# บทที่ 2
# อรรถาธิบายบทเพลงวิทยานิพนธ์

เนื้อหาในบทนี้ผู้แสดงกล่าวถึงสิ่งที่ผู้แสดงได้ศึกษาและค้นคว้าทั้งการศึกษาประวัติศาสตร์ของบทเพลงและความสำคัญของบทเพลง การวิเคราะห์รูปแบบของการประพันธ์ซึ่งมีส่วนช่วยให้ผู้แสดงเข้าใจบทเพลงและวิธีการบรรเลงมากขึ้น วัตถุประสงค์ของการบรรเลงบทเพลงที่จะบอกถึงประโยชน์ที่ผู้แสดงได้รับจากการบรรเลงในครั้งนี้ การวางแผนการฝึกซ้อมและการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการฝึกซ้อม และการเปรียบเทียบการบรรเลงจากศิลปินระดับโลกที่มีชื่อเสียง ซึ่งทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ที่จะนำไปพัฒนาทักษะในการบรรเลงบทเพลงอื่น ๆ ต่อไป เนื้อหาดังกล่าวแบ่งเป็นหัวข้อตามบทเพลงดังนี้

## 2.1 Flute Sonata in E minor, BWV 1034 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach

### 2.1.1 ประวัติของผู้ประพันธ์และความสำคัญของบทเพลง

โยฮัน เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) เกิดเมื่อวันที่ 21 มีนาคม ค.ศ. 1685 ณ เมืองไอเซนาค (Eisenach) ประเทศเยอรมัน (Germany) เป็นบุตรของโยฮัน อัมโบรซิอุส บาค (Johann Ambrosius Bach, 1645-1695) นักไวโอลินฝีมือดีแห่งเมืองไอเซนาค มารดาชื่อ อลิซาเบธ ลัมเมอร์เฮิร์ท บาค (Elisabeth Lämmerhirt Bach, 1644-1694) ตระกูลบาคเป็นตระกูลใหญ่และเก่าแก่มาก ดำเนินอาชีพทางดนตรีสืบต่อกันมาเป็นเวลานานกว่าสองศตวรรษ บาคเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในตระกูลนี้

บาคได้รับการศึกษาในชั้นต้นจากโรงเรียนประจำท้องถิ่น และได้เรียนไวโอลินและวิโอลากับบิดาของตนไปด้วย เมื่อบาคอายุได้ 15 ปี ได้เดินทางติดตามครูดนตรีไปยังเมืองลูนเบิร์ก (Lüneburg) และได้เป็น นักร้องประจำโบสถ์เซนต์ไมเคิล (Chu rch of St. Michael) ค.ศ. 17 01 บาคได้แต่งงานกับมาเรีย บาร์บารา บาค (Maria Barbara Bach, 1684-1720) ค.ศ. 1707 บาคมีอายุ 22 ปี และได้ย้ายไปทำงานเป็นนักออร์แกนประจำวงดนตรีของดยุคโยฮัน เอิร์นสท์ (Duke Johann Ernst, 1664-1707) ที่เมืองไวมาร์ (Weimar) ซึ่งทำให้บาคมีชื่อเสียงในการเล่นออร์แกนเป็นอย่างมาก ในปีต่อมาบาคมีลูกคนแรกเป็นผู้หญิง ค.ศ. 1710 มีลูกคนที่ 2 เป็นผู้ชาย บาคได้เดินทางไปยังเมืองต่าง ๆ เสมอเพื่อไปติดตั้งออร์แกนใหม่ให้กับโบสถ์ประจำเมืองนั้น ๆ จนกระทั่ง ค.ศ. 1714 บาคได้มีบุตรคนที่ 3 เป็นผู้ชายชื่อคาร์ล ฟิลิปป์ เอมานูเอล บาค (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)

ค.ศ. 1747 บาคได้เดินทางไปร่วมในพิธีแต่งงานของคาร์ล ฟิลิปป์ เอมานูเอล บาค ลูกชายคนที่ 2 ซึ่งขณะนั้นกำลังมีชื่อเสียงอยู่ในสำนักของสมเด็จพระเจ้าฟรีดริชที่ 2 (King Friedrich II)

แห่งปรัสเซีย (Prussia) ซึ่งเป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงโปรดการบรรเลงฟลูตมาก วันหนึ่งในขณะที่พระองค์กำลังทรงฟลูตร่วมกับนักดนตรีของพระองค์ พระองค์ได้ทราบข่าวว่าบาคได้เดินทางมาเยี่ยมบุตรชาย พระองค์จึงทรงมาต้อนรับด้วยพระองค์เอง

บาคเสียชีวิตลงเมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม ค.ศ. 1750 รวมอายุได้ 65 ปี บาคสิ้นใจท่ามกลางความอาลัยของบรรดาลูก ๆ ซึ่งมีทั้งหมดถึง 20 คน ภรรยา ลูกศิษย์ และมิตรสหายทั้งหลายได้ทำพิธีฝังศพไว้ใกล้ ๆ กับโบสถ์เซนต์จอห์น (Church of St. John) ณ เมืองไลพ์ซิก (Leipzig)

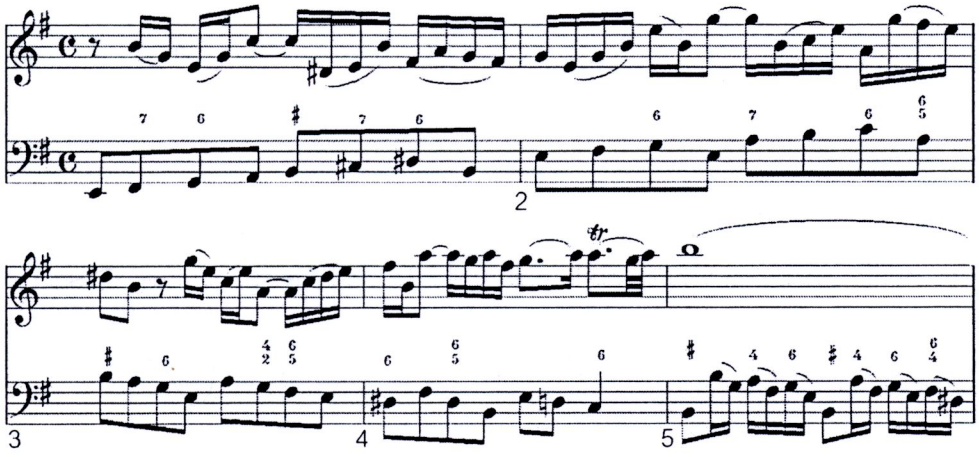
บทเพลง Flute Sonata in E minor, BWV 1034 นี้ประพันธ์ขึ้นเมื่อ ค.ศ. 1724 จากความต้องการของสมเด็จพระเจ้าฟรีดริชที่ 2 แห่งปรัสเซีย ซึ่งเป็นกษัตริย์ที่ทรงโปรดปรานการบรรเลงฟลูต เพื่อเป็นบทเพลงทดสอบความสามารถของไมเคิล กาเบรียล เฟรเดอสดอร์ฟ (Michael Gabriel Fredersdorf, 1708-1758) นักฟลูตส่วนพระองค์ประจำพระราชวังซางซูซี่ (Sanssouci) แห่งเมืองพอทส์ดัม (Potsdam) ซึ่งจัดเป็นบทเพลงที่ยากต้องใช้เทคนิคต่าง ๆ และความชำนาญในการบรรเลงสูง ปัจจุบันบทเพลงนี้ใช้ในการเรียนในระดับมหาบัณฑิตและการแข่งขันการบรรเลงเดี่ยวฟลูตของสถาบันต่าง ๆ ทั่วโลก

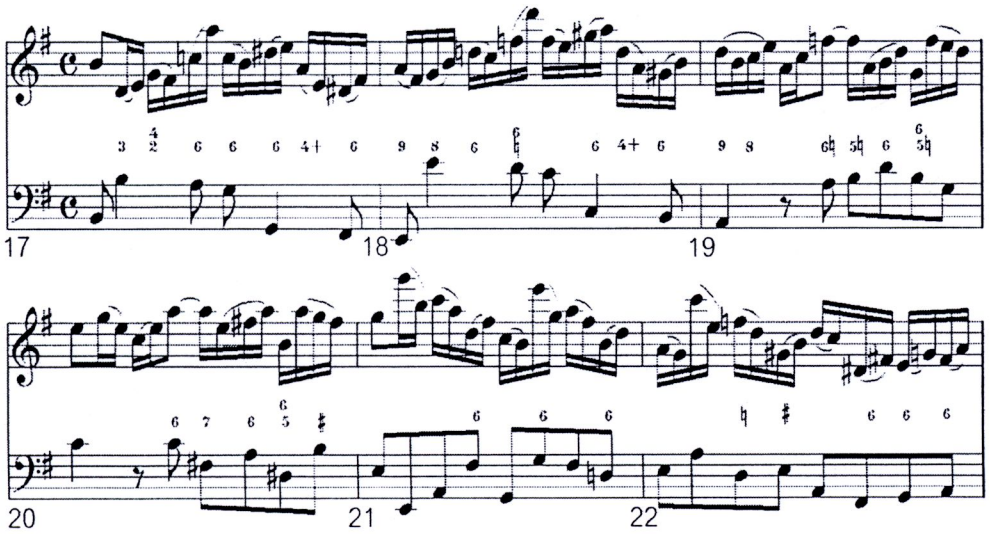
2.1.2 บทวิเคราะห์

โซนาตา บทนี้ประพันธ์ขึ้นสำหรับฟลูตและแนวเบสคอนตินูโอ (Basso continuo) แบ่งออกเป็น 4 กระบวนในรูปแบบของโซนาตาโบสถ์ (Sonata da chiesa) ซึ่งเป็นรูปแบบของโซนาตาที่ใช้บรรเลงในโบสถ์

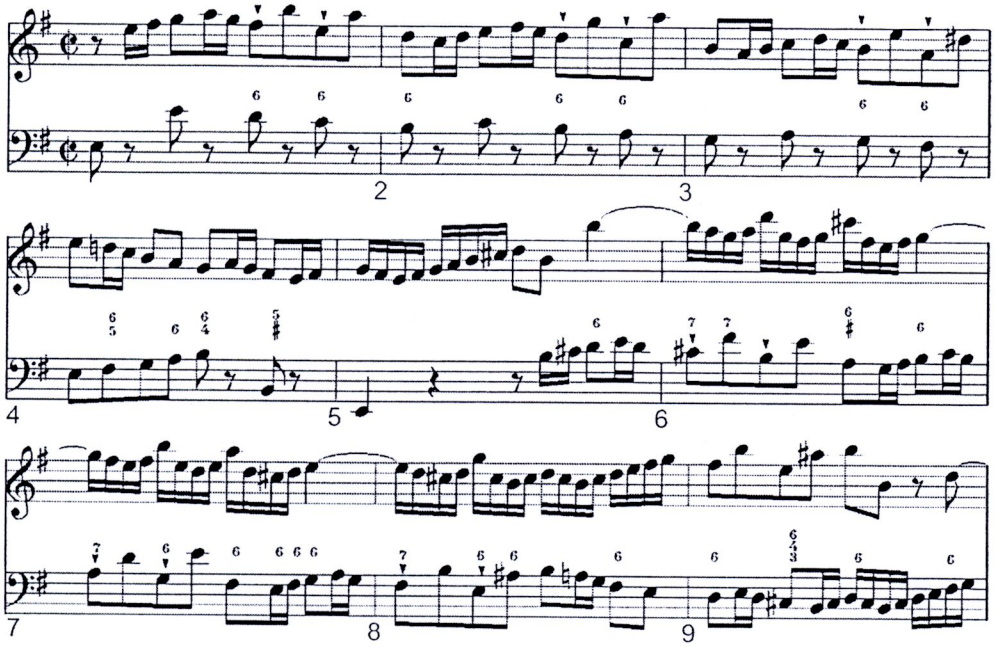
กระบวนที่ 1 อยู่ในอัตราช้าแต่ไม่มาก (Adagio ma non tanto) เป็นสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (Binary Form, A, B)

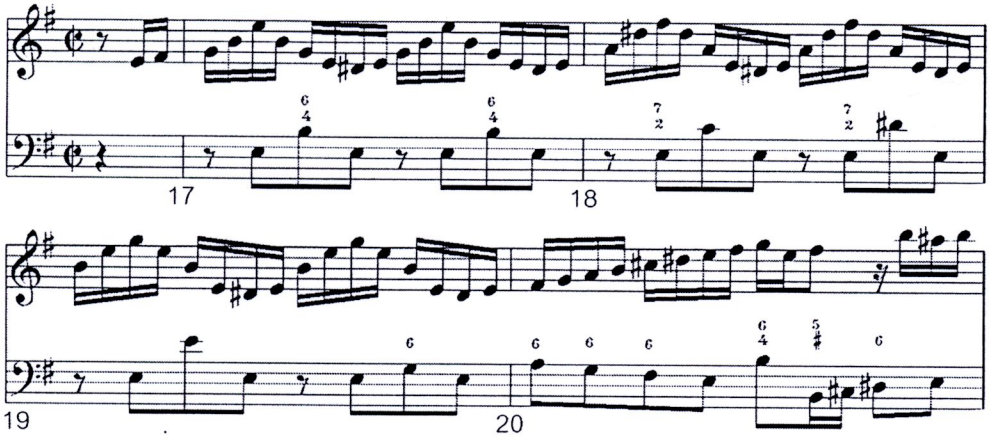
ตอน A เริ่มตั้งแต่ห้องแรกจนถึงห้องที่ 17 โดยฟลูตบรรเลงแนวทำนองโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ และจบตอน A ด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปสู่กุญแจเสียง B ไมเนอร์ บางช่วงของกระบวนนี้ฟลูตจะลากเสียงยาว เพื่อให้แนวเบสคอนตินูโอบรรเลงแนวทำนองในลักษณะเดียวกันแทน (ตัวอย่างที่ 1)

**ตัวอย่างที่ 1** ฟลูตบรรเลงแนวทำนองโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น

ตอน B เริ่มจากห้องที่ 17 ในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ จนกระทั่งจบเพลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ โดยฟลูตยังคงบรรเลงแนวทำนองในลักษณะคล้ายตอน A แต่เพิ่มรายละเอียดของโน้ตมากขึ้นและเข้าสู่ช่วงจุดเด่น (Climax) ของกระบวนนี้ในห้องที่ 21 โดยฟลูตบรรเลงโน้ตตัว G สูงซึ่งเป็นโน้ตที่สูงที่สุดและดังที่สุดของบทเพลงนี้ (ตัวอย่างที่ 2)

**ตัวอย่างที่ 2** ห้องที่ 21 ฟลูตบรรเลงโน้ตตัว G สูง

กระบวนที่ 2 อยู่ในอัตราเร็ว (Allegro) เป็นสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (A, B, A', B')

ตอน A เริ่มตั้งแต่ห้องแรกจนถึงห้องที่ 15 ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ โดยฟลูตบรรเลงแนวทำนองในลักษณะของซีเควนซ์ (Sequence) ด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นขึ้นลงอย่างรวดเร็วและต่อเนื่องตลอดทั้งตอน (ตัวอย่างที่ 3)

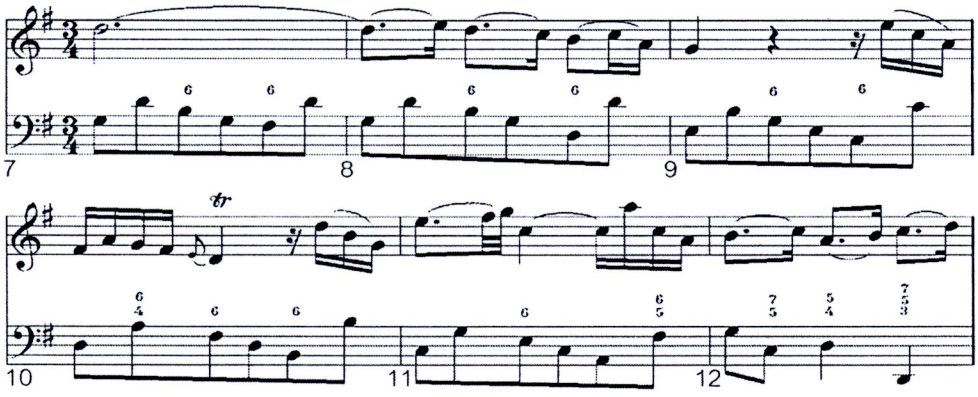
**ตัวอย่างที่** 3 ฟลูตบรรเลงแนวทำนองในลักษณะซีเควนซ์ด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น

ตอน B เริ่มจากห้องที่ 16 ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ โดยฟลูตบรรเลงแนวทำนองด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นแบบแบบอาร์เปโจและซีเควนซ์จนกระทั่งถึงห้องที่ 28 (ตัวอย่างที่ 4)

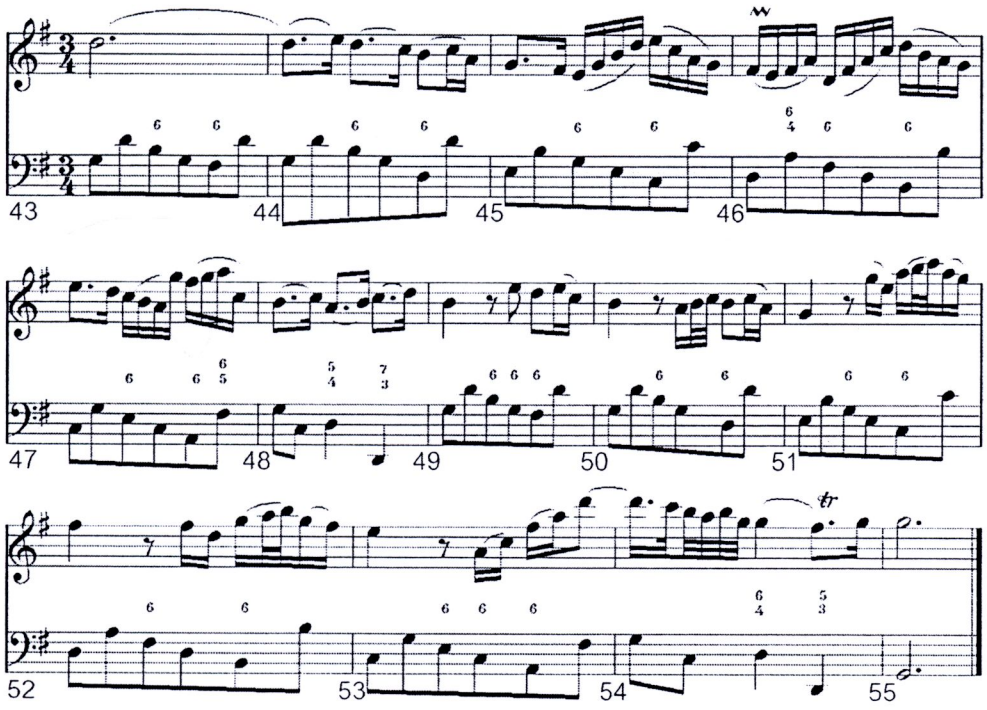
**ตัวอย่างที่** 4 ฟลูตบรรเลงแนวทำนองด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นแบบแบบอาร์เปโจและซีเควนซ์

ตอน A' เริ่มจากห้องที่ 28 ฟลูตบรรเลงแนวทำนองคล้ายตอน A แต่อยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์จนกระทั่งถึงห้องที่ 39

ตอน B' เริ่มจากห้องที่ 40 ฟลูตบรรเลงแนวทำนองคล้ายตอน B อยู่ในกุญแจเสียง B ไมเนอร์และเข้าสู่ช่วงหางเพลง (Coda) ในห้องที่ 64 โดยการกลับมาของแนวทำนอง A ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์และจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์

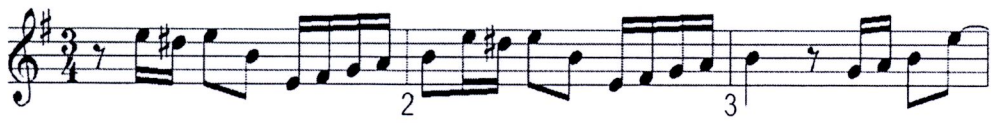
กระบวนที่ 3 อยู่ในอัตราช้าปานกลาง (Andante) เป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary Form, A, B, A') ใช้กุญแจเสียง G เมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วม (Relative key) กับกุญแจเสียง E ไมเนอร์ แนวเบสคอนตินูโอบรรเลงในลักษณะคล้ายออสตินาโต (Ostinato) ประกอบการเดินทำนองโดยฟลูต เริ่มต้นด้วยบทนำจำนวน 6 ห้องแรกโดยแนวเบสคอนตินูโอเพื่อนำเข้าสู่ตอน A

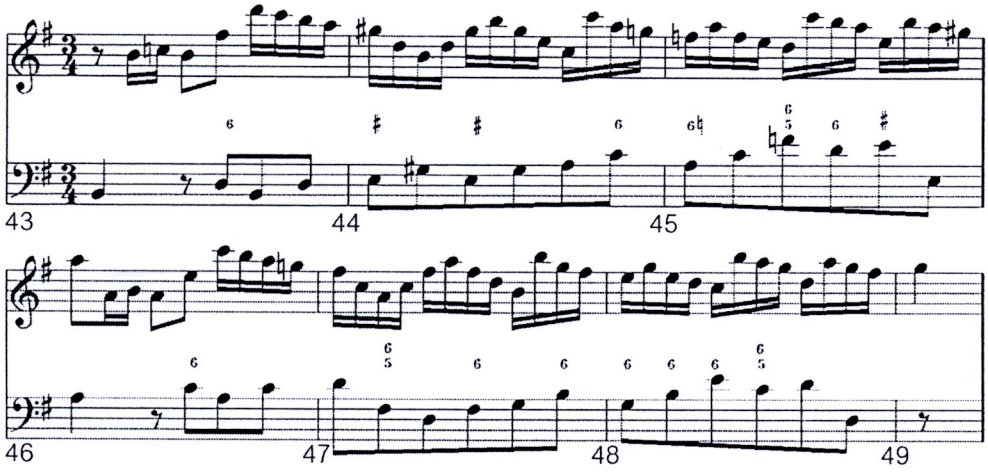
ตอน A เริ่มจากห้องที่ 7 (ตัวอย่างที่ 5) ด้วยการลากเสียงยาวและลดเสียงลงเรื่อย ๆ และดำเนินทำนองที่ไพเราะต่อไปด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งถึงห้องที่ 19 เพื่อเข้าสู่ตอน B ในห้องที่ 20

**ตัวอย่างที่** 5 เริ่มต้นทำนองโดยฟลูตลากเสียงยาวและลดเสียงลงเรื่อย ๆ

ตอน B ใช้การแปรทำนองแบบโน้ตประดับ (Ornament variation) เพื่อขยายประโยคเพลงและกลับเข้าสู่ตอน A' ในห้องที่ 43 (ตัวอย่างที่ 6) โดยการใช้รูปแบบการแปรทำนองคล้ายกับตอน B จนกระทั่งจบเพลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ในกุญแจเสียง G เมเจอร์

**ตัวอย่างที่** 6 แนวทำนองใช้การแปรทำนองแบบโน้ตประดับ เพื่อขยายประโยคเพลงจากตอน A

กระบวนที่ 4 อยู่ในอัตราเร็ว (Allegro) เป็นสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (A, B) กระบวนสุดท้ายในโซนาตาโบสถ์มักจะอยู่ในอัตราเร็ว จังหวะคล้ายการเต้นรำ กระบวนนี้แบ่งตอน A และตอน B ด้วยเครื่องหมายย้อนประทุน

ตอน A อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ เริ่มตั้งแต่ห้องแรกจนกระทั่งถึงห้องที่ 42 โดยฟลูตบรรเลงแนวทำนองโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นไล่ระดับแบบขั้นคู่เสียงอย่างรวดเร็วต่อเนื่อง (ตัวอย่างที่ 7)

**ตัวอย่างที่** 7 แนวทำนองโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นไล่ระดับ

ตอน B อยู่ในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ เริ่มจากห้องที่ 43 ตอนนี้ยังคงใช้การบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น แต่เป็นการเดินทำนองแบบโน้ตกระโดดและซับซ้อนมากกว่าตอน A (ตัวอย่างที่ 8) ห้องที่ 49 ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงไปสู่ G เมเจอร์ และกลับเข้าสู่กุญแจเสียง E ไมเนอร์ในห้องที่ 69 จนกระทั่งจบเพลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์

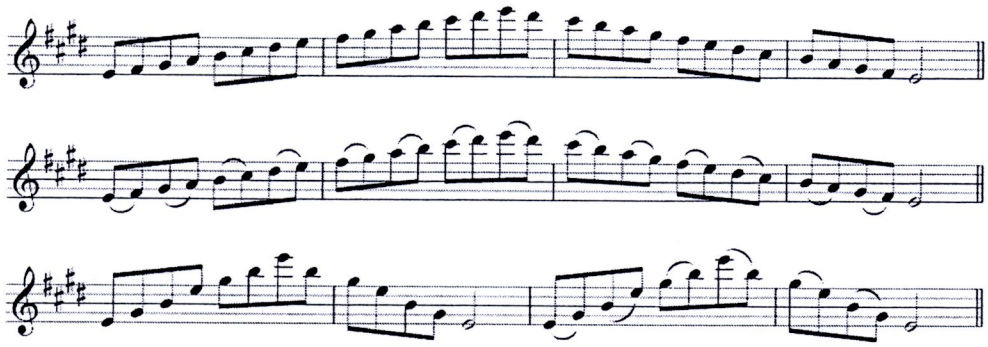
**ตัวอย่างที่** 8 การเดินทำนองแบบโน้ตกระโดดและซับซ้อนมากกว่าตอน A

2.1.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

วัตถุประสงค์ในการเลือกบรรเลงบทเพลงนี้คือ เนื่องจากเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อทดสอบความสามารถของนักเป่าฟลูตโดยเฉพาะ จึงเป็นบทเพลงที่มีเทคนิคในการบรรเลงที่ยาก ซึ่งถือเป็นจุดมุ่งหมายในการพัฒนาทักษะการบรรเลงได้เป็นอย่างดี เทคนิคดังกล่าวได้แก่ เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อน (Double tonguing) เทคนิคการเล่นบันไดเสียงและอาร์เปโจที่ซับซ้อน ใช้นิ้วในการเปลี่ยนระดับเสียงที่ยาก และเทคนิคการควบคุมเสียงระหว่างเสียงต่ำกับเสียงสูง

เนื่องจากบทเพลงนี้อยู่ในยุคบาโรก นอกจากเทคนิคในการบรรเลงแล้วยังต้องตีความบทเพลงให้เหมาะสมกับยุคนั้นด้วย การตีความประกอบไปด้วยการใช้สีสันเสียง (Tone color) ซึ่งหมายถึงความเข้มของเสียง ความหนา-บางของเสียง ความใสกังวานของเสียง และความกว้างของเสียง การเล่นโน้ตประดับต่าง ๆ ที่เหมาะสมกับยุค การออกเสียงและการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ซึ่งหมายถึงการออกเสียงด้วยลิ้นหรือการบังคับลิ้น (Tonguing) จากเครื่องหมายต่าง ๆ อาทิเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) เครื่องหมายเสียงสั้น (Staccato) และการใช้วิบราโต (Vibrato)

2.1.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

ผู้แสดงเริ่มต้นการฝึกซ้อมโดยการฝึกการไล่บันไดเสียง E เมเจอร์และอาร์เปโจ ในรูปแบบแตกต่างกันออกไป (ตัวอย่างที่ 9) แล้วจึงเริ่มต้นฝึกซ้อมบทเพลง เนื่องจากการฝึกการไล่บันไดเสียงและอาร์เปโจ จะช่วยให้การทำงานระหว่างการเป่าลมเข้าเครื่องกับการเปลี่ยนระดับเสียงของนิ้วสัมพันธ์กันมากขึ้น ทั้งยังช่วยให้เกิดความชำนาญในการใช้ปริมาณของลมในแต่ละโน้ตได้ถูกต้องแม่นยำมากขึ้น

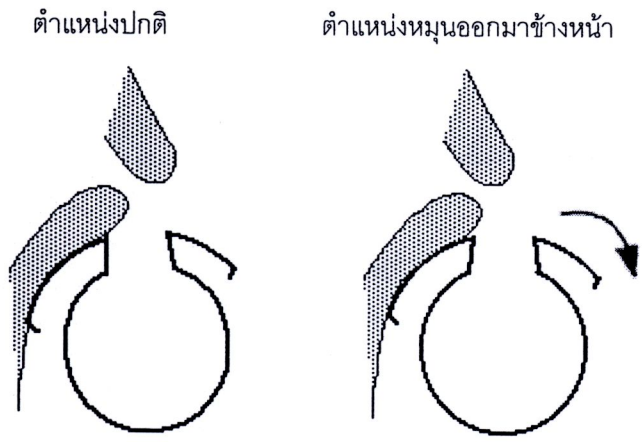
**ตัวอย่างที่** 9 แบบฝึกหัดบันไดเสียง E เมเจอร์และอาร์เปโจ

กระบวนที่ 1 มีการกระโดดของโน้ตขึ้น-ลง ถึง 3 ช่วงเสียงตลอดทั้งเพลง ดังนั้นผู้แสดงจึงต้องเริ่มต้นฝึกซ้อมอย่างช้า ๆ เพื่อบรรเลงโน้ตทุกตัวให้แม่นยำ ผู้แสดงใช้ริมฝีปาก ขากรรไกร และทิศทางของลมที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงเสียง กล่าวคือช่วงเสียงต่ำริมฝีปากบนจะต้องยื่นออกมาข้างหน้ามากกว่าริมฝีปากล่าง ขากรรไกรหดเข้าหาลำตัว และทิศทางลมพุ่งลงสู่ปากเป่า หากเป็นช่วงเสียงสูงริมฝีปากล่างจะต้องยื่นออกมาข้างหน้ามากกว่าริมฝีปากบน ขากรรไกรยื่นออกมาข้างหน้าและทิศทางลมพุ่งไปข้างหน้า อย่างไรก็ตามต้องฝึกซ้อมช้า ๆ เพื่อให้รับรู้ตำแหน่งทั้ง 3 ประการดังกล่าวของแต่ละโน้ตแล้วจึงเริ่มเพิ่มความเร็วขึ้นไปเรื่อย ๆ เป็นระดับ และฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญในแต่ละระดับจนกระทั่งได้อัตราความเร็วตามที่ผู้แสดงต้องการสำหรับการแสดง

กระบวนที่ 2 ผู้แสดงใช้วิธีการเดียวกันกับกระบวนที่ 1 ทั้งการเริ่มฝึกซ้อมช้า ๆ และวิธีการบรรเลงตัวโน้ต กลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่วิ่งด้วยความเร็วโดยไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) ผู้แสดงใช้เทคนิคการบังคับลิ้นเดี่ยว (Single tonguing) เนื่องจากอัตราจังหวะยังไม่เร็วจนเกินไปที่จะใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อน ปัญหาส่วนใหญ่ในกระบวนนี้จะเกิดขึ้นในห้องที่ 38 โน้ตตัว F# เนื่องจากเกิดความล้าจากการบรรเลงมาตั้งแต่ต้นเพลงแล้วกระโดดไปสู่โน้ตตัว F# สูง ซึ่งทำให้คุณภาพเสียงของโน้ตดังกล่าวไม่ดี กล่าวคือเสียงไม่ชัดเจนหรืออาจจะกลายเป็นเสียง B ในระดับที่ต่ำกว่าเนื่องจากความเร็วลมในการเป่าไม่เพียงพอ แต่หากเกรงว่าจะใช้ความเร็วลมในการเป่าไม่เพียงพอแล้วเพิ่มความเร็วลมมากจนเกินไปก็จะทำให้เสียงดังกล่าวเพี้ยนสูงขึ้น ดังนั้นวิธีการแก้ไขคือค่อย ๆ เพิ่มความดังขึ้นตั้งแต่จังหวะแรกของห้องที่ 38 และเปลี่ยนนิ้วมือขวาจากนิ้วนางมาใช้นิ้วกลางแทนสำหรับการบรรเลงโน้ตตัว F# สูง จึงจะสามารถบรรเลงโน้ตดังกล่าวได้แม่นยำขึ้น เพราะการใช้นิ้วกลางสำหรับโน้ตดังกล่าวจะทำให้เสียงออกง่ายขึ้นและไม่เพี้ยนสูง ซึ่งปัจจุบันการใช้นิ้วกลางดังกล่าวได้รับความนิยมในการบรรเลงในวงออเคสตรามากกว่าการใช้นิ้วนาง

กระบวนที่ 3 ผู้แสดงเปลี่ยนสีสันเสียงในกระบวนนี้ให้เป็นแบบบาง ๆ ให้ความรู้สึกเหมือนการบรรเลงที่ไกลออกไปโดยวิธีการใช้ปริมาณลมที่น้อยลง ปัญหาที่จะเกิดขึ้นจากวิธีการเปลี่ยน

สีสันเสียงดังกล่าวคือเสียงจะเพี้ยนต่ำ ดังนั้นผู้แสดงจะหมุนตำแหน่งการวางริมฝีปากกับฟลูตออกมาข้างหน้าเล็กน้อยโดยให้รูเป่าของฟลูตเปิดมากขึ้นเพื่อแก้ปัญหาเสียงเพี้ยนต่ำ (ตัวอย่างที่ 10) แต่วิธีการดังกล่าวจะทำให้โน้ตตัว C# ในห้องที่ 35 เพี้ยนสูงมาก หากหมุนตำแหน่งริมฝีปากกลับมายังตำแหน่งปกติเพื่อโน้ต C# เพียงตัวเดียวแล้วหมุนกลับไปอีกคงไม่เหมาะสม ผู้แสดงจึงแก้ปัญหาดังกล่าวโดยการกดนิ้วชี้และนิ้วกลางมือขวาเพิ่มซึ่งจะทำให้โน้ตตัว C# เพี้ยนต่ำลงมาจนพอดีกับระดับเสียงอื่น ๆ

**ตัวอย่างที่ 10** การวางริมฝีปากกับฟลูตแบบปกติ และหมุนออกมาข้างหน้าเล็กน้อย



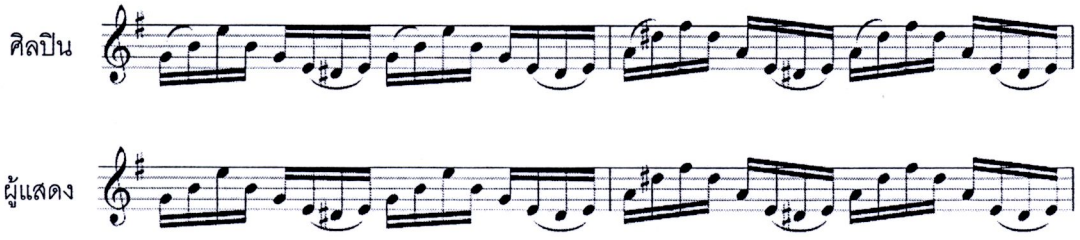

กระบวนที่ 4 ผู้แสดงใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อนในการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น โดยเริ่มต้นฝึกซ้อมอย่างช้า ๆ เพื่อให้การใช้ลิ้นและนิ้วทำงานสัมพันธ์กันก่อนแล้วจึงเพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ ปัญหาที่เกิดขึ้นจะอยู่ในห้องที่ 27-33 และห้องที่ 74-80 ซึ่งเป็นช่วงการไล่โน้ตที่ยาวที่สุดของบทเพลงและมีความซับซ้อนของนิ้วใน 4 ห้องหลังของช่วงดังกล่าว ปัญหาคือการใช้ลมไม่พอกับประโยคเพลง วิธีการแก้สำหรับผู้แสดงคือหายใจเข้าทั้งทางปากและทางจมูกพร้อมกันก่อนการบรรเลงช่วงนี้ซึ่งจะทำให้สามารถใช้ลมได้มากขึ้น และต้องซ้อมโน้ตช่วงนี้ให้บ่อย ๆ จนสามารถจำได้ถึงขั้นที่นิ้วเคลื่อนไหวไปตามโน้ตได้เองเป็นอัตโนมัติจึงจะสามารถแก้ปัญหานิ้วที่ซับซ้อนได้

2.1.5 ความแตกต่างในการบรรเลงเทียบกับศิลปินอ้างอิง

ศิลปินที่ผู้แสดงใช้อ้างอิงสำหรับบทเพลงนี้คือมาซองส์ ลาร์ริเออ (Maxence Larrieu, 1934-) บรรเลงแนวเบสคอนตินูโอประกอบโดยราฟาเอล ปูยานา (Rafael Puyana, 1931-) และวีลานด์ คูจเกน (Wieland Kuijken, 1938-) จากแผ่นบันทึกเสียงของฟิลลิปส์ คลาสสิกส์ (Philips Classics) ความแตกต่างของกระบวนแรกอยู่ที่เครื่องหมายเชื่อมเสียง ศิลปินอ้างอิงจะบรรเลงโน้ตต่อเนื่องโดยใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงเส้นเดียวตลอดทั้งประโยคเพลง แต่ผู้แสดงใช้เครื่องหมาย

ดังกล่าวที่แตกต่างออกไปบางช่วงใช้ 1 เส้นต่อโน้ต 2 ตัว บางช่วงใช้ 1 เส้นต่อโน้ต 4 ตัว ตามความเหมาะสม

กระบวนที่ 2 ความแตกต่างยังคงอยู่ที่การตีความของเครื่องหมายในการบรรเลงคือเครื่องหมายเชื่อมเสียง ช่วงห้องที่ 16-24 และห้องที่ 40-47 จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ของแต่ละห้อง ศิลปินอ้างอิงใส่เครื่องหมายดังกล่าวในโน้ตเขบ็ตสองชั้น 2 ตัวแรก ซึ่งผู้แสดงคิดว่าเป็นรูปแบบที่มักปฏิบัติกันในยุคคลาสสิกมากกว่ายุกบาโรก ดังนั้นผู้แสดงจึงบรรเลงแตกต่างออกไปโดยการตัดเครื่องหมาย ดังกล่าวออกไปในช่วงดังกล่าว (ตัวอย่าง 11)

**ตัวอย่าง 11** บรรทัดบนแสดงตัวอย่างเครื่องหมายเชื่อมเสียงที่ศิลปินอ้างอิงใช้ บรรทัดล่างแสดงตัวอย่างที่ผู้แสดงใช้

กระบวนที่ 3 มีอัตราช้าและไพเราะ ในห้องที่ 19 และห้องที่ 42 เป็นช่วงเดี่ยวของฟลูตส่งไปยังห้องต่อไปคล้ายคาเดนซา (Cadenza) สั้น ๆ ศิลปินอ้างอิงบรรเลงอัตราจังหวะเท่ากันตลอดทั้งเพลงแม้ในช่วงเดี่ยวดังกล่าว แต่ผู้แสดงจะหยุดเล็กน้อยก่อนบรรเลงหลังจากนั้นจะเริ่มบรรเลงช้า ๆ แล้วเร่งจังหวะขึ้นเข้าสู่ห้องถัดไปในจังหวะปกติ อีกประการหนึ่งคือผู้แสดงบรรเลงสีสันเสียงให้บางลงโดยใช้ความเร็วลมที่ช้าลง แต่ศิลปินอ้างอิงยังคงบรรเลงด้วยสีสันเสียงดังเช่นกระบวนก่อนหน้านั้น

กระบวนที่ 4 ความแตกต่างอยู่ที่เครื่องหมายเชื่อมเสียงเหมือนกับกระบวนที่ 2 ในห้องที่ 5-6 ศิลปินอ้างอิงใส่เครื่องหมายดังกล่าวในโน้ตเขบ็ตสองชั้น 2 ตัวแรก แต่ผู้แสดงใช้เครื่องหมายดังกล่าวในโน้ตเขบ็ตสองชั้น 3 ตัวแรก ซึ่งเป็นวิธีการที่นิยมบรรเลงบทเพลงในยุคบาโรกมากกว่าเครื่องหมายที่ศิลปินใช้

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
ห้องสมุดงานวิจัย
วันที่ 23 ก.ค. 2555
เลขทะเบียน 247124
เลขเรียกหนังสือ

**2.2. Introduction and Variations on "Trockne Blumen" in E minor, D. 802 โดย Franz Peter Schubert**

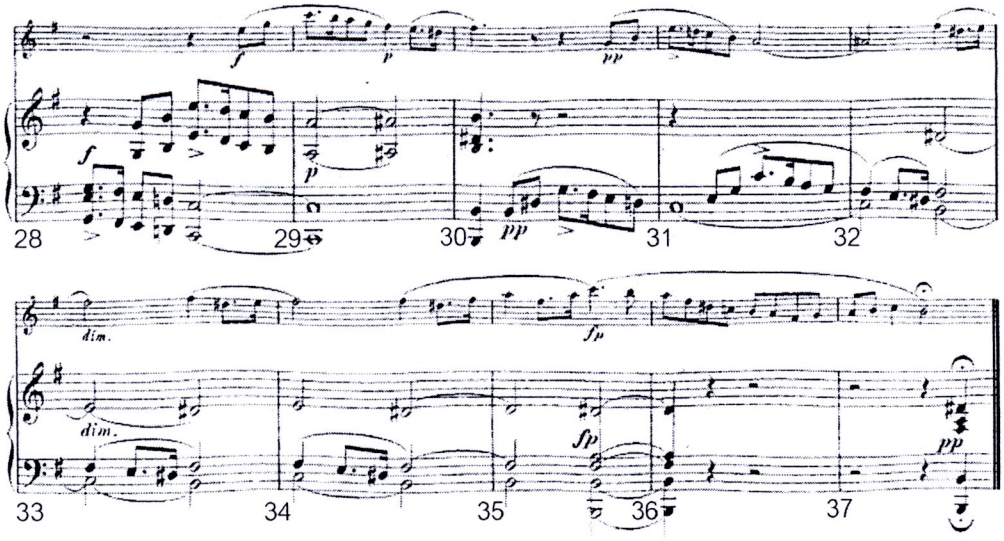
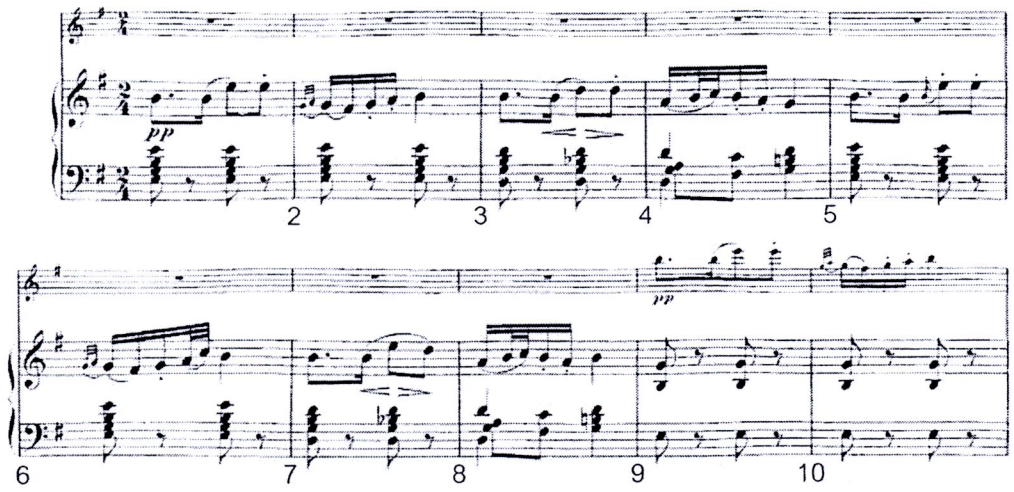
2.2.1 ประวัติของผู้ประพันธ์และความสำคัญของบทเพลง

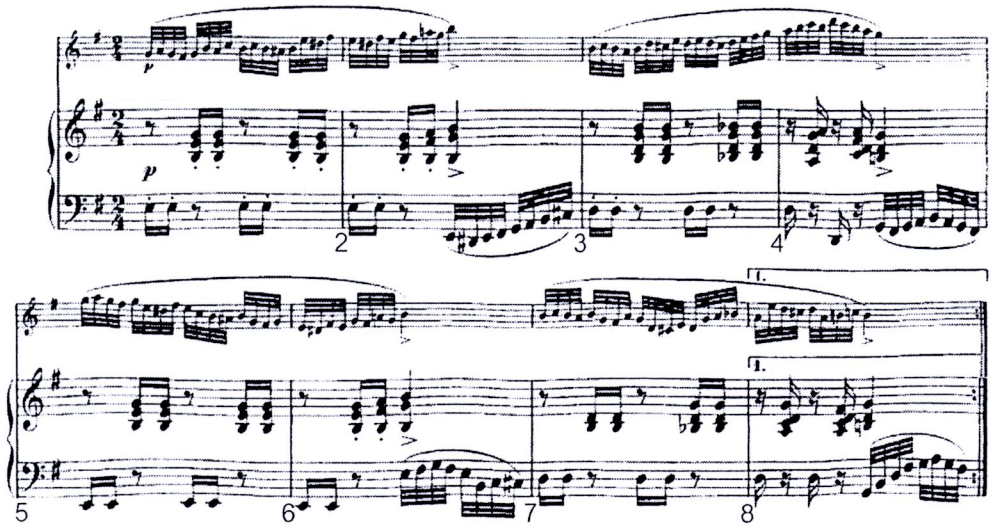
ฟรานส์ ปีเตอร์ ชูเบิร์ต (Franz Peter Schubert, 1797-1828) เกิดเมื่อวันที่ 31 มกราคม ค.ศ. 1797 ณ เมืองลิคเทนธาลใกล้กับกรุงเวียนนาประเทศออสเตรีย บิดาชื่อฟรานซ์ เธโอดอร์ ชูเบิร์ต (Franz Theodor Schubert, 1763-1830) เป็นครูสอนโรงเรียนมัธยม ผู้สอนให้ชูเบิร์ตเล่นไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกในขณะที่ฟรานซ์ อิกนาซ ชูเบิร์ต (Franz Ignaz Schubert, 1785-1844) พี่ชายของชูเบิร์ตได้สอนเปียโนให้แก่ชูเบิร์ต ระหว่าง ค.ศ. 1808-1813 ชูเบิร์ตเข้าร่วมเป็นนักร้องของวงประสานเสียงประจำวิหารหลวงแห่งกรุงเวียนนา และเข้าเรียนที่โรงเรียนคอนวิตก์ (StadtKonvikt) โรงเรียนฝึกหัดนักร้องเพื่อวิหารและราชสำนัก ชูเบิร์ตได้เป็นลูกศิษย์ของอันโตนิโอ ซาลิเยรี (Antonio Salieri, 1750-1825) ผู้อำนวยการวงดนตรีประจำราชสำนัก ระหว่างช่วงเวลาที่ชูเบิร์ตเข้ารับการศึกษาในโรงเรียนดังกล่าว ได้เริ่มประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนตั้งแต่ค.ศ. 1810 ชูเบิร์ตได้รับอิทธิพลอย่างมากจากโมซาร์ทในการประพันธ์บทเพลงประเภทซิมโฟนี ใน ค.ศ. 1822 สุขภาพของชูเบิร์ตทรุดโทรมลงมาก แต่เก็สามารถประพันธ์บทเพลงอันไพเราะออกมาได้จากการเฉียดตายและความทรมานจากความตาย ชูเบิร์ตเสียชีวิตเมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน ค.ศ. 1828 เพื่อตอบสนองคำขอร้องสุดท้าย ชูเบิร์ตถูกฝังใกล้กับหลุมฝังศพของเบโทเฟน ผู้ที่ชูเบิร์ตทั้งชื่นชมและรังเกียจมาตลอดชีวิต ชูเบิร์ตชื่นชมและโปรดปรานเพลงของโมสาร์ทเป็นอย่างยิ่ง แต่ก็มีเอกลักษณ์ของตนเองในการประพันธ์ เน้นแนวทำนองคล้ายเสียงร้องแนวประสานเสียงเปลี่ยนจากกุญแจเสียงหนึ่งไปยังอีกกุญแจเสียงอย่างหนักแน่น และเปลี่ยนอารมณ์จากเบาไปสู่การกระแทกกระทั้นอย่างฉับพลันตามแบบของเบโทเฟน

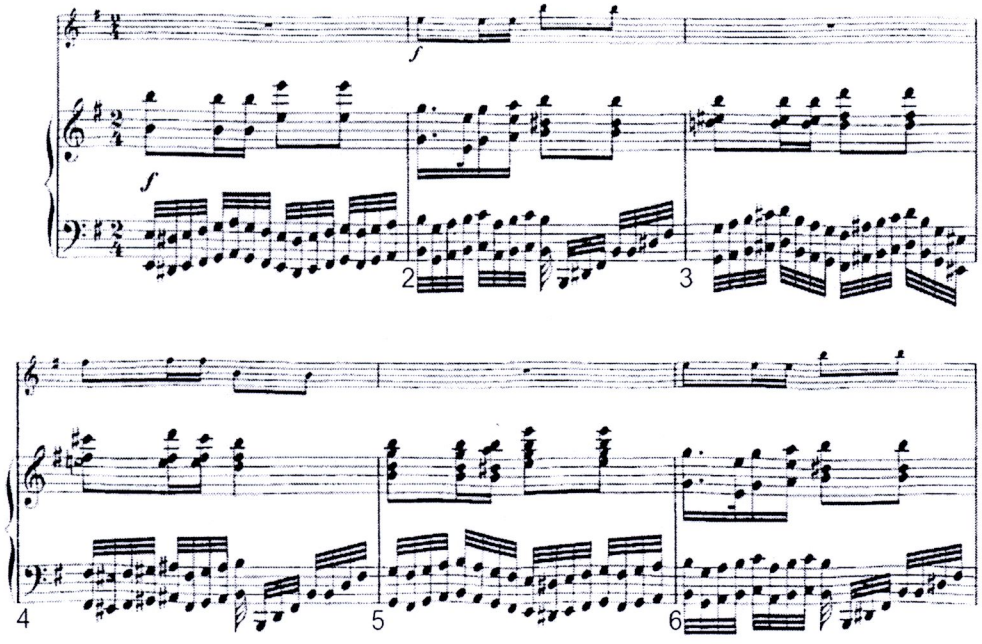
บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบทเพลงร้องลำดับที่ 18 จากบทเพลงร้อง (Song cycle) จำนวน 20 เพลงชื่อดีเซินเนอ มึลเลอริน (Die schöne Müllerin) จากบทกวีของวิลเฮล์ม มึลเลอร์ (Wilhelm Müller, 1794-1827) โดยเรียบเรียงเป็นสังคีตลักษณ์แบบทำนองหลักและการแปร (Theme and Variations) สำหรับฟลูตและเปียโน โดยได้ประพันธ์ร่วมกับเพื่อนสนิทชื่อเฟอร์ดินานด์ บอกเนอร์ (Ferdinand Bogner, 1786-1846) ซึ่งเป็นนักฟลูตและอาจารย์สอนดนตรีที่วิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงเวียนนา (Vienna Conservatory) และประพันธ์เสร็จในเดือนมกราคม ค.ศ. 1824 บทเพลงนี้ ถือเป็นผลงานชิ้นเดียวของผู้ประพันธ์ที่ประพันธ์สำหรับฟลูตและเปียโน มีทำนองที่ไพเราะจากทำนองของเพลงร้อง ใช้เทคนิคในการบรรเลงที่ยากทั้งแนวฟลูตและแนวเปียโน และต้องใช้ความสามารถสูงในการบรรเลงร่วมกัน (Ensemble)

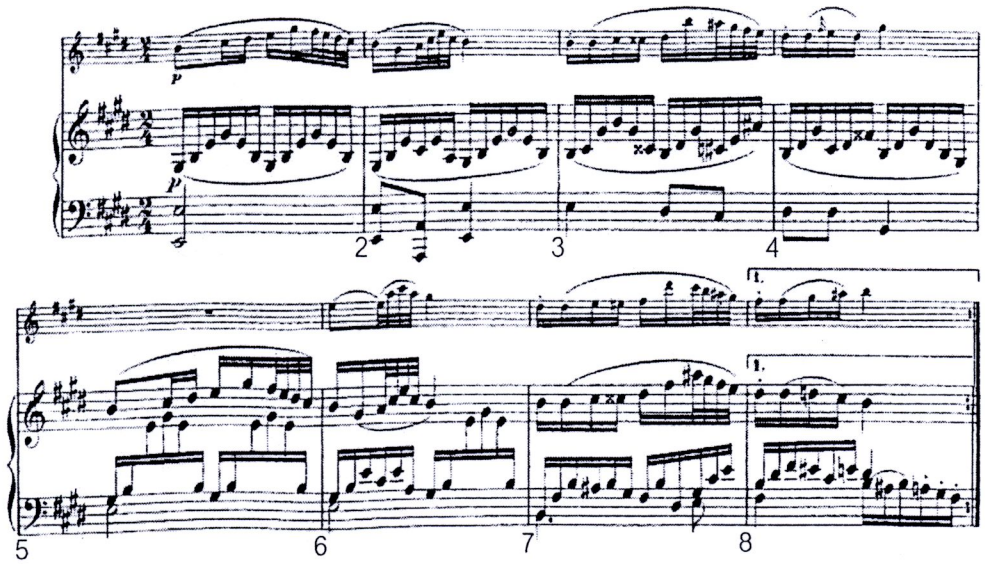
2.2.2 บทวิเคราะห์

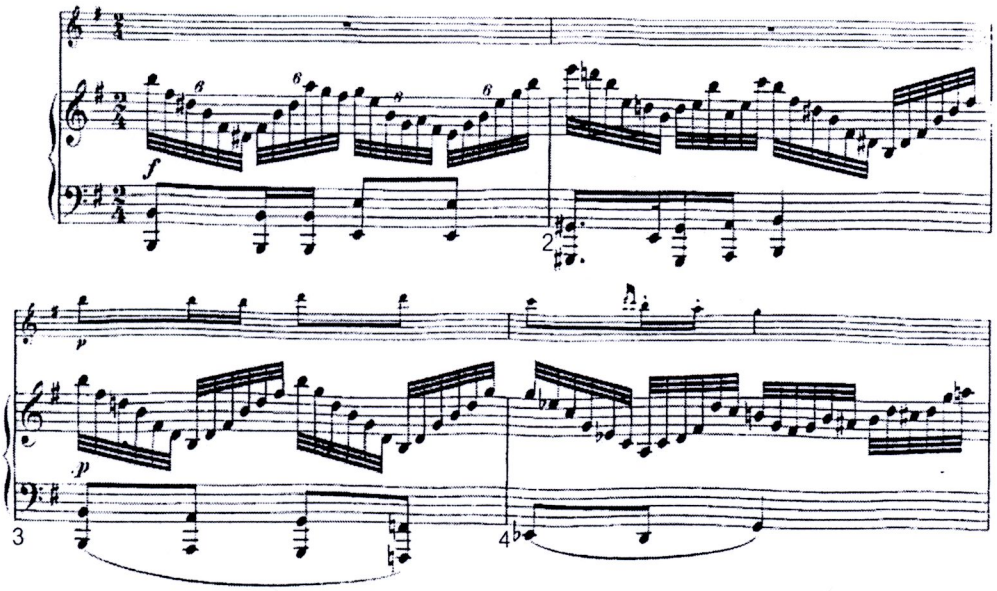
บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นสำหรับฟลูตและเปียโน ใช้สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร โดยซูเบิร์ตได้เพิ่มช่วงนำ (Introduction) เข้ามาในช่วงต้นเพลงในห้องที่ 1-37 ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ และจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด (Half cadence) เพื่อเข้าสู่ทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 12) และตามด้วยการแปรจำนวน 7 ครั้ง ทำนองหลักอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (Binary Form) ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงในตอน B ให้อยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ ใช้การเล่นซ้ำทำนองด้วยการสลับกันระหว่าง เปียโนและฟลูต (ตัวอย่างที่ 13) การแปรทั้ง 7 ครั้งก็ใช้การสลับกันในการเล่นทำนอง โดยเริ่มจากฟลูตในการแปรครั้งที่ 1 ตามด้วยเปียโนในการแปรครั้งที่ 2 สลับกันไปจนไปจบที่ฟลูตในการแปรครั้งที่ 7

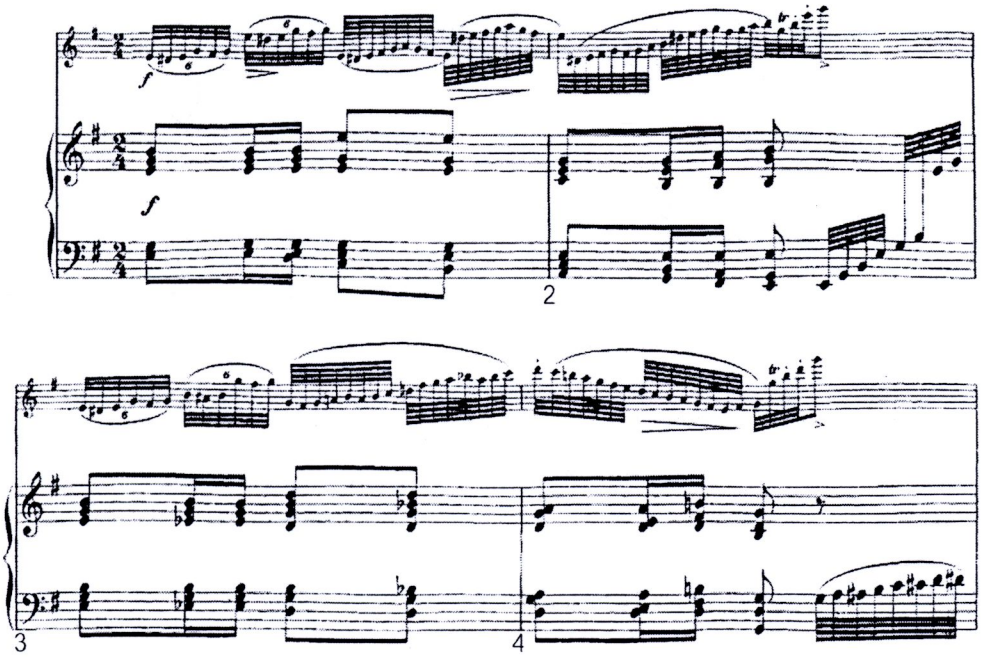
**ตัวอย่างที่** 12 ห้องที่ 33-37 เป็นเคเดนซ์เปิดเพื่อเข้าสู่ทำนองหลัก

**ตัวอย่างที่** 13 ทำนองหลักของบทเพลง (Theme)

การแปรครั้งที่ 1 อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์และเปลี่ยนกุญแจเสียงในตอน B ให้อยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ บรรเลงการแปรด้วยการเพิ่มจำนวนโน้ตเขบ็ต 3 ชั้นโดยให้ฟลูตเป็นตัวบรรเลงทำนองเสียงต่อเนื่อง (Legato) ทำให้ทำนองมีความไพเราะลื่นไหล (ตัวอย่างที่ 14)

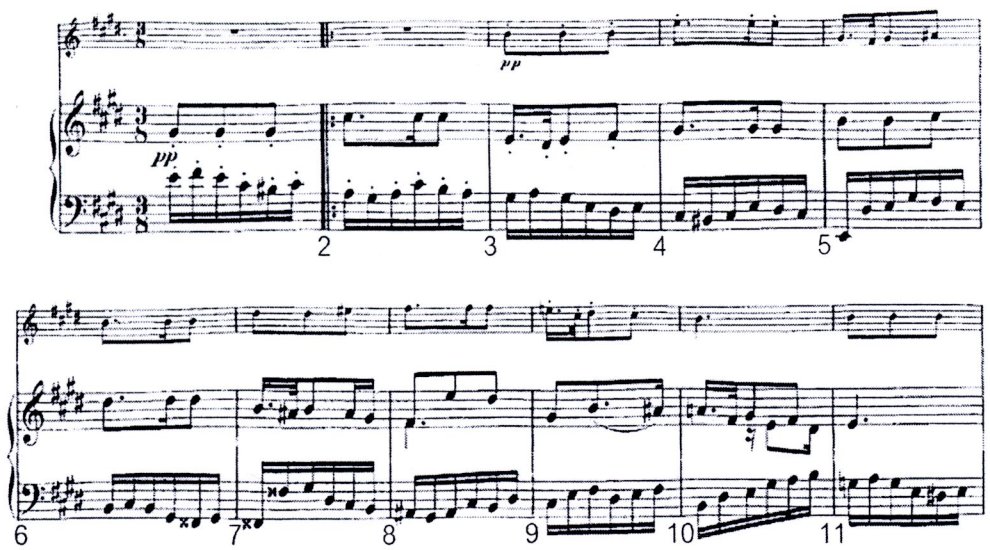
**ตัวอย่างที่ 14** การแปรครั้งที่ 1 บรรเลงโดยฟลูต

การแปรครั้งที่ 2 อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์และเปลี่ยนกุญแจเสียงในตอน B ให้อยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ บรรเลงการแปรด้วยการเพิ่มจำนวนโน้ตเขบ็ต 3 ชั้นเช่นเดียวกัน โดยสลับให้เปียโนเป็นตัวบรรเลงทำนอง เป็นการบรรเลงทำนองในมือซ้ายด้วยเทคนิคการเล่นคู่แปด (Octave) ทำให้ทำนองมีความดุดันและหนักแน่น (ตัวอย่างที่ 15)

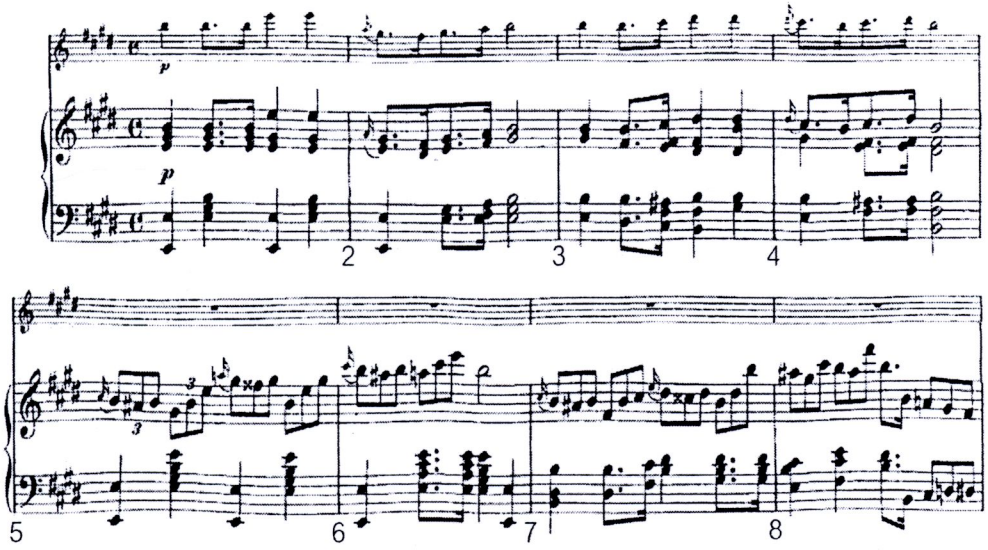
**ตัวอย่างที่ 15** การแปรครั้งที่ 2 เปียโนบรรเลงทำนองในมือซ้ายด้วยการเล่นคู่แปด

การแปรครั้งที่ 3 เปลี่ยนกุญแจเสียงให้อยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ทั้ง 2 ตอน โดยให้ฟลูตบรรเลงทำนองอย่างอ่อนหวานไพเราะคล้ายเสียงร้องและฟังเหมือนกับอยู่ในอัตราจังหวะที่ช้า แม้อัตราความเร็วจะเท่ากับการแปรครั้งที่ผ่านมา (ตัวอย่างที่ 16)

**ตัวอย่างที่ 16** การแปรครั้งที่ 3 ฟลูตบรรเลงทำนองอย่างอ่อนหวานไพเราะคล้ายเสียงร้อง

การแปรครั้งที่ 4 กลับมาใช้กุญแจเสียง E ไมเนอร์และเปลี่ยนกุญแจเสียงในตอน B ให้อยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์เช่นเดิม โดยให้เปียโนเป็นตัวบรรเลงทำนอง ซึ่งในการแปรครั้งนี้เปียโนใช้เทคนิคการเล่นโน้ต 6 พยางค์ในมือขวาสลับกับการเล่นโน้ตปกติในมือซ้ายซึ่งถือว่าเป็นเทคนิคที่ยากมาก (ตัวอย่างที่ 17)

**ตัวอย่างที่ 17** การแปรครั้งที่ 4 เปียโนบรรเลงทำนองโน้ต 6 พยางค์

การแปรครั้งที่ 5 สลับให้ฟลูตบรรเลงทำนองเสียงต่อเนื่องด้วยการเล่นโน้ต 6 พยางค์สลับกับเขบ็ต 4 ชั้น ซึ่งถือเป็นเทคนิคที่ยากมากเนื่องจากมีการไล่โน้ตจำนวน 6-8 โน้ตภายใน 1 จังหวะตลอดทั้งการแปร ทั้งยังต้องบรรเลงโน้ตดังกล่าวด้วยเครื่องหมายเชื่อมเสียงให้ลื่นไหลปราศจากการกระแทกเสียง ในการแปรครั้งที่ 5 นี้ยังคงอยู่ในกุญแจเสียงเช่นเดียวกับครั้งที่ 4 (ตัวอย่างที่ 18)

**ตัวอย่างที่ 18** การแปรครั้งที่ 5 ฟลูตบรรเลงทำนองเสียงต่อเนื่องด้วยโน้ต 6 พยางค์สลับกับโน้ตเขบ็ต 4 ชั้น

การแปรครั้งที่ 6 เปลี่ยนจังหวะให้อยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 3/8 อยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ ทั้ง 2 ตอน โดยให้เปียโนบรรเลงทำนอง (ตัวอย่างที่ 19)

**ตัวอย่างที่ 19** การแปรครั้งที่ 6 เปียโนบรรเลงทำนองในมือขวา

การแปรครั้งที่ 7 ยังคงอยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ ทั้ง 2 ตอนจนจบเพลง โดยให้ฟลูตและเปียโนบรรเลงทำนองสลับกันในลักษณะเพลงมาร์ช (ตัวอย่างที่ 20)

**ตัวอย่างที่** 20 การแปรครั้งที่ 7 ฟลูตและเปียโนบรรเลงทำนองสลับกัน

2.2.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

บทเพลงนี้มีวัตถุประสงค์ในการฝึกทักษะการบรรเลงในด้านต่าง ๆ ที่หลากหลายอันได้แก่ คุณภาพของเสียงและความแม่นยำของระดับเสียง เทคนิคการไล่โน้ตในบันไดเสียง ความสัมพันธ์ระหว่างนิ้วมือซ้ายกับนิ้วมือขวา เทคนิคการออกเสียงและการควบคุมลักษณะเสียง การเลือกใช้นิ้วแทน ประโยคเพลงและการหายใจ และการใช้วิบราโต

จุดเด่นของบทเพลงนี้อีกประการหนึ่งคือ บทบาทและความสำคัญในการบรรเลงของทั้งฟลูตและเปียโน โดยจะต้องบรรเลงร่วมกันให้พร้อมเพรียงและกลมกลืน การเปลี่ยนความดังเบาโดยฉับพลัน ความหลากหลายของบุคลิกและอารมณ์ ดังนั้นการบรรเลงร่วมกันจึงเป็นสิ่งที่ต้องคำนึงถึงมากที่สุดในบทเพลงนี้

2.2.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

ผู้แสดงเริ่มต้นการฝึกซ้อมโดยการฝึกการไล่บันไดเสียง E เมเจอร์และอาร์เปโจเช่นเดียวกับข้อ 2.1.4 แล้วจึงเริ่มต้นฝึกซ้อมบทเพลง

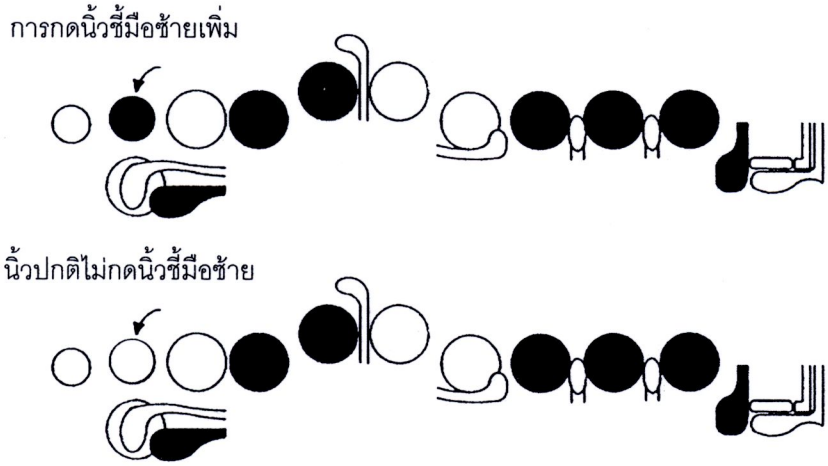
ช่วงนำและทำนองหลัก ช่วงนี้ไม่มีอะไรที่ซับซ้อนจนเกินไป สามารถฝึกซ้อมในจังหวะจริงได้เลย แต่สิ่งที่ต้องคำนึงคือปัญหาในการบรรเลงไม่พร้อมกันระหว่างฟลูตและเปียโน ซึ่งจะเกิดขึ้นหลายจุดด้วยกันได้แก่ ช่วงนำห้องที่ 5-6 โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ห้องที่ 11 โน้ตตัวขาว ห้องที่ 17,25,28 และ 30 โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ช่วงทำนองหลักห้องที่ 26-32 ผู้แสดงแก้ปัญหาด้วยการฝึกซ้อมร่วมกับ

เปียโน โดยใช้โน้ตชุดเดียวกันกับที่เปียโนใช้บรรเลง เพื่อให้เข้าใจตรงกันทั้งด้านการบรรเลงจังหวะให้เท่ากันและด้านความยาวของเสียงในแต่ละโน้ต เพื่อให้การหยุดหางเสียงและการออกเสียงโน้ตใหม่เหมือนกัน โดยเริ่มฝึกซ้อมจากจังหวะที่ช้าก่อนเพื่อให้ได้ยินปัญหาที่เกิดขึ้นแล้วจึงพยายามฝึกซ้อมให้บรรเลงออกมาจนพร้อมเพรียงกัน แล้วจึงเพิ่มความเร็วขึ้นจนกระทั่งสามารถบรรเลงได้พร้อมกันในอัตราความเร็วจริง

การแปรครั้งที่ 1 ฟลูตเป็นผู้บรรเลงแนวทำนองด้วยโน้ตเขบ็ต 3 ชั้นด้วยความเร็วพร้อมเครื่องหมายเชื่อมเสียง ดังนั้นผู้แสดงได้ฝึกซ้อมการเปลี่ยนนิ้วให้เรียบและลื่นไหลที่สุด โดยหลังจากการเริ่มฝึกซ้อมแบบช้า ๆ แล้ว ยังฝึกซ้อมในอัตราที่เร็วกว่าอัตราที่จะแสดงด้วยเพราะเมื่อกลับมาใช้อัตราที่จะแสดงแล้วจะสามารถควบคุมความเรียบของการไล่โน้ตได้เป็นอย่างดี ปัญหาที่จะเกิดขึ้นในช่วงนี้คือห้องที่ 17-18 เนื่องจากเพิ่มจำนวนตัวโน้ตเป็นเขบ็ต 3 ชั้นแบบ 6 พยางค์ และโน้ต 3 ตัวแรกของห้องใช้นิ้วที่ค่อนข้างยากจึงทำให้ช่วงนี้บรรเลงให้ชัดเจนยากมาก วิธีการแก้ไขคือใช้นิ้วไม่เหมือนกันสำหรับโน้ตตัว A# ในห้องที่ 17 และห้องที่ 18 กล่าวคือโน้ตตัว A# ในห้องที่ 17 ใช้คีย์กดตัว Bb ตรงบริเวณนิ้วชี้มือขวาแทนนิ้วปกติ (ตัวอย่างที่ 21) และใช้คีย์นิ้วชี้มือขวาปกติสำหรับห้องที่ 18 และโน้ตตัว Eb ในห้องที่ 17 เพิ่มการกดนิ้วชี้มือซ้ายเพิ่มจากการกดปกติ (ตัวอย่างที่ 22) จึงจะสามารถแก้ปัญหาการบรรเลงได้

**ตัวอย่างที่** 21 แสดงคีย์กดตัว Bb ตรงบริเวณนิ้วชี้มือขวา

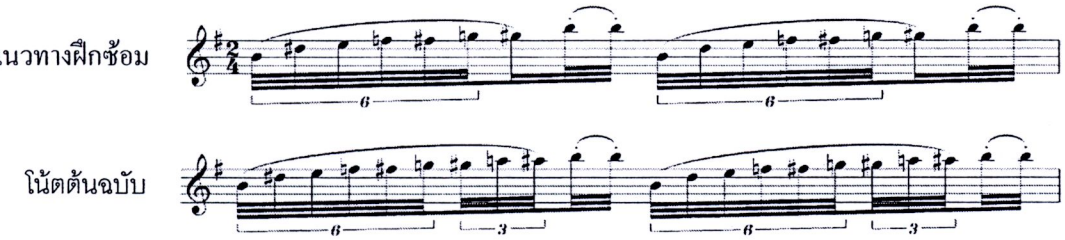
**ตัวอย่างที่** 22 การกดนิ้วชี้มือซ้ายเพิ่มจากการกดปกติ



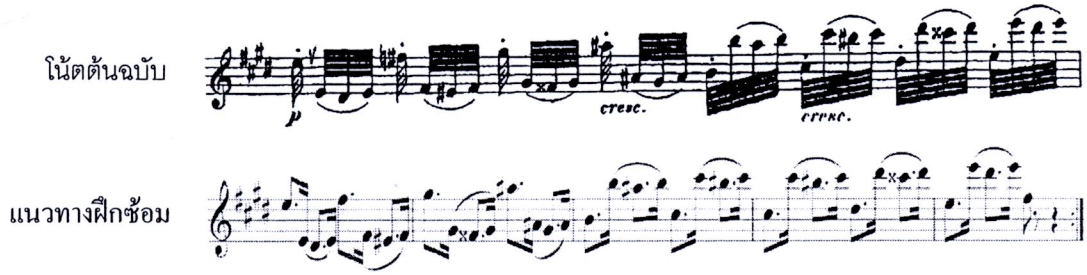
การแปรครั้งที่ 2 และครั้งที่ 3 ในช่วงการแปรทั้ง 2 ช่วงนี้มีลักษณะคล้าย ๆ กันคือการบรรเลงแนวทำนองสลับกันไปมาระหว่างฟลูตกับเปียโนในลักษณะซ้ำทำนองเดียวกัน ในช่วงนี้ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมร่วมกันกับเปียโนโดยตลอด เพื่อให้บรรเลงออกมาให้ใกล้เคียงกันมากที่สุดทั้งความสั้น-ยาว การเน้นตัวโน้ต และที่สำคัญที่สุดคือ มีช่วงที่ต้องบรรเลงให้พร้อมกันหลายตำแหน่งมากเพราะฉะนั้น ผู้แสดงจึงต้องฝึกซ้อมร่วมกับเปียโนให้บ่อยที่สุดและผู้แสดงต้องให้สัญญาณจังหวะในช่วงที่อาจจะบรรเลงไม่พร้อมกันจนสามารถแก้ปัญหาการบรรเลงที่ไม่พร้อมกันได้

การแปรครั้งที่ 4 เปียโนบรรเลงทำนองในมือซ้ายมาก่อน ช่วงนี้การฝึกซ้อมต้องแบ่งจังหวะและนับจังหวะทั้งจังหวะตกและจังหวะยกให้เท่ากันตลอดทั้งการแปร ปัญหาจะเกิดขึ้นในห้องที่ 9-12 การบรรเลงของฟลูตจะทำให้จังหวะช้าลงเนื่องจากการไล่โน้ตที่ถูกหยุดด้วยโน้ตเขบ็ต 3 ชั้น 2 ตัว วิธีการแก้ปัญหาคือฝึกซ้อมโดยตัดโน้ตบางตัวออกก่อนเมื่อบรรเลงจนแม่นยำแล้วจึงเพิ่มโน้ตให้ครบ (ตัวอย่างที่ 23)

**ตัวอย่างที่** 23 บรรทัดบนแสดงตัวอย่างการตัดโน้ตออกสำหรับฝึกซ้อม บรรทัดล่างแสดงตัวอย่างโน้ตต้นฉบับ




การแปรครั้งที่ 5 ช่วงนี้ถือเป็นการแปรที่ยากที่สุดของบทเพลงเนื่องจากโน้ตมีความยากและรวดเร็วมาก ผู้แสดงเริ่มฝึกซ้อมด้วยจังหวะที่ช้ามากจนกว่าจะสามารถจำช่วงนี้ได้ทั้งหมดแล้วจึงค่อยเพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ แต่ก็ยังคงบรรเลงในอัตราที่ช้าอยู่ในการเริ่มต้นการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ทุกครั้ง ปัญหาที่เกิดขึ้นจะอยู่ในห้องที่ 23 โดยไม่สามารถบรรเลงโน้ตได้อย่างถูกต้องและชัดเจนได้ วิธีแก้ปัญหาคือ การฝึกซ้อมโดยการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ (ตัวอย่าง 24) ซึ่งวิธีดังกล่าวจะทำให้เกิดความชำนาญในการเปลี่ยนนิ้วแต่ละระดับเสียงสัมพันธ์กับการเป่าได้อย่างแม่นยำขึ้น

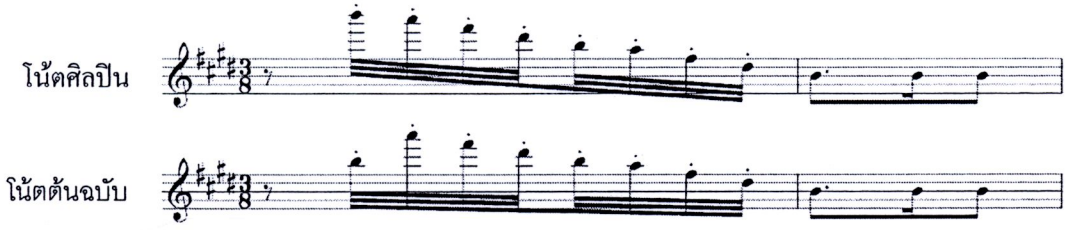
**ตัวอย่างที่** 24 บรรทัดบนแสดงตัวอย่างโน้ตต้นฉบับ บรรทัดล่างแสดงตัวอย่างการฝึกซ้อมโดยการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ

การแปรครั้งที่ 6 เปียโนเป็นผู้บรรเลงทำนองหลักตลอดทั้งการแปร ช่วงนี้เปียโนต้องคุมจังหวะให้มั่นคงเหมือนกับเพลงมาร์ช ปัญหาจะเกิดขึ้นในห้องที่ 79-85 โดยเปียโนบรรเลงมาก่อนแล้วจึงตามด้วยฟลูตแล้วจึงบรรเลงพร้อมกัน แนวเปียโนมักจะเร่งจังหวะตลอดเวลาทำให้จังหวะไม่เท่ากัน วิธีการแก้ปัญหาคือต้องฝึกซ้อมกับเครื่องเคาะจังหวะทั้งเปียโนและฟลูตเพื่อไม่ให้เร่งจังหวะและหน่วงจังหวะซึ่งกันและกัน

การแปรครั้งที่ 7 ผู้แสดงเริ่มต้นฝึกซ้อมโน้ตด้วยจังหวะช้าเช่นการแปรอื่น ๆ ห้องที่ 45-50 และห้องที่ 60-65 โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่ใส่เครื่องหมายเสียงสั้น (Staccato) ผู้แสดงบรรเลงโดยใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อน จังหวะแรกของห้องมีเครื่องหมายเชื่อมเสียงโยงมาจากห้องก่อนหน้าซึ่งปกติแล้วจะต้องบรรเลงต่อเนื่องโดยไม่ต้องตัดลิ้น แต่หากปฏิบัติดังกล่าวจะทำให้บรรเลงโน้ตถัดไปช้า ผู้แสดงเลยแก้ปัญหาโดยใช้การตัดลิ้นเบา ๆ ในโน้ตดังกล่าวจึงจะทำให้รักษาจังหวะให้มั่นคงได้

2.2.5 ความแตกต่างในการบรรเลงเทียบกับศิลปินอ้างอิง

ศิลปินที่ผู้แสดงใช้อ้างอิงสำหรับบทเพลงนี้คือเอมมานูเอล พาฮูด (Emmanuel Pahud, 1970-) บรรเลงเปียโนประกอบโดยเอริก เลอ ซาจ (Eric Le Sage, 1964-) จากแผ่นบันทึกเสียงของอีเอ็มไอ คลาสสิกส์ (EMI Classics) บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์กำหนดเครื่องหมายต่าง ๆ ไว้ค่อนข้างสมบูรณ์ ดังนั้นผู้แสดงจึงพยายามบรรเลงออกมาให้เหมือนกับศิลปินอ้างอิงมากที่สุด ความแตกต่างระหว่างผู้แสดงกับศิลปินอ้างอิงจึงมีน้อยมาก ส่วนใหญ่สิ่งที่แตกต่างก็คืออัตราความเร็วซึ่งผู้ประพันธ์กำหนดไว้เป็นคำศัพท์ ซึ่งจะต้องตีความอัตราความเร็วเอง ศิลปินอ้างอิงได้ตีความและบรรเลงการแปรครั้งที่ 1, 2 และ 5 ไว้เร็วมาก ผู้แสดงไม่อาจจะบรรเลงในอัตราความเร็วดังกล่าวได้จึงต้องบรรเลงในอัตราช้าลงมาเล็กน้อย เพื่อไม่ให้เกิดความผิดพลาดในการบรรเลงโน้ต อีกประการหนึ่งคือในห้องที่ 84 ของการแปลที่ 6 ศิลปินอ้างอิงได้เปลี่ยนโน้ตจากต้นฉบับของผู้ประพันธ์โดยบรรเลงโน้ตตัว B ตัวแรกในห้องดังกล่าวให้สูงขึ้นอีก 1 ช่วงเสียง (ตัวอย่างที่ 25) ศิลปินอาจคิดว่าผู้ประพันธ์ประสงค์จะให้บรรเลงโน้ตดังกล่าวในช่วงเสียงที่สูง แต่เนื่องจากฟลูตในสมัยนั้นยังเป็นฟลูตไม้ระบบนิ้วแบบโบราณจึงบรรเลงโน้ตดังกล่าวได้ยาก หรืออาจจะบรรเลงไม่ได้เลย จึงต้องลดระดับช่วงเสียงลงมา แต่ผู้แสดงไม่คิดเช่นนั้นเพราะถึงแม้จะบรรเลงโน้ตในช่วงเสียงที่สูงเสียงที่ออกมาก็จะดังเกินไปกว่าโน้ตตัวอื่น ๆ ผู้แสดงจึงยังคงบรรเลงโน้ตดังกล่าวตามต้นฉบับที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เอาไว้

**ตัวอย่างที่** 25 บรรทัดบนแสดงตัวอย่างโน้ตที่ศิลปินอ้างอิงบรรเลง บรรทัดล่างแสดงตัวอย่างโน้ตต้นฉบับที่ผู้แสดงเลือกบรรเลง




**2.3 Suite for Flute and Piano Op. 34 โดย Charles Marie Widor**

2.3.1 ประวัติของผู้ประพันธ์และความสำคัญของบทเพลง

ชาร์ลส์ มารีย์ ฌ็อง อัลแบรท์ วิดอร์ (Charles Marie Jean Albert Widor, 1908-1992) เกิดเมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1844 ณ เมืองลียง (Lyon) ประเทศฝรั่งเศส (France) ในครอบครัวช่างทำออร์แกนและเริ่มต้นเรียนดนตรีกับบิดา วิดอร์ได้ทำงานเป็นนักออร์แกนประจำโบสถ์ แซง ฟรังซัวส์ เดอ ซาลส์ (Saint François de Sales) ตั้งแต่ ค.ศ. 1838-1889 อริสไทด์ คาเวล คอล (Aristide Cavaillé Coll, 1811-1899) ช่างทำออร์แกนอีกคนหนึ่งซึ่งสนิทสนมกับครอบครัวของวิดอร์เป็นอย่างดีได้แนะนำและจัดการให้วิดอร์ได้เข้าไปศึกษาต่อ ณ เมืองบรัสเซล (Brussels) ใน ค.ศ. 1863 โดยได้เรียนออร์แกนกับ ยาค นิโคลัส เลมเมนส์ (Jacques Nicolas Lemmens, 1823-1881) และเรียนการประพันธ์เพลงกับฟรังซัวส์ โจเซฟ เฟติส (François Joseph Fétis, 1784-1871) ผู้อำนวยการวิทยาลัยดนตรีแห่งเมืองบรัสเซล (Brussels Conservatoire) หลังจากจบการศึกษาได้ย้ายไปอยู่ที่กรุงปารีสซึ่งเป็นที่อยู่ถาวรตลอดชีวิต

ขณะที่วิดอร์อายุได้ 24 ปี ได้รับการแต่งตั้งเป็นผู้ช่วยของกามีย์ แซงซองส์ (Camille Saint Saëns, 1835-1921) ที่โบสถ์ อีกลิส เดอ ลา มาเดไลน์ (Église de la Madeleine) หลังจากนั้น 1 ปี ใน ค.ศ. 1870 ได้เป็นนักออร์แกนประจำโบสถ์แซง ซูปิส (Saint Sulpice) ในกรุงปารีสจนกระทั่งได้ขอเกษียณอายุการทำงานของตนเองเมื่อปลาย ค.ศ. 1933 ขณะที่อายุได้เกือบ 64 ปี และได้ให้นักออร์แกนคนใหม่ซึ่งเป็นลูกศิษย์และผู้ช่วยคือ มาร์แซล ดูเปร (Marcel Dupré, 1886-1971) มาสานต่องานแทนใน ค.ศ. 1934

ใน ค.ศ. 1890 การเสียชีวิตของซีซาร์ ฟรังค์ (César Franck, 1822-1890) ทำให้วิดอร์ได้รับการแต่งตั้งเป็นอาจารย์สอนออร์แกนที่วิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงปารีส (Paris Conservatoire) การสอนของวิดอร์ได้สร้างความประทับใจให้แก่นักเรียนเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะเทคนิคการเล่นบทเพลงออร์แกนของบาค ต่อมาใน ค.ศ. 1896 วิดอร์ได้ย้ายไปเป็นอาจารย์สอนวิชาการประพันธ์เพลงในสถาบันเดียวกัน ซึ่งในช่วงนี้เองนักเรียนของวิดอร์ได้กลายเป็นนักออร์แกนและนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงเป็นจำนวนมากอาทิ มาร์แซล ดูเปร (Marcel Dupré, 1886-1971) ดาเรียส มิโยด์

(Darius Milhaud, 1892-1974) อะเล็กซานเดอ ชไรเนอร์ (Alexander Schreiner, 1901-1987) และเอดการ์ วาแรส (Edgard Varèse, 1883-1965)

วิดอร์ได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ระดับอัศวิน (Chevalier de la Légion d'Honneur) ใน ค.ศ. 1892 มีชื่อปรากฏในราชบัณฑิตยสถานแห่งฝรั่งเศส (Institut de France) ใน ค.ศ. 1910 และได้รับเลือกเป็นปลัดกระทรวง (Secrétaire perpétuel) ของสถาบันวิจิตรศิลป์ (Académie des Beaux-Arts) เมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม ค.ศ. 1914 ใน ค.ศ. 1921 วิดอร์ได้ร่วมก่อตั้งวิทยาลัยดนตรีอเมริกัน (American Conservatory) ที่เมืองฟงแตนโบล (Fontainebleau) กับฟรองซิส หลุยส์ คาซาเดซูส์ (Francis Louis Casadesus, 1870-1954) ซึ่งวิดอร์เป็นผู้อำนวยการจนถึงปี 1934 ซึ่งต่อมาโมริส ราเวล (Maurice Ravel, 1875-1937) ได้มารับตำแหน่งแทน

วันที่ 31 ธันวาคม ค.ศ. 1933 วิดอร์ลาออกจากตำแหน่งที่โบสถ์แซง ซูปิส สามปีต่อมา วิดอร์ป่วยด้วยโรคเส้นเลือดอุดตันในสมอง เป็นอัมพาตด้านขวาของร่างกายและเสียชีวิตลงที่บ้านในปารีสเมื่อวันที่ 12 มีนาคม ค.ศ. 1937 ศพของวิดอร์ถูกฝังที่ใต้ถุนโบสถ์แซง ซูปิส

บทเพลงนี้ประพันธ์ให้กับพอล ทัฟฟาเนล (Paul Taffanel, 1844-1908) ศาสตราจารย์ด้านฟลูต วิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงปารีสเมื่อ ค.ศ. 1877 เพื่อการริเริ่มเทคนิคใหม่ ๆ ในการบรรเลงฟลูต เนื่องจากสมัยนั้น เทโอบาลด์ เบิห์ม (Theobald Boehm, 1794-1881) นักเป่าฟลูตและช่างทำฟลูตได้คิดค้นระบบนิ้วของฟลูตใหม่จนเป็นระบบที่ใช้ในปัจจุบันเรียกว่าระบบเบิห์ม (Boehm System) และเป็นคนแรกที่ผลิตฟลูตจากโลหะได้สำเร็จ ทำให้ฟลูตมีความดังกังวานและสามารถบรรเลงโน้ตได้ต่ำถึงตัว C และสามารถบรรเลงโน้ตเสียงสูงในช่วงเสียงที่ 3 ได้ง่ายขึ้น บทเพลงนี้จึงมีเทคนิคที่แตกต่างและใหม่กว่าบทเพลงในช่วงก่อนหน้านั้น ทั้งด้านโน้ตในระดับเสียงที่ต่ำและเสียงสูง ด้านสีสันเสียงที่หลากหลาย และการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีโน้ตจรเป็นจำนวนมากในบทเพลง วิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงปารีสจึงใช้บทเพลงนี้ในการเรียนการสอนวิชาฟลูตในสถาบันจนถึงปัจจุบัน ซึ่งในสมัยนั้นปารีสถือเป็นศูนย์กลางของศาสตร์ด้านการบรรเลงฟลูต

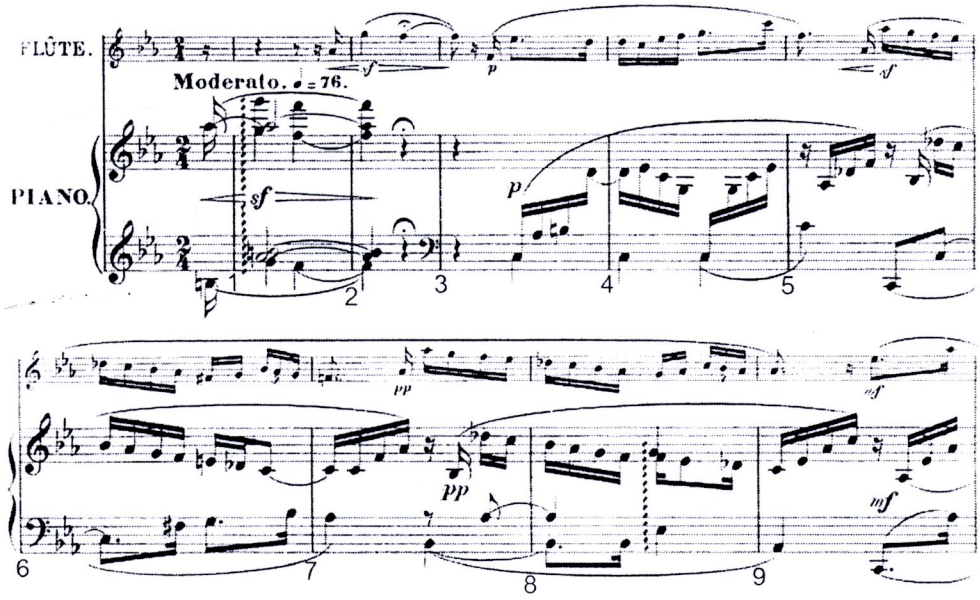
2.3.2 บทวิเคราะห์

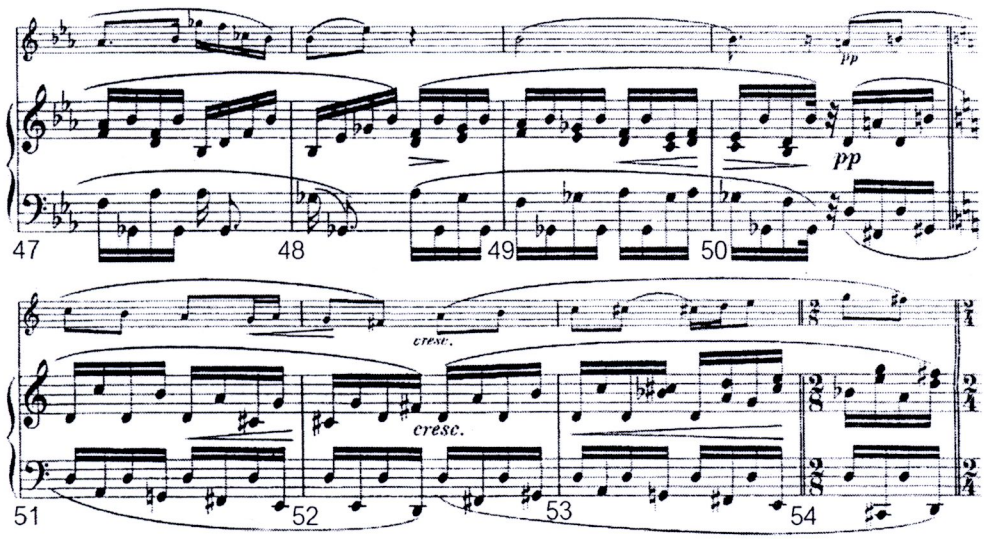
บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นสำหรับฟลูตและเปียโนแบ่งออกเป็น 4 กระบวน

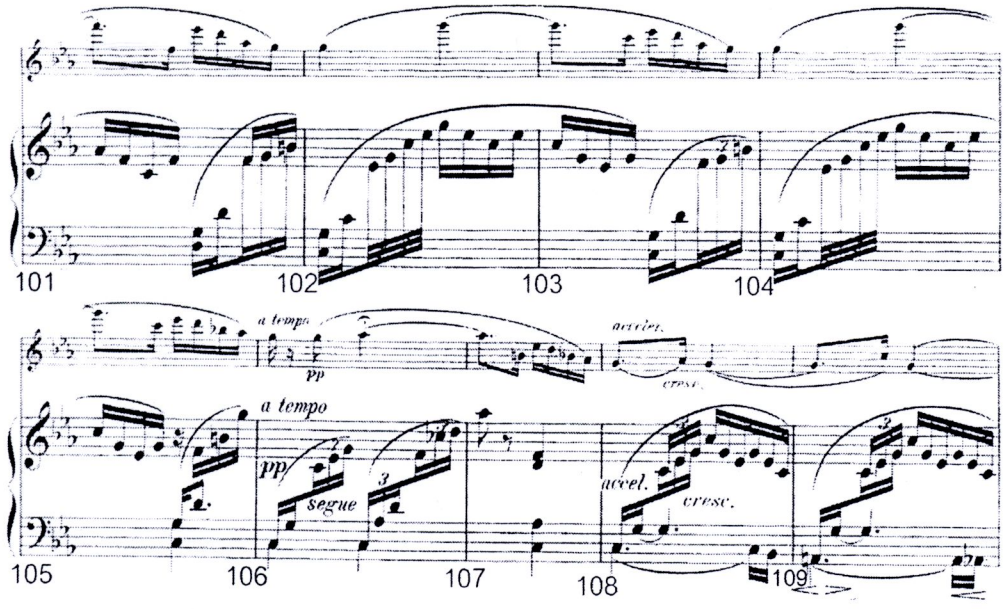
กระบวนที่ 1 อยู่ในอัตราความเร็วปานกลาง (Moderato) เป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (A, B, A)

เริ่มต้นด้วยช่วงนำห้องที่ 1-2 เปียโนบรรเลงในห้องแรกตามด้วยฟลูตในห้องที่ 2

ตอน A อยู่ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 49 ฟลูตบรรเลงแนวทำนองโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นแบบเรียบ ๆ ต่อเนื่องกัน เปียโนบรรเลงเป็นแนวประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ท่อนนี้ให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้าตลอดเวลา (ตัวอย่างที่ 26)

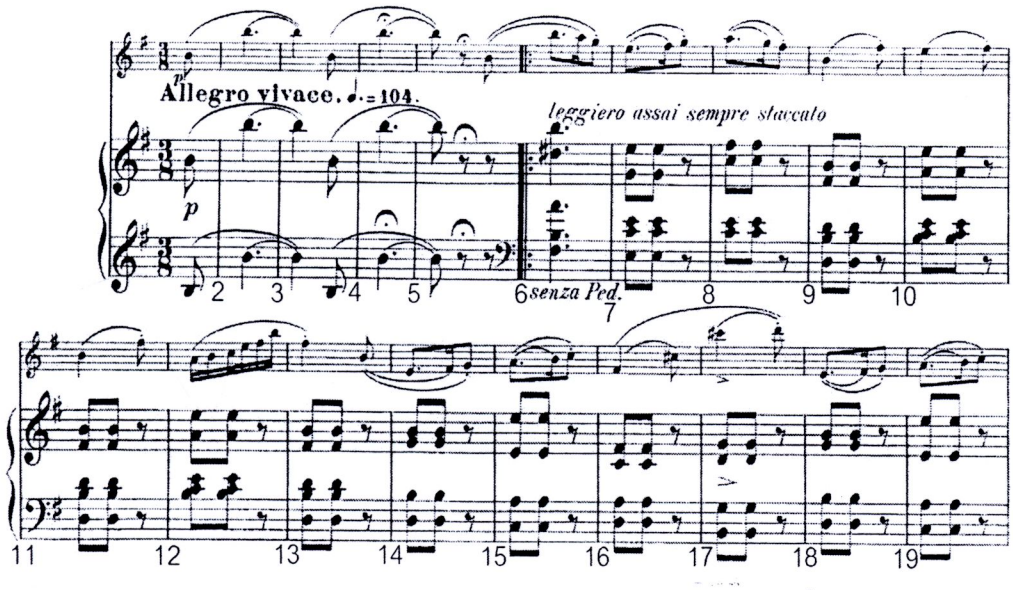
**ตัวอย่างที่ 26** ฟลูตบรรเลงแนวทำนองโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นแบบเรียบ ๆ ต่อเนื่องกัน

ตอน B อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ เริ่มจากห้องที่ 50 ฟลูตบรรเลงโน้ตช้าลงด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตตัวดำในช่วงเสียงสูง เปียโนบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในลักษณะขึ้นลง ในห้องที่ 64 ถึงห้องที่ 67 ฟลูตบรรเลงโน้ตตัวดำแบบพรมนิ้ว (Trill) เข้าสู่ช่วงคาเดนซาบรรเลงโดยฟลูต ในห้องที่ 69 ถึงห้องที่ 76 เพื่อกลับเข้าสู่ตอน A' ต่อไป (ตัวอย่างที่ 27)

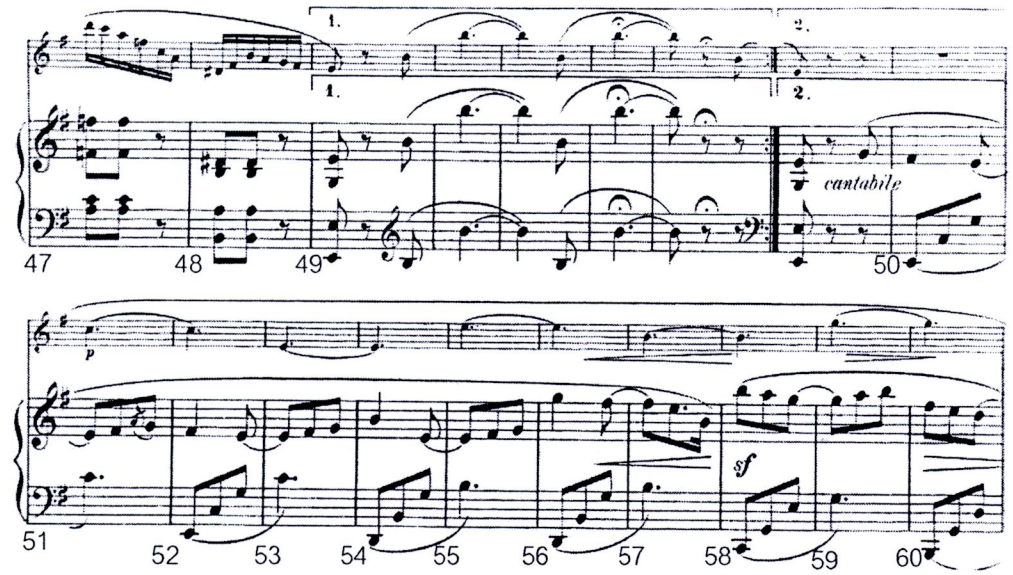
**ตัวอย่างที่ 27** เริ่มตอน B ในห้องที่ 50 โดยฟลูตบรรเลงโน้ตช้าลงด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

ตอน A' เริ่มจากฟลูตบรรเลงทำนองเดิมเหมือนตอน A ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ตั้งแต่ห้อง 77 จนกระทั่งถึงห้องที่ 102 เป็นช่วงหางเพลงที่ฟลูตบรรเลงโน้ตตัว G ซ้ำ จนถึงห้องที่ 113 เพื่อนำเข้าสู่ช่วงคาเดนซาอีกครั้งในห้องที่ 114 (ตัวอย่างที่ 28) บรรเลงโดยฟลูตนำเข้าสู่เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ในห้องที่ 123 ถึงห้องที่ 126

**ตัวอย่างที่** 28 ช่วงหางเพลงที่ฟลูตบรรเลงโน้ตตัว G ซ้ำ

กระบวนที่ 2 อยู่ในอัตราเร็ว มีชีวิตชีวา (Allegro vivace) เป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอนหรือสเกิร์ตโซทริโอ (Scherzo-Trio)

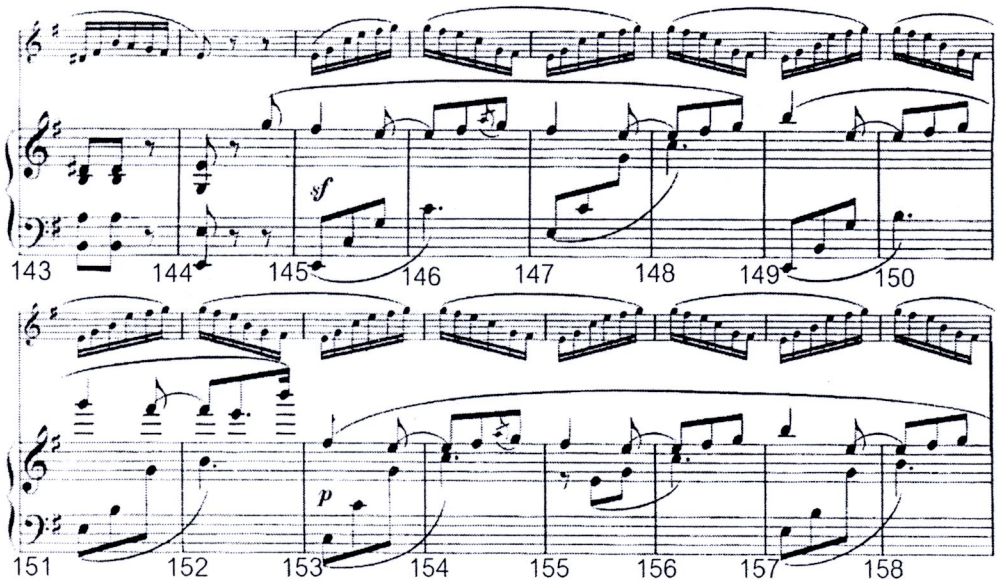
เริ่มจากช่วงนำห้องที่ 1-4 ฟลูตและเปียโนบรรเลงโน้ตตัว B เหมือนกัน

ตอน A ฟลูตบรรเลงแนวทำนองอัตราจังหวะ 3/8 เปียโนบรรเลงประกอบ อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ ในห้องที่ 5-20 ห้องที่ 21-48 ฟลูตเปลี่ยนเป็นบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นแบบไล่โน้ต เปียโนยังคงบรรเลงประกอบเหมือนเดิม (ตัวอย่างที่ 29)

**ตัวอย่างที่** 29 ฟลูตบรรเลงแนวทำนองอัตราจังหวะ 3/8

ตอน B เปียโนบรรเลงแนวทำนองด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ตั้งแต่ห้อง 49 ห้องที่ 78 (ตัวอย่างที่ 30) ฟลูตบรรเลงแนวทำนองแทนโดยมีเปียโนบรรเลงเป็นขั้นคู่ประสาน จนถึงห้องที่ 91 ฟลูตและเปียโนบรรเลงโน้ตตัว C เหมือนกันเพื่อกลับเข้าสู่ตอน A' ในห้องที่ 101

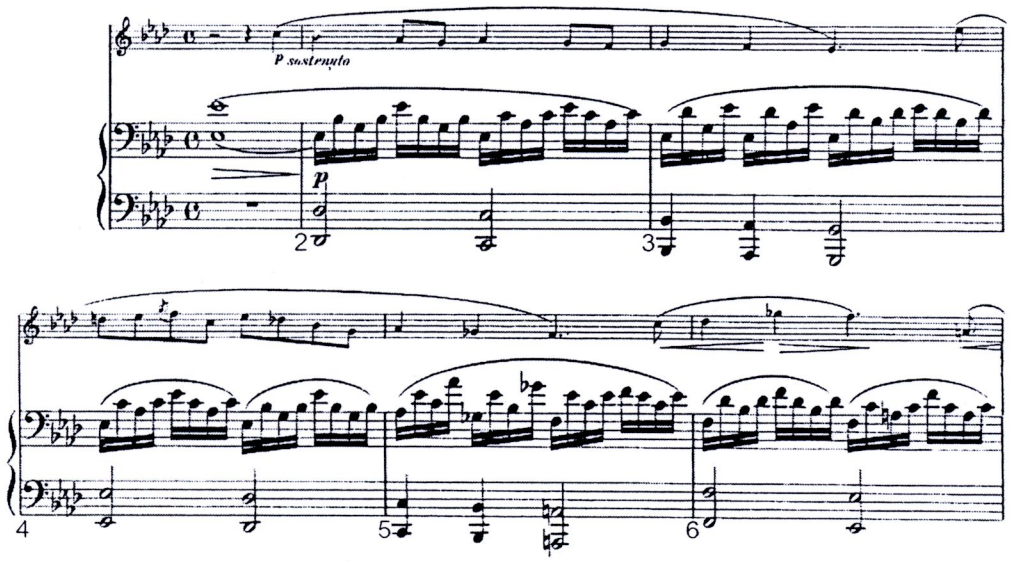
**ตัวอย่างที่** 30 ห้องที่ 49 เปียโนบรรเลงแนวทำนองด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

ตอน A' ฟลูตบรรเลงแนวทำนองเช่นเดิมเหมือนตอน A จนกระทั่งถึงช่วงหางเพลงในห้องที่ 145 ฟลูตบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นแบบอาร์เปโจ ระหว่างคอร์ด C เมเจอร์ และ E ไมเนอร์สลับกันทุก

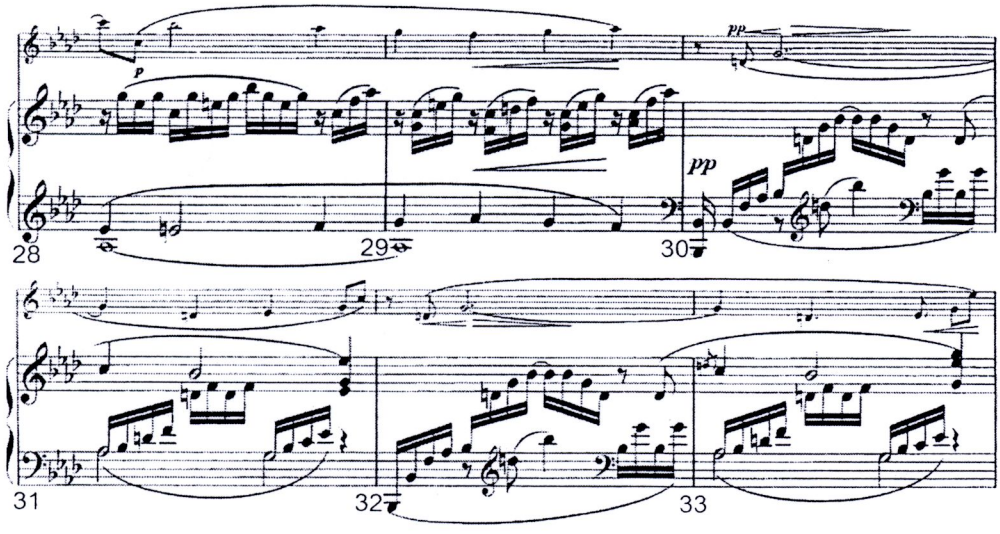
2 ห้อง (ตัวอย่างที่ 31) จนกระทั่งถึงห้องที่ 174-175 เข้าสู่ช่วงเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์

**ตัวอย่างที่** 31 ฟลูตบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ระหว่างคอร์ด C เมเจอร์ และ E ไมเนอร์

กระบวนที่ 3 อยู่ในอัตราช้าปานกลาง (Andantino) เป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอนแบบผสม (Composite Ternary Form, A, B, A')

เริ่มจากช่วงนำในห้องแรก เปียโนบรรเลงโน้ตตัวกลม Eb

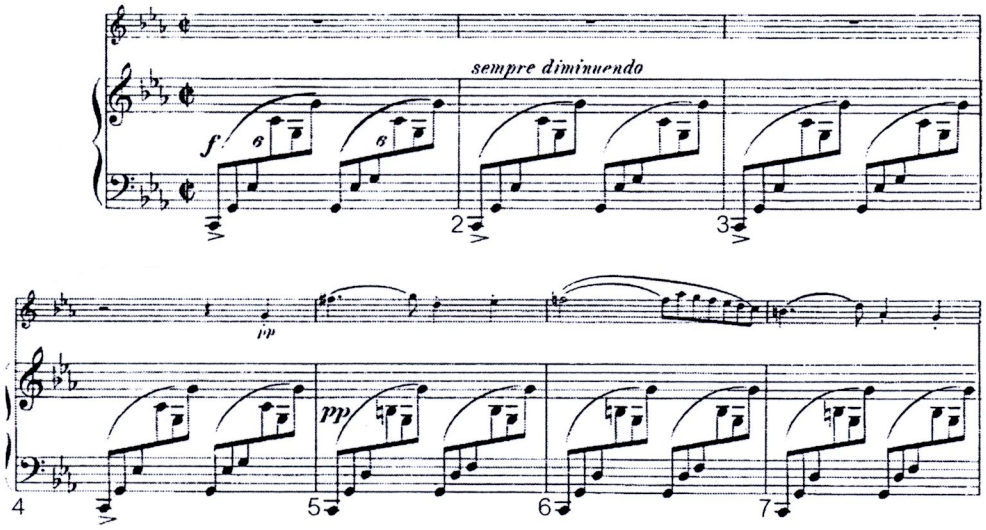
ตอน A อยู่ในกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ ฟลูตบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และตัวดำอย่างเชื่องช้าและไพเราะ เปียโนบรรเลงประกอบด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในห้องที่ 2 ห้องที่ 16 เปียโนเปลี่ยนมาบรรเลงแนวทำนองแทนและฟลูตเข้ามาบรรเลงแนวทำนองต่อในห้องที่ 18 จนถึงห้องที่ 29 (ตัวอย่างที่ 32)

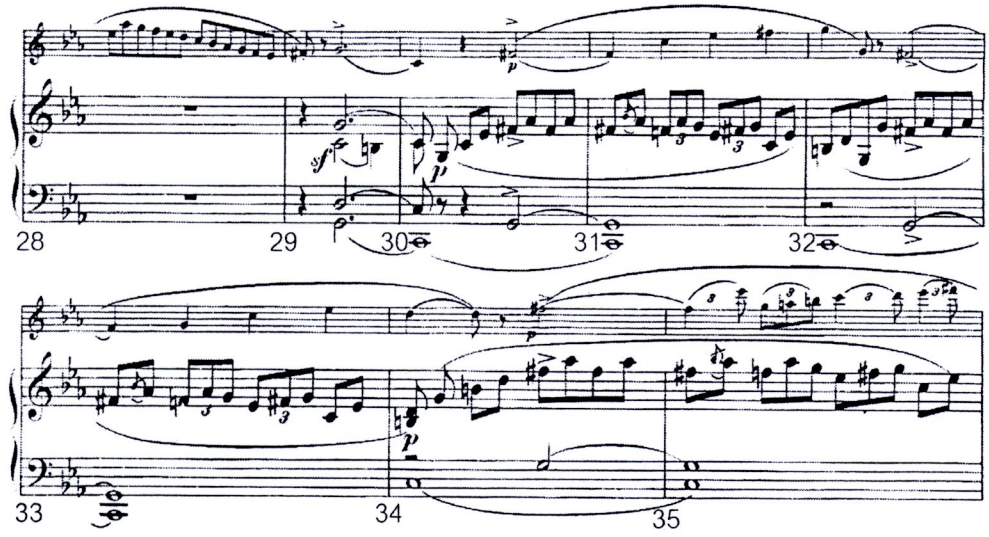
**ตัวอย่างที่** 32 ฟลูตบรรเลงแนวทำนองหลัก

ตอน B เริ่มจากห้องที่ 30 อยู่ในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ถึงห้องที่ 45 ช่วงนี้คล้ายกับเป็นส่วนเชื่อมเพื่อนำไปสู่ทำนองในห้องที่ 46-61 อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ บรรเลงทำนองโดยฟลูต โดยการไล่โน้ตบันไดเสียงด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นและบรรเลงคาเดนซาต่อเนื่องในห้องที่ 62-63 นำเข้าสู่ตอน A' ในห้องที่ 64 (ตัวอย่างที่ 33)

**ตัวอย่างที่** 33 ตอน B คล้ายส่วนเชื่อมเพื่อนำไปสู่ทำนองในตอน A

ตอน A' กลับเข้าสู่กุญแจเสียง Ab เมเจอร์ โดยฟลูตบรรเลงทำนองเหมือนกับตอน A และเข้าสู่ช่วงหางเพลงในห้องที่ 78 และจบเพลงด้วยแดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect authentic cadence)

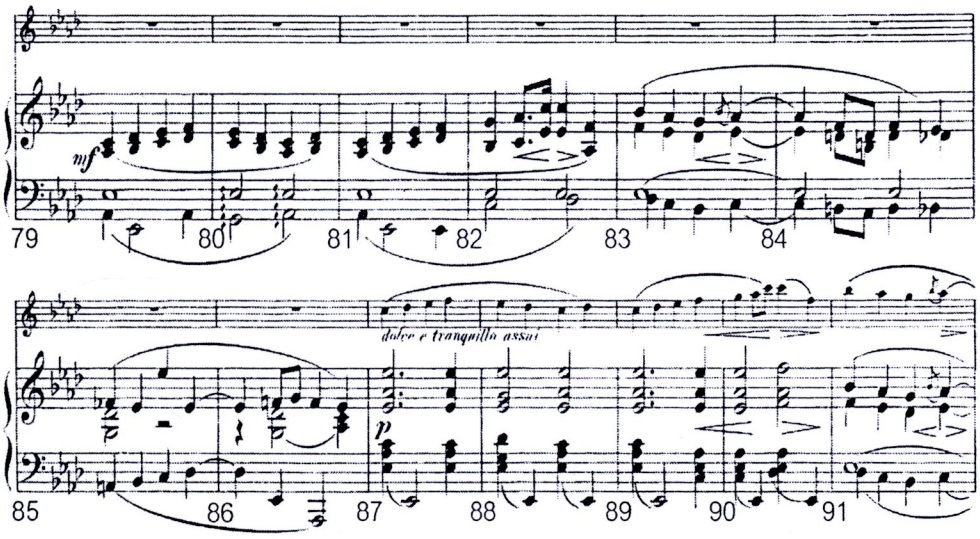
กระบวนที่ 4 อยู่ในอัตราเร็ว มีชีวิตชีวา (Vivace) เป็นสังคีตลักษณ์แบบรอนโด (Rondo Form, A, B, A, C, A)

เริ่มจากช่วงนำในห้องที่ 1-4 บรรเลงโดยเปียโนในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ฟลูตบรรเลงทำนองจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 4 เข้าสู่ห้องที่ 5 เป็นตอน A จนถึงห้องที่ 30 (ตัวอย่างที่ 34)

**ตัวอย่างที่** 34 เปียโนบรรเลงช่วงนำตามด้วยฟลูตบรรเลงทำนองหลัก

ตอน B ห้องที่ 31-52 อยู่ในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ เปียโนบรรเลงทำนองมาก่อนแล้วจึงสลับกับฟลูตด้วยการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นอย่างต่อเนื่อง (ตัวอย่างที่ 35)

**ตัวอย่างที่** 35 ตอน B เปียโนบรรเลงทำนองมาก่อนแล้วจึงสลับกับฟลูต

ตอน A กลับมาในห้องที่ 53-78 ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์เช่นเดิม

ตอน C ห้อง 79-126 อยู่ในกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ ตอนนี้เปลี่ยนอัตราจังหวะช้าลง (Poco meno vivo) โดยเปียโนบรรเลงทำนองเข้ามาก่อนด้วยโน้ตตัวดำ ตามด้วยฟลูตบรรเลงทำนองซ้ำ (ตัวอย่างที่ 36)

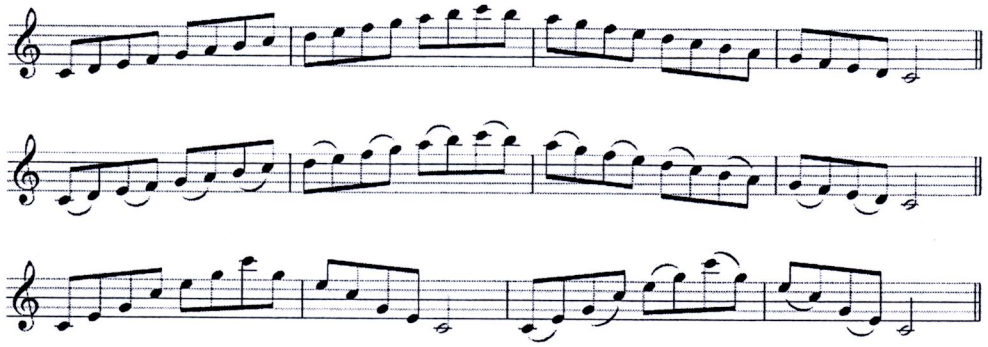
**ตัวอย่างที่** 36 เปียโนบรรเลงทำนองมาก่อน ตามด้วยฟลูตบรรเลงทำนองซ้ำ

ตอน A กลับมาในห้องที่ 127-163 โดยการเปลี่ยนจังหวะกลับมาโดยทันทีและอยู่ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์เช่นเดิม ห้องที่ 164-166 เป็นช่วงหางเพลงสั้น ๆ บรรเลงโดยฟลูต ห้องที่ 167-168 เป็นเคเดนซ์แบบปิดไม่สมบูรณ์ ในคอร์ด G เมเจอร์ไปสู่กุญแจเสียง C เมเจอร์ในช่วงหางเพลงห้องที่ 180 จนกระทั่งจบเพลงด้วยเคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal cadence)

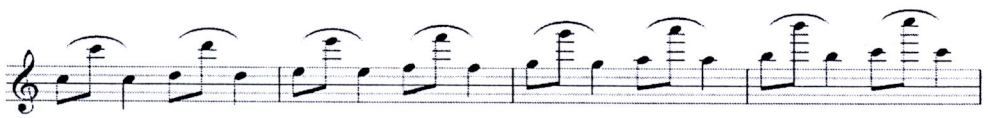
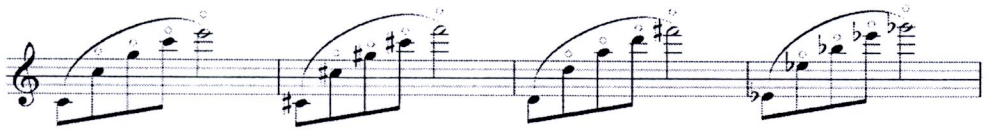
2.3.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นในยุคโรแมนติกเพื่อการริเริ่มเทคนิคใหม่ ๆ ในการบรรเลงฟลูต สำหรับนักเรียนในวิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงปารีส ดังที่ได้กล่าวในข้อ 2.3.1 วัตถุประสงค์ในการเลือกบรรเลงบทเพลงนี้คือการพัฒนาเทคนิคการควบคุมการบรรเลงโน้ตให้ลื่นไหล เทคนิคการควบคุมเสียงระหว่างเสียงต่ำกับเสียงสูง เทคนิคการควบคุมลมและการหายใจ คุณภาพของเสียงและความแม่นยำของระดับเสียง เทคนิคการบรรเลงร่วมกันระหว่างฟลูตกับเปียโน นอกจากนั้นบทเพลงนี้ยังมีช่วงคาเดนซาซึ่งเป็นช่วงที่ต้องตีความในการบรรเลงให้เหมาะสมและกลมกลืนกับช่วงอื่น ๆ

2.3.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

ผู้แสดงเริ่มต้นการฝึกซ้อมโดยการฝึกการไล่บันไดเสียง C เมเจอร์และอาร์เปโจ ในรูปแบบแตกต่างกันออกไป (ตัวอย่างที่ 37) เพื่อให้เกิดความชำนาญในการบรรเลงโน้ตแล้วจึงเริ่มต้นฝึกซ้อมบทเพลง

**ตัวอย่างที่** 37 แบบฝึกหัดการไล่บันไดเสียง C เมเจอร์และอาร์เปโจ

กระบวนที่ 1 ฟลูตบรรเลงทำนองด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่มีการกระโดดของโน้ตดังนั้นผู้แสดงจะฝึกซ้อมแบบฝึกหัดการเชื่อมเสียงคู่แปด (Octave slur) (ตัวอย่างที่ 38 ) เพิ่มเติมเพื่อให้สามารถบรรเลงโน้ตกระบวนนี้ได้ง่ายขึ้น ปัญหาจะเกิดในห้องที่ 54 โดยมีการกระโดดของโน้ตถึงขั้นคู่ 10 ซึ่งถือว่ายากมากผู้แสดงได้ฝึกหัดแบบฝึกหัดฮาร์โมนิก (Harmonic) (ตัวอย่างที่ 39) เพื่อให้สามารถควบคุมริมฝีปากในการบรรเลงโน้ตเสียงสูงได้ง่ายขึ้น ห้องที่ 54-58 และห้องที่ 100 -105 ผู้แสดงใช้เทคนิควิบราโตที่ช้าลงในการบรรเลงโน้ตเสียงสูงเพื่อให้ได้ยินเนื้อเสียงที่ชัดขึ้น แล้วจึงใช้ความเร็วของวิบราโตปกติในช่วงถัดไป ช่วง 3 ห้องสุดท้ายผู้แสดงจะไม่ใช้เทคนิควิบราโต เพื่อให้ได้ยินเสียง C ที่ชัดเจนแสดงให้เห็นการจบแบบสมบูรณ์

**ตัวอย่างที่** 38 แบบฝึกหัดเชื่อมเสียงคู่แปด

**ตัวอย่างที่** 39 แบบฝึกหัดฮาร์โมนิก

กระบวนที่ 2 เปลี่ยนสีสันเสียงให้ใส เป็นเส้น และล่องลอย โดยการเม้มรูริมฝีปากให้เล็กลงขณะเป่า จะทำให้เสียงที่ออกมาสดใสและล่องลอยเข้ากับบุคลิกของกระบวนนี้ ก่อนการบรรเลงห้องที่ 21 และห้องที่ 117 ผู้แสดงจะหน่วงเวลาเพื่อหายใจให้ได้ลมเพียงพอในการบรรเลงประโยคเพลง ห้องที่ 145-173 เป็นช่วงบรรเลงโน้ตต่อเนื่องที่ยาวมากโดยไม่มีโน้ตตัวหยุดเลยซึ่งเป็นปัญหาในการบรรเลงสำหรับกระบวนนี้ ผู้แสดงแก้ปัญหาโดยหายใจให้มากที่สุดในห้องที่ 144 โดยหายใจเข้าทั้งทางปากและทางจมูกพร้อมกัน จะทำให้เก็บลมได้มากกว่าการหายใจเข้าทางปากเพียง

อย่างเดียวซึ่งเป็นวิธีปกติ หลังจากนั้นหน่วงจังหวะหลังจากจบห้องที่ 166 เพื่อหายใจอีกครั้งเข้าทางปากแล้วจึงบรรเลงห้องถัดไป ช่วง 2 ห้องสุดท้ายของกระบวนนี้ผู้แสดงเปิดปากให้กว้างขึ้นเพื่อให้เสียงในตอนจบกว้างและใหญ่ขึ้นแสดงการจบกระบวน

กระบวนที่ 3 ใช้สีสันเสียงแบบบางโดยการลดปริมาณลมในการเป่า ห้องที่ 25 ค่อย ๆ เพิ่มความดังและความเร็วลมขึ้นไปให้เร็วที่สุดเพื่อรองรับการเป่าโน้ตตัว G สูงในจังหวะสุดท้าย ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาการบรรเลงโน้ตให้ราบเรียบไม่สะดุดในกระบวนนี้ ตั้งแต่ห้องที่ 46 เปลี่ยนสีสันเสียงมาอยู่ในเสียงปกติโดยการใช้ปริมาณลมปกติ จนกระทั่งถึงห้องที่ 63 จึงกลับมาใช้สีสันเสียงแบบบางเหมือนเดิมจนกระทั่งจบเพลง ช่วง 2 ห้องสุดท้ายไม่ใช้เทคนิควิบราโตเหมือนกับกระบวนที่ 1 เพื่อแสดงการจบกระบวน

กระบวนที่ 4 ผู้แสดงขึ้นต้นโดยการยื่นริมฝีปากบนออกมาข้างหน้ามากกว่าริมฝีปากล่างเพื่อให้ได้สีสันเสียงที่เข้มข้น ดุดันมากกว่าปกติสำหับกระบวนนี้ ห้องที่ 24 เปิดปากมากขึ้นเพื่อให้เสียงเปิดและดังกว่าปกติแต่สีสันเสียงยังคงเข้มข้นอยู่ จนมาถึงห้องที่ 86 จงเปลี่ยนกลับมาสู่สีสันเสียงปกติแล้วจึงกลับไปใช้แบบเข้มข้นอีกครั้งตั้งแต่ห้องที่ 127 จนกระทั่งจบเพลง ปัญหาที่จะเกิดขึ้นในกระบวนนี้อยู่ที่ห้องที่ 35, 37, 51 และ 53 เนื่องจากเป็นโน้ตกระโดดและค่อนข้างยากแก้ไขด้วยวิธีฝึกซ้อมโน้ตช้า ๆ ช้ำไปซ้ำมาโดยตัดเครื่องหมายเชื่อมเสียงออกก่อนจนกว่าการเป่าโน้ตชัดเจนและการเปลี่ยนนิ้วทำงานสัมพันธ์กันแล้วจึงเพิ่มเครื่องหมายเชื่อมเสียงเข้ามา และเพิ่มความเร็วขึ้นไปให้เท่ากับความเร็วที่ต้องการ

2.3.5 ความแตกต่างในการบรรเลงเทียบกับศิลปินอ้างอิง

ศิลปินที่ผู้แสดงใช้อ้างอิงสำหรับบทเพลงนี้คือเจมส์ กอลเวย์ (James Galway, 1939-) บรรเลงเปียโนประกอบโดยฟิลลิป มอล (Phillip Moll) จากแผ่นบันทึกเสียงของอาร์ซีเอ วิคเตอร์ เรดซีล (RCA Victor Red Seal)

กระบวนที่ 1 ความแตกต่างอยู่ที่ ตอน A และตอน A' ศิลปินอ้างอิงเน้นโน้ตจังหวะตกให้ดังและยาวกว่าปกติตลอดเวลา ซึ่งผู้แสดงคิดว่าไม่เป็นธรรมชาติและไม่มีมีความต่อเนื่องของแนวทำนอง ผู้แสดงจึงบรรเลงตามโน้ตปกติไม่มีการเน้นและการหน่วงจังหวะแต่อย่างใด

กระบวนที่ 2 และกระบวนที่ 3 ความแตกต่างส่วนใหญ่อยู่ที่สีสันเสียง ศิลปินบรรเลงโน้ตเสียงต่ำได้แก่โน้ตที่อยู่ต่ำกว่าเส้นที่ 3 ของบรรทัด 5 เส้นเข้มเกินไป ทำให้เกิดความแตกต่างของแนวทำนองมากจนเกินไป ผู้แสดงจะบรรเลงโน้ตเสียงต่ำดังกล่าวอย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งจะให้ความรู้สึกต่อเนื่องเป็นกลุ่มเดียวกันมากกว่า

กระบวนที่ 4 ในตอน C ห้องที่ 79-126 ศิลปินบรรเลงแบบหน่วงเวลาตลอดเวลา กล่าวคือ มีการยืดหยุ่นจังหวะในแต่ละห้องให้มีอัตราความเร็วของจังหวะที่ 1, 2, 3 และ 4 ไม่เท่ากัน ซึ่งถือว่าเป็นการตีความของศิลปินเอง แต่ผู้แสดงตีความต่างออกไปโดยยังคงบรรเลงจังหวะให้เท่ากันแล้วจึงช้าลงบ้างในช่วงปลายประโยคเพลงเพื่อความเหมาะสม

**2.4 Le Merle Noir, Pour Flûte et Piano โดย Olivier Messiaen**

2.4.1 ประวัติของผู้ประพันธ์และความสำคัญของบทเพลง

โอลิเวียร์ เมสเซียน (Olivier Messiaen, 1908-1992) เกิดเมื่อวันที่ 10 ธันวาคม ค.ศ. 1908 ณ เมืองอาวินยง (Avignon) ประเทศฝรั่งเศสในครอบครัวที่คลุกคลีกับงานเขียน บิดาเป็นนักแปลบทประพันธ์ภาษาอังกฤษ ส่วนมารดาเป็นนักเขียน เมื่อเมสเซียนยังเด็กได้หัดเรียนเปียโนและแต่งเพลงจากบทกวี เมื่ออายุได้ 11 ปี ได้เข้าศึกษาดนตรีที่วิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงปารีส โดยเรียนออร์แกนกับ มาร์แซล ดูเปร (Marcel Dupré, 1886-1971) นักออร์แกนชาวฝรั่งเศส และเรียนการประพันธ์เพลงกับปอล ดูกาส์ (Paul Dukas, 1865-1935) และชาร์ลส์ มารีย์ วิดอร์ (Chales Marie Widor, 1908-1992) เมื่อเมสเซียนเรียนจบได้ทำงานเป็นนักออร์แกน ครูสอนดนตรี และนักจัดกิจกรรมดนตรีเพื่อเผยแพร่ดนตรีร่วมสมัย เมสเซียนเป็นคนที่เคร่งศาสนาและเชื่อมั่นในพระเจ้า คำสอนต่าง ๆ จึงเป็นแหล่งวัตถุดิบสำคัญที่นำไปใช้ในการแต่งเพลง นอกจากนั้นยังสนใจศาสนาฮินดู ดนตรีจากยุคกลาง และเครื่องดนตรีของต่างประเทศ ซึ่งทำให้เพลงของเมสเซียนมีความหลากหลายมากขึ้น เมสเซียนหลงไหลในเสียงนกเป็นอย่างมาก และมักแต่งเพลงเกี่ยวกับนก เมสเซียนชอบศึกษาเกี่ยวกับนกเป็นชีวิตจิตใจ และจดบันทึกเสียงร้องของนกแต่ละชนิดไว้อย่างละเอียด

เมสเซียนเป็นอาจารย์สอนวิชาการประสานเสียง และการประพันธ์เพลงอยู่ที่วิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงปารีสตั้งแต่ ค.ศ. 1941-1978 มีลูกศิษย์หัวก้าวหน้าที่ชอบแต่งเพลงแนวใหม่ ๆ หลายคนอาทิ อิยานนิส เซนาคิส (Iannis Xenakis, 1922-2001) คาร์ลไฮนซ์ ชตอคเฮาเซน (Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) และปิแอร์ บูเลส (Pierre Boulez, 1925-) นักแต่งเพลงและผู้อำนวยเพลงชาวฝรั่งเศส เมสเซียนเสียชีวิตลงเมื่อวันที่ 27 เมษายน ค.ศ. 1992

เมสเซียนได้ประพันธ์เพลงนี้ขึ้นเมื่อ ค.ศ. 1952 เพื่อใช้เป็นบทเพลงทดสอบในการเข้าศึกษาด้านฟลูตในวิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงปารีส "Le Merle Noir" มีความหมายว่า นกสีดำ (The black bird) ซึ่งเมสเซียนได้แรงบันดาลใจจากความหลงใหลในเสียงนกเป็นพิเศษดังกล่าวมาแล้วข้างต้น

2.4.2 บทวิเคราะห์

บทเพลงนี้ใช้แนวคิดลักษณะจังหวะแบบใหม่จากความสนใจดนตรีกรีกโบราณและดนตรีของฮินดู กล่าวคือได้เพิ่มค่าของโน้ตให้มีความยาวพิเศษกว่าโน้ตที่อยู่ในอัตราจังหวะปกติ สังคีตลักษณ์ของบทเพลงนี้เป็นสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (A, A', B) โดยตอน A และตอน A' มีลักษณะคล้ายกัน แบ่งออกเป็น 6 ช่วงดังต่อไปนี้

ช่วงที่ 1 ตอน A ห้องที่ 1-3 และตอน A' ห้องที่ 44-46

ช่วงที่ 2 ตอน A ห้องที่ 3-8 และตอน A' ห้องที่ 46-53

ช่วงที่ 3 ตอน A ห้องที่ 9-26 และตอน A' ห้องที่ 54-71

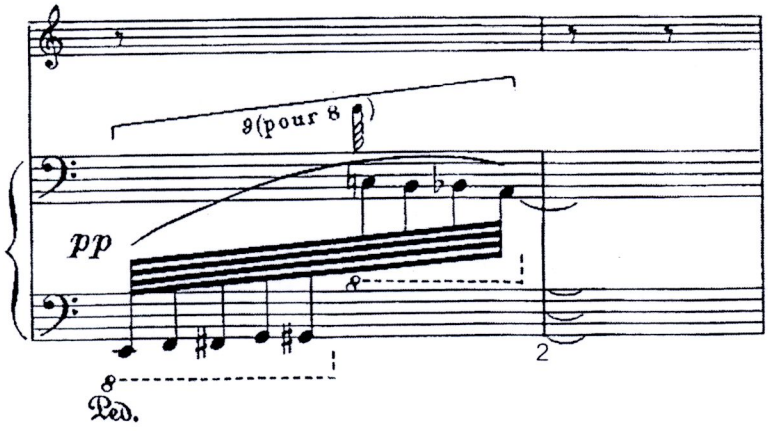
ช่วงที่ 4 ตอน A ห้องที่ 27-29 และตอน A' ห้องที่ 72-75

ช่วงที่ 5 ตอน A ห้องที่ 29-35 และตอน A' ห้องที่ 75-82

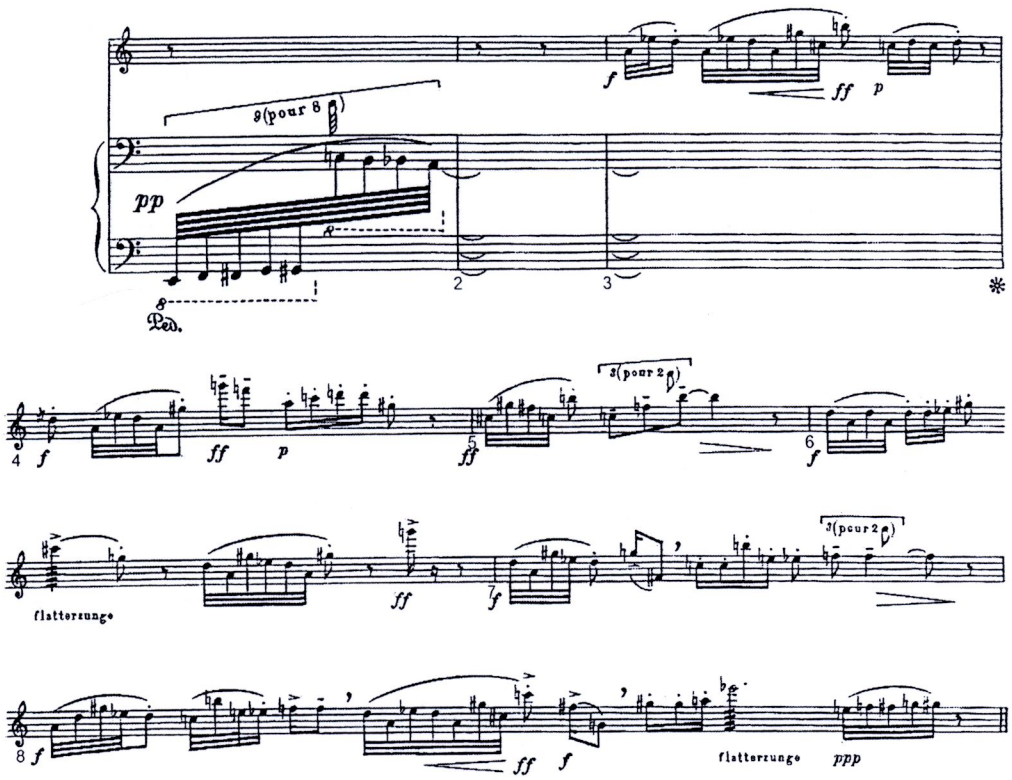
ช่วงที่ 6 ตอน A ห้องที่ 36-43 และตอน A' ห้องที่ 83-90

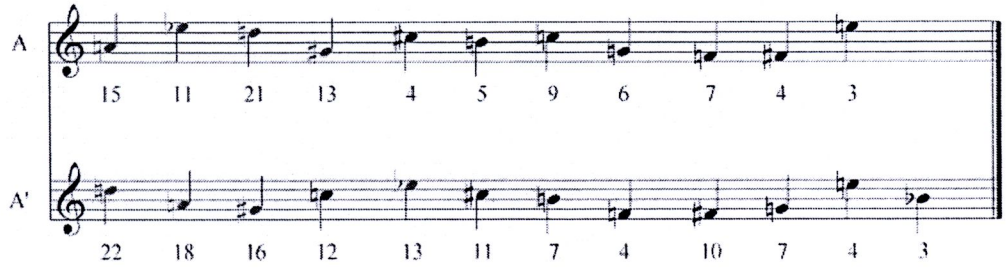
ช่วงที่ 1 เป็นบทนำโดยการบรรเลงของเปียโน (ตัวอย่างที่ 40)

**ตัวอย่างที่ 40** บทนำบรรเลงโดยเปียโน



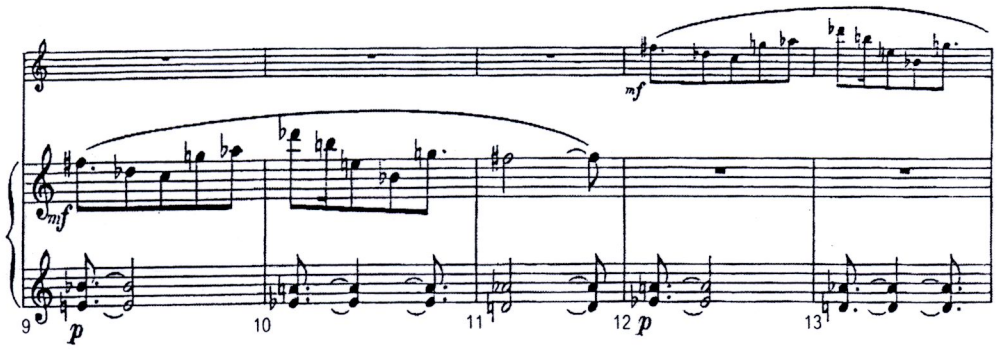

ช่วงที่ 2 เป็นช่วงคาเดนซ่าบรรเลงโดยฟลูตมีลักษณะคล้ายการด้นสด (Improvisation) เลียนเสียงร้องของนก ใช้โน้ตจำนวน 4 ตัว (A, Eb, D, G#) มาขยายทำนองดังตัวอย่างที่ 41

**ตัวอย่างที่** 41 ช่วงคาเดนซ่าบรรเลงโดยฟลูต

เมื่อนำตัวโน้ตทั้งหมดในช่วงนี้มานับจำนวนครั้งในการบรรเลงดังตัวอย่างที่ 42

**ตัวอย่างที่** 42 จำนวนครั้งในการบรรเลงโน้ตช่วงคาเดนซา

จากตัวอย่างตัวเลขใต้ตัวโน้ตแสดงจำนวนครั้งในการบรรเลง จะเห็นว่าโน้ตหลักจำนวน 4 ตัวจะถูกบรรเลงบ่อยที่สุด

ช่วงที่ 3 ใช้โน้ตหลัก 4 ตัวเดิม (A, Eb, D, G#) มาใช้เป็นคอร์ดในแนวเปียโนมือซ้ายเป็นขั้นคู่สี่ออกเมนเทด แนวมือขวานำเสนอทำนองสลับกับแนวฟลูต ช่วงนี้ในตอน A' ใช้เทคนิคแบบแคนอน (Canon) ในการเดินทำนองระหว่างเปียโนกับฟลูต (ตัวอย่างที่ 43)

**ตัวอย่างที่** 43 ห้องที่ 9-13 การเดินทำนองระหว่างเปียโนกับฟลูตแบบแคนอน



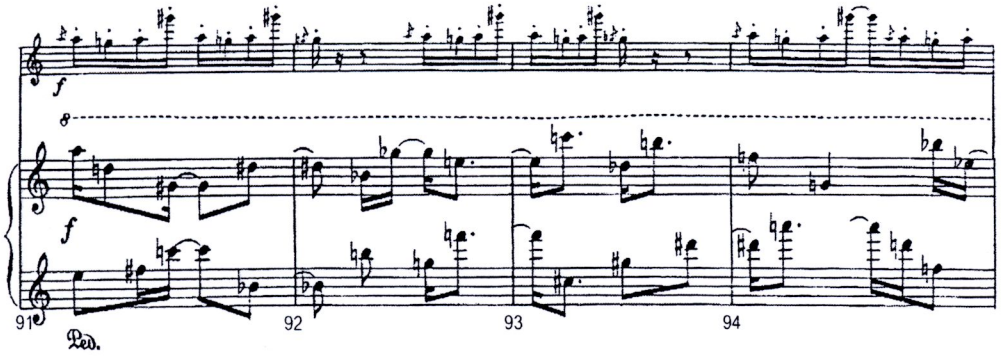

ช่วงที่ 4 เปียโนนำเสนอแนวทำนองเดียวแบบขั้นคู่แปดตามด้วยฟลูตบรรเลงทำนองเดิมร่วมด้วยในลักษณะขั้นคู่แปดเช่นเดียวกันและในตอน A' ยังคงใช้เทคนิคแบบแคนอนในการเดินทำนองระหว่างเปียโนกับฟลูต

ช่วงที่ 5 ฟลูตบรรเลงซ้ำทำนองในช่วงที่ 4 ตามด้วยการลากเสียงยาวเพื่อนำเข้าสู่ช่วงจบตอนในจังหวะที่เร็วขึ้น ในตอน A' ห้อง 77 ได้ทดเสียง (Transpose) ขึ้นไปเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์จากตอน A ห้อง 31 และตอน A' ห้อง 80-81 ได้ทดเสียงขึ้นไปเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค จากตอน A ห้อง 33-34

ช่วงที่ 6 เป็นช่วงสรุปจบตอนโดยฟลูตบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นด้วยอัตราสนุกสนานร่าเริงเล็กน้อย (Un peu vif) ตอน A' ห้อง 83-90 ได้ทดเสียงขึ้นไปเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค จากตอน A ห้อง 36-43

ตอน B ตั้งแต่ห้องที่ 91-120 ฟลูตบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นแบบสั้น ๆ ซ้ำไปซ้ำมาคล้ายกับการเลียนเสียงนก ส่วนแนวเปียโนใช้รูปแบบการประพันธ์ระบบซีเรียลิสซึม (Serialism) โดยแถวหลักบรรเลงโดยเปียโนแนวมือขวา (ตัวอย่างที่ 44)

**ตัวอย่างที่** 44 ฟลูตบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นคล้ายการเลียนเสียงนก เปียโนใช้รูปแบบการประพันธ์ระบบซีเรียลิสซึม



เมื่อนำมาสร้างตารางระบบซีเรียลิสซึมจะได้ตารางดังนี้

| | I1 | I6 | I12 | I7 | I2 | I10 | I8 | I4 | I5 | I3 | I9 | I11 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| P1 | A | D | G# | D# | Bb | Gb | E | C | Db | B | F | G | R1 |
| P8 | E | A | D# | Bb | F | Db | B | G | G# | Gb | C | D | R8 |
| P2 | Bb | D# | A | E | B | G | F | Db | D | C | Gb | G# | R2 |
| P7 | D# | G# | D | A | E | C | Bb | Gb | G | F | B | Db | R7 |
| P12 | G# | Db | G | D | A | F | D# | B | C | Bb | E | Gb | R12 |
| P4 | C | F | B | Gb | Db | A | G | D# | E | D | G# | Bb | R4 |
| P6 | D | G | Db | G# | D# | B | A | F | Gb | E | Bb | C | R6 |
| P10 | Gb | B | F | C | G | D# | Db | A | Bb | G# | D | E | R10 |
| P9 | F | Bb | E | B | Gb | D | C | G# | A | G | Db | D# | R9 |
| P11 | G | C | Gb | Db | G# | E | D | Bb | B | A | D# | F | R11 |
| P5 | Db | Gb | C | G | D | Bb | G# | E | F | D# | A | B | R5 |
| P3 | B | E | Bb | F | C | G# | Gb | D | D# | Db | G | A | R3 |
| | RI1 | RI6 | RI12 | RI7 | RI2 | RI10 | RI8 | RI4 | RI5 | RI3 | RI9 | RI11 | |

ห้องที่ 91-105 แนวเปียโนมือขวาใช้แถว P1, P2, P3 และ P4 ติดต่อกันตามลำดับในการบรรเลงทำนอง และมือซ้ายใช้ RI6, RI7, RI8 และ RI9 ในการบรรเลงทำนอง หลังจากนั้นในห้องที่ 106-120 ใช้การบรรเลงทำนองเช่นเดิมแต่สลับการใช้แถวระหว่างมือขวากับมือซ้าย

รูปแบบจังหวะของแนวเปียโนใช้เทคนิคการบวกเลขให้ได้เลข 10 (1+2+3+4) ผู้ประพันธ์เรียกว่ารูปแบบจังหวะแห่ง 1234 (Rhythmic patterns of 1234) กล่าวคือความยาวของเขบ็ต 2 ชั้นเท่ากับเลข 1 และค่าของเขบ็ตสองชั้น 2, 3 และ 4 ตัวเท่ากับเลข 2, 3 และ 4 ตามลำดับ นำมาบวกกันให้สัมพันธ์กับแถวที่นำมาใช้เมื่อบรรเลงครบ 1 แถวจะสามารถบวกกันได้เลข 10 เมื่อวิเคราะห์รูปแบบในช่วงนี้จะได้เลขดังนี้

ห้องที่ 91-105

| มือขวา | มือซ้าย |
|---|---|
| 1234/ 1243/ 1324 | 2134/ 2143/ 2341 |
| 1342/ 1432/ 1423 | 2314/ 2431/ 2413 |
| 3412/ 3421/ 3124 | 4123/ 4132/ 4213 |
| 3142/ 3241/ 3214 | 4231/ 4321/ 4312 |

ห้องที่ 106-120 สลับกันระหว่างมือขวากับมือซ้าย

ห้องที่ 121-125 เป็นช่วงหางเพลง สรุปจบเพลงโดยฟลูตในช่วง 2 ห้องสุดท้ายโดยการบรรเลงโน้ตขั้นคู่ 4 ออกเมนเทดอีกครั้ง (D/G#, E/A# และ C#/G)

2.4.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

วัตถุประสงค์ในการเลือกบรรเลงบทเพลงนี้คือพัฒนาเทคนิคในการบรรเลงต่าง ๆ ได้แก่ การบรรเลงโน้ตเพลงในระบบซีเรียลิสซึม การใช้นิ้วที่สลับซับซ้อน การใช้สีสันเสียง การใช้เทคนิครัวลิ้น (Flutter tonguing) การใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อน เทคนิคการควบคุมเสียงระหว่างเสียงต่ำกับเสียงสูง เทคนิคการออกเสียงและการควบคุมลักษณะเสียง การเลือกใช้นิ้วแทน เทคนิคการบรรเลงจังหวะแบบใหม่ และเทคนิคการบรรเลงร่วมกันระหว่างฟลูตกับเปียโน

2.4.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

ในช่วงคาเดนซาผู้แสดงฝึกซ้อมด้วยการบรรเลงโน้ตเป็นกลุ่มสั้น ๆ ซ้ำไปซ้ำมา จนสามารถบรรเลงได้ถูกต้องแล้วจึงเพิ่มโน้ตมากขึ้นจนเต็มกลุ่มโน้ต ช่วงที่มาพร้อมกับเปียโนฝึกซ้อมโดยนับจังหวะย่อยลงไปถึงเขบ็ต 2 ชั้นโดยใช้เครื่องเคาะจังหวะให้บรรเลงออกมาให้พร้อมกันจากนั้นจึงฝึกซ้อมด้วยกันโดยการนับจังหวะปกติจนสามารถบรรเลงได้อย่างพร้อมกัน ตอน B ฝึกซ้อมโดยการตัดโน้ตสะบัด (Grace note) ออกก่อนเพื่อบรรเลงโน้ตหลักให้ตรงจังหวะก่อนแล้วจึงเพิ่มโน้ตสะบัดเข้าไปจนครบ การซ้อมกับเปียโนก็ทำเช่นเดียวกันกับช่วงต้นคือ นับจังหวะย่อยลงไปถึงเขบ็ต 2 ก่อนแล้วจึงนับจังหวะแบบปกติ

ปัญหาจะเกิดขึ้นในช่วงคาเดนซาในการบรรเลงโน้ตด้วยเทคนิครัวลิ้น เนื่องจากก่อนหน้านั้นได้บรรเลงโน้ตมาก่อนจนทำให้เกิดอาการล้าของปาก และไม่มีช่วงหยุดให้หายใจดังนั้นการทำเทคนิคดังกล่าวจึงทำได้ยาก วิธีแก้คือต้องคลายปากให้หลวม ๆ ก่อนการบรรเลงดังกล่าว เปิดปากให้กว้างขึ้นเมื่อถึงช่วงที่ต้องบรรเลง และเพิ่มความเร็วลมให้เร็วที่สุดจึงจะสามารถบรรเลงเทคนิคดังกล่าวได้

2.4.5 ความแตกต่างในการบรรเลงเทียบกับศิลปินอ้างอิง

ศิลปินที่ผู้แสดงใช้อ้างอิงสำหรับบทเพลงนี้คือเอมมานูเอล พาฮูด (Emmanuel Pahud, 1970-) บรรเลงเปียโนประกอบโดยเอริก เลอ ซาจ (Eric Le Sage, 1964-) จากแผ่นบันทึกเสียงของอีเอ็มไอ คลาสสิกส์ (EMI Classics) ความแตกต่างจะอยู่ในช่วงคาเดนซาทั้ง 2 ช่วง ผู้แสดงจะบรรเลงช้ากว่าศิลปินอ้างอิงเพื่อให้การบรรเลงโน้ตแต่ละตัวออกมาอย่างชัดเจน หากฟังจากแผ่นบันทึกเสียงของศิลปินอ้างอิงในช่วงนี้จะรู้สึกว่ามีบางโน้ตหายไปเนื่องจากบรรเลงเร็วมาก และช่วงโน้ตตัวหยุดผู้แสดงจะหยุดยาวกว่าค่าโน้ตอีกเล็กน้อยเพื่อให้เหมือนกับผู้แสดงกำลังใช้ความคิดในการด้นสดโน้ตกลุ่มต่อไปเสมือนกับบรรเลงโดยไม่มีโน้ตกำกับอยู่ ซึ่งศิลปินอ้างอิงได้บรรเลงช่วงตัว

หยุดดังกล่าวแบบมีกรอบของเวลากำกับอยู่ เมื่อฟังเปรียบเทียบกันแล้วของผู้แสดงน่าจะออกมาเป็นธรรมชาติมากกว่า กล่าวคือไม่รู้สึกว่าบรรเลงโดยมีจังหวะกำกับอยู่

2.5 "HALIL" Nocturne for Flute Percussion and Piano **โดย** Leonard Bernstein

2.5.1 ประวัติของผู้ประพันธ์และความสำคัญของบทเพลง

ลีโอนาร์ด เบิร์นสไตน์ (Leonard Bernstein, 1918-1990) เกิดเมื่อวันที่ 25 สิงหาคม ค.ศ. 1918 ณ เมืองลอว์เรนซ์ (Lawrence) รัฐแมสซาชูเซทส์ (Massachusetts) ประเทศสหรัฐอเมริกา (United State of America) เริ่มเรียนเปียโนมาตั้งแต่เด็ก ศึกษาทางดนตรี ณ มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด (Harvard University) ก่อนที่จะจบการศึกษาใน ค.ศ. 1936 เบิร์นสไตน์มีโอกาสได้อำนวยเพลงซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ของตนเองคือเดอะเบิร์ด (The Birds) ต่อมาได้เข้าศึกษาในวิทยาลัยดนตรีเคอทิส (Curtis Institute of Music) เมืองฟิลาเดลฟีย (Philadelphia) โดยได้ศึกษาวิชาเปียโน การอำนวยเพลง และการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา เบิร์นสไตน์สมรสกับเฟลิเซีย มอนทีอัลเกร (Felicia Montealegre, 1922-1978) มีบุตรด้วยกัน 3 คน คือ เจมี (Jamie) อเล็กซานเดอร์ (Alexander) และนีนา (Nina)

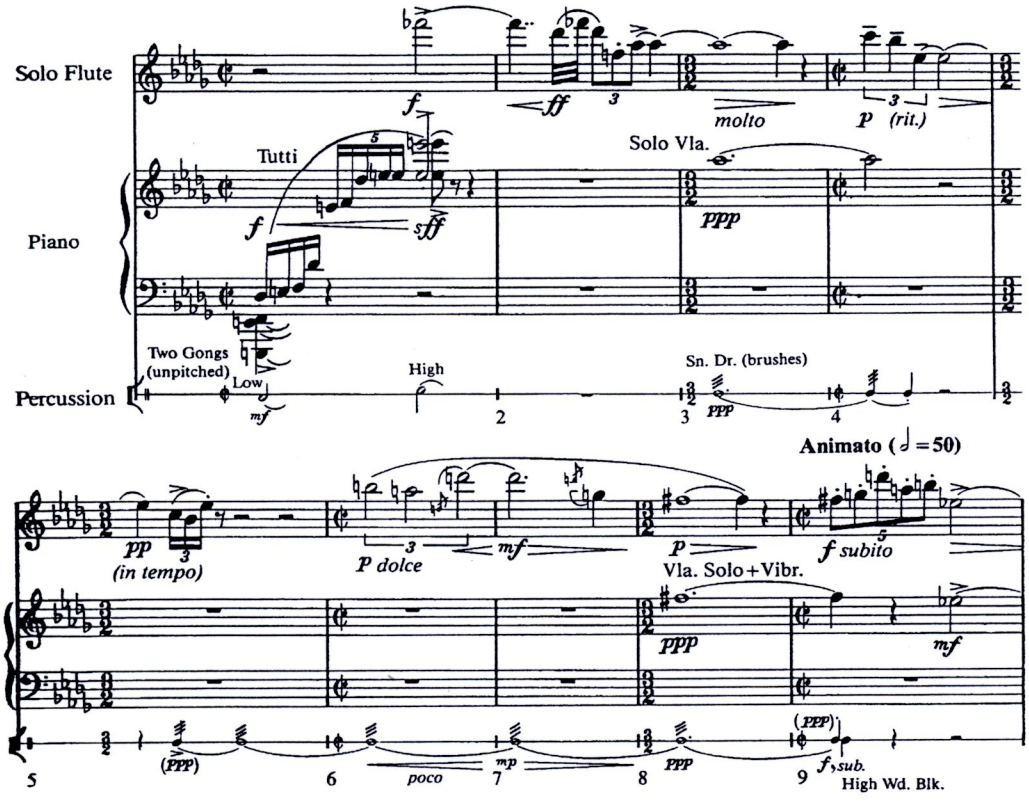
เบิร์นสไตน์ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้ช่วยผู้อำนวยเพลงของวงนิวยอร์ก ฟิลฮาร์โมนิก (New York Philharmonic Orchestra) และเป็นผู้อำนวยเพลงประจำอย่างถาวรของวงในเวลาต่อมา นอกจากนั้นเบิร์นสไตน์ยังได้รับเชิญเป็นผู้อำนวยเพลงของวงออร์เคสตราต่าง ๆ อยู่เสมอ ใน ค.ศ. 1985 สถาบันศิลปะวิทยาการการบันทึกเสียงแห่งสหรัฐอเมริกา (National Academy of Recording Arts and Sciences) ยกย่องให้เบิร์นสไตน์ได้รับรางวัลแกรมมี (Grammy Award) ถึง 11 รางวัลจากรายการดนตรีสำหรับเด็ก (Young People's Concert) ซึ่งเป็นคอนเสิร์ตที่ให้ความรู้ด้านดนตรีคลาสสิกสำหรับเด็ก บรรยายโดยเบิร์นสไตน์เอง นอกจากการเป็นผู้อำนวยเพลงแล้ว เบิร์นไสตน์ยังเป็นนักเปียโน และนักประพันธ์เพลง ซึ่งมีผลงานเป็นที่รู้จักหลายบทด้วยกันอาทิ เวสต์ไซด์สตอรี่ (West Side Story) และซิมโฟนีหมายเลข 3

"Halil" เป็นภาษาฮิบรู มีความหมายว่าฟลูต ประพันธ์ขึ้นเมื่อ ค.ศ. 1981 เพื่ออุทิศให้กับยาดิน ทาเนนบอม (Yadin Tanenbaum) นักฟลูตชาวอิสราเอลอายุ 19 ปี ที่เสียชีวิตที่คลองสุเอซ (Suez canal) จากสงคราม ยม คิปเปอร์ (Yom Kippur War) เมื่อ ค.ศ. 1973 ใช้รูปแบบการประพันธ์ระบบซีเรียลลิสซึม หรือดนตรีสิบสองเสียง (Twelve tone music) บทเพลงนี้ออกแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม ค.ศ. 1981 ที่หอประชุมเฟรเดอริก มาน (Frederic Mann Auditorium) เมือง เทล อาวิฟ ประเทศอิสราเอล โดยมี ฌอง ปิแอร์ รองปาล (Jean-Pierre Rampal, 1922-2000) เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวฟลูต ร่วมกับวง อิสราเอล ฟิลฮาร์โมนิก ออร์เคสตรา อำนวยเพลงโดยเบิร์นสไตน์เอง

2.5.2 บทวิเคราะห์

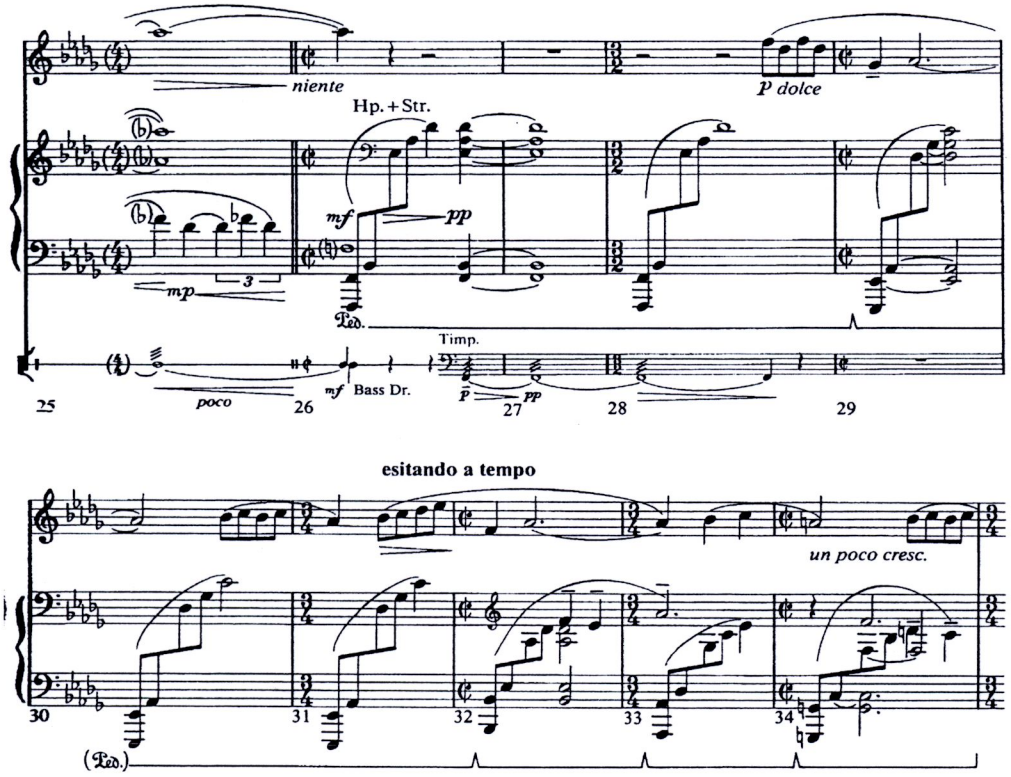
บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นสำหรับฟลูต เปียโน และเครื่องตี (Percussion) เป็นสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา (Sonata Form)

ช่วงนำเสนอ เริ่มจากเปียโนบรรเลงช่วงนำ 2 จังหวะแรก ตามด้วยฟลูตใน 2 จังหวะหลัง ในห้องแรกในอัตราช้า (Alla breve, adagio possible) ในช่วงนี้ตั้งแต่ห้องที่ 1-18 ใช้ระบบซีเรียลิสซึมในการประพันธ์ (ตัวอย่างที่ 45)

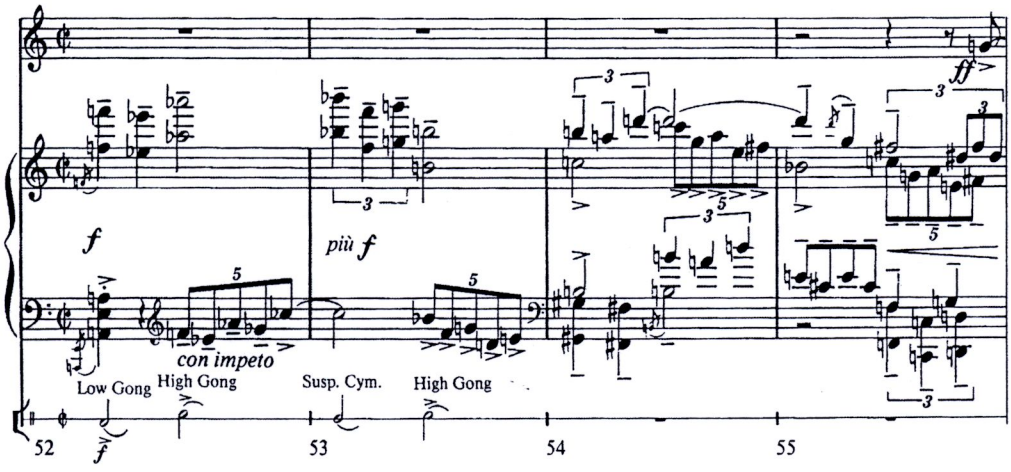
**ตัวอย่างที่** 45 ช่วงนำเสนอ ฟลูตบรรเลงแนวทำนอง

เมื่อนำมาสร้างตารางระบบซีเรียลิสซึมจะได้ตารางดังนี้

| | I1 | I10 | I2 | I5 | I9 | I7 | I12 | I8 | I6 | I11 | I4 | I3 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| P1 | E | Db | F | Ab | C | Bb | Eb | B | A | D | G | F# | R1 |
| P4 | G | F | Ab | B | Eb | Db | G | D | C | F# | Bb | A | R4 |
| P12 | Eb | C | E | G | B | A | D | Bb | Ab | Db | F# | F | R12 |
| P9 | C | A | Db | E | Ab | F# | B | G | F | Bb | Eb | D | R9 |
| P5 | Ab | F | A | C | E | D | G | Eb | Db | F# | B | Bb | R5 |
| P7 | Bb | G | B | D | F# | E | A | F | Eb | Ab | Db | C | R7 |
| P2 | F | D | F# | A | Db | B | E | C | Bb | Eb | Ab | G | R2 |
| P6 | Ab | F# | Bb | Db | F | Eb | Ab | E | D | G | C | B | R6 |
| P8 | B | Ab | C | Eb | G | F | Bb | F# | E | A | D | Db | R8 |
| P3 | F# | Eb | G | Bb | D | C | F | Db | B | E | A | Ab | R3 |
| P10 | Db | Bb | D | F | A | G | C | Ab | F# | B | E | Eb | R10 |
| P11 | D | B | Eb | F# | Bb | Ab | Db | A | G | C | F | E | R11 |
| | RI1 | RI10 | RI2 | RI5 | RI9 | RI7 | RI12 | RI8 | RI6 | RI11 | RI4 | RI3 | |

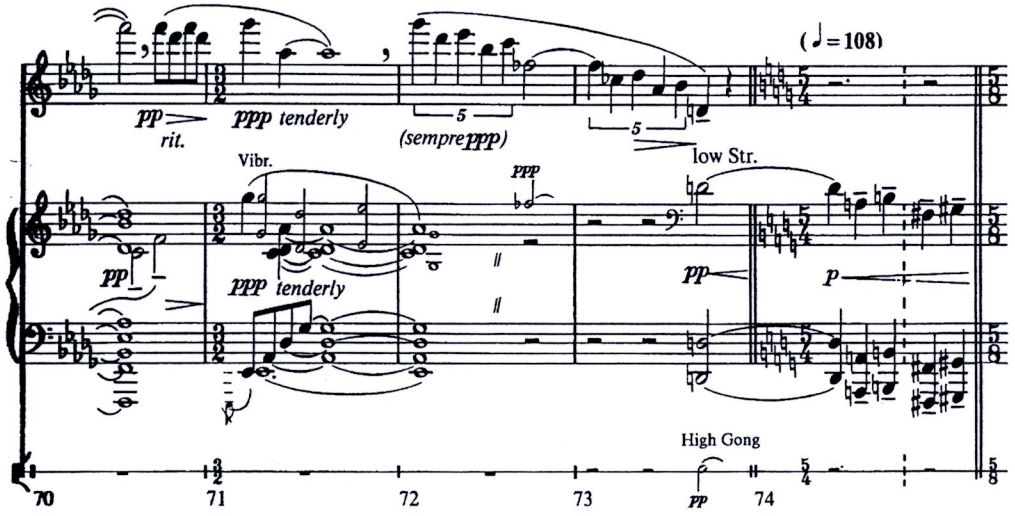
ห้องที่ 1-8 ใช้แถว P1 ห้องที่ 9-12 ใช้แถว R1 และห้องที่ 13-18 ใช้แถว P1 อีกครั้ง ห้องที่ 26-44 ฟลูตนำเสนอทำนองใหม่อยู่ในกุญแจเสียง Db เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 46) ตามด้วยเปียโนบรรเลงซ้ำทำนองเดิมในห้องที่ 45-51

**ตัวอย่างที่** 46 ฟลูตนำเสนอทำนองใหม่อยู่ในกุญแจเสียง Db เมเจอร์

ช่วงพัฒนา นำทำนองในช่วงนำเสนอมาพัฒนาทั้งระบบซีเรียลิสซึมและระบบอิงกุญแจเสียง ช่วงแรกอยู่ในอัตราช้าปานกลางด้วยความเคลื่อนไหว (Andante con moto) ห้องที่ 52-70 นำทำนองจากห้องที่ 4 และห้องที่ 9 มาพัฒนา (ตัวอย่างที่ 47) และห้องที่ 70-74 นำทำนองจากห้องที่ 28-44 มาพัฒนา (ตัวอย่างที่ 48) จากนั้นห้องที่ 75-106 นำทำนองจากห้องที่ 41 มาพัฒนาโดยเปลี่ยนเป็นอัตราด้วยความเคลื่อนไหวกระตือรือล้น (Con moto, ardente) ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 5/8 และใช้เทคนิคแคนอนในการเดินทำนองระหว่างเปียโนกับฟลูต ห้องที่ 107-112 เป็นส่วนเชื่อมเข้าสู่ทำนองพัฒนาใหม่ ห้องที่ 113-125 บรรเลงโดยเปียโนตามด้วยฟลูตบรรเลงทำนองเดิมในห้องที่ 125-155 (ตัวอย่างที่ 49) ในอัตราเร็วด้วยพลัง (Allegro con brio) ซึ่งช่วงนี้นำทำนองในห้องที่ 4 มาพัฒนา ห้องที่ 156-201 ยังคงนำทำนองจากห้องที่ 4 มาพัฒนาในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 5/8 และฟลูตบรรเลงทำนองนำเข้าสู่ช่วงคาเดนซาในห้องที่ 201

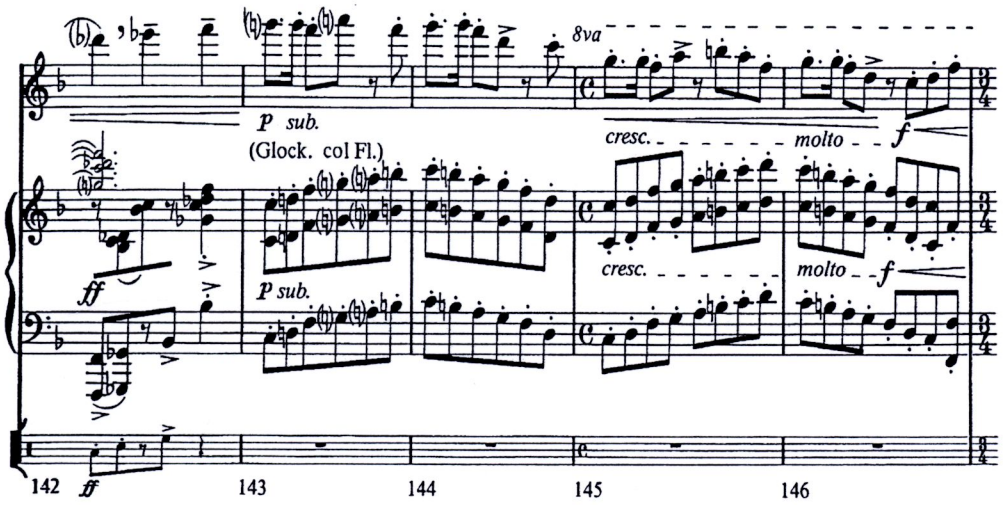
**ตัวอย่างที่** 47 ช่วงพัฒนา นำทำนองจากห้องที่ 4 และห้องที่ 9 มาพัฒนา




**ตัวอย่างที่** 48 นำทำนองจากห้องที่ 28-44 มาพัฒนา

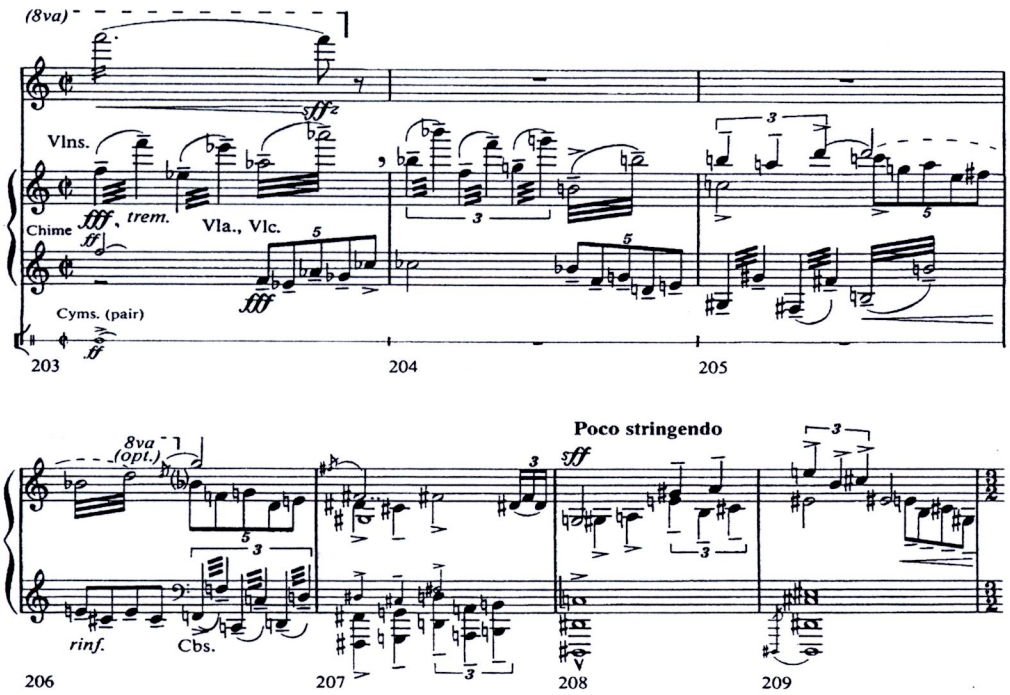


**ตัวอย่างที่** 49 ฟลูตบรรเลงทำนองการพัฒนา




ช่วงคาเดนซาเป็นช่วงที่มีความยาวถึง 72 ห้องมีทั้งการบรรเลงเดี่ยวโดยฟลูตและบรรเลงร่วมกันระหว่างฟลูตกับเครื่องตี ช่วงนี้ผู้ประพันธ์ได้กำหนดหมายเลขห้องเอาไว้เพียงห้องเดียวเท่านั้นตลอดช่วงคาเดนซาคือห้องที่ 202 ช่วงนี้เป็นเหมือนบทสรุปตั้งแต่ช่วงนำเสนอและช่วงพัฒนาเข้าไว้ด้วยกัน ฟลูตบรรเลงทำนองด้วยเทคนิคที่หลากหลายเหมือนการด้นสดและนำเข้าสู่ช่วงย้อนความคิดในห้องต่อไป

ช่วงย้อนความคิด ห้องที่ 203-260 บรรเลงโดยเปียโนและเครื่องตีในทำนองคล้ายกับช่วงนำเสนอ (ตัวอย่างที่ 50) จนกระทั่งถึงห้องที่ 261-267 ฟลูตบรรเลงโน้ตเสียงยาวเข้าสู่เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ในกุญแจเสียง Db เมเจอร์

**ตัวอย่างที่** 50 ช่วงย้อนความคิด เปียโนและเครื่องตีบรรเลงทำนองคล้ายกับช่วงนำเสนอ

2.5.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

วัตถุประสงค์หลักที่ผู้แสดงเลือกบรรเลงบทเพลงนี้คือ กา รได้มีประสบการณ์ในการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ซึ่งเป็นการผสมวงที่พิเศษกว่าวงประเภทอื่น ๆ การผสมวงดังกล่าวผู้บรรเลงจะต้องคำนึงถึงจังหวะซึ่งส่วนใหญ่เครื่องตีจะเป็นผู้ควบคุมจังหวะเป็นหลัก และที่สำคัญจะต้องคำนึงถึงความสมดุลของเสียงในการบรรเลงเนื่องจากเครื่องตีมีความดังกว่าฟลูตและเปียโนมาก นอกจากนั้นยังมีเทคนิคที่ยากและซับซ้อนในบทเพลงนี้อันได้แก่ เทคนิคการรัวลิ้น เทคนิคการใช้ปากเปลี่ยนระดับเสียงแทนการใช้นิ้ว เทคนิคการควบคุมเสียงระหว่างเสียงต่ำกับเสียงสูง เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อน เทคนิคการบรรเลงอัตราจังหวะซ้อน และเทคนิคการบรรเลงโน้ตเสียงสูงเกินช่วงเสียงปกติ

2.5.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

ผู้แสดงเริ่มต้นฝึกซ้อมเป็นช่วง ๆ ซ้ำไปซ้ำมาก่อนเนื่องจากโน้ตเพลงมีเครื่องหมายระบุไว้เป็นจำนวนมาก การซ้อมในอัตราจังหวะซ้อน ผู้แสดงจะฝึกซ้อมกับเครื่องเคาะจังหวะจนสามารถบรรเลงจังหวะได้อย่างมั่นคงแล้วจึงฝึกซ้อมร่วมกันกับเปียโนและเครื่องตี ในช่วงคาเดนซามีการเล่นโน้ตเสี้ยวเสียง (Quarter tone) ผู้แสดงฝึกซ้อมโดยการลากเสียงยาวของโน้ตเป็นคู่ ๆ เพื่อฝึกการเปลี่ยนตำแหน่งรูปปากกับเครื่องก่อน โดยเริ่มต้นจากการเป่าโน้ตในตำแหน่งปกติก่อน แล้วจึงค่อย ๆ เปลี่ยนระดับเสียงของโน้ตให้ต่ำลงโดยการหมุนตำแหน่งวางปากเข้าหาตัวจนได้ระดับเสียงที่ต้องการ ฝึกซ้อมแบบนี้ซ้ำไปซ้ำมาแล้วจึงเริ่มฝึกซ้อมบรรเลงเป็นกลุ่มตามโน้ตต้นฉบับ

ปัญหาที่เกิดขึ้นคือการบรรเลงโน้ตเสียงสูงมาก ๆ เช่นตัว C# สูง และตัว D สูง ซึ่งหากเป่าโดยวิธีปกติจะเป่าออกยากมาก วิธีแก้ปัญหาคือหมุนตำแหน่งการวางปากกับเครื่องออกข้างหน้าอีกเล็กน้อยจนสามารถเป่าออกได้อย่างชัดเจน ปัญหาต่อมาคือการบรรเลงอัตราจังหวะซ้อน ซึ่งการบรรเลงให้ออกมาพร้อมกันระหว่างฟลูต เปียโนและเครื่องตีนั้นเป็นไปได้ยากมาก วิธีการแก้ไขคือ ผู้อำนวยเพลงต้องฝึกซ้อมโดยการเคาะจังหวะย่อยจนถึงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นให้กับผู้บรรเลงจนสามารถบรรเลงได้พร้อมกันก่อนจึงจะสามารถอำนวยเพลงด้วยมือได้

2.5.5 ความแตกต่างในการบรรเลงเทียบกับศิลปินอ้างอิง

ศิลปินที่ผู้แสดงใช้อ้างอิงสำหรับบทเพลงนี้คือ ดอริออท แอนโทนี ดไวเยอร์ (Doriot Anthony Dwyer, 1922-) บรรเลงร่วมกับวงลอนดอน ซิมโฟนี ออเคสตรา (London Symphony Orchestra) โดยมีเจมส์ เซดาเรส (James Sedares, 1969-) เป็นผู้อำนวยเพลง จากแผ่นบันทึกเสียงของ โคช อินเตอร์เนชั่นแนล คลาสสิกส์ (Koch International Classics) บทเพลงนี้

ผู้ประพันธ์กำหนดเครื่องหมายต่าง ๆ สำหรับกำกับการบรรเลงไว้อย่างละเอียด ดังนั้นผู้แสดงจึงต้องพยายามบรรเลงให้ตรงกับความประสงค์ของผู้ประพันธ์ ซึ่งศิลปินที่ผู้แสดงใช้อ้างอิงก็ปฏิบัติเช่นเดียวกัน เมื่อเปรียบเทียบความแตกต่างในการบรรเลงแล้วมีความเหมือนกันมาก เว้นแต่ช่วงคาเดนซาซึ่งผู้แสดงตีความต่างออกไป ความแตกต่างอยู่ที่ช่วงเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) ซึ่งความยาวขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของผู้แสดง เมื่อถึงช่วงเครื่องหมายดังกล่าว ผู้แสดงจะหยุดเป็นเวลาที่ยาวกว่าศิลปินอ้างอิงเนื่องจากผู้แสดงตีความว่าเหมือนกับการด้นสดโน้ตออกมาเป็นช่วง ๆ โดยปราศจากโน้ตกำกับ อีกประการหนึ่งคือเทคนิควิบราโต ศิลปินอ้างอิงบรรเลงเทคนิคดังกล่าวค่อนข้างจะเหมือนกันตั้งแต่ต้นเพลงจนจบเพลง กล่าวคือใช้ความเร็วเท่า ๆ กัน แต่ผู้แสดงสร้างความแตกต่างของวิบราโตอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะช่วงที่เบาผู้แสดงจะใช้วิบราโตแบบช้าและช่วงที่ดังผู้แสดงจะใช้วิบราโตที่เร็วกว่า โดยผู้แสดงเห็นว่าจะทำให้บทเพลงมีความหลากหลายและน่าสนใจมากขึ้น