การตีความและวิธีการฝึกซ้อมบทเพลง แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน โดย ซิกมุน สโตโจวสกี

Fantasy for Trombone by Zygmunt Stojowski: An Interpretation

กิตติภัต ระตินัย[1] และเด่น อยู่ประเสริฐ์[2]

หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการแสดงดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, ter.mvband@gmail.com

---

บทคัดย่อ

วิจัยเรื่อง “การตีความและการฝึกซ้อมบทเพลง แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน โดย ซิกมุน สโตวสกี” มีวัตถุประสงค์คือ 1) เพื่อวิเคราะห์การตีความบทเพลง แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน โดย ซิกมุน สโตวสกี ของนักทรอมโบน 3 คน คือ อเล็กซานเดอร์ เนียนคิน, ริค สโตว และ คริสเตียน ลินเบิร์ก 2) เพื่อตีความและศึกษาถึงปัญหาที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับการบรรเลงบทเพลง แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน 3) เพื่อหาวิธีการบรรเลงและแก้ไขปัญหารวมถึงวิธีการซ้อมอย่างเหมาะสม

ในการตีความบทเพลงที่ผู้วิจัยได้เลือกมา ผู้วิจัยนั้นได้ทำการศึกษาข้อมูลโดยได้จัดวางแผนขั้นตอนการทำดังนี้ ศึกษาวิเคราะห์บทเพลงโดยภาพรวม วิเคราะห์ปัญหาในการบรรเลงเพื่อศึกษาเทคนิคและวิธีการซ้อมอย่างเหมาะสม วางแผนการฝึกซ้อมและหาวิธีแก้ไขปัญหาอย่างตรงจุด และตีความบทเพลง

เทคนิคที่ใช้สำหรับการบรรเลง และวิธีการฝึกซ้อมนั้น มีดังนี้ เทคนิคการหายใจ เทคนิคการออกเสียง เทคนิคการเลกาโต เทคนิคการควบคุมความเข้มเสียง เทคนิคการลิปเสลอและการเลกาโตข้ามฮาร์โมนิกซีรีย์เกิน 1 ช่วง เทคนิคการออกเสียงในระดับเสียงที่สูงและมีความเข้มเสียงที่ดัง เทคนิคการใช้ตำแหน่งแทนของคันชัก

คำสำคัญ: การตีความ, ทรอมโบน, การฝึกซ้อม, วิธีการฝึกซ้อม, เทคนิคการฝึกซ้อม

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 technique, dynamic control, lip slur, legato across the harmonic series over 1 range, high pitch and loud articulation, and bow position alternating.

Keywords: Interpretation, Trombone, Practicing, Methods, Techniques

1. บทนำ

การตีความ และการศึกษาเกี่ยวกับบทเพลงเป็นสำคัญมากที่จะช่วยให้การบรรเลงนั้นมีคุณภาพ เพราะการศึกษาบทเพลงจะทำให้ผู้ตีความมองเห็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงได้ตีความสิ่งที่ตนเองประพันธ์ไว้อย่างชัดเจน นั่นก็คือเครื่องหมายต่าง ๆ ที่ได้ถูกบันทึกลงไปในเพลง เครื่องหมายต่าง ๆ เหล่านั้นเป็นสิ่งที่นักดนตรีควรจะมองเป็นอันดับแรกในการตีความบทเพลง เพราะเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์นั้นตั้งใจจะให้ผลงานของเขาเป็นเช่นนั้น แต่สิ่งที่ผู้แสดงนั้นสามารถตีความและแสดงความเป็นตัวเองได้นั่นก็คือแสงเงาและเฉดสีในเสียงที่ตัวผู้บรรเลงตีความ (Kleinbammer, 1963)

แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน ของ ซิกมุน สโตโจวสกี เป็นบทเพลงพื้นฐานในช่วงเริ่มของศตวรรษที่ 20 ที่ควรศึกษา บทเพลงชิ้นนี้มีทำนองที่สวยงาม มีประโยคเพลงที่หลากหลาย และมีอาร์เปโจค่อนข้างมาก ในตอนท้ายของเพลงนั้นมี อาร์เปโจ ที่เริ่มจากโน้ต A ต่ำ ไปยัง C# สูง และเบามาก ซึ่งเป็นบทเพลงที่ดีที่จะฝึกฝนเทคนิคต่าง ๆ และฝึกการบรรเลงต่าง ๆ ได้อย่างดี (Brink, 2015)

2. วัตถุประสงค์การวิจัย

2.1 เพื่อวิเคราะห์การตีความบทเพลง แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน โดย ซิกมุน สโตโจวสกี ของนักทรอมโบน 3 คน คือ อเล็กซานเดอร์ เนียนคิน, ริค สโตว และ คริสเตียน ลินเบิร์ก

2.2 เพื่อตีความและศึกษาถึงปัญหาที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับการบรรเลงในบทเพลง แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน โดย ซิกมุน สโตโจวสกี

2.3 เพื่อหาเทคนิคการบรรเลงและวิธีการซ้อมที่เหมาะสม

3. การดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้นำเพลง แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน สโตโจวสกี ที่บรรเลงโดยนักทรอมโบนที่มีชื่อเสียงจำนวน 3 คน มาวิเคราะห์การตีความ เพื่อศึกษาวิธีการบรรเลง และต่อมาจึงได้ตีความบทเพลงโดยผู้วิจัยเอง และได้หาช่วงที่สามารถเกิดปัญหา และนำปัญหามาวิเคราะห์เพื่อหาแนวทางการแก้ไขปัญหา ผู้วิจัยนั้นได้แนะนำวิธีฝึกซ้อมเพื่อแก้ปัญหาที่เกิดขึ้น โดยใช้แบบฝึกหัดที่จะช่วยแก้ไขปัญหาในการเล่นเหล่านั้นได้อย่างมีประสิทธิภาพ และในบางประโยคของเพลง ผู้วิจัยอาจต้องสร้างแบบฝึกหัดขึ้นมาเพื่อให้สอดคล้องกับปัญหาที่เจอ

4. ผลการวิจัย

4.1 การตีความของนักทรอมโบน 3 คนที่น่าสนใจ

การตีความบทเพลง แฟนตาซีสำหรับทรอมโบน ของนักทรอมโบนที่น่าสนใจนั้น จะนำเสนอในส่วนที่นักทรอมโบนตีความต่างออกไปจากที่ในโน้ตเพลงต้นฉบับ และ ประโยคเพลงที่ไม่เหมือนกัน รวมถึง การหายใจระหว่างประโยคเพลง ที่ไม่ได้กำหนดไว้ในบทเพลง

การบรรเลงของ Alexander Nyankin ในช่วงตอนต้นของเพลงนั้น เขาได้บรรเลงในความเข้มเสียงที่ดังในหลายจุด และไม่ได้ทำตามเครื่องหมายเบาลงในจุดที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ เขาได้มีการหายใจระหว่างประโยคในห้องที่ 12 และช้าลงโน้ต A ในห้องที่ 13 จังหวะที่ 4 และเริ่มประโยคเพลงใหม่ในห้องที่ 15 ต่อมาในห้องที่ 18 เขาได้เปลี่ยนจาก เบาลง เป็น ดังขึ้น เพื่อให้ Tempo I ในห้องที่ 19 ต่อไป และก็ยังเล่นในห้องที่ 19 ถึง 24 ในความเข้มเสียงที่ดัง และค่อยเบาลงในห้องที่ 25 และหายใจเพื่อเข้าห้องที่ 26 ต่อไป

ต่อมาในห้องที่ 26-41 อเล็กซานเดอร์นั้นได้เริ่มช่วงนี้ในความเข้มเสียง mf ไม่ได้เริ่มจาก p ตามที่โน้ตได้ระบุไว้ และดังขึ้น ในห้องที่ 28 และเปลี่ยนจากการค่อย ๆ ดังขึ้นในห้องที่ 29 เป็นค่อย ๆ เบาลงและเชื่อมประโยคเพลงให้ตอนต้นของห้องที่ 30 เป็นประโยคเดียวกัน และหายใจในโน้ตถัดไป ต่อมาในห้องที่ 33 และ 34 ที่มีเครื่องหมายดังขึ้นและเบาลงนั้น เขาได้เปลี่ยนเป็นค่อย ๆ ดังขึ้นมาตั้งแต่ห้องที่ 31 จนจบประโยคเพลงนั้นในห้องที่ 36 ต่อมาในห้องที่ 38 เขาได้เอาเครื่องหมายเบาลงออก และไปเบาลงในห้องที่ 39 จังหวะที่ 3 และ 4

การบรรเลงของ Rick Stout ในช่วงต้นของเพลง ห้องที่ 1-25 เขาได้ตีความไปตามแนวคิดที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้และเชื่อมประโยคเพลงให้มีความยาวมากขึ้นในห้องที่ 6 ถึง 8 และในห้องที่ 9 ถึง 11 ก็เช่นกัน ต่อมาในห้องที่ 14 ได้เปลี่ยนเครื่องหมายค่อย ๆ เบาลง ให้เป็นค่อย ๆ ดังขึ้น และทำตามสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้เป็นส่วนใหญ่

ต่อมาเขาได้บรรเลงโดยใช้ความเข้มเสียงตามที่ผู้ประพันธ์นั้นได้กำหนดไว้ และทำได้อย่างชัดเจน และเขาได้ตีความประโยคเพลงในช่วงนี้โดยเริ่มจากห้องที่ 26 จนถึงห้องที่ 28 เป็นประโยคแรก ต่อมาประโยคที่ 2 มีความสั้นเพียงแค่ 1 ห้อง ประโยคเพลงในช่วงนี้เขาได้แบ่งออกมาให้มีลักษณะที่ไม่ยาวและไม่ถี่จนเกินไป โดยจะอยู่ที่ 2-3 ห้อง และในประโยคสุดท้ายของช่วงนี้ ในห้องที่ 39 จังหวะที่ 1และ 2 เขาได้เปลี่ยนจากความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ เบาลง เป็นดังขึ้นเล็กน้อย และเบาลงอย่างทันทีในจังหวะที่ 3 และ 4

การบรรเลงของ Christian Lindberg ในช่วงต้นของเพลงห้องที่ 1-25 ลินเบิร์กได้บรรเลงโดยมีความเข้มเสียงตามที่ผู้ประพันธ์ได้ระบุไว้ เพียงแต่ได้เปลี่ยนประโยคเพลงเล็กน้อย และมีจุดสำคัญที่เปลี่ยนไปจากที่ผู้ประพันธ์ระบุไว้อย่างชัดเจนคือในห้องที่ 18 เขาได้บรรเลงโดยใช้ความเข้มเสียงเท่าเดิม ไม่ได้เบาลง และค่อย ๆ ดังขึ้นในห้องที่ 19 ไปจนถึง 23 และได้ช้าลง และเบาลงอย่างชัดเจนในห้องที่ 25 และเขาได้เว้นเวลาสำหรับหายใจก่อนที่จะเข้าห้องที่ 26 ต่อไป

ต่อมาในห้องที่ 26-41 ลินเบิร์กได้ให้ความสำคัญกับประโยคเพลงที่ต่อเนื่องมาก เขาได้เชื่อมประโยคของเพลงในห้องที่ 28 ให้ไปจบประโยคที่ จั้งหวะที่ 1 ในห้องที่ 29 ต่อมาในประโยคเพลงที่ 3 ในห้องที่ 30 จังหวะที่ 3 เขาได้แบ่งประโยคเพลงในห้องที่ 32 จังหวะที่ 3 และเล่นประโยคยาวไปจนจบในห้องที่ 35 จังหวะที่ 2 และเขาไม่ได้แบ่งช่วงหายใจในแต่ละประโยคเพลงเลย และระดับความเข้มเสียงก็เป็นไปตามที่ผู้ประพันธ์นั้นได้ระบุไว้ โดยไม่ได้ทำอะไรให้แตกต่างกันมากนัก

4.2 การตีความของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้ระบุเครื่องหมายบอกตำแหน่งของสไลด์ และเครื่องหมายยาว สั้น ตามที่ผู้วิจัยได้ตีความไว้อยู่เสมอ ผู้วิจัยได้บรรเลงโน้ตตัวแรกในห้องที่ 5 อย่างเต็มค่าโน้ต เนื่องจากมีการเปลี่ยนจังหวะให้ช้าลงจึงทำให้รู้สึกว่าโน้ตตัวแรกนั้นยาวขึ้นเป็นพิเศษ ในห้องที่ 6 โน้ตตัว E ที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง ไปยังโน้ตตัว A ผู้วิจัยได้บรรเลงโน้ตตัว A ให้รู้สึกว่ายาวขึ้นกว่าปกติเล็กน้อย เนื่องจากตำแหน่งสไลด์ของโน้ตชุดนี้อยู่ในตำแหน่งเดียวกันจึงทำให้ใช้ ลิปเสลอได้ แต่ทั้งนี้โน้ตตัวสุดท้ายในเครื่องหมายเสลอมักจะถูกบรรเลงสั้นอยู่เสมอ

ห้องที่ 7 จะมีลักษณะของทำนองที่แตกต่างกันกับห้อง 1 - 6 จะมีลักษณะการประพันธ์โดยใช้การเลกาโตอยู่ค่อนข้างมาก และมีอัตราความเร็วจังหวะที่ช้าลง ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเน้นเสียงเล็กน้อยในโน้ตที่อยู่หลังเครื่องหมายเชื่อมค่าโน้ตอยู่เสมอ ทั้งนี้ก็เพื่อให้เกิดการลากโน้ตได้ครบจังหวะตามที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้ เนื่องจากในช่วงนี้มีจังหวะที่ช้า การบรรเลงไม่ครบค่าของโน้ตอาจจะทำให้เกิดการเร่งอัตราจังหวะได้ อีกทั้งในช่วงห้องที่ 7-12 จะมีเครื่องหมายดังขึ้นและเบาลงในระยะเวลาอันสั้น ผู้วิจัยจึงได้ระบุความเข้มเสียงเพื่อให้บรรเลงออกมาได้อย่างชัดเจน

ห้องที่ 13 ในโน้ต A ตัวแรกของห้องที่ 13 ผู้วิจัยได้บรรเลงโน้ตตัวแรกยาวเนื่องจากในห้องที่ 12 นั้นมีความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ ดังขึ้นและมาจบที่ตัวแรกของห้องที่ 13 จึงทำให้การเล่นแบบค่อย ๆ ดังขึ้นมีความชัดเจนมากขึ้น ผู้วิจัยนั้นได้ใส่เครื่องหมายเน้นเสียงเล็กน้อยหลังเครื่องหมายเชื่อมเสียงเช่นเดียวกันกับทำนองก่อนหน้า ในห้องที่ 19 ผู้วิจัยได้เล่นโน้ตตัวแรกยาวเนื่องจากหากเล่นไปตามค่าโน้ตจะทำให้รู้สึกเหมือนโน้ตตัวนั้นสั้นเกินไปเพราะมีการเปลี่ยนจังหวะในห้องที่ 19 ให้เร็วขึ้นและห้องที่ 18 นั้นก็ได้มีอัตราจังหวะที่ค่อย ๆ ช้าลง ต่อมาในห้องที่ 20 จังหวะที่ 3 และห้องที่ 21 ผู้วิจัยได้บรรเลงโดยค่อย ๆ ดังขึ้นเพื่อเสริมให้ทำนองในแนวของเปียโนมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ต่อมาในห้องที่ 23 มีความเข้มเสียงที่ดัง ผู้วิจัยได้บรรเลงโดยการใส่เครื่องหมายเน้นเสียงเล็กน้อย แต่ตัวโน้ตหลังเครื่องหมายเชื่อมเสียงในห้องนี้ผู้วิจัยไม่ได้ใช้วิธีการบรรเลงแบบเน้นเสียง เพราะในห้องนี้ผู้วิจัยจะหยุดเสียงพร้อมกับเปียโน เพื่อให้ทำนองที่จะเล่นหลังจากนี้มีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น และในห้องที่ 25 ก็จะมีความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ เบาลง เพื่อเข้าทำนองต่อไปในห้องที่ 26 (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 1-25

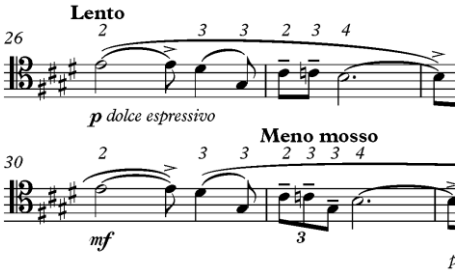
ช่วง Lento ห้องที่ 26 – 44 การประพันธ์ในช่วงนี้มีประโยคเพลงที่ค่อนข้างยาวและต่อเนื่อง ผู้ประพันธ์นั้นได้ใช้วิธีการตีความเกี่ยวกับตัวโน้ตหลังเครื่องหมายเชื่อมเสียงเหมือนกับช่วง Lento ในตอนต้นของเพลง โดยจะใส่เครื่องหมายเน้นเสียงเล็กน้อยเพื่อให้ความยาวของประโยคเพลงนั้นเป็นไปตามที่ผู้ประพันธ์นั้นกำหนด

จากการศึกษาบทเพลงและการสังเกตนักทรอมโบนทั้ง 3 คน ในห้องที่ 26 ถึง 33 ผู้วิจัยได้บรรเลงโดยไม่ปรับเปลี่ยนความยาวของประโยคแต่ละประโยคเลย เนื่องจากผู้วิจัยได้ตีความประโยคเพลงในช่วงนี้ไว้ว่า เป็นประโยคเพลงที่ค่อย ๆ ยาวขึ้น โดยในห้องที่ 26 และ 27 มีความยาวของประโยคเพลง 2 ห้อง และประโยคถัดมามีความยาว 2 ห้องกับอีก 2 จังหวะ และสุดท้ายในประโยคที่ 3 ก็ได้มีความยาวเท่ากับ 3 ห้อง ผู้วิจัยได้มองว่าเป็นความงดงามของประโยคเพลงที่ผู้ประพันธ์นั้นตั้งใจเขียนไว้โดยมิให้มีการปรับเปลี่ยน ตามตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 26 - 33

ในห้องที่ 30 และ 31 มีการใช้ทำนองที่คล้ายกับห้องที่ 26 และ 27 แตกต่างกันที่ความเข้มเสียง และประโยคเพลง ผู้วิจัยได้ตีความโดยการเล่นห้องที่ 31 จังหวะที่ 1 ให้มีอัตราความเร็วของจังหวะช้าลงเล็กน้อยเพื่อให้โน้ต 3 พยางค์มีความเด่นชัดมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 26-27 และห้องที่ 30-31



ต่อมาในห้องที่ 32 มีการเคลื่อนที่ของอัตราจังหวะที่ค่อย ๆ เร็วขึ้นไปจนถึงห้องที่ 39 จังหวะที่ 3 ในช่วงนี้ผู้วิจัยได้ใส่เครื่องหมายกำกับระดับความเข้มเสียงในทุกจุดที่มีเครื่องหมายค่อย ๆ ดังขึ้นหรือเบาลง เนื่องจากเครื่องหมายดังขึ้นหรือเบาลงในช่วงนี้มีลักษณะคล้ายกันกับในช่วงต้นของเพลงที่มีเวลาในการดังขึ้นหรือเบาลงค่อนข้างน้อย ผู้วิจัยจึงเห็นว่าจำเป็นที่จะต้องบรรเลงเครื่องหมายเหล่านี้ให้ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 การตีความของผู้วิจัยในห้องที่ 32 – 40

4.3 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อมที่เหมาะสม

ในการฝึกซ้อมแต่ละจุด ผู้วิจัยได้เริ่มจากการร้องทำนองในบทเพลงเพื่อให้เกิดความเคยชินกับเสียงที่กำลังจะบรรเลง และต่อมาก็เริ่มฝึกฝนโดยการบรรเลงโน้ตทั้งหมดโดยการลากเสียง (Glissando) เพื่อให้เกิดคุณภาพเสียงที่ดีเสียก่อนเริ่มแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นภายในบทเพลง

ผู้วิจัยได้นำเสนอจุดที่เป็นปัญหาในการบรรเลง ซึ่งปัญหาที่นำเสนอนั้นเป็นปัญหาที่ผู้วิจัยได้พบเจอในระหว่างการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ พร้อมทั้งได้นำเสนอวิธีการซ้อมและเทคนิคที่ใช้สำหรับการบรรเลง โดยจะยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

เทคนิคการออกเสียง ทำนองในห้องเพลงที่ 1-25 (ตัวอย่างที่ 7) มีการประพันธ์ในลักษณะที่มีความแข็งแรงดุดัน และลักษณะทำนองที่นุ่มนวลอ่อนหวาน วิธีการออกเสียงในช่วงนี้จึงจำเป็นที่จะต้องมีความชัดเจนตามลักษณะของทำนองเพื่อให้บรรเลงออกมาได้อย่างที่ผู้ประพันธ์นั้นต้องการ

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

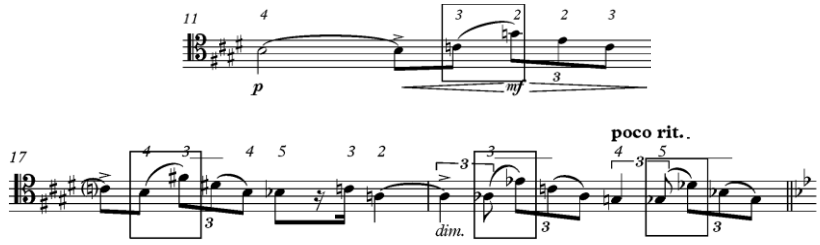
ขั้นตอนการฝึกซ้อมการออกเสียงนั้นผู้วิจัยได้เริ่มจากพยัญชนะที่มีความหนักแน่นมากที่สุดก่อน โดยฝึกออกเสียงเริ่มจากตัวละ 1 จังหวะ บนบันไดเสียง Bb major โดยเริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้า เพื่อสังเกตเสียงที่ได้ว่ามีความหนักแน่นตามที่ต้องการแล้วหรือยัง แล้วจึงเพิ่มอัตราความเร็วให้เร็วขึ้น จากนั้นก็ใช้วิธีเดียวกันกับพยัญชนะที่เหลือ

ต่อมาเมื่อรู้สึกคุ้นชินและสามารถควบคุมการออกเสียงได้ตามที่ต้องการแล้ว ผู้วิจัยได้นำเอาวิธีการออกเสียงทั้งหมดมาผสมกันเพื่อฝึกซ้อมให้เกิดความคล่องแคล่วในการใช้การออกเสียงได้อย่างที่ต้องการ สุดท้ายผู้วิจัยได้นำเอาการออกเสียงที่ได้ฝึกซ้อมมากำหนดลงในบทเพลง โดยในตัวอย่างที่ 11 เป็นตัวอย่างเครื่องหมายการออกเสียงที่ผู้วิจัยนั้นได้กำหนดและใช้กับบทเพลงนี้ และนำไปปรับใช้จริงในการฝึกซ้อมบทเพลงนี้

ตัวอย่างที่ 11 การกำหนดเครื่องหมาย เพื่อใช้สำหรับการออกเสียง

เทคนิคลิปเสลอ และการเลกาโต ข้ามฮาร์โมนิกซีรี่ย์เกิน 1 ช่วงเสียง ในห้องที่ 11 ห้องที่ 17 และ 18 (ตัวอย่างที่ 12) จะสังเกตเห็นได้ว่ามีการใช้เทคนิคการ เลกาโต และ ลิปเสลอ โดยข้ามฮาโมนิคซีรี่ย์เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรี่ย์ ในจุดนี้มักจะเกิดเสียงที่อยู่ในฮาร์โมนิคซีรี่ย์ติดกันออกมาด้วย การควบคุมกระแสลมที่ไม่ดีพอจะทำให้บรรเลง อาร์เปโจ และการข้ามฮาร์โมนิคซีรี่ย์ เกิน 1 ช่วง ผิดพลาดได้

ตัวอย่างที่ 12 ลิปเสลอ และเลการ์โต โดยข้ามฮาโมนิคซีรี่ย์เกิน 1 ช่วงฮาโมนิคซีรี่ย์



การกระโดดข้ามฮาร์โมนิกซีรี่ย์เกิน 1 ช่วง ผู้วิจัยได้ศึกษาและสังเกตการฝึกซ้อมจึงเห็นได้ว่าความเร็วของกระแสลมมีผลทำให้ระดับเสียงที่บรรเลงปรับเปลี่ยนไปตามกระแสลมที่เร็วขึ้นหรือช้าลง เมื่อมีการเปลี่ยนกระแสลมที่เร็วขึ้นจะทำให้ระดับเสียงมีความสูงขึ้น และเมื่อกระแสลมช้าลงก็จะทำให้ระดับเสียงนั้นต่ำลง

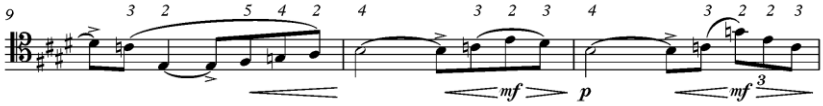
ผู้วิจัยได้กำหนดพยัญชนะและสระในการปรับเปลี่ยนกระแสลมเพื่อให้ง่ายต่อการฝึกซ้อมโดยกระแสลมที่ช้าผู้วิจัยจะใช้สระ “อา” และกระแสลมที่เร็วผู้วิจัยนั้นจะใช้สระ “อี” เนื่องจากการใช้สระทั้ง 2 แบบนี้ทำให้ช่องว่างในปากแตกต่างกัน จึงทำให้ความเร็วของกระแสลมเกิดการเปลี่ยนแปลง

ในการฝึกซ้อมช่วงแรกมักจะมีเสียงของโน้ตที่อยู่ในฮาร์โมนิกซีรี่ย์ ติดกันออกมาก่อนที่จะเป็นเสียงที่ต้องการ แต่เมื่อผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเพิ่มกระแสลมพร้อมกับเปลี่ยนสระในการออกเสียง จะทำให้ลดปัญหาการเกิดเสียงที่ไม่ต้องการออกได้ วิธีนี้จำเป็นจะต้องใช้การฝึกซ้อมอย่างมีสมาธิ เนื่องจากต้องควบคุมกระแสลมให้พร้อมกันกับเปลี่ยนสระในการออกเสียงเพื่อลดช่องว่างในปากทำให้กระแสลมเร็วขึ้นจาก 2 ทาง โดยผู้วิจัยได้ใช้การฝึกซ้อมตามตัวอย่างที่ 13

ตัวอย่างที่ 13 การกระโดดข้ามฮาร์โมนิกซีรี่ย์เกิน 1 ช่วง

เทคนิคการควบคุมความเข้มเสียง ในห้องที่ 9-11 (ตัวอย่างที่ 14) จะเห็นได้ว่าความเข้มเสียงในช่วงนี้มีความแตกต่างกันอยู่เสมอ และอยู่ในระยะเวลาอันสั้นด้วยเช่นกัน หากใช้การควบคุมปริมาณลมที่ไม่ถูกวิธี จะทำให้การบรรเลงในช่วงนี้ไม่ชัดเจนตามที่ได้ระบุไว้

ตัวอย่างที่ 14 ความเข้มเสียงในห้องที่ 9-11



ในการควบคุมระดับความเข้มเสียงให้ดังขึ้นหรือเบาลง จำเป็นต้องฝึกการควบคุมปริมาณลมให้มากขึ้นและน้อยลงตามระดับความเข้มเสียงที่ต้องการ วิธีที่ผู้วิจัยใช้ในการฝึกซ้อม เป็นวิธีที่ระบุระดับความเข้มเสียงให้ชัดเจนมากที่สุดในแต่ละจังหวะ เพื่อให้ร่างกายได้ปรับเปลี่ยนปริมาณลมได้ตามที่ต้องการ ต่อมาเมื่อฝึกซ้อมจนเริ่มชินกับการปรับเปลี่ยนความเข้มเสียงแล้ว ผู้วิจัยได้พัฒนาแบบฝึกหัดควบคุมความเข้มเสียงโดยการควบคุมระดับเสียงไปพร้อมกันกับควบคุมความเข้มเสียง อีกทั้งยังใช้วิธีการออกเสียงที่ต่างกันในรูปแบบต่าง ๆ กันไป และยังมีแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยใช้ควบคู่กันสำหรับแก้ปัญหาการควบคุมความเข้มเสียง ดังตัวอย่างที่ 15

ตัวอย่างที่ 15 Kopprasch 60 Studies No.1. (Kopprasch, 1973)

เทคนิคการเลกาโตแบบฮาร์โมนิกซีรี่ย์เดียวกัน ในห้องที่ 15 และ 16 (ตัวอย่างที่ 16) มีการประพันธ์โดยใช้โครมาติกอยู่ภายใต้เครื่องหมายเชื่อมเสียง ซึ่งใช้การบรรเลงโดยใช้เทคนิคการเลกาโตแบบฮาร์โมนิคซีรี่ย์เดียวกัน ผสมกับ การเลกาโตแบบข้ามฮาร์โมนิกซีรี่ย์ อีกทั้งอยู่ในอัตราจังหวะที่ค่อย ๆ เร็วขึ้น ดังนั้นการออกเสียงที่ไม่สัมพันธ์กันกับคันชัก จะทำให้เกิดปัญหาต่อการบรรเลงในจุดนี้ได้

ตัวอย่างที่ 16 โครมาติกในห้องที่ 15-16

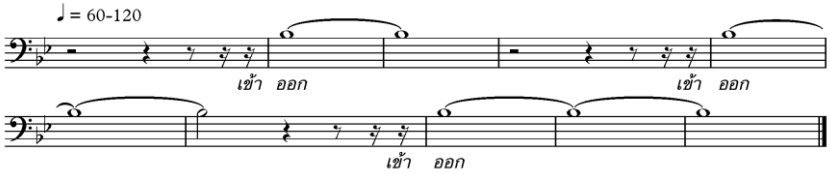
ผู้วิจัยเริ่มฝึกซ้อมโดยให้ความสำคัญไปที่โน้ตที่มีตำแหน่งของคันชักติดกัน เพื่อสังเกตว่าเทคนิคการเลกาโตที่กำลังฝึกซ้อมอยู่นั้นเป็นเทคนิคการเลกาโตจริง ๆ มิใช่เป็นการกลีซานโด ซึ่งการจะฝึกซ้อมให้เป็นเช่นนั้นได้ ผู้ฝึกซ้อมจำเป็นจะต้องมีสมาธิและควบคุมให้ลิ้นลมและมือขวาสัมพันธ์กัน โดยควรจะซ้อมในทุก ๆ ตำแหน่งของคันชักที่ติดกัน ต่อมาเมื่อฝึกซ้อมการเลกาโต ในตำแหน่งของคันชักที่ใกล้กันจนเกิดความชำนาญแล้ว จึงฝึกซ้อมเลกาโตในตำแหน่งของคันชักที่ห่างกันออกไปมากขึ้น และในตัวอย่างที่ 17 คือแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยได้ใช้สำหรับการฝึกซ้อมเทคนิคที่กล่าวมา

ตัวอย่างที่ 17 The Singing Trombone Legato Exercies 9 (Vernon, 2009)

เทคนิคการหายใจในระยะเวลาที่น้อย ผู้วิจัยได้เริ่มโดยการฝึกซ้อมหายใจเข้า 4 จังหวะแล้วหายใจออก 8 จังหวะ โดยเฉลี่ยปริมาณลมให้เพียงพอ ต่อมาได้ลดเวลาการหายใจเข้า เหลือ 3 จังหวะแต่ยังหายใจออก 8 จังหวะเหมือนเดิมโดยให้ปริมาณลมที่เข้าไปต้องไม่น้อยกว่าการหายใจเข้า 4 จังหวะ ต่อมาลดลงเหลือ 2 จังหวะและ 1 จังหวะตามลำดับ โดยให้มีปริมาณลมที่หายใจเข้าเท่าเดิมอยู่เสมอ

ต่อมาเป็นวิธีการปรับใช้เพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงในช่วงนี้ โดยผู้วิจัยจะฝึกการหายใจเข้าในระยะเวลาเพียงแค่ครึ่งจังหวะ โดยให้มีปริมาณลมมากเท่ากันกับหายใจเข้า 4 จังหวะ โดยการฝึกซ้อมแบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ การหายใจออก 8 จังหวะ 10 จังหวะและ 12 จังหวะ และในขั้นตอนสุดท้ายก็ได้ลดเวลาการหายใจเข้าเหลือเพียงแค่เศษหนึ่งส่วนสี่จังหวะและหายใจออก 8 จังหวะ 10 จังหวะและ 12 จังหวะตามลำดับ ตามตัวอย่างที่ 18

ตัวอย่างที่ 18 การหายใจเข้า 1/4 จังหวะ และหายใจออก 8,10,12 จังหวะ



การออกเสียงในระดับเสียงที่สูงและดัง สำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า กระแสลมนับเป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยพัฒนาความสามารถ และทำให้การบรรเลงนั้นมีประสิทธิภาพมากขึ้น ผู้วิจัยเห็นว่าวิธีการหายใจก็เป็นสิ่งที่สำคัญที่จะช่วยเพิ่มให้การบรรเลงมีประสิทธิภาพมากขึ้นด้วยเช่นกัน

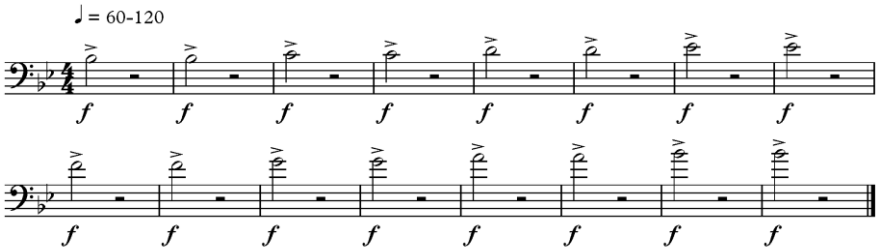
ผู้วิจัยฝึกการออกเสียงในระดับความเข้มเสียงที่ดังโดยใช้วิธีการหายใจเข้าและออกเป็นกุญแจสำคัญในการฝึกซ้อม เพราะเนื่องจากร่างกายของมนุษย์หากมีการหายใจเข้าไปจนรู้สึกว่าเต็มแล้วจะมีการปล่อยลมหายใจออกมาเองโดยธรรมชาติ ซึ่งเป็นวิธีที่จะทำให้กระแสลมที่หายใจเข้าไปออกมาได้อย่างเป็นธรรมชาติและมีคุณภาพ โดยผู้วิจัย

จะฝึกซ้อมโดยการหายใจเข้าให้เต็มใน 1 จังหวะแล้วออกเสียงในระดับความเข้มเสียงที่ดัง โดยไม่มีการหยุดกลั้นลมหายใจไว้เลย และปล่อยให้ร่างกายทำงานโดยธรรมชาติ โดยการลากเสียงจนกว่าลมจะหมดไป ดังตัวอย่างที่ 19

ตัวอย่างที่ 19 การฝึกหายใจสำหรับบรรเลงความเข้มเสียงดัง

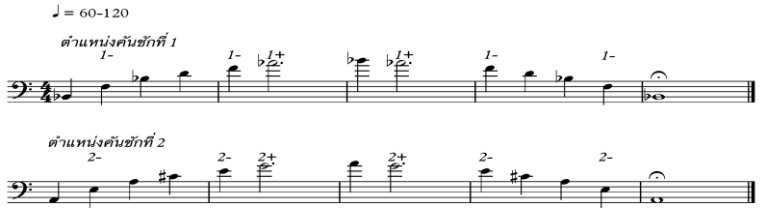
ต่อมาผู้วิจัยได้ใช้วิธีการฝึกซ้อมโดยการเริ่มจากระดับเสียงกลางเสียก่อน เพื่อให้ร่างกายได้เคยชินกับการออกเสียงที่ระดับความเข้มเสียงดัง แล้วจึงค่อยเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้นตามที่ต้องการ และใช้วิธีการหายใจแบบเดียวกันกับตัวอย่างที่ 19 โดยมีวิธีการฝึกซ้อมตามตัวอย่างที่ 20

ตัวอย่างที่ 20 วิธีการฝึกซ้อมการออกเสียงโน้ตที่มีระดับเสียงสูงและดัง



เทคนิคการใช้ตำแหน่งแทน ขั้นตอนที่ 1 (ตัวอย่างที่ 21) ให้ผู้ฝึกซ้อมฝึกซ้อมโดยเปิดเครื่องเทียบเสียงไว้อยู่เสมอ เพราะเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมีระดับความเพี้ยนที่ไม่เท่ากัน จึงจำเป็นที่จะต้องหาระดับความเพี้ยนในฮาร์โมนิกซีรี่ย์ต่าง ๆ ของเครื่องที่ผู้ฝึกซ้อมใช้ ขั้นตอนนี้ให้เน้นเทียบเสียงในขั้นคู่ฮาร์โมนิกซีรี่ย์ที่ขั้นที่ 6 ในการตรวจสอบเป็นหลัก ในแบบฝึกหัดนี้ผู้วิจัยได้กำหนดให้เครื่องหมาย + หมายถึง ให้นำคันชักเข้าหาตำแหน่งที่อยู่ก่อนหน้าเล็กน้อย และเครื่องหมาย - หมายถึง ให้นำคันชักเข้าหาตำแหน่งถัดไปเล็กน้อย ตามลำดับตำแหน่งของคันชักทั้ง 7 และในแบบฝึกหัดนี้ ผู้ฝึกซ้อมควรฝึกซ้อมให้ครบทั้ง 7 ตำแหน่งของคันชัก เพื่อให้เกิดความเคยชินในแต่ละโน้ตที่ผู้ฝึกซ้อมใช้สำหรับการเล่น

ตัวอย่างที่ 21 แบบฝึกหัดเทียบเสียงตำแหน่งแทนของคันชัก



5. บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การวิเคราะห์การตีความของนักทรอมโบนทั้ง 3 คน ทำให้เห็นถึงแนวทางการบรรเลงในแต่ละประโยค นักทรอมโบนแต่ละคนได้มีการบรรเลงที่แตกต่างกัน เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาการบรรเลงของนักทรอมโบนเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ก็ได้นำบางส่วนในการตีความของนักทรอมโบนเหล่านั้นมาปรับใช้เพื่อการตีความของผู้วิจัยเอง

ในการตีความบทเพลงที่ผู้วิจัยได้เลือกมา ผู้วิจัยได้ตีความในประเด็นของวิธีการบรรเลงในลักษณะสั้น ยาว เบา ดัง เป็นประเด็นหลัก และได้นำเสนอในประเด็นอื่นที่น่าสนใจไว้ในแต่ละจุดที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไว้ เช่น ประโยคเพลง และอัตราความเร็วของจังหวะ

ปัญหาและเทคนิคที่ผู้วิจัยพบในการบรรเลงบทเพลง Fantasia for Trombone โดย สโตโจวสกี มีดังต่อไปนี้ 1) เทคนิคการหายใจ 2) เทคนิคการออกเสียง 3) เทคนิคการเลกาโต 4) การควบคุมความเข้มเสียง 5) การลิปเสลอ และการเลกาโต ข้ามฮาร์โมนิกซีรี่ย์เกิน 1 ช่วง 6) การออกเสียงในระดับเสียงที่สูงและมีความเข้มเสียงที่ดัง 7) ตำแหน่งแทนของคันชัก

ปัญหาและเทคนิคในการฝึกซ้อมที่ผู้วิจัยได้นำเสนอในวิจัยเล่มนี้นั้น เป็นปัญหาที่ผู้วิจัยนั้นพบเจอในระหว่างการฝึกซ้อม อาจมีปัญหาอื่นในการบรรเลงในแต่ละจุดนอกเหนือจากผู้วิจัยได้กล่าวไว้ เช่น การควบคุมคุณภาพเสียง ปัญหาปริมาณลมที่ไม่เพียงพอในแต่ละประโยค ปัญหาความเหนื่อยล้าของกล้ามเนื้อริมฝีปาก ปัญหาของการบรรเลงร่วมกับแนวเปียโน ซึ่งผู้ที่ยังขาดทักษะเหล่านี้ จำเป็นที่จะต้องฝึกฝนให้สามารถควบคุมเทคนิคที่กล่าวมาในข้างต้นให้ชำนาญเสียก่อน จึงสามารถพัฒนาการเล่นในบทเพลงนี้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และแนวทางการแก้ปัญหาที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ ควรนำไปปรับใช้ให้เหมาะสมกับบุคคลนั้น ๆ ด้วย

เอกสารอ้างอิง

Brink, P. (2015). Trombonist's toolkit. Unpublished manuscript, College of Music, Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand.

Kleinbammer, E. (1963). The art of trombone playing. Miami, FL: Summy-Birchard.

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.

Nyankin, A. (2010, September 20). S Stojowsky "Fantasy" For Trombone and Piano [Vedio File]. Retrieved October 10, 2019 from https://www.youtube.com/watch?v=dY-9T0quJmo

Stojowski, S. (1972). Fantasy. (B. Keith Ed.) 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 Records.

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