การตีความและเทคนิคการขับร้องที่สำคัญใน ทเวล์ฟโพเอ็มของเอมิลี ดิกคินสัน ประพันธ์โดย แอรอน คอปแลนด์

Interpretation and Significant Vocal Techniques in Twelve Poems of Emily Dickinson by Aaron Copland

ศฤนห์ บุญช่วย*[1]
Sarin Boonchuay*[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นบทความวิชาการ กล่าวถึงการตีความและเทคนิคการขับร้องที่สำคัญใน *ทเวล์ฟโพเอ็มของเอมิลี ดิกคินสัน* ประพันธ์โดยแอรอน คอปแลนด์ (ค.ศ.1900-1990) นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน คำร้องมาจากบทกวีที่ประพันธ์โดยเอมิลี ดิกคินสัน (ค.ศ.1830-1886) กวีชาวอเมริกัน ประกอบด้วยเพลงร้องศิลป์สำหรับโซปราโนและเปียโนจำนวน 12 บทที่ต้องอาศัยการตีความและใช้เทคนิคการขับร้องขั้นสูงเพื่อให้สามารถถ่ายทอดเพลงบทนี้ไปยังผู้ฟังอย่างสมบูรณ์แบบที่สุด บทกวีของดิกคินสันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้บทเพลงทั้งหมดมีความซับซ้อนและโดดเด่นไม่เหมือนใคร เนื่องจากเป็นบทกวีที่มีเอกลักษณ์ มีความอิสระทั้งในเรื่องของรูปแบบและเนื้อหา บทกวีส่วนใหญ่มักประกอบด้วยประโยคที่มีความยาวไม่เท่ากัน มีการใช้เครื่องหมายวรรคตอนหรือการใช้อักษรตัวใหญ่ในการขึ้นต้นคำตามใจชอบ ผู้เขียนคัดเลือกเพลงมาทั้งหมด 5 บท กล่าวถึงโครงสร้าง การตีความ เทคนิคการขับร้องที่สำคัญและการฝึกซ้อม เพื่อให้ผู้อ่านสามารถนำไปศึกษาและพัฒนาการขับร้องได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

คำสำคัญ: แอรอน คอปแลนด์ / เอมิลี ดิกคินสัน / การตีความ / เทคนิคการขับร้อง

* Corresponding author, email: popiampop.cb@gmail.com
[1] อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรีและศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยสยาม
[1] Instructor, Superstar College of Arts, Siam University

Received: October 20, 2020 / Revised: February 2, 2021 / Accepted: February 4, 2021

Abstract

This academic article discusses interpretation and significant vocal techniques in *Twelve Poems of Emily Dickinson* by Aaron Copland (1900-1990), an American composer, set with poems by Emily Dickinson (1830-1886), an American poet. The set consists of 12 art songs for soprano and piano of which the singer must interpret and perform with advanced singing techniques in order to convey the performance with perfection. Lyrics set by Dickinson is the important factor in making the whole set of compositions more complicated and unique. The poems were set with free structure and materials. Most of the poems are presented with asymmetrical phrases, punctuation marks and capitalized letter according to her own preference. Five pieces from the whole set has been brought out for discussion on interpretation, important vocal techniques, and practicing process for singers to study and develop effective singing skills.

Keywords: Aaron Copland / Emily Dickinson / Interpretation / Vocal Techniques

---

การขับร้องเพลงคลาสสิกถือเป็นศิลปะการแสดงดนตรีที่ต้องอาศัยความชำนาญไม่แพ้การแสดงของเครื่องดนตรีชนิดอื่น การขับร้องต้องใช้ร่างกายเป็นเครื่องดนตรี ใช้เวลาในการฝึกฝนทั้งในการบังคับร่างกาย และฝึกฝนเทคนิคในการเปล่งเสียงร้องออกมาให้มีคุณภาพและตรงกับอารมณ์ความรู้สึกของเพลงที่สุด นอกจากนั้น นักร้องยังต้องศึกษาคำร้องที่มีความหมายลึกซึ้ง ซึ่งคำร้องที่นำมาใช้ประกอบเพลงร้องศิลป์ (Art Song) ส่วนใหญ่มักมาจากบทประพันธ์ชิ้นเอกของกวีที่มีชื่อเสียงทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็นเชคสเปียร์หรือเกอเธอ รวมทั้งกวียุคใหม่ชาวอเมริกันอีกหลายคน รวมทั้งเอมิลี ดิกคินสัน (Emily Dickinson, ค.ศ.1830-1886) และอาจกล่าวได้ว่าการที่นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกันชื่อ แอรอน คอปแลนด์ (Aaron Copland, ค.ศ.1900-1990) มองเห็นคุณค่าที่ปรากฏอยู่ในบทกวีที่ดิกคินสันประพันธ์ขึ้นและคัดเลือกบทกวีเหล่านั้นจำนวน 12 บท มาใช้เป็นคำร้องสำหรับบทเพลงชุด *ทเวล์ฟโพเอ็มของเอมิลี ดิกคินสัน* ทำให้เพลงชุดนี้กลายเป็นตัวอย่างที่ดีของการ

ผสมผสานโลกแห่งวรรณกรรมและโลกแห่งดนตรีคลาสสิกเข้าด้วยกันอย่างลงตัวที่สุดบทหนึ่ง สะท้อนให้เห็นว่าบทกวีมีความสำคัญต่อแนวทางการประพันธ์เพลงอย่างไร ผู้ประพันธ์เพลงเข้าถึงความหมายที่ลึกซึ้งของบทกวีและสามารถถ่ายทอดออกมาเป็นทำนองและเสียงประสานที่ไพเราะได้อย่างไร นอกจากนั้น เพื่อให้กระบวนการถ่ายทอดเพลงบทนี้ไปยังผู้ฟังมีความสมบูรณ์ครบวงจรมากที่สุด บุคคลที่ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางซึ่งหมายถึงนักร้องนั่นเอง ต้องศึกษาโครงสร้างและตีความบทเพลง ฝึกซ้อมเทคนิคการขับร้องอย่างเป็นขั้นตอน เพื่อให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกเหล่านั้นออกมาให้สมบูรณ์แบบมากที่สุด

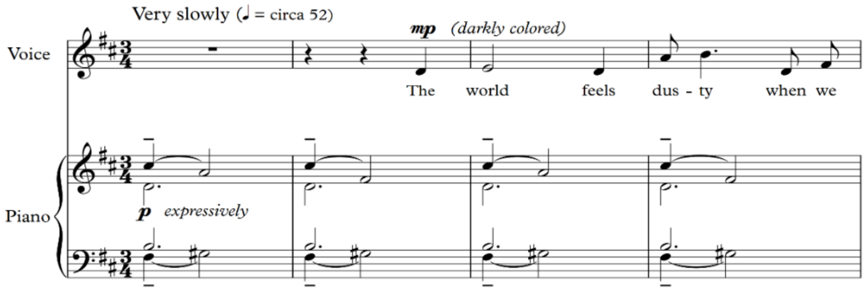
ทเวล์ฟโพเอ็มของเอมิลี ดิกคินสัน หรือเรียกสั้น ๆ ว่า *บทเพลงของดิกคินสัน (Dickinson Songs)* เป็นชุดเพลงร้องศิลป์สำหรับโซปราโนจำนวน 12 บท ประพันธ์ดนตรีโดยคอปแลนด์ นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน โดยนำคำร้องมาจากบทกวีที่ประพันธ์โดยดิกคินสัน กวีชาวอเมริกันซึ่งมีลีลาการเขียนบทประพันธ์ที่ไม่เหมือนใคร ดิกคินสันเป็นคนชอบเขียนหนังสือ มักเขียนจดหมายติดต่อกับผู้อื่นแทนการพูดคุยหรือพบปะ รวมทั้งเขียนบทกวีไว้ในสมุดร่างเป็นจำนวนมาก บทกวีของดิกคินสันเป็นบทกวีที่มีความอิสระทั้งรูปแบบและเนื้อหา ส่วนใหญ่ประกอบด้วยประโยคที่มีความยาวไม่เท่ากัน มีการใช้เครื่องหมายวรรคตอนหรือการใช้อักษรตัวใหญ่ในการขึ้นต้นคำตามใจชอบ และมักไม่มีชื่อบท เวลากล่าวถึงบทกวีที่ไม่มีชื่อของดิกคินสันจึงต้องอ้างอิงโดยการนำประโยคแรกของบทกวีแต่ละบทมาใช้เป็นชื่อบทแทน

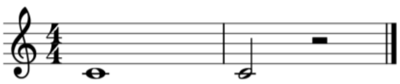
คอปแลนด์ซึ่งมีความสนใจในศิลปะและดนตรีพื้นบ้านอเมริกันเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ได้เริ่มให้ความสนใจผลงานของดิกคินสันจากบทกวีที่เกี่ยวกับความตาย เช่น *Because I could not stop for death* หรือ *The Chariot* ซึ่งเป็นบทกวีที่มีการเลือกใช้คำที่เรียบง่าย มีความอิสระเหนือกฎเกณฑ์ ไม่ยึดติดกับรูปแบบ เป็นแนวคิดสมัยใหม่ของศิลปินชาวอเมริกันอย่างแท้จริง คอปแลนด์ได้คัดเลือกบทกวีของดิกคินสันมา 12 บท และใช้เวลาประพันธ์ดนตรีสำหรับบทกวีดังกล่าวเป็นเวลาถึง 1 ปีเต็ม ตั้งแต่เดือนมีนาคม ปี ค.ศ.1949 จนถึงเดือนมีนาคมของปี ค.ศ.1950 คอปแลนด์อุทิศเพลงแต่ละบทให้กับเพื่อนของเขาทั้งหมด 12 คน เพลงร้องชุดนี้ออกแสดงเป็นครั้งแรกที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบียในปี ค.ศ.1950 โดยมีผู้ขับร้องคือ อลิซ ฮาวแลนด์ (Alice Howland) และผู้บรรเลงเปียโนคือคอปแลนด์เอง ต่อมาคอปแลนด์ได้เรียบเรียงเพลงร้องบางบทใหม่สำหรับวงออร์เคสตราและนำออกแสดงในปี ค.ศ.1970 ทำให้เพลงชุดนี้ได้รับความนิยม ได้บันทึกเสียงออกจำหน่ายและออกแสดงไปทั่วประเทศสหรัฐอเมริกาจนกลายเป็นที่รู้จักกันทั่วโลก

เพลงร้องทั้ง 12 บทมีชื่อเพลงจากประโยคแรกของบทกวี ยกเว้นเพลงสุดท้ายใช้ชื่อว่า *The Chariot* ตามที่ดิกคินสันตั้งไว้ตั้งแต่การพิมพ์บทกวีเป็นครั้งแรก เพลงแต่ละบทล้วนมีทำนองและเสียงประสานอิสระ ไม่เกี่ยวข้องกัน ยกเว้นเพลงบทที่ 7 และ 12 ที่มีทำนองหลักคล้ายคลึงกัน บทร้องที่ดิกคินสันประพันธ์ส่วนมากเกี่ยวกับธรรมชาติ ความตาย ชีวิตและความเป็นนิรันดร์ ส่วนทำนองและเสียงประสานเป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงที่เรียกว่า การระบายสีเนื้อร้อง (Word Painting) หมายถึงการเลือกใช้โน้ตเพลงในการประดิษฐ์ทำนองและเสียงประสานให้กลมกลืนไปในทิศทางเดียวกับบทร้อง เช่น ใช้กุญแจเสียงหรือคอร์ดเมเจอร์ (Major Chord) เมื่อบทร้องกล่าวถึงความสุข ความสดใสหรือธรรมชาติ และใช้กุญแจเสียงหรือคอร์ดไมเนอร์ (Minor Chord) เมื่อบทร้องกล่าวถึงความเศร้า ความเงียบหรือความตาย เป็นต้น

ผู้เขียนได้คัดเลือกบทเพลงที่มีเนื้อหาน่าสนใจที่สุดในชุดนี้มาจำนวน 5 บท โดยกล่าวถึงสังคีตลักษณ์ทั่วไป การตีความบทเพลง เทคนิคการขับร้อง รวมทั้งกระบวนการฝึกซ้อม เพื่อให้ผู้อ่านสามารถนำไปศึกษาและพัฒนาการขับร้องได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

เพลงแรก คือ *The World Feels Dusty* ซึ่งคอปแลนด์อุทิศให้กับอเล็กไซ เฮฟฟ์ (Alexei Haieff, ค.ศ.1914-1994) นักแต่งเพลงชาวอเมริกัน บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน วรรคแรกของบทกวีคือท่อน A วรรคที่สองคือท่อน B และวรรคสุดท้ายคือท่อน A prime ตามลำดับ ถึงแม้ว่าแนวเปียโนประกอบในเพลงนี้จะค่อนข้างซ้ำเดิมตลอดทั้งเพลง สิ่งที่เด่นกลับเป็นบทกวีของดิกคินสันที่พูดถึงความเป็นความตายอย่างชัดเจน นอกจากนั้นแนวทำนองร้องยังมีลักษณะที่เรียกว่าบทเพลงรูปอิสระ (through-composed) กล่าวคือไม่มีการประพันธ์แนวทำนองในลักษณะเดิมซ้ำ แนวทำนองมักขึ้นอยู่กับน้ำหนักของคำในบทกวี องค์ประกอบอีกประการหนึ่งที่ทำให้เพลงบทนี้มีความน่าสนใจและต้องใช้ความละเอียดอ่อนในการตีความและการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกคือการใช้คู่เจ็ดในแนวเปียโนประกอบตลอดเวลา เนื่องจากคู่เจ็ดจัดเป็นคู่เสียงกระด้างที่ต้องใช้อย่างระมัดระวัง ให้ความรู้สึกได้ทั้งดิสโซแนนท์ (Dissonance) และคอนโซแนนท์ (Consonance) ขึ้นอยู่กับวิธีการประพันธ์ ซึ่งคอปแลนด์ได้ประพันธ์ให้คู่เจ็ดฟังดูกระด้างในตอนต้น ต่อมาฟังละมุนขึ้นในตอนกลาง และกลับมาฟังดูกระด้างอีกครั้งในช่วงท้ายของบทเพลง แนวคิดในการใช้คู่เจ็ดตลอดทั้งเพลงทำให้บทเพลงนี้มีน้ำเสียงที่เป็นเอกลักษณ์มากกว่าเพลงบทอื่น (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 การใช้คู่เจ็ดในเพลง *The World Feels Dusty* ห้องที่ 2

เนื่องจากเพลงนี้มีช่วงเสียงที่ไม่กว้างนัก มีโน้ตสูงที่สุดคือโน้ต A♯ หากสังเกตจะพบว่าเพลงนี้ต้องการให้นักร้องร้องด้วยเสียงที่ค่อนข้างดัง และมีการเขียนกำกับไว้ว่า darkly colored ซึ่งอาจทำให้เกิดปัญหาแก่โซปราโนที่มีช่วงเสียงที่สูงและมีลักษณะเสียงที่ใสได้ ผู้เขียนจึงเลือกแบบฝึกหัดที่เหมาะสมในการฝึกซ้อม โดยปรับโทนเสียงให้หนาขึ้นเล็กน้อยด้วยวิธีตกแต่งสระ (vowel modification) เริ่มฝึกจากการร้องเสียง [a], [e], [i] และปรับสระจนกลายเป็นเสียง [ɔ] อย่างไรก็ตาม ขณะทำการฝึกซ้อมต้องสังเกตเสียงของตนในการปรับสระให้ดี เพราะหากปรับมากเกินไป เสียงที่ได้จะไม่เป็นเสียงสระเดิม เมื่อฝึกทำได้ดีแล้วให้ลองทำแบบเดียวกันกับโน้ตที่ระดับเสียงสูงขึ้น เมื่อได้รูปสระที่เหมาะสมแล้วจึงใช้แบบฝึกหัดเครเชนโด (Crescendo) เพื่อขยายความดังของเสียงให้มากขึ้น เน้นฝึกโน้ตที่ไม่สูงมากนักเพื่อให้เหมาะสมกับบทเพลง และไม่เกิดการบาดเจ็บจากการเผลอตะโกนหรือเค้นโน้ตใด ๆ ออกมา (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 แบบฝึกหัด vowel modification

[Ah] [ɔ]
[Eh]
[i]

เพลงที่สอง คือ *Heart, We Will Forget Him* ซึ่งคอปแลนด์อุทิศให้กับมาร์แซล เดอ มังซิ-อาร์ลี (Marcelle de Manziarly, ค.ศ.1899-1989) นักเปียโนและนักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศส กล่าวกันว่าบทกวีบทนี้เป็นบทกวีที่ดีที่สุดของดิกคินสัน จุดที่น่าสนใจคือวรรคแรกที่บรรยายว่า “Heart, we

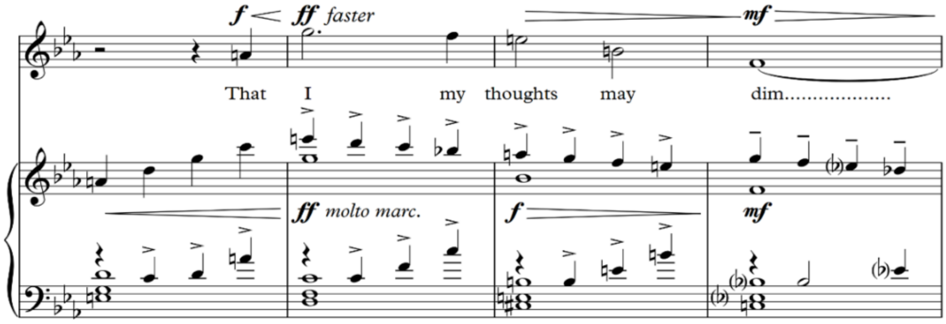
will forget him.” สังเกตได้ว่า ดิกคินสันใช้คำว่า “we” แทนคำว่า “I” เพราะเห็นได้ชัดว่าเป็นบทกวีที่รำพันกับตัวเอง บรรยายบทสนทนากันในตัวของดิกคินสันระหว่างอารมณ์และเหตุผล และ “I” ที่ดิกคินสันใช้ในบทกวีไม่ได้หมายถึงตนเอง แต่หมายถึงตรรกะและเหตุผล และ “you” หมายถึงจิตใจ (heart) นั่นเอง แสดงให้เห็นว่าดิกคินสันเข้าใจและแยกแยะได้ว่าสภาวะความคิดของมนุษย์แยกออกเป็น 2 ส่วน คือ ตรรกะและเหตุผล และอารมณ์ความรู้สึกระดับสัญชาติญาณ ซึ่งเป็นพื้นฐานทฤษฎีจิตวิทยา (Id และ Super Ego) ของซิกมุนท์ ฟรอยด์ แม้ว่าในปัจจุบันแนวคิดนี้เกิดขึ้นบ่อยครั้งในการสร้างสรรค์ดนตรี โดยเฉพาะเพลงสมัยนิยม (Popular Music) แต่ในสมัยก่อนนั้นเป็นไปได้ยาก ต้องถือว่าความคิดของดิกคินสันล้ำยุคเป็นอย่างยิ่ง

นอกจากนั้น บทกวีดังกล่าวยังแสดงให้เห็นอีกว่าดิกคินสันเข้าใจสภาวะของอารมณ์ที่ต้องใช้เวลาในการทำความเข้าใจกับความโศกเศร้าซึ่งเป็นความจริงที่ทุกคนเข้าใจเป็นอย่างดี แต่เนื่องจากบทกวีนี้เป็นมุมมองของตรรกะและเหตุผลที่คิดว่าลืมคนรักเก่าได้เร็วเท่าไหร่ก็ยิ่งดี จึงทำให้เกิดการเร่งเร้าให้ลืมคนรักเก่าให้ได้เร็วที่สุดและจำเป็นที่จะต้องทำให้สำเร็จในคืนนี้ สังเกตได้จากวรรค “You and I, tonight.” และ “Haste, lest while you’re lagging. I may remember him.” อย่างไรก็ดี อารมณ์มักเป็นใหญ่กว่าเหตุผลเสมอ จึงได้เกิดวรรคสุดท้ายที่ว่า “Haste, lest while you’re lagging. I may remember him.” นั่นคือหากสภาวะอารมณ์ยังไม่สามารถลืมหรือเปลี่ยนแปลงได้ก็จะส่งผลกระทบกับการใช้ตรรกะและเหตุผลเช่นกัน ซึ่งจุดนี้ก็เป็นความจริงที่มนุษย์ทุกคนเข้าใจดีอีกเช่นกัน

คอปแลนด์เข้าถึงความหมายของบทกวีได้เป็นอย่างดี สังเกตได้จากเทคนิคการประพันธ์ที่มีทั้งแนวทำนองหลักและแนวทำนองรองบรรเลงไปพร้อมกัน แนวทำนองหลักคือเสียงร้องและแนวทำนองรองเกิดขึ้นในแนวบรรเลงประกอบที่นำเสนอในมือขวา ในแนวทำนองหลักจะไม่เห็นโมทีฟหรือการพัฒนาที่ชัดเจนแต่สอดรับกับสำเนียงสูงต่ำของภาษาอังกฤษได้เป็นอย่างดี หากบทกวีนี้ถูกท่องออกมาโดยที่ไม่มีแนวทำนองกำกับ การแบ่งวรรคตอนและการให้น้ำหนักของคำก็จะเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับแนวทำนองที่คอปแลนด์ประพันธ์ขึ้นมา อย่างไรก็ตาม ความชัดเจนทำนองกลับไปปรากฏในแนวทำนองรองซึ่งบรรเลงโดยเปียโนแทน และเกิดขึ้นก่อนแนวทำนองหลักเสียด้วยซ้ำ ผู้เขียนสันนิษฐานว่าคอปแลนด์ตั้งใจให้แนวทำนองหลักเป็นตัวแทนของตรรกะและเหตุผล และให้แนวทำนองรองเป็นตัวแทนของสภาวะอารมณ์ เนื่องจากอารมณ์มักเป็นใหญ่กว่าเหตุผลตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

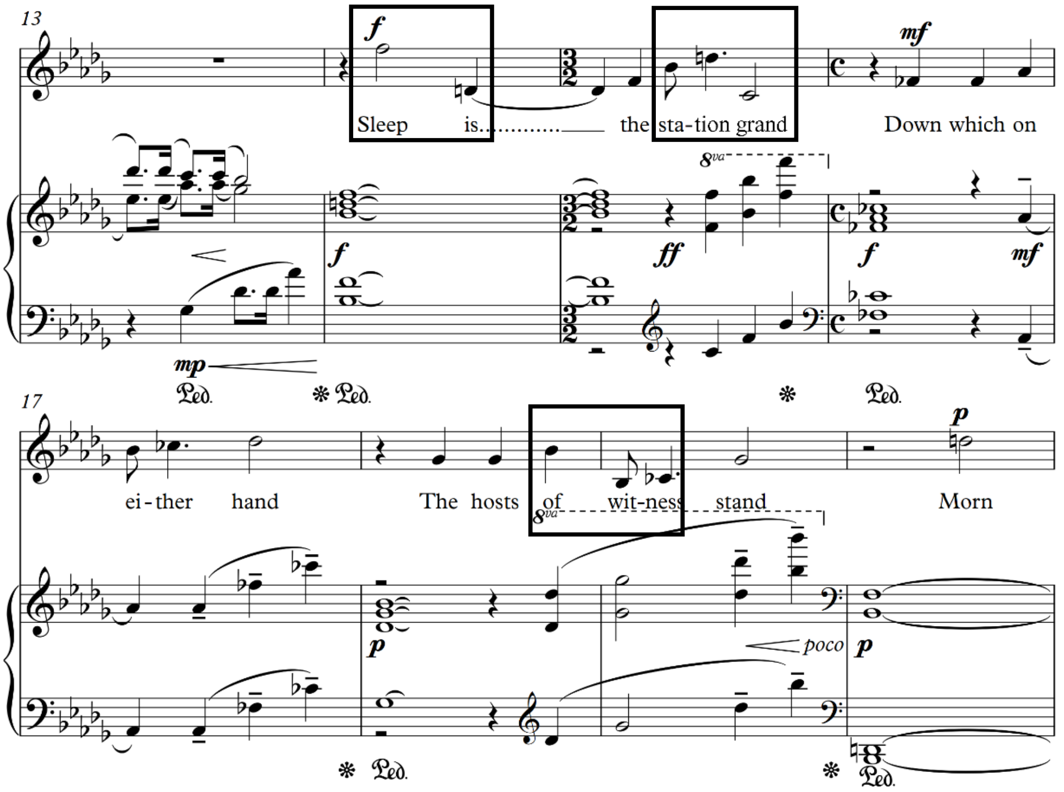
ในการฝึกซ้อม นักร้องควรท่องบทกวีให้ขึ้นใจเสียก่อนเพื่อให้เข้าใจการลงน้ำหนักของเสียงในประโยคต่าง ๆ ซึ่งทำให้เข้าใจแนวทำนองที่คอปแลนด์ประพันธ์ไว้ ซึ่งเป็นไปในทิศทางเดียวกับบทกวี รวมทั้งความเร็วของจังหวะใจ (Pulse) ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง ความเร็วของจังหวะและความเข้มเสียง (Dynamic) อีกด้วย โดยเฉพาะในเรื่องของความเข้มเสียง นักร้องต้องดูภาพรวมของบทเพลงและควบคุมบรรยากาศของเพลงให้มีความสมดุล เช่น ในห้องที่ 25 มีการใช้ความเข้มเสียงแบบดังมาก (*ff,* fortissimo) ซึ่งโดยทั่วไปต้องร้องด้วยเสียงที่ดังมาก แต่เนื่องจากเพลงนี้เป็นเพลงร้องศิลป์ที่มีบรรยากาศสงบและเงียบงัน การร้องด้วยเสียงที่ดังมากเกินไปอาจทำให้บรรยากาศของเพลงเสียได้ นักร้องจึงควรใช้เทคนิค mezza di voce เพื่อควบคุมเสียงให้ไม่ดังจนเกินไปควบคู่ไปกับการแสดงออกถึงอารมณ์ให้ได้ในระดับเดียวกับการร้องแบบ *ff* (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 การใช้เทคนิค mezza di voce ในเพลง *Heart, We Will Forget Him* ห้องที่ 24-25



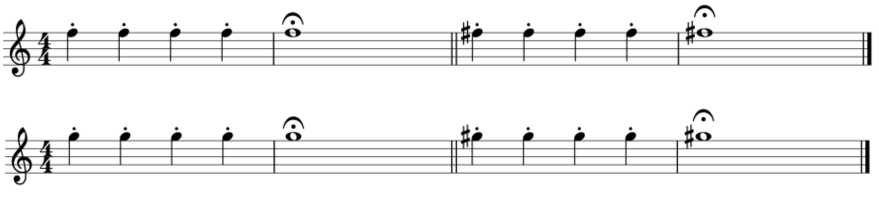
เพลงต่อไป คือ *Sleep Is Supposed to Be* ซึ่งคอปแลนด์อุทิศให้กับเออร์วิง ไฟน์ (Irving Fine, ค.ศ.1914-1962) นักแต่งเพลงชาวอเมริกัน บทกวีพูดถึงความเป็นและความตายอีกเช่นกัน เนื้อหาครึ่งแรกกล่าวถึงความตาย การหลับใหลของชนชั้นสูง ซึ่งอาจหมายถึงผู้ที่ทำดีหรือคนที่ประสบความสำเร็จในชีวิตก็เป็นได้ มีการใช้คำว่า “นอนหลับ” แทนคำว่า “ตาย” และมองว่าความตายเป็นเรื่องปกติและเป็นจุดหมายที่สำคัญที่สุดของมนุษย์ บทกวีกล่าวถึงแสงรุ่งอรุณอันเป็นนิรันดร์ตามความเชื่อของศาสนาคริสต์ที่เชื่อเรื่องชีวิตนิรันดร์หลังความตายเมื่อได้ไปอยู่ในดินแดนของพระเจ้า จากสองวรรคสุดท้ายของบทกวีจึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่าดิกคินสันกำลังกล่าวถึงชีวิตหลังความตาย ผู้ที่ทำดีหรือประสบความสำเร็จเท่านั้นถึงคู่ควรกับชีวิตอันเป็นนิรันดร์ ซึ่งหมายถึงการได้เข้าไปอยู่ในดินแดนของพระเจ้านั่นเอง

สำหรับดนตรีที่คอปแลนด์ประพันธ์ขึ้น เขาเริ่มต้นด้วยการเลือกใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นแบบเพลงมาร์ชไปพร้อมกับการเสนอทำนองและเสียงประสานที่เศร้าสร้อย และใช้คอร์ดเดิมซ้ำในช่วงแรกที่มีการเสนอทำนองร้อง เป็นการหลีกทางเพื่อให้นักร้องได้ขับร้องอย่างเต็มที่และชัดเจน แนวทำนองร้องเกิดการใช้ขั้นคู่เสียงที่กว้างมาก รวมไปถึงขั้นคู่ผสมอย่างคู่แปดหรือคู่เก้าบ่อยครั้ง การใช้ขั้นคู่เสียงที่กว้างทำให้แนวทำนองแสดงออกถึงอารมณ์ออกมาได้ง่าย นักร้องจะเห็นชัดว่าควรเน้นหรือผ่อนคำใดได้ง่าย นอกจากนั้น การใช้ขั้นคู่กว้างยังทำให้นักร้องร้องในลักษณะเดียวกับการท่องบทกวีหรือการปราศรัยที่สื่ออารมณ์เร่งเร้าความรู้สึก (Declamatory) ซึ่งองค์ประกอบดังกล่าวทำให้เพลงบทนี้กลายเป็นเพลงที่นักร้องต้องใช้อารมณ์ร่วมมากที่สุดเพลงหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 การใช้ขั้นคู่กว้างและขั้นคู่ผสมในเพลง *Sleep Is Supposed to Be* ห้องที่ 14, 15 และ 19

นอกจากนั้น ในช่วงที่ต้องร้องว่า “East of eternity” คอปแลนด์ได้กำหนดให้นักร้องร้องโน้ต B♭ ซึ่งเป็นโน้ตสูงสุดด้วยความดัง *ff* พร้อมกับใช้เครื่องหมายเน้นเสียงและเครื่องหมาย subito

forte ซึ่งทำให้นักร้องต้องร้องด้วยความดังที่สุดเท่าที่จะทำได้ และต้องสื่อให้เห็นว่าประโยค "East of eternity" ดังกล่าวซึ่งหมายถึงรุ่งแสงแห่งนิรันดร์ ถือได้ว่าเป็นประโยคที่สำคัญที่สุดในเพลงบทนี้

ในการฝึกซ้อมมีเทคนิคที่ค่อนข้างยากอยู่ 2 ประการ ประการแรกคือขั้นคู่เสียงที่กว้างมาก ประการที่สองคือการร้องโน้ตเสียงสูงด้วยความดัง *ff* ขั้นคู่เสียงที่กว้างมากทำให้นักร้องรักษาโทนเสียงที่ดีไว้ยากเนื่องจากต้องสลับช่องเสียงและเชื่อมช่องเสียงเข้าด้วยกันให้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ หากสลับช่องเสียงหรือเชื่อมช่องเสียงได้ไม่ดีพอ นอกจากจะไม่สามารถรักษาโทนเสียงที่ดีไว้ได้แล้ว ยังเสี่ยงที่จะทำให้ร้องเพี้ยนอีกด้วย แบบฝึกหัดที่เหมาะสมที่สุดในการฝึกเทคนิคดังกล่าวคือ แบบฝึกหัดเชื่อมโน้ต 2 ตัว โดยเริ่มจากขั้นคู่ที่อยู่ใกล้กันก่อนเช่นคู่สอง และร้องด้วยวิธีการไถเสียง (Glissando) สลับกับการร้องเชื่อมเสียง (Legato) จากนั้นเพิ่มขั้นคู่ให้กว้างขึ้นจนถึงคู่สิบ แล้วเพิ่มลดไปตามบันไดเสียงที่ต้องการ เนื่องจากในเพลงนี้ขั้นคู่ที่กว้างที่สุดคือคู่สิบ ซึ่งเป็นโน้ต F และโน้ต D นักร้องจึงควรเน้นฝึกซ้อมขั้นคู่นี้เป็นพิเศษและฝึกซ้อมแบบฝึกหัดนี้ให้ชำนาญ ส่วนการร้องโน้ต B♭ ให้ดังมาก (*ff*) ก็เป็นสิ่งที่ท้าทายอย่างยิ่งเช่นเดียวกัน เพราะนักร้องต้องร้องให้ได้โทนเสียงที่ดีที่สุดตั้งแต่แรก แบบฝึกหัดที่เหมาะสมจึงเป็นแบบฝึกหัดร้องแบบสตักกาโต (Staccato) สลับกับเลกาโต (Legato) การร้องสตักกาโตเป็นการบังคับให้นักร้องเตรียมความพร้อมกับโน้ตที่ต้องการร้องให้พร้อมที่สุด เสียงสตักกาโตที่ดีไม่ใช่แค่เสียงสั้นอย่างเดียวแต่ต้องอยู่ในโทนเสียงที่ดีด้วย หากนักร้องเตรียมตัวไม่ดีจะทำให้โน้ตสตักกาโตนั้นไม่ก้องเท่าที่ควร ทำให้ได้โทนเสียงที่ไม่ดี เมื่อนักร้องมั่นใจกับวิธีร้องแล้วให้ร้องแบบเลกาโตเพื่อนำวิธีการเตรียมตัวมาใช้ในลักษณะเดียวกัน แบบฝึกหัดนี้นอกจากจะเหมาะสมกับบทเพลงนี้แล้วยังสามารถใช้เป็นแบบฝึกหัดประจำวันได้อีกด้วย (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 แบบฝึกหัด สตักกาโต และ เลกาโต

เพลงบทต่อไป คือ *I've Heard an Organ Talk, Sometimes* อุทิศให้กับอัลแบร์โต ฮีนาสเทรา (Alberto Ginastera, ค.ศ.1916-1983) คำว่า Organ ในที่นี้หมายถึงเครื่องดนตรีที่อยู่ในโบสถ์นั่นเอง ในวรรคแรกมีการกล่าวถึงผู้ชายคนหนึ่งได้ยินเสียงออร์แกนกำลังพูดด้วยภาษาที่เขาไม่

เข้าใจ เนื้อความอื่นมีการกล่าวถึงโบสถ์ซึ่งสื่อถึงศาสนา ออร์แกนเป็นเครื่องดนตรีประจำโบสถ์ ที่มีเสียงเพื่อติดต่อกับพระเจ้า การที่เขาฟังเสียงออร์แกนไม่เข้าใจ อาจแปลความได้ว่าออร์แกนกำลังบรรเลงเสียงที่เพี้ยน ไม่ไพเราะ หรืออีกนัยหนึ่งหมายความว่าเขาไม่เข้าใจศาสนา ไม่เชื่อในพระเจ้า หรือไม่เข้าใจในพระธรรม อย่างไรก็ตาม ในวรรคที่สองซึ่งกล่าวถึงแม่ชีสูงศักดิ์ที่เขาไม่เข้าใจคุณค่า ซึ่งสังเกตได้จากคำว่า “Yet know not what was done to me” ทำให้สามารถสรุปได้ว่าออร์แกนไม่ได้บรรเลงผิดเพี้ยนแต่อย่างใด แต่หมายถึงสภาพจิตใจของเขาที่ผิดเพี้ยนจนไม่เข้าใจพระธรรมและศาสนาต่างหาก

คอปแลนด์ประพันธ์เพลงนี้แบบโฮโมโฟนีซึ่งคล้ายกับการประพันธ์เพลงสำหรับออร์แกนในสมัยก่อน อัตราจังหวะอยู่ที่ 3/4 แต่เมื่อสังเกตจากการเรียบเรียงพบว่าประโยคทำนองมีลักษณะไม่เสถียรและไม่สัมพันธ์กับอัตราจังหวะ เป็นไปได้ว่าเพื่อให้สอดรับกับเนื้อเพลงที่กล่าวว่าเขาไม่เข้าใจสิ่งที่ออร์แกนกำลังพูด การใช้เสียงประสานหรือคอร์ดในเพลงบทนี้ก็มีความซับซ้อนอย่างยิ่ง บางครั้งไม่อาจวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีดนตรีคลาสสิกดั้งเดิมได้ แต่เมื่อใช้ทฤษฎีดนตรีสมัยนิยมเข้ามาช่วยวิเคราะห์พบว่าการใช้คอร์ดมีความสมัยใหม่และพบได้บ่อยในดนตรีแจ๊ส เช่นการใช้คอร์ดทบเจ็ดหรือทบเก้ารวมทั้งคอร์ดเมเจอร์แฟลตไฟฟ์ซึ่งพบได้ค่อนข้างยากในดนตรีคลาสสิก อย่างไรก็ตาม วิธีการขับร้องและการบรรเลงเปียโนยังมีแบบแผนตามการบรรเลงดนตรีคลาสสิกอยู่

ถึงแม้ว่าเสียงประสานในเพลงนี้จะมีความซับซ้อนตามที่กล่าวมาแล้ว ในแง่ของเทคนิคการร้องถือว่ามีเทคนิคที่ง่ายที่สุดในเพลงทั้งหมดในชุดนี้ มีจุดที่นักร้องควรระวังอยู่เพียงจุดเดียวคือในประโยคสุดท้าย เนื่องจากบทเพลงนี้คล้ายดนตรีแจ๊สมากทำให้นักร้องอาจเผลอร้องประโยคสุดท้ายด้วยวิธีการร้องแบบกอสเปล (Gospel) ซึ่งนักร้องมีอิสระที่จะไถเสียงได้ตามใจชอบซึ่งทำให้ผิดไปจากแบบแผนการร้องคลาสสิก ดังนั้นเพื่อไม่ให้กลายเป็นการร้องแบบกอสเปล นักร้องจึงควรลดการเอื้อนโน้ตให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 แนวทำนองร้องที่คล้ายคลึงกับดนตรีกอสเปลในเพลง *I've Heard an Organ Talk, Sometimes* ห้องที่ 31-35

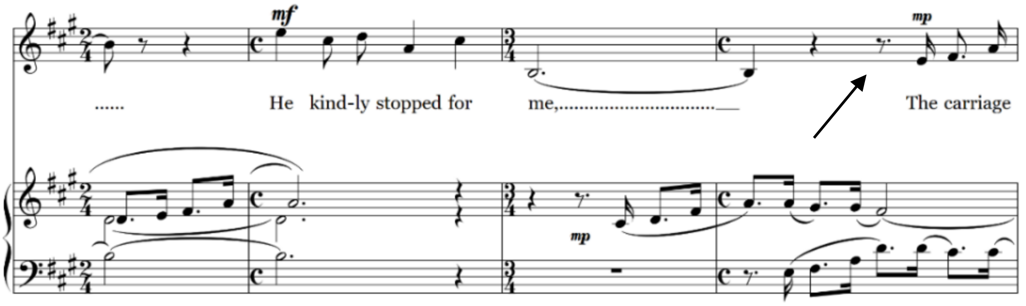
The Chariot หรือ *Because I Couldn't Stop for Death* ซึ่งคอปแลนด์อุทิศให้กับอาเทอร์ เบอร์เกอร์ (Arthur Berger, ค.ศ.1912-2003) นักแต่งเพลงและนักวิจารณ์ดนตรีชาวอเมริกันเป็นเพลงบทสุดท้ายของเพลงชุดนี้ คอปแลนด์ได้นำบทกวีของดิกคินสันที่ชื่อว่า "Because I couldn't stop for death" มาใช้โดยตัดส่วนของวรรคที่สี่ออกไปเพื่อให้มีความเหมาะสมกับดนตรี บทกวีกล่าวถึงรถม้าที่มารับมนุษย์ไป โดยผู้ที่ขับรถม้าก็คือความตายนั่นเอง บนรถม้ามีมนุษย์ ความตาย และความเป็นนิรันดร์นั่งอยู่ด้วยกัน มนุษย์พบว่าความตายนั้นสุภาพมากกว่าที่คิดเอาไว้เพราะความตายเคลื่อนรถไปอย่างช้า ๆ และนิ่มนวล จนทำให้เขาทอดกายลงและไม่รีบเร่งอะไรอีกต่อไป ระหว่างทางเขาได้เห็นโรงเรียน ไร่นาอันอุดมสมบูรณ์และพระอาทิตย์ตกดิน แต่ในที่สุดความตายกลับส่งเขาไปยังสถานที่อันเล็กแคบและซอมซ่อ ซึ่งไม่เป็นไปตามที่สัญญาเอาไว้ และทำให้สุดท้ายเขาต้องอยู่ที่นี่ไปตลอดกาล บทกวีบทนี้เป็นอีกบทกวีที่ดิกคินสันเขียนเกี่ยวกับความตายโดยใช้สัญลักษณ์หลายอย่าง รถม้าสื่อถึงขบวนแห่ศพซึ่งเป็นพิธีหนึ่งในงานศพของศาสนาคริสต์ ขนย้ายศพจากโบสถ์ไปยังสุสาน รถม้าดังกล่าวถูกประดับประดาอย่างสวยงาม ผู้คนที่ผ่านไปมาจะสำรวมกายใจเมื่อรถม้าผ่านไปเพื่อแสดงความเคารพแก่ผู้ตาย ความตายในศาสนาคริสต์คือการได้ไปยังสวรรค์ซึ่งเป็นดินแดนของพระผู้เป็นเจ้า ดังนั้นบทกวีจึงได้กล่าวว่าความตายสุภาพและมีอารยะ ระหว่างการเดินทาง เขาเห็นสถานที่ 3 แห่งซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของวัยเด็ก ช่วงเวลาที่รุ่งเรืองที่สุด และช่วงเวลาที่ชีวิตได้จบลง ตอกย้ำว่าดิกคินสันกำลังเขียนเรื่องเหตุการณ์หลังความตายและกำลังเดินทางไปยังดินแดนแห่งพันธะสัญญา อย่างไรก็ตาม ความตายไม่ได้พาเขาไปยังดินแดนแห่งพันธะสัญญา แต่กลับพาเขาไปยังสถานที่เล็ก ๆ ที่มืดมิด ซึ่งคือหลุมศพนั่นเอง ดิกคินสันกำลังแสดงออกว่าเธอไม่เชื่อว่าเมื่อคนเราตายแล้วจะได้ไปในสถานที่ที่ศาสนาได้กล่าวไว้ แต่ต้องอยู่แต่ในหลุมฝังศพแน่นอน ดิกคินสันจึงใช้หลุมฝังศพเป็นสัญลักษณ์ถึงความไม่เชื่อและมองว่าความตายนั้นกำลังหลอกลวง สัญลักษณ์อีกอย่างที่น่าสนใจคือความเป็นนิรันดร์ซึ่งอยู่ในรถมาตลอด โดยเป็นการพบกันระหว่างความตายและความเป็นนิรันดร์ ในคริสต์ศาสนาจะสามารถพบความเป็นนิรันดร์ได้เฉพาะชีวิตหลังความตายเท่านั้น ผู้ที่เชื่อในพระเจ้าถึงจะได้อยู่กับพระเจ้าชั่วนิรันดร์ แต่ในวรรคสุดท้ายของบทกวีพบว่าเขาไม่ได้อยู่กับความเป็นนิรันดร์ แต่อยู่เพียงคนเดียว จึงแสดงว่าดิกคินสันไม่เชื่อหรือตั้งคำถามว่าชีวิตหลังความตายนั้นเป็นนิรันดร์อย่างที่ศาสนาได้กล่าวอ้างหรือไม่

คอปแลนด์นำแนวทำนองเปียโนจากเพลง *Sleep Is Supposed to Be* ซึ่งเกี่ยวกับขบวนแห่ศพมาใช้อีกครั้งหนึ่ง หลักจากนั้นกำหนดให้แนวทำนองร้องดำเนินในลักษณะของดนตรีหลากแนวแบบแคนอน แนวทำนองหลักถูกพัฒนาให้มั่นคงมากขึ้นในตอนที่สามซึ่งกล่าวถึงการเดินทางผ่าน

สถานที่ต่าง ๆ เมื่อเนื้อเพลงกล่าวถึงที่หมาย แนวทำนองหลักทั้งในแนวร้องและเปียโนได้คลายตัวลงโดยการใช้โน้ตที่มีค่ายาวขึ้น เพื่อสื่อให้เห็นว่าการเดินทางนั้นมาถึงที่หมายแล้ว ท้ายที่สุดทำนองหลักและแนวเปียโนประกอบได้หยุดลงอีกครั้งเพื่อแสดงว่ามนุษย์กำลังเข้าสู่ความเป็นนิรันดร์ หรือหมายความว่าเขาต้องอยู่ที่นี่ไปชั่วนิรันดร์นั่นเอง

ในส่วนของเทคนิคการขับร้อง สิ่งที่ค่อนข้างยากคืออัตราจังหวะของเพลงที่เปลี่ยนไปมาตลอดเวลา หลังจากช่วงที่ร้องว่า “He kindly stopped for me…” อัตราจังหวะได้เปลี่ยนจาก 4/4 เป็น 3/4 ซึ่งทำให้การร้องในตอนต่อไปอาจผิดพลาดได้ นักร้องจึงต้องนับจังหวะและฟังแนวเปียโนซึ่งสอดประสานกับแนวทำนองร้องตรงนี้อย่างพอดี ถึงจะสามารถร้องได้อย่างถูกต้อง ซึ่งรวมทั้งประโยคที่เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 5/4 ด้วยเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 การสังเกตแนวเปียโนและแนวทำนองร้องในเพลง *The Chariot* ช่วงที่อัตราจังหวะเปลี่ยนจาก 4/4 เป็น 3/4 ในห้องที่ 10-11



กล่าวโดยสรุป *Twelve Poems of Emily Dickinson* เป็นชุดบทเพลงสำหรับร้องและเปียโนที่มีความน่าสนใจทั้งในเรื่องของคำร้อง เสียงประสาน การถ่ายทอดเนื้อความของบทกวีที่ประพันธ์โดยดิกคินสันผ่านดนตรีที่มีกระบวนการประพันธ์อย่างละเอียดและตั้งใจของคอปแลนด์ และเมื่อถูกตีความและถ่ายทอดด้วยการขับร้องที่ผ่านกระบวนการฝึกที่ถูกต้องเช่นกัน จะทำให้การถ่ายทอดเพลงชุดนี้เป็นไปอย่างสมบูรณ์ และนอกจากนั้น ผู้ที่สนใจยังสามารถนำเทคนิคการขับร้องต่าง ๆ ในบทความนี้ไปประยุกต์ใช้ในบทเพลงอื่น ๆ ที่มีลักษณะคล้ายกันได้อย่างมีประสิทธิภาพ

บรรณานุกรม

ดวงใจ ทิวทอง. *อรรถบทการขับร้อง: กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง.* กรุงเทพฯ: วิสคอมเซ็นเตอร์, 2560.

พันธวิทย อัศวเดชเมธากุล. “การแสดงขับร่องเดี่ยวโดย พันธวิทย อัศวเดชเมธากุล.” *วารสารดนตรีรังสิต* 15, 1 (2563): 56-70.

Baker, Dorothy. "Aaron Copland’s Twelve Poems of Emily Dickinson: A Reading of Dissonance and Harmony." *The Emily Dickinson Journal* 12, 1 (2003): 1-24.

Brown, Oren L. *Discover Your Voice*. San Diego, CA: Singular Publishing Group, Inc., 1996.

Copland, Aaron. *Twelve Poems of Emily Dickinson*. London: Boosey & Hawkes, 1949.

Kimball, Carol. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2005.

Rose, Arnold. *The Singer and the Voice*. London: The Scholar Press, 1987.