

บทประพันธ์เพลง Tones สำหรับวงคลาริเน็ต

Music Composition: Tones for Clarinet Ensemble

ยศ วณีสอน (Yos Vaneesorn)*

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง Tones for Clarinet Ensemble เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงคลาริเน็ตที่นำหัวข้อการเรียนการสอนเกี่ยวกับเทคนิคการสร้างเสียงของการเล่นคลาริเน็ต ที่มีการนำเทคนิคที่ช่วยการควบคุมเสียงต่าง ๆ เช่น การเป่าปากเป่าของคลาริเน็ต ในระดับเสียงและความเข้มต่าง ๆ และการตระหนักรู้ในเสียงแทรกของระดับเสียงต่าง ๆ มาเป็นวัตถุดิบทางดนตรีที่ใช้ในการประพันธ์เพลง

Tones for Clarinet Ensemble แบ่งเป็นสามส่วน ส่วนแรกเป็นการนำเสนอเทคนิคการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ตที่ใช้รูปแบบดนตรีเสียงท่าย เพื่อจำลองวิธีการเรียนการสอนกลุ่มที่มีหัวหน้ากลุ่มนักคลาริเน็ตเป็นผู้เลือกชุดของระดับเสียงที่สร้างจากปากเป่าของคลาริเน็ต เริ่มจากการการลากเสียงยาวไปจนถึงการไล่ระดับเสียงที่มีช่วงเสียงกว้างขึ้น ส่วนที่สองเป็นการนำเสนอเสียงแทรกในชุดของโน้ตพื้นฐานต่าง ๆ เพื่อให้ให้นักคลาริเน็ตในวงเกิดความคุ้นเคยกับเสียงแทรกและนำไปใช้ให้ถูกต้องในการสร้างเสียงที่สมบูรณ์ ในช่วงสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงเป็นการนำชุดของเสียงแทรกสร้างเป็นคอร์ดใหม่ผนวกเข้ากับการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ต ในระดับเสียงต่าง ๆ ที่เน้นการใช้เทคนิคบอร์-ตาเมนโต หรือโน้ตโหยหวนบนปากเป่าของคลาริเน็ต แนวทำนองในช่วงท้ายเพลงประกอบไปด้วยช่วงเสียงกว้างที่ต้องประยุกต์ใช้เทคนิคการควบคุมเสียงที่นำเสนอในช่วงแรกเพื่อตอบสนองการแสดงความรู้สึกทางดนตรี และเป้าหมายทางดนตรีในบริบทต่าง ๆ ของดนตรี

จากขั้นตอนการประพันธ์ในส่วนของการทดลองกับกลุ่มนักคลาริเน็ตเพื่อค้นหา และเลือกวัตถุดิบทางดนตรี สำหรับการประพันธ์เพลง ประกอบไปด้วยการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ตและการเล่นโน้ตแทรก และรวมไปถึงผลลัพธ์ของการฝึกซ้อมกับวงคลาริเน็ตต้องขอมเบิล ทำให้ได้ข้อสรุปได้ว่านักคลาริเน็ตที่ไม่สามารถเล่นโน้ตได้หลายระดับเสียงบนปากเป่าของคลาริเน็ต จะไม่สามารถทำการเชื่อมต่อโน้ตได้นุ่มนวล และไม่สามารถรักษาคุณภาพเสียงหากต้องทำความเข้มเสียงที่แตกต่างกันมาก ในขณะเดียวกันนักคลาริเน็ตที่สามารถเล่นโน้ตได้หลายระดับเสียงในการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ต และสามารถเล่นโน้ตแทรกได้ครบถ้วนหรือทราบชุดของโน้ตแทรกของโน้ตพื้นฐานต่างๆ โดยสามารถจดจำเสียงของโน้ตแทรกได้ จะสามารถควบคุมเสียงสูงได้ดี เนื้อเสียงมีมิติครบถ้วน สามารถเล่นเสียงให้ต่อเนื่องได้ในช่วงเสียงกว้าง ๆ ได้ดี การออกเสียงมีความแม่นยำ และสามารถควบคุมเสียงให้เป็นเอกภาพในช่วงความเข้มเสียงที่แตกต่างกัน

คำสำคัญ: บทประพันธ์เพลง, วงคลาริเน็ต

* อาจารย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Lecturer, Faculty of Music, Silpakorn University

Abstract

Tones for Clarinet Ensemble is a music composition based on a pedagogical subject of sound production on clarinet. Its compositional materials derive from sound controlling techniques, such as, blowing through a mouthpiece in different pitches and various intensities, and realization of overtone series of selected pitches.

The piece is comprised of three sections. The first part introduces a technique for mouthpiece playing along with a hint of experimental music, which demonstrates a teaching session introduced by the clarinet ensemble leader who would choose a certain pitch played through the mouthpiece. This part begins with a series of long-held notes and gradually progresses into a larger interval. The second part demonstrates overtone series based on selected fundamental tones in order to help the clarinetists of the ensemble to become accustomed to the overtone series and correctly apply this knowledge into their concept of tone production. In the last part both mouthpiece playing and overtone series are uniformly combined. The portamento technique on mouthpiece playing is emphasized. The clarinetists have to cope with a melodic line of expanded range where they have to apply the skill of tone production introduced in the early part to achieve the musical expression and musical goal in different musical contexts.

As part of the compositional procedure, experimental sessions were held with the clarinetists on the subject of tone production through playing on the mouthpiece, recognizing over tone series, and rehearsing those techniques with the ensemble leading to various results. The clarinetists who could not play as many pitches on the mouthpiece were not be able to connect notes smoothly and to accomplish a good tone quality while playing through an extreme dynamic change. By contrast, those who achieve a wider range in mouthpiece playing and recognized the overtone series well had better control over high notes, full resonant sound, better legato on expanded range, precise tone attack, and evenness of tone in different intensity.

Keywords: music composition, clarinet ensemble

บทนำ

การมีเสียงที่ดีนับเป็นหนึ่งในคุณสมบัติที่สำคัญที่สุดของนักดนตรี¹ จากคำกล่าวที่เป็นนามธรรมเนื่องจากเสียงไม่สามารถจับต้องได้และไม่สามารถมองเห็นได้ การอธิบายคุณสมบัติของเสียงที่ดีต้องมีคุณลักษณะอย่างไรนั้น จึงยากแก่การอธิบายด้วยคำพูดและไม่สามารถถ่ายทอดจากครูผู้สอนด้วยถ้อยคำได้ทั้งหมด การได้ยินหรือการฟังถือเป็นปัจจัยหลักที่ใช้เป็นเครื่องมือในการสอนการสร้างเสียงในการเล่นเครื่องดนตรี

การฟังเป็นเครื่องมือสำคัญที่ใช้สอนเรื่องคุณสมบัติของเสียงในการเล่นคลาริเน็ต เช่นเดียวกันกับการสอนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ครูผู้สอนต่างกำชับและให้แนวทางการเรียนเพื่อพัฒนาเรื่องเสียงว่า หากนักเรียนต้องการมีเสียงที่ดี จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องเคยได้ยินเสียงที่ดีนั้นก่อนแล้วนำมาเป็นเสียงอ้างอิง และเปรียบเทียบกับเสียงของตนเอง พยายามปรับเสียงของตนเองด้วยการพิจารณาเสียงอ้างอิงนั้น แล้วใช้การปรับร่างกายในส่วนที่มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างเสียงที่จะช่วยให้นักเรียนสามารถเปล่งเสียงผ่านเครื่องดนตรีให้มีลักษณะใกล้เคียงกับเสียงอ้างอิงให้ได้มากที่สุด

คิธ สไตน์ (Keith Stein)² กล่าวว่านักเรียนคลาริเน็ตชั้นเริ่มต้นจะไม่สามารถมีเสียงที่ดีไปกว่าเสียงที่อยู่ในความคิดของตนเอง เป็นเสียงคลาริเน็ตที่ได้คิดไว้ล่วงหน้าแล้ว (Pre-determined Concept of Tone)³ ดังนั้นครูผู้สอนจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องสาธิตให้นักเรียนฟังได้ด้วยการแสดงวิธีการออกเสียงหรือสนับสนุนหัวข้อการสอนเรื่องเสียงด้วยการเล่นโน้ตหรือทำนองนั้นๆ และแนะนำนักคลาริเน็ตที่มีเสียงที่ดีให้เป็นต้นแบบแก่นักเรียน นักเรียนคลาริเน็ตที่มีความก้าวหน้าในการพัฒนาเรื่องเสียงมักใช้เวลาส่วนใหญ่ในการเพิ่มประสบการณ์การฟัง ด้วยการฟังคอนเสิร์ตหรือซีดีของนักดนตรีที่มีชื่อเสียง แต่ไม่ควรจำกัดอยู่แต่เครื่องดนตรีของตนเอง และสามารถหยิบยกตัวอย่างเสียงที่ดี ๆ เหล่านั้นเข้ามาพัฒนาเสียงของตน และเป็นเจ้าของเสียงที่มีเอกลักษณ์และคุณลักษณะของเสียงที่ดีในที่สุด

ระยะเวลาเกือบ 20 ปีที่ผู้วิจัยได้มีส่วนในการสอนและพัฒนา นักคลาริเน็ตในประเทศไทย ได้เห็นถึงการพัฒนาศักยภาพทางด้านเทคนิคการเล่นของนักคลาริเน็ตที่มีความก้าวหน้าในเรื่องของทักษะ การเล่นโน้ตที่ใช้ความเร็วอย่างมาก จะเห็นได้จากระดับความยากของบทเพลงที่นักเรียนคลาริเน็ต ตั้งแต่ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายจนถึงระดับอุดมศึกษาใช้ศึกษาและแสดง นักเรียนส่วนใหญ่มักเลือกบทเพลงที่เน้นการเล่นด้วยความเร็วและบ่อยครั้งที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับการเล่นด้วยคุณภาพเสียงที่ดี สาเหตุอาจเป็นเพราะนักคลาริเน็ตรุ่นเยาว์มักมีส่วนร่วมในการแข่งขันการบรรเลงดนตรีภาคสนามที่โรงเรียนของตนเองเข้าร่วมการแข่งขัน ซึ่งเป็นดนตรีประเภทที่จำเป็นต้องเล่นเสียงดังจึงยากแก่การควบคุมเสียงให้ได้ เนื่องจากต้องเล่นประชันกับเครื่องดนตรีทองเหลืองหรือเครื่องกระทบซึ่งมีเสียงที่ดังกว่ามาก วิธีการเล่นคลาริเน็ตเช่นนี้ส่งผลเสียต่อกรอบความคิดเรื่องเสียงเป็นอย่างมาก ดังนั้นการมุ่งเน้นให้นักเรียนเหล่านี้ได้ตระหนักถึงความสำคัญของการสร้างเสียง วิธีการฝึกซ้อมจึงต้องเริ่มจากการฝึกควบคุมอวัยวะที่เกี่ยวข้องกับทางเดินลม การควบคุมลมและการเรียนรู้ชุดเสียง

¹Kohut, Daniel L. *Musical Performance: Learning Theory and Pedagogy*. (Illinois: Stipes Publishing L.L.C., 1992) p. 56.

²ครูและนักคลาริเน็ตที่มีชื่อเสียงที่เขียนหนังสือที่เกี่ยวกับพื้นฐานการเล่นคลาริเน็ตที่ชื่อว่า ศิลปะของการเล่นคลาริเน็ต (The Art of Clarinet Playing)

³Stein, Keith. *The Art of Clarinet Playing*. (New Jersey: Summy-Birchard, 1994) 31.

แทรกของโน้ตพื้นฐานในคลาริเน็ตจะช่วยให้นักเรียนมีความเข้าใจในเรื่องการสร้างเสียงที่ถูกต้อง ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำแนวคิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์เพลงสำหรับนักเรียนคลาริเน็ตในวงคลาริเน็ตออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และนักเรียนคลาริเน็ตจากคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร การฝึกหัดการสร้างเสียงจากการรูปแบบการฝึกต่าง ๆ ในการฝึกซ้อมและการแสดงบทประพันธ์เพลงที่จะเป็นประสบการณ์การเรียนรู้และนำไปสู่การพัฒนาเรื่องเสียงได้ดียิ่งขึ้น

การพัฒนาเสียงจำเป็นที่จะต้องทำความเข้าใจในส่วนประกอบของเสียง ในแง่ของปรากฏการณ์ทางวิทยาศาสตร์ แล้วจึงนำความคิดดังกล่าวเชื่อมโยงกับการเล่นเครื่องดนตรี จอห์น บอร์วีก (John Borwick)⁴ กล่าวถึงเรื่องฮาร์โมนิคของเสียงว่า เสียงที่มีความเข้มเสียงมากเป็นผลจากการรูปแบบการสั่นสะเทือนจากหลายส่วนพร้อมกันในการเล่นเครื่องดนตรี เช่น การสั่นสะเทือนในสายของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายจะสามารถสร้างโน้ตพื้นฐานที่จัดตั้งเป็นระดับเสียงที่เราได้ยินได้ เรจินัลด์ เบิน (Reginald Bain) ได้ให้ความหมายชุดของเสียงแทรกกว่าเป็นส่วนประกอบของคลื่นที่เกิดขึ้นเหนือเสียงดนตรีเสียงใดเสียงหนึ่ง ในขณะที่ชุดของฮาร์โมนิก (harmonic series) จะเป็นคำศัพท์ที่มีความหมายที่ชัดเจนมากกว่าและมีการนำไปประยุกต์ใช้อย่างแพร่หลายทั้งทางดนตรี และทางคณิตศาสตร์ มิเชล จิงกราส (Michèle Gingras) สนับสนุนแนวคิดนี้โดยกล่าวว่าการค้นหาชุดฮาร์โมนิกหรือพาร์เชียล (partials) ในเนื้อเสียงคลาริเน็ต โดยเฉพาะเมื่อเล่นโน้ตเสียงต่ำซึ่งเป็นโน้ตพื้นฐาน (fundamental note) การทราบหรือตระหนักถึงชุดเสียงแทรก จะช่วยให้นักคลาริเน็ตปรับปรุงปากที่เหมาะสมต่อทิศทางการเคลื่อนที่ของลม เป็นไปในทิศทางถูกต้อง⁵ และทำให้กระแสมือสะดวกเมื่อต้องเชื่อมต่อโน้ตที่มีช่วงเสียงกว้าง ทำให้สามารถเชื่อมต่อโน้ตในระดับเสียงต่าง ๆ ได้อย่างนุ่มนวลและสามารถปรับเสียงให้เที่ยงตรง มีความแม่นยำ หรือมี intonation ที่ดี

แนวคิดในการใช้ปากเป่าของคลาริเน็ต บาเรล (barrel) และคอ (neck) ของคลาริเน็ตชนิดต่างๆ ในการประพันธ์เพลง

นักคลาริเน็ตที่มีทักษะในการควบคุมเสียงที่ดีนั้น ต้องสามารถควบคุมเสียงจากการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ตเพียงอย่างเดียว ปากเป่าของคลาริเน็ตที่ต่อเข้ากับบาเรลหรือปากเป่าของคลาริเน็ตที่ต่อเข้ากับคอเครื่องให้ระดับเสียงที่แตกต่างกันไปตามที่มีการระบุไว้ในตารางที่ 1 ทั้งนี้หากนักคลาริเน็ตเป่าได้ระดับเสียงที่สูงหรือต่ำกว่าระดับเสียงมาตรฐานที่ระบุไว้ จะสามารถนำไปเชื่อมโยงกับลักษณะของรูปร่างปากที่เหมาะสมและไม่เหมาะสมได้

⁴Borwick, John. "acoustics." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. (Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 1 Jan. 2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.ohiostate.edu/subscriber/article/opr/t114/e53>>) p. 1.

⁵Gingras, Michèle. *Clarinet Secrets: 52 Performance Strategies for the Advance Clarinetist*. (Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2004) p. 64.



ภาพที่ 1 แสดงภาพปากเป่าของคลาริเน็ต



ภาพที่ 2 แสดงภาพปากเป่าของคลาริเน็ตคลาริเน็ตต่อเข้ากับบาเรล



ภาพที่ 3 แสดงภาพปากเป่าของคลาริเน็ตอัลโตคลาริเน็ตต่อเข้ากับคอเครื่อง

คลาริเน็ตในบันไดเสียงต่างๆ	คลาริเน็ตส่วนต่างๆ	ระดับเสียงที่ได้ (Concert Pitch) หรือ เสียงมาตรฐาน
Bb และ A คลาริเน็ต	เมาร์พีช	
	เมาร์พีช + บาเรล (Barrel)	
Eb คลาริเน็ต	เมาร์พีช	
	เมาร์พีช + บาเรล	
Eb อัลโตคลาริเน็ต	เมาร์พีช	
	เมาร์พีช + คอ (Neck)	
Bb เบสคลาริเน็ต	เมาร์พีช	
	เมาร์พีช + คอ (Neck)	
Bb คอนทราเบสคลาริเน็ต	เมาร์พีช	
	เมาร์พีช + คอ (Neck)	

ตารางที่ 1 แสดงระดับเสียงของ ปากเป่าของคลาริเน็ต บาเรล และ คอของคลาริเน็ตชนิดต่าง ๆ⁶

นักคลาริเน็ตที่เป่าโน้ตได้ระดับintonationสูงกว่าโน้ตที่ระบุ มักจะมีแนวโน้มในการบีบปาก ซึ่งทำให้เสียงแบน ไม่มีเนื้อเสียง หากเล่นเสียงสูงจะไม่สามารถออกเสียงได้ในระดับเสียงที่เบาและไม่สามารถเชื่อมต่อโน้ตได้นุ่มนวลและลื่นไหล ในขณะที่นักคลาริเน็ตที่เป่าโน้ตได้ระดับintonationที่ต่ำกว่าโน้ตที่ระบุจะมีแนวโน้มในการ

⁶หมายเหตุ ระดับเสียงที่ได้อาจมีความแตกต่างกันบ้าง ซึ่งขึ้นอยู่กับวิธีการใช้ลม การวางรูปปาก ระดับของลิ้นภายในปากของนักคลาริเน็ตแต่ละคน แต่หากได้รับการฝึกฝนนักคลาริเน็ตจะสามารถปรับระดับเสียงให้ใกล้เคียงกับระดับเสียงมาตรฐานได้

คาบปากหลวม อาจมีลมรั่วขณะเป่า ได้เสียงไม่ชัดเจน ไม่สามารถส่งเสียงไปไกล และอาจเกิดเสียงสควีก (Squeak)⁷ ขึ้นได้

ริคาร์โด ดูราโด เฟรเร (Ricardo Dourado Freire) กล่าวว่าการเล่นคลาริเน็ตเป็นกิจกรรมที่ซับซ้อน ต้องควบคุมกล้ามเนื้อใบหน้า ทางเดินลมและการตอบสนองของหูหรือการได้ยิน เพื่อที่จะได้ผลลัพธ์ในการเล่น คลาริเน็ตที่ดีจำเป็นต้องมีความรู้ด้านจิตสวศาสตร์⁸ สิ่งนี้จะช่วยให้ความกระจ่างกับนักดนตรีในการจัดการและทำความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องเสียงที่จะนำไปสู่การฝึกซ้อมและการแสดงคลาริเน็ตได้อย่างมีประสิทธิภาพ⁹ จากคำกล่าวนี้สามารถเชื่อมโยงเข้ากับกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในขณะที่เล่นคลาริเน็ต ปรากฏการณ์แรกของการฝึกเล่น คลาริเน็ตคือการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ต

การนำระดับเสียงที่ได้จากการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ตเพียงอย่างเดียว ปากเป่าของคลาริเน็ตที่ต่อเข้ากับบา-เรล หรือปากเป่าของคลาริเน็ตที่ต่อเข้ากับคอของคลาริเน็ตชนิดต่าง ๆ มาใช้ในงานประพันธ์นั้น เป็นการนำเสนอรูปแบบการสอนของการวางรูปปากที่ถูกต้องในการเป่าคลาริเน็ต เพราะหากนักคลาริเน็ตสามารถเป่า ได้ตรงกับเสียงที่ระบุไว้จะเป็นพื้นฐานสำคัญในการควบคุมเสียง จากภาพที่ 4 Eb คลาริเน็ตจะเล่นโน้ต A หรือ คอนเสิร์ต C  เพื่อเป็นโน้ตอ้างอิงให้กับหัวหน้ากลุ่มนักคลาริเน็ตแนว Bb คลาริเน็ต 1 ถึง 4 ซึ่งเป่าเฉพาะ ปากเป่าของคลาริเน็ต ที่ต้องพยายามปรับทั้งintonationและระดับความดังเบาให้เท่ากับแนวของ Eb คลาริเน็ต และคลาริเน็ตแนวอื่น ๆ



ภาพที่ 4 แสดงช่วงการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ตของ Bb คลาริเน็ตแนว 1

⁷ เสียง “สควีก” คือเสียงแหลม สูง ซึ่งเป็นเสียงแรกของโน้ตพื้นฐานนั้นๆ ที่เกิดขึ้นจากความไม่ตั้งใจของนักคลาริเน็ตส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นกับนักคลาริเน็ตชั้น เริ่มต้น สาเหตุของการเกิดเสียงสควีกเกิดจากปัจจัยหลายประการ เช่น นิ้วปิดรูไม่สนิท ลิ้นคลาริเน็ตแห้ง รูปปากไม่ถูกต้อง ใช้ลมมากเกินไป (Overblowing) หรือ พลาด กด side key โดยบังเอิญ

⁸ เป็นการศึกษาเกี่ยวกับประสาทสัมผัสของมนุษย์ด้านการได้ยิน

⁹ Freire, Ricardo D. “Psychoacoustic Effects of Overtones and Undertones on Clarinet Voicing: Developing the Tone through Collaborative Practice with Two Clarinets.” (Paper presented at the meeting of ClarinetFest International Conference, Assisi, July 24-28, 2013) p.1.

ที่มา: Yos Vaneesorn, Tones form Clarinet Ensemble, movement 1, Fundamental of Tones, 2016.

เมื่อนักคลาริเน็ตสามารถจดจำเสียงมาตรฐานเหล่านี้ได้แล้ว หากต้องการพัฒนาความความยืดหยุ่นของกรามล่างและรูปปากที่เป็นส่วนประกอบสำคัญของรูปปากและเป็นปัจจัยสำคัญของเทคนิคการเชื่อมต่อเสียง นักคลาริเน็ตจำเป็นต้องทำอย่างอื่นที่จะต้องสามารถเลื่อนโน้ตมาตรฐานให้ต่ำลงได้มากที่สุด โดยทั่วไปแล้วนักคลาริเน็ตที่มีความชำนาญและมีทักษะการเชื่อมต่อเสียงที่ดีแล้วอาจเป่าปากเป่าของคลาริเน็ตในช่วงเสียงที่มีความกว้างถึง 1 ช่วงคู่แปด ซึ่งประโยชน์จากการทำช่วงเสียงได้กว้างนี้จะเอื้อให้นักคลาริเน็ตสามารถทำเทคนิคโน้ตโหยหวนได้เรียบ คล้ายกับเทคนิคโน้ตโหยหวนของเครื่องสายที่ใช้การรูดสายขึ้นลงเพื่อเปลี่ยนเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงตามลำดับ ทั้งนี้หากนักคลาริเน็ตสามารถเลื่อนเสียงให้ต่ำลงอย่างช้า ๆ ได้มากเท่าไร ก็จะแสดงให้เห็นถึงขีดความสามารถในการควบคุมเทคนิคเชื่อมต่อเสียง คล้ายกับนักไวโอลินที่สามารถควบคุมความเร็วของการรูดสายได้ในความเร็วที่นักประพันธ์ต้องการ

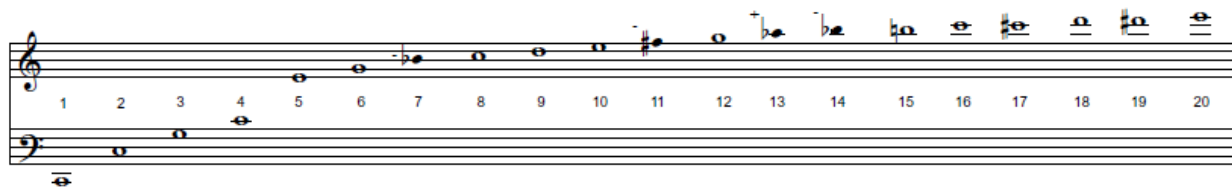
การทำเทคนิคโน้ตโหยหวนบนปากเป่าของคลาริเน็ตนั้น จะทำได้ง่ายกว่าการทำเทคนิคเดียวกันเมื่อนักคลาริเน็ตประกอบปากเป่าของคลาริเน็ตเข้ากับส่วนต่าง ๆ ของคลาริเน็ตที่เหลือ เนื่องจากคลาริเน็ตที่มีขนาดยาวขึ้นจะต้องเป่าลมที่มีแรงดันมากขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงและส่งผลให้ทำเทคนิคโน้ตโหยหวนได้ยากยิ่งขึ้น ด้วยเหตุนี้จึงมีการสอดแทรกเทคนิคโน้ตโหยหวนจากการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ต บาเรลหรือคอ ร่วมกับการเล่นแบบปกติเพื่อเติมสีสันของการเล่นคลาริเน็ตที่สามารถเลื่อนเสียงขึ้นและลงได้ราวกับเทคนิคการทำโน้ตโหยหวนของเครื่องสาย

แนวคิดการใช้ชุดเสียงแทรกของคลาริเน็ตในการประพันธ์เพลง

การทราบหรือตระหนักรู้ชุดเสียงแทรกของคลาริเน็ตนั้นมีประโยชน์ต่อเทคนิคการสร้างเสียงอย่างมากสืบเนื่องจากการวางรูปปากที่เหมาะสมด้วยการฝึกซ้อมเพียงการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ต ปากเป่าของคลาริเน็ตกับบาเรล หรือคอเครื่องที่เป็นพื้นฐานการพัฒนาเสียงที่สำคัญ การทำความเข้าใจ การจำชุดโน้ตเสียงแทรกที่เกิดขึ้นจากโน้ตพื้นฐาน และสามารถเป่าโน้ตเสียงแทรกได้ตามที่ต้องการจากการได้ยินภายในจิตใจจะช่วยให้ นักคลาริเน็ตสามารถเติมมิติของเสียงให้ได้ครบถ้วนมากขึ้น เมื่อเสียงนั้นๆ ประกอบไปด้วยชุดเสียงแทรกจากหลายช่วงเสียง จะสามารถส่งเสียงไปได้ไกลมากยิ่งขึ้นเนื่องจากเสียงมีพลังงานมากขึ้นจากการที่ลิ้นคลาริเน็ตสั่นมากขึ้น โดยเฉพาะเมื่อต้องการทำระดับเสียงให้ค่อย ๆ ดังขึ้น (crescendo)

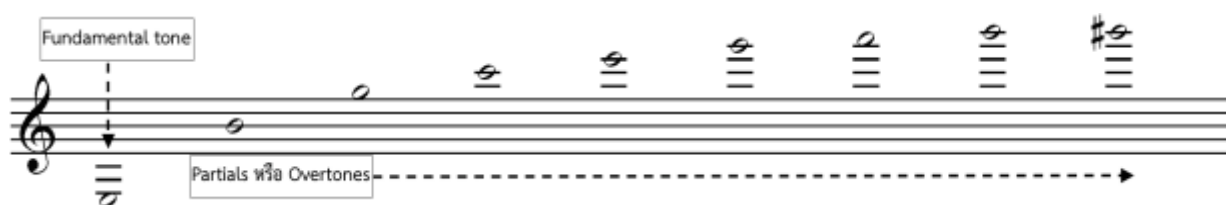
ความเข้าใจในเรื่องชุดเสียงแทรกไม่ใช่ความรู้ที่เกิดจากการท่องจำแต่เพียงอย่างเดียว แต่นักคลาริเน็ตจะต้องสามารถได้ยินเสียงแทรกเหล่านั้นอยู่ภายในจิตใจ จึงจะช่วยให้ นักคลาริเน็ตสามารถจัดตำแหน่งของลิ้นภายในปาก ขนาดของช่องปาก ความเร็วลม ทิศทางของลม และทางเดินลม ให้เหมาะสมกับระดับเสียงที่ต้องการ นอกจากประโยชน์ในการเล่นคลาริเน็ตแล้ว ยังช่วยให้นักคลาริเน็ตเพิ่มพูนทักษะการฟังในระดับที่สูงกว่าการรับรู้หรือได้ยินจากภายนอก เพราะหากนักคลาริเน็ตสามารถได้ยินเสียงเครื่องดนตรีของตนเองจากภายในจิตใจแล้ว

จะมีส่วนช่วยอย่างมากในการฝึกซ้อมในใจ (mental practice) ซึ่งเป็นการฝึกซ้อมสำหรับนักดนตรีที่มีทักษะขั้นสูง ซึ่งได้รับรองจากงานวิจัยหลายชิ้นว่าเป็นรูปแบบการฝึกซ้อมที่มีประสิทธิภาพอย่างมาก¹⁰



ภาพที่ 4 แสดงถึงชุดของเสียงแทรกโดยทั่วไปของโน้ต C

ที่มา : Bain, Reginald. "The Harmonic Series." เข้าถึงเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2558 บทความเพื่อการศึกษาของ University of South Carolina <http://in.music.sc.edu/fs/bain/atmi02/hs/index-noaudio.html>



ภาพที่ 5 แสดงถึงชุดเสียงแทรกของโน้ต E บน Bb คลาริเน็ต

จากตัวอย่างภาพที่ 4 ชุดเสียงแทรกที่สองจะมีระยะห่างจากโน้ตพื้นฐานเป็นคู่แปดและชุดเสียงแทรกชุดที่สามมีระยะห่างจากโน้ตพื้นฐานเป็นคู่สิบสอง ในขณะที่ภาพที่ 5 ชุดเสียงแทรกที่สองของคลาริเน็ตจะมีระยะห่างเท่ากับคู่สิบสองซึ่งตรงกับลำดับเสียงแทรกที่สามของภาพที่ 4 เหตุที่ชุดเสียงแทรกชุดที่สองของคลาริเน็ตหายไปเนื่องจากรูปทรงของคลาริเน็ตมีรูปร่างเป็นทรงกรวยซึ่งช่วงลำโพงของคลาริเน็ตจะบานออก ซึ่งเป็นเหตุผลทางอะคูสติก (acoustic) ทำให้คลาริเน็ตมีชุดเสียงแทรกที่ต่างจากเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น ฟลูต ที่ชุดเสียงแทรกตรงตามภาพที่ 4 เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีรูปร่างทรงกระบอก

จากบทความของเฟร "Psychoacoustic Effects of Overtones and Undertones on Clarinet Voicing: Developing the Tone through Collaborative Practice with Two Clarinets" ได้ชี้ให้เห็นว่าให้ผู้วิจัยเกิดแนวคิดในการนำรอบความคิดของเรื่อง 'ชุดเสียงแทรก' มาประพันธ์เพลงให้กับวงคลาริเน็ตสองชอมเบล เพื่อให้ให้นักคลาริเน็ตในวงชอมเบลเกิดประสบการณ์การเรียนรู้เรื่องเสียงจากการบรรเลงขึ้นคู่เสียงจากการเล่นเสียงแทรกพร้อมกันและตระหนักรู้ชุดเสียงแทรกเมื่อเล่นโน้ตพื้นฐานในระดับเสียงที่แตกต่างกัน เฟรได้ทำการทดลองโดยการสังเกตการณ์กระบวนการสร้างเสียงของคลาริเน็ตด้วยการให้นักคลาริเน็ตสองคนเล่นโน้ตเป็นคู่กันในช่วงเสียง คลาริออน (clarion) ที่มีเป้าหมายหลักในการค้นหาปัจจัยในการพัฒนาเสียงของ

¹⁰Kohut, Daniel L. *Musical Performance: Learning Theory and Pedagogy*. (Illinois: Stipes Publishing L.L.C., 1992) pp. 126-127.

คลาริเน็ต โดยให้นักคลาริเน็ตที่เล่นชิ้นคู่เสียงต่างกันเติมเต็มชุดเสียงแทรกเพื่อให้ได้ผลรวมของเสียงที่มีความเข้มข้นและกังวานมากขึ้น ทั้งนี้เป็นผลจากการพิสูจน์ที่ว่า การฝึกซ้อมของนักคลาริเน็ตตั้งแต่สองคนขึ้นไปจะเป็นวิธีการฝึกซ้อมที่ช่วยพัฒนาการรอบความคิดเรื่องเสียงที่ดี เพรไรได้กล่าวถึงตัวอย่างการเติมเต็มของเสียงแทรกด้วยชิ้นคู่ที่แตกต่างกัน นักออร์แกนชาวเยอรมันในยุคบาโรกค้นพบปรากฏการณ์ทางจิตสวาศาสตร์ (Psychoacoustic)¹¹ เป็นครั้งแรกใน ค.ศ. 1750 และผู้ที่สานต่อแนวความคิดนี้คือ จูเซ็ปเป ตาร์ตินี (Giuseppe Tartini) นักไวโอลินและนักทฤษฎีชาวเยอรมัน ที่กล่าวว่า “ปรากฏการณ์ทางจิตสวาศาสตร์เกิดขึ้นเมื่อเล่นชิ้นคู่เสียงตั้งแต่สองคู่เสียงพร้อมกัน เมื่อเล่นพร้อมกันแล้วเป็นไปได้ว่าจะพบเสียงเพิ่มเติม (additional tone) ที่มีความถี่เป็นผลรวมหรือแตกต่างจากความถี่ของแหล่งเสียงทั้งสอง”

จากประสบการณ์การสอนของผู้วิจัยพบว่า การให้นักศึกษาทดลองเล่นชุดเสียงแทรกบ่อยๆ จะสามารถช่วยให้นักศึกษาเล่นเสียงสูงที่มีคุณภาพเสียงที่ดีขึ้น และหากต้องการให้นักศึกษาเชื่อมต่อโน้ตในระดับเสียงที่กว้างขึ้น รูปแบบการฝึกซ้อมที่นำความรู้ของการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ตและปากเป่าของคลาริเน็ตต่อเข้ากับคอ ฝึกโดยการเอื้อนเสียงขึ้นลงอย่างช้า ๆ จะช่วยนักศึกษาให้เชื่อมต่อโน้ตได้เรียบ และสามารถควบคุมเสียงสูงได้ดีอีกด้วยแนวคิดในการประพันธ์เพลงวงคลาริเน็ต

“Every nuance of light and shade from the darkness and depth of the lowest tones of the contrabass clarinets to the sparkling brightness of the altissimo register of the soprano clarinets can be used with equal facility by an arranger or composer.”¹²

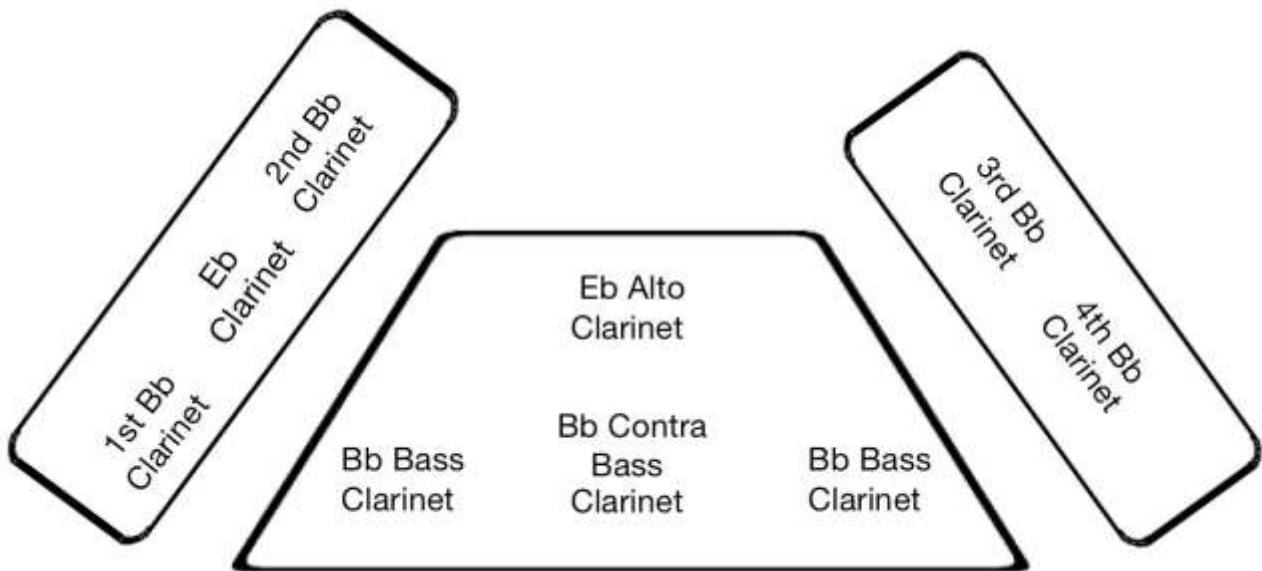
จากคำกล่าวนี้แสดงถึงศักยภาพด้านเสียงของคลาริเน็ต เนื่องจากช่วงเสียงของวงคลาริเน็ตตั้งแต่สูงสุดจนถึงต่ำสุดอาจเทียบความกว้างของช่วงเสียงของวงเครื่องสายตั้งแต่ไวโอลินจนถึงดับเบิลเบส นอกจากนี้วงคลาริเน็ตยังสามารถเล่นระดับความดังเบา (dynamic) ได้กว้างมาก โดยเฉพาะคลาริเน็ตเสียงสูง เช่น Eb คลาริเน็ตจะมีระดับเสียงที่สูงเทียบได้กับปิโคโล (piccolo) ดังนั้นวงคลาริเน็ตจึงสามารถตอบโจทย์ของผู้เรียบเรียงเสียงประสาน (arranger) หรือ นักประพันธ์เพลง (composer) ได้เป็นอย่างดีเนื่องจากมีตัวเลือกของเฉดสีเสียงและความคล่องตัวของเทคนิคการเล่นที่ไม่แพ้กุ่มเครื่องดนตรีใด ๆ จะสังเกตได้จากการแปลงเพลง (transcription) จากเพลงต้นฉบับที่ประพันธ์ให้กับวงออร์เคสตรามาสู่วงคลาริเน็ตอยู่จำนวนไม่น้อย

วงคลาริเน็ต (Clarinet Choir or Clarinet Ensemble) ประกอบไปด้วยคลาริเน็ตหลายชนิดและขนาดโดยทั่วไปจะประกอบด้วยคลาริเน็ตต่างๆ ดังนี้ (เรียงลำดับจากคลาริเน็ตเสียงสูงไปต่ำ) Eb คลาริเน็ต/ Bb คลาริเน็ต/ Eb อัลโตคลาริเน็ต/ Eb หรือ Bb คอนทราเบสคลาริเน็ต ทั้งนี้จำนวนของคลาริเน็ตแต่ละชนิดในวงคลาริเน็ตจะไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับความต้องการของนักประพันธ์เพลง สมาชิกที่มีจำนวนมากที่สุดในวงจะเป็น Bb คลาริเน็ต

¹¹ เป็นการศึกษาเกี่ยวกับประสาทสัมผัสของมนุษย์ด้านการได้ยิน

¹² Weerts, Richard K. The Clarinet Choir. *Journal of Research in Music Education*, 3 (Autumn, 1964): p. 227.

ผู้วิจัยได้กำหนดแบบแผนการจัดวางเครื่องดนตรีในบทประพันธ์ Tones for Clarinet Ensemble ดังนี้



ภาพที่ 6 แสดงรูปแบบการจัดวางคลาริเน็ตของซอมเบลสำหรับบทประพันธ์ Tones for Clarinet Ensemble

การจัดวางคลาริเน็ตโดยทั่วไปมักจัดเป็นรูปครึ่งวงกลมหันหน้าเข้าหาคนดู บางครั้งอาจจะจัดแถวเรียงหน้ากระดานหรืออาจจะมีการซ้อนแถว ขึ้นอยู่กับจำนวนของผู้เล่น ในบทประพันธ์ Tones for Clarinet Ensemble นี้ ผู้วิจัยจัดให้กลุ่มคลาริเน็ตเสียงต่ำอยู่ใกล้ผู้ฟังมากที่สุด เนื่องจากต้องการปรับสมดุลด้านเสียง กลุ่มคลาริเน็ตเสียงสูงจะเป็นเครื่องที่ได้ยินชัดกว่าเนื่องจากเสียงมีความถี่สูง จึงจัดวางคลาริเน็ตเสียงสูงให้อยู่ไกลจากผู้ฟังและอยู่ขนานสองข้างของคลาริเน็ตกลุ่มเสียงต่ำ ผู้วิจัยยังมีแนวคิดที่ใช้ประโยชน์จากรูปแบบการจัดวางเช่นนี้ โดยการใช้แนวคิดของดนตรีประเภท spatial music ซึ่งเป็นดนตรีที่มีแนวคิดเกี่ยวกับการจัดวางตำแหน่งเครื่องดนตรีเพื่อให้ได้มิติของเสียงที่แตกต่างกันไปตามลักษณะการจัดวางเครื่องดนตรี เอ็นรี แบรินต์ (Henry Brant, 1913-2008) นักประพันธ์เพลงชาวแคนาดา เป็นหนึ่งในผู้นำของดนตรีแนวนี้ จากบทความของแบรินต์ “Space as an Essential Aspect of Musical Composition” ได้อธิบายเกี่ยวกับการทดลองที่ประสบความสำเร็จอย่างมากเกี่ยวกับการจัดการนักดนตรีว่าด้วยเรื่องของการจัดทิศทาง เรื่องของอะคูสติกและการจัดสมดุลที่มีประสิทธิภาพ¹³ จากภาพที่ 7 แสดงถึงการถามตอบระหว่างกลุ่ม Eb คลาริเน็ต, Bb คลาริเน็ตแนว 1, 2 และคลาริเน็ตแนว 3,4 ในขณะที่ กลุ่มคลาริเน็ตเสียงต่ำทำหน้าที่ในการดำเนินแนวทำนอง

¹³Cope, David H. *New Directions in Music*. 4th Ed. (Iowa: Wm. C. Brown Publishers, 1984) p.120.



ภาพที่ 7 แสดงการใช้เทคนิค Spatialization

ที่มา: ยศ วณีสอน, Tones for Clarinet Ensemble, 2016.

ดนตรีเสียงทลาย

การเรียนการสอนดนตรีนั้นเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ของทั้งผู้เรียนและผู้สอน ครูสอนดนตรีจำเป็นต้องปรับวิธีการสอนให้เหมาะสมกับนักเรียนแต่ละคน ในทางกลับกันเมื่อนักเรียนได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้จากครูผู้สอนแล้วจำเป็นต้องปรับรายละเอียดบางประการ ให้สอดคล้องกับบุคลิกลักษณะการเล่นดนตรีของตนจึงจะได้ผลลัพธ์ที่ดี

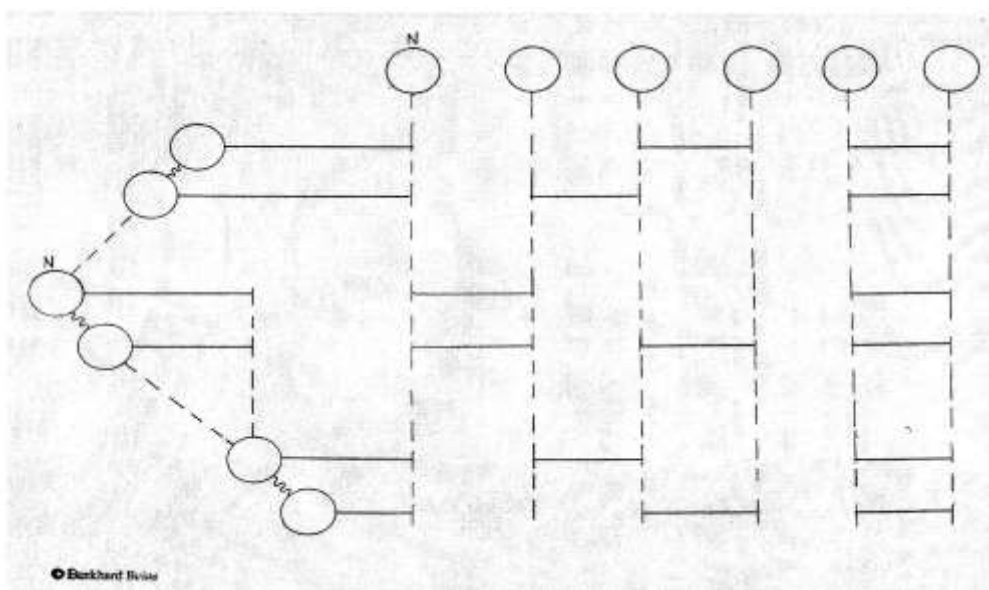
ดนตรีเสียงทลายนั้นเริ่มด้วยปรากฏการณ์ของดนตรีอเมริกัน ซึ่งประกอบด้วยดนตรีหลากหลายสไตล์จากดนตรีอินดิเทอมีเนอซี (indeterminacy) ของ จอห์น เคช (John Cage) จนถึงดนตรีมินิมอล (minimalism) ของ จอร์จ เบิร์ช (George Brecht) ถึง ลา มอนเต ยัง (La Monte Young) ดนตรีเสียงทลายนั้นตรงกันข้ามกับดนตรีของกลุ่มอวองการ์ด (Avant-garde) ตรงที่กระบวนการดนตรีประเภทนี้จะไม่มีการควบคุมแบบเบ็ดเสร็จ ในทางกลับกันจะมีการใช้กราฟฟิกส์กอร์ และคำแนะนำให้ปฏิบัติ แทนที่จะเป็นการอ่านโน้ตปกติ ดังนั้นดนตรีประเภทนี้จึงมีลักษณะคล้ายกับการเรียนการสอนดนตรีที่เป็นกรอบความคิดหลักของบทประพันธ์เพลง¹⁴

¹⁴Cecilia Sun. "Experimental music." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 1 Jan. 2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.ohio-state.edu/subscriber/article/grove/music/A2224296>>

อิลเลียต คาร์เตอร์ (Elliot Carter) ได้ให้สัมภาษณ์ในสารคดีเกี่ยวกับดนตรีเสียงหลาย “In The Ocean” เกี่ยวกับความคาดหวังต่อนักดนตรีที่บรรเลงเพลงสตริงควอเต็ตของเขาว่า

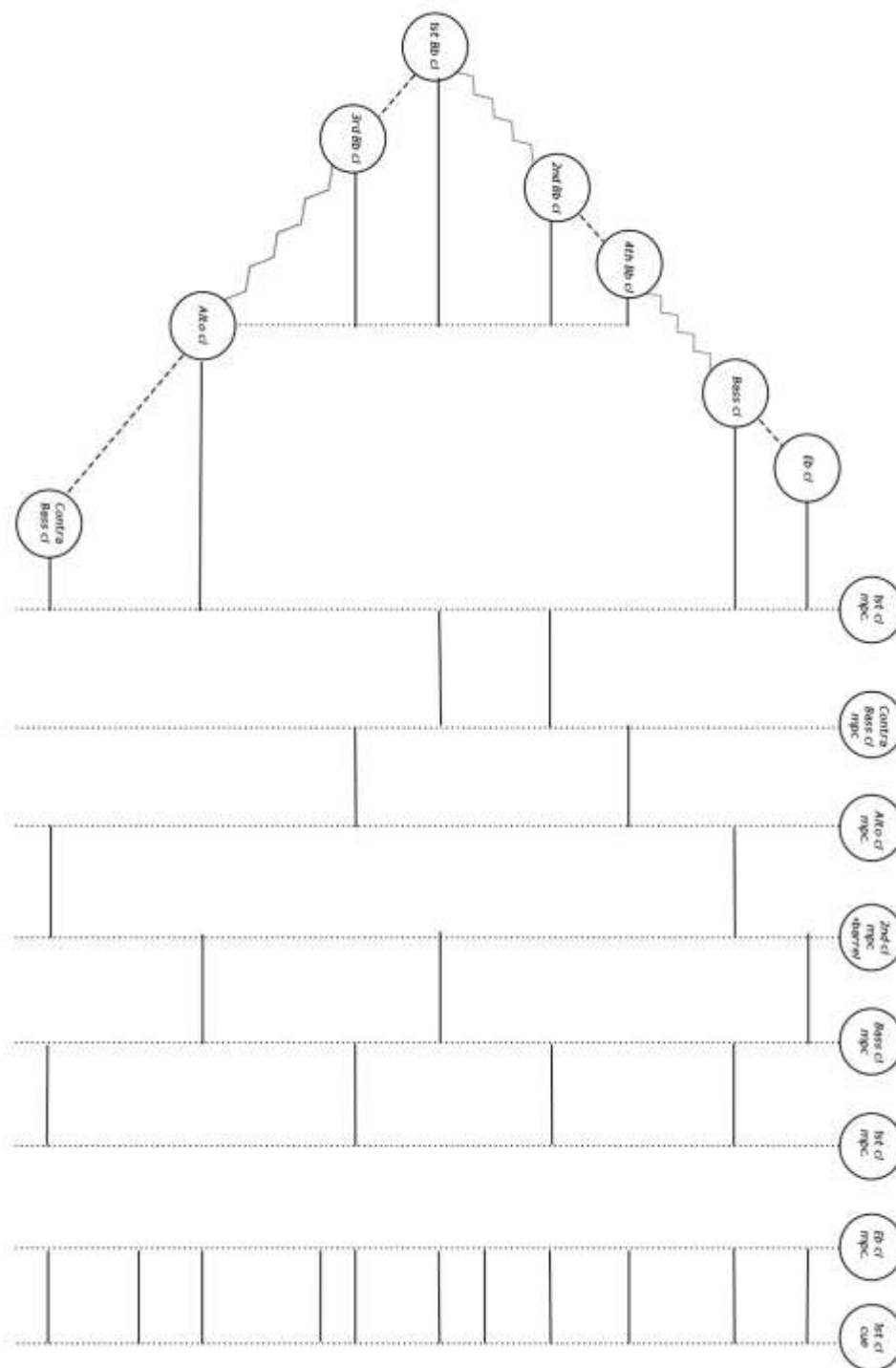
“Each player uses individual and has his own way of thinking or own way expression in music, but he also has a way of behaving in relating to other people who are playing with him sometimes against him, sometimes partially with him, and sometimes in complete cooperation.”

การนำแนวคิดของดนตรีเสียงหลายมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์นี้เนื่องจาก ต้องการให้นักคลาริเน็ตค้นหารูปแบบเสียงของตนเองเช่นเดียวกันกับความมุ่งหวังของ คาร์เตอร์ ที่ต้องการให้นักดนตรีแสดงบุคลิกการเล่นของนักดนตรีแต่ละคนในการบรรเลงเพลงของเขา จากการเลียนเสียงต้นแบบจากนักคลาริเน็ตในวงที่เป็นผู้นำจากการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ตไปจนถึงการนำเสนอโน้ตพื้นฐานและให้นักคลาริเน็ตจดจำ และตัดสินใจเลือกชุดของเสียงแทรกให้ตรงกับโน้ตพื้นฐานนั้น ๆ ในบางช่วงของบทประพันธ์จะมีการให้นักคลาริเน็ตนำเสนอบุคลิกการเล่นของตนเองโดยใช้โน้ตที่เขียนเป็นคำแนะนำในการปฏิบัติแทน ผู้วิจัยได้หยิบยกแบบแผนการเล่นดนตรีเสียงหลายของ เบิร์คฮาร์ด บายส์ (Burkhard Beins)¹⁵ ที่คิดค้นวิธีการเล่นดนตรีเสียงหลายที่ไม่ซับซ้อนแต่ได้ผลลัพธ์รูปแบบเสียงที่มีประสิทธิภาพ จากภาพที่ 8 คือต้นแบบที่นำมาใช้ในบทประพันธ์ และภาพที่ 9 คือการปรับปรุงแบบแผนการแสดงให้เห็นสอดคล้องกับจำนวนเครื่องดนตรีที่วงคลาริเน็ต



ภาพที่ 8 แสดงแบบแผนการแสดงของบายส์

¹⁵ เบิร์คฮาร์ด บายส์ (Burkhard Beins) นักดนตรีเครื่องเคาะและนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันที่มีผลงานเพลงทั้งบรรเลงและบทประพันธ์เพลงจากซีดีกว่า 30 อัลบั้ม



ภาพที่ 9 แสดงแบบแผนการแสดงของเบสส์ที่ทำการปรับสำหรับใช้ในบทประพันธ์
ที่มา: Yos Vaneesorn, Tones for Clarinet Ensemble, movement 2, Experience Through
Experiment, 2016.

การทดลองและค้นหาเสียงคลาริเน็ต

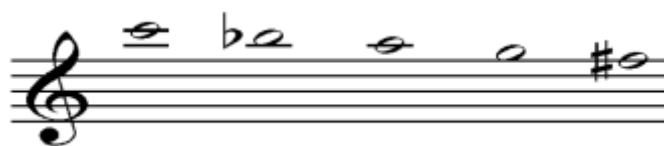
ผลงานซีควเ็นซา ลำดับที่ 7 (Sequenza VII) สำหรับเดี่ยวโอโบ ของลูเชียโน เบรีโอ (Luciano Berio) เป็นหนึ่งในผลงานเพลงชุด ซีควเ็นซา ของเบรีโอ ที่ใช้เวลาประพันธ์เพลงจนเสร็จสมบูรณ์ทั้งชุดเกือบ 34 ปี เพื่อแสวงหาความเกี่ยวข้องของผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลป์ (virtuosic application) ทั้งที่เป็นผู้ฟังและยอดนักดนตรี ซีควเ็นซา ลำดับที่ 7 มีแนวคิดในการค้นหาศูนย์กลางเสียง (tone center) และการหนีออกจากศูนย์กลางเสียง มีการใช้รูปแบบนิ้วที่แตกต่างกันบนโน้ตตัวเดียวกันหรือเรียกว่าเทคนิค แทมเบอร์ ทริล (timbre trill) เพื่อจะให้ได้ผลลัพธ์ของเนื้อเสียงที่แตกต่างและมีการใช้เสียงค้าง (drone) เพื่อเป็นพื้นฐานของการด้นอย่างอิสระ ในการค้นหาศักยภาพของโน้ตในระดับเสียงนั้นๆ

สืบเนื่องจากงานวิจัย ‘พระอภัยมณี : การดัดแปลงดนตรีจากวรรณกรรมไทยสำหรับคลาริเน็ตและปี่แน’ ของผู้วิจัยเอง ได้นำแนวคิดการค้นหาเสียงคลาริเน็ตใหม่ผ่านการด้น จากดนตรีพื้นบ้านสำหรับปี่แน และหยิบยกสำเนียงหรือเทคนิคของปี่แนมาประยุกต์ใช้เข้ากับการเล่นคลาริเน็ต ทำให้ได้วิธีการเล่นแบบผสมผสาน ทำให้ผู้วิจัยต้องการสานต่อแนวคิดดังกล่าว เพื่อให้ให้นักเรียนคลาริเน็ตเข้าสู่กระบวนการค้นหาเสียงคลาริเน็ตของตนเองในบริบทต่างๆ หรือเข้าใจจำกัดความของเสียงที่ดีที่เป็นปัจจัยหลัก ที่จะสามารถช่วยนักเรียนคลาริเน็ตให้มีเสียงที่ดีตามเสียงต้นแบบ และยังมีเสียงเฉพาะของตนที่มีความสำคัญมากสำหรับความเป็นศิลปิน

รายละเอียดบทประพันธ์

สังคีตลักษณ์

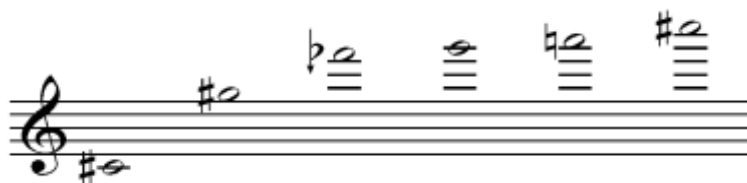
บทประพันธ์ Tones for Clarinet Ensemble มีโครงสร้างแบ่งได้เป็น 3 ส่วนใหญ่ๆ ส่วนแรกจะใช้เนื้อหาการสอนของการวางรูปปากด้วยการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ต บาเรลและคอเครื่อง มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ด้วยเหตุนี้จากการทดลองเป่าและการวัดระดับเสียงของปากเป่าของคลาริเน็ต ผู้วิจัยได้เลือกชุดของระดับเสียงจากปากเป่าของคลาริเน็ตของ Bb คลาริเน็ตดังนี้



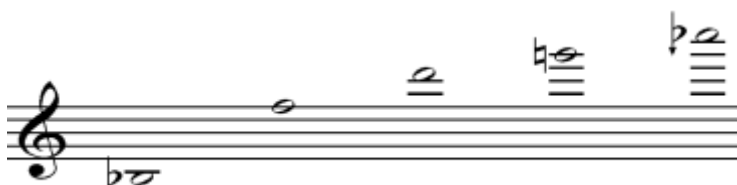
ภาพที่ 10 แสดงชุดของระดับเสียงบนปากเป่าของคลาริเน็ตของ Bb คลาริเน็ต

และเลือกระดับเสียงเพิ่มเติมเมื่อต่อปากเป่าของคลาริเน็ตเข้ากับบาเรลจะทำให้เสียงต่ำเพื่อให้ได้สเกลที่จะนำมาใช้ในช่วงแรก

ชุดเสียงแทรก 2 ชุดหลังมีความเกี่ยวข้องกับระดับเสียงที่ได้จากการเป่าบนปากเป่าของคลาริเน็ตและคอเครื่องคือโน้ต C และ F# คอนเสิร์ตตามลำดับ ผู้วิจัยจึงเลือกชุดเสียงแทรกที่มีระดับเสียงเป็นโน้ต C# และ F ทั้งนี้ต้องการเชื่อมโยงการเป่าปากเป่าของคลาริเน็ตและบาริเล่ให้มีความเชื่อมโยงกับชุดเสียงแทรกในบทประพันธ์ ส่วนที่ 2



ภาพที่ 15 แสดงชุดเสียงแทรกจากโน้ตพื้นฐาน C#



ภาพที่ 16 แสดงชุดเสียงแทรกจากโน้ตพื้นฐาน F

ส่วนที่ 3 เป็นการรวมวัตถุดิบของสองส่วนแรกเข้าด้วยกันโดยนำเสนอข้อสรุปของประโยชน์ที่ได้จากการฝึกการสร้างเสียงจากสองส่วนดังกล่าว ผู้วิจัยนำเสนอแนวทำนองที่มีช่วงเสียงกว้างที่ต้องการให้มีการเชื่อมเสียงให้เรียบและแม่นยำที่สุด



ภาพที่ 17 แสดงแนวทำนองจากเพลงช่วงที่สาม

ที่มา: Yos Vaneesorn, Tones for Clarinet Ensemble, 2016.

สรุปบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงนี้สามารถช่วยให้การเรียนรู้เรื่องเสียงของการเล่นคลาริเน็ตเป็นไปอย่างมีระเบียบแบบแผน ช่วงแรกของการทดลองใช้วัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลงกับนักคลาริเน็ตในวง พบว่ามีนักเรียนเพียงส่วนน้อยที่จะสามารถทำช่วงเสียงได้กว้างบนปากเป่าของคลาริเน็ตหลังจากผ่านกระบวนการฝึกซ้อมทำให้เห็นพัฒนาการของนักคลาริเน็ตเนื่องจากสามารถทำช่วงเสียงได้กว้างขึ้นอีกทั้งสามารถทำเทคนิคเสียงโหยหวนได้ดีขึ้น

การใช้ชุดเสียงแทรกในการเล่นคลาริเน็ตนั้นทำให้นักคลาริเน็ตมีความแม่นยำในการเล่นโน้ตเสียงสูง อีกทั้งยังสามารถเชื่อมเสียงได้ดี หากช่วงเสียงกว้างมากอาจทำให้เกิดเสียงเพี้ยนขึ้นบ้าง จึงจำเป็นที่จะต้องบรรจุแนวคิดในการซ้อมนี้เข้าไปในการฝึกซ้อมประจำวันเพื่อให้การพัฒนาด้านเสียงเป็นไปอย่างต่อเนื่อง

การสอดแทรกดนตรีเสียงท่ายให้กับงานประพันธ์สำหรับคลาริเน็ตต้องขอบเขตช่วยเสริมสร้างประสบการณ์ใหม่ในการเล่นคลาริเน็ต นักคลาริเน็ตต้องแสดงความเป็นตัวเองผ่านวัตถุดิบทางดนตรีที่ควบคุมและแนะนำวิธีการเล่นโดยผู้วิจัย ซึ่งจะเป็นสิ่งที่ท้าทายกับนักคลาริเน็ตให้มีความคิดสร้างสรรค์ และสามารถเพิ่มสีสันของเสียงให้มากขึ้นเพื่อเป็นประโยชน์ในการบรรเลงเพลงอื่น ๆ ต่อไป

เนื่องจากกระบวนการสำคัญของงานประพันธ์เพลงขั้นนี้ เกี่ยวข้องกับการฝึกซ้อมและการทดลองหาวัตถุดิบทางดนตรีจากกระบวนการบรรเลงของดนตรีเสียงท่าย โดยเฉพาะในสองช่วงแรกของบทประพันธ์ ในบทประพันธ์ส่วนสุดท้ายอาจจะมีการเพิ่มเติมวัตถุดิบทางดนตรีที่น่าจะช่วยให้คำศัพท์ทางด้านเสียงที่มีคำจำกัดความ และตัวอย่างการสาธิตที่ชัดเจนของสไตน์¹⁶ ทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างความรู้ความเข้าใจของนักคลาริเน็ตที่จะสะท้อนความหมายทางอักขระสู่เสียงที่ต้องใช้ทักษะการฟังจากภายใน คิดถึงเสียงที่ต้องการสร้างและแปรสัญญาณเสียงที่ได้ยินจากความคิดสู่เสียงคลาริเน็ต หรือที่นักดนตรีมักพูดติดปากกันว่า “play by ears” ผู้วิจัยยังมีแนวคิดที่จะใช้ทั้งภาพนิ่งหรือภาพเคลื่อนไหวควบคู่ไปกับการบรรยายศัพท์ทางด้านเสียงของสไตน์ระหว่างการฝึกซ้อมและการแสดง เพื่อช่วยให้นักคลาริเน็ตสามารถมองเห็นเสียงที่เกิดจากการแปรความถี่เสียงสู่ภาพ และสร้างเสียงได้สอดคล้องกับแนวคิดของเสียงที่กำหนดจากประสบการณ์ด้านเสียงของนักคลาริเน็ตนี้ คาดว่าจะเป็นประโยชน์กับการตีความเพลงที่นักคลาริเน็ตจะต้องเลือกเสียงให้เหมาะสมกับบริบทต่าง ๆ ของบทประพันธ์ อีกทั้งยังสามารถนำเสนอสีสันของเสียงที่มีความแตกต่างเพื่อสร้างอัตลักษณ์ทางด้านเสียงของตนเองและนำไปใช้ในการบรรเลงเพลงระดับสูงต่อไปได้

เอกสารอ้างอิง

ภาษาไทย

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. กรุงเทพฯ :

ธนาพรส, 2553.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกษกรส, 2554.

¹⁶ Stein, Keith. The Art of Clarinet Playing. (New Jersey: Summy-Birchard, 1994) 31-32.

ภาษาต่างประเทศ

Borwick, John. "acoustics." The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 1 Jan. 2015.

<<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.ohiostate.edu/subscriber/article/opr/t114/e53>>

Cecilia Sun. "Experimental music." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 1 Jan. 2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.ohio-state.edu/subscriber/article/grove/music/A2224296>>

Cope, David H. New Directions in Music. 4th Ed. Iowa: Wm. C. Brown Publishers, 1984.

Freire, Ricardo D. "Psychoacoustic effects of overtones and undertones on clarinet voicing: developing the tone through collaborative practice with two clarinets." (Paper presented at the meeting of Clarinet Fest International Conference, Assisi, July 24-28, 2013).

Gringras, Michèle. Clarinet Secrets: 52 Performance Strategies for the Advance Clarinetist. Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2004.

Kohut, Daniel L. Musical Performance: Learning Theory and Pedagogy. Illinois: Stipes Publishing L.L.C., 1992.

Weerts, Richard K. The Clarinet Choir. Journal of Research in Music Education, 3 (Autumn, 1964): 227-230.