ดุษฎีบัณฑิตการแสดงดนตรีสร้างสรรค์: เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง
สำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย

นายวิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2559
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC PERFORMANCE: THE TECHNIQUE AND ASPECT OF SINGING FOR THAI BARITONE SINGERS

Mr. Wipart Wiboonpanuvej

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2016

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีบัณฑิตการแสดงดนตรีสร้างสรรค์: เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย
โดย	นายวิภาต วิบูลย์ภาณุเวช
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช : ดุษฎีบัณฑิตการแสดงดนตรีสร้างสรรค์: เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย (DOCTORAL MUSIC PERFORMANCE: THE TECHNIQUE AND ASPECT OF SINGING FOR THAI BARITONE SINGERS) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา, 269 หน้า.

ดุษฎีบัณฑิตการแสดงดนตรีสร้างสรรค์: เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทยนั้น เป็นการแสดงดนตรีสร้างสรรค์ที่จัดขึ้น โดยผู้เขียนได้รับแรงบันดาลใจจากความสนใจของผู้เรียนร้องเพลงในปัจจุบัน และศึกษาค้นคว้าเทคนิคการร้องเพลงของสำนักการขับร้องชาตินิยมต่าง ๆ คือ อังกฤษ เยอรมัน ฝรั่งเศส และอิตาเลียน โดยนำข้อดีที่ได้มาผสานกับการร้องของคนไทยทำให้เกิดวิธีการร้องเพลงใหม่ที่มีวิธีการเปล่งเสียง และน้ำเสียงเป็นแบบเฉพาะตัวของผู้เขียนเอง

กลไกหลักทางด้านเทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทยนั้น ผู้เขียนได้มุ่งเน้นที่การทำงานของอวัยวะของร่างกายซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดเสียงด้วยกัน 4 ส่วน คือ (1) ส่วนที่ทำหน้าที่ให้พลังงานกล (2) ส่วนที่ทำหน้าที่สั่นสะเทือน (3) ส่วนที่ทำให้เกิดการก้องกังวาน (4) ส่วนที่ทำให้เกิดการเกลาเสียงเพื่อสร้างสรรค์เทคนิคเสียงร้องที่เป็นนามธรรมให้เกิดเป็นรูปธรรม โดยผู้เขียนวางตำแหน่งเสียงในที่ต่าง ๆ ให้เกิดเป็นมิติของเสียงดั่งต้องการ และถ่ายทอดผ่านการแสดงขับร้อง 3 การแสดงคือ (1) The Crucifixion (2) Doctoral Voice Recital (3) The 3rd Chula International New Music Festival and Conference 2013

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2559 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5386804135 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS

KEYWORDS: CREATIVE MUSIC PERFORMANCE / BARITONE / THAI SINGERS

WIPART WIBOONPANUVEJ: DOCTORAL MUSIC PERFORMANCE: THE TECHNIQUE AND ASPECT OF SINGING FOR THAI BARITONE SINGERS. ADVISOR: ASSOC. PROF. TONGSUANG ISRANGKUN NA AYUDHYA, 269 pp.

Doctoral Music Performance: The Technique and Aspect of Singing for Thai Baritone Singers Creative Music Performance. The author is inspired by the interest of the singing students in the present. The author studies the singing technique of national singers following: English, German, France, and Italian, bringing the strong points to merge with the Thai style singing to produce new methods of vocalization with the unique style of the performer.

According to the protocol principle of the technique and the aspect of singing for Thai baritone singers, the author focuses on the mechanical process of the body organs which is the four parts of the vocal source: (1) Motor (2) Vibrator (3) Resonator and (4) Articulator the production of controlling for creating techniques in the abstract transferred to concrete. The author positions the voice in different places to create a dimension of voice according to the order and portrays it in three following performances: (1) The Crucifixion (2) Doctoral Voice Recital (3) The 3rd Chula International New Music Festival and Conference 2013.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2016 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

แด่ นายไพฑูรย์ วิบูลย์ภาณุเวช และ นางฐากูร วิบูลย์ภาณุเวช บิดาและมารดา ผู้ให้โอกาสและเชื่อมั่นในตัวข้าพเจ้า ครอบครัววิบูลย์ภาณุเวช ครอบครัวด่านวิริยะกุล ครอบครัวแข่งขัน และ ครอบครัวบุญชู สนอง ครอบครัวผู้เป็นแรงใจ เป็นกำลังและสนับสนุน ให้ข้าพเจ้าสำเร็จการศึกษา

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณสำหรับ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สถาบันอันดับแรกของแผ่นดินเกิดและได้รับความเชื่อถืออย่างสูงยิ่ง ครูบาอาจารย์ที่ได้อบรมสั่งสอน ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ รวมถึงครูผู้สร้างและมอบโอกาสอันมีค่าสูงสุดแก่ข้าพเจ้า อันประกอบด้วย ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ อาจารย์ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ อีกทั้งครูผู้ให้วิชาชีพด้านดนตรี เปียโน และรากฐานแห่งการร้องเพลงของข้าพเจ้า ตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน อันได้แก่ Professor Dr.Yury Grigor'yev Professor Pyotr Glubokiy Dr.Ramon Acoymo Assistant Professor Dr.Colleen Jennings Madam Loh Siew-Tuan Mr.Jan-Ate Stobbe Ms.Wei Tsui-Ping (Nancy) ครูดุษฎี พนมยงค์ อาจารย์วีวรรณ โทนชัย ดร.ภาวศุทธิ์ พิริยะพงษ์รัตน์ รองศาสตราจารย์จารุณี หงส์จารุ อาจารย์สถิต สุกจงชัยพฤกษ์ อาจารย์เจน สุกจงชัยพฤกษ์ อาจารย์สุภาภรณ์ วิบูลย์ภาณุเวช อาจารย์ตตินาฏ วิบูลย์ภาณุเวช

ข้าพเจ้าขอขอบคุณหัวหน้าและเพื่อนร่วมงาน คณาจารย์สาขาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่สนับสนุนข้าพเจ้าในการทำวิจัย ขอบใจนักเรียน นิสิต นักศึกษา คณะนักร้องสดุดี คณะนักร้องหญิงและคณะนักร้องเด็กคริสตจักรไมตรีจิต The Way Minister Chorus คณะนักร้องคริสตจักรเซ็นต์พอล ไทย สภาลูเทอแรนในอเมริกา (St. Paul Thai Lutheran Church ELCA) ที่เป็นประชากรทดลองเพื่องานวิจัยการสร้างเสียง ถือเป็นอีกส่วนหนึ่ง ที่สำคัญในงานวิจัย ศาสนาจารย์ ดร.พงษ์ศักดิ์ ลิ่มทองวิรัตน์ อาจารย์มณฑา ลิ่มทองวิรัตน์ ผู้ให้การดูแลข้าพเจ้าอย่างอบอุ่นขณะเขียนงานวิจัยเมื่อเยี่ยมเยือนชิคาโก สหรัฐอเมริกา อาจารย์ทรรศนีย์ เหล่าแสงงาม นักเปียโนคู่ใจ รวมถึงผู้ชมการแสดง เพื่อน ๆ ป.เอก รุ่น 3 มวลหมู่สมาชิกคริสตจักรสะพานเหลือง แขกผู้มีเกียรติทุกท่าน คุณวิโรจน์ สุขพิทักษ์ พิธีกรกิตติมศักดิ์ ประธานในพิธี พลเอกธีรเดช มีเพียร คุณหญิงปัทมา ลีสวัสดิ์ตระกูล รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย อาจารย์กฤษณ์ วิกรวงษ์วนิช ผู้มอบสารแสดงความยินดี ตลอดจนผู้เป็นกัลยาณมิตรทุกท่าน ที่ช่วยเหลือข้าพเจ้าด้วยดีเสมอมา จนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ลุล่วงไป

ข้าพเจ้าขอมอบความสำเร็จทั้งปวงที่เกิดจาก วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ด้วยคำสรรเสริญแด่พระเจ้าและแด่ครูของข้าพเจ้าทุกท่าน ทั้งผู้ปรากฏเป็นครูในชีวิตของข้าพเจ้า และผู้ที่ผ่านเข้ามาเพื่อแนะนำและชี้แนะแนวทาง จนทำให้ข้าพเจ้ามีความรู้ ความสามารถ และความเข้าใจในวันนี้ เพื่อให้วิชาความรู้นี้จักเป็นประโยชน์ในการพัฒนาวงการขับร้องและได้ส่งต่อไปยังนักร้อง เพื่อขัดเกลาพัฒนาตนเองพร้อมกับยกระดับวงการขับร้องให้ก้าวไกลในรุ่นต่อไป

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฌ

สารบัญแผนภาพ ..... ญ

สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วิธีดำเนินการวิจัย 6

1.3 วัตถุประสงค์ของของการแสดง 7

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น 7

1.5.1 คำศัพท์ทางดนตรี 7

บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรมในการสร้างเทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 9

2.1 ต้นแบบการรับรู้ 12

2.2 แนวความคิดในการร้อง 13

2.3 องค์ประกอบในการร้องเพลง 15

2.3.1 Motor ส่วนที่ทำหน้าที่ให้พลังงานกลสำหรับนักร้อง 15

2.3.1.1 เทคนิคควบคุมการหายใจในสำนักชาตินิยมเยอรมัน 17

2.3.1.2 เทคนิคการควบคุมลมหายใจของสำนักชาตินิยมอังกฤษ 18

2.3.1.3 เทคนิคการควบคุมลมหายใจของสำนักชาตินิยมฝรั่งเศส 18

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.3.1.4 เทคนิคการควบคุมลมหายใจของสำนักชาตินิยมอิตาเลียน 18
2.3.2 Vibrator ส่วนที่ทำหน้าที่สั่นสะเทือน 19
2.3.2.1 เสียงระรัว (vibrato) สำนักการร้องแบบเยอรมัน 22
2.3.2.2 เสียงระรัว (vibrato) สำนักการร้องแบบฝรั่งเศส 23
2.3.2.3 เสียงระรัว (vibrato) สำนักการร้องแบบอังกฤษและสำนักการร้องแบบอิตาเลียน 23
2.3.3 Resonator ส่วนที่ทำให้เกิดการก้องกังวาน 23
2.3.3.1 เทคนิคของการสะท้อนเสียง ความก้องกังวานสำนักขับร้องแบบเยอรมัน .. 25
2.3.3.2 เทคนิคของการสะท้อนเสียง ความก้องกังวานสำนักขับร้องแบบฝรั่งเศส .. 25
2.3.3.3 เทคนิคของการสะท้อนเสียง ความก้องกังวานสำนักขับร้องแบบอังกฤษ ... 25
2.3.3.4 เทคนิคของการสะท้อนเสียง ความก้องกังวานสำนักขับร้องแบบอิตาเลียน 25
2.3.4 Articulator ส่วนที่ทำให้เกิดการเกลาเสียง 26
2.3.4.1 เทคนิคการออกเสียงสระในการขับร้องสำนักขับร้องแบบเยอรมัน 27
2.3.4.2 เทคนิคการออกเสียงสระในการขับร้องสำนักขับร้องแบบฝรั่งเศส 27
2.3.4.3 เทคนิคการออกเสียงสระในการขับร้องสำนักขับร้องแบบอังกฤษ 27
2.3.4.4 เทคนิคการออกเสียงสระในการขับร้องสำนักขับร้องแบบอิตาเลียน 27
2.4 การฟัง จำแนกและวิเคราะห์ตำแหน่งเสียง 28
2.4.1 บทเพลงที่ 1 เพลงขับลำศิลป์ Quia fecit mihi magna จากเรื่อง Magnificat ในบันไดเสียง D เมเจอร์ BWV 243 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach 29
2.4.1.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง 29
2.4.1.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง 31

หน้า

2.4.2 บทเพลงที่ 2 ขับร้องเจรจา I feel the Deity within และ เพลงขับลำศิลป์ Arm, arm ye brave จาก Oratorio Judas Maccabeus ประพันธ์โดย George Frideric Handel 31

2.4.2.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง 32

2.4.2.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง 33

2.4.3 บทเพลงที่ 3 บทขับร้องเจรจา For behold, Darkness Shall Cover the Earth เพลงขับลำศิลป์ The people that walked in darkness ประพันธ์โดย George Frideric Handel 34

2.4.4 บทเพลงที่ 4 บทขับร้องเจรจา Behold, I tell you a mystery เพลงขับลำศิลป์ The trumpet shell sound จาก Messiah ประพันธ์โดย George Frideric Handel 34

2.4.4.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง 35

2.4.4.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง 36

2.4.5 บทเพลงที่ 5 เพลงขับลำศิลป์ Largo al factotum จากอุปรากรเรื่อง IL Barbiere di Siviglia ประพันธ์โดย Gioachino Rossini 38

2.4.5.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง 38

2.4.5.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง 40

2.4.6 บทเพลงที่ 6 เพลงขับลำศิลป์ Vorte toast, je peux vous ie render จากอุปรากรเรื่อง Carmen ประพันธ์โดย Georges Bizet 41

2.4.6.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง 41

2.4.6.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง 43

2.4.7 บทเพลงที่ 7 เพลงขับลำศิลป์ And when They were come 44

2.4.8 บทเพลงที่ 8 เพลงขับลำศิลป์ He made Himself of no reputation 44

2.4.9 บทเพลงที่ 9 เพลงขับลำศิลป์ And as Moses lifted up the Serpent 44

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.10 บทเพลงที่ 10 เพลงขับลำศิลป์ Is it nothing to you จาก The Crucifixion ประพันธ์โดย John Stainer 44

2.4.10.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง..... 45

2.4.10.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง..... 46

2.4.11 บทเพลงที่ 11 เพลงขับลำศิลป์ Cortigiani, vil razza dannata จากอุปรากรเรื่อง Rigoletto ประพันธ์โดย จูเซปเป แวร์ดี..... 46

2.4.11.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง..... 46

2.4.11.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง..... 49

2.4.12 บทเพลงที่ 12 เพลงขับลำศิลป์ Vecchia Zimarra จากอุปรากรเรื่อง La Boheme ประพันธ์โดย Giacomo Puccini..... 49

2.4.12.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง..... 49

2.4.12.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง..... 51

2.4.13 บทเพลงที่ 13 เพลง Chanson à boire ประพันธ์โดยโดย Maurice Ravel 52

2.4.13.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง..... 52

2.4.13.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง..... 54

2.4.14 บทเพลงที่ 14 เพลง I am sick, I must die ประพันธ์โดย Daryl Runswick คำร้อง โทมัส นัชชี (Thomas Nashe 1593-p.) 54

2.4.15 บทเพลงที่ 15 เพลง The Lord's Prayer ประพันธ์โดย Albert Hay Malotte 55

2.4.15.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง..... 55

2.4.15.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง..... 56

บทที่ 3 อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์การใช้เสียง 58

3.1 บทเพลงที่ 1 เพลงขับลำศิลป์ Quia fecit mihi magna จากเรื่อง Magnificat ในบันไดเสียง D เมเจอร์ BWV 243 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach 58

หน้า

3.1.1 ความสำคัญของบทเพลง 58
3.1.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 59
3.1.3 บทวิเคราะห์ 59
3.1.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 60
3.1.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 60
3.2 บทเพลงที่ 2 ขับร้องเจรจา I feel the Deity within และ เพลงขับลำศิลป์ Arm, arm ye brave จาก Oratorio เรื่อง Judas Maccabeus ประพันธ์โดย George Frideric Handel 62
3.2.1 ความสำคัญของบทเพลง 62
3.2.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 63
3.2.3 บทวิเคราะห์ 64
3.2.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 65
3.2.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 66
3.3 บทเพลงที่ 3 บทขับร้องเจรจา For behold, Darkness Shall Cover the Earthเพลงขับลำศิลป์ The people that walked in darkness จาก Messiah ประพันธ์โดย George Frideric Handel 67
3.3.1 ความสำคัญของบทเพลง 67
3.3.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 68
3.3.3 บทวิเคราะห์ 69
3.3.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 70
3.3.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 70
3.4 บทเพลงที่ 4 บทขับร้องเจรจา Behold, I tell you a mystery เพลงขับลำศิลป์ The trumpet shall sound จาก Messiah ประพันธ์โดย George Frideric Handel 71
3.4.1 ความสำคัญของบทเพลง 71

หน้า

3.4.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 72
3.4.3 บทวิเคราะห์ 72
3.4.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 73
3.4.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 74
3.5 บทเพลงที่ 5 เพลงขับลำศิลป์ Largo al factotum จากอุปรากรเรื่อง IL Barbiere di Siviglia ประพันธ์โดย Gioachino Antonio Rossini 75
3.5.1 ความสำคัญของบทเพลง 75
3.5.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 76
3.5.3 บทวิเคราะห์ 77
3.5.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 79
3.5.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 80
3.6 บทเพลงที่ 6 เพลงขับลำศิลป์ Vorte toast, je peux vous ie render มีชื่อย่อว่า Toreador Song มาจากอุปรากรเรื่อง Carmen ประพันธ์โดย Georges Bizet 81
3.6.1 ความสำคัญของบทเพลง 81
3.6.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 82
3.6.3 บทวิเคราะห์ 84
3.6.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 85
3.6.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 86
3.7 บทเพลงที่ 7 เพลงขับลำศิลป์ No.4 And when They were come 86
3.8 บทเพลงที่ 8 เพลงขับลำศิลป์ No.6 He made Himself of no reputation 86
3.9 บทเพลงที่ 9 เพลงขับลำศิลป์ No.8 And as Moses lifted up the Serpent 86
3.10 บทเพลงที่ 10 เพลงขับลำศิลป์ No.17 Is it nothing to you จาก The Crucifixion ประพันธ์โดย John Stainer 86

หน้า

3.10.1 ความสำคัญของบทเพลง 86
3.10.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 87
3.10.3 บทวิเคราะห์ 89
3.10.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 90
3.10.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 91
3.11 บทเพลงที่ 11 เพลงขับลำศิลป์ Cortigiani, vil razza dannata จากอุปรากรเรื่อง Rigoletto ประพันธ์โดย Giuseppe Fortunino Francesco Verdi 93
3.11.1 ความสำคัญของบทเพลง 93
3.11.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 94
3.11.3 บทวิเคราะห์ 95
3.11.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 96
3.11.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 96
3.12 บทเพลงที่ 12 เพลงขับลำศิลป์ Vecchia Zimarra จากอุปรากรเรื่อง La Boheme ประพันธ์โดย Giacomo Puccini 97
3.12.1 ความสำคัญของบทเพลง 97
3.12.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 98
3.12.3 บทวิเคราะห์ 98
3.12.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 99
3.12.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 100
3.13 บทเพลงที่ 13 เพลง Chanson à boire ประพันธ์โดยโดย Joseph Maurice Ravel 101
3.13.1 ความสำคัญของบทเพลง 101
3.13.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 102
3.13.3 บทวิเคราะห์ 102

หน้า

3.13.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 103
3.13.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 104
3.14 บทเพลงที่ 14 เพลง I am sick, I must die ประพันธ์โดย Daryl Runswick คำร้อง Thomas Nashe (1593-p.) 105
3.14.1 ความสำคัญของบทเพลง 105
3.14.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 105
3.14.3 บทวิเคราะห์ 106
3.14.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 107
3.14.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 107
3.15 บทเพลงที่ 15 เพลง The Lord's Prayer ประพันธ์โดย Albert Hay Malotte 108
3.15.1 ความสำคัญของบทเพลง 108
3.15.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย 109
3.15.3 บทวิเคราะห์ 109
3.15.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 111
3.15.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน 111
บทที่ 4 บทสรุป 113
4.1 การเตรียมงาน 115
4.2 การวิเคราะห์บทเพลงและการฝึกฝนการแสดง 116
4.3 การเตรียมการแสดง 116
รายการอ้างอิง 121
ภาคผนวก 123
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 269

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 แสดงกระบวนการหายใจเข้า-ออก ที่สัมพันธ์กับการหด-คลายตัวของกะบังลม 16

ภาพที่ 2.2 แสดงยก-ลดตัวของกระดูกซี่โครง ที่สัมพันธ์กับการหด-คลายตัวของกะบังลม..... 17

ภาพที่ 2.3 รูปแบบการสั่นสะเทือนของเส้นเสียงในแต่ละช่วงเวลา 19

ภาพที่ 2.4 กล่องเสียง..... 19

ภาพที่ 2.5 แสดงช่วงจังหวะการปิด-เปิด กล่องเสียง..... 20

ภาพที่ 2.6 แสดงการทำงานของกล้ามเนื้อ เอ็น และเนื้อเยื่อกล่องเสียง..... 21

ภาพที่ 2.7 กายวิภาคของสายเสียง (vocal folds) ที่มีขนาดแตกต่างกันที่มีผลต่อเสียงของมนุษย์ 22

ภาพที่ 2.8 แสดงความเข้มแถบเสียงในแต่ละช่วง..... 24

ภาพที่ 2.9 แสดงตำแหน่งการเกิดเสียงที่และลักษณะการออกเสียงสระ..... 26

ภาพที่ 2.10 ตารางสัทอักษรสากล 26

ภาพที่ 2.11 ตำแหน่งรูปลักษณ์ต่าง ๆ ในการขับร้อง 28

ภาพที่ 4.1 ภาพโปสเตอร์คอนเสิร์ตที่ 1 the crucifixion ของ john stainer แสดงที่ จังหวัดชัวเถา มณฑลกวางตุ้ง สาธารณรัฐประชาชนจีน 117

ภาพที่ 4.2 ภาพโปสเตอร์คอนเสิร์ตที่ 2 The 3rd Chula International New Music Festival and Conference 2013 วันที่ 18 กรกฎาคม 2013..... 118

ภาพที่ 4.3 ภาพโปสเตอร์คอนเสิร์ตที่ 3 “Doctoral Voice Recital” โดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช วันที่ 27 กุมภาพันธ์ 2013..... 119

ภาพที่ 4.4 ภาพบรรยากาศงานแสดง..... 120

ภาพที่ 4.5 พลเอกธีรเดช มีเพียร ร่วมถ่ายภาพกับกรรมการดุษฎีนิพนธ์ 120

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 2.1 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเตียโก มาโตส 29
แผนภาพที่ 2.2 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของโจเอล เก 30
แผนภาพที่ 2.3 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของซา ปีเตอร์ 30
แผนภาพที่ 2.4 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเจอรัลด์ ฟินลี 32
แผนภาพที่ 2.5 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของออเรลิอุส โกริ 33
แผนภาพที่ 2.6 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเซอร์โจ โฟเรสติ 33
แผนภาพที่ 2.7 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของอมิลิอาโน แกนต์ 35
แผนภาพที่ 2.8 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของอลัสแตร์ ไมลส์ 36
แผนภาพที่ 2.9 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเทดดี ทาฮู โรดส์ 36
แผนภาพที่ 2.10 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของยอห์น รอว์นสลี 39
แผนภาพที่ 2.11 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของปลาซิโด โดมินโก 39
แผนภาพที่ 2.12 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของโทมัส แฮมป์สัน 40
แผนภาพที่ 2.13 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเออร์วิน สโครตต์ 42
แผนภาพที่ 2.14 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของลอเรนต์ นายูริ 42
แผนภาพที่ 2.15 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของซามูเอล เอดวาร์ด แรมมี 43
แผนภาพที่ 2.16 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของซิโมน ไบลี 45
แผนภาพที่ 2.17 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของโยเซฟ โกเมส 45
แผนภาพที่ 2.18 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของติโต กอบบี 47
แผนภาพที่ 2.19 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเซอร์ริลล์ มิลเนส 47
แผนภาพที่ 2.20 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของลิโอ นุชชี 48

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

แผนภาพที่ 2.21 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของดมิตรี โฟโรสโตฟสกี 48
แผนภาพที่ 2.22 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเจมส์ มอร์ริส 49
แผนภาพที่ 2.23 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของนิโคไล คียูโรฟ 50
แผนภาพที่ 2.24 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของคาร์โล โคลอมบารา 50
แผนภาพที่ 2.25 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเอนริโก คารุโซ 51
แผนภาพที่ 2.26 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของรีนาโต บรูสัน 53
แผนภาพที่ 2.27 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเซอร์โทมัส อัลเลน 53
แผนภาพที่ 2.28 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของดัก บอตนิค 54
แผนภาพที่ 2.29 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของแจคกี อีวานโค 55
แผนภาพที่ 2.30 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของอันดรีย โบเซลลี 56
แผนภาพที่ 2.31 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องของโยลันดา อดัมส์ 56
แผนภาพที่ 3.1 การวางรูปลักษณ์การร้องในการซ้อมแบบฝึกหัด 74
แผนภาพที่ 3.2 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องที่ควรฝึก 96
แผนภาพที่ 3.3 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องที่วางด้านหน้าและลึกในคอ 101
แผนภาพที่ 3.4 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องที่ใช้ซ้อม 103
แผนภาพที่ 4.1 ตำแหน่งเสียงรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย 114

สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง

หน้า

ตัวอย่างที่ 2.1 ประโยคที่ยาวในเพลง Quia fecit mihi magna 31
ตัวอย่างที่ 2.2 ท่อนเพลงที่ใช้น้ำเสียงสว่างไสว 34
ตัวอย่างที่ 2.3 ประโยคเพลงที่มีโน้ตต่ำสุด 37
ตัวอย่างที่ 2.4 ประโยคเพลงที่ใช้ลมหายใจยาว 37
ตัวอย่างที่ 2.5 ประโยคเพลงแสดงการร้องเหมือนทรัมเป็ต 38
ตัวอย่างที่ 2.6 โน้ตห้องที่ 48-50 41
ตัวอย่างที่ 2.7 โน้ตห้องที่ 80-83 41
ตัวอย่างที่ 2.8 โน้ตห้องที่ 190-192 41
ตัวอย่างที่ 2.9 โน้ตห้องที่ 23-25 44
ตัวอย่างที่ 2.10 โน้ตห้องที่ 68-71 44
ตัวอย่างที่ 2.11 โน้ตห้องที่ 94-97 44
ตัวอย่างที่ 2.12 โน้ตเพลงในการใช้ช่วงเสียง 51
ตัวอย่างที่ 3.1 โน้ตเพลงในการซ้อมประโยคที่ยาว 61
ตัวอย่างที่ 3.2 แสดงอันตราจังหวะ Maestoso 64
ตัวอย่างที่ 3.3 การจบเพลงด้วย Perfect cadence 65
ตัวอย่างที่ 3.4 โน้ตแสดงการเปล่งเสียงเหมือนกับเครื่องดนตรี Brass 66
ตัวอย่างที่ 3.5 ห้องที่ 32 การร้อง Support แบบมี articulation 66
ตัวอย่างที่ 3.6 แบบฝึกหัดในการ Support 67
ตัวอย่างที่ 3.7 การเคลื่อนตัวของการร้องอย่างเครื่องสาย 70
ตัวอย่างที่ 3.8 แบบฝึกหัดที่ 1 71

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ตัวอย่างที่ 3.9 แบบฝึกหัดที่ 2 71
ตัวอย่างที่ 3.10 การร้องเลียนรูปแบบเสียงของ trumpet 73
ตัวอย่างที่ 3.11 โน้ตแบบฝึกหัดสร้างความก้องกังวาน 74
ตัวอย่างที่ 3.12 การเปิด introduction ที่ตื่นเต้นเร้าใจ 78
ตัวอย่างที่ 3.13 เครื่องหมายแสดงความเข้มของที่เปลี่ยนไปมา 78
ตัวอย่างที่ 3.14 แสดงประโยคเพลงที่ร้องเนื่อง 79
ตัวอย่างที่ 3.15 โน้ต คู่ 8 ที่ผู้ร้องต้องร้องกระโดดไปมา 79
ตัวอย่างที่ 3.16 แบบฝึกหัดที่ 1 80
ตัวอย่างที่ 3.17 แบบฝึกหัดที่ 2 80
ตัวอย่างที่ 3.18 แสดงถึงเครื่องหมายเน้นเสียง marcato 84
ตัวอย่างที่ 3.19 การเปลี่ยนความเข้าของเสียงอย่างกะทันหัน 85
ตัวอย่างที่ 3.20 แบบฝึกหันฝึกเปลี่ยนความเข้าของเสียง 86
ตัวอย่างที่ 3.21 เครื่องหมายแสดง expression 89
ตัวอย่างที่ 3.22 เครื่องหมายกำหนดอัตรจังหวะ Andante 89
ตัวอย่างที่ 3.23 เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะเปลี่ยนไปมา 90
ตัวอย่างที่ 3.24 เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 90
ตัวอย่างที่ 3.25 แบบฝึกหัดเปลี่ยนความเข้มของเสียง 91
ตัวอย่างที่ 3.26 การเล่นคำและใส่อารมณ์ 92
ตัวอย่างที่ 3.27 อัตราจังหวะ Allegro assai moderato 95
ตัวอย่างที่ 3.28 แบบฝึกหัดใช้ในการฝึก Agility 97
ตัวอย่างที่ 3.29 จังหวะ Allegretto mosso e triste 99
ตัวอย่างที่ 3.30 โน้ตต่ำสุดในบทเพลง 100

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ตัวอย่างที่ 3.31 ประโยคเพลงในการฝึก 100
ตัวอย่างที่ 3.32 โน้ตดนตรีสำเนียงสเปน..... 103
ตัวอย่างที่ 3.33 แบบฝึกหัดฝึกครึ่งเสียง chromatic 104
ตัวอย่างที่ 3.34 ประโยคเพลงที่ใช้โน้ตครึ่งเสียง chromatic 104
ตัวอย่างที่ 3.35 อันตราจังหวะที่เปลี่ยนแปลง 106
ตัวอย่างที่ 3.36 โน้ตเสียงต่ำที่ร้องยากในบทเพลง..... 107
ตัวอย่างที่ 3.37 แบบฝึกหัดฝึกเสียงต่ำ..... 108
ตัวอย่างที่ 3.38 อัตราจังหวะ Largo, religioso..... 110
ตัวอย่างที่ 3.39 เปลี่ยนจังหวะเป็น L'istesso tempo 110
ตัวอย่างที่ 3.40 การเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ..... 110
ตัวอย่างที่ 3.41 เครื่องหมายประจำจังหวะ 9..... 111
ตัวอย่างที่ 3.42 แบบฝึกหัดฝึกควบคุมลมหายใจ 112

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การร้องเพลงคลาสสิกนั้นได้พัฒนามาจากประเทศอิตาลีระหว่างศตวรรษที่ 17 ซึ่งเป็นการร้องที่ ต้องอาศัยพลังเสียงมากกว่ารูปแบบอื่น ๆ นักร้องคลาสสิกนั้นจะใช้ไมโครโฟนน้อยมากจึงต้องฝึกฝน ร่างกายกล้ามเนื้อและเสียงให้มีพลังดีพอให้ได้ยินเวลาแสดงร่วมกับการบรรเลงเพลงของวงออร์เคสตรา ในโรงละครใหญ่ ๆ ได้ หลังจากผ่านการฝึกฝนและเรียนรู้มาหลายปี นักร้องคลาสสิกก็เรียนรู้ที่จะใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเพื่อเป็นส่วนขยายพลังเสียงและความก้องกังวาน โดยการควบคุมกล้ามเนื้อ ลมหายใจเพื่อให้ลมผ่านกล่องเสียง เกิดการสั่นสะเทือน และสะท้อนไปยังช่องอก โพรงกะโหลกศีรษะ ทำให้เกิดการขยายเสียง ส่วนรูปปากและการวางลิ้นก็จะช่วยในการกำหนดโทนเสียง คำ และภาษา

สำหรับผู้เรียนการร้องเพลงคลาสสิกหลายคนนั้น เริ่มฝึกฝนร้องเพลงในระดับมหาวิทยาลัย โดยจะเรียนเรื่องของการร้อง การหายใจ การใช้เสียง การขับร้องประสานเสียง ทฤษฎีดนตรี ประวัติศาสตร์ดนตรี การประพันธ์เพลง และยังต้องเรียนภาษาต่างประเทศอย่างน้อยอีกสองถึงสามภาษา หลังจากผ่านกระบวนการเรียนรู้ นักร้องที่มีความมุ่งมั่นก็ก้าวเข้าสู่โลกของการแสดงอย่างจริงจัง ในช่วงแรกจะได้ร้องในบทเล็ก ๆ ของกลุ่มนักร้องประสานเสียง หลังจากสะสมประสบการณ์ และผ่านการฝึกฝนมากขึ้นก็มีโอกาสได้ทดสอบในบทร้องที่ยากและซับซ้อนขึ้นต่อไปตามลำดับ นักร้องอาชีพจะไม่หยุดพัฒนาการร้องเพลงของตนเองในการเตรียมตัวและการดื่มด่ำเข้าไป สู่ตัวละครที่แสดง ส่วนใหญ่นักร้องแต่ละคนก็จะมีครูร้องเพลง (ครูเพลง) ที่จะช่วยแนะนำในเรื่องต่าง ๆ ไม่เพียงเท่านั้น นักร้องส่วนมากจะมีครูหลายคนที่สอนในแต่ละภาคส่วนแตกต่างกันไป ทั้งยังช่วย ในการฝึกสอนเทคนิคการร้อง ภาษา การตีความ และการแสดงในบทบาทเฉพาะเจาะจง น้ำเสียงของนักร้องแต่ละคนนั้นก็มีคุณลักษณะและเอกลักษณ์แตกต่างกันออกไป บทบาทและงานแสดง ที่เข้ามานั้นก็ขึ้นอยู่กับเสียงที่มีและการถูกกำหนดของบทบาทของตัวละครว่ามีลักษณะอย่างไร จึงจะเหมาะสมกับนักร้อง เพื่อให้สามารถร้องได้อย่างราบรื่น

คุณลักษณะของเสียงซึ่งเกี่ยวเนื่องกับอุดมคติของเสียงนั้น ที่มีความแตกต่างกันตามสำนักการสอนขับร้องแบบชาตินิยมในแต่ละภูมิภาคแตกต่างกัน สำนักการสอนขับร้องแบบชาตินิยมใน

ประเทศต่าง ๆ เช่น อังกฤษ ฝรั่งเศส เยอรมัน และอิตาลี และในประเทศเพื่อนบ้านทางแถบยุโรป มีการแบ่งปันวัฒนธรรม เบื้องหลังความเป็นมา และการพัฒนาการฝึกฝนเสียงสำหรับนักร้อง ตามอุดมคติของประเทศนั้น ๆ ทำให้การฝึกฝนเสียงขับร้องเหล่านี้มีความเฉพาะด้านทางการสอนในจุดต่าง ๆ แม้ว่าโดยทางประวัติศาสตร์แล้ว เทคนิคเหล่านี้จะเผชิญกับความทะนงทางด้านเชื้อชาติ หรือ กรอบวัฒนธรรม แต่เทคนิคการฝึกฝนเสียงสำหรับขับร้องเพลง ของชาติต่าง ๆ ก็ได้ถูกเผยแพร่ไปยังหลากหลายที่ทั่วโลก แม้แต่ในสถานที่ใหม่ ๆ ก็พยายามกำหนดหลักการในการขับร้อง ซึ่งบ่งชี้ถึงวัฒนธรรมและต้นกำเนิดของตัวเองขึ้นมาเช่นกัน

การเพิ่มขึ้นของการสร้างเสียงอุดมคติของชาติต่าง ๆ เป็นที่แน่นอนว่าไม่มีการโต้แย้งถึงความแตกต่างในมุมมองทางเทคนิคของการผลิตเสียงในหมู่นักร้อง แต่ที่เห็นได้ชัดเจนโดยทั่วไปว่าเทคนิคในการขับร้อง คือ การแสดงถึงความแตกต่างในการเรียนการสอน ซึ่งพัฒนาขึ้นเพื่อตอบสนองเป้าหมายทางสุนทรียภาพ ในทางเฉพาะเจาะจง สิ่งที่น่าพิจารณาคือขอบเขตที่เปลี่ยนแปลงไปในเป้าหมายสุนทรียภาพและ วิธีการฝึกฝนซึ่งเกี่ยวกับความชอบและความสนใจของแต่ละประเทศ กระบวนการตรวจสอบเปรียบเทียบความสนใจของคนในประเทศ และในกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับวิธีการสอนพื้นฐานต้องมีการสืบค้นอย่างจริงจัง บ่อยครั้งที่นักขับร้องซึ่งอ่อนด้านประสบการณ์ ได้รับการสอนการฝึกฝนในแบบหนึ่งตามวัฒนธรรมนั้น ๆ มีความรู้ไม่มากกว่าเพื่อนร่วมชั้นเรียน อาจเข้าถึงวิธีการร้องได้ต่างกัน โดยไม่เกี่ยวข้องกับวิธีการหรือผู้สอน นักขับร้องที่มีเครื่องมือทางเสียงที่ดี คือ การมีหูแบบนักดนตรี และมีพลังในการสื่อสาร อาจพบตนเองในสถานการณ์ที่แตกต่างไป ทั้งในการฝึกฝนและในการแสดง ทำให้เกิดเทคนิคการร้องที่แตกต่างและบางเทคนิคอาจฟังดูไม่คุ้นเคย แต่หลังจากนั้นไม่นาน นักร้องจะสามารถค้นพบช่วงเสียงที่กว้างขึ้น จนเกิดเป็นที่ยอมรับและเป็นที่ต้องการ รวมถึงมีคนอยากร่วมงานด้วยเพิ่มขึ้น ในปัจจุบันการแสดงของนักร้องมีการขยายวงกว้างขึ้นในระดับโลก และมีหลักฐานหลายอย่างเป็นเชิงประจักษ์ที่บ่งชี้ว่าไม่ใช่ศิลปินทุกคนที่มีระดับเสียงอุดมคติแบบเดียวกัน

หากสังเกตการฝึกฝนเสียงในหมู่นักร้อง เมื่อลองนำมาพิจารณาว่าอวัยวะในการเปล่งเสียงของนักร้องแต่ละคนนั้น มีวิธีการทำงานของเสียงอย่างไร จะพบว่าอาจมีข้อจำกัด ทางการใช้งานที่มากเกินไปโดยมิได้ขึ้นกับวิธีการสอน แต่ในทางกลับกัน เมื่อนักร้องสามารถสังเกตการใช้ และการควบคุมเสียง ในจุดที่มีความสงสัยทางเทคนิคในการผลิตเสียง จากการฟังนักร้องคนอื่น ๆ อาจเริ่มทำให้นักร้องที่อ่อนประสบการณ์กว่าเกิดความสับสนได้ ดังนั้น นักร้อง หรือ ผู้ที่เรียนสาขาวิชาดนตรีปฏิบัติ เอกขับร้องเพลงคลาสสิกนั้น จึงจำเป็นต้องคำนึงถึงความสามารถในการแสดงต่อหน้าผู้ชม ซึ่งเป็นปัจจัยที่มีความสำคัญเป็นอย่างมาก ถือเป็นการวัดความสามารถ และการ

ประมวลความรู้ของการร้อง รวมถึงความสามารถ ของการจัดการงานแสดงหนึ่ง ๆ ให้สำเร็จลุล่วงไปได้ การไปให้ถึงซึ่งการแสดงการร้องเพลงคลาสสิก ไม่เพียงแต่เทคนิคและการฝึกฝนเสียงร้องเท่านั้น ผู้เรียนยังต้องมีความรู้ความเข้าถึงการร้องเพลง ทฤษฎีดนตรี ประวัติศาสตร์ วรรณกรรมเพลงร้อง เข้าใจในภาษา และเข้าใจในบทบาทตัวละครที่แสดงอย่างลึกซึ้งเพื่อสามารถถ่ายทอดบทเพลงอย่างที่นักแสดงอาชีพคนหนึ่งพึงปฏิบัติ ยิ่งไปกว่านั้น ผู้กำกับแต่ละคนมีความคิด การวิเคราะห์ และการถ่ายทอดแง่มุมของบทเพลง รวมทั้งรูปแบบของตัวละคร แต่ละบทบาทในทางที่แตกต่างกัน ดังนั้น นักร้องต้องรู้จักการปรับการแสดงและเทคนิคต่าง ๆ ให้สอดคล้องไปในทางเดียวกันกับผู้กำกับ ซึ่งถือว่าเป็นผู้มีสิทธิขาดในการตัดสินใจ นอกจากนี้การมีวินัยในการฝึกซ้อมกับสุขภาพร่างกาย เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่แยกจากกันไม่ได้ ในสมัยหนึ่งเชื่อว่าคนตัวใหญ่มีรูปร่างอ้วนกลมนั้น จะร้องเพลงคลาสสิกได้ดีกว่าคนที่มีรูปร่างผอมบาง แต่ที่จริงแล้ว คนที่มีสุขภาพที่ดีและมีร่างกายแข็งแรง ก็มีเสียงที่ดีได้เหมือนกัน ผู้เขียนเห็นว่าการเข้มงวดและมีวินัยต่อตนเอง ประหนึ่งนักกีฬาจึงเป็น ความคิดส่วนสำคัญที่ขาดไม่ได้ในการเป็นนักร้อง ผู้เรียนจะต้องหมั่นพัฒนาความรู้ความสามารถของตน และมีวินัยในการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอเพื่อรักษามาตรฐาน และคุณภาพให้อยู่ในระดับมาตรฐาน อย่างที่ควรจะเป็น

ในช่วงแรกนักร้องอาจคิดถึงเสียงที่ดีอุดมคติหลายแบบ และมีเทคนิคไม่มากที่จะร้องให้ได้เสียงในแบบที่คิด โดยวิธีการขึ้นกับครูผู้สอน ผู้กำกับหรือขึ้นอยู่กับนักร้องเอง ในทางตรงข้าม การสอนแบบใด ๆ ก็ตาม จะสามารถจัดให้ผู้ฝึกฝนเข้าใจในเทคนิคใดเทคนิคหนึ่ง จะมีวิธีการสอนที่เป็นแบบเฉพาะ ซึ่งขึ้นกับยุคสมัยด้วย เมื่อผู้เขียนตรวจสอบดูพบว่า มีความเฉพาะตัวที่หลากหลายและองค์ประกอบ แตกต่างกันไป รวมทั้งวิธีการสอนที่หลากหลายนั้น ขึ้นกับเงื่อนไขทางกายภาพที่เกี่ยวข้องกับการผลิตเสียง ในที่สุดนักร้องจะค้นพบว่า แม้จะมีการเรียนการสอนจากครูผู้สอนที่แตกต่างกันไป แต่ก็มีเป้าหมายที่ตามหาในสิ่งเดียวกัน นักร้องหัดใหม่เท่านั้น ที่จะปิดการรับฟังต่อวิธีการที่แตกต่างจากที่เรียนมา ในความเป็นไปได้ กระบวนการทางเทคนิคของนักร้องแต่ละคนจะขึ้นกับสำนักการสอนขับร้องแบบชาตินิยมแห่งใดแห่งหนึ่ง แม้ว่านักขับร้องอาจไม่ได้เกี่ยวข้องกับสำนักการสอนขับร้องแบบชาตินิยมที่นั้นก็ตาม

การขับร้องเป็นศาสตร์ที่แตกต่างจากการบรรเลงเครื่องดนตรี ผู้ขับร้องแต่ละคนนั้นใช้การฝึกฝน เทคนิค และร่างกายของตนเป็นเครื่องดนตรี นับตั้งแต่การใช้ร่างกายและอวัยวะใน การเปล่งเสียงจนถึงเสียงร้อง ทำนอง ภาษาและลีลาทางดนตรี เชื้อชาติ สรีระ ภาษาและวัฒนธรรม ที่แตกต่างกันไป ทำให้มีลักษณะการใช้ช่องเสียง (vocal tract) ที่ไม่เหมือนกัน ส่งผลให้เกิดวิธี การเปล่งเสียง (phonation) ในรูปแบบที่แตกต่างกันตามสำเนียงภาษา ซึ่งมีความสำคัญ ดังนั้น

การศึกษาเพื่อความรู้ความเข้าใจเรื่องสรีรศาสตร์ กายวิภาคศาสตร์ รวมถึงภาษาศาสตร์ จะช่วยให้ผู้ขับร้องเกิดความเข้าใจ เกิดความเชื่อมโยง ส่งผลให้เกิดความเข้าใจ ในเครื่องดนตรีและทำให้การฝึกฝนมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น การศึกษาคีตลักษณ์ ช่วงเวลาของยุคสมัย รูปแบบของบทเพลง มากไปถึงการรู้จักผู้ประพันธ์ และเบื้องหลังความเป็นมา ที่บทเพลงนั้น ๆ ได้ถูกประพันธ์ขึ้น ยิ่งเป็นส่วนที่ทำให้การตีความ การฝึกฝนการร้อง และเตรียมการแสดงนั้น มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ในปัจจุบันคนไทยให้ความสนใจกับการขับร้องเป็นวงกว้าง ทั้งในสังคมทั่วไป ในโรงเรียน และ ในมหาวิทยาลัย ดังนั้นความต้องการทางการศึกษาจึงมีมากขึ้น เกิดการเรียนการสอน และบทเรียนแบบฝึกหัดขึ้นมากมาย หนังสือตำราเกี่ยวกับการขับร้องที่ปรากฏนั้น ส่วนใหญ่จะเน้นเรื่องความคล่องตัว (agility) และ ความยืดหยุ่น (flexibility) วัตถุประสงค์ของดุษฎีบัณฑิตการแสดงดนตรีสร้างสรรค์: เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย แสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในเทคนิค และการฝึกฝนเพื่อพัฒนาวิธีการใช้เสียงร้องสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย เพื่อสร้างพื้นฐานของการขับร้อง ตามแบบคลาสสิกตะวันตก โดยเป็นการสร้างเทคนิคขั้นพื้นฐานที่แข็งแรง พร้อมพัฒนาการขับร้องไปสู่กระบวนเพลงต่าง ๆ ได้อย่างหลากหลาย ผู้เขียนมุ่งมั่นในหลักการสร้างสรรค์ ฝึกฝน เพื่อพัฒนาเทคนิคการขับร้องของนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย รวมถึงแสดงการขับร้อง ให้ได้มาตรฐานคลาสสิกตะวันตก โดยมีแนวคิดการใช้ทฤษฎี ในเรื่องสรีรศาสตร์ กายวิภาคศาสตร์ ภาษาศาสตร์ การออกเสียงในภาษาไทย และเทคนิคการขับร้อง เพื่อใช้ในการฝึกร้อง ด้วยวิธีการฝึกฝนและการสร้างเสียงนี้ ผู้เขียนจะนำผลงานออกแสดง ในรูปแบบของงานแสดงขับร้องเดี่ยว โดยมีจุดมุ่งหมาย เพื่อนำเสนอรายละเอียดให้นักร้องไทย ได้เห็นและเข้าใจหน้าที่ต่าง ๆ ในการทำงานของอวัยวะที่เป็นองค์ประกอบในการเปล่งเสียง เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความรู้ความเข้าใจและนำไปใช้เพื่อการพัฒนาเสียงอย่างมีประสิทธิภาพได้ และการแสดงต่อหน้าสาธารณะชน เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “ดุษฎีบัณฑิตการแสดงดนตรีสร้างสรรค์: เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย” ซึ่งเป็นงานวิจัยสร้างสรรค์เชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อการฝึกฝนเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทยผ่านการแสดงขับร้อง โดยตลอดทั้งหลักสูตรผู้เขียนจะแสดง 3 การแสดงด้วยกัน คือ

1. “Crucifixion” ประพันธ์โดย John Stainer วันที่ 6 เมษายน 2012
2. “Doctoral Voice Recital” โดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช วันที่ 27 กุมภาพันธ์ 2013
3. “The 3rd Chula International New Music Festival and Conference 2013” วันที่ 18 กรกฎาคม 2013

ในการแสดง “Doctoral Voice Recital” โดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช นั้นผู้เขียนจะทำการบันทึกและวิเคาะห์การแสดง โดยผู้เขียนได้คัดเลือกบทเพลงมาจำนวน 15 บทเพลง ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ จากต่างยุคต่างสมัย จากนักประพันธ์ 10 ท่าน เพื่อเสนอให้ผู้ชมและผู้สนใจ ทำความเข้าใจ การใช้เสียง ประวัติความเป็นมาของบทเพลง เนื้อเพลง และสามารถนำข้อมูลต่าง ๆ จากการรวบรวมและวิเคราะห์นี้มาใช้ให้เกิดผลงานแสดง งานสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ได้ บทเพลงทั้ง 15 บทนี้ได้แก่

1. เพลงขับลำศิลป์ Quia fecit mihi magna จาก Magnificat ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach
2. บทขับร้องเจรจา I feel the Deity within และ เพลงขับลำศิลป์ Arm, arm ye brave จาก Judas Maccabeus ประพันธ์โดย George Frideric Handel
3. บทขับร้องเจรจา For behold, darkness และ เพลงขับลำศิลป์ The people that walked in darkness จาก Messiah ประพันธ์โดย George Frideric Handel
4. บทขับร้องเจรจา Behold, I tell you a mystery และ เพลงขับลำศิลป์ The trumpet shall sound จาก Messiah ประพันธ์โดย George Frideric Handel
5. เพลงขับลำศิลป์ Largo al factotum จาก Il barbiere di Siviglia ประพันธ์โดย Gioachino Rossini
6. เพลงขับลำศิลป์ Vorte toast, je peux vous le rander จาก Carmen ประพันธ์โดย Georges Bizet
7. บทขับร้องเจรจา No.4 And when they were come ประพันธ์โดย John Stainer
8. บทขับร้องเจรจา No.6 He made Himself of no reputation ประพันธ์โดย John Stainer
9. บทขับร้องเจรจา No.8 And as Moses lifted up the Serpent ประพันธ์โดย John Stainer
10. บทขับร้องเจรจา No.17 Is it nothing to you จาก Crucifixion ประพันธ์โดย John Stainer
11. บทขับร้องเจรจา Si, la mia figlia และ เพลงขับลำศิลป์: Cortigiani, vill razza จาก Rigoletto ประพันธ์โดย Giuseppe Verdi
12. เพลงขับลำศิลป์: Vecchia zimarra senti จาก La Boheme ประพันธ์โดย Giacomo Puccini
13. เพลง Chonson a boire จาก Don Quichotte a Dulcinee ประพันธ์โดย Maurice Ravel
14. เพลง I am sick, I must die ประพันธ์โดย Daryl Runswick
15. เพลง The Lord’s prayer ประพันธ์โดย Albert Hay Malotte

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทเพลงทั้ง 15 บทนี้เลือกมาจากบทประพันธ์หลักที่มีชื่อเสียงในวรรณกรรมเพลงร้อง เช่น อุปรากร โอราโตริโอ ชุดเพลงร้อง ซึ่งมีความหลากหลายครอบคลุมตั้งแต่ ช่วงยุคบาโรกจนถึงยุคปัจจุบัน มีความหลากหลายของจังหวะและภาษาที่แตกต่างกัน บทเพลงเหล่านี้ได้มีการจัดแสดงมา โดยตลอดทุกยุคทุกสมัย ถือว่าเป็นแบบแผนและมาตรฐานและเป็นที่ยอมรับของการร้องคลาสสิก โดยสมมุติฐานที่นำมาประกอบการฝึกฝนและร้องเพลงทุกบทนี้ อยู่บนรากฐานของความนิยม ในเทคนิคการขับร้องด้วยความก้องกังวาน (singing on resonance) ตามแบบศตวรรษที่ 18 ซึ่งพัฒนาความแข็งแรงของเสียง เน้นการร้องที่มีความก้องกังวาน ผนวกกับการค้นคว้าของผู้เขียนในการรวมรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากเอกสาร สื่อต่างๆ และทำการซ้อมเตรียมการแสดง เพื่อเป็นแนวทางในการฝึกฝนต่อไป

1.2 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นแบบสร้างสรรค์เชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีการรวบรวมข้อมูลเชิงคุณภาพ เป็นหลักซึ่ง ได้แก่ คุณลักษณะการร้อง พฤติกรรม สภาพการณ์ ในการร้องที่ถูกใช้ในปัจจุบัน และทำการศึกษาประวัติของวรรณกรรมเพลงร้อง ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ประวัติผู้ประพันธ์ บทประพันธ์ อุปรากร โอราโตริโอ ชุดเพลงร้อง และเพลงร้องทั้ง 15 บทเพลง ฝึกฝนการร้องเพลงทั้งหมดและนำออกแสดงสู่สาธารณะขั้นตอนและวิธีดำเนินการวิจัย คือ

1.2.1 ศึกษาเทคนิคการสร้างเสียง

1.2.2 ทบทวนวรรณกรรมร่วมสมัยที่เกี่ยวข้อง

1.2.3 เลือกบทประพันธ์ที่มีความเหมาะสม หลากหลาย และครอบคลุมยุคสมัย

1.2.4 ฝึกฝนการใช้เสียง ทำความเข้าใจเทคนิค

1.2.5 จัดการแสดงขับร้องเดี่ยว (recital) “Doctoral Voice Recital”

1.2.6 แสดงสู่สาธารณะ (บันทึกการแสดง)

1.2.7 สรุปผลจากการแสดงและอธิบายการฝึกฝนเสียงสำหรับนักร้องไทย

1.3 วัตถุประสงค์ของของการแสดง

ดุษฎีบัณฑิตการแสดงดนตรีสร้างสรรค์: เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดงขับร้อง 3 การแสดง รวมถึงการแสดงเดี่ยว (recital) “Doctoral Voice Recital” ไว้ดังนี้

1.3.1 สร้างผลงาน การแสดงการร้องเพลงคลาสสิกที่มีความหลากหลายทางวรรณกรรม ผู้ประพันธ์ ภาษา และยุคสมัย

1.3.2 สร้างผลงาน การวิเคราะห์วรรณกรรมแนวคิด ทฤษฎีของการร้องเพลงคลาสสิกที่ใช้แสดง เพื่อให้เกิดความเข้าใจในเชิงลึกสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย

1.3.3 เกิดงานสร้างสรรค์การแสดงขับร้องเดี่ยว “Doctoral Voice Recital” เพื่อเสริมสร้างสุนทรียรส ทางเพลงร้องคลาสสิกแก่ผู้ฟัง โดยเฉพาะกับคนในประเทศ

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้เขียนได้พิจารณาแล้วเห็นว่าการแสดงขับร้องเดี่ยว “Doctoral Voice Recital” และอีก 2 การแสดงนี้ก่อให้เกิดประโยชน์ ดังต่อไปนี้

1.4.1 เป็นงานสร้างสรรค์การขับร้องเพลง คลาสสิกที่มีความหมาย หลากหลายทางวรรณกรรม ผู้ประพันธ์ ภาษา และยุคสมัย ที่ถูกเลือกขึ้นมาแสดงใหม่

1.4.2 เป็นการงานรวบรวมวรรณกรรม แนวคิด ทฤษฎีของวรรณกรรมเพลงร้อง ที่ใช้แสดงในบทเพลงต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจในแนวลึกสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย เป็นแนวทางในการฝึกร้อง และช่วยในการซ้อม

1.4.3 เกิดผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะการแสดง เพิ่มเสริมสร้างสุนทรียภาพใหม่ ให้แก่ผู้ฟังเพลงร้องคลาสสิก ที่แสดงโดยนักร้องคลาสสิกชาวไทย

1.4.4 ขยายแนวทางในการศึกษาวรรณกรรมเพลงร้องทั้งในเชิงทฤษฎี เชิงปฏิบัติ และแสดงเพลงคลาสสิก รวมถึงเผยแพร่การแสดงในทางวิชาการ

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 คำศัพท์ทางดนตรี

คำศัพท์ทางดนตรีที่ใช้ในวิทยานิพนธ์ภาษาไทย ผู้เขียนจะใช้ศัพท์บัญญัติจาก “พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์” ของ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2552) แทนศัพท์ทางดนตรี

ภาษาต่างประเทศที่ปรากฏ ทั้งนี้ถึงแม้ว่าการร้องเพลงคลาสสิก จะเป็นที่แพร่หลายมากขึ้นกว่าแต่ก่อนมาก แต่ในประเทศไทยก็ยังขาดตำราเอกสาร รวมถึง ศัพท์บางคำ ยังไม่ปรากฏในพจนานุกรม ในบางกรณีผู้เขียนจะอธิบายคำจำกัดความในภาษาไทยด้วยตัวเอง เพื่ออธิบายความหมายให้ตรงกับ ความหมายที่ตั้งใจ เช่น “ผู้ชาย เสียงสูง ใส และทรงพลัง” spinto tenor หรืออื่น ๆ ตามความเหมาะสม ของบริบท

ในกรณีที่มีศัพท์แสดงชื่อเฉพาะ เช่น คำแสดงประเภทความเร็วจังหวะ ชื่อเฉพาะที่แสดงประเภทของอารมณ์ความรู้สึก ชื่อเฉพาะที่แสดงประเภทของบทเพลง ที่มีลักษณะเฉพาะเจาะจง ในพจนานุกรมดุริยางคศิลป์ ของ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2552) ผู้เขียนจะวงเล็บคำ ในภาษาต่างประเทศทั้งหมด เพื่อเป็นที่เข้าใจแก่ผู้อ่านอรรถาธิบาย เช่น วิวาเช (vivace) อัตราช้ามาก (largo) ศาสตร์การสอนทักษะดนตรี (pedagogy) ฯลฯ โดยที่อักษรในตัวแรกของคำภาษาต่างประเทศ ทั้งหมดที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์นี้จะใช้ตัวพิมพ์เล็ก เพื่อหลีกเลี่ยงความสับสนกับชื่อเฉพาะ และชื่อที่ถูกใช้ในการอ้างอิง ซึ่งจะใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ในอักษรตัวแรก คำศัพท์บางคำสามารถแปลความได้มากกว่าหนึ่ง เช่น เพลงขับลำศิลป์ (aria) หรือ อาเรีย (aria) ผู้เขียนจะเลือกใช้โดยคำนึงถึงบริบทในประโยคเป็นสำคัญ เพื่อให้เกิดความเข้าใจแก่ผู้อ่าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรมในการสร้างเทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

ในบทนี้ผู้เขียนจะกล่าวถึงวรรณกรรม แนวคิดการทำงานในทางกายวิภาคศาสตร์ (anatomy) และทางสรีรวิทยา (physiology) รวมถึงสำนักการสอนขับร้องแบบชาตินิยมที่แตกต่างกัน ซึ่งเป็นรากฐานสำหรับผู้เรียนร้องคลาสสิก เริ่มต้นที่วิธีผลิตเสียงร้อง เป็นแม่บทสำหรับการแนะนำ การทำความเข้าใจแรกเริ่มในการสอนร้องเพลงคลาสสิกให้แก่ผู้เรียนระดับต้นไปจนถึงระดับมหาวิทยาลัย ไม่ใช่เฉพาะนักร้องเท่านั้นแต่ยังร่วมถึง ผู้อำนวยเพลงคณะนักร้องประสานเสียง ผู้ฝึกสอนแนะนำและดูแลนักร้อง รวมถึงนักร้องระดับต่าง ๆ ที่ฝึกฝนเอง ล้วนแล้วแต่ต้องเข้าใจ และฝึกฝนเสียงร้องด้วยกันทั้งนั้น ผู้เขียนพยายามรวบรวมหัวข้อต่าง ๆ ที่จำเป็นวิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อเป็นแนวทางสำหรับ ผู้ฝึกฝนการร้องเพลงในทุกระดับ อย่างไรก็ตามด้วยปริมาณเนื้อหาและวิธีการที่มีความหลากหลาย จึงจำเป็นต้องคัดกรองและอธิบายความ เพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ในเชิงลึก เช่น การรวบรวมข้อมูลการทำงานของกายวิภาคศาสตร์ (anatomy) และทางสรีรวิทยา (physiology) ของการร้องเพื่อเกิดความเข้าใจ และสามารถเปล่งเสียงร้องได้อย่างสมบูรณ์ กล่าวได้ว่าเมื่อผู้ร้องทำความเข้าใจลำดับการณ์ตามเหตุผล ย่อมทำให้เกิดประสิทธิภาพในการนำไปใช้ในการแสดงการขับร้องอย่างแน่นอน

ผู้เขียนได้มีโอกาสสำรวจร้านหนังสือพบว่า ร้านหนังสือต่าง ๆ นั้นมีตำราการร้องเพลงร่วมสมัยมากมาย แต่ละเล่มประกอบด้วยเนื้อเพลงร่วมสมัยต่าง ๆ ตัดตอนมาจากหลากหลายแหล่งผนวกกับเรื่องทฤษฎีตัวโน้ตจำหน่ายร่วมกับ ตลับคาสเซต (compact cassette) หรือแผ่นซีดีเพื่อใช้ในการฝึกร้อง รูปแบบ ระยะเวลาของการเรียนรู้ด้วยตนเองจัดให้อยู่ในช่วง 10 สัปดาห์ ถึง 15 สัปดาห์ กล่าวถึงการร้องเดี่ยว การนับจังหวะและการแสดงออก ในหัวข้อสั้น ๆ การได้ร้องเพลงหรือการร้องตามบทเพลงลักษณะนี้ จัดว่าเป็นการร้องเพลงเบื้องต้น ช่วยให้ผู้ร้องสามารถร้องเพลงขั้นพื้นฐานเพียงเท่านั้น แต่ไม่สามารถจัดการกับปัญหา จัดแนวทางการร้องของตัวเองได้อย่างเป็นระบบ ผู้เขียนมีความตั้งใจในการรวบรวมข้อมูลให้เห็นถึงการสร้างเสียงและการฝึกฝนเสียงสำหรับนักร้อง รวมถึงแสดงการขับร้อง (Solo Vocal Recital) ซึ่งถือเป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะการแสดง และเป็นตัวอย่างให้เกิดแนวทางการเรียนรู้ที่สอดรับไปด้วยกัน

เป้าหมายของการศึกษานี้ เพื่อชี้ให้เห็นว่าการฝึกฝนเสียงในแต่ละชาติ มีเทคนิคพิเศษใดบ้างเพื่อการฝึกฝนเสียงสำหรับนักร้องไทย และลงรายละเอียดไปถึง เทคนิคต่าง ๆ มีความ

เกี่ยวข้องกับการทำงานทางกายภาพอย่างไร ในกรณีที่การทำงานทางกายภาพถูกกระตุ้นเพื่อให้เกิดเสียงทางสุนทรียภาพในอุดมคติมากเกินพอดี นักร้องอาจต้องตรวจสอบอีกครั้งในวิธีการผลิตเสียง และหาวิธีการผลิตเสียงที่มีประสิทธิภาพและคุณภาพที่ดีกว่าเดิม หากปราศจากความรู้ทางด้านเทคนิคที่ผู้เขียนจะกล่าวถึงนี้ นักร้องมีแนวโน้มจะเข้าถึงเทคนิคใหม่ ๆ และในระดับที่สูงขึ้นได้ยาก

นักร้องและผู้สอนจำนวนมากต่างเชื่อว่า การศึกษาเรื่องการสร้างเสียงสามารถนำไปสู่แบบการเรียนการสอนได้ เป็นการช่วยให้ผู้ที่สนใจได้เรียนรู้ เข้าใจในศักยภาพของมนุษย์ที่สมบูรณ์ และนำมาใช้ในการร้องได้อย่างแท้จริง อย่างไรก็ตามอาจกล่าวได้ว่า ผู้ปรารถนาพัฒนาเสียงร้อง ที่มีความคิดสร้างผลงานศิลปะ เป็นผู้ช่วยผลักดันให้เกิดความคิดแบบองค์รวม โดยขับเคลื่อนความคิดความรู้ในศาสตร์ ศิลป์ การลงมือปฏิบัติ และประสบการณ์ส่วนบุคคล รวมเข้ามาพัฒนาและเสริมการฝึกฝนเสียงร้องของคนไทยให้ดีขึ้น ข้าพเจ้าเชื่อว่าการฝึกฝนเสียงร้อง เป็นการพัฒนาตนเองที่ดีที่สุดอย่างหนึ่ง ที่แต่ละคนสามารถสัมผัสและยอมรับได้ บนพื้นฐานของการบูรณาการศิลปะการร้อง ผสมผสานวิทยาศาสตร์กายภาพ และความเข้าใจการเปล่งเสียงแบบองค์รวม มีการพิสูจน์ว่าวิธีการหายใจที่หลากหลายนั้น อาจจะต่อต้านรูปแบบทางกายภาพและหลักการ ทำให้เกิดเสียงที่ต่างกันอย่างมากมาย สังเกตได้อีกว่ามีเส้นบาง ๆ ในเรื่องทัศนคติต่อเสียงอีกหลากหลายด้านในเรื่อง ความก้องกังวาน (resonance) โครงสร้างเสียงสระ (vowel formation) การปรับแต่งแก้ไข (modification) การใช้น้ำเสียง (vocal coloration) การปรับแต่งการร้อง (cover) ตำแหน่งของเสียง (placement) ตำแหน่งของกล่องเสียง (laryngeal) รูปแบบภายในกระพุ้งแก้มและช่องคอ (buccal and pharyngeal) การปรุงช่วงเสียงของวิบราโต (the attack vibrato rate) การจัดประเภทของเสียง (vocal classification) และการใช้เสียงปลอมหรือเสียงหลอก (falsetto) พื้นฐานของความเข้าใจและทัศนคติในเรื่องต่าง ๆ เหล่านี้ได้รับการยอมรับว่ามีความแตกต่างกันในความเข้าใจจากสำนักหนึ่งไปอีกสำนักหนึ่ง จากเทคนิคหนึ่งไปอีกเทคนิคหนึ่ง และในครูแต่ละท่านก็แตกต่างกัน

การเข้าถึงแบบชาตินิยมในเรื่องของการฝึกฝนเทคนิคการร้องโดยทั่วไป มีความเกี่ยวเนื่องต่อกัน ความตั้งใจของการศึกษานี้ เพื่อระบุว่ากระบวนการทางเทคนิคซึ่งพบในแต่ละสำนักการขับร้องแบบชาตินิยมที่เข้าใจ เท่านั้น แต่มีความเป็นไปได้ที่จะบรรยายถึงการเกี่ยวข้องทางกายภาพยิ่งกว่านั้น การประเมินผลเชิงวิเคราะห์จากประสิทธิภาพการขับร้อง จะเป็นประโยชน์อย่างมากในการช่วยเหลือการฝึกฝนนักร้องไทยและครูผู้สอนในการเพิ่มประสิทธิภาพและเทคนิคที่หลากหลาย

ในการขับร้อง ไม่ใช่เพื่อนำเสนอการพิสูจน์ผลทางการศึกษาว่า การร้องแบบสำนักชาตินิยมใดมีความโดดเด่นที่สุด หรือ เป็นปรากฏการณ์ครั้งสำคัญ แต่เพื่อบรรยายและเปรียบเทียบสำนักขับร้องชาตินิยมต่าง ๆ

มีบุคคลมากมายในศตวรรษที่ 20 ซึ่งถือว่าเป็นผู้ที่มีความสำคัญ เป็นผู้ค้นคว้าและแสวงหาองค์ความรู้ในการสร้างเสียง (Vocal pedagogy) อย่างจริงจัง เช่น โธมัส เคลฟว์แลนด์ (Thomas Cleveland) โยฮัน ซันด์เบิร์ก (Johan Sundberg) บาร์บารา โดสเชอร์ (Barbara Doscher) ราล์ฟ แอปเปลแมน (Ralph Appelman) เมอร์เบธ บันช์ (Meribeth Bunch) ริชาร์ด มิลเลอร์ (Richard Miller) อินโก ทิทเซ่ (Ingo Titze)

อินโก โรแลนด์ ทิทเซ่ (Ingo Roland Titze) บิดาแห่งวิทยาศาสตร์การขับร้องที่มีชื่อเสียงกล่าว โดยเฉพาะกับบุคคลทุกคนที่ศึกษาขับร้องอย่างจริงจังว่า การร้องเป็นเครื่องดนตรีที่มีประสิทธิภาพ การสื่อสารที่ลึกซึ้งและมีความหมาย มีกระบวนการของกายวิภาคศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ศิลปศาสตร์ และดนตรีวิทยาผสมผสานกัน อาจถือได้ว่าศิลปะของเสียงร้องนำพาเขตของการศึกษาเกี่ยวกับวิทยาศาตร์และศิลปศาสตร์มาบรรจบกันก็เป็นได้

อินโก ทิทเซ่ (Ingo Roland Titze) ผู้ก่อตั้งสถาบันการวิจัย The National Institute on Deafness and Other Communication Disorders (NIDCD) เติบโตขึ้นพร้อมกับความสนใจด้านวิทยาศาสตร์และการร้องเพลง ทิทเซ่เกิดที่ประเทศเยอรมันในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ทิทเซ่ได้รับอิทธิพลจากบิดาในการพัฒนาทักษะด้านเครื่องกล เพื่อใช้ในการพัฒนาประเทศขึ้นใหม่หลังสงคราม ในขณะที่มารดาและน้าของทิทเซ่ เปิดโอกาสให้ทิทเซ่ได้เข้าถึงดนตรีพื้นบ้านของเยอรมัน รวมถึงพี่ชายของทิทเซ่ ซึ่งแนะนำให้รู้จักเพลงอาเรีย (arias) และการร้องคู่ (duets) ในช่วงทิทเซ่อายุยี่สิบกว่านั้น ทิทเซ่ สำเร็จการศึกษาปริญญาตรีและปริญญาโททางด้านวิศวกรรมไฟฟ้าและด้านฟิสิกส์ ทิทเซ่ยังได้เข้าชั้นเรียนทางด้านการร้องเพลงด้วย

ทิทเซ่ได้สำเร็จการศึกษาปริญญาเอก (Ph.D) ทางด้านสวนศาสตร์ (acoustics) วิศวกรรมอะคูสติค จาก Brigham Young University ในปี ค.ศ. 1972 และได้ศึกษาทางด้านเสียงร้องของคนมามากกว่า 30 ปี ปัจจุบัน ทิทเซ่เป็นอาจารย์ทางสาขาวิชาการวิจัยด้านการพูดและการอ่าน (Speech Pathology and Audiology) และภาควิชาดุริยางคศาสตร์ของมหาวิทยาลัย the University of Iowa อีกทั้งยังมีส่วนในสถาบัน the National Center ด้านการออกเสียงและสถาบันการพูดที่ the Denver Center for the Performance Arts (DCPA) the University of Iowa ทิทเซ่ยังเป็นผู้เขียนหนังสือชื่อ Principles of Voice Production ซึ่งเป็นหนังสือวิชาการที่ใช้ทั่วโลก และตีพิมพ์ผลงานวิจัย บทความวิชาการด้านการใช้เสียงในการร้องมากกว่า 500 ฉบับ

ทิทเซ่ได้ถูกยกย่องและได้รับรางวัลและทุนการวิจัยทางด้านการวิจัยเสียงร้องที่ถูกต้อง (voice health) และเสียงร้องที่บกพร่อง (voice disorders) จาก The National Institutes of Health (NIH) การวิจัยของ ทิทเซ่นั้นส่งผลดีต่อวงการวิจัยด้านการใช้เสียงอย่างมาก ซึ่ง ทิทเซ่ได้เขียนบทความการวิจัยกว่า 160 บทความให้สถาบัน NIH

ปีที่ผ่านมาผู้เขียนได้เข้าร่วมอบรมกับ อินโก โรแลนด์ ทิทเซ่ (Ingo Roland Titze) ในเรื่องการใช้เสียง และเห็นว่า การศึกษาการใช้เสียงขับร้องเป็นการเรียนรู้และสืบค้นตลอดการเดินทางของชีวิต เป็นการแสวงหาสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ของนักร้อง หากมีเวลาในการค้นคว้ามากพออาจช่วยให้พบวิธีการช่วยออกเสียงขับร้องในรูปแบบใหม่ก็ได้ ตลอดยี่สิบปีที่ผู้เขียนได้ค้นหาและเรียนรู้ในการสร้างเสียง ผู้เขียนเรียนรู้ประสบการณ์ใหม่ ๆ ทุกวัน รวมถึงนักเรียนนิสิตนักศึกษาในชั้น ที่ผู้เขียนต้องดูแลตลอดหลักสูตร ที่มีความหลากหลายในด้านพื้นฐาน ความรู้ การถ่ายทอด เพื่อให้ผู้เรียนสามารถมีเสียงที่ดีได้นั้นคงจะหลีกเลี่ยงเรื่องการหายใจเข้าออก การออกเสียงร้อง ความตื่นเต้นในการร้องระดับเสียงสูงต่ำ ความตั้งใจที่มากเกินไปหรือน้อยเกินไป ในการออกเสียงสระ ออกเสียงทั้งสระและพยัญชนะ การออกสำเนียง และการฝึกวินัย ยังไม่นับทักษะทางการฟัง การรับรู้ และการจำแนกรูปแบบของเสียง

2.1 ต้นแบบการรับรู้

ในการฝึกร้องและใช้จินตนาการประกอบนั้น เราพึ่งต้นแบบการรับรู้ที่สำคัญ 4 ประการ ได้แก่

2.1.1 การรับรู้และเข้าใจการเปล่งเสียงซึ่งใกล้เคียงกับเสียงในความคิดและประสบการณ์

2.1.2 การคิดเข้าสู่การวิเคราะห์ ซึ่งเกี่ยวพันกับเสียงที่รับรู้ทางกายภาพ และสะท้อนในห้อง

2.1.3 การรับรู้การเคลื่อนไหวของร่างกาย ซึ่งเกี่ยวพันกับ การรับรู้ทางกาย ร่วมกับการเคลื่อนไหวของอวัยวะ กล้ามเนื้อตึงเกร็ง ผ่อนคลาย การสั่นสะเทือน สั่นสะท้อน ก้องกังวานในขณะเปล่งเสียง

2.1.4 การฟัง รับรู้ในสิ่งที่เกิด และทำให้เกิดกระบวนการผลิตเสียงทันทีอีกครั้ง

“ความรู้สึก” สำคัญที่สุด ตลอดจนการฝึกฝนที่มีวินัยอย่างเช่นนักกีฬา และความเอาใจใส่ ในการฝึกซ้อมที่สามารถวางระเบียบ ขั้นตอนและความละเอียดลออ ในการวิเคราะห์ การร้องเพลงคือหลักการของประสบการณ์สัมผัส โจวานี บัททิสตา แลมเพอร์ติ Govanni Battista

Lamperti (1839-1910) เคยกล่าวเป็นนัยว่า ขออย่าฟังเสียงตนเองขับร้องเลย เมื่อสภาวะแวดล้อมภายในร่างกายพร้อมและทำงานอย่างถูกต้อง เสียงเพลงร้องย่อมปรากฏ (บราวน์ 1973, หน้า 16)

2.2 แนวความคิดในการร้อง

นักร้องและครูผู้สอนแต่ละคนมีความเป็นปัจเจกบุคคล และ มีความเป็นชาตินิยมของตนแตกต่างกัน จะแสดงออกอย่างชัดเจนว่า การฝึกฝนเสียงร้องนั้น ต้องการสืบสานรูปแบบการร้องชาตินิยมของสำนักใด ในสิ่งที่ตนได้ร่ำเรียนมา และ พยายามป้องกันความคิดแบบชาตินิยมอื่นโดยเลือกที่จะไม่นำทฤษฎีนั้นมาใช้มากนัก เช่น นักร้องเยอรมัน (the German School) มีการแสดงออกอย่างชัดเจนในเรื่องของความเร็วในการหายใจลึก (low-breath) และการขยายช่องท้องเมื่อเทียบกับสำนักการขับร้องแบบอิตาเลียน ส่วนการหายใจของนักร้องอิตาเลียนนั้น จะแสดงออกถึงตำแหน่งหน้าอกที่ยกสูงกว่าของนักร้องเยอรมัน ทั้งสองตัวอย่างนี้ ได้แสดงถึงหลักฐานความตึงของการหายใจที่มากเกินไป ในส่วนของสำนักการขับร้องชาตินิยมแบบอังกฤษ มีการหายใจเลียนแบบลักษณะที่ถูกเรียกว่าการเผยรอยยิ้ม (spread-smile) ส่วนแบบสำนักชาตินิยมฝรั่งเศสพบว่าการร้องแบบฝรั่งเศสนั้น มีลักษณะมีเสียงจมูก บางเบา และสว่างไสวกว่า ซึ่งผู้เขียนคิดว่าเลียนแบบได้ง่าย ข้อสังเกต คือ พลังในการเลียนแบบเสียงของผู้ฝึกเสียงร้อง และสอนร้องจำเป็นต้องมีการพัฒนาระดับขีดความสามารถให้อยู่ในระดับที่ค่อนข้างสูง

จากความสนใจต่อเนื่องของการศึกษานี้ ขยายออกถึงผู้สอนโดยทางภูมิศาสตร์ เชื่อมโยงกับสำนักการสอนขับร้องแบบชาตินิยม บ่อยครั้งที่เกิดการวิจารณ์อย่างรุนแรง ที่ตำหนิให้เห็นถึงความบกพร่อง โดยอ้างอิงถึงแนวโน้มชาตินิยมอย่างเจาะจงต่อผลงาน กรณีนี้มักจะเกิดขึ้นเป็นพิเศษในสำนักเยอรมันและอังกฤษ และมีบ้างในสำนักฝรั่งเศส ในขณะที่ไม่เกิดขึ้นเลยกับสำนักอิตาลี เป็นการไม่ถูกต้องที่จะตั้งสมมติฐานว่า ครูผู้สอนทุกคนในสำนักแบบชาตินิยม มีความเกี่ยวข้องเหมือนกันกับชาตินิยมนั้น ๆ หรือได้รับแนวโน้มทั้งหมดของสำนักนั้น ๆ ซึ่งจะชี้แจงในลำดับต่อไป การพิจารณาข้อกำหนดเหล่านี้จะถูกกล่าวถึงตามโอกาสต่าง ๆ ในงานชิ้นนี้ บ่อยครั้งที่ผู้เขียนได้ออกความเห็นในเรื่องแนวโน้มแบบชาตินิยมและแบบต่างชาตินิยม ในการร้องเพลง ยิ่งรู้สึก เข้าถึงความสมบูรณ์แบบในการร้องของศิลปินมากเท่าไร จะปรากฏร่องรอยแบบชาตินิยมต่อเสียงร้องน้อยลงเท่านั้น ยอมรับว่านักร้องได้ถูกฝึกจากสำนักใดสำนักหนึ่ง นอกเหนือจากที่นักร้องเคยฝึกมาแล้ว บ่อยครั้งที่ทัศนคติแบบนี้เป็นที่ย้ำเตือนว่า “แน่นอน คุณไม่เคยผิดพลาดอย่างนั้นอย่างนี้ ที่เป็นนักร้องที่ฝึกฝนแบบอิตาเลียน (หรือ เยอรมัน, ฝรั่งเศส, หรือ อังกฤษ) แม้ว่านักร้องอาจจะฟังดูไม่เป็นแบบฉบับอย่างนั้นก็ตาม”

แน่นอนว่าความจริงที่สำคัญ คือ มีการยอมรับในหมู่ครูผู้สอนขับร้องระดับโลก และ ผู้เขียนว่า วิธีการสอนขับร้อง ถูกแบ่งออกในหลายระดับในอุดมคติของเสียง ในกลุ่มชาตินิยมต่าง ๆ น่าประหลาดใจที่มีการศึกษาการแบ่งกลุ่มต่าง ๆ นี้มีไม่มากนักในต่างประเทศโดยไม่ต้องพูดถึงประเทศไทย และไม่มีการนำมาศึกษาเป็นตัวอย่างเปรียบเทียบให้เห็นเลย การสืบค้นแนวทางในการฝึกฝนสำหรับนักร้องไทยในครั้งนี้จึงอุทิศในการตรวจสอบ การสำรวจสำนักการร้องชาตินิยมแบบ อังกฤษ ฝรั่งเศส เยอรมันและอิตาเลียน นั้นถูกทำให้กระชับ สำหรับเหตุผลในกรอบของเวลาและประวัติศาสตร์ ไม่ว่าจะอยู่ในเหตุการณ์ใดก็ตามดูเหมือนว่าสำนักชาตินิยมทั้งสี่นี้ จะมีอิทธิพลต่อประวัติศาสตร์การขับร้องในโลกรวมถึงนักร้องในประเทศไทยด้วย โดยนักร้องทุกคนควรเริ่มต้นที่ ความสมดุลของเสียงเป็นลำดับแรก

การฝึกฝนเสียงเป็นงานใหญ่ที่ท้าทายการร้อง และค้นหาความสมดุลที่เหมาะสมระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ มากมาย ทั้งความรู้สึก นิสัยชอบและรสนิยม สิ่งเหล่านี้ผู้ร้องอาจจะเริ่มที่การฝึกฝนอย่างง่ายที่สุดในการร้อง คือการหายใจ โดยลองหายใจเข้าและออกเสียง “อา” ผ่อนกะบังลม เป้าหมายคือ การหาตำแหน่งสมดุล ที่ผู้ร้องสามารถร้องได้นานที่สุดที่จะทำได้อย่างสบาย จุดมุ่งหมายในการร้องเพลงเป็นการฝ่าฟันและกำหนดพฤติกรรมในการสร้างเสียงให้สมดุล ซึ่งเป็นสิ่งที่บรรลุถึงความสำเร็จได้ยากที่สุดในการสอนที่ยากลำบาก ความขยันหมั่นเพียร การฝึกซ้อมและความเป็นตัวของตัวเอง กับเสียงที่มีที่ยังไม่แน่นอน กลับมาเริ่มหายใจเข้าอีกครั้งและออกเสียง “อา” ในครั้งนี้ให้ผู้ร้องลองเกร็งคอในการร้อง แล้วลองเพิ่มความผ่อนคลายในการร้อง ทำสลับกัน รวมถึงการร้องเสียงในระดับดังและเบาสลับกันด้วย เพื่อให้ผู้ร้องทราบถึงจุดที่สมดุล ในสภาวะดังกล่าวผู้ร้องอาจจะได้ยินเสียงที่เต็มและกังวาน เมื่อความจริงเป็นดังนี้ ผู้ร้องสามารถรับรู้ได้ว่าเสียงทั้งดังและหนัก ในกระบวนการของการเปล่งเสียงยิ่งมีคุณภาพในการหายใจให้ลมมากเท่าไรก็จะช่วยให้เสียงมีพลังมากขึ้นเท่านั้น

หลังจากที่ผู้ร้องเริ่มออกเสียงและรู้จักสมดุลบ้างแล้วโดยถือเป็นค่ากลางเริ่มต้น ผู้เขียนจึงขอกล่าวถึงองค์ประกอบในการสร้างเสียงต่อไป หากนักร้องต้องการรู้จักเสียงของตนเองและต้องการพัฒนาเสียงร้องของตนให้เป็นระบบนั้น สิ่งจำเป็นในความรู้ความเข้าใจที่จะมองข้ามไปไม่ได้ ก็คือ องค์ประกอบของเสียง ในเครื่องดนตรีทุกชนิดจำเป็นที่จะต้องมีส่วนประกอบเหล่านี้ไม่เว้นแม้แต่การร้องเพลงด้วยเช่นกัน ในที่นี้ผู้เขียนขอพูด 4 องค์ประกอบในการร้องเพลง กล่าวคือ

1) Motor ส่วนที่ทำหน้าที่ให้พลังงานกล

2) Vibrator ส่วนที่ทำหน้าที่สั่นสะเทือน

3) Resonator ส่วนที่ทำให้เกิดการก้องกังวาน

4) Articulator ส่วนที่ทำให้เกิดการเกลาเสียง

ดังที่กล่าวไว้ในบทที่แล้วว่า หากนักร้องปราศจากความรู้พื้นฐานทางกายวิภาคศาสตร์ (anatomy) ทางสรีรวิทยา (physiology) และความเข้าใจอย่างเป็นระบบแล้ว การฝึกฝนเทคนิคที่มีอยู่ และแนวโน้มจะเข้าถึงการฝึกฝนเทคนิคใหม่ ๆ ในระดับที่สูงขึ้นจะเป็นไปได้ยาก

2.3 องค์ประกอบในการร้องเพลง

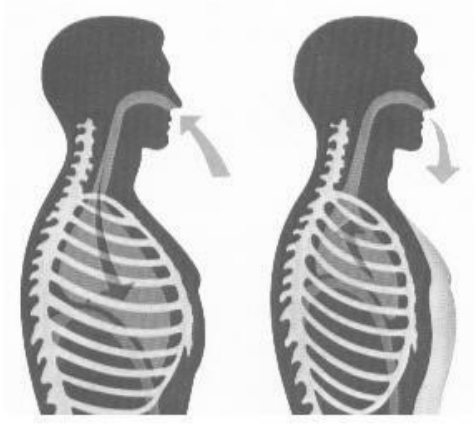
2.3.1 Motor ส่วนที่ทำหน้าที่ให้พลังงานกลสำหรับนักร้อง

ในเครื่องดนตรีต่าง ๆ ยกตัวอย่าง เช่น กีต้าร์ ส่วนที่ให้พลังงานกลแก่กีต้าร์ คือ นิ้วมือที่ใช้ดีดสายกีต้าร์ ถ้าเป็นกลอง ส่วนที่ให้พลังงานกลแก่กลอง คือ มือที่จับไม้และตีลงบนหนังกลอง พลังงานกลนี่เองที่เป็นต้นกำเนิดของเสียง และเป็นตัวกำหนดความดังเบาส่วนแรกของเสียงที่เกิดขึ้นด้วย ส่วนที่ให้พลังงานกล หรือ เรียกว่าแหล่งพลังงานที่ทำให้เกิดเสียงของนักร้องก็ คือ ระบบการหายใจ (respiration) ประกอบด้วยลมหายใจ อวัยวะเก็บกักลมและอวัยวะขับเคลื่อนลม ตั้งแต่ กะบังลม (diaphragm) ปอด (lung) หลอดลม (trachea) หลอดเสียงหรือกล่องเสียง (larynx) หลอดคอ (pharynx) โพรงจมูก (nasal cavity) ช่องปาก (oral cavity) รวมไปถึงกล้ามเนื้อต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องกัน

ตั้งแต่ผู้เขียนได้เรียนเรื่องการร้องเพลงมา มีคำศัพท์เกี่ยวกับการร้องเพลง หลายคำมีความเข้าใจที่แตกต่างกันในแต่ละบุคคลแต่ละยุคสมัย (paradox) ทำให้เกิดความเข้าใจที่แตกต่างในผู้เรียน เช่น ในเรื่องการหายใจ “หายใจเข้าพุงป่อง หายใจออกพุงยุบ” “ไอ เจ็บคอ ไม่มีเสียง ดื่มน้ำช่วยได้” “เสียงโฟกัส” เป็นต้น ในที่นี้ผู้เขียนมิได้เป็นผู้ชี้ถูกชี้ผิด แต่จะชี้แจงในหลักการของกายวิภาคศาสตร์ (anatomy) และ ทางสรีรวิทยา (physiology) ต่อไป

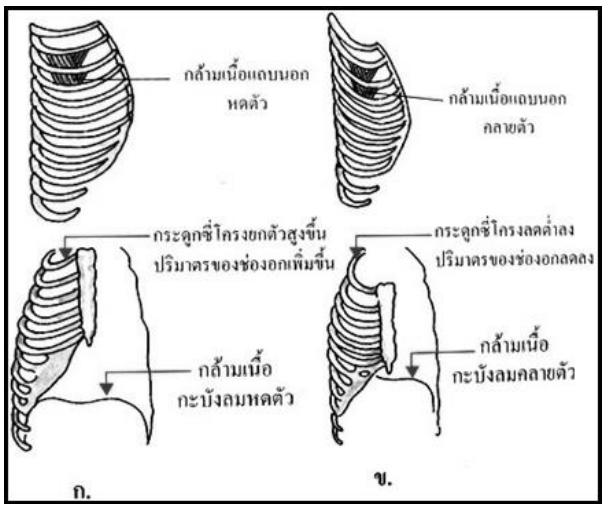
ระบบหายใจ หากผู้ร้องพิเคราะห์ดู กล้ามเนื้อมีด้วยกัน 3 ชนิด กล้ามเนื้อลาย กล้ามเนื้อเรียบ และกล้ามเนื้อหัวใจ โดยที่กล้ามเนื้อลายมีลักษณะเป็นมัด สามารถสั่งการได้โดยระบบประสาทส่วนกลาง เราเรียกกล้ามเนื้อกลุ่มนี้ได้อีกชื่อหนึ่งว่า กล้ามเนื้อโวลุนตารี (voluntary muscle) กล้ามเนื้อเรียบเป็นเซลล์ลักษณะแบนยาว พบในอวัยวะภายใน เช่น ผนังกระเพาะ ผนังลำไส้ หรือ อีกชื่อหนึ่งว่ากล้ามเนื้อ อินโวลุนตารี (involuntary muscle) สุดท้ายคือกล้ามเนื้อหัวใจ มีลักษณะเฉพาะที่หัวใจเท่านั้น เซลล์กล้ามเนื้อนี้จะมีลายพาดขวาง ทำงานโดยควบคุมด้วยระบบประสาทอัตโนมัติเหมือนกล้ามเนื้อเรียบ

กะบังลม ความพิเศษของกะบังลม คือ กะบังลมถูกจัดเป็นกล้ามเนื้อลายที่เราสั่งการได้ แต่ส่วนใหญ่กะบังลม จะทำงานแบบอินโวลุนตารี (involuntary muscle) คือ อัตโนมัติมากกว่า ยกตัวอย่างเช่น เวลาออกกำลังกาย ปริมาณก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์ในกระแสเลือดสูง ทำให้การหายใจเร็วขึ้น ส่วนในขณะนอนหลับ ปริมาณก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์ในกระแสเลือดต่ำ ทำให้การหายใจช้าลง



ภาพที่ 2.1แสดงกระบวนการหายใจเข้า-ออก ที่สัมพันธ์กับการหด-คลายตัวของกะบังลม

กะบังลม มีรูปทรงเหมือนกระทะคว่ำมีสองส่วน คือ ส่วนด้านขวาและส่วนด้านซ้าย มีหน้าที่กั้นแยกระหว่างช่องท้องและช่องอก กะบังลมทำหน้าที่สำคัญในกระบวนการหายใจ การหายใจเข้า (inspiration) เริ่มตั้งแต่ หดตัว คล้ายลูกสูบ รั้งปอดลง ดันช่องท้องออก กระดูกซี่โครงและกระดูกหน้าอก (sternum) ยกตัวสูงขึ้น เกิดพื้นที่ทำให้ความดันอากาศในช่องอกและปอดลดลง น้อยกว่าภายนอก อากาศจากภายนอกจึงไหลเข้าไปแทนที่ การหายใจออก (expiration) คือ การคลายตัวกลับ ของกะบังลมเข้าสู่ที่เดิม กระดูกซี่โครงและหน้าอกจะเลื่อนต่ำลง ความดันอากาศในปอดมีสูงกว่าภายนอก ทำให้ลมเคลื่อนตัวออกสู่ภายนอก ผ่านหลอดลม กล่องเสียง ออกปากและจมูก ถ้า motor ทำงานได้อย่างดีมีประสิทธิภาพนักร้องย่อมสามารถผลิตเสียงที่มี dynamic ได้ คือมีเสียงดังและเบาที่มีคุณภาพ



ภาพที่ 2.2 แสดงยก-ลดตัวของกระดูกซี่โครง ที่สัมพันธ์กับการหด-คลายตัวของกะบังลม

2.3.1.1 **เทคนิคควบคุมการหายใจในสำนักชาตินิยมเยอรมัน**

ในระบบการจัดการการหายใจที่เป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปของสำนักเยอรมัน โดยทั่วไปมีความเกี่ยวเนื่องกับร่างกายช่วงใต้ทรวงอก (low chest posture) ครูผู้สอนการร้องแบบเยอรมันมักจะเน้นการหายใจแบบ delayed inhalation (or induced exhalation) และ minimal breath เป็นเทคนิคที่เกิดขึ้นในสำนักชาตินิยมแบบเยอรมัน นอกจากนี้ ยังมีการพูดถึง การหายใจโดยใช้ส่วนหลังด้านล่าง (Low Dorsal Breathing) ซึ่งพื้นฐานเทคนิคนี้เกิดจาก สมมติฐาน ว่าช่วงระหว่างการหายใจเข้า-ออก เป็นวัฏจักรการทำงาน ของกล้ามเนื้อส่วนหลังด้านล่าง ที่ทำหน้าที่เฉพาะ ซึ่งมีความจำเป็นต่อการร้องเพลง ครูผู้ฝึกเสียงชาวเยอรมันบางท่าน แนะนำเทคนิคสำหรับยืดหลัง ซึ่งตรงข้ามกับการกระทำที่เกี่ยวข้องกับ กล้ามเนื้อระหว่างซี่โครงและกะบังลม ทำให้ลดอัตราความเร็วการหายใจออกที่โดยทั่วไปเกิดขึ้นในกระบวนการหายใจในการร้องเพลง

Minimal Breath System เป็นเทคนิคที่มีหลายทิศทางแต่โดยทั่วไปแล้วมีลักษณะโดยการแนะนำให้มีอากาศเล็กน้อยเป็นจุดตั้งต้นลมหายใจเข้า เพื่อหลีกเลี่ยงการอัดมากเกินไปในปอดและหลีกเลี่ยงความตึงที่เพิ่มขึ้นขณะหายใจเข้า “Over-approximation” ซึ่งไม่สามารถอธิบายแบบวิทยาศาสตร์ได้อย่างชัดเจน แต่ใช้เพื่ออธิบายความตึงที่มากเกินไป ในช่องท้องช่วงล่างของสำนักขับร้องชาตินิยมแบบเยอรมัน โดยการสนับสนุนของลำตัวช่วงล่าง และการทำงานของกล้ามเนื้อแก้มก้นกระดูกเชิงกราน (Gluteal-Pelvic) ช่วยในการหายใจ ซึ่งรู้จักในชื่อของ “pelvic support” “buttocks support” และ (ในหมู่นักร้องที่ใช้ภาษาอังกฤษสนับสนุนว่าเป็นเทคนิคของเยอรมัน)

“the tilt and tuck method” แต่ก็เป็นที่ถกเถียงกันในหลายสำนัก ว่ากล้ามเนื้อสะโพกและกระดูกเชิงกรานนี้ มีการประสานงานในระบบการทำงานของปอด กระดูกซี่โครง และกะบังลมจริงหรือไม่

2.3.1.2 **เทคนิคการควบคุมลมหายใจของสำนักชาตินิยมอังกฤษ**

โดยทั่วไปแล้วนั้น เทคนิคการควบคุมลมหายใจของสำนักการขับร้องชาตินิยมอังกฤษ มีระบบเกี่ยวเนื่องกับการทำงานของหลังช่วงบน (upper back activity) การทำงานของกระดูกซี่โครง (costal function) การจัดวางตำแหน่งของกะบังลม (diaphragmatic positioning) รวมถึงการขยายของส่วนหลังด้านบน (upper dorsal breathing) ตำแหน่งของกะบังลมขณะหายใจ (fixed diaphragmatic breathing) การยกระดับของหน้าอก (elevated chest) การเกี่ยวเนื่องกับส่วนท้อง (contracted abdomen) และ ตำแหน่งของกระดูกซี่โครง costal arrest (costal fixation)

2.3.1.3 **เทคนิคการควบคุมลมหายใจของสำนักชาตินิยมฝรั่งเศส**

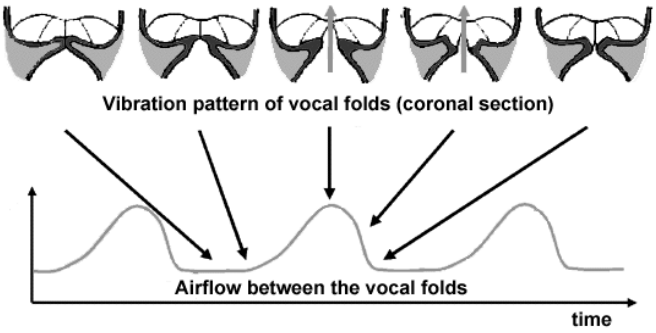
สำนักชาตินิยมฝรั่งเศส ไม่ได้เน้นเรื่องการควบคุมการหายใจมากนักเมื่อเทียบกับสำนักอื่น จึงเป็นที่รู้จักในเรื่อง การหายใจแบบธรรมชาติ (natural breathing) เป็นการนำเสนอวิธีการควบคุมการหายใจทางเลือกโดยเน้นการควบคุมลมหายใจที่การควบคุมทางความคิด

2.3.1.4 **เทคนิคการควบคุมลมหายใจของสำนักชาตินิยมอิตาเลียน**

เทคนิคการควบคุมการหายใจของอิตาเลียน มีความโดดเด่นกว่าเมื่อเทียบกับแบบเยอรมันและอังกฤษ ที่ขาดวิธีการสนับสนุน โดยสำนักชาตินิยมอิตาเลียน มีรูปแบบที่ตรงกันข้ามกับระบบที่สนับสนุนกระดูกซี่โครงช่วงล่างและการจำกัดการขยายที่ช่องอก รวมถึงการวางตำแหน่งกระดูกซี่โครงและกะบังลม นอกจากนั้น สำนักอิตาเลียนยังพิจารณาเห็นว่า เทคนิคการหายใจโดยใช้ช่วงล่าง ที่เกี่ยวกับการดันช่วงท้องน้อยของสำนักเยอรมันเป็นกระบวนการที่ตรงข้ามกับกับธรรมชาติ natural processes สำนักอิตาเลียนจึงใช้เทคนิค “Appoggio” ที่หมายถึงการพาด การพิง เป็นการหายใจที่เน้นตั้งแต่กะบังลม ลิ้นปี่ ทรวงอก และช่วงบนของลำตัว (sterno-costal-diaphragmatic-epigastric-breathing) การควบคุมลมหายใจแบบ Appoggio นั้นไม่ใช้แค่การผสมผสานการเคลื่อนตัวและสนับสนุนของอวัยวะต่าง ๆ ที่ต่อเนื่องกันของระบบหายใจช่วงบนเท่านั้น แต่ยังเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดพื้นที่การกังวานของเสียงด้วย

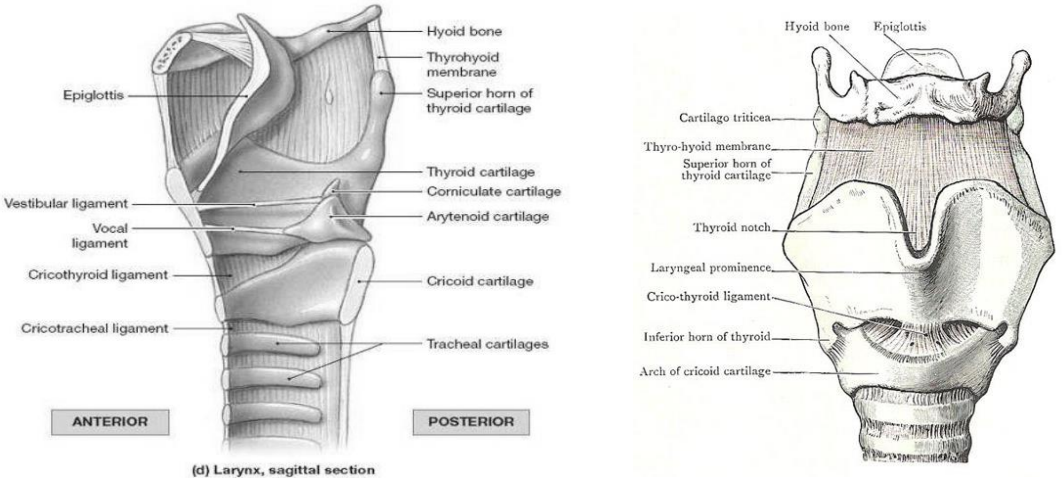
2.3.2 Vibrator **ส่วนที่ทำหน้าที่สั่นสะเทือน**

เสียงเป็นคลื่นกล เกิดจากการสั่นสะเทือน เมื่อมีการสั่นสะเทือนของวัตถุใด ๆ จะเกิดการอัดและขยายตัวของคลื่นเสียง และส่งผ่านตัวกลางในที่นี้ คือ อากาศ มายังหูของผู้ร้อง ในเครื่องสายอย่างกีต้าร์ ส่วนที่ทำหน้าที่สั่นสะเทือน คือ สายกีต้าร์ หากเป็นเครื่องเป่าส่วนที่ทำหน้าที่สั่นสะเทือนคือ เมาธ์พีซ หรือ ริมฝีปาก ในการร้องเพลงนั้นส่วนที่ทำหน้าที่สั่นสะเทือน คือ เส้นเสียง ที่วางตัวในแนวนอนอยู่ที่ หลอดเสียงหรือกล่องเสียง (larynx)



ภาพที่ 2.3 รูปแบบการสั่นสะเทือนของเส้นเสียงในแต่ละช่วงเวลา

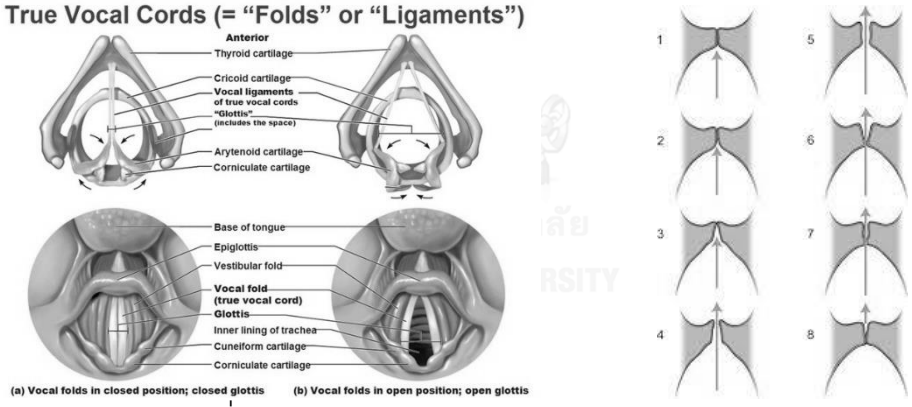
กล่องเสียง (larynx) เป็นอวัยวะที่อยู่ช่วงบนสุดของหลอดลม (trachea) มีเส้นเอ็น กระดูกอ่อน พังผืด ข้อต่อและกล้ามเนื้อ ยึดไว้ด้วยกันอยู่หลายชิ้น ประกอบกันขึ้นในรูปทรงกรวยหงาย โดยกระดูกชิ้นที่สำคัญ มี 4 ชิ้นด้วยกันคือ



ภาพที่ 2.4 กล่องเสียง

Hyoid bone	เป็นกระดูกชิ้นบนสุดของกล่องเสียง เป็นที่เกาะของกล้ามเนื้อลิ้น
Thyroid cartilage	เป็นกระดูกชิ้นใหญ่ ทางด้านหน้า ส่วนที่แหลมนูน มักเรียกกันว่า ลูกกระเดือก
Cricoid cartilage	เป็นกระดูกอ่อนชิ้นเล็ก มีความหนาและแข็งแรง อยู่ต่ำที่สุดของกล่องเสียง มีหน้าที่เป็นฐานของกล่องเสียง และ เชื่อมต่อกับหลอดลมซึ่งเป็นเอ็นและพังผืด
Arytenoid cartilage	เป็นกระดูกอ่อนชิ้น 2 ชิ้นด้านใน คล้ายปิรามิด อยู่ติดส่วนบนของ cricoid cartilage

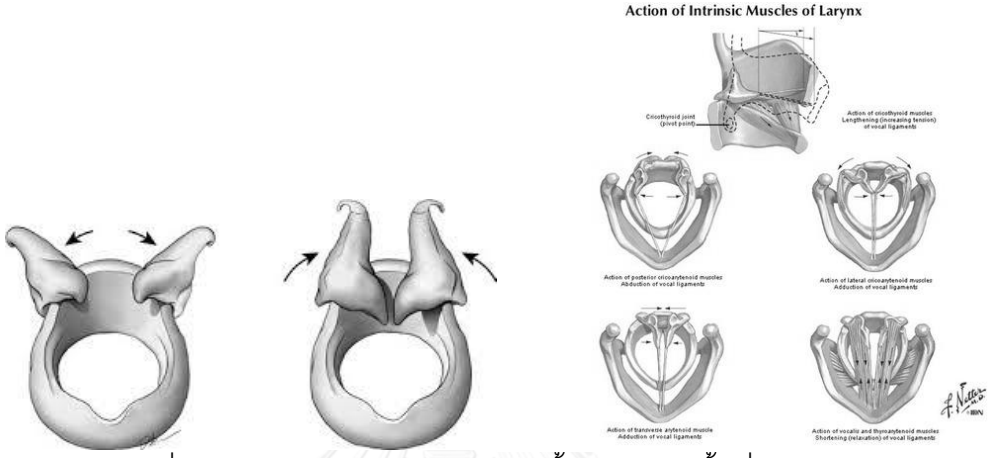
เส้นเสียง หรือ สายเสียง (Vocal folds, true vocal folds, Vocal cords, vocal lips, vocal bands) เป็นกล้ามเนื้อคู่พิเศษ มีบทบาทที่สุดในการสร้างเสียง ประกอบด้วยเอ็น (ligament) และเนื้อเยื่อ (tissue) วางพาดตัวในแนวนอน ช่วงกลางกล่องเสียงของ Thyroid cartilage ในเวลาที่ไม่ได้เปล่งเสียงตามปรกติ สายเสียงจะมีหน้าที่ ปิด-เปิด เพื่อกันไม่ให้ลมหายใจออกจากหลอดลม



ภาพที่ 2.5 แสดงช่วงจังหวะการปิด-เปิด กล่องเสียง

กล้ามเนื้อ เอ็น และเนื้อเยื่อ ที่ประกอบ กันเป็นสายเสียง นั้นเริ่มจากด้านหลังของ Thyroid cartilage เป็นจุดร่วมจุดเดียวที่มุมด้านใน แล้วแยกออกห่างจากกันยึดที่ Thyroid cartilage ซึ่งอยู่ด้านหลังของ Cricoid cartilage ด้านหลังของสายเสียงนั้นเป็นบริเวณที่เปิด ไม่ได้ยึดติดกับอะไร การทำงานของสายเสียงจะเปิดและปิด โดยกระดูกอ่อน Arytenoid cartilage ดึงกล้ามเนื้อสายเสียงให้แยกออกจากกันหรือเข้าหากัน โดยช่องว่างที่เกิดระหว่างสายเสียง มีชื่อว่า glottis หรือ rima glottidis ซึ่งจะเปลี่ยนแปลง รูปร่างและขนาดออกได้หลากหลายแบบ ขึ้นอยู่กับการทำงานของ Arytenoid cartilage นั้นเอง นอกจากนี้ ความตึงตัวของสายเสียงยังปรับเปลี่ยนได้ ตาม

ลักษณะการเปลี่ยนแปลงของ Thyroid cartilage ทั้งนี้เมื่อสายเสียงวางตัวอยู่ตามปรกติจะมีลักษณะโค้งมน หากถูกดึงตึงก็จะเป็นสันตรงขึ้นมา อากาศจากปอดที่ไหลออกสู่ภายนอก เมื่อถูกสกัดกั้น เปิดและปิดด้วยสายเสียง อากาศที่แทรกผ่านกล้ามเนื้อขึ้นมาทำให้เกิดการกระเพื่อมและสั่นสะเทือน (vibration) ทำให้เกิดเสียง

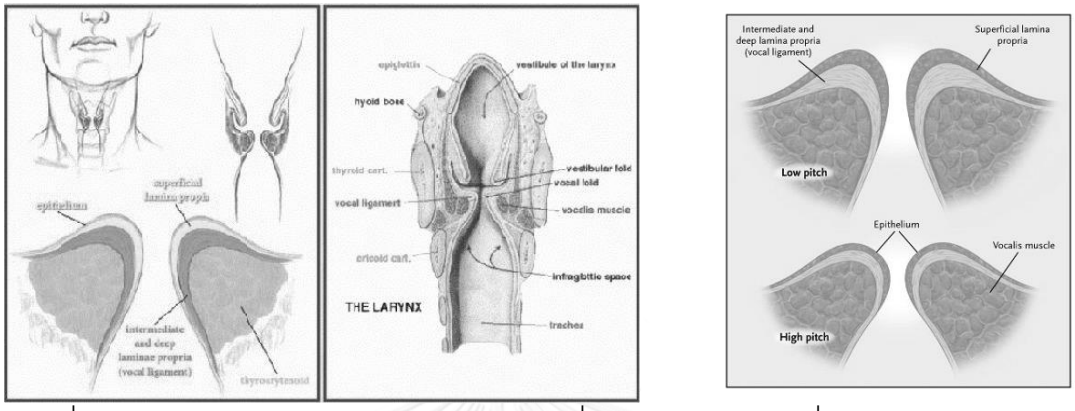


ภาพที่ 2.6 แสดงการทำงานของกล้ามเนื้อ เอ็น และเนื้อเยื่อกล่องเสียง

ขนาดของกล่องเสียง (larynx) จะแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการ เช่น อายุ เพศ และพัฒนาการทางร่างกาย เราสามารถคาดเดาเบื้องต้นได้จากการสังเกตทางกายวิภาคศาสตร์ เส้นรอบวงของลำคอปกติของนักร้อง ซึ่งเป็นโครงสร้างทางกายวิภาคของเครื่องดนตรีที่ปรากฏให้เห็นชัด คอที่มีขนาดเส้นรอบวงกว้างกว่า จะมีโครงสร้างทางกายภาพของกล่องเสียงที่มีขนาดใหญ่ตามไปด้วย ย่อมมีขนาดเสียงที่หนากว่าคอที่เล็กและมีกล่องเสียงที่เล็ก คอที่ยาวกว่าจะมีโครงสร้างทางกายภาพของท่อหลอดเสียงที่ยาวกว่า ย่อมได้เสียงที่ลึกและต่ำกว่า นอกจากกายวิภาคของกล่องเสียงแล้ว กายวิภาคของสายเสียง (vocal folds) ที่มีขนาดแตกต่างกัน เช่น หนา บาง กว้าง ยาว สั้น ก็เป็นพื้นฐานในการทำให้เสียงของมนุษย์เราแตกต่างกัน ทำให้จำแนกเสียงขับร้องในมนุษย์คร่าวๆ ดังนี้

- โซปราโน (soprano) ช่วงเสียงสูงของผู้หญิง
- เมซโซโซปราโน (mezzo-soprano) ช่วงเสียงกลางของผู้หญิง
- คอนตราลโต/ อัลโต (contralto/alto) ช่วงเสียงต่ำของผู้หญิง
- คัสตราโต/เคาน์เตอร์เทเนอร์ (castrato/countertenor) ช่วงเสียงสูงพิเศษของผู้ชาย อยู่ในระดับเสียงร้องโซปราโนหรืออัลโตของผู้หญิง

- เทเนอร์ (tenor) ช่วงเสียงสูงของผู้ชาย
- บาริโทน (baritone) ช่วงเสียงกลางของผู้ชาย
- เบส (bass) ช่วงเสียงต่ำของผู้ชาย



ภาพที่ 2.7 กายวิภาคของสายเสียง (vocal folds) ที่มีขนาดแตกต่างกันที่มีผลต่อเสียงของมนุษย์

เมื่อผู้ร้องรู้จักเครื่องดนตรีของตน ผู้ร้องสามารถฝึกฝนและพัฒนาเสียงได้ ทางด้านกายวิภาคนั้น เสียงของมนุษย์แต่ละคนถูกกำหนดด้วยความกว้าง ยาว สูง ลึก ของกล่องเสียง (larynx) และสายเสียง (vocal folds) แต่ในทางสรีรวิทยานั้นสายเสียงสามารถฝึกได้ สายเสียงประกอบด้วยกล้ามเนื้อลาย เอ็น และเนื้อเยื่อ ที่เราสั่งการได้ cricoid cartilage จะขยับเพื่อเปลี่ยนรูปแบบสายเสียงทำให้เกิดเสียงช่วงต่าง ๆ โดยสายเสียงถูกทำให้หย่อนตัว มีลักษณะสั้นและหนา จะได้ช่วงเสียงต่ำ สายเสียงจะถูกดึงรั้งให้ตึงบางยาวจะได้ช่วงเสียงสูง ตรงนี้เองที่ทำให้ความเข้าใจและการฝึกฝนมีบทบาทสำคัญในการสร้างเสียง โดยทั่วไปในภาษาการเกิดเสียง 2 ชนิด คือ เสียงก้อง (voiced sound) เกิดโดยลมที่ผ่านออกมาไม่สะดวกและมีการสั่นของเส้นเสียงร่วมด้วย และ เสียงไม่ก้อง (voiceless sound) เกิดโดยลมผ่านเส้นได้โดยสะดวก ในการร้องเพลงนั้นก็มีการออกเสียง 2 ชนิดด้วยเหมือนกัน คือ แบบมีลมในเสียง “HA” และ แบบไม่มีลม “AH”

2.3.2.1 **เสียงระรัว** (vibrato) **สำนักการร้องแบบเยอรมัน**

มีอัตราการสั่นที่ช้า มีความหนักมาก และคุณภาพเสียงกลมที่ให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้ฟังที่มีรสนิยมแบบเยอรมัน

2.3.2.2 **เสียงระรัว** (vibrato) **สำนักการร้องแบบฝรั่งเศส**

มีอัตราการสั่นของเส้นเสียงที่รวดเร็วกว่าทุกสำนัก

2.3.2.3 **เสียงระรัว** (vibrato) **สำนักการร้องแบบอังกฤษและสำนักการร้องแบบอิตาเลียน**

สำนักการร้องแบบอังกฤษนั้นจะมีการใช้เสียงระรัว คล้ายสำนักการร้องแบบอิตาเลียน โดยสำนักการร้องแบบอิตาเลียนนั้นจะเน้นความสัมพันธ์ระหว่าง เรื่องอัตราความเร็วของการสั่น และ แนวคิด “chiaroscuro” คือ ความสมดุลที่เหมาะสมระหว่างคุณภาพเสียงสว่าง และ มืด

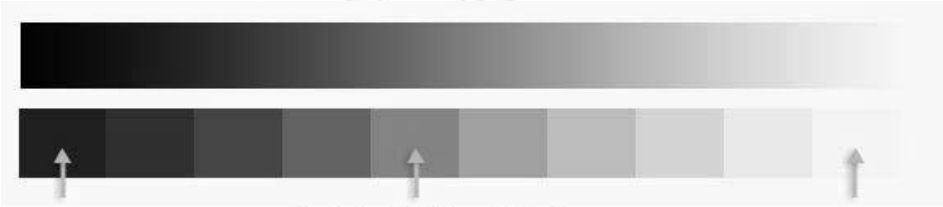
มีหลักฐานทางวิทยาศาสตร์มากมาย ที่บ่งชี้ถึงการทำงานทางกายภาพของการขับร้อง ที่นักร้องอุทิศตัวเพื่อฝึกฝนและกำหนดวิธีการทำงานของกล่องเสียง มีความเกี่ยวข้องกับช่วงเปลี่ยนที่ของเสียงหรือเรียกว่าการวางเสียง การทำงานของกล้ามเนื้อกล่องเสียงนั้นมีความซับซ้อนอย่างมาก ซึ่งการทำงานและสั่งการหลาย ๆ ครั้งจะปรากฏให้เห็นในระดับจิตสำนึก (conscious) และการตอบสนองต่อการสั่งงานของระบบประสาท

2.3.3 Resonator **ส่วนที่ทำให้เกิดการก้องกังวาน**

Mc Kinney ให้คำจำกัดความหมายของ การก้องกังวานของเสียง (vocal resonance) ว่าเป็น “กระบวนการพื้นฐานในการผลิตเสียง ทำให้คุณภาพเสียงร้องดียิ่งขึ้น หรือเข้มข้นขึ้น โดยใช้โพรงต่าง ๆ ที่เต็มด้วยอากาศส่งผ่านเสียงออกสู่ภายนอก” ในการร้องขับร้องนั้น มีข้อกำหนดหลายอย่างที่เกี่ยวข้องกับการก้องกังวานของเสียง ที่ถูกนำมาใช้ ได้แก่ การขยายเสียง (amplification) การเพิ่มคุณภาพ (enrichment) การเพิ่มขนาด (enlargement) การแก้ไข (improvement) การเพิ่มความเข้มข้น (intensification) และ การเพิ่มความยาวนาน (prolongation) การใช้ดนตรีที่ไม่ใช้การขยายเสียง (acoustic) จะตั้งคำถามจากคำจำกัดความเหล่านี้ จากมุมมองที่เข้มงวดทางวิทยาศาสตร์ แต่สิ่งสำคัญซึ่งนักร้อง หรือ นักพูดจะได้รับประโยชน์จากคำจำกัดความเหล่านี้ คือ ผลลัพธ์ของการก้องกังวาน ที่ช่วยให้ได้เสียงที่ดียิ่งขึ้น

การเปล่งเสียง คล้ายกับการทำงานของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น กีตาร์ ทรัมเป็ต เปียโน หรือไวโอลิน ที่มีโพรง หรือช่องเพื่อสร้างเสียงสะท้อน เมื่อเสียงถูกผลิตออกมา โดยการสั่นสะเทือนของสายเสียง มันจะสั่นสะเทือนภายใน และ ผ่านโพรงสะท้อนเสียงที่เปิดอยู่ ทำให้อวัยวะพื้นฐาน 4 ส่วนนั้นเกิดการกระทำเป็นตัวสะท้อนการก้องกังวาน ได้แก่ หน้าอก ปาก จมูก และศีรษะ

การสะท้อนหลาย ๆ แบบนั้นสามารถคิดเปรียบเทียบได้กับความเข้มของสี เช่น สีเข้มเปรียบกับการสะท้อนในช่วงหน้าอก ไปที่สีสว่าง เปรียบกับการสะท้อนที่ศีรษะและจมูก เราอาจเรียกแถบสีนี้ว่าช่วงการก้องกังวาน (resonance tract) ในช่วงที่ต่ำกว่า การสะท้อนที่หน้าอกหรือสีมืดมีอำนาจมากกว่า ในช่วงกลาง การสะท้อนที่ปากและจมูกมีการควบคุมในช่วงที่สูงขึ้นการสะท้อนที่ศีรษะและจมูก (สีขาว) เป็นตัวควบคุม วัตถุประสงค์ของแถบสีเสียงนั้น เพื่อจะพัฒนาความสามารถในการควบคุมสีต่าง ๆ ในแถบเสียงซึ่งจะช่วยให้นักร้องสามารถแสดงอารมณ์ ในแต่ละช่วงได้มากยิ่งขึ้น เนื้อหาของอารมณ์ในบทเพลง หรือ เนื้อร้อง ที่บ่งบอกในความเข้มต่าง ๆ และความดังเบาของน้ำเสียง และ การเลือกใช้ความเข้มในแถบเสียงนั้น ขึ้นกับความเห็นส่วนบุคคลของนักร้อง



ภาพที่ 2.8 แสดงความเข้มแถบเสียงในแต่ละช่วง

- การก้องกังวานทางศีรษะ (Head resonance)

การก้องกังวานทางศีรษะไม่ควรจะสับสนกับการกำหนดเสียงที่ศีรษะ (head register or falsetto) แต่ใช้สำหรับการร้องให้นุ่มขึ้นในการกำหนดเสียงในช่วงต่าง ๆ

- การก้องกังวานทางปาก (Mouth resonance)

การก้องกังวานทางปากใช้ในช่วงการร้องบทสนทนาและใช้ร่วมกับการสะท้อนทางจมูกจะช่วยใน การจัดตำแหน่งการร้องไปข้างหน้าหรือการสะท้อนทางจมูก (mask resonance)

- การก้องกังวานทางหน้าอก (Chest resonance)

การก้องกังวานทางหน้าอกเป็นการเพิ่มความหนา ทึบ และลึกในน้ำเสียงเพื่อให้ความรู้สึกมีพลังอำนาจ อบอุ่น และกระตุ้นความรู้สึก การสะท้อนนี้ช่วยให้เกิดความรู้สึกลึกและการครุ่นคิดในน้ำเสียง

- การก้องกังวานทางจมูกหรือทางหน้า (Nasal or mask resonance)

การก้องกังวานทางจมูกหรือทางหน้า ถูกยอมรับว่าเป็นการเปล่งเสียงที่รู้จักดี ยกเว้นในการเปล่งเสียงที่ศีรษะ (head register or falsetto) เพียงอย่างเดียวหรือ เสียงที่เบามาก ๆ การสะท้อนที่จมูก มีความสว่างและแหลม ซึ่งถูกใช้ร่วมกับการก้องกังวานทางปาก เพื่อให้เกิดตำแหน่ง

ด้านหน้า หรือ การก้องกังวานด้านหน้า (mask resonance) โดยรวมนั้นเป็นการเพิ่มเสียง ทำให้เกิดความชัดเจนและกำหนดทิศทางของเสียง

2.3.3.1 **เทคนิคของการสะท้อนเสียง ความก้องกังวานสำนักขับร้องแบบเยอรมัน**

ใช้การสะท้อน ความก้องกังวาน แบบเฉพาะในคอหอยในตำแหน่งการพูดปกติ

2.3.3.2 **เทคนิคของการสะท้อนเสียง ความก้องกังวานสำนักขับร้องแบบฝรั่งเศส**

การขับร้องแบบฝรั่งเศสเน้นการสะท้อน ความก้องกังวาน ทางปากและจมูก ต่างจากเยอรมัน

2.3.3.3 **เทคนิคของการสะท้อนเสียง ความก้องกังวานสำนักขับร้องแบบอังกฤษ**

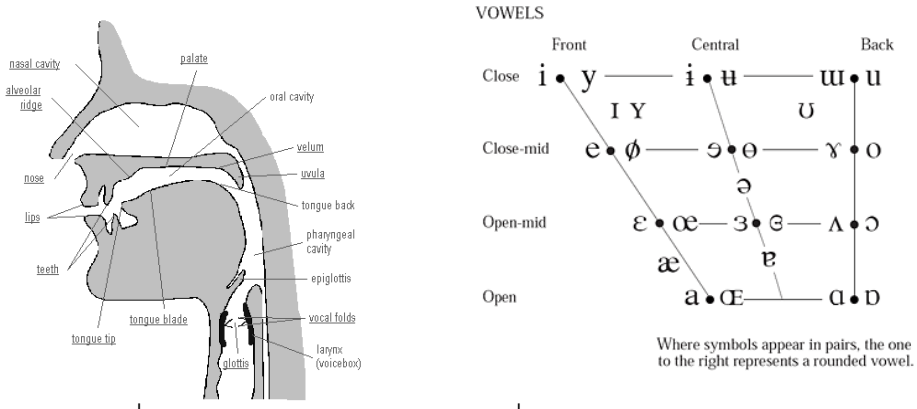
Cathedral Tone ใช้การสมดุลระหว่าง การสะท้อน ความก้องกังวาน ในคอหอย ปาก และจมูก

2.3.3.4 **เทคนิคของการสะท้อนเสียง ความก้องกังวานสำนักขับร้องแบบอิตาเลียน**

ตำแหน่งเสียงและความก้องกังวานอยู่ด้านหน้า เน้นเสียงผ่านหน้าและไปด้านหน้า แตกต่างจากแบบฝรั่งเศสที่ให้ความรู้สึกเหมือนมีหน้ากาก (maschera) บังอยู่

มีนักร้องที่ถูกจดจำจากคุณภาพของเสียงที่มีการก้องกังวานทางจมูก และนักร้องบางคนที่เป็นที่รู้จักในน้ำเสียงที่ลึก ทึบ และฟังดูเป็นเสียงการก้องกังวานจากหน้าอก และยังมีนักร้องที่ร้องเสียงลม หรือ เสียงที่ศีรษะ และอื่น ๆ ทั้งนี้เสียงต่าง ๆ ที่ออกมานั้นจะขึ้นกับ รูปร่าง ขนาดของสายเสียง และโพรงในการสะท้อนของเสียง คุณภาพของสีเสียงนั้นยังขึ้นกับความสามารถของนักร้องในการพัฒนาฝึกฝน และใช้การการก้องกังวานของเสียงที่หลากหลาย โดยการควบคุมรูปร่างและขนาดของโพรงต่าง ๆ ที่เป็นทางผ่านของเสียง ทำให้เสียงมีเอกลักษณ์เฉพาะ (voice-prints) คล้ายกับลายนิ้วมือมนุษย์ คือไม่มีเสียงใดในโลกนี้ที่จะเหมือนกันทุกรายละเอียด

2.3.4 Articulator **ส่วนที่ทำให้เกิดการเกลาเสียง**



ภาพที่ 2.9 แสดงตำแหน่งการเกิดเสียงที่และลักษณะการออกเสียงสระ

เครื่องดนตรีทุกชนิดสามารถถ่ายทอดเสียงที่ไพเราะจับใจได้ แต่มีเพียงการร้องของมนุษย์เท่านั้นที่สามารถสื่อสารภาษา ให้ผู้ฟังเข้าใจความได้ ในการแปรเสียงหรือกล่อมเกลาเสียง (Articulation) เพื่อให้เสียงเกิดเป็นภาษานั้น การเกลาเสียงจะเกิดขึ้นในที่ต่างๆ (Place of Articulation) ภายในช่องทางการออกเสียง (Vocal Tract) ซึ่งเป็นตำแหน่งที่เกิดการกักเสียงรูปแบบต่าง ๆ เมื่อรวมกับลักษณะการออกเสียง (manner of articulation) และ การเกิดเสียง (phonation) แล้วจึงทำให้เกิดเสียงพยัญชนะ ผสมเป็นคำ และนำมาจัดเรียงตามไวยากรณ์ได้ (Grammar)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 2005)

CONSONANTS (PULMONIC) © 2005 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k g	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill	ʙ			r					ʀ		
Tap or Flap		ⱱ		ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulations judged impossible.

ภาพที่ 2.10 ตารางสัทอักษรสากล

ภาษาเป็นส่วนสำคัญอีกประการหนึ่งของการร้อง พูดได้ว่าถ้าไม่มีภาษา นักร้องก็เป็นเพียงเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งเท่านั้น ในกระบวนการสร้างนักร้องคลาสสิก ผู้เรียนต้องฝึกร้องบทเพลงจากวรรณกรรมเพลงร้องที่มาจากหลากวัฒนธรรมหลายภาษา นักร้องจำเป็นต้องออกเสียงได้อย่าง

ถูกต้อง จึงสามารถสื่อสารเนื้อความให้ผู้ฟังเข้าใจได้ ความเข้าใจในภาษาและความหมาย จะช่วยในการตีความหมาย การใส่อารมณ์ให้สอดคล้องกับคำที่กำลังร้องอยู่ในขณะนั้น วิชาที่เกี่ยวกับภาษาศาสตร์ที่มีความสำคัญ คือ 1) วิชาสัทศาสตร์ (phonetics) เป็นวิชาที่ศึกษาเสียงพูดของมนุษย์ ให้ความสนใจกับคุณสมบัติทางกายภาพของเสียงพูด และกระบวนการทางกายภาพของการผลิตเสียง 2) วิชาสัทวิทยา (phonology) เป็นวิชาการศึกษาพื้นฐานของระบบเสียงหรือหน่วยเสียงในแต่ละภาษา โดยดูที่การประกอบเสียงและหน้าที่ของเสียงในภาษานั้น นอกเหนือจากสองวิชาพื้นฐานด้านภาษานี้ นักร้องสามารถเลือกลงวิชาภาษาตะวันตกได้อย่างหลากหลาย เช่น อังกฤษ เยอรมัน ฝรั่งเศส อิตาเลียน สเปน รัสเซีย หรือ ละติน เพื่อทำให้เราเข้าใจภาษา และถ่ายทอดความหมายของบทกวีในภาษานั้น ๆ ในการแสดงขับร้องได้อย่างดี

2.3.4.1 **เทคนิคการออกเสียงสระในการขับร้องสำนักขับร้องแบบเยอรมัน**

ใช้เทคนิค Fixed Bucco pharyngeal Principle คือ ให้เสียงสระทุกเสียงมีความเท่าเทียมกันในช่วงระดับของสระ (the vowel spectrum) ตำแหน่งพื้นฐานของคอหอยและปากควรจะมีความคงที่ เท่าที่จะเป็นไปได้ และอีกเทคนิค Buccal Rounding โดยการยื่นริมฝีปากล่างเล็กน้อย ซึ่งวิธีนี้มีความขัดแย้งกับวิธี smile position ของสำนักแบบอิตาลีและฝรั่งเศส

2.3.4.2 **เทคนิคการออกเสียงสระในการขับร้องสำนักขับร้องแบบฝรั่งเศส**

เน้นการสร้างเสียงสระที่เหมาะสม การเปิดปากที่พอเหมาะ และมีรูปปากแบบ smile position

Chulalongkorn University

2.3.4.3 **เทคนิคการออกเสียงสระในการขับร้องสำนักขับร้องแบบอังกฤษ**

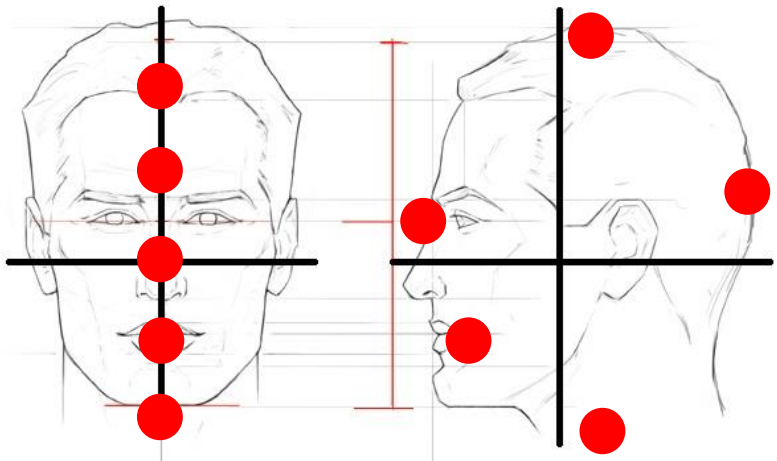
ใช้การปรับสระให้เข้ากัน มีความรวดเร็วและยืดหยุ่นของการก้องกังวานเหนือคอหอย ซึ่งคล้ายกับสำนักการขับร้องแบบฝรั่งเศส

2.3.4.4 **เทคนิคการออกเสียงสระในการขับร้องสำนักขับร้องแบบอิตาเลียน**

เชื่อว่าการร้องเสียงสระเกี่ยวเนื่องกับขากรรไกร ลิ้น และริมฝีปากเช่นเดียวกับการพูด แต่มีความต่อเนื่องมากกว่า

2.4 การฟัง จำแนกและวิเคราะห์ตำแหน่งเสียง

จากรายละเอียดข้องต้น ทำให้ผู้เขียนสามารถวิเคราะห์การจัดวางตำแหน่งของเสียงในที่ต่าง ๆ ได้อย่างหลากหลาย โดยขึ้นอยู่กับระดับเสียง เทคนิค ภาษา พยัญชนะ และสระ โดยผู้เขียนจะใช้ตำแหน่งเสียงเหล่านี้ในการวิเคราะห์เสียงของนักร้อง ในการร้องบทเพลง เพื่อจะสรุปใช้ในการฝึกฝนเสียงสำหรับนักร้องไทยและนำออกแสดงต่อไป



ภาพที่ 2.11 ตำแหน่งรูปลักษณ์ต่าง ๆ ในการขับร้อง

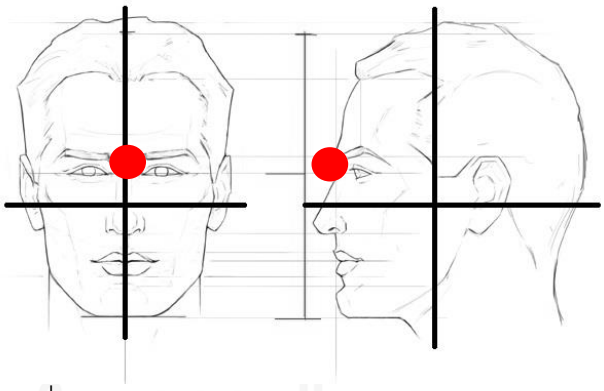
กายวิภาค (anatomy) สรีรวิทยา (physiology) ประวัติศาสตร์ (History) และเทคนิคการร้องเพลงในมุมมองแต่ละสำนักการขับร้องแบบชาตินิยมต่าง ๆ เป็นพื้นฐานความรู้ความเข้าใจอันสำคัญในการขับร้อง ต่อไปนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอธิบายและวิเคราะห์การใช้เสียงของนักร้องนักแสดงที่สำคัญ เพื่อเป็นแนวทางสำหรับการฝึกฝนเทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง สำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย และเป็นการฝึกฝนเพื่อเตรียมงานดุษฎีบัณฑิตการแสดงดนตรีสร้างสรรค์ โดยเลือกนักร้องแต่ละท่านในการวิเคราะห์ตำแหน่งของเสียง (placement) เพื่อใช้ในการฝึกฝนเสียงในการแสดงขับร้อง

2.4.1 บทเพลงที่ 1 เพลงขับลำศิลป์ Quia fecit mihi magna จากเรื่อง Magnificat ในบันไดเสียง D เมเจอร์ BWV 243 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach

2.4.1.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง

เตียโก มาโตส (Tiago Matos)

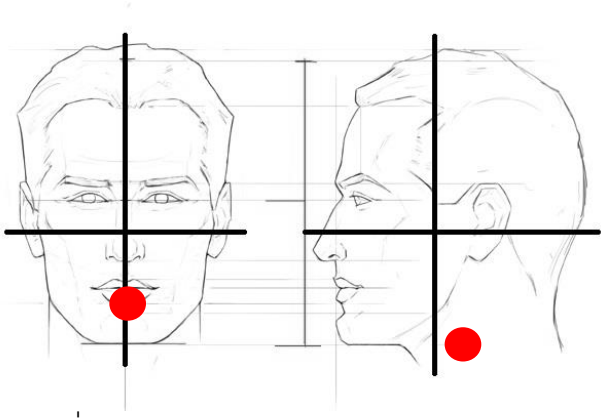
เตียโก มาโตส นักร้องเสียงบาริโทนชาวโปรตุเกสได้รับรางวัลชนะเลิศและรางวัล Best Interpretation of Lied / Mélodie ในการแข่งขันร้องเพลงจัดโดย VI Portuguese Rotary Foundation และรางวัลรองชนะเลิศในการแข่งขัน the Portuguese Pré mio Jovens Músicos เมื่อปี ค.ศ. 2012



แผนภาพที่ 2.1 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเตียโก มาโตส

โจเอล เก (Joel Gay)

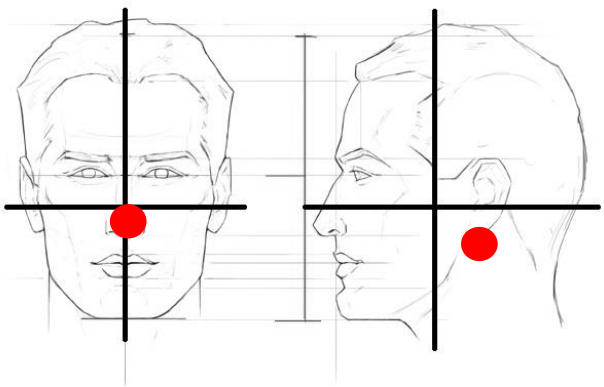
โจเอล เก นักร้องและวาทยกร สำเร็จการศึกษาปริญญาโทด้าน choral conducting และ Voice Performance จากมหาวิทยาลัย East Carolina ในขณะที่ศึกษาอยู่นั้น โจเอล เก ศึกษากับยอห์น แครมาร์(John Kramar) และ แดเนียล บารา (Daniel Bara) เขาได้แสดงร้องเดี่ยวที่ Eastern North Carolina วิทยาลัย the Barton College ร่วมกับวง Wilson Symphony และวง the Crystal Coast Choral Society ของมหาวิทยาลัย the East Carolina University ในงาน Religious Arts Festival และ วง the Lenoir Community College Christmas Chorus



แผนภาพที่ 2.2 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของโจเอล เก

ซา ปีเตอร์ (Cser Péter)

ซา ปีเตอร์ นักร้องเสียงเบสชาวฮังการี จบการศึกษาด้านการร้องเพลง (vocal faculty) จากวิทยาลัย the Franz Liszt Music College และจากนั้นศึกษาต่อด้าน เพลงร้องศิลป์ โอราโตริโอ และ อุปรากร ที่วิทยาลัย the Graz College of Music and the Performing Arts (Graz Musikhochschule) ออสเตรีย อาจารย์ผู้สอนเขาได้แก่ จูเลีย บิกฟาล์วี (Júlia Biklfalvy) ซอลท์ เบนเด (Zsolt Bende) เคเอส ลิเลียน สุคิส (Ks. Lilian Sukis) คริสเตียน ปอปเปิลไรเตอร์ (Christian Pöppelreiter) และ เกอร์ฮาร์ด เซลเลอร์ (Gerhard Zeller)

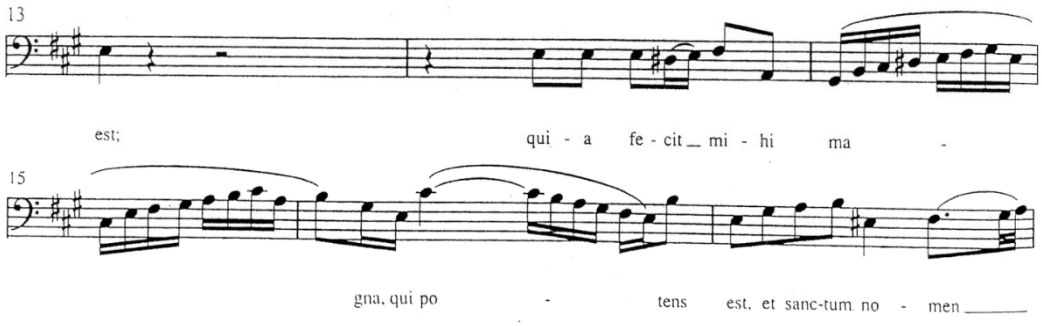


แผนภาพที่ 2.3 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของซา ปีเตอร์

2.4.1.2 **บทวิเคราะห์การใช้เสียง**

ในเพลงขับลำศิลป์ Quia fecit mihi magna นั้น ผู้เขียนพบว่าลักษณะการวางเสียงของเตียโก มาโตส ถูกวางไว้ในตำแหน่งเสียงก้องกังวานที่อยู่สูงกว่าคนอื่น และการตั้งจังหวะของบทเพลงอยู่ในจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว มีชีวิตชีวา ถึงแม้ว่าจังหวะจะอยู่ในอัตรา Andante ส่วน โจเอล เก นั้นเสียงจะถูกวางไว้ในตำแหน่งที่ลึกและอยู่ด้านหลัง ประกอบกับจังหวะในการร้องอยู่ในระดับ Larghetto ช้ากว่าทุกคนทำให้เกิดความรู้สึกหน่วง ยิ่งกดเสียงทำให้ยิ่งฟังแล้วอุดอู้ไม่สบาย ซา ปี เตอร์ ช่องเสียงวางไว้ในตำแหน่งที่สูงกว่าของ โจเอล เก และอัตราจังหวะเร็วขึ้นกว่า แต่เสียงยังไม่ถึงกับก้องกังวานส่งออกมามากนัก โดยสรุปแล้วผู้เขียนควรเลือกใช้จังหวะที่เร็วกว่าปกติสักเล็กน้อย เพลงโดยรวมอยู่ในเสียงกลางถึงล่าง ควรระวังโน้ต A2 และ G2 ในช่วงเสียงต่ำซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ต่ำที่สุดของบทเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในห้องที่ 14-16 เป็นโน้ตวิ่งจาก G2 – C4 โน้ตสูงลำดับที่สองของเพลง ประกอบกับลมหายใจที่ต้องเตรียมตัวอย่างดีเนื่องจากเป็นประโยคที่ยาว เนื้อเพลงบอกเพื่อจะแสดงย้ำเตือนว่า Quia fecit mihi magna qui potens est คือ เพราะว่าผู้ทรงฤทธานุภาพทรงทำการใหญ่เพื่อข้าพเจ้า

ตัวอย่างที่ 2.1 ประโยคที่ยาวในเพลง Quia fecit mihi magna

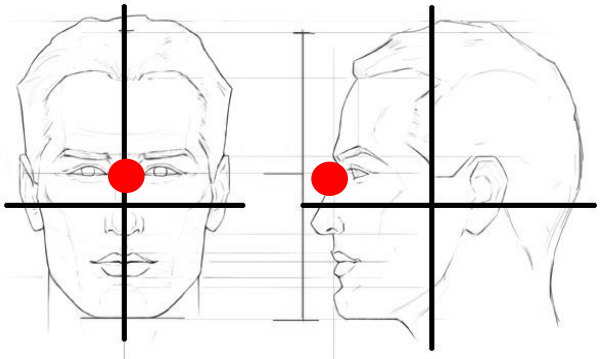


2.4.2 **บทเพลงที่ 2 ขับร้องเจรจา** I feel the Deity within **และ เพลงขับลำศิลป์** Arm, arm ye brave **จาก** Oratorio Judas Maccabeus **ประพันธ์โดย** George Frideric Handel

2.4.2.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง

เจอรัลด์ ฟินลี (Gerald Finley)

เจอรัลด์ ฟินลี นักร้องเสียงบาริโทนชาวแคนนาดาเป็นหนึ่งในนักร้องชั้นนำที่ยังแสดงอยู่ในยุคปัจจุบัน ด้วยรางวัลการันตีมากมายทางด้านการแสดงและการอัดเสียงในสื่อวีดิทัศน์ต่าง ๆ รวมถึงการแสดงอุปรากรทั่วโลก รางวัลที่เขาได้รับเช่น รางวัลแกรมมี่สำหรับนักแสดงอุปรากรบันทึกเสียงยอดเยี่ยม (Grammy for Best Opera Recording 2012) และรางวัลนักร้องเดี่ยวยอดเยี่ยม (Best Solo Vocal Recording) สำหรับแผ่นเสียง Britten Songs (Hyperion) ที่ the 2011 Classic FM Gramophone Awards

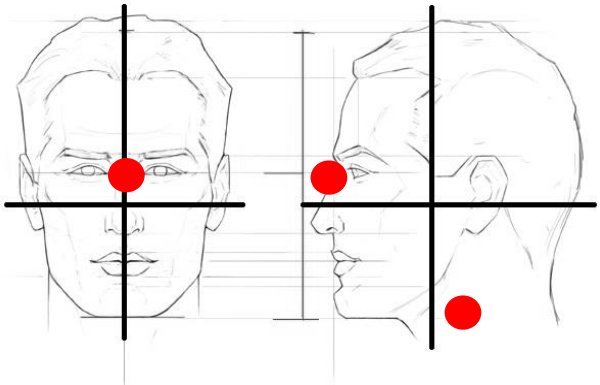


แผนภาพที่ 2.4 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเจอรัลด์ ฟินลี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ออเรลิอุส โกริ (Aurelius Gori)

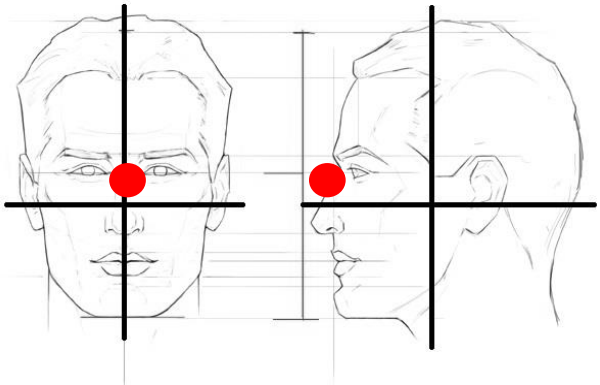
ออเรลิอุส โกริ (D.M.A.) ได้รับการยกย่องในฐานะนักร้องเดี่ยวจาก the Washington Post ว่าสามารถร้องได้อย่างแจ่มจรัส ออเรลิอุส โกริได้รับทุนการศึกษาเต็มจำนวนในการศึกษาด้าน Lieder and German singing และด้านรูปแบบการสอนที่ the Hochschule für Musik ในเมือง Munich ปัจจุบัน ออเรลิอุส โกริ เป็นอาจารย์สอนอยู่ที่ Northern Virginia Community College-Alexandria และ the Washington Conservatory of Music



แผนภาพที่ 2.5 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของออเรลิอุส โกริ

เซอร์โจ โฟเรสติ (Sergio Foresti)

เซอร์โจ โฟเรสติ นักร้องเสียงเบส ชาวอิตาเลียน สำเร็จการศึกษาด้วยความสามารถที่โดดเด่นด้านเปียโนภายใต้การควบคุมของ เจอมานา รูโอซี (Germana Ruozi) และทางด้านเอกร้องภายใต้การควบคุมของ มาเรีย กาบริเอลลา (Maria Gabriella Munari) ที่ Istituto Musicale O. Vecchi ปัจจุบัน โฟเรสติ มีส่วนในการสอนชั้นเรียนพิเศษ ที่ควบคุมโดย ลิเลียนา โพลิ (Liliana Poli) และ ลิโอนาโด เดอ ลิสิ (Leonardo De Lisi)



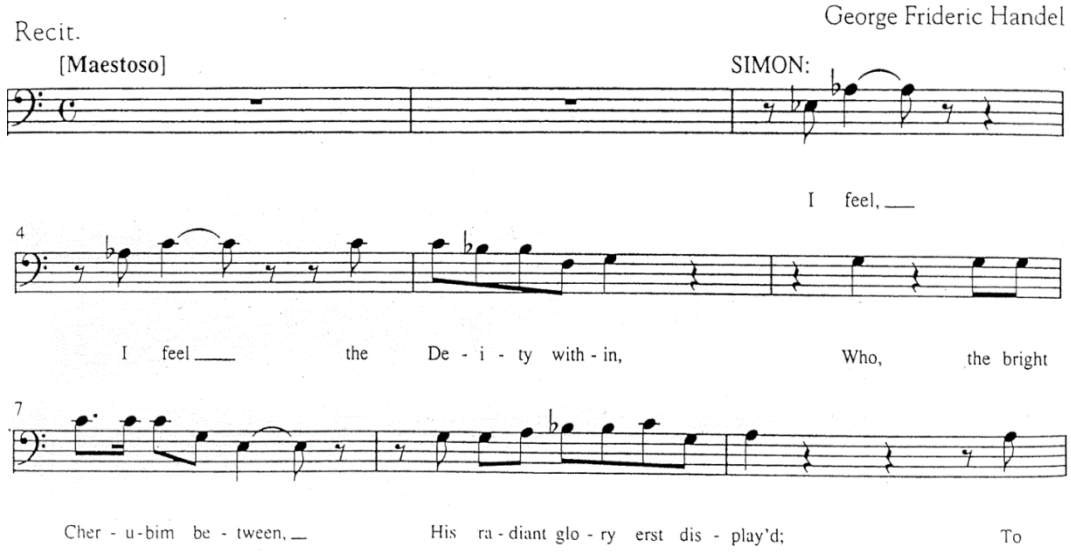
แผนภาพที่ 2.6 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเซอร์โจ โฟเรสติ

2.4.2.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง

ในบทขับร้องเจรจา I feel the Deity within และเพลงขับลำศิลป์: Arm, arm ye brave นั้น นักร้องทั้ง 3 คนวางเสียงได้ดี อยู่ในตำแหน่งก้องกังวานของโพรงจมูก แต่ การใช้ความก้องกังวานของโพรงกะโหลกและช่องคอไม่เหมือนกัน เซอร์โจ โฟเรสติ ร้องสบายใช้ความก้องกังวานของเสียง

แต่ไม่ได้ใช้พลัง อย่าง ออเรลิอุส โกริ ที่ใช้พลังอย่างเห็นได้ชัดและมีความก้องกังวานของเสียงทั้งกะโหลกศีรษะ ในเสียงช่วงต่ำที่ร้องลึกไปในช่องคอทำให้ได้เสียงที่เข้มและหนา ออเรลิอุส โกริมีตำแหน่งเสียงก้องกังวานของโพรงจมูกที่ชัด มีช่วงเสียงสูงที่สว่างและก้องกังวานมากและสามารถสร้างโฟกัสเสียง รวมเสียงได้ดีกว่าคนอื่น ๆ และยังเพิ่มลูกเล่นในโน้ตเพลงเข้าไปด้วย ในบทเพลงนี้เป็นการเรียกรวมพล ของเหล่าผู้กล้า สร้างขวัญกำลังใจ และเตรียมความพร้อม จำเป็นต้องใช้พลังและลีลาที่หลากหลายของน้ำเสียง อย่างขับร้องเจรจา ในช่วงต้นของห้องที่ 3-9 บทกล่าวว่า “ข้ารู้สึก ข้ารู้สึก ว่าพระเจ้าทรงสถิตอยู่ด้วย ผู้ที่ส่องสว่าง อยู่ระหว่างเชรูบีม ลำแสงพระสิริของพระองค์นั้นเฉิดฉาย” เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 2.2 ท่อนเพลงที่ใช้น้ำเสียงสว่างไสว



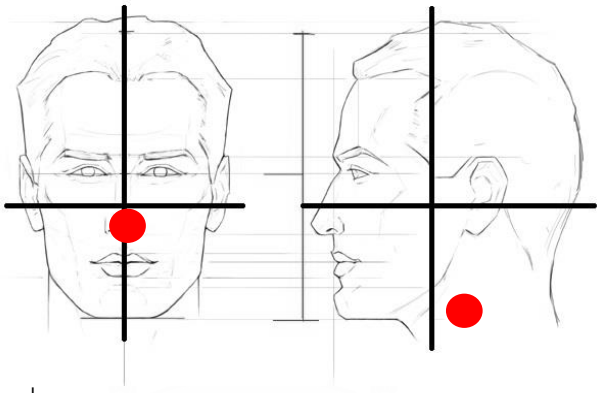
2.4.3 **บทเพลงที่** 3 **บทขับร้องเจรจา** For behold, Darkness Shall Cover the Earth **เพลงขับลำศิลป์** The people that walked in darkness **ประพันธ์โดย** George Frideric Handel

2.4.4 **บทเพลงที่** 4 **บทขับร้องเจรจา** Behold, I tell you a mystery **เพลงขับลำศิลป์** The trumpet shell sound **จาก** Messiah **ประพันธ์โดย** George Frideric Handel

2.4.4.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง

อมิลิอาโน แกนต์ (Emiliano Géant)

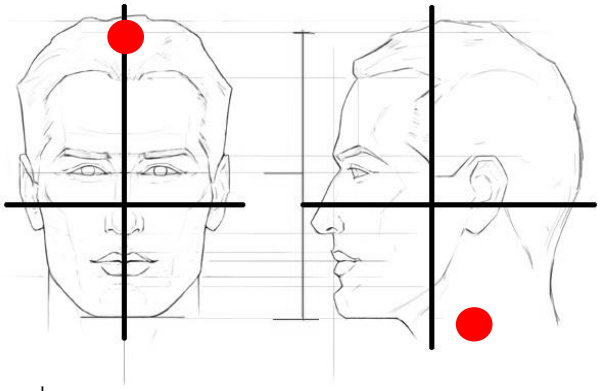
อมิลิอาโน แกนต์ นักร้องเสียงเบสชาวสเปนชนะรางวัล the Constance Weldon Prize (2005) และได้รับการสนับสนุนทุนการศึกษาในการเรียนด้านการร้องเพลงที่ Miami University ต่อมาได้ทุนการศึกษาเต็มจาก the Ministry of Culture of Venezuela เพื่อศึกษาปริญญาโททางด้านการแสดงอุปรากรที่ the Royal College of Music อมิลิอาโน แกนต์ ได้แสดงหลายครั้งที่ the Händel House Museum ในกรุงลอนดอน และคณะ L'Arte del Mondo ได้เชิญเขาเพื่อร้องเดี่ยวใน Händel's Messiah ที่ the Händel Festspiele ใน Halle และ Altenberg ประเทศเยอรมัน ปี ค.ศ.2010



แผนภาพที่ 2.7 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของอมิลิอาโน แกนต์

อลัสแตร์ ไมลส์ (Alastair Miles)

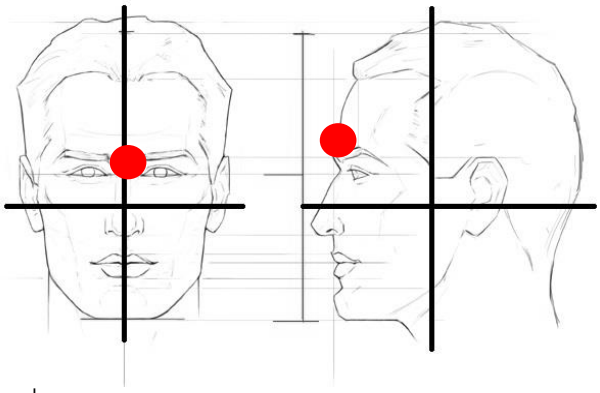
อลัสแตร์ ไมลส์ นักร้องเสียงเบสชาวอังกฤษซึ่งเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางด้านการแสดงอุปรากรและการแสดงคอนเสิร์ต ในยุโรป อเมริกา และทางแถบตะวันออกไกล Miles เป็นที่รู้จักไปทั่วโลกหลังจาก ปี ค.ศ. 1986 เมื่ออลัสแตร์ ไมลส์ ชนะรางวัล the Decca Kathleen Ferrier Prize ที่ the Wigmore Hall ในกรุงลอนดอน อลัสแตร์ ไมลส์เป็นที่จดจำในรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์ในการแสดงต่าง ๆ ที่ให้ความรู้สึกเหมือนอยู่บ้าน เมื่อแสดงเพลงในยุคบาโรก เฉกเช่นได้อยู่ในยุคโรแมนติก กับ แวร์ดิ และ วากเนอร์



แผนภาพที่ 2.8 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของอลัสแตร์ ไมลส์

เทดดี ทาฮู โรดส์ (Teddy Tahu Rhodes)

เทดดี ทาฮู โรดส์ เป็นนักร้องอาชีพ เสียงเบสบาริโทน ระดับโลกทั้งด้านการแสดงอุปรากรและการแสดงคอนเสิร์ต เขาได้รับรางวัล the Kathleen Ferrier Award และแสดงในคอนเสิร์ต the Young Songmakers Almanac Concert Series ในกรุงลอนดอน ที่ the Salt Lake City International Concert Series และในประเทศญี่ปุ่น เขาเป็นตัวแทนประเทศนิวซีแลนด์ ในการแข่งขันร้องเพลง Cardiff Singer of the World competition ในปี ค.ศ. 1999



แผนภาพที่ 2.9 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเทดดี ทาฮู โรดส์

2.4.4.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง

ในการร้องทั้งสองบทเพลง อมิลิอาโน แกนต์ ใช้ส่วนของความก้องกังวานของเสียงได้กว้างพอประมาณ เมื่อเปรียบเทียบกับอีกสองคน อลัสแตร์ ไมลส์ และ เทดดี ทาฮู โรดส์ จะใช้เสียงได้ลึก

กว่ามาก โดยเฉพาะ อลัสแตร์ ไมลส์ มีความนุ่มลึกและหนากว่าทุกคน แต่การวางเสียงในลักษณะนี้เสียงจะก้องแต่ไม่สามารถพุ่งไปถึงคนดู การวางเสียงในตำแหน่งของโพรงจมูกอย่าง เทดดี ทาฮู โรดส์ ทำให้คำชัดและมีความสว่างในเนื้อเสียง รวมถึงเสียงที่พุ่งออกไปด้านหน้าอย่างชัดเจน แม้ในโน้ตตัวที่ต่ำมา ในห้องที่ 8 คือโน้ต F2

ตัวอย่างที่ 2.3 ประโยคเพลงที่มีโน้ตต่ำสุด

ในเรื่องของลมหายใจ นักร้องต้องแสดงความสามารถได้กับบริหารประโยคเพลงมีความต่อเนื่องอย่างตัวอย่างในห้อง 40-45 ประมาณ 20 จังหวะ ในประโยคนี้ อมิลิอาโน แกนต์ แบ่งการหารใจออกเป็นสองครั้งแตกต่างจากอีกสองคนที่ใช้หนึ่งลมหายใจ และเนื่องจากเป็นชาวสเปน ทำให้มีความไม่ชัดในเรื่องภาษามีอยู่มาก รวมถึงการเอื้อนและทอดเสียงในคำที่มากเกินไป

ตัวอย่างที่ 2.4 ประโยคเพลงที่ใช้ลมหายใจยาว

เพลงขับลำศิลป์ The trumpet shell sound ห้องที่ 31 และห้องที่ 46 เพื่อแสดงออกถึงเสียงของทรัมเป็ต (trumpet) ที่ส่งเสียงออกมา แล้วผู้วายชนม์จะฟื้นคืนชีวิตขึ้น ผู้ร้องจะเพิ่มระดับเสียงมากขึ้นในแต่ละครั้ง ในที่นี้ เทดดี ทาฮู โรดส์ใช้เสียงก้องกังวานได้สว่าง และเหมาะสมกับความหมาย การส่งเสียงของทรัมเป็ตมากกว่า ทั้งในตัวโน้ต D4 และ E4 ส่วน อลัสแตร์ ไมลส์การ

ร้องโน้ต E4 นั้นจะร้องออกมาในลักษณะขึ้นด้านบนและลึกเข้าไปด้านในมากกว่า ในโน้ตสูงบางครั้งผู้เขียนจำเป็นต้องเลือกระหว่างความสวยงามของโน้ต หรือการร้องให้ถึงตัวโน้ต หากจำเป็นต้องเลือก ผู้เขียนควรเลือกร้องให้ถึงตัวโน้ตมากกว่า

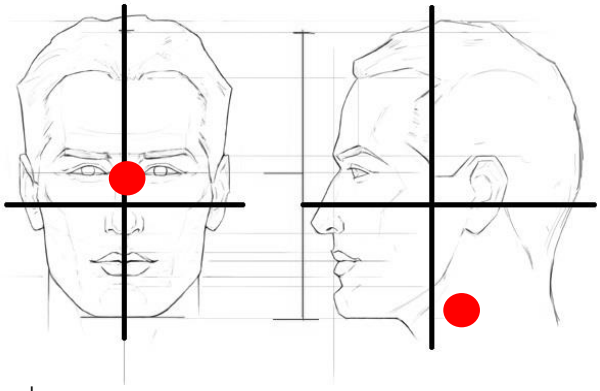
ตัวอย่างที่ 2.5 ประโยคเพลงแสดงการร้องเหมือนทรัมเป็ต

2.4.5 บทเพลงที่ 5 เพลงขับลำศิลป์ Largo al factotum จากอุปรากรเรื่อง IL Barbiere di Siviglia ประพันธ์โดย Gioachino Rossini

2.4.5.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง

ยอห์น รอว์นสลี (John Rawnsley)

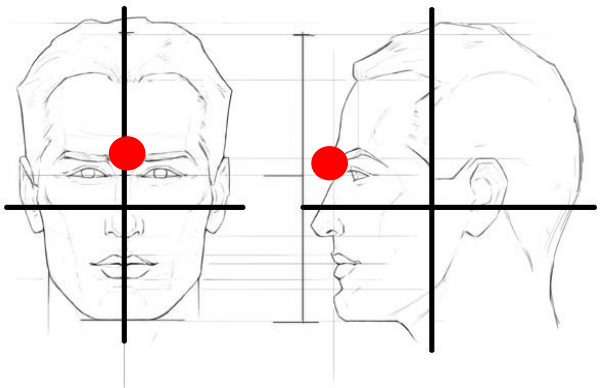
ยอห์น รอว์นสลี จบการศึกษาจาก the Northern School of Music และ the Royal Northern College of Music จากนั้น รอว์นสลี ได้เข้าร่วม the Glyndebourne Festival Opera และได้รับบทบาทหลากหลาย เช่น Ford ในในอุปรากรเรื่อง Falstaff, Marcello ในอุปรากรเรื่อง La Boheme, Figaro ในในอุปรากรเรื่อง Il Barbiere di Seviglia และ Masetto ในอุปรากรเรื่อง Don Giovanni ยอห์น รอว์นสลีได้แสดงต่อหน้าราชวงศ์อังกฤษที่ Royal Opera House ในปี ค.ศ. 1979 รับบทเป็น Schaunard ในในอุปรากรเรื่อง La Boheme และแสดงกับ the English National Opera ในปี ค.ศ. 1980 รับบทเป็น Amonasro ในในอุปรากรเรื่อง Aida



แผนภาพที่ 2.10 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของยอห์น รอว์นสลี

ปลาซิโด โดมินโก (Plácido Domingo)

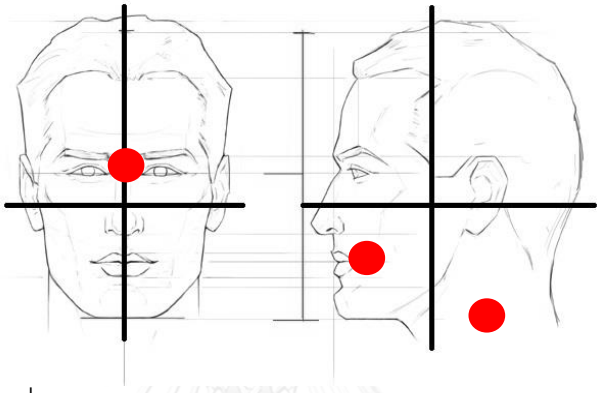
ปลาซิโด โดมินโก นักร้องและวาทยกรชื่อดังชาวสเปนได้รับสมญานามจากผู้ชมทั่วโลกว่า “the King of Opera” หรือ “ราชาแห่งอุปรากร” จนถึงปัจจุบัน โดมินโกได้แสดงอุปรากรกว่า 3,800 ครั้ง ใน 147 บทบาท และได้เป็นวาทยกรให้กว่า 500 การแสดง อีกทั้งได้บันทึกเสียงลงแผ่นเสียง สื่อวีดิทัศน์ และภาพยนตร์อีกมากมาย ปัจจุบัน โดมินโกดำรงตำแหน่งผู้กำกับการแสดงอุปรากร the Los Angeles Opera, ผู้บริหาร the International Federation of the Phonographic Industry ประธานบริษัท Europa Nostra และผู้ริเริ่มการแข่งขันอุปรากรระดับโลก Operalia



แผนภาพที่ 2.11 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของปลาซิโด โดมินโก

โทมัส แฮมป์สัน (Thomas Hampson)

โทมัส แฮมป์สัน นักร้องเสียงบาริโทนชาวอเมริกัน ได้รับการยกย่องและรางวัลมากมาย เช่นรางวัล Grammy Award, Edison Awards และ the Grand Prix du Disque โทมัส แฮมป์สัน ยังได้รับรางวัลด้านผู้นำ the 2009 Distinguished Artistic Leadership Award จาก the Atlantic Council ใน Washington, DC และได้รับยกย่องเป็น the New York Philharmonic's first Artist-in-Residence



แผนภาพที่ 2.12 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของโทมัส แฮมป์สัน

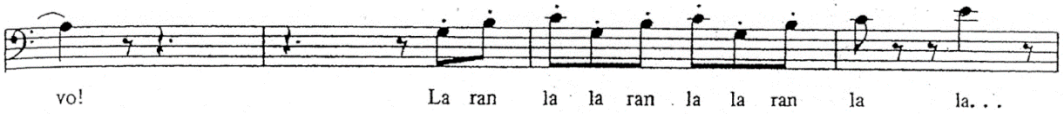
2.4.5.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง

ผู้เขียนเห็นว่า นักร้องทั้งสามคนมีความคลายคลึงกันมากในเรื่องช่องเสียง แต่ลีลาและการใส่รายละเอียดในบทเพลงแตกต่างกัน อาจเป็นเพราะ Largo al factotum เป็นเพลงของตัวละครที่มีอารมณ์ขัน ตลก และสนุกอยู่ในตัวเอง ยอห์น รอว์นสลี เสียงหนาและคมชัด มีการเปลี่ยนช่องเสียง และใช้น้ำเสียงในการพูดอยู่หลายแห่ง ปลาซิโด โดมินโก แรกเริ่มเข้าสู่การร้องเพลงคลาสสิกในเสียง บาริโทน แต่ปัจจุบันนั้น โดมินโกเป็นนักร้องเสียงเทเนอร์ระดับตำนาน ในเพลงนี้ โดมินโกยังมีการใช้ช่องเสียงที่อยู่ลึกในคอ แต่ความก้องกังวานที่โพรงจมูกแบบเทเนอร์และการวางเสียงไว้ที่สูงก็ชัดเจน โทมัส แฮมป์สันใช้เสียงลึกในช่องคอได้ดี ผสมกับเสียงที่โพรงจมูก มีการใช้ช่องปากในการสร้างสีของเสียงแบบไม่คุ้นหู ให้ความรู้สึกเหมือนอมคำ แต่ก็ยังสามารถมีความก้องกังวานอยู่ บทเพลงนี้มีความยากทั้งเนื้อเพลงที่มีคำพูดมาก อัตราจังหวะที่เร็ว อย่างมีชีวิตชีวา Allegro vivace ช่วงเสียงตั้งแต่ต่ำ D3ไปถึงโน้ตตัวที่สูงที่สุด คือ A4 ในห้องที่ 83 และโน้ตที่กระโดดคู่เสียงที่กว้างในหลาย ๆ ครั้งในห้องที่ 48-50 การใช้เสียงในสระ "โอ" ทำให้เสียงอยู่ในตำแหน่งที่ลึก

ผู้เขียนจึงใช้เสียง “โอ+ออ” เพื่อเข้ามาปรับแก้เสียงให้สว่างขึ้นและง่ายในการใช้ความเร็วในการร้อง เช่น ฟิกาโร จะร้องว่า ฟีการอ

ตัวอย่างที่ 2.6 โน้ตห้องที่ 48-50

ตัวอย่างที่ 2.7 โน้ตห้องที่ 80-83



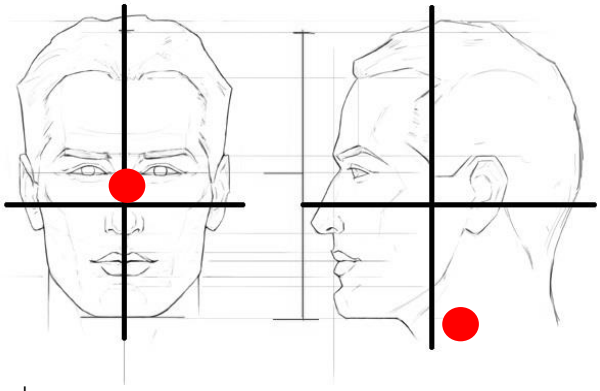
ตัวอย่างที่ 2.8 โน้ตห้องที่ 190-192

2.4.6 บทเพลงที่ 6 เพลงขับลำศิลป์ Vorte toast, je peux vous ie render จากอุปรากรเรื่อง Carmen ประพันธ์โดย Georges Bizet

2.4.6.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง

เออร์วิน สโครตต์ (Erwin Schrott)

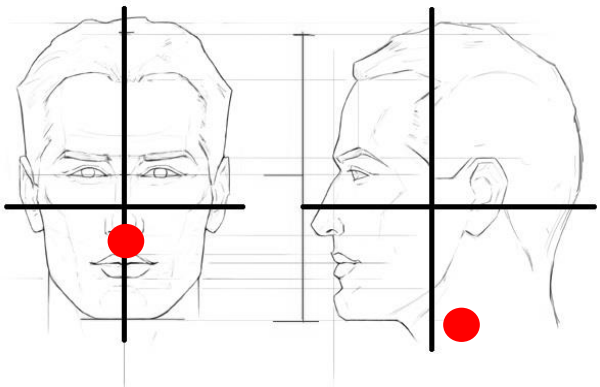
เออร์วิน สโครตต์ นักร้องชาว Uruguay Schrott ชนะรางวัลการแข่งขัน “Operalia” Singing Competition ของ ปลาซิโด โดมินโก ในปี ค.ศ. 1998 และจุดประกายความโด่งดังให้กับเขาไปทั่วโลก เขาได้แสดงในโรงอุปรากรชื่อดัง เช่น the Teatroalla Scala, the Metropolitan Opera ที่มหานครนิวยอร์ค, the Opéra national de Paris, the Washington National Opera, the Vienna State Opera, the Teatro Colón of Buenos Aires, the Royal Opera, Covent Garden, the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, the Hamburg State Opera, the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels, the Teatro Carlo Felice in Genoa, the Los Angeles Opera และอื่น ๆ อีกหลายแห่ง



แผนภาพที่ 2.13 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเออร์วิน สโครตต์

ลอเรนต์ นายูริ (Laurent Naouri)

ลอเรนต์ นายูริ นักร้องเสียงบาริโทนเรียนด้านการร้องเพลงจาก Le Centre national d'insertion professionnelle des artistes lyriques (CNIPAL) ประเทศฝรั่งเศส และจากโรงเรียนสอนดนตรีและการแสดง London's Guildhall School of Music and Drama ตั้งแต่ได้รับบทของ Milhaud ในอุปรากรเรื่อง Christophe Colomb เมื่อปี ค.ศ. 1992 นายูริก็เป็นที่รู้จักทั้งที่โรงละครอุปรากรฝรั่งเศสและยุโรป ในฐานะนักร้องรับเชิญในงานเทศกาลต่าง ๆ เช่น the Opéra Bastille และThéâtre des Champs-Elysées ในกรุงปารีส เป็นต้น

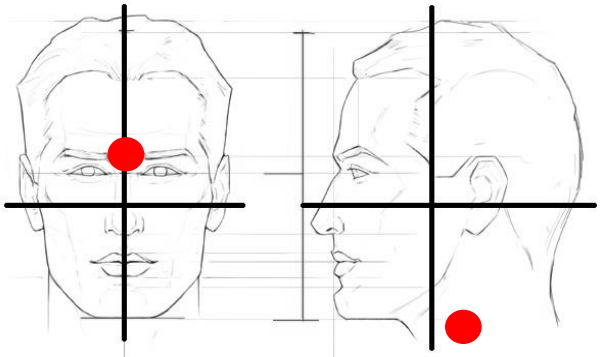


แผนภาพที่ 2.14 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของลอเรนต์ นายูริ

ซามูเอล แรมมี (Samuel Ramey)

ซามูเอล เอดวาร์ด แรมมี Samuel Edward Ramey นักร้องเสียงเบสชาวอเมริกันซึ่งนิตยสาร Time Magazine กล่าวชื่นชมว่าเป็น "นักร้องเสียงเบสผู้ไม่ธรรมดาในการแสดง และมี

ความสามารถพิเศษด้านการร้อง” แรมมีได้พุ่งขึ้นสู่เส้นทางสายอาชีพนักร้องอุปรากรอย่างรวดเร็ว โดยทั่วไปสามารถพบเขาได้ที่โรงละครอุปรากรที่โด่งดัง ระดับโลก อาทิเช่น La Scala, Covent Garden, Vienna Opera, the New York City Opera, the Paris Opera, the San Francisco Opera และ the Metropolitan Opera.

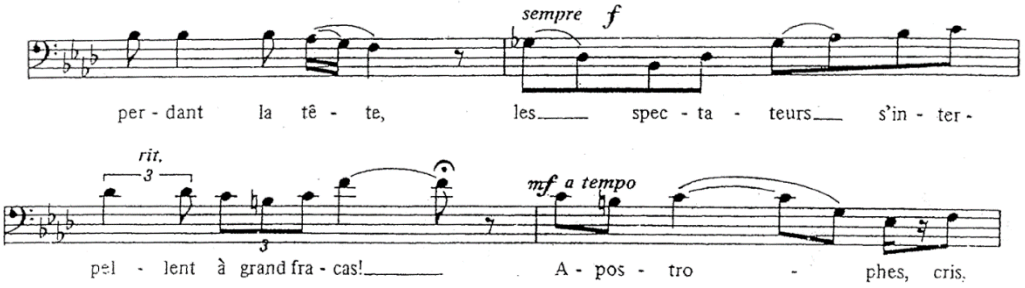


แผนภาพที่ 2.15 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของซามูเอล เอดวาร์ด แรมมี

2.4.6.2 **บทวิเคราะห์การใช้เสียง**

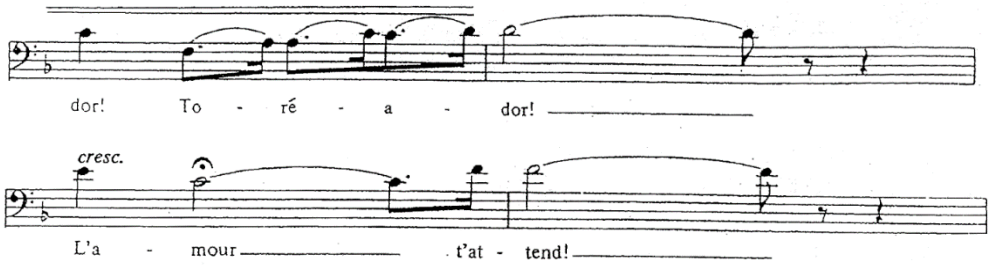
ในบทเพลง Vorte toast, je peux vous ie render เสียงที่โดดเด่นและมีความก้องกังวานที่สุด คือ เสียงของ ซามูเอล เอดวาร์ด แรมมี เราจะฟังได้ยินถึงความคมชัดในโน้ตเสียงต่ำและเสียงกลาง แรมมี ใช้ความก้องกังวานของโพรงจมูกได้อย่างดีมาก ในความหนาของเนื้อเสียงและการใช้ความก้องกังวานในช่องคอเป็นที่หน้าประทับใจ ส่วนในโน้ตสูงนั้น แรมมี เลือกที่จะตั้งเสียงขึ้นไปในหัวมากกว่าที่จะให้พุ่งไปข้างหน้า เออร์วิน สโครตต์ และ ลอเรนต์ นายูริให้ความรู้สึกกดเสียงในช่องคอเยอะกว่า โดยเฉพาะ นายูริเสียงจะฟุ้งกระจายมาก เนื่องจากการเปิดช่องคอที่มากกว่าคนอื่น ในช่วงเสียงต่ำของสโครตต์ ก็ไม่ต่างกันมากเท่าไหร่แต่ในช่วงเสียงกลางมีความคมชัดกว่า นายูริในเรื่องลีลาในน้ำเสียงนั้น สโครตต์ แสดงออกมากกว่าคนอื่น ส่วนการร้องและจัดการเสียงสูงในโน้ต F4 ที่ปรากฏ 3 ครั้งในบทเพลงคือ ห้องที่ 25 ห้องที่ 71 และห้องที่ 79 ทุกคนเลือกใช้เสียงก้องกังวานไปในโพรงกะโหลกมากกว่าที่จะพุ่งไปข้างหน้าในส่วนของห้องที่ 79 นั้นไม่สามารถจำแนกได้เนื่องจากมีเสียงของนักร้องประสานเสียงร่วมร้องเข้ามาด้วยกัน

ตัวอย่างที่ 2.9 โน้ตห้องที่ 23-25



ตัวอย่างที่ 2.10 โน้ตห้องที่ 68-71

ตัวอย่างที่ 2.11 โน้ตห้องที่ 94-97



2.4.7 **บทเพลงที่** 7 **เพลงขับลำศิลป์** And when They were come

2.4.8 **บทเพลงที่** 8 **เพลงขับลำศิลป์** He made Himself of no reputation

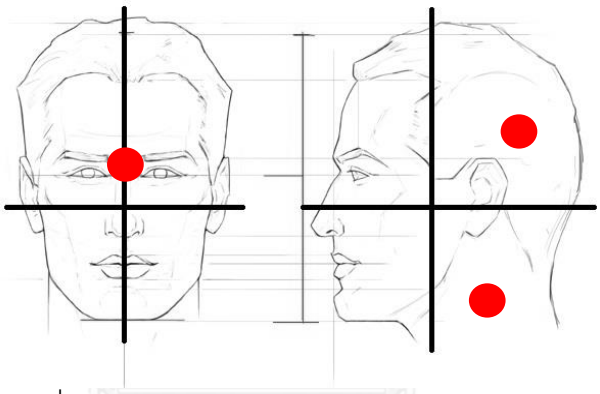
2.4.9 **บทเพลงที่** 9 **เพลงขับลำศิลป์** And as Moses lifted up the Serpent

2.4.10 **บทเพลงที่** 10 **เพลงขับลำศิลป์** Is it nothing to you **จาก** The Crucifixion **ประพันธ์โดย** John Stainer

2.4.10.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง

ซิโมน ไบลี (Simon Bailey)

ซิโมน ไบลี ได้รับคำชื่นชมจากผู้ชมอย่างมาก ในความหลากหลายทางด้านอุปรากร ซึ่งเขาได้แสดงบทนำมากว่า 100 บท อุปรากรเรื่องเอกที่เป็นที่รู้จัก ไบลีได้รับทุนการศึกษาที่ Clare College, Cambridge ศึกษาปริญญาโทที่ The Royal Northern College of Music (RNCM) เมือง Manchester และได้รับการสนับสนุนจาก Neil Howlett ภายใต้ทุน Peter Moores Foundation scholar รวมถึงได้รับการศึกษาที่ the Accademia del Teatroalla Scala เมืองมิลานด้วย ไบลีได้รับรางวัลชนะเลิศการแข่งขันในรายการ the Concorso Internazionale Musica Sacra ปี ค.ศ. 2005 ณ กรุงโรม

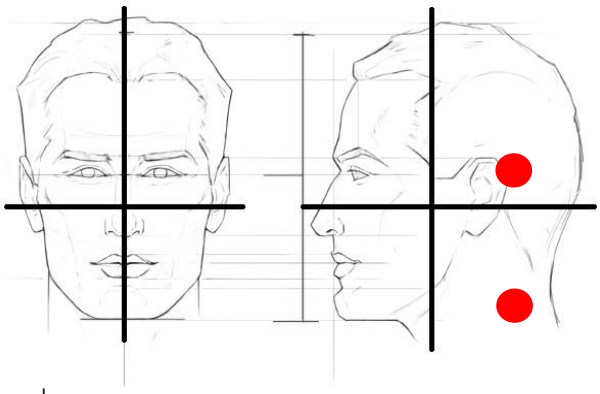


แผนภาพที่ 2.16 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของซิโมน ไบลี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โยเซฟ โกเมส (Joseph Gomes)

โยเซฟ โกเมส เป็นนักร้องของคณะ The Newman Choir, Mumbai ไม่พบข้อมูลอื่น ๆ



แผนภาพที่ 2.17 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของโยเซฟ โกเมส

2.4.10.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง

ไบลี บันทึกเสียงร่วมกับ the Choir of Clare College เมือง Cambridge ไบลี มีเสียงที่ชัดและหนักแน่นกว่า โกเมส มาก อาจเป็นเพราะว่า ไบลีเป็นนักร้องที่ผ่านการฝึกฝนมาอย่างดี การใช้ช่องเสียงกังวานของทั้งสองคนดูจะอยู่ลึกเข้าไปทางด้านหลังมากกว่าที่จะมาด้านหน้า ทำให้ได้คุณภาพเสียงที่ใหญ่ และหนาก้องกังวาน หากเพิ่มการใช้โพรงจมูกในการให้ความก้องกังวานเข้าด้วยกันแล้วจะได้ความชัดและการพุ่งไปข้างหน้ามากขึ้นไปอีก โกเมส เสียงมีโฟกัสไม่มากนัก คำร้องมีความฟุ้งกระจาย อยู่ในช่วงคอและไปด้านหลังค่อนข้างมาก การใช้พลังเวลาโน้ตสูงดีมาก

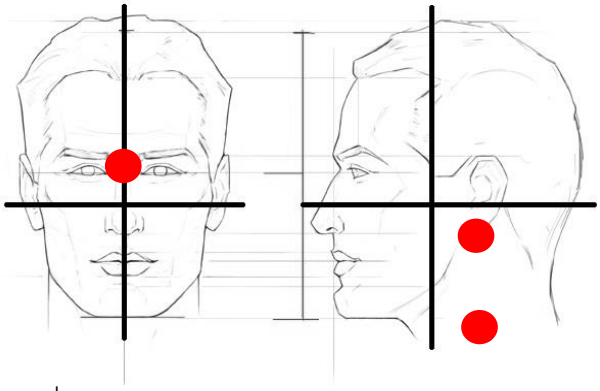
2.4.11 บทเพลงที่ 11 เพลงขับลำศิลป์ Cortigiani, vil razza dannata จากอุปรากรเรื่อง Rigoletto ประพันธ์โดย จูเซปเป แวร์ดี

แสดงครั้งแรก วันที่ 11 มีนาคม ค.ศ. 1851 โลงละคร La Feniceณ เมืองเวนิส ประเทศอิตาลี เนื้อเรื่องโดย ฟรานเชสโก มาเรีย เพียฟ (Francesco Maria Piave) กำกับการแสดงโดย แกตาโน มาเรส (Gaetano Mares) บทเพลงขับลำศิลป์ Cortigiani, vil razza dannata เป็นเพลงที่ร้องโดยตัวละครเอกชื่อ ริโกเลตโต (Rigoletto) ตัวตลกหลังค่อม น้ำเสียงบาริโทน ร้องครั้งแรกโดย เฟลิเซ แวเรซี (Felice Varesi)

2.4.11.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง

ติโต กอบบี (Tito Gobbi)

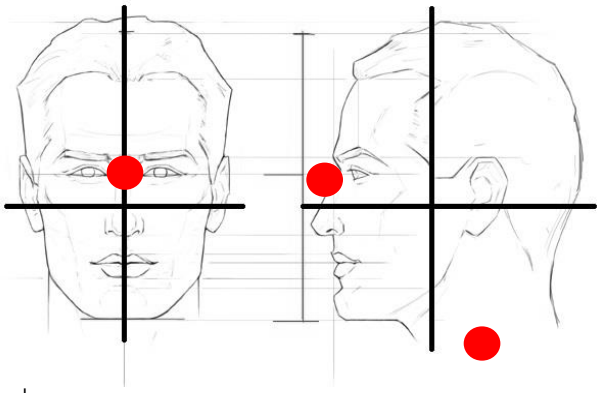
ติโต กอบบี นักร้องเสียงบาริโทนผู้ได้รับการยอมรับอย่างกว้าขวาง เขาเคยศึกษาด้านกฎหมายที่ Padua University แต่ได้เปลี่ยนมาเรียนการร้องกับ Giulio Crimi ในกรุงโรม กอบบีได้เริ่มแสดงอุปรากรที่เมือง Gubbio ในปี ค.ศ. 1935 ในบท Rodolfo จากอุปรากรเรื่อง Bellini's La sonnambula กอบบีถูกว่าจ้างโดย Milan's La Scala ในช่วงปี ค.ศ. 1935- ปี ค.ศ. 1936 โดยได้รับบทเป็น the Herald ในอุปรากรเรื่อง Ildebran do Pizzetti's Oreseolo



แผนภาพที่ 2.18 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของติโต กอบบี

เชอร์ริลล์ มิลเนส (Sherrill Milnes)

เชอร์ริลล์ มิลเนส ได้รับการยกย่องจากทั่วโลกให้เป็นสุดยอดนักร้องบาริโทนในรุ่นของเขาด้วยพลังเสียง การแสดงที่โดดเด่น และรูปร่างหน้าตาที่ดี เขาแสดงการร้องเพลงมากว่า 650 การแสดงที่ the Met (Metropolitan Opera) ซึ่งมิลเนส ได้รับเกียรติให้แสดง ในการจัดการแสดงอุปรากรใหม่ 16 เรื่อง งานแสดงรอบรอบปฐมทัศน์เจ็ดคืนติดกัน และ อีกสิบการแสดงที่ถ่ายทอดทางโทรทัศน์ ในฐานะนักแสดงนำอุปรากรระดับโลก มิลเนสได้แสดงร่วมกับนักร้องอุปรากรชั้นนำของโลกอีกมากมาย

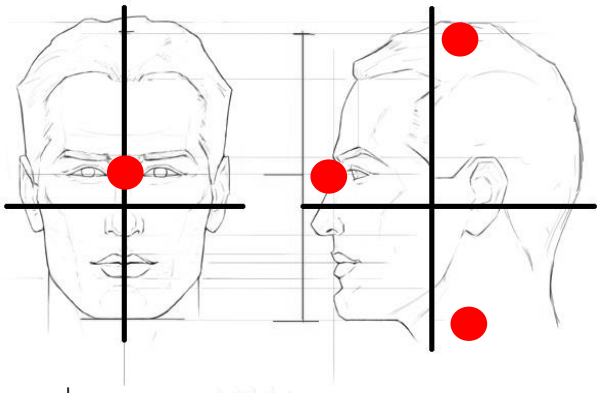


แผนภาพที่ 2.19 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเชอร์ริลล์ มิลเนส

ลิโอ นุชชี (Leo Nucci)

ลิโอ นุชชี นักร้องเสียงบาริโทนชาวอิตาเลียน ผู้มากความสามารถด้านการร้องอย่างงดงามและมีโทนเสียงที่น่าดึงดูดอย่างไม่ธรรมดา เขามีผลงานที่ถูกบันทึกเสียงอย่างมากมายและหลายชิ้นได้รับรางวัล Grammy Awards สำหรับ Best Opera Recording ลิโอ นุชชีได้บันทึกเสียงผลงานเพลงของแวร์ดี อย่างมากมาย โดยทุกผลงานนั้นได้วาทยกรชั้นนำระดับโลกเป็นผู้ควบคุม

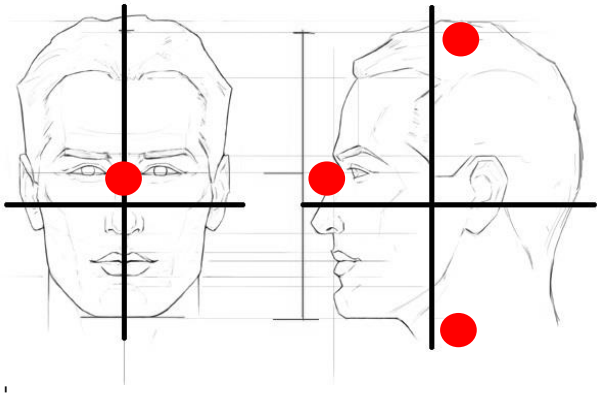
อาทิเช่น อับบาโด (Abbado) บาร์โตเลตติ (Bartoletti) เชลลี (Chailly) คารายาน (Karajan) เลวีน (Levine) มาเซล (Maazel) เมทา (Mehta) มูติ (Muti) และ ซอลติ (Solti)



แผนภาพที่ 2.20 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของลิโอ นุชชี

ดมิตรี โฟโรสโตฟสกี (Dmitri Hvorostovsky)

ดมิตรี โฟโรสโตฟสกี เกิดและได้เรียนที่เมืองครัสโนยาสค์, รัสเซียในปี ค.ศ. 1989 โฟโรสโตฟสกี ชนะรางวัลอันทรงเกียรติจากการแข่งขัน Cardiff Singer of the World Competition ตั้งแต่เริ่มเป็นที่รู้จักผู้ชมต่างประหลาดใจใน เสียงที่มีคุณภาพ มีลีลาน้ำเสียงที่เป็นธรรมชาติและต่อเนื่องโดนกำเนิด หลังจากได้แสดงอุปรากรที่ซีกโลกตะวันตกเป็นครั้งแรก ณ โรงละคร the Nice Opera ประเทศฝรั่งเศส ในอุปรากรเรื่อง The Queen of Spades ของไชคอฟสกี โฟโรสโตฟสกี ก็ได้รับการจองตัวล่วงหน้าเพื่อแสดงในโรงละครชั้นนำของโลก และไปปรากฏตัวในงาน มหกรรมดนตรีนานาชาติมากมาย อาทิ the Royal Opera House, Covent Garden, Metropolitan Opera, the Paris Opera, the Bavarian State Opera, the Salzburg Festival, the Teatro alla Scala Milan, the Vienna State Opera, and the Chicago Lyric Opera



แผนภาพที่ 2.21 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของดมิตรี โฟโรสโตฟสกี

2.4.11.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง

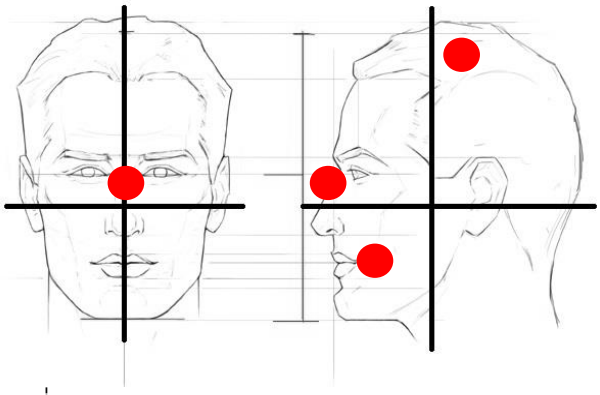
มีเนื้อเสียงที่ดีมากและมีความต่างกันทางด้านอายุ การมิติการวางเสียงหากได้ฟังเรียงกันแล้วจะเป็นได้ว่าช่องเสียงจะค่อย ๆ ถูกเปิดออกยกสูงขึ้น ทำให้คนสุดท้างคือดมิตรี โฟโรสโตฟสกี มีเนื้อเสียงที่หนาและแน่นกว่ามาก ยิ่งไปกว่าการวางเสียงจะเห็นได้ว่าการเดินทางของเทคนิคการร้องเพลงที่ผ่านยุคสมัยนั้นก็ทำให้เกิดความแตกต่าง แต่ในที่นี้ผู้เขียนจะพูดถึงการวางเสียงอย่างเดียวเท่านั้น โดยติโต กอบบี ได้แสดงน้ำเสียงที่อยู่ในช่องคอมากกว่านั้นร้องท่านอื่นๆ

2.4.12 บทเพลงที่ 12 เพลงขับลำศิลป์ Vecchia Zimarra จากอุปรากรเรื่อง La Boheme ประพันธ์โดย Giacomo Puccini

2.4.12.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง

เจมส์ มอร์ริส (James Morris)

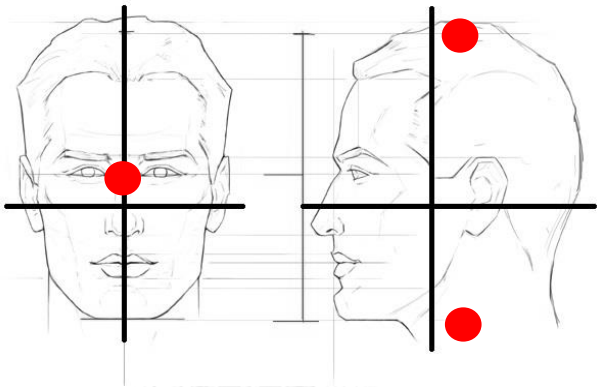
เจมส์ มอร์ริส หนึ่งในนักร้องอุปรากรระดับโลก ที่ได้รับสมญานามว่าโวทัน (Wotan) เทพแห่งสงคราม ในยุคปัจจุบัน เขาได้รับการศึกษาที่บอลทิมอร์ (Baltimore) และได้ศึกษากับปรมาจารย์ด้านอุปรากร Rosa Ponselle ขณะที่มอร์ริส อายุ 23 ปี เขากลายเป็นนักร้องชายที่อายุน้อยที่สุด ที่ได้เซ็นสัญญาร้องกับ the Metropolitan Opera มอร์ริสยังเป็นนักร้องรับเชิญที่ San Francisco, Chicago, Vienna และ Paris โดยปกติเขายังเป็นนักร้องให้กับวง Munich, Berlin และ London's Covent Garden บทบาทที่มอร์ริสเป็นที่รู้จัก ได้แก่ King Philip ในอุปรากร Don Carlos เป็น Claggart ในอุปรากร Billy Budd และเป็น Mefistofele ในอุปรากร Faust เป็นต้น



แผนภาพที่ 2.22 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเจมส์ มอร์ริส

นิโคไล คียูโรฟ (Nicolai Ghiaurov)

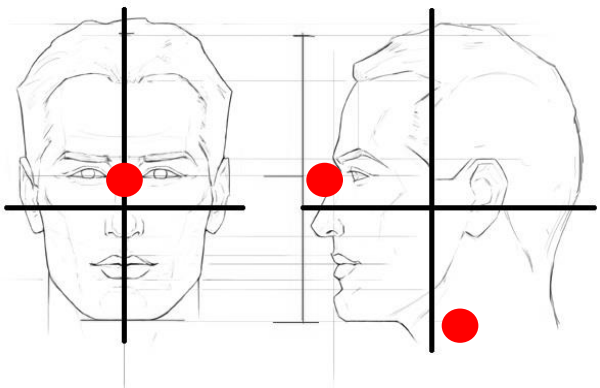
นิโคไล คียูโรฟ เป็นที่รู้จักทั้งในแถบชนสลาฟ (Slavic) อิตาเลียน (Italian) และ ฝรั่งเศส (French) ทั้งยังแสดงอุปรากรในบทที่หลากหลาย ตั้งแต่เคร่งขรึม จนถึงตลกขบขัน และเป็นประจักษ์ในความสามารถด้านการแสดงอย่างยอดเยี่ยม ในบทบาทในการร้องเสียงบาริโทน เช่น ในบท Don Giovanni ของโมสาร์ท และ บท Escamillo ในอุปรากร Carmen คียูโรฟ ถูกขนานนามว่าได้สร้างประวัติศาสตร์ทางดนตรีไว้ในการร้องบันทึกเสียง คียูโรฟได้บันทึกเสียงในอุปรากร Don Carlos ในห้องอัดสามครั้ง บท Filippo สองครั้ง และ ในบท the Grand Inquisitor หนึ่งครั้ง



แผนภาพที่ 2.23 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของนิโคไล คียูโรฟ

คาร์โล โคลอมบารา Carlo Colombara

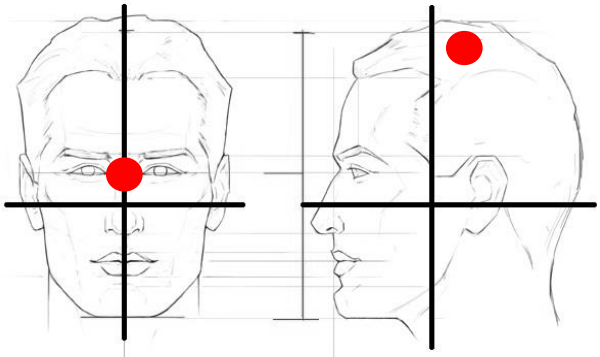
คาร์โล โคลอมบารา นักร้องเสียงเบสชาวอิตาเลียน เขาได้ร้องในบทนำหลายบท ในโรงละครชั้นนำระดับโลก เช่น Teatroalla Scala ในมิลาน the Vienna State Opera ในเวียนนา the Real Teatro di San Carlo เมือง นาโปลี the Arena di Verona เมือง เวโรนา the Royal Opera House ลอนดอน and The Metropolitan Opera มหานครนิวยอร์ก



แผนภาพที่ 2.24 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของคาร์โล โคลอมบารา

เอนริโก คารุโซ (Enrico Caruso)

เอนริโก คารุโซ นักร้องเสียงเทเนอร์ เป็นที่รู้จักดีในบทบาท Cani จากการแสดงรอบปฐมทัศน์ของเรื่อง Pagliacci ในปี ค.ศ. 1896 ในช่วงปี ค.ศ. 1903 ถึง ค.ศ. 1920 คารุโซ เป็นที่โด่งดังไปทั่วโลกและได้แสดงบทบาทเสียงเทเนอร์ที่ the Metropolitan Opera และได้มีการบันทึกเสียงมากกว่า 260 ครั้ง คารุโซ ยังมีส่วนในการแสดงหนังเงียบและรายการวิทยุในครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ. 1910 คารุโซ เป็นนักร้องคนแรกที่มีการขายผลงานบันทึกเสียงในผลงานเพลง 'Vesti la giubba' จากอุปรากรเรื่อง 'Pagliacci' (Clowns) โดย 'Leoncavallo' มากกว่าหนึ่งล้านชิ้นในปี ค.ศ. 1902



แผนภาพที่ 2.25 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเอนริโก คารุโซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4.12.2 **บทวิเคราะห์การใช้เสียง**

นักร้องทั้ง 4 คนนี้มีความแตกต่างกันอยู่บ้างโดยคนสุดท้ายเอนริโก คารุโซ เป็นนักร้องเสียงเทนเนอร์ แน่นอนว่ามีการวางตำแหน่งเสียงไว้สูงกว่าทุก ๆ คน ส่วนคาร์โล โคลอมบารา นั้นได้ร้องบทเพลงนี้โดยเปลี่ยนระดับเสียงให้ต่ำลงไปอีกแปดช่วงเสียง แต่ถึงกระนั้นโคลอมบาราก็ยังยกเสียงวางในจุดก้องกังวานของโพรงจมูกได้ดี และในส่วนของนักร้องสองคนที่เหลือนั้นเจมส์ มอร์ริส จะจับได้ว่ามีเสียงที่ดึงมาด้านหน้ามากกว่าโคไล คียูโรฟ

ตัวอย่างที่ 2.12 โน้ตเพลงในการใช้ช่วงเสียง

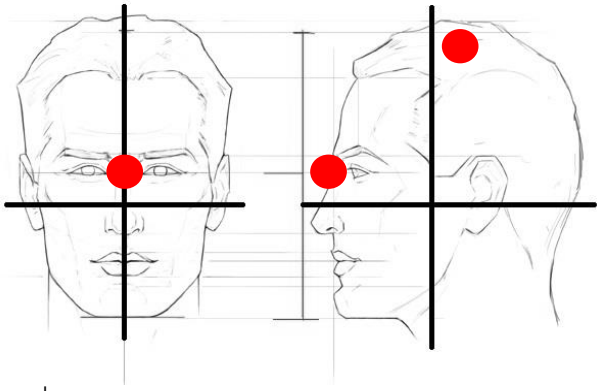
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.13 **บทเพลงที่** 13 **เพลง** Chanson à boire **ประพันธ์โดยโดย** Maurice Ravel

2.4.13.1 **รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง**

รีนาโต บรูสัน (Renato Bruson)

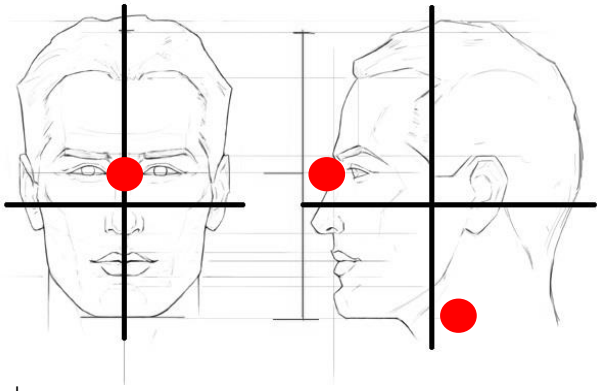
รีนาโต บรูสัน เป็นหนึ่งในนักร้องเสียงบาริโทน bel canto ที่ร้องบทเพลงของ แวร์ดีได้ยอดเยี่ยมที่สุดในรุ่นของเขา บรูสัน มีผลงานที่ประสบความสำเร็จมากมาย เช่น ชนะรางวัลในการประกวดบทเพลงของตอสติ (Tosti) บรูสัน ได้รับการถูกยกย่องให้เป็นบุคคลผู้มีเกียรติของเมือง Cortona ซึ่งเป็นเมืองเกิดของตอสตินั่นเอง บรูสันเป็นที่รู้จักอย่างดีในการแสดงอุปรากรในเรื่อง Macbeth, Rigoletto, Renato (Un Ballo in Maschera) และ Simon Boccanegra ซึ่งทั้งหมดเป็นผลงานการประพันธ์ของแวร์ดี



แผนภาพที่ 2.26 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของรีนาโต บรูสัน

โทมัส อัลเลน (Thomas Allen)

เซอร์โทมัส อัลเลน ได้รับการยกย่องเป็นนักร้องในโรงอุปรากรระดับโลกจาก the Royal Opera House Covent Garden ซึ่งอัลเลน ได้ฉลองครบรอบ 40 ปีที่ได้ทำงานร่วมกับโรงละครไปเมื่อปี 2011 เขาได้ร่วมแสดงกว่า 50 บท และในปีเดียวกันนั้นอัลเลน ไปฉลองครบรอบ 30 ปี ในการทำงานร่วมกับ the Metropolitan Opera บทบาทในอุปรากรที่เขาแสดงและเป็นที่รู้จัก ได้แก่ Billy Budd, Pelléas, Eugene Onegin, Ulisse and Beckmesser, Count Almaviva, Don Alfonso, Papageno, Guglielmo และ Don Giovanni

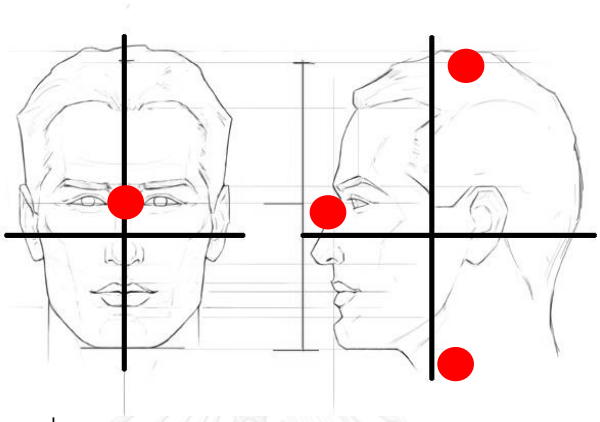


แผนภาพที่ 2.27 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของเซอร์โทมัส อัลเลน

ดัก บอตนิค (Doug Botnick)

ดัก บอตนิค เป็นผู้ชนะรางวัลอันทรงเกียรติในการแข่งขันร้องเพลงในปี ค.ศ. 2013 XIII Altamura / Enrico Caruso International Voice Competition ที่มหานครนิวยอร์ค และในการ

คัดเลือกที่ the San Francisco Opera National บอตนิค ได้รับการยกย่องว่ามีพลังเสียงที่ก้องกังวานใหญ่ และมีรูปแบบการร้องที่เป็นเอกลักษณ์ เขาเล่นบท Alfred Doolittle ในเรื่อง My Fair Lady และ Herod ใน Jesus Christ Superstar ที่ the Hollywood Bowl ร่วมกับ the Los Angeles Philharmonic



แผนภาพที่ 2.28 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของดัก บอตนิค

2.4.13.2 บทวิเคราะห์การใช้เสียง

เสียงร้องที่ทรงพลังหนาและชัดเจนที่สุดเป็นของ ดัก บอตนิค เสียงที่คมและสว่างและชัดเจน รีนาโต บรูสัน ส่วน โทมัส อัลเลนนั้นมีความนุ่มนวลและสง่างามอยู่ในน้ำเสียงมากกว่าคนอื่น การวางเสียงของทั้งสามคนก็แตกต่างกันอย่างชัดเจนดังภาพที่ผู้เขียนได้วิเคราะห์ออกมา และอาจมองได้ว่าเป็นความชอบส่วนบุคคล แต่ในการสร้างเทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทยนั้น ผู้เขียนได้เลือกแนวทางไว้โดยจะกล่าวในลำดับต่อไป

2.4.14 บทเพลงที่ 14 เพลง I am sick, I must die ประพันธ์โดย Daryl Runswick คำร้อง โทมัส นัชชี (Thomas Nashe 1593-p.)

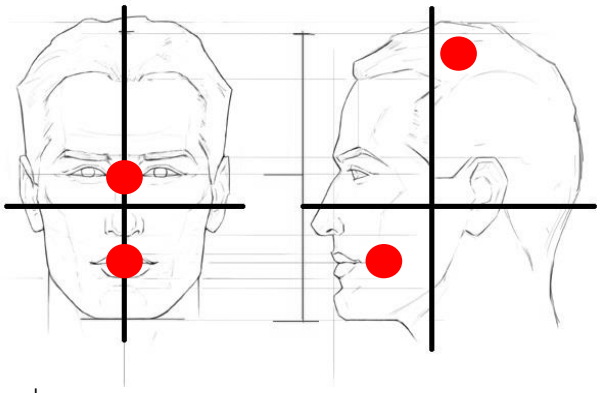
(ไม่ปรากฏข้อมูลการแสดงครั้งแรก)

2.4.15 บทเพลงที่ 15 เพลง The Lord's Prayer ประพันธ์โดย Albert Hay Malotte

2.4.15.1 รูปแบบในการฝึกฝนเสียงร้อง

แจคกี อีวานโค (Jackie Evancho)

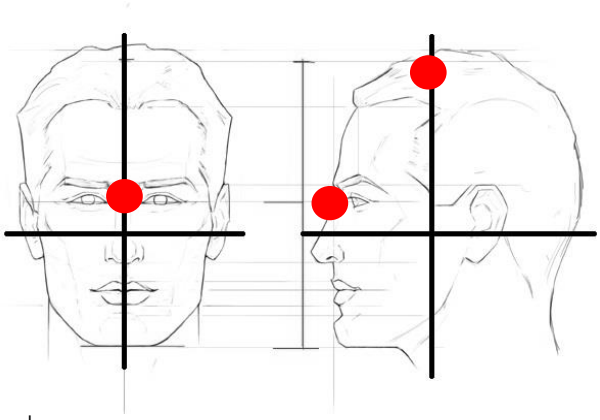
แจกเคอลีน มารีย์ แจคกี อีวานโค (Jacqueline Marie "Jackie" Evancho) ได้รับแรงบันดาลใจจากหนังเรื่อง The Phantom of the Opera (2004) อีวานโคได้เข้าร่วมการแข่งขันร้องเพลงรายการต่าง ๆ มากมายนับครั้งไม่ถ้วน และฝึกฝนการร้องเพลงหลายรูปแบบ จนเป็นที่รู้จักในแถบบ้านเมืองของเธอที่ Pittsburgh, Pennsylvania หลังจากตกรอบไปสองครั้ง จากรายการทีวี America's Got Talent (2006) เธอก็ได้รับรางวัลชนะเลิศในรายการนี้เมื่อปี ค.ศ. 2010 จากคะแนนโหวตจากผู้ชมที่มากที่สุดในยูทูป



แผนภาพที่ 2.29 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของแจคกี อีวานโค

อันดรีย โบเซลลี (Andrea Bocelli)

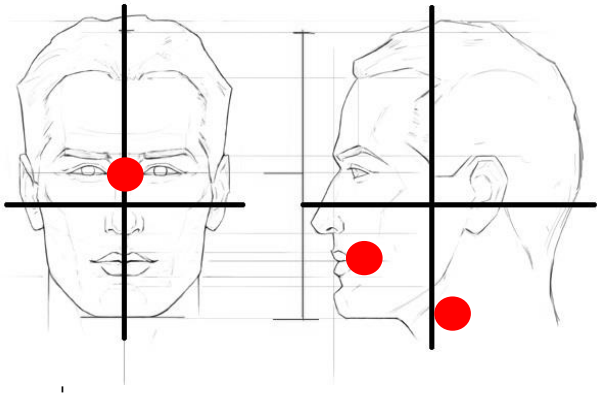
อันดรีย โบเซลลี นักร้องเสียงเทนเนอร์ซึ่งประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก และเป็นที่รู้จักในผลงานร่วมกับ ลูเซียโน ปาวารอตติ (Luciano Pavarotti) หลังจากออกอัลบัมเพลง Sogno (1999) โบเซลลี โด่งดังไปทั่วโลกในฐานะนักร้องที่มีเสน่ห์ดึงดูดใจคนฟัง ในเพลง The Lord's Prayer โบเซลลีบันทึกเสียงและร้องคู่กับ เซลีน ดิออน (Celine Dion) นักร้องเพลงป๊อปที่มีชื่อเสียง รวมถึงอัลบัมที่โด่งดังของเขาเองอีกหลายชิ้นเช่น Cieli di Toscana (2001)และ Amore (2006)



แผนภาพที่ 2.30 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องเพลงของอันดรีย โบเซลลี

โยลันดา อดัมส์ (Yolanda Adams)

โยลันดา อดัมส์ นักร้อง เพลงรูปแบบ gospel ชาวอเมริกัน ผู้มากความสามารถ ทำงานทั้งทางด้านพิธีกร นักจัดรายการวิทยุและนักแสดง อัลบัม Yolanda Live in Washington และ อัลบัม Songs From the Heart ของเธอถูกเสนอเข้าชิงรางวัล Grammy ในปี ค.ศ. 1996 และปีค.ศ. 1998 และในปีถัดมาอัลบัม Mountain High Valley ของเธอได้คว้ารางวัล Grammy มาครอบครอง อดัมส์ ยังได้เป็นแขกรับเชิญเพื่อร้องเพลง the Lord's Prayer ในงานคอนเสิร์ต the 2010 National Memorial Day Concert ใน Washington D.C.



แผนภาพที่ 2.31 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องของโยลันดา อดัมส์

2.4.15.2 **บทวิเคราะห์การใช้เสียง**

ถึงแม้ว่านักร้องที่ได้นำมาเปรียบเทียงกันในบทเพลงนี้จะมีความแตกต่างกันในเรื่องอายุ เพศ และวิธีการร้องเพลง ทั้งเด็ก ผู้ใหญ่ ผู้หญิงและผู้ชาย แต่เมื่อได้ฟังเสียงจะพบว่าตำแหน่งใน

การวางเสียงแต่ละคนมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ในที่นี้ผู้เขียนได้ให้น้ำหนักไปที่ อันดรีย โบเซลลี จากการวางเสียงในช่องเสียงที่สูงอยู่ช่วงบน ทำให้ได้เสียงที่คมชัดและก้องกังวานมากกว่าส่วนของ แจคกี อีวานโค และ โยลันดา อดัมส์ มีการกดเสียงอยู่ในช่องคอค้อนค่างมากกว่าทำให้เกิดเสียงที่ทุ้มและก้องน้อยกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์การใช้เสียง

ในบทที่ 3 ที่ผู้เขียนจะได้อรรถาธิบายและวิเคราะห์การใช้เสียงซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของดุษฎีบัณฑิตการแสดงดนตรีสร้างสรรค์: เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย โดยมีรายละเอียดประกอบทั้งหมดดังนี้ 1. ความสำคัญของบทเพลง 2.บทร้องและคำแปลภาษาไทย 3.บทวิเคราะห์ 4. เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง 5. การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน เพื่อเป็นประโยชน์ในการร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย

3.1 บทเพลงที่ 1 เพลงขับลำศิลป์ Quia fecit mihi magna จากเรื่อง Magnificat ในบันไดเสียง D เมเจอร์ BWV 243 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach

3.1.1 ความสำคัญของบทเพลง

เพลงขับลำศิลป์ Quia fecit mihi magna เป็นเพลงบทหนึ่งที่นำมาจากเรื่อง Magnificat ประพันธ์โดย Bach เพลงออราโตริโอชุดนี้ มีความแตกต่างจากงานประพันธ์ชิ้นอื่น ๆ เนื่องจาก Bach ประพันธ์เพลงนี้เพื่อใช้ในโบสถ์คาทอลิก ไม่ใช่โบสถ์ลูเทอแรน เพื่อใช้สรรเสริญและยกย่องพระแม่มารีย์หญิงสาวพรหมจารีย์ (the Virgin Mary) เนื้อเพลง Magnificat ถูกนำมาจากพระคัมภีร์ในพระกิตติคุณลูกาบทที่ 1 ข้อ 46-55 ซึ่งเป็นฉบับแปลของ Roman Catholic Latin ในช่วงศตวรรษที่ 4 และมีการนำพระธรรมอีกสองข้อมาจากหนังสือ the Lesser Doxology Gloria Patri et Filio โดยเนื้อหาเพลงจากพระกิตติคุณลูกาบทที่ 1 ข้อ 46-55 เป็นตอนที่มารีย์กล่าวโต้ตอบกับอลิซาเบธ ลูกพี่ลูกน้องของเธอ หลังจากอลิซาเบธทักทายมารีย์ว่าเธอเป็นมารดาของพระเจ้า

Magnificat เป็นชิ้นงานที่ได้รับความนิยมสูงสุด และเป็นรู้จักดีที่สุดของเพลงสวดในพิธีศาสนา ซึ่งเป็นเพลงที่มาจากพระคัมภีร์นอกเหนือจากพระธรรมสดุดี Magnificat ในยุคที่เริ่มนำมาร้องนั้น ถูกร้องเป็นส่วนหนึ่งในพิธีการของโบสถ์คาทอลิก (Catholic Vespers services) ตลอดช่วงที่ Bach มีชีวิตอยู่ โดยปกติแล้วเพลงชุดนี้จะร้องเป็นภาษาเยอรมัน ยกเว้นในวันคริสต์มาสจะร้องเป็นภาษาลาติน Magnificat ในความเป็นจริงผลงานต้นฉบับถูกประพันธ์ในบันไดเสียง E แฟล็ต

เมเจอร์ ประพันธ์ขึ้นสำหรับใช้ในงานคริสต์มาส ปี ค.ศ. 1723 ที่เมือง Leipzig แต่ต่อมาประมาณปี ค.ศ. ๑๗๓๐ Bach ได้นำมาแก้ไขใหม่ และได้ปรับเปลี่ยนเป็นช่วงเสียงที่สว่างขึ้น ในคีย์บันไดเสียง D เมเจอร์ การปรับเปลี่ยนนี้ ส่งผลต่อเครื่องดนตรีต่าง ๆ โดย Magnificat ฉบับแก้ไขได้ถูกนำมาแสดง ในงานเลี้ยงฉลอง “การเยี่ยมเยือนของมารีย์” (the Feast of the Visitation of Mary) เมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม ค.ศ. 1733 ที่เมือง Leipzig โดย คณะนักร้องประจำโบสถ์ของเมือง Leipzig ทำให้ Magnificat ฉบับใหม่นี้ถูกใช้แพร่หลาย และเป็นที่รู้จักมากกว่า อาจจะด้วยโทนที่ออกเป็นแนวฉลองรื่นเริงมากขึ้น บทประพันธ์ชิ้นนี้ ใช้วงออร์เคสตราที่ใหญ่ที่สุด ที่สามารถหาได้ในยุคของ Bach ประกอบด้วย ทรัมเป็ต กลอง ฟลูต โอโบ บาสซูน เครื่องสาย ออร์แกน และ ใช้นักร้องประสานเสียง 5 แนว คือ [S, S, A, T, B] โซปราโน 1 โซปราโน 2 แอลโต เทนเนอร์ เบส Magnificat ใช้เวลาแสดงทั้งหมดประมาณ 25 นาที

3.1.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius.
เพราะว่าพระผู้ทรงฤทธานุภาพทรงทำการใหญ่เพื่อข้าพเจ้า พระนามของพระองค์ก็บริสุทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.3 บทวิเคราะห์

เพลงขับลำศิลป์ Quia fecit mihi magna บรรเลงอยู่ในจังหวะ Andante ช้าปานกลาง ในบันไดเสียง A เมเจอร์ ถูกนำเสนอเป็นสังคีตลักษณ์แบบ 3 ตอน (Ternary Form) อาจเรียกได้ว่าเป็นเพลงแบบ Da Capo Aria ที่เป็นรูปแบบซึ่งนิยมใช้เขียนบทเพลงในสมัยบาโรก ประกอบด้วย 3 ช่วง คือ A/B/A มีความยาวของบทเพลงทั้งหมด 33 ห้อง เริ่มด้วย Introduction ความยาว 4 ห้อง ต่อด้วยทำนองและเนื้อเพลงหลัก Quia fecit mihi magna qui potens est ตั้งแต่ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 17 ก่อนเข้าช่วงที่ 2 คือท่อน B ซึ่งเสมือนเป็นท่อนร้องรับ ในเนื้อเพลงที่ว่า et sanctum nomen eius ห้องที่ 18-24 หลังจากนั้นในช่วงสุดท้าย ห้องที่ 25-33 เป็นการนำเนื้อเพลง Quia fecit mihi magna qui potens est เดิม พัฒนาสร้างสรรค์ทำนองและใส่องค์ประกอบเข้าไปเพิ่ม ทั้งในส่วนของจังหวะ (Rhythm) ระดับเสียง (pitch)

3.1.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

ในบทที่ 2 ผู้เขียนได้ฟังนักร้องที่ร้องบทเพลงขับลำศิลป์ Quia fecit mihi magna เพื่อเปรียบเทียบกันหลายท่าน โดยผู้เขียนเห็นว่าการวางเสียงของแต่ละคนมีความแตกต่างกันไป และโดยส่วนใหญ่จะไม่ระวังทำให้เสียงมักจะอยู่ในช่องคอ จึงทำให้เสียงมิได้ออกมาด้านหน้าเท่าที่ควรจะเป็น ในที่นี้ผู้เขียนจึงเลือกที่จะนำเสียงมาว่าในส่วนความก้องกังวานด้านหน้าเป็นหลัก ทั้งในโน้ตที่สูงและโน้ตที่สู่ระดับที่ต่ำ เพื่อขจัดปัญหาเสียงที่ฟังไม่ชัดและขุ่นมัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งตั้งแต่โน้ต C3 ลงไป ไม่เพียงแต่ในส่วนของโน้ตเท่านั้น ในเรื่องของเนื้อความ ที่ให้ความหมาย กล่าวถึงฤทธานุภาพของพระเจ้า และ ความบริสุทธิ์ของพระนามของพระองค์ นั้น ก็เป็นส่วนสำคัญยิ่งในการแสดงพลัง และน้ำเสียง รวมถึงความเข้มของเสียงที่จะต้องมีความแตกต่างอย่างชัดเจน กำลังของกล้ามเนื้อ รวมไปถึงที่ของเสียง (placement) จำเป็นต้องวางในช่วงสูงของส่วนก้องกำทอน ความคมชัดของเสียงในลักษณะการปิดเส้นเสียงให้สนิทนั้น มีความยากอยู่พอควร เนื่องจากมีอักษรหลายตัวที่ต้องกักลมอย่างดี เช่น H, Q , P เป็นต้น ที่เป็นอุปสรรคในการสร้างเสียงที่มีคุณภาพ เทคนิคที่โดดเด่นในบทเพลงนี้ คือ ความยาวของประโยคเพลงและการควบคุมลมหายใจ โดยมีหลายประโยคเพลงที่มีความยาว 10 จังหวะขึ้นไป ดังปรากฏในประโยคเพลงห้องที่ 10-13 และ 19-22 รวมถึงเทคนิคการร้องโน้ตที่มีการวิ่งขึ้น ลง (Running Notes) เป็นกลุ่มติดต่อกัน ซึ่งเป็นเทคนิคในการใช้ลมหายใจ และใช้ความแม่นยำในการร้องสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนที่ต้องฝึกฝนเช่นกัน

Chulalongkorn University

3.1.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

การฝึกฝนเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนในเพลงนี้ นอกเหนือจากการฝึกอ่านคำภาษาลาตินและอ่านโน้ตประกอบกันแล้ว การฟังบทเพลงจากสื่อบันทึกเสียง ที่นักร้องมีชื่อเสียงหลากหลายท่านได้ขับร้องไว้ก็จะทำให้ได้ทราบถึงแนวทำนองและความลื่นไหลของ โดยผู้เขียนได้เลือกฟังจากนักร้อง คือ Tiago Matos, Joel Gay, Cser Péter โดยที่ Cser Péter จะเป็นผู้ที่มีเสียงที่กว้างและก้องกังวานกว่าท่านอื่น ระยะเวลาในการทำความรู้จัก และ ศึกษาบทเพลงอยู่ที่ประมาณ 2 สัปดาห์

เทคนิคที่โดดเด่นของบทเพลง Quia fecit mihi magna คือ โน้ตวิ่ง (Running Notes) การฝึกซ้อมนั้นเมื่อนักร้องคุ้นเคยกับบทเพลงและโน้ตเพลงแล้วเราจำเป็นต้องมาดูรายละเอียดเพิ่มเติมของโน้ตวิ่ง เริ่มจากการร้องโน้ตเพลง ท่อนที่เลือกฝึกในแบบ Staccato โดยใช้สระเสียง อี เอ หรือ อา ในอันตราจังหวะช้ามาก ค่อย ๆ ปรับเร็วขึ้นจนถึงระดับความเร็วตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ และเปลี่ยนจาก Staccato เป็น Legato ซ้อมจากช้าไปเร็วในทำนองเดียวกัน ความพิเศษและความสวยงามของ Running Notes ในเพลง Quia fecit mihi magna นั้น ควรค่าแก่การฝึกฝนสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนอย่างแท้จริง

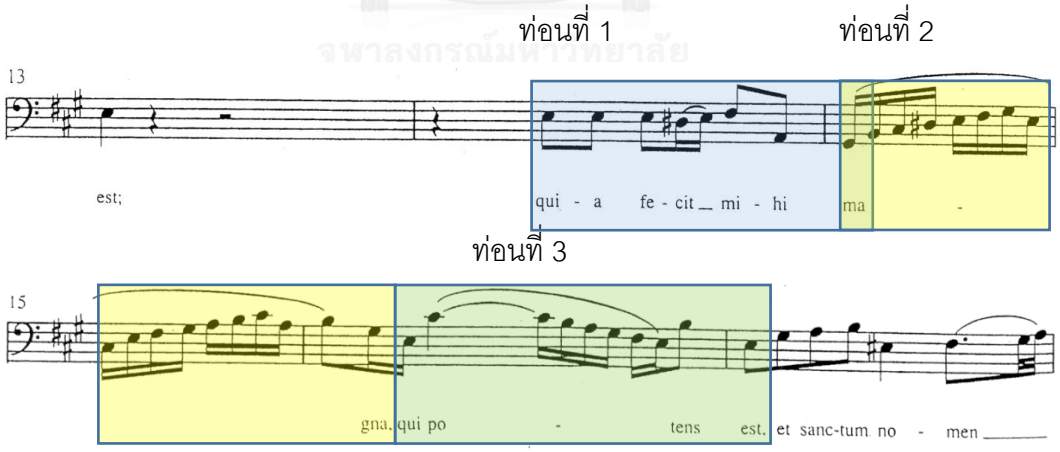
เมื่อสามารถร้องโน้ตได้พอสมควรและทราบโครงสร้างบทเพลงคร่าว ๆ แล้ว นักร้องบาริโทนทุกคนจำเป็นต้องลงละเอียนในการซ้อมประโยคเพลงที่ยาวให้มีความสวยงามและมีรายละเอียด การขัดเกลาโน้ตวิ่งให้ร้องได้อย่างมีประสิทธิภาพ ยกตัวอย่างโน้ตวิ่ง (Running Notes) บทเพลงจากห้องที่ 14-17 ให้นักร้องเสียงบาริโทนทำการตัดท่อนในการซ้อม เป็นท่อน ๆ ในที่นี้ มี 3 ท่อนด้วยกัน คือ

ท่อนที่ 1 ห้องที่ 14-15 จากคำว่า qui ในโน้ต E3 ถึงคำว่า ma ในโน้ต G2

ท่อนที่ 2 ห้องที่ 15-16 จากคำว่า ma ในโน้ต G2 ถึงคำว่า gna ในโน้ต G3

ท่อนที่ 3 ห้องที่ 16-17 จากคำว่า qui ในโน้ต E3 ถึงคำว่า est ในโน้ต E3

ตัวอย่างที่ 3.1 โน้ตเพลงในการซ้อมประโยคที่ยาว



วิธีการซ้อมเริ่มจากท่อนสุดท้ายก่อน คือ ท่อนที่ 3 ใส่คำและระดับเสียงให้ถูกต้องชัดเจน เมื่อคล่องแล้วให้ฝึกถอยหลังมาในท่อนที่ 2 ในวิธีการเดียวกัน เมื่อเกิดความคล่องแล้วให้ซ้อมต่อเนื่องกัน คือ ท่อนที่ 2 ต่อเนื่องเข้าท่อนที่ 3 เมื่อสามารถร้องได้อย่างเป็นระเบียบแล้ว ให้ถอยกลับมาซ้อมในท่อนที่ 1 ในวิธีการเดียวกัน และสุดท้ายจึงจะร้องรวม ท่อนที่ 1-3 ต่อเนื่องเป็นประโยคยาว จนเกิดความ

ชำนาญ และให้ทำเช่นนี้กับทุก ๆ ประโยคเพลง จนกระทั้งครบทั้งบทเพลง 34 ห้อง จึงเริ่มใส่รายละเอียดด้านอื่น ๆ ทั้งอารมณ์ ความหมาย และการตีความบทเพลงในลำดับต่อไป

3.2 บทเพลงที่ 2 ขับร้องเจรจา I feel the Deity within และ เพลงขับลำศิลป์ Arm, arm ye brave จาก Oratorio เรื่อง Judas Maccabeus ประพันธ์โดย George Frideric Handel

3.2.1 ความสำคัญของบทเพลง

เนื้อเรื่อง Judas Maccabeus มีพื้นหลังมาจากเรื่องราวของหนังสือ I Maccabees ของ Morell และแรงจูงใจที่เพิ่มเข้ามาจากหนังสือ the Antiquitates Judaicae ของ Flavius Josephus เหตุการณ์พรรณนาถึงเรื่องราวที่เกี่ยวเนื่องทางคริสตศาสนาในช่วง 170-160 ปีก่อนคริสตศักราช เมื่อแคว้นยูเดียถูกปกครองโดยกษัตริย์ซีเรียซึ่งมีความมุ่งหมายที่จะทำลายศาสนายิว จึงออกกฎหมายสั่งให้คนยิวนมัสการเทพเจ้า Zeus มียิวหลายคนที่ยอมเชื่อฟังเพราะกลัวการถูกข่มเหงและฆ่า แต่บางกลุ่มก็ไม่หวั่นเกรง หนึ่งในนั้นคือปุโรหิตสูงอายุ Mattathias ผู้ที่ฆ่าเพื่อนชาวยิวที่ไปบูชาเทพเจ้าของศาสนาอื่น หลังจากทำลายแท่นบูชาของพระอื่น Mattathiasขึ้นไปบนภูเขาเพื่อรวบรวมคนที่พร้อมจะต่อสู้เพื่อความเชื่อศรัทธาของพวกเขา ดนตรีของ Handel พรรณนาถึงการเปลี่ยนอารมณ์ของชาวยิวที่ขึ้นกับโชคชะตาของเขา เมื่อพบกับความผิดหวังหรือความปลื้มปิติ

พื้นเพทางด้านประวัติศาสตร์การปฏิวัติ Maccabean (The Maccabean Revolt) เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 2 ก่อนคริสตศักราช เป็นที่มาของเรื่องราว “Judas Maccabaeus” เรื่องนี้เป็นเรื่องราวประวัติศาสตร์ระหว่างราชอาณาจักร Ptolemaic และ Seleucid หลังจากการเสียชีวิตของ Alexander the Great ในบาบิโลนเมื่อปี 323 ก่อนคริสตศักราช ราชอาณาจักรของพระองค์พังทลายลง ขณะที่รัชทายาทไม่สามารถกุมอำนาจในการสืบทอดราชบังลังค์ต่อจาก Alexander ราชบัลลังก์จึงถูกส่งทอดไปที่แม่ทัพทั้งหลายที่เหลืออยู่ แม่ทัพใหญ่สองคน ได้แก่ Ptolemy ซึ่งถูกสันนิษฐานว่าครองอาณาจักรอียิปต์ และ Seleucus ตั้งตนเองเป็นผู้ปกครองของบาบิโลนและทางเหนือของซีเรีย ซึ่ง Seleucus ตั้งให้ Antioch เป็นเมืองหลวง ประเทศปาเลสไตน์ในช่วงเริ่มแรกนั้นอยู่ภายใต้การปกครองของ Ptolemy แต่เมื่อเข้าช่วงปี 198 ก่อนคริสตศักราช ภายใต้การปกครองของ Antiochus the Great ปาเลสไตน์พ่ายแพ้ให้กับซีเรีย ขณะที่อยู่ภายใต้การปกครองของซีเรียพวกเขาได้รับการดูแลอย่างดีภายใต้การปกครองของ Antiochus the Jews แต่ภายหลังเปลี่ยน

การปกครองไปอยู่ภายใต้ Antiochus IV ชนชาติยิวจึงถูกข่มเหงอย่างมาก เช่นเดียวกับขณะอยู่ใต้การปกครองของ Alexander the Great เพราะว่า Antiochus IV ต้องการขยายอิทธิพลทางวัฒนธรรมกรีกและศาสนานอกรีต (Hellenism) ภายในราชอาณาจักร จนกระทั่งปี 169 ก่อนคริสตศักราช พิธีกรรมทางศาสนาของยิวนั้นถูกห้ามปฏิบัติ พระวิหารถูกทำให้เป็นมลทิน และลัทธิพิธีกรรมนอกรีตหลายอย่างถูกตั้งขึ้น Mattathias ปุโรหิตในตระกูล Joarib จากกรุงเยรูซาเล็มผู้ตั้งถิ่นฐานใน Modin จึงตั้งตนเป็นผู้นำกองกบฏ และสืบต่อการปฏิวัตินี้ไปที่ลูกหลานของท่านคือ John, Simon, Judas Maccabaeus, Eleazar, และ Jonathan หลังจาก Mattathias เสียชีวิตในปี 166 ก่อนคริสตศักราช บทประพันธ์ของ Morell เริ่มต้นจากช่วงนี้ และดำเนินเรื่องในกรอบของการต่อสู้ของ Maccabees จนถึงปี 161 ก่อนคริสตศักราช

เพื่อให้เห็นภาพเข้มข้นของการเป็นผู้นำพลทหารของชาติ Morell นำเรื่องไปที่จุดเริ่มปี 164 ก่อน คริสตศักราช เมื่อ Judas เดินขบวนที่กรุงเยรูซาเล็มและยึดคืนวิหารของยิวรวมถึงรื้อ ฟื้นพระวิหารให้กลับบริสุทธิ์ สงครามต่อมาถูกต่อสู้ โดย Judas และพี่ชายของเขาระหว่างการปกครองของ Antiochus IV ซึ่งเสียชีวิตในปี 163 ก่อนคริสตศักราช แต่เนื้อหานี้ไม่ได้ถูกนำมาลงในบันทึกทางประวัติศาสตร์ อย่างละเอียดในบทประพันธ์ ชัยชนะของ Judas ถูกนำมาแสดงในองก์ 3 ผสมผสานกันอย่างตระการตา โดย โน้ตที่เพิ่มเติมก่อนส่วนอ้างอิงของCapharsalama ในส่วนที่ตีพิมพ์ฉบับดั้งเดิม Morell อธิบายไว้ดังนี้ “เหตุการณ์หลายอย่างได้ถูกนำเสนอ ทางข้อความและการร้องประสานเสียง เพื่อที่จะให้เรื่องราวดูสมบูรณ์ แต่กระนั้นจะทำให้การแสดงนั้นยืดยาวเกินไป ขาดความลงตัว และไม่ถูกตีพิมพ์ บทประพันธ์นี้ถูกเขียนขึ้น ไม่ใช่เพื่อเป็นบทร้อยกลอน แต่เพื่อเป็นบท Oratorio

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

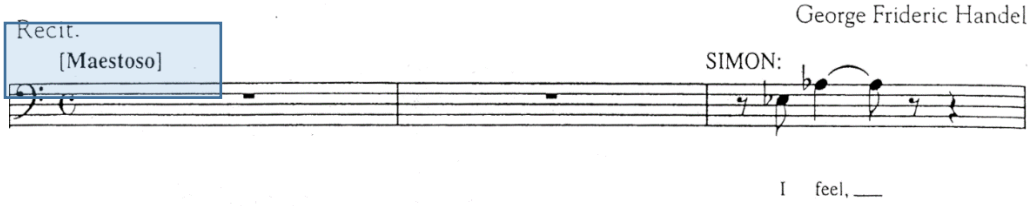
I feel, I feel the Deity within	ข้ารู้สึก ข้ารู้สึกถึงพระเจ้าทรงสถิตอยู่ด้วย
Who, the bright Cherubim between	ผู้ที่ส่องสว่าง อยู่ระหว่างเชรูบีม
His radiant gloriest display	ทรงเปี่ยมด้วยพระเกียรติของพระองค์
To Israel’s distressful pray’r	แด่อิสราเอลผู้อธิษฐานขอด้วยความทุกข์ใจ
he hath vouchsaf’d a gracious ear	พระเจ้าทรงรับฟังอย่างพระเมตตา
And point out Maccabaeus to their aid	และนำแมคคาเบอุสสู่การช่วยเหลือ

Judas shall set the captive free	ยูดาสจะปลดปล่อยผู้ถูกคุมขังให้เป็นอิสระ
and lead us on the victory	และนำพวกเราสู่ชัยชนะ
Arm, arm, ye brave! Arm, arm, ye brave!	เตรียมพร้อม เตรียมพร้อม เหล่าผู้กล้า
A noble cause, a noble cause	นำมาซึ่งเกียรติ นำมาซึ่งเกียรติ
The cause of Heav'n your zeal demands	แผ่นดินสวรรค์ ท่านปรารถนา
A noble cause, the cause of Heav'n	นำมาซึ่งเกียรติ แผ่นดินสวรรค์
your zeal demands.	ท่านต้องการ
In defence of your nation, religious and laws,	ในการปกป้องแผ่นดิน ศาสนา และกฎหมาย
the Almighty Jehovah will strengthen	พระเยโฮวาผู้ยิ่งใหญ่จะเสริมกำลังท่าน

3.2.3 บทวิเคราะห์

บทขับร้องเจรจา I feel the Deity within และเพลงขับลำศิลป์ Arm, arm ye brave อยู่ในองก์ที่ 1 เป็นตอนที่ Simon ได้รับการดลใจจากพระเจ้าให้เลือก Judas Maccabaeus น้องชายของเขาเป็นผู้นำชนชาติอิสราเอลคนใหม่ ขับร้องโดยนักร้องเสียง บาริโทน-เบส (Baritone-Bass) มีเนื้อร้องเป็นภาษาอังกฤษ โดย เปิดบทเพลงมาด้วยบทขับร้องเจรจา 17 ห้อง ในบันไดเสียง Eb major อัตราจังหวะ Maestoso ที่แปลว่า สง่างามอย่างพระราชา และเข้าสู่ท่อนขับลำศิลป์ อีก 83 ห้อง ในบันไดเสียง C major อัตราจังหวะเร็ว Allegro รูปแบบการประพันธ์แบบ Ternary Form สังคีตลักษณ์สามตอน A / B / A โดยมีความยาวตลอดบทเพลงอยู่ที่ 99 ห้อง เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 โดยมีรายละเอียดและองค์ประกอบดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 3.2 แสดงอันตราจังหวะ Maestoso



ท่อน Ricitative เริ่มในห้องที่ 1 – 17

ท่อน Aria ท่อน A theme 1 เริ่มในห้องที่ 18 – 39 บันไดเสียง C major

Theme 2 ตั้งแต่ตั้งแต่ห้องที่ 37 – 49 ในบันไดเสียง G major

และกลับมา บันไดเสียง C major ในห้องที่ 50-60

ช่วง Transition เริ่มตั้งแต่ตั้งแต่ห้องที่ 61 – 66

ท่อน B เริ่มในห้องที่ 66 – 84 ใน บันไดเสียง A minor ซึ่งเป็น Relative Key เป็นกุญแจเสียงร่วม ของบันไดเสียง C major

และ ท่อน A กลับมาห้องที่ 85-99 อยู่บนบันไดเสียง C major ที่นำ motif จาก Theme ที่ 1 มาพัฒนา จบเพลงด้วย Perfect cadence คอร์ท V – I

ตัวอย่างที่ 3.3 การจบเพลงด้วย Perfect cadence

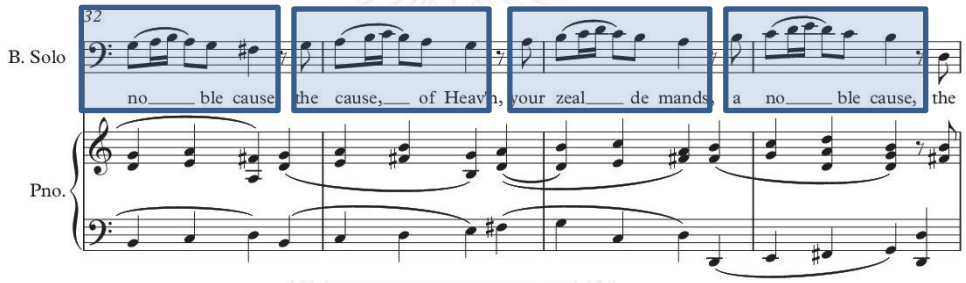
3.2.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

ในบทเพลงนี้เทคนิคที่สำคัญและสามารถจำแนกออกมาเพื่อฝึกฝนเสียงร้องสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนนั้นผู้เขียนขอนำเสนอเรื่องการ Support ซึ่ง การ Support ในที่นี้ไม่ได้หมายถึงการ Support ในการร้องปกติทั่วไปแต่เป็นการ Support เพื่อสร้างเอกลักษณ์และความโดดเด่นให้กับคำพูด และประโยคของบทเพลง เช่น ในห้องที่ 24 ในคำว่า Arm, arm ye brave! ไม่เพียงแต่

นักร้องที่กล่าวให้กองทัพกล้าหาญเท่านั้น แต่ยังเป็นการเปล่งเสียงเหมือนกับเครื่องดนตรี Brass ที่กำลังส่งเสียงสร้างความฮึกเหิม และเตรียมความพร้อม

ตัวอย่างที่ 3.4 โน้ตแสดงการเปล่งเสียงเหมือนกับเครื่องดนตรี Brass

ตัวอย่างที่ 3.5 ห้องที่ 32 การร้อง Support แบบมี articulation



3.2.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

การฝึกฝนเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนในเพลงนี้ ใน Support เริ่มจากการฝึกการหายใจ หากจับคู่รูปแบบการหายใจแล้วเราจะได้การหายใจ 4 วิธี คือ

1	หายใจเข้า	ช้า	หายใจออก	ช้า
2	หายใจเข้า	เร็ว	หายใจออก	เร็ว
3	หายใจเข้า	ช้า	หายใจออก	เร็ว
4	หายใจเข้า	เร็ว	หายใจออก	ช้า

ผู้เขียนเลือกข้อ 2-3 มาใช้ในการฝึก การหายใจ เข้า เร็ว ออก เร็ว นั้นให้ฝึกโดยการ เป่าลมออกตามไรฟันเป็นตัว s และให้การหายใจเข้าเป็นการเข้าอัตโนมัติ โดยตั้งสมาธิอยู่ที่การทำงานของกระบังลมและช่องท้อง การหายใจ เข้า ช้า ออก เร็ว ให้หายใจเข้านับ 4 จังหวะ หายใจออก

เหมือนเป่าเทียน หรือลูกโป่ง สังเกตการทำงานของช่องและกระบังลม โดยที่กล้ามเนื้อช่องท้องจะมีการเกร็งตัวเมื่อเราใช้แรง ให้นักร้องจำความรู้สึกเช่นนี้ไว้และนำมาใช้ในแบบฝึกหัด โดยรอบแรกใช้เพียงแค่การเป่าลม และ รอบที่ 2 จึงเริ่มใส่คำในสระ อา เช่น อา นา หรือ ยา เป็นต้น และจึงนำโน้ตและคำในบทเพลงเข้ามาฝึกต่อไป

ตัวอย่างที่ 3.6 แบบฝึกหัดในการ Support

นา นา นา นา นานานานานา นา นา นา นา นานานานานา

3.3 **บทเพลงที่ 3 บทขับร้องเจรจา** For behold, Darkness Shall Cover the Earth **เพลงขับลำศิลป์** The people that walked in darkness **จาก** Messiah **ประพันธ์โดย** George Frideric Handel

3.3.1 **ความสำคัญของบทเพลง**

Messiah แสดงครั้งแรกโดยคณะนักร้องจาก St. Patrick's และ Christ Church cathedrals ที่หอประชุม Fishamble Street เมือง Dublin ในวันที่ 13 เมษายน ค.ศ. 1742 Handel ได้ประพันธ์เพลง Messiah (เมสสิยาห์) ในช่วงปี ค.ศ. 1741 และผลงานชิ้นนี้ยังคงเป็นผลงานที่เป็นที่รู้จักดีที่สุดของ Handel โดยเพลง “Hallelujah Chorus” ถูกแสดงโดยคณะนักร้องทั่วโลก ในตอนแรก Handel เป็นที่รู้จักจากการประพันธ์เพลงอุปรากร แต่ในภายหลังรสนิยมของผู้ชมเปลี่ยนไปและอุปรากรของเขาไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร Handel จึงหันมาเอาดีทางด้านการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับศาสนา (Oratorio) โดยใช้นักร้องเดี่ยว นักร้องประสานเสียง และวงออร์เคสตรา แต่ไม่ได้มีฉากหรือนักแสดงที่เล่นบทบาทในเรื่อง Handel มีพัฒนาการทางการประพันธ์เพลงระหว่างช่วงปี ค.ศ. 1730 ซึ่งได้รับผลตอบรับจากผลงานหลากหลายแบบผสมกัน ในปี ค.ศ. 1741 มีข่าวลือว่า Handel ตั้งใจจะลาจากประเทศอังกฤษ ช่วงเดือนกรกฎาคม Handel ได้รับเชิญไปเยี่ยมประเทศไอร์แลนด์และทำให้เขาได้เตรียมงานร่วมกับเพื่อนของเขา คือ Charles Jennens ที่มีแนวคิดเรื่องการรวบรวมข้อพระคัมภีร์ เพื่อประพันธ์บทเพลงในหัวข้อ Messiah Handel ประพันธ์ผลงานชิ้นนี้เสร็จ ในเดือนกันยายนของปีเดียวกัน และผลงานนี้ได้ถูกนำมาแสดง

ในวันที่ 13 เมษายน ปีถัดมาในเมือง Dublin โดยผู้ชมชื่นชมยินดีเมื่อได้รับชม และหลังจากนั้นมีการแสดงผลงานนี้ที่ โรงพยาบาล Thomas Corams Foundling ในเมือง Bloomsbury เพื่อเป็นดนตรีการกุศล ก็ได้รับการตอบรับอย่างล้นหลาม ผลงานนี้ได้ถูกปรับเปลี่ยนโน้ตถึง 13 ครั้ง ในช่วงปี ค.ศ. 1743 ถึง ปี ค.ศ. 1759

ในประเพณีของคริสตชน ภาพของ พระเมสสิยาห์ (the Messiah) หรือพระผู้ช่วยให้รอดถูกระบุด้วยตัวตนของพระเยซูซึ่งรู้จักโดยผู้ติดตามว่า พระเยซูคริสต์ (Jesus Christ) เรื่อง Messiah ของ Handel นั้น ถูกบรรยายโดย นักวิชาการทางด้านดนตรี Richard Luckett ว่าเป็น “บทอธิบายของเรื่องการกำเนิดพระเยซู ความรัก การฟื้นคืนชีพ และการเสด็จสู่สวรรค์ โดยเริ่มจากคำสัญญาต่างๆของพระเจ้า” จุดเริ่มต้นของพระสัญญาของพระเจ้า ที่กล่าวถ้อยคำผ่านผู้เผยพระวจนะ และจุดจบด้วยพระสิริของพระเยซูบนสวรรค์ ตรงข้ามกับงานประพันธ์เกี่ยวกับศาสนาของ Handel ชิ้นอื่น นักร้องในเรื่อง the Messiah ไม่ได้มีบทบาทที่เปี่ยมด้วยอารมณ์ ไม่มีเสียงบรรยายหลัก และมีการนำประโยคที่คัดลอกมาจากหนังสือมาใช้น้อยมาก ในส่วนบทร้องซึ่งได้รับการช่วยเหลือในการประพันธ์และเรียบเรียงโดย Charles Jennens ความตั้งใจของ Jennens ไม่ใช่เพื่อให้เห็นชีวิตที่น่าทึ่งและการสอนของพระเยซู แต่เพื่อประกาศความเป็น “พระเจ้าอย่างลึกซึ้งของพระองค์” (Mystery of Godliness) โดยใช้การรวบรวมข้อความจากพระคัมภีร์ฉบับ King James Version และจากพระธรรมสดุดี รวมถึงหนังสือรวบรวมคำอธิษฐาน (the Book of Common Prayer) ซึ่งใช้ฉบับการแปลดั้งเดิมของ Miles Coverdale

3.3.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

The people walking in darkness	ผู้คนที่ดำเนินในความมืด
have seen a great light;	จะได้ประจักษ์ความสว่างยิ่งใหญ่
on those living in the land of the shadow of death	คนเหล่านั้นที่อาศัยอยู่ในแผ่นดินเงามืดแห่งความตาย
a light has dawned.	ความสว่างจะส่องมายังเขา
For, behold, darkness shall cover the earth,	ดูสิ ความมืดจักแผ่ปกคลุมแผ่นดินโลก
and gross darkness the people;	และความมืดทึบจะปกคลุมคนทั้งหลาย
but the Lord shall arise upon thee,	แต่พระเจ้าจอมเจ้านายจะทรงขึ้นมาเหนือเจ้า

and His glory shall be seen upon thee.	และสง่าราศีของพระองค์จะปรากฏเหนือเจ้า
And the Gentiles shall come to thy light,	และประชาชาติจะมาถึงความสว่างของเจ้า
and kings to the brightness of thy rising.	และเหล่ากษัตริย์มายังแสงแห่งรุ่งอรุณของเจ้า

3.3.3 บทวิเคราะห์

เพลงขับลำศิลป์ The people that walked in darkness เป็นบทเพลงที่มาจากองก์ที่ 1 โดยในองก์ที่ 1 กล่าวถึงพระเมสสิยาห์กำลังเสด็จมา และ การประสูติจากหญิงพรหมจารีย์ ถูกกำหนดโดยผู้เผยพระวจนะในพระคัมภีร์เดิม การบอกข่าวแก่คนเลี้ยงแกะเกี่ยวกับการประสูติของพระเยซู ซึ่งนำเนื้อความมาจากพระธรรมลูกา ส่วนข้อความ The people that walked in darkness นั้นถูกนำมากจาก พระธรรมอิสยาห์ ในบทที่แตกต่างกัน คือ อิสยาห์ บทที่ 9 ข้อที่ 2 และ อิสยาห์ บทที่ 60 ข้อ 2 ถึง 3 ที่ถูกนำมารวมไว้ในบทเพลงนี้ บทเพลงนี้ในท่อน บทขับร้องเจรจา อยู่ในจังหวะ 4/4 บนบันไดเสียง B minor ในอัตราจังหวะความเร็ว Andante Larghetto เริ่มต้นด้วย Introduction ที่มีความยาว 5 ห้อง และเข้าสู้เนื้อเพลง ที่กล่าวถึงความมืดเข้าปกคลุมโลกและบรรยายไปจนจบห้องที่ 23 ใน คอร์ท V – I เป็น Perfect cadence ต่อมาตามด้วย เพลงขับลำศิลป์ The people that walked in darkness ในอัตราจังหวะความเร็ว Larghetto ซึ่งถือว่าช้า แต่ไม่ถึงขนาด Largo ในห้องที่ 5 ในเนื้อร้อง Handel นำเสียงของเครื่องดนตรี นำเข้ามาโดยมีโน้ตเดียวกันกับเนื้อร้อง และลักษณะแบบนี้ถูกนำมาใช้อย่างต่อเนื่อง โดยมีจุดมุ่งหมายให้น้ำเสียงของเครื่องดนตรีใกล้เคียงกัน คำว่า “darkness” ถูกแสดงโดยเสียงเบส และเชลโล ประสานกัน เริ่มต้นโดยการเคลื่อนไหวของเชลโล โดยในที่นี้ผู้เขียนจะแสดงกับเปียโน และต่อเนื่องในการก้าวกระโดดของตัวโน้ต ถูกบรรจงวางอย่างระมัดระวังในแต่ละประโยค ซึ่งดำเนินไปอย่างไม่สม่ำเสมอ ในประโยค “have seen a great light” โน้ตในทำนองหลักเริ่มกระโดด และในที่สุดมาถึงคำว่า “light” ซึ่งเป็นโน้ตเสียงสูงและยาวเป็นการบอกถึงความสว่าง ในขณะที่เชลโล บรรเลงสอดรับอย่างต่อเนื่อง สิ่งที่ปรากฏต่อมา คือ motif ของความมืด “darkness” เป็นการเตรียมตัวเข้าสู่ เงาแห่งความตาย “shadow of death” และผ่อนคลายสว่างไสวในประโยค “upon them has the light shined” อีกครั้ง ที่มีเสียงร้องอย่างอิสระ เนื้อร้องแต่งขึ้นใหม่ ซึ่งใช้บทความจากพระคริสต์ธรรมคัมภีร์ ภาคพันธสัญญาเดิม โดยที่สองประโยคมีแนวคิดไปในทิศทางเดียวกัน

3.3.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

ในบทเพลงนี้การเคลื่อนไหวของโน้ตที่ขึ้นลง และสร้างความต่อเนื่องเหมือนอย่างเครื่องสายเป็นเทคนิคที่โดดเด่นที่สุด หรือเรียกอีกอย่างว่าการร้องแบบ legato การร้องแบบ legato คือการร้องเชื่อมเสียงระหว่างตัวโน้ตต่อตัวโน้ตให้ต่อเนื่องกัน โดยมีต้นแบบจากการเล่นดนตรีของเครื่องสาย

ตัวอย่างที่ 3.7 การเคลื่อนตัวของการร้องอย่างเครื่องสาย

ไม่เพียงแต่สามารถใช้ได้ในบทเพลงนี้เท่านั้น แต่หากนักร้องเสียงบาริโทนได้ฝึกเทคนิค legato ให้สามารถร้องได้อย่างคล่องแคล่วแล้ว จะสามารถนำไปใช้เป็นพื้นฐานในการร้องเพลงชั้นสูงได้ในทุกเพลง

3.3.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

การฝึกฝนเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนในเพลงนี้ ผู้เขียนแนะนำแบบฝึกหัดในการฝึกเสียงเพื่อพัฒนาการร้องเทคนิค legato ดังนี้

ให้นักร้องเสียงบาริโทนเปล่งเสียงโดยใช้สระ อา ในการร้อง ครั้งแรกให้ร้อง อา ในทุกตัวโน้ต และหลังจากคุ้นเคยแล้วให้ใช้สระ อา ที่โน้นตัวแรกและร้องโดยการเอื้อนเสียงลากลงมาจากโน้ตตัวบนลงมาโน้ตตัวล่าง และให้ทำซ้ำในแบบฝึกหัดที่ 2 เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 3.8 แบบฝึกหัดที่ 1

1 อา-------- อา อา อา อา อา-------- อา อา อา อา

2 อา---------- อา----------

ตัวอย่างที่ 3.9 แบบฝึกหัดที่ 2

1 อา อา อา อา อา อา อา อา อา อา อา อา อา อา

2 อา---------- อา----------

เมื่อมีความคล่องแล้วสามารถนำบทเพลงที่ร้องมาเป็นแบบฝึกหัดได้ โดยใช้สระต่าง ๆ เช่า อา เอ อี โอ อู ในการร้องบทเพลงทั้งหมดก่อน หลังจากนั้นให้ใช้สระตามคำนั้น ๆ ของบทเพลง จนชำนาญแล้วจึงใส่คำร้องลงไป

3.4 **บทเพลงที่** 4 **บทขับร้องเจรจา** Behold, I tell you a mystery **เพลงขับลำศิลป์** The trumpet shall sound **จาก** Messiah **ประพันธ์โดย** George Frideric Handel

3.4.1 **ความสำคัญของบทเพลง**

รายละเอียดดูจากบทเพลงที่ 3

3.4.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

Behold, I tell you a mystery:	ดูก่อน ข้าพเจ้าจะบอกถึงความลึ้ลึกแก่ท่าน
We will not all sleep, but we will all be changed	คือเราจะไม่ล่วงหลับไป แต่จะถูกเปลี่ยนใหม่
in a flash, in the twinkling of an eye,	ในชั่วขณะเดียว ในพริบตาเดียว
at the last trumpet. For the trumpet will sound,	เมื่อเป่าแตรครั้งสุดท้าย เพราะว่าจะมีเสียงแตร
the dead will be raised imperishable,	และคนที่ตายแล้วจะเป็นขึ้นมา
and we will be changed.	แล้วเราทั้งหลายจะถูกเปลี่ยนแปลงใหม่

3.4.3 บทวิเคราะห์

บทขับร้องเจรจา Behold, I tell you a mystery เพลงขับลำศิลป์ The trumpet shall sound เป็นบทเพลงมาจากองก์ที่ 3 โดยองก์ที่ 3 เริ่มด้วยการกล่าวถึงพระสัญญาของการช่วยให้รอดจากบึงไฟนรก ตามด้วยการทำนายถึงวันพิพากษาและการฟื้นขึ้นจากตาย จบลงด้วยชัยชนะครั้งสุดท้ายเหนือความบาปและความตายและการโห่ร้องยินดีในพระเยซูคริสต์ โดยบทขับร้องเจรจา Behold, I tell you a mystery เพลงขับลำศิลป์ The trumpet shall sound ใช้ข้อพระคัมภีร์ 1 โครินธ์ บทที่ 15 ข้อ 51 และ 52 ในท่อน Recitative มีทั้งหมด 8 ห้อง ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ในบันไดเสียง D major และท่อน Aria มีทั้งหมด 222 ห้อง ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 บันไดเสียง D major ความเร็วแบบ Pomposo, ma non allegro โดยมีรูปแบบของ Da capo Aria มีสามท่อน คือ A / B / A ในห้องที่ 164 – 222 (Da Capo al Fine) อยู่ในบันไดเสียง B minor และย้อนกลับไปร้องตอนต้นทั้งหมด จนถึงเครื่องหมาย Fine ห้องที่ 164 จึงถือเป็นการจบ บทเพลงนี้ใช้เวลาโดยประมาณ 9:20 นาที

3.4.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

ไม่เพียงแต่โน้ตวิ่งเหมือนในรูปแบบของบทเพลงส่วนใหญ่ในยุกบาโรกเท่านั้น เทคนิคที่โดดเด่นของเพลงนี้คือการกระโดดขั้นคู่และขึ้นไปร้องอย่างสดใสอยู่ในโน้ตตัวบน หากบทเพลงที่แล้วเปรียบเทียบการร้องและสีสันของเครื่องสาย บทเพลงนี้ก็มีความโดนเด่นในแง่ของการเลียนสีสันและรูปแบบเสียงของ trumpet ที่ถูกเป่าและนำให้ผู้ที่วายซนฟื้นขึ้นมา อย่างในตัวอย่างห้องที่ 37-39 ห้องที่ 44-46 ห้องที่ 52-54 และอีกหลาย ๆ ที่ ที่ปรากฏ

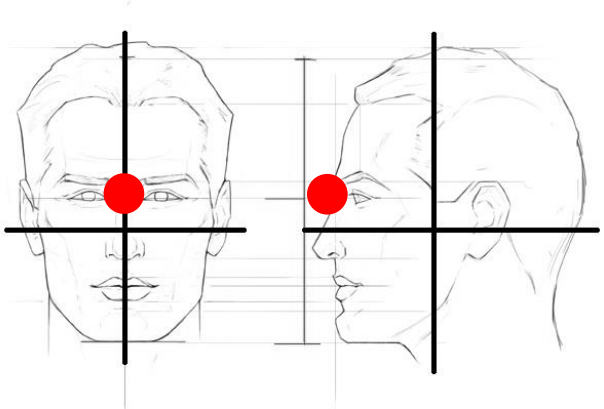
ตัวอย่างที่ 3.10 การร้องเลียนรูปแบบเสียงของ trumpet

3.4.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

ในการฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทยนั้น เพื่อสร้างให้เกิดความชำนาญและเป็นการเลียนแบบเสียง trumpet ที่ถูกเป่าเป็นสัญญาณออกมา ผู้เขียนเลือกแบบฝึกหัดสองบทในการฝึกซ้อม โดยให้นักร้องใช้คำว่า “เน” โดยให้เกิดความก้องกังวานของเสียงอยู่ด้านหน้าตลอดเวลาของการฝึกแบบฝึกหัด เริ่มจากอัตราจังหวะที่มีช้าและเพิ่มความเร็วขึ้นที่ละน้อย ร้อง “เน” เป็นคำ ๆ ทุกตัวโน้ต แล้วค่อยเปลี่ยนเป็น “เน” ลากยาวเหมือนในแบบฝึกหัดก่อนหน้านี้ เพื่อให้เกิดความคุ้นชินและชำนาญ

ตัวอย่างที่ 3.11 โน้ตแบบฝึกหัดสร้างความก้องกังวาน

ในเรื่องของการวางเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนนั้นให้วางเสียงไว้ที่ช่องเสียงความก้องกังวานด้านหน้าจะช่วยให้เสริมความชัดเจนของลักษณะการเลียนแบบ trumpet ได้ดียิ่งขึ้นไปอีก



แผนภาพที่ 3.1 การวางรูปลักษณ์การร้องในการซ้อมแบบฝึกหัด

3.5 บทเพลงที่ 5 เพลงขับลำศิลป์ Largo al factotum จากอุปรากรเรื่อง IL Barbiere di Siviglia ประพันธ์โดย Gioachino Antonio Rossini

3.5.1 ความสำคัญของบทเพลง

อุปรากรเรื่อง IL Barbiere di Siviglia โดย Gioachino Antonio Rossini แสดงครั้งแรกวันที่ 20 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1816 ที่โรงละคร the Teatro Agentina กรุงโรม โดย Luigi Zamboni Luigi เสียงบาริโทน รับบทเป็น Figaro ช่างตัดผม ผู้ร้องบทเพลง Largo al factotum ความสำเร็จของ Rossini ในผลงาน IL Barbiere di Siviglia (The Barber of Seville) ผลงานชิ้นที่โด่งดังที่สุดของ Rossini บทร้องถูกเขียนขึ้นใหม่โดย Cesare Sterbini Rossini ไม่นำเนื้อร้องที่มีอยู่แล้วของ Giovanni Paisiello มาใส่ใน Barbiere ของเขา เนื่องจาก IL Barbiere di Siviglia ของ Paisiello นั้นเป็นอุปรากรเก่าแก่และได้รับความนิยมจากคนยุโรปมาเป็นเวลานาน Rossini ทราบเรื่องนี้ดีและไม่อยากให้เรื่องของตนซ้ำกับของนักประพันธ์อื่น จึงใช้ชื่อเรื่องแทนว่า Almaviva, o L'Intile Precauzione (Almaviva, The Useless Precaution) อุปรากรเรื่องนี้ของ Rossini ได้ถูกเขียนขึ้นอย่างรวดเร็ว เนื่องด้วยข้อตกลงในการให้ทุนการเขียนเพียง 3 สัปดาห์ ในภายหลัง Rossini เปิดเผยว่าใช้เวลาประพันธ์อุปรากรเรื่องนี้เพียง 12 วัน

การแสดงในครั้งนั้นถือเป็นปรากฏการณ์ครั้งยิ่งใหญ่ ในรอบปฐมทัศน์ของ Almaviva ทำให้ผู้ชมที่ชื่นชอบ Paisiello และผู้ที่ชื่นชอบบทประพันธ์ชิ้นก่อนของ Paisiello เกิดความขุ่นเคืองใจและต้องการที่จะทำลายงานชิ้นนี้ โดยการมาร่วมงานและส่งเสียงดังผิวปากและโห่ไล่อย่างดุเดือดในองก์แรกที่แสดง แต่ไม่นานเมื่อฉากที่สองเริ่มขึ้น อุปรากรนี้กลับประสบความสำเร็จ ถึงขนาดที่ว่าชื่อเสียงของ Paisiello ถูกส่งต่อให้ Rossini โดย Rossini ได้รับสิทธิในการสืบทอดชื่อเรื่อง IL Barbiere di Siviglia หลังจากนั้นในปี ค.ศ. 1822 ขณะที่ Rossini มีอายุได้ 30 ปี เขาได้เข้าในการประชุมกับ Ludwig van Beethoven ซึ่งมีอายุ 50 ปี โดย Beethoven ได้กล่าวชื่นชม ผลงานชิ้นนี้ของ Rossini และอวยพรขอให้อยู่กับโรงละครตลอดไป รวมถึงการแนะแนวทางให้ Rossini ยึดเส้นทางการประพันธ์อุปรากรแนวขบขัน (opera buffa) นี้ต่อไปด้วย

ตั้งแต่เปิดตัวครั้งแรก จวบจนปัจจุบัน IL Barbiere di Siviglia ได้รับการยกย่องว่าเป็นอุปรากรแนวตลก ที่ได้รับความนิยมสูงสุดตลอดกาล มีท่วงทำนองที่หลากหลาย โน้ตหลายท่อนเป็นที่จดจำมากที่สุดในวงการดนตรี เช่น บทเพลงของช่างตัดผม Figaro อุปรากรเรื่องนี้ เป็นโอกาสที่ยอดเยี่ยมแก่นักร้องเดี่ยวในการนำเสนอ ความน่าตื่นตาตื่นใจของการผสมผสานบทประพันธ์

เพลง และความสามารถพิเศษ ที่สื่อออกมาอย่างเป็นธรรมชาติ กลิ่นอายเรื่องแนวตลกขบขันซึ่งยากจะหาอุปรากรแนวขบขันเรื่องใดมาเปรียบได้

3.5.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

Largo al factotum della città.	ทำทางเพื่อคนรับใช้ของเมือง
Presto a bottega che alba è già.	รีบไปที่ร้านของเขาเพราะเวลาเย็นแล้ว
Ah, che bel vivere, che bel piacere	โอ้ ชีวิตนี่ดีจริง ชีวิตที่มีความสำราญ
per un barbiere di qualità! di qualità!	เพื่อช่างทำผมที่มีฝีมือ
Ah, bravo Figaro!	โอ้ บราโว่ ฟิกาโร
Bravo, bravissimo!	บราโว่ บราวิสสิโม่
Fortunatissimo per verità!	โชคดีสุด ๆ เสียจริง
Pronto a far tutto,	พร้อมที่จะทำทุกอย่าง
la notte e il giorno	คืนและวัน
sempre dintorno in giro sta.	เคลื่อนไปอยู่ตลอด
Miglior cuccagna per un barbiere,	โชคชะตาที่ดีของช่างทำผม
vita più nobile, no, non si da.	ชีวิตที่มีเกียรติกว่านี้ไม่จำเป็นต้องมี
Rasoi e pettini	มีดโกนและหวีหลายอัน
lancette e forbici,	มีดโกนและกรรไกร
al mio commando	อยู่ที่การควบคุมของฉัน
tutto qui sta.	ทุกสิ่งอยู่ที่นั่น
Vè la risorsa,	นี่คือเครื่องมือ
poi, del mestiere	เป็นสิ่งแลกเปลี่ยนของข้า
colla donnetta... col cavaliere...	ไม่ว่าคุณผู้หญิงหรือคุณผู้ชาย

Tutti mi chiedono, tutti mi vogliono,	ทุกคนถามถึงข้า ทุกคนต้องการข้า
donne, ragazzi, vecchi, fanciulle:	คุณผู้หญิง คุณผู้ชาย และสาว ๆ
Qua la parrucca... Presto la barba...	วิกและเคราอยู่ที่นี่
Qua la sanguigna...	ผู้ติดตามอยู่ที่นี่
Presto il biglietto...	โน้ตอยู่ที่นี่แล้ว
Qua la parrucca, presto la barba,	วิกอยู่ที่นี่ เคราก็พร้อมแล้ว
Presto il biglietto, ehi!	โน้ตก็พร้อมแล้ว เฮ้
Figaro! Figaro! Figaro!, ecc.	ฟิกาโร่ ฟิกาโร่ ฟิกาโร่ ฯลฯ
Ahimè, che furia!	ถึงตัวข้า บ้าคลั่งอะไรขนาดนั้น
Ahimè, che folla!	ถึงตัวข้า คนเยอะขนาดนั้น
Uno alla volta, per carità!	ทีละคน เห็นใจหน่อย ได้โปรด!
Ehi, Figaro! Son qua.	เฮ้ ฟิกาโร่ ข้าอยู่นี่
Figaro qua, Figaro là,	ฟิกาโร่นี่ ฟิกาโร่ที่นี่
Figaro su, Figaro giù,	ฟิกาโร่ข้างบน ฟิกาโร่ข้างล่าง
Pronto prontissimo son come il fulmine:	รวดเร็ว รวดเร็ว ข้าเหมือนสายฟ้าฟาด
sono il factotum della città.	ข้าเป็นผู้รับใช้ของเมือง
Ah, bravo Figaro! Bravo, bravissimo;	อา บราโว ฟิกาโร่ บราโว่ บราวิสซิโม่
a te fortuna non mancherà.	ท่านจะไม่ขาดโชคอันดีเลย

3.5.3 บทวิเคราะห์

Largo al factotum เป็นบทเพลงเอกอีกหนึ่งบทเพลง ของอุปรากรชวนหัว IL Barbiere di Siviglia ที่มี Figaro เป็นตัวดำเนินเรื่อง กับ 273 ห้องเพลง ในจังหวะ 6/8 ที่มีอัตราความเร็ว Allegro Vivace คือ เร็วอย่างมีชีวิตชีวา ตลอดทั้งเพลง ซึ่งถือว่าเป็นเสน่ห์และความโดดเด่นของบทเพลงนี้

ตัวอย่างที่ 3.12 การเปิด introduction ที่ตื่นเต้นเร้าใจ

บทเพลงเปิดตัวมาด้วย Introduction ถึง 20 ห้อง ที่เต็มไปด้วยความสนุก ของโน้ต Staccato และเครื่องหมายกำกับความเข้มของเสียงที่ชวนติดตาม ที่มีทั้ง ff (fortissimo) ดังมาก ในห้องที่ 1 และตัดไปที่ p (piano) เบา ในห้องที่ 4 และ กลับขึ้นไป f (forte) ดัง อีกที่ในห้องที่ 7 โดยจะประกฏรูปลักษณ์ความเข้มของเสียง ที่แตกต่างกันมาก เช่นนี้ไปอีกหลายครั้ง ตลอดทั้งเพลง รวมถึง sf (Sforzando) ที่หมายถึงเน้นเสียงดังขึ้นทันที อีกด้วย เพื่อให้อรรถรส และแสดงออกถึงลักษณะของตัวละครที่อยู่ไม่สุขและคอยจะหางานและหาเรื่องอยู่ตลอดเวลา

ตัวอย่างที่ 3.13 เครื่องหมายแสดงความเข้มของที่เปลี่ยนไปมา

3.5.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

ในอุปรากรของ Rossini นั้นมีบทเพลงสำหรับนักร้องเสียงต่าง ๆ ที่แสดงความสามารถในการร้องโน้ตมาก ใส่คำมาก และมีความเร็วที่มากด้วย Largo al factotum ก็ถือเป็นบท Aria ที่เป็นหนึ่งท่ามกลางบท Aria เหล่านั้น ซึ่งหากจะกล่าวถึงเทคนิคที่โดดเด่น และสำคัญ ในบทเพลงนี้ คงหนีไม่พ้นที่จะต้องยกให้กับรูปแบบการร้องที่ใส่คำมากมาย ในความเร็ว Allegro Vivace การกระโดดไปมาระหว่างโน้ตขั้นคู่ต่าง ๆ รวมถึงคู่ 8 ที่มีความกว้างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง บทเพลงนี้เป็นบทเพลงของบาริโทนโดยตรง จึงมีโน้ตสูงปรากฏให้ได้แสดงพลังกันอยู่ไม่น้อยทีเดียว

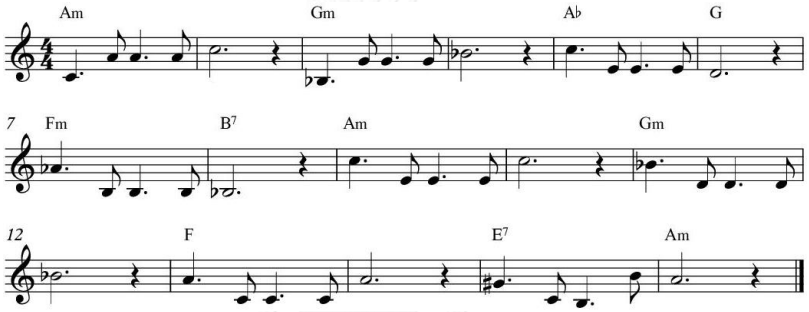
ตัวอย่างที่ 3.14 แสดงประโยคเพลงที่ร้องเนื่อง

ตัวอย่างที่ 3.15 โน้ต คู่ 8 ที่ผู้ร้องต้องร้องกระโดดไปมา

3.5.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

ในการฝึกเทคนิคเสียงความเร็วและโน้ตวิ่งนั้นนักร้องสามารถฝึกฝนตามแนวทางที่ได้ในหัวข้อก่อนหน้านี้ สำหรับการร้องกระโดดโน้ตคู่ 8 ผู้เขียนได้สร้างแบบฝึกหัดสำหรับการฝึกขึ้นโดยเฉพาะ 2 บท เพื่อเป็นการฝึกฝนการร้องกระโดดเสียงจากโน้ตที่ใกล้ คือ คู่ 6 คู่ 7 ก่อนไปลากยาวที่โน้ตคู่ 8 เพื่อความคุ้นเคยสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทยในการพัฒนาการร้องกระโดดเสียงคู่ 8 ให้เกิดความแม่นยำยิ่งขึ้น ให้ร้องโดยใช้สระ อา เอ อี โอ อู

ตัวอย่างที่ 3.16 แบบฝึกหัดที่ 1



ตัวอย่างที่ 3.17 แบบฝึกหัดที่ 2

3.6 บทเพลงที่ 6 เพลงขับลำศิลป์ Vorte toast, je peux vous ie render มีชื่อย่อว่า Toreador Song มาจากอุปรากรเรื่อง Carmen ประพันธ์โดย Georges Bizet

แสดงครั้งแรกที่ the Opéra-Comique ณ กรุงปารีส วันที่ 3 มีนาคม ค.ศ. 1875 บทบาทของ Escamillo เสียง เบส-บาริโทน ในครั้งนั้นร้องโดย Jacques Bouhy และกำกับการแสดงโดย Adolphe Deloffre

3.6.1 ความสำคัญของบทเพลง

Carmen เป็นหนึ่งในอุปรากรที่ประสบความสำเร็จระดับโลก สำหรับ Georges Bizet ผู้ประพันธ์อุปรากรนี้ เป็นอุปรากรเดียวของ Bizet ที่ได้รับความนิยม Bizet ประสบความสำเร็จจากงานออเคสตรา “L’Arlesienne” Bizet ตั้งใจเป็นอย่างมากในการประพันธ์อุปรากรนี้ แต่การแสดงครั้งแรกในรอบปฐมทัศน์ประสบกับความล้มเหลว เนื่องจากคนที่ช่วยเหลือในโรงละครมีไม่เพียงพอ หลังจากนั้นสามเดือน Bizet ก็เสียชีวิตกะทันหันในวัยเพียง 37 ปี เพื่อนของเขา Ernest Guiraud จึงดำเนินการจัดการอุปรากรของ Bizet ในช่วงสามเดือนหลังจาก Bizet เสียชีวิต และได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีจากการจัดแสดง

มีหลายเหตุผลที่ทำให้อุปรากรเรื่อง Carmen ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก สิ่งที่ดึงดูดมากที่สุดก็คือดนตรีของ Bizet ที่ประพันธ์โดยใช้วิธีการเสมือนจริง (realism method) Carmen ก้าวสู่เส้นทางอุปรากรเน้นเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตจริง (verismo opera) ซึ่งเป็นประเภทของ realism opera อุปรากรประเภทนี้ เป็นอุปรากรที่สำคัญมากที่สุดในประวัติศาสตร์ของ อุปรากร มีทำนองที่โด่งดังหลายท่อนใน อุปรากร เรื่องนี้ ตัวอย่างเช่น ท่อนโหมโรง Habanera ร้องโดยนักแสดงนำของเรื่อง รวมถึงเพลงอื่น ๆ ผู้ชมจะไม่รู้สึกเบื่อหน่ายในการรับชมแม้ว่าเรื่องจะค่อนข้างยาว เพลง Toreador Song ร้องโดย Escamillo ผู้ซึ่งเป็นนักสู้วัวกระทิงในองก์ 2 มีความโดดเด่นอย่างมาก และอาเรียขับร้องโดย Micaela ในองก์ 3 มีเนื้อร้องและทำนองที่สวยงาม ผู้ชมอุปรากรครั้งแรก จะรู้สึกสนุกสนานกับอุปรากรเรื่องนี้

3.6.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

Votre toast, je peux vous le rendre,	ดื่มให้ทุกท่าน ที่ผมค่อนข้างมั่นคง
señors, señors, car avec les soldats	ซินญอร์ ตอบกลับด้วยความยินดี
oui, les toreros peuvent s'entendre;	ใช่แล้ว พวกเราทอเรโรมีความเข้าใจ
pour plaisirs, pour plaisirs,	สำหรับทหาร
ils ont les combats!	สำหรับความเพลิดเพลินในศึก
Le cirque est plein, c'est jour de fête!	สนามนั้นเต็มไปด้วยผู้คน พวกเขาเฉลิมฉลอง
Le cirque est plein du haut en bas;	สนามนั้นเต็มไปด้วยผู้คน ตั้งแต่บนลงล่าง
les spectateurs perdant la tête,	ผู้ชมนั้นคลุ้มคลั่ง รอคอยที่ขอบสนาม
les spectateurs s'interpellent à grands fracas!	ส่งเสียงเซ็งแซ่กันโดยรอบ
Apostrophes, cris et tapage	ผู้คนโห่ร้อง ผู้คนตะโกนโหวกเหวก
poussés jusques à la fureur!	เสียงอึกทึกเกือบจะแยกสนามออกเป็นชิ้น ๆ
Car c'est la fête du courage!	พวกเขาฉลองให้กับชายที่กล้าหาญ
C'est la fête des gens de coeur!	เฉลิมฉลองหัวใจที่กล้าหาญ
Allons! en garde!	ไปกันเถอะ เตรียมตัวให้พร้อม
allons! allons! ah!	ไปกันเถอะ ไปกันเถอะ อา
Toréador, en garde!	ทอเรดอร์ เตรียมตัวให้พร้อม
Toréador! Toréador!	ทอเรดอร์ ทอเรดอร์
Et songe bien, oui, songe en combatant	และ เมื่อคุณสู้ ลองคิดจากเบื้องบน
qu'un oeil noir te regarde	ดวงตาแห่งความมืดมนจ้องมองอยู่
et que l'amour t'attend,	ด้วยคำมั่นสัญญาแห่งรัก
Toréador, l'amour, l'amour t'attend!	ทอเรดอร์ ด้วยคำมั่นสัญญาแห่งรัก
Tout d'un coup, on fait silence,	ฝูงชนทั้งปวงยังนิ่งเงียบอยู่

on fait silence...ah! que se passe-t- il?	ฝูงชนยังสงบอยู่ เกิดอะไรขึ้น?
Plus de cris, c'est l'instant!	ในขณะที่ทุกอย่างกำลังเงียบงัน นี่แหละ
Plus de cris, c'est l'instant!	ในขณะที่ทุกอย่างกำลังเงียบงันนี่แหละ
Le taureau s'élance	ตอนนี้กระทิงกำลังจู่โจม
en bondissant hors du toril!	ขณะที่กระโดดเข้ามาในสนามแข่ง
Il s'élance! Il entre,	เขากำลังเข้ามา
il frappe!... un cheval roule,	เข้ากำลังสู้อยู่ ม้ากำลังจะล้มลง
entraînant un picador.	ลากพิคาดอร์ให้ล้มลง
"Ah! Bravo! Toro!" hurle la foule	อา บราโว่ โทโร ฝูงชนกำลังส่งเสียงร้อง
le taureau va	กระทิงกำลังสู้...
il vient... et frappe encor!	เขามา สู้กันอีกครั้ง
En secouant ses banderilles,	ขณะที่ปฏักของเขาแทงลงไป
plein de fureur, il court!..	ข้างสนามที่เต็มด้วยเลือด
le cirque est plein de sang!	เขาวิ่ง เขาเต็มด้วยความเดือดดาล
On se sauve... on franchit les grilles!..	ผู้คนวิ่ง ผู้คนปีนราวลูกกรง
C'est ton tour maintenant!	มันเป็นตาของคุณที่จะอยู่กลางสนาม
Allons! en garde!	ไปกันเถอะ เตรียมตัวให้พร้อม
allons! allons! ah!	ไปกันเถอะ ไปกันเถอะ อา
Toréador, en garde!	ทอเรดอร์ เตรียมตัวให้พร้อม
Toréador! Toréador!	ทอเรดอร์ ทอเรดอร์
Et songe bien, oui, songe en combatant	และ เมื่อคุณสู้ ลองคิดจากเบื้องบน
qu'un oeil noir te regarde	ดวงตาแห่งความมืดมนจ้องมองอยู่
et que l'amour t'attend,	ด้วยคำมั่นสัญญาแห่งรัก
Toréador, l'amour, l'amour t'attend!	ทอเรดอร์ ด้วยคำมั่นสัญญาแห่งรัก

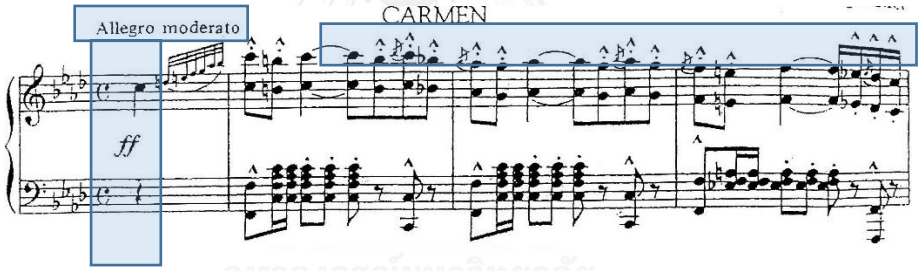
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.6.3 บทวิเคราะห์

เพลงขับลำศิลป์ Vorte toast, je peux vous ie render อยู่ในองก์ 2 ของอุปรากร เป็นตอนที่ Escamillo นักสู้วัวกระทิงเข้ามาที่โรงเหล้า Lillas Pastia ในขณะที่ผู้คนที่รายล้อม และดื่มให้กับชัยชนะ Escamillo ได้ร้องบทเพลงนี้เพื่อพรรณนาถึงตอนสู้วัวกระทิงของเขา บทเพลงนี้เป็น Strophic form ซึ่งเราจะคุ้นเคยกับ A / B / A / B หรือที่เรียกว่า chorus form คือ มีท่อนเนื้อร้องที่ 1 และเข้าร้องรับ ไปเนื้อร้องที่ 2 และกลับไปร้องรับอีกครั้งหนึ่ง

Bizet แต่งบทเพลงนี้ในบันไดเสียง F minor เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ในความเร็ว Allegro moderato มีความยามทั้งหมด 100 ห้องเพลง โดยเปิด Introduction 8 ห้องมาด้วยความเข้มของเสียงเป็น ff (fortissimo) ดังมาก ร่วมกับเครื่องหมายเน้นเสียง marcato โดนเล่นให้ดังกว่าโน้ตข้างเคียงอีกเล็กน้อย ไปโดยตลอดท่อน Introduction

ตัวอย่างที่ 3.18 แสดงถึงเครื่องหมายเน้นเสียง marcato



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และเข้าเนื้อข้อที่ 1 ตั้งแต่ห้องที่ 8 – 35 และเข้าท่อนร้องรับในบันไดเสียง F major ห้องที่ 36 – 47 ต่อจากนั้นเป็นท่อน interlude 8 ห้อง โดยการนำเอาท่อน Introduction มาใช้ทั้งหมด เพื่อส่งเข้าเนื้อข้อที่ 2 ในห้องที่ 55 – 81 และต่อด้วยร้องรับครั้งที่ 2 ในห้องที่ 82 – 100 ดูเผิน ๆ มีการเปลี่ยนแปลงความเข้มของเสียงที่แตกต่างกันอยู่มาก หลาย ๆ ที่ด้วยกัน

ตัวอย่างที่ 3.19 การเปลี่ยนความเข้าของเสียงอย่างกะทันหัน

แต่การเปลี่ยนค่าความเข้มของเสียงของบทเพลงนี้ ไม่ได้เป็นการสร้างความสนุกสนานและตลกขบขันแต่ประการใด อย่างเช่น ในเพลง Largo al factotum แต่ในบทเพลง Vorte toast, je peux vous ie render ต้องการใช้ความเข้มของเสียงในการสร้างบรรยากาศแวดล้อมของความตื่นเต้น ความน่ากลัวในการต่อสู้ และความสง่างามของลักษณะตัวละคร

3.6.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

ในวิธีการร้องแบบสำนักชาตินิยมแบบฝรั่งเศสนั้น จะคงความสว่างอยู่ด้านหน้ามากที่สุด รวมถึงการใช้จมูกในการร้อง เนื่องด้วยภาษาสำเนียงของฝรั่งเศษ นอกจากเสียงที่มีความเป็นเอกลักษณ์แล้ว ในบทเพลง Vorte toast, je peux vous ie render พลัง และ ความเข้มของเสียง และความดังเบาในการเล่าเรื่อง โดยที่หากนักร้องไม่สามารถทำความเข้าใจเนื้อความของบทเพลงนี้ได้ทั้งหมด ก็จะไม่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและน้ำเสียงออกมาได้ ซึ่งโดยส่วนใหญ่นักร้องจะมีจุดอ่อนในเรื่อง Diction และความเข้าใจในภาษากันบ้างพอสมควร เมื่อเข้าใจในคำและความหมายแล้ว เราจึงจะเริ่มมาฝึกการร้องเพลง

3.6.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนในบทเพลงนี้นั้นดังได้กล่าวมาแล้วในเบื้องต้นว่า นักร้องต้องอ่านเนื้อเพลงได้อย่างดีและมีการวางเสียงอยู่ด้านหน้าเป็นหลัก เพื่อให้เกิดความคมชัด และสามารถเคลื่อนที่ในการร้องโน้ตที่มีการขึ้นลงและเปลี่ยนความเข็มของเสียงได้ง่ายขึ้น การฝึกเพื่อเน้นความเข้มของเสียงผู้เขียนได้เลือกแบบฝึกหัดมาโดยให้ใช้สระ อา ในการร้องเป็นหลัก โดยอาจเลือกเสียงพยัญชนะอื่นร่วมได้ เช่น นา มา หรือ ยา

ตัวอย่างที่ 3.20 แบบฝึกหัดฝึกเปลี่ยนความเข้าของเสียง

3.7 บทเพลงที่ 7 เพลงขับลำศิลป์ No.4 And when They were come

3.8 บทเพลงที่ 8 เพลงขับลำศิลป์ No.6 He made Himself of no reputation

3.9 บทเพลงที่ 9 เพลงขับลำศิลป์ No.8 And as Moses lifted up the Serpent

3.10 บทเพลงที่ 10 เพลงขับลำศิลป์ No.17 Is it nothing to you จาก The Crucifixion ประพันธ์โดย John Stainer

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.10.1 ความสำคัญของบทเพลง

ในบรรดาผลงานเพลงขับร้องประสานเสียงที่เป็นที่นิยม "John Stainer's The Crucifixion" ได้ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1887 และได้ถูกแสดงครั้งแรกในโบสถ์ Marylebone Parish Church ที่กรุงลอนดอน ในวันที่ 24 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1887 หลังวันพุธขี้เถ้า ก่อนเข้าเทศกาลศุกร์ประเสริฐ (Good Friday)

ต้นแบบ The Crucifixion ได้รับแรงบันดาลใจมาจากความหลงใหลในแบบฉบับการแต่งเพลงของ J.S. Bach โดยบทเพลงชุด The Crucifixion เป็นหนึ่งในผลงานประสานเสียงที่นิยมในอังกฤษ และได้ถ่ายทอดออกมาอย่างลึกซึ้ง ในเหตุการณ์การทนทุกข์ของพระเยซูคริสต์

องค์ประกอบที่ถูกจัดเรียงร้อยเข้ามาไว้ด้วยกัน เช่น เพลงเดี่ยวสำหรับเทเนอร์ เบส ออร์แกน นักร้องประสานเสียงผสม การร้องผสมผสานสลับไปมาระหว่างเพลงขับร้องเจรจา เพลงขับลำศิลป์ รวมไปถึงวงประสานเสียง ที่เต็มด้วยความกว้างและหลากหลายของช่วงเสียงประสาน จากกลุ่มคนที่ตะโกนให้ตรึงพระเยซู ไปจนถึงความวิจิตรงดงามให้ใคร่ครวญในผลงานชิ้นเอกในเพลง God so loved the world

เพลงขับร้องประสานเสียง The Crucifixion เป็นงานที่ Stainer อุทิศให้แก่ผู้เป็นทั้งเพื่อนและนักเรียน William Hodge ซึ่งในขณะนั้นเป็นนักออร์แกนและนักร้องประสานเสียงที่ Marylebone และยังเป็นนักออร์แกนผู้ช่วยของ Stainer ที่ St. Paul's Cathedral ทั้งยังเป็นผู้บรรเลงออร์แกนให้ในการแสดงครั้งแรกของผลงานนี้อีกด้วย นักร้องประสานเสียงที่ Marylebone ไม่ใช่นักร้องธรรมดาทั่วไป จากหนังสือของ J. Spencer Curwen เรื่อง The Boy's Voice ซึ่งเขียนในช่วงของการแสดง The Crucifixion ครั้งแรก ได้บรรยายถึงคณะนักร้องนี้ว่าเป็น "หนึ่งในคณะนักร้องโบสถ์ที่ดีที่สุดและมีงานแสดงมากที่สุดในกรุงลอนดอน" ซึ่งประกอบด้วยสมาชิกเป็น นักร้องเด็กชาย 60 คน และนักร้องชาย 30 คน ในจำนวนนี้มีนักร้องเดี่ยวเทเนอร์ 1 คน และนักร้องเดี่ยวเบส 1 คนที่ได้รับเงิน เด็กชายได้รับเลือกโดย Hodge จากโรงเรียน the Parish และได้รับการฝึกซ้อมทุกวัน ดังนั้นนักร้องเหล่านี้จึงได้รับการฝึกฝนโดยมีมาตรฐานที่สูง นี่เองจึงเป็นเหตุให้ Stainer ประสบความสำเร็จที่ St. Paul's Cathedral ตั้งแต่เขามาจนถึงในปี ค.ศ. 1872

ปี ค.ศ. 1873 Stainer ได้นำเพลง St. Matthew's Passion ของ Bach มาขับร้องในพิธีการสัปดาห์ศักดิ์สิทธิ์ที่โบสถ์ St. Paul นั้นมีโครงสร้างของเพลงที่ยุ่งยากและต้องใช้คนมาก คือ วงประสานเสียงสองวง วงออเคสตราขนาดใหญ่ และนักร้องเดี่ยวที่มากถึงหกคน เชื่อว่าเหตุนี้เองทำให้ ความต้องการในรูปแบบทางดนตรีที่ลดลง ในบทเพลง the Passion นั้น จึงถูกหว่านลงในความคิดของ Stainer และเป็นเหตุให้เขา แต่ง เพลงขับร้องประสานเสียง The Crucifixion ขึ้นมา

3.10.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

No.4 And when They were come

And when they were come	และเมื่อพวกเขามา
to the place called Calvary,	ที่สถานที่เรียกว่า "คาวารี่"

there they crucified Him,	ที่นั่นเขาตรึงพระองค์
they crucified Him,	เขาตรึงพระองค์
and the malefactors,	และมีผู้กระทำผิด
one on the right,	คนหนึ่งข้างขวา
and the other on the left.	และอีกคนข้างซ้าย

No.6 He made Himself of no reputation

He made Himself of no Reputation.	พระองค์ไม่ทรงทำชื่อเสียงแก่พระองค์เอง
And took upon Him the form of a servant	และยอมรับตนในฐานะผู้รับใช้
and was made in the likeness of men:	และถูกสร้างขึ้นให้เหมือนมนุษย์
and being found in fashion as a man.	และถูกมองอย่างเช่นมนุษย์
He humbled Himself.	พระองค์ทรงถ่อมใจ
He humbled Himself	พระองค์ทรงถ่อมใจ
and became obedient unto death,	และเชื่อฟังจนกระทั่งความมรณา
ev'n the death of the Cross	แม้ความมรณาแห่งกางเขน

No.8 And as Moses lifted up the Serpent

And as Moses lifted up the serpent in the wilderness,	และที่โมเสสยกงูขึ้นที่ถิ่นทุรกันดาร
even so must the Son of Man be lifted up:	เช่นเดียวกับบุตรมนุษย์จะถูกยกขึ้น
that who so ever believeth in Him.	เมื่อใครที่เชื่อในพระองค์
That who so ever believeth in Him should not perish,	เมื่อใครที่เชื่อในพระองค์จะไม่พินาศ
should not perish,	จะไม่พินาศ
but have everlasting life.	แต่มีชีวิตนิรันดร์

No.17 Is it nothing to you

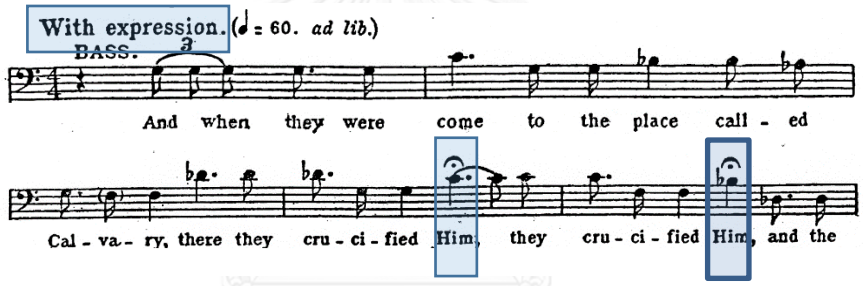
Is it nothing to you,	มันไม่มีค่าอะไรเลยสำหรับคุณ
all ye that pass by?	สิ่งที่ผ่านมาทั้งหมด
Behold, and see if there be any sorrow	ดูเถิด ว่ามีความโศกเศร้าอะไร
like unto My sorrow,	เฉกเช่นความโศกเศร้าของข้าพระองค์

which is done unto Me,	ซึ่งอยู่ในข้าพระองค์
where with the Lord hath afflicted Me	ที่พระผู้เป็นเจ้ากระทำต่อข้าพระองค์
in the day of His fierce anger.	ในวันที่พระพิโรธของพระองค์ลุกขึ้น

3.10.3 บทวิเคราะห์

เพลงขับลำศิลป์ No 4 And when They were come
กำหนดให้บรรเลงด้วย expression อยู่ในบันไดเสียง C Major มีความยาวของบทเพลง 11 ห้อง เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 โดยนักร้องมีอิสระในการร้องค่อนข้างมาก ad libitum

ตัวอย่างที่ 3.21 เครื่องหมายแสดง expression

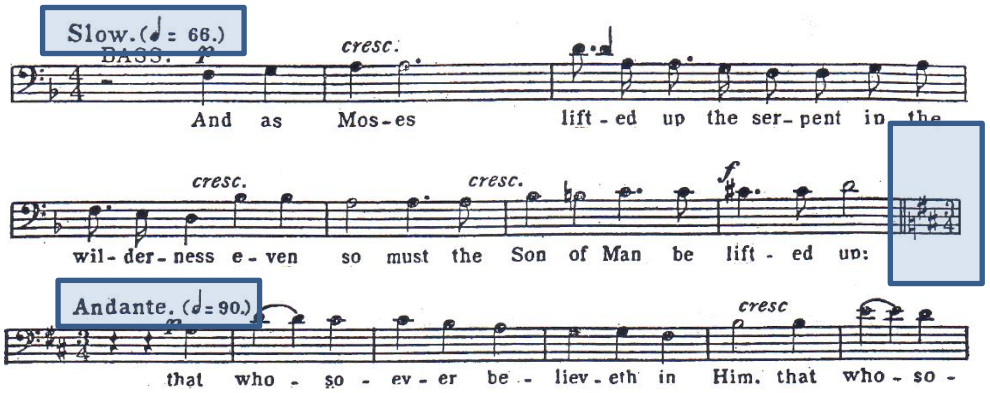


เพลงขับลำศิลป์ No 6 He made Himself of no Reputation
บรรเลงอยู่ในจังหวะ Andante ช้าปานกลาง ในบันไดเสียง Ab Major มีความยาวของบทเพลงทั้งหมด 16 เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4

ตัวอย่างที่ 3.22 เครื่องหมายกำหนดอัตรจังหวะ Andante

เพลงขับลำศิลป์ No 8 And as Moses lifted up the Serpent
บรรเลงอยู่ในจังหวะช้า ในบันไดเสียง F Major ห้องที่ 1 – 7 และเปลี่ยนจังหวะเป็น Andante ในบันไดเสียง D Major ตั้งแต่ห้องที่ 8 – 23 โดยเพลงมีความยาวของบทเพลงทั้งหมด 23 ห้อง เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4

ตัวอย่างที่ 3.23 เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะเปลี่ยนไปมา



เพลงขับลำศิลป์ No 17 Is it nothing to you

บรรเลง โน้ตตัวดำ อยู่ในอัตราจังหวะ 96 ในบันไดเสียง C minor มีความยาวของบทเพลงทั้งหมด 22 ห้อง เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4

ตัวอย่างที่ 3.24 เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ

3.10.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

ในบทเพลงเพลงขับลำศิลป์ ทั้ง 4 นี้ผู้เขียน เน้นเทคนิคเสียงร้อง ที่ผสมผสานการแสดงออกของความรู้สึกเพื่อให้สอดคล้อง กับเรื่องราวเหตุการณ์ ที่เกิดขึ้นของแต่ละบทเพลง และการร้องตาม Dynamic ที่ถูกกำกับไว้ เพื่อไปให้ถึงเทคนิคการแสดงอารมณ์ที่ต้องการ ผู้เขียนจำต้องเลือกคำสำคัญออกมาจากบทเพลง ดังนี้

ในบทเพลงหมายเลข 4 นั้น มีคำสำคัญอยู่ คือ คำว่า come แปลว่า มา, Calvary หมายถึง ภูเขาที่ตรึงพระเยซู และคำว่า crucified คือการตรึงกางเขน

ในบทเพลงหมายเลข 6 มีคำที่สำคัญในการแสดงอารมณ์อยู่ คือ no Reputation แปลว่า ไม่ทำชื่อเสียง, a servant แปลว่า คนใช้, men คือ มนุษย์, humbled แปลว่า ถ่อมใจ, obedient แปลว่า ยอมเชื่อฟัง, unto death แปลว่า จนถึงความตาย, และ death of the Cross การตายที่บนกางเขน ในบทเพลงหมายเลข 8 คำที่สำคัญในการแสดงอารมณ์อยู่ คือ lifted up the serpent แปลว่า ยกงูขึ้น, the Son of Man แปลว่า บุตรมนุษย์, be lifted up แปลว่า ถูกยกขึ้น, believeth in Him แปลว่า เชื่อวางใจในพระองค์, perish แปลว่า พินาศ, everlasting life แปลว่า ชีวิตนิรันร์

ในบทเพลงหมายเลข 17 คำที่สำคัญในการแสดงอารมณ์อยู่ คือ nothing แปลว่า ไม่มีค่าอะไรเลย, pass by แปลว่า ผ่านไปทั้งหมด, see แปลว่า ดู, any sorrow แปลว่า ความทุกข์ระทมใจ, My sorrow แปลว่า ความเศร้าของข้า, unto Me แปลว่า ในข้า, afflicted me แปลว่า กระทำต่อข้า, fierce anger แปลว่า โมโหโกรธา

3.10.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน ในเรื่องการเน้นคำนั้น เทคนิคการเน้นคำนั้นอาจจะไม่ได้ชี้ชัดในวิธีการ แต่นักร้องสามารถใช้วิธีเปลี่ยนความเข้มของเสียง เพื่อช่วยให้เกิดความแตกต่างในเนื้อเพลงได้ โดยผู้เขียนใช้แบบฝึกหัดที่ยกมาเพื่อช่วยฝึก

ตัวอย่างที่ 3.25 แบบฝึกหัดเปลี่ยนความเข้มของเสียง

โดยการเลือกใช้ความเข้มของเสียง ที่สามารถทำการเน้นที่แตกต่างกันใส่คำได้ 4 ลักษณะ คือ

เบาไปดังแล้วกลับมาเบา < >
ดังไปเบาแล้วกลับมาดัง > <

เบาไปดัง <

ดังไปเบา >

เมื่อทราบลักษณะการเน้นทั้งสี่แล้ว ให้นักร้องเป็นผู้เลือกการใช้ลักษณะความเข้มของเสียงในคำนั้น ๆ ในที่นี้ผู้เขียนขอยกเป็นตัวอย่าง ดังนี้

ตัวอย่างที่ 3.26 การเล่นคำและใส่อารมณ์

ดังภาพตัวอย่างเมื่อนักร้องร้องท่อนแรก And when they were come ในคำว่า come ให้เพิ่มความดังขึ้นจากข้างเคียงเล็กน้อย ในประโยคถัดมา to the place called Calvary คำว่า Calvary ใช้การเน้นคำแบบ ดังมาเบาแล้วกลับไปดัง และในประโยค there they crucified Him, คำว่า crucified ให้เน้นที่พยางค์แรก คือ ดังและค่อยเบาลง เป็นต้น

3.11 **บทเพลงที่ 11 เพลงขับลำศิลป์** Cortigiani, vil razza dannata **จากอุปรากรเรื่อง** Rigoletto **ประพันธ์โดย** Giuseppe Fortunino Francesco Verdi

แสดงครั้งแรก วันที่ 11 มีนาคม ค.ศ. 1851 โรงละคร La Fenice ณ เมืองเวนิส ประเทศอิตาลี เนื้อเรื่องโดย Francesco Maria Piave กำกับการแสดงโดย Gaetano Mares บทเพลงขับลำศิลป์ Cortigiani, vil razza dannata เป็นเพลงที่ร้องโดยตัวละครเอกชื่อ Rigoletto ตัวตลกหลังค่อม น้ำเสียงบาริโทน ร้องครั้งแรกโดย Felice Varesi

3.11.1 **ความสำคัญของบทเพลง**

Rigoletto เป็นผลงานที่กล่าวขานในวงการอุปรากรอย่างมาก Verdi ได้กล่าวถึงบทประพันธ์ชิ้นนี้ว่าเป็นหนึ่งในผลงานที่ดีที่สุด ซึ่งเขาได้ประพันธ์เพลงและเป็นที่รู้จักคุ้นหูกันอย่างกว้างขวาง Rigoletto มีหลายสถานการณ์ที่เปี่ยมด้วยพลังและอารมณ์ มีความรู้สึกที่หลากหลายปนอยู่ไม่ว่าจะเป็น ความรู้สึกยิ่งใหญ่และ ความรู้สึกสงสาร ทุกอารมณ์พัฒนามากจากผลลัพธ์ของบทบาทเล็ก ๆ น้อย ๆ และความหมกมุ่นของ Duke Verdi ใช้เวลา 40 วันในการแต่งเพลงนี้ แม้ว่าจะใช้เวลามากกว่าเมื่อเทียบกับ Rossini และ Donizetti ที่ใช้เวลาประมาณ 2 อาทิตย์ในการประพันธ์เพลง แต่อุปรากรเรื่องนี้ก็เป็นหนึ่งในผลงานที่ดีที่สุดที่ทุกคนยอมรับ

ความสำเร็จของ Rigoletto เป็นเรื่องที่น่ากล่าวขานในเรื่องบทประพันธ์ที่ใช้เวลาเขียนน้อยกว่า 6 อาทิตย์ เมื่อเปรียบเทียบกับนักประพันธ์อย่าง Wagner และ Beethoven ซึ่งใช้เวลาหลายปีในการประพันธ์ผลงานชิ้นหนึ่ง ส่วนมาก Verdi ใช้เวลาในการประพันธ์เป็นเวลานานมากกว่าเรื่อง Rigoletto นี้ ในช่วงเวลาที่ Verdi กำลังประพันธ์ผลงานนี้เขาได้มีชื่อเสียงทางด้านการประพันธ์เพลงอุปรากรอยู่ในระดับแนวหน้าของอิตาลี Verdi ได้เขียนบทประพันธ์ที่ประสบความสำเร็จอย่างเช่น Nabucco (1842) Ernani (1844) Macbeth (1847) เป็นส่วนหนึ่งของอุปรากรที่มีชื่อเสียงในจำนวน 16 บทประพันธ์ที่ Verdi เขียนก่อนเรื่อง Rigoletto หลังจากนั้น Verdi ประพันธ์ Ernani ซึ่งทำให้ Verdi ได้เข้าสู่ช่วงการทำงาน ที่เข้มข้นขึ้น เนื่องด้วยการต่อสู้กับความคิดส่วนตัวและรูปแบบของดนตรีอุปรากร เพื่อที่จะประสบความสำเร็จ ท่ามกล่างนักประพันธ์เพลงอุปรากรหลากหลายคนที่มีชื่อเสียงของอิตาลี ในระหว่างช่วงหลายปีนั้น Verdi มีความสนใจในบทบาทความเป็นปัจเจกบุคคล ที่อยู่ระหว่างความขัดแย้งของจริยธรรมและมาตรฐานของสังคม รวมถึงความคิดในด้านการเมืองการปกครอง และการท้าทายอำนาจในช่วงเวลานั้นหล่อหลอมให้ Verdi แสดงออก ผ่านทางผลงานบทประพันธ์ Rigoletto และปรากฏในบทประพันธ์อีกหลายเรื่องต่อมา

Rigoletto ได้ถูกยกย่องว่าเป็นละครอุปรากรที่ได้รับความนิยมโดยผู้ชมส่วนใหญ่จากทั่วโลก ได้รับชื่อเสียงโด่งดังในยุคของ Verdi ถึงขนาดที่ว่า เป็นหนึ่งในละครอุปรากรของ Verdi ที่ถูกจัดแสดงขึ้น ณ โรงละคร ที่หนึ่งที่ใดบนโลกนี้เกือบทุกคืน ตลอดทั้งปี Rigoletto มีองค์ประกอบเกือบทุกอย่างที่คน ๆ หนึ่งต้องการจะหาในอุปรากรเรื่องหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็น อาเรีย (aria) การร้องคู่ (duets) การร้องประสานสามคน (trio) การร้องประสานสี่คน (quartet) วงออร์เคสตรา คณะนักร้อง การเต้นรำ เรื่องราวที่น่าดึงดูด และดนตรีที่ไพเราะ มีเพียงอย่างเดียวที่ขาดไปคือ บทเพลงโหมโรง (overture) ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ไม่จำเป็นนักในอุปรากรที่ประสบความสำเร็จ เพลงที่เป็นที่รู้จัก เช่น La donna è mobile และ Questa o quella โดยตัวละคร Duke และ บทเพลงอาเรีย Caro nome โดยตัวละคร Gilda

3.11.2 **บทร้องและคำแปลภาษาไทย**

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

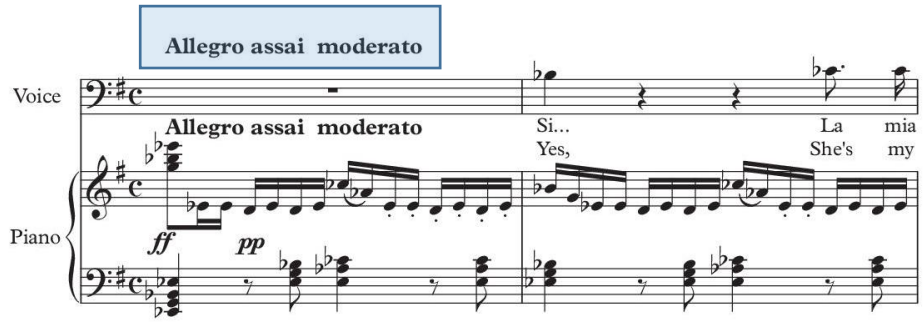
Cortigiani, vil razza dannata,	พวกขุนนาง พวกเลวทราม
Per qual prezzo vendeste il mio bene ?	ท่านขายลูกที่รักของข้าไปราคาเท่าไร?
A voi nulla per loro sconviene,	เพื่อเงินทองท่านยอมทำทุกสิ่ง
Ma mia figlia è impagabil tesor.	แต่ลูกสาวของผมเป็นสมบัติที่สูงค่า
La rendete...o se pur disarmata	ส่งเธอกลับมา แม้ว่าฉันจะไม่มีอาวุธ
questa man per voi fora cruenta;	มือนี้จะไร้ความปรานีต่อท่าน
nulla in terra più luomo paventa,	ชายจะไม่กลัวไปกว่า
se dei figli difende lonor.	เมื่อเขาต้องปกป้องลูกของเขาเพื่อเกียรติ
Quella porta, assassini, maprite.	เปิดประตูนั้นนะ เจ้าฆาตกร เปิดซิ
Ah! voi tutti a me contro venite!	โอ้ ท่านจะต่อต้านข้าถึงกระนี้
Ebben, piango...Marullo... signore,	ดูซิ ข้าร่ำไห้ มารุลโล นายท่าน
tu ch hai lalma gentil come il core,	ท่านมีจิตใจที่เมตตา
dimmi or tu dove l' hanno nascosta ?...	จงพูดเถิดว่าพวกเขาเอาลูกสาวข้าซ่อนไว้ที่ใด

È là?...È vero?...tu taci!...prechè?	เธออยู่ที่นั่น? ใช่ไหม? ท่านเงียบอยู่ ทำไม?
Miei signori...perdono, pietate...	ท่านเจ้าข้า ให้อภัย โปรดมีเมตตา
Al vegliardo la figlia ridate...	ส่งคืนลูกสาวของชายแก่เถิด
Ridonarla a voi nulla or costa,	ท่านไม่ได้เสียอะไรเลยถ้าคืนเธอมา
tutto il mondo è tal figlia per me.	เพราะว่าลูกสาวคนนี้คือโลกทั้งใบของข้า

3.11.3 บทวิเคราะห์

บทเพลงนี้ขับร้องในองก์ที่ 2 เหตุเกิดที่ห้องท้องพระโรงในวังของ Duke ขณะที่ลูกสาวของ Rigoletto ถูกลักพาตัวโดยขุนนางหลายคนและนำมาส่งให้ Duke เมื่อ Rigoletto พยายามเข้าไปเพื่อหาตัวลูกสาว พวกขุนนางไม่ยอมเปิดประตูให้ผ่านไป Rigoletto จึงระบายความโกรธออกมาเพลงขับลำศิลป์ Cortigiani, vil razza Aria จาก Rigoletto มีความยาวของบทเพลงทั้งหมด 72 ห้อง ท่อน Recitative 15 ห้อง บรรเลงอยู่ในอัตราจังหวะ Allegro assai moderato ในบันไดเสียง E minor ห้องที่ 16- 72 เป็น Aria อยู่ในบันไดเสียง Eb Major โดยในห้องที่ 42-52 มีการ เปลี่ยนบันไดเสียงที่ Subdominant ของคีย์ ในบันไดเสียง Ab Major และเปลี่ยนอีกครั้งหนึ่งไปบันไดเสียง Db Major ในห้องที่ 53 - 72 ขับร้องในอัตราจังหวะ 4/4 ตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างที่ 3.27 อัตราจังหวะ Allegro assai moderato



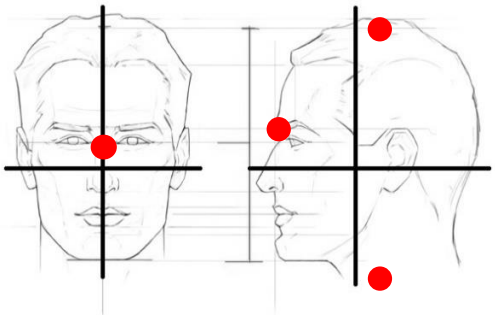
ในบทเพลงนี้จะมีการใช้ความเข้มของเสียงที่แตกต่างกันมากอีกเช่นกันแต่ในบริบทนี้จะเป็นเรื่องของการแสดงอารมณ์โกรธขุ่นเคืองในจิตใจจึงทำให้ต้องแสดงออกมาเป็นความดังเบา โดยไม่เหมือนสองครั้งที่ผ่านมา

3.11.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

เพลงขับลำศิลป์ Cortigiani, vil razza Aria จากอุปรากรเรื่อง Rigoletto ถือว่าเป็นบทเพลงที่มีความใหญ่และท้าทายอย่างมาก ทั้งอารมณ์ของเพลง คู่เสียงต่าง ๆ พลังในการร้อง และลีลาการใช้น้ำเสียงที่หลากหลาย ในการแสดงออก จากการที่ผู้เขียนได้ฟังนักร้อง 4 ท่านที่ได้ร้อง Aria เพลงนี้ คือ Tito Gobbi, Sherrill Milnes, Leo Nucci, Dmitri Hvorostovsky ทำให้เห็นถึงเทคนิคที่สำคัญมากที่สุด ที่ถูกใช้ในบทเพลง คือ Agility หรือเรียกว่าความคล่องแคล่ว ว่องไว ในเรื่องของน้ำเสียงนั้น เนื่องจากเป็นบทของผู้เป็นพ่อที่เต็มไปด้วยความโศกเศร้า ผู้เขียนไม่เพียงแต่ต้องใช้เสียงร้องที่ก้องกังวานในส่วนหน้าเท่านั้น แต่ยังต้องตรึงเสียง ในช่องคอ แบบปิดเส้นเสียงอย่างสนิทเรียบไม่ให้มีลมรั่วออกมาเกินความจำเป็น ทั้งการหายใจที่ต้องเลือกวางให้ทุกที่ เพื่อการจบประโยคที่ยาวได้อย่างดี รวมไปถึงการใช้ความเข้มของเสียงและความต่อเนื่องของคำแต่ละคำและประโยคเพลง จะเห็นได้ว่าบทเพลงมีความครบในทุกด้านของเทคนิคต่าง ๆ เลยทีเดียว

3.11.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน ที่ควรระวังในการร้องเพลงนี้ คือ การร้องในแบบที่จะทำให้เสียงไปอยู่ในช่องคอมากเกินไป ซึ่งจะทำให้เสียงไม่สามารถส่งไปยังผู้ฟังได้อย่างชัดเจน



แผนภาพที่ 3.2 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องที่ควรฝึก

ซึ่งในการสร้างเสียงนั้นจะใช้เสียงพยัญชนะ นาสิก คือ ม น ง เป็นตัวช่วยในการดึงเสียงให้มาด้านหน้า ร่วมกับผู้เขียนใช้แบบฝึกหัด ในการขยายขีดความสามารถของ Agility โดยใช้รูปแบบของโน้ตวิ่งเขามาเพื่อช่วยสร้างความคล่องแคล่วให้กับนักร้อง โดยให้นักร้องร้องด้วยสระ อา ทุกครั้งในการเปลี่ยนโน้ต เมื่อมีความคุ้นเคยแล้ว ให้ร้องเป็นเสียง อา เดียวและให้การเอื้อนเสียงไป

ตามโน้ต หลังจากนั้นให้เพิ่ม staccato เข้าไป ลองเปลี่ยนสระเป็นอื่น ๆ เพื่อฝึกฝนให้ครบทั้ง 5 เสียง คือ อา เอ อี โอ อู ก่อนและให้เพิ่มพยัญชนะต่างๆเข้าไป

ตัวอย่างที่ 3.28 แบบฝึกหัดใช้ในการฝึก Agility

3.12 บทเพลงที่ 12 เพลงขับลำศิลป์ Vecchia Zimarra จากอุปรากรเรื่อง La Boheme ประพันธ์โดย Giacomo Puccini

แสดงครั้งแรกวันที่ 1 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1896 กำกับโดย Arturo Toscanini บทบาทของ Colline นักปรัชญาเสียงเบส ร้องโดย Michele Mazzara

3.12.1 ความสำคัญของบทเพลง

'La Boheme' หมายถึง Bohemian หรือ นักสุนทรียภาพ ในช่วงปี 1830 ในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส มีนักวาดรูปหลายคนที่ยากจนแต่มีความสุข Puccini บรรยายถึงภาพของชีวิตธรรมดาในอุปรากรของเขา ขณะที่ Puccini อายุประมาณยี่สิบกว่าปี เขาเดินทางไปที่มิลานและศึกษาอยู่ที่นั่น ทำให้รู้สึกดึงดูดในอุปรากรนี้ ฉากที่ Rodolfo กำลังหากุญแจในองก์ 1 เป็นฉากที่โด่งดังที่สุดในหมู่ผู้ชมอุปรากร เมื่อทั้งสองกำลังหากุญแจในความมืด Rodolfo พบกุญแจแล้วซ่อนไว้ในกระเป๋าของเขา เขาแกล้งคลำหาต่อจนกระทั่งแตะถูกมือของ Mimi จากนั้น Rodolfo ร้องเพลง Che gelida manina (What a cold little hand) และตามด้วย Mimi ร้อง Si, mi chiamano Mimi (Yes, they call me Mimi) พวกเขาตกหลุมรักกันในจังหวะที่ทั้งสองร้องเพลง ผู้ชมหลงใหลใน

ดนตรีของ Puccini ที่มีความมหัศจรรย์เป็นมนต์สะกดซ่อนอยู่ ในฉากสุดท้าย Mimi เสียชีวิตขณะที่ถูกจ้องมองโดยเพื่อนๆ Rodolfo สังเกตเห็นว่า Mimi เสียชีวิตแล้วจากสีหน้าของเพื่อน ทำไมถึงมองมาที่นี่ ทำไมพวกนายถึงมีสีหน้านี้ แล้วตะโกนชื่อ Mimi สองครั้ง ในฉากสุดท้ายของเรื่องนี้สื่อถึงอารมณ์ต่อคนดูเป็นอย่างมาก

3.12.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

Vecchia zimarra, senti,	ฟังนะเจ้าเสื้อเก่าที่สัตย์ซื่อ
io resto al pian,	ฉันจะขอพักที่นี่
tu ascendere	อย่างไรก็ตามเธอต้องปีน
il sacro monte or devi.	ภูเขาศักดิ์สิทธิ์แห่งศรัทธา
Le mie grazie ricevi.	คำขอบคุณที่คุณจะได้รับ
Mai non curvasti il logoro	ไม่เคยที่จะเก่าไปเลย
dorso ai ricchi ed ai potenti.	ก้มต่อหน้าผู้ร่ำรวยและมีอิทธิพล
Passâr nelle tue tasche	ลึกลงในกระเป๋าที่มีช่องกว้าง
come in antri tranquilli filosofi e poeti.	เจ้าได้ปกป้องนักปรัชญา และกลอน
Ora che i giorni lieti	ขณะนี้เป็นวันที่มีความสุข
fuggîr, ti dico: addio,	ได้หนีไป ขอให้ไปด้วยดี
fedele amico mio.	เพื่อนที่สัตย์ซื่อของฉัน
Addio, addio.	ลาก่อน ลาก่อน

3.12.3 บทวิเคราะห์

บทเพลง ห้องใต้หลังคา หลังจากที่ Mimi ล้มลงที่บันไดทางไปห้องใต้หลังคา เธอค่อยพยุงตัวเดินขึ้นไปที่ห้อง ในขณะใกล้เสียชีวิต เธอกล่าวว่ามือของเธอเย็นเฉียบ ส่วน Musetta เพื่อนของเธอตั้งใจจะขายเครื่องเพชรเพื่อนำเงินมารักษา ในขณะที่ Colline จะจำนำเสื้อโค้ทของเขา

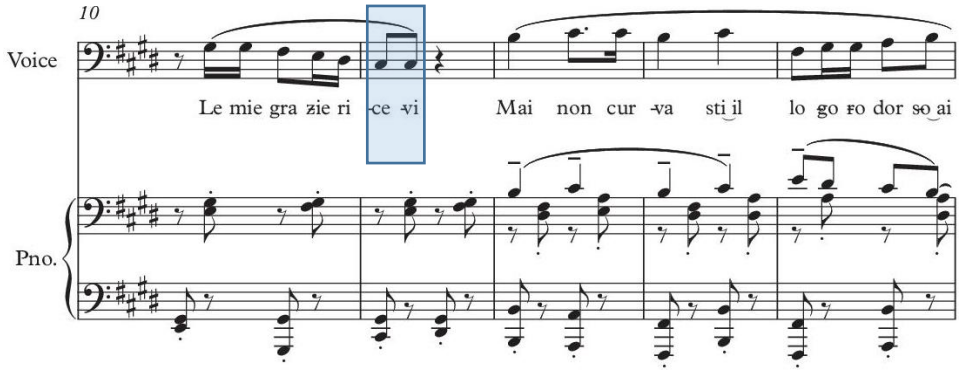
เหมือนกันเพื่อที่จะนำเงินมาช่วยค่าหมอ และได้ร้องเพลงนี้เป็นการบอกลาเสื้อโค้ทของเขา เพลงขับลำศิลป์ Vecchia zimarra, senti จากอุปรากรเรื่อง La Boheme มีความยาวของบทเพลงทั้งหมด 31 ห้อง บรรเลงอยู่ในจังหวะ Allegretto mosso e triste ในบันไดเสียง C# minor ห้องที่ 1-4 ช่วง introduction อยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 ในห้องห้องที่ 5-31 เป็นเนื้อร้องบทเพลง จัดวางอยู่ใน เครื่องหมายประจำจังหวะ 2/4 ในรูปแบบ A / B / A

ตัวอย่างที่ 3.29 จังหวะ Allegretto mosso e triste

3.12.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

เพลงขับลำศิลป์ Vecchia zimarra, senti มีจุดที่โดดเด่น คือ ความต่อเนื่องของเพลง และการแสดงออกถึงอารมณ์เพลงที่โศกเศร้า เหมือนอย่างอุปรากรในยุคโรแมนติก ที่มีความเป็นจริงเข้าถึงและสัมผัสผู้ชมได้มากขึ้น และด้วยความงามนี้เอง จึงทำให้การร้องแบบ legato มีความสำคัญ นักร้อง 4 ที่ผู้เขียนมีโอกาสได้ฟังเพื่อทำความเข้าใจในบทเพลงมี James Morris, Nicolai Ghiaurov, Carlo Colombara, Enrico Caruso โดยที่ Enrico Caruso เป็นเสียง เทเนอร์ บทเพลงขับลำศิลป์นี้อยู่ในช่วงเสียงเบส แต่มิได้ต่ำมาก โน้ตต่ำสุดอยู่ที่ C#3 จึงทำให้ระดับเสียงโดยรวมของบทเพลงอยู่กลาง ๆ สำหรับเบส แต่มีนักร้องบาริโทนหลายคนได้หยิบเพลงนี้มาร้องและฝากผลงานเอาไว้ในวงการดังที่กล่าวมาข้างต้น ความสำคัญจึงอยู่ที่ความต่อเนื่องของบทเพลงและการวางเสียงให้อยู่กับที่ ช่วงบน ไม่ย้ายไปมา แม้ว่าโน้ตจะเคลื่อนตัวต่ำลงก็ตาม

ตัวอย่างที่ 3.30 โน้ตต่ำสุดในบทเพลง

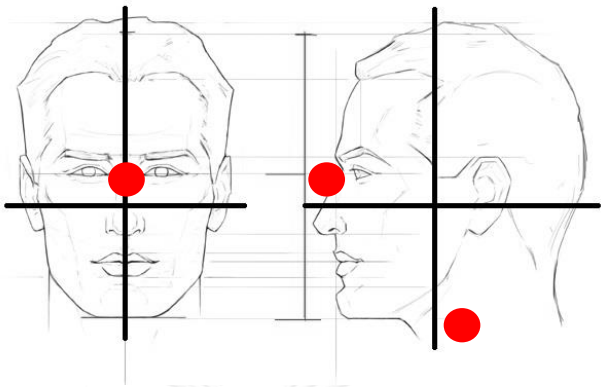


3.12.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน ในบทเพลงนี้นั้นผู้เขียนเสนอให้ใช้ตัวบทเพลงนี้เลยในการฝึกซ้อม โดยเริ่มที่ห้อง 5 ที่เนื้อความโดยการใช้สระ เอ ในคำว่า เย ให้ความรู้สึกเหมือนเครื่องสาย พร้อมกับวางตำแหน่งเสียงไว้ในช่วงบน ด้านหน้า เริ่มร้องช้า ๆ ไปจนจบเพลง โดยในโน้ตต่ำให้ระวังเป็นอย่างมากเพื่อไม่ให้เสียงความก้องกังวานหายลงไปอยู่ในคอ

ตัวอย่างที่ 3.31 ประโยคเพลงในการฝึก

เมื่อทำอยู่หลายครั้งจนพบว่าเสียงของนักร้องไม่ลงช่องคอแล้ว ให้ร้องโดยใส่เนื้อเพลงโดยร้องช้า ๆ เชื่อมคำและโน้ตเพลง ซ้ำในกระบวนการอย่างเดียวกัน จนได้บทเพลงที่สวยงาม



แผนภาพที่ 3.3 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องที่วางด้านหน้าและลึกในคอ

3.13 บทเพลงที่ 13 เพลง Chanson à boire ประพันธ์โดยโดย Joseph Maurice Ravel

แสดงครั้งแรกโดย Martial Singher) นักร้องชาวฝรั่งเศส เสียงบาริโทนในเดือน ธันวาคม ปี ค.ศ. 1934 ที่โรงละคร Théâtre du Châtelet ในกรุงปารีส พร้อมกับวงออร์เคสตรา กำกับการแสดงโดย Paul Paray

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.13.1 ความสำคัญของบทเพลง

เพลง Chanson à boire เป็นหนึ่งในชุดเพลงร้อง (song cycle) ขอ Ravel ชื่อว่า Don Quichotte à Dulcinée เพลงนี้ประพันธ์ขึ้นโดยมีเค้าโครงมากจาก นวนิยายเรื่อง Don Quixote ในครั้งแรกนั้น ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้สำหรับนักร้องเดี่ยวและวงออร์เคสตรา แต่ต่อมาภายหลัง ได้มีการจัดองค์ประกอบดนตรีใหม่ เพื่อการร้องเดี่ยวกับเปียโน เพลงนี้โดยต้นกำเนิดนั้นแสดงโดย นักร้องเสียงบาริโทนหรือเสียงเบส ชุดเพลง Don Quichotte à Dulcinée แบ่งออกเป็นสามบทเพลงคือ 1) Chanson Romanesque 2) Chanson épique และ 3) Chanson à boire และบทร้อง (libretto) ประพันธ์โดย Paul Morand ในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1932 ถึงปี ค.ศ. 1933

3.13.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

Foin du bâtard, illustre Dame,	ชายผู้ต่ำต้อยและหญิงผู้มีเกียรติ
qui pour me perdre à vos doux yeux	ผู้ที่ทำให้ข้าแพ้ต่อสายตาอ่อนหวานนั้น
dit que l'amour et le vin vieux	จะกล่าวว่าความรักและสุรา
mettent en deuil mon cœur, mon âme!	จะนำความเศร้ามาสู่ใจและวิญญาณของฉัน
Je bois à la joie!	ดื่มเพื่อความรื่นเริง
La joie est le seul but	ความรื่นเริงคือจุดหมาย
où je vais droit...	ที่ฉันไขว่คว้า
lorsque j'ai bu!	เมื่อฉันเมา
Foin du jaloux, brune maîtresse,	ดื่มให้กับคนโง่ขี้อิจฉาและความมืดมน
qui geind, qui pleure et fait serment	ผู้ที่คร่ำครวญร้องไห้และสบถสาบาน
Dêtre toujours ce pâle amant	ผู้ที่เป็นคนรักอยู่ตลอด
qui met de l'eau dans son ivresse!	ผู้ที่ใส่น้ำในสิ่งมึนเมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.13.3 บทวิเคราะห์

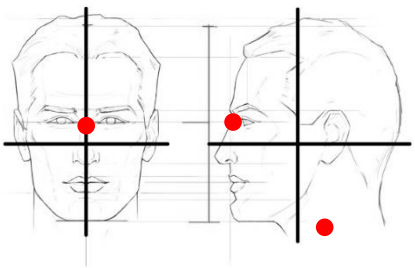
เพลงขับลำศิลป์ III Chanson a boire มีความยาวของบทเพลงทั้งหมด 87 ห้อง เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 Ravel ได้รับอิทธิพลแบบวัฒนธรรมของสเปนและการเต้นแบบสเปนมาผสมผสานในแนวดนตรี ที่เขาประพันธ์ น่าเสียดายที่ Ravel ประสบภาวะปัญหาสมองเสื่อมทำให้ไม่สามารถประพันธ์ชิ้นงานจนเสร็จได้ แต่ผลงานเพลงประพันธ์ชุดนี้ก็ยังคงเป็นหนึ่งในชุดที่ดีที่สุดของเขา เพลงแรกคือ the Chanson romanesque เพลงที่สองคือ the Chanson épique และบทเพลงชุดนี้จบด้วยเพลงสุดท้าย the Chanson à boire (Drinking Song) ในจังหวะ Allegro ที่เปลี่ยนแปลง กระตุก ผสมกับจังหวะที่ไม่ปกติอย่าง the Aragonese jota ซึ่งเป็นจังหวะการเต้นของสเปนชนิดหนึ่ง บทร้อง (Libretto) ของ Paul Morand และดนตรีของ Ravel เต็มไปด้วยทักษะ

ที่ปลุกจินตนาการแบบ La Mancha เมืองท้องถิ่นของสเปน ที่มีความตลกขบขัน ความกล้าบ้าบิ่น การอุทิศตนอย่างจริงจัง ความรู้สึกพลุ่งพล่าน และเต็มด้วยความโรแมนติกอย่างไม่มีสิ้นสุด

ตัวอย่างที่ 3.32 โน้ตดนตรีสำเนียงสเปน

3.13.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

จังหวะแบบสเปนที่ยาก และความเข้มของเสียง และการแสดงน้ำเสียงที่เหมืองกับคนดื่มเหล้าที่กำลังเมา การใช้ช่องเสียงให้มีความก้องกังวาน อยู่ที่โพรงเสียงด้านหน้า และในช่องคอ โดยมีอัตราส่วน อยู่ที่ด้านหน้ามากที่สุด



แผนภาพที่ 3.4 ตำแหน่งรูปลักษณ์การร้องที่ใช้ซ้อม

3.13.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน ผู้เขียนได้ฟังนักร้องสามคน คือ Renato Bruson, Thomas Allen, Doug Botnick ในการขับขานบทเพลงนี้ โดย นักร้องที่ร้องได้ก้องกังวานที่สุด คือ Doug Botnick ผู้เขียนได้วิเคราะห์แล้วพบว่าการใช้ช่องเสียงของแต่ละคนมีการใช้ที่แตกต่างกันแต่ Doug Botnick ได้ใช้ช่องเสียงทั้งด้านหน้า ด้านบน และด้านล่าง ของกะโหลกได้ดีกว่าท่านอื่นๆ ผู้เขียนได้เลือกแบบฝึกหัดมาเพื่อช่วยในการสร้างเสียงสำหรับนักร้องบาริโทน และเพิ่มความสามารถกับความคุ้นเคย กับเสียง chromatic ที่ปรากฏอยู่หลายแห่งในบทเพลงนี้ การฝึกซ้อม ให้ใช้เสียง อา ลากยาว จนเกิดความชำนาญ และให้ใส่พยัญชนะ ม น ง เข้าไปแทนเพื่อเพิ่มเสียงนาสิก ในการร้องเพลงภาษาฝรั่งเศส

ตัวอย่างที่ 3.33 แบบฝึกหัดฝึกครึ่งเสียง chromatic

ตัวอย่างที่ 3.34 ประโยคเพลงที่ใช้โน้ตครึ่งเสียง chromatic

3.14 **บทเพลงที่** 14 **เพลง** I am sick, I must die **ประพันธ์โดย** Daryl Runswick **คำร้อง** Thomas Nashe (1593-p.)

(ไม่ปรากฏข้อมูลการแสดงครั้งแรก)

3.14.1 **ความสำคัญของบทเพลง**

เพลง I am sick, I must die ผู้ประพันธ์ใส่เนื้อเพลงที่มีความจริง รุนแรงและเป็นสัจจธรรมแห่งชีวิต สามารถดึงดูดให้ผู้ฟังคล้อยตามและไปถึงเป้าหมายของบทเพลงได้ ผู้ประพันธ์แนะนำการใช้น้ำเสียงว่า สามารถใช้น้ำเสียงได้อย่างเต็มที่ มีพลัง มั่นคง หรือ ในแบบร้องป๊อปสมัยนิยม ไม่ควรที่จะพยายามกดเสียงหรือร้องเสียงดัง และแข็งกระด้างมากเกินไป ให้น้ำเสียงมีความรู้สึกผ่อนคลาย ควบคู่ไปในการร้องด้วย เท่าที่สามารถทำได้ และการขับร้องที่ออกมานั้นจะเป็นการใช้เสียงที่ดีที่สุด สำหรับผู้บรรเลงเปียโน ควรจะเล่นให้มีความรู้สึกเคลื่อนไปข้างหน้า และพยายามคงจังหวะให้หนักแน่นมั่นคง ควบคู่ไปกับการร้องของนักแสดงแบบอัตราจังหวะลัก (rubato) เล็กน้อย

3.14.2 **บทร้องและคำแปลภาษาไทย**

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

Rich man trust not in wealth	ผู้ร่ำรวยอย่าวางใจในความมั่งคั่ง
Gold cannot buy you health	แม้ทองคำก็ไม่อาจซื้อสุขภาพดีได้
Physic himself must fade	ร่างกายจะเสื่อมสภาพไป
All things to end were made	เพราะทุกสิ่งถูกกำหนดตั้งแต่ถูกสร้างขึ้น
The plague full swift goes by	ดั่งโรคร้ายที่แพร่ไปทั่ว
I am sick, I must die.	ข้าพระองค์ป่วยและใกล้ตาย
Lord, have mercy on us!	พระองค์เจ้าข้า โปรดเมตตาข้าด้วยเถิด
Beauty is but a flower	ความงานนั้นเป็นเพียงดอกไม้ดอกหนึ่ง
Which wrinkles will devour	ซึ่งเหี่ยวเฉาและร่วงโรยไป
Swords may not fight with fate	ดาบก็ไม่อาจสู้โชคชะตา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Earth still holds open her gate	โลกนั้นยังคงเปิดกว้างอยู่
Come, come, the bells do cry,	มาสิ มา ระฆังยังก้องอยู่
I am sick, I must die.	ข้านั้นป่วยและใกล้ตาย
Lord, have mercy on us!	พระองค์เจ้าข้า โปรดเมตตาข้าด้วยเถิด
Have mercy on us!	โปรดเมตตาข้าพระองค์ด้วยเถิด

3.14.3 บทวิเคราะห์

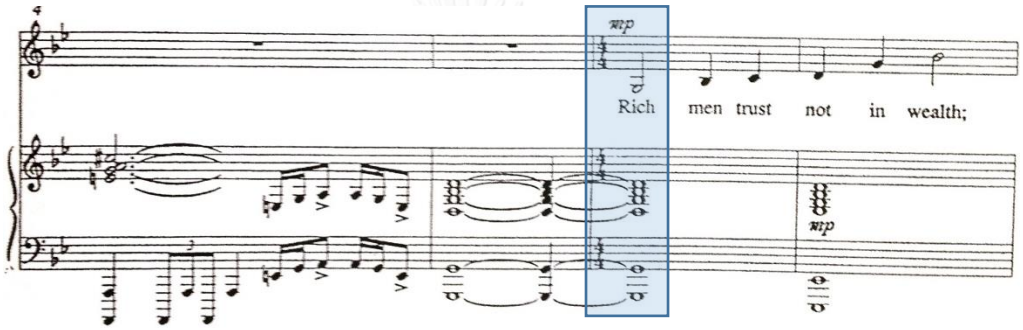
เพลง I am sick, I must die บรรเลงอยู่ในจังหวะตัวดำ = 104 อย่างดุดัน Implacable ในบันไดเสียง G minor มีความยาวของบทเพลงทั้งหมด 54 ห้อง มีเครื่องหมายประจำจังหวะ 5/4 และเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 สลับกันไปเป็นช่วง ๆ โดยบทร้อง (Libretto) จาก Thomas Nashe ที่กล่าวถึงเงินทางและสุขภาพร่างกาย รูปแบบการประพันธ์เป็นแบบ Verse–chorus form แบบเพลงป๊อปสมัยใหม่ โดยมีข้อ 1 ร้องรับ และ ข้อ 2 ตามด้วยร้องรับ

ตัวอย่างที่ 3.35 อันตราจังหวะที่เปลี่ยนแปลง

3.14.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

เพลง I am sick, I must die เป็นเพลงที่มีจังหวะเปลี่ยน จากจังหวะ 5/4 ไป 4/4 และสลับไปมา ปรากฏโน้ตที่เสียงต่ำ สำหรับบาริโทนทำให้การวางเสียงไว้ในช่องเสียงที่สูงเป็นไปได้ยาก ในบทเพลงนี้ไม่ปรากฏนักร้องที่เคยร้องไว้เลยในอดีต ผู้เขียนจึงต้องจินตนาการว่า ผู้แต่งต้องการให้ใช้เสียงร้องอย่างไร จากคำอธิบายเนื้อความในการร้อง โดย ให้ใช้วิธีการร้องในแบบสมัยใหม่ เข้าผสมกับการร้องแบบคลาสสิก

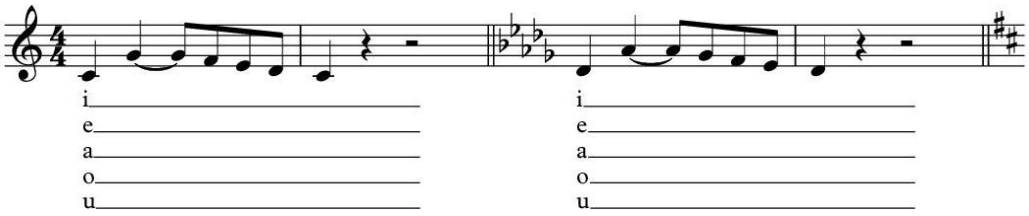
ตัวอย่างที่ 3.36 โน้ตเสียงต่ำที่ร้องยากในบทเพลง



3.14.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน เพื่อลงเสียงต่ำเสียงบาริโทนนั้นมีช่วงเสียงอยู่ ที่โน้ต G2-G4 ที่มีความคมชัดและแข็งแรงมั่นคง แต่ก็มิได้หมายความว่าจะไม่สามารถร้องโน้ตได้ต่ำกว่านี้ การฝึกเสียงต่ำนั้นจำเป็นจะต้องใช้ความผ่อนคลายกล้ามเนื้อเข้าช่วยค่อนข้างมากกว่าการใช้กล้ามเนื้อในการร้องโน้ตสูง ผู้เขียนได้ใช้แบบฝึกหัด ในการเพิ่มขีดความสามารถให้กับนักร้องเสียงบาริโทน เพื่อให้ร้องโน้ตต่ำได้ดียิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 3.37 แบบฝึกหัดฝึกเสียงต่ำ



โดยการใช้เสียงสระทั้ง 5 สระในการฝึกฝน โดนตั้งโน้ตที่ C4 และร้องไล้ลงมาทีละครึ่งเสียง ให้ตั้งสมาธิในเรื่องของการผ่อนคลายกล้ามเนื้อช่วงคอ และ ทรวงอก รวมถึงใช้ลมหายใจที่ยาวและต่อเนื่องกัน เมื่อมีความชัดและก้องกังวานของเสียงแล้ว ให้ร้องโดนทำในวิธีการเดียวกันในสระอื่น ๆ จนครบ จึงนำเสียงที่ได้มาใช้ในการร้องบทเพลง

3.15 บทเพลงที่ 15 เพลง The Lord's Prayer ประพันธ์โดย Albert Hay Malotte

3.15.1 ความสำคัญของบทเพลง

เพลง The Lord's Prayer เป็นเพลงที่ Albert Hay Malotte (1895-1964) ประพันธ์ดนตรีขึ้นในปี ค.ศ. 1935 เพื่ออุทิศให้กับเพื่อนของเขาชื่อ John Charles Thomas ซึ่งเป็นนักร้องอุปรากรชาวอเมริกัน เสียงบาริโทน และเป็นผู้บันทึกเสียงคนแรก ในปี ค.ศ. 1987 บทเพลงนี้ออกอากาศในรายการวิทยุ มีคนชื่นชอบในบทเพลงนี้มากมาย จึงถูกนำไปร้องอัดเสียงโดยนักร้องชื่อดังหลายคน เช่น John Charles Thomas, Perry Como, Doris Day, Gracie Fields, Andrea Bocelli, Il Divo, และ Susan Boyle ทำนองหลักของเพลงนั้นคล้ายกับเพลง Ave Maria ของ Schubert (1797-1828) Barbra Streisand ได้บันทึกเสียงบทเพลงนี้ในอัลบัม A Christmas Album (1967) Kristin Chenoweth ในอัลบัม A Lovely Way to Spend Christmas (2008) และ Il Divo ในอัลบัม The Christmas Collection (2005)

3.15.2 บทร้องและคำแปลภาษาไทย

คำแปลภาษาไทยโดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

Our father	ข้าแต่พระบิดา
Which art in heaven	ผู้ทรงสถิตในสวรรค์
Hallowed be Thy name	พระนามของพระองค์เป็นที่เคารพสักการะ
Thy kingdom come	ขอให้แผ่นดินของพระองค์มาตั้งอยู่
Thy will be done	ขอให้เป็นไปตามน้ำพระทัยของพระองค์
On earth as it is in heaven	บนโลกเฉกเช่นบนสวรรค์
Give us this day	ในวันนี้โปรดประทาน
Our daily bread	อาหารประจำวันแก่ข้าพระองค์ทั้งหลาย
And forgive us our debts,	และโปรดอภัยบาปผิดของข้าพระองค์
as we also have forgiven our debtors	เช่นข้าพระองค์อภัยผู้ที่ทำผิดต่อข้าพระองค์
And lead us not into temptation	ขออย่านำข้าพระองค์เข้าไปในการทดลอง
but deliver us from evil	แต่ขอให้พ้นจากซึ่งชั่วร้าย
For Thine is the kingdom	เหตุว่าราชอำนาจ
And the power	และฤทธิ์เดช
And the glory	และพระสิริ
Forever Amen	เป็นของพระองค์สืบไป อาเมน

3.15.3 บทวิเคราะห์

เพลงขับลำศิลป์ The Lord's Prayer บรรเลงอยู่ในจังหวะ Largo, religioso ในบันไดเสียง Bb Major มีความยาวของบทเพลงทั้งหมด 49 ห้อง โดยบทร้อง (Libretto) มาจาก พระคริสต์ธรรมคัมภีร์ ช่วง Introduction และต้นเพลง เริ่มห้องที่ 1-20 เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 กล่าวถึงพระเจ้าพระบิดาบนสวรรค์

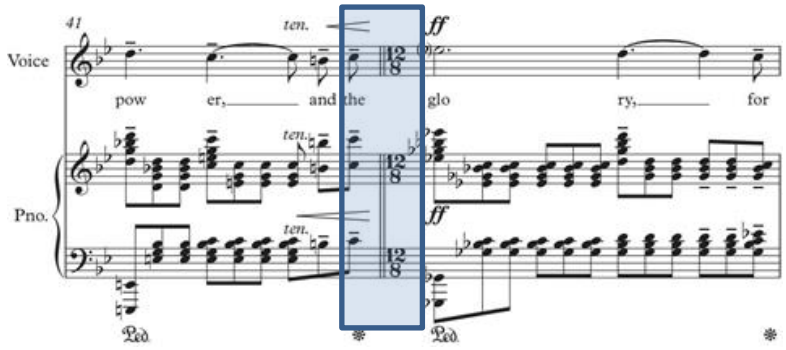
ตัวอย่างที่ 3.38 อัตราจังหวะ Largo, religioso

ตั้งแต่ ห้องที่ 21-41 เปลี่ยนจังหวะเป็น L'istesso tempo เครื่องหมายประจำจังหวะ 9/8 กล่าวถึงมนุษย์โลกและความเป็นมนุษย์

ตัวอย่างที่ 3.39 เปลี่ยนจังหวะเป็น L'istesso tempo

ห้องที่ 42-44 เปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะอีกครั้งเป็น 12/8 กล่าวถึงความรุ่งโรจน์ของพระเจ้า

ตัวอย่างที่ 3.40 การเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ



ห้องที่ 45-49 กลับมาในเครื่องหมายประจำจังหวะ 9/8 อีกครั้งหนึ่ง กล่าวถึงการยืนยันขอให้ที่พูดไปทั้งหมดนั้นสำเร็จตามนั้น

ตัวอย่างที่ 3.41 เครื่องหมายประจำจังหวะ 9

3.15.4 เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง

บทเพลงนี้นอกเหนือจากการสร้างเสียงและวางตำแหน่งเสียงที่ดีแล้ว ยังมีความโดดเด่นในเรื่องการควบคุมลมหายใจ โดยประโยคเพลงมีความยาว และอยู่ในอัตราจังหวะที่ช้า นอกจากนั้น การตีความหมาย ของบทเพลงก็เป็นสิ่งสำคัญ โดยจำเป็นต้องทราบเบื้องหลังของ คำอธิษฐานของพระเยซู จะทำให้สามารถร้องได้อย่างเข้าใจ และสื่อความหมายให้ผู้ชมผู้ฟังได้ ผู้เขียนได้ฟังนักร้อง 3 คน คือ Jackie Evancho, Andrea Bocelli, Yolanda Adams เพื่อวิเคราะห์และพัฒนาเทคนิคและรูปลักษณ์ในการร้องเพลง พบว่า ทุกคนมีการตัดความยาวรูปประโยคไม่เหมือนกัน โดย คนที่ร้องและมีความยามของประโยคเพลงมากที่สุดคือ Andrea Bocelli ตามด้วย Jackie Evancho และ Yolanda Adams มีประโยคเพลงที่สั้นที่สุด อาจกล่าวได้ว่าวิธีร้องเพลงแบบคลาสสิกนั้นสามารถสร้างประโยคเพลงและความคุมลมหายใจได้ดีที่สุด

3.15.5 การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทน

การฝึกเสียงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนนั้น เริ่มจากการควบคุมลมหายใน ในบทเพลงที่ 2 นั้นเราได้พูดถึงการ support เสียงร้องและได้กล่าวถึง รูปแบบการหายใจ 4 วิธี คือ

1	หายใจเข้า	ช้า	หายใจออก	ช้า
2	หายใจเข้า	เร็ว	หายใจออก	เร็ว
3	หายใจเข้า	ช้า	หายใจออก	เร็ว
4	หายใจเข้า	เร็ว	หายใจออก	ช้า

ในส่วนของการฝึกควบคุมลมหายใจ โดยใช้ขั้นตอนที่ 1 และ ขั้นตอนที่ 4 โดยให้นักร้องหายใจเข้านับ 4 จังหวะ และหายใจออกนับ 8 จังหวะ ถือเป็นการอุ่นเครื่องในการฝึกควบคุมลม ใช้ขั้นตอนที่ 4 หายใจเข้าเร็ว และ ออกช้า ในที่นี้การหายใจเข้าเร็วนั้นเพียงแค่เปิดปากแล้วให้อากาศไหลเข้าไปเอง และปล่อยลมออกมาตามไรฟันเป็นเสียงตัว S นับจังหวะให้ได้ 8 ครั้ง และเปิดปากให้ลมหายใจไหลเข้าอีกครั้งเป็นอันจบกระบวนการ หลังจากทำได้สักระดับหนึ่ง ให้ค่อย ๆ เพิ่มให้ได้ 12 16 หรือ 20 จังหวะเพื่อนักร้องจะสามารถมีลมหายใจที่ยาวพอในการสร้างประโยค จากนั้นผู้เขียนให้ใช้แบบฝึกหัด โดยการร้องเสียง อา ลากยาว เพื่อเป็นการฝึกควบคุมลมหายใจ โดยกำหนดให้ร้องในอัตราจังหวะ Andante โน้ตตัวดำ = 60 ในการฝึกฝน

ตัวอย่างที่ 3.42 แบบฝึกหัดฝึกควบคุมลมหายใจ

บทที่ 4

บทสรุป

ดุษฎีบัณฑิตการแสดงดนตรีสร้างสรรค์: เทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย สรุปบทวิเคราะห์การใช้เสียงในแต่ละสำนักขับร้องสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทยในปัจจุบัน โลกได้มีการเปลี่ยนแปลงไปทางเทคโนโลยีและการสื่อสารที่กว้างไกล ทำให้นักขับร้องสามารถเรียนรู้เทคนิคต่าง ๆ ได้มากยิ่งขึ้น ภาพหนึ่งที่ไม่ถูกต้องสำหรับการขับร้องแบบนานาชาตินิยม คือการที่นักร้องพยายามจะเป็นเลิศในเทคนิคการร้องแบบเดียวกันหมด โดยไม่เปิดรับเทคนิคแบบอื่น ๆ เลย จากตัวอย่างนักร้องที่ผู้เขียนได้นำมาวิเคราะห์ทางด้านเสียงจะมีรูปแบบและแนวทางในการร้องที่ก้าวข้ามหลักการของสำนักชาตินิยมอยู่อย่างหลากหลาย

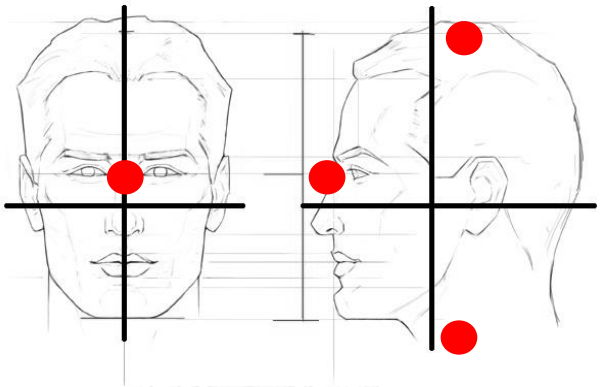
ในเมืองใหญ่อย่างลอนดอน ที่มีรูปแบบการฝึกฝนเสียงที่หลากหลาย แม้การแสดงในที่สาธารณะผู้ฟังเป็นคนท้องถิ่น นักร้องอังกฤษก็มีความยืดหยุ่นในการสร้างเสียงและยอมรับรูปแบบที่ปรับเปลี่ยนไปเล็กน้อยได้ในยุคปัจจุบัน การยอมรับความแตกต่างของการผลิตเสียงนี้หาพบได้ยากในอิตาลีและฝรั่งเศส วัฒนธรรมที่สัมผัสได้นั้น ไม่กว้างหรือเปิดรับมากเท่าในอังกฤษ นักร้องต่างชาติได้รับการต้อนรับในอังกฤษและเยอรมัน แต่ไม่ใช่ในอิตาลีหรือฝรั่งเศส

การจัดการกับแนวโน้มวัฒนธรรมชาตินิยมในการขับร้อง เราต้องพิจารณาความเฉพาะของบทขับร้อง บางคนพิจารณาความเฉพาะของผู้ประพันธ์บทเพลงในช่วงเวลาต่าง ๆ เช่น Bach Mozart Vardi หรือ Wagner นักขับร้องบางคนยึดติดกับบทร้องและมีความจำกัดในบทร้อง จนไม่สามารถก้าวข้ามไปถึงอีกขั้นในการขับร้องประเภทอื่น ๆ เนื่องจากคุณสมบัติการขับร้องแบบดั้งเดิมที่จำกัด

สำหรับนักร้องเยอรมัน มักจะประสบความสำเร็จภายในประเทศตน แต่หาได้ยากที่จะเป็นที่ยอมรับนอกประเทศ เนื่องจากมีส่วนหนึ่งที่ตกเป็นเหยื่อของกลไกการควบคุมต่าง ๆ รวมถึงประสบการณ์ของการฝึกฝนพัฒนาในกระบวนการผลิตเสียงสำหรับนักร้อง ซึ่งสามารถจัดหาเสียงที่เทียบเท่าคุณภาพได้ในเมืองใหญ่ต่าง ๆ เหตุการณ์แบบนี้อาจเกิดกับนักร้องที่แสดงในอังกฤษ ฝรั่งเศส และอิตาลี เช่นกัน ในกรณีของนักร้องอิตาเลียนนั้น เนื่องจากส่วนใหญ่ยังขาดการฝึกฝนด้านภาษาต่างชาติ และความคิดโดยทั่วไปว่าชาติของตนเข้าถึงบทร้องได้ดีที่สุด จึงเป็นจุดที่แตกต่างระหว่างนักร้องอิตาเลียนแบบเกิดที่ประเทศอิตาลี กับนักร้องต่างชาติที่ได้รับการฝึกฝนในโรงเรียนที่ประเทศอิตาลี ที่มีความสามารถใช้ภาษาและบทร้องที่กว้างมากกว่า นักร้องของสำนัก

ขับร้องแบบอิตาเลียน เป็นที่ยอมรับทั่วโลกจากการขยายอิทธิพลการร้องแบบอิตาเลียนให้เป็นที่รู้จัก นอกเหนือจากปัญหาวิธีการร้องแบบอิตาเลียน และจำนวนประชากรที่มาก การขยายอิทธิพลการร้องในแบบชาตินิยมต่าง ๆ นั้น ขึ้นกับความชอบส่วนตัวในรูปแบบของเสียงร้อง และรูปแบบดนตรีที่แตกต่างกันไป

สำหรับผู้เขียนแล้ว ผู้เขียนเลือกที่จะนำส่วนดีจากการวิเคราะห์เสียงจากนักร้องที่นำมาเป็นตัวอย่างโดยสรุป เพื่อเป็นเทคนิคและรูปลักษณ์การร้องเพลง สำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทยดังนี้



แผนภาพที่ 4.1 ตำแหน่งเสียงรูปลักษณ์การร้องเพลงสำหรับนักร้องเสียงบาริโทนชาวไทย

การจัดวางตำแหน่งของกล่องเสียงจำเป็นต้องอยู่ในตำแหน่งที่ต่ำ เพื่อเปิดให้เกิดพื้นที่กว้างในการก้องกังวานของเสียง การทำงานของเส้นเสียงให้สังเกตว่าไม่มีลมรั่วออกมาในการร้องและไม่ใช้ลมเกินความจำเป็นจดทำให้เกิดการเกร็ง การเลือกใช้สระในการฝึกฝนเสียงนั้นให้พิจารณาความคู่ไปกับเสียงกลางที่นักร้องมีเป็นพื้นฐาน กล่าวคือ หากนักร้องเป็นผู้มีเสียงที่ลึกและไม่ชัดเจนควรเลือกใช้สระ เอ หรือ อี ในการฝึก หากนักร้องมีเสียงแบนให้เลือกใช้สระ อู หรือ โอ เป็นหลักในการฝึกฝน ความสว่างชัดเจนของเสียงต้องพุ่งอยู่ในส่วนหน้า ที่เรียกว่าหน้ากาก (maschera) ดังที่ได้กล่าวไว้ในบทที่หนึ่งว่า สมมุติฐานที่นำมาประกอบการฝึกฝนและร้องเพลงทุกบทนี้ อยู่บนรากฐานของความนิยม ในเทคนิคการขับร้องด้วยความก้องกังวาน (singing on resonance) ตามแบบศตวรรษที่ 18 ซึ่งมุ่งเน้นในการพัฒนาความแข็งแรงของเสียงการร้องที่มีความก้องกังวาน ประการณ์ที่สำคัญคือการเลือกใช้สระดังที่กล่าวไว้ก่อนหน้านี้ โดยเลือกสระ อา โอ หรือ อู สำหรับนักร้องที่มีเสียงสว่างและค่อนข้างแบน และเลือกใช้สระ อา เอ หรือ อี สำหรับนักร้องที่มีเสียง ลึกหรืออุดอู้ไปด้านหลังของคอเป็นลำดับแรก การใช้สระที่หลากหลายขึ้น สำหรับนักร้องที่มีเสียงสว่างควรเรียงสระจาก อู โอ อา เอ อี และสำหรับนักร้องที่มีเสียงลึกควรเลือกเสียง

สระจาก อี เอ อา โอ อู เพื่อทำการวอร์มเสียงเตรียมตัวเองก่อนเข้าสู่บทเพลงและ จากการรวบรวมข้อมูลและประสบการณ์ ไม่มีข้อสงสัยเลยว่า สถาบันชาตินิยมนั้น จะมีความแตกต่างกันไปเรื่อย ๆ จนกว่าอุดมคติทางสุนทรียภาพของแต่ละวัฒนธรรมจะเปลี่ยนแปลงไป เทคนิควิธีการฝึกฝนเสียงในแต่ละสถาบัน มีการตื่นตัวขึ้น เพื่อตอบโจทย์ของอรรถรสในการฟัง และตอบโจทย์ของนักร้องด้วยไม่เว้นในประเทศไทย ความต้องการในการพัฒนาและฝึกฝนนี้ ทำให้เห็นว่าปัจจัยต่าง ๆ มีความเกี่ยวเนื่องกับวัฒนธรรมสภาพแวดล้อมที่ซับซ้อน ประกอบกับภาษา งานเขียน และงานศิลป์ทางอารมณ์ของชาตินั้น ๆ ยังก่อให้เกิดความสงสัยว่า แนวโน้มการขับร้องชาตินิยมต่าง ๆ คงไม่สามารถรวมเป็นสำนักขับร้องสากลได้ เว้นแต่ว่า ความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมจะถูกกำจัดให้หมดไป ในส่วนต่อไปผู้เขียนจะได้สรุปการแสดง ขับร้อง Doctoral Voice Recital ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในดุษฎีนิพนธ์ที่ประกอบด้วย การแสดง สรุปผลงานการแสดง ผู้เขียนได้แบ่งออกเป็นสามส่วนด้วยกันคือ

4.1 การเตรียมงาน

ในส่วนการเตรียมงานจะครอบคลุมกระบวนการตั้งแต่การคิดและเตรียมงานทุกรายการก่อนการแสดงการขับร้อง Doctoral Voice Recital อันได้แก่ การเลือกเพลงที่จะใช้แสดง การปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษา การฝึกซ้อมเพลง การหานักดนตรี การซ้อมร่วมกับนักดนตรี การเตรียมอุปกรณ์การแสดง, เครื่องดนตรี, และสถานที่ การเตรียมพิธีกร การเตรียมการสอบ Jury, การตัดชุด, การเลือกวันและเวลาในการแสดง, การทำโปสเตอร์ การประชาสัมพันธ์งาน การทำสูจิบัตร การติดต่ออาหารว่างและเครื่องดื่ม, การขออนุญาตใช้ห้องประชุม

ปัญหาจากขั้นตอนการเตรียมงานนั้น มิได้พบกับปัญหาในการจัดการใด ๆ การเตรียมงานและการทำงานเป็นไปได้อย่างราบเรียบ ทุกอย่างดำเนินอย่างเป็นขั้นตอน ดำเนินไปได้ดีทุกประการ สถานที่มีความสวยงามเหมาะแก่การแสดง เนื่องจากมีผู้เข้าชมมากทำให้หลายอย่างอาจดูแลไม่ทั่วถึง เช่น สูจิบัตร อาหารว่างและเครื่องปรับอากาศเย็นไม่พอ

4.2 การวิเคราะห์บทเพลงและการฝึกฝนการแสดง

เนื่องจากการแสดงการขับร้องเพลงในรายการนี้ เลือกใช้การแสดงแบบ หลายผู้ประพันธ์เพลง หลายยุคสมัย หลายลักษณะการประพันธ์ 4 ภาษา เมื่อทำการวิเคราะห์เนื้อหาจึงทำให้เกิดความกว้างทางด้านเนื้อหาและข้อมูลที่ต้องเข้าถึง การสืบค้นข้อมูลนักร้องจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ยูทิวบ์ (YouTube) ง่ายและสะดวกทำให้ผู้เขียนเข้าถึงการแสดงของนักร้องที่มีชื่อเสียงหลากหลายคนจากที่ต่าง ๆ ได้ทั่วโลกโดยที่บางบทเพลงได้เห็นความแตกต่างกันในการแสดงของนักแสดงทั้งชายและหญิงที่อายุแตกต่างกันอีกด้วย ปัญหาที่พบจากการใช้จากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ยูทิวบ์ (YouTube) คือ ปัญหาจากคุณภาพการบันทึกเสียงที่มาจากหลากหลายแหล่ง ต่างสถานที่ ต่างวิธีการและเครื่องมือ ทำให้คุณภาพเสียงแตกต่างกันอาจทำให้การวิเคราะห์เสียงคลาดเคลื่อนได้

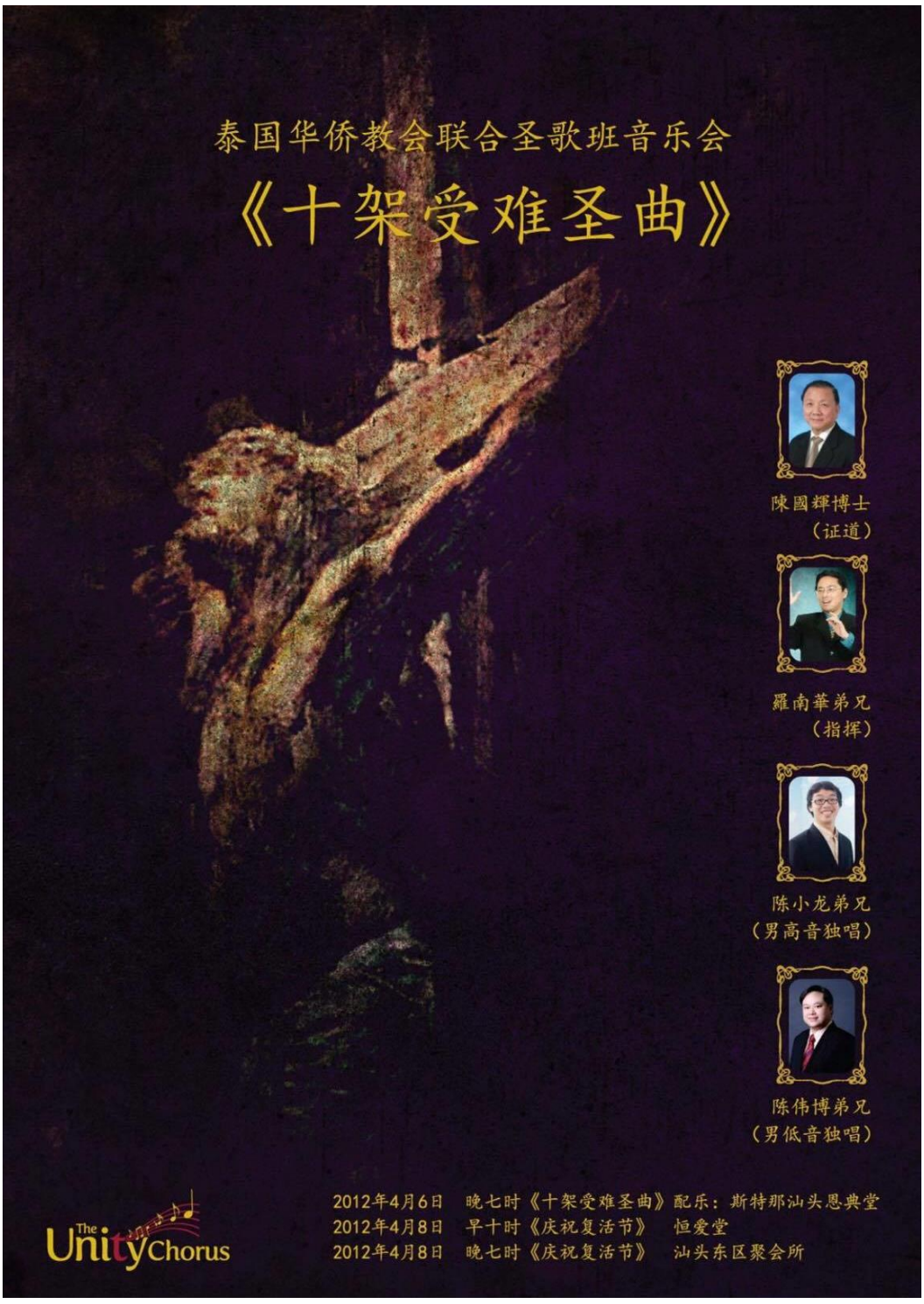
4.3 การเตรียมการแสดง

สูจิบัตรไม่เพียงพอ ขนาดของห้องไม่พอในการจุผู้ชมผู้ฟัง เครื่องปรับอากาศทำงานเกินกำลังมีผู้มาร่วมชมเป็นจำนวนมาก

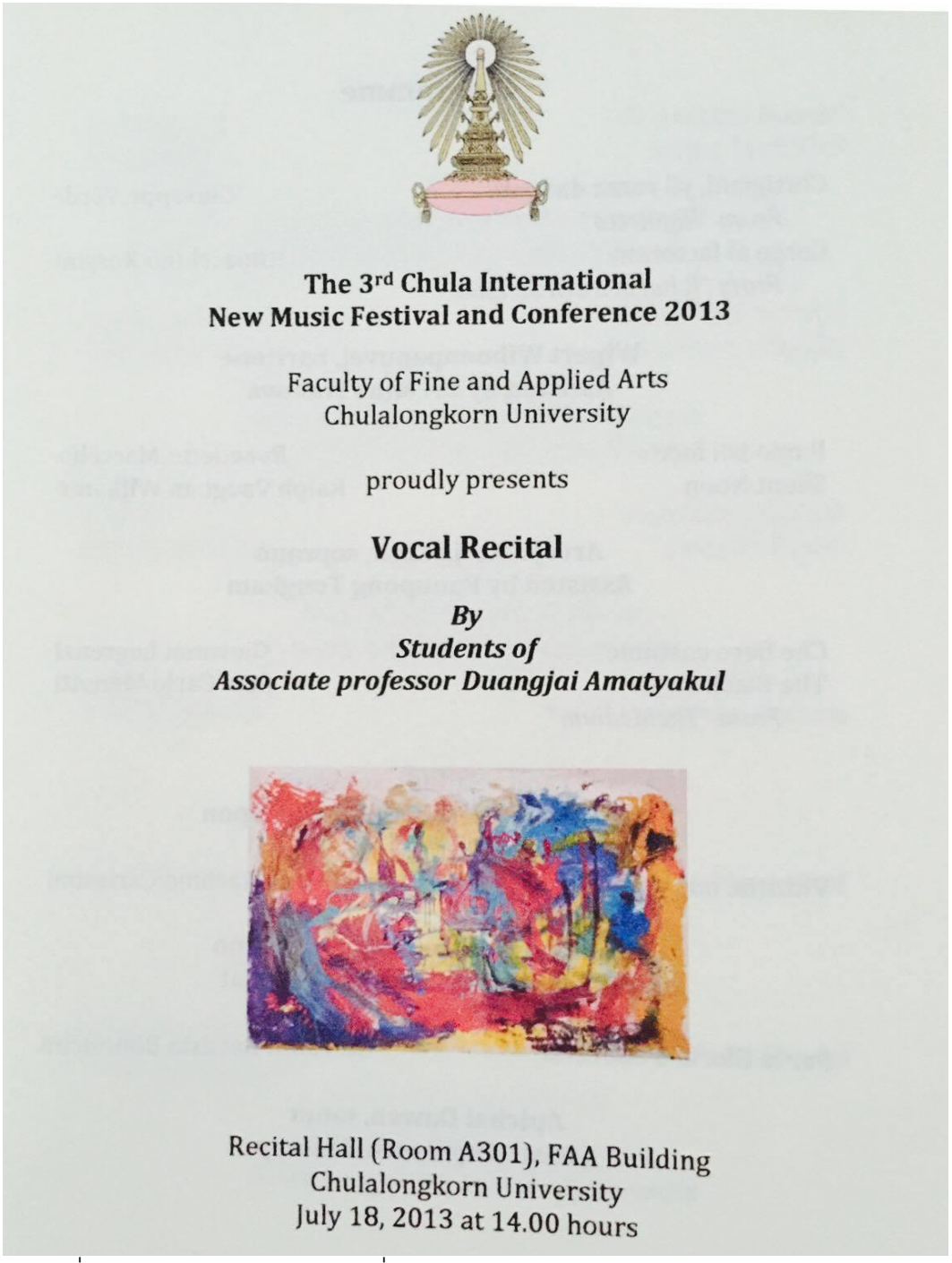
การร่วมถ่ายภาพประธานในพิธี การใช้เวลาเลยเวลาที่กำหนด อาหารว่างที่เตรียมมาไม่เพียงพอ ขาดทีมต้อนรับชาวต่างชาติที่มาร่วมงาน

ความคล่องตัวและความต่อเนื่องในการแสดงยังไม่ดีพอ

การต้อนรับผู้ชมผู้ฟังที่มาสาย ควรมีคนต้อนรับและกันผู้ชมผู้ฟังให้รออยู่ภายนอกขณะที่นักแสดงยังร้องไม่จบเพลง และอนุญาตให้เดินเข้าห้องชมการแสดงเมื่อนักร้องร้องจบเพลง เนื่องจากหากเดินเข้าในขณะที่ทำการแสดงอาจทำให้เกิดการรบกวนผู้แสดงหรือผู้ชม



ภาพที่ 4.1 ภาพโปสเตอร์คอนเสิร์ตที่ 1 the crucifixion ของ john stainer แสดงที่ จังหวัดซัวเถา มณฑลกวางตุ้ง สาธารณรัฐประชาชนจีน



ภาพที่ 4.2 ภาพโปสเตอร์คอนเสิร์ตที่ 2 The 3rd Chula International New Music Festival and Conference 2013 วันที่ 18 กรกฎาคม 2013

ภาพที่ 4.3 ภาพโปสเตอร์คอนเสิร์ตที่ 3 “Doctoral Voice Recital” โดย วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช วันที่ 27 กุมภาพันธ์ 2013

ภาพที่ 4.4 ภาพบรรยากาศงานแสดง

ภาพที่ 4.5 พลเอกธีรเดช มีเพียร ร่วมถ่ายภาพกับกรรมการดุษฎีนิพนธ์

ซ้าย –ขวา รองศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง, รองศาสตราจารย์ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา, ดร. มินา อิวาโนวา, วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช, ศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ, พลเอก ธีรเดช มีเพียร, ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณรุทธิ์ สุทธจิตต์. สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่ 8 ฉบับปรับปรุงแก้ไข. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ภาษาต่างประเทศ

Alan Riding and Leslie Dunton-Downer. Eyewitness Companions. DK Publishing. Printed in New York, 2006.

Amanda Holden. The New Penguin Opera Guide. Penguin Group. Printed in London, 2001.

Appelman Ralph. The Science of Vocal Pedagogy. Indiana University Press. Printed in Bloomington, 1967.

Arthur Cranmer. The Art of Singing. Dennis Dobson. Printed in London, 1957.

Buzzi Peccia. How to Succeed in Singing. Theodore Presser Co. Printed in Philadelphia, 1925.

Clifton Ware. Basics of Vocal Pedagogy : The Foundations and Process of Singing. McGraw-Hill. Printed in New York, 1998.

Curry Robert. The Mechanism of Human Voice. Longmans, Green and Co. Printed in New York 1901.

Emil Kate. The Technique of Singing. Williams and Norgate. Printed in London, 1945.

Fred Plotkin. Opera 101 a Complete Guide to Learning and Loving Opera. Hyperion Publications. Printed in New York, 1994.

Frisell Anthony. The Baritone Voice. Crescendo Pub. Co. Reprint. Printed in Boston, 1970

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Miller Richard. National Schools of Singing : English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited. [Rev. ed.]. Scarecrow Press, Printed in Lanham, Md, 1997.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Quia fecit mihi magna

from

MAGNIFICAT

Johann Sebastian Bach

7
B. Solo
Pno.
9
B. Solo
qui a fe cit_ mi hi ma gna qui po
Pno.
11
B. Solo
Pno.
13
B. Solo
est;
qui a fe cit_ mi hi
Pno.

15
B. Solo
ma_ gna, qui po - - tens
Pno.
17
B. Solo
est, et sane tum no men_____ e jus, et sane_____
Pno.
19
B. Solo
turn no men, et sanc turm no men e jus,_ sanc
Pno.
21
B. Solo
tr
tum_ no men e jus,_sanc tum no men____ e jus, et
Pno.

23
B. Solo
sanc_ turn no_ men e___ jus;
Pno.
25
B. Solo
qui a fe cit mi hi ma gna, qui po_ ten_
Pno.
27
B. Solo
est, et sanc turn no___ men,
Pno.
29
B. Solo
sanc_____ turn no_ men e jus.
Pno.

31
B. Solo
Pno.
33
B. Solo
Pno.

Arm, arm, ye brave!

from

JUDAS MACCABAEUS

George Frideric handal

16
B. Solo
vie to ry
Pno.
Aria.
Allegro
Aria.
Allegro
f
19
B. Solo
Pno.
24
B. Solo
Arm, arm, ye brave!
Arm, arm, ye brave! a no ble cause, a
Pno.
p
28
B. Solo
no ble cause,
Thecause of Heav'n, your zeal de mands, a
Pno.
f
p
32
B. Solo
no ble cause, the cause, of Heav'n, your zeal de mands, a no ble cause, the
Pno.

36
B. Solo
cause of Heav'n_you zeal de mands.
Arm, arm, ye brave!
Pno.
f
41
B. Solo
Arm, arm, ye brave! a no ble cause!
Pno.
f
45
B. Solo
Arm, arm, arm, arm, ye brave! Arm, arm, arm, arm, ye brave! A
Pno.
49
B. Solo
no ble cause, the cause of Heav'n, your zeal de mands, your zeal de mands,
Pno.
p
f
53
B. Solo
Arm, arm, ye brave! A no ble cause, the cause of Heav'n, your zeal de mands,
Pno.
p
f

57
B. Solo
your zeal, the cause of Heav'n your zeal de mands!
Pno.
p
f
62
B. Solo
Pno.
66
B. Solo
In de fance of your na tion, re li gion and laws, The ai might y Je ho vah will
Pno.
p
70
B. Solo
streng then your hands; In defence of your na tion re li gion and laws,
Pno.
75
B. Solo
the al might y Je ho vah will strength
Pno.

79
B. Solo
en, the al might y Je hov ah will sreng then your hands.
Pno.
85
B. Solo
Arm, arm, arm, arm, ye brave! a no ble cause, The
Pno.
f
p
89
B. Solo
cause of Heav'n, your zeal de mands, a no ble cause, arm, arm, ye brave!
Pno.
93
B. Solo
Arm, arm, ye brave! The cause of Heav'n your zeal de
Pno.
96
B. Solo
mands
Pno.
f

For behold, darkness shall cover the eart; The people that walked in darkness

George Frideric Handel

9
Voice
peo - pie and gross dark - ness the peo-ple
Pno.
11
Voice
but the Lord shall a - risw up
Pno.
14
Voice
on thee, and his glo ry shall be seen up
Pno.
17
Voice
on thee and gross glo - ry shell be seen up on thee.
Pno.

20
Voice
And the Gen-tiles shellcome to thy light and kings to the bright-ness
Pno.
23
larghetto
Voice
of thy ris ing
larghetto
Aria
Pno.
3
Voice
The peo-ple that walk-ed in dark -
Pno.
p
6
Voice
- ness. that walk-ked in dark - ness the
Pno.
tr

10
Voice
peo_ ple that walk ed that walk-ed in dark-ness have seen a great light, have
Pno.
13
Voice
seen a geat light the peo - ple that walk - ed that
Pno.
16
Voice
walk - ed in dark ness have seen a great light
Pno.
19
Voice
the peo - ple that walk ed that walk - ed in dark - ness that
Pno.

22
Voice
walk- ed in dark - ness, the peo-ple that walk__ ed in dark -
Pno.
26
Voice
- - ness have seen a great light have seen a great light
Pno.
29
Voice
__ a great light haveseen agreat light;
Pno.
f
32
Voice
and thay that_ dwell that
Pno.
p

36
Voice
dwell in the land of the shad - - - ow of death
Pno.
39
Voice
and thay that dwell that
Pno.
42
Voice
dwell in the land that well - in the land of the shad ow of death
Pno.
45
Voice
up on them hath the light shin ed,
Pno.

49
Voice
and they_ that_ dwell that_ dwell in the land_ of the
Pno.
52
Voice
shad_____ ow of death up - on_them hath the light
Pno.
56
Voice
_____ shin - ed uo - on__ them hayh the light shin__ed.
Pno.
60
Voice
Pno.

The Trumpet shall sound

from

MESSIAH

George Frideric Handel

16
Vocal.
Pno.
21
Vocal.
Pno.
26
Vocal.
Pno.
p
31
Vocal.
The
Pno.

37
Vocal.
trum pet shall sound, and the dead shall be raised.
Pno.
43
Vocal.
and the dead shall be raised in cor
Pno.
48
Vocal.
rup ti ble; the trum pet shall
Pno.
54
Vocal.
sound and the dead shall be raised be
Pno.

60
Vocal.
rasied in cor rup ti ble, be saised in cor rup ti ble
Pno.
f
65
Vocal.
and we shall be chang'd
Pno.
p
70
Vocal.
and we shall be
Pno.
76
Vocal.
chang'd
Pno.
f

81
Vocal.
The
Pno.
87
Vocal.
trum pet_ shall soung.
the trum pet_ shall sound.
Pno.
p
93
Vocal.
and the dead shall raised
Pno.
p
98
Vocal.
be raisd in cor rup ti ble be
Pno.

103
Vocal.
raised in cor rup ri ble and
Pno.
f
p
108
Vocal.
we shall be chang'd be chang'd
Pno.
113
Vocal.
and we shall be chang'd and
Pno.
f
p
119
Vocal.
we shall be chang'd we shall be
Pno.
tr
tr

124
Vocal.
chang'd we shall be chang'd and
Pno.
130
Vocal.
we shall be chang'd
Pno.
135
Vocal.
and we shall be chang'd we shall be
Pno.
140
Vocal.
chang'd and
Pno.

145
Adagio
Tempo
Vocal.
we shall be chang'd
we shall be chang'd
Adagio
Tempo
Pno.
f
151
Vocal.
Pno.
157
Vocal.
Pno.
163
Fine
Vocal.
For this cor rup ti blemust put on in cor
Fine
Pno.
p

170
Vocal.
rup tion for this cor rup ti blemust put on.
Pno.
f
p
177
Vocal.
must put on. must put
Pno.
183
Vocal.
on, must put on in cor rup tion; and this
Pno.
f
p
190
Vocal.
mor tal must put on im mor tal
Pno.

196
Vocal.
Pno.
201
Vocal.
i ty and this mor tal must put on im mor
Pno.
208
Vocal.
tal
Pno.
214
Vocal.
i ty,
Pno.
218
3
Vocal.
im mor tal i ty.
Pno.

Largo al factotum

from

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Gioachino rossini

Allegro Vivace

18
Vocal.
La ran la le ra
Pno.
22
Vocal.
la ran la le
Pno.
26
Vocal.
la ran la le ra
Pno.
30
Vocal.
la ran la le
Pno.
cresc.
poco

34
Vocal.
Pno.
a
poco
ff
38
Vocal.
Pno.
43
Vocal.
Lar go al fac to turn del la cit tà, lar go!
Pno.
pp
f
p
48
Vocal.
La ran la la ran la la ran la la... Pre sto a bot
Pno.
f
pp

53
Vocal.
te ga, chè l'al ba è già pre sto! La ran
Pno.
f
p
57
Vocal.
la la ran la la ran la la... Ah che bel
Pno.
f
p
62
Vocal.
vi ve re, che bel pia ce re, che bel pia ce re per un bar
Pno.
67
Vocal.
bie re di qua li tà di qua li tà
Pno.
f
p

73
Vocal.
Ah bra vo, Fi ga ro, bra vo, bra vis si mo, bra vo!
Pno.
ff
f
p
77
Vocal.
La ran la la ran la la ran la la...
Pno.
f
81
Vocal.
For tu na tis si mo per ve ri tà! bra vo!
Pno.
ff
f
p
85
Vocal.
La ran la la ran la la ran la la... For tu na tis si mo
Pno.
f
sf

90
Vocal.
per ve_ ri tà for_ tu_ na tis si_ mo per ve_ ri
Pno.
sf
95
Vocal.
tà. La la ran la la la ran la la ran la la ran la la ran la la ran la...
Pno.
ff
100
Vocal.
Pno.
ff
ff
106
Vocal.
Pno.
p

110
Vocal.
Pron-to a far tut to, la not te, il gior no sem pre d'in
Pno.
114
Vocal.
tor no in gi ro sta. Mi glior cuc ca gna per un bar bie re, vi ta più
Pno.
118
Vocal.
no bi le, no, non si dà La la ran la la ran la la ran la la ran la la ran
Pno.
ff
122
Vocal.
la la ran la la ran la...
Pno.
sf p

126
Vocal.
ra so ri e pet ti ni, lan cet te e
Pno.
129
Vocal.
for bi ci al mio co man do tut to qui lan cet te e
Pno.
132
Vocal.
for bi ci, ra so ri e pet ti ni al mio co man do tut to qui sta.
Pno.
pp
136
Vocal.
V'è la ni sor sa poi del me stie re
Pno.

140
Vocal.
col la don net ta, col ca va lie re, col la don net ta, la la ran
Pno.
146
Vocal.
la ra, col ca va lie re, la la ran la la la...
Pno.
p
151
Vocal.
Ah che_ bel vi ve re, che bel_ pia ce re,
Pno.
156
Vocal.
che bel_ pia ce re per un bar bie re di qua li tà, di qua li
Pno.
f
p

161
Vocal.
tà!
Tut ti mi chie do no,
Pno.
166
Vocal.
tut ti mi vo glio no,
don ne ra gaz zi,
Pno.
170
Vocal.
vec chi e fan ciul le:
Qua la par ruc ca,
Pno.
174
Vocal.
pre sto la bar ba
qua la san gui gna
Pno.

178
Vocal.
per sto il bi gliet to! Tut ti mi chie do no, tut ti mi
Pno.
cresc. poco a poco
181
Vocal.
vo glio no, tut ti mi chie do no, tut ti mi vo glio no. Qua la par ruc ca, pre sto la
Pno.
ff
185
[a piacere]
Vocal.
bar_ ba, per sto il bi gliet to. Ehi, Fi___ ga ro, Fi___ ga ro, Fi ga ro, Fi ga ro,
Pno.
con sord.
190
Vocal.
Fi ga ro, Fi ga ro, Fi ga ro, Fi ga ro, Fi ga ro, Ahi mè!___ ahi mè!___ che
Pno.
ff

195
Vocal.
fu ria! ahi mè! che fol la! U no al la vol ta
Pno.
200
Vocal.
per ca ri tà, per ca ri tà, per ca ri
Pno.
sf
205
Vocal.
tà! U no al la vol ta, u no al la vol ta, u no al la vol ta, per ca ri tà!
Pno.
smorzando
pp
210
Vocal.
fi ga ro! Son qua.
Pno.

214
Vocal.
Ehi, fi ga ro! Son qua. Fi ga ro
Pno.
218
Vocal.
qua, Fi ga ro là, Fi ga ro qua, Fi ga ro là, Fi ga ro
Pno.
222
Vocal.
su, Fi ga ro giù! Fi ga ro su, Fi ga ro giù! pron to pron
Pno.
cresc.
poco
226
Vocal.
tis si mo son co me il ful mi ne; so no il fac to tum del la cit
Pno.
a
poco

229
Vocal.
tà, del la cit tà, del la cit tà, del la cit tà, del la cit tà!
Pno.
ff
f
234
Vocal.
Ah bra vo,
Pno.
smorz.
pp
238
Vocal.
Fi ga ro, bra vo, bra vis si mo, ah bra vo Fi ga ro, bra vo bra vis si mo! A te for
Pno.
242
Vocal.
tu__ na, a te for tu__ na, a te for tu__ na non man che rà. La la ran
Pno.
cresc.

246
Vocal.
la la ran la la ran la la ran la la ran la la ran la la ran la la ran la la ran
Pno.
250
Vocal.
tu__ na, a te for tu__ na, a te for tu__ na non mam che rà. So no_ il fac
Pno.
f
255
Vocal.
to turn del__ la__ cit tà.____ So__ no il fac to tum
Pno.
260
Vocal.
del__ la__ cit tà,__ del__ la__ cit__ tà,__ del__ la__ cit__
Pno.
ff

265
Vocal.
tà, del la cit tà!
Pno.
269
Vocal.
Pno.

Votre toast, je peux vous le rendre

(Toreador Song)

from

CARMEN

Georges Bizet

12
Vocal.
les sol dats,_ oui, les to ré_ros peu vent s'en tan dre:
Pno.
15
Vocal.
pour plai strs,_ pour plai sirs, ils ont les_ com bats!___
Pno.
17
Vocal.
Le___ cir___ que est plein: c'est jour de fê___ te! Le
Pno.
19
Vocal.
cirque est plein___ du__ haut en bas.___
Pno.

21
ff
f sempre
Vocal.
Les spec ta teurs_ per dant la té__te, les_ spec ta teurs s'in ter
Pno.
pp
24
mf a tempo
Vocal.
pel lent à grand fra cas!__ A pos tro____phes, cris. et ta pa____ ge__
Pno.
f colla voce
p a tempo
27
f
f
Vocal.
pous sés__jus ques à la fu reur!_ Car c'est__ la fê te
Pno.
f p
30
Vocal.
du cou ra ge! C'est la fê te des gens de
Pno.
f
p

32
Vocal.
caeur! Al lons! en
Pno.
cresc.
33
Vocal.
gar de! Al lons! Al lons! Ah!
Pno.
poco a poco
dim.
35
dim.
p
Vocal.
To ré a dor, en gar de!
Pno.
molto
pp
38
Vocal.
To ré a dor! To ré a dor! Et son ge bien, oui,
Pno.

41
cresc.
Vocal.
songe en com bat tane qu'un cril noir te re gar
Pno.
44
dim.
p
Vocal.
de et que I'a mour t'at tend. To ré a dor,
Pno.
legg.
46
rit. poco
a tempo
Vocal.
I'a mour, I'a mour t'at tend!
Pno.
ff a tempo
49
Vocal.
Pno.

52
Vocal.
Pno.
55
mf
Vocal.
Tout d'un coup on fait si leri_ ce, on fait si len_ ce. Ah! que se
p
Pno.
58
f
Vocal.
pas se til?_____
plus de cris, c'est I,in stant!
f
Pno.
60
ff
Vocal.
plus de cris, c'est I'in stant
Le tau reau s'é lance en bon dis
pp
Pno.

62
Vocal.
sant horn duto ril!
Il s'e lan ce! il en tre il frap pe!
Un che val
Pno.
65
Vocal.
rou le,
en traî nant un pi ca dor.
Pno.
67
Vocal.
Ah! Bra vo! To ro!
hur le la fou le!
Le tau reau va, il vient il
Pno.
70
Vocal.
vient, et frap pe en core!
En se cou ant ses ban de ril les, plein de fu
Pno.
rit.
mf a tempo
f colla voce
p a tempo

73
Vocal.
reur, il court! Le cirque est plein de sang!
Pno.
f
75
Vocal.
On se sauve, on fran chit les gril les!
Pno.
f p
77
Vocal.
C'est ton tour main te nant! Al lons! en
Pno.
f p
cresc.
79
Vocal.
gar de! Al lons! Al lons! Ah!
Pno.
poco a poco
dim. molto

81
dim.
p
Vocal.
To ré a dor, en gar de!
molto
pp
Pno.
84
Vocal.
To ré a dor! To ré a dor! Et son ge bien, oui,
Pno.
87
cresc.
Vocal.
songe en com bat tane qu'un cril noir te re gar
Pno.
90
3
dim.
p
3
Vocal.
de et que I'a mour t'at tend. To ré a dor,
Pno.
3
legg.

92
rit. poco
a tempo
Vocal.
I'a_mour, I'a mour t'at tend! To___ ré___ a___ To___ ré___ a___
Pno.
a tempo
95
cresc.
Vocal.
dor!___ L'a mour___ t'at tend!___
Pno.
ff
98
Vocal.
Pno.
tr

No. 4. And when They were come.
Recit.

No. 6. He made Himself of no Requtation.

No 8. And as Moses lifted up the Serpent.

Recit.

No 17. "Ls it nothing to you." Recit.

Cortigiani, vil razza
Aria from "Rigoletto"

9
Voice
gl'i - o... la - ren -de re tel..
see her! stand back I tell you
8va
Pno.
11
Voice
Pno.
13
Voice
Pno.
16
f
Voice
cor - - - it -
race of
mf
Pno.

17
Voice
gia - ni vil raz - za dan -
courtiers, vile rab ble de
Pno.
18
Voice
na - ta per qual
test ed have ye
Pno.
19
Voice
prez - zo ven - de - - steil - mio
sold her whose peace ye mo
Pno.
20
Voice
be - ne! A voi
lest ed? gold and
mf
Pno.

21
Voice
nul - la per l'o ro soon
fa vor will buy ye I
Pno.
mf
22
Voice
vie - nel Ma mia
know it! E'en the
Pno.
23
Voice
fi - - glie eim - pa - ga - bil te -
trea sure that naugth can re
Pno.
mf
24
Voice
store La ren
Pno.
mf

25
Voice
de te o se pur di - sar
Pno.
26
Voice
ma - ta que sta
mf
Pno.
27
Voice
man per voi fo ra cru
Pno.
28
Voice
en ta Nul la in
Pno.

29
Voice
ter ra piu l'uo mo pa ven ta se dei
Pno.
31
Voice
fi - gli di fen de l'o nor. Quel la por ta... as sas
Pno.
33
Voice
si ni... as sas si ni m'a pri te la por ta, la porta, as sas si ni m'a
Pno.
35
Voice
pri te!
Pno.

36
Voice
Pno.
dim.
37
Voice
Pno.
p
38
Voice
Ah!
voi
Pno.
39
Voice
tut it a me contro ve
Pno.

40
Voice
ni - ti!
tut - ti
con - tro
Pno.
41
Voice
me
Ah!
Eb ben
lose
ye!
ma ɾul - lo - si -
Pno.
pp
43
Voice
gno
re
tu chhai pal
ma gen til
co meil
Pno.
45
Voice
co
re
dim mi tu,
do ve l'han
no na
Pno.

47
Voice
sco sta? ma rul lo si
Pno.
48
Voice
gno re dim mi tu do ve than no na
Pno.
49
Voice
sco sta E pa? non e ve ro? e la? non e'
Pno.
50
Voice
ve ro? e la? non e ve ro? tu ta cil ohi
Pno.

52
Voice
me
miei
si
Pno.
53
Voice
gno
ri
perdo
no
pie
Pno.
54
Voice
ta
te
al
ve
Pno.
55
Voice
do
la
fi
glin
ri
Pno.

56
Voice
da te
Pno.
57
Voice
nar la a voi nul la o ra
Pno.
58
Voice
co - - sta a voi nul la o la
Pno.
59
Voice
co - - sta a voi nul la o la
Pno.

60
Voice
mon do e tal fi glia per
Pno.
61
Voice
pp
me! si - gno - - ri per
Pno.
62
Voice
don per - do - - no pie
Pno.
63
Voice
ta ri da te a me la
Pno.

64
Voice
fi glia tut to al mondo e fal fi glia per
Pno.
65
Voice
me ri da te a me la
Pno.
66
Voice
fi glia tut to al mon do el le pee me! pie ta pie
Pno.

69
Voice
ta si gno ri pie ta si gno ri pie
Pno.
71
Voice
ta
Pno.

Vecchia zimarra, senti
from LA BOHEME

Giacomo Puccini

15
poco rall.
a poco
pp
rall.
Voice
ric chi ed ai po ten ti pas - sar nel le tue ta sche co me in an tri tran
Pno.
poco rall.
a poco
rall.
pp
19
a tempo
rall.
Voice
quil li fi lo so fi e po - e ti O re che i gior ni lie ti fug gir ti di - co ad
Pno.
24
molto rit
Voice
di o fe - dli mi co mi - o ad dio ad -
Pno.
col canto.
27
a tempo
Voice
dio.
Pno.
mf

III. Chanson a boire

Baryton

Poesie de
Paul MORAND

Musique de
Maurice RAVEL

26
Vocal.
ah!
Pno.
32
Vocal.
Je bois A_ la_ joie! La joie est le seul but Où je
Pno.
38
Vocal.
vais_droit lors que_ j'ai lors que j'ai bul Ah! ah! ah! la
Pno.
44
Vocal.
joie! Ah! ah! ah! la joie! La la la
Pno.
cresc.

48
Vocal.
la la la Je bois A la joie
Pno.
f
52
Vocal.
Pno.
58
f
Vocal.
Foin du ja loux bru ne mai tres se Qui qeind, qui plrure
Pno.
mf
65
f
Vocal.
et fait ser joie La joie est le seul but Où je vais droit
Pno.

71
mf
mf
f
mf
Vocal.
lors que j'ai
lors que j'ai bul
Ah! ah! ah! la joie!
Pno.
mf
77
mf
f
Vocal.
Ah! ah! ah! la joie!
La la la la la la
Pno.
cresc.
81
3
Vocal.
Je bois
A la joie
Pno.
f
85
Vocal.
Pno.

I AM SICK, I MUST DIE

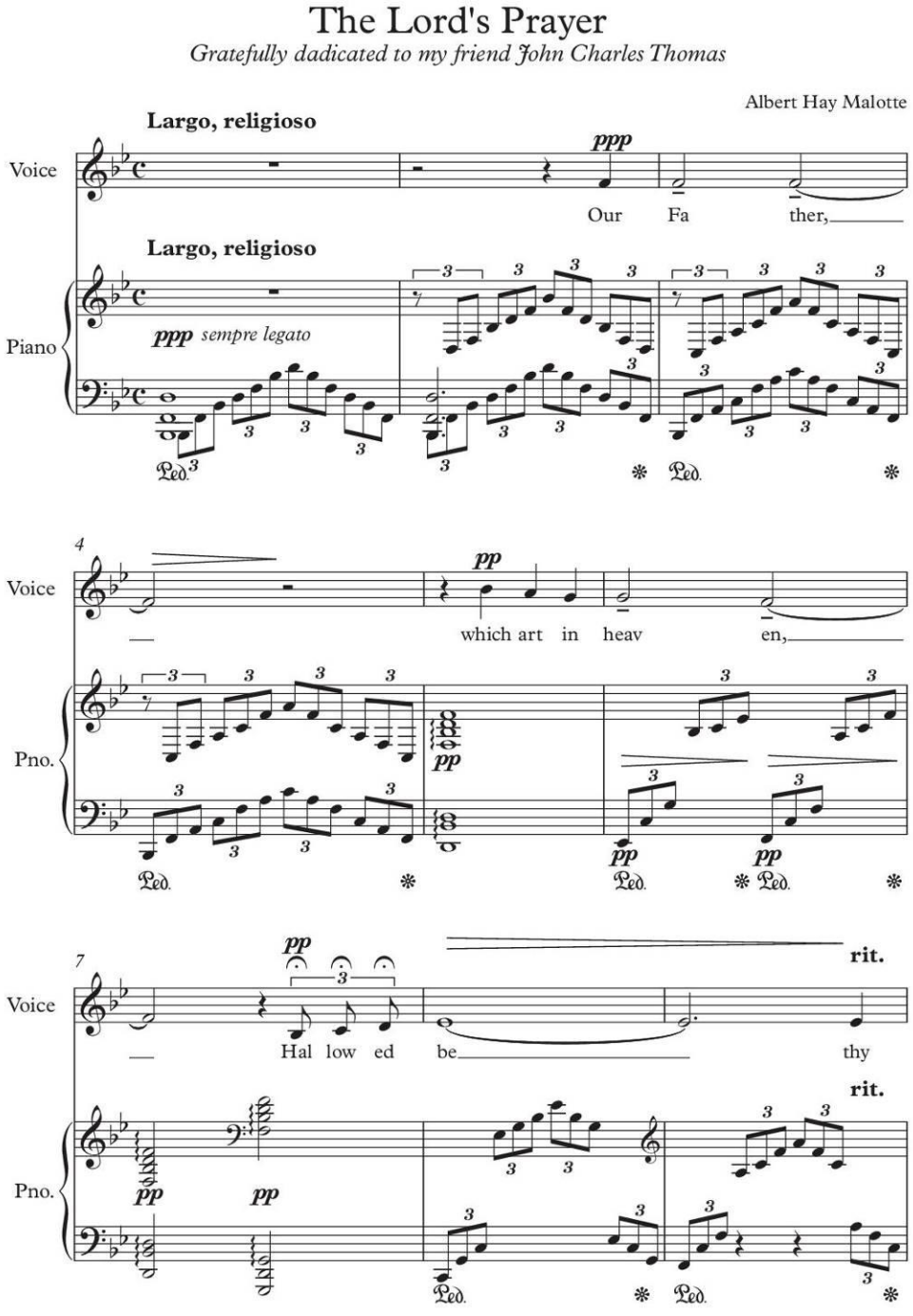
Words: Thomas Nashe

Daryl Runswick
(1946 -)

17
Voice
I am sick, I must die. Lord,
f
Pno.
f
21
Voice
have mer cy on us!
Pno.
24
Voice
Pno.
27
Voice
mp
Beau ty is but a flow'r
Pno.
mp

31
Voice
Which wrin kles will de vour; Sword may not fight with fate;
Pno.
36
cresc.
Voice
Earth still holds ope her gate; Come, come, the bells do cry,
cresc.
Pno.
3
3
40
Voice
I am sick, I must die. Lord,
8va
f
Pno.
f
3
44
Voice
have mer cy on us!
Pno.
3
3
3

47
Voice
have mer cy on
Pno.
50
Voice
us!
have mer cy
Pno.
53
Voice
on
us!
Pno.

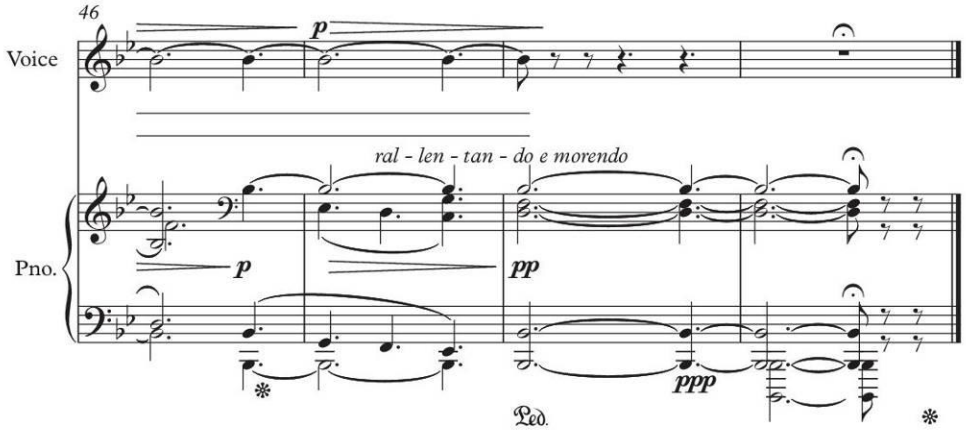

The Lord's Prayer
Gratefully dadicated to my friend John Charles Thomas
Albert Hay Malotte
Largo, religioso
Voice
ppp
Our Fa ther,
Largo, religioso
Piano
ppp sempre legato
Ped.
4
Voice
pp
which art in heav en,
Pno.
pp
Ped.
7
Voice
pp
Hal low ed be
rit.
thy
rit.
Pno.
pp
pp
Ped.

10
a tempo
accel.
poco più mosso
Voice
Name.
Thy king dom
Pno.
poco più mosso
13
come.
Thy will be done in
poco cresc.
16
Tempo I
earth As it is in heav en.
Tempo I

20
L'istesso tempo
Voice
L'istesso tempo
Pno.
p
pp molto espressivo e sempre legato
23
Voice
pp
Give us this
Pno.
pp
right hand
26
Voice
p
p
day our dai ly bread. And for
Pno.
p
r.h.
p
l.h.

29
poco accel.
p
Voice
give us our debts, As we for give our
tres pass es As toe for give those who tres pass a
Pno.
p poco accel.
p
Ped.
32
Voice
dedt ors.
gainst us.
And
p
Pno.
p
p
Ped. Ped.
35
mf
Voice
lead us not in to temp ta tion; But de liv er us from
Pno.
mp
mp
mf
Ped.

38
Voice
Pno.
mf
f
e vil; For thine is the king dom, and the
Ped.
41
ten.
ff
pow er, and the glo ry, for
43
Tempo I
a men.
and cu er. A men.


46
Voice
Pno.
p
ral - len - tan - do e morendo
p
pp
ppp
Ped.

Stainer
The Crucifixion

RECIT.—"AND THEY CAME TO A PLACE CALLED GETHSEMANE."

Nº 2. THE AGONY.

e - vil we have done, Oh, teach us, teach us how to love Thee for
Thy love; Help us to pray, and watch, and mourn with Thee.
SOLO
Could ye not watch with Me one brief hour? Did ye not say up - on

Ke - dron's slope, Ye would not fall in - to the Tempt - er's
power? Did ye not mur - mur great words of hope?
CHORUS
Je - su, Lord Je - su, bowed in bit - ter an - guish, and bear - ing all the
Je - su, Lord Je - su, bowed in bit - ter an - guish, and bear - ing all the
Je - su, Lord Je - su, bowed in bit - ter an - guish, and bear - ing all the
Je - su, Lord Je - su, bowed in bit - ter an - guish, and bear - ing all the
e - vil we have done, Oh, teach us, teach us how to love Thee for
e - vil we have done, Oh, teach us, teach us how to love Thee for
e - vil we have done, Oh, teach us, teach us how to love Thee for
e - vil we have done, Oh, teach us, teach us how to love Thee for

Thy love, Help us to pray, and watch, and mourn with Thee.
Thy love, Help us to pray, and watch, and mourn with Thee.
Thy love, Help us to pray, and watch, and mourn with Thee.
Thy love, Help us to pray, and watch, and mourn with Thee.
SOLO. (ad lib.)
Could ye not watch with Me? e - ven so: Will - ing in
a tempo
legato
cresc.
heart, but the flesh is vain. Back to Mine a - gon - y
I must go, Lone - ly to pray in bit - ter - est pain.

Stainer: The Crucifixion

see the Son of man sit-ting on the right hand of power, and
cresc.
cresc.
com-ing in the clouds of heaven.
TENOR
Allegro molto
Then the high priest
Allegro molto
cresc.
colla voce
BASS.
(one of the choir.)
rent his clothes, and saith: What need
rit.
rit.
we an-y fur-ther wit-ness-es? Ye have heard the blas-phe-my.
TENOR
Slow.
And they all con-
Slow.
demned Him to be guil-ty of death.
a tempo
And they bound
a tempo

Adagio.
cresc.
Je - sus and car-ried Him a-way and de - liv-ered Him to Pi - late. And
cresc.
RECIT.
Moderato.
dim.
a tempo
Pi - late, will - ing to con - tent the peo-ple, re - leas - ed Bar - ab - bas un - to
Moderato.
a tempo
them, and de - liv - ered Je - sus, when he had scourg - ed Him, to be
cresc.
cresc.
cru - ci - fied. And the sol-diers led Him a - way.
Attacca.

PROCESSIONAL TO CALVARY.

Stainer: The Crucifixion

Fling Wide The Gates

J. STAINER

Sa-viour waits To tread in His roy-al way; He has come from a-bove, in His
Sa-viour waits To tread in His roy - al way; He has come from a-bove, in His
Sa-viour waits To tread in His roy-al way; He has come from a-bove, in His
Sa-viour waits To tread in His roy-al way; He has come from a-bove, in His
dim.
power and love, To die on this Pas-sion day. Fling wide the
power and love, To die on this Pas-sion day. Fling wide the gates! He
power and love, To die on this Pas-sion day. Fling wide the gates! He
power and love, To die on this day. Fling wide the gates! fling wide the gates! He
poco accel.
gates! the Sa-viour waits! Fling wide the gates! fling wide the
waits, the Sa-viour waits! Fling wide the gates! fling wide the
waits, the Sa-viour waits! Fling wide the gates! fling wide the gates! He
waits, the Sa-viour waits! Fling wide the gates! fling wide the gates! He

gates! the Sa-viour waits To tread in His roy - al way, Fling wide the
gates! the Sa-viour waits Fling wide the gates!
waits! the Sa-viour waits To tread in His roy - al way, Fling wide the
waits! the Sa-viour waits, Fling wide the gates!
rall. cresc.
ff
a tempo pomposo
gates, He waits! the Sa-viour waits! Fling wide the gates! for the
Fling wide the gates! He waits! the Sa-viour waits! Fling wide the gates! for the
dim.
Sa-viour waits To tread in His roy - al way; He has come from a-bove in His

power and love, To die on this Pas-sion day.
power and love, To die on this Pas-sion day. His Cross is the sign of a
power and love, To die on this Pas-sion day.
power and love, To die on this Pas-sion day. His Cross is the sign of a
His crown is the thorn-wreath of woe. He bears His load on the
love di-vine, His crown is the thorn-wreath of woe.
His crown is the thorn-wreath of woe.
love di-vine, His crown is the thorn-wreath of woe.
senza Ped.
poco accel.
sor-rowful road.
Fling wide the gates! fling wide the gates!
poco accel.
Fling wide the gates! fling wide the
dim
poco accel.
And bends 'neath the burden low, Fling wide the gates!
dim.
poco accel.
And bends 'neath the burden low, Fling wide the gates!
Full Sw
poco accel.
cresc.
Ped
in 8ves

fling wide the gates! the Sa-viour waits,
gates! fling wide the gates! He waits! the Sa-viour waits,
fling wide the gates! He waits! the Sa-viour waits,
fling wide the gates! fling wide the gates! He waits! the Sa-viour waits,
cresc.
fling wide the gates! fling wide the gates! the Sa-viour waits, To
fling wide the gates! fling wide the gates! the Sa-viour waits,
fling wide the gates! fling wide the gates! He waits! the Sa-viour waits, To
fling wide the gates! fling wide the gates! He waits! the Sa-viour waits,
Gt. mf
rall. cresc.
tread in His roy-al way; Fling wide the gates! He waits! the Sa-viour
Fling wide the gates! fling wide the gates! He waits! the Sa-viour
tread in His roy-al way; Fling wide the gates! He waits! the Sa-viour
Fling wide the gates! fling wide the gates! He waits! the Sa-viour

a tempo pomposo
waits! Fling wide the gates! for the Sa-viour waits To tread in His roy - al
dim.
way, He has come from a-bove in His power and love To die on this Pas-sion
pp
day, to die on this Pas - sion day.
day, this Pas - sion day.
senza Ped.

pp
poco rit.
L. H.
SOLO.
poco rit.
p a tempo
Ped.
TENOR SOLO.
How sweet is the grace of His
sa - cred Face, And love - ly be -
yond com - pare,
colla voce.

Stainer: The Crucifixion

sins of man since the world be-gan They are laid, dear Lord, on
Thee.
Tempo I. CHORUS.
Then on to the end, my God and my Friend, With Thy ban-ner lift-ed
Then on to the end, my God and my Friend, With Thy ban-ner lift-ed
Then on to the end, my God and my Friend, With Thy ban-ner lift-ed
Then on to the end, my God and my Friend, With Thy ban-ner lift-ed
Tempo I.
Gt.
high! Then on to the end, my God and my Friend, With Thy ban-ner lift-ed
high! Then on to the end, my God and my Friend, With Thy ban-ner lift-ed
high! Then on to the end, my God and my Friend, With Thy ban-ner lift-ed
high! Then on to the end, my God and my Friend, With Thy ban-ner lift-ed

high, Thou art come from a-bove, in Thy power and love, To en - dure, and suf-fer and
high, Thou art come from a-bove, in Thy power and love, To en - dure, and suf-fer and
high, Thou art come from a-bove, in Thy power and love, To en - dure, and suf-fer and
high, Thou art come from a-bove, in Thy power and love, To en - dure, and suf - fer.
die. Fling wide the gates! the Sa-viour waits,
die. Fling wide the gates! He waits, the Sa-viour waits,
die. Fling wide the gates! He waits, the Sa-viour waits,
Fling wide the gates! fling wide the gates! He waits, the Sa-viour waits,
Fling wide the gates! fling wide the gates! the Sa-viour waits. Then
Fling wide the gates! fling wide the gates! the Sa-viour waits. Then
Fling wide the gates! fling wide the gates! the Sa-viour waits. Then
Fling wide the gates! fling wide the gates! the Sa-viour waits. Then

dim.
pp
on to the end, my God and my Friend, to suf - fer, en-dure, and die, to
rall.
suf - fer, en - dure, and die.
Ped. 16 ft. only

RECIT.- "AND WHEN THEY WERE COME."

THE MYSTERY OF THE DIVINE HUMILIATION.

To be sung by the Congregation and Choir.

No 5.

Cross of Jesus, Cross of Sorrow,
Where the blood of Christ was shed,
Perfect man on thee was tortured,
Perfect God on thee has bled.

Here the King of all the ages,
Throned in light ere worlds could be
Robed in mortal flesh is dying,
Crucified by sin for me.

O mysterious condescending!
O abandonment sublime!
Very God Himself is bearing
All the sufferings of time!

Evermore for human failure
By His Passion we can plead;
God has borne all mortal anguish,
Surely He will know our need.

This—all human thought surpassing—
This is earth's most awful hour,
God has taken mortal weakness!
God has laid aside His Power!

Once the Lord of brilliant seraphs,
Winged with Love to do His Will,
Now the scorn of all His creatures,
And the aim of every ill.

Up in Heaven, sublimest glory
Circled round Him from the first;
But the earth finds none to serve Him,
None to quench His raging thirst.

Who shall fathom that descending,
From the rainbow-circled throne,
Down to earth's most base profaning,
Dying desolate alone.

From the "Holy, Holy, Holy,
We adore Thee, O most High,"
Down to earth's blaspheming voices
And the shout of "Crucify."

Cross of Jesus, Cross of Sorrow,
Where the blood of Christ was shed,
Perfect man on thee was tortured,
Perfect God on thee has bled!

RECIT.. "HE MADE HIMSELF OF NO REPUTATION."

THE MAJESTY OF THE DIVINE HUMILIATION.

ren - der, Thou hang est here.
Who can be like Thee?
Pi-late high in Zi-on
dwell-ing? Rome with arms the world com-pell-ing? Proud tho' they be!
rall.
a tempo
Thou art sub - lime, Thou art sub - lime.
Far more
cresc.
aw-ful in Thy weak-ness, More than king-ly in Thy meek-ness, Thou

dim.
rall.
p a tempo
Son of God, Thou Son of God. Glo - ry, and
dim.
rall.
p a tempo
cresc.
hon-our: Let the world di-vide and take them; Crown its mon-archs and un -
f
make them, But Thou, — Thou wilt reign.
f
rall.
pp a tempo
Here in a-base-ment; crown-less,
p rall.
pp a tempo
rall.
a tempo cresc.
poor, dis - robed, and bleed - ing; There, in
rall.
a tempo cresc.

Stainer: The Crucifixion

RECIT.- "AND AS MOSES LIFTED UP THE SERPENT."

Nº 8.

GOD SO LOVED THE WORLD

From the "Crucifixion"

Quartet or Chorus

J. STAINER

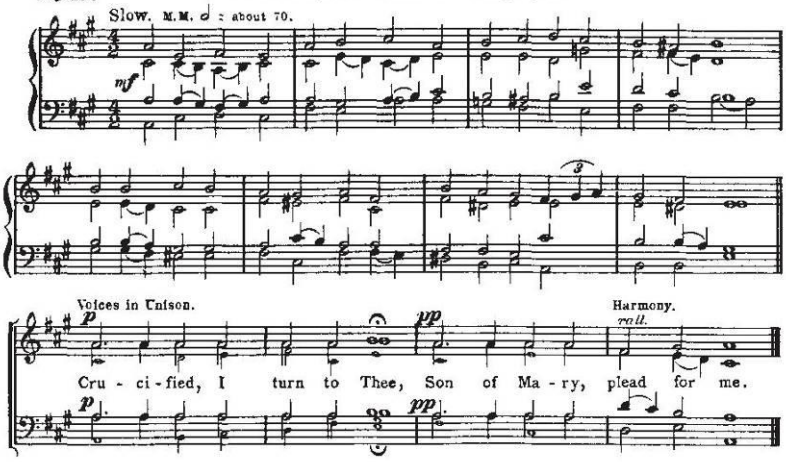
have ev - er - last - ing life. For God sent not His Son in to the
have ev - er - last - ing life. For God sent not His Son in-to the
world to con - demn the world, God sent not His Son in-to the world to con -
world to con-demn the world, God sent not His Son in-to the world to con -
demn the world; But that the world through Him might be sav - ed.
demn the world; But that the world through Him might be sav - ed.

God so loved the world, God so loved the world, that He
God so loved the world, God so loved the world, that He
gave His on-ly be-got-ten Son, that who-so be-liev-eth, be-
gave His on-ly be-got-ten Son, that who-so be-liev-eth, be-
liev-eth in Him should not per-ish, should not per-ish, but
liev-eth in Him should not per-ish, should not per-ish, but

have ev - er - last - ing life,
ev - er - last - ing,
cresc.
ev - er - last - ing life,
have ev - er - last - ing life, ev - er - last - ing life, ev - er - last - ing,
dim. e rall.
pp
ev - er - last - ing life. God so loved the world,
ev - er - last - ing life. God so loved the world,
ppp
rall.
God so loved the world,
God so loved the world.

LITANY OF THE PASSION

No 10. To be sung by the Choir and Congregation.



Holy Jesu by Thy Passion,
By the woes which none can share,
Borne in more than kingly fashion,
By Thy love beyond compare:
Crucified, I turn to Thee,
Son of Mary, plead for me.

By the treachery and trial,
By the blows and sore distress,
By desertion and denial,
By Thine awful loneliness:
Crucified, I turn to Thee,
Son of Mary, plead for me.

By Thy look so sweet and lowly,
While they smote Thee on the Face,
By Thy patience, calm and holy,
In the midst of keen disgrace:
Crucified, I turn to Thee,
Son of Mary, plead for me.

By the hour of condemnation,
By the blood which trickled down,
When, for us and our salvation,
Thou didst wear the robe and crown:
Crucified, I turn to Thee
Son of Mary, plead for me.

By the path of sorrows dreary,
By the Cross, Thy dreadful load,
By the pain, when, faint and weary,
Thou didst sink upon the road:
Crucified, I turn to Thee,
Son of Mary, plead for me.

By the Spirit which could render
Love for hate and good for ill,
By the mercy, sweet and tender,
Poured upon Thy murderers still:
Crucified, I turn to Thee,
Son of Mary, plead for me.

RECIT.—"JESUS SAID, 'FATHER, FORGIVE THEM.'"

DUET.—"SO THOU LIFTEST THY DIVINE PETITION."

BASS
with espression
Oh! 'twas love,
rall.
dim.
pp
TENOR.
a tempo.
cresc.
Oh! 'twas love, in love's di-vin-est fea-ture, Pass-ing o'er that
f
dim.
in love's di-vin-est fea-ture, Pass-ing o'er that
a tempo
cresc.
mf
dim.
dark and murd'rous blot, Tho' they slay Thee,
dark and murd'rous blot, Find-ing e'en for each low fall-en crea-ture,
one re-deem-ing spot.
Tho' they slay Thee, one re-deem-ing spot.
p rit.
a tempo

A little slower. with devotion.
Yes! and still Thy pa-tient Heart is yearning
A little slower M.M. ♩ = 60 to 62.
With a love that mor-tal scarce can bear.
Thou in pi-ty, deep, di-vine, and burning
e'en for me, e'en for me, Thy might - y, might - y pray'r.
Lift-est e'en for me, e'en for me, Thy might - y, might - y pray'r.
So Thou plead-est, e'en for my trans-gression, Bid-ding me look up, and trust, and live;
soft Ped.

So Thou mur-mur-est Thine in-ter-ces-sion, Bid-ding me look up and trust and live;
So Thou plead-est, Yea, he knew not, yea, he knew not; for
So Thou plead-est, Yea, he knew not, yea, he knew not; for
My sake for-give, for My sake for-give, for - give, for - give.
My sake for-give, for My sake for-give, for - give, for - give.

THE MYSTERY OF INTERCESSION.

To be sung by the Choir and Congregation.

No 13.

Jesus, the Crucified, pleads for me,
While He is nailed to the shameful tree,
Scorned and forsaken, derided and curst,
See how His enemies do their worst!
Yet, in the midst of the torture and shame,
Jesus, the Crucified, breathes my name!
Wonder of wonders, oh! how can it be?
Jesus, the Crucified, pleads for me!

Lord, I have left Thee, I have denied,
Followed the world in my selfish pride;
Lord, I have joined in the hateful cry,
Slay Him, away with Him, crucify.
Lord, I have done it, oh! ask me not how;
Woven the thorns for Thy tortured Brow!
Yet in His pity so boundless and free,
Jesus, the Crucified, pleads for me!

Though thou hast left Me and wandered away,
Chosen the darkness instead of the day;
Though thou art covered with many a stain,
Though thou hast wounded Me oft and again,
Though thou hast followed thy wayward will;
Yet, in My pity, I love thee still.
Wonder of wonders it ever must be!
Jesus, the Crucified, pleads for me.

Jesus is dying, in agony sore,
Jesus is suffering more and more,
Jesus is bowed with the weight of His woe,
Jesus is faint with each bitter throe,
Jesus is bearing it all in my stead,
Pity Incarnate for me has bled;
Wonder of wonders it ever must be!
Jesus, the Crucified, pleads for me.

RECIT.-"AND ONE OF THE MALEFACTORS."

BASS SOLO
ward of our deeds: but this man hath done noth-ing a - miss." And he
VOICE IN CHOIR.
Slow
said un - to Je - sus: "Lord, re - mem-ber me when Thou com - est
Slow
BASS SOLO
in - to Thy King - dom." And Je - sus said un - to him:
TENORS
Slow
'Ve - ri - ly I say to thee, To - day shalt thou be with Me in Pa - ra - dise."
BASSES
"Ve - ri - ly I say to thee, To - day shalt thou be with Me in Pa - ra - dise."
Slow

THE ADORATION OF THE CRUCIFIED.

To be sung by the Choir and Congregation.

№ 15.

Slow. M.M. ♩ : 86.

I adore Thee, I adore Thee!
Glorious ere the world began;
Yet more wonderful Thou shinest,
Though divine, yet still divinest
In Thy dying love for man.

I adore Thee, I adore Thee!
Thankful at Thy feet to be;
I have heard Thy accent thrilling,
Lo! I come, for Thou art willing
Me to pardon, even me.

I adore Thee, I adore Thee!
Born of woman, yet Divine:
Stained with sins I kneel before Thee,
Sweetest Jesu, I implore Thee,
Make me ever only Thine.

RECIT.—"WHEN JESUS THEREFORE SAW HIS MOTHER."

Stainer: The Crucifixion

RECIT.- "IS IT NOTHING TO YOU."

№ 17.

THE APPEAL OF THE CRUCIFIED.

ye that pass by? I laid My e - ter-nal power a - side, I came from the
Home of the Glo - ri - fied, A babe in the low-ly cave to
lie. Is it noth - ing to you, all ye that pass by?

I wept for the sor-rows and pains of men, I healed them and
helped them and loved them, but then, but then,
They shout - ed a - gainst Me,
"Cru - ci - fy!
cru - ci - fy!
Ped.

Cru - ci - fy!
Cru - ci - fy!
Cru - ci - fy!
Cru - ci - fy!
Cru - ci - fy!
Cru - ci - fy!
Cru - ci - fy!
Cru - ci - fy!
Is it noth-ing to you?
Be - hold Me and see:
a tempo
legato
cresc.
pierc - ed thro' and thro' with count - less sor-rows, and all is for you; For

you I suf - fer, for you I die. Is it noth-ing to
con Ped.
you, all ye that pass by? Oh!
men and wo-men, your deeds of shame, Your sins with-out rea-son and
sins with - out rea-son and

num-ber and name, I bear them all on the Cross on high.
num-ber and name, I bear them all on the Cross on high.
num-ber and name, I bear them all on the Cross on high.
num-ber and name, I bear them all on the Cross on high.
Accomp. ad lib.
Org.
Is it noth-ing to you? Is it noth-ing to you that I
Is it noth-ing to you? Is it noth-ing to you that I
Is it noth-ing to you? Is it noth-ing to you that I
Is it noth-ing to you? Is it noth-ing to you that I
cresc.
bow My Head? And noth-ing to you that My Blood is shed? Oh!
bow My Head? And noth-ing to you that My Blood is shed? Oh!
bow My Head? And noth-ing to you that My Blood is shed? Oh!
bow My Head? And noth-ing to you that My Blood is shed? Oh!

per-ish-ing souls, to you I cry, Is it noth-ing to you?
O come un-to Me, O come un-to Me, O
Ped.
come un-to Me, by the woes I have borne, By the dread-ful scourge, and the

crown of thorns, By these I im - plore you to hear My cry, Is it
noth - ing to you? O come un - to Me, O come un - to Me, O
come un - to Me! This aw - ful price, Re - demp - tion's tre - men - dous

sa - cri - fice, Is paid for you, is paid for you. Oh!
why will ye die? O come un - to Me, O come un - to Me, O
come un - to Me! For why will ye die, for why will ye die? O

Stainer: The Crucifixion

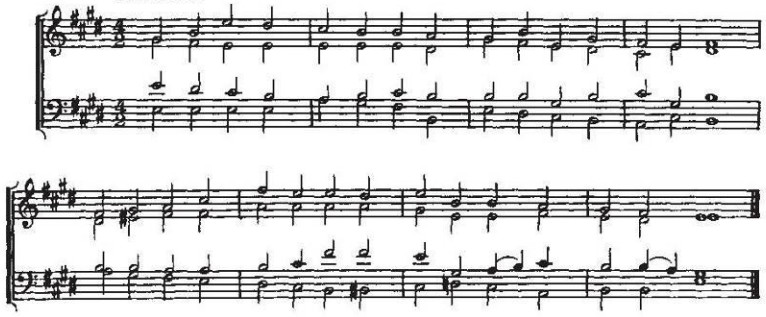
RECIT AND CHORUS.—"AFTER THIS, JESUS KNOWING THAT ALL THINGS WERE NOW ACCOMPLISHED."

Je - sus had re - ceiv - ed the vin - e - gar, He saith:
CHORUS. TENORS.
Very Slow.
"It is fin - ish - ed! Fa - ther, in - to Thy hands I com -
BASSES.
"It is fin - ish - ed! Fa - ther, in - to Thy hands I com -
Very Slow
TENOR SOLO.
And He bowed His Head, and gave up the ghost.
mend My spi - rit."
mend My spi - rit."

FOR THE LOVE OF JESUS.

No 20. To be sung by the Choir and Congregation.

M M. ♩ : 84



All for Jesus — all for Jesus, —
This our song shall ever be;
For we have no hope, nor Saviour,
If we have not hope in Thee.

All for Jesus — Thou wilt give us
Strength to serve Thee, hour by hour;
None can move us from Thy presence,
While we trust Thy love and power.

All for Jesus — at Thine altar
Thou wilt give us sweet content;
There, dear Lord, we shall receive Thee
In the solemn Sacrament.

All for Jesus — Thou hast loved us;
All for Jesus — Thou hast died;
All for Jesus — Thou art with us;
All for Jesus Crucified.

All for Jesus — all for Jesus,
This the Church's song must be;
Till, at last, her sons are gathered
One in love and one in Thee.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายวิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

เกิด 1 กรกฎาคม 2523 กรุงเทพ ประเทศไทย

ศิลปศาสตร์บัณฑิต (ดนตรีตะวันตก) มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ 2546

ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต (ดนตรีปฏิบัติ) มหาวิทยาลัยมหิดล 2550

ที่อยู่ 34 วิชรธรรมสาธิต 32 สุขุมวิท 101/1

บางนา กรุงเทพฯ 10260

E-mail: lord_am@hotmail.com

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University