คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง

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

พศุตม์ ดวงจันทร์[1] และเด่น อยู่ประเสริฐ์

[1] ดุริยางคศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาการแสดงดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, อีเมล์ Pasud.npa@gmail.com

---

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง 1) เพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี 2) เพื่อประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี วิธิการดำเนินงานวิจัย ผู้วิจัยเริ่มจากการวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ช่วงคาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม ของศิลปินทรัมเป็ตสามคน ได้แก่ มอริส อังเดรย์ ไกวโด ซีเกอร์ และ พาโชว ฟลอเรส ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม พบว่าศิลปินทั้งสามท่านประพันธ์ในกระบวนที่หนึ่งเหมือนกัน คือ การใช้รูปแบบอาร์เปโจ และแตกต่างกัน คือ การใช้แนวทำนองในบทเพลงมาประพันธ์คาเดนซา การใช้ซีเควนซ์ การประพันธ์ในกระบวนที่สามเหมือนกัน คือ การใช้ซีเควนซ์ อาร์เปโจ โน้ตสามพยางค์เป็นองค์ประกอบหลัก นอกจากนี้มีพาโชว ฟลอเรส เพียงคนเดียว ที่ประพันธ์แตกต่างกันคือ ไม่ใช้แนวทำนองในบทเพลงมาประพันธ์ ผลการประพันธ์ของผู้วิจัยในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม ผู้วิจัยได้นำผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบวิธีการประพันธ์ของศิลปินทั้งสามท่านมาประยุกต์ใช้เป็นแนวทางของตนเอง โดยใช้ อาร์เปโจ ซีเควนซ์ โน้ตโครมาติก และแนวทำนองในบทเพลงมาประพันธ์

คำสำคัญ: คาเดนซา, ทรัมเป็ตคอนแชร์โต, จูเซปเป ตาร์ตีนี

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.

Keywords: Cadenza, Trumpet Concerto, Guiseppe Tartini

1. บทนำ

คาเดนซาเป็นช่วงที่แสดงฝีมือเดี่ยวเครื่องดนตรีอย่างเต็มที่ในขณะวงดุริยางค์หยุดบรรเลง แต่เดิมเป็นช่วงที่ผู้เดี่ยวต้องด้นสดบนเวที ต่อมานักแต่งเพลงจะเขียนช่วงเดี่ยวไว้ให้ มักเกิดในช่วงท้ายของท่อนแรกหรือในตอนย่อความและอาจมีปรากฏอีกครั้งในท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของคอนแชร์โต แต่มักเป็นช่วงเดี่ยวขนาดสั้น และมีเทคนิคที่ง่ายกว่า เมื่อช่วงเดี่ยวจบลง วงดุริยางค์จะบรรเลงรับพร้อมกันจนจบท่อน (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552, น. 49) จากประโยคที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงต้องการประพันธ์คาเดนซาขึ้นมาใหม่ในแนวทางของผู้วิจัย เพื่อแสดงออกซึ่งความเป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัยและสามารถนำไปใช้ในการแสดงและศึกษาแนวทางการประพันธ์คาเดนซาให้สามารถประพันธ์ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ เนื่องจากบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบัน ไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี ที่ผู้วิจัยใช้ในการฝึกซ้อมเพื่อทำการแสดงคอนเสิร์ตจบระดับมหาบัณฑิตศึกษา ในช่วงคาเดนซามีความยาวเพียงสี่ห้องเท่านั้น อีกทั้งช่วงคาเดนซาดังกล่าวผู้วิจัยมิได้ชื่นชอบแต่อย่างใด จึงมีความสนใจที่จะประพันธ์คาเดนซาขึ้นมาใหม่ โดยเลือกจากศิลปินที่ผู้วิจัยชื่นชอบทั้งสามท่านมาเป็นแนวทางในการประพันธ์คาเดนซาและศึกษาวิธีการบรรเลง ประกอบด้วย มอริส อังเดรย์ ไกวโด ซีเกอร์ และฟาโชว ฟลอเรส

2. วัตถุประสงค์การวิจัย

2.1 เพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซา กระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม จากบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบัน ไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี

2.2 เพื่อศึกษาวิธีการบรรเลงคาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบัน ไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี จากศิลปินทั้งสามคน

2.3 เพื่อประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม จากบทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบัน ไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี

3. การดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง” ผู้วิจัยได้กำหนดและเสนอแนวทางการศึกษาโดยมีขั้นตอนการดำเนินงานพอสังเขปดังนี้ ผู้วิจัยศึกษาบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ของจูเซปเป ตาร์ตินี โดยศึกษาเปรียบเทียบช่วงคาคาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม ของศิลปินทั้งสามท่านได้แก่ มอริส อังเดรย์ ไกวโด ซีเกอร์ และฟาโชว ฟลอเรส โดยใช้แนวคิดการประพันธ์และเทคนิคการบรรเลงจากศิลปินทั้งสามคน จากนั้นจึงนำผลที่ได้จากการศึกษาเปรียบเทียบมาใช้ในการประพันธ์คาเดนซาในแนวทางของผู้วิจัย และจึงนำผลการศึกษามาสรุปและอภิปรายผล พร้อมทั้งข้อเสนอแนะที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย

4. ผลการวิจัย

ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบช่วงคาเดนซา กระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามจากบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี

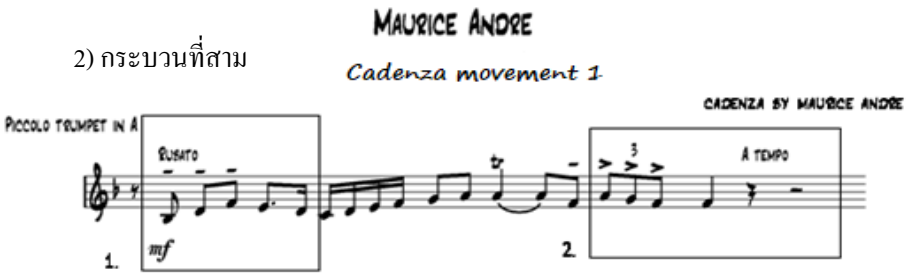
4.1.1 ผลการวิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ มอริส อังเดรย์

1) กระบวนที่หนึ่ง

เริ่มต้นในการเกริ่นนำเข้าสู่ช่วงคาเดนซาโดยการจัดวางโน้ตสามตัวแรกในแบบอาร์เปโจ ด้วยวิธีการบรรเลงในแบบเสียงต่อเนื่อง (Legato) เพื่อเน้นให้ช่วงดังกล่าวมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังปรากฏในตัวอย่างที่ 1 หมายเลข 1 และใช้การบรรเลงที่มีการไล่ระดับเสียงจากโน้ตเสียงต่ำมุ่งเข้าไปยังโน้ตระดับเสียง A ที่ใช้เทคนิคการพรมนิ้ว (Trill) อีกทั้งการเลือกใช้โน้ตสามพยางค์ (Triplet) เพื่อเป็นการเน้นย้ำและบ่งบอกถึงช่วงท้ายของคาเดนซา และส่งสัญญาณให้วงมารับและดำเนินเข้าสู่ช่วงตอนจบของกระบวนที่หนึ่งของบทเพลง ดังปรากฏในตัวอย่างที่ 1 หมายเลข 2

ตัวอย่างที่ 1 คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งของ มอริส

2) กระบวนที่สาม



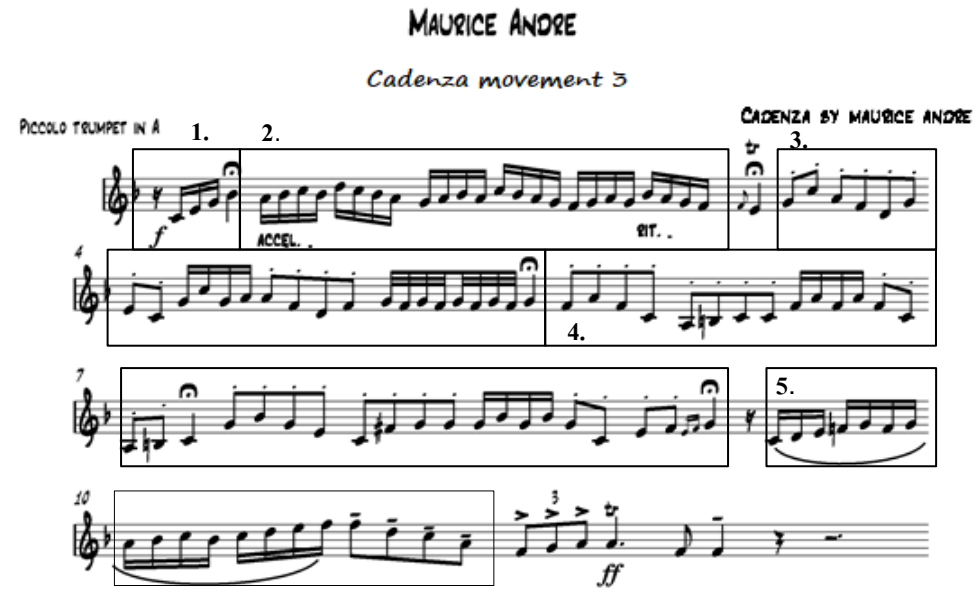
ในกระบวนที่สามเริ่มต้นโดยวิธีใช้การอาร์เปโจ ตัวอย่างที่ 3 ปรากฏหมายเลข 1 ภายหลังจากเฟอร์มาตา มอริส อังเดรย์ ใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งแนวทำนองดังกล่าวไม่ปรากฏอยู่ในบทเพลงทั้งกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม ทำนองมุ่งไปที่โน้ตระดับเสียง E ด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบการบังคับลิ้นซ้อน เนื่องจากปรากฏสัญลักษณ์เร็วขึ้นทีละน้อย (Accel.) การบรรเลงในท่อนนี้จึงจำเป็นต้องใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อนเพื่อให้เกิดความเร้าใจและมีการแสดงออกซึ่งทักษะการบรรเลงขั้นสูง (Virtuoso) โดยมีระดับเสียงสำคัญได้แก่ A, G, และ F เพื่อให้ได้ยินการเคลื่อนที่มุ่งเข้าไปหาที่โน้ตระดับเสียง E ได้อย่างชัดเจน ตามที่ปรากฏใน ตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ในกระบวนที่สามของ มอริส

มอริส อังเดรย์ ได้ใช้แนวทำนองในบทเพลงในการประพันธ์คาเดนซา โดยเลือกใช้แนวทำนองที่ปรากฏในตอนต้นของกระบวนที่สาม ซึ่งเป็นแนวทำนองหลักที่ปรากฏบ่อยครั้งมาพัฒนาให้มีการบรรเลงในขั้นคู่ที่แตกต่างกันออก ดังที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 3 หมายเลข 3 และ 4 ช่วงท้ายใช้รูปแบบการบรรเลงที่มีการไล่ระดับเสียงจากระดับเสียงต่ำไปสูงที่มุ่งไปหาจุดสุดยอด (Climax) ยังระดับเสียง F ในอัตราจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้นที่ปรากฏในหมายเลข 5 ตัวอย่าง

ที่ 3 อีกทั้งใช้โน้ตสามพยางค์ในช่วงท้ายเช่นเดียวกับกระบวนที่หนึ่งก่อนจะเข้าสู่ช่วงการพรมนิ้ว เพื่อส่งสัญญาณให้วงออร์เครสตราเข้ามารับสู่ช่วงต่อไป

ตัวอย่างที่ 3 คาเดนซาในกระบวนที่สามของ มอริส

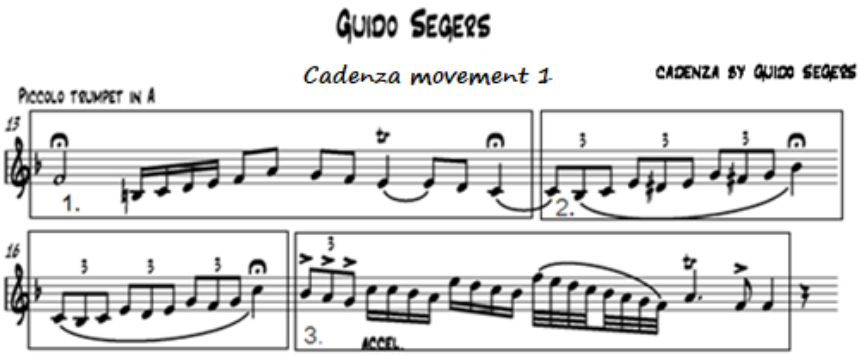


4.1.2 ผลการวิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ ไกวโด ซีเกอร์

1) กระบวนที่หนึ่ง

วิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ ไกวโด ในกระบวนที่หนึ่งเริ่มต้นด้วยรูปแบบที่มีความคล้ายคลึงกับคาเดนซากระบวนที่หนึ่งของมอริส ในตอนต้น โดยไกวโด ได้เพิ่มโน้ตเข้าไปในแบบไล่ระดับเสียง ซึ่งประกอบด้วยระดับเสียง B Natural, C, D, E, F ซึ่งมอริส จะใช้เพียง B Natural, D, F และยังมีการใช้เทคนิคการพรมนิ้วก่อนที่จะมุ่งไปหาโน้ตในระดับเสียง C เช่นเดียวกันกับมอริส ที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 4 หมายเลข 1 ประโยคถัดไป ไกวโด ได้ใช้โน้ตสามพยางค์ในการดำเนินทำนองในแบบโน้ตเคียง (Neighboring Tone) ในรูปแบบการดำเนินแบบซีเควนซ์ ที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 4 หมายเลข 2

ตัวอย่างที่ 4 คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งของ ไกวโด



2) กระบวนที่สาม

ไกวโด ซีเกอร์ ได้ใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ โดยใช้อัตราจังหวะเขบิ็ตสองชั้น ในการดำเนินทำนองโดยมุ่งไปหายังระดับเสียง Bb และมีโน้ตสำคัญในจังหวะหลักซึ่งประกอบด้วย C, E, G, และ Bb ในประโยคถัดมาหลังจากที่ปรากฏเครื่องหมายลากค้างในโน้ตระดับเสียง Bb ได้ใช้เทคนิคการบังคับลิ้นซ้อนในช่วงที่มีการไล่ระดับเสียงอย่างรวดเร็วโดยมุ่งเข้าไปสู่โน้ตในระดับเสียง C ที่ปรากฏเครื่องหมายลากค้าง ไกวโด ซีเกอร์ได้ใช้รูปแบบโน้ตหลีก (Escape Tone) พร้อมกันนั้นยังได้กำหนดให้ช่วงดังกล่าวบรรเลงแบบเร็วไปช้า (Ritardando) เพื่อให้ประโยคดังกล่าวมีความชัดเจนมากขึ้น ในวิธีการประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งของ ไกวโด ซีเกอร์ เขาใช้แนวทำนองหลักในบทเพลงมาประพันธ์ในช่วงคาเดนซาเป็นหลัก ดังที่ปรากฏใน (ตัวอย่างที่ 5) โดยการพัฒนาแนวทำนองให้มีความยาวออกไปด้วยวิธีการเล่นซ้ำ (Repetition) แนวทำนองเดิม เพียงแต่บรรเลงในขั้นคู่เสียงอื่นโดยสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่า “คาเดนซาเกิดจากการนำประโยคที่มีความสำคัญของบทเพลง และช่วงที่ซ้ำกันบ่อยครั้งในบทเพลงในกระบวนนั้น ๆ เข้ามาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ นอกจากนี้ยังมีอีกวิธีหนึ่งที่เขานิยมใช้คือท่อนคาเดนซาควรประกอบด้วยแนวทำนองหลักของบทเพลงเป็นอันดับแรก และช่วงที่มีการบรรเลงท่วงทำนองที่มีความคล้ายคลึงกันซึ่งปรากฏบ่อยครั้งในบทเพลง และนอกเหนือจากนั้นสามารถเลือกแนวทำนองที่มีความไพเราะมาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา เพื่อให้เกิดแนวความคิดใหม่ ซึ่งเขามีความต้องการอย่างยิ่งที่จะนำเสนอแนวคิดดังกล่าวให้แพร่หลายออกไป (Quantz,1966, p. 182, as cited in Swain, 1988, p. 29)

ตัวอย่างที่ 5 ไกวโด ใช้แนวทำนองหลักกระบวนที่สามมาบรรเลงช่วงคาเดนซา

จนกระทั่งช่วงท้ายของคาเดนซา ไกวโด ซีเกอร์ได้มีการไล่ระดับเสียงจากเสียงต่ำไปสูง ในแบบซีเควนซ์ผ่านเทคนิคการบรรเลงแบบการบังคับลิ้นซ้อน โดยเร็วขึ้นทีละน้อย (accel.) จากโน้ตระดับเสียง C มุ่งเข้าไปหาโน้ตระดับเสียง F ซึ่งเป็นจุดสุดยอดของประโยคดังกล่าว และใช้เทคนิคการพรมนิ้ว เพื่อเป็นการบ่งบอกว่าคาเดนซาได้ดำเนินมาจนถึงช่วงท้ายแล้วเช่นเดียวกับกระบวนที่หนึ่งในตัวอย่างที่ 6

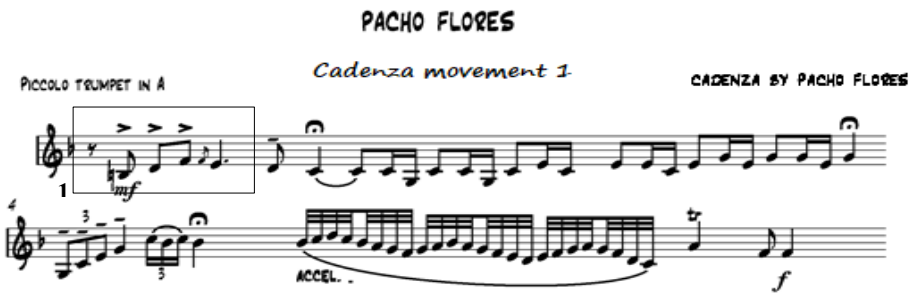
ตัวอย่างที่ 6 คาเดนซาในกระบวนที่สามของ ไกวโด

4.1.3 ผลการวิเคราะห์การบรรเลงคาเดนซาของ พาโชว

1) กระบวนที่หนึ่ง

กระบวนที่หนึ่ง เริ่มต้นด้วยการใช้อาร์เปโจ ที่คล้ายคลึงกับคาเดนซาของ มอริส ในตอนต้น แต่จุดที่ต่างออกไปคือ พาโชว ได้ใช้โน้ตสะบัด (Grace note) เพิ่มเข้าไปในประโยคดังกล่าว ตัวอย่างที่ 8 หลักจากนั้น ฟาโชว ฟลอเรส ได้ใช้แนวทำนองที่ปรากฏในช่วงต้นของกระบวนที่หนึ่งซึ่งเป็นแนวทำนองหลัก เข้ามาใช้ในช่วงคาเดนซาแต่ได้นำมาใช้เพียงช่วงสั้น ๆ ด้วยวิธีการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์จากระดับดับเสียง C มุ่งไปหาโน้ตระดับเสียง G ที่มีเครื่องหมายค้างเสียง ในช่วงท้ายคาเดนซา ของไกว เมื่อเปรียบเทียบกับคาเดนซาของ มอริส และไกวโด มีความแตกต่างกัน เนื่องจากคาเดนซาของทั้งสองท่าน ตามที่อธิบายไปข้างต้น เริ่มจากระดับเสียงต่ำไปยังระดับเสียงสูง และมีทิศทางของการมุ่งไปสู่โน้ตในระดับเสียง F เช่นเดียวกัน แต่ พาโชว ได้เริ่มจากระดับเสียงสูงลงมายังระดับเสียงต่ำ และใช้เทคนิคการพรมนิ้วเพื่อส่งสัญญาณให้วงเข้ามารับช่วงต่อภายหลังจากช่วงคาเดนซา ในตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7 คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งของ พาโชว ฟลอเรส

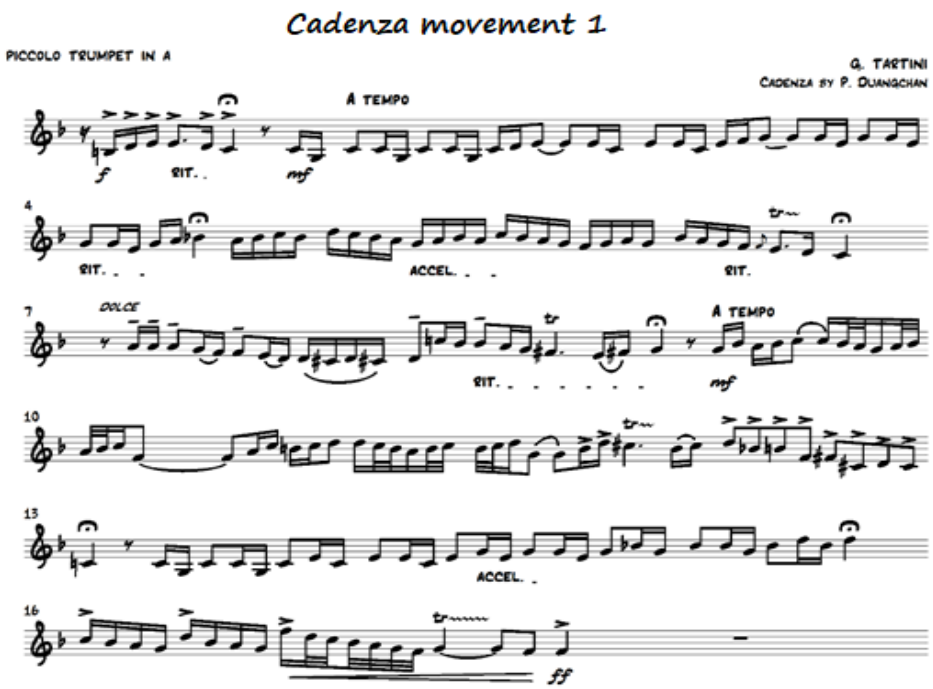


2) กระบวนที่สาม

กระบวนที่สามเริ่มโดยการใช้โน้ตสามพยางค์ในรูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ โดยแนวทำนองที่ใช้ในคาเดนซากระบวนที่สามของ ฟาโชว มิได้ปรากฏอยู่ในบทเพลงในกระบวนที่สามแต่อย่างใด เพียงแต่ใช้การดำเนินทำนองในรูปแบบโน้ตสามพยางค์ ซึ่งกำหนดให้มีการบรรเลงซ้ำกันในแบบซีเควนซ์ซึ่งมีระดับเสียงสำคัญประกอบด้วย C, E, G, Bb, D หากสังเกตวิธีการบรรเลงของ พาโชวทั้งกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม พาโชว จะนิยมการใช้ท่วงทำนองที่มีความต่อเนื่องกันตามที่ปรากฏใน ตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8 คาเดนซาในกระบวนที่สามของ พาโชว

4.2.1 นำเสนอการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่ง

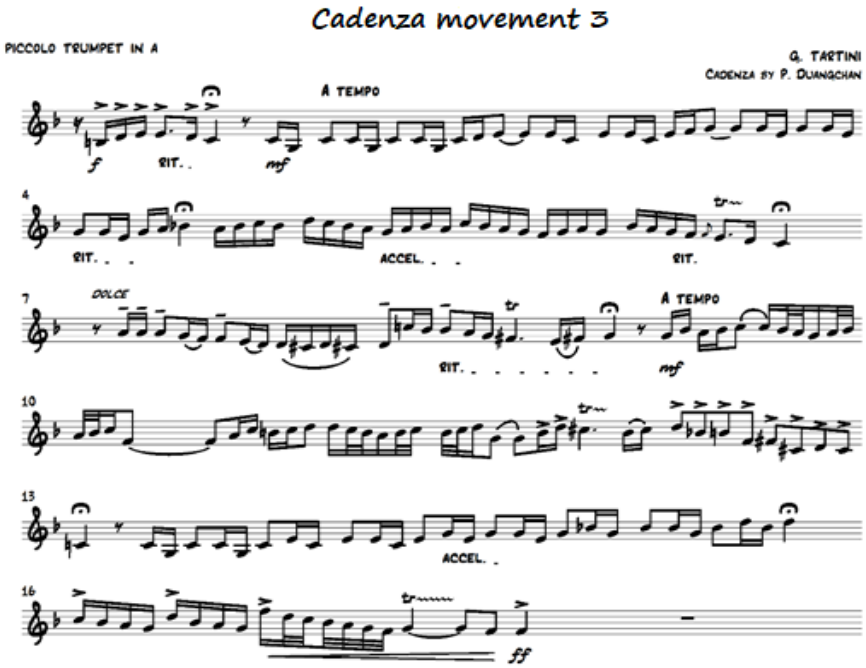


จุดที่มีความน่าสนใจในผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่หนึ่งของผู้วิจัยคือ ช่วงที่มีการเล่นแบบนุ่มนวล (Dolce) ตามที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 9 ห้องที่ 7 ผู้วิจัยได้นำแนวทำนองที่ปรากฏในกระบวนที่หนึ่งมาใช้โดยได้มีการตีความที่ต่างออกไปคือ ได้กำหนดวิธีการเล่นแบบนุ่มนวลและมีการใช้รูปแบบการเชื่อมเสียง (Slur) ให้มีความอ่อนหวานมากยิ่งขึ้น และมีการนำเสนอแนวทำนองโดยใช้รูปแบบซีเควนซ์ ทั้งหมด 2 รอบ อีกทั้งใช้โน้ตผ่านแบบครึ่งเสียง (Chromatic passing tone) ในช่วงท้ายประโยค ดังใน ตัวอย่างที่ 9

ตัวอย่างที่ 9 การเลือกใช้แนวทำนองในกระบวนที่หนึ่งโดยกำหนดให้เล่นเสียงนุ่มนวล (Dolce)

แนวทำนองที่ปรากฏในคาเดนซาผู้วิจัยได้นำแนวทำนองที่ปรากฏบ่อยครั้งในกระบวนที่หนึ่งเข้ามาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์คาเดนซา โดยแนวคิดหลักของผู้วิจัยต้องการนำเสนอบทเพลงในกระบวนที่หนึ่งอีกครั้งในแบบย่อความ จึงนำแนวทำนองที่มีผู้วิจัยเห็นว่ามีความไพเราะและเป็นแนวทำนองที่ผู้วิจัยให้ความสนใจ เข้ามาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา ในช่วงท้ายของคาเดนซาผู้วิจัยได้เลือกใช้การดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ โดยใช้แนวทำนองที่ปรากฏตอนต้นของคาเดนซากลับมาใช้อีกครั้ง โดยเพิ่มให้มีการซ้ำทั้งหมดสี่รอบจากเดิมที่ใช้เพียงสามรอบ มีระดับเสียงสำคัญได้แก่ C, E, G, Bb, D โดยไล่ระดับเสียงจากต่ำไปสูงและมุ่งเข้าไปหาโน้ตในระดับเสียง D เพื่อส่งสัญญาณว่าคาเดนซาได้ดำเนินมาถึงช่วงท้าย

4.2.2 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาในกระบวนที่สาม



ตัวอย่างที่ 10 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาที่นำแนวทำนองมาจากกระบวนที่สอง

ผู้วิจัยได้เลือกทำนองที่ปรากฏช่วงต้นในกระบวนที่สองของบทเพลงทรัมเป็ตคอนแชร์โต ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ของจูเซปเป ตาร์ตินี เข้ามาใช้ในการประพันธ์คาเดนซา โดยได้มีการปรับระดับเสียงให้ต่ำลงเป็นขั้นคู่ห้าจากแนวทำนองที่ปรากฏในกระบวนที่สองเพื่อให้สอดคล้องกับคาเดนซาในช่วงก่อนหน้าและใช้รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ เพื่อเป็นการย้ำให้แนวทำนองดังกล่าวมีความน่าสนใจมากขึ้น อีกทั้งเพื่อที่จะย้อนความคล้ายกับการกล่าวโดยสรุปอีกของทั้งบทเพลงผ่านช่วงคาเดนซาในกระบวนที่สามของผู้วิจัย ท่อนคาเดนซาเปรียบเสมือนภาพที่สะท้อนให้เห็นองค์ประกอบโดยรวมของบทเพลงอย่างย่อ คาเดนซาได้เริ่มปรากฏในช่วงยุคบาโรก และยุคคลาสสิก ซึ่งจุดประสงค์ของการประพันธ์คาเดนซาเพื่อเป็นการนำเสนอมุมมองในอีกรูปแบบหนึ่ง ด้วยการเพิ่มเติมโน้ตประดับต่าง ๆ ลงไป เพื่อดึงดูดความสนใจในตอนท้ายของกระบวน อย่างไรก็ดี คาเดนซาเป็นการแสดงออกซึ่งความคิดสร้างสรรค์ ด้วยวิธีการสังเคราะห์ขึ้นมาภายใต้องค์ประกอบเรื่องเสียง จังหวะ จินตนาการ นอกจากนี้ ยังเชื่อมโยงกับรูปแบบการประพันธ์ดนตรีในช่วงเวลานั้น ที่เป็นธรรมเนียมปฏิบัติ ส่งต่อกันมาด้วยวิธีการสังเคราะห์ขึ้นจากแนวทำนอง หรือประโยคต่าง ๆ ในบทเพลง (Matthews, 1970, p. 1206) ดังที่ปรากฏใน ตัวอย่างที่ 10

ตัวอย่างที่ 11 นำเสนอผลการประพันธ์คาเดนซาที่นำแนวทำนองมาจากกระบวนที่หนึ่ง

ในตัวอย่างที่ 11 ผู้วิจัยใช้แนวทำนองที่นำมาจากกระบวนที่หนึ่งห้องที่ 63 – 66 โดยผู้วิจัยได้ใช้เพียงช่วงหนึ่งของแนวทำนองเท่านั้น โดยใช้การดำเนินทำนองที่มีการไล่ระดับเสียงจากเสียงสูงมายังเสียงต่ำมีระดับเสียงสำคัญได้แก่ F, E, D, C และลากค้างที่เสียง C โดยใช้รูปแบบซีเควนซ์ในการดำเนินทำนอง ในประโยคช่วงท้ายของคาเดนซา ในกระบวนที่สามระดับเสียงได้มุ่งไปยังระดับเสียง F ซึ่งเป็นระดับเสียงที่สูงมากเมื่อบรรเลงโดยปิคโคโลทรัมเป็ต อีกทั้งการบรรเลงเมื่อมาถึงยังช่วงคาเดนซาในกระบวนที่สามผู้บรรเลงย่อมมีอาการเมื่อยล้าริมฝีปากเกิดขึ้น ซึ่งผู้วิจัยให้ความสำคัญเพื่อเป็นทางเลือกหนึ่งในการลดอาการเมื่อยล้าของริมฝีปากและสามารถบรรเลงให้จบบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์นั่นคือ การเลือกใช้กำพวดที่มีขนาดเล็กลง ทั้งนี้ขนาดของกำพวดก็จะมีความแตกต่างกันออกไปตามแต่ละบุคคล (Cichowicz, 1972, p. 2)

5. การอภิปรายผล

จากการศึกษาและการวิจัย เรื่อง คาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางประพันธ์และวิธีการบรรเลง ผู้บรรเลงต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับความสำคัญของช่วงคาเดนซา วิธีการประพันธ์คาเดนซา แนวคิดในการประพันธ์ หากมีความแตกต่างกันในเรื่องของยุคสมัย อาจจะส่งผลให้ตัวคาเดนซาเกิดความไม่สอดคล้องกัน ทั้งนี้การวิเคราะห์เปรียบเทียบผู้วิจัยได้เลือกมาจากผลงานชุดของนักทรัมเป็ตทั้ง 3 คน ประกอบด้วย 1) *มอริส อังเดรย์ อิดิชัน คอนแชร์โต* บันทึกโดย Warner Classic & Jazz ปี 1974 และ 2) *มาสเตอร์ออฟบาโรก* บรรเลงโดยไกวโดว ซีเกอร์ บันทึกโดย Acodiva ปี 2017 และ 3) *ฟาโชว ฟลอเรส คันทาร์* บรรเลงโดย ฟาโชว ฟลอเรส บันทึกโดย Deutsche Grammophone ปี 2016 โดยผลลัพธ์จะเป็นไปตามที่ผู้วิจัยกล่าวในข้างต้น ซึ่งหากเป็นศิลปินคนอื่น ในผลงานชุดที่แตกต่างออกไป ผลการศึกษาและวิธีการบรรเลงก็จะมีความแตกต่างออกไปเช่นกัน

ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์คาเดนซากระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สาม รูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ เป็นรูปแบบที่ศิลปินทั้ง 3 คน นำมาใช้เป็นองค์ประกอบหลักในการประพันธ์คาเดนซาโดยปรากฏให้เห็นอยู่บ่อยครั้ง นอกจากนี้ยังใช้วิธีการนำแนวทำนองที่มีความสำคัญของกระบวนต่าง ๆ เข้ามาเป็นใช้ในการดำเนินทำนองและมีการพัฒนารูปแบบที่แตกต่างออกไป แต่ยังไม่สามารถละทิ้งรูปแบบการดำเนินทำนองแบบซีเควนซ์ออกไปได้ โดยการประพันธ์คาเดนซาในช่วงประโยคย่อย มักจะดำเนินทำนองในแบบสั้น ๆ กล่าวคือ นำแนวทำนองในกระบวนใดกระบวนหนึ่งของบทเพลงมาใช้ในการประพันธ์ลักษณะประโยคถาม - ตอบที่มีความกระชับและนำเสนอแนวทำนองถัดไป การประพันธ์อีกวิธีหนึ่งที่ศิลปินทรัมเป็ตนิยมนำมาใช้คือ การใช้อาร์เปโจ ซึ่งศิลปินแต่ละคนก็มีวิธีการประพันธ์ที่แตกต่างกันออกไป ฟาโชวได้ใช้อาร์เปโจในการประพันธ์คาเดนซาในทั้งในกระบวนที่หนึ่งและกระบวนที่สามได้อย่างน่าสนใจ ฟาโชวสร้างแนวทำนองโดยใช้อาร์เปโจบนโน้ตสามพยางค์บนพื้นฐานของคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ซึ่งสอดคล้องกับ ฮัมเฟียร์ที่ได้นำเสนอในแนวคิด นำเสนอแนวทางการประพันธ์คาเดนซาไว้ดังนี้ “คาเดนซาเป็นช่วงที่จะทำให้ผู้ฟังได้เกิดความประหลาดแก่ผู้ฟัง โดยจะปรากฏช่วงท้ายของบทเพลง โดยคาเดนซาที่ดีนั้นควรเป็นสิ่งทำให้ผู้ฟังประหลาดใจอย่างไม่คาดคิดมาก่อน ในการที่ผู้บรรเลงตีความที่แตกต่างออกไป แต่ยังคงแนวทำนองสำคัญของหลักของบทเพลงไว้ได้ทั้งหมด นอกจากนี้ในการประพันธ์คาเดนซาควรที่จะสร้างขึ้นจากแนวทำนองหลักของบทเพลง รวมไปถึงช่วงทำนองสั้นๆ ที่มีการซ้ำกันและปรากฏบ่อยครั้งในบทเพลง นอกจากนี้การพัฒนาแนวทำนองไม่ควรแตกต่างจากแนวคิดหลักของบทเพลงจนเกินไป โดยคาเดนซาจำนวนมากในช่วงศตวรรษที่ 18 ได้สร้างขึ้นจากองค์ประกอบของ บันไดเสียง อาร์เปโจ และแนวทำนองหลักในบทเพลง” (Humphries, 2000, p. 73–74)

6. บทสรุปและข้อเสนอแนะ

จากผลการศึกษาวิจัย ในหัวข้อคาเดนซาในทรัมเป็ตคอนแชร์โต (จูเซปเป ตาร์ตินี) : แนวทางการประพันธ์และวิธีการบรรเลง จากการศึกษาวิจัยสามารถนำไปใช้เพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์คาเดนซาในบทประพันธ์อื่น ๆ ไม่เพียงแต่เฉพาะ ปิคโคโลทรัมเป็ตเท่านั้น ยังสามารถนำแนวคิดทางการประพันธ์คาเดนซาที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและสรุปผลจากการเปรียบเทียบวิธีการประพันธ์คาเดนซาจากศิลปินทรัมเป็ตทรัมเป็ตทั้งสามไปประยุกต์ใช้ เพื่อเป็นแนวทางการในประพันธ์คาเดนซาของตนเองได้ นอกจากนี้บทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี จัดว่าเป็นบทเพลงที่อยู่ในยุคบาโรก การศึกษาวิจัยในหัวข้อดังกล่าวอาจเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการศึกษาบทเพลงในยุคเดียวกัน

อย่างไรก็ตาม การประพันธ์คาเดนซาคือการนำเสนอในมุมมองที่แตกต่างออกไป นำเสนอแนวความคิดใหม่ การประพันธ์คาเดนซาไม่มีรูปแบบหลักเกณฑ์ที่แน่นอน ซึ่งในภายภาคหน้าอาจจะปรากฏแนวคิดหรือมุมมองที่แตกต่างออกไป ที่มีผู้ประพันธ์คาเดนซาในบทเพลง*ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงดีเมเจอร์* ของจูเซปเป ตาร์ตินี มากขึ้น ทำให้แนวคิดในการประพันธ์คาเดนซามีรูปแบบที่หลากหลายขึ้นหรือแตกต่างออกไปกว่าของผู้วิจัย ซึ่ง ณ ปัจจุบัน จากการศึกษาของผู้วิจัยผลที่ได้ก็จะปรากฏตามที่กล่าวถึงในงานวิจัยเล่มนี้ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่รอบด้านมากยิ่งขึ้น รวมไปถึงแนวทางในการประพันธ์คาเดนซาที่มีการนำเสนอแนวความคิดที่แตกต่างออกไป ผู้ที่มีความสนใจในบริบทดังกล่าว ควรทำการศึกษาเพิ่มเติมจากแหล่งข้อมูลอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อให้เกิดความเข้าใจและสามารถประพันธ์คาเดนซาออกมาได้อย่างสมบรูณ์ แสดงออกซึ่งทักษะความสามารถของผู้บรรเลงได้อย่างเต็มความสามารถ

เอกสารอ้างอิง

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

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.

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

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

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

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

Segers, G. (2017). Concerto for trumpet, strings and basso continuo in d major, D53. On *Masters of baroque* [Cd]. Prague, CZ: Acodiva

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