ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์การแสดงดนตรี: เทคนิคการตีความในบทเพลงเรียบเรียงใหม่สำหรับฟลูต

นายธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาไม่สังกัดการศึกษา ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL CREATIVE RESEARCH PERFORMANCE: THE INTERPRETING TECHNIQUES OF THE NEW TRANSCRIPTIONS FOR FLUTE

Mr. Teerawat Ratthanaphapameteerat

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	ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์การแสดงดนตรี: เทคนิคการตีความในบทเพลงเรียบเรียงใหม่สำหรับฟลูต
โดย	นายธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ
สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

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

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

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

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ : ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์การแสดงดนตรี: เทคนิคการตีความในบทเพลงเรียบเรียงใหม่สำหรับฟลูต . (DOCTORAL CREATIVE RESEARCH PERFORMANCE: THE INTERPRETING TECHNIQUES OF THE NEW TRANSCRIPTIONS FOR FLUTE) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, อ.ที่ปรึกษาร่วม : อ. ดร.ยศ วณีสอน

ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์การแสดงดนตรี: เทคนิคการตีความในบทเพลงเรียบเรียงใหม่สำหรับฟลูต มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับฟลูตจากนักฟลูตที่มีชื่อเสียงเพื่อนำไปสู่การปรับเทคนิคการบรรเลงจากไวโอลินให้เข้ากับการบรรเลงโดยฟลูต ในขั้นตอนการวิจัยผู้วิจัยได้ทำการแสดงเดี่ยว ในบทเพลงคอนแชร์โต สำหรับไวโอลิน โอปุส 47 ในกุญแจเสียง ดี ไมเนอร์ ประพันธ์โดย ชอง ซิเบลิอุส เรียบเรียงโดย เดนิส บอเรียคอฟ และบทเพลงโซนาตาสำหรับไวโอลิน ในกุญแจเสียง เอ เมเจอร์ ประพันธ์โดย เซซาร์ ฟรางค์ เรียบเรียงโดย ชอง-ปิแอร์ รัมปาล เพื่อศึกษาวิธีการปรับเทคนิคไวโอลินนำมาเรียบเรียงให้เหมาะสมกับการบรรเลงโดยฟลูต นำไปสู่การสร้างสรรค์บทเพลงเรียบเรียงโซนาตาสำหรับไวโอลิน ในกุญแจเสียง เอฟ เมเจอร์ ประพันธ์โดย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน จากการศึกษาพบว่าเทคนิคในการเรียบเรียงมีความสอดคล้องกับบทเพลงเรียบเรียงที่นักฟลูตที่มีชื่อเสียงได้เรียบเรียงไว้ 3 เทคนิค คือ 1) การปรับขั้นคู่เสียงที่สูงหรือต่ำเกินไป 2) การปรับโน้ตด้วยโน้ตอื่นที่อยู่ในกุญแจเสียงเดียวกัน และ 3) การปรับเทคนิคเฉพาะสำหรับไวโอลินให้เหมาะสมสำหรับฟลูต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ไม่สังกัดการศึกษา ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2563 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม .....

5986854035 : MAJOR COMMON

KEYWORD: Flute, Music Transcription, Recital

Teerawat Ratthanaphapameteerat : DOCTORAL CREATIVE RESEARCH PERFORMANCE: THE INTERPRETING TECHNIQUES OF THE NEW TRANSCRIPTIONS FOR FLUTE. Advisor: Prof. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D. Co-advisor: YOS VANEESORN, D.Mus.

The objective of Doctoral flute performance: The interpreting techniques of the new transcriptions for Flute is to study the transcription techniques from the leading flutists aiming for the best possibilities in adapting playing techniques from violin to flute from Jean Sibelius's Violin Concerto in D minor, Op. 47 arranged by Denis Bouriakov and Cesar Franck's Violin Sonata in A Major arranged by Jean-Pierre Rampal in order to experience how the flutists adapting the violin playing techniques into flute in the most practical and musical way.

As a result, the researcher adopted the necessary techniques for transcribing Felix Mendelssohn's Violin Sonata in F Major (1820) for flute, which employs three similar music transcription techniques evidenced in Bouriakov and Rampal's transcriptions including 1) reducing the ranges of violin into the appropriate ranges of flute, 2) adding necessary pitches within the key area of the passages, and 3) adjusting some violin techniques to be suitable for available flute's techniques.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Common

Academic Year: 2020

Student's Signature .....

Advisor's Signature .....

Co-advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ความสำเร็จลุล่วงของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้รับการสนับสนุนจากผู้มีคุณูปการในหลายด้านดังต่อไปนี้

นายประสิทธิ์ ธาราธรรมาธิกรณ์ และ นางวันเพ็ญ รัตนประภา บิดาและมารดาของผู้วิจัยที่ให้การสนับสนุนในการศึกษาจนถึงระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิตอย่างเต็มกำลัง

ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รวมถึงกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่มีความเมตตาและให้การช่วยเหลือผู้วิจัยในหลายด้านดังรายนามต่อไปนี้ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสูร สีตลายัน และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ในการสนับสนุนทุนการศึกษาหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกชัย พุหิรัญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขนิษฐ์ สะสมสิน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สรีวันท์ วาทะวัฒนะ คณาจารย์ เจ้าหน้าที่ และนักศึกษาวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช อาจารย์สมเกียรติ ศรีคำ พี่น้องนักดนตรี วงดุริยางค์สากลกรมศิลปากร คุณประทีป เจตนากูล คุณพศธร เสถียรนิธิ ดร.ธารินทร์ สุภประกร รวมถึงผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์การแสดงดนตรีทั้ง 3 ครั้งให้ออกมาเป็นที่ประทับใจแก่ผู้ชม

อาจารย์ สุรพล ธัญญวิบูลย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วรพล กาญจนวีระโยธิน ครูผู้วางรากฐานด้านดนตรีและการบรรเลงฟลูต

นายอภิชิต มานิตศรศักดิ์ ดร.ต้นเถา ช่วยประสิทธิ์ ดร.ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา ที่เสียสละเวลาในการแก้ไขโน้ตเพลงและให้คำแนะนำสำหรับระบบ Ithesis

บริษัท สยามดนตรียามาฮ่า จำกัด เอื้อเฟื้อสถานที่และการประชาสัมพันธ์การแสดง

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณผู้มีคุณูปการที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ทั้งที่เอ่ยนามและมิได้เอ่ยนามไว้ ณ ที่นี้ด้วยความซาบซึ้งและความเคารพอย่างสูง

ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญภาพ ..... ฎ

สารบัญตัวอย่าง ..... ฎ

สารบัญตาราง ..... น

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ที่มาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ 3

1.3 ขอบเขต 3

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย 4

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 5

2.1 ประวัติความเป็นมาของฟลูต 5

2.2 บทเพลงเรียบเรียง 9

2.2.1 ลักษณะโดยทั่วไปของบทเพลงสำหรับฟลูตในยุคศตวรรษที่ 19 11

2.2.2 นักประพันธ์ 12

2.2.3 ประวัติของบทเพลงเรียบเรียง 16

2.3 นักฟลูตศิลปินอ้างอิง 18

บทที่ 3 การเรียบเรียง 24

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1 การศึกษาการเรียบเรียง 24
3.1.1 บทเพลง Violin Concerto in D minor ประพันธ์โดย ซอง ซิเบลิอุส 25
3.2 การสร้างสรรค์บทเพลงเรียบเรียง 52
บทที่ 4 อรรถาธิบาย 67
4.1 Sibelius: Violin Concerto in D minor, Op. 47 Transcribed for Flute By Denis Bouriakov 67
4.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 67
4.1.2 ประวัติของบทเพลง 68
4.1.3 การวิเคราะห์ 73
4.1.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง 92
4.1.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข 92
4.2 Mendelssohn: Sonata in F major (1820) Transcribed for Flute and Piano 94
4.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 94
4.2.2 ประวัติบทเพลง 95
4.2.3 บทวิเคราะห์ 95
4.2.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Mendelssohn: Sonata in F major (1820) 107
4.2.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข 108
4.3 Paganini: Caprice No. 24 109
4.3.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 109
4.3.2 ประวัติบทเพลง 110
4.3.3 การวิเคราะห์ 111
4.3.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Caprice No. 24 122
4.3.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข 122
4.4 Ponlawat: Fantasia on Lanna's Wind 123

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 123
4.4.2 ประวัติบทเพลง 123
4.4.3 การวิเคราะห์ 124
4.3.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง 130
4.3.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข 131
4.5 Sergei Prokofiev: Sonata No. 2 in D minor for Flute and Piano, Op 94 131
4.5.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 131
4.5.2 ประวัติบทเพลง 132
4.5.3 การวิเคราะห์ 133
4.5.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Prokofiev: Flute Sonata 156
4.5.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข 156
4.6 Bach: Cello Suite No. 1 in G major 158
4.6.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 158
4.6.2 ประวัติบทเพลง 158
4.6.3 การวิเคราะห์ 159
4.6.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Bach: Cello Suite No. 1, BWV 1007 - Prelude 163
4.6.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข 163
4.7 Telemanm*:* Fantasia No. 2 in A minor 164
4.7.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 164
4.7.2 ประวัติบทเพลง 164
4.7.3 การวิเคราะห์ 164
4.7.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Telemann: Fantasia No. 2 in A minor 168
4.7.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข 168
4.8 Mozart: Rondo in D major, K. Anh. 184 168

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.8.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 168
4.8.2 ประวัติบทเพลง 169
4.8.3 การวิเคราะห์ 170
4.8.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง 174
4.8.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข 174
4.9 Genin: Carnival of Venice 175
4.9.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 175
4.9.2 ประวัติบทเพลง 175
4.9.3 การวิเคราะห์ 175
4.8.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Genin: Carnival of Venice, Op. 14 183
4.8.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข 183
4.10 Franck: Sonata for violin and piano 183
4.10.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 183
4.10.2 ประวัติบทเพลง 184
4.10.3 การวิเคราะห์ 184
4.10.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Franck: Sonata in A major 193
4.10.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข 193
บทที่ 5 บทสรุปและผลตอบรับงานวิจัย 194
5.1 สรุป 194
5.2 การอภิปรายผล 195
5.3 ข้อเสนอแนะ 196
5.4 ผลตอบรับงานวิจัย 196
5.4.1 การแสดงเดี่ยวฟลูตครั้งที่ 1 ในคอนเสิร์ต Classical in Touch 196
5.4.2 การแสดงเดี่ยวฟลูตครั้งที่ 2 ในคอนเสิร์ต Live Recital Concert 198

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.4.3 การแสดงเดี่ยวฟลูตครั้งที่ 3 ในคอนเสิร์ต Live Recital Concert 201

บรรณานุกรม 206

ประวัติผู้เขียน 237

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ขลุ่ยที่ทำมาจากกระดูกนก อายุราว 40,000 ปี 5
ภาพที่ 2 บาโรกฟลูต 6
ภาพที่ 3. กลไกในระบบ Boehm flute 7
ภาพที่ 4. Anatomy of the flute 8
ภาพที่ 5 Jean-Pierre Louis Rampal 18
ภาพที่ 6 Sir James Galway 19
ภาพที่ 7 Emmanuel Pahud 20
ภาพที่ 8 Denis Bouriakov 22
ภาพที่ 9 Jean Sibelius 67
ภาพที่ 10 Felix Mendelssohn 94
ภาพที่ 11 Niccolò Paganini 109
ภาพที่ 12 Sergei Prokofiev 131

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 3.1 ระดับช่วงเสียงของฟลูตและไวโอลิน 24
ตัวอย่างที่ 3.2 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 33-36 26
ตัวอย่างที่ 3.3 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 50 26
ตัวอย่างที่ 3.4 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 39 27
ตัวอย่างที่ 3.5 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 46 27
ตัวอย่างที่ 3.6 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 50 27
ตัวอย่างที่ 3.7 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 49 28
ตัวอย่างที่ 3.8 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 49 28
ตัวอย่างที่ 3.9 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 50 29
ตัวอย่างที่ 3.10 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 52 30
ตัวอย่างที่ 3.11 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 70 30
ตัวอย่างที่ 3.12 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 73-74 31
ตัวอย่างที่ 3.13 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 225-229 31
ตัวอย่างที่ 3.14 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 52 32
ตัวอย่างที่ 3.15 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 247-248 33
ตัวอย่างที่ 3.16 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 251-253 33
ตัวอย่างที่ 3.17 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 269 34
ตัวอย่างที่ 3.18 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 441-443 35
ตัวอย่างที่ 3.19 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 97-100 36
ตัวอย่างที่ 3.20 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 14-17 36
ตัวอย่างที่ 3.21 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 123-124 36

Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.22 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 33 37
ตัวอย่างที่ 3.23 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 227-278 37
ตัวอย่างที่ 3.24 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 227-278 37
ตัวอย่างที่ 3.25 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 6 -10 52
ตัวอย่างที่ 3.26 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 17 -20 53
ตัวอย่างที่ 3.27 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 21 -24 53
ตัวอย่างที่ 3.28 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 25 -30 54
ตัวอย่างที่ 3.29 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 41 -44 54
ตัวอย่างที่ 3.30 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 45 -49 54
ตัวอย่างที่ 3.31 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 53 -61 55
ตัวอย่างที่ 3.32 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 66 -76 55
ตัวอย่างที่ 3.33 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 84 -89 56
ตัวอย่างที่ 3.34 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 90 -94 56
ตัวอย่างที่ 3.35 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 100 -103 57
ตัวอย่างที่ 3.36 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 30 -52 57
ตัวอย่างที่ 3.37 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 62 -79 58
ตัวอย่างที่ 3.38 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 96-104 59
ตัวอย่างที่ 3.39 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 105-123 59
ตัวอย่างที่ 3.40 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 124 -134 60
ตัวอย่างที่ 3.41 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 135 -152 60
ตัวอย่างที่ 3.42 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 144 -152 61
ตัวอย่างที่ 3.43 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 15 -24 61
ตัวอย่างที่ 3.44 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 25 -28 62
ตัวอย่างที่ 3.45 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 52 -62 62

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.46 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 75 -79 63
ตัวอย่างที่ 3.47 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 87 -92 63
ตัวอย่างที่ 3.48 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 125 -129 63
ตัวอย่างที่ 3.49 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 137 -146 64
ตัวอย่างที่ 4.1 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-13 73
ตัวอย่างที่ 4.2 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 47-51 73
ตัวอย่างที่ 4.3 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 52-60 74
ตัวอย่างที่ 4.4 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 58-71 75
ตัวอย่างที่ 4.5 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 101-109 76
ตัวอย่างที่ 4.6 Sibelius Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 104-111 76
ตัวอย่างที่ 4.7 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 115-127 77
ตัวอย่างที่ 4.8 แบบฝึกหัดของ Taffanel & Gaubert E.J.17 77
ตัวอย่างที่ 4.9 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 119-124 78
ตัวอย่างที่ 4.10 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 241-250 79
ตัวอย่างที่ 4.11 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 264-268 79
ตัวอย่างที่ 4.12 แบบฝึกหัดของ Taffanel & Gaubert E.J.4 80
ตัวอย่างที่ 4.13 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 269-27 80
ตัวอย่างที่ 4.14 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 437-454 81
ตัวอย่างที่ 4.15 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 490-499 82
ตัวอย่างที่ 4.16 แบบฝึกหัดควบคุมเสียงฮาร์โมนิก 82
ตัวอย่างที่ 4.17 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 2 ห้องที่ 37-40 83
ตัวอย่างที่ 4.18 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 2 ห้องที่ 49-52 84
ตัวอย่างที่ 4.19 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 2 ห้องที่ 55-69 84
ตัวอย่างที่ 4.20 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-6 85

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.21 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 22-31 85
ตัวอย่างที่ 4.22 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 36-39 86
ตัวอย่างที่ 4.23 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 83-93 87
ตัวอย่างที่ 4.24 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 100-114 87
ตัวอย่างที่ 4.25 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 118-120 88
ตัวอย่างที่ 4.26 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 121-137 88
ตัวอย่างที่ 4.27 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 174-187 89
ตัวอย่างที่ 4.28 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 193-203 89
ตัวอย่างที่ 4.29 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 234-246 90
ตัวอย่างที่ 4.30 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 252-268 90
ตัวอย่างที่ 4.31 แบบฝึกหัดของ Taffanel & Gaubert, E.J. 1 93
ตัวอย่างที่ 4.32 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-10 96
ตัวอย่างที่ 4.33 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 6-16 96
ตัวอย่างที่ 4.34 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 16-21 97
ตัวอย่างที่ 4.35 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 21-30 97
ตัวอย่างที่ 4.36 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 43-45 98
ตัวอย่างที่ 4.37 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 52-54 98
ตัวอย่างที่ 4.38 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 55-62 99
ตัวอย่างที่ 4.39 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 95-103 99
ตัวอย่างที่ 4.40 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1-8 100
ตัวอย่างที่ 4.41 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 16-24 100
ตัวอย่างที่ 4.42 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 25-40 101
ตัวอย่างที่ 4.43 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 42-57 101
ตัวอย่างที่ 4.44 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 65-80 102

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.45 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 77-91 102
ตัวอย่างที่ 4.46 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 125-152..... 103
ตัวอย่างที่ 4.47 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-8..... 104
ตัวอย่างที่ 4.48 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 6-14 104
ตัวอย่างที่ 4.49 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 20-28 104
ตัวอย่างที่ 4.50 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 45-51 105
ตัวอย่างที่ 4.51 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 92-101 105
ตัวอย่างที่ 4.52 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 114-121..... 106
ตัวอย่างที่ 4.53 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 20-28 106
ตัวอย่างที่ 4.54 7 Exercices Journaliers, M.A.Reichert Op.5, No. 1..... 108
ตัวอย่างที่ 4.55 Paganini: Caprice No. 24 ทำนองหลัก..... 112
ตัวอย่างที่ 4.56 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 1..... 113
ตัวอย่างที่ 4.57 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 2..... 113
ตัวอย่างที่ 4.58 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 3..... 114
ตัวอย่างที่ 4.59 The Multiphonic..... 114
ตัวอย่างที่ 4.60 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 4..... 115
ตัวอย่างที่ 4.61 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 5..... 116
ตัวอย่างที่ 4.62 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 6..... 116
ตัวอย่างที่ 4.63 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 7..... 117
ตัวอย่างที่ 4.64 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 8..... 118
ตัวอย่างที่ 4.65 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 9..... 118
ตัวอย่างที่ 4.66 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 10..... 119
ตัวอย่างที่ 4.67 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 11..... 119
ตัวอย่างที่ 4.68 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 11 ท่อน B 120

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.69 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 11 ช่วงหางเพลง 121
ตัวอย่างที่ 4.70 Exercices Journaliers, M.A.Reichert Op.5, No. 2 122
ตัวอย่างที่ 4.71 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 1 -5 125
ตัวอย่างที่ 4.72 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 6 -10 125
ตัวอย่างที่ 4.73 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 11 -17 125
ตัวอย่างที่ 4.74 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 15-17 126
ตัวอย่างที่ 4.75 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 19-21 126
ตัวอย่างที่ 4.76 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 23-30 127
ตัวอย่างที่ 4.77 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 38-47 127
ตัวอย่างที่ 4.78 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 42-47 127
ตัวอย่างที่ 4.79 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 60-68 128
ตัวอย่างที่ 4.80 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 76-82 128
ตัวอย่างที่ 4.81 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 92-107 129
ตัวอย่างที่ 4.82 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 107-111 129
ตัวอย่างที่ 4.83 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 119-127 129
ตัวอย่างที่ 4.84 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-4 ทำนองหลักที่ 1 134
ตัวอย่างที่ 4.85 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 19-26 134
ตัวอย่างที่ 4.86 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 42-43 135
ตัวอย่างที่ 4.87 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 50-51 135
ตัวอย่างที่ 4.88 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 52-58 136
ตัวอย่างที่ 4.89 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 80-87 136
ตัวอย่างที่ 4.90 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 88-93 136
ตัวอย่างที่ 4.91 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 119-122 137
ตัวอย่างที่ 4.92 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 126-130 137

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.93 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1-12 138
ตัวอย่างที่ 4.94 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1-14 138
ตัวอย่างที่ 4.95 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 15-27 139
ตัวอย่างที่ 4.96 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 34-43 139
ตัวอย่างที่ 4.97 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 42-58 140
ตัวอย่างที่ 4.98 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 62-69 140
ตัวอย่างที่ 4.99 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 82-92 140
ตัวอย่างที่ 4.100 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 96-109 141
ตัวอย่างที่ 4.101 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 141-149 141
ตัวอย่างที่ 4.102 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 162-170 142
ตัวอย่างที่ 4.103 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 174-177 142
ตัวอย่างที่ 4.104 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 205-206 142
ตัวอย่างที่ 4.105 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 335-342 143
ตัวอย่างที่ 4.106 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 341-347 143
ตัวอย่างที่ 4.107 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 348-353 143
ตัวอย่างที่ 4.108 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 360-370 144
ตัวอย่างที่ 4.109 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-11 145
ตัวอย่างที่ 4.110 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 17-22 145
ตัวอย่างที่ 4.111 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 34-37 146
ตัวอย่างที่ 4.112 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 42-46 146
ตัวอย่างที่ 4.113 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 52-54 146
ตัวอย่างที่ 4.114 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 63-68 147
ตัวอย่างที่ 4.115 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 82-84 148
ตัวอย่างที่ 4.116 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 91-94 148

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.117 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1-2 149
ตัวอย่างที่ 4.118 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 5-9 150
ตัวอย่างที่ 4.119 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 8-12 150
ตัวอย่างที่ 4.120 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 11-15 150
ตัวอย่างที่ 4.121 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 16-21 151
ตัวอย่างที่ 4.122 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 28-32 151
ตัวอย่างที่ 4.123 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 36-38 152
ตัวอย่างที่ 4.124 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 54-59 152
ตัวอย่างที่ 4.125 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 68-73 152
ตัวอย่างที่ 4.126 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 87-93 153
ตัวอย่างที่ 4.127 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 94-98 153
ตัวอย่างที่ 4.128 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 114-120 153
ตัวอย่างที่ 4.129 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 123-125 154
ตัวอย่างที่ 4.130 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 123-125 154
ตัวอย่างที่ 4.131 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 146-148 154
ตัวอย่างที่ 4.132 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 155-157 155
ตัวอย่างที่ 4.133 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 171-175 155
ตัวอย่างที่ 4.134 7 Exercices Journaliers, M.A.Reichert Op.5, No. 5 157
ตัวอย่างที่ 4.135 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 1-4 159
ตัวอย่างที่ 4.136 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 5-10 160
ตัวอย่างที่ 4.137 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 15-20 160
ตัวอย่างที่ 4.138 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 19-22 161
ตัวอย่างที่ 4.139 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 29-30 161
ตัวอย่างที่ 4.140 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 31-37 161

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.141 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 36-39 162
ตัวอย่างที่ 4.142 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 38-42 162
ตัวอย่างที่ 4.143 Telemann: Fantasia No.2 in A minor, Grave 165
ตัวอย่างที่ 4.144 Telemann: Fantasia No.2 in A minor, Vivace ห้องที่ 10-34 165
ตัวอย่างที่ 4.145 Telemann: Fantasia No.2 in A minor, Adagio ห้องที่ 60-68 166
ตัวอย่างที่ 4.146 Telemann: Fantasia No.2 in A minor, Allegro ห้องที่ 69-86 166
ตัวอย่างที่ 4.147 Telemann: Fantasia No.2 in A minor, Allegro ห้องที่ 87-108 167
ตัวอย่างที่ 4.148 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 1-8 170
ตัวอย่างที่ 4.149 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 17-29 171
ตัวอย่างที่ 4.150 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 37-41 171
ตัวอย่างที่ 4.151 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 44-50 172
ตัวอย่างที่ 4.152 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 37-41 172
ตัวอย่างที่ 4.153 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 95-102 172
ตัวอย่างที่ 4.154 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 124-131 173
ตัวอย่างที่ 4.155 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 165-171 173
ตัวอย่างที่ 4.156 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 95-102 173
ตัวอย่างที่ 4.157 Genin: Carnival of Venice ทำนองหลัก 176
ตัวอย่างที่ 4.158 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 1 176
ตัวอย่างที่ 4.159 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 2 177
ตัวอย่างที่ 4.160 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 3 178
ตัวอย่างที่ 4.161 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 3 179
ตัวอย่างที่ 4.162 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 4 179
ตัวอย่างที่ 4.163 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 5 180
ตัวอย่างที่ 4.164 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 6 181

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.165 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 7 181
ตัวอย่างที่ 4.166 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 8 182
ตัวอย่างที่ 4.167 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-12 185
ตัวอย่างที่ 4.168 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 18-22 185
ตัวอย่างที่ 4.169 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 108-117 185
ตัวอย่างที่ 4.170 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 14-17 186
ตัวอย่างที่ 4.171 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 112-116 186
ตัวอย่างที่ 4.172 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 119-130 186
ตัวอย่างที่ 4.173 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 137-141 187
ตัวอย่างที่ 4.174 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 201-211 187
ตัวอย่างที่ 4.175 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-10 188
ตัวอย่างที่ 4.176 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 81-88 188
ตัวอย่างที่ 4.177 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 95-110 188
ตัวอย่างที่ 4.178 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 111-117 189
ตัวอย่างที่ 4.179 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1-10 189
ตัวอย่างที่ 4.180 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 28-36 190
ตัวอย่างที่ 4.181 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 51-59 190
ตัวอย่างที่ 4.182 Franck: Violin Sonata in A Major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 65-72 190
ตัวอย่างที่ 4.183 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 86-93 191
ตัวอย่างที่ 4.184 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 143-151 191
ตัวอย่างที่ 4.185 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 185-197 192
ตัวอย่างที่ 4.186 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 220-227 192

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 รายชื่อของนักประพันธ์ที่เป็นนักฟลูตที่มีชื่อเสียงในยุคศตวรรษที่ 19 13

ตารางที่ 2 รายชื่อของนักประพันธ์ที่ไม่ได้นักฟลูตแต่มีผลงานการประพันธ์เพลงฟลูตในยุคศตวรรษที่ 19 14

ตารางที่ 3 บทเพลงฟลูตที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง..... 14

ตารางที่ 4 แสดงบทเพลงเรียบเรียงสำหรับฟลูตที่ได้รับการยอมรับในปัจจุบัน 17

ตารางที่ 5 สรุปเทคนิคการเรียบเรียง Violin Concerto in D minor ประพันธ์โดย ชอง ซิเบลิอุส . 38

ตารางที่ 6 สรุปเทคนิคการเรียบเรียง Violin Sonata in A major ประพันธ์โดย เซซาร์ ฟรางค์ 47

ตารางที่ 7 สรุปเทคนิคการเรียบเรียง Violin Sonata in F major ประพันธ์โดย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน 64

ตารางที่ 8 เทคนิคที่ใช้ในบทเพลง Fantasia on Lanna's Wind..... 130

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

บทเพลงเรียบเรียง (Transcription) คือบทเพลงที่เรียบเรียงใหม่ทำให้แตกต่างจากต้นฉบับ เช่น เรียบเรียงซิมโฟนีให้เปียโนเล่น เรียบเรียงเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีเสียใหม่ให้ง่ายขึ้นสำหรับนักเรียนเล่น เรียบเรียงเพลงร้องเดี่ยวให้กับวงขับร้องประสานเสียง บทเพลงเรียบเรียงถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งของประวัติศาสตร์ดนตรีคลาสสิกที่มีส่วนสำคัญต่อการแพร่ขยายของวรรณกรรมดนตรีคลาสสิกไปยังสื่อต่าง ๆ เช่น ในยุคศตวรรษที่ 19 งานประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราได้ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับเปียโน หรือการเรียบเรียงใหม่สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมในศตวรรษที่ยี่สิบ ในทางตรงกันข้ามงานประพันธ์สำหรับเครื่องคีย์บอร์ดหรือเปียโนก็ได้ถูกนำมาขยายเป็นงานประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราเช่นกัน การบรรเลงบทเพลงเรียบเรียงนี้ผู้แสดงจะต้องมีความเข้าใจวรรณกรรมของเครื่องดนตรีต้นฉบับให้ดีเสียก่อนที่จะนำมาบรรเลงในบทเพลงแบบเรียบเรียง

จากประสบการณ์ในการบรรเลงดนตรีคลาสสิกในวงออร์เคสตรา ทำให้ผู้วิจัยมีความประทับใจในลักษณะลีลาในการบรรเลงของไวโอลิน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่มีเทคนิคการบรรเลงที่มีความโดดเด่นน่าสนใจและเป็นเครื่องดนตรีที่มีวรรณกรรมดนตรีที่สำคัญจากนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะนำบทเพลงที่บรรเลงโดยไวโอลินมาบรรเลงและทำการเรียบเรียงบทเพลงขึ้นใหม่สำหรับการบรรเลงฟลูต เพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะและเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงของไวโอลิน และโดยนำมาปรับใช้กับการบรรเลงฟลูตในวงดุริยางค์ให้มีความท้าทาย และพัฒนาเทคนิคการบรรเลงฟลูตให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น จากการศึกษาพบว่าบทเพลงเรียบเรียงสำหรับเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ได้ถือกำเนิดมาตั้งแต่ยุคศตวรรษที่ 16 โดยมีลักษณะการประพันธ์โดยมิได้ระบุเครื่องมือที่นำมาบรรเลงอย่างชัดเจน อาจเป็นบทประพันธ์สำหรับนักร้องหรือเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงได้ ต่อมาในยุคบาโรกบทเพลงสำหรับวงทรีโอ หรือบทเพลงเดี่ยวโซนาตา บ่อยครั้งที่สามารถใช้เครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ มาบรรเลงได้ เช่น ไวโอลิน ฟลูต รีคอร์เดอร์ หรือ โอโบ บรรเลงแทนกันได้ ซึ่งการบรรเลงบทเพลงเรียบเรียงนั้นจะสามารถพบได้ในทุกยุคสมัยของดนตรีคลาสสิก

บทเพลงฟลูตในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 19 เมื่อเทียบกับไวโอลินแล้วยังถือว่ามีไม่มากนัก เนื่องจากข้อจำกัดของเครื่องดนตรีในช่วงก่อนหน้านั้นยังมีปัญหาในเรื่องคุณภาพของเครื่องดนตรีอยู่มาก แม้ว่าในปี ค.ศ.1832 จะมีการพัฒนาที่สำคัญของระบบปุ่มกดหรือคีย์ฟลูตโดย เธโอบัลด์ โบห์ม (Theobald Boehm ค.ศ. 1794-1881) นักประดิษฐ์ฟลูตชาวเยอรมัน แต่ฟลูตก็ยังไม่ได้รับ

ความนิยมในการประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องดนตรีชิ้นนี้มากนัก เนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่อยู่ระหว่างการพัฒนาและปรับปรุงคุณภาพฟลูตในหลายด้าน ทำให้งานประพันธ์สำหรับฟลูตในช่วงนี้มีน้อยเมื่อเทียบกับงานประพันธ์ของไวโอลิน จนกระทั่งในปี ค.ศ.1847 เครื่องฟลูตได้ถูกพัฒนาไปมากจนมีระบบนิ้วใกล้เคียงในปัจจุบัน พอล ทัฟฟาเนล (Paul Taffanel ค.ศ. 1844-1908) ปรมาจารย์ฟลูตชาวฝรั่งเศสผู้ก่อตั้ง The Societe des Instruments a Vent หรือ สมาคมกลุ่มเครื่องลมไม้แห่งฝรั่งเศส ได้พัฒนาทักษะการบรรเลงฟลูตในระบบ Boehm system นี้ ให้เป็นที่รู้จักในแบบฉบับการบรรเลงของ The French School of Flute Playing นอกจากนั้นนักประพันธ์ในโรงเรียนสอนดนตรีของฝรั่งเศสยังให้การตอบรับ เครื่องรุ่นใหม่นี้โดยการประพันธ์เพลงสำหรับการเดี่ยวและการบรรเลงกลุ่มเล็กมากขึ้น เป็นสาเหตุให้เกิดความนิยมแพร่หลายมากขึ้น

ในปี ค.ศ.1968 ชอง-ปิแอร์ รัมปาล (Jean-Pierre Louis Rampal ค.ศ.1922–2000) ได้นำบทเพลง Violin Concerto ของ อะราม คาชาตูเรียน (Aram Khachaturian ค.ศ. 1903-1978) มาเรียบเรียงใหม่สำหรับฟลูต ถือเป็นจุดสำคัญที่ทำให้บทเพลงฟลูตได้ขยายขอบเขตของบทเพลงในการยืมบทเพลงจากเครื่องดนตรีอื่น ในปี ค.ศ.1978 นักฟลูตคนสำคัญอย่าง เจมส์ กัลเวย์ (James Galway ค.ศ. 1939-) ได้นำบทเพลง Fantasia para un Gentilhombre ของ โยอาคิม โรดริโก (Joaquin Rodrigo ค.ศ. 1901-1999) มาเรียบเรียงสำหรับฟลูต เช่นกัน

ปัจจุบันนักฟลูตที่มีชื่อเสียง เดนิส บอเรียคอฟ (Denis Bouriakov ค.ศ. 1981-) หัวหน้ากลุ่มฟลูตของวง Los Angeles Philharmonic ได้นำบทเพลงที่มีชื่อเสียงของไวโอลินมาเรียบเรียงสำหรับฟลูต คือ Violin Concerto in D minor, Op. 47 ผลงานประพันธ์ของ ชอง ซิเบลิอุส (Jean Sibelius ค.ศ. 1865-1957) และ คาร์ล ไฮนซ์ ชูลซ์ (Karl Heinz Schuetz ค.ศ. 1975-) หัวหน้ากลุ่มฟลูตของวง Vienna Philharmonic Orchestra ได้นำบทเพลง Violin Concerto Op. 61 ผลงานประพันธ์โดย ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven ค.ศ. 1770-1827) มาเรียบเรียงสำหรับฟลูต ซึ่งก่อให้เกิดการสร้างสรรค์บทเพลงฟลูตที่มีความหลากหลายทางเทคนิคการตีความและเทคนิคการบรรเลงมากขึ้น เนื่องจากการบรรเลงบทเพลงลักษณะนี้มีข้อจำกัดด้านเทคนิคการตีความการบรรเลง เช่น การบรรเลงเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายและสามสาย หรือการแบ่งประโยคสำหรับการหายใจเป็นต้น ผู้บรรเลงต้องคิดค้นหาวิธีการบรรเลงโดยคงทำนองของต้นฉบับไว้ให้เป็นสำนวนแบบดั้งเดิมของเพลงไว้ให้ได้มากที่สุด ดังนั้นผู้บรรเลงจึงต้องมีการศึกษา วิเคราะห์ และทดลองเทคนิคและวิธีการบรรเลงหลังจากเรียบเรียงแล้วนำมาปรับใช้ในการบรรเลงให้เหมาะสม เพื่อทำให้บทเพลงสามารถบรรเลงได้อย่างไม่เสียอรรถรสและคุณค่าของต้นฉบับดั้งเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากความสำคัญและเหตุผลที่กล่าวมาแล้ว จะเห็นได้ว่าบทเพลงเรียบเรียงได้ถูกนำมาใช้บรรเลงได้ในหลากหลายแง่มุม ซึ่งสำหรับผู้บรรเลงฟลูตนั้น การนำบทเพลงเรียบเรียงที่มาจากไวโอลินจะมีประโยชน์ในการพัฒนาศักยภาพของการบรรเลงให้มากขึ้น เนื่องจากการบรรเลงแบบไวโอลินมีข้อจำกัดในหลายด้าน เช่น ช่วงเสียง ระดับเสียงของเครื่องดนตรี การแบ่งโครงสร้างประโยคเพลง สำนวนของบทเพลงที่เป็นต้นฉบับ ฯลฯ ผู้วิจัยมุ่งหมายที่จะทำการวิจัยด้วยตนเอง โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจาก หนังสือ ตำรา โน้ตเพลง สื่ออิเล็กทรอนิกส์ การวิเคราะห์จากการฟังดนตรี ประสบการณ์จากการเรียนและการบรรเลง การใช้องค์ความรู้ที่ได้จากที่กล่าวมาข้างต้นนี้ มาศึกษา วิเคราะห์ ตีความบทประพันธ์ และสร้างสรรค์บทเพลงเรียบเรียงทำให้เกิดกระบวนการเพิ่มคุณค่าให้กับตัวงานของบทเพลง ผสานกับเทคนิคและทักษะการบรรเลง นำเสนอในรูปแบบของการบรรเลงฟลูต

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อศึกษาเทคนิคการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับฟลูตจากนักฟลูตที่มีชื่อเสียง และสร้างสรรค์งานบทเพลงเรียบเรียงสำหรับฟลูต

1.2.2 เพื่อสร้างผลงานทางวิชาการด้านการแสดงเดี่ยวฟลูตในรูปแบบการแสดงกึ่งบรรยาย

1.2.3 เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ การตีความบทประพันธ์ เพื่อบรรเลงฟลูตที่มีลักษณะเฉพาะตัวสู่สาธารณะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.3 ขอบเขต

ขอบเขตของการศึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษา ดังนี้

การแสดงครั้งที่ 1

Jean Sibelius: Violin Concerto in D minor, Op. 47 Transcribed for Flute By Denis Bouriakov

การแสดงครั้งที่ 2

Felix Mendelssohn: Violin Sonata in F minor, Op. 4 Transcribed for Flute and Piano By Teerawat Ratthanaphapameteerat

Niccolò Paganini: Caprice No.24 Transcribed for Flute By Patrick Gallois

Ponlawat: Fantasia on Lanna's Wind

Sergei Prokofiev: Flute Sonata in D major, Op 94

การแสดงครั้งที่ 3

Johann Sebastian Bach: Cello Suite no. 1, BWV 1007

Georg Philipp Telemann: Fantasia in A minor, TWV 40:3

Wolfgang Amadeus Mozart: Rondo in D major, K. Anh. 184

Paul Agricole Genin: Carnival of Venice, Op 14

César Franck: Sonata in A major

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 พัฒนาทักษะในการบรรเลงของผู้วิจัย

1.4.2 ศึกษาหาความเป็นไปได้ของสีสันเสียงแบบใหม่

1.4.3 สร้างบทเพลงสำหรับฟลูตให้กับนักฟลูตรุ่นใหม่

1.4.4 ขยายขอบเขตการเรียนรู้ในความหลากหลายทางดนตรี

1.4.5 อนุรักษ์และพัฒนาดนตรีคลาสสิกให้คงอยู่ในสังคม

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย

แบ่งกระบวนการออกเป็น 6 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดขอบเขตของการแสดง วัตถุประสงค์ และผลสัมฤทธิ์ของการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 ศึกษา ค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่จะนำมาแสดง ทบทวนวรรณกรรม ทบทวนแนวคิดทฤษฎีด้านการประพันธ์ ศึกษาวรรณกรรมเพลงที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นแนวทางสำหรับการสร้างสรรค์ผลงาน

ขั้นตอนที่ 3 วางแผนบริหารจัดการกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง แบ่งเป็น

3.1 การกำหนดตารางการฝึกซ้อม

3.2 กำหนด วัน เวลา สถานที่ ในการจัดการแสดง

3.3 การจัดทำเอกสารสูจิบัตรการแสดง

3.4 การประชาสัมพันธ์การแสดง

3.5 กำหนดรูปแบบการนำเสนอผลงาน

ขั้นตอนที่ 4 ดำเนินงานตามแผนงานที่กำหนด

ขั้นตอนที่ 5 ก่อนวันแสดง ฝึกซ้อมกับนักแสดงประกอบ ณ สถานที่จริงเพื่อตรวจสอบปรับปรุงและแก้ไขปัญหา

ขั้นตอนที่ 6 นำเสนอผลงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 ประวัติความเป็นมาของฟลูต

ฟลูต (Flute) เป็นขลุ่ยชนิดหนึ่งซึ่งคนไทยอาจเรียกว่า ขลุ่ยฝรั่ง จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่า มนุษย์ยุคหินนีแอนเดอร์ทัล (Neanderthal) นำกระดูกของสัตว์มาเจาะรู แล้วใช้เป่าให้เกิดการสั่นสะเทือนจนออกมาเป็นเสียงแรกเริ่มจากการใช้เพื่อส่งสัญญาณ แต่ต่อมาได้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องดนตรีเพื่อบรรเลงร่วมกับกลองซึ่งเป็นเครื่องกระทบในพิธีกรรมหรืองานรื่นเริงต่าง ๆ ดังนั้น จึงถือได้ว่าฟลูตเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแกที่สุดในโลก แต่ทั้งนี้ก็ยังไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดระหว่างขลุ่ยกับกลองว่าเครื่องดนตรีชนิดใดเกิดก่อนกัน โดยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญ คือ มีการพบขลุ่ยตั้งแต่ช่วงประมาณราว 35,000 ถึง 43,000 ปี ก่อนคริสตกาล ส่วนสถานที่ค้นพบนั้นมีทั้งในแถบทวีปยุโรปและเอเชีย เช่น โครเอเชีย และจีน เป็นต้น ส่วนขลุ่ยที่พบนั้นมีลักษะการเจาะรูจำนวน 4 รู และสันนิษฐานว่าสามารถบรรเลงเสียงได้ด้วยบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale) กล่าวคือ มีทั้งหมด 5 เสียง (Elliot, Jane, 2002)

ภาพที่ 1 ขลุ่ยที่ทำมาจากกระดูกนก อายุราว 40,000 ปี
ที่มา https://www.livescience.com/20563-ancient-bone-flute.html

ในยุคกลาง (Middle Ages, ระหว่าง ค.ศ. 500-1450) ซึ่งเป็นยุคที่อยู่ระหว่างการล่มสลายของ กรุงโรมราวศตวรรษที่ 11 ไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีการใช้ขลุ่ยฟลูต แต่มีความเป็นไปได้ที่เครื่องดนตรีดังกล่าวนี้ จะเข้ามาสู่ภูมิภาคตะวันตกโดยผ่านทางจักรวรรดิไบแซนไทน์ (Byzantine Empire) ทั้งนี้ ขลุ่ยฟลูตในยุคกลางทำจากวัสดุที่เป็นไม้ชิ้นเดียวและมีรูนิ้วจำนวน 6 รู และถูกนำมาใช้ใน

กิจกรรมทางทหารในยุโรป (Reisenweaver, Anna J., 2011) และในราชสำนักต่าง ๆ ดังนั้นคณะนักดนตรีและเครื่องดนตรีนี้ก็กลายเป็นที่รู้จักกันในชื่อ เยอรมันฟลูต ซึ่งมักจะบรรเลงพร้อมกับกลอง

ต่อมาในศตวรรษที่ 16 (Baroque Era, ระหว่างปี ค.ศ. 1600-1750) ขลุ่ยมักนำมาใช้ในการบรรเลงประกอบอยู่ในวงดนตรีกลุ่มเล็ก ๆ ประกอบด้วยขลุ่ยที่มีขนาดแตกต่างกันสามเครื่องซึ่งกลายเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงดนตรีในสมัยนั้น ลักษณะของเครื่องดนตรีเป็นขลุ่ยที่มีแต่รูเปล่า ๆ เมื่อบรรเลงขลุ่ยชนิดนี้ ผู้บรรเลงจะใช้นิ้วมืออุดรู ถ้ารูใดห่างเกิน ก็ต้องพยายามเหยียดนิ้วไปอุดให้สนิท ฟลูตโบราณนี้จึงมีเสียงไม่มาก ต่อมาในราวปี ค.ศ. 1670 ผู้ที่ได้คิดค้นพัฒนาเครื่องดนตรีในยุคนี้ที่ควรรู้จักคือ ชาค มาแตง โฮแตร์ (Jacques-Martin Hotteterre ค.ศ. 1674-1763) ชาวฝรั่งเศส เขาไม่เพียงแค่เป็นนักดนตรี แต่เป็นผู้นำในการสร้างเครื่องดนตรีด้วย ทั้งนี้ โฮแตร์เป็นผู้นำในการสร้างฟลูตที่มีลักษณะแบบเป่าด้านข้าง (Transverse flutes) รวมถึงเครื่องดนตรีรีคอร์เดอร์ (Recorder) โอโบ (Oboe) และปี่ถุงลม (Bagpipes)

ฟลูตในยุคบาโรกนี้ ยังได้ถูกนำมาบรรเลงมาจนถึงปัจจุบัน มักถูกเรียกว่าบาโรกฟลูต หรือ One Key Flute ที่มีลักษณะเฉพาะตัว โดยส่วนใหญ่แล้วทำด้วยไม้เจาะรู ปลายสุดของฟลูตจะมีกระเดื่อง หรือคีย์ที่กดได้เพียงคีย์เดียวตรงบริเวณนิ้วก้อยเพื่อกดปิด-เปิดในการเปลี่ยนระดับเสียง โดยทั่วไปในเครื่องฟลูตสมัยดังกล่าว จะอยู่ในคีย์ D และมีช่วงเสียง (Range) ระหว่าง D4-D6 และเนื่องจากเครื่องดนตรีได้รับการปรับให้เป็นคีย์ D จึงทำให้โน้ตของคีย์อื่น ๆ สามารถทำได้โดยปิดรูนิ้วเพียงครึ่งเดียวหรือโดยใช้การปิดรูข้ามนิ้ว ทำให้เครื่องดนตรี สามารถบรรเลงโน้ตบนบันไดเสียงแบบโครมาติกได้ (Vienna Symphonic Library, online)

ภาพที่ 2 บาโรกฟลูต

ที่มา https://omeka1.grinnell.edu/MusicalInstruments/items/show/209

จากความเป็นมาของฟลูตในยุคบาโรก ยังไม่มีลักษณะที่ยังไม่สมบูรณ์มากนัก บางครั้งอาจพบว่า บาโรกฟลูตอาจจะสร้างจากไม้จำนวน 3 ท่อน หรืออาจจะเป็น 5 ท่อนมาประกอบกัน โดยส่วนมากแล้ววิธีการปรับความถี่เสียง (Tune) ก็จะมีความหลากหลายไปด้วย โดยทั่วไปบาโรกฟลูต มักสร้างมาเพื่อบรรเลงด้วยมาตรฐานเสียงที่มีความถี่เสียงต่ำกว่าปัจจุบัน เนื่องจากยังไม่มีการกำหนด

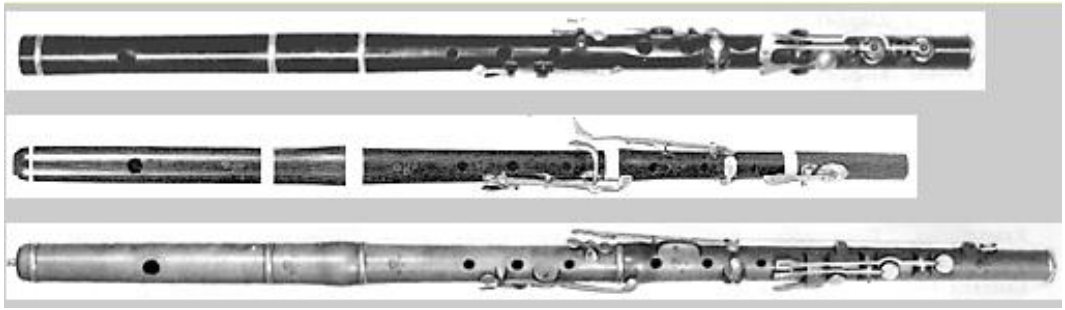
มาตรฐานในการเทียบเสียงในสมัยนั้น ดังนั้นจึงพบว่าฟลูตในยุคบาโรกเมื่อนำมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีในยุคปัจจุบันอาจเกิดปัญหาเรื่องของการปรับความถี่เสียงให้เข้ากัน เราจึงพบว่านักดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีโบราณหรือเครื่องดนตรีที่สร้างเลียนแบบเครื่องดนตรีโบราณ มักจะต้องบรรเลงกับเครื่องดนตรีในยุคเดียวกันเป็นส่วนมาก ซึ่งเรื่องการควบคุมระดับเสียงดังกล่าว จึงเป็นข้อจำกัดของการบรรเลงบาโรกฟลูตเมื่อเทียบกับเครื่องลมไม้ชนิดอื่น ๆ

ตั้งแต่ยุคปี ค.ศ. 1750 เป็นต้นไป นักประพันธ์เพลงหลายคนมีความเห็นว่าฟลูตไม่สามารถตอบสนองความต้องการกับการพัฒนาฮาร์โมนิกและคุณภาพเสียงได้อีกต่อไป จึงทำให้ผลงานประพันธ์สำหรับฟลูตนั้นไม่ค่อยได้สร้างสรรค์ขึ้น นอกจากนี้การเปลี่ยนแปลงของผู้ชมจากราชสำนักไปสู่ชนชั้นกลาง และจากห้องเล็ก ๆ ไปจนถึงคอนเสิร์ตฮอลล์ขนาดใหญ่ ส่งผลให้นักพัฒนาฟลูตศึกษาถึงการกำเนิดของเสียงที่สมบูรณ์รูปแบบใหม่ ซึ่งต้องการสร้างเสียงที่มีความดังและกังวานมากขึ้น

การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของฟลูต เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1832 ผู้ผลิตเครื่องดนตรีชาวเยอรมันชื่อ เธโอบัลด์ โบห์ม (Theobald Boehm ค.ศ. 1794-1881) ได้ทำการคิดค้นระบบการวางนิ้วของฟลูตใหม่ และเปลี่ยนวัสดุที่ใช้ผลิตจากไม้เป็นโลหะในปี ค.ศ.1847 โดยการเจาะรูและติดคีย์เพิ่มขึ้นบริเวณปลายกระเดื่องตรงที่ปิดรูซึ่งเป็นฝากลมเล็ก ๆ และได้เสริมการบุนวมเพื่อปิดรูให้สนิทยิ่งขึ้น การปฏิวัติของโบห์ม ทำให้รูของนิ้วมีขนาดใหญ่ขึ้น ขยายขนาดของท่อ ใช้กลไกในการกดนิ้วแทนการกดไขว้นิ้วกดบนฟลูตแบบเก่า ทำให้ฟลูตมีเสียงที่ดังและสดใสมากขึ้น สามารถเล่นเสียงในหลายบันไดเสียงและเล่นเสียงได้เที่ยงตรงมากขึ้น (Wolfe *et al*., 2001) ระบบนิ้วนี้เรียกว่า Boehm system และระบบเดียวกันนี้ยังนำไปประยุกต์ใช้กับ โอโบ คลาริเน็ต และแซกโซโฟนด้วย (อัครพล, 2017)

โบห์ม ยังนับว่าเป็นคนแรกที่ประดิษฐ์ด้วยโลหะ ซึ่งฟลูตในสมัยนั้นนิยมทำจากไม้ ลักษณะโดยทั่วไปมีความยาว 26.5 นิ้ว ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางท่อ 19 มิลลิเมตร มีช่วงเสียงตั้งแต่ C กลางถึง C ที่สูงขึ้นไปอีก 3 คู่แปด (3 Octave)

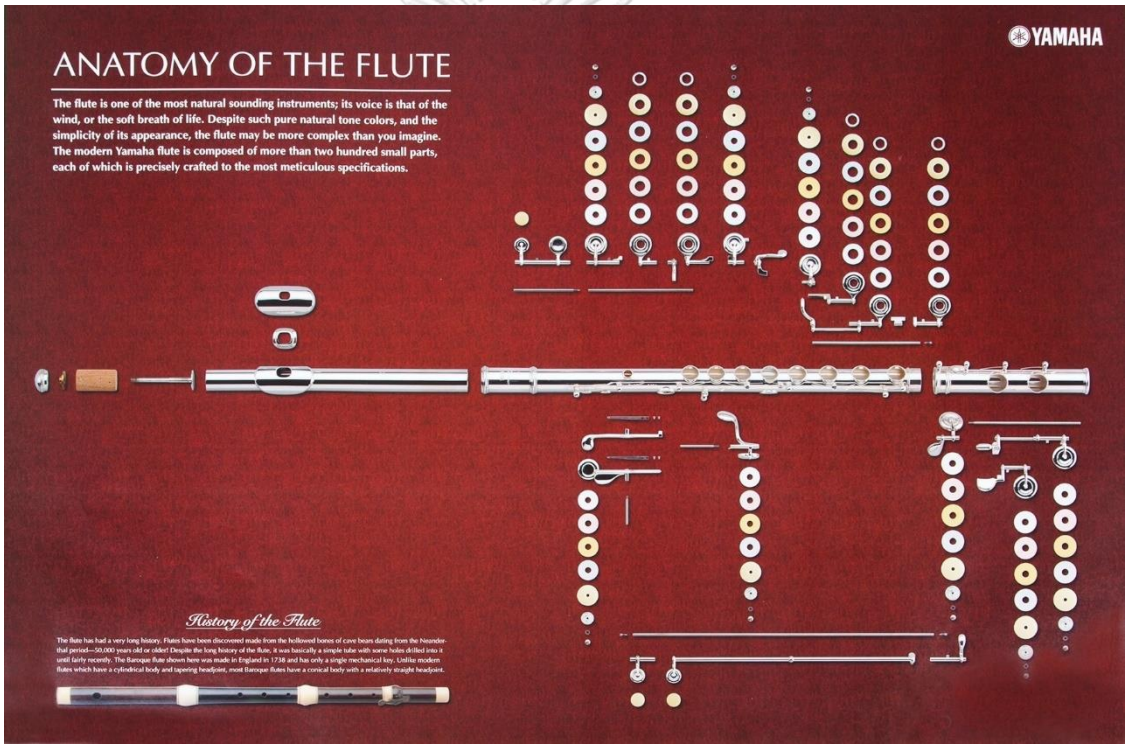
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 3. กลไกในระบบ Boehm flute

ที่มา http://www.flutehistory.com/Instrument/19C.php3

ผู้ที่ถือว่ามีส่วนสำคัญในการเป็นผู้นำสำหรับเครื่องฟลูตสมัยใหม่นี้คือ พอล ทัฟฟาเนล (Paul Taffanel ค.ศ. 1844-1908) ปรมาจารย์ฟลูตชาวฝรั่งเศสผู้ร่วมก่อตั้งสมาคมกลุ่มเครื่องลมไม้แห่งฝรั่งเศส (The Societe des Instruments a Vent) ได้พัฒนาทักษะการบรรเลงฟลูต ระบบกลไกนิ้วแบบโบห์มให้เป็นที่รู้จักในแบบฉบับการบรรเลงเฉพาะตัวที่เรียกว่าแนวทางการบรรเลงแบบฝรั่งเศส (The French School of Flute Playing) นอกจากนั้นนักประพันธ์ในโรงเรียนสอนดนตรีของฝรั่งเศสยังให้การตอบรับเครื่องรุ่น ใหม่นี้โดยการประพันธ์เพลงสำหรับการเดี่ยวและการบรรเลงกลุ่มเล็กมากขึ้น เป็นสาเหตุให้เกิดความนิยมแพร่หลายมากขึ้น



ภาพที่ 4. Anatomy of the flute

ที่มา https://th.yamaha.com/en/products/musical_instruments/winds/flutes/index.html

2.2 บทเพลงเรียบเรียง

ทุกวันนี้บทเพลงของยุคโรแมนติกยังคงถูกนำมาบรรเลงในคอนเสิร์ตฮอลล์ที่มีชื่อเสียงทั่วโลกมากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นงานสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ อุปรากร งานเชมเบอร์มิวสิก งานสำหรับแสดงในกลุ่มเล็กและวรรณกรรมเปียโนเดี่ยวที่สำคัญ ล้วนถูกประพันธ์ขึ้นในศตวรรษที่ 19 ลักษณะของดนตรีในสมัยศตวรรษที่ 19 ถือเป็นมรดกทางดนตรีที่มีความสำคัญเนื่องจากเครื่องมือและวงดุริยางค์มีแบบแผนที่ได้พัฒนามาจนถึงจุดสูงสุด แต่ในช่วงต้นศตวรรษยังมีเครื่องดนตรีที่ถูกมองข้ามความสำคัญในการที่จะนำมาแสดงเดี่ยวด้วยข้อจำกัดของการพัฒนาคุณภาพของเครื่องมือฟลูต เป็นหนึ่งในเครื่องมือที่เมื่อเทียบกับงานประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรียอดนิยม เช่น เปียโน หรือไวโอลินแล้วนั้น ยังมีบทประพันธ์ที่น้อยกว่ามาก การเข้าถึงงานประพันธ์ที่มีชื่อเสียงจากนักประพันธ์ชั้นยอดโดยการเรียบเรียงบทเพลงที่มีคุณภาพของงานแสดงเดี่ยวสำหรับฟลูต หรือเครื่องดนตรีต่าง ๆ สามารถช่วยเติมช่องว่างนี้ เพิ่มคุณค่าให้กับประสบการณ์ทางดนตรีสำหรับนักฟลูตทั้งในระดับนักเรียนและมืออาชีพ

เจมส์ เพลเลไรท์ (James Pellerite) ได้กล่าวในบทนำของหนังสือ “Handbook of Literature for the Flute” เกี่ยวกับเหตุผลของการเรียบเรียงบทเพลงว่า

> “In the past, several prominent composers have overlooked the flute as a solo instrument for one reason or another — Brahms, Chopin, and Mendelssohn, for example. This has created avoid that could now be filled by some transcriptions or arrangements. A total musical experience is vital to every flutist... An enormous variety of musical styles becomes available to us through works such as these. Various compositions could serve a particular purpose in the educational process and should be considered acceptable in the course of study. I have always respected the purist, who, of course, will not concur with the use of this kind of repertoire.”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เขายังได้เน้นยำถึงเรื่องการศึกษาสไตล์และลักษณะของดนตรีที่หลากหลายโดยเฉพาะสำนวนหรือวลีที่ได้รับความนิยมของดนตรีในศตวรรษที่ 19 ว่ามีความสำคัญเป็นอย่างมาก

ลีลาของดนตรีในยุคศตวรรษที่ 19 มีความสำคัญในหลายแง่มุม ระบบบันไดเสียงเมเจอร์ – ไมเนอร์ ในเสียงประสานได้พัฒนามาถึงจุดสูงสุด นักประพันธ์ในยุคนี้มักใช้ความตึงเครียดของเสียงประสานหรือทำนองเพื่อสร้างทิศทางเข้าสู่ช่วงสูงสุดของบทเพลง ลักษณะดนตรีในยุคนี้มักมีความยาวและความสวยงามของแนวทำนองหลัก ผู้แสดงต้องใช้ประสบการณ์ทางดนตรีในการสร้างสีสันและความสวยงามของเสียงในแต่ละประโยคเพลง เปิดโอกาสให้ผู้แสดงสร้างสรรค์จินตนาการได้อย่างไม่จำกัด

ประวัติศาสตร์ของการพัฒนาเครื่องดนตรีฟลูตตลอดยุคศตวรรษที่ 19 ได้ส่งผลไปยังงานการประพันธ์ที่ได้ถูกประพันธ์สำหรับฟลูตโดยเฉพาะ ในช่วงต้นของศตวรรษงานประพันธ์ที่แสดงถึงความสามารถของนักฟลูต ถูกประพันธ์โดยนักประพันธ์ที่ยังมีชื่อเสียงไม่มากนัก เป็นงานประพันธ์สำหรับเครื่องฟลูตที่มีแปดคีย์ งานประพันธ์เหล่านี้ได้แสดงถึงขีดความสามารถของเครื่องที่สามารถจะทำได้ ทั้งการเปลี่ยนนิ้วที่รวดเร็ว การบังคับลิ้นทั้งรูปแบบปกติและการบังคับลิ้นซ้อน ความยืดหยุ่นของการควบคุมริมฝีปาก การควบคุมลมหายใจ และการตีความทำนองหลัก นักฟลูตสมัครเล่นเองนั้นก็ได้สร้างผลงานที่หลากหลาย ทั้งงานซาลอนมิวสิค บทเพลงเรียบเรียงจากเพลงที่ได้รับความนิยมหรือบทเพลงอาเรียที่มาจากละครโอเปรา ซึ่งบทเพลงเหล่านี้ได้รับความนิยมจากสาธารณชนเป็นอย่างดี

ในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 เมื่อระบบฟลูตของโบห์ม (Boehm System) ที่มีความสามารถมากกว่าเครื่องรุ่นเก่าได้ถูกแนะนำให้กับนักฟลูต ทำให้ทั้งนักฟลูตและนักประพันธ์เพลงได้สร้างงานประพันธ์สำหรับฟลูตที่มีความสามารถทำในสิ่งที่เครื่องรุ่นเก่าไม่สามารถทำได้ ซึ่งเห็นได้จากการขยายช่วงเสียงที่กว้างมากขึ้นจากระบบฟลูตแบบเก่า ทั้งแก้ไขปัญหาในการกดนิ้วที่ฟลูตแบบเก่านั้นมีการไขว้สลับนิ้วกันในบางโน้ตที่ทำได้ยากให้สามารถกดนิ้วได้ง่ายขึ้น (Lynn, Michael, 2016)

ในช่วงท้ายของศตวรรษพอล ทัฟฟาเนล (Paul Taffanel ค.ศ. 1844-1908) อาจารย์จากสถาบัน the Paris Conservatory และ ผู้ก่อตั้งสมาคม the Societe des Instruments a Vent ได้นำบทเพลงโซนาตาของ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) และคอนแชร์โตของ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart ค.ศ.1756-1791) ออกแสดง ด้วยเหตุนี้เองได้สร้างแรงบันดาลใจให้กับนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในฝรั่งเศสหันกลับมา

ประพันธ์บทเพลงสำหรับฟลูตมากขึ้น งานประพันธ์หลายชิ้นได้ถูกว่าจ้างให้ประพันธ์ขึ้นสำหรับการแข่งขันประจำปีของ Paris Conservatory แม้ว่าจะมีการแข่งขันเกิดขึ้นตลอดทั้งศตวรรษที่ 19 งานประพันธ์ที่เกิดขึ้นล้วนเป็นผลมากจากอิทธิพลของทัฟฟาเนลนั่นเอง

2.2.1 ลักษณะโดยทั่วไปของบทเพลงสำหรับฟลูตในยุคศตวรรษที่ 19

ลักษณะโดยทั่วไปของบทเพลงสำหรับฟลูตในยุคศตวรรษที่ 19 แบ่งได้เป็นกลุ่มใหญ่ ๆ คือ air and variations, fantasias, และ salon pieces.

The air and variations เป็นลักษณะของบทเพลงที่ได้รับความนิยมแพร่หลายที่สุดสำหรับบทเพลงฟลูตในยุคนี้ งานประพันธ์หลายชิ้นประพันธ์ขึ้นโดยนักฟลูตที่ต้องการแสดงออกถึงความสามารถของตนเอง ท่อน air มักจะมาจากบทร้องโอเปราที่มีชื่อเสียง เพลงพื้นเมืองหรือเพลงที่มีลักษณะของบทเพลงประจำชาติ ท่อน variations มักแปรเปลี่ยนไปตามลักษณะของวัตถุดิบที่นำมาใช้ในทำนองหลัก เช่น โครมาติก อาร์เปโจ การประดับโน้ต การใช้โน้ตช่วงคู่แปด หรือการตัดลิ้นในหลากหลายรูปแบบ ผู้แสดงประกอบมักใช้การบรรเลงประกอบที่ไม่ซับซ้อน บ่อยครั้งที่การบรรเลงประกอบในท่อน variations มีลักษณะเหมือนการบรรเลงประกอบในท่อน air บทเพลงลักษณะนี้มักจะมีช่วงนำที่เป็น rhapsodic ที่มีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับเนื้อหาในท่อน air และในช่วงหางเพลงตอนท้ายมักจะมีการแสดงที่ตื่นเต้น โลดโผน ให้ผู้แสดงได้แสดงออกในความสามารถอย่างเต็มที่

หนึ่งในผลงานประพันธ์ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากคือบทเพลง Carnival of Venice ประพันธ์โดย พอล เกอนิน (Paul Genin ค.ศ. 1832-1903) ที่ประกอบด้วยบทนำและแวริเอชันที่แสดงถึงเทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย แนวประกอบทำนองมีลักษณะที่เรียบง่ายและเหมือนกันในหลาย ๆ แวริเอชัน อีกหนึ่งบทเพลงในลักษณะนี้ที่น่าสนใจคือ Introduction and Variations "Trockne Blumen", D. 802 ประพันธ์โดย ฟรานซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert ค.ศ. 1797-1828) ท่อน air เป็นทำนองที่เขาได้ประพันธ์ขึ้นเอง จุดเด่นของบทประพันธ์นี้คือท่อนแวริเอชันที่เกิดขึ้นในแนวเปียโนที่แสดงให้เห็นถึงการประชันระหว่างผู้แสดงเดี่ยวและผู้แสดงประกอบสามารถสร้างความประทับใจให้กับผู้ฟังได้เป็นอย่างดี (Kaminska, 2018)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

The fantasia เป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมในอันดับต่อมา มีลักษณะที่แตกต่างจาก air and variations คือ บทเพลงลักษณะนี้มีรูปแบบที่อิสระ rhapsodic and virtuosic ซึ่งมีลักษณะหลากหลายของศูนย์กลางเสียงและรูปแบบของจังหวะที่มักถูกเชื่อมต่อกันด้วยคาเดนซา บทเพลงถูกเชื่อมต่อด้วยแนวคิดที่เป็นเอกภาพ มีหลายบทเพลง Fantasias ที่นำแนวคิดของทำนองที่มาจากบทเพลงในแต่ละชาติ เช่น สเปนหรืออิตาลี ตัวอย่างของบทเพลงลักษณะนี้คือ Hungarian Pastorale Fantasie ประพันธ์โดย ฟรานซ์ ด๊อปเลอร์ (Franz Doppler ค.ศ. 1821-1883) ทำนองหลักของบทเพลงล้วนมาจากลักษณะของบทเพลงฮังกาเรียนที่มีการใช้ศูนย์กลางเสียงและจังหวะที่หลากหลาย บทเพลงนี้ถูกจัดว่าเป็นบทเพลงที่แสดงความสามารถชั้นสูงของนักแสดง เห็นได้จากการประพันธ์เทคนิคในช่วงคาเดนซาและเทคนิคการอิมโพรไวส์ของบทเพลง ลักษณะที่คล้ายกันของบทเพลง Fantasia ที่น่าสนใจอีกหนึ่งบทเพลงคือ Carmen Fantasie ประพันธ์โดย ฟร็องซัว บอน (Francois Borne ค.ศ. 1840–1920) ที่มีการผสมผสานทำนองที่มาจากบทเพลงร้องระหว่าง air and variations และ Fantasias เข้าไว้ด้วยกัน ตัวอย่างเช่น ท่อน "Habanera" ซึ่งตามมาด้วยแวริเอชันสองครั้ง

บทเพลงคาแรกเตอร์พีชในยุคศตวรรษที่ 19 ของฟลูตมีลักษณะของบทเพลงคล้ายกับบทเพลงของเปียโน โดยมักแสดงออกถึงอารมณ์ลักษณะเดียวหรือตามแนวคิดที่ได้ระบุไว้ในชื่อเพลง มีความยาวของบทเพลงไม่มากนักมักปรากฏในรูปแบบสังคีตลักษณ์สามตอน ตัวอย่างของบทเพลงลักษณะนี้คือ Pan: Pastorale for Flute ประพันธ์โดย โยฮันเนส ดอนจอน (Johannes Donjon 1839-1912) บทเพลงมีความยาวประมาณ 2 นาที และมีรูปแบบสังคีตลักษณ์สามตอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.2 นักประพันธ์

นักประพันธ์สำหรับบทเพลงลักษณะนี้แบ่งได้เป็นสองกลุ่มใหญ่ กลุ่มที่หนึ่งเป็นการประพันธ์โดยนักฟลูตที่มีความสามารถสูงเอง ประพันธ์เพื่อการแสดงโดยตนเองหรือว่าประพันธ์ให้กับลูกศิษย์ กลุ่มที่สองเป็นการประพันธ์โดยการว่าจ้าง นักประพันธ์กลุ่มนี้อาจยังไม่มีชื่อเสียงมากนักซึ่งมีอาชีพเป็นการรับจ้างประพันธ์ นักประพันธ์เพลงสำหรับฟลูตส่วนใหญ่ไม่ได้มีชื่อเสียงโด่งดังเหมือนนักเปียโนหรือแม้แต่นักไวโอลิน เช่น ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt ค.ศ. 1811-1886) หรือ นิโคโล ปากานินี (Niccolò Paganini ค.ศ. 1782-1840) การประพันธ์บทเพลงสำหรับฟลูตโดยนักประพันธ์ที่ไม่ได้มี

ชื่อเสียงมาก สามารถเห็นความแตกต่างระหว่างแนวคิดทางดนตรีที่ไม่ได้มีการแสดงออกในเนื้อดนตรีได้อย่างโดดเด่นและชัดเจนเหมือนนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงเหล่านั้น

ตารางที่ 1 รายชื่อของนักประพันธ์ที่เป็นนักฟลูตที่มีชื่อเสียงในยุคศตวรรษที่ 19

รายชื่อ	สัญชาติ
Henri Altes (1826-1895)	French
Joachim Andersen (1847-1909)	Danish
Antoine Berbiguer (1782-1838)	French
Wilhelm Blodek (1834-1874)	Czech
Theobald Boehm (1794-1881)	German
Giulio Briccialdi (1818-1881)	Italian
Jules Demeresseman (1833-1866)	Belgian
Johannes Donjon (1839-1912)	French
Franz Doppler (1821-1883)	Austrian
Anton Furstenau (1792-1852)	German
Ernesto Kohler (1849-1907)	Italian
Wilhelm Popp (I828-I903)	German
Adolf Terschak (I832-I90I)	Hungarian
Jean Louis Tulou (I786-I865)	French

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แดเนียล ฟรีดริก คูเลา (Daniel Friederich Kuhlau ค.ศ. 1786-1832) นักประพันธ์ที่ไม่ใช่นักฟลูตที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับเปรียบเสมือน "Beethoven of the flute" คูเลาเกิดในเยอรมันและใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่ที่เดนมาร์ก ทำงานเป็นวาทยกรและนักเปียโน เป็นนักประพันธ์ที่มีความสามารถในการประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ ความเชี่ยวชาญของเขารวมถึงงานแสดงเดี่ยว ดูเอ็ต ทรีโอ ควอร์เท็ต มีผลงานการประพันธ์ทั้งที่บันทึกไว้และไม่ได้บันทึกมากกว่า 350 ชิ้น เป็นผลงานสำหรับฟลูต 34 ชิ้น ผลงานหลายชิ้นยังได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน

ตารางที่ 2 รายชื่อของนักประพันธ์ที่ไม่ได้นักฟลูตแต่มีผลงานการประพันธ์เพลงฟลูตในยุคศตวรรษที่ 19

รายชื่อ	สัญชาติ
Muzio Clementi (1752-1832)	Italian
Jan Dussek (I760-I8I2)	Czech
Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)	Austrian
Conradin Kreutzer (1780-18^9)	German
Ignaz Moscheles (1794-1870)	Bohemian
Anton Reicha (I770-I836)	French
Carl Reinecke (182^-1910)	German
Louis Spohr (1784-1859)	German

จากตัวอย่างในตารางที่ 3 จะเห็นได้ว่าบทเพลงสำหรับฟลูตนั้นมีไม่มาก เพราะนักประพันธ์ที่ยิ่งใหญ่ไม่สนใจในการสร้างผลงานสำหรับเครื่องดนตรีชนิดนี้ ทั้งที่เครื่องฟลูตเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมมากเครื่องหนึ่ง อาจเป็นเพราะในช่วงแรกก่อนที่จะมีการพัฒนาจากฟลูตไม้ที่มีแปดคีย์ที่มีความไม่แน่นอนของระดับเสียงและความเข้มเสียงที่เบาบางเกินไป เมื่อมีการพัฒนาเป็นฟลูตที่เป็นโลหะและมีระบบเสียงที่ดีขึ้น จึงทำให้นักประพันธ์ในกลางศตวรรษที่ 19 หันมาให้ความสนใจกับเครื่องดนตรีชนิดนี้มากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 3 บทเพลงฟลูตที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง

นักประพันธ์	ผลงาน
Beethoven	Allegro and Minuet in G major for two flutes, WoO 26 (1792) Trio in G major for flute, bassoon, and piano. WoO 37 (1786) Serenade in D major for flute, violin, and viola. Op. 25 (1801)

	Six National Airs with Variations for flute and piano. Op. 105 (1818) Ten National Airs with Variations for flute and piano. Op. 107 (1818)
Berlioz	None
Schubert	Introduction and Variations for flute and piano (on "Trockne Blumen" from Di schöne Müllerin), D. 802 (1824)
Weber	Romanza Siciliana in G minor for flute and orchestra. Op. 47 (1805) Trio for flute, cello, and piano. Op. 258 (1819)
Schumann	None
Mendelssohn	None
Chopin	Variations in E minor for flute and piano (on "Non piu mesta" from Rossini's La Cenerentola), (1824)
Brahms	None
Dvorak	None
Elgar	None
Liszt	None
Tchaikovsky	None
Saint-Saens	Tarentelle in A minor for flute and orchestra. Op. 6 (1857) Romance in Db major for flute and orchestra. Op. 37 (1871) Caprice sur des airs Danois et Russes for piano, flute, oboe, and clarinet. J u.oOp. 79 (1887) Odalette in D major for flute and orchestra. Op. 162 (1920)
Faure	Fantasie for flute and piano. Op. 79 (I898)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.3 ประวัติของบทเพลงเรียบเรียง

การเรียบเรียงถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งของประวัติศาสตร์ดนตรีคลาสสิก นับตั้งแต่เทคโนโลยีการพิมพ์โน้ตได้เริ่มขึ้น สำนักพิมพ์ได้ทำการพิมพ์โน้ตในหลากหลายรูปแบบเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคที่ต้องการโน้ตเพลง ในศตวรรษที่สิบหก บทเพลงร้องมักถูกนำมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี ระหว่างยุคบาโรก งานประพันธ์ที่เป็นทรีโอหรือหรือการเดี่ยวโซนาตาสามารถนำมาบรรเลงในเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันได้ เช่น ไวโอลิน ฟลูต รีคอร์เดอร์ หรือ โอโบ แนวคอนตินูโอของบทเพลงเหล่านี้สามารถบรรเลงโดยเครื่องเบสหรือเครื่องคีย์บอร์ดได้ ในศตวรรษที่ 19 นักประพันธ์หลาย ๆ ท่านระบุไว้ว่างานประพันธ์ของเขาสามารถบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดอื่นได้เช่น บทเพลง Fantasiestücke Op. 73 สำหรับคลาริเน็ตและเปียโน ผลงานของ โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann ค.ศ. 1810-1856) ซึ่งระบุว่าสามารถบรรเลงด้วยไวโอลิน หรือเชลโลได้

บทเพลงเรียบเรียงยังมีส่วนสำคัญต่อการแพร่ขยายของวรรณกรรมดนตรีคลาสสิกไปยังสื่อต่าง ๆ เช่น ในยุคศตวรรษที่ 19 งานประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราได้ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับเปียโน หรือการเรียบเรียงใหม่สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมในศตวรรษที่ยี่สิบ ในทางตรงกันข้ามงานประพันธ์สำหรับเครื่องคีย์บอร์ดหรือเปียโนก็ได้ถูกนำมาขยายเป็นงานประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราเช่นกัน ตัวอย่างเช่นงานประพันธ์ Variations on a Theme by Haydn ของ โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms ค.ศ. 1833-1897), งานประพันธ์ Slavonic Dances ของ อันโตนิน ดโวชาค (Antonín Dvorak ค.ศ. 1841-1904) หรืองานประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอย่าง Pictures at an Exhibition ของ โมริส ราเวล (Maurice Ravel ค.ศ. 1875-1937)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างงานประพันธ์หลายชิ้นที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจเรียบเรียงงานประพันธ์ของตัวเอง เช่นงานประพันธ์สำหรับฟลูตคอนแชร์โตของโมสาร์ท ที่มีต้นฉบับมาจากงานคอนแชร์โตสำหรับโอโบ หรืองานของโปรโคเฟียฟที่ต้นฉบับประพันธ์ขึ้นสำหรับฟลูตและเปียโน แล้วจึงเปลี่ยนมาเป็นบทเพลงสำหรับไวโอลินโดยผู้ประพันธ์มีการแก้ไขโน้ตบางส่วนเล็กน้อย

การบรรเลงบทเพลงเรียบเรียงนี้ผู้แสดงจะต้องมีความเข้าใจวรรณกรรมของเครื่องดนตรีต้นฉบับให้ดีเสียก่อนที่จะนำมาบรรเลงในบทเพลงแบบเรียบเรียง บุคคลที่เชี่ยวชาญในการสร้างสรรค์บทเพลงเรียบเรียงที่มีผลงานการเรียบเรียงมากที่สุดคือ ฟรานซ์ ลิสต์ เขาได้นำผลงานเพลงจากนัก

ประพันธ์ผู้ยิ่งใหญ่หลายคน เช่น งานประพันธ์สำหรับออร์แกนของบาค หรืองานซิมโฟนีของเบโทเฟน และงานสำหรับออร์เคสตราอื่น ๆ ที่มีชื่อเสียงมาเรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับเปียโน

ปรมาจารย์ฟลูต ชอง-ปิแอร์ รัมปาล ได้สร้างผลงานเรียบเรียงสำหรับฟลูตในยุคศตวรรษที่ 20 โดยนำบทเพลงไวโอลินคอนแชร์โตของ อะราม คาชาตูเรียน มาเรียบเรียงขึ้นใหม่ โดยมีการปรับโน้ตและส่วนคาเดนซา แต่ยังคงลักษณะเฉพาะของต้นฉบับเดิมไว้ นักฟลูตที่มีชื่อเสียงอีกท่านคือ เจมส์ กัลเวย์ ได้นำบทเพลง Fantasia para un Gentilhombre ของ โยอาคิม โรดิงโก มาเรียบเรียงสำหรับฟลูต (ตัวอย่างตารางที่ 4)

ตารางที่ 4 แสดงบทเพลงเรียบเรียงสำหรับฟลูตที่ได้รับการยอมรับในปัจจุบัน

Composer	Title and Original Instrument(s)	Transcriber
Chopin	Nocturne, Op. 9, No. 2 (piano solo)	P. Taffanel
Chopin	Nocturne, Op. 15, No. 2 (piano solo)	P. Taffanel
Franck	Sonata in A major (violin and piano)	J.P. Rampal and others
Khachaturian	Concerto in D minor (violin and orchestra)	J.P. Rampal
Pierne	Sonata, Op. 36 (violin and piano)	J.P. Rampal
Rodrigo	Fantasia para un Gentilhombre (guitar and orchestra)	J. Galway
Schubert	"Arpeggione" Sonata, D. 821 (arpeggione and piano	J. Galway
Schumann	Three Romances, Op. 94 (oboe and piano)	J.P. Rampal
Vivaldi	"Four Seasons" Concerti, Op. 8	J. Galway

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 นักฟลูตศิลปินอ้างอิง

ภาพที่ 5 Jean-Pierre Louis Rampal
ที่มา http://flutetoday.com/jean-pierre-rampal-biography/

Jean-Pierre Louis Rampal

ชอง-ปิแอร์ หลุยส์ รัมปาล (Jean-Pierre Louis Rampal ค.ศ.1922–2000) เกิดเมื่อวันที่ 7 มกราคม ค.ศ.1922 เมืองมักเซย์ บิดาเป็นครูสอนฟลูตที่ the Marseille Conservatoire และเป็นหัวหน้ากลุ่มฟลูตประจำวง the Marseille Symphony Orchestra แม้ผู้เป็นพ่อจะเป็นนักดนตรีอาชีพ แต่พ่ออยากให้รัมปาลเรียนหมอมากกว่าเรียนดนตรี เนื่องจากพ่อของเขาคิดว่าเป็นอาชีพที่สังคมให้การยอมรับมากกว่านักดนตรี กระทั่งเมื่อรัมปาลเริ่มเรียนฟลูตเมื่ออายุ 12 ปีและได้เริ่มฉายแววของการเล่นฟลูต รัมปาลชนะในการแข่งขันรายการประจำปีของโรงเรียนเมื่ออายุ 16 ปี

ระหว่างช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อนาซีเยอรมันเข้ารุกรานฝรั่งเศสและพลักดันให้รัมปาลต้องเข้าไปทำงานที่ค่ายสำหรับแรงงานในเยอรมัน รัมปาลจึงหนีจากมักเซย์เข้าไปสู่ปารีส และได้เข้าศึกษาที่ the Paris Conservatoire และได้ชนะเลิศการแข่งขันของโรงเรียน

ในปีค.ศ. 1945 รัมปาลได้ถูกเชิญให้ไปแสดงเดี่ยวในบทเพลง Flute concerto ของ ชาค อิแบร์ (Jacques Ibert ค.ศ. 1890-1962) ซึ่งเป็นการแสดงสดออกอากาศของสถานีวิทยุ French

National Radio ในครั้งนั้นจึงเป็นจุดเริ่มต้นของชื่อเสียงของเขา ซึ่งเป็นที่คาดหมายว่าจะขึ้นมาเป็นนักฟลูตที่มีชื่อเสียงต่อจากมาแซล มอยส์ (Marcel Moyse ค.ศ. 1889–1984)

หลังจากสงครามจบลง รัมปาลปรากฏตัวต่อสาธารณะในฐานะนักแสดงเดี่ยวและออกแสดงไปทั่วยุโรปและอเมริกา ปีค.ศ. 1962 ในขณะที่เขาเป็นหัวหน้ากลุ่มฟลูตที่ Paris Opera ได้บันทึกแผ่นเสียงบทเพลงฟลูตโซนาตาผลงานประพันธ์ของบาค ซึ่งเป็นจุดสำคัญของการทำให้ผลงานดนตรีในยุคบาโรคและคลาสสิกที่เดิมทีไม่ได้รับความสนใจมากนัก กลับมามีชีวิตและได้รับความสนใจจากสาธารณชนมากขึ้นมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 6 Sir James Galway
ที่มา http://www.jamesgalway.com/

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

James Galway

เจมส์ กัลเวย์ (James Galway ค.ศ. 1939-) เกิดเมื่อวันที่ 8 ธันวาคม ค.ศ. 1939 ณ กรุงเบลฟาสต์ ประเทศไอซ์แลนด์ สภาพแวดล้อมของเขาในวัยเด็กล้วนเกี่ยวข้องกับดนตรี พ่อสามารถเล่นฟลูตและแม่เล่นเปียโน เริ่มเล่นฟลูตเมื่ออายุ 9 ปี โดยครูคนแรกคือลุงของเขา เมื่ออายุ 16 ปีได้รับทุนการศึกษาจาก Royal College of Music จากนั้นเข้าศึกษาที่ Guildhall School of Music และ Paris Conservatoire ตามลำดับ เมื่ออายุ 21 ปีกัลเวย์เริ่มต้นอาชีพนักดนตรีออร์เคสตราในลอนดอน ในปีค.ศ. 1969 ได้รับตำแหน่งนักเดี่ยวฟลูตกับวง Berlin Philharmonic Orchestra ภายใต้วาทยกร แฮร์เบิร์ต ฟอน คารายาน (Herbert von Karajan ค.ศ. 1908-1989) กัลเวย์มีผลงานการบันทึกเสียงซีดี 98 แผ่น ร่วมกับ Sony Classics และ Deutsche Grammophon และยังได้รับการยกย่องใน

ระดับสูงสุดของนักฟลูตคลาสสิกและนักแสดงผู้มากความสามารถทางดนตรี อัลบั้มเพลงของเขาถูกจำหน่ายมากกว่า 30 ล้านอัลบั้ม และยังปรากฏตัวผ่านโทรทัศน์มากมาย ถึงขนาดที่มีการนำเสนอสารคดีเรื่อง “กว่าจะมาเป็นเจมส์ กัลเวย์” โดย เจอเรมี ไอรอน ผู้ซึ่งเป็นที่รู้จักทั่วโลก

กัลเวย์ ก่อตั้ง Galway Flute Academy เพื่อช่วยในด้านการฝึกฝนและให้คำปรึกษากับนักเรียนฟลูตผ่านทางเวปไซต์ (www.galwayfluteacademy.com) ในเดือนพฤษภาคม ปีค.ศ. 2018 มหาวิทยาลัยไมอามี สหรัฐอเมริกาได้มอบปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ทางดนตรีให้กับเขา กัลเวย์ยังได้รับเชิญให้เป็นอาจารย์พิเศษในสถาบันสอนดนตรีทั้งในอเมริกาและยุโรป อาทิ Royal Irish Academy Dublin, Ireland; The Royal College of Music London และ The Birmingham Conservatoire, และ The Frost School of Music

ภาพที่ 7 Emmanuel Pahud
ที่มา http://www.emmanuelpahud.net/

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Emmanuel Pahud

เอ็มมานูเอล ปาอู (Emmanuel Pahud ค.ศ. 1970-) เกิดเมื่อวันที่ 27 มกราคม ค.ศ.1970 เป็นผู้เล่นฟลูต ลูกครึ่งฝรั่งเศส-สวิตเซอร์แลนด์ เขาเกิดในกรุงเจนีวาประเทศสวิตเซอร์แลนด์ พ่อเป็นลูกครึ่งฝรั่งเศสและสวิตเซอร์แลนด์ และแม่เป็นชาวฝรั่งเศส

ปาอูเกิดมาในครอบครัวที่ไม่ได้เป็นนักดนตรี ในวัยเด็กปาอูอาศัยอยู่ในอิตาลี ปาอูหลงรักเสียงของฟลูตตั้งแต่ 4 ขวบ เมื่ออายุ 22 ปาอูได้เรียนหนังสือและรับคำปรึกษาจากนักเล่นฟลูต เช่น ฟร็องซัว บิเนต และ นิโคเล อูเฮล เขาได้รับการฝึกอบรมที่สถาบันดนตรีแห่งกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส และเข้าเป็นสมาชิกวง Berlin Philharmonic Orchestra ได้ในปี ค.ศ. 1992

ชีวิตในวัยเด็ก ปาอูต้องเดินทางไปในหลาย ๆ ประเทศเนื่องจากงานของพ่อ ทำให้ครอบครัวต้องย้ายที่อยู่บ่อย ๆ เพียงหกสัปดาห์หลังจากปาอูเกิด พ่อแม่ของเขาย้ายไปอยู่ที่กรุงแบกแดดเป็นเวลาหนึ่งปี พวกเขาย้ายอีกครั้งเพื่อไปปารีสซึ่งเป็นที่ที่น้องชายของเขาเกิด ในปี ค.ศ. 1972 พวกเขาก็ย้ายไป เรอัล มาดริดเป็นเวลาสองปีและในปี ค.ศ. 1974 ในที่สุดก็ตั้งรกรากอยู่ในกรุงโรมเป็นเวลาสี่ปี ครอบครัวมีลูกสี่คนที่สามารถเล่นดนตรีได้และอาศัยอยู่ในอพาร์ทเม้นท์อาคารเดียวกันในกรุงโรม จุดเริ่มต้นของแรงบันดาลใจในการเล่นฟลูตเกิดขึ้นเมื่ออายุได้สี่ขวบ เมื่อปาอูได้ยินเสียงฟลูตเป็นครั้งแรกจากพี่ชายคนโต ฟิลิปป์ ในบทเพลง Concerto No.1 K.313 in G major ของโมสาร์ท ทำให้ประทับใจและเริ่มทำความรู้จักกับเครื่องดนตรีชิ้นนี้ตั้งแต่นั้นมา

ในปี ค.ศ. 1978 ตอนอายุแปดขวบครอบครัวย้ายไปที่บรัสเซลส์ ประเทศเบลเยียม จากนั้นเริ่มเรียนที่สถาบันดนตรีของ Uccle ในช่วงนั้นปาอูได้มีความมุ่งมั่นมากขึ้นและมุ่งเน้นไปที่จะเล่นฟลูตในระดับที่สูงขึ้น ปาอูได้รับรางวัลการแข่งขันระดับชาติของประเทศเบลเยียม และในปีเดียวกันปาอูเล่นคอนเสิร์ตครั้งแรกของเขาร่วมกับวงออร์เคสตราแห่งชาติของประเทศเบลเยี่ยม ด้วยการแสดงที่เป็นแรงบันดาลใจให้เขาเมื่อ 11 ปีก่อนหน้านี้ บทเพลง Concerto of Mozart No.1 K.313 in G major

ปาอู เข้าร่วมโรงเรียนดนตรีแห่งปารีส (Supérieur de Musique de Paris) โดยได้ศึกษากับ มิเชล เดอบอส, อลัน แมเรียน, ปิแย อักทู, และ คริสเตียน ลาดิ ขณะที่ศึกษาอยู่ปาอูได้รับรางวัลที่สองในการแข่งขัน International Scheveningen Music Competition in Scheveningen และเริ่มเล่นวงออร์เคสตราอาชีพกับวง บาเซิล เรดิโอ ซิมโฟนี ซึ่งปาอูได้รับตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มฟลูตประจำวงในปี ค.ศ. 1989 และได้ลาออกจากวงในปี ค.ศ 1992

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ปี ค.ศ. 1992 ปาอู สามารถผ่านการคัดเลือกเป็นนักฟลูตประจำวง Berlin Philharmonic Orchestra ตำแหน่งของปาอู ที่ได้จากการสอบเป็นตำแหน่งเดียวกันกับ นิโคเล อูเฮล (1950-1959) และเซอร์เจมส์ กัลเวย์ (1969-1975) ภายใต้การควบคุมวงของ คลาวดิโอ อับบาโด (Claudio Abbado ค.ศ. 1933-2014) หลังจากนั้นเขาได้ปรากฏตัวในฐานะศิลปินเดี่ยวกับออร์เคสตราที่มีชื่อเสียงในระดับนานาชาติร่วมกับวงต่าง ๆ เช่น Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, The London Symphony Orchestra, L'Orchestre de la Suisse Romande, The Geneva Camerata the Berlin Radio Symphony Orchestra, and the Danish Radio Symphony นอกจากนี้เขายังได้รับเชิญให้เข้าร่วมในงานเทศกาลดนตรีชั้นนำทั่วยุโรปและสหรัฐอเมริกา

ในปี ค.ศ. 2002 ผู้อำนวยเพลงเซอร์ ไซมอน แรตเทิล (Sir Simon Rattle ค.ศ. 1955-) กล่าวว่าปาอูช่วยให้วงดนตรีมีเอกลักษณ์เกิดความร่วมมือในการทำงานและมีความสามารถมากขึ้น นอกจากนี้เขารู้ว่าวงและเขาจะประสบความสำเร็จในสิ่งที่เขาต้องการได้ ในปี ค.ศ. 2007 ปาอูได้รับการโหวตบนสื่อ Vorstand ของ BPO โดยได้รับตำแหน่งนักฟลูตหลักร่วมกับอันเดรียส เบลา (Andreas Blau ค.ศ. 1948-)

ภาพที่ 8 Denis Bouriakov
ที่มา https://bouriakov.com/

Denis Bouriakov

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เดนิส บอเรียคอฟ (Denis Bouriakov ค.ศ. 1981-) เป็นหัวหน้ากลุ่มฟลูตของวงลอสแองเจลิสฟิลฮาร์โมนิกมา ตั้งแต่ปี ค.ศ.2015 และก่อนหน้านั้นเป็นหัวหน้ากลุ่มฟลูตของเมโทรโพลิตันโอเปรา ตั้งแต่ปี ค.ศ.2009 บอเรียคอฟได้รับรางวัลในการแข่งขันระดับนานาชาติที่สำคัญที่สุดหลายรายการ เช่น The Munich ARD, Jean-Pierre Rampal, The Prague Spring, The Carl Nielsen, and The Kobe Competitions

บอเรียคอฟ เกิดที่ไครเมียใน ปี ค.ศ. 1981 ตอนอายุสิบขวบได้เข้าเรียนที่ The Moscow Central Special Music School ในกรุงมอสโคว ด้วยการสนับสนุนของ International Charity Foundation และ The Vladimir Spivakov Foundation บอเรียคอฟเดินทางฐานะศิลปินเดี่ยวโดยแสดงคอนเสิร์ตกว่า 20 ประเทศในยุโรปเอเชียอเมริกาใต้และสหรัฐอเมริกาและได้แสดงคอนเสิร์ต

ให้กับบุคคลสำคัญต่าง ๆ เช่น สมเด็จพระสันตะปาปาจอห์น ปอลที่ 2, เจ้าชายมิเคลแห่งเคนท์, ประธานาธิบดีแห่งรัสเซีย, โรมาเนีย, และอินโดนีเซีย

เมื่ออายุ 18 ปีได้เข้าเรียนที่ Royal Academy of Music ในลอนดอนเรียนฟลูตกับ วิลเลี่ยม เบนเนท (William Bennett ค.ศ. 1943-) สำเร็จการศึกษาในปีค.ศ. 2001 ในขณะที่อยู่ในลอนดอน บอเรียคอฟ ได้รับเชิญให้แสดงในฐานะหัวหน้ากลุ่มฟลูตกับ Philharmonia of London, London Philharmonic Orchestra, Leeds Opera North และ Frankfurt Radio Symphony

ซีดีเดี่ยวชุดแรกของเขาที่มีบทเพลง Sibelius Violin Concerto และ Bach Chaconne เป็นบทเพลงในการเรียบเรียงของเขาเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
การเรียบเรียง

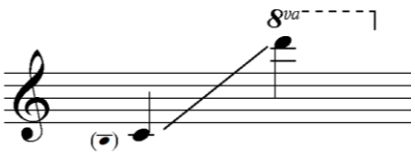
ในบทนี้จะเป็นเนื้อหาเกี่ยวกับการเรียบเรียงโดยแบ่งเป็นสองส่วนคือ การศึกษาการเรียบเรียงและการสร้างสรรค์บทเพลงเรียบเรียง ในส่วนแรกผู้วิจัยได้นำบทเพลงจากการแสดงเดี่ยวฟลูตในครั้งที่ 1 คือ Violin Concerto in D minor ประพันธ์โดย ชอง ซิเบลิอุส ที่นำมาเรียบเรียงใหม่โดย เดนิส บอเรียคอฟ และบทเพลงจากการแสดงเดี่ยวครั้งที่ 3 คือ Violin Sonata in A major ประพันธ์โดย เซซาร์ ฟรางค์ (César Franck ค.ศ.1822-1890) ที่นำมาเรียบเรียงใหม่โดย ชอง-ปิแอร์ รัมปาล มาทำการศึกษาและวิเคราะห์วิธีการเรียบเรียง โดยสรุปผลเป็นขั้นตอนในการศึกษาบทเพลงศึกษาการเรียบเรียง ดังนี้

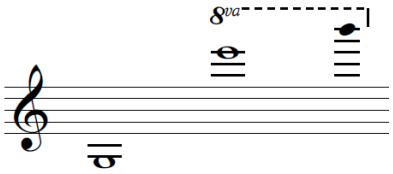
3.1 การศึกษาการเรียบเรียง

ขั้นตอนที่ 1 พิจารณาเปรียบเทียบช่วงระดับช่วงเสียงของเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดคือไวโอลินและฟลูต ช่วงเสียงของฟลูตจะอยู่ในช่วงเสียงระหว่าง B3 ถึง D7 ช่วงเสียงของไวโอลินจะอยู่ในช่วงเสียงระหว่าง G3 ถึง B8 จะเห็นได้ว่าช่วงเสียงของฟลูตจะมีช่วงเสียงที่แคบกว่าไวโอลินเมื่อนำบทเพลงไวโอลินมาเรียบเรียง จึงจำเป็นจะต้องมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เหมาะสมสำหรับการแสดง (ตัวอย่างที่ 3.1)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.1 ระดับช่วงเสียงของฟลูตและไวโอลิน

Flute 

Violin 

ขั้นตอนที่ 2 ผู้วิจัยวิเคราะห์ถึงวิธีการปรับโน้ตและศึกษาเทคนิคการแก้ไขสำนวนของประโยคจากผู้เรียบเรียงที่เป็นศิลปินฟลูตที่มีชื่อเสียงสองท่าน คือ เดนิส บอเรียคอฟ และ ชอง-ปิแอร์ รัมปาล เมื่อนำเรียบเรียงสำหรับฟลูต ในบางประโยคเพลงผู้วิจัยได้นำเสนอแนวทางเลือกสำหรับการเรียบเรียงที่เป็นวิธีการของผู้วิจัยไว้ในเทคนิคการเรียบเรียง ดังนี้

3.1.1 บทเพลง Violin Concerto in D minor ประพันธ์โดย ชอง ซิเบลิอุส

มีการใช้เทคนิคการเรียบเรียงทั้งหมด 7 รูปแบบ

1) การปรับระดับเสียงในช่วงคู่แปด (Octave) โดยการยกเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงในช่วงคู่แปด

2) เปลี่ยนโน้ตที่ระดับเสียงต่ำเกินความสามารถของเครื่องฟลูตโดยแทนที่ด้วยโน้ตอื่นในคอร์ด

3) การปรับโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายและสามสาย (Triple stops) ของไวโอลินเป็นโน้ตสะบัด (Grace note) ของฟลูต

4) การตัดโน้ตในบันไดเสียงหรืออาร์เปโจที่มีช่วงการไล่ระดับเสียงเกินความสามารถของเครื่องฟลูต

5) การปรับโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double stops) และสามสาย (Triple stops) ของไวโอลินให้เป็นโน้ตสามพยางค์และเขบ็ตสองชั้น

6) การตัดโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double stops) ของไวโอลินเพื่อเลือกโน้ตที่เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยฟลูต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

7) การเปลี่ยนโน้ตใช้การเปลี่ยนชุดของกลุ่มเสียงโดยอยู่ในคอร์ดเดิม

ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างเทคนิคการเรียบเรียง

1. การปรับระดับเสียงในช่วงคู่แปด โดยการยกเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงในช่วงคู่แปด

ในตัวอย่างที่ 3.2 แก้ไขโดยการยกเสียงสูงขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปด และเปลี่ยนโน้ตที่ต่ำเกินไปในห้องที่ 35 จังหวะที่ 3 เสียง Bb3 ซึ่งฟลูตไม่สามารถเล่นได้ ให้แทนที่ด้วยเสียง D4 ซึ่งอยู่ในคอร์ดเดียวกันกับการไล่อาร์เปโจบนบันไดเสียง Eb เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.2 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 33-36

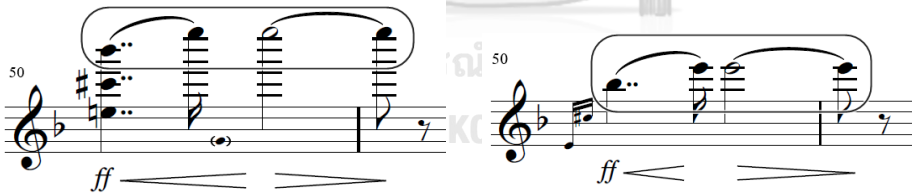
Violin

Flute

ในตัวอย่างที่ 3.3 เป็นการแก้ไขโดยการลดเสียงต่ำลงหนึ่งช่วงคู่แปด ปรับโน้ต Bb7 และ E8 ลงมาเป็น Bb5 และ E6

ตัวอย่างที่ 3.3 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 50

Violin Flute



2. เปลี่ยนโน้ตที่ระดับเสียงต่ำเกินความสามารถของเครื่องฟลูตโดยแทนที่ด้วยโน้ตอื่นในคอร์ด เปลี่ยนโน้ตที่ต่ำเกินไปในเสียง Bb3 ซึ่งฟลูตไม่สามารถเล่นได้ ให้แทนที่ด้วยเสียง D4 ซึ่งอยู่ในคอร์ดเดียวกันกับการไล่อาร์เปโจบนบันไดเสียง Eb เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.4)

ตัวอย่างที่ 3.4 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 39

Violin Flute

จากตัวอย่างที่ 3.4 แนวทางการเรียบเรียงสามารถปรับขั้นคู่เสียงให้สูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปดเพื่อรักษาโน้ตต้นฉบับเดิม

Flute

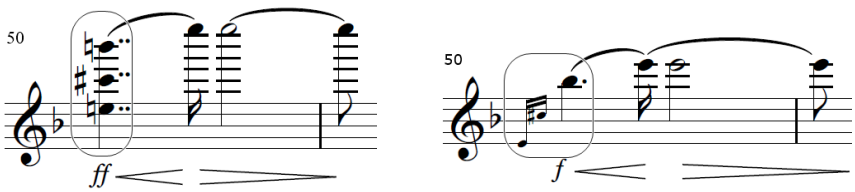
3. การปรับโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายและสามสาย (Triple stops) ของไวโอลินเป็นโน้ตสะบัด (Grace note) ของฟลูต (ตัวอย่างที่ 3.5 และ 3.6)

ตัวอย่างที่ 3.5 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 46

Violin Flute

ตัวอย่างที่ 3.6 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 50

Violin Flute



4. การตัดโน้ตในบันไดเสียงหรืออาร์เปโจที่มีช่วงการไล่ระดับเสียงเกินความสามารถของเครื่องฟลูต (ตัวอย่างที่ 3.7) ใช้การตัดโน้ต G3 และ B3 ที่อยู่ในการไล่อาร์เปโจเจ็ดพยางค์ของไวโอลินให้เหลือห้าพยางค์

ตัวอย่างที่ 3.7 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 49

Violin Flute

จากตัวอย่างที่ 3.7 แนวทางการเรียบเรียงสามารถปรับขั้นคู่เสียงให้สูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปดเพื่อรักษาโน้ตต้นฉบับเดิม

Flute

5. การปรับโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double stops) และสามสาย (Triple stops) ของไวโอลินให้เป็นโน้ตสามพยางค์และเขบ็ตสองชั้น (ตัวอย่างที่ 3.8 และ 3.9)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.8 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 49

Violin Flute

จากตัวอย่างที่ 3.8 แนวทางการเรียบเรียงสามารถปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและเลือกใช้โน้ตจากการกดนิ้วควบสองสายของไวโอลินเพื่อรักษาจังหวะให้ตามต้นฉบับเดิม

Flute

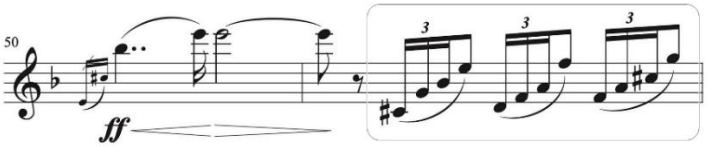
ตัวอย่างที่ 3.9 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 50

Violin

Flute

จากตัวอย่างที่ 3.9 แนวทางการเรียบเรียงสามารถปรับจังหวะโน้ตให้มีความเร็วใกล้เคียงการกดนิ้วควบสามสายมากขึ้นและเลือกใช้โน้ตจากการกดนิ้วควบสองสายของไวโอลินเพื่อรักษาจังหวะให้ตามต้นฉบับเดิม

Flute



6. การตัดโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double stops) ของไวโอลิน เพื่อเลือกโน้ตที่เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยฟลูต (ตัวอย่างที่ 3.10) ในโน้ตต้นฉบับจะมีการกดนิ้วควบสองสายที่โน้ต F และ D พร้อมกัน เมื่อนำมาปรับสำหรับฟลูตผู้เรียบเรียงใช้วิธีการแยกโน้ตออกเป็นแนวเดียว

ตัวอย่างที่ 3.10 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 52

Violin Flute

7. การเปลี่ยนโน้ตใช้การเปลี่ยนชุดของกลุ่มเสียงโดยอยู่ในคอร์ดเดิมซึ่งจะมีทั้งการเปลี่ยนแบบใกล้ เคียงจังหวะเดิมและการเปลี่ยนกลุ่มจังหวะเดิมเป็นการนำเสนอแนวทางของผู้เรียบเรียง ซึ่งเป็นการเปลี่ยนที่ค่อนข้างมีอิสระมีรูปแบบที่ไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับความเข้ากันได้ของทำนองและความคิดสร้างสรรค์ของผู้เรียบเรียง (ตัวอย่างที่ 3.11-3.18)

ตัวอย่างที่ 3.11 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 70

Violin Flute

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตัวอย่างที่ 3.11 แนวทางการเรียบเรียงสามารถปรับชุดโน้ตที่อยู่ในคอร์ดเดิมเพื่อรักษาโครงสร้างและโน้ตสำคัญตามโน้ตต้นฉบับเดิม ใช้การปรับเสียงในโน้ตสำคัญขึ้น 1 ช่วงคู่แปดและสลับโน้ตในคอร์ดเพื่อคงทิศทางของทำนอง

Flute

ตัวอย่างที่ 3.12 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 73-74

Violin

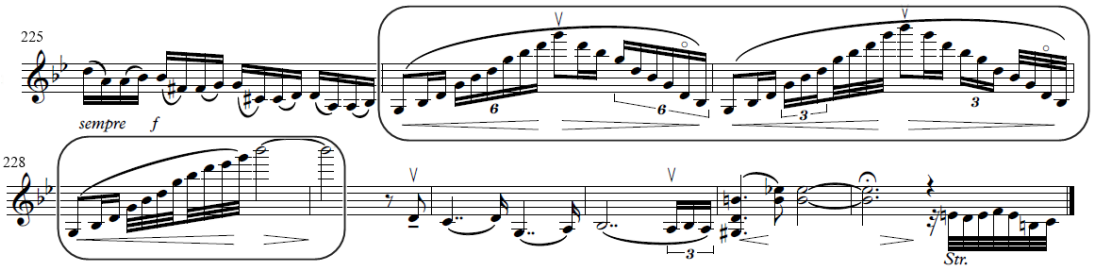
Flute

จากตัวอย่างที่ 3.12 แนวทางการเรียบเรียงสามารถปรับช่วงเสียงลง 1 ช่วงคู่แปดเพื่อคงโครงสร้างเดิมของโน้ตต้นฉบับ

Flute

ตัวอย่างที่ 3.13 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 225-229

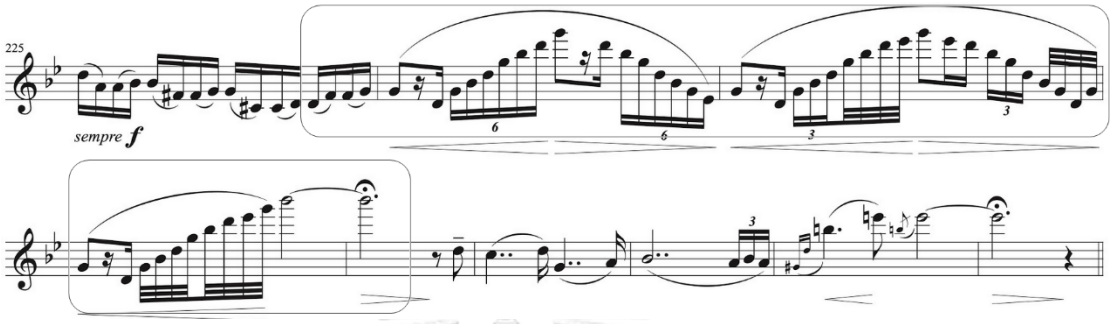
Violin



Flute

จากตัวอย่างที่ 3.13 แนวทางการเรียบเรียงสามารถปรับช่วงเสียงโดยใช้โน้ตที่อยู่ในคอร์ดเดิม เพื่อคงโครงสร้างเดิมของโน้ตต้นฉบับ

Flute



ตัวอย่างที่ 3.14 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 52

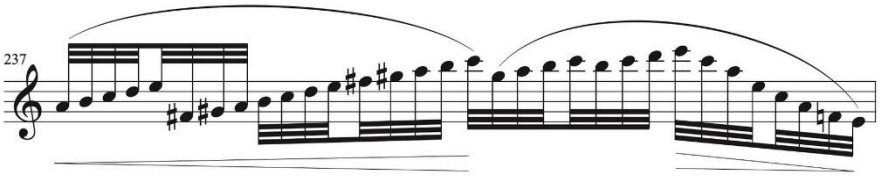
Violin

Flute

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตัวอย่างที่ 3.14 แนวทางการเรียบเรียงสามารถเลือกปรับช่วงเสียง 1 ช่วงคู่แปดเพื่อคงโครงสร้างเดิมของโน้ตต้นฉบับ

Flute



ตัวอย่างที่ 3.15 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 247-248

Violin

Flute

จากตัวอย่างที่ 3.15 แนวทางการเรียบเรียงสามารถปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและเลือกใช้โน้ตจากการกดนิ้วควบสองสายของไวโอลินเพื่อรักษาจังหวะให้ตามต้นฉบับเดิม

Flute

CHULALONGKORN UNIVERSITY

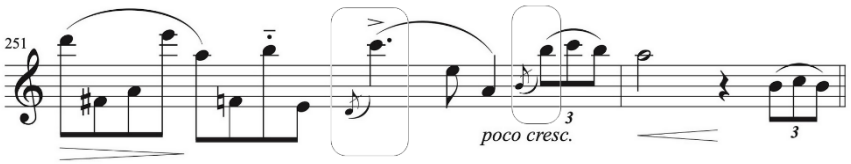
ตัวอย่างที่ 3.16 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 251-253

Violin

Flute

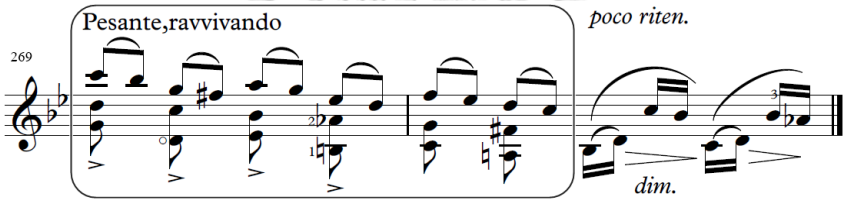
จากตัวอย่างที่ 3.16 แนวทางการเรียบเรียงสามารถปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดเพื่อรักษาจังหวะให้ตามต้นฉบับเดิม

Flute



ตัวอย่างที่ 3.17 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 269

Violin

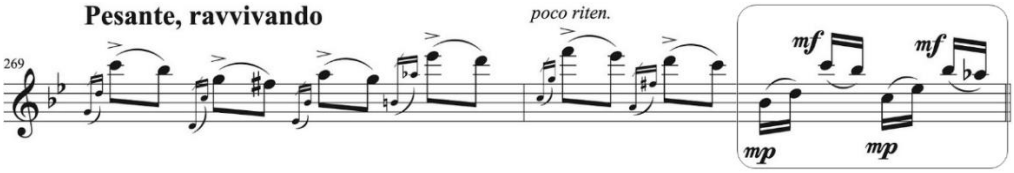


Flute

CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากตัวอย่างที่ 3.17 แนวทางการเรียบเรียงสามารถปรับโน้ตแยกเป็น 2 แนวใช้ความเข้มเสียงต่างกันเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ

Flute



ตัวอย่างที่ 3.18 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 441-443

Violin

Flute

จากตัวอย่าง ที่ 3.18 แนวทางการเรียบเรียงสามารถปรับช่วงเสียงโดยใช้โน้ตที่อยู่ในคอร์ดเดิมเพื่อคงโครงสร้างเดิมของโน้ตต้นฉบับบรรเลงโดยใช้เทคนิคตัดลิ้นควบสองชั้น

3.1.2 บทเพลง Violin Concerto in A major ประพันธ์โดย เซซาร์ ฟรางค์

มีการใช้เทคนิคการเรียบเรียงทั้งหมด 4 รูปแบบ

1) การปรับระดับเสียงในช่วงคู่แปด โดยการยกเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงในช่วงคู่แปด

2) เปลี่ยนโน้ตที่ระดับเสียงต่ำเกินความสามารถของเครื่องฟลูตโดยแทนที่ด้วยโน้ตอื่นในคอร์ด

3) การปรับโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายและสามสาย (Triple stops) ของไวโอลินเป็นโน้ตสะบัด (Grace note) ของฟลูต

4) การตัดโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double stops) ของไวโอลินเพื่อเลือกโน้ตที่เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยฟลูต

ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างการเรียบเรียง

1. การปรับระดับเสียงในช่วงคู่แปด โดยการยกเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงในช่วงคู่แปด (ตัวอย่างที่ 3.19-3.20)

ตัวอย่างที่ 3.19 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 97-100

ตัวอย่างที่ 3.20 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 14-17

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. เปลี่ยนโน้ตที่ระดับเสียงต่ำเกินความสามารถของเครื่องฟลูตโดยแทนที่ด้วยโน้ตอื่นในคอร์ด (ตัวอย่างที่ 3.21-3.22)

ตัวอย่างที่ 3.21 *Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 123-124*

Violin

ตัวอย่างที่ 3.21 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 123-124

Flute

ตัวอย่างที่ 3.22 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 33

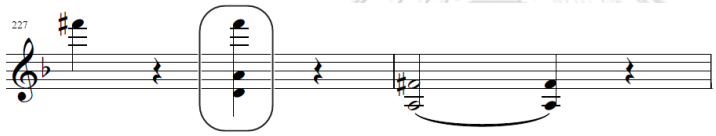
Violin

Flute

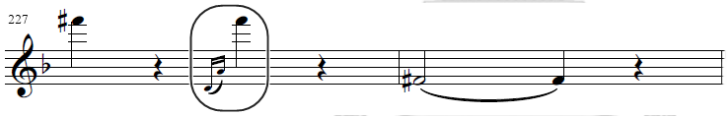
3. การปรับโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายและสามสาย (Triple stops) ของไวโอลินเป็นโน้ตสะบัด (Grace note) ของฟลูต (ตัวอย่างที่ 3.23)

ตัวอย่างที่ 3.23 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 227-278

Violin



Flute

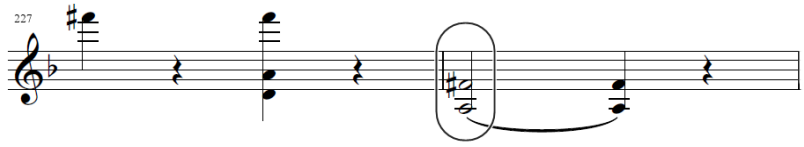


4. การตัดโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double stops) ของไวโอลิน เพื่อเลือกโน้ตที่เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยฟลูต (ตัวอย่างที่ 3.24)

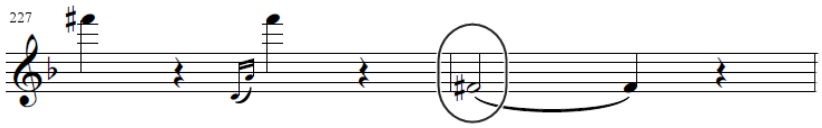
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.24 Franck: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 227-278

Violin



Flute



ขั้นตอนที่ 3 สรุปเทคนิคการเรียบเรียง ผู้วิจัยได้สรุปเทคนิคการเรียบเรียงโดยจัดเรียงตามลำดับห้องและจังหวะที่มีการใช้เทคนิคการเรียบเรียงแบบต่าง ๆ ลงในตารางสรุป ดังนี้

ตารางที่ 5 สรุปเทคนิคการเรียบเรียง Violin Concerto in D minor ประพันธ์โดย ซอง ซิเบลิอุส

กระบวนที่ 1

ห้องที่	จังหวะที่	เทคนิคการเรียบเรียง
33	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
34	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
35	1-2	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
35	3	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต Bb เป็นโน้ต D
36	4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
37	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
38	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
39	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
39	2	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต Bb เป็นโน้ต D
46	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
49	1	การตัดโน้ตจากเจ็ดพยางค์เหลือห้าพยางค์
49	2	การปรับโน้ตให้เป็นโน้ตสามพยางค์
50	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
50	1-4	การปรับเสียงต่ำลงในช่วงคู่แปด
51	2	การปรับโน้ตให้เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น
52	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
53	4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
54-59	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
60	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
70	2-4	การเปลี่ยนโน้ต
73	3-4	การเปลี่ยนโน้ต
74	1-4	การเปลี่ยนโน้ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

101	5	การตัดโน้ตจากแปดพยางค์เหลือเจ็ดพยางค์
127	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
226-229	1-4	การเปลี่ยนโน้ต
234	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
237	1-2	การเปลี่ยนโน้ต
240	1-4	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
241	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
242-245	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ต D และ C#
246	2	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
247-248	1-4	การเปลี่ยนโน้ต
249	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
250	1-2	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
251-253	1-4	การเปลี่ยนโน้ตและการปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
254	1-4	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
255-256	1-4	การเปลี่ยนโน้ตและการปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
258	1-4	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
259-260	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ต E และ D#
261	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ต G และ F#
262	1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ต G และ F#
263	1-3	การเปลี่ยนโน้ต
264	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

265	1-3	การเปลี่ยนโน้ต
266	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
269	1-4	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
270	1-2	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
273-274	1-4	การเปลี่ยนโน้ต
277-301	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
304	3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
305	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
306	1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
306	3	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต Bb เป็นโน้ต D
307	4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
308-309	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
310	1-2	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปดและการปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต Bb เป็นโน้ต D
317	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
320	4	การเปลี่ยนโน้ต
321	3-4	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต Gb และ Eb, A และ Gb, C และ A
322	3-4	การเปลี่ยนโน้ต
323	2	การตัดโน้ตจากแปดพยางค์เหลือหกพยางค์
371	3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ต D#
372	2	การตัดโน้ตจากแปดพยางค์เหลือเจ็ดพยางค์
373-384	1-4	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
395	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
423	2-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
424	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
427	2-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
428	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

433-439	1-4	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
440-454	1-4	การเปลี่ยนโน้ตจากเขบ็ตสองชั้นเป็นสามพยางค์
455-467	1-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
467	3	การตัดโน้ต
469	3-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
470-474	1-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
474	3-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
475	1-2	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
475	3	การตัดโน้ต
477	3-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
478-480	1-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
481	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
481	4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวล่างจากการกดนิ้วควบสองสาย
482	3-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
483	1-2	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
483	3	การตัดโน้ต
485	3-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
486-497	1-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
498	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 2

ห้องที่	จังหวะที่	เทคนิคการเรียบเรียง
6-24	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
25	1-2	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
32-36	1-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
37	1	การเปลี่ยนโน้ต
39	2	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต A เป็นโน้ต D
41	1-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
47	4	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต A เป็นโน้ต D
48	1 และ 3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
49-52	1	การเปลี่ยนโน้ต
55	2-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
56	1-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
57	1-2	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
57	3-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
58-61	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
62	3-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
63-66	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
67	1-2	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
67	3	การเปลี่ยนโน้ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 3

ห้องที่	จังหวะที่	เทคนิคการเรียบเรียง
5-10	1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
11	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
20	2-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
21-22	1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
27	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
28	1	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
36	2	การตัดโน้ตจากห้าพยางค์เหลือสี่พยางค์
39	2-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
40-41	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
42	1-2	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
44	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
64	1	การตัดโน้ตจากแปดพยางค์เหลือหกพยางค์
64	3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
65-67	1-3	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
68	1	การตัดโน้ตจากแปดพยางค์เหลือหกพยางค์
68	3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
69	1-3	การเปลี่ยนโน้ต
72-80	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		ควบสองสาย
81	1-3	การเปลี่ยนโน้ต
82-85	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
86	1-3	การเปลี่ยนโน้ต
95	2	การเปลี่ยนโน้ต
100	1-2	การเปลี่ยนโน้ต
110	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
114	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
116	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
118	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
119	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวล่างจากการกดนิ้วควบสองสาย
120	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวล่างจากการกดนิ้วควบสองสาย
139	2-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
140-141	1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
142	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
146	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
147	1	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
148	2-3	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
149	1-2	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
149	3	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

150	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
150	2	การตัดโน้ต B ออก แทนด้วยตัวหยุดเขบ็ตสองชั้น
153	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
154	1	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
155	1	เปลี่ยนโน้ต
155	2	การตัดโน้ตจากห้าพยางค์เหลือสี่พยางค์
158	2-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
159-160	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
161	2	การตัดโน้ตจากห้าพยางค์เหลือสี่พยางค์
164	2-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
165-166	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
188	1	การเปลี่ยนโน้ต
188	3	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
189	1-3	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
192	1	การตัดโน้ตจากเจ็ดพยางค์เหลือหกพยางค์
192	3	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
193	1-3	การเปลี่ยนโน้ต
196	1-3	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
197-202	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		ควบสองสาย
203	1-3	การเปลี่ยนโน้ต
204	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
205	1-3	การเปลี่ยนโน้ต
206-208	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
209	1	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
210-213	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
225-234	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
235	1	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
237-240	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวล่างจากการกดนิ้วควบสองสาย
241-243	1-3	การปรับเสียงต่ำลงในช่วงคู่แปด
244	1-2	การปรับเสียงต่ำลงในช่วงคู่แปด
245-246	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวล่างจากการกดนิ้วควบสองสาย
247	1	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวล่างจากการกดนิ้วควบสองสาย
247	2-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
248-250	1-3	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย
251	1	การตัดโน้ตจากหกพยางค์เหลือห้าพยางค์
252	2-3	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
265	2	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต A เป็นโน้ต C

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 6 สรุปเทคนิคการเรียบเรียง Violin Sonata in A major ประพันธ์โดย เซซาร์ ฟรางค์

กระบวนที่ 1

ห้องที่	จังหวะที่	เทคนิคการเรียบเรียง
97	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
98	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
99	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
100	1-2	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด

กระบวนที่ 2

ห้องที่	จังหวะที่	เทคนิคการเรียบเรียง
14	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
15	1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
16	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
17	1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
18	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
19	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
20	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
21	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
22	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
23	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
31	4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
32	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
33	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
123	1-4	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต B เป็นโน้ต E# และโน้ต B เป็นโน้ต F#
124	1-4	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต B เป็นโน้ต E# และ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		โน้ต B เป็นโน้ต F#
126	4	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต Bb เป็นโน้ต F
127	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
128	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
129	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
130	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
131	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
132	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
133	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
134	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
135	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
136	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
137	1-2	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
139	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
140	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
141	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
142	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
143	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
144	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
145	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
146	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
147	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
157	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
194	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
195	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
196	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
197	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
198	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
199	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

200	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
201	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
202	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
203	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
204	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
205	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
206	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
207	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
208	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
209	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
210	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
211	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
212	1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
221	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
222	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
223	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
224	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
227	3	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
228	1-4	การตัดโน้ตเลือกใช้โน้ตแนวบนจากการกดนิ้วควบสองสาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 3

ห้องที่	จังหวะที่	เทคนิคการเรียบเรียง
4	4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
5	1-4	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
6	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
7	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
8	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด

9	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
10	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
13	2-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
33	4	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต D เป็นโน้ต E และโน้ต A เป็นโน้ต D
36	1-4	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต Bb เป็นโน้ต C# และ การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
37	1	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต G เป็นโน้ต Bb และ โน้ต Bb เป็นโน้ต G การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
111	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
112	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
113	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
114	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด

กระบวนที่ 4

ห้องที่	จังหวะที่	เทคนิคการเรียบเรียง
44	4	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต A เป็นโน้ต F# และ โน้ต B เป็นโน้ต D การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
45	1-2	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต B เป็นโน้ต E และโน้ต B เป็นโน้ต E การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
49	2-3	การปรับโน้ตเปลี่ยนโน้ต A เป็นโน้ต E การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
99	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
100	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
101	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
102	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

103	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
104	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
105	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
106	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
107	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
108	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
132	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
133	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
242	3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2 การสร้างสรรค์บทเพลงเรียบเรียง

ผู้วิจัยได้นำบทเพลง Violin Sonata in F major (1820) ประพันธ์โดย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn ค.ศ. 1809-1847) มาทำการเรียบเรียงสำหรับฟลูตและเปียโน บทเพลงไวโอลินโซนาตาบทนี้ ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1820 เป็นผลงานที่เมนเดลโซนประพันธ์ขณะเรียนการประพันธ์เพลงกับ คาล ฟรีดิช เซลเตอร์ (Carl Friedrich Zelter ค.ศ. 1758-1832) นักประพันธ์และวาทยกร บทเพลงประกอบด้วย 3 กระบวน คือ 1. Allegro 2. Andante 3. Presto มีการปรับโน้ตแก้ไขสำนวนของประโยคเพลงที่ใช้สำหรับฟลูต แบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ คือ

1. การตัดโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double stops) ของไวโอลิน เพื่อเลือกโน้ตที่เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยฟลูต

2. การปรับโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายและสามสาย (Triple stops) ของไวโอลินเป็นโน้ตสะบัด (Grace note) ของฟลูต

3. การแก้ไขปรับเสียงในช่วงคู่แปด โดยการยกเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงในช่วงคู่แปด

ข้อสังเกตที่พบได้คือ การหาที่หายใจสำหรับการสร้างประโยคเพลงที่สมบูรณ์ เนื่องจากลักษณะของความแตกต่างทางการกำเนิดเสียงของไวโอลินและฟลูต ที่ต้องใช้การฝึกซ้อมและแก้ไขปรับเปลี่ยนจนสามารถสร้างความสมบูรณ์ของบทเพลงได้อย่างเหมาะสม

ต่อไปนี้เป็นวิธีการในการเรียบเรียง

กระบวนที่ 1

1. การตัดโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายของไวโอลิน เพื่อเลือกโน้ตที่เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยฟลูต ในตัวอย่างที่ 1 เป็นการเลือกเสียงจากโน้ตต้นฉบับ ในห้องที่ 8 ต้นฉบับเดิมเป็นคู่เสียง F, A ในจังหวะที่ 1 และ E, G ในจังหวะที่ 3 โดยเลือกใช้โน้ต F ในจังหวะที่ 1 และ E ในจังหวะที่ 3 (ตัวอย่างที่ 3.25)

ตัวอย่างที่ 3.25 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 6 -10

2. การปรับโน้ตที่เป็นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายและสามสายของไวโอลินเป็นโน้ตสะบัดในแนวเดี่ยวของฟลูต

ในตัวอย่างที่ 3.26 เป็นการปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสามสาย ในห้องที่ 18 จังหวะที่ 1 เป็นโน้ตสะบัด

ตัวอย่างที่ 3.26 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 17 -20

3. การแก้ไขปรับเสียงในช่วงคู่แปด โดยการยกเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงในช่วงคู่แปด

ในตัวอย่างที่ 3.27 เป็นการปรับปรับเสียงในช่วงคู่แปด ในห้องที่ 24 จังหวะที่ 1 และ 2 เป็นชุดโน้ตที่ไล่บันไดเสียงขึ้น จากตัวอย่างจะปรับขั้นคู่แปดโน้ตที่มีเสียงต่ำกว่าโน้ต C-กลาง (Middle C) เนื่องจากฟลูตไม่สามารถเล่นโน้ตที่ต่ำกว่าโน้ต C-กลางได้ (สำหรับเครื่องฟลูตที่เป็นแบบ Low C)

ตัวอย่างที่ 3.27 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 21 -24

ในตัวอย่างที่ 3.28 เป็นการปรับปรับเสียงในช่วงคู่แปด ในห้องที่ 26 และห้องที่ 28 ในชุดโน้ตที่ ผู้วิจัยทดลองใช้เสียงตามต้นฉบับ (สำหรับเครื่องฟลูตที่เป็นแบบ Low B) สามารถบรรเลงได้ แต่เสียงจะจม ขาดความเจิดจ้าตามแบบต้นฉบับ จึงทำการปรับขั้นคู่เสียงในโน้ตขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปด

ตัวอย่างที่ 3.28 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 25 -30

ในตัวอย่างที่ 3.29 เป็นการปรับปรับเสียงในช่วงคู่แปด ในห้องที่ 41 จังหวะที่ 3, 4 และห้องที่ 42 จังหวะที่ 1 ชุดโน้ตที่ประกอบด้วยขั้นคู่เสียงและอาร์เปโจ

ตัวอย่างที่ 3.29 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 41 -44

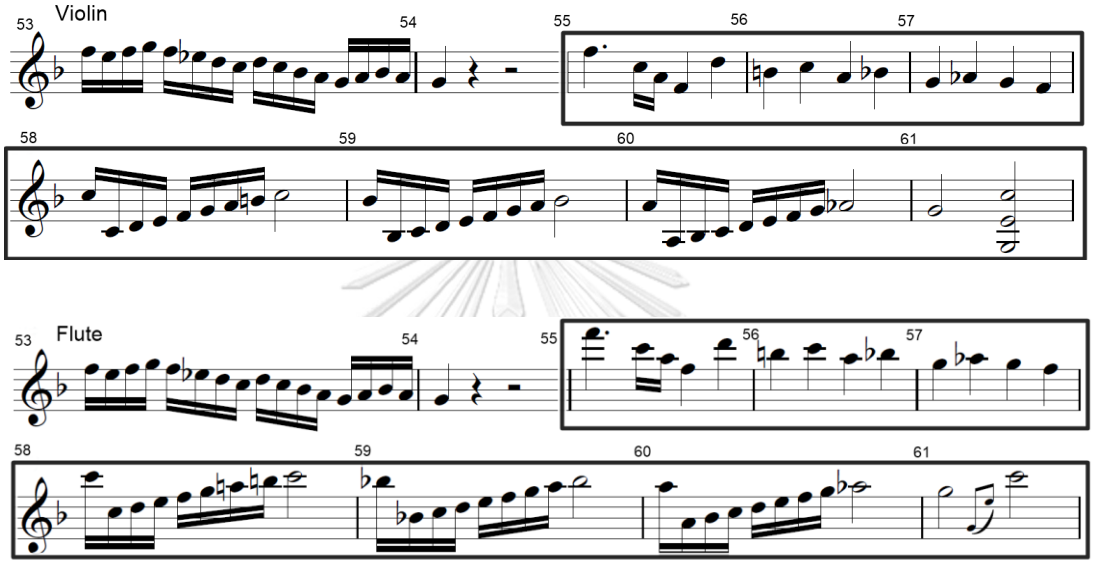
ในตัวอย่างที่ 3.30 เป็นการเลือกเสียงจากโน้ตต้นฉบับ ห้องที่ 46 ต้นฉบับเดิมเป็นคู่เสียง F, A ในจังหวะที่ 1 โดยเลือกใช้โน้ต F และการปรับปรับเสียงในช่วงคู่แปด ในห้องที่ 47-48 เนื่องจากชุดโน้ตต้นฉบับมีโน้ต A ที่ต่ำกว่าโน้ต C-กลาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.30 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 45 -49

ในตัวอย่างที่ 3.31 เป็นการปรับเสียงในช่วงคู่แปด ตั้งแต่ห้องที่ 55-61 แม้ว่าห้องที่ 55-57 สามารถบรรเลงได้ แต่ผู้วิจัยเลือกที่จะปรับขั้นคู่เสียงขึ้นเนื่องจากต้องการความต่อเนื่องของประโยคเพลงตลอดทั้งประโยค ห้องที่ 61 ปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสามสาย ในห้องที่ 18 จังหวะที่ 3 เป็นโน้ตสะบัด

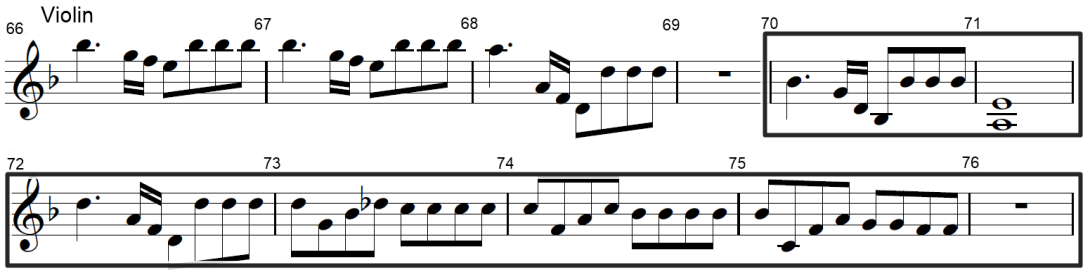
ตัวอย่างที่ 3.31 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 53 -61

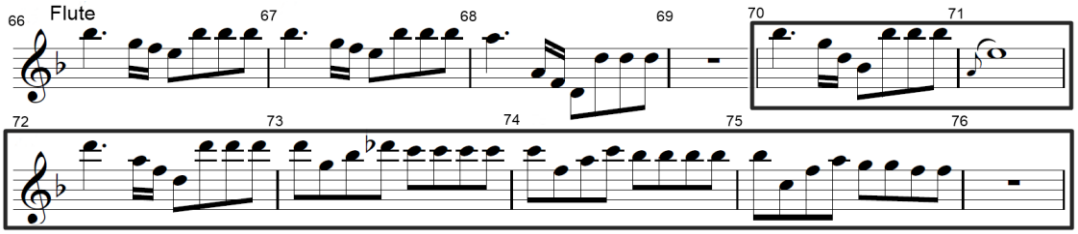


ในตัวอย่างที่ 3.32 เป็นการปรับเสียงในช่วงคู่แปด ตั้งแต่ห้องที่ 70-76 และห้องที่ 71 ปรับจากโน้ต ต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายเป็นโน้ตสะบัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.32 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 66 -76



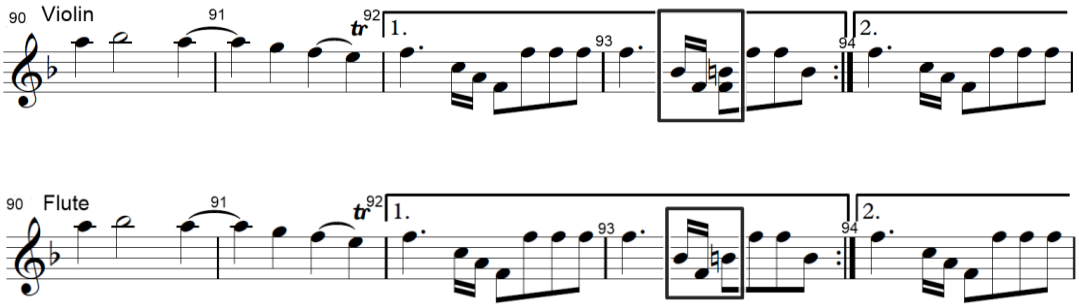


ในตัวอย่างที่ 3.33 เป็นการเลือกเสียงจากโน้ตต้นฉบับ ห้องที่ 86 ต้นฉบับเดิมเป็นคู่เสียง A, C ใน จังหวะที่ 1 โดยเลือกใช้โน้ต C และห้องที่ 88 ต้นฉบับเดิมเป็นคู่เสียง A, C โดยเลือกใช้โน้ต C

ตัวอย่างที่ 3.33 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 84 -89

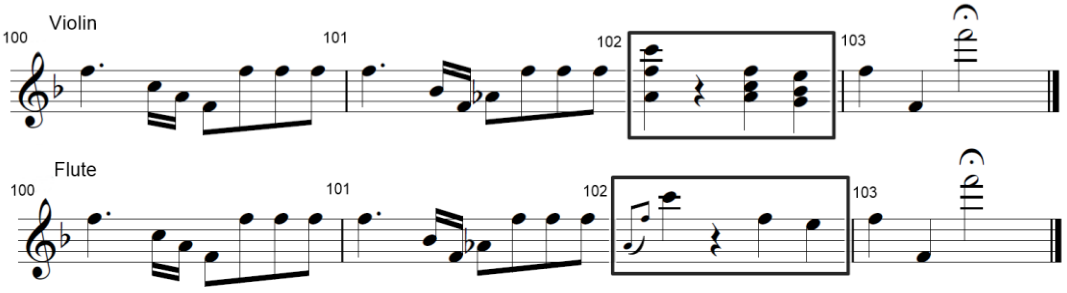
ในตัวอย่างที่ 3.34 เป็นการเลือกเสียงจากโน้ตต้นฉบับ ห้องที่ 93 จังหวะที่ 3 ต้นฉบับเดิมเป็นคู่เสียง B Natural กับ F เลือกใช้โน้ต B Natural เนื่องจากเป็นโน้ตนอกคอร์ดมีความสำคัญมากกว่าโน้ต F

ตัวอย่างที่ 3.34 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 90 -94



ในตัวอย่างที่ 3.35 เป็นการปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสามสาย ในห้องที่ 102 จังหวะที่ 1 เป็นโน้ตสะบัด และจังหวะที่ 3, 4 เป็นการเลือกเสียงจากโน้ตต้นฉบับ

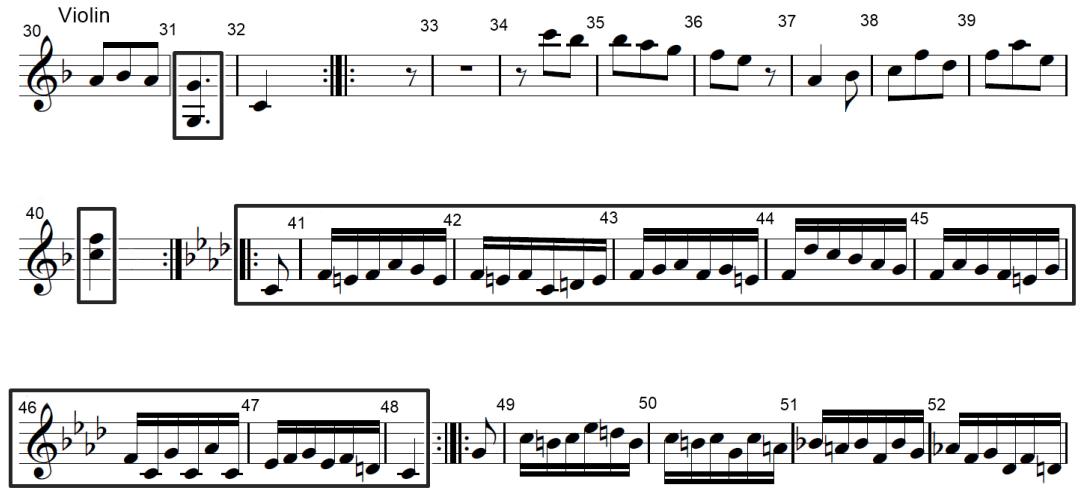
ตัวอย่างที่ 3.35 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 100 -103

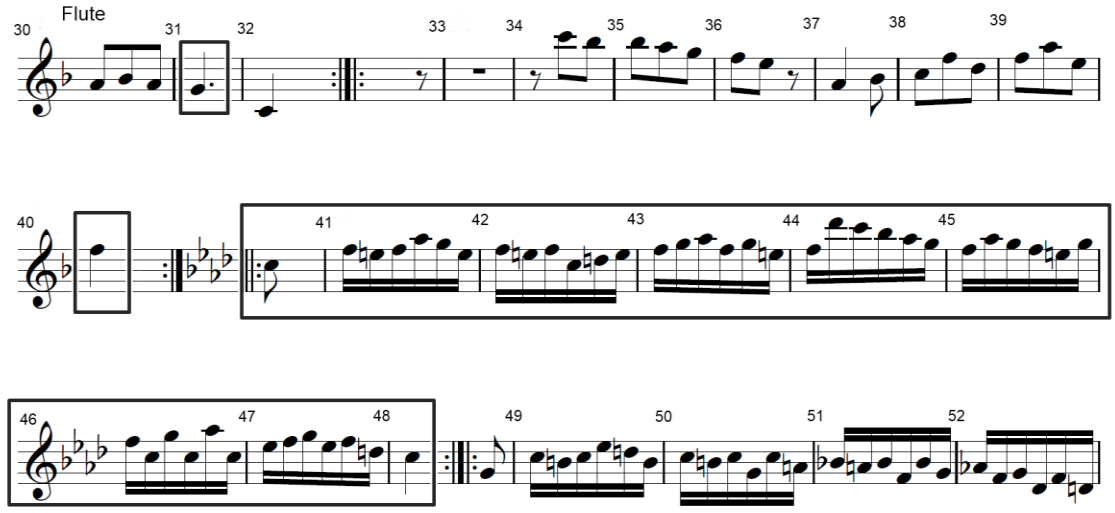


กระบวนที่ 2

ในตัวอย่างที่ 3.36 เป็นการเลือกเสียงจากโน้ตต้นฉบับ ห้องที่ 31 ต้นฉบับเดิมเป็นคู่เสียง G ที่เป็นขั้นคู่แปด โดยเลือกใช้โน้ต G และห้องที่ 40 ต้นฉบับเดิมเป็นคู่เสียง F, C โดยเลือกใช้โน้ต F ห้องที่ 40 จังหวะที่ 3 ถึงห้องที่ 48 จังหวะที่ 1 เป็นการปรับเสียงในช่วงคู่แปด เนื่องจากการบรรเลงแบบต้นฉบับด้วยเครื่องฟลูตเสียงจะจม เป็นลักษณะของเครื่องดนตรีที่ช่วงเสียงต่ำเมื่อเล่นเสียงต่อเนื่องจะไม่ชัดเจน

ตัวอย่างที่ 3.36 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 30 -52



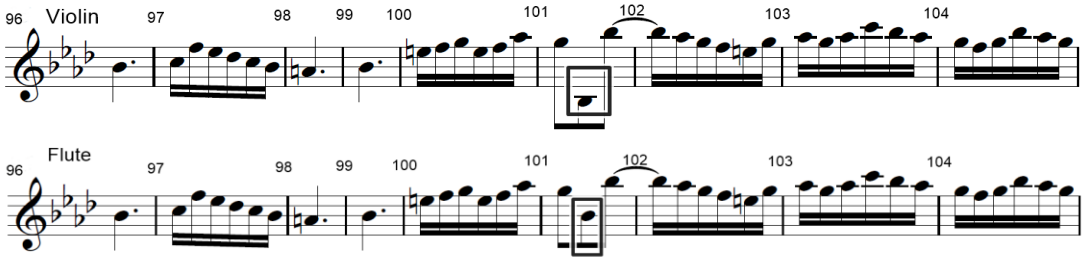


ในตัวอย่างที่ 3.37 เป็นการเลือกเสียงจากโน้ตต้นฉบับที่เป็นการกดนิ้วควบสามสายและสองสายในห้องที่ 71 และ 72 โดยเลือกโน้ต G, G, และ B Natural

ตัวอย่างที่ 3.37 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 62 -79

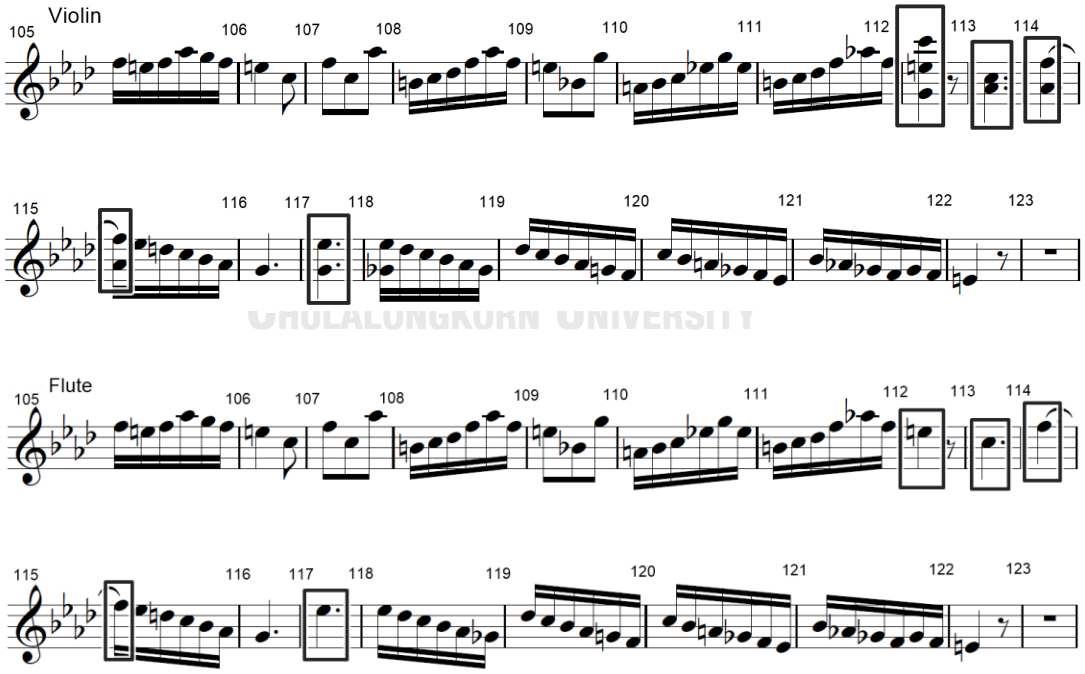
ในตัวอย่างที่ 3.38 เป็นการปรับเสียงในช่วงคู่แปด ในห้องที่ 101 จังหวะที่ 2 โน้ต B แม้สามารถบรรเลงได้ในเครื่องฟลูต Low B แต่ช่วงเสียงมีการกระโดดห่างกันมากเกินไปทำให้มีความยากในการบรรเลง ผู้วิจัยจึงปรับให้ช่วงเสียงไม่กว้างมากเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของประโยคเพลง

ตัวอย่างที่ 3.38 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 96-104



ในตัวอย่างที่ 3.39 เป็นการเลือกเสียงจากโน้ตต้นฉบับที่เป็นการกดนิ้วควบสามสายและสองสาย ในห้องที่ 112, 113, 114, 115 และ 117 โดยเลือกใช้โน้ต E Natural, C, F และ Eb ตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 3.39 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 105-123

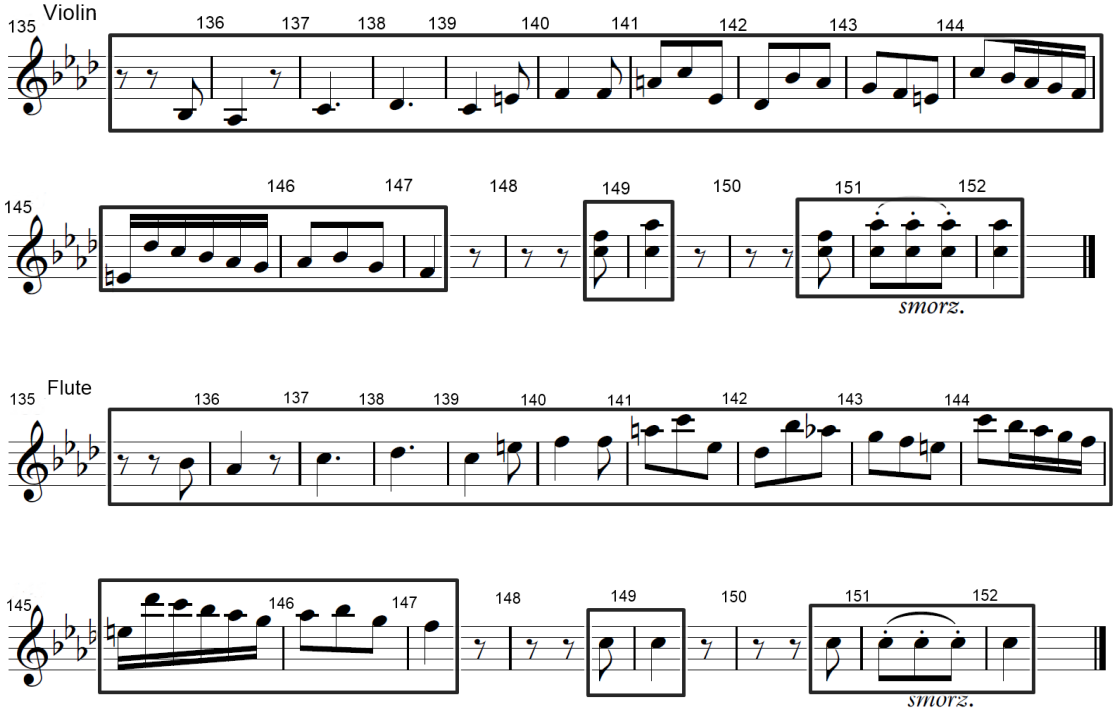


ในตัวอย่างที่ 3.40 เป็นการปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสามสายในห้องที่ 124 จังหวะที่ 1 เป็นโน้ตสะบัด และจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 124-134 เป็นการปรับเสียงในช่วงคู่แปด แก้ปัญหาเสียงจม เนื่องจากช่วงนี้อยู่ในตอนสรุปความ ต้องการได้ยินทำนองที่ชัดเจน

ตัวอย่างที่ 3.40 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 124 -134

ในตัวอย่างที่ 3.41 ห้องที่ 135-147 เป็นการปรับเสียงในช่วงคู่แปด ห้องที่ 149-152 เป็นการปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย เลือกใช้เสียง C ทั้งหมด โดยพิจารณาจากแนวเปียโน (ตัวอย่างที่ 3.42) และการทดลองปฏิบัติของผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 3.41 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 135 -152

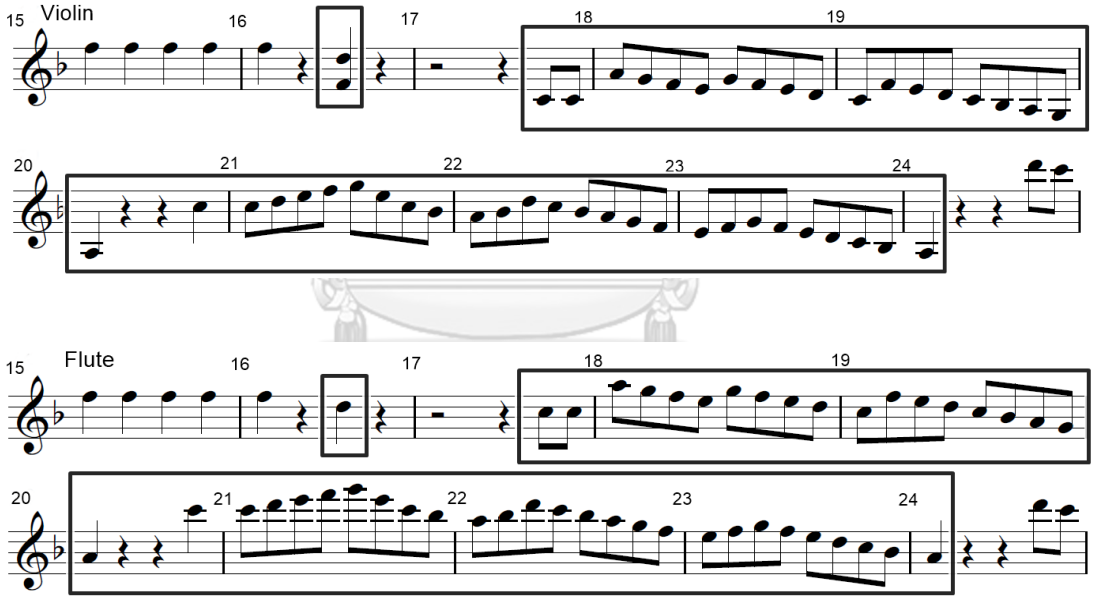


ตัวอย่างที่ 3.42 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 144 -152

กระบวนที่ 3

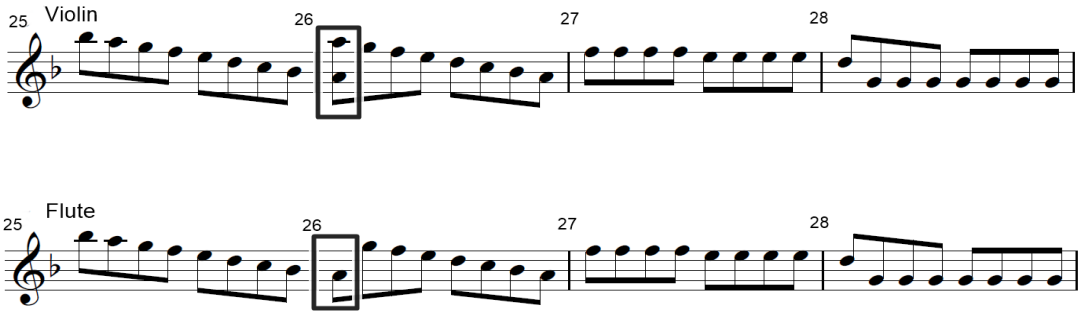
ในตัวอย่างที่ 3.43 ห้องที่ 16 เป็นการปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย เลือกใช้เสียง D ห้องที่ 17-24 เป็นการปรับเสียงในช่วงคู่แปด

ตัวอย่างที่ 3.43 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 15 -24



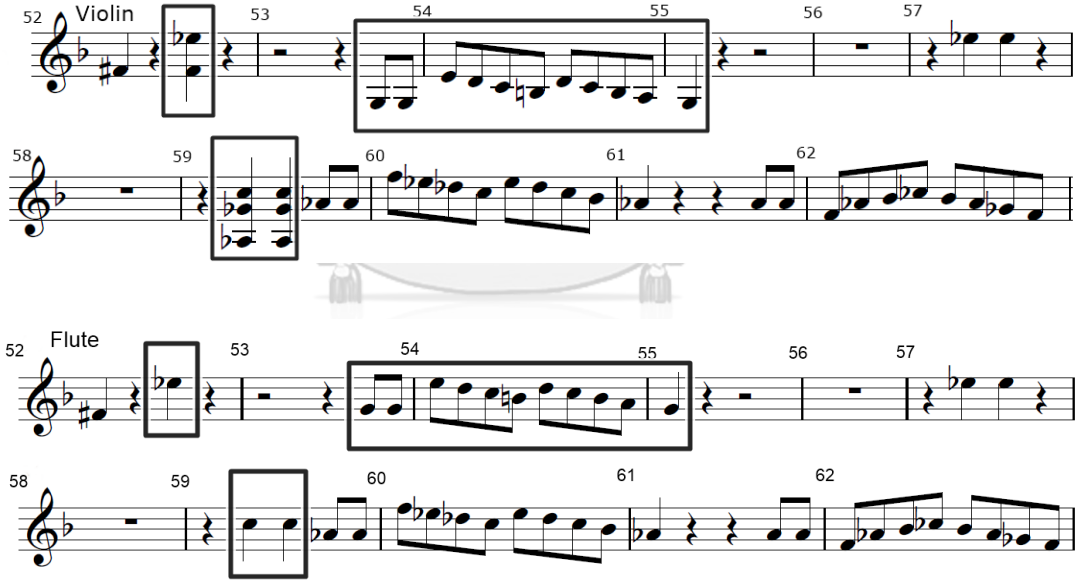
ในตัวอย่างที่ 3.44 ห้องที่ 26 เป็นการปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย ในจังหวะที่ 1 เป็นขั้นคู่แปดของเสียง A ผู้วิจัยเลือกใช้เสียง A ที่ต่ำกว่า เพื่อความต่อเนื่องในการไล่บันไดเสียงลง

ตัวอย่างที่ 3.44 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 25 -28



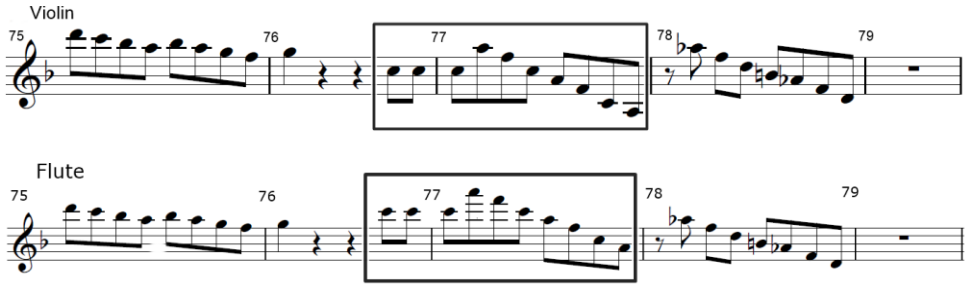
ในตัวอย่างที่ 3.45 ห้องที่ 52 และ 59 เป็นการปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสอง สาย ห้องที่ 52 เลือกใช้เสียง Eb และห้องที่ 59 เลือกใช้เสียง C ห้องที่ 53-55 เป็นการปรับเสียงขึ้นในช่วงคู่แปด

ตัวอย่างที่ 3.45 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 52 -62



ในตัวอย่างที่ 3.46 ห้องที่ 77 เป็นการปรับเสียงขึ้นในช่วงคู่แปด

ตัวอย่างที่ 3.46 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 75 -79



ในตัวอย่างที่ 3.47 เป็นการปรับจากโน้ตต้นฉบับเทคนิคการกดนิ้วควบสามสาย ในห้องที่ 90 จังหวะที่ 1 เป็นโน้ตสะบัด

ตัวอย่างที่ 3.47 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 87 -92

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในตัวอย่างที่ 3.48 เป็นการปรับเสียงขึ้นในช่วงคู่แปดในห้องที่ 125 จังหวะที่ 4 ถึงห้องที่ 127 จังหวะที่ 1

ตัวอย่างที่ 3.48 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 125 -129

ในตัวอย่างที่ 25 เป็นการปรับเสียงขึ้นในช่วงคู่แปดในห้องที่ 139 จังหวะที่ 4 ถึงห้องที่ 143 จังหวะที่ 1 เนื่องจากเข้าสู่ช่วงหางเพลง ผู้วิจัยต้องการให้ได้ยินเสียงชัดเจนและมีความสดใสเจิดจ้า สร้างทิศทางของเพลงไปสู่ตอนจบของเพลง

ตัวอย่างที่ 3.49 Mendelssohn: Violin Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 137 -146

ตารางที่ 7 สรุปเทคนิคการเรียบเรียง Violin Sonata in F major ประพันธ์โดย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 1

ห้องที่	จังหวะที่	เทคนิคการเรียบเรียง
8	1-3	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต F และ E
18	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
24	1-2	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
26	1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
28	1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
41	3-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด

42	1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
46	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต F
47-48	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
55-61	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปดและการปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
70-75	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปดและการปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
86	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต C
88	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต C
93	3	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต B
102	1, 3 และ 4	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการตัดโน้ตเลือกใช้โน้ต F และ E

กระบวนที่ 2

ห้องที่	จังหวะที่	เทคนิคการเรียบเรียง
31	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต G เสียงสูง
40	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต F
41-48	1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
71	1-3	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต G, G และ B
72	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต C
101		การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
112	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต E
113	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต C
114	1-3	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต F
115	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต F
117	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต E
124	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต G,
124-134	3, 1-3	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัดและการปรับเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		สูงขึ้นในช่วงคู่แปด
135-147	3,1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
148	3	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต C
149	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต C
150-152	3, 1-3, 1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต C, C, C, C, C

กระบวนที่ 3

ห้องที่	จังหวะที่	เทคนิคการเรียบเรียง
16	3	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต D
17-24	3, 1-3	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
26	1	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต A
52	3	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต Eb
53-55	4, 1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
59	1-2	การตัดโน้ต เลือกใช้โน้ต C, C
77	1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
90	1	การปรับโน้ตเป็นโน้ตสะบัด
125-127	4, 1-4, 1	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด
139-143	4, 1-4	การปรับเสียงสูงขึ้นในช่วงคู่แปด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
อรรถาธิบาย

4.1 Sibelius: Violin Concerto in D minor, Op. 47 Transcribed for Flute By Denis Bouriakov

4.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์

ภาพที่ 9 Jean Sibelius
ที่มา http://www.classical.net/music/comp.lst/sibelius.php

ชอง ซิเบลิอุส (Jean Sibelius ค.ศ. 1865-1957) เกิดเมื่อวันที่ 8 ธันวาคม ปีค.ศ.1865 เป็นนักไวโอลินและนักประพันธ์เพลงชาวฟินแลนด์ในช่วงยุคโรแมนติกตอนปลาย ซิเบลิอุสเกิดขึ้นมาในครอบครัวที่พูดภาษาสวีเดน ฟินแลนด์เคยถูกปกครองด้วยสวีเดนเป็นเวลายาวนานก่อนที่จะถูกปกครองต่อด้วยรัสเซีย ชื่อเดิมของเขาคือ Johan Julius Christian Sibelius แต่ครอบครัวเรียกเขาว่า ยานเน (Janne) แต่ภายหลังมีการเปลี่ยนไปใช้ชื่อที่เป็นภาษาฝรั่งเศสว่า "ชอง" (Jean) ด้านการศึกษา ในช่วงแรกซิเบลิอุสได้เข้าเรียนกฎหมายในเฮลเซงกิแต่ลาออกมาเพื่อเรียนดนตรีในสถาบัน the Helsinki Music Institute (ปัจจุบันคือ the Sibelius Academy)

ประเทศฟินแลนด์ในขณะนั้นถูกปกครองด้วยประเทศรัสเซียหลังจากที่สวีเดนถอยออกไปจากดินแดนแห่งนี้ในปีค.ศ. 1809 ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ประชาชนส่วนใหญ่เริ่มมีความรู้สึกเรียกร้องต้องการอิสรภาพ ถึงแม้ว่าจะถูกห้ามโดยพระเจ้าซาร์ของรัสเซีย ในปี ค.ศ. 1899 ซิเบลิอุสแต่งเพลงชุดที่มี 6 บทชื่อว่า "historical tableaux" ที่บรรยายถึงประวัติศาสตร์ของฟินแลนด์ บทสุดท้ายมีชื่อว่า "Finland Awakes!" (ตื่นเถิดฟินแลนด์) เป็นบทที่สร้างความฮึกเหิมให้ประชาชนรักชาติ ซิเบลิอุสนำมาเรียบเรียงใหม่และตีพิมพ์แยกต่างหากในชื่อว่า Finlandia และเป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียงที่สุดบทหนึ่งของซิเบลิอุส เช่นเดียวกับบทเพลง 1812 Overture ของปีเตอร์ อีลิทช์ ไชคอฟสกี (Peter Ilich Tchaikovsky ค.ศ. 1840-1893)

ซิเบลิอุสได้แต่งซิมโฟนีไว้ทั้งหมด 7 บท ซิมโฟนีในช่วงแรก ยังคงอยู่ในแนวทางของดนตรียุคโรแมนติก โดยได้รับแรงบันดาลใจและอิทธิพลจากซิมโฟนีของเบโทเฟนและไชคอฟสกี

จากนักไวโอลินสู่นักประพันธ์ที่ยิ่งใหญ่ เขาได้ประพันธ์บทเพลงเดี่ยวไวโอลินคอนแชร์โตไว้ 1 บท และได้รับความนิยมอย่างมากในเวลาต่อมา เขาเสียชีวิตลงเมื่อวันที่ 20 กันยายน ปีค.ศ.1957 ชาวฟินแลนด์ยกย่องท่านว่าเป็นวีรบุรุษของชาติ จึงได้สร้างอนุสาวรีย์เพื่อระลึกถึงคุณูปการในการสร้างความรู้สึกชาตินิยมขึ้นจนกระทั่งฟินแลนด์ได้รับเอกราชในปี ค.ศ.1917

4.1.2 ประวัติของบทเพลง

บทประพันธ์คอนแชร์โตสำหรับไวโอลินสำเร็จในปี ค.ศ. 1903 ซึ่งประพันธ์สำหรับเพื่อนของเขาคือ วิลลี่ เบอเมสเตอร์ (Willy Burmester ค.ศ. 1869-1933) นักไวโอลินชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น แต่ด้วยความไม่พร้อมเรื่องเวลา จึงทำให้มีการเปลี่ยนนักไวโอลินเป็น วิคเตอร์ โนวาเชค (Viktor Novacek ค.ศ. 1875-1914) ครูสอนไวโอลินที่สถาบันการดนตรี Helsinki Conservatory เป็นผู้แสดงแทน ในช่วงแรกของการแสดงบทเพลงนี้ไม่ได้รับความนิยมจากผู้ฟังมากนัก แต่หลังจากการแสดงครั้งแรกเกือบสามสิบปี ยาชา ไฮเฟ็ตซ์ (Jascha Heifetz ค.ศ. 1901-1987) นำบทเพลงนี้ออกแสดงและบันทึกเสียงในปี ค.ศ.1930 ไวโอลินคอนแชร์โตในบทนี้จึงเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางในเวลาต่อมา

โน้ตฉบับแรกของคอนแชร์โตบทนี้ถูกนำออกแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 8 กุมภาพันธ์ ปี ค.ศ. 1904 โดยซิเบลิอุสรับหน้าที่เป็นผู้กำกับวงด้วยตัวเอง แต่โนวาเชคกลับแสดงได้ไม่ดีนัก การแสดงในครั้งนี้จึงล้มเหลวโดยสิ้นเชิง ทางด้านซิเบลิอุสนั้นก็เกือบจะประพันธ์คอนแชร์โตบทนี้ไม่ทันการแสดงรอบปฐมทัศน์เช่นกัน สาเหตุสำคัญมาจากอาการพิษสุราเรื้อรังของเขานั่นเอง

ซิเบลิอุสระงับการเผยแพร่โน้ตคอนแชร์โตบทนี้ต่อสาธารณชน และแก้ไขเนื้อหาส่วนใหญ่ของบทประพันธ์เสียใหม่ เขาลบโน้ตเพลงที่คิดว่ายังไม่ดีพอออกเป็นจำนวนมาก มีการปรับให้ความยาวของบทเพลงสั้นลง มีการตัดหนึ่งในท่อนเดี่ยวคาเดนซาออก และปรับเสียงของวงออร์เคสตราให้มีความสดใสมากขึ้นกว่าเดิม บทประพันธ์ที่ผ่านการแก้ไขแล้วถูกนำออกแสดงรอบปฐมทัศน์อีกครั้งเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม ปีค.ศ. 1905 โดยมี ริคาร์ด ชเตราส์ (Richard Strauss ค.ศ. 1864-1949) ทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยเพลงร่วมกับวง Berlin Court Orchestra แต่เขาไม่ได้เข้าร่วมชมการแสดงดังกล่าวด้วย ในครั้งนี้วิลลี่ เบอเมสเตอร์ ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้เดี่ยวไวโอลินอีกครั้ง แต่เขาก็ไม่สามารถรับงานดังกล่าวได้อีกเช่นเดิม แต่การแสดงยังดำเนินต่อไปโดยไม่มีนักไวโอลินผู้นี้ แต่คาเรล ฮาริล (Karel Halir ค.ศ. 1859-1909) หัวหน้าวงออร์เคสตราก้าวขึ้นมาเป็นผู้เดี่ยวไวโอลินแทน เบอเมสเตอร์จึงถูกโจมตีเรื่องที่เขาปฏิเสธที่จะนำคอนแชร์โตบทนี้ออกแสดง ซิเบลิอุสจึงแก้ไขคำอุทิศให้กับ ฟรานซ์ วอน เวคซีย์ (Franz von Vecsey ค.ศ. 1893-1935) นักแต่งเพลงและนักไวโอลินเด็กอัจฉริยะ "Wunderkind" ชาวฮังกาเรียน ลูกศิษย์ของ เจโน อูเบย์ (Jeno Hubay ค.ศ. 1858-1937) ซึ่งในขณะนั้นมีอายุเพียง 12 ปีเท่านั้น และ เวคซีย์ได้นำไวโอลินคอนแชร์โตบทดังกล่าวออกแสดงเมื่ออายุเพียง 13 ปี แม้ว่าเขาอาจจะยังไม่สามารถควบคุมการบรรเลงที่ต้องใช้ทักษะทางด้านเทคนิคที่สูงของคอนแชร์โตบทนี้ได้ทั้งหมดก็ตาม

โน้ตเพลงต้นฉบับของคอนแชร์โตบทนี้เน้นเทคนิคและฝีมือของผู้เดี่ยวไวโอลินเป็นพิเศษ คอนแชร์โตบทนี้ไม่เป็นที่รู้จักมากนักจนกระทั่งถึงปีค.ศ. 1991 เมื่อทายาทของเขาอนุญาตให้มีการนำออกแสดงและบันทึกเสียงได้โดยบริษัทแผ่นเสียง BIS ผู้ที่แสดงเดี่ยวไวโอลินและบันทึกแผ่นเสียงสำหรับอัลบั้มดังกล่าวคือ ลีโอนิดาส คาวาคอส (Leonidas Kavakos ค.ศ. 1967-) อำนวยเพลงโดย ออสโม ฟานสกา (Osmo Vanska ค.ศ. 1953-) โน้ตเพลงฉบับแก้ไขยังคงเน้นเทคนิคขั้นสูงของผู้เดี่ยวไวโอลินเช่นเดิม แต่โน้ตต้นฉบับค่อนข้างมีความยาวกว่าฉบับแก้ไขใหม่ รวมถึงทำนองหลัก (Theme) ที่ไม่ หลงเหลืออยู่ในฉบับแก้ไข ส่วนในบางท่อนของบทเพลง เช่น ในตอนต้นของบทเพลง ในกระบวนที่ 3 เกือบทั้งหมด และบางส่วนของกระบวนที่ 2 แทบจะไม่มีการแก้ไขเลย ท่อนคาเดนซาในกระบวนแรก นั้น แนวเดี่ยวไวโอลินเหมือนเดิมทุกอย่าง แต่ซิเบลิอุสได้เพิ่มการรัว (Tremolo) ของเบสเข้าไปเพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับฉบับแก้ไข และบางท่อนที่มีความเร้าใจมาก ๆ ถูกเปลี่ยนแปลงเสียใหม่ โดยเฉพาะวงออร์เคสตราในกระบวนแรก ซึ่งท่วงทำนองบางท่อนจะถูกเล่นให้ช้าลงเป็นสองเท่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ไวโอลินคอนแชร์โตบทนี้คือคอนแชร์โตบทเดียวที่ซิเบลิอุสเขียนขึ้น แม้ว่าเขาจะเขียนบทประพันธ์ขนาดเล็กขึ้นสำหรับบรรเลงโดยเครื่องดนตรีเดี่ยวและวงออร์เคสตราขึ้นหลายบทก็ตาม รวมถึงบทเพลง Six Humoresques for violin and orchestra สิ่งที่น่าสนใจประการหนึ่งในงานชิ้นนี้ก็คือ การขยายส่วนของคาเดนซาสำหรับนักเดี่ยวไวโอลินออกไปโดยพัฒนาจากสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา ในกระบวนแรกแนวไวโอลินส่วนใหญ่เขียนขึ้นด้วยเน้นเทคนิคการบรรเลงที่หมดจด แม้แต่ในส่วนที่เน้นเทคนิคมากที่สุดก็มีการสลับกันกับท่วงทำนอง คอนแชร์โตบทนี้เน้นความไพเราะของท่วงทำนอง เริ่มต้นจากทำนองที่มักจะแผ่วเบา มีการประสานด้วยจังหวะลีลาเช่นเดียวกับคอนแชร์โตบทอื่น ๆ เสียงเดี่ยวไวโอลินและเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงออร์เคสตรามีความสมดุลกันทั้งเพลง และแม้ว่างานชิ้นนี้จะถูกกล่าวว่ามีท่วงทำนองที่ไม่สละสลวยและหดหู่ "Broad and depressing melodies” ก็ตาม แต่ก็มีหลายครั้งที่มีท่วงทำนองที่สดใสผุดขึ้นตัดกับฉากหลังที่มีความไพเราะอย่างหม่นหมอง

ยาชา ไฮเฟ็ตซ์ เป็นนักไวโอลินคนแรกที่ได้บันทึกเสียงไวโอลินคอนแชร์โตบทนี้ เขายกย่องคอนแชร์โตบทนี้ว่าเป็นหนึ่งในคอนแชร์โตที่สำคัญของยุคโรแมนติคสำหรับเพลงไวโอลิน ส่วนนักไวโอลินที่ตีความบทเพลงนี้ได้อย่างมีพลังคือ ไอดา แฮนเดล (Ida Haendel ค.ศ. 1923-2020) เมื่อซิเบลิอุสได้ฟังเธอบรรเลงเพลงนี้จากการแสดงสดถ่ายทอดผ่านวิทยุที่ฟินแลนด์ เขาได้แสดงความเห็นไว้ในภายหลังว่า “เธอแสดงได้ยอดเยี่ยมในทุกมิติ ผมแสดงความยินดีกับตัวเองที่คอนแชร์โตของผมได้พบกับผู้ที่ตีความด้วยมาตรฐานการแสดงที่หาได้ยากยิ่ง” (played it masterfully in every respect. I congratulate myself that my concerto has found an interpreter of your rare standard)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทบรรเลงเดี่ยวไวโอลินคอนแชร์โตนี้ เป็นบทเพลงลำดับที่ 47 มี 3 กระบวนคือ

1. Allegro moderato in D minor ในอัตราจังหวะ 2/2

2. Adagio di molto in B-flat major ในอัตราจังหวะ 4/4

3. Allegro, ma non tanto in D major ในอัตราจังหวะ 3/4

กระบวนที่ 1

อยู่ในจังหวะ Allegro moderato เปิดตัวด้วยความเข้มเสียง Pianissimo ของเครื่องสายที่รัวอย่างแผ่วเบา เสียงเดี่ยวไวโอลินจะเข้ามาในวลี (Phrase) ที่ IV-V-I ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ G-A-D ไวโอลินบรรเลงทำนองหลัก (Theme) เลียนเสียงด้วยคลาริเน็ตในช่วงสั้น ๆ หลังจากนั้นเป็นการพัฒนาทำนอง เสียงเครื่องลมไม้ที่ทุ้มต่ำและกลองทิมปานีบรรเลงคลอเสียงเดี่ยวไวโอลินในหลายท่อน ช่วงอาร์เปโจในแบบคาเดนซา และ การกดนิ้วควบสองสาย (Double-stop) บรรเลงคลอด้วยเสียงเครื่องลมไม้ที่บรรเลงทำนองหลักซ้ำ หลังจากนั้นเครื่องสายจึงเข้าสู่ทำนองที่เร้าใจ เป็นครั้งแรก เพื่อนำเสนอทำนองหลักที่สอง และพัฒนาไปสู่ช่วงคาเดนซาหลังจากนั้นจึงนำไปสู่บทสรุป ในท่อน Allegro Molto Vivace จบด้วยการซ้ำของทำนองหลักที่ผ่านมา

แม้ว่ากระบวนนี้จะเน้นความไพเราะของท่วงทำนอง แต่ยังคงเน้นเทคนิคของนักไวโอลินเป็นสำคัญ โดยเฉพาะท่อนยาก ๆ ซึ่งรวมถึงช่วงที่นักไวโอลินต้องเล่นพรมนิ้วด้วยนิ้วชี้และนิ้วกลาง พร้อมกับเล่นทำนองที่สองที่เคลื่อนไปมาบนสาย 3 และ 4 ด้วยนิ้วนางและนิ้วชี้ นอกจากนั้น ในช่วงใกล้จบของกระบวนต้องเล่นด้วยเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายในขั้นคู่แปด ซึ่งท้าทายนักเล่นหลายคน

ความท้าทายอื่น ๆ ของบทเพลงต้นฉบับไวโอลินของกระบวนนี้คือ เทคนิคการรูดนิ้วจากโพสิชัน 1 ไปยังโพสิชัน 7 (บางครั้งต้องเล่นข้ามสาย) การเล่นแตกคอร์ดด้วยอัตราจังหวะที่รวดเร็ว การเล่นเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายคู่หกที่ต้องไม่เพี้ยนเพื่อความสมบูรณ์ของบทเพลงและเทคนิคการเลื่อนโน้ตจากตัวหนึ่งไปยังตัวอื่น ๆ อย่างต่อเนื่องด้วยเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 2

อยู่ในจังหวะ Adagio di Molto มีท่วงทำนองแบบบทกวี เปิดนำช่วงสั้น ๆ ด้วยเสียงคลาริเน็ต นำไปสู่เสียงเดี่ยวไวโอลินบรรเลงแบบเสียงร้อง โดยมีเสียงเครื่องสายที่บรรเลงด้วยเทคนิคการดีดสาย (Pizzicato) เป็นฉากหลัง เสียงประสานที่ขัดกัน (Dissonant) ที่ไพเราะ คลอด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองซึ่งมีบทบาทอยู่ในช่วงต้น ๆ ของกระบวน ความโดดเด่นในช่วงกลางกระบวนคือเสียงเดี่ยวไวโอลินที่เล่นขั้นคู่จากเสียงต่ำไล่เรียงขึ้น โดยมีเสียงฟลูตบรรเลงคลอด้วยโน้ตที่ไล่ลงควบคู่กันไป

กระบวนที่ 3

อยู่ในจังหวะ Allegro Ma non Tanto ไม่เร็วจนเกินไป กระบวนนี้เป็นที่รู้กันดีในหมู่นักไวโอลินถึงเทคนิคที่น่าเกรงขาม และเป็นหนึ่งในกระบวน (Movement) ของคอนแชร์โตที่ยิ่งใหญ่ที่สุดที่เคยเขียนขึ้นสำหรับเครื่องดนตรีชิ้นนี้ ซึ่ง Donald Tovey ได้อธิบายไว้ว่า ในกระบวนสุดท้ายเปรียบได้กับ "Polonaise for polar bears" (บทเพลงเต้นรำพื้นเมืองของชาวโปลสำหรับหมีขั้วโลก) แต่ก็มีบรรยากาศของสงครามที่ต้องสู้รบ เปิดกระบวนด้วยจังหวะเครื่องเคาะและเครื่องสายเสียงทุ้มต่ำ (บรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและเขบ็ตสองชั้น) ก่อนที่ไวโอลินจะเข้ามาด้วยน้ำเสียงที่หนักแน่นของทำนองหลักอันแรกบนสาย G ในช่วงแรกของกระบวนแสดงถึงความสมบูรณ์และความเยี่ยมยอดของลีลาไวโอลินอันโลดโผนด้วยเทคนิค Up-bow staccato และ การกดนิ้วควบสองสาย การเล่นข้ามสาย และขั้นคู่เสียงต่าง ๆ ก่อนจะนำไปสู่การบรรเลงของวงออร์เคสตราทั้งวงเป็นครั้งแรก

ทำนองหลักที่สองบรรเลงด้วยวงออร์เคสตราในลีลาที่เกือบจะเป็นวอลทซ์ (Waltz) หลังจากนั้นไวโอลินเข้ามารับช่วงต่อด้วยการแปรเปลี่ยนทำนองหลัก (Variation) ด้วยเทคนิคอาร์เปโจ และการกดนิ้วควบสองสายช่วงสั้น ๆ ถัดไปเป็นการปิดท้ายด้วยการเล่นขั้นคู่เสียงต่างๆ เพื่อเชื่อมเข้าสู่ท่อนจบของทำนองหลักอันแรก คลาริเน็ตและเครื่องเป่าทองเหลืองเสียงต่ำนำเข้าสู่ช่วงสุดท้ายของกระบวนที่สาม ท่วงทำนองของเสียงประสานจากไวโอลินเปิดนำด้วยสำเนียงที่ขมขื่นของคอร์ดต่าง ๆ และการเล่นเชื่อมเสียง (Slur) ของเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย ในท่อนขั้นคู่เสียงที่เล่นแบบแตกคอร์ดนำไปสู่ท่อนที่เน้นความรู้สึกฮึกเหิมของเทคนิคการกดนิ้วควบสองสายและการไล่ขั้นคู่เสียงที่พุ่งทะยานขึ้น วงออร์เคสตรากลับมาบรรเลงพร้อมกันช่วงสั้น ๆ อีกครั้ง ก่อนที่ไวโอลินจะบรรเลงเดี่ยวไปจนสู่ช่วงจบด้วยสเกล D เมเจอร์ ที่พุ่งขึ้น ก่อนจะกลับลงมาด้วยสเกลไมเนอร์ หลังจากนั้นเป็นการซ้ำการเล่นโน้ตข้ามสายของโน้ตเขบ็ตสองชั้น สลับด้วยเสียงเดี่ยวไวโอลินในบันไดเสียง D จากไวโอลินและวงออร์เคสตราปิดท้ายคอนแชร์โตบทนี้อย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.3 การวิเคราะห์

กระบวนที่ 1

อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata) ประกอบด้วย ตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) ตอนนำเสนออยู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ บทเพลงเริ่มต้นอย่างเงียบสงบด้วยกลุ่มเครื่องสาย โดยมีแนวโอลิน 1 และ ไวโอลิน 2 บรรเลงขั้นคู่ในคอร์ด D ไมเนอร์ หลังจากจากนั้นฟลูตบรรเลงทำนองหลักที่หนึ่ง ในลักษณะของคู่เสียง IV-V-I ของคอร์ดในโน้ต G, A, D (ตัวอย่างที่ 4.1)

ตัวอย่างที่ 4.1 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-13

ในตัวอย่างที่ 4.2 ห้องที่ 49 จังหวะยกของจังหวะที่ 2 มีการเปลี่ยนอย่างรวดเร็วในโน้ตเขบ็ตสองชั้นแบบสามพยางค์ โดยเริ่มจากเสียง C ต่ำ ซึ่งเป็นโน้ตที่ออกเสียงยาก ใช้การเพิ่มลมอย่างรวดเร็วในโน้ต C เพื่อให้เสียงออกตรงเวลา ในการบรรเลงเทคนิคของโน้ตสามพยางค์ ต้องซ้อมช้า ๆ ให้กล้ามเนื้อมีการจำระยะห่างของการกดและขั้นคู่เสียงได้ถูกต้องเสียก่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.2 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 47-51

ในตัวอย่างที่ 4.3 ห้องที่ 53 เริ่มเข้าสู่คาเดนซาที่ 1 ในจังหวะที่ 4 เป็นการเริ่มใช้การบังคับลิ้นซ้อน (Double Tonguing) ไปจนถึงห้องที่ 59 บรรเลงโดยเริ่มจากตัดลิ้นช้าแล้วค่อย ๆ เพิ่มความเร็วให้รู้สึกตื่นเต้นขึ้นพยายามสร้างทิศทางเข้าไปหาโน้ต Eb ในห้องที่ 59 ในส่วนของการฝึกช่วงนี้ เริ่มต้นใช้การตัดลิ้นเดี่ยวเพิ่มควบคุมเสียงให้ชัดเจนเสียก่อน เมื่อชำนาญแล้วจึงเปลี่ยนมาเป็นการตัดลิ้นแบบควบพยายามทำให้เสียงชัดเจนเหมือนตอนตัดลิ้นเดี่ยว พร้อมทั้งการหาโน้ตสำคัญที่จะเป็นหลักสำหรับการสร้างทิศทางของเสียง เมื่อมีเสียงหลักแล้วจะทำให้การสร้างทิศทางมีความชัดเจนและเป็นผลดีต่อการสร้างประโยคเพลงที่ต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 4.3 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 52-60

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในตัวอย่างที่ 4.4 ช่วงเพลงนี้จะเป็นเสมือนคาเดนซาสั้น ๆ ซึ่งถูกกำหนดให้ผู้แสดงเดี่ยวได้แสดงทักษะตามที่ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ ฝึกซ้อมโดยการแบ่งประโยคเพลงให้ชัดเจนก่อน แล้วฝึกซ้อมที่ละประโยคโดยพยายามนำโน้ตสำคัญออกมา ซึ่งโน้ตสำคัญจะอยู่ที่โน้ตตัวแรกของแต่ละกลุ่มโน้ตซึ่งเป็นช่วงเสียงต่ำ ปัญหาที่พบคือการควบคุมเสียงที่มีขั้นคู่เสียงห่างทำให้ยากในการควบคุมเสียง

ตัวอย่างที่ 4.4 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 58-71

ในตัวอย่างที่ 4.5 เข้าสู่ทำนองหลักที่สอง โน้ตของออร์เคสตราและแนวเดี่ยวฟลูตมีลักษณะจังหวะไม่ปกติ (Irregular Rhythm) ห้องที่ 102-107 ต้องระวังเรื่องจังหวะที่ซับซ้อนและขัดกัน ผู้วิจัยปรึกษากับวาทยกรในการควบคุมจังหวะของวงและผู้บรรเลงเดี่ยว ซึ่งวาทยกรจะให้จังหวะเป็น 4/4 เพื่อให้วงออร์เคสตราไม่หลงจังหวะกับผู้บรรเลงเดี่ยว ในขณะที่แนวเดี่ยวต้องนับจังหวะเป็น 6/8 โดยมีจุดที่สัมพันธ์กันที่จังหวะที่ 1 ของแต่ละห้อง (ตัวอย่างที่ 4.6) ห้องที่ 105 แนวคลาริเน็ตและบาสซูนบรรเลงทำนองรอง (Countermelody) โดยนับจังหวะ 4/4 และห้องที่ 107-111 วิโอลาบรรเลงทำนองรอง ผู้ฝึกต้องซ้อมจังหวะให้แม่นยำและควรศึกษาสกอร์โน้ตของวงออร์เคสตราและจดจำทำนองบรรเลงประกอบเพื่อหาความสัมพันธ์ของจังหวะที่จะมาบรรจบกันระหว่างผู้แสดงเดี่ยวกับวงออร์เคสตรา

ตัวอย่างที่ 4.5 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 101-109

ตัวอย่างที่ 4.6 Sibelius Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 104-111

ในตัวอย่างที่ 4.7 ห้องที่ 119-127 ถือเป็นช่วงสำคัญของบทเพลงในกระบวนนี้ ฟลูตจะต้องบรรเลงเลียนแบบเครื่องไวโอลินที่มีการใช้เทคนิคการพรมนิ้วหรือการเล่นโน้ตสลับไปมา 2 ตัวอย่างรวดเร็วซึ่งมีความพิเศษมากกว่าบทเพลงทั่วไปคือ ห้องที่ 122 มีการสลับนิ้วเปลี่ยนจากการพรมนิ้วเพื่อมาบรรเลงโน้ตที่เคลื่อนที่อย่างรวดเร็ว โดยพยายามรักษาความต่อเนื่องของทำนองทั้งสองแนว ซึ่งในช่วงนี้สำหรับการบรรเลงโดยไวโอลินต้นฉบับ ผู้เล่นต้องใช้การกดนิ้วควบสายพร้อมกับการพรมนิ้ว ซึ่งเป็นเทคนิคที่ต้องใช้ทักษะสูง และฝึกจนสามารถควบคุมมือทั้งสองข้างได้อย่างเป็นธรรมชาติ ช่วงนี้สามารถฝึกโดยใช้แบบฝึกหัดของ Taffanel & Gaubert E.J.17 (ตัวอย่างที่ 4.8)

ตัวอย่างที่ 4.7 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 115-127

ตัวอย่างที่ 4.8 แบบฝึกหัดของ Taffanel & Gaubert E.J.17

ที่มา: 17 Big Daily Finger Exercises For The Flute. Paris : Alphonse Leduc

ห้องที่ 223-270 เป็นช่วงคาเดนซาขนาดใหญ่ต้องแบ่งที่ซ้อมเป็น 4 ช่วงย่อย

ในตัวอย่างที่ 4.9 ช่วงที่ 1 ห้อง 223-241 หลังจากที่วงออร์เคสตราค่อย ๆ สงบลงไปมีการลากเสียงโน้ต Bb นำมาก่อนจากห้อง 222 เพื่อเข้าสู่คาเดนซาในคีย์ G minor โดยใช้ขั้นคู่เสียงและอาร์เปโจที่มีช่วงเสียงกว้าง แสดงให้เห็นถึงเทคนิคที่วิจิตรพิสดารของผู้แสดงเดี่ยว ห้องที่ 234 เปลี่ยนคีย์สูงขึ้น 1 เสียง เข้าสู่คีย์ A ใช้เทคนิคซีเควนซ์และการไล่สเกลอย่างรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 4.9 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 119-124

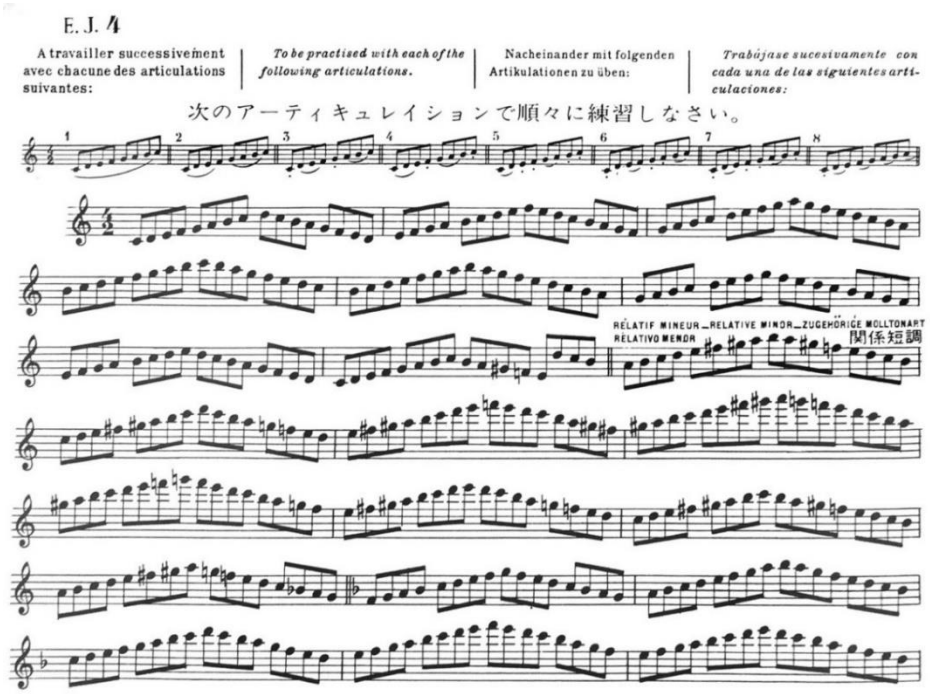
ในตัวอย่างที่ 4.10 ช่วงที่ 2 ในแนวไวโอลินจะใช้การกดนิ้วควบสองสาย ซึ่งการเล่นด้วยฟลูตจะต้องทำให้โน้ตสำคัญได้ยินออกมาบรรเลงให้มีความแตกต่างของระดับเสียงตามที่โน้ตต้นฉบับเขียนไว้ สร้างความรู้สึกโดยการเร่งจังหวะเข้าและผ่อนคลายจังหวะให้ช้าลงในการเชื่อมต่อประโยคเพลง ทั้งนี้ให้ใช้ความรู้สึกในการบรรเลงตามสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้น ปล่อยให้เป็นธรรมชาติจินตนาการเหมือนคลื่นที่ซัดเข้าหาฝั่งแล้วจางหายไป ห้องที่ 249 เป็นการสรุปความของช่วงนี้เพื่อเข้าสู่ช่วงถัดไป

ตัวอย่างที่ 4.10 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 241-250

ช่วงที่ 3 มีการไล่สเกลขึ้นไปอย่างรวดเร็วในโน้ตเขบ็ตสามชั้นและถอยลงมาด้วยโน้ตสามพยางค์ (ตัวอย่างที่ 4.11) เป็นการแสดงความวิจิตรพิสดารและทักษะขั้นสูงของผู้เล่น ช่วงนี้ฝึกโดยใช้แบบฝึกหัดของ Taffanel & Gaubert E.J.4 (ตัวอย่างที่ 4.12) สร้างทิศทางของการไล่บันไดเสียงให้ได้ยินชัดเจนทุกโน้ต ฝึกซ้อมสม่ำเสมอโดยเริ่มจากช้าไปเร็ว สามารถร้องเสียงที่เราต้องการไว้ในใจและขณะเล่นพยายามให้ได้ยินเสียงที่ถูกกต้องและชัดเจนโดยรักษาระยะห่างช่องไฟของบันไดเสียงให้เท่ากันและไม่เล่นเร็วจนไม่ได้ยินโน้ตที่ชัดเจนครบทั้งหมด

ตัวอย่างที่ 4.11 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 264-268

ตัวอย่างที่ 4.12 แบบฝึกหัดของ Taffanel & Gaubert E.J.4



ที่มา: 17 Big Daily Finger Exercises For The Flute. Paris : Alphonse Leduc

ช่วงที่ 4 ห้อง 269-270 ในช่วงนี้ในโน้ตต้นฉบับของไวโอลินมีจุดต้องฝึกเป็นพิเศษคือโดยการกดนิ้วควบ 2 สายและเปลี่ยนตำแหน่งมือ โดยไวโอลินสามารถจัดท่าทางการกดนิ้วไว้ได้ แต่เมื่อบรรเลงด้วยฟลูตจะมีการใช้โน้ตประดับและบรรเลงในช่วงเสียงที่กว้าง ทำให้ต้องใช้ทักษะในการควบคุมระดับเสียงที่เปลี่ยนไปพร้อมกับการสร้างทิศทางด้วยความรวดเร็ว ผู้บรรเลงจึงควรฝึกจนสามารถจำโน้ตได้มากกว่าการอ่านโน้ต (ตัวอย่างที่ 4.13)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.13 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 269-27

ห้องที่ 437-454 ทำนองหลักจะอยู่ที่แนวฟลูตและต่อด้วยคลาริเน็ต ในขณะที่ผู้แสดงเดี่ยวทำหน้าที่บรรเลงประกอบโดยใช้เทคนิคบังคับลิ้นซ้อนสาม Triple Tonguing การฝึกให้เริ่มจากตัดโน้ตสามพยางค์ออกให้เหลือเพียงโน้ตที่ลงจังหวะเริ่มเล่นช้า ๆ และจำทำนองไปด้วย เมื่อได้ยินเสียงของทำนองจากข้างในแล้ว เริ่มฝึกตัดลิ้นโดยเริ่มจากจังหวะช้าให้สามารถควบคุมลิ้นกับนิ้วให้สัมพันธ์กัน จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มความเร็ว โดยช่วงนี้เป็นช่วงที่ต้องใช้เวลาในการฝึกฝนมาก เพื่อทำให้การควบคุมกล้ามเนื้อของนิ้วและการบังคับลิ้นไม่ติดขัดและในการฝึกแต่ละครั้งไม่ควรฝึกนานจนเกินไป เนื่องจากจะทำให้กล้ามเนื้อมีอาการเกร็งต้องอาศัยการฝึกบ่อย ๆ เพื่อให้เกิดความเคยชินและสามารถปฏิบัติได้อย่างเป็นธรรมชาติ (ตัวอย่างที่ 4.14)

ตัวอย่างที่ 4.14 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 437-454

ห้องที่ 490-499 มีโน้ตเสียงสูงถึง D7 ซึ่งเป็นเสียงที่ออกเสียงยาก ผู้แสดงควรทราบถึงเทคนิคการออกเสียงสูงฝึกโดยใช้แบบฝึกหัดควบคุมฮาร์โมนิกเสียง (ตัวอย่างที่ 4.15) การฝึกในส่วนการบรรเลงเสียงฮาร์โมนิกนั้น จะทำให้ผู้แสดงรู้ถึงกำลังในการใช้ลมและลักษณะของปรับมุมของลมในตัวโน้ตแต่ละตัว โดยใช้แบบฝึกหัดชุดของฮาร์โมนิก (ตัวอย่างที่ 4.16) เริ่มจากเสียง G หมายเลข 1 แล้ว

ดันลมเปลี่ยนเสียงขึ้นไปเป็น G หมายเลข 2 และ D หมายเลข 3 ตามลำดับ ค้างเสียงไว้แล้วผ่อนลมให้เสียงกลับมาที่โน้ต G หมายเลข 2 และ หมายเลข 1 เริ่มใหม่โดยขยับเสียงไปเริ่มที่เสียง Ab และเริ่มขั้นตอนตามลำดับที่ผ่านมา แบบฝึกหัดนี้เมื่อฝึกจนชำนาญจะทำให้สามารถควบคุมเสียงสูง-ต่ำ ได้อย่างแม่นยำและรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 4.15 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 1 ห้องที่ 490-499

ตัวอย่างที่ 4.16 แบบฝึกหัดควบคุมเสียงฮาร์โมนิก

กระบวนที่ 2

อยู่ในสังคีตลักษณ์ 2 ตอน ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ กระบวนนี้มีจุดสูงสุดของเพลงอยู่ 2 แห่งซึ่งพบว่าห้องที่ 45 มีเพียงแนวทำนองเดี่ยวที่ขึ้นสู่จุดสูงสุดแต่วงออร์เคสตรามิได้เสริมการบรรเลงแต่ปล่อยให้แนวเดี่ยวได้มีบทบาทอย่างเต็มที่ โดยเนื้อดนตรีของแนวทำนองประกอบไม่ได้มีเนื้อหามากนัก ในขณะที่ห้องที่ 56 แนวเดี่ยวและวงออร์เคสตรามีการสนับสนุนในการบรรเลงประกอบมีพื้นผิวของดนตรีที่หนาและความเข้มเสียงดัง ช่วยให้เข้าถึงจุดสูงสุดของบทเพลงได้สมบูรณ์กว่าจุดแรก

เริ่มต้นกระบวนอย่างสงบจากกลุ่มเครื่องลมไม้ที่คลาริเน็ตแล้วต่อด้วยโอโบ ผู้บรรเลงเริ่มบรรเลงในห้องที่ 6 โดยสร้างความรู้สึกที่สงบโดยใช้การวิบราโตให้น้อย รับความรู้สึกของบทเพลงจากวงออร์เคสตรา โดยสร้างประโยคเพลงให้เชื่อมต่อกันให้มากที่สุด เลียนแบบการใช้คันชักของไวโอลินที่สามารถสร้างประโยคที่ต่อเนื่อง เมื่อบรรเลงโดยฟลูตผู้แสดงต้องศึกษาประโยคเพลงจากต้นฉบับไวโอลินเพื่อรักษาประโยคเพลงนั้นไว้ ปัญหาในช่วงนี้คือน้ำหนักในสีสันของเสียง เมื่อเล่นบนฟลูตจะไม่มีน้ำหนักของเนื้อเสียงในช่วงเสียงต่ำเท่ากับไวโอลิน ผู้แสดงต้องเพิ่มระดับเสียงให้ดังขึ้นมากกว่าระดับเสียงที่ผู้ประพันธ์เขียนกำกับไว้เพื่อรักษาสมดุลและทำให้วงออร์เคสตราได้ยินแนวเดี่ยวมากขึ้น

ในตัวอย่างที่ 4.17 ห้องที่ 37 ฟลูตเล่นอาร์เปโจบนโน้ต 3 พยางค์ พยายามสร้างทิศทางไปหาโน้ตสำคัญโดยทำความเข้มเสียงตามที่ผู้ประพันธ์กำหนด และให้ใช้เวลากับโน้ตสำคัญนั้นให้มากกว่าโน้ตอื่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.17 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 2 ห้องที่ 37-40

ในตัวอย่างที่ 4.18 ห้องที่ 49 ถึงห้อง 52 ใช้เทคนิคการบรรเลงเป็นขั้นคู่แปดไล่บันไดเสียงขึ้นโดยทำนองหลักจะอยู่ที่วงออร์เคสตรา

ตัวอย่างที่ 4.18 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 2 ห้องที่ 49-52

บทเพลงเข้ามาสู่ช่วงสูงสุดในห้องที่ 56 ที่โน้ต Bb6 ก่อนจะผ่อนคลายลงสู่ช่วงหางเพลงและจบลงด้วยความเงียบสงบ (ตัวอย่างที่ 4.19)

ตัวอย่างที่ 4.19 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 2 ห้องที่ 55-69

กระบวนที่ 3

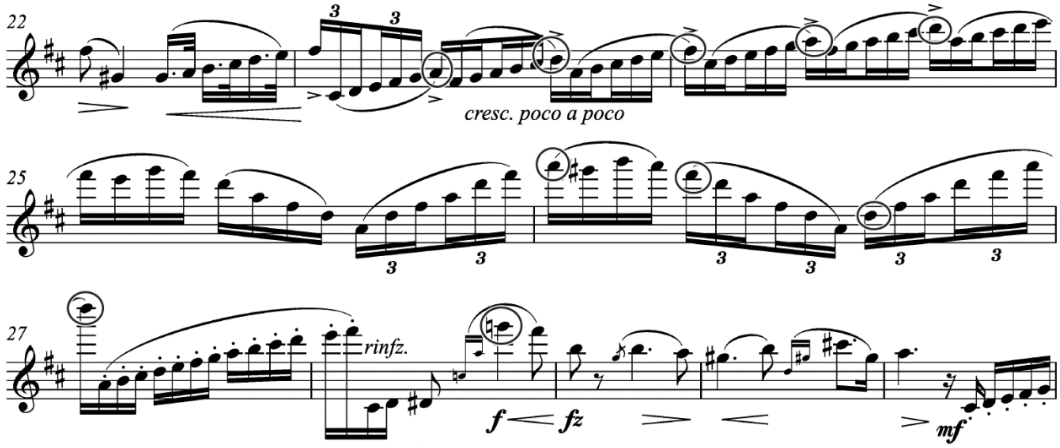
กระบวนที่สาม อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด (rondo) นำเสนอทำนองหลักในกุญแจเสียง D เมเจอร์ ในอัตราจังหวะ 3/4 เริ่มต้นด้วยกลุ่มเครื่องสายเสียงต่ำบรรเลงแนวออสตินาโต แนวเดี่ยวเริ่มเข้ามาในห้องที่ 5 ผู้ประพันธ์ได้เขียนคำภาษาอิตาเลี่ยนกำกับไว้ว่า *energico* หมายถึงให้ผู้แสดงเล่นอย่างมีพลัง (ตัวอย่างที่ 4.20)

ตัวอย่างที่ 4.20 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-6

ในตัวอย่างที่ 4.21 ห้องที่ 23 ใช้การไล่บันไดเสียงอย่างรวดเร็วในโน้ตสามพยางค์และเขบ็ตสองชั้น พยายามจัดระเบียบของนิ้วให้ได้ช่วงระยะห่างระหว่างโน้ตที่เท่ากันและตรงเวลา โดยหาหลักยึดในการไล่บันไดเสียงเพื่อควบคุมไม่ให้เกิดอาการนิ้วพันกัน หรือการไล่เสียงแล้วเร็วเกินจังหวะจนทำให้ฟังไม่รู้เรื่อง เมื่อฝึกซ้อมให้ซ้อมช้า ๆ และผ่อนคลายกล้ามเนื้อนิ้วไม่ตึงและไม่หย่อนจนเกินไป โดยแบ่งประโยคเป็นส่วนย่อยและฝึกซ้อมกับเมโทรนอม ปัญหาที่พบคือการเล่นนิ้วในช่วงเสียงสูงที่มีการสลับนิ้วอย่างรวดเร็วในห้องที่ 25 - 27 ที่มีระยะห่างของเสียงในช่วง 2 ช่วงคู่แปด ในประโยคย่อยนี้ต้องใช้เวลาในการฝึกมากเป็นพิเศษ

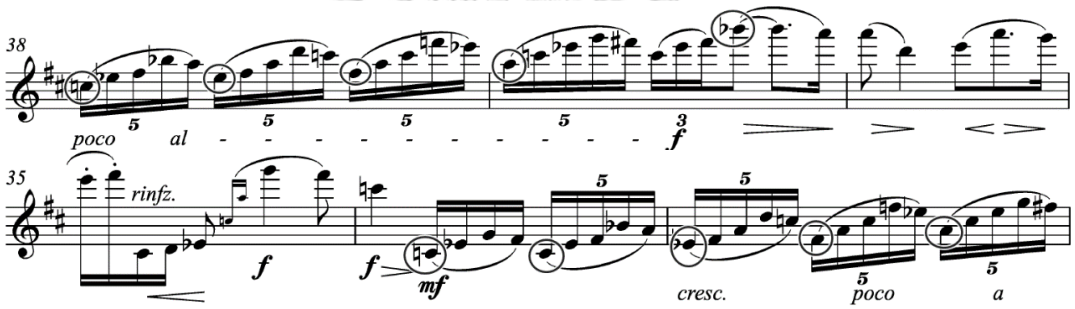
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.21 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 22-31



ในตัวอย่างที่ 4.22 ห้องที่ 36-39 ใช้กลุ่มจังหวะ 5 พยางค์ เป็นประโยคเพลงที่มีความท้าทายผู้แสดงที่ต้องทำให้ได้ยินโน้ตครบทุกเสียงและเล่นตรงเวลา มีระยะห่างของช่วงเสียงเกือบสี่ช่วงคู่แปด ซึ่งสำหรับต้นฉบับที่เป็นไวโอลินจะสามารถสร้างเสียงต่ำได้อย่างชัดเจน แต่เมื่อบรรเลงด้วยฟลูตจะต้องใช้ความพยายามในการผลิตเสียงในช่วงเสียงต่ำเนื่องจากข้อจำกัดของเครื่องดนตรี เมื่อเล่นเสียงต่ำจะต้องใช้ลมวิ่งไปตามความยาวของท่อเมื่อกดนิ้ว ต่างจากไวโอลินที่ใช้คันชักและน้ำหนักของการกดคันชักลงบนสายจะมีพลังมากกว่าเสียงฟลูต ฝึกโดยการเน้นการออกเสียงในโน้ตสำคัญพยายามให้จังหวะลงของแต่ละชุดตรงเวลา

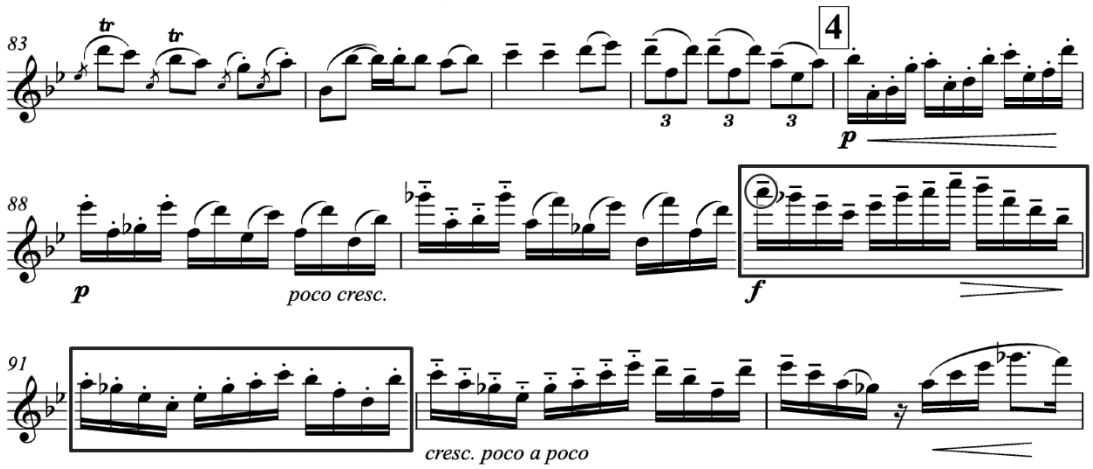
ตัวอย่างที่ 4.22 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 36-39



ในตัวอย่างที่ 4.23 ห้องที่ 87-93 มีการเปลี่ยนการควบคุมลักษณะเสียงที่หลากหลาย ทั้งการตัดลิ้นแบบสั้น (Staccato) การเชื่อมเสียง และการยืดเสียง (Tenuto) ผู้แสดงฝึกโดยใช้การตัดลักษณะเสียงทั้งหมดออก เมื่อฝึกจนจำเสียงที่เกิดขึ้นได้แล้วจึงใส่ลักษณะเสียงตามที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ โดยทำความเข้าใจกับแนวคิดในการบรรเลงลักษณะเสียงที่แตกต่างกันเพื่อสร้างสีสันให้กับโน้ตในช่วงนี้ด้วยเทคนิคการควบคุมลักษณะเสียงและสร้างทิศทางของเสียงด้วยการควบคุมระดับเสียง ห้องที่ 90-91 มีลักษณะของในระดับเสียงที่ต่างกันเป็นห้วงลำดับทำนอง (Sequence) ห้องที่ 90 มีความยากในเทคนิคการบรรเลงเนื่องจากเป็นการไล่อาร์เปโจในช่วงเสียงสูงไปถึงโน้ต C มีการเปลี่ยนนิ้วที่ซับซ้อน และห้องที่ 91 จะต่ำกว่าในช่วงหนึ่งขั้นคู่แปด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.23 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 83-93



ในตัวอย่างที่ 4.24 ห้องที่ 100 – 113 มีการใช้เทคนิคห้วงลำดับทำนองในโน้ตสามพยางค์ โดยลดลงจากโน้ตแรกครึ่งเสียงและกลับขึ้นมาสู่โน้ตเดิม สร้างทิศทางของเสียงให้ตึงเครียดโดยค่อย ๆ ไล่เสียงขึ้นไปในแต่ละห้องเข้าไปหาจุดสูงสุดที่โน้ต A ในห้องที่ 108 จังหวะที่ 1 จากนั้นผ่อนคลายลง

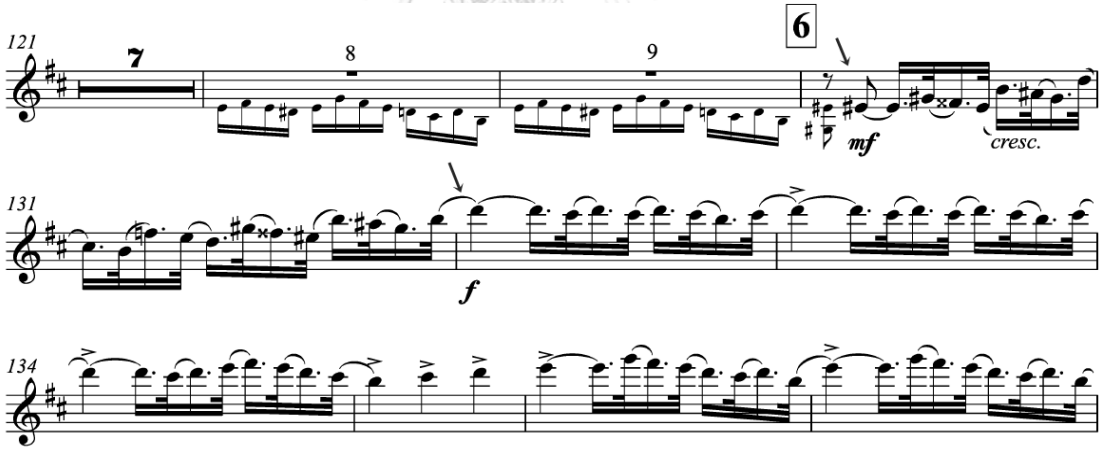
ตัวอย่างที่ 4.24 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 100-114

ในตัวอย่างที่ 4.25 ห้องที่ 119 มีการใช้บันไดเสียงโครมาติกไล่ลง หลังจากนั้นวงออร์เคสตราเข้ามารับช่วงต่อ เริ่มด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ต่อด้วยกลุ่มเครื่องสายเป็นช่วงที่กลุ่มเครื่องสายมีการไล่เสียงในโน้ตเขบ็ตสองชั้นอย่างตื่นเต้น

ตัวอย่างที่ 4.25 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 118-120

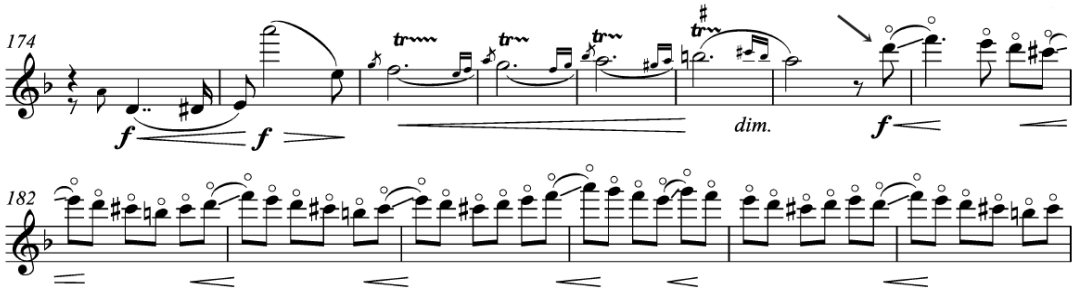
ในตัวอย่างที่ 4.26 ห้องที่ 130-131 มีประโยคนำเข้าสู่ทำนองหลักที่หนึ่ง ซึ่งกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 132 แนวเดี่ยวรับทำนองและจังหวะต่อจากกลุ่มเครื่องสาย โดยใช้ความเข้มเสียงค่อย ๆ ดังขึ้น สร้างทิศทางจาก *mf* เข้าหาทำนองหลักที่ *f*

ตัวอย่างที่ 4.26 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 121-137



ในตัวอย่างที่ 4.27 ห้องที่ 181 ใช้เทคนิคฮาร์โมนิกของเสียง ลักษณะของบทเพลงที่บรรเลงโดยต้นฉบับไวโอลินในช่วงนี้เสียงที่เกิดขึ้นจะเหมือนการผิวปาก ซึ่งเทคนิคนี้เครื่องไวโอลินสามารถทำได้อย่างชัดเจนมากกว่าบรรเลงด้วยฟลูต เมื่อบรรเลงพร้อมกับวงออร์เคสตราทำให้นักดนตรีได้ยินเสียงของผู้แสดงเดี่ยวไม่ถนัดนัก ซึ่งปัญหานี้ไม่สามารถแก้ไขได้เต็มที่เนื่องจากเป็นข้อจำกัดของเครื่องดนตรี

ตัวอย่างที่ 4.27 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 174-187



ในตัวอย่างที่ 4.28 ห้องที่ 196 ทำนองหลักที่สองกลับมาในกุญแจเสียง F เมเจอร์โดยพื้นผิวของวงออร์เคสตรามีลักษณะบาง มีเพียงแนวบาสซูนที่เล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้นโครมาติดไล่เสียงขึ้น และแนวเบสที่เดินทำนองออสตินาโตที่มีลักษณะของเพลงเต้นรำ

ตัวอย่างที่ 4.28 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 193-203

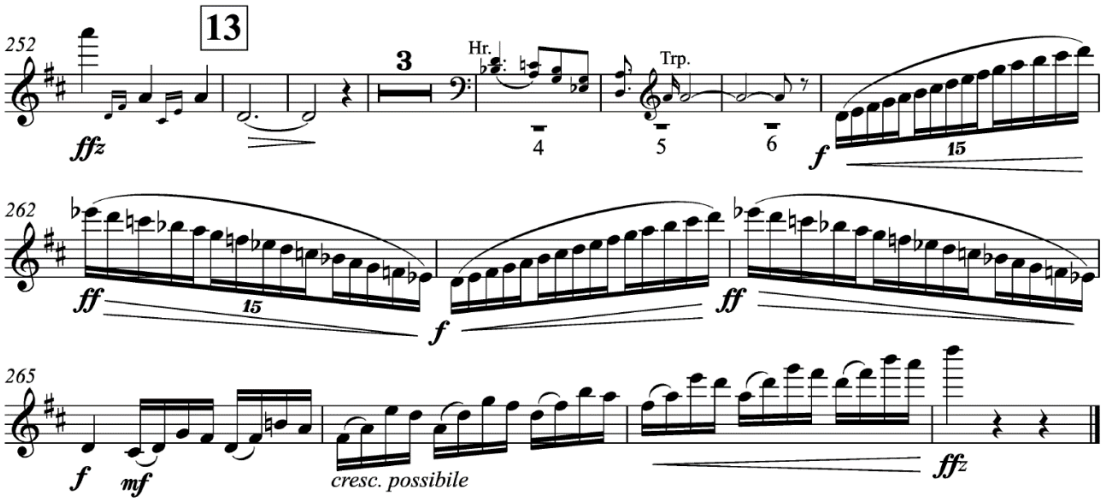
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 237 เข้าสู่ช่วงหางเพลงเป็นช่วงที่ตื่นเต้น พื้นผิวของวงออร์เคสตรามีกลุ่มเครื่องสายบรรเลง คลาริเน็ต ฮอร์น และบาสซูนบรรเลงเสียงค้าง (Pedel Tone) เพื่อเน้นย้ำกุญแจเสียงหลักในช่วงต้นเพลง ห้องที่ 241-242 ทำนองของแนวเดี่ยวมีการใช้โน้ตสะบัดเปลี่ยนเสียงช่วงคู่แปดโดยฉับพลัน (ตัวอย่างที่ 4.29) สร้างจินตนาการของเสียงที่พุ่งทะยานขึ้นอย่างตื่นเต้นในช่วงสุดท้าย

ตัวอย่างที่ 4.29 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 234-246

ในตัวอย่างที่ 4.30 ห้องที่ 261-268 เข้าสู่ช่วงแปดห้องสุดท้ายก่อนจบ แนวฟลูตมีลักษณะจังหวะไม่ปกติ (Irregular Rhythm) มีโน้ตเขบ็ตสองชั้น 15 พยางค์ในอัตราจังหวะ 3/4 ผู้แสดงแบ่งจังหวะย่อยเป็น 5 พยางค์ต่อหนึ่งจังหวะ ไล่บันไดเสียงซ้ำกันสองชุดสลับบันไดเสียงระหว่าง D เมเจอร์ขาขึ้นและบันไดเสียง D ไมเนอร์ขาลง โดยระวังให้จังหวะตกที่ต้นห้องเปลี่ยนพร้อมกันกับวงออร์เคสตรา หลังจากนั้นห้องที่ 265 มีการใช้เทคนิคห้วงลำดับทำนองในโน้ตเขบ็ตสองชั้นและจบที่โน้ต D7

ตัวอย่างที่ 4.30 Sibelius: Violin Concerto กระบวนที่ 3 ห้องที่ 252-268



สรุปการวิเคราะห์

<u>ช่วงเสียง</u>

มีการปรับช่วงเสียงของต้นฉบับไวโอลินที่ช่วงเสียงอยู่ต่ำกว่าช่วงเสียงของฟลูตโดยการปรับขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปด มีการเลือกปรับทั้งสองแบบคือเลือกปรับเฉพาะบางโน้ตและปรับทั้งประโยคเพลง ในกรณีที่บางโน้ตต่ำกว่าช่วงเสียงแต่ยังอยู่ในคอร์ดจะมีการตัดโน้ตนั้นออก ช่วงเสียงสูงสุดของ

บทเพลงนี้คือ D7 (กระบวนที่ 1 ห้อง 497) ช่วงเสียงต่ำสุดคือ B3 (ห้องที่ 241 กระบวนที่ 3) เป็นการใช้เสียงที่เต็มความสามารถของเครื่อง เครื่องฟลูตที่ใช้จะต้องเป็นเครื่อง Low B หรือเครื่องที่สามารถลงเสียงต่ำได้ถึงโน้ต B (โดยทั่วไปฟลูตลงต่ำได้ถึงตัว C)

ระดับความเข้มเสียง

บทเพลงเรียบเรียงรักษาระดับความเข้มเสียงของโน้ตต้นฉบับ แต่ก็ยังมีความแตกต่างของการสร้างระดับเสียงระหว่างฟลูตกับไวโอลินด้วยข้อจำกัดของเครื่องดนตรี เช่น การควบคุมลักษณะเสียงของฟลูตเมื่อบรรเลงเสียงเบา หากต้องการควบคุมให้เบาและต่อเนื่องเหมือนการบรรเลงด้วยไวโอลินนั้นทำได้ยาก และเมื่อบรรเลงพร้อมกับวงออร์เคสตราต้องบรรเลงให้ระดับเสียงดังกว่าปกติ เพื่อให้วงออร์เคสตราได้ยินเสียงของแนวเดี่ยว ควรใช้ท่าทางให้จังหวะในการเข้าหาต้นห้องหรือจุดที่สำคัญ

ข้อจำกัดทางเทคนิคของเครื่องดนตรี

การกดนิ้วควบนิ้วสองสาย เมื่อนำมาบรรเลงด้วยฟลูตจะใช้เทคนิคการบรรเลงแบบโน้ตประดับหรือบางครั้งมีการตัดโน้ตออก การบรรเลงด้วยเสียงฮาร์โมนิกของฟลูตในกระบวนที่ 3 ไม่สามารถเล่นดังประชันกับวงออร์เคสตราได้

การควบคุมลักษณะเสียง

การควบคุมลักษณะเสียงของไวโอลินมีเทคนิคที่หลากหลาย การจะทำให้เหมือนไวโอลินนักฟลูตจะต้องศึกษาน้ำหนักในการเริ่มออกเสียง และฝึกซ้อมทดลองหาเสียงที่ใกล้เคียงในทุก ๆ ลักษณะเสียงบางเทคนิคบนไวโอลินง่ายแต่บนฟลูตจะยาก เช่น การเล่นโน้ตฮาร์โมนิกของฟลูตจะควบคุมได้ยาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สีสันของเสียง

การรักษาความสมดุลระหว่างผู้แสดงเดี่ยวฟลูตกับวงออร์เคสตรา ในด้านช่วงเสียงและความกังวานของเสียงจะมีความแตกต่างจากต้นฉบับ สีสันของไวโอลินมีความอิ่มของแนวเสียงประสานโพลีโฟนีจากการบรรเลงการกดนิ้วควบสองหรือสามสาย ต่างจากฟลูตที่สามารถบรรเลงได้เพียงแนวเดียว

บทเพลงนี้มีความซับซ้อนทั้งในเรื่องจังหวะ และทำนองหลัก การศึกษาข้อมูลทางวรรณกรรมประกอบจะทำให้สามารถเข้าใจในแนวคิดของผู้ประพันธ์ได้ดียิ่งขึ้น การฟังบทเพลงนี้จากศิลปินที่หลากหลายจะช่วยให้เห็นถึงจินตนาการที่ศิลปินแต่ละคนแสดงออก เพื่อนำมาปรับใช้ตามความพึงพอใจของผู้แสดง ยิ่งมีการศึกษาศิลปินมาก ก็จะได้แนวคิดในการบรรเลงมากตามไปด้วย

4.1.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Sibelius: Violin Concerto in D minor, Op. 47

ในบทเพลงนี้ผู้เล่นจำเป็นจะต้องมีเทคนิคดังต่อไปนี้

1) การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น

2) การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสามชั้น (Triple Tonguing)

2) การเล่นขั้นคู่เสียงควบสายแบบโน้ตสะบัด

3) การหายใจแบบฉับพลัน

4) การรัวนิ้ว

4.1.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข

บทเพลงคอนแชร์โตบทนี้ ถือเป็นผลงานชั้นเยี่ยมที่แสดงเทคนิคที่หลากหลายของไวโอลิน เมื่อผู้วิจัยนำบทเพลงที่เรียบเรียงนี้มาบรรเลงกับวงออร์เคสตรา พบว่าพื้นฐานของการเตรียมตัวก่อนแสดงนั้นเป็นเรื่องสำคัญ ผู้วิจัยเตรียมตัวโดยแบ่งเป็น 2 ส่วนคือ 1. การฝึกซ้อมส่วนตัว วิเคราะห์บทเพลง ทำความเข้าใจในเนื้อหาของบทเพลงและเทคนิคของไวโอลิน เพื่อนำมาปรับใช้สำหรับการแสดงด้วยฟลูต 2. การเตรียมตัวฝึกซ้อมกับวงออร์เคสตรา เนื่องจากเมื่อต้องทำการซ้อมกับวงออร์-เคสตรา ผู้แสดงจะมีเวลาซ้อมกับวงเพียง 3 ครั้งก่อนแสดง การทำความเข้าใจและตกลงในการบรรเลงในช่วงเชื่อมของแต่ละท่อนจะต้องมีการนัดแนะกับวาทยกรก่อนซ้อมรวงวงจริง เพื่อจะได้ใช้เวลาซ้อมในแต่ละครั้งอย่างมีประสิทธิภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) การฝึกซ้อมส่วนตัวควรฝึกแบบฝึกหัดของ Taffanel & Gaubert, เป็นประจำทุกครั้งก่อนซ้อมบทเพลง (ตัวอย่างที่ 4.31) ฝึกโดยใช้การควบคุมเสียง (Articulation) แบบที่ 1, 5 และ 10 เริ่มฝึกซ้อมโดยใช้เครื่องกำหนดจังหวะ เปิดจังหวะที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 80 ครั้งต่อนาที และค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้นเมื่อสามารถควบคุมเสียงและนิ้วได้อย่างแม่นยำแล้ว

ตัวอย่างที่ 4.31 แบบฝึกหัดของ Taffanel & Gaubert, E.J. 1

ที่มา: 17 Big Daily Finger Exercises For The Flute. Paris : Alphonse Leduc.

2) ฝึกซ้อมโดยการเปิดสื่อออนไลน์หรือช่องยูทูปซ้อมบรรเลงกับวีดิทัศน์ เพื่อสร้างความคุ้นเคยกับเสียงของวงออร์เคสตรา การซ้อมลักษณะนี้จะทำให้ได้รับแนวคิดทางการบรรเลงไปด้วย

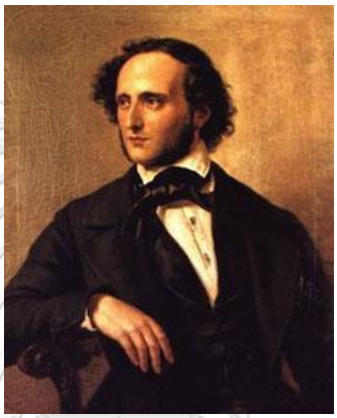
3) ช่วงคาเดนซาควรฝึกซ้อมโดยการฟังตัวอย่างจากศิลปินอ้างอิงและนำมาปรับใช้ในการบรรเลงของตัวเอง ผู้แสดงฟังช่วงคาเดนซาจากศิลปินอ้างอิง 2 ท่าน คือ นักไวโอลิน มักซิม เวนเกรอฟ (Maxim Vengerov) และ นักฟลูต เดนิส บอเรียคอฟ เพื่อสร้างจินตนาการของเสียงที่ต้องการจะแสดงในช่วงของคาเดนซาในแต่ละกระบวน

4) ปัญหาที่พบคือ 1. นักดนตรีในวงออร์เคสตราไม่ได้ยินเสียงฟลูต เนื่องจากสภาพของการสะท้อนเสียงในสถานที่แสดงไม่เอื้ออำนวย ใช้การเพิ่มไมค์สำหรับผู้แสดงเดี่ยวและเพิ่มลำโพงมอนิเตอร์สำหรับกลุ่มนักดนตรีเครื่องเป่าที่อยู่ด้านหลัง โดยทำการทดลองใช้อุปกรณ์และปรับความเข้มเสียงให้เรียบร้อยก่อนการแสดงจริง 2. การแสดงผิดพลาดหรืออุบัติเหตุทางการแสดง การแสดงดนตรีสดอาจเกิดความผิดพลาดขึ้นได้ ผู้แสดงต้องควบคุมสติและกลับเข้าสู่การแสดงให้รวดเร็วและไม่

เป็นที่สังเกตได้จากผู้ฟัง พยายามเรียกสติและความมั่นใจโดยไม่ยึดติดกับความผิดพลาดที่เกิดขึ้น มีสมาธิอยู่กับการแสดงในขณะนั้น และทำการแสดงต่อจนจบการแสดง

4.2 Mendelssohn: Sonata in F major (1820) Transcribed for Flute and Piano

4.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์



ภาพที่ 10 Felix Mendelssohn

ที่มา https://www.bach-cantatas.com/Lib/Mendelssohn-Felix.htm

เฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn ค.ศ. 1809-1847) เกิดที่เมืองฮัมบูร์กในครอบครัวชาวยิวที่มีฐานะร่ำรวย อพยพมาอยู่เบอร์ลินตั้งแต่ปี ค.ศ.1811 เมนเดลโซนเริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในฐานะเด็กอัจฉริยะทางดนตรีเมื่อออกแสดงดนตรีครั้งแรกตั้งแต่อายุ 9 ปี โดยได้รับการฝึกฝนให้เล่นเปียโนจากมารดา ป้า และพี่สาวชื่อแฟนนี ซึ่งจากหลักฐานหลายชิ้นพบว่าพี่สาวของเขานี่เองที่มีอิทธิพลต่อการทำงานเพลงของเมนเดลโซนอย่างมาก

ปี ค.ศ. 1835 เขาได้รับเชิญให้ไปกำกับวงดนตรีในงานมหกรรมดนตรี โลเวอร์ไรน์ ณ เมืองโคโลญ และได้รับความสำเร็จอย่างใหญ่หลวงในการกำกับวงดนตรีในครั้งนี้ ปี ค.ศ. 1845 เมนเดลโซนได้กลับมาเป็นผู้กำกับวงดนตรี Gewandhaus concerts ที่เมืองไลพ์ซิกอีกครั้งหนึ่ง และพร้อมกันนี้ก็ได้เป็นครูสอนเปียโนและการแต่งเพลงที่ Leipzig Conservatory และเป็นผู้อำนวยการอยู่ที่นี่ ช่วงท้ายของชีวิตเมนเดลโซนเสียชีวิตด้วยโรคหัวใจล้มเหลว ในวันที่ 4 พฤศจิกายน ปี ค.ศ. 1847 ที่เมืองไลพ์ซิก (Leipzig) รวมอายุได้ 38 ปี บทเพลงที่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย คือ Overture to a Midsummer Night's Dream นอกจากเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงแล้ว เมนเดลโซนถือได้ว่าเป็นคนแรกที่

รื้อฟื้นผลงานของบาค ขึ้นมาเผยแพร่อีกครั้งหนึ่งหลังจากที่หมดความนิยมไปตั้งแต่บาคเสียชีวิตอีกด้วย

4.2.2 ประวัติบทเพลง

บทเพลงไวโอลินโซนาตาบทนี้ ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1820 เมื่ออายุได้ 11 ปี เป็นผลงานที่เขาประพันธ์ขณะเรียนการประพันธ์เพลงกับคาร์ล ฟรีดิช เซลเตอร์ นักประพันธ์และวาทยกร บทเพลงประกอบ ด้วย 3 กระบวน คือ 1. Allegro 2. Andante 3. Presto ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์บทเพลงโซนาตาบทนี้ เนื่องจากมีความประทับใจในผลงานไวโอลินคอนแชร์โตของเมนเดลโซน จึงนำไปสู่การศึกษาเพิ่มเติม จากการศึกษาพบว่าในผลงานของเมนเดลโซนมีบทเพลงเดี่ยวสำหรับเปียโน ไวโอลินและคลาริเน็ต แต่ยังไม่มีบทเพลงเดี่ยวสำหรับฟลูต แม้ว่าบทเพลงคอนแชร์โตของเขามีการนำมาเรียบเรียงสำหรับฟลูตและเผยแพร่โดยนักฟลูตที่มีชื่อเสียงหลายท่าน แต่ยังมีผลงานในช่วงต้นของเมนเดลโซนที่มีคุณค่าที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถและความเป็นอัจฉริยะของเมนเดลโซนที่ยังไม่ได้รับการเผยแพร่มากนัก ผู้วิจัยจึงได้นำบทเพลงไวโอลินโซนาตาบทแรกของเมนเดลโซนมาเรียบเรียงเพื่อสร้างสรรค์งานประพันธ์สำหรับฟลูตให้เป็นประโยชน์ในวงวิชาชีพและเผยแพร่งานประพันธ์รูปแบบนี้ให้มีความหลากหลายมากขึ้น

4.2.3 บทวิเคราะห์

บทเพลงนี้แบ่งเป็น 3 กระบวนคือ

1. Allegro ในอัตราจังหวะ 4/4
2. Andante ในอัตราจังหวะ 3/8
3. Presto ในอัตราจังหวะ 4/4

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 1

อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน (binary form) ตอน A ห้องที่ 1-42 ตอน B ห้องที่ 43-103 ผู้ประพันธ์สร้างบทเพลงจากแนวคิดการสร้างทำนองหลักจากโมทีฟ (Motive) เพียงแบบเดียว และใช้การขยายทำนอง (Extension) ให้มีเนื้อหามากขึ้น

	ตอน A	ตอน B
ห้องที่ (Measures)	1 -42	43-103
กุญแจเสียง (Keys)	F เมเจอร์	C เมเจอร์

บทเพลงเริ่มห้องแรกด้วยทำนองหลักที่มีการกระจายของอาร์เปโจในบันไดเสียง F เมเจอร์ขาลง ซึ่งโมทีฟนี้จะปรากฏอยู่ตลอดกระบวน (ตัวอย่างที่ 4.32) ผู้แสดงบรรเลงเปิดตัวด้วยอารมณ์สนุกสนานในห้องแรก และเปลี่ยนอารมณ์ให้หม่นหมองในห้องที่สาม เนื่องจากบันไดเสียงที่เปลี่ยนเป็น C ไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 4.32 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-10

ห้องที่ 9-12 มีการซ้ำทำนองหลักและเพิ่มเนื้อหามากขึ้น ห้องที่ 13-15 เป็นช่วงเชื่อมที่มีการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้น ผู้แสดงใช้วิธีการตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของทำนองและไม่ทำให้เสียงตัดลิ้นหนักเกินไป (ตัวอย่างที่ 4.33)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.33 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 6-16

ห้องที่ 16 ทำนองหลักปรากฏขึ้นอีกครั้ง ในครั้งนี้พื้นผิวของเปียโนมีการใช้แนวเบสอัลแบร์ตี (Alberti bass) ซึ่งเป็นอิทธิพลของการประพันธ์เพลงในสมัยคลาสสิกที่มีการนิยมใช้แนวประสานลักษณะนี้ (ตัวอย่างที่ 4.34)

ตัวอย่างที่ 4.34 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 16-21

ห้องที่ 25 มีจุดพักในจังหวะยกของจังหวะที่สาม เป็นจุดพักวรรคเพลงเปิด (Half Cadence) คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary dominant chord) คอร์ด G7 เป็นคอร์ด V7/V ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ หลังจากนั้นกลับมาสู่โมทีฟของทำนองหลักในกุญแจเสียง C เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.35)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.35 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 21-30

ตอน B ห้องที่ 43 ทำนองหลักกลับมาในกุญแจเสียง C เมเจอร์ พื้นผิวของช่วงนี้จะเป็นแบบบาง แนวเปียโนเล่นเฉพาะมือขวา มีการเลียนทำนอง (Imitation) (ตัวอย่างที่ 4.36)

ตัวอย่างที่ 4.36 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 43-45

ห้องที่ 52-53 แนวฟลูตมีการเคลื่อนที่แบบเซบ็ตสองชั้น มีการใช้เทคนิคห้วงลำดับทำนอง หรือ ซีเควนซ์ (Sequence) ในการเคลื่อนทำนอง (ตัวอย่างที่ 4.37) ผู้แสดงใช้การบังคับลิ้นซ้อนและสร้างทิศทางเข้าไปหาโน้ต G ในห้องที่ 54

ตัวอย่างที่ 4.37 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 52-54

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 55 ทำนองหลักกลับมาและมีการเพิ่มเนื้อหาในแนวทำนองมากขึ้น ในแนวเปียโนมือซ้ายมีการใช้ลักษณะเสียงค้าง (Pedal tone) ในคอร์ด C เพื่อเตรียมตัวเข้าสู่คอร์ด I ในห้องที่ 62 (ตัวอย่างที่ 4.38)

ตัวอย่างที่ 4.38 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 55-62

ห้องที่ 96 เข้าสู่ช่วงหางเพลงที่มีลักษณะตื่นเต้น ในโน้ตเขบ็ตสองชั้น ในห้องที่ 98 ผู้แสดงเร่งความเร็วขึ้นเล็กน้อยเพื่อสร้างทิศทางเข้าไปหาทำนองหลักที่กลับมาเป็นครั้งสุดท้ายก่อนที่จะสรุปจบ (ตัวอย่างที่ 4.39)

ตัวอย่างที่ 4.39 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 95-103

กระบวนที่ 2

อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน กุญแจเสียง F ไมเนอร์ มีการกำกับจังหวะ Andante แปลว่า ช้าปานกลาง ลักษณะการประพันธ์ในกระบวนนี้เป็นแบบโพลีโฟนีที่มีความนิยมในสมัยบาโรก ทำนองหลักจะมีเพียงหนึ่งทำนองที่จะถูกพัฒนาและปรากฏอยู่ตลอดทั้งกระบวน กระบวนนี้แนวเปียโนจะมีบทบาทมากขึ้น แนวเปียโนจะมีช่วงที่เข้ามาเป็นทำนองหลักสลับกลับฟลูต (ตัวอย่างที่ 4.40)

	ตอน A	ตอน B	ตอน A’
ห้องที่ (Measures)	1 -40	41-80	81-152
กุญแจเสียง (Keys)	F ไมเนอร์	F ไมเนอร์	F ไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 4.40 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1-8

ห้องที่ 17 เปียโนเริ่มมีบทบาทมากขึ้นมีการบรรเลงทำนองหลักในแนวมือซ้ายเหมือนเป็นการเกริ่นนำของเปียโนที่จะแสดงบทบาทการบรรเลงทำนองหลักในช่วงถัดไป แนวฟลูตมีการเลียนทำนอง (ตัวอย่างที่ 4.41)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.41 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 16-24

ห้องที่ 25 ทำนองหลักอยู่ที่แนวเปียโน มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น F เมเจอร์ ฟลูตบรรเลงทำนองรอง (ตัวอย่างที่ 4.42)

ตัวอย่างที่ 4.42 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 25-40

ห้องที่ 41 เริ่มเข้าท่อน B ทำนองหลักกลับมาอยู่ที่ฟลูตอีกครั้ง มีการแปรทำนองเพิ่มเนื้อหาของทำนองหลักให้มากขึ้น โดยคงทำนองประกอบเหมือนตอนต้นเพลง (ตัวอย่างที่ 4.43)

ตัวอย่างที่ 4.43 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 42-57

ห้องที่ 65 ทำนองหลักอยู่ที่แนวเปียโนโดยใช้เทคนิคการแปรทำนอง มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น F เมเจอร์ ฟลูตบรรเลงทำนองรอง (ตัวอย่างที่ 4.44)

ตัวอย่างที่ 4.44 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 65-80

ห้องที่ 81 ท่อน A’ ทำนองหลักกลับมาในแนวฟลูต โดยมีการใช้ลักษณะของพื้นผิวหลังมีการนำลักษณะที่ปรากฏในท่อน A และ B มาใช้ร่วมกัน (ตัวอย่างที่ 4.45)

ตัวอย่างที่ 4.45 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 77-91

ห้องที่ 125 เข้าสู่ช่วงหางเพลง ทำนองหลักกลับมาเป็นครั้งสุดท้าย ห้องที่ 151 ผู้ประพันธ์ได้เขียนคำภาษาอิตาเลี่ยนกำกับไว้ว่า *smorz* หมายถึงให้ผู้แสดงเล่นช้าลงและเบาลง (ตัวอย่างที่ 4.46)

ตัวอย่างที่ 4.46 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 125-152

กระบวนที่ 3

อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 กำกับจังหวะ Presto แปลว่า เร็วมาก แม้จังหวะจะระบุไว้ในอัตรา 4/4 แต่ผู้แสดงจะนับเป็น 2/2 เนื่องจากทำให้ความลื่นไหลของทำนองมีมากกว่าการนับแบบ 4/4 ในบางห้องอาจนับเป็นหนึ่งจังหวะต่อหนึ่งห้องได้

	ตอน A	ตอน B	ตอน A’
ห้องที่ (Measures)	1 -47	48-93	94-156
กุญแจเสียง (Keys)	F เมเจอร์	G ไมเนอร์	F ไมเนอร์

ท่อน A ฟลูตบรรเลงทำนองหลักที่ 1 ห้อง 1-8 สร้างความร่าเริงสนุกสนาน ในห้องที่ 5 ใช้ความเข้มเสียงดังขึ้นเล็กน้อยสร้างทิศทางเข้าไปหาห้องที่ 7 หลังจากนั้นลดบทบาทลงเมื่อเปียโนเข้ามา (ตัวอย่างที่ 4.47)

ตัวอย่างที่ 4.47 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-8

ห้องที่ 9 เปียโนสลับหน้าที่จากแนวประกอบมาบรรเลงทำนองหลัก ฟลูตบรรเลงทำนองประกอบโดยลดบทบาทลงไม่ให้รบกวนแนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 4.48)

ตัวอย่างที่ 4.48 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 6-14

ห้องที่ 21 ฟลูตบรรเลงทำนองหลักที่สองในช่วงเสียงสูง จะพบปัญหาในการเปลี่ยนนิ้วที่ทำให้เสียงออกไม่ชัดเจน ควรระวังไม่เล่นเร็วเกินไป (ตัวอย่างที่ 4.49)

ตัวอย่างที่ 4.49 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 20-28

ห้องที่ 48 ฟลูตนำเข้าสู่ท่อน B ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ใช้การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อน จินตนาการถึงการสลับคันชักขึ้น-ลงของไวโอลิน (ตัวอย่างที่ 4.50)

ตัวอย่างที่ 4.50 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 45-51

ห้องที่ 94 ท่อน A’ ทำนองหลักกลับมาในกุญแจเสียงแรก คือกุญแจเสียง F เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.51)

ตัวอย่างที่ 4.51 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 92-101

ห้องที่ 116 เป็นช่วงเชื่อมเข้าไปสู่ช่วงหางเพลง มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงสองครั้งคือ ห้องที่ 116 อยู่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ และห้องที่ 120 อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.52)

ตัวอย่างที่ 4.52 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 114-121

ห้องที่ 137 ช่วงหางเพลง ทำนองหลักที่สองกลับมาในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ห้องที่ 148 ทำนองหลักที่ 1 กลับมา (ตัวอย่างที่ 4.53)

ตัวอย่างที่ 4.53 Mendelssohn: Sonata in F major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 20-28

สรุปการวิเคราะห์

ช่วงเสียง

ช่วงเสียงสูงสุดของบทเพลงนี้คือ A6 (กระบวนที่ 3 ห้องที่ 77) ช่วงเสียงต่ำสุดคือ C4 (พบในทำนองหลักที่ 1 ของกระบวนที่ 2) อยู่ในช่วงเสียงที่เป็นมาตรฐานของการบรรเลงฟลูต พบโน้ตสูงสุดเพียง 1 ครั้งและโน้ตต่ำสุด 16 ครั้ง

ระดับความเข้มเสียง

ผู้ประพันธ์ได้ระบุความเข้มเสียงไว้ 3 ระดับคือ *p, mf* และ *f* ภาพรวมของความเข้มเสียงจะอยู่ที่ระดับ *mf*

ข้อจำกัดทางเทคนิคของเครื่องดนตรี

การกดนิ้วควบนิ้วสองสายของไวโอลิน เมื่อนำมาบรรเลงด้วยฟลูตจะใช้เทคนิคการบรรเลงแบบโน้ตประดับหรือบางครั้งมีการตัดโน้ตออก

จังหวะและความเร็ว

มีการใช้อัตราจังหวะ 4/4 และ 3/8 กำหนดอัตราความเร็วแบบอัตราช้าปานกลาง (Andante) เร็ว (Allegro) และ เร็วมาก (Presto)

การควบคุมลักษณะเสียง

ลักษณะของเสียงในบทเพลงใช้เทคนิคใช้การบังคับลิ้นเดี่ยว การบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น และการเชื่อมเสียง

สีสันของเสียง

ในช่วงการดีดสายของไวโอลิน เมื่อเรียบเรียงมาบรรเลงโดยฟลูตใช้การตัดลิ้นแบบสั้น โดยจินตนาการสร้างเสียงให้เหมือนการดีดสายของไวโอลิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Mendelssohn: Sonata in F major (1820)

ในการเล่นในบทเพลงนี้ผู้เล่นจำเป็นจะต้องมีเทคนิคดังต่อไปนี้

1) การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น

2) การเล่นขั้นคู่เสียงควบสายแบบโน้ตสะบัด

3) การหายใจแบบฉับพลัน

4.2.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข

1) การฝึกซ้อมบทเพลงควรฝึกแบบฝึกหัดของ M.A.Reichert Op.5 หมายเลข 1 เป็นประจำทุกครั้งก่อนซ้อมบทเพลง (ตัวอย่างที่ 4.54) เริ่มฝึกซ้อมโดยใช้เครื่องกำหนดจังหวะ เปิดจังหวะที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 80-100 ครั้งต่อนาที โดยควบคุมนิ้วละคุณภาพเสียงให้ได้ดีที่สุดในแต่ละครั้งที่ฝึกซ้อม แบบฝึกหัดนี้โดยทั่วไปแล้วจะมีการฝึกพื้นฐานครบทุกบันไดเสียง สำหรับการแสดงเดี่ยวผู้แสดงเลือกบันไดเสียง F เมเจอร์ และ D ไมเนอร์ สำหรับเตรียมตัวก่อนการฝึกซ้อมบทเพลง (ตัวอย่างที่ 4.54)

ตัวอย่างที่ 4.54 7 Exercices Journaliers, M.A.Reichert Op.5, No. 1

ที่มา https://imslp.org/wiki/File:SIBLEY1802.16149.837e-39087011250489score.pdf

2) ปัญหาที่พบคือ 1. ในกระบวนที่ 3 ทำนองหลักมีการใช้เทคนิคบังคับลิ้นซ้อนตลอด ทั้งกระบวน ทำให้ผู้แสดงต้องหาที่หายใจอย่างรวดเร็ว แก้ปัญหาโดยการฝึกซ้อมหาที่หายใจโดยไม่รบกวนความต่อเนื่องของแนวทำนอง 2. การบังคับลิ้นซ้อนสร้างจินตนาการถึงการใช้คันชักขึ้น-ลงบนสายของไวโอลิน ให้เสียงของโน้ตขาดจากกันแต่เสียงจะไม่สั้นและยาวจนเกินไป ลักษณะของเสียงจะมีความกระชับและไม่ตัดลิ้นหนักเกินไป ทำให้การบรรเลงเป็นไปอย่างต่อเนื่องและสร้างทิศทางของเสียงได้ง่าย

4.3 Paganini: Caprice No. 24

4.3.1 ประวัติผู้ประพันธ์

ภาพที่ 11 Niccolò Paganini
ที่มา https://publishing.naxos.com/pages/nicolo-paganini-biography

นิโคโล ปากานินี (Niccolò Paganini ค.ศ. 1782-1840) ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักไวโอลินที่ยิ่งใหญ่ที่สุดตลอดกาล เขาเกิดเมื่อวันที่ 27 ตุลาคม ค.ศ. 1782 ที่เมืองเจนัวประเทศอิตาลี บิดาประกอบอาชีพค้าขายทางเรือ ช่วงวัยเด็กปากานินีป่วยหนักด้วยโรคหัดจนใคร ๆ นึกว่าเขาตายแล้ว ร่างของปากานินีถูกห่อด้วยผ้าพันศพ แต่ยังโชคดีที่ไม่ได้ฝังไปเสียก่อน อาการป่วยในครั้งนี้ทำให้สุขภาพของเขาไม่สู้ดีนักตลอดช่วงชีวิต ปากานินีเริ่มหัดเล่นไวโอลินตั้งแต่เด็ก พ่อใฝ่ฝันว่าอัจฉริยะภาพของลูกชายคนนี้จะนำมาซึ่งความร่ำรวยให้กับครอบครัวจึงบังคับบุตรชายให้เล่นดนตรีด้วยความทารุณ จะลงโทษปากานินีอย่างหนักทุกครั้งที่เล่นผิดและไม่อนุญาตให้ไปเที่ยวหรือเล่นกับเด็กอื่น ๆ ปากานินีแต่งเพลงไวโอลินโซนาตาเมื่ออายุเพียง 8 ขวบเท่านั้น

ปากานินีเริ่มเรียนการประพันธ์เพลงที่เมือง Leghorn ในปี 1797 ปากานินีตระเวนแสดงคอนเสิร์ตในเมืองมิลาน โบโลญญ่า ฟลอเรนซ์ และปิซ่า ปากานินีเริ่มการแสดงด้วยการโชว์เทคนิคการเล่นที่แปลกประหลาดให้คนดูได้ตื่นตะลึง ปากานินีได้รับการว่าจ้างจากเจ้าหญิงเอลิสาแห่งเมือง Lucca น้องสาวของจักรพรรดินโปเลียน เพื่อเป็นนักเดี่ยวไวโอลินประจำราชสำนัก ณ ที่นี้เองปากานินีได้ทุ่มเทคิดค้นเทคนิคการเล่นไวโอลินแบบแปลก ๆ เช่น ปรับสายไวโอลินสายใดสายหนึ่งให้สูงกว่าครึ่งเสียง เทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double stop) การเล่นดีดสาย (Left-hand pizzicato)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้วยมือซ้าย และการเล่นไวโอลินด้วยสายน้อยกว่า 4 สายด้วยเทคนิคฮาร์โมนิก (Harmonic) ปากานินียังได้แต่งเพลงโซนาตาโดยใช้สาย G เพียงสายเดียวอีกด้วย ผลงานที่ถือว่ามีชื่อเสียงที่สุดคือ “24 Caprices” สำหรับเดี่ยวไวโอลิน เป็นบทเพลงที่ประกอบด้วยจินตนาการและความโรแมนติกที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถที่เป็นเลิศทั้งทางด้านไวโอลินและการประพันธ์เพลง

4.3.2 ประวัติบทเพลง

ปากานินีประพันธ์ผลงานเดี่ยวไวโอลินทั้ง 24 บท เมื่อประมาณปี ค.ศ. 1805 นำออกตีพิมพ์โดย Ricordi เมื่อปี ค.ศ. 1820 รวมถึงโซนาตาสำหรับไวโอลินและกีตาร์จำนวน 6 บท ในโอปุสที่ 2 และ 3 และ ควอร์เท็ตสำหรับเครื่องสายและกีตาร์จำนวน 6 บท ในโอปุสที่ 4 และ 5 ปากานินีตั้งใจประพันธ์ Caprices ทั้ง 24 บทสำหรับนักไวโอลินที่มีฝีมือขั้นสูง และประพันธ์ควอร์เท็ต จำนวน 6 บท สำหรับนักไวโอลินทั่ว ๆ ไป ทันทีที่ผลงานเดี่ยวไวโอลินทั้ง 24 บทนี้เผยแพร่ออกไป ได้สร้างความสนใจให้กับนักไวโอลินและนักประพันธ์ทั้งหลายในยุคนั้น ซึ่งภายหลังมีนักประพันธ์หลายท่านได้นำบทเพลงนี้ไปเรียบเรียงใหม่ โรเบิร์ต ชูมันน์ เป็นคีตกวีท่านแรกที่ได้เรียบเรียงบทประพันธ์บทนี้ขึ้นใหม่สำหรับเปียโน ตามด้วย ฟรานซ์ ลิสต์ คีตกวีและนักเปียโนชาวฮังกาเรียน นอกจากนั้นคีตกวีท่านอื่น ๆ ยังได้ใช้เพื่อศึกษาหรือดัดแปลงเป็นแวริเอชันอื่น ๆ อีก เช่น บรามส์, รัคมานินอฟ, ลูโตสลาว์สกี ฯลฯ

รูปแบบของ Capriccio มีใช้กันมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 แล้ว ต่อมาได้ประยุกต์ให้มีโครงสร้างทางดนตรีที่อิสระขึ้น โดยมากมักมีลักษณะของการ Improvise ต้นแบบที่อาจเป็นแรงบันดาลใจให้กับปากานินี่คือ เปรโต โลคาเตลลิ นักไวโอลินในสาย Franco-Italian ได้ใช้รูปแบบของ Caprice ในงานประพันธ์ไวโอลินคอนแชร์โตของเขาที่ประพันธ์ในปีค.ศ. 1733 "The Art of the Violin” (L’arte del violino) ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับ Caprices ของปากานินี โดยเฉพาะในเรื่องเสียงประสาน

ปากานินีต้องการให้บทเพลง 24 Caprices ของเขาเป็นแบบฝึกหัดทางไวโอลินมากกว่า และไม่เคยนำออกแสดงต่อสาธารณชนเลย แม้ว่าผลงาน Caprices ของเขาจะเป็นที่นิยมเล่นในหมู่นักเรียนไวโอลินระดับสูงในฐานะเพลงเดี่ยวสำหรับโชว์ในคอนเสิร์ตก็ตาม ปากานินี่ได้เขียนงานเหล่านี้ด้วยเทคนิคขั้นสูงสุด และในบางบทยังได้รับการยอมรับว่ายากเสียจนไม่สามารถที่จะเล่นได้อยู่ดี เช่น เทคนิคพรมนิ้วในขั้นคู่แปด (Double octave trill) ในห้องสุดท้ายของช่วงต้น Caprice บทที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปากานินีได้เขียนไว้ในหนังสืออัตชีวประวัติของเขาที่ตีพิมพ์โดย Fetis ว่า เขาประพันธ์บทเพลงที่มีความยาก โดยศึกษาและคิดค้นเทคนิคที่มีความยากเพื่อที่จะไปให้ถึงขั้นสูงสุดให้ได้ นอกจากท่วงทำนองที่โดดเด่นแล้ว Caprices ยังได้รวมเอาเทคนิคต่าง ๆ ของเขาเข้าไว้ด้วยกัน เช่น เทคนิคการดีดด้วยมือซ้าย การเล่นขั้นคู่แปด การเล่นขั้นคู่สิบ (Tenth) การพรมนิ้วสายคู่ (Double trill) และเทคนิคอื่น ๆ อีกมากที่คนธรรมดาไม่น่าจะเล่นได้ เทคนิคเหล่านี้ส่วนหนึ่งมาจากข้อต่อของมือซ้ายที่มีความยืดหยุ่นผิดธรรมชาติของเขา นายแพทย์เบนนาติซึ่งเป็นทั้งแพทย์ประจำตัวและยังเป็นเพื่อนสนิทของเขาได้บันทึกไว้ว่า "A handkerchief tied to the top of a cane”

นอกจากความสามารถที่เหนือธรรมดาของมือซ้ายแล้วผู้ที่จะเล่น Caprices เหล่านี้ได้นั้น ต้องอาศัยความคล่องแคล่วและความชำนาญในการใช้คันชักของมือขวาเป็นอย่างสูง นอกจากนั้นยังต้องมีเทคนิคที่ดีเยี่ยมอีกด้วย ผลงานเหล่านี้ยังแสดงถึงความสามารถในการเล่นเลียนแบบเสียงร้องและเสียงเครื่องดนตรีของเขาได้เป็นอย่างดีเช่น ในบทที่ 21 เขาใช้เทคนิคการสลับเสียงสูง-ต่ำบนสายที่ต่างกันเพื่อเลียนแบบเสียงร้องแบบ Duet นอกจากนั้นเขายังใช้เทคนิคการกดนิ้วควบสองสายเพื่อเลียนเสียงเครื่องเป่าทองเหลืองใน Caprice บทที่ 9 และ 14 อีกด้วย

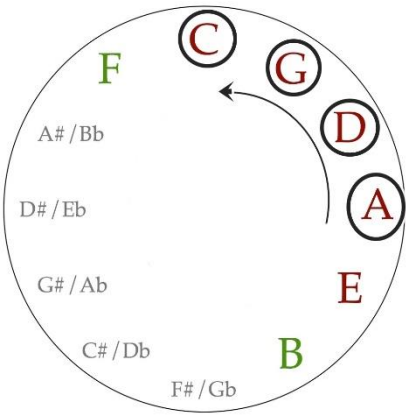
Caprice No. 24 ทำนองหลักของ Caprice บทนี้เป็นท่อนที่มีชื่อเสียงมาก และถูกนำไปใช้โดย คีตกวีหลายคน ปากานินีพยายามอย่างเต็มที่ที่จะขยายขอบเขตเทคนิคไม่เพียงแต่ทางไวโอลินเท่านั้น แต่ยังรวมถึงสีสันต่าง ๆ ของไวโอลินด้วย Caprices ทั้ง 24 บทของเขาจึงเปรียบเสมือนตัวแทนของวิวัฒนาการทางเทคนิคไวโอลินขั้นสูงสุดในครึ่งแรกของศตวรรษที่ 19 เลยทีเดียว

4.3.3 การวิเคราะห์

บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร ประกอบด้วยทำนองหลัก และการแปรอีก 11 ครั้ง โดยใช้เทคนิคที่หลากหลายและการเปลี่ยนแปลงค่าโน้ตแต่ยังคงทำนองหลักที่สำคัญให้ได้ยิน (ตัวอย่างที่ 4.55) ทำนองหลักประกอบด้วยท่อน A และ B ที่มีความสมดุลของเนื้อหา มีการย้อนทำนองหลักในท่อน A ทำให้การแปรในแต่ละครั้งจะยาวเพิ่มขึ้น 4 ห้อง รวมทั้งหมดเป็น 16 ห้องต่อการแปรแต่ละครั้ง คอร์ดของทำนองหลักในห้องที่ 1 เคลื่อนที่เข้าหาโดมินันท์ในห้องที่ 2 โดยซ้ำประโยคและจบช่วงนำด้วยรูปแบบเดิม หลังจากนั้นห้องที่ 5-8 เป็นการวางคอร์ดในรูปแบบวงจรคู่ห้า (circle off fifths) โดยคอร์ดในแต่ละห้องย้อนทวนเข็มนาฬิกา A7-d-G7-C สร้างความต่อเนื่องของ

ทำนอง ในห้องที่ 1-4 ผู้แสดงใช้ความแตกต่างของความเข้มเสียงสร้างความแตกต่างของทำนอง โดยรอบแรกใช้ความเข้มเสียงเบา และรอบที่สองใช้ความเข้มเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่างที่ 4.55 Paganini: Caprice No. 24 ทำนองหลัก



ภาพที่ 7. Circle of Fifths
ที่มา https://www.flickr.com/photos/ethanhein

การแปรครั้งที่ 1

พื้นผิวของทำนองเป็นจังหวะสามพยางค์ มีการใช้โน้ตสะบัดที่ต้นห้อง โดยโน้ตสะบัดและทำนองสร้างมาจากอาร์เปโจของคอร์ดในแต่ละห้องเพลง ผู้แสดงพยายามนำโน้ตหลักที่อยู่ในจังหวะแรกของห้องให้แสดงออกมาชัดเจน สี่ห้องแรกจะเป็นอาร์เปโจที่มีทิศทางไล่ลงหลังจากย้อนทำนอง และเริ่มเข้าห้องที่ 5 จะเป็นการสลับทิศทางโดยเริ่มจากอาร์เปโจทิศทางไล่ลงและย้อนกลับขึ้นในห้องถัดไปแสดงถึงการเคลื่อนทิศทางของช่วงเสียงที่กว้าง จุดที่ต้องระวังคือการบรรเลงเสียงต่ำในโน้ต C ในห้องที่ 8 ที่มีการออกเสียงและสลับนิ้วก้อยเคลื่อนมาที่คีย์ D# เพื่อบรรเลงโน้ต E ในตำแหน่งนิ้วนี้

ผู้แสดงเลือกไม่กดนิ้วที่คีย์ D# เพื่อให้การเปลี่ยนนิ้วราบรื่น และกลับมากดนิ้ว D# อีกครั้งเมื่อบรรเลงโน้ต G (ตัวอย่างที่ 4.56)

ตัวอย่างที่ 4.56 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 1

การแปรครั้งที่ 2

พื้นผิวของทำนองเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น สร้างความน่าสนใจโดยใช้เทคนิคโน้ตสะบัดในจังหวะที่สองของแต่ละห้อง โดยทั้งช่วงของการแปร โน้ตสะบัดจะมีระยะห่างจากโน้ตหลักครึ่งเสียงและจะเป็นการไล่เสียงลงไปหาโน้ตหลัก ยกเว้นห้องที่ 9 โน้ตสะบัดจะห่างจากโน้ตหลักหนึ่งเสียง ผู้แสดงใช้วิธีฝึกซ้อมโดยไม่ใส่โน้ตสะบัดเพื่อให้ได้ยินทำนองหลัก หลังจากนั้นเริ่มซ้อมช้า ๆ เพื่อฟังทำนองที่เกิดขึ้นก่อนที่จะซ้อมที่จังหวะจริง ปัญหาที่พบของการแปรครั้งนี้คือ ในห้องที่ 6 โน้ตสะบัดจังหวะที่สองคือโน้ต Eb จะมีปัญหาด้านการกดนิ้วก้อยมือขวาเมื่อเล่นโน้ต E ตัวถัดไป มีอาการนิ้วพันกันระหว่างนิ้วนางและนิ้วก้อยแก้ปัญหาโดยฝึกเล่นโน้ต E โดยไม่กดนิ้วก้อย แม้จะทำให้คุณภาพเสียงลดลงเล็กน้อย แต่ความเร็วของจังหวะจะทำให้เสียงผ่านไปอย่างรวดเร็ว เป็นเทคนิคที่ยอมรับได้สำหรับผู้แสดง (ตัวอย่างที่ 4.57)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.57 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 2

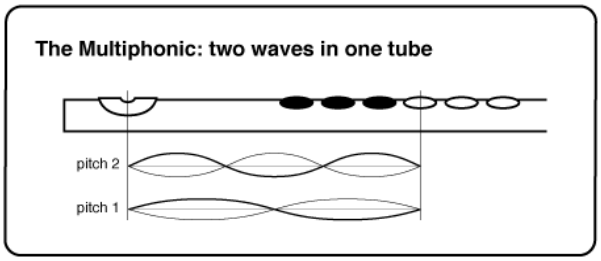
การแปรครั้งที่ 3

ใช้เทคนิคสองเสียงควบ (Multiphonics) เลียนแบบการกดนิ้วควบสองสายของไวโอลิน การเล่นเทคนิคสองเสียงควบ คือการสร้างเสียงให้ออกมาพร้อมกันในการเป่าครั้งเดียวหรือการสร้างคลื่นความถี่เสียงที่แตกต่างกันสองคลื่นเสียง (ตัวอย่างที่ 4.58) ผู้แสดงจะต้องเข้าใจในพื้นฐานการควบคุมเสียงต่ำ-สูง โดยฝึกจากแบบฝึกหัดการควบคุมฮาร์โมนิกของเสียง พยายามใช้ทิศทางของลมให้อยู่ตรงกลางระหว่างเสียงต่ำและเสียงสูง โดยกดนิ้วเหมือนเดิม ควบคุมรูปปากให้รูที่ปล่อยลมกว้างไม่บีบปากสร้างเสียงให้เกิดขึ้นสองเสียงพร้อมกัน จินตนาการให้เสียงที่เกิดขึ้นเหมือนการกดนิ้วควบสองสายของไวโอลินและพยายามรักษาความต่อเนื่องของเสียงเมื่อเปลี่ยนโน้ต (ตัวอย่างที่ 4.59)

ตัวอย่างที่ 4.58 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 3

ตัวอย่างที่ 4.59 The Multiphonic

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ที่มา https://www.forthecontemporaryflutist.com

การแปรครั้งที่ 4

พื้นผิวเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น ใช้เทคนิคโครมาติกและอาร์เปโจ ในชุดของประโยคเพลงจะแบ่งเป็น สองห้อง ห้องแรกจะเป็นการใช้โน้ตโครมาติกที่มีเสียงแรกและเสียงต่อไปห่างกันหนึ่งช่วงคู่แปด ชุดที่สองจะใช้อาร์เปโจของโน้ตในคอร์ด ผู้แสดงต้องระวังในการไล่โน้ตโครมาติกเสียงสูงขาลง เนื่องจากมีการสลับนิ้วไปมาอย่างรวดเร็วอาจทำให้การไล่เสียงมีโน้ตที่พลาดไปได้ การไล่เสียงที่ดีต้องไม่มีการสะดุดเปรียบเสมือนการรูดสายของพิณ เมื่อไล่เสียงจะได้ยินชั้นและราบเรียบไม่มีอาการเสียงสะดุด พยายามฝึกซ้อมช้า ๆ ในโน้ตที่มีปัญหา เช่น G, F# F, E ซ้อมให้ได้ยินเสียงทั้งหมดอย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.60)

ตัวอย่างที่ 4.60 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 4

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแปรครั้งที่ 5

ใช้ขั้นคู่ที่กว้างกระโดดขึ้นลงอย่างรวดเร็ว มีทำนองหลักและการแปรทำนองที่เห็นได้ชัดเจน แนวคิดในการบรรเลงเหมือนมีผู้เล่นสองแนว แบ่งให้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นจะเป็นแนวที่หนึ่ง และโน้ตเขบ็ตสองชั้นจะเป็นแนวที่สอง ช่วงเปลี่ยนเสียงต้องระวังโน้ตเขบ็ตสองชั้นมีการเคลื่อนที่อย่างรวดเร็วในขั้นคู่แปด ฝึกซ้อมโดยแยกซ้อมที่ละแนวดังกล่าว เมื่อได้ยินเสียงที่เกิดขึ้นทั้งในแต่ละแนวเสร็จแล้วจึงเล่นตามโน้ตจริง (ตัวอย่างที่ 4.61)

ตัวอย่างที่ 4.61 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 5

การแปรครั้งที่ 6

มีการใช้เทคนิคการรัว ซึ่งเป็นการรัวข้ามสายแบบไวโอลิน โดยส่วนใหญ่จะเป็นการรัวในขั้นคู่สาม สำหรับการรัวโดยปกติแล้วจะรัวในช่วงหนึ่งเสียงหรือครึ่งเสียง และมีนิ้วปุ่มกดที่สามารถทำให้การรัวนั้นเป็นไปได้ง่าย แต่เมื่อมีการรัวในช่วงเสียงที่กว้างขึ้นจะต้องใช้นิ้วจริงในการรัว ซึ่งทำให้ควบคุมนิ้วได้ยากกว่าปกติ ผู้แสดงพยายามฝึกรัวให้เป็นจังหวะย่อย โดยในการแปรครั้งนี้จะนับจังหวะในหนึ่งห้องเท่ากับสี่จังหวะ ซ้อมโดยเปิดเมโทรนอมและรัวให้ได้แปดครั้งหรือใกล้เคียงต่อหนึ่งจังหวะ และแยกซ้อมขั้นคู่เสียงโดยเริ่มจากช้า ๆ ให้คุ้นชินกับเสียง เมื่อปฏิบัติได้ถูกต้องแล้วจึงบรรเลงในจังหวะจริง (ตัวอย่างที่ 4.62)

ตัวอย่างที่ 4.62 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 6

การแปรครั้งที่ 7

ใช้เทคนิคการขยายทำนอง (extension) ในโน้ตสามพยางค์ โดยการไล่โน้ตขึ้นและกลับมาที่โน้ตแรกในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ห้องที่ 1-4 ผู้แสดงใช้ความแตกต่างของความเข้มเสียงสร้างความแตกต่างของทำนอง โดยรอบแรกใช้ความเข้มเสียงเบา และรอบที่สองใช้ความเข้มเสียงดังปานกลาง จุดที่ต้องระวังสำหรับการแปรนี้คือ การเล่นเสียงในช่วงเสียงต่ำในห้องที่ 10 เนื่องจากต้องใช้การควบคุมเสียงและนิ้วก้อยในโน้ต C ซึ่งออกเสียงยากสำหรับฟลูต เนื่องจากต้องใช้ระยะความยาวของท่อมากที่สุด ผู้แสดงใช้วิธีการเร่งลมและพยายามเล่นโน้ตก่อนจังหวะเล็กน้อยเพื่อให้ลมไปถึงโน้ตได้ในระยะเวลาที่พอดีกับจังหวะ (ตัวอย่างที่ 4.63)

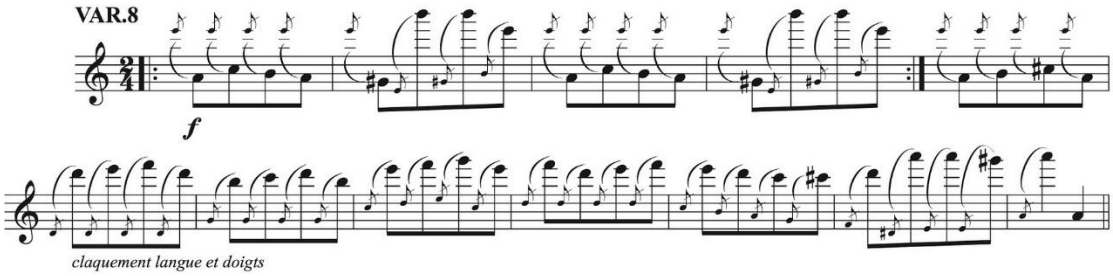
ตัวอย่างที่ 4.63 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 7

CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแปรครั้งที่ 8

ใช้โน้ตสะบัดขั้นคู่ที่กว้างกว่าขั้นคู่แปด เป็นการแปรที่ต้องใช้ทักษะสูงในการควบคุมเสียงที่มีช่วงเสียงกว้างมาก หากเป็นไวโอลินในการแปรนี้จะต้องสลับข้ามสาย เมื่อบรรเลงโดยฟลูต ผู้แสดงต้องใช้เทคนิคการควบคุมลมและเปลี่ยนทิศทางอย่างรวดเร็ว มีการเริ่มจากเสียงสูงและกระโดดข้ามมายังเสียงต่ำ โดยเล่นเสียงโน้ตสะบัดให้ถูกต้องให้โน้ตสำคัญอยู่ที่จังหวะลง (ตัวอย่างที่ 4.64)

ตัวอย่างที่ 4.64 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 8



การแปรครั้งที่ 9

ใช้เทคนิคการควบคุมลักษณะเสียงสั้นให้เหมือนกับการดีดสายของไวโอลิน ซึ่งต้นฉบับที่เป็นไวโอลินจะเป็นการดีดสายที่มีน้ำเสียงแห้งและไม่ได้คำนึงถึงคุณภาพเสียง แต่จะเน้นไปทางการแสดงเทคนิคการดีดเสียมากกว่า เมื่อบรรเลงบนฟลูตมีข้อจำกัดด้านลักษณะความแตกต่างของเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถสร้างเสียงที่กังวานจากการตัดลิ้นได้เหมือนกับการดีดสาย ผู้แสดงจึงใช้การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนเพื่อยังคงไว้เนื้อหาของทำนองเหมือนต้นฉบับ (ตัวอย่างที่ 4.65)

ตัวอย่างที่ 4.65 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 9

การแปรครั้งที่ 10

ทำนองในการแปรครั้งนี้ ต้นฉบับไวโอลินบรรเลงทำนองด้วยการใช้โน้ตฮาร์โมนิก มีน้ำเสียงที่บางลักษณะคล้ายเสียงผิวปาก และห้องที่ 4 มีการใช้โน้ตโครมาติกเอื้อนเสียงใช้ไปหาโน้ตสำคัญคือโน้ต E การแปรครั้งนี้เหมือนเป็นช่วงพักหลังจากผ่านการแปรที่แสดงเทคนิคเชิงสูงมาทั้งหมดเพื่อเตรียมตัวเข้าสู่ช่วงการแปรสุดท้าย (ตัวอย่างที่ 4.66)

ตัวอย่างที่ 4.66 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 10

การแปรครั้งที่ 11

การแปรครั้งสุดท้าย ประกอบไปด้วยเทคนิคชั้นสูง การเปลี่ยนโน้ตที่รวดเร็วและเนื้อหาที่มีความยาวมากที่สุด มีการใช้อาร์เปโจที่มีช่วงเสียงกว้างมาก ขยายโน้ตไปถึงโน้ต E สูง แบ่งการซ้อมเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงท่อน A ห้องที่ 1-4 ในห้องที่ 2 มีการใช้อาร์เปโจที่ขยายไปถึงโน้ต E ใช้การควบคุมลักษณะเสียงในโน้ตเขบ็ตสองชั้นแบบเชื่อมต่อกันสามโน้ตตัดลิ้นหนึ่งโน้ต ผู้แสดงใช้วิธีจำโน้ตในห้องที่ 1 และ 3 ที่เหมือนกันและใช้การตัดลิ้นทั้งหมดเพื่อให้ได้ยินโน้ตที่ถูกต้อง ในห้องที่ 1 และ 3 จะมีช่วงอาร์เปโจที่ช่วงเสียงกระโดดมากกว่าห้อง 2 และ 4 ผู้แสดงให้ความสำคัญกับโน้ตลงที่ลงจังหวะตัวแรกของเขบ็ตสองชั้นเพื่อสร้างทำนองหลัก แบ่งประโยคย่อยเป็นประโยคละสองห้อง (ตัวอย่างที่ 4.67)

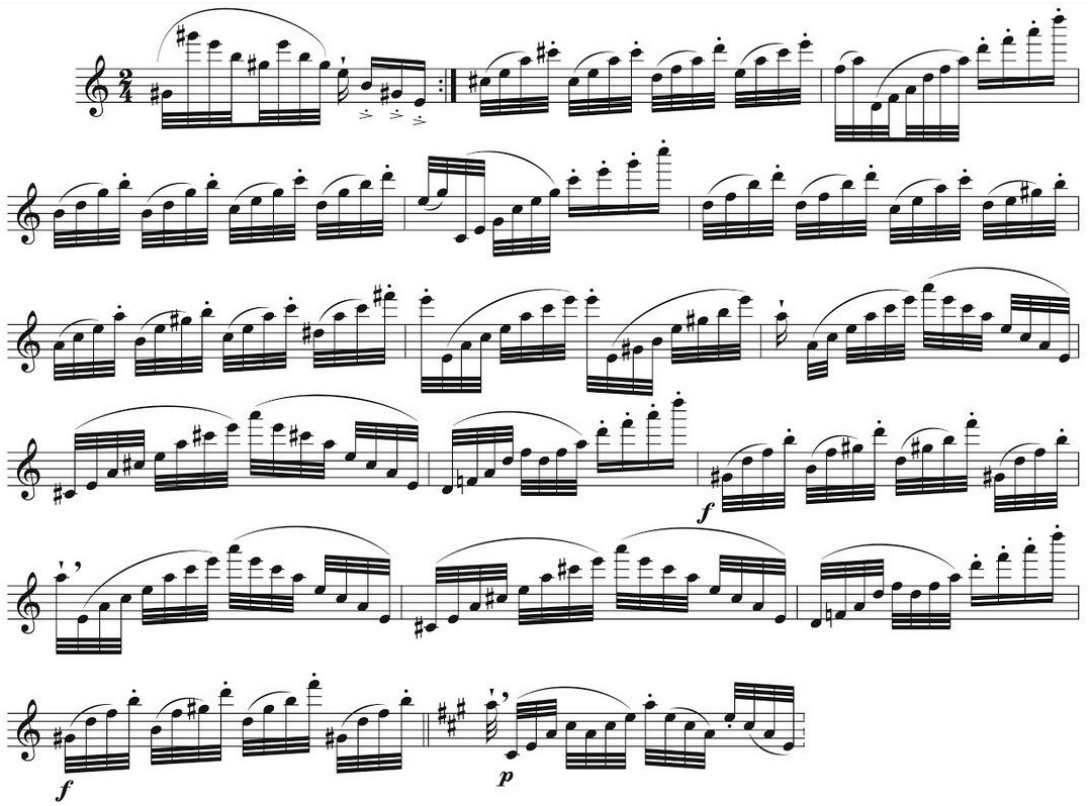
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.67 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 11

ท่อน B ห้องที่ 5-19 พื้นผิวในช่วงนี้จะใช้อาร์เปโจเป็นวัตถุดิบในการสร้างทำนองแปร โดยพบการใช้อาร์เปโจของบันไดเสียง A, G, C, E เมเจอร์ และ D, B, A ไมเนอร์ ไล่เสียงขึ้น-ลง ในช่วงเสียงที่

เต็มความสามารถของเครื่องฟลูตเท่าที่จะทำได้ สร้างความโลดโผนในแนวทำนองที่วิ่งสลับกันอย่างรวดเร็ว ผู้แสดงใช้การฝึกซ้อมโดย แบ่งประโยคย่อย ห้องที่ 5-8 เป็นประโยคละสองห้อง ห้องที่ 9-11 แบ่งประโยคย่อยเป็นประโยคละสี่ห้อง ห้องที่ 12-15 แบ่งประโยคย่อยประโยคละสี่ห้อง ห้องที่ 16-19 เป็นการซ้ำทำนองใน สี่ห้องก่อนหน้านี้อีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 4.68)

ตัวอย่างที่ 4.68 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 11 ท่อน B



ช่วงหางเพลง เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง A เมเจอร์ โดยเป็นการเล่นอาร์เปโจที่มีการขยายโน้ตเพิ่มในแต่ละห้อง โน้ตโครมาติกตอนท้ายเพลงก่อนจบด้วยการเลียนแบบเทคนิคกดนิ้วควบสองสายในโน้ต A (ตัวอย่างที่ 4.69)

ตัวอย่างที่ 4.69 Paganini: Caprice No. 24 การแปรครั้งที่ 11 ช่วงหางเพลง

สรุปการวิเคราะห์

ช่วงเสียง

ช่วงเสียงสูงสุดของบทเพลงนี้คือ E7 (การแปรครั้งที่ 11 ห้องที่ 2) ช่วงเสียงต่ำสุดคือ C4 (การแปรครั้งที่ 1 ห้องที่ 10) อยู่ในช่วงเสียงที่เป็นมาตรฐานของการบรรเลงฟลูต พบโน้ตสูงสุดเพียง 1 ครั้งและโน้ตต่ำสุด 16 ครั้ง

ระดับความเข้มเสียง

ผู้ประพันธ์ได้ระบุความเข้มเสียงไว้ 4 ระดับคือ *p, mf, f* และ *ff* ภาพรวมของความเข้มเสียงจะอยู่ที่ระดับ *mf*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จังหวะและความเร็ว

ใช้อัตราจังหวะ (Time Signature) 2/4 ตลอดการแปร ในบางการแปรอาจคิดอัตราจังหวะย่อยเป็น 4/4 ได้ เช่น การแปรครั้งที่ 7 และ 11

การควบคุมลักษณะเสียง

ลักษณะของเสียงในบทเพลงใช้เทคนิคใช้การบังคับลิ้นเดี่ยว การบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น และการเชื่อมเสียง

สีสันของเสียง

ในด้านช่วงเสียงและความกังวานของเสียงจะมีความแตกต่างจากต้นฉบับ การแปรครั้งที่ 3 ใช้เทคนิคสองเสียงควบ (Multiphonics) เลียนแบบการกดนิ้วควบสองสายของไวโอลิน สีสันของไวโอลินมีความอิ่มของแนวเสียงประสานโพลีโฟนี ต่างจากฟลูตที่สามารถบรรเลงได้เพียงแนวเดียว การแปรครั้งที่ 9 สร้างสีสันจากการควบคุมลักษณะเสียงสั้นให้เหมือนกับการดีดสายของไวโอลิน

4.3.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Caprice No. 24

ในการเล่นในบทเพลงนี้ผู้เล่นจำเป็นจะต้องมีเทคนิคดังต่อไปนี้

1) การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น

2) การใช้เทคนิคสองเสียงควบ

3) การเล่นขั้นคู่สามอย่างต่อเนื่อง

4) การรัวนิ้ว

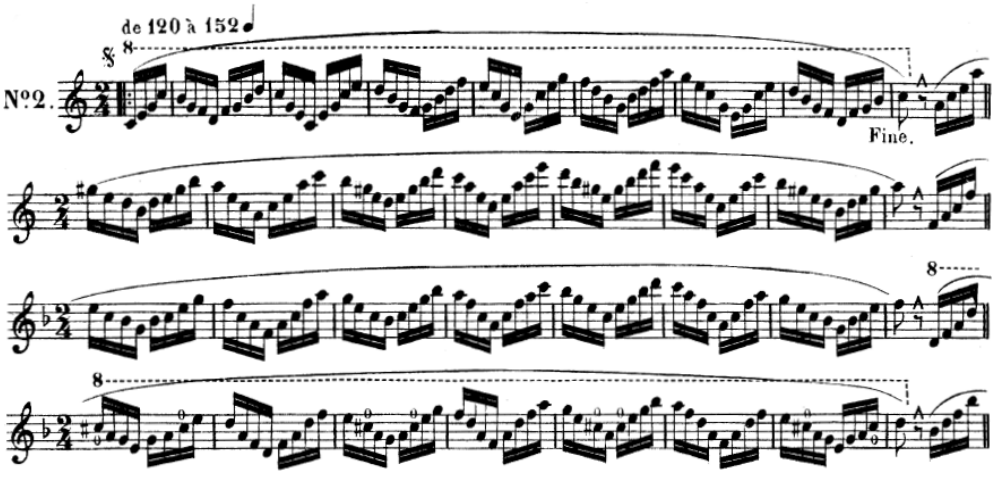
5) การกดนิ้วทดแทนในช่วงเสียงสูงกว่าปกติ (Alternate Fingering)

4.3.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข

1) การฝึกซ้อมบทเพลงควรฝึกแบบฝึกหัดของ M.A.Reichert Op.5 หมายเลข 2 เป็นประจำทุกครั้งก่อนซ้อมบทเพลง (ตัวอย่างที่ 4.70) เริ่มฝึกซ้อมโดยใช้เครื่องกำหนดจังหวะ เปิดจังหวะที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 80-100 ครั้งต่อนาที ซ้อมโดยเปลี่ยนจากโน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้น ใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงตามกำหนดเพื่อสังเกตคุณภาพและฟังขั้นคู่เสียง หลังจากนั้นเปลี่ยนเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นเพื่อฝึกความคล่องตัวของการควบคุมนิ้ว เมื่อฝึกได้ชัดเจนแล้วเปลี่ยนการควบคุมลักษณะเสียงเป็นแบบการบังคับลิ้นเดี่ยวและบังคับลิ้นคู่ โดยควบคุมนิ้วละคุณภาพเสียงขณะเปลี่ยนนิ้วให้ชัดเจน แบบฝึกหัดนี้โดยทั่วไปแล้วจะมีการฝึกพื้นฐานครบทุกบันไดเสียง สำหรับการแสดงเดี่ยวผู้แสดงเลือกบันไดเสียง C เมเจอร์ A เมเจอร์ และ A ไมเนอร์ สำหรับเตรียมตัวก่อนการฝึกซ้อมบทเพลง

Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.70 Exercices Journaliers, M.A.Reichert Op.5, No. 2



ที่มา https://imslp.org/wiki/File:SIBLEY1802.16149.837e-39087011250489score.pdf

2) ฝึกซ้อมโดยใช้การบันทึกวีดิทัศน์จากโทรศัพท์มือถือหรือบันทึกเสียงจากเครื่องบันทึกเสียงเพื่อตรวจสอบและพัฒนาการฝึกซ้อม

3) ปัญหาที่พบคือ การควบคุมนิ้วในช่วงที่ทำนองมีการไล่บันไดเสียงหรืออาร์เปโจที่รวดเร็ว เมื่อเกิดความตื่นเต้นจะทำให้การไล่เสียงเร่งขึ้นกว่าจังหวะที่ควรจะเป็น แก้ไขโดยการฝึกซ้อมกับเมโทรนอมอย่างสม่ำเสมอ ซ้อมช้า ๆ ให้ได้ยินโน้ตทุกตัวชัดเจน พยายามจำโน้ตและรักษาจังหวะให้ได้สม่ำเสมอ

4.4 Ponlawat: Fantasia on Lanna's Wind

4.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์

นายพลวัฒน์ รุจยากรกุล เกิดวันที่ 18 มกราคม 2525 จ.ราชบุรี ประวัติการศึกษา ระดับมัธยมศึกษา ณ โรงเรียนสารสิทธิ์พิทยาลัย ปี พ.ศ.2544-47 ระดับปริญญาตรี สาขาดนตรีตะวันตก คณะมนุษยศาสตร์ ม.เกษตรศาสตร์ ปี พ.ศ.2550-51 ป.บัณฑิตวิชาชีพครูมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ปี พ.ศ.2554-56 ปริญญาโท การบริหารการศึกษา ม.ศิลปากร ปี พ.ศ.2558-60 ปริญญาโท ดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ม.มหิดล ปัจจุบันสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก สาขามานุษยดุริยางควิทยา คณะดุริยางคศาสตร์ ม.กรุงเทพธนบุรี ประวัติการทำงาน ครูสอนดนตรีโรงเรียนยอแซฟอุปถัมภ์ โรงเรียนอัสสัมชัญธนบุรี โรงสารสาสน์วิเทศศึกษา ประวัติรับราชการ ครูผู้ช่วยโรงเรียนเทศบาลวัดช่องลม (เปี่ยมวิทยาคม) ครูผู้ช่วย โรงเรียนห้วยยางศึกษา สพม.18 ครู คศ. 1 โรงเรียนด่านทับตะโกราษฎร์อุปถัมภ์ สพม.8 ปัจจุบันบรรจุเป็นข้าราชการครู คศ.2 โรงเรียนกรับใหญ่ว่องกุศลกิจพิทยาคม สพม.8 ผลงานที่ ผ่านมา ได้รับเครื่องหมายเชิดชูเกียรติ "หนึ่งแสนครูดี" ประจำปี 2557 ข้าราชการครูดีเด่นประจำปี พ.ศ.2561 และพ.ศ.2563 โดย สพม.8 และรางวัลครูที่มีผลงานนวัตกรรมการปฏิบัติที่เป็นเลิศ การจัดการเรียนรู้เชิงรุก "รางวัลดีเยี่ยม" ประจำปี 2562 จัดโดย สพม.8

4.4.2 ประวัติบทเพลง

บทเพลง Fantasia on Lanna's Wind เป็นผลงานการประพันธ์เพลงเชิงสร้างสรรค์จากดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง การศึกษาทำนองเพลงปี่จุม กรณีศึกษา: พอครูก๋วนดา เชียงตา เพื่อประพันธ์เพลง

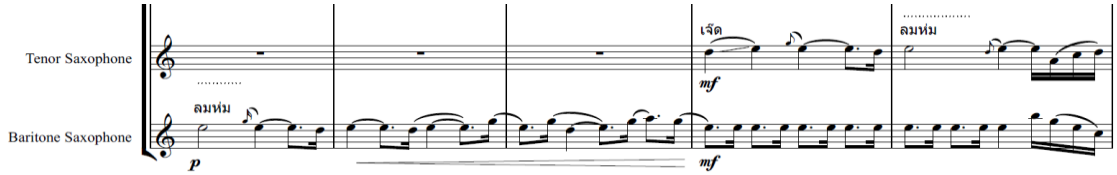
สำหรับวงวูดวินด์ อองซอมเบิล ของนายพลวัฒน์ รุจยากรกุล ในขณะที่เป็นนักศึกษาปริญญาเอก สาขามานุษยดุริยางควิทยา ม.กรุงเทพธนบุรี ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากการบรรเลงเพลงปี่จุมล้านนา ที่มีการปรับตัวรับใช้สังคมในรูปแบบที่แตกต่างกันตามสภาพสังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรม แม้การบรรเลงยังดำรงอยู่ แต่พบว่าต้องปรับตัวเพื่อสนองความต้องการของผู้ชมเป็นหลัก ช่างปี่จึงไม่เป็นที่นิยม ขาดแรงบันดาลใจในการมีพื้นที่และชื่อเสียงในสังคม เพราะผู้คนในสังคมไม่เห็นถึงความสำคัญ กอปรกับค่าตอบแทนที่ไม่พอต่อการประกอบอาชีพ จึงทำให้ช่างปี่ที่บรรเลงเพลงปี่จุมแบบดั้งเดิมลดลงจนเลือนหายไป ผู้ประพันธ์ได้พยายามส่งเสริมให้ความร่วมมือและเห็นความสำคัญของการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงทางพื้นบ้านขึ้นมา โดยการวัดระบบเสียงปี่และถอดแนวทำนองดั้งเดิมของเพลงปี่ จำนวน 5 บทเพลง คือ สับปิ้น ปี่จุมห้า กำเบ้อ เขิงซอเงี้ยว และมอญตั้งเชียงใหม่ ซึ่งมักจะใช้เป็นเพลงนำสำหรับการบรรเลงเพลงซอ และเพลงของวงปี่พาทย์ล้านนานำมาประยุกต์ใช้สำหรับปี่ จำนวน 5 บทเพลง คือ ปราสาทไหว สร้อยเวียงพิงค์ กุหลาบเชียงใหม่ ป้าวไกวใบ ล่องแม่ปิง และนำเพลงไทยเดิมมาประยุกต์มาเป็นเพลงปี่ จำนวน 2 เพลง คือ เพลงเขมรปากท่อ พระลอเลื่อน ตามเอกลักษณ์ 4 ประการ คือ ม้าย่ำไฟ มะนาวล่องของ โก่งเฮียวบง และ ป้าวไกวใบ จนถือเป็นลักษณะเด่นเฉพาะในการบรรเลงปี่ เพื่อประพันธ์เพลงสำหรับกลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind Ensemble) เพื่อรักษาระบบเสียงและทำนองของปี่เอาไว้ให้คงเดิม เป็นการอนุรักษ์ดนตรีพื้นเมืองล้านนาผ่านการประพันธ์เพลงดนตรีร่วมสมัยสู่บทเพลง “จินตนาภิรมย์: เสียงลมแห่งล้านนา” (Fantasin On Lanna’s Wind) เพื่อเป็นสื่อทางดนตรีส่งเสริมให้คนรุ่นใหม่ได้สืบสานและต่อยอดบทเพลงปี่จุมที่เป็นภูมิปัญญาของบรรพบุรุษแต่ดั้งเดิมอีกครั้งหนึ่ง

Chulalongkorn University

4.4.3 การวิเคราะห์

ช่วงต้นเพลงอยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ช่วงเกริ่นนำทำนองมีการใช้เทคนิคของปี่จุม คือ เจ๊ด และ ลมห่ม โดยเริ่มจากเครื่องเสียงต่ำของกลุ่มเครื่องลมไม้ คือ บาริโทนแซกโซโฟน (Baritone Saxophone) ตามด้วย เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) และ อัลโตแซกโซโฟน (Alto Saxophone) ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 4.71)

ตัวอย่างที่ 4.71 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 1 -5



ท่อน A ห้องที่ 8-18 อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ เป็นท่อนของบทเพลงปราสาทไหวอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ในอัตราช้าพอประมาณ (Adagio) แนวทำนองหลักในท่อน A นำเสนอโดยคลาริเน็ต (Clarinet) ใช้เทคนิคการบรรเลงของปี่จุม คือ ลมหม่ม การสะบัด และการรัว (ตัวอย่างที่ 4.72)

ตัวอย่างที่ 4.72 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 6 -10

ฟลูตเริ่มบรรเลงในห้องที่ 14 เป็นทำนองรอง ห้องที่ 17 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงให้สูงขึ้นครึ่งเสียง โดยเริ่มจากกุญแจเสียง (Key signature) C เมเจอร์ ไปกุญแจเสียง Db เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.73) และมีการคัดทำนอง (Quotation) เพลงล่องแม่ปิง ซึ่งบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน (ตัวอย่างที่ 4.74)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.73 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 11 -17

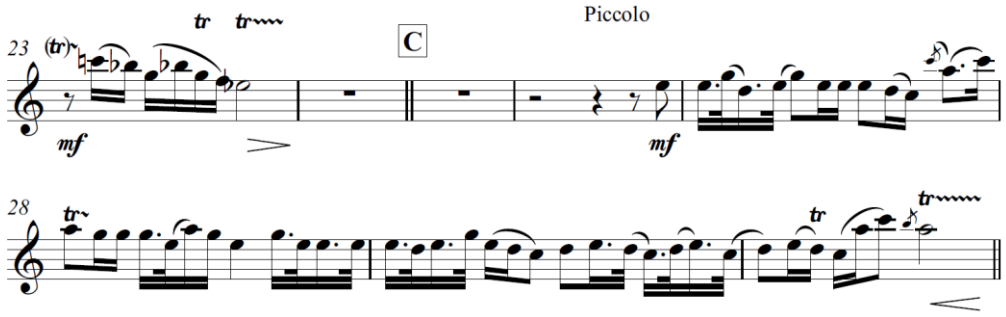
ตัวอย่างที่ 4.74 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 15-17

ท่อน B ห้องที่ 19-24 เป็นท่อนของบทเพลงสับปิ้น ทำนองหลักอยู่ที่ อัลโตแซกโซโฟน และเทเนอร์แซกโซโฟน โดยใช้เทคนิคการบรรเลงปี่จุม คือ การรัว และ หิ่งฮู โดยฟลูต เล่นเสียงประสานประกอบในโน้ตเขบ็ตสองชั้น และไล่บันไดเสียงโครมาติกในโน้ตเขบ็ตสามชั้นใช้ความเข้มเสียงเบาปานกลางเพื่อไม่ให้รบกวนแนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 4.75)

ตัวอย่างที่ 4.75 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 19-21

ท่อน C ห้องที่ 23-30 เป็นท่อนของบทเพลง เขมรปากท่อ อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ ทำนองหลักนำเสนอโดย ปิคโคโล (Piccolo) โดยมีเครื่องกลุ่มแซกโซโฟน บรรเลงเสียงประสานสนับสนุน (ตัวอย่างที่ 4.76)

ตัวอย่างที่ 4.76 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 23-30

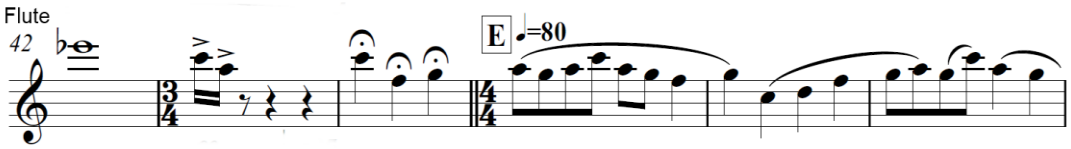


ท่อน D ห้องที่ 31-44 เป็นท่อนของบทเพลงมอญตั้งเชียงใหม่ แนวทำนองหลักถูกนำเสนอโดย Clarinet ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ฟลูตเริ่มเข้ามามีบทบาทในห้องที่ 40-42 ใช้โมทีฟที่สำคัญของเพลงกุหลาบเชียงใหม่ก่อนที่จะมีการพักในห้องที่ 44 เพื่อเตรียมเข้าสู่ท่อนถัดไป (ตัวอย่างที่ 4.77)

ตัวอย่างที่ 4.77 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 38-47

ท่อน E ห้องที่ 45-52 เป็นท่อนของบทเพลงล่องแม่ปิง ฟลูตและคลาริเน็ตนำเสนอทำนองหลักในกุญแจเสียง F เมเจอร์ โดยมีทำนองหลักที่เป็นเฟอมาตาในห้องที่ 44 นำเข้าสู่ทำนองของบทเพลงล่องแม่ปิง (ตัวอย่างที่ 4.78)

ตัวอย่างที่ 4.78 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 42-47

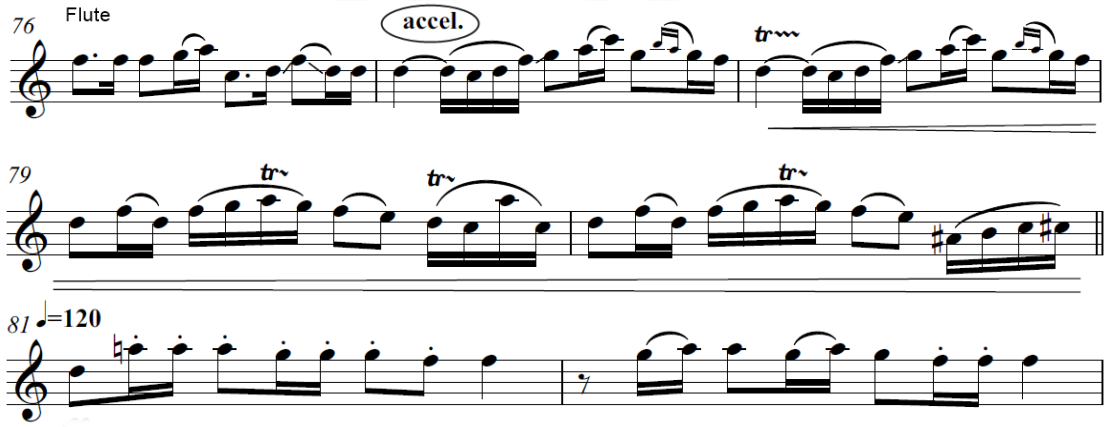


ท่อน G ห้องที่ 60-91 เป็นท่อนของบทเพลงกำเบ้อ เป็นเพลงที่อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ แนวทำนองหลักจะนำเสนอโดยปิกโคโล เครื่องที่ตามเข้ามาจะใช้เทคนิคการเลียนและมีบาริโทนแซก-โซโฟน เล่นโน้ตเดิมในแนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) และในห้องที่ 62-63 มีการสอดแทรกโมทีฟของบทเพลงเชิงซอเงี้ยว (ตัวอย่างที่ 4.79)

ตัวอย่างที่ 4.79 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 60-68

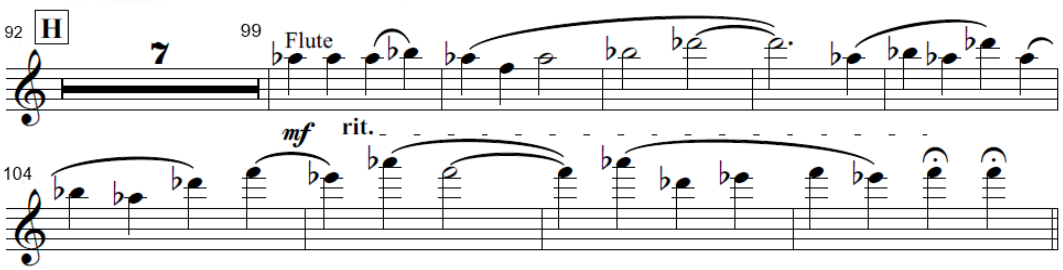
ห้องที่ 77 มีการเร่งอัตราความเร็วให้เร็วขึ้นทีละน้อย (Accel.) เพื่อสร้างทิศทางเข้าไปสู่ช่วงเชื่อมในห้องที่ 81 ก่อนที่จะเข้าสู่ท่อน H (ตัวอย่างที่ 4.80)

ตัวอย่างที่ 4.80 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 76-82



ท่อน H ห้องที่ 92-107 เป็นท่อนของบทเพลงพระลอเลื่อน บาริโทนแซกโซโฟน บรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น เดินเบสในรูปแบบดนตรีแจ๊ส คิดทำนองเป็นแบบจังหวะ 2/4 ห้องที่ 99 ฟลูตบรรเลงแนวทำนองเพลงล่องแม่ปิง แทรกเข้ามาในกุญแจเสียง Db เมเจอร์ นำเข้าสู่ท่อน I (ตัวอย่างที่ 4.81)

ตัวอย่างที่ 4.81 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 92-107



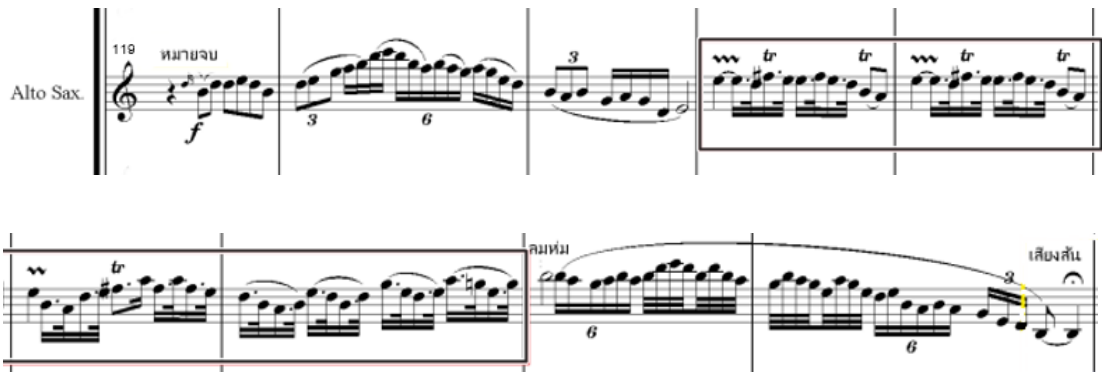
ท่อน I ห้องที่ 108-131 เป็นท่อนของบทเพลง ล่องแม่ปิง เป็นเพลงที่อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ แนวทำนองหลักถูกนำเสนอโดยคลาริเน็ต ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ฟลูตบรรเลงแนวทำนองรอง (ตัวอย่างที่ 4.82)

ตัวอย่างที่ 4.82 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 107-111

ช่วงหางเพลง ห้องที่ 119 อัลโตแซกโซโฟน บรรเลงคาเดนซา (Cadenza) นำเสนอแนวทำนองเพลง ป้าวไกว๋ใบและใช้เทคนิคการบรรเลงปี่จุม คือ ลมห่ม การสะบัด และเสียงส้น (ตัวอย่างที่ 4.83)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.83 Fantasia on Lanna's Wind ห้องที่ 119-127



สรุปการวิเคราะห์

ช่วงเสียง

ช่วงเสียงสูงสุดของบทเพลงนี้คือ Ab6 (ห้องที่ 105) ช่วงเสียงต่ำสุดคือ D4 (ห้องที่ 53) อยู่ในช่วงเสียงที่เป็นมาตรฐานของการบรรเลงฟลูต พบโน้ตสูงสุดเพียง 1 ครั้งและโน้ตต่ำสุด 13 ครั้ง

ระดับความเข้มเสียง

ผู้ประพันธ์ได้ระบุความเข้มเสียงไว้ 5 ระดับคือ *p, mp, mf, f* และ *ff* ภาพรวมของความเข้มเสียงจะอยู่ที่ระดับ *mf*

จังหวะและความเร็ว

ใช้อัตราจังหวะ 2/4, 3/4, และ 4/4 ในบางท่อนอาจคิดอัตราจังหวะจาก 4/4 เป็น 2/2 ได้ เช่น ท่อน H

การควบคุมลักษณะเสียง

ลักษณะของเสียงในบทเพลงใช้เทคนิคใช้การบังคับลิ้นเดี่ยว และการเชื่อมเสียง

4.3.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง

ในการเล่นในบทเพลงนี้ผู้เล่นจำเป็นจะต้องมีเทคนิคดังต่อไปนี้

ตารางที่ 8 เทคนิคที่ใช้ในบทเพลง Fantasia on Lanna's Wind

1. การห่มลม	Vibrato (Swing)
2. การรัว (พรมนิ้ว)	Trill (Diatonic Scale)
3. การเป่าไล่เสียง (ติ๊ว, ต๋อย)	Glissando (Diatonic Scale)
4. การเล่นโน้ตสะบัด	Grace note
5. เจ๊ด	Portamento
6. การตัดลม	Tonguing: (staccato, martellato, marcato)
7. เสียงส้น	Glissando (Subdominant to Low Tonic)
8. หิ่งฮู	Trill (Effect)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข

1) การฝึกซ้อมบทเพลงนี้เป็นการทำงานร่วมกันระหว่างนักดนตรีทั้งหมดในกลุ่มเครื่องลมไม้กับผู้ประพันธ์ โดยมีการแจกโน้ตสำหรับแต่ละเครื่องมือให้ก่อนล่วงหน้า นักดนตรีที่ร่วมแสดงจะต้องทำการซ้อมส่วนตัวก่อนที่จะมารวมวง ผู้ประพันธ์จะอธิบายแนวคิดเทคนิคการบรรเลงพร้อมกับอัตราจังหวะในแต่ละท่อนเพลง สิ่งที่ผู้แสดงต้องศึกษาเพิ่มเติมคือ การฟังบทเพลงต้นฉบับที่มีการคัดทำนองมาใช้ในบทประพันธ์นี้ และเลียนแบบลีลาของท่วงทำนองให้เป็นแบบตะวันออก เมื่อเข้าสู่การฝึกซ้อมรวมวงจะมีการปรับอัตราจังหวะในแต่ละท่อน ช่วงเชื่อม และจุดพักที่เหมาะสม ระหว่างฝึกซ้อมสิ่งที่ต้องคำนึงถึงคือความสมดุลของเสียง ใช้การจัดลำดับความสำคัญของแนวทำนอง และแนวประสานเสียงให้แนวทำนองหลักสามารถได้ยินชัดเจน จัดแนวประสานเสียงให้ไม่รบกวนแนวทำนองหลักและประสานเสียงให้คอร์ดมีความสวยงาม

2) ปัญหาที่พบคือ ปัญหาเรื่องระยะเวลาฝึกซ้อมมีน้อยเกินไป เนื่องจากนักดนตรีแต่ละท่านทำงานประจำในหน่วยงานราชการ ซึ่งจะต้องนัดซ้อมในช่วงเวลาที่ทุกคนสะดวกพร้อมกัน ทำให้ไม่สามารถใช้เวลาในการฝึกซ้อมอย่างเต็มที่ แก้ไขปัญหาโดยระหว่างการฝึกซ้อมครั้งแรกและทดลองอัดเสียงให้นักดนตรีกลับไปฟังและทำการ ปรับและฝึกซ้อมก่อนกลับมารวมวงในครั้งต่อไป

4.5 Sergei Prokofiev: Sonata No. 2 in D minor for Flute and Piano, Op 94

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.5.1 ประวัติผู้ประพันธ์

ภาพที่ 12 Sergei Prokofiev

ที่มา https://www.classicfm.com/composers/prokofiev/guides/facts-gallery/piano-player/

เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev ค.ศ. 1891-1953) เกิดเมื่อวันที่ 27 เมษายน ปี ค.ศ. 1891 พ่อเป็นวิศวกรฐานะค่อนข้างดี ส่วนแม่เป็นผู้มีทักษะด้านเปียโนอย่างดีเลิศ เธอยังมีอิทธิพลอย่างใหญ่หลวงต่อเขาทางดนตรี โปรโคเฟียฟเริ่มฝึกเปียโนตอนอายุ 3 ขวบ ต่อมาด้วยอายุ 11 ขวบ สามารถแต่งเนื้อร้องของเพลงอุปรากรได้ถึง 2 เรื่อง ปี ค.ศ.1905 โปรโคเฟียฟศึกษาในสถาบันดนตรีเซ็นต์ ปีเตอร์เบิรก์ และมีโอกาสได้เรียนการประพันธ์เพลงกับ ริมสกี คอร์ซาคอฟ ปี ค.ศ.1918 โปรโคเฟียฟออกเดินทางไปอยู่ที่สหรัฐฯ เพียงชั่วคราว และได้เดินทางไปแสดงดนตรีที่ซานฟรานซิสโกและกรุงนิวยอร์ก ปี ค.ศ.1920 โปรโคเฟียฟเดินทางไปที่อยู่ที่ปารีสแทนและได้งานแต่งเพลงให้กับคณะบัลเลต์ของเดียกิเลฟและร่วมงานกับสตราวินสกี

ในต้นทศวรรษที่ 30 ระหว่างตระเวนออกแสดงในรัสเซีย โปรโคเฟียฟยังได้ผลิตผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้เขาอย่างมากคือ Lieutenant Kijé Suite เพื่อประกอบกับภาพยนตร์ของรัสเซียและเพลงประกอบบัลเลต์คือ Romeo and Juliet จนในที่สุดปี ค.ศ.1935 ได้กลับไปตั้งรกรากที่รัสเซียเป็นการถาวร โปรโคเฟียฟเสียชีวิตในวันที่ 5 มีนาคม ค.ศ.1953 จากเส้นเลือดในสมองแตกซึ่งเขาเสียชีวิตในวันเดียวกับที่สตาลินเสียชีวิต

4.5.2 ประวัติบทเพลง

ระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 โปรโคเฟียฟ ได้อพยพจากกรุงมอสโควหนีจากการรุกรานของเยอรมันในปี ค.ศ.1941 หลังออกจากมอสโคว โปรโคเฟียฟใช้เวลาพักอยู่ในหลายเมืองขณะที่เขาประพันธ์ผลงานชั้นยอด เช่น บทเพลงสำหรับภาพยนตร์ Alexander Nevsky ซึ่งมีส่วนในการสร้างแรงบันดาลใจให้ผู้คนในสหภาพโซเวียตในห้วงเวลาอันเศร้าสลดของสงคราม มากไปกว่านั้น เขายังได้ประพันธ์เพลง Classical Symphony, the Scythian Suite, Peter and the Wolf, Lieutenant Kije, the suites from Romeo and Juliet, และ the Sixth Sonata ผลงานของเขาได้รับความนิยมมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศอังกฤษและอเมริกา

ในปี ค.ศ. 1943 โปรโคเฟียฟได้รับเชิญจาก the Kirov Theater of Leningrad เพื่อประพันธ์เพลงประกอบบัลเล่ต์เรื่อง Cinderella ณ ที่นี้เองเขาได้รับแรงบันดาลใจจากความสวยงามในฤดูร้อนของเทือกเขาอูราล และได้ประพันธ์บทเพลงฟลูตโซนาตาขึ้น ถึงแม้เป็นช่วงสงครามแต่บทเพลงนี้ก็ได้สร้างความสนใจให้กับ the French School of Flute เป็นอย่างยิ่ง

โซนาตาสำหรับฟลูตและเปียโนบทนี้ ได้แสดงรอบปฐมทัศน์ในปี ค.ศ.1943 โดยนักฟลูต นิโคเลย์ คาร์คอฟสกี (Nicolai Kharkovsky) กับนักเปียโน สเวียโตสลัฟ ริชเตอร์ (Sviatoslav Richter) การแสดงครั้งนั้นไม่ประสบความสำเร็จเท่าใดนัก จนกระทั่งนักไวโอลินผู้มีชื่อเสียง เดวิด ออยส์ตราค (David Oistrakh ค.ศ. 1908-1974) เสนอให้ลองแปลงบทเพลงนี้สำหรับไวโอลินและเปียโน และเขาได้ร่วมกับโปรโกเฟียฟดัดแปลงบทเพลงเป็น โซนาตาหมายเลข 2 สำหรับไวโอลิน โอปุส 94a และแสดง บทเพลงสำหรับไวโอลินนี้รอบปฐมทัศน์ในปี ค.ศ.1944

4.5.3 การวิเคราะห์

กระบวนที่ 1 อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ทำนองหลักที่ 1 อยู่ในห้องที่ 1-8 ทำนองหลักที่ 2 อยู่ ในห้อง 21-40

	ตอนนำ (Exposition)	ตอนพัฒนา (Development)	ตอนย้อนความ (Recapitulation)
ห้องที่ (Measures)	1 -41	42-88	89-130
กุญแจเสียง (Keys)	D เมเจอร์	A เมเจอร์	D เมเจอร์

การบรรเลงทำนองหลัก ผู้แสดงมีแนวคิดให้ทำนองหลักเริ่มด้วยความอบอุ่น เรียบง่าย ไม่แสดงเกินความเป็นจริง (Overplay) โดยสร้างประโยคเพลงให้เชื่อมต่อกันและสร้างทิศทางไปหาโน้ต D ในห้องที่ 4 ในช่วงตอนนำเสนอ (Exposition) หากคิดจังหวะเป็น 2/2 จะทำให้การบรรเลงลื่นไหลมากกว่า จังหวะ 4/4 ที่ผู้ประพันธ์ระบุไว้ ผู้แสดงได้ศึกษาการตีความที่แตกต่างกัน เช่น นักฟลูตชาวสวิตเอ็มมานูเอล ปาอู เล่นด้วยเสียงที่เป็นธรรมชาติ มีการใช้วิบราโต (Vibrato) ที่เหมือนเสียงร้องที่มีความอ่อนหวานนุ่มนวล ในขณะที่ เจมส์ กัลเวย์ นักฟลูตชาวอังกฤษเลือกใช้วิบราโตที่มีความถี่และลึกมากกว่า ในห้องที่ 3 มีโน้ต 3 พยางค์ที่จังหวะยกในจังหวะที่ 4 ผู้แสดงจะไม่ให้ความสำคัญในการเล่นให้ตรงจังหวะมากนัก แต่จะเล่นให้มีความสวยงามเหมือนการประดับประดาเพื่อตกแต่งทำนองสร้างประโยคเพลงให้น่าสนใจ

ทำนองหลักที่ 1 นี้จะถูกนำมาพัฒนาในหลากหลายรูปแบบตลอดกระบวน (ตัวอย่างที่ 4.84) แสดงให้เห็นถึงการใช้ทำนองหลักมาที่มีการพัฒนา เปลี่ยนสีสันและความคิดทางอารมณ์ในการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.84 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-4 ทำนองหลักที่ 1

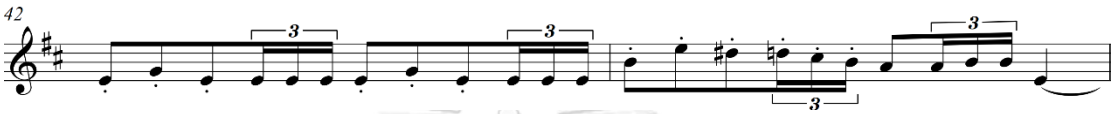
ห้องที่	ตอน	กุญแจเสียง	ความเข้มเสียง
1-4	ตอนนำเสนอ	D	*mp-mf*
5-8	ตอนนำเสนอ	C	*mf*
52-55	ตอนพัฒนา	C#	*f*
62-65	ตอนพัฒนา	G#	*f-ff*
82-92	ตอนย้อนความ	A	*p-mp*
93-95	ตอนย้อนความ	C	*mp-mf*
126-130	ตอนย้อนความ	B	*pp*

ทำนองหลักที่ 2 ในช่วงนี้มีการนำเสนอทำนองที่เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด จินตนาการเสียงเหมือนคนเดินเล่นอยู่ในสวนสาธารณะ ผู้ประพันธ์ใช้ความเข้มเสียงในช่วงนี้ระหว่าง *p* ถึง *mf* ห้องที่ 21 โน้ต E ตัวแรกผู้แสดงจะใช้เวลามากกว่าโน้ตอื่นเล็กน้อยเพื่อเป็นการนำเข้าสู่ทำนองใหม่และให้สัญญาณ กับนักแสดงประกอบในการเข้าสู่จังหวะแรกของห้องถัดไปให้พร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 4.85)

ตัวอย่างที่ 4.85 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 19-26

ตอนพัฒนา เริ่มห้องที่ 42 การนำเสนอทำนองในลักษณะของจังหวะที่มีสัญลักษณ์เกี่ยวกับทหาร ใช้การ บังคับลักษณะเสียงสั้น และการตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสามในโน้ตสามพยางค์ที่เป็นเขบ็ต สองชั้นเพื่อไม่ให้เสียงที่ออกมานั้นหนักจนเกินไป ทำให้ทำนองมีความสง่างามมากกว่าการบังคับลิ้นเดี่ยว (ตัวอย่างที่ 4.86)

ตัวอย่างที่ 4.86 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 42-43



ห้องที่ 50 เป็นช่วงที่ต้องใช้เทคนิคการบรรเลงสูง มีการเปลี่ยนโน้ตอาร์เปโจอย่างรวดเร็วสองขั้นเสียงคู่แปดที่โน้ต A, F, D, B, และ G# ในลักษณะจังหวะสามพยางค์ แสดงความโลดโผนและสร้างความตื่นเต้น ก่อนที่จะกลับเข้าสู่ทำนองหลัก ก่อนเข้าห้องที่ 51 เปียโนจะบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นนำมาก่อนในจังหวะที่ 4 ซึ่งผู้แสดงต้องฟังโน้ตย่อยและนัดแนะกับนักเปียโนให้สามารถบรรเลงพร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 4.87)

ตัวอย่างที่ 4.87 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 50-51

ห้องที่ 52-55 ทำนองหลักที่ 1 กลับมา แต่เปลี่ยนศูนย์กลางของเสียงไปที่ C# ในครั้งนี้ผู้แสดงเล่นช่วงนี้ด้วยน้ำเสียงที่มีพลังและใช้การวิบราโตที่มีความถี่มาก สร้างความแตกต่างอย่างชัดเจนกับช่วงต้นเพลงตามที่ผู้ประพันธ์ระบุให้ความเข้มเสียงดังแสดงถึงการให้ความสำคัญกับแนวทำนองหลักของเพลงซึ่งกลับมาในตอนพัฒนานี้ (ตัวอย่างที่ 4.88)

ตัวอย่างที่ 4.88 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 52-58

ห้องที่ 81-83 เป็นช่วงที่ถือว่ามีความยากของเทคนิคการบรรเลงช่วงหนึ่ง โดยมีการไล่เสียงอาร์เปโจขึ้นไปถึงโน้ต D7 และมีการย้ำกลุ่มโน้ตนี้ถึง 5 ครั้ง ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะพิเศษของบทเพลงโซนาตาสำหรับฟลูตบทนี้ (ตัวอย่างที่ 4.89)

ตัวอย่างที่ 4.89 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 80-87

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

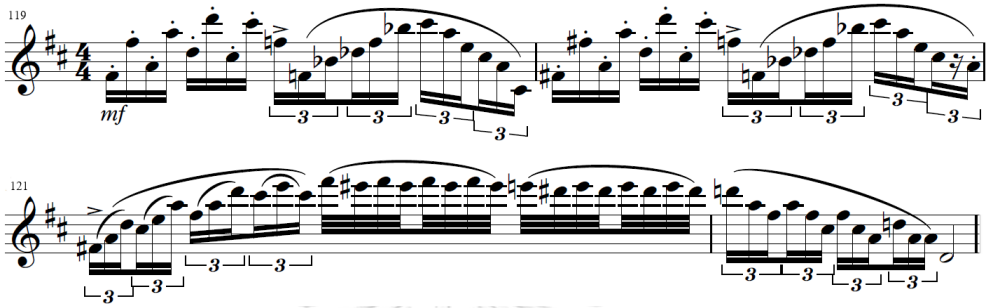
ตอนย้อนความ ห้องที่ 88 ทำนองหลักที่ 1 กลับมา ฟลูตจะต้องรับอารมณ์และระดับความเข้มเสียงต่อจากเปียโน ผู้แสดงใช้สีสันของเสียงที่มีความโปร่งและรู้สึกผ่อนคลายในการย้อนกลับมาของทำนองในกุญแจเสียง D เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.90)

ตัวอย่างที่ 4.90 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 88-93

ช่วงหางเพลง (Coda) ห้องที่ 119-122 มีการใช้ขั้นคู่เสียงที่มีระยะห่างขั้นคู่แปดและอาร์เปโจที่มีทิศทางวิ่งขึ้น-ลงอย่างโลดโผน ผู้แสดงต้องใช้ทักษะในการควบคุมนิ้วและการออกเสียงให้ชัดเจน

ตรงเวลา เพื่อให้สัมพันธ์กับนักเปียโนที่บรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในโน้ตขั้นคู่หนึ่ง (Unison) ฝึกซ้อมโดยเล่นเฉพาะจังหวะที่เป็นโน้ตเดียวกันกับเปียโนในจังหวะที่ 1 และ 2 ของห้องที่ 119 และ 120 ให้เสียงตรงกันเสียก่อน แล้วจึงเพิ่มโน้ตที่เหลือเข้ามาภายหลัง (ตัวอย่างที่ 4.91)

ตัวอย่างที่ 4.91 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 119-122



จบกระบวนด้วยทำนองหลักที่ 1 ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ในห้องที่ 126 และกลับสู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ห้องที่ 130 (ตัวอย่างที่ 4.92)

ตัวอย่างที่ 4.92 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 1 ห้องที่ 126-130

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 2

อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) A B A’ อัตราความเร็ว เร็วมาก (Presto) ในการตีความบทเพลง นักฟลูตแต่ละคนเลือกใช้ความเร็วที่แตกต่างกัน เอ็มมานูเอล ปาอู ใช้ความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 132 เลือกใช้เสียงที่ค่อนข้างสั้นและกระชับ เสียงดูสนุกสนานมีชีวิตชีวา ในขณะที่เจมส์ กัลเวย์ ใช้ความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 142 ทำให้รู้สึกตื่นเต้น มีพลัง แสดงถึงความเป็นยอดนักดนตรี (Virtuoso)

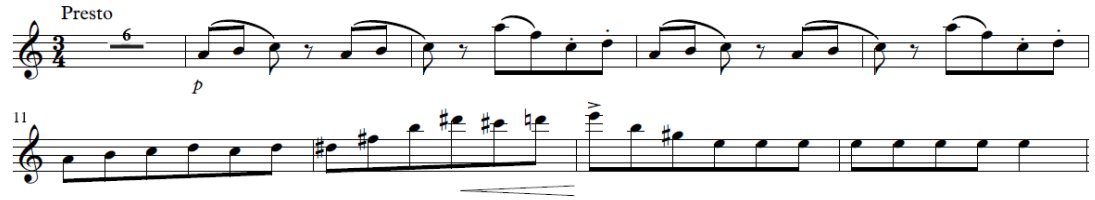
A	B	A’
ห้องที่ 1- 161	ห้องที่ 162-227	ห้องที่ 228-370

ช่วงเกริ่นนำในแนวเปียโนมีความสับสนของจังหวะตั้งแต่เริ่มกระบวน จนกระทั่งฟลูตเริ่มเข้ามาในห้องที่ 7 ทำให้ทำนองและจังหวะปรากฏชัดเจนมากขึ้น ผู้แสดงต้องศึกษาแนวเปียโนให้ชัดเจนในการเริ่มต้นบรรเลง (ตัวอย่างที่ 4.93)

ตัวอย่างที่ 4.93 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1-12

ทำนองหลักที่ 1 อยู่ในห้องที่ 7- 14 มีการเปลี่ยนการเน้นจังหวะให้เป็นสอง (Hemiola) ในห้องที่ 7-10 ผู้แสดงบรรเลงให้ความรู้สึกของกลุ่มจังหวะตกที่หัวห้อง และเนื่องจากความเร็วของจังหวะเร็วมาก ผู้แสดงเปลี่ยนการนับจังหวะในกระบวนนี้จาก 3/4 เป็นการนับเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ต่อหนึ่งห้อง (ตัวอย่างที่ 4.94)

ตัวอย่างที่ 4.94 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 1-14



ห้องที่ 15-26 ทำนองหลักกลับมาอีกครั้งในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ห้องที่ 24-26 มีการขยายทำนองที่ใช้กลุ่มของโมทีฟซ้ำ ๆ แต่มีการเปลี่ยนโน้ตในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ในลักษณะโน้ตโครมาติกขาลง (ตัวอย่างที่ 4.95)

ตัวอย่างที่ 4.95 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 15-27

ห้องที่ 34-37 กลุ่มของจังหวะยังคงมีลักษณะเป็นแบบเดิม แต่มีการสร้างความรู้สึกที่โลดโผนมากขึ้นโดยเปลี่ยนช่วงของขั้นคู่เสียงที่กว้างขึ้น ห้องที่ 39 ใช้อาร์เปโจที่มีความกว้างสองขั้นคู่แปดสร้างทิศทางเข้าไปหาโน้ต A และกลับลงมาสู่ช่วงเสียงเดิมอย่างรวดเร็ว (ตัวอย่างที่ 4.96)

ตัวอย่างที่ 4.96 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 34-43

ห้องที่ 42-58 มีการกลับมาของทำนองที่คล้ายกันกับห้องที่ 15-26 แนวคิดในช่วงนี้คือพยายามยืดหยุ่นกล้ามเนื้อริมฝีปากให้สามารถควบคุมช่วงเสียงและตัดลิ้นได้อย่างชัดเจนโดยที่ไม่ตัดลิ้นหนักเกินไป เนื่องจากจะทำให้มีอาการล้าของกล้ามเนื้อและอาจทำให้จังหวะช้าลงได้ (ตัวอย่างที่ 4.97)

ตัวอย่างที่ 4.97 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 42-58

ห้องที่ 58-81 เป็นช่วงเชื่อม ห้องที่ 62 มีการไล่บันไดเสียงอย่างรวดเร็ว ในบันไดเสียง E ไมเนอร์ที่มีการเพิ่มโน้ต E เนเชอรัลในช่วงเสียงสูงเข้าไป เป็นช่วงที่ต้องใช้ทักษะการบรรเลงขั้นสูง เนื่องจากต้องบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นในความเร็วที่ผู้ประพันธ์กำหนดมา (ตัวอย่างที่ 4.98)

ตัวอย่างที่ 4.98 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 62-69

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 82-92 ทำนองหลักที่ 2 อยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ มีลักษณะของดนตรีเต้นรำแบบวอลซ์ ผู้แสดงใช้โทนเสียงที่กว้าง ห้องที่ 88-89 แบ่งชุดแบบเฮมิโอลา (ตัวอย่างที่ 4.99)

ตัวอย่างที่ 4.99 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 82-92

ห้องที่ 103 เปียโนบรรเลงทำนองหลักที่ 2 ในกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ หลังจากนั้นฟลูตบรรเลงทำนองหลักต่อจากเปียโน (ตัวอย่างที่ 4.100)

ตัวอย่างที่ 4.100 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 96-109

ห้องที่ 142-161 เป็นช่วงเชื่อมเข้าสู่ตอน B ห้องที่ 149-152 ระวังเรื่องการควบคุมเสียง F# เสียงสูง ด้านเทคนิคของการกดนิ้ว A ไป F# ซ้อมช้า ๆ โดยฟังแนวเปียโนประกอบให้จังหวะตรงกัน (ตัวอย่างที่ 4.101)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.101 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 141-149

ห้องที่ 162 ตอน B เปลี่ยนจังหวะเป็น 2/4 และช้าลงในอัตรา Poco piu mosso ช่วงนี้จะเป็นการสร้างทำนองที่อ่อนช้อยสวยงาม มีการใช้โน้ตสะบัดที่หัวห้องและมีลักษณะของประโยคถาม-ตอบ (ตัวอย่างที่ 4.102)

ตัวอย่างที่ 4.102 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 162-170

ห้องที่ 174 มี-181 การเปลี่ยนอารมณ์อย่างฉับพลันจากช่วงก่อนหน้าที่มีลักษณะคล้ายเสียงร้อง เหมือนเป็นสัญญาณที่ดังขึ้นขัดจังหวะความร่าเริงสนุกสนาน (ตัวอย่างที่ 4.103)

ตัวอย่างที่ 4.103 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 174-177

ห้องที่ 205 มีการไล่เสียงจากโน้ต C# ต่ำ ซึ่งเป็นโน้ตที่ออกเสียงยากต้องฝึกเทคนิคการควบคุมนิ้วก้อยด้านซ้ายให้เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วโดยที่สามารถทำให้เสียงออกชัดและตรงเวลา ผู้แสดงต้องฝึกความแม่นยำในการออกเสียง โดยเปลี่ยนกลุ่มการคิดที่ไล่โน้ตเขบ็ตสองชั้นจาก 1-2-3-4 เป็น 2-3-4-1 ให้คิดว่าโน้ต D เป็นโน้ตที่มีความแข็งแรงมากที่สุดและไล่เสียงไปตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 4.104)

ตัวอย่างที่ 4.104 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 205-206

ช่วงหางเพลง Coda เริ่มห้องที่ 335 เป็นการไล่อาร์เปโจลงในบันไดเสียง Gb เมเจอร์ ผู้แสดงระวังเรื่องการไล่นิ้วในเสียง Db โดยสามารถกดนิ้วก้อยข้างซ้ายค้างไว้ที่คีย์ C# ได้ตลอดช่วงห้องที่ 335-339 โดยไม่มีผลกับเสียงอื่นแต่จะช่วยแก้ปัญหาเรื่องเทคนิคการเปลี่ยนโน้ต (ตัวอย่างที่ 4.105)

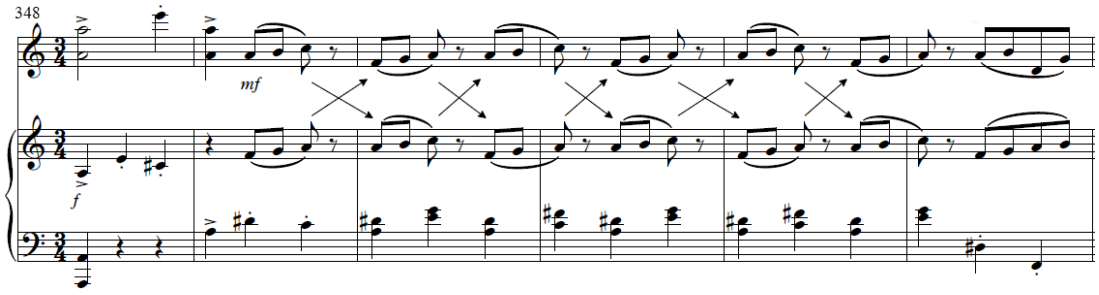
ตัวอย่างที่ 4.105 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 335-342

ห้องที่ 341 และห้องที่ 345 มีการใช้โน้ตสามพยางค์อาร์เปโจในคอร์ด C ไมเนอร์อย่างรวดเร็ว ผู้แสดงต้องระวังในการเล่นจังหวะให้ตรงกับนักเปียโน (ตัวอย่างที่ 4.106)

ตัวอย่างที่ 4.106 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 341-347

ห้องที่ 348-360 จะเป็นการกลับมาของทำนองหลักที่ 2 ซึ่งมีความซับซ้อนของจังหวะและเสียงประสาน ห้องที่ 349-352 และ 357-360 มีการสลับเสียงประสานที่เป็นขั้นคู่สามไปมา ระหว่างแนวฟลูตและมือขวาของเปียโน ผู้แสดงต้องเล่นให้พร้อมกันกับเปียโนเพื่อสร้างให้เกิดภาพของความสับสนซึ่งจะถูกเฉลยในตอนท้าย (ตัวอย่างที่ 4.107)

ตัวอย่างที่ 4.107 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 348-353



ห้องที่ 361-370 ช่วงสรุปจบด้วยความตื่นเต้นที่มีการเน้นกลุ่มของจังหวะที่ไม่ปกติ โดยเริ่มที่เปียโน ผู้แสดงต้องฟังกลุ่มเสียงของเปียโนที่เกิดขึ้นและพยายามเข้าให้พร้อมกันโดยไม่ให้มีข้อผิดพลาด ในช่วงเสี้ยววินาที เมื่อฝึกซ้อมให้เปียโนบรรเลงให้ฟังก่อนในรอบแรกและร้องโน้ตห้องที่ 362 ที่จะเข้ามาในจังหวะที่สองเพื่อสังเกตและจำความรู้สึก โดยเปียโนจะแบ่งกลุ่มโน้ตเป็นสามและฟลูตจะเข้ามาในชุดที่สามของกลุ่มโน้ต ช่วงท้ายนี้ต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อมเป็นพิเศษ พยายามฟังลักษณะของการตัดลิ้นให้มีความสั้นเท่ากับเสียงของเปียโน (ตัวอย่างที่ 4.108)

ตัวอย่างที่ 4.108 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 2 ห้องที่ 360-370

กระบวนที่ 3

อยู่ในสังคีตลักษณ์ 3 ตอน (Ternary form) ตอน A ห้องที่ 1-33 ตอน B ห้องที่ 34-64 ตอนA’ ห้องที่ 65-94 พื้นผิวของกระบวนนี้ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและโน้ตสามพยางค์ที่แยกส่วนกันอย่างชัดเจนในแต่ละท่อน อารมณ์ของบทเพลงจะเดินในแบบราบเรียบ มีความเงียบสงบ

	ตอน A	ตอน B	ตอน A’
ห้องที่ (Measures)	1-33	34-63	64-94
ศูนย์กลางเสียง (Tonal Center)	F	C	F

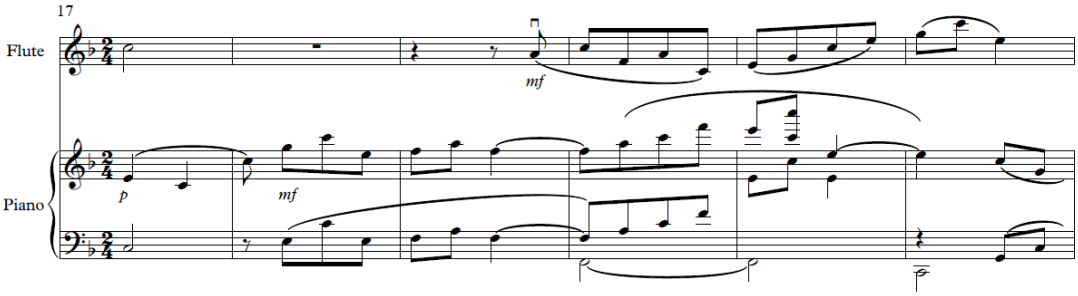
ห้องที่ 1-17 อยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ฟลูตบบรเลงเข้ามาในห้องแรกและเปียโนตามมาในห้องถัดไป ปรากฏแนวเบสอัลแบร์ตี (Alberti bass) ในมือขวาของเปียโน ฟลูตบรรเลงด้วยความสงบแต่จะไม่ยืดหยุ่นจังหวะมากนักเนื่องจากต้องฟังแนวเปียโนที่บรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ห้องที่ 6 มีการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (Contrary motion) แนวเปียโนเริ่มมีการไล่บันไดเสียงลงและฟลูตไล่บันไดเสียงขึ้นเพื่อเข้าไปหาบันไดเสียง F# ไมเนอร์ ในห้องที่ 8-9 ซึ่งเป็นจุดที่ฟลูตสามารถสร้างเสียงที่หนาและเข้มขึ้นแต่ไม่ควรมากเกิน *mf* เพื่อให้มีความรู้สึกมีการเปลี่ยนทิศทางและอารมณ์ของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 4.109)

ตัวอย่างที่ 4.109 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-11

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 18-34 ทำนองหลักอยู่ที่แนวเปียโน ฟลูตบรรเลงทำนองรอง ผู้แสดงใช้ความเข้มเสียง *mf* ตามที่ผู้ประพันธ์กำหนด สอดประสานทำนองกับแนวเปียโน (ตัวอย่างที่ 4.110)

ตัวอย่างที่ 4.110 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 17-22



ห้องที่ 35-38 ฟลูตบรรเลงทำนองหลักที่ 2 อยู่ในช่วงเสียงต่ำของฟลูต โดยมีการนำเข้ามาก่อนในจังหวะยก (Anacrusis) ของห้องที่ 34 มีการใช้วัตถุดิบใหม่ที่เป็นโน้ตสามพยางค์ที่มีเนื้อหา

ซับซ้อนมากขึ้นกว่าทำนองหลักที่ 1 มีการไล่บันไดเสียงโดยใช้ขั้นคู่เสียงแบบโครมาติกโดยใช้โน้ต G เป็นเสียงหลักแล้วเพิ่มขั้นคู่เสียงไปจนถึงโน้ต B ช่วงนี้ในแนวฟลูตต้องระวังในการจับจังหวะของกลุ่มโน้ต (ตัวอย่างที่ 4.111)

ตัวอย่างที่ 4.111 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 34-37

ห้องที่ 43-46 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น B ไมเนอร์ และมีการขยับช่วงเสียงให้อยู่ในช่วงเสียงกลางของฟลูต ทำให้ทำนองหลักมีความสดใสมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.112)

ตัวอย่างที่ 4.112 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 42-46

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 53 มีการกลับมาของทำนองหลักที่สองแต่สูงขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปด โดยมีการนำเข้ามาก่อนในจังหวะยกของห้องที่ 52 ฟลูตสามารถยืดจังหวะออกเล็กน้อยเพื่อให้สัญญาณกับนักเปียโนในการลงจังหวะต่อไปพร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 4.113)

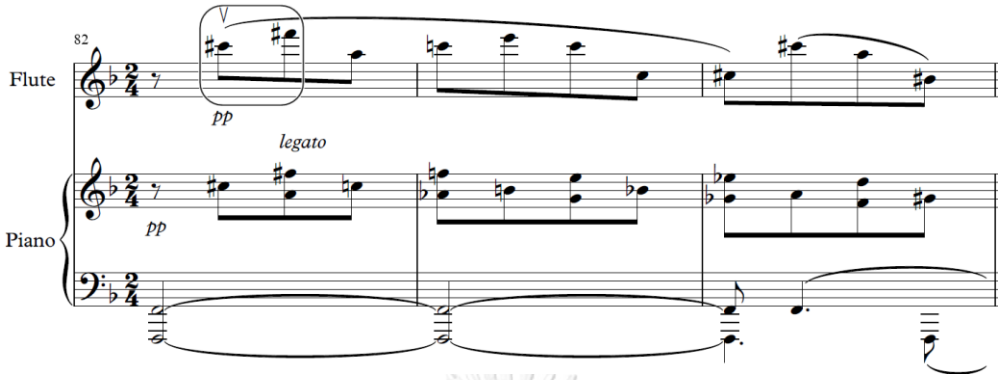
ตัวอย่างที่ 4.113 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 52-54

ห้องที่ 64 เป็นช่วงที่ต้องใช้มีการเปลี่ยนอาร์เปโจที่น่าสนใจของกระบวนนี้ โดยมีการเปลี่ยนเสียงในทุกเขบ็ตหนึ่งชั้น และห้องที่ 66 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเข้าสู่กุญแจเสียง Gb เมเจอร์ ถึงแม้เป็นช่วงที่เทคนิคของการควบคุมนิ้วจะมีความยากแต่ความสำคัญของช่วงนี้กลับอยู่ในแนวเปียโนซึ่งเป็นแนวทำนองหลัก เป็นการสลับหน้าที่ของผู้แสดงเดี่ยวให้กลายมาเป็นการบรรเลงประกอบที่มีพื้นฐานของการเล่นอาร์เปโจในแบบของเปียโน ทำให้การบรรเลงของฟลูตต้องแม่นยำและตรงจังหวะเสมือนทำหน้าที่เป็นเปียโนแทน (ตัวอย่างที่ 4.114)

ตัวอย่างที่ 4.114 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 63-68

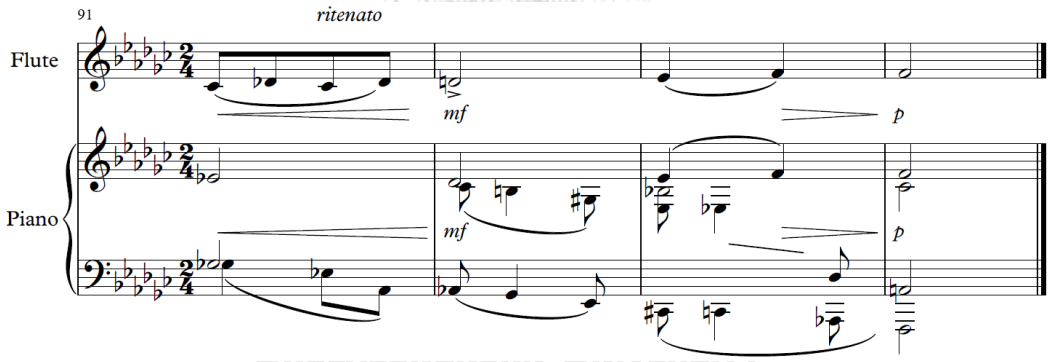
ห้องที่ 82 เข้าสู่ช่วงหางเพลง ฟลูตบรรเลงทำนองด้วยความสงบ ใช้ระดับความเข้มเสียง *pp* ในโน้ต C# และ F# เสียงสูงซึ่งค่อนข้างยากในการควบคุมเสียง ผู้แสดงใช้การกดนิ้วแทนในโน้ต F# โดยกดนิ้วกลางแทนนิ้วนางปกติ ทำให้ออกเสียงง่ายขึ้นและเสียงมีความเที่ยงตรงกว่านิ้วปกติ แต่จะลดความสดใสของเสียงลงเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 4.115)

ตัวอย่างที่ 4.115 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 82-84



ในสี่ห้องสุดท้ายของกระบวนบทเพลงจบลงด้วยความสงบ ผู้ประพันธ์ได้เขียนคำภาษาอิตาเลี่ยนกำกับไว้ว่า *ritenuto* หมายถึงช้าลงทีละน้อย ในแนวเปียโนจังหวะยกพอจะมีเค้าโครงของเคเดนซ์ที่เป็น ii-V-I อยู่แบบไม่ชัดเจนมากนัก (ตัวอย่างที่ 4.116)

ตัวอย่างที่ 4.116 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 3 ห้องที่ 91-94



กระบวนที่ 4

อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo form) แบ่งเป็น 8 ตอน ตอน A กลับมาทั้งหมด 4 ครั้ง พื้นผิวของกระบวนนี้ประกอบด้วยวัตถุดิบต่าง ๆ จากกระบวนที่ผ่านมา มีการใช้โน้ตสะบัดสร้างสีสันของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นในกระบวนนี้

ตอน	ห้องที่	ศูนย์กลางเสียง
A	1-28	D เมเจอร์
B	29-54	A เมเจอร์
A	55-67	D เมเจอร์
B	68-72	A เมเจอร์
C	73-122	F เมเจอร์
A	123-145	D เมเจอร์
B	146-161	d ไมเนอร์
A	162-175	D เมเจอร์

ห้องที่ 1 เริ่มกระบวนด้วยความตื่นเต้นของฟลูตในโน้ตเขบ็ตสามชั้นในกุญแจเสียง D เมเจอร์ มีการนำวัตถุดิบจากกระบวนที่ 1 มาใช้ คือโน้ต A และ D ในห้องที่ 3 (ตัวอย่างที่ 4.117) ผู้แสดงจะต้องเริ่มเสียงแรกอย่างชัดเจน เพื่อเป็นการให้สัญญาณกับนักเปียโนให้ลงจังหวะแรกพร้อมกัน

ตัวอย่างที่ 4.117 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1-2

ห้องที่ 6-11 ทำนองหลักเกิดขึ้นอีกครั้ง ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ใช้ความเข้มเสียงดัง (ตัวอย่างที่ 4.118)

ตัวอย่างที่ 4.118 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 5-9

ห้องที่ 9-11 มีการใช้โน้ตสามพยางค์ ซึ่งเป็นวัตถุดิบที่มาจากการกระบวนที่ 3 ใช้โน้ตซ้ำ ๆ สลับไปมาระหว่าง G และ G# ผู้แสดงต้องระวังในการควบคุมนิ้วและเล่นเสียงทั้งหมดได้ตรงเวลา เนื่องจากต้องเล่นเสียง C# ต่ำที่เป็นโน้ตสะบัดไปหาโน้ต F พยายามควบคุมโดยกดนิ้วก้อยค้างไว้ที่คีย์ C# ตลอดช่วงนี้ (ตัวอย่างที่ 4.119)

ตัวอย่างที่ 4.119 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 8-12

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 12-16 ทำนองหลักกลับมาในกุญแจเสียง D เมเจอร์เหมือนตอนต้นเพลงห้องที่ 1-5 (ตัวอย่างที่ 4.120)

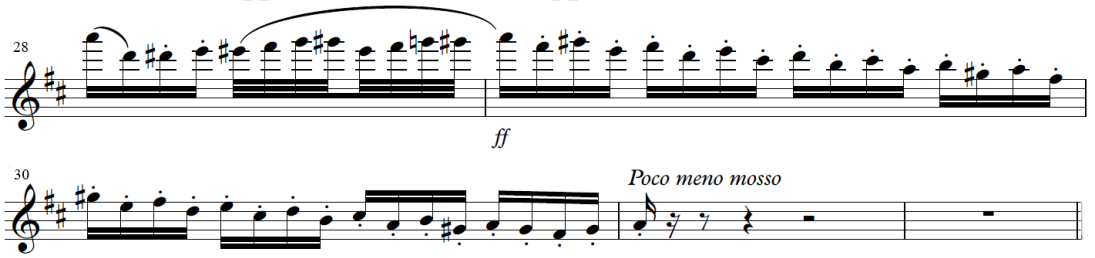
ตัวอย่างที่ 4.120 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 11-15

ห้อง 17-20 ทำนองหลักที่ 2 มีการเปลี่ยนอารมณ์ที่มีความแข็งแรงขึ้น ในห้องที่ 20 เริ่มมีการใช้โน้ตสะบัดที่เป็นอาร์เปโจในบันไดเสียง D เมเจอร์ไล่ขึ้นและลงในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 และ 3 อย่างรวดเร็ว ฝึกซ้อมโดยตัดโน้ตสะบัดออกเพื่อให้รู้จังหวะ เมื่อคุ้นชินแล้วจึงใส่โน้ตสะบัดตามที่โน้ตกำหนดไว้ (ตัวอย่างที่ 4.121)

ตัวอย่างที่ 4.121 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 16-21

ห้องที่ 28 เป็นจุดที่ต้องใช้เทคนิคขั้นสูง บรรเลงโน้ตเขบ็ตสามชั้นไล่โครมาติกจากโน้ต F# ไปหาโน้ต A ในช่วงเสียงสูงของฟลูตที่มีการกดนิ้วยากและต่อด้วยการไล่บันไดเสียง A เมเจอร์เป็นขั้นคู่สองในทิศทางไล่ลง (ตัวอย่างที่ 4.122)

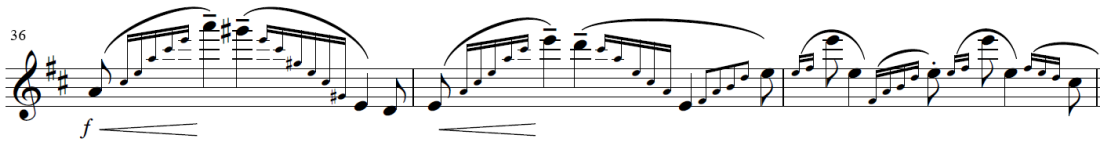
ตัวอย่างที่ 4.122 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 28-32



ห้องที่ 36-38 ในห้องที่ 36 เริ่มมีการใช้โน้ตสะบัดที่เป็นอาร์เปโจในบันไดเสียง A เมเจอร์ที่รวดเร็วซึ่งเคยปรากฏในช่วงต้นกระบวนห้องที่ 20 แต่ในช่วงนี้จะมีช่วงเสียงที่สูงกว่าขั้นคู่แปดอยู่สองช่วงเสียงทำให้มีความยากของเทคนิคการบรรเลงยากมากขึ้น ผู้แสดงฝึกซ้อมโดยตัดโน้ตสะบัดออกในการซ้อมกับเปียโนช่วงแรก เพื่อฟังและหาความสัมพันธ์ระหว่างเสียงของทั้งสองเครื่องดนตรี เมื่อ

คุ้นชินแล้วจึงเพิ่มโน้ตสะบัดเข้าไปตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ โดยพยายามให้เน้นจังหวะยกที่มีเครื่องหมายเทนูโตกำกับไว้ ทำให้เสียงออกมาชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.123)

ตัวอย่างที่ 4.123 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 36-38



ห้องที่ 55-73 ทำนองหลักที่1 และ 2 กลับมา ในครั้งนี้เมื่อเปรียบเทียบกับช่วงต้นเพลงเป็นการกลับมาที่มีเนื้อหาเกือบจะเหมือนช่วงต้น แต่มีการตัดทอนเนื้อหาบางส่วนออก (ตัวอย่างที่ 4.124)

ตัวอย่างที่ 4.124 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 54-59

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 68 ทำนองหลักที่ 2 กลับมาก่อนเข้าสู่ช่วงเชื่อมในห้องที่ 73 (ตัวอย่างที่ 4.125)

ตัวอย่างที่ 4.125 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 68-73

ห้องที่ 87 ทำนองหลักที่ 3 เข้ามาในลักษณะคล้ายเสียงร้อง โน้ตที่มีความสำคัญคือโน้ต A และ D เสมือนย้ำเตือนโน้ตสองเสียงนี้ซึ่งเป็นทำนองหลักในช่วงต้นกระบวนที่ 1 (ตัวอย่างที่ 4.126)

ตัวอย่างที่ 4.126 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 87-93

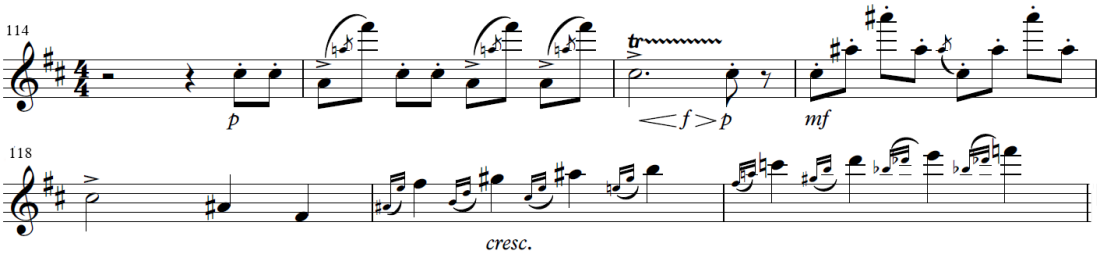
ห้องที่ 95 มีการตัดลิ้นควบสองชั้นและสามชั้นในโน้ตเขบ็ตสองชั้นและสามพยางค์ การตัดลิ้นควบจะช่วยให้น้ำหนักของโน้ตไม่แข็งหรือกระแทกมากเกินไป ทำให้เสียงไม่สะดุดและลื่นไหลมากกว่าการตัดลิ้นชั้นเดียวปกติ ใช้คำพูดว่า ทา คา หรือ ทู คู ในการตัดลิ้นควบสองชั้น และคำว่า ทา ทา คา หรือ ทู ทู คู ในการตัดลิ้นควบสามชั้น โดยให้นึกถึงจังหวะตกเป็นสำคัญ (ตัวอย่างที่ 4.127)

ตัวอย่างที่ 4.127 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 94-98

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

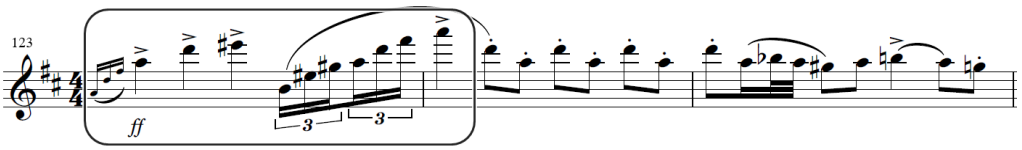
ห้องที่ 108 ทำนองหลักที่ 3 กลับมาก่อนสู่ท่อนเชื่อมในห้องที่ 114 ห้องที่ 119 มีการใช้โน้ตสะบัดเปลี่ยนโมดในทุกจังหวะ (ตัวอย่างที่ 4.128)

ตัวอย่างที่ 4.128 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 114-120



ห้องที่ 123-145 ทำนองหลักที่ 1 กลับมา มีการปรับช่วงเสียงในห้องแรกให้สูงขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปด (ตัวอย่างที่ 4.129)

ตัวอย่างที่ 4.129 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 123-125



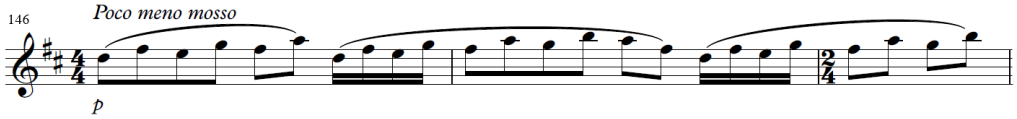
ห้องที่ 137 โน้ตสะบัดในชุดนี้จะไม่เหมือนที่เคยปรากฏมาตลอดกระบวน โดยมีการเปลี่ยนให้โน้ตสะบัดในชุดแรกอยู่ขาขึ้นประกอบด้วยโน้ต A, D, F# และ ชุดที่สองขาลงประกอบด้วยโน้ต F#, C#, A# ขาลงลดลงมาครึ่งเสียง ถือเป็นรายละเอียดเล็ก ๆ ที่มีความสำคัญแอบซ่อนอยู่ (ตัวอย่างที่ 4.130)

ตัวอย่างที่ 4.130 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 123-125

ห้องที่ 146 ทำนองหลักที่ 2 กลับมาในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ เตรียมเข้าสู่ท่อนเชื่อมไปยังช่วงสุดท้ายของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 4.131)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.131 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 146-148

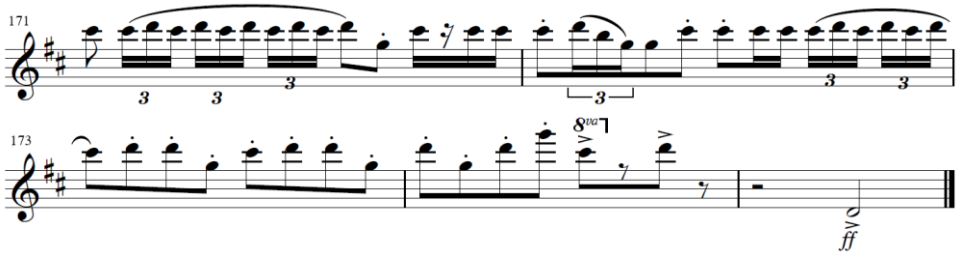


ห้องที่ 155-157 เป็นช่วงที่ใช้เทคนิคการบรรเลงอาร์เปโจคล้ายกับห้องที่ 36-39 แต่มีความพิเศษมากกว่าคือ จังหวะแรกผู้ประพันธ์ไม่ได้ใช้โน้ตสะบัดเหมือนที่ผ่านมา แต่ตั้งใจบันทึกโน้ตเป็นโน้ตหกพยางค์ ผู้แสดงสามารถดึงจังหวะให้ยืดออกเล็กน้อยเพื่อให้ได้ยินเสียงที่บรรเลงชัดเจนทุกโน้ต (ตัวอย่างที่ 4.132)

ตัวอย่างที่ 4.132 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 155-157

ห้องที่ 162-175 การกลับมาของทำนองหลักที่เป็นบทสรุปในท้ายเพลง มีการเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นเล็กน้อย เพื่อสร้างความรู้สึกตื่นเต้น วุ่นวาย ห้องที่ 171 มีการสลับโน้ตสามพยางค์ไปมาอย่างรวดเร็วผู้แสดงต้องรักษาจังหวะให้คงที่เพื่อให้พร้อมกับนักเปียโน ซึ่งในตอนท้ายนี้จะมีลักษณะพื้นผิวที่หนาและดังอาจทำให้ผู้แสดงเดี่ยวและนักเปียโนไม่ได้ยินซึ่งกันและกันเป็นเหตุให้จังหวะไม่ตรงกันได้ (ตัวอย่างที่ 4.133)

ตัวอย่างที่ 4.133 Prokofiev: Flute Sonata กระบวนที่ 4 ห้องที่ 171-175



CHULALONGKORN UNIVERSITY

สรุปการวิเคราะห์

<u>ช่วงเสียง</u>

ช่วงเสียงสูงสุดของบทเพลงนี้คือ D7 (กระบวนที่ 1 ห้อง 82) ช่วงเสียงต่ำสุดคือ C4 (ห้องที่ 17 กระบวนที่ 1) ปรากฏการใช้เสียงสูงสุด D7 ในกระบวนที่ 1 และเสียงต่ำสุด C4 อยู่ในทุกกระบวน เป็นการใช้ช่วงเสียงที่เต็มความสามารถของเครื่อง ช่วงท้ายของกระบวนที่ 3 จะมีการใช้โน้ตในช่วงเสียงต่ำอยู่ตลอดช่วงเป็นช่วงที่ผู้แสดงต้องอาศัยเวลาการฝึกซ้อมในการควบคุมนิ้วให้สัมผัสกับการออกเสียงในช่วงเสียงนี้

ระดับความเข้มเสียง

ผู้ประพันธ์ได้ระบุความเข้มเสียงไว้ 6 ระดับคือ *pp, p, mp, mf, f* และ *ff* ภาพรวมของความเข้มเสียงจะอยู่ที่ระดับ *mf* เป็นการใช้ระดับความเข้มเสียงที่เต็มความสามารถของเครื่อง

จังหวะและความเร็ว

ใช้อัตราจังหวะ 2/4, 3/4, และ 4/4 ในกระบวนที่ 3 อาจคิดอัตรา จังหวะจาก 3/4 เป็นจังหวะ 1 ใหญ่ได้

การควบคุมลักษณะเสียง

ลักษณะของเสียงในบทเพลงใช้เทคนิคใช้การบังคับลิ้นเดี่ยว การบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น การบังคับลิ้นซ้อนสามชั้นและการเชื่อมเสียง ในกระบวนที่ 4 จะมีการควบคุมลักษณะเสียงที่หลากหลายในการเล่นทำนองที่มีความโลดโผน ผู้แสดงต้องฝึกควบคุมลักษณะเสียงให้ถูกต้องตามที่ผู้ประพันธ์กำหนด

4.5.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Prokofiev: Flute Sonata No. 2

ในการเล่นในบทเพลงนี้ผู้เล่นจำเป็นจะต้องมีเทคนิคดังต่อไปนี้

1) การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น

2) การตัดลิ้นแบบบังคับลิ้นซ้อนสามชั้น (Triple Tonguing)

3) การเล่นขั้นคู่เสียงควบสายแบบโน้ตสะบัด

4) การหายใจแบบฉับพลัน

5) การรัวนิ้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.5.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข

1) การฝึกซ้อมบทเพลงควรฝึกการฟังขั้นคู่เสียง คู่ 4 เป็นพิเศษซึ่งเป็นขั้นคู่สำคัญสำหรับทำนองหลักและจะมีปรากฏขั้นคู่นี้บ่อยครั้ง

2) การฝึกซ้อมบทเพลงควรฝึกแบบฝึกหัดของ M.A.Reichert Op.5 หมายเลข 5 เป็นประจำทุกครั้งก่อนซ้อมบทเพลง (ตัวอย่างที่ 4.133) เริ่มฝึกซ้อมโดยใช้เครื่องกำหนดจังหวะ เปิดจังหวะที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 60-80 ครั้งต่อนาที โดยควบคุมนิ้วละคุณภาพเสียงขณะเปลี่ยนนิ้วให้ชัดเจน แบบฝึกหัดนี้ โดยทั่วไปแล้วจะมีการฝึกพื้นฐานครบทุกบันไดเสียง สำหรับการแสดงเดี่ยวผู้แสดงเลือกบันไดเสียง D เมเจอร์ A เมเจอร์ และ D ไมเนอร์ สำหรับเตรียมตัวก่อนการฝึกซ้อมบทเพลง

ตัวอย่างที่ 4.134 7 Exercices Journaliers, M.A.Reichert Op.5, No. 5

ที่มา https://imslp.org/wiki/File:SIBLEY1802.16149.837e-39087011250489score.pdf

3) ฝึกซ้อมโดยใช้การเปิดสื่อออนไลน์เช่นยูทูป หรือ Smartmusic ที่มีเสียงของนักเปียโนบรรเลงประกอบเพื่อฟังทำนองในแนวแสดงประกอบ ช่วยพัฒนาให้การฝึกซ้อมมีประสิทธิภาพ มากขึ้น

4) ปัญหาที่พบคือ เนื้อหาของทำนองและความยาวของบทเพลงที่มีถึง 4 กระบวน เมื่อบรรเลงต่อกันทำให้ผู้บรรเลงเกิดอาการล้า ในช่วงท้ายของกระบวนที่ 3 อาจหยุดพักเพื่อเตรียมพร้อมให้นานขึ้นเล็กน้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.6 Bach: Cello Suite No. 1 in G major

4.6.1 ประวัติผู้ประพันธ์

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) เกิดวันที่ 21 มีนาคม ค.ศ. 1685 ที่เมืองไอเซนาค (Eisenach) ประเทศเยอรมัน บาคได้รับการศึกษาทางดนตรีจากบิดาคือ โยฮันน์ อัมโบรซีอุส บาค (Johann Ambrosius Bach, 1645-1695) ซึ่งเป็นนักไวโอลินในราชสำนัก

เมื่ออายุได้ 15 ปีบาคเริ่มหาเลี้ยงตนเองโดยการเป็นนักออร์แกนและหัวหน้าวงประสานเสียงตามโบสถ์หลายแห่งในประเทศเยอรมัน ในปี ค.ศ.1723 ได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้อำนวยเพลงร้องที่โบสถ์เซนต์โธมัส (St.Thomas' Church) ในเมืองไลป์ซิก (Leipzig) ตำแหน่งนี้เป็นตำแหน่งสูงสุดทางดนตรีของโบสถ์ในนิกายลูเธอรัน (Lutheranism)

ปี ค.ศ. 1747 บาคได้เดินทางไปร่วมในพิธีแต่งงานของคาร์ล ฟิลิปป์ เอมานูเอล บาค ลูกชายคนที่ 2 ซึ่งขณะนั้นกำลังมีชื่อเสียงอยู่ในสำนักของสมเด็จพระเจ้าฟรีดริชที่ 2 (King Friedrich II) แห่งปรัสเซีย ซึ่งเป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงโปรดการบรรเลงฟลูตมาก วันหนึ่งในขณะที่พระองค์กำลังทรงฟลูตร่วมกับนักดนตรี เมื่อได้ทราบข่าวว่าบาคได้เดินทางมาเยี่ยมบุตรชาย พระองค์จึงทรงมาต้อนรับด้วยพระองค์เอง

บาคเสียชีวิตลงเมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม ค.ศ. 1750 รวมอายุได้ 65 ปี ศพของเขาได้ถูกฝังไว้ใกล้ ๆ กับโบสถ์เซนต์จอห์น (Church of St. John) ณ เมืองไลป์ซิก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.6.2 ประวัติบทเพลง

บทเพลงชุดสำหรับเดี่ยวเชลโลถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1720 เมื่อบาคได้ทำงานที่ The court of Anhalt-Cöthen โดยได้รับการว่าจ้างเพื่อประพันธ์ให้กับนักเชลโลในราชสำนักของเจ้าชายเลโอโปลด์ (Prince Leopold) ถึงแม้บาคไม่สามารถเล่นเชลโลได้ แต่ความสามารถของเขาได้สร้างสรรค์ให้บทเพลงนี้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย บทเพลงนี้ใช้ช่วงเสียงที่เต็มความสามารถของเชลโล ผู้แสดงจะต้องใช้ทักษะการบรรเลงชั้นสูง แม้จะเป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียงมากในปัจจุบันแต่นับเป็นเวลากว่าหนึ่งศตวรรษกว่าที่ บทเพลงนี้ได้ถูกตีพิมพ์เผยแพร่ต่อสาธารณะในปี ค.ศ. 1828

บทเพลง Cello Suite No. 1 in G major มีทั้งหมดหกท่อน ซึ่งในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงเลือกท่อนที่ 1 คือ Prelude มาแสดงเป็นเพลงแรกเนื่องจากเป็นท่อนที่ได้รับความนิยมและเพื่อเข้า

กับแนวคิดของการบรรเลงบทเพลงเรียบเรียงในงานวิจัยของผู้แสดง พื้นผิวของท่อนแรกนี้ใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นโดยตลอดทั้งท่อน ผู้แสดงทำการแบ่งประโยคเพลงและตีความในการสร้างความแตกต่างของจังหวะและสีสันของทำนอง โดยใช้การศึกษาจากโน้ตต้นฉบับของเชลโล ซึ่งบาคมักจะใช้โน้ต G ในสายเปล่าของเชลโลเพื่อสร้างเสียงเบสที่มีความกังวาน ในช่วงท้ายท่อนมีการสร้างทิศทางของเสียงเข้าหาจุดสูงสุดตามด้วยการจบท่อนที่มีความสง่างาม

4.6.3 การวิเคราะห์

บทบรรเลงนำ (Prelude) บทนี้สามารถแบ่งได้เป็น 2 ช่วงใหญ่คือ ช่วงครึ่งแรกห้องที่ 1-22 และ ช่วงครึ่งหลังห้องที่ 23-42 ในแต่ละช่วงยังวามสามารถแบ่งย่อยออกได้อีกคือ ห้องที่ 1-4 ช่วงนำ ห้องที่ 5-21 ใช้ชุดของการดำเนินคอร์ด (Chord progression) เหนือแนวเบส ห้องที่ 22-38 การยืดโดมินันท์ (Dominant prolongation) เข้าสู่ช่วงท้ายเพลงในห้องที่ 39-42

ช่วงต้นของบทเพลงห้องที่ 1-4 ใช้อาร์เปโจที่มีฐานของเสียง G เป็นโน้ตโทนิกเสียงค้าง (Tonic pedal note) ผู้แสดงต้องให้ความสำคัญกับโน้ตนี้ จินตนาการถึงการเล่นสายเปล่าของเชลโลที่มีความลึกและกังวานอย่างเป็นธรรมชาติ สร้างน้ำเสียงของฟลูตให้มีเนื้อเสียงมีความเข้มปานกลาง ไม่ให้น้ำเสียงเข้มมากจนเกินไป เมื่อเปลี่ยนประโยคเพลงในแต่ละห้องพยายามคงสีสันของเสียงให้เป็นแบบเดิมเสมอ (ตัวอย่างที่ 4.135)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.135 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 1-4

ห้องที่ 5-10 มีการเปลี่ยนโน้ตในแนวเบสของทุกห้องและมีพื้นผิวที่เป็นอาร์เปโจสร้างสีสันของการดำเนินคอร์ด ห้องที่ 9 มีการใช้การไล่บันไดเสียงเพื่อนำเข้าสู่บันเสียงโดมินันท์ในห้องที่ 10 (ตัวอย่างที่ 4.136)

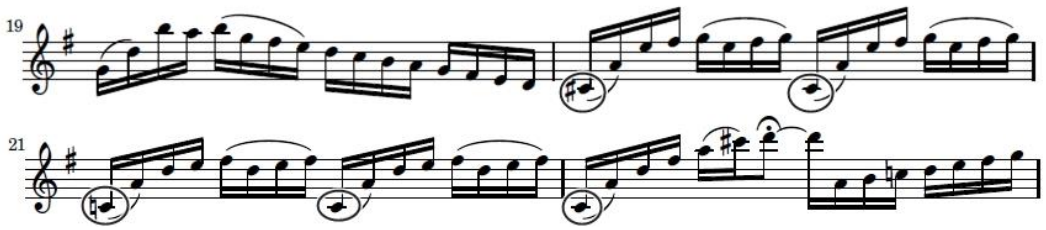
ตัวอย่างที่ 4.136 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 5-10

ห้องที่ 16-19 โน้ตแนวเบสกลับมาใช้โน้ต G เหมือนตอนต้นเพลง ผู้แสดงสร้างทิศทางของเสียงให้ต่อเนื่องโดยค่อย ๆ ไล่เสียงขึ้นไปจนถึงห้องที่ 19 ในคอร์ดโทนิก หลังจากนั้นสร้างทิศทางของการไล่บันไดเสียงลงไปหาโน้ต C# ในห้องที่ 20 (ตัวอย่างที่ 4.137)

ตัวอย่างที่ 4.137 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 15-20

ห้องที่ 20-22 ผู้แสดงให้ความสำคัญกับโน้ตเสียงต่ำโดยเล่นให้ชัดเจน เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 22 ผู้แสดงยืดเสียงให้ช้าลงเล็กน้อยในอาร์เปโจก่อนถึงโน้ต D ที่เป็นเฟอมาตาแสดงถึงการจบช่วงครึ่งแรก (ตัวอย่างที่ 4.138)

ตัวอย่างที่ 4.138 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 19-22



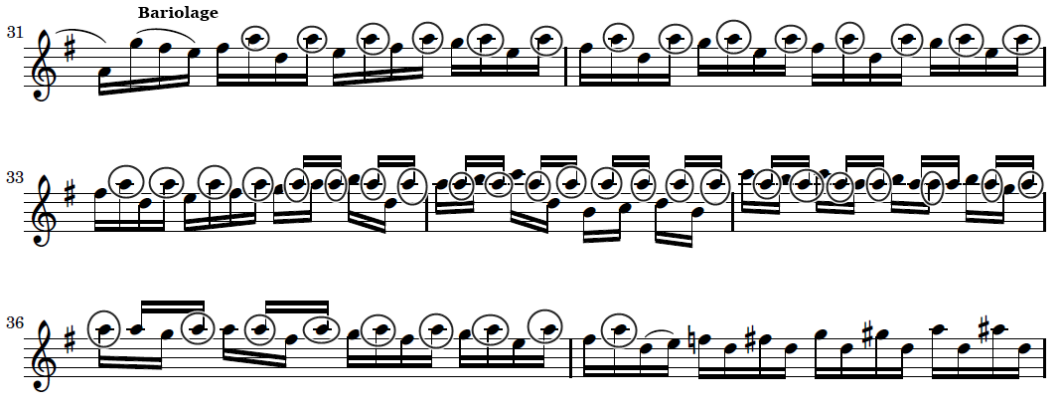
ห้องที่ 29-30 มีการไล่บันไดเสียงลงเพื่อเข้าไปหาโน้ต A ในห้องที่ 31 ผู้แสดงพยายามสร้างเสียงโดยให้ความสำคัญกับโน้ต D, C, B และ A (ตัวอย่างที่ 4.139)

ตัวอย่างที่ 4.139 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 29-30

ห้องที่ 31-36 ในโน้ตต้นฉบับใช้เทคนิคโน้ตสายควบ (Bariolage) ในโน้ต A บนสายเชลโลสายเปล่าเส้นที่ 4 โดยใช้การซ้ำโน้ตสายเปล่าสลับกับการเปลี่ยนโน้ต เมื่อบรรเลงโดยฟลูตผู้แสดงใช้แนวคิดของการบรรเลงเหมือนมีผู้เล่นสองคนเล่นสลับไปมาโดยผู้เล่นคนแรกทำให้เสียง A คงที่ ผู้เล่นคนที่สองทำการเปลี่ยนโน้ตโดยใช้ลักษณะเสียงให้คล้ายกับน้ำเสียงของเชลโล (ตัวอย่างที่ 4.140)

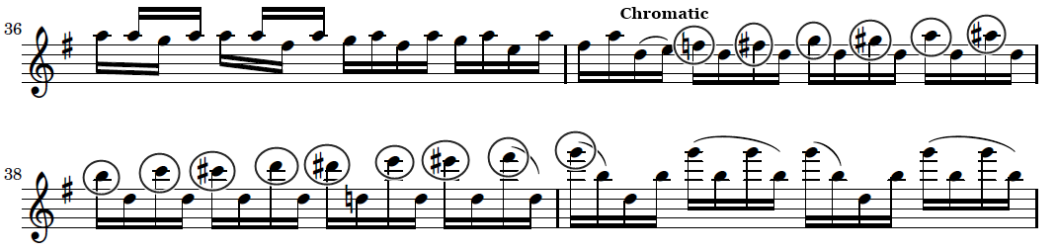
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.140 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 31-37



ห้องที่ 37-38 มีการไล่โน้ตโครมาติกจากโน้ต F ไปหาโน้ต G โดยใช้การสลับกับโน้ต D เพื่อเข้าสู่ช่วงท้ายเพลง ผู้แสดงสร้างทิศทางเสียงโดยเพิ่มความเข้มเสียงให้ค่อย ๆ ดังขึ้นจนเข้าไปสู่ห้องที่ 39 (ตัวอย่างที่ 4.141)

ตัวอย่างที่ 4.141 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 36-39



ห้องที่ 39 กลับเข้าสู่กุญแจเสียงหลักคือ G เมเจอร์ มีการใช้โน้ต G ย้ำเสียงในช่วงเสียงสูงและใช้ โน้ต D เป็นโน้ตแนวเบส ผู้แสดงใช้ระดับความเข้มเสียง f ต่อกันเมื่อเข้าถึงจุดสูงสุดของบทเพลง เพื่อแสดงถึงการจบท่อนที่มีความสง่างาม (ตัวอย่างที่ 4.142)

ตัวอย่างที่ 4.142 Bach: Cello Suite No. 1, Prelude ห้องที่ 38-42

สรุปการวิเคราะห์

ช่วงเสียง

ช่วงเสียงสูงสุดของบทเพลงนี้คือ G6 (ห้องที่ 39) ช่วงเสียงต่ำสุดคือ C4 (ห้องที่ 21) เป็นการใช้ช่วงเสียงที่เต็มความสามารถของเครื่องฟลูตบาโรก

ระดับความเข้มเสียง

ผู้ประพันธ์ไม่ได้ระบุความเข้มเสียงไว้อย่างชัดเจน การใช้ความเข้มเสียงเป็นการใช้ลักษณะของการสร้างทิศทางของประโยคเพลง ช่วงท้ายประโยคเพลงมักใช้ความเข้มเสียงที่เบาลง เมื่อขึ้นประโยคเพลงใหม่จะกลับสู่ความเข้มเสียงระดับเดิม ช่วงของความเข้มเสียงดัง-เบาไม่แตกต่างกันมากนัก

จังหวะและความเร็ว

ใช้อัตราจังหวะ 4/4 ที่มีความยืดหยุ่นของจังหวะ การดำเนินของจังหวะมีการเน้นชีพจรที่มีลักษณะของการเต้นรำ โดยมักจะช้าลงเมื่อเข้าสู่ท้ายประโยคในเคเดนซ์ต่าง ๆ

การควบคุมลักษณะเสียง

ลักษณะของเสียงในบทเพลงใช้เทคนิคใช้การบังคับลิ้นเดี่ยวที่และการเชื่อมเสียง การบังคับลิ้นมีความนุ่มนวลไม่กระแทกเสียง ผู้แสดงจินตนาการถึงการออกเสียงและการจบหางเสียงของฟลูตบาโรกที่เป็นฟลูตไม้และคำนึงถึงลักษณะการออกเสียงของเชลโลที่ใช้คันชัก หัวเสียงของประโยคเพลงจินตนาการถึงการใช้คันชักกดลงบนสายของเครื่องดนตรี

4.6.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Bach: Cello Suite No. 1, BWV 1007 - Prelude

ในการเล่นในบทเพลงนี้ผู้เล่นจำเป็นจะต้องมีเทคนิคดังต่อไปนี้

1) การหายใจแบบฉับพลัน

2) การควบคุมลักษณะเสียงแบบยุคบาโรก

4.6.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข

1) การฝึกซ้อมบทเพลงควรฝึกการฟังขั้นคู่เสียงเนื่องจากบทเพลงนี้เป็นบทเพลงของเชลโล จะมีการกระโดดขั้นคู่สายเกิดขึ้นอยู่บ่อยครั้ง ควรฝึกซ้อมการกระโดคู่เสียงให้มีความแม่นยำและซ้อมกับเครื่องเทียบเสียง

2) ศึกษาลักษณะของบทเพลงในยุคบาโรกเพื่อเข้าใจถึงลักษณะการบรรเลง

3) ศึกษาผลงานประพันธ์ชิ้นอื่นของผู้ประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.7 Telemanm: Fantasia No. 2 in A minor

4.7.1 ประวัติผู้ประพันธ์

เกออร์ก ฟิลิป เทเลมันน์ (Georg Philipp Telemann, 1681-1767) นักประพันธ์เพลงและนักดนตรีชาวเยอรมัน มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลายชนิด ฟลูตเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่เทเลมันน์สามารถบรรเลงได้ แรกเริ่มนั้นเทเลมันน์ไม่ศึกษาทางดนตรี แต่ศึกษากฎหมายอยู่ที่มหาวิทยาลัยแห่งไลป์ซิก แต่ท้ายที่สุดเขาหันหลังให้กลับการเรียนกฎหมายเพื่อมาเป็นนักดนตรี ได้เป็นผู้อำนวยการทางดนตรีของโบสถ์ประจำเมืองถึง 5 แห่ง

4.7.2 ประวัติบทเพลง

12 Fantasias สำหรับการบรรเลงเดี่ยวฟลูต เป็นหนึ่งในผลงานชุดสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีออกแสดงสู่สาธารณชนในช่วงปี ค.ศ. 1732-1733 ซึ่งในปีเดียวกัน เทเลมันน์ยังได้ประพันธ์ผลงานอีกหนึ่งชุด คือ 36 Fantasias สำหรับฮาร์ปซิคอร์ดอีกด้วย บทเพลงสำหรับฟลูตชุดนี้มีทั้งหมด 12 ท่อน ทั้งในกุญแจเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ ถึงแม้ว่าจะเป็นบทเพลงสำหรับการแสดงเดี่ยวฟลูต แต่เทเลมันน์ได้เรียบเรียงบทเพลงชุดนี้สำหรับการบรรเลงไวโอลินเอาไว้ด้วย ใช้ชื่อว่า 12 Fantasias for Solo Violin ซึ่งถือว่าเป็นเรื่องปกติในสมัยบาโรกที่บทเพลงสำหรับฟลูตจะนำไปใช้บรรเลงโดยไวโอลิน โดยมีการเพิ่มเทคนิคการบรรเลงขั้นคู่ซึ่งเป็นเทคนิคสำหรับการบรรเลงด้วยเครื่องสายเท่านั้น และในยุคปัจจุบันบทเพลงนี้ยังได้ถูกนำไปบรรเลงอย่างแพร่หลายโดยโอโบอีกด้วย

บทเพลงชุดนี้มีจุดศูนย์กลางเสียงไล่จาก A เมเจอร์ ถึง G ไมเนอร์ การประพันธ์ของเทเลมันน์ใช้กุญแจเสียงที่ฟลูตในสมัยบาโรกสามารถบรรเลงได้ด้วยข้อจำกัดของเครื่องดนตรีในขณะนั้น บทเพลง Fantasia in A minor ซึ่งอยู่ในลำดับที่ 2 นั้น เป็นบทที่นิยมมากที่สุดบทหนึ่ง ประกอบด้วย 4 ท่อนที่มีลักษณะทางอารมณ์แตกต่างกัน คือ Grave, Vivace, Adagio และ Allegro

4.7.3 การวิเคราะห์

บทเพลง Fantasia บทนี้มีลักษณะของบทเพลงที่ช้า-เร็ว นำมาต่อกันทั้งหมด 4 ท่อน คือ Grave, Vivace, Adagio และ Allegro

ท่อนที่ 1 มีทั้งหมด 11 ห้อง ในอัตราช้าที่สุด (Grave) ผู้แสดงใช้ความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 60 ครั้งต่อนาที ผู้แสดงสร้างประโยคเพลงโดยหาโน้ตสำคัญที่แสดงถึงทิศทางการเคลื่อนทำนองโดยให้

ความสำคัญกับโน้ตจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 1-6 ห้องที่ 8-9 ใช้อาร์เปโจ D ไมเนอร์ในการเคลื่อนทำนองเข้าสู่ห้องที่ 10 และจบท่อนด้วยเคเดนซ์เปิด (Half cadence) ในห้องที่ 11 (ตัวอย่างที่ 4.143)

ตัวอย่างที่ 4.143 Telemann: Fantasia No.2 in A minor, Grave

ท่อนที่ 2 มีทั้งหมด 48 ห้อง ในอัตราเร็วมีชีวิตชีวา (Vivace) ผู้แสดงใช้ความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 146 ครั้งต่อนาทีในลักษณะจังหวะที่ยืดหยุ่น ใช้การเน้นชีพจรที่ 1 ให้ความรู้สึกเหมือนการเต้นรำ ช่วงท้ายประโยคเพลงเมื่อเข้าสู่เคเดนซ์ผู้แสดงจะช้าลงเล็กน้อย พยายามควบคุมลักษณะเสียงให้ไม่กระแทกตอนออกเสียง จินตนาการถึงฟลูตบาโรกที่ทำด้วยไม้และมีเสียงเบา (ตัวอย่างที่ 4.144)

ตัวอย่างที่ 4.144 Telemann: Fantasia No.2 in A minor, Vivace ห้องที่ 10-34

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่อนที่ 3 มีทั้งหมด 9 ห้อง ในอัตราช้าพอประมาณ (Adagio) ผู้แสดงใช้ความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 38 ครั้งต่อนาที ในท่อนนี้ผู้แสดงใช้ความรู้สึกที่ดูเหมือนการพรรณนา ลักษณะการบรรเลงมีการใช้โน้ตพรมในหลายที่ ซึ่งในยุคบาโรกถ้าโน้ตพรมอยู่ในเคเดนซ์มักเริ่มเล่นเสียงจากโน้ตที่สูงกว่าหนึ่งขั้นจากโน้ตที่เขียนนั้น เนื่องจากต้องการเน้นให้เสียงกระด้างออกมาชัดเจนก่อนที่จะคลี่คลายไปในที่สุด (ตัวอย่างที่ 4.145)

ตัวอย่างที่ 4.145 Telemann: Fantasia No.2 in A minor, Adagio ห้องที่ 60-68

ท่อนที่ 4 มีทั้งหมด 9 ห้อง ในอัตราเร็ว (Allegro) ผู้แสดงใช้ความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 124 ครั้งต่อนาที ลักษณะการตีความบทเพลงเต้นรำ สิ่งที่น่าสนใจของท่อนนี้คือห้องที่ 76-80 มีการนำโน้ตโครมาติกมาใช้ดำเนินทำนอง เนื่องจากฟลูตในยุคบาโรกการกดนิ้วยังทำเสียงโน้ตโครมาติกทำได้ยาก ผู้เล่นในสมัยนั้นต้องใช้ความสามารถในการบังคับนิ้วเพื่อให้ได้เสียงที่แม่นยำ (ตัวอย่างที่ 4.146)

ตัวอย่างที่ 4.146 Telemann: Fantasia No.2 in A minor, Allegro ห้องที่ 69-86

ตอน B ห้องที่ 87-108 ใช้ชุดของจังหวะแบบเดิม แต่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปที่กุญแจเสียงโดมินันท์ ห้องที่ 97 กลับมาที่กุญแจเสียงโทนิก มีการนำส่วนของโน้ตโครมาติกที่ปรากฏในตอน A กลับมาในช่วงสั้น ๆ ก่อนที่จะจบลงในกุญแจเสียงเริ่มต้นอย่างสมบูรณ์ (ตัวอย่างที่ 4.147)

ตัวอย่างที่ 4.147 Telemann: Fantasia No.2 in A minor, Allegro ห้องที่ 87-108

สรุปการวิเคราะห์

ช่วงเสียง

ช่วงเสียงสูงสุดของบทเพลงนี้คือ D6 (ท่อนที่ 1 ห้องที่ 2) ช่วงเสียงต่ำสุดคือ D4 (ท่อนที่ 1ห้องที่ 10) เป็นการใช้ช่วงเสียงที่ไม่กว้างมากตามความสามารถของเครื่องฟลูตในสมัยบาโรก

ระดับความเข้มเสียง

ผู้ประพันธ์ได้ระบุความเข้มเสียงไว้ 3 ระดับคือ *p, mf* และ *f* ภาพรวมของความเข้มเสียงจะอยู่ที่ระดับ *mf*

จังหวะและความเร็ว

ใช้อัตราจังหวะ 2/4, 3/4, และ 4/4 ในกระบวนที่ 3 อาจคิดอัตราจังหวะจาก 3/4

การควบคุมลักษณะเสียง

ลักษณะของเสียงในบทเพลงใช้เทคนิคใช้การบังคับลิ้นเดี่ยว การบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น

4.7.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Telemann: Fantasia No. 2 in A minor

ในการเล่นบทเพลงนี้ผู้เล่นจำเป็นจะต้องมีเทคนิคดังต่อไปนี้

1) การควบคุมลักษณะเสียงแบบบาโรก

2) การพรมนิ้ว

4.7.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข

1) การฝึกซ้อมบทเพลงควรฝึกการหาประโยคเพลง โดยศึกษาลักษณะของเคเดนซ์แบบต่าง ๆ

2) ศึกษาลักษณะของบทเพลงในยุคบาโรกเพื่อเข้าใจถึงลักษณะการบรรเลง

3) ศึกษาผลงานประพันธ์ชิ้นอื่นของผู้ประพันธ์

4.8 Mozart: Rondo in D major, K. Anh. 184

4.8.1 ประวัติผู้ประพันธ์

โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) กำเนิดในครอบครัวนักดนตรีที่เมืองซาลซ์บวร์ก (Salzburg) ประเทศออสเตรีย บิดาของเขา เลโอโปลด์ โมซาร์ท (Leopold Mozart, 1719-1787) เป็นนักแต่งเพลงและครูสอนดนตรี มีตำแหน่งเป็นหัวหน้าวงดนตรีประจำสำนักของอาร์ชบิชอพที่ซาลซ์บวร์ก บิดาของโมสาร์ทได้ทุ่มเทเวลาฝึกฝนและวางรากฐานทางดนตรีให้กับโมสาร์ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โมสาร์ทเริ่มบรรเลงไวโอลินและฮาร์ปซิคอร์ดตั้งแต่อายุ 6 ปี ประพันธ์เพลงซิมโฟนีครั้งแรกอายุ 8 ปี เมื่ออายุ 11 ปีประพันธ์เพลงออราทอริโอ (Oratorio) และอายุ 12 ปีประพันธ์เพลงโอเปราในช่วงต้นของชีวิตโมสาร์ทแสดงไวโอลินบ่อยกว่าคีย์บอร์ด ในปี ค.ศ. 1769 เมื่ออายุได้ 13 ปี โมสาร์ทได้รับตำแหน่งหัวหน้าวง The Salzburg Chapel จนกระทั่งเมื่ออายุ 20 ปี ในปี ค.ศ. 1777 ขณะทำการแสดงที่มิวนิค เขาได้เขียนจดหมายถึงบิดาว่า “Everyone was amazed. I played as if I were the greatest violinist in Europe.” ความอัจฉริยะทางดนตรีของโมสาร์ท ทำให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในทวีปยุโรปในฐานะนักดนตรีและนักประพันธ์เพลง โมสาร์ทกับบิดาได้เดินทางไปแสดงดนตรีและผลงานต่อสาธารณชนในประเทศต่าง ๆ เช่น ออสเตรีย ฮังการี อังกฤษ ฮอลแลนด์ และอิตาลี ทำให้โมสาร์ทได้รับอิทธิพลดนตรีจากหลายสำนัก ผลงานของโมสาร์ทพัฒนาถึงขีดสุด

หลังจากได้รับอิทธิพลจากงานของฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, 1732-1809) และโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) อย่างไรก็ดี การเป็นนักไวโอลินยังไม่ได้สร้างความมั่งคงในอาชีพให้กับโมสาร์ท

ปี ค.ศ. 1771 โมสาร์ทเดินทางกลับมาที่เมืองซาลซ์บวร์ก ได้ทำงานเป็นนักประพันธ์เพลงและนักไวโอลินของราชสำนักอาร์ชบิชอพที่ซาลซ์บวร์ก แต่เนื่องจากโมสาร์ทเป็นคนที่มีอารมณ์ร้อนและมีความต้องการเพียงแต่การประพันธ์เพลงและแสดงดนตรีตามแบบของตนมากกว่า ทำให้โมสาร์ทประสบกับปัญหาในการใช้ชีวิตที่ซาลซ์บวร์ก ในที่สุดก็ต้องย้ายกลับมาทำงานที่เวียนนาบ้านเกิดของตนเอง

ในช่วงบั้นปลายชีวิต โมสาร์ทได้รับการจ้างให้ประพันธ์ Comic opera เรื่อง Die Zauberflote เพื่อแสดงใน Viennese Theater ทำให้เขาเริ่มต้นมีความมั่งคั่งอีกครั้ง บทประพันธ์ชิ้นสุดท้ายของโมสาร์ท คือ Requiem ซึ่งประพันธ์ในช่วงที่ไม่สบาย โมสาร์ทเริ่มประพันธ์เพลงนี้ด้วยความรู้สึกว่าเป็นเพลงสำหรับความตายของตนเองและเสียชีวิตก่อนที่จะประพันธ์เพลงจบ

4.8.2 ประวัติบทเพลง

บทเพลง Adagio และ Rondo ถูกประพันธ์สำหรับนักไวโอลินชาวอิตาเลียน อันโตนิโอ บรูเนตติ (Antonio Brunetti, 1744-1786) ในปี ค.ศ. 1781 ผลงานประพันธ์ชิ้นนี้ประกอบด้วย Adagio ประพันธ์ในปี ค.ศ. 1776 โดยมาจากกระบวนที่ 2 ของไวโอลินคอนแชร์โตบทที่ 5 และ Rondo นำมาจากบทประพันธ์สำหรับงานรื่นเริงที่อาร์ชบิชอพเป็นผู้จัด บทเพลงต้นฉบับเดิมโมสาร์ทประพันธ์ไว้สำหรับไวโอลินถูกนำมาเรียบเรียงสำหรับฟลูต โดย ฟรันซ์ อันทอน ฮอฟ์ฟไมส์เตอร์ (Franz Anton Hoffmeister, 1754-1812) เพื่อนนักประพันธ์ชาวเยอรมันโดยเปลี่ยนกุญแจเสียงจากต้นฉบับเดิมคือ C major ของไวโอลิน มาเป็น D major สำหรับการบรรเลงด้วยฟลูต มีการใช้เทคนิคการปรับขั้นคู่เสียงในบางช่วงให้สูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปด และการปรับการควบคุมลักษณะเสียงให้เหมาะสมกับการบรรเลงด้วยฟลูต ในช่วงกลางเพลงมีคาเดนซาสั้น ๆ ผู้แสดงได้ใช้ท่อนคาเดนซาตามแบบฉบับของชอง-ปิแอร์ รัมปาล (Jean-Pierre Rampal, 1922–2000)

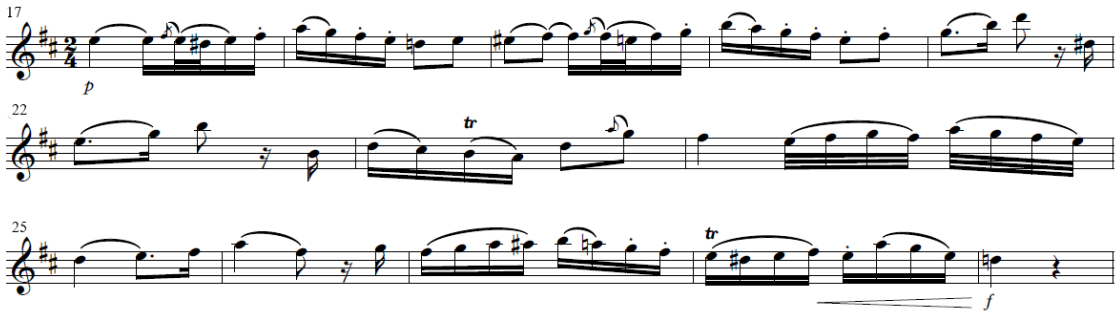
4.8.3 การวิเคราะห์

ทำนองหลักเข้ามาในลักษณะของประโยคถาม-ตอบ 4 ห้องเพลงต่อ 1 ประโยคเพลง จบใน 8 ห้อง ผู้แสดงสร้างสีสันของเสียงให้มีลักษณะสดใส แสดงออกถึงความร่าเริงของเสียงดนตรีโดยเน้นการเล่นให้เป็นธรรมชาติ แต่คงความชัดเจนในการควบคุมลักษณะเสียงตามที่ผู้ประพันธ์กำหนด ในการตัดลิ้นจะไม่ใช้การตัดลิ้นหนักเพื่อให้การดำเนินทำนองมีความต่อเนื่องและราบรื่น จุดที่ควรระวังคือในห้องที่ 8 เป็นการรัวและต่อด้วยการเล่นโน้ต D4 เสียงต่ำมักจะพบปัญหาการเปลี่ยนโน้ตช้ากว่าจังหวะ เนื่องจากเป็นขั้นคู่เสียงที่ยากในการควบคุมให้เสียงออกตรงเวลา ผู้แสดงต้องใช้ความเร็วลมและปรับมุมรูปปากอย่างรวดเร็วในการกำเนิดเสียงในโน้ตตัวล่าง โดยผ่อนคลายกล้ามเนื้อบริเวณรอบริมฝีปากให้มีความยืดหยุ่นมีความพร้อมในการเปลี่ยนเสียง (ตัวอย่างที่ 4.148)

ตัวอย่างที่ 4.148 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 1-8

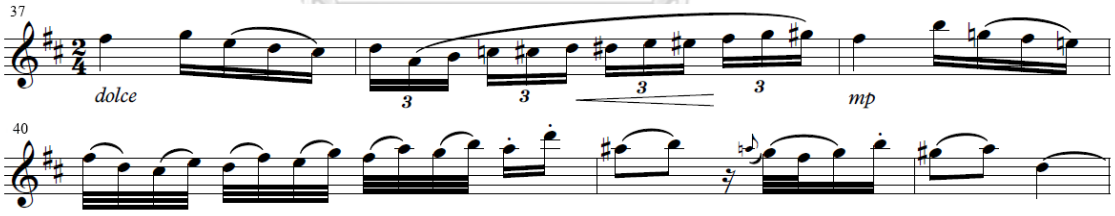
ในห้องที่ 17 และ 19 มีการใช้โน้ตประดับซึ่งเป็นเทคนิคที่นิยมในยุคบาโรก ห้องที่ 17 มีการใช้โน้ตสะบัด ผู้แสดงใช้นิ้วแทนในการกดโน้ต F# โดยปกติจะใช้นิ้วนางมือขวาแต่เปลี่ยนมาใช้นิ้วกลางแทน เพื่อความลื่นไหลของการเปลี่ยนเสียงที่รวดเร็ว แม้ว่าคุณภาพเสียงจะลดลงเล็กน้อย แต่ด้วยจังหวะที่เร็วและโน้ตที่ใช้นิ้วแทนเป็นโน้ตสะบัดมีหน้าที่ในการประดับทำนอง ทำให้ผู้แสดงสามารถยอมรับในการใช้นิ้วแทนได้ ห้องที่ 19 ผู้แสดงใช้นิ้วแทนในโน้ต F# เช่นกัน เนื่องจากทำให้การเปลี่ยนนิ้วที่รวดเร็วทำได้ง่ายกว่านิ้วปกติ ห้องที่ 24 ในจังหวะที่ 2 ผู้แสดงไม่ได้รักษาจังหวะให้คงที่อย่างตรงไปตรงมา แต่ใช้เทคนิคการใช้อัตราจังหวะลัก (Rubato) ในช่วงสั้น ๆ โดยดึงจังหวะให้ช้าลงเล็กน้อยในจังหวะตก และเร่งเร็วขึ้นในจังหวะยกเพื่อกลับเข้าสู่ทำนองหลักที่ 1 อีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 4.149)

ตัวอย่างที่ 4.149 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 17-29



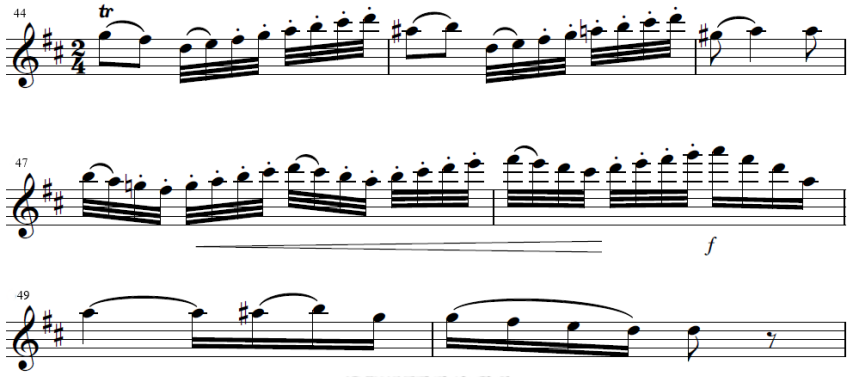
ห้องที่ 38 พบเทคนิคการไล่เสียงโครมาติกในโน้ตสามพยางค์ และห้องที่ 40 การเล่นขั้นคู่สามอย่างรวดเร็ว แม้เป็นขั้นคู่เสียงที่ไม่ยากนัก แต่เมื่อเล่นด้วยอัตราเร็วอาจทำให้นิ้วพันกันทำให้โน้ตที่เล่นออกมาไม่ชัดเจน ผู้แสดงต้องนึกเสียงและจังหวะที่ต้องการได้ยินให้อยู่ในหัว การเล่นโดยเตรียมการคิดเสียงจากข้างในจะทำให้การบังคับกล้ามเนื้อในการกดนิ้วเป็นไปตามที่เตรียมการไว้และช่วยลดโอกาสผิดพลาดจากการเร่งจังหวะ (ตัวอย่างที่ 4.150)

ตัวอย่างที่ 4.150 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 37-41



ช่วงห้องที่ 44-48 มีการไล่บันไดเสียงอย่างรวดเร็ว ผู้แสดงใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อนซึ่งช่วยให้เสียงที่เกิดขึ้นมีความต่อเนื่องและลื่นไหลมากกว่าการบังคับลิ้นเดี่ยว โดยพยายามสร้างทิศทางของเสียงใช้การเพิ่มความเข้มเสียงให้ดังขึ้นตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดเข้าไปหาจุดสูงสุดของประโยคในโน้ต A6 (ตัวอย่างที่ 4.151)

ตัวอย่างที่ 4.151 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 44-50



ห้องที่ 58-62 พบเทคนิคซีเควนส์ จุดที่ต้องระวังเป็นพิเศษคือห้องที่ 62 จังหวะที่ 4 ในการเปลี่ยนโน้ตขั้นคู่เสียงที่มีช่วงเสียงห่างกันมาก ผู้แสดงต้องเตรียมลมและเร่งความเร็วลมเมื่อลงเสียงต่ำเพื่อให้เสียงออกมาตรงจังหวะ (ตัวอย่างที่ 4.152)

ตัวอย่างที่ 4.152 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 37-41

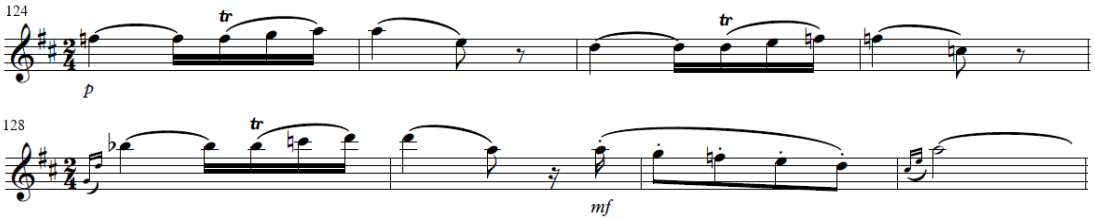
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในห้องที่ 95 ทำนองหลักที่ 2 เข้ามา มีความงดงามของทำนอง ผู้แสดงเล่นให้รู้สึกผ่อนคลายเมื่อปรากฏทำนอง ใน 4 ห้องแรกผู้แสดงสร้างประโยคเพลงให้เชื่อมกันถึงแม้ว่าห้องที่ 96 จะมีโน้ตหยุดตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น แต่ผู้แสดงเลือกที่จะไม่หายใจในโน้ตหยุดเพื่อสร้างประโยคเพลงให้ต่อเนื่องกันและหายใจในโน้ตตัวหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้นในห้องที่ 98 (ตัวอย่างที่ 4.153)

ตัวอย่างที่ 4.153 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 95-102

ห้องที่ 124 เข้าสู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ ที่ทำนองจะมีความหม่นหมองลงเล็กน้อย ผู้แสดงสร้างทิศทางของทำนองจากความเข้มเสียงที่เบาและค่อย ๆ ดังขึ้นที่ละน้อย (ตัวอย่างที่ 4.154)

ตัวอย่างที่ 4.154 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 124-131



ช่วงหางเพลง ในห้องที่ 165-167 เป็นช่วงที่แสดงเทคนิคการไล่บันไดเสียงในโมทีฟเดิมซ้ำครบทุกช่วงเสียงของฟลูต มีการย้ำโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตโดมินันท์ในบันไดเสียง D เมเจอร์ ผู้แสดงต้องควบคุมนิ้วให้สัมพันธ์กับการตัดลิ้นใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อนสองชั้นเพื่อความเรียบเนียนของเสียง พร้อมกับสร้างทิศทางด้วยระดับความเข้มเสียงตามที่ผู้ประพันธ์กำหนด โดยสร้างทิศทางของทำนองจากห้องที่ 165 เข้าไปหาโน้ต A จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 168 (ตัวอย่างที่ 4.155)

ตัวอย่างที่ 4.155 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 165-171

เข้าสู่ช่วงหางเพลงด้วยการรัว โดยผู้แสดงเริ่มรัวจากช้าไปเร็วด้วยความเข้มเสียงที่เบาจนไปถึงสองห้องสุดท้ายเป็นความเข้มเสียงเบามากในอาร์เปโจของบันไดเสียง D เมเจอร์ไล่เสียงลง ผู้แสดงจินตนาการถึงฮาร์ปในการเล่นเสียงสูงคล้ายกับการดีดสายของฮาร์ปที่มีลักษณะเสียงแบบสั้นและกังวาน (ตัวอย่างที่ 4.156)

ตัวอย่างที่ 4.156 Mozart: Rondo in D major ห้องที่ 95-102

สรุปการวิเคราะห์

ช่วงเสียง

ช่วงเสียงสูงสุดของบทเพลงนี้คือ A6 (ห้องที่ 62) ช่วงเสียงต่ำสุดคือ C4 (ห้องที่ 165)

ระดับความเข้มเสียง

ผู้ประพันธ์ได้ระบุความเข้มเสียงไว้ 5 ระดับคือ *pp, p, mp, mf,* และ *f* ภาพรวมของความเข้มเสียงจะอยู่ที่ระดับ *mf*

จังหวะและความเร็ว

ใช้อัตราจังหวะ 2/4

การควบคุมลักษณะเสียง

ลักษณะของเสียงในบทเพลงใช้เทคนิคใช้การบังคับลิ้นเดี่ยว การบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น และการเชื่อมเสียง

4.8.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Mozart: Rondo in D major

ในการเล่นในบทเพลงนี้ผู้เล่นจำเป็นจะต้องมีเทคนิคดังต่อไปนี้

1) การหายใจแบบฉับพลัน

2) การบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น

3) การรัวนิ้ว

4) การเล่นโน้ตประดับ

4.8.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข

1) การฝึกซ้อมบทเพลงควรฝึกทำความเข้าใจกับลักษณะของดนตรีที่โมสาร์ทประพันธ์ เนื่องจากหากไม่ศึกษาสำนวนดนตรีให้มีความเข้าใจอย่างแท้จริงก่อนแล้ว จะทำให้การตีความเทคนิคการบรรเลงอาจจะผิดไปจากแบบแผนดนตรีของโมสาร์ทได้ ทำนองของบทเพลงอาจจะดูเรียบง่ายและสนุกสนาน แต่การสร้างเสียงที่เป็นธรรมชาติและถูกต้องตามลักษณะการควบคุมเสียงของการประพันธ์เป็นเรื่องที่ต้องคำนึงถึงเป็นอย่างมาก ด้วยเหตุนี้บ่อยครั้งที่บทเพลงของโมสาร์ทใช้เป็นบทเพลงในการสอบแข่งขันเข้าวงออร์เคสตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.9 Genin: Carnival of Venice

4.9.1 ประวัติผู้ประพันธ์

พอล อะกริโคล เจนัง (Paul Agricole Genin, 1832-1903) นักฟลูตและนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส เคยรับตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มฟลูตที่ the Theater Italians ในอิตาลีและ the Colonne Orchestra มีผลงานการประพันธ์สำหรับฟลูตมากกว่า 60 ชิ้น และยังเป็นหนึ่งในผู้ประพันธ์คนแรก ๆ ที่ประพันธ์เพลงสำหรับแซกโซโฟน

4.9.2 ประวัติบทเพลง

บทเพลง Carnival of Venice เป็นบทเพลงพื้นเมืองของชาวนาโปลี ในประเทศอิตาลี ชื่อว่า "O Mamma, Mamma Cara" ซึ่งนักประพันธ์และนักไวโอลินผู้มีชื่อเสียงอย่างปากานินีมีความชื่นชอบในบทเพลงถึงกับนำมาประพันธ์โดยใช้ชื่อว่า Il Carnevale Di Venezia Op. 10 มีลักษณะของสังคีตลักษณ์แบบทำนองหลักและการแปร โดยมีการแปรถึง 20 ครั้ง ที่มีการแสดงถึงการใช้ทักษะขั้นสูงทั้งการดีดสาย การกดนิ้วควบสองสาย และเทคนิคเสียงฮาร์โมนิก บทเพลง Carnival of Venice สำหรับฟลูตบทนี้ ประกอบด้วยทำนองหลักและการแปรทั้งหมด 8 ครั้ง มีการแสดงถึงเทคนิคที่หลากหลาย เช่น การไล่บันไดเสียงอย่างรวดเร็ว การรัว การเปลี่ยนคู่เสียงในช่วงคู่แปดแบบฉับพลัน และการบังคับลิ้นซ้อน เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสามารถของเครื่องฟลูตรุ่นใหม่ที่มีการใช้ระบบนิ้วแบบโบห์ม ที่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้ประพันธ์ได้ดียิ่งขึ้นกว่าฟลูตในยุคบาโรก ความสำคัญของบทเพลงนี้นอกจากฟลูตแล้ว นักประพันธ์ผู้มีชื่อเสียงหลายท่านยังนิยมนำทำนองหลักของบทเพลงมาประพันธ์สำหรับบรรเลงในหลากหลายเครื่องดนตรี เช่น คอร์เน็ต ทรัมเป็ต ยูโฟเนียม คลาริเนต แซกโซโฟน และเปียโน เป็นต้น

4.9.3 การวิเคราะห์

บทเพลงเริ่มต้นด้วยการนำเดี่ยวเปียโนในช่วงต้นเพลงฟลูตบรรเลงดาเดนซาก่อนเข้าสู่ช่วงนำทำนองหลักอยู่ในจังหวะ 6/8 มีความยาว 16 ห้อง ต่อด้วยการบรรเลงสลับของเปียโน 8 ห้อง จากนั้นเข้าสู่การแปรครั้งที่ 1 ที่มีพื้นผิวของจังหวะเป็นเขบ็ตสองชั้นในโน้ตสามพยางค์ ผู้แสดงบรรเลงโดยนำทำนองหลักออกมาให้ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.157)

ตัวอย่างที่ 4.157 Genin: Carnival of Venice ทำนองหลัก

เข้าสู่การแปรครั้งที่ 1 ที่มีพื้นผิวของจังหวะเป็นเขบ็ตสองชั้นในโน้ตสามพยางค์ ผู้แสดงบรรเลงโดยนำทำนองหลักออกมาให้ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.158)

ตัวอย่างที่ 4.158 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 1

การแปรครั้งที่ 2

มีการใช้โน้ตห้าพยางค์เข้ามาสร้างสีสันที่ดูโลดโผนมากขึ้น ลักษณะการบรรเลงเป็นแบบสนุกสนาน ผู้บรรเลงใช้แนวคิดการบรรเลงเหมือนมีทำนองสองแนว แนวแรกเดินทำนอง แนวที่สองบรรเลงสอดรับกับแนวแรก มีการกำกับภาษาอิตาเลียนว่า leggiero แปลว่า สบาย ๆ เบา ๆ และมีการใช้ระดับความเข้มเสียงที่ต่างกันของประโยคเพลงเพื่อสร้างความน่าสนใจ ในห้องที่ 9-10 ผู้แสดง

เร่งความเร็วขึ้นเล็กน้อยพร้อมกับใช้ความเข้มเสียงดังตามที่ผู้ประพันธ์ระบุเพื่อสร้างความสนุกสนานและแตกต่างจากช่วงต้นการแปร (ตัวอย่างที่ 4.159)

ตัวอย่างที่ 4.159 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 2

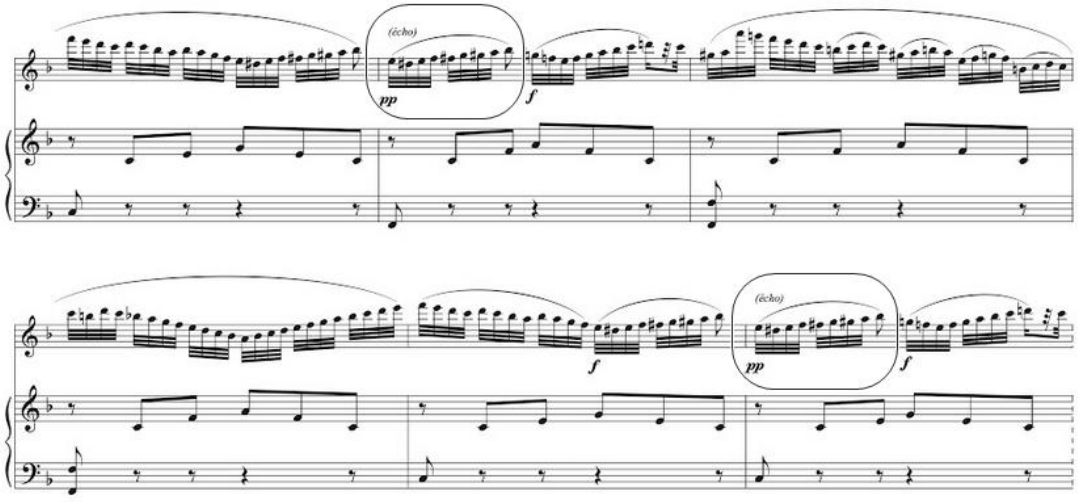
การแปรครั้งที่ 3

พื้นผิวเป็นโน้ตเขบ็ตสามชั้นในโน้ตสามพยางค์ที่มีการไล่บันไดเสียงไป-มาอย่างรวดเร็ว ผู้แสดงให้ความสำคัญในการเน้นเสียงในโน้ตที่เป็นทำนองหลักที่จะปรากฏอยู่ในจังหวะที่ 1 ของทุกห้อง จุดที่ต้องระวังในการเล่นคือ การใช้โน้ตโครมาติกในห้องที่ 4 จากนั้นไล่เสียงลงในบันไดเสียง F เมเจอร์ที่ต้องรักษาจังหวะให้เคลื่อนไปพร้อมเปียโน (ตัวอย่างที่ 4.160)

ตัวอย่างที่ 4.160 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 3

ในการแปรครั้งนี้จะมีการใช้เทคนิคเลียนเสียงสะท้อน (Echo) เป็นการเลียนจากส่วนของประโยคเพลงสั้น ๆ ผู้แสดงพยายามสร้างความแตกต่างให้ผู้ฟังสามารถรู้สึกถึงเสียงเลียนเสียงสะท้อน (ตัวอย่างที่ 4.161)

ตัวอย่างที่ 4.161 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 3



การแปรครั้งที่ 4

พื้นผิวเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นในโน้ตสามพยางค์ที่มีการกระโดดของช่วงเสียงอยู่ทุกประโยคเพลง ผู้แสดงต้องระวังในการเปลี่ยนเสียงให้ชัดเจนเมื่อมีการกระโดดของโน้ตในช่วงเสียงที่กว้างเกินขั้นคู่แปด ซึ่งในช่วงเสียงที่กว้างที่สุดของการแปรนี้จะมีระยะห่างถึง 2 ช่วงคู่แปดผู้แสดงต้องทำการผ่อนคลายกล้ามเนื้อริมฝีปากเพื่อให้ปากมีความยืดหยุ่นและพร้อมสำหรับการเปลี่ยนขั้นคู่เสียงอย่างรวดเร็วโดยไม่ทำให้จังหวะช้าลงหรือเสียจังหวะ (ตัวอย่างที่ 4.162)

ตัวอย่างที่ 4.162 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 4

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การแปรครั้งที่ 5

การแปรครั้งนี้มีการใช้การรัวในโน้ตที่เป็นทำนองหลักที่อยู่ในจังหวะที่ 1 ของแต่ละห้อง ผู้แสดงให้ความสำคัญกับทำนองหลักโดยเล่นโน้ตที่สำคัญให้มีระดับความเข้มเสียงที่ดังมากกว่าปกติ ในประโยคเพลงที่มีการรัวของทุกโน้ต ผู้แสดงพยายามรัวโดยทำให้โน้ตทุกตัวเชื่อมเสียงต่อกันให้มากที่สุด ใช้จินตนาการถึงเสียงนกที่ร้องอย่างสนุกสนาน (ตัวอย่างที่ 4.163)

ตัวอย่างที่ 4.163 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 5

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแปรครั้งที่ 6

มีลักษณะพื้นผิวคล้ายกับการแปรครั้งที่ 3 แต่เป็นการแปรที่ใช้อาร์เปโจในการดำเนินทำนองเกือบทั้งหมด มีการควบคุมลักษณะเสียงที่คล้ายกัน ความยากของการแปรครั้งนี้คือการหาที่สำหรับหายใจและบรรเลงกลับเข้ามาอย่างรวดเร็ว ในบางประโยคเพลงผู้แสดงต้องยืดจังหวะเล็กน้อยและนัดหมายกับนักเปียโนในการเล่นให้พร้อมกัน ซึ่งหากนักเปียโนสามารถจำทำนองของการแปรครั้งนี้ได้จะช่วยให้ผู้แสดงเล่นได้ง่ายขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.164)

ตัวอย่างที่ 4.164 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 6

การแปรครั้งที่ 7

มีลักษณะคล้ายกับการบรรเลงทำนองหลักสองแนวพร้อมกัน โดยใช้โน้ตประดับในเสียงแนวบนสลับกับโน้ตแนวล่างซึ่งบรรเลงทำนองหลักเหมือนกัน การแปรครั้งนี้ผู้แสดงเปรียบเสมือนช่วงพักก่อนที่จะเข้าสู่การแปรครั้งสุดท้ายที่มีความตื่นเต้น (ตัวอย่างที่ 4.165)

ตัวอย่างที่ 4.165 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 7

การแปรครั้งที่ 8

ใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อนบรรเลงทำนองหลักสลับไปมาอย่างรวดเร็วระหว่างทำนองหลักในจังหวะตกกับโน้ตตัว C ที่ยืนพื้นปรากฏอยู่ตลอดการแปร ผู้แสดงเริ่มต้นการแปรครั้งนี้ด้วยการค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้นในห้องแรกเพื่อเป็นการตั้งจังหวะ เมื่อได้จังหวะที่ต้องการแล้วจึงใช้จังหวะที่ต้องการเป็นหลักในการบรรเลงในห้องต่อไป ช่วงกลางการแปรครั้งนี้มีการใช้ระดับความเข้มเสียงจากเบาไปหาดังเพื่อสร้างทิศทางของทำนอง และมีการเร่งจังหวะให้ตื่นเต้นมากขึ้นในช่วงท้าย บทเพลงจบลงด้วยการลากเสียงโน้ต F เสียงยาวที่ใช้ความเข้มเสียงและการวิบราโตที่ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.166)

ตัวอย่างที่ 4.166 Genin: Carnival of Venice การแปรครั้งที่ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปการวิเคราะห์

ช่วงเสียง

ช่วงเสียงสูงสุดของบทเพลงนี้คือ A6 (การแปรครั้งที่ 6 ห้องที่ 9) ช่วงเสียงต่ำสุดคือ E4 (การแปรครั้งที่ 6 ห้องที่ 9) เป็นการใช้ช่วงเสียงที่ไม่เต็มความสามารถของเครื่อง

ระดับความเข้มเสียง

ผู้ประพันธ์ได้ระบุความเข้มเสียงไว้ 4 ระดับคือ *p, mf, f* และ *ff* ภาพรวมของความเข้มเสียงจะอยู่ที่ระดับ *mf*

จังหวะและความเร็ว

ใช้อัตราจังหวะ 4/4 ในช่วงเกริ่นนำ และ 6/8 ในทำนองหลักและการแปร

การควบคุมลักษณะเสียง

ลักษณะของเสียงในบทเพลงใช้เทคนิคใช้การบังคับลิ้นเดี่ยว การบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น และการเชื่อมเสียง บทเพลงแสดงถึงการประพันธ์ที่แสดงศักยภาพของผู้เล่นและศักยภาพของเครื่องมือที่สามารถทำได้

4.8.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Genin: Carnival of Venice, Op. 14

ในการเล่นในบทเพลงนี้ผู้เล่นจำเป็นจะต้องมีเทคนิคดังต่อไปนี้

1) การหายใจแบบฉับพลัน

2) การไล่บันไดเสียงอย่างรวดเร็ว

3) การรัวนิ้ว

4) การเปลี่ยนคู่เสียงในช่วงคู่แปดแบบฉับพลัน

5) การบังคับลิ้นซ้อน

4.8.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข

1) การฝึกซ้อมบทเพลงควรฝึกแบบฝึกหัดพื้นฐานบันไดเสียง อาร์เปโจและขั้นคู่เสียงที่เป็นแบบฝึกหัดพื้นฐาน

2) เนื่องจากในบางช่วงของบทเพลงมีการไล่บันไดเสียงที่ต่อเนื่อง ผู้แสดงควรนัดหมายกับนักเปียโนในการหาที่หายใจ เพื่อให้จังหวะไม่สะดุดและสร้างประโยคของเพลงให้ต่อเนื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.10 Franck: Sonata for violin and piano

4.10.1 ประวัติผู้ประพันธ์

เซซาร์ ฟรางค์ (César Franck, 1822-1890) นักประพันธ์เพลงชาวเบลเยี่ยม ช่วงวัยเด็กพ่อส่งฟรางค์ และพี่ชายไปเรียนที่ The Paris Conservatoire งานประพันธ์ในช่วงแรกจะเป็นงานสำหรับเปียโนที่ประพันธ์สำหรับการออกเดินทางแสดงคอนเสิร์ตเสียส่วนมาก เขาใช้ชีวิตอยู่ช่วงหนึ่งในปารีสในฐานะครูสอนเปียโนและใช้เวลาช่วงวันหยุดทำงานเป็นนักออร์แกนประจำโบสถ์ หลังจากปี ค.ศ. 1840 ผลงานประพันธ์ของฟรางค์เน้นไปทางด้านงานสำหรับออร์แกน ผลงานของเขาได้รับความนิยมจากนักประพันธ์ชาวฮังกาเรียนผู้มีชื่อเสียง ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, 1811-1886) ช่วงท้ายของชีวิตในปี ค.ศ. 1872 ฟรางค์ได้เข้าเป็นอาจารย์สอนที่ The Paris Conservatoire และได้รับสัญชาติฝรั่งเศส

4.10.2 ประวัติบทเพลง

ผลงานไวโอลินโซนาตาบทนี้ ถูกประพันธ์ขึ้นเมื่ออายุ 63 ปี เพื่อเป็นของขวัญงานแต่งงานแก่นักไวโอลิน อูจีน ยีไซ (Eugène Ysaÿe, 1858-1931) ฟรางค์มอบบทเพลงนี้ในช่วงเช้าของงานวิวาห์ และยีไซได้ซ้อมอย่างเร่งรีบเพื่อแสดงโซนาตาบทนี้ในงานของเขา หนึ่งปีต่อมาหลังจากงานแต่งงาน โซนาตาบทนี้ก็ได้นำมาแสดงอีกครั้งที่ Brussels Museum of Modern Painting โดยการแสดงเริ่มต้นขึ้นในช่วงที่มีแสงสว่างของดวงอาทิตย์ แต่เนื่องจากทางพิพิธภัณฑ์ไม่อนุญาตให้ใช้แสงสว่างจากหลอดไฟ เมื่อฟ้าเริ่มมืดลงการแสดงจึงดำเนินต่อไปในความมืด ทำให้ 3 กระบวนที่เหลือผู้แสดงต้องทำการแสดงจากการจำโน้ตทั้งหมด บทเพลงนี้ยังมีการนำไปเรียบเรียงสำหรับเชลโล โดยฟรางค์ได้อนุญาตให้นำบทเพลงของเขาไปเรียบเรียง และในการแสดงครั้งนี้เป็นการเรียบเรียงสำหรับฟลูตโดยชอง-ปิแอร์ รัมปาล บทเพลงนี้ประกอบด้วย 4 กระบวน คือ I. Allegretto ben moderato II. Allegro III. Ben moderato: Recitativo-Fantasia และ IV. Allegretto poco mosso มีลักษณะของ Cyclic Form คือมีลักษณะของแนวคิดหลักที่ปรากฏอยู่ในทุกกระบวน บทเพลงนี้ได้นำมาเรียบเรียงสำหรับฟลูตและออกแสดงครั้งแรกโดยชอง-ปิแอร์ รัมปาล

4.10.3 การวิเคราะห์

บทเพลงไวโอลินโซนาตาบทนี้ประกอบด้วย 4 กระบวน คือ 1. Allegretto ben moderato 2. Allegro 3. Ben moderato: Recitativo-Fantasia และ 4. Allegretto poco mosso มีการใช้เทคนิคไซคลิกในการประพันธ์ ซึ่งในแต่ละกระบวนจะปรากฏความสัมพันธ์กันของทำนองหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 1

อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ประกอบด้วย ตอนนำเสนอ ห้องที่ 1-30 ตอนพัฒนา ห้องที่ 31-38 และตอนย้อนความ ห้องที่ 63-108 ช่วงหางเพลง ห้องที่ 108-117 ตอนนำเสนออยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ ทำนองหลักที่ 1 มีความยาว 8 ห้อง เริ่มต้นในห้องที่ 5 ในลักษณะของประโยคที่สวยงามอ่อนหวาน ผู้แสดงสร้างทำนองที่มีความต่อเนื่องของเสียงให้เหมือนเสียงไวโอลินโดยลากเสียงยาวของแต่ละประโยคใช้วิบราโตแบบบางให้ค่อย ๆ จากหายไปอย่างเป็นธรรมชาติ (ตัวอย่างที่ 4.167)

ตัวอย่างที่ 4.167 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 1-12

ห้องที่ 13 มีการกระโดดของขั้นคู่เสียง ผู้แสดงรักษาความต่อเนื่องของทำนองเมื่อเปลี่ยนเสียงให้มีความรู้สึกเหมือนเดิม ไม่กระแทกเสียงเมื่อขึ้นเสียงสูงในโน้ต F6 (ตัวอย่างที่ 4.168)

ตัวอย่างที่ 4.168 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 18-22

ห้องที่ 108 ช่วงหางเพลงทำนองหลักกลับมาเป็นครั้งสุดท้าย ห้องที่ 115 เป็นการสรุปสำนวนของทำนองหลักมีการยืดเสียงและช้าลงเพื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของสำนวนก่อนที่จะจบลงอย่างสงบในความเข้มเสียงเบามาก ผู้แสดงผ่อนคลายเสียงโดยการปล่อยรูปปากให้เป็นธรรมชาติ ไม่เกร็งปากควบคุมลมและเสียงให้เบาและค่อย ๆ สงบนิ่งลงไป (ตัวอย่างที่ 4.169)

ตัวอย่างที่ 4.169 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 1 ห้องที่ 108-117

กระบวนที่ 2

เริ่มต้นด้วยเปียโนที่บรรเลงด้วยความดุดัน ฟลูตเริ่มบรรเลงทำนองหลักห้องที่ 14 ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผู้แสดงรับต่ออารมณ์จากนักเปียโน (ตัวอย่างที่ 4.170)

ตัวอย่างที่ 4.170 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 14-17

ตอนพัฒนา ห้องที่ 112 ฟลูตบรรเลงเทคนิคตัดลิ้นควบสองชั้นเลียนแบบไวโอลิน หลังจากนั้นไล่บันไดเสียงลงอย่างรวดเร็ว ผู้แสดงใช้การตัดลิ้นแบบปกติในการซ้อมก่อนในครั้งแรกเพื่อให้ได้ยินเสียงที่ถูกต้อง หลังจากได้ยินเสียงที่ต้องการแล้วใช้การตัดลิ้นควบสองชั้นสร้างทิศทางของเสียงไปหาโน้ต F# ในห้องถัดไป (ตัวอย่างที่ 4.171)

ตัวอย่างที่ 4.171 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 112-116

ห้องที่ 123-130 ฟลูตบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นในช่วงเสียงต่ำ ซึ่งมีความยากในเทคนิคการบรรเลง โดยเสียงต่ำในโน้ต C# เปลี่ยนเสียงสลับกับ F จะต้องกดนิ้วก้อยสลับไปมา ผู้แสดงใช้การฝึกซ้อมช้า ๆ เพื่อให้กล้ามเนื้อจำการเคลื่อนไหว จากนั้นสังเกตคุณภาพเสียงโดยสร้างเสียงให้ชัดเจนในช่วงเสียงต่ำเมื่อมีการเปลี่ยนโน้ตสลับไปมา (ตัวอย่างที่ 4.172)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.172 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 119-130

ห้องที่ 138 ทำนองหลักที่ 1 กลับมาในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 4.173)

ตัวอย่างที่ 4.173 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 137-141

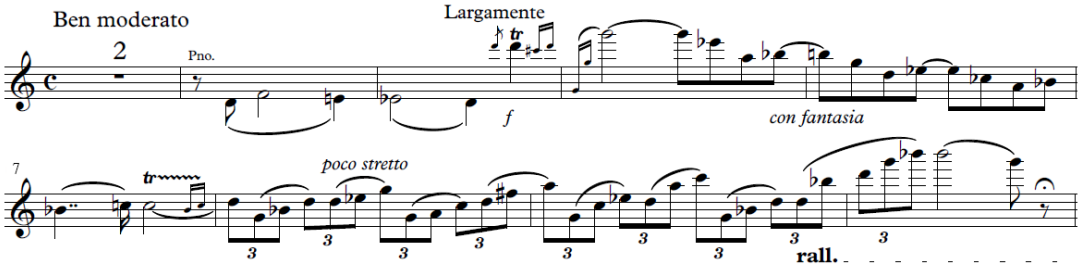
ห้องที่ 201 ช่วงหางเพลง ห้องที่ 205-211 ปรากฏเทคนิคการตัดลิ้นควบสองชั้นเลียนแบบไวโอลิน เป็นช่วงที่มีการใช้เทคนิคการตัดลิ้นควบสองชั้นที่ยาวถึง 7 ห้อง ผู้แสดงใช้การตัดลิ้นที่มีลักษณะเสียงไม่สั้นเกินไปนัก โดยจินตนาการถึงการเล่นสลับคันชัก (Detache) ของไวโอลิน (ตัวอย่างที่ 4.174)

ตัวอย่างที่ 4.174 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 2 ห้องที่ 201-211

กระบวนที่ 3

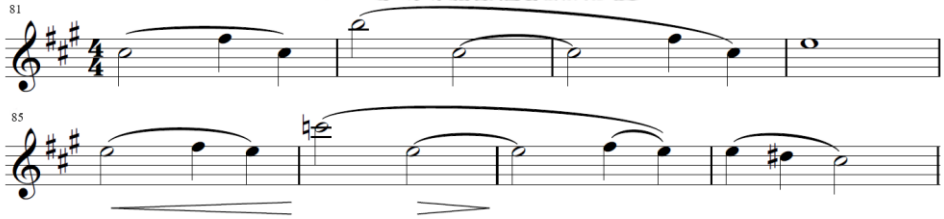
ช่วงต้นกระบวน ฟลูตบรรเลงทำนองในลักษณะของคาเดนซา ในห้องที่ 10 มีการไล่อาร์เปโจในบันไดเสียง G ไมเนอร์ขึ้นไปถึงเสียง Bb และเบาลง ผู้แสดงต้องใช้การเชื่อมเสียงที่ไม่กระแทกเสียงในโน้ตเสียงสูง (ตัวอย่างที่ 4.175)

ตัวอย่างที่ 4.175 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-10



ห้องที่ 81 ฟลูตบรรเลงทำนองหลักที่ 2 ผู้แสดงบรรเลงเข้ามาด้วยความรู้สึก สงบ เงียบและมีสมาธิให้มากที่สุด (ตัวอย่างที่ 4.176)

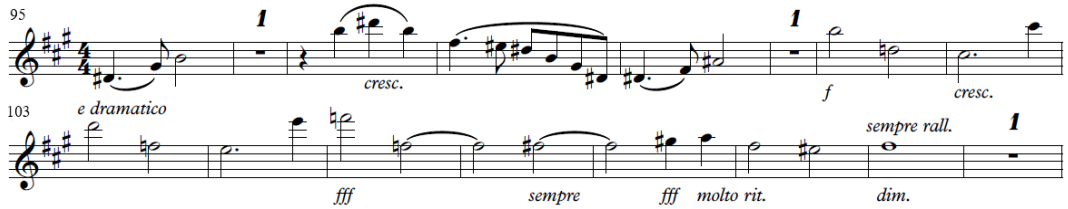
ตัวอย่างที่ 4.176 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 81-88



ห้องที่ 101-109 เป็นช่วงสูงสุดของกระบวนมีการสร้างทิศทางของเสียงที่ใช้ความเข้มเสียงจากดังไปดังมาก ผู้แสดงใช้เทคนิคการวิบราโตในช่วงนี้ให้มีความถี่และความกังวานของเสียงให้มากที่สุด (ตัวอย่างที่ 4.177)

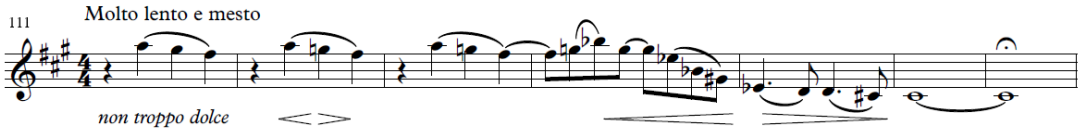
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.177 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 95-110



ช่วงหางเพลง ความรู้สึกสงบจบด้วยโน้ต C ต่ำของฟลูต ควรผ่อนคลายกล้ามเนื้อและหายใจเก็บลมไว้มาก ๆ (ตัวอย่างที่ 4.178)

ตัวอย่างที่ 4.178 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 3 ห้องที่ 111-117



กระบวนที่ 4

อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด มีการใช้เทคนิคการเลียนเกิดขึ้นบ่อยครั้ง ช่วงต้นของกระบวนเปียโนบรรเลงทำนองหลักที่ 1 ฟลูตบรรเลงตามในห้องที่ 2 โดยเลียนแบบลักษณะเสียงของแนวเปียโนที่เข้ามาก่อน (ตัวอย่างที่ 4.179) ห้องที่ 28 การเลียนเริ่มจากแนวเปียโน (ตัวอย่างที่ 4.180)

ตัวอย่างที่ 4.179 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1-10

ตัวอย่างที่ 4.180 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 28-36

ห้องที่ 52 ทำนองหลักที่ 1 กลับมาในกุญแจเสียง C# เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 4.181)

ตัวอย่างที่ 4.181 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 51-59

ทำนองหลักที่ 2 ของกระบวนที่ 3 กลับมา (ตัวอย่างที่ 4.182)

ตัวอย่างที่ 4.182 Franck: Violin Sonata in A Major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 65-72

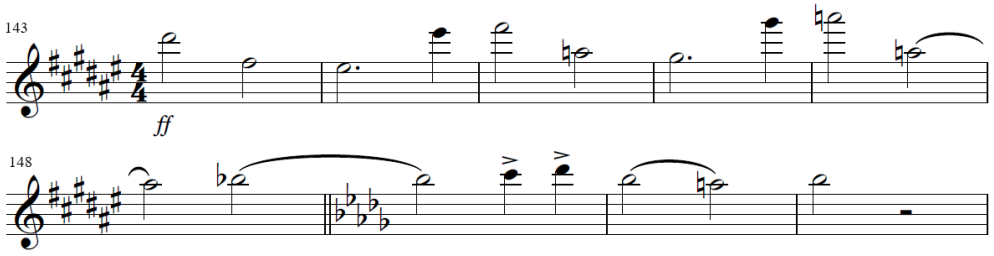
ห้องที่ 86 การเลียนเริ่มจากแนวเปียโน การเลียนครั้งนี้มีความห่างน้อยกว่าครั้งแรก 2 จังหวะ ผู้แสดงจินตนาการเสียงให้เหมือนเสียงระฆัง (ตัวอย่างที่ 4.183)

ตัวอย่างที่ 4.183 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 86-93

ทำนองหลักที่ 3 ของกระบวนที่ 3 กลับมา ผู้แสดงใช้การวิบราโตที่มีความเข้มและลึก เป็นช่วงที่ใช้การวิบราโตมากที่สุดของกระบวน ตอนท้ายประโยคห้องที่ 149 ผู้แสดงยืดจังหวะออกและเน้นเสียงเพื่อให้รู้สึกมีน้ำหนักในการดำเนินทำนองมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.184)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.184 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 143-151



ห้องที่ 185 ทำนองหลักที่ 1 ของกระบวนกลับมาเป็นครั้งสุดท้าย (ตัวอย่างที่ 4.185)

ตัวอย่างที่ 4.185 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 185-197

ห้องที่ 220 ช่วงหางเพลงเปียโนและฟลูตบรรเลงการเลียนเป็นครั้งสุดท้าย ในช่วงนี้ผู้แสดงเร่งจังหวะขึ้นเล็กน้อยเพื่อสร้างความตื่นเต้นเข้าไปหาตอนจบช่วงสุดท้ายของเพลง (ตัวอย่างที่ 4.186)

ตัวอย่างที่ 4.186 Franck: Violin Sonata in A major กระบวนที่ 4 ห้องที่ 220-227

สรุปการวิเคราะห์

ช่วงเสียง

ช่วงเสียงสูงสุดของบทเพลงนี้คือ B6 (กระบวนที่ 4 ห้อง 165) ช่วงเสียงต่ำสุดคือ C4 (กระบวนที่ 3 ห้องที่ 34) เป็นการใช้ช่วงเสียงที่เต็มความสามารถของเครื่อง

ระดับความเข้มเสียง

ผู้ประพันธ์ได้ระบุความเข้มเสียงไว้ 7 ระดับคือ *pp, p, mp, mf, f, ff* และ *fff* เป็นการใช้ระดับความเข้มเสียงที่เต็มความสามารถของเครื่อง ลักษณะของความเข้มเสียงในยุคโรแมนติกมีระดับความแตกต่างของเสียงมาก การบรรเลงความเข้มเสียงในระดับเบามากผู้แสดงต้องทำให้เสียงมีความบางมากกว่าปกติ เมื่อสามารถควบคุมระดับความแตกต่างความเข้มเสียงได้จะทำให้การแสดงมีความน่าสนใจมากขึ้น

จังหวะและความเร็ว

ใช้อัตราจังหวะ 9/8, 4/4, 2/4 และ 2/2 ในกระบวนที่ 3 อาจคิดอัตรา จังหวะจาก 3/4 เป็นจังหวะ 1 ใหญ่ได้

การควบคุมลักษณะเสียง

ลักษณะของเสียงในบทเพลงใช้เทคนิคใช้การบังคับลิ้นเดี่ยว การบังคับลิ้นซ้อนสองชั้น การบังคับลิ้นซ้อนสามชั้นและการเชื่อมเสียง

4.10.4 เทคนิคที่ใช้สำหรับบทเพลง Franck: Sonata in A major

ในการเล่นในบทเพลงนี้ผู้เล่นจำเป็นจะต้องมีเทคนิคดังต่อไปนี้

1) การบังคับลิ้นควบสองชั้น

2) การควบคุมความเข้มเสียง

4.10.5 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและวิธีการแก้ไข

การฝึกซ้อมบทเพลงควรศึกษาเนื้อหาของบทเพลงเพื่อสร้างจินตนาการของเสียงในการบรรเลง ผู้แสดงใช้การศึกษาจากศิลปินนักไวโอลินและนักเชลโลที่บรรเลงบทเพลงนี้จากสื่อยูทูป ช่วยให้เห็นถึงรูปแบบการตีความของบทเพลงที่แตกต่างกัน และเลือกนำมาปรับใช้สำหรับการแสดง ในช่วงที่ทำนองหลักเกิดขึ้นควรคำนึงถึงคุณภาพเสียงให้มากที่สุด ใช้การฝึกอย่างช้า ๆ เพื่อสังเกตคุณภาพเสียง เช่นเดียวกับการฝึกควบคุมเทคนิคการไล่เสียง ควรฝึกช้า ๆ ให้ได้ยินแนวทำนองที่ถูกต้องและสร้างเสียงที่มีคุณภาพ ฝึกควบคุมความเข้มเสียงตามที่ผู้ประพันธ์ระบุในบางครั้งเมื่อบรรเลงกับเปียโนอาจจะต้องเพิ่มความเข้มเสียงมากขึ้นเพื่อความสมดุลของเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทสรุปและผลตอบรับงานวิจัย

5.1 สรุป

งานวิจัยชิ้นนี้ได้ผลผลิตแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ การเรียบเรียงบทเพลงใหม่สำหรับฟลูตและอรรถาธิบายเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง ซึ่งผู้วิจัยแยกสรุปในแต่ละประเด็นดังนี้

ในด้านการเรียบเรียงได้ทำการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงพบว่า เทคนิคที่ใช้ในบทเพลงคอน-แชร์โตมีเทคนิคที่ซับซ้อน มีความยาวและยากในการบรรเลงกว่าบทเพลงโซนาตา เมื่อศึกษาแล้วผู้วิจัยได้เรียบเรียงตามแนวทางที่ได้ศึกษา ผลที่ได้รับคือแนวคิดและวิธีการเรียบเรียงบทเพลงไวโอลินเมื่อนำมาปรับเพื่อให้ฟลูตบรรเลงจะมีการปรับขั้นคู่เสียงที่สูงหรือต่ำเกินไปสำหรับฟลูต ปรับให้ฟลูตสามารถบรรเลงได้โดยคำนึงถึงความต่อเนื่องและสมดุลเสียงของทำนองเมื่อบรรเลงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น เปียโนหรือวงออร์เคสตรา การปรับโน้ตที่ต่ำเกินไปสำหรับฟลูตด้วยโน้ตอื่นที่อยู่ในกุญแจเสียงหรือคอร์ดเดียวกัน และการปรับเทคนิคเฉพาะสำหรับไวโอลิน เช่น การกดนิ้วควบสองสาย นำมาปรับโน้ตโดยวิธีการตัดโน้ตหรือเปลี่ยนเป็นโน้ตสะบัด สอดคล้องกับเทคนิคที่พบในการศึกษาจากบทเพลงเรียบเรียงโดยนักฟลูตที่มีชื่อเสียงได้ทำในงานประพันธ์ของซิเบลิอุสและฟรางค์

ในด้านอรรถาธิบายเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง เป็นการนำบทเพลงเรียบเรียงใหม่สำหรับฟลูตมาศึกษาวิเคราะห์และตีความบทเพลงสำหรับการเผยแพร่ผ่านการแสดงทั้งสามครั้ง ในการแสดงทุกครั้งจะมีทั้งบทเพลงเรียบเรียงใหม่สำหรับฟลูตและบทเพลงแวดล้อมที่อยู่ในห้วงเวลาเดียวกันที่สามารถอธิบายถึงพัฒนาการของบทเพลงและงานวรรณกรรมที่มีความสัมพันธ์กันได้ ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์ ประวัติบทเพลง รูปแบบการประพันธ์ เทคนิคการบรรเลงที่ใช้ในแต่ละบทเพลง เพื่อสนับสนุนการฝึกซ้อมและนำเสนอผ่านการแสดงในแต่ละครั้ง องค์ความรู้ที่ได้จากการแสดงบทเพลงเรียบเรียงคือ การเข้าถึงงานวรรณกรรมสำหรับไวโอลินจากนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง ช่วยขยายขอบเขตของเทคนิคการบรรเลงฟลูตที่มีความยากมากกว่าปกติ เช่น เทคนิคการบรรเลงข้ามสายของไวโอลินที่รวดเร็ว เมื่อบรรเลงด้วยฟลูตต้องใช้การตัดลิ้นควบที่รวดเร็วและการควบคุมเสียงแม่นยำ ทำให้เกิดการพัฒนาทักษะการบรรเลงและแนวคิดในการฝึกซ้อม รวมถึงองค์ความรู้จากการศึกษาลักษณะการบรรเลงของนักไวโอลินที่มีชื่อเสียง สร้างความเข้าใจศิลปะในการบรรเลงที่ทำให้

เสียงดนตรีมีชีวิตผ่านการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านเครื่องดนตรี สร้างความสนใจในการศึกษาค้นคว้าบทเพลงลักษณะนี้ต่อไป

5.2 การอภิปรายผล

ในการเขียนวิทยานิพนธ์เล่มนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้ในเรื่องการเรียบเรียงบทเพลงสำหรับฟลูตและเทคนิคของการบรรเลงบทเพลงที่หลากหลาย โดยนำข้อมูลจากประสบการณ์มาต่อยอดในการค้นคว้าสืบค้นข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต นำไปสู่การทดลองและปฏิบัติเพื่อให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ในเชิงประจักษ์ ตลอดระยะเวลาการทำวิจัยทำให้เกิดการพัฒนาจากพื้นฐานองค์ความรู้เดิมจากเครื่องดนตรีฟลูตไปสู่องค์ความรู้ใหม่จากงานการเรียบเรียงบทเพลงและการเข้าถึงผลงานวรรณกรรมจากนักประพันธ์ที่ยิ่งใหญ่ ได้เข้าถึงบทเพลงที่มีคุณค่าจากการนำบทเพลงที่มีการเรียบเรียงโดยนักฟลูตที่มีชื่อเสียงมาบรรเลงและต่อยอดโดยการสร้างสรรค์บทเพลงขึ้น เป็นการขยายขอบเขตจากเครื่องดนตรีที่ผู้วิจัยมีความชำนาญ กล่าวคือประวัติศาสตร์ของการพัฒนาเครื่องดนตรีฟลูตตลอดยุคศตวรรษที่ 19 ได้ส่งผลไปยังงานการประพันธ์ที่ได้ประพันธ์สำหรับฟลูต ผลจากการพัฒนาเครื่องฟลูตที่ไม่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้ประพันธ์ ทำให้ผลงานการเดี่ยวฟลูตในช่วงต้นยุคโรแมนติกไม่ได้ประพันธ์โดยนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง บทเพลงเดี่ยวมักประพันธ์สำหรับเปียโนหรือไวโอลิน ด้วยเหตุนี้การเข้าถึงงานวรรณกรรมชั้นยอดในลักษณะการเดี่ยวฟลูตจึงขาดหายไป การเรียบเรียงผลงานวรรณกรรมของนักประพันธ์ทำให้เข้าถึงองค์ความรู้ของการบรรเลงไวโอลินเพิ่มขึ้น ช่วยให้เข้าใจด้านความลึกซึ้งของวรรณกรรมและด้านเทคนิคการบรรเลงที่มีลักษณะเฉพาะของไวโอลินซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่ทำได้ยากหากจะนำมาปรับใช้กับการบรรเลงฟลูต เพื่อพัฒนาตนเองและนำความรู้ที่ได้ถ่ายทอดให้กับนักฟลูตรุ่นต่อไป ผู้วิจัยพบว่าสิ่งสำคัญที่สุดไม่ใช่การเข้าใจในเทคนิคการบรรเลง แต่เป็นการได้มีโอกาสในการเข้าถึงผู้ประพันธ์และนักดนตรีที่ยิ่งใหญ่ที่ทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวจากบทเพลงผ่านผลงานการประพันธ์ ผลงานของศิลปินต่าง ๆ เหล่านี้ ได้แสดงให้เห็นถึงความงามของเสียงดนตรีทั้งจากการประพันธ์และการถ่ายทอดบทประพันธ์ ซึ่งเป็นเรื่องที่ผู้รับรู้จะต้องได้รับประสบการณ์จากการเข้าถึงและพิจารณาด้วยตัวเอง

5.3 ข้อเสนอแนะ

ในการวิจัยครั้งนี้ช่วยสร้างแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยสนใจบทเพลงเดี่ยวที่มิใช่เฉพาะเครื่องฟลูตเท่านั้น ยังมีผลงานการประพันธ์ที่มีความสำคัญและความสวยงามของเสียงอยู่อีกมากในทุก ๆ เครื่องดนตรี ผู้สนใจควรศึกษางานเดี่ยวของเครื่องดนตรีทุกชนิด โซนาตา คอนแชร์โต มีความสำคัญและให้แง่มุมที่แปลกใหม่และเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาทักษะการบรรเลง เมื่อศึกษาในแต่ละเครื่องมือเพิ่มขึ้นจะได้รับองค์ความรู้ใหม่ ๆ เพิ่มขึ้น เช่น ความรู้ในลักษณะการสร้างเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง วรรณกรรมที่มีอิทธิพลต่อเครื่องดนตรี ประวัติศาสตร์เครื่องดนตรี ฯลฯ ซึ่งการพัฒนาทางเทคโนโลยีในปัจจุบันนั้นเอื้อต่อการเข้าถึงข้อมูลได้ง่าย เป็นเหตุให้การพัฒนาศักยภาพและเพิ่มพูนความรู้เป็นได้อย่างรวดเร็วและหลากหลาย หากนำข้อดีเหล่านี้ไปใช้ให้เป็นประโยชน์จะสามารถพัฒนาวงการดนตรีคลาสสิกในประเทศไทยให้มีมาตรฐานอย่างทัดเทียมประเทศที่เป็นต้นฉบับของดนตรีคลาสสิกได้

5.4 ผลตอบรับงานวิจัย

5.4.1 การแสดงเดี่ยวฟลูตครั้งที่ 1 ในคอนเสิร์ต Classical in Touch

5.4.1.1 รายการแสดงร่วมกับวงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร

1) Tchaikovsky: Polonaise from Eugene Onegin

2) Sibelius: Violin Concerto in D minor Op.47

3) Rimsky-Korsakov: Scheherazade Op.35

5.4.1.2 วันเวลาและสถานที่แสดง

การแสดงเดี่ยวฟลูตในครั้งนี้ได้จัดขึ้นในวันเสาร์ที่ 7 กันยายน พ.ศ.2562 ณ โรงละครแห่งชาติ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เวลา 14.00 โดยผู้วิจัยได้ร่วมแสดงเดี่ยวฟลูตในบทเพลงที่ 2 Sibelius: Violin Concerto in D minor Op.47 และ ร่วมแสดงกับวงออร์เคสตราในตำแหน่งปิกโคโล ในบทเพลงที่ 3. Rimsky-Korsakov: Scheherazade Op.35 อำนวยเพลงโดย ดร.วานิช โปตะวนิช

5.4.1.3 ระยะเวลาของการแสดง

คอนเสิร์ต Classical in Touch โดยวงดุริยางค์กรมศิลปากร ใช้เวลาทำการแสดงทั้งสิ้น 2 ชั่วโมง (รวมเวลาช่วงพักครึ่งการแสดง 15 นาที) แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง โดยแบ่งบรรเลงบทเพลงในช่วงครึ่งแรก 2 บทเพลง และในช่วงครึ่งหลัง 1 บทเพลง

5.4.1.4 การเตรียมพร้อมก่อนการแสดง

1) คัดเลือกบทเพลงโดยปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

2) ปรึกษารูปแบบการจัดแสดงกับวาทยกร ดร.วานิช โปตะวนิช และจ่าเอก สมเกียรติ ศรีคำ หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์สากลสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3) ฝึกซ้อมส่วนตัวและศึกษาการปฏิบัติบทเพลงเพิ่มเติมกับผศ.ดร.สรีวันท์ วาทะวัฒนะ อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และนักไวโอลินวง Thailand Philharmonic Orchestra

4) เรียนเชิญคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์, ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสูร สีตลายัน และกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ภายนอก อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน

5) ร่วมฝึกซ้อมกับวงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร ตามกำหนดการสำหรับการฝึกซ้อมและแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.4.1.5 การประชาสัมพันธ์

ประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ติดโปสเตอร์ ณ ป้ายประกาศของแต่ละมหาวิทยาลัยที่มีการเรียนการสอนดนตรีและประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อออนไลน์ในช่องทางของเฟซบุ๊กเพจ: National Symphony Orchestra of Thailand และ Yamaha Band & Orchestra, Team Thailand

5.4.1.6 ผลการตอบรับ

การแสดงในครั้งนี้ได้รับความสนใจจากผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรี นักเรียน นักศึกษา และประชาชนทั่วไป ได้รับคำชื่นชมและคำแนะนำจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันเอกชูชาติ พิทักษากร, อาจารย์สรุพล ธัญญวิบูลย์ และคณะกรรมการทั้งในและนอกมหาวิทยาลัย

5.4.1.7 ภาพตัวอย่างการแสดงเดี่ยวฟลูตครั้งที่ 1

5.4.2 การแสดงเดี่ยวฟลูตครั้งที่ 2 ในคอนเสิร์ต Live Recital Concert

5.4.2.1 รายการแสดงเดี่ยวฟลูตครั้งที่ 2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Sonata in F major (1820) Transcribed for flute	Felix Mendelssohn
By Teerawat R.	
Caprice No. 24	Niccolò Paganini
Fantasia on Lanna's Wind	พลวัฒน์ รุจยากรกุล
- Intermission –	
Flute Sonata Op.94	Sergei Prokofiev

5.4.2.2 วันเวลาและสถานที่แสดง

การแสดงเดี่ยวฟลูตในครั้งนี้ได้จัดขึ้นในวันอังคารที่ 17 มีนาคม พ.ศ.2563 ณ อาคาร 27 ชั้น 16 วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เวลา 18.00 โดยผู้วิจัยได้แสดงเดี่ยวฟลูตกับเปียโนและการแสดงรวมกลุ่มเครื่องลมไม้

5.2.3 ระยะเวลาของการแสดง

คอนเสิร์ต Live Recital Concert ใช้เวลาทำการแสดงทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง 20 นาที (รวม เวลาช่วงพักครึ่งการแสดง 15 นาที) แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง โดยแบ่งบรรเลงบทเพลงในช่วงครึ่ง แรก 3 บทเพลง และในช่วงครึ่งหลัง 1 บทเพลง

5.2.4 การเตรียมพร้อมก่อนการแสดง

1) คัดเลือกบทเพลงและรูปแบบการจัดแสดงโดยปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

2) เรียนเชิญคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์, ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสูร สีตลายัน และกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ภายนอก อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน

3) ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อ ไวรัสโคโรนา 2019 (COVID - 19) จากเดิมที่เป็นรูปแบบการแสดงแบบเปิดให้ผู้ฟังทั่วไปเข้าชมเปลี่ยนเป็นการแสดงแบบปิดไม่มีผู้ชม ณ สถานที่แสดง แต่ทำการแสดงผ่านสื่อออนไลน์ 2 ช่องทางคือ เฟซบุ๊กและยูทูป

4) ทำการฝึกซ้อมและทดสอบการเผยแพร่โดยการเชื่อมต่อสัญญาณเครือข่ายอินเทอร์เน็ต

5.4.2.5 การประชาสัมพันธ์

ประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ติดโปสเตอร์ ณ ป้ายประกาศของแต่ละมหาวิทยาลัยที่มีการเรียนการสอนดนตรี และประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อออนไลน์ในช่องทางของเฟซบุ๊กเพจ: College of Music BSRU และ Yamaha Band & Orchestra, Team Thailand

5.4.2.6 ผลการตอบรับ

การแสดงในครั้งนี้ได้รับความสนใจจากผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรี นักเรียน นักศึกษา และประชาชนทั่วไป โดยมีการแชร์ทั้งหมด 85 ครั้ง รับชม 3,903 ครั้ง (ข้อมูล ณ วันที่ 6 ส.ค. 2563)

5.2.7 ภาพตัวอย่างการแสดงเดี่ยวฟลูตครั้งที่ 2

5.4.3 การแสดงเดี่ยวฟลูตครั้งที่ 3 ในคอนเสิร์ต Live Recital Concert

5.4.3.1 รายการแสดงเดี่ยวฟลูตครั้งที่ 3

Cello Suite No. 1 in G major	J.S.Bach
Fantasia No. 2 in A minor	Georg Philipp Telemann
Rondo in C major, K. Anh.184	W.A.Mozart
Carnival of Venice	P.A.Genin

- Intermission –

Sonata for Violin and Piano	César Franck
Arr. for Flute by Jean-Pierre Rampal	

5.4.3.2 วันเวลาและสถานที่แสดง

การแสดงเดี่ยวฟลูตในครั้งนี้ได้จัดขึ้นในวันอังคารที่ 15 กันยายน พ.ศ.2563 ณ อาคาร สยามกลการ ชั้น 4 บริษัทสยามดนตรียามาฮ่าจำกัด เวลา 15.00 โดยผู้วิจัยได้แสดงบทเพลงเดี่ยวฟลูตและบทเพลงสำหรับฟลูตและเปียโน

5.4.3.3 ระยะเวลาของการแสดง

คอนเสิร์ต Live Recital Concert ใช้เวลาทำการแสดงทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง 15 นาที (รวม เวลาช่วงพักครึ่งการแสดง 15 นาที) แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง โดยแบ่งบรรเลงบทเพลงในช่วงครึ่ง แรก 4 บทเพลง และในช่วงครึ่งหลัง 1 บทเพลง

5.4.3.4 การเตรียมพร้อมก่อนการแสดง

1) คัดเลือกบทเพลงและรูปแบบการจัดแสดงโดยปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

2) เรียนเชิญคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์, ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสูร สีตลายัน, อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอนและกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ภายนอก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

3) ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อ ไวรัสโคโรนา 2019 (COVID - 19) จากเดิมที่เป็นรูปแบบการแสดงแบบเปิดให้ผู้ฟังทั่วไปเข้าชม เปลี่ยนเป็นการแสดงแบบจำกัดผู้เข้าชม ณ สถานที่แสดง แต่ทำการแสดงผ่านสื่อออนไลน์ คือ เฟซบุ๊ก

4) ทำการฝึกซ้อมและทดสอบการเผยแพร่โดยการเชื่อมต่อสัญญาณเครือข่ายอินเทอร์เน็ต

5.4.3.5 การประชาสัมพันธ์

ประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ติดโปสเตอร์ ณ ป้ายประกาศของแต่ละมหาวิทยาลัยที่มีการเรียนการสอนดนตรี และประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อออนไลน์ในช่องทางของเฟซบุ๊กเพจ: Yamaha Music Thailand และ College of Music BSRU

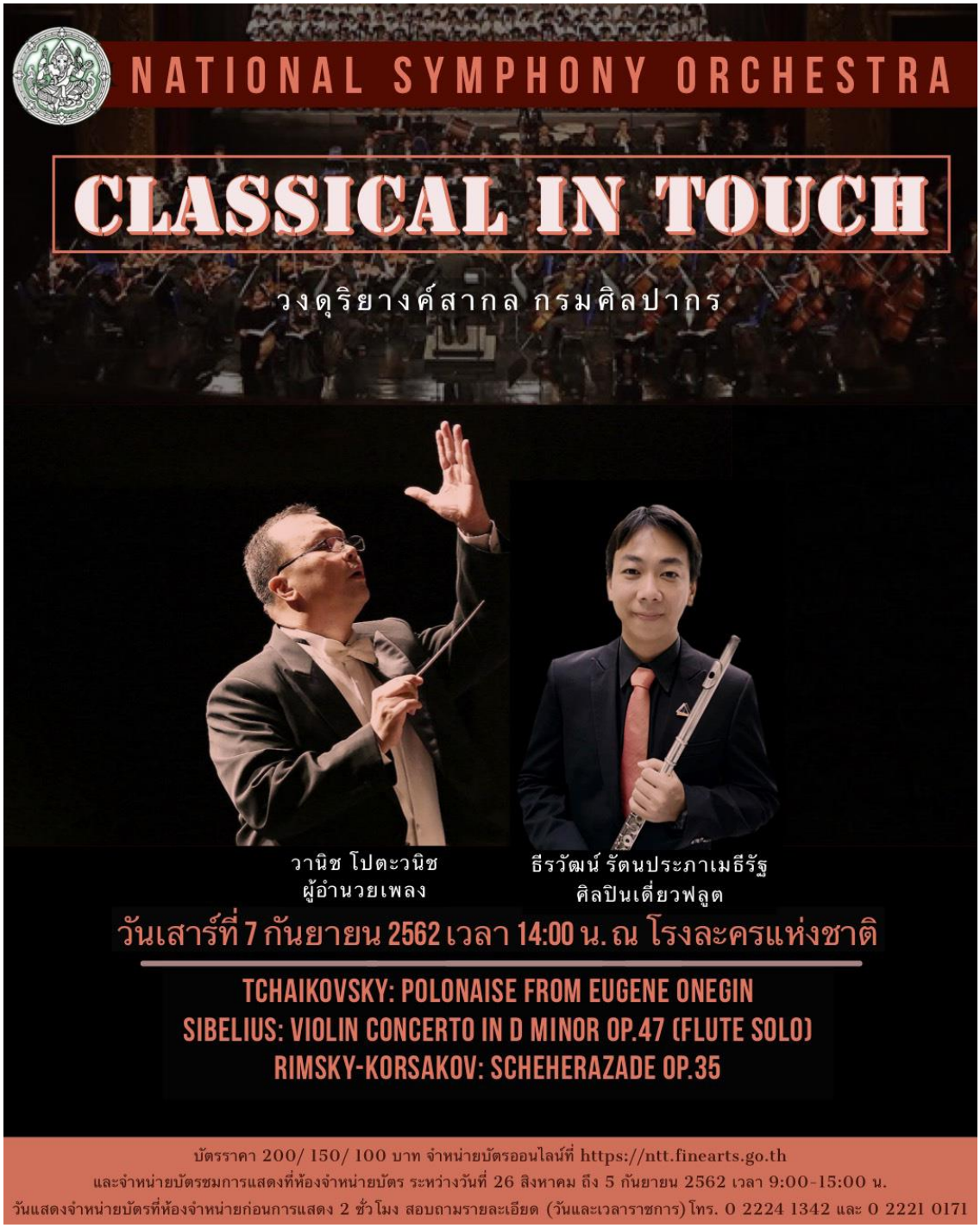
5.4.3.6 ผลการตอบรับ

การแสดงในครั้งนี้ได้รับความสนใจจากผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรี นักเรียนนักศึกษา และประชาชนทั่วไป โดยมีการแชร์ทั้งหมด 111 ครั้ง รับชม 5.2 พันครั้ง (ข้อมูล ณ วันที่ 25 ก.ย. 2563)

Chulalongkorn University

5.4.3.7 ภาพตัวอย่างการแสดงเดี่ยวฟลูตครั้งที่ 3

โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 1



โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 2

โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงครั้งที่ 3

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2559). **ดนตรีลิขิต : รวมบทความสร้างสรรค์เชิงวิชาการ.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ธนาเพรส.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2563). **ทฤษฎีดนตรี**. พิมพ์ครั้งที่ 16. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

พลวัฒน์ รุจยากรกุล. (2560). **กระบวนการสอนฟลูตเพื่อบรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลมของโรงเรียนที่ชนะการประกวดวงโยธวาทิต นักเรียน นักศึกษา ชิงถ้วยพระราชทาน ประเภทนั่งบรรเลง.** สารนิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

ประภัสสร พวงสำลี. (2556). **แบบฝึกการแก้ไขปัญหาอินโทเนชั่น (INTONATION) ของวงฟลูตควอร์เท็ต สำหรับนักศึกษาระดับอุดมศึกษา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

อัครพล เดชวัชรนนท์. (2560) . **การแสดงคลาริเน็ตดุษฎีนิพนธ์ โดย อัครพล เดชวัชรนนท์**. วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อารยา ถิรมงคลจิต. (7 พฤศจิกายน 2561). **องค์ความรู้ภาษา-วัฒนธรรม โดยสำนักงานราชบัณฑิตยสภา**, วงดุริยางค์. *เดลินิวส์*, น. 25.

ภาษาอังกฤษ

Andra Anne Cook Bohnet, (1987)**. The Transcription as a Supplement to Nineteenth Century Flute Repertoire,** Texas Tech University

Baker, Julius. (2001, March). A Remembrance : Remembering Rampal. **The New York Flute Club Newsletter**. p.1.

Bouriakov, Denis. (2020). **Denis Bouriakov, flute Biogaphy**. Retrieved 24 September, 2020, from https://bouriakov.com/bio

Classical Net**. Jean Sibelius**. Retrieved from http://www.classical.net/music/comp.lst/sibelius.php

Donna Olkowski's Flute Studio. **Jean-Pierre Rampal Biography.** Retrieved from

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

http://flutetoday.com/jean-pierre-rampal-biography/

Elliot, Jane, (2002). **Eyewitnes Music**. London : A Pearson Company.

James Pellerite, **A Handbook of Literature for the Flute**, 3rd ed. (Bloomington: Zalo, 1978), p. vi.

Kaminska, K (2018). **Power of the Flute.s Delicacy in Transcription**, University of Agder

Klapuri, Anssi (20 Dec 2006). **"Introduction to Music Transcription"**. Signal Processing Methods for Music Transcription. Tampere University of Technology: 1 – via Institute of Signal Processing.

Lynn, Michael. (). The Development of the Flute in 19th-Century France. **The Flutist Quarterly**. 14(4), p.21-25.

Pahud, Emmannuel, (2020). **Biography**. Retrieved 24 September, 2020, from https://www.emmanuelpahud.net/biography.html

Reisenweaver, Anna J., (2011). The Development of the Flute as a Solo Instrument from the Medieval to the Baroque Era. **Musical Offering**, 2(1). p.11-21.

Taffanel & Gaubert. **17 Big Daily Finger Exercises For The Flute. Paris** : Alphonse Leduc.

Vienna Symphonic Libraly. **Concert flute – History**. Retrieved from https://www.vsl.co.at/en/Concert_flute/History

Wil Offermans. **Multiphonics.** Retrieved from https://www.forthecontemporaryflutist.com

Wolfe, J., Smith, J., Fletcher, N., and McGee, T. (2001) **"The Baroque and Classical flutes and the Boehm revolution"** Proc. International Symposium on Musical Acoustics, Perugia. D.Bonsi, D.Gonzalez, D.Stanzial, eds, pp 505-508.

Wye, Trevor. (2015). **Practice Book for the Flute. Books 1-5**, London : Novello & co ltd.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

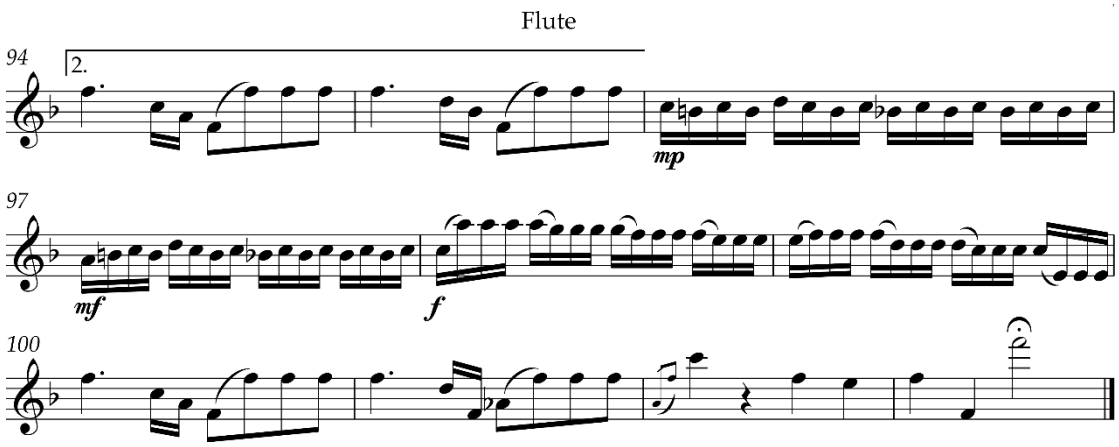
Flute

SONATE F-DUR

fur Flute und Klavier

Felix Mendelsohn
Transcribed by Teerawat Ratthanaphapameterat

Flute



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Flute

II

Flute

Flute

III

V.S.

Flute

Flute

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

SONATE F-DUR

fur Flute und Klavier

Felix Mendelsohn
Transcribed by Teerawat Ratthanaphapameterat

13
16
sf
tr
19
mf
tr
22
25
f
f

29
mf
mf
tr
33
p
mf
35
37
tr
40

43
mf
mf
tr
46
48
50
52

55
57
60
f
f
63
p
p
f
p
mf
67

71
p
76
mf
80
85
87

89
cresc.
91
tr
1.
94
2.
mp
97
mf
f
100
tr

II

33
mf - p
mf - p
42
mf - p
mf - p
51
mf - p
mf - p
59

67
p
p
sempre stacc.
75
82
mf
mf
mf
sempre
legato
f
91

98
105
113
118

123
129
137
mp
145
f
Ped.
*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

III

20
mf
mf
25
30
35
40

45
49
53
56
61
66

71
76
81
mf
86
91

96
101
106
112
mp
mp
117
mf

122
127
131
1.
1.
136
2.
2.
141
mp
mf

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ
วัน เดือน ปี เกิด	12 พฤศจิกายน 2524
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2543 จบการศึกษาในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนวัดสุทธิวราราม พ.ศ. 2547 จบการศึกษาในระดับปริญญาตรี ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาดนตรีตะวันตก ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ พ.ศ. 2554 จบการศึกษาในระดับปริญญาโท ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (การแสดงดนตรี) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	98/229 หมู่บ้านพลีโน ปิ่นเกล้า-จรัญ ต.วัดชลอ อ.บางกรวย จ.นนทบุรี 11130
ผลงานตีพิมพ์	ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ . (2554). การแสดงเดี่ยวฟลูต โดย ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University