คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง

โดย
พศุตม์ ดวงจันทร์

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2563

CADENZAS TO GUISEPPE TARTINI'S TRUMPET CONCERTO: COMPOSITION AND PERFORMANCE GUIDELINES

BY

PASUD DUANGCHAN

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT

OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF MASTER OF MUSIC

CONSERVATARY OF MUSIC

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2020

วิทยานิพนธ์เรื่อง

คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแซร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง

โดย

พศุตม์ ดวงจันทร์

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2563

รศ.ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
ประธานกรรมการสอบ

ผศ.ดร. ยศ วณีสอน
กรรมการ

ผศ.ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ
กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ. ร.ต. หญิง ดร. วรรณี ศุขสาตร)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
23 กรกฎาคม 2563

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

CADENZAS TO GUISEPPE TARTINI'S TRUMPET CONCERTO: COMPOSITION AND PERFORMANCE GUIDELINES

by

PASUD DUANGCHAN

was submitted in partial fulfillment of the requirements

for the degree of Master of Music

Rangsit University

Academic Year 2020

Assoc. Prof. Wiboon Trakulhun, D.A	Asst. Prof. Yos Vaneesorn, D.M.A.
Examination Committee Chairperson	Member

Asst. Prof. Den Euprasert, D.A.

Member and Advisor

Approved by Graduate School

(Asst.Prof.Plt.Off. Vannee Sooksatra, D.Eng.)

Dean of Graduate School

July 23, 2020

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้เป็นอย่างดีเนื่องมาจากได้รับความอนุเคราะห์จาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้ความเอาใจใส่ช่วยเหลือ และคอยให้คำปรึกษาแนะนำที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อผู้วิจัย รวมทั้ง รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำปรึกษา คำแนะนำ และให้ข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัย ส่งผลให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความถูกต้องและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น รวมไปถึง อาจารย์ ดร.วานิช โปตะวนิช ที่ให้คำปรึกษาและแนะนำแนวทางการบรรเลงทรัมเป็ตแก่ผู้วิจัยตลอดมา คุณค่าและประโยชน์ที่เกิดจากวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยขอน้อมบูชาแด่ พระคุณบิดามารดา และครูอาจารย์ที่อบรมสั่งสอน คอยให้การสนับสนุน และให้กำลังใจต่อผู้วิจัยอย่างดียิ่งเสมอมา

พศุตม์ ดวงจันทร์

ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5806247 : พศุตม์ ดวงจันทร์
ชื่อวิทยานิพนธ์ : คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง
หลักสูตร : ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษา : ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง 1) เพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซา กระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี 2) เพื่อประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี วิธีการดำเนินงานวิจัย ผู้วิจัยเริ่มจากการวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ช่วงคาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม ของศิลปินทรัมเป็ตสามท่าน ได้แก่ มอริส อังเดรย์ ไกวโด ซีเกอร์ และ พาโชว ฟลอเรส จากนั้นผู้วิจัยนำผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี โดยมีรายละเอียดของผลการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม พบว่าศิลปินทั้งสามท่านประพันธ์ในกระบวนที่หนึ่งเหมือนกัน คือ การใช้รูปแบบอาร์เปโจ และแตกต่างกัน คือ การใช้แนวทำนองในบทเพลงมาประพันธ์คาเดนซา การใช้ซีเควนซ์ การประพันธ์ในกระบวนที่สามเหมือนกัน คือ การใช้ซีเควนซ์ อาร์เปโจ โน้ตสามพยางค์เป็นองค์ประกอบหลัก นอกจากนี้มี พาโชว ฟลอเรส เพียงคนเดียว ที่ประพันธ์แตกต่างกันคือ ไม่ใช้แนวทำนองในบทเพลงมาประพันธ์ ผลการประพันธ์ของผู้วิจัยในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม ผู้วิจัยได้นำผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบวิธีการประพันธ์ของศิลปินทั้งสามท่านมาประยุกต์ใช้เป็นแนวทางของตนเอง โดยใช้อาร์เปโจ ซีเควนซ์ โน้ตโครมาติก และแนวทำนองในบทเพลงมาประพันธ์

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 52 หน้า)

คำสำคัญ: คาเดนซา, ทรัมเป็ตคอนแชร์โต, จูเซปเป ตาร์ตีนี

ลายมือชื่อนักศึกษา ..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา .....

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5806247 : Pasud Duangchan

Thesis Title : Cadenzas to Guiseppe Tartini's Trumpet Concerto: Composition and Performance Guidelines

Program : Master of Music

Thesis Advisor : Asst. Prof. Den Eupraset, D.A.

Abstract

This study aimed to (1) establish a comparative analysis of the *Trumpet Concerto in D major* of Guiseppe Tartini's cadenza within the first and third movement from three artists and (2) compose a cadenza for the first and third cadenza from *Trumpet Concerto in D major* of Guiseppe Tartini. This research was divided into two parts: (1) the comparative analysis of *Trumpet Concerto in D major* of Guiseppe Tartini's first and third cadenza movement and the result from composing the first and third cadenza from *Trumpet Concerto in D major* of Guiseppe Tartini. The researcher, first of all, conducted a comparative analysis of the first and third movement's cadenza of the *Trumpet Concerto in D major* of Guiseppe Tartini among three different trumpet artists who used the same material, the arpeggio pattern, to compose the first cadenza movement as well as the same technique, the partial use of the melodies, and the same sequence in their compositions of the first movement. In addition, all three artists used the similar sequence, arpeggio, and triplet in cadenza third movement. Only Pacho Flores was found not to apply the melody from the concerto to his own cadenza. The researcher applied the result of the comparative analysis to the composition of a cadenza with arpeggio, sequence, chromatic notes, and partial use of the melodies.

(Total 52 pages)

Keywords: Cadenza, Trumpet Concerto, Guiseppe Tartini

Student's Signaturet……. Thesis Advisor's Signature..... .

สารบัญ

		หน้า
กิตติกรรมประกาศ		**ก**
บทคัดย่อภาษาไทย		**ข**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**ค**
สารบัญ		**ง**
สารบัญรูป		**ช**
สารบัญตัวอย่าง		**ซ**
บทที่ 1	**บทนำ**	**1**
	1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ	1
	1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา	3
	1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
	1.4 ขอบเขตการศึกษา	4
	1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	4
บทที่ 2	**ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง**	**5**
	2.1 ประวัติผู้ประพันธ์	5
	2.1.1 ผลงานการประพันธ์	6
	2.2 รูปแบบการประพันธ์	7
	2.3 โน้ตประดับ	8
	2.4 คาเดนซา	9
	2.5 แนวคิดด้านการบรรเลงและการประพันธ์คาเดนซา	14

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	2.6 ปิคโคโลทรัมเป็ต	15
	2.6.1 ประวัติความเป็นมาของปิคโคโลทรัมเป็ต	15
	2.7 เทคนิคการบรรเลงปิกโคโลทรัมเป็ต	17
	2.7.1 การเลือกใช้กำพรวด	17
	2.7.2 เทคนิคการควบคุมลิ้นในการบรรเลง	18
บทที่ 3	**วิธีการดำเนินงานวิจัย**	**21**
	3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล	21
	3.2 การตรวจสอบข้อมูล	22
	3.3 การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น	22
	3.4 กรอบแนวคิดสำหรับขั้นตอนการวิจัย	23
	3.5 การนำเสนอผลการวิจัย	24
บทที่ 4	**ผลการวิเคราะห์ข้อมูล**	**25**
	4.1 ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซา กระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม	25
	4.1.1 ผลการวิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ มอริส อังเดรย์	25
	4.1.2 ผลการวิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ ไกวโด ซีเกอร์	28
	4.1.3 ผลการวิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ ฟาโชว ฟลอเรส	32
	4.2 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งและสาม	35
	4.2.1 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง	35
	4.2.2 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่สาม	38
บทที่ 5	**สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**	**42**
	5.1 สรุปผลการวิจัย	42
	5.2 อภิปรายผล	45

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
5.3 ข้อเสนอแนะ	47
บรรณานุกรม	49
ประวัติผู้วิจัย	52

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่

2.1	เนเชอรัลทรัมเป็ต	16
2.2	ดี ทรัมเป็ต	16
2.3	ปิคโคโลทรัมเป็ต	17
2.4	แบบฝึก The Allen Vizzutti Trumpet Method Book 1	19
2.5	แบบฝึก Arban's – Method for the Cornet	20
3.1	กรอบแนวคิดสำหรับขั้นตอนการวิจัย	23
4.1	ผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง	35
4.2	ผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่สาม	38
5.1	ผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง	44
5.2	ผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่สาม	45

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่		หน้า
4.1	คาเดนซากระบวนที่หนึ่งของ มอริส อังเดรย์	26
4.2	รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ในกระบวนที่สามของ มอริส อังเดรย์	27
4.3	แสดงการใช้แนวทำนองหลักมาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา	27
4.4	คาเดนซาในกระบวนที่สามของ มอริส อังเดรย์	28
4.5	การใช้โน้ตสามพยางค์ในการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์	29
4.6	คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งของ ไกวโด ซีเกอร์	29
4.7	โน้ตสำคัญในรูปแบบอาร์เปโจ ซึ่งประกอบด้วย C, E, G, Bb	29
4.8	การใช้วิธีการดำเนินทำนองด้วยขั้นคู่สองที่มีทิศทางจากระดับเสียงสูงมายังระดับเสียงต่ำ	30
4.9	ไกวโด ซีเกอร์ใช้แนวทำนองหลักกระบวนที่สามมาบรรเลงช่วงคาเดนซา	31
4.10	คาเดนซาในกระบวนที่สามของ ไกวโด ซีเกอร์	31
4.11	แสดงการใช้อาร์เปโจในช่วงต้นคาเดนซาที่คล้ายกับ มอริส อังเดรย์	32
4.12	คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งของ ฟาโชว ฟลอเรส	33
4.13	คาเดนซาในกระบวนที่สามของ ฟาโชว ฟลอเรส	33
4.14	การเลือกใช้ระดับเสียงสำคัญในการประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่ง	36
4.15	นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง	36
4.16	การเลือกใช้แนวทำนองในกระบวนที่หนึ่งโดยกำหนดให้เล่นเสียงนุ่มนวล	37
4.17	นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาช่วงท้ายในกระบวนที่หนึ่ง	38
4.18	นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาที่นำแนวทำนองมาจากกระบวนที่สอง	39
4.19	นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาที่นำแนวทำนองมาจากกระบวนที่สาม	39
4.20	นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาที่นำแนวทำนองมาจากกระบวนที่สาม	40
4.21	นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาที่นำแนวทำนองมาจากกระบวนที่หนึ่ง	40
4.22	นำเสนอการดำเนินทำนองโดยใช้โน้ตสามพยางค์ในแบบโน้ตเคียง	41

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

คาเดนซาเป็นช่วงที่แสดงฝีมือเดี่ยวเครื่องดนตรีอย่างเต็มที่ในขณะวงดุริยางค์หยุดบรรเลง แต่เดิมเป็นช่วงที่ผู้เดี่ยวต้องด้นสดบนเวที แต่ต่อมานักแต่งเพลงจะเขียนช่วงเดี่ยวไว้ให้ มักเกิดในช่วงท้ายของท่อนแรกหรือในตอนย่อความ และอาจมีปรากฏอีกครั้งในท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของคอนแชร์โต แต่มักเป็นช่วงเดี่ยวขนาดสั้น และมีเทคนิคที่ง่ายกว่า เมื่อช่วงเดี่ยวจบลง วงดุริยางค์จะบรรเลงรับพร้อมกันจนจบท่อน (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552, น. 49) จากประโยคที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงต้องการประพันธ์คาเดนซาขึ้นมาใหม่ในแนวทางของผู้วิจัย เพื่อแสดงออกซึ่งความเป็นเอกลักษณ์ผู้วิจัยและสามารถนำไปใช้ในการแสดงและศึกษาแนวทางการประพันธ์คาเดนซาให้สามารถประพันธ์ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ เนื่องจากบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี ที่ผู้วิจัยใช้ในการฝึกซ้อมเพื่อทำการแสดงคอนเสิร์ตจบระดับมหาบัณฑิตศึกษา ในช่วงคาเดนซามีความยาวเพียงสี่ห้องเท่านั้น อีกทั้งช่วงคาเดนซาดังกล่าวผู้วิจัยมิได้ชื่นชอบแต่อย่างใด จึงมีความสนใจที่จะประพันธ์คาเดนซาขึ้นมาใหม่ โดยเลือกจากศิลปินที่ผู้วิจัยชื่นชอบทั้งสามท่านมาเป็นแนวทางในการประพันธ์คาเดนซา ประกอบด้วย มอริส อังเดรย์ ไกวโด ซีเกอร์ และฟาโชว ฟลอเรส

จูเซปเป ตาร์ตินี (Giuseppe Tartini, 1692-1770) *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ (Trumpet Concerto in D major)* แต่เดิมเป็นบทประพันธ์สำหรับไวโอลิน โดยบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมอร์เจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี เริ่มได้รับความนิยมในการบรรเลงและใช้เป็นบทเพลงมาตราฐานสำหรับปิคโคโลทรัมเป็ต หลังจากที่มอริส อังเดรย์ (Maurice Andre) ได้บันทึกเสียง ตัวบทเพลงประกอบไปด้วยเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง มีการใช้โน้ตโครมาติกเทคนิคการควบคุมลิ้นที่ในแบบต่าง ๆ และในบางประโยคที่มีความท้าทายผู้บรรเลง อีกทั้งในกระบวนที่สองที่มีความงดงามและเป็นหนึ่งในจุดสำคัญของบทเพลงนี้ (Lindemann, 2008, track 8)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ (Trumpet Concerto in D major)* ของจูเซปเป ตาร์ตินี ถูกนำมาประพันธ์คาเดนซาในรูปแบบที่แตกต่างกัน โดยนักทรัมเป็ตที่มีชื่อเสียง ซึ่งการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยสนใจศึกษาการประพันธ์คาเดนซาของนักทรัมเป็ตที่มีชื่อเสียง 3 ท่าน ได้แก่ มอริส อังเดรย์ (Maurice Andre, 1933-2010) ไกวโด ซีเกอร์ (Guido Segers, 1963 - ปัจจุบัน) และ พาโชว ฟลอเรส (Pacho Flores, 1981-ปัจจุบัน) เนื่องจากการประพันธ์คาเดนซาของนักทรัมเป็ตดังกล่าว มีความแตกต่างที่เห็นได้ชัดเจน จากบทเพลงต้นฉบับสำหรับไวโอลิน

มอริส อังเดรย์ เป็นนักทรัมเป็ตชาวฝรั่งเศส และเป็นนักทรัมเป็ตที่ได้นำบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ (Trumpet Concerto in D major) ของจูเซปเป ตาร์ตินี มาประพันธ์คาเดนซาโดยใช้ปิกโคโลทรัมเป็ต (Piccolo Trumpet) มอริส สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยดนตรีแห่ง ปารีส ฝรั่งเศส (Paris Conservatory) ถือเป็นบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ด้านทรัมเป็ตคนหนึ่ง ทั้งด้านการบรรเลง เป็นที่ยอมรับว่า มอริส มีทักษะความสามารถสูงยิ่ง และมีความน่าตื่นตาตื่นใจ พร้อมทั้งเสียงทรัมเป็ตที่กังวานใส และได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญอย่างยิ่งด้านดนตรีบาโรก มอริสได้ร่วมแสดงกับวงออร์เคสตราอย่างมากมาย และได้รางวัลชนะเลิศในการเข้าร่วมการประกวดของรายการ Munich International Competition จึงได้เริ่มต้นการเป็นนักเดี่ยวทรัมเป็ตอย่างเต็มตัว มอริส ได้นำผลงานของนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงได้แก่ Johan Sebastian Bach, Atonio Vivaldi, George Frideric Handel, Tomaso Giovanni Abidoni และผลงานของนักประพันธ์อื่น ๆ อีกมาก มาบรรเลงโดยใช้ปิกโคโลทรัมเป็ต โดยเขานิยมนำบทเพลงงานจากเครื่องดนตรีชนิดอื่น มาเรียบเรียงให้สามารถบรรเลงด้วยปิคโคโลทรัมเป็ตอีกด้วย เช่น โอโบ ไวโอลิน และร้อง รวมไปถึงรูปแบบดนตรีร่วมสมัยหลายบทเพลงที่เขาได้บรรเลงและแสดง เช่น Andre Jolivet, Boris Blacher, Henri Tomasi และ Jean Langlais ผู้ที่เขียนเพลงสำหรับเขาโดยเฉพาะ ในเวลานั้น มอริส ได้บันทึกเสียงกว่า 300 ผลงาน ซึ่งมากยิ่งกว่าผลงานทรัมเป็ตทั้งหมดที่มีอยู่ในปัจจุบัน (Chenette, 2001, pp. 9 -19)

ไกวโด ซีเกอร์ (Guido Seger) เกิดเมื่อปี 1963 นักทรัมเป็ตชาวเบลเยี่ยม โดยสำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยดนตรีแห่งเมืองบรัสเซล ภายหลังจากนั้นเขาได้มีโอกาสร่วมงานกับนักทรัมเป็ตอย่าง ปิแยร์ ทิบอล์ (Pierre Thibaud) และได้ศึกษากับมอริส อังเดรย์ (Maurice Andre) ที่ปารีส ในขณะเวลาที่เขาศึกษา ไกวโด ได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับหนึ่งประเภทเชมเบอมิวสิค ที่ รอยัลคอนเซอเวเทอรี่ (Royal Conservatory) ในบรัสเซล อีกทั้งได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับหนึ่งในการแข่งขัน Solfege Competition ที่ “Pro Civitate” ไกวโดได้เข้าเป็นสมาชิกของวง European

Community Youth Orchestra และในปี 1985 เขาได้รับตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มทรัมเป็ตของวง Belgian National Orchestra อีกทั้งเป็นอาจารย์สอนทรัมเป็ตในวิทยาลัยดนตรีในบรัสเซลตั้งแต่ปี 1989 -1994 ในปี 1994 ไกวโด ได้รับตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มทรัมเป็ตกับวง Munich Philharmonic และเป็นอาจารย์ด้านทรัมเป็ตที่ มิวสิค อะคาเดมี่ Felix – Mendelssohn – Bartholdy ในเมืองลิปซีก (Segers, 2018)

พาโชว ฟลอเรส ได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับหนึ่งรายการ มอริส อังเดรย์ อินเตอร์เนชั่นเนล คอนเทสต์ (Maurice Andre International Contest) หนึ่งในรายการแข่งขันทรัมเป็ตที่ยิ่งใหญ่ของโลก และรายการ ฟิลลิป โจนส์ อินเตอร์เนชั่นเนล คอนเทสต์ (Philip Jones) อีกทั้งรายการอื่น ๆ อีกมากมาย พาโชว นักทรัมเป็ตชาวเวเนซูเอลา (Venezuela) สามารถเล่นทรัมเป็ตในแบบคลาสสิคและแบบสมัยนิยม (Popular Style) อีกทั้งยังสามารถเล่นแนวลาติน (Latin) โดยวิธีการบรรเลงของเขาจะมีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก ในการตีความและวิธีการบรรเลงที่แฝงด้วยความมีพลัง และเสียงทรัมเป็ตที่มีความไพเราะ ด้านการแสดง พาโชว ฟรอเรส ได้ร่วมแสดงกับวงระดับโลกอย่างมากมาย ได้แก่ Philharmonic Orchestra of Kiev, Camerata for St. Petersburg, Orchestra From Paris, Philharmonic Orchestra of Osaka, Simon Bolivar Symphony Orchestra from Venezuela เป็นต้น ปัจจุบันพาโชเป็นศิลปินทรัมเป็ตให้กับแบรนด์ทรัมเป็ตชื่อดังอย่าง สตรอมวี (Stomvi) และได้มีการนำเสนอผลงานออกมาในรูปแบบวีดีโอและสื่อต่าง ๆ อย่างสม่ำเสมอ ในช่วงที่ผ่านมา เขาได้มีผลงานชุดใหม่ออกมาชื่อ *Cantar* เป็นผลงานที่ออกช่วง 2013 โดยรวมรวมบทเพลงคลาสสิคที่สำคัญอย่าง *Concerto for Trumpet Guiseppe Tartini, Johann Baptist Georg Neruda Concerto for Trumpet and String* (Flores, 2018)

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1.2.1 เพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซา กระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม จากบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี

1.2.2 เพื่อประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม จากบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี ของผู้วิจัย

1.2.3 เพื่อศึกษาวิธีการบรรเลงคาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี จากศิลปินทั้งสามคน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 ประวัติผู้ประพันธ์

จูเซปเป ตาร์ตินี (Giuseppe Tartini 1692-1770) นักประพันธ์ นักไวโอลิน อาจารย์ และนักทฤษฎีชาวอิตาลีเกิดที่เมือง ปิราน (Piran) หรือที่เรียกกันในภาษาอิตาลีว่าปิรานโน (Pirano) แคว้นอิสเตรีย (Istria) ประเทศสโลวีเนียในปัจจุบัน แต่เดิมชาวเมืองอิสเตรีย (Istria) ส่วนใหญ่เป็นชาวอิตาเลียน อิตาเลียนเคยเป็นภาษาหลักที่ใช้กันในเมืองปิราน จนถึงช่วงศตวรรษที่ 20 ต่อมาชาวสโลวีเนียเข้ามาอยู่มากขึ้น ภาษาที่ใช้จึงเปลี่ยนไปใช้ภาษาสโลวีเนีย จูเซปเป ตาร์ตินีถือได้ว่าเป็นนักประพันธ์เพลงและนักไวโอลินคนสำคัญของเมืองปิราน ลานจัตุรัสใจกลางเมืองได้ถูกตั้งตามชื่อของเขาคือ ตาร์ตินี สแควร์ (Tartini Square) และมีรูปปั้นของตาร์ตินีอยู่ในใจกลางเมือง โดยถูกสร้างขึ้นในปี1892 ภายหลังที่เขาเกิด 200 ปี(Rodrigues, 2019, p.1) ดังที่ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2552, น. 375) ได้กล่าวไว้ว่า หากเทียบช่วงยุคสมัยกับของไทยแล้ว จูเซปเป ตาร์ตินี อยู่ในช่วงเดียวกันกับรัชสมัยของสมเด็จพระเพทราชาจนถึงสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี

ครอบครัวของจูเซปเป ตาร์ตินี เป็นชนชั้นสูงในสมัยนั้น โดยทางครอบครัวได้ให้ตาร์ตินีเข้าไปเป็นนักบวชตั้งแต่เด็ก จึงทำให้เขาได้รับการฝึกฝนทางด้านดนตรีตั้งแต่อายุยังน้อย นอกจากนั้นเขายังศึกษาในเรื่องของกฎหมายที่มหาวิทยาลัย แพดัว หรือแพโดว่า (Padua) ในภาษาอิตาลี และเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญเป็นอย่างยิ่งในเรื่องของกฎหมาย ภายหลังจากบิดาของเขาเสียชีวิต ในปี 1710 ได้แต่งงานกับ อลิสซาเบตตรา พรีมาโซรา (Elisbetta Premazore) ซึ่งเป็นการกระทำที่ไม่ถูกต้อง เนื่องจากการแต่งงานที่แตกต่างกันทางชนชั้น ทำให้เกิดความขัดแย้งกันทางครอบครัวของตาร์ตินีจนต้องถูกบังคับให้ออกจากเมือง และได้ไปอยู่ในสำนักแม่ชีฟรานเชสโก ในช่วงระหว่างเวลาสามปี เขาได้ทุ่มเทให้การฝึกซ้อมไวโอลิน และเรียนกับ Padre G.B. Torre โดยไม่เสียค่าใช้จ่ายแต่อย่างใด และเริ่มศึกษาการประพันธ์เพลงในช่วงเวลาเดียวกันกับPadre Bohuslav ในปี 1716 ตาร์ตินีได้มีโอกาสได้ชมการแสดงแสดงของ Veracini ที่สถาบันดนตรี Mocenigo ในเวนิช การบรรเลงของ Veracini ได้ทำให้เขาประทับใจเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเทคนิคการ

ควบคุมคันชักไวโอลิน (Bow Technique) นั่นจึงทำให้ตาร์ตินีตัดสินใจกลับมายังแพดัว ในปี 1717-1718 เขาได้ตำแหน่งไวโอลินหนึ่งของวงออร์เคสตร้า ในโรงโอเปร่าที่เมืองฟาโน (Fano) ในปี 1723 ตาร์ตินี ได้รับเชิญจากเพื่อนของเขาซึ่งเป็นนักเซลโล่ชื่อว่า อันโทนิโอ วาลดินี (Antonio Vandini) ให้มาร่วมทำการแสดงร่วมที่กรุงปราก (Prague) ซึ่งเป็นงานพิธีสวมมงกุฎของจักรพรรดิชาร์ลที่ 6 กษัตริย์แห่งโบฮีเมียน (Bohemia) ภายหลังจากนั้นเขาได้ใช้ชีวิตอยู่กรุงปรากประมาณสามปี โดยได้ทำงานให้กับครอบครัว คินสกีย์ (Kinsky) และเจ้าชายล็อบโกวิส (Lobkowitz) ในช่วงเวลานั้นตาร์ตินีได้เริ่มโรงเรียนไวโอลินเพียงในเวลาไม่นานนัก โรงเรียนของเขาเริ่มมีชื่อเสียง และนักเรียนทั่วทั้งยุโรปมาเรียนกับเขา ในช่วงปี 1730 ทางเลอ เซน่า อัมสเตอร์ดัม (Le Cena Amsterdam) ได้ซื้อผลงานคอนแชร์โตบางบทของเขาที่ประพันธ์ไว้ 12 บท จนทำให้เขาเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในยุโรป เขาได้รับเชิญอยากมากมายในยุโรป อาทิเช่น เยอรมัน ฝรั่งเศสรวมไปถึงอังกฤษ ที่ต้องการให้เขาไปร่วมงานด้วย แต่กระนั้นเขาได้ปฏิเสธการเชิญต่าง ๆ และตั้งใจจะอยู่ที่พาดัวบ้านเกิดของเขาตามเดิม (Field, Helm, & Drabkin, 2001b, pp. 108–110)

ในช่วงปี 1750 นักทฤษฎีหลายคนได้นำเสนอทฤษฎีต่าง ๆ ออกมา โดยเป็นทฤษฎีที่มีความขัดแย้งกับแนวคิดของตาร์ตินี ที่เป็นแนวคิดใหม่ในการประพันธ์ในแบบฝรั่งเศส ภายในปี 1767 เขาได้เขียนทฤษฎีหลายหัวข้อ และตีพิมพ์เผยแพร่เพื่อโต้แย้งกลุ่มนักทฤษฎีอีกลุ่มหนึ่ง ที่มาจากฝั่งอิตาเลียน จนท้ายที่สุดแนวคิดเรื่องทฤษฎีทั้งสองก็นำมาปรับเข้าหากัน ให้มีความคล้ายคลึงกันและเป็นหนึ่งเดียวกัน นอกจากนี้เขาได้นำเสนอเรื่องเสียงที่เรียกว่า Resulting Sounds โดยสังเกตว่าทุก ๆ ครั้งเมื่อเล่นโน้ต 2 ตัวในอัตราที่เท่ากัน จะได้ยินเสียงของโน้ตตัวที่ 3 (Terzo Suono หรือ Third Sound) อีกทั้งยังพัฒนาคันชักไวโอลินให้ดียิ่งขึ้น และในปี 1770 ตาร์ตินีได้เสียชีวิตลง โดยในภายหลัง เขาได้รับยกย่องให้เป็นบุคคลมีความสำคัญในด้าน นักประพันธ์ นักไวโอลิน และนักทฤษฎีที่มีความสำคัญคนหนึ่งของโลกแห่งดนตรี (Planchart, 1960, p.37)

2.1.1 ผลงานการประพันธ์

จูเซปเป ตาร์ตินีได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับไวโอลินไว้เป็นจำนวนมาก ซึ่งประกอบไปด้วยไวโอลินคอนแชร์โตจำนวน 150 บท ไวโอลินโซนาตา (Sonata) 100 บท และได้เขียนตำราอีกทั้งแบบฝึกสำหรับไวโอลินอีกจำนวนมาก ผลงานการประพันธ์ของเขาเป็นผลงานชั้นยอดที่ในปัจจุบันนักไวโอลินนิยมใช้ในการบรรเลง หนึ่งในนั้นคือบทเพลงโซนาตาที่รู้จักกันอย่างดีคือ *iltrillo del diavolo* หรือ *เดวิลส์ทริล โซนาตา* (*Davil's Trill Sonata*) บทเพลงนี้ได้นำออกมาตีพิมพ์หลังจากที่

เขาเสียชีวิตไม่นานนัก โดยบทประพันธ์นี้เริ่มต้นจากความฝันของเขา ที่ได้ทำสัญญากับซาตาน ในฝันเขาได้ส่งไวโอลินให้แก่ซาตานบรรเลง (Rodrigues, 2019, p.14)

2.2 รูปแบบการประพันธ์

ในช่วงแรกของดนตรีบาโรกยังอยู่ภายใต้กรอบดั้งเดิมทางดนตรี ตั้งแต่ในช่วงยุคเรเนซองส์ ลักษณะดนตรีในช่วงแรกจึงนับได้ว่าเป็นดนตรีที่มีความหลากหลาย เนื่องจากนักประพันธ์ได้พยายามทดลองสำเนียงต่าง ๆ ที่แตกต่างกันออกไป จนมาถึงในช่วงกลางของศตวรรษที่ 17 บาโรกตอนปลายกับสมัยคลาสสิกตอนต้น ในช่วงนี้สามารถเรียกได้อีกชื่อว่า สมัยโรโคโค (Rococo Period) โดยคำว่าโรโคโค มาจากภาษาฝรั่งเศส โดยคำนี้แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า “Rock – Work” หมายถึงงานหินหรือกรวดที่ใช้ประดับประดาอาคารให้งดงาม (ไขแสง ศุขะวัฒนะ, 2554, น. 129) แนวดนตรีได้ถูกพัฒนาขึ้นมาจนเริ่มเป็นเอกลักษณ์มากยิ่งขึ้น บทเพลงที่ประพันธ์แสดงออกซึ่งความคิดที่มีอิสระและบ่งบอกถึงตัวตนของผู้ประพันธ์อย่างชัดเจน

นอกจากนี้การประพันธ์เพลงในยุคนี้ เริ่มมีงานประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่งโดยเฉพาะ จากเดิมนิยมบทเพลงร้องเป็นสำคัญ เครื่องดนตรีที่ผู้ประพันธ์นิยมได้แก่ ไวโอลินและร้อง โดยจะกำหนดชื่อของเครื่องไว้ในบทเพลง ไวโอลินเริ่มเข้ามามีบทบาทแทนวิโอล อีกทั้งเครื่องเป่าก็เริ่มมีพัฒนาการที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นมาอย่างต่อเนื่องเช่นกัน รวมไปถึงออร์แกน ที่มีวิวัฒนาการควบคู่กับยุคสมัยทางดนตรีและยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญที่ช่วยให้ผู้ประพันธ์สร้างผลงานต่าง ๆ ออกมา ในด้านตัวบทเพลงเริ่มมีการกำหนดความเบา – ดังลงไปในบทเพลง เพลงร้องและเพลงบรรเลงเริ่มมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนในยุคนี้ จัดได้ว่าเป็นยุคแห่งการสร้างสรรค์ที่เรียกว่าการด้นสด (Improvisation) ที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีได้แต่งเติมโน้ตประดับ (Ornament) เข้าไปในบทเพลงอย่างอิสระซึ่งจะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของยุคนี้ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2546, น. 239) จังหวะของดนตรีในยุคบาโรกจึงแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะที่ผู้ประพันธ์นิยมได้แก่ ลักษณะการประพันธ์ในยุคนี้ ผู้ประพันธ์นิยมนำบทเพลงพื้นบ้านเข้ามาใช้ โดยส่วนมากจะเป็นบทเพลงเต้นรำ ดนตรีบาโรกนิยมการเคลื่อนไหวของดนตรีที่มีพลัง ดังนั้นรูปแบบจังหวะจึงอยู่บนพื้นฐานของการซ้ำอย่างสม่ำเสมอ ลักษณะที่ 2 จังหวะที่มีความยืดหยุ่นอย่างอิสระโดยอาศัยการด้นสด ซึ่งไม่มีจังหวะที่แน่นอน อีกทั้งไม่มีเส้นกั้นห้องเพื่อให้ผู้บรรเลงได้สร้างสรรค์บทเพลงได้อย่างอิสระ ซึ่งเหมาะกับเครื่องดนตรีที่บรรเลงเดี่ยวและเพลงร้องที่มีการร่าย (ศศี พงศ์สรายุทธ, 2553, น. 17)

2.3 โน้ตประดับ (Ornament)

ความคาดหวังที่จะเพิ่มเติมหรือประดับประดาโน้ตเข้าไปในตัวบทเพลง นอกเหนือจากที่ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงไว้ เป็นสิ่งที่ได้รับความนิยมในยุคบาโรก ตัวอย่างเช่น ผู้เล่นคีย์บอร์ดจะต้องคิดแนวทางการเดินคอร์ด อาร์เปโจ (Arpeggio) รวมถึงแนวทำนองสอดประสานด้วยตรเอง จากแนวเบสตัวเลข (Figured Bass) ที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ เช่นเดียวกันกับผู้ขับร้องและผู้บรรเลงเดียวเครื่องดนตรีที่ต้องอาศัยเทคนิค ความรู้และประสบการณ์ เพื่อเติมแต่งให้บรรเลงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ด้วยการเพิ่มโน้ตประดับ (Ornament) เข้ามาในบางช่วงของบทเพลง เช่นเดียวกันกับบทเพลงอิมพร็อมพ์ตู (Impromptu) หรือบทลีลาด้นสด การเขียนโน้ตประดับในช่วงหลัง นิยมเขียนโน้ตออกมาเพื่อให้ผู้บรรเลงเข้าใจวิธีการบรรเลงอย่างชัดเจนหรือแสดงให้เห็นในรูปแบบสัญลักษณ์ แต่ยังคงรักษาความสมบูรณ์และความถูกต้องของการบรรเลงโน้ตประดับไว้ โดยจะอธิบายวิธีการบรรเลงโน้ตประดับนั้น ๆ แยกไว้ต่างหากนักดนตรีในช่วงยุคบาโรกได้มองในมุมมองที่แตกต่างออกไปกล่าวคือ โน้ตประดับมิได้เพียงแต่ประดับและตกแต่งให้บทเพลงมีความน่าสนใจและสมบูรณ์เพียงเท่านั้น หากยังสามารถเป็นตัวขับเคลื่อนให้บทเพลงมีอารมณ์ได้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะการพรมนิ้วและโน้ตพิง (Grout & Palisca, 1996, pp. 376-377)

ในช่วงยุคบาโรกเป็นช่วงที่แสดงถึงความโอ่อ่าอลังการเป็นอย่างมาก มีความหรูหราซึ่งประกอบด้วย สถาปัตยกรรม ประติมากรรม ล้วนแล้วแต่ได้รับการตกแต่งอย่างวิจิตร หากกล่าวโดยเปรียบเทียบกับสถาปัตยกรรม จะเต็มไปด้วยการประดับประดาโดยแทบจะไม่มีพื้นที่ว่างในงานสถาปัตยกรรมชิ้นนั้น และการประดับประดามีความโดดเด่นมากในศิลปะแบบบาโรก รวมไปถึงด้านดนตรีที่ได้รับอิทธิพลไปในทิศทางเดียวกัน มีความโดดเด่นเป็นอย่างมากโดยนิยมการประดับประดาในบทเพลง ช่วยเสริมให้บทเพลงมีสุนทรียภาพมากยิ่งขึ้น ซึ่งการใช้โน้ตประดับเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้ด้นสด (Improvisation) ได้อย่างอิสระ ซึ่งสอดคล้องกับรูปแบบทางศิลปะในยุคบาโรกที่นิยมประดับประดาโดยแทบจะไม่มีพื้นที่ว่าง (Field, Helm, & Drabkin, 2001a, p.709)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในช่วงปี 1700 -1800 เริ่มมีการจำกัดโครงสร้างของการเติมแต่งโน้ตประดับให้มีรูปแบบมากยิ่งขึ้น ซึ่งการเติมแต่งโน้ตประดับจะอยู่บนพื้นฐานของประโยคหรือหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) ในบทเพลง และเริ่มมีลักษณะที่ตายตัวมากขึ้นโดยผู้ประพันธ์เริ่มนิยมกำหนดลงไปอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตามการใช้โน้ตประดับก็ยังมีความคลุมเครือ ซึ่งยากต่อการตีความหรือการที่ผู้ประพันธ์จะเขียนออกมาเป็นตัวโน้ตซึ่งอาจจะส่งผลให้ตีความผิดพลาดจึงใช้สัญลักษณ์เข้ามาแทนในการกำหนดรูปแบบของโน้ตประดับแต่ละประเภท (Field et al., 2001, p. 729)

2.4 **คาเดนซา** (Cadenza)

ในปัจจุบันเป็นที่ทราบกันว่าคาเดนซาคือช่วงที่ด้นสด (Improvisation) เพื่อเป็นช่วงพักท้ายบทเพลง โดยปกติช่วงคาเดนซาจะปรากฏในช่วงท้ายของกระบวนที่หนึ่ง ซึ่งเป็นช่วงที่ยืดยาวออกไปเมื่อเทียบกับจุดพักต่างๆ ในบทเพลง เมื่อคาเดนซาบรรเลงจบวงออร์เครสตราจะทำหน้าที่รับช่วงต่อเพื่อเน้นย้ำการจบที่สมบูรณ์ด้วยการจบที่บันไดเสียงเริ่มต้น (Home key) (Mirka, 2005, p. 295)

คาเดนซายังไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่นอนถึงจุดกำเนิดและความเป็นมา เพียงแต่ใช้เพื่อประดับจุดพักช่วงท้ายของบทเพลงหรือที่เรียกว่า เคเดนซ์ในบทเพลงคอนแชร์โต โดยการประดับในช่วงนั้นจะเพิ่มเพียงเล็กน้อยก่อนถึงจุดพัก ไม่ได้ยืดยาวดังเช่นคาเดนซาในปัจจุบัน อีกทั้งหน่วยทำนองย่อยรอง (Figure) เป็นไปด้วยความเรียบง่าย สันนิษฐานว่าต้นกำเนิดของคาเดนซาอยู่ในช่วงปี ค.ศ. 1710–1716 โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่อิตาลี (Turk, 1789, p.309, as cited in Swain, 1988, pp. 28–29)

ท่อนคาเดนซาควรประกอบด้วยแนวทำนองหลักของบทเพลงเป็นอันดับแรก และช่วงที่มีการบรรเลงท่วงทำนองที่มีความคล้ายคลึงกันซึ่งปรากฏบ่อยครั้งในบทเพลง และนอกเหนือจากนั้นสามารถเลือกแนวทำนองที่มีความไพเราะมาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา เพื่อให้เกิดแนวความคิดใหม่ โดยวิธีการดังกล่าวยังไม่แพร่หลายมาหนัก ซึ่งเขามีความต้องการอย่างยิ่งที่จะนำเสนอแนวคิดดังกล่าวให้แพร่หลายออกไป (Quantz,1966, p.182, as cited in Swain, 1988, p. 29)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ท่อนคาเดนซาเปรียบเสมือนภาพที่สะท้อนให้เห็นองค์ประกอบโดยรวมของบทเพลงอย่างย่อ คาเดนซาได้เริ่มปรากฏในช่วงยุคบาโรก และยุคคลาสสิก ซึ่งจุดประสงค์ของการประพันธ์คาเดนซาเพื่อเป็นการนำเสนอมุมมองในอีกรูปแบบหนึ่ง ด้วยการเพิ่มเติมโน้ตประดับต่าง ๆ ลงไปเพื่อดึงดูดความสนใจในตอนท้ายของกระบวน อย่างไรก็ดี คาเดนซาเป็นการแสดงออกซึ่งความคิดสร้างสรรค์ ด้วยวิธีการสังเคราะห์ขึ้นมาภายใต้องค์ประกอบเรื่องเสียง จังหวะ จินตนาการ นอกจากนี้ ยังเชื่อมโยงกับรูปแบบการประพันธ์ดนตรีในช่วงเวลานั้น ที่เป็นธรรมเนียมปฏิบัติส่งต่อกันมาด้วยวิธีการสังเคราะห์ขึ้นจากแนวทำนอง หรือประโยคต่าง ๆ ในบทเพลง (Matthews, 1970, p.1206)

ณัชชา พันธุ์เจริญ ได้ให้คำอธิบายถึงคาเดนซาไว้ว่า “ในบทเพลงประเภทคอนแชร์โตเป็นช่วงที่แสดงฝีมือเดี่ยวเครื่องดนตรีอย่างเต็มที่ในขณะวงดุริยางค์หยุดบรรเลง แต่เดิมเป็นช่วงที่ผู้เดี่ยวต้องด้นสดบนเวที แต่ต่อมานักแต่งเพลงจะเขียนช่วงเดี่ยวไว้ให้ มักเกิดในช่วงท้ายของท่อนแรกหรือในตอนย่อความ และอาจมีปรากฏอีกครั้งในท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของคอนแชร์โต แต่มักเป็นช่วงเดี่ยวขนาดสั้น และมีเทคนิคที่ง่ายกว่า เมื่อช่วงเดี่ยวจบลง วงดุริยางค์จะบรรเลงรับพร้อมกันจนจบท่อน (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552, น. 49)

ช่วงต้นยุคบาโรกชื่อเรียกช่วงท้ายที่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้นำเสนอความคิดสร้างสรรค์แสดงออกซึ่งความสามารถของผู้บรรเลงได้อย่างเต็มที่ เน้นความแตกต่างของเสียงดัง – เบา ผ่านเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงโดยไม่มีดนตรีประกอบ โดยยังไม่ปรากฏคำว่าคาเดนซา แต่จะปรากฏในช่วงปี 1500 โดยเริ่มมีคำว่า เคลาซูร่า (Clausula) เป็นคำที่มาจากภาษาลาตินโดยหากเทียบกับภาษาอังกฤษจะเท่ากับคำว่า คอนคูชชั่น (Conclusion) อีกทั้งคำว่า เคเดนซ์ (Cadence) ในภาษาอิตาเลี่ยนที่ใช้กล่าวถึงแนวทางการดำเนินคอร์ด (Harmonic progressions) และคำว่า คาเดลเล (Cadere) ในภาษาลาตินที่มีความหมายว่าช่วงท้าย ทั้งสามคำ สันนิฐานว่าเป็นที่มาของคาเดนซาที่ใช้เรียกช่วงท้ายของกระบวนในบทเพลงคอนแชร์โตในปัจจุบัน (ศศี พงศ์สรายุทธ, 2553, น. 24)

วิวัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงจากอดีตได้ส่งอิทธิพลเกี่ยวข้องกับดนตรีเช่นกัน รูปแบบคาเดนซา จึงมีการเปลี่ยนแปลงตามวิวัฒนาการ จนคาเดนซามีรูปแบบที่ชัดเจนขึ้นโดยมีกรอบความคิดที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน แนวคิดหลักคือการนำเสนอมุมมองที่แตกต่างออกไป หรือวิธีการอื่นอันเป็นการตีความที่แตกต่างกันของผู้บรรเลง “คาเดนซา มิใช่สิ่งที่เข้าถึงได้ยากแต่

คือการนำเสนอมุมมองแปลกใหม่ และความเข้าใจที่มากพอในองค์ประกอบสำคัญ (Turk, 1789, pp. 310 -311, as cited in Swain, 1988, pp. 28-30)

คาเดนซาในช่วงแรกปรากฏในผลงานประเภทโอเปร่าและบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีของอาร์คันเจโล คอเรลลี (Arcangelo Corelli) นักประพันธ์และนักแต่งเพลงชาวอิตาลีในยุคบาโรกที่เป็นท่อนคาเดนซาจะเป็นช่วงที่ปล่อยให้ผู้บรรเลงแสดงเดี่ยว โดยไม่มีเครื่องดนตรีใดประกอบ บางครั้งผู้ประพันธ์นิยมประพันธ์คาเดนซากำหนดไว้สำหรับนักดนตรี ในอีกกรณีหนึ่งคือ ผู้ที่มีความชำนาญในการบรรเลงเป็นอย่างมาก ผู้ประพันธ์จะเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้นำเสนอแนวความคิดหรือนำเสนอคาเดนซาของตนเอง เพื่อเป็นการแสดงออกซึ่งความสามารถของผู้บรรเลงได้อย่างเต็มที่และเป็นท่อนที่แสดงออกซึ่งความเชี่ยวชาญของผู้บรรเลง จะปรากฏในช่วงท้ายของคอนแชร์โต ภายหลังจากเฟอร์มาตา (Fermata) ได้สิ้นสุดลงด้วยคอร์ดพื้นฐาน 6-4 (Grout & Palisca, 1996, p.378)

คาเดนซามีความเชื่อมโยงกับคำว่า เคเดนซ์ (Cadence) โดยนักทฤษฎีชาวเยอรมันชื่อแดเนียล ก็อตต์ลีบ(Daniel Gottlieb) ได้แสดงความเห็นในทิศทางที่ว่าคาเดนซ์เป็นต้นกำเนิดของคาเดนซาในช่วงปี 1789 โดยมีความว่า “ในช่วงก่อนนั้น บทเพลงจะมีจุดพักที่เรียกว่า เคเดนซ์ในช่วงท้ายของทำนองและช่วงท้ายของบทเพลง โดยจะมีความยาวเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ภายหลังได้มีการขยายในช่วงเคเดนซ์ ให้มีความยาวมากขึ้น ด้วยวิธีการบรรเลงเดี่ยวโดยไม่มีเครื่องดนตรีประกอบโดยเรียกว่าช่วงคาเดนซา ซึ่งก่อนที่จะถึงช่วงคาเดนซาวงออร์เคสตราที่บรรเลงประกอบลากเสียงค้างและค่อย ๆ เงียบหายไป รอจนกระทั่งช่วงคาเดนซาดำเนินมาจนถึงช่วงท้ายและบรรเลงท่อนจบไปพร้อมกับผู้บรรเลงเดี่ยว” (Turk, 1789, p. 309, as cited in Swain, 1988, pp. 28 – 29)

คาเดนซาเป็นช่วงที่จะทำให้ผู้ฟังได้เกิดความประหลาดใจ ปรากฏช่วงท้ายของบทเพลง โดยคาเดนซาที่ดีนั้นควรเป็นสิ่งทำให้ผู้ฟังประหลาดใจอย่างไม่คาดคิดมาก่อน ในการที่ผู้บรรเลงตีความที่แตกต่างออกไป แต่ยังคงแนวทำนองสำคัญของหลักของบทเพลงไว้ได้ทั้งหมด นอกจากนี้ในการประพันธ์คาเดนซาควรที่จะสร้างขึ้นจากแนวทำนองหลักของบทเพลง รวมไปถึงช่วงทำนองสั้น ๆ ที่มีการซ้ำกันและปรากฏบ่อยครั้งในบทเพลง นอกจากนี้การพัฒนาแนวทำนองไม่ควรแตกต่างจากแนวคิดหลักของบทเพลงจนเกินไป โดยคาเดนซาจำนวนมากในช่วงศตวรรษที่ 18 ได้

สร้างขึ้นจากองค์ประกอบของ บันไดเสียง อาร์เปโจ และแนวทำนองหลักในบทเพลง (Humphries, 2000, pp. 73–74)

ในการย้ายบันไดเสียงไม่ควรห่างกันมากเกินไป เนื่องจากไม่เป็นที่นิยมในการประพันธ์แล้ว ยังก่อให้ เกิดความไม่ต่อเนื่องของคาเดนซาอีกด้วย โดย แดเนียล ก็อตต์ลีบ ได้กล่าวว่า “การเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงไม่นิยมกระทำในช่วงคาเดนซาที่มีความยาวไม่มากนัก ทั้งนี้การประพันธ์คาเดนซาต้องมีความเชื่อมโยงกับลักษณะของบทเพลงนั้น ๆ โดยเป็นไปในทิศทางที่คล้ายคลึงกัน รวมไปถึงรูปแบบจังหวะ และเทคนิคที่นำมาใช้ ไม่มีควรมีความยากเกินความจำเป็น โดยประพันธ์ให้อยู่บนพื้นฐานของรูปแบบดนตรีในช่วงนั้น ๆ ” (Turk, 1789, pp. 310–311, as cited in Swain, 1988, p. 34)

ในกฎการประพันธ์คาเดนซาของ โจเซฟ พี สเวน (Joseph P. Swain) ได้เสนอแนวคิดในการประพันธ์คาเดนซาไว้ว่าในการย้ายบันไดเสียงไม่ควรย้ายบันไดเสียงที่ไกลเกินไป เนื่องจากจะทำให้เกิดการแทนที่ของกุญแจเสียงหลัก และความสำคัญของกุญแจเสียงหลักถูกลดความสำคัญลง ซึ่งเป็นสิ่งที่ควรหลีกเลี่ยง (Swain, 1988, p. 34)

การประพันธ์คาเดนซาของโมสาร์ทจะสามารถแบ่งออกไปเป็น 3 ส่วนประกอบซึ่งประกอบด้วย 1) เริ่มต้นด้วยการใช้แนวทำนองหลักของกระบวนที่มีความโดดเด่นในด้านเทคนิคการบรรเลงและเป็นช่วงที่ผู้ฟังรู้จักเป็นอย่างดี 2) พัฒนาแนวทำนองโดยวิธีการใช้ซีเควนซ์ ในแนวทำนองหลักซึ่งอยู่บนพื้นฐานของคอร์ด โดยแสดงออกซึ่งทักษะการบรรเลงในระดับสูง 3) ช่วงท้ายของคาเดนซาได้ใช้การพรมนิ้ว (Trill) เพื่อเป็นการจบคาเดนซาอย่างสมบูรณ์ (Swain, 1988, p. 28)

เดนิช แมทธิว (Denis Matthews) ได้ระบุไว้ว่า “วิธีการประพันธ์คาเดนซาของโมสาร์ท จะอยู่บนพื้นฐานของคอร์ดโดมินันท์ ด้วยวิธีการยืดยาวออกไป จนกระทั่งช่วงสุดท้ายของคาเดนซาวงออร์เคสตร้าจึงเข้ามารับ” นอกจากนี้ในกรณีบทเพลงดำเนินมาจนถึงช่วงก่อนคาเดนซาและออร์เคสตร้าได้นำเข้าช่วงคาเดนซาด้วยคอร์ด I 6-4 ก่อน และไปสู่คอร์ดโดมินันท์ แนวทางในการประพันธ์ควรจะเป็นในรูปแบบใด รวมไปถึงด้านเทคนิคที่จะนำมาใช้ในการประพันธ์ควรมีลักษณะอย่างไร (Matthews, 1978, p. 724, as cited in Swain, 1988, p.36)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในช่วงที่ผ่านมาจากอดีตจนถึงปัจจุบันคาเดนซาได้มีการพัฒนารูปแบบที่แตกต่างกันไปตามช่วงยุคสมัย ซึ่งรูปแบบที่สำคัญมีด้วยประกอบด้วย 1) คาเดนซาในช่วงแรกนิยมการเพิ่มโน้ตโน้ตประดับเข้าไปในแนวนำทำนองหลัก โดยคาเดนซาจะพัฒนาขึ้นจากเรื่องราวที่ปรากฏในบทเพลงและนำเสนอโดยเทคนิคการบรรเลงขึ้นสูง องค์ประกอบของคาเดนซาประกอบไปด้วย บันไดเสียง อาร์เปโจ อีกทั้งประโยคย่อยในบทเพลงในกระบวนนั้น ๆ โดยผลงานของโมสาร์ทในช่วงท้ายของยุคคลาสสิคภายหลังจากปี 1779 ได้ใช้รูปแบบดังกล่าว โดยใช้แนวทำนองหลักในบทเพลง มาใช้ในช่วงคาเดนซาด้วยเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง 2) ปรากฏรูปแบบการพัฒนาแนวทำนองหลักในช่วงคาเดนซา โดยปรากฏในงานของ เบโทเฟนที่ได้ใช้รูปแบบดังหล่าวในการพัฒนาคาเดนซาของเขา อีกทั้งในการประพันธ์คาเดนซาจะเลือกใช้แนวทำนองที่มีความโดดเด่น เข้ามาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา ตัวอย่างเช่นผลงานของชูมันน์เปียโนคอนแชร์โต 3) ให้ความสำคัญในการนำเสนอแนวทำนองหลักและการพัฒนาแนวทำนอง รวมไปถึงในความสำคัญกับการใช้เสียงประสานในคาเดนซา โดยให้ความสำคัญกับคอร์ดโดมินันท์และโทนิกที่ขยายออกไป ผลงานของประพันธ์คาเดนซาของเบโทเฟนและผู้ประพันธ์ท่านอื่นในช่วงนี้ ได้ใช้รูปแบบที่มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น (Bribitzer-Stull, 2006, p. 232)

คาเดนซาคือการแสดงออกซึ่งความเป็นตัวตนของผู้บรรเลง โดยการเสนอแนวความคิดที่แตกต่างออกโยอยู่บนพื้นฐานของแนวทำนองหลักของบทเพลง อีกทั้งยังเพิ่มแนวความคิดหรือรูปแบบวิธีการแบบใหม่เข้าไปในช่วงคาเดนซา โดยยังคงรักษาลักษณะเค้าโครงของบทเพลงในกระบวนนั้น ๆ ได้อย่างครบถ้วน ด้วยเทคนิคการบรรเลงที่เหมาะสมกับยุคสมัยของบทเพลง (Mueter, 1982, p. 29, as cited in Bribitzer-Stull, 2006, p. 234)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.5 แนวคิดด้านการบรรเลงและการประพันธ์คาเดนซา

การประพันธ์คาเดนซาหลายคนอาจคิดว่าเป็นเรื่องที่ไกลตัวและมีความยากยิ่ง ที่จะประพันธ์คาเดนซาบทเพลงใดบทเพลงหนึ่งขึ้นมาใหม่ ให้มีความสมบูรณ์และสามารถนำออกแสดงได้อย่างไม่เคอะเขิน หลายคนอ้างว่า มิใช่นักประพันธ์ไม่สามารถที่จะเขียนคาเดนซาให้มีความหลากหลายในด้านการใช้แนวทำนอง การพัฒนาแนวทำนองได้ดีเช่นเดียวกับอย่างที่นักประพันธ์ทำได้ แต่ความจริงแล้ว การประพันธ์คาเดนซาเพียงแค่มีคนคอยชี้แนวทางเพียงเล็กน้อยก็สามารถประพันธ์คาเดนซาให้ออกมาได้ดีเช่นเดียวกับนักประพันธ์

นอกจากนี้หากผู้บรรเลงมีทักษะความสามารถในการบรรเลงที่ดีอยู่แล้ว คาเดนซาที่ประพันธ์ออกมานั้นย่อมเป็นคาเดนซาที่มีความน่าสนใจและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นไป ความต้องการที่จะประพันธ์คาเดนซา มีหลายสาเหตุประกอบด้วย คาเดนซาต้นฉบับสั้นเกินไป หรือผู้บรรเลงไม่ได้ชื่นชอบคาเดนซาที่มีมาให้ในบทเพลงมากเท่าใดนัก จึงอยากที่จะประพันธ์คาเดนซาขึ้นมาใหม่ในแบบในแบบที่สามารถแสดงออกซึ่งทักะความสามารถของตนได้อย่างเต็มที่ ในการประพันธ์คาเดนซาเรื่องที่เป็นสิ่งสำคัญที่ควรทราบคือความหมายของคาเดนซา โดยคาเดนซาจะปรากฏภายหลังจากวงดนตรีลากเสียงค้างในช่วงท้าย และผู้บรรเลงเดี่ยวแสดงออกซึ่งการนำเสนอที่มีความน่าสนใจผ่านเทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างออกไป 9 สิ่งพื้นฐานต่อไปนี้เป็นสิ่งที่จะช่วยให้ผู้บรรเลงสามารถประพันธ์คาเดนซาให้ออกมาคล้ายกับนักประพันธ์ประกอบด้วย 1) การใช้หนึ่งช่วงคู่แปด (Octave) ในช่วงแนวทำนองโดยอาจจะใช้รูปแบบดังกล่าวในการเล่นแนวทำนองให้สูงขึ้นหรือต่ำลงในหนึ่งช่วงคู่แปด 2) การใช้โน้ตประดับ (Ornament) ประกอบด้วย การพรมนิ้ว (Trill) โน้ตสะบัด (Turn) เป็นต้น 3) ใช้การสลับระหว่างเมเจอร์และไมเนอร์ หากในแนวทำนองหลักของเพลงเป็นรูปแบบไมเนอร์ สามารถที่จะปรับเปลี่ยนให้แนวทำนองดังกล่าวเล่นในแบบเมเจอร์ได้ในชั่วขณะหนึ่ง 4) การใช้อัตราจังหวะและการออกเสียง (Articulation) ที่หลากหลายจะช่วยให้การประพันธ์คาเดนซามีความน่าสนใจมากขึ้น 5) ใช้อาร์เปโจและบันไดเสียงในการประพันธ์คาเดนซา 6)นำเสนอแนวทำนองที่มีรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น โดยอาจนำเสนอทำแนวหลักในแตกต่างออกไป ตัวอย่างเช่น ใช้โน้ตสามพยางค์ โน้ตเขบ็ตสองชั้นให้มีความแตกต่างจากแนวทำนองที่เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น เป็นต้น 7) เพิ่มรูปแบบการใช้คอร์ดที่มีความแตกต่างเข้าไป ทั้งนี้ตัวคอร์ดต้องมีความสัมพันธ์กันไม่ต่างกันอย่างเห็นได้ชัด 8) ใช้รูปแบบฟิวก์ (Fugue) โดยนำเสนอแนวทำนองหลักในการเล่นซ้ำกันแต่ในช่วงรอบที่สองนำเสนอในแบบขั้นเสียง 9) เลือกใช้การซ้ำช่วงแนวทำนอง โดยเลือกจากช่วงสั้นในบทเพลง (Bridges, 2020, para. 1-3)

2.6 ปิกโคโลทรัมเป็ต

2.6.1 ประวัติความเป็นมาของปิกโคโลทรัมเป็ต

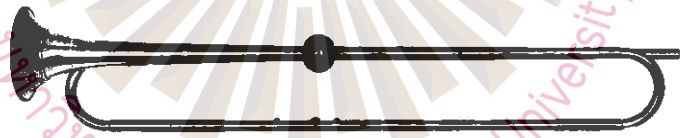
“การเล่นทรัมเป็ตโดยปกติแล้วผู้เล่นต้องมีทักษะความสามารถที่อยู่ในระดับสูงก่อนที่พัฒนาไปยังปิกโคโลทรัมเป็ต” (Hickman, 1984, p. 1 as cited in Postema, 1992, p. 44) พัฒนาการของปิกโคโลทรัมเป็ตได้รับอิทธิพลโดยตรงจากเนเซอรัลทรัมเป็ตแบบสองลูกสูบ มีลักษณะเป็นท่อตรงยาว ไม่ได้เล็กกระทัดรัดเช่นในปัจจุบัน นักประพันธ์ในช่วงศตวรรษที่ 19 บางกลุ่มนิยมใช้เครื่องดนตรีชนิดนี้ในบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตราแต่ปรากฏว่าไม่แพร่หลายแต่อย่างใด ในช่วงท้ายศตวรรษที่ 19 เนเซอรัลทรัมเป็ตได้หายไปอย่างสิ้นเชิงในวงออร์เคสตราของยุโรป เว้นแต่วงออร์เคสตราในอังกฤษ วอเตอร์ มอร์โรว์ (Walter Morrow) นักทรัมเป็ตในวงออร์เคสตราของลอนดอน เป็นคนแรกที่ใช้เนเซอรัลทรัมเป็ตแบบสองลูกสูบ ในปี 1880 วอเตอร์ มอร์โรว์ ได้ร่วมบรรเลงกับคณะนักร้องบาคออร์เคสตราในเทศกาลดนตรีที่ชื่อ เฮนเดลเฟสติวัล โดยเขาได้ใช้เนเซอรัลทรัมเป็ตในการบรรเลง โดยปกติแล้วบทเพลงของบาคล้วนแต่ใช้ช่วงเสียงที่สูงในการประพันธ์ ซึ่งเป็นไปไม่ได้เลยที่จะใช้บาโรกทรัมเป็ตในการบรรเลง โดยนิยมใช้คลาริเนตในการบรรเลงแทน แต่อย่างไรก็ตามมอร์โรว์ได้พิสูจน์ให้เห็นว่าบทเพลงของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) สามารถบรรเลงได้โดยใช้บาโรกทรัมเป็ต ในปี 1885 มอร์โรว์และนักทรัมเป็ตที่มีชื่อเสียงชาวเยอรมันชื่อ จูเลียส โคสเลก (Julius Kosleck) ได้บรรเลงบทเพลง *Magnificat* ของบาค โดยใช้เนเซอรัชทรัมเป็ตแบบสองลูกสูบที่เขาได้พัฒนาขึ้นจากระดับเสียงเดิมที่เป็น F ทรัมเป็ตให้เป็น A ทรัมเป็ต โดยทรัมเป็ตที่รับการพัฒนาโดยมอร์โรว์มีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า บาค ทรัมเป็ต (Bach Trumpet) โดยได้รับความสนใจอีกครั้งและประสบความสำเร็จอย่างสูง (Postema, 1992, p. 45)

ภายหลังจากนั้นบาคทรัมเป็ตจึงเริ่มมีการเรียนการสอนอย่างจริงจังโดยเริ่มจากนักเรียนของมอร์โรว์เป็นกลุ่มแรก โดยได้พบปัญหาว่า การบรรเลงบาคทรัมเป็ตไม่สามารถที่จะควบคุมความแม่นยำของการเล่นช่วงเสียงสูงได้ดีพอ อีกทั้งช่วงเสียงสูงยังขาดความกังวาล เมื่อเทียบกับเนเซอรัลทรัมเป็ต ช่วงต้นปี 1930 มีการคิดค้นทรัมเป็ตรูปแบบใหม่ขึ้นมาและได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงสุด นั่นคือ Bb ทรัมเป็ตและคอร์เน็ต จึงทำให้บทบาทของบาคทรัมเป็ตเริ่มลดลง สิ่งหนึ่งที่ทำให้มอร์โรว์แน่ว่า การบรรเลงบาคทรัมเป็ตไม่สามารถที่จะควบคุมความแม่นยำของการเล่นช่วงเสียงสูงได้ดีพอ อีกทั้งช่วงเสียงสูงยังขาดความกังวาล เมื่อเทียบกับเนเซอรัลทรัมเป็ต คือการ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ยืนยันจากหนึ่งในนักเรียนของเขา ชื่อ เออร์เนสต์ ฮออล์ (Ernest Hall) หัวหน้ากลุ่มทรัมเป็ตวงลอนดอนซิมโฟนีออร์เครสตรา ปี 1890 – 1984 แต่กระนั้นการคิดค้นและพัฒนารูปแบบทรัมเป็ตให้เหมาะสมกับบทเพลงในแบบบาโรกมิได้ลดลงแต่อย่างใด นักประพันธ์ในช่วงยุคโรแมนติกหลายท่านยังให้ความสำคัญกับบาโรกทรัมเป็ต จึงทำให้การคิดค้นและการพัฒนาทรัมเป็ตยังดำเนินต่อไป ในปี 1870 ได้ปรากฏ D ทรัมเป็ตในรูปแบบใหม่เกิดขึ้นโดยตัวทรัมเป็ตสั้นกว่าบาคทรัมเป็ตและเนเชอรัลทรัมเป็ต อีกทั้งท่อลม (Bore) ถูกปรับให้เล็กลงเพื่อง่ายต่อการบรรเลงในช่วงเสียงสูง และลูกสูบ (Valve) ถูกพัฒนาให้มี 3 ตัวจากเดิมมีเพียง 2 ลูกสูบ อีกทั้งความยาวของลูกสูบยังมีความยาวขึ้นจากบาคทรัมเป็ต โดยปรากฏการใช้ในการแสดงบทเพลงของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ครั้งแรกในกรุงบรัสเซลส์ เบลเยียม (Postema, 1992, p. 45)

ในปี 1885 เอฟ. เบทสัน (F. Besson) ได้พัฒนา G ทรัมเป็ตขึ้น เพื่อใช้ในการบรรเลงบทเพลง *Magnificat* ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค และประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากเมื่อ เอ. เกอร์เยนส์ (A. Goeyens) ได้นำ G ทรัมเป็ตใช้ในการแสดงบทเพลง *Brandenburg* ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ณ กรุงบรัสเซลส์ เบลเยียม ในวันที่ 23 กุมภาพันธ์ ปี 1902 และยังเป็นตัวแบบในการพัฒนามาจนกระทั่งเป็น Bb ปิกโคโลทรัมเป็ตที่สามารถบรรเลงช่วงเสียงสูงได้อย่างเป็นธรรมชาติและแม่นยำอีกทั้งในช่วงเสียงสูงยังมีความกังวานใส (Postema, 1992, p. 46)



รูปที่ 2.1 เนเชอรัลทรัมเป็ต (Natural Trumpet)

ที่มา: Vanryne, 1999

รูปที่ 2.2 ดี ทรัมเป็ต (D Trumpet)

ที่มา: Myers, 2018

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 2.3 ปิกโคโลทรัมเป็ต (Piccolo Trumpet)
ที่มา: ผู้วิจัย

2.7 เทคนิคการบรรเลงปิกโคโลทรัมเป็ต

บทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์*ของจูเซปเป ตาร์ตินี ใช้ปิกโคโลทรัมเป็ตในการบรรเลง ซึ่งต้องอาศัยเทคนิคการบรรเลงขึ้นสูงที่แตกต่างออกไปจากการบรรเลงบน Bb ทรัมเป็ต ทั้งในเรื่องของการควบคุมระดับเสียงที่แตกต่างออกไปโดยปิกโคโลทรัมเป็ตจะให้เสียงที่สูงขึ้นไปจาก Bb ทรัมเป็ตหนึ่งช่วงเสียง (Octave) การควบคุมลมในการบรรเลงต้องใช้ความเร็วลมที่มากขึ้น เพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้องและแม่นยำ อีกทั้งเทคนิคการใช้ลิ้น (Tonging) ระบบนิ้ว (Fingering) ที่เพิ่มมาอีกหนึ่งลูกสูบ สำหรับการใช้โน้ตเสียงต่ำ ฯลฯ ผู้บรรเลงจึงต้องรู้และเข้าใจในเทคนิคต่าง ๆ สำหรับปิกโคโลทรัมเป็ตเป็นอย่างดี เพื่อให้การบรรเลงบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี ออกมาสมบูรณ์แบบมากที่สุด

2.7.1 การเลือกใช้กำพวด (Mouthpiece)

การเลือกใช้กำพรวดสำหรับการบรรเลงบนปิกโคโลทรัมเป็ตนั้นมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งผู้บรรเลงไม่ควรที่จะมองข้ามขั้นตอนนี้เนื่องจาก บทเพลงส่วนใหญ่ที่ต้องปิกโคโลในการบรรเลงรวมไปถึงทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี ล้วนแต่ต้องใช้ระดับเสียงที่สูงตลอดทั้งบทเพลง โดยธรรมชาติแล้วการบรรเลงติดต่อกันเป็นเวลานาน สำหรับผู้บรรเลงเครื่องลมทองเหลืองจะพบกับอาการเมื่อยล้าของริมฝีปาก ฉะนั้นการเลือกใช้กำพรวดจึงจำเป็นต้องมีการ

เลือกใช้ขนาดที่เล็กลง กล่าวคือ ภายในตัวกำพรวด หรือที่เรียกว่า คัพ (Cup) ต้องใช้คัพที่ตื้นขึ้น เพื่อให้ง่ายต่อการบรรเลงเสียงสูง ทั้งนี้ขนาดและความกว้างขึ้นอยู่กับรูปปากของแต่ละบุคคลที่แตกต่างกันออกไป ในการเลือกใช้กำพรวดผู้บรรเลงควรทดลองให้สามารถบรรเลงได้ครอบคลุมทุกช่วงเสียง โดยยังคงรักษาคุณภาพที่ดีของเสียงไว้ได้ทั้งหมด เมื่อผู้บรรเลงสามารถเลือกใช้กำพรวดได้อย่างเหมาะสมแล้วจะทำให้ผู้บรรเลงสามารถยืนระยะได้นานขึ้น อีกทั้งลดปัญหาอาการเมื่อยล้าที่จะเกิดขึ้นขณะบรรเลงได้ดียิ่งขึ้น (Cichowicz, 1972, p. 2)

2.7.2 เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อนในการบรรเลง

การบังคับลิ้นซ้อน (Double Tonguing) คือเทคนิคที่แสดงออกซึ่งความสามารถ ของนักทรัมเป็ต การบังคับลิ้นซ้อนใช้การออกเสียงด้วยคำว่า ta – ka – ta - ka โดยการออกเสียงดังกล่าวที่ใช้กันในปัจจุบัน ไม่นิยมใช้กับดนตรีบาโรกโดยเฉพาะอย่างยิ่งกับบาโรกทรัมเป็ต หนึ่งในนักที่มีชื่อเสียงในการบรรเลงบาโรกทรัมเป็ตชื่อ Bruce Dickey ได้แนะนำรูปแบบการออกเสียงสำหรับเทคนิคการบังคับลิ้นซ้อนที่นิยมใช้สำหรับบาโรกทรัมเป็ต ซึ่งมีด้วยกันเสามรูปแบบประกอบด้วย 1) te- che – te - che ออกเสียง te – ke – te - ke 2) te – re – te - re และ 3) le – re – le - re โดย te – ke – te - ke เป็นรูปแบบที่มีความคล้ายคลึงกับการออกเสียงในการบรรเลงเทคนิคการบังคับลิ้นซ้อนในปัจจุบันมากที่สุด สำหรับการออกเสียงในรูปแบบลำดับที่สามจะมีความนุ่มนวลในการออกเสียงมากที่สุดและในลำดับที่สองจะอยู่ในระดับกลาง (Koehler, 2014, p.104) แบบฝึก The Allen Vizzutti Trumpet Method Book 1 ในหัวข้อการบังคับลิ้นซ้อน ซึ่งจะนำเสนอวิธีการฝึกซ้อมเทคนิคในแบบต่าง ๆ อย่างเป็นขั้นตอนเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพอย่างสูงสุดในการฝึกซ้อมและการนำไปใช้ในการบรรเลง และแบบฝึก Arban's - Method for the Cornet และใช้รูปแบบดังกล่าวในการฝึกซ้อมไปยังระดับเสียงอื่น ๆ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 2.4 แบบฝึก The Allen Vizzutti Trumpet Method Book 1- Double Tonguing

ที่มา: Vizzutti, 1990, p.82

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 2.5 แบบฝึก Arban's - Method for the Cornet

ที่มา: Arban, 1982, p. 16-18

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การวิจัยเรื่อง คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง ผู้วิจัยได้สืบค้น และรวบรวมข้อมูลจาก ตำรา หนังสือ เอกสาร บทความ ตลอดจนข้อมูลทางสารสนเทศ โดยมีการนำเสนอข้อมูลออกมาเป็นขั้นตอนดังนี้คือ การเก็บรวบรวมข้อมูล การตรวจสอบข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และการนำเสนอผลงานวิจัยโดยมี รายละเอียดวิธีการดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้เริ่มทำการสืบค้น ศึกษา และรวมรวมข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ รวมถึงการขอคำปรึกษาจากอาจารย์ที่ปรึกษา และผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1.1 สืบค้นข้อมูลเบื้องต้นจากแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้อง เช่น ตำรา หนังสือ เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทความรวมถึงสิ่งตีพิมพ์ต่างๆ เป็นต้น

3.1.2 ข้อมูลบทเพลงจากแผ่นซีดีและข้อมูลเสียง

3.1.3 สืบค้นจากแหล่งข้อมูลสารสนเทศ

3.1.4 นำเสนอข้อมูลเบื้องต้นและรับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อกำหนดแนวทางการวิจัย

3.1.5 วางแผนและกำหนดทิศทางการวิจัย ตามแนวทางที่ได้หารือกับอาจารย์ที่ปรึกษา

3.1.6 สืบค้นข้อมูลเพิ่มเติม ให้สอดคล้องกับทิศทางงานวิจัย

3.1.7 จากการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้ทำการสังเคราะห์ จากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตงานวิจัย

มหาวิทยาลัยศิลปากร Silpakorn University

3.2 การตรวจสอบข้อมูล

ข้อมูลเสียงที่ใช้สำหรับการประพันธ์คาเดนซาบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจุยเซปเป ตาร์ตินี โดยศิลปินทรัมเป็ตทั้งสามท่านที่เป็นกรณีศึกษาได้แก่ มอริส อังเดรย์, ไกวโด ซีเกอร์, พาโชว ฟลอเรส ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลจากผลงานชุดของศิลปินแต่ละท่านดังนี้

3.2.1 ผลงานชุด *มอริส อังเดรย์ อิดิชั่น คอนแชร์โต* บรรเลงทรัมเป็ตโดย มอริส อังเดรย์

3.2.2 ผลงานชุด *มาสเตอร์ออฟบาโรก* บรรเลงทรัมเป็ตโดย ไกวโด ซีเกอร์

3.2.3 ผลงานชุด *พาโชว ฟลอเรส คันทาร์* บรรเลงทรัมเป็ตโดย พาโชว ฟลอเรส

ในกระบวนที่หนึ่งและสาม โดยผู้วิจัยได้เปรียบเทียบการบรรเลงคาเดนซาของศิลปินแต่ละว่ามีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันอย่างไร มีวิธีการบรรเลงอย่างไร ฯลฯ เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการสังเคราะห์คาเดนซาในแนวทางของผู้วิจัย

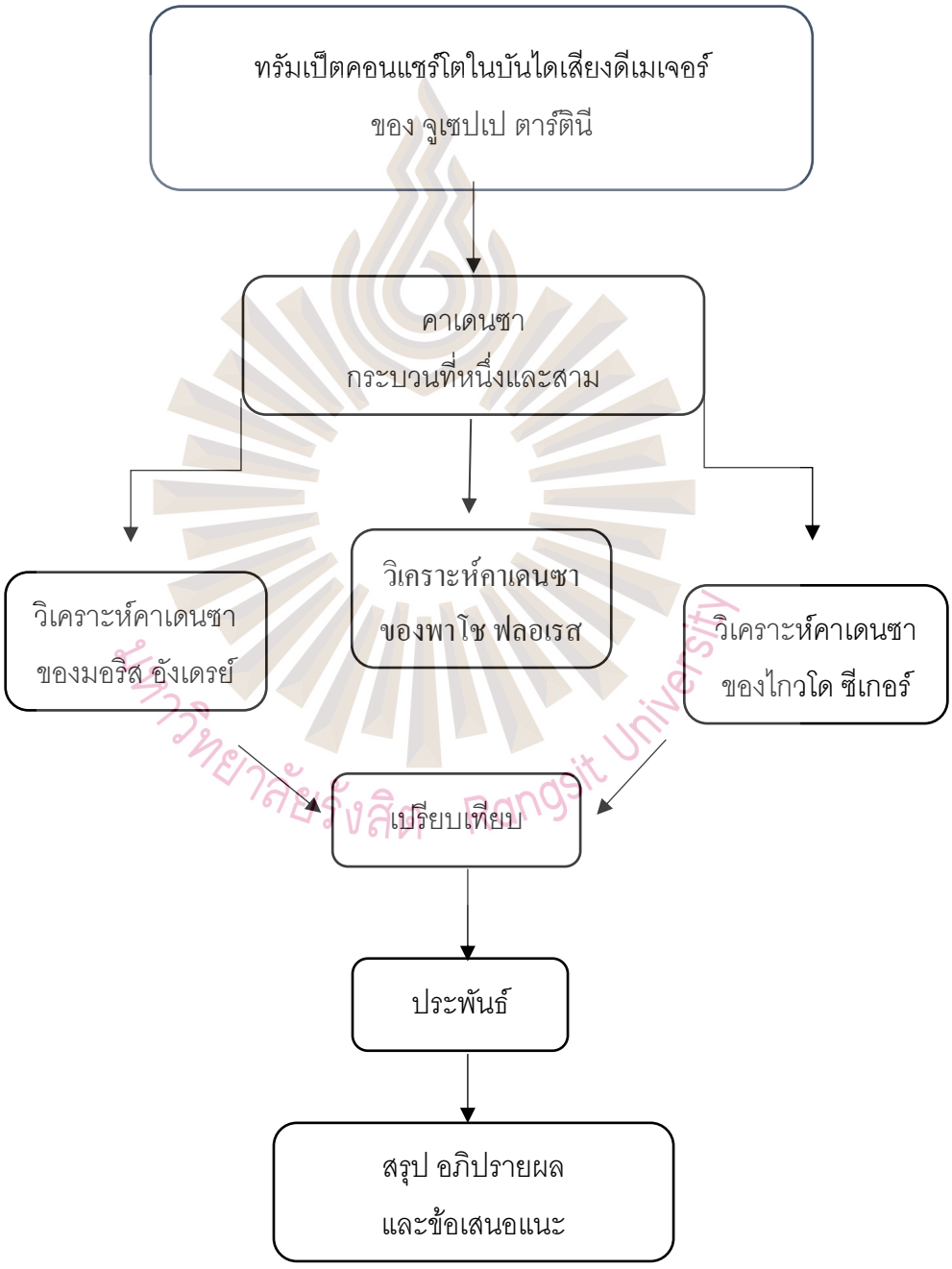
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น

การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจุยเซปเป ตาร์ตินี ในบทที่ 2 ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้นำเสนอ ประวัติผู้ประพันธ์ ผลงานการประพันธ์ ความเป็นมาของบทเพลง รูปแบบการประพันธ์ โน้ตประดับประดา คาเดนซารูปแบบ และความสัมพันธ์ของคาเดนซาในแบบดนตรีคลาสสิก องค์ประกอบในการประพันธ์คาเดนซา แนวคิดด้านการบรรเลงการฝึกซ้อมคาเดนซา ประวัติศิลปินทรัมเป็ต และการวิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของศิลปินทรัมเป็ตมาเป็นข้อมูลสำหรับการสังเคราะห์คาเดนซา ในแนวทางของผู้วิจัย พร้อมทั้งได้เพิ่มเติมรายละเอียดจากผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่นประกอบ จากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตงานวิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.4 กรอบแนวคิดสำหรับขั้นตอนการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “คาเดนซาในบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง” ผู้วิจัยได้กำหนดและเสนอแนวทางการศึกษาโดยมีขั้นตอนการดำเนินงานพอสังเขปดังนี้



รูปที่ 3.1 กรอบแนวคิดสำหรับขั้นตอนการวิจัย

3.5 การนำเสนอผลการวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการพรรณนาวิเคราะห์ โดยนำเสนอผลการศึกษาเปรียบเทียบและการประพันธ์คาเดนซา บทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โตบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของ จูเซปเป ตาร์ตินี ในกระบวนที่หนึ่งและสาม โดยนำเสนอ รูปแบบการพัฒนาทำนอง วิธีการประพันธ์ แนวคิดการประพันธ์ที่มีความสอดคล้อง โน้ตประดับ และองค์ประกอบในด้านอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องเพื่อแสดงให้เห็นวิธีการและแนวคิดที่ผู้วิจัยเลือกใช้ในการสังเคราะห์คาเดนซาโดยแยกออกเป็นหัวข้อสำคัญได้ดังนี้

3.5.1 นำเสนอข้อมูล การศึกษาเปรียบเทียบและประพันธ์คาเดนซา บทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี

3.5.2 นำเสนอผลการศึกษาเปรียบเทียบและการประพันธ์คาเดนซา บทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โตบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี ในกระบวนที่หนึ่งและสาม

3.5.3 นำเสนอแนวทางการสังเคราะห์คาเดนซาและแนวคิดในการประพันธ์ที่มีความสอดคล้อง

3.5.4 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซา กระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี 2) เพื่อประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี 3) เพื่อศึกษาวิธีการบรรเลงคาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี จากศิลปินทั้งสามคนผู้วิจัยแบ่งการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลเป็น 2 ตอน คือ 4.1 ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซา กระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี และ 4.2 ผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี โดยมีรายละเอียดของผลการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

4.1 ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซา กระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

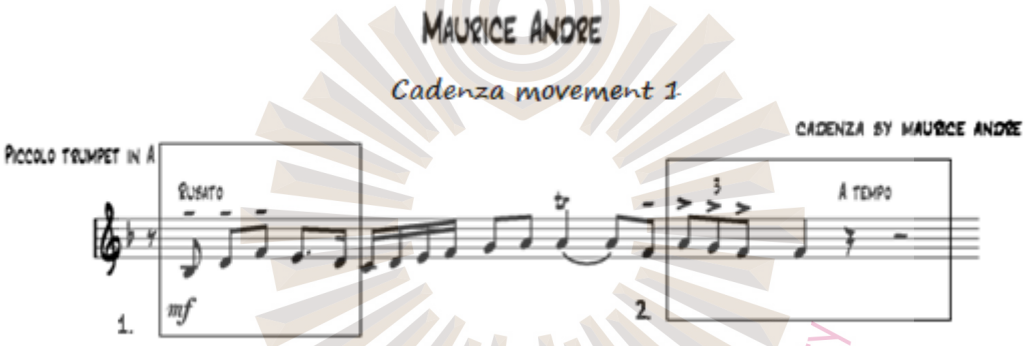
การวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซา กระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี เป็นการวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ช่วงคาเดนซา ของศิลปินทรัมเป็ตทั้งสามท่าน ได้แก่ มอริส อังเดรย์ (Maurice Andre) ไกว โด ซีเกอร์ (Guido Segers) และพาโชว ฟลอเรส (Pacho Flores) มีรายละเอียดดังนี้

4.1.1 ผลการวิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ มอริส อังเดรย์

1) กระบวนที่หนึ่ง

วิเคราะห์การบรรเลงช่วงคาเดนซาของ มอริส อังเดรย์ ในกระบวนที่หนึ่ง เมื่อดนตรีดำเนินมาจนถึงเฟอร์มาตาและลากเสียงค้างเพื่อนำเข้าสู่ช่วงคาเดนซา มอริส อังเดรย์ เริ่มต้นในการเกริ่นนำเข้าสู่ช่วงคาเดนซาโดยการจัดวางโน้ตสามตัวแรกในแบบอาร์เปโจ ด้วยวิธีการบรรเลงในแบบเสียงต่อเนื่อง (Legato) เพื่อเน้นให้ช่วงดังกล่าวมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นปรากฏในหมายเลข 1 (ตัวอย่างที่ 4.1) และใช้การบรรเลงที่มีการไล่ระดับเสียงจากโน้ตเสียงต่ำมุ่งเข้าไปยังโน้ตระดับเสียง A ที่ใช้เทคนิคการพรมนิ้ว (Trill) อีกทั้งการเลือกใช้โน้ตสามพยางค์ (Triplet) เพื่อเป็นการเน้นย้ำและบ่งบอกถึงช่วงท้ายของคาเดนซา อีกทั้งเป็นการส่งสัญญาณให้วงมารับและดำเนินเข้าสู่ช่วงตอนจบของกระบวนที่หนึ่งของบทเพลง ดังที่ปรากฏในหมายเลข 2 (ตัวอย่างที่ 4.1)

ตัวอย่างที่ 4.1 คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งของ มอริส อังเดรย์



2) กระบวนที่สาม

วิเคราะห์การบรรเลงช่วงคาเดนซาของ มอริส อังเดรย์ ในกระบวนที่สาม เริ่มต้นโดยวิธีใช้การอาร์เปโจ ในช่วงเริ่มต้นตามที่ปรากฏหมายเลข 1 ภายหลังจากเฟอร์มาตา มอริส อังเดรย์ ใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งแนวทำนองดังกล่าวไม่ปรากฏอยู่ในบทเพลงทั้งกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม โดยประโยคดังกล่าวทิศทางของทำนองมุ่งไปที่โน้ตระดับเสียง E ด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบ การบังคับลิ้นซ้อนเนื่องจากปรากฏสัญลักษณ์เร็วขึ้นทีละน้อย (Accel) การบรรเลงในท่อนนี้จึงจำเป็นต้องใช้ เทคนิคการบังคับ เพื่อให้เกิดความเร้าใจและมีการแสดงออกซึ่งทักษะการบรรเลงขั้นสูง (Virtuoso) โดยมีระดับเสียงสำคัญได้แก่ A, G, และ F เพื่อให้ได้ยินการเคลื่อนที่มุ่งเข้าไปหาที่โน้ตระดับเสียง E ได้อย่างชัดเจน ตามที่ปรากฏใน(ตัวอย่างที่ 4.2)

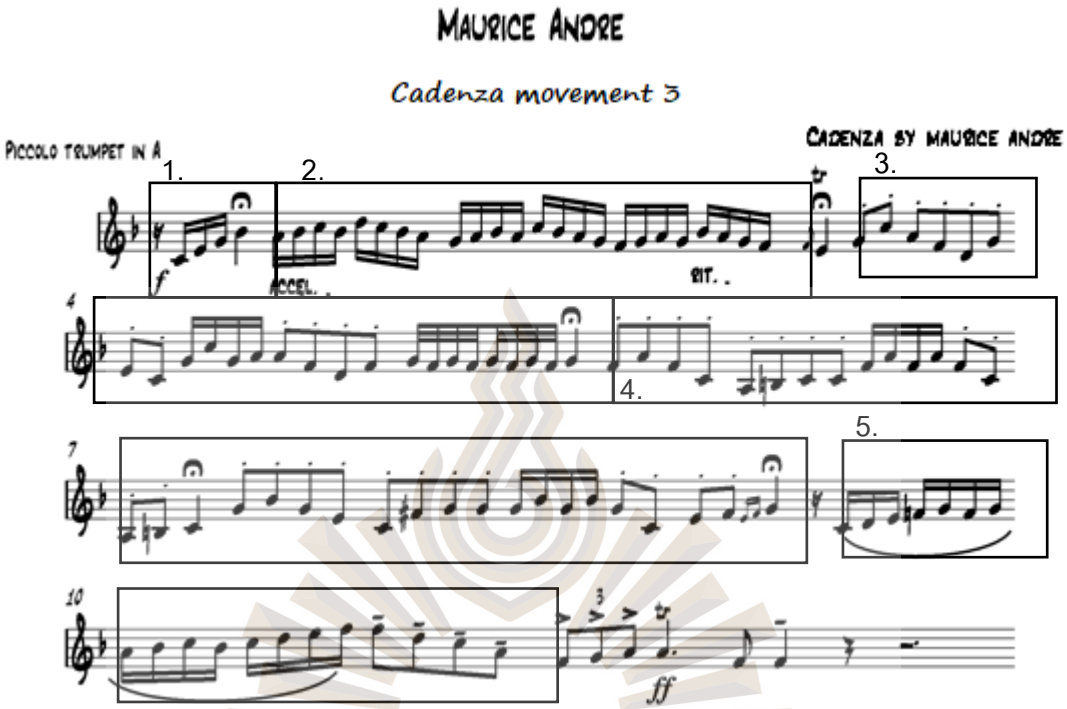
ตัวอย่างที่ 4.2 รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ในกระบวนที่สามของ มอริส อังเดรย์

ตัวอย่างที่ 4.3 แสดงการใช้แนวทำนองหลักมาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา

ในตัวอย่างที่ 4.3 มอริส อังเดรย์ ได้ใช้แนวทำนองในบทเพลงในการประพันธ์คาเดนซา โดยเลือกใช้แนวทำนองที่ปรากฏในตอนต้นของกระบวนที่สาม ซึ่งเป็นแนวทำนองหลักที่ปรากฏบ่อยครั้งมาพัฒนาให้มีการบรรเลงในขั้นคู่ที่แตกต่างกันออก ดังที่ปรากฏในหมายเลข 3 และ 4 ในตัวอย่างที่ 4.4 ช่วงท้าย มอริส อังเดรย์ ใช้การรูปแบบการบรรเลงที่มีการไล่ระดับเสียงจากระดับเสียงต่ำไปสูงที่มุ่งไปหาจุดสุดยอด (Climax) ยังระดับเสียง F ในอัตราจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้นที่ปรากฏในหมายเลข 5 ตัวอย่างที่ 4.4 อีกทั้งใช้โน้ตสามพยางค์ในช่วงท้ายเช่นเดียวกับกระบวนที่หนึ่งก่อนจะเข้าสู่ช่วงการพรมนิ้ว เพื่อส่งสัญญาณให้วงออร์เครสตราเข้ามารับสู่ช่วงต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.4 คาเดนซาในกระบวนที่สามของ มอริส อังเดรย์



4.1.2 ผลการวิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ ไกวโด ซีเกอร์

1) กระบวนที่หนึ่ง

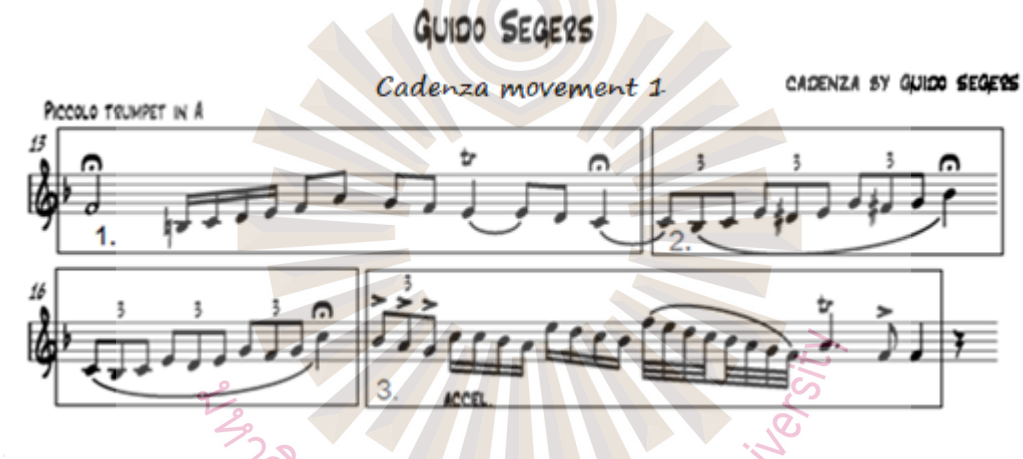
วิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ ไกวโด ซีเกอร์ ในกระบวนที่หนึ่งเริ่มต้นด้วยรูปแบบที่มีความคล้ายคลึงกับคาเดนซากระบวนที่หนึ่งของ มอริส อังเดรย์ในตอนต้น โดย ไกวโด ซีเกอร์ ได้เพิ่มโน้ตเข้าไปในแบบไล่ระดับเสียงซึ่งประกอบด้วยระดับเสียง B Natural, C, D, E, F ซึ่งของ มอริส อังเดรย์ จะใช้เพียง B Natural, D, F และยังมีการใช้เทคนิคการพรมนิ้วก่อนที่จะมุ่งไปหาโน้ตในระดับเสียง C เช่นเดียวกันกับของมอริส อังเดรย์ ที่ปรากฏในหมายเลข 1 ตัวอย่างที่ 4.6 ประโยคถัดไป ไกวโด ซีเกอร์ได้ใช้โน้ตสามพยางค์ในการดำเนินทำนองในแบบโน้ตเคียง (Neighboring Tone) ในรูปแบบการดำเนินแบบซีเควนซ์ ที่ปรากฏในหมาย ตัวอย่างที่ 4.5

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.5 การใช้โน้ตสามพยางค์ในการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์

ในช่วงท้ายได้มีการบรรเลงด้วยการไล่ระดับเสียงโดยมุ่งไปหายังระดับเสียง F ซึ่งเป็นจุดสุดยอดของประโยคดังกล่าว ปรากฏในหมายเลข 3 ตัวอย่างที่ 4.6 และนำเข้าสู่ช่วงการพรมนิ้ว เพื่อเป็นสัญญาณให้วงและผู้ชมทราบว่าเป็นช่วงสุดท้ายของคาเดนซา

ตัวอย่างที่ 4.6 คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งของ ไกวโด ซีเกอร์



2) กระบวนที่สาม

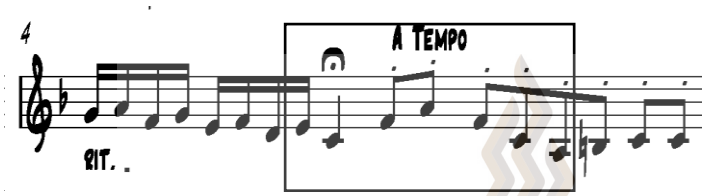
วิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ ไกวโด ซีเกอร์ กระบวนที่สาม เริ่มต้นภายหลังจากที่วงออร์เคสตราลากเสียงค้างและค่อย ๆ เบาเสียงลง ไกวโด ซีเกอร์ ได้ใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ โดยใช้อัตราจังหวะเขบ็ตสองชั้น ในการดำเนินทำนองโดยมุ่งไปหายังระดับเสียง Bb และมีโน้ตสำคัญในจังหวะหลักซึ่งประกอบด้วย C, E, G, และ Bb ดังที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 4.7

ตัวอย่างที่ 4.7 โน้ตสำคัญในรูปแบบอาร์เปโจ ซึ่งประกอบด้วย C ,E, G, Bb

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในด้านเทคนิคการบรรเลง ไกวโด ซีเกอร์ ใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อนในการบรรเลงประโยคในตัวอย่างที่ 4.7 เนื่องจากในช่วงดังกล่าวต้องการการบรรเลงที่มีความรวดเร็ว เพื่อให้แนวทำนองมีทิศทางมุ่งไปหาโน้ตในระดับเสียง Bb มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ประกอบกับการเน้นจังหวะ (Accent) ซึ่งจะทำให้ช่วงดังกล่าวมีความแข็งแรงเพิ่มขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.8 การใช้โน้ตหลีก (Escape Tone) ในการดำเนินทำนองคาเดนซากระบวนที่ 3



ในประโยคถัดมาหลังจากที่ปรากฏเครื่องหมายลากค้างในโน้ตระดับเสียง Bb ได้ใช้เทคนิค การบังคับลิ้นซ้อน ในช่วงที่มีการไล่ระดับเสียงอย่างรวดเร็วโดยมุ่งเข้าไปสู่โน้ตในระดับเสียง C ที่ปรากฏเครื่องหมายลากค้าง ไกวโด ซีเกอร์ได้ใช้รูปแบบโน้ตหลีก (Escape Tone) พร้อมกันนั้นยังได้กำหนดให้ช่วงดังกล่าวบรรเลงแบบเร็วไปช้า (Ritardando) เพื่อให้ประโยคดังกล่าวมีความชัดเจนมากขึ้น ในวิธีการประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งของ ไกวโด ซีเกอร์ เขาใช้แนวทำนองหลักในบทเพลงมาประพันธ์ในช่วงคาเดนซาเป็นหลัก ดังที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 4.9 โดยการพัฒนาแนวทำนองให้มีความยาวออกไปด้วยวิธีการเล่นซ้ำ (Repetition) แนวทำนองเดิมเพียงแต่บรรเลงในขั้นคู่เสียงอื่นโดยสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่า “คาเดนซาเกิดจากการนำประโยคที่มีความสำคัญของบทเพลง และช่วงที่ซ้ำกันบ่อยครั้งในบทเพลงในกระบวนนั้น ๆ เข้ามาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ นอกจากนี้ยังมีอีกวิธีหนึ่งที่เขานิยมใช้คือท่อนคาเดนซาควรประกอบด้วยแนวทำนองหลักของบทเพลงเป็นอันดับแรก และช่วงที่มีการบรรเลงท่วงทำนองที่มีความคล้ายคลึงกันซึ่งปรากฏบ่อยครั้งในบทเพลง และนอกเหนือจากนั้นสามารถเลือกแนวทำนองที่มีความไพเราะมาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา เพื่อให้เกิดแนวความคิดใหม่ โดยวิธีการดังกล่าวยังไม่แพร่หลายมาหนัก ซึ่งเขามีความต้องการอย่างยิ่งที่จะนำเสนอแนวคิดดังกล่าวให้แพร่หลายออกไป (Quantz,1966, p.182, as cited in Swain, 1988, p. 29)

ตัวอย่างที่ 4.9 ไกวโด ซีเกอร์ใช้แนวทำนองหลักกระบวนที่สามมาบรรเลงช่วงคาเดนซา

จนกระทั่งช่วงท้ายของคาเดนซา ไกวโด ซีเกอร์ได้มีการไล่ระดับเสียงจากเสียงต่ำไปสูง ในแบบซีเควนซ์ ผ่านเทคนิคการบรรเลงแบบการบังคับลิ้นซ้อน โดยเร็วขึ้นทีละน้อย (accel) จากโน้ตระดับเสียง C มุ่งเข้าไปหาโน้ตระดับเสียง F ซึ่งเป็นจุดสุดยอดของประโยคดังกล่าว และใช้เทคนิคการพรมนิ้ว เพื่อเป็นการบ่งบอกว่าคาเดนซาได้ดำเนินมาจนถึงช่วงท้ายแล้ว เช่นเดียวกับกระบวนที่หนึ่ง ในตัวอย่างที่ 4.10

ตัวอย่างที่ 4.10 คาเดนซาในกระบวนที่สามของ ไกวโด ซีเกอร์

4.1.3 ผลการวิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ พาโชว ฟลอเรส

1) กระบวนที่หนึ่ง

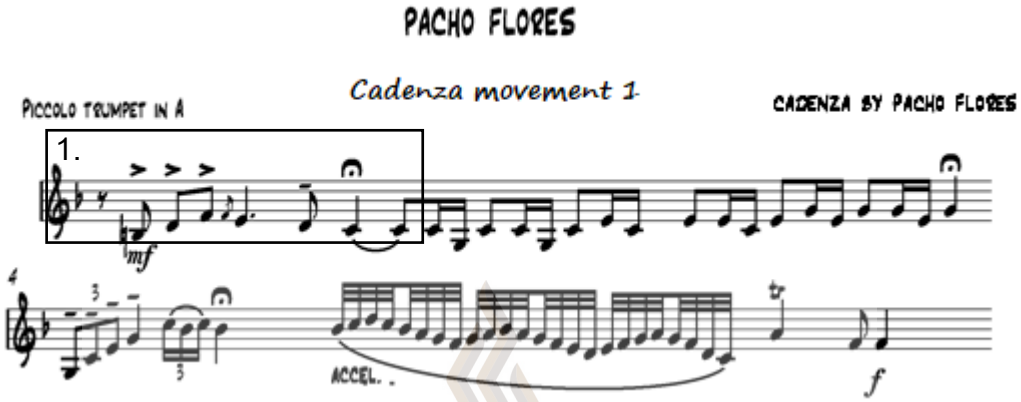
วิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ พาโชว ฟลอเรส กระบวนที่หนึ่ง เริ่มต้นด้วยการใช้ อาร์เปโจ ที่คล้ายคลึงกับคาเดนซาของ มอริส อังเดรย์ ในตอนต้น แต่จุดที่ต่างออกไปคือ พาโชว ฟลอเรส ได้ใช้โน้ตสะบัด (Grace note) เพิ่มเข้าไปในประโยคดังกล่าว ดังที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 4.11 หลักจากนั้น ฟาโชว ฟลอเรส ได้ใช้แนวทำนองที่ปรากฏในช่วงต้นของกระบวนที่หนึ่งซึ่งเป็นแนวทำนองหลัก เข้ามาใช้ในช่วงคาเดนซาแต่ได้นำมาใช้เพียงช่วงสั้น ๆ ด้วยวิธีการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์จากระดับดับเสียง C มุ่งไปหาโน้ตระดับเสียง G ที่มีเครื่องหมายค้างเสียง (Fermata) ในตัวอย่างที่ 4.11

ตัวอย่างที่ 4.11 แสดงการใช้อาร์เปโจในช่วงต้นของคาเดนซาที่คล้ายกับ มอริส อังเดรย์

ในช่วงท้ายคาเดนซา ของไกวโด ซีเกอร์ เมื่อเปรียบเทียบกับคาเดนซาของมอริส อังเดรย์ และไกวโด ซีเกอร์ มีความแตกต่างกัน เนื่องจากคาเดนซาของทั้งสองท่าน ตามที่อธิบายไปข้างต้น เริ่มจากระดับเสียงต่ำไปยังระดับเสียงสูง และมีทิศทางของการมุ่งไปสู่โน้ตในระดับเสียง F เช่นเดียวกัน แต่ พาโชว ฟลอเรส ได้เริ่มจากระดับเสียงสูงลงมายังระดับเสียงต่ำ และใช้เทคนิคการพรมนิ้วเพื่อส่งสัญญาณให้วงเข้ามารับช่วงต่อภายหลังจากช่วงคาเดนซา ในตัวอย่างที่ 4.12

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.12 คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งของ พาโชว ฟลอเรส



2) กระบวนที่สาม

วิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ พาโชว ฟลอเรส กระบวนที่สาม เริ่มโดยการใช้โน้ตจังสามพยางค์ในรูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ โดยแนวทำนองที่ใช้ในคาเดนซากระบวนที่สามของ ฟาโชว ฟลอเรส มิได้ปรากฏอยู่ในบทเพลงในกระบวนที่สามแต่อย่างใด เพียงแต่ใช้การดำเนินทำนองในรูปแบบโน้ตสามพยางค์ ซึ่งกำหนดให้มีการบรรเลงซ้ำกันในแบบซีเควนซ์ซึ่งมีระดับเสียงสำคัญประกอบด้วย C, E, G, Bb, D หากสังเกตวิธีการบรรเลงของ พาโช ฟลอเรส ทั้งกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม พาโชว ฟลอเรส จะนิยมการใช้ท่วงทำนองที่มีความต่อเนื่องกันหรือริทึมเดียวกัน (Rhythm) และใช้วิธีการพรมนิ้ว (Trill) เพื่อแสดงถึงท่อนจบของคาเดนซาเช่นเดียวกับศิลปินทั้งสามท่าน ตามที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 4.13

ตัวอย่างที่ 4.13 คาเดนซาในกระบวนที่สามของ พาโชว ฟลอเรส

จากผลการวิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามของศิลปินทรัมเป็ตสามทั้งท่านข้างต้น จึงนำไปสู่การนำเสนอผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์คาเดน

ซาและวิธีการบรรเลงในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามของศิลปินทรัมเป็ตทั้งสามท่านได้แก่ มอริส อังเดรย์ ไกวโด ซีเกอร์ และพาโชว ฟลอเรส

จากการเปรียบเทียบการประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม บทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี ผู้วิจัยพบว่า สิ่งที่เหมือนกันของศิลปินทั้งสามท่านในกระบวนที่หนึ่งคือ ในตอนต้นของคาเดนซามีรูปแบบการนำเข้าสู่ช่วงคาเดนซาที่มีความคล้ายคลึงกันกับคาเดนซาของ มอริส อังเดรย์ นอกจากนี้ยังมีการใช้รูปแบบอาร์เปโจ การใช้ซีเควนซ์ และในช่วงท้ายของคาเดนซานิยมใช้รูปแบบโน้ตสามพยางค์ (Triplet) เข้ามาใช้ในการประคาเดนซา โดย มอริส อังเดรย์ และ ฟาโชว ฟลอเรส จะปรากฏการใช้โน้ตสามพยางค์ในช่วงท้ายของคาเดนซาเพื่อเป็นการส่งสัญญาณว่าคาเดนซาได้ดำเนินทางจนถึงช่วงสุดท้ายแล้ว และให้วงรับช่วงต่อเพื่อดำเนินไปจนจบกระบวนที่หนึ่ง ด้านไกวโด ซีเกอร์ การใช้จังหวะแบบสามพยางค์นั้น ได้นำไปใช้ในการดำเนินทำนองในช่วงคาเดนซา ซึ่งไกวโด ซีเกอร์ นำรูปแบบโน้ตสามพยางค์มาใช้ในการดำเนินทำนองในแบบโน้ตเคียง (Neighboring Tone) ในรูปแบบซีเควนซ์

นอกจากนี้สิ่งที่แตกต่างกันในการประพันธ์คาเดนซาของศิลปินทั้งสามท่านในกระบวนที่หนึ่งคือ การใช้แนวทำนองในบทเพลงมาประพันธ์คาเดนซา การใช้ซีเควนซ์ด้วยวิธีการเลือกใช้แนวทำนองในบทเพลงมาประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง มีเพียง พาโชว ฟลอเรส เท่านั้นที่ใช้รูปแบบดังกล่าว โดยได้นำแนวทำนองหลักตอนต้นของกระบวนที่หนึ่งมาใช้ในการประพันธ์ ด้านการใช้ซีเควนซ์ ฟาโชว ฟลอเรส และ ไกวโด ซีเกอร์ ได้มีการใช้การดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ในคาเดนซากระบวนที่หนึ่ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การเปรียบเทียบการประพันธ์คาเดนซากระบวนในกระบวนที่สามบทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี ตามตารางข้างต้น ผู้วิจัยพบว่า สิ่งที่เหมือนกันของศิลปินทั้งสามคนที่เหมือนกันในกระบวนที่สาม คือ การใช้ซีเควนซ์ การใช้อาร์เปโจ และการใช้โน้ตสามพยางค์ (Triplet) นอกจากนี้สิ่งที่แตกต่างกันในการประพันธ์คาเดนซาของศิลปินทั้งสามคนในกระบวนที่สามคือ การใช้แนวทำนองในบทเพลงมาประพันธ์คาเดนซา โดยมีเพียงศิลปินท่านเดียวที่แตกต่างออกไปคือ ฟาโชว ฟลอเรส โดยจากการเปรียบเทียบปรากฏว่า ฟาโชว ฟลอเรส ได้ใช้แนวทำนองในบทเพลงมาประพันธ์คาเดนซาแล้วในกระบวนที่หนึ่ง จึงไม่ปรากฏการใช้ในกระบวนที่สามแต่ได้มีการนำเสนอในรูปแบบที่ต่างออกไป ข้อสันนิษฐานหนึ่งว่าเหตุใดจึงไม่ปรากฏการใช้แนวทำนองในบทเพลงมาประพันธ์คาเดนซาและนำเสนอในรูปแบบที่ต่างออกไปเนื่องจาก

ป้องกันความเมื่อล้าของริมฝีปาก เนื่องจากบทเพลงนี้ใช้ช่วงเสียงที่สูงตลอดทั้งบทเพลงอีกทั้งยังต้องใช้ปิคโคโลทรัมเป็ตในการบรรเลงจึงทำให้อาการเมื่อยล้าริมฝีปากเกิดขึ้นได้ง่ายกว่าการบรรเลงทรัมเป็ตแบบทั่วไปซึ่แนวทางการป้องกันเพื่อไม่ให้เกิดความเมื่อยล้าในการบรรเลงบทเพลงที่มีช่วงเสียงสูงตลอดทั้งบทเพลงเช่นเดียวกับบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี ในความเห็นของผู้วิจัยการเลือกใช้กำพรวดและการฝึกแบบฝึกการพัฒนาช่วงสูงจะช่วยแก้ลดอาการเมื่อยล้าของริมฝีปากและช่วยให้การบรรเลงช่วงเสียงสูงมีความคล่องตัวมากยิ่งขึ้น

4.2 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งและสาม

4.2.1 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง

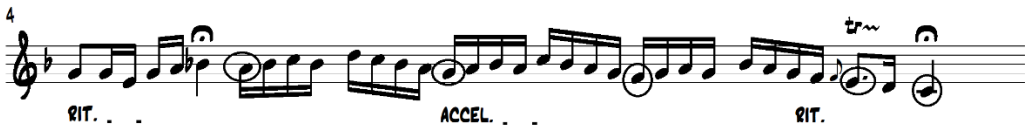
รูปที่ 4.1 ผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง

ในช่วงตอนต้นของคาเดนซาผู้วิจัยได้ใช้รูปแบบคาเดนซาของ มอริส อังเดรย์ ในการเกริ่นนำ และในประโยคถัดไปได้นำแนวทำนองหลักของกระบวนที่หนึ่ง ซึ่งปรากฏในตอนต้นของบทเพลงเข้ามาใช้ในคาเดนซา ผู้วิจัยใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ โดยรูปแบบดังกล่าวได้นำแนวทางมาจาก ฟาโชว ฟลอเรส ผู้วิจัยได้ใช้การซ้ำแนวทำนองทั้งหมดสามรอบ ซึ่งมีระดับเสียงสำคัญได้แก่ระดับเสียง C, E, G, Bb ดังในตัวอย่างที่ 4.14

ตัวอย่างที่ 4.14 การเลือกใช้ระดับเสียงสำคัญนำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง

ในประโยคถัดไปผู้วิจัยได้เลือกใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ ในโน้ตแบบเขบ็ตสองชั้นจากระดับเสียงสูงมาเสียงต่ำใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งแนวทำนองดังกล่าวไม่ปรากฏอยู่ในบทเพลงทั้งกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม โดยประโยคดังกล่าวทิศทางของทำนองมุ่งไปที่โน้ตระดับเสียง C ด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบการบังคับลิ้นซ้อน โดยมีระดับเสียงสำคัญได้แก่ A, G, F, E, D, C เพื่อให้ระดับเสียงได้กลับมายังระดับเสียงสำคัญคือระดับเสียง C รูปแบบดังกล่าวได้นำแนวทางมาจากคาเดนซาในกระบวนที่สาม ของมอริส อังเดรย์ อีกทั้งยังเป็นการเป็นการบ่งบอกให้ผู้ฟังได้ทราบว่าคาเดนซายังจะมีการดำเนินต่อไป เพียงแต่มาถึงช่วงพักของประโยคเท่านั้น ดังในตัวอย่างที่ 4.15

ตัวอย่างที่ 4.15 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง



ในประโยคถัดไปผู้วิจัยได้กำหนดการเล่นแบบ นุ่มนวล (Dolce) ตามที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 4.16 ห้องที่ 7 ผู้วิจัยได้นำแนวทำนองที่ปรากฏในกระบวนที่หนึ่งมาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา โดย

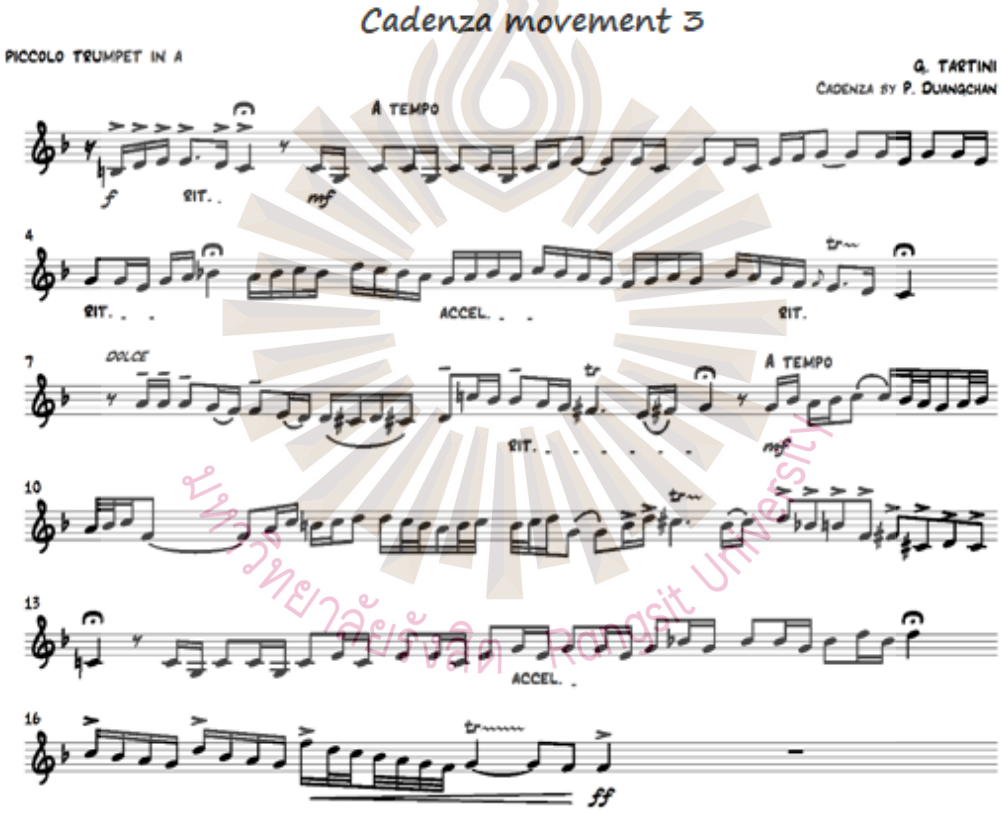
ได้มีการตีความที่ต่างออกไปคือ ได้กำหนดวิธีการเล่นแบบนุ่มนวลและมีการใช้รูปแบบการเชื่อมเสียง (Slur) ให้มีความอ่อนหวานมากยิ่งขึ้น และมีการนำเสนอแนวทำนองโดยใช้รูปแบบซีเควนซ์ทั้งหมดสองรอบ อีกทั้งใช้โน้ตผ่านแบบครึ่งเสียง (Chromatic passing tone)ในช่วงท้ายประโยค ดังในตัวอย่างที่ 4.16

ตัวอย่างที่ 4.16 การเลือกใช้แนวทำนองในกระบวนที่หนึ่งโดยกำหนดให้เล่นเสียงนุ่มนวล (Dolce)

แนวทำนองที่ปรากฏในคาเดนซาผู้วิจัยได้นำแนวทำนองที่ปรากฏบ่อยครั้งในกระบวนที่หนึ่งเข้ามาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์คาเดนซา โดยแนวคิดหลักของผู้วิจัยต้องการนำเสนอบทเพลงในกระบวนที่หนึ่งอีกครั้งในแบบย่อความ จึงนำแนวทำนองที่มีผู้วิจัยเห็นว่ามีความไพเราะและเป็นแนวทำนองที่ผู้วิจัยให้ความสนใจ เข้ามาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา ในช่วงท้ายของคาเดนซาผู้วิจัยได้เลือกใช้การดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ โดยใช้แนวทำนองที่ปรากฏตอนต้นของคาเดนซากลับมาใช้อีกครั้ง โดยเพิ่มให้มีการซ้ำทั้งหมดสี่รอบจากเดิมที่ใช้เพียงสามรอบ มีระดับเสียงสำคัญได้แก่ C, E, G, Bb, D โดยไล่ระดับเสียงจากต่ำไปสูงและมุ่งเข้าไปหาโน้ตในระดับเสียง D เพื่อส่งสัญญาณว่าคาเดนซาได้ดำเนินมาถึงช่วงท้ายแล้ว อีกทั้งยังใช้เครื่องหมายเร็วขึ้นทีละน้อยเข้าไปกำกับในช่วงท้ายของประโยคเพื่อให้ประโยคดังกล่าวนั้นมีความเร้าใจมากยิ่งขึ้นและดำเนินไปยังช่วงท้ายได้อย่างสมบูรณ์ ดังที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 4.17

ตัวอย่างที่ 4.17 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาช่วงท้ายในกระบวนที่หนึ่ง

4.2.2 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่สาม



รูปที่ 4.2 ผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่สาม

การประพันธ์คาเดนซากระบวนที่สามของผู้วิจัย ช่วงต้นได้ใช้รูปแบบอาร์เปโจ ซึ่งแนวคิดหลักในการประพันธ์คาเดนซาของผู้วิจัยประกอบไปด้วยการใช้อาร์เปโจ การนำแนวทำนองที่มีความสำคัญและแนวทำนองที่ผู้วิจัยให้ความสนใจมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์คาเดนซา นอกจากนี้ยังใช้การดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ ซึ่งผู้วิจัยจะใช้เป็นองค์ประกอบหลักในการประพันธ์

คาเดนซาบทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของ จูเซปเป ตาร์ตีนี ทั้งกระบวนที่หนึ่งและสาม ในคาเดนซาการบวนที่สามผู้วิจัยมีความต้องการที่จะนำเสนอแนวทำนองที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญในกระบวนที่หนึ่ง สอง และสาม โดยได้นำแนวทำนองดังกล่าว เข้ามาใช้ในการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่สาม คล้ายกับการเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นโดยสรุปให้ผู้ฟังได้รับทราบอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งสามารถแบ่งแยกออกได้ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 4.18 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาที่นำแนวทำนองมาจากกระบวนที่สอง

ผู้วิจัยได้เลือกทำนองที่ปรากฏช่วงต้นในกระบวนที่สองของบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี เข้ามาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา โดยได้มีการปรับระดับเสียงให้ต่ำลงจากแนวทำนองที่ปรากฏในกระบวนที่สองเพื่อให้สอดคล้องกับคาเดนซาในช่วงก่อนหน้าเป็นขั้นคู่ห้าและใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ เพื่อเป็นการย้ำให้แนวทำนองดังกล่าวมีความน่าสนใจมากขึ้น อีกทั้งเพื่อที่จะย้อนความคล้ายกับการกล่าวโดยสรุปอีกของทั้งบทเพลงผ่านช่วงคาเดนซาในกระบวนที่สามของผู้วิจัย ดังที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 4.18

ตัวอย่างที่ 4.19 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาที่นำแนวทำนองมาจากกระบวนที่สาม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในประโยคต่อมาผู้วิจัยได้เลือกใช้แนวทำนองตอนต้นของกระบวนที่สามเข้ามาใช้ในการประพันธ์คาเดนซาโดยนำแนวทำนองดังกล่าวมาใช้ในรูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ และมีการพัฒนาแนวทำนองโดยใช้การซ้ำแนวทำนองเดิมแต่บรรเลงในขั้นคู่เสียงที่สูงขึ้น ดังในตัวอย่างที่ 4.19

ตัวอย่างที่ 4.20 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาที่นำแนวทำนองมาจากกระบวนที่สาม

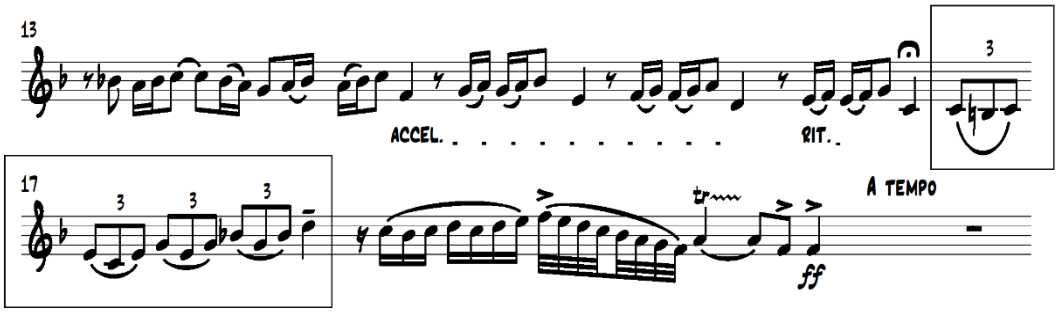
แนวทำนองที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 4.20 ข้างต้นเป็นแนวทำนองที่นำมาจากกระบวนที่สามที่มีจังหวะเร็วในแบบ Allegro Grazioso โดยผู้วิจัยได้นำแนวทำนองดังกล่าวมาตีความในรูปแบบใหม่ให้มีอัตราจังหวะที่ช้าลง อีกทั้งยังกำหนดให้แนวทำนองดังกล่าวให้เล่นเสียงนุ่มนวล เพื่อง่ายต่อการตีความและบรรเลงแนวทำนองดังกล่าวให้มีความแตกต่างออกไป โดยรูปแบบในการประพันธ์ได้มีการเลือกใช้การดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ที่เป็นองค์ประกอบหลักในการประพันธ์คาเดนซาที่ผู้วิจัยเลือกใช้ ซึ่งแนวทำนองดังกล่าวมีการซ้ำทำนองด้วยกันทั้งหมดสามรอบ มีระดับเสียงสำคัญได้แก่ Bb, A, G, F, Eb แล้วจึงค่อย ๆ ช้าลงและลากเสียงค้างที่เสียง Eb

ตัวอย่างที่ 4.21 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาที่นำแนวทำนองมาจากกระบวนที่หนึ่ง

ในตัวอย่างที่ 4.21 ผู้วิจัยได้เลือกใช้แนวทำนองที่นำมาจากกระบวนที่หนึ่งห้องที่ 63 – 66 โดยผู้วิจัยได้เลือกใช้เพียงช่วงหนึ่งของแนวทำนองเท่านั้น โดยใช้การดำเนินทำนองที่มีการไล่ระดับเสียงจากเสียงสูงมายังเสียงต่ำมีระดับเสียงสำคัญได้แก่ F, E, D, C และลากค้างที่เสียง C โดยใช้รูปแบบซีเควนซ์ในการดำเนินทำนอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.22 นำเสนอการดำเนินทำนองโดยใช้โน้ตสามพยางค์ในแบบโน้ตเคียง



ในประโยคช่วงท้ายของคาเดนซาผู้วิจัยได้นำรูปแบบการประพันธ์ของ ฟาโชว ฟลอเรส และไกวโด ซีเกอร์ เข้ามาใช้ในการประพันธ์ในโน้ตสามพยางค์ โดยใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบโน้ตเคียง (Neighboring Tone) สังเกตได้ว่าคาเดนซาในช่วงท้ายของคาเดนซาในกระบวนที่สามระดับเสียงได้มุ่งไปยังระดับเสียง F ซึ่งเป็นระดับเสียงที่สูงมากเมื่อบรรเลงโดยปิคโคโลทรัมเป็ต อีกทั้งการบรรเลงเมื่อมาถึงยังช่วงคาเดนซาในกระบวนที่สามผู้บรรเลงย่อมมีอาการเมื่อยล้าริมฝีปากเกิดขึ้น ซึ่งสิ่งที่ผู้วิจัยในความสำคัญเพื่อเป็นทางเลือกหนึ่งในการลดอาการเมื่อยล้าของริมฝีปากและสามารถบรรเลงให้จบบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์นั่นคือ การเลือกใช้กำพวดที่มีขนาดเล็กลง ทั้งนี้ขนาดของกำพวดก็จะมีความแตกต่างกันออกไปตามแต่ละบุคคล และในช่วงท้ายของคาเดนซามีการบรรเลงอย่างรวดเร็วเพื่อเป็นการบ่งบอกว่าคาเดนซาได้ดำเนินมาถึงช่วงท้ายแล้ว และเป็นการส่งสัญญาณให้กับผู้บรรเลงประอบเพื่อเตรียมพร้อมและดำเนินเข้าสู่ช่วงท้ายของบทเพลงอย่างพร้อมเพียงกันใน(ตัวอย่างที่ 4.22)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลงมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซา กระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม จากบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี 2) เพื่อประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม จากบทเพลง *ทรัมเป็ต คอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี 3) เพื่อศึกษาวิธีการบรรเลงคาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี จากศิลปินทั้งสามคน ผู้วิจัยสามารถเรียบเรียงประเด็นการสรุปผลการวิจัย การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ได้ดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.1.1 ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซา กระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม จากบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี โดยเปรียบเทียบจากศิลปินทรัมเป็ตทั้งสามท่านได้แก่ มอริส อังเดรย์ ไกวโด ซีเกอร์ และพาโชว ฟลอเรส สามารถจำแนกผลของการเปรียบเทียบช่วงคาเดนซาของศิลปินแต่ละท่านได้ดังต่อไปนี้

1) การบรรเลงในช่วงคาเดนซาของมอริส อังเดรย์ นำแนวทำนองที่ปรากฏที่ในบทเพลงมาเป็นองค์ประกอบหลักในการประพันธ์คาเดนซา และพัฒนาให้มีความน่าสนใจโดยใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบ ซีเควนซ์ โดยเลือกใช้แนวทำนองในบทเพลงมาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา ที่เห็นได้อย่างชัดเจน คือคาเดนซาในกระบวนที่สาม มอริส อังเดรย์ เลือกใช้แนวทำนองหลักที่ปรากฏตั้งแต่ต้นของบทเพลงมาใช้ในช่วงคาเดนซา โดยมีการเล่นทำนองนั้นซ้ำกันในขั้นคู่เสียงที่แตกต่างกันออกไป ในด้านเทคนิคการบรรเลง มอริส อังเดรย์ ได้ใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อน ที่ปรากฏในตอนต้นของคาเดนซากระบวนที่สาม โดยองค์ประกอบหลักที่ มอริส อังเดรย์ ใช้ในการ

ประพันธ์คาเดนซาเกือบทั้งหมดจะเป็นรูปแบบการใช้อาร์เปโจ การใช้ซีเควนซ์ การใช้แนวทำนองในบทเพลงมาใช้ในการประพันธ์คาเดนซาและการใช้โน้ตสามพยางค์ในตอนท้ายของช่วงคาเดนซา

2) ไกวโด ซีเกอร์ มีวิธีการประพันธ์คาเดนซาที่ค่อนข้างมีความหลายหลายด้วยการใช้อัตราจังหวะแบบต่าง ๆ ที่มีความหลากหลาย โดยในกระบวนที่หนึ่ง โกวโด ซีเกอร์ได้ใช้โน้ตสามพยางค์เป็นองค์ประกอบหลักในการประพันธ์คาเดนซาโดยเฉพาะอย่างยิ่งในคาเดนซากระบวนที่หนึ่ง อีกทั้งไม่ได้นำแนวทำนองหลักที่ปรากฏในบทเพลงมาให้ในช่วงคาเดนซามากนัก แต่จะประพันธ์ขึ้นมาใหม่ อย่างไรก็ดี ในคาเดนซากระบวนที่สาม ไกวโด ซีเกอร์ ได้นำแนวทำนองหลักที่ปรากฏในตอนต้นเข้ามาใช้ในคาเดนซา ในรูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ และมีการซ้ำทำนองเดิมโดยใช้ขั้นคู่เสียง อีกทั้งการใช้อาร์เปโจในที่ปรากฏในคาเดนซาอยู่หลายครั้ง

3) ฟาโชว ฟลอเรส การบรรเลงและการประพันธ์คาเดนซายังไม่มีความหลากหลายมากเท่าใดนัก แต่รูปแบบการประพันธ์ที่มีความคล้ายคลึงกันกับ มอริส อังเดรย์ และไกวโด ซีเกอร์ ได้แก่รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ การใช้อาร์เปโจ การซ้ำของจังหวะ และแนวทำนอง สำหรับพาโชว ฟลอเรส วิธีการบรรเลงและการประพันธ์ที่มีความโดดเด่นของเขาคือการใช้ท่วงทำนองที่มีความต่อเนื่องกันหรือลักษณะจังหวะเดียวกัน (Rhythm) เป็นหลักในการประพันธ์ ซึ่งสังเกตได้จาก คาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามที่ใช้ลักษณะจังหวะเดียวกันและพัฒนาแนวทำนอง

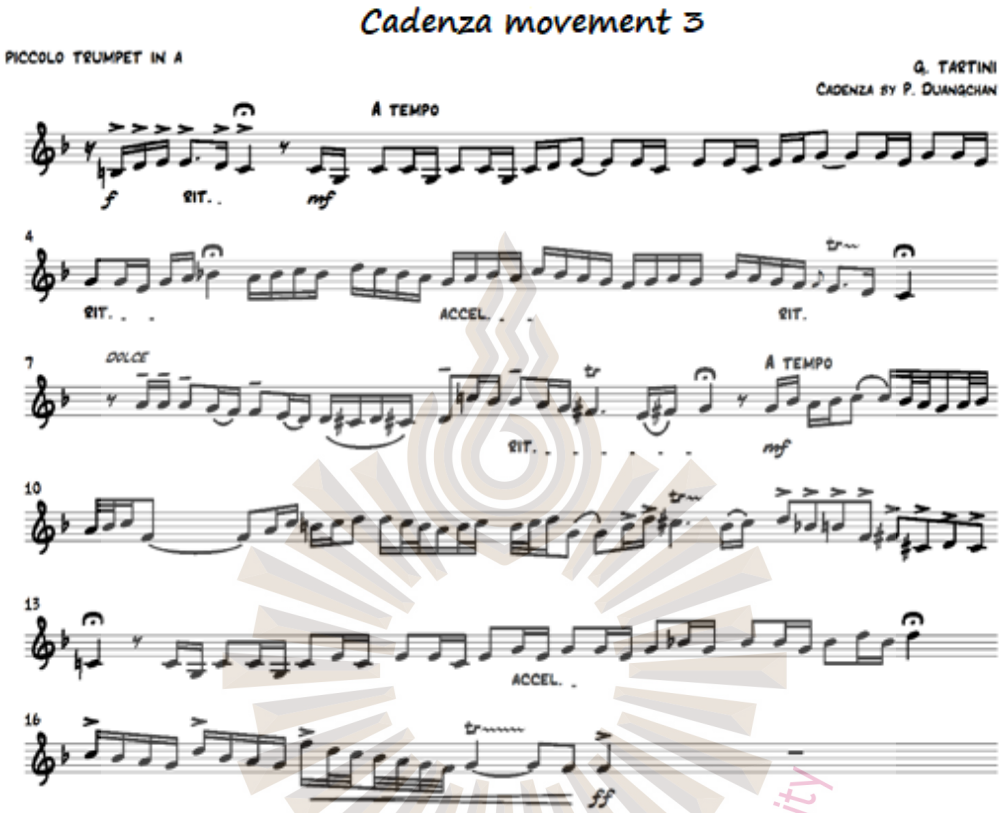
5.1.2 ผลการประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม จากบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี

1) ผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง บทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี

รูปที่ 5.1 ผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) ผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่สาม บทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี



รูปที่ 5.2 ผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่สาม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.2 อภิปรายผล

จากการศึกษาและการวิจัย เรื่อง คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง ในการประพันธ์คาเดนซาบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีใด ๆ นั้น ผู้บรรเลงต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับความสำคัญของช่วงคาเดนซา ที่เป็นช่วงที่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงเดี่ยวได้แสดงออกซึ่งทักษะความสามารถในการบรรเลงรวมไปถึงการตีความในอีกแง่มุมหนึ่งได้อย่างเต็มที่ สิ่งที่มีความสำคัญในการประพันธ์คาเดนซานั้น ผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจในวิธีการประพันธ์ในช่วงคาเดนซาว่า จะต้องประกอบด้วยแนวคิดใดบ้าง หากแนวคิดดังกล่าวมีความแตกต่างกันมากเกินไปในด้านของยุคสมัย ก็อาจจะส่งให้คาเดนซาและตัวบทเพลงไม่มีความสอดคล้องกัน อีกทั้งในด้านของเทคนิคการบรรเลง หากผู้บรรเลงศึกษาแนวคิดในการประพันธ์

คาเดนซาที่ต่างยุคกันมากเกินไป ก็ส่งผลให้ตัวคาเดนซาและบทเพลงไม่มีความสอดคล้องกัน นอกจากนี้ผู้บรรเลงต้องรู้และเข้าใจในตัวบทเพลงเป็นอย่างดี ซึ่งต้องรวมไปถึง ประวัติความเป็นมาของบทเพลงว่าบทเพลงนี้มีประวัติความเป็นมาอย่างไร ประพันธ์ขึ้นในยุคสมัยใด เป็นต้น เมื่อผู้บรรเลงรู้และเข้าใจในบริบทต่างๆ ของบทเพลงเป็นอย่างดีแล้ว ก็ย่อมที่จะส่งผลให้การประพันธ์คาเดนซานั้นออกมาสมบูรณ์ และเป็นไปตามแนวทางปฏิบัติของบทเพลงในช่วงยุคดังกล่าว ทั้งนี้ในการวิเคราะห์เปรียบเทียบผู้วิจัยได้เลือกมาจากผลงานชุดของ นักทรัมเป็ต 3 ท่าน ดังนี้ 1) ผลงานชุด *มอริส อังเดรย์ อิดิชั่น คอนแชร์โต* บรรเลงทรัมเป็ตโดย มอริสอังเดรย์ บันทึกโดยบริษัท Warner Classic & Jazz บันทึกเมื่อปี 1969–1977 เลขอ้างอิง 825646957224 2) ผลงานชุด *มาสเตอร์ออฟบาโรก* บรรเลงโดย ไกวโด ซีเกอร์ บันทึกโดยบริษัท Acodiva ปี 2017เลขอ้างอิง 8594029811850 และ 3) ผลงานชุด *พาโชว ฟลอเรส คันทาร์* บรรเลงโดย พาโชว ฟลอเรส บันทึกโดยบริษัท Deutsche Grammophon ปี 2016 เลขอ้างอิง 00028947910688 โดยผลลัพธ์ที่ได้จะเป็นไปตามที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในข้างต้นซึ่งหากเป็นศิลปินท่านอื่นในผลงานชุดที่แตกต่างออกไปจากที่ผู้วิจัยได้นำเสนอ ผลของการศึกษาก็จะมีความแตกต่างออกไปรวมไปถึงด้านเทคนิคการบรรเลงก็จะมีความแตกต่างออกไปเช่นกัน

5.2.2 วิธีการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามของศิลปินทรัมเป็ตทั้งสามท่าน

ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามรูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ เป็นรูปแบบที่ศิลปินทั้งสามนำมาใช้เป็นองค์ประกอบหลักในการประพันธ์คาเดนซาโดยปรากฏให้เห็นอยู่บ่อยครั้ง นอกจากนี้ยังใช้วิธีการนำแนวทำนองที่มีความสำคัญของกระบวนต่าง ๆ เข้ามาเป็นใช้ในการดำเนินทำนองและมีการพัฒนารูปแบบที่แตกต่างออกไป แต่ยังไม่สามารถละทิ้งรูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ออกไปได้ โดยการประพันธ์คาเดนซาในช่วงประโยคย่อย มักจะดำเนินทำนองในแบบสั้น ๆ กล่าวคือนำแนวทำนองในกระบวนใดกระบวนหนึ่งของบทเพลงมาใช้ในการประพันธ์ลักษณะประโยคถาม - ตอบที่มีความกระชับและนำเสนอแนวทำนองถัดไป อีกหนึ่งวิธีการประพันธ์ที่ศิลปินทรัมเป็ตนิยมนำมาใช้ในการประพันธ์คาเดนซาคือ การใช้อาร์เปโจ ซึ่งศิลปินแต่ละคนก็มีวิธีการประพันธ์ที่แตกต่างกันออกไป ฟาโชว ฟลอเรส ได้ใช้อาร์เปโจในการประพันธ์คาเดนซาในทั้งในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามได้อย่างน่าสนใจ ฟาโชว ฟลอเรส สร้างแนวทำนองโดยใช้อาร์เปโจบนโน้ตสามพยางค์บนพื้นฐานของคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ซึ่งสอดคล้องกับ Humphries ที่ได้นำเสนอในแนวคิด นำเสนอแนวทาง

การประพันธ์คาเดนซาไว้ดังนี้ “คาเดนซาเป็นช่วงที่จะทำให้ผู้ฟังได้เกิดความประหลาดแก่ผู้ฟัง โดยจะปรากฏช่วงท้ายของบทเพลง โดยคาเดนซาที่ดีนั้นควรเป็นสิ่งทำให้ผู้ฟังประหลาดใจอย่างไม่คาดคิดมาก่อน ในการที่ผู้บรรเลงตีความที่แตกต่างออกไป แต่ยังคงแนวทำนองสำคัญของหลักของบทเพลงไว้ได้ทั้งหมด นอกจากนี้ในการประพันธ์คาเดนซาควรที่จะสร้างขึ้นจากแนวทำนองหลักของบทเพลง รวมไปถึงช่วงทำนองสั้นๆ ที่มีการซ้ำกันและปรากฏบ่อยครั้งในบทเพลง นอกจากนี้การพัฒนาแนวทำนองไม่ควรแตกต่างจากแนวคิดหลักของบทเพลงจนเกินไป โดยคาเดนซาจำนวนมากในช่วงศตวรรษที่ 18 ได้สร้างขึ้นจากองค์ประกอบของ บันไดเสียง อาร์เปโจ และแนวทำนองหลักในบทเพลง” (Humphries, 2000, p. 73–74)

ทั้งนี้จากการศึกษาและวิจัยในหัวข้อ การประพันธ์คาเดนซา บทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันเสียงดีเมอร์* ของ จูเซปเป ตาร์ตินี ทำให้ผู้วิจัยนำผลการประพันธ์คาเดนซาบทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันเสียงดีเมอร์* ของ จูเซปเป ตาร์ตินีไปใช้ในการแสดงคอนเสิร์ตจบระดับมหาบัณฑิตศึกษา ณ ยามาฮ่า มิวสิคฮอลล์ ตึกสยามกลการ วันที่ 25 เมษายน 2561 เวลา 19.30 น.ซึ่งได้รับความสนใจจากผู้เข้าชมเป็นอย่างมาก

5.3 ข้อเสนอแนะ

จากผลการศึกษาวิจัยในหัวข้อ การประพันธ์คาเดนซาบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี ข้อที่ได้จากการศึกษาวิจัยสามารถนำไปใช้เพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์คาเดนซาในบทประพันธ์อื่น ๆ ไม่เพียงแต่เฉพาะเครื่องดนตรีปิคโคโลทรัมเป็ตเท่านั้น ยังสามารถนำแนวคิดทางการประพันธ์คาเดนซาที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและสรุปผลจากการเปรียบเทียบวิธีการประพันธ์คาเดนซาจากศิลปินทรัมเป็ตทรัมเป็ตทั้งสามไปประยุกต์ใช้เพื่อเป็นแนวทางการประพันธ์คาเดนซาของตนเองได้

นอกจากนี้บทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี จัดว่าเป็นบทเพลงที่อยู่ในยุคบาโรก การศึกษาวิจัยในหัวข้อ การประพันธ์คาเดนซาบทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โต* ของจูเซปเป ตาร์ตินี การวิเคราะห์เปรียบเทียบบทเพลงดังกล่าวอาจเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการศึกษาบทเพลงในยุคเดียวกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

อย่างไรก็ตามการประพันธ์คาเดนซานั้นคือการนำเสนอในมุมมองที่แตกต่างออกไป นำเสนอแนวความคิดใหม่ โดยการประพันธ์คาเดนซานั้นไม่มีรูปแบบหลักเกณฑ์ที่แน่นอน ซึ่งในภายภาคหน้าอาจจะปรากฏแนวแนวคิดหรือมุมมองที่แตกต่างออกไปใน ที่มีผู้ประพันธ์คาเดนซาในบทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินีมากขึ้น ทำให้แนวคิดในการประพันธ์คาเดนซามีรูปแบบที่หลากหลายขึ้นหรือแตกต่างออกไปกว่าของผู้วิจัย ซึ่ง ณ ปัจจุบันจากการศึกษาของผู้วิจัยผลที่ได้ก็จะปรากฏตามที่กล่าวถึงในงานวิจัยเล่มนี้ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่รอบด้านมากยิ่งขึ้น รวมไปถึงแนวทางในการประพันธ์คาเดนซาที่มีการนำเสนอแนวความคิดที่แตกต่างออกไป ผู้ที่มีความสนใจในบริบทดังกล่าว ควรทำการศึกษาเพิ่มเติมจากแหล่งข้อมูลอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อให้เกิดความเข้าใจและสามารถประพันธ์คาเดนซาออกมาได้อย่างสมบูรณ์ แสดงออกซึ่งทักษะความสามารถของผู้บรรเลงได้อย่างเต็มความสามารถ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

ไขแสง ศุขวัฒนะ. (2554). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีตะวันตก* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2546). *สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศศี พงศ์สรายุทธ. (2553). *ดนตรีตะวันตกยุคบาโรคและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Arban, J. B. (1982). *Arban's complete conservatory method for trumpet*. New York: Carl Fischer.

Andre, M. (1963-1985). Concerto in d major for trumpet, Strings and continuo. On *Maurice Andre Edition Concerto 1* [CD]. Berlin, DE: Warner Classics & Jazz.

Bribitzer-Stull, M. (2006). The cadenza as parenthesis: An analytic approach. Journal of Music Theory, 50(2), 211-251

Bridges, R. S. (2020). *Shutdown skills series: Learn to compose your own cadenzas and variations*. Retrieved from http://Stringsmagazine.com/category/technique-and-dvice

Cichowicz, V. (1972). *Trumpet lyrical and flow studies*. Evanston, IL: Studio 259 Production.

Chenette, S. (2001). It's my greatest joy: An Interview with Maurice Andre. *International Trumpet Guild, 25*(3), 9-19.

Field, C. D., Helm, E. E., & Drabkin, W. (2001a). Fantasia. In S. Sadie, & J. Tyrrell (Eds.), *The new grove dictionary of music and musicians Vol. 12* (2nd ed.). New York: Macmillan.

Field, C. D., Helm, E. E., & Drabkin, W. (2001b). Fantasia. In S. Sadie, & J. Tyrrell (Eds.), *The new grove dictionary of music and musicians Vol. 25* (2nd ed.). New York: Macmillan.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

Flores, P. (2016). Trumpet concerto in d major. On Cantar [CD]. Berlin, DE: Deutsche Grammophon.

Flores, P. (2018). *Curriculum vitae*. Retrieved from http://pachoflores.com/ en/biography

Grout, J., & Palisca, V. (1996). *A history of western music* (5th ed.). New York: W.W. Norton & Company.

Humphries, J. (2000). *The early horn: A practical guide*. New York: Cambridge University Press.

Koehler, E. (2014). *Fanfare and finesse: A performer's guide to trumpet history and literature*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Linderman, J. (2008). Tartini trumpet concerto in d major. On *The classical trumpet* [CD]. Toronto: Marquis Records.

Matthews, D. (1970). Beethoven and the cadenza. *The Musical Times, 111*(1534), 1206-1207

Mirka, D. (2005). The cadence of mozart's cadenzas. *The Journal of Musicology*, *22*(2), 292-325

Myers, A. (2018). Insects. In *The cambridge encyclopaedia of brass instrument* (pp. 156-165), New York: Cambridge University Press.

Peter, C.S. (1975). *Total range*. San Diego, CA: Kjos Music Company.

Planchart, A.J. (1960). A study of theories of giuseppe tartini. *Journal of Music Theory, 4*(1), 32-61

Postema, D. A. (1992). *Baroque and piccolo trumpet*. Cape Town, RSA: The University of Cape Town Press.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

Quantz, J. (1985). *On playing the flute* (2nd ed.) (E. R. Reilly, Tran). New York: G. Schirmer.

Rodrigues, C. (2019). *Guiseppe tartini's "Devil's trill" sonata: An arrangement and recording for solo violin* (Unpublished Doctoral dissertation). Tempe, AZ: Arizona State University.

Segers, G. (2018). *Curriculum vitae*. Retrived from http://www.guidosegers.de

Segers, G. (2017). Concerto for trumpet, Strings and basso continuo in d major, D53. On *Masters of baroque* [CD]. Prague, Czech Republic: Acodiva.

Swain, J. P. (1988). From and function of the classical cadenza. *The Journal of Musicology, 6*(1), 27-59

Vanryne, K. (1999). *Natural trumpet becket classical collection*. London, UK: Royal Academy of Music.

Vizzutti, A. (1990). *Trumpet method book 1 technical studies.* Los Angeles: Alfred Publishing.

Wallace, B. (1966). *Form in music*. New Jersey, NJ: Prentice – Hall.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	พศุตม์ ดวงจันทร์
วัน เดือน ปีเกิด	20 กรกฎาคม 2533
สถานที่เกิด	จังหวัดแพร่ ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต, 2556 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, 2563
ที่อยู่ปัจจุบัน	131/408 ไอดีโอ ท่าพระ อินเตอร์เชนจ์ เขตบางกอกใหญ่ แขวงวัดท่าพระ กรุงเทพมหานคร 10600

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University