



การแสดงเดี่ยวโอโบระดับมหาบัณฑิต



โดย  
นางสาวปัทมา สุดใจ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาตรีวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2559

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การแสดงเดี่ยวโอโบระดับมหาบัณฑิต



โดย  
นางสาวปัทมา สุดใจ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาตรีวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2559

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

GRADUATE OBOE RECITAL



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

Master of Music Program in Music Research and Development

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2016

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร อนุมัติให้วิทยานิพนธ์เรื่อง “การแสดงเดี่ยวโอโบ  
ระดับมหาบัณฑิต” เสนอโดย นางสาวปัทมา สุขใจ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา  
ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจิตรและพัฒนา

.....  
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ ธารทัศน์วงศ์)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วันที่.....เดือน..... พ.ศ.....

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

อาจารย์ ดร.พรพรรณ บรรเทิงพรรษา

คณะกรรมการตรวจสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(อาจารย์ ดร.ยศ วนีสอน)

...../...../.....

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสูร สีตลาพันธ์)

...../...../.....

..... กรรมการ

(อาจารย์ ดร.พรพรรณ บรรเทิงพรรษา)

...../...../.....



56701309: สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา

คำสำคัญ: เครื่องดนตรีโอโบ / การหายใจ / โอโบ

ปีพม่า สุดใจ: การแสดงเดี่ยวโอโบระดับมหาดบัณฑิต. อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์:  
อ.ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา. 157 หน้า.

งานวิจัยเรื่องการแสดงเดี่ยวโอโบระดับมหาดบัณฑิตขึ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อแก้ปัญหาเรื่องการหายใจและการใช้ลมในการฝึกซ้อม เพื่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ในการแสดงเดี่ยวโอโบ โดยรวบรวมวิธีการแก้ปัญหาจากตำรา แบบฝึกหัด และเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงทั้งสี่บทเพลงนี้ เป็นเครื่องมือพัฒนาในเรื่องของการหายใจและการใช้ลมในการฝึกซ้อม ได้แก่ 1. Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูลอง (Francis Poulenc) 2. Concerto for Oboe and Small Orchestra ประพันธ์โดย ริชาร์ด ชเตราซ์ (Richard Strauss) 3. L'horloge de Flore ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ (Jean Francaix) 4. Oboe Quartet in F Major K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) ซึ่งบทประพันธ์ที่ได้ถูกคัดเลือกข้างต้นนั้น เป็นบทเพลงอันมีชื่อเสียงและเป็นบทเพลงมาตรฐาน ที่ใช้ในการบรรเลงทั้งในระดับบัณฑิตและมหาดบัณฑิต โดยปัญหาส่วนใหญ่ที่ผู้วิจัยรวบรวม สามารถแบ่งออกได้ 4 ข้อหลักดังนี้ 1. ปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน 2. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงเบต่ำ ตั้งแต่โน้ต Db D Eb E F ในช่วงเสียงที่สามของโอโบ 3. ปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว และ 4. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato)

สรุปผลการวิจัยที่ได้จากการแสดงเดี่ยวโอโบในระดับมหาดบัณฑิต โดยการค้นคว้าแหล่งข้อมูลต่างๆ ผู้วิจัยได้สุ่มเลือกกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ เพื่อประเมินผลพัฒนาการในการฝึกซ้อม และการบรรเลงบทเพลงของผู้วิจัย พบว่า ผู้วิจัยมีความรู้ความเข้าใจในการหายใจและการใช้ลม ในการบรรเลงบทเพลงที่ไม่มีช่วงพักระหว่างท่อนเสถียรมากขึ้น ร่างกายมีความทนทานต่อการเคลื่อนของแต่ละประโยคได้ยาวนานมากขึ้น ความสัมพันธ์ของลมในการเคลื่อนไหวในประโยคเพลงและระหว่างโน้ตดีขึ้น มีการควบคุมลมที่ใช้ในระดับเสียงดังและเบา รวมถึงคุณภาพของเสียงได้อย่างเหมาะสม อีกทั้งผู้วิจัยได้นำความเชื่อมโยงสรีระศาสตร์ทางด้านวิทยาศาสตร์และด้านการแพทย์มาประยุกต์ใช้ ทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจในกระบวนการของสรีระร่างกายในการฝึกซ้อมอย่างถูกวิธี โดยจากผลการทดลองเรื่องการหายใจและการใช้ลมอยู่ในเกณฑ์ดีขึ้นจากเดิม

สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ลายมือชื่อนักศึกษา.....

ปีการศึกษา 2559

ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ .....

56701309: MAJOR : MUSIC RESEARCH AND DEVELOPMENT

KEY WORD: OBOE / BREATHING / AIR CONTROL

PATTAMA SUDJAI: GRADUATE OBOE RECITAL. THESIS ADVISOR: PORNPHAN BANTERNGHANSA, DMA. 157 pp.

The purpose of the research is to focus on the study of breathing and air control techniques while still prolonging sound on the instrument. It includes four main problems: stamina or endurance while performing a lengthy piece, playing piano and pianissimo in high notes which concentrate on pitching at a normal and extreme dynamics level (Db, D, Eb, E and F for oboe's third octave), insufficient air which does not coordinate with finger change, and trouble sustaining legato sound in big leaps.

The researcher has dealt theoretically with methodology and began to collect data associated with various strategies and techniques of oboe performances from textbooks, past researches and also from interviewing the experts in field of music. Furthermore, the pieces composed by famous composers namely Sonata for Oboe and Piano by Francis Poulenc, Concerto for Oboe and Small Orchestra by Richard Strauss, L'horloge de Flore by Jean Françaix and Oboe Quartet in F Major K. 370 (368b) by Wolfgang Amadeus Mozart. They have been selected as additional texts for demonstration of oboe repertoires. Later, these pieces of music were used as repeating exercise to prepare for oboe recital.

The research revealed that playing the oboe employed similar principles to any kind of wind instruments of which most players have to produce an articulated tone without interruption. On the other hand, practicing of fingers movement and the breathing techniques are significantly important to play oboe efficiently. To demonstrate the concept to act, the researcher has performed oboe recital and was being evaluated by experts in fields of music and conclusively indicated by satisfactory scores. All the processes and skill levels were rated past medium-well, especially; the transition from note to note, the air control or airflow without interruption while playing to enhance the quality of sound of instrument have been qualified by observers for the best performance. The research is a combination of artistic and scientific knowledge, therefore it can be a beneficial and applicable learning tool to any musician to master music instrument as professional musician.

---

Program of Music Research and Development Graduate School, Silpakorn University

Student's signature .....

Academic Year 2016

Thesis Advisor's signature .....

## กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สามารถสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์ ดร.พรพรรณ บรรเทิงสรรษา และอาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์ร่วมปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งได้กรุณาให้คำปรึกษา แนะนำ ข้อคิดต่างๆ และชี้แนวทางอันเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยมาโดยตลอด นอกจากนี้ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสุร สีตลา ยัน คณะกรรมการตรวจสอบวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำแนะนำต่างๆ ในการปรับปรุงแก้ไขเนื้อหาภายในเล่ม ขอขอบพระคุณ อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ อาจารย์ประจำเครื่องดนตรีโอโบ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร สำหรับการอบรมสั่งสอน และช่วยเหลือทางด้านการเรียน การศึกษาเสมอมา ตลอดระยะเวลาการศึกษาในรั้วปริญญาโท รวมถึงการให้คำแนะนำเนื้อหาวิทยานิพนธ์ ด้านการบรรเลงโอโบกระทั่งสำเร็จการศึกษา และขอบพระคุณอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางด้าน โอโบท่านอื่นๆ ที่กรุณาให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบคุณ นายธนากร ลิ้มธรรม ที่คอยช่วยเหลือเสมอมาตั้งแต่ปริญญาตรี ทั้งให้กำลังใจ ให้คำปรึกษาเรื่องการเรียน การแลกเปลี่ยนความรู้ในการศึกษา การวิเคราะห์บทเพลง การบรรเลงเปียโน ประกอบในทุกๆ ครั้ง ตลอดจนการจัดรีไซเคิล ทำให้สามารถผ่านอุปสรรคในการเรียนรู้ทางดนตรีต่างๆ มาด้วยกัน กระทั่งผู้วิจัยสำเร็จการศึกษาด้านปริญญาโท และขอบคุณผู้ร่วมแสดงรีไซเคิลทุกคน ขอขอบคุณ นายเศรษฐวุฒิ ปัญญาวัฒน์ ที่คอยดูแล ให้คำปรึกษา เป็นกำลังใจให้ตลอดระยะเวลา การศึกษาระดับปริญญาโทของผู้วิจัย ทั้งการให้คำแนะนำแลกเปลี่ยนความรู้ในการฝึกซ้อม รวมถึงคอยช่วยเหลือในเรื่องทักษะการพิมพ์โน้ตในโปรแกรมเขียนเพลง เพื่อใช้อธิบายเรื่องการฝึกซ้อมโอโบใน วิทยานิพนธ์เล่มนี้ได้เป็นอย่างดี ขอขอบคุณ นายวรพงษ์ พิมพ์เสน ที่คอยช่วยเหลือเกือบทุกเรื่องด้าน การเรียน ทั้งสังเคราะห์รูปแบบเนื้อหาตลอดจนคำปรึกษาแนะนำแนวทางในการทำวิทยานิพนธ์เสมอมา ขอขอบคุณ นางสาวณัฐกฤตา ศรีไชยยันต์ สำเร็จการศึกษาจากคณะมัณฑนศิลป์ ด้านสาขาประยุกต์ศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่คอยช่วยเหลือสร้างสรรค์รูปภาพโครงสร้างร่างกายและการหายใจต่างๆ เพื่อใช้ในการอธิบายเป็นองค์ความรู้ประกอบเนื้อหา ขอขอบคุณครอบครัวอภิวรราช สำหรับคำแนะนำ การช่วยเหลือในเรื่องต่างๆ รวมถึงด้านดนตรี และคอยให้กำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้เสมอมา ขอขอบคุณ เจ้าหน้าที่คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากรสำหรับการประสานงานต่างๆ และผู้ที่มี ส่วนเกี่ยวข้องทุกท่าน ที่คอยให้ความช่วยเหลือ ดูแลวิทยานิพนธ์ เล่มนี้ให้สมบูรณ์ สุดท้ายนี้ขอกราบ ขอบพระคุณ คุณพ่อ คุณแม่ ที่คอยให้ความช่วยเหลือทุกๆ ด้าน เป็นแรงผลักดันที่ดีในการใช้ชีวิตเส้นทาง ดนตรี และให้กำลังใจในการเรียน รวมถึงน้องสาว ที่คอยให้กำลังใจ และสนับสนุนในการศึกษาด้านดนตรี มาโดยตลอด กระทั่งวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์

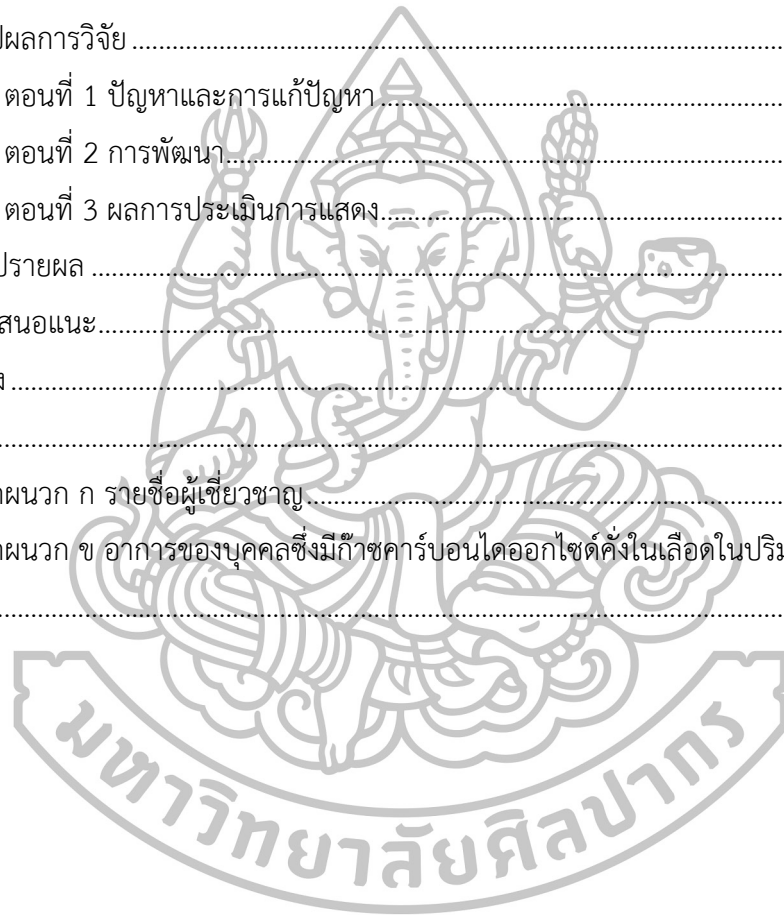
## สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
สารบัญภาพ .....	ญ
บทที่	
1 บทนำ.....	1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา .....	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	3
สมมติฐานของการวิจัย.....	4
ขอบเขตของการวิจัย.....	4
ข้อตกลงเบื้องต้น .....	5
ขั้นตอนการวิจัย.....	5
ผลที่คาดว่าจะได้รับการวิจัย.....	5
นิยามศัพท์.....	5
2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง .....	8
ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรี.....	11
โอโบ.....	11
ประวัติผู้ประพันธ์และประวัติเพลง.....	18
เพลง Sonata for Oboe ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูลอง (Francis Poulenc).....	18
เพลง Oboe Concerto in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตรซซ์ (Richard Strauss) .....	24
เพลง L'horloge de Flore หรือ Flower Clock ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ (Jean Françaix) .....	34
เพลง Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) .....	41
ทฤษฎีและแนวคิดหลักที่ใช้ในงานวิจัย.....	53
แนวทางของปัญหาและแนวทางการพัฒนา .....	53
แบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้อง.....	72



บทที่	หน้า
ทักษะพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการหายใจและการใช้ลม .....	73
การหายใจ (Breathing) .....	74
การหายใจขณะเล่น .....	75
การควบคุมกระแสดลม .....	80
แนวคิดการซ้อมของระบบตัวเลขของ มาร์เซล ทาบูโท (Marcel Tabuteau's Number System).....	82
รูปปาก .....	85
ลักษณะขนาดและรูปร่างของช่องว่างภายในปาก .....	86
โครงสร้างของการหายใจ .....	89
การเคลื่อนไหวของการหายใจ.....	93
ทฤษฎีและแนวคิดหลักที่ใช้ในงานวิจัย.....	96
3 วิธีการดำเนินการวิจัย.....	98
ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง.....	98
ขั้นตอนที่ 2 กลุ่มตัวอย่าง.....	99
ขั้นตอนที่ 3 วัตถุประสงค์ของการแสดง.....	99
ขั้นตอนที่ 4 วิธีการแสดงเดี่ยว.....	100
ขั้นตอนที่ 5 กระบวนการเตรียมตัวก่อนการแสดง.....	100
ขั้นตอนที่ 6 หลักการประเมินการแสดง.....	100
ขั้นตอนที่ 7 การวิเคราะห์ข้อมูล.....	101
4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล.....	102
ปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน .....	102
วิธีการฝึกซ้อมเพื่อแก้ปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มี ความต่อเนื่องยาวนาน .....	104
ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบา ตั้งแต่โน้ต Db D Eb E F.....	119
วิธีการซ้อมเพื่อแก้ปัญหาเรื่องปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูง ด้วยระดับเสียง ที่เบา.....	123
ปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว .....	125
วิธีการฝึกซ้อมเพื่อปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว .....	128

บทที่	หน้า
ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลงเสียง	
ต่อเนื่อง (Legato).....	131
วิธีฝึกซ้อมเพื่อแก้ปัญหาลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะ	
บรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato) .....	134
5 สรุปลงอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	138
สรุปผลการวิจัย .....	139
ตอนที่ 1 ปัญหาและการแก้ปัญหา .....	139
ตอนที่ 2 การพัฒนา.....	142
ตอนที่ 3 ผลการประเมินการแสดง.....	143
อภิปรายผล .....	147
ข้อเสนอแนะ.....	148
รายการอ้างอิง .....	150
ภาคผนวก.....	152
ภาคผนวก ก รายชื่อผู้เชี่ยวชาญ.....	153
ภาคผนวก ข อาการของบุคคลซึ่งมีก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์คั่งในเลือดในปริมาณมาก.....	155
ประวัติผู้วิจัย.....	157



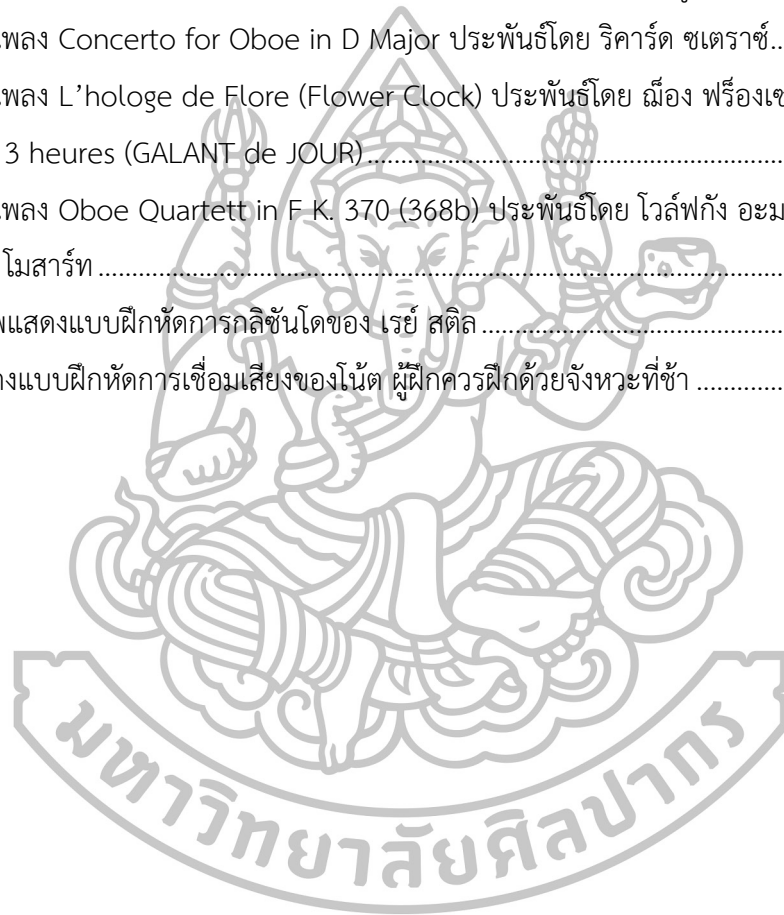
## สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1	เป็นการเปิดทำนองในบทเพลง Oboe Concerto in D Major..... 26
2	แสดงปลายรูแกนลิ้นที่มีรูปร่างทรงกลมและทรงรี ..... 60
3	ภาพแสดงกลไกการทำงานเชื่อมกันของโน้ตตัวซีและตัวอี โดยสัญลักษณ์ลูกศร หมายถึง ลักษณะของการหมุนบิดเกลียวนี้จะต้องไม่แน่นเกินไป ..... 61
4	แสดงบริเวณปลายขอบของลิ้นโอโบ..... 61
5	แสดงการปิดไม่สนิทบริเวณริมขอบของลิ้นโอโบ ..... 62
6	แสดงตำแหน่งคีย์ฮาร์โฟลที่อยู่ที่บริเวณนิ้วชี้ข้างซ้ายบนเครื่องโอโบ ..... 62
7	ด้านซ้ายแสดงการใส่เนื้อไม้คอร์กเข้าไปในบริเวณรูไม้ตำแหน่งฮาร์โฟล ภาพขวาแสดงรู ของฮาร์โฟลไดมอนด์ของตำแหน่งนิ้วชี้ข้างซ้ายบนเครื่องโอโบ..... 63
8	แสดงถึงความเร็วของโน้ตที่สูงกว่าเคลื่อนที่มาจากโน้ตที่ต่ำกว่า..... 71
9	เป็นการแสดงการหายใจที่ผิดหลักไวยากรณ์ทางดนตรี ..... 79
10	เป็นการแสดงการหายใจที่ถูกหลักไวยากรณ์ทางดนตรี ..... 79
11	จากแบบฝึกหัดของ Barret, 12 Articulation Exercise, no.1 ..... 80
12	จากแบบฝึกหัดของ Ferting, 48 Famous Studies, no. 12. .... 80
13	แสดงการเพิ่มความเข้มข้นของระดับเสียงด้วยตัวเลข ตามระบบตัวเลขของทาบูโท..... 83
14	แสดงการตัดลิ้นที่ไม่มีปัญหา เนื่องจากเป็นการใช้เพียงการเชื่อมเสียงเท่านั้น ..... 84
15	แสดงการทำงานของลิ้นที่ลิ้นมาตรงเวลากับนิ้วมือ ..... 84
16	แสดงลักษณะของเสียงที่มาไม่ตรงเวลากับการตัดลิ้น สังเกตเห็นว่านิ้วมือ และลมมาก่อน ที่เสียงจะออก..... 85
17	โน้ตเป็นการทำงานระหว่างซัดคาคาโต และการเชื่อมเสียงที่ไม่สัมพันธ์กัน ซึ่งในจังหวะ ที่สองมีการเชื่อมเสียงที่เร็วเกินไป นิ้วมือและลมมาก่อนที่เสียงจะออก ..... 85
18	เป็นภาพที่แสดงถึงการทำงานที่สัมพันธ์กันของ นิ้วมือ ลิ้น ลม และเสียงมาตรงเวลา พร้อมกัน ..... 85
19	โคนลิ้นจะยกตัวไปด้านหน้า โดยให้เสียงสระ อี (EE) ด้วยลักษณะเสียงที่มีความใส บาง สว่าง..... 87
20	โคนลิ้นจะยกตัวไปด้านหลัง โดยให้เสียงสระ โอ (OO) ด้วยลักษณะเสียงที่มีความเข้มข้น หม่น..... 87
21	แผนภาพแสดงช่องว่างภายในลำตัวและกระบังลม ..... 90

ภาพที่	หน้า
22 ภาพแสดงการทำงานของบริเวณปีกอุ้งเชิงกราน.....	91
23 แสดงภาพการทำงานของโครงสร้างกระดูกสันหลังทั้งสี่ส่วน .....	92
24 แสดงรูปภาพของใบหน้าและช่องคอ.....	93
25 แสดงกระบวนการการหายใจเข้าและหายใจออก .....	95
26 ภาพแสดงกระบวนการการหายใจเข้าและหายใจออก (ด้านข้าง).....	96
27 บทเพลง Concerto for Oboe and Small Orchestra ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราซ์	103
28 บทเพลง Concerto for Oboe and Small Orchestra ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราซ์	103
29 บทเพลง L'horloge de Flore ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ	104
30 บทเพลง L'horloge de Flore ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ	104
31 การใช้ระบบตัวเลขของทาบูโท .....	105
32 การใช้ระบบตัวเลขของทาบูโท .....	105
33 ภาพแสดงความเข้มข้นของระดับเสียง .....	106
34 การลองโทนตามคำแนะนำของอาจารย์ดาร์รี่ บรรณวิทยกิจ .....	106
35 แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato .....	107
36 แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato .....	107
37 แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato .....	108
38 Strauss Oboe Concerto, mvt. I.....	109
39 Strauss Oboe Concerto, mvt. II.....	109
40 แสดงการหายใจเข้าออกขณะบรรเลง Oboe Concerto, mvt. I ในห้องที่ 27-32 .....	110
41 การใช้ลมและการใช้รูปปากของโอโบและบาสซูนคล้ายคลึงกัน .....	111
42 การฝึกซ้อมวิธีการหายใจเข้าและออกอย่างรวดเร็ว ที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้น .....	112
43 แสดงการจับทางเสียงด้วยลิ้นของอาเธอร์ ไวส์เบิร์ก .....	113
44 แสดงถึงการจับทางเสียงประโยคแบบเปิด .....	114
45 แสดงถึงการจับทางเสียงประโยคแบบปิด.....	114
46 บทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูลอง.....	115
47 บทเพลง Concerto for Oboe in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราซ์.....	116
48 บทเพลง L'hologe de Flore (Flower Clock) ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ ท่อน21 heures (SILÈNE NOCTIFLORE).....	116
49 Amadeus Mozart ท่อนแรก Allegro.....	116

ภาพที่	หน้า
50	แสดงภาพการเชื่อมเสียงสองครั้งแบบ แบบมีลมผ่าน จะทำให้เหนียวและสูญเสียพลังงานในการหายใจมากกว่าเดิม ..... 116
51	แสดงภาพโน้ตตัวที่สองที่เป็นทางประโยชน์ของเครื่องหมายเชื่อมโน้ต จะต้องจบด้วยการตัดลิ้น ในวินาทีสุดท้ายก่อนที่จะเริ่มตัดลิ้นในตัวโน้ตถัดไป..... 117
52	แสดงการตัดลิ้นที่ไม่ถูกต้องและทำให้สิ้นเปลืองพลังงานของร่างกาย ..... 117
53	แสดงลักษณะการตัดลิ้นที่ถูกต้อง โดยตัดเสียงหรือหยุดเสียงในวินาทีสุดท้ายของโน้ต..... 117
54	บทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูลอง..... 119
55	บทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูลอง..... 119
56	บทเพลง Concerto for Oboe in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราช..... 120
57	บทเพลง L'hologe de Flore (Flower Clock) ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ..... 120
58	บทเพลง Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท ท่อนที่สาม Rondeau..... 121
59	แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของความเร็วลมและรูปปากที่ใช้ในการเล่น ..... 122
60	ตัวอย่างการลองโทนในโน้ตเสียงสูง ..... 123
61	แสดงการซ้อมซเกลและนิ้วด้วยระบบตัวเลข เพื่อเป็นการผ่อนคลายก่อนที่จะกลับมา ซ้อมลองโทนด้วยโน้ตเสียงสูงอีกครั้ง (ในตัวอย่างภาพที่ 62-63)..... 124
62	แสดงการฝึกซ้อมลองโทนในช่วงเสียงสูง ในระดับเสียงต่างๆ ด้วยระบบตัวเลข ..... 124
63	หมายเลขระดับที่ 2 แสดงการฝึกซ้อมช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบา ..... 124
64	หมายเลขระดับที่ 1 แสดงการฝึกซ้อมช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบามาก ..... 125
65	แสดงถึงการลองโทนในช่วงเสียงที่หลากหลายมากขึ้น..... 125
66	บทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูลอง ท่อนที่สอง (Scherzo) (รูปตั้งแต่ห้อง 39-48) ..... 126
67	บทเพลง Concerto for Oboe in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราช..... 126
68	บทเพลง L'hologe de Flore (Flower Clock) ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ ท่อนที่สอง 5 heures (CUPIDON BLEU) ..... 127
69	บทเพลง Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท.... 127
70	แสดงการฝึกซ้อมด้วยระบบตัวเลขของทาบูโทด้วยลิ้นโอโบและลำกระบอกไม้เคนเปล่า.. 128
71	ภาพแสดงบันไดเสียงบีเมเจอร์ และ ซีชาร์ปฮาร์โมนิกไมเนอร์ ..... 129
72	ภาพแสดงบันไดเสียงอีเมเจอร์ และ ซีชาร์ปฮาร์โมนิกไมเนอร์..... 129

ภาพที่	หน้า
73 แสดงแบบฝึกหัดการแก้ไขปัญหานี้วัก้อยซ้ายและขวา .....	129
74 แบบฝึกหัดที่ XI. Etüden zu Solokonzerten .....	130
75 แสดงการประยุกต์ของบทเพลง Oboe Concerto โดยเป็นแบบฝึกหัดเพื่อช่วยในเรื่อง การเคลื่อนไหวของนิ้ว.....	131
76 บทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูลอง.....	132
77 บทเพลง Concerto for Oboe in D Major ประพันธ์โดย ริชาร์ด ชเตราซ์.....	133
78 บทเพลง L'hologe de Flore (Flower Clock) ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ ท็อนแรก 3 heures (GALANT de JOUR).....	133
79 บทเพลง Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท .....	134
80 ภาพแสดงแบบฝึกหัดการกลิซันโดของ เรย์ สติล .....	134
81 แสดงแบบฝึกหัดการเชื่อมเสียงของโน้ต ผู้ฝึกควรฝึกด้วยจังหวะที่ช้า .....	135



## บทที่ 1

### บทนำ

#### ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

โอโบ (Oboe) หรือ ปีโอโบ เป็นเครื่องดนตรีกลุ่มลมไม้ ประเภทลิ้นคู่ (Double-reed Instruments) ลำตัวประกอบไปด้วยสามส่วน และมีลิ้นคู่ขนาดเล็กเสียบเข้ากับลำตัวเครื่องบริเวณบนสุด โดยลิ้นโอโบทำจากไม้ที่อยู่ส่วนปลายของพืชตระกูลกก ระยะเวลาในกระบวนการที่ทำให้ไม้โอโบแห้งนั้นยาวนานหลายปี นักโอโบต้องใช้แรงดันลมสูงในการบรรเลงผ่านเลนโอโบเข้าสู่เครื่อง โอโบทำจากไม้เนื้อแข็งลักษณะสีน้ำตาลเข้มหรือสีดำ มีรูลำตัวทั้งหมด 23 รู ลำตัวลักษณะแคบและมีปากแตรอยู่บริเวณปลาย โอโบจัดอยู่ในช่วงเสียงสูง (Soprano) ในภาษาฝรั่งเศส โอโบถูกเรียกว่า Hautbois หมายถึง ไม้ที่มีลักษณะเสียงสูงหรือเสียงดัง<sup>1</sup> ลักษณะเสียงของโอโบนั้นเป็นเสียงที่มีความละเอียดอ่อน หวาน นุ่มนวล ไพเราะ และให้อารมณ์ความรู้สึกกลมลึกได้เป็นอย่างดี น้ำเสียงของโอโบมีลักษณะเฉพาะ มีความชัดเจน และสามารถได้ยินโดดเด่นออกมา เมื่อมีการบรรเลงร่วมกันกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ในวงออร์เคสตรา

บทเพลงที่คัดเลือกมาในการแสดงเดี่ยวโอโบ เป็นบทเพลงที่ต้องใช้ความคล่องตัวในการเล่นของเครื่องดนตรีที่สัมพันธ์กับการหายใจและการใช้ลม เพื่อให้สอดคล้องกับการใช้ช่วงเสียง ระดับความดังเบา และจำนวนโน้ตที่เรียงมาเป็นกลุ่มใหญ่ ซึ่งบทเพลงทั้งหมดเหล่านี้จำเป็นต้องอาศัยความทนทานของร่างกาย เช่นกล้ามเนื้อจากบริเวณท้องด้านหน้า ด้านหลัง กระบังลม และปอด

โอโบเป็นเครื่องดนตรีลิ้นคู่ ที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของลิ้นคู่ 2 ชั้นประกบกัน การเกิดเสียงของโอโบนั้น ต้องใช้แรงต้านเป็นจำนวนมากในการส่งลมผ่านรูเล็กๆ ออกมา เพื่อให้ลิ้นส่วนที่ประกบเกิดการสั่นกระทบกันและกำเนิดเสียงออกมา โอโบเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้แรงต้านมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่นในเครื่องเป่าลมไม้ ผู้บรรเลงจึงจำเป็นต้องฝึกฝนการหายใจและการใช้ลม เพื่อให้ปอดและกล้ามเนื้อส่วนต่างๆ ที่สัมพันธ์กับการหายใจและการใช้ลม เกิดความเคยชินและเกิดความแข็งแรงอย่างสม่ำเสมอ

---

<sup>1</sup> Manufacture de hautbois Dupin, **The Oboe**, เข้าถึงเมื่อ 30 มิถุนายน 2557, เข้าถึงได้จาก <http://www.dupin-oboe.com/oboe-story.php>

โดยปกติทั่วไปการหายใจและการใช้ลม มีผลโดยตรงต่อผู้เล่นเครื่องเป่า ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของ โทนครวอลิตี้ (คุณภาพเสียง) อินโทเนชั่น<sup>2</sup> (สำเนียง) โดแนมมิคส์<sup>3</sup> (ความเข้มเสียง) อาทิกิวเลชัน<sup>4</sup> (การควบคุมลักษณะเสียง) เทคนิค และมิวสิคแคลิตี<sup>5</sup> การหายใจเข้าและออก ของคนทั่วไปจะแตกต่างกันกับนักดนตรีอย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ การทำงานของกระบวนการอวัยวะต่างๆ ภายในของนักดนตรี มักจะถูกควบคุมด้วยผู้แสดง ไม่ว่าจะเป็นการควบคุมของกล้ามเนื้อส่วนต่างๆ เพื่อช่วยในการหายใจ แรงกดของปาก แรงต้านอากาศภายในปอด ปริมาณแรงดันของลมหรือระดับลมที่ใช้ รวมถึงความต่อเนื่องของการใช้ลม<sup>6</sup> ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นพ้องว่า กระบวนการนี้สำคัญมากสำหรับนักดนตรีเครื่องเป่าโดยเฉพาะอย่างยิ่งนักโอโบ

ปัญหาที่ผู้วิจัยพบเจอในขณะการฝึกซ้อมคือ ปัญหาเรื่องการหายใจและการใช้ลมที่ไม่เพียงพอ และต้องการพัฒนาเทคนิคในการหายใจและการใช้ลม ผู้วิจัยจึงเลือกสี่บทเพลงนี้ ได้แก่

1. Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซัวส์ ปูลอง (Francis Poulenc)
2. Concerto

---

<sup>2</sup> น้ำเสียง หรือ สำเนียง ความเที่ยงตรงหรือความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้อง รวมถึงการสร้างคุณภาพเสียงที่ดีด้วย, ณชชา โสคติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์**, (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 147.

<sup>3</sup> เครื่องหมายที่แสดงเสียงเบาเสียงดัง เช่น pp (Pianissimo) หมายถึงเบามาก; p (Piano) หมายถึง เบา; mp (Mezzo Piano) หมายถึง เบาปานกลาง f (Forte) หมายถึง ดัง ff (Fortissimo) หมายถึง ดังมาก, เรื่องเดียวกัน, 92.

<sup>4</sup> เป็นการแสดงรายละเอียดของการบรรเลงโน้ตแต่ละตัวเพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้อง ทั้งในแง่ของเสียงดังเบา เสียงสั้นเสียงยาว เสียงเชื่อมขาด, เรื่องเดียวกัน, 17.

<sup>5</sup> Musicality (มิวสิคแคลิตี) หมายถึง วิญญาณดนตรี คือคุณสมบัติพิเศษของนักดนตรี และนักร้องที่สามารถบรรเลงหรือขับร้องได้ไพเราะและน่าฟัง ใช้จิตวิญญาณและความรู้สึก ไม่ใช่มีความสามารถเฉพาะเทคนิคหรือฝีมือการเล่นดนตรีทางกายเท่านั้น ความสามารถนี้บางทฤษฎีเชื่อว่าเป็นพรสวรรค์ส่วนตัวซึ่งต้องมีมาแต่กำเนิด แต่บางทฤษฎีก็เชื่อว่าจะสามารถฝึกฝนได้, เรื่องเดียวกัน, 198.

<sup>6</sup> Jane L. Van Middlesworth, **An analysis of selected respiratory and cardiovascular characteristics of wind instrument performers**, Master of Arts, Eastman School of Music of the University of Rochester, 1978, 2.



for Oboe and Small Orchestra ประพันธ์โดย ริชาร์ด ชเตราซ (Richard Strauss) 3. L'horloge de Flore ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ (Jean Françaix) และ 4. Oboe Quartet in F Major K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) เป็นแบบฝึกหัดและเป็นเครื่องมือในการแก้ปัญหาเรื่องการหายใจและการใช้ลม เพื่อค้นพบวิธีการและศักยภาพในการบรรเลงที่ดีขึ้น ในบทเพลงที่จัดหมวดหมู่ในการแสดงเดี่ยวโอโบระดับมหาวิทยาลัย เป็นบทเพลงที่ไม่สามารถพักระหว่างท่อนได้ และบทเพลงที่มีความนาน ดังนั้นปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการใช้ระบบหายใจและการใช้ลมจึงเป็นสิ่งสำคัญ และควรเตรียมพร้อมเรื่องลมอยู่เสมอ

หลังจากสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ผู้วิจัยยังคงศึกษาและพัฒนาทักษะการบรรเลงโอโบ จากผู้รู้และผู้เชี่ยวชาญ ทั้งทางด้านปฏิบัติและทางทฤษฎีอยู่เสมอ จึงเกิดความสนใจที่จะศึกษาบทเพลงดังกล่าวขึ้น ซึ่งเป็นบทเพลงที่ไม่ถนัดนัก ที่จะบรรเลงได้พร้อมกันในการแสดงเดี่ยวทั้งหมด หากแต่ผู้วิจัยมีความคิดว่า เมื่อได้ศึกษาบทเพลงเหล่านั้นให้ละเอียด วางแผนในการฝึกซ้อมที่ดี และเตรียมสภาพร่างกายให้แข็งแรงอยู่เสมอ นั้น ก็จะสามารถบรรเลงได้เป็นอย่างดี

การแสดงในครั้งนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงคลาสสิกที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับโอโบ ที่มีความสำคัญเฉพาะยุคสมัย ตั้งแต่ช่วงยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติคตอนปลาย จนถึงต้นยุคศตวรรษที่ 20 ได้แก่ยุคสมัยของ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (ค.ศ. 1756 - 1791) ริชาร์ด ชเตราซ (ค.ศ. 1864 - 1949) ฟร็องซิส ปูลอง (ค.ศ. 1899 - 1963) และ ฌ็อง ฟร็องเซ (ค.ศ. 1912 - 1997)

ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงอันเป็นมาตรฐานที่ใช้ศึกษา ทั้งในระดับบัณฑิตศึกษาและมหาวิทยาลัยศึกษา รวมถึงได้ศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้ ทั้งด้านการวิเคราะห์บทเพลงและการวางแผนการฝึกซ้อมเพื่อเป็นการพัฒนาความสามารถด้านเทคนิคการบรรเลง ในเรื่องการหายใจและการใช้ลม โดยสามารถนำออกแสดงในรูปแบบการแสดงเดี่ยวได้

### วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาสภาพปัญหาและวิธีการแก้ปัญหาการหายใจและการใช้ลมในการแสดง
2. เพื่อพัฒนาเรื่องลมในการบรรเลงโอโบได้อย่างมีประสิทธิภาพ และนำไปสู่ผลสัมฤทธิ์ที่ดีในการแสดง
3. เพื่อศึกษาวิธีการจัดการแสดงเดี่ยวโอโบ
4. เพื่อเผยแพร่ข้อมูลแก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาที่ศึกษาด้านดนตรีหรือบุคคลที่สนใจทั่วไป

### สมมติฐานของการวิจัย

1. สามารถพบปัญหาในการฝึกซ้อม เพื่อประโยชน์ในการซ้อมอย่างเป็นระบบ
2. สามารถแนะนำแนวทางในการฝึกซ้อมในบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ
3. ผลการวิจัยถูกต้องชัดเจน และน่าเชื่อถือ
4. สามารถนำไปต่อยอดในการทำวิจัยในระดับต่อไป

### ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่ใช้ในการแสดงไว้จำนวน 4 บทเพลง ดังนี้

1. Oboe Concerto in D Major ประพันธ์โดย ริชาร์ด ชเตรสส์ (Richard Strauss)  
แบ่งออกเป็น 3 ท่อนได้แก่  
ท่อนที่ 1 จังหวะเร็วปานกลาง (Allegro Moderato)  
ท่อนที่ 2 จังหวะช้าปานกลาง (Andante)  
ท่อนที่ 3 จังหวะเร็วแบบมีชีวิตชีวา-เร็ว (Vivace-Allegro)
2. Sonata for Oboe ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูลอง (Francis Poulenc)  
แบ่งออกเป็น 3 ท่อนได้แก่  
ท่อนที่ 1 จังหวะเพลงช้าปานกลางแบบเศร้า ใช้ในโอกาสไว้อาลัย (Elégie)  
ท่อนที่ 2 จังหวะเร็วแบบคะนอง (Scherzo)  
ท่อนที่ 3 จังหวะช้าแบบเศร้าโศก คร่ำครวญ เสียใจ (Déploration)
3. L'horloge de Flore "Flower-clock" ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ (Jean Françaix)

- แบ่งออกเป็น 7 ท่อนได้แก่
- ท่อนที่ 1 Galant de Jour
  - ท่อนที่ 2 Cupidon Bleu
  - ท่อนที่ 3 Cierge a Grandes Fleurs
  - ท่อนที่ 4 Nyctanthe du Malabar
  - ท่อนที่ 5 Belle de la nuit
  - ท่อนที่ 6 Geranium Triste
  - ท่อนที่ 7 Silene Noctiflore

4. Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท  
(Wolfgang Amadeus Mozart)

แบ่งออกเป็น 3 ท่อนได้แก่

ท่อนที่ 1 เร็ว (Allegro)

ท่อนที่ 2 ช้า (Adagio)

ท่อนที่ 3 เร็ว (Rondeau)

### ข้อตกลงเบื้องต้น

บทเพลงทุกเพลงจะศึกษาและแก้ไขปัญหาเพื่อพัฒนาการหายใจและการใช้ลมในการบรรเลง ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างมาเพียงเฉพาะบางส่วนของท่อนเท่านั้น

### ขั้นตอนการวิจัย

1. รวบรวมข้อมูลจากงานวิจัย ตำรา เอกสาร สื่อที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
2. ศึกษารวบรวมแนวทางและวิธีการของการหายใจ การใช้ลม จากผู้เชี่ยวชาญ เพื่อแก้ปัญหา และการประยุกต์ใช้อย่างถูกวิธี
3. นำเสนอองค์ความรู้ที่ได้จากการประยุกต์อย่างเป็นระบบ เพื่อเป็นประโยชน์ในการต่อยอดการวิจัยในลำดับต่อไป

### ผลที่คาดว่าจะได้รับการวิจัย

1. เป็นการศึกษาถึงปัญหาที่พบ แนวทางแก้ปัญหาในการฝึกซ้อม และการพัฒนาของการหายใจ การใช้ลมในบทเพลงที่ดีขึ้นในอนาคต
2. เป็นการศึกษา รวบรวม วิธีการหรือแนวทางในการใช้ลมของผู้เชี่ยวชาญ
3. สามารถนำผลข้อมูลความรู้จากการวิจัยไปใช้ได้จริงในการบรรเลงโอโบ

### นิยามศัพท์

1. ซัพพอร์ต (Support) หมายถึง การเป่าลมออกโดยอาศัยการควบคุมของกระบัง เพื่อให้ลมมีประสิทธิภาพสูงสุด

2. เลกาโต (Legato) หมายถึง ให้เล่นเสียงต่อเนื่อง<sup>7</sup>
3. กลิซันโด (Glissando) หมายถึง การรูดเสียง การเคลื่อนจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งอย่างต่อเนื่องและรวดเร็ว<sup>8</sup>
4. ไบท์ (Bite) หมายถึง การเกิดอาการบิบบากหรือการกัด
5. มิวสิคัลลิตี (Musicality) หมายถึง ความเป็นดนตรี วิญญาณดนตรี กล่าวคือ ฟังสบายหู ลื่นไหล มีความสมจริงของดนตรีสูง
6. เอ็คคัมเพอเนอิมินท์ (Accompaniment) หมายถึง การบรรเลงประกอบ แนวบรรเลงประกอบ
7. อาทิกิวเลชัน (Articulation) หมายถึง การควบคุมลักษณะเสียง เป็นการแสดงรายละเอียดของการบรรเลงโน้ตแต่ละตัวเพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้อง ทั้งในแง่ของเสียงดังเสียงเบา เสียงสั้นเสียงยาว เสียงเชื่อมขาด<sup>9</sup>
8. สตັคคาโต (Staccato) หมายถึง ให้เล่นเสียงสั้น หรือเสียงขาด<sup>10</sup>
9. อินทูน (Intune) หมายถึง การเล่นโดยให้คุณภาพเสียงตรงกับค่าธรรมชาติและความถี่ของเสียง
10. โมทีฟ (Motif, Motive) หมายถึง หน่วยย่อยแยก เป็นส่วนย่อยที่สุดของทำนองหรือจังหวะ
11. ซเกล (Scale) หมายถึง บันไดเสียง เป็นโน้ต 7 ตัวที่เรียงกันตามลำดับจากระดับเสียงต่ำไปสูง หรือจากสูงไปต่ำ บันไดเสียงบางชนิดอาจประกอบไปด้วยโน้ตจำนวนน้อยกว่าหรือมากกว่า 7 ตัวก็ได้<sup>11</sup>
12. ไดนามิกส์ (Dynamics) หมายถึง ความเข้มเสียง เสียงเบาเสียงดัง เสียงที่มีความเข้มเสียงมากก็จะยิ่งดังมาก<sup>12</sup>

<sup>7</sup> ณิชชา โสคติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์, (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 165.

<sup>8</sup> เรื่องเดียวกัน, 123.

<sup>9</sup> เรื่องเดียวกัน, 17.

<sup>10</sup> เรื่องเดียวกัน, 294.

<sup>11</sup> เรื่องเดียวกัน, 272.

<sup>12</sup> เรื่องเดียวกัน, 92.

13. การแคร์ริก หมายถึง อาการเสียงสะดุด อาการที่เสียงไม่ออกหรือ ออกแต่เสียงแปลก เปลี่ยนไปจากเสียงเดิมที่ควรจะเป็น
14. พิตช์ (Pitch) หมายถึง ระดับเสียง เสียง หรือเสียงสูงต่ำที่กำหนดได้แน่นอนในดนตรี
15. โฟกัส (Focus) หมายถึง จุตรวมเสียง
16. คาเดนซา (Cadenza) หมายถึง ช่วงเดี่ยว
17. ไตเร็คชัน (Direction) หมายถึง การเคลื่อนที่ของทำนองที่ไปในทางลักษณะเดียวกัน
18. ลอนโทน (Lone tone) หมายถึง การฝึกโน้ตยาวและสเกล
19. ทริล (Trill) หมายถึง การพรมนิ้ว
20. เสียงบอด การบอดของเสียง หมายถึง เสียงของโน้ตที่ไม่ตอบสนองขณะบรรเลง กล่าวคือมีแต่เสียงลมแต่ไม่มีเสียงโน้ต
21. โทนเสียง หมายถึง สีสันของเสียง
22. ฮาล์ฟโฮล (Half hole) หมายถึง ตำแหน่งของรูเปิด-ปิดครึ่งรูของโอโบ โดยวางนิ้วชี้ข้างซ้ายลงบนคีย์ และเล่นด้วยวิธีการเคลื่อนนิ้วชี้ต่ำลงมาครึ่งคีย์ ใช้ฮาล์ฟโฮลในกรณีที่เล่นโน้ตตัวซีชาร์ป โน้ตตัวดี โน้ตตัวอีแฟลต ในช่วงเสียงที่สองและ โน้ตตัวซีชาร์ป โน้ตตัวดี โน้ตตัวอี โน้ตตัวอีแฟลต โน้ตตัวเอฟ โน้ตตัวเอฟชาร์ป ในช่วงเสียงที่สาม ซึ่งตัวโน้ตเหล่านี้เป็นโน้ตที่ใช้ฮาล์ฟโฮลเฉพาะในเพลงที่ศึกษาในวิจัยเล่มนี้เท่านั้น
23. เคน (Cane) จัดอยู่ในพืชจำพวกกก มีลักษณะเป็นข้อปล้อง อยู่อาศัยกันเป็นกอ ทั้งบนบกและในน้ำด้านปลายของกมักมีขนาดเล็ก โดยบริเวณส่วนที่นิยมมาใช้ทำลิ้นโอโบจะอยู่บริเวณส่วนปลายของต้น มีเส้นผ่านศูนย์กลาง 10-11 มิลลิเมตร ลักษณะภายในกลวง

## บทที่ 2

### วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง การศึกษาการแสดงเดี่ยวโอโบระดับมหาบัณฑิต ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรม ทั้งตำรา เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพราะผู้วิจัยมีความมุ่งหวังว่าต้องการให้ทั้งความรู้และข้อมูลแก่นักโอโบ นักดนตรีหรือผู้ที่สนใจทั่วไป

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาใช้ในการศึกษาประกอบงานวิจัย ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูล แบ่งออกเป็น 5 ตอน ดังนี้

#### 1. ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรี

##### 1.1 โอโบ

#### 2. ประวัติผู้ประพันธ์และประวัติเพลง

##### 2.1 เพลง Sonata for Oboe ประพันธ์โดย ฟร็องซัวส์ ปูลอง (Francis Poulenc)

###### 2.1.1 ประวัตินักประพันธ์ฟร็องซัวส์ ปูลอง (Francis Poulenc)

###### 2.1.2 บทวิเคราะห์เพลง Sonata for Oboe

##### 2.2 เพลง Oboe Concerto in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราส์ (Richard Strauss)

###### 2.2.1 ประวัตินักประพันธ์ริคาร์ด ชเตราส์ (Richard Strauss)

###### 2.2.2 บทวิเคราะห์เพลง Oboe Concerto in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราส์ (Richard Strauss)

##### 2.3 เพลง L'horloge de Flore หรือ Flower Clock ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ (Jean Françaix)

##### 2.4 เพลง Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart)

#### 3. ทฤษฎีและแนวคิดหลักที่ใช้ในงานวิจัย

##### 3.1 แนวทางของปัญหาและแนวทางของการพัฒนา

3.1.1 ปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่อง  
ยาวนาน

3.1.2 ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบา ตั้งแต่โน้ต  
Db D Eb E F

3.1.3 ปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว

3.1.4 ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลง  
เสียงต่อเนื่อง (Legato)

3.2 แบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้อง

3.2.1 ปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่อง  
ยาวนาน

3.2.2 ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบา ตั้งแต่โน้ต  
Db D Eb E F

3.2.3 ปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว

3.2.4 ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลง  
เสียงต่อเนื่อง (Legato)

4. ทักษะพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการหายใจและการใช้ลม

4.1 การหายใจ (Breathing)

4.2 การหายใจขณะเล่น

4.2.1 จุดหายใจ

4.2.2 สิ่งที่ต้องทำขณะหายใจ

4.2.3 การแบ่งวรรคการหายใจ

4.2.4 การจัดกลุ่มการหายใจ

4.3 การควบคุมกระแสลม

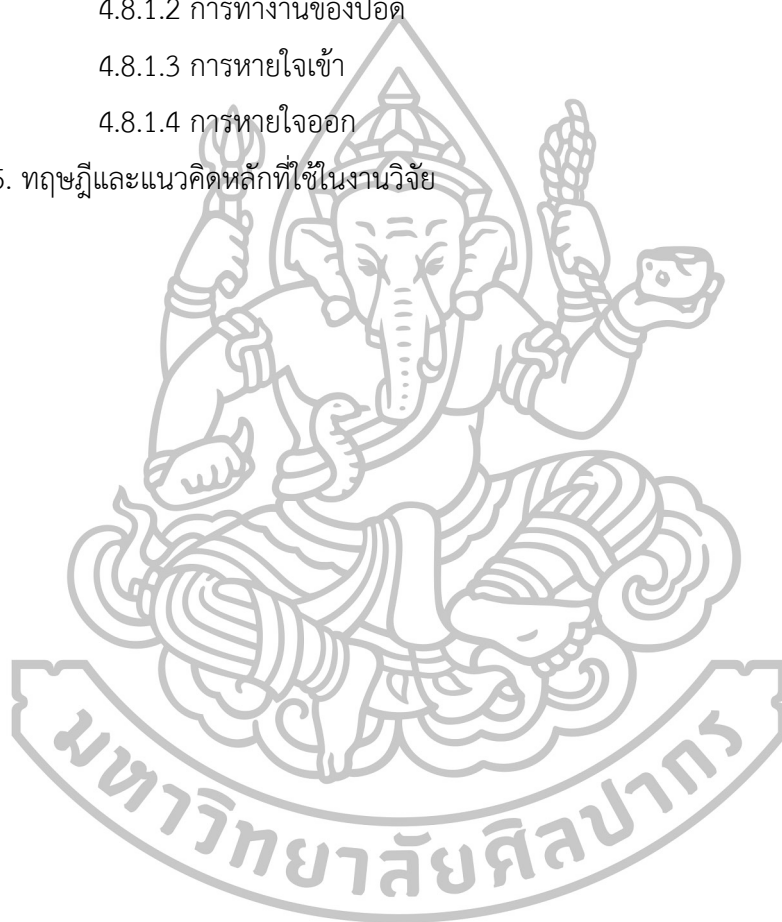
4.3.1 ระดับความดังเบา

4.4 แนวคิดการซ้อมของระบบตัวเลขของ มาร์เชล ทาบูโท (Marcel Tabuteau's  
Number System)

4.5 รูปปาก

4.6 ลักษณะขนาดและรูปร่างของช่องว่างภายในปาก

- 4.6.1 ลิ่น
- 4.6.2 ลิ่นและการเล่นในระดับเสียงเบาดัง
- 4.7 โครงสร้างของการหายใจ
- 4.8 การเคลื่อนไหวของการหายใจ
  - 4.8.1.1 การทำงานของกล้ามเนื้อลำตัว
  - 4.8.1.2 การทำงานของปอด
  - 4.8.1.3 การหายใจเข้า
  - 4.8.1.4 การหายใจออก
- 5. ทฤษฎีและแนวคิดหลักที่ใช้ในงานวิจัย





## 1. ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรี

### 1.1 โอโบ

เครื่องดนตรีลึนคู้มีรูปแบบและต้นกำเนิดมากกว่าพันปี ท่ามกลางอารยธรรมโบราณของชนชาติเมโสโปเตเมียและอียิปต์ เครื่องดนตรีลึนคู้มีการปรากฏหลักฐานอยู่ในอารยธรรมตะวันออก และแพร่เข้าสู่ดินแดนยุโรปในช่วงยุคกลาง (Middle Ages) เหล่าโอโบในยุคดึกดำบรรพ์ ได้แก่ บอมบาร์ด (Bombarde) หรือ พอมเมอร์ (Pommer) และที่เคย์ไต้ยีนคู้หูคือ ครัมฮอร์น (Krummhorn) ถึงแม้ไม่ปรากฏแน่ชัดว่าโอโบถูกสร้างโดยใคร แต่ได้ปรากฏหลักฐานการสร้างในปี ค.ศ. 1650 เริ่มแรกของลำตัวโอโบแบ่งออกได้สามท่อน และมีรูเพียง 2 รูเท่านั้น โอโบอยู่ในช่วงเสียงซี และเริ่มมีการใช้ในวงออร์เคสตราในช่วงศตวรรษที่ 17 มีการเจาะรูของคีย์โอโบเพิ่มและเพิ่มในส่วนของ ออกเทฟคีย์ (ช่วงเสียงคู้แปด)<sup>1</sup>

จากหลักฐานในสมัยโบราณของชาวกรีกและชาวโรมัน ได้พัฒนาเครื่องเป่าลมประเภทเครื่องไม้ไว้มากมาย หนึ่งในนั้นได้มีปี่กรีก (Greek Auloi) หรือปี่ออลอส (Aulos) เกิดขึ้น อีกทั้งยังปรากฏในผลงานการประพันธ์บทกวีโฮเมอร์ (Homer) นักประพันธ์ชื่อดังของกรีก ที่ได้ประพันธ์วรรณกรรมอีเลียด<sup>2</sup> (Iliad) ขึ้น โดยกล่าวถึงผู้นำกองทัพกรีก อักกะเมมมอน (Agamemnon) เมื่อครั้งหนึ่งเขาไต้ยีนเสียงของ ออลอย (Auloi) และ ซิงซ์ (Syrinx)<sup>3</sup> ประสานมาพร้อมกันกับเสียงของฝูงชนบริเวณที่ราบนครรัฐทรอย จึงเป็นการเน้นย้ำชัดของหลักฐานที่ได้มีการบันทึกไว้<sup>4</sup>

จากหลักฐานกรีก โรมัน ช่างต้นเห็นได้ว่า มีการพัฒนาจากปี่ออลอสมาสู่อโอโบ และได้มีการบันทึกหลักฐานถึงลักษณะลึนคู้ของปี่ออลอยและวิธีการใช้งานของลึนคู้ โดยนักปรัชญาชาวกรีก อริสโตเติล (Aristotle, 384-322 B.C.) ลักษณะความว่า การทำลึนคู้ต้องทำขึ้นมาอยู่ในรูปทรงที่กระชับ

<sup>1</sup> Mark C. Ely and Amy E. Van Deuren, **Wind Talk for Woodwinds**, (Unites States of America: Oxford University Press, 2009), 501.

<sup>2</sup> อีเลียด เป็นหนึ่งในสองบทกวีมหากาพย์กรีกโบราณของโฮเมอร์ซึ่งเล่าเรื่องราวของสงครามเมืองทรอย เป็นวรรณกรรมที่เก่าแก่ที่สุดในภาษากรีกโบราณ จึงถือได้ว่าเป็นวรรณกรรมชิ้นแรกของยุโรป, วิกีพีเดีย, **ประชาธิปไตย**, เข้าถึงเมื่อ 6 พฤศจิกายน 2557, เข้าถึงได้จาก <https://th.wikipedia.org/wiki/ประชาธิปไตย>

<sup>3</sup> Greek pan flute, ผู้วิจัย.

<sup>4</sup> Leon Goossens and Edwin Roxburgh, **OBOE Leon Goossens & Edwin Roxburgh Yehudi Menihin Music Guides Oboe**, (London: Kahn & Averill, 1993), 7.

มันคง และมีความสม่ำเสมอในทุกๆ ด้านของลิ้น การเป่าลมเพื่อให้เสียงออกผ่านช่องว่างตรงกลาง ต้องมีความนุ่มนวล ไม่ตืดขัดใดๆ โดยกระบวนการที่ทำให้เกิดการออกเสียงลักษณะดังกล่าวนี้ ลิ้นนั้น ต้องมีความชื้นจากน้ำลายเพื่อให้เกิดคุณภาพของเสียงที่ไพเราะ ขณะเดียวกัน หากลิ้นที่ไม่มีความชื้น เสียงที่ได้จะมีลักษณะเสียงที่แหบกระด้าง และมีการออกเสียงที่ค่อนข้างยาก<sup>5</sup>

ในยุคกรีก โรมัน ผู้ที่สืบทอดและพัฒนาหลักปรัชญาต่อจากอริสโตเติล คือ ธีโอฟราสตัส (Theophrastus) และได้อธิบายถึงวิธีการทำและที่มาเกี่ยวกับประเภทของ เคน (Cane) ที่ใช้กับปี่กรีกออลอส เช่น ลักษณะของเคนในการทำลิ้นต้องมีความแบน ประกอบใส่เข้ากับทิวบ์ (Tube) ที่มีลักษณะให้เลือกที่หลากหลาย

ปัญหาที่พบในนักบรรเลงปี่ชาวกรีกนั้น เป็นปัญหาเดียวกันกับนักโอโบในปัจจุบันที่ต้องเผชิญ เช่น หากไม่ได้ทำให้ลิ้นมีความเปียกชื้นก่อนการบรรเลง จะทำให้เกิดการออกเสียงที่ยาก เกิดเสียงแหบแห้ง ดังนั้นความเชื่อมกันของเครื่องดนตรียุคโบราณและสมัยใหม่จึงมีความคล้ายคลึงกัน<sup>6</sup>

โดยลักษณะของปี่ออลอส ทำจากงาช้าง กระดุก ไม้ หรือโลหะ ลักษณะของขนาดมีแตกต่างกันไปมีรู 4-5 รู จะต้องใช้ลำตัวท่อน 2 ท่อน นำเข้าไปในปาก แต่ละข้างจะใช้มือเล่น ลำท่อนละหนึ่งข้าง และเป่าลมออกมาจากแก้มในขณะที่ยังคาบส่วนปลายอยู่ เพราะพลังของแรงลมเหล่านั้นมีส่วนช่วยให้เครื่องดนตรีเกิดเสียง ผู้เล่นชาวกรีกบ่อยครั้ง มักจะใช้สายหนังคาดพอร์เบียหรือทอร์บา (Phorbeia/Torba) ไว้บริเวณแก้มหนึ่งไปยังอีกแก้มหนึ่ง เพื่อช่วยให้กล้ามเนื้อในส่วนบริเวณแก้มนั้นมีแรงต้านทานเพิ่มมากขึ้นในการบรรเลง<sup>7</sup> นักประวัติศาสตร์บางคนให้คำอธิบายว่าพอร์เบียนั้น สามารถกักกล้ามเนื้อบริเวณแก้มไม่ให้ขยายตัวหรือป่องออก และไม่ใ้สูญเสียรูปร่างของปาก อีกทั้งยังมีนักปรัชญาชื่อว่า พลูทาร์ก<sup>8</sup> (Plutarch) ได้อธิบายถึงพอร์เบียว่า สามารถทำให้รูปหน้านั้น มีความมั่งคั่ง และดึงดูดขณะบรรเลงอีกด้วย ไม่เพียงเท่านั้นพอร์เบีย ยังใช้เป็นตัวช่วยในการหายใจวน (Circular

<sup>5</sup> เรื่องเดียวกัน.

<sup>6</sup> Goossen and Roxburgh, 7.

<sup>7</sup> The Editors of Encyclopædia Britannica, **Phorbeia**, เข้าถึงเมื่อ 2 มกราคม 2558, เข้าถึงได้จาก <https://global.britannica.com/topic/phorbeia>

<sup>8</sup> นักปรัชญาเพลโตชาวโรมันเชื้อสายกรีกผู้ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญในด้านการเขียนชีวประวัติ และสาขาวิชาต่างๆ, ผู้วิจัย.

breathing<sup>9</sup>) ซึ่งเป็นเทคนิคหนึ่งสำหรับผู้เล่นโอโบเพื่อป้องกันการหายใจทางปาก<sup>10</sup> และหากออลอสมีลำเดี่ยว เรียกว่า โมนาออลอส (Monaulos)<sup>11</sup>

ตามหลักฐานทางโบราณคดี ในช่วงก่อนศตวรรษที่ 16 ที่ได้มีการขุดเจอและพบว่าออลอสนี้ ได้กระจายตัวออกและเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องดนตรีในหลายประเทศ ได้แก่ อียิปต์ ซูดาน อิสราเอล ในประเทศที่ยังไม่พัฒนา เช่น ตุรกี และ ทาจิกิสถาน เป็นต้น<sup>12</sup>

แอนโธนี เบนซ์ (Anthony Baines) ชาวอังกฤษ ซึ่งเป็นนักศึกษาประวัติศาสตร์การ จัดเรียงลำดับของเครื่องดนตรี ได้พบหลักฐานและคำอธิบาย เกี่ยวกับลักษณะของเครื่องดนตรีออลอส ซึ่งยังคงเหลือให้เห็นในปัจจุบัน และปรากฏอยู่ที่พิพิธภัณฑ์ในประเทศอังกฤษ ได้อธิบายไว้ว่า ลักษณะของปี่ออลอสนั้น สามารถผลิตตัวโน้ตได้เพียงแคระบบในบันไดเสียงเพนทาโทนิก (Pentatonic) ได้แก่ โน้ตตัวเอ โน้ตตัวซี โน้ตตัวดี โน้ตตัวเอฟ หรือตัวอี โน้ตตัวจี และ โน้ตตัวเอ<sup>13</sup>

นอกจากนี้โซเครตีส (Socrates) นักปรัชญาชาวกรีกยังให้ความเห็นว่า นักเป่าปี่เหล่านั้นมักมีลักษณะนิสัยปรากฏตามงานพิธีใหญ่ๆ หรือเทศกาลต่างๆ ตามด้วยบริวารมากมาย และด้วยฝีมือดีของผู้เล่น จึงทำให้ผู้คนจำนวนมากต่างพากันชื่นชม อีกทั้งอริสโตเติลมีความเห็นถึงลักษณะเสียงของของปี่ชนิดนี้ความว่า เป็นเสียงที่มีผลต่อการกระตุ้นต่อความรู้สึกอย่างลึกซึ้ง และสัมผัสได้ถึงอารมณ์ทางด้านจิตวิญญาณเป็นอย่างมาก ขณะเดียวกัน ลักษณะในเอกลักษณ์เฉพาะตัวของเสียงปี่ชนิดนี้ ได้ถูกใช้ในพิธีศพ ในสมัยของจักรวรรดิโรมัน<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Circular breathing หรือ การหายใจวน เป็นเทคนิคการเล่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม ที่ผู้เล่นต้องเป่าลมออกทางปากเพื่อสร้างให้เสียงดำเนินไปอย่างต่อเนื่องโดยหายใจเข้าทางจมูก ทั้งนี้ต้องบังคับเสียงให้ดังต่อเนื่องโดยไม่สะดุด, กิรติ มีสมพีชน์, การสร้างแบบฝึกหัดระบายลมสำหรับคลาริเน็ต จากองค์ความรู้ของเทคนิคการเล่นขลุ่ยและปี่ไทย (สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 2.

<sup>10</sup> Kachmarchik, 93-94.

<sup>11</sup> Goossen and Roxburgh, 8.

<sup>12</sup> Dr. Ann Fronckowiak, **The Oboe**, เข้าถึงเมื่อ 2 มกราคม 2558, เข้าถึงได้จาก [http://www.bdrs.org.uk/drn/2013summer\\_DRN103.pdf](http://www.bdrs.org.uk/drn/2013summer_DRN103.pdf)

<sup>13</sup> เรื่องเดียวกัน.

<sup>14</sup> Dr. Ann Fronckowiak, **The Oboe**, เข้าถึงเมื่อ 2 มกราคม 2558, เข้าถึงได้จาก [http://www.bdrs.org.uk/drn/2013summer\\_DRN103.pdf](http://www.bdrs.org.uk/drn/2013summer_DRN103.pdf)

การแกะรอยตามหาหลักฐาน ของวิวัฒนาการของโอโบในยุโรปตะวันตกนั้น กระทั่งถึงช่วงปลายของยุคกลางเป็นไปอย่างยากลำบาก เนื่องจากอาณาจักรโรมันกำลังเสื่อมสลายลง หากแต่นักปรัชญาโบเธียส (Boethius) และ คาซิออดอรัส (Cassiodorus) ผู้ซึ่งได้บันทึกเรื่องราวและส่งผ่านความรู้เกี่ยวกับเรื่องดนตรีกรีกโบราณจนถึงช่วงของยุคกลาง รวมถึงการเดินทางของดนตรี นักร้อง หรือนักขับบทกวีร่อนเร่ หากปราศจากบุคคลเหล่านี้ อาจเป็นการยากสำหรับการค้นคว้าหลักฐานข้อมูล ถึงความเป็นไปของเครื่องดนตรีตระกูลโอโบ ไม่เพียงเท่านั้น ผลกระทบของสงครามครูเสด ยังปรากฏหลักฐานของเครื่องดนตรีลึ้นคู่ว่ายังไม่สูญหายไปเสียทีเดียว และช่วงเวลาเดียวกันนี้ ชนชาติอาหรับที่ยึดครองเปอร์เซียในครึ่งหลังของช่วงศตวรรษที่เจ็ดหรือพวกแซระเซ็น (Saracen) ได้ผสมผสานเข้ากันเป็นสองวัฒนธรรม (วัฒนธรรมของชาวอาหรับและชาวเปอร์เซียโบราณ) เข้าไว้ด้วยกัน จึงเกิดเป็นอาราเบียนโอโบ (Arabian Oboe) ขึ้น โดยมีต้นกำเนิดมาจากชาวเปอร์เซีย ทำให้เกิดเครื่องดนตรีต่อมาคือซามร์หรือเซอร์นา (Zamr/Surna) ซึ่งต่อมาได้กลายมาเป็นปี่ซอว์มของชาวเปอร์เซีย (Persian Shawm) โดยลักษณะพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดนี้นั้น ถือได้ว่ามีลักษณะใกล้เคียงมากกับโอโบในยุคแรกๆ มีการผูกติดลิ้นเข้ากับลำแท่งของโลหะหรือแกนของลิ้น (Metal Staple) ลำตัวเครื่องทำจากไม้เซอริ์ ชาวเติร์กนิยมใช้กันในวงดุริยางค์กองทัพ มีจุดประสงค์เพื่องานแต่งงาน หรือพิธีอกรบ และตามที่ได้กล่าวมานั้น ทำให้มีการบรูเสดที่เดินทางไปยังดินแดนตะวันออก ได้นำวัฒนธรรมและลักษณะเครื่องดนตรีของชาวแซระเซ็นกลับเข้ามาสู่ยุโรป<sup>15</sup>

เครื่องดนตรีลึ้นคู่ที่นักประวัติศาสตร์จัดให้อยู่ในหมวดที่ใกล้เคียงกับโอโบที่สุด คือ ปี่ซอว์ม โดยปี่ซอว์มนั้น ผลิตขึ้นจากไม้ที่มีรูปทรงกรวยและตรงบริเวณปลายของตัวเครื่อง จะมีลักษณะบานออก มีความยาวหลากหลายขนาด แต่ละขนาดให้เสียงที่ต่างกัน โดยนำลิ้นคู่หรือนำ โบคอล ใส่เข้าไปที่รูด้านบน

ปี่ซอว์ม (Shawm) เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญอย่างมากต่อดนตรียุโรป เริ่มเข้ามาราวๆ ช่วงสมัยศตวรรษที่ 13 ถึงปลายศตวรรษที่ 17 มีต้นกำเนิดโดยตรงจากเซอร์เน (Surnay) เซอร์นา (Zurna) ของชาวตุรกี และ ซามร์ (Zamr) ของชาวอียิปต์ หรือ ซามน์ (Zamn) ปี่ของกลุ่มชาวอาราเบียน ซึ่งทั้งหมดนี้เริ่มแพร่เข้ามายังฝั่งยุโรปโดยชาวครูเสด (ในช่วงสงครามครูเสดของยุโรป) โดยก่อนหน้านี้ชื่อเรียกของโอโบนั้นมีมากมาย ไม่ว่าจะเป็น บอมบาร์ด (Bombarde) โดยชาวฝรั่งเศส พอมเมอร์ (Pommer) โดยชาวเยอรมัน เป็นต้น นอกจากนี้โอโบ ยังมีตระกูลเครื่องที่มีลักษณะการ

<sup>15</sup> Exploring Music, **Oboe**, เข้าถึงเมื่อ 14 พฤศจิกายน 2558, เข้าถึงได้จาก <http://www.bsmny.org/exploring-music/features/lid/oboe/>

บรรเลงแตกต่างออกไปอีกประเภทหนึ่งคือ ครัมฮอร์น (Krummhorn) โดยเวลาบรรเลง ผู้บรรเลงจะไม่นำลิ้นคู้มาวางไว้ที่บริเวณปาก ตามลักษณะการบรรเลงของโอโบ แต่จะบรรเลงโดยนำเอาลิ้นคู้เข้าไปทั้งหมด อีกทั้งเครื่องดนตรีโอโบ เริ่มเข้าสู่ฝั่งเอเชียโดยได้รับอิทธิพลของอารยธรรมตะวันออกในช่วงกลางศตวรรษ ระหว่างศตวรรษที่ 11-13 ซอว์มได้ถูกพิจารณาว่าเป็นเครื่องดนตรีโบราณเครื่องแรก ที่เป็นต้นกำเนิดให้แก่โอโบสมัยใหม่ (Modern Oboe)<sup>16</sup>

ซอว์มมีระดับเสียงที่เป็นคู่ห้าสมบูรณ์ (Perfect fifth) กระนั้นก็ตาม บางกรณี มักนำไปสู่ความยากลำบากในการปรับสำเนียง (Intonation) ระหว่างการแสดงในวง โดยปกติจะใช้ผู้เล่นประมาณ 2-3 คน ไม่เพียงเท่านั้น เทรเบิล ซอว์ม (Treble Shawm)<sup>17</sup> หรือ ชคาลเมยา (Schalmeya) มักถูกใช้เป็นการนำหลัก และอยู่ในบันไดเสียงดี ลักษณะของเสียงนั้นมีความใสและกังวาน มีลิ้นคล้ายรูปใบพัดขนาดเล็ก บรรเลงได้ง่าย เนื่องจากเสียงเปล่งออกมาจากส่วนที่เป็นกระเปาะ ที่ยื่นออกมาจากปลายด้านบน จึงเกิดเป็นสำเนียงที่ดี โดยช่วงเสียงอยู่ในระหว่าง โน้ตตัวดีในช่วงเสียงที่สี่ถึงโน้ตตัวบีในช่วงเสียงที่ห้า ส่วนโน้ตระดับเสียงสูงอื่นๆ สามารถบรรเลงได้เช่นกัน หากได้ใช้ลิ้นคู้ที่มีลักษณะดีเยี่ยม ความถี่ของเครื่องที่ใช้คือ A440 หรือ A460 รอบต่อวินาที<sup>18</sup>

หากจะกล่าวถึงต้นกำเนิดของโอโบ เครื่องดนตรีลิ้นคู้นั้น โอโบเป็นเครื่องดนตรีที่มีมาตั้งแต่ครั้งบรรพบุรุษ และต้องนับย้อนหลังยาวนานถึงหลายศตวรรษ เครื่องดนตรีจำพวกลิ้นคู้นี้ มีการจดบันทึกไว้ว่า ได้มีมาแต่สมัย 3,700 ปี ก่อนคริสตกาล หลังจากนั้นโอโบได้ถูกกล่าวถึงในช่วงระยะแรกๆ ราว 2,000 ปีก่อนคริสตกาล ในอารยธรรมเมโสโปเตเมีย<sup>19</sup> และมีนักประวัติศาสตร์อีก

<sup>16</sup> Ibid, Bate 29-30.

<sup>17</sup> ช่วงศตวรรษที่ 15 ในขณะนั้นได้ปรากฏลักษณะเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง มีลักษณะทรงกรวยยาว และมีปากแตรบานออกส่วนปลาย นั่นคือ เทรเบิล ซอว์ม (Treble Shawm) แต่เป็นที่น่าเสียดาย เนื่องจากมีหลักฐานปรากฏให้เห็นเพียงน้อยนิด โดยพบเจอในภาพจิตรกรรมเฟลมมิช (Flemish Painting) “Mary Queen of Heaven” โดยเป็นผลงานชิ้นเอกของ St. Lucy Legend (ca.1485) ขณะนี้ตั้งอยู่ในงานพิพิธภัณฑ์งานศิลปะ ชุดสะสมของ Samuel H. Kress ที่เมืองวอชิงตัน ดีซี, Robert H. Cronin, **Shawms**, เข้าถึงเมื่อ 2 มกราคม 2558, เข้าถึงได้จาก <http://www.roberthcronin.com/index.htm#contents>

<sup>18</sup> เรื่องเดียวกัน.

<sup>19</sup> Richard J. Colwell and Thomas W. Goolsby, **The Teaching of Instrument Music**, The Oboe, (USA: Pheonix Color Corp, 2002), 119.

กลุ่มมีความเชื่อว่า โอโบในยุคเริ่มแรกนั้น ได้ถูกใช้เมื่อ 2,800 ปี ก่อนคริสตกาล โดยเริ่มใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีศพของเหล่าราชวงศ์ เพื่อให้รำลึกถึงบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว<sup>20</sup> โดยรูปแบบเครื่องดนตรีลักษณะดังกล่าว จะเป็นรูปทรงกรวยยาว เรียกว่า อูททู (Ottu) ประกอบไปด้วยลิ้นคู่และลำตัวของเครื่องปราศจากรูใดๆ<sup>21</sup> หลังจากนั้นโอโบได้พัฒนามาเรื่อยๆ ไม่ว่าจะเป็นรูปทรง รูปร่าง หรือการได้รับอิทธิพลของดนตรีแต่ละสมัย จึงส่งผลทำให้เกิดการพัฒนาของโอโบขึ้นมากลายเป็น ออลอส โดยเพิ่มรู 2 รู จากนั้นก็ตามวิวัฒนาการไปเรื่อยๆ เป็น 3 รู หรือ 4 รู ฯลฯ เพื่อให้เกิดความหลากหลายของแต่ละลักษณะเสียง หลักฐานดังกล่าวนี้ถูกค้นพบเป็นเวลา 400 ปี ก่อนคริสตกาล<sup>22</sup>

ตระกูลของโอโบที่มีลักษณะแตกต่างกัน สามารถพบได้มาก และนิยมในแถบทั้งหมดของฝั่งตะวันออก อาทิ ใช้บรรเลงในการเลี้ยงสัตว์ (แกะ) ใช้ในบรรเลงการเป่าปี่เรียกตามเทศกาลของชาวตุรกี ใช้บรรเลงเพื่อความสนุกสนานในสถานที่อยู่หรือฮาเร็ม (Harem) ของชาวเมืองแบกแดด (Baghdad) หรือนิยมใช้บรรเลงในพิธีกรรมในโบสถ์ของชาวเมืองไคโร<sup>23</sup> (Cairo) เป็นต้น

ในสมัยเรเนอซองส์ตลอดจนสมัยบาโรค โดยเฉพาะในช่วงศตวรรษที่ 17 โอโบเริ่มมีความนิยมมากขึ้นเรื่อยๆ กระทั่งนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส ฌ็อง แบ็บติส ลูลลี (Jean-Baptiste Lully) ได้เริ่มเป็นผู้นำปี่ซอว์มหรือปี่โอโบเข้ามาประกอบการบรรเลงในวงออร์เคสตรา ไม่เพียงเท่านั้น ยังมีนักประพันธ์เพลงท่านอื่นมีความสนใจเช่นเดียวกัน อาทิ แฮนเดล (Handel) และ บาค (Bach) อีกทั้ง ไฮเดิน (Haydn) โมสาร์ท (Mozart) และ เบโทเฟน (Beethoven) จึงเริ่มมีการใช้เครื่องดนตรีโอโบ เป็นส่วนที่สำคัญและเป็นมาตรฐานในการบรรเลงในวงออร์เคสตรา

โอโบในช่วงสมัยตอนต้น จะมีรูที่ลำตัวประมาณ 7 รู และสามารถผลิตคีย์ได้ 2 คีย์ จากนั้นเมื่อเข้าสู่ช่วงศตวรรษที่ 17 โอโบสามารถผลิตได้มากขึ้นเป็น 4 คีย์ กระทั่งศตวรรษที่ 18 โอโบมีการเพิ่มปุ่มคีย์บนโอโบมากขึ้น เป็น 15 รู หรือมากกว่า โดยขนาดและช่องรูโอโบ ถูกนำกลับมาปรับปรุงใหม่อีกครั้ง ทำให้โอโบในโรงเรียนดนตรีในฝรั่งเศส จะมีขนาดลำเครื่องเล็กและปากแตรขยายเล็กน้อย ทำให้เกิดการโฟกัสเสียงได้ดี ส่วนโรงเรียนดนตรีในเยอรมัน บริเวณปากแตรค่อนข้างกว้าง ทำให้ง่ายต่อการผสมเสียง (Blending sound) หลังจากที่ ซีโอบาลด์ โบห์ม (Theobald Boehm) ได้

<sup>20</sup> Exploring Music, **Oboe**, เข้าถึงเมื่อ 14 พฤศจิกายน 2558, เข้าถึงได้จาก <http://www.bsmny.org/exploring-music/features/lid/oboe/>

<sup>21</sup> เรื่องเดียวกัน.

<sup>22</sup> Richard J. Colwell and Thomas W. Goolsby, 119.

<sup>23</sup> Ibid.

ประดิษฐ์ระบบคีย์ขึ้นสำหรับฟลูต นักประดิษฐ์ชาวฝรั่งเศสจึงได้นำลักษณะการประดิษฐ์เช่นนี้มาปรับใช้ในการพัฒนาโอโบ<sup>24</sup>

โอโบถูกประดิษฐ์ขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 17 โดยนักดนตรีชาวฝรั่งเศสสองคนชื่อ ฌอง ฮอตเตอแตร์ (Jean Hotteterre) และ มิเชล ดานิกอง ฟิลิดอร์ (Michel Danican Philidor) โดยปรับเปลี่ยนรูปแบบมาจากซอรัม กระทั่งเครื่องดนตรีดังกล่าวประดิษฐ์ได้สำเร็จและได้บรรเลงในพระราชวังพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 จากนั้นโอโบก็เป็นที่แพร่หลายในยุโรปตั้งแต่นั้นมา

จากนั้นมีการพัฒนาของโอโบต่อมาในช่วงศตวรรษที่ 18-19 ตามลำดับ และเริ่มมีการใช้ระบบคีย์เข้ามาเกี่ยวข้อง โดยชาวเยอรมันมักจะคิดค้นระบบคีย์ให้เป็นไปแบบเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ส่วนชาวฝรั่งเศสมักจะประดิษฐ์ระบบคีย์ให้ซับซ้อน กระทั่งปัจจุบัน กระบวนการการผลิตโอโบจะแตกต่างกันไปตามโรงงาน<sup>25</sup>

ต่อมาโอโบมีการเพิ่มและพัฒนาของระบบคีย์หรือระบบนิ้วที่หลากหลายเกิดขึ้น รวมถึงระบบธัมเพลท (Thumb-Plate) ระบบของคอนเซอร์วาทัวร์ (Conservatoire) และของระบบของพลาโท (Plateau) โดยระบบของคอนเซอร์วาทัวร์ ที่เป็นรูปแบบของโอโบที่ใช้กันในปัจจุบันนั้น มีต้นกำเนิดจากฟร็องซัว ลอเร (François Lorée) และจอร์จ จิลเล (George Gillet) โดยในยุคบาโรค นิยมใช้ โอโบตาเมอเร (Pitch in A) กันอย่างแพร่หลาย และอัลโตโอโบ (Alto Oboe) มี โบคอล<sup>26</sup> (Bocal) ที่คล้ายคลึงกับ อิงลิชฮอร์น (English horn) โดยอิงลิชฮอร์นได้ถูกประดิษฐ์ขึ้นในช่วงกลางของศตวรรษที่ 18 โดยลำตัวจะยืดยาวออกจากโอโบ และกลไกการสร้างคีย์จะมีแพด (Pad) หรือนวมเป็นส่วนประกอบคล้ายคลึงกับแซ็กโซโฟน<sup>27</sup>

<sup>24</sup> เรื่องเดียวกัน.

<sup>25</sup> Manufacture de hautbois Dupin, **The Oboe**, เข้าถึงเมื่อ 30 มิถุนายน 2557, เข้าถึงได้จาก <http://www.dupin-oboe.com/oboe-story.php>

<sup>26</sup> โบคอล (Bocal) มีลักษณะโค้งเล็กน้อย ทำด้วยเหล็ก ปลายด้านล่างโดยรอบพันด้วยแผ่นคอร์ก, ผู้วิจัย.

<sup>27</sup> Mark C. Ely and Amy E. Van Deuren, **Wind Talk for Woodwinds**, (United States of America: Oxford University Press, 2009), 501.

## 2. ประวัติผู้ประพันธ์และประวัติเพลง

### 2.1 เพลง Sonata for Oboe ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูลอง (Francis Poulenc)

#### 2.1.1 ประวัตินักประพันธ์ฟร็องซีส ปูลอง (Francis Poulenc)

ฟร็องซีส ปูลอง ชาวฝรั่งเศส เกิดเมื่อวันที่ 7 มกราคม ปี ค.ศ. 1899 และเสียชีวิตเมื่อวันที่ 30 มกราคม ปี ค.ศ. 1963 เป็นนักเปียโนและนักประพันธ์เพลงที่ยอดเยี่ยมคนหนึ่ง ผลงานของเขาเต็มไปด้วยความสมบูรณ์ทั้งบทเพลงที่เป็นเกี่ยวกับดนตรีบ้าน (Secular Music)<sup>28</sup> ดนตรีศาสนา (Religious Music)<sup>29</sup> รวมถึง โอเปร่า บัลเลต์ ออร์เคสตรา แชมเบอร์มิวสิก เพลงสำหรับการร้องประสานเสียง และเพลงที่เดี่ยวเครื่องดนตรี

ปูลองไม่เคยเรียนในโรงเรียนดนตรีมาก่อน และชอบที่จะเรียนรู้ด้วยตนเอง ปูลองมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักของคนทั่วไป แต่ส่วนใหญ่จะเป็นไปในเรื่องที่ว่า เป็นคนแปลกประหลาด มักทำสิ่งใดที่คนทั่วไป ไม่นิยมทำกัน และนี่ก็ถือเป็นวิถีของเขาที่ประพันธ์ผ่านบทเพลง ในช่วงเวลานั้น บทเพลงของเขานั้นแตกต่างจากนักประพันธ์ทั่วไป อีกทั้งเขายังมีทักษะการประพันธ์เพลงอย่างยอดเยี่ยมในประเภทเพลงสมัยใหม่อีกด้วย

ปูลองเป็นหนึ่งในสมาชิกของกลุ่มคีตกวีทั้ง 6 (Les Six) ชื่อ Les Six นั้นได้มาจากนักวิจารณ์กลุ่มหนึ่ง ที่ได้มีความเห็นว่า สมาชิกทั้ง 6 คนนั้น มีลักษณะการประพันธ์เพลง และผลงานที่แตกต่างกันออกไป บทเพลงของปูลองนั้น เป็นบทเพลงที่สนุกสนาน มีชีวิตชีวา แต่ขณะนั้นเอง เมื่อเขาได้รับรู้ถึงการจากไปของเพื่อนทีละคน ผลงานของเขาเริ่มมีความจริงจัง ดึงเครียดในบทเพลงมากขึ้น มีการรวบรัดตัดความทันที ซึ่งจะปรากฏให้เห็นบ่อยๆ

ปูลองถือได้ว่าเป็นนักประพันธ์ที่มีความสำคัญมากที่สุดคนหนึ่ง ก่อนช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เนื่องจากเขาได้ประพันธ์เพลงตลอดระยะเวลาสงคราม รวมถึงประพันธ์เพลงที่เกี่ยวกับการรักษาติหลายบทเพลงในผลงานของเขาด้วยในปี ค.ศ. 1935 ปูลองได้เดินทางแสวงบุญไป

<sup>28</sup> ดนตรีนอกโบสถ์หรือเพลงนอกโบสถ์ (Secular Music) หมายถึง ดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนพิธี เป็นดนตรีเพื่อการแสดงสำหรับประชาชนทั่วไปในหอแสดงดนตรีหรือกลางแจ้ง หรือในสถานที่ที่ไม่ใช่โบสถ์, ณัชชา โสคติยานุรักษ์, *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 278.

<sup>29</sup> Religion Music และ Church Music หรือ Sacred Music หมายถึง ดนตรีศาสนา ดนตรีวัด หรือดนตรีโบสถ์ เพลงโบสถ์ ซึ่งใช้ดนตรีและเพลงเพื่อการประกอบศาสนพิธีในโบสถ์ของคริสต์ศาสนิกชน, เรื่องเดียวกัน, 56.



ตามทางตอนใต้ของประเทศฝรั่งเศส หลังจากที่เพื่อนของเขาได้เสียชีวิตไปมากมาย ทำให้ผลงานช่วงหลังๆ ของเขาเต็มไปด้วยอารมณ์จริงจัง เคร่งขรึม

ปูลอนมีความสัมพันธ์ชนิดรักร่วมเพศอย่างเปิดเผย และคนรักคนแรกของเขา เป็นนักจิตรกรที่รู้จักกันดี นามว่า ริชาร์ ฌองแบร์ (Richard Chanlaire) ต่อมาเมื่อเพื่อนสนิทของปีแยร์ ออกตอฟ แฟร์รูด์ (Pierre-Octave Ferroud) ได้เสียชีวิตลง ปูลอนได้เสียใจอย่างสุดซึ้ง ซึ่งจุดนี้ ถือเป็นจุดเปลี่ยนในผลงานการประพันธ์เพลงของปูลอน ที่มีความเกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณมากขึ้น ถึงกระนั้นเองก็ตาม ปูลอนไม่เคยที่จะปิดกั้นความรักความรู้สึกของตนเอง กับผู้คนมากมายที่เดินผ่านเข้ามาในชีวิตของเขา ความรู้สึกเศร้าและสูญเสีย จากบุคคลอันเป็นที่รัก ยังคงติดตราตรึงอยู่ในใจของเขา ส่งผลให้ความรู้สึกเหล่านี้ ถูกประพันธ์ผ่านผลงานเพลงออกมา หลังจากที่เพื่อนๆ ของเขาได้เสียชีวิตลง ตรงนี้ถือเป็นจุดที่ทำให้ผลงานของเขา โดยเปลี่ยนจากเพลงที่มีลักษณะสนุกสนานร่าเริง กลายเป็นเพลงที่มีลักษณะจริงจังมากขึ้น จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1963 ปูลอนได้เสียชีวิตลงด้วยอาการหัวใจล้มเหลวที่เมืองปารีส

### 2.1.2 บทวิเคราะห์เพลง Sonata for Oboe

หากจะกล่าวถึงเรื่องลักษณะของคีตกวีนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส เช่น เดอบุสซี และ แซงซองส์ ซึ่งเป็นผู้ที่ได้แต่งผลงานชิ้นสุดท้ายคือผลงานที่เกี่ยวกับเครื่องเป่าในลักษณะของโซนาตา ปูลอนก็เช่นกัน ผลงานชิ้นสุดท้ายของเขาคือ โอโบ โซนาตา (Oboe Sonata) ซึ่งได้ถูกนำออกมาแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ. 1963 หลังจากที่ปูลอนได้เสียชีวิตลงแล้ว และประพันธ์ขึ้นเพื่อเป็นการระลึกถึง เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Serge Prokofiev) ที่ได้ลาลับจากโลกนี้ไป ทั้งๆ ที่ปูลอนนั้นมีความศรัทธาในศาสนา แต่กระนั้นก็ตามเมื่อเพื่อนๆ ของเขาได้เสียชีวิตลง บทเพลงของเขาเริ่มมีความจริงจังมากขึ้น กระวนกระวาย และความหมายก็ใกล้กับความตายทุกขณะ ทั้งหมดนี้คือสิ่งที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงโอโบ โซนาตา (Oboe Sonata)

Sonata for Oboe and Piano มีทั้งหมด 3 ท่อน ได้แก่

- I. เจียบสงบ ผ่อนคลาย ไม่รีบร้อน (Elégie<sup>30</sup>)
- II. ขำขัน กระวนกระวายใจ (Scherzo<sup>31</sup>)
- III. เศร้าเสียใจ สงบเจียบ (Déploration)

<sup>30</sup> เพลงเศร้า เพลงที่ใช้ในโอกาสไว้อาลัย เพื่อระลึกถึงผู้เสียชีวิต, (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 95.

<sup>31</sup> ตลกคะนอง หมายถึง ให้เล่นด้วยความสนุกสนานร่าเริง, เรื่องเดียวกัน, 273.

ในท่อนของ Elégie ท่อนแรกนี้ มีรูปแบบโครงสร้างที่เรียกว่า สังคีตลักษณ์ สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary form) โดยแบ่งลักษณะได้ดังนี้

Introduction - ท่อน A - Transition 1 - ท่อน B - Transition 2 - ท่อน A' - Transition 3 - Coda

#### โครงสร้างเป็นแบบ A - B - A'

เริ่มต้นด้วยท่อนนำทำนองสั้นๆ (Introduction) ในห้องที่ 1-2

ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A อยู่ในห้องที่ 3-45

ช่วงเชื่อมตอน 1 (Transition) อยู่ในห้องที่ 46-47

ท่อน B หรือท่อนของทำนองหลัก B อยู่ในห้องที่ 48-71

ช่วงเชื่อมตอน 2 อยู่ในห้องที่ 71

ท่อน A' หรือท่อนย้อนของทำนองหลัก A' อยู่ในห้องที่ 72-78

ช่วงเชื่อมตอน 3 อยู่ในห้องที่ 78-84

ช่วงหางเพลงหรือโคดา (Coda) อยู่ในห้องที่ 85-96

โดยทำนองหลักของท่อนนี้ เป็นการบรรยายเรื่องราวของชีวิตอย่างซ้าๆ ในช่วงเวลาหนึ่ง ลักษณะคล้ายกับการบรรยายแบบ ปัสโตราล (Pastorale) กระทั่งทำนองที่กำลังดำเนินมานั้น ได้ถูกเปลี่ยนอารมณ์ขึ้นอย่างฉับพลัน เข้าสู่โหมดกุญแจไมเนอร์ และมีความดังในระดับดังมาก (Fortissimo) เริ่มตั้งแต่ในห้องที่ 48 โดยท่อนนี้จะมีสัญลักษณ์เครื่องหมายสั้น 2 ครั้งบนตัวโน้ต ในห้องที่ 50 และห้องที่ 53 (Double-dotted Rhythm) หมายถึงความรุนแรงโหมกระหน่ำที่กำลังต่อต้านกับความตาย ส่วนในท่อน B จะมีระดับเสียงดังเบาเปลี่ยนไปทันที ระหว่างดังมาก (Fortissimo) และ เบามาก (Pianissimo) ก่อนที่จะกลับเข้าสู่ระดับเสียงเบา (Piano) ในท่อนของทำนองหลัก A อย่างไรก็ตาม ในท่อนนี้นั้น ในส่วนของทำนองหลัก A ไม่ได้บรรเลงยาวไปจนถึงจบท่อนเพลง แต่ทำนองท่อน B ได้กลับมาเป็นทำนองเล็กในช่วงหางเพลง (Coda) ก่อนที่ความหมายจะเข้าไปสู่ท่วงทำนองของความตาย และปิดท้ายของท่อนด้วยความเบาในระดับเสียงเบามาก (Pianissimo) โดยเป็นโน้ตตัวดีลากยาว

ในท่อนของ Scherzo ท่อนที่สองนี้ มีรูปแบบโครงสร้างที่เรียกว่า สังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) แต่ละตอนแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วน หรือเรียกว่า Binary Form โดยแบ่งลักษณะได้ดังนี้

ท่อน A (Binary form: a - b) - ท่อน B (Binary form: a - b) - ท่อน A' (Binary form: a - b) - Coda

### โครงสร้างเป็นแบบ A (Binary form) - B (Binary form) - A' (Binary form)

ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A อยู่ในห้องที่ 1-100 โดยแบ่งออกได้เป็นสองส่วนย่อยอีกคือ ทำนอง a อยู่ในห้องที่ 1-34 และทำนอง b อยู่ในห้องที่ 35-100

ท่อน B หรือท่อนของทำนองหลัก B อยู่ในห้องที่ 101-134 โดยแบ่งออกได้เป็นสองส่วนย่อยอีกคือ ทำนอง a อยู่ในห้องที่ 101-123 และทำนอง b อยู่ในห้องที่ 124-134

ท่อน A' หรือท่อนย้อนของทำนองหลัก A' อยู่ในห้องที่ 135-178 โดยแบ่งออกได้เป็นสองส่วนย่อยอีกคือ ทำนอง a อยู่ในห้องที่ 135-160 และทำนอง b อยู่ในห้องที่ 161-178

ในท่อนของ Scherzo ท่อนที่สองนี้ มีการเปลี่ยนอารมณ์อย่างรวดเร็ว มีการเปลี่ยนอารมณ์อย่างรวดเร็ว เป็นการเริ่มต้นของท่วงทำนองที่มีลักษณะต่อเนื่องกัน อย่างไม่ขาดสาย ให้ความรู้สึกเหมือนกับการพุกหน้ารับรู้เป็นระยะๆ แก่โปรโคเฟียฟ การเคลื่อนไหวลักษณะเช่นนี้ ดำเนินไปจนกระทั่งถึงก่อนห้องจังหวะ 9/8 มีการหยุด 1 ห้องก่อนหน้านั้นเล็กน้อย (ในห้องที่ 35) การกระจายจังหวะตั้งแต่ห้องที่มีจังหวะ 9/8 ถึง 6/8 มีทั้งการตัดจังหวะออก เพิ่มจังหวะ ไปจนกระทั่งจบประโยค ทั้งหมดนี้ให้ความหมายในเชิงอารมณ์คุ่มคลั่ง ขาดสติ หยาบคาย

ในส่วนย่อยทำนอง b ในช่วงทำนองหลัก A (ห้องที่ 91) มีการนำโน้ตแยกของโมทีฟ (Arpeggio Motif) เหมือนตอนต้นกลับมาใช้อีกครั้งหนึ่ง และเป็นการปิดของทำนองหลัก A ด้วยโน้ต 3 ตัวอย่างทันทีทันใด ด้วยอารมณ์ที่เดือนพล่านและหยาบคายในห้องที่ 100 ด้วยความดังที่ดังที่สุด (fff)

ในช่วงทำนอง B เป็นช่วงที่มีจังหวะที่ช้ามาก (Céder Beaucoup) โดยเป็นการเปลี่ยนอารมณ์ทันที เป็นการนำเสนอความรู้สึกอ่อนโยน มีความแตกต่างในระดับเสียงดังเบา ทำนองในช่วงนี้มีการยืดขยาย โดยเป็นการนำเอาความรู้สึกที่โกรธแค้นในช่วงนำเสนอ A มากระจายในลักษณะของโน้ตแยก (Arpeggio) เพื่อเป็นการเปลี่ยนเป็นบรรยากาศที่สงบ (Très Légerement Rubato) แต่กระนั้นก็ตามในช่วงทำนอง B นี้ เป็นเพียงการเปลี่ยนบรรยากาศและอารมณ์ในช่วงระยะเวลาที่สั้นๆ เท่านั้น หากแต่สิ่งใดก็ไม่สามารถหยุดความอารมณ์ที่เดือดฟุ้งพล่านในขณะนั้นของนักประพันธ์ไว้ได้เลย เมื่อทำนองของโอโบค้างไว้ในห้องที่ 134 ด้วยเครื่องหมายยึดจังหวะ (Fermata) ทันใดนั้นเองแนวบรรเลงของเครื่องดนตรีประกอบ ได้กลับมาในช่วงทำนอง A เป็นการกลับมาใน

ลักษณะโมทีฟแบบเดิม กระทบ 2 ห้องสุดท้ายของท่อนนี้ เป็นการจบด้วยความรู้สึกโกรธแค้น หยาบคายอีกเช่นกัน ด้วยโน้ตโมทีฟ 3 ตัว

ในท่อนของ Déploration ท่อนสุดท้ายของเพลงนี้ มีรูปแบบโครงสร้างที่เรียกว่า สังกีตลักษณะสามตอน (Ternary form) แต่ในท่อน B หรือท่อนของทำนองหลัก B แบ่งออกได้เป็นสองส่วนย่อยอีก 3 ส่วน โดยแบ่งลักษณะได้ดังนี้

Introduction - A - B (a - b - c) - A' - Coda

#### โครงสร้างเป็นแบบ A - B - A'

เริ่มต้นด้วยท่อนนำทำนองสั้นๆ (Introduction) ในห้องที่ 1-5

ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A อยู่ในห้องที่ 6-26

ท่อน B หรือท่อนของทำนองหลัก B อยู่ในห้องที่ 27-49 โดยแบ่งออกได้เป็นสามส่วนย่อยอีก คือ ทำนอง a อยู่ในห้องที่ 27-55 ทำนอง b อยู่ในห้องที่ 36-42 และทำนอง c อยู่ในห้องที่ 43-49 ช่วงทางเพลงหรือโคดา (Coda) อยู่ในห้องที่ 54-69

ในท่อนสุดท้ายของเพลง ท่อน Déploration เป็นการนำเอาบรรยากาศของช่วงทำนอง B ในท่อนที่สองมาใช้ แต่ปรับลักษณะทำนองให้กะทัดรัดและสั้นลง โดยทำนองในท่อนนี้มีการกระโดดขึ้นลงของตัวโน้ตช่วงเสียงสูง ช่วงเสียงกลาง ช่วงเสียงคู่แปดและช่วงเสียงต่ำ ในท่อนนี้ลักษณะการเบาดังของเพลง มีหลากหลายระดับ ด้วยความกว้างของการตั้งเบาคีบคลานไปในลักษณะที่ชัดเจน จากระดับเสียงเบามาก (Pianissimo) ไปจนถึงระดับเสียงดังมาก (Fortissimo) หรือระดับเสียงดังมากและเบามากสลับกันทันที ขณะเดียวกันมีการเปลี่ยนโหมดจากเมเจอร์เป็นไมเนอร์ (ในห้องที่ 27) โดยมีแนวบรรเลงของเอคคัมเฟอเนอมีนทร์ รับช่วงต่อจากทำนองจากโอโบในจังหวะ 2/4

แต่ความหมายที่ลึกซึ้งของท่อนนี้นั้น ไม่ใช่เป็นเพียงความเศร้าเสียใจธรรมดา แต่เป็นการเศร้าเสียใจที่สุดยาวจะพรรณนาได้ มีการกลับมาของลักษณะโครงสร้างในรูปแบบสังคีตลักษณะสามตอน (A-B-A') ซึ่งนำเอามาจากในช่วงทำนองท่อน B และปรากฏในหลายๆ ที่ในท่อนแรก เช่น ในห้องที่ 34 ห้องที่ 63 และห้องที่ 85 มาทำเป็นทำนองในลักษณะเริ่มต้นของห้องที่ 31 (ในห้องที่ 31-35) โดยเริ่มจากจังหวะเดิมและค่อยๆ เร่งจังหวะขึ้นทีละนิด (Presser un Peu) จนกระทั่งเข้าสู่จังหวะที่เร็วขึ้น ตั้งแต่ห้องที่ 31-35 นี้เอง เป็นช่วงสูงสุดของท่อนนี้ ที่เต็มไปด้วยการแสดงออกถึงความรู้สึกเฝ้าร้องขอและวิงวอน

หลังจากทำนองช่วงนี้ได้ดำเนินผ่านไป ระยะเวลาของสั้นๆ ของโอโบที่ตอบรับ ในส่วนของเอ็คคัมเฟอนิเมินท์ในท่อนที่ 38 และ ท่อนที่ 42 เป็นเสียงที่อยู่ในคอร์ดคูสตีมินิช ก่อนที่จะค่อยๆ ลดระดับเสียงเบาลง จากระดับเสียงเบาถึงเบามากที่สุด (Pianissimo-Pianississimo) กระทั่งทำนองของโอโบได้เริ่มบรรเลงด้วยการลากเสียงอีแฟลต ให้อาวานและเบามากเท่าที่จะเป็นไปได้ คล้ายกับการสิ้นใจ อันเป็นความหมายอันเศร้าโศกของท่อนนี้

บทเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นในยุคโรแมนติก ลักษณะดนตรีของปูลอนั้น ถือได้ว่ามีลักษณะรูปแบบเป็นแบบเรียงเสียง (Diatonic) เป็นหลัก จุดเด่นอยู่ที่ท่วงทำนองที่ เปี่ยมล้นไปด้วยพรสวรรค์ของผู้ประพันธ์ ถือได้ว่าเป็นระบบอิงกฏแจเสียง (Tonal) แม้ว่าสุดท้าย เขาจะได้มีการทดลองปรับปรุงรูปแบบการประพันธ์เสียงประสาน (Harmony) ของเขาโดยการใช้เทคนิคต่างๆ เช่น กลุ่มเรียงเสียง (Pandiatonicism) ระบบครึ่งเสียง (Chromatically) คอร์ดแปลง (Altered Chords) และแม้กระทั่งแถวเสียงสิบสองเสียง (12-Tone Rows<sup>32</sup>) ในผลงานช่วงบั้นปลายของเขา

ภายในเพลงมีการใช้สีสันเสียง (Tone Color) อย่างหลากหลาย มีการใช้ความเข้มของเสียง ช่วงเสียงที่ดังมากและเบาอย่างชัดเจน ตามอารมณ์และความหมายของนักประพันธ์ ที่ได้ประพันธ์ขึ้น

จากการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยมีความคิดเห็นกับนักเขียนและนักวิจารณ์ 2 คน นั้นคือ โรเจอร์ นิโคลส์ (Roger Nichols) และจอร์จ เค็ค (George Keck) ดังนี้

โรเจอร์ นิโคลส์ (นักเขียน นักบรรณาธิการ นักเปียโน) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีฝรั่งเศส ชาวอังกฤษ ได้กล่าวถึงปูลอนไว้ว่า สิ่งที่สำคัญที่สุดของปูลอนคือ ท่วงทำนองของเขา และเขาได้พบวิธีการประพันธ์เพลงอย่างมากมาย ดุจชุมทรัพย์ในรูปแบบที่ไม่เคยมีใครค้นพบมาก่อน ณ ช่วงเวลานั้น<sup>33</sup>

จอร์จ เค็ค นักวิจารณ์ทางดนตรีชาวอเมริกัน ได้กล่าวว่า ท่วงทำนองของปูลอนั้นเรียบง่าย ไม่วุ่นวาย และน่าจดจำ โดยส่วนใหญ่แล้ว เต็มเปี่ยมไปด้วยความรู้สึก โดยเขาได้พิจารณาถึงลักษณะการใช้เสียงประสานของปูลอน พบว่า สวยงาม น่าสนใจ และมีความปัจเจกใน

<sup>32</sup> แถวโน้ตสิบสองตัว แถวเสียงสิบสองเสียง เป็นแถวโน้ตที่ประกอบไปด้วยโน้ต 12 ตัว ซึ่งมีระดับเสียงไม่ซ้ำกัน เรียงติดต่อกันไปตามลำดับในลักษณะเป็นแถว, ฌ็ชชา โสคติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 323.

<sup>33</sup> Classical connect, **Francis Poulenc**, เข้าถึงเมื่อ 16 มิถุนายน 2558, เข้าถึงได้จาก <http://www.classicalconnect.com/composer/Francis-Poulenc>

ท่วงทำนองที่ประพันธ์ มีความเป็นเสียงประสาน (Harmony) ที่ชัดเจน เรียบง่าย ได้กำหนดความเป็น Tonal (อิงกฤษฎีแจเสียง) ออกมาในผลงาน อีกทั้งยังผสมผสานไปกับการใช้ระบบโครมาติก (Chromaticism) ที่นานๆ ครั้งจะมี<sup>34</sup>

## 2.2 เพลง Oboe Concerto in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราช (Richard Strauss)

### 2.2.1 ประวัตินักประพันธ์ริคาร์ด ชเตราช (Richard Strauss)

ริคาร์ด ชเตราช เป็นนักประพันธ์ชาวเยอรมัน ยุคโรแมนติก เกิดที่ประเทศเยอรมนี เมืองมิวนิค วันที่ 11 มิถุนายน ค.ศ. 1864 และเสียชีวิตที่รัฐบาวาเรีย เขตการ์มิช-พาร์เทินเคอร์เชิน เมื่อวันที่ 8 พฤศจิกายน ค.ศ. 1949

ชเตราชถือได้ว่าเป็นนักประพันธ์ฝีมือชั้นเยี่ยมบุคคลหนึ่ง มีพรสวรรค์ตั้งแต่อายุยังน้อย ลักษณะการประพันธ์เพลงของชเตราช จะเด่นด้านเพลงบรรยายเรื่องราว ในช่วงเวลาต่างๆ ระหว่างช่วงชีวิตที่แสนยาวนานของชเตราชนั้น ได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการประพันธ์มานับไม่ถ้วนทั้งรูปแบบคลาสสิกและและรูปแบบดนตรีสมัยใหม่ อย่างไรก็ตามก็ต้องกล่าวว่า ผลงานรูปแบบโรแมนติก ของเขานั้นเป็นสิ่งที่ทำให้เราได้รู้จักนักประพันธ์ผู้นี้

แรกเริ่มนั้น ชเตราชโด่งดังจากการเขียนดนตรีบรรยายเรื่องราว ที่มากไปกว่าความเป็นนามธรรมในธรรมชาติ (Programmatic music) แม้ว่าดนตรีรูปแบบอื่นจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากเนื้อเรื่อง หรือเกี่ยวข้องกับเทพนิยายเช่น โอเปร่า แต่ด้วยซึ่งดนตรีจำพวกนี้ถือว่าเป็นสิ่งที่ทันสมัย และพบได้บ่อยๆ การบรรยายความรู้สึกที่เปี่ยมล้นอย่างไร้ขอบเขตในยุคโรแมนติกตอนปลาย ทำให้เกิดความชัดเจนในการถ่ายทอดความรู้สึกที่ซับซ้อนในเรื่องราวต่างๆ ได้ดียิ่งขึ้น และ Tone poem<sup>35</sup> ของชเตราชก็มักจะถูกแบ่งออกมาในท่อนต่างๆ ตามเรื่องราว โดยเฉพาะเพื่อให้ความละเอียดขึ้นในตัวผลงาน

ขณะที่ชเตราชได้ประพันธ์บทเพลงโอโบคอนแชร์โตนี้ขึ้นนั้น ชเตราชได้เขียนคำว่า “Schalmeiartig” เพื่อบ่งบอกเกี่ยวกับการใช้เครื่องดนตรีชนิดใดในการบรรเลง ซึ่งมีความหมายว่า ซอว์ม (Shawm) แนวทางในการประพันธ์เพลงคอนแชร์โตบทนี้ได้จากการที่ชเตราชได้

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Tone poem หรือ Symphonic poem เป็นบทเพลงที่นิยมในยุคโรแมนติกตอนปลาย, ณัชชา โสคติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 303.

เปลี่ยนใจ ทำตามคำร้องขอจากนายทหารชาวอเมริกันคนหนึ่งชื่อจอห์น เดอ ลานซี (John de Lancie)

บทเพลงโอโบคอนแชร์โตบทนี้นั้น ถูกแต่งขึ้นเสร็จอย่างสมบูรณ์ ณ เมือง Baden เมื่อวันที่ 25 ตุลาคม ค.ศ. 1945 และทำการแสดงเป็นครั้งแรก ในวันที่ 2 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1946 ที่เมืองซูริก แสดงเดี่ยวโอโบโดย มาแซล ซายเย (Marcel Saillet) ภายใต้การควบคุมวงของ วอล์คมาร์ อันดริเอ (Volkmar Andreae) ร่วมกับวงซูริค ทอนฮอลล์ ออร์เคสตรา (Zurich Tonhalle Orchestra) และได้มีการแก้ไข ตอนท้ายของบทเพลงนี้ ในช่วงของการเพิ่มขยาย (Coda) ออกไป เมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1948 และถูกสำนักพิมพ์บูเซฮาวกีส (Boosey and Hawkes) ตีพิมพ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1948 นี้เช่นกัน และผลงานต้นฉบับชิ้นนี้ได้ถูกยกเลิกในการตีพิมพ์ออกไปชั่วคราว และโอกาสน้อยมากที่จะค้นเจอ มีเพียงแต่ 2 นักร้องโอโบ ที่ได้ร่วมแก้ไขบางกลุ่มประโยคของเพลง เพื่อความง่ายในการบรรเลง นั่นคือ ลียง กูเซ็นส์ (Leon Goosens) และ จอห์น เดอ ลานซี (John de Lancie)

โดยต้นฉบับของโอโบคอนแชร์โตนี้ ในปี ค.ศ. 1947 ถูกแก้ไขโดย ลียง กูเซ็นส์ และในปี ค.ศ. 1987 ถูกแก้ไขโดย จอห์น เดอ ลานซี ปลายปี ค.ศ. 1960 เดอ ลานซี ได้มีโอกาสขึ้นแสดงเดี่ยวโอโบ กับวงฟิลาเดเฟีย ออร์เคสตรา (Philadelphia Orchestra) ภายใต้การควบคุมวงของ ยูจีน ออร์มานดี (Eugene Ormandy) และได้ถูกบันทึกเสียงขึ้นในปี ค.ศ. 1987 ด้วยวัย 66 ปี<sup>36</sup>

ขณะที่ชเตราส์ได้ประพันธ์บทเพลงโอโบคอนแชร์โตนี้ขึ้นนั้น ชเตราส์ได้กำหนดเครื่องดนตรีในการบรรเลงเพลงนี้ว่า Schalmeyartig ซึ่งมีความหมายว่า ชอว์ม (Shawm)<sup>37</sup> และถูกเขียนขึ้นเพื่อให้ชอว์มบรรเลง แนวทางในการประพันธ์เพลงคอนแชร์โตบทนี้ได้จากการที่เขาได้เปลี่ยนใจ ทำตามคำร้องขอจากนายทหารชาวอเมริกันคนหนึ่ง (จอห์น เดอ ลานซี)<sup>38</sup> ซึ่งในขณะนั้น เดอ ลานซียังอยู่ในตำแหน่งของหัวหน้าโอโบในวงฟิลาเดเฟีย ออร์เคสตรา ต่อมาในเดือนสิงหาคม ชเตราส์เริ่มมีปัญหาเกี่ยวกับโรคหัวใจ กระทั่งเสียชีวิตลงอย่างสงบด้วยโรคหัวใจล้มเหลว ณ หมู่บ้านในแคว้นการ์มิชของเขา เมื่อวันที่ 8 กันยายน ปี ค.ศ. 1949

<sup>36</sup> Burgess, 1, 211.

<sup>37</sup> ลักษณะของชอว์มนี้ เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นบรรพบุรุษของโอโบ, Williamson, John, Richard Strauss.

<sup>38</sup> Norman DelMar, Richard Strauss. **A Critical Commentary on His Life and Works 3 vol.**, (London: Barrie & Jenkins, 1972), vol. 3, 437.

## 2.2.2 บทวิเคราะห์เพลง Oboe Concerto in D Major ประพันธ์โดย ริชาร์ด ชเตราส์ (Richard Strauss)

Concerto for Oboe in D Major มีทั้งหมด 3 ท่อน ได้แก่

- I. เร็วปานกลาง (Allegro moderato)
- II. ช้าปานกลาง (Andante)
- III. เร็วแบบมีชีวิตชีวา-เร็ว (Vivace-Allegro)

ในปี ค.ศ. 1995 เดอ ลานซี ได้เขียนลงบันทึกหนึ่งไว้ว่า ครั้งแรกที่เขาได้เห็นบทประพันธ์คอนแชร์โตบทนี้ เขารู้สึกกังวลเป็นอย่างมาก เนื่องจาก ส่วนโน้ตที่เห็นนั้นมากมายเหลือคณา อีกทั้งยังเป็นช่วงประโยคที่ต้องบรรเลงต่อเนื่อง ด้วยความยาวของประโยคที่ถูกบรรเลงต่อกันเนื่องกันไปเรื่อยๆ ลักษณะส่วนเช่นนี้ ควรจะเหมาะสำหรับ แต่งขึ้นเพื่อไวโอลินมากกว่าโอโบ<sup>39</sup> หลังจากที่เขาได้ถูกบันทึกเสียงไปแล้วนั้น เดอ ลานซี ได้สอบถามและปรึกษาคณบดีในครอบครัวยุโรปของชเตราส์ (ที่ยังมีชีวิตอยู่) ถึงการปรับเปลี่ยนช่วงประโยคในเพลง เพื่อสะดวกและเพื่อให้มีช่องว่าง ในการหายใจขณะบรรเลงโอโบได้ดียิ่งขึ้น<sup>40</sup>



ภาพที่ 1 เป็นการเปิดทำนองในบทเพลง Oboe Concerto in D Major

ขณะที่ ลียง กูเซินส์ มีการปรับเปลี่ยนเช่นเดียวกัน โดยให้เหตุผลว่า การบรรเลงโอโบนั้น เสียงของโอโบที่ไม่ธรรมดาและผิดธรรมชาติในลักษณะเช่นนี้ หากแต่จะทำให้การแสดงเดี่ยวโอโบนั้น ขาดความไพเราะ<sup>41</sup> เขาจึงได้แนะนำว่า การบรรเลงบทเพลงนี้ โดยเฉพาะในท่อนหนึ่งนั้น ควรบรรเลงให้มีลักษณะที่กระชับ กระฉับกระเฉงในส่วนของโน้ตที่เป็นเข็ตสองชั้น จากนั้นเมื่อเจอส่วนโน้ตที่ไม่ใช่เข็ตสองชั้น ให้บรรเลงด้วยความเร็วแบบไม่เคร่งครัด ให้ยืดหยุ่นของจังหวะ (Rubato) ตามแต่ผู้เล่นเห็นสมควร และเมื่อผ่านลักษณะการบรรเลงโน้ตเช่นนี้ไปแล้วนั้น ผู้เล่น

<sup>39</sup> Norman DelMar, Richard Strauss, *A Critical Commentary on His Life and Works 3 vol.*, 437.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Norman DelMar, 437.



จะต้องกลับคืนจังหวะเข้าสู่จังหวะเริ่มต้นให้ครบถ้วน และเมื่อเจอการขึ้นประโยคใหม่ ด้วยลักษณะเครื่องหมายเชื่อมประโยคแต่ละประโยค (Tied Notes) ให้รีบหายใจเข้าทันที

ลักษณะของโครงสร้างเพลง Oboe Concerto in D Major ในท่อน Allegro Moderato ท่อนแรกนี้ มีรูปแบบโครงสร้างที่เรียกว่า สัจคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata form) โดยแบ่งลักษณะได้ดังนี้

<p>Introduction - <b>Exposition</b> ของท่อน A (Theme 1 - Transition - Theme 2) - <b>Development</b> ของท่อน B ( a - b - c - Re-transition) - <b>Recapitulation</b> ของท่อน A (Theme 1 - Transition - Theme 2) - Coda</p>
<p><b>โครงสร้างเป็นแบบ A - B - A</b></p> <p>เริ่มต้นด้วยท่อนนำทำนองสั้นๆ (Introduction) ในห้องที่ 1-2 ของแนวบรรเลงประกอบ ท่อนนำเสนอ (Exposition) ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A อยู่ในห้องที่ 3-123 แบ่งออกได้เป็น 4 ส่วนย่อยคือ</p> <p>ทำนองหลัก 1 (Theme 1) ตั้งแต่ห้องที่ 3-58 มีช่วงเชื่อมตอน (Transition) ตั้งแต่ห้องที่ 59-83 แบ่งออกเป็นสามช่วงคือ ตั้งแต่ห้องที่ 59-69 ห้องที่ 70-75 และห้องที่ 76-83 ต่อด้วยทำนองหลัก 2 (Theme 2) ตั้งแต่ห้องที่ 84-113 แบ่งออกได้สามช่วงคือ ตั้งแต่ห้องที่ 84-92 ห้องที่ 92-99 และห้องที่ 100-113</p> <p>ท่อนพัฒนา (Development) ท่อน B หรือท่อนของทำนองหลัก B อยู่ในห้องที่ 114-147 โดยแบ่งออกได้เป็นสามส่วนย่อยอีกคือ ทำนอง a ตั้งแต่ห้องที่ 114-123 ทำนอง b อยู่ในช่วงเลฮัทท์<sup>42</sup> (Lebhaft) หรือในห้องที่ 124-131 ทำนอง c ในห้องที่ 132-141 และย้อนช่วงเชื่อมตอน (Re-transition) ในห้องที่ 142-147</p> <p>ท่อนย้อนความ (Recapitulation) กลับเข้าสู่ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A ตั้งแต่ในห้องที่ 148-202 แบ่งออกได้เป็น 4 ส่วนย่อยคือ</p> <p>ทำนองหลัก 1 ตั้งแต่ห้องที่ 148-170 มีช่วงเชื่อมตอน ตั้งแต่ห้องที่ 167-170 ต่อด้วยทำนองหลัก 2 ในห้องที่ 171-178 มีช่วงเชื่อมตอนในห้องที่ 179-202</p>

<sup>42</sup> มีชีวิตชีวา, ผู้วิจัย.

ช่วงหางเพลงหรือโคดา (Coda) อยู่ในห้องที่ 203-216 และมีช่วงเชื่อมตอนของโคดาในห้องที่ 217-218

ลักษณะโครงสร้างของเพลง Oboe Concerto ในท่อนที่ 1 มีโครงสร้างดังนี้

### 1. ท่อนนำเสนอ

ช่วงเตรียมเพื่อนำเข้าสู่ท่อนนำเสนอบทเพลง ในห้องที่ 1-2 มีแนวบรรเลงประกอบ ขึ้นมาเป็นโมทีฟ โดยช่วงนำเสนอ ส่วนของท่อน A เริ่มต้นที่ห้องที่ 3 กระทั่งจนถึงหมายเลข 5 (ห้อง 59) ยังมีการนำส่วนของ A มาใช้ในห้องที่ 60 (ผ่านถึงหมายเลข 6 หรือห้องที่ 70) เป็นช่วงเชื่อมตอน หรือเรียกหมายเลข 6 นี้ว่า ส่วนของ B และมีส่วนของท้ายของท่อน (Closing Theme) เกิดขึ้น โดยเริ่มต้นที่ห้องที่ 76 (หมายเลข 7) ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า ในห้องที่ 83 หรือหมายเลข 8 ซึ่งกำลังจะเข้าท่อนพัฒนา และผู้วิจัยวิเคราะห์ที่ในส่วนของแนวบรรเลงประกอบอีกด้านหนึ่ง และเรียกช่วงนี้ว่า ช่วงเชื่อมตอนที่กำลังเข้าสู่ท่อนพัฒนาในหมายเลข 9 (ห้อง 92) ซึ่งเป็นการไล่ซเกลโน้ตขาลงของโอโบ แต่ซเตรซยังคงค้างการประพันธ์ ตั้งแต่ห้อง 84-113 เป็นทำนองหลัก 2 อยู่ จึงทำให้ตั้งแต่ห้องที่ 84-113 เป็นทำนองหลักที่สอง

ตั้งแต่ห้องที่ 92-113 แนวทำนองของโอโบยังคงอยู่ในทำนองหลักที่สองอยู่ และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปเรื่อยๆ โดยแบ่งบันไดเสียงของแนวทำนองหลักได้ดังนี้

ห้องที่ 92-93 อยู่ในบันไดเสียง เอเมเจอร์

ห้องที่ 94 อยู่ในบันไดเสียง ซีเมเจอร์

ห้องที่ 95+ อยู่ในบันไดเสียง อีไมเนอร์ และเริ่มค่อยๆเชื่อมเข้าสู่บันไดเสียงเอเมเจอร์อีกครั้ง ในห้องที่ 99

ห้องที่ 100+ อยู่ในบันไดเสียง เอเมเจอร์

ห้องที่ 102 อยู่ในบันไดเสียง ซีเมเจอร์

ห้องที่ 103+ อยู่ในบันไดเสียง อีแฟลตเมเจอร์

ห้องที่ 106 อยู่ในบันไดเสียง จีแฟลตเมเจอร์

ห้องที่ 109-113 อยู่ในบันไดเสียง เอเมเจอร์

### 2. ท่อนพัฒนา

ในส่วนของช่วงเลฟอัฟท์ กระทั่งส่งโอโบส่งทำนองโน้ตตัวเอ มีการนำโมทีฟของช่วง A กลับมาใช้ แต่อยู่ในบันไดเสียงอื่น (บันไดเสียงเอฟเมเจอร์) และยังมีการนำส่วนของการเชื่อมตอนเข้ามาใช้ โดยเริ่มในหมายเลข 12 (ห้อง 124 โดยมีทั้งส่วนของแนวทำนองประกอบและส่วนของโอโบเดี่ยว) และในหมายเลข 13 (ห้องที่ 132) เป็นการนำช่วงเชื่อมตอน ก่อน

นำช่วงพัฒนามาใช้อีกครั้ง แต่อยู่ในอีกบันไดเสียงหนึ่ง (สังเกตว่า บันไดเสียงจะไม่เหมือนช่วงนำเสนอ เพราะท่อนนี้คือท่อนในช่วงพัฒนา) บทเพลงดำเนินมากระทั่งก่อนถึง หมายเลข 14 (ห้องที่ 142) ได้มีการนำช่วงเชื่อมต่อนำมาใช้ และในห้องที่ 138 เป็นต้นไป จนถึงห้องที่ 147 เรียกช่วงนี้ว่า ช่วงการกลับมาของช่วงเชื่อมต่อน (Re-transition) ก่อนที่จะเข้าส่วน B (ในหมายเลข 6) ซึ่งในส่วนของแนวบรรเลงประกอบ ได้มีการนำช่วงเชื่อมต่อนกลับมาใช้อีกครั้ง แต่ครั้งนี้นำมาใช้กับโอโบ และพัฒนามาเป็นช่วงคาแดนซา (Cadenza) เล็กๆ ก่อนเข้าช่วงย้อนความในห้องที่ 148 หรือสามารถมองส่วนนี้ในห้องที่ 146 ได้ว่าเป็นช่วงสะพานเชื่อม (Bridge) ขนาดเล็ก เพื่อเชื่อมในส่วนของ Re-transition ให้เข้าสู่ช่วงย้อนความในห้องที่ 148

### 3. ท่อนย้อนความ

เริ่มที่หมายเลข 15 เป็นการนำส่วนของ A กลับมาใช้อีกครั้ง และเพลงได้ดำเนินไปเรื่อยๆ จนกระทั่ง เบอร์ 17 (ห้องที่ 171) แทนที่ปกติแนวบรรเลงประกอบ จะรับและนำส่วนของ A มาใช้เหมือนหมายเลข 5 แต่ในส่วนของแนวบรรเลงประกอบ กลับกลายเป็นการนำส่วน B ตัดเข้ามาในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ซึ่งเป็นบันไดเสียงโทนิค (โอโบรับช่วงในบันไดเสียงโทนิค ตั้งแต่ห้องที่ 171 มาแล้วเช่นกัน) ดังนั้นหมายเลข 17 หรือในห้องที่ 171 จึงกลายเป็นท่อนเชื่อมต่อนที่เริ่มด้วยแนวบรรเลงประกอบนำเสนอสอง และหมายเลข 18 (ห้องที่ 179) ได้นำช่วงทำนองหลักที่สอง (ย้อนกลับไปดูหมายเลข 8 หรือห้องที่ 85) มาพัฒนา โดยที่ต่างจากหมายเลข 8 (ห้องที่ 84) โดยในครั้งนี้ โอโบจะบรรเลงพร้อมส่วนของแนวบรรเลงประกอบ และพัฒนาไปเรื่อยๆ จนก่อนเข้าหมายเลข 19 (ห้องที่ 187) โดยที่มีสามห้องก่อนหน้านั้น มีแนวทำนองในส่วนของแนวบรรเลงประกอบ คล้ายคลึงกับสามห้องก่อนหมายเลข 9 เพื่อที่ให้ผู้ฟังเข้าใจว่า กำลังจะเข้าไปในส่วนในช่วงเชื่อมกับทำนองหลักที่สองของท่อนนำเสนอสอง เพื่อที่จะเข้าไปยังหมายเลข 9 (ตรงที่เป็นส่วนลักษณะของการไล่ซเกลลงมาเร็วๆ) แต่ครั้งนี้ซเตราช์ เปลี่ยนกุญแจเสียงและเปลี่ยนลักษณะการประพันธ์ในแนวบรรเลงประกอบ

เพื่อเป็นการแสดงออกทางทักษะความสามารถที่มีอยู่ในตัวของซเตราช์ ในแง่ที่ว่า ยังคง ทำนองหลักเดิม ยังไม่น่าเบื่อ และหลอกผู้ฟังว่า กำลังจะเข้าสู่ช่วงไล่ซเกลลงเร็วๆอีกครั้ง กระทั่งถึงจุดส่งสองห้องก่อนเข้าหมายเลข 20 (ห้องที่ 195) ก็จะคล้ายกับก่อนส่งเข้าหมายเลข 19 (และถ้าเทียบจากตารางที่ลำดับ จากด้านบนลักษณะนี้จะเหมือน ก่อนเข้าช่วงทำนองหลักที่สองในท่อนนำเสนอสอง หรือก่อนเข้าหมายเลข 9) แต่ตรงจุดนี้ ซเตราช์ได้หลอกผู้ฟังอีกครั้งว่า ต้องเข้าสู่ช่วงพัฒนาเป็นแน่ ทั้งนี้ด้วยความสามารถของซเตราช์ จึงตัดสินใจเข้าทำนองหลักที่สองของท่อนย้อนความนี้ ซึ่งตรงกับหมายเลข 20 พอดี (ห้องที่ 195) ดังนั้น ผลการสรุปท่อนส่งก่อนเข้าท่อน ใน

หมายเลข 20 ได้ว่า ซเตราส์ใช้ช่วงเชื่อมตอน ที่จะเข้าสู่ทำนองหลักที่สองของท่อนนำเสนอ (หมายเลข 9) แทนที่จะใช้ช่วงเชื่อมตอนเข้าท่อนพัฒนา (ในท้องที่ 134 ท้องที่ 179 และท้องที่ 187) และจากจุดนี้ เป็นการพลิกแพลงรูปแบบการประพันธ์อันชาญฉลาด แสดงถึงความเป็นเลิศ ในทักษะการแต่งเพลงของซเตราส์

#### 4. ช่วงโคดา

ช่วงโคดาของเพลงเริ่มต้นที่ท้อง 208-216 ด้วยบันไดเสียงโทนิคดีเมเจอร์ บทเพลงได้ดำเนินไปกระทั่งจนมีจุดนำสังเกตอีกคือ ท่อนเพลงเหมือนกำลังจบลงด้วยดี เพราะเพลงกำลังจะกลับเข้าสู่ท่อนนำเสนอตรงหกท้อง หลังหมายเลข 21 แต่กลับมีบางส่วนจากช่วงทำนองหลักที่สองของท่อนนำเสนอ มาปรากฏในช่วงหมายเลข 21 ก่อน แล้วจึงค่อยดำเนินไปหาส่วนทำนองหลักเดิมในท่อนนำเสนอ (หกท้องหลังหมายเลข 21) จากนั้นก็จบด้วยแนวบรรเลงประกอบ โดยได้นำโมทีฟ 4 ตัว ในท่อนนำ (Introduction) เช่นตอนแรก กลับมาปิดบทเพลง

ลักษณะของโครงสร้างเพลง Oboe Concerto in D Major ในท่อน Andante ท่อนที่สองนี้ มีรูปแบบโครงสร้างที่เรียกว่า สังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) โดยแบ่งลักษณะได้ดังนี้

Introduction - <b>ท่อน A</b> - Transition - <b>ท่อน B</b> - <b>ท่อน A'</b> - Coda - Cadenza
<p><b>โครงสร้างเป็นแบบ A - B - A'</b></p> <p>เริ่มต้นด้วยท่อนนำทำนองสั้นๆ (Introduction) ในท้องที่ 219-220</p> <p>ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A อยู่ในท้องที่ 221-253</p> <p>ช่วงเชื่อมตอน (Transition) อยู่ในท้องที่ 253-254</p> <p>ท่อน B หรือท่อนของทำนองหลัก B อยู่ในท้องที่ 255-279</p> <p>ท่อน A' หรือท่อนย้อนของทำนองหลัก A' อยู่ในท้องที่ 280-328</p> <p>ช่วงหางเพลงหรือโคดา (Coda) อยู่ในท้องที่ 328-341</p> <p>ช่วงเดี่ยวคาเดนซา (Cadenza) อยู่ในท้องที่ 342-365</p>

ลักษณะโครงสร้างของเพลง Oboe Concerto ในท่อนที่ 2 มีโครงสร้างดังนี้  
ท่อนที่สองนี้เปิดทำนองด้วยโมทีฟสองท้อง ก่อนที่จะเข้าทำนองนำเสนอแรก โดยท่อน A นับตั้งแต่ท้อง 221-253 แบ่งการเดินทำนองภายในได้ 4 กลุ่ม โดยส่วนของการเดิน

ทำนองหลัก a เริ่มจากห้องที่ 221-228 จบด้วยโน้ตตัวฟา ในสองจังหวะแรกของห้อง 228 จากนั้นทำนองหลักส่วนต่อมา b เริ่มจากห้องที่ 228-236 โน้ตตัวเอฟ หนึ่งจังหวะก่อนที่จะเข้าทำนองช่วง b กระทั่งเข้าสู่ท่อน c ในห้องที่ 237 ช่วงนี้มีเสียงโอโบที่ไพเราะโดดเด่น และดำเนินมากระทั่งถึงห้องที่ 244 คาบเกี่ยวกับโน้ตตัวเอฟ หนึ่งจังหวะครึ่งของห้องที่ 245 และย้อนกลับมาที่ทำนอง a' ในห้องที่ 245 กระทั่งจบท่อนนำเสนอ A ในห้องที่ 253

ในส่วนในช่วงเชื่อมตอนของทำนอง เริ่มในห้อง 253-254 โดยเข้าสู่ท่อน B ตั้งแต่ห้องที่ 255-274 ในบันไดเสียงอีแฟลต โดยส่วนของการเดินทำนองหลัก a อยู่ในห้องที่ 255-262 ดังนั้นแนวทำนองของส่วนของแนวบรรเลงประกอบ ได้กลับมาเดินทำนองเหมือนกับในทำนองหลัก a อีกครั้ง ในห้องที่ 263-270 ต่อมาทำนองหลัก b อยู่ในส่วนแนวบรรเลงประกอบ ในห้องที่ 271-279

จากนั้นทำนองนำเสนอแรก A' ได้ย้อนมาอีกครั้งหนึ่งและกลับเข้าสู่บันไดเสียงบีแฟลต ในห้องที่ 280-328 โดยส่วนของการเดินทำนองหลัก a เริ่มจากห้องที่ 280 ถึงโน้ตตัวฟา ในสองจังหวะแรกของห้อง 287 ซึ่งการกลับมาของท่อนนำเสนอ A ในครั้งสุดท้ายนี้ แนวทำนองของโอโบมีองค์ประกอบที่หลากหลายมากขึ้น โดยเฉพาะทำนองในห้องที่ 304 ซึ่งคล้ายกับประโยคสนทนา ระหว่างทำนองหลักโอโบกับส่วนของแนวบรรเลงประกอบจนถึงห้องที่ 312

กระทั่งทำนองของโอโบเข้าสู่ช่วงโคดา ในห้องที่ 328-339 โดยแนวของทำนองหลักโอโบจะนำทำนองมาจากท่อนที่หนึ่งของช่วงช่วงเชื่อมตอน (หมายเลข 7 สองห้อง) ในส่วนของโคดา นี้ ทำนองเริ่มช้าลงและบรรยากาศของเพลงค่อนข้างเข้มข้นทางอารมณ์ และมีแนวบรรเลงประกอบ ส่งท้ายเป็นช่วงเชื่อมตอน เพื่อนำทำนองเข้าสู่ท่อนคาเดนซาของแนวทำนองหลักโอโบ ตั้งแต่ในห้องที่ 342-365

ในส่วนของท่อนเดี่ยว จะแบ่งออกได้เป็นสองช่วงคือ ช่วงที่มีแนวดนตรีบรรเลงประกอบ ในห้องที่ 342-358 โดยบรรเลงเป็นทำนองสั้นๆระหว่างที่แนวทำนองหลักบรรเลงมาเรื่อยๆ จนถึงโน้ตสูงที่สุดของท่อนโล่นี้่วงมา จบช่วงแรกด้วยห้องที่ 358 และส่วนที่สองเป็นส่วนของการเดี่ยว ที่มีเฉพาะเพียงทำนองโอโบเท่านั้น กระทั่งห้องที่ 365 แนวทำนองโอโบไล่ซเกลอยู่ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ เพื่อส่งเข้าสู่ท่อนใหม่ โดยท่อนที่สามนี้ รูปแบบโครงสร้างได้กลับเข้าสู่โซนาตาฟอร์ม อีกครั้ง

ลักษณะของโครงสร้างเพลง Oboe Concerto in D Major ในท่อน Vivace-Allegro ท่อนที่สาม สังกีตลักษณ์โซนาตา (Sonata form) โดยท่อนย้อนความในตอนหลังมาไม่ครบ

และทำนองหลักครั้งที่สองของท่อนย้อนความมาไม่ครบ และช่วงเชื่อมตอนของทำนองหลักที่ 1 และ 2 หายไป จึงแบ่งลักษณะได้ดังนี้

<p>Cadenza อยู่ในห้องที่ 342-365 (จากท่อน 2)</p> <p>ท่อนนำเสนอ A (Exposition) อยู่ในห้องที่ 366-393 แบ่งทำนองย่อยออกได้เป็นสองกลุ่มคือ ในห้องที่ 366-373 และห้องที่ 374-393</p> <p>ช่วงเชื่อมตอน (Transition) อยู่ในห้องที่ 394-423 แบ่งทำนองย่อยออกได้เป็นสองกลุ่มคือ ในห้องที่ 394-409 และห้องที่ 410-423</p> <p>ทำนองหลักที่ 2 (ครั้งที่ 1) อยู่ในห้องที่ 424-455 แบ่งทำนองย่อยออกได้เป็นสามกลุ่มคือ ในห้องที่ 424-439 ห้องที่ 440-447 และห้องที่ 448-455</p> <p>เปลี่ยนกลับทำนองเดิม (Changed Theme) ในห้องที่ 456-488 แบ่งทำนองย่อยออกได้เป็นสองกลุ่มคือ ในห้องที่ 456-471 และห้องที่ 472-488</p> <p>ท่อนพัฒนา B ครั้งที่ 1 (Development) อยู่ในห้องที่ 488-559 แบ่งทำนองย่อยออกได้เป็นสองกลุ่มคือ ในห้องที่ 488-500 และห้องที่ 500-512</p> <p>ทำนองหลักที่ 3 อยู่ในห้องที่ 512-543 แบ่งทำนองย่อยออกได้เป็นสองกลุ่มคือ ในห้องที่ 512-528 และห้องที่ 528-543</p> <p>ท่อนพัฒนา B' (อีกครั้ง) อยู่ในห้องที่ 544-559 แบ่งทำนองย่อยออกได้เป็นสองกลุ่มคือ ในห้องที่ 544-555 และห้องที่ 511-559 (เป็น Re-transition)</p> <p>ท่อนย้อนความ (Recapitulation) อยู่ในห้องที่ 560-567</p> <p>ทำนองหลักที่ 2 (ครั้งที่ 2) อยู่ในห้องที่ 568-600 แบ่งทำนองย่อยออกได้เป็นสามกลุ่มคือ ในห้องที่ 568-579 ห้องที่ 580-587 และห้องที่ 588-600</p> <p>ท่อนเดี่ยวคาเดนซา (Cadenza) อยู่ในห้องที่ 601-624 แบ่งทำนองย่อยออกได้เป็นสองกลุ่มคือ ในห้องที่ 601-605 และห้องที่ 605-624</p> <p>ช่วงหางเพลงหรือโคดา (Coda) อยู่ในห้องที่ 624-725 แบ่งทำนองย่อยออกได้เป็นเจ็ดกลุ่มคือ ในห้องที่ 624-644 ห้องที่ 644-660 ห้องที่ 661-677 ห้องที่ 678-685 ห้องที่ 686-696 ห้องที่ 697-708 ห้องที่ 709-720 และห้องที่ 721-725</p>
--

โครงสร้างเป็นแบบ A - B - B' - A - Cadenza - Coda

1. ท่อนนำเสนอ

โดยส่วนของท่อนนำเสนอเริ่มต้นที่ห้องที่ 366-373 จากนั้นเข้าสู่ ช่วงเชื่อมตอน ในห้องที่ 394-409 โดยห้องที่ 409 นั้นจะมีแนวทำนองประกอบค่อยๆ ส่งทำนอง เรื่อยๆ จนกระทั่งห้องที่ 421 ได้เปลี่ยนเข้าสู่บันไดเสียงเอเมเจอร์ และเปลี่ยนเข้าสู่บันไดเสียงดีเมเจอร์ ในห้องที่ 427 จากนั้นคอร์ดค่อยๆ เคลื่อนเข้าสู่ห้องที่ 430 ในบันไดเสียงเอเมเจอร์อีกครั้ง จนดำเนิน ไปถึงห้อง 435 ในบันไดเสียงดีเมเจอร์และเอเมเจอร์ ในห้องที่ 437 จากนั้นทำนองค่อยๆ เคลื่อนไปจน ห้องที่ 447 ได้เข้าสู่บันไดเสียงซีชาร์ปไมเนอร์ ทำนองยังคงค่อยๆ เคลื่อนและเปลี่ยนไปเรื่อยๆ จน เข้าสู่บันไดเสียงบีเฟลตเมเจอร์ ในห้องที่ 452 จากนั้นทำนองของเพลงกลับมาชีวิตชีวาอีกครั้งด้วยจังหวะ เร็วในห้องที่ 456 โดยเปลี่ยนไปที่บันไดเสียงเอเมเจอร์ จากนั้นแนวทำนองหลักของโอโบเริ่มเข้า จังหวะในซเกลไล่ขึ้นของห้องที่ 462 ในส่วนตรงนี้ ทำนองได้กลับเข้าสู่บันไดเสียงเดิมคือดีเมเจอร์ โดย มีทำนองหลักของโอโบเล่นโครงสร้างคล้ายกลับทำนองหลักแรกของห้องที่ 424 แต่เปลี่ยนบันไดเสียง เป็นอีเมเจอร์ ในห้องที่ 467 โดยตั้งแต่ห้องนี้เป็นต้นไป แนวทำนองโอโบจะเปลี่ยนบันไดเสียงไปเรื่อยๆ โดยในห้องที่ 475 จะเปลี่ยนเข้าสู่บันไดเสียงเอเมเจอร์ เมื่อทำนองโอโบเข้าในห้องที่ 477 บันไดเสียง ถูกเปลี่ยนเป็นซีเมเจอร์ และค่อยๆ เปลี่ยนเข้าไปในบันไดเสียงบีไมเนอร์ ในห้องที่ 479-480 และ เปลี่ยนอีกครั้งหนึ่งอย่างรวดเร็วในบันไดเสียงจีชาร์ปไมเนอร์ และตามด้วยบันไดเสียงเอเมเจอร์ ก่อน จะห้อง 484 ถึงเพื่อเข้าสู่ช่วงพัฒนา

## 2. ช่วงพัฒนา

ช่วงพัฒนาจะอยู่ในห้องที่ 488 และเปลี่ยนบันไดเสียงอยู่ในซี เมเจอร์อีกครั้งในห้องที่ 499-500 และแนวทำนองอาจเป็นช่วงเชื่อมตอนอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจากมี เครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) เปลี่ยนเสียงในส่วนโน้ตของทำนองหลักโอโบอย่างมากมาย โดย ในห้องที่ 516 ทำนองยังคงอยู่ในบันไดเสียงซีเมเจอร์ และย้ายเข้าสู่บันไดเสียงเอไมเนอร์ ในห้องที่ 520-523 จากนั้นเปลี่ยนเข้าสู่บันไดเสียงจีไมเนอร์และซีไมเนอร์ทันทีในห้องที่ 524-525 และ เปลี่ยนเป็นเอไมเนอร์ ในห้องที่ 527 จากนั้นในส่วนของแนวบรรเลงประกอบ ได้เปลี่ยนบันไดเสียง มากมาย เพื่อจะเข้าสู่ห้องที่ 544 ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ ซึ่งเป็นช่วงพัฒนาอีกครั้ง ในห้องที่ 544-559 ทำนองดำเนินมาเรื่อยๆจนกระทั่งถึงท่อนย้อนความ

## 3. ท่อนย้อนความ

ท่อนย้อนความจะอยู่ในห้องที่ 560-567 โดยมีทำนองที่นำมา ก่อนที่แนวบรรเลงประกอบ จากนั้นแนวทำนองโอโบค่อยๆ บรรเลงเลียนแบบกัน คล้ายกับการตอบโต้ บทสนทนา โดยทำนองที่เป็นสามพยางค์ได้กลับเข้ามาขับเคลื่อนอีกครั้งหนึ่งในห้องที่ 568 และบันได

เสียงค่อยๆเปลี่ยนเป็นซีเมเจอร์ เพื่อเคลื่อนทำนองเข้าสู่ห้องที่ 580 จากนั้นทำนองกลับเข้าสู่บันไดเสียงดีเมเจอร์ ในห้องที่ 601 ซึ่งช่วงคาเดนซา ตรงนี้เป็นทำนองเดี่ยวโอโบโดยเฉพาะ

#### 4. ช่วงโคดา

เริ่มที่ห้อง 625 และเคลื่อนเข้าสู่บันไดเสียงเอฟเมเจอร์ ในห้องที่ 631 และกลับเข้าสู่บันไดเสียงดีเมเจอร์อีกครั้งที่ห้อง 636 จากนั้นเคลื่อนทำนองเข้าสู่บันไดเสียงเอฟลตเมเจอร์ ในห้องที่ 638 และกลับเข้าสู่บันไดเสียงดีเมเจอร์อีกครั้ง เพื่อจะส่งทำนองให้กับแนวบรรเลงประกอบ โดยส่วนใหญ่ท่อนนี้มักไม่ค่อยเปลี่ยนบันไดเสียงมากนักหากเทียบกับช่วงพัฒนา และมักกลับเข้าสู่บันไดเสียงเดิมมากกว่า (ดีเมเจอร์) และท่อนนี้จบด้วยบันไดเสียงดีเมเจอร์ และจบด้วยคอร์คหนึ่ง

### 2.3 เพลง L'horloge de Flore หรือ Flower Clock ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ (Jean Françaix)

#### 2.3.1 ประวัตินักประพันธ์ฌ็อง ฟร็องเซ (Jean Françaix)

Jean René Désiré Françaix หรือ Jean Françaix นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส เกิดเมื่อวันที่ 23 พฤษภาคม ค.ศ. 1912 และเสียชีวิตเมื่อวันที่ 25 กันยายน ค.ศ. 1997 เป็นนักประพันธ์ที่อยู่ในช่วงยุคคลาสสิกสมัยใหม่ (Neo-Classical) อีกทั้งยังเป็นนักเปียโนและนักประพันธ์เพลงให้แก่วงออร์เคสตรา โดยเป็นที่รู้จักกันดีในนามนักประพันธ์ที่มีความสมบูรณ์และมีชีวิตชีวาผ่านทางผลงานการประพันธ์

ฟร็องเซมีความสามารถในการประพันธ์เพลงตั้งแต่อายุ 6 ขวบ โดยผลงานและลักษณะการประพันธ์เพลงของโมริส ราเวล (Maurice Ravel) ส่งอิทธิพลถึงเขาอย่างมาก และได้รับอิทธิพลจากนักประพันธ์เพลงคนอื่นๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็น อองมานูเอล ซาบริเอ (Emmanuel Chabrier) อิกอร์ สตราวิสกี (Igor Stravinsky) และ ฟร็องซิส ปูลอง (Francis Poulenc) เป็นต้น ซึ่งฟร็องเซ ได้นำลักษณะของนักประพันธ์เหล่านั้น มาผสมผสานกันในรูปแบบของตนเอง ผลงานชิ้นแรกได้ถูกตีพิมพ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1922

#### 2.3.2 บทวิเคราะห์เพลง L'horloge de Flore หรือ Flower Clock

L'horloge de Flore ถูกแต่งขึ้นในปี ค.ศ. 1959 เพลง Flower Clock นั้นได้แนวความคิดมาจากนักพฤกษศาสตร์ชาวสวีเดน คาร์ล ลินเนียส (Carl Linnaeus) ปัจจุบันเป็นบุคคลที่รู้จักกันดีในนามของการจัดระบบหมวดหมู่พืชและสัตว์สมัยใหม่ ลินเนียสได้จำแนกการผลิของดอกไม้ในแต่ละช่วงเวลา ดังนั้นจึงทำให้ฟร็องเซได้เลือกดอกไม้ 7 ชนิด และพรรณนาลงไปในบทเพลง



แต่ละท่อนเพลง จะบ่งบอกถึงชนิดของดอกไม้ที่เบ่งบานในแต่ละช่วงเวลา โดยฟร็องเซได้แต่งเพลงนี้ ให้แก่ จอห์น เดอ ลานซี หัวหน้านักโอโบในวงออร์เคสตราฟิลลาเดเฟียขณะนั้น

L'horloge de Flore มีทั้งหมด 7 ท่อนบรรเลงต่อกัน ได้แก่

- I. 3 heures (GALANT de JOUR)
- II. 5 heures (CUPIDON BLEU)
- III. 10 heures (CIERGE A GRANDES FLEURS)
- IV. 12 heures (NYCTANTHE du MALABAR)
- V. 17 heures (BELLE de NUIT)
- VI. 19 heures (GERANIUM TRISTE)
- VII. 21 heures (SILÈNE NOCTIFLORE)

ด้วยโครงสร้างของบทเพลงนี้ประกอบไปด้วยการเดี่ยวโอโบ ฟลูท 2 ตัว คลาริเน็ต 2 ตัว บาสซูน 2 ตัว ฮอรัน 2 ตัว และการรวมวงของเครื่องสาย โดยลักษณะของคอนแชร์โตบทนี้มีลักษณะทำนองแบบฝรั่งเศสอย่างชัดเจน ด้วยรูปแบบแหวกกฎการแต่งเพลงออกไป มีทั้งหมด 7 ท่อน บรรเลงต่อกันโดยไม่มีการหยุดพัก ในแต่ละท่อนเพลง จะมีทำนองคล้ายกับเพลงพื้นบ้าน มีลักษณะเป็นแจ๊สและมีโครงสร้างเพลงออกไปในเชิงบทเพลงสมัยใหม่ โดยเฉพาะท่อนสุดท้ายของบทเพลง ความหมายมีในแง่รูปแบบของการเดินรำในฮอลล์ ของกรุงปารีส

ท่อนแรก 3 heures (GALANT de JOUR) กล่าวถึงดอกไม้ที่มีลักษณะสีม่วง เบอรี่ ที่เบ่งบานในช่วงเช้าเวลา 3 นาฬิกา (3 A.M. - Poisonberry)

ในท่อนแรกนี้ โอโบดำเนินทำนองคล้ายกับเป็นทำนองพื้นบ้าน ลักษณะของแนวบรรเลงประกอบ จะไม่สามารถเล่นด้วยความดังอย่างเต็มที่นัก ด้วยเครื่องหมายกำกับบอกใน ระดับเสียงที่เบามาก ประกอบกับเสียงดีดบางส่วนของเครื่องสาย (Pizzicato) คล้ายเสียงวงินาที่ของ เซ็มนาฬิกา

เรียกช่วงนี้ว่าช่วง A โดยเริ่มด้วยบันไดเสียงเอฟเมเจอร์ด้วยทำนองเรียบง่าย แต่สง่างาม มีการใช้ฮาร์โมนีแปร่งๆ ใช้คอร์ดไมเนอร์เจ็ดและเมเจอร์เจ็ด คล้ายทำนองของปูโลง ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนที่คอร์ดแบบทำนองเพลงสวด (Chorale) และคล้ายเพลงโบสถ์ แนวทำนองโอโบ จะเป่าทำนองช่วงแรกที่อ่อนหวาน แต่ไม่ได้ออกจากบันไดเสียงเอฟเมเจอร์มากนัก จนกระทั่งบรรทัดสุดท้ายห้องที่สอง มีการเริ่มออกนอกบันไดเสียงในส่วนแนวทำนองโอโบ ที่บรรเลงเป็นทำนองในช่วงนั้น เห็นได้จากตัวโน้ตอีแฟลต ก่อนที่จะเริ่มเปลี่ยนบันไดเสียงในห้องที่ 23 ที่มีแนวประสานเป็นเดี่ยวเปียโน คล้ายกับบันไดเสียงดีเมเจอร์ ที่พลิกกลับครั้งที่สอง

โดยรวมแล้วผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดที่มีความผสมผสานแบบดนตรีสมัยใหม่ (Modern Music) เช่น คอร์ดไมเนอร์และคอร์ดเมเจอร์เจ็ดอยู่ตลอดเวลา อีกทั้งยังมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงบันไดเสียงไปยังห้องที่ 31 ด้วยบันไดเสียงบีแฟลตเมเจอร์ บทเพลงยังคงดำเนินต่อไป ก่อนจะกลับคืนสู่บันไดเสียงเดิมคือเอฟเมเจอร์ในห้องที่ 39 ก่อนที่จะจบท่อนซ้ำ และจบลงอย่างสงบ โดยฮาร์โมนิกช่วงแรกนี้ แนวทำนองจะมาเป็นคอร์ด ด้วยความรู้สึก สงบ ดำเนินมาเรื่อยๆ คล้ายกับเพลงโบสถ์แต่ มีเทนชันที่มากกว่ากลุ่มโน้ตสามตัวธรรมดา (Triad) ทั้งยังมีการเปลี่ยนท่วงทำนองเสียงที่ไม่สัมพันธ์กันอยู่มาก

ท่อนที่สอง 5 heures (CUPIDON BLEU) กล่าวถึงดอกไม้ไฟรักกามเทพ หรือ Cupid's Dart เป็นดอกไม้ที่มีลักษณะสีม่วงฟ้า ที่เบ่งบานในช่วงเช้าเวลา 5 นาฬิกา (5 A.M. – Blue Catananche)

ในท่อนที่สองนี้ เริ่มมีการเคลื่อนไหวของทำนองเร็วขึ้นด้วยเดี่ยวโอโบ กระทั่งบทเพลงเข้าสู่ส่วนจังหวะ 5/4 ในส่วนของแนวบรรเลงประกอบ ในห้องใหญ่หมายเลขที่ 6 ของเพลง จุดนี้คือจุดโมทีฟหลัก (Main Motive) ที่นำเสนอช่วงโอโบเป็นทำนอง ในลักษณะสั้นๆ กะทัดรัด จากนั้นแนวบรรเลงประกอบ จะบรรเลงลักษณะเป็นการสอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint)<sup>43</sup> จนถึงในห้องหลักห้องที่ 9 มีการนำกลับจุดหน่วยย่อยเอกหลัก มาใช้ซ้ำอีกครั้ง ในรูปแบบของการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ เป็นช่วงเสียงที่มีระยะห่างกันมากพอสมควร รูปแบบโครงสร้างเป็น (AABA')

เรียกช่วงนี้ว่าช่วง B โดยมีแนวทำนองของโอโบขึ้นมาเป็นทำนองหลัก ให้ความรู้สึกกระฉับกระเฉงและสนุกสนาน สร้างขึ้นเป็นคอร์ด 9 หรือสร้างเป็นคู่ห้าขึ้นไปเรื่อยๆ ก่อนที่แนวทำนองของทำนองประกอบจะรับช่วงต่อเปลี่ยนแบบลักษณะการเล่นของแนวทำนองโอโบ มีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเล็กน้อย เป็นจุดเด่นของเพลงสมัยใหม่ 4/4 - 5/4 ซึ่งบรรเลงเป็น 3+2

กระทั่งก่อนเข้าห้องใหญ่หมายเลขที่ 9 สองห้อง จะมีแนวทำนองลากยาวโดยรับมาจากฮอว์น เพื่อเป็นการเปลี่ยนท่วงทำนองเสียงหนึ่งไปยังอีกท่วงทำนองเสียงหนึ่ง (Modulating) เป็น ดีแฟลตเมเจอร์ จากท่วงทำนองเดิมที่อยู่ในท่วงทำนองเอเมเจอร์ หรือเอไมเนอร์ จนเข้าห้องใหญ่หมายเลขที่ 9 นับไปทั้งหมด 8 ห้อง ทุกๆ ประโยคควลีจะมีการเปลี่ยนท่วงทำนองเสียงเป็น ดีแฟลตเมเจอร์ หรือ ดีไมเนอร์ เอฟเมเจอร์ บีเมเจอร์ บีแฟลตไมเนอร์ กระทั่งก่อนเข้าห้องใหญ่หมายเลขที่ 10 ได้กลับ

<sup>43</sup> ขณะที่ทำนองบรรเลงเป็นแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) ในต้นฉบับของวงออร์เคสตรา ท่อนนี้จะมีการสอดประสานระหว่าง ฟลูท โอโบ เครื่องสาย และคลาริเน็ต

เข้าสู่โหมดทริแอด (ในบันไดเสียงเอแฟลตเมเจอร์) มีการสอดแทรกสอดประสานแนวทำนอง อีกครั้งหนึ่งด้วยแนวบรรเลงประกอบ<sup>44</sup>

ช่วงนี้เพลงนี้จะเหมือนเทศกาลงานรื่นเริง ทางคอร์ดและการเคลื่อนไหวของทำนองเป็นคอร์ด Triad ปกติ มีตอมิแนนท์เซเวน กระจายทั่วไป แต่ไม่ถือว่าซับซ้อนและสมัยใหม่เท่าช่วง A ในท่อนแรก อีกทั้งยังมีการเปลี่ยนทริแอดเสียงไปบันไดเสียงต่างๆ เช่น ซีเมเจอร์ อีแฟลตเมเจอร์ และดีไมเนอร์ แบบฉับพลัน โดยไม่มีกระบวนการเปลี่ยนบันไดเสียงที่แน่นอน เป็นลักษณะของเพลงร่วมสมัยที่ต้องการให้เสียงแปลกๆ และความรู้สึกใหม่ๆ ก่อนจะจบลง ด้วย ช่วงเดี่ยว ซึ่งเป็นช่วงเล็กๆ ในห้องที่ 118 สำหรับโอโบเดี่ยว ที่มีรูปแบบการประพันธ์ทำนองที่ค่อนข้างแปลกประหลาด ด้วยในแง่ของการใช้ขั้นคู่สามเสียง (Tri tone) หรือระบบครึ่งเสียง (Chromaticism) มาผสมอยู่ในช่วงนี้

ท่อนที่สาม 10 heures (CIERGE A GRANDES FLEURS) กล่าวถึงดอกกระบองเพชรไฟฉาย มีลักษณะลำต้นและกิ่งกลม หยักเป็นร่องโดยรอบ มีหนามละเอียด ดอกใหญ่ สีขาว กลิ่นหอม บานกลางคืน ที่เบ่งบานมาจนถึงช่วงเช้าเวลา 10 นาฬิกา (10 A.M. - Torch Thistle)

ในท่อนที่สามนี้ นักประพันธ์บรรยายถึงความเจ็บสงบด้วยเครื่องหมายกำกับจังหวะ 12/8 ซึ่งแตกต่างจากท่อนดอกไฟรักกามเทพ (Cupidon Bleue) ก่อนหน้านี้ ในทำนองเปิดของท่อนนี้เป็นไปอย่างไม่เร่งรีบ จนถึงห้องใหญ่หมายเลขที่ 12 โอโบได้ดำเนินทำนองเสียงอย่างต่อเนื่อง (Legato) และเคลื่อนไหวในแนวทำนองดุจสายน้ำ ด้วยการวางเสียงประสาน (Harmonization) ด้วยระดับเสียงที่เบาของแนวบรรเลงประกอบ<sup>45</sup>

เรียกช่วงนี้ว่า C โดยมีทำนองของแนวบรรเลงประกอบรับหน้าที่ตั้งอารมณ์กลับมาสู่จังหวะช้า 12/8 มีแนวทำนองประกอบที่วิงวนไปมาซ้ำกัน ตลอดจนแนวทำนองสีตัวที่จังหวะตก เป็นการเชื่อมเสียงในประโยคแบบยาวและสบาย อยู่ในบันไดเสียงดีเมเจอร์ มีการใช้ คอร์ดเอ็ดมินิซ เป็นคอร์ดห้าแทนคอร์ดเอเมเจอร์ และพัฒนาไปใช้คอร์ดต่างๆ ได้อย่างน่าประหลาดใจ เช่น เอฟเมเจอร์ หรือ บีแฟลตเมเจอร์ ซึ่งไม่ได้สัมพันธ์กับบันไดเสียงดีเมเจอร์

เนื่องจากท่อนนี้เป็นท่อนที่ช้าและต้องลากโน้ตยาวตลอด ดังนั้นผู้บรรเลงโอโบต้องมีการหายใจที่ดีมาก และเตรียมลมให้พอกับรูปประโยคที่กำลังบรรเลง

การบรรเลงนี้คล้ายกับท่อนที่ 1 คือมีแนวบรรเลงประกอบจะทำหน้าที่แทนเครื่องสาย กล่าวคือ เป็นลักษณะการใช้นิ้วดีดของเครื่องสายจะบรรเลงโน้ตเป็นเช็บตสองชั้นใน

<sup>44</sup> บาสซูนและคลาริเน็ต

<sup>45</sup> เป็นแนวบรรเลงของเครื่องสาย (Strings)

แนวขนานคู่ 3 (Parallel Thirds) ซึ่งแนวของวิโอล่าที่เป็นเซปต์สองชั้นนี้ ถือได้ว่าเป็นแนวที่สำคัญ เพราะเนื่องจากทำให้เกิดทำนองที่ไพเราะแล้ว ยังเป็นส่วนที่ทำให้บทเพลงมีความเป็นลีลาเพลงเด่นจำแบบชนบทอีกด้วย (Pastoral)

ท่อนที่สี่ 12 heures (NYCTANTHE du MALABAR) กล่าวถึงดอกไม้สีขาว ที่อยู่ในตระกูลดอกพุดของไทย ที่เบ่งบานในช่วงเวลาเที่ยงวัน (12 P.M. - Malabar Jasmine)

หลังจากที่จบโน้ตตัวตีช่วงเสียงที่สาม จากท่อนที่ 3 นั้น บทเพลงในท่อนสี่ได้ดำเนินต่อทันที ไม่มีการรอจังหวะใดๆ ทั้งสิ้น โดยลักษณะเพลงของท่อนนี้เริ่มต้นด้วยจังหวะขัด (Syncopation<sup>46</sup>)

จนถึงเข้าห้องใหญ่ห้องที่ 17 และ 19 เป็นช่วงการดำเนินของคลาริเน็ตเข้ามาเป็นทำนอง ลักษณะคล้ายกับการด้นสด (Improvisation) ของลูกเล่นแจ๊ส และมีทำนองของโอโบรับการรับลูกส่งจากทำนองคลาริเน็ตอีกด้วย

เรียกช่วงนี้ว่าช่วง D จังหวะกลับมาเร็วอย่างทันทีทันใดในเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) 4/4 บนบันไดเสียงจีเมเจอร์ โดยแนวทำนองเปียโนจะเป็นผู้เริ่มบรรเลงคอร์ด ที่สลับมือไปมาด้วยความรู้สึก กลืนอายุของท่อนนี้คล้ายกับดนตรีแจ๊สของฝรั่งเศสในช่วงยุค 1950 ด้วยลักษณะร่าเริงแต่จะไม่แปลกเท่าช่วง B โดยแนวทำนองโอโบเป็นผู้นำเสนอทำนองหลัก ในช่วงนี้ ก่อนจะตัดสลับสวนหยอกล้อไปมากับแนวทำนองประสาน (ซึ่งในฉบับของวงออร์เคสตราในส่วนตรงนี้จะเปลี่ยนเสียงของคลาริเน็ต จากนั้นมีการใช้ คอร์ดตีไมเนอร์ หรือ คอร์ดตีโดมิแนนท์แฟลตไนน์ แทนคอร์ดตีเมเจอร์ (Dominant Function) ส่วนด้านทำนองหยอกนั้นมีการใช้คอร์ดจิมิโซลิเดียน เข้าผสมอยู่ด้วย หรือแม้กระทั่ง ตัวอีแฟลต ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ ก็มีปรากฏให้เห็นชัดเจน ช่วงกลางท่อน D นี้ มีการพัฒนาบันไดเสียงของซีชาร์ปไมเนอร์ เช่น ตรงที่โอโบเป็นแนวทำนองเข้าสู่ห้องที่ 175 จะเห็นได้ว่า เริ่มมีเครื่องหมายชาร์ป ในทำนองหลักและแนวทำนองเปียโนเยอะขึ้น เพลงเริ่มมีการเปลี่ยนบันไดเสียงไม่หยุด ก่อนจะกลับมาสู่บันไดเสียงจีเมเจอร์เหมือนเดิม

ท่อนที่ห้า 17 heures (BELLE de NUIT) กล่าวถึงดอกกะเดี๋ย หรือดอก Belladonna แปลว่า หญิงสาวผู้เลอโฉม<sup>47</sup> เป็นดอกไม้ในวงศ์พลับพลึง ดอกมีลักษณะคล้ายกับดอก

---

<sup>46</sup> Syncopation คือ จังหวะขัด เป็นจังหวะที่มีการเน้นจังหวะเบา หรือให้ความสำคัญกับจังหวะเบามากกว่าจังหวะหนัก ทำให้ขัดความรู้สึก เป็นเทคนิคหนึ่งที่ใช้สร้างรสชาติให้กับเพลง มักใช้ในช่วงสั้นๆ เพื่อไม่ให้เสียการเน้นจังหวะตามธรรมชาติ, ณิชชา โสคติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 304.

ลิลลี่ มีรูปทรงปากแตร กลิ่นหอมหวานน่าหลงใหล มีหลากหลายสี เช่น สีขาว สีขาวอมเหลือง ชมพูอ่อน ชมพูเข้ม เป็นต้น กล่าวถึงในระยะเวลา 17 นาฬิกา

ในท่อนที่ห้านี้ มีจังหวะเป็น 12/8 โดยลักษณะของเพลง จะเป็นไปตามธรรมเนียมในกลิ่นอายฝรั่งเศส กระทั่งถึงเข้าห้องใหญ่ห้องที่ 21 เป็นไปในลักษณะท่วงทำนองพื้นบ้าน (Folksong) อย่างเรียบง่าย

เรียกช่วงนี้ว่าช่วง E อยู่ในบันไดเสียงอีเมเจอร์ ช่วงนี้จะเปลี่ยนอารมณ์ให้กลับมาค่อนข้างช้า ในจังหวะ 12/8 กับโน้ตตัวกลมสองตัวในสองห้องแรก ด้วยลักษณะหยุดความรู้สึกสนุกจากในช่วง D อย่างจริงจัง โดยช่วงนี้ให้บรรยากาศถึงความสงบและรุ่มรื่นกว่าช่วง C มาก คอร์ดทางแนวบรรเลงประกอบนั้นมีการใช้เทคนิคการควงทำนอง เพื่อให้ได้เสียงที่สว่างและแพรวพราว ช่วงอินโทรจะใช้คอร์ดพลิกกลับแทบทั้งสิ้น จนกว่าแนวทำนองหลักโอโบจะเข้ามา และแนวทำนองของแนวบรรเลงประกอบจึงจะมีการบรรเลงคอร์ดในรูปพื้นฐาน (Root Position) โดยให้ความรู้สึกที่อบอุ่นและปล่อยวางอย่างแท้จริง นอกจากนี้ในบันไดเสียงอีเมเจอร์นั้น ได้ถูกพัฒนาในทางคอร์ดในรูปแบบที่แปลกไป เพื่อไปสู่คอร์ดซีชาร์ปเมเจอร์ แล้วก็นำไปสู่คอร์ดจีชาร์ปไมเนอร์ลิบิเอต ที่เริ่มมีความเข้มข้นของคอร์ดมากขึ้น มีการเพิ่มมิติของเสียงอย่างกว้างขวาง ซึ่งโดยรวมของท่อนนี้ บรรเลงคล้ายกับดนตรีในโบสถ์ กล่าวคือ บรรเลงด้วยลักษณะเป็นคอร์ดไปกระทั้งจนจบ อีกตัวอย่างที่น่าสนใจคือ ห้องสุดท้ายของท่อน มี 4 คอร์ดที่ไม่สัมพันธ์กันอย่างมาก แต่ใช้บรรเลงกับเป็นจุดพักท้ายประโยคเพลง (Cadence) ได้ คือ ซีดอมิแนนท์เซเว่น เอแฟลตติมิแนนท์เซเว่น อีฮาร์ฟติมิเนซเซเว่น และ อีเมเจอร์

ท่อนที่หก 19 heures (GERANIUM TRISTE) กล่าวถึงดอกจากต้นเจอเรเนียม มีลักษณะดอกสีชมพู สีม่วง หรือ สีแดงม่วงเข้มอมน้ำตาล เป็นต้น กล่าวถึงในระยะเวลาเย็น 19 นาฬิกา

ลักษณะเพลงในท่อนนี้กลับมามีชีวิตชีวาอีกครั้ง ด้วยลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Contrapuntal) เรียกช่วงนี้ว่าช่วง F โดยช่วงนี้ขึ้นต้นด้วยทำนองแบบนารักสนุกสนาน ผู้ประพันธ์ให้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เป็น 2 ชาร์ป อาจจะเป็นดีไมเจอร์

---

<sup>47</sup> จะมีใบสีเขียวสวยงามในฤดูหนาว และใบจะยุบหายไปเมื่อถึงฤดูร้อน พอถึงปลายฤดูร้อนหรือเริ่มต้นฤดูใบไม้ร่วงในเดือนมีนาคม ดอกจะตื่นจากการหลับใหล แทงก้านดอกสูงชะลูด โดยปราศจากใบ หรือเรียกได้อีกชื่อว่า March Lily หรือ Naked Lady, Manoliathailand, **ดอกกะไต**, เข้าถึงเมื่อ 1 มกราคม 2558, เข้าถึงได้จาก <http://www.magnoliathailand.com/webboard/index.php?topic=1265.0>

หรือปีไมเนอร์ แต่ปรากฏว่าในท้องแรก ผู้ประพันธ์ใส่เครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) ไปที่ตัวจี เป็นจีชาร์ป และมีคอร์ดแตกแรกนั้น (Broken Chord) เป็นคอร์ดดี ทำให้ช่วงอินโทรมีความเป็นไปได้ที่จะดำเนินไปในบันไดเสียงอีเมเจอร์มากกว่า ก่อนที่มือซ้ายจะมีการใช้เทคนิคระบบครึ่งเสียง ลงมาที่ละครึ่งเสียง โดยให้ทำนองหลักนั้นได้สัมผัสกับการประสานเสียง (Harmony) ที่แปลกใหม่ จนกระทั่งแนวทำนองโอโบรับช่วงต่อเพื่อที่จะทำการเดี่ยว จึงจะเห็นว่า ความเป็นจริงแล้วอยู่ในบันไดเสียงปีไมเนอร์ แต่มีสิ่งพิเศษคือ มีการพัฒนาให้ห้องที่ 241 เล่นโน้ตตัวบีแฟลต ในบันไดเสียงปีไมเนอร์ ถือว่าเป็นสิ่งที่พิศวงอย่างยิ่ง โดยเฉพาะด้านการบรรเลงประกอบ (ในสกอร์เปียโนทรานส์คริปต์) ยังมีการกดคอร์ดดีดิมมิช บทเพลงในตอนนี้อยู่ในอารมณ์ที่สนุกสนาน แต่เต็มไปด้วยความเป็นระบบครึ่งเสียง (Chromaticism) ค่อนข้างมาก มีพัฒนาไปหลายบันไดเสียงแบบฉับพลัน ต่อเนื่องและทันทีเยอะมาก เรียกได้ว่า แทบจะเป็นระบบไร้กฎเกณฑ์เสียง (Atonal) กล่าวคือไม่สามารถระบุบันไดเสียงได้ชัดเจน เพราะทำนองกับคอร์ดนั้นไม่ได้สัมพันธ์กัน แกรมยังสวนทางกัน คล้ายๆ กับต่างคนต่างเล่น ก่อนที่ตอนจบจะมีการเปลี่ยนแบบชัดเจนอีกครั้งเป็นในบันไดเสียงปีไมเจอร์

ตอนที่เจ็ด 21 heures (SILÈNE NOCTIFLORE) กล่าวถึงดอกไม้ที่มีลักษณะเป็นดอกเล็กๆ 2 - 2.5 เซนติเมตร มีสีครีมขาว เป็นต้น ขนาดกลีบมีประมาณ 5 กลีบ แต่กลีบมี 2 แฉก เป็นดอกไม้ที่บานในช่วงเย็น และส่งกลิ่นหอมในช่วงเวลากลางคืน<sup>48</sup> ถูกกล่าวในช่วงกลางคืนเวลา 21 นาฬิกา

เรียกช่วงนี้ว่าช่วง G โดยมีจังหวะเร็วขึ้นมา

แนวทำนองโอโบรับหน้าที่บรรเลงก่อนในจังหวะยกยากที่จะเข้าถึง ก่อนที่แนวทำนองเปียโนจะรับไป จุดน่าสนใจคือ ผู้ประพันธ์ไม่ได้ระบุบันไดเสียง (Key Signature) แต่เลือกที่จะใส่เครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) แทน ทำให้ความซับซ้อนของคอร์ดนั้นมีมากขึ้น และระบบครึ่งเสียงได้ถูกพัฒนาต่อเป็นคอร์ดหนึ่งสู่อีกคอร์ดหนึ่งที่สร้างทีละคู่สี่ และคู่ห้าสลับกันไป หากแต่ยังมีทำนองที่มีความน่ารักและฟังดูคล้ายเป็นระบำพื้นเมือง

ช่วงห้องที่ 321 จะเห็นได้ว่า แนวทำนองบรรเลงประกอบเริ่มมีการใช้เครื่องหมายเน้นจังหวะเสียง (Accent) และเครื่องหมายกำกับจังหวะเสียงดัง (Forte) กล่าวคือ เพลง

---

<sup>48</sup> NatureGate, **Adjunct professor Henry Väre and Professor Kurt Fagerstedt, Night-flowering Catchfly**, เข้าถึงเมื่อ 1 มกราคม 2558, เข้าถึงได้จาก <http://www.luontoportti.com/suomi/en/kukkakasvit/night-flowering-catchfly>

กำลังจะมาถึงจุดที่สูงที่สุดแล้ว และอยู่ในบันไดเสียงซีเมเจอร์ ระหว่างที่ท่อนที่ผ่านมานั้นไม่ได้อยู่เรียบง่ายขนาดนี้

## 2.4 เพลง Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart)

### 2.4.1 ประวัตินักประพันธ์โวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart)

โวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) เกิดเมื่อวันที่ 27 มกราคม ค.ศ. 1756 ที่เมืองซาลซ์บูร์ก ประเทศออสเตรีย มีพ่อและแม่ชื่อ ลีโอโพลด์ (Leopold) และ แอนนา มารีอา แพร์เทิล โมสาร์ท (Anna Maria Pertl Mozart) อีกทั้งยังมีพี่สาวคนโตอีกหนึ่งคนชื่อและชื่อเล่นว่า มารีอา แอนนา (Maria Anna) หรือ นันเนิร์ล (Nannerl) จากนั้น โมสาร์ทได้รับบัพติศมาของศาสนาคริสต์หลังวันเกิดหนึ่งวัน ด้วยชื่อในภาษาละตินว่า โยฮานเนส คริสตอมุส โวล์ฟกัง กุส ซีโอฟิลุส โมสาร์ท (Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart) โมสาร์ทเกิดในครอบครัวนักดนตรี แวดล้อมไปด้วยเสียงดนตรี อีกทั้งยังมีพ่อและพี่สาวเป็นนักดนตรี ทำให้ความสามารถทางดนตรีของโมสาร์ท ได้รับการซึมซับ และมีการพัฒนาอย่างรวดเร็ว พ่อของโมสาร์ทเป็นครูสอนดนตรีและมองเห็นพรสวรรค์ของโมสาร์ทตั้งแต่โมสาร์ทอายุได้เพียง 3 ขวบเท่านั้น จากนั้นพ่อของโมสาร์ทได้ฝึกสอนดนตรีให้แก่เขาไม่ว่าจะเป็น คลาเวียร์ ไวโอลิน และออแกน กระทั่งโมสาร์ทได้หัดบทเพลงต่างๆ มากมายจนถึงอายุ 4 ขวบ และผลงานการประพันธ์ชิ้นแรกถูกเขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1761 ขณะอายุได้ 5 ขวบ

ในปีค.ศ. 1773 - 1777 โมสาร์ทได้เข้าไปรับใช้ในราชสำนักขนาดเล็กของเมืองซาลซ์บูร์ก เขามีเพื่อนมากมายและเป็นที่ยอมรับในระดับกว้างขวาง อีกทั้งเขายังได้ประพันธ์ผลงานหลากหลายประเภทเช่น ซิมโฟนี โซนาตา สตริงควอเท็ต เซเรเนด และโอเปร่าในโอกาสพิธีต่างๆ ต่อมาโมสาร์ทเริ่มประสบปัญหาเกี่ยวกับสถานที่ที่เขาทำงานอยู่ และกำลัง มองหาคำแหน่งงานที่อื่นไปพร้อมกัน เนื่องจากสถานะที่เขาต้องเผชิญอยู่ขณะนี้ คือการได้รับเบี้ยรายจ่ายต่อเดือนน้อยเกินไปรวมๆ กันเพียงปีละ 150 เหรียญฟลอรินส์เท่านั้น ซึ่งพ่อของเขาทำได้มากกว่าประมาณ 250 เหรียญ

พลอรินส์<sup>49</sup> โมสาร์ทจึงได้ลาออกจากราชสำนักและเริ่มต้นอาชีพนักแสดงดนตรีเต็มตัว และเขายังเป็นนักดนตรีอิสระคนแรกๆ ที่ไม่ได้อยู่ภายใต้การรับใช้ของราชสำนักหรือโบสถ์ใด<sup>50</sup>

ในช่วงปี ค.ศ. 1777 - 1778 ระหว่างทางที่เดินทางไปยังกรุงปารีส โมสาร์ทได้แวะที่เมืองมิวนิค และเป็นสมาชิกวงม้านน์ไฮมอร์เคสตรา ซึ่งเป็นวงออร์เคสตราที่ดีที่สุดในยุโรปขณะนั้น และเขาได้ตกหลุมรักกับ อาลอยซา วีเบอร์ (Aloysa Weber) หนึ่งในบุตรสาวของตระกูลดนตรี หลังจากนั้นโมสาร์ทวางแผนที่จะตั้งรกรากทำงานที่กรุงปารีส แต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จ เนื่องจากทางพระราชวังแวร์ซาย์ต้องการรับเฉพาะนักออแกนเท่านั้น ซึ่งโมสาร์ทไม่ต้องการรับตำแหน่งนี้ อีกทั้งการเดินทางมายังกรุงปารีสในครั้งนี้ทำให้เขาไม่มีความสุขเป็นอย่างมาก เนื่องจากแม่ของเขาได้ป่วยและเสียชีวิตลงที่นี่ ทำให้เขากลับไปมิวนิคอีกครั้ง และได้พบกับอาลอยซาซึ่งขณะนี้ได้เป็นนักร้องโอเปร่าเต็มตัว แต่ขณะนั้นเองอาลอยซาไม่ได้มีความชื่นชมรักใคร่ในตัวโมสาร์ทอีกแล้ว

โมสาร์ทกลับไปยังเมืองซาลซ์บูร์กอีกครั้ง จึงเกิดคำถามขึ้นว่า เพราะเหตุใด ทั้งๆ ที่เขามีความสามารถมากมายเช่นนี้ กลับไม่สามารถสมัครหางานทำได้ไม่ว่าจะไปที่ใดก็ตาม ทำให้เมเนาร์ด ซาโลมอน (Maynard Solomon) นักดนตรีวิทยาชาวอเมริกัน ได้ตั้งข้อสันนิษฐานไว้ในบทความชีวประวัติของโมสาร์ท<sup>51</sup>ไว้ว่า อาจเป็นเพราะโมสาร์ทเริ่มเกิดความขัดแย้งกับพ่อ และพ่อต้องการให้โมสาร์ทได้ตำแหน่งหน้าที่การงานที่สูงที่สุด เพื่อหารายได้มาช่วยเหลือครอบครัว แต่ขณะเดียวกัน ด้วยความสามารถของโมสาร์ทที่ต้องตาผู้ใหญ่บางคน เขาจึงได้รับสิทธิพิเศษเข้าทำงานในตำแหน่งนักดนตรีอิสระ โดยได้สอนและถ่ายทอดความรู้ให้กับเหล่าชนชั้นสูงหรือเหล่าขุนนาง อีกทั้งเขายังเป็นนักดนตรีที่ได้ทำงานคนแรกๆ เทียบได้กับไฮเดิน แต่กระนั้นก็ตามสิ่งที่โมสาร์ทกำลังทำอยู่

<sup>49</sup> Wolfgang-Amadeus, **Biography**, เข้าถึงเมื่อ 15 พฤษภาคม 2558, เข้าถึงได้จาก [http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography\\_of\\_Mozart.php](http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography_of_Mozart.php)

<sup>50</sup> นางสาวกรวิทย์ ธีรานุกร, การศึกษาบทประพันธ์ละครสำหรับเด็กในผลงานการประพันธ์ของ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท อันโทนีโอ พาสคูลี และโบฮุสลาฟ มาตินู (สาขาวิชา สังคีตวิจิตรและพัฒนาศาสตร์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 11.

<sup>51</sup> Wolfgang-Amadeus, **Biography**, เข้าถึงเมื่อ 15 พฤษภาคม 2558, เข้าถึงได้จาก [http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography\\_of\\_Mozart.php](http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography_of_Mozart.php)



ตอนนี้ไม่ได้อยู่ในแผนที่เขาได้วางไว้ ทำให้พ่อของโมสาร์ทยังไม่พึงพอใจในการรับเข้าทำงานของเขาในครั้งนี้<sup>52</sup>

ในปีค.ศ. 1781 ขณะที่ย้ายไปยังกรุงเวียนนา โมสาร์ทได้ทราบข่าวว่าพ่อของอาลอยซาเกิดเสียชีวิต และอาลอยซาได้ตัดสินใจแต่งงานกับนักแสดงหนุ่มอีกคน ทำให้โมสาร์ทได้เจอกับน้องสาวของอาลอยซา ซึ่งเป็นสมาชิกคนที่สามของตระกูล คือ คอนชแตนซี วีเบอร์ (Constanze Weber) เขาจึงตกหลุมรักและแต่งงานกันในภายหลัง อีกทั้งมีลูกด้วยกันทั้งหมด 6 คน แต่มีชีวิตรอดเพียง 2 คน เมื่อพ่อของโมสาร์ททราบข่าว ทำให้เกิดความไม่พอใจมากขึ้นจากเดิม

ต่อมาโมสาร์ทได้พบกับไฮเดินที่กรุงเวียนนา เขาได้ใช้เวลาเล่นคอนเสิร์ตด้วยกัน จนไฮเดินต้องยอมรับและกล่าวชื่นชมกับโมสาร์ทว่าเป็นบุคคลที่มีพรสวรรค์ทางด้านตรีอย่างแท้จริง ภายหลังเมื่อฝีมือของโมสาร์ทเป็นที่โดดเด่นและเป็นที่เล้าอาชานในคนหมู่มาก ทำให้เขาได้ออกแสดงคอนเสิร์ตหลายแห่ง บทเพลงของเขาที่ถูกประพันธ์ขึ้นถูกจำหน่ายอย่างมากมาย จึงเป็นที่มาของรายได้มหาศาลที่ได้รับในขณะที่อยู่ที่กรุงเวียนนา ทำให้โมสาร์ทได้ใช้ชีวิตอย่างฟุ่มเฟือยหรูหรา เช่น การย้ายที่พักเข้าสู่อพาร์ทเมนต์ด้วยค่าเช่าราวๆ 460 ฟลอรินส์ ซื้อเปียโนด้วยราคา 900 ฟลอรินส์ ซื้อโต๊ะเล่นเกมสโบล 300 ฟลอรินส์ และส่งลูกชายเข้าเรียนโรงเรียนที่ค่าเทอมแพงมาก ทั้งยังจ้างแม่บ้านในการทำความสะอาดที่พัก<sup>53</sup> เป็นต้น จะเห็นได้ว่าค่าใช้จ่ายดังกล่าว ทำให้สถานะทางการเงินเกิดวิกฤตและต้องยืมเงินจากเพื่อนมากมาย จากเหตุผลข้างต้นเป็นหนึ่งในสาเหตุที่ส่งผลถึงชีวิตในช่วงท้ายของเขา

โมสาร์ทเริ่มป่วยขณะอยู่ที่กรุงปราก และมีอาการรุนแรงมากขึ้นเรื่อยๆ แต่ขณะเดียวกันนั้นเองก่อนที่ระบบร่างกายภายในแย่จนถึงขีดสุด โมสาร์ทได้ประพันธ์บทเพลง Requiem ซึ่งเป็นผลงานสุดท้ายก่อนที่เขาจะเสียชีวิตลงในวันที่ 5 ธันวาคม ค.ศ. 1791 ด้วยไข้รูมาติก โดยไม่มีแม่ญาติหรือครอบครัวเป็นพยานแต่การจากไปของเขา และหลุมศพของโมสาร์ทได้ฝังอยู่ในสุสานสาธารณะ ณ กรุงเวียนนา<sup>54</sup>

อนึ่งดนตรีของโมสาร์ทนั้นคล้ายกับของไฮเดิน (Haydn) กล่าวคือ เป็นเหมือนแบบอย่างต้นฉบับที่อยู่ในลักษณะของยุคคลาสสิก โดยผลงานของโมสาร์ทนั้นถือว่าเป็นงานที่

<sup>52</sup> เรื่องเดียวกัน.

<sup>53</sup> Wolfgang-Amadeus, **Biography**, เข้าถึงเมื่อ 15 พฤษภาคม 2558, เข้าถึงได้จาก [http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography\\_of\\_Mozart.php](http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography_of_Mozart.php)

<sup>54</sup> เรื่องเดียวกัน.

ได้ขยายระยะเวลาระหว่างรูปแบบการประพันธ์เพลง จากยุคที่มีแนวดนตรีประเภทกาลองต์<sup>55</sup> (Galant) อย่างสุดขีด ไปสู่ยุคที่มีการนำลักษณะการแต่งเพลงต่างๆ จากยุคบาโรกตอนปลายมาใช้ เขาได้พัฒนาลักษณะการประพันธ์ของตนเองอยู่เสมอและในขณะเดียวกัน ได้ยกระดับลักษณะรูปแบบการประพันธ์ของยุคคลาสสิกทั้งหมดไปด้วย นอกจากนี้ โม่ซาร์ทยังถือว่าเป็นนักประพันธ์ที่มีความสามารถรอบด้าน ในการประพันธ์เพลงทุกรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นงานจำพวก ซิมโฟนี (Symphony) โอเปร่า (Opera) การเดี่ยวบทบรรเลงประชัน (Solo Concerto) ดนตรีแชมเบอร์ (Chamber Music) เปียโนโซนาตา (Piano Sonata) และสตริง ควอร์เทต หรือควินเทต (String Quartet/Quintet) เป็นต้น ในขณะที่ลักษณะผลงานเหล่านี้ไม่ได้เพิ่งถูกค้นพบ ผลงานเปียโนคอนแชร์โตของโม่ซาร์ทก็ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ด้วยรูปแบบการประพันธ์ที่ดูเหมือนเป็นผลงานที่ยังไม่มีใครเคยทำมาก่อน<sup>56</sup>

นอกจากนี้ โม่ซาร์ทยังได้ประพันธ์บทเพลงที่เกี่ยวกับทางศาสนาเช่น บทเพลง แมส<sup>57</sup> (Mass) และยังประพันธ์บทเพลงในรูปแบบเพลงเต้นรำ เช่น ดิแวร์ติเมนติ<sup>58</sup> (Divertimenti) และ เซเรเนด<sup>59</sup> (Serenade) ลักษณะเด่นของเพลงยุคคลาสสิกนั้น สามารถค้นพบและระบุไว้ในงานของโม่ซาร์ททั้งหมด เช่น ความชัดเจน ความสมดุล ความบริสุทธิ์โปร่งใส ผ่านกระบวนการที่เรียบง่ายและอ่อนโยน ซึ่งถูกซ่อนอยู่โดยเฉพาะ ซึ่งยิ่งแสดงให้เห็นถึงพรสวรรค์และ

<sup>55</sup> Galant/ Style Galant ลีลากาลองต์ เป็นลีลาดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ช่วงปลายยุคบาโรก หรือในยุคโรโคโค เป็นดนตรีที่ฟังสบายๆ ไม่มีเนื้อหาดนตรีที่จริงจัง มักมีทำนองเพลงกับแนวบรรเลงประกอบ ไม่มีการใช้โน้ตประดับอย่างวิจิตร ตรงข้ามกับเพลงในยุคบาโรกซึ่งมีหลายแนวในลักษณะซับซ้อน, ฉะฉาน โสคติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 298.

<sup>56</sup> Wolfgang-Amadeus, **Style**, เข้าถึงเมื่อ 15 พฤษภาคม 2558, เข้าถึงได้จาก [http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography\\_of\\_Mozart.php](http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography_of_Mozart.php)

<sup>57</sup> เพลงร้องศาสนาพิธี, ผู้วิจัย.

<sup>58</sup> ดิแวร์ติเมนติ (Divertimenti) เป็นบทเพลงผ่อนอารมณ์ อยู่ในสังกัดลักษณะหลายท่อน แต่ละท่อนมีขนาดสั้น เป็นเพลงที่ฟังสบายๆ เช่น Eine Kleine Nachmusik, ฉะฉาน โสคติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 83.

<sup>59</sup> เซเรเนด (Serenade) หมายถึง เพลงเกี่ยว เพลงบรรเลงสำหรับงานกลางคืน เป็นเพลงที่ฟังง่ายและไพเราะมักมีจุดประสงค์เพื่อคนรัก, เรื่องเดียวกัน, 280.

ความสามารถในตัวเขา เช่น ในบทเพลง Piano Concerto No. 24 in c minor K. 491 The Symphony No. 40 in g minor K. 550 หรือโอเปร่าเรื่อง Don Giovanni เป็นต้น

ในช่วงชีวิตแรกๆ ของโมซาร์ท เขามีพรสวรรค์ในการเลียนแบบเสียงที่เขาได้ยิน เนื่องด้วยบิดาได้มีโอกาสพาเดินทางไปหลายที่ จึงทำให้เขาได้มีโอกาสเก็บเกี่ยวรวบรวมสิ่งที่เขาได้ยินจากประสบการณ์ และนำมาสรรค์สร้างเป็นเสียงที่ไม่เหมือนใครในผลงานของตนเอง เช่น ตอน  
ที่โมซาร์ทได้เดินทางไปกรุงลอนดอน เขาได้พบกับ โยฮันน์ คริสเตียน บาค (Johann Christian Bach) และได้ฟังบทเพลงของบาค หรือช่วงที่เขาได้ไปที่กรุงปารีส มันทน์ไฮม์ และเวียนนา เขาได้มี  
โอกาสฟังบทเพลงหลายๆ รูปแบบ รวมไปถึงช่วงที่ได้เดินทางไปยังอิตาลี โมซาร์ทได้มีโอกาสได้พบกับ  
บทเพลงโหมโรงและบทเพลงอื่นๆ เช่น บทบรรเลงโหมโรงแบบอิตาลี (Italian Overture) และ  
โอเปร่าบูฟฟา<sup>60</sup> (Opera Buffa) ซึ่งทั้งสองสิ่งนี้ ได้เป็นแรงบันดาลใจอย่างยิ่งในการพัฒนาลักษณะ  
ดนตรีของโมซาร์ท โดยในกรุงลอนดอนและประเทศอิตาลีนั้น สไตล์กาลองด์นั้นเป็นที่นิยมมาก ทั้ง  
ความเรียบง่าย บางเบา และการใช้เคเดนซ์ในรูปแบบต่างๆ อย่างมากมาย การเน้นความสำคัญของ  
โทนิค โดมินันท์ ซับโดมินันท์ การแบ่งสัดส่วนของประโยคได้อย่างอย่างเท่าๆ กันหรือที่เรียกว่า  
ประโยคสมมาตร (Symmetrical Phrases) และการวางรูปแบบอย่างชัดเจน เป็นต้น ซึ่งรูปแบบ  
จำพวกนี้นั้นถูกถือกำเนิดขึ้นต่อในยุคคลาสสิก และเป็นสิ่งที่ต่อต้านความซับซ้อนวุ่นวายของยุคบาโรก  
ตอนปลายได้เป็นอย่างดี<sup>61</sup>

งานจำพวกซิมโฟนีของโมซาร์ทในยุคแรกๆ นั้น คล้ายคลึงกับบทบรรเลง  
โหมโรงแบบอิตาลี กล่าวคือ มีสามท่อน ลักษณะส่วนใหญ่เป็นแบบ โฮโมโทนอล (Homotonal) ซึ่งแต่  
ละท่อนมีคีย์เดียวกัน โดยท่อนซ้ำจะเป็นคอร์ดไมเนอร์คู่ขนาน ส่วนผลงานจำพวกอื่น จะเป็นงานที่มี  
ความล้อเลียนงานของ โยฮันน์ คริสเตียน บาค และอยู่ในรูปแบบสังคีตลักษณะแบบสองตอนธรรมดา  
(Simple Rounded Binary) ซึ่งโดยปกติแล้วจะถูกพบในนักประพันธ์ในเวียนนา สิ่งหนึ่งที่น่าจดจำใน  
ลักษณะงานของโมซาร์ทคือ การลำดับเสียงประสานหรือโมด ที่มักจะนำไปสู่การจบเคเดนซ์ใน  
โดมินันท์ หรือโทนิคีย์ ซึ่งรูปแบบการประพันธ์นี้ ได้ถูกยืมมาจากยุคบาโรก โดยเฉพาะผลงานของ

<sup>60</sup> โอเปร่าบูฟฟา (Opera buffa) หมายถึง อุปรากรชวนหัวกึ่งเจรจา, เรื่องเดียวกัน, 213.

<sup>61</sup> Wolfgang-Amadeus, **Style**, เข้าถึงเมื่อ 15 พฤษภาคม 2558, เข้าถึงได้จาก [http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography\\_of\\_Mozart.php](http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography_of_Mozart.php)

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) เพียงแต่โมสาร์ทได้เปลี่ยนแปลงให้เคเดนซ์จบในจังหวะยกหรือจังหวะแรกของห้อง

เมื่อเริ่มโตขึ้น โมสาร์ทได้ริเริ่มที่จะรวบรวมรูปแบบการประพันธ์จากยุคบาโรก เข้าสู่บทประพันธ์ของเขา เช่น ใน Symphony No.29 in A Major K. 201 ได้มีการใช้ลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Contrapuntal) ในทำนองหลักในตอนแรก และทดลองพัฒนาต่อมาให้มีความยาวประโยคที่แปลกมากขึ้น หรือในผลงานควอร์เท็ต จากปี ค.ศ. 1773 ได้มีการใช้เทคนิคฟิวก์<sup>62</sup> (Fugue) ในตอนสุดท้าย ซึ่งอาจได้รับแรงบันดาลใจมาจากไฮเดิน ส่วนอิทธิพลของ ชเตียม อุนท์ดราง<sup>63</sup> (Sturm und Drang) ในผลงานของโมสาร์ท ก็ได้รับการต่อยอดไปสู่การพัฒนาคอนตริสตูยัคโรแมนติกอีกด้วย ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือในผลงาน Symphony No.29 in A Major K. 201<sup>64</sup>

ในช่วงชีวิตการทำงานของโมสาร์ท เขาได้เปลี่ยนจุดมุ่งหมายการประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องดนตรีไปสู่โอเปรา เขาได้ประพันธ์โอเปราในหลายรูปแบบเช่น โอเปราบุฟฟา ในเรื่อง The Marriage of Figaro Don Giovanni Cos'fan tutte หรือ Opera Seria เช่น Idomeneo และ Singspiel เป็นต้น ซึ่งในภายหลังนี้ โมสาร์ทได้พัฒนารูปแบบการประสมวง การประสมเครื่อง และลีลาของเสียงอย่างแยบยล<sup>65</sup> เพื่อแสดงศักยภาพของสภาวะทางด้านจิตใจหรืออารมณ์และความ

---

<sup>62</sup> ฟิวก์ (Fugue) หรือบทเพลงสอดแนว หมายถึง บทเพลงในรูปของดนตรีหลากหลายแนว มักมี 3-4 แนว มีทำนองเอก 1 ทำนอง และมีกระบวนการพัฒนาทำนองเอคนั้นให้ขยายความจนเป็นบทเพลงที่สมบูรณ์ เทคนิคที่พบมากที่สุดคือ การเลียน (Imitation) การใช้หัวงลำดับทำนอง (Sequence) และการซ้ำ (Repetition) ถือเป็นบทเพลงบรรเลงหลายแนวแบบโพลิโฟนีที่ซับซ้อนเฟื่องฟูในยุคบาโรก ผลงานที่ถือเป็นคัมภีร์เกี่ยวกับการเขียนฟิวก์ที่สมบูรณ์แบบคือผลงานของบาค 2 ชิ้น ได้แก่ The Well-Tempered Clavier และ The Art of Fugue, ณิชชา โสคติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 116.

<sup>63</sup> ชเตียม อุนท์ดราง (Sturm und Drang) หมายถึง กระแสความรุนแรง แปลตรงตัวว่า พายุและความเคร่งเครียด (Storm and Stress) เป็นกระแสทางวรรณกรรมเยอรมันที่เกิดเรื่องราวในปี ค.ศ. 1770 เป็นการแสดงความรู้สึกอย่างรุนแรง ต่อต้านสิ่งที่เป็นแบบแผนเดิมๆ เป็นกระแสที่มีอิทธิพลต่อดนตรีในสมัยนั้น, เรื่องเดียวกัน. 298.

<sup>64</sup> Wolfgang-Amadeus, **Style**, เข้าถึงเมื่อ 15 พฤษภาคม 2558, เข้าถึงได้จาก [http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography\\_of\\_Mozart.php](http://www.wolfgang-amadeus.at/en/biography_of_Mozart.php)

<sup>65</sup> เรื่องเดียวกัน.

เปลี่ยนแปลงทางเนื้อเรื่อง โดยทั้งหมดนี้ถือกำเนิดเป็นรูปแบบการประพันธ์เพลงสำหรับโอเปราอีกรูปแบบ ที่ได้ถูกพัฒนาต่อมาภายหลัง ยิ่งไปกว่านั้น โมสาร์ทได้เพิ่มความชำนาญในการใช้เทคนิคเหล่านี้ ในการประพันธ์ซิมโฟนี หรือคอนแชร์โต จากการที่ได้พัฒนารูปแบบการประพันธ์ที่เรียนรู้มาจากโอเปราอีกด้วย ซึ่งทำให้การที่เขาได้พัฒนาความสามารถในการประพันธ์ ได้ถูกนำไปใช้ในงานประเภทอื่นที่ไม่เพียงแค่อโอเปราในภายหลัง

#### 2.4.2 บทวิเคราะห์เพลง Oboe Quartett

Oboe Quartett in F K. 370 (368b) นั้น โมสาร์ทได้แต่งไว้สำหรับโอโบ ไวโอลิน วิโอล่า และเชลโล่ ในปี 1781 เพลงนี้ไม่เพียงแต่แสดงความอ่อนหวานของเสียงโอโบเท่านั้น แต่ขณะเดียวกันยังมีความคล่องแคล่ว กระฉับกระเฉงอยู่ในช่วงเสียงต่างๆอีกด้วย ลักษณะของการบรรเลงแบบ คู่แปด (Octaves) หรือขั้นคู่ที่มีระยะห่างกันมากๆ จะปรากฏอยู่ในบทเพลงนี้บ่อยครั้ง ซึ่งถือเป็นความพิเศษและเป็นมาตรฐานทั่วไป สำหรับโมสาร์ทที่เล็งเห็นความต้องการ จึงประพันธ์เพลงนี้ให้นักโอโบผู้มีพรสวรรค์ฝีมือชั้นเยี่ยมของมิวนิคที่ชื่อว่า เฟรดริก ราม (Friedrich Ramm) อีกทั้งเพลงนี้ในด้านเทคนิคถือได้ว่าค่อนข้างซับซ้อนทีเดียว

Oboe Quartett in F K. 370 (368b) มี 3 ท่อน ได้แก่

- I. เร็ว (Allegro)
- II. ช้า (Adagio)
- III. เร็ว (Rondeau)

ลักษณะของโครงสร้างเพลง Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ในท่อน Allegro ท่อนแรกนี้มีรูปแบบโครงสร้างที่เรียกว่า สังคีตลักษณะโซนาตา (Sonata form) โดยแบ่งลักษณะได้ดังนี้

**Exposition ของท่อน A (Theme 1 - Theme 2) - Development ของท่อน B -  
Recapitulation ของท่อน A (Theme 1) - Coda**

**โครงสร้างเป็นแบบ A - B - A**

ท่อนนำเสนอ (Exposition) ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A อยู่ในห้องที่ 1-63 แบ่งออกได้เป็น 2 ทำนองหลักย่อยคือ

ทำนองหลัก 1 (Theme 1) ตั้งแต่ห้องที่ 1-36

ทำนองหลัก 2 (Theme 2) ตั้งแต่ห้องที่ 36-63

ท่อนพัฒนา (Development) ท่อน B หรือท่อนของทำนองหลัก B อยู่ในห้องที่ 64-97  
ท่อนย้อนความ (Recapitulation) กลับเข้าสู่ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A แบ่งออกได้เป็น 1  
ทำนองหลัก (Theme 1) ตั้งแต่ห้องที่ 98-112 โดยทำนองหลัก 2 (Theme 2) หายไป

ช่วงหางเพลงหรือโคดา (Coda) อยู่ในห้องที่ 113-142

ท่อนแรก Allegro

1. ท่อนนำเสนอ

ท่อนนี้อยู่ในบันไดเสียงเอฟเมเจอร์ บรรเลงเป็นทำนองขึ้นมาเป็นทำนองปกติ ไม่มีส่วนใดพิเศษหรือเรียกว่า โมทีฟ 1 กระทั่งห้องที่ 9 เริ่มมีช่วงเชื่อมตอนเล็กน้อย จากตัวซีชาร์ปหรือบีเนเจอร์ล ในห้องที่ 10 แสดงให้เห็นว่าเพลงเริ่มจะออกจากบันไดเสียงเดิม ในห้องที่ 15 ทำนองได้เคลื่อนไปที่เครื่องสายเรียกว่า โมทีฟ 2 และห้องที่ 17 มีซเกลไล่ขึ้นในส่วนของแนวทำนองโอโบ จะเรียกว่า ส่วนประกอบที่หนึ่ง (Material1) เมื่อจบส่วนนี้ ทำนองเริ่มเข้าช่วงเชื่อมตอนอย่างเข้มข้น ในห้องที่ 21 เพราะก่อนหน้านี้ทำนองยังอยู่ในบันไดเสียงเดิม แต่หลังจากนี้มีการเปลี่ยนแปลงทำนองไป โดยสังเกตได้ว่ามีเอฟชาร์ปและบีเนเจอร์ลเป็นจำนวนมาก กระทั่งมาจบที่ห้อง 36 ในทำนองหลักที่สอง ซึ่งเป็นคอร์ดห้าของบันไดเสียงซีเมเจอร์ (Secondary Dominant) และในห้องที่ 37 อยู่ในบันไดเสียงซีเมเจอร์ ทำนองที่เครื่องสายในโมทีฟ 1 มีการย้ายบันไดเสียงไปเรื่อยๆ และในห้องที่ 39 เรียกว่า โมทีฟ 3 บรรเลงไปจนกระทั่งห้องที่ 49 มีการทำบันไดเสียงไล่ขึ้น กล่าวคือเป็นการนำเอาส่วนประกอบที่หนึ่งมาใช้ แต่เปลี่ยนจากที่เคยใช้แนวทำนองของโอโบ มาเป็นแนวทำนองของไวโอลินแทน และในห้องที่ 52 ส่วนของเครื่องสาย มีการไล่บันไดเสียงขึ้นและลง เรียกองค์ประกอบนี้ว่าส่วนประกอบที่สอง (Material2) กระทั่งห้อง 53 แนวทำนองโอโบกลับมาไล่เกลไล่ขึ้นตามแบบแผนโครงสร้างที่วางไว้และดำเนินมาเรื่อยๆจนถึงห้องที่ 63 ถือเป็นท่อนปิดท้าย

(Closing Theme) และจะจบในช่วงของท่อนนำเสนอ (Exposition) แต่ยังคงอยู่ในบันไดเสียงซีเมเจอร์ อยู่

## 2. ท่อนพัฒนา

ในห้องที่ 64 ไวโอลินเปิดด้วยทำนองที่ขัดกับโมทิฟ 1 ในท่อนนำเสนอ กล่าวคือ ทำนองนั้นได้ดำเนินมาอย่างนิ่ง และสงบด้วยโน้ตตัวขาว จากนั้นในส่วนของโอโบได้นำส่วนประกอบ (Material) จากห้องที่ 52 (ส่วนของเครื่องสายช่วงเชื่อมต่อนก่อนท่อนปิดท้าย) มาเล่นแต่พัฒนาขึ้นโดยการเล่นเป็นซีควเอนซ์ (Sequence<sup>66</sup>) ค่อยๆ บรรเลงลงมาจนเข้าห้องที่ 72 ได้นำเอาแนวทำนองเปิดของช่วงพัฒนามาใช้ แต่สังเกตได้ว่าค่อนข้างอยู่ในบันไดเสียงเอฟเมเจอร์ (ยังไม่ชัดเจนแต่มีแนวโน้ตมากเพราะขึ้นมาเป็นทางคอร์ดบันไดเสียงเอฟเมเจอร์) และบรรเลงโดยโอโบนำเป็นทำนอง จากเดิมที่อยู่ในบันไดเสียงซีเมเจอร์ และบรรเลงด้วยไวโอลินนำเป็นทำนอง ซึ่งลักษณะการประพันธ์รูปแบบนี้เป็นปกติของโมสาร์ท ซึ่งถือเป็นการแต่งแบบอัจฉริยะ และมักมาในแบบค่อยๆ ดำเนินมาให้ผู้ฟังเล็กสับสนเล็กน้อยก่อน

ต่อมาลักษณะทำนองเพลงได้พัฒนาไปหาบันไดเสียงอื่นเรื่อยๆ กระทั่งเดินทางไปยังห้องที่ 76 เหมือนจะอยู่ในบันไดเสียงบีแฟลตเมเจอร์ และห้องที่ 79-80 ในบันไดเสียงดีไมเนอร์ เริ่มเดินทางไปสู่โหมดไมเนอร์ แต่ไม่ลงคอร์ดหนึ่ง (ไมเนอร์) กล่าวคือ ขณะที่อยู่ในบันไดเสียงดีไมเนอร์ แต่กลับมีการลงเป็นคอร์ดเอเมเจอร์ที่เป็นคอร์ดห้า ในบันไดเสียงดีไมเนอร์แทน อีกทั้งการทริลที่อยู่หลังห้องที่ 87 แทนที่จะเข้าดีไมเนอร์ กลับเข้าดีเมเจอร์ ซึ่งควรจะเป็นคอร์ดหนึ่ง แต่ว่าถูกลวงอีกที เพราะว่าเป็นคอร์ดดีโดมิแนนท์เซเวน นั่นคือเป็นคอร์ด V7/iv และจบด้วยจีเมเนอร์ นับว่าเป็น คอร์ดสอง (ไมเนอร์) สรุปลงได้คือเป็นคอร์ดรอง (Secondary) อีกชั้น ซึ่งผู้ฟังถูกลวงสามรอบคือ ครั้งแรก ผู้ฟังอาจเข้าใจได้ว่าเป็นดีไมเนอร์ ครั้งที่สอง ทำนองออกมาเป็นดีเมเจอร์แต่มีตัวเซเวนครั้งที่สามจึงกลายเป็นดีโดมิแนนท์เซเวน ซึ่งคอร์ดโดมิแนนท์เป็นคอร์ดหนึ่งไม่ได้และตั้งบันไดเสียงไม่ได้ แสดงว่าต้องมีการเกลาเสียงเกิดขึ้น และสรุปเข้าไปสู่จีเมเนอร์ ส่วนห้องที่ 91 โมสาร์ทได้ทำการ

---

<sup>66</sup> Sequence หรือ Melodic Sequence หมายถึง ห้วงลำดับทำนอง, ซีควเอนซ์ทำนอง เป็นการซ้ำทำนองทันทีในต่างระดับเสียงหรือต่างกัญแจเสียง ทำให้ลักษณะการขึ้นลงของทำนองมีระยะขึ้นคู่เท่ากัน การซ้ำทำนองอาจเกิดขึ้นในแนวเดียวกันหรือต่างแนวก็ได้ เป็นเทคนิคสำคัญในการประพันธ์เพลง, ณิชชา โสคติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 184.

ตั้งบันไดเสียงเอฟเมเจอร์ ขึ้นมาใหม่โดยไม่มีสาเหตุ จากนั้นจึงจบท่อนพัฒนาด้วยการใช้คอร์ด VII<sup>o</sup>7 ส่งไปคอร์ดที่ V และคอร์ดที่ I

### 3. ท่อนย้อนกลับ

ในท่อนที่ 98 กลับมาทำนองหลักเดิม และตามทำนองเครื่องดนตรีเดิม แต่แทนที่จะไปช่วงเชื่อมตอนปกติ กลับหักเข้าหน่วยย่อยเอกสามส่วนหลัง แล้วเอาบันไดเสียงของส่วนประกอบที่หนึ่ง (Scale Material 1) มาผสมปนกัน ซึ่งในช่วงท่อนที่ 124 ที่เป็นช่วงหางเพลงย่อยขนาดสั้น (Codetta) และตอนจบในท่อนที่ 135 เอาส่วนแรกของโมทีฟที่หนึ่งมาใช้ แต่เล่นเพียงแค่สั้นๆ จากนั้นทุกอย่างอยู่ในบันไดเสียงเอฟเมเจอร์จนหมดช่วงนี้ จากนั้นเริ่มเข้าสู่ช่วงโคดากระทั่งจบท่อน

ลักษณะของโครงสร้างเพลง Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ในท่อน Adagio ท่อนสองนี้ มีรูปแบบโครงสร้างที่เรียกว่า สังคีตลักษณะสองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form) โดยแบ่งลักษณะได้ดังนี้

**ท่อน A - Transition 1 - ท่อน B - Transition 2 - ท่อน A**

**โครงสร้างเป็นแบบ A - B - A**

ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A อยู่ในท่อนที่ 1-12 (บันไดเสียงดีไมเนอร์)

ท่อน B หรือท่อนของทำนองหลัก B อยู่ในท่อนที่ 12-20 (บันไดเสียงบีแฟลตเมเจอร์)

ท่อน A หรือท่อนย้อนของทำนองหลัก A อยู่ในท่อนที่ 21-37 (บันไดเสียงดีแฟลตไมเนอร์)

ท่อนที่สอง Adagio

ท่อนนี้อยู่ในบันไดเสียงดีไมเนอร์ โดยมีแนวทำนองตอนเริ่มของเครื่องสายนำขึ้นมาก่อน จากนั้นแนวทำนองของโอโบค่อยๆ ลากตัวเอสูง ก่อนจะเข้าท่อนที่ 6 เป็นทำนองหลัก เพลงเริ่มพัฒนาเข้าสู่ในบันไดเสียงบีแฟลตเมเจอร์ และท่อนที่ 10 ทำนองเริ่มเข้าคอร์ดสี่ ไปยังคอร์ดที่ห้า จากนั้นในท่อนที่ 11 เข้าสู่บันไดเสียงใหม่ ให้ทำนองที่สว่างขึ้น กระทั่งท่อนที่ 12 เป็นทำนองหลักครั้งที่สองของแนวโอโบ ในส่วนนี้ยังไม่มีอะไรมากนัก และทำนองยังดำเนินต่อไปจนกระทั่งท่อนที่ 20 กลายมาเป็นบันไดเสียงเอเมเจอร์ ซึ่งเป็นคอร์ดห้า ในบันไดเสียงดีไมเนอร์ ซึ่งหมายความว่ากำลังจะกลับเข้าไปสู่บันไดเสียงเดิม ส่วนในท่อนที่ 21 จากทำนองเดิมที่เคยขึ้นต้นในช่วงเริ่มแรกของเครื่องสาย กลับตัดเข้าทำนองหลักแรกอย่างรวดเร็วทันที



โดยห้องที่ 28 นั้น ได้นำเอาส่วนทำนองหลักที่สองตอนต้นมาใช้ ก่อนจะส่งเข้าช่วงคาเดนซาในห้อง 31 และในห้องที่ 32 ได้นำเอาส่วนของทำนองหลักที่สองตอนต้นมาใช้อีกเช่นกัน แต่โน้ตทำนองเป็นของทำนองหลักแรก นับว่าเป็นการผสมผสานได้อย่างฉลาดมาก

ลักษณะของโครงสร้างเพลง Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ในท่อน Adagio ท่อนสองนี้ มีรูปแบบโครงสร้างที่เรียกว่า สังคีตลักษณะรอนโด หรือสังคีตลักษณะย้าทำนอง (Rondo form) โดยแบ่งลักษณะได้ดังนี้

Rondo : A - B - A - C - A - Coda

#### โครงสร้างเป็นแบบ A - B - A - C - A - Coda

ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A อยู่ในห้องที่ 1-22

ท่อน B หรือท่อนของทำนองหลัก B อยู่ในห้องที่ 23-64

ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A อยู่ในห้องที่ 65-88

ท่อน C หรือท่อนของทำนองหลัก C อยู่ในห้องที่ 89-117

ท่อน A หรือท่อนของทำนองหลัก A อยู่ในห้องที่ 118-138

ช่วงหางเพลงหรือโคดา (Coda) อยู่ในห้องที่ 139-178

#### ท่อน 3 Rondo

ท่อนนี้เริ่มต้นด้วยบันไดเสียงเอฟเมเจอร์ รูปแบบโครงสร้างเป็นแบบ ABACA และโคดา โดยช่วงแรกนี้จะเป็นทำนองในส่วน A เมื่อทำนองของโอโบบรรเลงจบคอร์ดห้าในห้องที่ 8 จะมีแนวทำนองของไวโอลินเข้ามาคล้ายกับแนวทำนองโอโบในต้นช่วงต้นและเคลื่อนเข้าสู่คอร์ดหนึ่งใหม่อีกครั้งหนึ่ง โดยก่อนเข้าห้องที่ 13 เครื่องสายมาพร้อมกันกับโอโบ แต่ในที่นี้โอโบไม่ได้เป็นทำนองหลัก กระทั่งเข้าสู่ห้องที่ 15 ด้วยทำนองของโอโบที่เป็นเสียงกระด้าง (Dissonant) กับเครื่องอื่น กระทั่งโอโบเล่นโน้ตจิบซาร์ป โดยเป็นโน้ตนอกคอร์ดหรือโน้ตพิง (Appoggiatura) เพื่อเกลามาไปยังหวัะต่อไปในคอร์ดที่หนึ่ง ทำนองได้ดำเนินมาเรื่อยๆจนเข้าสู่คอร์ดหนึ่งของท่อน B ในห้องที่ 23 ส่วนตรงนี้โมสาร์ทแต่งทำนองขึ้นมาโดดๆ คล้ายกับการพูดนอกประเด็น กระทั่งเข้าสู่ห้องที่ 35 ส่วนตรงนี้เป็นประโยคทำนองเหมือนกัน 2 ประโยค ทั้งในกลุ่มโน้ตห้องที่ 35-36 และห้องที่ 37-38 ดังนั้น โมสาร์ทได้เขียนระดับเสียงเบา (Piano) กำกับไว้แล้วในจังหวะแรกของห้องที่ 35 ดังนั้นจึงชัดเจนได้ว่า ในกลุ่มแรกนี้ระดับเสียงในประโยคจะต้องเบาว่ากลุ่มที่สอง และโมสาร์ทได้สร้างคำตอบที่เป็นซีควนซ์ ให้

ไว้ในห้องที่ 39-43 และทำนองดำเนินมาเรื่อยๆจนเข้าห้องที่ 48 โดยเป็นคอร์ดติมมินิชท์ (ดิโซแนนท์) ฮาร์โมนี และส่งทำนองต่อไปยังคอร์ดห้าและคอร์ดหนึ่ง ในห้องที่ 50-51 จากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 59 เริ่มเข้าสู่ช่วงเชื่อมตอนบนคอร์ดห้า ไปเรื่อยๆ โดยสร้างซีควนซ์ ให้มีความเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ กระทั่งห้องที่ 63-64 เหลือโอโบเป็นทำนองหลักเพียงเครื่องเดียว ดังนั้นในห้องที่ 64 โน้ตห้าตัวที่เหลือผู้เล่นโอโบจะต้องนำทำนองโน้ตเหล่านี้ให้มีความรู้สึกที่กำลังกลับเข้าสู่ต้นทำนองเดิมในห้องที่ 65 โดยห้องนี้กลับเข้าสู่ท่อน A และมีจุดสังเกตว่า ห้องที่ 71 นั้น เครื่องสายจะเล่นทำนองเดียวกันกับห้องที่ 7 แต่มีเพียงแค่ส่วนทำนองโอโบเท่านั้นที่เปลี่ยนไป จุดนี้เองแสดงถึงอัจฉริยภาพของโมสาร์ทที่ชอบทำให้บทเพลงมีความตื่นเต้นและน่าค้นหาอยู่ตลอดเวลา กระทั่งห้องที่ 86 ทำนองของไวโอลินได้เริ่มเข้ามาในบันไดเสียงบีแฟลตเมเจอร์ ในคอร์ดที่ห้า ส่งไปยังคอร์ดที่หนึ่งและห้าในห้องถัดไป เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 89 ท่อนนี้คือท่อน C เนื่องจากเป็นการเริ่มต้นหัวเรื่องใหม่ และเปลี่ยนเข้ามาในบันไดเสียงบีแฟลตเมเจอร์ จุดนี้เริ่มมีการสร้างตัวของซีควนซ์อีกครั้ง โดยทำนองค่อยๆเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ จนเข้าสู่ห้องที่ 95 ในคอร์ด VII<sup>o</sup> ขณะที่เครื่องสายดำเนินไปในจังหวะ 6/8 มีเพียงแค่ส่วนของโอโบเท่านั้นที่เป็น 4/4 จากคอร์ด VII<sup>o</sup> เกลาเข้ามาในบันไดเสียงซีไมเนอร์ ในคอร์ดที่หนึ่ง (ไมเนอร์) ของห้องที่ 96 และส่งทำนองเข้ามาอีกทีในห้องที่ 99 ด้วยบันไดเสียงดีไมเนอร์ ในคอร์ด VII<sup>o</sup> และเกลาทำนองเข้าสู่คอร์ดที่หนึ่ง ในห้องที่ 100 และส่งคอร์ดเข้าไปยังห้องต่อไปด้วยคอร์ดที่หนึ่ง (ไมเนอร์) และห้า จบด้วยคอร์ดที่หนึ่ง (ไมเนอร์) ในห้องที่ 102 จากนั้นโอโบเริ่มไล่ซเกลในจังหวะ 4/4 ในบันไดเสียงดีไมเนอร์ในห้องที่ 103 และเปลี่ยนเข้าสู่บันไดเสียงดีเมเจอร์ ในห้องที่ 104 ทำนองโอโบดำเนินมาเรื่อยๆจนกระทั่งเข้าสู่ช่วงเชื่อมตอนอีกครั้งในห้องที่ 112 เริ่มทำนองด้วยเครื่องสายเป็นทำนองในคอร์ดที่ห้า ต่อด้วยโอโบเป็นทำนองในคอร์ดที่ห้าเช่นกันในห้องที่ 113-114 และเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบีแฟลตเมเจอร์ ในห้องที่ 117 ก่อนที่จะเคลื่อนกลับไปสู่ยังท่อน A ในห้องที่ 118

ช่วงโคดา

เมื่อทำนองได้ดำเนินมาเรื่อยๆกระทั่งเข้าสู่ช่วงหางเพลงในห้องที่ 139 ซึ่งเป็นประโยคถามตอบกันเหมือนเช่นทุกครั้งที่มีโมสาร์ททำ โดยค่อยทำซีควนซ์ ให้เข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ ตั้งแต่ในห้องที่ 143-150 นอกจากนี้การทำซีควนซ์ ยังไม่จบเพียงเท่านั้น ทำนองของโอโบยังต้องบรรเลงไปเรื่อยให้กับไวโอลิน ตั้งแต่ห้องที่ 152-155 จากนั้นแนวทำนองของโอโบจึงค่อยเพิ่มความเข้มข้นของประโยคอีกครั้ง เพื่อเข้าสู่คอร์ดที่ห้าในห้องที่ 160 และเกลาสู่คอร์ดที่หนึ่งในห้องที่ 164 กระทั่งเข้าสู่ห้องที่ 172 โอโบบรรเลงเป็นทำนองหลักอย่างโดดเด่น และจบด้วยคอร์ดที่หนึ่งในโน้ตสามตัวสุดท้ายอย่างสวยงาม

### 3. ทฤษฎีและแนวคิดหลักที่ใช้ในงานวิจัย

งานวิจัยในหัวข้อ การแสดงเดี่ยวโอโบระดับบัณฑิตศึกษา: Graduate Oboe Recital ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลและสรุปเป็นสามแนวทางหลัก คือ แนวทางของปัญหา แนวทางแก้ไขพัฒนา และแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้อง

#### 3.1 แนวทางของปัญหาและแนวทางการพัฒนา

แนวทางของปัญหานี้เป็นปัญหาที่เกิดจากการหายใจและการใช้ลม ที่ส่งผลถึงบทเพลงแสดงเดี่ยวของโอโบ โดยปัญหาส่วนใหญ่ที่ผู้วิจัยรวบรวม สามารถแบ่งออกได้ 4 ข้อหลักดังนี้

1. ปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน
2. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงเบา ตั้งแต่โน้ต Db D Eb E F ในช่วงเสียงที่สามของโอโบ
3. ปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว
4. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato)

แนวทางของการพัฒนาคือการพัฒนาในเรื่องของการหายใจ การใช้ลมที่ถูกต้อง เหมาะสมกับการนำไปใช้ในการแสดง โดยการรวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่างๆ ตำรา การสัมภาษณ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และประสบการณ์ของผู้วิจัย

#### 3.2 แบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้อง

เป็นแบบฝึกหัดที่ช่วยในการแก้ไขปัญหาที่สอดคล้องกับการพัฒนา โดยแนวทางของปัญหาและแนวทางของการพัฒนา แบ่งออกได้ 4 ข้อดังนี้

#### 3.1 แนวทางของปัญหาและแนวทางการพัฒนา

##### 3.1.1 ปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน

อาจารย์ชิเกกิ ซาซากิ (Shigeki Sasaki) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลึนคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) ปี ค.ศ. 2005 - 2009 และ นักโอโบประจำวง National Symphony Orchestra Malaysia ปี ค.ศ. 2010 - ปัจจุบัน กล่าวว่า โดยปกติอากาศภายในปอดนั้น เพียงพอสำหรับนักโอโบ สำหรับการใช้ลมปริมาณเพียงเล็กน้อย แต่ระหว่างเล่น ความเข้มข้นของปริมาณก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์ในปอด จะมีปริมาณเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ ผู้เล่นควรลำดับหรือจัดสรรลมให้ดี เพื่อเลี้ยงอาการเกร็งของลำตัวบางส่วน ไม่ว่าจะป็นทั้งช่วงของ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ คอ และรูปปาก

อาร์โนลด์ จาค็อบส์<sup>67</sup> (Arnold Jacobs) กล่าวถึงการหายใจของโอโบไว้ในหนังสือ *Song and Wind* ว่า โอโบเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ลมน้อยที่สุด แต่มีความกดดันอากาศภายในร่างกายเกิดขึ้นมากที่สุดในการเป่าลมทั้งหมด<sup>68</sup> นักโอโบส่วนใหญ่มักเริ่มต้นการเป่าด้วยการใช้ลมในปริมาณมาก โดยไม่ได้กำจัดลมที่มีเหลืออยู่ในช่องอกออกก่อน เราสามารถกำจัดลมออกได้โดยไล่ความกดอากาศที่มีอยู่ในช่องอกออกผ่านทางปาก ด้วยการหายใจออกอย่างรวดเร็วทางปากหรือพร้อมกันกับทางรูจมูก<sup>69</sup> ปัญหาต่อมาที่เกิดขึ้นบ่อยๆ ของนักโอโบระหว่างบรรเลงคือ การบรรเลงเพลงที่มีความยาวของประโยคที่ยาว เช่นท่อนบังคับโซโล่ในวงออร์เคสตรา ด้วยการหายใจเพียงครั้งเดียว โอโบสามารถบรรเลงได้ในความยาว 45-60 วินาที แต่โดยปกติทั่วไปด้วยสรีระของเครื่องโอโบนั้น สามารถใช้ลมของความจุปอดในปริมาตร 3-5 ลิตรได้ การเล่นเป็นเวลานานมักไม่มีปัญหานัก<sup>70</sup> แต่หากร่างกายมีก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์ ที่เกิดจากการหายใจเข้าไปในปริมาณที่มากเกินไป (ก๊าซนี้เป็นตัวเพิ่มปริมาณความเข้มข้นของเลือดที่สูงขึ้น) โดยไม่ถูกกำจัดหรือหายใจทิ้งออก ระบบร่างกายจะส่งสัญญาณไปยังสมองเพื่อกำจัดลมที่คั่งค้างในบริเวณช่องอกทิ้งออกไปโดยอัตโนมัติ มิเช่นนั้น ร่างกายจะเกิดภาวะการขาดออกซิเจน หรือที่เรียกว่า Hypoventilation<sup>71</sup> และปัญหาเช่นนี้ เกิดขึ้นโดยเฉพาะแค่เครื่องดนตรีโอโบเท่านั้น และเพื่อให้ไม่เกิดกรณีเช่นนี้ จาค็อบส์ได้แนะนำอีกว่า ระหว่างหยุดพักระหว่างประโยคเพลง นักโอโบควรหายใจให้ลึกประมาณ 3-4 ครั้ง การทำแบบนี้จะช่วยเพิ่ม

<sup>67</sup> อาร์โนลด์ จาค็อบส์ (Arnold Jacobs) – เกิดเมื่อวันที่ 11 มิถุนายน ค.ศ. 1915 และเสียชีวิตเมื่อวันที่ 7 ตุลาคม ค.ศ. 1998 หัวหน้านักทูบาชาวอเมริกันฝีมือเยี่ยมแห่งวง Chicago Symphony Orchestra ในช่วงปี ค.ศ. 1944 - ค.ศ. 1988 หลังจากนั้น จาค็อบส์เริ่มป่วยด้วยปัญหาสุขภาพด้านปอด จึงทำให้เขาต้องผ่าตัดปอดอีกข้างออก ในระหว่างชีวิตที่ยังเป็นนักดนตรีอยู่และเชี่ยวชาญในเรื่องวิธีการหายใจ จาค็อบส์ ได้เขียนหนังสือเรื่อง *Song and Wind* โดยเนื้อหาเกี่ยวกับกระบวนการและวิธีการสอนเน้นหลักๆ ในเรื่องการหายใจ ที่มีผลถึงเครื่องดนตรีกลุ่มทองเหลือง (Brasswind) เครื่องกลุ่มลมไม้ (Woodwind) และนักร้อง รวมถึงเรื่องสรีระของร่างกายที่มีผลต่อการหายใจ เพื่อแนะนำและแก้ไขปัญหาให้แก่นักเรียน

<sup>68</sup> Arnold Jacobs, *Song and Wind*, (United States of America: WindSong Press Limited, 1996-2010), 169.

<sup>69</sup> Ibid., 170.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> ภาคผนวก ข.

ปริมาณก๊าซออกซิเจนในเลือด และลดปริมาณก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์ อีกทั้งการเริ่มต้นบรรเลงบทเพลงด้วยการใช้ก๊าซออกซิเจนอย่างถูกวิธี จะช่วยทำให้ความสามารถในการบรรเลงได้นานยิ่งขึ้น

อาจารย์ ดร. คริส ชาร์บ (Dr. Chris Schuab) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้าภาสซูนกลุ่มเครื่องดนตรีลึนคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) ได้อธิบายว่า การหายใจไม่ใช่เป็นเพียงปัจจัยเดียวที่ส่งผลต่อการเล่น ยังมีเรื่องของ Air Control และ Breath Support ซึ่งคำสองคำนี้อาจฟังดูคล้ายกัน แต่ไม่เหมือนกัน Breath Support จะเกี่ยวกับวิธีการหายใจเข้า-ออก ส่วน Air Control จะเกี่ยวกับการควบคุมหลายๆอย่างภายในตัว เช่น รูปปาก คาง คอ ปอด ความสมดุลของร่างกาย และรวมถึงเรื่องของลักษณะของรูเปิดของลิ้นโอโบ (Reed) เครื่องดนตรีภาสซูนเป็นเครื่องดนตรีกลุ่มประเภทลึนคู่เช่นเดียวกับโอโบ แต่จะต่างกันตรงที่ลักษณะลิ้นคู่ที่ใช้เป่า โดยภาสซูนจะมีขนาดใหญ่กว่าและขนาดรูลิ้น (Reed) ก็จะมีลักษณะกว้างกว่าโอโบ จึงไม่จำเป็นต้องใช้ความกดอากาศหรือแรงต้านภายในลำตัว ที่ค่อนข้างสูงมากเช่นเดียวกับโอโบ เมื่อใดก็ตามที่เราหายใจเข้า นั่นหมายถึงร่างกายของเรามีก๊าซออกซิเจนอยู่ในเลือด ดังนั้นก๊าซออกซิเจนนี้จะเป็นตัวทำให้ร่างกายมีแรงขับเคลื่อนในการเล่น และหากบรรเลงบทเพลงเป็นเวลานานโดยปราศจากการหายใจเข้า-ออก ร่างกายจะมีแรงขับเคลื่อนในการเล่นน้อยลง และไม่สามารถควบคุมอะไรได้ โดยโอโบเป็นเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียวที่มีปัญหาลักษณะการหายใจเช่นนี้ เพราะเนื่องจาก เมื่อเราหายใจนำอากาศเข้าโดยเป่าผ่านรูลิ้นและเครื่องโอโบ เราใช้ลมน้อยมากๆ มากกว่าที่เราเป่าลมออก จึงไม่สามารถกำจัดลมที่เหลือที่คั่งค้างไว้ในปอดได้หมด ดังนั้นปัญหาที่เกิดขึ้นตามมาก็คือ ปัญหาที่ไม่สามารถกำจัดลมเก่าที่ติดค้างในปอดหรือในช่องอก (ลมเก่าในที่นี้หมายถึง อากาศที่ไม่มีก๊าซออกซิเจนเข้าไปแลกเปลี่ยน) และหากผู้เล่นยังพยายามที่จะเล่นหรือบรรเลงบทเพลงต่อไป โดยที่บางครั้งอาจรู้สึกเหมือนว่า ยังมีลมเหลืออยู่ในปอดที่สามารถเล่นต่อไปได้ แต่ในทางกลับกัน ร่างกายไม่มีก๊าซออกซิเจนที่สามารถทำการแลกเปลี่ยนเพื่อให้มีแรงต่อไปได้ อีกทั้งยังเพิ่มแรงดันอากาศภายในตัวและภายในปอดมากขึ้นเรื่อยๆ ดังนั้นสมองจะสั่งการตอบสนองอัตโนมัติทันที ให้กระทำการบางอย่างเช่น ต้องดึงลิ้นโอโบออกจากปากขณะบรรเลงอยู่ที่นั่น และสูญเสียการควบคุมในการเล่นทั้งหมด หากจะกล่าวถึงปริมาณอากาศที่ใช้เป่ากับลิ้นโอโบ ผู้เล่นจะใช้น้อยมากถ้าเทียบกับการหายใจเข้า ดร.คริส ชาร์บ ยังเสริมต่ออีกว่า เครื่องดนตรีภาสซูนนั้นต่างจากโอโบ ด้วยขนาดลิ้นที่มีความใหญ่กว่าและรูเป่าของลิ้น (Reed) มีขนาดใหญ่กว่า ทำให้ภาสซูนสามารถใช้ลมให้หมดไปในครั้งเดียวได้ โดยไม่มีอาการเหลือของลมเก่าที่คั่งติดอยู่ภายในปอดหรือช่องอก ดังนั้นจึงเป็นเหตุให้นักโอโบต้องเรียนรู้ที่จะเป่าลมเก่าที่คั่งอยู่ออกให้หมด

ก่อนที่จะบรรเลงครั้งต่อไป โดยในบทเพลงที่กำลังเล่นอยู่นั้นจะต้องจดหรือเขียน และวางแผนให้ตีว่า ประโยคใดของเพลงควรจะหายใจเข้า-ออก

อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ อาจารย์คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัย ศิลปากร และหัวหน้ากลุ่มโอโบแห่งวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra) ได้กล่าวถึง ปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนานขณะแสดงโอโบ ว่า เป็นเรื่องที่ธรรมดาสำหรับนักโอโบที่มักมีปัญหาแบบนี้ ด้วยเพราะรูเปิดของลิ้นมีลักษณะเป็นรู เล็กๆ จะทำให้มีอาการอัดอั้นขณะเป่าเกิดขึ้น เทคนิคของการหายใจเข้าและหายใจออกคือ ต้องทำให้ มีประสิทธิภาพ เพื่อให้เราเล่นต่อได้ทันที และเป็นปัญหาของผู้เล่นโอโบที่ควรต้องจัดการ โอโบไม่ เหมือนกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น เพราะเครื่องดนตรีเหล่านั้นจะหายใจเข้าตลอด และใช้หมดไปทุกครั้ง ขณะบรรเลง แต่โอโบต้องมีการทิ้งลมที่ค้างบริเวณปอดและช่องอกออกไป หากเราหายใจเข้าเรื่อยๆ ภายในร่างกายจะเกิดแรงกดดันที่มากขึ้น จะทำให้เหนื่อยเร็ว ร่างกายจะเกิดการต่อสู้กับลิ้นโอโบ เนื่องจากลมที่ค้างภายในไม่ได้ถูกปล่อยออกมา วิธีที่จัดสรรลมคือ เขียนเครื่องหมายหายใจลงในบท เพลง เพื่อให้สมองจดจำ และฝึกซ้อมให้เกิดความคุ้นเคย อาจารย์ ดำริห์ ยังกล่าวต่ออีกว่า กรณีที่ เพลงบางเพลงไม่สามารถมีเวลาให้หายใจนานมาก ไม่สามารถทิ้งลมที่ค้างอยู่ออกไปทั้งหมดได้ เพราะ อาจทำให้เสียจังหวะประมาณ 1 ใน 4 ของจังหวะ หรือหากบางเพลงที่ไม่สามารถหายใจระหว่าง ประโยคได้จริงๆ เราจำเป็นต้องหายใจเข้าไปอีกเล็กน้อย เพื่อให้สามารถบรรเลงไปต่อได้โดยไม่ขาด จังหวะทันที อาจารย์ดำริห์ ยังกล่าวอีกว่า เมื่อใกล้จะจบประโยคเพลง ทางเสียงเวลาจบโน้ตมี 2 แบบ คือ 1. Close Ending (การจบแบบปิดประโยค) 2. Open Ending (การจบแบบเปิดประโยค) การจบ แบบเปิดประโยคส่วนมากจะเกิดในกรณีที่นักประพันธ์เพลง ประพันธ์โน้ตขึ้นมาแบบไม่มีที่หายใจ และต้องการความต่อเนื่องของประโยค หากผู้เล่นโอโบต้องการหายใจ จะต้องทำการจบแบบเปิด ประโยค โดยเราต้องอย่าลดระดับเสียงลงในทุกๆ ครั้งก่อนที่เราจะหายใจ แต่ยังคงซัพพอร์ตลมให้ลมของ เราเดินทางไปข้างหน้า เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของประโยคที่สมบูรณ์

วิกเตอร์ แทม (Victor Tam) นักโอโบชาวฮ่องกงและเป็นวาทยากรประจำวง HKIED Symphonic Band ที่ Hong Kong Institute of Education ได้อธิบายว่า ความอึดหรือ ความทนทานของร่างกายระหว่างเล่นโอโบคล้ายกับการวิ่งมาราธอน ซึ่งไม่สามารถสร้างได้ใน ระยะเวลาสั้นๆ แต่สามารถสูญเสียได้ง่ายดายในระยะเวลาที่สั้น การฝึกซ้อมการลองโทน จึงเป็นที่ สำคัญ โดยขณะที่ฝึกซ้อมจะต้องฟังเสียงของตนเองด้วย ทั้งความกังวานของเสียง โทนเสียง และที่ สำคัญคือจุดโฟกัสของเสียงของทุกๆ โน้ต โดยใช้รูปปากให้ทำงานสัมพันธ์กันกับความเร็วของลม (Air Speed) และทิศทางของลม (Air Direction) ที่ส่งไปยังโน้ตทุกตัว วิกเตอร์กล่าวถึงวิธีฝึก โดยเป่า

โน้ตเพียง 4 ตัว คือ โน้ตตัวเอแฟลต โน้ตตัวบีแฟลต โน้ตตัวซี โน้ตตัวซีชาร์ป เฉพาะบนลิ้นโอโบโดยไม่ต้องใช้มือช่วยถือ ใช้เพียงแคร์ริมฝีปากบังคับเสียงเท่านั้น จะทำให้จดจำตำแหน่งและสามารถจัดการความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อปาก เพื่อที่ไม่ให้ทำงานหนักเกินไปขณะบรรเลง ทั้งนี้ทุกอย่างต้องขึ้นอยู่กับพฤติกรรมในการเล่นด้วย หากทุกอย่างอยู่ในตำแหน่งที่ถูกต้องสำหรับการบรรเลง หมายความว่า จะทำให้ร่างกายถูกใช้งานได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงอาการต่างๆที่จะเกิดขึ้นตามมา เมื่อทำเป็นลักษณะนิสัยแล้ว วิศวอร์เปรียบเหมือนกับการใช้ตะเกียบ หากเราเริ่มฝึกคิบบในตอนเริ่มต้นที่ดีและถูกวิธี การใช้ตะเกียบครั้งต่อไปจึงไม่จำเป็นต้องมานั่งคำนึงวิธีการอีก

ฮาเวิร์ด เอ็ง (Howard Ng) หัวหน้านักโอโบประจำวง National Symphony Orchestra Malaysia ปี ค.ศ. 2011 - 2013 ได้กล่าวถึงเรื่องของลิ้นโอโบเป็นอันดับแรก ซึ่งไม่ควรจะมีรูปเปิดของลิ้นโอโบที่กว้างมากเกินไป เพราะลิ้นโอโบทั่วไปจะต้องมีแรงดันได้ดีพร้อมกันกับการเป่า สามารถลดปริมาณของลมหรือแรงดันได้ หรือสามารถทำลักษณะต่างๆได้หลากหลายบนลิ้นโอโบนั้นๆ แต่ขณะเดียวกัน ร่างกายต้องไม่มีการใช้พลังงานหรือใช้แรงพยายามในการเป่ามากเกินไป หากจำเป็นต้องเล่นความดังในระดับที่ตั้งมาก ไม่จำเป็นต้องใช้ลมให้ถึง 150 เปอร์เซ็นต์ เพียงแค่มีการหายใจให้เพียงพอเพื่อให้มีคุณภาพเสียงที่ดี และอินทูน อีกทั้งเรื่องการฝึกลองโทน ควรเป็นเรื่องที่จำเป็นต้องทำอยู่แล้วในตอนเริ่มแรกของการเป่าโอโบ หากผู้เล่นได้ตระหนักถึงเรื่องนี้มาตั้งแต่ต้นอย่างถูกวิธี จะทำให้ความเป็นไปได้ในการเล่นคอนเสิร์ตยาวนานมากขึ้นโดยเฉพาะขณะเป่า ความเหนื่อยกับการบรรเลงนั้นมักเกิดอยู่เสมอ หากวิธีข้างต้นได้ปฏิบัติอย่างถูกต้องแล้ว ผู้เล่นอาจแค่เมื่อยหรือเหนื่อยในเชิงความคิดภายใน (Mentally Tired) ในกรณีบทเพลง Oboe Concerto in D Major บทประพันธ์ของริชาร์ด ชเตรซ นั้น เป็นบทเพลงที่ต้องบรรเลงค่อนข้างนาน แทบจะไม่มีหยุดพักสิ่งที่จะช่วยในบทเพลงนี้คือ การมีเทคนิคในการเล่นที่ดี หมายความว่าเราจะต้องมีความเข้าใจให้มากถึงสองสิ่งต่อไปนี้ อันดับแรก เรื่องของอาทิวเลชัน เนื่องจากบทเพลงนี้มีการใช้เครื่องหมายดนตรีกำกับค่อนข้างหลากหลาย ตัวอย่างเช่น หากมีการเชื่อมเสียงสองครั้ง และตัดลิ้นอีกสองครั้งต่อกัน ฮาเวิร์ดได้อธิบายว่า โน้ตตัวที่สองที่เป็นหางประโยคของเครื่องหมายเชื่อมโน้ต จะต้องจบด้วยการตัดลิ้น ในวินาทีสุดท้ายก่อนที่จะเริ่มตัดลิ้นในตัวโน้ตถัดไป หากเล่นแบบมีลมผ่าน จะทำให้เหนื่อยและสูญเสียพลังงานในการหายใจมากกว่าเดิม อันดับต่อมา หากเราไม่สามารถจบตัวโน้ตและลมด้วยการใช้ลิ้น จะทำให้สูญเสียพลังงานของร่างกาย แต่หากเล่นโดยใช้การจบประโยคด้วยการตัดลิ้นปิดคำของโน้ต จะทำให้ผู้เล่นสามารถรักษาพลังงานของร่างกายได้มากขึ้นและเกิดการใช้เทคนิคได้ดีขึ้น ดังนั้น หากมีเทคนิคที่ดีแล้ว การนำไปประยุกต์ใช้ในบทเพลงอื่นๆ จะง่ายขึ้นและมีประสิทธิภาพ

อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ (Cooper Wright) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลึนคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) ได้กล่าวถึงปัญหาการหายใจ ที่ส่งผลถึงความทนทาน และสัมพันธ์กับร่างกายขณะแสดงว่า การเลือกเครื่องในการเล่นให้เหมาะสมกับแต่ละสถานที่นั้น เป็นการลดทอนความเหนื่อยได้ดีทางหนึ่งเช่นกัน เช่นในสถานที่แสดงที่มีขนาดใหญ่ความจุ 2,200 ที่นั่งขึ้นไป เครื่องโอโบที่ทำจากไม้สน้ำตาลประกอบกับลำโพงโอโบ (Bell) ที่มีขนาดกว้าง จะให้เสียงที่นุ่มนวลกว่า มีความไพเราะมากกว่า แต่เสียงไม่สามารถโฟกัสหรือโปรเจกต์ไปในระยะทางที่ไกลได้ ต่างจากเครื่องโอโบที่ทำจากไม้กริลนาติลลา (ไม้เนื้อดำ) ที่ให้ความดัง ความชัดของเนื้อเสียงที่ชัดเจนและโปรเจกต์เสียงได้ระยะไกลโดยไม่ต้องสูญเสียพลังงานในการเป่ามาก ส่วนเรื่องของลิ้น (Reed) ก็เช่นกัน หากลิ้นมีรูที่ใหญ่พอดีไม่กว้างเกินไป ลิ้นไม่หนักหรือเป่ายาก และตอบสนองดีต่อการเล่นได้ดี สามารถเล่นได้ถึง 6-7 ชั่วโมง แต่หากลิ้นที่มีรูเปิดค่อนข้างกว้าง จะทำให้เสียงต่ำลงกว่าปกติ นั้นหมายความว่าผู้เล่นจะต้องบีบปากหรือกัดลิ้น (Biting) โอโบมากขึ้น เพื่อให้รูเป่าบีบตัวเล็กลง หากต้องเล่นเพียง 10 นาที อาจยังไม่เป็นอะไร แต่หากต้องบรรเลงบทเพลงเป็นระยะเวลาานาน จะทำให้ผู้เล่นโอโบเกิดอาการเจ็บปาก หรือปวดเนื่องจากการเกร็งบริเวณกล้ามเนื้อรอบปาก การทำลิ้นโอโบนั้นต้องทำให้แน่ใจว่า ลิ้น (Reed) อยู่ในสภาพอินทูน และลิ้นสามารถสั้น (Crow) ไปถึงในช่วงเสียงที่ 2 ของช่วงคู่แปด (Octave) ได้เป็นอย่างดี ในขณะเดียวกัน หากร่างกายใช้แรงดันอากาศมากในการเป่าลิ้นที่มีความหนาหรือรูเปิดมาก ร่างกายจะมีการตอบสนองอัตโนมัติ ทำให้ต้องพยายามคุมโทนเสียง ให้มีคุณภาพดีตลอดเวลาโดยไม่เป็นธรรมชาติ และเกิดการเกร็งร่างกายส่วนอื่นเพิ่มขึ้นโดยที่เราไม่รู้ตัว นอกจากนี้การทำลิ้น ก็มีผลต่อการเล่นเช่นเดียวกัน อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ ยังได้อธิบายถึงวิธีทำลิ้นของเขาต่อว่า เขามักจะทำการขูด (Scraping) ลิ้นโอโบทั้งหมด ก่อนที่จะประกอบเข้าลำตัวเครื่องโอโบเมื่อใดที่ต้องประกอบเข้ากับโอโบ ลิ้นที่ใช้ต้องมีความพร้อมอย่างน้อย 90 เปอร์เซ็นต์ อีกทั้งอาจารย์คูเปอร์มีประสบการณ์การทำลิ้นมานานและเป็นเวลานาน จึงรู้ว่าลิ้นที่ดีจะต้องเป็นอย่างไร เสียงดีหรือไม่ ควรมีการสั้นสะเทือนของลิ้นในปริมาณที่มาก และตอบสนองได้ดี ดังนั้นคำตอบของอาจารย์คูเปอร์ ไรท์ สรุปปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนานได้ ว่า ประสิทธิภาพของลิ้นต้องอินทูน รูปแบบโครงสร้างลิ้นโอโบต้องดี เครื่องดนตรีโอโบต้องมีการสั้นและตอบสนองได้ดี



### 3.1.2 ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบา ตั้งแต่โน้ต

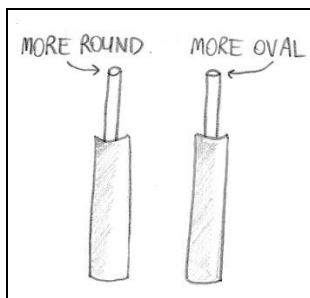
Db D Eb E F

อาจารย์ชิเคกิ ซาซากิ (Shigeki Sasaki) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลึนคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) ปี ค.ศ. 2005 - 2009 และ นักโอโบประจำวง National Symphony Orchestra Malaysia ปี 2010 - ปัจจุบัน กล่าวว่า อันดับแรกคือจะต้องมีลึนโอโบ (Reed) ที่ดีก่อน ระยะห่างรูเปิดของลึนโอโบต้องไม่ใหญ่จนเกินไป ความหนาแน่นของเนื้อไม้ ต้องมีความหนาในปริมาณที่พอดี หากเป่าเฉพาะลึนโอโบแล้วเสียงเป็นเสียงโน้ตตัวซีชาร์ปหรือโน้ตตัวดี เวลาเล่นเสียงสูงสามารถเล่นโน้ตตัวดีและโน้ตตัวอีแฟลตได้

ฮาเวิร์ด เอ็ง (Howard Ng) หัวหน้านักโอโบประจำวง National Symphony Orchestra Malaysia ปี ค.ศ. 2011 - 2013 ได้อธิบายถึงการเล่นเสียงสูงว่า สิ่งที่จะกล่าวถึงอันดับแรกคือเรื่องของลึนโอโบ ไม่ว่าจะเป่าโน้ตใดๆก็ตาม ลึนโอโบนั้นไม่ควรมีรูเปิดที่กว้างตัวมากเกินไปสำหรับการเล่นในแต่ละโน้ต หากเจอบทเพลงที่ประกอบไปทั้งโน้ตช่วงเสียงสูงเกือบทั้งเพลง ไม่ว่าจะเป่าโน้ตตัวซี ตัวซีชาร์ป ตัวดี ตัวอีแฟลต ตัวอี ต่างๆเหล่านี้ ลึนโอโบไม่ควรเหลาหรือขูดเนื้อไม้ออกให้บางมากเกินไป โดยเฉพาะด้านหน้าลำตัวของการเหลาลึน (ที่อยู่ใต้ Tip<sup>72</sup> ของลึน) แต่ส่วนบริเวณปลายของลึนโอโบ จะต้องมีความบางมากพอ และหากนับจากปลายลึนลงไปไม่ควรเหลาหรือขูดให้บางออกมากเกินไป ปัจจัยที่มีผลเกี่ยวเนื่องลำดับต่อมาคือ สเตเปิล (Staple<sup>73</sup>) โดยบริเวณปลายสุดของแกนลึน จะมีรูปร่างเป็นทรงกลมและวงรี โดยรูปร่างวงรีจะทำให้โน้ตที่ใช้เล่นเสียงสูงมีลักษณะสูงขึ้นไปจากเดิม แต่หากเป็นแกนลึนที่มีรูปร่างปลายเป็นทรงกลม โน้ตเสียงสูงจะมีลักษณะต่ำลงไปเล็กน้อย ดังนั้นหากต้องการเล่นในระดับเสียงที่เบาได้ ควรเลือกแกนลึนที่มีลักษณะเป็นวงรี

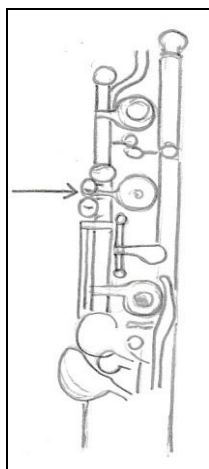
<sup>72</sup> บริเวณส่วนปลายของลึนโอโบ. ผู้วิจัย.

<sup>73</sup> แกนลึน Staple/Tube สเตเปิลหรือทิวป์ ลักษณะทั่วไปเป็นแท่งทองเหลือง เงิน โลหะ บางประเภทจะมีแผ่นไม้คอร์กหุ้มบริเวณส่วนปลายของแท่ง สเตเปิลหรือทิวป์เป็นวัสดุที่ใช้ยึดติดกับลึนโอโบและถูกมัดด้วยด้ายพันลึน และเชื่อมกันระหว่างลึนโอโบและลำตัวเครื่องดนตรีโอโบ. ผู้วิจัย.



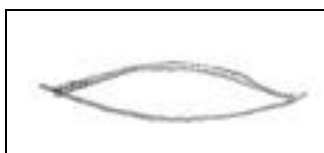
ภาพที่ 2 แสดงปลายรูแกนลิ้นที่มีรูปร่างทรงกลมและทรงรี

ด้วยเพราะเสียงที่สูงมากอยู่แล้ว การเล่นโน้ตเสียงสูงนั้นจำเป็นต้องมีการผ่อนคลาย มิเช่นนั้นผู้เล่นจะต้องใช้การกัดหรือบีบปาก ทำให้ร่างกายสูญเสียแรงเพิ่มขึ้นไปอีก ปัจจัยต่อมาที่สำคัญที่สุดคือ เรื่องของตำแหน่งของคีย์นิ้ว หากโน้ตที่กำลังเล่นอยู่ใช้คีย์นิ้วผิด การที่จะเล่นโน้ตในเสียงสูงนั้นเป็นไปค่อนข้างยาก การกดคีย์นิ้วให้ถูกต้องนั้นจะต้องสามารถเล่นในระดับเสียงที่เบาได้ หากเล่นโน้ตเสียงสูง แล้วตัดลิ้น โดยไม่มีเสียงใดๆตามมา มีแต่เสียงลม หมายความว่าเราต้องจัดการกับรูปปากของเราก่อน หากจัดการได้ดีแล้วยังไม่มีเสียงใดตอบสนอง ควรย้อนกลับมามองที่ตำแหน่งของคีย์นิ้วมือ ดังนั้นผู้เล่นต้องหาคีย์นิ้วมือที่ถูกต้องและสามารถตอบสนองได้ดีในเสียงแรกที่เป่าออกมา ปัจจัยพ่วงอย่างแรกที่มีผลต่อโน้ตเสียงสูงและสำคัญมากคือ ตำแหน่งของรูเปิด-ปิดครึ่งรู (Half Hole) โดยผู้เล่นมีความจำเป็นต้องทราบตำแหน่งของรูฮาล์ฟโฮล ที่ออกแบบมาในเครื่องของตนเอง เนื่องจากเครื่องดนตรีโอโบในแต่ละเครื่อง จะมีตำแหน่งของรูฮาล์ฟโฮลที่ยกตัวสูงต่ำแตกต่างกันออกไป ตำแหน่งของรูฮาล์ฟโฮลที่ดี จะต้องไม่ยกตัวสูงมาก ควรต่ำลงมาเล็กน้อย มิเช่นนั้นการเล่นโน้ตในระดับเบาจะค่อนข้างลำบาก และไม่มีลิ้นโอโบใดๆสามารถแก้ไขได้ แต่ในบางกรณีสามารถใช้ขี้ผึ้ง (Beeswax) ทาไปบริเวณรูฮาล์ฟโฮลเพื่อแก้ไขปัญหานี้ได้ ปัจจัยพ่วงลำดับต่อมาคือ ตำแหน่งของมือข้างขวา หากผู้เล่นกดโน้ตตัวซีและโน้ตตัวอี ในช่วงเสียงต่ำจะพบว่า ระบบกลไกการทำงานของโน้ตสองตัวนี้เชื่อมไกลักกัน อาจารย์ฮาเวิร์ดแนะนำต่อว่า ในส่วนของคีย์โน้ตตัวอี จะไม่ใช่ตัวนี้อัดให้ติดแน่นติดชิดกับรูโอโบ โดยจะไขให้ปุ่มนี้ยกขึ้นได้ในตำแหน่งเพียงเล็กน้อยมากๆ

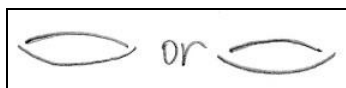


ภาพที่ 3 ภาพแสดงกลไกการทำงานเชื่อมกันของโน้ตตัวซีและตัวอี โดยสัญลักษณ์ลูกศร หมายถึง ลักษณะของการหมุนบิดเกลียวที่ต่อเนื่องไม่แน่นอนเกินไป

ดังนั้นทั้งปัจจัยแรกและปัจจัยที่สองนี้เป็นแนวทางในการเลือกใช้ศิษย์ตำแหน่งของนิ้ว ผู้เล่นควรหาจุดที่เหมาะสมและสำรวจเครื่องดนตรีของตนเองเพื่อการใช้งานที่มีประสิทธิภาพ ในกรณีของโน้ตเสียงสูงตัวซีชาร์ปเช่นกัน ปกติผู้เล่นจะกดนิ้วของตัวเอฟชาร์ปไปไม่ว่าจะกดนิ้วรูฮาล์ฟ โอลหรือไม่ หากเสียงไม่ตอบสนองในกรณีทีรูฮาล์ฟโอลอยู่ในตำแหน่งที่ต่ำ อาจารย์ฮาเวิร์ดแนะนำว่า ควรหาโอโบตัวใหม่ที่สามารถตอบสนองได้ หรือแม้กระทั่งกรณีของลีนโอโบมีลักษณะรูเปิดกว้างเกินไป โน้ตเสียงสูงจะไม่ตอบสนองด้วยเช่นกัน ปัจจัยพ่วงลำดับสุดท้ายคือ บริเวณข้างๆปลายขอบของลีนโอโบควรมีลักษณะที่ใกล้เคียงกันพอสมควร ในส่วนของปลายริมสุดซ้ายและขวาของลีนโอโบ เมื่อลีนโอโบแห้ง ลีนไม่ควรแยกห่างออกจากกันเพราะจะทำให้เกิดการเลื้อยระดับเสียงเบาได้ยาก หากเป็นเช่นนั้นผู้เล่นจะต้องกัดหรือบิปากและมีการเกร็งของกล้ามเนื้อเกิดขึ้น



ภาพที่ 4 แสดงบริเวณปลายขอบของลีนโอโบ



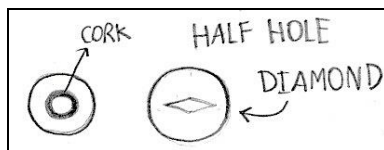
ภาพที่ 5 แสดงการปิดไม่สนิทบริเวณริมขอบของลิ้นโอโบ

อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ (Cooper Wright) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลีนคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) กล่าวถึงช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบาว่า เราจะต้องรู้เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะทั่วไปของโน้ตเสียงสูง ตัวตี และ ตัวอีแฟลตก่อน และขึ้นอยู่กับขนาดของ Half Hole Diamond ด้วย หากขนาดรูมีรูขนาดใหญ่ นั่นหมายความว่า โน้ตตัวตีจะเป่าออกง่าย และกังวาน แต่โน้ตตัวอีแฟลตอาจจะไม่ได้เล่นง่ายเสมอไป หากขนาดรูของ Diamond เล็กเกินไป จะทำให้เป่าโน้ตตัวอีแฟลตได้ง่าย แต่จะไม่สามารถเล่นโน้ตตัวตี ออกมาได้ดี ในส่วนอื่นๆเกี่ยวข้องเพิ่มอีก คือ รูปทรงของรูไม้ด้านในบริเวณตำแหน่งฮาล์ฟโฮล



ภาพที่ 6 แสดงตำแหน่งคีย์ฮาล์ฟโฮลที่อยู่บริเวณนิ้วชี้ข้างซ้ายบนเครื่องโอโบ

อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ ได้อธิบายว่า ภายในของรูนี้มีผลต่อการตอบสนองของเสียงตัวโน้ตดังกล่าว ซึ่งหากมีรูปร่างที่ไม่สมบูรณ์ จะทำให้เล่นค่อนข้างยาก ดังนั้นการใส่เนื้อไม้คอร์ก (Cork) เสริมเข้าไปเพื่อเปลี่ยนรูปทรงของรูจะทำให้โน้ตตัวตี ของเครื่องอาจารย์นั้นมีลักษณะเสียงที่ดีขึ้น



ภาพที่ 7 ด้านซ้ายแสดงการใส่เนื้อไม้คอร์กเข้าไปในบริเวณรูไม้ตำแหน่งฮาร์ฟโฮล ภาพขวาแสดงรูของฮาร์ฟโฮลโดมอนด์ของตำแหน่งนิ้วชี้ข้างซ้ายบนเครื่องโอโบ

ในเรื่องของความสมดุลของเสียง (Balance) บางคนอาจจะไม่ได้ใส่เนื้อไม้คอร์ก เช่นนี้เสมอไป เราสามารถใช้ปริมาณของซี่ผึ้ง หลอมละลายลงบนรูไม้ในตำแหน่งนิ้วฮาร์ฟโฮลเพียงเล็กน้อย ต่อมาหากเมื่อเราต้องการเล่นโน้ตเสียงสูงๆ ในโอโบ สิ่งที่จะต้องคิดคือเรื่องของ ลมร้อน (Hot Air) และลมเย็น (Cold Air) การโฟกัสลมของโอโบควรเป็นลมเย็น มากกว่าลมร้อน ความแตกต่างในการโฟกัสระหว่างลมร้อนและลมเย็นคือ ลมร้อน ลักษณะของเสียงที่ได้ จะมีแรงโฟกัสค่อนข้างน้อยและการโปรเจค (Projecting) ของเสียงจะไม่แข็งแรง ส่วนลมเย็น จะทำให้มีแรงโฟกัสและโปรเจคเสียงได้มากขึ้น ขณะเดียวกันลมร้อนนี้ จะทำให้เสียงเกิดการเพี้ยนสูงได้ ลองพูดคำว่า “oo” (อู...) และ “ee” (อี...) และพูดรวมกันโดยผ่อนคลายปากและกล่องเสียง “อูอี อูอี อูอี...” จะสังเกตได้ว่ามีสองสิ่งที่ยับคือ 1. ริมฝีปากยับ 2. โคนลิ้นยับ เมื่อพูดคำว่า “อู - oo” บริเวณลิ้นจะกดตัวโค้งต่ำลงเป็นรูปตัว U ทำให้มีช่องว่างอากาศภายในปากมากขึ้น จะโฟกัสเสียงได้ดี และถ้าพูดคำว่า “wee kee ee” บริเวณโคนลิ้นที่ใกล้กับลิ้นไก่ จะมีการยกตัวสูงขึ้นเป็นรูปตัวเอ็น (n) ทำให้จะลดแรงอากาศภายในช่องปากลง นั่นหมายถึงการเก็บลมจะน้อยลงตามไป การโค้งโค้งของโคนลิ้นนี้จะทำให้เสียงเกิดการเพี้ยนเสียงสูง หากเราเป่าลมธรรมดา (phooooooo) แล้วลองเอาหน้ามือหันกลับมาอังก์บริเวณด้านหน้า ลมที่ได้ออกมาจะเป็นลมเย็น ขณะเดียวกันหากเราเป่าลม (haaaaaahhh) ลมที่ได้ออกมาจะเป็นลมร้อน และลมร้อนนี้เองจะทำให้ไม่เกิดการโฟกัส (Focus - รูป) การพูด “oo” และ “ee” นี้ลักษณะจะคล้ายกันกับ “phooooooo” และ “haaaaaahhh” อาจารย์คูเปอร์กล่าวว่า เมื่อใดก็ตามที่เวลาต้องการเล่นโน้ตเสียงสูงตัวดีในช่วงเสียงที่สาม และต้องการให้เสียงเกิดความดัง อาจารย์คูเปอร์ จะใช้ลมเย็น แต่เมื่อใดที่ต้องการเล่นในระดับเสียงเบา (Piano) จะใช้ลมร้อน สำหรับเรื่องลิ้นโอโบ การโครว์ (Crow) หรือการเป่าลมผ่านช่องตรงกลางระหว่างลิ้น โดยจะนำริมฝีปากวางไว้บนเชือก (String) ที่มีตรระหว่างไม้โอโบกับตัวแกนลิ้น (Staple/Tube) ทำให้ลิ้นทั้งด้านบนและด้านล่างเกิดการสั่นสะเทือน อาจารย์คูเปอร์เสริมว่า ควรมีการตอบสนองของเสียงที่โครว์ ลิ้นจะต้องสั่นและตอบสนองอย่างรวดเร็ว โดยไม่จำเป็นต้องใช้แรงกดปากในการพยายามมาก บางครั้งหากตัวโน้ตเกินอาการติดขัด จะต้องผ่อนคลายรูปปากและกล้ามเนื้อบริเวณปาก หากต้องการควบคุมโทน

เสียง จะม้วนริมฝีปากกลางเข้าไปด้านในปากเล็กน้อย แต่หากถ้าต้องการเสียงที่มีระดับเสียงเบา อาจารย์คูเปอร์จะม้วนปากด้านบนและปากด้านล่างเข้าหากันเล็กน้อย ผ่อนคลายบริเวณกล้ามเนื้อปาก และการที่นำผ้าหรือวัสดุที่ใช้คลุมหรืออุดบริเวณปากลำโพง มาเป็นตัวช่วยในการทำระดับเสียงให้เบาขึ้น บางเสียงอาจทำให้พิพม์เปลี่ยน ผลอาจไม่มีการเปลี่ยนแปลงชัดเจนเท่าใด เพราะเนื่องจากในช่วงเสียงกลาง เมื่อเราเล่นโน้ตตัวซี เสียงโน้ตจะออกมาบริเวณลำตัวเครื่องโอโบส่วนด้านบน (Upper Joint) เมื่อเล่นโน้ตตัวบี เสียงก็จะออกมาลำตัวเครื่องด้านบน ยกเว้นโน้ตตัวดีในช่วงเสียงต่ำ เสียงถึงจะมีทิศทางออกทางปากลำโพงโอโบ (Bell)

อาจารย์ดำรง บรมวิทยกิจ อาจารย์คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และหัวหน้ากลุ่มโอโบแห่งวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra) ได้กล่าวถึงการเล่นโน้ตเสียงสูงด้วยระดับความดังที่เบาว่า ก่อนอื่นต้องมาจากการเริ่มต้นพื้นฐานที่ดีก่อน โดยผู้เล่นจะต้องฝึกลองโทนโน้ตเสียงสูงบ่อยๆ โดยอาจารย์ดำรงแนะนำการฝึกซ้อมเรื่องไดนามิกส์ ในระดับเสียงปกติก่อน แล้วค่อยลดระดับเสียงลงไปจนถึงเบา (Piano) หรือเบามากๆ (Pianississimo) จากนั้นรักษาระดับเสียงช่วงนี้ให้คงที่ไว้ให้นานที่สุด เพื่อเป็นการให้สมองจดจำความรู้สึกที่สัมพันธ์กับความเร็วลม รูปปาก จากนั้นค่อยเพิ่มระดับความดังขึ้นมาถึงระดับปกติ และค่อยๆ เพิ่มความดังไปจนถึงระดับดังที่สุดในความดังที่เราสามารถเล่นได้ วิธีการฝึกแบบนี้สามารถฝึกได้ในทุกช่วงเสียง แต่โดยเฉพาะเสียงสูง ซึ่งบางเครื่องจะเป่ายากกว่าและเครื่องโอโบแต่ละเครื่องก็แตกต่างกัน ดังนั้นจึงจำเป็นต้องฝึกเสียงสูงเป็นพิเศษ ในส่วนของลิ้นโอโบเช่นกัน ลิ้นบางลิ้นเอื้อสำหรับการเล่นเสียงสูงและบางลิ้นไม่สามารถทำได้ ดังนั้นการซ้อมเสียงสูงจะทำให้ร่างกายเรายืดหยุ่นออกที่จะสามารถเล่นได้ทุกระดับเสียง ในกรณีที่เป่าเสียงสูงไม่ออก อาจมีสาเหตุมาจากการใช้ปากกัดหรือบีบมากเกินไป และลมไม่ได้ซับพอร์ต กรณีนี้ก็เป็นอย่างอื่นหนึ่ง ที่ต้องกลับไปดูที่พื้นฐานว่าเราได้ซ้อมลองโทนเพื่อที่จะจดจำระดับเสียง และการโฟกัสต่างๆ ของเสียงได้หรือไม่ ซึ่งทั้งหมดนี้จะสัมพันธ์กับการใช้ความเร็วลม (Air Speed) และรูปปาก (Embouchure) ดังนั้นพื้นฐานสำคัญเช่นนี้นักโอโบไม่ควรละเลย การเล่นเสียงสูงจำเป็นต้องใช้ลมเร็ว เพียงแต่ปริมาณลมที่เข้าไปในลิ้นต้องคำนวณให้ดี เพราะถ้ามีจำนวนที่มากเกินไปจะทำให้เป่าไม่ออกและเป่าเบาไม่ได้ ลองจินตนาการว่า ให้เราเป่าลมเข้าไปในรูเล็กๆ ด้วยความเร็วลมที่เร็วมากกว่าปกติ ปริมาณลมอาจมากเกินไป แต่หากเราตั้งใจให้ลมเข้าไปในรูเป่าเล็กๆ ร่างกายจะปรับขนาดปริมาณลมให้ลดลง แต่ความเร็วของลมจะเท่าเดิม ตัวอย่างเช่น หากเราทำปากใหญ่กว่าตัวหลอด แล้วเป่าแรงๆ ลมจะไม่เข้าไปทั้งหมดและจะอยู่บริเวณปากหลอด หรือไม่ก็จะไหลเข้าไปภายในได้เพียงเล็กน้อย แต่ถ้าหากเราทำขนาดของปากเราให้มีขนาดเท่ากับหลอด แล้วเราเป่าลมเข้าไป ปริมาณลมทั้งหมดที่เราปรับความเร็วลมนี้ จะเข้าไปในหลอด

ทั้งหมด กรณีนี้คือการที่เราไม่ได้เอาปากไปหุ้มหลอด เพียงเอาแค่ปากมาแตะบริเวณปากหลอด Halum จะหลุดออกไปข้างนอก แต่ Hoo ความเร็วลมทั้งหมดจะเข้าไปในหลอด

### 3.1.3 ปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว

อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ อาจารย์ภาคประจำวิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และหัวหน้ากลุ่มโอโบแห่งวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra) ได้กล่าวว่า หากลมไม่พอ จะทำให้ร่างกายเกิดการเค้นลมจากภายในเพื่อลากเสียงให้ถึง จากนั้นเมื่อร่างกายเกิดการเค้น บริเวณไหล่จะเกิดการบีบลงมา ข้อศอกจะมีอาการหนีบเกร็ง ส่งผลถึงการเกิดอาการเกร็งของนิ้ว จะทำให้นิ้วขยับยากและฝืนธรรมชาติ เนื่องจากความสัมพันธ์ของการเชื่อมต่อของร่างกายส่วนที่กล่าวมา มีผลต่อเนื่องกับการเล่น ดังนั้นจำเป็นต้องลองโทน ทุกวัน เพื่อที่ฝึกให้ปอดมีการขยาย และเล่นโน้ตได้ง่ายขึ้น บ่อยครั้งที่ผู้เล่นมักลืมตระหนักเรื่องนี้ โดยไม่ได้ใช้ลมในการซัพพอร์ตมากพอ และไม่ได้คำนึงถึงทิศทางของลมกับโน้ตที่ไปข้างหน้า การที่มีไคเร็คชั่นของประโยคหรือของโน้ต จะทำให้ลม และระดับเสียงมีทิศทางเคลื่อนที่และสิ้นไหลมากขึ้น จะทำให้นิ้วขยับได้เป็นธรรมชาติมากขึ้น อาจารย์ดำริห์ได้แนะนำเพิ่มว่า การที่จะทำให้นิ้วมีประสิทธิภาพอีกวิธีหนึ่งคือ การจัดกลุ่มโน้ตแต่ละกลุ่มให้ดี (Notes Grouping) ยกตัวอย่างเพลงของ Mozart Quartet หากไม่จัดกลุ่มโน้ตให้ดี การเคลื่อนไหวของนิ้วและตัวโน้ตจะไม่คงที่ ทำให้นิ้วบางตัวอาจมาเร็วหรือช้ากว่าจังหวะปกติ แต่หากเราเล่นโดยคำนึงถึงทิศทางของลมและการจัดกลุ่มของโน้ต จะสามารถเรียงประโยคของกลุ่มโน้ตได้ดีขึ้น โดยสามารถเห็นถึงเป้าหมายสั้นๆ ตามทำนองของโน้ตได้ง่ายขึ้น สมองจะจดจำการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อนิ้วได้มีประสิทธิภาพมากขึ้น แนวทำนองจะเกิดการลื่นไหลมีทิศทางเคลื่อนไปข้างหน้า ง่ายต่อการทำเทคนิคต่างๆ และนิ้วจะเร็วขึ้นตามไปด้วย อาจารย์ดำริห์ยังเสริมเพิ่มว่า การจัดกลุ่มโน้ตมักไม่เพียงแต่สัมพันธ์กับเทคนิคของลมและนิ้วเท่านั้น แต่ยังสัมพันธ์กับการตัดลิ้น และอาทิวเลเชินอื่นๆ ด้วย หากเราต้องการเล่นเทคนิคให้สะอาด เราควรจัดกลุ่มโน้ตให้ดี และต้องมองย้อนกลับไปขณะฝึกซ้อมให้ชัดเจนถึงการจัดกลุ่มโน้ต โดยเริ่มที่ตัวใดไปยังโน้ตใด แล้วเริ่มประโยคใหม่จากตรงไหน ต้องชัดเจนในการลำดับข้อมูลและวิธีการซ้อม เพื่อให้สมองเกิดความจำ อาจารย์ดำริห์ยกตัวอย่างเปรียบเทียบว่า ขณะที่บรรเลงอยู่นั้น เราต้องมีการไต่กราฟอยู่ตลอดเวลา ทุกแนวทำนองมักมีจุดแนวทำนองสูงสุดของแต่ละประโยค ดังนั้นต้องศึกษาว่าจุดแนวทำนองที่สูงสุดหรือเด่นที่สุดอยู่บริเวณใดของประโยค เมื่อถึงจุดสูงสุดแล้วแนวทำนองจะค่อยๆ ลดบทบาทลงมา และค่อยๆ เริ่มสร้างทำนองใหม่และไปจุดสูงสุดของทำนองใหม่ และค่อยๆ ลดบทบาทลง จะวนเป็นเช่นนี้ไปเรื่อยๆ จุดสูงสุดของแนวทำนองหรือในในแต่ละประโยคนั้น อาจเกิดโดยแนวทำนองเคลื่อนที่ไปหาจุดสูงสุดของประโยคทันที หรือจะค่อยๆ สร้างความเข้มข้นของประโยคทำนองเพลงให้มากขึ้น



เพื่อส่งไปยังจุดสูงสุดของแนวทำนอง หากมองเป็นภาพรวมจะคล้ายกับกราฟหุ่น ดังนั้นหากลำดับการจับกลุ่มโน้ตและทิศทางการเคลื่อนที่ของลมอย่างมีประสิทธิภาพ จะทำให้เหนื่อยลง ประโยคของเพลงจะฟังมีทิศทาง เพราะการเป่าแต่ละครั้ง จะไม่สามารถเป่าดังและก้ดังไปเรื่อยๆ ได้ตลอดเวลา หากไม่คำนึงถึงช่วงใดควรผ่อนคลายความรู้สึกตามกราฟที่ลดบทบาทลง จะทำให้ร่างกายทำงานหนักตลอดเวลา และเหนื่อยมากขึ้น

อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ (Cooper Wright) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลีนคู๋ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) กล่าวไว้ว่า มีนักเรียนโอโบส่วนมาก มักมาจากเครื่องดนตรีชนิดอื่นที่ไม่ใช่โอโบ ส่วนใหญ่จะเริ่มจากการเป่าแซกโซโฟนหรือฟลูทมาก่อน ซึ่งสิ่งต่อไปนี้น่าสนใจ โดยนักเรียนที่ย้ายเครื่องมาจากฟลูท ส่วนมากมีแรงลมที่ใช้ในการเป่าที่ไม่เพียงพอเท่าใดนัก แต่นักเรียนที่เล่นฟลูทจะไม่เริ่มการเป่าด้วยการกัด (Biting Problems) ดังนั้นข้อสรุปของนักเรียนที่ย้ายมาจากฟลูทคือ จะใช้แรงลมเบามากกว่า แต่ไม่มีการกัด การบิบบปากใดๆ เกิดขึ้นตรงกันข้ามกับนักเรียนแซกโซโฟน จะมีการกัด การบิบบปากเกิดขึ้น และมีการใช้แรงลมที่มากกว่าฟลูท ซึ่งสรุปได้ว่านักเรียนที่ย้ายมาจากแซกโซโฟน มักจะไม่ค่อยมีปัญหาเรื่องแรงลมในการเป่า แต่มักจะมีปัญหาเรื่องรูปปาก (Embouchure) เรื่องบิบบปากและการกัด ดังนั้นเห็นชัดว่านักเรียนโอโบส่วนมากที่ย้ายมาจากเครื่องดนตรีเหล่านี้ จะมีปัญหาที่เกิดขึ้นกันคนละแบบ ขึ้นอยู่กับเครื่องดนตรีก่อนหน้านี้ที่ย้าย สิ่งแรกที่จะแก้ไขเรื่องลมต่อเนื่องได้ในเบื้องต้นคือ ให้นักเรียนเป่าแคลลินโอโบอย่างเดียว และเสียบลินเข้ากับเคน (Cane) ใช้ระยะเวลาประมาณหนึ่ง 1-2 อาทิตย์<sup>74</sup> ด้วยทฤษฎีระบบตัวเลขของทาบูโท (Tabuteau's Number System) ตัวเลขที่มากบ่งบอกถึงการเพิ่มปริมาณระดับความดังเสียงค่อยๆ ดังขึ้น และค่อยๆ ลดระดับเสียงลงตามตัวเลขที่น้อยลง ควรให้พิชิตการฝึกซ้อมลักษณะนี้เป็นเสียงเต็มตลอด การฝึกลักษณะนี้ เพื่อที่จะไม่ให้อายุเสียการควบคุมของรูปปาก (Embouchure) ผู้ฝึกจะต้องไม่บิบบกัด เกร็งบริเวณกล้ามเนื้อปาก ม้วนปากลง และม้วนปากขึ้นเล็กน้อย (Roll Round/Roll Up) และควบคุมพิชิตให้ดีในส่วนของนิ้วมือ อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ ได้ยกตัวอย่างว่า เมื่อเราไปที่สถานฝึกซ้อมการออกกำลังกาย (Gym) เราจะเห็นคนยกดัมเบลค่อยๆ ยก ครั้งละซ้ำๆ<sup>75</sup> บางครั้งอาจจะทำ

<sup>74</sup> เมื่อยังเป็นนักเรียน อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ ได้ฝึกการซ้อมลักษณะนี้ประมาณ 1 เดือนเต็ม. สัมภาษณ์อาจารย์คูเปอร์ ไรท์.

<sup>75</sup> รวมถึงการออกกำลังกายฝึกซ้อมกายโดยใช้กล้ามเนื้อส่วนอื่นด้วยเช่น แขน ขา หรือปาก. สัมภาษณ์อาจารย์คูเปอร์ ไรท์.



เซ็ตละ 1-10 ครั้งแล้วหยุดพักระยะหนึ่ง แล้วกลับมาทำต่อ ลักษณะนี้เรียกว่า ลักษณะการสร้างกล้ามเนื้อ จากนั้นอาจารย์คูเปอร์ให้จินตนาการถึงไวโอลิน ว่าไวโอลินมีสองส่วน คือส่วนเครื่องไวโอลิน และคันชัก (Bow) หากเรามีความคล่องตัวทางนิ้วมือสูงและดีที่สุด แต่ไม่สามารถควบคุมคันชักในการสีลงบนสายไวโอลินได้ (เกิดเสียงแหบและฝืด) การเป่าก็เช่นกัน หากไม่สามารถควบคุมลมได้ เราจะไม่สามารถบรรเลงเสียงให้มีคุณภาพที่ดีได้ อาร์นัลโด เดอ เฟลิเซ (Arnaldo de Felice) นักโอโบชาวอิตาลี<sup>76</sup> ได้ให้ความสำคัญกับการใช้ลมว่า เป่าลมออกมาให้มากและต้องสามารถมีสติควบคุมทิศทางของลมได้อยู่เสมอ หากไม่สามารถควบคุมทิศทางของลมได้ ก็จะไม่สามารถควบคุมหรือซัพพอร์ตลิ้น (Reed) ได้ เพราะเนื่องจาก ต้องใช้ลมในปริมาณที่มากพอในการสั่นของลิ้นโอโบเพื่อให้เกิดเสียง และสภาพร่างกายต้องสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของลมด้วยเช่นกัน อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ ยังกล่าวต่ออีกว่า อันดับแรกที่มีักเจอปัญหาในนักเรียนคือ การกัดและการบิปาก เนื่องจากการใช้ลมไม่เพียงพอ อีกทั้งการใช้ลิ้นที่มีรูที่ค่อนข้างเล็ก (Close Reed) จะทำให้การสั่นของลิ้นง่ายขึ้น ด้วยปริมาณการใช้ลมที่น้อยมากกว่าลิ้นที่มีลักษณะรูเปิดกว้าง (Open Reed) แต่ก็จะทำให้เสียงที่ผลิตออกมามีขนาดเล็ก อาจารย์คูเปอร์ ให้ความสำคัญกับเรื่องการหายใจต่ออีกว่า หลายคนมักกล่าวว่า ซัพพอร์ตลมจากท้อง หรือซัพพอร์ตลมจากกระบังลม (Diaphragm) ซึ่งทั้งหมดนี้ไม่ได้ผิด แต่ในความเป็นจริง การหายใจจะต้องถูกกดกล้ามเนื้อท้องให้ต่ำลง ไม่ใช่ยกสูงขึ้น ซึ่งการหายใจทั้งหมดจะแบ่งออกได้ 3 ส่วนคือ 1. จากท้องส่วนล่าง 2. จากท้องส่วนล่างขึ้นมาตรงช่วงกลาง (ใต้กระบังลม) 3. จากการส่งผ่านลมขึ้นมาผ่านบริเวณช่องอก เราควรจะต้องหายใจผ่านทั้งสามส่วนนี้ เพื่อการหายใจที่ถูกต้อง ซึ่งเราไม่สามารถใช้กล้ามเนื้อแค่เพียง ส่วนที่สามหรือส่วนที่สอง เพียงอย่างเดียวอย่างหนึ่ง หากไม่สามารถหายใจโดยใช้กล้ามเนื้อทั้งสามส่วนนั้น จะให้เกิดการเกร็งของกล้ามเนื้อ บ่อยครั้งที่นักเรียนหายใจเข้าโดยการยกไหล่ ตรงจุดนี้จะทำให้เกิดการเกร็งที่บริเวณไหล่ด้วยเช่นกัน ดังนั้นสรุปได้ว่า หากใช้ร่างกายไม่เหมาะสมกับการหายใจ เราจะไม่สามารถมีลมที่เพียงพอต่อการเล่นได้ และหากลมไม่เพียงพอต่อการเล่น ปัญหาของการเกร็งที่ไหล่จะเกิดขึ้น ส่งผลถึงการเกร็งของมือ และนิ้วมือตามลำดับ อาจารย์คูเปอร์ใช้ที่ห้อยคอโอโบ (Strap) เพื่อลดน้ำหนักในการถือ ช่วยทำให้นิ้วมือผ่อนคลายลงและไม่เกร็ง โดยแบบฝึกที่ใช้ในการพัฒนากล้ามเนื้อของนิ้ว คือ ซเกล 2 ประเภท คือ เมเจอร์

---

<sup>76</sup> อาร์นัลโด เดอ เฟลิเซ (Arnaldo de Felice) นักโอโบและนักประพันธ์แนวหน้าชาวอิตาลี และเป็นหัวหน้าโอโบวงนิวยอร์ก ฟิลาฮาร์โมนิค ออร์เคสตรา (New York Philharmonic Orchestra) ได้กล่าวเรื่องการหายใจในการอบรมเชิงปฏิบัติ ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เมื่อวันที่ 11 ธันวาคม พ.ศ. 2555.

และไมเนอร์ เช่น อีเมเจอร์และปีเมเจอร์ พร้อมทั้งซีชาร์ปไมเนอร์และจีชาร์ปไมเนอร์ โดยทั้งหมดนี้ฝึกซ้อมด้วยความเร็วตัวเซปต์สองชั้นที่ค่าจังหวะความเร็วเท่ากับ 120 อีกหนึ่งวิธีที่ช่วยลดการเกร็งของนิ้วมือ นอกจากการผ่อนคลายนิ้วมือคือ ห้ามยกนิ้วมือขึ้นสูงเกินไปขณะเคลื่อนไหวบนคีย์ ฝึกโดยการซ้อมนิ้วมือช้าๆ โดยเคลื่อนไหวนิ้วมือให้ใกล้กับคีย์เท่าที่เป็นไปได้ และให้ผ่อนคลายความรู้สึกบริเวณกล้ามเนื้อนิ้ว หากไม่ฝึกเช่นนี้จะทำให้สูญเสียเทคนิคการควบคุมของนิ้วมือได้ง่าย และไม่สามารถเล่นในจังหวะที่เร็วขึ้นได้

ฮาเวิร์ด เอ็ง (Howard Ng) หัวหน้านักโอโบประจำวง National Symphony Orchestra Malaysia ปี ค.ศ. 2011 - 2013 ได้กล่าวว่า ปัญหาของลมไม่พออกไม่ได้เกี่ยวข้องกับนิ้วโดยตรง แต่หากใช้ลมที่ไม่ถูกต้องจะทำให้การเคลื่อนไหวของนิ้วเกิดการเกร็ง เมื่อมีการใช้ลมที่ถูกต้อง การเคลื่อนไหวของนิ้วจะเกิดการผ่อนคลาย มีคนจำนวนไม่น้อยมักพูดเสมอว่า ผู้เล่นควรเป่าลมออกมาให้มากขึ้น มากกว่าจำนวนที่พูดว่า เป่าลมออกให้น้อยลง ปล่อยลง หากผู้เล่นต้องเล่นเสียงดังหรือต้องเป่าออกมาในปริมาณมากๆ อยู่ตลอดเวลา และมีการเค้นลมเป็นเวลานานขณะบรรเลง ระบบนิ้วมือจะเกิดการเกร็ง เนื่องจากร่างกายของผู้เล่นถูกใช้งานอย่างหนัก ฮาเวิร์ดแนะนำว่า ก่อนที่จะบรรเลง ไม่ควรใช้ลมที่หนักเกินไปและล้นต้องไม่หนาจนเกินไป โดยฝึกซ้อมชกลมด้วยความดังระดับดังปานกลาง (Mezzo Forte) และทำอีกครั้งด้วยระดับเสียงเบา (Piano) ส่วนเรื่องความเร็วลม (Air Speed) จะเกี่ยวข้องกับระดับเสียงในช่วงเสียงต่างๆ หากต้องการเล่นโน้ตด้วยความดังควรใช้ลมเร็ว และเมื่อเล่นโน้ตในระดับเสียงเบาใช้ลมช้า โดยทั้งสองแบบนี้ต้องมาจากการซบพอร์ตที่ดีด้วย ในกรณีที่ต้องใช้ระดับความเบาและลมช้า หากผู้เล่นเป่าโน้ตแล้วเสียงไม่ออกหรือเสียงบอด ปัจจัยหลักเบื้องต้นที่ควรสังเกตคือ เรื่องของลิ้นโอโบที่มีรูเปิดตีบจนเกินไปหรือมีรูเปิดกว้างเกินไป ส่วนเรื่องการซบพอร์ตลม มีคนจำนวนไม่น้อยกล่าวเป็นเสียงเดียวกันเสมอว่า ให้ซบพอร์ตจากท้อง ในความเป็นจริงการซบพอร์ตนั้นใช้กล้ามเนื้อหลายส่วน เช่นกล้ามเนื้อส่วนกลางลำตัว ส่วนข้างลำตัว ส่วนหลังช่วงเอว รวมไปถึงกล้ามเนื้อปากและกล้ามเนื้อลิ้น ที่ทำงานร่วมกันในการเริ่มออกเสียงโน้ตตัวแรก โดยเริ่มจากการใช้ลมซบพอร์ตที่ดีในการหายใจเข้า และเก็บกักลมไว้ในบริเวณช่องปาก เมื่อถึงขั้นตอนการเป่าออกที่จะทำให้เกิดเสียง ผู้เล่นต้องใช้ลิ้นแตะไปที่บริเวณส่วนปลายของรูลิ้นโอโบ เพื่อไปอุดบริเวณรูเปิดของลิ้นโอโบก่อน จากนั้นเป่าโดยดึงลิ้นย้อนกลับไปทางโคนลิ้นทันทีเพื่อทำให้เกิดเสียง ส่วนการใช้ลมในการออกเสียงตัวแรกนั้น ใช้เพียง 10 เปอร์เซ็นต์ ของความเร็วลมที่ทำให้เกิดเสียง โดยจากระยะช่วงของปอดถึงบริเวณริมฝีปาก จะต้องไม่มีอากาศ และไม่มีแรงดันใดๆ ภายในเข้าแทรก กรณีที่ไม่ใช้ลิ้นในการออกเสียงโน้ตตัวแรก สามารถทำได้เช่นกัน โดยเริ่มจากการใช้ลมเบาค่อยๆ เพิ่มแรงดันในเป่าให้มากขึ้นเรื่อยๆ กระทั่งถึง 10 เปอร์เซ็นต์ ลักษณะนี้จะทำให้ลิ้นโอโบเกิด

เสียงเช่นกัน แต่เสียงนั้นจะเกิดขึ้นช้า หากผู้เล่นใช้วิธีการตัดลิ้นเข้าช่วย จะเป็นการเติมอากาศและเติมแรงดันให้กับช่วงของปอดถึงบริเวณริมฝีปาก และเมื่อเป่าเสียงก็จะเกิดขึ้นทันที ดังนั้นก่อนถึงเวลาที่จะเป่า ควรหายใจให้เต็มที่ เพื่อที่จะทราบถึงปริมาณของลมว่าควรใช้ลมกี่เปอร์เซ็นต์ในการเป่า และมีการใช้ปริมาณลมเร็วภายในร่างกายไปเท่าไร แต่หากมีเป่าโดยไม่ใช้การตัดลิ้น เสียงที่ได้จะเป็นเสียงที่มีลมนำออกมาก่อนตามด้วยเสียงออกทีหลัง (ลม เสียง) เพราะช่วงของกล้ามเนื้อบริเวณท้องถึงบริเวณริมฝีปากไม่มีแรงดันและไม่มีการขับพอร์ตของลมเกิดขึ้น ดังนั้นการขับพอร์ตจึงไม่ได้มาจากเพียงแค่อท้อง แต่มาจากกล้ามเนื้อท้องบริเวณรอบๆ เดียวกันส่งขึ้นไปยังริมฝีปาก

ปีเตอร์ สตีจเวอรัส (Peter Steijvers) นักโอโบชาวเนเธอร์แลนด์ ประจำวง Limburgs Symphonie Orkest ได้อธิบายถึงลักษณะการใช้ปริมาณและความเร็วลมในการเล่นโน้ตว่า การปรับระดับการโค้งยกตัวขึ้นและลงของลิ้นภายในปาก เป็นตัวเชื่อมความสัมพันธ์การเคลื่อนไหวทิศทางของกระแสลม จากปอดเคลื่อนตัวขึ้นมาถึงบริเวณปาก อาศัยผ่านช่องคอหรือหลอดลม โดยความสัมพันธ์ทั้งหมดนั้นเป็นการเปรียบเทียบอัตราส่วนของปริมาณของลม ความเร็วลม และขนาดของแรงดันภายในที่ใช้ในการหายใจ เพื่อให้เข้าใจและเห็นภาพ ปีเตอร์สตีจเวอรัสได้กล่าวถึงว่า โดยปกติลมจะผ่านบริเวณหลอดลมและเคลื่อนไหวออกสู่บริเวณทางปาก จะสัมพันธ์กับการออกเสียงสระในการโค้งยกตัวขึ้นและลงของลิ้นภายในปาก เช่น อา (AH) อี (EE) เอ (EH) โอ (OO) อู (EU) ในกรณีโน้ตเสียงสูง ผู้เล่นจะต้องใช้รูปแบบสระอี (EE) ในการทำให้โฟกัสของลมที่ผ่านหลอดลมมีขนาดและปริมาณที่เล็กลง เมื่อปริมาณลมเล็กลงหมายความว่า ความเร็วลมที่ใช้จะแปรผกผันกับปริมาณของลม โดยลมที่ส่งผ่านขึ้นมาจะกลายเป็นลมเร็วทันที และสอดคล้องกันกับอาจารย์ดำริที่แนะนำว่า การเล่นเสียงสูงจำเป็นต้องใช้ลมเร็ว เพียงแต่ปริมาณลมที่เข้าไปในลิ้นต้องคำนวณให้ดี เพราะถ้ามีจำนวนที่มากไปจะทำให้เป่าไม่ออกและเป่าเบาไม่ได้

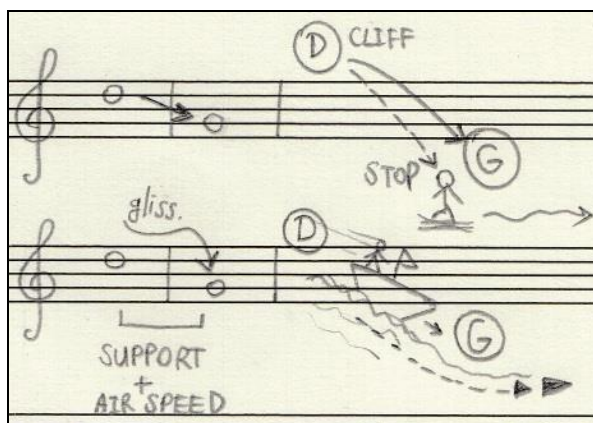
### 3.1.4 ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato)

อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ (Cooper Wright) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลีนคู๋ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) กล่าวว่า อย่างแรกที่จะต้องทำคือ การเป่าลมอย่างต่อเนื่องและมั่นคง จากนั้นใช้ลมร้อนในการเป่าโน้ตสองตัว โดยจากโน้ตหนึ่งไปยังอีกโน้ตหนึ่งด้วยการเป่าลมให้ต่อเนื่อง แล้วค่อยเลื่อน (Slide) นิ้ว แบบกลิซันโด มาปิดอีกโน้ตหนึ่ง ยกตัวอย่างโน้ตตัวจี-กลิซันโด-ลงมาที่โน้ตตัวเอฟชาร์ป ในระดับช่วงเสียงแรก และทำอีกโน้ตหนึ่งคือ โน้ตตัวจี-กลิซันโด-ลงมาที่โน้ตตัวอี ลักษณะเช่นนี้จะสังเกตได้ว่า ขณะที่เคลื่อนนิ้วมือกลิซันโด ลงมาสู่นโน้ตอีกตัว

หนึ่ง สังเกตได้ชัดว่าเสียงขณะที่เล่นเสียงต่อเนื่องนั้น เกิดอาการหยุดชะงักของเสียง ดังนั้นวิธีแก้คือ ให้ใช้ลมเป่าในปริมาณมากขึ้นกว่านี้ระหว่างโน้ตทั้งสองตัว คือโน้ตตัวจีและโน้ตตัวอี ต่อมาให้ใช้วิธีคิดลมร้อน (Hot Air) และลมเย็น (Cold Air) และถ้าหากลมไม่ได้ถูกโฟกัสหรือไม่มีการต่อเนื่องของลมเกิดขึ้น เสียงโน้ตที่ได้จะไม่เกิดการเชื่อมหรือต่อเนื่องกัน จะเกิดอาการสะดุดของเสียงเกิดขึ้น เช่นกันกับเมื่อเราต้องการโน้ตที่เคลื่อนไปหาอีกตัวหนึ่งขณะเล่นลดระดับเสียงลง (Decrescendo) กับโน้ตเสียงต่ำ ส่วนมากเสียงจะไม่เกิดการเชื่อมต่อกัน เนื่องจากปัจจัยหลายอย่างเช่น การบีบกัดปาก (Biting) และการควบคุมกล้ามเนื้อปากไม่มั่นคง สิ่งเหล่านี้จะส่งผลถึงการใช้ลิ้นโอโบด้วยเช่นกัน ในลีนรูปแบบอเมริกัน จะมีการเพิ่มในส่วนตรงกลางของปลายลิ้น (Center of the Tip) เพื่อให้สามารถสร้างเสียงที่จะเป่าออกมาได้ง่ายขึ้น อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ ได้แนะนำต่อ เรื่องปริมาณการจำกัดของความดัง หากเรามีลิ้นโอโบที่ใหญ่และกว้าง เราจะสามารถเล่นเสียงที่ตั้งได้ดี แต่จะจำกัดปริมาณเสียงของความเบา การเล่นเสียงที่มีความดังนั้นสำคัญเช่นนั้น แต่สำคัญมากกว่านั้นเราจะต้องเล่นเสียงเบาให้ได้ด้วย ยกตัวอย่างเช่นในการลองโทน เสียงตามระบบตัวเลขของทาบูโท ในระดับความดังเสียงเบาปานกลาง (Mezzo Piano) นั้นจะแตกต่างกับระดับเสียงเบามาก (Pianissimo) และในระดับเสียงเบาปานกลาง จะแตกต่างกับระดับเสียงเบามากอีกด้วยเช่นกัน ดังนั้นหากไม่สามารถเริ่มต้นในตำแหน่งเสียงระดับความเบามากได้ ควรต้องเปลี่ยนลิ้นโอโบใหม่เพื่อให้สามารถแก้ไขปัญหาตรงนี้ได้

วิกเตอร์ แทม (Victor Tam) นักโอโบชาวฮ่องกงและเป็นวาทยากรประจำวง HKIEd Symphonic Band ที่ Hong Kong Institute of Education ได้อธิบายการเชื่อมเสียงระหว่างโน้ตไว้ว่า เสียงจะเกิดการขาดตอนและสะดุดได้โดยง่ายหากไม่เติมลมระหว่างโน้ต ดังนั้นจำเป็นต้องคิดอยู่เสมอว่า ควรจะมีการเพิ่มความเร็วมลเล็กน้อย เพื่อให้มีทิศทางของลมไปข้างหน้าก่อนที่จะเปลี่ยนโน้ตไปยังตัวต่อไป รวมถึงการฝึกขเกลคู่สามหรือคู่สี่อย่างซ้ำๆ ซึ่งจะช่วยให้การเชื่อมเสียงระหว่างโน้ตมีทิศทางที่ดีขึ้น

อาจารย์ดาร์ริท บรณวิทย์กิจ อาจารย์ภาคประจำวิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และหัวหน้ากลุ่มโอโบแห่งวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra) กล่าวถึงหลักการของการเชื่อมโน้ตของโอโบ ในส่วนการเชื่อมเสียงจากโน้ตขาลงจะยากกว่าขาขึ้น เพราะขณะที่จะเชื่อมเสียงขาลงเราจะสัมผัสพอร์ต เช่น โน้ตตัวดีลำดับที่เก้า ลงมา โน้ตตัวจีลำดับที่ห้า เราจะปรับลมมาที่โน้ตลำดับห้าทันที โดยไม่ได้เติมลมระหว่างระหว่างโน้ต



ภาพที่ 8 แสดงถึงความเร็วของโน้ตที่สูงกว่าเคลื่อนที่มาจากโน้ตที่ต่ำกว่า

ตัวอย่างภาพที่ 8 เปรียบเหมือนกำลังขับเรือแล้วกระโดดลงมาในชั้นที่ห้า เราควรจะมีน้ำรองรับแรงกระแทกภายใต้ท้องเรือ เพื่อที่จะให้การเคลื่อนที่ลงเป็นไปอย่างนิ่มนวล แต่ส่วนมากมักจะไม่น่าคิดถึงการรองรับของน้ำ มักคิดเป็นหน้าผาที่ไม่มีน้ำรองรับแล้วกระโดดมาชั้นที่ห้า ตรงที่กระโดดลงมาทันทีนี้ จะส่งผลทำให้เสียงของโน้ตเกิดการแคร็กและไม่มีการเชื่อมต่อกัน เนื่องจากเวลาที่กระโดดลงที่หน้าผา การเคลื่อนไหวจะหยุดก่อน ทุกอย่างจะหยุดครู่หนึ่ง แล้วจึงค่อยตั้งต้นวิ่งใหม่ ดังนั้นหากต้องการเชื่อมเสียงโน้ตลง ต้องขับพอร์ตหรือประคองลมลงมาด้วย ในกรณีที่ยกตัวอย่างไป จากโน้ตตัวดีลำดับที่เก้า ลงมา โน้ตตัวจีลำดับที่ห้า ต้องปรับเปลี่ยนความเร็วของลมด้วย ไม่ควรเปลี่ยนความเร็วลมเมื่อถึงโน้ตตัวจีทันที ควรเปลี่ยนความเร็วลมก่อนถึงโน้ตตัวจี เราต้องทำกลิซันโดของความเร็วลมไม่ใช่ของพิพม์เสียง ขณะเดียวกันในช่วงของกลิซันโด นี้ยังคงมีการขับพอร์ตอยู่

ฮาเวิร์ด เอ็ง (Howard Ng) หัวหน้านักโอโบประจำวง National Symphony Orchestra Malaysia ปี ค.ศ. 2011 - 2013 กล่าวถึงเมื่อเกิดปัญหาเสียงโน้ตไม่ออกขณะการเล่น โดยทั่วไปจะเกี่ยวข้องกับเรื่องของปัญหาของระบบนิ้ว อย่างแรกที่ต้องคำนึงถึงเสมอคือเรื่องของการหายใจ ว่าหายใจเพียงพอหรือไม่ ขณะที่เปลี่ยนนิ้วเพื่อไปยังอีกโน้ตหนึ่ง ได้หยุดลมระหว่างเปลี่ยนหรือไม่ และขณะที่เปลี่ยนนิ้วได้มีการเปลี่ยนแปลงของรูปปากหรือไม่ (ซึ่งไม่สมควรเปลี่ยนในบางกรณี) เช่นขณะที่เราเล่นโน้ตตัวซีสูง และเปลี่ยนช่วงเสียงมาที่โน้ตตัวซีต่ำ หากช่วงเสียงค่อนข้างกว้างมากๆ ในลักษณะเช่นนี้ สามารถปรับเปลี่ยนรูปปากได้ แต่หากต้องเล่นโน้ตตัวซีในช่วงเสียงกลางและเชื่อมไปถึงโน้ตตัวซีในช่วงเสียงต่ำ ไม่มีความจำเป็นที่ต้องเปลี่ยนรูปปากเพราะไม่ได้ยากจนเกินไป แต่หากจำเป็นต้องเปลี่ยนรูปปาก สาเหตุเบื้องต้นอาจมาจากลิ้นโอโบที่มีรูเปิดกว้าง

เกินไป หากลิ้นโอโบมีรูเปิดที่พอดี จะต้องใช้รูปปากเดิม เป็นต้น ตัวอย่างต่อมาเช่น หากเล่นโน้ตตัวเอ ในระดับช่วงเสียงกลางเชื่อมไปยังโน้ตตัวเอในช่วงเสียงสูง ผู้เล่นควรใช้รูปปากเดียวกันในทั้งสอง ช่วงเสียง หากเสียงไม่ออกทั้งที่ไม่ได้เปลี่ยนรูปปากแล้ว สาเหตุอาจเกิดจากลิ้นโอโบมีรูเปิดที่กว้างเกินไป การที่ทำให้โน้ตออกง่ายขึ้น เรื่องของการกลืนลิ้นโด ช่วยอย่างมากในเรื่องการมีทิศทางของลม ไปข้างหน้าและดีขึ้น แต่หากระบบนิ้วไม่ดี ไม่ว่าจะเปลี่ยนรูปปากหรืออะไรก็ตาม จะไม่มีทาง ช่วยอะไรได้ ตัวอย่างเช่น หากเล่นโน้ตตัวซีชาร์ป (ฮาร์ฟโฮล) ไปยังโน้ตตัวเอ โน้ตตัวบี และโน้ตตัวจี หรือ โน้ตตัวจี เคลื่อนที่ลงมายังโน้ตตัวดี (ฮาร์ฟโฮล) วิธีการฝึกคือ ผู้เล่นจะต้องซ้อมโน้ตตัวจี ไปยัง โน้ตตัวอี และโน้ตตัวดี เคลื่อนที่ลงมาเป็นจังหวะสลับ จากนั้นเล่นโน้ตตัวจีเลกาโตไปยังโน้ตตัวดี จะทำ ให้เสียงที่ได้มีประสิทธิผลดีขึ้น ส่วนการใช้ลม ฮาเวิร์ดได้อธิบายเสริมว่า การใช้ลม (Air) นั้น ใช้เพื่อ สำหรับการอิคซ์เปรเซิน<sup>77</sup> การทำเสียงระรัว หรือทำเสียงโอโบให้พิเศษ (Special Sound) โดยใช้รูป ปากม้วนเข้าเล็กน้อย และผ่อนคลาย

### 3.2 แบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้อง

จากการค้นคว้าแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยและอาจารย์ที่ปรึกษาด้านการบรรเลง โอโบได้ค้นพบและเห็นตรงกันว่าแบบฝึกหัด Die Spieltechnik der Oboe ที่เขียนโดยกุนเทอร์ แพซซิน (Günther Passin) และ ไรน์โฮลด์ มอลเซอร์ (Reinhold Malzer) เล่มนี้ เป็นการรวบรวม เทคนิคต่างๆ ของโอโบเพื่อแก้ปัญหาการซ้อม และตรงต่อปัญหาของผู้วิจัยมากที่สุด จึงได้นำบางหัวข้อ มาอธิบายเป็นตัวอย่างในการแก้ไขปัญหา แบ่งออกเป็น 4 ประเภทคือ

#### 3.2.1 ปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน

1. Die Spieltechnik der Oboe แบบฝึกหัดที่ III. Dynamik หน้า 12 เป็น แบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้องกับระดับเสียง จากเบา (Pianissimo) ไปจนถึง ดังมาก (Fortissimo) มีการ เริ่มต้นด้วยระดับเสียงที่หลากหลาย จากนั้นจะนำระดับเสียงต่างๆ มารวมกัน เพื่อพัฒนาการทางด้านการเปลี่ยนระดับเสียงไปสู่อีกระดับหนึ่ง

2. Die Spieltechnik der Oboe แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato ข้อ a) หน้า 29 และ ข้อ f) หน้า 31 เป็นแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้องกับความหลากหลายของระดับเสียง โดย ส่วนมากแต่ละเสียงห่างกันในช่วงขั้นคู่แปด (Octave)

<sup>77</sup> Expression (อิคซ์เปรเซิน) อารมณ์ความรู้สึก บ่งชี้ถึงรายละเอียดของการบรรเลงหรือ การขับร้อง เพื่อคุณค่าทางศิลปะ เช่น การเน้นเสียง น้ำเสียง ความรู้สึก ความดั่งเบา ความสั้นยาว, ผู้วิจัย.

### 3.2.2 ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงเบา ตั้งแต่โน้ต Db, D Eb E F ในช่วงเสียงที่สามของโอโบ

1. Die Spieltechnik der Oboe แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato ข้อ f) หน้า 31 เป็นแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้องกับความหลากหลายของระดับเสียง โดยส่วนมากแต่ละเสียงห่างกันในช่วงขั้นคู่แปด (Octave)

### 3.2.3 แบบฝึกหัดที่ช่วยเรื่องการแก้ปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว

1. Die Spieltechnik der Oboe แบบฝึกหัดที่ VI. Technische Grundübungen

ข้อ Linke Hand หน้า 22 เป็นแบบฝึกหัดที่ช่วยพัฒนาเรื่องมือซ้าย โดยเฉพาะกับนิ้วก้อยซ้าย

ข้อ Oktave-Übergang 1 หน้า 23 เป็นแบบฝึกหัดที่ช่วยพัฒนาเรื่องการเปลี่ยนเสียง ให้สัมพันธ์กับการสลับนิ้วขณะเปลี่ยนตัว (Crossing Note) ของระยะห่างของการเปลี่ยนโน้ตระหว่างโน้ตตัวซึงถึงโน้ตตัวดี

ข้อ Oktave-Übergang 2 หน้า 23 เป็นแบบฝึกหัดที่ช่วยพัฒนาเรื่องเป็นแบบฝึกหัดที่ช่วยพัฒนาเรื่องขวา โดยเฉพาะกับนิ้วก้อยขวา

### 3.2.4 ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato)

1. Die Spieltechnik der Oboe แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato ข้อ a) d) และ e) หน้า 29-30 เป็นแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้องกับความหลากหลายของระดับเสียง โดยส่วนมากแต่ละเสียงห่างกันในช่วงขั้นคู่แปด (Octave)

2. แบบฝึกหัดที่ XI. Etüden zu Solokonzerten ข้อ a) Richard Strauss – Konzert für Oboe und Orchester in D-Der หน้า 32 แบบฝึกหัดนี้เป็นแบบฝึกหัดที่ช่วยพัฒนาเรื่องการเคลื่อนไหวของนิ้วที่เชื่อม ระหว่างโน้ตใกล้กันในเพลง Oboe Concerto in D Major โดยเฉพาะ

## 4. ทักษะพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการหายใจและการใช้ลม

กระบวนการการหายใจโดยทั่วไปเกิดจากการที่ร่างกาย หายใจเข้านำเอาก๊าซออกซิเจน เข้าสู่กระแสเลือด และหายใจออกด้วยก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์ ระหว่างปอดและอากาศภายนอก

อาร์โนลด์ จาค็อบส์<sup>78</sup> (Arnold Jacobs) หัวหน้านักทิวบางวชิคาโก ซิมโฟนี ออร์เคสตรา (Chicago Symphony Orchestra) ได้อธิบายว่า อัตราการหายใจที่ต่ำของก๊าซออกซิเจน และการเพิ่มความเข้มข้นของกระแสเลือด จะมีก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์เข้ามามีผลในการเปลี่ยนแปลง โดยร่างกายจะมีการส่งสัญญาณไปยังระบบประสาทส่วนการหายใจเพื่อให้เกิดการตอบสนองและบังคับให้ร่างกายเกิดการหายใจเข้าอย่างลึกทันทีโดยอัตโนมัติ<sup>79</sup>

ในส่วนของนักดนตรีเครื่องเป่า ทั้งเรื่องของก๊าซออกซิเจนและคาร์บอนไดออกไซด์ ต่างมีความสำคัญเท่ากัน<sup>80</sup> เนื่องจากเป็นสิ่งที่ช่วยกระตุ้นความรู้สึกที่ส่งผ่านไปถึงการหายใจ ไม่เพียงเท่านั้น ผู้เรียนจำเป็นต้องมีความรู้ความเข้าใจเรื่องทักษะพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการหายใจและการใช้ลม เพื่อนำไปสู่การสัมฤทธิ์ผลในการใช้ลมให้ดีขึ้นในแต่ละบทเพลง ดังนั้นความเข้าใจในเรื่องลมจึงเป็นสิ่งสำคัญในการพัฒนาทางด้านเทคนิค และการเรียนรู้อย่างมีประสิทธิภาพในการปฏิบัติ โดยมีทักษะพื้นฐานและปัจจัยอื่นร่วมด้วยดังนี้

#### 4.1 การหายใจ (Breathing)

โดยทั่วไปการหายใจตามธรรมชาติที่ใช้ดำรงชีวิตประจำวัน เป็นเพียงการทำงานของกล้ามเนื้อส่วนท้องที่ค่อยๆ กอดตัวต่ำลงอย่างแผ่วเบาขณะหายใจเข้า และหายใจออกโดยเป็นไปตาม

<sup>78</sup> อาร์โนลด์ จาค็อบส์ (Arnold Jacobs) หัวหน้านักทิวบางวชิคาโกอเมริกันฝีมือเยี่ยมแห่งวง Chicago Symphony Orchestra เนื่องจากด้วยปัญหาสุขภาพด้านปอดของจาค็อบส์ จึงทำให้เขาต้องผ่าตัดปอดอีกข้างออก ในระหว่างชีวิตที่ยังเป็นนักดนตรีอยู่ ซึ่งจาค็อบส์ ได้อธิบายในหนังสือเรื่อง Song and Wind ไว้อย่างน่าสนใจ โดยเนื้อหาเกี่ยวกับกระบวนการและวิธีการสอน และยังเชี่ยวชาญในเรื่องการหายใจ ที่มีผลถึงเครื่องดนตรีกลุ่มทองเหลือง (Brasswind) เครื่องกลุ่มลมไม้ (Woodwind) และนักร้อง รวมถึงเรื่องสรีระของร่างกายที่มีผลต่อการหายใจ เพื่อแนะนำและแก้ไข ปัญหาให้แก่ักเรียน, Wikipedia, **Arnold Jacobs**, เข้าถึงเมื่อ 30 มิถุนายน 2558, เข้าถึงได้จาก [https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold\\_Jacobs](https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Jacobs)

<sup>79</sup> Arnold Jacobs, **Song and Wind**, Control of Breathing, (United States of America: WindSong Press Limited, 1996-2010), 101.

<sup>80</sup> Ibid.



การทำงานนอกอำนาจจิตใจ จะมีแรงลมออกมาจากบริเวณอกเพียงเล็กน้อย รวมถึงความเร็วลมและปริมาณลม<sup>81</sup>

การหายใจที่ถูกต้องสังเกตได้ง่ายจากขณะที่นอนหลับ เพราะขณะที่นอนหลับนั้น ร่างกายจะรู้สึกผ่านคลายมากที่สุด หากสังเกตอาการหายใจในช่วงเวลานอน จะเห็นการพองตัวและยุบตัวของกระบังลมได้อย่างชัดเจน โดยการหายใจที่ถูกต้องนั้นจะมีลักษณะการขยายตัวของบริเวณกระบังลมไปถึงหน้าท้อง และมีการขยายของช่วงอก ซึ่งรูปแบบของการหายใจเช่นนี้จะทำให้ลมสามารถเข้าไปได้จำนวนมาก ดังนั้นการหายใจที่ถูกต้องนั้นจะต้องรู้สึกผ่อนคลาย ขณะที่ไปจึงควรมีลักษณะการหายใจที่ผ่อนคลายเช่นเดียวกับขณะนอนหลับ<sup>82</sup>

การหายใจปกติเป็นการนำเอาอากาศเข้า เกิดขึ้นในระยะเวลาสั้นๆ ขณะการหายใจออกนั้น จะใช้ระยะเวลาที่ยาวกว่า ทำให้ระยะเวลาจะแตกต่างกันไป ในการหายใจปกตินั้น อากาศจะถูกปล่อยออกมาด้วยความหนาแน่นสูงในตอนแรก ตามด้วยความหนาแน่นที่น้อยลงอย่างรวดเร็ว ส่วนการปล่อยอากาศระหว่างการแสดง จะต้องควบคุมให้อากาศไหลออกเป็นเวลานานและความหนาแน่นคงที่ต่อเนื่อง ความต่อเนื่องที่ว่านี้จะควบคุมด้วยความยาวของประโยคเพลงและระดับความดังเบา ช่วงเสียง และเครื่องหมายอื่นๆ<sup>83</sup>

การหายใจออกของนักร้องและนักดนตรีโดยเฉพาะเครื่องเป่า เป็นสิ่งที่ต้องฝึกฝนอยู่เสมอ โดยจะใช้กล้ามเนื้อจากบริเวณท้องและพื้นที่ส่วนบริเวณโดยรอบของปอด และส่งแรงขับเคลื่อนผ่านปอดขึ้นมา แต่อย่างไรก็ตาม การใช้ลมของนักดนตรีเครื่องเป่าไม่สามารถสัมฤทธิ์ผลได้หากมีการหายใจเข้าที่ผิดวิธี<sup>84</sup>

#### 4.2 การหายใจขณะเล่น

การหายใจไม่ใช่เป็นเพียงการเอาลมเข้าไปข้างในแล้วเป่าออกมา แต่หมายถึงการที่ร่างกายต้องรู้สึกผ่อนคลายและกล้ามเนื้อไม่เกิดอาการรัดตึง การหายใจเป็นการนำเอากระแสเลือด

<sup>81</sup> David McGill, **Sound in Motion**, (USA: Indiana University Press, 2007), 163.

<sup>82</sup> กิรติ มีสมพินันท์, การสร้างแบบฝึกหัดระบายลมสำหรับคลาริเน็ต จากองค์ความรู้ของเทคนิคการเล่นขลุ่ยและปี่ไทย, คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556, 17.

<sup>83</sup> เรื่องเดียวกัน.

<sup>84</sup> David McGill, **Sound in Motion**, (USA: Indiana University Press, 2007), 164.

ไหลเวียนกลับเข้าไปสู่บริเวณกล้ามเนื้อปากที่กำลังใช้งาน เพื่อให้เกิดการคลายตัวของกล้ามเนื้อ และมีออกซิเจนไหลเวียน นอกจากนี้ยังเป็นการเพิ่มความอืดและความทนทานของการใช้ลมได้นานขึ้น การหายใจที่ดีนำไปสู่การผลิตเสียงที่ดีอีกด้วย<sup>85</sup>

ในกรณีของโอโบ นักโอโบทั่วไปไม่สามารถหายใจเหมือนกับการหายใจแบบปกติทั่วไปได้ โดยต้องหายใจออกก่อนที่จะเติมลมออกซิเจนเข้าไปสู่ออด เพื่อให้ร่างกายไม่มีอาการอึดอัดเกิดขึ้น การวางแผนการเล่น นักโอโบควรวางแผนในการหายใจให้ดี และควรทำตามแผนที่ได้วางไว้ดังนี้

#### 4.2.1 จุดหายใจ

เป็นที่สังเกตได้ว่า การหายใจมักเกิดหลังบริเวณหลังสัญลักษณ์เชื่อมเสียง แต่ถ้าหากไม่มีที่หายใจ ควรวางแผนในการหายใจ ซึ่งอาจสามารถเกิดได้ระหว่างประโยคเพลง หรือฝึกฟัง และสังเกตนักร้องที่ร้องเพลงว่า ใช้วิธีหรือลักษณะใดในการหายใจ การใช้ลมในการหายใจแต่ละครั้งมีความถี่มากน้อยเพียงใด และการหายใจนั้นได้กระทบกับท่วงทำนองของโน้ตตัวต่อไปหรือไม่ เป็นสิ่งที่ควรศึกษาและนำมาประยุกต์ใช้กับบทเพลง<sup>86</sup>

#### 4.2.2 สิ่งที่ต้องทำขณะหายใจ

ในการแสดงโอโบ ผู้แสดงควรต้องหายใจออกก่อนที่จะหายใจเข้า ขณะบรรเลง เมื่อถึงจุดที่ต้องหายใจ ผู้แสดงสามารถหายใจออกก่อนและหายใจเข้าให้ทันช่วงเวลาของจังหวะเพลง โดยสามารถทำได้ทั้งการหายใจออกและเข้าในเวลาเดียวกัน แต่หากช่วงเวลาของการดำเนินบทเพลงไม่สามารถมีเวลาในการหายใจออกและเข้าพร้อมกันได้ทันที (ในกรณีที่หายใจระหว่างประโยคเพลง) ผู้แสดงต้องหันกลับมาวางแผนในการหายใจอีกครั้ง กรณีที่มีสัญลักษณ์หายใจเล็กๆ ใกล้เคียงกัน 2 ที่ หรือเครื่องหมายบนบทเพลงที่บ่งบอกว่าควรหายใจใกล้เคียงกัน 2 ที่ ให้ผู้แสดงหายใจออกในที่แรก และพยายามบรรเลงต่อไป โดยยืดลมออกไปให้นานขึ้นอีกเล็กน้อย จากนั้นในครั้งที่สองให้หายใจเข้า ผู้แสดงควรฝึกการหายใจในลักษณะเช่นนี้อีกครั้งให้มากพอ จนกลายเป็นการหายใจแบบธรรมชาติ เพราะการปล่อยลมหายใจออกมาขณะบรรเลงเพียงเล็กน้อยในแต่ละครั้ง (คล้ายกับการค่อยๆ นำลมเสียที่ไม่ได้ใช้ และถูกกักขังอยู่บริเวณช่องอกให้เกิดการระบายออกมาก ทีละน้อย เพื่อลด

<sup>85</sup> Martin Schuring, *Oboe Art and Method*, (New York: Oxford University Press, 2009), 10.

<sup>86</sup> Ibid.

แรงดึงของร่างกายขณะบรรเลง<sup>87)</sup> พร้อมกันกับการบรรเลงทำนองต่อไป โดยไม่ติดขัดและกินจังหวะ ถัดไป เป็นสิ่งจำเป็น ที่จะทำให้เกิดการบรรเลงที่ดี<sup>88)</sup>

### 4.2.3 การแบ่งวรรคการหายใจ

ผู้แสดงควรตระหนักไว้เสมอว่า ทุกครั้งในการหายใจหมายถึง การเริ่มต้นเตรียมตัวบรรเลงในประโยคต่อไปที่กำลังจะมาถึง แต่ไม่ได้หมายความว่า การเริ่มต้นการหายใจจะทำให้ประโยคเพลงสมบูรณ์ไปทุกครั้ง หากผู้แสดงไม่ได้เฉลียวฉลาดในการแบ่งวรรคประโยค กล่าวคือ หากเจอรูปประโยคเพลงที่ยาว ควรหายใจเข้าไปในปริมาณที่มากพอควรและแบ่งการหายใจออกให้ดี แต่หากเจอประโยคเพลงที่สั้น ควรหายใจให้พอดีกับรูปประโยค<sup>89)</sup>

หากมีการหายใจที่ถูกต้อง จะเกิดความรู้สึกสบายร่างกาย กล้ามเนื้อจะลดแรงดึงทุกครั้งในขณะที่หายใจเข้า หากเกิดการสะสมของอากาศที่ไม่มีการถ่ายเทเกิดขึ้น หรือเกิดลมเสียดภายในช่องอกแล้วออกมาภายนอก การวางแผนการหายใจในบริเวณนั้นยังไม่มีประสิทธิภาพมากพอ ผู้แสดงควรเปลี่ยนจุดในการหายใจอีกครั้ง หากการวางแผนนั้นเข้ากันพอดีกับปริมาณลมที่ใช้ ควรจดบันทึกสัญลักษณ์ในการหายใจลงไปในบทเพลง โดยสามารถเขียนได้ว่า จุดใดนำลมออก หรือจุดใดนำลมเข้า จากนั้นควรปฏิบัติตามที่ได้เขียนขึ้นไว้ เนื่องจากนักดนตรีจำนวนไม่น้อยขณะแสดง เกิดอาการตื่นเต้นและลืมหายใจ การจดหรือการวางแผนในการหายใจ เป็นการช่วยฝึกสมองในการจดจำให้เป็นระบบมากยิ่งขึ้น

สำหรับเรื่องการหายใจเข้าและออก หากน้ำเสียงของโอโบเกิดเสียงที่แฉะหมายความว่า ผู้แสดงมีลักษณะสำคัญในการหายใจ และต้องตระหนักอยู่เสมอและไม่ควรปฏิบัติผิดขั้นตอน ดังนี้

1. ใช้ลักษณะร่างกายให้ดีและมีท่าทางเหมาะสม (Good Posture)

2. วางแผนพื้นที่ของร่างกายทั้งสามส่วนให้มีการใช้งานที่เหมาะสม

(กล้ามเนื้อบริเวณรอบเอว กระบังลม และปอด) มีการปล่อยลมออกก่อนการบรรเลงเสมอ และหายใจเข้าให้มาก (จำไว้เสมอว่า การหายใจที่เอาลมเข้าในปริมาณมาก ไม่ได้ส่งผลดีเสมอไป หากไม่ได้มีการวางแผนการใช้ลมระหว่างทางหรือระหว่างประโยคให้ดี)

<sup>87)</sup> ผู้วิจัย.

<sup>88)</sup> Martin Schuring, *Oboe Art and Method*, (New York: Oxford University Press, 2009), 10.

<sup>89)</sup> *Ibid.*, 11.

3. มีการซัพพอร์ตที่ดี มีการยืดหยุ่นเกิดขึ้น โดยให้ความรู้สึกส่งไปยังบริเวณหัวเข็มขัดที่รัดบริเวณเอว ให้ต้นซัพพอร์ตเข้าและออกจากบริเวณนี้

4. ตรวจสอบลิ้นโอโบให้แน่ชัดว่า แรงต้านขณะเป่าเกิดความสบายหรือไม่

5. หากมีการจัดการกับร่างกายที่ดีแล้ว กล้ามเนื้อทุกอย่างจะทำหน้าที่สัมพันธ์กัน และจะส่งผลดีต่อการบรรเลง<sup>90</sup>

#### 4.2.4 การจัดกลุ่มการหายใจ

เสียงของคนตรีคล้ายกับการร้องเพลงที่บรรเลงด้วยการใช้ลมและรูปประโยคนั้นจะต้องมีพลังและสมบูรณ์ โดยต้องหาจุดในการหายใจ แต่ต้องอยู่ภายในรูปแบบไวยากรณ์ (Musical Grammar) ของการหายใจ ซึ่งลักษณะของการใส่สัญลักษณ์เครื่องหมายต่างๆ ในแต่ละที่เมื่อเปรียบเทียบกับการใช้เครื่องหมายหายใจ มีความคล้ายกัน หากวางแผนจุดหายใจแต่ละจุดที่ต่างกัน ความหมายมักต่างออกไป ตัวอย่างเช่น

ฉันเห็นนายเอกับนายบี.

ฉันเห็น “นายเอ” กับนายบี

ฉันเห็นนายเอ. กับนายบี.

ฉันเห็นนายเอ. กับนายบี?

ฉันเห็นนายเอ! กับนายบี!<sup>91</sup>

จากตัวอย่างเห็นได้ว่าการกำหนดเครื่องหมายให้แต่ละประโยคให้ความหมายและทำนองความรู้สึกแตกต่างกันออกไป การจัดกลุ่มการหายใจเช่นกัน ควรหาที่เหมาะสมที่สามารถสังเกตได้ และมีความเป็นไปได้มากที่สุดในการจัดกลุ่มการหายใจ โดยให้สังเกตว่าโน้ตที่เห็นอยู่เป็นของกลุ่มประโยคใด และการเปลี่ยนแปลงเสียงสูงต่ำของโน้ตของในประโยคนั้น ควรส่งไปหาประโยคใดถัดไป

การจัดกลุ่มโน้ตให้ดีในการแบ่งการหายใจ คล้ายกับการรวมคำให้กลายเป็นกลุ่มคำ และค่อยๆ เริ่มสะสมเป็นรูปประโยค ให้มีประสิทธิภาพ โดยสอดคล้องกับเส้นกั้นห้อง ที่เป็น

<sup>90</sup> Martin Schuring, **Oboe Art and Method**, (New York: Oxford University Press, 2009), 15.

<sup>91</sup> เป็นการประยุกต์ใช้รูปแบบตัวอย่าง โดยอ้างอิงจาก, Martin Schuring, **Oboe Art and Method**, (New York: Oxford University Press, 2009), 50.

ตัวแบ่งกลุ่มประโยคหนึ่งไปยังอีกประโยคหนึ่ง<sup>92</sup> เช่นลักษณะรูปแบบไวยากรณ์ทางดนตรีของการหายใจที่แตกต่างกันในตัวอย่าง ที่ 9 และ 10



ภาพที่ 9 เป็นการแสดงการหายใจที่ผิดหลักไวยากรณ์ทางดนตรี



ภาพที่ 10 เป็นการแสดงการหายใจที่ถูกหลักไวยากรณ์ทางดนตรี

จากตัวอย่างที่ 9 และตัวอย่างที่ 10 นี้ เป็นตัวอย่างที่แสดงถึงรูปแบบไวยากรณ์ในการหายใจ โดยในตัวอย่างที่ 10 จะเห็นได้ว่าลักษณะรูปแบบไวยากรณ์ถูกต้องกว่าตัวอย่างที่ 9 เนื่องจากในจุดจังหวะหนักหรือจังหวะตกของห้องแรกเป็นจังหวะที่สำคัญที่สุดเสมอ การแบ่งวรรคในการหายใจหลังจากจังหวะหนักหรือจังหวะตกในแต่ละห้อง หมายถึงการเริ่มต้นประโยคนั้นเพื่อเคลื่อนเข้าสู่กลุ่มโน้ตหนึ่ง ให้เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ ถัดจากจุดในจังหวะหนักหรือจังหวะตก มักเป็นกลุ่มโน้ตที่อยู่ในจังหวะยก หรือกลุ่มโน้ตนั้นเป็นของอีกประโยค ซึ่งการหายใจระหว่างเส้นกันห้องนั้น ผิดหลักไวยากรณ์การหายใจบนบทเพลง หากจัดกลุ่มหายใจผิดที่ อาจทำให้ความหมายบทเพลงแตกต่างออกไปจากเดิม<sup>93</sup>

โดยเส้นกันห้องแสดงถึงการแบ่งประโยคที่แยกออกจากกันในแต่ละห้อง แต่การหายใจในรูปแบบไวยากรณ์ทางดนตรีที่ถูกต้องนั้น มาร์ติน ชูริง ได้ให้ความเห็นในหนังสือ Art

<sup>92</sup> Martin Schuring, *Oboe Art and Method*, (New York: Oxford University Press, 2009), 50.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 51.

Oboe and Method ว่า การหายใจในแต่ละห้องเปรียบเสมือนการอ่านหนังสือ ผู้อ่านมักไม่ได้หยุดสายตาประโยคนั้น หรือเพียงแค่อ่านในหน้านั้น แต่ผู้อ่านจะหยุดอ่านประโยคนั้นได้ก็ต่อเมื่อมีเครื่องหมายแสดงสัญลักษณ์จบประโยค และประโยคเพลงส่วนมาก ผู้ประพันธ์มิได้ประพันธ์เพียงแค่อ่านต่อห้อง เพราะการเคลื่อนไหวของโน้ตยังมีการเคลื่อนที่อยู่ การบรรเลงดนตรีเช่นเดียวกัน ไม่ควรแบ่งวรรคหายใจสิ้นสุดที่เส้นกันห้อง<sup>94</sup> การเคลื่อนไหวของบทเพลงนั้น จะต้องเคลื่อนไหวโดยข้ามเส้นกันห้อง ข้ามจังหวะไปอีกจังหวะหนึ่ง และข้ามเส้นเชื่อมประโยคไปยังอีกกลุ่มโน้ตหนึ่ง<sup>95</sup> ดังเช่นกรณีตัวอย่างที่ 11-12 ต่อไปนี้ ที่แสดงถึงการ จัดกลุ่มโน้ต เพื่อให้ผู้แสดงสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในบทเพลงอื่นๆ และทราบถึงวิธีการจัดการกับการแบ่งวรรคหายใจ



ภาพที่ 11 จากแบบฝึกหัดของ Barret, 12 Articulation Exercises, no.1.



ภาพที่ 12 จากแบบฝึกหัดของ Ferling, 48 Famous Studies, no. 12.

### 4.3 การควบคุมกระแสลม

ปัจจัยพื้นฐานที่มีผลต่อการแสดงที่สำคัญของเครื่องเป่าคือ ลม ซึ่งลมในที่นี้จะเกี่ยวข้องกับเรื่องของปริมาณของลม (Air Volume/Air Quantity) และความเร็วลม (Air Speed) ที่ต้องควบคุมไปกับกระแสลม (Air Stream) โดยอัตราส่วนของปริมาณลมและความเร็วลม จะขึ้นอยู่กับรูปทรง และขนาดของช่องว่างภายในปากที่ใช้สำหรับการออกเสียงสระ หากต้องการใช้ปริมาณลมสูงสุด ระดับความเร็วลมจะต้องน้อยกว่า เช่น การหายใจ ซึ่งในทางตรงกันข้าม หากต้องการใช้ปริมาณ

<sup>94</sup> Martin Schuring, *Oboe Art and Method*, (New York: Oxford University Press, 2009), 51.

<sup>95</sup> Ibid.

ลมที่น้อย ระดับความเร็วลมจะต้องมากกว่า เช่น การผิวปาก เป็นต้น ดังนั้นการทำงานของปริมาณลมและความเร็วลมจะทำงานไปพร้อมกัน แต่ตรงกันข้ามกัน<sup>96</sup>

ความเร็วลมและแรงดันลม (Breath Pressure) จะเกี่ยวข้องกับระบบกลไกกล้ามเนื้อที่ช่วยในการหายใจออก โดยแรงดันลมจะเกี่ยวข้องกับการขับพอร์ตของระบบหายใจ ซึ่งทำงานสัมพันธ์กันกับปริมาณของลม (Air Volume) และความเร็วลม ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับอัตราส่วนของปริมาณลม ความเร็วลม รูปทรง และขนาดช่องว่างภายในปากนั้น คือลิ้นและคอ ซึ่งทำงานสัมพันธ์กันกับกล่องเสียง หากยกโคนลิ้นให้โค้งสูงขึ้น บริเวณช่องภายในลำคอจะมีขนาดเล็กลง ตรงกันข้ามกับหากทำโคนลิ้นให้แบนตัวลง ช่องว่างบริเวณภายในลำคอและกล่องเสียงจะมีขนาดใหญ่ขึ้น ปริมาณลมจะได้มากขึ้นแต่ความเร็วลมจะน้อยลง<sup>97</sup>

ระบบภายในช่องอกจะประกอบไปด้วยปอดที่ถูกห่อหุ้มด้วยซีโครง กระดูกสันนอก ลำส่วนของกระดูกสันหลัง และกระบังลม ขณะหายใจเข้าสิ่งมีชีวิตสองสิ่งที่เกิดขึ้นคือ บริเวณซีโครงยกตัวสูงขึ้นและกระบังลมลดต่ำลง โดยมีกล้ามเนื้อบริเวณหลังดันไว้ กล้ามเนื้อจะถูกขยายออกทั้งบริเวณหน้าอกและท้อง ทำให้ช่องอกมีพื้นที่เก็บลมได้มากขึ้น ส่วนการหายใจออกซีโครงจะบีบตัวเข้าเพื่อดันลมออกมา<sup>98</sup> การตระหนักเรื่องกลไกการใช้ลมสำคัญมากกับนักโอโบ ที่ต้องหมั่นฝึกฝนควบคุมระบบเหล่านี้ให้ได้ การกดตัวของกระบังลมจะช่วยให้ส่วนของผนังท้อง มีเพิ่มแรงดัน และสามารถกำหนดลมที่ผ่านเข้าสู่เครื่องได้<sup>99</sup>

#### 4.3.1 ระดับความตึงเบา

การควบคุมคุณภาพของเสียง รูปปากและการขับพอร์ตจากส่วนท้อง (รวมถึงกล้ามเนื้ออวัยวะโดยรอบ) ต้องทำงานสัมพันธ์กัน โดยเฉพาะโน้ตที่ต้องเล่นเบาๆ ควรขับพอร์ตจากส่วนท้องให้เท่ากันกับขณะที่เล่นโน้ตดัง แต่ไม่ควรสรุปว่าการเล่นเสียงเบาจะต้องใช้แรงหรือ

<sup>96</sup> Deniel L. Kohut, **Musical Performance**, (United States of America: Stipes Publishing, 1992), 192.

<sup>97</sup> Ibid. 192.

<sup>98</sup> Leon Goossens and Edwin Roxburgh, **YEHUDI MENUHIN MUSIC GUIDES OBOE**, (London: Kahn & Averill, 2006), 70.

<sup>99</sup> Ibid. 71.

พลังงานมากเท่ากับเล่นเสียงดัง เพราะเมื่อขณะที่เล่นโน้ตเบาจะต้องมีการซัพพอร์ตที่ดีมาก เพราะแรงดันของกระแสลมที่ใช้มีปริมาณน้อย<sup>100</sup>

การลองโทนเป็นหัวใจหลักของดนตรี เพราะเริ่มจากความเงียบและค่อยๆ ก่อตัวสร้างขึ้นไป จนถึงจุดสูงสุด จากนั้นก็กลับเข้าสู่ความเงียบอีกครั้ง การลองโทนช่วยพัฒนาในเรื่องของการออกเสียง ควบคุมปริมาณการเพิ่มขึ้นและลดลงของระดับเสียง<sup>101</sup> หากเจอคำว่าเครเซนโด<sup>102</sup> (การเพิ่มระดับเสียง) ให้คำนึงในการเล่นเสียงเบาไว้ก่อน จากนั้นค่อยๆ เพิ่มระดับเสียง ไปยังเป้าหมายในอีกประโยคหนึ่ง ขณะเดียวกัน หากเจอคำว่าดีมินูเอนโด<sup>103</sup> (การลดระดับเสียง) ให้คำนึงถึงการเล่นเสียงดัง เป็นต้น<sup>104</sup> โดย จอห์น เดอ ลานซี นักโอโบผู้มีชื่อเสียงชาวฝรั่งเศส ได้ให้ความหมายของระดับเสียงไว้ว่า ในการเล่นระดับเสียงดัง คล้ายกับการวาดภาพสายรุ้งบนผาผนัง ซึ่งมีสีสันปรากฏให้เห็น แต่เป็นเพียงภาพวาด ส่วนระดับเสียงที่เบา เปรียบเสมือนสายรุ้งที่แท้จริง<sup>105</sup>

#### 4.4 แนวคิดการซ้อมของระบบตัวเลขของ มาร์เซล ทาบูโท (Marcel Tabuteau's Number System)

มาเซล ทาบูโท เกิดเมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม ค.ศ. 1887 และเสียชีวิตเมื่อวันที่ 4 มกราคม ค.ศ. 1966 เขาเป็นนักโอโบชาวฝรั่งเศส-อเมริกัน ผู้มีชื่อเสียงในการใช้ระบบตัวเลขสำหรับการฝึกสอนนักเรียนในสถาบันเคอร์ทิส ประเทศสหรัฐอเมริกา ตัวเลขเหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ที่มีความสัมพันธ์ในเรื่องของปริมาณ ความเข้มข้นของเสียง สีสันของเสียง การเพิ่มขึ้นหรือลดลงของระดับเสียง และการเปลี่ยนเสียงสูงต่ำของตัวโน้ตในประโยคเพลง ขณะฝึกซ้อมลองโทน ทาบูโทจะให้นักเรียนฝึกซ้อมซเกล โดยคำนึงถึงเรื่องของการคิดสร้างสรรค์ทางด้านดนตรี (Musical Thinking) ให้โน้ตแต่ละตัวนั้นเคลื่อนที่ไปข้างหน้าอย่างช้าๆ หัวใจหลักของระบบตัวเลขนี้คือ การเป่าโดยใช้ลมเดียว โดยทาบูโทจะใช้ตัวเลขในการเพิ่มและลดความเข้มข้นของระดับเสียง เริ่มจากระดับเสียงที่เบา

<sup>100</sup> Goossens and Roxburgh, 82.

<sup>101</sup> David McGill, **Sound in Motion**, (USA: Indiana University Press, 2007), 166.

<sup>102</sup> Crescendo.

<sup>103</sup> Diminuendo.

<sup>104</sup> David McGill, **Sound in Motion**, 168.

<sup>105</sup> Ibid., 169.



มาก (หมายเลข 1) และค่อยๆ เพิ่มระดับเสียงไปสู่ระดับเสียงที่ตั้งมาก (หมายเลข 5) จากนั้นค่อยๆ ลดเสียงกลับไปทีระดับเสียงที่เบาмаกดั้งเดิม ดังตัวอย่างที่ 13



ภาพที่ 13 แสดงการเพิ่มความเข้มข้นของระดับเสียงด้วยตัวเลข ตามระบบตัวเลขของทาบูโท

ไม่เพียงแต่การฝึกซ้อมเฉพาะเรื่องลองโทน ทาบูโทอธิบายถึงเรื่องของอาทิกวีเลชันในรูปแบบของการตัดลิ้น (Tonguing) โดยให้ใช้ความรู้สึกแบบเดียวกันกับการลองโทน การตัดลิ้นนั้นต้องไม่ทำให้ส่วนประโยคของเพลงต้องสะดุด

ผู้วิจัยได้สรุปประโยชน์สั้นๆ จากการเลือกใช้ของระบบตัวเลขของทาบูโท ใจความดังนี้

1. เมื่อผู้วิจัยซ้อมโน้ตของบันไดเสียง (ซเกล) จะทำให้เกิดความแตกต่างของเสียงได้อย่างชัดเจน ระหว่างการซ้อมไล่ขึ้นและไล่ลงของบันไดเสียง ผู้วิจัยจะซ้อมทีละโน้ต โดยเริ่มจากตัวเลขที่น้อย (แสดงถึงระดับเสียงเบาที่สุด) และค่อยๆ เพิ่มตัวเลขให้มากขึ้น จนไปถึงตัวเลขที่มาก (แสดงถึงระดับเสียงดังที่สุด) โดยทำลักษณะเช่นนี้จนครบโน้ตในบันไดเสียง ซึ่งการจัดลำดับของตัวเลขจากน้อยไปมาก สลับกันทั้งขาขึ้นและขาลง ทำให้ผู้วิจัยทราบว่าระดับเสียงใด เกิดความเข้มข้นของเสียงมากที่สุดในช่วงเวลานั้น และเป็นการช่วยขยายความสามารถในการเก็บลมและใช้ลมได้นานยิ่งขึ้นในการบรรเลงโอโบ

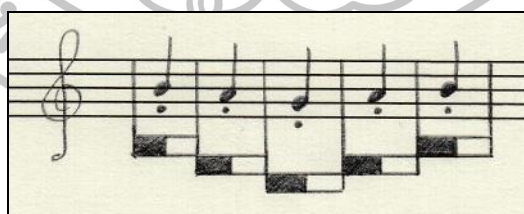
2. ภายใต้อัตลักษณ์นั้น สามารถทำให้เกิดการเคลื่อนไหวของเสียง ที่มีทิศทางไปข้างหน้า ทาบูโทให้เหตุผลถึงการใช้ระบบตัวเลขเข้ามาประยุกต์ใช้ในการซ้อมว่า เป็นการอธิบายที่ช่วยให้นักเรียนสามารถบรรเลงถึงความหมายของประโยคได้อย่างชัดเจนและเข้าใจได้ง่าย มากกว่าการอธิบายในเชิงรูปแบบเปรียบเทียบกับบทกลอนหรือเหตุการณ์อื่นๆ ทาบูโทอธิบายถึงลักษณะของประโยคเพลงที่กำลังจะบรรเลงและขณะเดียวกันให้นักเรียนจินตนาการถึงประโยคเพลงตามไปด้วยสิ่งที่ทาบูโทกำลังสื่อคือต้องการให้มีความหมายเหมือนกับการวาดภาพพระอาทิตย์ที่กำลังจะตกดินและลับขอบฟ้า ซึ่งการบรรเลงของประโยคเพลงนั้น สามารถทำให้เกิดภาพวาดเชิงความหมายได้ แต่การที่จะอธิบายถึงลักษณะเชิงดนตรีให้นักเรียนเข้าใจทุกคน ที่เกี่ยวกับเรื่องการระบายสีภาพวาดลงบน

ประโยคเพลงเป็นเรื่องที่ไม่ง่าย ดังนั้น ทาบูโทจึงคิดค้นระบบตัวเลข เพื่อเป็นเครื่องมือในการช่วยให้นักเรียนสามารถเข้าใจถึงความหมายของเพลง และเมื่อนักเรียนสามารถทำประโยคเพลงให้เกิดการเคลื่อนไหวได้อย่างชัดเจนแล้ว ผู้สอนจึงค่อยเปรียบเทียบประโยคเพลงเข้ากับบทกลอนหรือเหตุการณ์อื่นที่สอดคล้องกัน<sup>106</sup>

โดยทั่วไปหากมีการตัดลิ้นเกิดขึ้นระบบนิ้วมือและลิ้นจะต้องเกิดขึ้นในเวลาที่ยพร้อมกัน หากนิ้วมาก่อนเวลาจะทำให้จังหวะเสีย ฮาเวิร์ด เอ็ง ได้กล่าวไว้ว่า การเล่นแบบนี้ tah(d)-tah(d)-tah(d) โดยการใช้การจบประโยคด้วยการตัดลิ้นปิดคำของโน้ต จะทำให้ผู้เล่นสามารถรักษาพลังงานของร่างกายได้มากขึ้นและเกิดการใช้เทคนิคได้ดีขึ้น ดังนั้น หากมีเทคนิคที่ดีแล้ว การนำไปประยุกต์ใช้ในบทเพลงอื่นๆ จะง่ายขึ้นและมีประสิทธิภาพ ในหนังสือของ The Art of Oboe Playing ของ Robert Sprenkle และ David Ledet ได้กล่าวว่าการซ้อมการตัดลิ้นควรจะเป็น tee(t) tee(t) tee(t) หรือ ton(t) ton(t) ton(t) มากกว่าที่จะเป็น ta-ut ta-ut ta-ut<sup>107</sup>



ภาพที่ 14 แสดงการตัดลิ้นที่ไม่มีปัญหา เนื่องจากการใช้เพียงการเชื่อมเสียงเท่านั้น



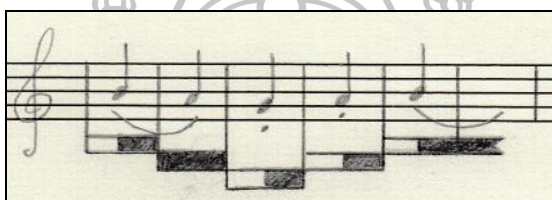
ภาพที่ 15 แสดงการทำงานของ การตัดลิ้นที่ลิ้นมาตรงเวลากับนิ้วมือ

<sup>106</sup> David McGill, **Sound in Motion**, (USA: Indiana University Press, 2007), 75.

<sup>107</sup> Robert Sprenkle and David Ledet, **The Art of Oboe Playing**, (USA: Alfred Music Publishing, 1961), 14.



ภาพที่ 16 แสดงลักษณะของเสียงที่มาไม่ตรงเวลากับการตัดลิ้น สังเกตเห็นว่านิ้วมือ และลมมาก่อนที่เสียงจะออก



ภาพที่ 17 โน้ตเป็นการทำงานระหว่างซัดคคาโต และการเชื่อมเสียงที่ไม่สัมพันธ์กัน ซึ่งในจังหวะที่สองมีการเชื่อมเสียงที่เร็วเกินไป นิ้วมือและลมมาก่อนที่เสียงจะออก



ภาพที่ 18 เป็นภาพที่แสดงถึงการทำงานที่สัมพันธ์กันของ นิ้วมือ ลิ้น ลม และเสียงมาตรงเวลาพร้อมกัน

ตัวอย่างภาพที่ 14-18 เป็นตัวอย่างความสัมพันธ์ระหว่างนิ้วมือ ลิ้น ลม และเสียง<sup>108</sup>

#### 4.5 รูปปาก

ตำแหน่งของการวางลิ้นโอโบไว้ที่บริเวณริมฝีปากกลางอย่างถูกวิธีนั้นสำคัญมาก สัดส่วนของลิ้นเมื่อวางไว้ที่ริมฝีปากกลางขึ้นอยู่กับการสั้นของลิ้นโอโบเมื่ออยู่ในปาก โดยที่ให้ปลายลิ้น

<sup>108</sup> Ibid., 20.

โอโบวางอยู่บริเวณกลางริมฝีปาก และให้ริมฝีปากม้วนเข้าคลุมฟันบนและล่าง ริมฝีปากบนและล่าง จะต้องม้วนเข้ามาหากันอยู่ในตำแหน่งที่เท่ากัน และคลุมบริเวณส่วนปลายของลิ้นโอโบ การฝึกการควบคุมของริมฝีปากเป็นทางเดียว ที่ช่วยให้การเล่นเกิดการคงทนในครั้งต่อไป ความเข้มข้นของแรงดันอากาศจะถูกสร้างขึ้นหลังจากการเป่า ซึ่งทำให้เกิดการเมื่อได้ ดังนั้นองศาของการวางตำแหน่งของลิ้นที่ถูกต้องจะช่วยให้การเล่นโอโบง่ายขึ้น กล้ามเนื้อบริเวณหน้าและคอจะต้องไม่มีอาการเกร็งเกิดขึ้น รวมถึงช่องว่างภายในปากและกล่องเสียงต้องผ่อนคลายเพื่อง่ายต่อการใช้ลม<sup>109</sup>

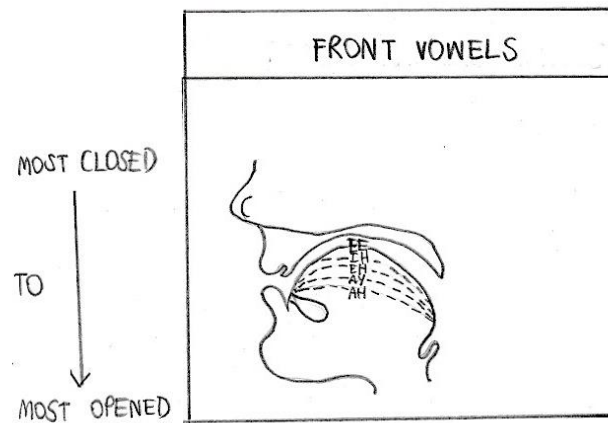
#### 4.6 ลักษณะขนาดและรูปร่างของช่องว่างภายในปาก

บริเวณตำแหน่งช่องว่างภายในปากนั้นประกอบไปด้วย กล่องเสียง ช่องคอ และลิ้น อวัยวะทั้งหมดนี้จะทำงานร่วมกันด้วยการผลิตรูปสระและออกเสียงสระ เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการผลิตคุณภาพเสียงที่ดี นอกจากนี้ การควบคุมคุณภาพเสียงและความกังวานของเสียงขึ้นอยู่กับ การยกตัวขึ้นลงของโคนลิ้นส่วนหน้า ส่วนกลาง และส่วนหลังที่ใกล้กับช่องคอ การออกเสียงสระส่วนหน้าทั้งหมดจะทำให้เสียงที่ผลิออกมา มีความใส บาง สว่าง ส่วนการออกเสียงสระส่วนหลังทั้งหมดจะได้เสียงที่เข้ม หนา หม่น<sup>110</sup>

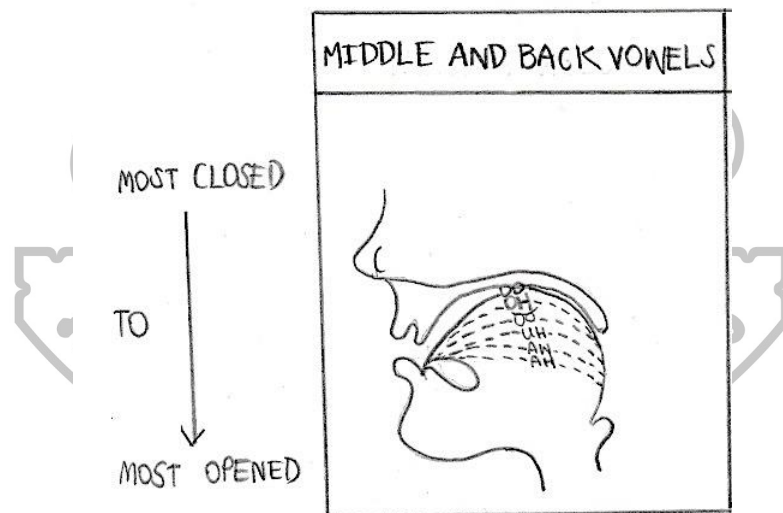


<sup>109</sup> Leon Goossens and Edwin Roxburgh, **YEHUDI MENUHIN MUSIC GUIDES OBOE**, (London: Kahn & Averill, 2006), 54-55.

<sup>110</sup> Ivan Trusler and Walter Ehret, **Function Lessons in Singing**, 2<sup>nd</sup> ed., (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972), 15.



ภาพที่ 19 โคนลิ้นจะยกตัวไปด้านหน้า โดยให้เสียงสระ อี (EE) ด้วยลักษณะเสียงที่มีความใส บางสว่าง



ภาพที่ 20 โคนลิ้นจะยกตัวไปด้านหลัง โดยให้เสียงสระ โอ (OO) ด้วยลักษณะเสียงที่มีความเข้ม หนา หม่น

ตัวอย่างภาพที่ 19-20 แสดงให้เห็นถึงลักษณะการออกเสียงสระที่เกิดขึ้นบริเวณภายในช่องปาก จากรูปตัวอย่างภาพ จะสังเกตได้ว่า รูปภาพที่ 19 โคนลิ้นจะยกตัวไปด้านหน้า โดยให้เสียงสระ อี (EE) ด้วยลักษณะเสียงที่มีความใส บาง สว่าง ขณะที่รูปภาพที่ 20 โคนลิ้นจะยกตัวไปด้านหลัง โดยให้เสียงสระ โอ (OO) ด้วยลักษณะเสียงที่มีความเข้ม หนา หม่น โดยทั่วไปเหล่านี้ก็ร้อง

มักจะใช้ลักษณะการออกเสียงเช่นนี้ในการร้องเพลงในช่วงเสียงต่างๆ โดยอิวาน ทรัซเลอร์ (Ivan Trusler) และวอลเทอร์ เอเรท (Walter Ehret) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ Functional Lessons in Singing ไว้ว่า หากต้องการช่วงเสียงต่ำ จะใช้การเปิดของช่องของเสียงให้กว้างขึ้น เช่น ช่วงคอ ช่วงบริเวณหน้าอก และปาก หากต้องการช่วงเสียงสูง จะเปลี่ยนมาใช้ขนาดช่องว่างที่มีขนาดเล็กลง เช่น ช่วงศีรษะและช่องโพรงจมูก

มีนักดนตรีจำนวนไม่น้อย ใช้ลักษณะการปรับเปลี่ยนขนาด และรูปร่างการออกเสียง สระภายในคล้ายกันกับนักร้อง โดยมีการออกเสียงสระที่คล้ายกัน เช่น ที (tee) ทา (tah) ทู (too,tu) และ โท (toh) นักดนตรีทั่วไปมักใช้เสียงสระ ที (tee) เพื่อให้ น้ำเสียงมีความใสและสว่าง ในขณะที่เดียวกัน เสียงสระ ทา (tah) และ ทู (too) ให้ น้ำเสียงที่มีความเข้มและหนา รวมถึง เสียงสระ โท (toh) ให้ น้ำเสียงที่มีความเข้มและหนาที่สุด<sup>111</sup>

#### 4.6.1 ลิ้น

การเคลื่อนไหวของลิ้นสามารถควบคุมลักษณะของรูปร่างของเสียง ความเร็ว และทิศทางของกระแสลมที่มาจากปอดและเคลื่อนที่ขึ้นมาสู่เครื่องดนตรี โดยการเปลี่ยนตำแหน่งเสียงสระต่างๆ จากโคนลิ้นที่อยู่ภายในช่องปาก อีกทั้งยังส่งผลถึงการเทียบเสียง สีสันของเสียง ระดับความดังเบาของเสียง และความเร็วที่ใช้ในทิศทางการส่งลม

ส่วนบนสุดของช่องว่างภายในปากมีทั้งเพดานแข็งและเพดานอ่อน ตำแหน่งบริเวณเพดานแข็งของปากมีไว้สำหรับการแก้ไขปัญหาเรื่องของการออกคำและการออกเสียงสระ ในขณะที่ตำแหน่งตรงลิ้นไก่อยู่บริเวณหลังสุดของเพดานอ่อน สามารถเคลื่อนไหวได้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น ส่วนล่างของช่องว่างภายในปากคือลิ้น ทั้งสามส่วนนี้ (เพดานแข็ง เพดานอ่อน ลิ้น) มีลิ้นเป็น เป็นอวัยวะที่มีการเคลื่อนไหว และสามารถสร้างเสียงสระต่างๆ ออกได้มากที่สุด การทำให้เกิดเสียงของเครื่องเป่าลมไม้ เกิดจากการเคลื่อนที่ของลมจะถูกส่งผ่านปอดเพื่อเคลื่อนสู่ช่องคอ เพื่อนำไปสู่เมาร์พีซ<sup>112</sup> ลิ้นคู่ และลิ้นเดี่ยว จากนั้นลิ้นจะเคลื่อนที่ยกตัวออกจากส่วนปลายของเมาร์พีซ และถอยกลับไปบริเวณส่วนท้ายของช่องคอ เพื่อสร้างช่องลมที่มีปริมาณแคบลง ให้เคลื่อนที่เข้าไปบริเวณภายในเมาร์พีซ จึงเกิดการสั่นพ้องระหว่างลมและเมาร์พีซทำให้เกิดเสียงออกมา บริเวณส่วนช่องคอกี้จะเป็นส่วนที่ช่วยส่งผ่านความเร็วลม โดยมีลิ้นเป็นตัวบังคับในการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าและยกตัวถอยกลับมายังส่วนท้ายของช่องคอ ซึ่งประโยชน์ของการปรับการเคลื่อนที่ของลิ้นลักษณะนี้ มีประโยชน์

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Mouthpiece หมายถึง ส่วนที่ใช้ปากเป่าหรือคาบ ส่วนปากท่อต่างๆ, ผู้วิจัย.

และช่วยในเรื่องของ คุณภาพของน้ำเสียง ความกังวาลของเสียง มีจุดโฟกัสเสียงที่กว้างขึ้น อินทูนมากขึ้น และช่วยในการเล่นช่วงเสียงสูงได้ง่ายขึ้น<sup>113</sup>

#### 4.6.2 ลิ้นและการเล่นในระดับเสียงเบาดัง

ลิ้น เป็นอีกอวัยวะหนึ่งที่ช่วยเรื่องการปรับเปลี่ยนของระดับเสียงเบาดัง เพราะช่วยในเรื่องของเสียง สีสันของเสียง และรูปร่างของเสียง โดยกระแสมลมที่ใช้จะต้องมีความเร็ว และมีปริมาณรูปร่างที่มั่นคง โดยมี 2 สิ่งที่ควรเปลี่ยนขณะเล่นในระดับเสียงเบาดังคือ ปริมาณของลม (ไม่ใช่การบีบอัดลม) และการออกแรงรูปปากให้กระชับ (ไม่ใช่การบีบหรือการกัด) โดยมีลิ้นเป็นตัวช่วยการควบคุมลักษณะการเคลื่อนที่ของลม หากมีการผ่อนคลายของตำแหน่งลิ้นมากเกินไป จะสูญเสียการโฟกัสของเสียงและสูญเสียพลังงานของร่างกายที่ใช้ควบคุมไปกับลม ทำให้เกิดเสียงที่ไม่ต่อเนื่อง ดังนั้น ขณะฝึกซ้อมเรื่องระดับเสียง ผู้เล่นจำเป็นต้องรักษาตำแหน่งของลิ้นขึ้นและลงให้ดี โดยเฉพาะการฝึกซ้อมในระดับเสียงเบา<sup>114</sup>

#### 4.7 โครงสร้างของการหายใจ

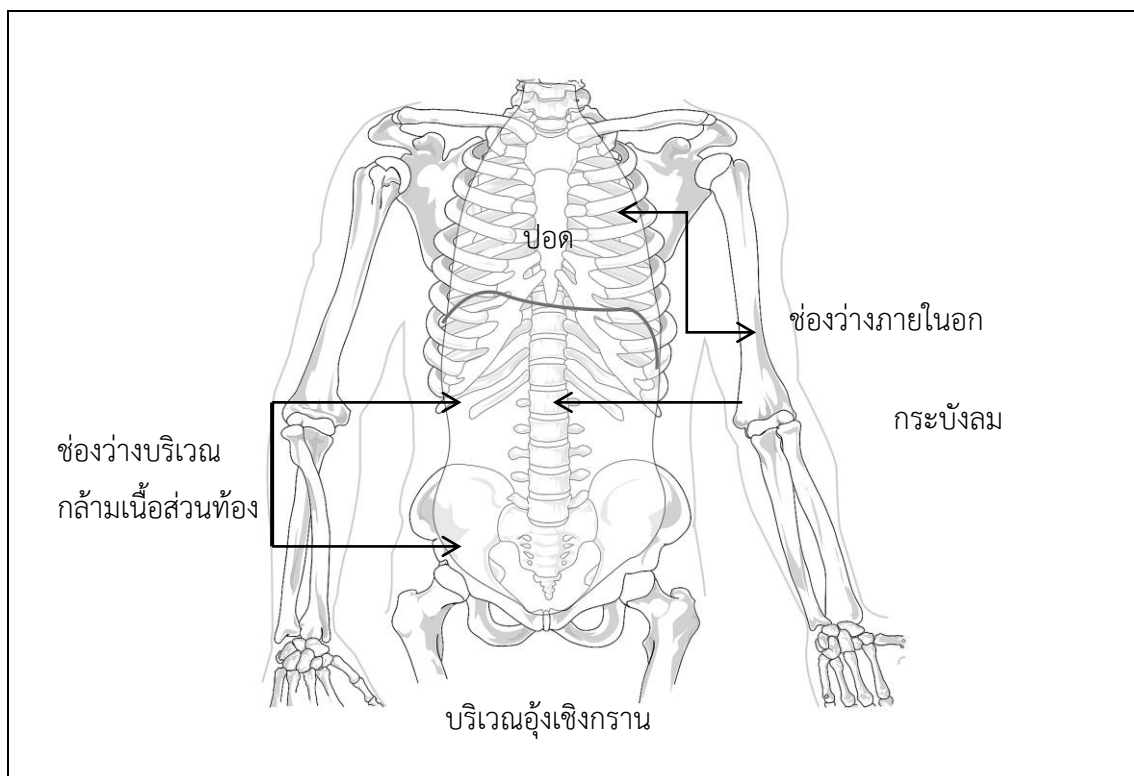
ส่วนประกอบโครงสร้างการทำงานของการทำงานของการหายใจ มีดังต่อไปนี้



<sup>113</sup> W. Thomas Ridenour, *The Educator's Guide to the Clarinet*, 2<sup>nd</sup> ed., (Texas: Duncanville, 2002), 3-2.

<sup>114</sup> Ibid, 3-8.





ภาพที่ 21 แผนภาพแสดงช่องว่างภายในลำตัวและกระบังลม

#### กระบังลม (Diaphragm)

กระบังลมจะมีรูปร่างโค้งโค้งคล้ายโดม ทำหน้าที่หดเข้า คลายตัวออก และมีความแข็งแรง กระบังลมจะช่วยขยายกล้ามเนื้อส่วนบริเวณช่องอกที่รับช่วงต่อจากกล้ามเนื้อบริเวณช่องท้อง หากมองจากบริเวณด้านหน้า จะสังเกตเห็นว่าบริเวณของกระดูกสันนอกจะเชื่อมติดกับซี่โครงอก ส่วนบริเวณด้านหลังจะเชื่อมต่อกับเส้นประสาท โดยการทำงานของกระบังลมนั้นจะทำงาน 75 เปอร์เซ็นต์ของกล้ามเนื้อทั้งหมด รวมถึงการหดตัวและคลายตัวของหัวใจเข้า-ออก ส่วนกล้ามเนื้อที่อยู่บริเวณซี่โครง (Intercostal) กล้ามเนื้อบริเวณคอ กล้ามเนื้อบริเวณลำตัวและส่วนอื่นๆ จะทำงาน 25 เปอร์เซ็นต์ รวมถึงการหดตัวและคลายตัวของซี่โครง<sup>115</sup>

กระบังลมถูกเชื่อมต่อกับกระดูกสันหลัง ดังนั้นหากมีการหายใจเกิดขึ้นการทำงานของทั้งสองส่วนนี้จะทำงานร่วมกัน นอกจากนี้ยังรวมถึงการเชื่อมต่อของเส้นใยกล้ามเนื้อในส่วน

<sup>115</sup> Lea Pearson, **Body Mapping for Flutists**, (Chicago: GIA Publications, 2006), 71.

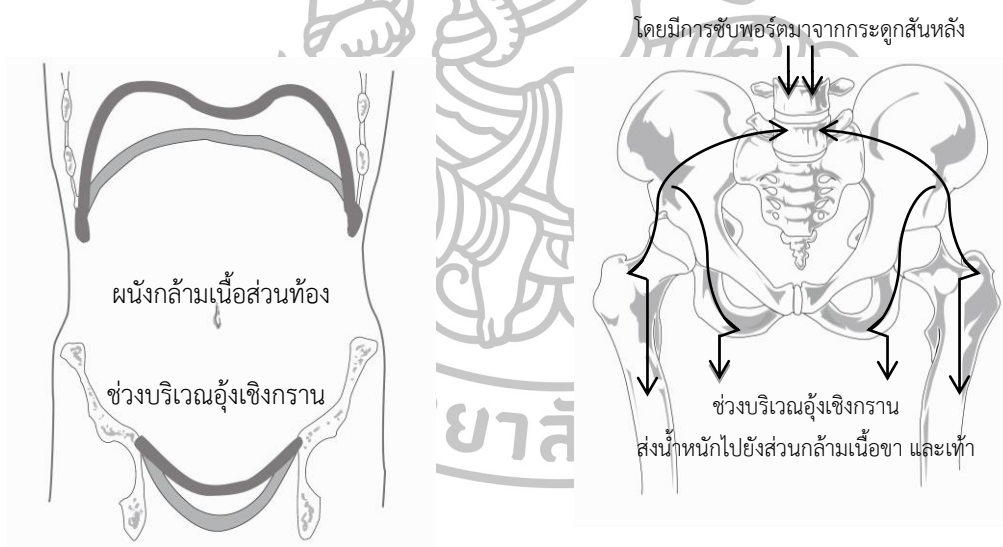


อื่นๆ ที่ส่งไปยังการทำงานภายในของกล้ามเนื้ออุ้งเชิงกราน รวมไปถึงการทำงานของทั้งหมดที่เชื่อมกัน เช่นในบริเวณส่วนขา หากมีการเกร็งเกิดขึ้นบริเวณที่กล้ามเนื้อดังกล่าวขณะแสดง การทำงานของกระบังลมจะถูกจำกัด แต่หากกล้ามเนื้อส่วนขาผ่อนคลายและยืดหยุ่น มีการใช้ลมและขับพอร์ตลมที่ดี การทำงานของกระบังลมจะมีประสิทธิภาพขึ้น<sup>116</sup>

ปอด (Lung) ใช้เก็บกักลม (ดูตัวอย่างภาพที่ 21)

ผนังกล้ามเนื้อส่วนท้องและบริเวณกล้ามเนื้ออุ้งเชิงกราน (Abdominal wall and Pelvic floor)

บริเวณผนังกล้ามเนื้อส่วนท้องจะประกอบไปด้วยกล้ามเนื้อบริเวณท้องด้านหน้า ด้านหลัง และด้านข้าง ส่วนกล้ามเนื้ออุ้งเชิงกรานจะมีการเคลื่อนไหวตลอดเวลาในทุกๆ การหายใจ โดยทั้งสองส่วนนี้ทำงานร่วมกันกับกระบังลม อีกทั้งการทำงานของบริเวณปีกอุ้งเชิงกราน ถูกออกแบบไว้เพื่อกระจายน้ำหนักของร่างกายส่วนบนส่งมายังตำแหน่งขา<sup>117</sup> โดยการขับพอร์ตจะต้องมาจากฐานการทรงตัวที่ดีของ กระดูกสันหลัง กระดูกข้อต่อส่วนสะโพกหรือเอว ช่วงบริเวณส่วนอุ้งเชิงกราน กล้ามเนื้อขาและเท้า<sup>118</sup> ดังตัวอย่างภาพที่ 22



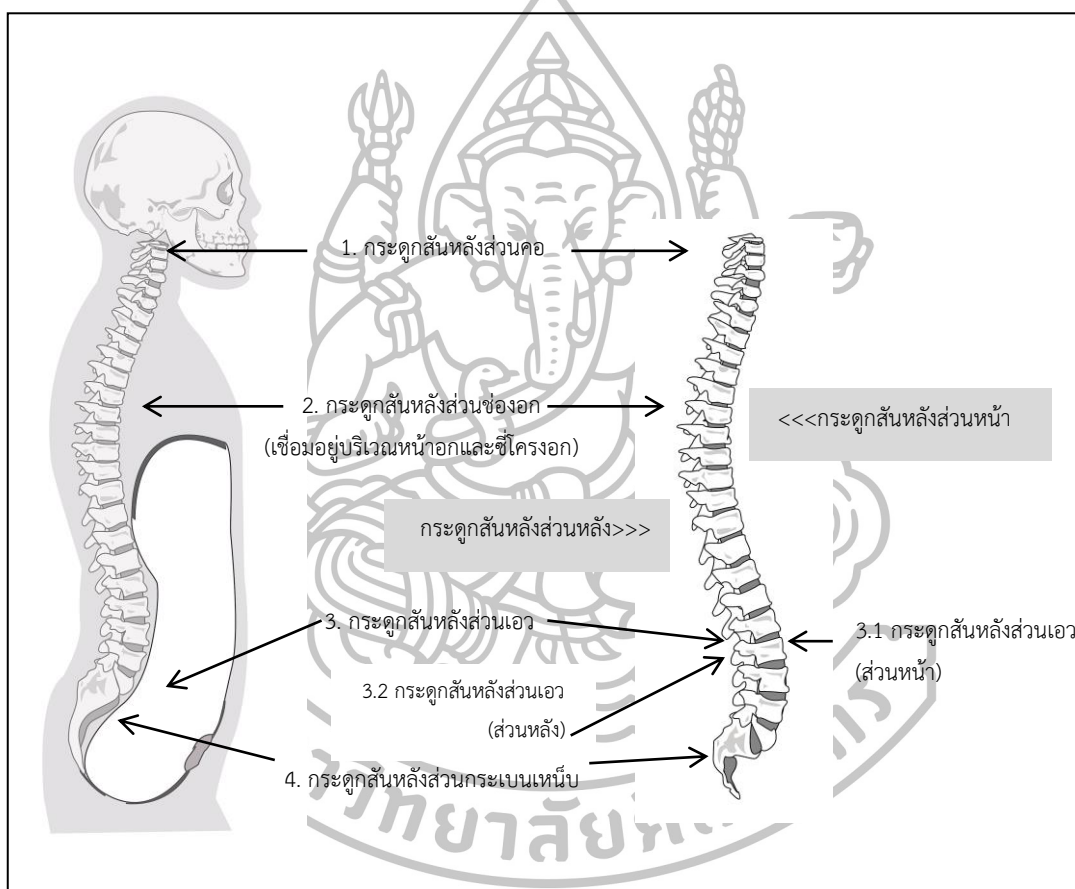
ภาพที่ 22 ภาพแสดงการทำงานของบริเวณปีกอุ้งเชิงกราน

<sup>116</sup> Ibid., 72.

<sup>117</sup> Ibid., 27.

<sup>118</sup> Lea Pearson, *Body Mapping for Flutists*, 28.

กระดูกสันหลัง (Spine) จากตัวอย่างภาพที่ 23 หมายเลข 3.1 กระดูกสันหลังบริเวณเอวส่วนหน้า จุดนี้เป็นจุดใจกลางของร่างกาย มีไว้ช่วยเรื่องการสมดุลการทรงตัว และช่วยเรื่องการซัพพอร์ตของการหายใจ โดยแตกแขนงขึ้นไปยังส่วนต่างๆ และซีโครงหน้าอก ในพื้นที่ของกระดูกสันหลังส่วนเอว เป็นจุดที่เกิดอาการเกร็งได้ง่าย และส่งผลถึงอาการปวดหลัง เนื่องจากผู้แสดงส่วนมากมักใช้กล้ามเนื้อบริเวณกระดูกสันหลังบริเวณเอวส่วนหลัง (หมายเลข 3.2) มากกว่าการใช้กล้ามเนื้อบริเวณกระดูกสันหลังบริเวณเอวส่วนหน้า<sup>119</sup> (หมายเลข 3.1)



ภาพที่ 23 แสดงภาพการทำงานของโครงสร้างกระดูกสันหลังทั้งสี่ส่วน

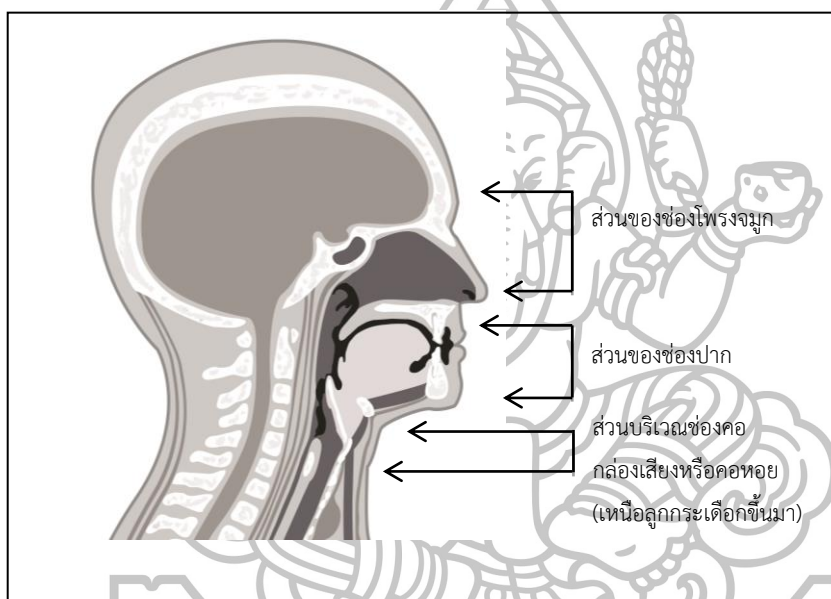
โครงสร้างกระดูกสันหลังจะช่วยซัพพอร์ตการหายใจ ไม่ว่าจะเป็นการหายใจเข้าหรือหายใจออก และเป็นจุดสมดุลทั้งหมดของร่างกาย หากจุดทั้งสี่ตำแหน่งเกิดการยึดหยุ่นได้ดี จะทำให้

<sup>119</sup> Ibid., 31.

การแสดงเกิดประสิทธิภาพ<sup>120</sup> อีกทั้งยังเป็นใจแกนหลังของร่างกายที่ช่วยทางด้านสุขภาพ การเคลื่อนที่ไปมาอย่างอิสระ ซึ่งลักษณะทางกายภาพเหล่านี้สำคัญต่อนักดนตรี<sup>121</sup>

#### 4.8 การเคลื่อนไหวของการหายใจ

นอกจากการทำงานของกระบังลมซึ่งทำหน้าที่ส่วนแรกของการหายใจเข้า และผนังกล้ามเนื้อส่วนท้องที่ใช้กล้ามเนื้อทั้งหมดรอบตัว 360 องศา รวมถึงการทำงานของกล้ามเนื้ออุ้งเชิงกรานที่ใช้ในการหายใจออก การทำงานของกล้ามเนื้อบริเวณส่วนใบหน้ามีส่วนสำคัญเช่นกัน ดังนี้



ภาพที่ 24 แสดงรูปภาพของใบหน้าและช่องคอ

ในตัวอย่างภาพที่ 24 บริเวณนี้จะเป็นทางผ่านที่เชื่อมระหว่างศีรษะและลำคอ ส่วนบน เป็นทางผ่านของลมหายใจ ได้แก่ จมูก ปาก คอหอย หลอดลม กล้องเสียง และการกลืนอาหาร โดยเชื่อมระหว่างปาก และโพรงจมูกกับหลอดอาหาร ซึ่งช่องคอหรือคอหอยนี้ จะทำงานเกี่ยวเนื่องกับการยืดหยุ่น ระหว่างการหายใจเข้าและหายใจออก ขณะที่เพดานอ่อนจะมีการเคลื่อนไหวขณะหายใจเข้า กล้ามเนื้อบริเวณรอบๆ นี้ควรผ่อนคลาย และกล้ามเนื้อบริเวณช่องคอจะ

<sup>120</sup> Lea Pearson, **Body Mapping for Flutists**, (Chicago: GIA Publications, 2006), 28.

<sup>121</sup> *Ibid.*, 29.

ถูกเชื่อมโยง และมีผลต่อกล้ามเนื้อในส่วนอื่นๆ ของการหายใจ หากกล้ามเนื้อส่วนช่องคอนี้เกิดการเกร็ง จะทำให้เกิดการส่งผลของลมไปยังกล้ามเนื้อบริเวณกระดูกอุ้งเชิงกรานได้ยากขึ้น เพราะส่วนบริเวณลำคอถูกบีบรัด การจำกัดการไหลของลมจะมีมากขึ้น วิธีการแก้ไขคือ สูดหายใจให้ลึกกลับเข้าไปอีกครั้ง เพื่อช่วยลดแรงตึงเครียดภายในกล้ามเนื้อ<sup>122</sup>

#### 4.8.1 การหายใจเข้า-ออก

##### 4.8.1.1 การทำงานของกล้ามเนื้อลำตัว

การทำงานของโครงสร้างของแขนเป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่งของลำตัว หากกล้ามเนื้อบริเวณนี้เกิดการเกร็งเกิดขึ้น จะทำให้การดึงของเส้นประสาทและเกิดการเพิ่มขึ้นของกระแสเลือด ทำให้บริเวณกล้ามเนื้อนั้นมีอาการชา<sup>123</sup> ส่วนกล้ามเนื้อบริเวณสะโพกทำงานเชื่อมกันกับกล้ามเนื้ออุ้งเชิงกรานและขา กล้ามเนื้อบริเวณนี้สำคัญมากในการหายใจ หากกล้ามเนื้อบริเวณนี้เกิดการดึงหรือเกร็งเกิดขึ้น การเคลื่อนไหวของการทำงานระหว่างกล้ามเนื้อส่วนท้องและกล้ามเนื้ออุ้งเชิงกราน จะถูกจำกัดลง ดังนั้น ควรหายใจเข้าไปลึกๆ เพื่อลดแรงตึงเครียดของกล้ามเนื้อที่จะเกิดขึ้น

##### 4.8.1.2 การทำงานของปอด

ปอดที่ใช้ในการเก็บกักลม นั้น จะเคลื่อนไหวไปพร้อมซี่โครง การหายใจของปอด ขึ้นอยู่กับการหายใจเข้าและออก

##### 4.8.1.3 การหายใจเข้า

กระบังลมกดตัวต่ำลง กระดูกซี่โครงขยายออก บริเวณส่วนท้องด้านหน้า ด้านข้าง และด้านหลังขยายออก กล้ามเนื้อบริเวณอุ้งเชิงกรานลดตัวต่ำลง ทำให้ช่องว่างภายในท้องมีมากขึ้น สามารถเก็บกักลมได้ บริเวณกระดูกสันหลังเกิดการบีบรัดขึ้นเล็กน้อย และขนาดลำตัวจะถูกเติมไปด้วยอากาศและเกิดการขยายออก

##### 4.8.1.4 การหายใจออก

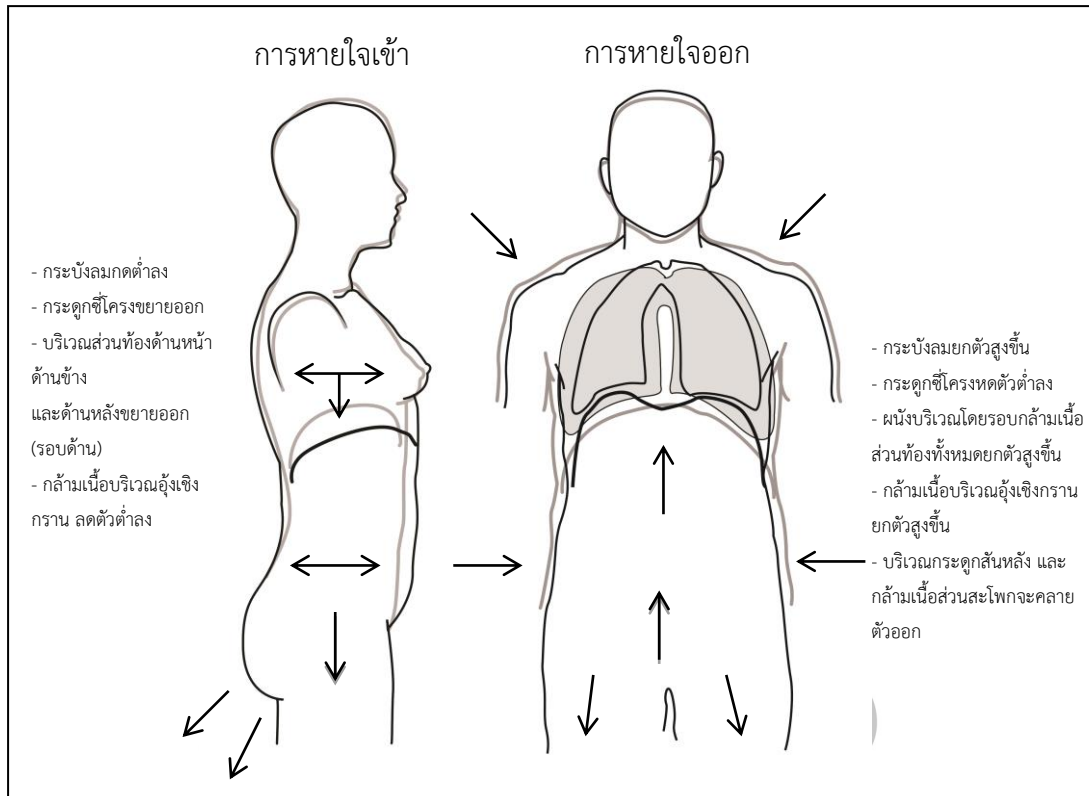
กระบังลมยกตัวสูงขึ้นเพื่อดันอากาศออก กระดูกซี่โครงหดตัวต่ำลง ผนังบริเวณโดยรอบกล้ามเนื้อส่วนท้องทั้งหมดยกตัวสูงขึ้น กล้ามเนื้ออุ้งเชิงกรานยกตัวสูงขึ้น บริเวณกระดูกสันหลังและกล้ามเนื้อส่วนสะโพกจะคลายตัวออก<sup>124</sup> และเมื่อหายใจออกซี่โครงและกล้ามเนื้อ

<sup>122</sup> Lea Pearson, *Body Mapping for Flutists*, 76.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 51.

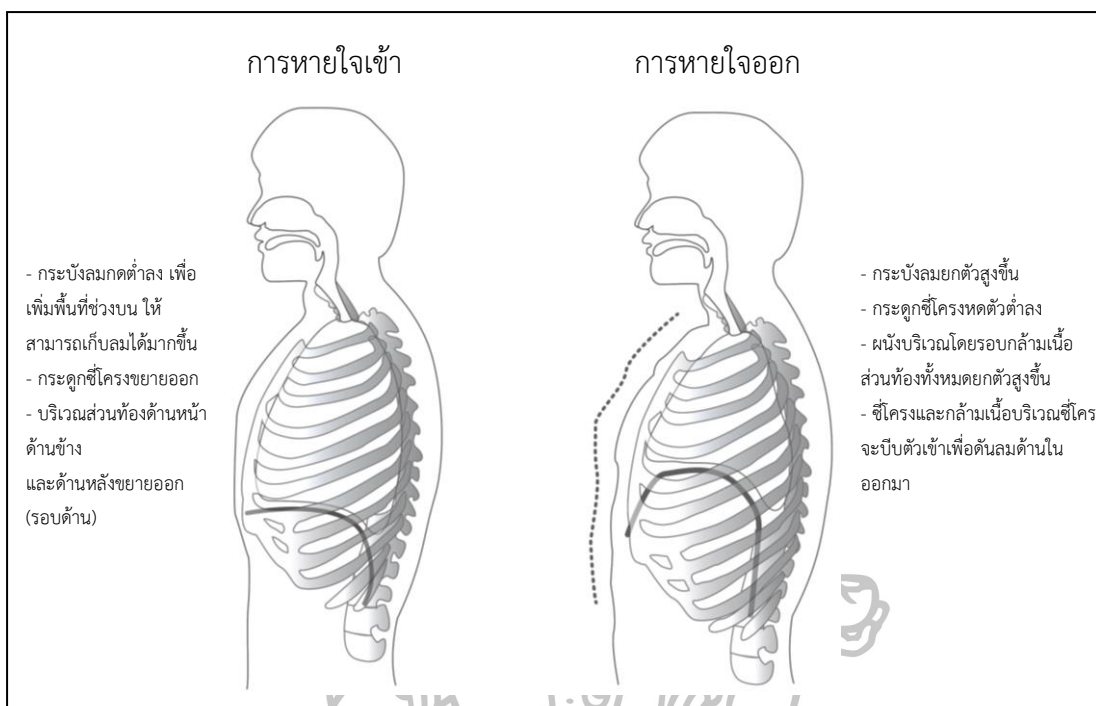
<sup>124</sup> *Ibid.*, 89.

บริเวณซี่โครงจะบีบตัวเข้าเพื่อดันลมด้านในออกมา และเป็นส่วนหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับเรื่องความเร็วของลมและคุณภาพเสียง<sup>125</sup>



ภาพที่ 25 แสดงกระบวนการการหายใจเข้าและหายใจออก

<sup>125</sup> Shawm L. Copland. **Applied Anatomy in the Studio: Body Mapping and Clarinet Pedagogy**, (D.M.A. Dissertation, The University of North Carolina, 2007), 68-71.



ภาพที่ 26 ภาพแสดงกระบวนการการหายใจเข้าและหายใจออก (ด้านข้าง)

## 5. ทฤษฎีและแนวคิดหลักที่ใช้ในงานวิจัย

### งานวิจัยด้านการพัฒนาทักษะการบรรเลง

อัครพล เดชวัชรนนท์ (2555) ได้ทำงานวิจัยเกี่ยวกับการศึกษาปัญหา การแก้ปัญหา การใช้นิ้วของคลาริเน็ต: กรณีศึกษาผลงาน Introduce Theme and Variation for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย Giacomo Rossini โดยได้กล่าวถึงกลไกของระบบการหายใจ

กิริติ มีสมพีชน์ (2556) ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับ การสร้างแบบฝึกหัดระบายลมสำหรับคลาริเน็ต จากองค์ความรู้ของเทคนิคการเล่นขลุ่ยไทย โดยได้กล่าวถึงวิธีการหายใจที่ถูกต้อง

กรวัลย์ ธีรานูตร (2555) ได้ศึกษา บทเพลงประชันสำหรับโอโบในผลงานการประพันธ์ของ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท อันโทนิโน พาสคูลลี และโบฮุสลาฟ มาตินู A Study of Selected Oboe Concertos; Wolfgang Amadeus Mozart Antonino Pasculli and Bohuslav Martinu โดยกล่าวถึงความสำคัญที่ผู้แสดงได้เลือกบทประพันธ์ประเภทคอนแชร์โต ซึ่งมีลักษณะการบรรเลงในรูปแบบการเล่นโต้ตอบกันระหว่างเครื่องดนตรีแสดงเดียวกับวงออร์เคสตรา เป็นการแสดงที่แสดงออกถึงทักษะในการบรรเลงของผู้แสดง การศึกษาประวัติศาสตร์ต่างๆ ของโอโบ เพื่อนำมาสู่การพัฒนากระบวนการแสดง

John Michael Kissler (1988) THE UNIVERSITY OF ARIZONA ได้ศึกษาเรื่อง แนวประสานทำนองและระบบอังกูญแจเสียง โดยเลือกผลงานชิ้นช่วงหลังๆ ของริชาร์ด ชเตราส์ (HARMONY AND TONALITY IN SELECTED LATED WORKS OF RICHARD STRAUSS, 1940-1948) ในส่วนของของ CHAPTER IV: CONCERTO FOR OBOE AND SMLL ORCHESTRA ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของเพลง รูปแบบของโครงสร้างเพลง และความสัมพันธ์ของระบบอังกูญแจเสียง ที่เคลื่อนไปในอังกูญแจต่างๆ โดยผ่านตารางคำนวณแยกหน้าหน้า ในแต่ละอังกูญแจเสียง ในการค้นคว้าบทนี้ มุ่งเน้นเพื่อศึกษา หน้าที่การทำงานของเครื่องเคลื่อนไหวของโน้ตเสียงหลักและแนวประสานทำนอง เพื่อเน้นความเข้าใจให้ละเอียดยิ่งขึ้นในการศึกษาบทเพลง

Jenifer Marie Wohlenhaus Bloomberg (2015), The University of Iowa ได้ศึกษาเรื่อง L'horloge de Flore, an analysis, performance suggestions and simplified, two-hand reduction of the piano accompaniment โดยกล่าวถึงประวัติความเป็นมา ทั้งในเรื่องของวิธีการฝึกซ้อมในเพลงนี้ และการทำความเข้าใจถึงทำนองประสานในส่วนของแนวเปียโนที่มาบรรเลงประกอบ รวมถึงข้อมูลต่างๆ ในแต่ละท่อนอย่างละเอียด

Stephen R. Secan (2005), The Ohio State University ได้ศึกษาเรื่อง A TRANSCRIPTION OF JEAN FRANÇAIX'S L'HORLOGE DE FLORE FOR SOLO OBOE AND ORGAN (FOUR HANDS) โดยได้อธิบายประวัติเพลงในแต่ละท่อน ส่วนมากจะกล่าวถึงการเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบของออแกน





### บทที่ 3

#### วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การแสดงเดี่ยวโอโบระดับมหาบัณฑิต งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้เรื่องปัญหาและวิธีการพัฒนาแก้ไข โดยเน้นปัญหาเรื่องการหายใจ ที่ส่งผลถึงการแสดงเดี่ยวโอโบ มีขั้นตอนดังนี้

วิธีที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าการวิจัยครั้งนี้มีวิธีการดำเนินงานวิจัย 5 ขั้นตอนสำคัญคือ

#### ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง

เพื่อนำไปเป็นหลักฐานอ้างอิงข้อมูลหลักในงานวิจัย แบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอนย่อยคือ

1.1 ศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี แนวปฏิบัติ และงานวิจัยที่เป็นประโยชน์และเกี่ยวข้องกับเนื้อหาที่ใช้ในการแสดงเดี่ยวโอโบ

1.2 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับงาน ขอบเขตงานองค์ความรู้ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ซึ่งได้ข้อมูลจากการสอบถามสอดคล้องกับคุณวุฒิ และประสบการณ์ตรงที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ดังนี้

1.2.1 เป็นอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องเป่าลมไม้ และสอนโอโบระดับปริญญาตรีขึ้นไปไม่ต่ำกว่า 5 ปี

1.2.2 มีวุฒิทางการศึกษาไม่ต่ำกว่าปริญญาตรีขึ้นไป

1.2.3 มีผลงานการแสดงที่ได้รับความเชื่อถือ และเป็นที่รู้จักระดับประเทศและนานาชาติ

1.2.4 ยินดีให้ความร่วมมือ

ผู้วิจัยได้เลือกสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลตามเกณฑ์ที่ได้กล่าวไว้ดังนี้

1. อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ อาจารย์ภาคประจำวิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และหัวหน้ากลุ่มโอโบแห่งวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra)

2. อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ (Cooper Wright) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลึนคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra)



3. ฮาเวิร์ด เอ็ง (Howard Ng) หัวหน้านักโอโบประจำวง National Symphony Orchestra Malaysia ปี ค.ศ. 2011 - 2013

4. วิคเตอร์ แทม (Victor Tam) นักโอโบชาวฮ่องกงและเป็นวาทยากรประจำวง HKIED Symphonic Band ที่ Hong Kong Institute of Education

5. ปีเตอร์ สตีจเวอ์ส (Peter Steijvers) นักโอโบชาวเนเธอร์แลนด์ประจำวง Limburgs Symfonie Orkest

6. อาจารย์ชิเคกิ ซาซากิ (Shigeki Sasaki) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลึ้นคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) ปี ค.ศ. 2005 - 2009 และ นักโอโบประจำวง National Symphony Orchestra Malaysia ปี ค.ศ. 2010 - ปัจจุบัน

7. อาจารย์ ดร.คริส ชวับ (Dr.Chris Schuab) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้าบาสซูนกลุ่มเครื่องดนตรีลึ้นคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra)

### ขั้นตอนที่ 2 กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างคือ ผู้วิจัย

โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงทั้งหมดจำนวน 4 เพลง ดังนี้

1. Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟรีดริช ชูบาร์ท (ค.ศ. 1899 - 1963)
2. Concerto for Oboe in D Major ประพันธ์โดย ริชาร์ด ชเตราซ (ค.ศ. 1864 - 1949)
3. L'HORLOGE DE FLORE ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ (ค.ศ. 1912 - 1997)
4. Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (ค.ศ. 1756 - 1791)

### ขั้นตอนที่ 3 วัตถุประสงค์ของการแสดง

1. เพื่อศึกษาสภาพปัญหาและวิธีการแก้ปัญหาการหายใจและการใช้ลมในการแสดง
2. เพื่อพัฒนาเรื่องลมในการบรรเลงโอโบได้อย่างมีประสิทธิภาพ และนำไปสู่ผลสัมฤทธิ์ที่ดีในการแสดง
3. เพื่อศึกษาปัญหาและนำกลับมาพัฒนาแก้ไขในการบรรเลงโอโบครั้งต่อไป

4. เพื่อวิเคราะห์บทเพลงมาตรฐานระดับมหัศจรรย์สำหรับโอโบ ทั้งด้านรูปแบบการประพันธ์และรูปแบบการบรรเลง
5. เพื่อศึกษาวิธีการจัดแสดงเดี่ยวโอโบ
6. เพื่อเผยแพร่ผลงานด้านการแสดงการบรรเลงเดี่ยวให้แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาที่ศึกษาด้านดนตรีและผู้สนใจทั่วไป

#### ขั้นตอนที่ 4 วิธีการแสดงเดี่ยว

1. กำหนดรายการและรูปแบบการแสดง
2. กำหนดผู้แสดงประกอบบทเพลง
3. แสดงผลงานให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์
4. ทำความเข้าใจในรายละเอียดของการบรรเลงเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกัน กับผู้แสดงประกอบร่วม
5. จัดรูปแบบการแสดงให้เหมาะสมกับสถานที่

#### ขั้นตอนที่ 5 กระบวนการเตรียมตัวก่อนการแสดง

1. คัดเลือกบทเพลงให้เหมาะสมกับการแสดง
2. วางแผนการฝึกซ้อมตามที่ได้กำหนดไว้
3. ค้นคว้าหาข้อมูลต่างๆ เกี่ยวกับบทเพลงที่แสดง จากแหล่งข้อมูลต่างๆ
4. สำรวจสถานที่แสดงและวางแผนการเตรียมงาน
5. จัดทำสูจิบัตรสำหรับการแสดง

#### ขั้นตอนที่ 6 หลักการประเมินการแสดง

หลักการประเมินการแสดงนั้น ผู้วิจัยได้ทำการติดตามการซ้อมของตนเอง โดยได้จัดบันทึกไว้ทุกครั้งหลังการฝึกซ้อม และหลังจากการเสร็จสิ้นการเรียนวิชาเครื่องดนตรีเอก ว่ามีการพัฒนามากขึ้นหรือน้อยลง โดยแบ่งเป็น 2 หัวข้อหลักคือ 1. สิ่งที่ต้องแก้ไขและปรับปรุง 2. สิ่งที่เกิดการพัฒนา โดยระยะเวลาในการติดตามและประเมินผลตลอดจนการฝึกซ้อม ผู้วิจัยได้จัดบันทึกสม่ำเสมอเป็นระยะเวลา 4 เดือน จากการประเมินตนเองในแต่ละครั้ง ผู้วิจัยมีหลักเกณฑ์ในการประเมินดังนี้

1. การหายใจกับความทนทานของสภาพร่างกายในบทเพลงที่มีความยาวที่นานมีการพัฒนาที่ดีขึ้นหรือไม่
  2. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กันกับโน้ตเสียงสูงในระดับเสียงเบาดีขึ้นหรือไม่
  3. ปัญหาของลมที่ส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้วขณะบรรเลงดีขึ้นหรือไม่
  4. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กันกับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดดดีขึ้นหรือไม่
- โดยทั้ง 4 ปัญหาที่พบเจอมากที่สุดนี้ เป็นสิ่งที่ทำให้ผู้วิจัยได้นำมาตั้งเป็นคำถามเพื่อสอบถามผู้เชี่ยวชาญ เพื่อนำมาใช้ปรับปรุงและพัฒนาการแสดงให้สัมฤทธิ์ผลที่ดีขึ้น

### ขั้นตอนที่ 7 การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

1. วิเคราะห์และสรุปข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร ทฤษฎี แนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. วิเคราะห์และสรุปข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในเรื่องการหายใจ และการใช้ลมในการแสดงเพื่อเปรียบเทียบองค์ความรู้ในเรื่องความเหมือนและความต่าง
3. สรุปผลอภิปรายและนำเสนอผลงานการวิจัย



## บทที่ 4

### ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง การแสดงเดี่ยวโอโบระดับมหาบัณฑิต ผู้วิจัยได้รวบรวมปัญหาของการฝึกซ้อมในแต่ละเพลงสำหรับการแสดงเดี่ยว โดยเก็บข้อมูลจากตำรา หนังสือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางการแสดงเดี่ยวโอโบ ซึ่งผู้วิจัยพบปัญหาและรวบรวมได้ 4 ข้อหลัก ดังนี้

1. ปัญหาความทันทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน
2. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบา ตั้งแต่โน้ต Db D Eb E F ในช่วงเสียงที่สามของโอโบ
3. ปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว
4. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato)

จากแนวทางของการพัฒนาตามคำแนะนำต่างๆ ตามตำราหนังสือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางการแสดงเดี่ยวโอโบ รวมถึงแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้อง เพื่อแก้ไขปัญหาต่างๆ แบ่งออกได้ 4 ข้อดังนี้

#### 1. ปัญหาความทันทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน

บทเพลงที่มีปัญหาในการหายใจ ต้องอาศัยความทันทานของร่างกาย และความทันทานของปอดมากที่สุดคือบทเพลง Concerto for Oboe and Small Orchestra ประพันธ์โดยริคาร์ด ชเตราส์ และบทเพลง L'horloge de Flore ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ ซึ่งบทเพลงทั้งสองบท เป็นบทเพลงที่ผู้เล่นมีเวลาหยุดพักหายใจน้อยมากเมื่อเทียบกับบทเพลงอื่น เนื่องจากประโยคและทำนองเพลงดำเนินต่อเนื่องไปเรื่อยๆ ไม่น้อยกว่าสามนาทีก่อนหนึ่งช่วงเดียว ผู้เล่นควรลำดับหรือจัดสรรลมให้ดี เพื่อเลี่ยงอาการเกร็งของลำตัวบางส่วน ไม่ว่าจะเป็นทั้งช่วงของ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ คอ และรูปปาก ยกตัวอย่างท่อนที่เป็นปัญหา ดังนี้

ท่อนที่หนึ่ง Allegro moderato

OBOE CONCERTO  
Concerto pour Hautbois

Oboe

Richard Strauss

Allegro moderato

2

*p*

6

1

10

14

18

ภาพที่ 27 บทเพลง Concerto for Oboe and Small Orchestra ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชตตราซ์

ท่อนที่สอง Andante

Andante ( $\text{♩} = \text{♩}$  or 4/4)

2

*p* cantabile

3

3

22

3

3

espr.

ภาพที่ 28 บทเพลง Concerto for Oboe and Small Orchestra ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชตตราซ์

ท่อนที่สาม 10 heures (Cierge a Grandes Fleurs)

Andantino (♩ = 42)

Oboe

ภาพที่ 29 บทเพลง L'horloge de Flore ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ

ท่อนที่ห้า 17 heures (Belle de Nuit)

Andantino (♩ = 48)

Oboe

ภาพที่ 30 บทเพลง L'horloge de Flore ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ

จากตัวอย่างที่ 27-30 ด้านบนนี้ เป็นท่อนที่มีปัญหาด้านการใช้ลมมากที่สุด พบปัญหาคือผู้วิจัยเกิดอาการลมหมดเร็ว ลมไม่ต่อเนื่องและเริ่มไม่สามารถควบคุมลมให้คงที่ได้ขณะเล่น โดยวิธีการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความทนทานของร่างกายนั้นมีดังนี้

### 1.1 วิธีการฝึกซ้อมเพื่อแก้ปัญหาคความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน

โดยปกติโอโบเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ลมน้อยที่สุด แต่มีความกดดันอากาศภายในร่างกายเกิดขึ้นมากที่สุด ในบรรดาเครื่องเป่าลมทั้งหมด<sup>1</sup> นอกจากการจัดสรรลมให้ดีแล้วนั้น วิกเตอร์ แวม ได้กล่าวว่า ความทนทานของร่างกายระหว่างเล่นโอโบคล้ายกับการวิ่งมาราธอน ซึ่งไม่สามารถสร้างได้ในระยะเวลาสั้นๆ แต่สามารถสูญเสียได้ง่ายดายในระยะเวลาที่สั้น การฝึกซ้อมการลองโตนจึงเป็นที่สำคัญ และฮาเวิร์ด เอ็ง ได้กล่าวว่า หากมีเทคนิคในการเล่นที่ดี เช่น การทำอาทิกิวเลชัน เรื่องการตัดลิ้นให้สะอาดและชัดเจน จะทำให้ผู้เล่นสามารถรักษาพลังงานของร่างกายได้นานขึ้น และเกิด

<sup>1</sup> Arnold Jacobs, *Song and Wind*, (United States of America: WindSong Press Limited, 1996-2010), 169.

การใช้เทคนิคได้ดีขึ้น ดังนั้น หากมีเทคนิคที่ดีแล้ว การนำไปประยุกต์ใช้ในบทเพลงอื่นๆ จะง่ายขึ้น และมีประสิทธิภาพ ผู้วิจัยจึงนำวิธีการซ้อมและทฤษฎีระบบตัวเลขของมาร์เซล ทาบูโท จากในหนังสือ Sound in Motion มาใช้ และการพัฒนาเรื่องการลองโทน จากแบบฝึกหัด Die Spieltechnik der Oboe ที่เขียนโดยนักโอโบชื่อ गुณเทอร์ แพชชิน (Günther Passin) และ ไรน์โฮลด์ มอลเซอร์ (Reinhold Malzer) รวมถึงวิธีการตัดลิ้นให้สอดคล้องกับบทเพลง ดังตัวอย่างภาพที่ 42-45

Oboe  $\text{♩} = 60$

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1

ภาพที่ 31 การใช้ระบบตัวเลขของทาบูโท

Oboe

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 8 - 7 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1

ภาพที่ 32 การใช้ระบบตัวเลขของทาบูโท

ภาพที่ 31-32 เป็นการใช้อักษรตัวเลขของทาบูโท เพื่อบ่งบอกให้ทราบถึงทิศทางการเคลื่อนไหวของนิ้วและเสียงเดินทางไปพร้อมกัน โดยตัวเลขที่น้อยแสดงถึงระดับเสียงเบา และตัวเลขมากแสดงถึงความเข้มข้นเสียงในระดับเสียงดัง

หลังจากนั้นผู้วิจัยได้นำทฤษฎีของทาบูโทมาใช้ในการลองโทน ด้วยการเพิ่มจังหวะให้ยาวขึ้น ดังภาพที่ 33

Figure 33 shows three staves of musical notation. The first two staves are identical and show a sequence of notes with dynamics markings (ppp, fff, ppp) and fingerings (1-2-3-4-5-6-7-8-9-8-7-6-5-4-3-2-1). The tempo is marked as quarter note = 60. The third staff shows a similar sequence but with different dynamics and fingerings.

ภาพที่ 33 ภาพแสดงความเข้มข้นของระดับเสียง

โดยผู้วิจัยใช้ระบบตัวเลขสำหรับการลองโทน ในการแก้ปัญหานี้ขณะฝึกซ้อมเท่านั้น เพื่อฝึกประสิทธิภาพของปอดให้มีความสามารถในการเก็บกักลมได้มากขึ้นและ มีความแข็งแรงมากขึ้นในการใช้ลมขณะบรรเลงให้นานขึ้น ไม่เพียงแต่เพิ่มจังหวะให้ยาวมากขึ้น แต่หมายถึงขณะฝึกซ้อมผู้วิจัยจะทำการเพิ่มและลดระดับเสียงทุกโน้ตตามตัวเลข ในบันไดเสียงที่จะฝึกซ้อม โดยขณะทดลองซ้อมครั้งแรกจะเกิดอาการเหนื่อยมาก เนื่องจากต้องใช้ลมค่อนข้างนานและใช้ความอดทนสูงในการฝึกซ้อมจนครบบันไดเสียงคู่แปด โดยในตอนแรกผู้วิจัยจะลองโทน โน้ตเพียงตัวเดียว และเปลี่ยนโน้ตให้ครบตามบันไดเสียงที่กำหนดขึ้นมาของในแต่ละวัน ด้วยช่วงตัวเลข 1-5 และย้อนกลับลงมาที่ 5-1 ด้วยความเร็ว 60 ฝึกลักษณะเช่นนี้สม่ำเสมอในสองอาทิตย์แรก จากนั้นในอาทิตย์ต่อมาผู้วิจัยจะค่อยๆ เพิ่มปริมาณตัวเลขให้มากขึ้นเป็น 1-9 และย้อนกลับลงมาที่ 9-1 ซึ่งการซ้อมลักษณะเช่นนี้ จะเกิดอาการเหนื่อยมากกว่ารูปแบบจาก 1-5 และ 5-1 แต่เมื่อฝึกลักษณะนี้เป็นประจำ จะทำให้ปอดแข็งแรงและมีประสิทธิภาพในการบรรเลงดีขึ้น

Figure 34 shows two staves of musical notation. The first staff shows a sequence of notes with a tempo of quarter note = 63 and three red arrows indicating 30 จังหวะ (measures) for each note. The second staff shows a similar sequence but with red arrows indicating 35-40 จังหวะ (measures) for each note.

ภาพที่ 34 การลองโทนตามคำแนะนำของอาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ



ในตัวอย่างที่ 34 ผู้วิจัยจะทำการลองโทนตามคำแนะนำของอาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ ด้วยจังหวะความเร็ว 63 ด้วยเครื่องเคาะจังหวะ ตั้งแต่ 30-40 จังหวะ โดยพักเป็นระยะ ในครั้งแรก ผู้วิจัยจะเริ่มฝึกซ้อมใน 30 จังหวะก่อน จากนั้น ค่อยๆ เพิ่มระยะเวลาให้นานขึ้น กระทั่ง เป่าให้ครบ 40 จังหวะ ซึ่งการซ้อมลักษณะเช่นนี้ ค่อนข้างเหนื่อยพอสมควร หากฝึกซ้อมเป็นเวลานาน จะทำให้ผู้เล่นมีความทนทานในการบรรเลงได้ยาวนานขึ้น จากนั้นผู้วิจัยฝึกซ้อมในระดับเสียงต่างๆ ตามระบบตัวเลขของทาบูโท เพื่อเพิ่มความทนทานของร่างกาย ซึ่งตัวอย่างที่ 35 แสดงให้เห็นถึง รูปแบบในการฝึกซ้อม ซึ่งผู้วิจัยนำไปฝึกโดยใช้ได้ในบันไดเสียงอื่นๆ ให้ครบทั้ง 12 บันไดเสียง

Oboe

The image shows two staves of musical notation for an Oboe exercise. The first staff starts with a *pp* dynamic marking, followed by a *ff* marking, and ends with a *pp* marking. The second staff starts with a *ff* marking, followed by a *pp* marking, and ends with a *ff* marking. A large slur covers the entire piece across both staves.

ภาพที่ 35 แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato

Die Spieltechnik der Oboe แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato แบบฝึกหัด ในตัวอย่างที่ 35-36 นี้เป็นแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้องกับความหลากหลายของระดับเสียง ส่วนมากแต่ละเสียงห่างกันในช่วงขั้นคู่แปด และคู่ห้า ด้วยความเร็วของการเคาะจังหวะตัวดำเท่ากับ 60 โดยฝึกด้วยความดังจาก (*pp*<*ff*) (*ff*>*pp*) (*pp*<*ff*>*pp*) (*ff*>*pp*<*ff*)

The image shows three staves of musical notation for an Oboe exercise. Each staff contains a series of notes with slurs and dynamic markings. The first staff has notes with slurs and dynamic markings like *pp* and *ff*. The second and third staves continue the exercise with similar patterns of notes, slurs, and dynamics.

ภาพที่ 36 แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato

ที่มา: Günther Passin & Reinhold Malzer, **Die Spieltechnik der Oboe**, Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 29.



ภาพที่ 37 แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato

ที่มา: Günther Passin & Reinhold Matzer, **Die Spieltechnik der Oboe**, Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 31.

จากนั้นเมื่อฝึกการลองโทน แล้ว อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ ปีเตอร์ สตีจเวอร์ส และอาจารย์คริส ซาร์บ แนะนำว่าควรฝึกการแบ่งวรรคหายใจให้เหมาะสมกับประโยคเพลง โดยผู้วิจัย เลือกใช้รูปแบบการแบ่งวรรคหายใจจากหนังสือ Oboe Art and Method ที่เขียนโดยมาร์ติน ชูริง เพื่อช่วยลดแรงตึงของกล้ามเนื้อ และลดแรงดันของลมเสียที่ติดค้างนานภายในช่องอก ควบคู่กับระบบ ตัวเลขของทาบูโบ เพื่อให้เสียงมีการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าได้อย่างชัดเจนขึ้น



OBOE CONCERTO  
Concerto pour Hautbois

Oboe

Richard Strauss

Allegro moderato

2 *p*

6

10

14

18

ภาพที่ 38 Strauss Oboe Concerto, mvt. I

Andante ( $\text{♩} = \text{♩}$  or 4/4)

2 *p* cantabile

22

espr.

ภาพที่ 39 Strauss Oboe Concerto, mvt. II

จากตัวอย่างภาพที่ 38-39 ด้านบนจะเห็นว่า การหายใจมักจะเกิดขึ้นหลัง เครื่องหมายเชื่อมเสียงทุกครั้ง จากบทที่ 2 ผู้วิจัยเห็นด้วยกับคำกล่าวของ มาร์ติน ชูริง ไว้ว่า ประโยค เพลงส่วนมาก ผู้ประพันธ์มิได้ประพันธ์เพียงแค่ห้องต่อห้อง แต่ยังหมายถึงการเคลื่อนไหวของโน้ตยังมี อยู่ การบรรเลงดนตรีเช่นเดียวกัน ไม่ควรแบ่งวรรคหายใจสิ้นสุดที่เส้นกันห้อง<sup>2</sup> การเคลื่อนไหวของบท เพลงนั้น จะต้องเคลื่อนไหวโดยข้ามเส้นกันห้อง ข้ามจังหวะไปอีกจังหวะหนึ่ง และข้ามเส้นเชื่อม ประโยคไปยังอีกกลุ่มโน้ตหนึ่ง<sup>3</sup> ดังนั้นหลังจากการเขียนเครื่องหมายหายใจ ผู้วิจัยจะต้องประคองลม และซัพพอร์ตลมให้มีทิศทางเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเสมอ

ภาพที่ 40 แสดงการหายใจเข้าออกขณะบรรเลง Oboe Concerto, mvt. I ในห้องที่ 27-32

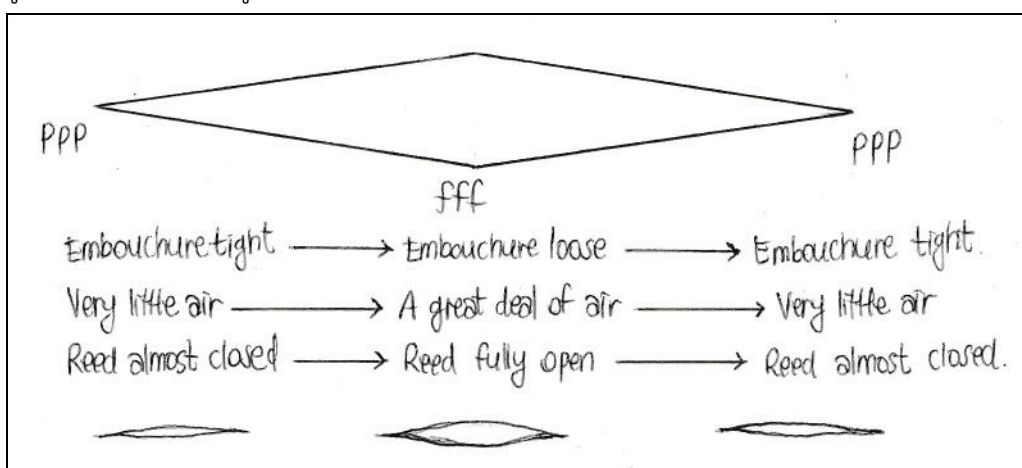
ไม่เพียงการแบ่งวรรคหายใจเพียงเท่านั้น การหายใจเพื่อนำลมเสียออก สำคัญไม่แพ้ กับการหายใจเข้า โดยจากตัวอย่างที่ 40 ในห้องที่ 27 เป็นการหายใจครั้งแรกของท่อนประโยค ซึ่งเป็นประโยคที่ผู้วิจัยต้องวางแผนในการหายใจอย่างดี กล่าวคือ ให้หายใจนำลมเข้าไปมากพอสมควร (อย่างมากเกิน) และเพื่อเวลาให้ปล่อยลมเสียที่ติดค้างอยู่บริเวณช่องออกออกเป็นบางจุด ตามที่กำหนด ไว้ในห้องที่ 29 และห้องที่ 30 โดยไม่ทำให้น้ตตัวต่อไปเสียจังหวะ ผู้วิจัยวางแผนให้การปล่อยลมใน ประโยคนี้ออกเป็นสองจุด (จุดที่ทำเครื่องหมาย 1 และ 2) จากนั้นจุดหมายเลข 3 ผู้วิจัยใช้เวลาในการ หายใจเข้าอย่างรวดเร็ว เพื่อที่ไม่ให้ทำนองเพลงเกิดการสะดุด ซึ่งการหายใจในลักษณะเช่นนี้สามารถ ทำได้ โดยผู้วิจัยได้มีโอกาสสอบถาม คริสตอฟ ฮาร์ทแมน (Christoph Hartmann) นักโอโบที่มี ชื่อเสียงระดับโลกประจำวงเบอร์ลิน ฟิลาฮาร์โมนิค ออร์เคสตรา (Berlin Philharmonic Orchestra)

<sup>2</sup> Martin Schuring, *Oboe Art and Method*, (New York: Oxford University Press, 2009), 51.

<sup>3</sup> Ibid.

ในการอบรมเชิงปฏิบัติการ ซึ่งอธิบายว่า การหายใจลักษณะนี้ไม่ได้ผิดหลักการหายใจ แต่การหายใจนั้น จะต้องไม่ไปรบกวนโน้ตในจังหวะถัดไปเด็ดขาด และโน้ตควรมาให้ถึงตรงเวลา<sup>4</sup>

รูปการใช้ลมของบาสซูน



ภาพที่ 41 การใช้ลมและการใช้รูปปากของโอโบและบาสซูนคล้ายคลึงกัน  
ที่มา Weisberg, Arthur, *The Art of Wind Playing*, USA: SATCO, 15.

ดังปรากฏในตัวอย่างภาพที่ 41 ข้างต้น แสดงให้เห็นว่า การใช้ลมและการใช้รูปปากของโอโบและบาสซูนคล้ายคลึงกัน แต่มีความแตกต่างคือ โอโบเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้แรงต้านภายในค่อนข้างสูง เนื่องด้วยรูเปิดลิ้นที่มีขนาดเล็กกว่ามาก ดังนั้นการวางแผนในการกำจัดลมเสียที่ติดอยู่บริเวณช่องออกออกนั้นเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นมาก ซึ่งแตกต่างกับคลาริเน็ตและบาสซูน เพราะรูลิ้นมีขนาดใหญ่ จึงไม่มีแรงดันหรือแรงต้านภายในสูง

นอกจากนี้ปัญหาของปริมาณลมในการหายใจเข้าออกในแต่ละครั้ง จำเป็นต้องทำอย่างรวดเร็วเท่าที่สามารถทำได้ หากผู้เล่นจำเป็นจะต้องหายใจแบบนี้ทั้งตลอดบทเพลง ควรฝึกวิธีการหายใจเข้าออกอย่างรวดเร็วให้เคยชิน ถึงแม้ว่าการหายใจลักษณะเช่นนี้ไม่ใช่กิจกรรมที่ใช้ในชีวิตประจำวัน แต่ผู้เล่นควรฝึกฝนกล้ามเนื้อที่ใช้ในการหายใจ ให้เกิดการพัฒนาและดีขึ้นเรื่อยๆ เพราะการหายใจในบทเพลงใช้ระยะเวลาสั้น รวดเร็ว และใช้พลังงานมากกว่าการหายใจปกติ

<sup>4</sup> สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2559 ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.



$\text{♩} = 110 - 146$

Oboe *mf* *poco cresc.* *ff*

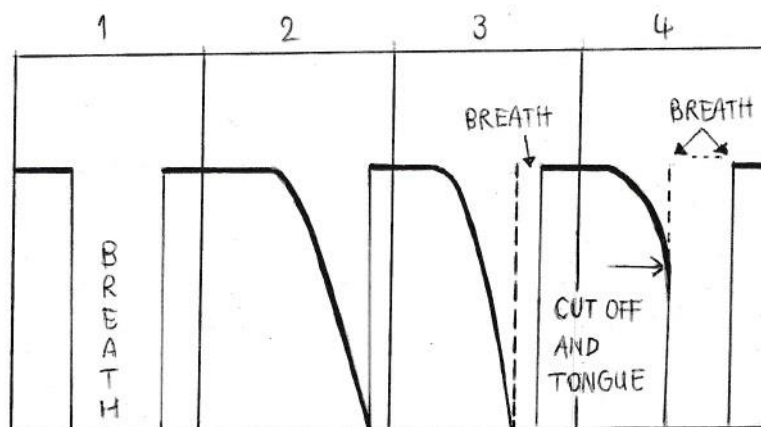
Ob. *mf* *poco decresc.* *mf*

ภาพที่ 42 การฝึกซ้อมวิธีการหายใจเข้าและออกอย่างรวดเร็ว ที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้น

ตัวอย่างการฝึกซ้อมวิธีการหายใจเข้าและออกอย่างรวดเร็ว ที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้น เพื่อช่วยแก้ปัญหาในเรื่องการหายใจให้ตรงเวลา และเกิดความเคยชินขณะบรรเลงบทเพลงของผู้วิจัย โดยจะต้องตัดลิ้น (ไม่หนักจนเกินไป) ให้ตรงเวลาในทุกๆ โน้ต และหายใจออกและเข้าอย่างรวดเร็วก่อนจะถึงโน้ตตัวถัดไป ในการตัดลิ้น ผู้เล่นควรใช้การหายใจและการขับพอร์ตลมจากกล้ามเนื้อส่วนล่าง ตั้งแต่กล้ามเนื้ออุ้งเชิงกราน กล้ามเนื้อรอบเอว กระบังลม ผ่านปอด เพื่อส่งไปยังปากเพื่อใช้ในการตัดลิ้น ผู้เล่นควรเปิดเครื่องเคาะจังหวะประกอบ เริ่มที่จังหวะความเร็วที่ 110 และค่อยๆ เพิ่มระดับความเร็วในการเคาะจังหวะทีละ 6 จนถึงความเร็วจังหวะที่ 146 เพื่อให้เกิดความแม่นยำและตรงเวลาในการมาถึงของโน้ตในแต่ละจังหวะ จากนั้นค่อยเพิ่มระดับเสียงภายหลัง

จากนั้นผู้วิจัยได้ศึกษาเทคนิครูปแบบการหายใจระหว่างโน้ตของอาร์เธอร์ ไวส์เบิร์ก (Arthur Weisberg<sup>5</sup>) มาประยุกต์ใช้กับบทเพลงสำหรับการแสดง โดยแผนภาพดังกล่าวจะแสดงให้เห็นถึง 4 วิธี ในการหยุดตัวโน้ตก่อนการหายใจครั้งต่อไป ในตัวอย่างที่ 43

<sup>5</sup> อาร์เธอร์ ไวส์เบิร์ก นักบาสซูนชาวอเมริกัน เป็นทั้งวาทยากร นักประพันธ์เพลง และนักเขียน, ผู้วิจัย.



ภาพที่ 43 แสดงการจบหางเสียงด้วยลิ้นของอาเธอร์ ไวส์เบิร์ก

ที่มา: Weisberg, Arthur, *The Art of Wind Playing*, USA: SATCO, 91.

จากรูปตัวอย่างภาพที่ 43

1. วิธีนี้เป็นรูปแบบในการหายใจที่ทำกันส่วนมาก โดยไม่ได้คำนึงถึงลักษณะของหางเสียงที่เกิดขึ้น ทำให้เสียงไม่เกิดความไพเราะและไม่มีความเป็นดนตรี<sup>6</sup>
2. การจบหางเสียงในรูปแบบนี้ ทำให้เสียงที่บรรเลงจบนั้นเกิดความไพเราะ แต่ไม่มีเวลาและไม่ได้คำนึงถึงเตรียมตัวการหายใจในครั้งต่อไป
3. ตัวอย่างในรูปแบบที่ 3 นี้ ค่อนข้างจบประโยคได้สวยงามเช่นเดียวกับรูปแบบที่ 2 โดยมีเวลาเพื่อเล็กน้อยในหายใจเข้า แต่การหายใจนั้นยังไม่มั่นคงและเพียงพอเท่าที่ควร เพราะมีเวลาไม่เพียงพอ หากนำการเล่นดังกล่าวมาประยุกต์ใช้กับการเล่นโอโบ ในรูปภาพแบบที่ 3 เมื่อต้องการเล่นตัวโน้ตตัวถัดไป ให้ใช้ลิ้นแตะไปยังบริเวณปลายสุดของลิ้นโอโบเพื่อทำการหยุดเสียง จากนั้นให้เตรียมตัวในการใช้ลมเพื่อเล่นโน้ตตัวต่อไป เนื่องจากเมื่อโน้ตใกล้จะจบประโยค รูปร่างของระดับเสียงโน้ตจะค่อยๆ แคบลงเรื่อย หากไม่ทำการตัดลิ้นบริเวณปลายสุดของเสียงโน้ต จะทำให้เสียงลากเกินความจำเป็น ซึ่งการฝึกซ้อมลักษณะเช่นนี้ต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อม เพื่อการจัดการโน้ตที่ดี และจะสามารถทำให้ได้เสียงที่แม่นยำในการเล่นโน้ตตัวต่อไป
4. รูปแบบที่ 4 ถือเป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับการหายใจอย่างรวดเร็ว โดยรูปแบบของหางเสียงที่บรรเลงจบคล้ายกับรูปแบบที่ 2 เนื่องจากการตัดลิ้นหยุดเสียงนั้นเกิดในช่วงวินาทีสุดท้ายของเสียงโน้ต แล้วจึงทำการหายใจเข้าในประโยคต่อไป ซึ่งในการตัดลิ้นแบบที่ 4 ให้ระวังเรื่องเสียงของ

<sup>6</sup> Arthur Weisberg, *The Art of Wind Playing*, (USA: SATCO, 1993), 91.

การตัดลิ้นที่จะได้ยินชัดเจนออกมามากเกินไป โดยเฉพาะในระยะห่างของตัวโน้ตที่ใกล้เคียงกัน ผู้เล่นควรฝึกการหยุดเสียงโดยไม่มีเสียงใดดังออกมารบกวนสู่ภายนอก โดยสามารถใช้รูปแบบการฝึกซ้อมเรื่องระดับเสียงจากระบบตัวเลขของมาร์เชล ทาบูโบ

อาจารย์ดำรง บรรณวิทยกิจ ได้อธิบายถึงการจบทางเสียงประโยคว่า การจบนั้นมี 2 แบบคือ การจบทางเสียงประโยคแบบเปิดและการจบทางเสียงประโยคแบบปิด ซึ่งการจบทางเสียงแบบเปิดประโยคส่วนมากจะเกิดในกรณีที่นักประพันธ์เพลง ประพันธ์โน้ตขึ้นมาแบบไม่มีที่หายใจและต้องการความต่อเนื่องของประโยค หากผู้เล่นโอโบจำเป็นต้องหายใจ จะต้องทำการจบทางเสียงแบบเปิดประโยค โดยเราต้องอย่าลดระดับเสียงลงในทุกๆ ครั้งก่อนที่เราจะหายใจครั้งใหม่ แต่ยังคงประคองลมให้ลมของเราให้มีทิศทางไปข้างหน้า เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของประโยคที่สมบูรณ์ จากการอธิบายดังกล่าว ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ในการหยุดเสียงโดยไม่มีเสียงรบกวนที่จะเกิดขึ้นในภายหลังนั้น ผู้เล่นควรต้องใช้การประคองลมอยู่ ถึงแม้ว่าลักษณะของเสียงจะถูกหยุดด้วยการตัดลิ้นก็ตาม ควรใช้ลักษณะการจบทางประโยค ดังตัวอย่างภาพที่ 44 แต่หากโน้ตสุดท้ายไม่มีประโยคเพลงต่อหรือมีเครื่องหมายหยุด ให้ผู้เล่นใช้การเล่นจบประโยคแบบปิด ดังตัวอย่างภาพที่ 45

ภาพที่ 44 แสดงถึงการจบทางเสียงประโยคแบบเปิด ผู้เล่นไม่ควรลดความเร็วลมลง ต้องประคองและซัพพอร์ตลม โดยให้ลมมีทิศทางไปข้างหน้า เพื่อให้ทำนองเพลงยังคงมีความต่อเนื่อง

ลม



ภาพที่ 44 แสดงถึงการจบทางเสียงประโยคแบบเปิด



ภาพที่ 45 แสดงถึงการจบทางเสียงประโยคแบบปิด



ปัจจัยอื่นที่มีผลต่อการหายใจอย่างรวดเร็วคือ รูปปากระหว่างการหายใจ หากมีเวลาหยุดในเพลงที่สามารถพักหายใจหรือมีเครื่องหมายหยุดก่อนที่จะเล่นโน้ตตัวต่อไป ผู้เล่นควรพักการเล่นในช่วงเวลานั้นเพื่อให้กล้ามเนื้อบริเวณปากได้เกิดการคลายตัว เพื่อให้มีการจัดการกับรูปปากที่ถูกต้องก่อนจะเล่นในประโยคถัดไป<sup>7</sup> ไม่เพียงเท่านั้น อาร์เธอร์ ไวส์เบิร์ก ได้แนะนำการหายใจอย่างรวดเร็วในการเล่นแต่ละครั้งว่า ผู้เล่นควรวิเคราะห์ประโยคเพลงเริ่มและประโยคเพลงจบ ก่อนที่จะเริ่มวางแผนในการหายใจ เพราะการหายใจในแต่ละครั้งนั้นจะต้องไม่รบกวนตัวโน้ตในจังหวะถัดไป ผู้เล่นควรฝึกการแบ่งการหายใจเข้าออกเป็นช่วงสั้นๆ รวมถึงควรค่อยๆ ฝึกการเพิ่มของปริมาณลมในการหายใจอย่างรวดเร็วในแต่ละครั้ง<sup>8</sup>

จากการศึกษาเทคนิคและรูปแบบการหายใจระหว่างโน้ตของอาร์เธอร์ ไวส์เบิร์กที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับบทเพลงสำหรับการแสดงนั้น ยังได้สอดคล้องและใกล้เคียงกัน กับเทคนิคของฮาเวิร์ด เอ็ง ซึ่งกล่าวถึงการทำอาทิกิวเลชัน เรื่องการตัดลิ้นให้สะอาดและชัดเจน แต่ต้องไม่หักโหมหนักหน่วง ซึ่งจะทำให้ผู้เล่นสามารถรักษาพลังงานของร่างกายในการเล่นได้นานขึ้น โดยตัวอย่างประโยคเพลงที่ผู้วิจัยมักจะประสบปัญหา อยู่ในตัวอย่างที่ 46-48 ต่อไปนี้ เป็นปัญหาในการเล่น ที่นอกจากจะบรรเลงประโยคก่อนหน้าเป็นเวลานานแล้ว วิธีการฝึกซ้อมการอาทิกิวเลชัน โดยไม่ได้ใส่ใจวิธีการ สามารถทำให้สิ้นเปลืองพลังงานของร่างกายได้

ตอนที่สอง Scherzo

7 léger  
mf

Oboe

6

ภาพที่ 46 บทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูลอง

<sup>7</sup> Ibid., 92.

<sup>8</sup> Ibid., 94.

ท่อนแรก Andante

Oboe

14

*f*

3

3

3

3

3

3

4

Poco calando

dim.

ภาพที่ 47 บทเพลง Concerto for Oboe in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราซ์

Oboe

*p*

5

*f*

31

ภาพที่ 48 บทเพลง L'hologe de Flore (Flower Clock) ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ ท่อน 21 heures (SILÈNE NOCTIFLORE)

Oboe

ภาพที่ 49 Amadeus Mozart ท่อนแรก Allegro

ผู้วิจัยได้นำเทคนิคการเล่นตามคำแนะนำของ ฮาเวิร์ด เอ็ง มาปรับใช้ ดูในตัวอย่างที่

50-51

ภาพที่ 50 แสดงภาพการเชื่อมเสียงสองครั้งแบบ แบบมีลมผ่าน จะทำให้เหนื่อยและสูญเสียพลังงาน ในการหายใจมากกว่าเดิม



ภาพที่ 51 แสดงภาพโน้ตตัวที่สองที่เป็นทางประโยคของเครื่องหมายเชื่อมโน้ต จะต้องจบด้วยการตัด  
ลั้น ในวินาทีสุดท้ายก่อนที่จะเริ่มตัดลั้นในตัวโน้ตถัดไป

จากภาพที่ 51 โน้ตตัวที่สองของเข้บิตสองชั้นจะต้องหยุดด้วยลั้นในวินาทีสุดท้าย ก่อนที่  
จะเริ่มเปลี่ยนเป็นโน้ตตัวใหม่ หากไม่ทำแบบนี้จะทำให้ผู้เล่น เกิดอาการเหนื่อยในการใช้ลมและการ  
หายใจ



ภาพที่ 52 แสดงการตัดลั้นที่ไม่ถูกต้องและทำให้สิ้นเปลืองพลังงานของร่างกาย

ในภาพที่ 52 หากมีวิธีการเล่นไม่ถูกวิธีตามภาพด้านล่างนี้ จะทำให้เสียงที่ได้ยินเป็น  
tah(f) tah(f) tah(f) โดยเสียง (f) เป็นเสียงการเกิดการรบกวนของลม ที่เกิดเสียงขึ้นในขณะที่หยุดเสียง  
ตามเครื่องหมาย ซึ่งหากระหว่างการซ้อมหรือระหว่างการบรรเลง เกิดเสียงลมรบกวนออกมาขณะมี  
ตัวหยุดแบบนี้ จะทำให้ร่างกายสูญเสียพลังงานมากขึ้น ฮาเวิร์ดได้ยกตัวอย่างการตัดลั้นที่สงวน  
พลังงานร่างกายดังตัวอย่างที่ 53



ภาพที่ 53 แสดงลักษณะการตัดลั้นที่ถูกต้อง โดยตัดเสียงหรือหยุดเสียงในวินาทีสุดท้ายของโน้ต

โดยผู้วิจัยได้พบตัวอย่างการซ้อมลักษณะคล้ายกันนี้จากในหนังสือ The Art of Oboe Playing ที่เขียนโดยนักโอโบ โรเบิร์ต สเปนเรนเคิล (Robert Sprenkle<sup>9</sup>) และเดวิด เลเด็ต (David Ledet) ซึ่งได้กล่าวว่าการซ้อมการตัดลิ้นควรจะเป็น tee(t) tee(t) tee(t) หรือ ton(t) ton(t) ton(t) มากกว่าที่จะเป็น ta-ut ta-ut ta-ut<sup>10</sup> ขณะที่ฝึกซ้อมแบบนี้ ผู้เล่นต้องตระหนักอยู่เสมอในการรักษาลมให้มีทิศทางไปข้างหน้าตลอด ถึงแม้จะมีตัวหยุดมาคั่นระหว่างโน้ตก็ตาม

ในการเล่นซัตคคาโตจากตัวอย่างเพลงด้านบททั้ง 4 เพลง หมายถึงการเล่นแบบสั้น ซึ่งการเล่นแบบสั้นนี้มีหลายรูปแบบขึ้นอยู่กับบริบท การตีความ และประเภทของบทเพลง โดยผู้วิจัยมีความคิดเห็นสอดคล้องกับนักโอโบชาวอเมริกัน มาร์ติน ชูริง (Martin Schuring) ที่ได้เขียนคำจำกัดความของ การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ในหนังสือ Oboe Art & Method ไว้ว่า การทำอาทิกิวเลชันเป็นการทำลักษณะการเล่นในรูปแบบต่างๆ ให้บทเพลงในแต่ละประโยคมีลักษณะพิเศษและน่าดึงดูด ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของน้ำเสียง (Tone Colour) การทำเสียงระรัว (Vibrato) ลักษณะจังหวะ (Rhythm)<sup>11</sup> และการเล่นในรูปแบบของอาทิกิวเลชันนั้น ไม่จำเป็นต้องเล่นสัดส่วนโน้ตสั้นเสมอไป โดยมาร์ตินให้คำจำกัดความของอาทิกิวเลชัน ไว้ว่า เพียงแค่เล่นแบบไม่ลงน้ำหนักมาก (Light) และแยกออกจากกัน (Separate) เช่นในบทเพลงของโมสาร์ท บ่อยครั้งที่โมสาร์ทได้ประพันธ์บทเพลงที่มีลักษณะแบบซัตคคาโต ไว้ทั้งโน้ตตัวกลม และโน้ตตัวขาว กล่าวคือโน้ตเหล่านี้ไม่ได้มีความหมายในเชิงรูปแบบสั้นเสมอไป มาร์ตินกล่าวเพิ่มว่า การใช้ซัตคคาโตในโน้ตเข้บ็ตสองชั้น ต้องไม่มีการตัดลิ้นที่หนัก สั้น และห้วนจนเกินไป ควรบรรเลงสัดส่วนของโน้ตอย่างกระฉับกระเฉง<sup>12</sup> เป็นต้น

<sup>9</sup> โรเบิร์ต สเปนเรนเคิล (ค.ศ. 1914 - 1988) หัวหน้านักโอโบประจำวงโรเชสเตอร์ ฟิลาฮาร์โมนิก ออร์เคสตราเป็นเวลา 48 ปี หลังเกษียณ สเปนเรนเคิล ยังคงทำงานสอนโอโบที่โรงเรียนดนตรีอีสแมน (Eastman School of Music), Eastman School of Music, University of Rochester, **Robert Sprenkle**, เข้าถึงเมื่อวันที่ 30 มิถุนายน 2558, เข้าถึงได้จาก <http://www.esm.rochester.edu/about/portraits/sprenkle/>

<sup>10</sup> Robert Sprenkle and David Ledet, **The Art of Oboe Playing**, (USA: Alfred Music Publishing, 1961), 14.

<sup>11</sup> Martin Schuring, **Oboe and Art Method**, (United States of America: Oxford University Press, 2009), 40.

<sup>12</sup> Ibid., 41.

## 2. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบา ตั้งแต่โน้ต Db D Eb E F

ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงโน้ตเสียงสูงด้วยระดับเสียงที่เบา นั้น มีปรากฏให้เห็นอยู่ในทุกบทเพลงของการแสดงเดี่ยวโอโบในครั้งนี้ ซึ่งการเล่นโน้ตเสียงสูงบ่อยครั้งเกิดปัญหาเรื่องเสียงไม่ตอบสนองและไม่มีเสียงออกมากับการเล่นหรือการใช้ลมในขณะนั้น ผู้วิจัยจึงได้ยกตัวอย่างโน้ตที่เป็นปัญหาในแต่ละท่อนดังนี้

Pasiblement ♩ = 66

Oboe

The image shows a musical score for Oboe in 4/4 time, marked 'Pasiblement' with a tempo of ♩ = 66. The first measure contains a half note G4 (F-sharp) circled in red. The second measure contains a half note A4 (A) circled in red. The third measure contains a half note B4 (B) circled in red. The fourth measure contains a half note C5 (C) circled in red. The fifth measure contains a half note D5 (D) circled in red. The sixth measure contains a half note E5 (E) circled in red. The seventh measure contains a half note F5 (F) circled in red. The eighth measure contains a half note G5 (G) circled in red. The piece is marked 'pp'.

ภาพที่ 54 บทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซัวส ปูลอง  
ท่อนแรก Elégie

ระหว่างประโยค และความเข้มข้นของโน้ต เพื่อให้ตรงตามความหมายของท่อนเพลงและรูปแบบคอร์ด โดยผู้เล่นต้องตระหนักการใช้ลมให้ถึงจังหวะจบที่อยู่ถัดจากเครื่องหมายยึดจังหวะ (Fermata) ซึ่งความเบาในระดับเสียงเบามาก (Pianissimo) นี้ มักทำให้เสียงบอดขณะเล่นโน้ตตัวดีในห้องแรกของเพลง

Très calme ♩ = 56

Oboe

The image shows a musical score for Oboe in 4/4 time, marked 'Très calme' with a tempo of ♩ = 56. The first measure contains a half note G4 (F-sharp) circled in red. The second measure contains a half note A4 (A) circled in red. The third measure contains a half note B4 (B) circled in red. The fourth measure contains a half note C5 (C) circled in red. The fifth measure contains a half note D5 (D) circled in red. The sixth measure contains a half note E5 (E) circled in red. The seventh measure contains a half note F5 (F) circled in red. The eighth measure contains a half note G5 (G) circled in red. The piece is marked 'pp'.

ภาพที่ 55 บทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซัวส ปูลอง  
ท่อนที่สาม Déploration

จากโน้ตจะเห็นได้ว่า โน้ตตัวดีแฟลต เป็นโน้ตตัวสูงสุดของประโยคเพลงในห้องนี้ ซึ่งนอกจากการใช้ลมในโน้ตเสียงสูงแล้ว การปรับใช้ความเร็วลมเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่ง ที่ผู้เล่นต้อง

ตระหนักตลอดเวลา ปัญหาที่พบคือเมื่อบรรเลงมาถึงโน้ตตัวดีแฟลต โน้ตเกิดการบอดของเสียง กล่าวคือมีแต่เสียงลมแต่ไม่มีเสียงโน้ต

ท่อนที่สาม (Vivace)

Solo

Oboe *f* Cadenza

ภาพที่ 56 บทเพลง Concerto for Oboe in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชตราซซ์

ในส่วนในช่วงคาเดนซา เมื่อบรรเลงในกลุ่มประโยคที่สองของท่อน โน้ตตัวดีที่อยู่ในห้องที่ 3 จังหวะที่ 2 (จากภาพ) ผู้วิจัยจะเริ่มต้นประโยคด้วยระดับเสียงเบา ซึ่งหากไม่ใช้ความเร็วลมที่เหมาะสม โน้ตที่บรรเลงออกมาบ่อยครั้งที่เกิดการบอดของเสียง

ท่อนที่สุดท้าย 21 heures (SILÈNE NOCTIFLORE)

Oboe *pp* (dim.) 36

Flûte *f* *ppp*

ภาพที่ 57 บทเพลง L'hologe de Flore (Flower Clock) ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ

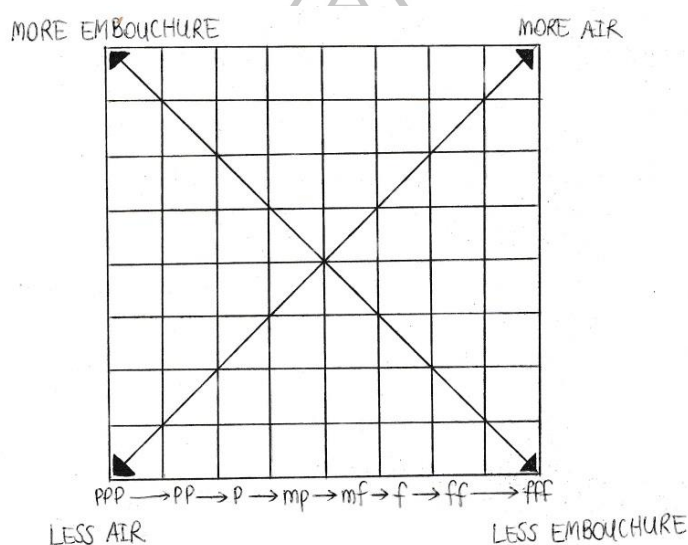
ท่อนนี้เป็นท่อนที่ต้องไล่บันไดเสียงขึ้นไป โดยมีโน้ตตัวสูงที่สุดคือโน้ตตัวอีและดีชาร์ป ซึ่งหากผู้เล่นไม่ได้คำนึงความเร็วลม การขับพอร์ด ปริมาณและการโฟกัสทิศทางของลม จะทำให้โน้ตตัวมีเกิดการบอดของเสียงได้ เนื่องจากความตึงในประโยคนี้นค่อนข้างเบา และเบามากๆ ผู้เล่นจำเป็นต้องควบคุมกระบวนการเล่นทั้งหมดให้ดี





จำเป็นต้องใช้ลมเร็ว เพียงแต่ปริมาณลมที่เข้าไปในลิ้นต้องคำนวณให้ดี เพราะถ้ามีจำนวนที่มากเกินไปจะทำให้เป่าไม่ออกและเป่าเบาไม่ได้

จากการสัมภาษณ์อาจารย์คำรึห์ บรรณวิทย์กิจ อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ และ ฮาเวิร์ด เอ็ง พบว่า ระหว่างการใช้ลมในขณะที่กำลังเพิ่มระดับเสียงขึ้นไป ต่างมีความเห็นตรงกันว่า เมื่อขณะที่เรากำลังเล่นระดับเสียงเบาให้ใช้ความเร็วลมช้า และหากกำลังเล่นระดับเสียงที่มีความดังให้ใช้ลมเร็ว ซึ่งได้สอดคล้องกับตารางทฤษฎีของทาบูโทที่ได้กล่าวไว้ดังรูปตัวอย่างภาพที่ 59



ภาพที่ 59 แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของความเร็วลมและรูปปากที่ใช้ในการเล่น  
ที่มา: McGill, David, **Sound in Motion**, USA: Indiana University Press, 181.

ภาพที่ 59 แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของความเร็วลมและรูปปากที่ใช้ในการเล่น โดยขณะที่ใช้ระดับความดังเบามากที่สุด (Pianississimo) รูปปากจะต้องออกแรงม้วนเข้าหากันและขับพอร์ด ด้วยความเร็วลมที่ช้า ตรงกันข้ามกับความดังในระดับเสียงที่ดังมากที่สุด (Fortississimo) รูปปากต้องผ่อนคลายตัวมากขึ้น และมีการใช้ความเร็วลมในปริมาตรที่มากขึ้นและเร็วขึ้น ซึ่งผู้วิจัยจึงใช้ความสัมพันธ์ของความเร็วลมและรูปปากลักษณะนี้ในการฝึกซ้อม



## 2.1 วิธีการซ่อมเพื่อแก้ปัญหาเรื่องปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูง ด้วยระดับเสียงที่เบา

ผู้วิจัยได้เลือกใช้การซ่อมตามคำแนะนำของอาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ คือ ผู้เล่นควรซ่อมล่องโทนโน้ตเสียงสูง เพื่อที่จะลดจําระดับความดังเบาและโพกัสต่างๆ ของเสียง โดยเริ่มจากระดับเสียงปกติก่อน แล้วค่อยลดระดับเสียงลงไปจนถึงระดับเสียงเบา (Piano) หรือเบามาก (Pianissimo) จากนั้นรักษาระดับเสียงช่วงนี้ให้คงที่ไว้ให้นานที่สุด เพื่อเป็นการให้สมองจดจำความรู้สึกที่สัมพันธ์กับความเร็วลม รูปปาก จากนั้นค่อยเพิ่มระดับความดังขึ้นมาถึงระดับปกติ และค่อยๆ เพิ่มความดังไปจนถึงระดับดังที่สุดในความดังที่เราสามารถเล่นได้ ขณะเดียวกันการควบคุมลักษณะรูปทรงของลิ้น ให้เหมาะสมกับสมกับการเล่นเสียงสูงนั้น เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ผู้เล่นควรให้ความสำคัญ เพราะการเคลื่อนที่รูปทรงของลิ้นหรือการโค้งงอของลิ้น ภายในช่องปาก สามารถควบคุมเรื่องความเร็วลม ทิศทางลม และกระแสลมได้ โดยหากต้องการเล่นเสียงสูง จะต้องใช้ลมเร็ว และลิ้นควรใช้ในตำแหน่ง อี (EE<sup>13</sup>) แต่ในขณะเดียวกันหากจำเป็นต้องเล่นโน้ตเสียงสูง แต่อยู่ในระดับเสียงที่เบา ผู้เล่นควรใช้ลมช้าในการเล่น แต่รูปปากจะต้องแน่นพอดีกับลิ้นโอโบ<sup>14</sup> ผู้วิจัยจึงเลือกตามคำแนะนำการซ่อมลักษณะดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในการฝึกซ้อม

1  $\text{♩} = 63$   
Oboe  $ff$   $pp$  รักษาระดับเสียงเบาให้ได้  
8 - 7 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1

2  $\text{♩} = 63$   
Oboe  $ff$   $pp$  รักษาระดับเสียงเบาให้ได้  
8 - 7 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1

ภาพที่ 60 ตัวอย่างการล่องโทนในโน้ตเสียงสูง

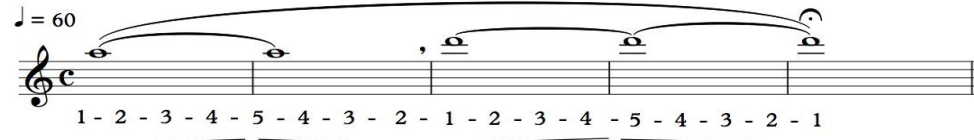
<sup>13</sup> สัมภาษณ์ ปีเตอร์ สตีจเวอร์ส.

<sup>14</sup> สัมภาษณ์ อาจารย์คูเปอร์ ไรท์.

จากภาพ เป็นตัวอย่างการลองโทนในโน้ตเสียงสูง โดยผู้วิจัยจะเริ่มจากการฝึกซ้อมโน้ตตัวเอด้วยความดังที่ตั้งมาก และค่อยๆ ลดความเร็วลงจนถึงระดับเสียงเบามาก จากนั้นให้รักษาระดับช่วงเสียงนี้ให้นานที่สุด และเปลี่ยนโน้ตให้สูงขึ้นตามตัวอย่างวงกลมแบบที่ 2 โดยใช้วิธีฝึกซ้อมให้เหมือนกับวงกลมแบบที่ 1 ดังที่กล่าวมา โดยการฝึกซ้อมระดับเสียงดังกล่าว ผู้วิจัยยังคงใช้ระบบตัวเลขของทาบูโทอยู่ตลอดเวลา ดังในภาพที่ 61-62 เพื่อให้การเพิ่มขึ้นและลดลงของระดับเสียงมีความดังเบาชัดเจน ตามเลขที่ได้เขียนกำกับไว้

Oboe 

ภาพที่ 61 แสดงการซ้อมซเกลและนิ้วด้วยระบบตัวเลข เพื่อเป็นการผ่อนคลายก่อนที่จะกลับมาซ้อมลองโทนด้วยโน้ตเสียงสูงอีกครั้ง (ในตัวอย่างภาพที่ 62-63)

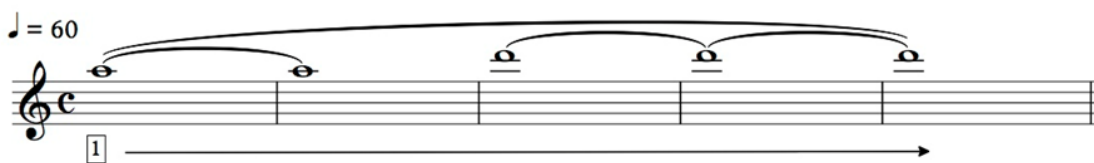
Oboe 

ภาพที่ 62 แสดงการฝึกซ้อมลองโทนในช่วงเสียงสูง ในระดับเสียงต่างๆ ด้วยระบบตัวเลข

เมื่อลองโทนเสร็จแล้ว ผู้วิจัยได้ทำการฝึกซ้อมช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบา คือ ในช่วงระดับเสียงในหมายเลขสอง (ในภาพที่ 63) และฝึกซ้อมช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบามาก คือ ในช่วงระดับเสียงในหมายเลขหนึ่ง (ในภาพที่ 64)

Oboe 

ภาพที่ 63 หมายเลขระดับที่ 2 แสดงการฝึกซ้อมช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบา



ภาพที่ 64 หมายเลขระดับที่ 1 แสดงการฝึกซ้อมช่วงเสียงสูงในระดับเสียงที่เบา

จากนั้น ผู้วิจัยเพิ่มการลองโทนในช่วงเสียงต่างๆ เพื่อให้เกิดความหลากหลายของช่วงเสียงมากขึ้น ดังตัวอย่างที่ 65 ซึ่งยกตัวอย่างจากแบบฝึกหัด Die Spieltechnik der Oboe ของ กุนเทอร์ แพชชิน และ โรนัโสลด์ มอลเซอร์ แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato ข้อ f ด้วยจังหวะ 4/2 ซึ่งเป็นแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้องกับความหลากหลายของระดับเสียงโน้ต ซึ่งแบบฝึกซ้อมตั้งแต่หมายเลข 61-65 ที่ผู้วิจัยยกขึ้นมา ผู้วิจัยจะฝึกซ้อมโดยเริ่มจากจังหวะช้าๆ เพื่อให้สมองฝึกการจดจำความรู้สึก และทิศทางความเร็วลมที่ใช้ในการเคลื่อนที่ไปหาเสียงสูง



ภาพที่ 65 แสดงถึงการลองโทนในช่วงเสียงที่หลากหลายมากขึ้น

### 3. ปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว

ปัญหานี้เป็นปัญหาที่พบเจอได้บ่อยครั้งที่ผู้เล่นไม่ได้ตระหนักถึงเรื่องการใช้ลม หรือการใช้ลมในแต่ละประโยคไม่ต่อเนื่องและมั่นคง นอกจากนี้การที่ลมไม่เพียงพอส่งผลถึงการตัดลิ้นของเสียง เกิดปัญหาการเชื่อมกันระหว่างนิ้วมือ ลิ้น กระแสลมที่ใช้ และการกระโดดขึ้นลงของเสียงโน้ต โดยการที่มีลมไม่เพียงพอ นั้นเกิดจาก ผู้เล่นมักคำนึงแต่เรื่องของการเล่นโน้ตมากกว่าการใช้ลม และไม่ได้คิดเรื่องการใช้ลมที่มีทิศทางไปข้างหน้าจากโน้ตหนึ่งสู่อีกโน้ตหนึ่ง<sup>15</sup> ปัญหาของลมที่ไม่เพียงพอเกิดขึ้นในแต่ละท่อนเพลง เช่นในภาพที่ 66-68

<sup>15</sup> Mark C. Ely, Amy E. Van Deuren, *Wind Talk for Woodwinds*, (United States of America: Oxford University Press, 2009), 20.

Oboe

ลม →

ภาพที่ 66 บทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซัวส ปูลอง ท่อนที่สอง (Scherzo) (รูปตั้งแต่ห้อง 39-48)

จากโน้ตเมื่อเข้าสู่การทริลของโน้ตตัวเอฟสูงแล้ว หากต้องเล่นต่อในห้อง 42 ผู้เล่นจะต้องแบ่งการหายใจให้ดี หากไม่มีการเตรียมลมให้ทันเวลาและเพียงพอ จะส่งผลถึงการเล่น ก่อให้เกิดอาการร่นจังหวะ การเร่งจังหวะ และเกิดการเกร็งของร่างกายเกิดขึ้น และเมื่อเข้าห้องที่ 46 หากผู้เล่นไม่ประคองลม ไม่ใช้ลมในทิศทางไปข้างหน้า และตัดลิ้นผิดวิธี จะทำให้ผู้เล่นสูญเสียพลังงานของร่างกายและเหนื่อยง่าย

Oboe

กำลังเคลื่อนไปสู่ท่อนถัดไป →

ท่อนใหม่ →

ภาพที่ 67 บทเพลง Concerto for Oboe in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตรซท์ ท่อนคาเดนซา เชื่อมไปยังท่อนสาม (Vivace)

สังเกตได้ว่าในภาพที่ 67 เป็นโน้ตที่เชื่อมต่อมาจากส่วนของคาเดนซา โดยตัวหยุดเขบีตสามชั้น จะมีแนวทำนองบรรเลงประกอบเล่นตรงเครื่องหมายหยุดก่อนหน้า Fortissimo (ff) เพื่อให้เกิดการเริ่มดำเนินจังหวะต่อไปของการไล่ซเกลของโอโบใน แต่หากผู้เล่นไม่วางแผนในการหายใจก่อน

จะเกิดปัญหาการรวบจังหวะ และจังหวะไม่มั่นคงในการส่งโน้ตเข้าสู่ท่อนต่อไป อาจเร็วขึ้นหรือช้าลงตามสภาพลมที่เหลืออยู่ภายในปอด

Oboe

7

*mf* *f* *p* poco Cantabile

ภาพที่ 68 บทเพลง L'hologe de Flore (Flower Clock) ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ ท่อนที่สอง 5 heures (CUPIDON BLEU)

ท่อนนี้เป็นการใช้ความสัมพันธ์ของทั้งความเร็วลม ทิศทางของลมและการตัดลิ้นในการทำอาทิวาล์ว หากทั้งหมดไม่สัมพันธ์กัน รวมถึงการตัดลิ้นในเครื่องหมายต่างๆ ไม่สะอาดพอ ร่างกายใช้พลังงานมากเกินไป และทำให้สีสันทันของเพลงเปลี่ยนไปจากเดิม

ท่อนสุดท้าย Rondeau (รูปห้อง 103-107)

Oboe

ภาพที่ 69 บทเพลง Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย ว็อล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท

เนื่องจากท่อนนี้เป็นท่อนเดี่ยวโอโบที่เป็นเครื่องเดียวที่เปลี่ยนเครื่องหมายกำกับจังหวะเป็น 2/4 ในขณะที่เครื่องไวโอลิน วิโอลา และเชลโล เป็นแนวบรรเลงประกอบในจังหวะ 6/8 เหมือนตอนเริ่มต้น นอกจากผู้เล่นจะต้องใช้ลมให้มีทิศทางไปข้างหน้าแล้วนั้น ขณะเดียวกันการทำระดับเสียงเบาและดัง จะช่วยทำให้ร่างกายทำงานน้อยลง และการทำงานของทิศทางลมกับนิ้วต้องสัมพันธ์กันกับจังหวะของโน้ตเชลโล ที่เป็นแนวเดินเบสให้กับจังหวะแรกของโอโบในแต่ละห้องของประโยคนี้ หากไม่ได้ควบคุมทิศทางลมหรือลักษณะต่างๆ ตามจังหวะทำนองในประโยคนี้ จะทำให้ทำนองประโยคมา

ช้าหรือเร็วกว่าจังหวะในวง ผู้เล่นควรฝึกซ้อมให้ช้า เพื่อที่สมองจะได้จดจำจังหวะของเพลง ควรฝึกซ้อมจนกล้ามเนื้อนิ้วสามารถจดจำตำแหน่ง และเคลื่อนไหวได้อย่างเป็นธรรมชาติ โดยผู้วิจัยใช้จังหวะความเร็วตัวดำเท่ากับ 90-120

### 3.1 วิธีการฝึกซ้อมเพื่อปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว

อาจารย์ ดาริห์ บรรณวิทยกิจ อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ และฮาเวิร์ด เอ็ง ได้ให้ความเห็นคล้ายกันว่า การหายใจนั้นมีความสัมพันธ์และเกี่ยวเนื่องกันกับร่างกายในส่วนต่างๆ หากลมไม่พอ จะทำให้ร่างกายเกิดการเค้นลมจากภายใน เพื่อให้ลากเสียงให้ถึง จากนั้นเมื่อร่างกายเกิดการเค้น บริเวณไหล่จะเกิดการบีบลงมา ข้อศอกจะมีอาการหนีบเกร็ง ส่งผลถึงการเกิดอาการเกร็งของนิ้ว เมื่อมีการใช้ลมที่ถูกต้อง การเคลื่อนไหวของนิ้วจะเกิดการผ่อนคลาย โดยอาจารย์คูเปอร์ ไรท์ แนะนำถึงสิ่งแรกที่จะแก้ไขเรื่องลมต่อเนื่องได้ในเบื้องต้นคือ ให้นักเรียนเป่าแกล่งโอโบอย่างเดี่ยว และเสียบลิ่มโอโบลงไปยังรูไม้เคน (Cane) โดยทำวันละ 5 เซ็ต เซ็ตละ 10 ครั้ง ใช้ระยะเวลาประมาณหนึ่ง 1-2 อาทิตย์<sup>16</sup> ในการพัฒนาเรื่องลมด้วยทฤษฎีระบบตัวเลขของทาบูเทอ (Tabuteau's Number System)

Oboe  $\text{♩} = 60$

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1

ภาพที่ 70 แสดงการฝึกซ้อมด้วยระบบตัวเลขของทาบูเทอด้วยลิ่มโอโบและลำกระบอกไม้เคนเปล่า

โดยขลุ่ยที่อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ แนะนำให้ฝึกสม่ำเสมอเป็นประจำทุกวันคือ บันไดเสียงปีเมเจอร์ และอีเมเจอร์ พร้อมทั้งจิชาร์ปฮาร์โมนิกไมเนอร์และซีชาร์ปฮาร์โมนิกไมเนอร์ ในตัวอย่างที่ 71-72

<sup>16</sup> เมื่อยังเป็นนักเรียน อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ ได้ฝึกการซ้อมลักษณะนี้ประมาณ 1 เดือนเต็ม ผลที่เกิดขึ้นคือสัมฤทธิ์ผลด้านการหายใจเป็นอย่างดี สามารถเป่าในระดับเสียงที่เบาและดังได้, สัมภาษณ์อาจารย์คูเปอร์ ไรท์.



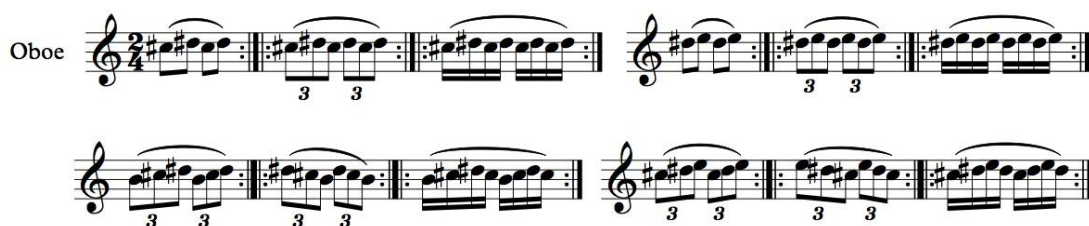


ภาพที่ 71 ภาพแสดงบันไดเสียงบีเมเจอร์ และ จีชาร์ปฮาร์โมนิกไมเนอร์



ภาพที่ 72 ภาพแสดงบันไดเสียงอีเมเจอร์ และ ซีชาร์ปฮาร์โมนิกไมเนอร์

โดยฝึกด้วยความเร็วตัวเข้บิตสองชั้นที่ค่าจังหวะความเร็วเท่ากับ 120 และจะต้องห้ามเคลื่อนไหวนิ้วมือขึ้นในตำแหน่งสูงกว่าคีย์ หากรู้สึกตัวว่านิ้วมือมีอาการเคลื่อนตัวสูงกว่าคีย์ ควรฝึกโดยการซ้อมนิ้วมือช้าๆ โดยเคลื่อนไหวนิ้วมืออยู่ใกล้กับคีย์มากที่สุดเท่าที่เป็นไปได้ พร้อมทั้งลมที่ใช้จะต้องมีทิศทางไปข้างหน้าและไม่หยุดลมขณะเปลี่ยนนิ้ว การฝึกซ้อมซเกล 2 ซเกลนี้ ปัญหาที่พบเจอระหว่างซ้อมคือ นิ้วก้อยซ้ายและนิ้วขวาเปิดปิดไม่พร้อมกัน ผู้วิจัยจึงได้นำแบบฝึกหัด Die Spieltechnik der Oboe มาช่วยแก้ไขปัญหาดังตัวอย่างที่ 73



ภาพที่ 73 แสดงแบบฝึกหัดการแก้ไขปัญหานิ้วก้อยซ้ายและขวา

เป็นแบบฝึกหัดนี้ เป็นแบบฝึกหัดที่ช่วยพัฒนาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างนิ้วก้อยขวานิ้วก้อยซ้าย ขณะฝึกซ้อมซเกลในโน้ตตัวบี ตัวซีชาร์ป ตัวดีชาร์ป และโน้ตตัวอี ทั้งยังช่วยพัฒนาเรื่อง

การเปลี่ยนเสียงในช่วงเสียงสูง (Octave Key) เพื่อให้สัมพันธ์กับการสลับนิ้วขณะเปลี่ยนตัว (Crossing Note) ซึ่งผู้วิจัยฝึกซ้อมในจังหวะความเร็วเท่ากับ 60-110

ฮาเวิร์ด เอ็ง ได้แนะนำให้ฝึกซ้อมซเกลต์ด้วยความดังระดับความดังปานกลาง และทำอีกครั้งด้วยระดับความเบา ส่วนเรื่องความเร็วลม (Air Speed) จะเกี่ยวข้องกับระดับเสียงในช่วงเสียงต่างๆ หากต้องการเล่นโน้ตด้วยความดังควรใช้ลมเร็ว และเมื่อเล่นโน้ตในระดับเสียงเบาใช้ลมช้า ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำมาปรับใช้กับบันไดเสียงดังรูปตัวอย่างที่ 74 โดยผู้วิจัยจะซ้อมในระดับเสียงเบาโดยสังเกตได้จากสามบรรทัดแรก จากนั้นเมื่อเข้าสู่บรรทัดที่ 4 และ 5 ผู้วิจัยได้นำระดับเสียงจากเบาเคลื่อนที่ไปสู่ระดับเสียงดัง จากนั้นค่อยๆ ลดระดับเสียงลง โดยใช้การประคองลมและซัพพอร์ตจนกระทั่งจบประโยคในระดับเสียงเบา โดยซ้อมในจังหวะความเร็ว 80-110



จากนั้นรวมระดับเสียงเบาและดังเข้าไว้ด้วยกัน

ภาพที่ 74 แบบฝึกหัดที่ XI. Etüden zu Solokonzerten

ภาพที่ 74 แบบฝึกหัดที่ XI. Etüden zu Solokonzerten ข้อ a. Richard Strauss  
– Konzert für Oboe und Orchester in D-Der หน้า 32 จากตัวอย่างแบบฝึกหัด Die



Spieltechnik der Oboe ซึ่งเป็นแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยนำมาเฉพาะบางส่วน เพื่อช่วยพัฒนาเรื่องการเคลื่อนไหวของนิ้วที่เชื่อม ระหว่างโน้ตใกล้เคียงกัน (สามารถดูข้อมูลเต็มรูปแบบได้ในเล่มจริง) โดยในเล่มแบบฝึกหัดนี้ ผู้เขียนได้นำเพลง Oboe Concerto in D Major มาประยุกต์เป็นแบบฝึกหัดเพิ่มโน้ตใกล้เคียงโดยเฉพาะ (ในตัวอย่างภาพที่ 75) เพื่อให้ผู้เล่นสามารถฝึกซ้อมเรื่องการเคลื่อนไหวของนิ้วที่ใกล้เคียงกันได้ง่ายขึ้น โดยผู้วิจัยจะแบ่งการหายใจ ในทุกๆ 4 ห้อง และซ้อมในจังหวะความเร็ว 70-110

The image shows a musical score for Oboe Concerto in D Major, consisting of five staves of music. The tempo is marked as quarter note = 76 - 116. The key signature is D major (two sharps). The music is written in a 2/4 time signature. Each staff ends with a red checkmark, indicating the end of a section or a point of interest.

ภาพที่ 75 แสดงการประยุกต์ของบทเพลง Oboe Concerto โดยเป็นแบบฝึกหัดเพื่อช่วยในเรื่องการเคลื่อนไหวของนิ้ว

#### 4. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato)

ปัญหานี้มักเกิดขึ้นได้ง่ายในกรณีที่โน้ตมีระยะห่างระหว่างคู่สามขึ้นไป โดยอาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 ว่า หลักการของการเชื่อมโน้ตของโอโบ ในส่วนการเชื่อมเสียงจากโน้ตขาลงจะยากกว่าขาขึ้น เพราะขณะที่จะเชื่อมเสียงขาลงเราจะลืมซัพพอร์ต โดยไม่ได้เติมลมระหว่างโน้ต โดยฮาเวิร์ด เอ็ง ได้กล่าวในทำนองเดียวกันว่า อย่างแรกที่ต้องคำนึงถึงเสมอคือ เรื่องของการหายใจ ว่าหายใจเพียงพอหรือไม่ ขณะที่เปลี่ยนนิ้วเพื่อไปยังอีกโน้ตหนึ่ง ได้หยุดลมระหว่างเปลี่ยนหรือไม่ โดยผู้วิจัยขอยกตัวอย่างบทเพลงที่มีปัญหาเกิดขึ้นชัดเจนที่สุดคือ 1. Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซัวส์ ปูลอง ในท่อนสาม Déploration 2. Concerto for Oboe in D

Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราซ์ ในท่อนสาม Vivace 3. L'hologe de Flore (Flower Clock)  
 ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ ในท่อนแรก 3 heures (GALANT de JOUR) และ 4. Oboe Quartett  
 in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท ในท่อนสาม Rondeau Allegro ดัง  
 ตัวอย่างที่ 76 ต่อไปนี้

Oboe

*ff*

sans crescendo

*pp* subito

ยังคงต้องขับพอร์ตลมและประคองลมจนจบประโยค

ภาพที่ 76 บทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูลอง  
 ท่อนสาม Déploration

จากภาพที่ 76 ในท่อนนี้สังเกตได้ว่าระดับความดังทั้ง 2 ประโยคนั้นแตกต่างกันมาก โดยเฉพาะประโยคแรก ตั้งแต่ห้อง 15 (นับจากห้องแรก) - 18 ความดังของระดับเสียงจะอยู่ที่ดังมาก (Fortissimo) ส่วนประโยคที่สอง แต่ตั้งห้องที่ 19-22 ระดับเสียงอยู่ที่เบามาก (Pianissimo) แบบทันทีทันใด (Subito) ซึ่งหมายความว่า ผู้เล่นยังคงต้องขับพอร์ตลมจากประโยคแรกมาอย่างต่อเนื่อง โดยปัญหาของทั้งสองประโยคนี้นี้เหมือนกันตรงที่ช่วงโน้ตในขาลง และเสียงนั้นอาจเกิดอาการสะดุด โดยเฉพาะโน้ตที่วงกลมไว้ หากไม่ได้คิดลมในมีทิกทางไปข้างหน้า

Oboe

38 *fp*

39 *cresc.* *p*

ภาพที่ 77 บทเพลง Concerto for Oboe in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชตราซส์  
ท่อนสาม Vivace

ท่อนนี้เป็นท่อนที่มีโน้ตคู่กระโดดค่อนข้างเยอะพอสมควร ปัญหาที่พบคือ การไม่ได้คำนึงถึงเรื่องการใช้ลมในการเชื่อมโน้ตระหว่างขั้นคู่ ไม่ว่าจะเป่าทั้งลมเร็วหรือลมช้า เสียงจะเกิดการบอดของเสียงเกิดขึ้นในโน้ตตัวนั้นๆ ซึ่งเสียงบอดที่ผู้วิจัยพบปัญหามากที่สุด คือช่วงเสียงที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตขาลง ตามตัวอย่างที่ได้วงกลมด้านบน

Oboe

4 *ppp*

6

ภาพที่ 78 บทเพลง L'hologe de Flore (Flower Clock) ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ  
ท่อนแรก 3 heures (GALANT de JOUR)

จังหวะของประโยคนี้อยู่ในส่วนท้ายของท่อน ระดับเสียงที่ใช้อยู่ในระดับเบามากที่สุด (Pianississimo) ซึ่งยากที่จะควบคุมระดับเสียง ทิศทางของลม และโน้ตตัวต่ำได้ในเวลาเดียวกัน ดังนั้นปัญหาที่พบคือ การเล่นโน้ตขาลงที่ไปหาโน้ตตัวเอฟและโน้ตซีต่ำ มักเสียงไม่ออก และประโยคต่อไปเสียงไม่มีความต่อเนื่องเป็นเนื้อเดียวกัน เพราะทิศทางลมที่ใช้ไม่สัมพันธ์กันกับโน้ต

ท่อนสาม Rondeau Allegro (ห้อง 152-153)

152 153

Oboe 

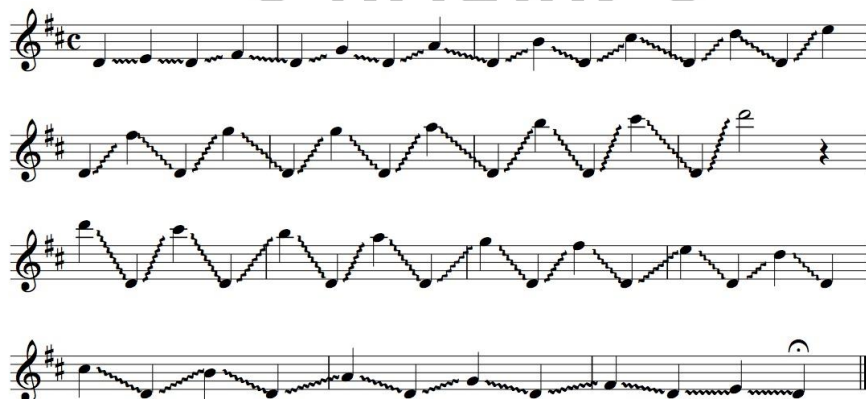
ภาพที่ 79 บทเพลง Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท

ปัญหาที่พบในท่อนสุดท้ายนี้ เป็นปัญหาที่มีขึ้นคู่กระโดดโน้ตในขาลง และเมื่อถึงโน้ตตัวจี้เสียงมักบอด เนื่องจากไม่ได้ควบคุมลมไปในทิศทางข้างหน้า

#### 4.1 วิธีฝึกซ้อมเพื่อแก้ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด

##### ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato)

จากตัวอย่างด้านบนพบว่า หากลมไม่ได้ถูกโฟกัสหรือไม่มีการต่อเนื่องของลมเกิดขึ้น เสียงโน้ตที่ได้จะไม่เกิดการเชื่อมหรือต่อเนื่องกัน จะเกิดอาการสะดุดของเสียงเกิดขึ้น เช่นกันกับเมื่อต้องการโน้ต ที่เคลื่อนไปหาอีกตัวหนึ่งกับโน้ตเสียงต่ำ หากไม่ใช้ลมเต็มระหว่างโน้ตเสียง จะเกิดการขาดตอนได้โดยง่าย การฝึกซ้อมการกลิซันโดของโน้ต จะช่วยให้รูปปากและความเร็วลม มีการจดจำความรู้สึก ทำให้เกิดการเชื่อมโน้ตขาลงง่ายขึ้น ตัวอย่างแบบฝึกหัดของ เรย์ สติล โดยแบบฝึกหัดนี้จะต้องซ้อมซ้ำถึงซ้ำมาก ซึ่งการซ้อมลักษณะนี้ถือว่าค่อนข้างยาก และใช้ความอดทนสูงมาก แต่ผู้แสดงควรฝึกเพื่อประสิทธิภาพในการเล่นโน้ตกระโดด

Oboe 

ภาพที่ 80 ภาพแสดงแบบฝึกหัดการกลิซันโดของ เรย์ สติล

โดยผู้วิจัยได้เลือกแบบฝึกหัด Die Spieltechnik der Oboe แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato หน้า 30 ซึ่งเป็นการทำเสียงให้ต่อเนื่องของโน้ตจากเสียงต่ำไปยังโน้ตเสียงสูง โดยมีโน้ตหลักในการกลับมาของแต่ละครั้งคือโน้ตซีต่ำและซีสูง ใช้วิธีซ้อมแบบเดียวกันกับด้านบนคือ ซ้อมซ้ำก่อน ผู้วิจัยได้เลือกความเร็วในการฝึกซ้อม โดยให้ความเร็วของตัวดามีค่าในระหว่าง 40-56 ดังภาพที่ 81



ภาพที่ 81 แสดงแบบฝึกหัดการเชื่อมเสียงของโน้ต ผู้ฝึกควรฝึกด้วยจังหวะที่ช้า

จากการแก้ปัญหาคำสั่งฝึกซ้อมทั้งหมด ผู้วิจัยได้พบข้อแนะนำในขณะฝึกซ้อมจากนักโอโบ มาร์ติน ชูริง ซึ่งได้กล่าวไว้ในหนังสือ Oboe Art and Method<sup>17</sup> โดยสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้ ดังนี้

1. ในขณะการฝึกซ้อมแต่ละเสียงโน้ต คุณภาพเสียงต้องถูกบรรเลงออกมาด้วยน้ำเสียงที่ดี ไพเราะและน่าฟัง มีการตอบสนองในการออกเสียงได้ดี โดยให้รูปปากกระชับเข้ากับลิ้นโอโบเพียงเล็กน้อย (กรณีนี้ไม่ได้หมายถึงการบีบเกร็งของกล้ามเนื้อปาก) และเริ่มต้นด้วยการควบคุมของลม ในปริมาณที่พอดี และปราศจากการทำเสียงระรัว

2. ควรมีความเที่ยงตรงของเสียง เพราะบ่อยครั้ง เสียงของโอโบที่ถูกผลิตออกมาอย่างไร้ความเที่ยงตรงนั้น มักมีแนวโน้มของการเพี้ยนสูงของโน้ตขึ้นไปเรื่อยๆ ดังนั้นวิธีแก้ไขคือ เปิดเครื่องเทียบเสียงและฝึกซ้อม ให้ร่างกายฝึกการจำในตำแหน่งของการใช้ลม รูปปาก และปัจจัยอื่นที่เกี่ยวข้อง

3. การเคลื่อนไหวในแต่ละโน้ตจะต้องมีการเชื่อมเสียงให้เหมือนเป็นประโยคเดียวกัน โดยต้องระวังเรื่องการเคลื่อนไหวของนิ้ว ให้อยู่ใกล้กับคีย์ของเครื่องมากที่สุด และไม่ควรรีบลมที่ใช้หยุดระหว่างโน้ต หรือไม่ควรทำให้เสียงโน้ตเกิดการบอดขณะฝึกซ้อม การเคลื่อนไหวของนิ้ว

<sup>17</sup> Martin Schuring, *Oboe and Art Method*, (United States of America: Oxford University Press, 2009), 74-75.



มีจะต้องเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและเบามือ เพื่อเลี่ยงการเกิดโน้ตเสียงอื่นที่รบกวนระหว่างเปลี่ยนเสียง การฝึกซ้อมกลีซันได้อย่างซ้ำๆ จะช่วยเรื่องการควบคุมการเคลื่อนไหวจากนิ้วหนึ่งไปยังอีกนิ้วหนึ่ง และสามารถกำหนดความเร็วลมระหว่างโน้ตในการใช้ เพื่อเลี่ยงการเกิดเสียงบอดและเสียงโน้ตอื่นรบกวนระหว่างเปลี่ยนเสียง โดยระหว่างนี้ยังมีการใช้ลมระหว่างโน้ตอยู่ ขณะเดียวกันเมื่อนิ้วเริ่มจะเปลี่ยนเสียงไปอีกโน้ตหนึ่ง ผู้ฝึกซ้อมจะต้องเพิ่มปริมาณลมระหว่างโน้ตเข้าไปเล็กน้อยก่อนจะถึงโน้ตปลายทาง โดยคล้ายกับการขับรถบี้มที่จะต้องมีการเร่งเครื่องยนต์ระหว่างทางก่อนจะถึงจุดหมาย (เหตุผลการอธิบายและยกตัวอย่างคล้ายกันกับ อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยากิจ ซึ่งผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในบทที่ 2 ตอนที่ 3 ตัวอย่างภาพที่ 1 ดังนั้นในข้อนี้ ผู้ฝึกซ้อมควรซ้อมโดยเคลื่อนไหวนิ้วให้ช้าและเบามือ ในขณะที่เปลี่ยนโน้ตต่อไป โดยมีการใช้ลมระหว่างโน้ตอยู่เสมอ

โน้ตในแต่ละโน้ตควรมีน้ำเสียงคล้ายคลึงกันขณะบรรเลง ปกติโอโบเมื่อบรรเลงช่วงเสียงต่ำ เนื้อเสียงจะค่อนข้างไพเราะและสมบูรณ์ และเสียงจะบางแหลมโดยเฉพาะช่วงเสียงสูง ในการฝึกซ้อม ไม่เพียงแต่โทนเสียงต้องเข้ากันในแต่ละโน้ตเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงโน้ตที่อยู่ในเสียงสูง และเสียงต่ำจะต้องมีน้ำเสียงที่คล้ายกันด้วย เช่นในกรณีที่ฝึกซ้อมโน้ตในบันไดเสียงดีเมเจอร์ โดยทั่วไปโน้ตตัวดีต่ำเป็นโน้ตที่ให้สำเนียงไพเราะ แต่เมื่อเปลี่ยนเสียงไปที่โน้ตตัวอี โทนเสียงที่ได้มักแห้งพร่า หากโน้ตตัวเอฟชาร์ปมีโทนเสียงที่ดี โน้ตตัวจีตัวต่อไปมักให้เสียงดังกว่า หรือโน้ตตัวเอและบีถัดมาเสียงมักแห้งพร่าและไม่มีชีวิตชีวา รวมถึงโน้ตซีชาร์ปที่เสียงลมมีมากกว่าเนื้อเสียงเต็ม ดังนั้นวิธีแก้ไขในกรณีนี้คือ ควรควบคุมโทนเสียงให้ดี จินตนาการด้วยการโอบอุ้มของเสียงไว้ โดยจำความรู้สึกของการเล่นโน้ตเสียงดีไว้ และนำไปใช้กับทุกโน้ต ในกรณีช่วงเสียงสูง ผู้ฝึกซ้อมอาจต้องให้บริเวณปลายลิ้นโอโบเข้าไปข้างในปากเล็กน้อย อีกทั้งการเปลี่ยนรูปสรีระของบริเวณช่องคอ หรือการเปลี่ยนโทนเสียงภายในช่องปาก เป็นกรณีหนึ่งที่ช่วยเรื่องนี้ได้อย่างมาก แต่ขณะฝึกซ้อมควรหลีกเลี่ยงก่อน ดังนั้นผู้ฝึกซ้อมควรเปลี่ยนโทนของเสียงด้วยการขับพอร์ตของลมเป็นอันดับแรก

ปัจจัยอื่นที่เกี่ยวข้องนอกเหนือจากการเปลี่ยนรูปสรีระของบริเวณช่องคอ อวัยวะที่สำคัญอีกอวัยวะหนึ่งคือลิ้น ซึ่งช่วยการควบคุมเรื่องระดับเสียง ตำแหน่งความเร็วลม รูปร่างลม และทิศทางลม อีกทั้งยังช่วยเรื่องการผลิตน้ำเสียง ในหนังสือ The Educator's Guide to the Clarinet ของ โทมัส ไรนัวร์ ได้นิยามเรื่องความสัมพันธ์ของลมและลิ้นว่า การเคลื่อนที่และการควบคุมของลมนั้นสามารถช่วยผลิตน้ำเสียงที่ดีที่สุดได้ แต่สิ่งที่สำคัญมากไม่น้อยไปกว่ากันคือ ตำแหน่งของลิ้น ที่ช่วยเรื่อง

การผลิตเสียงคำที่ชัดเจน<sup>18</sup> มีผู้เล่นจำนวนไม่น้อยที่พยายามควบคุมเรื่องของการปรับเสียง สีสันและรูปร่างของเสียง และพยายามที่จะจัดรูปปากมากกว่าตระหนักถึงเรื่องตำแหน่งของลิ้นและช่องคอ ซึ่งหากมีการจัดตำแหน่งลิ้นและรูปปากให้ทำงานสอดคล้องกันอย่างถูกต้องและเหมาะสมกับลมที่ใช้ จะช่วยให้เสียงที่ผลิตออกมาเกิดการสั่นและตอบสนองที่ดี<sup>19</sup>



---

<sup>18</sup> W. Thomas Ridenour, *The Educator's Guide to the Clarinet*, 2<sup>nd</sup> ed., (Texas: Duncanville, 2002), 3-13.

<sup>19</sup> Ibid.

## บทที่ 5

### สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การแสดงเดี่ยวโอโบระดับมหาดบัณฑิต มีวัตถุประสงค์ดังนี้

1. เพื่อศึกษาสภาพปัญหาและวิธีการแก้ปัญหาการหายใจและการใช้ลมในการแสดงที่ดีในการแสดง
2. เพื่อพัฒนาเรื่องลมในการบรรเลงโอโบได้อย่างมีประสิทธิภาพ และนำไปสู่ผลสัมฤทธิ์

ที่ตีในการแสดง

3. เพื่อศึกษาวิธีการจัดการแสดงเดี่ยวโอโบ
4. เพื่อเผยแพร่ข้อมูลแก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาที่ศึกษาด้านดนตรีหรือบุคคลที่สนใจ

ทั่วไป

ในการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาดำรงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และสอบถามผู้เชี่ยวชาญ โดยการตั้งเกณฑ์ของผู้วิจัยมีดังนี้

1. เป็นอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องเป่าลมไม้ และสอนโอโบระดับปริญญาตรีขึ้นไปไม่ต่ำกว่า 5 ปี

2. มีวุฒิทางการศึกษาไม่ต่ำกว่าปริญญาตรีขึ้นไป

3. มีผลงานการแสดงที่ได้รับความเชื่อถือ และเป็นที่รู้จักระดับประเทศและนานาชาติ

4. ยินดีให้ความร่วมมือ

ผู้วิจัยได้เลือกสัมภาษณ์ตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดดังนี้

1. อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ อาจารย์ภาคประจำวิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และหัวหน้ากลุ่มโอโบแห่งวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra)

2. อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ (Cooper Wright) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลีนคู๋ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra)

3. ฮาเวิร์ด เอ็ง (Howard Ng) หัวหน้านักโอโบประจำวง National Symphony Orchestra, Malaysia ปี ค.ศ. 2011 - 2013

4. วิคเตอร์ แทม (Victor Tam) นักโอโบชาวฮ่องกงและเป็นวาทยากรประจำวง HKIED Symphonic Band ที่ Hong Kong Institute of Education



5. ปีเตอร์ สตีจเวอร์ส (Peter Steijvers) นักโอโบชาวเนเธอร์แลนด์ประจำวง  
Limburgs Symfonie Orkest

6. อาจารย์ชิเคกิ ซาซากิ (Shigeki Sasaki) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์  
มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลึ้นคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่ง  
ประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) ปี ค.ศ. 2005 - 2009 และ นักโอโบประจำวง  
National Symphony Orchestra Malaysia ปี ค.ศ. 2010 - ปัจจุบัน

7. อาจารย์ ดร. คริส ชาร์บ (Dr.Chris Schuab) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์  
มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้าบาสซูนกลุ่มเครื่องดนตรีลึ้นคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่ง  
ประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra)

### สรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยสรุปผลการวิจัยโดยแบ่งออกเป็น 3 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 ปัญหาและการแก้ปัญหา

ตอนที่ 2 การพัฒนา

ตอนที่ 3 ผลการประเมินการแสดง

#### ตอนที่ 1 ปัญหาและการแก้ปัญหา

ในส่วนของปัญหาและการแก้ปัญหานั้น เป็นปัญหาที่เกิดจากการเล่นที่ส่งผลถึงบทเพลง  
แสดงเดี่ยวของโอโบ โดยปัญหาส่วนใหญ่ที่ผู้วิจัยรวบรวม สามารถแบ่งออกได้ 4 ข้อหลักดังนี้

1. ปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน
2. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงเบา ตั้งแต่โน้ต Db D Eb E F

ในช่วงเสียงที่สามของโอโบ

3. ปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว
4. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง

(Legato)

1. ปัญหาความปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่อง

ยาวนาน

บทเพลงที่มีความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนานมากที่สุดคือบทเพลง Concerto for Oboe and Small Orchestra ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตรซซ์ และบทเพลง L'horloge de Flore ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ สองบทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ผู้เล่นได้หยุดพักหายใจน้อยมากเมื่อเทียบกับบทเพลงอื่น เมื่อผู้เล่นมีหายใจไม่เพียงพอ จะส่งผลถึงอาการเกร็งของลำตัว ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ คอ และ กล้ามเนื้อปาก ซึ่งอาการเกร็งทั้งหมดนี้ส่งผลต่อการเล่น ทำให้ผู้เล่นเหนื่อยเร็ว และสูญเสียพลังงานในการแสดง

จากการสรุปสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 คน โดยมีวิธีแก้ปัญหาดังนี้

อาจารย์ดำรงห์ บรรณวิทย์กิจ แนะนำว่า เขียนเครื่องหมายหายใจลงในบทเพลง เพื่อให้สมองจดจำ และฝึกซ้อมให้เกิดความคุ้นเคย

อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ กล่าวว่า ประสิทธิภาพของลิ้นต้องอินทูน รูปแบบโครงสร้างลิ้นโอโบต้องดี เครื่องดนตรีโอโบต้องมีการสั่นและตอบสนองได้ดี

ฮาเวิร์ด เอ็ง แนะนำเรื่องการฝึกซ้อมล่องโทน การซ้อมที่ดีต้องเริ่มจากพื้นฐานที่ดีก่อน

วิคเตอร์ แทม แนะนำให้ฝึกซ้อมเรื่องการล่องโทนให้มาก จะทำให้จดจำตำแหน่ง และสามารถจัดการความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อปาก เพื่อที่ไม่ให้ทำงานหนักเกินไปขณะบรรเลง

อาจารย์ชិเคิ ซาซากิ กล่าวว่าผู้เล่นควรลำดับหรือจัดสรรลมให้ดี เพื่อเลี่ยงอาการเกร็งของลำตัวบางส่วน ไม่ว่าจะเป็นทั้งช่วงของ ไหล่ แขน มือ นิ้วมือ คอ และรูปปาก

อาจารย์ ดร.คริส ซาวิบ กล่าวว่า บทเพลงที่กำลังเล่นอยู่นั้นจะต้องจดหรือเขียนและวางแผนให้ดีว่าประโยคใดของเพลงควรจะหายใจเข้า-ออก

2. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงเบา ตั้งแต่โน้ต Db D Eb E F ในช่วงเสียงที่สามของโอโบ

ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงโน้ตเสียงสูงด้วยระดับเสียงที่เบา นั้น มีปรากฏให้เห็นอยู่ในทุกบทเพลงของการแสดงเดี่ยวโอโบในครั้งนี้ ซึ่งการเล่นโน้ตเสียงสูงบ่อยครั้งเกิดปัญหาเรื่องเสียงไม่ตอบสนองและไม่มีเสียงออกมากับการเล่นหรือการใช้ลมในขณะนั้น

จากการสรุปสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 คน โดยมีวิธีแก้ปัญหาดังนี้

อาจารย์ดำรงห์ บรรณวิทย์กิจ แนะนำว่า โดยผู้เล่นจะต้องฝึกล่องโทนโน้ตเสียงสูงบ่อยๆ โดยอาจารย์ดำรงห์แนะนำการฝึกซ้อมเรื่องระดับเสียง ควรฝึกในระดับเสียงปกติก่อน แล้วค่อยลดระดับเสียงลงไปจนถึงระดับเสียงที่เบา (Piano) หรือเบามาก (Pianissimo) จากนั้นรักษาระดับเสียงช่วงนี้ให้คงที่ไว้ให้นานที่สุด เพื่อที่จะจดจำระดับเสียงและโฟกัส ต่างๆ ของเสียงได้

อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ กล่าวว่า ประสิทธิภาพของลิ้นต้ออินทูน รูปแบบโครงสร้างลิ้นโอโบต้อตติ เครื่องดนตรีโอโบต้อตติต้องมีการสั้นและต้อบสนองได้ดี

ฮาเวิร์ด เอ็ง แนะนำเรื่องการฝึกซ้อม ได้อธิบายถึงการเล่นเสียงสูงว่า สิ่งที่จะกล่าวถึงอันดับแรกคือเรื่องของลิ้นโอโบ ไม่ว่าจะเป็กรณใด ๆ ก็ตาม ลิ้นโอโบนั้นไม่ควรมึรูเปิดที่โง่งตัวมากเกินไปสำหรับการเล่นในแต่ละโน้ต

### 3. ปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว

ปัญหานี้เป็นปัญหาที่พบเจอได้บ่อยครั้งกับผู้เล่นไม่ได้ตระหนักถึงเรื่องการใช้ลม หรือการใช้ลมในแต่ละประโยคไม่ต่อเนื่องและมั่นคง นอกจากนี้การที่ลมไม่เพียงพอส่งผลถึงการต้อดลิ้นของเสียง เกิดปัญหาการเชื่อมกันระหว่างนิ้วมือ ลิ้น กระแสลมที่ใช้ และการกระต้อดขึ้นลงของเสียงโน้ต

จากการสรุปลักษณะผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 คน โดยมีวิธีแก้ปัญหาดังนี้

อาจารย์ดาร์รี่ บรรณวิทยกิจ แนะนำว่า จำเป็นต้องลองโทนทุกวัน เพื่อการพัฒนาของลมที่ดีขึ้น

อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ กล่าวว่า ซเกลที่ใช้ควรหมั่นฝึกฝนทุกวันของการฝึกซ้อมคือบันไดเสียงอีเมเจอร์ และปีเมเจอร์ พร้อมทั้งซีชาร์ปไมเนอร์ และจีชาร์ปไมเนอร์ ด้วยความเร็วตัวเซบ็ตสองชั้นที่ค่าจังหวะความเร็วเท่ากับ 120 มีอีกทางหนึ่งที่อยู่ลดการเกร็งของนิ้วมือ นอกจากการผ่อนคลายนิ้วมือคือ ห้ามเคลื่อนไหวนิ้วมือขึ้นขณะเคลื่อนไหวในตำแหน่งที่อยู่สูงกว่าคีย์ ฝึกโดยการซ้อมนิ้วมือซ้ำๆ โดยเคลื่อนไหวนิ้วมือให้ใกล้กับคีย์เท่าที่เป็นไปได้

ฮาเวิร์ด เอ็ง แนะนำเรื่องการฝึกซ้อมลองโทนและแนะนำต้อว่า ก่อนที่จะบรรเลงไม่ควรใช้ลมที่หนักเกินไปและลิ้นต้อตติไม่หนาจนเกินไป โดยฝึกซ้อมซเกลด้วยความต้อระดับปานกลางและทำอีกครั้งด้วยระดับความเบา

### 4. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระต้อด ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato)

ขณะฝึกซ้อม ผู้วิจัยเจอปัญหา ขณะที่เชื่อมเสียงขาลงมักจะลึ่มซบพอร์ด โดยไม่ได้เต็มลมระหว่างระหว่างโน้ต โดยขณะที่เปลี่ยนนิ้วเพื่อไปยังอีกโน้ตหนึ่ง ได้หยุดลมระหว่างเปลี่ยนตัว

จากการสรุปลักษณะผู้เชี่ยวชาญทั้ง 4 คน โดยมีวิธีแก้ปัญหาดังนี้

อาจารย์ดาร์รี่ บรรณวิทยกิจ กล่าวว่า หากต้อเล่นจากโน้ตหนึ่งเปาลงไปยังโน้ตหนึ่งผู้เล่น ต้อปรับเปลี่ยนความเร็วของลมด้วย โดยไม่ควรเปลี่ยนความเร็วลมเมื่อถึงตัวโน้ตทันที ควรเปลี่ยนความเร็วลมก่อนถึงโน้ต ควรฝึกการทำกลิซันโดของความเร็วลมไม่ใช่ของพิทช์เสียงขณะเดียวกันในช่วงของกลิซันโดนี้ยังคงมีการซบพอร์ดต้ออยู่

อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ แนะนำว่าควรฝึกซ้อมด้วยการกลีซันโด โดยระหว่างที่จะเปลี่ยนโน้ตไปหาอีกตัวหนึ่งให้เติมลมระหว่างโน้ต

ฮาเวิร์ด เอ็ง แนะนำว่า การกลีซันโด ช่วยอย่างมากในเรื่องการมีทิศทางของลมไปข้างหน้าและดีขึ้น พร้อมกับการซ้อมระบบนิ้วที่ดี

วิกเตอร์ แทม กล่าวว่า ในการบรรเลงโน้ตจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง เสียงจะเกิดการขาดตอนได้โดยง่ายหากไม่ใช้ลมเติมระหว่างโน้ต ดังนั้นจำเป็นต้องคิดอยู่เสมอว่า ควรมีการเพิ่มความเร็วลมเล็กน้อย และการใช้ทิศทางของลมก่อนที่จะเปลี่ยนโน้ตไปยังตัวต่อไป รวมถึงการฝึกซเกลคู่สามหรือคู่สี่อย่างซ้ำๆ จะช่วยให้การเล่นเชื่อมเสียงมีทิศทางที่ดีขึ้น

## ตอนที่ 2 การพัฒนา

ในส่วนของพัฒนา ผู้วิจัยได้ทำการเลือกแบบฝึกหัดและค้นคว้าหาข้อมูลจากตำราต่างๆ ตามที่ผู้เชี่ยวชาญได้แนะนำการแก้ไขปัญหา เพื่อพัฒนาการฝึกซ้อมให้ที่สัมฤทธิ์ผลที่ดี โดยจะแบ่งตามหัวข้อที่ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ดังนี้

1. การพัฒนาของปัญหาความทนทานในการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน

โดยผู้วิจัยได้เลือกตัวอย่างวิธีการฝึกซ้อมตามระบบตัวเลขของมาร์เซล ทาบูโท ผู้มีชื่อเสียงด้านการใช้ตัวเลขเพื่อเพิ่มระดับความเข้มข้นของเสียง มาใช้ในการซ้อมครั้ง รวมถึงตารางทฤษฎีของการหายใจ การใช้รูปปาก และความเร็วลม ของทั้งบาสซูนและโอโบ เพื่อเป็นตัวอย่างในการซ้อมแบบฝึกหัด โดยผู้วิจัยได้เลือกแบบฝึกหัดของ Die Spieltechnik der Oboe แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato แบบฝึกหัดนี้เป็นแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้อง กับความหลากหลายของระดับเสียงส่วนมากแต่ละเสียงห่างกันในช่วงขั้นคู่แปด (Octave) ด้วยความเร็วของการเคาะจังหวะตัวดำเท่ากับ 60 โดยฝึกด้วยความดังจาก (pp<ff) (ff>pp) (pp<ff>pp) (ff>pp<ff)

2. การพัฒนาปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงสูงในระดับเสียงเบา ตั้งแต่โน้ต Db D Eb E F ในช่วงเสียงที่สามของโอโบ

ผู้วิจัยได้เลือกวิธีการลองโทน ตามเทคนิคทฤษฎีของมาเซล ทาบูโท โดยค่อยฝึกซ้อมในช่วงสูงบ่อยๆ เพื่อให้กล้ามเนื้อจดจำกล้ามเนื้อปาก และความเร็วลมที่จะใช้ในบทเพลง เพื่อช่วยพัฒนาเรื่องการฝึกช่วงระดับเสียงสูงให้มีประสิทธิภาพ ทั้งในเรื่องของการเชื่อมต่อโน้ตสู่โน้ต ประโยคสู่ประโยค และคุณภาพของเสียงสูง

3. การพัฒนาปัญหาของลมไม่เพียงพอส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว

โดยผู้วิจัยได้ใช้ระบบตัวเลขของทฤษฎีทาบูโท เพื่อเพิ่มความสามารถในการใช้ลมให้มีมากขึ้น รวมถึงวิธีการฝึกซ้อมบันไดเสียงในรูปแบบความดังต่างๆ แต่ขณะที่ไต่บันไดเสียงขึ้นและลงอยู่นั้น นิ้วมือของผู้เล่นจะต้องไม่กระดกตัวหรือยกตัวสูงมากจนเกินไป โดยแบบฝึกหัดที่นำมาใช้ในการฝึกซ้อมซเกล และการซ้อมระบบนิ้วในเพลง Oboe concerto in D Major คือแบบฝึกหัด Die Spieltechnik der Oboe: Richard Strauss – Konzert für Oboe und Orchester in D-Der หน้า 32

4. การพัฒนาปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato)

โดยผู้วิจัยจะฝึกซ้อมการกลิซันโด ของโน้ตแต่ละตัวอย่างช้าถึงช้ามาก เพื่อช่วยให้ช่วยให้รูปปากและความเร็วลม มีการจดจำความรู้สึก และต้องอย่าลืมการเติมลมระหว่างตัวโน้ต โดยมีแบบฝึกหัดการกลิซันโดของเสียง จากนักโอโบที่มีชื่อเสียงระดับโลก เรย์ สติล มาใช้ และ โดยแบบฝึกหัด Die Spieltechnik der Oboe แบบฝึกหัดที่ IX. Klang und Legato ซึ่งเป็นการเชื่อมเสียง ของโน้ตจากเสียงต่ำไปยังโน้ตเสียงสูง โดยมีโน้ตหลักในการกลับมาของแต่ละครั้งคือโน้ตโดต่ำและโดสูง

### ตอนที่ 3 ผลการประเมินการแสดงผล

แบบประเมินพัฒนาการของการฝึกซ้อมตลอดช่วงระยะเวลา 4 เดือน และผลสัมฤทธิ์ในวันแสดงเดี่ยวโอโบ ในวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2558

คำชี้แจงระดับเกณฑ์การประเมินผล

10 = ยอดเยี่ยม (Excellent)

9 = ดีมาก (Very good)

8 = ดี (Good)

7 = เป็นยอมรับได้ (Acceptable)

6-5 = พอใช้ (Satisfactory)

4-2 = ไม่เพียงพอ (Insufficient)

1-0 = ควรปรับปรุง (Poor)

หัวข้อ	รายชื่อผู้เชี่ยวชาญด้านโอโโบ		
	อาจารย์ดำรง บรรณวิทยกิจ	วิคเตอร์ แทม	ฮาเวิร์ด เอ็ง
1. ปัญหาการหายใจกับความทนทานของสภาพร่างกาย ในบทเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน มีการพัฒนาที่ดีขึ้นหรือไม่	7.8	8	8
2. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กันกับโน้ตเสียงสูง ในระดับเสียงเบาดีขึ้นหรือไม่	6	8	8
3. ปัญหาของลมที่ส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว ขณะบรรเลงดีขึ้นหรือไม่	8.2	7	8
4. ปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กันกับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato) ดีขึ้นหรือไม่	7	7	8

### ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยได้เลือกผู้เชี่ยวชาญทางด้านโอโโบ 3 คนจากทั้งหมด 7 คน เป็นผู้ประเมินแบบพัฒนาการของการฝึกซ้อมรวมถึงผลสัมฤทธิ์ในวันแสดงเดี่ยวโอโโบ ได้แก่ อาจารย์ดำรง บรรณวิทยกิจ วิคเตอร์ แทม และฮาเวิร์ด เอ็ง ผลสรุปการประเมินผลมีดังนี้

#### 1. ข้อเสนอแนะของการหายใจกับความทนทานของสภาพร่างกาย ในบทเพลงที่มีความต่อเนื่องยาวนาน

##### การประเมินผลของอาจารย์ดำรง บรรณวิทยกิจ

นางสาวปัทมา สุดใจ ไม่ได้ใช้ลมเพียงพอ และไม่สามารถใช้ลมให้ไฟกัส เพื่อผลิตเสียงที่ไพเราะ แต่หลังจากได้รับการแก้ไขการใช้ลมในการผลิตเสียงดีขึ้น สภาพร่างกายมีความคงทนมากขึ้น จาก 5/10 เป็น 7.8/10

### การประเมินผลของวิคเตอร์ แทม

นางสาวปัทมา สุดใจ มีการพัฒนาเรื่องการใช้ลมที่ดีขึ้น การผ่อนคลายช่วงคอทำได้ดีขึ้น วิคเตอร์แนะนำว่า ควรพยายามหายใจให้ลึกก่อนที่จะเป่ามากขึ้น แต่ไม่ได้หมายความว่าให้หายใจนำอากาศเข้าไปในปริมาณที่มากมาย และเป่าออกมาโดยปราศจากการโฟกัสใดๆ แต่จะต้องผ่อนคลายช่วงลำตัวเพื่อช่วยให้เสียงเกิดความกังวานและจะได้เพิ่มขนาดของช่องเก็บลมภายในลำตัว เพื่อให้การเคลื่อนไหวของลมเกิดการไหลเวียนและทั่วถึงภายในร่างกายก่อนที่จะเป่า และลดแรงดึงของกล้ามเนื้อ ซึ่งเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลถึงความทนทานของร่างกาย

### การประเมินผลของฮาเวิร์ด เอ็ง

ปัญหาของนางสาวปัทมา สุดใจ คือมีการใช้ลิ้นที่หนาเกินไป ทำให้ร่างกายเกิดการบีบเกร็งกล้ามเนื้อ รวมถึงกล้ามเนื้อบริเวณปาก เมื่อใช้ลิ้นที่หนาขึ้น หมายความว่าร่างกายจะใช้พลังงานมากขึ้น ฮาเวิร์ดแนะนำว่าหากมีการฝึกซ้อมหรือการแสดงในคราวต่อไป ควรใช้ลิ้นที่บางลงเพื่อเป็นเครื่องมืออีกทางหนึ่งที่ช่วยให้ร่างกายไม่เกิดการเกร็งและจะเพิ่มความทนทานของร่างกายได้ดียิ่งขึ้น

## 2. ข้อเสนอแนะปัญหาของลมที่ไม่สัมพันธ์กันกับโน้ตเสียงสูง ในระดับเสียงเบา

### การประเมินผลของอาจารย์ดำรงห์ บรรณวิทย์กิจ

ก่อนฝึกซ้อมรูปปากในการจรดปากของนางสาวปัทมา ไม่ถูกต้อง มีการจรดปากที่ใช้ริมฝีปากบนคร่อมริมฝีปากล่างมากเกินไป ซึ่งไม่เหมาะสมกับการเล่นโอโบ หลังจากได้รับการแก้ไขวิธีการจรดปากมีการพัฒนาขึ้น แต่ไม่ได้เปลี่ยนแปลงมากนักจากเดิม เพื่อการผลิตเสียงที่ดีในช่วงเสียงสูง ควรสังเกตรูปปากและมีการพัฒนาอยู่เรื่อยๆ

### การประเมินผลของวิคเตอร์ แทม

รูปปากของนางสาวปัทมา สุดใจ ในการเล่นโดยเฉพาะเสียงสูงค่อนข้างดีขึ้นมาก วิคเตอร์แนะนำว่า หากต้องการเล่นในช่วงเสียงที่หลากหลาย พยายามผ่อนคลายและยืดหยุ่นกล้ามเนื้อบริเวณปาก จะช่วยให้การปรับโทนเสียงและน้ำเสียงที่ดีขึ้น

### การประเมินผลของฮาเวิร์ด เอ็ง

การเล่นในช่วงเสียงสูงของนางสาวปัทมา สุดใจ ในบางครั้งลิ้นโอโบมีลักษณะที่มีรูเปิดกว้างและหนาเกินไป ทำให้เสียงไม่ตอบสนอง ฮาเวิร์ดแนะนำว่า หากมีการทำลิ้นโอโบในครั้งต่อไป ควรปรับเปลี่ยนรูปแบบโครงสร้างลิ้นโอโบให้สามารถมีการยืดหยุ่นมากขึ้น โดยสามารถเล่นใน

ระดับเสียงเบาและดังได้ในเวลาเดียวกัน ซึ่งหลักการนี้เป็นปัจจัยอีกทางหนึ่งที่จะช่วยพัฒนาเรื่องเสียงสูงและต่ำได้เป็นอย่างดี

### 3. ข้อเสนอแนะปัญหาของลมที่ส่งผลถึงความสัมพันธ์กับนิ้ว

#### การประเมินผลของอาจารย์ดำรงห์ บรรณวิทย์กิจ

ในช่วงก่อนประเมินผล นางสาวปัทมา สุดใจ มีการเชื่อมกันระหว่างสมองและนิ้วไม่สัมพันธ์กัน กล่าวคือ เห็นโน้ตดนตรีสามารถจินตนาการถึงเสียงได้ แต่นิ้วมือไม่ขยับตาม ซึ่งอาจจะมีสาเหตุจากการเกร็งกล้ามเนื้อขณะเล่น เคยสอบถามนางสาวปัทมาพบว่า มีอาการปวดหลังเป็นประจำ และอาจเป็นส่วนหนึ่งของปัญหานี้ ซึ่งปัจจุบันอาการดังกล่าวดีขึ้น แต่หลังจากได้รับการแก้ไข นางสาวปัทมา มีการทำงานเชื่อมกันระหว่างการทำงานของสมองและระบบนิ้วดีขึ้น เดิม 7/10 เป็น 8.2/10 โดยแนะนำให้นางสาวปัทมา เปลี่ยนรูปแบบในการใช้ลม ไม่บีบนิ้วแรงในการเล่น และรู้จักสร้างแบบฝึกหัดจากบทเพลงที่เล่น

#### การประเมินผลของวิคเตอร์ แทม

คำแนะนำของวิคเตอร์ต่อนางสาว ปัทมา สุดใจ ในเรื่องระบบนิ้วเพิ่มเติมคือ เทคนิคการเคลื่อนไหวของระบบนิ้วนั้น เป็นสิ่งที่ควรฝึกและควรพัฒนาอยู่ทุกวัน พยายามจินตนาการการเคลื่อนไหวจากภายในสู่ภายนอกให้มากขึ้น โดยเฉพาะเรื่องการเคลื่อนไหวของการทำงานของระบบประสาทและสมอง ที่เชื่อมโยงยังไหล่และแขน แทนที่จะคิดแค่เรื่องระบบกล้ามเนื้อเพียงเรื่องเดียว

#### การประเมินผลของฮาเวิร์ด เอ็ง

ระบบนิ้วอยู่ในเกณฑ์ดี และต้องพัฒนาต่อไปเรื่อยๆ

### 4. ข้อเสนอแนะปัญหาของของลมที่ไม่สัมพันธ์กันกับช่วงเสียงระหว่างโน้ตกระโดด ขณะบรรเลงเสียงต่อเนื่อง (Legato)

#### การประเมินผลของอาจารย์ดำรงห์ บรรณวิทย์กิจ

ก่อนการฝึกซ้อม นางสาวปัทมา มีปัญหาเรื่องการทำลิ้น ที่มีลักษณะแข็งเกินไป ทำให้เป่ายาก ออกเสียงยาก และควบคุมเสียงไม่ให้เพี้ยนยาก ส่งผลถึงปัญหาของของลมที่ไม่สัมพันธ์กันกับช่วงเสียง ระหว่างโน้ตกระโดด แต่ภายหลังจากการได้รับการแก้ไข เปลี่ยนรูปแบบแนวความคิดในการทำลิ้น โดยให้เน้นไปที่การออกเสียงง่าย เพื่อให้คุณภาพเสียงดี และมีรูปเปิดลิ้นที่เหมาะสม เดิมให้คะแนนไว้ 5/10 พัฒนาเป็น 7/10 และยังคงต้องพัฒนาต่อไป เพราะเรื่องนี้สำคัญมาก



### การประเมินผลของวิคเตอร์ แทม

ลีนโอบของนางสาวปัทมา สุขใจ เริ่มตอบสนองกับลมที่ใช้ในการบรรเลงดีขึ้น น้ำเสียงที่ผลิตออกมามีทิศทางดีขึ้น วิคเตอร์แนะนำต่อว่า พยายามทำลีนโอบให้สามารถยืดหยุ่นในช่วงเสียงต่างๆ ได้หลากหลาย เพื่อช่วยต่อการบรรเลงโน้ตที่มีขึ้นคู่ห่างกันมากๆ หรือโน้ตกระโดด

### การประเมินผลของฮาเวิร์ด เอ็ง

ก่อนการฝึกซ้อม นางสาวปัทมา สุขใจ มีการใช้ลมผ่านบริเวณช่องคอในปริมาณที่มากเกินไป และไม่ได้พักการเคลื่อนที่ของลมไปยังพื้นที่บริเวณส่วนรอบปากมากนัก ฮาเวิร์ดแนะนำว่าบริเวณส่วนปลายของลีนโอบไม่ควรหนาจนเกินไป และควรมีขนาดรูที่ไม่กว้างจนเกินไป มิเช่นนั้นจะทำให้การเล่นโน้ตกระโดดออกเสียงยาก หรือเสียงบอด

รวมถึงผู้วิจัยได้ทำการติดตามการซ้อมของตนเอง โดยได้จดบันทึกไว้ทุกครั้งหลังการฝึกซ้อม และหลังจากการเสร็จสิ้นการเรียนวิชาเครื่องดนตรีเอก ว่ามีการพัฒนามากขึ้นหรือน้อยลง โดยแบ่งเป็น 2 หัวข้อหลักคือ 1. สิ่งที่ต้องแก้ไขและปรับปรุง 2. สิ่งที่เกิดการพัฒนา โดยระยะเวลาในการติดตามและประเมินผลตลอดจนการฝึกซ้อม ผู้วิจัยได้จดบันทึกสม่ำเสมอเป็นระยะเวลา 4 เดือน จากการประเมินตนเองในแต่ละครั้ง ผลสรุปได้ดังนี้ จากการแสดงเดี่ยวโอโบรีไซทอลระดับมหาบัณฑิต ยังมีบางจุดที่ยังไม่สัมฤทธิ์ผล 100 เปอร์เซ็นต์ในวันแสดงจริง เพราะมีปัญหาระหว่างการซ้อมคือเกิดอาการบาดเจ็บจากกล้ามเนื้อต่างๆ และมีปัญหาที่มักเกิดขึ้นระหว่างการแสดงคือ ความตื่นเต้นส่งผลถึงการควบคุมการหายใจแต่ละช่วงของบทเพลง ซึ่งปัจจัยเหล่านี้ส่งผลต่อการแสดงโดยตรง

### อภิปรายผล

การวิจัยเรื่องการแสดงเดี่ยวโอโบระดับมหาบัณฑิต ในบทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูลอง (Francis Poulenc) Concerto for Oboe in D Major ประพันธ์โดย ริคาร์ด ชเตราส์ (Richard Strauss) L'HORLOGE DE FLORE ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ (Jean Françaix) Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) ผู้วิจัยได้อภิปรายหลักวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

1. ได้ทราบถึงความเข้าใจในการใช้หายใจและการใช้ลมที่ถูกต้อง โดยผู้วิจัยได้รวบรวมตำราจากแหล่งข้อมูลต่างๆ รวมถึงการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ที่เป็นการเปิดความรู้ใหม่ๆ ให้แก่นักเรียน นักศึกษาโอโบ เพื่อเป็นประโยชน์และสามารถนำไปปรับใช้ได้จริงในการฝึกซ้อม

2. เป็นการศึกษาความสำคัญของระบบตัวเลขในทฤษฎีของ มาเซล ทาบูโท ที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับความเข้มของระดับเสียงเบาดัง และเป็นการช่วยฝึกความทนทานของร่างกายอย่างมีระบบ โดยหากเริ่มซ้อมด้วยขั้นตอนที่ถูกต้อง จะเป็นการประหยัดพลังงานที่จะใช้ในบทเพลงได้ ซึ่งวิธีการลองโทนด้วยระบบตัวเลขของทาบูโทนี้ ล้วนเกี่ยวกับการพัฒนาในการหายใจ การใช้ลมทั้งสิ้น ซึ่งถ้าหากวิธีการนี้ได้มีการแพร่หลายในประเทศไทย ผู้วิจัยมีความเชื่อว่า ระบบการหายใจ วิธีการใช้ลม ความมีสุนทรียศาสตร์ในบทเพลงของนักเรียน นักศึกษาจะมีความเข้าใจที่ดีขึ้น ซึ่งไม่เพียงใช้ในการฝึกซ้อมโอโบเท่านั้น แต่ยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีอื่นๆ ได้อีก

3. พัฒนาการความรู้ในการหายใจและการใช้ลมได้อย่างถูกต้อง เพื่อเป็นพื้นฐานแนวทางในการซ้อมโดยเชื่อมโยงกับการพัฒนาเทคนิคต่างๆ เช่น วิธีการหายใจในบทเพลงที่มีความยาวเป็นเวลานาน การใช้ลมในการเล่นโน้ตเสียงสูงในระดับเสียงเบา ความสัมพันธ์ระหว่างการใช้ลมที่มีผลต่อนิว และความสัมพันธ์ระหว่างช่วงเสียงกระโดดขณะทำการเชื่อมเสียง เป็นต้น

### ข้อเสนอแนะ

การผลวิจัยเรื่องการแสดงเดี่ยวโอโบระดับมหาดบัณฑิต ในบทเพลง Sonata for Oboe and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูลอง (Francis Poulenc) Concerto for Oboe in D Major ประพันธ์โดย ริชาร์ด ชเตราส์ (Richard Strauss) L'HORLOGE DE FLORE ประพันธ์โดย ฌ็อง ฟร็องเซ (Jean Françaix) Oboe Quartett in F K. 370 (368b) ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะแนวทางในการปรับปรุงพัฒนาดังต่อไปนี้

1. การทำวิจัยในครั้งนี้สามารถนำไปต่อยอดความรู้และประยุกต์ใช้ในงานวิจัยอื่นๆ เพื่อความหลากหลายและเป็นประโยชน์ต่อระบบการศึกษาด้านดนตรีของประเทศไทย
2. เนื่องจากข้อจำกัดในการวิจัยที่มุ่งศึกษาเฉพาะเรื่องของการหายใจและการใช้ลมในการเล่นโอโบปัจจัยที่เกี่ยวข้องถัดมาและสำคัญไม่แพ้กันคือเรื่องลิ้นโอโบ ผู้วิจัยขอเสนอแนะให้แก่ผู้ที่สนใจอยากทำวิจัยเกี่ยวกับโอโบ วิจัยปัญหาอื่นนอกเหนือจากงานของผู้วิจัยเอง เพื่อความหลากหลายและเกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ใหม่ที่จะเกิดขึ้นในวงการโอโบไทย
3. ควรมีการศึกษารวบรวมข้อมูลที่เชื่อมโยงกับทางการแพทย์ที่เกี่ยวกับเรื่องสรีระส่วนต่างๆ ที่มีความสัมพันธ์กับการเล่นของนักดนตรีฉบับภาษาไทยเป็นอย่างมาก เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อการฝึกซ้อมของนักดนตรี ได้อย่างถูกต้อง

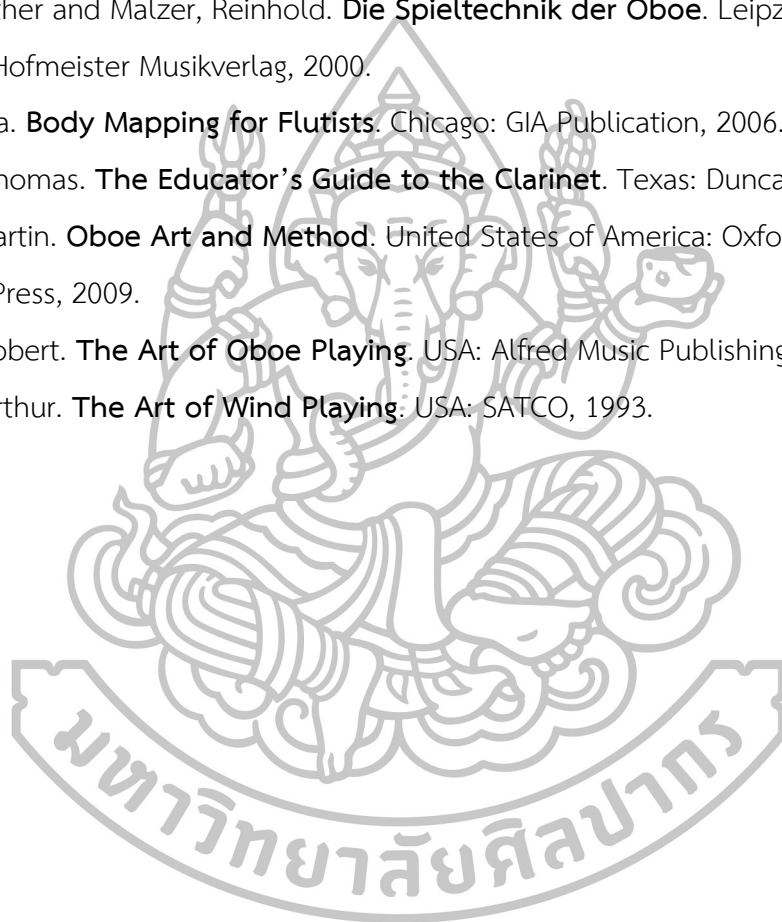
4. เสนอให้ควรมีการจัดหนังสือแปลจากตำรา งานเขียน หรืองานวิจัยที่เป็นภาษาไทย เพื่อการพัฒนาทางด้านดนตรีของประเทศไทยที่ก้าวไกลไปมากกว่านี้ ไม่เพียงเฉพาะเครื่องดนตรีโอโบ เท่านั้น ผู้วิจัยอยากให้ต่อยอดไปยังทฤษฎีอื่นๆ ในเครื่องดนตรีอื่นๆ ด้วย



## รายการอ้างอิง

- กรวัลย์ ธีรานูตร. **บทเพลงประชันสำหรับโอโบในผลงานการประพันธ์ของ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท, อันโทนิโน พาสคูลลี และโบฮุสลาฟ มาตินู A Study of Selected Oboe Concertos; Wolfgang Amadeus Mozart, Antonino Pasculli and Bohuslav Martinu.** การค้นคว้าอิสระดุริยางคศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555.
- กิริติ มีสมพีชน. **การสร้างแบบฝึกหัดระบายนลมสำหรับคลาริเน็ต จากองค์ความรู้ของเทคนิคการเล่นขลุ่ยไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556.
- ไชแสง ศุขวัฒน์. **สังคตินิยม ว่าด้วยเครื่องดนตรีของวงดุริยางค์.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.
- อัครพล เดชวัชรนนท์. **“การศึกษาปัญหาการแก้ปัญหาและการพัฒนาทักษะการใช้นิ้วของคลาริเน็ต: กรณีศึกษามผลงาน Introduction Theme and Variations for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย Giacomo Rossini.”** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.
- DelMar, Norman. **Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works 3 vol.,** London: Barrie & Jenkins, 1972.
- Ely, Mark C. and Van Deuren, Amy E.. **Wind Talk for Woodwinds.** Unites States of America: Oxford University Press, 2009.
- Frederksen, Brian. **Arnold Jacobs: Song and Wind.** United States of America: Windsong Press Limited, 2010.
- Goosens, Leon and Roxburgh, Edwin. **Yehudi Menihin Music Guides Oboe.** London: Kahn & Averill, 1993.
- Ivan, Trusler and Walter, Ehret. **Function Lessons in Singing, 2<sup>nd</sup> ed.,** Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972.

- Kissler, John Michael. **Harmony and Tonality in selected late works of Richard Strauss, 1940-1948**. Doctor of Philosophy with a major in Music Theory, The University of Arizona, 1988.
- Kohut, Daniel. **Musical Performance**. Illinois: Stpes Publishing, 1992.
- McGill, David. **Sound in Motion**. United States of America: Indiana University, 2007.
- Passin, Günther and Malzer, Reinhold. **Die Spieltechnik der Oboe**. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 2000.
- Pearson, Lea. **Body Mapping for Flutists**. Chicago: GIA Publication, 2006.
- Ridenour, Thomas. **The Educator's Guide to the Clarinet**. Texas: Duncanville, 2002.
- Schuring, Martin. **Oboe Art and Method**. United States of America: Oxford University Press, 2009.
- Sprenkle, Robert. **The Art of Oboe Playing**. USA: Alfred Music Publishing, 1961.
- Weisberg, Arthur. **The Art of Wind Playing**. USA: SATCO, 1993.







ภาคผนวก ก  
รายชื่อผู้เชี่ยวชาญ

### รายชื่อผู้เชี่ยวชาญ

1. อาจารย์ดำรงห์ บรรณวิทยกิจ อาจารย์ภาคประจำวิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และหัวหน้ากลุ่มโอโบแห่งวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra)
2. อาจารย์คูเปอร์ ไรท์ (Cooper Wright) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลึนคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra)
3. ฮาเวิร์ด เอ็ง (Howard Ng) หัวหน้านักโอโบประจำวง National Symphony Orchestra Malaysia ปี ค.ศ. 2011 - 2013
4. วิคเตอร์ แทม (Victor Tam) นักโอโบชาวฮ่องกงและเป็นวาทยากรประจำวง HKIEd Symphonic Band ที่ Hong Kong Institute of Education
5. ปีเตอร์ สตีจเวอर्स (Peter Steijvers) นักโอโบชาวเนเธอร์แลนด์ประจำวง Limburgs Symfonie Orkest
6. อาจารย์ชิเกกิ ซาซากิ (Shigeki Sasaki) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้ากลุ่มโอโบเครื่องดนตรีลึนคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) ปี ค.ศ. 2005 - 2009 และ นักโอโบประจำวง National Symphony Orchestra Malaysia ปี ค.ศ. 2010 - ปัจจุบัน
7. อาจารย์ดร. คริส ชวับ (Dr.Chris Schuab) อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และหัวหน้าบาสซูนกลุ่มเครื่องดนตรีลึนคู่ แห่งวงออร์เคสตราฟิลฮาร์โมนิคแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra)





ภาคผนวก ข

อาการของบุคคลซึ่งมีก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์คั่งในเลือดในปริมาณมาก

อาการ Hypoventilation: เป็นอาการของบุคคลซึ่งมีก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์คั่งในเลือดในปริมาณมาก จากการสัมภาษณ์นางสาวจุฑามณี สุดใจ นักศึกษาแพทย์ชั้นปีที่ 5 จากมหาวิทยาลัย International Education School China Medical University Shenyang, China (ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการอธิบายถึงหลักการการเล่นโอโบเบื้องต้นให้ฟังก่อนหน้านี้) นางสาวจุฑามณี สุดใจ จึงได้อธิบายคำ Hypoventilation ไว้ว่า เป็นอาการของบุคคลซึ่งมีก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์คั่งในเลือดในปริมาณมาก ด้วยเพราะรูลีนโอโบ (Reed) ที่มีขนาดเล็ก ลมจะออกได้น้อย ทำให้หายใจเอาก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์ออกได้น้อยด้วย การมีในปริมาณมากนี้จะทำให้เกิด Respiratory Acidosis หรือเลือดเป็นกรด ทำให้ลดการแลกเปลี่ยนก๊าซ เนื้อเยื่อหรืออวัยวะบางส่วนอาจเกิดการขาดเลือดได้ หากเป็นรุนแรงอาจเกิดเป็น Stroke (ภาวะสมองขาดเลือด) ได้ ซึ่งจะทำให้เกิดอาการอ่อนแรงของนิ้วมือ มือ หรือทั้งแขนและขา หรือเกิดอาการมึนงงเป็นเวลานานโดยไม่มีอาการหมดสติ เป็นต้น และมีอีกคำหนึ่งที่ตรงข้ามกับ Hypoventilation คือ Hyperventilation อาการนี้เป็นอาการหายใจเร็ว ร่างกายได้รับก๊าซออกซิเจนมากกว่าก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์ ยกตัวอย่างง่ายๆ ในการว่ายน้ำของนักว่ายน้ำที่จะต้องมีการหายใจอย่างเร็ว บางรายอาจเกิดกับนักร้องนักร้องดนตรีเครื่องเป่า ทำให้ร่างกายเป็น Hypocapnia ได้ เพราะร่างกายเอาก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์ออกไปเยอะเกิน จะเกิดการ Compensate คือการปรับตัว ทำให้เกิดเป็น Respiratory Alkalosis หรือร่างกายจะปรับเป็นเบส หากมีอาการเหล่านี้เกิดขึ้นมากๆ จะทำให้เกิดอาการมึนหัว เป็นลม ชัก หรือกล้ามเนื้อหดรัดตัวได้



## ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ - สกุล	นางสาวปัทมา สุดใจ
ที่อยู่	31/2 หมู่ 2 หมู่บ้านโพธิ์ทองเจริญ ถนน เชียงใหม่-เชียงราย ตำบลเชิงดอย อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ 50220
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2556	สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2556	ศึกษาต่อระดับปริญญาโท สาขา สังคีตวิทยา และพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ประวัติการทำงาน	
พ.ศ. 2558-ปัจจุบัน	อาจารย์พิเศษภาควิชาเครื่องลมและเครื่องกระทบ เครื่องมือโอโบ โครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

