



การตีความและวิธีการฝึกซ้อมบทเพลง แฟนตาซีสำหรับท롬โบน โดย ชิกมุน
สโตโจวสกี



วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2563



FANTASY FOR TROMBONE BY ZYGMUNT STOJOWSKI
: AN INTERPRETATION



A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR
THE DEGREE OF MASTER OF MUSIC
CONSERVATORY OF MUSIC

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY
ACADEMIC YEAR 2020

วิทยานิพนธ์เรื่อง

การตีความและวิธีการฝึกซ้อมบทเพลง แพนตาซีสำหรับทรอมโบน โดย ซิกมุน
สไตโจวสกี

โดย
กิตติภักดิ์ ระตินัย

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาตรีศึกษาศาสตร์มหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2563

รศ.ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
ประธานกรรมการสอบ

ผศ.ดร. ยศ วณีสอน
กรรมการ

ผศ.ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ
กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ.ร.ต. หญิง ดร. วรณี สุขสาตร)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
31 กรกฎาคม 2563

Thesis entitled

**FANTASY FOR TROMBONE BY ZYGMUNT STOJOWSKI : AN
INTERPRETATION**

by
KITTIPAT RATINAI

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.
Examination Committee Chairperson

Asst. Prof. Yos Vaneesorn, D.M.A.
Member

Asst. Prof. Den Euprasert, D.A
Member and Advisor

Approved by Graduate School

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

Dean of Graduate School

July 31, 2020

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้เป็นอย่างดีเนื่องมาจากได้รับความอนุเคราะห์จาก ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ คณบดี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต อาจารย์ที่ปรึกษา ที่ให้ความเอาใจใส่ช่วยเหลือ และคอยให้คำปรึกษาแนะนำอย่างดีมาโดยตลอด ขอขอบคุณ รศ.ดร. วิบูลย์ ตระกูลสูงัน ประธานกรรมการสอบ และ ผศ.ดร. ยศ วณีสอน กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ซึ่งให้คำแนะนำวิธีการคิด และแก้ไขจุดบกพร่องในทุก ๆ ขั้นตอนของวิทยานิพนธ์จนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบคุณอาจารย์ อรุณกร ชัยสุบรรณกนก อาจารย์ผู้สอนเครื่องมือทอมนโบน ที่คอยอบรมสั่งสอน และได้ให้ความรู้มาโดยตลอด รวมไปถึง วิธีการฝึกซ้อม และแก้ไขปัญหาที่จะเกิดสำหรับการฝึกซ้อม อบรมให้เป็นนักดนตรีที่ดี และ เป็นคนดี ตลอดจนให้คำปรึกษาในการทำวิทยานิพนธ์ให้ลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอขอบคุณ บิดา มารดา สมาชิกในครอบครัว คอยช่วยเหลือในด้านการศึกษาตลอดจนให้กำลังใจจนทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วง

กิตติภัต ระตินัย

ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5806469 : กิตติภักดิ์ ระตินัย
 ชื่อวิทยานิพนธ์ : การตีความและวิธีการฝึกซ้อมบทเพลง แพนตาซีสำหรับทรอมโบน โดย ซิกมุนด์ สโตโจวสกี
 หลักสูตร : ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
 อาจารย์ที่ปรึกษา : ผศ.ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ

บทคัดย่อ

วิจัยเรื่อง “การตีความและการฝึกซ้อมบทเพลง แพนตาซีสำหรับทรอมโบน โดย ซิกมุนด์ สโตโจวสกี” มีวัตถุประสงค์คือ 1. เพื่อวิเคราะห์การตีความบทเพลง *Fantasia for Trombone* ของ Zygmunt Stojowski ของนักทรอมโบน 3 คน คือ Alexander Nyankin Rick Stout และ Christian Lindberg 2. เพื่อตีความและศึกษาถึงปัญหาที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับการบรรเลงในบทเพลง *Fantasia for Trombone* ของ Zygmunt Stojowski 3. เพื่อหาวิธีการบรรเลงและแก้ไขปัญหารวมถึงวิธีการซ้อมอย่างเหมาะสม โดยมีขอบเขตของการวิจัยคือ ตีความ และศึกษา เพื่อหาปัญหาที่เกิดขึ้นในเพลง *Fantasia for Trombone* ของ Zygmunt Stojowski หาทางแก้ไข และวิธีการซ้อมของบทเพลง พร้อมเสนอแนะแบบฝึกหัดที่จะช่วยทำให้การบรรเลงนั้นเป็นไปได้อย่างราบรื่น และสามารถพัฒนาทักษะที่จำเป็นในบทเพลงได้ ในบางกรณีผู้วิจัยจำเป็นต้องประยุกต์สร้างแบบฝึกหัดเพื่อให้เหมาะสมกับปัญหาที่เกิดขึ้น

ในการตีความบทเพลงที่ผู้วิจัยได้เลือกมา ผู้วิจัยนั้นได้ทำการศึกษาข้อมูลโดยได้จัดวางแผนขั้นตอนการดำเนินงานนี้ ศึกษาวิเคราะห์บทเพลงโดยภาพรวม วิเคราะห์ปัญหาในการบรรเลงเพื่อศึกษาเทคนิคและวิธีการซ้อมอย่างเหมาะสม วางแผนการฝึกซ้อมและหาวิธีแก้ไขปัญหาย่างตรงจุด และตีความบทเพลง

ในส่วนของเทคนิคที่ใช้สำหรับการบรรเลง และวิธีการฝึกซ้อมนั้น มีดังนี้ เทคนิคการหายใจ เทคนิคการออกเสียง เทคนิคการเลกาโต เทคนิคการควบคุมความเข้มเสียง เทคนิคการลิปสเลอและการเลกาโตข้ามฮาโมนิคซีรี่เกิน 1 ช่วง เทคนิคการออกเสียงในระดับเสียงที่สูงและมีความเข้มเสียงที่ดัง เทคนิคการใช้ตำแหน่งแทนของคันชัก

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 63 หน้า)

คำสำคัญ: การตีความ, ทรอมโบน, การฝึกซ้อม, วิธีการฝึกซ้อม, เทคนิคการฝึกซ้อม

5806469 : Kittipat Ratinaï
 Thesis Title : Fantasy for Trombone by Zygmunt Stojowski : An Interpretation
 Program : Master of Music
 Thesis Advisor : Asst.Prof. Den Euprasert, D.A.

Abstract

The objectives of this study were to 1) investigate the interpretation of Zygmunt Stojowski's Fantasia for Trombone by three trombonists including Alexander Nyankin, Rick Stout, and Christian Lindberg, 2) present an insightful interpretation and examine problems in the performance of Fantasy for Trombone by Sigmund Stowski, and 3) examine trombone practicing techniques.

The interpretation of the selected piece was conducted using the following steps: analyzing the instrumental play, identifying problems in the performance of this piece in order to propose the suitable practicing techniques and methods, planning practice, finding solutions to the problems, and interpreting the selected piece.

The performing techniques and practicing methods included breathing, voicing, legato, dynamic control, lip slur, legato across the harmonic series over 1 range, high pitch and loud articulation, and alternate slide position.

(Total 63 pages)

Keywords: Interpret, Trombone, Practice, Practice Method, Technique for Practicing

Student's Signature Thesis Advisor's Signature.....

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อภาษาไทย	ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ค
สารบัญ	ง
สารบัญรูป	ฉ
สารบัญตัวอย่าง	ช
บทที่ 1	
บทนำ	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย	3
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
1.4 ขอบเขตของงานวิจัย	3
บทที่ 2	
ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง / ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	5
2.1 ลักษณะดนตรีแฟนตาเซีย	5
2.2 ประวัติของผู้ประพันธ์	5
2.3 การตีความบทเพลง	6
2.4 วิธีการฝึกซ้อมดนตรี	7
2.5 เทคนิคการบรรเลงที่ใช้ในเพลง	8
บทที่ 3	
ขั้นตอนการดำเนินวิจัย	17
3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล	17
3.2 การวิเคราะห์การตีความของนักทฤษฎีบท 3 ทาน การตีความของ ผู้วิจัยและวิธีการฝึกซ้อมอย่างเหมาะสม	18
3.3 การนำเสนอข้อมูล	18

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 4 ผลการวิจัย	19
4.1 การตีความของนักทรมโบน 3 ท่านที่น่าสนใจ	20
4.2 การตีความของผู้วิจัย	28
4.3 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อมอย่างเหมาะสม	39
บทที่ 5 สรุปผลและข้อเสนอแนะ	56
5.1 อภิปรายและสรุปผลการวิจัย	56
5.2 ข้อเสนอแนะ	59
บรรณานุกรม	60
ประวัติผู้วิจัย	63



สารบัญรูป

รูปที่

2.1 ตำแหน่งของคันทัก

หน้า

12



สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่	หน้า
2.1 Common Articulation Markings	9
2.2 วิธีการฝึกซ้อมการหายใจ	9
2.3 การฝึกซ้อมการเลกาไต	11
2.4 ความเพี้ยนในระดับฮาร์โมนิคซีรีย์ต่าง ๆ	14
4.1 <i>Fantasia for Trombone</i> ห้องที่ 1-25	20
4.2 <i>Fantasia for Trombone</i> ห้องที่ 26-41	21
4.3 การบรรเลงห้องที่ 1-25 ของ Alexander Nyankin	22
4.4 การบรรเลงห้องที่ 26-41 ของ Alexander Nyankin	23
4.5 การบรรเลงห้องที่ 1-25 ของ Rick Stout	24
4.6 การบรรเลงห้องที่ 26-41 ของ Rick Stout	25
4.7 การบรรเลงห้องที่ 1-25 ของ Christian Lindberg	26
4.8 การบรรเลงห้องที่ 26-41 ของ Christian Lindberg	27
4.9 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 1-6	28
4.10 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 7-12	29
4.11 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 13 – 25	31
4.12 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 1-25	32
4.13 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 26 - 33	33
4.14 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 26-27 และห้องที่ 30-31	33
4.15 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 32 - 40	34
4.16 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 49-51 และ 56-58	34
4.17 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 65-70	35
4.18 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 71-74	36
4.19 การเชื่อมระหว่างประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 ในห้องที่ 74 และ 75	37
4.20 ซีควนซ์ที่ 1 ในห้องที่ 82-84	38
4.21 ซีควนซ์ชุดที่ 2 ในห้องที่ 85 และ 86	38
4.22 การซ้อมการออกเสียงในแต่ละพยัญชนะ	40
4.23 การซ้อมแบบผสมพยัญชนะในการออกเสียง	40
4.24 การกำหนดเครื่องหมาย เพื่อใช้สำหรับการออกเสียง	41
4.25 Robert Mueller Technical Exercises III No.1	41
4.26 ลิปสเลอ และเลกาไต โดยข้ามฮาร์โมนิคซีรีย์เกิน 1 ช่วงฮาร์โมนิคซีรีย์	42
4.27 การลิปสเลอในฮาร์โมนิคซีรีย์ที่ติดกัน	43

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่	หน้า
4.28 การกระโดดข้ามฮาโมนิคซีร์เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีร์	43
4.29 Mastering the Trombone Exercise 12	44
4.30 ความเข้มเสียงในท้องที่ 9-11	44
4.31 แบบฝึกหัดการควบคุมระดับความเข้มเสียงให้ดีขึ้นหรือเบาลง	45
4.32 แบบฝึกหัดควบคุมระดับเสียงพร้อมกับระดับความเข้มเสียง	45
4.33 แบบฝึกหัดสลับระดับเสียงที่ต่ำมีความเข้มเสียงที่ดังและค่อยๆเบาลงไปหาระดับเสียงที่สูง และมีความเข้มเสียงที่เบา	46
4.34 Kopprasch 60 Studies No.1	46
4.35 โครมาติกในท้องที่ 15-16	47
4.36 การเลกาโตของโน้ตที่มีตำแหน่งของคันทักอยู่ติดกัน	47
4.37 การเลกาโตในตำแหน่งของคันทักที่ห่างกันออกไปมากขึ้น	48
4.38 การฝึกซ้อมเลกาโตโดยประกอบกับโครมาติกและการเปลี่ยนกลุ่มจังหวะ	48
4.39 The Singing Trombone Legato Exercises 9	48
4.40 ท้องที่ 26 - 33	49
4.41 การฝึกหายใจเข้า 1-4 จังหวะ และหายใจออก 8 จังหวะ	49
4.42 การหายใจเข้า ครึ่งจังหวะ และหายใจออก 8-12 จังหวะ	50
4.43 การหายใจเข้าเศษ 1 ส่วน 4 จังหวะ และหายใจออก 8-12 จังหวะ	50
4.44 Selected from the Vocalises of Marco Bordogni No.9	51
4.45 การออกเสียงในระดับเสียงที่สูงและดัง ในท้องที่ 55	51
4.46 การฝึกหายใจสำหรับบรรเลงความเข้มเสียงดัง	52
4.47 วิธีการฝึกซ้อมการออกเสียงที่มีระดับเสียงของโน้ตที่สูงและดัง	52
4.48 The Art of Trombone Playing – Daily Exercises	53
4.49 แบบฝึกหัดเทียบเสียงตำแหน่งแทนของคันทัก	54
4.50 บันไดเสียง และอาร์เปโจ ผสมกับเทคนิคการใช้ตำแหน่งคันทักแทน	54
4.51 Marcel Bitsch – Fifteen Rythmical Studies No 2.	55

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

งานวิจัยเกี่ยวกับการบรรเลงด้านดนตรี เป็นงานวิจัยที่จะทำให้ผู้อ่านได้รับรู้ถึงปัญหาและวิธีการเล่นในเพลงที่ผู้วิจัยได้เลือกนำมาวิจัย เพื่อนำมาปรับใช้และพัฒนาให้กับการบรรเลงของตนเอง ให้มีคุณภาพมากที่สุด

บทเพลงประเภท แฟนตาเซีย (Fantasia) เป็นบทเพลงที่นำเสนอถึงจินตนาการของผู้ประพันธ์ และส่วนใหญ่มักจะเขียนขึ้นเพื่อรำลึก หรือคิดถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง โดยไม่ได้คำนึงถึงกฎของการประพันธ์มากนัก มักเขียนด้วยการใช้ความสามารถของเครื่องดนตรีอย่างเต็มที่ โดยให้เห็นถึงขีดความสามารถของเครื่องดนตรีที่ทำได้ ผู้บรรเลงนั้นจำเป็นต้องมีความสามารถเพียงพอ เพื่อให้บรรเลงเพลงได้ตามที่ผู้ประพันธ์นั้นได้กำหนดเอาไว้ (Field, Helm, & Drabkin, 2001, pp. 557-558)

Fantasia for Trombone ของ Zygmunt Stojowski เป็นบทเพลงพื้นฐานในช่วงเริ่มของศตวรรษที่ 20 ที่ควรศึกษา บทเพลงชิ้นนี้มีทำนองที่สวยงาม มีประโยคเพลงที่หลากหลาย และมี อาร์เปจโจ ค่อนข้างเยอะ ในตอนท้ายของเพลงนั้นมี อาร์เปจโจ ที่เริ่มจากโน้ต A ต่ำ ไปยัง C# สูง และเบา มาก ซึ่งเป็นบทเพลงที่ดีที่จะฝึกฝนเทคนิคต่าง ๆ และฝึกการบรรเลงต่าง ๆ ได้อย่างดี (Brink, 2015, p. 96)

ปัจจุบันนี้ การศึกษาทางด้านดนตรีจะให้การแสดงเดี่ยวเพื่อเป็นการวัดผลทางการเรียนจากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาตัวเพลงและได้ฝึกซ้อมโน้ตเพลง *Fantasia for Trombone* ของ Zygmunt Denis Antoni Stojowski และการเรียนรู้จากในห้องเรียน ผู้วิจัยเห็นว่าบทเพลงนี้มีความน่าสนใจและสามารถตีความออกมาได้หลายแง่มุมและผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมกระทั่งได้วิธีการแก้ปัญหาที่จะเกิดขึ้น

การศึกษาชีวประวัติของผู้ประพันธ์และประวัติของเพลงจะช่วยทำให้ผู้แสดงนั้นมีความเข้าใจและสื่อถึงอารมณ์ที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้อย่างชัดเจนได้มากขึ้น การบรรเลงดนตรีส่วนใหญ่ นั้นมักจะมีผู้ร่วมบรรเลงด้วยจึงมีความสำคัญเป็นอย่างมากที่ผู้บรรเลงนั้นจะต้องทำการศึกษา และทำความเข้าใจกับโน้ตของผู้ร่วมบรรเลง เพื่อให้การบรรเลงดนตรีนั้นมีประสิทธิภาพและมีความสมบูรณ์สูงสุด

การฝึกซ้อมเพื่อให้สามารถเล่นเทคนิคต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีได้นั้นเป็นสิ่งสำคัญ และยังมีอีกหนึ่งสิ่งที่สำคัญเช่นกันนั่นก็คือการตีความบทเพลง การศึกษาเกี่ยวกับตัวบทเพลงนับเป็นสิ่งที่สำคัญมากที่จะช่วยในการตีความบทเพลง เพราะการศึกษาตัวบทเพลงนั้นจะทำให้ผู้ตีความมองเห็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงได้ตีความสิ่งที่ตนเองประพันธ์ไว้อย่างชัดเจน นั่นก็คือเครื่องหมายต่าง ๆ ที่ได้ถูกบันทึกลงไปโน้ตในเพลง เครื่องหมายต่าง ๆ เหล่านี้เป็นสิ่งที่นักดนตรีควรจะมองเป็นอันดับแรกในการตีความบทเพลง เพราะเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์นั้นตั้งใจจะให้ผลงานของเขาเป็นเช่นนั้น แต่สิ่งที่ผู้แสดงนั้นสามารถตีความและแสดงความเป็นตัวเองได้นั่นก็คือแสงเงาและเฉดสีในเสียงที่ตัวผู้บรรเลงตีความ (Kleinbammer, 1963, p. 97)

การเตรียมตัวฝึกซ้อมอย่างถูกวิธี จะช่วยเพิ่มความมั่นใจให้กับนักดนตรีในเวลาที่จะแสดงจริงได้ ถึงแม้จะมีอุปสรรคในการแสดงที่นักดนตรีไม่สามารถควบคุมได้ เช่นลักษณะเสียงของห้องที่จัดแสดงและเสียงรบกวนจากผู้ชมเป็นต้น แต่การฝึกซ้อมอย่างถูกวิธีจะช่วยทำให้ปัญหาเหล่านั้นมีผลต่อการแสดงไม่มากนัก การฝึกซ้อมโดยใช้เวลามากอย่างไม่ถูกวิธีอาจจะประสบผลสำเร็จน้อยกว่าการใช้เวลาฝึกซ้อมน้อยอย่างถูกวิธี

การทำความเข้าใจกับบทเพลง เป็นสิ่งที่ผู้ฝึกซ้อม ควรจะทำเป็นอันดับแรก เพื่อจะได้มองหาช่วงที่ยากของบทเพลง นำมาฝึกซ้อมเป็นพิเศษโดยเริ่มจากซ้อมที่จังหวะช้า มาฝึกซ้อมให้เกิดความคล่องตัวและหาวิธีการบรรเลงได้อย่างชำนาญ แล้วจึงค่อยเพิ่มจังหวะที่เร็วมากขึ้นตามที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ (อภิรักษ์ เลี่ยมทอง, 2555, น. 30)

การฟังศิลปินที่มีชื่อเสียงที่บรรเลงเพลงที่ต้องการจะตีความเป็นสิ่งที่จะช่วยให้เราเข้าใจในการตีความได้มากขึ้น แต่เราก็ต้องฟังนักดนตรีที่ไม่ได้มีชื่อเสียงมากนักด้วยเช่นกัน เนื่องจากจะทำให้ได้เห็นมุมมองที่แตกต่างจากนักดนตรีที่มีชื่อเสียง อย่างไรก็ตามการฟังนักดนตรีเรานั้นมิใช่เป็นเพียง

แค่การฟังว่าเค้าเล่นอย่างไรและประโยคเพลงเป็นอย่างไร แต่ควรจะฟังในสิ่งที่เขาตีความว่าเขาตีความอย่างไร และอะไรทำให้เขาเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียง (Kleinbammer, 1963, p. 97)

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อวิเคราะห์การตีความบทเพลง *Fantasia for Trombone* ของ Zygmunt Stojowski ของนักทอมโบน 3 คน คือ Alexander Nyankin, Rick Stout และ Christian Lindberg

1.2.2 เพื่อตีความและศึกษาถึงปัญหาที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับการบรรเลงในบทเพลง *Fantasia for Trombone* ของ Zygmunt Stojowski

1.2.3 เพื่อหาเทคนิคการบรรเลงและหาวิธีการซ้อมอย่างเหมาะสม

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.3.1 สามารถตีความ หาปัญหา และแก้ไขปัญหาในการบรรเลงบทเพลงได้

1.3.2 สามารถทำให้ผู้ที่สนใจในเพลงนั้นได้นำเอาแนวทางการซ้อมไปใช้อย่างเกิดประโยชน์

1.3.3 สามารถนำเอาแนวทางการซ้อมที่เกิดขึ้นนั้นไปใช้กับบทเพลงอื่นที่มีความคล้ายกันได้

1.4 ขอบเขตการวิจัย

การวิเคราะห์การตีความของนักทอมโบน 3 คน ในครั้งนี้ ได้วิเคราะห์การตีความจากผลงานการบันทึกเสียงของ 1) Christian Lindberg ในปี 1985 ในเพลง *Fantaisie* ประพันธ์โดย Sigismond Stojowski แผ่นเสียงชุด Christian: Romantic Trombone จากค่ายเพลง A BIS Original Dynamic Recording 2) Rick Stout ในปี 2012 เพลง *Fantasy for Trombone and Piano in E Major, Op. 27*. ในผลงานเพลงชุด *On Decreasing Radius* จากค่ายเพลง Albany Recors 3) Alexander Nyankin วีดีโอการแสดงดนตรี ถ่ายทอดเมื่อวันที่ 20 กันยายน 2010 ในชื่อการแสดง S Stojowsky "Fantasy" For Trombone and Piano สืบค้นจากเว็บไซต์ <https://www.youtube.com>

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้โน้ตเพลง *Fantasia for Trombone* ของ Zygmunt Stojowski จากสำนักพิมพ์ International Music Company ตีพิมพ์เมื่อปี 1972

ผู้วิจัยนั้น จะตีความวิธีการบรรเลงในด้าน สั้น ยาว เบา ดัง และศึกษา เพื่อหาปัญหาที่จะเกิดขึ้นในเพลง *Fantasia for Trombone* ของ Zygmunt Stojowski หาทางแก้ไข และวิธีการซ้อมอย่างเหมาะสม



บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 ลักษณะดนตรีแฟนตาเซีย

รูปแบบการประพันธ์ของดนตรีประเภทแฟนตาเซีย ในศตวรรษที่ 19 และ 20 นั้น เบโธเฟน นับเป็นคีตกวีที่สำคัญในการไม่ใช้กฎเกณฑ์ตามประเพณีที่ทำกันมา ในผลงานของเขาที่ชื่อว่าแฟนตาเซียสำหรับเปียโนผลงานที่ 77 เป็นบทประพันธ์ที่มีแค่ท่อนเดียวและมีความแตกต่างกันในจังหวะ ความเร็ว ซ้ำ มีการใช้บันไดเสียงที่ใหญ่มากขึ้น ละเลยการใช้กฎในการประพันธ์และไม่มีรูปแบบที่ชัดเจน

สำหรับแฟนตาเซียในยุคโรแมนติกนั้นมีแนวความคิดมาจากเครื่องดนตรีประเภทลิ้มนิ้ว และมีการขยายของรูปแบบการประพันธ์ให้มากขึ้นหรือน้อยลงตามความต้องการของผู้ประพันธ์มีอิสระในการใช้วิธีการแต่งมากขึ้นและใช้ความสามารถของผู้เล่นได้ ได้อย่างเต็มที่

แฟนตาเซียในยุคก่อนศตวรรษที่ 20 มีหลักการประพันธ์โดยใช้รูปแบบของโน้ต ที่ได้รับความนิยม บ้างก็ใช้ทำนองจากเพลงพื้นเมืองมาประพันธ์ ต่อมา แฟนตาเซียได้เกิดขึ้นอย่างแพร่หลายในดนตรีประเภทอุปรากร เนื่องจากทำให้ผู้ประพันธ์นั้นสามารถแต่งเพลงได้อย่างอิสระเต็มที่ และสื่อถึงอารมณ์ได้มาก ส่วนใหญ่มักจะมีแรงบันดาลใจมาจากการรำลึกถึง หรือจินตนาการถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง (Field et al., 2001, pp. 557-558)

2.2 ประวัติผู้ประพันธ์

ซิกมุนด์ สโตโจวสกี (Zygmunt Stojowski) เกิดเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม ค.ศ. 1870 ในประเทศโปแลนด์ เขาเริ่มเรียนเปียโนกับแม่ของเขา และเรียนกับ นักประพันธ์เพลงชาวโปแลนด์ที่ชื่อว่า Wladyslaw Zelenski จนกระทั่งเขาอายุ 7 ขวบ ได้มีการแสดงคอนเสิร์ตของเขากับวงออเครสตราประจำเมือง ในบทเพลง เปียโนคอนแชร์โต หมายเลข 3 ของ เบโธเฟน เมื่อเขาอายุ 18 ปี เขาได้ย้ายไป

อยู่ที่ ปารีส และสองปีต่อมาก็ได้เข้าศึกษาที่ Paris Conservatoire ผลงานการประพันธ์เพลงของเขา นับว่าเป็นผลงานที่มีคุณค่าทุกชิ้น บทประพันธ์ที่เขาแต่งขึ้นมาได้ถูกแสดงครั้งแรกในปี 1901 โดยวง Warsaw Philharmonic Orchestra ต่อมาในปี 1905 เขาได้ไปยังสหรัฐอเมริกาตามคำเชิญของ Frank Damrosch ซึ่งเป็นผู้อำนวยการสถาบันดนตรีอยู่ที่ New York ต่อมาในปี 1924 สถาบันดนตรีนั้นได้มีการรวมกันกับ Juilliard School และเขาได้สอนในช่วงฤดูร้อนปี 1932-1946 บทประพันธ์มากมายของเขาได้ถูกแสดงโดยวง New York Philharmonic และได้รับยกย่องให้เป็นนักประพันธ์ชาวโปแลนด์คนแรกที่ได้จัดแสดงผลงานมากที่สุดโดยวง New York Philharmonic (Herter, 2002, para. 1)

2.3 การตีความบทเพลง

การฝึกซ้อมเพื่อให้สามารถเล่นเทคนิคต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีได้นั้นเป็นสิ่งสำคัญ และยังมีอีกหนึ่งสิ่งที่สำคัญเช่นกัน คือการตีความบทเพลง การศึกษาเกี่ยวกับตัวบทเพลงนับเป็นสิ่งที่สำคัญมากที่จะช่วยในการตีความบทเพลง เพราะการศึกษาตัวบทเพลงจะทำให้ผู้ตีความมองเห็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงได้ตีความสิ่งที่ตนเองประพันธ์ไว้อย่างชัดเจน โดยเขียนไว้ในเครื่องหมายต่าง ๆ ที่ได้ถูกบันทึกลงไปบนเพลง เครื่องหมายต่าง ๆ เหล่านี้เป็นสิ่งที่นักดนตรีควรจะต้องมองเป็นอันดับแรกในการตีความบทเพลง เพราะเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจจะให้ผลงานของเขาเป็นเช่นนั้น แต่สิ่งที่ผู้แสดงนั้นสามารถตีความและแสดงความเป็นตัวเองได้นั้นก็คือแสงเงาและเฉดสีในเสียงที่ตัวผู้บรรเลงตีความ

การฟังดนตรีไม่ว่าจะเป็นประเภทไหนก็ตาม จะทำให้ได้เข้าใจว่านักดนตรีแต่ละคนมีประสบการณ์และมุมมองที่แตกต่างกัน และเมื่อมีแรงบันดาลใจที่จะเล่นดนตรีในแบบที่ตนเองตีความ ก็ควรจะนำการตีความของนักดนตรีหลาย ๆ คน มาจับประเด็นและมองหามุมมองต่าง ๆ เพื่อทำให้นักดนตรีนั้นมีชีวิตชีวามากขึ้น และสิ่งเหล่านี้จะทำให้พัฒนาความสามารถเป็นนักดนตรีที่ดียิ่งขึ้น

การตีความจังหวะในดนตรีนั้นก็เป็นสิ่งสำคัญเพราะในอัตราส่วนต่าง ๆ ก็จะมีน้ำหนักในแต่ละจังหวะที่แตกต่างกันไป สิ่งเหล่านี้จะช่วยทำให้เรามองเห็นประโยคเพลงได้ง่ายมากขึ้นและจะทำให้เราได้รู้ว่าควรจะเล่นน้ำหนักในแต่ละโน้ตเป็นอย่างไร รวมไปถึงอารมณ์ของคำอธิบายต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนลงไปบนบทประพันธ์ การศึกษาข้อมูลเหล่านี้จะทำให้การเล่นดนตรีของเรานั้นมีความต่อเนื่องในเรื่องของประโยคเพลงมิใช่เป็นเพียงแค่การเล่นโน้ตห้องต่อห้อง และยังเป็นสิ่งที่สำคัญเป็นอย่างมากในส่วนของการเป็นนักดนตรีที่ดีด้วย สิ่งเหล่านี้ไม่ได้เป็นความลับในการเล่น

ดนตรีแต่อย่างไร เพียงแค่ผู้คนหลายคนนั้นยังไม่สามารถตีความสิ่งเหล่านี้ได้ และทำให้การเล่นของผู้คนหลายคนนั้นขาดความต่อเนื่อง (Kleinhammer, 1963, p. 97)

2.4 วิธีการฝึกซ้อมดนตรี

การฝึกซ้อมที่มีประสิทธิภาพนั้น ควรมีการวางแผนการซ้อมเป็นอย่างดี กำหนดเป้าหมายในการซ้อมแต่ละครั้ง และซ้อมเพื่อให้บรรลุเป้าหมายที่ได้ตั้งไว้ ควรฝึกซ้อมเฉพาะจุดที่ยากของเพลง หยิบเอาท่อนที่ยากในเพลงนั้นมาฝึกซ้อมเทคนิคสำหรับการบรรเลง และซ้อมจากซ้ำก่อน เพื่อให้เกิดความคุ้นชินและคล่องตัวในการใช้เทคนิคที่ยากเหล่านั้น การตีความบทเพลงที่เล่นนั้นก็เป็นสิ่งที่สำคัญ เพราะจะทำให้สามารถเข้าใจถึงสิ่งที่ผู้ประพันธ์นั้นต้องการจะสื่อได้อย่างชัดเจน และสามารถทำได้ตลอดเวลา แม้ไม่มีเครื่องดนตรีก็ตาม เมื่อฝึกซ้อมจนเข้าที่แล้วควรจะฝึกซ้อมการแสดง โดยเปลี่ยนสถานที่ซ้อม หรือแสดง และชักชวนให้มีคนมาดูในขณะซ้อม เพื่อให้เกิดความเคยชินเมื่อถึงเวลาที่ต้องแสดง (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2555, น. 38)

การฝึกซ้อมเพื่อส่งเสริมให้การเล่นทอมนบอนนั้นคุณภาพมากยิ่งขึ้น เมื่อกำหนดเป้าหมายของสิ่งที่ฝึกซ้อมได้แล้วนั้น ให้เริ่มจากการเล่นบทเพลงนั้น หรือแบบฝึกหัดนั้น หรือสิ่งที่ฝึกซ้อม ตั้งแต่ต้น จนจบ แล้วจึงจดบันทึกสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นอุปสรรคต่อการบรรเลง รวมถึงจดบันทึกประโยคเพลงที่พบเจอลงไปให้ชัดเจน ซ้อมเจาะเฉพาะจุดและกำหนดว่าจะต้องแก้ไขให้ได้อย่างไร หลังจากนั้น หยิบเอาประโยคที่จะแก้ไขมาเล่นในจังหวะที่ช้า ลองเปลี่ยนวิธีการออกเสียง เพื่อมองหาวิธีการเล่นที่หลากหลาย หากเกิดความติดขัด หรือไม่ต่อเนื่อง ให้ลองใช้การเป่าเพียงแค่ เม้าท์พีส และลองฝึกซ้อมประโยคนั้น ๆ เมื่อพบว่ามีการพัฒนาขึ้นแล้ว จึงเริ่มทดลองเล่นตั้งแต่ต้นจนจบอีกครั้ง (Brink, 2015, p. 119)

การร้องเป็นสิ่งสำคัญต่อการเล่นเช่นกัน หากสามารถร้องสิ่งที่ต้องการจะเล่นออกมาได้ ก็จะทำให้สามารถแสดงออกมาบนเครื่องดนตรีได้ด้วยเช่นกัน แนวคิดของการร้องนั้นก็คือ ควรจะร้องทุกอย่างให้เหมือนกับเล่นอยู่บนเครื่องดนตรีจริง ๆ เช่น การออกเสียง การบรรเลงแบบเชื่อมเสียงให้ราบเรียบ การหายใจ รวมถึงประโยคเพลงต่าง ๆ เนื่องจากการร้องนั้น เป็นวิธีที่จะแสดงอารมณ์ออกมาได้ชัดเจน จะทำให้เราได้มองเห็นถึงการออกเสียงที่ชัด ประโยคเพลงที่เราได้ตีความ และยัง

ช่วยพัฒนาระดับเสียงให้ตรงมากขึ้นอีกด้วย เพราะถ้าหากเรานึกเสียงได้ตรง และร้องออกมาตรง เมื่อปฏิบัติบนทอมโบนก็จะช่วยให้เสียงนั้นไม่เพี้ยนได้เช่นกัน (Bousfield, 2015, p. 4)

อย่างไรก็ตาม ความจำที่เกิดขึ้นจากกล้ามเนื้อในการฝึกซ้อมนั้น เป็นความจำที่มีความแม่นยำที่น้อย เมื่อเทียบกับความจำที่เกิดขึ้นจากการคิดวิเคราะห์ การกระทำซ้ำ ๆ เพื่อให้ร่างกายนั้นจดจำการเคลื่อนไหวของร่างกายนั้นอาจไม่เพียงพอสำหรับการแสดงที่เต็มประสิทธิภาพ ผู้แสดงนั้นจำเป็นจะต้องคิดวิเคราะห์ถึงปัญหาและวิธีการบรรเลงอย่างถูกต้อง เนื่องจากความจำเหล่านี้มันอาจจะหายไปโดยง่ายเมื่อเกิดความประหม่าในขณะที่กำลังแสดง (ภาวไล ต้นจันทร์พงศ์, 2555, น. 41)

2.5 เทคนิคการบรรเลงที่ใช้ในเพลง

2.5.1 เทคนิคการออกเสียง (Articulation)

โดยปกติแล้วการสร้างประโยคเพลงให้เกิดลักษณะต่าง ๆ ได้นั้น จะมีการออกเสียงที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นการออกเสียงโดยการใช้ลิ้น หรือใช้การเชื่อมเสียง (Slur) ในการสร้างประโยคเพลงเหล่านั้น วิธีการออกเสียงนั้นจึงมีความสำคัญในการสร้างการบรรเลงที่มีคุณภาพ หลักการสำคัญของการออกเสียงนั้น คือเสียงที่ออกมาจะต้องมีความสะอาด และจะต้องมีความรวดเร็วในการออกเสียง ซึ่งจำเป็นที่ ลิ้น และ ลม นั้น จะต้องทำงานอย่างสัมพันธ์กัน ผู้บรรเลงสามารถออกเสียงในขั้นเริ่มต้นโดยใช้พยัญชนะ “T” ในการออกเสียง และตามมาด้วยสระ “อู” หรือ “โอ” เนื่องจากสระเหล่านี้จะช่วยทำหน้าที่ในการเปิดลำคอเพื่อให้มีการใช้ลมได้อย่างถูกต้อง

ผู้บรรเลงนั้นควรจะเริ่มจากการกำหนด พยัญชนะ T โดยนำไปกำหนดลงในเครื่องหมายการออกเสียงต่าง ๆ เมื่อควบคุมการออกเสียง T ได้อย่างคงที่แล้วนั้น จึงจะเริ่มกำหนดพยัญชนะตัวอื่นในการออกเสียง ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้บรรเลง เช่น “D” กำหนดให้กับลักษณะการออกเสียงแบบเลกาโต (Legato) (Ely, Mark, Van Deuren, & Amy, 2009, p. 14)

ลักษณะการออกเสียงโดยพื้นฐานจะมีเครื่องหมายที่แตกต่างกันไป ผู้บรรเลงสามารถกำหนดการออกเสียงของแต่ละเครื่องหมายลงไปได้ โดยจะมีลักษณะการออกเสียงโดยพื้นฐานดังนี้ (ตัวอย่างที่ 2.1)

ตัวอย่างที่ 2.1 Common Articulation Markings



ที่มา : Elyet al., 2009, p. 15

2.5.5 เทคนิคการหายใจ

ระบบการหายใจที่สมบูรณ์แบบนั้น ควรจะเริ่มจากการหายใจอย่างเป็นธรรมชาติมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ โดยคำนึงถึงวิธีการหายใจเข้าไปอย่างธรรมชาติ โดยให้รูปปากนั้นอยู่ในลักษณะของคำว่า “อู” และใช้รูปปากนั้นดูดลมเข้าไปโดยให้ลักษณะของรูปปากนั้นอยู่ในรูปวงกลมมากที่สุด วิธีการทำแบบนี้จะช่วยให้กล้ามเนื้อในช่วงคอ และช่องท้องนั้นผ่อนคลายมากที่สุด

การหายใจนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับนักดนตรีประเภทเครื่องเป่าเป็นอย่างมาก เพราะลมนั้นเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดเสียงออกมาได้ เมื่อลมและรูปปาก ทำงานสัมพันธ์กันแล้ว ก็จะทำให้การของเสียงในแต่ละครั้งนั้นเป็นไปอย่างที่เราต้องการได้ (Bousfield, 2015, p. 6)

ตัวอย่างที่ 2.2 วิธีการฝึกซ้อมการหายใจ



ที่มา : Vernon, 2009, p. 5

จากตัวอย่างที่ 2.2 เป็นวิธีการฝึกซ้อมการหายใจ โดยให้หายใจเข้าออกตามจำนวนของตัวหยุดและในแต่ละห้อง

2.5.3 เทคนิคการ ลิปเสลล (Lip Slur)

การลิปเสลล คือการเปลี่ยนเสียงโดยใช้รูปปากที่เปลี่ยนไป โดยให้เสียงในการเปลี่ยนนั้น ออกมาเป็นธรรมชาติมากที่สุด แต่จะต้องเป็นการเปลี่ยนเสียงในฮาร์โมนิคซีรี่ย์หนึ่ง ไปยังอีกฮาร์โมนิคซีรี่ย์หนึ่ง

การทำลิปเสลลในลักษณะที่เปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้นนั้น ต้องการใช้ 3 สิ่ง นั่นก็คือ เปลี่ยนเสียงสระ (อา - อี) ขยับริมฝีปากให้ชิดกับกึ่งกลางของริมฝีปากมากขึ้น และ กระแสลมที่เร็วขึ้น

การทำลิปเสลลในลักษณะที่เปลี่ยนระดับเสียงให้ต่ำลงนั้น ต้องการใช้ 3 สิ่งเช่นกัน นั่นก็คือ เปลี่ยนเสียงสระ (อี - อา) ขยับริมฝีปากกว้างมากขึ้น หรือ ขยับขากรรไกรลงมาเล็กน้อย และ ปรับกระแสลมให้เร็วขึ้น เพราะเนื่องจากกระแสลมนั้นจะช่วยให้การตอบสนองของการเปลี่ยนเสียงนั้น ทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น (Arban, 2013, p. 45)

2.5.4 เทคนิค เลกาโต (Legato) ของทอมนโบน

เทคนิคการเลกาโตสำหรับทอมนโบน เนื่องจากทอมนโบนนั้นเป็นเครื่องดนตรีประเภททองเหลืองที่แตกต่างจากเครื่องดนตรีประเภททองเหลืองชนิดอื่น ๆ ที่มีระบบของวาล์วเป็นกลไกในการทำงาน เพื่อให้เปลี่ยนเสียงได้ ทอมนโบนนั้นใช้ส่วนของเครื่องที่เป็นสไลด์ หรือคันชัก ในการเปลี่ยนเสียง การที่จะทำให้เล่นโน้ตที่ต้องการความต่อเนื่อง อย่างเช่น เครื่องหมาย เสลล (Slur) หรือ เล่นแบบ เลกาโตนั้น จึงมีวิธีที่แตกต่างจากเครื่องดนตรีชนิดอื่น ซึ่งวิธีการเล่นของเครื่องทอมนโบนนั้นมีความคล้ายคลึงกันกับเสียงร้องของมนุษย์ ที่ไม่มีกลไกเพื่อเปลี่ยนเสียงใด ๆ (Kleinhammer, 1963, p. 6)

หลักสำคัญของการเลกาโตนั้นก็คือ เสียงที่เชื่อมติดกันอย่างไม่มีช่องว่าง นักทอมนโบนหลายคนมักให้ความสำคัญกับลิ้นในการเลกาโตมากกว่าเรื่องลมและปาก วิธีการฝึกซ้อมเทคนิคเลกาโตนั้น เริ่มโดยการให้ปอดและกระบังลมทำหน้าที่ส่งลมออกมา และใช้ริมฝีปากควบคุมให้ได้เสียงที่เป็นธรรมชาติ และเพียงแค่ขยับคันชักให้ถูกที่และถูกเวลา เมื่อได้เสียงที่เป็นธรรมชาติแล้ว จึงค่อยฝึกฝนการใช้ลิ้นเพื่อให้ได้หัวเสียงที่ต้องการ (Kemp, 1975, pp. 4-5)

การฝึกซ้อมการเลกาไตนั้น ควรเริ่มจากการออกเสียงโดยปกติแล้วจึงค่อย ๆ ปรับให้การออกเสียงแบบเลกาไตนั้นมีความต่อเนื่อง และ นุ่มนวลมากยิ่งขึ้น โดยมีวิธีการฝึกซ้อมดังตัวอย่างที่ 2.3 (Brink, 2015, p. 25)

ตัวอย่างที่ 2.3 การฝึกซ้อมการเลกาไต



ที่มา : Brink, 2015, p. 25

2.5.4.1 เลกาไตแบบฮาร์โมนิคซีรียเดียวกัน

เนื่องจากทรอมโบนนั้นไม่มีกลไกของเครื่องที่ใช้สำหรับเปลี่ยนเสียงได้เหมือนเครื่องที่เป็นระบบลูกสูบ นักทรอมโบนจึงใช้เทคนิคการเลกาไตเข้ามาเพื่อเล่นในประโยคเพลงที่มีเครื่องหมายเสลอกำกับไว้ เทคนิคการเลกาไตนั้น ส่วนใหญ่มักจะพบเจอในประโยคเพลงที่มีเครื่องหมาย เสลอกำกับไว้ ในทางปฏิบัตินั้นก็คือเล่นโน้ตหนึ่งไปยังโน้ตหนึ่งโดยไม่มีช่องว่าง ไม่หยุดลม การเลกาไตชนิดนี้ เป็นการใช้ลิ้นเพื่อเปลี่ยนเสียง โดยใช้ลิ้นในแบบที่เบาที่สุดและทำให้นိုตต่อเนื่องกันมากที่สุด หลักสำคัญคือคำนึงถึงเสียงที่มีคุณภาพ สวยงาม นุ่มนวลสุภาพมากที่สุด ฉะนั้นจึงมี 3 สิ่งที่ต้องสัมพันธ์กัน นั่นคือ ลม สไลด์ และลิ้น ถ้าหากทั้ง 3 สิ่งนี้ไม่สัมพันธ์กัน ก็จะทำให้เกิดเสียงที่เรียกว่า กริซซันโดนั่นเอง นักทรอมโบนควรที่จะฝึกซ้อมเทคนิคนี้ในทุก ๆ ระดับความดัง เพื่อให้คุ้นเคย และความคุมประโยคของเพลงได้ดียิ่งขึ้น (Kleinbammer, 1963, p. 69)

2.5.4.2 เลกาไตแบบข้ามฮาร์โมนิคซีรีย

Arban (2013, p. 45) ได้กล่าวไว้ว่า การเลกาไตชนิดนี้มีความคล้ายคลึงกันกับเทคนิค ลิปเสลอก (Lip Slur) เนื่องจากการเล่นโน้ตหนึ่งไปอีกโน้ตหนึ่ง ที่มีการข้ามฮาร์โมนิคซีรีย โดยให้แนวคิดของเรื่องลมเป็นสิ่งสำคัญที่สุด เมื่อมีการใช้ลมที่เร็วขึ้นนั้น ลักษณะจะคล้ายกับการเครสนั้นโดที่ไม่มาก จะทำให้เกิดการเปลี่ยนเสียงได้ การใช้เลกาไตแบบนี้ นั้น ใช้สำหรับโน้ตหรือประโยคเพลงที่มีเครื่องหมายเสลอกำกับไว้

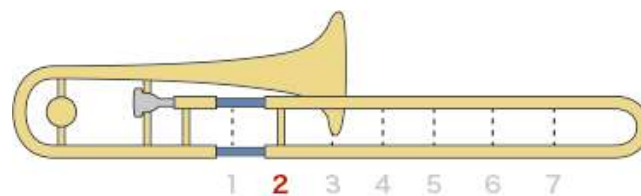
2.5.2 เทคนิคคันชัก (Slide Technique)

2.5.2.1 การเคลื่อนที่ของคันชัก

การใช้คันชักทรมโบนนั้น มีสิ่งที่ควรระวังเป็นอย่างมาก นั่นก็คือ การเคลื่อนคันชักไปให้ถูกที่และถูกเวลา มีความจำเป็นอย่างมากที่ทุก ๆ ส่วนของร่างกายที่ใช้สำหรับการเล่นนั้นต้องสัมพันธ์กัน ไม่ว่าจะเป็น รูปปาก การใช้ลิ้น ซ้อมคอ ซ้อมมือ รวมไปถึงการหายใจ วิธีการซ้อมที่จะช่วยให้ประสบความสำเร็จได้มากนั้น นั่นคือ ซ้อมจนกว่าจะได้จุดที่ถูกต้อง โดยการใช้เครื่องมือในการอัดเสียง เพื่อฟังไม่ให้เสียงเพี้ยน และมีความสัมพันธ์กันระหว่างการเคลื่อนสไลด์ และการใช้ลิ้น

การเคลื่อนที่ของสไลด์ที่เร็วเกินไปอาจจะทำให้เกิดการกระแทกของสไลด์ได้ และเมื่อการหยุด หรือเคลื่อนสไลด์ที่ไม่ต่อเนื่อง หรือมีการกระตุกที่มากเกินไปในการหยุดสไลด์ ก็จะทำให้ส่งผลออกมาถึงเสียงด้วย ผู้ซ้อมควรฝึกจนได้ลักษณะของเสียงที่ต้องการ เพราะหากเคลื่อนสไลด์ในลักษณะที่แรง และมีการกระตุก ในลักษณะนี้แบบ เลกาโต ก็จะทำให้เสียงนั้นเกิดการกระแทก และไม่ต่อเนื่อง (Kagarice, 1984, pp. 21-23)

อย่างไรก็ตาม ก็ยังมีอีกแนวคิดหนึ่งที่กล่าวโดย Brubeck (2011, pp. 13-14) ว่า แนวคิดที่ว่า การเคลื่อนที่สไลด์ต้องเร็ว เป็นสิ่งที่ถูกต้องจริง ๆ หรือ โดยเขาได้ให้ความเห็นว่า หากมีการตั้งเป้าหมายของการซ้อมสไลด์ให้เร็วเสมอนั้น จะทำให้ร่างกายนั้นเกิดความเกร็ง และไม่เป็นธรรมชาติได้ นั่นจะทำให้เรานั้นเหนื่อยมากขึ้นกว่าเดิมอีกด้วย วิธีที่ดีนั้นก็คือการเปลี่ยนความคิดที่ว่า สไลด์ต้องเร็วเสมอนั้น กลายเป็น สไลด์ต้องถูกตำแหน่ง และ ถูกเวลา เพื่อลดความเสี่ยงที่จะทำให้เกิดแรงกระแทกจากการเคลื่อนสไลด์ และหากจะเกิดเสียงที่มาจากสไลด์ที่เป็นลักษณะของ กรีซซซานโดเล็กน้อย นั่นก็ไม่น่าเป็นปัญหามากนัก เพราะนั่นทำให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีทรมโบน



รูปที่ 2.1 ตำแหน่งของคันชัก

ที่มา : Yamaha Corporation, 2019

2.5.2.2 ตำแหน่งแทน (Alternate Position)

ทักษะที่จำเป็นสำหรับการใช้สไลด์นั้นก็คือ การใช้ตำแหน่งแทนของโน้ตต่าง ๆ ที่อยู่ในฮาร์โมนิคซีรี่ย์ที่แตกต่างกัน เพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ใกล้ และเป็นธรรมชาติมากที่สุด เนื่องจากการเคลื่อนสไลด์ไปในตำแหน่งที่ห่างกันมากนั้น จะทำให้มือขวานั้นเกิดการเมื่อยล้า และเกร็งได้ง่าย ผู้ฝึกซ้อมควรจะต้องคำนึงถึงคุณภาพของเสียงอยู่เสมอ แต่เนื่องจากตัวโน้ตในแต่ละฮาร์โมนิคซีรี่ย์นั้น จะมีคุณภาพของเสียง และระดับความเพี้ยนที่แตกต่างกัน จึงเป็นสิ่งสำคัญที่นักทอมโบนั้นควรจะเรียนรู้เกี่ยวกับธรรมชาติของเสียงในแต่ละฮาร์โมนิคซีรี่ย์ และจำเป็นอย่างมากที่จะต้องฝึกฝน เพื่อให้ได้คุณภาพของเสียงที่ดี และเป็นไปตามที่ต้องการ (Kagarice, 1984, p. 23)

การใช้ตำแหน่งแทนของสไลด์นั้นสามารถฝึกฝนให้ชำนาญได้ โดยหลักสำคัญในการฝึกซ้อมนั้นก็คือ ให้เล่นในตำแหน่งปกติของโน้ตที่ต้องการ และสลับกลับไปเล่นในตำแหน่งแทนในหลาย ๆ ตำแหน่ง เพราะจะได้จดจำคุณภาพของเสียง และระดับเสียงที่ปกติ แล้วจึงไปปรับให้คุณภาพของเสียง และระดับเสียงในตำแหน่งแทนนั้นมีคุณภาพเหมือนกับในตำแหน่งปกติ พยายามมองหาตำแหน่งแทนของสไลด์อยู่บ่อย ๆ เพื่อฝึกฝน และเรียนรู้ที่จะใช้อย่างเหมาะสม (Kleinbammer, 1963, p. 61)

ตำแหน่งแทนของสไลด์นั้นส่วนใหญ่จะอยู่ในช่วงเสียงที่อยู่ในระดับกลางซึ่งการที่จะทราบถึงตำแหน่งของโน้ตต่าง ๆ ได้นั้น จำเป็นที่จะต้องศึกษาเกี่ยวกับ ฮาร์โมนิคซีรี่ย์ของทอมโบน ว่าในแต่ละฮาร์โมนิคซีรี่ย์นั้นมีโน้ตอะไรบ้าง และสามารถให้ตำแหน่งสไลด์ใดได้บ้าง นอกจากนั้นยังจำเป็นที่จะต้องเรียนรู้เกี่ยวกับความเพี้ยนในระดับฮาร์โมนิคซีรี่ย์ต่าง ๆ อีกด้วย ซึ่งจะมีความเพี้ยนในระดับฮาร์โมนิคซีรี่ย์ต่าง ๆ ที่เป็นปกติโดยทั่วไปตามตัวอย่างที่ 2.4 อย่างไรก็ตามก็ต้องนำมาปรับใช้กับเครื่องดนตรีส่วนตัวของเราเองด้วย เนื่องจากทอมโบนในแต่ละตัวนั้นก็มีความเพี้ยนของเครื่องที่แตกต่างกัน (Kleinbammer, 1963, pp. 88-89)

ตัวอย่างที่ 2.4 ความเพี้ยนในระดับฮาร์โมนิคซีรียต่างๆ

Position 1 2 3 4 5 6 7

The image displays seven musical staves, each representing a different position on a string. The notes are: Position 1 (E2), Position 2 (F2), Position 3 (G2), Position 4 (A2), Position 5 (B2), Position 6 (C3), and Position 7 (D3). Arrows indicate the string and fret for each note.

ที่มา : Kleinbammer, 1963, p. 88

ลูกศรชี้ลง แสดงถึงลักษณะความเพี้ยนปกติมักจะต่ำกว่าระดับเสียงจริง

ลูกศรชี้ขึ้น แสดงถึงลักษณะความเพี้ยนปกติมักจะสูงกว่าระดับเสียงจริง

2.6 ประวัตินักทรมโบน 3 คน

Alexander Nyankin เขาจบการศึกษาจากที่ Moscow Conservatoire ในปี 1997 และได้รับเลือกให้เป็นผู้รักษาการแทนหัวหน้าวงของวง The Russian National Orchestra. เขาได้รับตำแหน่งให้เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวไวโอลินวง Kaohsiung City Symphony Orchestra ที่ประเทศไต้หวัน เขาได้มีโอกาสในการบรรเลงเดี่ยวมากมายทั้งในประเทศรัสเซียและในต่างประเทศ ต่อมาในปี 2001 ถึงปี 2005 เขาได้รับตำแหน่งให้เป็นผู้อำนวยการด้านศิลปะและวาทยากรประจำของวง the Wind Orchestra of the Medical University of Gaosyun ในประเทศไต้หวัน และดำรงตำแหน่งวาทยากรหลักในวง Municipal Youth Wind Orchestra แห่งเมือง Gaosyun (Nyankin, 2016, para. 1)

Rick Stout เขาเกิดที่เมือง Chicago และใช้ชีวิตเติบโตในรัฐ Texas เขาเริ่มเข้าศึกษาที่ Rice University in Houston และสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีที่ the Curtis Institute of Music in Philadelphia. เขาได้มีโอกาสแสดงเดี่ยวร่วมกับวง the Jacksonville Symphony และใน the Eastern Music Festival อีกด้วย Rick Stout เข้าร่วมตำแหน่งทรมโบนใน The Cleveland Orchestra ช่วงเริ่มแรกในปี 2000-2001 ในปี 1988-2000 เขาเป็นสมาชิกของวง the Jacksonville Symphony Orchestra โดยได้รับคัดเลือกเป็นหัวหน้ากลุ่มเครื่องมือ ในช่วง 1998-2000 ในปีนั้นเขายังได้รับตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มเครื่องมือทรมโบนของวง the New Haven Symphony Orchestra และยังคงดำรงตำแหน่งอาจารย์ของ the Eastern Music Festival เป็นระยะเวลา 12 ปี ต่อมาในปี 2001 เขารับตำแหน่งอาจารย์ที่ the Cleveland Institute of Music นอกเหนือจากการสอนเครื่องมือทรมโบนแล้ว เขายังเป็นผู้นำและที่ปรึกษาของ CIM brass ensembles อีกด้วย ปัจจุบัน Rick Stout กำลังก่อตั้งวง the National Brass Virtuosi และยังคงมีการแสดงดนตรีเดี่ยวอยู่เป็นประจำกับ Christina Dahl ซึ่งเธอเป็นภรรยาของเขา (The Cleveland Orchestra, 2019, para. 1)

Christian Lindberg เป็นนักทอมโบนที่ได้รับการยอมรับมากมายจากทั่วโลก ผลงานของเขามีหลากหลาย ในด้านการแสดงดนตรี ด้านวาทยากร และในด้านนักประพันธ์เพลง ผลงานทางด้านการแสดงทอมโบนของเขานั้นก็มีมากมาย ในเดือนกันยายน ปี 2015 Christian Lindberg ถูกลงมติให้ได้รับรางวัล “The Greatest Brass Player in History” จากสถานีวิทยุเพลงคลาสสิกซึ่งเป็นสถานีคลื่นวิทยุเพลงคลาสสิกที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก (CLASSICFM) และได้รับเลือกเป็นอันดับที่ 1 ประจำเดือนเมษายน โดย “International Classical Music Award 2016” จากงาน the Gala Ceremony in San Sebastian ที่ประเทศสเปน นอกจากนั้นนั้น เขาได้ร่วมเซ็นสัญญาเป็นผู้นำดนตรีกับวง Israel Netanya Kibbutz Orchestra เป็นระยะเวลา 5 ปี โดยที่มีผลงานและความสามารถอยู่ได้เดียวกับวง Israel Philharmonic (Lindberg, 2019, para. 1)



บทที่ 3

ขั้นตอนการดำเนินวิจัย

“การตีความและวิธีการฝึกซ้อมบทเพลง *แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน* โดย ชิกมุน สโตโจวสกี” ผู้วิจัยนั้นได้จัดทำวิทยานิพนธ์เรื่องนี้ โดยมีขั้นตอนการดำเนินงานวิจัยดังต่อไปนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ข้อมูลที่ผู้วิจัยได้รวบรวมมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับการตีความบทเพลง วิธีการฝึกซ้อม ประวัติของผู้ประพันธ์ รวมไปถึง การตีความของนักทรอมโบนที่น่าสนใจ ในรูปแบบของหนังสือ บทความวิชาการ งานวิจัย การบันทึกเสียง รวมไปถึง วิดีโอบันทึกการแสดงของนักทรอมโบนอีกด้วย ทั้งนี้เพื่อเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยในครั้งนี้

3.2 การวิเคราะห์การตีความของนักทรอมโบน 3 คน การตีความของผู้วิจัยและวิธีการฝึกซ้อมอย่างเหมาะสม

ผู้วิจัยได้นำเพลง *แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน* ประพันธ์โดย ชิกมุน สโตโจวสกี ที่บรรเลงโดยนักทรอมโบนที่มีชื่อเสียงจำนวน 3 คน มาวิเคราะห์การตีความ เพื่อศึกษาวิธีการบรรเลง และต่อมาจึงได้ตีความเพื่อหาสิ่งที่ผู้ประพันธ์นั้นต้องการที่จะสื่อ และได้บรรเลงเพื่อหาช่วงที่สามารถเกิดปัญหาและนำปัญหานั้นมาวิเคราะห์เพื่อแนวทางการแก้ไขปัญหา ผู้วิจัยนั้นได้แนะนำวิธีฝึกซ้อมเพื่อแก้ปัญหาที่เกิดขึ้น โดยใช้แบบฝึกหัดที่จะช่วยแก้ไขปัญหาในการเล่นเหล่านั้นได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด และในบางประโยคของเพลง ผู้วิจัยอาจต้องสร้างแบบฝึกหัดขึ้นมาเพื่อให้สอดคล้องกับปัญหาที่เจอ เพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างต่อเนื่อง

3.3 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนั้นได้นำเสนอตัวอย่างการตีความของนักทอมโบน 3 คน คือ Alexander Nyankin Rick Stout และ Christian Lindberg เพื่อให้เห็นแนวทางการตีความของนักทอมโบนคนอื่น

ผู้วิจัยนั้นจะนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับการตีความบทเพลงของผู้วิจัย และยกตัวอย่างปัญหาที่เกิดขึ้นในการบรรเลง รวมไปถึงนำตัวอย่างประกอบการฝึกซ้อม และการแก้ไขปัญหามานำเสนอ เพื่อให้สามารถแก้ไขปัญหานั้นได้ โดยผู้วิจัยจะนำเสนอในหัวข้อของ การตีความ การฝึกซ้อม วิธีการบรรเลงและเทคนิคที่เกี่ยวข้อง รวมถึงประเด็นอื่น ๆ ที่น่าสนใจ

ทั้งนี้ผู้วิจัยนั้นได้นำเสนอการบรรเลงบทเพลง *แฟนตาซีสำหรับทอมโบน* โดย ชิกมุน สโตโจวสกี โดยการแสดงต่อสาธารณชน ในการแสดงดนตรีจบในระดับปริญญาโทศึกษา (Master Trombone Recital) ณ ห้อง 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต เมื่อวันที่ 19 กรกฎาคม 2561 เวลา 14:00 น.



บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์การตีความของนักทฤษฎีบทที่มีชื่อเสียง 3 คน การตีความของผู้วิจัย ปัญหาในการบรรเลง และวิธีการฝึกซ้อมอย่างเหมาะสม

แฟนตาซีสำหรับทฤษฎีบท ประพันธ์โดย ชิกมุน สโตโจวสกี เป็นบทเพลงที่จำเป็นจะต้องใช้ทักษะในการบรรเลงสูง เนื่องจากผู้ประพันธ์นั้นได้ประพันธ์ไว้โดยใช้ความสามารถของเครื่องดนตรีอย่างเต็มที่ มีทำนองที่สวยงามและมี อารมณ์ ค่อนข้างมาก จังหวะในเพลงนั้นมีการเร่งขึ้นและช้าลงอยู่ตลอดทั้งเพลง และระดับความเข้มเสียงที่เบาและดังสลับกันไปอยู่หลายจุด จึงอาจทำให้เกิดปัญหาในการบรรเลงได้ การฝึกซ้อมที่ไม่เพียงพอและไม่ถูกวิธีอาจจะทำให้บรรเลงเพลงนี้ได้โดยไม่เต็มประสิทธิภาพ ผู้วิจัยจึงได้นำเสนอวิธีการฝึกซ้อมเพลงนี้โดยใช้การตีความบทเพลง หาปัญหาในการบรรเลงและใช้วิธีการฝึกซ้อมอย่างเหมาะสม

ในการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ผู้วิจัยได้ทดลองบรรเลงบทเพลงแบบเต็มเพลง และตีความบทเพลง เพื่อหาปัญหา และเทคนิคการบรรเลง หากได้ซ้อมอย่างละเอียด จะช่วยทำให้สามารถแก้ไขความผิดพลาดทั้งหมดที่อาจจะเกิดขึ้นได้ในการบรรเลง และจะทำให้บรรเลงเพลงนี้ได้อย่างเต็มประสิทธิภาพที่สุด

- ผู้วิจัยได้แบ่งส่วนการนำเสนอผลการวิจัยในครั้งนี้ออกเป็น 3 ส่วน ซึ่งแบ่งออกได้ดังนี้
- 4.1 การตีความของนักทฤษฎีบท 3 คนที่น่าสนใจ
 - 4.2 การตีความของผู้วิจัย
 - 4.3 ปัญหา เทคนิคในการบรรเลง และวิธีการฝึกซ้อมอย่างเหมาะสม

4.1 การตีความของนักทรมโบน 3 คนที่น่าสนใจ

การตีความบทเพลง *Fantasia for Trombone* ของนักทรมโบนที่น่าสนใจนั้น จะนำเสนอในส่วนที่ นักทรมโบนนั้นได้มีการตีความต่างออกไปจากที่โน้ตนั้นได้กำหนด และ ประโยคเพลงที่ไม่เหมือนกัน รวมถึง จุดหายใจที่ไม่ได้กำหนดไว้ในบทเพลง โดยจะตีความในช่วงต้นของเพลง และ ช่วงที่มีอัตราความเร็วของจังหวะเลนโต

ในช่วงต้นของเพลง ห้องที่ 1-25 (ตัวอย่างที่ 4.1) จะมีเปียโนบรรเลงนำเพื่อเข้าท่อนบรรเลงเดี่ยวของทรมโบน เริ่มด้วยขวามเข้มเสียงที่ดัง และมีความเข้มเสียงที่หลากหลาย รวมไปถึงลักษณะของการออกเสียงเช่นกัน ต่อมาในห้องที่ 13 ได้มีลักษณะการบรรเลงคนเดียว โดยไม่มีเปียโนบรรเลงประกอบ และกลับมาเล่นด้วยกันอีกครั้งในห้องที่ 19

ตัวอย่างที่ 4.1 *Fantasia for Trombone* ห้องที่ 1-25

The musical score for *Fantasia for Trombone* (measures 1-25) is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/8. The tempo and mood markings are **Allegro risoluto Poco Maestoso** at the beginning, **Poco Animato** at measure 12, **Poco rit.** at measure 17, and **Tempo I** at measure 19. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *espress.* (espressivo), and *dim.* (diminuendo). It also features articulation marks like accents and breath marks, as well as phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 25.

ช่วงอัตราความเร็วจังหวะเลนโต ในห้องที่ 26 – 41 อยู่ในความเร็วระดับเลนโต มีลักษณะของประโยคเพลงที่ยาว และระดับความดังเบาที่ค่อนข้างละเอียด มีการเพิ่ม และ ลดความดังเบาอยู่บ่อยครั้ง (ตัวอย่างที่ 4.2)

ตัวอย่างที่ 4.2 *Fantasia for Trombone* ห้องที่ 26–41

26 **Lento**
p dolce espress. *mf*

31
3 *poco a poco più animato e cresc.* *3*

35
mf *rall.* *mf*

39
dim. *p* **Tempo I**

4.1.1 การบรรเลงของ Alexander Nyankin

ตัวอย่างที่ 4.3 การบรรเลงห้องที่ 1-25 ของ Alexander Nyankin

The musical score consists of six staves of music. The first staff (measures 4-8) is marked **Allegro risoluto Poco Maestoso** and includes dynamics *f* and *p* *espress.*. The second staff (measures 8-12) continues the piece. The third staff (measures 12-15) is marked **Poco Animato** and includes dynamics *f* and *rit.*. The fourth staff (measures 15-17) includes dynamics *f* and *accel.*. The fifth staff (measures 17-19) is marked **Poco rit.**. The sixth staff (measures 19-25) is marked **Tempo I** and includes dynamics *f* and *mp*.

หมายเหตุ เครื่องหมาย “ , ” แสดงถึงช่วงที่มีการหายใจในแต่ละจุดที่อยู่ในประโยคเพลง

จากตัวอย่างที่ 4.3 จะเห็นได้ว่าในช่วงตอนต้นของเพลงนั้น เขาได้บรรเลงในความเข้มเสียงที่ ดังในหลายจุด และไม่ได้ทำตามเครื่องหมาย เบาลง ในจุดที่ผู้ประพันธ์นั้นได้กำหนดไว้ เขาได้มีการหายใจระหว่างประโยคในห้องที่ 12 และซำลงโน้ต A ในห้องที่ 13 จังหวะที่ 4 และเริ่มประโยคเพลงใหม่ในห้องที่ 15 ต่อมาในห้องที่ 18 เขาได้เปลี่ยนจาก เบาลง เป็น ดังขึ้น เพื่อให้ Tempo I ในห้องที่ 19 ต่อไป และก็ยังเล่นในห้องที่ 19 ถึง 24 ในความเข้มเสียงที่ ดัง และค่อยเบาลงในห้องที่ 25 และหายใจเพื่อเข้าห้องที่ 26 ต่อไป

ตัวอย่างที่ 4.4 การบรรเลงห้องที่ 26-41 ของ Alexander Nyankin

The musical score consists of three staves of music. The first staff (measures 26-30) is marked **Lento** and *mf dolce espress.*. The second staff (measures 31-35) includes a triplet of eighth notes and is marked *poco a poco più animato e cresc.*. The third staff (measures 36-41) includes a triplet of eighth notes and is marked *mf* and *dim.*, with a **rall** marking above the final measures.

จากตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า อเล็กซานเดอร์นั้นได้เริ่มช่วงนี้ในความเข้มเสียงที่ค่อนข้างดัง ไม่ได้เริ่มจากเบาตามที่โน้ตได้ระบุไว้ และได้ดังขึ้น ในห้องที่ 28 และยังสามารถเปลี่ยนจากการดังขึ้นในห้องที่ 29 กลายเป็นเบาลงและเชื่อมประโยคเพลงให้ตอนต้นของห้องที่ 30 เป็นประโยคเดียวกัน และหายใจในโน้ตถัดไป ต่อมาในห้องที่ 33 และ 34 ที่มีเครื่องหมายดังขึ้นและเบาลงนั้น เขาได้เปลี่ยนเป็นค่อย ๆ ดังขึ้นมาตั้งแต่ห้องที่ 31 จนจบประโยคเพลงนั้นในห้องที่ 36 ต่อมาในห้องที่ 38 เขาได้เอาเครื่องหมายเบาลงออก และไปเบาลงอย่างชัดเจนในห้องที่ 39 จังหวะที่ 3 และ 4

4.1.2 การบรรเลงของ Rick Stout

ตัวอย่างที่ 4.5 การบรรเลงห้องที่ 1-25 ของ Rick Stout

Allegro risoluto Poco Maestoso

4 *f* *f* *p espress.*

8

12 **Poco Animato** *f* *f* *accel.. 3*

15

17 *Poco rit.*

19 **Tempo I** *p* *mf*

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าเขาได้ตีความไปตามแนวคิดที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้และเชื่อมประโยคเพลงให้มีความยาวมากขึ้นในห้องที่ 6 ถึง 8 และในห้องที่ 9 ถึง 11 ก็เช่นกัน ต่อมาในห้องที่ 14 ได้เปลี่ยนเครื่องหมายเบาะลง ให้เป็นดั่งขึ้น และทำตามสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้เป็นส่วนใหญ่

ตัวอย่างที่ 4.6 การบรรเลงห้องที่ 26-41 ของ Rick Stout

26 *p dolce espress.* *mf*

31 *poco a poco più animato e cresc.*

36 *mf* *dim.*

จากตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า เขาได้บรรเลงโดยใช้ความเข้มเสียงตามที่คุณประพันธ์นั้นได้กำหนดไว้ และทำได้อย่างชัดเจน และเขาได้ตีความประโยคเพลงในช่วงนี้โดยเริ่มจากห้องที่ 26 จนถึงห้องที่ 28 เป็นประโยคแรก ต่อมาประโยคที่ 2 นั้นมีความสั้นเพียงแค่ 1 ห้อง ประโยคเพลงในช่วงนี้เขาได้แบ่งออกมาให้มีลักษณะที่ไม่ยาวและไม่ถี่จนเกินไป โดยจะอยู่ที่ 2-3 ห้อง และในประโยคสุดท้ายของช่วงนี้ ในห้องที่ 39 จังหวะที่ 1 และ 2 เขาได้เปลี่ยนจากความเข้มเสียงที่เบาลง เป็นดังขึ้นเล็กน้อย และเบาลงอย่างชัดเจนในจังหวะที่ 3 และ 4

4.1.3 การบรรเลงของ Christian Lindberg

ตัวอย่างที่ 4.7 การบรรเลงห้องที่ 1-25 ของ Christian Lindberg

The musical score consists of six staves of music. The first staff (measures 1-7) is marked 'Allegro risoluto Poco Maestoso' and includes dynamics *f* and *p espress.*. The second staff (measures 8-11) continues the piece. The third staff (measures 12-14) is marked 'Poco Animato' and includes dynamics *f* and 'accel. 3'. The fourth staff (measures 15-16) includes dynamics *mf* and '3'. The fifth staff (measures 17-18) is marked 'Poco rit.' and includes dynamics *f* and '3'. The sixth staff (measures 19-25) is marked 'Tempo I' and includes dynamics *mf* and *f*, along with 'rit. 3'.

ในช่วงต้นของเพลงห้องที่ 1-25 นั้น ลินเบิร์กได้บรรเลงโดยมีความเข้มเสียงตามที่คุณประพันธ์ได้ระบุไว้ เพียงแต่ได้เปลี่ยนประโยคเพลงเล็กน้อย และมีจุดสำคัญที่เปลี่ยนไปจากที่คุณประพันธ์ระบุไว้ อย่างชัดเจนคือในห้องที่ 18 เขาได้บรรเลงโดยใช้ความเข้มเสียงเท่าเดิม ไม่ได้เบาลง และค่อย ๆ ดังขึ้น ในห้องที่ 19 ไปจนถึง 23 และได้ช้าลง และเบาลงอย่างชัดเจนในห้องที่ 25 และเขายังได้เผื่อช่วงเวลาสำหรับหายใจก่อนที่จะเข้าห้องที่ 26 ต่อไป

ตัวอย่างที่ 4.8 การบรรเลงห้องที่ 26-41 ของ Christian Lindberg

26 **Lento**
p dolce espress.

31
3 *poco a poco più animato e cresc.* 3

36
mf *dim.*

จากตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ลินเบิร์ก นั้นได้ให้ความสำคัญกับประโยคเพลงที่ต่อเนื่องมาก เขาได้เชื่อมประโยคของเพลงในห้องที่ 28 ให้ไปจบประโยคที่ จังหวะที่ 1 ในห้องที่ 29 ต่อมาในประโยคเพลงที่ 3 ในห้องที่ 30 จังหวะที่ 3 เขาได้แบ่งประโยคเพลงในห้องที่ 32 จังหวะที่ 3 และเล่นประโยคยาวไปจบจบในห้องที่ 35 จังหวะที่ 2 และเขาไม่ได้แบ่งช่วงหายใจในแต่ละประโยคเพลงเลย และระดับความดังเบา ก็เป็นไปตามที่ ผู้ประพันธ์นั้นได้ระบุไว้ โดยไม่ได้ทำอะไรให้แตกต่างกันมากนัก

4.2 การตีความของผู้วิจั

4.2.1 การตีความบทเพลง ห้องที่ 1 – 25

ในห้องที่ 1 – 6 (ตัวอย่างที่ 4.9) ผู้วิจัได้ระบุเครื่องหมายบอกตำแหน่งของสไลด์ และ เครื่องหมายยาว สั้น ตามที่ผู้วิจันั้นได้ตีความไว้อยู่เสมอ ในตอนต้นของเพลงจะมีเปียโนบรรเลงมาก่อน 4 ห้องในอัตราความเร็ว Allegro risoluto และเมื่อแนวทอคมโบนบรรเลงในห้องที่ 5 ได้มีการเปลี่ยนจังหวะเป็น Poco Maestoso สำหรับโน้ตตัวแรก ผู้วิจันั้นได้บรรเลงอย่างเต็มค่าน้ต แต่เนื่องจากการเปลี่ยนจังหวะด้วยจึงทำให้รู้สึกว่โน้ตตัวแรกนั้นยาวขึ้นเป็นพิเศษ และตัวโน้ต F ในห้องที่ 5 ตัวแรก ผู้วิจัได้ใช้ตำแหน่งแทนสไลด์ที่ 6 และกลับมาใช้ตำแหน่งที่ 1 ในโน้ตสุดท้ายของห้องที่ 5 ต่อมาในห้องที่ 6 โน้ตตัว E ที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง ไปยังโน้ตตัว A ผู้วิจัได้บรรเลงโน้ตตัว A ให้รู้สึกว่ยาวขึ้นกว่าปกติเล็กน้อย เนื่องจกตำแหน่งสไลด์ของโน้ตชุดนี้อยู่ในตำแหน่งเดียวกันจึงทำให้ใช้ ลิปสเลอ ได้ แต่ทั้งนี้โน้ตตัวสุดท้ายในเครื่องหมาย สเลอ มักจะถูกบรรเลงสั้นอยู่เสมอ

ตัวอย่างที่ 4.9 การตีความของผู้วิจัในห้องที่ 1-6

The image displays a musical score for Trombone and Piano. The top staff is for Trombone, and the bottom two staves are for Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two sections: **Allegro risoluto** (measures 1-5) and **Poco maestoso** (measures 6-8).
 - **Measures 1-5:** The Piano part begins with a piano (*mf*) dynamic. The Trombone part has a long rest. In measure 5, the Trombone part enters with a forte (*f*) dynamic. The Piano part is marked *cresc. molto* and reaches *ff* by measure 5. The Trombone part has fingering numbers 5, 3, 2, 5, 6, 3, 2, 3, 1, 2 and articulation marks 8va, Ped, *.
 - **Measures 6-8:** The tempo changes to **Poco maestoso**. The Piano part continues with a forte (*f*) dynamic. The Trombone part has a long rest.

ต่อมาในห้วงที่ 7 (ตัวอย่างที่ 4.10) จะมีลักษณะของทำนองที่แตกต่างกับห้วง 1 - 6 โดยจะมีลักษณะการประพันธ์โดยใช้การ เลกาโต อยู่ค่อนข้างมาก และมีอัตราความเร็วจังหวะที่ช้าลงในแบบ Lento มีความเข้มเสียงที่เบาลงจากห้วงที่ 6 ผู้วิจัยนั้นได้ใช้วิธีการเน้นเสียงเล็กน้อยในโน้ตที่อยู่หลังเครื่องหมายเชื่อมค่านี้อยู่เสมอ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดการลากโน้ตได้ครบจังหวะตามที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้ เนื่องจากในช่วงนี้มีจังหวะที่ช้า การบรรเลงไม่ครบค่านี้อาจจะทำให้เกิดการเร่งอัตราจังหวะได้ ในช่วงห้วงที่ 7-12 จะมีเครื่องมหายดั่งขึ้นและเบาลงในระยะเวลาอันสั้น ผู้วิจัยจึงได้ระบุนความเข้มเสียงเพื่อให้บรรเลงออกมาได้อย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 4.10 การตีความของผู้วิจัยในห้วงที่ 7-12

Lento ma non troppo

7 *p espress.*

9 *mf p mf p cresc.*

ห้องที่ 13 – 25 ในโน้ต A ตัวแรกของห้องที่ 13 ผู้วิจัยได้บรรเลงโน้ตตัวแรกยาวเนื่องจากในห้องที่ 12 นั้นมีความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ ดังขึ้นและมาจบที่ตัวแรกของห้องที่ 13 จึงทำให้การเล่นแบบค่อย ๆ ดังขึ้นมีความชัดเจนมากขึ้น ในห้องที่ 13 นั้นมีอัตราความเร็วที่เร็วขึ้นไม่มาก ในแบบ Poco Animato ลักษณะของทำนองก็จะแตกต่างกันกับห้องที่ 7-12 จะมีทำนองที่ดูดี้นและเคลื่อนที่เร็ว ผู้วิจัยนั้นได้ใส่เครื่องหมายเน้นเสียงเล็กน้อยหลังเครื่องหมายเชื่อมเสียงเช่นเดียวกับทำนองก่อนหน้า ต่อมาในห้องที่ 14 มีอัตราจังหวะที่ค่อย ๆ เร็วขึ้น ไปจนถึงห้องที่ 18 จังหวะที่ 4 จะมีการค่อย ๆ ซ้ำลงของจังหวะและในห้องที่ 19 ก็จะกลับมายังจังหวะแรกซึ่งก็คือ Allegro Risoluto ในห้องที่ 19 ผู้วิจัยได้เล่นโน้ตตัวแรกยาวเนื่องจากหากเล่นไปตามค่าโน้ตจะทำให้รู้สึกเหมือนโน้ตตัวนั้นสั้นเกินไป เพราะมีการเปลี่ยนจังหวะในห้องที่ 19 ให้เร็วขึ้นและห้องที่ 18 นั้นก็ได้มีอัตราจังหวะที่ค่อย ๆ ซ้ำลง ต่อมาในห้องที่ 20 จังหวะที่ 3 และห้องที่ 21 ผู้วิจัยได้บรรเลงโดยค่อย ๆ ดังขึ้นเพื่อเสริมให้ทำนองในแนวของเปียโนมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ต่อมาในห้องที่ 23 มีความเข้มเสียงที่ดัง ผู้วิจัยได้บรรเลงโดยการใส่เครื่องหมายเน้นเสียงเล็กน้อย แต่ตัวโน้ตหลังเครื่องหมายเชื่อมเสียงในห้องนี้ผู้วิจัยไม่ได้ใช้วิธีการบรรเลงแบบเน้นเสียง เพราะในห้องนี้ผู้วิจัยจะหยุดเสียงพร้อมกับเปียโน เพื่อให้ทำนองที่จะเล่นหลังจากนี้มีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น และในห้องที่ 25 ก็จะมีเสียงที่ค่อย ๆ เบาลง เพื่อเข้าทำนองต่อไปในห้องที่ 26 ตามตัวอย่างที่ 4.11



ตัวอย่างที่ 4.11 การตีความของผู้วิจัยห้องที่ 13 – 25

13 *f* **Poco animato** **accel.**

16

18 *dim.* **poco rit.** **Tempo I**

21

จากข้างต้นที่ผู้วิจัยได้กล่าวมา ได้ทำการจดบันทึกเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับ โดยบันทึกสิ่งที่ผู้วิจัยนั้นได้ตีความไว้ตั้งแต่ห้องที่ 1-25 ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 4.12)

ตัวอย่างที่ 4.12 การตีความของผู้วิจัยในห้วงที่ 1-25

The musical score consists of five staves. The first staff (measures 1-6) is marked 'Allegro risoluto 4' and 'Poco maestoso'. The second staff (measures 7-12) is marked 'Lento ma non troppo' and 'f'. The third staff (measures 13-15) is marked 'Poco animato' and 'accel.'. The fourth staff (measures 16-18) is marked 'poco rit.'. The fifth staff (measures 19-25) is marked 'Tempo I'. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *dim.*, as well as articulations like *espress.* and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

4.2.2 ช่วงเลนโต (Lento) ห้วงที่ 26 – 44

การประพันธ์ในช่วงนี้มีประโยคเพลงที่ค่อนข้างยาวและต่อเนื่อง ผู้ประพันธ์นั้นได้ใช้วิธีการตีความเกี่ยวกับตัวโน้ตหลังเครื่องหมายเชื่อมเสียงเหมือนกันกับช่วง เลนโต ในตอนต้นของเพลง โดยจะใส่เครื่องหมายเน้นเสียงเล็กน้อยเพื่อให้ประโยคเพลงนั้นมีความครบถ้วนอยู่เสมอ

จากการศึกษาบทเพลง และการสังเกตจากนักทฤษฎีบทเพลงทั้ง 3 คนที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไว้ใน ห้วงที่ 26 ถึง 33 (ตัวอย่างที่ 4.13) ผู้วิจัยนั้นได้บรรเลงโดยไม่ปรับเปลี่ยนความยาวของประโยคแต่ละ ประโยคเลย เนื่องจากผู้วิจัยได้ตีความประโยคเพลงในช่วงนี้ไว้ว่า เป็นประโยคเพลงที่ค่อย ๆ ยาวขึ้น โดยในห้วงที่ 26 และ 27 มีความยาวของประโยคเพลง 2 ห่อง และประโยคถัดมาที่มีความยาว 2 ห่อง กับอีก 2 จังหวะ และสุดท้ายในประโยคที่ 3 ก็ได้มีความยาวเท่ากับ 3 ห่อง ผู้วิจัยได้มองว่าเป็นความ ผิดงามของประโยคเพลงที่ผู้ประพันธ์นั้นตั้งใจเขียนไว้โดยมิให้มีการปรับเปลี่ยน

ตัวอย่างที่ 4.13 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 26 - 33

26 **Lento**
p dolce espressivo

30 *mf*
poco a poco più animato e cresc.

การตีความบทเพลงในช่วงนี้ผู้วิจัยนั้นได้มีมุมมองในภาพรวมของบทเพลงในช่วงนี้มีลักษณะการประพันธ์ในช่วงนี้อยู่ในอัตราจังหวะที่ช้า มีความเข้มเสียงที่เบา และมีท่วงทำนองที่อ่อนหวาน ซึ่งจะแตกต่างจากช่วงต้นเพลงโดยสิ้นเชิง

ในห้องที่ 30 และ 31 มีการประพันธ์โดยใช้ทำนองที่คล้ายกันกับห้องที่ 26 และ 27 โดยจะแตกต่างกันที่ความเข้มเสียง และประโยคเพลง ผู้วิจัยนั้นได้ตีความโดยการเล่นห้องที่ 31 จังหวะที่ 1 ให้มีอัตราความเร็วของจังหวะช้าลงเล็กน้อยเพื่อให้โน้ต 3 พยางค์มีความเด่นชัดมากขึ้น ตามตัวอย่างที่ 4.14

ตัวอย่างที่ 4.14 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 26-27 และห้องที่ 30-31

26 **Lento**
p dolce espressivo

30 **Meno mosso**
mf

ต่อมาในห้องที่ 32 มีการเคลื่อนที่ของอัตราจังหวะที่ค่อย ๆ เร็วขึ้นไปจนถึงห้องที่ 39 จังหวะที่ 3 ในช่วงนี้ผู้วิจัยได้ใส่เครื่องหมายกำกับระดับความเข้มเสียงในทุกจุดที่มีเครื่องหมายค่อย ๆ ดั่งขึ้นหรือเบาลง เนื่องจากเครื่องหมายดั่งขึ้นหรือเบาลงในช่วงนี้มีลักษณะคล้ายกันกับในช่วงต้นของเพลงที่มีเวลาในการดั่งขึ้นหรือเบาลงค่อนข้างน้อย ผู้วิจัยจึงเห็นว่าจำเป็นที่จะต้องบรรเลงเครื่องหมายเหล่านี้ให้ชัดเจน ตามตัวอย่างที่ 4.15

ตัวอย่างที่ 4.15 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 32 - 40

32 *poco a poco più animato e cresc.*

34

39 *rall. dim. p*

4.2.3 การตีความบทเพลง ห้องที่ 45 - 64

ในช่วงนี้ของบทเพลงมีลักษณะของทำนองที่ดูคืดนและสง่างาม โดยจะมีการบรรเลงอย่างแข็งแรงและกระชับ อยู่ในอัตราจังหวะที่เร็ว และบรรเลงโน้ตแต่ละตัวโดยไม่สั่นและยาวเกินไป

ลักษณะของโน้ตในห้องที่ 49-51 ในจังหวะที่ 1 ผู้วิจัยจะไม่บรรเลงโน้ตตัวแรกสั่น โดยจะใส่เครื่องหมาย เทนุโต เพื่อให้บรรเลงได้อย่างเต็มค่าโน้ตจริง รวมไปถึงในห้องที่ 56 - 58 ด้วยเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 4.16)

ตัวอย่างที่ 4.16 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 49-51 และ 56-58

49

56

4.2.4 การตีความบทเพลง ห้องที่ 65 – 92

ในช่วงนี้มีลักษณะการประพันธ์ทำนองที่สวยงามใช้เทคนิคการเลกาโตในทุก ๆ ประโยค ลักษณะทำนองในส่วนนี้จะไม่เหมือนในช่วง เล่นโต ตอนต้นเพลง เพราะเนื่องจากมีอัตราความเร็วของจังหวะที่เร็วกว่า หรือเร็วเท่ากันกับลักษณะทำนองในช่วงต้นเพลง

การบรรเลงในช่วงนี้ผู้วิจัยนั้นได้บรรเลงอยู่ในอัตราจังหวะที่เร็ว โดยจะรักษาอัตราจังหวะไว้ตลอดทั้งประโยคจนกว่าจะพบเครื่องหมายที่ทำให้อัตราจังหวะช้าลง ซึ่งผู้วิจัยได้บรรเลงโดยรักษาประโยคเพลงและอาจจะมีการยืดหยุ่นของอัตราความเร็วจังหวะอยู่บ้าง

ประโยคที่ 1 ในห้องที่ 65-70 ผู้วิจัยได้ตีความโดยให้โน้ตที่ลากยาวเกิน 1 จังหวะ ทำการเล่นอยู่บนความเข้มเสียงที่เบามาก ทั้งนี้เพื่อให้แนวทำนองประสานบนเครื่องเปียโน ได้ทำงานอย่างเต็มที่ (ตัวอย่างที่ 4.17)

ตัวอย่างที่ 4.17 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 65-70

The musical score for Example 4.17 consists of two systems of music. The first system starts at measure 65 and ends at measure 70. It is written in 3/8 time and features a piano accompaniment with a melody line. The tempo is marked 'Tempo I Poco Sostetnuto' and 'p poco rit.'. The melody line is marked 'p espress.' and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system starts at measure 68 and ends at measure 70. It continues the piano accompaniment and melody line from the first system. The tempo is marked 'poco rit.'.

ต่อมาในประโยคที่ 2 ในห้องที่ 71-74 จะมีจังหวะย่อยอยู่ในลักษณะ 3 พยางค์ทั้งในทำนอง และในแนวของเปียโน เนื่องจากในห้องที่ 70 มีการช้าลงของอัตราจังหวะและกลับมาเป็นจังหวะเดิม ในห้องที่ 71 ในการฝึกซ้อมผู้วิจัยนั้นจะทำการนัดแนะกับผู้ผู้เล่นเปียโน เพื่อให้ได้จังหวะที่เท่ากัน เพราะผู้วิจัยต้องการจะรักษาอัตราความเร็วในช่วงนี้ไว้ทุกประโยค จึงทำให้นัดตัวแรกในห้องที่ 71 นั้นผู้วิจัยจะเล่นในระดับความเข้มเสียงที่ค่อนข้างดัง และใช้วิธีเดียวกันกับตัวโน้ตที่มีความยาวเกิน 1 จังหวะ ด้วยการเบาลงเหมือนกับประโยคที่ 1 และบรรเลงโน้ต 3 พยางค์อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.18)

ตัวอย่างที่ 4.18 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 71-74

The image shows a musical score for measures 71-74. It consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (mf, p, poco cresc.), and performance instructions like 'a tempo sostenuto'. The piano part features a steady accompaniment with triplets in the right hand and a more active bass line.

ต่อมาในประโยคที่ 3 ในห้องที่ 75 จากนักทฤษฎีที่ผู้วิจัยได้ศึกษามา มีทั้งผู้ผู้เล่นประโยคที่ 2 และ 3 เชื่อมติดกันและมีคนที่เล่นเริ่มใหม่ในประโยคที่ 3 แต่ในส่วนนี้ผู้วิจัยเห็นว่า การเชื่อมระหว่าง ประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 เข้าหากัน เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยได้ตีความไว้ เพราะเนื่องจากผู้วิจัยต้องการจะ รักษาอัตราความเร็วของจังหวะในช่วงนี้ไว้ อีกทั้งในแนวของเปียโน ก็ได้มีการบรรเลงทำนองที่มีความ เข้มเสียงค่อย ๆ ดังขึ้นเพื่อเข้าหาประโยคที่ 3 ด้วยเช่นกัน จึงทำให้ในระหว่างประโยคที่ 2 และประโยค ที่ 3 ในห้องที่ 74 และ 75 นั้นผู้วิจัยจึงได้แบ่งประโยคใหม่เพื่อทำให้ใช้กระแสดมได้เพียงพอในประโยค นี้ (ตัวอย่างที่ 4.19)

ตัวอย่างที่ 4.19 การเชื่อมระหว่างประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 ในห้องที่ 74 และ 75

ในห้องที่ 81 นั้นผู้วิจัยได้บรรเลงโดยใช้อัตราความเร็วของจังหวะที่ช้าลงเล็กน้อย เพราะเนื่องจากในห้องที่ 83 มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วของจังหวะค่อย ๆ เร็วขึ้นไปจนถึงห้องที่ 87 โดยจะให้แนวเปียโนนั้นตั้งจังหวะให้เริ่มช้าลงตั้งแต่ห้องที่ 79 และ 80 ซึ่งเป็นแนวทำนองที่ถูกบรรเลงโดยเปียโนอยู่แล้ว ทั้งนี้ก็เพื่อจะทำให้เทคนิคการประพันธ์ของผู้ประพันธ์นั้นชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ต่อมาในห้องที่ 81 ถึงห้องที่ 87 มีการประพันธ์โดยใช้ ซีควนซ์ (Sequence) 2 ชุดเพื่อเข้าหาทำนองหลักในแนวเปียโนในห้องที่ 87 โดยซีควนซ์ที่ 1 ในห้องที่ 82-84 ผู้วิจัยได้บรรเลงโดยเพิ่มระดับความเข้มเสียงขึ้นในแต่ละชุด (ตัวอย่างที่ 4.20) และซีควนซ์ชุดที่ 2 ในห้องที่ 85 และ 86 ผู้วิจัยได้บรรเลงโดยใช้ความเข้มเสียงที่เบาลงในแต่ละชุดเพื่อให้ทำนองของเปียโนได้มีบทบาทมากขึ้น จนกลายมาเป็นทำนองหลักในห้องที่ 87 (ตัวอย่างที่ 4.21)

ตัวอย่างที่ 4.20 ซีควอนซ์ที่ 1 ในห้องที่ 82-84

81 **Meno mosso**
p *mp*
Meno mosso
poco a poco cresc. e string.
 83 *mf* *piu mf*
poco rit. **Tempo I**

ตัวอย่างที่ 4.21 ซีควอนซ์ชุดที่ 2 ในห้องที่ 85 และ 86

85 *f* *mf* *dim.* *mp* *p*
poco rit. **Tempo I**
mf cantando
 86

การตีความในส่วนที่เหลือต่อจากนี้ในบทเพลงนั้นจะมีลักษณะที่คล้ายกันกับการตีความที่ผู้วิจัยนั้นได้นำเสนอไว้ ผู้วิจัยจึงใช้วิธีเดียวกันในการตีความส่วนที่เหลือทั้งหมดของบทเพลง เช่นเดียวกันกับที่นำเสนอมา

4.3 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อมอย่างเหมาะสม

ในการฝึกซ้อมแต่ละจุดนั้น ผู้วิจัยได้เริ่มจากการร้องเสียงโน้ตในบทเพลงเพื่อให้เกิดความเคยชินกับเสียงที่กำลังจะบรรเลง และต่อมาก็เริ่มฝึกฝนโดยการบรรเลงโน้ตทั้งหมดโดยการลากเสียง (กรีซันโด) เพื่อให้เกิดคุณภาพเสียงที่ดีเสียก่อนจะเริ่มแก้ปัญหที่เกิดขึ้นภายในบทเพลง

ผู้วิจัยได้นำเสนอจุดที่เป็นปัญหาในการบรรเลง ซึ่งปัญหาที่นำเสนอขึ้นเป็นปัญหาที่ผู้วิจัยได้พบเจอในระหว่างการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ พร้อมทั้งได้นำเสนอวิธีการซ้อมและเทคนิคที่ใช้สำหรับการบรรเลง โดยจะยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

4.3.1 เทคนิคการออกเสียง

เทคนิคการออกเสียง ในห้องเพลงที่ 1-25 (ตัวอย่างที่ 4.12) มีการประพันธ์ทำนองในลักษณะที่มีความแข็งแรงดูตัน และลักษณะทำนองที่นุ่มนวลอ่อนหวาน วิธีการออกเสียงในช่วงนี้จึงจำเป็นที่จะต้องมีความชัดเจนตามลักษณะของทำนองเพื่อให้บรรเลงออกมาได้อย่างที่ผู้ประพันธ์นั้นต้องการ

ผู้วิจัยนั้นได้เลือกเอาพยัญชนะในการออกเสียงเพื่อให้ง่ายต่อการฝึกซ้อมในการออกเสียง โดยเรียงลำดับจากพยัญชนะที่มีความหนักแน่นในการออกเสียงที่สุดไปยังพยัญชนะที่มีความนุ่มนวลในการออกเสียงมากที่สุด ดังต่อไปนี้ “ต” “ท” “ด” “ล”

ขั้นตอนการฝึกซ้อมการออกเสียงนั้นผู้วิจัยได้เริ่มจากพยัญชนะที่มีความหนักแน่นมากที่สุดก่อน โดยฝึกการออกเสียงเริ่มจากตัวละ 1 จังหวะ บนบันไดเสียง Bb major โดยเริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้า เพื่อสังเกตเสียงที่ได้ ว่ามีความหนักแน่นตามที่ต้องการแล้วหรือยัง แล้วจึงจะเพิ่มอัตราความเร็วให้เร็วขึ้น จากนั้นก็ใช้วิธีเดียวกันกับพยัญชนะที่เหลือ ตามตัวอย่างที่ 4.22

ตัวอย่างที่ 4.22 การซ้อมการออกเสียงในแต่ละพยัญชนะ

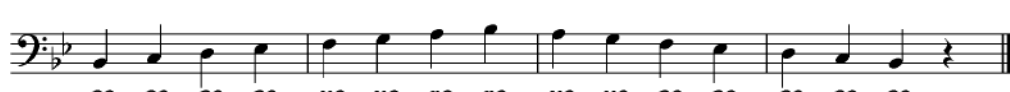
♩ = 60-120



ต่อมาเมื่อรู้สึกคุ้นชินและสามารถควบคุมการออกเสียงได้ตามที่ต้องการแล้ว ผู้วิจัยก็นำเอาวิธีการออกเสียงทั้งหมดมาผสมกันเพื่อฝึกซ้อมให้เกิดความคล่องแคล่วในการใช้การออกเสียงได้อย่างที่ต้องการ ตามตัวอย่างที่ 4.23

ตัวอย่างที่ 4.23 การซ้อมแบบผสมพยัญชนะในการออกเสียง

♩ = 60-120



และผู้วิจัยนั้นก็ได้นำเอาการออกเสียงที่ได้ฝึกซ้อมมากำหนดลงในบทเพลง โดยในตัวอย่างที่ 4.24 นั้นเป็นตัวอย่างเครื่องหมายการออกเสียงที่ผู้วิจัยนั้นได้กำหนดและใช้กับบทเพลงนี้ และนำไปปรับใช้จริงในการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ ตามเครื่องหมายที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ รวมถึงเครื่องหมายที่ผู้วิจัยเองนั้นได้ตีความไว้ด้วย

ตัวอย่างที่ 4.24 การกำหนดเครื่องหมาย เพื่อใช้สำหรับการออกเสียง



นอกจากแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนั้นได้นำเสนอไปในข้างต้นนั้น ยังมีแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยใช้ควบคู่กันกับแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนั้นใช้สำหรับแก้ปัญหาในการออกเสียง ดังตัวอย่างที่ 4.25

ตัวอย่างที่ 4.25 Robert Mueller Technical Exercises III No.1



ที่มา : Mueller, 1901, p. 2

หลังจากที่ฝึกซ้อมวิธีการออกเสียงตามตัวอย่างที่ 4.25 แล้วนั้น ให้เปลี่ยนวิธีการออกเสียงให้เป็นไปตาม หมายเลข 1. และ 2. ตามลำดับ

4.3.2 เทคนิคลิปสเลอ และการเลการ์โต ข้ามฮาโมนิคซีรีย์เกิน 1 ช่วงเสียง

ในช่วงต้นของเพลงนี้ตลอดจนทั้งบทเพลงมีลักษณะการประพันธ์โดยใช้ อาร์เปโจ อยู่หลายจุดด้วยกัน ในห้องที่ 11 ห้องที่ 17 และ 18 (ตัวอย่างที่ 4.26) จะสังเกตเห็นได้ว่ามีการใช้เทคนิคการเลการ์โต และ ลิปสเลอ โดยข้ามฮาโมนิคซีรีย์เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรีย์ ในจุดนี้มักจะเกิดเสียงที่อยู่ในฮาร์โมนิคซีรีย์ติดกันออกมาด้วย การควบคุมกระแสลมที่ไม่ดีพอจะทำให้บรรเลง อาร์เปโจ และการข้ามฮาโมนิคซีรีย์ เกิน 1 ช่วง ผิดพลาดได้

ตัวอย่างที่ 4.26 ลิปสเลอ และเลการ์โต โดยข้ามฮาโมนิคซีรีย์เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรีย์

การกระโดดข้ามฮาโมนิคซีรีย์เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรีย์ ผู้วิจัยนั้นได้ศึกษาและสังเกตการฝึกซ้อมจึงเห็นได้ว่าความเร็วของกระแสลมมีผลทำให้ระดับเสียงที่บรรเลงนั้นปรับเปลี่ยนไปตามกระแสลมที่เร็วขึ้นหรือช้าลง เมื่อมีการเปลี่ยนกระแสลมที่เร็วขึ้นจะทำให้ระดับเสียงนั้นมีความสูงขึ้นและเมื่อกระแสลมนั้นช้าลงก็จะทำให้ระดับเสียงนั้นต่ำลง

จากการฝึกซ้อม ผู้วิจัยพบเจอว่าการกระโดดข้ามฮาโมนิคซีรีย์ เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรีย์ ควรจะเริ่มซ้อมจากข้ามไปยังฮาโมนิคซีรีย์ติดกันเสียก่อน โดยจะเป็นการฝึกให้ร่างกายนั้นคุ้นเคยกับการปรับเปลี่ยนกระแสลมให้เร็วขึ้นหรือช้าลงตามที่ต้องการ ผู้วิจัยนั้นได้กำหนดพยัญชนะและสระในการปรับเปลี่ยนกระแสลมเพื่อให้ง่ายต่อการฝึกซ้อมโดยกระแสลมที่ช้าผู้วิจัยจะใช้สระ “อา” และกระแสลมที่เร็วผู้วิจัยนั้นจะใช้สระ “อี” เพราะเนื่องจากการใช้สระทั้ง 2 แบบนี้นั้นจะทำให้ช่องว่างในปากนั้นแตกต่างกัน ทำให้ความเร็วของกระแสลมนั้นเกิดการเปลี่ยนแปลง โดยเริ่มฝึกจากการออกเสียงเพียงแค่ตัวแรกและปรับเปลี่ยนกระแสลมให้เร็วขึ้นเพื่อให้เกิดการลิปสเลอในฮาโมนิคซีรีย์ที่ติดกัน เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าเมื่อเคยชินแล้วจึงจะเพิ่มอัตราความเร็ว ตามตัวอย่างที่ 4.27

ตัวอย่างที่ 4.27 การลิปเปลอในฮาโมนิคซีรี่ย์ที่ติดกัน

♩ = 60-120

ทา อี อา อี อา อี อา อี อา อี อา อี อา

ทา อี อา อี อา อี อา อี อา อี อา อี อา

ทา อี อา อี อา อี อา อี อา อี อา อี อา

ต่อมาหลังจากที่ฝึกซ้อมการข้ามฮาโมนิคซีรี่ย์ที่ติดกันจนเกิดความชำนาญแล้ว จึงจะเริ่มซ้อมการข้ามฮาโมนิคซีรี่ย์เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรี่ย์ โดยให้ลองจำความรู้สึกในการข้ามฮาโมนิคซีรี่ย์ ที่ติดกันนำมาปรับใช้โดยเสริมกระแสลมมากขึ้นกว่าการทำแบบเดิมเพื่อให้เกิดการข้ามเกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรี่ย์

ในการฝึกซ้อมช่วงแรกมักจะมีเสียงของโน้ตที่อยู่ในฮาโมนิคซีรี่ย์ ติดกันพลาดออกมาด้วย แต่เมื่อผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเพิ่มกระแสลมพร้อมกับเปลี่ยนสละในการออกเสียง จะทำให้ลดปัญหาการเกิดเสียงที่ไม่ต้องการออกได้ วิธีนี้จำเป็นจะต้องใช้การฝึกซ้อมอย่างมีสมาธิ เนื่องจากต้องควบคุมกระแสลมให้พร้อมกันกับเปลี่ยนสละในการออกเสียงเพื่อลดช่องว่างในปาทาทำให้กระแสลมนั้นเร็วขึ้นจาก 2 ทาง โดยผู้วิจัยได้ใช้การฝึกซ้อมตามตัวอย่างที่ 4.28

ตัวอย่างที่ 4.28 การกระโดดข้ามฮาโมนิคซีรี่ย์เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรี่ย์

♩ = 60-120

ทา อา อี อา ทา อา อี อา ทา อา อี อา ทา

นอกจากแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนั้นได้นำเสนอไปในข้างต้นนั้น ยังมีแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยใช้ควบคุมกันกับแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนั้นใช้สำหรับแก้ปัญหาในการกระโดดข้ามฮาโมนิคที่รีจเกิน 1 ช่วงฮาโมนิคที่รีจดังตัวอย่างที่ 4.29

ตัวอย่างที่ 4.29 Mastering the Trombone Exercise 12

The image shows a musical score for Trombone Exercise 12. It consists of four staves of music in bass clef, 4/4 time. The first staff starts with a dynamic marking of *mf*. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs. The final note of the fourth staff is marked with a dynamic of *ff*.

ที่มา : Kleinbammer & Yeo, 2000, p. 34

4.3.3 การควบคุมความเข้มเสียง

ในท้องที่ 9-11 (ตัวอย่างที่ 4.30) จะเห็นได้ว่าความเข้มเสียงของในช่วงนี้มีความแตกต่างกัน อยู่เสมอ และอยู่ในระยะเวลาอันสั้นด้วยเช่นกัน หากใช้การควบคุมปริมาณลมที่ไม่ถูกวิธี จะทำให้การบรรเลงในช่วงนี้ไม่ชัดเจนตามที่ได้ระบุไว้

ตัวอย่างที่ 4.30 ความเข้มเสียงในท้องที่ 9-11

The image shows a musical score for Exercise 4.30. It consists of a single staff of music in bass clef, 4/4 time. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs. The first staff starts with a dynamic marking of *mf*, followed by *p*, and then *mf* with a triplet of notes. Fingerings are indicated above the notes: 9, 3 2, 5 4 2 4, 3 2 3 4, and 3 2 2 3.

ในการควบคุมระดับความเข้มเสียงให้สูงขึ้นหรือเบาลงจำเป็นที่จะต้องฝึกการควบคุมปริมาณลมให้มากขึ้นและน้อยลงตามระดับความเข้มเสียงที่ต้องการ วิธีที่ผู้วิจัยใช้ในการฝึกซ้อมนั้นเป็นวิธีที่ระบุระดับความเข้มเสียงให้ชัดเจนมากที่สุดในแต่ละจังหวะ เพื่อให้ร่างกายนั้นได้ปรับเปลี่ยนปริมาณลมได้ตามที่ต้องการ ตามตัวอย่างที่ 4.31

ตัวอย่างที่ 4.31 แบบฝึกหัดการควบคุมระดับความเข้มเสียงให้สูงขึ้นหรือเบาลง

♩ = 60-120

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 60-120. The first staff contains a sequence of notes with dynamics: *p*, *mp*, *mf*, *f*, followed by a half note *p* and a half note *f*. The second staff contains a sequence of notes with dynamics: *f*, *mf*, *mp*, *p*, followed by a half note *f* and a half note *p*.

ต่อมาเมื่อฝึกซ้อมจนเริ่มชินกับการปรับเปลี่ยนความเข้มเสียงแล้ว ผู้วิจัยนั้นได้พัฒนาแบบฝึกหัดควบคุมความเข้มเสียงโดยการควบคุมระดับเสียงไปพร้อมกันกับควบคุมความเข้มเสียง อีกทั้งยังใช้วิธีการออกเสียงที่ต่างกันในรูปแบบต่าง ๆ กันไป ตามตัวอย่างที่ 4.32

ตัวอย่างที่ 4.32 แบบฝึกหัดควบคุมระดับเสียงพร้อมกับระดับความเข้มเสียง

♩ = 60-120

The image shows a single staff of musical notation in bass clef, 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 60-120. The staff contains a sequence of notes with dynamics: *p*, *f*, *p*, *p*, *f*, *p*, *p*, *f*, *p*.

โดยปกติแล้วเมื่อมีการเล่นระดับเสียงที่สูงขึ้นผู้เล่นส่วนใหญ่มักจะมีระดับความเข้มเสียงที่ดังขึ้นด้วยเช่นกัน และเมื่อระดับเสียงที่ต่ำลงก็จะมีเสียงที่เบาลง แต่การฝึกซ้อมโดยสลับให้ระดับเสียงที่ต่ำมีความเข้มเสียงที่ดังและค่อย ๆ เบาลงไปหาระดับเสียงที่สูงและมีความเข้มเสียงที่เบา จะช่วยทำให้ผู้ฝึกซ้อมสามารถควบคุมระดับความเข้มเสียงได้ดีมากยิ่งขึ้นอีกด้วย ตามตัวอย่างที่ 4.33

ตัวอย่างที่ 4.33 แบบฝึกหัดสลับระดับเสียงที่ต่ำมีความเข้มเสียงที่ดังและค่อย ๆ เบาลงไปหาระดับเสียงที่สูงและมีความเข้มเสียงที่เบา

$\text{♩} = 60-120$



สิ่งสำคัญที่สุดนั้นก็คือ ในทุก ๆ แบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างไปนั้น ผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมแบบฝึกหัดข้างต้นในทุก ๆ ช่วงระดับเสียง เพื่อให้สามารถควบคุมเทคนิคต่าง ๆ ได้อย่างครอบคลุมในทุก ๆ ระดับเสียง อีกทั้งยังเป็นการทำให้พัฒนาความสามารถในด้านอื่นควบคู่ไปด้วยเช่นกัน

นอกจากแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนั้นได้นำเสนอไปในข้างต้นนั้น ยังมีแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยใช้ควบคู่กันกับแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนั้นใช้สำหรับแก้ปัญหการควบคุมความเข้มเสียง ดังตัวอย่างที่ 4.34

ตัวอย่างที่ 4.34 Kopprasch 60 Studies No.1.

The image shows six staves of music in bass clef, arranged in a single system. The music is in 4/4 time. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and a slur over the first four notes, followed by a forte (*f*) dynamic for the next four notes. This pattern of alternating *p* and *f* dynamics with slurs continues through the second, third, fourth, and fifth staves. The sixth staff concludes the piece with a final chord. A large watermark for 'มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University' is visible over the middle of the staves.

ที่มา : Kopprasch, 1973, p. 3

4.3.4 การเลกาโตแบบฮาร์โมนิคซีรียเดียวกัน

ในข้อที่ 15 และ 16 (ตัวอย่างที่ 4.35) มีการประพันธ์โดยใช้โครมาติก อยู่ภายใต้เครื่องหมายเชื่อมเสียง ซึ่งใช้การบรรเลงโดยใช้เทคนิคการเลกาโตแบบฮาร์โมนิคซีรียเดียวกัน ผสมกับการเลกาโตแบบข้ามฮาร์โมนิคซีรีย อีกทั้งอยู่ในอัตราจังหวะที่ค่อย ๆ เร็วขึ้น ดังนั้นการออกเสียงที่ไม่สัมพันธ์กันกับคันทัก จะทำให้เกิดปัญหาต่อการบรรเลงในจุดนี้ได้

ตัวอย่างที่ 4.35 โครมาติกในข้อที่ 15-16



วิธีการฝึกซ้อมการเลกาโตแบบฮาร์โมนิคซีรียเดียวกัน สำหรับผู้วิจัยนั้น มีความคิดเห็นว่าการเลกาโตของโน้ตที่มีตำแหน่งของคันทักอยู่ติดกันจะเกิดปัญหาการรูดเสียง (Glissando) ได้ง่ายกว่าโน้ตที่มีตำแหน่งของคันทักห่างกัน เพราะเนื่องจากตำแหน่งของคันทักที่อยู่ใกล้กันนั้นทำให้สมองและร่างกายขาดสมาธิในการควบคุมเพราะคิดว่าใกล้กันก็จะยิ่งง่าย

ผู้วิจัยนั้นเริ่มฝึกซ้อมโดยให้ความสำคัญไปที่โน้ตที่มีตำแหน่งของคันทักติดกัน (ตัวอย่างที่ 4.36) เพื่อสังเกตว่าเทคนิคการเลกาโตที่กำลังฝึกซ้อมอยู่นั้นเป็นเทคนิคการเลกาโตจริง ๆ มิใช่เป็นการกรีซานโด ซึ่งการจะฝึกซ้อมให้เป็นเช่นนั้นได้ ผู้ที่ฝึกซ้อมนั้นจำเป็นต้องมีสมาธิและควบคุมให้ลื่นลมและมือขวาสัมพันธ์กัน โดยควรที่จะซ้อมในทุก ๆ ตำแหน่งของคันทักที่ติดกัน

ตัวอย่างที่ 4.36 การเลกาโตของโน้ตที่มีตำแหน่งของคันทักอยู่ติดกัน

$\text{♩} = 60-120$



หลังจากฝึกซ้อมการเลกาโต ในตำแหน่งของคันทักที่ใกล้กันจนเกิดความชำนาญแล้ว จึงจะเริ่มฝึกซ้อมการเลกาโตในตำแหน่งของคันทักที่ห่างกันออกไปมากขึ้น ตามตัวอย่างที่ 4.37

ตัวอย่างที่ 4.37 การเลกาโตในตำแหน่งของคันชักที่ห่างกันออกไปมากขึ้น

♩ = 60-120

1 2 1 3 1 4 1 5 1 6 1 7 1 1 7 1 6 1 5 1 4 1 3 1 2 1

ต่อมาเมื่อฝึกซ้อมจนสามารถควบคุมได้อย่างคล่องแคล่วแล้ว ผู้วิจัยได้ทำการนำโครมาติกมาประกอบการฝึกซ้อมเทคนิคการเลกาโต และปรับเปลี่ยนนกลุ่มจังหวะให้ค่อย ๆ ถี่ขึ้น เพื่อให้เหมาะสมในการเตรียมความพร้อมสำหรับการบรรเลงบทเพลงนี้ตามตัวอย่างที่ 4.38

ตัวอย่างที่ 4.38 การฝึกซ้อมเลกาโรโตโดยประกอบกับโครมาติกและการเปลี่ยนนกลุ่มจังหวะ

♩ = 60-120

7 6 3

นอกจากแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนี้ได้นำเสนอไปในข้างต้นนั้น ยังมีแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยใช้ควบคู่กันกับแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนี้ใช้สำหรับแก้ปัญหาคารเลกาโตแบบฮาร์โมนิคซีรี่เดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 4.39

ตัวอย่างที่ 4.39 The Singing Trombone Legato Exercises 9

ที่มา : Vernon, 2009, p. 14

4.3.5 การหายใจในระยะเวลาที่น้อย

ในห้วงที่ 26- 33 (ตัวอย่างที่ 4.40) จะสังเกตเห็นได้ว่า มีประโยคเพลงที่ค่อนข้างยาว อีกทั้งยังมีเวลาในการหายใจที่น้อยมาก ๆ อีกด้วย การเฉลี่ยปริมาณลมที่ใช้เพื่อให้เพียงพอต่อการสร้างประโยคเพลงในช่วงนี้นั้น อาจจะต้องใช้ความสามารถในการหายใจเข้าที่มีคุณภาพมากพอ ที่จะทำให้ประโยคเพลงในช่วงนี้สมบูรณ์ตามที่ผู้ประพันธ์นั้นต้องการได้

ตัวอย่างที่ 4.40 ห้วงที่ 26 - 33

ผู้วิจัยนั้นได้เริ่มโดยการฝึกซ้อมหายใจเข้า 4 จังหวะแล้วหายใจออก 8 จังหวะ โดยเฉลี่ยปริมาณลมให้เพียงพอ ต่อมาได้ลดเวลาการหายใจเข้า เหลือ 3 จังหวะแต่ยังหายใจออก 8 จังหวะเหมือนเดิมโดยให้ปริมาณลมที่เข้าไปต้องไม่น้อยกว่าการหายใจเข้า 4 จังหวะ ต่อมาลดลงเหลือ 2 จังหวะและ 1 จังหวะตามลำดับ โดยให้มีปริมาณลมที่หายใจเข้าเท่าเดิมอยู่เสมอตามตัวอย่างที่ 4.41

ตัวอย่างที่ 4.41 การฝึกหายใจเข้า 1-4 จังหวะ และหายใจออก 8 จังหวะ

ต่อมาเป็นวิธีการปรับใช้เพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงในวงนี้ โดยผู้วิจัยนั้นจะฝึกการหายใจเข้าในระยะเวลาเพียงแค่ครึ่งจังหวะ โดยให้มีปริมาณลมมากเท่ากับหายใจเข้า 4 จังหวะ โดยการฝึกซ้อมแบ่งออกเป็น 3 แบบ คือการหายใจออก 8 จังหวะ 10 จังหวะและ 12 จังหวะ ตามตัวอย่างที่ 4.2

ตัวอย่างที่ 4.42 การหายใจเข้า ครึ่งจังหวะ และหายใจออก 8-12 จังหวะ

♩ = 60-120

และในขั้นตอนสุดท้ายก็ได้ลดเวลาการหายใจเข้าเหลือเพียงแค่เศษหนึ่งส่วนสี่จังหวะและหายใจออก 8 จังหวะ 10 จังหวะและ 12 จังหวะตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 4.43)

ตัวอย่างที่ 4.43 การหายใจเข้าเศษ 1 ส่วน 4 จังหวะ และหายใจออก 8-12 จังหวะ

♩ = 60-120

นอกจากแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนั้นได้นำเสนอไปในข้างต้นนั้น ยังมีแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยใช้ควบคู่กันกับแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนั้นใช้สำหรับแก้ปัญหการหายใจในระยะเวลาน้อย ดังตัวอย่างที่ 4.44

ตัวอย่างที่ 4.44 Selected from the Vocalises of Marco Bordogni No.9

$\text{♩} = 75$

ที่มา : Rochut, 2011, p. 12

4.3.6 การออกเสียงในระดับเสียงที่สูงและดัง

ในข้อที่ 55 (ตัวอย่างที่ 4.45) จะสังเกตได้ว่าการเริ่มโน้ตที่มีระดับเสียงที่สูงและมีระดับความเข้มเสียงที่ดัง การควบคุมปริมาณลมและกระแสลมบวกกับการออกเสียงที่ไม่สัมพันธ์กันอาจจะทำให้เกิดปัญหาในการเล่นโน้ตที่มีลักษณะแบบนี้ได้ยาก

ตัวอย่างที่ 4.45 การออกเสียงในระดับเสียงที่สูงและดัง ในข้อที่ 55

55

f marcato

58

สำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า กระแสลมนับเป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยพัฒนาความสามารถแล้วทำให้การบรรเลงนั้นมีประสิทธิภาพมากขึ้น ผู้วิจัยนั้นเห็นว่า วิธีการหายใจเป็นสิ่งที่สำคัญที่จะช่วยเพิ่มให้การบรรเลงมีประสิทธิภาพมากขึ้นด้วยเช่นกัน

ผู้วิจัยฝึกการออกเสียงในระดับความเข้มเสียงที่ดังโดยใช้วิธีการหายใจเข้าและออกเป็นกฏแฉสำคัญในการฝึกซ้อม เพราะเนื่องจากร่างกายของมนุษย์หากมีการหายใจเข้าไปจนรู้สึกว่ามี

แล้วนั้นก็จะมีกรปล่อยลมหายใจออกมาเองโดยธรรมชาติ ซึ่งเป็นวิธีที่จะทำให้กระแสลมที่หายใจเข้าไปนั้นออกมาได้อย่างเป็นธรรมชาติและมีคุณภาพ โดยผู้วิจัยจะฝึกซ้อมโดยการหายใจเข้าให้เต็มใน 1 จังหวะแล้วออกเสียงในระดับความเข้มเสียงที่ดัง โดยไม่มีการหยุดกลั้นลมหายใจไว้เลย และปล่อยให้ร่างกายทำงานโดยธรรมชาติ โดยการลากเสียงจนกว่าลมจะหมดไป ตามตัวอย่างที่ 4.46

ตัวอย่างที่ 4.46 การฝึกหายใจสำหรับบรรเลงความเข้มเสียงดัง

$\text{♩} = 60-120$

ต่อมาผู้วิจัยได้ใช้วิธีการฝึกซ้อมโดยการเริ่มจากระดับเสียงกลางเสียก่อน เพื่อให้ร่างกายได้เคยชินกับการออกเสียงที่ระดับความเข้มเสียงดัง แล้วจึงค่อยเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้นตามที่ต้องการ และใช้วิธีการหายใจแบบเดียวกันกับตัวอย่างที่ 4.46 โดยมีวิธีการฝึกซ้อมตามตัวอย่างที่ 4.47

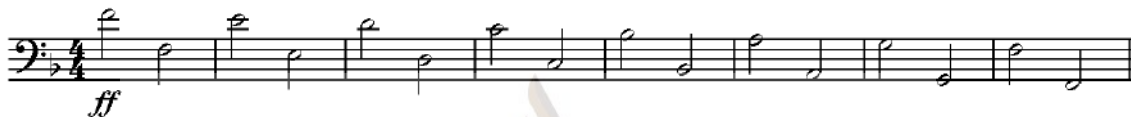
ตัวอย่างที่ 4.47 วิธีการฝึกซ้อมการออกเสียงที่มีระดับเสียงของโน้ตที่สูงและดัง

$\text{♩} = 60-120$

ข้อสังเกตและข้อที่ควรระวังในการฝึกซ้อมแบบฝึกหัดนี้ คือการรักษาคุณภาพของเสียงให้มีคุณภาพเหมือนกันในทุก ๆ โน้ต เพราะโดยปกติแล้วผู้ฝึกซ้อมมักจะลืมสังเกตคุณภาพของเสียง เพราะมุ่งหวังที่จะบรรเลงโน้ตที่มีระดับเสียงสูงให้ได้โดยขาดความคำนึงถึงคุณภาพของเสียงจนทำให้คุณภาพของเสียงในระดับเสียงที่สูงนั้นเปลี่ยนไปจากเดิม

นอกจากแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนั้นได้นำเสนอไปในข้างต้นนั้น ยังมีแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยใช้ควบคู่กันกับแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนั้นใช้สำหรับแก้ปัญหาคารการออกเสียงในระดับเสียงที่สูงและความเข้มเสียงดัง ตามตัวอย่างที่ 4.48

ตัวอย่างที่ 4.48 The Art of Trombone Playing – Daily Exercises



ที่มา : Kleinbammer, 1963, p. 78

4.3.7 ตำแหน่งแทน

เนื่องจากลักษณะการประพันธ์ที่มีการใช้ระดับเสียงที่สูง และมีตำแหน่งของสไลด์ที่สามารถใช้ตำแหน่งแทนได้ จึงจำเป็นจะต้องใช้ตำแหน่งแทนซึ่งตำแหน่งของคันชักในฮาโมนิคซีรี่ที่สูงก็จะมี ความแตกต่างกันเล็กน้อย เนื่องจากการใช้ตำแหน่งคันชักแทนทำให้ง่ายต่อการบรรเลงแต่หากไม่มีความเข้าใจในเรื่องของระดับความเพี้ยนโดยธรรมชาติในฮาโมนิคซีรี่ต่าง ๆ จะทำให้การใช้ตำแหน่งคันชักแทนมีผลเสียมากกว่าผลดี เพราะจะทำให้ระดับเสียงนั้นไม่ตรง

จากการศึกษาข้อมูลเรื่องระดับความเพี้ยนของเสียงในฮาโมนิคซีรี่ต่าง ๆ ในแต่ละตำแหน่งของคันชัก ผู้วิจัยจึงได้สร้างแบบฝึกหัดไว้ใช้สำหรับการฝึกซ้อมการใช้ตำแหน่งคันชักแทน โดยมีรายละเอียดดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 (ตัวอย่างที่ 4.49) ให้ผู้ฝึกซ้อมนั้นฝึกซ้อมโดยมีเครื่องเทียบเสียงเปิดไว้อยู่เสมอ เพราะเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องก็มีระดับความเพี้ยนที่ไม่เท่ากัน จึงจำเป็นที่จะต้องหาระดับความเพี้ยนในฮาโมนิคซีรี่ต่าง ๆ ของเครื่องที่ผู้ฝึกซ้อมนั้นได้ใช้ โดยขั้นตอนนี้ให้เน้นเทียบเสียงในชั้นคู่ฮาโมนิคซีรี่ที่ 6 ในการตรวจสอบเป็นหลัก ในแบบฝึกหัดนี้ผู้วิจัยได้กำหนดเครื่องหมาย + หมายถึง ให้นำคันชักเข้าหาตำแหน่งที่อยู่ก่อนหน้าเล็กน้อย และเครื่องหมาย - หมายถึง ให้นำคันชักเข้าหาตำแหน่งถัดไปเล็กน้อย ตามลำดับตำแหน่งของคันชักทั้ง 7 และในแบบฝึกหัดนี้ผู้ฝึกซ้อมควรที่จะฝึกซ้อมให้ครบทั้ง 7 ตำแหน่งของคันชัก เพื่อให้เกิดความเคยชินในแต่ละโน้ตที่ผู้ฝึกซ้อมนั้นใช้สำหรับการเล่น

ตัวอย่างที่ 4.49 แบบฝึกหัดเทียบเสียงตำแหน่งแทนของคันชัก

♩ = 60-120

ตำแหน่งคันชักที่ 1



ตำแหน่งคันชักที่ 2



ข้อควรระวังสำหรับการฝึกแบบฝึกหัดเทียบเสียงตำแหน่งแทนของคันชัก นั่นคือ ทุกครั้งที่มีการข้ามฮาร์โมนิกซีรีย์ไปยังตำแหน่งที่มีการปรับเปลี่ยนนั้น เมื่อกลับมาตำแหน่งปกติแล้ว ควรจะกลับมาให้ได้ระดับเสียงที่ตรงด้วยเช่นกัน มิใช่เทียบเสียงเพียงแค่นั้นแต่ในครั้งที่มีการเพี้ยนอย่างเดียว

เมื่อผู้ฝึกวิจัยเริ่มใช้ตำแหน่งแทนของคันชักได้ดีขึ้นแล้ว ผู้วิจัยได้นำโครงสร้างของบันไดเสียง และอาร์เปจ มาผสมกับเทคนิคการใช้ตำแหน่งคันชักแทน เพื่อให้เกิดความเคยชินสำหรับการนำไปใช้ เพราะวิธีนี้จะทำให้ฝึกการใช้ตำแหน่งแทนที่มีการปรับให้เสียงตรง ผสมกับตำแหน่งของคันชักอื่น ๆ ตามตัวอย่างที่ 4.50

ตัวอย่างที่ 4.50 บันไดเสียง และอาร์เปจ ผสมกับเทคนิคการใช้ตำแหน่งคันชักแทน

♩ = 60-120

จากปัญหาและเทคนิคการบรรเลงทั้งหมดที่ผู้วิจัยได้กล่าวมานั้น ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า ควรฝึกเทคนิคการบรรเลงในแต่ละชนิดให้ชำนาญ และผู้วิจัยนั้นได้ยกตัวอย่างของแบบฝึกหัดที่นำรวมเอาเทคนิคที่ผู้วิจัยนั้นได้กล่าวไว้ทั้งหมดนั้น รวมอยู่ในแบบฝึกหัดเดียว (ตัวอย่างที่ 4.51) โดยจากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า มีการใช้เทคนิค ตำแหน่งแทน ในห้องแรก และห้องที่มีเลขกำกับทำนองไว้ มีการใช้ความเข้มเสียงที่หลากหลาย มีการข้ามฮาร์โมนิคซีริ่เกิน 1 ช่วงฮาร์โมนิคซีริ่ในห้องที่ 3 จังหวะที่ 4 มีประโยคเพลงแต่ละประโยคที่ยาว และมีการประพันธ์โดยใช้ โครมาติก และ อาร์เปจโจอยู่ด้วย แต่การจะฝึกซ้อมแบบฝึกหัดนี้ได้อย่างถูกต้องและมีประสิทธิภาพนั้น ผู้ฝึกซ้อม จำเป็นที่จะต้องได้รับทักษะในการบรรเลงเทคนิคต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยนั้นได้นำเสนอไว้ข้างต้นอย่างชำนาญเสียก่อน จึงจะฝึกซ้อม แบบฝึกหัดตามตัวอย่างที่ 4.44 ได้อย่างถูกต้อง

ตัวอย่างที่ 4.51 Marcel Bitsch – Fifteen Rhythmic Studies No 2.

ที่มา : Bitsch, 1956, p. 3

บทที่ 5

อภิปราย สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

การอภิปรายสรุปผลของการศึกษาในวิจัยเรื่องการตีความและวิธีการฝึกซ้อมบทเพลง *แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน* โดย ชิกมุน สโตโจวสกี ผู้วิจัยนั้นได้เรียบเรียงเนื้อหาโดยสรุป ดังนี้

5.1 อภิปรายและสรุปผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้เป็นการศึกษาเพื่อตีความหาปัญหาและวิธีการบรรเลงเพลงที่ผู้วิจัยได้เลือกมาอย่างเหมาะสม โดยผู้วิจัยนั้น ได้แบ่งส่วนของหัวข้อและแบ่งขั้นตอนในการศึกษาวิจัยเป็น 3 ส่วนใหญ่ดังนี้

5.1.1 การวิเคราะห์การตีความบทเพลงของนักทรอมโบนที่มีชื่อเสียง 3 คน

ในการวิเคราะห์การตีความของนักทรอมโบนทั้ง 3 คนนั้น ทำให้เห็นถึงแนวทางการบรรเลงของนักทรอมโบนในแต่ละประโยค โดยแต่ละคนนั้นก็ได้มีการบรรเลงที่แตกต่างกัน เมื่อผู้วิจัยนั้นได้ศึกษาการบรรเลงของนักทรอมโบนเหล่านั้นเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ก็ได้นำบางส่วนในการตีความของนักทรอมโบนเหล่านั้นมาใช้เพื่อการตีความของผู้วิจัยเอง ในการวิเคราะห์การตีความในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ในช่วงต้นของเพลงห้องที่ 1-25 และช่วงต่อมาที่อยู่ในอัตราความเร็วแบบเลนโต

5.1.2 การตีความบทเพลงของผู้วิจัย

ในการตีความบทเพลงที่ผู้วิจัยได้เลือกมานั้น ผู้วิจัยได้ตีความในประเด็นของวิธีการบรรเลงในลักษณะ สั้น ยาว เบา ดัง เป็นประเด็นหลัก และได้นำเสนอในประเด็นอื่นที่น่าสนใจไว้ในแต่ละจุดที่ผู้วิจัยนั้นได้นำเสนอไว้ เช่น ประโยคเพลง และ อัตราความเร็วของจังหวะ

ผู้วิจัยนั้นได้แบ่งขั้นตอนการทำงานเพื่อให้มองเห็นถึงปัญหาและหาวิธีการฝึกซ้อมอย่างเหมาะสมได้ โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

- 1) ศึกษาวิเคราะห์บทเพลงโดยภาพรวมในด้านลักษณะการประพันธ์ ด้านประวัติศาสตร์ยุคสมัย และประเภทของบทเพลง
- 2) วิเคราะห์หาปัญหาในการบรรเลงเพื่อศึกษาเทคนิคในการบรรเลงและหาวิธีการฝึกซ้อมเทคนิคเหล่านั้นอย่างเหมาะสม
- 3) วางแผนการฝึกซ้อม และหาวิธีการแก้ไขปัญหาลักษณะตรงจุด รวมถึงสร้างแบบฝึกหัดเพื่อให้ผู้วิจัยนั้นได้พัฒนาทักษะในการบรรเลงและเข้าใจถึงวิธีการแก้ปัญหาในการบรรเลงอย่างละเอียด
- 4) ตีความบทเพลง เพื่อให้เข้าใจในการสร้างทิศทางของการบรรเลงให้เป็นไปตามที่ผู้ประพันธ์นั้นต้องการหรือให้เหมาะสมกับสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในระหว่างการบรรเลง

5.1.3 เทคนิคที่ใช้และวิธีการฝึกซ้อม

ปัญหา และ เทคนิคที่ผู้วิจัยนั้นได้พบเจอในการบรรเลงบทเพลง แพนตาซีสำหรับทรมโบน โดย ซิกมุนด์ สโตโจวสกี มีดังต่อไปนี้

- 1) เทคนิคการหายใจ ในบทเพลงนั้นจะมีอัตราความเร็วของจังหวะที่แตกต่างกันออกไป ในการบรรเลงท่อนซ้ำ จะมีลักษณะการประพันธ์ทำนองที่ยาว มีประโยคเพลงที่ติดติดกัน และมีเวลาให้หายใจเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ผู้วิจัยนั้นได้ฝึกซ้อมโดยจำลองประโยคเพลงและฝึกซ้อมการหายใจในสถานการณ์ที่มีเวลาน้อยที่สุด และยังสามารถควบคุมกระแสลมและปริมาณลมให้เพียงพอต่อการบรรเลงในแต่ละประโยคเพลงได้
- 2) เทคนิคการออกเสียง ในบทเพลงนี้มีลักษณะการออกเสียงหลากหลายรูปแบบ เพื่อให้ทำนองที่ผู้ประพันธ์นั้นได้ประพันธ์ไว้เกิดความงดงามตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ผู้วิจัยนั้นได้กำหนดพยัญชนะในการออกเสียงทั้งหมด 4 แบบคือ ต ท ด ล โดยผู้วิจัยนั้นได้ใช้ขั้นตอนการฝึกซ้อมโดยเริ่มจากพยัญชนะที่มีความหนักแน่นมากที่สุดในการออกเสียง ไปยังพยัญชนะที่มีความนุ่มนวลในการออกเสียงมากที่สุด เมื่อควบคุมได้แล้วผู้วิจัยจึงได้กำหนดพยัญชนะเหล่านี้ลงไปในเรื่องหมายการออกเสียงที่ผู้ประพันธ์นั้นได้ประพันธ์ไว้
- 3) เทคนิคการเลกาโต เนื่องจากทรมโบน เป็นเครื่องดนตรีที่มีคันชักเป็นตัวเปลี่ยนเสียง จึงทำให้เกิดความไม่ชัดเจนในการเปลี่ยนเสียงได้ ผู้วิจัยจึงได้ฝึกซ้อมการออกเสียงแบบเลกาโตที่นุ่มนวลมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ โดยเริ่มจากตำแหน่งของคันชักที่ใกล้กัน ฝึกซ้อมจนได้การเลกา

ได้ที่สวยงาม มิใช่เป็นการรูดเสียง (กรีซันโด) จากนั้นจึงได้นำไปประกอบการฝึกซ้อมโดยใช้ประโยคที่มีโครมาติกในบทเพลงเพื่อฝึกซ้อม

4) การควบคุมความเข้มเสียง ในบทเพลงนี้ มีการประพันธ์โดยใช้ความเข้มเสียงที่กว้างและดั่งขึ้นหรือเบาลงในระยะเวลาอันสั้น ผู้วิจัยจึงได้ฝึกซ้อมการควบคุมปริมาณลมเพื่อควบคุมความเข้มเสียงให้ได้อย่างชัดเจน โดยเริ่มฝึกซ้อมการเพิ่มความเข้มเสียงในจังหวะที่ช้า เพื่อให้เข้าใจถึงการควบคุมปริมาณลมให้ได้เสียก่อน เมื่อควบคุมได้ตามต้องการแล้วจึงเพิ่มอัตราความเร็วของจังหวะ และได้ฝึกซ้อมควบคุมไปกลับประโยคที่ใช้จริงในบทเพลง และได้ระบุสัญลักษณ์ความเข้มเสียงลงไปในทุกจุดที่มีการเปลี่ยนความเข้มเสียงเพื่อให้บรรเลงออกมาได้อย่างชัดเจน

5) การลิปสเลอ และการเลกาโต ซ้ำสามฮาโมนิคซีรีย์เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรีย์ ผู้วิจัยได้กำหนดสระ อา และ อี เพื่อควบคุมกระแสลมให้เร็วขึ้นหรือช้าลงตามที่ต้องการ โดยเริ่มฝึกควบคุมกระแสลมในขั้นคู่ที่มีฮาโมนิคซีรีย์ ติดกัน ต่อมาเมื่อควบคุมจนชำนาญแล้วจึงเพิ่มขั้นคู่ที่เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรีย์ โดยใช้วิธีการเปลี่ยนสละในการควบคุมกระแสลม อีกทั้งยังใช้วิธีการเพิ่มกระแสลมไปพร้อมกับการเปลี่ยนสระเพื่อให้กระโดดข้ามฮาโมนิคซีรีย์เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรีย์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

6) การออกเสียงในระดับเสียงที่สูงและมีความเข้มเสียงที่ตั้ง ผู้วิจัยนั้นได้ศึกษาเพื่อหาแนวทางในการออกเสียงที่มีระดับเสียงที่สูงและอยู่ในความเข้มเสียงที่ตั้ง โดยให้คำนึงถึงกระแสลมและปริมาณลมมากกว่าพญูชนะที่ใช้ในการออกเสียง โดยผู้วิจัยนั้นได้ฝึกซ้อมโดยใช้วิธีการหายใจเข้า 1 จังหวะเต็มโดยไม่มีกรัดล้มลมหายใจก่อนออกเสียง โดยใช้ระบบการทำงานของร่างกายที่เป็นไปอย่างธรรมชาติในการปล่อยลมออกมาจากปอด ผสมกับการออกเสียงที่ผู้วิจัยนั้นได้ศึกษาและกำหนดเอาไว้เพื่อใช้ในบทเพลง โดยเริ่มฝึกซ้อมให้เคยชินจากระดับเสียงกลาง แล้วจึงเปลี่ยนไปฝึกซ้อมในระดับเสียงที่สูงขึ้น

7) ตำแหน่งแทนของคันทัก ในเทคนิคนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าต้องใช้เวลาและสมาธิในการฝึกซ้อมมาก โดยผู้วิจัยนั้นได้ศึกษาระดับความเพี้ยนของเสียงโดยธรรมชาติในแต่ละฮาโมนิคซีรีย์ของเครื่องดนตรี และได้ระบุเครื่องหมาย + และ - ลงไปในตัวเลขบอกตำแหน่งของคันทัก เพื่อให้เข้าใจถึงตำแหน่งคันทักแทนในแต่ละโน้ตที่ผู้วิจัยได้เลือกมา โดยผู้วิจัยนั้นได้สร้างแบบฝึกหัดโดยให้ฝึกซ้อมคู่กันกับเครื่องเทียบเสียง เพราะต้องคำนึงถึงระดับเสียงที่ไม่เพี้ยนเป็นหลัก และสร้างแบบฝึกหัดตำแหน่งคันทักแทน โดยใช้บันไดเสียงและอาร์เปจโจ ซึ่งเป็นลักษณะการประพันธ์ที่พบเห็นได้มากในบทเพลงนี้ เพื่อให้การฝึกซ้อมตำแหน่งแทนของคันทักนั้นเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด

5.2 ข้อเสนอแนะ

ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยนั้นได้ตีความบทเพลงโดยศึกษาข้อมูลพื้นฐานของบทเพลง ซึ่งสามารถนำวิธีนี้ไปใช้กับบทเพลงอื่นที่มีลักษณะการประพันธ์คล้ายกันกับบทเพลงนี้ได้ อีกทั้งเทคนิคและวิธีการฝึกซ้อมที่ผู้วิจัยนั้นได้ระบุไว้ก็สามารถนำไปใช้กับบทเพลงอื่นที่ต้องใช้เทคนิคเหล่านี้ได้เช่นกัน

ปัญหาและเทคนิคในการฝึกซ้อมที่ผู้วิจัยได้นำเสนอในวิจัยเล่มนี้นั้น เป็นปัญหาที่ผู้วิจัยนั้นพบเจอในระหว่างการฝึกซ้อม ซึ่งอาจมีปัญหาคืออื่นในการบรรเลงในแต่ละจุดที่ผู้วิจัยไม่ได้กล่าวไว้ในวิจัยเล่มนี้ เช่น การควบคุมคุณภาพเสียง ปัญหาปริมาณลมที่ไม่เพียงพอในแต่ละประโยค ปัญหาความเหนื่อยล้าของกล้ามเนื้อริมฝีปาก ปัญหาของการบรรเลงร่วมกับแนวเปียโน ซึ่งผู้ที่ยังขาดทักษะเหล่านี้ จำเป็นที่จะต้องฝึกฝนให้สามารถควบคุมเทคนิคที่กล่าวมาในข้างต้นให้ชำนาญเสียก่อน จึงจะสามารถพัฒนาการเล่นในบทเพลงนี้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ แนวทางแก้ปัญหานั้นจึงจำเป็นต้องนำไปปรับใช้ให้เหมาะสมกับบุคคลนั้น ๆ ด้วย

วิธีการฝึกซ้อมที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไว้นั้น เป็นวิธีการฝึกซ้อมโดยที่ผู้วิจัยนั้นได้ใช้วิธีการเหล่านี้ในการฝึกซ้อมอยู่ในชีวิตประจำวัน อีกทั้งตัวอย่างที่นำเสนอ ก็สามารถนำไปฝึกซ้อมกับทุก ๆ บันไดเสียงและทุก ๆ ระดับเสียง เพื่อเพิ่มทักษะในการบรรเลงได้อย่างคลอบคลุมมากยิ่งขึ้นได้เช่นกัน

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ เกศกะรัต.
- ภาวไล ตันจันทรพงศ์. (2555). การสร้างความมั่นใจสำหรับการแสดงเดี่ยว. *วารสารดนตรีรังสิต*, 7(1), 40-47.
- อภิชัย เลี่ยมทอง. (2555). หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด. *วารสารดนตรี รังสิต*, 7(1), 29-39.
- Arban, J. B. (2013). *Method for trombone and baritone*. New York: Carl Ficher.
- Bitsch, M. (1956). *Fifteen rythmical studies*. Paris, French: Musicales Alphonse Leduc
- Bousfield, I. (2015). *Unlocking the trombone code*. Coventry, United Kingdom: Warwick Music Limited.
- Brink, P. (2015). *Trombonist's toolkit*. Unpublished manuscript, College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand.
- Brubeck, D. W. (2011). Trombone slide motion: An alternate position. *I.T.A. Journal*, 39(2), 11-15.
- Ely, Mark, C., Van Deuren, & Amy, E. (2009). *Wind talk for brass : A practical guide to understanding and teaching brass instruments*. New York: Oxford University Press.
- Emory, R. (1980). *The remington warm-up studies*. Athens, OH: Accura Music.
- Everett, M. (2016, March). Demystifying trombone legato. *School Band & Orchestra*, 19(3), 34-36.
- Field, C. D., Helm, E. E., & Drabkin, W. (2001). Fantasia. In S. Sadie, & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 8, pp. 545-558). New York: Oxford University Press.
- Herter, J. A. (2002). *The Life of Zygmunt Stojowski*. Retrieved from <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol5no2/life-of-zygmunt-stojowski/>
- Kagarice, V. (1984). Slide technique - some basic concepts. *I.T.A. Journal*, 12(2), 21-24.
- Kemp, M. (1975). A review of legato as a means to an end. *I.T.A Journal*, 3(1), 4-5.

บรรณานุกรม (ต่อ)

- Kleinhammer, E. (1963). *The art of trombone playing*. Miami, FL: Summy-Birchard.
- Kleinhammer, E., & Yeo, D. (2000). *Mastering the trombone*. Hayward, WI: EMKO Publications.
- Kopprasch, C. (1973). *60 Studies for trombone*. New York: International Music Company.
- Lindberg, C. (1985). Fantaisie: Zygmunt Stojowski. On *Lindberg, Christian: Romantic Trombone* [CD]. SE: A BIS Original Dynamic Recording.
- Lindberg, C. (2019). *Christian Lindberg - Biography*. Retrieved from <https://www.tarrodi.se/cl/index.asp?show=5>
- Mueller, R. (1901). *Studies and concert piece for the trombone technical exercise III*. Frankfurt, DE: Musikverlag Zimmermann.
- Nyankin, A. (2010, September 20). S Stojowsky "Fantasy" For Trombone and Piano [Vedio File]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=dY-9T0quJmo>
- Nyankin, A. (2016, August 7). *Moscow international gnessin summer school*. Retrieved October 10, 2019 from <http://summer.gnesinka.com/?p=1056&lang=en>
- Rochut, J. (2011). *Melodious etudes for trombone selected from the vocalises of Marco Bordogni*. New York: Carl Fisher.
- Stojowski, S. (1972). *Fantasy*. New York: International Music Company
- Stout, R. (2012). Fantasy for Trombone and Piano in E Major, Op. 27. On *Decreasing Radius* [CD]. Albany, NY: Albany Recors.
- The Cleveland Orchestra, (2019). *Rick Stout*. Retrieved from <http://www.clevelandorchestra.com/About/Musicians-and-Conductors/Meet-the-Musicians/M-S-Musicians/Stout-Richard/>
- Vernon, C. G. (1995). *A singing approach to the trombone (and other brass)*. Atlanta, GA: Atlanta Brass Society Press.

บรรณานุกรม (ต่อ)

Vernon, C. G. (2009). *The singing trombone*. Atlanta, GA: Atlanta Brass Society Press.

Yamaha Corporation, (2019). *Trombone position diagram*. Retrieved from

https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/trombone/play/play002.html



ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	กิตติภัต รัตนัย
วัน เดือน ปีเกิด	17 เมษายน 2535
สถานที่เกิด	จังหวัดสงขลา ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต, 2557 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาตรีศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, 2563
ที่อยู่ปัจจุบัน	46/290 ถนนนิพัทธ์สงเคราะห์2 ตำบลหาดใหญ่ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา 90110

