การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย สุภัชชา เอกพิริยะ

น.ส.สุภัชชา เอกพิริยะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MASTER PIANO RECITAL BY SUPATCHA AKEPIRIYA

Miss Supatcha Akepiriya

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Fine and Applied Arts in Western Music
Department of Music
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย สุภัชชา เอกพิริยะ
โดย	น.ส.สุภัชชา เอกพิริยะ
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุภัชชา เอกพิริยะ : การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย สุภัชชา เอกพิริยะ. (MASTER PIANO RECITAL BY SUPATCHA AKEPIRIYA) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาความรู้และทักษะการบรรเลงเปียโนในระดับบัณฑิตศึกษา ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงจากหลากหลายยุคสมัย ซึ่งการแสดงบทเพลงในแต่ละยุคผู้แสดงจะต้องมีความรู้ความเข้าใจในลักษณะดนตรีของแต่ละยุคด้วย เพื่อที่จะสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงในรูปแบบของผู้แสดงเอง รวมถึงยังคงถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงได้ดีที่ตรงตามความต้องการของผู้ประพันธ์ การเตรียมตัวเพื่อจัดการแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ผู้แสดงจึงได้ศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรี การวิเคราะห์ การตีความ และเทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างกัน หลังจากที่ผู้แสดงได้ศึกษาข้อมูลทุกเพลงแล้ว จึงวางแผนเตรียมตัวสำหรับการแสดงในครั้งนี้เพื่อเผยแพร่ผลงานการแสดงเดี่ยวเปียโนให้กับผู้ที่มีความสนใจในดนตรีคลาสสิก และได้ถ่ายทอดความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลงบทเพลงของผู้ประพันธ์จากต่างยุคสมัยกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก	ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา	2563	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6280038135 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORD: PIANO RECITAL / PIANO PERFORMANCE / PERFORMANCE PRACTICE

Supatcha Akepiriya : MASTER PIANO RECITAL BY SUPATCHA AKEPIRIYA. Advisor: Assoc. Prof. PANJAI CHULAPAN, D.F.A.

This master piano recital aims to develop music knowledge and piano performance skills in master's degree level. The pianist selected pieces from different periods. The pianist has to realize specific characteristics of music in each period in order to create his own performing style. In addition, the pianist has to be able to convey emotions and expressions of those compositions to meet the composer's purpose as well. To prepare for the recital, the pianist has studied music history, analysis, interpretation, and different performing techniques. After studying the whole repertoire, the pianist planned to perform in public for classical music lovers and portrait creativity in performance piano compositions from different composers and periods.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Western Music Student's Signature .....
Academic Year: 2020 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา และครอบครัว ที่ให้การสนับสนุนและคอยเป็นกำลังใจสำคัญในการเรียนดนตรีตลอดการศึกษา

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ที่ถ่ายทอดความรู้และทักษะการบรรเลงเปียโนอย่างลึกซึ้ง สร้างทัศนคติต่อดนตรีที่ดีมากให้กับผู้เรียน ทำให้สามารถพัฒนาการถ่ายทอดบทเพลงออกมาดีมากยิ่งขึ้น

และข้าพเจ้ากราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษา ที่คอยช่วยเหลือและให้คำปรึกษามาโดยตลอดระหว่างการศึกษา รวมทั้งใส่ใจและเป็นห่วงนิสิตทุกคนเสมอมา รวมถึงอาจารย์ทุก ๆ ท่านที่ให้ความรู้และคำแนะนำในด้านดนตรีทั้งเรื่องทฤษฎี วรรณกรรมและการวิเคราะห์บทเพลง

สุดท้ายขอขอบคุณเพื่อน ๆ และพี่น้องคณะศิลปกรรมศาสตร์ ที่คอยช่วยเหลือให้คำแนะนำ รวมทั้งเป็นกำลังใจตลอดการศึกษา ข้าพเจ้าหวังว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะเป็นประโยชน์และแนวทางต่อผู้ที่ต้องการศึกษาข้อมูลการเตรียมการแสดงเดี่ยวเปียโนต่อไป

สุภัชชา เอกพิริยะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตัวอย่าง ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ที่มาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ 1

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 1

1.4 ขอบเขตการแสดง 2

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 2

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 4

2.1 ลักษณะของดนตรีในแต่ละยุคสมัย 4

2.1.1 ลักษณะของดนตรีในยุคบาโรก 4

2.1.2 ลักษณะของดนตรีในยุคคลาสสิก 6

2.1.3 ลักษณะของดนตรีในยุคโรแมนติก 7

2.1.4 ลักษณะของดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ 7

2.2 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3, BWV 974* และ *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.10, BWV 981* ประพันธ์โดยอะเลสซานโดร มาเซลโล เรียบเรียงโดยโยฮันน์ เซ-บาสเตียน บาค 8

2.2.1 ประวัติของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค 8

2.2.2 ลักษณะของบทประพันธ์ 9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 *Piano Sonata in D major, K.576* ประพันธ์โดยโวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท 10
2.3.1 ประวัติของโวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท 10
2.3.2 ลักษณะของบทประพันธ์ 11
2.4 *La fille aux cheveux de* lin จาก *12 Preludes, Book 1* และ *Ballade* 11
ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี 11
2.4.1 ประวัติของโคลด เดอบุสซี 11
2.4.2 ลักษณะของบทประพันธ์ *La fille aux cheveux de lin* 12
2.4.3 ลักษณะของบทประพันธ์ *Ballade* 12
2.5 *January* และ *October* จากชุด *The Seasons* ประพันธ์โดยปีเตอร์ อิลิช ไชคอฟสกี 13
2.5.1 ประวัติของปีเตอร์ อิลิทช์ ไชคอฟสกี 13
2.5.2 ลักษณะของบทประพันธ์ 14
2.6 *The Fairy of Summer* และ *Capriccio* จากชุด *Cinderella, Op.97* ประพันธ์โดยเซอร์เก โปรโคเฟียฟ 14
2.6.1 ประวัติของเซอร์เก โปรโคเฟียฟ 14
2.6.2 ลักษณะของบทประพันธ์ 15
2.7 *Papillons, Op.2* ประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์ 16
2.7.1 ประวัติของโรเบิร์ต ชูมันน์ 16
2.7.2 ลักษณะของบทประพันธ์ 16
บทที่ 3 อรรถาธิบายบทเพลง 18
3.1 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor, BWV 974* และ *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.10 in C minor, BWV 981* 18
3.1.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง 18
3.1.2 วิธีการฝึกซ้อม 21
3.2 *Piano Sonata in D major, K.576* 22

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง 22
3.2.2 วิธีการฝึกซ้อม 30
3.3 *La fille aux cheveux de lin* และ *Ballade* 32
3.3.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง 32
3.3.2 วิธีการฝึกซ้อม 39
3.4 *January* and *October* จาก *The Seasons* 43
3.4.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง 43
3.4.2 วิธีการฝึกซ้อม 47
3.5 *The Fairy of Summer* และ *Capriccio* จาก *Cinderella, Op.97* 49
3.5.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง 49
3.5.2 วิธีการฝึกซ้อม 56
3.6 *Papillons, Op.2* 59
3.6.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง 59
3.6.2 วิธีการฝึกซ้อม 72
บทที่ 4 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตร 75
4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ 75
4.2 สูจิบัตร 76
บทที่ 5 คำแนะนำและบทสรุป 80
5.1 คำแนะนำ 80
5.1.1 การเลือกโปรแกรมการแสดง 80
5.1.2 การศึกษาบทเพลงที่แสดงกับอาจารย์ผู้สอนและอาจารย์ที่ปรึกษา 80
5.1.3 การวางแผนการฝึกซ้อม 80
5.1.4 การกำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดง 80
5.1.5 การจัดทำโปสเตอร์ สูจิบัตร และการประชาสัมพันธ์ 80

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.6 จัดทำการแสดงเดี่ยวเปียโน 81
5.2 บทสรุป 81
บรรณานุกรม 82
ประวัติผู้เขียน 83

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 6-12 19

ตัวอย่างที่ 2 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 6-12 19

ตัวอย่างที่ 3 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 36-41 20

ตัวอย่างที่ 4 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 20-23 20

ตัวอย่างที่ 5 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 36-40 21

ตัวอย่างที่ 6 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 1-9 21

ตัวอย่างที่ 7 *Adagio* จาก *Keyboard Concert No.3 in D minor* ห้องที่ 27-29 22

ตัวอย่างที่ 8 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.10 in C minor* ห้องที่ 20-23 22

ตัวอย่างที่ 9 *Allegro* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 1-11 23

ตัวอย่างที่ 10 *Allegro* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 39-42 23

ตัวอย่างที่ 11 *Allegro* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 43-51 24

ตัวอย่างที่ 12 *Allegro* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 78-83 24

ตัวอย่างที่ 13 *Adagio* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 1-8 25

ตัวอย่างที่ 14 *Adagio* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 17-23 26

ตัวอย่างที่ 15 *Adagio* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 26-29 26

ตัวอย่างที่ 16 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 1-12 27

ตัวอย่างที่ 17 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 26-39 28

ตัวอย่างที่ 18 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 40-47 28

ตัวอย่างที่ 19 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 95-102 29

ตัวอย่างที่ 20 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 117-130 29

ตัวอย่างที่ 21 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 159-162 30

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 22 *Allegro* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 30-35 30
ตัวอย่างที่ 23 *Adagio* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 32-38 31
ตัวอย่างที่ 24 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 108-116 31
ตัวอย่างที่ 25 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 147-154 32
ตัวอย่างที่ 26 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 1-9 33
ตัวอย่างที่ 27 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 14-16 33
ตัวอย่างที่ 28 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 17-22 34
ตัวอย่างที่ 29 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 35-39 34
ตัวอย่างที่ 30 *Ballade* ห้องที่ 6-9 35
ตัวอย่างที่ 31 *Ballade* ห้องที่ 10-12 36
ตัวอย่างที่ 32 *Ballade* ห้องที่ 21-24 36
ตัวอย่างที่ 33 *Ballade* ห้องที่ 46-47 37
ตัวอย่างที่ 34 *Ballade* ห้องที่ 50-51 37
ตัวอย่างที่ 35 *Ballade* ห้องที่ 54-55 38
ตัวอย่างที่ 36 *Ballade* ห้องที่ 67-68 38
ตัวอย่างที่ 37 *Ballade* ห้องที่ 84-93 39
ตัวอย่างที่ 38 *Ballade* ห้องที่ 100-105 39
ตัวอย่างที่ 39 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 5-13 40
ตัวอย่างที่ 40 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 20-26 40
ตัวอย่างที่ 41 *January* ห้องที่ 1-9 43
ตัวอย่างที่ 42 *January* ห้องที่ 13-19 44
ตัวอย่างที่ 43 *January* ห้องที่ 29-34 44
ตัวอย่างที่ 44 *January* ห้องที่ 43-48 45
ตัวอย่างที่ 45 *October* ห้องที่ 1-7 46

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 46 *October* ห้องที่ 11-13 46
ตัวอย่างที่ 47 *October* ห้องที่ 20-25 47
ตัวอย่างที่ 48 *January* ห้องที่ 17-19 47
ตัวอย่างที่ 49 *January* ห้องที่ 40-42 48
ตัวอย่างที่ 50 *October* ห้องที่ 23-28 49
ตัวอย่างที่ 51 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 1-6 50
ตัวอย่างที่ 52 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 7-11 51
ตัวอย่างที่ 53 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 12-13 51
ตัวอย่างที่ 54 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 14-17 52
ตัวอย่างที่ 55 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 18-19 53
ตัวอย่างที่ 56 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 20-24 53
ตัวอย่างที่ 57 *Capriccio* ห้องที่ 1-10 54
ตัวอย่างที่ 58 Capriccio ห้องที่ 25-28 55
ตัวอย่างที่ 59 *Capriccio* ห้องที่ 29-32 55
ตัวอย่างที่ 60 *Capriccio* ห้องที่ 45-50 56
ตัวอย่างที่ 61 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 10-11 56
ตัวอย่างที่ 62 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 14-15 57
ตัวอย่างที่ 63 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 18-19 57
ตัวอย่างที่ 64 *Capriccio* ห้องที่ 11-15 58
ตัวอย่างที่ 65 *Capriccio* ห้องที่ 45-50 58
ตัวอย่างที่ 66 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 1-6 59
ตัวอย่างที่ 67 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 7-22 60
ตัวอย่างที่ 68 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 23-34 61
ตัวอย่างที่ 69 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 36-59 61

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 70 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 75-86 62
ตัวอย่างที่ 71 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 114-121 63
ตัวอย่างที่ 72 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 122-125 63
ตัวอย่างที่ 73 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 140-146 64
ตัวอย่างที่ 74 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 148-157 64
ตัวอย่างที่ 75 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 183-190 65
ตัวอย่างที่ 76 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 191-206 65
ตัวอย่างที่ 77 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 207-220 66
ตัวอย่างที่ 78 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 221-236 66
ตัวอย่างที่ 79 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 239-254 67
ตัวอย่างที่ 80 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 292-304 67
ตัวอย่างที่ 81 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 305-320 68
ตัวอย่างที่ 82 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 349-356 68
ตัวอย่างที่ 83 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 366-371 69
ตัวอย่างที่ 84 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 384-388 70
ตัวอย่างที่ 85 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 389-396 70
ตัวอย่างที่ 86 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 404-407 71
ตัวอย่างที่ 87 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 430-450 71
ตัวอย่างที่ 88 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 517-520 72
ตัวอย่างที่ 89 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 207-213 73
ตัวอย่างที่ 90 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 475-483 74

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้มีขั้นตอนในการจัดเตรียมการแสดงตั้งแต่การคัดเลือกบทเพลง การศึกษาและวิเคราะห์บทเพลง ตลอดจนการฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่องเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและความคิดสร้างสรรค์ของผู้แสดงผ่านบทเพลงให้มากที่สุด กระบวนการทุกอย่างในการดำเนินการจัดแสดงเป็นสิ่งที่ส่งเสริมให้ผู้แสดงได้พัฒนาศักยภาพและเพิ่มพูนประสบการณ์รวมถึงความรู้ต่าง ๆ จนสามารถถ่ายทอดให้ผู้ที่สนใจดนตรีคลาสสิกเข้าใจได้ ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญมาก หากขาดกระบวนการใดกระบวนการหนึ่งไป เช่น ไม่มีการศึกษาบทเพลง หรือมีการศึกษาและฝึกซ้อมบทเพลง แต่ไม่มีการจัดการแสดงเดี่ยว ผู้แสดงก็จะไม่สามารถพัฒนาศักยภาพของตนเองได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ดังนั้นผู้แสดงจึงได้จัดการแสดงในครั้งนี้ซึ่งเป็นการแสดงในระดับปริญญาโท เพื่อที่จะสามารถถ่ายทอดการตีความและลีลาการบรรเลงจากที่ผู้แสดงได้ศึกษาและฝึกซ้อมมาไปยังผู้ที่สนใจในการฟังดนตรีได้อย่างมีคุณภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงในรายการแสดง

1.2.2 เพื่อรวบรวมข้อมูลของบทเพลงในรายการแสดง เช่น ประวัติของบทเพลง ผู้ประพันธ์เพลง และแนวทางการฝึกซ้อม

1.2.3 เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมเพลงเปียโนที่สำคัญแก่ผู้สนใจ

1.2.4 เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์และการฝึกซ้อมเทคนิคต่าง ๆ ในบทเพลง

1.2.5 เพื่อพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโนของผู้แสดง

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1.3.1 เลือกบทเพลงสำหรับการแสดง

1.3.2 ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดง

1.3.3 ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง

1.3.4 ตีความบทเพลงและฝึกซ้อมบทเพลง

1.3.5 จัดพิมพ์และเสนอรูปเล่มวิทยานิพนธ์

1.3.6 แสดงผลงาน

1.4 ขอบเขตการแสดง

ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงจากยุคสมัยที่แตกต่างกัน 4 ยุค เพื่อให้มีการแสดงบทเพลงที่หลากหลายโดยพิจารณาจากคุณค่า ความไพเราะ และความเหมาะสมทางด้านเทคนิค ผู้แสดงได้แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงละประมาณ 30 นาที

รายการแสดงประกอบด้วยบทเพลงดังต่อไปนี้

1.4.1 *Adagio from Keyboard Concerto No.3 in D minor, BWV 974* ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach

1.4.2 *Adagio from Keyboard Concerto No.10 in C minor, BWV 981* ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach

1.4.3 *Piano Sonata in D major, K.576* ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart

1.4.4 *La fille aux cheveux de lin* จาก *Preludes, Book 1* ประพันธ์โดย Claude Debussy

1.4.5 *Ballade* ประพันธ์โดย Claude Debussy

1.4.6 2 *Pieces* จาก *The Seasons* ประพันธ์โดย Pyotr Ilyich Tchaikovsky

- *January*
- *October*

1.4.7 *2 Pieces* จาก *Cinderella, Op.97* ประพันธ์โดย Sergei Prokofiev

- *The Fairy of Summer*
- *Capriccio*

1.4.8 *Papillons, Op.2* ประพันธ์โดย Robert Schumann

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 เรียนรู้เทคนิคการบรรเลงเปียโนจากบทเพลงในยุคและผู้ประพันธ์เพลงที่แตกต่างกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.5.2 สามารถตีความบทเพลงในยุคต่าง ๆ ได้อย่างลึกซึ้ง

1.5.3 สามารถจัดการปัญหาทางด้านเทคนิคการบรรเลง

1.5.4 สามารถถ่ายทอดเทคนิคในการบรรเลงบทเพลง

1.5.5 เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์ผลงานเปียโนที่น่าสนใจ และส่งเสริมให้ผู้คนหันมาชมการแสดงเดี่ยวมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในการแสดงเดี่ยวเปียโน นอกจากนักเปียโนจะต้องฝึกซ้อมด้วยเทคนิคที่เหมาะสมแล้ว ยังจำเป็นต้องมีความรู้ความเข้าใจในลักษณะดนตรีที่แตกต่างกันในแต่ละยุค เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการตีความและวิเคราะห์การบรรเลง เนื่องจากบทเพลงในแต่ละยุคมีเอกลักษณ์และวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกัน ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงทั้งหมด 10 บท จากยุค 4 ยุค ได้แก่ ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคศตวรรษที่ยี่สิบ มาบรรเลงในการแสดงเดี่ยวในครั้งนี้

2.1 ลักษณะของดนตรีในแต่ละยุคสมัย

2.1.1 ลักษณะของดนตรีในยุคบาโรก

ดนตรีในยุคบาโรก (Baroque period, ค.ศ.1600-1750) ได้รับอิทธิพลจากประเทศอิตาลี เนื่องจากดนตรีเป็นศิลปะที่เฟื่องฟูมากในประเทศอิตาลี เห็นได้จากการสร้างหออุปรากร (Opera) ถึง 16 แห่งในเมืองเวนิส หรือการที่เครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลาย อาจกล่าวได้ว่าอิตาลีเป็นผู้นำทางดนตรีในสมัยนั้น รวมทั้งยังมีบทบาทและอิทธิพลอย่างมากต่อแนวคิดทางดนตรีของยุโรป นับตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 16 ถึงกลางศตวรรษที่ 18 อีกด้วย จุดเด่นของดนตรีในยุคนี้คือบทเพลงแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกเพียงอารมณ์เดียวเท่านั้น เช่น บทเพลงที่มีความสนุกสนานก็จะเป็นเช่นนั้นตั้งแต่ต้นจนจบ ผู้ประพันธ์เพลงในยุคนี้นิยมประพันธ์เพลงและระบุชนิดของเครื่องดนตรีลงไปอย่างชัดเจน ต่างออกไปจากยุคก่อนหน้าที่ไม่ระบุชนิดของเครื่องดนตรี คีย์บอร์ดก็มีบทบาทอย่างยิ่งต่อดนตรีในยุคนี้เนื่องจากสามารถตอบสนองความต้องการของผู้ประพันธ์เพลงที่ต้องการประพันธ์เพลงในรูปแบบดนตรีหลากแนว (Polyphony) ได้ คีย์บอร์ดที่นิยมในยุคนี้ ได้แก่ ออร์แกนและฮาร์ปซิคอร์ด เนื่องจากเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดให้เสียงที่ใสบริสุทธิ์ สามารถนำเสนอแนวทำนองแต่ละแนวได้แตกต่างกันอย่างชัดเจน นิยมใช้บรรเลงเดี่ยว ต่างกับออร์แกนนิยมใช้บรรเลงประกอบการร้องหรือเครื่องดนตรีชนิดอื่น

บทเพลงร้องและบรรเลงในยุคบาโรกเริ่มมีเอกลักษณ์ชัดเจนมากขึ้น ทำนองเพลงแบบบาโรกมักให้ความรู้สึกที่ต่อเนื่อง ทำนองหลักที่เกิดขึ้นตอนต้นเพลงมักกลับมาอีกหลายครั้งตลอดทั้งเพลง แต่อาจนำเสนอในรูปแบบที่แตกต่างออกไปด้วยการขยายหรือคลี่คลายทำนอง นอกจากนั้นทำนองเพลงยังเต็มไปด้วยการประดับประดา เริ่มต้นด้วยทำนองสั้นและตามด้วยประโยคที่ค่อนข้างยาว ใช้โน้ต

จำนวนมากอย่างต่อเนื่องเปรียบเทียบได้กับสถาปัตยกรรมบาโรกที่ให้ความสำคัญกับการประดับประดาอย่างหรูหราอลังการ จังหวะของดนตรีแบบบาโรกสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ รูปแบบจังหวะปกติและยืดหยุ่น รูปแบบจังหวะปกติจะถูกกำหนดด้วยเส้นกั้นห้อง รูปแบบจังหวะที่เกิดขึ้นตอนต้นเพลงจะถูกนำเสนอซ้ำไปจนจบเพลง ดนตรีแบบบาโรกนั้นนิยมการเคลื่อนไหวที่มีจังหวะจะโคนและมีพลัง จึงอาศัยพื้นฐานของการซ้ำของการเน้นจังหวะสม่ำเสมอจนจบเพลง ส่วนรูปแบบจังหวะที่ยืดหยุ่นอย่างอิสระเหมาะสำหรับเพลงเดี่ยวและเพลงร้องที่อาศัยการด้นสด (Improvisation) เป็นหลัก ไม่มีจังหวะที่สม่ำเสมอหรือเส้นกั้นห้องในการกำหนดอัตราจังหวะที่แน่นอน

ในเรื่องของความเข้มเสียง ส่วนมากใช้การเปลี่ยนแปลงความดังเบาแบบทันทีทันใด ไม่ค่อยพบการค่อย ๆ เพิ่มหรือลดลงเหมือนในยุคอื่น เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ เช่น ออร์แกนหรือฮาร์ปซิคอร์ด ยังไม่สามารถเพิ่มหรือลดความดังเบาแบบค่อยเป็นค่อยไปได้เหมือนในปัจจุบัน สำหรับเนื้อดนตรีหรือรูปพรรณ (Texture) ของดนตรีในยุคบาโรกตอนต้น ผู้ประพันธ์เพลงหันมาสนใจเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี (Homophony) กันมากขึ้น แม้ว่าเนื้อดนตรีแบบดนตรีหลากแนวยังเป็นที่นิยมในดนตรีสำหรับศาสนาอยู่ก็ตาม ดนตรีในยุคบาโรกตอนปลายมีลักษณะเด่นที่เนื้อดนตรีแบบหลากแนว แต่ละแนวเสียงมีอิสระในตัวเอง ในบทประพันธ์บางบทโดยเฉพาะเพลงร้องอาจมีการเปลี่ยนเนื้อดนตรีจากแบบหนึ่งไปสู่อีกแบบหนึ่งเมื่อมีการเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกในแต่ละท่อน ผู้ประพันธ์เพลงแต่ละคนนิยมใช้รูปแบบที่ต่างกัน เช่น โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ.1685-1750) นิยมใช้เนื้อผิวแบบหลากแนว ในขณะที่เกออร์ก ฟรีเดอริค เฮนเดล (Georg Friederich Handel, ค.ศ. 1685-1759) นิยมใช้เนื้อผิวหลากแนวสลับกับเนื้อผิวประสานแนวเพื่อทำให้เกิดความแตกต่างกันของเนื้อผิวในแต่ละท่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดนตรีแบบบาโรกให้ความสำคัญกับแนวเบสที่มั่นคงเช่นเดียวกับการประดับแนวทำนองที่หรูหรา ซึ่งต่างจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance Period, ค.ศ.1450-1600) ที่นิยมดนตรีหลากแนว และเนื่องจากผู้ประพันธ์เพลงและนักดนตรีในยุคนี้เริ่มคุ้นเคยกับการใช้คอร์ดประกอบแนวทำนองกันมากขึ้น จึงนิยมเขียนเสียงประสานหรือคอร์ดกันแบบไม่เต็มรูป บทเพลงมักประกอบด้วยแนวทำนองแนวเดียวที่มีแนวเบสสนับสนุน มีการบันทึกโน้ตที่แยกแนวเสียงกันอย่างชัดเจน แนวเบสต่อเนื่องแบบหนึ่งที่เป็นที่นิยมคือแนวเบสยืนพื้น (Ground bass) หรือแนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato bass)

ประกอบด้วยประโยคสั้น ๆ ที่ถูกนำเสนอซ้ำไปซ้ำมาในแนวเบส ในขณะที่ทำนองในแนวบนจะดำเนินไปอย่างอิสระ[1]

2.1.2 ลักษณะของดนตรีในยุคคลาสสิก

ยุคคลาสสิก (Classical Period, ค.ศ.1750-1820) เป็นยุคที่มีความเจริญก้าวหน้าทางดนตรีเป็นอย่างมาก ผู้คนกลุ่มใหญ่สามารถเข้าถึงดนตรี ทำให้เกิดการแสดงต่อหน้าสาธารณชน มีการตีพิมพ์วารสารดนตรีและเผยแพร่อย่างกว้างขวาง ลักษณะโดยทั่วไปของบทเพลงในยุคคลาสสิกมีโครงสร้างที่เป็นสัดส่วนชัดเจน เช่นโครงสร้างแบบโซนาตา ระบบโทนาลิตีที่มีศูนย์กลางของเสียง (Tonality) มีความสำคัญต่อโครงสร้างของเพลง รูปพรรณของเพลงในยุคคลาสสิกไม่ซับซ้อนเท่ากับยุคบาโรก เรียกว่ารูปพรรณแบบโฮโมโฟนี ประกอบด้วยแนวทำนองหลักและแนวที่ไม่ได้เป็นทำนองบรรเลงประกอบ ตัวอย่างที่นิยมเช่น แนวเบสอัลแบร์ตี (Alberti bass) เป็นทำนองประกอบที่แนวเบสมีการกระจายคอร์ดเป็นหลัก แนวประสานเสียงแบบลีลาสอดประสานทำนอง (Contrapuntal) ไม่เป็นที่นิยมในยุคนี้ รวมทั้งดนตรีแบบคลาสสิกจะนิยมเสียงที่ค่อนข้างบางและเบามากกว่าเสียงที่หนาแน่นอย่างที่พบในยุคบาโรก แนวทำนองในยุคคลาสสิกมักเป็นประโยคสั้น ๆ ยาวประมาณ 4 ห้องและตามด้วยเคเดนซ์ แนวทำนองนี้นำไปพัฒนาต่อได้และอยู่ในบันไดเสียงไดอาโทนิก ส่วนใหญ่เป็นทำนองที่ง่ายต่อการจำ มีความสมดุลและสัดส่วนที่เหมาะสม ไม่นิยมเปลี่ยนคอร์ดบ่อย มีการย้ายกุญแจเสียงที่หลากหลาย โดยย้ายไปยังกุญแจเสียงที่ใกล้เคียง เช่น กุญแจเสียงโดมินันท์หรือซับโดมินันท์ ในส่วนของจังหวะนิยมใช้รูปแบบจังหวะที่หลากหลายมากกว่ารูปแบบจังหวะที่ซ้ำไปมาไม่กี่รูปแบบเหมือนในยุคบาโรก เนื่องจากดนตรีในยุคบาโรกเน้นความต่อเนื่องไม่มีที่สิ้นสุด แต่ดนตรีในยุคคลาสสิกให้ความสำคัญกับการหยุดแบบไม่ได้คาดคิด จังหวะที่ชัดเจนและการเปลี่ยนค่าของโน้ตจากสั้นเป็นยาวอยู่เรื่อย ๆ ส่วนความเข้มเสียง (Dynamics) นิยมให้เสียงค่อย ๆ ดังขึ้นหรือเบาลง มีช่วงความแตกต่างของความดังเบามากกว่าที่พบในยุคบาโรก ส่งผลให้มีการพัฒนาจากฮาร์ปซิคอร์ดเป็นเปียโนที่สามารถผลิตเสียงตามที่ผู้ประพันธ์เพลงในยุคคลาสสิกต้องการ ในส่วนของอารมณ์ความรู้สึก มีการใช้อารมณ์ความรู้สึกที่หลากหลายในบทเพลงเดียว ต่างจากในยุคบาโรกที่มักมีเพียงความรู้สึกเดียวในบทเพลง บทเพลงในยุคคลาสสิกมีการเปลี่ยนแปลงเสียงดังเบา อัตราจังหวะ บันไดเสียง อารมณ์ความรู้สึก ระดับเสียง ชนิดของเครื่องดนตรี รวมไปถึงทำนองหลักที่แตกต่างกันในบทเพลงเพื่อแสดงถึงอารมณ์ที่แตกต่างกันด้วย

---

[1] *ศศี พงศสรายุทธ, ดนตรีตะวันตก ยุคบาโรกและคลาสสิก* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 19.

2.1.3 ลักษณะของดนตรีในยุคโรแมนติก

ดนตรีในยุคโรแมนติก (Romantic Period, ค.ศ.1820-1900) เริ่มขึ้นตั้งแต่ตอนปลายของศตวรรษที่ 18 โดยมีลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ.1770-1827) เป็นผู้นำในการคิดนอกกรอบ ส่งผลให้ผู้ประพันธ์เพลงคนอื่นในยุคโรแมนติกพยายามหาแนวคิดที่หลุดออกจากกรอบเดิมเช่นกัน ผู้ประพันธ์เพลงในยุคนี้แสดงออกถึงความรู้สึกและเอกลักษณ์ของตนเองผ่านบทเพลง ไม่มีรูปแบบของบทเพลงที่แน่นอนเหมือนในยุคคลาสสิก เนื่องจากไม่จำเป็นต้องประพันธ์เพลงเพื่อทำงานให้กับผู้ว่าจ้างเหมือนในยุคก่อน ๆ ด้านดนตรีมีการแสดงดนตรีสำหรับสาธารณชนอย่างแพร่หลาย นักดนตรีแต่ละคนมีโอกาสแสดงความรู้สึกของตนเองได้อย่างเต็มที่ และต้องการสร้างรูปแบบการเขียนเพลงของตนเองด้วย ทำให้บทประพันธ์เพลงออกมาแตกต่างกันอย่างมากมาย ในยุคนี้ใช้ดนตรีเป็นเครื่องแสดงออกของอารมณ์อย่างเต็มที่ ทุกอารมณ์สามารถถ่ายทอดออกมาได้ด้วยเสียงดนตรี ดนตรีในยุคนี้ไม่คำนึงถึงสังคีตลักษณ์หรือความสมดุล แต่เน้นเนื้อหาว่าดนตรีกำลังจะบอกเรื่องอะไร ให้อารมณ์อย่างไร เช่น ความรัก ความโกรธ ความเศร้าโศกเสียใจ หรือความกลัว ด้านเสียงประสานก็มักใช้คอร์ดที่มีเสียงไม่กลมกลืน นอกจากจะแสดงถึงอารมณ์แล้ว ผู้ประพันธ์เพลงยังชอบเขียนเพลงบรรยายธรรมชาติเรื่องนิยายหรือความคิดฝันของตนเอง พยายามทำเสียงดนตรีออกมาให้ใกล้เคียงกับสิ่งที่กำลังบรรยายมากที่สุด เพลงที่มีเรื่องราวหรือทิวทัศน์ธรรมชาติเป็นแนวทางในการประพันธ์เรียกว่า ดนตรีพรรณนา (Program music) บทเพลงที่ผู้ประพันธ์เพลงพยายามถ่ายทอดเนื้อความมาจากบทประพันธ์หรือบทร้อยกรองแล้วนำมาพรรณนาด้วยเสียงของดนตรีที่เหมาะสมนั้นเรียกว่า ซิมโฟนิกโพเอ็ม (Symphonic poem) หรือโทนโพเอ็ม (Tone poem) ในยุคโรแมนติกนี้ยังเป็นยุคของดนตรีในกระแสชาตินิยม (Nationalism) หรือเพลงที่มีทำนองเพลงพื้นเมืองอีกด้วย

ในส่วนของรูปพรรณของดนตรีในยุคนี้ โฮโมโฟนียังคงมีความสำคัญมากกว่าลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint) ความเร็วและกุญแจเสียงในบทเพลงสามารถเปลี่ยนไปตามอารมณ์ของผู้ประพันธ์เพลงมากกว่าตามกฎเกณฑ์ การประสานเสียง โครงสร้างของคอร์ดและลำดับการดำเนินคอร์ดมีอิสระมากขึ้น มีการใช้คอร์ดทบเจ็ดหรือทบเก้าอย่างอิสระ การย้ายบันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic modulation) มีบทบาทที่สำคัญ ยังคงความเป็นดนตรีแบบโทนัลแต่เริ่มคลุมเครือหรือเลือนรางไปบ้าง เนื่องจากบางครั้งมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่สัมพันธ์กันน้อยลง

2.1.4 ลักษณะของดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ

ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ (Twentieth-Century Period ตั้งแต่ปี ค.ศ.1900 เป็นต้นมา) มีรูปแบบดนตรีกระแสใหม่ ๆ เกิดขึ้นมากมาย เช่น ดนตรีชาตินิยม ดนตรีในกระแสอิมเปรชัน (Impressionism) และดนตรีนีโอโรแมนติก (Neo-romantic) ดนตรีในยุคนี้มีความหลากหลาย

เนื่องจากสภาพสังคม ผู้ประพันธ์เพลงพยายามสร้างองค์ความรู้ใหม่ มีการพัฒนาโดยทดลองการใช้เสียงแบบแปลก ๆ การประสานเสียงมีทั้งรูปแบบเดิม และรูปแบบใหม่ ผู้ประพันธ์เพลงเริ่มเบื่อและรู้สึกอึดอัดที่ต้องประพันธ์เพลงตามกฎเกณฑ์ที่ถูกบังคับโดยระบบกุญแจหลัก บันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ จึงพยายามหาทางออกต่าง ๆ กันไปที่ไม่เป็นไปตามกฎของดนตรี มีการใช้เสียงประสานอย่างอิสระ มีการจัดลำดับคอร์ดและสีสันของเสียงที่ตนต้องการ โครงสร้างและความยาวของบทเพลงในยุคนี้ต่างจากยุคก่อนหน้า สังคีตลักษณ์ของดนตรีร่วมสมัยมีความหลากหลาย ซับซ้อน และเป็นอิสระมากกว่าบทเพลงบางบทประกอบด้วยเพลงสั้น ๆ มารวมกัน บางเพลงอาจมีความยาวมาก มีรูปแบบของจังหวะและทำนองที่ซับซ้อนมากขึ้น ผู้ประพันธ์เพลงหลายคนให้ความสนใจกับการใช้อัตราจังหวะซ้อน (Complex time) หรือลักษณะแบบหลากอัตราจังหวะ (Polyrhythm) หมายถึงลักษณะจังหวะหลายรูปแบบที่ถูกนำเสนอในเวลาเดียวกันทำให้เกิดความรู้สึกใหม่ที่ไม่ปกติและไม่สมมาตร ไม่สามารถคาดเดาการดำเนินของดนตรีได้ ทำนองเพลงไม่จำเป็นต้องอยู่บนบันไดเสียงหรือโมดใด ๆ มีการใช้โน้ตโครมาติกอย่างอิสระ ไม่อยู่ภายใต้กรอบของเสียงประสานในรูปแบบเดิม

ช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 ซึ่งตรงกับช่วงที่กระแสอิมเปรชันเริ่มปรากฏขึ้นในศิลปะแขนงต่าง ๆ รวมทั้งด้านดนตรี ผู้ประพันธ์เพลงที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ประพันธ์เพลงดนตรีอิมเปรชันที่สำคัญ ได้แก่ โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ.1862-1918) และโมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-1937) ดนตรีแบบอิมเปรชันเป็นดนตรีที่ปฏิเสธอิทธิพลดนตรีของยุคโรแมนติกตอนปลาย พยายามหลีกเลี่ยงระบบอิงกุญแจเสียง ดนตรีแบบอิมเปรชันถูกทำให้คลุมเครือด้วยการใช้บันไดเสียงและโมดอื่น รวมทั้งตัดความสำคัญของโทนิกและโดมินันท์ออกไป ประโยคเพลงและเคเดนซ์ถูกทำให้คลุมเครือด้วยเทคนิคอื่นเพื่อสีสันของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2 Adagio จาก *Keyboard Concerto No.3, BWV 974* และ *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.10, BWV 981* ประพันธ์โดยอะเลสซานโดร มาเซลโล เรียบเรียงโดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค

2.2.1 ประวัติของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค เป็นคีตกวีและนักออร์แกนชาวเยอรมันในยุคบาโรก เกิดในครอบครัวนักดนตรีที่มีอาชีพนักดนตรีประจำราชสำนัก ประจำเมืองและโบสถ์ สมาชิกครอบครัวบาคที่เล่นดนตรีมีจำนวนหลายสิบคน ทำให้ตระกูลบาคเป็นครอบครัวนักดนตรีที่สำคัญและเป็นที่รู้จักมากที่สุดในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก บาคได้รับการศึกษาทางดนตรีจากบิดาซึ่งเป็นนักไวโอลิน เมื่ออายุได้ 10 ปี บาคสูญเสียทั้งมารดาและบิดาในเวลาที่ห่างกันเพียงไม่กี่เดือน ทำให้เขาได้รับการเลี้ยงดู

และการสอนคีย์บอร์ดจากพี่ชายคนโต โยฮันน์ คริสท็อฟ บาค (Johann Christoph Bach, ค.ศ.1642-1703) ซึ่งเป็นศิษย์ของโยฮันน์ พาเคลเบล (Johann Pachelbel, ค.ศ.1653-1706) และมีอาชีพเป็นนักเล่นออร์แกนในเมืองโอร์ดรุฟ

ในปี ค.ศ.1707 บาคได้รับตำแหน่งเป็นผู้ประพันธ์เพลงและนักออร์แกนประจำโบสถ์ ซึ่งเป็นงานที่บาคได้ผลตอบแทนสูง ต่อมาบาคได้ลาออกจากงานเนื่องจากได้รับโอกาสในการทำงานที่สำคัญ โดยมีนายจ้างคือ วิลเลียม เออร์เนสต์ ดยุคแห่งแคว้นไวมาร์ ผู้ได้เคยใช้เวลาอยู่ในประเทศเนเธอร์แลนด์เป็นเวลา 2 ปี ที่เมืองอัมสเตอร์ดัมซึ่งเป็นเมืองศูนย์รวมของผู้ประพันธ์เพลงและนักดนตรีชาวอิตาเลียนที่ผลิตผลงานเพลงคุณภาพสูงและเป็นที่ประทับใจมาก ระหว่างที่ดยุคเออร์เนสต์ใช้เวลาอยู่ที่อัมสเตอร์ดัม เป็นช่วงระยะเวลาเดียวกับที่อิตาเลียนคอนแชร์โต (Italian concerto) ได้รับความนิยมมาก อันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi, ค.ศ.1678-1741) ได้จัดแสดงผลงานเพลงคอนแชร์โต *L'Estro Armonico Op.3* ขึ้นเป็นครั้งแรกและมีอิทธิพลต่อดยุคเออร์เนสต์เป็นอย่างมาก เมื่อดยุคเออร์เนสต์กลับมายังแคว้นไวมาร์ในปี ค.ศ.1713 พร้อมกับผลงานเพลงคอนแชร์โตของวิวัลดี รวมทั้งคอนแชร์โตของผู้ประพันธ์เพลงชาวอิตาลีอีกหลายบท ขณะนั้นบาคเป็นนักออร์แกนและกำลังเรียบเรียงคอนแชร์โตสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดและออร์แกนจากคอนแชร์โตของผู้ประพันธ์เพลงชาวอิตาลีเป็นจำนวนหลายบทระหว่างปี ค.ศ.1708-1717 บทเพลงเรียบเรียงสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดได้แก่ผลงานลำดับที่ BWV 972-987 บาคประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากและทำให้บาคได้รับตำแหน่งผู้อำนวยการเพลงประจำราชสำนักในปี ค.ศ.1714

ในปี ค.ศ.1749 ซึ่งเป็นช่วงท้ายของชีวิต บาคได้รับความทุกข์ทรมานจากปัญหาเรื่องการมองเห็น ขณะนั้นบาครับตำแหน่งนักร้องเดี่ยวในพิธีทางศาสนาที่โรงเรียนแห่งหนึ่งในเมืองไลพ์ซิก ส่งผลให้บาคต้องออกจากงาน อาการป่วยของบาคทรุดหนักลงและเสียชีวิตลงในวันที่ 28 กรกฎาคม ค.ศ.1750

2.2.2 ลักษณะของบทประพันธ์

บาคได้เรียบเรียงคอนแชร์โตสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดจากคอนแชร์โตสำหรับโอโบเป็นจำนวนหลายบทระหว่างปี ค.ศ.1708-1717 ระหว่างที่ทำงานอยู่ที่แคว้นไวมาร์ โดยได้รับอิทธิพลจากบทประพันธ์ของผู้ประพันธ์เพลงชาวอิตาลี ช่วงที่บาคได้รับการว่าจ้างจากดยุคเออร์เนสต์แห่งแคว้นไวมาร์ซึ่งกลับมาที่ไวมาร์พร้อมกับคอนแชร์โตของผู้ประพันธ์เพลงชาวอิตาลีซึ่งถือได้ว่ามีอิทธิพลต่อการเรียบเรียงคอนแชร์โตทั้ง 16 บท ตอนแรกเข้าใจกันว่าบาคเรียบเรียงเพลงบทนี้จากคอนแชร์โตของวิวัลดี แต่ต่อมาค้นพบว่าแท้จริงแล้วมาจาก *Oboe Concerto in D minor* ที่ประพันธ์โดยอะเลสซานโดร

มาเซลโล (Alessandro Marcello, ค.ศ.1673-1747) ชาวอิตาลี ผลงานดังกล่าวได้จัดแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ.1716 ในเมืองอัมสเตอร์ดัม

Adagio จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* เป็นท่อนที่มีทำนองไพเราะ มีการใช้คอร์ดเดียวตลอดทั้งห้องประกอบตลอดท่อนนี้ ส่วน *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.10 in C minor* อยู่ในอัตราช้าไม่มากนัก มีลักษณะของเสียงที่มีความยิ่งใหญ่ สง่างาม ทำนองในตอนต้นของบทเพลงมีการกลับมาตอนท้ายเพลงอีกเล็กน้อย ถือเป็นเทคนิคที่บาคได้เรียนรู้และนำมาใช้ในการประพันธ์บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับฮาร์ปซิคอร์ด หากเปรียบเทียบระหว่าง *Oboe Concerto in D minor* ต้นฉบับกับบทเพลงเรียบเรียงสำหรับคีย์บอร์ดของบาค พบว่า ในบทเพลงของมาเซลโล แนวเสียงโอโบจะไม่มีโน้ตประดับ (Ornaments) เลย แต่ในบทเพลงเรียบเรียงสำหรับคีย์บอร์ดของบาคมีการเพิ่มโน้ตประดับในหลายช่วงของบทเพลง ต่อมาในศตวรรษที่ 20 และ 21 นักดนตรีรุ่นใหม่นิยมบรรเลงโอโบคอนแชร์โตโดยเพิ่มโน้ตประดับของบาคเข้าไป รวมถึงบทเพลงที่ถูกเรียบเรียงสำหรับคีย์บอร์ดก็เป็นที่นิยมเช่นกัน โดยเฉพาะท่อนที่ 2 ซึ่งมีความน่าประทับใจและได้รับความนิยมในการแสดงทั้งแบบกลางแจ้งและในหอแสดงคอนเสิร์ต

2.3 *Piano Sonata in D major, K.576* ประพันธ์โดยโวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท

2.3.1 ประวัติของโวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท

โวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ.1765-1791) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวออสเตรียในยุคคลาสสิกที่เกิดในครอบครัวนักดนตรี ด้วยความเป็นอัจฉริยะทางดนตรีอย่างโดดเด่นตั้งแต่ 5 ขวบ โมสาร์ทเริ่มแสดงดนตรีเมื่ออายุ 6 ขวบ ขณะที่อายุ 13 ปี โมสาร์ทมีผลงานทั้งโซนาตา คอนแชร์โต ซิมโฟนี และอุปรากร บิดาของเขาสนับสนุนในการศึกษาด้านดนตรีอย่างเต็มที่และพาโมสาร์ทออกเดินทางตระเวนแสดงคอนเสิร์ตตามประเทศต่าง ๆ เช่น ฝรั่งเศส อิตาลี เยอรมนี รวมทั้งกรุงเวียนนาซึ่งเป็นศูนย์กลางทางดนตรีในสมัยนั้น โมสาร์ทประพันธ์ซิมโฟนี โอราโตริโอ และอุปรากรบทแรกเมื่ออายุ 9 ปี 11 ปี และ 12 ปีตามลำดับ

การสร้างสรรค์ผลงานของโมสาร์ทเป็นไปตามความรู้สึกนึกคิดของตนเอง ไม่เคยประพันธ์เพลงตามกระแสของสังคม ด้วยความสามารถของโมสาร์ททำให้เพลงของเขามีทำนองที่หลากหลายต่อเนื่องกันอย่างสละสลวย มีสีสัน เสียงประสานมีความแปลกใหม่เกิดขึ้นอยู่เสมอฟังแล้วไม่น่าเบื่อ รูปแบบการประพันธ์ก็ไม่ใช้กฎเกณฑ์ที่ตายตัว สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามความเหมาะสม โมสาร์ทสร้างผลงานมากกว่า 600 บท และมีเกือบทุกประเภทเช่น เพลงร้อง ดนตรีเชมเบอร์ โซนาตา ซิมโฟนี คอนแชร์โต และอุปรากร สำหรับเปียโนโซนาตามีทั้งหมด 19 บท

2.3.2 ลักษณะของบทประพันธ์

Sonata in D major, K.576 ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1789 หลังจากโมสาร์ทกลับมายังกรุงเวียนนา เป็นเปียโนโซนาตาบทสุดท้ายของโมสาร์ทซึ่งมีทั้งหมด 19 บท เปียโนโซนาตาทั้งหมดที่โมสาร์ทประพันธ์ขึ้นมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เจ้าหญิงเฟรเดอริก ลูอิส (Frederick Lewis) แห่งรัสเซียนำไปใช้แสดง โซนาตาส่วนใหญ่จึงบรรเลงง่าย ไม่มีเทคนิคยาก อย่างไรก็ตาม *Sonata in D major, K. 576* กลับมีเนื้อหาที่ตรงกันข้าม กล่าวคือมีเทคนิคระดับสูง มีทำนองและเสียงประสานที่ค่อนข้างซับซ้อน รวมทั้งมีลีลาสอดประสานแนวทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของแนวทางการประพันธ์เพลงในช่วงปลายของโมสาร์ท

Piano Sonata in D major, K.576 มีทั้งหมด 3 ท่อน ได้แก่ Allegro Adagio และ Allegretto ท่อน Allegro มีความยาวประมาณ 15 นาที อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา มีอัตราจังหวะเร็ว ประกอบด้วยทำนองหลัก 2 ทำนอง ท่อนที่ 2 Adagio อยู่ในกุญแจเสียง A major มีอัตราจังหวะช้า เพลงโดยรวมมีความนิ่งสงบแต่ทำนองจะบรรเลงอย่างไพเราะและสวยงาม ส่วนท่อนที่ 3 Allegretto อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด มีอัตราจังหวะเร็วสนุกสนานแต่ช้ากว่าท่อน Allegro เล็กน้อย

2.4 *La fille aux cheveux de* lin จาก *12 Preludes, Book 1* และ *Ballade* ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี

2.4.1 ประวัติของโคลด เดอบุสซี

เดอบุสซีเป็นคีตกวีชาวฝรั่งเศส เมื่ออายุ 10 ปี ได้เข้าศึกษาที่วิทยาลัยดนตรีแห่งปารีส (Paris Conservatory) ศึกษาทั้งเปียโน การประพันธ์เพลง และทฤษฎีดนตรี และสำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยดนตรีดังกล่าวเมื่ออายุ 22 ปี ต่อมาในปี ค.ศ.1888 เดอบุสซีเดินทางไปประเทศเยอรมนีเพื่อฟังดนตรีของริคาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, ค.ศ.1813-1883) ในเวลาต่อมาเดอบุสซีเริ่มพัฒนาแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่ต่างออกไปจากวากเนอร์ที่มักใช้โครมาติก (Chromatic) และเสียงกระด้าง (Dissonance) รวมทั้งต้องใช้วงดนตรีขนาดใหญ่ในการบรรเลง ผลงานของเดอบุสซีโดยส่วนใหญ่จึงมักบรรยายถึงความสวยงามของธรรมชาติ มีบรรยากาศที่ผ่อนคลาย แต่อาจกล่าวได้ว่าสิ่งหนึ่งที่เดอบุสซีคิดเหมือนวากเนอร์คือการค้นหาแนวทางการประพันธ์ดนตรีแบบใหม่เพื่อหลีกหนีจากดนตรีในระบบอิงกุญแจเสียงแบบเดิม เดอบุสซีได้กล่าวไว้ว่าโครงสร้างของบทเพลงที่ประกอบด้วยท่อนนำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(Exposition) ท่อนพัฒนา (Development) และท่อนย้อนกลับ (Recapitulation) เป็นความล้าสมัย เขาชอบบทเพลงขนาดสั้นที่มีความยืดหยุ่นของโครงสร้างมากกว่า[2]

ในปี ค.ศ.1889 เดอบุสซีได้เข้าชมการแสดงในงานนิทรรศการนานาชาติที่กรุงปารีส (Paris International Exposition) เกิดความประทับใจและนำเทคนิคการประพันธ์เพลงดังกล่าว เช่น บันไดเสียงโฮลโทน (Whole-tone scale) หรือบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic scale) มาผสมผสานกับแนวคิดอื่นที่เขาชื่นชอบในการประพันธ์เพลงของเขา บทเพลงของเขามีทำนองหลักที่สั้น มีกุญแจเสียงและจังหวะที่ไม่ชัดเจน หนึ่งในความคิดสร้างสรรค์ของเขาที่โดดเด่นในการประพันธ์คือการใช้คอร์ดคู่ขนาน (Parallel chord)

เดอบุสซีเสียชีวิตในปี ค.ศ.1918 เรียกได้ว่าเดอบุสซีเป็นผู้นำดนตรีในรูปแบบของ “ดนตรีกระแสอิมเปรชัน" เดอบุสซีมีอิทธิพลต่อผู้ประพันธ์เพลงในยุคศตวรรษที่ยี่สิบอีกหลายคน เช่น โมริส ราเวล, เบลา บาร์ตอก (Bela Bartok, ค.ศ.1881-1945) และอีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, ค.ศ.1882-1971)

2.4.2 ลักษณะของบทประพันธ์ *La fille aux cheveux de lin*

La fille aux cheveux de lin เป็นเพลงหนึ่งในชุด *Preludes, Book I* ที่เดอบุสซีประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1910 ขณะที่ทำงานอยู่ในกรุงเวียนนา โดยได้รับแรงบันดาลใจจากบทกวีของ Leconte de Lisle ซึ่งเป็นบทกวีโบราณที่เดอบุสซีได้เก็บสะสมไว้ เขาได้ประพันธ์ *Preludes* ไว้ทั้งหมด 24 บท แบ่งเป็น Book I และ Book II ถือว่าเป็นผลงานการประพันธ์เพลงชิ้นใหญ่ชิ้นหนึ่งของเขา เพรลูดทุกบทมีความต่อเนื่องกันอย่างเป็นธรรมชาติ ทั้งองค์ประกอบของดนตรี เนื้อดนตรี อารมณ์เพลง และเทคนิคในแต่ละบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

La fille aux cheveux de lin (The Girl with the Flaxen Hair) เป็นบทเพลงที่มีบรรยากาศสงบ มีทำนองที่สวยงาม อีกทั้งยังถ่ายทอดความรู้สึกและบรรยายถึงภาพของเด็กผู้หญิงที่มีผมสีเหลืองอ่อนซึ่งเปรียบเสมือนตัวแทนของความบริสุทธิ์และไร้เดียงสา

2.4.3 ลักษณะของบทประพันธ์ *Ballade*

บทเพลง *Ballade* มีชื่อเดิมว่า *Ballade Slave* ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1890 ระหว่างที่เดอบุสซีเดินทางไปประเทศรัสเซียและยุโรปกับครอบครัวของนาเดซดา ฟอน เมค (Nadezhda von Meck, ค.ศ.1831-1894) ซึ่งเป็นครอบครัวที่เขาสอนเปียโนให้ในขณะนั้น และได้อุทิศให้กับเพื่อนร่วม

---

[2] Joseph Machlis and Kristine Forney, "The Enjoyment of Music. ottava edizione," (Norton: New York, 1999).New York: W.W. Norton & Company, 1999), 334.

โรงเรียนของเขา ต่อมาเพลงบทนี้ได้รับการปรับปรุงแก้ไขและตีพิมพ์เผยแพร่ในปี ค.ศ.1903 และตัดคำว่า *Slave* ออก เหลือเพียงคำว่า *Ballade* เท่านั้น อนึ่ง ช่วงที่เดอบุสซีประพันธ์ *Ballade* บทนี้เป็นช่วงต้นของอาชีพการประพันธ์เพลงก่อนที่จะประพันธ์บทเพลงที่มีชื่อเสียงอื่น ๆ ตามมา เช่น *Arabesque, Reverie* และ *The Petite Suite*

เดอบุสซีได้รับอิทธิพลทางความคิดในการประพันธ์ทำนองจากผู้ประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย มิลี บาลาคิเรฟ (Mily Balakirev, ค.ศ.1837-1910) นอกจากนี้ *Ballade* ยังสะท้อนให้เห็นผลงานช่วงต้นของกาบริเอล โฟเร (Gabriel Faure, ค.ศ.1845-1924) และเฟรเดริค โชแปง (Frederic Chopin, ค.ศ.1810-1849) ในเรื่องของเทคนิคการประพันธ์ ได้แก่ เนื้อดนตรี โทนาลิตี และเสียงประสาน (Harmony) ในเรื่องของโทนาลิตี บทเพลง *Ballade* มีการใช้บันไดเสียงแบบเพนทาโทนิกและอยู่ในบันไดเสียง F major ใช้สังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของบทเพลงคือ Andantino con moto (Tempo rubato) เป็นความเร็วที่สามารถยืดหยุ่นได้ แสดงถึงแนวทำนองที่เคลื่อนไหวอย่างยืดหยุ่นและมุ่งไปข้างหน้า แต่ก็ยังคงมีความนิ่งสงบ และมีโทนเสียงที่เรียบเสมอกัน

2.5 *January* และ *October* จากชุด *The Seasons* ประพันธ์โดยปีเตอร์ อิลิช ไชคอฟสกี

2.5.1 ประวัติของปีเตอร์ อิลิทช์ ไชคอฟสกี

ปีเตอร์ อีลิทช์ ไชคอฟสกี (Peter Ilich Tchaikovsky, ค.ศ.1840-1893) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย เกิดที่เมืองว็อทกินสค์ (Voltkinsk) เส้นทางชีวิตนักดนตรีของไชคอฟสกีไม่ได้เริ่มต้นขึ้นตั้งแต่ยังเยาว์วัยเช่นผู้ประพันธ์เพลงคนอื่นเพราะเขาต้องศึกษาด้านกฎหมายตามความต้องการของบิดาจนกระทั่งจบปริญญาตรี อย่างไรก็ตาม เขาได้หาเวลาว่างเรียนรู้ดนตรีที่สนใจมาตั้งแต่เด็กก่อนหันมาศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราอย่างจริงจังที่สถาบันดนตรีแห่งเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก หลังจากนั้นจึงได้ประพันธ์ผลงานเพลงชิ้นสำคัญคือ Symphony *No.1 in G minor* ขึ้นในปี ค.ศ.1866 ต่อมาในปี ค.ศ.1877 ไชคอฟสกีได้ตัดสินใจสมรสกับลูกศิษย์ของตัวเอง แต่แล้วชีวิตแต่งงานก็ต้องจบลง ทำให้เขาคิดฆ่าตัวตายอยู่หลายครั้งก่อนที่จะมีอารมณ์มั่นคงขึ้นในปี ค.ศ.1800

หลังจากนั้นไชคอฟสกีได้ออกเดินทางไปยังทวีปยุโรป ซึ่งสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงให้เขาได้เป็นอย่างดี ผลงานที่มีชื่อเสียงของเขาเกิดขึ้นมากมายหลายบท ได้แก่ ซิมโฟนี เพลงโหมโรง คอนแชร์โต อุปรากรและบทเพลงเชมเบอร์ บทเพลงสำหรับเปียโน และบัลเลต์ โดยเฉพาะบัลเลต์

ที่เป็นที่รู้จักกันดี เช่น The *Swan lake*, *The Sleeping Beauty* และ*The Nutcracker* [3] แม้ว่าไชคอฟสกีจะสร้างผลงานที่มีชื่อเสียงอยู่หลายบท แต่เขาไม่เคยได้รับเกียรติอย่างจริงจังจากชาวรัสเซีย ตรงกันข้ามกับทางยุโรปที่ชื่นชมในตัวเขาเป็นอย่างมาก เมื่อไชคอฟสกีได้พบกับมาดามฟอนเมค เศรษฐีนีหม้ายผู้มั่งคั่ง ทำให้เขาได้รับโอกาสดี ๆ จากเธอ รวมถึงเงินสนับสนุนในการประพันธ์ผลงานด้านดนตรีอีกด้วย

ไชคอฟสกีเสียชีวิตด้วยโรคอหิวาตกโรคในวันที่ 6 พฤศจิกายน ค.ศ.1893 ซึ่งเป็นช่วงที่เขากำลังโด่งดังในฐานะคีตกวีคนสำคัญคนหนึ่งของดนตรียุคโรแมนติก

2.5.2 ลักษณะของบทประพันธ์

The Seasons เป็นเพลงชุด ประกอบด้วยบทเพลงขนาดสั้นจำนวน 12 บทที่มีลักษณะต่างกันออกไปตามบรรยากาศของเดือนทั้ง 12 เดือนในประเทศรัสเซีย ไชคอฟสกีประพันธ์เพลงชุดนี้ขึ้นในปี ค.ศ.1875 เนื่องจากได้รับการว่าจ้างจากนิโคเล แบร์นาร์ (Nikolay Bernard) บรรณาธิการนิตยสารฉบับหนึ่งให้ประพันธ์บทเพลงสั้น 12 เพลงสำหรับแต่ละเดือน โดยที่แบร์นาร์เป็นผู้เขียนเนื้อหาประกอบบทเพลงแต่ละบทให้

บทเพลงที่ผู้แสดงเลือกมาจากชุด *The Seasons* มีจำนวน 2 เพลง เพลงแรกคือ *January* หรือ *At the Fireside* มีอัตราจังหวะปานกลาง ไม่ช้าหรือเร็วเกินไป มีทำนองไพเราะและมีความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้า เพลงที่สองคือ *October* หรือ *Autumm Song* มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า นิ่งสงบ ทำนองเพลงให้ความรู้สึกเศร้าและโดดเดี่ยวท่ามกลางฤดูใบไม้ร่วง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.6 *The Fairy of Summer* และ *Capriccio* จากชุด *Cinderella, Op.97* ประพันธ์โดยเซอร์เก โปรโคเฟียฟ

2.6.1 ประวัติของเซอร์เก โปรโคเฟียฟ

เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev, ค.ศ.1891-1953) เป็นคีตกวี นักเปียโน และวาทยกรชาวรัสเซีย ได้รับการยอมรับจากการประพันธ์บทเพลงชิ้นเอกหลากหลายแนวเพลง โปรโค-เฟียฟเริ่มสนใจดนตรีเนื่องจากได้ยินมารดาของเขาเล่นเปียโน ทุกเย็นเขาจะได้ยินมารดาซ้อมเปียโน ส่วนมากเป็นเพลงของโชแปงและเบโทเฟน ทำให้โปรโคเฟียฟกลายเป็นเด็กที่มีพรสวรรค์ด้านดนตรีเกินวัย ในปี ค.ศ.1904 โปรโคเฟียฟเข้าศึกษาดนตรีที่โรงเรียนดนตรีเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก เป็นลูกศิษย์

---

[3] Alexander Poznansky, "Pyotr Ilyich Tchaikovsky," accessed May 3, 2021, https://www.britannica.com/biography/Pyotr-Ilyich-Tchaikovsky.

ของครูดนตรีชื่อดังหลายท่าน เขามีอายุน้อยกว่าเพื่อนร่วมชั้น แต่เรียกได้ว่ามีพรสวรรค์ล้ำหน้าคนอื่น ขณะที่โปรโคเฟียฟศึกษาอยู่ที่นั่น เขาได้ร่วมแสดงในงานแสดงดนตรีร่วมสมัยตั้งแต่ปี ค.ศ.1908 เป็นต้นมา ผลงานชิ้นแรกของเขาคือ *Piano Concerto No.1 in D-flat major* ออกแสดงครั้งแรกที่กรุงมอสโคว์ในวันที่ 25 กรกฎาคม ค.ศ.1912 ซึ่งได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี ในปีต่อมาเขาได้เดินทางไปกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ซึ่งเป็นการเดินทางไปต่างประเทศเป็นครั้งแรก และได้มีโอกาสเข้าชมผลงานของสตราวินสกีที่ร่วมงานกับนิโคไล ดิเลทสกี (Nikolay Diletsky, ค.ศ.1630-1680 โดยประมาณ) ในโอกาสนี้โปรโคเฟียฟได้พบกับดิเลทสกี และได้รับมอบหมายให้ประพันธ์เพลงสำหรับบัลเลต์เรื่องต่อไปของดิเลทสกี ต่อจากนั้นเมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่หนึ่งขึ้น โปรโคเฟียฟจึงกลับไปประเทศรัสเซียและทำงานประพันธ์เพลงต่อไป

ภายหลังการปฏิวัติรัสเซียในปี ค.ศ.1917 โปรโคเฟียฟได้อพยพออกจากประเทศรัสเซียไปพำนักที่ประเทศสหรัฐอเมริกา เยอรมนีและฝรั่งเศส ประกอบอาชีพในฐานะคีตกวี นักเปียโนและวาทยกร ในช่วงนี้ภาวะเศรษฐกิจตกต่ำครั้งใหญ่ในปี ค.ศ.1929 ได้บั่นทอนโอกาสและความก้าวหน้าของโปรโคเฟียฟในประเทศสหรัฐอเมริกาและยุโรปตะวันตก นักดนตรีแถวหน้าอย่างเขาประสบความยากลำบากในการออกตระเวนทัวร์คอนเสิร์ต ในที่สุดเขาจึงตัดสินใจกลับมาที่ประเทศรัสเซียในปี ค.ศ.1936 และประสบความสำเร็จอย่างมาก ผลงานที่โด่งดังที่สุดของเขาคือ *Peter and the Wolf* ซึ่งเป็นบทเพลงประกอบการบรรยายที่ไพเราะสำหรับเด็ก และบัลเลต์ *Cinderella*

โปรโคเฟียฟเสียชีวิตเมื่อวันที่ 5 มีนาคม ค.ศ.1953 ที่กรุงมอสโคว์ในฐานะผู้ประพันธ์เพลงที่ได้รับการชื่นชมมากที่สุดคนหนึ่งในศตวรรษที่ 20

2.6.2 ลักษณะของบทประพันธ์

โปรโคเฟียฟประพันธ์เพลงสำหรับบัลเลต์เรื่อง *Cinderella* ขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1940-1944 ออกแสดงรอบปฐมทัศน์ในวันที่ 21 พฤศจิกายน ค.ศ.1945 และได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี การดำเนินเรื่องราวมีทั้งหมด 3 ฉาก ทุกฉากมีบทเพลงของโปรโคเฟียฟประกอบ บทเพลงมีทั้งหมด 3 ชุด ได้แก่ *Op. 95* ประกอบด้วยเพลง 3 บท *Op. 97* ประกอบด้วยเพลง 10 บท และ *Op.102* ประกอบด้วยเพลง 6 บท ต่อมาเขาได้เรียบเรียงใหม่สำหรับเดี่ยวเปียโนด้วย

The Fairy of Summer และ *Capriccio* จาก *Op.97* เป็นเพลงประกอบในฉากที่ 1 ซึ่งเป็นช่วงที่หญิงชราผู้ยากจนกลายเป็นนางฟ้าเพื่อช่วยซินเดอเรลลาแปลงโฉมเพื่อไปร่วมงานเลี้ยงในตอนกลางคืนที่พระราชวัง บทเพลงมีอัตราจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว โดยเฉพาะ *The Fairy of Summer* จะมีช่วงที่ไล่บันไดเสียงไปมาเป็นทำนองอย่างรวดเร็วหลายครั้ง

2.7 *Papillons, Op.2* ประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์

2.7.1 ประวัติของโรเบิร์ต ชูมันน์

โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ.1810-1856) มีความสนใจในศิลปะ 2 แขนงตั้งแต่วัยเด็ก คือเปียโนกับวรรณคดี เนื่องจากบิดาของเขาเป็นนักประพันธ์เพลงและบรรณาธิการหนังสือ ในวัยเด็กชูมันน์จึงแต่งทั้งเพลงและหนังสือ รวมถึงบทกวี เมื่อบิดาเสียชีวิตลง เขาจึงสูญเสียผู้ให้การสนับสนุนที่จะทำให้เขาเป็นนักดนตรีอาชีพ ส่วนมารดาของชูมันน์นั้นได้ผลักดันให้เขาเรียนกฎหมาย ระหว่างเรียนกฎหมายที่เมืองไลพ์ซิก เขาได้เรียนเปียโนกับฟรีดริช วีค (Friedrich Wieck, ค.ศ.1785-1873) และต่อมาได้แต่งงานกับบุตรสาวของวีค ชื่อคลารา ชูมันน์ (Clara Schumann, ค.ศ.1819-1896) ชูมันน์ทำทุกวิถีทางเพื่อเป็นนักดนตรีเอก ทั้งการฝึกฝนด้วยความขยันขันแข็ง และการใช้เครื่องกลช่วยเพิ่มความเร็วให้กับการเคลื่อนไหวของนิ้ว จนทำให้นิ้วกลางมือขวาใช้การไม่ได้ ความฝันที่จะกลายเป็นนักเปียโนเอกจึงต้องสิ้นสุดลงเมื่อเขามีอายุได้เพียง 22 ปีเท่านั้น

ระหว่าง ค.ศ.1831-1838 ชูมันน์ตัดสินใจหันมาประกอบอาชีพประพันธ์เพลงอย่างเต็มตัว บทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดของเขาคือบทเพลงสำหรับเปียโน นอกจากนั้นเขายังเขียนบทความลงในนิตยสารดนตรี ทำให้ได้ชื่อว่าเป็นนักวิจารณ์และผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี ชูมันน์เป็นคนที่ทำงานหนักซึ่งทำให้เขาเกิดอาการเจ็บป่วย และกลายเป็นโรคประสาท ในปี ค.ศ.1854 ขณะที่เขามีอายุ 44 ปี สุขภาพของเขาทรุดโทรมอย่างหนัก มีอาการเจ็บป่วยทั้งทางร่างกายและทางจิตใจ เกิดอาการท้อแท้สิ้นหวังจนต้องเข้ารับการรักษาสุขภาพจิตในโรงพยาบาลแห่งหนึ่ง และเสียชีวิตลงในวันที่ 29 กรกฎาคม ค.ศ.1856

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.7.2 ลักษณะของบทประพันธ์

Papillons, Op.2 เป็นเพลงชุดที่ชูมันน์ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1831 มีทั้งหมด 12 เพลง เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับงานเลี้ยงใส่หน้ากากที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากนวนิยายของ ฌอง ปอล ซาร์ตร์ (Jean Paul Sartre) บทเพลงชุดนี้ประกอบด้วยบทนำในกุญแจเสียงดีเมเจอร์คล้ายกับเป็นช่วงแนะนำของเพลงบทต่อ ๆ ไปซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงเต้นรำในจังหวะวอลซ์และโปโลแนส (polonaise) เพลงที่มีจังหวะแบบโปโลแนส คือเพลงที่ 5 และ 11 ในเพลงที่ 11 กล่าวถึงตัวละครในนวนิยายซึ่งเป็นชาวโปแลนด์จึงทำให้มีการใช้จังหวะแบบโปโลแนส ระหว่างเพลงที่ 1 ถึง 12 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่หลากหลาย เพลงแต่ละบทไม่มีความเกี่ยวข้องกัน ยกเว้นตอนที่ทำนองจากเพลงที่ 6 ในส่วนที่เป็น A majorกลับมาปรากฏอีกครั้งในเพลงที่ 10 ช่วงกุญแจเสียง G major และตอนที่ทำนองหลักในบทเพลงสุดท้ายคือ *Finale* ซึ่งกลับมาอยู่ในกุญแจเสียง D major เหมือนบทนำอีกครั้ง มีการเสนอแนวทำนองเดิมเหมือนกัน แต่มีเสียงประสานที่ต่างออกไป ในเพลง *Finale* มีทำนองมาจากบทเพลง

พื้นบ้านของประเทศเยอรมนีซึ่งเป็นบทเพลงที่คุ้นหูและนิยมนำมาบรรเลงในตอนจบของงานเฉลิมฉลองต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 3
อรรถาธิบายบทเพลง

ในการคัดเลือกบทประพันธ์สำหรับการแสดง ผู้แสดงได้คัดเลือกบทประพันธ์จากยุคที่แตกต่างกันทั้งหมด 4 ยุค เพื่อให้เห็นถึงความแตกต่างของบทเพลงในแต่ละยุค โดยมีรายละเอียดเกี่ยวกับบทเพลงดังนี้

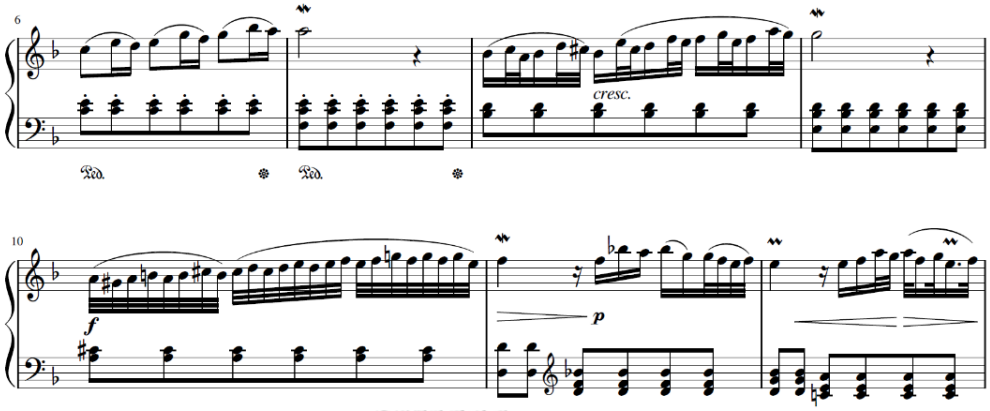
3.1 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor, BWV 974* และ *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.10 in C minor, BWV 981*

3.1.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง

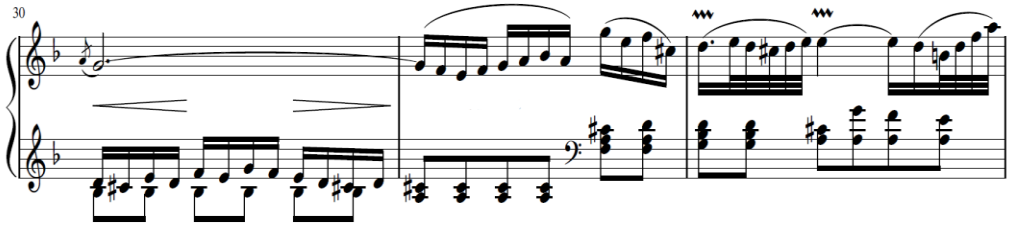
Adagio จาก *Keyboard Concerto No.3* บรรเลงในอัตราจังหวะช้า มีทำนองไพเราะและเคลื่อนไหวไปข้างหน้า มีการใช้คอร์ดเดียวตลอดทั้งห้องประกอบตลอดท่อนนี้ ประพันธ์ขึ้นสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในยุคบาโรก ซึ่งมีกลไกที่ต่างออกไปจากเปียโนในสมัยปัจจุบัน และเปียโนยังสามารถสร้างเสียงได้หลายลักษณะมากกว่าฮาร์ปซิคอร์ดอีกด้วย บาคได้นำเพลงบทนี้ออกแสดงเพื่อให้ความรู้และแรงบันดาลใจจากสิ่งที่เขาได้เรียนรู้เกี่ยวกับอิตาเลียนคอนแชร์โต โดยยังคงมีความเป็นเอกลักษณ์และความคิดสร้างสรรค์ของบาคเองอยู่ด้วย

บทเพลงนี้มีการแปรทำนองในมือขวาทั้งหมด 3 ครั้ง แต่ละครั้งผู้แสดงบรรเลงด้วยความเข้มเสียงที่ต่างกันออกไปเพื่อให้เกิดสีสันของทำนอง ครั้งแรกผู้แสดงบรรเลงทำนองด้วยเสียงที่เบา ครั้งที่สองค่อย ๆ ดังขึ้น เมื่อมาถึงทำนองแปรในครั้งที่สามให้เริ่มด้วยเสียงดัง บรรเลงทำนองแต่ละครั้งให้มีเสียงเชื่อมต่อกัน ตั้งแต่ห้องที่ 8 บรรเลงแบบค่อย ๆ ดังขึ้นจนถึงห้องที่ 11 จังหวะที่ 2 จึงเบาลงทันที ส่วนคอร์ดในมือซ้ายเป็นคอร์ดเดียวประกอบตลอดทั้งห้อง คอร์ดประกอบในมือซ้ายให้กดโดยนิ้วติดคีย์มากที่สุด ระหว่างโน้ตไม่ยกมือให้เสียงขาดจากกัน รวมทั้งต้องบรรเลงคอร์ดให้เสียงเบาและเรียบเสมอกัน ช่วงที่มีโน้ตทริล (trill) ในจังหวะแรกของห้องที่ 7, 9, 11 และ 12 ให้เหยียบเพเดิลหลังทริลในจังหวะแรกเพื่อไม่ให้เสียงออกมาเบลอ ส่วนห้องที่ไม่มีโน้ตทริล จังหวะแรกให้เปลี่ยนเพเดิลทันที (ตัวอย่างที่ 1)

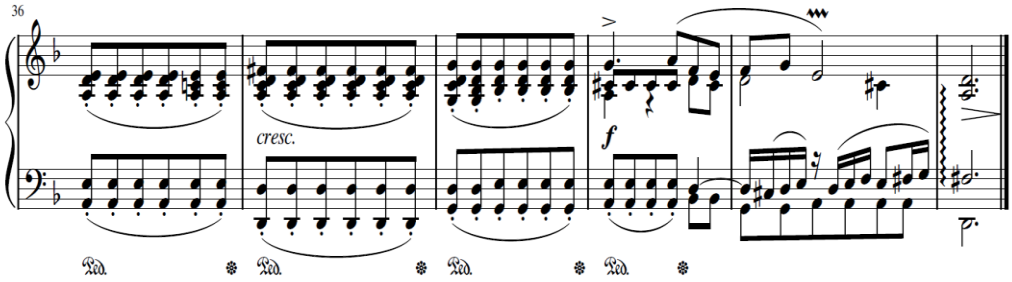
ตัวอย่างที่ 1 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 6-12



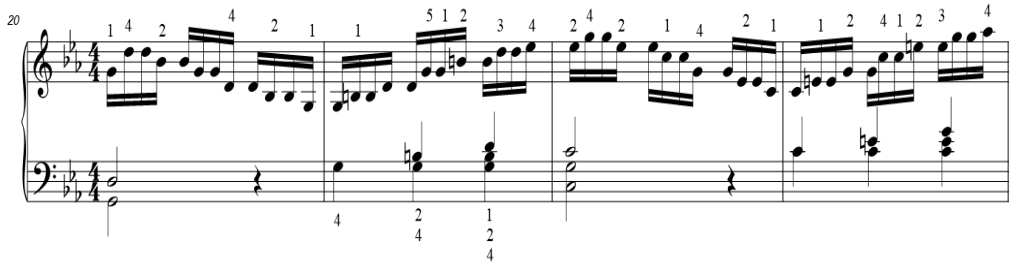
ห้องที่ 30 ทำนองเป็นโน้ตทริลยาวต่อเนื่องตลอดทั้งห้อง ช่วงนี้ให้บรรเลงยืดจังหวะช้าลงเล็กน้อยเพื่อให้มีการแสดงออกด้วยอารมณ์ความรู้สึก บรรเลงเริ่มต้นเบาแล้วค่อย ๆ ดังขึ้น จากนั้นเบาลงอีกครั้งก่อนเข้าห้องที่ 31 ส่วนในห้องที่ 32 มีโน้ตทริลในจังหวะที่สอง ให้บรรเลงยืดจังหวะเล็กน้อยเช่นเดียวกับห้องที่ 30 (ตัวอย่างที่ 2)

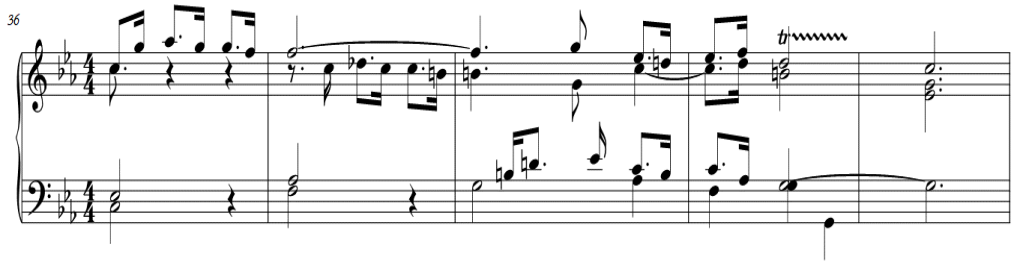
ตัวอย่างที่ 2 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 6-12

ช่วงนี้มีการกดคอร์ดซ้ำตลอดห้องทั้งในมือขวาและซ้าย ควรบรรเลงให้นิ้วติดคีย์ที่สุดแล้วค่อย ๆ ดังขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 37 จนถึงห้องที่ 39 เมื่อถึงห้องที่ 40 ค่อย ๆ ช้าลงก่อนจบเพลงด้วยคอร์ด D major (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 36-41



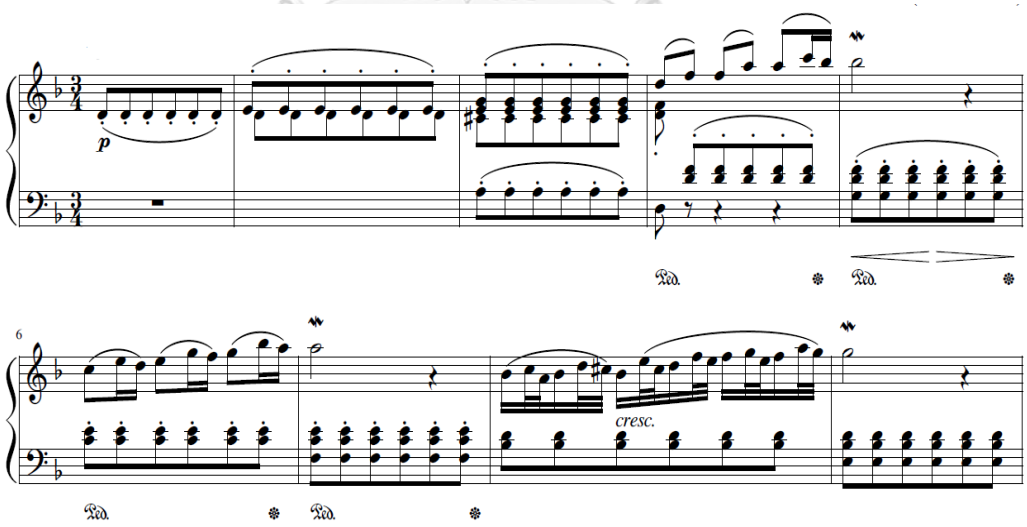
ส่วน Adagio จาก *Keyboard Concerto No.10 in C minor* อยู่ในอัตราช้าไม่มากนัก มีบางช่วงที่ใช้มือขวาบรรเลงทำนองเพียงมือเดียวซึ่งแนวทำนองและจังหวะแสดงถึงลักษณะของเสียงที่มีความยิ่งใหญ่ สง่างาม แม้ว่าจะเป็นท่อนช้าแต่มีอัตราความเร็วที่ไม่ช้ามาก ในช่วงที่มีทำนองมือเดียวให้ใช้ทั้งมือซ้ายและขวาในการบรรเลงเพื่อให้เสียงของทำนองเคลื่อนที่ได้อย่างราบรื่น การเลือกใช้นิ้วดังตัวอย่างที่ 4 จะทำให้เคลื่อนที่ได้สะดวกมากขึ้นด้วย

ตัวอย่างที่ 4 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 20-23

ในช่วงก่อนจบท่อน บรรเลงด้วยอัตราความเร็วช้าลงเล็กน้อย ในห้องที่ 39 ผู้แสดงเพิ่มการทริล โดยเพิ่มโน้ต E-flat เข้าไปเพื่อเพิ่มความสวยงามของบทเพลงก่อนจบเพลงอย่างสง่างามในคอร์ด C minor (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 36-40

3.1.2 วิธีการฝึกซ้อม

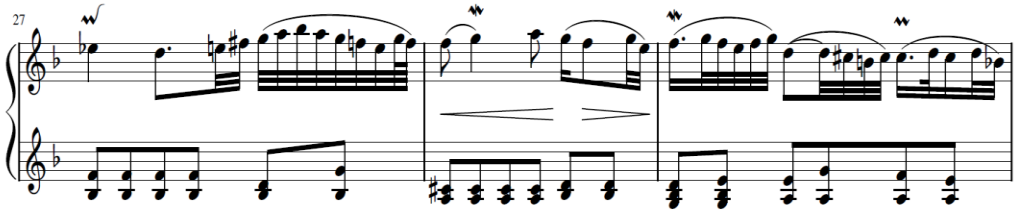
Adagio จาก *Keyboard Concerto No.3* มีความยากในเรื่องของรายละเอียดการบรรเลง เช่น การคุมโทนเสียงในมือซ้ายให้เบาและเชื่อมต่อกันไม่กระแทก ในส่วนของทำนองที่มีเสียงเชื่อมกันและเคลื่อนไหวอย่างนุ่มนวล ควรซ้อมทีละมือก่อนโดยซ้อมคอร์ดในมือซ้ายอย่างช้า ๆ พยายามให้นิ้วติดคีย์เมื่อต้องกดคอร์ดซ้ำและไม่ให้เสียงขาดจากกัน ทำนองมือขวาให้ซ้อมให้เสียงเชื่อมต่อกัน (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* ห้องที่ 1-9



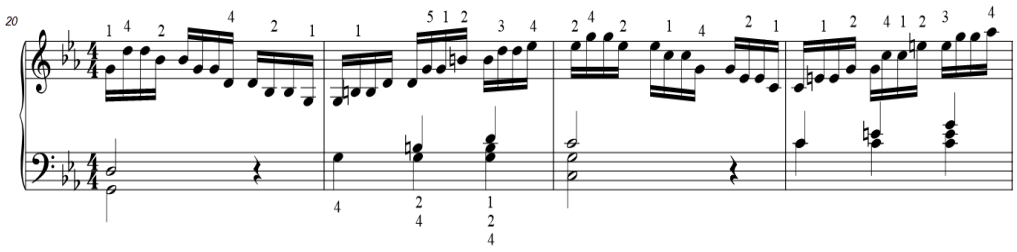
ในห้องที่มีโน้ตเขบ็ตสองชั้นหรือสามชั้น พบว่าการบรรเลงให้ตรงจังหวะค่อนข้างยาก ผู้แสดงจึงซ้อมช้าและเปิดเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) ระหว่างฝึกซ้อมด้วย (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 *Adagio* จาก *Keyboard Concert No.3 in D minor* ห้องที่ 27-29



Adagio จาก *Keyboard Concerto No.10 in C minor* ในช่วงที่มีการบรรเลงแนวทำนองเดียวห้องที่ 20-23 ผู้แสดงต้องบรรเลงอย่างรวดเร็วจึงอาจทำให้เกร็งนิ้วมือหรือเสียงออกมาไม่ต่อเนื่องได้ ในส่วนนี้ซ้อมช้ากับเมโทรนอมรวมทั้งพยายามไม่เกร็งนิ้ว จากนั้นค่อยเพิ่มความเร็วมากขึ้นจนเท่ากับความเร็วของบทเพลงจริง (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.10 in C minor* ห้องที่ 20-23



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

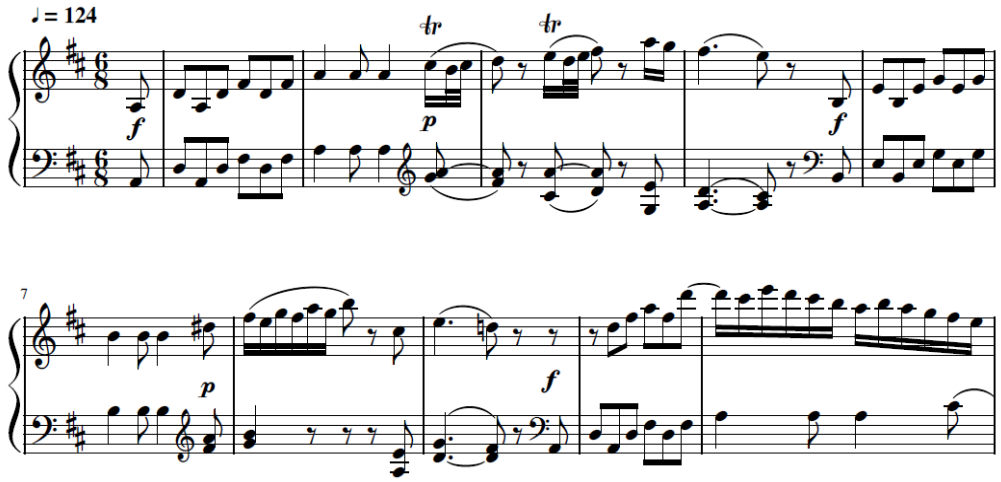
3.2 *Piano Sonata in D major, K.576*

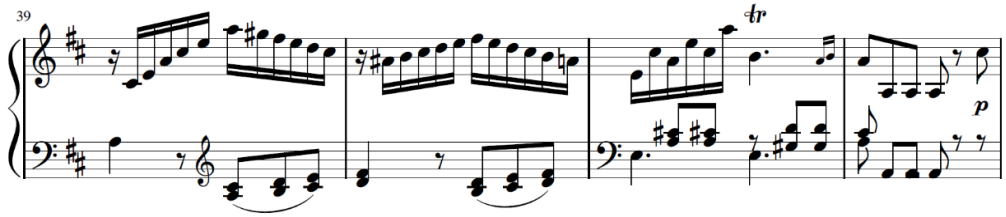
3.2.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง

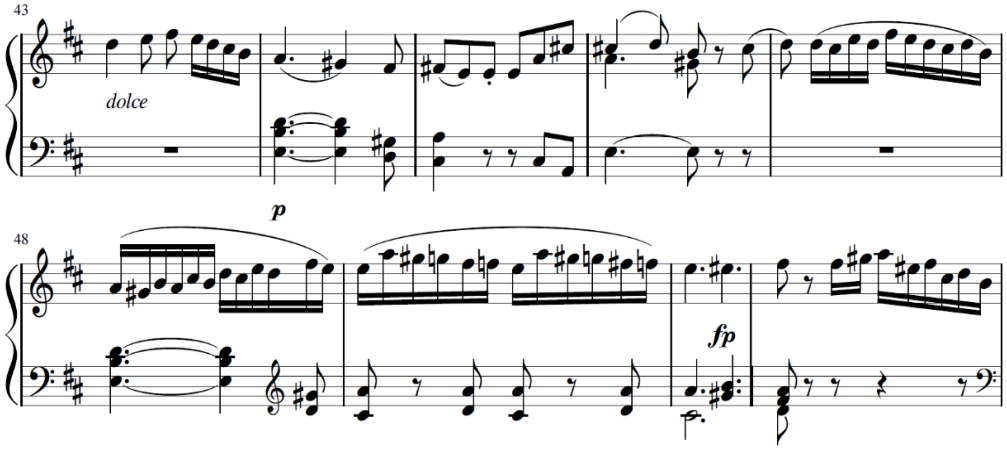
ท่อนที่ 1 *Allegro* อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata form) ในกุญแจเสียง D major มีอัตราจังหวะเร็วสนุกสนาน ประกอบด้วยทำนองหลัก 2 ทำนอง เสียงในบทเพลงของโมสาร์ทมักมีลักษณะที่เบาใสแต่ฟังดูแล้วมีพลังเสียงและคล่องแคล่ว รวมทั้งมีการเปลี่ยนเสียงดัง-เบาอย่างทันทีในหลายช่วงของบทเพลง ในการบรรเลงบทเพลงของโมสาร์ท จึงควรซ้อมเทคนิคเช่น สเกล (Scale) หรืออาร์เปโจ (Arpeggio) มาเป็นอย่างดี การคุมโทนเสียงให้เท่ากันทั้งในมือซ้ายและขวาเป็นสิ่งสำคัญมากในบทเพลงของโมสาร์ท

บทเพลงเริ่มต้นด้วยทำนองหลักแรกในจังหวะ 6/8 ห้องที่ 1-9 ไล่สูงขึ้นแบบอาร์เปโจด้วยเสียงที่คล่องแคล่วและราบรื่น จะเห็นว่าทำนองที่เริ่มต้นเพลงมีลักษณะเป็นประโยคถาม-ตอบ ประโยคแรกในห้องที่ 1-4 ตามด้วยประโยคที่ 2 ซึ่งเป็นทำนองคล้ายเดิมแต่มีระดับเสียงสูงขึ้นในห้องที่

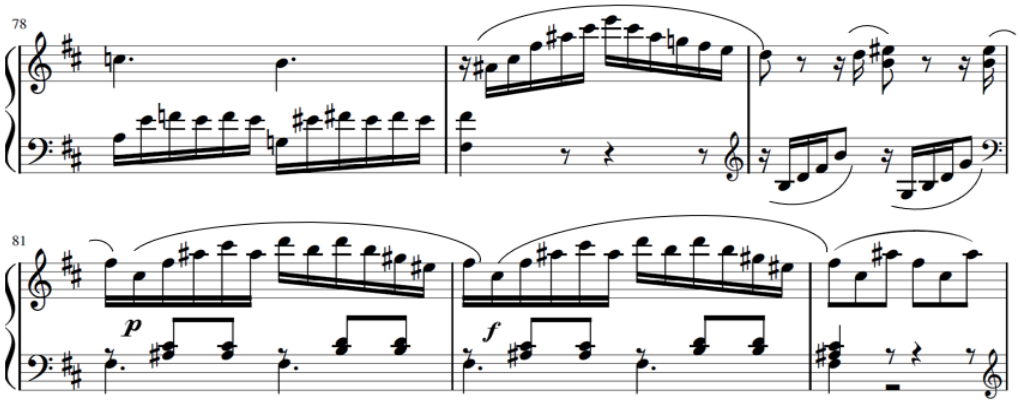
5-9 ตามด้วยประโยคที่ 3 และ 4 ในลักษณะแบบเดียวกัน ในส่วนนี้หากมองในแต่ละประโยคจะเห็นว่ามีลักษณะคล้ายกับการโต้ตอบกันอยู่ดังเช่นทำนองในห้องที่ 1-3 เป็นทำนองเปิดตามด้วยทำนองที่มารับในห้องที่ 3-5 ในแต่ละประโยคผู้แสดงเริ่มทำนองเปิดด้วยเสียงดังและมั่นใจ ตามด้วยทำนองรับที่เสียงเบาลงทันที ในส่วนของเพเดิล ผู้แสดงใส่เพเดิลบางช่วงของประโยคเพลง โดยเฉพาะช่วงที่เป็นโน้ตค้างยาวหรือทริลเพื่อให้เสียงฟังดูไม่แห้งจนเกินไป เป็นการเพิ่มสีสันของเสียงให้มีโทนเสียงที่ไพเราะขึ้นตามลีลาของโมสาร์ท (ตัวอย่างที่ 9)

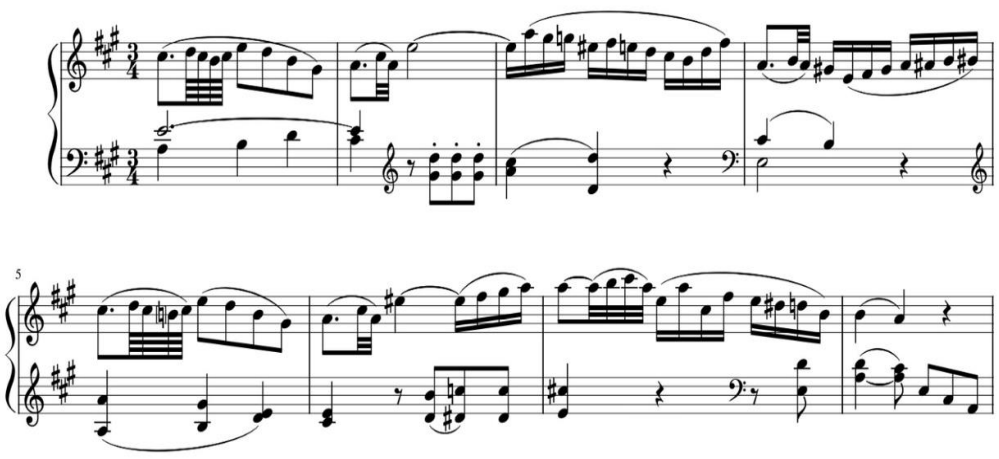
ตัวอย่างที่ 9 *Allegro* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 1-11

ในช่วงที่มีโน้ตทริล โดยเฉพาะในห้องที่ 41 ในส่วนของทำนองก่อนหน้ามีการไล่สเกลและอาร์เปโจมาอย่างต่อเนื่อง จึงควรรักษาจังหวะในการทริลไม่ให้ช้าลง รวมทั้งมีเสียงที่ชัดและเบาใส ผู้แสดงบรรเลงช่วงนี้ให้มือทั้งสองข้างมีเสียงที่สมดุลกัน ต่อมาในห้องที่ 42 จึงเริ่มด้วยทำนองหลักที่สองของบทเพลงในกุญแจเสียง A major (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 *Allegro* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 39-42

ทำนองหลักที่สองเริ่มต้นในห้องที่ 42 ด้วยทำนองในมือขวาที่ไม่มีแนวประกอบ แต่เป็นช่วงที่อารมณ์เพลงเปลี่ยนมีความนิ่งและทำนองที่หวานละมุนมากขึ้น ในห้องที่ 46-47 พบโน้ตไล่สูงขึ้นเป็นโครมาติกโดยมีแนวเสียงบนเหมือนทำนองหลักที่สอง ในช่วงตั้งแต่เริ่มทำนองหลักที่สองนี้ ผู้แสดงเปลี่ยนอารมณ์ให้มีเสียงละมุนมากขึ้นด้วยการเริ่มด้วยเสียงเบาแต่ยังมีความคมชัด (ตัวอย่างที่ 11)

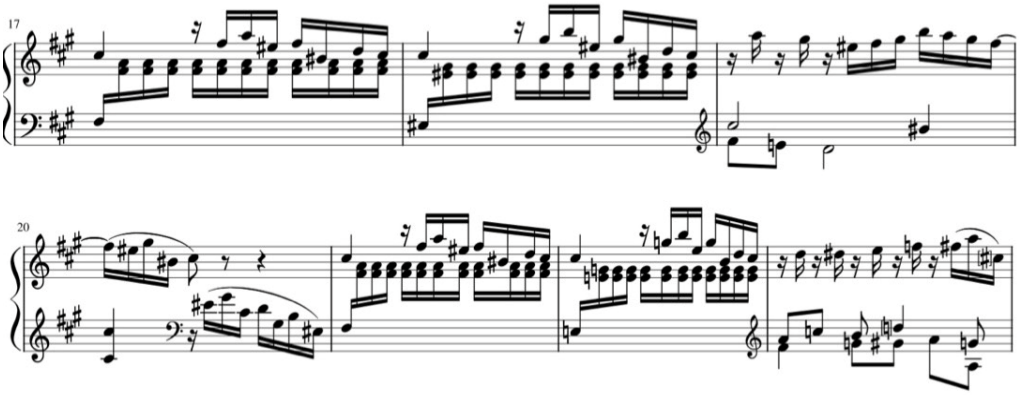
ตัวอย่างที่ 11 *Allegro* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 43-51

ช่วงที่มีการบรรเลงเป็นอาร์เปโจในมือขวาและซ้ายสลับกัน ให้บรรเลงเสียงต่อเนื่องกันเป็นประโยคตามเครื่องหมายในโน้ตเพลง ทำนองมือขวาที่มีการซ้ำทำนองในห้องที่ 81 และ 82 บรรเลงทำนองครั้งแรกเสียงเบา ครั้งที่สองเสียงดัง (ตัวอย่างที่ 12)

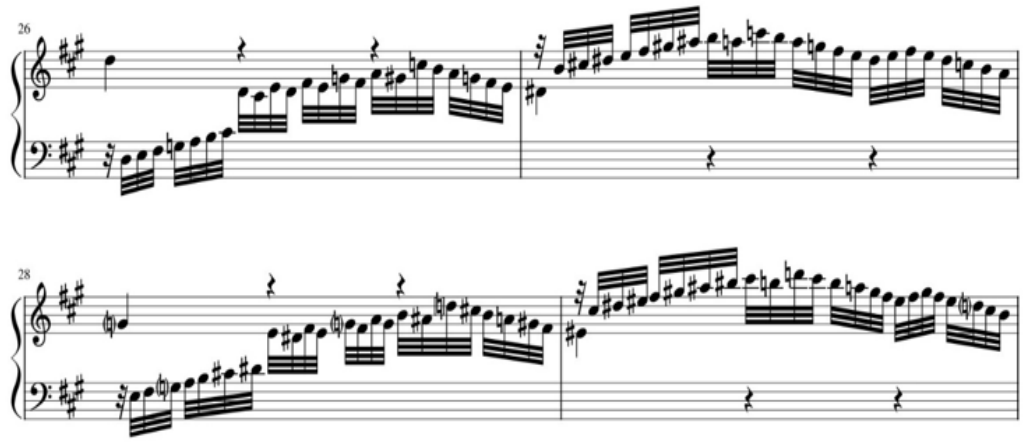
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 12 *Allegro* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 78-83

ท่อนที่ 2 *Adagio* อยู่ในกุญแจเสียง A major มีอัตราจังหวะช้า โดยรวมมีความนิ่งสงบ ทำนองมีเสียงละมุนไพเราะ พบทำนองหลักของท่อนนี้ในห้องที่ 1-8 ประกอบด้วยประโยค 2 ประโยค ประโยคละ 4 ห้อง ประโยคแรกในห้องที่ 1-4 บรรเลงเริ่มด้วยเสียงเบาที่โน้ต C-sharp แล้วค่อย ๆ ดังขึ้นจนถึงโน้ต E ผู้แสดงเน้นเสียงโน้ต E ต่อมาในประโยคที่ 2 ห้องที่ 5-8 บรรเลงเช่นเดียวกับประโยคแรก โน้ต E เปลี่ยนเป็น E-sharp และห้องที่ 7-8 ทำนองเปลี่ยนไปไม่เหมือนประโยคแรก ผู้แสดงคุมโทนเสียงของทำนองในมือขวาให้นิ่งและเชื่อมต่อกันมากที่สุด คอร์ดมือซ้ายบรรเลงตามเครื่องหมายในส่วนของเพเดิลเนื่องจากท่อนนี้เป็นเพลงช้า เน้นทำนองและเสียงที่ไพเราะต่อเนื่องกัน ในท่อนนี้จึงใช้เพเดิลเกือบทั้งหมดยกเว้นเฉพาะช่วงที่มีตัวหยุด เช่นในห้องที่ 4 ซึ่งต้องยกเพเดิลออกในจังหวะที่สาม รวมถึงยกเพเดิลตรงที่มีโน้ตสตักกาโตเช่นในห้องที่ 2 (ตัวอย่างที่ 13)

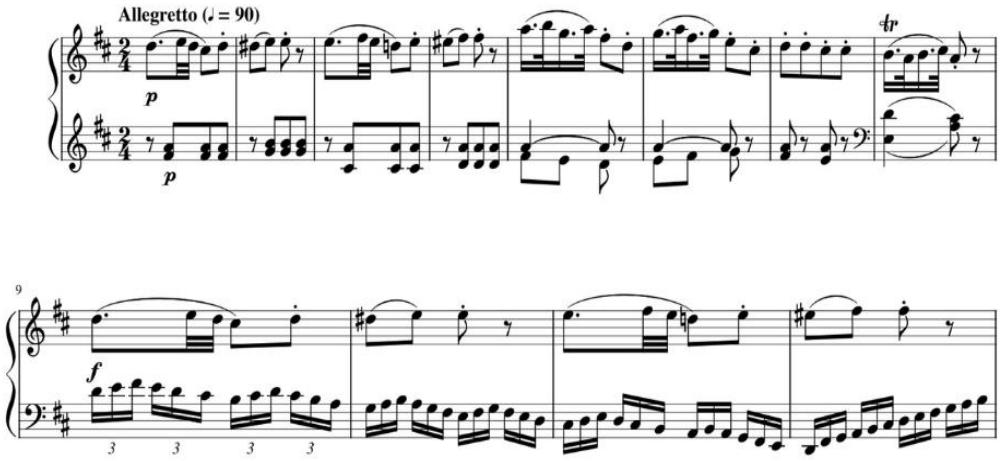
ตัวอย่างที่ 13 *Adagio* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 1-8

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตั้งแต่ห้องที่ 17 เข้าสู่ช่วงที่สองของท่อน เป็นช่วงที่เข้าสู่กุญแจเสียง F-sharp minor เริ่มต้นด้วยทำนองที่เป็นซีเควนซ์ (Sequence) ได้แก่ ห้องที่ 17-18 และ 21-22 คอร์ดในมือซ้ายเป็นคอร์ดเดียวประกอบตลอดทั้งห้อง ช่วงนี้บรรเลงมือซ้ายให้เบาและนิ้วติดคีย์มากที่สุด ในทำนองมือขวาบรรเลงต่อเนื่องกันเป็นประโยค ดังขึ้นในประโยคที่เป็นซีเควนซ์ในครั้งที่สอง ความเร็วของการบรรเลงช่วงที่สองนี้ไม่ควรช้าลง บรรเลงจังหวะเท่าช่วงแรกอย่างสม่ำเสมอ (ตัวอย่างที่ 14)

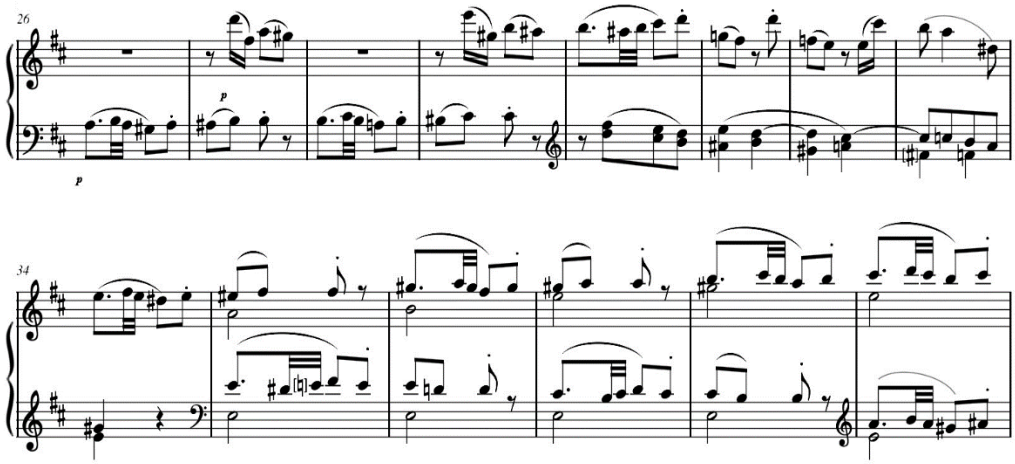
ตัวอย่างที่ 14 *Adagio จาก Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 17-23

พบโน้ตโครมาติกตั้งแต่ห้องที่ 26-29 ช่วงนี้ผู้แสดงบรรเลงให้เสียงของโน้ตต่ำสุดมีเสียงเบาและค่อย ๆ ดังขึ้นเมื่อโน้ตมีเสียงสูงขึ้น รวมถึงบรรเลงให้มีโทนเสียงเรียบและต่อเนื่องกัน (ตัวอย่างที่ 15)

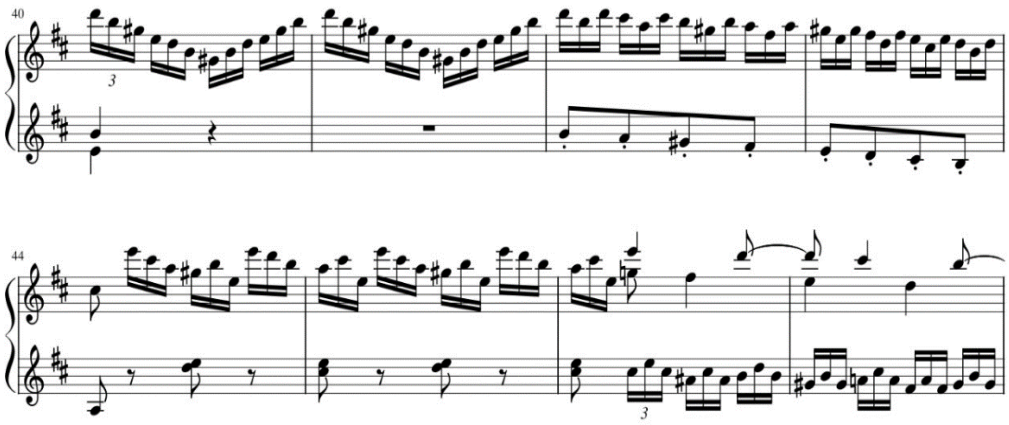
ตัวอย่างที่ 15 *Adagio* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 26-29

ท่อนที่ 3 *Allegretto* เป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลง มีอัตราความเร็วสนุกสนาน อยู่ในกุญแจเสียง D major สังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo Form) มีโครงสร้างนำตอน A กลับมามากกว่า 1 ครั้ง ประกอบด้วย 5 ตอนดังนี้ A B A C A ตอน A1 คือห้องที่ 1-20 ตอน A2 ห้องที่ 65-84 ตอน A3 คือห้องที่ 163-184

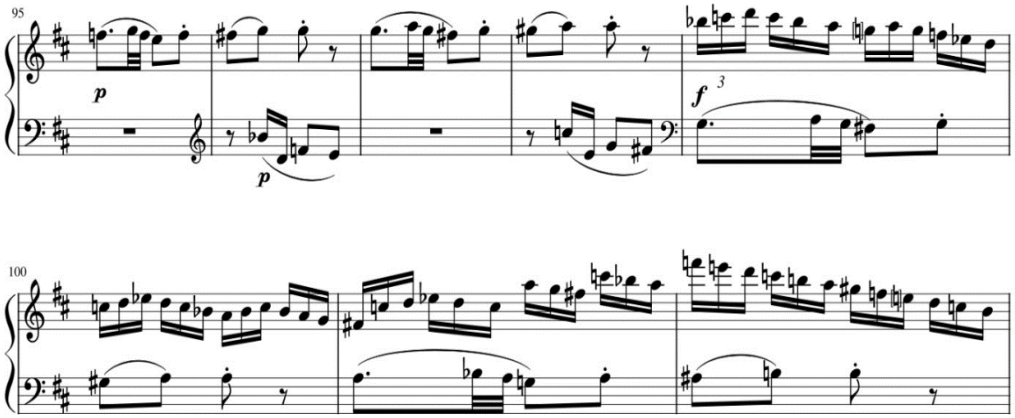
ตอน A พบทำนองหลักในห้องที่ 1-8 แบ่งเป็น 2 ประโยค ส่วนนี้ผู้แสดงบรรเลงประโยคแรกด้วยเสียงเบาก่อน ประโยคที่ 2 จึงดังขึ้น ในห้องที่ 9-12 เป็นการนำทำนองกลับมาเหมือนเดิมแต่เปลี่ยนทำนองประกอบจากโน้ตเขบ็ตสองชั้น (Semiquaver) เป็นโน้ตสามพยางค์ (Triplet) โน้ตมีทิศทางลงแล้วขึ้นในห้องที่ 12 ช่วงนี้เปลี่ยนอารมณ์เพลงเป็นเสียงดังและมีความคล่องแคล่วมากกว่าตอนเริ่มต้นเพลง ทำนองที่เป็นโน้ตสามพยางค์ทั้งมือซ้ายและขวาให้บรรเลงอย่างราบรื่นและเสียงใสในส่วนของเพเดิลผู้แสดงสามารถใส่เพเดิลได้บางช่วง ยกเว้นโน้ตที่มีเครื่องหมายสตักกาโตหรือตัวหยุด (ตัวอย่างที่ 16)

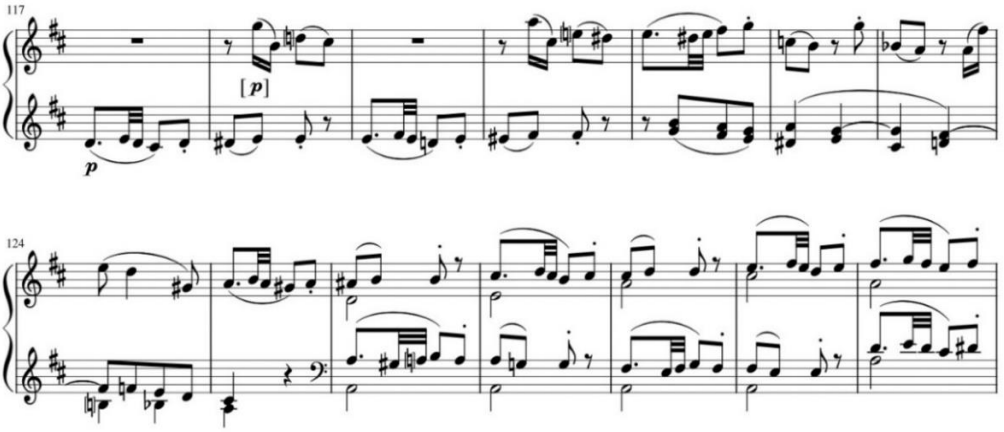
ตัวอย่างที่ 16 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 1-12

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

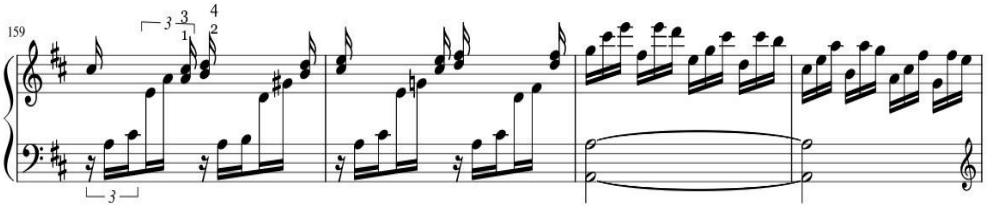
ตอน B มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น A major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงโดมินันท์ (Dominant Key) เริ่มต้นตอน B ด้วยทำนองที่ซ้ำกับทำนองหลักของตอน A แต่เปลี่ยนมาอยู่ระดับเสียงที่ต่ำกว่าในมือซ้าย มีการสลับทำนองระหว่างมือขวาและซ้ายคล้ายกับการหยอกล้อกันของเสียงผู้ชายและผู้หญิง ช่วงนี้ผู้แสดงใส่ความรู้สึกและอารมณ์บทเพลงเหมือนการหยอกล้อระหว่างชายหญิง เพื่อให้เกิดอารมณ์เพลงที่มีสีสันมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 17)

ตัวอย่างที่ 17 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 26-39

ในห้องที่ 42 ผู้แสดงบรรเลงโดยเน้นโน้ตแนวบนที่เป็นโครมาติก ส่วนทำนองประกอบในมือซ้ายให้เบา ในห้องที่ 46 พบทำนอง 3 แนวทำนอง บรรเลงแนวทำนองบนให้เด่นชัดและเสียงเชื่อมต่อกันหมด แนวล่างสุดในมือซ้ายให้เน้นเฉพาะโน้ตในจังหวะตก ส่วนแนวกลางให้บรรเลงเสียงเบา แนวบนและแนวกลางให้บรรเลงด้วยมือขวา (ตัวอย่างที่ 18)

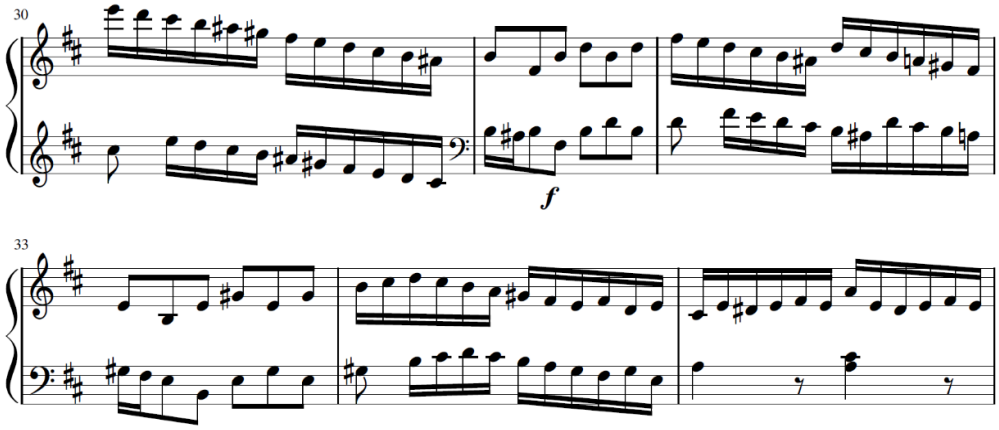
ตัวอย่างที่ 18 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 40-47

ตอน C เริ่มต้นกุญแจเสียง G minor จากนั้นเปลี่ยนเป็น B minor ในห้องที่ 95-102 พบทำนองที่ซ้ำกับทำนองหลักแต่อยู่ต่างระดับเสียงกันหลายครั้งสลับกันทั้งในมือซ้ายและขวา ในการบรรเลง ต้องบรรเลงทำนองหลักให้เด่นชัดกว่าแนวประกอบ (ตัวอย่างที่ 19)

ตัวอย่างที่ 19 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 95-102

ตั้งแต่ห้องที่ 117-151 พบว่าเป็นช่วงที่เหมือนกับบางช่วงของตอน A และ B แต่อยู่ในระดับเสียงที่ต่างกัน (ตัวอย่างที่ 20)

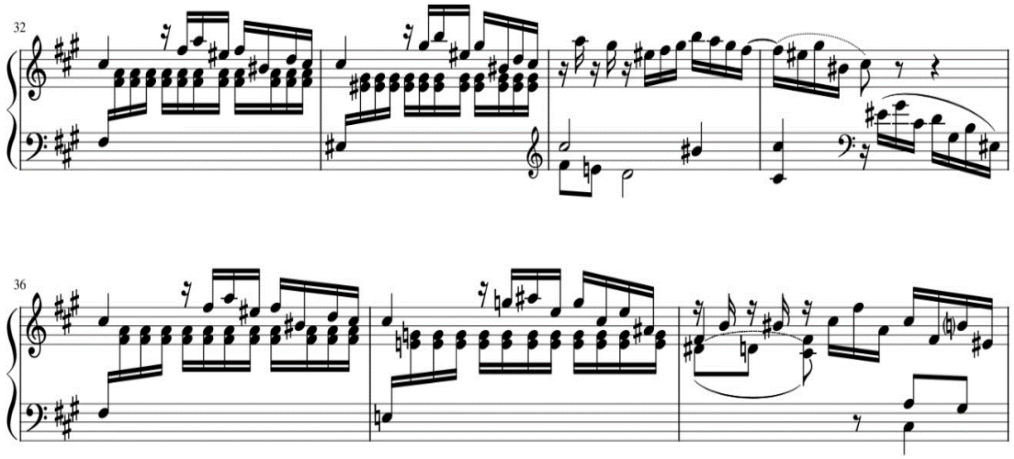
ตัวอย่างที่ 20 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 117-130

ในห้องที่ 159-160 พบโน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นคู่สามต่อกัน เนื่องจากบทเพลงค่อนข้างเร็ว ผู้แสดงจึงใช้นิ้ว 3 กับ 1 ในขั้นคู่แรก ตามด้วยนิ้ว 4 กับ 2 ในขั้นคู่หลังตลอดทั้งสองห้องเนื่องจากเป็นนิ้วที่แข็งแรงกว่านิ้ว 4 หรือ 5 ทำให้เวลาบรรเลงเร็วเสียงโน้ตจะไม่หาย (ตัวอย่างที่ 21)

ตัวอย่างที่ 21 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 159-162

3.2.2 วิธีการฝึกซ้อม

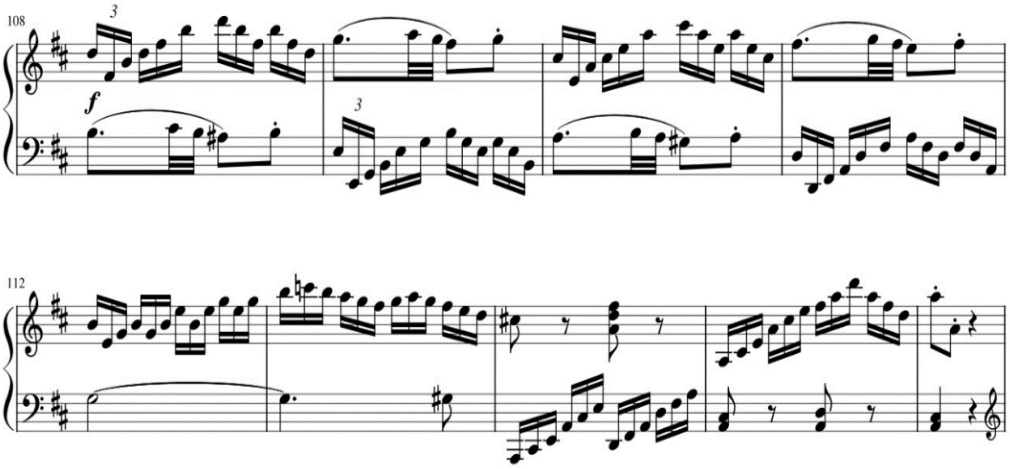
ในการฝึกซ้อม *Piano Sonata in D major, K.576* ผู้แสดงแบ่งซ้อมอย่างช้า ๆ ในทุกช่วงของเพลง เนื่องจากมีโน้ตที่ต้องบรรเลงเป็นสเกลหรืออาร์เปโจอย่างรวดเร็ว การคุมให้นิ้วบรรเลงเสียงให้ใสและต่อเนื่องเป็นเรื่องที่ยากสำหรับบทเพลงนี้รวมไปถึงเพลงอื่นของโมสาร์ทด้วย ผู้แสดงซ้อมทีละมือในช่วงที่เป็นโน้ตไล่สเกลโดยแบ่งซ้อมเป็นเล่นสตักกาโตแบบช้า สามารถซ้อมแบบฝึกหัดเพิ่มเติมเพื่อฝึกนิ้วให้มีความคล่องแคล่วขึ้น ได้แก่ สเกล อาร์เปโจ และแบบฝึกฮานอน (Hanon) ในกุญแจเสียง D major, A major และ B major (ตัวอย่างที่ 22)

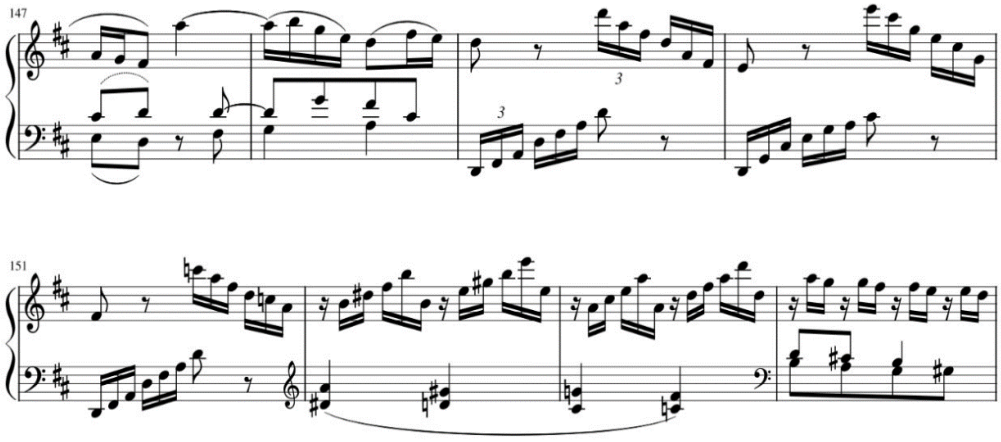
ตัวอย่างที่ 22 *Allegro* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 30-35

ช่วงโน้ตคู่สามที่เป็นแนวกลางในมือซ้ายให้ซ้อมแยกมือเดียว โดยพยายามซ้อมกดที่คีย์ให้ลึกแต่เบา เสียงต่อเนื่องกันรวมทั้งเสียงมีความเท่ากัน พยายามซ้อมช่วงนี้จนสามารถคุมโทนเสียงได้ จากนั้นเมื่อบรรเลงด้วยความเร็วจริงจะช่วยให้บรรเลงได้ไพเราะมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 23)

ตัวอย่างที่ 23 *Adagio* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 32-38



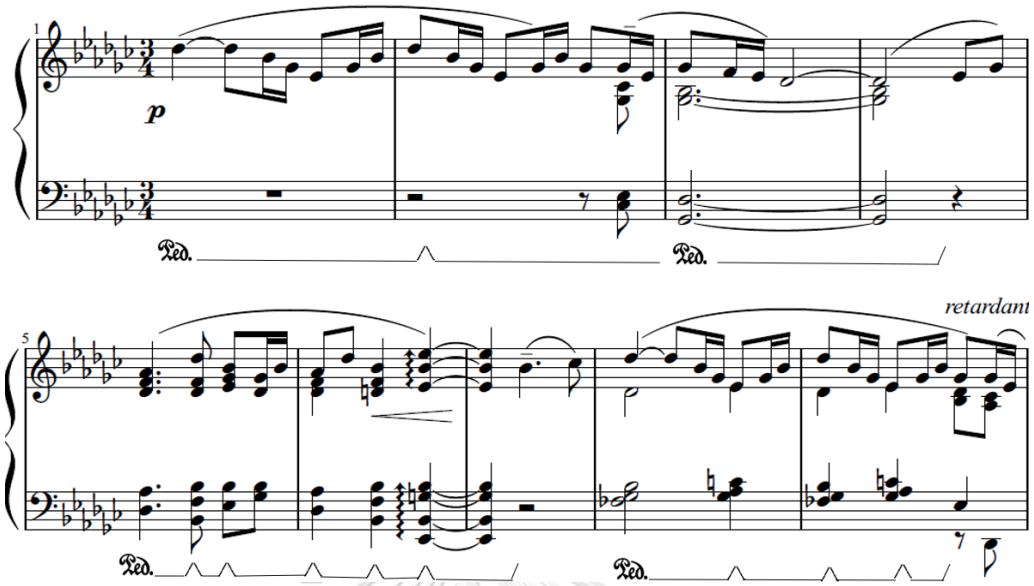
ห้องที่ 108-112 เป็นช่วงที่มีการสลับระหว่างโน้ตสามพยางค์และทำนองหลักในทุกห้อง จึงเป็นเรื่องยากในการคุมนิ้วให้สามารถบรรเลงอย่างรวดเร็วโดยไม่สะดุด ผู้แสดงซ้อมโน้ตสามพยางค์ด้วยการเล่นเป็นสตักกาโต ซ้อมแยกในแต่ละห้องแบบช้าพร้อมเปิดเมโทรนอมประกอบการฝึกเพื่อให้คุมจังหวะและโทนเสียงได้ ระหว่างการฝึกโน้ตสามพยางค์เมื่อพบโน้ตที่มีระยะห่างกันมากให้พยายามไม่กางนิ้วหรือเกร็งนิ้วจนเกินไปเพื่อที่จะช่วยให้สามารถบรรเลงด้วยอัตราจังหวะเร็วได้อย่างไม่ติดขัด (ตัวอย่างที่ 24)

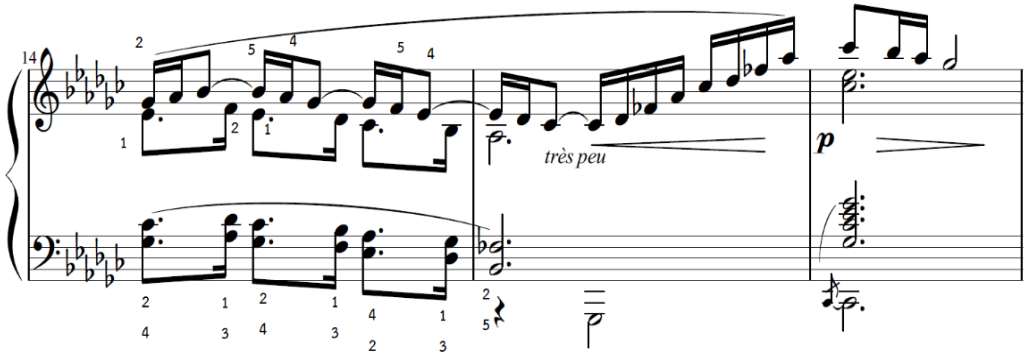
ตัวอย่างที่ 24 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 108-116

ในห้องที่ 149-151 จะเห็นว่าเป็นโน้ตสามพยางค์สลับกันสองมือบรรเลงอย่างรวดเร็ว ในช่วงนี้ซ้อมช้าเป็นเสียงสั้นก่อน จากนั้นค่อยซ้อมเร็วขึ้นโดยซ้อมจนกระทั่งรอยต่อระหว่างทำนองในแต่ละมือมีความต่อเนื่องไม่สะดุด (ตัวอย่างที่ 25)

ตัวอย่างที่ 25 *Allegretto* จาก *Piano Sonata in D major, K.576* ห้องที่ 147-154

3.3 *La fille aux cheveux de lin* และ *Ballade*

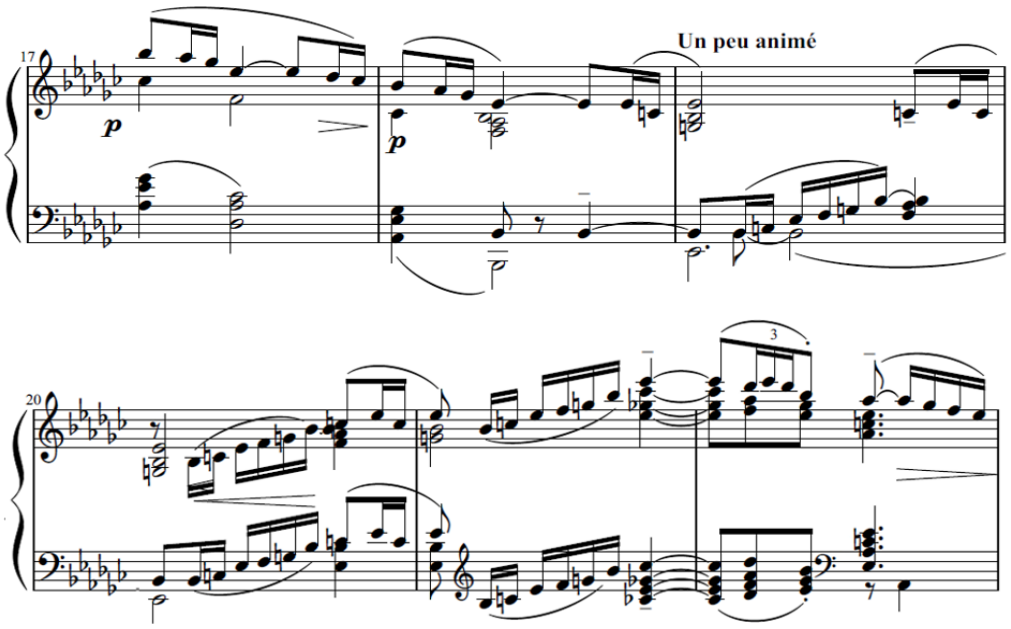
3.3.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง

บทเพลง *La fille aux cheveux de lin* อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (ternary) A B A/ ตอน A ห้อง 1-18, ตอน B ห้อง 19-23 และตอน A/ ห้องที่ 24-37 มีเครื่องหมายกุญแจเสียงเป็น G-flat major พบว่าบทเพลงมีความคลุมเครือของกุญแจเสียงเนื่องจากบางช่วงพบคอร์ด E-flat major และ C-flat major ด้วย ซึ่งเป็นความต้องการของเดอบุสซีอยู่แล้วในการทำให้มีความคลุมเครือของกุญแจเสียงในบทเพลงตอน A เริ่มต้นด้วยทำนองมือขวาโดยไม่มีแนวประกอบ มีความนิ่งสงบแต่ทำนองให้ความรู้สึกมุ่งไปข้างหน้า พริ้วไหวและสวยงามคล้ายกับเส้นผมของเด็กผู้หญิงที่ถูกลมพัด ผู้แสดงบรรเลงทำนองแนวบนให้เด่นชัดและมีเสียงที่เชื่อมต่อกัน ในห้องที่ 6 จะเห็นว่าคอร์ดสุดท้ายคือ E-flat major ในมือซ้าย ผู้แสดงเลือกกดคอร์ด 2 รอบติดกันอย่างรวดเร็วเนื่องจากคอร์ดค่อนข้างกว้าง ไม่สามารถกดได้ภายในครั้งเดียว ผู้แสดงกดโน้ต B-flat และ E-flat ก่อน ครั้งที่สองจึงกดโน้ต G-natural และ B-flat โดยกดคอร์ดในครั้งที่สองพร้อมคอร์ดในมือขวาและบรรเลงโน้ตตัวบนสุดคือ E-flat ให้เด่นชัดออกมา ในส่วนของการใส่เพเดิล ผู้แสดงเปลี่ยนเพเดิลตามคอร์ดในมือซ้าย หากเป็นช่วงที่บรรเลงทำนองมือขวาเพียงอย่างเดียวผู้แสดงจะเปลี่ยนในห้องถัดไปจังหวะแรก (ตัวอย่างที่ 26)

ตัวอย่างที่ 26 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 1-9

ในห้องที่ 14 และ 15 ผู้แสดงบรรเลงเสียงทำนองแนวบนในมือขวาให้เด่นชัดและเสียงเชื่อมต่อกัน โดยเลือกใช้นิ้วตามที่แสดงในตัวอย่าง เพื่อให้สามารถบรรเลงทำนองแนวบนได้ต่อกัน จะเห็นว่าแนวกลางผู้แสดงเลือกใช้นิ้ว 1 กับ 2 ในการบรรเลงจึงต้องระวังไม่ให้เสียงของทำนองแนวกลางดังมากเกินไป (ตัวอย่างที่ 27)

ตัวอย่างที่ 27 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 14-16

ช่วง un peu animé ผู้แสดงบรรเลงเริ่มจากเสียงเบาพร้อมกับเร่งจังหวะและดังขึ้นจนถึงคอร์ด C-flat major ซึ่งเป็นจุดสูงสุดของเพลงบทนี้ เป็นช่วงที่อารมณ์บทเพลงเข้มข้นมากที่สุด หลังจากนั้นเสียงเบาลงในห้องที่ 23 ต่อมาในห้องที่ 24 เป็นทำนองหลักของบทเพลงกลับมาแบบบรรเลงพร้อมคอร์ดที่หนาขึ้น ในส่วนนี้บรรเลงให้เบาและนิ้วติดคีย์มากที่สุด โดยบรรเลงทำนองหลักแนวบนให้มีเสียงเด่นชัด (ตัวอย่างที่ 28)

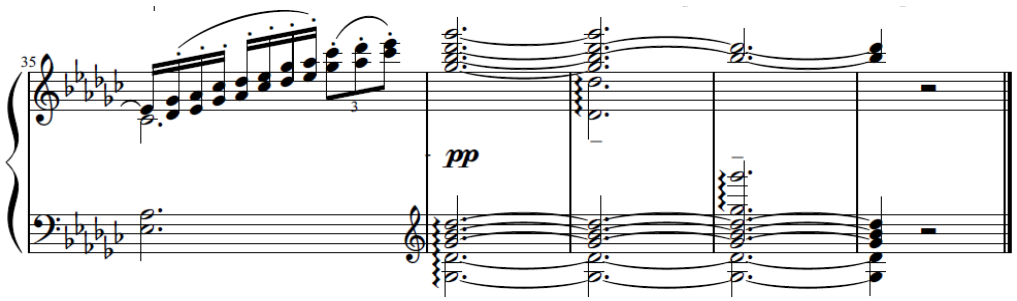
ตัวอย่างที่ 28 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 17-22



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

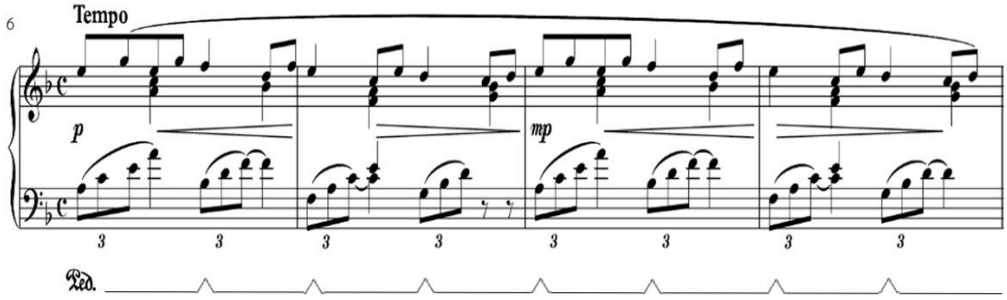
ในห้องที่ 35 ผู้แสดงบรรเลงเสียงสั้นแต่แนวทำนองบนเด่นชัดและเสียงเชื่อมต่อกัน ต่อมาในห้องที่ 36 กลับมาที่คอร์ด G-flat major ผู้แสดงบรรเลงคอร์ดกดค้างไว้ขณะพรมนิ้วบนคอร์ดในห้องที่ 37 และ 38 จนจบเพลงจึงค่อยยกคอร์ดขึ้นตามเครื่องหมายในบทเพลง (ตัวอย่างที่ 29)

ตัวอย่างที่ 29 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 35-39

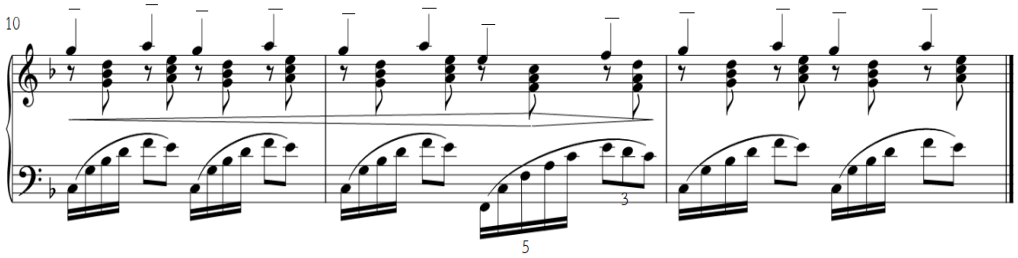


บทเพลง *Ballade* อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วที่กำหนดคือ Andantino con moto (Tempo rubato) มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงทั้งหมด 3 กุญแจเสียง ได้แก่ F major, D minor และ G-sharp minor ทำนองหลักปรากฏขึ้นหลายครั้ง แต่ละครั้งพบว่าแนวทำนองหลักซ่อนอยู่ในเสียงประสานที่เปลี่ยนไป ผู้บรรเลงต้องบรรเลงแนวทำนองหลักในแต่ละช่วงให้เด่นชัดและมีโทนเสียงที่เชื่อมต่อกัน

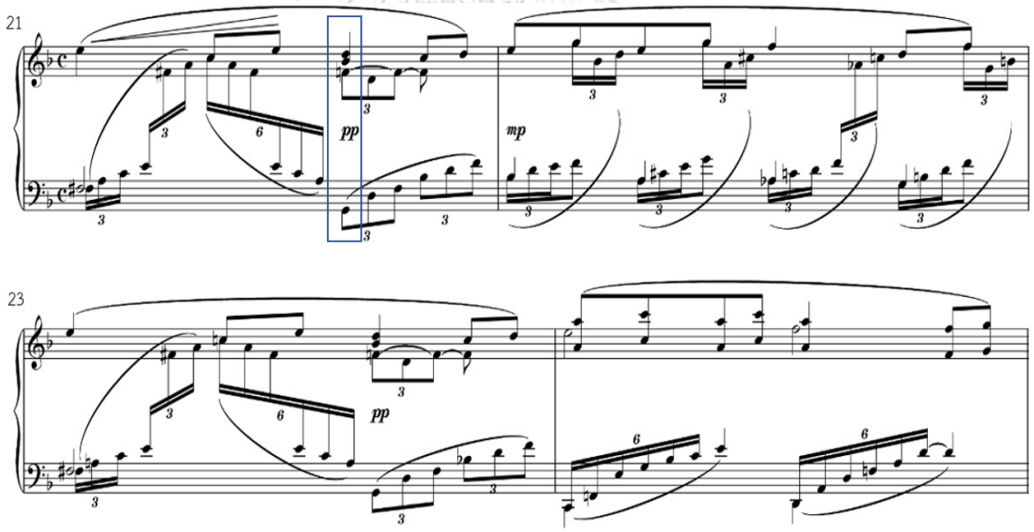
ในห้องที่ 6 จะเห็นว่าเริ่มมีทำนองหลักเข้ามาในแนวบน จึงต้องเล่นให้เสียงของทำนองหลักเด่นชัดออกมาและเชื่อมต่อกัน โน้ตในกุญแจฟาที่อยู่บนจังหวะ 1 และ 3 ต้องชัดเจนด้วยเช่นกัน ในส่วนของเสียงดัง-เบา จะบรรเลงตามเครื่องหมายดังตัวอย่างที่ 30 ทำนองในห้องที่ 6 และ 7 เป็นช่วงที่ทำนองหลักเข้ามาครั้งแรกจึงบรรเลงด้วยเสียงที่เบากว่าช่วงที่ทำนองหลักเข้ามาครั้งที่ 2 ในห้องที่ 8 และ 9 ช่วงคอร์ด G minor ในห้องที่ 7 และ 9 มีการลดเสียงให้เบาลงเนื่องจากต้องการสร้างความรู้สึกที่แตกต่างระหว่างเมเจอร์และไมเนอร์ ในส่วนของการใช้เพเดิล เดอบุสซีได้อิทธิพลมาจากฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ.1811-1886) ซึ่งเกิดจากขณะที่เดอบุสซีได้ทุนไปศึกษาที่กรุงโรมเป็นเวลา 3 ปี เขาได้มีโอกาสฟังบทเพลงของลิสต์ซึ่งมีการใช้เพเดิลอย่างมีศิลปะคล้ายกับการหายใจของบทเพลง ในส่วนของการเปลี่ยนเพเดิล ผู้แสดงเปลี่ยนในจังหวะที่ 1 และ 3 ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 30)

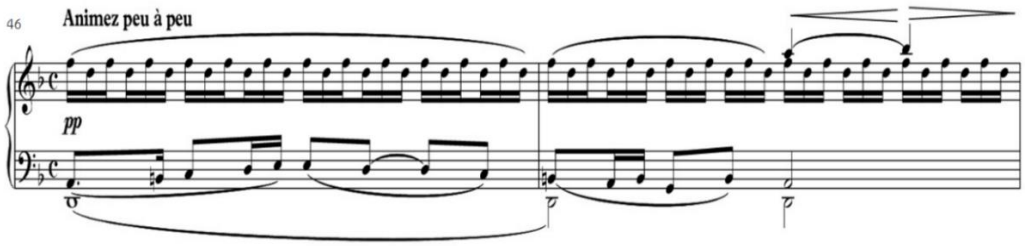
ตัวอย่างที่ 30 *Ballade* ห้องที่ 6-9

ในห้องที่ 10-12 จะเห็นว่าเดอบุสซีใช้แนวคอร์ดเป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นตามด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้น แต่มีบางช่วงที่เป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นแล้วตามด้วยโน้ตสามพยางค์ ในส่วนที่ตามด้วยโน้ตสามพยางค์ให้ยืดจังหวะออกไปเล็กน้อยเพื่อให้มีความรู้สึกของจังหวะที่ยืดหยุ่น ส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่อยู่แนวกลาง ผู้แสดงบรรเลงเสียงดัง-เบาตามเครื่องหมาย เน้นทำนองบนสุดให้เสียงเด่นออกมามากกว่าแนวทำนองอื่นโดยบรรเลงดัง-เบาตามเครื่องหมายในโน้ตเพลงเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 31)

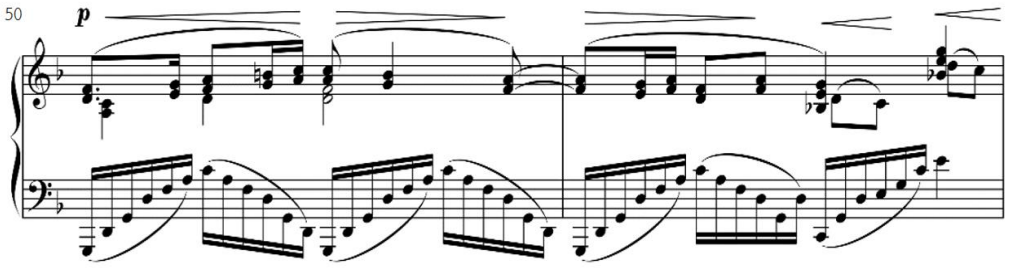
ตัวอย่างที่ 31 *Ballade* ห้องที่ 10-12



ในห้องที่ 21 ผู้แสดงบรรเลงคอร์ด G minor7 อย่างเบาลงทันที เพื่อเข้าห้องที่ 22 ซึ่งมีโน้ตเหมือนกับห้องที่ 20-21 การบรรเลงซ้ำครั้งที่สองให้บรรเลงเหมือนครั้งแรกแต่ดังขึ้นกว่าเดิมเล็กน้อย ในห้องที่ 24 จะเห็นว่าแนวทำนองเดิมเข้ามาแต่เปลี่ยนระดับเสียงและเป็นโน้ตคู่แปด (ตัวอย่างที่ 32)

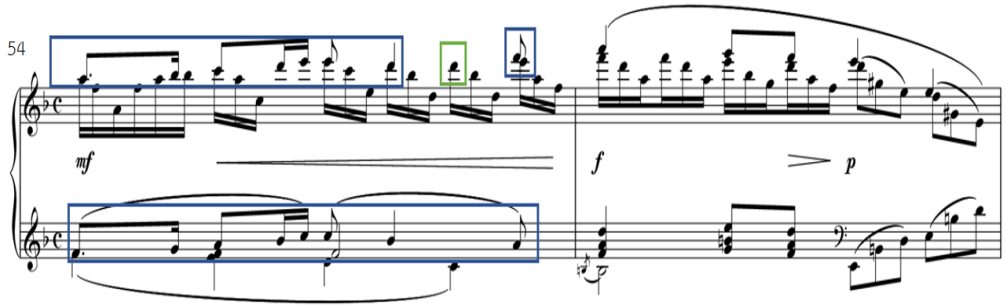
ตัวอย่างที่ 32 *Ballade* ห้องที่ 21-24

ในห้องที่ 46 พบว่ามีแนวทำนองใหม่เป็นทำนองหลักที่สองเข้ามาในมือซ้าย มือขวาเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ ผู้แสดงบรรเลงแนวทำนองที่สองให้โดดเด่นในมือซ้าย ส่วนในมือขวาซึ่งเป็นแนวบรรเลงประกอบให้บรรเลงเสียงเบา (ตัวอย่างที่ 33)

ตัวอย่างที่ 33 *Ballade* ห้องที่ 46-47

ทำนองที่สองกลับมาพร้อมโน้ตแนวกลางในมือขวา ในส่วนของมือซ้ายเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น ซึ่งบรรเลงอย่างรวดเร็ว ในส่วนนี้ให้บรรเลงมือซ้ายด้วยความเบาแต่ให้เคลื่อนไหวไปข้างหน้าอย่างราบรื่น มือขวาบรรเลงทำนองที่สองในแนวบนให้โดดเด่น (ตัวอย่างที่ 34)

ตัวอย่างที่ 34 *Ballade* ห้องที่ 50-51

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

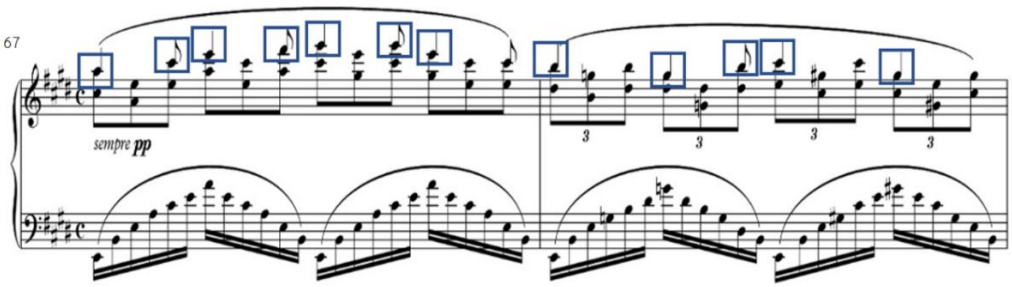
ห้องที่ 54 พบแนวทำนองที่สองในแนวบนมือขวา และในมือซ้ายเป็นส่วนที่เดอบุสซีใช้ทำนองทั้งสองมือแบบคู่สามไปในทิศทางเดียวกัน ส่วนนี้ผู้แสดงบรรเลงทำนองในกรอบสี่เหลี่ยมให้เด่นชัด แนวทำนองกลางของมือขวาให้บรรเลงอย่างเบา ส่วนโน้ต D ในกรอบสี่เหลี่ยมสีเขียวให้บรรเลงเบากว่าโน้ต D ก่อนหน้าเนื่องจากเป็นโน้ตซ้ำกัน ตั้งแต่ต้นห้องที่ 54 ให้บรรเลงดังขึ้นถึงคอร์ด D minor ในห้องที่ 55 ก่อนจะเบาลงสู่คอร์ด E major7 (ตัวอย่างที่ 35)

ตัวอย่างที่ 35 *Ballade* ห้องที่ 54-55



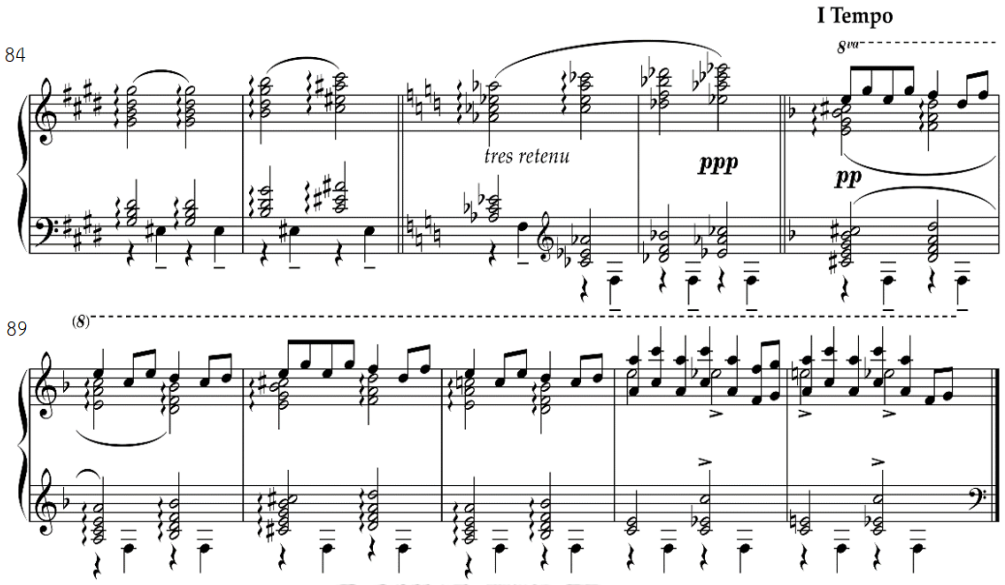
ในแนวคอร์ดมือซ้ายจะพบกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นเคลื่อนที่ขึ้นลงอย่างต่อเนื่อง ในช่วงนี้ผู้แสดงบรรเลงแนวบนของมือขวาในส่วนที่มีกรอบสีเหลี่ยมสีน้ำเงินให้โดดเด่น ส่วนโน้ตในมือขวาและแนวกลางของมือขวาให้บรรเลงด้วยเสียงที่เบามาก ส่วนมือซ้ายให้บรรเลงอย่างราบรื่นและต่อเนื่อง (ตัวอย่างที่ 36)

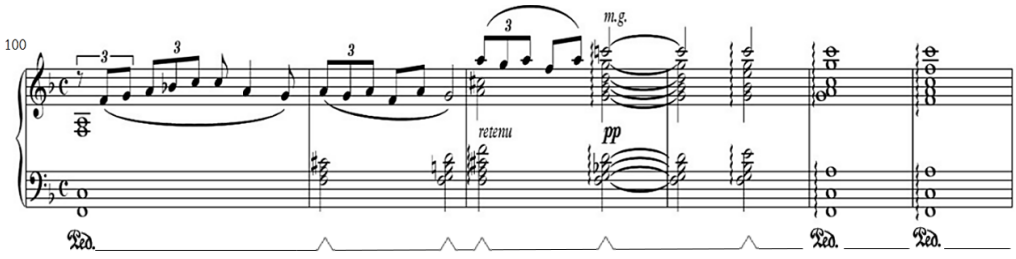
ตัวอย่างที่ 36 *Ballade* ห้องที่ 67-68



CHULALONGKORN UNIVERSITY

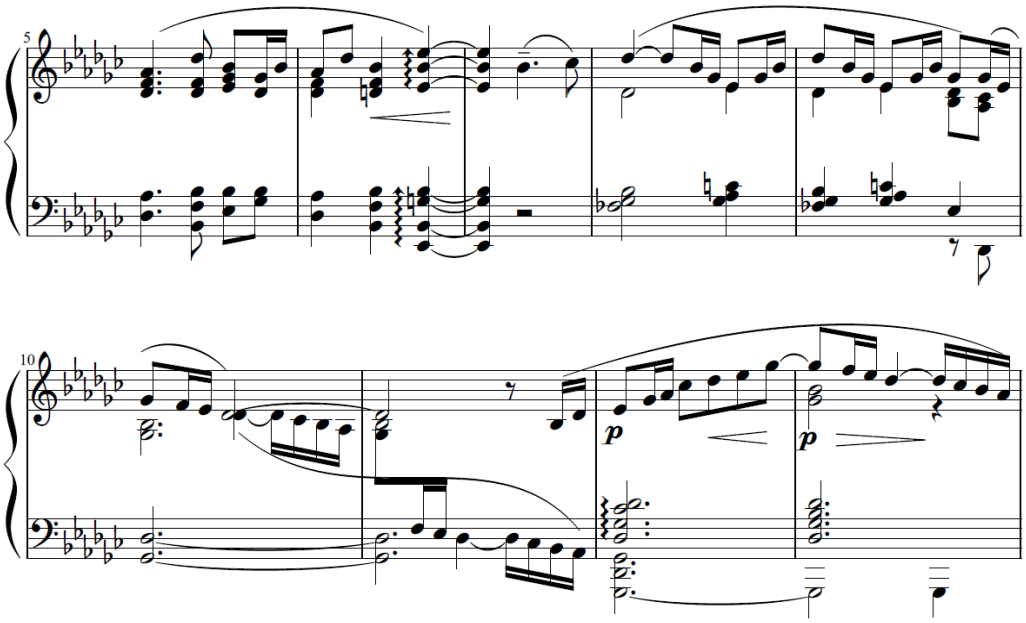
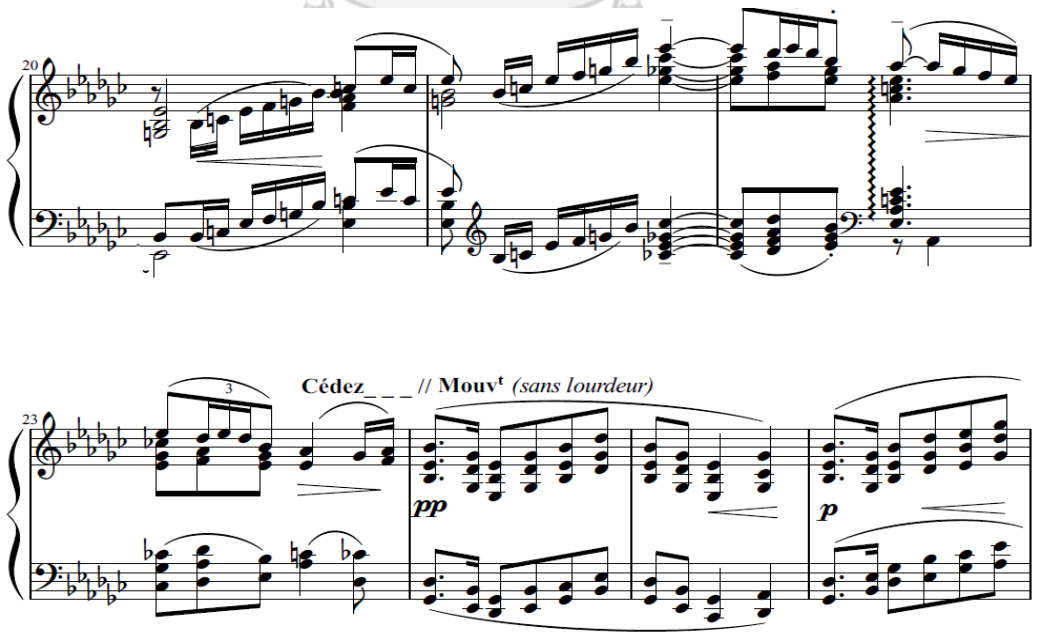
ห้องที่ 84-93 เป็นช่วงที่มีการบรรเลงคอร์ดด้วยการโรลคอร์ด (rolled-chord) คือการกดนิ้วลงบนคีย์อย่างนุ่มนวลแล้วไล่โน้ตทีละตัวในคอร์ดอย่างรวดเร็วทั้งในมือซ้ายและขวา ผู้แสดงต้องควบคุมโทนเสียงให้ละมุน ไม่กระแทก และมีเสียงเบา สามารถยืดหยุ่นจังหวะให้ช้าลงในช่วงนี้ได้เพื่อสร้างความรู้สึกสงบ ในห้องที่ 88 ทำนองหลักของเพลงกลับมาในรูปแบบของการโรลคอร์ดทั้งมือซ้ายและขวา ในช่วงนี้ให้บรรเลงทำนองหลักแนวบนให้เด่นชัด ส่วนเสียงโน้ตอื่นในคอร์ดให้เบาลง การโรลคอร์ดในช่วงนี้ไม่ต้องกดโน้ตค้างไว้ทุกโน้ต สามารถที่จะไล่โน้ตทุกตัวในคอร์ดเป็นเสียงเหมือนคลื่นแล้วปล่อยโน้ตที่กดไปแล้วไม่ต้องกดค้างโน้ตทุกโน้ตให้ครบตามจังหวะ (ตัวอย่างที่ 37)

ตัวอย่างที่ 37 *Ballade* ห้องที่ 84-93

ในห้องที่ 102-105 เป็นช่วงที่มีการโรลคอร์ดที่กว้าง ผู้แสดงสามารถเล่นโรลคอร์ดจากโน้ตเสียงต่ำสุดไปเสียงสูงสุดซึ่งโน้ต C ให้ใช้มือซ้ายข้ามมาเพื่อกดได้ ช่วงจบเพลงเป็นช่วงที่บรรเลงเสียงเบามากและช้าลง ในห้องที่ 100, 104 และ 105 ผู้แสดงใส่เพเดิลค้างไว้ทั้งห้องโดยไม่เปลี่ยนเพื่อไม่ให้เสียงทำนองขาดหาย (ตัวอย่างที่ 38)

ตัวอย่างที่ 38 *Ballade* ห้องที่ 100-105

3.3.2 วิธีการฝึกซ้อม

ในเพลง *La fille aux cheveux de lin* พบคอร์ดกว้างหลายช่วง ผู้แสดงฝึกซ้อมโดยกดคอร์ดในกุญแจเสียง G-flat major ทั้งรูปคอร์ดพื้นต้น (root position) คอร์ดพลิกกลับขั้นที่หนึ่ง (first inversion) และคอร์ดพลิกกลับขั้นที่สอง (second inversion) เพื่อให้บรรเลงคอร์ดได้ง่ายขึ้น

เสียงของคอร์ดในแต่ละช่วงก็มีความเข้มเสียงที่ต่างกัน แต่ผู้แสดงยังต้องการให้เสียงมีความใส ฟังดูไม่หนักจนเกินไป (ตัวอย่างที่ 39 และ 40)

ตัวอย่างที่ 39 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 5-13

ตัวอย่างที่ 40 *La fille aux cheveux de lin* ห้องที่ 20-26

ในการฝึกซ้อมบทเพลง *Ballade* ไม่ได้เป็นบทเพลงที่มีเทคนิคยากซับซ้อน แต่จะมีความยากในเรื่องของการบรรเลงให้เสียงไพเราะ ทำนองสำคัญต้องโดดเด่นออกมาและมีเสียงที่เบาใส ในเรื่องของเทคนิคการผลิตเสียงที่เบาใส โจเซฟ เลวีน (Josef Lhevinne, ค.ศ.1874-1944) สอนไว้ในหนังสือ *Basic Principles in Pianoforte Play*ing ซึ่งแปลเป็นภาษาไทยโดยปานใจ จุฬาพันธุ์ ว่า

> *เทคนิคดังกล่าวเริ่มต้นด้วยท่อนแขนที่ปล่อยสบาย ผ่อนคลาย ต่อมาขณะที่กดปลายนิ้วลงบนคีย์ก็ต้องกดให้สุดเช่นกันเพราะถึงแม้ต้องการเสียงที่บางเบา แต่ต้องไม่อ่อนแอ และเมื่อยกนิ้วขึ้นเพื่อเล่นโน้ตตัวต่อไป ต้องไม่ยกสูงเกินไปเพราะจะทำให้เล่นไม่ได้เร็ว รวมทั้งเวลาที่กดลงอีกครั้งจะได้ยินเสียงที่กระแทก ต้องซ้อมช้า ๆ เพื่อสังเกตความเคลื่อนไหวและแก้ให้ถูกต้อง ในเรื่องของการจำโน้ตเพลง ควรฝึกซ้อมจำบทเพลงทีละประโยค ไม่ใช่ทีละห้อง เพื่อที่จะทำให้เข้าใจเนื้อความที่ผู้แต่งต้องการจะสื่อสาร เหมือนกับการอ่านกลอนที่มีสัมผัสคล้องจองและเห็นภาพพจน์ นอกจากนี้ การทำความเข้าใจกับคอร์ดและการดำเนินคอร์ด (Chord progression) เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ช่วยในการจำบทเพลงให้แม่นยำขึ้น*[4]

ช่วงแรกของบทเพลง ห้องที่ 1-19 เทคนิคที่ยากคือการบรรเลงโน้ตที่เป็นจังหวะขัด (Syncopation) ระหว่างมือขวาและมือซ้าย ในมือขวาผู้แสดงลองซ้อมเฉพาะทำนองหลักก่อนเพื่อให้ผู้แสดงได้ยินเสียงทำนองหลักเด่นชัดออกมา ส่วนมือซ้ายหลังจากซ้อมนับจังหวะเท่ากันได้แล้ว ผู้แสดงซ้อมเล่นช้าแล้วเน้นโน้ตจังหวะหลักให้เสียงชัด ไม่กางนิ้วมากเกินไปจนเกิดการเกร็งมือ อีกวิธีหนึ่งคือผู้แสดงลองซ้อมแบบเล่นเสียงสั้น (Staccato) เพื่อจะได้บรรเลงราบรื่นและไม่เกร็ง และเนื่องจากเป็นโน้ตที่ไล่จากระดับเสียงต่ำไปสูงบรรเลงอย่างรวดเร็วในหลายห้อง ในส่วนที่เป็นโน้ตห้าและหกพยางค์ผู้แสดงจะฝึกซ้อมมากเป็นพิเศษเพื่อให้เกิดความชำนาญเมื่อได้บรรเลงพร้อมกับมือขวา หลังจากที่ผู้แสดงลองฝึกซ้อมในแต่ละวิธีพบว่า หากฝึกซ้อมในมือซ้ายด้วยการเล่นเสียงสั้นก่อนต่อจากนั้นค่อยซ้อมนับจังหวะแล้วเล่นช้า จะทำให้การบรรเลงมีความราบรื่นที่สุด

ช่วงที่สองของบทเพลง ห้องที่ 20-62 เทคนิคที่ยากคือการบรรเลงทำนองแนวบนพร้อมกับทำนองแนวกลางซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นหกพยางค์ในมือขวา โดยบรรเลงให้ทำนองแนวบนมีเสียงเด่นชัดออกมา ในขณะที่แนวกลางเล่นเสียงเบามาก ในการซ้อมมือขวาผู้แสดงลองซ้อมเล่นทำนองหลักเพียงอย่างเดียวก่อน จากนั้นค่อยใส่แนวกลางเข้าไปโดยในแนวกลางให้ฝึกเล่นเป็นเสียงสั้นแบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[4] ปานใจ จุฬาพันธุ์, "หลักพื้นฐานในการบรรเลงเปียโนและการบรรเลงเปียโนพร้อมคำถามคำตอบ" *วารสารดนตรีรังสิต* 9, 1 (2557): 49.

เล่นเสียงเบามาก ให้ซ้อมลักษณะดังกล่าวด้วยอัตราความช้า ทั้งนี้การซ้อมเช่นนี้ทำให้เมื่อบรรเลงเพลงด้วยความเร็วจริงเสียงทำนองหลักจะมีเสียงโดดเด่นมากกว่าแนวกลาง อีกวิธีหนึ่งคือผู้แสดงลองฝึกร้องทำนองแนวบนที่ต้องการให้เสียงเด่นชัด แล้วซ้อมบรรเลงคอร์ดมือขวาทั้งหมดแต่เทน้ำหนักไปที่นิ้ว 5 ฝึกแบบดังกล่าวด้วยอัตราช้า ซึ่งการฝึกซ้อมในวิธีหลัง แม้ว่าผู้แสดงสามารถบรรเลงให้เสียงแนวทำนองบนเด่นออกมาได้ แต่เสียงที่ได้จะยังขาดหาย ไม่ค่อยเชื่อมต่อกัน รวมถึงผู้แสดงยังไม่สามารถควบคุมนิ้วในบรรเลงเสียงทำนองแนวกลางให้เบาได้ การฝึกซ้อมส่วนนี้ผู้แสดงจึงเลือกฝึกด้วยวิธีการในแบบแรก ในส่วนแนวทำนองมือซ้ายให้ซ้อมช้าเช่นกันแต่เล่นให้เสียงเชื่อมต่อกันตามเครื่องหมายที่โน้ตระบุไว้ อีกเทคนิคหนึ่งที่ยากคือการบรรเลงคอร์ดในมือขวาพร้อมกับมือซ้ายบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นขึ้นลงตลอดเวลาอย่างรวดเร็วและเสียงต้องเบาและเรียบเสมอกัน ผู้แสดงซ้อมมือซ้ายช้าพร้อมด้วยการนับจังหวะที่เท่ากันก่อน จากนั้นซ้อมเป็นเสียงสั้นโดยเล่นให้เสียงดังทุกโน้ต ทั้งนี้เพื่อให้เวลาบรรเลงจริงสามารถที่จะคุมโทนเสียงให้ราบเรียบและต่อเนื่องไม่ติดขัดเมื่อมารวมกับมือซ้าย ในมือขวาผู้แสดงซ้อมเล่นทำนองหลักอย่างเดียวก่อนจากนั้นค่อยใส่แนวกลางโดยซ้อมแนวกลางเล่นเป็นเสียงสั้นเพื่อให้สามารถคุมเสียงได้เบาแต่ไม่ขาดหายเมื่อบรรเลงทั้งคอร์ดพร้อมกันหมดในทำนองมือขวา

ช่วงที่สามของบทเพลง ห้องที่ 63-105 เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่ห้าและคู่หกในมือขวาให้มีเสียงแนวบนที่เชื่อมกันพร้อมการบรรเลงโน้ตในมือซ้ายเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นขึ้นลงตลอดเวลา ผู้แสดงลองฝึกมือขวาวิธีแรกโดยเล่นด้วยอัตราช้า เวลาฝึกพยายามให้นิ้วติดกับคีย์มากที่สุดเพื่อให้เสียงแนวบนเชื่อมต่อกัน วิธีที่ 2 คือผู้แสดงฝึกเล่นเฉพาะแนวทำนองบนที่ต้องการให้เสียงเด่นออกมาพร้อมร้องเสียงทำนองด้วยขณะฝึก จากนั้นค่อยฝึกเล่นทั้งคอร์ดในมือขวา วิธีที่ 3 ผู้แสดงลองฝึกคือเล่นแนวทำนองบนให้เสียงเชื่อมกัน แต่โน้ตแนวกลางบรรเลงเป็นเสียงสั้นซึ่งจะซ้อมลักษณะนี้ในอัตราช้า โดยจากการลองฝึกซ้อมในแต่ละวิธีดังกล่าว พบว่าวิธีที่ 2 แล 3 ช่วยให้การบรรเลงทำนองแนวบนออกมาเสียงเชื่อมต่อกันและแนวกลางเสียงเบาได้ดีที่สุด ส่วนมือซ้ายผู้แสดงซ้อมด้วยวิธีเดียวกับช่วงที่สองของบทเพลง

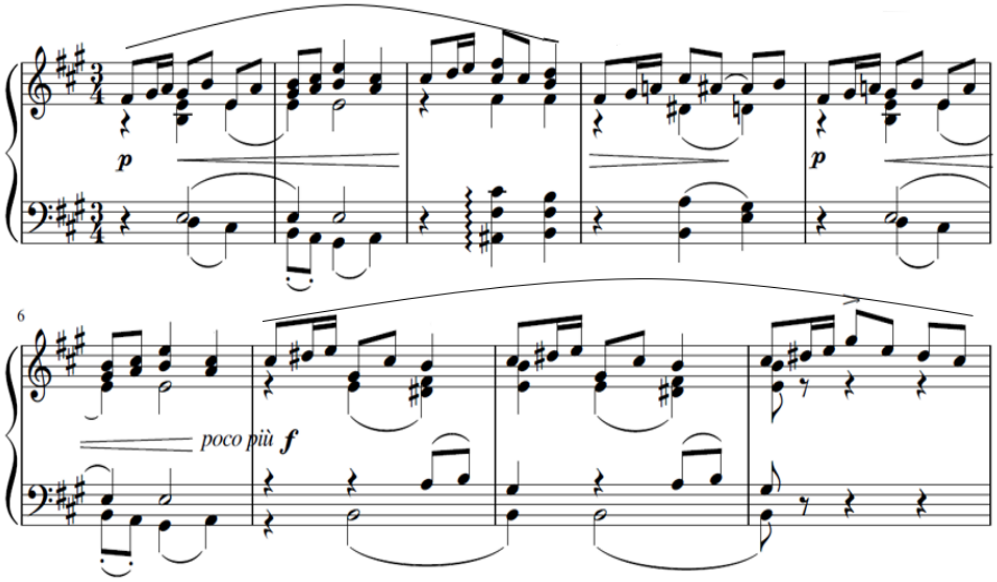
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

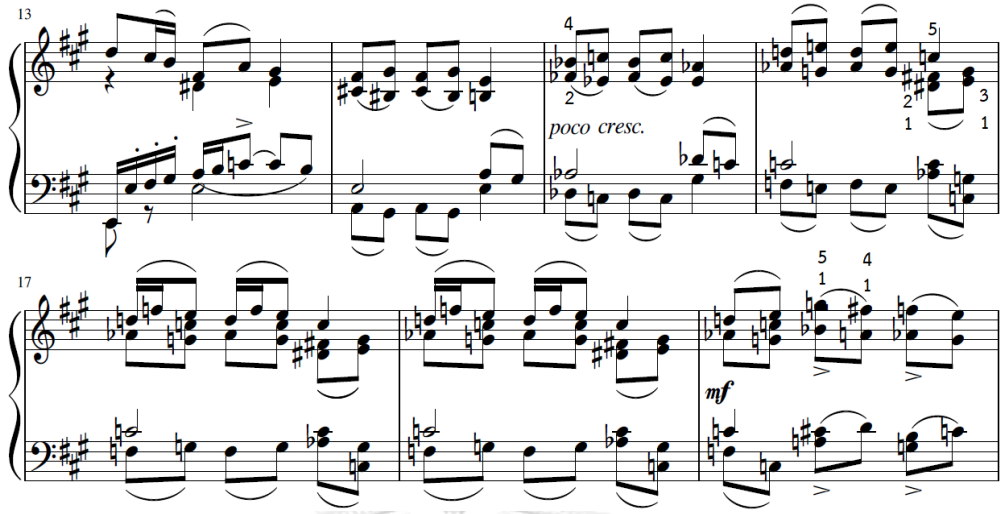
เทคนิคสุดท้ายของช่วงนี้ที่ยากคือการโรลคอร์ดให้เป็นเหมือนเสียงคลื่นฟังดูไพเราะ ในช่วงนี้จะเป็นการโรลคอร์ดในมือซ้ายและขวาพร้อมกัน วิธีการซ้อมให้เล่นแบบเกี่ยวคีย์ให้มีเสียงดังทีละนิ้วทั้งสองมือช้าๆก่อน จากนั้นค่อยโรลคอร์ดทั้งสองมือบรรเลงช้าแต่เล่นทุกโน้ต อีกวิธีหนึ่งคือการฝึกซ้อมทีละมือโดยเล่นโน้ตระดับเสียงต่ำสุดในคอร์ดเสียงยาว โน้ตต่อมาที่ระดับเสียงสูงขึ้นให้เล่นเสียงสั้นโน้ตถัดมาที่สูงขึ้นอีกให้เล่นเสียงยาว ฝึกเล่นลักษณะนี้จนเล่นโน้ตครบทั้งคอร์ด หลังจากนั้นค่อยเล่นแบบเร็วปกติโดยทำให้เสียงเหมือนคลื่นในทะเล จากการฝึกซ้อมทั้งสองวิธีผู้แสดงพบว่าหากซ้อมทั้งสองวิธีสามารถช่วยให้การบรรเลงโรลคอร์ดมีเสียงที่ไพเราะ และบรรเลงได้ราบลื่น

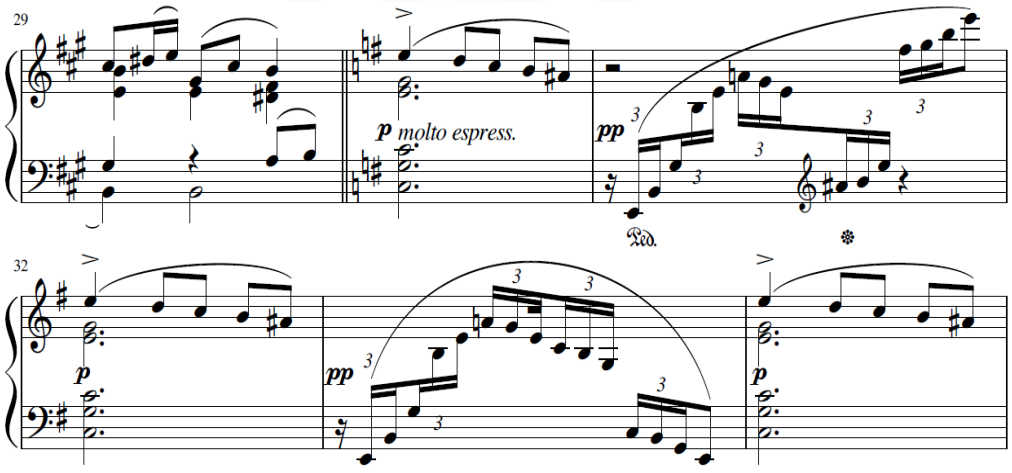
3.4 *January* and *October* จาก *The Seasons*

3.4.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง

January หรือ *At the Fireside* มีอัตราจังหวะปานกลาง อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ตอน A คือห้องที่ 1-29 ตอน B ห้องที่ 1-61 ตอน A/ ห้องที่ 62-102 กุญแจเสียง A major บทเพลงมีอารมณ์ที่อ่อนโยน ทำนองไพเราะ แต่แทรกด้วยความรู้สึกเศร้าเล็กน้อย ช่วงต้นเพลงเริ่มด้วยทำนองหลักในมือขวา จะเห็นว่าทำนองหลักประโยคแรกอยู่ในห้องที่ 1-3 ต่อมาปรากฏทำนองหลักอีกครั้งแต่มีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยช่วงท้ายประโยคห้องที่ 7-9 ผู้แสดงบรรเลงทำนองหลักครั้งแรกให้เสียงเชื่อมกันอย่างต่อเนื่องเป็นประโยคดังเครื่องหมายในโน้ตเพลง โดยเริ่มที่เสียงเบาไปดัง ในประโยคทำนองหลักครั้งที่ 2 เริ่มบรรเลงด้วยเสียงดังมากกว่าครั้งแรก บรรเลงเสียงเชื่อมต่อกันเช่นเดิม ในส่วนของเพเดิล ให้ยกเพเดิลออกตรงที่มีตัวหยุด (ตัวอย่างที่ 41)

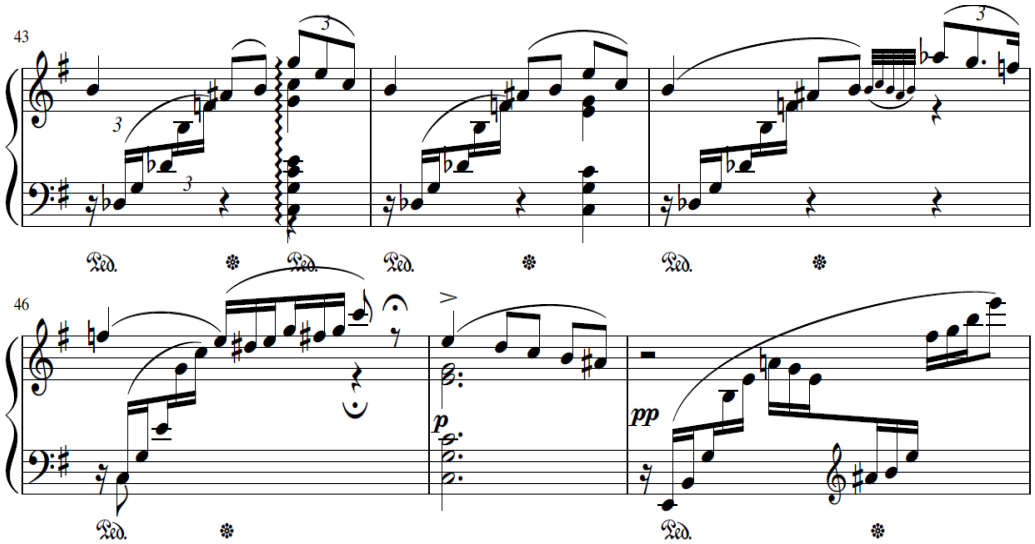
ตัวอย่างที่ 41 *January* ห้องที่ 1-9

ตั้งแต่ห้องที่ 15 คอร์ดทั้งในมือขวาและซ้ายหนาขึ้นเรื่อย ๆ ผู้แสดงบรรเลงช่วงนี้ตามเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) รวมถึงเลือกใช้นิ้วให้เหมาะสมกับคอร์ดและสะดวกในการบรรเลงเพื่อให้สามารถบรรเลงแนวทำนองเสียงบนเด่นชัดออกมาด้วย ส่วนของเพเดิลในห้องที่ 13 จะเห็นว่าทำนองประกอบในมือซ้ายมีโน้ตสตักกาโต ผู้แสดงจึงยกเพเดิลขึ้นในส่วนนี้ก่อนจะเหยียบเพเดิลปกติในจังหวะถัดไป (ตัวอย่างที่ 42)

ตัวอย่างที่ 42 *January* ห้องที่ 13-19

ในตอน B เป็นช่วงที่เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น G major ช่วงนี้ผู้แสดงบรรเลงด้วยการแสดงอารมณ์ของบทเพลงที่มากขึ้น ระหว่างห้องมีการยืดจังหวะเล็กน้อยเพื่อให้มีความไพเราะและมีสีสันมากขึ้น ในส่วนของเพเดิล จะใส่เฉพาะในห้องที่ 31 และ 33 ซึ่งมีการบรรเลงสลับกันทั้งมือซ้ายและขวา (ตัวอย่างที่ 43)

ตัวอย่างที่ 43 *January* ห้องที่ 29-34

จะเห็นได้ว่าห้องที่ 47 เริ่มมีการซ้ำจากช่วงต้นของตอน B อีกครั้ง โดยในช่วงรอยต่อก่อนกลับมาซ้ำทำนองเดิมตั้งแต่ห้องที่ 43 ผู้แสดงบรรเลงช้าลงและยืดจังหวะเล็กน้อย ในส่วนที่เป็นการ

โรลคอร์ดคือคอร์ด C major ผู้แสดงบรรเลงแนวทำนองบนให้เด่นชัดและเสียงดัง ถัดมาในห้องที่ 44 บรรเลงค่อย ๆ ดังขึ้นโดยเน้นเสียงโน้ต E บนคอร์ด C major ในจังหวะที่ 3 ผู้แสดงบรรเลงดังขึ้นจนถึงโน้ต A-flat ในห้องที่ 45 จากนั้นค่อย ๆ เบาลงและช้าลงในห้องที่ 46 (ตัวอย่างที่ 44)

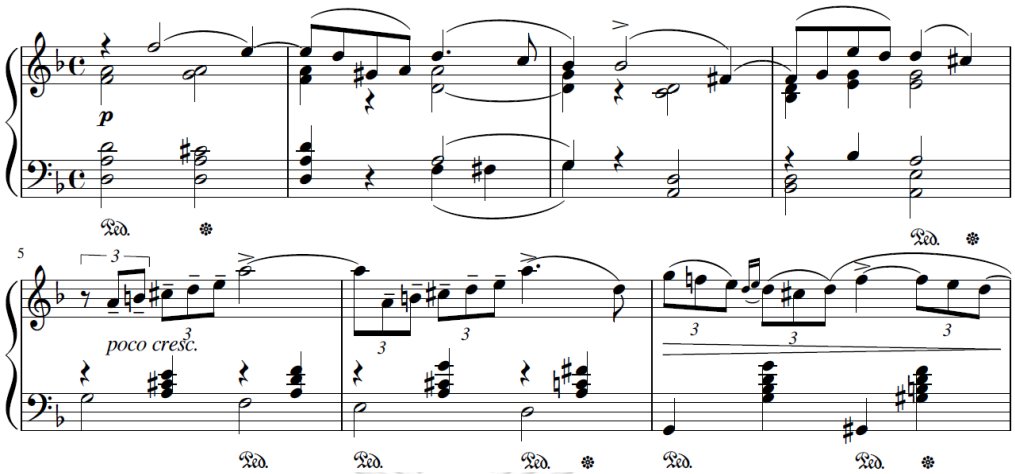
ตัวอย่างที่ 44 *January* ห้องที่ 43-48



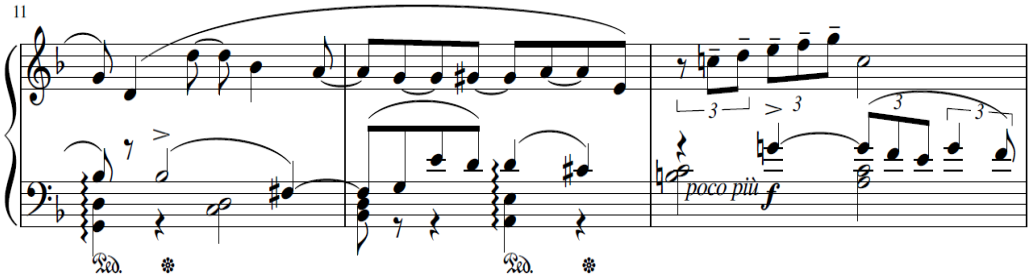
October หรือ *Autumm Song* อยู่ในกุญแจเสียง D minor มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า นิ่งสงบ อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอนเช่นเดียวกับ *January* ทำนองเพลงเหมือนเสียงร้อง (cantabile) ทำนองหลักให้ความรู้สึกเศร้าและหดหู่ พร้อมกับมีทำนองตอบรับเป็นโน้ตไล่เสียงสูงขึ้น ฟังคล้ายกับความโศกเศร้าท่ามกลางบรรยากาศธรรมชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงเริ่มทำนองหลักในห้องที่ 1-4 ผู้แสดงบรรเลงทำนองแนวบนให้เด่นชัดออกมาและเชื่อมต่อกันเป็นประโยค รวมทั้งมีความยืดหยุ่นของจังหวะในบางช่วงได้แก่ ก่อนจบประโยคแรกห้องที่ 4 โน้ต D ยืดจังหวะเล็กน้อยก่อนโน้ต C-sharp และในห้องที่ 5 เป็นโน้ตไล่สเกลสูงขึ้นมาถึงโน้ต E ก่อนบรรเลงไปยังโน้ต A ยืดจังหวะเล็กน้อยเนื่องจากเป็นขั้นคู่ 4 ทำนองที่เป็นเสียงร้องจึงต้องค่อย ๆ สูงขึ้นเหมือนเวลาขับร้อง (ตัวอย่างที่ 45)

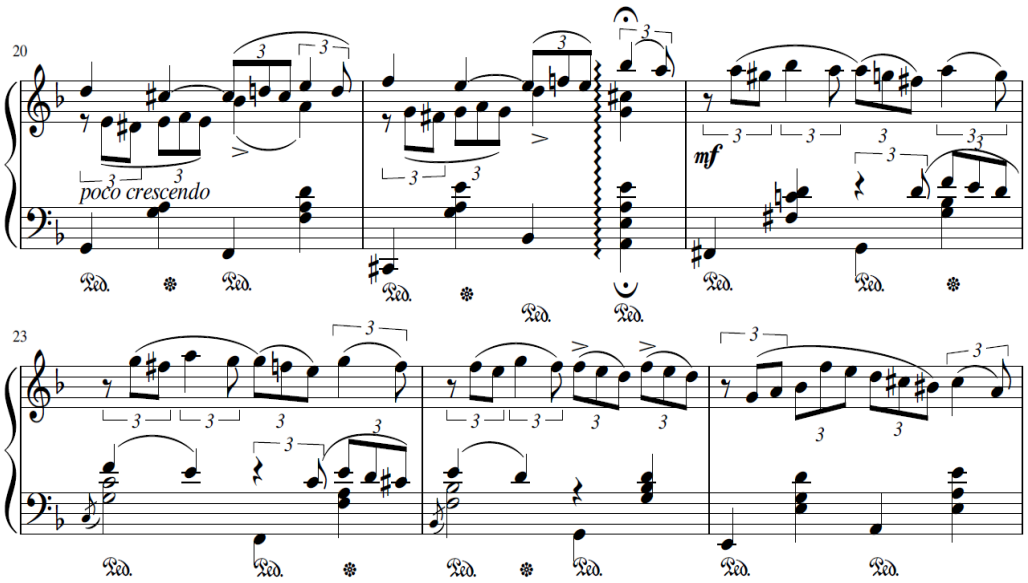
ตัวอย่างที่ 45 *October* ห้องที่ 1-7

ห้องที่ 11-13 ประกอบด้วยทำนอง 3 แนว ช่วงนี้ผู้แสดงบรรเลงทำนองแนวบนและกลางให้เด่นชัดออกมา แนวล่างสุดในมือซ้ายให้เสียงเบา นอกจากจะบรรเลงให้แนวทำนองที่สำคัญเด่นออกมาแล้ว ผู้แสดงไม่ควรขยับข้อมือมากเกินไป เพื่อให้ได้เสียงที่มีความสงบนิ่ง มีการถ่ายทอดอารมณ์ความเศร้าได้ดี รวมทั้งเพิ่มความไพเราะด้วยเสียงที่เหมือนการขับร้อง (ตัวอย่างที่ 46)

ตัวอย่างที่ 46 *October* ห้องที่ 11-13



พบซีเควนซ์ในห้องที่ 20 และ 21 ผู้แสดงบรรเลงทำนองแรกจากเบาก่อน แล้วค่อย ๆ ดังขึ้นเมื่อบรรเลงทำนองที่ 2 เน้นโน้ต B ให้ดังที่สุดจากนั้นเบาลงที่โน้ต A ในห้องที่ 22-24 พบทำนองที่เป็นโน้ตสามพยางค์ แนวทำนองเป็นซีเควนซ์ต่างระดับเสียงสลับกันในมือขวาและซ้าย ผู้แสดงจึงบรรเลงให้เสียงเด่นชัดออกมา (ตัวอย่างที่ 47)

ตัวอย่างที่ 47 *October* ห้องที่ 20-25

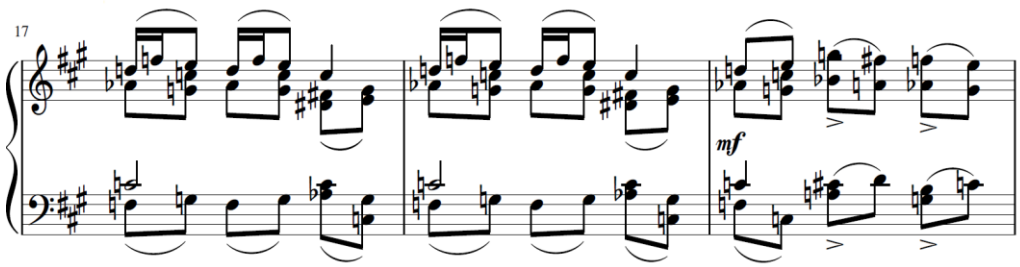


3.4.2 วิธีการฝึกซ้อม

บทเพลง *January* มีความยากในเรื่องของการคุมโทนเสียงให้มีความไพเราะ และบรรเลงทำนองที่สำคัญให้เด่นชัดออกมา โดยต้องสามารถแยกเสียงในแต่ละแนวทำนองได้ หากแนวทำนองใดต้องการการเน้นที่เด่นชัดกว่าทำนองอื่น ผู้แสดงจะแยกซ้อมเฉพาะทำนองนั้นเพียงอย่างเดียวโดยไม่มีแนวประกอบอื่นเพื่อให้ได้ยินทำนองที่ต้องการ ตัวอย่างช่วงที่ต้องซ้อมแยกทำนองเช่นในห้องที่ 1-9

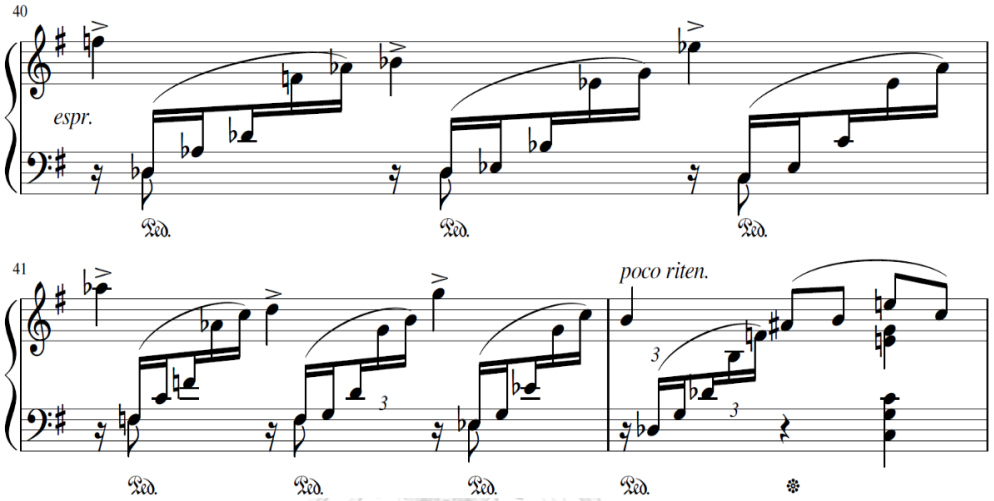
ห้องที่ 17-19 เป็นช่วงที่มีการบรรเลงคอร์ดที่หนาตลอดทุกห้อง การบรรเลงให้ได้เร็วตามจังหวะเพลงจึงเป็นช่วงที่ผู้แสดงต้องฝึกซ้อมเป็นพิเศษ โดยฝึกซ้อมช้าทีละมือ เมื่อคล่องแล้วจึงซ้อมแบบรวมสองมือแล้วเร่งความเร็วขึ้นจนเท่าความเร็วเพลง (ตัวอย่างที่ 48)

ตัวอย่างที่ 48 *January* ห้องที่ 17-19



ตอน B พบโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ตลอดช่วง ซึ่งทำให้ยากต่อการบรรเลงจังหวะให้ตรง ผู้แสดงจึงใช้เมโทรนอมในการฝึกซ้อมโดยฝึกจากบรรเลงช้าก่อนแล้วค่อยเพิ่มความเร็วขึ้นจนเท่าความเร็วของเพลง (ตัวอย่างที่ 49)

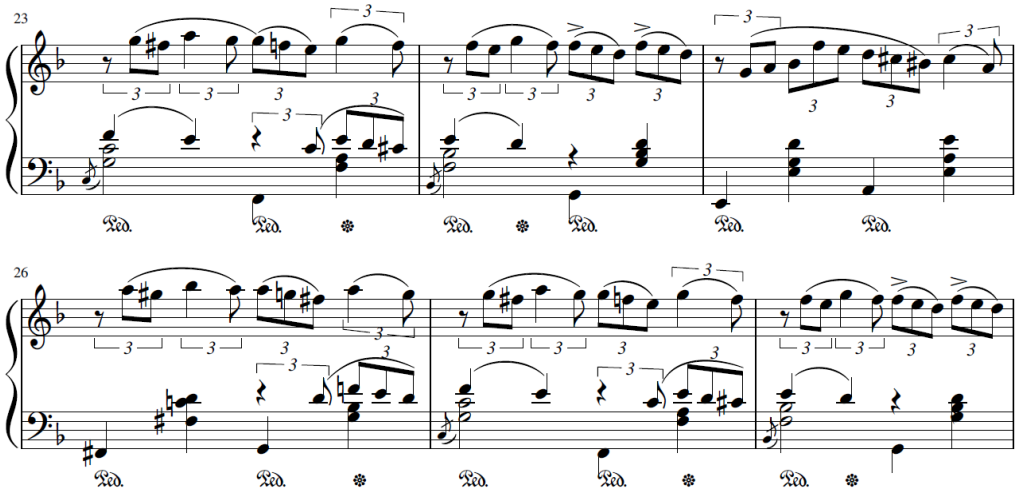
ตัวอย่างที่ 49 *January* ห้องที่ 40-42



เพลง *October* มีอัตราช้ากว่า *January* หากผู้แสดงบรรเลงทำนองออกมาแบบกระแทกหรือไม่มีความละมุน อาจทำให้ไม่สามารถสื่อถึงผู้ฟังถึงความรู้สึกและอารมณ์ที่มีความเศร้าโดดเดี่ยว ซึ่งเป็นหัวใจของบทเพลงได้ ในส่วนนี้ผู้แสดงฝึกโดยการร้องทำนองในใจตามความรู้สึกถึงบรรยากาศที่เศร้าและอยู่ท่ามกลางธรรมชาติ เมื่อผู้แสดงสามารถร้องทำนองในใจพร้อมกับเข้าใจความรู้สึกของบทเพลงที่ต้องถ่ายทอด เมื่อถึงเวลาแสดงจริงก็จะสามารถสื่ออารมณ์ความรู้สึกไปถึงผู้ฟังผ่านบทเพลงได้ดีมากยิ่งขึ้น

ในบทเพลงนี้ผู้แสดงฝึกซ้อมทีละมือ โดยเฉพาะช่วงที่มีทำนองซีเควนซ์สลับไปมาในมือซ้ายและขวา เช่นในห้องที่ 23-28 ผู้แสดงฝึกซ้อมให้ได้ยินทำนองที่ต้องการให้เด่นออกมา เมื่อบรรเลงรวมกับทำนองประกอบอื่น ๆ ทำให้สามารถบรรเลงทำนองที่สำคัญในประโยคเพลงได้ดี (ตัวอย่างที่ 50)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

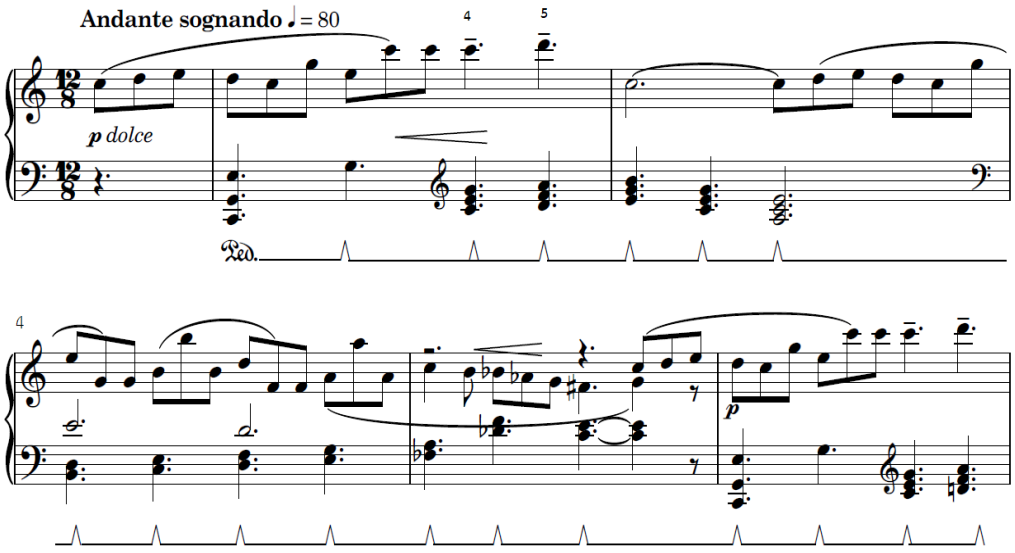
ตัวอย่างที่ 50 *October* ห้องที่ 23-28

ผู้แสดงได้ศึกษาลีลาการบรรเลงของเดนิส ลีโอไนโดวิช มัสซีเอฟ (Denis Leonidovich Matsuev, เกิด ค.ศ.1975) นักเปียโนชาวรัสเซียที่มีชื่อเสียงระดับโลก ในการบรรเลงบทเพลง *October* ของเขาพบว่ามีโทนเสียงที่ไพเราะ มีการบรรเลงในอัตราจังหวะที่เร็วกว่าผู้แสดง ทำนองฟังดูเคลื่อนไหวไปข้างหน้า ไม่นิ่งสงบ โดยเฉพาะช่วงที่มีโน้ตไล่เสียงเป็นสเกลขึ้น มัสซีเอฟบรรเลงจากเบาไปดังด้วยความรวดเร็ว ทำนองที่สำคัญในแต่ละแนวถูกบรรเลงออกมาได้อย่างโดดเด่นและราบรื่น ส่วนผู้แสดงมีการตีความที่ต่างออกไปจากมัสซีเอฟในเรื่องของความรู้สึกและการสื่อสารบทเพลง ผู้แสดงจะบรรเลงบทเพลงในอัตราที่ช้ากว่า มีการเคลื่อนไหวของทำนองในบทเพลงด้วยความรู้สึกไปข้างหน้า แต่ขณะเดียวกันก็มีความรู้สึกที่นิ่งสงบโดยยืดจังหวะเล็กน้อยในช่วงที่ทำนองมือขวากระโดดไปยังโน้ตขั้นคู่ที่สูงและกว้างขึ้น ในขณะที่มัสซีเอฟบรรเลงช่วงดังกล่าวโดยไม่ยืดจังหวะ นอกจากนั้นยังบรรเลงเสียงดังขึ้นมาก ๆ ในช่วงที่โน้ตอยู่ในระดับเสียงที่สูง อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ผู้แสดงบรรเลงเหมือนมัสซีเอฟคือการบรรเลงแนวทำนองที่สำคัญในแต่ละมีอออกมาให้โดดเด่น รวมถึงช่วงทำนองที่เป็นซีเควนซ์ ผู้แสดงบรรเลงให้เสียงมีความดังและเบาแตกต่างกันอย่างชัดเจน

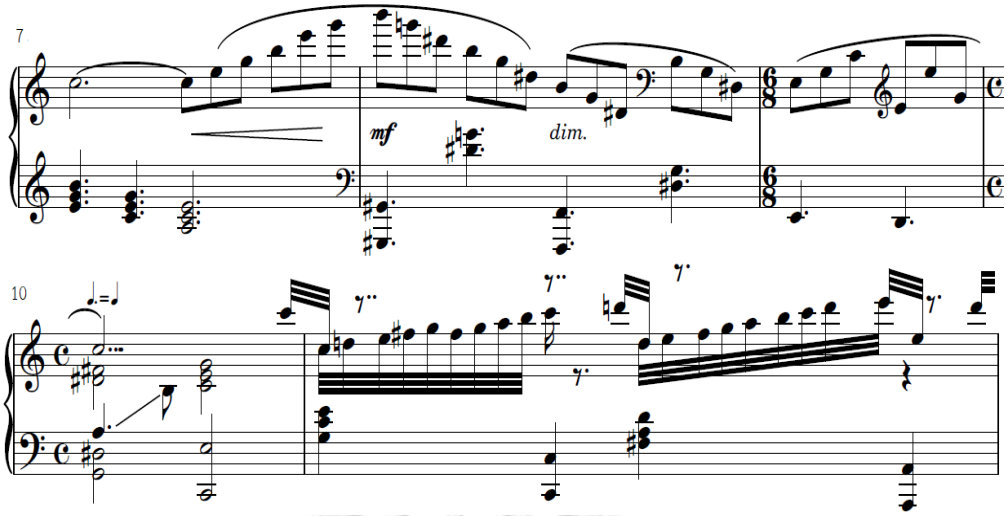
3.5 *The Fairy of Summer* และ *Capriccio* จาก *Cinderella, Op.97*

3.5.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง

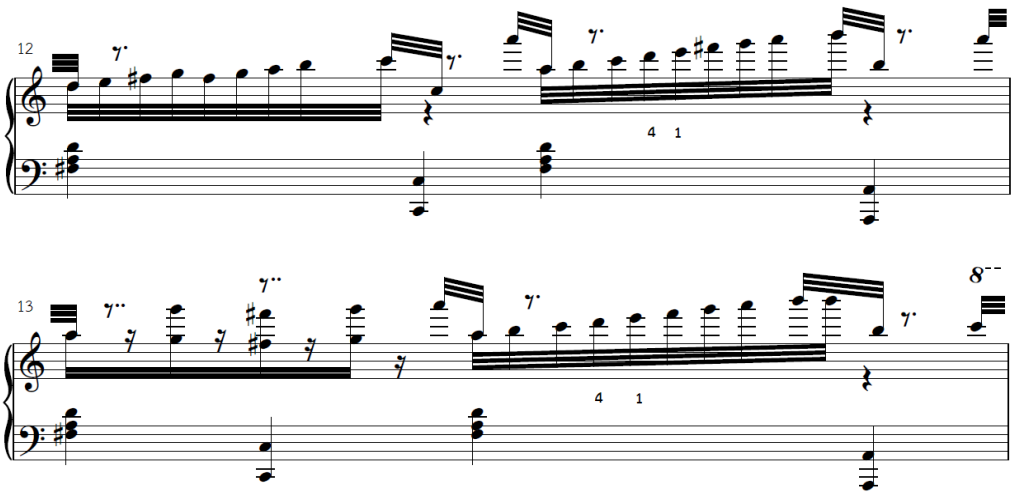
The Fairy of Summer เป็นเพลงมีอัตราจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว อยู่ในจังหวะ 12/8 ในกุญแจเสียง C major มีช่วงที่ไล่บันไดเสียงไปมาเป็นทำนองอย่างรวดเร็วหลายครั้งซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงนี้และเป็นช่วงที่แสดงถึงเทคนิคของผู้แสดง รวมถึงสัญลักษณ์กุญแจเสียงในมือซ้ายของเพลงมี

การสลับไปมาอยู่หลายครั้ง บทเพลงเริ่มต้นด้วยทำนองเดี่ยวในมือขวาพร้อมคอร์ดประกอบในมือซ้าย ในจังหวะ 1, 2, 3 และ 4 ในส่วนนี้ผู้แสดงบรรเลงทำนองมือขวาให้เสียงต่อเนื่องและเคลื่อนที่ไปข้างหน้า โทนเสียงมีความละมุนบรรเลงด้วยข้อมือที่สบาย ไม่เกร็งจนเกินไป นิ้วที่ใช้บรรเลงในห้องที่ 2 โน้ต C คือนิ้ว 4 และ โน้ต D นิ้ว 5 ซึ่งช่วงนี้ให้เน้นให้มีความเด่นขึ้นเล็กน้อย โดยเริ่มประโยคจากเบาค่อย ๆ ดังขึ้นจนจบประโยคในห้องที่ 2 ทำนองประกอบมือซ้ายบรรเลงเบา ในห้องที่ 3-5 เมื่อขึ้นประโยคใหม่ผู้แสดงบรรเลงทำนองมือขวาให้มีความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเช่นเดิม ส่วนคอร์ดในมือซ้ายบรรเลงเบาแต่เน้นให้เสียงของโน้ตตัวบนมีความเด่นชัดออกมาเล็กน้อย ในส่วนของเพเดิลจะเปลี่ยนตามคอร์ดในมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 51)

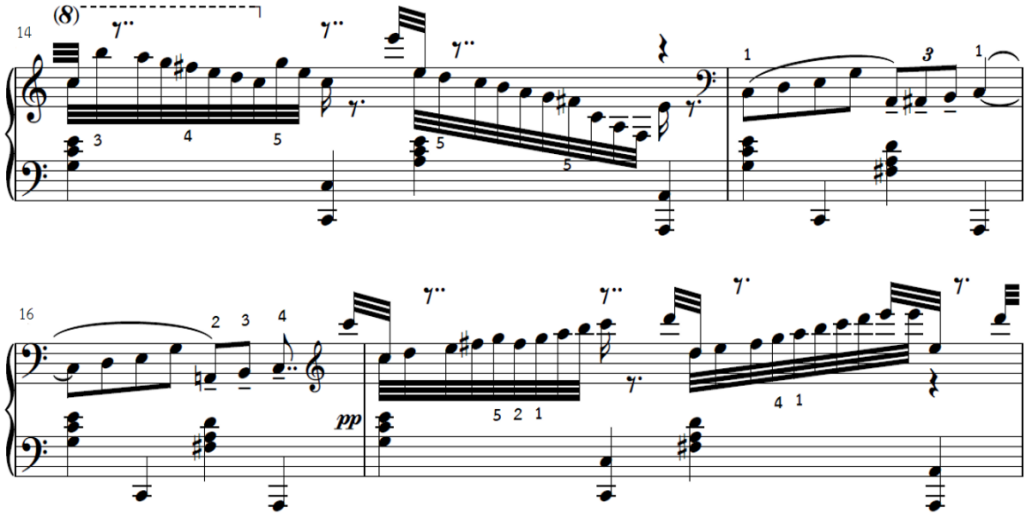
ตัวอย่างที่ 51 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 1-6

ในห้องที่ 10 จะเห็นว่าคอร์ดประกอบในมือซ้ายเป็นคอร์ดที่กว้างเป็นขั้นคู่สิบ ผู้แสดงไม่สามารถกดได้ในครั้งเดียวจึงเลือกกดสองครั้งอย่างรวดเร็วโดยในคอร์ด C โดยกดโน้ต C ก่อนค่อยกดโน้ต E พร้อมกับคอร์ดในมือขวาด้วย ในห้องที่ 10 นี้ผู้แสดงจะบรรเลงเสียงค่อนข้างเบาเพื่อเตรียมเข้าสู่ช่วงต่อมาซึ่งเปลี่ยนทำนองมือขวาเป็นไล่สเกลขึ้นลงอย่างรวดเร็ว (ตัวอย่างที่ 52)

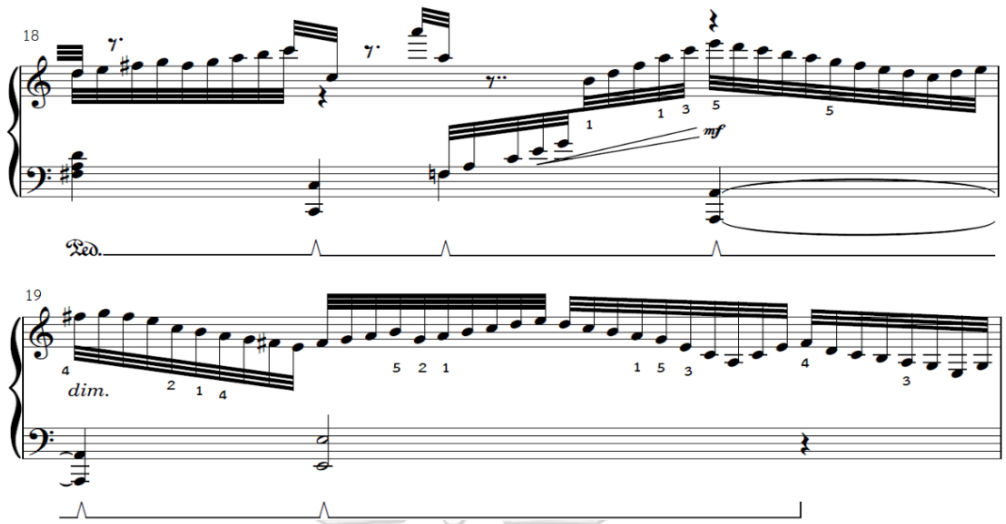
ตัวอย่างที่ 52 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 7-11

ในห้องที่ 12 และ 13 เป็นช่วงที่มีการบรรเลงโน้ตเขบ็ตสามชั้นในทำนองมือขวาอย่างรวดเร็ว ต้องใช้เทคนิคในการบรรเลงสูงและเป็นส่วนที่ยากสำหรับบทเพลงนี้ ผู้แสดงเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสม รวมถึงทำให้สะดวกต่อการบรรเลงแสดง โดยเลือกนิ้วตามตัวอย่างที่ 53 เสียงในการบรรเลงทำนองจะต้องมีเสียงที่ใส ๆ และเบาแต่เสียงจะยังคงมีความคล่องแคล่วเพื่อให้เหมาะสมกับฉากบัลเลต์ในเรื่องซินเดอเรลลา เป็นช่วงที่มีความสนุก น่ารัก (ตัวอย่างที่ 53)

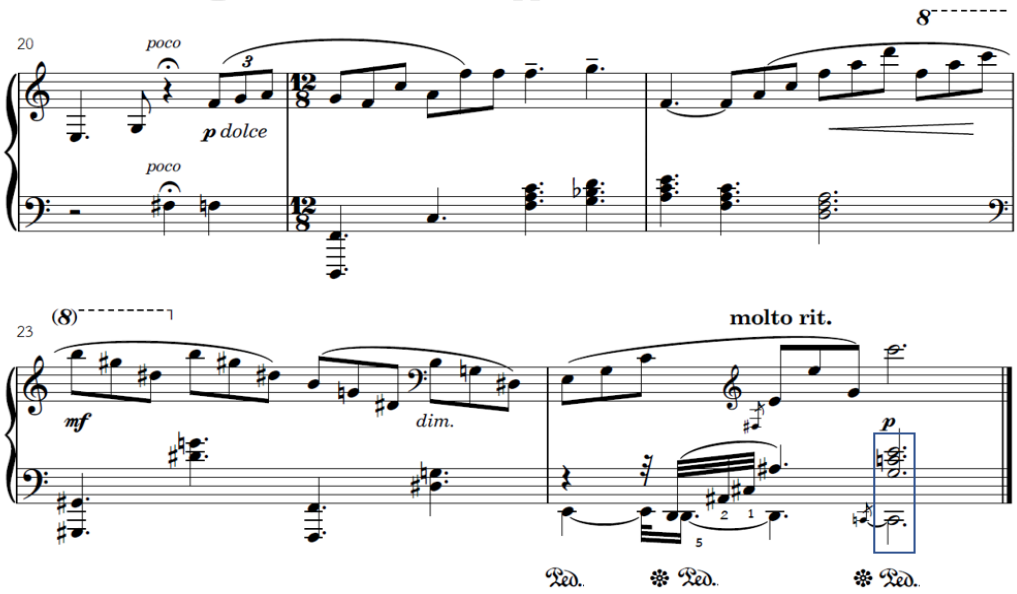
ตัวอย่างที่ 53 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 12-13



ในห้องที่ 14 พบโน้ตเขบ็ตสามชั้นติดกันไล่สเกลขาลงอย่างรวดเร็ว ในจังหวะที่ 3 ผู้แสดงบรรเลงโน้ตเขบ็ตสามชั้น 6 โน้ตแรกแล้วยกมือมาบรรเลงโน้ตเขบ็ตสามชั้น 4 ตัวหลัง เริ่มที่โน้ต F-sharp ด้วยนิ้ว 5 โดยยกมือเปลี่ยนมาอย่างรวดเร็วเพื่อให้เสียงไล่สเกลขาลงเชื่อมต่อกันมากที่สุด (ตัวอย่างที่ 54)

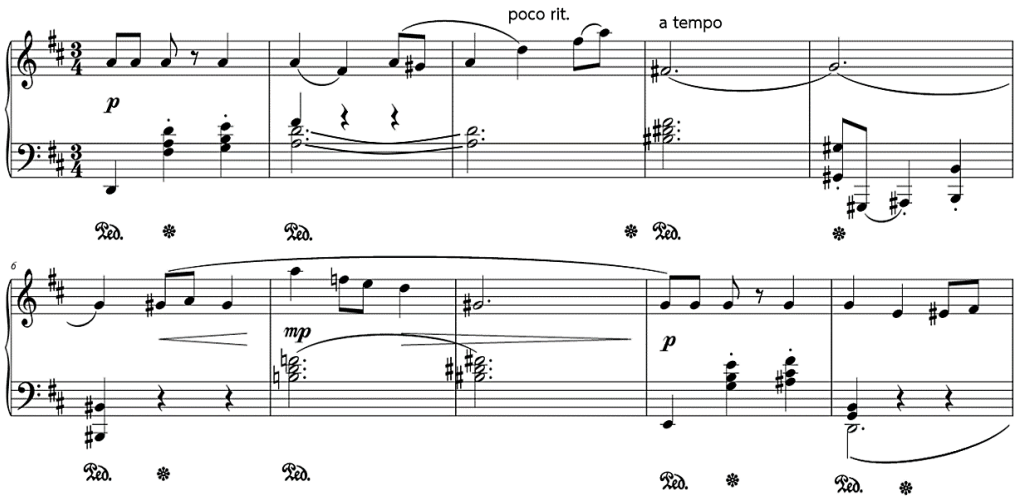
ตัวอย่างที่ 54 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 14-17

ในห้องที่ 18 และ 19 เป็นช่วงที่มีการไล่อาร์เปโจและสเกล อย่างต่อเนื่อง โดยมีช่วงรอยต่อที่ต้องยกมือขวาในห้องที่ 19 ในจังหวะที่ 3 ระหว่างโน้ต A ไป G ผู้แสดงเลือกใช้นิ้ว 5 หลังจากยกมือขวามาโน้ต G เพื่อให้สามารถบรรเลงทำนองได้อย่างต่อเนื่องและสะดวกในการเคลื่อนนิ้วกดลงบนคีย์ ในส่วนของเพเดิลห้องที่ 19 หลังจากเปลี่ยนที่คอร์ด E major ในจังหวะที่สองแล้วให้เหยียบเพเดิลยาวแล้วยกขึ้นในจังหวะที่ 4 (ตัวอย่างที่ 55)

ตัวอย่างที่ 55 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 18-19

ในห้องที่ 20-22 เป็นช่วงที่กลับมาทำนองเหมือนกับตอนต้นเพลงแต่เริ่มด้วยคอร์ด F major ในห้องที่ 24 จะเห็นว่าโน้ต D ที่มีเครื่องหมายโยงเสียง (tie) ในการบรรเลงผู้แสดงจะต้องกดไปถึงโน้ต A-sharp ด้วย ผู้แสดงจึงปล่อยโน้ตตัว D เพื่อกดโน้ต A-sharp แล้วใช้การใส่เพเดิลค้างยาวให้เสียงโน้ต D ยังคงอยู่ ในคอร์ดสุดท้ายคือ คอร์ด C major ซึ่งมีโน้ตประดับ (grace note) คือโน้ต C ต่ำสุด ผู้แสดงกดโน้ตประดับพร้อมใส่เพเดิลค้างไว้ แล้วจึงกดคอร์ด C major ในกรอบสี่เหลี่ยมพร้อมกับโน้ต C ในมือขวาพร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 56)

ตัวอย่างที่ 56 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 20-24

Capriccio อยู่ในกุญแจเสียง D major ที่มีอัตราจังหวะเร็วแบบสนุกสนานและมีจังหวะที่ยืดหยุ่น โดยเฉพาะช่วงท้ายเพลงที่มีการเร่งจังหวะ รวมถึงเป็นช่วงเสียงดังที่สุดในเพลง

บทเพลงเริ่มต้นด้วยทำนองแนวเดียวในมือขวา ผู้แสดงบรรเลงให้เสียงต่อเนื่องตามเครื่องหมายในห้องที่ 2 โน้ต A เสียงเชื่อมต่อกับ F แล้วยกมือขึ้น ส่วนโน้ต G บรรเลงเสียงเชื่อมต่อกันถึงโน้ต D ในห้องที่ 3 แล้วค่อยยกมือขึ้นในห้องที่ 1 และ 5 จะเห็นว่าคอร์ดประกอบในมือซ้ายมีโน้ตสตักกาโต ส่วนนี้ผู้แสดงยกเพเดิลออกเพื่อให้คอร์ดมีเสียงสั้น (ตัวอย่างที่ 57)

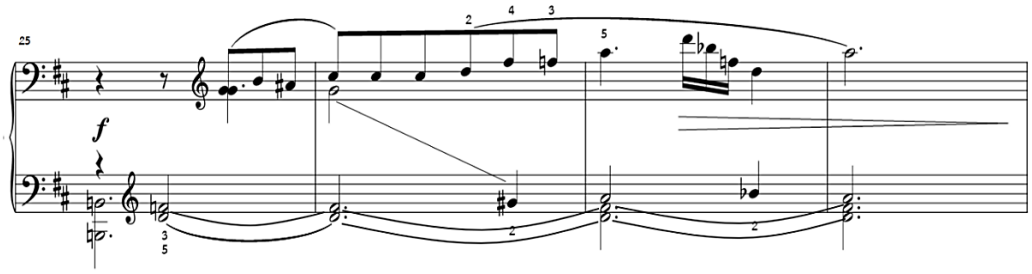
ตัวอย่างที่ 57 *Capriccio* ห้องที่ 1-10



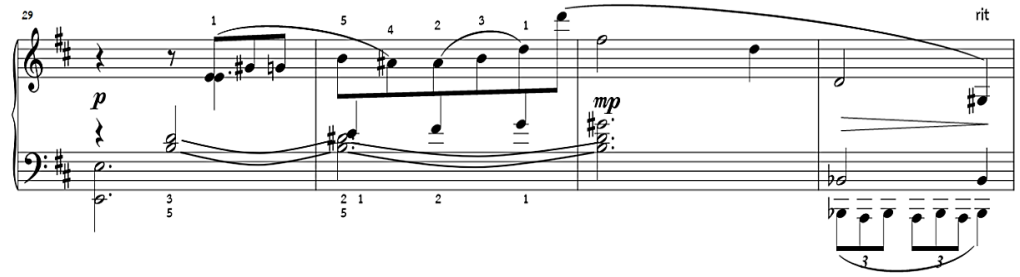
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในห้องที่ 25-28 พบว่าคอร์ด D major ในมือซ้าย โน้ต D และ F จะค้างยาวทั้ง 4 ห้อง ผู้แสดงจึงเลือกใช้นิ้ว 5 และ 3 ในการบรรเลงโน้ต D และ F เพื่อที่จะได้บรรเลงโน้ต G-sharp และ B-flat ในห้องที่ 26 และ 27 ได้สะดวกขึ้น ในส่วนนี้ห้องที่ 25 ให้เริ่มจากบรรเลงเสียงดัง แล้วค่อย ๆ เบาลงในห้องที่ 27 และ 28 (ตัวอย่างที่ 58)

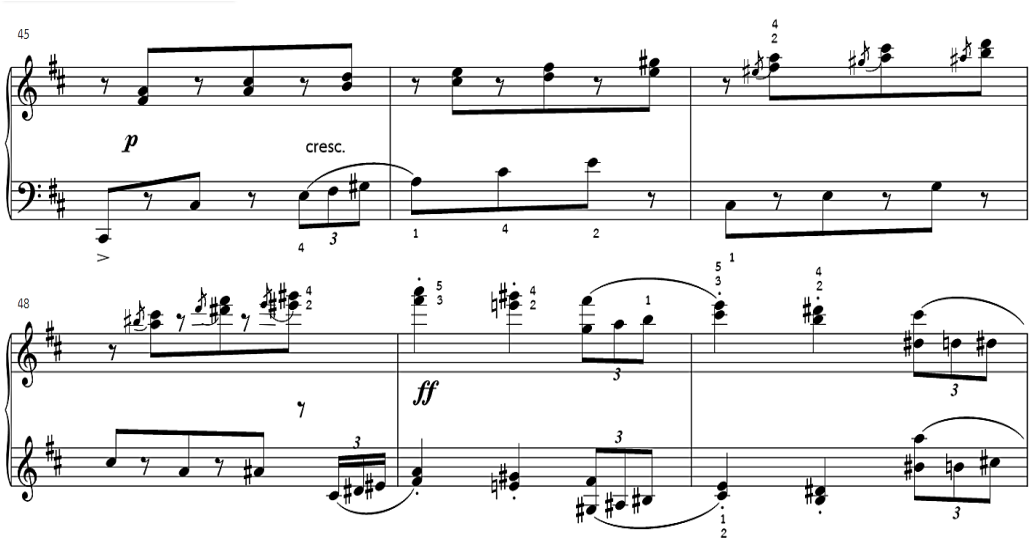
ตัวอย่างที่ 58 Capriccio ห้องที่ 25-28



ในห้องที่ 29-31 ผู้แสดงบรรเลงโน้ตขั้นคู่สาม B และ D ในมือซ้ายโดยเลือกใช้นิ้ว 5 และ 3 เพื่อให้กดค้างไว้จนถึงห้องที่ 31 แล้วสามารถบรรเลงโน้ตแนวกลางได้โดยใช้มือซ้ายบรรเลงเช่นกัน ได้แก่โน้ต D-sharp, E, F-sharp และ G ซึ่งนิ้วที่บรรเลงผู้แสดงเลือกใช้ตามตัวอย่างเพื่อให้สามารถบรรเลงแนวทำนองกลางนี้มีเสียงที่ต่อเนื่องกัน (ตัวอย่างที่ 59)

ตัวอย่างที่ 59 *Capriccio* ห้องที่ 29-32

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

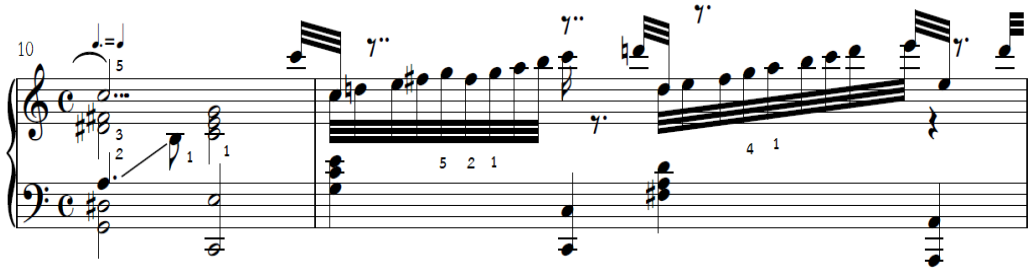
ในห้องที่ 47 และ 48 เป็นช่วงที่มีโน้ตขั้นคู่สามพร้อมกับโน้ตประดับในส่วนทำนองมือขวา ส่วนนี้ต้องบรรเลงอย่างรวดเร็ว ผู้แสดงจึงเลือกกดโน้ตประดับด้วยนิ้ว 1 และโน้ตคู่สามด้วยนิ้ว 2 และ 4 เมื่อถึงห้องที่ 49 จังหวะแรกจึงกดลงด้วยนิ้ว 3 และ 5 การเลือกบรรเลงโดยใช้นิ้วแบบดังกล่าวทำให้ผู้แสดงสามารถบรรเลงได้สะดวก บรรเลงได้ดังขึ้นและเร็วโดยไม่เสียจังหวะ ผู้แสดงบรรเลงเริ่มจากเสียงเบาในห้องที่ 45 แล้วค่อย ๆ ดังขึ้นมาถึงดังที่สุดในห้องที่ 49 (ตัวอย่างที่ 60)

ตัวอย่างที่ 60 *Capriccio* ห้องที่ 45-50

3.5.2 วิธีการฝึกซ้อม

The Fairy of Summer มีเทคนิคที่ยากในช่วงโน้ตห้าพยางค์ไล่สเกลขึ้นลงอย่างรวดเร็ว ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมหลายวิธีในช่วงนี้เพื่อที่จะทำให้การบรรเลงจริงไล่สเกลแล้วไม่ติดขัดและลงจังหวะพอดีพร้อมกับคอร์ดในมือซ้าย ผู้แสดงเล่นจังหวะที่ช้าก่อนแล้วค่อย ๆ เพิ่มจนเร็วขึ้น มีการฝึกเล่นแบบสตักกาโตแบบช้า รวมถึงผู้แสดงฝึกโดยการกดโน้ตในจังหวะหลายแบบตัวอย่างเช่น ในห้องที่ 10 และ 11 ทำนองมือขวาผู้แสดงกดโน้ต C ในห้องที่ 10 กับ C ในห้องที่ 11 อย่างรวดเร็วโดยเล่นโน้ต C หลังค้างไว้ต่อจากนั้นกดโน้ต E และ F-sharp เร็วเช่นเดิมแล้วกดโน้ต F-sharp ค้างไว้ ทำแบบนี้จนครบโน้ตห้าพยางค์ในแต่ละกลุ่ม จังหวะอีกแบบหนึ่งที่ผู้แสดงซ้อมโน้ตห้าพยางค์คือ เล่นโน้ต 5 ตัวแรกอย่างรวดเร็วแล้วกดโน้ตตัวหลังสุดค้างไว้ จากนั้นค่อยกดโน้ต 4 ตัวหลังอย่างรวดเร็ว เพื่อฝึกให้นิ้วพร้อมสำหรับการบรรเลงโน้ตไล่กันเร็ว ๆ (ตัวอย่างที่ 61)

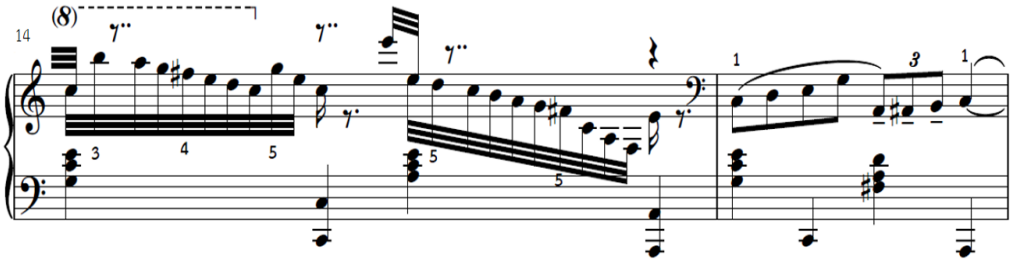
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 61 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 10-11

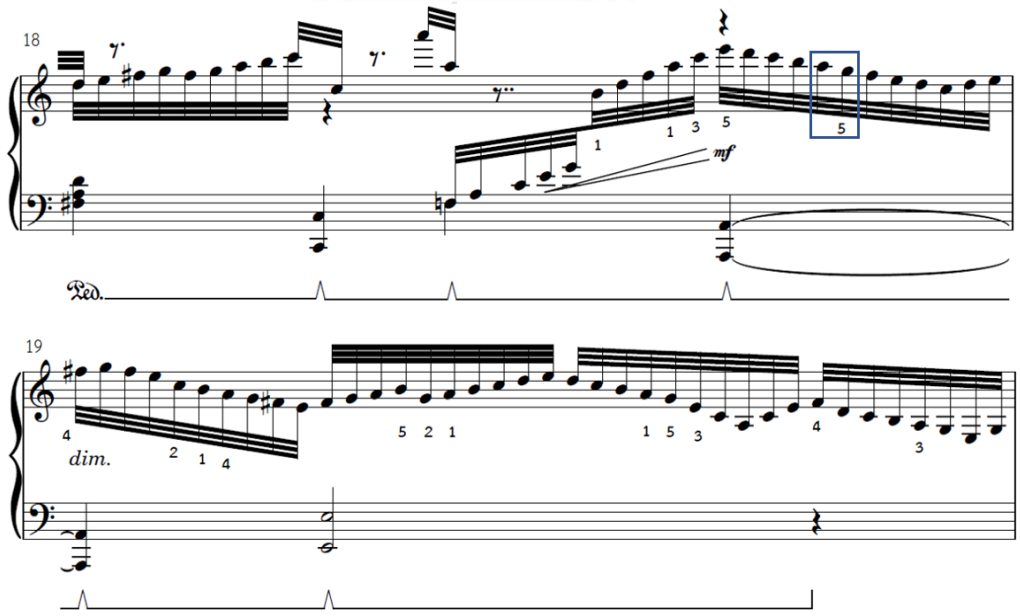


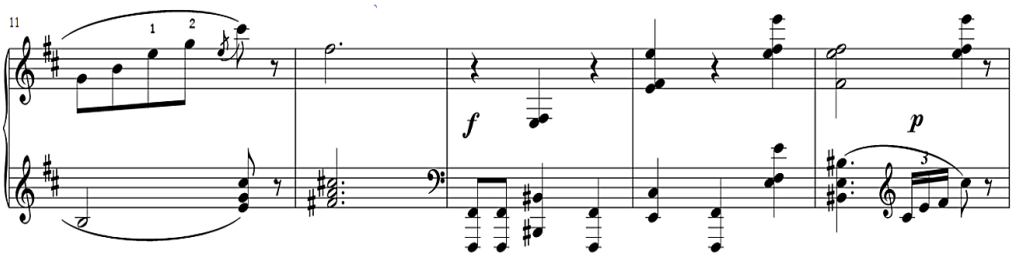
ในห้องที่ 14 จังหวะที่ 3 จะเห็นว่ามีการเคลื่อนมือจากโน้ต G มากดโน้ต F-sharp ผู้แสดงจะเน้นซ้อมช่วงนี้บ่อย โดยซ้อมพร้อมกับมือซ้ายแล้วเปิดเมโทรนอม ซ้อมจากจังหวะช้าแล้วค่อยเพิ่มขึ้นเป็นเร็ว เนื่องจากช่วงนี้เวลาบรรเลงแสดงจริง เป็นส่วนที่มีโอกาสบรรเลงพลาดหรือสะดุดได้ง่าย (ตัวอย่างที่ 62)

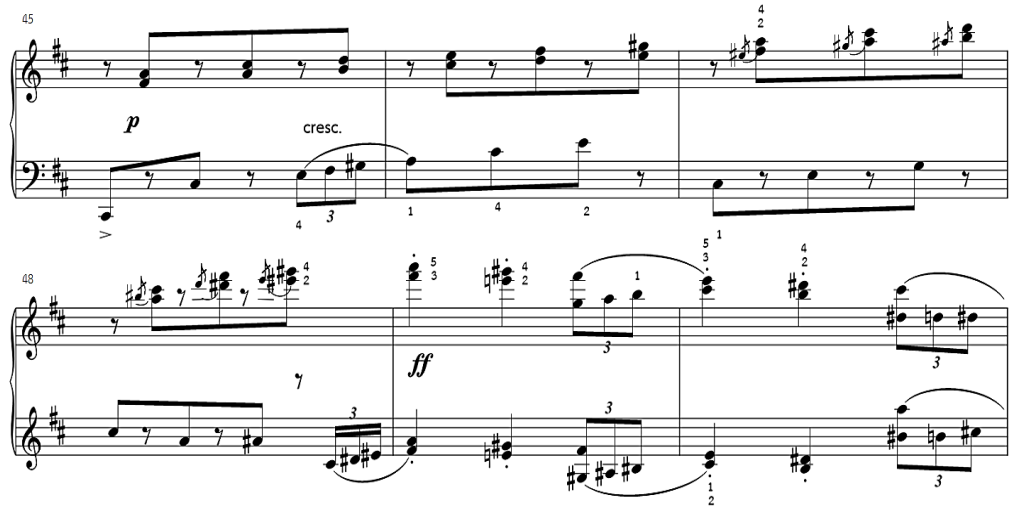
ตัวอย่างที่ 62 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 14-15



ในห้องที่ 18 และ 19 มีการไล่สเกลอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งมีการเคลื่อนย้ายมือในห้องที่ 18 จังหวะที่ 4 ระหว่างโน้ต G และ F ในห้องที่ 19 จังหวะที่ 3 ระหว่างโน้ต A และ G ในทั้งสองส่วนนี้ผู้แสดงเน้นการซ้อมในจังหวะช้าเช่นเดียวกัน และซ้อมบ่อยตรงส่วนนี้เพื่อให้เคลื่อนมือได้แม่นมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 63)

ตัวอย่างที่ 63 *The Fairy of Summer* ห้องที่ 18-19

Capriccio มีความยากในเรื่องของการบรรเลงคอร์ดกว้างหรือขั้นคู่ที่อยู่ติดกันแล้วต้องบรรเลงเร็ว ในห้องที่ 13-15 จะพบโน้ตเป็นคอร์ดที่กว้าง ในส่วนนี้ผู้แสดงฝึกซ้อมคอร์ดในกุญแจเสียง D major โดยฝึกบรรเลงทั้งสองมือ 4 octaves เป็นแบบฝึกหัดทุกวัน เพื่อฝึกความแข็งแรงของนิ้วทำให้เสียงของคอร์ดที่บรรเลงออกมาฟังดูมีพลังเสียงแบบไม่กระแทก (ตัวอย่างที่ 64)

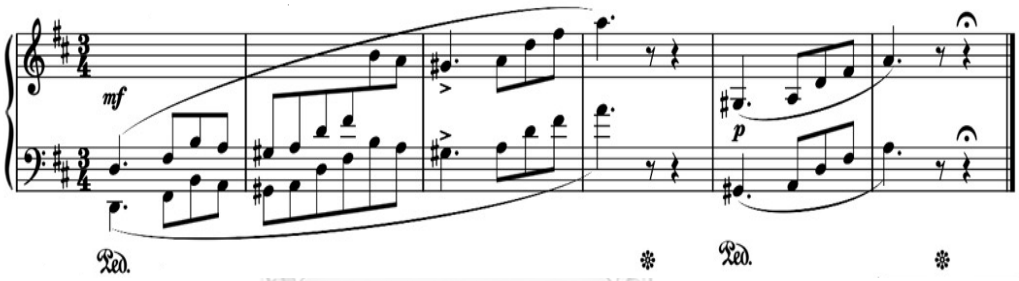
ตัวอย่างที่ 64 *Capriccio* ห้องที่ 11-15

ในห้องที่ 47 และ 48 ผู้แสดงฝึกซ้อมโดยเปิดเมโทรนอมในจังหวะช้าก่อนแล้วค่อย ๆ เร็วขึ้นในช่วงที่ซ้อมช้า ผู้แสดงยังไม่กดโน้ตประดับแต่ซ้อมแบบกดโน้ตขั้นคู่ในมือขวาพร้อมโน้ตในมือซ้ายให้แม่นและกดลงให้ตรงจังหวะก่อน จากนั้นค่อยซ้อมแบบใส่โน้ตประดับเข้าไป (ตัวอย่างที่ 65)

ตัวอย่างที่ 65 *Capriccio* ห้องที่ 45-50

3.6 *Papillons, Op.2*

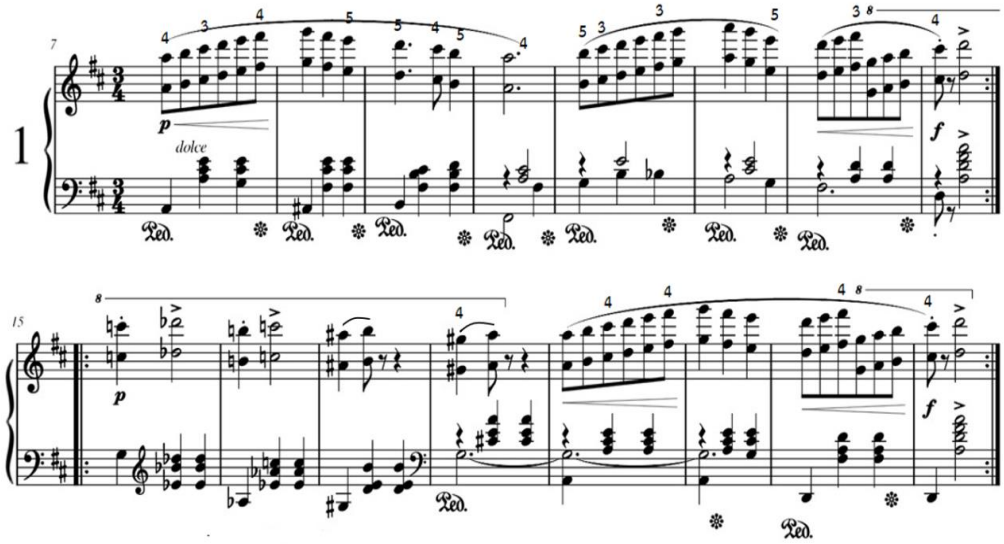
3.6.1 การตีความ การวิเคราะห์ และลีลาการบรรเลง

Papillons, Op.2 เป็นชุดบทเพลงที่ประกอบด้วย 12 เพลง แต่ละเพลงอยู่ในกุญแจเสียงที่ต่างกัน การสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครจากในนวนิยายเรื่อง *Flegeljahre* ซึ่งมี 3 ตัวละครที่มีลักษณะแตกต่างกันภายในงานเลี้ยงเต้นรำ

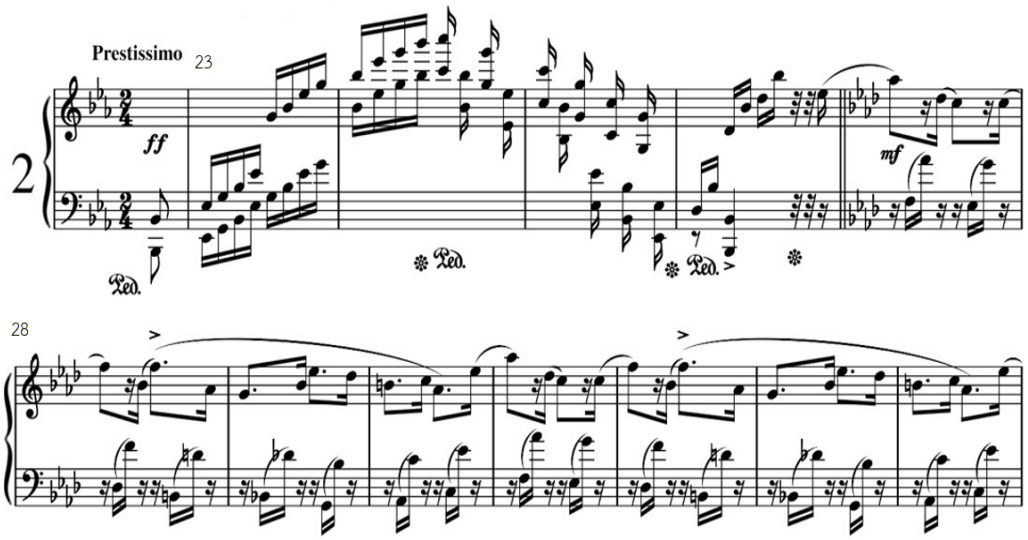
บทเพลงขึ้นต้นด้วยเพลงแนะนำ อยู่ในกุญแจเสียง D major เป็นการนำเสนอถึงช่วงเริ่มต้นงานเลี้ยง คล้ายกับเป็นช่วงแนะนำของเพลงบทต่อไป ผู้แสดงบรรเลงช่วงเริ่มเพลงในประโยคแรกห้องที่ 1-4 ด้วยเสียงที่ฟังดูสง่างามและยิ่งใหญ่ รวมทั้งเน้นเสียงโน้ต G-sharp ในห้องที่ 3 ในส่วนเพเดิล ผู้แสดงยกออกตรงตัวหยุดทั้งห้องที่ 4 และ 6 (ตัวอย่างที่ 66)

ตัวอย่างที่ 66 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 1-6

เพลงที่ 1 ห้องที่ 7-22 อยู่ในกุญแจเสียง D major เช่นเดียวกับเพลงแนะนำ เป็นเพลงที่ประกอบด้วยทำนองหลักของเพลงทั้งหมด 16 ห้อง ลักษณะของช่วงนี้เป็นช่วงที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของหนึ่งในตัวละคร ที่จิตใจเต็มเปี่ยมไปด้วยพลังเดินเข้ามาในงานเต้นรำ ช่วงนี้ผู้แสดงบรรเลงเริ่มด้วยทำนองมือขวาให้เสียงแนวบนเด่นชัด และเสียงเชื่อมกันเป็นประโยคเริ่มจากเบาแล้วค่อย ๆ ดังขึ้นอย่างมีพลังเสียงและฟังดูหวานละมุน โดยเลือกใช้นิ้วบรรเลงตามโน้ตตัวอย่าง ในห้องที่ 9-12 ส่วนทำนองมือขวาจะเปลี่ยนเป็นเบาทันที ผู้แสดงบรรเลงเบาในขั้นคู่แปด โดยบรรเลงให้ในจังหวะแรกเสียงสั้น เมื่อมาถึงโน้ตในจังหวะที่สองผู้แสดงบรรเลงแบบเน้นเสียง ต่อมาในห้องที่ 17 และ 18 ผู้แสดงบรรเลงเสียงเชื่อมกันแล้วยกขึ้นในจังหวะที่สองดังเครื่องหมายเชื่อมเสียง (ตัวอย่างที่ 67)

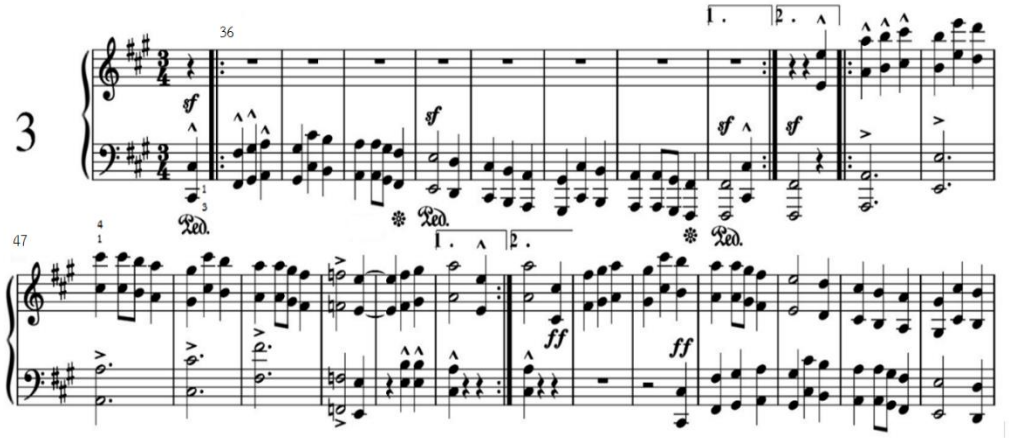
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 67 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 7-22

เพลงที่ 2 ห้องที่ 23-34 อยู่ในกุญแจเสียง E-flat major เป็นช่วงที่มีอาร์เปโจไล่เสียงขึ้น ผู้แสดงบรรเลงด้วยเสียงที่ดังและมีพลัง ตามด้วยอาร์เปโจซึ่งบรรเลงเน้นที่จังหวะตกคือจังหวะที่ 1 และ 2 ในห้องที่ 26 มีช่วงหยุดก่อนเข้าห้องที่ 27 ผู้แสดงหยุดโดยให้เสียงเงียบที่สุดและยืดจังหวะเล็กน้อยก่อนเข้าห้องที่ 28 ซึ่งตามด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงมายัง A-flat major ทันทีในห้องที่ 27 โดยโน้ตในมือซ้ายเป็นขั้นคู่ที่กว้างกระโดดไปมา ช่วงนี้แสดงถึงอารมณ์ที่สับสน ผู้แสดงจึงบรรเลงโน้ตที่กระโดดระหว่างขั้นคู่ในมือซ้ายโดยเน้นโน้ตตัวล่างก่อนกระโดดไปโน้ตตัวบนในทุกห้องให้เสียงเด่นออกมา ในทำนองมือขวาผู้แสดงจะบรรเลงเฉพาะห้องที่ 28-30 และ 32-34 ให้เสียงเชื่อมต่อกันตามเครื่องหมายในส่วนเพเดิลผู้แสดงใส่ก่อนห้องที่ 23 ค้างไว้ ส่วนในห้องที่ 24 คือช่วงที่โน้ตอาร์เปโจไล่เสียงขึ้น เมื่อเปลี่ยนเป็นโน้ตขั้นคู่แปดไล่เสียงลงในห้องที่ 24-25 ผู้แสดงจะยกเพเดิลขึ้นก่อนบรรเลงโน้ตคู่แปด การใส่เพเดิลดังกล่าวผู้แสดงต้องการใช้เพื่อให้เสียงโน้ตอาร์เปโจไม่ขาดออกจากกัน (ตัวอย่างที่ 68)

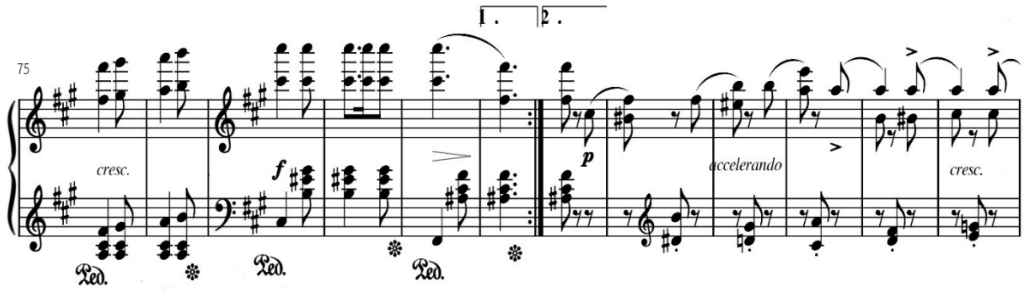
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 68 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 23-34

เพลงที่ 3 ห้องที่ 36-64 อยู่ในกุญแจเสียง F-sharp minor เป็นช่วงที่บรรเลงโน้ตขั้นคู่แปดทั้งแนวทำนองมือขวาและซ้าย ในห้องที่ 36-43 เริ่มด้วยบรรเลงโน้ตขั้นคู่แปดในมือซ้ายเพียงอย่างเดียว ส่วนดังกล่าวผู้แสดงบรรเลงให้เสียงมีพลังและดูยิ่งใหญ่เพื่อไม่ให้เสียงแข็งจนเกินไป ผู้แสดงจะบรรเลงโดยผ่อนมือให้ไม่เกร็ง เพิ่มความเร็วในการกดลงบนคีย์เพื่อไม่ให้เป็นการเค้นเสียงให้ดัง การเลือกใช้นิ้วกดผู้แสดงเลือกนิ้ว 3, 4 และ 1 ในการบรรเลงโน้ตขั้นคู่แปด เพื่อให้นิ้วมีแรงในการบรรเลงรวมทั้งควบคุมนิ้วได้ดี เสียงที่ได้จึงฟังละมุนและมีพลังเสียง ส่วนเพเดิลผู้แสดงยกออกตรงจังหวะสุดท้ายห้องที่ 38 ใส่ในห้องที่ 39 ต่อ รวมถึงห้องที่ 42 และ 43 ใส่เพเดิลในลักษณะเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 69)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 69 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 36-59

เพลงที่ 4 ห้องที่ 65-97 อยู่ในกุญแจเสียง A major ส่วนเพลงนี้จะมีความแตกต่างของเสียงดัง-เบาหลายช่วง ตัวอย่างในห้องที่ 75-80 ทำนองผู้แสดงบรรเลงจากเสียงเบาไปดัง เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 81 เปลี่ยนลักษณะของโน้ตโดยในโน้ตมือขวาเป็นโน้ตเชื่อมด้วยเครื่องหมายเชื่อมเสียงติดกันสองตัว และในมือซ้ายเป็นโน้ตสตักกาโต ช่วงนี้เปลี่ยนเป็นบรรเลงเบาทันทีในห้องที่ 81 แล้วจึงค่อย ๆ ดังขึ้น จนกระทั่งกลับมาเบาอีกในห้องที่ 88 จะเห็นว่าผู้แสดงเลือกใส่ความเข้มของเสียงที่เปลี่ยนแบบทันที ผู้แสดงจึงบรรเลงเสียงดัง-เบาให้ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 70)

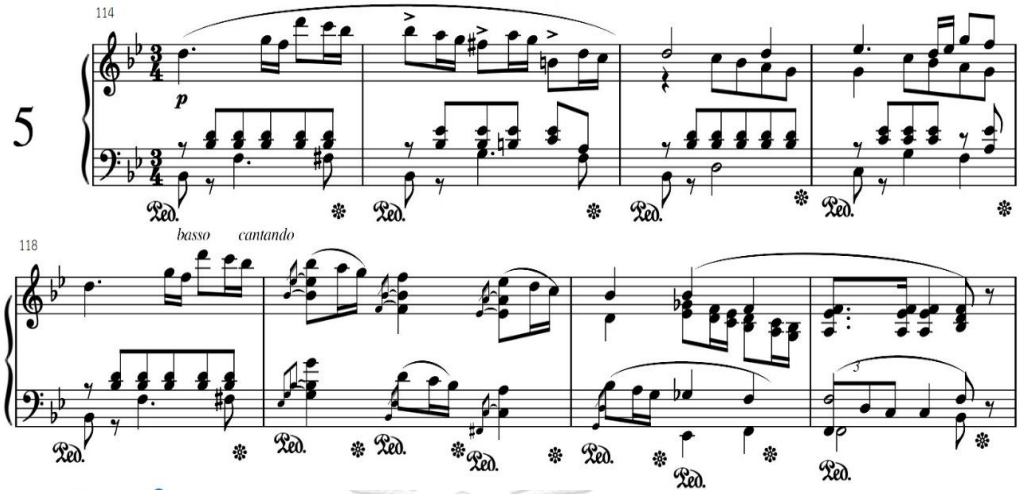
ตัวอย่างที่ 70 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 75-86



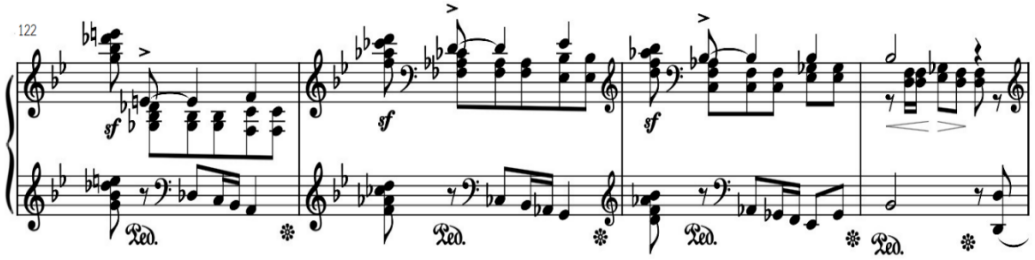
เพลงที่ 5 ห้องที่ 114-139 อยู่ในกุญแจเสียง B-flat major เป็นจังหวะเต้นรำแบบโปโลแนส ประกอบด้วยแนวทำนองหลักสองแนวคือแนวเบส (bass) และโซปราโน (soprano) ซึ่งแทนตัวละครผู้ชายและผู้หญิง โดยมีทำนองประกอบเป็นคอร์ดซ้ำตลอดห้องในห้องที่ 114-118 เป็นช่วงที่มีทำนองไพเราะมีจังหวะช้าลงกว่าท่อนก่อนหน้า ส่วนนี้ผู้แสดงบรรเลงทำนองในมือขวาให้เป็นประโยคมีเสียงเด่นชัดออกมาโดยการบรรเลงทำนองให้มือนิ่งที่สุด ส่วนในมือซ้ายบรรเลงแนวทำนองกลางให้เบาแต่เสียงไม่ขาดจากกัน โดยการบรรเลงให้นิ้วติดคีย์ที่สุด ในทำนองแนวเบสผู้แสดงบรรเลงให้เสียงเด่นชัดออกมา ในห้องที่ 119 มีการบรรเลงพร้อมโน้ตประดับ ผู้แสดงบรรเลงโน้ตตัวแรกของโน้ตประดับทั้งในมือซ้ายและขวาให้พร้อมกัน ส่วนเพเดิลในห้องที่ 119 จะยกก่อนบรรเลงทุกจังหวะที่มีโน้ตประดับ (ตัวอย่างที่ 71)

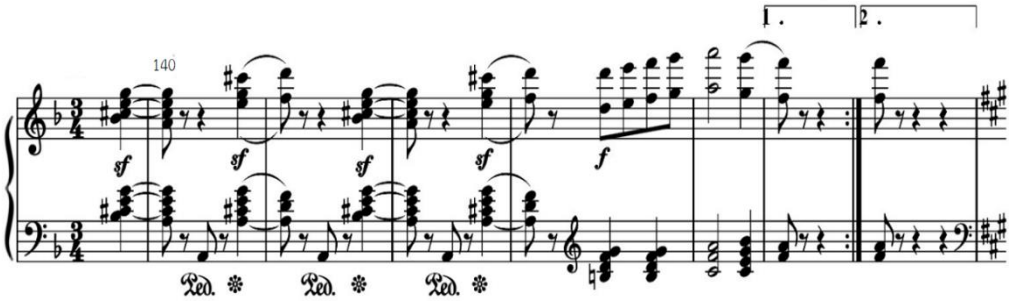
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

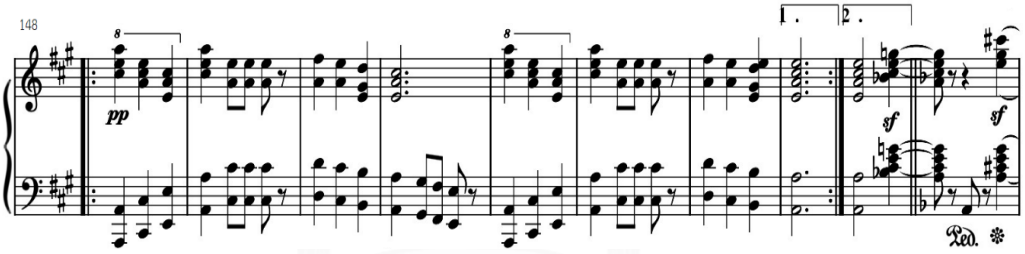
ตัวอย่างที่ 71 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 114-121



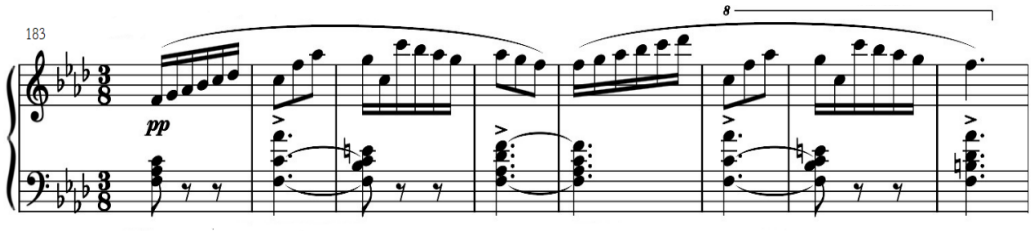
ในห้องที่ 122 เริ่มจังหวะแรกคอร์ด D-flat diminished 7 ซึ่งเป็นช่วงเปลี่ยนอารมณ์เป็นเสียงดังทันที ในในห้องที่ 122-124 ส่วนของเพเดิลใส่หลังจากบรรเลงคอร์ดในจังหวะแรก (ตัวอย่างที่ 72)

ตัวอย่างที่ 72 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 122-125

เพลงที่ 6 ห้องที่ 140-182 อยู่ในกุญแจเสียง D minor เป็นช่วงที่แสดงถึงอารมณ์เจ็บปวดและโกรธแค้นของตัวละคร จึงพบว่ามีความคลุมเครือของกุญแจเสียงและมีช่วงที่จังหวะขัดกัน รวมถึงเสียงที่ดังและเบาเปลี่ยนสลับกันไปมาบ่อยครั้งในท่อนนี้ ในช่วงก่อนห้องที่ 140 และในห้องที่ 140 ผู้แสดงบรรเลงคอร์ด D-flat diminished 7 และ คอร์ด A7 โดยให้เสียงเชื่อมกันแต่ยกมือที่คอร์ด A7 ให้เสียงฟังดูลอยขึ้น ในห้อง 141 และ 142 ผู้แสดงบรรเลงคอร์ดที่เป็นลักษณะนี้ในแบบเดียวกัน ในส่วนของเพเดิลจะใส่หลังตัวหยุดแล้วและยกที่คอร์ดจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 140-142 (ตัวอย่างที่ 73)

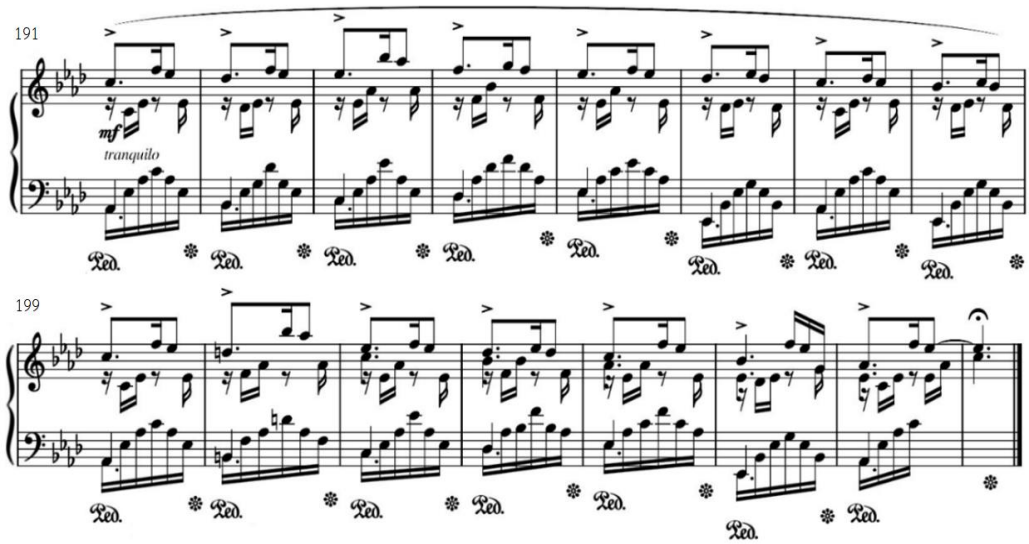
ตัวอย่างที่ 73 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 140-146

ในห้องที่ 148-157 เป็นช่วงที่มีคอร์ด A major พลิกกลับ บรรเลงเป็นจังหวะวอลซ์ ในคอร์ดมือซ้ายเป็นโน้ตขั้นคู่แปดบรรเลงประกอบ ช่วงนี้ผู้แสดงบรรเลงด้วยเสียงที่เบาแต่เสียงทำนองมือขวาแนวบนบรรเลงให้เด่นชัดออกมาเป็นแนวเสียงบนที่ไพเราะด้วยการเทน้ำหนักนิ้วไปที่นิ้ว 5 ให้มากกว่านิ้วอื่น ๆ (ตัวอย่างที่ 74)

ตัวอย่างที่ 74 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 148-157

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

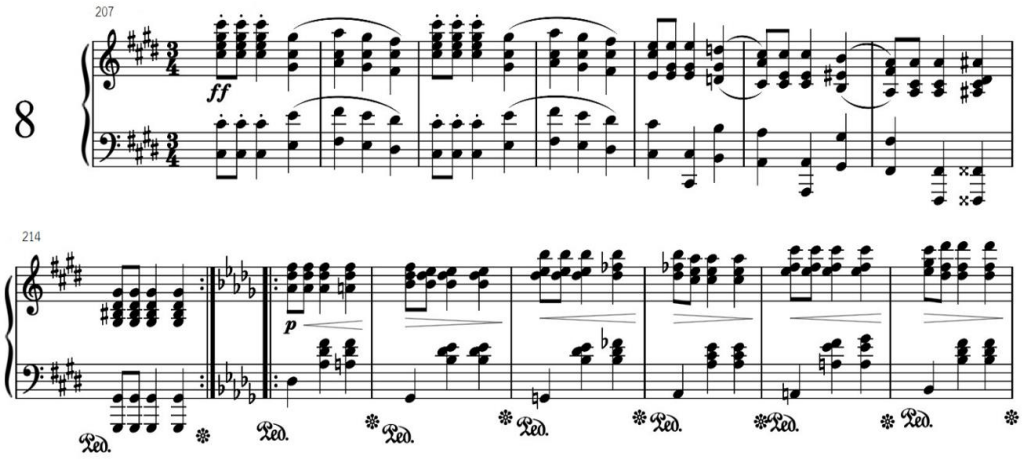
เพลงที่ 7 ห้องที่ 183-206 เป็นช่วงที่เปลี่ยนอัตราเร็วและอารมณ์เพลงตรงกันข้ามกับเพลงที่ 6 อย่างมาก เนื่องจากมีจังหวะช้า และมีทำนองที่ฟังดูเหมือนความฝัน เสียงอ่อนละมุน ท่อนนี้อยู่ในกุญแจเสียง F minor เริ่มด้วยห้องที่ 183-190 เป็นช่วงที่สะท้อนถึงตัวละครผู้หญิงซึ่งกำลังวิ่งขึ้นบันไดพบกับผู้ชายคนหนึ่ง เสียงในช่วงนี้คอร์ดมือซ้ายจึงเป็นการบรรเลงโรลคอร์ด ขณะที่ทำนองมือขวาเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นสลับกับโน้จเขบ็ตหนึ่งชั้น ผู้แสดงบรรเลงแนวทำนองมือขวาในจังหวะแรกให้พร้อมกับบรรเลงโน้ตสุดท้ายของการโรลคอร์ดในมือซ้าย ในห้องที่ 190 ผู้แสดงยืดจังหวะโรลคอร์ดในมือซ้ายเล็กน้อยก่อนที่จะเปลี่ยนไปกุญแจเสียง A-flat major ในห้องถัดไป (ตัวอย่างที่ 75)

ตัวอย่างที่ 75 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 183-190

ในห้องที่ 191-206 ในมือขวาประกอบด้วยทำนองในแนวบนและแนวกลาง ส่วนนี้ผู้แสดงบรรเลงเสียงแนวบนให้เด่นชัดเป็นประโยครวมทั้งเน้นโน้ตในจังหวะแรกของทุกห้องด้วย แนวกลางบรรเลงให้เบา ส่วนการบรรเลงคอร์ดประกอบมือซ้าย ผู้แสดงบรรเลงโดยการผ่อนข้อมือให้สบาย และใช้ข้อมือขยับไปมาในระหว่างบรรเลง ทำให้ขณะบรรเลงมีความราบรื่นมากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 76)

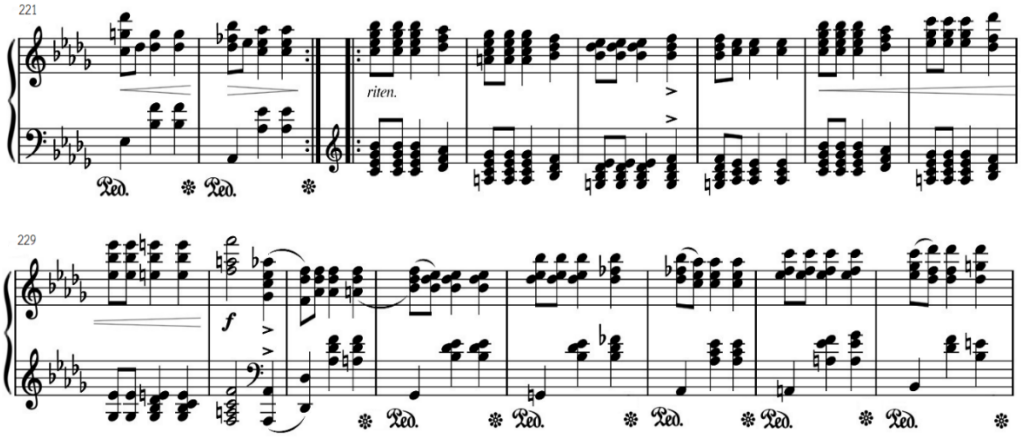
ตัวอย่างที่ 76 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 191-206



เพลงที่ 8 ห้องที่ 207-238 เป็นช่วงที่นำเสนอการเต้นรำจังหวะวอลซ์ของตัวละครชายและหญิง อยู่ในกุญแจเสียง C-sharp minor เริ่มต้นในห้องที่ 207 ด้วยคอร์ดที่หนาทั้งมือซ้ายและขวา ผู้แสดงบรรเลงด้วยเสียงที่มีพลังและเสียงดัง โดยบรรเลงแบบผ่อนคลายมือเพื่อให้เสียงออกมาดังแต่ไม่เสียงแข็งไปพร้อมกับถ่ายเทน้ำหนักนิ้วลงในนิ้ว 5 ของมือขวา เพื่อให้ได้ยินเสียงทำนองแนวบนมีความเชื่อมต่อกัน (ตัวอย่างที่ 77)

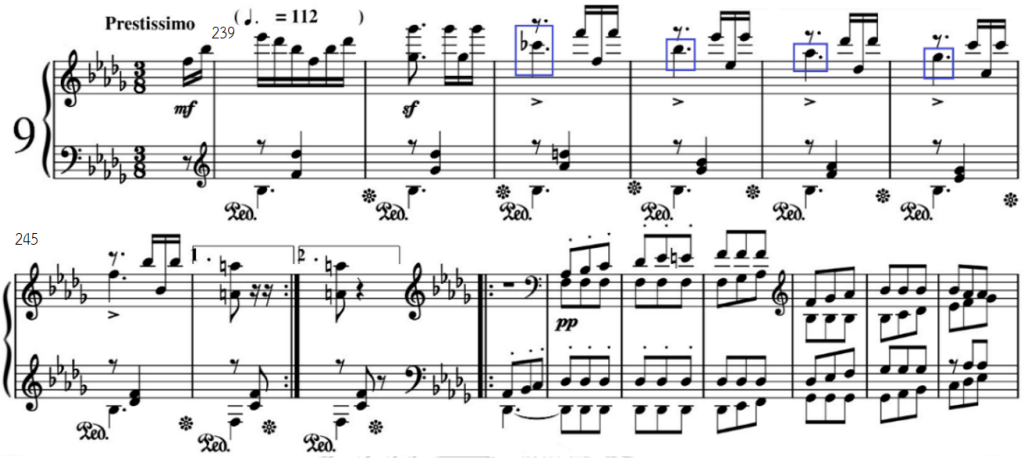
ตัวอย่างที่ 77 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 207-220

ตั้งแต่ห้องที่ 223 ผู้แสดงบรรเลงช้าลงเล็กน้อยและค่อย ๆ ดังขึ้นจนมาถึงห้องที่ 229 ในห้องที่ 230 ที่คอร์ด F major และ A-flat7 ผู้แสดงบรรเลงเสียงดังที่สุดแต่บรรเลงความเร็วเท่ากับเมื่อตอนต้นของเพลงนี้ไม่ยืดจังหวะจนถึงห้องที่ 236 โดยในห้องที่ 231-236 จะบรรเลงเน้นเสียงโน้ตในจังหวะที่ 3 รวมทั้งเทน้ำหนักนิ้วไปที่นิ้ว 5 เพื่อให้แนวทำนองบนมีเสียงเด่นชัดออกมาด้วย (ตัวอย่างที่ 78)

ตัวอย่างที่ 78 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 221-236

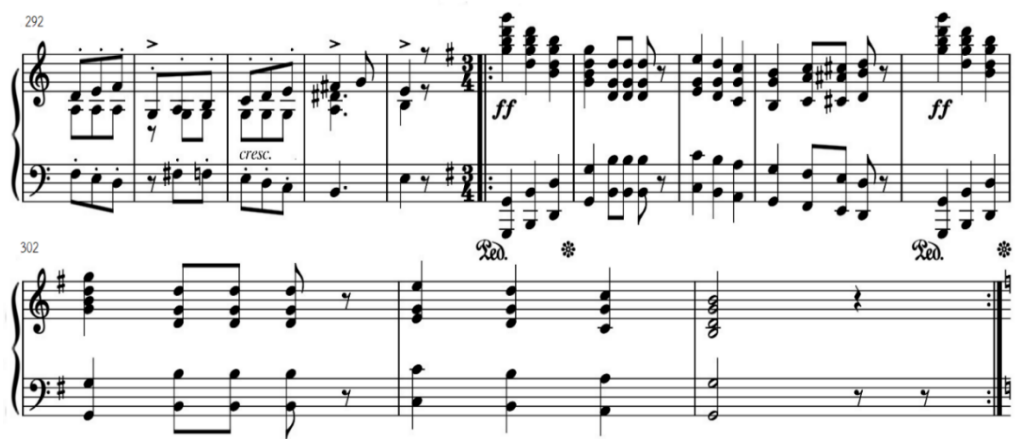


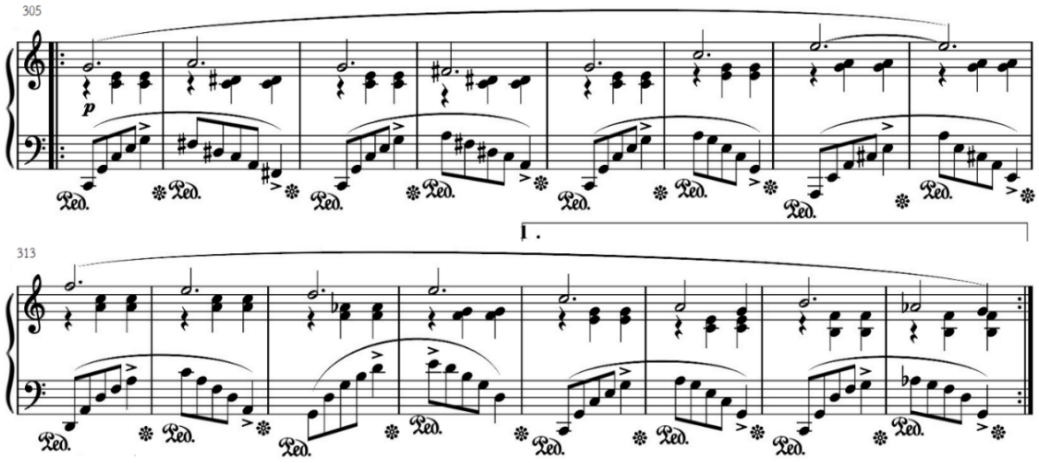
เพลงที่ 9 ห้องที่ 239-290 อยู่ในกุญแจเสียง B-flat minor เริ่มด้วยทำนองที่มีจังหวะเร็วแสดงถึงความรู้สึกสนุก จะเห็นว่าห้องที่ 239-246 โน้ต B-flat เริ่มในจังหวะที่ 1 ของทุกห้อง ผู้แสดงบรรเลงโน้ต B-flat ให้เบาเนื่องจากซ้ำกันทุกห้อง แต่บรรเลงทำนองในมือขวาตรงโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมให้เด่นชัดออกมา ส่วนโน้ตอื่น ๆ ในมือขวาจะบรรเลงเสียงเบากว่า เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 248 เป็น

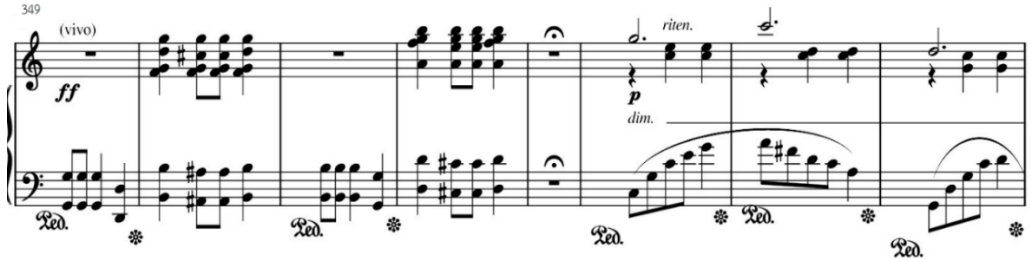
ช่วงที่เปลี่ยนอารมณ์เพลงทันที ด้วยลักษณะของโน้ตสตักกาโตที่บรรเลงเร็ว ส่วนนี้ผู้แสดงบรรเลงเสียงเบา มือขณะที่บรรเลงนิ่งที่สุดเพื่อที่จะได้เสียงที่เบาและใส (ตัวอย่างที่ 79)

ตัวอย่างที่ 79 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 239-254

เพลงที่ 10 ห้องที่ 281-362 อยู่ในกุญแจเสียง C major เพลงนี้เป็นเพลงที่นำทำนองในเพลงที่ผ่านมากลับมาอีกครั้ง ตัวอย่างเช่นในห้องที่ 297-304 นำทำนองเต้นรำจากท่อนที่ 6 กลับมาแต่อยู่ในกุญแจเสียง G major โดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงเปรียบเสมือนการย้ำว่าตัวละครได้เปลี่ยนชุดเต้นรำจากเดิมแล้ว ช่วงนี้ผู้แสดงบรรเลงเสียงที่มีพลังและฟังดูยิ่งใหญ่ โดยบรรเลงแต่ละคอร์ดด้วยการเคลื่อนไหวมืออย่างรวดเร็วเพราะเป็นช่วงที่ต้องบรรเลงด้วยอัตราเร็วมากกว่าเดิม ส่วนเพเดิลจะยกช่วงที่มีตัวหยุด (ตัวอย่างที่ 80)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

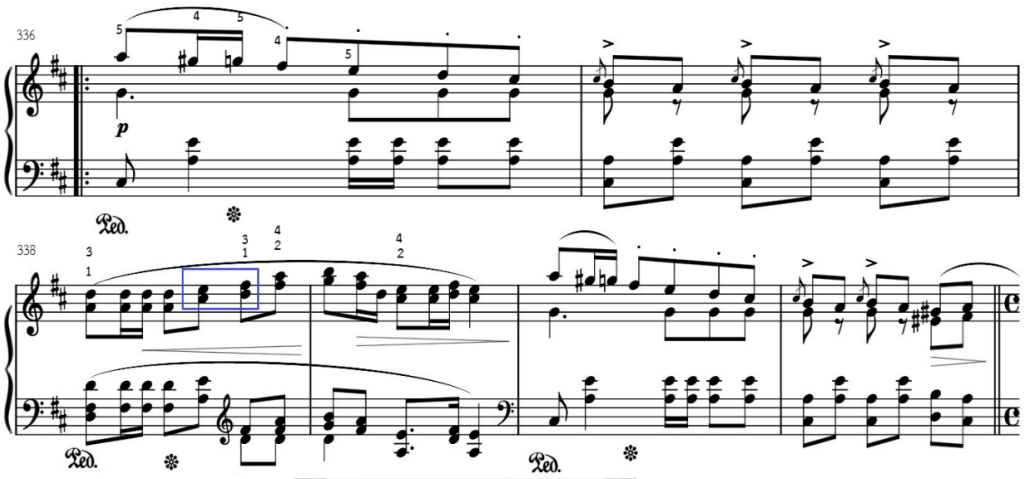
ตัวอย่างที่ 80 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 292-304

ในห้องที่ 305-320 เป็นช่วงที่มีทำนองเต้นรำแบบวอลซ์ที่หวานละมุน ซึ่งเป็นลักษณะของตัวละครผู้หญิงอารมณ์อ่อนไหวและน่ารักในแบบผู้หญิง ทำนองประกอบในมือซ้ายบรรเลงเป็นอาร์เปโจขึ้นลง ในทำนองมือขวาเป็นทำนองที่มีประโยคยาว โดยประโยคแรกในห้องที่ 305-312 และประโยคที่สองในห้องที่ 313-320 ส่วนนี้ผู้แสดงบรรเลงทำนองในกรอบสี่เหลี่ยมให้เด่นชัดออกมาและเสียงเชื่อมต่อกัน ส่วนโน้ตจังหวะที่ 2 และ 3 ในทำนองแนวกลางจะบรรเลงให้เบา ในห้องที่ 349-352 พบว่าเป็นช่วงที่เปลี่ยนลักษณะเป็นเสียงดังทันที เปรียบเสมือนตัวละครผู้ชายคนหนึ่งที่มีลักษณะอารมณ์ที่ก้าวร้าว ช่วงนี้ผู้แสดงบรรเลงให้เสียงดังและมีพลังก่อนหยุดในห้องที่ 353 (ตัวอย่างที่ 81,82)

ตัวอย่างที่ 81 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 305-320

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 82 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 349-356

เพลงที่ 11 ห้องที่ 363-429 อยู่ในกุญแจเสียง D major เป็นจังหวะการเต้นรำแบบโปโลแนสและเป็นเพลงที่ชูมันน์ไม่ได้กล่าวถึงความเกี่ยวข้องของเรื่องราวในนวนิยายกับบทเพลง แต่จะเห็นว่า

เพลง 11 รวมทั้งเพลง 12 มีทำนองเดิมจากเพลงก่อนหน้ากลับมา ซึ่งเป็นไปได้ว่าเพลงที่ 11 และ 12 เป็นการบรรยายถึงเหตุการณ์หลังงานเต้นรำจากเรื่องราวในนวนิยาย[5]

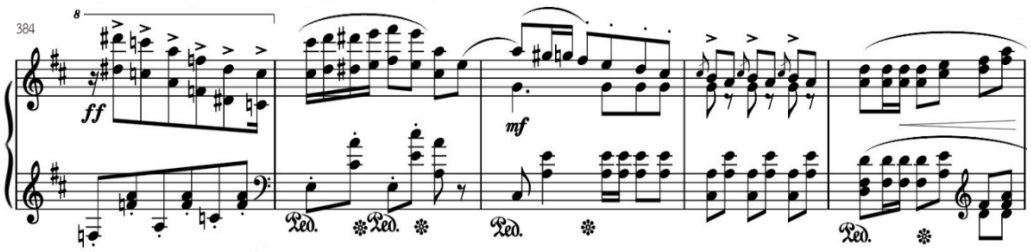
ในห้องที่ 366 จะเห็นว่าคอร์ด A7 ในจังหวะแรกโน้ต G และ A ห่างกันเป็นขั้นคู่เก้า ผู้แสดงบรรเลงโดยการโรลคอร์ดด้วยการกดทั้งสองโน้ตทีละตัวอย่างรวดเร็วให้โน้ต A พร้อมกับโน้ต C-sharp ในมือซ้าย ในห้องที่ 368 ประกอบด้วยโน้ตขั้นคู่สี่และสามติดกันในทำนองมือขวา ผู้แสดงบรรเลงให้เสียงเชื่อมต่อกันโดยเคลื่อนย้ายนิ้วที่ต้องเปลี่ยนอย่างรวดเร็วระหว่างโน้ตขั้นคู่สาม C-sharp กับ E และ โน้ต D กับ F-sharp ในจังหวะที่สาม ดังกรอบสี่เหลี่ยม (ตัวอย่างที่ 83)

ตัวอย่างที่ 83 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 366-371

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

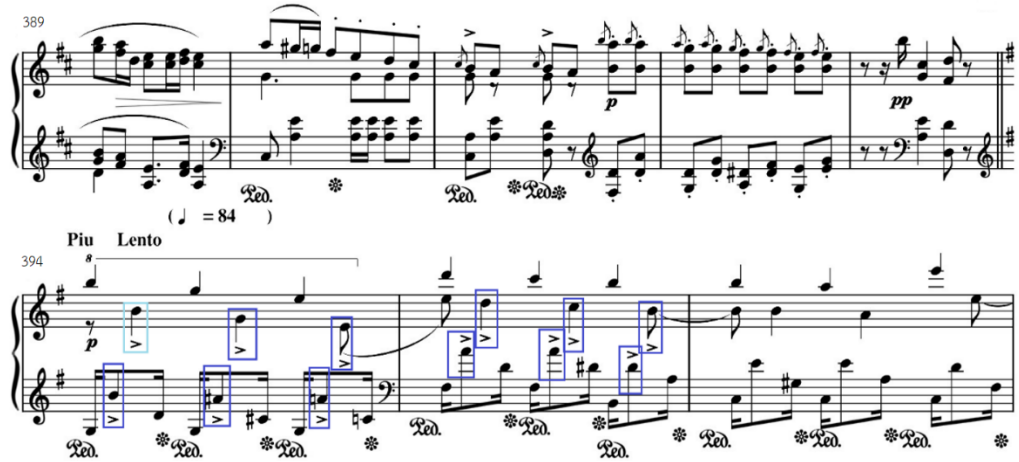
ในห้องที่ 384 ผู้แสดงบรรเลงโน้ตขั้นคู่แปดในมือขวาให้ดังและเน้นเสียงทุกโน้ต ในห้องที่ 385 เป็นช่วงโน้ตเขบ็ตสองชั้นและเขบ็ตหนึ่งชั้นขั้นคู่แปดชั้นบรรเลงไล่ขึ้นลงในทำนองมือขวา ส่วนนี้ผู้แสดงบรรเลงเสียงเชื่อมต่อกัน ส่วนเพเดิลของห้องที่ 384 ผู้แสดงยกเพเดิลออกทั้งห้องเพื่อให้เสียงโน้ตในมือซ้ายเป็นเสียงสั้น ในห้องถัดมาจึงใส่เพเดิลอีกครั้งหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 84)

---

5 Amy L Chaplin, "Robert Schumann: literary inspiration and pedagogical preparation for Papillons" (D.M.A. diss., Ball State University, 2011), 19.

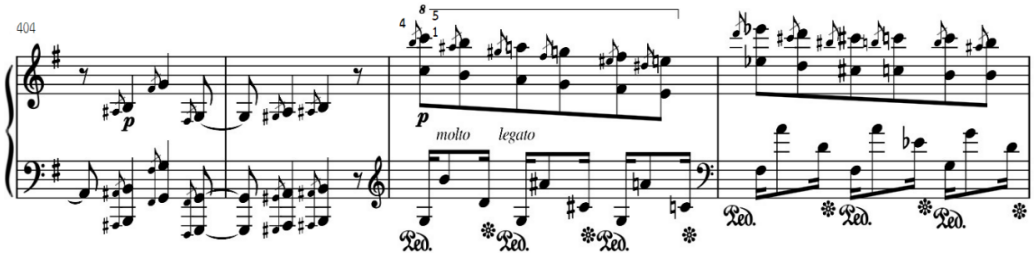
ตัวอย่างที่ 84 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 384-388

ในห้องที่ 391 และ 392 ผู้แสดงบรรเลงเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นก่อนจะบรรเลงจังหวะปกติในห้องที่ 393 รวมทั้งเสียงเบาลงก่อนเข้าห้องที่ 394 ซึ่งเป็นช่วงที่มีจังหวะช้าลง มีอารมณ์ของบทเพลงในลักษณะที่อ่อนหวานและราบเรียบตรงกันข้ามกับช่วงก่อนหน้านี้ ผู้แสดงบรรเลงเสียงแนวกลางของทำนองในมือขวาที่มีกรอบสี่เหลี่ยมให้เด่นออกมา ส่วนทำนองในมือซ้ายมีจังหวะที่ขัดกับทำนองมือขวา เน้นเสียงของโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมให้เด่นออกมา เพื่อที่จะให้ทำนองทั้งแนวกลางและแนวเบสที่ขัดกัน มีเสียงทำนองสำคัญที่โดดเด่น (ตัวอย่างที่ 85)

ตัวอย่างที่ 85 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 389-396

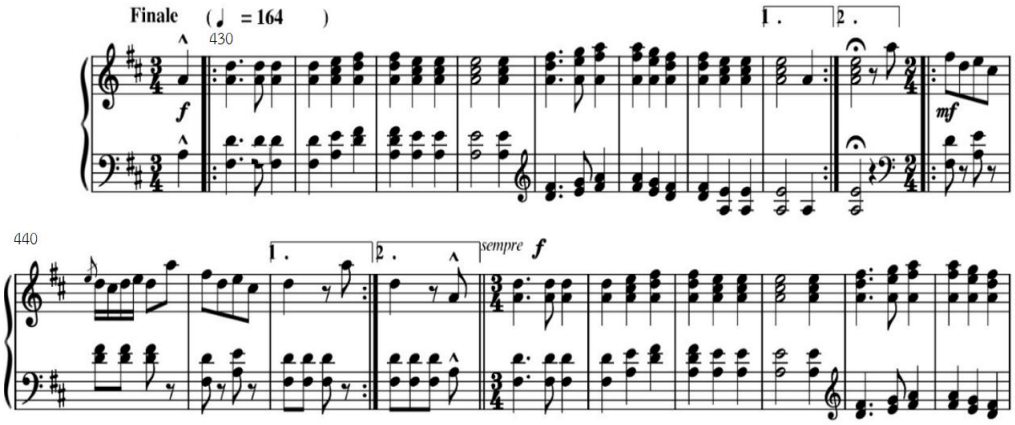


ในห้องที่ 406 ผู้แสดงบรรเลงเร็วขึ้นเล็กน้อย โดยบรรเลงด้วยความรู้สึกทำนองเคลื่อนไหวไปข้างหน้า แนวทำนองในมือขวาส่วนนี้ประกอบด้วยโน้ตประดับพร้อมกับโน้ตขั้นคู่แปด ผู้แสดงเลือกใช้นิ้ว 4 ในการบรรเลงโน้ตประดับแล้วบรรเลงโน้ตขั้นคู่แปดด้วยนิ้ว 1 กับ 5 ช่วงนี้ผู้แสดงจะกดโน้ตประดับแล้วต่อด้วยโน้ตขั้นคู่โดยปล่อยให้นิ้วไหลลง เพื่อให้ได้เสียงที่เล็กและเร็วทันจังหวะ อีกทั้งใส่เพเดิลดังโน้ตตัวอย่างเพื่อช่วยให้เสียงต่อเนื่องกันในทำนองมือขวา (ตัวอย่างที่ 86)

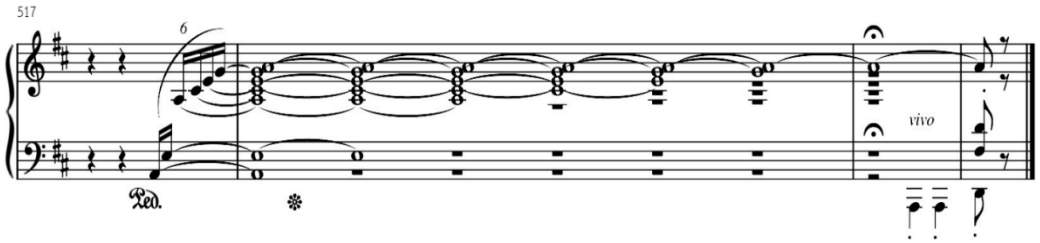
ตัวอย่างที่ 86 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 404-407



เพลงที่ 12 เป็นท่อนสุดท้ายของบทเพลง อยู่ในกุญแจเสียง D major ตอนต้นของเพลงมีการนำจังหวะมาจากเพลง *Grossvatertanz* หรือ *Grandfather's Dance* ซึ่งเป็นบทเพลงเต้นรำพื้นบ้านของประเทศเยอรมนี และยังเป็นบทเพลงที่นิยมในศตวรรษที่ 17 ซึ่งใช้ในช่วงเวลาปิดงานกิจกรรมตอนกลางคืนต่าง ๆ รวมถึงได้ยินในงานแต่งงานบ่อยครั้ง ช่วงนี้ผู้แสดงบรรเลงให้มีความรู้สึกอิ่มเอิบสนุกสนาน และฟังดูมีความสุข ด้วยการบรรเลงเสียงดังชัดเจน มีความผ่อนคลายมือในการกดคอร์ดและเน้นเสียงแนวบนให้เด่นชัด (ตัวอย่างที่ 87)

ตัวอย่างที่ 87 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 430-450

ก่อนจบเพลงสุดท้ายพบคอร์ด A7 บรรเลงทีจะโน้ต ก่อนค่อย ๆ หายไปทีละโน้ตจากโน้ตระดับเสียงต่ำสุดในมือซ้ายไปจนถึงโน้ตระดับเสียงสูงสุดในมือขวา ส่วนนี้ผู้แสดงจะบรรเลงช้าลงจนมาถึงห้อง 519 และ 520 จะบรรเลงโน้ตในแนวเบสเป็นเสียงสั้นและเบาอย่างรวดเร็ว ในส่วนของ เพเดิล ผู้แสดงยกออกในห้องที่ 519 จนถึงตอนจบ (ตัวอย่างที่ 88)

ตัวอย่างที่ 88 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 517-520



3.6.2 วิธีการฝึกซ้อม

บทเพลง *Papillons, Op.2* เป็นบทเพลงที่มีความยากในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงหลาย ๆ ช่วงของเพลง โดยเฉพาะการบรรเลงโน้ตขั้นคู่ที่กว้างติดกันหรือต้องบรรเลงด้วยความเร็ว รวมถึงรายละเอียดของทำนองในแต่ละช่วงที่ผู้แสดงต้องดึงส่วนของทำนองหรือโน้ตสำคัญออกมาให้โดดเด่น ในส่วนของวิธีการซ้อม ผู้แสดงจะกล่าวถึงบางท่อนที่มีเทคนิคยากเป็นตัวอย่างอธิบายวิธีซ้อมดังต่อไปนี้

เพลงที่ 1 พบว่าทำนองในมือขวาที่เป็นโน้ตขั้นคู่แปด เมื่อผู้แสดงบรรเลงติดกันแล้วทำให้นิ้วเกร็งและเสียงที่ออกมานั้นแข็งเกินไป รวมทั้งยากในการคุมโทนเสียงให้เสียงแนวบนเด่นและเชื่อมต่อกัน ผู้แสดงฝึกซ้อมโดยบรรเลงโน้ตขั้นคู่แปดที่ติดกันในทำนองมือขวาด้วยการกางนิ้วเล่น แล้วหุบมือก่อนไปโน้ตขั้นคู่แปดถัดไป ผู้แสดงฝึกแบบดังกล่าวในทุกห้อง นอกจากนั้น ยังฝึกแบบฝึกหัดฮานอนเบอร์ 51 และ 53 เพื่อฝึกการบรรเลงโน้ตขั้นคู่แปดให้มีความคล่องแคล่วและไม่เกร็งนิ้ว

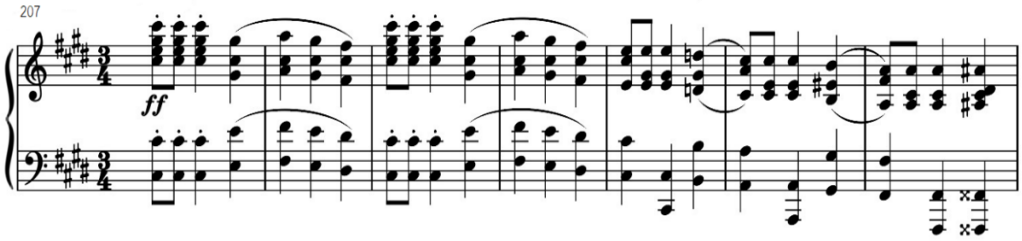
เพลงที่ 2 ในห้องที่ 28-43 ส่วนของโน้ตขั้นคู่เก้าในมือซ้าย เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นต้องบรรเลงติดกันเป็นคู่อย่างรวดเร็ว ซึ่งเป็นส่วนที่ยากในการคุมเสียงให้ไม่ขาดหาย ผู้แสดงจึงฝึกซ้อมทีละมืออย่างช้า ๆ โดยส่วนนี้เน้นให้เสียงโน้ตแนวเบสที่ต่ำกว่ามีเสียงดัง ในส่วนทำนองมือขวา ผู้แสดงฝึกซ้อมให้เสียงเชื่อมกันเป็นประโยค

เพลงที่ 5 เป็นส่วนที่ประกอบด้วยแนวทำนอง 3 แนว การดึงเสียงแนวทำนองสำคัญและลดเสียงที่เป็นทำนองประกอบเป็นเรื่องที่ยาก ผู้แสดงฝึกซ้อมโดยการเล่นทำนองแนวกลางให้ได้เสียงที่เบาและเรียบก่อน ในการซ้อมให้กดนิ้วติดคีย์ในแต่ละห้อง จากนั้นจึงซ้อมแนวทำนองเบสเพียงแนวเดียวเพื่อให้ได้ยินทำนองที่ต้องการบรรเลงให้เด่นออกมาชัดเจน เมื่อฝึกซ้อมดีแล้วค่อยฝึกบรรเลงทำนองทั้งแนวกลางและเบสในมือซ้าย โดยให้แนวกลางเสียงเบาและแนวเบสเสียงทำนองสำคัญเด่นออกมา ส่วนที่ยากอีกช่วงคือห้องที่ 122-124 เนื่องจากช่วงที่คอร์ดต้องบรรเลงโดยเคลื่อนไหวมือกระโดดอย่างรวดเร็ว ตัวอย่างเช่นห้องที่ 122 บรรเลงคอร์ด D diminished 7 แล้วกระโดดมาคอร์ด G-flat 7

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เป็นช่วงที่ห่างกัน ผู้แสดงฝึกซ้อมโดยกระโดดจากคอร์ด 2 คอร์ดให้แม่นยำก่อนและเน้นฝึกซ้อมช่วงนี้บ่อยครั้ง เพื่อเวลาแสดงจะได้ลดความผิดพลาดหรือไม่สะดุดในช่วงนี้

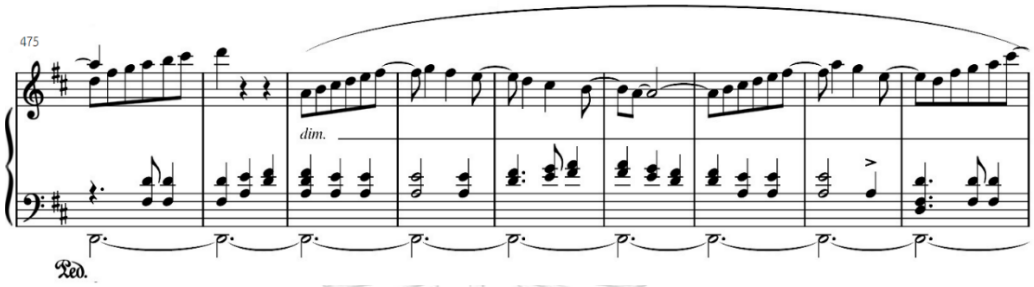
เพลงที่ 8 เป็นช่วงที่บรรเลงคอร์ดที่หนาและระดับเสียงดังที่สุดในบทเพลง ผู้แสดงฝึกซ้อมคอร์ด C-sharp minor ทั้งฝึกบรรเลงคอร์ดกดพร้อมกัน (Block chord) และคอร์ดกดทีละโน้ต (Broken chord) ทั้งหมด 4 ช่วงคู่แปด เพื่อสร้างความแข็งแรงของนิ้ว และสามารถบรรเลงแสดงได้ง่ายขึ้นเมื่อต้องบรรเลงด้วยความเร็ว รวมถึงผู้แสดงฝึกซ้อมทำนองมือขวาเพียงอย่างเดียวด้วยให้เสียงโน้ตในห้อง 207-210 ที่โน้ต G-sharp, A, G-sharp และ F-sharp มีเสียงเชื่อมต่อกัน โดยเทน้ำหนักนิ้วไปยังนิ้ว 5 ตามเครื่องหมายเชื่อมเสียงในโน้ต (ตัวอย่างที่ 89)

ตัวอย่างที่ 89 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 207-213

เพลงที่ 9 ในห้องที่ 239-247 มีจังหวะที่เร็วต้องเคลื่อนไหวนิ้วในมือขวาอย่างรวดเร็ว ส่วนนี้ผู้แสดงฝึกซ้อมมือขวาโดยการเล่นเป็นโน้ตเสียงสั้น เพื่อให้นิ้วแข็งแรงและมีความแม่นในการบรรเลง ต่อมาจึงซ้อมแบบบรรเลงปกติแต่ดึงทำนองที่ต้องการให้เด่นชัด จากนั้นซ้อมทีละมืออย่างช้า ๆ ทั้งในมือซ้ายและขวา เมื่อรวมสองมือจึงค่อย ๆ เพิ่มความเร็วในการซ้อมพร้อมกับเปิดเมโทรนอมประกอบด้วยเพื่อรักษาจังหวะให้สม่ำเสมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงที่ 11 ประกอบด้วยการบรรเลงคอร์ดที่หนาและกระโดดไกลในหลายช่วง ทำให้ง่ายต่อการบรรเลงสะดุดหรือบรรเลงพลาด อีกทั้งมีโน้ตช่วงที่คล้ายเดิมแต่เปลี่ยนออกไปเล็กน้อยได้แก่ห้องที่ 374-393 ซึ่งปรากฏซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 410-429 แต่มีบางห้องที่มีโน้ตต่างกันบ้างเล็กน้อยเช่นห้องที่ 412-414 ซึ่งอาจทำให้เกิดการลืมโน้ตหรือสับสนได้ในช่วงนี้ ผู้แสดงจึงฝึกซ้อมโดยการแบ่งท่อนนี้เป็นท่อนย่อย ๆ 4 ช่วง ช่วงที่ 1 คือห้องที่ 363-373 ช่วงที่ 2 คือห้องที่ 374-393 ช่วงที่ 3 คือห้องที่ 394-409 และช่วงที่ 4 คือห้องที่ 410-429 เพื่อจัดระเบียบการจำโน้ตให้ดี ช่วงที่ 2 จะคล้ายกับช่วงที่ 4 ส่วนในช่วงที่ 3 เป็นช่วงที่เปลี่ยนอารมณ์เพลงจากช่วงก่อนหน้าเป็นทำนองที่ช้าและเบา มีความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ผู้แสดงแบ่งซ้อมในลักษณะดังกล่าวเพื่อให้สามารถจำโน้ตได้แม่นยำ รวมถึงฝึกซ้อมได้อย่างเป็นระบบมากขึ้น

เพลงที่ 12 ในห้องที่ 477-483 เป็นช่วงที่พบจังหวะขัด ในส่วนนี้ผู้แสดงจึงฝึกซ้อมโดยเล่นทีละมือเพื่อให้ได้ยินเสียงทำนองในแต่ละมือ จากนั้นจึงฝึกซ้อมสองมือพร้อมเมโทรนอมในจังหวะที่ช้าให้แม่นก่อน แล้วจึงค่อยเพิ่มความเร็วจนเท่ากับความเร็วที่ต้องบรรเลงจริง (ตัวอย่างที่ 90)

ตัวอย่างที่ 90 *Papillons, Op.2* ห้องที่ 475-483

ผู้แสดงได้ศึกษาลีลาการบรรเลงของทิฟฟานี พูน (Tiffany Poon) นักเปียโนคลาสสิกเชื้อสายจีน-อเมริกัน พบว่าการแสดงของทิฟฟานีเน้นเทคนิคการบรรเลงที่คล่องแคล่ว เคลื่อนไหวมืออย่างสวยงามและรวดเร็ว ทำให้การแสดงมีความน่าสนใจ เนื่องจากทิฟฟานีเป็นนักเปียโนรุ่นใหม่ที่อายุยังน้อย จึงไม่ได้เน้นการถ่ายทอดความรู้สึกอย่างลึกซึ้งมากเท่านักเปียโนที่มีประสบการณ์และ อายุมากแล้ว ในบางท่อนของเพลงเช่นท่อนที่ 2 ทิฟฟานีบรรเลงด้วยอัตราจังหวะที่เร็วมากและคล่องแคล่ว ส่วนผู้แสดงบรรเลงในอัตราช้ากว่า แต่ใส่รายละเอียดของเสียงและรูปประโยคลงไปมากกว่า ส่วนที่เป็นคอร์ดหนาทั้งสองมือและต้องบรรเลงเสียงดังเช่นในท่อนที่ 8 และ 10 ทิฟฟานีบรรเลงเสียงมีพลัง รวมทั้งเสียงทำนองที่สำคัญเชื่อมต่อกันอย่างไพเราะ ในส่วนนี้ผู้แสดงได้นำมาปรับใช้ในการบรรเลงของผู้แสดงเอง โดยเน้นเสียงที่ฟังดูมีพลัง รวมถึงฝึกเทคนิคการบรรเลงคอร์ดให้เสียงมีพลังและนิ้วของทิฟฟานีไม่เกร็ง เมื่อบรรเลงในวันแสดง เสียงที่ได้ฟังดูมีพลังและบรรเลงอย่างรวดเร็วเช่นกัน แต่เสียงแนวทำนองของทิฟฟานีจะมีความไพเราะและเชื่อมต่อกันมากกว่า เสียงที่ได้จะไม่ได้ดังมากเท่าการบรรเลงของผู้แสดงซึ่งเน้นที่เสียงฟังดูยิ่งใหญ่ และไม่ได้เน้นแนวทำนองที่เชื่อมต่อกันมาก

บทที่ 4
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตร

การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย สุภัชชา เอกพิริยะ จัดขึ้นเมื่อวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ.2563 ณ Tongsuang's Concert Salon & Gallery จังหวัดปทุมธานี ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง

4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์

4.2 สูจิบัตร

Adagio **from** *Keyboard Concerto No.3 in D minor, BWV 974* **และ** *Keyboard Concerto No.10 in C minor, BWV 981*

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ.1685-1750) เรียบเรียงคอนแชร์โตสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดจากคอนแชร์โตสำหรับโอโบเป็นจำนวนหลายบทระหว่างปี ค.ศ.1708-1717 ซึ่งเป็นช่วงที่เขาทำงานที่ไวมาร์ โดยได้รับอิทธิพลมาจากบทประพันธ์ของผู้ประพันธ์เพลงชาวอิตาลี คอนแชร์โตสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดดังกล่าวมี 3 ท่อนคือ Allegro, Adagio และ Presto ผู้บรรเลงเลือกบรรเลงท่อน *Adagio* จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* และ *Keyboard Concerto No.10 in C minor* ตามลำดับ

Adagio จาก *Keyboard Concerto No.3 in D minor* เป็นท่อนที่มีทำนองไพเราะ มีการใช้คอร์ดเดียวตลอดทั้งห้องประกอบตลอดท่อนนี้ ตอนแรกเข้าใจกันว่าบาคเรียบเรียงเพลงบทนี้มาจากเพลงของอันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi, ค.ศ. 1678-1741) แต่ต่อมาค้นพบว่าแท้จริงแล้วมาจาก *Oboe Concerto in D minor* ประพันธ์โดยอะเลสซานโดร มาเซลโล (Alessandro Marcello, ค.ศ.1673-1747) ส่วน Adagio จาก *Keyboard Concerto No.10 in C minor* อยู่ในอัตราช้าไม่มากนัก มีบางช่วงที่ใช้มือขวาบรรเลงทำนองเพียงมือเดียวซึ่งแนวทำนองและจังหวะแสดงถึงลักษณะของเสียงที่มีความยิ่งใหญ่ สง่างาม ทำนองในตอนต้นบทเพลงมีการกลับมาตอนท้ายเพลงเล็กน้อยเป็นเทคนิคที่บาคได้เรียนรู้และนำมาใช้ในการประพันธ์บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับฮาร์ปซิคอร์ด

Piano Sonata in D major, K.576

โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ.1756-1791) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวออสเตรียในยุคคลาสสิก โมสาร์ทประพันธ์เพลงบทนี้ขึ้นในปี ค.ศ.1789 สำหรับเจ้าหญิงเฟรเดอริกลูอิสแห่งรัสเซีย

Piano Sonata in D major, K.576 มีทั้งหมด 3 ท่อน ได้แก่ Allegro Adagio และ Allegretto ท่อน Allegro อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา มีอัตราจังหวะเร็ว ประกอบด้วยทำนองหลักสองทำนอง ท่อนที่ 2 Adagio อยู่ในกุญแจเสียง A major มีอัตราจังหวะช้า เพลงโดยรวมมีความนิ่งสงบแต่ทำนองจะบรรเลงอย่างไพเราะและสวยงาม ท่อนที่ 3 Allegretto อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด มีอัตราจังหวะเร็วสนุกสนานแต่ช้ากว่าท่อน Allegro เล็กน้อย

La fille aux cheveux de lin

La fille aux cheveux de lin เป็นเพลงหนึ่งในชุด *Preludes, Book I* ที่โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ.1862-1918) ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1910 ขณะที่ทำงานอยู่ในกรุงเวียนนา โดยได้รับแรงบันดาลใจจากบทกวีของ Leconte de Lisle ซึ่งเป็นบทกวีโบราณที่เดอบุสซีได้เก็บสะสมไว้

La fille aux cheveux de lin (The Girl with the Flaxen Hair) เป็นบทเพลงที่มีบรรยากาศสงบ มีทำนองที่สวยงาม อีกทั้งยังถ่ายทอดความรู้สึกและบรรยายถึงภาพของเด็กผู้หญิงที่มีผมสีเหลืองอ่อนซึ่งเปรียบเสมือนตัวแทนของความบริสุทธิ์และไร้เดียงสา

Ballade

เดอบุสซีประพันธ์เพลงบทนี้ขึ้นในปี ค.ศ.1890 ขณะเดินทางไปประเทศรัสเซียและยุโรป โดยได้รับอิทธิพลทางความคิดจากนักประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย มิลี บาลาคิเรฟ (Mily Balakirev, ค.ศ.1837-1910) และตั้งชื่อเพลงว่า *Ballade Slave* ต่อมาในปี ค.ศ.1903 เขาได้ปรับปรุงแก้ไขบทเพลงและตีพิมพ์เผยแพร่โดยตัดชื่อออกเหลือเพียงคำว่า *Ballade* เท่านั้น

Ballde เป็นเพลงที่ให้ทั้งความรู้สึกเคลื่อนไหวไปข้างหน้าและความนิ่งสงบในเวลาเดียวกัน มีความสวยงามของแนวทำนองซึ่งมีจังหวะที่ยืดหยุ่น ไม่ช้าหรือเร็วเกินไป ทำนองหลักปรากฏหลายครั้ง แต่ละครั้งพบว่าถูกซ่อนอยู่ในเสียงประสานที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตลอดทั้งเพลง

January **and** *October* **from** *The Seasons*

The Seasons เป็นเพลงชุดประกอบด้วยบทเพลงขนาดสั้นจำนวน 12 บทที่มีลักษณะต่างกันออกไปตามบรรยากาศของเดือนทั้ง 12 เดือนในประเทศรัสเซีย ปีเตอร์ อีลิช ไชคอฟสกี (Peter Ilich Tchaikovsky, ค.ศ.1840-1893) ประพันธ์เพลงชุดนี้ขึ้นในปี ค.ศ.1875 เนื่องจากได้รับการว่าจ้างจาก Nikolay Bernard บรรณาธิการนิตยสารฉบับหนึ่ง

บทเพลงที่ผู้บรรเลงเลือกมาจากชุด *The Seasons* มีจำนวน 2 เพลง เพลงแรกคือ *January* หรือ *At the Fireside* มีอัตราจังหวะปานกลาง ไม่ช้าไม่เร็ว มีทำนองที่ไพเราะและมีความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้า เพลงที่สองคือ *October* หรือ *Autumm Song* มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า นิ่งสงบ ทำนองเพลงให้ความรู้สึกเศร้าและโดดเดี่ยวท่ามกลางฤดูใบไม้ร่วง

The Fairy of Summer **and** *Capriccio* **from** *Cinderella, Op.97*

เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev, ค.ศ.1891-1953) ประพันธ์เพลงสำหรับบัลเลต์เรื่อง *Cinderella* ขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1940-1944 มีการแสดงรอบปฐมทัศน์ขึ้นในปี ค.ศ.1945 ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี ต่อมาเขาได้เรียบเรียงใหม่สำหรับเปียโน มีทั้งหมด 9 ท่อน

The Fairy of Summer และ *Capriccio* เป็นเพลงประกอบในฉากที่ 1 ซึ่งเป็นช่วงที่หญิงชราผู้ยากจนกลายเป็นนางฟ้าเพื่อช่วยซินเดอเรลลาแปลงโฉมสำหรับการไปร่วมงานเลี้ยงในตอนกลางคืนที่พระราชวัง บทเพลงมีอัตราจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว โดยเฉพาะ *The Fairy of Summer* จะมีช่วงที่ไล่บันไดเสียงไปมาเป็นทำนองอย่างรวดเร็วหลายครั้ง

Papillons, Op.2

Papillons, Op.2 เป็นเพลงชุดมีทั้งหมด 12 เพลงที่โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ.1810-1856) ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1831 เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับงานเลี้ยงใส่หน้ากากที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากนวนิยายของ Jean Paul

เพลงแรกอยู่ในกุญแจเสียง D major คล้ายกับเป็นช่วงแนะนำของเพลงบทต่อ ๆ ไปซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงเต้นรำ มีจังหวะแบบ Waltz และ Polonaise เพลงที่มีจังหวะแบบ Polonaise คือเพลงที่ 6 และ12 ระหว่างเพลงที่ 2 ถึง 12 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่หลากหลาย เพลงสุดท้ายคือ *Finale* ซึ่งกลับมาอยู่ในกุญแจเสียง D major เหมือนเพลงแรกอีกครั้ง มีการเสนอแนวทำนองเดิมเหมือนกับเพลงแรก แต่มีเสียงประสานที่ต่างออกไป

สุภัชชา เอกพิริยะ

สุภัชชาเริ่มเรียนเปียโนครั้งแรกตั้งแต่อายุ 6 ปี ที่โรงเรียนดนตรี Kawai Music มีโอกาสเข้าร่วมแสดงดนตรีกับทางโรงเรียนดนตรีที่สถาบันเกอเธ่มาโดยตลอด ต่อมาสุภัชชาได้เรียนเปียโนกับอาจารย์ปัญญวุฒิ ชูช่วย และอาจารย์พีรพงศ์ สุรวรรณก่อนสอบผ่านเปียโนปฏิบัติเกรด 8 และ ABRSM Level 4 Diploma in Music Performance (ARSM) จากสถาบัน Royal College of Music ด้วยคะแนนเกียรตินิยมอันดับสอง และมีโอกาสเรียนเปียโนกับ Mr. Bill Thomson กรรมการสอบจากสถาบัน ABRSM หลังจากนั้นได้เรียนเปียโนปฏิบัติระดับสูงกับ ดร.พรศิริ นรบาล และทฤษฎีดนตรีกับ ดร.ต้นเถา ช่วยประสิทธิ์ เพื่อเตรียมตัวสอบเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโทที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุภัชชาสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีที่คณะอุตสาหกรรมเกษตร มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ปัจจุบันกำลังศึกษาระดับปริญญาโท วิชาเอกการแสดงเปียโน ที่ภาควิชาดุริยางคศิลป์ (ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยเรียนเปียโนกับรองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ที่ถ่ายทอดความรู้และทักษะการบรรเลงเปียโนอย่างลึกซึ้ง สร้างทัศนคติต่อดนตรีที่ดีมากให้กับผู้เรียน ทำให้สามารถพัฒนาการถ่ายทอดบทเพลงออกมาดีมากยิ่งขึ้น

ขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษา ที่คอยช่วยเหลือและให้คำปรึกษามาโดยตลอดระหว่างการศึกษา รวมทั้งใส่ใจและเป็นห่วงนิสิตทุกคนเสมอมา

ขอบคุณศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร และรองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ที่ให้ความรู้และคำแนะนำในด้านดนตรีทั้งเรื่องทฤษฎี วรรณกรรมและการวิเคราะห์บทเพลง

สุดท้ายขอขอบคุณครอบครัวเอกพิริยะที่คอยเป็นกำลังใจและสนับสนุนการเรียนปริญญาโทมาโดยตลอด เพื่อน ๆ พี่ ๆ และน้อง ๆ ที่คอยช่วยเหลือให้คำแนะนำรวมทั้งเป็นกำลังใจตลอดการศึกษาค่ะ

บทที่ 5
คำแนะนำและบทสรุป

5.1 คำแนะนำ

5.1.1 การเลือกโปรแกรมการแสดง

ในการคัดเลือกบทเพลง ผู้แสดงปรึกษากับอาจารย์ผู้สอนและอาจารย์ที่ปรึกษาถึงการประเมินรูปแบบและวัตถุประสงค์ของการแสดงที่ต้องการจัดขึ้น ซึ่งในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงต้องการจัดการแสดงบทเพลงที่แตกต่างกัน มีความหลากหลายของยุคสมัย จากนั้นจึงพิจารณาถึงบทเพลงที่จะเลือกโดยประเมินตามระดับความสามารถและความเหมาะสมต่อผู้แสดง โดยให้มีความยากที่เหมาะสมต่อการศึกษาในระดับมหาบัณฑิต

5.1.2 การศึกษาบทเพลงที่แสดงกับอาจารย์ผู้สอนและอาจารย์ที่ปรึกษา

การบรรเลงบทเพลงนั้นผู้บรรเลงควรมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับบทเพลงในเรื่องต่าง ๆ เช่น ประวัติความเป็นมา การตีความของบทเพลง เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง เป็นต้น เพื่อให้สามารถถ่ายทอดบทเพลงได้อย่างดี และวางแผนการฝึกซ้อมให้มีประสิทธิภาพ

5.1.3 การวางแผนการฝึกซ้อม

การฝึกซ้อมผู้บรรเลงจะวางแผนการฝึกซ้อมจากการเรียนการสอนในแต่ละสัปดาห์ โดยฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอทั้งในการซ้อมเทคนิคและบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.4 การกำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดง

การเตรียมตัวของผู้แสดงหากมีการกำหนดวัน เวลา และสถานที่จะทำให้สามารถวางแผนการแสดงได้ดีมากยิ่งขึ้น เมื่อถึงระยะเวลาที่เหมาะสมจึงควรจะกำหนดวันแสดงให้ชัดเจน

5.1.5 การจัดทำโปสเตอร์ สูจิบัตร และการประชาสัมพันธ์

เมื่อผู้แสดงกำหนดวัน เวลา และสถานที่การแสดงแล้ว ควรวางแผนทำโปสเตอร์และสูจิบัตรให้มีความน่าสนใจและมีจำนวนเพียงพอเพื่อนำมาประชาสัมพันธ์งานแสดงให้กับผู้ที่สนใจ รวมทั้งในวันงานแสดงจริง สูจิบัตรจะมีลำดับการแสดงบทเพลง เนื้อหาโดยสรุปของแต่ละบทเพลง และประวัติผู้แสดง เป็นข้อมูลในกับผู้รับชมการแสดงทุกคน

5.1.6 จัดทำการแสดงเดี่ยวเปียโน

ผู้แสดงแต่งกายสุภาพตามหลักการแสดงเปียโนเดี่ยวสากล จากนั้นบรรเลงบทเพลงตามลำดับที่ผู้แสดงจัดเตรียมโดยการแสดงแบ่งเป็น 2 ช่วง ในช่วงแรกใช้เวลา 20 นาที และช่วงที่สองใช้เวลา 40 นาที รวมทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง

5.2 บทสรุป

จากการจัดการแสดงในครั้งนี้ ผู้แสดงพบว่าการศึกษาข้อมูลของบทเพลงไม่ว่าจะเป็นประวัติผู้ประพันธ์เพลงหรือลักษณะของเพลง ทำให้ง่ายต่อการนำความรู้ความเข้าใจมาตีความบทเพลงเพื่อนำเสนอผลงานได้อย่างมีคุณภาพทั้งด้านการถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงและลีลาการบรรเลง โดยด้านการถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลง เมื่อผู้แสดงเข้าใจถึงจุงประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลง ความหมายของเสียงหรือเรื่องราวที่มีความเชื่อมโยงกับบทเพลงรวมถึงใส่ความเป็นเอกลักษณ์และความคิดสร้างสรรค์ของตัวผู้แสดงเองเข้าไปจึงทำให้มีทิศทางการฝึกซ้อมที่ดี ถ่ายทอดความรู้สึกและผลิตเสียงที่มีคุณภาพได้ ในด้านลีลาการบรรเลง เมื่อผู้แสดงทราบส่วนที่ยากหรือเทคนิคที่ต้องฝึกแล้วมีการวางแผนการฝึกซ้อมอย่างมีประสิทธิภาพก็จะสามารถบรรเลงได้ออกมาดียิ่งขึ้น นอกจากจะทำให้ผู้แสดงได้พัฒนากระบวนการเตรียมการแสดงและได้รับประสบการณ์ที่ดีจากการจัดการแสดงในครั้งนี้แล้ว ข้อมูลที่ได้ศึกษาและแนวคิดต่าง ๆ ตลอดการเตรียมตัวแสดงซึ่งผู้แสดงได้จัดทำในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้แสดงหวังว่าจะเป็นแนวทางและข้อมูลที่ให้ผู้สนใจหรือผู้ที่ทำงานในด้านดนตรีได้ศึกษาข้อมูลเหล่านี้ได้อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. "หลักพื้นฐานในการบรรเลงเปียโนและการบรรเลงเปียโนพร้อมคำถามคำตอบ." *วารสารดนตรีรังสิต* 9, 1 (2557): 47-54.

พรศิริ นรบาล. "บูรณาการแห่งภาพสะท้อนของเสียงเปียโนในศตวรรษที่ 21." วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

มันทนา ก่อพานิชกุล. "การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย มันทนา ก่อพานิชกุล." วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

ศศี พงศ์สรายุทธ. *ดนตรีตะวันตก ยุคบาโรกและคลาสสิก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

Chaplin, Amy L. "Robert Schumann: Literary Inspiration and Pedagogical Preparation for Papillons." D.M.S. diss., Ball State University, 2011.

Kim, Jung Won. "An Analysis of J.S. Bach's Partita in B-flat Major, BWV 825; W. A. Mozart's Piano Sonata in D Major, K. 576; F. Chopin's Mazurkas, Op.17; A. Khachaturian's Toccata: Theoretical, Stylistic, and Historical Background." D.M.A. diss., Kansas State University, 2015.

Machlis, Joseph, and Kristine Forney. *The Enjoyment of Music*. 8th ed. New York: W.W.Norton & Company, 1999.

Paul, Leslie D. "Bach as Transcriber." *Music & Letters* (1953): 306-313.

Poznansky, Alexander. "Pyotr llyich Tchaikovsky." Accessed May 3, 2021. https://www.britannica.com/biography/Pyotr-Ilyich-Tchaikovsky

Wiley, Roland John. *Tchaikovsky.* Oxford University Press, 2009.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	สุภัชชา เอกพิริยะ
วัน เดือน ปี เกิด	18 มีนาคม 2536
สถานที่เกิด	กรุงเทพฯ
วุฒิการศึกษา	ระดับปริญญาตรี คณะอุตสาหกรรมเกษตร มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ที่อยู่ปัจจุบัน	200/84 หมู่บ้าน ปริญสิริ ถ.นวมินทร์ แขวงคลองกุ่ม เขตบึงกุ่ม กทม.10240

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University