลงที่ Coda

ท่อนที่ 4 Andante con variazioni

สังคีตลักษณ์ Theme & Variations								
Theme		Variation I		Variation II		Variation III		Coda
A	B	A	B	A	B	A	B	

ท่อน Andante con variazioni สามารถแบ่งออกได้เป็น 5 ส่วนย่อย ดังต่อไปนี้

I. Theme

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary				
ห้อง	1 - 8	9 - 16	17 - 24	25 - 32
	A		B	
กุญแจเสียง	G maj	G maj	G maj	G maj

II. Variation I

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	33 - 40	41 - 48
	A	B
กุญแจเสียง	G maj	G maj

III. Variation II

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	49 - 56	57 - 64
	A	B
กุญแจเสียง	G maj	G maj

IV. Variation III

สังคีตลักษณ์ Rounded Binary		
ห้อง	65 - 72	73 - 80
	A	B
กุญแจเสียง	G maj	G maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

V. Coda

Coda				
ห้อง	81 - 84	85 - 90	91 - 95	96 - 99
	Coda			
กุญแจเสียง	G maj	G maj	G maj	G maj

ท่อนที่ 5 Allegro Scherzando e vivace

สังคีตลักษณ์ Ternary								
ห้อง	1 - 4	5 - 8	9 - 14	15 - 23	24 - 26	27 - 31	32 - 34	35 - 39
	A			(Fine)	**B**			
กุญแจเสียง	D maj	D maj	D maj	D maj	D min	D min	D min	D min

*หลังจากส่วน B จะย้อนต้นเพื่อบรรเลงส่วน A อีกครั้งและจบบทเพลงที่ (Fine)

ท่อนที่ 6 Adagio

สังคีตลักษณ์ Ternary						
ห้อง	1 - 4	5 - 8	9 - 13	14 - 15	15 - 18	19 - 22
	A		**B**	Transition	**A'**	**Coda**
กุญแจเสียง	D maj	D maj	A maj	D maj	D maj	D maj

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อนที่ 7 Allegro vivace e disinvolto

สังคีตลักษณ์ Rondo										
ห้อง	23 - 26	27 - 30	31 - 34	35 - 37	38 - 40	41 - 44	45 - 48	49 - 51	52 - 56	57 - 60
	A							B		
กุญแจเสียง	D maj	D maj	D maj	G maj	D maj	D maj	D maj	D maj	D maj	A maj
ห้อง	61 - 72	73 - 78	79 - 82	83 - 86	87 - 90	91 - 93	94 - 96	97 - 104	105 - 112	113 - 120
	B	Transition	A’						C	
กุญแจเสียง	A maj	A maj	D maj	D maj	D maj	G maj	D maj	D maj	G maj	G maj
ห้อง	121 - 124	125 - 130	131 - 132	133 - 136	137 - 140	141 - 144	145 - 148	149 - 156	157 - 162	163 - 172
	C’		Transition	A’		Transition	B’			Transition
กุญแจเสียง	E min	A maj	A maj	D maj	D maj	D maj	D maj	D maj	G maj	D maj
ห้อง	173 - 184	185 - 194	195 - 201	202 - 205	206 - 212					
	Transition	A’			Coda					
กุญแจเสียง	D maj	D maj	G maj	D maj	D maj					

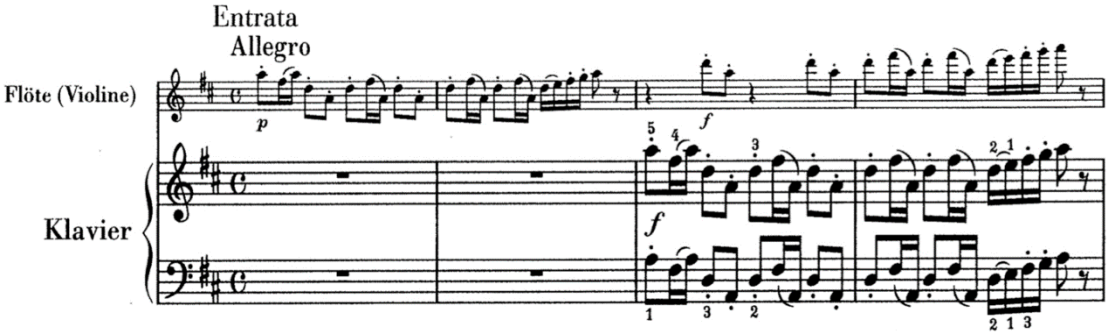
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

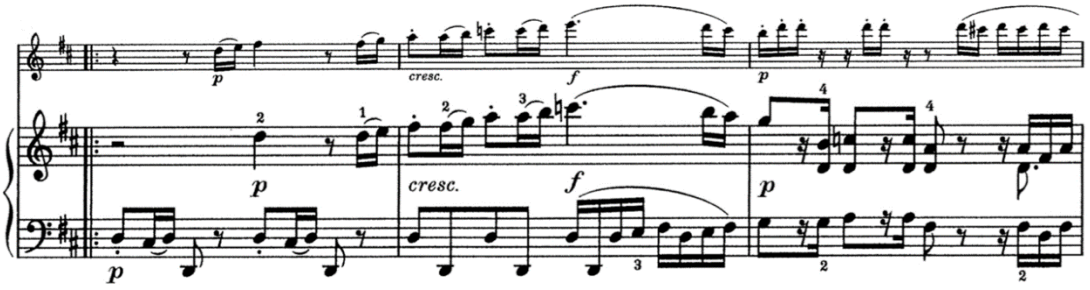
การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ประพันธ์โดยเบโธเฟน หนึ่งในคีตกวีเอกของยุคคลาสสิก บทเพลงที่นำมาแสดงประกอบด้วยเครื่องดนตรีฟลูตและ เปียโน (เป็นการเรียบเรียงขึ้นใหม่จากเดิมที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับฟลูต ไวโอลิน และวิโอลา) สำหรับบทเพลง เซเรเนดนี้มิได้หมายความถึงรูปแบบบทเพลงประเภทเซเรเนดดังชื่อที่มีความหมายเดิม แต่ยังคงไว้สำหรับรูปแบบโครงสร้างบทประพันธ์และยังคงรักษาการประสมวงที่มีความเหมาะสมกับการบรรเลงในรูปแบบกลางแจ้งตามการประสมวงต้นฉบับของบทเพลงนี้ ซึ่งเบโธเฟนยึดรูปแบบโครงสร้างการประพันธ์จากบทเพลง *Grand Serenade* ของโมสาร์ทเป็นหลัก ในช่วงต่อมาบทเพลงนี้มีการเรียบเรียงให้กลายมาเป็นบทเพลงสำหรับฟลูตและเปียโน โดยไคลน์ไฮน์ (Franz Xaver Kleinheinz, 1765 - 1832) ซึ่งเบโธเฟนเป็นผู้ตรวจเช็คการเรียบเรียงบทเพลงนี้ด้วยตัวเอง โดยมีการเสริมเติมแต่งทำนองให้มีเหมาะสมมากยิ่งขึ้นและได้สีสันที่ลงตัว

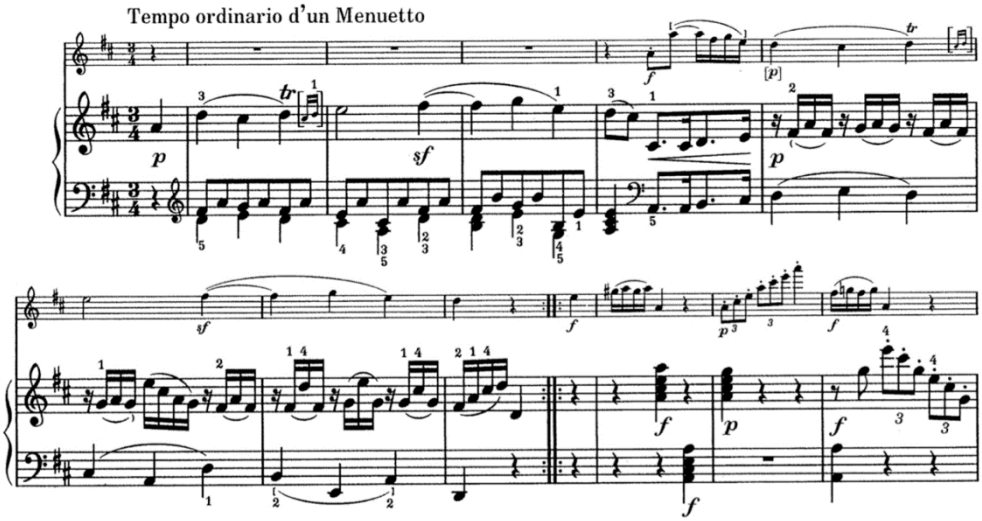
I. Allegro

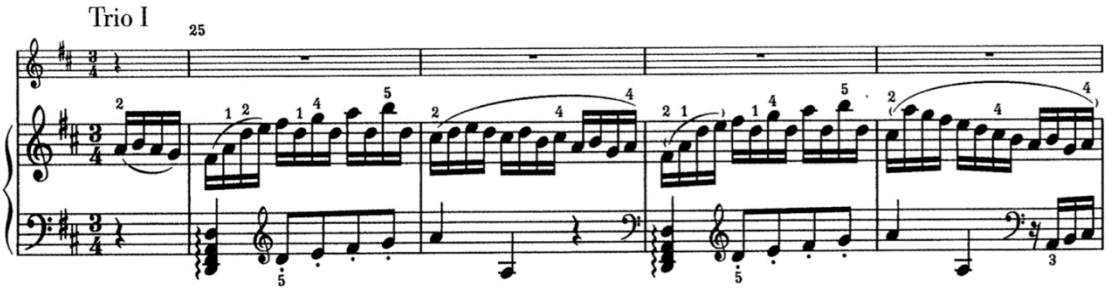
แม้เบโธเฟนจะไม่ใช่ผู้ที่เชี่ยวชาญการประดิษฐ์ท่วงทำนองที่สวยงาม แต่เอกลักษณ์ในงานประพันธ์ของเบโธเฟนที่ขึ้นชื่อ คือ การพัฒนาโมทีฟของเขา (Motivic Development) โดยในบทเพลงนี้จะพบโมทีฟหลัก คือ การซ้ำโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่ตามด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นสองตัว ที่ส่วนมากบรรเลงด้วยโน้ตอาร์เปโจ และในงานของเบโธเฟน จะสังเกตได้อย่างชัดเจนว่า เบโธเฟนมีการระบุในงานประพันธ์เสมอถึงการใช้ความเข้มเสียงที่มีการบรรเลงดัง - เบาอย่างชัดเจน และมีระยะห่างที่กว้างมาก โดยจะพบได้ตั้งแต่ความเข้มเสียงในระดับ Pianissimo (*pp*) ไปจนกระทั่ง Fortissimo (*ff*) ซึ่งบางครั้งก็อยู่ติดกันในลักษณะห้องต่อห้อง

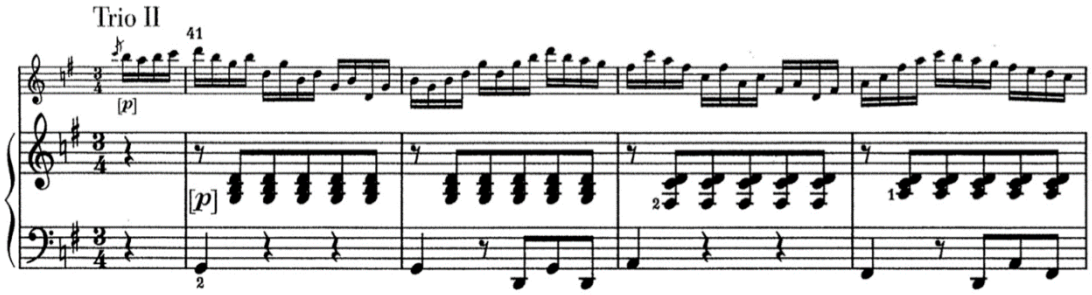
ตัวอย่างที่ 5.68 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 4

สังคีตลักษณ์ในท่อนนี้เบโธเฟนเลือกใช้สังคีตลักษณ์แบบสามตอน โดยในท่อน (A) จะมีลักษณะเพลงที่กระชับกระเฉง บรรเลงด้วยโน้ตสั้น (Staccato) ในกุญแจเสียง D Major และในท่อน B ที่เปลี่ยน วิธีบรรเลงเป็นโน้ตยาว (Legato) เป็นการใช้ความแตกต่าง (Contrast) เพื่อสร้างความน่าสนใจ ทั้งยังเปลี่ยนกุญแจเสียงไปสู่กุญแจเสียงบทบาทซับโดมินันท์อย่าง G Major

ตัวอย่างที่ 5.69 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 13 - 15

II. Tempo ordinario d'un Menuetto

ท่อน **Menuette** นี้บรรเลงในอัตราจังหวะ 3 นอกจากนั้นในภาพรวมของบทเพลงยังใช้สังคีตลักษณ์รอนโด โดยมีลีลาจังหวะแบบมินูเอ็ตและทรีโอ แต่เมื่อแบ่งย่อยไปในแต่ละท่อนจะพบว่ามีสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับทั้งหมด ในตอนต้นของบทเพลงเปียโนได้นำเสนอท่วงทำนองหลัก บรรเลงอย่างนุ่มนวลด้วยความเข้มเสียงระดับเบา (*p*) คั่นด้วยท่อนเชื่อมสั้น ๆ ที่บรรเลงสลับความเข้มเสียงดังเบาก่อนจะดำเนินเข้าสู่ทำนองหลักในช่วงที่ 2 เสริมด้วยฟลูตที่บรรเลงในช่วงเสียงสูงก่อนจะจบท่อนด้วยการบรรเลงสลับไปมาด้วยกลุ่มโน้ตจำนวนไม่มากด้วยจังหวะโน้ตแบบโมทีฟหลัก

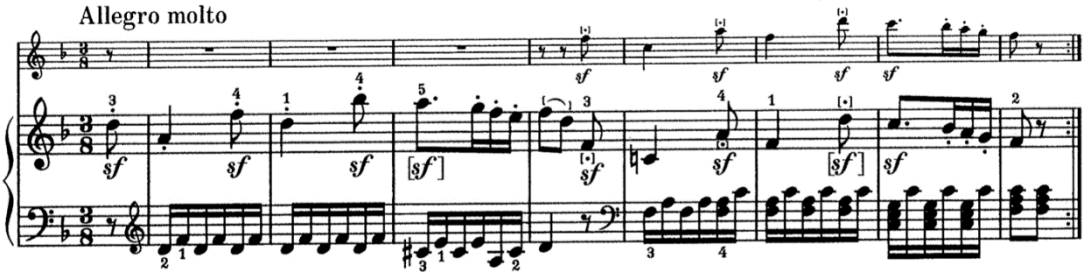
ตัวอย่างที่ 5.70 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 2 ช่วง Menuetto Trio I

ยังคงอยู่ในกุญแจเสียง D Major และดูเป็นการแปรทำนองก่อนหน้า ที่มอบหมายให้เปียโนบรรเลงเดี่ยว ด้วยการสอดประสานกันระหว่าง 2 แนวทำนองอย่างหวือหวาและเทคนิคการบรรเลงเปียโนในระดับสูง จากนั้นจึงย้อนกลับไปบรรเลงมินูเอ็ตอีกครั้งตามสังคีตลักษณ์และดำเนินต่อไปในท่อน

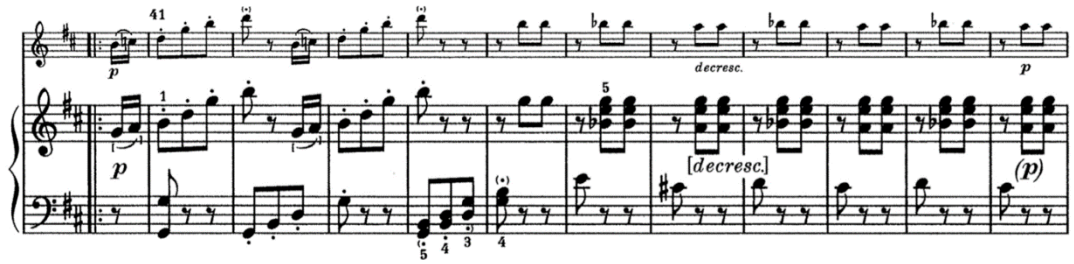
ตัวอย่างที่ 5.71 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 2 ช่วง Trio I

Trio II บทบาทในการบรรเลงแนวทำนองถูกสลับมาอยู่ที่ฟลูต และเล่นแปรทำนองก่อนหน้าในขณะที่เปียโนทำหน้าที่ในแนวประเลงประกอบ แต่ก็เพียงในช่วงแรกเท่านั้น เมื่อเข้าช่วงหลัง ทั้งสองเครื่องดนตรีก็เล่นสลับบทบาทโต้ตอบกันไปมาอย่างสวยงาม

ตัวอย่างที่ 5.72 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 2 ช่วง Trio II

III. Allegro molto

บทเพลงท่อนนี้เริ่มด้วยกุญแจเสียงไมเนอร์ D Minor ที่เป็นกุญแจเสียงขนานไมเนอร์ของกุญแจเสียงหลัก บรรเลงด้วยสีสันที่เกรี้ยวกราด ดุดันด้วยเสียงประสานที่คุ้นเคยและพบเห็นบ่ายครั้งในงานของเบโธเฟน ในความเร็วในอัตราจังหวะสามผสม จึงเปลี่ยนท่อนนี้ให้โน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เป็นโมทีฟหลักก่อนหน้านี้ พัฒนาไปเป็นเขบ็ตสองชั้นสามตัวต่อกัน ทั้งการบรรเลงประกอบของเปียโนในเสียงต่ำที่มีการเล่นซ้ำไปมาระหว่างสองโน้ตอย่างรวดเร็ว รวมไปถึงการใช้ความเข้มเสียงดัง (*f*)

แทบจะตลอดทั้งท่อน และมีการใช้ความเข้มเสียงที่กระแทกกระแทกกระทั้นอย่าง *Sforzando* สร้างเอกลักษณ์ให้กับท่อน (A) ได้อย่างชัดเจน

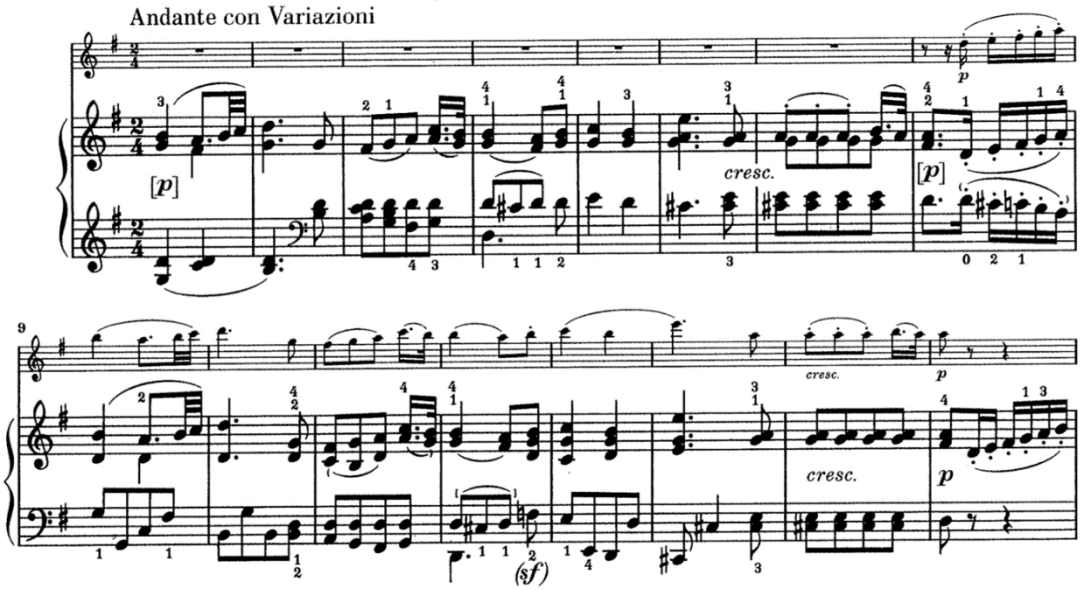
ตัวอย่างที่ 5.73 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 - 8

เมื่อดำเนินเข้าสู่ท่อน B บทเพลงจะเปลี่ยนไปอยู่ในอีกลีลาประหนึ่งบทสแกร์ตโซ แม้จะไม่ได้ระบุในตอนเริ่มก็ตาม นอกจากนี้ยังมีการได้เปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงหลัก D Major เพื่อสร้างสีสันที่สดใส ร่าเริง รวมถึงการเล่นด้วยความเข้มเสียงเบา (*p*) โดยเมื่อบรรเลงต่อกันทั้ง 2 ท่อน จะสังเกตเห็นความแตกต่างอย่างสุดขั้ว (Contrast) ที่สามารถสร้างความน่าสนใจและความประหลาดใจให้กับผู้ฟังอย่างมาก นอกจากนี้ ลีลาในลักษณะการบรรเลงแบบสแกร์ตโซของท่อนนี้ยังเป็นเสมือนการบอกใบ้ถึงสิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้นในบทเพลงท่อนต่อไปที่จะตามมาอีกด้วย

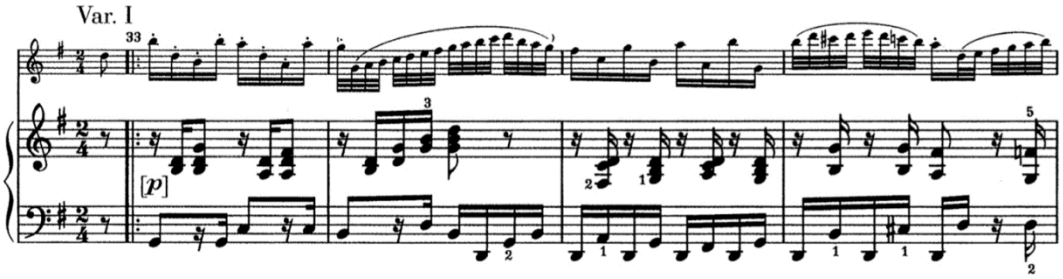
ตัวอย่างที่ 5.74 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 41 - 51

การเรียบเรียงเสียงเครื่องดนตรี ในช่วงแรกของบทเพลงบีโธเฟนได้กำหนดให้ฟลูตและเปียโนบรรเลงโต้ตอบกันไปมา ในขณะที่ช่วงท่อนหลังทำนองหลักแทบจะปรากฏในแนวทำนองของเปียโนทั้งหมด ฟลูตจึงต้องเปลี่ยนบทบาทเป็นการทำหน้าที่การบรรเลงประกอบและบรรเลงเสริมในบางจุดเท่านั้น ด้วยสังคีตลักษณ์ทั้งหมดของท่อนนี้ จะสามารถสังเกตได้ว่ามีการบรรเลงท่อน (A) ตามด้วยท่อน (B) และย้อนกลับสู่ท่อน (A) อีกครั้ง ก่อนจะข้ามไปสู่ท่อนโคดาช่วงท้ายและจบบทเพลง

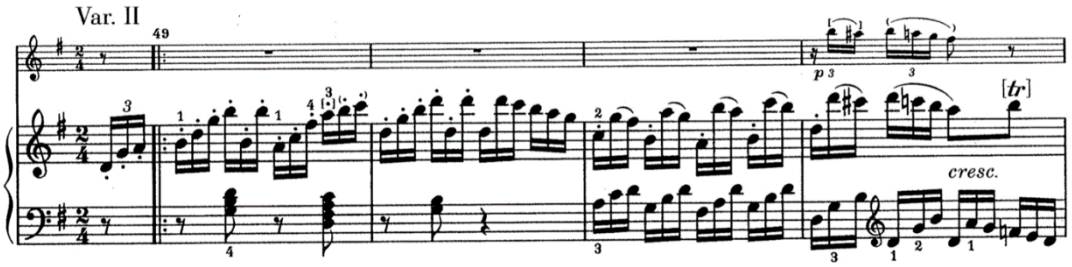
IV. Andante con variazioni

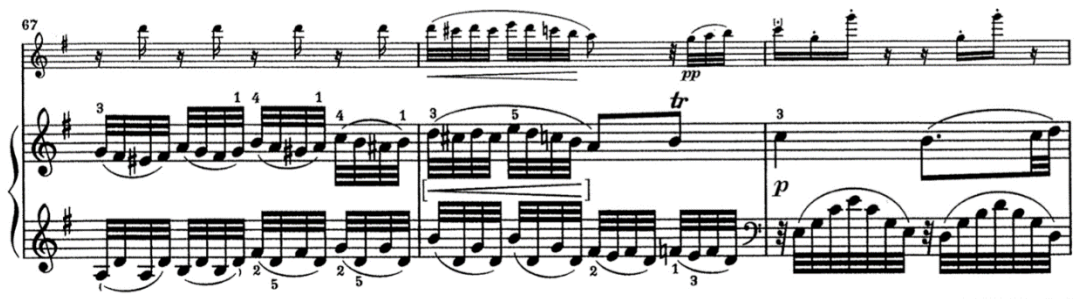
เป็นท่อนที่ชัดเจนด้วยสังคีตลักษณ์แบบทำนองหลักและการแปรทำนอง (Theme and Variation) โดยสามารถวิเคราะห์ตามองค์ประกอบของส่วนย่อยทั้งหมดได้ดังต่อไปนี้

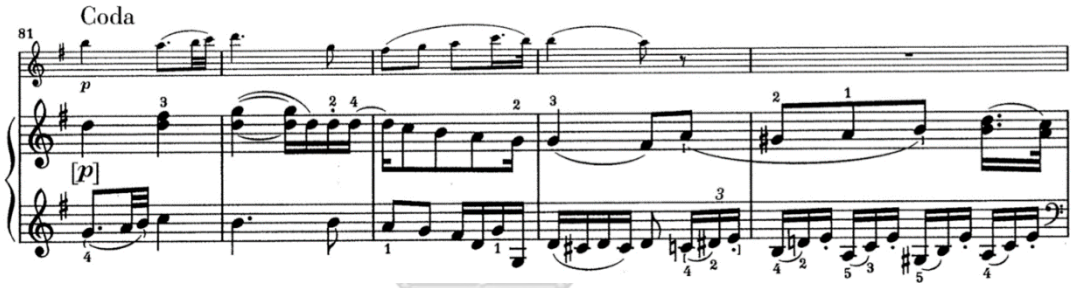
1. ทำนองหลัก (Theme) การดำเนินทำนองในตอนต้นของเพลงมีลักษณะคล้ายกับบทเพลงสวดฮิม (Hymn) ที่สงบและสวยงาม ด้วยการดำเนินท่วงทำนองที่เชื่องช้า เรียบง่าย สุขุม และยังอยู่ในช่วงเสียงที่สามารถร้องตามได้ทั้งหมด ท่อนทำนองหลักนี้บรรเลงอยู่ในอัตราจังหวะ 2 และอยู่ในกุญแจเสียง G Major โดยใช้สังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ ซึ่งแบ่งได้เป็น 4 ประโยคเพลง ได้แก่ ประโยคที่ 1 ทำนองทั้งหมดจะถูกบรรเลงด้วยเปียโน โดยในประโยคที่ 2 นั้น จะบรรเลงซ้ำกันกับประโยคแรกแต่จะเพิ่มเติมแนวทำนองฟลูตบรรเลงร่วมไปกับทำนองหลักของเปียโน ทั้งสองประโยคมีการใช้เคเดนซ์จบด้วยเคเดนซ์เปิด ประโยคที่ 3 จะสลับกลับไปนำเสนอทำนองหลักที่สองด้วยเปียโนเพียงเครื่องเดียวอีกครั้ง ส่วนแนวทำนองของฟลูตจะกลับมาทำหน้าที่เดิมอีกครั้งในประโยคที่ 4 จะมีเครื่องดนตรีทั้งสองบรรเลงไปพร้อมกันโดยที่ทำนองหลักอยู่ที่ฟลูต ส่วนเปียโนบรรเลงแนวบรรเลงประกอบ และจบลงด้วยเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 5.75 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 4 Theme

2. การแปรทำนองรูปแบบที่ 1 (Variation 1) ยังคงบรรเลงอยู่ในกุญแจเสียงเดิม ฟลูตทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักที่ถูกแปรแล้ว ซึ่งจะมีการดำเนินท่วงทำนองที่เต็มไปด้วยการบรรเลงที่มีความโลดโผน กระโดดไปมาระหว่างคู่เสียงที่กว้างสลับกันกับการเล่นบันไดเสียง ในขณะที่เปียโนบรรเลงเพียงแนวบรรเลงประกอบที่เต็มไปด้วยโน้ตสั้น ให้ลักษณะอารมณ์ที่สดใสและสนุกสนาน

ตัวอย่างที่ 5.76 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 4 Variation 1

3. การแปรทำนองรูปแบบที่ 2 (Variation 2) เอกลักษณ์ของท่อนนี้คือการบรรเลงด้วยโน้ต 3 พยางค์ โดยตัวทำนองหลักจะหลงเหลืออยู่เพียงโน้ตตัวแรกของแต่ละจังหวะเท่านั้น บรรเลงในแนวทำนองเสียงสูงของเปียโน โดยที่ฟลูตทำหน้าที่บรรเลงแนวประกอบเสริมเฉพาะช่วงที่ต้องการเน้นเท่านั้น

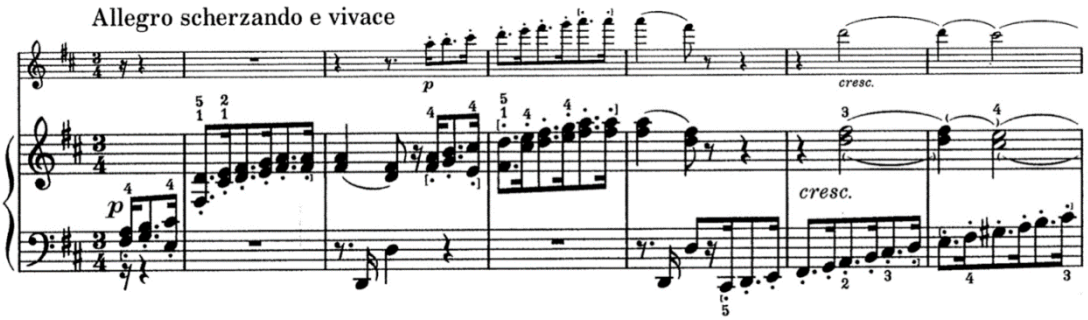
ตัวอย่างที่ 5.77 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 4 Variation 2

4. การแปรทำนองรูปแบบที่ 3 (Variation 3) ในท่อนการแปรสุดท้ายนี้ เต็มไปด้วยการบรรเลงโน้ตคอร์ดในรูปแบบคอร์ดแตก (Broken Chord) ผ่านแนวทำนองเสียงต่ำของเปียโน ด้วยรูปแบบจังหวะที่เต็มไปด้วยโน้ตเขบ็ตสามชั้น ทำนองหลักที่ถูกแปรในท่อนนี้กระจาย อยู่ในทั้งแนวทำนองของฟลูตและเปียโน จากที่ได้สังเกตมาทั้งหมดสามรูปแบบการแปรนั้น อาจกล่าวได้ว่าเบโธเฟนนิยมประดับประดาโน้ตทำนองหลักมากกว่าการปรับเปลี่ยนเสียงประสานให้กับท่วงทำนองเหล่านั้น

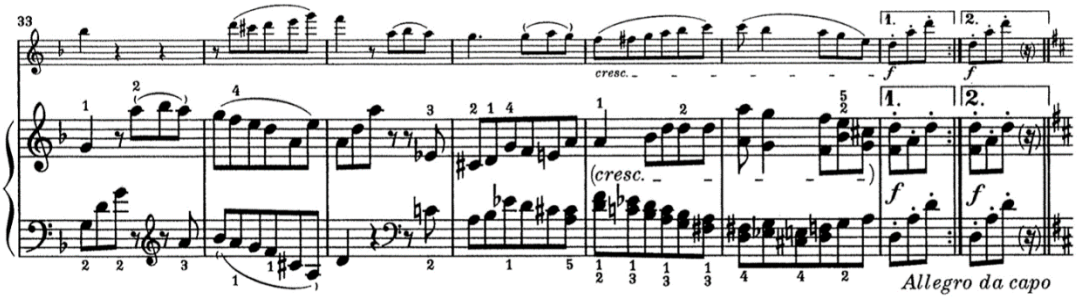
ตัวอย่างที่ 5.78 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 4 Variation III

5. โคดา (Coda) เมื่อบรรเลงจบครบทุกการแปรทำนองแล้ว เบโธเฟนใส่ท่อนโคดานี้ไว้เสมือนเป็นการกระตุ้นให้ผู้ฟังรับทราบว่า บทเพลงท่อนนี้ได้ดำเนินมาจนถึงจุดสิ้นสุดแล้ว ท่อนนี้เหมือนการนำแนวคิดหลักของการแปรทำนองรูปแบบต่าง ๆ มาบรรเลงซ้ำอย่างครบถ้วน ทั้งทำนองที่ช้าเรียบง่ายและสุขุมจากท่อนทำนองหลัก โน้ตสามพยางค์จากรูปแบบการแปรที่ 2 และโน้ตเขบ็ตสามชั้นจากการรูปแบบแปรที่ 3 ผ่านการบรรเลงแบบต่อเนื่อง (Legato) ที่ให้สีสันที่สวยงามในช่วงกลาง และจบลงด้วยโน้ตอาร์เปโจ บรรเลงเบา ๆ ในช่วงท้าย ทั้งหมดที่กล่าวมาสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบดนตรีที่เหมาะกับการสร้างบรรยากาศชวนให้ง่วง และเบโธเฟนก็สร้างความประหลาดใจพร้อมกับปลุกให้ผู้ฟังตื่นจากภวังค์ด้วยคอร์ดสุดท้าย ที่บรรเลงด้วยความดังระดับ *Fortissimo*

ตัวอย่างที่ 5.79 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 4 Coda

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

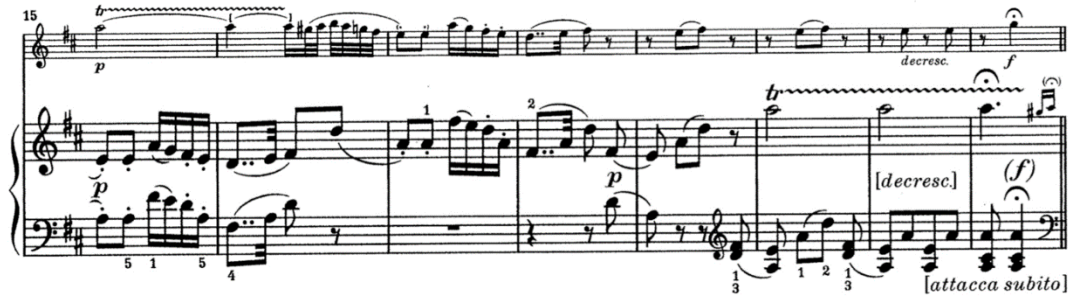
V. Allegro Scherzando e vivace

บทเพลงชุดนี้แทบทั้งหมดเริ่มท่อนด้วยการบรรเลงโน้ตในจังหวะยก (Pick up note) โดยเริ่มด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นตามด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด ซึ่งอาจจะดูเหมือนแนวทำนองธรรมดาที่พบได้ทั่วไป เพียงแต่ว่าในท่อนนี้เบโธเฟนกำหนดให้ห้องแรกที่ไม่สมบูรณ์นั้นมี 1¼ จังหวะ สร้างความรู้สึกไม่ชัดเจนให้กับผู้บรรเลงและผู้ฟังเป็นอย่างมาก ซึ่งการเริ่มต้นด้วยจังหวะรูปแบบนี้จะสร้างอารมณ์เพลงที่สนุกสนาน ราวกับการกระโดดไปมา และเมื่อพิจารณาร่วมกับคำที่ระบุไว้บทหัวเพลงว่า *Allegro Scherzando e vivace* จะสามารถตีความได้ว่าให้บรรเลงท่อนนี้อย่างรวดเร็ว สนุกสนาน โดยรูปแบบจังหวะหลักนี้ได้ดำเนินต่อไปตลอดทั้งท่อน

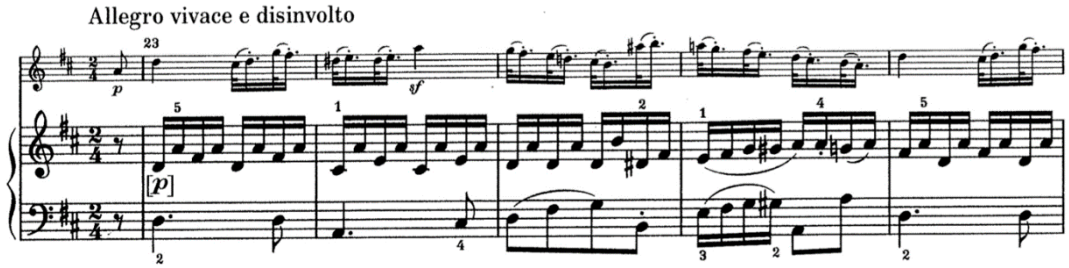
ตัวอย่างที่ 5.80 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 5 ห้องที่ 1 - *6*

เป็นอีกครั้งหนึ่งที่เบโธเฟนได้ใช้กลวิธีการสร้างความต่าง (Contrast) ไว้บริเวณช่วงกลางของบทเพลง โดยช่วงนี้จะบรรเลงด้วยท่วงทำนองที่บรรเลงแบบต่อเนื่อง และเปลี่ยนย้ายกุญแจเสียงไปอยู่ในกุญแจเสียง D Minor ผ่านการบรรเลงท่วงทำนองในลักษณะประโยคถาม - ตอบไปมาระหว่างทั้งสองเครื่องดนตรี คือ เปียโนและฟลูต ไม่เพียงเท่านี้ ในช่วงท้ายของท่อน เบโธเฟนยังได้นำเทคนิคดังกล่าวนี้มาผสมร่วมกับการประพันธ์รูปแบบเคาน์เตอร์พอยท์สอดประสานไปมาจากทั้ง 3 แนวทำนองอีกด้วย ซึ่งแต่เดิมนั้นบทเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นสำหรับเครื่องดนตรี 3 ชิ้น การสอดประสาน 3 แนวทำนองจึงดูเป็นเรื่องทั่วไปใน ในขณะที่บทเพลงที่เรียบเรียงใน Op.41 ที่ผู้วิจัยเลือกมาบรรเลงนั้น ถูกเรียบเรียงใหม่ให้เหลือเครื่องดนตรีหลักที่ดำเนินทำนองเพียงสองชิ้นดนตรีเท่านั้น การประสานทั้ง 3 แนวทำนองจึงมีความซับซ้อนมากขึ้น และเพิ่มบทบาทให้กับนักเปียโนมากขึ้น

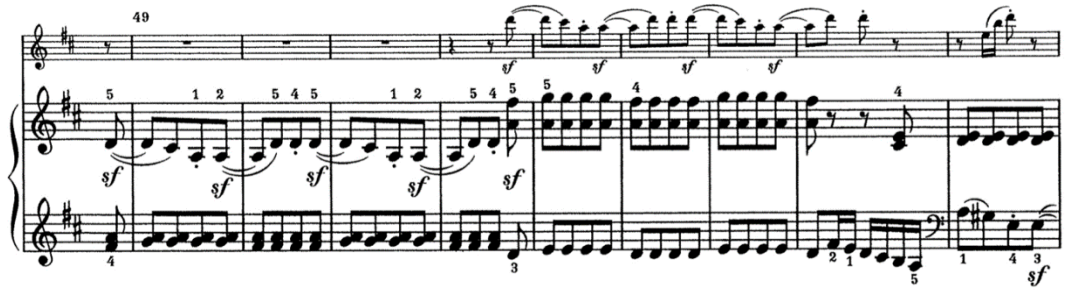
ตัวอย่างที่ 5.81 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 5 ห้องที่ 33 - 40

VI. Adagio

ท่อนเพลงสั้น ๆ ที่ดำเนินท่วงทำนองผ่านการบรรเลงอย่างช้า ๆ บทเพลงท่อนนี้เป็นเสมือนช่วงพักของบทประพันธ์ ด้วยท่วงทำนองที่เรียบง่ายคล้ายกับช่วงทำนองหลักในท่อน *Andante con Variazioni* ก่อนหน้า ที่มีลักษณะเป็นบทเพลงสวดฮิม ซึ่งความแตกต่างของท่อนนี้คือการใช้สังคีตลักษณ์แบบสามตอน และมีแนวคิดใหม่ที่ปรากฏคือการเล่นโน้ตพรม ในแนวทำนองเสียงสูงของเปียโน ทั้งหมดบรรเลงในความเข้มเสียงระดับเบา (*p*) อย่างสงบ เรียบร้อย และนี่ก็เป็นอีกครั้งที่เบโธเฟนทำลายบรรยากาศนี้ด้วยการจบด้วยโน้ตคอร์ดในระดับดัง (*f*) จากฟลูตและเปียโน อันเป็นสัญญาณที่บอกว่าบทเพลงยังคงดำเนินไปต่อ (Attacca)

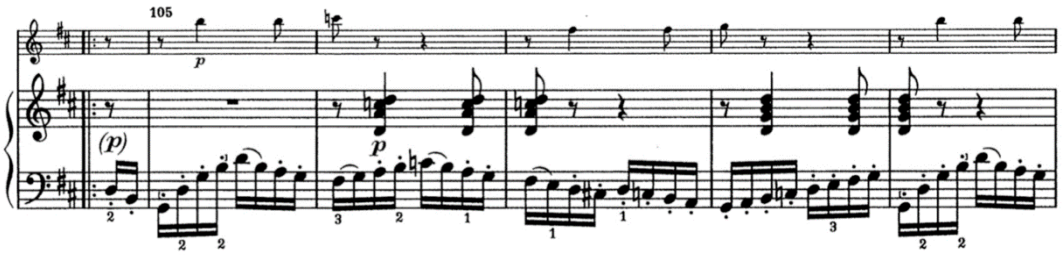
ตัวอย่างที่ 5.82 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 6 ห้องที่ 15 - 22

VII. Allegro vivace e disinvolto

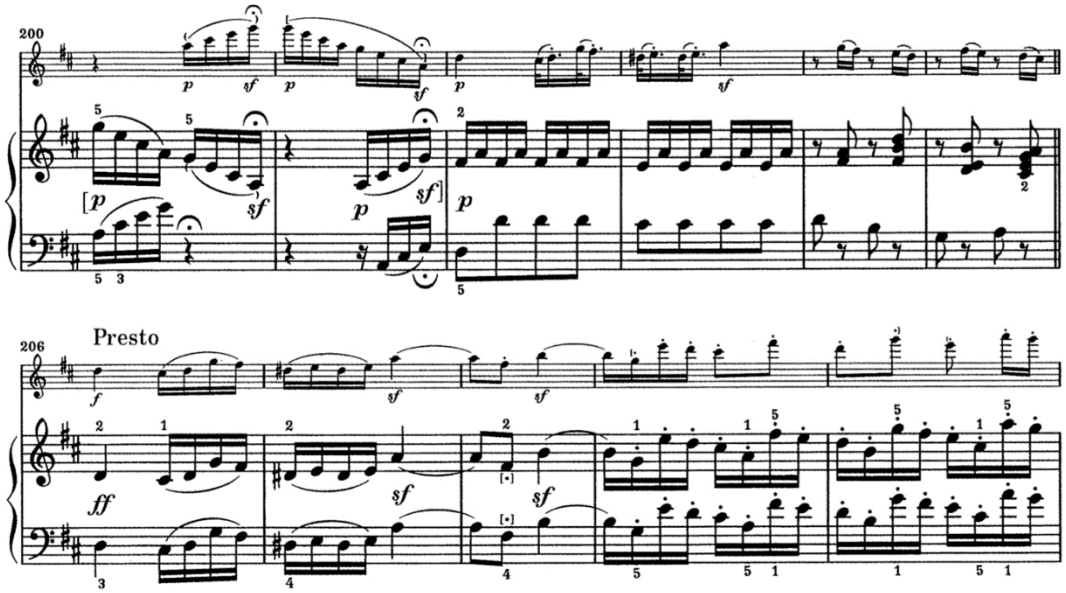
เบโธเฟนได้นำวัตถุดิบทั้งหมดที่ใช้ไปก่อนหน้านี้มาพัฒนาสร้างเอกลักษณ์ให้กับท่อนนี้ด้วยสังคีตลักษณ์แบบรอนโดตามขนบ การบรรเลงอย่างรวดเร็ว รุนแรงแต่มีสีสันที่สดใสในกุญแจเสียง D Major อีกทั้งยังเป็นการสรุปบทเพลง การกลับมาของโน้ตเขบ็ตสองชั้นตามด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดนั้น สร้างลีลาการกระโดดไปมาอย่างสนุกสนานในแนวทำนองของฟลูต ที่มีเปียโนเล่นแนวบรรเลงประกอบพร้อมกันไปจบจบประโยค สลับกับการเล่นอาร์เปโจ 2 Octaves ในทิศทางเดียวกันในช่วงกลางของท่อนแรกจากนั้นจบท่อนด้วย การเล่นทำนองหลักสลับกันไปมาระหว่างเปียโนและฟลูต

ตัวอย่างที่ 5.83 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 7 ห้องที่ 23 - 27

เมื่อดำเนินเข้าสู่ท่อน (B) ลักษณะการบรรเลงได้เปลี่ยนไปเป็นการบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสั้น ๆ (Staccato) อย่างต่อเนื่อง สลับกับการบรรเลงอาร์เปโจด้วยโน้ตที่เชื่อมเสียงกัน (Legato) และจะเห็นได้ชัดที่สุดในตอนเชื่อมของท่อนนี้ก่อนกลับไปท่อน (A) ขณะที่ฟลูตบรรเลงบันไดเสียงในช่วงแรกจะเป็นการบรรเลงสั้น ๆ ต่อด้วยการบรรเลงเสียงยาวในห้องต่อมาภายในประโยคเดียวกันสรุปได้อย่างชัดเจนถึงแนวคิดหลักของท่อนนี้คือการเล่นกับความต่างของโน้ตสั้นและโน้ตยาว

ตัวอย่างที่ 5.84 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 7 ห้องที่ 49 - 57

เมื่อบรรเลงรอบย้อนท่อน (A) จบลงอีกครั้ง บทเพลงจึงดำเนินต่อไปยังท่อน (C) ในแนวทำนองเสียงต่ำของเปียโนนั้นบรรเลงทำนองด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นอย่างต่อเนื่อง พร้อมกับปรากฏบทสนทนาโต้ตอบระหว่างฟลูตและแนวทำนองเสียงสูงของเปียโนที่บรรเลงเป็นเสมือนคอร์ดสลับกัน

ไปมาเป็นประโยคสั้น ๆ ในช่วงกลางได้สลับให้ฟลูตบรรเลงทำนองที่อยู่ในรูปแบบจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นต่อเนื่อง ในขณะที่เปียโนบรรเลงเป็นคอร์ดในจังหวะขัด แบบ *Sforzando* ในช่วงระยะสั้นๆ ก่อนจะบรรเลงซ้ำด้วยดนตรีช่วงแรกอีกครั้ง จากนั้นเบโธเฟนย้ายกุญแจเสียงของประโยคต่อไปให้อยู่ในกุญแจเสียง E Minor เพียงช่วงสั้น ๆ ประโยคเดียวเท่านั้น พร้อมสลับมาเล่นทำนองมาอยู่ในแนวทำนองเสียงสูงของเปียโน ในประโยคต่อมาขณะที่เปียโนยังบรรเลงในรูปแบบจังหวะเดิม แต่เบโธเฟนได้ดำเนินเสียงประสานย้ายไปอยู่ในกุญแจเสียง A Major ที่มีบทบาทโดมินันท์ของกุญแจเสียงหลัก เพื่อเตรียมพร้อมกลับสู่ท่อน (A)

ตัวอย่างที่ 5.85 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 7 ห้องที่ 105 - 109

เมื่อบทเพลงดำเนินไปอย่างครบถ้วนตามสังคีตลักษณ์ เบโธเฟนประพันธ์ท่อนสุดท้าย เป็นเหมือนกับโคดาเพื่อส่งท้ายบทเพลง และระบุอัตราความเร็วสำหรับท่อนนี้ว่า **Presto** แต่ก่อนจะดำเนินเข้าสู่ท่อนเพลงนี้ จะมีท่อนเชื่อมสั้น ๆ ที่น่าสนใจ ท่อนเชื่อมนี้บรรเลงทำนองหลักจากท่อน (A) ด้วยลีลาที่หยอกล้อผู้ฟัง โดยการให้บรรเลงโน้ตด้วยเสียงเบา และโน้ตไม่ครบประโยคบ้าง หยุดบ้าง (Fermata) ช้าลงบ้าง (Ritardando) สร้างความลังเล และไม่แน่ใจให้กับบทเพลง เหมือนแสร้งว่าจะจบหรือไม่จบดี แต่เมื่อเข้าสู่ท่อน *presto* ที่บรรเลงอย่างรวดเร็วมากที่สุด ในทั้ง 3 แนวทำนองที่บรรเลงโน้ตและจังหวะเดียวกันพร้อมกันด้วยเสียงดัง มั่นใจ เพื่อให้แน่ใจว่านี่คือท่อนจบของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 5.86 บทเพลง Serenade for flute & piano in D Major, Op.41 ท่อนที่ 7 ห้องที่ 200 - 210

ด้วยอัตราจังหวะที่ผกผันพร้อมกับการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะตกที่หลากหลาย ผู้บรรเลงจะต้องตื่นตัวและจะต้องฟังแนวทำนองควบคู่ไปด้วยกันตลอดเวลา สิ่งที่สำคัญที่จะช่วยให้การบรรเลงออมซอมเบิลในบทเพลงนี้เป็นไปได้อย่างราบรื่นที่สุด คือ ผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจการลงน้ำหนักของจังหวะหนัก ควบคู่ไปกับการใช้การควบคุมลักษณะเสียงที่ชัดเจน เพื่อนำไปสู่การสร้างความเข้มเสียงที่หลากหลายในบทเพลง ดังนั้น นอกจากการฝึกซ้อมเกี่ยวกับความถูกต้องของโน้ตแล้ว จะต้องเน้นเรื่องของการเล่นกับสีสันของเสียง ความเข้มเสียง การเลือกใช้น้ำเสียงที่หลากหลายตามบริบทของอารมณ์ของบทเพลง จะช่วยให้บทเพลงมีความน่าตื่นตาตื่นใจมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.4.3 ศิลปินอ้างอิง

การค้นคว้าศิลปินอ้างอิงที่นำมาศึกษาเป็นตัวอย่างที่ดีในการบรรเลงบทเพลง เนื่องด้วยเป็นบทเพลงที่เบโธเฟนได้ตรวจสอบและทำการเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ จากกลุ่มทริโอ ฟลูต ไวโอลิน และวิโอลา (Op.25) กลายมาเป็นการบรรเลงดูเอตระหว่างเครื่องดนตรีฟลูตและเปียโน (Op.41) การเลือกฟังสีสันของการบรรเลงจากหลากหลายศิลปินทำให้ได้เรียนรู้แนวคิดการสร้างเส้นทางการดำเนินทำนองที่น่าสนใจมากมาย และสิ่งหนึ่งที่เป็นหัวใจของการศึกษากลวิธีการบรรเลงแบบดั้งเดิม การสืบค้นเพื่อรับฟังเครื่องดนตรีโบราณจึงมีความน่าสนใจในการวิเคราะห์และสังเคราะห์ประเด็นต่าง ๆ ในการบรรเลง เพื่อนำไปสู่การแตกประเด็นในด้านการนำองค์ประกอบการบรรเลงที่น่าสนใจมาประยุกต์เข้ากับการฝึกซ้อมและนำไปสู่การสร้างสรรค์แนวทางการบรรเลงให้เหมาะสมกับบริบทของการแสดงต่อไป

การศึกษาการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีโบราณโดยอ้างอิงจากยุคสมัยเดิมนั้น อัลบัม *Kühl, nicht lau* ได้มีการนำเสนอบทเพลงนี้ บรรเลงเครื่องดนตรีฟลูต 8 คีย์ (Eight-keyed Flute) โดย ทามิ เคราสซ์ (Tami Krausz) โดยมีซวน ไช (Shuann Chai) บรรเลงฟอร์เตเปียโน เป็นการศึกษารูปแบบการใช้น้ำเสียง การควบคุมลักษณะเสียง รวมถึงกลวิธีการบรรเลง ซึ่งสามารถสังเกตได้จากประเด็นต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นพัฒนาการของเครื่องดนตรี ทำให้การใช้น้ำเสียงหรือการนำเสนอเทคนิคบางอย่าง อาทิ การพรม ที่เริ่มมีลักษณะเสียงที่คล้ายกับโมเดิร์นฟลูตมากขึ้น หรือการบรรเลงด้วยเสียงสูงที่มีความคมชัดและให้อารมณ์ที่แตกต่างออกไปจากทั้งทราเวอร์โซและโมเดิร์นฟลูต ซึ่งการสืบค้นในส่วนนี้ช่วยให้สามารถพิจารณาที่มาและความสำคัญในการนำเสนอเรื่องของอัตราความเร็วของบทเพลงที่มีความเหมาะสมกับข้อจำกัดอันเป็นอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีในแต่ละยุคสมัยได้อย่างดี

ในส่วนของการบรรเลงด้วยโมเดิร์นฟลูต ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาจากศิลปินตัวอย่างทั้งสองท่าน ได้แก่ เอมมานูเอล ปาอูจากอัลบัม Beethoven และจูเลียต ฮูเรล (Juliette Hurel) จากอัลบัม *A l'aube du romantisme* โดยศิลปินทั้งสองท่านได้นำเสนอกลวิธีการบรรเลงบทเพลงด้วยแนวทางที่มีความเป็นเอกลักษณ์ โดยที่ให้อารมณ์ที่แตกต่างกันออกไปทั้งคู่ โดยที่ปาอูจะบรรเลงแนวทำนองหลักที่ฟังโดยรวมแล้วเต็มไปด้วยพลังแต่ยังคงความไพเราะจากท่วงทำนองของแต่ละท่อน ในขณะที่ฮูเรลนั้นจะมีความนิ่มนวลและไม่หนักมาก และมีอัตราจังหวะในการบรรเลงที่ช้ากว่าปาอูเล็กน้อย ศิลปินทั้งสองท่านแม้จะบรรเลงได้ต่างอารมณ์แต่โดยภาพรวมนั้นบทเพลงมีความไพเราะและกลมกล่อมทั้งคู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษากลวิธีการบรรเลงจากศิลปินทั้งสองท่านเพื่อนำเอาจุดเด่นของการนำเสนอท่วงทำนอง ไม่ว่าจะเป็นการเลือกใช้ความเข้มของเสียง การเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียง การสร้างช่วงโน้ตจุดเด่นและความเข้มข้นของบทเพลง รวมไปถึงการหายใจเพื่อแบ่งประโยคเพลง โดยนำประเด็นต่าง ๆ ดังกล่าวมาคัดสรรและประยุกต์ให้เข้ากับการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3 บทวิเคราะห์และการตีความจากโน้ตเพลง การแสดงครั้งที่ 3

5.3.1 บทวิเคราะห์ บทเพลง Trio Aquarelle

ประพันธ์โดย ฟิลลิป กูแบร์ (Philippe Gaubert, 1879 - 1941)

5.3.1.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

I. Par un clair matin	II. Soir d'automne	III. Sérénade
Ternary Form	Ternary Form	Ternary Form

ท่อนที่ 1 Par un clair matin

สังคีตลักษณ์ Sonata								
ห้อง	1 - 8	9 - 13	14 - 20		21 - 27	28 - 39	40 - 53	
	A1						*Transition & Modulation*	
	Theme 1						Theme 2	
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	D	D	Eb		A	D	-	
ห้อง	54 - 60	61 - 66	67 - 74	75 - 79	80 - 84	85 - 106	107 - 127	128 - 138
	A2					B		A
	Theme 3	Theme 4	Theme 3	Theme 4	Theme 3 & 4	Theme 1 - 4		Theme 1
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	F#	F#	F#	F#	Bb	Eb	F	D

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อนที่ 2 Soir d'automne

สังคีตลักษณ์ Ternary							
ห้อง	1 - 3	4 - 17	18 - 26	27 - 32	33 - 40	41 - 46	47 - 67
	Intro	A		B			A
		Theme 5		Theme 6	Theme 7	Theme 6 & 7	Theme 5
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	D	D	D	A	A	A	D

ท่อนที่ 3 Sérénade

สังคีตลักษณ์ Ternary								
ห้อง	1 - 2	3 - 20	21 - 46	47 - 68	69 - 76	77 - 82	83 - 88	89 - 95
	Intro	A			B			
	Theme 8				Theme 3	Theme 4	Theme 3	Theme 4
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	F	F	F	F	F#	F#	F#	F#

ห้อง	96 - 103	104 - 113	114 - 116	117 - 150	151 - 163
	B			A	Coda
	Transition	Theme 8	Theme 6	Theme 8	Theme 8
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	F#	F#	D	F	F

5.3.1.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

กูแบร์ คีตกวีชาวฝรั่งเศสผู้ที่มีช่วงชีวิตร่วมสมัยกับสงครามโลกทั้งสองครั้ง บทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนลีลาการบรรเลงฟลูตในรูปแบบ *French Flute School* กูแบร์ได้มีโอกาสเรียนฟลูตกับทัฟฟาเนล ปรมาจารย์ฟลูตคนสำคัญที่ *Paris Conservatoire* เขาเป็นทั้งนักฟลูตที่มีฝีมือ วาทยกรที่มีความสามารถ และคีตกวีที่มีชื่อเสียงโด่งดัง ผลงานการประพันธ์ของเขาไม่ได้มีเพียงแค่บทประพันธ์สำหรับฟลูตเพียงอย่างเดียว แต่ยังมีทั้งอุปรากร บัลเลต์ และบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ลีลาดนตรีของกูแบร์นั้นมีความคล้ายกับฟอเร (Gabriel Faure) และดูกาส์ (Paul Dukas) เต็มไปด้วยแนวทำนองที่สวยงาม หรูหราและมีสีสันที่หลากหลาย

บทเพลงนี้สามารถตีความได้ว่าจัดอยู่ในลักษณะของดนตรีพรรณนา (Program Music) กล่าวคือ เป็นดนตรีที่อธิบายลักษณะภาพ หรือการเล่าเรื่อง ซึ่งตรงกันข้ามกับดนตรีบริสุทธ์ (Absolute Music) ที่มิได้ต้องการสื่อถึงสิ่งใด นำเสนอเฉพาะความไพเราะของบทเพลงเท่านั้น สังเกตได้อย่างชัดเจนจากชื่อบทเพลงและองค์ประกอบต่าง ๆ ในเพลงว่าเป็นดนตรีพรรณนา ซึ่งดนตรีประเภทนี้ได้รับความนิยมมากที่สุดในยุคโรแมนติก หรือ ช่วงศตวรรษที่ 19 การได้รับอิทธิพลจากศาสตร์แขนงอื่น และการเชื่อมโยงดนตรีเข้ากับงานวรรณกรรม และศิลปกรรม โดยผลงานในประเภทนี้จะมีตั้งแต่การระบุอย่างกว้าง ๆ ในชื่อเพลงอย่าง *Scottish* หรือ *Italian Symphonies* ของเมนเดลโซน (Felix Mendelssohn) ถึงการได้รับแรงบันดาลใจมาจากสถานที่ใด ๆ ก็ตามโดยไม่ระบุเจาะจง ไปจนถึงการควบคุมการบรรยายทุกรายละเอียดในบทเพลงอย่าง *Symphonie Fantastique* ของ แบร์ลิโอส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเปลี่ยนผ่านของยุคโรแมนติกเข้าสู่ดนตรีในศตวรรษที่ 20 ท่ามกลางภาวะสงคราม ส่งผลต่อมุมมองด้านสุนทรียศาสตร์อย่างมีนัยสำคัญ รวมไปถึงการเปลี่ยนผ่านจากดนตรีที่อัดแน่นและเปี่ยมล้นไปด้วยอารมณ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของยุคโรแมนติก กลับเริ่มมีแนวคิดที่กลับไปสู่ความเรียบง่ายและสวยงามอย่างสมเหตุสมผลกับสภาพการณ์ของอุตสาหกรรมดนตรีและอารมณ์ของผู้คนในช่วงภาวะสงครามโลก รวมไปถึงการหยิบเอารูปแบบดนตรีนิยมในยุคสมัยบาโรกและคลาสสิกกลับมาเป็นต้นแบบในการพัฒนางานประพันธ์ใหม่ ๆ ทั้งหมดนี้ล้วนเห็นได้ในบทประพันธ์บทนี้ของกูแบร์ ซึ่งเมื่อเริ่มศึกษาและวิเคราะห์จะพบว่ามีการใช้เทคนิคประพันธ์แบบแพนไดอาโทนิค (Pandiatonic) อันมีพื้นฐานแนวคิดสังคมนิยมแบบประชาธิปไตยที่ทุกคนมีความเสมอภาคและเท่าเทียมกันเป็นพื้นฐาน สู่การใช้บันไดเสียงที่มองโน้ตทุกตัวเท่าเทียมกัน โดยไม่ยึดติดกับบทบาทหน้าที่ตามระบบอิงกุญแจเสียง (Functional Tonality) นอกจากนี้ยังเพิ่มอิสรภาพให้กับงานประพันธ์ รวมไปถึงการใช้นวัตกรรมเครื่องดนตรีที่มีความก้าวหน้าทางศักยภาพและสามารถสร้างสีสันใหม่ ๆ ที่น่าสนใจก็ถูกนำเข้ามาประยุกต์ใช้ในผลงานการประพันธ์เช่นกัน อาจกล่าวได้ว่างานประพันธ์ในยุคนี้ให้ความสำคัญกับสีสันของบทเพลงมากกว่าหน้าที่ตามหลักไวยากรณ์ของดนตรี และอาจไม่สามารถระบุได้อีกต่อไปว่าท่อนของดนตรีนั้นอยู่ในกุญแจเสียงใด แต่อาจระบุได้ว่ามีสีสันแบบไหน และมีศูนย์กลางกุญแจเสียง (Key Center) อยู่ที่โน้ตตัวใดเท่านั้น

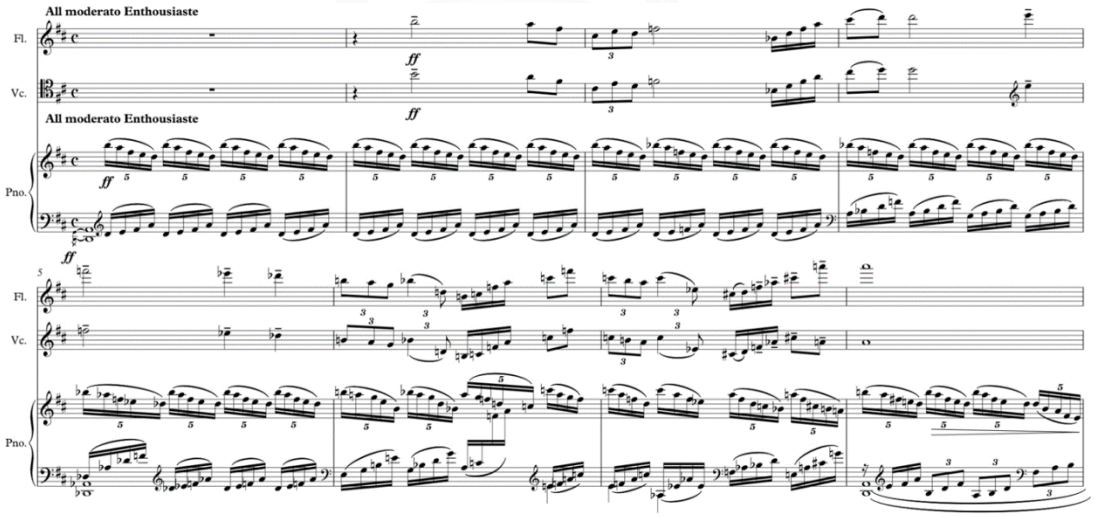
บทเพลง *Trois Aquarelles* หรือในชื่อภาษาอังกฤษว่า Three Watercolors ประพันธ์ขึ้นในปี 1915 เป็นบทเพลงเชมเบอร์ฟลูตในรูปแบบวงทริโอที่เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง เดิมกูแบร์ตั้งใจจะให้ผลงานชิ้นนี้บรรเลงโดยไวโอลิน เชลโลและเปียโน แต่เขาก็เปลี่ยนความตั้งใจและเลือกที่จะใช้สีสันของฟลูตมาแทนที่ไวโอลิน ซึ่งทำให้บทเพลงนี้มีชื่อเสียงกลายเป็นนิยมขึ้นมา กูแบร์มีความตั้งใจจะนำเสนอรูปวาดสีน้ำในแบบอิมเพรสชันนิสม์ของฝรั่งเศสผ่านเสียงของเครื่องดนตรี ด้วยการนำเทคนิคของการผสมสีน้ำ มาผสมสีสันของเสียงแต่ละเครื่องดนตรี พร้อมถ่ายทอดให้เห็นเป็นภาพ ซึ่งภาพของท่อนแรกที่จะนำเสนอชื่อว่า *“On a Clear Morning”* มีสีสันที่ฉูดฉาด สดใส เต็มไปด้วยพลัง ภาพของท่อนที่สองคือ *“Autumn Evening”* ให้อารมณ์ของบทเพลงที่สงบและโศกเศร้า และในท่อนสุดท้าย *“Sérénade”* ถ่ายทอดภาพการเต้นรำที่ผสมผสานจังหวะการเต้นรำพื้นบ้านของสเปน โดยมาจากความนิยมในแนวคิดกระแสชาตินิยม คือการหยิบยกดนตรีพื้นบ้านมาเป็นแรงบันดาลใจในงานประพันธ์ เพื่อแสดงถึงบรรยากาศของประเทศที่ตั้งบ้านพักตากอากาศของเขา

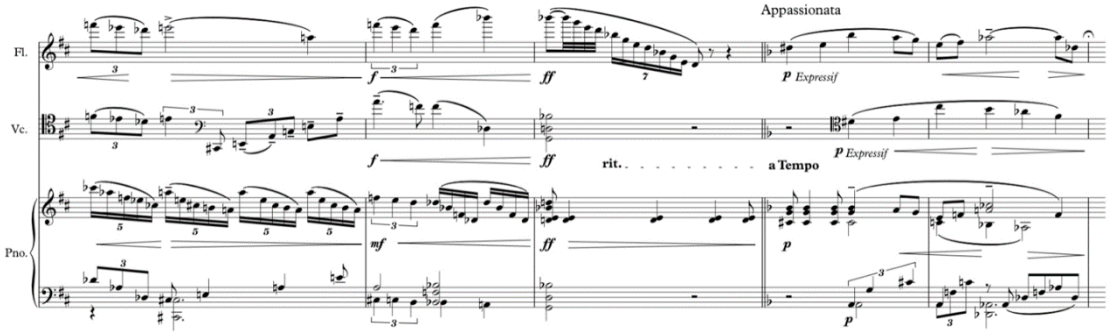
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

I. Par un clair matin

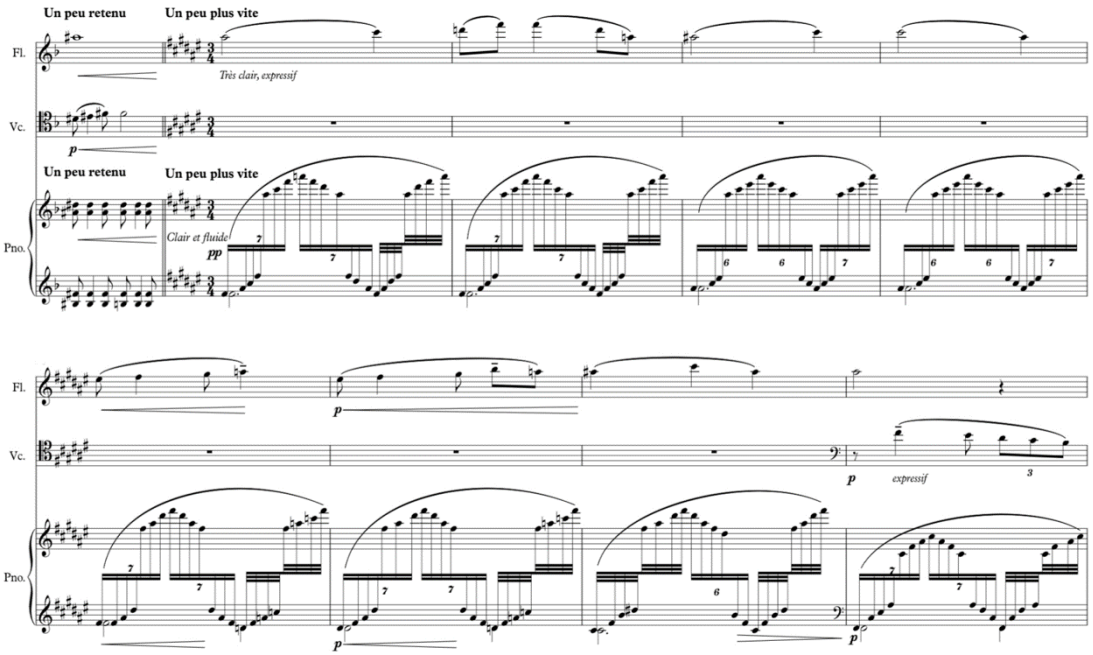
ท่อนแรก *Par un clair matin (On a Clear Morning)* ได้นำเสนอภาพแสงแดดในยามเช้าท้องฟ้าปลอดโปร่ง เริ่มต้นวันด้วยความชื่นชมยินดีในธรรมชาติ ผ่านท่วงทำนองหลัก *(ทำนองที่ 1)* ที่บรรเลงแนวเดียวกันไปพร้อมกันด้วยฟลูตและเชลโลที่เล่นในช่วงเสียงสูง ในช่วงต้นของบทเพลง ขณะที่เปียโนเน้นย้ำจังหวะแรกของประโยคอย่างหนักแน่นด้วยเสียงต่ำพร้อมความเข้มเสียงระดับ *Fortissimo* ก่อนจะตามด้วยการเล่นโพลิริธึม (Polyrhythm) แบบ 4 ต่อ 5 ระหว่างสองแนวทำนองเสียงสูงที่เล่นโน้ต 5 พยางค์และเสียงต่ำที่เล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้น เคลื่อนที่ในทิศทางตรงกันข้ามเข้าหากัน (Contrary Motion) เสมือนแดดจ้าที่มาพร้อมความร้อน และประกายอ่อน ๆ ของแสงอาทิตย์ที่ระยิบระยับ สะท้อนอยู่เหนือแม่น้ำ นอกจากนั้นการใช้รูปแบบจังหวะแบบนี้เปรียบได้กับสีน้ำสองสีที่ถูกผสานเข้าหากัน

ในท่อนแรกสำหรับการบรรเลงนี้ค่อนข้างมีปัญหาในการนับจังหวะอยู่พอสมควร เนื่องจากโน้ตของเปียโนดำเนินเป็นห้าพยางค์ในขณะที่ที่ฟลูตและเชลโลดำเนินท่วงทำนองในเป็นจังหวะสี่ ซึ่งในการบรรเลงจะฟังขัดแย้งกัน ดังนั้นการจะจับอัตราจังหวะของท่วงทำนองหลักจึงอาจทำได้ในสองกรณี คือ การเน้นตัวจังหวะตกโดยเปียโนซึ่งผู้บรรเลงฟลูตและเชลโลจะต้องรู้สึกไปด้วยกัน และการจับจังหวะจากท่วงทำนองหลักที่ดำเนินสลับกันระหว่างเครื่องดนตรีฟลูตและเชลโล ดังนั้นบทเพลงในท่อนแรกนี้ การเข้าใจในอัตราจังหวะที่เกิดขึ้นและการฟังจึงเป็นสิ่งที่จะต้องคำนึงถึงในกระบวนการซ้อมอย่างมากที่สุด

ตัวอย่างที่ 5.87 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 8

แม้สีสันของบทเพลงจะดูพร่ามัวและไม่ชัดเจน แต่เมื่อศึกษาในแง่ของสังคีตลักษณ์จะพบว่ามีการแบ่งท่อนที่ค่อนข้างชัดเจน โดยบทประพันธ์ท่อนนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน ในตอนแรกมีลักษณะคล้ายสังคีตลักษณ์โซนาต้าที่มีการนำเสนอทำนอง ตอนพัฒนา และตอนสรุป ในห้องที่ 1 - 8 กูแบร์นำเสนอทำนองหลักของท่อนนี้ผ่านเครื่องดนตรีทั้งสองชิ้น ในประโยคต่อมาเป็นการเริ่มต้นเข้าสู่ท่อนพัฒนา โดยเชลโลบรรเลงทำนองหลักในช่วงเสียงต่ำ พร้อมไปกับแนวบรรเลงประกอบของเปียโนที่มีรูปแบบคล้ายเดิม เริ่มต้นด้วยโน้ตเสียงต่ำอย่างหนักแน่นต้นประโยคตามด้วยการเล่นโพลิริธึมแต่ครั้งนี้เปลี่ยนจังหวะเป็นแบบ 3 ต่อ 5 สลับไปมากับแบบ 4 ต่อ 5 และ 3 ต่อ 4 ส่วนฟลูตนั้นเล่นทำนองหลักแทรกเข้ามาในช่วงท้ายประโยคของเชลโล ด้วยเทคนิคประพันธ์แบบแคนนอ สลับบทบาทให้เชลโลกลายเป็นแนวประสานสนับสนุนแนวหลักจากฟลูต ก่อนจะประสานกันอย่างสวยงานในตอนจบของประโยค นอกจากนั้นในประโยคถัดมาสีสันถูกเปลี่ยนไปด้วยการย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียไปที่โน้ต A เพิ่มความสว่างขึ้นในประโยคนี้ และฟลูตกลับมาเล่นทำนองหลัก กูแบร์เลือกที่จะให้เชลโลบรรเลงทำนองรอง (Countermelody) ดำเนินสอดประสานกันไปจนจบประโยค และพากับไปสู่ท่อนสรุปในห้องที่ 28 ที่ดำเนินทำนองช่วงแรกเหมือนตอนนำเสนอ และช่วงท้ายส่งเข้าจุดเด่น (Climax) ของท่อนในห้องที่ 39 ที่ฟลูตเล่นโน้ตบีแฟลตสูง ก่อนจะเล่นอาร์เปโจ ลงสู่เสียงต่ำต้องโน้ตเขบ็ตสองชั้นตามด้วยโน้ตเจ็ดพยางค์ที่ค่อย ๆ เบาลง เป็นอันสิ้นสุดท่อน (A)

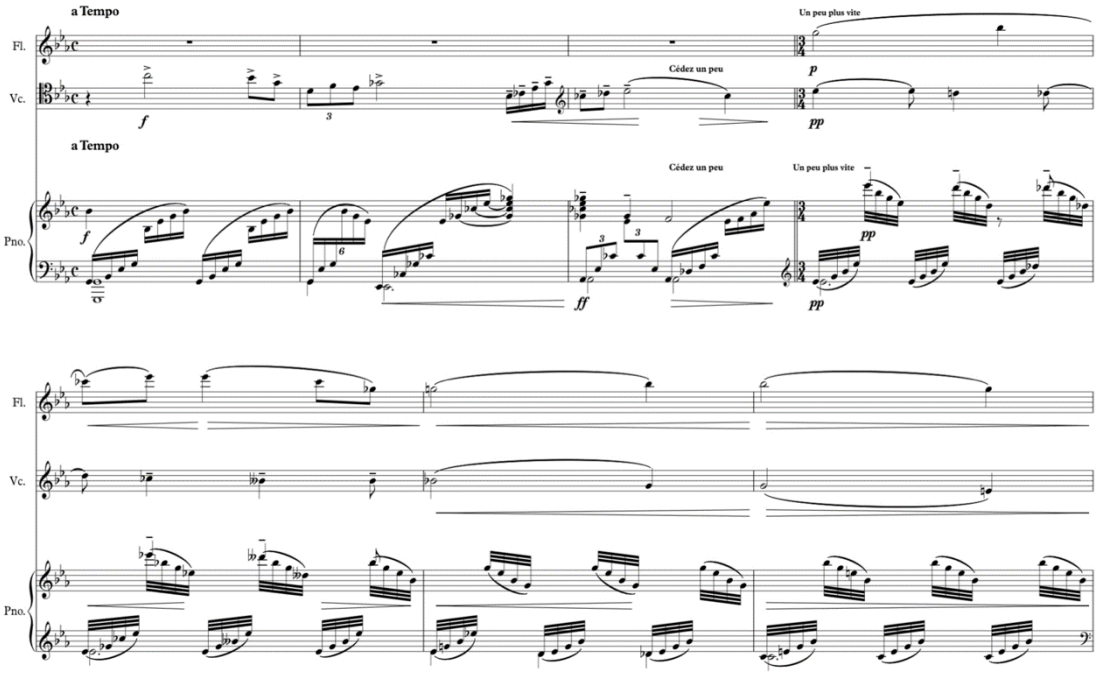
ตัวอย่างที่ 5.88 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 1 ห้องที่ 37 - 41

ก่อนเข้าท่อน (B) มีท่อนเชื่อมสั้น ๆ บรรเลงเป็นห้วง ด้วยทำนองเฉพาะของท่อนนี้ *(ทำนองที่ 2)* ที่แต่ละประโยคจบท้ายด้วยเฟอร์มาตา ที่เต็มไปด้วยโน้ตพ้องเสียง (Enharmonic tone) และการเปลี่ยนย้ายศูนย์กลางของท่อนด้วยโน้ตเหล่านั้นด้วย อาจกล่าวได้ว่าเป็นท่อน Modulation และไม่มีศูนย์กลางกุญแจเสียงใด ๆ มีเพียงตอนท้ายที่เริ่มสังเกตเห็นความชัดว่ามีศูนย์กลางกุญแจเสียงอยู่ที่โน้ต F# เพื่อเกริ่นนำสู่ท่อนต่อไป พร้อมกับสีสันที่บรรเลงด้วยโน้ตลากยาวจากฟลูตและเชลโล สลับกับโน้ตขัด

ในขณะที่เปียโนเล่นอาร์เปโจไล่ขึ้นลง ด้วยโน้ตเขบ็ตสามชั้น อันหยิบยืมเอกลักษณ์ลีลาแบบฮาร์ปมาบรรเลง เสมือนคำใบ้ลีลาที่จะปรากฏขึ้นในท่อนถัดไป ในห้องที่ 53 ระบุไว้ว่า *Un peu retenu* ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า A little held up ตีความได้ว่าบรรเลงอย่างค่อย ๆ หน่วงเพื่อให้เพลงช้าลงในช่วงท้าย

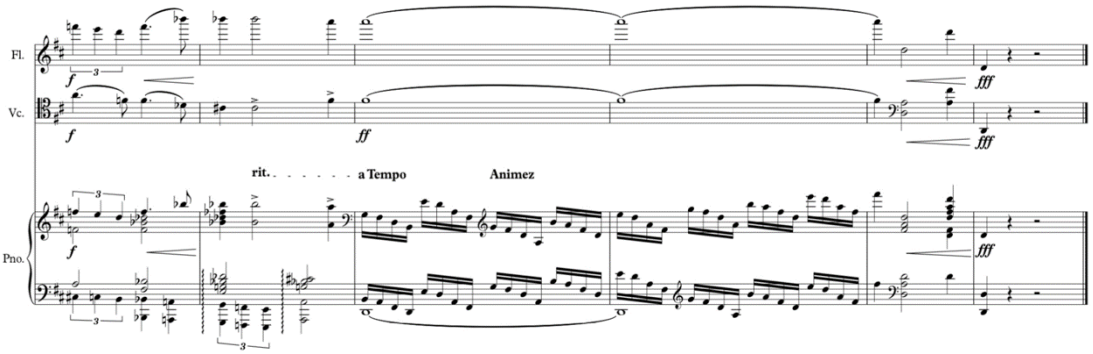
ตัวอย่างที่ 5.89 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 1 ห้องที่ 53 - 61

ทำนองหลักของท่อน (B) *(ทำนองที่ 3)* นำเสนอด้วยฟลูตในห้องที่ 54 - 61 ด้วยสีสันของเสียงประสานในช่วงต้นที่สดใสของแนวเปียโน ที่เล่นอาร์เปโจขึ้นลง เลียนแบบลีลาการเล่นของฮาร์ป ท่อนนี้มีศูนย์กลางกุญแจเสียงอยู่ที่ โน้ต F# และมีคำระบุไว้ว่า *Un peu plus vite* ที่หมายถึงให้บรรเลงเร็วขึ้นนิดหน่อย นอกจากนั้นยังมีคำกำกับในแนวทำนองหลักของฟลูตว่า *Très clair espressif* ซึ่งมีความหมายในภาษาอังกฤษ ว่า Very Bright หรือ Very Light และในส่วนของเปียโนถูกเขียนกำกับไว้ว่า *Clair et Fluide* ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า Clear and Flowing ข้อความเหล่านี้ชี้นำนักดนตรีและผู้ฟังให้เห็นภาพแสงแดดอ่อน ๆ ของยามเช้า กับลมเย็นที่พัดมาเบา ๆ หรืออาจเปรียบเทียบได้กับสีน้ำอ่อน ๆ บทภาพวาด และในห้อง 61 จะพบแนวทำนองหลัก *(ทำนองที่ 4)* ที่บรรเลงโดยเชลโล เมื่อบทเพลงท่อนนี้ดำเนินต่อไปสีสันจะเริ่มเข้มและดุดันมากขึ้น พร้อมกับความเข้มเสียงที่ดังขึ้น แต่เมื่อถึงห้องที่ 67 บทเพลงสงบลงและเปลี่ยนไปบรรเลงในความเข้มเสียงระดับเบามาก (*pp*) พร้อมกลับมากลับมาของทำนองหลัก *(ทำนองที่ 3)* ในฟลูต และ บรรเลงทำนองหลักพร้อมกับเชลโล *(ทำนองที่ 4)* ในห้องที่ 75

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากนั้นด้วยเทคนิคการประพันธ์กูแบร์ให้ทำนองหลักทั้งสอง มาบรรเลงพร้อมกันในแนวทำนองของฟลูต *(ทำนองที่ 4)* และเชลโล *(ทำนองที่ 3)*

ตัวอย่างที่ 5.90 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 1 ห้องที่ 85 - 91

เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 85 อาจกล่าวได้ว่ากูแบร์ได้พาเราเข้าสู่ตอนพัฒนา และย้ายศูนย์กลางของเพลงอยู่ที่โน้ต Eb กูแบร์นำทำนองหลักของท่อน (A) *(ทำนองที่ 1)* มาบรรเลงอีกครั้งในแนวเชลโลด้วยเสียงสูง จากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 85 - 127 จะเห็นแนวทำนองหลักทั้ง 4 ปรากฏสลับกันไปมา ทั้งถูกยืดขยาย (Augmentation) และการนำมาบรรเลงเพียงช่วงสั้น ๆ (Diminution) ก่อนจะกลับสู่ตอนสรุปในห้องที่ 128 ทั้งนี้ก็ได้ย้ายศูนย์กลางเสียงกลับมาสู่ศูนย์กลางกุญแจเสียงแรกที่โน้ต D ในห้องที่ 134 เราพบการดำเนินเสียงประสานที่พิจารณาได้ว่าเป็นเคเดนซ์ปิดก่อนจะจบโคดาสี่ห้องสุดท้าย ด้วยความเข้มเสียงระดับดังที่สุด *(fff)*

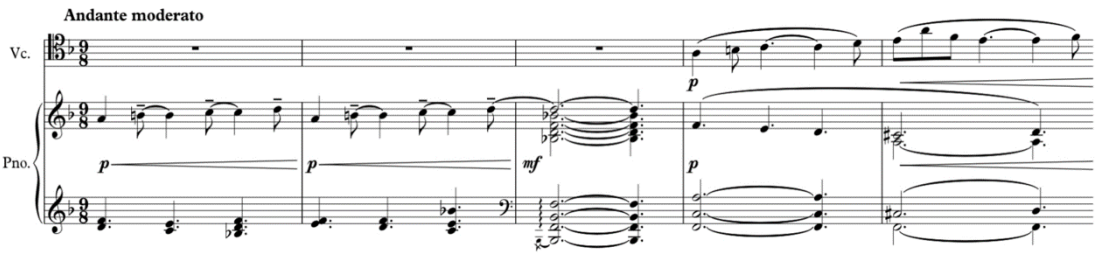
ตัวอย่างที่ 5.91 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 1 ห้องที่ 133 นำเข้าสู่ช่วง Coda

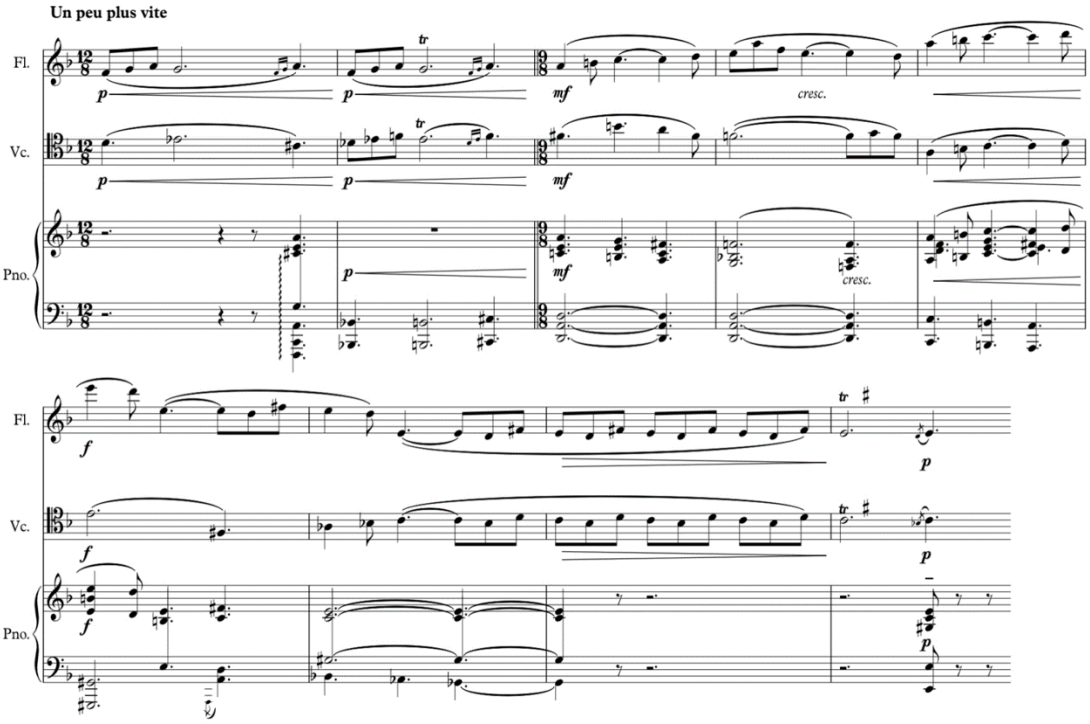


การฝึกซ้อมบทเพลงนี้ ผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจในเนื้อดนตรีของบทเพลงเพื่อที่จะนำมาสู่การเข้าใจในบทบาทของแต่ละเครื่องดนตรี ในท่อนนี้ ส่วนใหญ่แนวเปียโนจะบรรเลงเสมือนกับเป็นฮาร์ป คือ เป็นลักษณะโน้ตวิ่งอยู่ตลอดเวลา ในขณะที่ฟลูตและเชลโลนั้นดำเนินทำนองเป็นทั้งคู่ขนาน และส่งท่วงทำนองตอบรับกัน ซึ่งในขณะเดียวกันเปียโนก็มีแนวทำนองผสมไปกับการบรรเลงคลอ ผู้บรรเลงทุกคนจะต้องมีความเข้าใจในอัตราส่วนจังหวะตกของแนวบรรเลงของเปียโน ในขณะเดียวกันฟลูตและเชลโลต้องเข้าใจในประโยครับส่งซึ่งกันและกัน กระบวนการซ้อมจึงต้องอาศัยการฟังทั้งการบรรเลงให้เข้ากันภายใต้การดำเนินจังหวะไปด้วยกัน ทักษะอองซอมเบิลของนักดนตรีจึงเป็นสิ่งที่สำคัญมาก

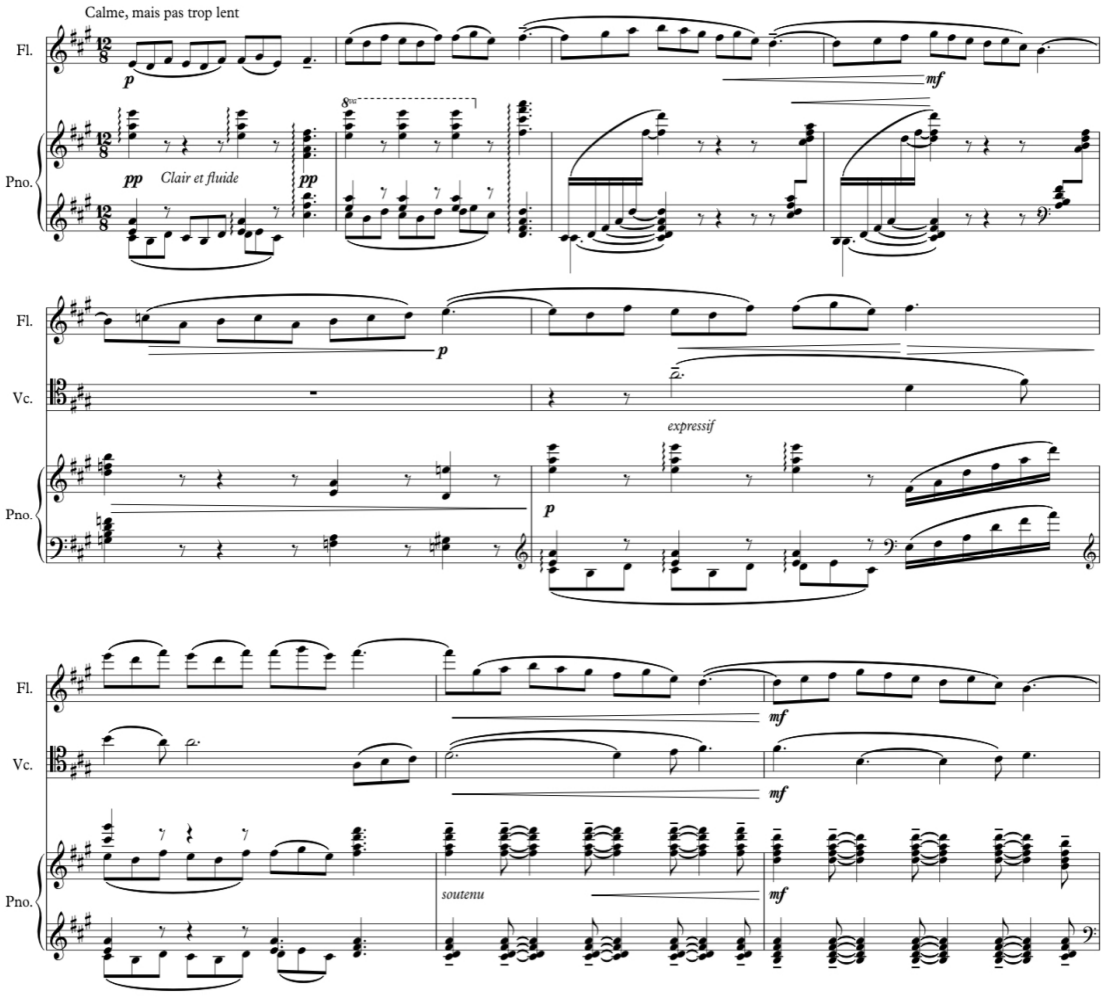
II. Soir d'automne

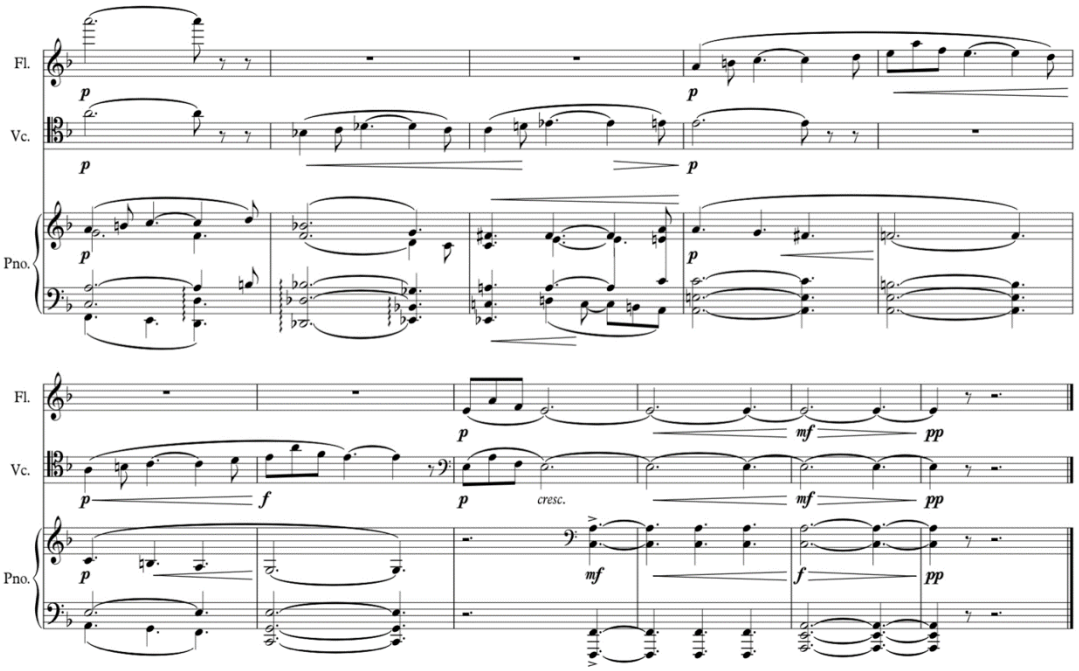
ท่อนที่ 2 *Soir d'automne (Autumn Evening)* ที่กล่าวถึงบรรยากาศยามเย็น ในฤดูใบไม้ร่วง บทเพลงนำเสนอบรรยากาศที่เศร้าและหม่นหมอง ก่อนจะนำเข้าสู่ทำนองหลักนั้น เปียโนบรรเลงท่อนเกริ่นนำด้วยประโยคสั้น ๆ สองประโยคที่นำมาบรรเลงเพียงบางส่วนของแนวทำนอง ในห้องที่ 4 จึงจะเริ่มทำนองหลัก *(ทำนองที่ 5)* ที่พิจารณาแล้วอาจกล่าวได้ว่า ทำนองหลักบรรเลงในบันไดเสียง A Natural Minor แต่เสียงประสานนั้นไม่อาจระบุกุญแจเสียงได้อย่างแน่ชัด แต่ที่ดูจะใกล้เคียงคือการมีศูนย์กลางกุญแจเสียงอยู่ที่โน้ต D และอยู่ในอัตราจังหวะสามผสม

ตัวอย่างที่ 5.92 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1 - 5

ในห้องที่ 18 - 19 ได้มีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) เป็น 12/8 และบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในแนวทำนองของฟลูตและเชลโล เป็นเหมือนคำใบ้ที่บอกว่ากำลังจะมีการพัฒนาทำนองจากแนวคิดเพลงช่วงนี้ จากนั้นทำนองหลักได้วนกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 20 และช่วงท้ายได้ถูกพัฒนาให้ดำเนินทำนองในรูปแบบโน้ตสามพยางค์

ตัวอย่างที่ 5.93 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 2 ห้องที่ 18 - 26

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

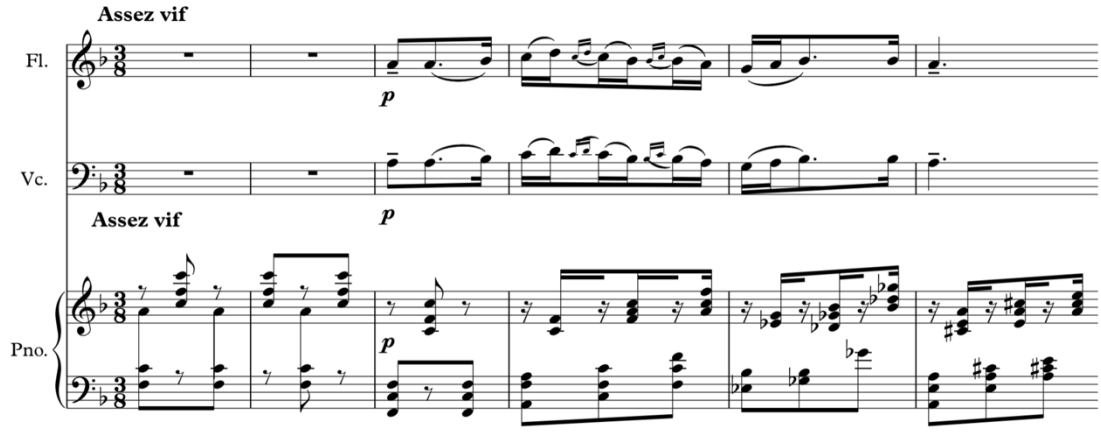
เมื่อเข้าสู่ท่อน (B) บทเพลงได้เปลี่ยนสีสันที่ดูหดหู่เศร้าหมองในช่วงแรกสู่สีสันของบทเพลงดูสดใสขึ้นเหมือนการได้หวนคิดถึงเรื่องดีที่ซ่อนอยู่ในเรื่องร้าย และมีการเปลี่ยนย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียงไปที่โน้ต A ในห้องที่ 27 จะปรากฏทำนองหลักอีกทำนอง *(ทำนองที่ 6)* บรรเลงในเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 12/8 ด้วยโน้ตสามพยางค์ในแนวทำนองฟลูตและมีการระบุในแนวทำนองเปียโนว่า *Claire et fluide* อีกครั้ง และตามมาด้วยทำนองหลัก *(ทำนองที่ 7)* ในห้องที่ 32 ในแนวทำนองเชลโลที่ดูจะเป็นทำนองรองของท่อนนี้ ในขณะเดียวกันห้องที่ 34 เปียโนก็หยิบยกเอาแนวคิดการเล่นจังหวะขัด จากท่อนเกริ่นนำมาพัฒนาต่อเป็นการบรรเลงประกอบด้วยคอร์ดในช่วงนี้

ตัวอย่างที่ 5.94 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 2 ห้องที่ 27 - 35

บทเพลงได้ดำเนินต่อไปจนกระทั่งในห้องที่ 41 กูแบร์ได้นำทำนองทั้งสองมาเล่นพร้อมกันในแนวทำนองของเปียโน *(ทำนองที่ 6)* สอดประสานไปกับแนวฟลูตและเชลโล *(ทำนองที่ 7)* และการซ้ำรูปแบบคอร์ดในจังหวะขัดของห้องที่ 43 บรรเลงต่อเนื่องไปจนถึงห้องที่ 46 ก่อนจะย้อนกลับเข้าสู่ท่อน (A) อีกครั้ง โดยการกลับมาอยู่ที่ศูนย์กลางกุญแจเสียงที่โน้ต D และทำนองหลัก *(ทำนองที่ 5)* มาบรรเลงซ้ำตั้งแต่ห้องที่ 57 เรื่อยไปจนจบท่อน

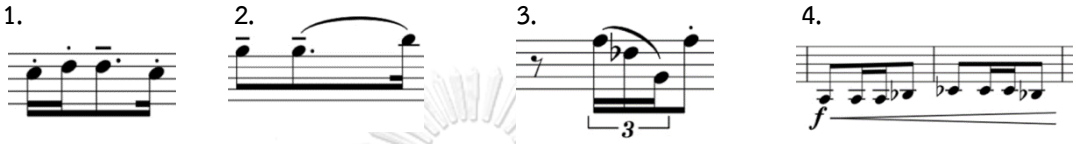
ตัวอย่างที่ 5.95 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 2 ห้องที่ 57 - 67

III. Sérénade

เป็นท่อนเพลงที่มีกลิ่นอายดนตรีพื้นบ้านของสเปน ซึ่งบรรเลงในอัตราจังหวะ 3 มีศูนย์กลางกุญแจเสียง อยู่ที่โน้ต F และมีคำระบุไว้ว่า *“Assez vif”* ที่แปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า Fast Enough กล่าวคือเป็นท่อนที่ให้อารมณ์สนุกสนาน เหมือนเพลงเต้นรำ มีการนำเสนอทำนองหลักใหม่ (*ทำนองที่ 8*)

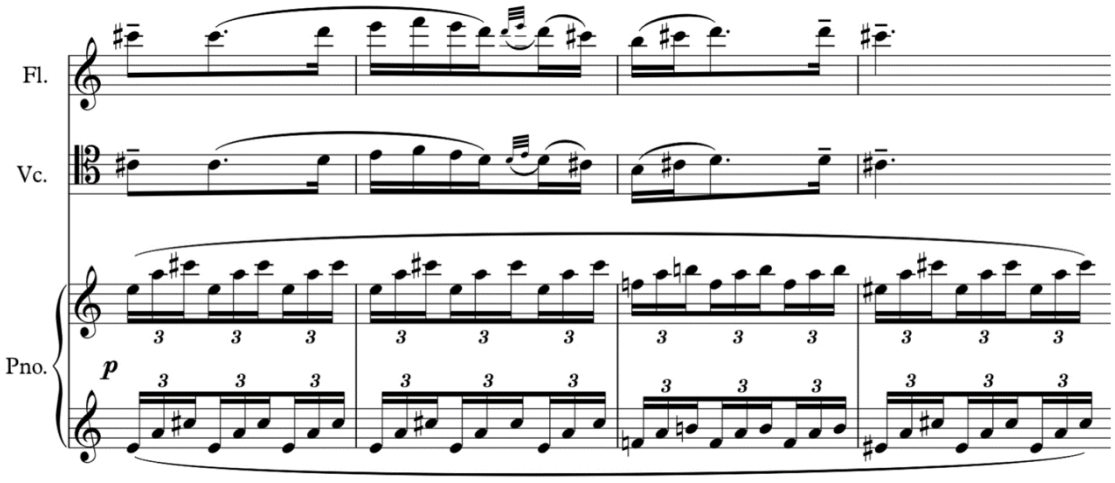
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

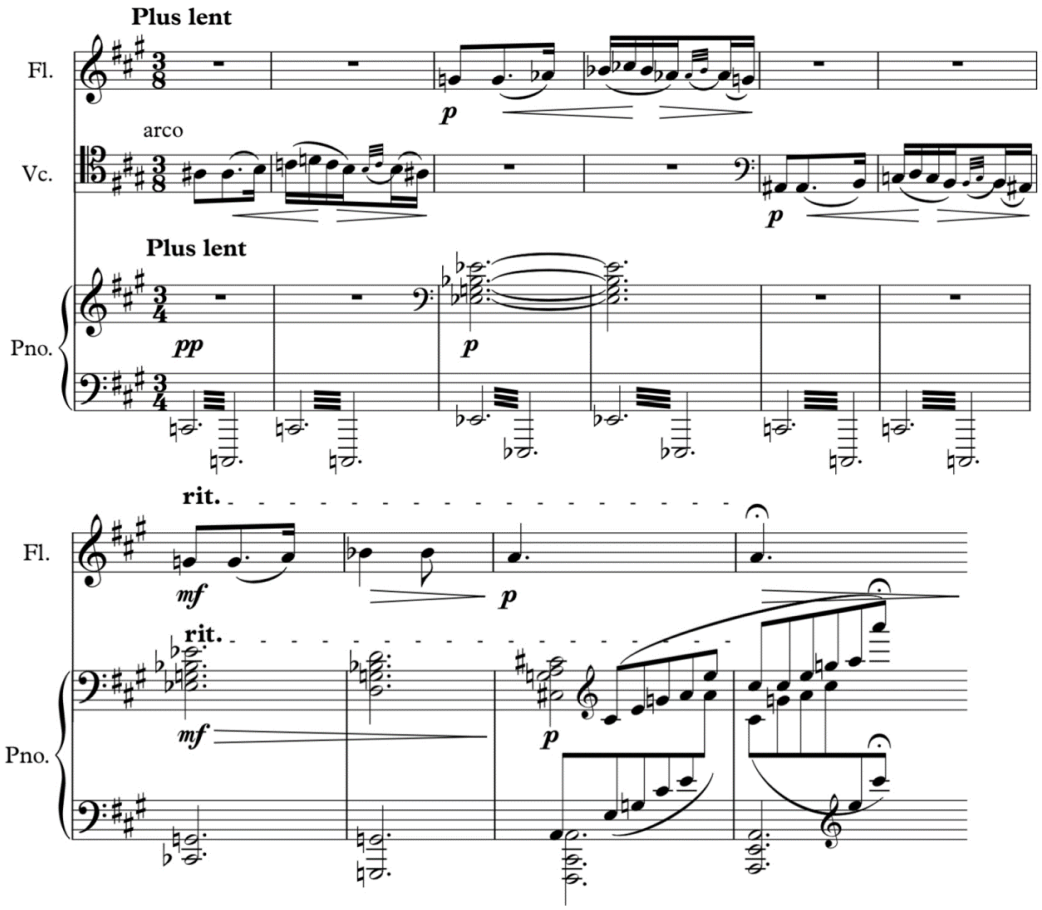
ตัวอย่างที่ 5.96 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 - 6

นอกจากนั้นยังมีแนวคิดหลักอื่นๆที่มาในรูปแบบจังหวะ เช่นรูปแบบ Figure ที่ 1 ในห้องที่ 9 Figure ที่ 2 ในห้องที่ 15 ในแนวทำนองของฟลูตที่มีรูปแบบจังหวะสามพยางค์ Figure ที่ 3 ในแนวทำนองเชลโล Figure ที่ 4 ในห้องที่ 29 ในแนวทำนองเชลโล ทั้ง 4 รูปแบบจังหวะนี้ปรากฏในต่างแนวทำนอง ต่างระดับเสียงและเกิดขึ้นซ้ำไปมาในแนวบรรเลงประกอบ แต่ยังคงทำนองหลักของท่อน (*ทำนองที่ 8*) ไว้ให้ได้ยินต่อไปตลอดทั้งท่อน

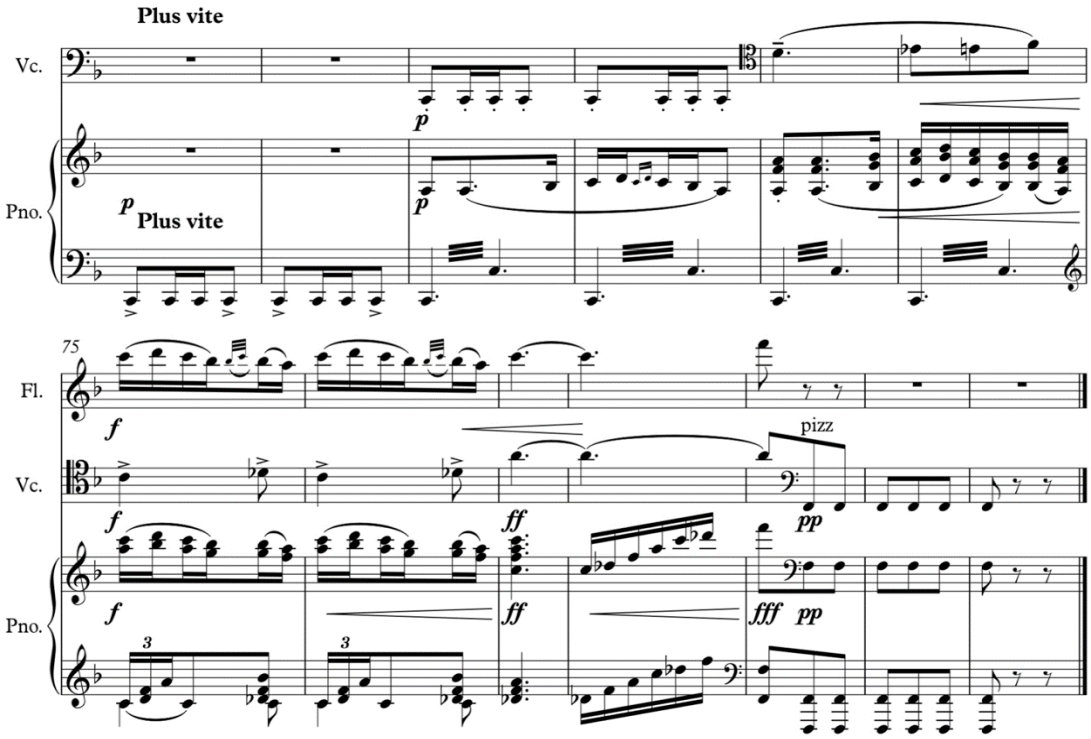
ตัวอย่างที่ 5.97 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 3 Figure ทั้ง 4 รูปแบบจังหวะ



บทเพลงนี้มีสังคีตลักษณ์แบบสามตอนในห้องที่ 47 ที่มีคำระบุว่า *Un peu moins vite* ที่แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า A little slower ในท่วงทำนองที่ช้า แสดงถึงความเหนื่อยอ่อน และการหยุดพัก ให้อารมณ์ที่นุ่มนวลอ่อนหวาน ตรงกันข้ามกับท่อนก่อนหน้า และยังปรากฏทำนองหลัก (*ทำนองที่ 8*) ในแนวทำนองของฟลูตและเชลโล ไปพร้อมกับอาร์เปโจในแนวเปียโน อาจพิจารณาได้ว่าในท่อนนี้สามารถตีความว่าเป็นท่อนเชื่อมเพื่อจะดำเนินไปสู่ท่อน (B)

ตัวอย่างที่ 5.98 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 3 ห้องที่ 47 - 50

บทเพลงในห้องที่ 69 นำทำนองหลักจากท่อนแรกกลับมาบรรเลงอีกครั้ง เหมือนการหวนนึกถึงอดีต โดยทำนองหลัก (*ทำนองที่ 3 และ 4*) โดยมีเปียโนบรรเลงอาร์เปโจด้วยโน้ตเจ็ดพยางค์อย่างรวดเร็ว ในห้องที่ 96 ระบุว่า *vif* ที่หมายถึง สดใส ก่อนจะบรรเลงเร็วขึ้นเพียงชั่วขณะเพื่อส่งเข้าท่อนต่อไป ก่อนจะกลับมาบรรเลงอย่างเนิบช้าด้วยทำนองหลักอีกครั้ง (*ทำนองที่ 8*) ในห้องที่ 104 นี้ เป็นการสลับไปมาช้าเร็วของบทเพลง โดยอาจตีความได้ว่าบทเพลงแสดงให้เห็นภาพการลังเลใจที่จะก้าวไปข้างหน้าเพื่อทำบางสิ่ง แต่ก็ต้องหยุดพิจารณากับอีกสิ่งหนึ่ง เพื่อให้สามารถก้าวไปได้อย่างมั่นคง

ตัวอย่างที่ 5.99 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 3 ห้องที่ 104 - 113

ห้องที่ 117 บทเพลงนำเรากลับมาสู่ท่อน (A) อีกครั้งด้วยท่วงทำนอง (*ทำนองที่ 8*) และจังหวะที่สนุกสนาน เข้าสู่ท่อนสุดท้ายที่ระบุว่า *Plus vite* ที่มีความหมายในภาษาอังกฤษว่า Faster เป็นการจบเพลงแบบรวดเร็วด้วย รูปแบบจังหวะที่คุ้นเคย (Figure 4) ในช่วงท้ายที่เล่นค่อยดังขึ้นจนถึงความดังระดับมากที่สุด (*fff*) และเบาลงอย่างมากในทันที (*pp*)

ตัวอย่างที่ 5.97 บทเพลง Trio Aquarelle ท่อนที่ 3 ห้องที่ 151 - 163

สังเกตได้ว่า ตลอดทั้งท่อนที่สามนี้นอกจากมีความแตกต่างในความเข้มเสียงที่หลากหลายแล้ว ท่วงทำนองยังมีการสลับช้า - เร็วไปตลอด การควบคุมน้ำเสียงเพื่อให้ส่งอารมณ์ในแต่ละช่วงของท่วงทำนองจึงเป็นสิ่งที่มีความสำคัญมาก ซึ่งภายใต้การดำเนินทำนองจะเห็นช่วงสอดรับของแนวทำนองหลักกับแนวประสานของเปียโนตลอดเวลา ดังนั้นแม้จะเป็นบทเพลงที่ดำเนินไปอย่างรวดเร็ว ผู้บรรเลงจะต้องระมัดระวังในการดำเนินจังหวะให้เป็นไปพร้อมเพรียงกันตลอดเวลา และสอดรับท่วงทำนองกันอย่างแม่นยำ กล่าวได้ว่า การฟังท่วงทำนอง อัตราจังหวะ และความเข้าใจในอัตราส่วนโน้ตของแต่ละแนวเสียงจะเป็นตัวช่วยที่สำคัญในการบรรเลงให้เข้ากันมากยิ่งขึ้น

5.3.1.3 ศิลปินอ้างอิง

จากการถอดโครงสร้างสังคีตลักษณ์และศึกษาในแนวคิดการดำเนินทำนองของบทเพลงเพื่อฝึกซ้อมและศึกษาบทเพลงนั้น ผู้วิจัยได้สืบค้นเพื่อหาการนำเสนอที่เป็นเอกลักษณ์และเป็นตัวอย่างที่น่าสนใจ ซึ่งพบว่ามีผลงานการบันทึกเสียงมากมายที่อยู่ในเกณฑ์ดีและมีความน่าสนใจนำมาศึกษา ทั้งนี้ การคัดเลือกบทเพลงที่นำมาศึกษานั้นเป็นพื้นฐานการตัดสินใจของผู้วิจัยในด้านความชอบทั้งในกระบวนการนำเสนอบทเพลง น้ำเสียง และวิธีการบรรเลง อันเป็นแนวทางหลักในการนำมาพิจารณาเพื่อสร้างสรรค์การร้อยเรียงท่วงทำนองในบทเพลงต่อไป

ผู้วิจัยได้เลือกนำเอา ผู้วิจัยได้เลือกฟังการบรรเลงของนักฟลูตฮานส์จอร์ค เวกเนอร์ (Hans-Jörg Wegner) จากอัลบัม Trio Cantabile ซึ่งเป็นหนึ่งในตัวอย่างการบันทึกเสียงที่ได้เสียงที่ผู้วิจัยรู้สึกชอบ เนื่องจากการบรรเลงของนักฟลูตท่านนี้มิได้เป็นการอัดเสียงเพื่อให้เสียงเกิดความกระด้างหรือเข้มจนฟังเกินพอดี อีกทั้งอัตราความเร็วโดยรวมของบทเพลงทั้งสามท่อนนั้น ค่อนข้างมีความเหมาะสมและสอดคล้องกับการนำเสนอท่วงทำนองทั้งช้าและเร็ว ผู้วิจัยจึงเลือกนำเอากระบวนการบรรเลงในด้านนำเสนอประโยคเพลง การรับส่งระหว่างเครื่องดนตรี และการถ่ายทอดอารมณ์โดยเฉพาะในท่อนช้า มาประยุกต์ใช้กับการนำเสนอบทเพลงนี้

นอกจากนี้ในท่อนที่ 3 ผู้วิจัยได้เลือกรับชมรับฟังการแสดงของนักฟลูตจูเลียน โบดิมองต์ (Julien Beaudiment) ที่มีการบันทึกการแสดงสดและเผยแพร่ผ่านยูทูบสื่อออนไลน์ด้วยการบันทึกเสียงที่มีคุณภาพ ทำให้สามารถรับฟังการใช้น้ำเสียงและการเลือกใช้การควบคุมเสียงในแต่ละช่วงที่เหมาะสม การนำเสนอท่วงทำนองในช่วงที่ช้าและเร็ว รวมถึงการหน่วงจังหวะ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้นำมาสู่การวิเคราะห์และฝึกซ้อมร่วมกับวงและปรับใช้ให้เข้ากันกับการฝึกซ้อมรวมวงเพื่อให้ได้น้ำเสียงและการนำเสนอที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.3.2 บทวิเคราะห์ บทเพลง Souvenir du Rigi, Op. 34
ประพันธ์โดย ฟรานซ์ ดอปเลอร์ (Franz Doppler, 1821 - 1883)

5.3.2.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

เป็นบทประพันธ์ที่ไม่มีการแบ่งท่อนเพลง มีสังคีตลักษณ์แบบ Ternary (ABA) ที่มี Introduction

สังคีตลักษณ์ Ternary						
ห้อง	1 - 22	23 - 27	28 - 36	37 - 40	41 - 61	62 - 65
	Intro	**A**			**A'**	Transition
กุญแจเสียง	F maj	F maj	D min	F maj	F maj	D min
ห้อง	66 - 73	74 - 81	82 - 89	90 - 97	98 - 105	106 - 109
	B					
กุญแจเสียง	D min	D min	A min	Bbmaj	Dbmaj	Dbmaj
ห้อง	110 - 114	115 - 112	123 - 128	129 - 134		
	A			**Coda**		
กุญแจเสียง	F maj	F maj	D min	F maj		

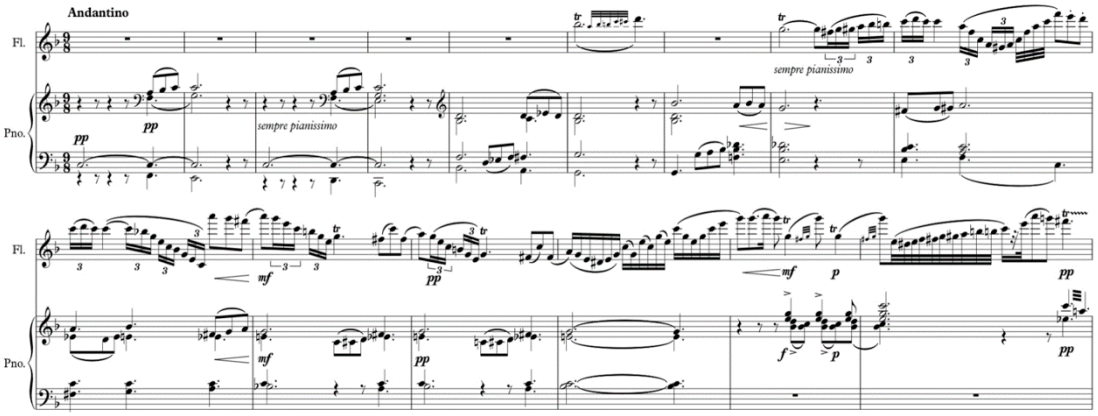
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

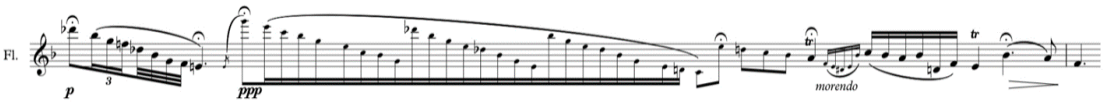
5.3.2.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

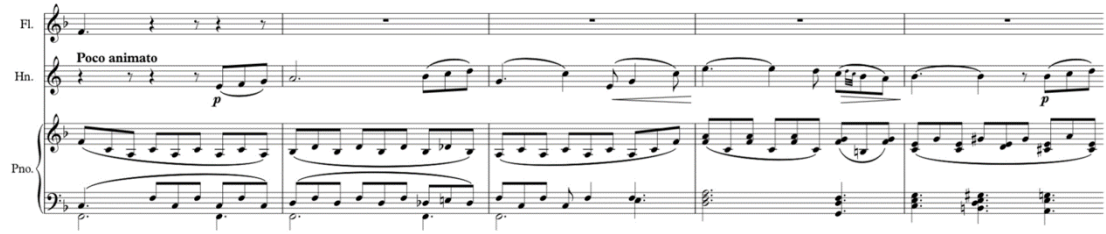
ฟรานซ์ ดอปเลอร์ นักฟลูตชาวฮังการีที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากในยุโรป และยังเป็นคีตกวีที่ประพันธ์บทเพลงสำหรับฟลูตไว้เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะบทเพลงดูเอตฟลูตและฟลูตที่บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่น่าสนใจมากมาย เมื่อกล่าวถึงดอปเลอร์ เราจะนึกถึงฟรานซ์ และคาร์ลเป็นพี่น้องดอปเลอร์ที่ออกแสดงคู่กัน บทเพลงที่เขาและพวกเขาร่วมกันประพันธ์ขึ้นนั้น เป็นบทเพลงที่นักฟลูตในปัจจุบันแทบทุกคนจะต้องมีประสบการณ์การบรรเลงมาแล้วแทบทั้งสิ้น บทเพลงของเขามีเอกลักษณ์ในดนตรีด้วยกลิ่นอายแบบฮังการีและมีท่วงทำนองที่สนุกสนาน รวมถึงเป็นบทเพลงที่ดึงความสามารถทางการบรรเลงของผู้เล่นได้เป็นอย่างดี ดอปเลอร์มักนำทำนองเด่น ๆ ที่เป็นที่รู้จักโดยทั่วไปจากดนตรีชาติต่าง ๆ ทั้งฮังการี ลัตเวีย และอเมริกามาใช้ในบทเพลง ซึ่งทำให้ผู้ฟังรู้สึกสนุกไปกับดนตรีของพวกเขาได้ง่ายขึ้น

Souvenir du Rigi, Op. 34 เป็นบทเพลงที่สะท้อนภาพของเทือกเขาแอลป์ที่เป็นศูนย์กลางของประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ภูเขาริกิเป็นสถานที่ที่ได้รับความนิยมมากจากนักท่องเที่ยวและเป็นที่รู้จักโด่งดังมากในช่วงชีวิตของดอปเลอร์ ด้วยชื่อบทเพลงนี้หากแปลเป็นภาษาอังกฤษจะสามารถถอดความได้ว่า *“Remembrance of Rigi”* อาจกล่าวได้ว่าดอปเลอร์ได้มีประสบการณ์ไปเที่ยวชมภูเขาแห่งนี้และประทับใจมาก ทำให้เขาสร้างสรรค์บทประพันธ์นี้ขึ้นเพื่อรำลึกถึงภาพอันสวยงามของภูเขาริกิ ผ่านการใช้เสียงของเฟรนช์ฮอร์นแทนเสียงของแตรแอลเพน (Alpenhorn) ฟลูตและเปียโนบรรยายภาพบรรยากาศของทิวทัศน์เทือกเขาและเสียงนกในธรรมชาติ และใช้การเสียงของแฮนด์เบลแทนเสียงของกระพวนบนปลอกคอของแกะ

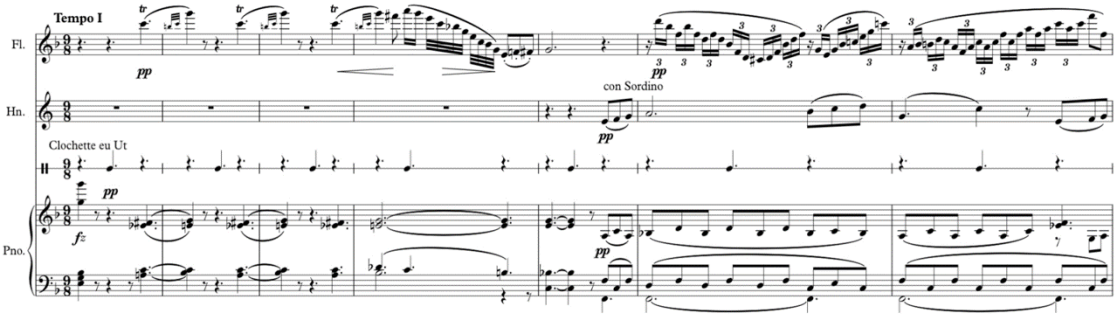
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.98 บทเพลง Souvenir du Rigi, Op. 24 ห้องที่ 1 - 15

บทเพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะสามผสมในกุญแจเสียง F Major โดยเริ่มต้นบทเพลงด้วยการเกริ่นนำเริ่มบรรเลงโดยเปียโนที่มีลีลาคล้ายการบรรเลงแนวประกอบด้วยโมทีฟ (Motive) ที่ใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัวที่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน แต่เมื่อพิจารณาดูอย่างละเอียดจะพบว่า มิใช่แนวประกอบแต่อย่างใด กลุ่มโน้ตเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นแนวคิดหลักของเพลง และแนวทำนองหลักนั้นถูกบรรเลงด้วยเปียโน ในขณะที่ฟลูตบรรเลงโน้ตโลดโผนจำนวนมากอย่างรวดเร็วด้วยรูปแบบจังหวะเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ เลียนแบบลีลาการโบยบินและการร้องของนกที่บรรเลงไปพร้อมกับเปียโนอย่างอิสระ ก่อนจะนำเข้าสู่คาเดนซาและจบด้วยเคเดนซ์ปิดสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 5.99 บทเพลง Souvenir du Rigi, Op. 24 ช่วงฟลูตบรรเลง Cadenza

เมื่อบทเพลงเข้าสู่ท่อน (A) ทำนองหลักถูกบรรเลงผ่านแนวทำนองของฮอร์น ด้วยการนำโมทีฟที่เรียงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัวเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันอีกครั้ง ช่วงกลางของท่อนอารมณ์และสีสันของเพลงจะเข้มข้นมากขึ้นด้วยการย้ายไปกุญแจเสียง D Minor และผ่อนคลายลงในช่วงท้ายเมื่อย้ายกลับมาที่กุญแจเสียงหลัก ในท่อนต่อมา (A') ที่มีบรรเลงพร้อมกันจากทั้ง 3 เครื่องดนตรี พร้อมกับจังหวะที่กำกับไว้ว่า *Piu animato* (livelier) ประหนึ่งว่าให้เล่นเร็วและสนุกสนานขึ้น โดยมีแนวเสียงสูงของเปียโนเล่นเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องกันไปประสมกับการบรรเลงโต้ตอบกันไปมาระหว่างฟลูตและฮอร์นในแนวทำนองที่สอดประสานลีลากันเป็นอย่างดี ก่อนจะเข้าสู่ช่วงท้ายของท่อนอีกทั้งยังเป็นท่อนเชื่อม (Transition) สู่ท่อนต่อไปที่เริ่มช้าและเบาลง (Rallentando) จบท่อนด้วยโน้ต D ต่ำของฟลูต

ตัวอย่างที่ 5.100 บทเพลง Souvenir du Rigi, Op. 24 ห้องที่ 23 - 27

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หากพิจารณาการดำเนินทำนองช่วงนี้ แทนที่จะเริ่มจากจังหวะที่ถูกดึงช้าลงในท่อนเชื่อม ในห้องที่ 66 ปรากฏการเล่นที่กระแทกกระทั้น รุนแรงและเสียงดังดุดัน (*ff*) ด้วยโมทีฟหลักมาพัฒนาเป็นทำนองหลักในแนวเสียงสูงของเปียโน ต่อด้วยการเล่นโน้ตโครมาติกเพื่อเป็นสัญญาณส่งฟลูตและฮอร์นเข้าสู่ทำนองหลักในท่อนต่อ ที่ห้องที่ 74 แนวทำนองบรรเลงด้วยฟลูตและ ฮอร์นแนวเดียวกันพร้อมกันไปเหมือนประโยคคำถาม และตอบรับด้วยแนวทำนองจากเปียโนสลับกันไป

ตัวอย่างที่ 5.101 บทเพลง Souvenir du Rigi, Op. 24 ห้องที่ 110 - 116

บทเพลงดำเนินต่อมากระทั่งห้องที่ 110 ที่ได้เริ่มเปลี่ยนสู่สีสันดนตรีที่ย้อนความสู่ต้นเพลงเต็มไปด้วยอ่อนหวาน ละมุนละไม ด้วยโน้ตพรมของฟลูต เปียโนบรรเลงในความเข้มเสียงเบา (*p*) ฮอร์นที่ใส่ที่ซับเสียง (Mute) ประสมเข้ามากับแฮนด์เบล (Hand bell) ทั้งหมดนี้แทนภาพทุ่งหญ้าอันเขียวขจี สายลมอ่อน ๆ นกบินไปมา และฝูงแกะ ณ ภูเขาริกิ ได้เป็นอย่างดี ในช่วงสุดท้ายในห้องที่ 125 ฮอร์นบรรเลงทำนองที่เลียนแบบฮอร์นเขาสัตว์ที่ใช้ในการเรียกฝูงแกะ กลับบ้านและฟลูตเล่นโน้ตพรมแทนนกที่บินกลับรัง ในขณะที่เปียโนบรรเลงคอร์ดแบบแท่ง (Block Chord) คลอไปอย่างค่อย ๆ เบาลง เสมือนเป็นการจบเรื่องเล่าอย่างสวยงาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.2.3 ศิลปินอ้างอิง

จากการศึกษาและวิเคราะห์เส้นทางการดำเนินทำนองของบทเพลงและเรื่องราวพื้นหลังของบทเพลงนี้นำมาสู่การแตกประเด็นการตีความการบรรเลงที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้าผ่านการฟังมากมาย บทเพลงนี้เป็นหนึ่งในการประสมวงดนตรีเชมเบอร์ที่มีความน่าสนใจเพราะนำเอาฟลูต ฮอร์น และเปียโนมาบรรเลงร่วมกัน อีกทั้งยังใช้แฮนด์เบลที่สะท้อนเสียงของกระพรวนแกะผ่านการบรรยายภาพบรรยากาศและเรื่องราวที่สะท้อนถึงภูเขาริกิและวิถีการดำเนินชีวิตราวกับเป็นการบันทึกภาพ ๆ หนึ่งลงบนเสียงเพลงอย่างลึกซึ้ง อย่างไรก็ตามบทเพลงนี้ด้วยการประสมวงที่เป็นเอกลักษณ์ทำให้การค้นคว้านั้นพบการบันทึกการแสดงมากมาย ซึ่งจะพบทั้งการเปลี่ยนการใช้แฮนด์เบลเป็นเสียงเปียโนบรรเลงในออคเทฟสูงแทน และบางครั้งยังพบการนำเชลโลมาแทนฮอร์นซึ่งจะให้สีสันของเสียงแตกต่างออกไป

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้สืบค้นการประสมวงที่ใช้เครื่องดนตรีต้นพบดังที่ผู้ประพันธ์กำหนดมาและได้นำเอาการบรรเลงฟลูตของโรเบิร์ต ไอเคน (Robert Aitken) ผ่านอัลบัม *Franz & Karl Doppler, The Music for Flutes and Piano* ซึ่งเป็นอัลบัมที่รวมเอาบทเพลงที่ประพันธ์โดยดอปเลอร์ไว้แทบทุกบทประพันธ์ไว้ซึ่งสามารถฟังเพื่อใช้ศึกษาและอ้างอิงได้อย่างมีนัยสำคัญ จากการฟังได้ศึกษาการนำเสนอของนักดนตรีโดยเฉพาะช่วงคาเดนซาของฟลูต ช่วงหน่วงจังหวะระหว่างการเปลี่ยนท่อนการบรรเลง การใช้ลักษณะกลวิธีควบคุมเสียง ความเร็วของบทเพลง รวมไปถึงการเลือกใช้ความเข้มเสียงให้เหมาะสมกับการบรรเลงร่วมกันของแต่ละเครื่องดนตรี ซึ่งในบทเพลงในบางครั้งนั้นจะต้องเลือกระดับความเข้มเสียงให้สัมพันธ์กับท่วงทำนองที่นำเสนอของแต่ละเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดสมดุลของเสียงที่มีความเหมาะสมในแต่ละช่วงการนำเสนอของบทเพลง และนำมาประยุกต์เพื่อปรับใช้ให้เข้ากับการแสดงต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.3 บทวิเคราะห์ Trois Pièces for 4 Flutes

ประพันธ์โดย อูจีน บอสซา (Eugéne Bozza, 1905 - 1991)

5.3.3.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

I. Très modèré (souple)	Binary Form
II. Andantino	Ternary Form
III. Allegro	Binary Form

ท่อนที่ 1 Très modèré (souple)

สามารถแบ่งได้ออกเป็น 2 ส่วนหลักดังต่อไปนี้

I. First Half

A					
ห้อง	1 - 8	9 - 12	13 - 19	20 - 24	25 - 29
	A (Exposition)	**B** (Development)			**A** (Recapitulation)
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	C#min	C#min	F#min	F#min	C maj

II. Second Half

B						
ห้อง	30 - 38	39 - 40	41 - 43	44 - 53	54 - 59	60 - 73
	B		**C**		**D**	**A**
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	E maj	C#maj	E maj	G min	Abmaj	C#min

ท่อนที่ 2 Andantino

สังคีตลักษณ์ Ternary								
ห้อง	1 - 2	3 - 18	19 - 24	25 - 32	33 - 42	43 - 46	47 - 49	50 - 64
	Intro	**A**	**B**		(C)		Transition	**A**
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	Abmaj	Abmaj	Abmaj	Bbmaj	Bbmaj	*No Key Center*		Abmaj

ท่อนที่ 3 Allegro

สังคีตลักษณ์ Binary							
ห้อง	1 - 2	3 - 13	14 - 19	20 - 28	29 - 34	35 - 45	46 - 53
	Intro	A					Transition (Intro to B)
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	G maj	G maj	G maj	D maj	G maj	*No Key Center*	
ห้อง	54 - 65	66 - 74	75 - 94	95 - 108	109 - 112	113 - 117	118 - 122
	B				A		
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	B maj	C maj	D maj	D maj	G maj	G maj	C maj

5.3.3.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

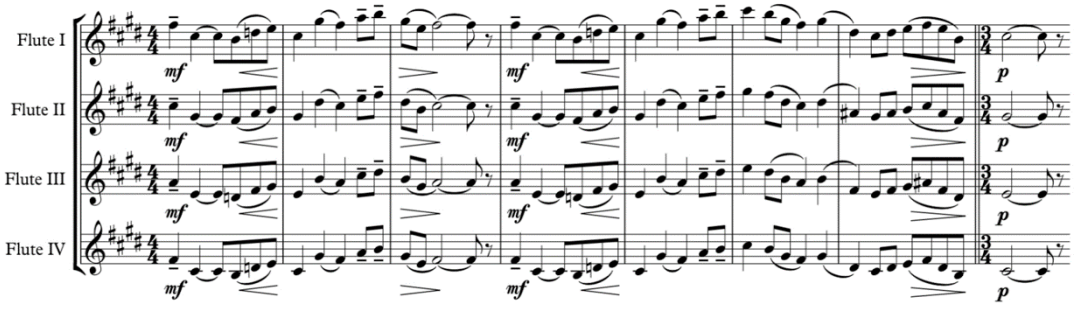
อูจีน บอสซา (Eugène Bozza, 1905 - 1991) นักไวโอลิน คีตกวี และวาทยกรชาวฝรั่งเศส บอสซามีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในฐานะของวาทยกรและคีตกวี และยังเป็นคีตกวีที่มีช่วงชีวิตร่วมสมัยกับสงครามโลกทั้ง 2 ครั้ง ซึ่งในขณะนั้นกระแสนิยมทางด้านดนตรีในปารีสกำลังเปลี่ยนผ่านจากดนตรีในยุคโรแมนติกและดนตรีแบบอิมเพรสชัน ที่ล้วนเต็มไปด้วยทุ่งหญ้า ก้อนเมฆ คลื่นน้ำและบรรยากาศยามค่ำคืน ไปสู่ดนตรีภายใต้สังคมที่กอปรไปด้วยตรรกะที่ยึดหลักเหตุผล และคตินิยมผสมผสาน (Eclecticism) ที่ไม่ยึดติดกับปรัชญาเพียงแบบเดียว รวมถึงการนิยามปรัชญาขึ้นใหม่ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ส่งอิทธิพลต่องานประพันธ์ของบอสซา และเมื่อพิจารณาจากงานชิ้นนี้จะพบอิทธิพลของดนตรีในรูปแบบแนวคิดทางคลาสสิกนิยมสมัยใหม่ ที่นำเอาวิธีการประพันธ์หรือรูปแบบบทเพลงในยุคบาโรคและยุคคลาสสิกมา ที่มีการใช้ระบบอิงกุญแจเสียงแต่ต้องการสร้างเสียงแบบใหม่ ที่ยอมรับในความสวยงามจากโน้ตเสียงกระด้าง นอกจากนั้นบอสซายังได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีแจ๊ส ที่มากับทหารอเมริกันที่ถูกส่งมาประจำที่ยุโรปอีกด้วย หนึ่งในรูปแบบบทประพันธ์ที่โดดเด่นที่สุดของเขาคือบทประพันธ์ประเภทดนตรีเชมเบอร์สำหรับเครื่องลม ผลงานบทประพันธ์ของบอสซามีตั้งแต่ที่เข้าใจง่าย ไปจนถึงบทประพันธ์มีความซับซ้อนอุดมไปด้วยการผสมผสานโครงสร้างดนตรีแบบดั้งเดิมกับรูปแบบดนตรีศตวรรษที่ 20 บอสซามีความเข้าใจในด้านการบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรีเป็นอย่างดี ผลงานของบอสซานั้นมีความท้าทายในการบรรเลง ในขณะเดียวกันก็มีท่วงทำนองที่ฟังง่ายและเป็นที่นิยม ดนตรีของบอสซามีการกล่าวถึงกันอย่างกว้างขวาง และมีอิทธิพลกับผู้ฟังผ่านวิทยุเป็นอย่างมากในช่วงหนึ่ง ผลงานการประพันธ์ของเขายังได้มีการนำมาใช้ในวงการการศึกษาด้านดนตรีกันอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

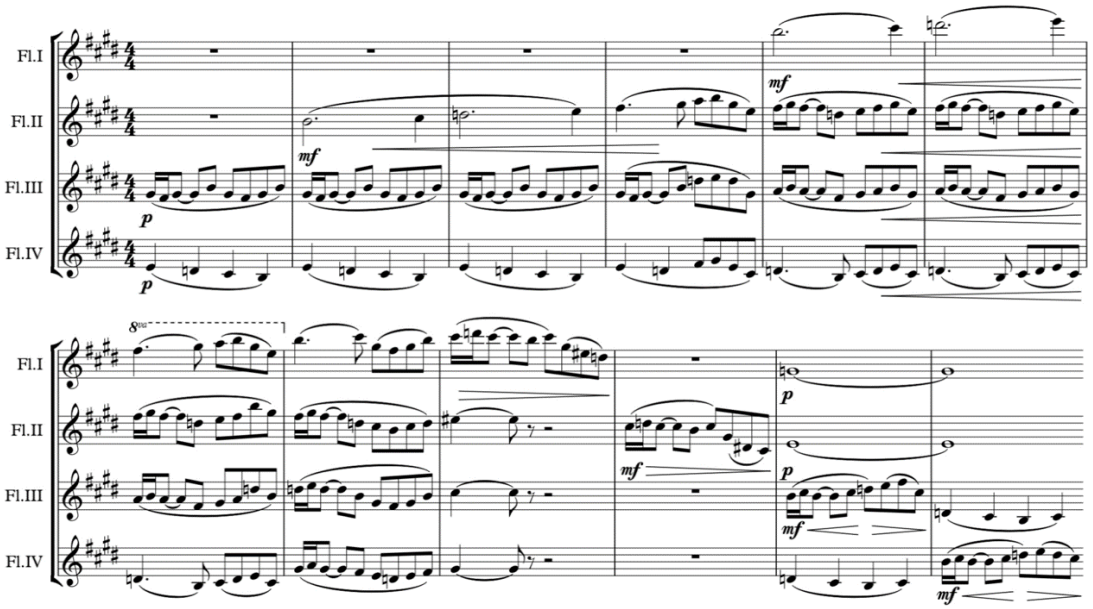
แพร่หลายอีกด้วย ซึ่งบทเพลง *Trois pièces* เป็นผลงานการประพันธ์สำหรับวงฟลูตควอร์เท็ต ประพันธ์ขึ้นในปี 1979 ในรูปแบบแนวคิดทางคลาสสิกนิยมสมัยใหม่ โดยมีองค์ประกอบของแต่ละท่อนดังนี้

I. Très modèré (souple)

บทเพลงท่อนนี้อยู่ในอัตราจังหวะ 4 ในตอนเริ่มแรก และมีศูนย์กลางกุญแจเสียงอยู่ที่โน้ต C# การบรรเลงในท่อนแรกนั้นอาจตีความได้ว่าเป็นลักษณะคล้ายกับเพลงสวดฮิม ด้วยการดำเนินทำนองที่เคลื่อนที่ไปในรูปแบบขนาน ในแนวทำนองหลักซึ่งบรรเลงโดยฟลูต 1 และมีการเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะแบบสาม เพียงห้องเดียวในตอนจบของประโยค ประหนึ่งบอสซาต้องการให้เพลงเริ่มประโยคใหม่ทันทีโดยไม่รอให้บรรเลงจบห้อง ซึ่งมี 4 จังหวะ จึงเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 3/4 แทน นอกจากการดำเนินทำนองจะมีความสอดคล้องกับบทสวดฮิมแล้ว บอสซายังมีการประยุกต์ใช้เทคนิคประพันธ์แบบแคนอนเสริมเข้ามา โดยให้ฟลูตบรรเลงเข้ามาทีละแนวทำนองสอดประสานกันไป โดยเริ่มต้นจากแนวทำนองของฟลูต 4 ไล่เรียงขึ้นมา ท่วงทำนองของท่อนนี้ ให้เสียงที่ดูคล้ายดนตรีฝั่งตะวันออกที่มีการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) ในที่นี้ตีความว่าเป็นบันไดเสียง C# Minor Pentatonic

ตัวอย่างที่ 5.102 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 8

ในแง่ของเสียงประสาน กล่าวได้ว่าเป็นการยากที่จะระบุกุญแจเสียงอย่างชัดเจนตามแนวความคิดเดิม เนื่องจากการเปลี่ยนรูปแบบวิธีคิดในกระบวนการประพันธ์ ซึ่งนอกจากนี้ยังพบการใช้เสียงประสานคู่สามเรียงซ้อน (Tertian Harmony) เสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal Harmony) และเสียงประสานคู่ห้าเรียงซ้อน (Quintal Harmony) อย่างมากมายตลอดบทเพลง สามารถกล่าวได้ว่าบทเพลงภาพรวมสังคีตลักษณ์ในท่อนนี้จะพบว่าเป็นแบบสองตอน ในท่อน (B) ที่เริ่มด้วยการบรรเลงเป็นรูปแบบซ้ำ ๆ ต่อเนื่องคล้ายแนวคิดการใช้แนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) ในยุคบาโรก ในแนว

ทำนองของฟลูต 3 และ 4 ในขณะที่ฟลูต 2 บรรเลงแนวทำนองหลักของท่อนนี้ส่งต่อทำนองไปสู่ฟลูต 1 ในห้องที่ 35

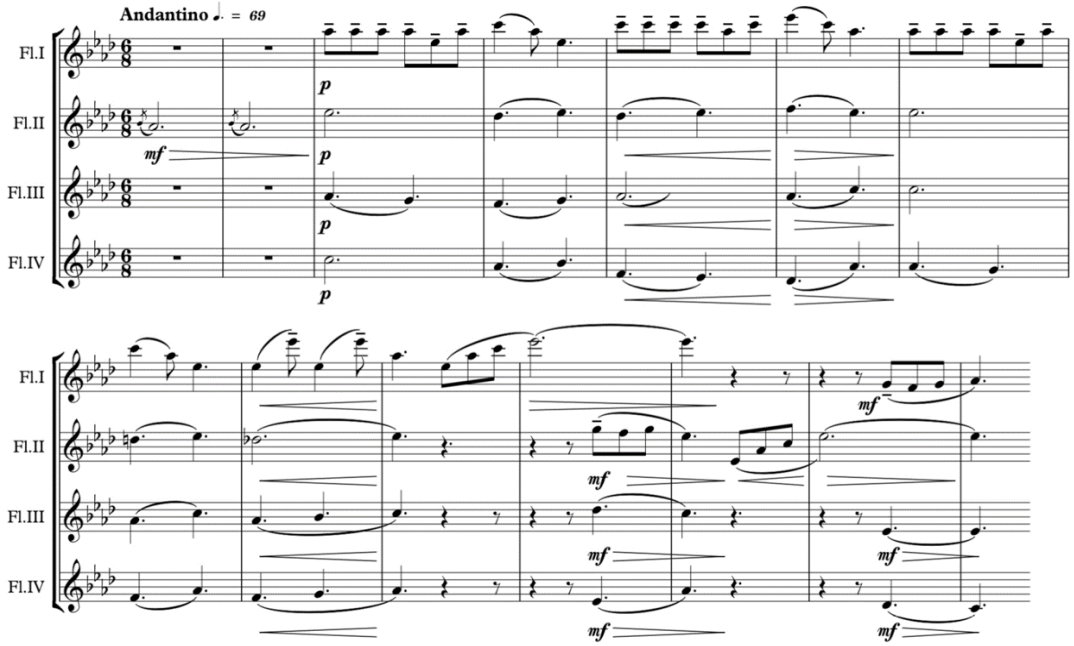
ตัวอย่างที่ 5.103 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 1 ห้องที่ 31 - 42

อีกรูปแบบหนึ่งที่เห็นได้ชัดของท่อนนี้ คือ การส่งต่อแนวทำนองและสลับกันบรรเลง เมื่อเข้าห้องที่ 60 จะพบทำนองหลักในท่อน (A) กลับมาบรรเลงอีกครั้งในแนวทำนองฟลูต 3 เป็นการกลับสู่ท่อน (A) อีกครั้งในช่วงท้ายที่ดูเหมือนโคดา จากทั้งหมดนี้อาจกล่าวสรุปได้ว่า ท่อนนี้ได้นำแนวคิดกลวิธีประพันธ์หลักจากดนตรีบาโรคมาผสมผสานเทคนิคยุคศตวรรษที่ 20 เข้าไป ที่จะพบว่ามีกลิ่นอายของโครงสร้างดนตรียุคเก่าผสมผสานเข้ากับแนวคิดดนตรีสมัยใหม่อย่างลงตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

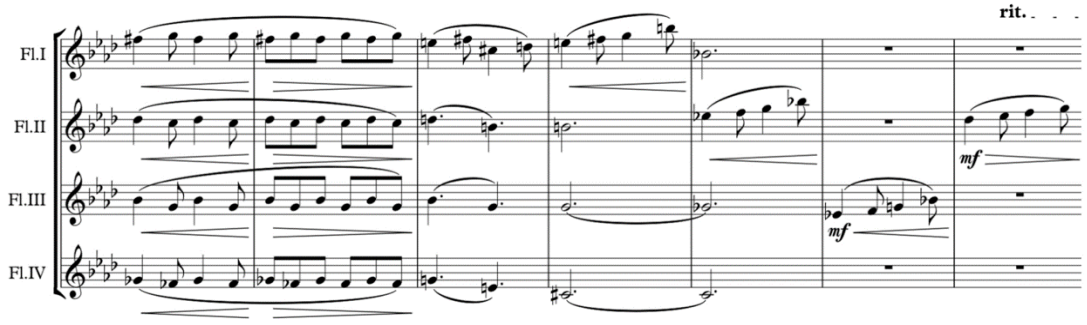
II. Andantino

หากจะกล่าวว่าท่อนที่แล้วได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีบาโรค ท่อนที่ 2 นี้ มีความเป็นไปได้ว่าบอสซาได้นำความโดดเด่นของรูปแบบการประพันธ์ในลีลาของดนตรีคลาสสิกที่มีความชัดเจนในการดำเนินคอร์ดและโน้ตที่เป็นระบบระเบียบ มาประยุกต์ในผลงานการประพันธ์ของเขา นอกจากนี้ ยังมีการระบุบทบาทหน้าที่ของเสียงประสานต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้องตามขนบ ในกุญแจเสียง Ab Major ทั้งในห้องแรกและห้องที่สองของบทเพลง มีการบรรเลงโน้ต Ab 2 ครั้งจากแนวทำนองฟลูต 2 โดยเชื่อว่านี่คือการเตรียมการให้กับผู้ฟังว่าเพลงนี้จะมีศูนย์กลางกุญแจเสียงที่โน้ตตัวนี้

ขณะที่อยู่ในท่อน (A) (ห้องที่ 1 - 14) ดนตรีดำเนินต่อไปสู่สำเนียงของดนตรีที่มีแนวคิดทางคลาสสิกนิยมสมัยใหม่ โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 15 แม้ท่วงทำนองจะดูเรียบง่าย บรรเลงด้วยโน้ตซ้ำ ๆ กันในรูปแบบจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้น แต่เสียงประสานเริ่มระบุตามบทบาทได้ยากขึ้น สร้างความน่าประหลาดใจให้ผู้ฟัง ห้องที่ 19 ปรากฏโมทีฟใหม่ซึ่งจะใช้ในท่อน B ต่อไปในแนวทำนองฟลูต 1 ที่มีลักษณะเป็นโน้ตตัวดำตามด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้นอย่างนี้เรื่อยไป นอกจากนี้ยังพบการดำเนินทำนองในรูปแบบเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อนและในครึ่งหลังของท่อนนี้มีการย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียงไปที่โน้ต Bb ในห้องที่ 25

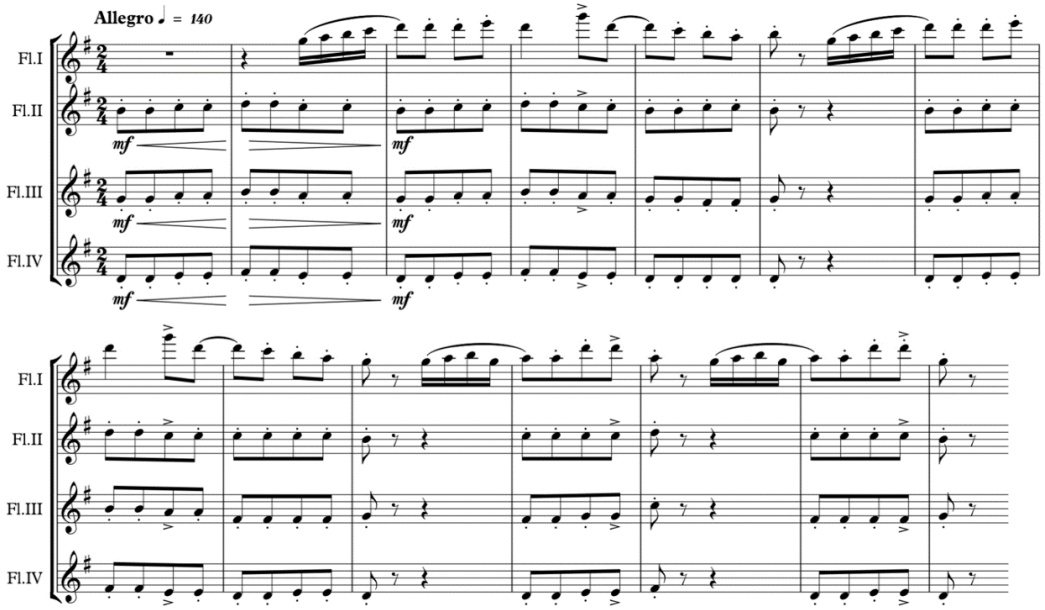
ตัวอย่างที่ 5.104 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1 - 14

ท่อนเชื่อม (Transition) ในห้องที่ 43 - 47 เป็นช่วงที่ไม่มีศูนย์กลางกุญแจเสียงแน่ชัด เนื่องจากท่อนนี้ต้องการทำหน้าที่เปลี่ยนย้ายดนตรีกลับสู่การมีกุญแจเสียงในท่อนถัดไป เมื่อพิจารณาจะพบว่าเริ่มมีโน้ต Eb และ Bb ปรากฏขึ้นในห้องที่ 47 เป็นต้นไป ซึ่งทั้งสองโน้ตนั้นเป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะทำให้สามารถระบุบทบาทโดมินันท์ได้ กล่าวคือสามารถระบุกุญแจเสียงหลักได้อีกครั้ง และมีการดำเนินทำนองกลับสู่ทำนองหลักแรกและกุญแจเสียงหลัก Ab Major ในห้องที่ 50 และในห้องสุดท้ายนั้นตามขนบแบบดนตรีในยุคคลาสสิก นักดนตรีทุกคนจะลงจบอย่างพร้อมเพรียง ในคอร์ดบทบาทโทนิค แต่อย่างไรก็ตาม กระแสดนตรีในศตวรรษที่ 20 ทำให้บอสซาต้องการฉีกขนบดนตรี

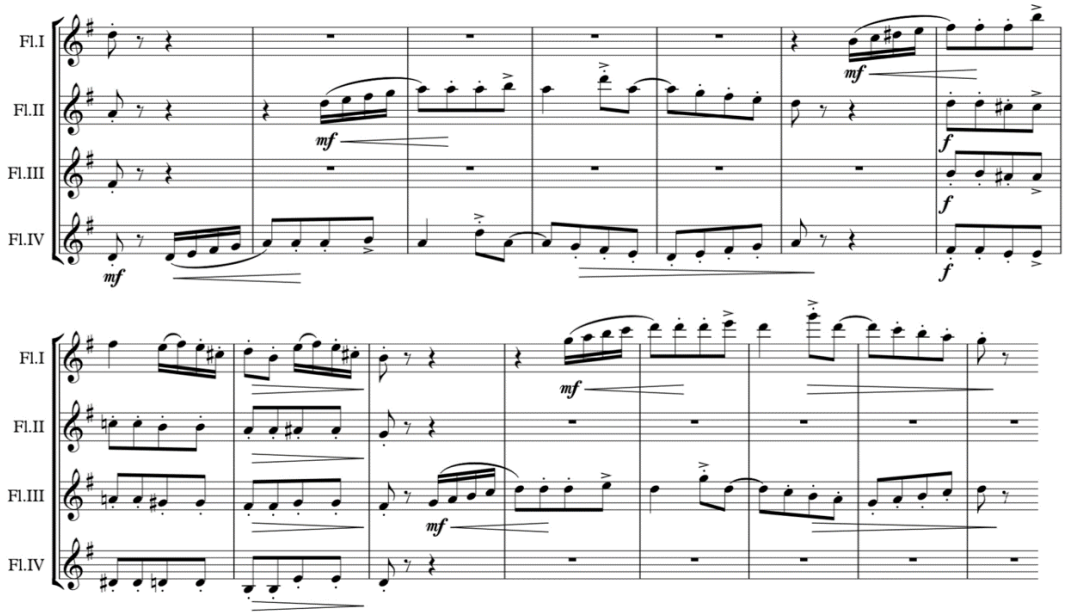
แบบเดิม และสร้างความประหลาดใจให้กับผู้ฟังด้วยการเสริมโน้ต F ลงไปในคอร์ด Ab Major ในแนวทำนองฟลูต 4 ก่อนจะเกลาเข้าหาตัว Eb คาดว่าการทำเช่นนี้ย้ำเตือนผู้ฟังว่าบทเพลงนี้ คือ รูปแบบบทเพลงตามแนวคิดทางคลาสสิกนิยมสมัยใหม่ มิใช่วัฒนธรรมดนตรียุคคลาสสิกตามขนบ

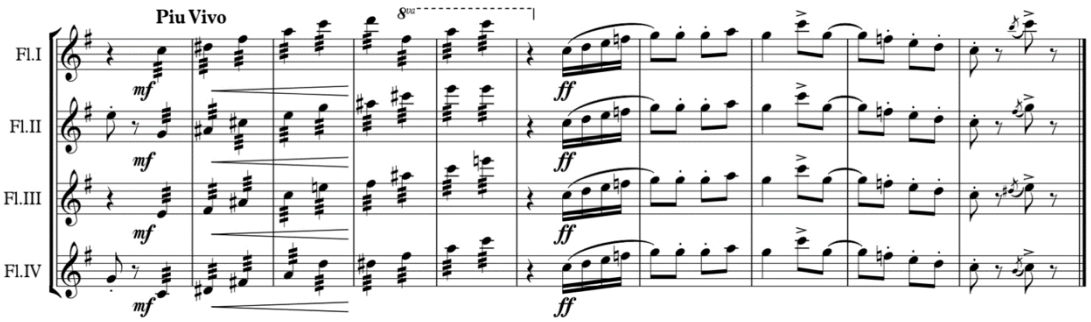
ตัวอย่างที่ 5.105 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 2 ห้องที่ 43 - 49

III. Allegro

เริ่มต้นท่อนด้วยกลิ่นอายที่ทำให้นึกถึงงานประพันธ์ของโมสาร์ท ด้วยความชาญฉลาดของบอสซาที่นำบทเพลงนี้พาให้จินตนาการจากการตั้งอยู่ของระบบอิงกุญแจเสียง ที่ชัดเจนสู่การฟังเสียงประสานแบบดนตรีแจ๊ส ในช่วงกลางของท่อนได้อย่างแนบเนียน นอกจากนี้ บทเพลงนี้ยังให้ความรู้สึกเหมือนกับฟังฟลูตเพียงตัวเดียวแต่สามารถบรรเลงได้พร้อมกันหลากหลายเสียง บทเพลงท่อนนี้อยู่ในอัตราจังหวะสอง ที่มีองค์ประกอบโมทีฟ หลักเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่เล่นสั้น (Staccato) และการเล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่มีโน้ตตัวแรกกับตัวที่สามเป็นตัวเดียวกัน ส่วนตัวที่สองนั้นเคลื่อนที่เป็นโน้ตเคียง (Neighboring Tone) และตัวที่สี่เป็นโน้ตที่มีขั้นคู่ห่างออกไป ในส่วนประโยคเพลงมีลักษณะเป็นประโยคถามตอบที่บรรเลงในแนวทำนองฟลูต 1 ในขณะที่ฟลูตอื่นบรรเลงแนวบรรเลงประกอบ ด้วยรูปแบบจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้นอย่างสั้นๆ และเรียบง่าย ในกุญแจเสียง G Major ที่มีการจบประโยคอย่างชัดเจนด้วยเคเดนซ์ปิดสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 5.106 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 - 14

อีกหนึ่งเอกลักษณ์การดำเนินทำนองที่สามารถสังเกตได้ในท่อนนี้ คือ การสอดประสานกันด้วยรูปแบบแคนอนระหว่างสองแนวทำนองครั้งแรกในกุญแจเสียง D Major ระหว่างแนวทำนองของฟลูต 2 และ 4 ในห้องที่ 20 - 25 และอีกครั้งในกุญแจเสียง G Major ระหว่างแนวทำนองของฟลูต 3 และ 1 ในห้องที่ 29 - 34 หลังจากนี้ยังมีการสลับกันบรรเลงแนวทำนองทีละแนวส่งผ่านกันไปมา อีกทั้งยังปรากฏการใช้ซีเควนท์ในแนวทำนองที่รับส่งกันอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 5.107 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 3 ห้องที่ 20 - 34

เมื่อท่วงทำนองดำเนินเข้าสู่ท่อน (B) ในห้องที่ 55 จะสามารถสังเกตเห็นรูปแบบการเรียบเรียงเสียงสำหรับเครื่องดนตรีที่ต่างออกไป โดยมีแนวทำนองหลักหนึ่งแนวที่เหลือบรรเลงรูปแบบจังหวะเป็นโน้ตสั้นๆในจังหวะตกบ้าง ยกบ้าง สลับกับการดำเนินทำนองแบบแคนอน ที่เคยเกิดขึ้นก่อนหน้านี้ จนไปถึงการบรรเลงบันไดเสียงโครมาติกพร้อมกันทั้งสี่แนวทำนอง เพื่อล้างระบบอิงกุญแจเสียง แล้วกลับมาเริ่มใหม่อีกครั้งในกุญแจเสียงหลัก อีกหนึ่งเทคนิคในยุคศตวรรษที่ 20 ที่บอสซานำมาประยุกต์ใช้คือการรัวลิ้น (Flutter-tonguing) ซึ่งปรากฏในห้องที่ 114 ก่อนจะจบด้วยการบรรเลงแนวทำนองเดียวกันพร้อมกันทั้งสี่แนวในกุญแจเสียง C Major และจบด้วยคอร์ด C Major ดังสัจธรรมที่ว่าไว้ว่า “สูงสุดคืนสู่สามัญ”

ตัวอย่างที่ 5.108 บทเพลง Trois Pièces ท่อนที่ 3 ห้องที่ 113 - 122

5.3.3.3 ศิลปินอ้างอิง

จากการศึกษาค้นคว้าบทเพลง *Trois pièces* เพื่อสังเกตกระบวนการทำงานระหว่างนักดนตรีด้วยกันนั้น เป็นที่น่าประหลาดใจพอสมควรที่อาจกล่าวได้ว่า ไม่สามารถค้นพบอัลบัมการบันทึกเสียงอย่างจริงจัง อย่างไรก็ตามยังคงค้นพบการบรรเลงบทเพลงนี้ผ่านสื่อออนไลน์ ซึ่งส่วนมากเป็นบันทึกจากการแสดงสดด้วยการบันทึกเสียงคุณภาพปานกลาง ทำให้ไม่สามารถฟังในส่วนรายละเอียดการนำเสนอของบทเพลงได้อย่างแจ่มชัด อย่างไรก็ตาม บทเพลงดังกล่าวนี้แม้จะเป็นบทเพลงสำหรับฟลูต 4 ตัว ที่แสดงออกได้ถึงอัจฉริยภาพของคีตกวีจากการวิเคราะห์กลวิธีและแนวคิดที่ใช้ในการประพันธ์ข้างต้น แต่กลับเป็นบทเพลงที่ไม่เป็นที่นิยมในการนำมาบรรเลงมากเท่าใดนัก

หากจะกล่าวถึงผลงานการประพันธ์สำหรับฟลูต 4 ตัวของบอสซาที่เป็นที่นิยมมากที่สุดที่นักฟลูต คุ้นเคยกันอย่างมาก คือ *Jour d'Été à la Montagne* ซึ่งผู้วิจัยค้นพบว่าสื่อออนไลน์สามารถเข้าถึงบทเพลงได้ และพบตัวอย่างการแสดงและการบันทึกเสียงมากมาย ในขณะที่บทเพลง *Trois*

pièces ซึ่งเป็นบทประพันธ์สำหรับฟลูต 4 ตัวของบอสซาเช่นกันนั้น กลับมิได้รับความนิยมมากนัก สำหรับบทเพลงนี้ สิ่งที่น่าสนใจคือวิดิโอในยูทูปที่ขึ้นเป็นอันดับหนึ่งของการบรรเลงบทเพลงเป็นบันทึกการแสดงสดของนักดนตรีคลาสสิกของประเทศไทยซึ่งบรรเลงโดยคณาจารย์นักฟลูตชั้นนำของประเทศไทยทั้ง 4 ท่าน จากการรับฟังผู้วิจัยได้สังเกตด้านรายละเอียดการนำเสนอท่วงทำนองของแต่ละแนวเสียง ลีลาการบรรเลงจากบทเพลงทำให้ได้ทราบถึงกระบวนการประพันธ์ที่เมื่อเปรียบเทียบกับบทเพลงที่เป็นที่นิยมนั้นจะพบความแตกต่างค่อนข้างชัดเจน บอสซาได้มีการเรียบเรียงบทเพลงในเชิงสัญลักษณ์และมุ่งเน้นความเป็นนีโอคลาสสิกผสมกลิ่นอายของดนตรีแจ๊สมากขึ้น มีท่วงทำนองที่ฟังที่สบายมากขึ้น แต่ยังคงเส้นทางการดำเนินทำนองและอารมณ์ของบทเพลงได้อย่างลงตัว การฟังจากตัวอย่างที่คณาจารย์บรรเลงนี้ ยังนำมาซึ่งการศึกษาความเร็วของบทเพลง การเลือกใช้ลักษณะเสียง ลีลาการบรรเลง รวมถึงยังได้มีโอกาสสอบถามอาจารย์โดยตรงในการเตรียมความพร้อมในการบรรเลงอีกด้วย อย่างไรก็ตามหัวใจสำคัญของบทเพลงนอกจากที่ผู้บรรเลงทุกคนจะต้องมีทักษะอองซอมเบิลที่ดีแล้ว ผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจในเนื้อดนตรีและมีแนวคิดในการบรรเลงท่วงทำนองไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อที่จะสื่ออารมณ์ให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.4 บทวิเคราะห์ บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862 - 1918)

5.3.4.1 สังคีตลักษณ์บทเพลง

I. Pastorale	**Ternary Form**
II. Interlude	**Ternary Form**
III. Final	**Ternary Form**

ท่อนที่ 1 Pastorale

สังคีตลักษณ์ Ternary				
ห้อง	1 - 25	26 - 49	50 - 53	54 - 82
	A	**B**		**A**
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	F maj	Ab maj	F min	F min

ท่อนที่ 2 Interlude

สังคีตลักษณ์ Ternary			
ห้อง	1 - 53	54 - 84	85 - 116
	A	**B**	**A**
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	F min	B maj	F min

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3 Final

สังคีตลักษณ์ Ternary							
ห้อง	1 - 15	16 - 21	22 - 32	33 - 43	44 - 48	49 - 50	51 - 58
	A				Transition	**B**	
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	F min	A maj	F min	Bb min	C maj	C maj	C maj
ห้อง	59 - 68	69 - 76	77 - 86	87 - 98	99 - 109	110 - 112	113 - 121
	B			**A**		*(Pastorale)*	Coda
ศูนย์กลางกุญแจเสียง	C maj	C maj	C maj	F min	F maj	F min	F min

5.3.4.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง

เดอบุสซี คีตกวีชาวฝรั่งเศส เดอบุสซีมักถูกกล่าวถึงด้านอุปนิสัยว่าเป็นคนเก็บตัว และไม่สนใจกระแสนิยมทางดนตรีในยุคสมัยนั้นเท่าใดนัก ซึ่งบางครั้งอาจกล่าวได้ว่าเดอบุสซีประพันธ์ผลงานต่าง ๆ เพื่อตัวเองและเพื่อนพ้องของเขาเท่านั้น โดยบทประพันธ์ของเขาแสดงออกถึงปรัชญาแนวคิดต่อการดำเนินชีวิตของเขา การชื่นชมในธรรมชาติ อย่างที่เดอบุสซีกล่าวไว้ว่า ดนตรีคือสตรี ดนตรีคืออีกปริศนาลึกลับของคณิตศาสตร์ ดนตรีแสดงอารมณ์แทนการเคลื่อนไหวของสายน้ำ และดนตรีควรจะจรรโลงด้วยใจที่นอบน้อม มากกว่าที่จะสร้างความสุขสม กล่าวได้ว่าคีตกวีผู้ที่เป็นตำนานของดนตรีรูปแบบอิมเพรสชันนิสม์ที่นำเสนอท่วงทำนองผ่านการแสดงอารมณ์ ผลงานการประพันธ์ของเดอบุสซีนั้นมีลักษณะที่สะท้อนภาพของบทกวี และยังมีการนำเอาระบบบันไดเสียงเต็ม (Whole Tone Scale) และบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) เข้ามาประยุกต์ใช้จนกลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่ส่งอิทธิพลต่อคีตกวีในยุคเดียวกันและในภายหลังอย่างมากมาย

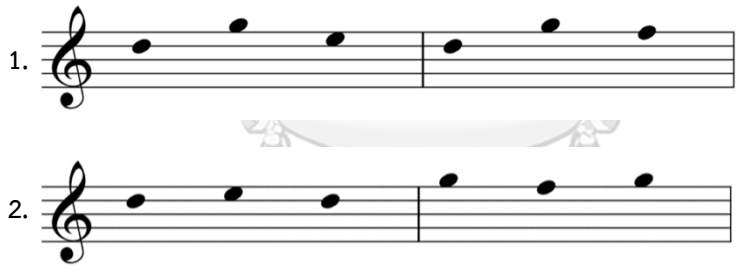
งานประพันธ์ในช่วงท้ายของเดอบุสซี (ระหว่างปี 1908 - 1918) โดยส่วนมากจะมีรูปแบบที่เรียบง่ายกว่างานยุคก่อน ๆ ของเขา โดยจะพบว่าส่วนมากเป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอน หรือรอนโด และท่วงทำนองจะเต็มไปด้วยเทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลายกว่าในงานก่อนหน้าทั้งหารยืดขยาย (Augmentation) การพัฒนาโมทีฟ การพลิกกลับ และการสับเปลี่ยนไปมาของความเร็ว ความเข้มเสียง และอัตราจังหวะ เพื่อเลียนแบบอารมณ์อันไม่แน่นอน และเปลี่ยนแปลงไปมาอย่างฉับพลันของมนุษย์ทั้งเศร้าและสนุกสลับกันไป ในแง่ของเสียงประสานพบว่าเดอบุสซีนิยมการใช้คอร์ดคู่สามเรียงซ้อน (Tertian chord) ในรูปแบบการจัดวางที่เปิดกว้าง (Open spacing) รวมไปถึงเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน และเสียงประสานคู่ห้าเรียงซ้อน ระบบหลากกุญแจเสียง (Polytonality) ฯลฯ โดยทั้งหมดยังคงอิงกับระบบกุญแจเสียงอยู่ แต่ใช้เสียงประสานที่คลุมเครือและระบุบทบาทหน้าที่ได้ยาก เป็นการให้ความสำคัญกับเสียงที่ได้ยินมากกว่าหน้าที่ตามบริบทเพลง (Trezise, 2003)

บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 บทประพันธ์ลำดับที่สองจากชุดเพลงโซนาตาหกบทสุดท้ายของเดอบุสซี ที่ประพันธ์ขึ้นในปี 1915 และตีพิมพ์ในปี 1916 โดยในต้นฉบับระบุว่าใช้โอโบแทนวิโอลา ถ้าเป็นเช่นนั้นบทเพลงนี้จะมีรูปแบบคล้ายทรีโอโซนาตาที่นิยมในยุคบาโรค แต่ด้วยสีสันอันเป็นเอกลักษณ์ของวิโอลาซึ่งเดอบุสซีเชื่อว่าสามารถผสมกันกับเสียงเครื่องดนตรีฟลูตได้อย่างกลมกลืนเพื่อให้ได้เสียงที่นุ่มนวลแต่โศกเศร้าและคร่ำครวญ อันสามารถสร้างบรรยากาศคลุมเครือและสิ้นหวังได้ดี ส่วนการจับคู่ฟลูตและฮาร์ปนั้นเป็นวิธีการที่เดอบุสซีเคยใช้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

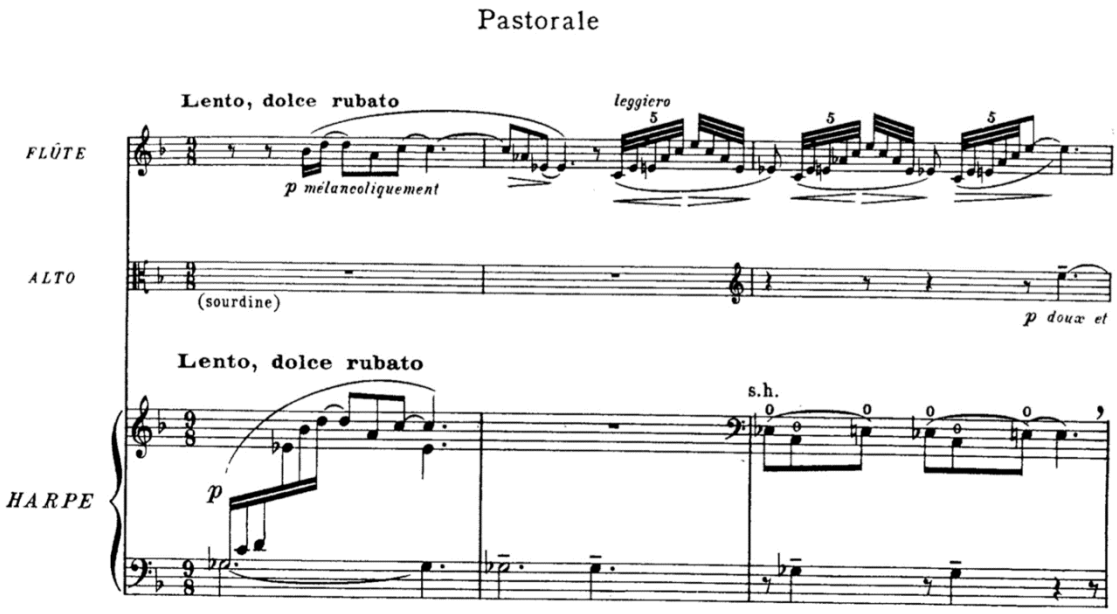
มาแล้วใน *Prelude A L'Apres-midi D'un Faune* (1892-4), *Nocturnes* (1893-9) *La Mer* (1903-5) และ *Images* (1906-10) เป็นต้น ซึ่งบทประพันธ์บทนี้เป็นบทแรกที่นำเอาวิโอลามาร่วมประสมวงด้วย ซึ่งหลังจากนั้นรูปแบบการประสมวงแบบนี้ ส่งอิทธิพลให้คีตกวีท่านอื่นใช้รูปแบบการประสมวงนี้ตามอย่างเดอบุสซีและเป็นที่นิยมมากขึ้น

ในงานประพันธ์ที่มิได้มีท่วงทำนองหรือเสียงประสานที่มีรูปแบบชัดเจน การจะร้อยเรียงเพลงให้เป็นหนึ่งเดียวกันนั้นอาจจำต้องใช้วิธีอื่น ในการดำเนินทำนองทั้ง 3 ท่อนนั้นเดอบุสซีได้ใช้สองกลุ่มโน้ตหลัก ๆ ในการเชื่อมเข้าไว้ด้วยกัน โดยกลุ่มแรกเป็นโน้ตคู่สี่และโน้ตคู่สามไมเนอร์ หรือ โน้ตคู่สี่และโน้ตคู่สองเมเจอร์ และในอีกกลุ่มเป็นการใช้โน้ตคู่สองเมเจอร์และไมเนอร์ และอีกเทคนิคประพันธ์ที่ปรากฏบ่อยครั้งในเพลงนี้คือ การใช้ทำนองสีสัน (Klangfarbenmelodie) เป็นการส่งต่อประโยคหรือเชื่อมประโยคกันระหว่างเครื่องดนตรี โดยในบทเพลงมักจะพบการใช้โน้ตตัวสุดท้ายของแนวทำนองส่ง กับโน้ตตัวแรกของแนวทำนองรับเป็นโน้ตเดียวกัน เทคนิคประพันธ์เหล่านี้ถูกใช้เพื่อสร้างความเป็นหนึ่งเดียวกันให้บทเพลง (Walker, 1988)

ตัวอย่างที่ 5.109 ชุดกลุ่มโน้ตหลักของบทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137

I. Pastorale

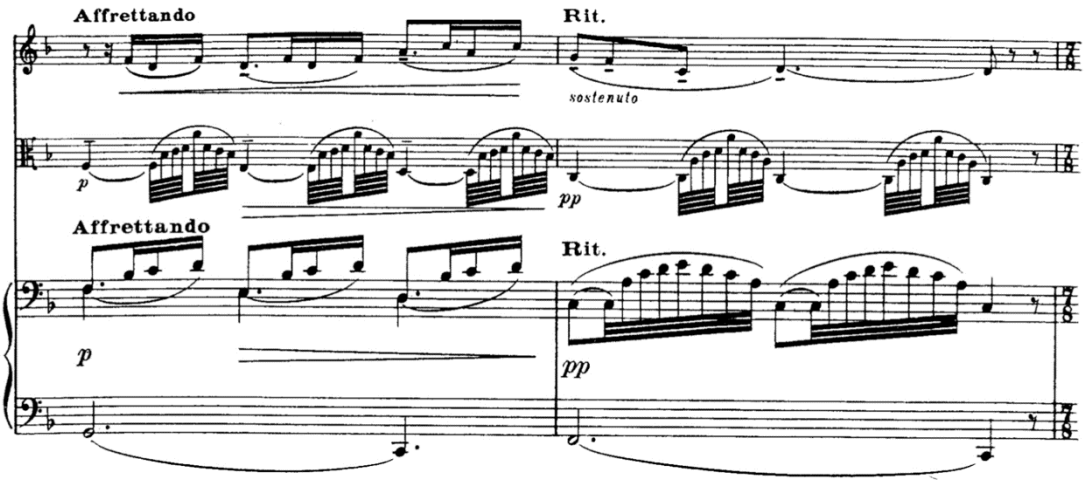
บทเพลงท่อนนี้มีความเป็นไปได้ที่จะเล่าถึงเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติหากพิจารณาจากชื่อเพลง ท่อนนี้มีสังคีตลักษณ์แบบสามตอน โดยท่อนแรกเป็นอัตราจังหวะสามผสม ทำนองเริ่มต้นด้วยฟลูตที่บรรเลงไปพร้อมกับฮาร์ป เมื่อจบประโยคเพลงแล้วท่วงทำนองถูกส่งต่อให้วิโอลาด้วยการใช้ทำนองสีสัน

ตัวอย่างที่ 5.110 เพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 3



จากนั้นวิโอลาจึงบรรเลงเดี่ยวแนวทำนองที่เสมือนกับการแนะนำตัว ราวกับการมีส่วนร่วมในวงสนทนานี้ ลีลาในแนวทำนองของฟลูตที่พริ้วไหวและดูมีอิสระมาจากการบรรเลงอาร์เปโจ หรือบันไดเสียงด้วยโน้ตห้าพยางค์ หรือโน้ตเขบ็ตสามชั้น รวมไปถึงการใช้โพลิริธึม (Polyrhythm) ที่มีการบรรเลงจังหวะสองรูปแบบพร้อม ๆ กัน นอกจากนั้นยังมีการใช้เล่นโน้ตวนไปมาหรือที่เรียกว่ารูลาด (Roulade) หรือแปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า Roll หรือการม้วน เปรียบเทียบได้กับการเล่นโน้ตอาร์เปโจขึ้นลงต่อกันจำนวนหลายครั้ง โดยอาจบรรเลงซ้ำหรือไม่ซ้ำชุดตัวโน้ต ซึ่งสามารถพบได้อย่างชัดเจนในห้องที่ 12 ที่แนวทำนองฟลูต และห้องที่ 14 - 15 ที่แนวทำนองของฮาร์ป โดยเทคนิครูลาดอาจมองได้เป็นอีกเทคนิคการประพันธ์ที่ใช้การซ้ำโน้ต (Repetition) เช่น ห้องที่ 16 - 17 เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 5.111 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 16 - 17

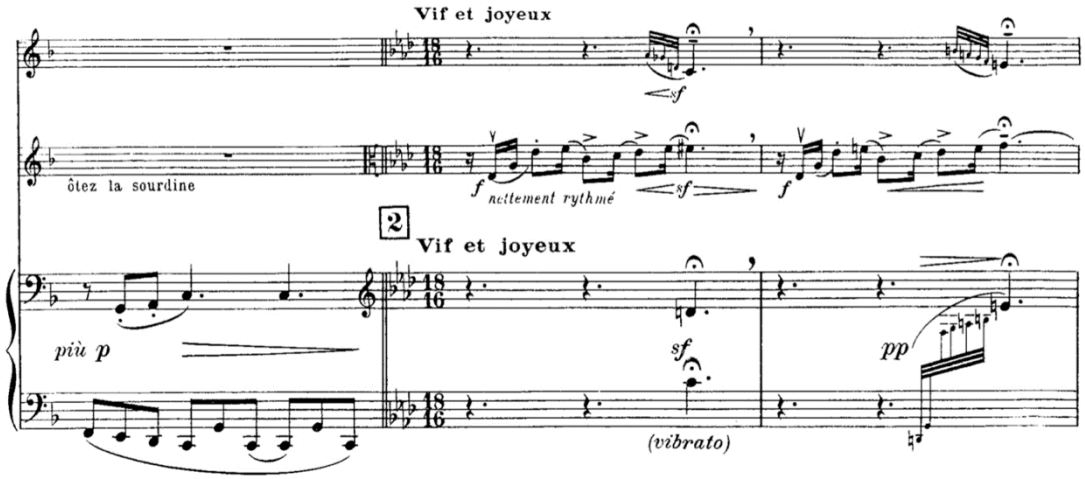


ในท่อนกลางที่ระบุว่า *"Vit et Joyeux"* หมายถึงการเล่นอย่างกระฉับกระเฉง เปี่ยมไปด้วยความสุข ตรงกันข้ามกับสีสันที่เศร้าและหม่นหมองของท่อนก่อนหน้า อีกทั้งยังย้ายศูนย์กลางกุญแจเสียงไปไว้ที่โน้ต Ab และเปลี่ยนรูปแบบจังหวะเป็น 18/16 ซึ่งเมื่อพิจารณาดูแล้วกล่าวได้ว่าเป็นอัตราจังหวะแบบสาม และการใช้รูปแบบการซ้ำในจังหวะโน้ตประจุด ให้อารมณ์เหมือนการกระโดดไปมาอย่างมีความสุข

ในส่วนอัตราจังหวะ 18/16 นี้ ถือเป็นสิ่งที่แทบไม่พบเจอในการบรรเลงเท่าใดนัก จากโน้ตในบทเพลงสามารถสังเคราะห์ได้ว่า ในหนึ่งห้องมีจังหวะหนัก สามจังหวะหลัก และในแต่ละจังหวะมี 3 จังหวะย่อย เสมือนกับรูปแบบอัตราจังหวะสามผสม แม้ในแนวทำนองของวิโอลาจะพบการบรรเลงที่เน้นจังหวะขัด แต่ก็พบการเน้นโน้ต (Accent) ในจังหวะที่ทำให้นักดนตรีทั้งหมดสามารถนับไปพร้อมกันได้ ผู้วิจัยและนักดนตรีร่วมแสดงจึงต้องศึกษาและจดจำแนวทำนองของวิโอลาในท่อนนี้อย่างแม่นยำ เพื่อเป็นการส่งเสริมกลวิธีการบรรเลงของผู้วิจัยในส่วนนี้ อีกทั้งผู้วิจัยได้ใช้การนับเป็นสามจังหวะหนักต่อหนึ่งห้อง เพื่อให้สอดคล้องกับการดำเนินท่วงทำนองของวิโอลา จากจุดนี้นำมาสู่ข้อสังเกตอีกประการในมุมมองของการเลือกใช้อัตราจังหวะ 18/16 นี้ โดยอาจเป็นประเด็นของการย่อยจังหวะตัวโน้ตให้ดำเนินอย่างมีทิศทางภายใต้การนับเป็นสามจังหวะหนักต่อห้อง ในขณะที่แนวท่วงทำนองของฟลูตและวิโอลาหยอกล้อกันไปมา จะมีฮาร์ปที่ดำเนินท่วงทำนองที่หลอกว่าเป็นช่วงอัตราจังหวะคล้ายกับ 3/4 ไปจนกระทั่งฮาร์ปได้รับเอาท่วงทำนองต่อมาจากฟลูตและวิโอลา ถึงจะเริ่มย่อยอัตราส่วนของจังหวะเป็น 18/16 ซึ่งยังคงอยู่ภายใต้การนับเป็นสามจังหวะหนักอย่างต่อเนื่อง

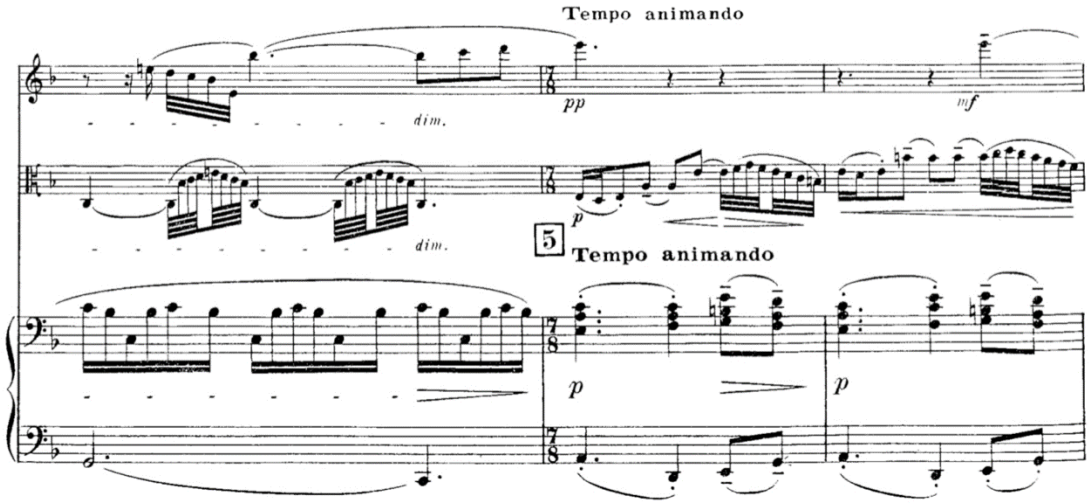
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

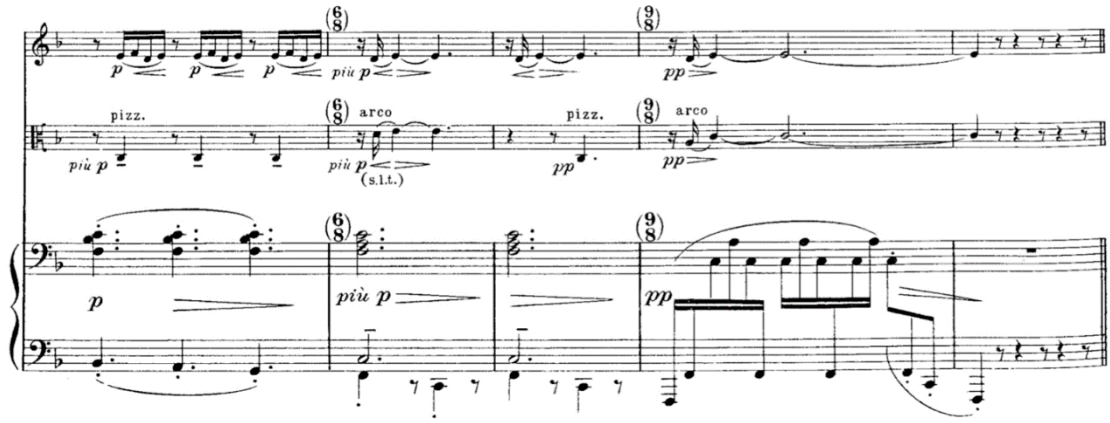
ตัวอย่างที่ 5.112 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 25 - 27



บทเพลงดำเนินเข้าสู่ท่อนต่อไป ที่มีสีสันตรงข้ามกับช่วงที่ผ่านมา คือ หม่นหมอง ฟังแล้วอาลัยอาวรณ์ แต่อาจเรียกได้ว่าเป็นท่อนจบปลอม (False Recapitulation) ที่ให้ความรู้สึกเหมือนจะจบแต่จริงแล้วบทเพลงยังคงดำเนินต่อ แม้จะมีการเอาทำนองหลักที่คุ้นเคยจากท่อนก่อนมาบรรเลงในแนวฟลูตห้องที่ 50 และฮาร์ปที่เล่นรูลาดบาง ๆ บรรเลงประกอบ ส่วนในห้องที่ 54 ระบุว่า *au Monvt* หรือ A tempo ในภาษาอังกฤษ และการปรากฏอีกครั้งของทำนองหลักในแนวฟลูตทำให้เรามั่นใจได้ว่าบทเพลงได้วนกลับมาสู่ท่อน (A) อีกครั้งก่อนจะลงจบ อีกหนึ่งแนวคิดที่เกิดขึ้นในเพลงคือการเล่นโมทีฟเคลื่อนที่ต่ำลง (Descending Motive) พบได้ในห้องที่ 57 ในแนวทำนองเสียงสูงของฮาร์ป และเกิดซ้ำอีกครั้งที่ห้องที่ 59 และในห้องที่ 65 ในแนวทำนองของฟลูตและวิโอลา นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะในช่วงสั้น ๆ เป็น 7/8 ในห้องที่ 63 - 64 รวมไปถึงการสลับไปมาของความเร็วเพลงที่เราจะพบคำอย่าง *Affrettando* (เร่งรีบ), *Tempo Animato* (รวดเร็วสนุกสนาน), *Molto rit* (ช้าลงอย่างมาก)

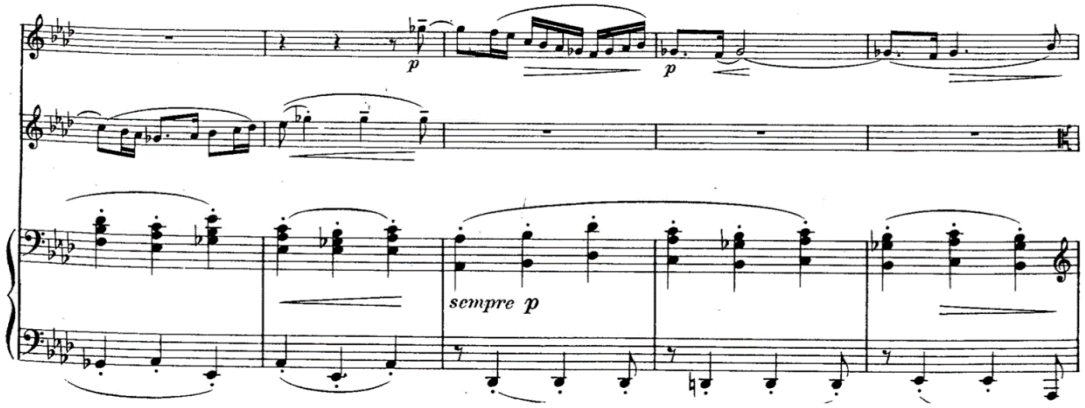
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

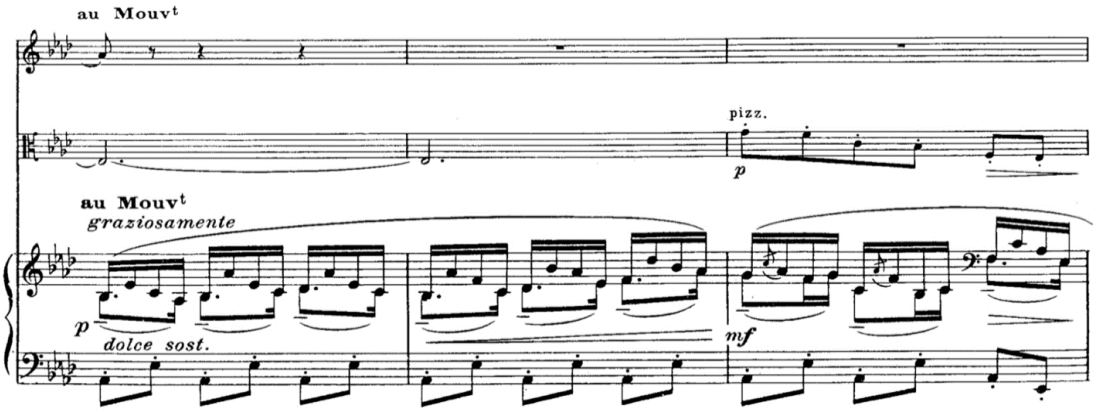
ตัวอย่างที่ 5.113 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 62 - 64

เดอบุสซีนำผู้ฟังเข้าสู่สรุปที่แท้จริงในห้องที่ 71 ที่มีการนำทำนองแรกของเพลงกลับมาบรรเลงซ้ำ และพัฒนาขึ้นเล็กน้อยด้วยการบรรเลงแนวทำนองพร้อมกันอย่างดุดันจากฟลูตและวิโอลา ก่อนจะค่อย ๆ ช้าลงและจบลงอย่างสงบ โดยละโน้ตตัวที่สามของคอร์ดเพื่อทิ้งให้เป็นปริศนาให้กับผู้ฟัง โดยไม่ระบุว่าเป็นคอร์ดเมเจอร์หรือไมเนอร์ คือ โน้ต F, C และ E โดยที่ละโน้ต A/Ab ไว้อย่างคลุมเครือ

ตัวอย่างที่ 5.114 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 78 - 82

จากกระบวนการวิเคราะห์และพิจารณาบทเพลงนี้ข้างต้น ทำให้สังเกตเห็นได้ว่าบทเพลงนี้เป็นหนึ่งในบทประพันธ์ดนตรีเชมเบอร์ที่มีความซับซ้อนในกลวิธีการบรรเลงอย่างมาก ผู้บรรเลงทุกคนนอกจากจะต้องเตรียมตัวในการฝึกซ้อมความถูกต้องของโน้ตเพลงแล้ว ที่สำคัญคือการเข้าใจแนวทางของการดำเนินท่วงทำนองของบทเพลง และจะต้องเข้าใจถึงอารมณ์ที่คีตกวีต้องการจะนำเสนอในแต่ละช่วงของบทเพลง สิ่งที่ท้าทายอย่างมากของบทเพลงนี้คือช่วงการส่งรับระหว่างแนวทำนองด้วยเทคนิคการประพันธ์แบบทำนองสีสัน ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องตื่นตัวกับการส่งรับท่วงทำนองกันระหว่างเครื่องดนตรีตลอดเวลา ภายใต้การดำเนินจังหวะของบทเพลงที่มีความยืดหยุ่นตามห้วงอารมณ์ของบทเพลง

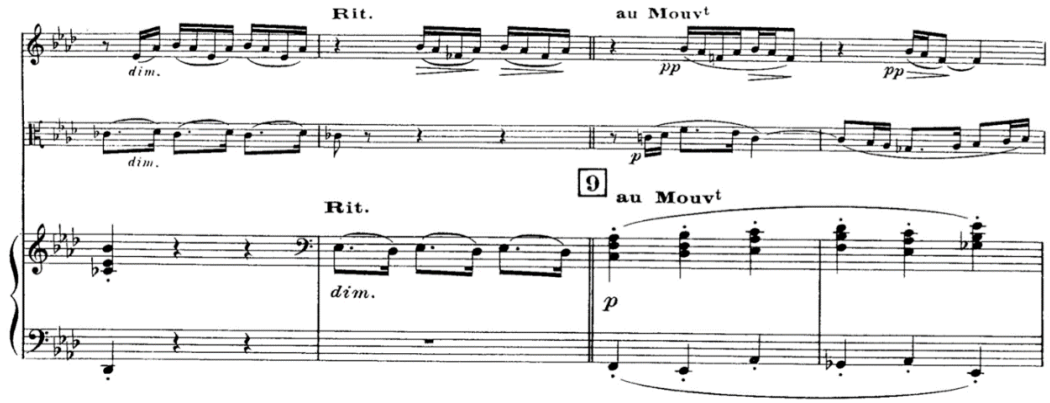
II. Interlude

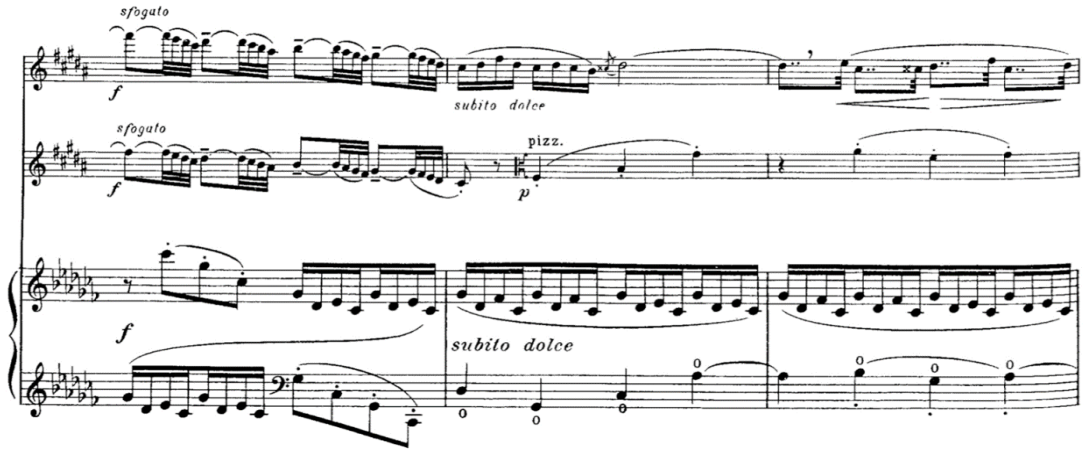
การเริ่มต้นท่อนด้วย *Tempo di Minuetto* อาจกล่าวได้ว่าเป็นบทเพลงที่ได้รับอิทธิพลมาจากเพลงเต้นรำที่เป็นที่นิยมในยุคสมัยบาโรก หรืออาจเป็นแค่แนวคิดการใช้อัตราจังหวะสามเท่านั้นที่เหลืออยู่ในคำว่ามินูเอ็ต ซึ่งมีศูนย์กลางเสียงที่ใกล้กับท่อนก่อนหน้าคือ F แม้ในท่อนนี้จะมีความเป็นไมเนอร์มากกว่า โดยทำนองหลักปรากฏที่แนวทำนองฟลูตและมีวิโอลาเล่นโน้ต Pedal C รองไปตลอดแนวทำนอง หลังจากนั้นมีการบรรเลงซ้ำทำนองหลักของบทเพลงอีกครั้งโดยช่วงต้นของประโยคเป็นวิโอลา ในขณะที่ช่วงท้ายเป็นฟลูตส่งผ่านท่วงทำนองกัน

ตัวอย่างที่ 5.115 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 7 - 11

จากนั้นบทเพลงเริ่มเร็วขึ้น ในช่วง *poco animato* ทั้งการส่งต่อท่วงทำนองยังคงเกิดขึ้นและมีการเล่นควบสองโน้ต (Double stop) จากวิโอลาเป็นจังหวะเขบ็ตสองชั้นขับเคลื่อนบทเพลงไปข้างหน้า และสงบลงสู่ท่วงทำนองเบาสบายของฮาร์ปในห้องที่ 22

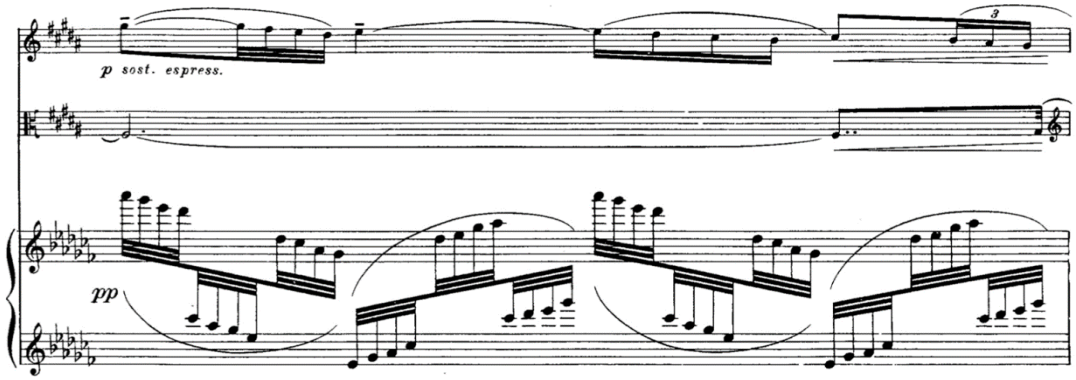
ตัวอย่างที่ 5.116 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 22 - 24

ช่วงที่สองของท่อนแรก มีการนำโน้ตประจุดจากท่อน *Pastorale* กลับมาบรรเลงในแนวทำนองของฟลูตและวิโอลา และเพลงยิ่งเร็วขึ้นไปอีกในช่วงของ *Un poco animato* (ค่อย ๆ สนุกขึ้น) ด้วยโน้ตที่โลดโผนในแนวทำนองฟลูต ซึ่งเร่งความเร็วขึ้นอีกในท่อน *Animando poco a poco* (ค่อย ๆ เร็วขึ้นทีละนิด) และหยุดพักในห้องที่ 42 ที่มีแนวทำนองวิโอลาเล่นโน้ตตัวเดียวลากยาวสองจังหวะ ก่อนจะค่อย ๆ ช้า และเข้าสู่ *au Mouvt* ในห้องที่ 46 ที่เป็นการสรุปสุดท้ายของท่อน (A) ก่อนจะมีคาเดนซาเล็ก ๆ ของฟลูตที่เล่นในลักษณะโน้ตแบบรูลาด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 5.117 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 44 - 47

Poco più animato พร้อมกับการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 4 และการบรรเลงโน้ตจากกลุ่มโน้ตหลักที่หนึ่งที่มีการบรรเลงเป็นคู่สี่ ดำเนินเป็นออสตินาโต ไว้รองอยู่ด้านหลัง สร้างบรรยากาศที่อ่อนหวาน เย็นสบาย และระยิบระยับ ด้วยการบรรเลงโน้ตฮาร์โมนิคในวิโอลา ฟลูตบรรเลงโน้ต F ต่ำลากยาวด้วยความเข้มเสียงในระดับ เบามาก (*pp*) และฮาร์โมนิคในฮาร์ป แสดงศักยภาพการเล่นกับเทคนิคและสีสันขั้นสูงของแต่ละเครื่องดนตรี แสดงให้เห็นว่าเดอบุสซีรู้จักศักยภาพของแต่ละเครื่องดนตรีเป็นอย่างดี เดอบุสซีมีจุดเปลี่ยนที่สร้างความประหลาดใจให้กับบทเพลงด้วยการรูดเสียง (Glissando) ของฮาร์ปและการบรรเลงพร้อมกันในเสียงสูงของฟลูตและวิโอลา สร้างความสว่างให้กับบทเพลงท่อนนี้อย่างมาก เหมือนแสงอาทิตย์ที่ฉายส่องแยงตา ซึ่งจุดนี้เป็นเพียงจุดเดียวเท่านั้นในช่วงกลางบทเพลง ที่ทั้งสามเครื่องจะบรรเลงพร้อมกันด้วยเสียงดัง และการระบุว่า *Sforgato* ในแนวทำนองของฟลูตและวิโอลาห้องที่ 61 หมายถึงการให้เล่นอย่างรุนแรง จากนั้นในห้องที่ 62 จะพบ *subito dolce* สลับกลับไปเล่นอย่างอ่อนหวานนุ่มนวลในทันที ด้วยลีลาของบทเพลงนี้ที่จังหวะไม่คงที่ ช้าบ้าง เร็วบ้าง และการปรากฏขึ้นอีกครั้งของกลุ่มคำที่ระบุว่า *Rubato* (อัตราจังหวะลัก) *Animare poco a poco* (ค่อย ๆ เพิ่มความเร็วทีละน้อย) *Sempre animare* (เร็วขึ้นอย่างสม่ำเสมอ), *Poco a poco in tempo animato* (ค่อย ๆ เร็วและสนุกสนานขึ้น) เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 5.118 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 61 - 63

ในห้องที่ 85 เดอบุสซีระบุว่า Tempo I เพื่อกลับสู่จุดเริ่มต้นของเพลงโดยนำเสนอทำนองหลักผ่านฮาร์ปและกลับไปมีอัตราจังหวะแบบตอนเริ่มต้นคืออัตราจังหวะสาม รวมถึงการใช้กุญแจเสียงหลัก (4 แฟลต) อีกครั้ง เดอบุสซีจบท่อนนี้ด้วยการกลับด้านทำนองของท่อนนำเปิดตัวพบได้ในแนวทำนองฟลูตและวิโอลา ในห้องที่ 96 - 98 ในท่อนนี้เดอบุสซี จะเห็นการใช้รูลาดอย่างมากเพื่อเป็นการเชื่อมโยงเพลงให้เป็นหนึ่งเดียวกัน และเป็นเอกลักษณ์ร่วมกันระหว่างสองท่อน และจบด้วยการบรรเลงที่ช้าลง พร้อมพลิกกลับทำนองในแนวฟลูตนำสู่ คอร์ดสุดท้ายที่ลงจบอย่างสงบ

ตัวอย่างที่ 5.119 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 98

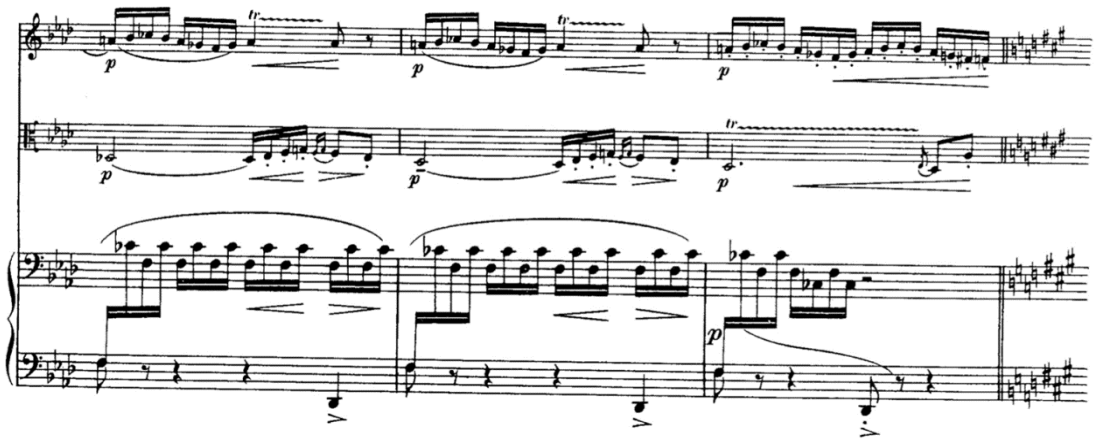


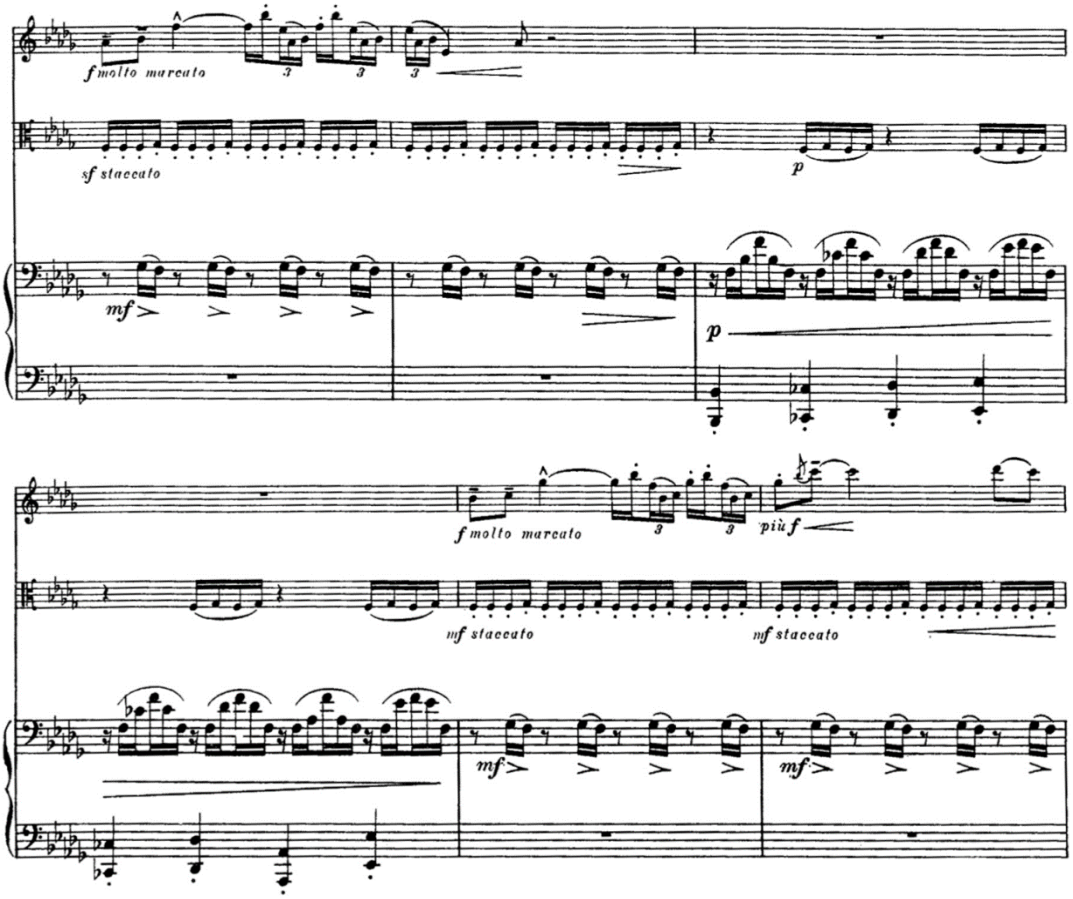
III. Final

เนื่องจากสองท่อนก่อนหน้ามีการเริ่มต้นบทเพลงที่คล้ายกัน ท่อนนี้จึงสามารถสังเกตได้ชัดว่าเดอบุสซีเลือกกลวิธีการนำเสนอที่ต่างออกไป สิ่งแรกที่แตกต่างไปคือการเริ่มต้นด้วยความเข้มเสียงระดับดัง (*f*) ในเปรียบเทียบขณะที่สองท่อนก่อนหน้านี้จะเริ่มต้นบทเพลงด้วยความเข้มเสียงระดับเบา (*p*) รวมไปถึงความเร็วบทเพลงที่เพิ่มขึ้นมาก โดยระบุว่า *Allegro moderato ma risoluto* ที่ตีความได้ว่าให้บรรเลงด้วยความดังอย่างแข็งแรงภายใต้การดำเนินจังหวะด้วยความเร็วปานกลาง พร้อมด้วยการวางรากฐานจังหวะที่มั่นคงต่อเนื่อง ในแนวทำนองของฮาร์ป ในส่วนที่ยังเหมือนเดิมคือ การมีศูนย์กลางกุญแจเสียงอยู่ที่ F รวมถึงรูปแบบสังคีตลักษณ์เดียวกันกับท่อนก่อนหน้า ซึ่งพิจารณาจากจำนวนห้องทั้งหมดแล้ว ท่อนนี้เป็นท่อนที่มีความยาวมากที่สุดในบรรดาสามท่อน ซึ่งคาดการณ์ได้ว่าประโยคเพลงอาจจะมีความยาวขึ้น และมีช่วงสำหรับการพัฒนาแนวคิดเพลงมากขึ้น

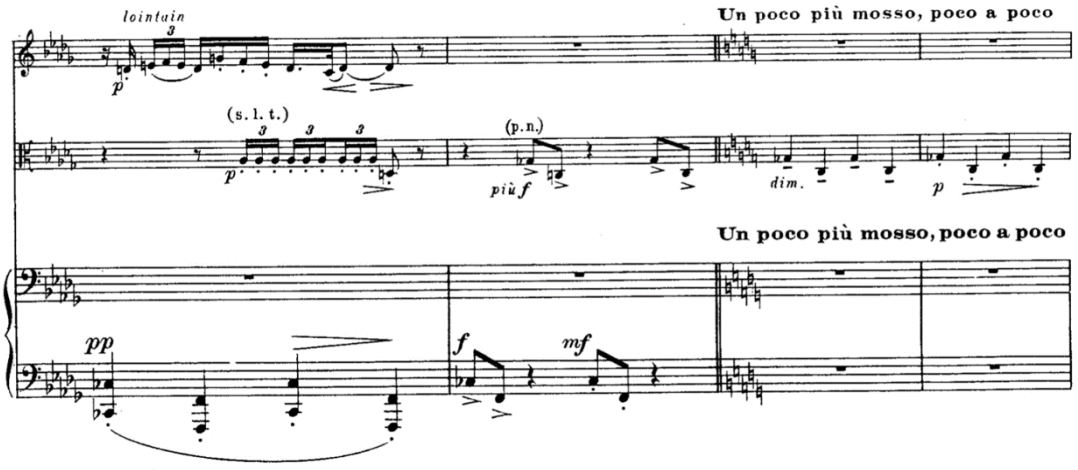
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การเล่นโน้ตสามพยางค์ที่ได้ปรากฏก่อนหน้าในท่อนแรกกลับมาอีกครั้ง ผสมอยู่ในแนวทำนองหลักของท่อน การบรรเลงสั้น ๆ (Fragmentation) การเล่นรูลาด (Roulade) และการซ้ำโน้ต (Repetition) ซึ่งปรากฏมากมายตลอดช่วงแรกของบทเพลง รวมไปถึงประโยคถามตอบ (Antecedent and Consequent Phrase) ที่ส่งไปมาระหว่างแนวทำนองฟลูตและวิโอลาในห้องที่ 13 - 14

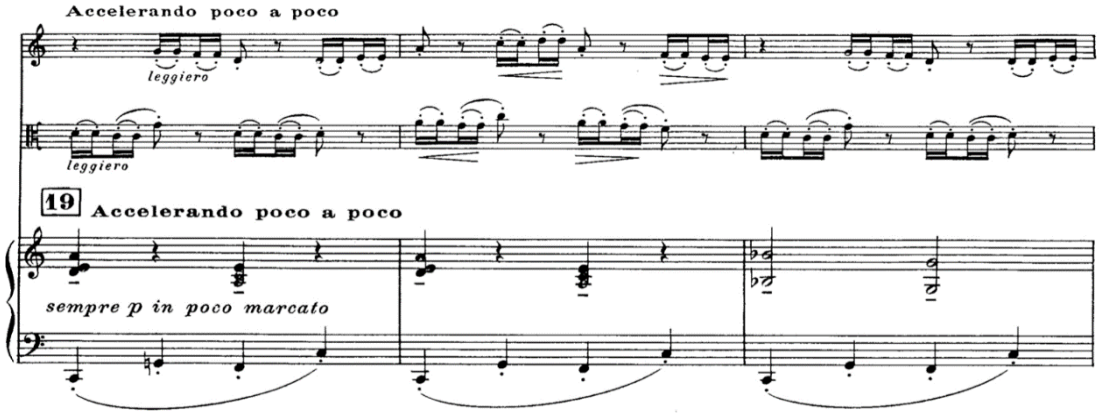
ตัวอย่างที่ 5.120 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 13 - 15

ในห้องที่ 16 - 21 บรรยากาศของบทเพลงจะมีความสว่างขึ้นจากการสลับไปดำเนินทำนองในกุญแจเสียง A Major ในช่วงสั้น ๆ ก่อนจะค่อย ๆ ช้าและเบาลงตามคำที่ระบุว่า *Poco rubato e dim* และดำเนินกลับเข้าสู่จังหวะแรก (Tempo I) ด้วยการกลับมาของทำนองหลักอีกครั้ง พร้อมกับการพัฒนาทำนองด้วยการใช้โน้ตสามพยางค์ในแนวทำนองทั้งฟลูตและวิโอลาในห้องที่ 22 ต่อมาในห้องที่ 33 - 42 โมทีฟที่บรรเลงโดยฮาร์ปนี้ปรากฏในท่อนที่สอง *Interlude* ถูกนำกลับมาบรรเลงอีกครั้ง โดยทุกสองห้องจะสลับรูปพรรณดนตรีและความเข้มเสียงไปมา โดยให้ห้องที่ 33 - 34 บรรเลงด้วยฮาร์ป 35 - 36 บรรเพลงทั้งสามเครื่องด้วยเสียงดัง สลับไปที่ห้องที่ 37 - 38 ที่กลับมาเล่นเบาด้วยแนวทำนองฮาร์ปและวิโอลา กลับมาบรรเลงดังอีกครั้งในห้องที่ 39 - 40

ตัวอย่างที่ 5.121 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 35 - 40

จากนั้นในห้องที่ 42 ได้บรรเลงต่อไปในความดังระดับต่อเนื่อง โดยมีแนวทำนองวิโอลาบรรเลงควบคู่ไปกับแนวทำนองฮาร์ป ในขณะที่ฟลูตเล่นทำนองหลักจนกระทั่งเข้าท่อนเชื่อมในห้องที่ 44 จะปรากฏขั้นคู่ทรัยโทน ในแนวเสียงต่ำของฮาร์ปเป็นหลัก ในแนวเสียงต่ำของฮาร์ปเป็นหลัก นอกจากนั้นในห้องที่ 47 ทำนองช่วงนี้ของฟลูตเป็นการบอกใบ้ถึงทำนองในท่อนต่อไปว่าจะมีลักษณะแบบไหน

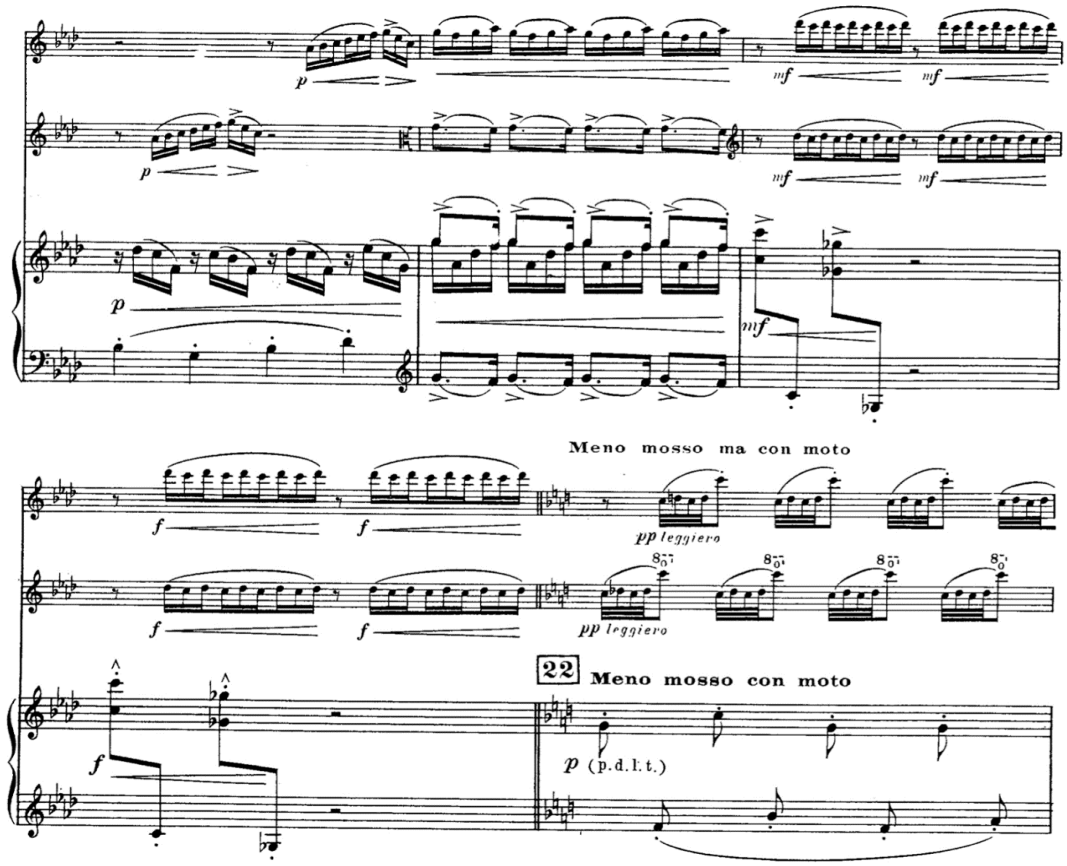
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5.122 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 47 - 48

เมื่อเข้าสู่ท่อน (B) ในห้องที่ 49 ที่ปราศจากกุญแจเสียงใด ๆ ยังคงปรากฏขั้นคู่ทรัยโทนในแนวทำนองของวิโอลา และแนวทำนองฟลูตเล่นทำนองหลักของท่อนพร้อมกันไป ในประโยคถัดมาส่วนการบรรเลงประกอบมีการปรับเปลี่ยนให้การบรรเลงขั้นคู่ทรัยโทนสลับไปอยู่ในแนวเสียงต่ำของฮาร์ป ส่วนวิโอลาบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสั้น ๆ ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งพบคำที่ระบุว่า *Accelerando poco a poco* ที่ต้องบรรเลงค่อยๆเร่งจังหวะขึ้นอย่างต่อเนื่อง ด้วยการซ้ำกลุ่มโน้ต (Repetitive Fragment) ซึ่งมีเอกภาพแยกจากกันอย่างชัดเจน ตั้งแต่ห้องที่ 59 - 68 ขั้นด้วยการเล่นโน้ตสี่จังหวะลากยาวของวิโอลาเพียงเครื่องเดียวด้วยความเข้มเสียงระดับเบา (*p*) เพื่อให้เกิดการหยุดชะงักสักครู่ก่อนที่ดนตรีจะดำเนินขึ้นใหม่ ด้วยจำนวนโน้ตที่น้อยและบางลง การเล่นโน้ตฮาร์โมนิคในฮาร์ป ย้ำเตือนให้นึกถึงเทคนิคเดียวกันในท่อนก่อนหน้านี้

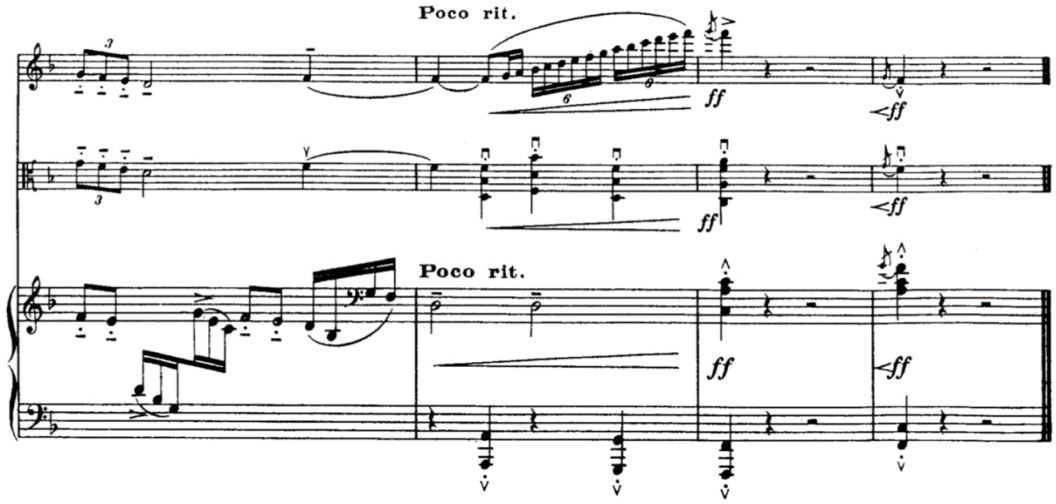
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 5.123 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 59 - 61

ห้องที่ 77 *Tempo Rubato* ได้นำทำนองหลักจากท่อน (A) กลับมาบรรเลงซ้ำอีกครั้งในแนวทำนองฟลูต เสมือนการย้อนกลับไปที่ท่อน (A) แต่ท่อนจบสามารถวิเคราะห์ได้ว่าน่าจะอยู่ในห้องที่ 87 และอยู่ในกุญแจเสียง F Minor ซึ่งระบุว่า 1 *Tempo giusto* และ *Agitato* เป็นท่อนที่บรรเลงอย่างรวดเร็ว รุนแรง และดุดัน เหมือนกับว่ากำลังมุ่งไปสู่จุดจบของบทเพลง แต่บทเพลงได้สร้างความประหลาดใจในห้องที่ 99 โดยบทเพลงได้เปลี่ยนมาบรรเลงเบาลงทันที (*pp*) เพื่อสร้างความแตกต่างอย่างชัดเจน อีกสิ่งที่ปรากฏในห้องนี้คือการย้ายศูนย์กลาง-กุญแจเสียง ไปที่ F การเล่นซ้ำ และการเล่นสลับกันไปมาระหว่างฟลูตและวิโอลาในช่วงต้นประโยคและดำเนินไปพร้อมกันอย่างรวดเร็วในช่วงท้ายก่อนจะจบด้วยวิโอลาเพียงแนวเดียวบรรเลงโมทีฟที่เคลื่อนที่ต่ำลงเป็นอันจบท่อน

ตัวอย่างที่ 5.124 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 95 - 99



ในช่วงท้ายของบทเพลง เมื่อท่วงทำนองมากมายปรากฏขึ้น ซ้ำยังมีการพัฒนาอีกหลายต่อหลายครั้ง หลายแนว หลายรูปแบบ *Mouvt de la "Pastorale"* ในห้องที่ 110 สร้างความมั่นใจให้กับนักดนตรีว่า จะมีการนำท่อนแรกกลับมาบรรเลงอย่าสงบ ด้วยความเข้มเสียงเบามาก (*pp*) เพื่อระลึกถึงอีกครั้ง แต่ก็เพียงช่วงสั้น ๆ เท่านั้น เดอบุสซีสลับกลับไปสู่การเล่นที่ดังและรวดเร็วทันทีในห้องที่ 113 สรุปบทเพลงด้วยท่วงทำนองของท่อนและมุ่งหน้าไปอย่างรีบร้อนสู่คอร์ดสุดท้ายใน F Major

ตัวอย่างที่ 5.125 บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 118 - 121

สังเกตได้ว่าในท่อนที่สามนี้ ผู้บรรเลงจำเป็นจะต้องใช้เทคนิคที่หลากหลายและท้าทายมาก ความซับซ้อนของบทเพลงนี้ด้วยอัตราความเร็วดังกล่าวนี้ส่งผลให้กลุ่มโน้ตที่ต้องบรรเลงนั้นมีความเร็วสูงขึ้นตามไปด้วย ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องฝึกซ้อมให้พร้อมทั้งการควบคุมลักษณะเสียงและความไวของนิ้วด้วยการใช้ความแตกต่างของความเข้มเสียงที่สุดทั้งเบาและดังมากนั้น ทำให้ผู้บรรเลงทุกคนจะต้องใช้ความรวดเร็วในการเปลี่ยนน้ำเสียงในการบรรเลงอย่างฉับพลัน นอกจากนี้ ด้วยการรับส่งทำนองสีสันระหว่างทั้ง 3 เครื่องดนตรีทำให้ผู้บรรเลงทุกคนจะต้องตื่นตัวและใช้ความรู้สึกที่เชื่อมโยงกันตลอดเวลาการดำเนินทำนองของบทเพลง กล่าวได้ว่าบทเพลงนี้ท้าทายทักษะความสามารถของผู้บรรเลงอย่างมาก และต้องอาศัยความพร้อมในการเตรียมตัวสำหรับบรรเลงในแง่มุมต่าง ๆ อย่างมาก ทั้งการบรรเลงที่สะอาดจากการให้ความสำคัญกับความถูกต้องของโน้ต การให้ความสำคัญกับอัตราจังหวะตกร่วม ทักษะอองซอมเบิลของนักดนตรี การจูนเสียง รวมไปถึงการสื่ออารมณ์ที่ฉูดฉาดและหลากหลายในรูปแบบดนตรีอิมเพรสชันนิสม์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.4.3 ศิลปินอ้างอิง

จากการศึกษาและวิเคราะห์เส้นทางการดำเนินท่วงทำนองของบทเพลง *Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137* นอกจากจะมีความยากทั้งในแนวทำนองของแต่ละเครื่องดนตรีแล้ว การบรรเลงร่วมกันอย่างเป็นอองซอมเบิลนั้นยิ่งเป็นสิ่งที่ท้าทายอย่างมาก ด้วยการประสมเครื่องดนตรีทำให้รูปแบบของวงดนตรีค่อนข้างมีความแปลกใหม่และหาประสบการณ์ในการรวมวงเพื่อบรรเลงวงดนตรีเชมเบอร์ในลักษณะนี้ยากมาก ทำให้ผู้วิจัยรวมถึงนักดนตรีวิโอลาและฮาร์ป ต้องศึกษาและค้นคว้าถึงศิลปินอ้างอิงในการนำมาศึกษาและวิเคราะห์แนวคิดและกระบวนการบรรเลงเพื่อนำไปสู่การสังเคราะห์กลวิธีการบรรเลงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่ลงตัวของวงทั้งในแง่ของการบรรเลงและการฟังเพื่อดำเนินทำนองร่วมกัน นำไปสู่แนวคิดการนำเสนอบทเพลงที่เป็นไปในทิศทางเดียวกันในการบรรเลงต่อไป

จากการเลือกศึกษาฟังจากหลายอัลบัมและยังได้มีโอกาสรับชมการแสดงสดจาก *Berlin Philharmonic Orchestra* ที่ได้จัดการแสดงจากนักดนตรีภายในวงมาบรรเลงดนตรีเชมเบอร์ให้ได้รับชมรับฟัง ทำให้ได้เลือกศึกษาการบรรเลงของนักฟลูตเอมมานูเอล ปาอู (Emmanuel Pahud) กับวงดนตรี เป็นตัวแทนของศิลปินอ้างอิงในการนำเสนอบทเพลงซึ่งจากการฟังเพื่อสังเคราะห์แนวทางและการดำเนินทำนองของศิลปินทำให้ได้แนวคิดในประเด็นด้านการนำเสนอมากมายไม่ว่าจะเป็นการเลือกใช้สีสันของเสียง การใช้ลมที่สร้างความคลุมเครือของอารมณ์ของท่วงทำนอง การแบ่งประโยคเพลง การเชื่อมต่อกันของท่วงทำนองระหว่างเครื่องดนตรี รวมไปถึงการหน่วงจังหวะเพื่อสร้างอารมณ์และความรู้สึกให้เข้มข้นมากขึ้นในแต่ละประโยคเพลง สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้นำมาสู่กระบวนการสังเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์เป็นแนวทางในการดำเนินทำนอง การแบ่งประโยคเพลง และการเลือกอัตราความเร็วที่เหมาะสมในแต่ละช่วงของบทเพลง อย่างไรก็ตามจากการรับชมการแสดงยังสะท้อนให้เห็นถึงการสื่อสารระหว่างนักดนตรีผ่านบทเพลงที่มีความซับซ้อน ซึ่งทำให้ผู้วิจัยและนักดนตรีผู้ร่วมแสดงได้เข้าใจในกระบวนการทำงานระหว่างบทเพลงมากยิ่งขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 6
การแสดงต่อหน้าสาธารณชนและการอภิปรายผล

6.1 การแสดงต่อหน้าสาธารณชน

จากการจัดการแสดงที่เป็นภาพสะท้อนผลลัพธ์ของการศึกษาวิจัยด้านการแสดงดนตรี เป็นตัวชี้วัดถึงประเด็นด้านการศึกษาองค์ความรู้ทางดนตรีผ่านการวางแผน การคิด การศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์ รวมไปถึงการประยุกต์ใช้ ที่ผ่านกระบวนการฝึกฝนเพื่อให้เกิดเป็นทักษะปฏิบัติ ผลลัพธ์ที่ได้จากการแสดงทั้งสามครั้งนี้ สามารถประเมินผ่านการสังเกตและการสอบถามระดับความพึงพอใจและความประทับใจของผู้เข้าชมการแสดงที่มีต่อการจัดการแสดง ซึ่งหลังจากเสร็จสิ้นการแสดงนั้น ผู้วิจัยก็ได้ประเมินความพึงพอใจผ่านการสัมภาษณ์คณาจารย์ กลุ่มนักดนตรี รวมไปถึงผู้เข้ารับชมรับฟัง เพื่อนำผลที่ได้นั้นมาเป็นข้อพัฒนาเพื่อปรับปรุงการแสดงให้มีความเรียบร้อยมากยิ่งขึ้น ข้อพิสูจน์หนึ่งที่สะท้อนผลจากกระบวนการศึกษาวิจัยในงานแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์นี้ กล่าวคือ ระดับของความพึงพอใจต่อการแสดงจากทุก ๆ ฝ่าย ที่แสดงให้เห็นถึงกระบวนการแสดงดนตรีที่เป็นผลลัพธ์ที่น่าพึงพอใจ และจากระดับความพึงพอใจของผู้ชมการแสดงนี้จึงเป็นข้อพิสูจน์ในการรับรู้ด้านสุนทรียะทางดนตรีที่เกิดขึ้นกับผู้เข้ารับชมรับฟังได้อย่างมีนัยสำคัญ

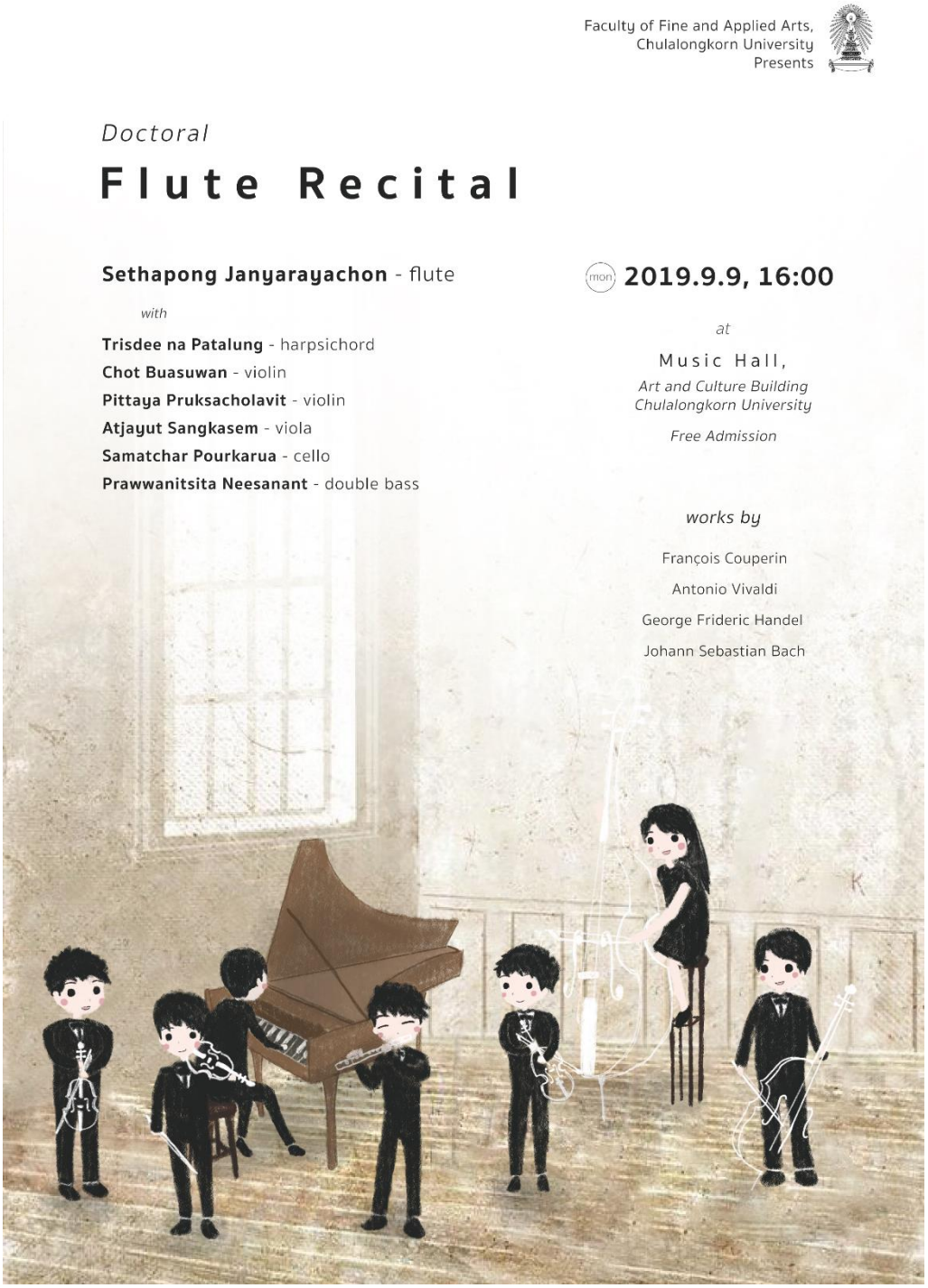
การแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์นี้แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ครั้ง ได้แก่

การแสดงครั้งที่ 1 Baroque Ensemble

การแสดงครั้งที่ 2 Classical Ensemble

การแสดงครั้งที่ 3 Romantic & Modern Ensemble

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.1.1 การแสดงครั้งที่ 1 Baroque Ensemble

ภาพที่ 6.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 1

6.1.1.1 รูปแบบการแสดง

การแสดงครั้งที่ 1 จัดแสดงเมื่อวันจันทร์ที่ 9 กันยายน 2562 เวลา 16.00 น. ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในรูปแบบการแสดงบทประพันธ์สำหรับดนตรีเชมเบอร์ของฟลูตในยุคบาโรก ผ่านการจัดวงดนตรีที่อิงตามขนบดนตรียุคบาโรก (Baroque Ensemble) ผู้ร่วมแสดงประกอบด้วย

ทฤษฎี ณ พัทลุง, ฮาร์ปซิคอร์ด

โชติ บัวสุวรรณ, ไวโอลิน

พิทยะ พฤกษาชลวิทย์, ไวโอลิน

อัจยุติ สังข์เกษม, วิโอลา

สมัชชา พ่อค้าเรือ, เชลโล

แพรววนิตสิตา ณีศะนันท์, ดับเบิลเบส

6.1.1.2 ลำดับการแสดง

ช่วงที่หนึ่ง ประกอบด้วย 2 บทเพลง ดังต่อไปนี้

บทเพลงแรก *Concerts Royaux "Quatrième Concert"* ประพันธ์โดยฟรองซัว คูเปอแรง (François Couperin, 1668 - 1733) จำนวน 7 ท่อน

I. Prélude

II. Allemande

III. Courante Française

IV. Courante à L'italienne

V. Sarabande

VI. Rigaudon

VII. Forlane

บทเพลงที่สอง *Sonata in F major, HWV 369* ประพันธ์โดยจอร์จ ฟริเดริค แฮนเดล (George Frideric Handel, 1685 - 1759) จำนวน 4 ท่อน

I. Larghetto

II. Allegro

III. Siciliana

IV. Allegro

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงที่สอง ประกอบด้วย 2 บทเพลง ดังต่อไปนี้

บทเพลงที่สาม *Flute Concerto no.3 in D major, RV 428 "Il Gardellino"* ประพันธ์โดยอันโตนิโอ วิวาลดี (Antonio Vivaldi, 1678 - 1741) จำนวน 3 ท่อน

I. Allegro

II. Cantabile

III. Allegro

บทเพลงสุดท้าย *Orchestral Suite no.2 in B minor, BWV 1067* ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1685 - 1750) จำนวน 7 ท่อน

I. Ouverture

II. Rondeau

III. Sarabande

IV. Bourrée

V. Polonaise

VI. Minuet

VII. Badinerie

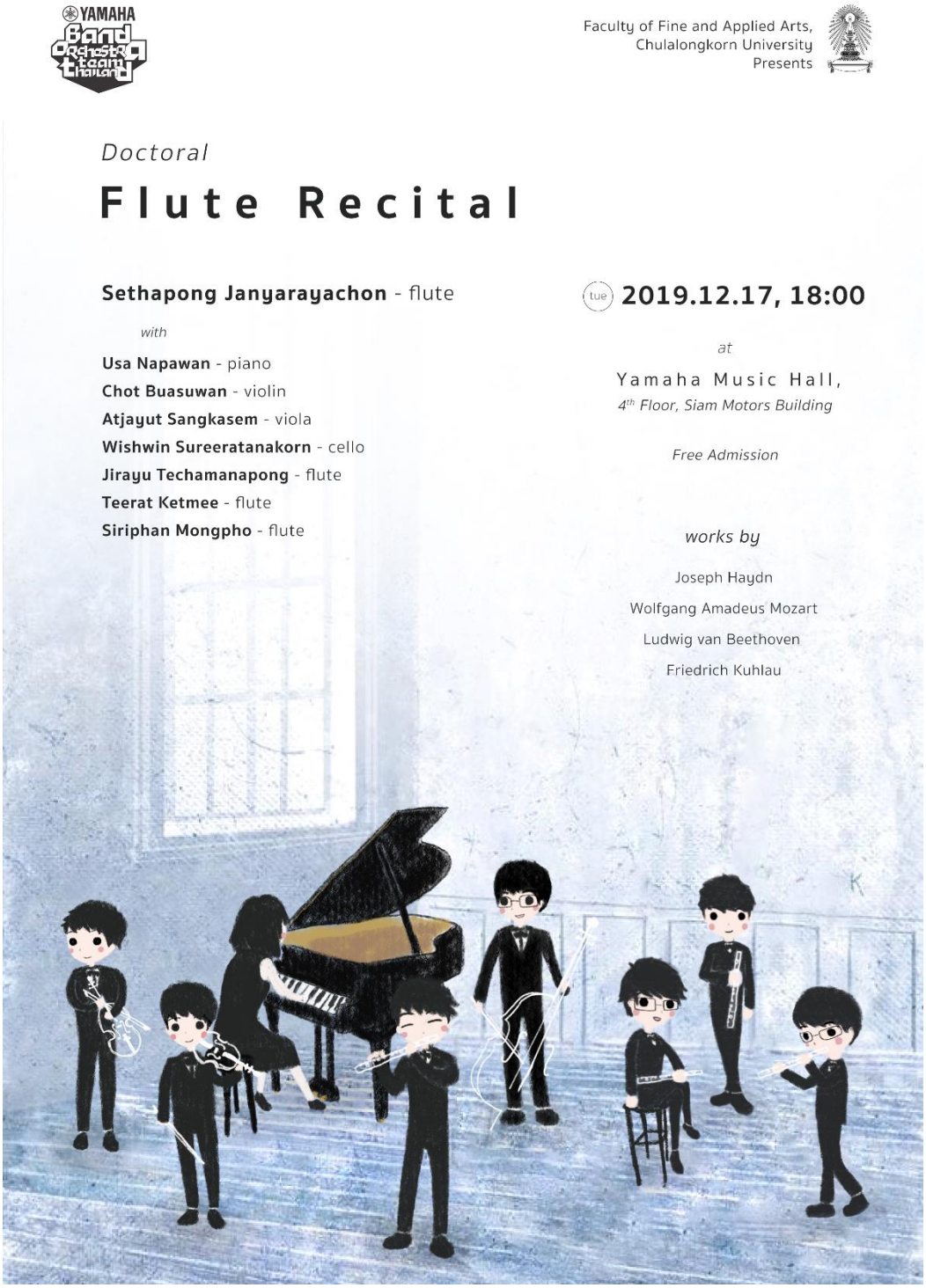
6.1.1.3 ผลการตอบรับ

การแสดงคอนเสิร์ตได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี มีผู้สนใจเข้าร่วมรับชมการแสดงมากมาย ทั้งคณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ ครูอาจารย์ด้านดนตรี นักเรียน นิสิตนักศึกษา นักดนตรี และบุคคลภายนอก

ข้อดี จากเสียงตอบรับของผู้เข้ารับชมการแสดง มีผู้ชมหลายท่านได้กล่าวถึงบทเพลงที่มีการรูปแบบการประสมวงดนตรีที่อ้างอิงจากรูปแบบการจัดวงในลักษณะดนตรีเชมเบอร์นี้ เป็นสิ่งที่ไม่ค่อยได้รับชมรับฟังดนตรีประเภทนี้มากนัก ซึ่งเป็นโอกาสอันดีที่ได้เข้ามารับชมรับฟังการแสดงดนตรีสดในลักษณะดังกล่าวนี้ ในประเด็นด้านการนำเสนอกลวิธีบรรเลง ลีลาการบรรเลงนั้นสะท้อนอารมณ์ของดนตรีบาโรกและลีลาของบทเพลงที่โดดเด่นของแต่ละประเทศในยุโรปโดยผ่านเอกลักษณ์ของคีตกวีแต่ละท่านได้อย่างชัดเจน และบทเพลงสุดท้ายเป็นบทเพลงปิดคอนเสิร์ตที่เหมาะสมและลงตัว

ข้อสังเกต ปัจจัยด้านขนาดของเครื่องฮาร์ปซิคอร์ดอาจไม่สอดคล้องกับสถานที่แสดงที่ค่อนข้างกว้างและเปิดโล่ง จากอะคูสติกของสถานที่แสดงทำให้เสียงของฮาร์ปซิคอร์ดค่อนข้างเบา ผู้ฟังอาจได้รับฟังรายละเอียดที่ผู้บรรเลงตั้งใจจะนำเสนอได้ไม่ครบถ้วน

ภาพที่ 6.2 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 1

6.1.2 การแสดงครั้งที่ 2 Classical Ensemble

ภาพที่ 6.3 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 2

6.1.2.1 รูปแบบการแสดง

การแสดงครั้งที่ 2 จัดแสดงเมื่อวันอังคารที่ 17 ธันวาคม 2562 เวลา 18.00 น. ณ Yamaha Music Hall ชั้น 4 อาคารสยามกลการ ในรูปแบบการแสดงบทประพันธ์สำหรับดนตรีเชมเบอร์ของฟลูตในยุคคลาสสิก ผ่านการจัดวงดนตรีที่อิงตามขนบดนตรียุคคลาสสิก (Classical Ensemble) ผู้ร่วมแสดงประกอบด้วย

อุษา นภาวรรณ, เปียโน

โชติ บัวสุวรรณ, ไวโอลิน

อัจยุติ สังข์เกษม, วิโอลา

วิชญ์วิน สุรีย์รัตนากร, เชลโล

จิรายุ เตชะมานะพงษ์, ฟลูต

ธีรัตม์ เกตุมี, ฟลูต

ศิริพันธ์ มงโพธิ์, ฟลูต

6.1.2.2 ลำดับการแสดง

ช่วงที่หนึ่ง ประกอบด้วย 2 บทเพลง ดังต่อไปนี้

บทเพลงแรก *Trio in G major, Hob. XV:15* ประพันธ์โดยฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, 1732 - 1809) จำนวน 3 ท่อน

I. Allegro

II. Andante

III. Allegro Moderato

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงที่สอง *Quartet in A major, K.298* ประพันธ์โดยโวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 - 1791) จำนวน 3 ท่อน

I. Theme & Variations

II. Menuetto & Trio

III. Rondieaoux. Allegro grazioso

ช่วงที่สอง ประกอบด้วย 2 บทเพลง ดังต่อไปนี้

บทเพลงที่สาม *Grand Flute Quartet in E minor, Op.103* ประพันธ์โดยเฟรดริช คูเลา (Friedrich Kuhlau ,1786 - 1832) จำนวน 4 ท่อน

I. Andante Maestoso - Allegro assai con molto fuoco

II. Scherzo

III. Adagio molto con espressione

IV. Rondo

บทเพลงสุดท้าย Serenade for flute & piano in D major, Op.41 ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven, 1770 - 1827) จำนวน 7 ท่อน

I. Allegro

II. Tempo ordinario d'un Menuetto

III. Allegro molto

IV. Andante con variazioni

V. Allegro scherzando e vivace

VI. Adagio

VII. Allegro vivace e disinvolto

6.1.2.3 ผลการตอบรับ

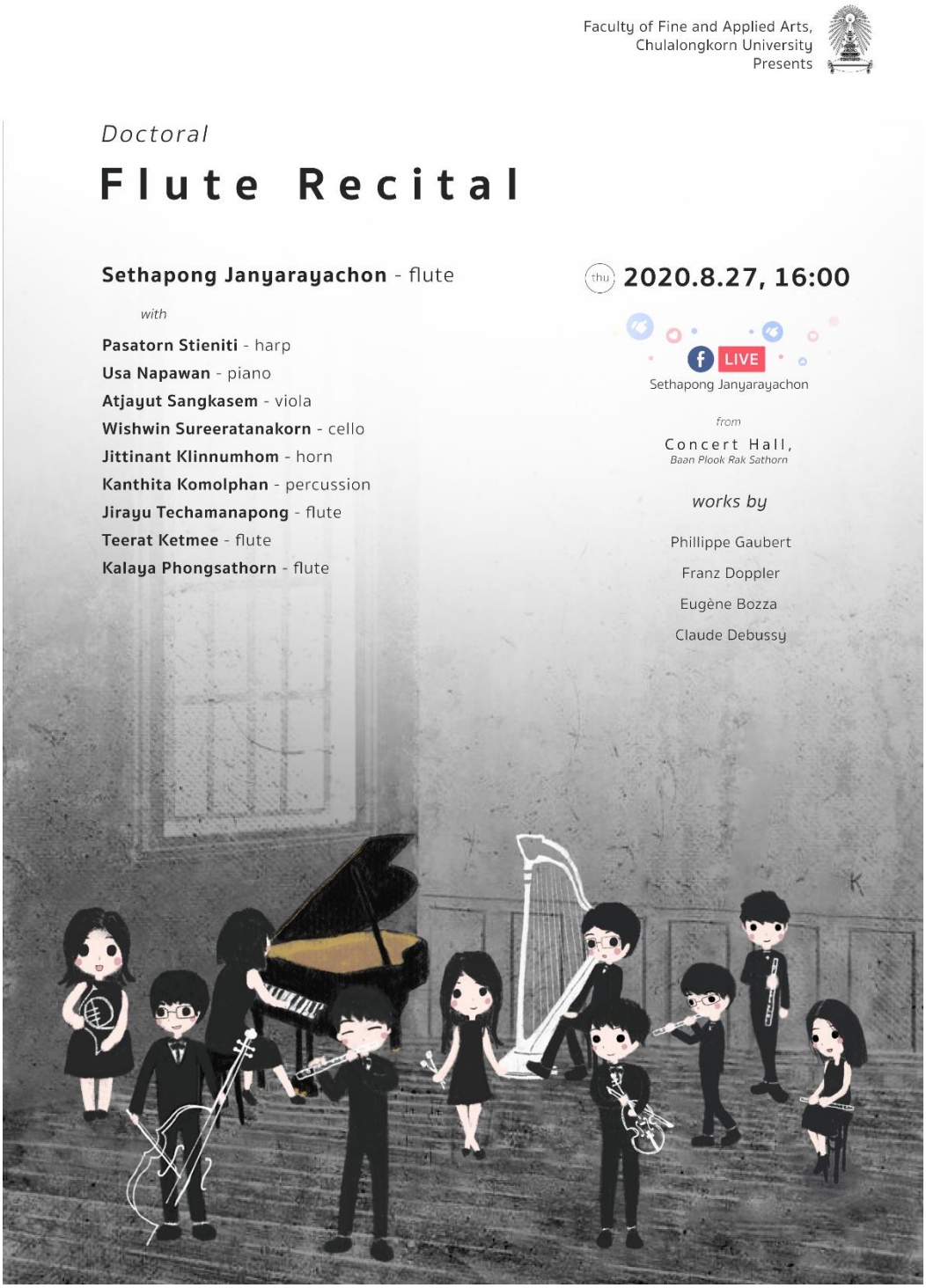
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงคอนเสิร์ตได้รับผลตอบรับดี มีผู้สนใจเข้าร่วมรับชมการแสดงมากมาย ซึ่งมีทั้งผู้ชมชาวไทยและชาวต่างชาติที่ได้รับข่าวสารจากการประชาสัมพันธ์ผ่านเว็ปไซต์และจากการชักชวนของอาจารย์หลาย ๆ ท่าน

ข้อดี จากผลตอบรับการแสดงในครั้งนี้ผู้เข้าชมหลายท่านได้กล่าวชมเชยถึงสถานที่แสดงที่เดินทางสะดวก สามารถเดินทางได้อย่างหลากหลาย และมีที่จอดรถเป็นสัดส่วน นอกจากนี้ สถานที่แสดงยังมีอะคูสติกเหมาะสมกับการบรรเลงดนตรีเชมเบอร์ ด้วยห้องที่มีขนาดไม่ใหญ่มาก และเสียงที่สามารถได้ยินชัดเจนไปจนถึงหลังสุดของห้องแสดง และยังช่วยส่งให้นำเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดออกมาไพเราะมากขึ้น

ข้อสังเกต การแสดงด้วยภาพรวมของคอนเสิร์ตครั้งนี้ใช้เวลารวมค่อนข้างเกินกว่าที่คาดการณ์ไว้ ซึ่งควรจะพิจารณากำหนดการณ์ในด้านระยะเวลาการจัดการแสดงครั้งต่อไปให้รัดกุมมากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 6.4 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 2

6.1.3 การแสดงครั้งที่ 3 Romantic & Modern Ensemble

ภาพที่ 6.5 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 3

6.1.3.1 รูปแบบการแสดง

การแสดงครั้งที่ 3 จัดแสดงเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 27 สิงหาคม 2563 เวลา 16.00 น. ณ Concert Hall บ้านปลูกรัก สาทร และจัดการถ่ายทอดสด (Live Streaming) ผ่านสื่อออนไลน์เฟสบุ๊ก ในรูปแบบการแสดงบทประพันธ์สำหรับดนตรีเชมเบอร์สำหรับฟลูตในยุคโรแมนติกและโมเดิร์น ผ่านการจัดวงดนตรีเชมเบอร์สมัยนิยม (Romantic & Modern Ensemble)

ผู้ร่วมแสดงประกอบด้วย

อุษา นภาวรรณ, เปียโน

พศธร เสถียรนิธิ, ฮาร์ป

อัจยุติ สังข์เกษม, วิโอลา

วิชญ์วิน สุรีย์รัตนากร, เชลโล

กัญฐิตา โกมลพันธุ์, เปอร์คัสชัน

จิตตินันท์ กลิ่นน้ำหอม, ฮอร์น

จิรายุ เตชะมานะพงษ์, ฟลูต

ธีรัตม์ เกตุมี, ฟลูต

กัลยาณ์ พงศธร, ฟลูต

6.1.3.2 ลำดับการแสดง

ช่วงที่หนึ่ง ประกอบด้วย 2 บทเพลง ดังต่อไปนี้

บทเพลงแรก *Trois Aquarelles (Three Watercolors)* ประพันธ์โดยฟิลลิป กูแบร์ (Philippe Gaubert, 1879 - 1941) จำนวน 3 ท่อน

I. Par un clair matin (On a Clear Morning)

II. Soir d'automne (Autumn Evening)

III. Sérénade

บทเพลงที่สอง *Souvenir du Rigi, Op.34* ประพันธ์โดยฟรานซ์ ดอปเลอร์ (Franz Doppler, 1821 - 1883) เป็นเพลงบรรเลงท่อนเดียว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ช่วงที่สอง ประกอบด้วย 2 บทเพลง ดังต่อไปนี้

บทเพลงที่สาม *Trois pièces* ประพันธ์โดยอูจีน บอสซา (Eugène Bozza, 1905 - 1991) จำนวน 3 ท่อน

I. Très modèré (souple)

II. Andantino

III. Allegro

บทเพลงสุดท้าย *Sonate en trio, for flute, viola & harp, L.137* ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862 - 1918) จำนวน 3 ท่อน

I. Pastorale

II. Interlude

III. Finale

6.1.3.3 ผลการตอบรับ

การแสดงคอนเสิร์ตได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี การแสดงสดนั้นด้วยสภาพการณ์ของการแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ทำให้ผู้วิจัยจำกัดการเข้าชมไว้เฉพาะคณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ ครอบครัว และนักดนตรีเพียงเท่านั้น คอนเสิร์ตครั้งนี้ได้รับการชื่นชม และยังได้รับคำแนะนำจากคณะกรรมการและเพื่อนนักดนตรีในการพัฒนาการแสดงในครั้งต่อไปในอนาคต

ข้อดี การเตรียมการที่ค่อนข้างราบรื่นในกระบวนการจัดการด้านเวที รวดเร็วและเรียบร้อย ไม่ฉุกละหุกระหว่างท่อนเปลี่ยนเพลง และผู้ชมหลายท่านค่อนข้างพอใจการจัดการแสดงที่มีการถ่ายทอดสด (Live Streaming) ซึ่งสอดคล้องกับสถานการณ์ ณ ช่วงเวลาดังกล่าวที่ควรเว้นระยะห่างทางสังคม โดยการถ่ายทอดผ่านสื่อออนไลน์ด้วยเฟซบุ๊กนั้น มีผู้สนใจเข้าร่วมรับชมการแสดงเป็นจำนวนมาก

ข้อสังเกต กระบวนการถ่ายทอดสดนั้นค่อนข้างมีข้อจำกัดจากปัจจัยด้านความเร็วอินเตอร์เน็ต ซึ่งอาจทำให้เกิดข้อผิดพลาดที่ควบคุมไม่ได้ อาทิ ภาพหน่วงกว่าเสียงได้รับฟัง เป็นต้น สำหรับผู้ที่เข้ารับชมการแสดงสดนั้น จากมาตรการป้องกันจึงต้องใส่หน้ากากตลอดการรับชมการแสดงอันเป็นวิถีการปฏิบัติใหม่ ในประเด็นด้านการแสดงนั้น นักดนตรีและผู้ฟังได้กล่าวถึงอะคูสติกของห้องแสดงมุมหนึ่งว่าอาจไม่ส่งเสริมการบรรเลงดนตรีเชมเบอร์เท่าที่ควรซึ่งเป็นปัจจัยที่ไม่สามารถควบคุมได้

ภาพที่ 6.6 รวมภาพจากการแสดงครั้งที่ 3

6.2 อภิปรายผล

6.2.1 อภิปรายผลจากการสังเคราะห์ประวัติศาสตร์ดนตรีผ่านมุมมองของเครื่องดนตรีฟลูต

การศึกษาและค้นคว้าเชิงประวัติศาสตร์ทำให้ได้เห็นถึงองค์ความรู้ มุมมอง แนวคิด และพัฒนาการทางดนตรี รวมไปถึงภาพสะท้อนของความคิดของคีตกวีที่อยู่ในบทเพลงภายใต้ค่านิยมและกระแสของสังคมในแต่ละยุคสมัย ซึ่งการเปลี่ยนผ่านของช่วงเวลาก็เป็นภาพสะท้อนถึงพัฒนาการของดนตรีทั้งในแง่มุมของเนื้อดนตรีและเครื่องดนตรี อันจะเห็นได้ถึงขีดจำกัดของเครื่องดนตรีที่เปลี่ยนไปแปรผกผันไปกับความยากของบทประพันธ์และเทคนิคต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นผ่านช่วงเวลา

อย่างไรก็ตาม การเรียนรู้กระบวนการคิด และมุมมองเพื่อสะท้อนภาพความคิดของคีตกวีผ่านการถ่ายทอดด้วยการบรรเลงยังคงเป็นสิ่งที่ควรค่าแก่การศึกษาเพื่อสังเคราะห์กลวิธีคิดผ่านแง่มุมต่าง ๆ ภาพสรุปของการสังเคราะห์ประวัติศาสตร์สู่แนวคิดด้านพัฒนาการวรรณกรรมดนตรีฟลูตเป็นสิ่งที่นำมาซึ่งมุมมองของคีตกวีต่อเอกลักษณ์เครื่องดนตรีฟลูต สังเกตได้ว่าฟลูตนั้นมีอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีในการนำเสนอบทบาทในสัญญะของนกหรือเสียงร้องได้อย่างมีนัยสำคัญ แม้จะมีช่วงระยะเวลาที่เริ่มได้รับความนิยมและเป็นเครื่องดนตรีกระแสนิยมในแต่ละยุคสมัย แต่มิได้หมายความว่าหลังจากผ่านพ้นช่วงยุคสมัยเหล่านั้นค่านิยมจะหายสาบสูญจนหมดสิ้นไปทั้งหมด แนวคิดในการบรรเลงนั้นยังคงมีอยู่แม้ช่วงเวลาจะเปลี่ยนผ่านไป เพียงแต่อาจจะลดบทบาทลงเท่านั้น ซึ่งสะท้อนเอกลักษณ์ความคิดของสังคมต่อเครื่องดนตรีฟลูตได้อย่างมีนัยสำคัญ แม้กระทั่งปัจจุบัน เอกลักษณ์ของฟลูตก็ยังคงเป็นภาพสะท้อนของสัญลักษณ์แทนเสียงนก หรือเสียงร้อง แม้จะผ่านล่วงเลยมากว่า 300 ปี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.2.2 การแสดงครั้งที่ 1 Baroque Ensemble

จากกระบวนการจัดการแสดงด้วยวงดนตรีเชมเบอร์วงใหญ่นั้น พบว่าช่วงเวลาของกระบวนการฝึกซ้อมรวมวงที่ค่อนข้างมีจำกัดทำให้การศึกษาการบรรเลงในลักษณะอ้างอิงขนบการบรรเลงดนตรีบาโรกนั้น ยังคงสร้างความสับสนให้นักดนตรีในกลวิธีการบรรเลงเล็กน้อย ซึ่งในความเป็นจริงแล้วการศึกษาศาสตร์ในด้านการบรรเลงตามขนบดั้งเดิมนั้นถือเป็นสาขาวิชาหนึ่งทางดนตรีที่มีการศึกษาอย่างจริงจัง โดยอาจใช้เครื่องดนตรีที่สอดคล้องกับการบรรเลงดั้งเดิมเพื่อให้เข้าใจถึงบริบทการบรรเลงอย่างแจ่มชัดมากขึ้น ทั้งนี้เมื่อบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีฟลูตในยุคปัจจุบัน ทำให้การสะท้อนภาพการบรรเลงเดิมนั้นอาจเป็นเพียงการเรียนรู้ลักษณะภายนอกที่สะท้อนรูปแบบการบรรเลงตามขนบดั้งเดิม

ในส่วนของกระบวนการแสดงนั้นพบปัญหาจากกระบวนการจัดเวทีเล็กน้อย เนื่องจากการกำหนดบทเพลงการแสดงที่วางแผนไว้ตั้งแต่แรกนั้น จะต้องทำการขนย้ายฮาร์ปซิคอร์ดและจัดวงสลับไปมาระหว่างวงดนตรีเชมเบอร์วงเล็กและวงใหญ่ ซึ่งอาจจะส่งผลกระทบทั้งในเรื่องของการจูนเสียงเครื่องดนตรี และการติดตั้งไมโครโฟนสำหรับการบันทึกเสียงการแสดง ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องลงมติกับฝ่ายเบื้องหลังในการเปลี่ยนโปรแกรมการแสดงให้เป็นลักษณะวงเล็ก 2 บทเพลงในช่วงครึ่งแรก และเป็นวงใหญ่ 2 บทเพลงในช่วงครึ่งหลัง สิ่งนี้เป็นอีกหนึ่งในกระบวนการด้านการจัดการที่จะต้องนำมาคิดวิเคราะห์มากขึ้นในประเด็นของการจัดลำดับโปรแกรมการแสดงในอนาคต

6.2.2 การแสดงครั้งที่ 2 Classical Ensemble

ในการจัดการแสดงครั้งที่ 2 นี้ค่อนข้างมีระยะเวลาที่กระชั้นชิดจากการแสดงครั้งแรก โดยมีระยะเวลาห่างกันประมาณ 3 เดือน ข้อจำกัดหนึ่งในปัจจัยด้านภาระงานของนักดนตรีร่วมแสดงหลายท่าน เป็นปัจจัยที่ควบคุมยากและไม่สามารถจัดกระทำได้ แต่นัยหนึ่งก็เป็นปัจจัยที่จะต้องนำมาพิจารณาเป็นประเด็นแรก ๆ ในกระบวนการจัดการของการจัดการแสดง กล่าวได้ว่าปัจจัยนี้ส่งผลโดยตรงต่อการเลือกสรรวันแสดงที่ค่อนข้างมีตัวเลือกที่จำกัด และส่งผลให้ระยะเวลาการดำเนินการฝึกซ้อมมีไม่มากนัก ดังนั้น การบริหารเวลา การวางแผนการฝึกซ้อมที่รัดกุม ความรับผิดชอบ และวินัยในการฝึกซ้อม จึงเป็นสิ่งที่สำคัญมากในการเตรียมพร้อมก่อนการแสดงในครั้งนี้

ในบทเพลงที่ต้องบรรเลงร่วมกับเปียโนจะสังเกตได้ว่า ชีพจรจังหวะส่วนใหญ่ของบทเพลงจะอยู่ที่แนวบรรเลงของเปียโน ดังนั้น ในกระบวนการทำงานของนักเปียโนที่มีผู้ช่วยทำหน้าที่เปลี่ยนหน้าโน้ตเพลง (Page Turner) ที่เข้าใจในบทเพลงนั้น จะเป็นองค์ประกอบเล็ก ๆ ที่สำคัญในการช่วยส่งเสริมความมั่นใจให้กับนักเปียโน สำหรับการบรรเลงรวมวงได้ ซึ่งจากการวิพากษ์การแสดงร่วมกันกับนักเปียโนในการแสดงครั้งนี้ ทำให้สังเกตเพิ่มเติมได้ถึงกระบวนการทำงานของนักเปียโนและผู้ช่วยทำหน้าที่เปลี่ยนหน้าโน้ตเพลง ซึ่งในความเป็นจริงแล้วค่อนข้างมีบทบาทในการช่วยสนับสนุนนักเปียโนพอสมควร โดยเฉพาะการลดความเสี่ยงของการบรรเลงในท่อนเพลงที่มีการเปลี่ยนหน้าระหว่างที่บรรเลงอยู่ได้ และเป็นการสนับสนุนส่งเสริมการบรรเลงร่วมกันของวงให้ดำเนินไปได้อย่างราบรื่น ทั้งนี้ ผู้ช่วยควรจะศึกษาบทเพลงโดยเฉพาะการย้อนกลับของท่วงทำนอง และการตกลงร่วมกันในการให้สัญญาณการเปิดหน้าของนักเปียโน เพื่อมิให้เป็นการรบกวนสมาธิการบรรเลงของนักเปียโนที่ต้องการความต่อเนื่อง และคงชีพจรจังหวะไว้ได้อย่างสมบูรณ์

6.2.3 การแสดงครั้งที่ 3 Romantic & Modern Ensemble

การแสดงครั้งที่ 3 นี้ถูกเลื่อนออกจากกำหนดการเดิมที่วางแผนไว้ในช่วงเดือนเมษายน 2563 เนื่องด้วยสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ซึ่งส่งผลอย่างรุนแรงกับการฝึกซ้อมรวมวงทำให้ไม่สามารถดำเนินการฝึกซ้อมได้ในทุกกรณี รวมไปถึงการฝึกซ้อมในรูปแบบออนไลน์นั้น พบว่าไม่สามารถฝึกซ้อมร่วมกันแบบออนไลน์ได้ เนื่องจากระบบความเร็วอินเตอร์เน็ตของนักดนตรีแต่ละคนไม่เท่ากัน ส่งผลให้สัญญาณอินเตอร์เน็ตหน่วงซึ่งทำให้ไม่สามารถบรรเลงพร้อมกันได้อย่างที่คาดการณ์ไว้เบื้องต้น กล่าวได้ว่า ช่วงระยะเวลาที่ปิดประเทศและการปฏิบัติตามมาตราการรักษาระยะห่างทางสังคมไม่สามารถจัดตารางการฝึกซ้อมใด ๆ ได้จนกระทั่งสถานการณ์ในประเทศเริ่มคลายความเข้มงวดลงในระยะแรก และสามารถเดินทางไปมาหาสู่กันได้มากขึ้น จึงเริ่มต้นกลับมาทำการฝึกซ้อมอีกครั้งภายใต้การระมัดระวังการแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019

จากปัจจัยแทรกซ้อนข้างต้นนี้ ส่งผลอย่างร้ายกาจกับการฝึกซ้อมรวมวงที่มีลักษณะในการรวมกลุ่มคนในห้องเดียวกัน เนื่องจากอยู่ในสถานการณ์เฝ้าระวังการแพร่ระบาดในรอบที่สองซึ่งมีแนวโน้มจะเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา และจำนวนผู้ติดเชื้อยังคงมีปรากฏขึ้นเล็กน้อยในทุกการรายงานสถานการณ์ข่าวของประเทศไทย ดังนั้นการฝึกซ้อมรวมวงนี้จึงเกิดขึ้นอย่างยากลำบากภายใต้ระยะเวลาที่จำกัดที่สุดจากการเตรียมพร้อมคอนเสิร์ตทั้ง 3 ครั้ง คือ ใช้ระยะเวลาการฝึกซ้อมรวมวงด้วยกันกับกลุ่มนักดนตรีเพียง 1 เดือนเท่านั้น ส่งผลให้การประสานงานด้านต่าง ๆ ในการแสดงครั้งนี้จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องดำเนินการอย่างรัดกุมที่สุด โดยครอบคลุมถึงการกำชับนักดนตรีทุกคนให้รับผิดชอบต่อโน้ตในแนวทำนองของตนและศึกษาโน้ตในแนวทำนองของผู้อื่นภายใต้เวลาอันจำกัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากนี้ จากปัจจัยข้างต้นยังนำมาสู่การปฏิเสธการสำรองใช้หอแสดงในหลาย ๆ สถานที่ ซึ่งสุดท้ายผู้วิจัยสามารถสำรองหอแสดงดนตรีได้ในระยะเวลาที่ค่อนข้างกระชั้นชิด และด้วยมาตราการด้านการรักษาระยะห่างในการเข้ารับชมการแสดงซึ่งเป็นกฎที่ต้องปฏิบัติอย่างรัดกุมและเคร่งครัด ส่งผลให้ต้องปรับเปลี่ยนกระบวนการแสดงเป็นลักษณะถ่ายทอดสดผ่านสื่อออนไลน์เฟซบุ๊ก นัยหนึ่งนั้นเพื่อเป็นในการแผยแพร่งานแสดงดนตรีสร้างสรรค์แก่สาธารณชน และยังสามารถประชาสัมพันธ์การแสดงนี้ได้อย่างกว้างขวางกว่าเดิมมาก แต่อย่างไรก็ตาม ข้อจำกัดของการถ่ายทอดสด นี้คือจำเป็นต้องใช้อินเตอร์เน็ตที่มีความเร็วในระดับหนึ่ง และจำเป็นต้องมีสัญญาณที่ค่อนข้างนิ่งและเสถียร ข้อจำกัดของการสำรองหอแสดงนี้คือไม่มีอินเตอร์เน็ต ทำให้ผู้วิจัยจำเป็นต้องใช้สัญญาณอินเตอร์เน็ตจากโทรศัพท์เพื่อทำการถ่ายทอดสด ด้วยซิมการ์ดที่มีอินเตอร์เน็ตความเร็วสูง ซึ่งโชคดีมากที่ไม่พบ

ปัญหาระหว่างการถ่ายทอดสดระหว่างช่วงการแสดงสดมากนัก มีเพียงแต่ภาพที่ปรากฏช้ากว่าเสียงเล็กน้อยเท่านั้น

จากการแสดงทั้งสามครั้งนี้ นำมาสู่การสรุปผลการแสดงที่สะท้อนข้อสังเกตในด้านกระบวนการเตรียมพร้อมการแสดง อันเป็นหนึ่งประเด็นที่สำคัญในการเตรียมตัวสำหรับขึ้นแสดงที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ การวางแผนการฝึกซ้อมจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดในการจำกัดประเด็นปัญหาดังกล่าวนี้ลง นอกจากนี้ สิ่งสำคัญอีกหนึ่งปัจจัยที่เป็นหลักในการขับเคลื่อนกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งหมด คือ เรื่องของค่าใช้จ่ายในการดำเนินงานการแสดง ซึ่งจากการแสดงทั้งสามครั้งนี้พบว่า การแสดงในครั้งแรกมียอดค่าใช้จ่ายสูงที่สุด รองลงมาเป็นครั้งที่สาม และครั้งที่สองตามลำดับ โดยประเด็นที่แปรผันกับค่าใช้จ่ายโดยตรงอันควรพิจารณามากที่สุดคือประเด็นด้านการเลือกหอแสดงดนตรี

6.3 บทสรุป

ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์: การแสดงฟลูตเชมเบอร์อองซอมเบิลผ่านการตีความเชิงทฤษฎีและประวัติศาสตร์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพปัญหา องค์ความรู้ พัฒนาการ แนวคิด และบทบาทของเครื่องดนตรีฟลูตในบริบทของการบรรเลงรวมวงจากกลวิธีการบรรเลงและบทประพันธ์ที่เปลี่ยนแปลงตามอิทธิพลแนวคิดของผู้ประพันธ์และยุคสมัยทางดนตรี และเพื่อศึกษาแนวทางการบรรเลงจากวรรณกรรมทางดนตรี นำไปสู่การตีความ วิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพื่อสังเคราะห์และพัฒนากลวิธีการบรรเลงฟลูตในบริบทของการบรรเลงรวมวง และสร้างองค์ความรู้ด้านการแสดงฟลูตในรูปแบบการบรรเลงรวมวง โดยนำแนวคิดและองค์ความรู้ที่ได้มาเป็นพื้นฐานและบูรณาการร่วมกับการแสดงดนตรีภายใต้กรอบของการบรรเลงที่มีเครื่องดนตรีหลักคือฟลูต ผ่านกระบวนการคัดเลือกวรรณกรรมการบรรเลงหมู่ที่สำคัญสำหรับเครื่องดนตรีฟลูต รูปแบบการประสมวงดนตรี เอกลักษณ์และมุมมองของคีตกวีทั้งต่อบทประพันธ์และเครื่องดนตรี และคุณค่าของบทประพันธ์

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลทั้งทางด้านวรรณกรรมดนตรีฟลูต เทคนิคกลวิธีการบรรเลงหนังสือตำรา และการศึกษากลวิธีการบรรเลงผ่านการอบรมเชิงปฏิบัติการต่าง ๆ ของผู้วิจัย ได้นำองค์ความรู้ที่ได้รับมาบูรณาการเข้าสู่การปฏิบัติการเพื่อนำเสนอผ่านการแสดงจำนวน 3 ครั้ง และสังเคราะห์หัวใจของการแสดง อันได้มาจากกระบวนการดำเนินงานทั้งในช่วงการเตรียมการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การฝึกซ้อม รวมไปถึงการตกตะกอนองค์ความรู้ผ่านผลสะท้อนของการแสดง เพื่อนำเสนอเป็นแนวทางในการบรรเลงรวมวงอันเป็นหัวใจสำคัญของการวิจัยดุษฎีนิพนธ์ดนตรีสร้างสรรค์ครั้งนี้

ดนตรีเชมเบอร์ เป็นการประสมวงดนตรีซึ่งเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางว่าเป็นการรวมกลุ่มบรรเลงดนตรีกลุ่มเล็ก ๆ ของนักดนตรี ซึ่งแต่ละคนก็จะมีแนวท่วงทำนองของตนเองที่จะต้องรับผิดชอบในการสร้างสรรค์ท่วงทำนองร่วมไปกับกลุ่มนักดนตรีที่บรรเลงด้วยกัน สุนทรียของดนตรีเชมเบอร์จึงกล่าวได้ว่า มาจากการผสมผสานสีสันของเสียงเครื่องดนตรี ไม่ว่าจะเป็นเครื่องเดียวกันหรือต่างชนิดกัน และยังเป็นการแสดงออกถึงทักษะความสามารถของผู้บรรเลงที่เด่นชัดมาก ถึงแม้ว่าจะไม่สามารถแสดงความยิ่งใหญ่ในสีสันของเสียงได้เท่ากับการบรรเลงของวงออร์เคสตรา แต่ก็มีสเน่ห์และเอกลักษณ์ที่สามารถดึงดูดความน่าสนใจจากผู้ชมผู้ฟัง ผ่านระดับทักษะของนักดนตรี ความท้าทายของบทเพลงในการบรรเลง รวมไปถึงลีลาและเอกลักษณ์ของการบรรเลง ซึ่งหากเตรียมตัวมาไม่ดีเพียงพอ การเกิดข้อผิดพลาดจะได้ยินอย่างเด่นชัดมาก หนึ่งสิ่งที่สะท้อนอย่างเห็นได้ชัดจากการบรรเลงร่วมกัน คือ การสื่อสารกันของท่วงทำนอง ทั้งในแง่ของดนตรี และการทำงานร่วมกันของนักดนตรีอย่างเป็นระบบผ่านกระบวนการวิพากษ์ วิเคราะห์ และสังเคราะห์ความเป็นไปของการบรรเลง บนพื้นฐานของการรับฟังความคิดเห็นซึ่งกันและกัน ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า การบรรเลงในวงดนตรีเชมเบอร์นั้นมีความแตกต่างออกไปจากการบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงในวงออร์เคสตรา โดยอาจกล่าวสรุปได้เป็น 5 ประเด็นดังต่อไปนี้

1. ทักษะการบรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การบรรเลงในวงดนตรีเชมเบอร์นี้ถือเป็นพื้นฐานที่สำคัญมากของการศึกษาด้านดนตรี ซึ่งสามารถต่อยอดและสร้างพัฒนาการให้กับทักษะการบรรเลงในด้านอื่น ๆ ทั้งการบรรเลงเดี่ยว และการบรรเลงรวมวง รวมไปถึงยังเป็นอีกกระบวนการที่สำคัญในการฝึกฝนด้านการฟังอันเป็นหนึ่งในพื้นฐานที่สำคัญของนักดนตรีที่ดี ซึ่งทักษะเหล่านี้จะช่วยนำไปสู่การเปิดประสบการณ์ด้านการบรรเลงร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. ความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้อง

หากกล่าวถึงในเรื่องทักษะการบรรเลงที่เป็นหัวใจสำคัญสำหรับดนตรีเชมเบอร์นี้ คงจะหลีกเลี่ยงมิได้ที่จะกล่าวถึงความแม่นนำในการสร้างระดับเสียง (Intonation) ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่นักดนตรีจะต้องบรรเลงให้อยู่ภายในระดับเสียงที่ควรจะเป็นตามแต่บริบทและสถานการณ์ซึ่งแปรผันตามความเป็นไปของท่วงทำนองและเสียงประสาน ซึ่งโดยหลักแล้ว ผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจถึงระดับ

ความแม่นยำของตนเอง และจะเป็นการดีหากเพื่อนนักดนตรีสามารถเข้าใจถึงระดับความแม่นยำซึ่งกันและกัน ทั้งข้อจำกัดของเครื่องดนตรีเดียวกัน และเครื่องดนตรีคนละประเภท อันเป็นสิ่งที่จะช่วยให้กระบวนการทำงานร่วมกันนั้นราบรื่นมากยิ่งขึ้น

3. ความร่วมมือซึ่งกันและกัน

ดนตรีเชมเบอร์นี้อาศัยทักษะการทำงานร่วมกันระหว่างบุคคล การแบ่งปันความคิดเห็น การวิพากษ์ การแลกเปลี่ยนแนวคิด รวมไปถึงการร่วมแรงร่วมใจเพื่อสร้างสรรค์ท่วงทำนองที่มีความหมายและสวยงาม ดังนั้นสิทธิและเสียงของนักดนตรีแต่ละคนล้วนมีความหมายอย่างมาก ทั้งในเชิงการแสดงออกทางความคิดเห็นและการปฏิบัติดนตรี การรวมเป็นหนึ่งเดียวกันนี้จึงสะท้อนออกมาทั้งในทักษะการทำงานร่วมกันเป็นทีมและทักษะการบรรเลงผ่านเสียงดนตรีที่กลมกลืน ดังนั้น ในการบรรเลงดนตรีเชมเบอร์นี้ทุกคนจึงควรจะต้องศึกษาบทเพลงในทุกแนวอย่างละเอียด เพื่อให้ทราบถึงบทบาทสำคัญและเข้าใจบทบาทของแนวเสียงของตนเองในแต่ละช่วงของบทเพลง ซึ่งสิ่งสำคัญของการบรรเลงร่วมกันนั้น คือ ทุกคนจะต้องบรรเลงให้อยู่ภายในชีพจรจังหวะเดียวกัน

4. ความรับผิดชอบ

ด้วยเอกลักษณ์ของดนตรีเชมเบอร์ที่สะท้อนทักษะการบรรเลงของนักดนตรีแต่ละคนอย่างชัดเจนผ่านแนวทำนองที่แต่ละคนจะต้องรับผิดชอบ ความรับผิดชอบต่อแนวบรรเลงของตนเองจึงเป็นสิ่งที่สำคัญมาก เพราะเป็นหนึ่งในกระบวนการทำงานหลักของการขับเคลื่อนความงดงามของท่วงทำนองในบทเพลงเชมเบอร์ ดังนั้น การให้เวลาในการฝึกฝนในแนวบรรเลงที่ตนเองรับผิดชอบนั้นจึงจะต้องมีการเตรียมพร้อมอย่างรัดกุม เพื่อที่จะมุ่งเน้นต่อยอดในการฝึกซ้อมส่วนทักษะอองซอมเบิลเวลาอยู่ร่วมกัน และยังเป็นการเคารพเพื่อนนักดนตรีที่ทำงานร่วมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5. ความเป็นผู้นำ

ดนตรีเชมเบอร์นี้ไม่มีการกำหนดหน้าที่ตายตัวในการเป็นผู้นำหรือผู้ตาม ดังนั้นนักดนตรีเชมเบอร์จะต้องมีทักษะในการนำทิศทางของการบรรเลงในบริบทต่าง ๆ การสื่อสารหรือช่วยเหลือเพื่อนในทีมให้อยู่ด้วยกันเป็นสิ่งที่สำคัญในการดำเนินบทเพลงให้สอดรับไปด้วยกันอย่างสามัคคี โดยผู้ที่รับบทบาทเป็นผู้นำจะต้องสามารถสร้างอิทธิพลต่อการรับรู้ของเพื่อนในทีม หรือแสดงออกในการเป็นจุดศูนย์กลางที่มีอิทธิพลต่อการตัดสินใจได้ ซึ่งขึ้นอยู่กับทั้งช่วงแนวทำนองการบรรเลง และสถานการณ์ต่าง ๆ ในบริบทที่แตกต่างกัน

เมื่อนำแนวคิดและองค์ความรู้ที่เป็นข้อค้นพบมาประกอบกับการวิเคราะห์การบรรเลงในการตีความบทเพลงตามบริบทของการบรรเลงรวมวง สะท้อนให้เห็นถึงประโยชน์ได้ทั้งผลลัพธ์ในการฝึกปฏิบัติที่เป็นแนวทางในการฝึกฝนนำไปสู่การแสดงของผู้วิจัย และยังเป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่สนุกสนานร่วมกันไปกับเพื่อนพี่น้องนักดนตรีที่มีทักษะความสามารถ ความเป็นดนตรีแห่งมิตรภาพ (The Music of Companionship) อันเป็นภาพสะท้อนของการบรรยายคุณลักษณะของดนตรีเชมเบอร์ถึงกระบวนการทำงานร่วมกันของนักดนตรีอย่างเป็นระบบทั้งด้านการฝึกซ้อม การแลกเปลี่ยนองค์ความรู้และการวิพากษ์เพื่อหาข้อสรุปอย่างเป็นประชาธิปไตยผ่านการพูดคุยในประเด็นต่าง ๆ ของบทเพลง กล่าวได้ว่าการบรรเลงในวงดนตรีเชมเบอร์นั้นจะต้องมีทักษะพิเศษทั้งในเชิงดนตรีและสังคม โดยสิ่งที่สำคัญและเป็นหัวใจหลักของดนตรีแชมเบอร์นั้น คือ การสื่อสารและกระบวนการทำงานร่วมกันระหว่างนักดนตรี

การแสดงทั้งสามครั้งนี้จึงเป็นการเรียนรู้ของผู้วิจัย ทั้งในการศึกษาเรียนรู้ประวัติศาสตร์ผ่านวรรณกรรมดนตรีและการบรรเลงรวมวง ผู้วิจัยมุ่งหวังเป็นอย่างยิ่งว่ากระบวนการและการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้จะเป็นการเผยแพร่องค์ความรู้ทางด้านดนตรีเพื่อเป็นพื้นฐานการศึกษากระบวนการแสดงดนตรีที่นำมาซึ่งประโยชน์ทางวิชาการ ศิลปะ และสุนทรียศาสตร์ ต่อไปในอนาคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

ภาษาอังกฤษ

Ahmad, Patricia Jean. (1980). *"The Flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1908"*. M.A. Thesis. North Texas State University.

Bashford, Christina. *"Chamber Music"*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

Bleker, Otto. (2016). *Ferdinand Dejean (1731-97): Surgeon of the Dutch East-India Company, Man of the Enlightenment, and Patron of Mozart.* Historian, 78(1). Retrieved October 5, 2019, from https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/hisn.12081

Blume, Friedrich. (1970). *Classic and Romantic Music.* trans. M. D. Herter Norton. New York: W. W. Norton.

Boehm, Theobald. (1964). *The Flute and Flute-Playing.* trans. and rev. Dayton C. Miller, New York: Dover Publications.

Butt, John. (2010). *The Cambridge Companion to Bach.* New York: Cambridge University Press.

Debost, Michel. (2002). *The Simple Flute: From A to Z.* New York: Oxford University Press.

Donington, Robert. (1973). *A Performer's Guide to Baroque Music.* New York: Charles Scribner's Sons.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Dorian, Frederick. (1942). *The History of Music in Performance.* New York: W. W. Norton.

Harthan, P. John (1943). *Eighteenth-Century Flute Music*. Music & Letters, 24(1), 35-42. Retrieved August 13, 2019, from http://www.jstor.org/stable/728609

Keefe, P. Simon. (2003) *The Cambridge Companion to Mozart.* New York: Cambridge University Press.

Moyse, Marcel. (1934). *Enseignment Complet de la Flute*. Paris, France: A. Leduc.

Neumann, Frederick. (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music.* Princeton University Press.

Quantz, Johann Joachim. (1966). *On Playing the Flute*. trans. Edward R. Reillly London: Faber and Faber.

Radice, A. Mark. (2012). *Chamber Music: An Essential History.* United State of America: The University of Michigan Press.

Ratner, G. Leonard. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style.* New York: Schirmer Books.

Rink, John and Helena Gaunt and Aaron WIlliamon. (2017). *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance.* New York: Oxford University Press.

Rowen, Ruth Halle. (1974). *Early Chamber Music.* New York: Da Capo Press.

Sardelli, See Federico Maria. (2007). *Vivaldi's Music for Flute and Recorder.* trans. Michael Talbot. Aldershot, U.K. and Burlington, Vt.: Ashgate)

Taffanel, Claude Paul, and Philippe Gaubert. (1923). *17 Grands Exercises Journaliers De MeCanisme Pour Flute.* Paris, France: A. Leduc.

Toff, Nancy. (2012). *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers.*

Trezise, Simon. (2003). *The Cambridge Companion to Debussy.* New York: Cambridge University Press. United State of America: New York, Oxford University Press.

Veinus, Abraham. (1964). *The Concerto.* New York: Dover Publications.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Walker, Deanne Elaine. (1988). *"AN analysis of Debussy's "Sonata for Flute, Viola, and Harp".* M.M. Thesis., Rice University, Texas.

Whitman, Ernestine. (1977). *"Analysis and Performance Critique of Debussy's Flute Works".* D.M.A. diss., University of Wisconsin, Madison.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก
สูจิบัตรการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ครั้งที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Faculty of Fine and Applied Arts,
Chulalongkorn University
Presents

Doctoral

Flute Recital

Sethapong Janyarayachon - flute

with

Trisdee na Patalung - harpsichord
Chot Buasuwan - violin
Pittaya Pruksacholavit - violin
Atjayut Sangkasem - viola
Samatchar Pourkarua - cello
Prawwanitsita Neesanant - double bass

mon **2019.9.9, 16:00**

at

Music Hall,
Art and Culture Building
Chulalongkorn University

Free Admission

works by

François Couperin
Antonio Vivaldi
George Frideric Handel
Johann Sebastian Bach

Program

Concerts Royaux “Quatrième Concert” — François Couperin (1668 - 1733)

I. Prélude
II. Allemande
III. Courante Française
IV. Courante à L'italienne
V. Sarabande
VI. Rigaudon
VII. Forlane

Flute Concerto no.3 in D major, RV 428 “Il Gardellino” — Antonio Vivaldi (1678 - 1741)

I. Allegro
II. Cantabile
III. Allegro

- 15 minutes intermission -

Sonata in F major, HWV 369 — George Frideric Handel (1685 - 1759)

I. Larghetto
II. Allegro
III. Siciliana
IV. Allegro

Orchestral Suite no.2 in b minor, BWV 1067 — Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

I. Ouverture
II. Rondeau
III. Sarabande
IV. Bourrée
V. Polonaise
VI. Minuet
VII. Badinerie

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Program Notes

François Couperin (1668 – 1733)

ฟรองซัวส์ คูเปอแรง (François Couperin) คีตกวีและอาจารย์ดนตรีผู้ยิ่งใหญ่ในราชสำนักของประเทศฝรั่งเศส เขาได้ประพันธ์บทเพลงบรรเลงสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดที่สำคัญไว้มากมาย ซึ่งเป็นที่กล่าวขานกันว่าเอกลักษณ์การประพันธ์อันโดดเด่นของเขานั้นเป็นดนตรีสไตล์ฝรั่งเศสที่มีกลิ่นอายของความเป็นอิตาเลียน

บทเพลง Concerts Royaux (Royal Concerts) เป็นกลุ่มบทเพลง Dance Suite จำนวนทั้งหมด 4 ชุด ประพันธ์ขึ้นให้กับราชสำนักฝรั่งเศสของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ในระหว่างช่วงปี 1714 – 1715 ซึ่งเป็นช่วงที่ Chamber Music ได้รับความนิยมมาก บทเพลง Concert Royaux นี้ถูกตีพิมพ์เผยแพร่อย่างเป็นทางการในปี 1722 โดยมีจุดเด่นที่แม้ว่าไม่ได้ระบุเครื่องดนตรีที่จะใช้ในการบรรเลง แต่นักดนตรีในยุคนั้นจะทราบดีว่าเป็นบทเพลงที่นำมาบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีที่เหมาะสมกับระดับเสียงของบทเพลงนั้นๆ ตัวอย่างเช่น ฮาร์ปซิคอร์ด หรือ วงดนตรีกลุ่มเล็กประกอบด้วย ไวโอลิน เครื่องสายตระกูลวิโอลต่างๆ และเครื่องเป่า เช่น ฟลูต หรือโอโบ เป็นต้น โดยจะร่วมบรรเลงไปกับเครื่องดนตรีในระดับเสียงเบสและฮาร์ปซิคอร์ดหรือออร์แกน

Antonio Vivaldi (1678 – 1741)

อันโตนิโอ วิวาลดี (Antonio Vivaldi) คีตกวีและนักไวโอลินยอดฝีมือชาวอิตาเลียน ผู้สร้างสรรค์ผลงานชิ้นเอกไว้มากมายและมีบทบาทสำคัญในการสร้างมาตรฐานให้กับบทเพลงรูปแบบบทเพลงคอนแชร์โตจนได้รับการกล่าวขานว่าเป็น The Master of the Baroque Instrumental Concerto ซึ่งหนึ่งในผลงานของเขาที่มีชื่อเสียงและเป็นที่จดจำมากที่สุดก็คือ The Four Seasons

บทเพลง Flute Concerto no.3 in D major, RV 428 "Il Gardellino" อยู่ในกลุ่มบทเพลง Flute Concerto ทั้ง 6 บทเพลงที่เขาประพันธ์ขึ้น คอนแชร์โตบทนี้ไม่ได้เป็นเพียงแค่กลุ่มบทเพลง Flute Concerto แรกที่ตีพิมพ์ในอิตาลีเท่านั้น แต่ยังเป็นกลุ่มบทเพลง Concerto แรกที่ถูกตีพิมพ์สำหรับเครื่องดนตรี Flute โดยเฉพาะในปี 1728 อีกด้วย โดยลักษณะสังคีตลักษณ์ของกลุ่มบทเพลงทั้งหมดนี้ ประพันธ์ขึ้นโดยมีรูปแบบคล้ายกับผลงานชิ้นก่อนๆของเขา ซึ่งจะมีลักษณะการประพันธ์ในรูปแบบของ Chamber Concerto โดยที่บทเพลงลำดับที่ 3 จากกลุ่มบทเพลง Flute Concerto ทั้ง 6 บทนี้ถูกดัดแปลงมาจาก Concerto in D major, RV 90 โดยใช้ชื่อที่เหมือนกันคือ "Il Gardellino"

บทเพลงคอนแชร์สำหรับฟลูตนี้ ประกอบไปด้วย 3 ท่อน ในท่อนแรก Allegro จะเปิดด้วยลักษณะดนตรีที่มีความสว่างสดใสเช่นเดียวกันกับท่อน Spring ในบทเพลง The Four Seasons ท่อนที่สอง Cantabile จะมีความอบอุ่นและเต็มไปด้วยความสุขเหมือนกับบทเพลงร้องจาก Pastorale และท่อนสุดท้าย Allegro จะมีความสนุกสนานเหมือนกับการเต้นรำเปรียบได้กับท่อนจบจาก Divertimento

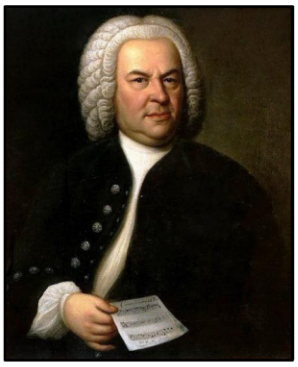
George Frideric Handel (1685 – 1759)

จอร์จ ฟริเดริค แฮนเดล (George Frideric Handel) เป็นคีตกวีชาวเยอรมันที่ใช้ชีวิตในเส้นทางดนตรีอยู่ที่เมืองลอนดอน ประเทศอังกฤษ มีผลงานที่มีชื่อเสียงมากมายไม่ว่าจะเป็นโอเปร่า โอราโทริโอ และออร์แกนคอนแชร์โต ดนตรีของเขามีเอกลักษณ์ที่เด่นชัดในรูปแบบของสไตล์ดนตรีแบบอิตาเลียนบาโรกและรูปแบบธรรมเนียมการประพันธ์ตามแนวร้องประสานเสียงแบบโพลีโฟนีสไตล์เยอรมัน แฮนเดลเป็นคีตกวีผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดคนหนึ่งในประวัติศาสตร์ดนตรี เป็นผู้ที่เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven) คีตกวีและนักดนตรีที่โดดเด่นที่สุดคนหนึ่งยังกล่าวยกย่องแฮนเดลว่า "ดนตรีของแฮนเดลเป็นแบบที่มีท่วงทำนองที่เรียบง่าย แต่มีความไพเราะอย่างลึกซึ้งควรค่าแก่การศึกษาเป็นอย่างยิ่ง"

บทเพลง Sonata in F major, HWV 369 เป็นบทเพลงที่แฮนเดลประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1712 สำหรับเครื่องรีคอร์เดอร์และฮาร์ปซิคอร์ด ซึ่งบทเพลงนี้สามารถอ้างอิงได้ตามการลำดับการประพันธ์ คือ Opus 1 No. 11 ซึ่งในภายหลังแฮนเดลได้นำโซนาตาบทนี้ไปดัดแปลงเป็นคอนแชร์โตสำหรับออร์แกนอีกด้วย (Organ Concerto in F major, HWV 293, Opus 4 No. 5) บทเพลงโซนาตาบทนี้มีรูปแบบเป็นโซนาตาในโบสถ์ (Sonata da Chiesa) ประกอบด้วย 4 ท่อนเพลง ช้า – เร็ว – ช้า – เร็ว ตามลำดับ โดยท่อนเร็วจะมีลักษณะดนตรีที่มีชีวิตชีวาเหมือนเพลงเต้นรำ ในขณะที่ท่อนช้าทั้งสองท่อนนั้นเหมือนเป็นการเกริ่นนำ อารัมภบทเพื่อเข้าสู่ท่อนเร็ว

โซนาตาที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับรีคอร์เดอร์นั้น ในปัจจุบันได้ถูกนำมาบรรเลงเครื่องดนตรีฟลูตมากขึ้น ทั้งในแง่ของการทดลองด้านความเหมาะสมของช่วงเสียง และการสร้างสรรค์สีสันของเสียงใหม่ ๆ และโซนาตาบทนี้ กล่าวได้ว่าเป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่นิยมนำมาบรรเลงด้วยฟลูตประกอบกับเปียโน หรือฟลูตบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีในระดับเสียงเบสและฮาร์ปซิคอร์ด

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)



โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) คีตกวีและนักออร์แกนชาวเยอรมัน ดนตรีในยุคบาโรกได้มาถึงจุดสุดยอดและสิ้นสุดหลังจากการเสียชีวิตของเขา ดนตรีของบาคได้ถูกลืมไปเนื่องด้วยความล้าสมัยเช่นเดียวกันกับเทคนิคการสอดประสานของท่วงทำนองที่เขาพัฒนาให้มันสมบูรณ์แบบ ความอัจฉริยะของคีตกวีผู้นี้ไม่ได้เป็นที่รู้จักต่อสาธารณชน จนกระทั่งคริสตศตวรรษที่ 19 เฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelsohn) คีตกวีในยุคโรแมนติกได้นำผลงานของบาคออกมาเผยแพร่ นับแต่นั้นมาผลงานของบาคก็ได้กลายเป็นหลักของดนตรีในยุคบาโรกที่อมตะและเป็นที่รู้จักกว้างขวางมาจนถึงยุคปัจจุบัน

บทเพลง Orchestral Suite no.2 in b minor, BWV 1067 เป็นหนึ่งในชุดเพลง Orchestral Suites (มีทั้งหมด4 ชุดเพลง) โดยบาคได้ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1739 เริ่มต้นด้วย Ouverture โดยชื่อท่อน Ouverture เป็นการอ้างอิงถึงการเริ่มต้นเพลงชุดต่างๆในสไตล์ของฝรั่งเศส (French Overture) ซึ่งจะมีท่วงทำนองที่ช้าและสง่างาม ตามด้วย Fugue อันเป็นรูปแบบที่บาคได้แรงบันดาลใจมาจาก French Overture ของลุลลี่ (Jean-Baptiste Lully) ในท่อนแรกนั้นเครื่องสายจะทำหน้าที่เป็นแนวประสานไปกับฟลูตที่บรรเลงทำนองหลักไปตลอดทั้งท่อน ท่อนต่อมาทั้ง 6 ท่อนของบทเพลงนั้น เป็นชุดเพลงเต้นรำที่มีลักษณะเด่นแตกต่างกันออกไปในแต่ละท่อน โดยท่อน Rondeau, Bourrée และ Minuet นั้นเป็นรูปแบบที่นิยมมากจากราชสำนักฝรั่งเศส แม้แต่ Sarabande ยังถูกประพันธ์ในรูปแบบที่รับอิทธิพลมาจากฝรั่งเศสเช่นกัน ในท่อน Polonaise เป็นท่อนเพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงพื้นบ้านของโปแลนด์ บทเพลงชุดนี้จบลงด้วยท่อน Badinerie อันเป็นท่อนเพลงที่โด่งดังมากในชุดเพลงนี้ของบาค ด้วยความที่ท่อนนี้มีลักษณะดนตรีที่ สนุกสนานและเป็นท่อนที่แสดงความโดดเด่นของเครื่องดนตรีฟลูตในวงดนตรีอย่างชัดเจน

Musicians

เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน, Flute

เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน ได้เริ่มศึกษาดนตรีเมื่ออายุ 16 ปีโดยเริ่มเรียนฟลูตกับอาจารย์ชัยพล เจียมจรรยง และอาจารย์กัลยาณ์ พงศธร สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี เครื่องมือเอกฟลูตกับอาจารย์สัณห์ชีพ วิทยนคร และปริญญาโท สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตลอดช่วงการศึกษาดนตรี เศรษฐพงศ์ได้มีโอกาสเข้าร่วมอบรมและเข้าอบรมเชิงปฏิบัติการกับนักฟลูตที่มีชื่อเสียงมากมาย อาทิ Robert Aitken, Vivianna Gudsman, Jin Ta, Carol Wincenc, Yossi Arnheim, Trevor Wye, Jasmine Choi, Roberto Alvarez, Elisabeth Dooner, Sarah Newbold, Julien Beaudimont, Angela Firkins และ Gianni Biocotino นอกจากนี้ เศรษฐพงศ์ยังเคยเป็นสมาชิกและร่วมแสดงกับวงออร์เคสตรามากมาย เช่น Asian Youth Orchestra, Siam Philharmonic Orchestra, Siam Sinfonietta, วงดุริยางค์ซิมโฟนีแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เศรษฐพงศ์ยังมีประสบการณ์ทางด้านดนตรีด้านอื่น ๆ อีกด้วย เช่น เป็นนักดนตรีอัดเสียงสำหรับศิลปินนักร้องลิงโต นำโชค ในเพลง Gift และ Sweet Love, นักดนตรีออร์เคสตราสำหรับ Final Walk ของรายการ The Face Thailand, นักดนตรีวงออร์เคสตราของวงดนตรี Bodyslam ในคอนเสิร์ต The Grandslam Live with the Orchestra เศรษฐพงศ์ยังได้รับรางวัลจากการเข้าแข่งขันทางดนตรีต่าง ๆ เช่น รางวัลรองชนะเลิศอันดับสองจากการแข่งขัน Singapore Ensemble Competition, รางวัลชนะเลิศจากการแข่งขันประเภทวง Symphony Orchestra ในรายการ "Summa Cum Laude" International Youth Music Festival ณ ประเทศออสเตรีย ร่วมกับวง Siam Sinfonietta และ Finalist การแข่งขันดนตรี OSAKA Music Competition ในปี 2013 ร่วมกับวง Vanilla Flute Ensemble

ปัจจุบันเศรษฐพงศ์กำลังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาเอก สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทฤษฎี ณ พัทลุง, Harpsichord

ทฤษฎี ณ พัทลุง เป็นนักประพันธ์ดนตรีและวาทยกรไทยที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับในระดับโลกอย่างต่อเนื่อง เป็นวาทยกรไทยคนเดียวที่ได้รับเกียรติไปอำนวยเพลงให้กับวง Royal Scottish National Orchestra, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI (วงออร์เคสตราแห่งชาติอิตาลี) และยังเป็นศิลปินชาวไทยคนแรกที่ได้เซ็นสัญญากับสังกัด Columbia Artists Management Inc. นิวยอร์ค

ในปี 2554 ทฤษฎีได้รับการกล่าวถึงโดยนิตยสาร Class Filosofia ประเทศอิตาลีว่าเป็นหนึ่งในวาทยกรอายุต่ำกว่า 30 ปีที่มีความสามารถที่สุดในโลก ในปีต่อมา ได้ควบคุมวง Siam Sinfonietta ร่วมกับอาจารย์สมเถา สุจริตกุล ในการแข่งขันวงดุริยางค์เยาวชนระดับโลก Summa Cum Laude International Youth Music Festival Vienna นำรางวัลชนะเลิศกลับมาสู่ประเทศไทย หนังสือพิมพ์ Bangkok Post เลือกทฤษฎีเป็นหนึ่งใน "66 Young Leaders Shaping Thailand's Future" และนอกจากนั้นยังได้รับคัดเลือกเป็น ผู้ทำคุณประโยชน์ต่อเด็กและเยาวชนสาขาสื่อมวลชนเพื่อเด็กและเยาวชนที่ป้องกันปัญหาสังคม จากกระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์ โดยเข้ารับพระราชทานโล่เกียรติคุณในวันเยาวชนแห่งชาติประจำปี 2555

ในฐานะนักประพันธ์เพลง ทฤษฎีได้ประพันธ์เพลง Eternity (นิรันดร์) คีตาลัยถวายแด่สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ซึ่งได้รับการบรรเลง ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวงและเมื่อสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดาสิริโสภาพัณณวดี ทรงเจริญพระชนมายุ 7 รอบทฤษฎีได้ประพันธ์บทเพลงเฉลิมพระขวัญ "พระหน่อนาถ" โดยนำบทกล่อมในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มาประพันธ์ทำนองสากล ออกอากาศทางช่อง Modernine TV ต่อมาได้ถูกใช้อย่างแพร่หลายโดยสื่อโทรทัศน์ในช่วงพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพฯ และบรรเลงสดในมณฑลพิธีพระเมรุท้องสนามหลวง

ทฤษฎีเริ่มศึกษาดนตรีเมื่ออายุ 13 ปีโดยเรียนเปียโนกับอาจารย์วรพร ณ พัทลุง, อาจารย์จามร ศุภผล และอาจารย์เอริ นาคากาวา ต่อมาได้รับการสนับสนุนจากอาจารย์สมเถา สุจริตกุล และรับหน้าที่ผู้ฝึกสอนนักร้องโอเปราประจำคณะมหาอุปรากรกรุงเทพตั้งแต่อายุ 15 ปี ปัจจุบัน นอกจากการเดินทางไปเป็นวาทยกรรับเชิญกับวงออร์เคสตราในต่างประเทศ ทฤษฎียังดำรงตำแหน่งเป็นวาทยกรประจำวงดุริยางค์สยามฟิลฮาร์โมนิค

จากการอำนวยเพลงของทฤษฎีในมหาอุปรากรเรื่อง The Magic Flute ของ Mozart ในปี 2549 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย นิตยสาร 'OPERA' แห่งกรุงลอนดอนได้กล่าวถึงการแสดงครั้งนั้นในบทวิจารณ์ว่า: "หากคำว่า 'อัจฉริยะ' ยังเหลือความหมายใดๆ อยู่ในโลกที่เต็มไปด้วยคำกล่าวอ้างเกินจริงนี้ ทฤษฎีนับเป็นตัวอย่างที่แท้จริงแห่งยุคปัจจุบัน"

โชติ บัวสุวรรณ, Violin

โชติได้เริ่มเรียนไวโอลินตั้งแต่อายุ 7 ปี กับ ผศ. นรอรรถ จันทร์กล่ำ ต่อมาโชติได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัย และได้รับรางวัลผู้มีความสามารถทางดนตรีจากสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร (พระยศในขณะนั้น) และพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าศรีรัศมิ์ พระวรชายาฯ (พระยศในขณะนั้น) ในเวลาต่อมาโชติได้รับเลือกเป็นนักเรียนแลกเปลี่ยนเพื่อศึกษาต่อ ณ เมือง Palmerston North ประเทศนิวซีแลนด์ และได้เข้าร่วมวง Manawatu Youth Orchestra และ Manawatu Sinfonia Orchestra ในระหว่างศึกษาที่นั่นด้วย ก่อนไปศึกษาที่ประเทศนิวซีแลนด์ โชติได้มีโอกาสศึกษาไวโอลินกับ อาจารย์ประทักษ์ ประทีปะเสน อาจารย์ทัศนา นาควัชระ และภายหลังศึกษากับอาจารย์ศิริพงษ์ ทิพย์ธัญ

โชติสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกไวโอลินกับ ผศ. นรอรรถ จันทร์กล่ำ ที่สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันเป็นสมาชิกของวง Royal Bangkok Symphony Orchestra, National Symphony Orchestra และ Chulalongkorn Symphony Orchestra

พิทยะ พฤกษาชลวิทย์, Violin

พิทยะเริ่มศึกษาไวโอลินตั้งแต่อายุ 10 ปี จบการศึกษาปริญญาตรีจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ด้านการแสดงดนตรี เอกไวโอลิน หลังจากนั้นได้ไปศึกษาด้านดนตรีต่อที่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย เป็นเวลา 1 ปี พิทยะ มีโอกาสได้รับประสบการณ์ทางด้านดนตรีอย่างมาก โดยเคยเป็นสมาชิกของ Siam Sinfonietta , Siam Philharmonic Orchestra, Princess Galyani Vadhana Institute of Music Youth Orchestra, และ Thailand Philharmonic Orchestra และปัจจุบันเป็นสมาชิกวง Royal Bangkok Symphony Orchestra พิทยะได้รับรางวัลจากเข้าแข่งขันทางดนตรี ได้แก่ รางวัลชนะเลิศทั้งหมด 3 รางวัลในปี 2016 และ 2013 พร้อมด้วยรางวัล outstanding artistic achievement, รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 2 ในปี 2015 และรางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 ในปี 2019 ทั้งหมดจากรายการแข่งขัน PGVIEC (Princess Galyani Vadhana International Ensemble Competition)

อัจยุติ สังข์เกษม, Viola

อัจยุติจบการศึกษาปริญญาตรีจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ได้ศึกษากับ อ. จิติพรรณ แววหงศ์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันเอกชูชาติ พิทักษากร (ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ.2553 สาขาศิลปะการแสดงดนตรีตะวันตก), อ.ดร.ศุภพร สุวรรณภักดี และ อ.มิติ วิสุทธิ์อัมพร อัจยุติได้เข้าร่วม Bled festival 2014 ที่เมือง Bled ประเทศ Slovenia และได้มีโอกาสศึกษากับ Prof. Matthias Maurer อีกทั้งได้ร่วมแสดงกับวงออเคสต้ามากมายในเมืองไทย อาทิ เช่น Thai Youth Orchestra, Siam Sinfonietta, CU Symphony Orchestra, CU String Chamber Orchestra, The Viola Lovers, Siam Philharmonic Orchestra, Princess Galyani Vadhana Institute of Music Youth Orchestra, Bangkok opera and Shonen Thai Quartet. ในปี พ.ศ. 2554 ได้มีเข้าร่วมวง Russian Symphony Orchestra ที่เกาะ Bali ประเทศอินโดนีเซีย และในปีต่อมาได้เข้าร่วมการแข่งขัน "Summa Cum Laude" International Youth Music Festival ที่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย กับวง Siam Sinfonietta ได้รับรางวัลชนะเลิศ ประเภทวงออร์เคสตรา

สมัชชา พ่อค้าเรือ, Cello

สมัชชาเริ่มเล่นเชลโล่ตั้งแต่อายุ16ปีกับอาจารย์กิตติคุณสดประเสริฐ สมัชชาสำเร็จการศึกษาศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิตภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตกคณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สมัชชามีประสบการณ์การเข้าร่วมวงออเคสตร้ามากมายและสม่ำเสมออาทิเช่นวงดุริยางค์แห่งสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาวงดุริยางค์สยามฟิลฮาร์โมนิควงดุริยางค์สยามซินฟอนิเอ็ตต้าวงฮ่องกงแชมเบอร์ออเคสตร้าวงออเคสตร้าแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและวงดุริยางค์เยาวชนไทยวงเชลโล่ออเคสตร้าแห่งประเทศไทย สมัชชาได้เข้าร่วมการอบรมดนตรีบาโรคโดยคณะนักดนตรีวง "Le Concert De Montréal" จากประเทศแคนาดาในปี 2012 นอกจากนั้นสมัชชายังได้รับทุนเต็มในการเข้าร่วมค่ายดนตรีแชมเบอร์ Musica Mundi จัดขึ้นที่ประเทศเบลเยี่ยมถึง 2 ครั้งในปี 2014 และ2015 สมัชชาได้ศึกษาและร่วมงานกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากมายอาทิเช่น Herre jan stegenga, Edith salzmann, Vladimir perlin, Ivry gitlis, Maxim vengerov, Mark messenger, Alexander zemtsov, Rick stotijn, Alexandra soumm, Marc Coppey รวมถึงสมาชิกจากวง Szymanowski String Quartet (โปแลนด์) และ Harlem String Quartet(สหรัฐอเมริกา) สมัชชาเป็นสมาชิกและผู้ก่อตั้งโปรเจค"The HeadacheHorse" ในปี 2016 ในปีถัดไป "The HeadacheHorse" ได้เข้าร่วมการแข่งขัน Princess Galyani Vadhana International Ensemble Competition ได้รับรางวัลที่ 3 ในหมวดวงEnsemble และรางวัลที่ 2 ในหมวด Large Ensemble ในปี 2019

แพรววนิตสิตา ณีคะนันท์, Double Bass

แพรววนิตสิตาปัจจุบันเป็นสมาชิกของวงดุริยางค์เยาวชนสยามซินโฟเนียตตา (หัวหน้ากลุ่มดับเบิลเบส), วงดุริยางค์สยามฟิลฮาร์โมนิค, วงซิมโฟนีออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ แพรววนิตสิตาได้มีโอกาสแสดงดนตรีในต่างประเทศหลายครั้งกับ วงดุริยางค์สยามซินโฟเนียตต้าและวงดุริยางค์สยามฟิลฮาร์โมนิค อีกทั้งเป็นหนึ่งใน สมาชิกวงดุริยางค์เครื่องสายซันไรส์ที่เข้าร่วมการประกวดดนตรี Summa Cum Laude 2016 ณ กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย และได้รับรางวัลชนะเลิศประเภทวงดุริยางค์เครื่องสาย นอกจากนี้ยังได้เป็นนักดนตรีเยาวชนจากประเทศไทยที่ได้รับเชิญให้ มาร่วมบรรเลงกับวงดุริยางค์เยาวชนแห่งประเทศฟิลิปปินส์ (Orchestra of the Filipino Youth) ในงานคอนเสิร์ตการกุศล ChildAid Asia ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย เมื่อเดือนกรกฎาคม 2016 และได้เข้าร่วมวง Asian Youth Orchestra ประจำปี 2018 ปัจจุบันแพรววนิตสิตากำลังศึกษาในระดับปริญญาโทชั้นปีที่ 2 ในสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก เอกการแสดงดนตรี ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข
สูจิบัตรการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ครั้งที่ 2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

YAMAHA Band Orchestra team Thailand

Faculty of Fine and Applied Arts,
Chulalongkorn University
Presents

Doctoral

Flute Recital

Sethapong Janyarayachon - flute

with

Usa Napawan - piano
Chot Buasuwan - violin
Atjayut Sangkasem - viola
Wishwin Sureeratanakorn - cello
Jirayu Techamanapong - flute
Teerat Ketmee - flute
Siriphan Mongpho - flute

tue **2019.12.17, 18:00**

at

Yamaha Music Hall,
4th Floor, Siam Motors Building

Free Admission

works by

Joseph Haydn
Wolfgang Amadeus Mozart
Ludwig van Beethoven
Friedrich Kuhlau

Program

Trio in G major, Hob. XV:15 — Franz Joseph Haydn (1732 - 1809)

I. Allegro

II. Andante

III. Allegro Moderato

Quartet in A major, K.298 — Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

I. Theme & Variations

II. Menuetto & Trio

III. Rondieaoux. Allegro grazioso

- 15 minutes intermission -

Grand Flute Quartet in E minor, Op.103 — Friedrich Kuhlau (1786 - 1832)

I. Andante Maestoso - Allegro assai con molto fuoco

II. Scherzo

III. Adagio molto con espressione

IV. Rondo

Serenade for flute & piano in D major, Op.41 — Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

I. Allegro

II. Tempo ordinario d'un Menuetto

III. Allegro molto

IV. Andante con variazioni

V. Allegro scherzando e vivace

VI. Adagio

VII. Allegro vivace e disinvolto

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Program Notes

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

ฟราน โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn) คีตกวีที่ยิ่งใหญ่ที่เป็นต้นแบบแห่งความสำเร็จของยุคคลาสสิกศตวรรษที่ 18 ไฮเดินได้ชื่อว่าเป็นบิดาแห่งซิมโฟนี และบิดาแห่งบทเพลงสตริงควอเตท ผลงานที่ประสบความสำเร็จของเขาได้รับการพัฒนาและมีวิวัฒนาการในหลายแง่มุม จนได้รับการยกย่องให้เป็นโมเดลที่สำคัญของประวัติศาสตร์ทางด้านดนตรี ผลงานการประพันธ์บทเพลงสตริงควอเตทและซิมโฟนีของไฮเดินได้สร้างบรรทัดฐานใหม่และนำเสนอโครงสร้างทางดนตรีที่มั่นคง เขาเป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกรูปแบบการประพันธ์เพลงในยุคคลาสสิกซึ่งส่งอิทธิพลต่อคีตกวีรุ่นต่อ ๆ มามากมาย ลูกศิษย์ของไฮเดินที่มีชื่อเสียงโด่งดังและเป็นที่รู้จักมากที่สุด คือ เบโธเฟ่น ซึ่งในภาคหลังก็ได้เป็นคีตกวีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดแห่งยุคคลาสสิกอีกคนหนึ่งเช่นกัน

บทเพลง Trio in G major, Hob.XV:15 เป็นบทเพลงแชมเบอร์ในรูปแบบ Classical Trio ที่ได้รับอิทธิพลมาจากรูปแบบการจัดวงแบบ Baroque Trio sonata แต่จะไม่มีแนวสำหรับ Figure Bass แล้ว ซึ่งรูปแบบวงของ Classical Trio มักจะเป็นรูปแบบ String Trio (ไวโอลิน วิโอลา เชลโล) และ ไวโอลิน เชลโล เปียโน ซึ่งบางครั้งจะนิยมนำฟลูตมาแทนไวโอลินในแนวเสียงเดียวกัน บทเพลงนี้ประกอบด้วย 3 ท่อน ท่อนแรก Allegro ในทุกแนวเสียงจะมีแนวทำนองที่เล่นหยอกล้อกันตลอดเวลา ในท่อนที่สอง Andante จะอยู่ในจังหวะ 6/8 ในลักษณะบทเพลง Lied ส่งเข้าสู่ท่อนสุดท้าย Allegro Moderato ในรูปแบบของ Rondo ซึ่งไฮเดินได้นำแนวทำนองเล็ก ๆ นี้ไปปรากฏอยู่ในทุกแนวเสียงอย่างสนุกสนาน

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

โวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) มิได้เป็นเพียงแค่หนึ่งในคีตกวีผู้ยิ่งใหญ่ของยุคคลาสสิกเท่านั้น แต่เขายังเป็นคีตกวีที่โดดเด่นไปทุกยุคทุกสมัย พรสวรรค์ทางดนตรีของโมสาร์ทนั้นฉายแววมาตั้งแต่โมสาร์ทอายุยังน้อย แม้ว่าเขาจะไม่ใช่คีตกวีที่กำหนดรูปแบบของสังคีตลักษณ์หรือสร้างสรรค์นวัตกรรมทางดนตรีรูปแบบที่แตกต่างหรือมีรูปแบบผลงานที่ลึกซึ้งเหมือนผลงานของบาค แต่ผลงานของเขานั้นก็มีท่วงทำนองที่มีเสน่ห์ มีเอกลักษณ์ และคงความยอดเยี่ยมในตัวเองผ่านกาลเวลาทุกยุคสมัย แม้แต่ในปัจจุบันผลงานของโมสาร์ทก็ยังคงได้รับความนิยม และได้รับการยกย่องอย่างสูงในฐานะผลงานของคีตกวีเอกคนหนึ่งของโลก

บทเพลง Quartet in A major, K.298 โมสาร์ทประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1786 - 1787 เป็นหนึ่งในผลงานการประพันธ์ Flute Quartets จากทั้งหมด 4 บทเพลง อันได้แก่ K.285 in D, K.285a in G, K.285b in C และ K.298 in A สำหรับความพิเศษของบทเพลง Quartet in A major, K.298 นี้มีรูปแบบที่แตกต่างออกไปจากบทเพลง Flute Quartet เบอร์อื่น ๆ หากวิเคราะห์ดูแล้วจะมีความเป็น Parody work เนื่องจากโมสาร์ทได้ประพันธ์ทำนองหลักขึ้นเชื่อมโยงไปกับเพื่อน ๆ ของเขา หรืออาจกล่าวได้ว่าประพันธ์ขึ้นให้เพื่อน ๆ ของเขานั่นเอง สังเกตได้จากอารมณ์ขันของเขาที่เขียนวิธีการบรรเลงที่ท่อนสุดท้ายว่า *Rondieaoux -- Allegretto grazioso, ma non troppo presto, pero non troppo adagio. Cosi-cosi -- non molto garbo ed espressione*" ("A joke rondo -- Allegretto grazioso, but not too fast, nor too slow. So-so -- with great elegance and expression")

ท่อนแรก Andante โมสาร์ทได้สร้างรูปแบบ Variation จากบทเพลง "An die Natur" ประพันธ์โดย Franz-Anton Hoffmeister ในท่อนที่สอง Minuetto & Trio มีแนวทำนองที่โมสาร์ทนำมาจากบทเพลงพื้นบ้านของฝรั่งเศส และท่อนสุดท้ายนำแนวทำนองของบทเพลงร้องจากอุปรากร Le gare generose ของ Giovanni Paisiello ซึ่งเป็นอุปรากรที่โมสาร์ทได้มีโอกาสเข้ารับชมรับฟังในปีเดียวกันกับที่ประพันธ์บทเพลงนี้ขึ้น

Friedrich Kuhlau (1786 - 1832)

ฟรีดริช คูเลา (Friedrich Kuhlau) หรือในชื่อเต็ม Friedrich Daniel Rudolf Kuhlau คีตกวีชาวเดนิชที่มีผลงานอยู่ในช่วงยุคคลาสสิกตอนปลายและโรแมนติกตอนต้น คูเลาเป็นที่รู้จักในฐานะนักเปียโน และคีตกวีผู้ประพันธ์อุปรากรของเดนิช ผลงานของคูเลาได้รับอิทธิพลจากผลงานของเบโธเฟน คีตกวีที่เป็นทั้งเพื่อนและแรงบันดาลใจที่คูเลาชื่นชมในความสามารถอย่างมาก ผลงานของเขา เช่น บทเพลง Piano Concerto มีกระบวนการดำเนินทำนองที่สอดคล้องกับกลวิธีการประพันธ์ของเบโธเฟน หรือกล่าวได้ว่ามีรูปแบบหลักจากการถอดรูปแบบมาจากบทเพลงที่เบโธเฟนประพันธ์ขึ้น ทั้งนี้ ถึงแม้ผลงานการประพันธ์ของคูเลาจะมิได้เป็นที่โด่งดังมากนัก หากเปรียบเทียบกับคีตกวีหลักของยุคคลาสสิกทั้ง 3 ท่าน แต่จากเอกลักษณ์ผลงานการประพันธ์ของเขานั้น ทำให้คูเลาได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในคีตกวีที่สำคัญในช่วงยุคทองของเดนมาร์ก (Danish Golden Age) ซึ่งนอกจากผลงานทางด้านเปียโนและอุปรากรแล้ว ผลงานการประพันธ์ที่เขาประพันธ์ขึ้นให้กับฟลูตนั้นค่อนข้างได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ซึ่งตลอดระยะเวลาการทำงานของคูเลามักจะประพันธ์บทเพลงขึ้นให้กับเครื่องดนตรีฟลูตอยู่เสมอ และเป็นบทเพลงที่มีความยอดเยี่ยมแทบทั้งสิ้น จนเป็นที่กล่าวขานสำหรับผลงานการประพันธ์ให้กับฟลูตของคูเลาว่าเป็น The Beethoven of the Flute

บทเพลง Grand Flute Quartet in E minor, Op.103 เป็นบทเพลงที่คูเลาประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1830 เป็นผลงานลำดับท้าย ๆ ของเขาซึ่งประพันธ์ขึ้นสำหรับวงแชมเบอร์ฟลูตจำนวน 4 เครื่อง ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีสไตล์เป็น Romantic อย่างสมบูรณ์ ประกอบไปด้วย 4 ท่อน ในท่อนแรกเปิดด้วย Introduction ในรูปแบบ Andante Maestoso และนำเข้าสู่ส่วนเร็ว Allegro assai con molto fuoco ท่อนที่สอง Allegro assai เป็นลักษณะเหมือนบทเพลง Waltz แบ่งออกเป็น 3 ส่วนด้วยกันคือ Scherzo, Trio I และ Trio II ท่อนที่สาม Adagio จะนำเสนอท่วงทำนองที่สวยงามสลับกับความพริ้วไหวของโน้ตสอดแทรกเข้ามา และท่อนสุดท้าย Rondo ที่มีรูปแบบทำนองรวดเร็วและสนุกสนาน

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

ลุดวิก ฟาน เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven) คีตกวีเอกที่มีผู้คนชื่นชมและยกย่องอย่างกว้างขวางอีกท่านหนึ่งของโลก ผลงานที่เกิดขึ้นในช่วงชีวิตของเขานั้นล้วนเป็นตำนานการเดินทางสู่การเกิดขึ้นของบทประพันธ์สไตล์โรแมนติก อันเป็นช่วงยุคสมัยทางดนตรีตะวันตกโดยเริ่มถือกำเนิดขึ้นจากการผลงานของเบโธเฟน ทำให้นึกถึงภาพของคีตกวีผู้โดดเดี่ยวที่ต่อสู้กับโชคชะตาและก้าวข้ามผ่านอุปสรรคต่าง ๆ ด้วยความสามารถความคิดสร้างสรรค์ และความมุมานะของเขาเอง ผลงานประพันธ์ของเบโธเฟนมีความเป็นเอกลักษณ์และแตกต่างจากรูปแบบผลงานเดิม ๆ ในยุคสมัยเดียวกัน อีกทั้งยังส่งอิทธิพลต่อผู้ชมผู้ฟัง รวมถึงคีตกวีในช่วงเวลาเดียวกันหลายท่าน ผลงานของเบโธเฟนถูกยกย่องให้เป็นต้นแบบของการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 19 อีกด้วย

บทเพลง Serenade for flute & piano in D major, Op.41 บทเพลงนี้ได้ถูกปรับปรุงขึ้นโดย Franz Xaver Kleinheinz ในปี 1803 จากบทเพลงเดิมคือ Serenade, Op.25 ซึ่งประพันธ์ให้กับฟลูต ไวโอลิน และวิโอลา ซึ่งเบโธเฟนเป็นผู้ตรวจสอบในการปรับปรุงนี้ด้วยตัวเอง และตีพิมพ์ขึ้นในปีเดียวกัน โดยบันทึกเป็นผลงาน Op.41 โดยใช้รูปแบบเดียวกับบทเพลง Serenade ของโมสาร์ท คือ เปิดท่อนเพลงและปิดท้ายด้วยจังหวะเร็ว ล้อมรอบด้วยท่อนเพลงช้าผสมผสานกับท่อนเพลงเต้นรำ สำหรับบทเพลงนี้แนวของวิโอลาจะถูกทำให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของแนวเปียโนทั้งหมด โดยเปียโนจะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองสลับกันกับฟลูตที่บรรเลงเป็นแนวทำนองหลัก สร้างสีสันที่มีความน่าสนใจแตกต่างออกไปจากรูปแบบบทเพลงเดิม และยังปรับปรุงแนวทำนองในบางประโยคเพลงให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีมากขึ้นอีกด้วย

Musicians

เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน, Flute

เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน ได้เริ่มศึกษาดนตรีเมื่ออายุ 16 ปีโดยเริ่มเรียนฟลูตกับอาจารย์ชัชพล เจียมจรรยง และอาจารย์กัลยาณ์ พงศธร สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี เครื่องมือเอกฟลูตกับอาจารย์สัณห์ชีพ วิทยนคร และปริญญาโท สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตลอดช่วงการศึกษาดนตรี เศรษฐพงศ์ได้มีโอกาสเข้าร่วมอบรมและเข้าอบรมเชิงปฏิบัติการกับนักฟลูตที่มีชื่อเสียงมากมาย อาทิ Robert Aitken, Vivianna Gudsman, Jin Ta, Carol Wincenc, Yossi Arnheim, Trevor Wye, Jasmine Choi, Roberto Alvarez, Elisabeth Dooner, Sarah Newbold, Julien Beaudimont, Angela Firkins และ Gianni Biocotino นอกจากนี้ เศรษฐพงศ์ยังเคยเป็นสมาชิกและร่วมแสดงกับวงออร์เคสตรามากมาย เช่น Asian Youth Orchestra, Siam Philharmonic Orchestra, Siam Sinfonietta, วงดุริยางค์ซิมโฟนีแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เศรษฐพงศ์ยังมีประสบการณ์ทางด้านดนตรีด้านอื่น ๆ อีกด้วย เช่น เป็นนักดนตรีอัดเสียงสำหรับศิลปินนักร้องลิงโต นำโชค ในเพลง Gift และ Sweet Love, นักดนตรีออร์เคสตราสำหรับ Final Walk ของรายการ The Face Thailand, นักดนตรีวงออร์เคสตราของวงดนตรี Bodyslam ในคอนเสิร์ต The Grandslam Live with the Orchestra เศรษฐพงศ์ยังได้รับรางวัลจากการเข้าแข่งขันทางดนตรีต่าง ๆ เช่น รางวัลรองชนะเลิศอันดับสองจากการแข่งขัน Singapore Ensemble Competition, รางวัลชนะเลิศจากการแข่งขันประเภทวง Symphony Orchestra ในรายการ "Summa Cum Laude" International Youth Music Festival ณ ประเทศออสเตรีย ร่วมกับวง Siam Sinfonietta และ Finalist การแข่งขันดนตรี OSAKA Music Competition ในปี 2013 ร่วมกับวง Vanilla Flute Ensemble

ปัจจุบันเศรษฐพงศ์กำลังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาเอก สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อุษา นภาวรรณ, Piano

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

อุษาเข้าร่วม International Workshop & Masterclasses for Voice Training and Piano Accompaniment by Opera Plus and Flanders Opera Studio (Belgium) ที่จัดขึ้นทุกปีที่ประเทศไทยและมาเลเซีย โดยเรียนการบรรเลงเปียโนประกอบการร้องกับ Hein Boterberg และ เข้าร่วมโครงการในฐานะ official pianist ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2553 – 2559 เรื่อยมาและในโครงการเดียวกันนี้ ได้เข้าร่วม masterclass กับ Graham Johnson ด้วย

อุษามีผลงานการแสดงร่วมกับศิลปินทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติอย่างต่อเนื่อง เช่น อาจารย์อภิชัย เสี่ยมทอง, อาจารย์กัลยาณ์ พงศธร, ชัยภัทร ไตรพิพิธสิริวัฒน์, Jonathon Glonek, Julien Beaudiment, Trevor Wye, Raphael Leone, James Hall, Marco Antonio Mazzini, Angela Firkins, Gianni Biocotino และได้รับเชิญไปร่วมงาน "4to Congreso Latinoamericano de Clarinetistas ณ เมืองลิมา ประเทศเปรู โดยแสดงร่วมกับ ชัยภัทร ไตรพิพิธสิริวัฒน์, Edwin Rodriguez และ Sergio Bosi

โชติ บัวสุวรรณ, Violin

โชติได้เริ่มเรียนไวโอลินตั้งแต่อายุ 7 ปี กับ ผศ. นรอรรถ จันทร์กล่ำ ต่อมาโชติได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัย และได้รับรางวัลผู้มีความสามารถทางดนตรีจากสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร (พระยศในขณะนั้น) และพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าศรีรัศมิ์ พระวรชายาฯ (พระยศในขณะนั้น) ในเวลาต่อมาโชติได้รับเลือกเป็นนักเรียนแลกเปลี่ยนเพื่อศึกษาต่อ ณ เมือง Palmerston North ประเทศนิวซีแลนด์ และได้เข้าร่วมวง Manawatu Youth Orchestra และ Manawatu Sinfonia Orchestra ในระหว่างศึกษาที่นั่นด้วย ก่อนไปศึกษาที่ประเทศนิวซีแลนด์ โชติได้มีโอกาสศึกษาไวโอลินกับ อาจารย์ประทักษ์ ประทีปะเสน อาจารย์ทัศนา นาควัชระ และภายหลังศึกษากับอาจารย์ศิริพงษ์ ทิพย์ธัญ

โชติสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกไวโอลินกับ ผศ. นรอรรถ จันทร์กล่ำ ที่สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันเป็นสมาชิกของวง Royal Bangkok Symphony Orchestra, National Symphony Orchestra และ Chulalongkorn Symphony Orchestra

อัจยุติ สังข์เกษม, Viola

อัจยุติจบการศึกษาปริญญาตรีจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ได้ศึกษากับ อ. ฐิติพรรณ แววหงศ์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันเอกชูชาติ พิทักษากร (ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ.2553 สาขาศิลปะการแสดงดนตรีตะวันตก), อ.ดร.ศุภพร สุวรรณภักดี และ อ.มิติ วิสุทธิ์อัมพร อัจยุติได้เข้าร่วม Bled Festival 2014 ที่เมือง Bled ประเทศ Slovenia และได้มีโอกาสศึกษากับ Prof. Matthias Maurer อีกทั้งได้ร่วมแสดงกับวงออเคสต้ามากมายในเมืองไทย อาทิ Thai Youth Orchestra, Siam Sinfonietta, CU Symphony Orchestra, CU String Chamber Orchestra, The Viola Lovers, Siam Philharmonic Orchestra, Princess Galyani Vadhana Institute of Music Youth Orchestra, Bangkok Opera และ Shonen Thai Quartet. ในปี พ.ศ. 2554 ได้มีเข้าร่วมวง Russian Symphony Orchestra ที่เกาะ Bali ประเทศอินโดนีเซีย และในปีต่อมาได้เข้าร่วมการแข่งขัน "Summa Cum Laude" International Youth Music Festival ที่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย กับวง Siam Sinfonietta ได้รับรางวัลชนะเลิศ ประเภทวงออร์เคสตรา

วิชญ์วิน สุรีย์รัตนากร, Cello

วิชญ์วินเริ่มเรียนเชลโลเมื่อตอนอายุ 5 ขวบกับอาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง ในปี 2008 เขาได้รับทุนการศึกษาจากโรงเรียนนานาชาติโชรส์เบอรีกรุงเทพและศึกษากับอาจารย์ปนัดดา เพิ่มพานิช ขณะที่กำลังศึกษานั้นวิชญ์วินได้มีโอกาสร่วมแสดงคอนเสิร์ตหลายครั้งในฐานะหัวหน้ากลุ่มเชลโลของ Shrewsbury Symphony Orchestra วิชญ์วินได้รับปริญญาตรีเกียรตินิยมอันดับหนึ่งจากวิทยาลัยดนตรีมหาวิทยาลัยรังสิตซึ่งหลังจากนั้นเขาได้เดินทางไปศึกษาต่อที่กรุงเวียนนาประเทศออสเตรียกับนักเชลโลชาวโปแลนด์ Professor Agnieszka Kabut ที่ Prayner Konservatorium และได้มีโอกาสศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมจากอาจารย์ต่างๆหลายท่านในยุโรปไม่ว่าจะเป็น Claudio Bohorquez (Hanns Eisler Berlin, Germany), Fred Sherry (Julliard, USA), Xenia Jankovic (Detmold, Germany), Raphael Wallfisch (London, UK), Florian Kitt (Graz, Austria) และ Enrico Bronzi (Mozarteum Salzburg, Austria).

ในขณะที่เขาศึกษาอยู่นั้น วิชญ์วินได้มีโอกาสแสดงคอนเสิร์ตในฐานะนักโซโล่และได้ร่วมแสดงบทเพลงชั้นนำของเชลโลต่างๆ กับวงออเคสตร้าชั้นนำของประเทศไทย อาทิ Fauré's Elégie in C minor for Cello and Orchestra และ Tchaikovsky's Variations on a Rococo Theme ซึ่งร่วมแสดงกับ Rangsit Philharmonic Orchestra และ Dvořák's Cello Concerto in B minor กับ Siam Sinfonietta และ Thailand National Symphony Orchestra.

จิรายุ เตชะมานะพงษ์, Flute

จิรายุ เริ่มศึกษาดนตรีตั้งแต่อายุ 5 ปี โดยเริ่มต้นด้วยเปียโน ศึกษากับ อาจารย์วณี ลัดดากลม อาจารย์ Reiko Yamadera จากนั้นจึงเริ่มศึกษาเพิ่มเติมในส่วนของการบรรเลงฟลูต โดยเริ่มเรียนฟลูตกับ อาจารย์ศิริพร จินะณรงค์ เมื่ออายุ 9 ปี ในเวลาต่อมา จิรายุ ได้สมัครเข้าเป็นสมาชิกของวงโยธวาทิต โรงเรียนอัสสัมชัญ แผนกประถม ในตำแหน่งฟลูต และ สามารถสอบเข้าโรงเรียน สาธิตมหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในโครงการผู้มีความสามารถพิเศษทางด้านดนตรีได้ ตามลำดับ ในระหว่างนั้น จิรายุ ได้ศึกษาทางด้านฟลูตอย่างจริงจัง โดยศึกษากับ อาจารย์จักกฤษย์ มลิวัลย์ อาจารย์เพล ตั้งเสรีมั่นคง และอาจารย์ชัชวาล อรรถกิจโกศล ทั้งนี้ได้เคยเข้าร่วมการอบรม Flute โดย นักฟลูตระดับนานาชาติ เช่น Robert Aitken, Trevor Wye, Julien Beaudiment, Jasmine Choi, Prof. Angela Firkins และ Prof. Gianni Biocotino

ในปี 2017 จิรายุ ได้รับรางวัลเหรียญทองจากการแข่งขัน Flute Ensemble ในรายการ Japan Flute Convention ณ เมืองคาวาซากิ ประเทศญี่ปุ่น และปี 2018-2019 ได้เข้าร่วมการทัวร์คอนเสิร์ตในต่างประเทศกับวง Siam Sinfonietta ปัจจุบันจิรายุ กำลังศึกษาอยู่ในชั้นปีที่ 4 คณะครุศาสตร์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยศึกษาการบรรเลงฟลูตกับ อาจารย์ สัณห์ชีพ วิทยนคร ปัจจุบันจิรายุ เป็นสมาชิก วง Siam Sinfonietta ในตำแหน่ง Principle Flute และสมาชิกของวง CU Flute Ensemble และวง CU Symphony Orchestra

ธีรัตม์ เกตุมี, Flute

ธีรัตม์เริ่มเรียนฟลูตตั้งแต่อายุ 12 ปี ในวงดุริยางค์ของโรงเรียนพญาไท ต่อมาในปี พ.ศ. 2550 เข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนหอวังและได้เข้าร่วมวงดุริยางค์ของโรงเรียนโดนมีอาจารย์ประยุทธ ชาญอักษร เป็นผู้ควบคุมวง หลังจากนั้นเริ่มเรียนฟลูตกับอาจารย์ชนะศักดิ์ วงษ์วีระวินิจ จนต่อมาเข้าศึกษาต่อที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปี พ.ศ. 2556 และเริ่มเรียนฟลูตกับอาจารย์สัณห์ชีพ วิทยนคร และในระหว่างที่ศึกษาอยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยก็มีโอกาสได้เข้าเรียนอบรมพิเศษกับนักฟลูตระดับโลก อาทิเช่น Michel Moragues, Robert Aiken, Sarah NewBold, Philipp Jundt, Krzysztof Maciej Kaczka, Julien Beaudiment, Paola Bonora และ Gianni Biocotino เป็นต้น ต่อมาในปี พ.ศ. 2559 ได้เข้ารวมการประกวด Pro Musica Junior 2016 Flute & Piccolo Competition ได้รับรางวัลชนะเลิศ และระหว่างนั้นก็มีโอกาสได้เข้าร่วมแคมป์ดนตรีและเล่นในวงออร์เครตรา เช่น Chulalongkorn University Symphony Orchestra, Siam Sinfonietta, Siam Philharmonic Orchestra, Royal Bangkok Symphony Orchestra, Thai Youth Orchestra, Princess Galyani Vadhana Institute of Music Youth Orchestra และ Asian Youth Orchestra เป็นต้น ปัจจุบันเป็นสมาชิกอยู่ในวง Royal Bangkok Symphony Orchestra

ศิริพันธ์ มงโพธิ์, Flute

ศิริพันธ์เริ่มเรียนดนตรีเมื่ออายุ 13 ปี โดยเข้าร่วมกิจกรรมวงโยธวาทิตของโรงเรียนเซนต์โยเซฟ บางนา และต่อมาในปี 2005 - 2008 ศิริพันธ์ได้รับคัดเลือกเข้าเป็นสมาชิกวงดุริยางค์เยาวชนไทย โดยระหว่างนั้นศึกษา Flute กับอาจารย์สโรช กันประเสริฐ ต่อมาศิริพันธ์ได้เข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาที่ คณะครุศาสตร์ สาขาดนตรีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เครื่องมือเอก Flute โดยเป็นนิสิตในโครงการศิลปะดีเด่น และศึกษาวิชา Flute กับอาจารย์สัณห์ชีพ วิทยนคร

นอกจากนี้ ศิริพันธ์ ยังได้เข้าร่วมกิจกรรมทางดนตรีต่างๆ อย่างต่อเนื่อง อาทิเช่น เป็นสมาชิกวง Bangkok Silpakorn Wind Orchestra ในปีค.ศ. 2008 - 2011 สมาชิกวง Southeast Asian Youth Orchestra and Wind Ensemble ปี 2008 สมาชิกวง CU Symphony Orchestra ปี 2008 - 2012 สมาชิกวง Siam Sinfonietta ในปี 2012 - 2015 เข้าร่วมกิจกรรม Silpakorn Summer Music School ในปีค.ศ. 2011 - 2012 และชนะเลิศรางวัลที่ 1 การประกวดแข่งขันการบรรเลงวงออร์เคสตร้า ในรายการ Summa Cum Laude International Youth Music Festival ในปี 2012 ร่วมกับวง Siam Sinfonietta และได้รับรางวัลเหรียญทองในการแข่งขันรายการ the 18th flute convention 2017 ณ เมือง Kawasaki ประเทศญี่ปุ่น ร่วมกับวง CU Flute Ensemble ในปี 2017

ปัจจุบัน ศิริพันธ์ เป็นสมาชิกวงออร์เคสตราของ Studio 28 และทำการแสดงดนตรีอย่างต่อเนื่อง

ภาคผนวก ค
สูจิบัตรการแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ครั้งที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Faculty of Fine and Applied Arts,
Chulalongkorn University
Presents

Doctoral

Flute Recital

Sethapong Janyarayachon - flute

with

Pasatorn Stieniti - harp
Usa Napawan - piano
Atjayut Sangkasem - viola
Wishwin Sureeratanakorn - cello
Jittinant Klinnumhom - horn
Kanthita Komolphan - percussion
Jirayu Techamanapong - flute
Teerat Ketmee - flute
Kalaya Phongsathorn - flute

thu **2020.8.27, 16:00**

LIVE
Sethapong Janyarayachon

from
Concert Hall,
Baan Plook Rak Sathorn

works by

Phillippe Gaubert
Franz Doppler
Eugène Bozza
Claude Debussy

Program

Trois Aquarelles (Three Watercolors) — Philippe Gaubert (1879 - 1941)

I. Par un clair matin (On a Clear Morning)

II. Soir d'automne (Autumn Evening)

III. Sérénade

Souvenir du Rigi, Op.34 — Franz Doppler (1821 - 1883)

- 15 minutes intermission -

Trois pièces for flute ensemble — Eugène Bozza (1905 - 1991)

I. Très modèré (souple)

II. Andantino

III. Allegro

Sonate en trio, for flute, viola & harp, L.137 — Claude Debussy (1862 - 1918)

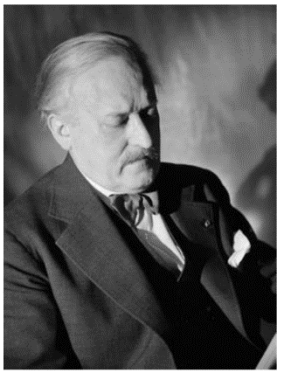
I. Pastorale

II. Interlude

III. Finale

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Program Notes

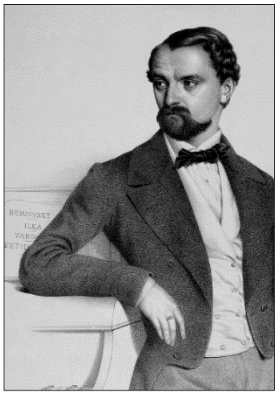


Philippe Gaubert (1879 – 1941)

ฟิลลิป กูแบร์ (Phillippe Gaubert) คีตกวีชาวฝรั่งเศสผู้มีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนสไตล์การบรรเลงฟลูตในรูปแบบ French Flute School กูแบร์ได้มีโอกาสเรียนฟลูตกับทัฟฟาเนลปรมาจารย์ฟลูตคนสำคัญที่ Paris Conservatoire เขาเป็นทั้งนักฟลูตที่มีฝีมือ วาทยกรที่มีความสามารถ และคีตกวีที่มีชื่อเสียงโด่งดัง ผลงานการประพันธ์ของเขาไม่ได้มีเพียงแค่บทประพันธ์สำหรับฟลูตเพียงอย่างเดียว แต่ยังมีทั้งอุปรากร บัลเลต์ และบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา สไตล์ดนตรีของกูแบร์นั้นมีความคล้ายกับฟอเร (Gabriel Faure) และดูกาส์ (Paul Dukas) เต็มไปด้วยแนวทำนองที่หรูหราและมีสีสันที่หลากหลาย

บทเพลง Trois Aquarelles หรือในชื่อ Three Watercolors ประพันธ์ขึ้นในปี 1915 เป็นบทเพลงเชมเบอร์ฟลูตในรูปแบบวงทริโอที่เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง ซึ่งกูแบร์มีความตั้งใจจะนำเสนอรูปวาดสีน้ำในสไตล์อิมเพรสชันนิสม์ของฝรั่งเศสผ่านเสียงของเครื่องดนตรี โดยการผสมสีสันของเสียงถ่ายทอดให้เห็นเป็นภาพ ซึ่งภาพของท่อนแรกที่จะนำเสนอชื่อว่า "On a Clear Morning" มีสีสันที่ฉูดฉาด สดใส เต็มไปด้วยพลัง ภาพของท่อนที่สองคือ "Autumn Evening" ให้อารมณ์ของบทเพลงที่สงบและโศกเศร้า และในท่อนสุดท้าย "Sérénade" ถ่ายทอดภาพการเต้นรำที่ผสมผสานจังหวะการเต้นรำพื้นบ้านของสเปน

Franz Doppler (1821 - 1883)



ฟรานซ์ ดอปเลอร์ (Franz Doppler) นักฟลูตชาวฮังการีที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากในยุโรป และยังเป็นคีตกวีที่ประพันธ์บทเพลงสำหรับฟลูตไว้เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะบทเพลงดูเอตฟลูตและฟลูตที่บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ (Chamber Ensemble) ที่น่าสนใจมากมาย เมื่อกล่าวถึงดอปเลอร์ เราจะนึกถึงฟรานซ์ (Franz) และคาร์ล (Karl) เป็นพี่น้องดอปเลอร์ที่ออกแสดงคู่กัน บทเพลงที่เขาและพวกเขาร่วมกันประพันธ์ขึ้นนั้น เป็นบทเพลงที่นักฟลูตในปัจจุบันแทบทุกคนจะต้องมีประสบการณ์การบรรเลงมาแล้วแทบทั้งสิ้น บทเพลงของเขามีเอกลักษณ์ในดนตรีด้วยกลิ่นอายแบบฮังการีและมีท่วงทำนองที่สนุกสนาน รวมถึงเป็นบทเพลงที่ดึงความสามารถทางการบรรเลงของผู้เล่นได้เป็นอย่างดี ดอปเลอร์มักนำทำนองเด่น ๆ ที่เป็นที่รู้จักโดยทั่วไปจากดนตรีชาติต่าง ๆ ทั้งฮังการี ลัตเวีย และอเมริกามาใช้ในบทเพลง ซึ่งทำให้ผู้ฟังรู้สึกสนุกไปกับดนตรีของพวกเขาได้ง่ายขึ้น

บทเพลง Souvenir du Rigi, Op. 34 เป็นบทเพลงที่สะท้อนภาพของเทือกเขาแอลป์ที่เป็นศูนย์กลางของประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ภูเขาริกิเป็นสถานที่ที่ได้รับความนิยมมากจากนักท่องเที่ยวและเป็นที่รู้จักโด่งดังมากในช่วงชีวิตของดอปเลอร์ ด้วยชื่อบทเพลงนี้หากแปลเป็นภาษาอังกฤษจะสามารถถอดความได้ว่า "Remembrance of Rigi" อาจกล่าวได้ว่าดอปเลอร์ได้มีประสบการณ์ไปเที่ยวชมภูเขาแห่งนี้และประทับใจมาก ทำให้เขาสร้างสรรค์บทประพันธ์นี้ขึ้นเพื่อรำลึกถึงภาพอันสวยงามของภูเขาริกิ ผ่านการใช้เสียงของเฟรนช์ฮอร์นแทนเสียงของแตรแอลเพน (Alpenhorn) ฟลูตและเปียโนบรรยายภาพบรรยากาศของทิวทัศน์เทือกเขาและเสียงนกในธรรมชาติ และใช้การเสียงของแฮนด์เบลแทนเสียงของกระพวนบนปลอกคอของแกะ

Eugène Bozza (1905 – 1991)

อูจีน บอสซา (Eugène Bozza) นักไวโอลิน คีตกวี และคอนดัคเตอร์ชาวฝรั่งเศส บอสซามีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในฐานะของคอนดัคเตอร์และคีตกวี โดยหนึ่งในรูปแบบบทประพันธ์ที่โดดเด่นที่สุดของเขาคือบทประพันธ์ประเภท Chamber Music สำหรับเครื่องลม ประกอบด้วย บทประพันธ์ที่เข้าใจง่าย ไปจนถึงบทประพันธ์มีความซับซ้อนอุดมไปด้วยการผสมผสานโครงสร้างดนตรีแบบดั้งเดิมกับรูปแบบดนตรีแบบอิมเพรสชันนิสม์ หรือแม้แต่กระแสอิทธิพลของดนตรีแจ๊สที่เริ่มมีบทบาทในฝรั่งเศส สิ่งเหล่านี้ปรากฏให้เห็นในผลงานการประพันธ์ของเขา เขาเป็นคีตกวีที่มีความเข้าใจในด้านการบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรีเป็นอย่างดี ผลงานของเขานั้นมีความท้าทายในการบรรเลง ในขณะเดียวกันก็มีท่วงทำนองที่ฟังง่ายและเป็นที่นิยม ดนตรีของบอสซามีการกล่าวถึงกันอย่างกว้างขวาง และมีอิทธิพลกับผู้ฟังผ่านวิทยุเป็นอย่างมากในช่วงหนึ่ง ผลงานการประพันธ์ของเขายังได้มีการนำมาใช้ในวงการการศึกษาด้านดนตรีกันอย่างแพร่หลายอีกด้วย

บทเพลง Trois pièces เป็นผลงานการประพันธ์สำหรับวง Flute Quartet ประพันธ์ขึ้นในปี 1972 ในรูปแบบ "Neo Classical" ที่ผสมผสานเอาเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรีแบบสมัยนิยม เป็นบทประพันธ์ที่มีการผสมผสานโอเดียดนตรีต่าง ๆ ไว้มากมาย ทั้งการใช้แนวทำนองเลียนแบบบทเพลง Hymn, การใช้แนวเสียงขนานในการดำเนินทำนอง, การใช้ Pandiatonicism เป็นต้น ในท่อนแรก Très modéré (souple) เป็นการนำเสนอลักษณะของท่วงทำนองแบบ Hymn ท่อนที่สอง Andantino เป็นท่อนช้าที่ผสมผสานท่วงทำนองบทเพลงเต้นรำแบบคลาสสิก และท่อนสุดท้าย Allegro เป็นการนำลักษณะการดำเนินทำนองที่เต็มไปด้วยความสนุกสนานร่าเริงโดยใช้เทคนิคแปลกใหม่และสีสันของฮาร์โมนีที่หลากหลาย

Claude Debussy (1862 – 1918)

โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy) คีตกวีชาวฝรั่งเศสที่ต้องการจะอุทิศตนเองให้กับประเทศฝรั่งเศสระหว่างช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 โดยใช้สิ่งที่เขาถนัดมากที่สุดนั่นคือดนตรี "ข้าพเจ้าไม่ได้ต้องการที่จะทำเพื่อตนเอง เพียงแต่ข้าพเจ้าต้องการที่จะพิสูจน์ว่าแม้แต่ทหารเยอรมันกว่าสามสิบล้านคนก็ไม่สามารถจะเปลี่ยนแปลงความคิดของผู้คนชาวฝรั่งเศสได้" คีตกวีผู้ที่เป็นตำนานของดนตรีโลโต้อิมเพรสชันนิสม์ที่นำเสนอท่วงทำนองผ่านการแสดงอารมณ์ ผลงานการประพันธ์ของเดอบุสซีนั้นมีลักษณะที่ละม้อนภาพของบทกวี และยังมีการนำเอาระบบ Whole Tone Scale และ Pentatonic Scale เข้ามาประยุกต์ใช้จนกลายเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอันส่งอิทธิพลต่อคีตกวีในยุคเดียวกันอย่างมากมาย

บทเพลง Sonate en trio for flute, viola & harp, L.137 หนึ่งในบทประพันธ์จากชุดเพลงโซนาตาหกบทสุดท้ายของเดอบุสซี เขาได้รวมเอากลิ่นอายของดนตรีฝรั่งเศสที่อลังการแต่เรียบหรูในยุคศตวรรษที่ 18 เข้ากันกับโทนเสียงของศตวรรษที่ 20 ซึ่งเดอบุสซีได้กล่าวถึงโซนาตาบทนี้ว่าแม้จะไม่ได้มีความอลังการเหมือนกับลักษณะของโซนาตาในปัจจุบัน แต่เป็นการสร้างสีสันของบทเพลงที่หลากหลายด้วยการผสมผสานเสียงของเครื่องดนตรี ด้วยลุนทรียภาพทางดนตรีที่เดอบุสซีนำเสนอนี้ เป็นสิ่งที่หวนให้นึกถึงภาพผลงานของเขาในช่วงแรกที่มีความโดดเด่นของดนตรีโลโต้อิมเพรสชันนิสม์ อันมีส่วนผสมของดนตรีตะวันออกที่มีเอกลักษณ์ ในท่อนแรก Pastorale นี้เต็มไปด้วยด้วยการแปรผันของอัตราความเร็วและการเร้าอารมณ์ของบทเพลงทั้งความเศร้าและความมีชีวิตชีวา ท่อนที่สอง Interlude นั้นขับเคลื่อนด้วยแนวทำนองที่มีความนุ่มนวลและลงตัวผสมกับสไตล์บทเพลงเต้นรำในยุคบาโรก ในขณะที่ท่อนสุดท้าย Finale นั้นจะแตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิงด้วยอารมณ์ดุดันและเต็มไปด้วยพลังของบทเพลง

Musicians

เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน, Flute

เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน ได้เริ่มศึกษาดนตรีเมื่ออายุ 16 ปีโดยเริ่มเรียนฟลูตกับอาจารย์ชัชพล เจียมจรรยง และอาจารย์กัลยาณ์ พงศธร สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี เครื่องมือเอกฟลูตกับอาจารย์สัณห์ชีพ วิทยนคร และปริญญาโท สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตลอดช่วงการศึกษาดนตรี เศรษฐพงศ์ได้มีโอกาสเข้าร่วมอบรมและเข้าอบรมเชิงปฏิบัติการกับนักฟลูตที่มีชื่อเสียงมากมาย อาทิ Robert Aitken, Vivianna Gudsman, Jin Ta, Carol Wincenc, Yossi Arnheim, Trevor Wye, Jasmine Choi, Roberto Alvarez, Elisabeth Dooner, Sarah Newbold, Julien Beaudimont, Angela Firkins และ Gianni Biocotino นอกจากนี้ เศรษฐพงศ์ยังเคยเป็นสมาชิกและร่วมแสดงกับวงออร์เคสตรามากมาย เช่น Asian Youth Orchestra, Siam Philharmonic Orchestra, Siam Sinfonietta, วงดุริยางค์ซิมโฟนีแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เศรษฐพงศ์ยังมีประสบการณ์ทางด้านดนตรีด้านอื่น ๆ อีกด้วย เช่น เป็นนักดนตรีอัดเสียงสำหรับศิลปินนักร้องลิงโต นำโชค ในเพลง Gift และ Sweet Love, นักดนตรีออร์เคสตราสำหรับ Final Walk ของรายการ The Face Thailand, นักดนตรีวงออร์เคสตราของวงดนตรี Bodyslam ในคอนเสิร์ต The Grandslam Live with the Orchestra เศรษฐพงศ์ยังได้รับรางวัลจากการเข้าแข่งขันทางดนตรีต่าง ๆ เช่น รางวัลรองชนะเลิศอันดับสองจากการแข่งขัน Singapore Ensemble Competition, รางวัลชนะเลิศจากการแข่งขันประเภทวง Symphony Orchestra ในรายการ "Summa Cum Laude" International Youth Music Festival ณ ประเทศออสเตรีย ร่วมกับวง Siam Sinfonietta และ Finalist การแข่งขันดนตรี OSAKA Music Competition ในปี 2013 ร่วมกับวง Vanilla Flute Ensemble

ปัจจุบันเศรษฐพงศ์กำลังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาเอก สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อุษา นภาวรรณ, Piano

อุษาสำเร็จการศึกษารัฐศาสตรบัณฑิต (สาขาความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (สาขาดนตรีปฏิบัติ) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล โดยเรียนเปียโนกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภนันท์ จันทรอรทัยกุล ในระหว่างศึกษาได้มีโอกาสเข้าร่วม masterclass กับนักเปียโนที่มีชื่อเสียงหลายท่าน อาทิ Peter Amstuz, Albert Sassman, Mikhail Solovei, Boris Berman, Peter Frankl, Barry Snyder และ Bennett Lerner (การบรรเลงเปียโนประกอบการร้อง) และเคยเข้าร่วม 9th Music Institute for Development of Personal Style in Memory of Jascha Heifetz at ที่ Southern Oregon University สหรัฐอเมริกา อุษาเคยเรียนเปียโนกับอ.กรรณิการ์ อิสวาศ, ดร.สุวรรณา วังโสภณ, Dr.Eri Nakagawa และ Prof. Mag. Margit Heider-Dechant

อุษาเข้าร่วม International Workshop & Masterclasses for Voice Training and Piano Accompaniment by Opera Plus and Flanders Opera Studio (Belgium) ที่จัดขึ้นทุกปีที่ประเทศไทยและมาเลเซีย โดยเรียนการบรรเลงเปียโนประกอบการร้องกับ Hein Boterberg และเข้าร่วมโครงการในฐานะ official pianist ตั้งแต่ปี 2010 – 2016 เรื่อยมา และในโครงการเดียวกันนี้ได้เข้าร่วม masterclass กับ Graham Johnson อีกด้วย

อุษามีผลงานการแสดงร่วมกับศิลปินทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติอย่างต่อเนื่อง เช่น อาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง, อาจารย์กัลยาณ์ พงศธร, ชัยภัทร ไตรพิพิธสิริวัฒน์, Jonathon Glonek, Julien Beaudiment, Trevor Wye, Raphael Leone, James Hall, Marco Antonio Mazzini, Angela Firkins, Gianni Biocotino และได้รับเชิญไปร่วมงาน "4th Congreso Latinoamericano de Clarinetistas ณ เมืองลิมา ประเทศเปรู โดยแสดงร่วมกับ ชัยภัทร ไตรพิพิธสิริวัฒน์, Edwin Rodriguez และ Sergio Bosi

พศธร เสถียรนิธิ, Harp

พศธร เสถียรนิธิ ได้เริ่มศึกษาเครื่องดนตรีฮาร์ป ในช่วงปลายของปี 2007 โดยมีโอกาสได้ศึกษาและเข้าร่วมมาสเตอร์คลาสกับอาจารย์ที่มีชื่อเสียงจำนวนมาก อันได้แก่ Jie Zhou, Heleen Vandeputte, พลเรือตรีหญิง ธาราวดี มโนทัย, Loiuse Wiggins, Paulina Porazinska, Reyes Benito Gómez, Ema Mitarai, Ji Min Lee, Elizabeth Jaxon, Elinor Bennett, Eileen Mason, Katryna Tan และ Ladislav Papp

พศธร ได้ผ่านการแสดงและการแข่งขันต่างๆมามากมาย เช่น การได้รับคัดเลือกบทประพันธ์เข้าร่วมแสดงงาน J.O.C. (Junior Original Concert) การร่วมบรรเลงฮาร์ปในบทประพันธ์ 'ลม' ของ ดร.อโณทัย นิติพน ในงานคอนเสิร์ตจุดประกาย คอนเสิร์ตซีรีส์ที่ 27 ตอน "ดิน น้ำ ลม ไฟ" การร่วมบรรเลงฮาร์ปประกอบหนังเงียบ เรื่อง Chang: A Drama of the Wilderness ในงาน Bangkok Banana รางวัลชนะเลิศถ้วยพระราชทาน สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าสิริวัณณวรี นารีรัตนราชกัญญา ในการแข่งขัน Yamaha Thailand Music Festival ปี 2005 และ 2008 ประเภท Electone Solo รุ่นทั่วไป เป็นตัวแทนของประเทศไทย เข้าร่วมการแข่งขัน Asia Electone Festival 2008 ในประเภท Open Age Section ที่ประเทศอินโดนีเซีย โดยใช้บทประพันธ์ของตนในการแข่งขันทั้งหมดที่กล่าวมา และพศธรยังได้ถูกรับเชิญเป็นศิลปินเพื่อแสดงในงาน Yamaha Thailand Music Festival 2009 อีกด้วย

ปัจจุบันพศธรจบการศึกษาจากคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร สาขาการแสดงดนตรี ในเครื่องเอกฮาร์ป และเป็นนักฮาร์ปประจำวงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร

อัจยุติ สังข์เกษม, Viola

อัจยุติจบการศึกษาปริญญาตรีจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ได้ศึกษากับ อ. ฐิติพรรณ แววหงศ์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันเอกชูชาติ พิทักษากร (ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ.2553 สาขาศิลปะการแสดงดนตรีตะวันตก), อ.ดร.ศุภพร สุวรรณภักดี และอ.มิติ วิสุทธิ์อัมพร อัจยุติได้เข้าร่วม Bled Festival 2014 ที่เมือง Bled ประเทศ Slovenia และได้มีโอกาสศึกษากับ Prof. Matthias Maurer อีกทั้งได้ร่วมแสดงกับวงออเคสต้ามากมายในเมืองไทย อาทิ Thai Youth Orchestra, Siam Sinfonietta, CU Symphony Orchestra, CU String Chamber Orchestra, The Viola Lovers, Siam Philharmonic Orchestra, Princess Galyani Vadhana Institute of Music Youth Orchestra, Bangkok Opera และ Shonen Thai Quartet. ในปี พ.ศ. 2554 ได้มีเข้าร่วมวง Russian Symphony Orchestra ที่เกาะ Bali ประเทศอินโดนีเซีย และในปีต่อมาได้เข้าร่วมการแข่งขัน "Summa Cum Laude" International Youth Music Festival ที่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย กับวง Siam Sinfonietta ได้รับรางวัลชนะเลิศ ประเภทวงออร์เคสตรา

วิชญ์วิน สุรีย์รัตนากร, Cello

วิชญ์วินเริ่มเรียนเชลโลเมื่อตอนอายุ 5 ปีกับอาจารย์อภิชัย เสี่ยมทอง ในปี 2008 เขาได้รับทุนการศึกษาจากโรงเรียนนานาชาติโชรส์เบอรีกรุงเทพและศึกษากับอาจารย์ปนัดดา เพิ่มพานิช ขณะที่กำลังศึกษานั้นวิชญ์วินได้มีโอกาสร่วมแสดงคอนเสิร์ตหลายครั้งในฐานะหัวหน้ากลุ่มเชลโลของ Shrewsbury Symphony Orchestra วิชญ์วินได้รับปริญญาตรีเกียรตินิยมอันดับหนึ่งจากวิทยาลัยดนตรีมหาวิทยาลัยรังสิตซึ่งหลังจากนั้นเขาได้เดินทางไปศึกษาต่อที่กรุงเวียนนาประเทศออสเตรียกับนักเชลโลชาวโปแลนด์ Professor Agnieszka Kabut ที่ Prayner Konservatorium และได้มีโอกาสศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมจากอาจารย์ต่างๆหลายท่านในยุโรปไม่ว่าจะเป็น Claudio Bohorquez (Hanns Eisler Berlin, Germany), Fred Sherry (Julliard, USA), Xenia Jankovic (Detmold, Germany), Raphael Wallfisch (London, UK), Florian Kitt (Graz, Austria) และ Enrico Bronzi (Mozarteum Salzburg, Austria).

ในขณะที่เขาศึกษาอยู่นั้น วิชญ์วินได้มีโอกาสแสดงคอนเสิร์ตในฐานะนักโซโล่และได้ร่วมแสดงบทเพลงชั้นนำของเชลโลต่างๆกับวงออเคสตร้าชั้นนำของประเทศไทย อาทิ Fauré's Elégie in C minor for Cello and Orchestra และ Tchaikovsky's Variations on a Rococo Theme ซึ่งร่วมแสดงกับ Rangsit Philharmonic Orchestra และ Dvořák's Cello Concerto in B minor กับ Siam Sinfonietta และ Thailand National Symphony Orchestra.

กัญจิตา โกมลพันธุ์, Percussion

กัญจิตาจบการศึกษาเกียรตินิยมอันดับสอง เครื่องมือเอกเครื่องกระทบ จากคณะครุศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเมื่อปี พ.ศ.2558 ศึกษากับอาจารย์สุจารีย์ ประพิณวงศ์ อาจารย์เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม และอาจารย์เกษม ทิพยเมธากุล มีโอกาสเข้าเรียนมาสเตอร์คลาสกับนักมาริมบทระดับโลก Katarzyna Myćka, Ludwig Albert และ Shoko Sakai ในขณะที่ศึกษาอยู่ได้เข้าร่วมการแข่งขัน Marimba Solo Competition รางวัลชนะเลิศอันดับ 1 เหรียญทองในรายการ SangSom Road to Carnegie Hall 2015 รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 ในรายการ Thailand International Drumline Competition 2015 และ Yamaha Thailand Marimba Solo Competition 2015 รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 2 ในรายการ Thailand World Music Championships 2013 ได้เข้าร่วมการแข่งขันในฐานะนัก Percussion ในวงออเคสตรากับการแข่งขัน "The 11th Summa Cum Laude International Youth Music Festival 2017" ที่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย ได้รับรางวัลชนะเลิศประเภทวงออเคสตรากับวง Thai Youth Orchestra

กัญจิตามีโอกาสร่วมแสดงคอนเสิร์ตกับวงออเคสตราชั้นนำของประเทศ อาทิ Chulalongkorn Symphony Orchestra, Thai Youth Orchestra (TYO), Royal Bangkok Symphony Orchestra (RBSO), Thailand Philharmonic Orchestra (TPO), Siam Sinfonietta, Siam Philharmonic Orchestra (SPO), Princess Galyani Vadhana Institute of Music Youth Orchestra (PYO)

จิตตินันท์ กลิ่นน้ำหอม, Horn

จิตตินันท์จบการศึกษาระดับปริญญาโทจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เอกการประพันธ์เพลง เริ่มศึกษาดนตรีครั้งแรกกับอาจารย์มณเฑียร คุณวิเศษที่วงดุริยางค์ของโรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัยนนทบุรี เริ่มฝึกการเล่นฮอร์นครั้งแรกกับอาจารย์นาวี หงสกุล และได้เรียนฮอร์นกับ อาจารย์ชนากร แป้นเหมือน อาจารย์สุภชัย โสรธร อาจารย์คมสัน ดิลกคุณานันท์ อาจารย์ประเสริฐ ราชมณี และอาจารย์กฤษณ์ วิกรวงษ์วนิช

จิตตินันท์ ได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกในฐานะนักฮอร์นของวงต่าง ๆ อาทิ Thai Youth Orchestra, Southeast Asian Youth Orchestra and Wind Ensemble (SAYOWE) วงซิมโฟนีออเคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วง Siam Sinfonietta วง Siam Philharmonic Orchestra นอกจากนี้จิตตินันท์ยังมีประสบการณ์การทำงานดนตรีในด้านอื่น ๆ ร่วมงานกับมูลนิธิมหาอุปรากรกรุงเทพในตำแหน่ง Orchestra Librarian ปี 2011 และได้รับตำแหน่งผู้ช่วยผู้จัดการวงดุริยางค์ ปี 2013 ผู้จัดการศิลปินวง ZorNaTar และงานอื่น ๆ อาทิ ผู้ประสานงานและดูแลวง Orchestra ในงาน A Magical Night with ANDREA BOCELLI (Bangkok), งาน Grand Slam Body Slam with the Orchestra, งาน Body Slam Fest, Final walk, The Face Thailand Season 5

ปัจจุบันจิตตินันท์ เป็นนักวิชาการศึกษาอยู่ที่สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

จิรายุ เตชะมานะพงษ์, Flute

จิรายุ เริ่มศึกษาดนตรีตั้งแต่อายุ 5 ปี โดยเริ่มต้นด้วยเปียโน ศึกษากับ อาจารย์วณี ลัดดากลม อาจารย์ Reiko Yamadera จากนั้นจึงเริ่มศึกษาเพิ่มเติมในส่วนของการบรรเลงฟลูต โดยเริ่มเรียนฟลูตกับ อาจารย์ศิริพร จินะณรงค์ เมื่ออายุ 9 ปี ในเวลาต่อมา จิรายุ ได้สมัครเข้าเป็นสมาชิกของวงโยธวาทิตโรงเรียนอัสสัมชัญ แผนกประถม ในตำแหน่งฟลูต และ สามารถสอบเข้าโรงเรียน สาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในโครงการผู้มีความสามารถพิเศษทางด้านดนตรีได้ตามลำดับ ในระหว่างนั้น จิรายุ ได้ศึกษาทางด้านฟลูตอย่างจริงจัง โดยศึกษากับ อาจารย์จักกฤษย์ มลิวัลย์ อาจารย์เพล ตั้งเสรีมั่นคง และอาจารย์ชัชวาล อรรถกิจโกศล ทั้งนี้ได้เคยเข้าร่วมการอบรม Flute โดยนักฟลูตระดับนานาชาติ เช่น Robert Aitken, Trevor Wye, Julien Beaudiment, Jasmine Choi, Prof. Angela Firkins และ Prof. Gianni Biocotino

ในปี 2017 จิรายุ ได้รับรางวัลเหรียญทองจากการแข่งขัน Flute Ensemble ในรายการ Japan Flute Convention ณ เมืองคาวาซากิ ประเทศญี่ปุ่น และปี 2018-2019 ได้เข้าร่วมการทัวร์คอนเสิร์ตในต่างประเทศกับวง Siam Sinfonietta ปัจจุบันจิรายุกำลังศึกษาอยู่ชั้นปีที่ 5 คณะครุศาสตร์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยศึกษาการบรรเลงฟลูตกับ อาจารย์ สัณห์ชีพ วิทยนคร ปัจจุบันจิรายุเป็นสมาชิกวง Siam Sinfonietta ในตำแหน่ง Principle Flute และสมาชิกของวง CU Flute Ensemble และวง CU Symphony Orchestra

ธีรัตม์ เกตุมี, Flute

ธีรัตม์เริ่มเรียนฟลูตตั้งแต่อายุ 12 ปี ในวงดุริยางค์ของโรงเรียนพญาไท ต่อมาในปี พ.ศ. 2550 เข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนหอวังและได้เข้าร่วมวงดุริยางค์ของโรงเรียนโดนมีอาจารย์ประยุทธ ชาญอักษร เป็นผู้ควบคุมวง หลังจากนั้นเริ่มเรียนฟลูตกับอาจารย์ ชนะศักดิ์ วงษ์วีระวินิจ จนต่อมาเข้าศึกษาต่อที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปี พ.ศ. 2556 และเริ่มเรียนฟลูตกับอาจารย์ สัณห์ชีพ วิทยนคร และในระหว่างที่ศึกษาอยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยก็มีโอกาสได้เข้าเรียนอบรมพิเศษกับนักฟลูตระดับโลก อาทิเช่น Michel Moragues, Robert Aiken, Sarah NewBold, Philipp Jundt, Krzysztof Maciej Kaczka, Julien Beaudiment, Paola Bonora และ Gianni Biocotino เป็นต้น ต่อมาในปี พ.ศ. 2559 ได้เข้ารวมการประกวด Pro Musica Junior 2016 Flute & Piccolo Competition ได้รับรางวัลชนะเลิศ และระหว่างนั้นก็มีโอกาสได้เข้าร่วมแคมป์ดนตรีและเล่นในวงออร์เครตรา เช่น Chulalongkorn University Symphony Orchestra, Siam Sinfonietta, Siam Philharmonic Orchestra, Royal Bangkok Symphony Orchestra, Thai Youth Orchestra, Princess Galyani Vadhana Institute of Music Youth Orchestra และ Asian Youth Orchestra เป็นต้น ปัจจุบันเป็นสมาชิกอยู่ในวง Royal Bangkok Symphony Orchestra

กัลยาณ์ พงศธร, Flute

กัลยาณ์ พงศธร จบการศึกษาระดับปริญญาตรีเกียรตินิยมอันดับหนึ่ง (เหรียญทอง) จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี ค.ศ. 2006 และได้รับทุนการศึกษาจากรัฐบาลสาธารณรัฐออสเตรียให้ไปศึกษายัง University for Music and Performing Arts, Vienna เป็นเวลาหนึ่งปีการศึกษา กัลยาณ์ได้เรียนฟลูตกับ รศ.จารุณี หงส์จารุ, อาจารย์สัณห์ชีพ วิทยนคร, ผศ.วรพล กาญจน์วีระโยธิน, อาจารย์นราพร กัลยา ณ สุนทร Claudio Montafia, Univ. Prof. Mag. Robert Wolf และ เรียนปิคโคโล กับ Roberto Alvarez

กัลยาณ์ มีประสบการณ์การเข้าร่วมกิจกรรมดนตรีระดับนานาชาติ อาทิ การเข้าร่วมวง Asian Youth Orchestra 2006, Julius Baker International Flute Master Classes, Sir James Galway International Flute Master Classes, The Flute and Piano Forum Luxembourg และ Robert Aitken International Flute Master Classes

กัลยาณ์ ได้แสดงเดี่ยวบทเพลง Vivaldi's Concerto for Piccolo and Orchestra, RV443 ร่วมกับวงรอยัลบางกอกซิมโฟนีออร์เคสตร้าในปี 2019 ปัจจุบันกัลยาณ์เป็นอาจารย์พิเศษวิชาเอกเครื่องดนตรีฟลูตให้กับสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา และโรงเรียนนานาชาติรักบี้ ประเทศไทย เป็นสมาชิกวงรอยัลบางกอกซิมโฟนีออร์เคสตร้า เป็นผู้ร่วมก่อตั้งและเป็นสมาชิกวงสวัสดีวู้ดวินด์ควินเต็ท และดำเนินกิจการสตูดิโอสอนดนตรีบ้านฟลูต ร่วมจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับนักเรียนฟลูตในประเทศไทย สอนโยคะ และได้รับเชิญให้เป็นวิทยากร เดินทางไปบรรยายเกี่ยวกับการฝึกโยคะสำหรับนักดนตรีในงานเทศกาลดนตรีต่างๆทั้งในและต่างประเทศ

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล เศรษฐพงศ์ จรรยารยชน

วัน เดือน ปี เกิด 17 พฤศจิกายน 2532

สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร

วุฒิการศึกษา

- ครุศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 2) สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ. 2555)
- ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ. 2557)
- ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ. 2563)

ที่อยู่ปัจจุบัน 99/85 หมู่บ้านชวนชื่น ซอยรามอินทรา 65 ถ.รามอินทรา แขวงท่าแร้ง เขตบางเขน กรุงเทพฯ 10230

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University