การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ทรรศวรรณ ภูริเริงภูมิ

นางสาวทรรศวรรณ ภูริเริงภูมิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย

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

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A MASTER PIANO RECITAL BY TATSAWAN PHURIROENGPOOM

Miss Tatsawan Phuriroengpoom

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Fine and Applied Arts Program in Western Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2017
Copyright of Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ทรรศวรรณ ภูริเริงภูมิ
โดย	นางสาวทรรศวรรณ ภูริเริงภูมิ
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทรรศวรรณ ภูริเริงภูมิ : การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ทรรศวรรณ ภูริเริงภูมิ (A MASTER PIANO RECITAL BY TATSAWAN PHURIROENGPOOM) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ, หน้า.

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้มีจุดประสงค์ในการพัฒนาด้านทักษะทางด้านการบรรเลงเปียโน ผู้แสดงได้เลือกสรรค์บทประพันธ์ที่มีมาตรฐาน บทประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงในครั้งนี้มีความแตกต่างกันของยุคสมัยโดยจะได้ศึกษาด้านประวัติศาสตร์ทางดนตรี ชีวประวัติของผู้ประพันธ์ การวิเคราะห์ การตีความบทประพันธ์ การฝึกซ้อม การสื่ออารมณ์และความหมายของบทประพันธ์ต่อผู้ฟัง การเตรียมตัวก่อนการแสดง และการแสดงต่อหน้าสาธารณชน

ในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกบทประพันธ์ทั้งหมด 6 บทเพลง ดังนี้ (1) Piano Sonata in G major, K.13 ประพันธ์โดย Domenico Scarlatti (2) Piano Sonata in E minor, K.98 ประพันธ์โดย Domenico Scarlatti (3) Piano Sonata in E flat major, Op.27 No.1 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven (4) Kinderszenen, Op.15 ประพันธ์โดย Robert Schumann (5) Love of the Three Oranges Op.33 และ Romeo and Juliet Op.75 ประพันธ์โดย Sergei Prokofiev

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2561 เวลา 16.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมด 1 ชั่วโมง 15 นาที รวมพักครึ่งการแสดง

คำสำคัญ: เปียโน / การแสดงเดี่ยวเปียโน / ทรรศวรรณ ภูริเริงภูมิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาควิชา	ดุริยางคศิลป์	ลายมือชื่อนิสิต	....
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก	....
ปีการศึกษา	2560		

5986710335 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORDS: A MASTER PIANO RECITAL / PIANO / TATSAWAN PHURIROENGPOOM

TATSAWAN PHURIROENGPOOM: A MASTER PIANO RECITAL BY TATSAWAN PHURIROENGPOOM. ADVISOR: ASSOC. PROF. SASI PONGSARAYUTH, D.F.A., pp.

The purpose of this Piano Recital was a development of piano performance skills. The performer had selected the classical pieces under the international standard and including show the characteristic of performer. The pieces are from different period which requires music history, biography of composer, form and analysis, music interpretation, practice, usic expression, preparation and performance of the public.

The recital, the performance had chosen 6 pieces, as follow; (1) Piano Sonata in G major, K.13 by Domenico Scarlatti (2) Piano Sonata in E minor, K.98 by Domenico Scarlatti (3) Piano Sonata in E flat major, Op.27 No.1 by Ludwig van Beethoven (4) Kinderszenen, Op.15 by Robert Schumann (5) Love of the Three Oranges Op.33 and Romeo and Juliet Op.75 by Sergei Prokofiev

The piano recital took place on Friday 6th April, 2018 at 4:00 p.m. at Tongsuang's Piano Recital Hall. The total duration of the performance is about 1 hour 15 minutes with an intermission included

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Department:	Music	Student's Signature	....
Field of Study:	Western Music	Advisor's Signature	....
Academic Year:	2017		

กิตติกรรมประกาศ

ในการแสดงครั้งนี้ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณบิดาและมารดาของข้าพเจ้า คุณพ่อเอก สิทธิ์ ภูริเริงภูมิ และคุณแม่สุปาณี ภูริเริงภูมิ และครอบครัวของผู้แสดง ที่ได้ส่งเสริมทางด้านดนตรี เป็นแรงผลักดันและกำลังใจอันยิ่งใหญ่ในการแสดงครั้งนี้

อีกทั้งข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณอาจารย์อันประกอบด้วย รศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา รศ.ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รศ. ดวงใจ ทิวทอง ศ.ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร และผศ.ดร.รามสูร สีตลายัน ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ อบรมสั่งสอน และให้คำแนะนำอย่างมากมาย

สุดท้ายขอขอบคุณเพื่อนร่วมชั้นเรียนและพี่น้องในคณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกคน ที่คอยแนะนำและช่วยเหลือข้าพเจ้าเสมอมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย....ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.... จ

กิตติกรรมประกาศ.... ฉ

สารบัญ.... ช

บทที่ 1 1

บทนำ.... 1

1.1 ความสำคัญและความเป็นมา.... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง 1

1.3 ขอบเขตการแสดง 2

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

บทที่ 2 4

การทบทวนวรรณกรรณที่เกี่ยวข้อง 4

2.1 โดเมนิโค สการ์ลาตตี (Domenico Scarlatti).... 4

2.1.1 ชีวประวัติ 4

2.1.2 บทเพลงเปียโนที่สำคัญ 6

2.2 ลุดวิก ฟาน เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven) 6

2.2.1 ชีวประวัติ 6

2.2.2 ผลงานทางด้านการประพันธ์เพลงของเบโธเฟน 8

2.2.3 บทเพลงเปียโนที่สำคัญ 9

2.3 โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann).... 10

2.3.1 ชีวประวัติ 10

2.3.2 บทเพลงเปียโนที่สำคัญ 14

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.4 เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev) 15
2.4.1 ชีวประวัติ 15
2.4.2 บทเพลงเปียโนที่สำคัญ 17
บทที่ 3 21
อรรถาธิบายบทเพลง 21
3.1 Piano Sonata in G major, K.13 ประพันธ์โดย Domenico Scarlatti 21
3.2 Piano Sonata in E minor, K.98 ประพันธ์โดย Domenico Scarlatti 25
3.3 บทวิเคราะห์ Sonata in E flat major, Op.27 No.1 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven 30
3.4 Kinderszenen, Op. 15 ประพันธ์โดย Robert Schumann 49
3.5 Love of the Three Oranges Op.33 ประพันธ์โดย Sergei Prokofiev 72
3.6 Romeo and Juliet, op. 75 ประพันธ์โดย Sergei Prokofiev 83
บทที่ 4 99
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดงและสูจิบัตรรายการ 99
4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดง 99
4.2 สูจิบัตรรายการ 100
บทที่ 5 108
คำแนะนำและบทสรุป 108
รายการอ้างอิง 109
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 112

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและความเป็นมา

การแสดงเดี่ยวเปียโนคือการนำทักษะและองค์ความรู้ด้านการบรรเลงเปียโนคลาสสิกในระดับบัณฑิตศึกษามาแสดง โดยจะต้องผ่านการพัฒนาองค์ความรู้ ทั้งในด้านการวิเคราะห์บทประพันธ์ การตีความบทประพันธ์ ความเป็นมาของบทประพันธ์ รวมไปถึงการพัฒนาความสามารถด้านเทคนิคการบรรเลงและการวางแผนในการเตรียมตัวจนสามารถนำมาแสดงในรูปแบบของการแสดงเดี่ยวได้ ในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกบทประพันธ์สำหรับการแสดงที่มาจากยุคสมัยที่แตกต่างกันกล่าวคือ ยุคบาโรค ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคศตวรรษที่ 20 เป็นบทประพันธ์มาตรฐานที่ใช้สำหรับการแสดงและบรรเลงในระดับบัณฑิตศึกษา การแสดงเดี่ยวเปียโนเป็นการแสดงถึงผลลัพธ์จากการศึกษาในทุกองค์ความรู้ที่กล่าวมาข้างต้น โดยในแต่ละบทประพันธ์นั้นมีลักษณะที่แตกต่างกัน ทั้งรูปแบบที่ใช้ในการประพันธ์และเทคนิคในการบรรเลง โดยองค์ประกอบนี้เป็นองค์ประกอบที่สำคัญเนื่องจากเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่ผู้แสดงได้เล็งเห็นและยังสามารถส่งต่อองค์ความรู้เหล่านี้ให้กับผู้อื่นเพื่อเป็นประโยชน์ต่อไปได้อีกด้วย

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง

1.3.1 เพื่อพัฒนาด้านการวิเคราะห์บทประพันธ์
1.3.2 เพื่อศึกษาด้านการตีความบทประพันธ์
1.3.3 เพื่อพัฒนาทักษะและเทคนิคในการบรรเลงเปียโน
1.3.4 เพื่อพัฒนาทักษะในการแสดงเดี่ยวเปียโนต่อหน้าสาธารณชน
1.3.5 เพื่อศึกษาขั้นตอนในการเตรียมความพร้อมก่อนการแสดง
1.3.6 เพื่อเผยแพร่ดนตรีให้กับผู้ที่สนใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 ขอบเขตการแสดง

ผู้แสดงได้กำหนดขอบเขตของบทประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงจำนวน 6 บทประพันธ์ ดังนี้

1.4.1 Piano Sonata in G major, K.13 ประพันธ์โดย Domenico Scarlatti

บทประพันธ์ยุคบาโรค

ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 4 นาที

1.4.2 Piano Sonata in E minor, K.98 ประพันธ์โดย Domenico Scarlatti

บทประพันธ์ยุคบาโรค

ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 4 นาที

1.4.3 Sonata in E flat major, Op.27 No.1 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven

บทประพันธ์ยุคคลาสสิก

ท่อนที่ 1 Andante – Allegro – Andante

ท่อนที่ 2 Allegro molto vivace

ท่อนที่ 3 Adagio con espressione

ท่อนที่ 4 Allegro vivace

ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 20 นาที

1.4.4 Kinderszenen Op.15 ประพันธ์โดย Robert Schumann

บทประพันธ์ยุคโรแมนติก

ท่อนที่ 1 Von fremden Ländern und Menschen -Of Foreign Lands and Peoples-

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อนที่ 2 Kuriose Geschichte (A Curious Story)

ท่อนที่ 3 Hasche-Mann (Blind Man’s Bluff)

ท่อนที่ 4 Battened Kind (Pleading Child)

ท่อนที่ 5 Glückes genug (Happy Enough)

ท่อนที่ 6 Wichtige Begebenheit (An Important Event)

ท่อนที่ 7 Träumerei (Dreaming)

ท่อนที่ 8 Am Kamin (At the Fireside)

ท่อนที่ 9 Ritter vom Steckenpferd (Knight of the Hobbyhorse)

ท่อนที่ 10 Fast zu ernst (Almost Too Serious)

ท่อนที่ 11 Fürchtenmachen (Frightening)

ท่อนที่ 12 Kind im Einschlummern (Child Falling Asleep)

ท่อนที่ 13 Der Dichter spricht (The Poet Speaks)

ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 20 นาที

1.4.5 Love of the Three Oranges Op.33 ประพันธ์โดย Sergei Prokofiev

บทประพันธ์ยุคศตวรรษที่ 20

ท่อน March

ท่อน Scherzo

ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 6 นาที

1.4.6 Romeo and Juliet Op.75 ประพันธ์โดย Sergei Prokofiev

บทประพันธ์ยุคศตวรรษที่ 20

ท่อน Danse populaire

ท่อน Scene

ท่อน Mercutio

ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 6 นาที

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2561 เวลา 16.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรี ธงสรวง สุขุมวิทซอย 3 ได้แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกแสดง 3 บทประพันธ์ ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 30 นาที พักครึ่งการแสดง 15 นาที ช่วงที่สองอีก 3 บทประพันธ์ ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 30 นาที รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมด ประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้แสดงได้พิจารณาแล้วว่าการแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ก่อให้เกิดประโยชน์ดังนี้

1.4.1 พัฒนาเทคนิคในด้านการแสดงและบรรเลงเปียโน

1.4.2 พัฒนาความสามารถในการนำเสนอบุคลิกของบทประพันธ์

1.4.3 พัฒนาในด้านการแสดงออกในการแสดงเดี่ยว

1.4.4 สามารถเข้าใจและเข้าบทประพันธ์ได้ดีขึ้น

1.4.5 ได้เผยแพร่ข้อมูลดนตรีประเภทนี้ให้ผู้คนทั่วไปได้เข้าใจและยังคงอยู่ต่อไป

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรณที่เกี่ยวข้อง

2.1 โดเมนิโค สการ์ลาตตี (Domenico Scarlatti)

2.1.1 ชีวประวัติ

โดเมนิโค สการ์ลาตตี (Domenico Scarlatti) เป็นนักดนตรี และคีตกวีชาวอิตาเลียนที่มีความสำคัญต่อยุคบาโรค (Baroque Period; ค.ศ. 1600 - 1750) เป็นอย่างมาก สการ์ลาตตี เกิดวันที่ 26 ตุลาคม ค.ศ. 1685 ที่เมืองเนเปิลส์ (Naples) ประเทศอิตาลี (Italy) เป็นบุตรชายคนที่ 6 ใน 10 และเป็นศิษย์ของ อะเลซานโดร สการ์ลาตตี (Alessandro Scarlatti; ค.ศ. 1660 - 1725) ผลงาน เช่น เพลงเดี่ยวคีย์บอร์ด กว่า 550 บท อุปรากร (Opera) มิสซา (Missa) โมเท็ต (Motet)

สการ์ลาตตีได้เริ่มเรียนฮาร์พซิคอร์ด (Harpsichord) ครั้งแรกกับบิดาของเขา และสามารถแต่งเพลงได้เมื่ออายุ 10 กว่าปี ต่อ มาเขาได้ประกอบอาชีพเป็นนักออร์แกน (Organ) และเป็นนักประพันธ์เพลงประจำโบสถ์หลวง Royal Chapel ในเมืองเนเปิลส์ ขณะที่ เขามีอายุเพียง 15 ปี

เมื่อปี ในปี ค.ศ. 1704 เขามีผลงานในการแก้ไขบทโอเปร่าของ Carlo Francesco Pollarolo ซึ่งมีการออกแสดงในเมืองเนเปิลส์ พ่อของเขาได้ให้เขาไปขอสมัครทำงานกับเจ้าชาย เฟอร์ดินันโดเดอ เมดิชิ (Ferdinando de Medici) ซึ่งเขาอยู่กับเจ้าชายประมาณ 3 ปี ก็เดินทางไปศึกษาต่อทางด้านดนตรี ณ เมืองเวนิส (Venice) ประเทศอิตาลี (Italy) เขาได้ร่ำเรียนดนตรีกับ นักประพันธ์เพลงเช่น กาเอทาโน กรีโซ (Gaetano Greco; ค.ศ. 1657 - 1728) ฟรังเซสโก กัสปารินี (Francesco Gasparini; ค.ศ. 1661 - 1727) และเบอร์นาโด ปาสควินี (Bernardo Pasquini; ค.ศ. 1637 - 1710) ซึ่งท่านๆ เหล่านี้ล้วนมีอิทธิพลต่อสไตล์การเล่นดนตรีของสการ์ลาตตีเป็นอย่างมาก ค.ศ. 1709 สการ์ลาตตีก็ได้เล่นฮาร์พซิคอร์ดและยังได้มีโอกาสรู้จักกับจอร์จ ฟริเดอริก ฮันเดล (George Frideric Handel; ค.ศ. 1685 - 1759) จนกลายเป็นเพื่อนที่รักใคร่กันมากและได้เดินทางไปกรุงโรม (Rome) ด้วยกันและได้อยู่ในความอุปถัมภ์ของอะเลซานโดรพ่อของสการ์ลาตตี

ในระหว่างปี ค.ศ. 1715 – 1719 สการ์ลาตตีได้เป็นผู้กำกับวงออร์เคสตรา (Maestro Di Cappella) อยู่ที่เซนต์ ปีเตอร์ (Saint Peter) และในระยะนี้ก็ได้ท่องเที่ยวไปทั่วยุโรป โดยเขาได้ออกเดินทางไปทำงานในสถานที่ต่างๆและรับใช้เจ้านายหลายพระองค์ ในปี 1719 เขาได้เป็นนักเล่น Cembalo (เหมือนกับฮาร์ปซิคอร์ด) อยู่ที่ Italian Opera London และเขาก็ได้นำอุปรากรเรื่อง

Narciso ที่เขาแต่งออกแสดงในปี ค.ศ. 1720 ที่โรงละครกษัตริย์ ต่อจากนั้นก็ไปเป็นนักเล่น Cembalo ประจำอยู่ที่ราชสำนักของกษัตริย์โปรตุเกสในระหว่างปี ค.ศ. 1721 – 1725

จากคำบอกเล่าของ Vivente Bicchi เมื่อเขาย้ายไปประจำที่เมืองลิสบอน (Lisbon) ประเทศโปรตุเกส (Portugal) ในวันที่ 29 พฤศจิกายน ค.ศ. 1719 เขาได้มีโอกาสถวายการสอนดนตรีให้กับเจ้าหญิงมาเรีย แมกดาลีนา บาร์บารา (Princess Maria Magdalena Barbara) พระราชธิดาของพระเจ้าจอห์นที่ 5 แห่งโปรตุเกส (John V of Portugal) โดยเจ้าหญิงบาร์บาราทรงมี พรสวรรค์ในการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ด สการ์ลาตตีเป็นอาจารย์สอนเจ้าหญิงอยู่เป็นเวลาเกือบ 10 ปี จนเมื่อเจ้าหญิงได้เข้าพิธีอภิเษก สมรสในปี ค.ศ. 1729 กับเจ้าฟ้าชายแห่งสเปนที่ต่อมากลายเป็นพระเจ้าเฟอร์ดินันด์ที่ 6 แห่งสเปน (Ferdinand VI of Spain) สการ์ลาตตีจึงมีโอกาสติดตามเจ้าหญิงไปอาศัยอยู่ที่กรุงมาดริด (Madrid) ประเทศสเปน (Spain) ในฐานะอาจารย์ผู้สอน ฮาร์พซิคอร์ดและประจำอยู่ ณ ราชสำนักกษัตริย์สเปนและได้เป็นครูสอนดนตรีให้แก่บรรดาเจ้าหญิงแห่งออสเตรียด้วย โดยเขาใช้เวลาอยู่ที่นี่ถึง 25 ปี ในระหว่างที่ทำงานอยู่ที่นี่ก็ได้เดินทางไปท่องเที่ยวยังเมืองดับลิน (Dublin) และกรุงลอนดอน (London) นอกจากนั้นยังใช้เวลาว่างสอนดนตรีให้แก่ผู้ที่มาสมัครเป็นลูกศิษย์ของเขาอีกด้วยและจากการท่องเที่ยวนี้เองจึงทำให้ผลงานของเขาส่วนมากจะได้รับอิทธิพลมาจากเพลงพื้นเมืองของอิตาลีและสเปน

ผลงานของสการ์ลาตตีเป็นที่นิยมกันมาก โดยส่วนมากจะประพันธ์เพื่อให้ฮาร์พซิคอร์ดบรรเลงแต่ในปัจจุบันนั้นสามารถบรรเลงบนเปียโนได้ ทำนองและแนวการบรรเลงของเขามีอิทธิพลต่อนักดนตรีในยุคถัดมา อาทิ เฟรเดริค ฟร็องซัว โชแปง (Frederic Francois Chopin; ค.ศ. 1810 - 1849) ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt; ค.ศ. 1811 - 1886) และ เฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn; ค.ศ. 1809 - 1847) อยู่พอสมควร ผลงานประพันธ์ของเขามีประมาณ 600 เพลง สการ์ลาตตีใช้ชีวิตอยู่ที่สเปนตลอดช่วงอายุที่เหลือของเขาประมาณ 25 ปี มีบุตร 5 คนด้วยกันกับภรรยาคนแรกและหลังจากภรรยาของเขาเสียชีวิตในปี 1742 เขาได้แต่งงานกับหญิงชาวสเปนชื่ออนาซตาเซีย แมกซะระตี ซีเมเนส (Anastasia Maxarti Ximenes) และระหว่างที่เขาอยู่สเปนนี้เองบทเพลงคีย์บอร์ดโซนาตาอันเลื่องชื่อก็ถูกแต่งขึ้นมาในช่วงเวลานั้น สการ์ลาตตีได้เสียชีวิตที่กรุงมาดริด ประเทศสเปน ขณะที่เขามีอายุได้ 71 ปี ที่บ้านพักของเขาที่ Calle Leganitos (ได้รับการจัดเป็นสถานที่ประวัติศาสตร์ ลูกหลานของเขาในปัจจุบันยังคงอยู่ที่กรุงแมดริด) ในวันที่ 23 กรกฎาคม ค.ศ. 1757 โดยหลังจากที่สการ์ลาตตีเสียชีวิตได้มีผู้รวบรวมผลงานของเขาและผู้ที่รวบรวมที่สมบูรณ์ที่สุดคือ ราลฟ์ เคิร์กแพทริก (Ralph Kirkpatrick; ค.ศ. 1911 - 1984) นักฮาร์ปซีคอร์ดและนักวิจัยดนตรี ซึ่งทำให้ผลงานของสการ์ลาตตีสืบต่อมาถึงปัจจุบัน

2.1.2 บทเพลงเปียโนที่สำคัญ

บทเพลงที่สการ์ลาตตีประพันธ์โดยมากเป็นบทเพลงประเภทโซนาตา โดยโซนาตาชุดนี้เริ่มประพันธ์ในช่วงที่เขาได้ถวายการสอนฮาร์ปซิคอร์ดให้แก่เจ้าหญิงมาเรีย แมกดาลีนา บาร์บารา (Princess Maria Magdalena Barbara) จนถึงช่วงเวลาที่เจ้าหญิงได้อภิเษกสมรสและเป็นพระราชินีแห่งประเทศสเปน ซึ่งเป็นช่วงอายุที่สการ์ลาตตีนั้นได้ก้าวผ่านประสบการณ์ชีวิตมามากมายทั้งจากการทำงาน การออกเดินทางไปยังสถานที่ต่างๆ การที่ต้องทำงานให้กับหลายๆชนชั้นทำให้สการ์ลาตตีนั้นสามารถเข้าใจถึงความรู้สึกของบุคคลนั้นที่สามารถมีได้ทั้งความสุข ความเศร้าโศก เสียใจ หรือแม้แต่ความสง่างาม เป็นต้น ขณะเดียวกันก็มีการแฝงเทคนิคในการบรรเลงเปียโน ตั้งแต่การแทรกโน้ตประดับ การเล่นลักษณะไขว้มือ หรือแม้กระทั่งการไต่โน้ตขึ้นและลงอย่างรวดเร็วและอีกมากมาย ทั้งนี้เนื่องจากสการ์ลาตตีประพันธ์บทประพันธ์นี้เพื่อถวายการสอนเจ้าหญิงโดยเฉพาะ ดังนั้นผู้ที่บรรเลงจึงจะต้องมีความสามารถในการตีความบทเพลง เพื่อสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงออกไปสู่ผู้ฟังและต้องมีเทคนิคการบรรเลงที่ดีเช่นกันและมีอิทธิพลต่อนักประพันธ์ในยุคต่อมา อาทิ Sonata in E major, K.380 เป็นบทเพลงที่มีความสง่าคล้ายกับบทเพลงเต้นรำของชาวสเปน โดยนักเปียโนส่วนมากมักจะเลือกแสดง 2 บทเพลงและ 2 บทเพลงนั้นมักอยู่ในกุญแจเสียงร่วมและมีอัตราความเร็วที่ต่างกัน

การแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้เลือก 2 บทเพลงคือ Sonata in G major, K.13 และ Sonata in E minor, K.98 มาแสดง โดย Sonata in G major, K.13 มีทำนองที่ไพเราะ ใช้โน้ตประดับ และย่านเสียงที่ต่างออกไปเพื่อเพิ่มสีสันของทำนองและสร้างความตื่นเต้นให้กับผู้ฟังได้อีกด้วย Sonata in E minor, K.98 เป็นเพลงเต้นรำคล้ายจังหวะการเต้นรำของชาวสเปนที่มีความสนุกสนานและมีการเพิ่มสีสันของบทเพลงด้วยความดังของเสียงที่ต่างกันโดยมีความคล้ายกับเสียงสะท้อน

Chulalongkorn University

2.2 ลุดวิก ฟาน เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven)

2.2.1 ชีวประวัติ

ลุดวิก ฟาน เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven) เป็นนักเปียโนและคีตกวีชาวเยอรมันที่มีอิทธิพลและความสำคัญต่อ ดนตรีในยุคคลาสสิค (Classical Period; 1750 - 1830) และโรแมนติก (Romantic Period; 1830 - 1900) เกิดเมื่อวันที่ 16 ธันวาคม ค.ศ. 1770 และเข้าพิธีศีลจุ่ม ในวันที่ 17 ธันวาคม ค.ศ. 1770 ในครอบครัวที่มีฐานะยากจนมีถิ่นฐานอยู่ที่ ตำบลไรน์ กรุงบอนน์ (Bonn) ประเทศเยอรมนี (Germany) มีเชื้อสายเฟลมิช (Flemish; จากเมืองเมเชเลน (Mechelen) ในประเทศเบลเยียม(Belgium) บิดาชื่อ โยฮันน์ ฟาน เบโธเฟน (Johann van Beethoven; ค.ศ. 1739 หรือ 1740 - 1792) เป็นนักร้องเสียงเทเนอร์ (Tenor) ประจำคณะดนตรีในกรุงบอนน์

มารดาชื่อ มาเรีย มักดาเลนา เคเฟริช (Maria Magdalena Keverich; ค.ศ. 1746 - 1787) เป็นผู้หญิงเรียบร้อย อ่อนหวานใจดี เบโธเฟนเป็นลูกคนที่ 2 ในจำนวนทั้งหมด 7 คน

ช่วงชีวิตในวัยเยาว์ของเบโธเฟนเป็นช่วงที่มีความยากลำบากเนื่องจากฐานะทางการเงินของครอบครัวจึงส่งผลให้เบโธเฟนเป็นเด็กที่เงียบขรึม ช่างคิด และขี้อาย บิดาของเบโธเฟนเริ่มสอนให้เล่นไวโอลินและเปียโนก่อนที่ที่เขาจะมีอายุ 4 ขวบ และคาดหวังให้เบโธเฟนกลายเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงอย่าง โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfggang Amadeus Mozart; ค.ศ. 1756 - 1791) ผู้ซึ่งเป็นนักดนตรีอัจฉริยะในเวลานั้น

ต่อมาเบโธเฟนได้เรียนการบรรเลงเปียโนและการประพันธ์เพลงกับคริสเตียน กอต์ทโลบ นีเฟ (Christian Gottlob Neefe; 1748 - 1798)

เบโธเฟนเปิดการแสดงในฐานะนักเปียโนครั้งแรกในปี ค.ศ. 1778 ณ เมืองโคโลญจน์ (Cologne) ประเทศเยอรมนี (Germany) หลังจากนั้นเขาได้รับการบรรจุเป็นนักออร์แกนประจำราชสำนักในปี ค.ศ. 1784 ในปี ค.ศ. 1792 เบโธเฟนย้ายมาอาศัย ณ กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย โดยที่นี่เขาได้ศึกษากับ ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn; ค.ศ. 1732 - 1809) ในช่วงเวลานี้เอง เบโธเฟนเริ่มเป็นที่รู้จักจากการเปิดการแสดงเดี่ยวเปียโนในโรงมหรสพสาธารณะเบโธเฟนเป็นคนที่มีความทะเยอทะยาน สูง หยิ่ง เจ้าอารมณ์และรักเสรีภาพเป็นชีวิตจิตใจ สาเหตุอาจมาจากความเก็บกดจากสภาพแวดล้อมในวัยเด็ก และเบโธเฟนมีชีวิตอยู่ในช่วงเดียวกับนโปเลียน (Napoleon Bonaparte; ค.ศ. 1769 - 1821) เชื่อว่าเขาได้รับอิทธิพลจากเรื่องราวของนโปเลียนเป็นอย่างมาก

ขณะเดียวกันเบโธเฟนเริ่มมีปัญหาการได้ยินเนื่องจากเขาเริ่มได้ไม่ยินเสียงเขาจึงเริ่มสร้างสรรค์ผลงานที่มีแนวคิดที่แตกต่างไปจากแนวคิดของบทเพลงในสมัยนั้นความคิดที่เป็นนักปฏิวัติทั้งในด้านดนตรีและความคิดทางสังคมเขามักได้การตำหนิจากเหล่าผู้อาวุโสกว่าว่าแต่งเพลงแหกกฎเกณฑ์ทางดนตรีและออกนอกรีตนอกรอยแต่เขาไม่ได้สนใจเสียงเหล่านั้นและยังคงพัฒนาดนตรีไปตามแนวทางของตนอย่างเอาจริงเอาจังโดยที่มีความใฝ่ฝันว่าจะสร้างผลงานดนตรีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดเท่าที่มนุษย์จะพึงสร้างได้

สิ่งที่เบโธเฟนกำลังทำอยู่คือการสอดแทรกความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ของตัวเบโธเฟนเองลงไปในดนตรี ทำให้ผลงานการประพันธ์เพลงของเขามีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแตกต่างไปจากคีตกวีท่านอื่นในยุคเดียวกันเป็นตัวของตัวเองและเต็มไปด้วยการ แสดงออกทางอารมณ์อย่างเด่นชัดโดยสิ่งนั้นถือว่าผิดวิสัยของคนในยุคนั้นที่เรียกว่า ยุคคลาสสิค (Classical Period; เน้นความเรียบง่ายและความเป็นระเบียบเรียบร้อยในเนื้อหาดนตรีและโครงสร้างไวยากรณ์เสียงประสานที่มีแบบแผนไม่เน้นอารมณ์ความรู้สึก) แต่ทว่าสิ่งที่เบโธเฟนทำอยู่นั้นกับเป็นการพลิกโฉมหน้าของโลกศิลปะการดนตรีและทำให้นักวิชาการทางด้านดนตรีตั้งชื่อยุคของดนตรีขึ้นมาใหม่ที่เรียกว่า ยุคโรแมนติก (Romantic Period; เป็นยุคที่ศิลปินมีอิสระมากขึ้นในการสร้างงานศิลปะไม่เคร่งครัดกับรูปแบบมีการใช้สังคีตลักษณ์อย่าง

อิสระ เน้นอารมณ์มากขึ้นไวยากรณ์ด้านเสียงประสานครึ่งเสียงได้รับการพัฒนาจนถึงที่สุด) จนในปี ค.ศ. 1827 เขา ได้เสียชีวิตลง ณ กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย

2.2.2 ผลงานทางด้านการประพันธ์เพลงของเบโธเฟน

เบโธเฟนมีผลงานทางด้านการประพันธ์เพลงหลากหลายประเภท อาทิ บทเพลงประเภทซิมโฟนี (Symphony) เชมเบอร์มิวสิค (Chamber Music) โซนาตา (Sonata) เดี่ยวเปียโน เพลงร้องเดี่ยว และออราทอริโอ (Oratorio) เป็นต้น ผลงานของเบโทเฟน สามารถแบ่งออกได้ เป็น 3 ช่วง ดังนี้

ผลงานช่วงที่ 1

ประกอบด้วยผลงานตั้งแต่เริ่มประพันธ์จนถึงประมาณปี ค.ศ. 1800 ผลงานส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากนักประพันธ์ที่มีชื่อ เสียงในช่วงนั้น อาทิ ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn) และ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfggang Amadeus Mozart) โดยจะให้ความสำคัญกับความหนักเบาของเสียงที่แตกต่างกันเพื่อเพิ่มสีสันของเพลง ผลงานที่สำคัญในช่วงนี้ได้แก่ ซิมโฟนี 2 บทแรก สตริงควอร์เท็ต (String Quartet) 6 บทแรก, เปียโนคอนแชร์โต (Piano Concerto) 3 บทแรก และเปียโนโซนาตา (Piano Sonata) 12 บทแรก

ผลงานช่วงที่ 2

เป็นผลงานที่ถูกประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1800 - 1815 เรียกว่าช่วงเฮโรอิค (Heroic Period) ผลงานส่วนใหญ่มีความซับซ้อนทางเนื้อหาและโครงสร้างอย่างชัดเจน อีกทั้งผลงานส่วนใหญ่แสดงออกถึงความรู้สึกและจิตใจของเบโทเฟนที่รุนแรงกว่าดนตรีในยุคเดียวกันโดยการพัฒนาทำนองแลกการใช้เสียงประสาน ผลงานที่สำคัญในช่วงนี้ ได้แก่ อุปรากรเรื่องฟิเดลิโอ “Fidelio” ซิมโฟนีหมายเลข 3 - 8 เปียโนคอนแชร์โต หมายเลข 4 - 5 และเปียโนโซนาตา 15 บท

ผลงานช่วงที่ 3

เป็นผลงานที่ถูกประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1815 - 1827 ผลงานส่วนใหญ่แสดงออกถึงความรู้สึกภายในของเบโทเฟน โดยเฉพาะความเศร้าและความเคร่งขรึมเป็นผู้ใหญ่และผ่านชีวิตมามากมาย ผลงานในช่วงนี้จึงใช้เทคนิคสอดประสานแนวทำนองคล้ายยุคบาโรค ผลงานที่สำคัญในช่วงนี้ได้แก่ ซิมโฟนีหมายเลข 9 “Choral” เป็นผลงานซิมโฟนีสุดท้ายประพันธ์เสร็จเมื่อ ปี ค.ศ. 1824 ก่อนเสียชีวิต 4 ปี Missa Solemnis เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย และสตริงควอร์เท็ต 5 บทสุดท้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.3 บทเพลงเปียโนที่สำคัญ

เบโธเฟ่นมีผลงานด้านบทเพลงเปียโนที่กลากหลาย อาทิ โซนาตา (Sonata) ธีมและแวริเอชั่น (Theme amd Variations) คอนแชร์โต (Concerto) โดยบทเพลงประเภทโซนาตานั้นเบโธเฟ่นได้ประพันธ์ไว้ทั้งหมด 32 บท บทเพลงประเภทโซนาตาที่สำคัญ อาทิ Sonata in C-sharp minor “Moonlight”, Op.27 No.2 ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1801 เนื่องจากเป็นบทประพันธ์ที่มีทำนองไพเราะและผู้ที่ได้ฟังสามารถเข้าถึงบทประพันธ์ได้อย่างลึกซึ้ง บทเพลงประเภทธีมและแวริเอชั่นประพันธ์ไว้ 20 บท บทเพลงธีมและแวริเอชั่นที่สำคัญ อาทิ 15 Variations and Fugue in E-flat major on a Theme from “Prometheus”, Op.35 ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1802 เบโธเฟนได้มีการนำทำนองหลักมาจากบัลเลต์เรื่อง The Creatures of metheus โดยเบโธเฟนได้นำทำนองไปใช้เป็นทำนองหลักในบทเพลง Symphony No.3 in E flat major “Eroica” Op.55 อีกด้วย และบทเพลงประเภทคอนแชร์โตสำหรับเปียโนเบโธเฟนประพันธ์ไว้ทั้งหมด 5 บท บทเพลงที่สำคัญของประเภทคอนแชร์โต อาทิ Concerto for Piano and Orchestra No.5 in E-flat major “Emperor”, Op.73 ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1809 เป็นบทเพลงที่มีขนาดใหญ่และแสดงถึงได้ถึงความสามารถของผู้แสดงได้อย่างดีเยี่ยมจึงทำให้บทเพลงนี้เป็นที่นิยมมาก

ในการแสดงเดี่ยวในครั้งนี้ผู้แสดงได้เลือกบทเพลง Sonata No. 13 in E-flat major "Quasi una fantasia", Op. 27, No. 1 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven มาแสดง โดยผลงานชุดนี้ไม่ได้ระบุช่วงเวลาที่เบโธเฟนประพันธ์ไว้แต่หากมองหาว่าผลงานชุดนี้ได้ประพันธ์ไว้ช่วงไหนนั้นคงจะหาได้โดยเริ่มจากผลงานชุดนี้ได้มีการนำมาเผยแพร่เมื่อวันที่ 3 มีนาคม ปี ค.ศ. 1802 ผลงานการประพันธ์ชุดนี้ประพันธ์ขึ้นเพื่อถวายให้กับเจ้าหญิงโจเซฟิน Landgravine Josepha of Fürstenberg - Weitra (ภาษาเยอรมัน: Landgräfin Josefa zu Fürstenberg-Weitra; ค.ศ. 1776 - 1848) ซึ่ง เจ้าหญิงท่านนี้ได้กลายมาเป็นทั้งนักเรียนและผู้อุปถัมภ์ของเขาเบโทเฟนได้รับโอกาสนี้ ในเวลาต่อมาขณะที่นักเรียนของเขาที่ชื่อรายส์ (Ries) ได้ถูกเกณฑ์เพื่อเป็นทหารเกณฑ์นั้น เบโธเฟนเองก็ต้องอพยพออกจากกรุงเวียนนาเช่นกันเนื่องจากว่าเขาได้สิ้นเนื้อประดาตัว เหตุนี้เองทำให้เขาได้เขียนจดหมายถึงเจ้าหญิงเพื่อขอร้องให้เธอช่วยนักดนตรีในรุ่นถัดไป ในขณะที่บทประพันธ์โซนาตาผลงานลับดับที่ 27 เป็นผลงานชุดแรกของเบโทเฟนที่ได้รับการตั้งชื่อว่า Sonata quasi una fantasia อีกทั้งผลงานชุดนี้ยังแสดงถึงศักยภาพของผู้ประพันธ์ว่าสามารถแสดงความเป็นตัวเองออกมาผ่านรูปแบบหรือโครงสร้างเพลงของยุคคลาสสิกได้อย่างลงตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann)

2.3.1 ชีวประวัติ

โรเบิร์ต อเล็กซานเดอร์ ชูมันน์ (Robert Alexander Schumann) เป็นนักเปียโน คีตกวี และนักวิจารณ์ ชาวเยอรมันในยุคโรแมนติก (Romantic Period) เกิดเมื่อวันที่ 8 มิถุนายน ค.ศ. 1810 ที่เมืองซวิคเคา (Zwikaw) แคว้นซักโซนี (Saxony) ประเทศเยอรมนี (ปัจจุบัน) ห่างจากเมืองไลพ์ซิก (Leipzig) ประมาณ 40 ไมล์ เป็นลูกชายคนเล็กของ ฟรีดริค ออกัสท์ ชูมันน์ (Friedrich August Schumann; ค.ศ. 1773 - 1826) เป็นเจ้าของสำนักพิมพ์และร้านขายหนังสือ ช่วงชีวิตในวัยเยาว์เวลาส่วนมากชูมันน์มักจะอยู่กับหนังสือเนื่องจากเป็นกิจการของครอบครัว

ชูมันน์สามารถเล่นเปียโนได้ตั้งแต่อายุ 6 ปี และสามารถประพันธ์เพลงได้เมื่ออายุ 7 ปี โดยความสามารถนี้ได้ทำความภาคภูมิใจให้แก่ผู้เป็นบิดา มากขณะที่ชูมันน์อายุ 8 ขวบ บิดาของเขาจึงให้เขาเรียนดนตรีกับอาจารย์ท่ายหนึ่งชื่อ โยฮันน์ กอตต์ฟริท คอณซ์ (Johann Gottfried Kuntzsch; ค.ศ. 1757 - 1855) เป็นนักออร์แกนที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งในขณะนั้นเขาสามารถเล่นเปียโนได้เป็นอย่างดีเคยแสดงเปียโนที่ Curus’s House และที่โรงเรียนที่เขากำลังเรียนอยู่ปรากฏว่าได้รับความชมเชยจากผู้ฟังไม่น้อย

ขณะนั้นชูมันน์มีอายุได้ 16 ปี พ่อของเขาก็ได้ถึงแก่กรรมลงจึงทำให้ขาดผู้สนับสนุนทางด้านการเรียนทางดนตรีของเขาไป เพราะแม่ของชูมันน์นั้นไม่สนใจในความสนใจทางดนตรีเลยจึงพยายามให้เขาไปเรียนกฎหมายที่มหาวิทยาลัยไลพ์ซิก ที่นี่เองชูมันน์ได้ร่วมเป็นนักวิจารณ์ดนตรีกับกลุ่มเพื่อนซึ่งเป็นนักดนตรีในไลพ์ซิก ในระยะนี้เขาได้รู้จักเด็กหญิงคนหนึ่งชื่อ คลารา โจเซฟีน วิค (Clara Josephine Wieck) ซึ่งเป็นผู้นำเขาไปรู้จักกับคุณพ่อของเธอชื่อ โยฮันน์ ก็อทท์ล็อฟ ฟรีกริค วิค (Johann Gottlob Friedrich Wieck; ค.ศ. 1758 - 1873) ครูสอนเปียโนและนักดนตรีผู้มีชื่อเสียงคนหนึ่ง ในที่สุดชูมันน์ก็ตกลงเรียนเปียโนกับ ฟริดริค วิค เพราะเขาใฝ่ฝันที่จะเป็นนักเปียโนที่มีชื่อเสียงมาแต่เล็กๆแล้ว เขากลายเป็นลูกศิษย์ที่ต้องมาเรียนเปียโนประจำบ้านนั้นทุกวันเขารู้สึกเลื่อมใสเพื่อนสาวตัวเล็กๆอายุเพียง 9 ขวบ เพราะเธอมีความสามารถเป็นอย่างสูงในการเล่นเปียโน

ต่อมาแม่ของชูมันน์ได้ทราบข่าวว่าลูกชายไม่ได้เอาใจใส่ในการเรียนกฎหมายเลยแม้แต่น้อยคงหมกมุ่นอยู่ในเรื่องดนตรี อันเป็นสิ่งที่แม่ไม่พึงปรารถนา ดังนั้นเพื่อที่จะแยกให้เขาห่างจากดนตรีแม่ของเขาจึงได้ย้ายเขาจากมหาวิทยาลัยไลพ์ซิกไปอยู่ที่มหาวิทยาลัยไฮเดลเบอร์ก (Heidelberg) โดยคิดว่าเขาคงจะตั้งหน้าตั้งตาเรียนกฎหมายแต่อย่างเดียวแต่การเปลี่ยนมหาวิทยาลัยไม่ได้ทำให้ชูมันน์เปลี่ยนใจเลย เขาได้ทอดทิ้งวิชากฎหมายโดยเด็ดขาดเขาได้เขียนจดหมายไปบอกแม่ของเขาว่า “เขาตั้งใจอย่างแน่วแน่แล้วว่าจะเอาดีทางดนตรีและจะประกอบอาชีพทางดนตรี ” แล้วเขาก็ลาออกจากมหาวิทยาลัยแล้วเดินทางกลับมาที่เมืองไลพ์ซิกอีกครั้งหนึ่งและได้มาเรียนเปียโนกับ ฟริดริค วิค

พ่อของคลาร่าต่อไปอีกคราวนี้เขาเรียนอย่างจริงจังอุทิศเวลาวันละ 6 ชั่วโมงโดยมีความหวังอยู่ว่าจะเป็นนักเปียโนอาชีพให้ได้แต่แล้วไม่นานนักนิ้วมือของเขาก็ได้เกิดพิการ หงิกงอไม่สามารถจะเล่นได้คล่องแคล่วนัก สาเหตุที่มือของเขาพิการนั้นเป็นเพราะเขาคร่ำเคร่งต่อการเรียนเปียโนมากเกินไปเขารู้สึกเสียใจอยู่บ้างแต่ก็ได้หาทางแก้ไขและเขาก็เริ่มสนใจการประพันธ์เพลงขึ้นมาโดยหวังไว้อีกอย่างนึ่งว่าจะเอาชื่อเสียงทางการประพันธ์เพลงสำหรับเล่นเปียโน และในที่สุดเขาก็ได้แต่งเพลงสำหรับเปียโนสำเร็จเป็นครั้งแรกชื่อ Papillons

ในปี ค.ศ. 1832 เขาได้คิดประดิษฐ์เครื่องมือขึ้นอันหนึ่งเพื่อบังคับนิ้วนางที่หงิกงอใช้การไม่คล่องแคล่วให้เหยียดตรงเพื่อจะได้ใช้นิ้วทั้งสี่เล่นเปียโนได้เป็นอย่างดีแต่แล้ววันหนึ่งขณะที่เขาใช้เครื่องบังคับนิ้วเล่นเปียโนอยู่อย่างเพลิดเพลินนั้นเครื่องมือก็เกิดหักและตำเข้าไปในฝ่ามือของเขา โดยคราวนี้ทำให้นิ้วทั้ง 5 ของเขาไม่สามารถจะทำอะไรคล่องแคล่วนักถึงแม้ว่ารักษาให้หายแล้วก็ตามดังนั้นความหวังที่จะเป็นนักเปียโนอาชีพก็เปลี่ยนแปลงไปเพราะเขาไม่สามารถบังคับนิ้วให้เล่นเปียโนได้ดั่งใจเขาเสียใจในโชคชะตาครั้งนี้เป็นอย่างมาก ในที่สุดเขาก็ต้องอำลาฟริดริควิคและคลาร่าไปแต่ก่อนที่จะออกจากบ้านเขาได้บอกกับคลาร่าซึ่งขณะนั้นมีอายุ 13 ปีแล้วว่า “ขอให้เธอจงโชคดี ฉันคงไม่มีโอกาสเห็นความสำเร็จของเธอเสียแล้วแต่อย่างไรก็ตามฉันจะคอยฟังข่าวในความสำเร็จของเธอเสมอ”

หลังจากชูมันน์จากบ้านคลาร่าไปไม่นานนักคลาร่ามีโอกาสได้แสดงฝีมือเปียโนในโรงละครแห่งหนึ่ง ซึ่งนับว่าเป็นการแสดงครั้งแรกของเธอขณะที่มีอายุ 13 ปี เธอได้รับการต้อนรับและแสดงความยินดีจากผู้ฟังอย่างล้นหลามเมื่อการแสดงจบลงผู้ฟังได้ปรบมือและโห่ร้องแสดงความยินดีอย่างกึกก้อง นับว่าเป็นความสำเร็จครั้งแรกของเธอเช่นกัน เมื่อเธอกลับมาที่พักได้พบกับชูมันน์ ซึ่งไปคอยแสดงความยินดีต่อเธออยู่ที่นั่นแล้ว คลาราจึงมีความยินดีเป็นอย่างยิ่งที่ได้พบกับเขาอีกครั้งหนึ่งเธอได้ตัดพ้อต่อว่าอย่างมากมายที่ไม่ส่งข่าวคราวให้เธอทราบเลยในระหว่างที่จากไปเธอได้บอกเขาว่าเธอเป็นห่วงเขามากเพราะเคยรักใคร่นับถือและเป็นเพื่อนกันมา ชูมันน์ก็ได้ให้สัญญากับเธอว่าเขาจะไม่ละเลยที่จะส่งข่าวถึงเธออีกต่อไป การพบปะกันครั้งนี้ทำให้ความสัมพันธ์ได้เริ่มขึ้นอีกครั้งหนึ่งและเป็นเรื่องที่จะนำไปสู่ความสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้นจนไม่สามารถแยกกันได้ในอนาคต

ปีต่อมาชูมันน์ได้รวบรวมเพื่อนฝูงกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นนักดนตรีอยู่ในไลพ์ซิกตลอดจนนักเขียนวิจารณ์ดนตรีลงในหนังสือพิมพ์ แล้วตั้งเป็นสโมสรให้ชื่อว่า “David Club” ได้ออกหนังสือพิมพ์ฉบับหนึ่งชื่อ “Die Neue Zeitschrift fur Musik; นิตยสารใหม่เพื่อการดนตรี” และได้ออกวางตลาดเป็นฉบับปฐมฤกษ์ในเดือนเมษายน ชูมันน์เป็นทั้งบรรณาธิการและหัวเรี่ยวหัวแรงใหญ่ในงานชิ้นนี้หนังสือพิมพ์ฉบับนี้ตั้งขึ้นเพื่ออุทิศให้แก่ความเป็นจริงและไม่ยอมเป็นปากเสียงให้คนหนึ่งคนใดโดยเฉพาะมีความเป็นกลางเสมอ เขาได้เขียนบทความต่างๆลงในหนังสือพิมพ์นี้ด้วย โดยมากเขามักใช้นามแฝงหนังสือพิมพ์ของเขาเป็นที่ยอมรับนับถือและสนับสนุนจากวงสังคมทั่วไป

เกี่ยวกับ คลารา วิค นั้นเขาได้ติดต่อกันเรื่อยมาโดยทางจดหมายจนความสัมพันธ์ของเขากลายเป็นความรักของหนุ่มสาว เพราะขณะนั้นชูมันน์มีอายุ 26 ปี คลารามีอายุ 14 ปี และกำลังมีชื่อเสียงในการเล่นเปียโนอย่างหาตัวจับยากชูมันน์ได้หลงรักคลาราอย่างมากมายจนไม่สามารถที่จะถอนตัวได้และคลาราก็รักเขามากเช่นเดียวกันเพราะเคยอยู่ใกล้ชิดสนิทสนมกัน ประการหนึ่งประกอบกับสงสารในความอาภัพของเขาด้วย คลารานั้นมีใจเด็ดเดี่ยวในเรื่องของความรัก เธอรักและบูชาชูมันน์โดยบริสุทธิ์ใจ การติดต่อระหว่างชูมันน์กับคลารานั้น ฟริคริค วิค พ่อของเธอไม่เห็นชอบด้วยเลยแม้แต่น้อย ถึงแม้ว่า เฟริคริค วิค จะเคยชอบพอรักใคร่ชูมันน์อยู่มากก็จริงแต่ก็ไม่สามารถที่จะรับชูมันน์ไว้ในฐานะลูกเขยได้ เขาจึงได้พยายามขัดขวางความรักของทั้งสองคนอย่างเต็มที่เพราะต้องการจะให้ลูกสาวแต่งงานกับคนที่มีฐานะดีกว่าชูมันน์ ชูมันน์และเฟรดริค วิค ได้โต้เถียงกันในเรื่องนี้อย่างรุนแรงและเขาถูกพ่อคลาราดูถูกมากจนไม่สามารถทนฟังต่อไปได้เขาถูกประณามว่าเป็นคนหลักลอยกินเหล้าเมายา

แต่ถึงแม้จะมีอุปสรรคขัดขวางก็ตาม ทั้งสองก็มีใจแน่วแน่ว่าจะแต่งงานกันให้ได้ ทั้งสองลอบพบปะกันเสมอโดยไม่ฟังคำ ห้ามปรามของพ่อ พ่อพยายามให้ลูกสาวห่างจากชูมันน์โดยพาไปแสดงดนตรีตามเมืองต่างๆจนถึงเดรสเดน ครั้งหนึ่งหลังจากเล่นเพลงคอนแชร์โตของฟรันซ์ลิสท์จบแล้วคนฟังได้ปรบมือแสดงความชื่นชมอย่างกึกก้อง ในครั้งนี้เป็นการแสดงคอนเสิร์ตถวายพระเจ้าจักรพรรดิ์ด้วย การแสดงดำเนินต่อไปหลายเพลงมีครั้งหนึ่งเมื่อเล่นเพลงจบลงเธอได้ลุกขึ้นขอ พระบรมราชานุญาตพระเจ้าจักรพรรดิ์ขอเล่นเพลงของชูมันน์นักแต่งเพลงหน้าใหม่คนรักของเธอนั่นเองเมื่อเพลงนั้นได้เริ่มขึ้นทุกคนรู้สึกว่าเพลงนั้นไพเราะจับใจมากพอเพลงจบลงทุกคนปรบมือแสดงความชื่นชมอย่างเกรียวกราวและนานเป็นพิเศษและในคืนวันนั้นเองเธอก็ได้บอกกับพ่ออย่างเด็ดขาดว่าเธอจะแต่งงานกับชูมันน์ในเร็วๆ นี้

แต่พ่อก็ไม่ยินยอมง่ายๆพยายามขัดขวางทุกวิถีทางจนต้องขอพึ่งศาลเพราะในสมัยนั้นมีกฎหมายระบุว่าบิดามารดาสามารถใช้สิทธิ์ยับยั้งการแต่งงานของบุตรได้ถ้ามีเหตุผลเพียงพอพ่อของคลาราได้ให้เหตุผลว่าชูมันน์เป็นคนไม่มีหลักแหล่ง เป็นนักดื่ม ไม่มีอนาคตที่จะดำเนินการเลี้ยงดูครอบครัวได้ การต่อสู้ในศาลดำเนินไปอย่างดุเดือดและเป็นเวลานานและในระหว่างนี้เองทางมหาวิทยาลัยจีนาได้มอบปริญญาดุษฎีกิตติมศักดิ์ให้แก่ชูมันน์ ซึ่งนับว่าเป็นเกียรติอย่างยิ่ง ต่อมาฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ. 1811 - 1886) นักดนตรีเอกแห่งยุคก็ได้มาช่วยเขาเป็นพยานในศาลลิสต์ได้ให้การต่อศาลว่า “ชูมันน์ไม่ใช่คนหลักลอยเพราะเขามี ความเป็นอัจฉริยะในทางดนตรี ซึ่งกำลังจะก้าวหน้าต่อไปแน่นอน” จากคำให้การของลิสท์นี้เองทำให้ศาลเชื่อในที่สุดศาลก็ตัดสินว่า “การขัดขวางของเฟคริค วิค ผู้เป็นพ่อของคลารานั้นไม่มีเหตุผลเพียงพอและฟังไม่ขึ้นฉะนั้นจึงให้หนุ่มสาวทั้งสองนั้นแต่งงานกันได้”

ชูมันน์ กับ คลารา วิค ได้แต่งงานกันเมื่อวันที่ 12 กันยายน ค.ศ. 1840 ทั้งสองมีความชื่นชมยินดีต่อกันมาก ขณะที่แต่งงาน ชูมันน์มีอายุ 30 ปีพอดี ส่วนคลารานั้นมีอายุเพียง 21 ปีเท่านั้น ด้วยความสมหวังในชีวิตสมรสนี้เองได้ดลใจให้เขาแต่งเพลง Song Year ขึ้นในปีนี้ด้วย ชีวิตสมรสจนครอบครัวดำเนินไปอย่างราบรื่นและมีความสุขมากทีเดียว ชูมันน์ได้แต่งเพลงขึ้นในระยะนี้หลายเพลงด้วยกันแต่ละเพลงก็ล้วนแต่แสดงออกไปในทางแจ่มใสหมดจดงดงามเป็นพิเศษและเพียงปีแรกของการแต่งงาน เขาผลิตเพลงออกมาถึง 130 เพลง

ในปีค.ศ. 1841 ชูมันน์แต่งเพลงซิมโฟนี (Symphony) สำเร็จเป็นครั้งแรกเขาให้ชื่อว่า Spring Symphony in B-Flat major ชูมันน์เริ่มเขียนซิมโฟนีชิ้นนี้ในปลายฤดูหนาวซึ่งมีหิมะตกอยู่ทั่วไปแต่ขณะนั้นเขากำลังมีความสุขอยู่กับคลาราภรรยายอดรัก ของเขา ฤดูหนาวก็เหมือนฤดูใบไม้ผลิของเขานั่นเองเขาได้นำ Spring Symphony ออกแสดงให้ประชาชนฟังเมื่อวันที่ 31 มีนาคม จากนั้นก็ได้เริ่มแต่งซิมโฟนีอันดับที่สองต่อไปและพร้อมๆกันนั้นก็ได้เริ่มแต่งเพลงเปียโนคอนแชร์โต (Piano Concerto) ในปีนี้เองเขาและคลาราก็ให้กำเนิดบุตรสาวคนแรกที่มีชื่อว่า แมรี่

ชูมันน์รู้สึกเหน็ดเหนื่อยเกินไปในการตรากตรำแต่งเพลงของเขาโรคทางสมองได้กำเริบหนักขึ้น บางคราวสมองของเขาไม่ สามารถจะจำอะไรได้เลยเขามีความรู้สึกตัวกลัวว่าจะเป็นบ้า ดังนั้นเขาจึงพยายามทำงานให้น้อยลงเรื่อยๆ และเลิกการแต่งเพลง ชั่วคราวในปี ค.ศ. 1843 แต่เขาก็หันไปรับสอนดนตรีและแต่งเพลงที่ Liepzing Conservatory ปีนี้เองเขาเขาก็ให้กำเนิดลูกสาวคนที่ สองชื่ออีลิสส์ เมื่อลูกสาวเกิดขึ้นมาอีกคนหนึ่งก็ทำให้เขาคิดมากขึ้นอีกเพราะเท่าที่อยู่ขณะนี้ 2-3 คน ก็พากันเอาตัวแทบไม่รอดอยู่แล้วหนี้สินก็นับวันแต่จะพอกพูนยิ่งขึ้นเขาจะทำอย่างไรจึงจะให้ความสุขแก่เมียได้และในที่สุดเขาก็นำเพลง Parodies and the Peri ออกแสดงเป็นครั้งแรกได้เงินมาบ้างนิดหน่อยแต่ก็ไม่สามารถจะช่วยอะไรได้มากนัก

ปีต่อมาเขาได้ลาออกจากตำแหน่งบรรณาธิการหนังสือพิมพ์เขาได้เดินทางไปเที่ยวรัสเซียกับคลาราเพื่อการพักผ่อนแต่พอกลับมาถึงบ้านโรคประสาทกำเริบหนักขึ้น คลาราจึงต้องพาชูมันน์ย้ายไปอยู่ที่เมืองเดรสเดนเพื่อพักฟื้นเพราะเดสเดนเป็นเมืองที่สงบเงียบเหมาะแก่การพักผ่อน ขณะที่พักผ่อนอยู่ที่เดรสเดนนี้อาการของเขาค่อยๆดีขึ้นที่ละน้อยจนเกือบเป็นปกติและในระยะนี้เขาเกิดมีความคิดอยากจะแต่งเพลงขึ้นมาอีกเขาจึงนำเอาเพลง Piano Concerto in A Minor ซึ่งแต่งค้างไว้ตั้งแต่ ค.ศ. 1805 ขึ้นมาแต่งต่อไปอีกและเสร็จลงในปี ค.ศ. 1845 และได้นำออกแสดงเป็นครั้งแรกในปีถัดมาโดยคลาราภรรยาของเขา

ค.ศ. 1854 ชูมันน์คิดมากในเรื่องหนี้สินที่พอกพูนเพิ่มขึ้นมาเรื่อยๆ คลาราภรรยาของเขาซึ่งมีความรักต่อเขาอย่างมากเห็นว่าถ้าปล่อยให้สามีหาเงินเพียงคนเดียวเห็นจะไม่ไหวเธอจึงตัดสินใจใช้ความรู้ความชำนาญในการเล่นเปียโนของเธอออกตระเวณแสดงคอนเสิร์ตเพื่อหาเงินมาช่วยแก้ไขปัญหาเศรษฐกิจของครอบครัว การแสดงคอนเสิร์ตของเธอได้รับความสำเร็จอย่างงดงาม พอได้เงิน

มากพอควรเธอจึงมีความปิติยินดีและรีบกลับบ้านแต่พอมาถึงบ้านเธอก็ได้รับความเสียใจอย่างยิ่งเพราะอาการป่วยทางประสาทของสามีได้กำเริบหนักจนถึงขั้นคุ้มคลั่งเสียแล้ว เธอจึงมิได้นิ่งนอนใจรีบหาหมอมาตรวจอาการ แพทย์จึงพากันลงความเห็นว่าอยู่ในขั้นรุนแรงและยากที่จะรักษาให้หายได้แต่เธอก็ไม่ยอมแพ้จึงนำสามีสุดที่รักไปฝากไว้ที่โรงพยาบาลโรคจิตแล้วเธอก็ตระเวณออกแสดงคอนเสิร์ตต่อไป ทั้งนี้ก็เพื่อหาเงินมารักษาและเลี้ยงลูกซึ่งขณะนั้นมีถึง 6 คน อันเป็นภาระที่จะต้องรับผิดชอบอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ชูมันน์ได้รับการรักษาในโรงพยาบาลโรคจิตได้ไม่นานนักเขาก็แอบหนีออกจากโรงพยาบาลมาด้วยความคุ้มคลั่งพอมาถึง สะพานข้ามแม่น้ำไรน์เขาหยุดยืนสายตาเหม่อมองดูสายน้ำอันไหลเชี่ยวกรากในฉับพลันทันทีชูมันน์ก็ตัดสินใจกระโดดลงไปในน้ำนั้น แต่ชะตายังไม่ถึงที่ตายจึงมีคนมาช่วยชีวิตของเขาไว้ได้และถูกนำตัวมายังโรงพยาบาลอีก พอข่าวนี้กระจายไปถึงหูคลาราเธอก็รีบรุดมาเยี่ยมสามีแต่อาการบ้าคลั่งของชูมันน์หนักมากแม้เมียคู่ยากของตนเองก็ไม่สามารถจะจำได้เสียแล้ว คลาราจึงได้นำเขาไปฝากไว้กับโรงพยาบาลเอกชนแห่งหนึ่งที่เอนเดนนิค (Endenich) ใกล้กรุงบอนน์และใกล้แคว้นไรน์แลนด์ (Rhineland) จากนั้นคลาราก็ออกเดินทางตระเวณทำการแสดงคอนเสิร์ตต่อไป ชูมันน์ยังคงป่วยอยู่ถึง 2 ปี คลาราได้รับข่าวอีกครั้งว่าชูมันน์มีอาการที่ทรุดลงมากเธอจึงรีบรุดมาเยี่ยมสามีทันทีและเฝ้าพยาบาลเขาตลอดเวลา ในที่สุดโรเบิร์ต ชูมันน์ก็สิ้นใจเมื่อวันที่ 29 กรกฎาคม ค.ศ. 1856 เขาสิ้นใจภายในอ้อมแขนของคลาราภรรยาสุดที่รักของเขาทิ้งความยุ่งยากทั้งมวลให้คลาราผจญต่อไป

2.3.2 บทเพลงเปียโนที่สำคัญ

ผลงานที่ทำให้ชูมันน์มีชื่อเสียงและโดดเด่นนั้นคือผลงานที่ชูมันน์ประพันธ์เพลงขนาดเล็กและนำมาร้อยเรียงกันเพื่อให้เกิดภาพที่ใหญ่ ชัดเจนและมีเรื่องราว ประสบการณ์หรือความรู้สึกที่มีต่อคลาร่าภรรยาของเขา โดยจะซ่อนอยู่ภายในผลงานการประพันธ์โดยที่ผู้ที่บรรเลงต้องมีความเข้าใจและสามารถสื่อสารออกมาให้ผู้ฟังได้เข้าใจได้ดีขึ้น อาทิ Davidsbündlertänze, Fantasiestücke, Noveletten และ Kreisleriana โดยบทประพันธ์เหล่านี้อาจเรียกได้เป็นการประพันธ์ให้อยู่ในรูปแบบของบทเพลง Cycle กล่าวคือผลงานที่เป็นเพลงชุดที่มีบทเพลงขนาดเล็กที่มีการบรรเลงที่ต่อเนื่องกัน

ในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้เลือกบทเพลง Kinderszenen (Scenes from Childhood), Op.15 ประพันธ์โดย โรเบิร์ต อเล็กซานเดอร์ ชูมันน์ มาแสดงโดย Kinderszenen มีทั้งหมด 13 ท่อน (Movements) ดังนี้

1. Von fremden Ländern und Menschen (Of Foreign Lands and Peoples)
2. Kuriose Geschichte (A Curious Story)

3. Hasche-Mann (Blind Man's Bluff)
4. Battened Kind (Pleading Child)
5. Glückes genug (Happy Enough)
6. Wichtige Begebenheit (An Important Event)
7. Träumerei (Dreaming)
8. Am Kamin (At the Fireside)
9. Ritter vom Steckenpferd (Knight of the Hobbyhorse)
10. Fast zu ernst (Almost Too Serious)
11. Fürchtenmachen (Frightening)
12. Kind im Einschlummern (Child Falling Asleep)
13. Der Dichter spricht (The Poet Speaks)

ผลงานที่เป็นผลงานชุด Kinderszenen เป็นผลงานที่มีความโดดเด่น ที่ประกอบไปด้วยบทเพลงขนาดเล็กจำนวน 13 เพลง โดยเขาได้อธิบายเพลงนี้ไว้ในจดหมายที่เขียนถึง คลาร่า วิค (Clara Wieck) ในเดือนมีนาคม ค.ศ. 1838 ซึ่งเป็นช่วงเวลา 2 ปีก่อนที่ทั้งสองจะเข้าพิธีแต่งงานและเป็นช่วงที่ทั้งสองได้ฝันฝ่าต่อการขัดขวางจากทางผู้ใหญ่ฝั่งคลาร่าเพื่อให้ได้แต่งงานกันว่าอาจจะเป็นเสียงสะท้อนของคุณที่เคยพูดกับผมว่า "ในบางครั้งฉันก็ดูเหมือนเด็กสำหรับคุณ" อย่างไรก็ดีสิ่งนี้ทำให้ชูมันน์ได้รับแรงบันดาลใจและแต่งเพลงขนาดเล็กออกมาได้ 30 เพลง ซึ่งได้เลือกออกมาและนำมาจัดชุดชื่อว่า Kinderszenen

ผลงานประพันธ์ชุดนี้จะไม่เหมือนกับผลงานประพันธ์ชุด Fürdie Jugend ที่ประพันธ์ไว้สำหรับเด็กโดยผู้ประพันธ์ได้กล่าวไว้ว่าผลงานประพันธ์ชุด Kinderszenen นี้เป็นผลงานเพลงที่เป็นสารที่จะส่งไปถึงผู้ใหญ่เพื่อให้ผู้คนได้นึกถึงความเป็นผู้ใหญ่ที่มีความรับผิดชอบสูง โดยในแต่ละ บทเพลงนั้นมีรูปแบบที่เป็นโครงสร้าง 2 ตอนหรือ 3 ตอน และจะมีการเชื่อมโยงกันเพื่อภาพของเรื่องราวของเพลงที่ชัดขึ้น

2.4 เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev)

2.4.1 ชีวประวัติ

เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev) เป็นนักแต่งเพลงและนักเปียโนชาวรัสเซียที่มีความสามารถมากคนหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อดนตรีในยุคศตวรรษที่ 20 อย่างมาก เกิดเมื่อวันที่ 27 เมษายน ค.ศ. 1891 ในหมู่บ้านโซนต์ซอฟก้า เขตโดเน็ตส์ก (Sontsovka village, Donetsk Oblast,

Russian Empire) ในยูเครน ซึ่งขณะนั้นเป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิรัสเซีย พ่อของเขาชื่อ เซอร์เก อเล็กซีโยวิช โปรโคเฟียฟ (Sergey Alexeyevich Prokofiev; 1846 - 1910) และแม่ชื่อมาเรีย กริกโกเวียฟนา ซิทโกวา (Maria Grigoryevna Zhitkova; 1862 - 1924) มาเรียนั้นชอบเล่นเปียโน ทำให้โปรโคเฟียฟสนใจดนตรีมาตั้งแต่ยังเล็ก เขาเริ่มเรียนเปียโนเมื่ออายุได้ 3 ปี กับมารดาของเขาผู้ซึ่งประกอบอาชีพเป็นนักเปียโน โปรโคเฟียฟชอบผลงานของ ปีเตอร์ อีลิทซ์ ไชคอฟกี (Peter Ilich Tchaikovsky; 1840 - 1893) ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven; 1770 - 1827) เอนทอน รูบินสไตน์ (Anton Rubinstein; 1829 - 1894) เขายังแต่งทำนองเปียโนเองตั้งแต่อายุ 5 ขวบ ชื่อ “Indian Gallop”

ค.ศ. 1900 เขาเดินทางมามอสโคว์ครั้งแรกและได้มีโอกาสดูละครอุปรากรเรื่อง “Faust” โดย ชาร์ล กูว์นาวด์ Charles Gounoud และ เรื่อง “Prince Igor” โดยอเล็กซานเดอร์ โบโรดิน (Alexander Borodin; 1833 - 1887) ซึ่งกลายเป็นแรงบันดาลใจให้เขาแต่งบท ละครอุปรากรของตัวเองเรื่อง “The Gaint” ในขณะที่เขามีอายุเพียง 9 ปี

ค.ศ.1904 เมื่ออายุ 13 ปี แม่ของเขาพาเขาย้ายมาอยู่ในเซนต์ปีเตอร์สเบิร์กและได้สมัครเข้าเรียนในโรงเรียนดนตรีเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก (St.Petersburg Conservatory) ซึ่งมาศาสตราจารย์อเล็กซานเดอร์ กลาซูนอฟ (Alexander Glazanov; 1865 - 1936) เป็นผู้ดูแลและยังได้มีโอกาสเรียนการประพันธ์ดนตรีกับนิคโคไล ริมสกี- คอร์ซาคอฟ (Nikolai Rimsky-Korsakov; 1844 - 1908) นักประพันธ์ดนตรีที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่งในเวลานั้น ระหว่างที่เรียนอยู่ที่นี่เขาได้สร้างผลงานเพลงอุปรากรอย่าง Desert Islans และ The Feast during the Plague

ค.ศ. 1909 เขาเรียนจบโดยทำผลงานเปียโนคอนแชร์โต ซึ่งทำให้เขาได้รับรางวัล Anton Rubinstein Prize ด้วย ในปีถัดมาพ่อของเขาก็ได้เสียชีวิตลง

ค.ศ. 1918 ช่วงที่เกิดการปฏิวัติในรัสเซียศิลปินชาวรัสเซียมีอิสระในการประพันธ์เพลงน้อยลงเนื่องจากรัฐบาลพยายาม ควบคุมความคิดของศิลปินทุกสาขา เขาจึงเดินทางลี้ภัยออกจากประเทศโดยได้เดินทางไปยังสหรัฐอเมริกาและต่อมาได้ย้ายไปอาศัยที่ ประเทศฝรั่งเศส โดยเป็นประเทศที่ทำให้โปรโคเฟียฟมีชื่อเสียงสูงสุดในฐานะนักประพันธ์และหลังจากนั้นเขาดำรงชีวิตด้วย การเปิดการแสดงดนตรีในอังกฤษ ญี่ปุ่น และสหรัฐอเมริกาโดยได้รับการตอบรับจากผู้ชมเป็นอย่างดียกเว้นในสหรัฐอเมริกาซึ่งดนตรีคลาสสิคยังไม่เป็นที่นิยม

ค.ศ. 1920 เขามาอยู่ในปารีสและได้เริ่มประพันธ์เปียโนคอนแชร์โต ลำดับที่ 3 (3^{rd} Piano Concerto) แต่ว่าผลงานไม่เสร็จสมบูรณ์

ค.ศ. 1922 เขาย้ายไปอยู่ที่อัตตัล (Ettal) และในปีถัดมาเขาก็ได้แต่งงานกับโคโรลิน่า โคดินา (Corolina Codina ชื่อจริง Lina Llubera; 1897 - 1989) นักร้องชาวสเปน พวกเขามีลูกด้วยกันสอง

คนชื่อ โอเล็ก (Oleg) และ สเวียโตสลาฟ (Sviatoslav) เขาได้มี การกลับไปร่วมงานที่ประเทศรัสเซียอีกหลายครั้ง อาทิเช่น ทำงานร่วมกับกลุ่มบัลเลต์หลายเรื่อง

ค.ศ. 1935 เขาเดินทางกลับมาโซเวียตพร้อมกับภรรยาและใช้ชีวิตที่เหลืออีก 19 ปีที่นี่ รวมไปถึงการประพันธ์เพลงประกอบละครบัลเลต์เรื่อง Romeo and Juliet ซึ่งเขาได้สร้างผลงานสำคัญอย่างบัลเลต์ เรื่อง Peter and The Wolf ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เขาหลบไปอยู่ในแถบคอเคซัสและระหว่างนี้เขามีความสัมพันธ์กับนักเขียนชื่อ ไมร่า (Mira Mendelson; 1915 - 1968) จนกระทั่งทำให้ต้องหย่ากับภรรยาคนแรกช่วงหลังสงครามเขาได้สร้างผลงานอุปรกรเรื่อง War and Peace โปรโกเฟียฟเริ่มมีอาการป่วยเป็นโรคหัวใจตั้งแต่ปี ค.ศ. 1941 ทำให้ประพันธ์เพลงได้น้อยลง ณ วันที่ 20 กุมภาพันธ์ 1948 ภรรยาคนแรกของโปรโคเฟียฟถูกจับในข้อหาเป็นสายลับและถูกส่งไปอยู่ในค่ายแรงงานในสาธารณรัฐโกมิ (Komi Republic) ซึ่งใช้เวลายาวนานกว่า 8 ปีถึงได้รับการปล่อยตัวออกมา ในวันที่ 5 มีนาคม ค.ศ. 1953 เขาเสียชีวิตเนื่องจากเส้นโลหิตในสมองแตกที่มอสโค (Mosco) เป็นวันเดียวกับที่สตาร์ลินเสียชีวิต

ผลงานของโปรโคเฟียสเป็นผลงานที่มีการผสมผสานของเสียงกระด้างใช้จังหวะและเสียงประสานใหม่ๆใช้เสียงแบบกระแสคลาสสิคใหม่ ความสง่างามและมีสีสันเสียงแบบชาตินิยม โดยผลงานที่ได้รับความนิยมนั้นส่วนมากเป็นบทประพันธ์สำหรับวงออเครสตรา เช่น Peter and the Wolf บทประพันธ์สำหรับบัลเลต์ เช่น Romeo and Juliet และบทประพันธ์จากอุปรากร เช่น Love for Three Oranges เป็นต้น

2.4.2 บทเพลงเปียโนที่สำคัญ

ผลงานการประพันธ์ที่ประพันธ์โดยโปรโกเฟียฟเป็นบทประพันธ์ที่ใช้รูปแบบและแบบแผนดนตรีดั้งเดิมไว้ โดยได้รวมสิ่งนี้เข้ากับจังหวะและเสียงประสานแบบสมัยใหม่ได้อย่างลงตัว ผลงาน การประพันธ์ของโปรโกเฟียฟมีลักษณะที่เด่นรวมไปถึงบุคลิกของบทเพลงที่มีความชัดเจน อาทิ Fairy Tale และ Sonata แต่ผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักนั้นมาจากการประพันธ์อุปรากรและบัลเล่ต์โดยงานประพันธ์ของโดยมากของโปรโกเฟียฟ ด้วยเหตุนี้เองบทเพลงเปียโนที่สำคัญจึงมาจากบทเพลงที่โปรโกเฟียฟประพันธ์ไว้สำหรับอุปรากรและบัลเลต์แต่นำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับการบรรเลงเปียโน อาทิ Peter and the wolf, Cinderella, Love of the Three Oranges, Romeo and Juliet เป็นต้น

ในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้เลือกมาแสดงเดี่ยวเปียโนจำนวน 2 บทเพลง ดังนี้

2.4.2.1 Romeo and Juliet “10 Pieces for piano”, Op. 75

ประพันธ์โดย Sergei Prokofiev

10 Pieces for Piano, Op.75

1. Folk Dance
2. Scene: The Street Awakens
3. Minuet: Arrival of the Guests
4. Juliet as a Young Girl
5. Masquers
6. Montagues and Capulets
7. Friar Laurence
8. Mercurio
9. Dance of the Girls with Lilies
10. Romeo and Juliet before Parting

บทประพันธ์นี้โปรโคเฟียฟได้ประพันธ์หลังจากที่โปรโคเฟียฟได้ย้ายกลับมาอาศัยที่โซเวียต (Soviet) ในเดือนกันยายนปี ค.ศ. 1935 โปรโคเฟียฟเริ่มประพันธ์บัลเลต์ชิ้นนี้จากคำแนะนำของ เอเดรียน ปิโอทรอฟสกี (Adrian Ivanovich Piotrovsky; ค.ศ. 1898 - 1937) และเซอร์เก แรดลอฟ (Sergey Radlov Ernestovich; ค.ศ. 1892 - 1958) สำหรับจัดแสดงโดยคณะคิรอฟบัลเลต์ (Kirov Ballet) เป็นเพลงเพื่อใช้ประกอบละครเรื่อง Romeo and Juliet เป็นละครโศกนาฏกรรม (Tragedy ที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับเรื่องราวความขัดแย้งของสองตระกูลคือตระกูลมอนตะคิวและตระกูลคาปุเล็ต ในเมืองเวโรนา (Verona) ประเทศ อิตาลี (Italy) ซึ่งระบุชัดเจนความขัดแย้งของสองตระกูลที่ประพันธ์ขึ้นโดย วิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare; 1564 - 1616) แต่งขึ้นในปี ค.ศ. 1595

โดยในบทประพันธ์นี้ได้มีการใช้ดนตรีเป็นตัวกำหนดบุคลิกและลักษณะของตัวละคร ดังนั้น ทุกตัวละครจะกำหนดตามบทเพลงและท่าเต้น กล่าวคือบทละครในเรื่อง Romeo and Juliet นี้เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับความรักที่ไม่สมหวังโดยบทเพลงที่ถูก ประพันธ์ขึ้นนั้นอธิบายความรักในแต่ละรูปแบบ และการเป็นความทรงจำ ในเรื่องของบุคคลที่เป็นคนรักของกันและกัน โดยบทประพันธ์นี้จะแสดงเรื่องราวและความเป็นไปผ่านทางโครงสร้าง ทำนอง และรูปแบบของโครงสร้างของเสียงที่จะบ่งบอกถึงลักษณะของตัวละคร กล่าวคือบทประพันธ์ Romeo and Juliet นี้ถูกประประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1934 เป็นปีที่โปรโคเฟียฟได้เซ็นสัญญากับโรงละครบอลชอย (Bolshoi Theatre) กรุงมอสโค (Moscow) และถูกประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีเปียโนในปี ค.ศ. 1937 โดยได้รับการยอมรับในด้าน

การประพันธ์เพลงที่มีเรื่องราวในแนวโรแมนติก โดยมีหลักฐานจากการใช้จังหวะขัด (Syncopation) แนวการประสานเสียงแบบใหม่และทำนองเฉพาะที่มีความโดดเด่น

บัลเลต์ (Ballet; การแสดงบนเวทีรูปแบบหนึ่งเป็นระบำที่ต้องยืนบนปลายเท้า ตัวละครต้องเป็นนักเต้นบัลเลต์และมีความสามารถในการสื่อความรู้สึกด้วยสีหน้าท่าทาง) ฉบับดั้งเดิมมีตอนจบแบบสุขนาฏกรรม (Comedy) สร้างความไม่พอใจให้กับนักแสดงและยืนยันให้เปลี่ยนตอนจบเป็นโศกนาฏกรรม (Tragedy) เหมือนในบทประพันธ์ต้นฉบับจัดแสดงรอบปฐมทัศน์ที่โรงละครมาเคน (Mahen Theatre) สาธารณรัฐเชโกสโลวาเกีย (Czechoslovakia) เมื่อวันที่ 30 ธันวาคม ค.ศ. 1938

บัลเลต์ชุดนี้มีท่อนดนตรีที่ได้รับความนิยม มาจากองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 มีชื่อเรียกว่า "มอนตะคิวและคาปุเล็ต" (Montagues and Capulets) บางครั้งก็รู้จักในชื่อว่า "Dance of the Knights" มีทำนองที่ให้บรรยากาศมืดหม่น มีผู้นิยมนำไปใช้ ประกอบภาพยนตร์โดยสื่อความหมายถึงสหภาพโซเวียต เคยถูกนำในประกอบภาพยนตร์เรื่อง คาลิกูลา (ค.ศ.1979) ของตินโต บราสและถูกใช้เป็นเพลงธีมในสนามเหย้าของสโมสรฟุตบอลซันเดอร์แลนด์

บทละคร Romeo and Juliet นั้นเป็นวรรณกรรมที่กล่าวถึงความรักอันโศกเศร้าและไม่สมหวังเพราะอยู่ท่ามกลางความ บาดหมางของครอบครัวทั้ง 2 ฝ่ายและจบลงด้วยความเศร้าเพราะทั้งคู่ได้ตัดสินใจจบชีวิตของตนเองลง ซึ่งภายในตอนต้นโปรโคเฟียฟได้ประพันธ์ในช่วงท้ายให้เป็นช่วงที่ตัวละครทั้งโรมิโอและจูเลียสยังมีชีวิตอยู่โดยกล่าวว่า “ผู้ที่มีชีวิตและลมหายใจจะยังสามารถเต้นรำอย่างมีความสุขได้แต่ผู้ที่มีชีวิตนั้นหาไม่” กระนั้นเองการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาของทำนองในครั้งนี้ของโปรโกเฟียฟไม่ประสบความสำเร็จเนื่องจากไม่ได้รับการตอบรับที่ดีจากผู้ที่ชมท้ายที่สุดโปรโคเฟียฟจึงได้กลับมาประพันธ์เพลงให้อยู่ในเรื่องราวที่ควรจะเป็นโดยที่ยังคงลักษณะเด่นของตัวละครหลักไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.2.2 The Love of Three Oranges โดยเซอร์เก โปรโคเฟียฟ

The Love of Three Oranges, Op.33 หรือที่เรียกในภาษาฝรั่งเศสว่า L'amour des trois oranges เป็นอุปรากรเสียดสี (satirical opera) อุปรากรเรื่องนี้อ้างอิงมาจากนิทานที่เขียนขึ้นในศตวรรษที่ 18 ที่เขียนโดยคาร์โล คาวนท์ ก็อตซี่ (Carlo Count Gozzi; ค.ศ. 1720 - 1806) นักเขียนชาวเวนิสโดยเดิมบทละครนี้ถูกประพันธ์เพื่อประชันกับนักเขียนอีกท่านที่เป็นคู่แข่งกันคือคาร์โล ออสวาลโด โกล์โดนี (Carlo Osvaldo Goldoni; ค.ศ. 1707 - 1793) โปรโคเฟียฟประพันธ์บทละครขึ้นใหม่โดยอิงจากบทละครที่ถูกแปลเป็นภาษารัสเซียโดยนำมาจาก วเซโวลโลด อิมิเลวิช มาเยอร์โคว์ด (Vsevolod Emilevich Meyerhold; 1874 - 1940) ซึ่งเป็นผู้ร่วมแปลที่เมือง เปโตรกราด (Petrograd) และเสร็จในปี ค.ศ. 1918 ในขณะที่เดือนทางไปเยือนสหรัฐอเมริกา หลังจากที่คอนเสิร์ตประสบความสำเร็จเขาก็ได้รับการติดต่อจากผู้อำนวยการอุปรากรชิคาโก Cleofonte

Campanini เพื่อเขียนอุปรากร อุปรากรเรื่องนี้ได้ทำการแสดงครั้งแรกวันที่ 30 ธันวาคม ค.ศ. 1921 ณ โรงละคร (Auditorium Theatre) ในเมืองชิคาโก (Chicago) รัฐอิลลินอยส์ (Illinoi)

โดยผลงานการประพันธ์ชุดนี้ได้มาจากการเรียบเรียงผลงานของผู้ประพันธ์ที่ได้ประพันธ์อุปรากรเป็นเรื่องราวที่เจ้าชายผู้เศร้าโศกและผ่านเรื่องราวจนเมื่อพบกับนางฟ้าและนางฟ้านั้นสามารถทำให้เจ้าชายหัวเราะได้ผ่านทางส้มวิเศษ 3 ผล นางฟ้าจึงได้ให้เจ้าชายตามหาส้มวิเศษนี้ถ้าหากหาส้มวิเศษ 1 ในนั้นเจอ ส้มวิเศษนั้นก็จะกลายเป็นเจ้าหญิงที่สง่างามและแต่งงานอย่างมีความสุขในที่สุด โดยอุปรากรเรื่องนี้ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากนิทานที่ชื่อว่า The Love of Three Oranges เช่นกัน ก่อนที่อุปรากรเรื่องจะถูกนำออกมาแสดงนั้นได้เกิดเหตุการณ์มากมายที่ทำให้เกือบจะไม่ได้ทำการแสดง อาทิเช่น ผู้อำนวยการโรงละครได้เสียชีวิตกระทันหันทำให้การแสดงต้องหยุกชะงักแต่สุดท้ายผู้อำนวยการโรงละครคนใหม่ได้อนุญาตให้ทำการแสดง อุปรากรเรื่องนี้ได้ทำการแสดงในท้ายที่สุด เป็นต้น อุปรากรเรื่องนี้ประสบความสำเร็จอย่างมากในช่วงปี ค.ศ.1918 – 1922 ผู้ประพันธ์มีการนำอุปรากรเรื่องมาเขียนบทละครใหม่เป็นภาษาฝรั่งเศสโดยได้ทำงานร่วมกับ Vera Janaconpoulos และได้นำเพลงมา 6 ที่สำคัญและใช้บรรเลงในอุปรากรมาเรียบเรียงให้กับวงออเคสตราทั้งหมด 6 เพลง ใช้ชื่อผลงานชุด The Love of Three Oranges Op.33 Suite The Ridicules, Hell Scene, March, Scherzo, the Prince and the Princess and The Flight และในขณะเดียวกันก็ได้นำเพลง March และ Scherzo มาเรียบเรียงสำหรับเครื่องเปียโนด้วยเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

อรรถาธิบายบทเพลง

3.1 Piano Sonata in G major, K.13 ประพันธ์โดย Domenico Scarlatti

บทประพันธ์นี้อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ในบันไดเสียง G เมเจอร์ โดยบทประพันธ์นี้จะแบ่งเป็น 2 ตอน คือ ตอน A ห้องเพลงที่ 1 – 54 และตอน A’ ห้องเพลงที่ 54 – 113 โดยบทประพันธ์นี้มีแนวเสียงทั้งหมด 2 แนวเสียงหรือโพลีโฟนี (Polyphony) อัตราความเร็วที่ Presto ทำให้บรรยากาศเพลงมีความสนุกสนาน

ตอน A นำเสนอทำนองหลักที่ 1 ด้วยบันไดเสียง G เมเจอร์ขาลงในแนวเสียงที่ 1 โดยในตอนเริ่มของแนวเสียงที่ 2 ได้นำเอาทำนองหลักที่ 1 และมีช่วงเสียงที่ต่ำกว่า ซึ่งการเคลื่อนทำนองทั้ง 2 แนวนี้ถือได้เป็นการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (ตัวอย่างที่ 3.1.1) ได้นำเสนอทำนองใหม่ซึ่งการเดินของทำนองนี้อยู่ในห้องเพลงที่ 7 – 14 เป็นการประพันธ์ที่มีแบบแผน (Pattern) โดยแบบแผนนั้นเป็นการเดินของทำนองที่มีทิศทางแบบทีละขั้น สังเกตได้จากโน้ตเริ่มของแต่ละชุดเริ่มจากโน้ต E D C และ B โดยเสียงประสานนั้นจะใช้ขั้นคู่ที่เป็นคู่ 10 และขั้นคู่ 6 (ตัวอย่างที่ 3.1.2) ห้องเพลงที่ 15 – 17 เป็นการใช้คอร์ด ลำดับที่ V และ I ของบันไดเสียง G เมเจอร์เพื่อย้ำและเชื่อมเข้าสู่บันไดเสียง G ไมเนอร์ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นบันไดเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) และนำเสนอทำนองหลักที่ 2 เพื่อเป็น การเตรียมที่จะย้ายบันไดเสียง โดยทำนองมีการใช้เทคนิคการบรรเลงแบบเสียงสะท้อน (Echo) เนื่องจากมีการซ้ำของทำนองถึง 2 ครั้งและมีการเดินของทำนองอย่างต่อเนื่อง โดยทิศทางของทำนองจะอยู่ในทิศทางลง (ตัวอย่างที่ 3.1.3) ห้องเพลงที่ 30 เริ่มมีการย้ำของคอร์ดลำดับที่ V และ I ในบันไดเสียง D เมเจอร์เพื่อการย้ายบันไดเสียงที่สมบูรณ์ (ตัวอย่างที่ 3.1.4) ในห้องเพลงที่ 38 ทำนองหลักในส่วนนี้จะอยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.1.5) มีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ (Related key) ในห้องเพลงที่ 38 นี้เป็นการนำเสนอทำนองหลักที่ 3 โดยทำนองหลักจะอยู่ที่แนวเสียงบนเป็นหลักโดยที่แนวประกอบหรือเสียงที่ประสานนั้นอยู่ในรูปแบบของคอร์ดแตก (Broken Chord) โดยจะใช้คอร์ดลำดับที่ I IV และ V ของบันไดเสียง G เมเจอร์เป็นหลัก และในห้องเพลงที่ 45 มีการเดินของแนวทำนองและเสียงประสานไปในทิศทางเดียวกัน โดยใช้คอร์ดในลำดับที่ I ii I V^7 ในบันไดเสียงและในช่วงท้ายของตอนเพลงนี้เป็นการสรุปด้วยคอร์ดลำดับที่ V^7 และคอร์ด I ในบันไดเสียง D เมเจอร์โดยใช้การเดินเป็น Arpeggio และอยู่ในเคเดนซ์ (Cadence) ที่สมบูรณ์หรือ Perfect Cadence เพื่อเป็นการจบประโยคและจบตอนเพลงอย่างสวยงาม (ตัวอย่างที่ 3.1.6)

ตัวอย่างที่ 3.1.1 การเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง

ตัวอย่างที่ 3.1.2 เสียงประสานในขั้นคู่ 10 และขั้นคู่ 6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.1.3 การเดินของทำนองโดยทิศทางของทำนองจะอยู่ในทิศทางลง

ตัวอย่างที่ 3.1.4 คอร์ดลำดับที่ V และ I ในบันไดเสียง D เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.1.5 ทำนองหลักในบันไดเสียง D เมเจอร์

4.9

ตัวอย่างที่ 3.1.6 ทำนองในช่วงท้ายของตอน A

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอน A’ เป็นการนำเอาวัตถุดิบเดียวกับตอน A เพียงแต่อยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์เพื่อเชื่อมตอน A’ ให้เข้ากับตอน A และในทำนองหลักที่ 2 ในห้องเพลงที่ 71 มีวัตถุดิบและจุดประสงค์คล้ายกับในตอน A คือเพื่อการเตรียมย้ายบันไดเสียงกลับไปยังบันไดเสียง G เมเจอร์ โดยในตอน A’ โดยมีการนำทำนองหลักที่ 2 จากตอน A มาขยายและพัฒนาในห้องเพลงที่ 81 ด้วยการเปลี่ยนทำนองเล็กน้อยในช่วงท้ายของประโยคเพลงนี้ โดยใช้คอร์ด G Cm A^7 D C sharp diminished แต่ยังคงมีการให้ความสำคัญกับโน้ต D ที่อยู่ในแนวเบส เนื่องจากโน้ต D เป็นโน้ตลำดับที่ V ของบันไดเสียง G เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.1.7) และย้ายบันไดเสียงอย่างสมบูรณ์ในห้องเพลงที่ 99 โดยเป็นการนำเอาช่วงท้ายของตอน A มาพัฒนาเพื่อเพิ่มสีสันและจบบทประพันธ์ด้วย Chord Progression ที่ประกอบด้วยคอร์ดในลำดับที่ I IV I V^7 I ของบันไดเสียง G เมเจอร์ทำให้บทประพันธ์นี้จบได้อย่างสมบูรณ์ (ตัวอย่างที่ 3.1.8)

ตัวอย่างที่ 3.1.7 การนำเสนอทำนองในช่วงต้นของตอน A’

ตัวอย่างที่ 3.1.8 Chord Progression ในบันไดเสียง G เมเจอร์

แนวทางการฝึกซ้อม

1. **ปัญหาที่พบในบทเพลง**

   1.1 การบรรเลงโน้ตที่สั้นและชัด

   1.2 การบรรเลงขั้นคู่ 10 ที่ต้องมีการกระโดดโน้ต

2. **วิธีแก้ปัญหา**

   2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Practical Finger Exercise Op.802 by Carl Czerny หมายเลข 1 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงโน้ตสั้นและชัดเจน โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

   - กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น - 170 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
   - บรรเลงด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในโน้ตถัดไป
   - เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.1 Carl Czerny: Practical Finger Exercise Op.802 หมายเลข 1

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม The School of Velocity Op.299 by Carl Czerny หมายเลข 1 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงทำนองที่มีการย้ายตำแหน่งความกว้างโดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 70 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น - 150 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงมือขวาด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในโน้ตถัดไป
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.2 Carl Czerny: The School of Velocity Op.299 หมายเลข 1

3.2 Piano Sonata in E minor, K.98 ประพันธ์โดย Domenico Scarlatti

บทประพันธ์นี้อยู่ในอัตราจังหวะ 3/8 และอยู่ในบันไดเสียง E ไมเนอร์ อัตราความเร็วของเพลงคือ Allegrissimo โดยเป็นอัตราจังหวะที่กำหนดไว้ค่อนข้างเร็ว บทประพันธ์นี้แบ่งได้เป็น 2 ตอน คือ ตอน A และ ตอน A’ โดยตอน A อยู่ในห้องเพลงที่ 1 – 54 และตอน A’ อยู่ในห้องเพลงที่ 55 – 113 เนื่องจากทั้ง 2 ตอนนี้ผู้ประพันธ์ได้วัตถุดิบที่มีความคล้ายกัน

ตอน A ห้องเพลงที่ 1 – 13 นำเสนอทำนองหลักที่ 1 ด้วยการเดินของทำนองที่มีการเคลื่อนของทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) กล่าวคือการเดินของทำนองที่ใช้ขั้นคู่ 3 และขั้นคู่ 4 ในทิศทางที่ต่ำลง โดยเสียงประสานนั้นเป็นการประสานหรือแนวบรรเลงประกอบใช้คอร์ดแท่ง (Block Chord) คอร์ดแท่งนี้ประกอบไปด้วยคอร์ดในลำดับที่ I iv และ V ของบันไดเสียง E ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 3.2.1) ห้องเพลงที่ 14 – 27 มีทำนองแนว 2 เป็นแบบ polyphony โดยมีการนำเสนอทำนองใหม่ซึ่งเป็นทำนองหลักที่ 2 โดยมีทำนองหลักอยู่ในแนวที่หนึ่งและอยู่ในโน้ตแรกของห้องเพลง โดยเสียงประสานที่ประกอบนั้นใช้ประสานกันเป็นขั้นคู่ 3 (ตัวอย่างที่ 3.2.2) โดยห้องเพลงที่ 24 – 27 ใช้บันไดเสียง E ไมเนอร์เพื่อเป็นการย้ำของบันไดเสียงเพื่อเป็นการเชื่อมและเป็นการจบประโยคเพลงแต่เนื่องจากจะมีการย้ายบันไดเสียงการจบประโยคเพลงนี้จึงจบด้วยคอร์ด B เมเจอร์ โดยเป็นคอร์ดลำดับที่ V ของบันไดเสียง E ไมเนอร์ในขณะเดียวกันแนวเสียงที่ 2 ใช้มีบันไดเสียง E ไมเนอร์เพียงแต่อยู่ในบันไดเสียงขาขึ้น ดังนั้นถือได้ว่าทั้ง 2 แนวเสียงมีการเคลื่อนของทำนองแบบสวนทาง (Contrary Motion) เพื่อเตรียมย้ายบันไดเสียง (ตัวอย่างที่ 3.2.3) ห้องเพลงที่ 28 – 31 เป็นการนำวัตถุดิบจาก

ทำนองหลักที่ 2 มาขยายโดยมีโน้ตเป็นสมาชิกคอร์ดลำดับที่ V I VI III (หรือเป็นคอร์ดลำดับที่ 1 ในบันไดเสียง G เมเจอร์) ในบันไดเสียง E ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 3.2.4) มาเป็นท่อนเชื่อมในการย้ายบันไดเสียงเข้าสู่บันไดเสียง G เมเจอร์ ซึ่งถือได้ว่ามีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงร่วม (Relative Key) (ตัวอย่างที่ 3.2.5) ห้องเพลงที่ 44 – 54 เป็นช่วงสรุปของตอน A ด้วยการเสนอทำนองหลักที่ 3 โดยทำนองหลักจะมาจากโน้ตในคอร์ดและเขบ็ต 1 ชั้น เพื่อสร้างความแตกต่างในด้านของความเร็ว เพิ่มสีสันและเป็นการเตรียมตัวจบในตอนเพลงนี้ กล่าวคือทำนองหลักใช้คอร์ดลำดับที่ I V IV I V I ในบันไดเสียง G เมเจอร์และใน 2 คอร์ดสุดท้ายถือว่าเป็นการจบตอนด้วย Perfect Authentic Cadence (ตัวอย่างที่ 3.2.6) โดยถือเป็นการจบตอนเพลงนี้ได้อย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 3.2.1 ทำนองหลักที่ 1 ทำนองหลักที่มีการเคลื่อนแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion)

ตัวอย่างที่ 3.2.2 ทำนองหลักที่ 2 โดยมีเสียงประสานเป็นขั้นคู่ 3

ตัวอย่างที่ 3.2.3 การจบประโยคเพลงด้วยคอร์ด B เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.2.4 การขยายทำนองหลักที่ 2

ตัวอย่างที่ 3.2.5 การย้ายบันไดเสียงเข้าสู่บันไดเสียง G เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.2.6 ทำนองหลักที่ 3 จากโน้ตในคอร์ดและเขบ็ต 1 ชั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอน A’ ห้องเพลงที่ 55 – 72 ในตอนต้นของตอนนี้นั้นทำนองหลักยังอยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์ เพื่อเป็นการเชื่อมกับในตอน A ที่จบตอนด้วยบันไดเสียง G เมเจอร์ และมีการใช้วัตถุดิบเดียวกับในตอนต้นของตอน A แต่มีการใช้ลักษณะคอร์ดไม่เหมือนกันเพื่อเป็นการเริ่มย้ายบันไดเสียงกลับมาที่บันไดเสียงหลัก จึงได้ใช้คอร์ด F sharp^{7} ไปหาคอร์ด B ไมเนอร์ E^{7} ไปหาคอร์ด A ไมเนอร์ ถือได้ว่าเป็นการเดินของคอร์ดในลำดับที่ V ของคอร์ดถัดไปและคอร์ด A sharp Diminished B ไมเนอร์ B^{7} โดยถือได้ว่าเป็นการเดินคอร์ดแบบโครมาติก (Chromatic) และตามด้วยคอร์ด E ไมเนอร์ ในประโยคเพลงใหม่ ซึ่งในคอร์ด B^{7} เป็นคอร์ดลำดับที่ V ของบันไดเสียง E ไมเนอร์และจึงถือได้ว่าเป็นการย้ายบันไดเสียงได้อย่างสมบูรณ์ในห้องเพลงที่ 81 (ตัวอย่างที่ 3.2.7) ห้องเพลงที่ 81 – 102 เป็นการนำเอาทำนองหลักที่ 2 จากตอน A มาพัฒนาโดยมีการซ้ำของทำนองในแนวเสียงที่ 1

และการเดินของแนวเสียงที่ 2 ที่มีระยะห่างจากแนวเสียงที่ 1 มากขึ้นเป็นลำดับ (ตัวอย่างที่ 3.2.8) ในห้องเพลงที่ 103 – 113 เป็นการนำวัตถุดิบและทำนองหลักมาจากช่วงท้ายของตอน A หรือทำนองหลักที่ 3 แต่มีการเปลี่ยนแปลงโดยในตอน A นั้นใช้บันไดเสียง G เมเจอร์แต่ในตอน A’ ใช้บันไดเสียง E ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 3.2.9) เป็นบันไดเสียงหลักจึงทำให้เป็นการจบบทประพันธ์นี้ได้อย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ตัวอย่างที่ 3.2.7 ทำนองหลักในตอนต้นในตอน A’
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.2.8 การนำเอาทำนองหลักที่ 2 จากตอน A มาพัฒนา

ตัวอย่างที่ 3.2.9 ทำนองหลักที่ 3 ในบันไดเสียง E ไมเนอร์

แนวทางการฝึกซ้อม

1. **ปัญหาที่พบในบทเพลง**

   1.1 การบรรเลงทำนองที่ใช้ความเร็วโดยมีระยะห่างของทำนองเป็นขั้นคู่ 4

   1.2 การบรรเลง 2 แนวทำนองให้พร้อมกัน

2. **วิธีแก้ปัญหา**

   2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม The School of Velocity Op.299 by Carl Czerny หมายเลข 11 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงโน้ตทำนองที่ใช้ความเร็วโดยมีระยะห่างของทำนองเป็นขั้นคู่ 4
   โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

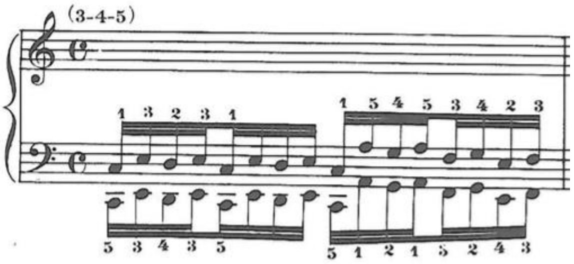
   - กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 70 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 70 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น – 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
   - บรรเลงมือขวาด้วยเสียงที่สั้นและดัง
   - เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2.1 Carl Czerny: The School of Velocity Op.299 หมายเลข 11

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม The Virtuoso Pianist by C.L. Hanon หมายเลข 28 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลง 2 แนวทำนองให้พร้อมกัน โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 70 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 70 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น – 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงทั้งสองมือด้วยเสียงที่สั้นและดัง
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ใบทเพลง
- เปลี่ยนขั้นคู่หรือบันไดเสียงเพื่อการปรับใช้ในเพลง



ตัวอย่างที่ 2.2 C.L. Hanon: The Virtuoso Pianist หมายเลข 28

3.3 บทวิเคราะห์ Sonata in E flat major, Op.27 No.1 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven

บทประพันธ์บทนี้มีทั้งหมด 4 ท่อนเพลง ดังนี้

I. Andante – Allegro – Andante

II. Allegro molto e vivace

III. Adagio con espressione

IV. Allegro vivace

3.3.1 ท่อน Allegro - Andante – Allegro

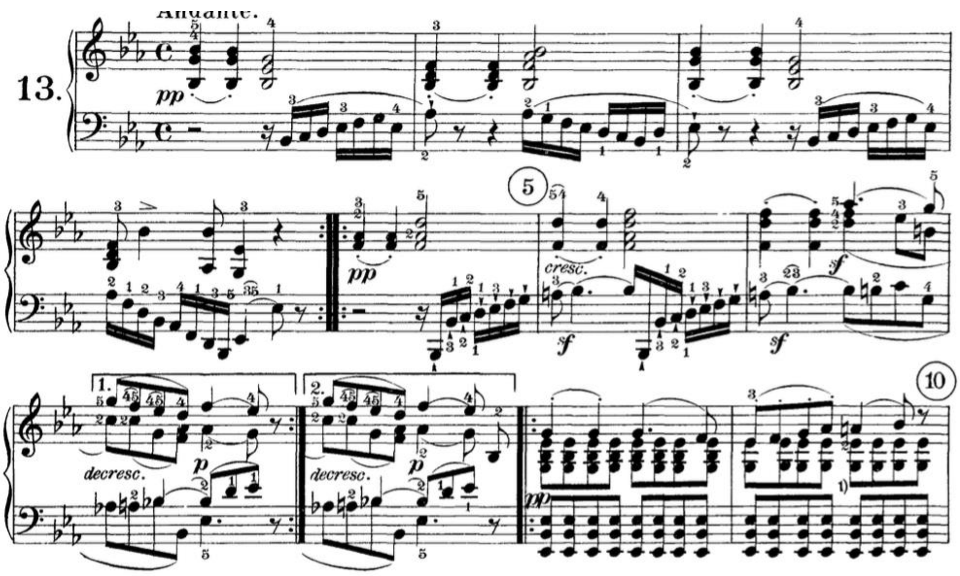
อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ในบันไดเสียงหลัก E flat เมเจอร์ โดยตอนนำเสนอ (Exposition) ห้องเพลงที่ 1 – 36 ตอนพัฒนา (Development) ในห้องเพลงที่ 37 – 62 ตอนย้อนความ (Recapitulation) ในห้องเพลงที่ 63 – 86

ตอนนำเสนอ (Exposition)

ตอน A นำเสนอทำนองหลักที่ 1 ในบันไดเสียง E flat เมเจอร์ โดยทำนองหลักจะอยู่ในแนวเสียงที่สูงที่สุดของคอร์ดแท่ง (Block Chord) โดยมีสร้างบรรยากาศของเพลงให้มีความต่อเนื่องมากขึ้นด้วยการใช้บันไดเสียง E flat เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 1 – 4 และห้องเพลงที่ 5 – 8 เป็นบันไดเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

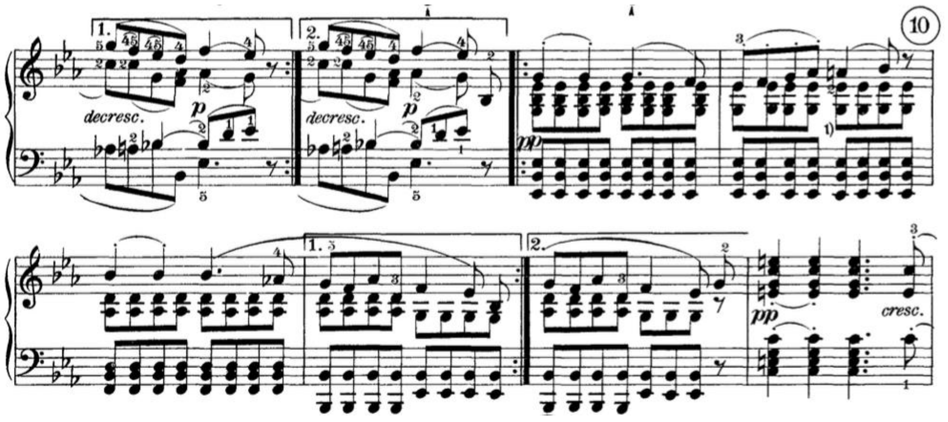
B flat เมเจอร์ โดยในตอนจบของตอน A ทำนองหลักมีการใช้บันไดเสียงขาลงและจบในเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ (Authentic Cadence) (ตัวอย่างที่ 3.3.1.1)



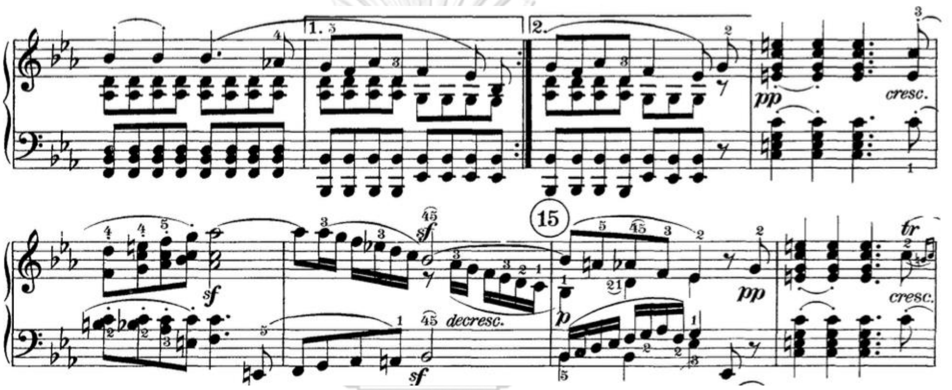
ตัวอย่างที่ 3.3.1.1 ทำนองหลักในแนวเสียงที่สูงที่สุดของคอร์ดแท่ง (Block Chord)

ตอน B เริ่มในห้องเพลงที่ 9 ด้วยทำนองที่ยังอยู่ในบันไดเสียง E-flat เมเจอร์ โดยแนวประกอบเป็นการใช้คอร์ดแท่ง (Block Chord) ที่อยู่ในลักษณะของโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น (ตัวอย่างที่ 3.3.1.2) ทำให้สามารถเชื่อมทำนองให้เชื่อมต่อกันมากขึ้นและใช้คอร์ดลำดับที่ I และ V ในบันไดเสียง E-flat เมเจอร์เพื่อเป็นการเชื่อมกับห้องเพลงที่ 13 ที่มีการใช้วัตถุดิบจากทำนองหลักที่ 2 เพียงแต่อยู่ในคอร์ด C เมเจอร์ ในรูปแบบคอร์ดแท่ง (Block Chord) เป็นการพัฒนาทำนองหลักและเพิ่มสีสันของบรรยากาศเพลง ในตอนท้ายของประโยคเป็นการเคลื่อนของทำนองแบบสวนทาง (Contrary) โดยมีการใช้บันไดเสียง E-flat และ B flat เมเจอร์ และจบประโยคด้วยคอร์ด E-flat เมเจอร์หรือเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) เนื่องจากเป็นคอร์ดลำดับที่ V และ I ในบันไดเสียง E-flat เมเจอร์ เป็นการจบตอนที่สมบูรณ์ (ตัวอย่างที่ 3.3.1.3)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ตัวอย่างที่ 3.3.1.2 ทำนองในตอน B



ตัวอย่างที่ 3.3.1.3 การพัฒนาของทำนองเพื่อนำเข้าสู่ตอน A

ตอน A’ เป็นทำนองเดิมกลับมาอีกครั้งในห้องเพลงที่ 21 โดยมีการนำเอาทำนองหลักที่ 1 มาพัฒนาด้วยการบรรเลงทำนองที่มีความถี่ที่มากขึ้นกล่าวคือในตอน A แรกเป็นการใช้โน้ตตัวดำแต่ในตอน A’ นี้เป็นการใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น (ตัวอย่างที่ 3.3.1.4) และเพิ่มโน้ตนอกคอร์ดโดยถือเป็นโน้ตผ่าน (Passing Note)

ตัวอย่างที่ 3.3.1.4 ทำนองแรกในโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

ตอนพัฒนา (Development)

ตอน C ได้มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น Allegro เป็นอัตราจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ โดยทำนองหลักในตอนนี้จะเริ่มด้วยการใช้คอร์ดแตก (Broken Chord) และใช้

คอร์ดแท่ง (Block Chord) เป็นแนวประกอบ (ตัวอย่างที่ 3.3.1.5) ห้องเพลงที่ 41 มีทำนองที่อยู่แนวบนโดยแนวเสียงที่ประสานอยู่กับทำนองนั้นประสานและเคลื่อนทำนองขนานกันเป็นขั้นคู่ 6 โดยในห้องเพลง 43 ทั้งแนวทำนองและแนวประสานมีการเคลื่อนของทำนองที่เป็นการเคลื่อนของทำนองที่สวนทางกันและยังเป็นโน้ตในคอร์ด E Am D และ G โดย 2 คอร์ดสุดท้ายเป็นเคเดนซ์ที่เป็นเคเดนซ์แบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Authentic) เนื่องจากคอร์ด G ถือว่าเป็นคอร์ดในลำดับที่ V ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของตอนนี้ (ตัวอย่างที่ 3.3.1.6) ในประโยคเพลงถัดมาในห้องเพลงมีการใช้วัตถุดิบในตอนต้นเหมือนกับเพียงแต่ใช้คอร์ด G กล่าวคือทำนองมีการใช้คอร์ดแตก (Broken chord) และใช้คอร์ดแท่ง (Block Chord) แนวดนตรีประกอบ ห้องเพลงที่ 57 เป็นการย้ายบันไดเสียง โดยย้ายจากบันไดเสียง C เมเจอร์เป็นบันไดเสียง C ไมเนอร์ ซึ่งบันไดเสียงนี้เป็นบันไดเสียงที่มีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงร่วมกับบันไดเสียง E flat เมเจอร์โดยทำนองหลักกับแนวประสานเป็นการประสานด้วยขั้นคู่ 6 ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียง C ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 3.3.1.7) ในตอนท้ายของประโยคซึ่งเป็นตอนจบของตอนนั้นจบด้วยคอร์ด B flat ถือว่าเป็นการจบแบบไม่สมบูรณ์เนื่องจากคอร์ดถือว่าเป็นคอร์ด V ของบันไดเสียง E flat เมเจอร์ซึ่งมีความสำพันธ์เป็นคอร์ดลำดับที่ 5 ของบันไดเสียงหลัก

ตัวอย่างที่ 3.3.1.5 ทำนองที่อยู่ในรูปคอร์ดแตก

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.3.1.6 การจบประโยคด้วยคอร์ดลำดับที่ 5 ของบันไดเสียง C เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.3.1.7 ทำนองหลักและแนวที่ประสานด้วยขั้นคู่ 6

ตอนย้อนความ (Recapitulation)

ตอนนี้เป็นการย้อนกลับมาของตอนที่ทำนองหลักของตอนนำเสนอ (Exposition) ในบันไดเสียง E-flat เมเจอร์ ซึ่งอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยอาทิ การนำเสนอทำนองที่บรรเลงโดยมือซ้ายในย่านเสียงที่ต่ำ (ตัวอย่างที่ 3.3.1.8) ช่วงหางเพลง (Coda) มีการนำคอร์ด G diminished A-flat D diminished E-flat และแนวเสียงประสานมีการใช้โน้ต E-flat บรรเลงในรูปแบบของโน้ตค้าง (Pedal tone) เพื่อย้ำในบันไดเสียงหลักในท่อนนี้ โดยจบท่อนนี้ด้วยคอร์ด E-flat เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.3.1.9) ด้วยความดังของเสียงที่เบาเพื่อเชื่อมต่อกับบทประพันธ์ในท่อนถัดไป

ตัวอย่างที่ 3.3.1.8 ทำนองที่บรรเลงในย่านเสียงที่ต่ำ

ตัวอย่างที่ 3.3.1.9 ช่วงหางเพลง (Coda)

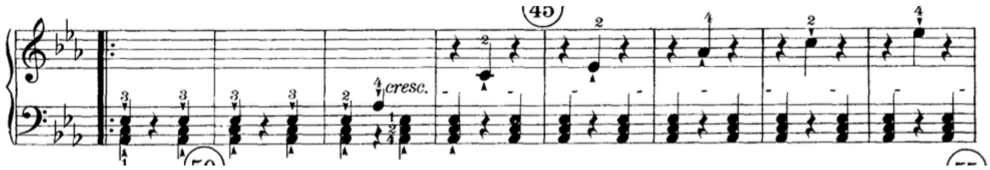
3.3.2 ท่อน Allegro molto vivace

อยู่ในสังคีตลักษณ์มินูเอ็ทและทรีโอ (Minuet and Trio) บันไดเสียง C ไมเนอร์ อัตราความเร็ว Allegro molto vivace ที่บอกถึงอัตราความเร็วที่ค่อนข้างเร็วและบรรยากาศของเพลงนั้นมีชีวิตชีวา ในอัตราจังหวะ 3/4

ตอน A เริ่มด้วยการเสนอทำนองที่อยู่ในรูปแบบของคอร์ดแตก (Broken Chord) โดยห้องเพลงที่ 1 – 2 ทั้งแนวทำนองและแนวประสานจะประสานอยู่ในขั้นคู่ 8 และห้องเพลงที่ 3 ไปจนจบประโยคนั้นได้มีการนำโน้ตในคอร์ดมาบรรเลงในรูปแบบสวนทางกัน กล่าวคือมีการเคลื่อนของทำนองหลักและเสียงประสานแบบสวนทาง (Contrary Motion) มีการใช้คอร์ดยืมและคอร์ด Supertonic dominant มาใช้เพื่อสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ อาทิ คอร์ด F D เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 3.3.2.1) ห้องเพลงที่ 17 มีการพัฒนาของทำนองเพื่อเพิ่มสีสันโดยใช้คอร์ด อาทิ B flat ไมเนอร์ C^7 ที่บรรเลงแบบสวนทางในสองแนวทำนองและมีการย้ายตำแหน่งของเสียงโดยยังอยู่ในคอร์ดเดิมเพื่อสร้างความแตกต่างให้กับประโยคเพลงนี้และจบประโยคเพลงนี้ด้วยเคเดนซ์ที่สมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence)

ตัวอย่างที่ 3.3.2.1 ทำนองในรูปแบบของคอร์ดแตก (Broken Chord)

ตอน B เป็นตอนที่มีการย้ายบันไดเสียงจาก C ไมเนอร์เป็น A flat เมเจอร์ เริ่มด้วยทำนองใหม่ที่อยู่ในรูปแบบคอร์ดแท่ง (Block Chord) และมีการเดินของทำนองที่อยู่ในรูปแบบของอาร์เปจิโอ (Arpeggio) โดยจะบรรเลงสลับกับคอร์ดแท่งในแนวประกอบ (ตัวอย่างที่ 3.3.2.2) ในตอนท้ายของตอน B มีการนำบันไดเสียง A flat เมเจอร์ทั้งขาลงและขาขึ้นมาเป็นทำนองโดยที่แนวประกอบใช้คอร์ด E-flat เมเจอร์และจบตอนด้วยเคเดนซ์แบบกึ่งปิด (Plagal Cadence) (ตัวอย่างที่ 3.3.2.3)



ตัวอย่างที่ 3.3.2.2 ทำนองในรูปแบบของ อาร์เปจิโอ (Arpeggio)

ตัวอย่างที่ 3.3.2.3 ทำนองที่ใช้บันไดเสียง A flat เมเจอร์ทั้งขาลงและขาขึ้น

ตอน A’ เป็นการกลับมาของทำนองหลักที่ 1 แต่มีการพัฒนาทำนองและเสียงประสานเล็กน้อย อาทิ การบรรเลงล้อกันเป็นจังหวะขัดในห้องเพลงที่ 89 เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 3.3.2.4) และในช่วงหางเพลง (Coda) ในห้องเพลงที่ 128 – 135 เป็นการเตรียมเพื่อย้ายบันไดเสียงในท่อนเพลงถัดไป โดยใช้คอร์ด C และ F ไมเนอร์และจบท่อนนี้ด้วยคอร์ด C เมเจอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.3.2.4 การพัฒนาทำนองด้วยจังหวะขัด

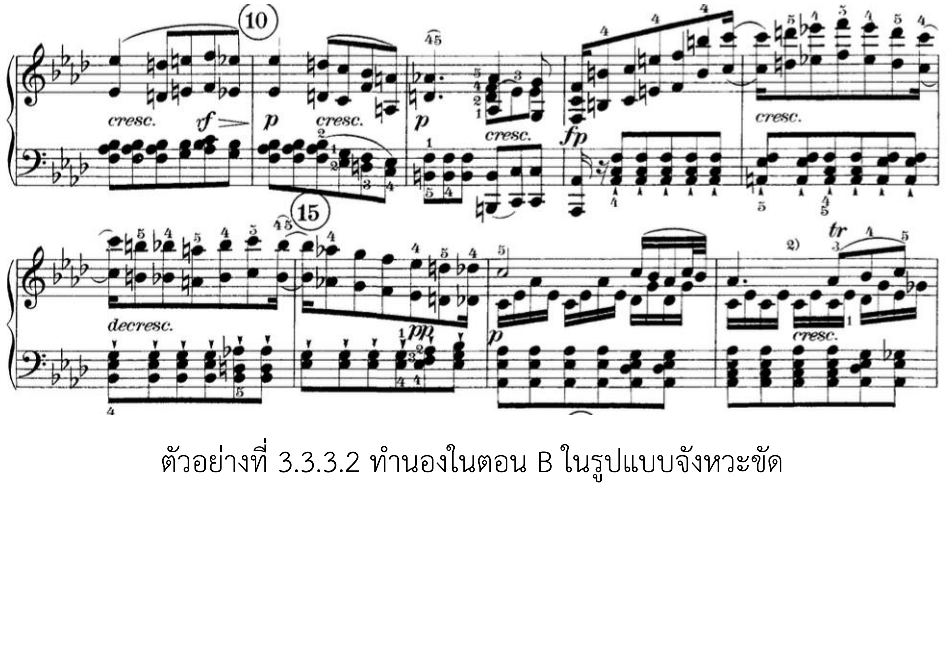
3.3.3 ท่อน Adagio con espressione

ท่อนเพลงนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์ 2 ตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary) ในบันไดเสียง A-flat เมเจอร์ อัตราจังหวะ 3/4 อัตราความเร็ว Adagio con espressione กล่าวคือมีอัตราความเร็วของเพลงที่ค่อนข้างช้าและเต็มไปด้วยการแสดงออกถึงอารมณ์

ตอน A นำเสนอทำนองหลักที่อยู่ในแนวบนสุดโดยแนวเสียงประสานอยู่ในรูปแบบของคอร์ดแท่ง (Block Chord) ในห้องเพลงที่ 3 ทำนองและแนวประสานมีการประสานกันเป็นขั้นคู่ 6 โดยคอร์ดที่ใช้ในตอน A นี้เป็นคอร์ดลำดับที่ I IV และ V ของบันไดเสียง A flat เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.3.3.1) และคอร์ดจบของประโยคนี้อยู่ในเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence)

ตัวอย่างที่ 3.3.3.1 ทำนองหลักและแนวประสานในรูปแบบคอร์ดแท่ง

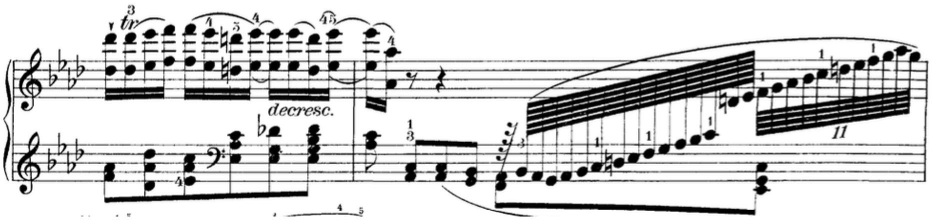
ตอน B ได้มีการนำเข้าโดยใช้บันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic) ขาลง โดยทำนองหลักในตอน B เริ่มมีการใช้จังหวะขัด (Syncopation) ในคอร์ด E flat เมเจอร์ โดยใช้โน้ตในรูปแบบของคอร์ดแตก (Broken Chord) เพื่อเป็นทำนอง และแนวประกอบใช้คอร์ดแท่ง ห้องเพลงที่ 13 – 16 ทำนองหลักจะมีลักษณะเป็นจังหวะขัดอย่างชัดเจน โดยห้องเพลงที่ 13 นี้มีการเคลื่อนไหวของทำนองที่ละครึ่งเสียง (Semitone) และ ห้องเพลงที่ 14 – 16 ได้นำเอาบันไดเสียง E-flat เมเจอร์ก่อนจะไปยังตอน A’ ในห้องเพลงที่ 17 (ตัวอย่างที่ 3.3.3.2)



ตัวอย่างที่ 3.3.3.2 ทำนองในตอน B ในรูปแบบจังหวะขัด

ตอน A’ ทำนองหลักในตอน A กลับมาอีกครั้งในย่านเสียงที่สูงขึ้นแต่ต่างที่มีการนำเอาคอร์ดแตกมาใช้เพื่อให้บรรยากาศของเพลงมีความต่อเนื่องมากขึ้นและเพิ่มโน้ตทริล (Trill) ซึ่งเป็นโน้ตประดับ (ตัวอย่างที่ 3.3.3.3) และเข้าส่วนหางเพลงสั้นๆ (Codetta) ในห้องเพลงที่ 24 หรือเป็นช่วงเชื่อมไปยังท่อนสุดท้าย โดยใช้โน้ตเป็นลักษณะของเขบ็ต 4 ชั้นบรรเลงใน 16 และ 11 พยางค์ในบันไดเสียง E-flat เมเจอร์ขาขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.3.3.4) และห้องเพลงที่ 25 มีลักษณะโน้ตเหมือนการทริล (Trill) โดยแนวประกอบใช้คอร์ด B-flat ในลักษณะคอร์ดแท่งมาประสาน โดยคอร์ด B-flat นี้เป็นคอร์ดในลำดับที่ V ของบันไดเสียง E-flat เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.3.3.5) ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของท่อนเพลงถัดไป

ตัวอย่างที่ 3.3.3.3 ทำนองหลักในตอน A ในย่านเสียงที่สูง



ตัวอย่างที่ 3.3.3.4 ช่วงหางเพลง (Codetta)

ตัวอย่างที่ 3.3.3.5 ลักษณะโน้ตคล้ายการทริลและเชื่อมกับท่อนเพลงถัดไป

3.3.4 ท่อน 4 Allegro Vivace

เป็นท่อนที่มีความยาวที่สุดในบทประพันธ์นี้และอยู่ในโครงสร้างโซนาตารอนโด (Sonata – rondo form) โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ ได้แก่ Exposition – Development – Recapitulation – Interlude – Coda

ตอนนำเสนอ (Exposition)

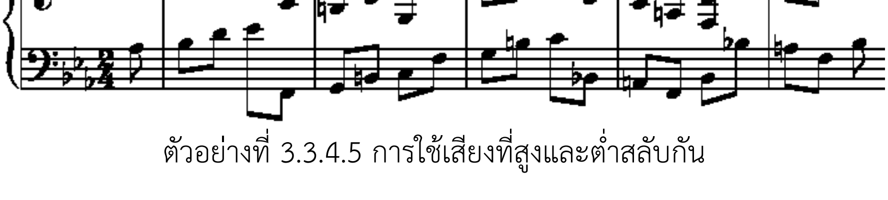
ตอนนำเสนอ (Exposition) ได้มีการเริ่มท่อน A โดยนำเสนอทำนองหลักที่ 1 อยู่ในบันไดเสียง E-flat เมเจอร์ เริ่มต้นทำนองหลักที่ 1 ด้วยทำนองที่มีแนวเดียว (ตัวอย่างที่ 3.3.4.1) แต่สามารถสื่อถึงความกระฉับกระเฉงในทำนองและค่อยๆพัฒนาให้มีเนื้อผิว (Texture) ให้มีความหนาขึ้นด้วยดนตรีประสาน (Harmony) ในรูปแบบขั้นคู่ (Intervals) อีกทั้งยังมีการซ้ำของทำนองในช่วงเสียงที่สูงขึ้นและนำไปสู่การจบของประโยคนี้ในคอร์ด E-flat เมเจอร์อย่างสมบูรณ์ (ตัวอย่างที่ 3.3.4.2) โดยต่อมาในมือขวาได้บรรเลงทำนองในขั้นคู่ 8 (Octaves) ที่มีดนตรีประกอบ (Accompaniment) ที่มีลักษณะของโน้ตเป็นเขบ็ตสองชั้น (Semiquaver) และบรรเลงแบบอัลแบร์ติ (Alberti Bass) ที่ทำให้มีความต่อเนื่องของทำนองมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.3.4.3) ถัดมาผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักที่ 1 ในตอนต้นมาพัฒนาโดยทำนองอยู่ในขั้นคู่ 8 เพื่อให้มีความแข็งแรงมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.3.4.4) และมีส่วนที่ใช้กระจายเสียงที่สูงมากและเสียงต่ำมากเพื่อสร้างให้เนื้อผิว (texture) ของบทเพลงที่ต่างกัน (ตัวอย่างที่ 3.3.4.5) เพื่อจะพัฒนาเข้าสู่ท่อนเชื่อม (Transition) ก่อนที่จะเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 อย่างชัดเจนนั้นในบันไดเสียง B-flat เมเจอร์ โดยเป็นบันไดเสียงโดมินันท์ (Dominant Key) ของ กุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์นี้คือบันไดเสียง E-flat เมเจอร์ กล่าวคือในท่อนเชื่อม (Transition) นี้มีการใช้คอร์ดที่ 5 ของบันไดเสียงโดมินันท์ (Dominant Key) นั้นคือคอร์ด F เมเจอร์ซ้ำเพื่อจะนำเข้าทำนองหลักที่ 2 หรือว่าท่อน B (ห้องที่ 56) อย่างสมบูรณ์ ในส่วนของช่วงทำนองหลักที่ 2 นั้นได้เริ่มด้วยคอร์ดแตก (Broken Chord) เป็นทำนองในมือขวาและใช้อัลแบร์ติเบส (Alberti Bass) ในมือซ้ายซึ่งเป็นที่นิยมมากในบทประพันธ์ในยุคคลาสสิกและการเพิ่มเนื้อผิว (Texture) ให้หนาขึ้นด้วยขั้นคู่แปด (ตัวอย่างที่ 3.3.4.6) และมีการเชื่อมเข้าสู่ทำนองหลักที่ 1 (First Theme) ด้วยคอร์ด B-flat เมเจอร์ เป็นการจบของทำนองรองและนำเข้าสู่ทำนองหลักที่ 1 หรือว่าท่อน A (ตัวอย่างที่ 3.3.4.7) ในทำนองหลักที่กลับมานั้นในตอนท้ายเริ่มมีการเปลี่ยนโน้ตไปจากเดิม (ตัวอย่างที่ 3.3.4.8) เพื่อเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น D-flat เมเจอร์และเข้าสู่ตอนพัฒนาต่อไป

ตัวอย่างที่ 3.3.4.1 ทำนองหลักที่ 1

ตัวอย่างที่ 3.3.4.2 การซ้ำของทำนองในช่วงเสียงที่สูงขึ้น

ตัวอย่างที่ 3.3.4.3 ทำนองในขั้นคู่ 8 ที่มีดนตรีประกอบในรูปแบบอัลแบร์ติเบส (Alberti Bass)

ตัวอย่างที่ 3.3.4.4 ทำนองในขั้นคู่ 8



ตัวอย่างที่ 3.3.4.5 การใช้เสียงที่สูงและต่ำสลับกัน

ตัวอย่างที่ 3.3.4.6 การใช้คอร์ด V

ตัวอย่างที่ 3.3.4.7 การเชื่อมเข้าสู่ทำนองหลักที่ 1

ตัวอย่างที่ 3.3.4.8 ตอนท้ายมีการเปลี่ยนโน้ตเพื่อย้ายบันไดเสียง

ตอนพัฒนา (Development)

ในตอนพัฒนา หรือว่าท่อน C นี้ผู้ประพันธ์ได้นำเอาวัตถุดิบจากตอนนำเสนอมาพัฒนาออกไปในหลายรูปแบบ โดยการนำทำนองหลักหรือทำนองย่อยเอก (Theme or Motive) มานำเสนอในบันไดเสียง รูปพรรณ และสีสันช่วงเสียงที่ต่างไปจากเดิม โดยก่อนที่จะเข้าสู่ตอนพัฒนานั้นผู้ประพันธ์ได้นำเอาทำนองหลักในตอนต้นของตอนนำเสนอ (Exposition) มาเป็นประโยคคำถามเพื่อนำเข้าสู่ตอนพัฒนา (ตัวอย่างที่ 3.3.4.9) กล่าวคือจากทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลักในตอนต้นของตอนนำเสนอ (Exposition) เพื่อเป็นย้ำและนำไปพัฒนาต่อ (ห้องเพลงที่ 109) ที่มีการเพิ่มเนื้อผิวของทำนองด้วยการใช้คอร์ดเต็มแบบแท่ง และในส่วนของดนตรีประกอบ (Accompaniment) นั้นจะใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นที่จะบรรเลงอยู่ในคอร์ดเดียวกับทำนองหลักที่มีอยู่ (ตัวอย่างที่ 3.3.4.10)

ตัวอย่างที่ 3.3.4.9 การนำทำนองในตอนนำเสนอมาพัฒนา

ตัวอย่างที่ 3.3.4.10 การเพิ่มเนื้อผิวของทำนองด้วยการใช้คอร์ดแท่ง

และเริ่มขยายออกและเริ่มมีการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) (ตัวอย่างที่ 3.3.4.11) เพื่อจะเตรียมเข้าสู่ท่อนเชื่อม (Transition) ไปจนถึงในช่วงท้ายของตอนพัฒนา (ห้องที่ 131 – 138) เป็นการสรุปว่าตอนพัฒนาได้จบลงอย่างสมบูรณ์ในบันไดเสียง B-flat เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.3.4.12) โดยในช่วงของ

ท่อนเชื่อมเพื่อเข้าสู่ตอนย้อนความนั้นผู้ประพันธ์ได้นำเอาคอร์ด B-flat เมเจอร์โดยเป็นคอร์ดลำดับที่ 5 ของบันไดเสียงหลักมาพัฒนา (ตัวอย่างที่ 3.3.4.13) เพื่อจะนำเข้าสู่ตอนย้อนความต่อไป

ตัวอย่างที่ 3.3.4.11

ตัวอย่างที่ 3.3.4.12 ช่วงท้ายของการย้ายบันไดเสียง

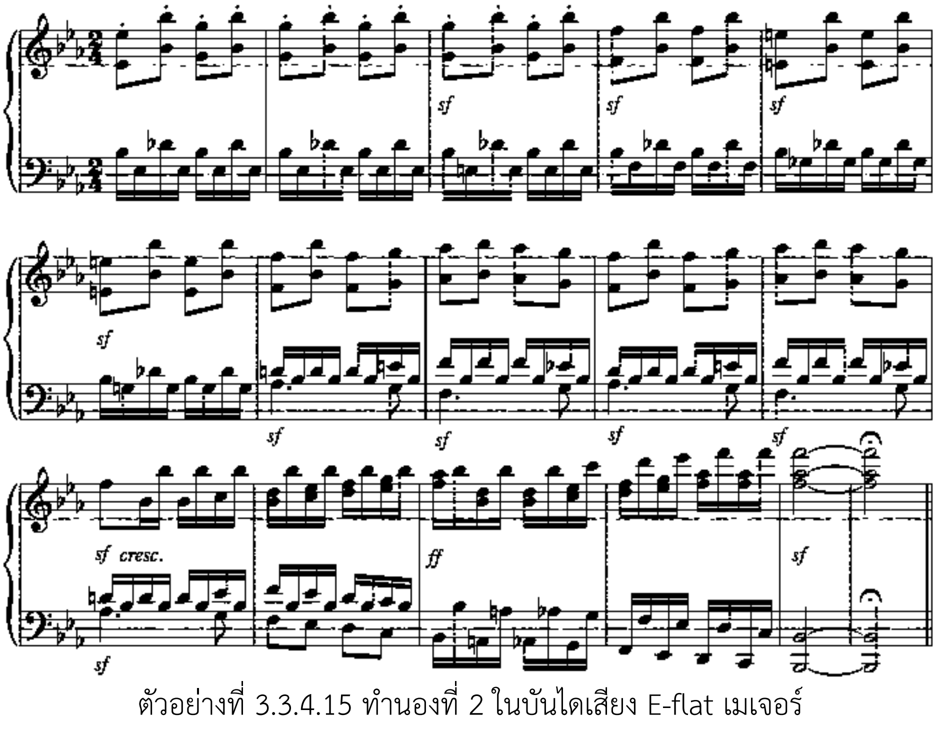
ตัวอย่างที่ 3.3.4.13 ช่วงเชื่อมสู่ตอนย้อนความโดยใช้คอร์ด V

ตอนย้อนความ (Recapitulation)

ส่วนนี้เป็นส่วนที่ย้อนกลับคืนมาของตอนนำเสนอหากแต่ในทุกส่วนย่อยนั้นจะถูกประพันธ์ให้อยู่ในบันไดเสียงหลักของบทประพันธ์คือ E-flat เมเจอร์ ซึ่งอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงของทำนองหลักที่ 1 เล็กน้อยอาทิ ในช่วงท้ายของทำนองหลักที่ 1 หรือท่อน A ได้มีการเปลี่ยนทำนองจากทำนองที่ผู้ประพันธ์ให้มือขวาบรรเลงในตอนนำเสนอก็ถูกเปลี่ยนให้มือซ้ายบรรเลง (ห้องเพลงที่ 180 – 187) เพื่อเปลี่ยนสีสันเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 3.3.4.14) และในทำนองหลักที่ 2 หรือว่าท่อน B ก็จะถูกจัดอยู่ใน

บันไดเสียง E-flat เมเจอร์ (Tonic Key) โดยบทประพันธ์นี้ไม่ได้มีทำนองหลักที่ 1 กลับมาอีกครั้งตามแบบแผนของโครงสร้างโซนาตาแต่ได้เพิ่มส่วนในตอนท้ายที่มีความแตกต่างเพื่อเพิ่มสีสันให้ให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น กล่าวคือในตอนท้าย (ห้องเพลงที่ 240 – 255) ได้มีการเชื่อมเพื่อนำเข้าสู่ Interlude (ตัวอย่างที่ 3.3.4.15) โดยใน Interlude นี้เป็นการนำทำนองในท่อน Adagio con espressione เข้ามาโดยเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น E-flat เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.3.4.16) และเข้าสู่ ช่วงหางเพลง (Coda) โดยที่ช่วงของบทประพันธ์นี้เป็นการนำเอาสองโน้ตแรกจากทำนองหลักที่ 1 มาพัฒนาไปในอีกทิศทางเช่นกันโดยการใช้จังหวะ Presto เพื่อเพิ่มความกระฉับกระเฉงการเพิ่มความหนาของเสียงให้มีความแข็งแรงและจบลงอย่างสง่างาม (ตัวอย่างที่ 3.3.4.17)

ตัวอย่างที่ 3.3.4.14 ทำนองถูกเปลี่ยนให้มือซ้ายบรรเลง



ตัวอย่างที่ 3.3.4.15 ทำนองที่ 2 ในบันไดเสียง E-flat เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.3.4.16 การนำทำนองในท่อน Adagio con espressione ในบันไดเสียง E-flat เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.3.4.17 ช่วงหางเพลง

แนวทางการฝึกซ้อม

1. **ปัญหาที่พบในบทเพลง**

   1.1 การบรรเลงโน้ตอาร์เปจิโอ (Arpeggio)

   1.2 การบรรเลงคอร์ดแตกที่ต้องเน้นให้โน้ตแรกมีเสียงที่ดัง

   1.3 การบรรเลงทำนองและแนวประกอบหลายแนว

   1.4 การบรรเลงคู่เสียง 8 ที่มีความเข้มของเสียงที่ดัง

   1.5 การบรรเลงโน้ตประดับที่ต้องการความเร็ว

2. วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม The Virtuoso Pianist by C.L. Hanon หมายเลข 41 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงโน้ตอาร์เปจิโอ โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 60 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 60 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น – 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงมือขวาด้วยเสียงที่สั้นและดัง
- นำโน้ตในเพลงมาบรรเลง
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.1 C.L. Hanon: The Virtuoso Pianist หมายเลข 41

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Mikrokosmos Exercise by Bela Bartok หมายเลข 6 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงคอร์ดแตกที่ต้องเน้นให้โน้ตแรกมีเสียงที่ดัง
โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

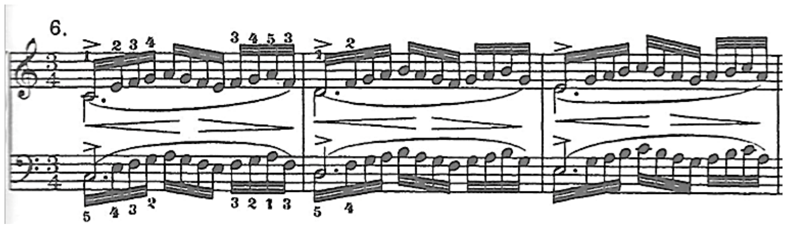
- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 100 ของค่าโน้ตตัวดำ โดยเริ่มจากความเร็ว 100 ของค่าโน้ตตัวดำ – 180 ของค่าโน้ตตัวดำ
- บรรเลงมือขวาด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยเน้นโน้ตตัวแรกของห้องเพลง
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.2 Bela Bartok: ฝึกซ้อม Mikrokosmos Exercise หมายเลข 6

2.3 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Pianoforte Studies by Friedrich Wieck หมายเลข 6 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงทำนองและแนวประกอบหลายแนว

โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 40 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 60 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น – 120 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงมือขวาด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยคำนึงถึงความต่อเนื่องของทำนอง
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง



ตัวอย่างที่ 2.3 Friedrich Wieck: Pianoforte Studies หมายเลข 6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม The Virtuoso Pianist by C.L. Hanon ในหมายเลข 51 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงคู่เสียง 8

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 80 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 70 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น - 120 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงทั้ง 2 ด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในโน้ตถัดไป
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.4 C.L. Hanon: The Virtuoso Pianist หมายเลข 51

2.5 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม The School of Velocity Op.299 by Carl Czerny หมายเลข 2 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงโน้ตที่มีค่าโน้ตที่สั้น โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 60 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 60 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น – 150 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงมือขวาด้วยเสียงที่สั้นและดัง
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.5 Carl Czerny: The School of Velocity Op.299 หมายเลข 2

3.4 Kinderszenen, Op. 15 ประพันธ์โดย Robert Schumann

ประกอบด้วย 13 ท่อนเพลง

3.4.1 ท่อนที่ 1 Von fremden Ländern und Menchen (About Foreign Lands and Peoples)

ผลงานชิ้นนี้เป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 1 ในบทเพลงเดี่ยวเปียโนชุดนี้ อยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์ เป็นบันไดเสียงหลัก เป็นท่อนที่ไม่ยาวนัก อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form)

ตอน A ยาว 8 ห้อง ประกอบด้วยประโยคเพลง 2 ประโยคที่ติดกันโดยในแต่ละประโยคมีความยาว 2 ห้องเพลง กลุ่มโน้ตสูงแสดงถึงทำนองหลักของบทเพลง (Motive) และโน้ตสามพยางค์ (Triplet) ที่ใช้คอร์ดแตก (Broken Chord) มีการใช้ A secondary diminished seventh เพื่อส่งเข้าหาคอร์ดห้า (Dominant Seventh) ในห้องที่ 2 และมีการซ้ำของทำนองหลักอีกครั้งในห้องที่ 3 และ 4 หรือจะเรียกว่าเป็นประโยคคำถาม (Question Sentence) ห้องที่ 5 - 8 นั้นเกิดจากการนำทำนอง 2 ห้องแรกของบทเพลงมาพัฒนาเพื่อทำให้เกิดความหลากหลายที่มากขึ้นหรือเรียกได้ว่าเป็นประโยคคำตอบ (Answer Sentence) (ตัวอย่างที่ 3.4.1.1) ท้ายตอน A มีเครื่องหมายให้เล่นซ้ำความยาวที่แท้จริงของตอน A จึงกลายเป็น 16 ห้อง จบตอน A ด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Authentic Cadence)

ตัวอย่างที่ 3.4.1.1 ทำนองประโยคคำถามและคำตอบ

ตอน B มีความยาวเพียงแค่ 6 ห้องเพลง มีการใช้วัตถุดิบของจังหวะ ที่คล้ายกับทำนองแรกในช่วงเสียงต่ำ (Lower Voice) หรือแนวเบสมีการใช้ขั้นคู่ 5 เพื่อส่งไปยังบันไดเสียง E ไมเนอร์ (E-A-D-G-C-F#-B) ในห้องเพลงที่ 9 – 12 บันไดเสียง E ไมเนอร์ เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ (Related Key) กับบันไดเสียงหลัก ก่อนที่จะกลับไปยังทำนองแรก หรือ A’ ผู้ประพันธ์มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ส่งไปหา

บันไดเสียง G เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 12 ใช้คอร์ดเพลงในลำดับที่ IV V2 I6 I ในบันไดเสียง G เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.4.1.2) และมีการใช้สัญลักษณ์ (Ritardando; ช้าลงทีละน้อย) เพื่อให้ทราบว่าตั้งแต่ห้องเพลงที่ 15 ไปจนจบ มีแนวทำนองในระดับเสียงเดิมของทำนอง A กลับมาให้ได้ยินอีกครั้ง จึงอาจคิดช่วง 8 ห้องสุดท้ายนี้เป็นตอน A’ ซึ่งทำให้สังคีตลักษณ์สองตอนในที่นี้เป็นสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ

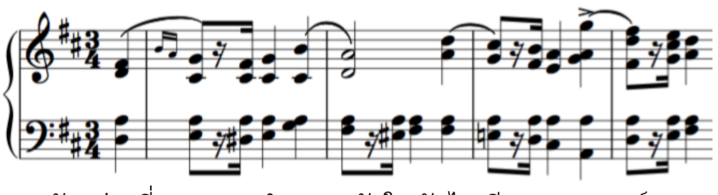
ตัวอย่างที่ 3.4.1.2 การใช้คอร์ดเพลงในลำดับที่ IV V2 I6 I ในบันไดเสียง G เมเจอร์

การกลับมาของตอน A’ ที่พบในตอน B ในที่นี้เป็นการนำเสียงประสานเดิมกลับมาให้ได้ยินอีกครั้ง และจบเพลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence; PAC) ใน กุญแจเสียง G เมเจอร์ หากเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างตอน A และ ตอน B จะพบว่า แนวความคิดระหว่าง 2 ตอนนี้ แทบจะไม่แตกต่างกัน

3.4.2 ท่อนที่ 2 Curiose Geschichte (A Curious Story)

ผลงานชิ้นนี้เป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 2 ของเพลงชุดนี้ อยู่ในอัตราจังหวะสามธรรมดา (Simple Triple Time) มีการให้ความสำคัญกับจังหวะที่ 3 เพลงนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน

ตอน A (ห้องเพลงที่ 1 - 16) อยู่ในบันไดเสียงหลัก D เมเจอร์ แบ่งออกได้เป็น 4 ประโยคเท่ากัน เนื้อผิวของเพลง (Texture) มีความแข็งแรงเนื่องจากชูมันน์มีการใช้คอร์ดในการบรรเลงเสียงประสานทำให้รู้สึกได้ถึงความรู้สึกแบบแนวดิ่งเพราะการใช้คอร์ดแบบแท่ง (Block Chord) ในการประพันธ์ผลงานชิ้นนี้ โดยทำนองที่อยู่ในแนวบนสุดมีการใส่โน้ตประดับเพื่อเพิ่มความต่อเนื่องของทำนองและมีการเน้น (>;Accent เครื่องหมายเน้นจังหวะหรือเน้นเสียงหรือการกระแทกโน้ต) ในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่ 3 เพื่อให้เกิดการกระแทกให้รู้สึกถึงการเข้าของทำนองที่ 2 ที่จะมาถึงในห้องเพลงที่ 5 (ตัวอย่างที่ 3.4.2.1) ห้องเพลงที่ 9 – 16 มีการนำประโยคเพลงจากห้องเพลงที่ 1 – 8 มาบรรเลงซ้ำอีกครั้งโดยจบประโยคเพลงด้วยเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) (ตัวอย่างที่ 3.4.2.2)



ตัวอย่างที่ 3.4.2.1 ทำนองหลักในบันไดเสียง D เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.4.2.2 การจบประโยคเพลงด้วยเคเดนซ์เปิด (Half Cadence)

ตอน B มีเนื้อดนตรีที่แตกต่างออกไปจากตอน A โดยสิ้นเชิงเริ่มจากจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงที่ 16 ลักษณะเพลงมีท่วงทำนองที่เป็นทำนองวิ่งเพื่อทำให้เพลงมีลักษณะที่หวานมากขึ้นจากทำนองแรก ท่อน B มีเพลงความยาว 4 ห้อง ซึ่งน้อยกว่าท่อน A เท่าตัว มีการใช้เทคนิคการเล่นให้ต่อเนื่อง (legato) โดยการใส่เครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) เพื่อให้โน้ตมีเสียงที่ติดต่อกันตั้งแต่โน้ตตัวแรกไปจนถึงโน้ตตัวสุดท้าย (ตัวอย่างที่ 3.4.2.3) ในท่อนนี้ได้มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น E ไมเนอร์ โดยการติดเครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) ไว้ที่หน้าตัวโน้ต ทำนองในช่วงนี้มีทั้งหมดสี่แนวการเคลื่อนทำนองเมื่อเทียบจาก SATB ลักษณะของทำนอง S กับ T มีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel Motion) หรือแบบเหมือน (Similar Motion) ซึ่งเป็นการเป็นการเคลื่อนทำนองทั้ง 2 แนวไปในทิศทางเดียวกันในห้องที่ 17 แล้วค่อยๆเพิ่มการสร้างเสียงประสานขึ้นมาในห้องเพลงถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.4.2.3 ทำนองที่มีการใช้เทคนิคการบรรเลงให้ต่อเนื่อง

ตอน A’ (ห้องที่ 21 (นับมาจากห้องที่ 20 จังหวะที่ 3 - 28) คือการนำทำนองในท่อนแรกกลับมาเล่นใหม่อีกครั้งนึง แต่มีการพัฒนาโน้ตเกิดขึ้นในช่วงห้องที่ 25 จังหวะที่ 3 ถึงห้องที่ 28 มี

การแต่งทำนองแบบใช้โน้ตในบันไดเสียง D เมเจอร์เพื่อส่งเข้าหาท่อนต่อไป โดยมีเครื่องหมาย Ritardando ในห้องเพลงที่ 27 เพื่อให้เล่นช้าลงทีละน้อยส่งไปยังทำนอง B ที่จะมาให้ห้องเพลงที่ 28 จังหวะที่ 3

และมีการย้อน ไปยังท่อน B และ A’ อีกครั้งนึง โดยไม่เขียนเครื่องหมายย้อนเพลง มีการจบเพลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence;) V-Isus4-I มีโน้ตแขวน (Suspension) เป็นโน้ตในคอร์ดแต่มีระดับเสียงเดียวกันกับที่โน้ตที่อยู่ติดกันก่อนหน้าแล้วเกลาลง 1 ขั้นไปยังโน้ตในคอร์ด I ซึ่งเป็นคอร์ดจบของบทเพลงนี้

3.4.3 ท่อนที่ 3 Hasche-Mann (Blindman’s Bluff – Catch me if you can)

ผลงานชิ้นนี้เป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 3 ในบทเพลงเดี่ยวเปียโนชุดนี้ อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form; A:BA) ในอัตราจังหวะสองธรรมดา (Duple Simple Time)

ตอน A (ห้องเพลงที่ 1 – 8) ยาว 8 ห้อง เริ่มด้วยบันไดเสียงหลัก B ไมเนอร์ เนื้อดนตรีของชูมันน์ในบทนี้เป็นแบบโพลิโฟนี มี 3 แนวเสียง โดยแนวเสียงบนสุดเป็นแนวทำนองหลัก มีการเคลื่อนไหวมากที่สุดในช่วงแนวทำนองนี้ มีการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นในการดำเนินเพลง แนวเสียงต่ำ (Bass Line) อยู่ในช่วงของจังหวะตก หรือจังหวะหลักและมีการทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบ (accompaniment) หรือคอร์ด (Chord) ในจังหวะคาด (off-beat) มีการก้าวเดินของมือซ้ายที่เสถียรในช่วงของแนวการบรรเลงประกอบ หนึ่งประโยคเพลงประกอบด้วยโน้ตที่มีความยาว 4 ห้องเพลง ทุก 2 ห้องเพลงในทำนองมีการเริ่มต้นจะเริ่มต้นด้วยโน้ตตัวดำ (Crotchet) โดยให้ความคิดแบบเด็กที่ต้องพักก่อนที่จะวิ่งไปยังทิศทางใหม่เพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวไปภายในประกอบด้วยการเคลื่อนที่แบบโน้ตแยก (Arpeggio) ในการเคลื่อนไหวแบบเขบ็ตสองชั้น (Semiquaver) ในส่วนของเครื่องหมาย sfp (Sforrzando; เน้นในจังหวะนั้น)จะเกิดขึ้นทุกสองห้องเพลงยกเว้นในห้องเพลงที่ 13 – 16 ในห้องเพลงที่ 2 นี่เองมีการใช้โน้ตประดับ (Appoggiaturas) ตรงโน้ตที่เป็นเขบ็ตสองชั้นที่มีเครื่องหมาย Accent (ตัวอย่างที่ 3.4.3.1) ห้องเพลงที่ 5 – 8 นั้นเกิดจากการนำทำนอง 4 ห้องแรกมาเขียนซ้ำอีกครั้งโดยไม่มีเครื่องหมายให้เล่นซ้ำ จบตอน A ด้วยเคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal Cadence)

ตัวอย่างที่3.4.3.1 ทำนองหลักที่มี 3 แนวเสียง

ตอน B หรือ BA section (ห้องเพลงที่ 9 – 32) มีความยาว 12 ห้องเพลงมีเครื่องหมายเล่นซ้ำทำให้ความยาวที่แท้จริงของท่อนนี้เป็น 24 ห้องเพลง มีอัตราส่วนเป็น 3 เท่าของท่อน A ทำนองที่ 2 อยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์ (ห้องเพลงที่ 9 – 16) มีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง G เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 9 – 10 มีการใช้ Seventh Chord หรือ Secondary Function (II^7-V^7 Progression) ในบันได้เสียง G เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 10 ด้วยเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 3.4.3.2) ในห้องเพลงที่ 13 -15 จังหวะที่หนึ่งมีการใช้คอร์ด Neapolitan Sixth (N^6) ในรูปพื้นต้น (Root Position) ซึ่งเป็นตัวอย่างการเดินคอร์ที่มักพบในศตวรรษที่ 18 ในการประพันธ์แบบโรแมนติก การใช้คอร์ด Neapolitan Sixth ของบทเพลงนี้เป็นการใช้บนคอร์ดสอง Supertonic (C major) ที่เกิดจากการส่งของเคเดนซ์ขัด (Interrupted Cadence หรือ Deceptive Cadence; DC V – vi) ในบันไดเสียง E ไมเนอร์ (ห้องเพลงที่ 12 จังหวะที่ 2 – 13) ห้องเพลงที่ 13 – 14 ดนตรีในช่วงนี้ทำนองจะส่งเข้าไปหาเสียงประสานที่เป็นโน้ตหนึ่ง (Tonic) และโน้ตห้า (Dominant) ในบันไดเสียง C เมเจอร์ที่เป็นจังหวะเน้น เพเดิลคู่ในช่วงเสียงต่ำ (Sustained Chord) ที่บรรเลงประกอบกับบันไดเสียงขาขึ้น (Ascending Scale) โดยห้องเพลงที่ 15 – 16 เป็นช่วงเชื่อม (Transition) เชื่อมกับคอร์ดโดมินันท์ของบันไดเสียง B ไมเนอร์ เพื่อเป็นการเน้นคอร์ดโดมินันท์ (ตัวอย่างที่ 3.4.3.3) และปิดท้ายด้วยบันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic Scale) เพื่อที่จะนำกลับไปยังทำนองหลัก หรือ A’ ในบันไดเสียง B ไมเนอร์ ห้องเพลงที่ 20 มีการจบแบบเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Authentic Cadence) (ตัวอย่างที่ 3.4.3.4)

ตัวอย่างที่ 3.4.3.2 การใช้ Secondary Function (II^7-V^7 Progression) ในบันได้เสียง G เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.4.3.3 การใช้เพเดิลคู่

ตัวอย่างที่ 3.4.3.4 การจบแบบเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Authentic Cadence)

3.4.4 ท่อนที่ 4 Bittendes Kind (Pleading Child)

ผลงานชิ้นนี้เป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 4 ของเพลงชุดนี้ อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน แบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form; A||:BA:||)

ตอน A หรือทำนองแรก (ห้องเพลงที่ 1 – 4) ยาว 4 ห้อง แบ่งเป็น 2 ประโยค ประโยคละ 4 ห้องเพลง ในบันไดเสียงหลัก D เมเจอร์ มี 3 แนวทำนอง ห้องเพลงที่ 1 – 2 (ตัวอย่างที่ 3.4.4.1) มีหน่วยย่อย (Motive) ปรากฏขึ้นบนเสียงสูงสุด (Higher Voice) เสียงกลาง (middle Voice) นำเสนอโน้ตที่แตกต่างจากเสียงสูง มีคอร์ดที่หลากหลายที่ผู้แต่งได้ประพันธ์ขึ้นมา อาทิ Major 9th (B) และ Minor 9th (Bb) การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ของสองห้องแรกมีดังนี้ VI9 bvi9 viio^{7}/V V เพื่อเป็นการสนับสนุนเพลงในลำดับถัดไป ห้องเพลงที่ 3 – 4 นำทำนองของสองห้องแรกมาเล่นซ้ำอีกครั้งเป็นเสียงสะท้อนของทำนอกหลักแรก

ตัวอย่างที่ 3.4.4.1 ทำนองในบันไดเสียง D เมเจอร์

ตอน B (ห้องเพลงที่ 5 – 12) ยาว 8 ห้อง มีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง G เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 5 – 8 การดำเนินคอร์ดส่วนใหญ่จะอยู่ในรูปของคอร์ดโดมินันท์ เช่น V9^{7} bV9^{7} I6/4 bV9^{7} I6/4 vii^{o7}/V V ในช่วงแรกนี้มีการใช้เทคนิค Dominant Pedal ในห้องเพลงที่ 6 (ตัวอย่างที่ 3.4.4.2) มีการบรรเลงซ้ำอีกครั้งในห้องเพลงที่ 7 – 8 ประโยคเพลงที่ 2 นี้เป็นส่วนหนึ่งของผลงานที่จบด้วยคอร์ดโทนิก (Tonic) ห้องเพลงที่ 9 – 12 นั้นขึ้นมาด้วย Second degree ของบันไดเสียง A เมเจอร์ (ii-V-I) เริ่มต้นด้วยคอร์ด B ไมเนอร์ เป็นคอร์ดลำดับที่ 2 ของ บันไดเสียง A เมเจอร์ ท่อนนี้เป็นการแปร หรือ ทางแปร (Variation) ของท่อนแรกจบตอนด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect

Authentic Cadence; PAC V-I) (ตัวอย่างที่ 3.4.4.3) และมีตอน A ย้อนกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 13 ไปจนถึงจบ ในตอนเพลงนี้จะจบด้วยคอร์ดโดมินันท์ (Dominant Chord) (ตัวอย่างที่ 3.4.4.4) ผู้ประพันธ์อาจจะต้องการให้ความรู้สึกเหมือนเป็นเด็ก แต่ก็อาจจะเหมือนเป็นการเตรียมพร้อมเพื่อที่จะเชื่อมไปยังผลงานลำดับต่อไปซึ่งอยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.4.4.2 การดำเนินคอร์ดในรูปของคอร์ดโดมินันท์

ตัวอย่างที่ 3.4.4.3 การจบตอนด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 3.4.4.4 การจบด้วยคอร์ดโดมินันท์ของบันไดเสียง D เมเจอร์

3.4.5 ท่อนที่ 5 Gliickes genug (Perfectly Contented)

ผลงานชิ้นนี้เป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 5 อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบธรรมดา (Simple Binary Form; AB) อัตราจังหวะ 2/4

ตอน A (ห้องที่ 1 – 16) ยาว 16 ห้อง อยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ หน่วยย่อยหลักของบทเพลง (Motive or Motif) มีความยาวมากถึง 8 ห้องเพลง โดยเริ่มด้วยคอร์ด A เมเจอร์ เป็นคอร์ดหลักของท่อนเพลงนี้ ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์หรือคอร์ดในลำดับที่ V ของบันไดเสียงนี้ การใช้เครื่องหมายต่างๆเพื่อที่จะทำให้เพลงมีการเคลื่อนไหวที่มากขึ้น เสียงประสานมีความหลากหลายทำนองหลักอยู่ในแนวเสียงที่ต่างกันตามประโยคเพลงเพื่อให้ทำนองนั้นมีสีสันมากขึ้น อาทิ ห้องเพลง

ที่ 1 – 4 ทำนองหลักจะอยู่ที่แนวเสียงบนสุด (ตัวอย่างที่ 3.4.5.1) แต่ในห้องเพลงที่ 5 – 8 ทำนองหลักจะอยู่ในแนวเสียงที่ต่ำที่สุด (ตัวอย่างที่ 3.4.5.2) และมีใช้การประสานโดยใช้ขั้นคู่แบบช่วงคู่แปด (Octave) เพื่อให้เสียงกว้างขึ้นแนวเสียงต่ำมีการใช้โน้ตครึ่งเสียงหรือโน้ตโครมาติก (Chromatic Note; โน้ตที่ไม่อยู่ในกุญแจเสียงหลัก) เพื่อส่งไปห้องเพลงที่ 9 – 16 ซึ่งเป็นการนำทำนอง A กลับมาบรรเลงอีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 3.4.5.1 ทำนองหลักในบันไดเสียง D เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.4.5.2 ทำนองอยู่ในแนวเสียงต่ำ

ตอน B (ห้องเพลงที่ 17 – 24) มีความยาว 8 ห้องเพลง ตอนนี้อยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์เป็นบันไดเสียงหลัก ขึ้นทำนองด้วยคอร์ด Diminshed ทำให้บรรยากาศของเพลงค่อนข้างเศร้าเล็กน้อยแล้วส่งไปยังคอร์ดโทนิก F เมเจอร์ดำเนินเพลงไปเรื่อยจนมาถึงห้องเพลงที่ 20 จบด้วยคอร์ด I – V ซึ่งเป็นการจบเคเดนซ์แบบเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) มายังห้องเพลงที่ 21 ซึ่งมีการใช้คอร์ดครึ่งเสียง (Chromatic Chord) เพื่อส่งเข้าไปหาห้องเพลงที่ 22 เปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียง D เมเจอร์เป็นการจบตอนเพลงนี้ด้วยเคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal Cadence) (ตัวอย่างที่ 3.4.5.3)

ตัวอย่างที่ 3.4.5.3 การจบตอนเพลงนี้ด้วยเคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal Cadence)

3.4.6 ท่อนที่ 6 Wichtige Begebenheit (Important Event)

ผลงานชิ้นนี้เป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 6 ของบประพันธ์ชุดนี้ อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form) โดยตอน A หรือทำนองแรก (ห้องเพลงที่1 – 8) อยู่ใน บันไดเสียง A เมเจอร์ โดยแนวทำนองคือส่วนที่เป็นโน้ตสูงที่สุดของบทเพลง (Top note) เนื้อผิว (Texture) แสดงให้เห็นถึงบรรยากาศของเพลงที่มีความแข็งแรง โดยความแข็งแรงของบทเพลงนี้มาจากการใช้เสียงประสานในรูปแบบของคอร์ดแท่ง (Block Chord) จบตอน A ด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence; PAC) ในกุญแจเสียงเดิม (ตัวอย่างที่ 3.4.6.1)

ตัวอย่างที่ 3.4.6.1 ทำนองหลักและเสียงประสานอยู่ในรูปแบบคอร์ดแท่ง

ตอน B (ห้องเพลงที่ 9 – 16) ยาว 8 ห้อง มีเครื่องหมายซ้ำทำให้ความยาวที่แท้จริงกลายเป็น 16 ห้องเพลง ซึ่งยาวกว่าตอน A เท่าตัว ในตอนนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น บันไดเสียง D เมเจอร์ ซึ่งเริ่มต้นด้วยคอร์ดโดมินันท์หรือคอร์ดห้าของบันไดเสียงนี้ เริ่มนับจากห้องเพลงที่ 8 จังหวะที่ 3 ผู้ประพันธ์ประพันธ์ทำนองในช่วงนี้ย้ายไปอยู่ในมือซ้ายหรือโน้ตตัวบน (Top Note) ของแนวเสียงต่ำและเสียงประสานนั้นขึ้นไปอยู่ในแนวบน มีการเน้นโน้ตเป็นส่วนใหญ่ในจังหวะหลักเพื่อทำให้เพลงแข็งแรงมากขึ้น จบตอนด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) (ตัวอย่างที่ 3.4.6.2) อย่างไรก็ตามตั้งแต่ห้องเพลงที่ 17 ไปจนจบนั้นมีแนวเสียงเดิมของทำนอง A กลับมาให้ได้ยินอีกครั้ง จึงอาจคิดช่วง 8 ห้องสุดท้ายนี้เป็นตอน A ซึ่งทำให้สังคีตลักษณ์สองตอนในที่นี้เป็นสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ

ตัวอย่างที่ 3.4.6.2 ทำนองหลักในช่วงเสียงต่ำในบันไดเสียง D เมเจอร์

3.4.7 ท่อนที่ 7 Traumerei (Reverie)

ผลงานชิ้นนี้เป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 7 ของบทประพันธ์ชุดนี้ โดยถือได้ว่าเป็นท่อนเพลงนี้เป็นท่อนเพลงที่มีชื่อเสียงที่สุดในชุดนี้ เนื่องจากมีทำนองที่มีเสน่ห์และพลัง สามารถสร้างความสงบให้กับผู้ชมได้กลังจากฟังเพลงต่างๆหลากหลายได้ อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form; ABA’)

ตอน A (ห้องเพลงที่ 1 – 8) มีความยาว 8 ห้องเพลง ประกอบด้วยประโยคๆละ 4 ห้องเพลง อยู่ในบันไดเสียงโทนิก F เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 1 – 4 นั้นแนวทำนองหลักจะอยู่ในแนวเสียงสูง ส่วนแนวประกอบและเสียงประสานจะอยู่ทางมือซ้ายและได้มีการนำเอาทำนองจากประโยคแรกมาพัฒนาเพื่อให้เกิดความหลากหลายมากขึ้นในห้องเพลงที่ 5 – 8 ในช่วงแรกของบทเพลงนั้นใช้ความเข้มเสียงเบา (*p*) เพื่อสร้างบรรยากาศของบทเพลงให้รู้สึกเหมือนอยู่ในความฝัน การดำเนินคอร์ดส่วนใหญ่ของบทเพลงนี้จะเป็น I V (ตัวอย่างที่ 3.4.7.1) ในห้องเพลงที่ 7 – 8 มีการดำเนินคอร์ดเป็นลำดับที่ vi I V vii°/V (V) V ของบันไดเสียง F เมเจอร์ โดยมีการใช้ Progression Chord

เป็นแบบ ii-V ส่งไปเรื่อยๆในแบบ Circle มีเครื่องหมายให้บรรเลงซ้ำจึงทำให้ความยาวที่แท้จริงของบทเพลงตอนนี้กลายเป็น 16 ห้องเพลง จบตอนด้วยเคเดนซ์เปิด (Half Cadence; HC)

ตัวอย่างที่ 3.4.7.1 ทำนองหลักในบันไดเสียง F เมเจอร์

ตอน B (ห้องเพลงที่ 9 – 16) มีความยาว 8 ห้องเพลง เนื่องจากเริ่มมีการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง G ไมเนอร์ ในห้องเพลงที่ 10 – 12 และย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง B flat เมเจอร์ในช่วงห้องเพลงที่ 12 โดยใช้การเปลี่ยนบันไดเสียง (Moduration; การเปลี่ยนบันไดเสียงในบทเพลงจากบันไดเสียงหนึ่งไปยังอีกบันไดเสียงหนึ่ง) ซึ่งเป็นเทคนิคที่สำคัญเทคนิคหนึ่งในการประพันธ์เพลงบทนี้ ทิศทางทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงทำให้เพลงเกิดความเคลื่อนไหวที่ทำให้มีเสน่ห์มากยิ่งขึ้น บทเพลงมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงอีกครั้งในห้องเพลงที่ 14 – 16 ไปยังบันไดเสียง D ไมเนอร์ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ (Related Key) (ตัวอย่างที่ 3.4.7.2) กับบันไดเสียงหลักและเปลี่ยนอีกครั้งเพื่อส่งเข้าหาทำนองหลักที่จะย้อนกลับมาในห้องเพลงที่ 17

ตัวอย่างที่ 3.4.7.2 ช่วงเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation)

ตอน A’ (ห้องเพลงที่ 17 – 24) กลับเข้ามาด้วยแนวความคิดเหมือนตอน A มีการพัฒนาทำนองหลักในช่วง 4 ห้องสุดท้ายโดยการนำแนวคิดจากตอน A มาพัฒนา มีการใช้ Ritardando (ตัวอย่างที่ 3.4.7.3) เพื่อส่งให้เพลงจบด้วยความเข้มเสียงที่เบามาก โดยมีบรรยากาศเพลงเหมือนกับฝันหนึ่งตื่นจบตอนเพลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence;PAC)

ตัวอย่างที่ 3.4.7.3 การนำแนวคิดจากตอน A มาพัฒนา

3.4.8 ท่อนที่ 8 Am Camin (At the Fireside)

ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานลำดับที่ 8 ของเพลงชุดนี้ อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดา (Simple Ternary Form) ตอน A (ห้องเพลงที่ 1 – 8) อยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ ห้องเพลงที่ 1 – 4 ทำนองเป็นแบบประโยคคำถาม (ตัวอย่างที่ 3.4.8.1) มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary Dominant Chord) ในจังหวะที่สองของห้องเพลงที่ 1 ซึ่งเป็นการใช้คอร์ดโดมินันท์ของบันไดเสียงอื่น ซึ่งไม่ใช่บันไดเสียงหลักของบทเพลง กล่าวคือใช้คอร์ดำดับที่ V/IV IV เพื่อส่งเข้าไปหาคอร์ดซับโดมินันท์ หรือคอร์ดลำดับที่ IV (Subdominat Chord) ในบันไดเสียง F เมเจอร์ ห้องเพลงที่ 5 – 8 ทำนองเป็นแบบประโยคคำตอบ มีหน่วยย่อย (Motive or Motif) หลักของบทเพลงอยู่ในทำนองนี้ด้วย จบตอนด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence; PAC)

ตัวอย่างที่ 3.4.8.1 ทำนองเป็นแบบประโยคคำถาม

ตอน B (ห้องเพลงที่ 9 – 16) มีการย้ายบันไดเสียงในห้องเพลงที่ 10 – 12 เพื่อนำเสนอทำนองใหม่ ห้องเพลงที่ 12 – 16 ในแนวเสียงต่ำมีการประพันธ์แบบโน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone Bass on Five) และย้ายกลับมายังบันไดเสียง F เมเจอร์ โดยห้องเพลงที่ 13 – 15 (ตัวอย่างที่ 3.4.8.2)ถือได้ว่าเป็นช่วงเชื่อมเพื่อเป็นการเตรียมที่จะกลับมายังตอน A’

ตัวอย่างที่ 3.4.8.2 แนวเสียงต่ำมีการประพันธ์แบบโน้ตเสียงค้าง

ตอน A’ (ห้องเพลงที่ 17 – 24) ในตอนนี้นำวัตถุดิบจากตอน A มาแต่อยู่ในช่วงเสียงที่ต่ำลงกว่าปกติ 1 ช่วงเสียง (Octave) และมีการนำวัตถุดิบใหม่ๆใส่เข้ามาสอดแทรกให้เพลงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น อาทิ ในประโยคคำตอบมีการเปลี่ยนสียงประสานเล็กน้อย โดยอยู่ในรูปแบบของขั้นคู่ 8 และนำเอาเทคนิคการบรรเลงแบบ Arpeggio เพื่อเป็นการจบตอนเพลงและเป็นการเตรียมตัวสำหรับช่วงหางเพลง มีเครื่องหมายให้บรรเลงซ้ำเพื่อเข้าไปประทุนที่สองในรอบถัดมา จบตอนด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence; PAC)

ช่วงสุดท้ายเป็นช่วงหางเพลง (Coda) ห้องเพลงที่ 25 – 33 ซึ่งย้ำถึงความสำคัญของ บันไดเสียง F เมเจอร์ เป็นการนำท่อนแรกของบทเพลงมาขยายโดยการใส่ลูกเล่นต่างๆ เช่น Secondary function vii°/V-V-IV-ii-iii-I และ ในส่วนทำนองห้องเพลงที่ 25 – 29 มีการเพิ่มสีสันของบทเพลงโดยการใช้เสียงประสานแบบขั้นคู่ 6 และคู่ 4 ทำให้เพลงมีช่วงเสียงที่กว้างขึ้น ห้องเพลงที่ 31 – 33 มีการใช้คอร์ดประดับ เพื่อส่งไปยังคอร์ดสำคัญหรือคอร์ดโดมินันท์ของบทเพลงและจบด้วยด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence; PAC) (ตัวอย่างที่ 3.4.8.3)

ตัวอย่างที่ 3.4.8.1 การใช้เสียงประสานแบบขั้นคู่ 6 และคู่ 4

3.4.9 ท่อนที่ 9 Ritter vom Steckenpferd (Knight of the Hobby-Hourse)

ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานที่ประพันธ์ขึ้นเป็นลำดับที่ 9 ของเพลงชุดนี้ อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดา (Simple Ternary Form) ในอัตราจังหวะสามธรรมดา (Simple Triple Time) ตอน A (ห้องเพลงที่ 1 – 8) อยู่ในบันไดเสียงโทนิก C เมเจอร์ นำเสนอทำนองหลักด้วยการใช้จังหวะขัด (Syncopation) โดยทำนองหลักจะอยู่ในแนวเสียงที่ 1 ที่จะมีการเน้นโน้ต (Accent;>) ของแนวเสียงที่ 1 ในจังหวะสุดท้ายของห้องเพลง โดยมีโน้ต G เป็นโน้ตค้าง (Pedal Tone) (ตัวอย่างที่ 3.4.9.1)

ตัวอย่างที่ 3.4.9.1 เสนอทำนองหลักด้วยจังหวะขัด

ตอน B มีความแตกต่างจากตอน A โดยสิ้นเชิง โดยผู้ประพันธ์นั้นได้ใช้ย่านเสียงต่ำลงจึงทำให้เสียงมีความหนาและดังขึ้น เริ่มมีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง F เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 9 และเพิ่มเนื้อผิว (Texture) เพื่อให้มีความเข้มเสียงที่มากขึ้น ในช่วงเสียงแนวต่ำหรือแนวเบสมีการเดินโน้ตที่ไล่บันไดเสียงแบบขาลง (Descending) เพื่อเปลี่ยนไปยังบันไดเสียง D ไมเนอร์ จบท่อนด้วยคอร์ดลำดับที่ vii° ของบันไดเสียง C เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.4.9.2)

ตัวอย่างที่ 3.4.9.2 การเดินโน้ตที่ไล่บันไดเสียงแบบขาลง (Descending)

ตอน A’ กลับเข้ามาด้วยวัตถุดิบที่คล้ายกับตอน A เพียงแต่มีการเคลื่อนไหวที่เข้มข้นมากขึ้น และมีการซ่อนทำนองแรกในแนวเสียงที่ 2 ในช่วงเป็นช่วงที่ย้ำความสำคัญของบันไดเสียง C โดยสังเกตจากโน้ตที่อยู่แนวบนสุด มีการย้ำเป็นจังหวะที่เสถียรในแนวเบสหรือแนวเสียงต่ำ มีการย้ำตัวโทนิกและจบเพลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) (ตัวอย่างที่ 3.4.9.3)

ตัวอย่างที่ 3.4.9.3 การย้ำตัวโทนิก ในบันไดเสียง C เมเจอร์

3.4.10 ท่อนที่ 10 Fast zu ernst (Almost too Serious)

เป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 10 ของเพลงชุดนี้ มีวัตถุดิบของจังหวะเหมือนกันโดยมีการใช้คอร์ดแตก (Broken Chord) และมีการใช้การเชื่อมโน้ต (Slur) ในการเชื่อมโน้ตเพื่อให้โน้ตที่เล่นออกมามีความต่อเนื่องกันโดยเป็นการเล่นแบบ Legato อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน กล่าวคือมีการกลับมาของตอน A สามครั้งและตอน B สองครั้ง ABABA

ตอน A (ห้องเพลงที่ 1 – 16) อยู่ในบันไดเสียง G-sharp ไมเนอร์ ทำนองในแนวเสียงสูงและแนวเสียงต่ำมีการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contary Motion) กล่าวคือทำนองในแนวบนมีทิศทางโดยรวมเป็นขาขึ้นในขณะที่แนวล่างมีทิศทางลงสังเกตุได้จากโน้ตตัวแรกของแนวล่างในแต่ละห้องเพลง ในทุกประโยคเพลงในตอน A นั้นมีเครื่องหมาย Ritardando เพื่อให้เพลงที่เล่นช้าลงในท้ายประโยคของและเพื่อให้บรรยากาศของบทเพลงนั้นมีความลึกซึ้งที่มากขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.4.10.1)

ตัวอย่างที่ 3.4.10.1 การเคลื่อนทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contary Motion)

ตอน B (ห้องเพลงที่ 17 – 21) มีความยาว 5 ห้อง มีการเปลี่ยนแนวทำนอง โดยมีการเคลื่อนของทำนองแบบไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำของโน้ตแนวล่างและใช้เครื่องหมาย Double Sharp เพื่อพัฒนาให้ตอนเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง D-sharp เมเจอร์ โดยยังคงมีแบบแผนของจังหวะ (Pattern) เหมือนในตอน A (ตัวอย่างที่ 3.4.10.1)

ตัวอย่างที่ 3.4.10.2 พัฒนาทำนองให้ตอนเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง D-sharp เมเจอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอน A’ (ห้องเพลงที่ 22 – 34) กลับเข้ามาด้วยแนวความคิดเหมือนตอน A โดยผู้ประพันธ์ได้นำทำนองแรกมาพัฒนาก่อนจะกลับไปเหมือนตอนเริ่มต้นและตอน B กลับมาอีกครั้งในห้องเพลงที่ 43 – 47 และมีการเข้าสู่ตอน A ในห้องเพลงที่ 48 ไปจนถึงจบเพลง (ตัวอย่างที่ 3.4.10.3)

ตัวอย่างที่ 3.4.10.3 การพัฒนาทำนองแรก

3.4.11 ท่อนที่ 11 Furchtenmachen (Frightening)

ผลงานชิ้นนี้เป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 11 ของเพลงชุดนี้ อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo Form) รูปแบบของจังหวะในทุกๆสี่ห้องเพลง มีการพัฒนาที่หลากหลาย อาทิ มีการวางไว้ในตำแหน่งรูปพื้นต้น (Root Position) เคเดนซ์ปิด (Perfect Cadence) เป็นต้น

ตอน A (ห้องเพลงที่ 1 – 8) มีความยาว 8 ห้องเพลง เริ่มต้นของทำนองด้วยย่านเสียงสูงเพื่อให้มีความเข้มเสียงแบบเบาและคอร์ดครึ่งเสียง (Chromatic Chord) มีเครื่องหมายย้อนกลับ (Repeat Sign) จึงทำให้ความยาวที่แท้จริงของท่อนนี้กลายเป็น 16 ห้องเพลง ในช่วงตอนแรกเป็นการเคลื่อนที่สลับไปมาระหว่างบันไดเสียง E ไมเนอร์ และบันไดเสียง G เมเจอร์ ซึ่งเป็นบันไดเสียงสัมพันธ์ (Related Key) ในช่วงที่เป็นบันไดเสียง E ไมเนอร์ ห้องเพลงที่ 1 – 2 เริ่มต้นโดยการดำเนินคอร์ดแบบ I-Vb แต่ส่วนครึ่งเสียงที่อยู่ในแนวเสียงต่ำ (Chromatic Harmony) พบได้ในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 ของห้องเพลงที่ 2 ทำให้ความบรรยากาศของเพลงมีความสนุกสนาน (ตัวอย่างที่ 3.4.11.1) บันไดเสียง G เมเจอร์เข้ามาในห้องเพลงที่ 3 – 4 ห้องเพลงที่ 5 – 8 เป็นการนำทำนองในตอน A มาพัฒนาในช่วงเสียงต่ำ (Bass Line) (ตัวอย่างที่ 3.4.11.2) ในส่วนของทำนองนั้นได้มี การประพันธ์ใหม่ขึ้นมาและจบตอนด้วยเคเดนซ์ไม่สมบูรณ์ (Imperfect Cadence)

ตัวอย่างที่ 3.4.11.1 การดำเนินเสียงประสานโดยใช้โครมาติก (Chromatic)

ตัวอย่างที่ 3.4.11.2 การนำทำนองในตอน A มาพัฒนาในช่วงเสียงต่ำ

ตอน B (ห้องเพลงที่ 9 – 12) มีความยาว 4 ห้องเพลง โดยบันไดเสียงนั้นได้เปลี่ยนกลับมายังบันไดเสียง E ไมเนอร์ ทำนองหลักย้ายไปอยู่ที่มือซ้ายหรือแนวเบสและมีจังหวะยกสั้นๆบนมือขวาโดยการเล่นแบบคอร์ดแท่ง มีการเลียนแบบท่วงทำนอง (Sequence) และได้มีการกำหนดให้มีความเร็วที่เพิ่มมากขึ้นด้วย Schneller ในห้องเพลงที่ 10 และห้องเพลงที่ 12 มีการจบแคเดนซ์แบบปิด (Perfect Cadence) ในช่วงครึ่งห้องเพลง มีการเคลื่อนที่ต่อเนื่องไปจนเจอคอร์ด C เมเจอร์ใน ห้องเพลงที่ 12 จังหวะเน้น (Accented) โน้ตตัว B เป็นตัวที่บอกให้รู้ว่ากำลังจะย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง E ไมเนอร์อีกครั้ง ทำให้ความยาวเพิ่มขึ้นเป็น 8 ห้องเพลงในตอนนี้และมีการย้อนกลับไปตอน A อีกครั้งในห้องที่ 13 – 20 (ตัวอย่างที่ 3.4.11.3)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 3.4.11.3 ทำนองหลักในแนวเบส

ตอน C (ห้องเพลงที่ 21 – 28) ได้มีการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) โดยห้องเพลงที่ 21 – 22 เป็นบันไดเสียง A เมเจอร์ ห้องเพลงที่ 23 – 24 เป็นบันไดเสียง B ไมเนอร์ จบประโยคเพลงด้วยเคเดนซ์ปิด (Perfect Cadence) ในบันไดเสียง B เมเจอร์ โดยเป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ (Related key) (ตัวอย่างที่ 3.4.11.4) จากนั้นมีการย้ายบันไดเสียงหรือ Transition กลับไปที่ตอน A ในห้องเพลงที่ 48

ตัวอย่างที่ 3.4.11.4 การย้ายบันไดเสียงและจบประโยคเพลงด้วยบันไดเสียง B เมเจอร์

3.4.12 ท่อนที่ 12 Kind im Einschlummern (Child Falling A Sleep)

ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานการประพันธ์ลำดับที่ 12 ของเพลงชุดนี้ อยู่ในบันไดเสียง E ไมเนอร์ อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form)

ตอน A (ห้องเพลงที่ 1 – 8) มีความยาว 8 ห้องเพลง เริ่มต้นด้วยความเข้มเสียงเบา (*p*) ห้องเพลงที่ 1 – 4 เป็นหน่วยย่อยหลัก (Motif or Motive) เปรียบได้แบบประโยคคำถามของผลงานการประพันธ์ชิ้นนี้ มีการล้อกันของทำนองระหว่างมือซ้าย (ตัวโน้ตเสียงสูง) และมือขวาและมีการใช้คอร์ดแท่ง (Block Chord) ตรงจังหวะตกของทุกห้องเพลงมาบรรเลงประกอบ (Accompaniment) จบตอน A ด้วยเคเดนซ์เปิด (Half Caddence;HC) ในบันไดเสียง E เมเจอร์ คิดเป็นคอร์ดยืม (Borrowed Chord) เพราะเป็นการยืมคอร์ดมาจากกุญแจเสียงคู่ขนาน (ตัวอย่างที่ 3.4.12.1)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.4.12.1 การล้อกันของทำนองระหว่างทำนองในมือซ้ายและขวา

ตอน B (ห้องเพลงที่ 9 – 18) มีความยาว 10 ห้องเพลง โดยท่อนเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้มีการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง E เมเจอร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับบันไดเสียง E ไมเนอร์ เป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) ผู้ประพันธ์ได้มีการนำหน่วยย่อยมาพัฒนาต่อและมีการใช้โน้ต E เป็นโน้ตเสียงค้าง (Pedal Note/Tone) ในห้องเพลงที่ 9 – 11 และห้องเพลงที่ 13 – 15 ในส่วนของเรื่องทำนองนั้น ได้มีการสลับกันเป็นทำนองหลัก รวมถึงมีการ Double Line ของทำนอง ตัวอย่างที่ (3.4.12.2) อาทิ จังหวะที่ 2 ของห้องเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 17 – 23 ได้เริ่มมีการเปลี่ยนบันไดเสียงเพื่อเปลี่ยนกลับไปยังท่อน ห้องเพลงที่ 17 – 18 มีการนำโน้ต B มาค้างเสียงไว้เพื่อเพิ่มเสียงกัด (Dissonant) และในบางคอร์ดยังเป็นโน้ตนอกคอร์ดอีกด้วย ในบันไดเสียง A เมเจอร์ ห้องเพลงที่ 18 – 19 มีการใช้โน้ตแขวน (Suspension) และเกลาลง (Resolve) ตัวอย่างที่ (3.4.12.3) ในครึ่งจังหวะสุดท้ายในบันไดเสียง B เมเจอร์ โดยมีการกลับมาของทำนองแรกอีกครั้งในห้องเพลงที่ 24 – 31 เพื่อเป็นการจบท่อนเพลงด้วยคอร์ด A ไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 3.4.12.2 การสลับกันเป็นทำนองหลักและย้ายย่านเสียง

ตัวอย่างที่ 3.4.12.3 การใช้โน้ตแขวน (Suspension)

3.4.13 ท่อนที่ 13 Der Dichter Spricht (The Poet Speaks)

ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานการประพันธ์ลำดับสุดท้ายในเพลงชุดนี้ ชูมันน์ได้นำความเป็นตัวเองออกจากเพลงเล็กน้อยเพื่อที่จะนำพาบทเพลงลำดับสุดท้ายให้เป็นบทสรุปในความรู้สึกและความ ทรงจำในวัยเด็กที่เล่าผ่านทางบทเพลง 13 บทนี้ ซึ่งใช้เวลาประมาณ 20 นาที ของเพลงชุด 13 บทและเป็นบทสรุปที่อยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์ บทประพันธ์นี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดา (Simple Ternary Form)

ตอน A หรือ ทำนองแรก (ห้องเพลงที่ 1 – 8) ในท่อนนี้มีการใช้คอร์ดแท่ง (Block chord) โดยทำนอง (Melody) นั้นจะอยู่ที่ในแนวทำนองที่สูงที่สุด (Top Note) และเริ่มด้วยคอร์ดโดมินันท์หรือคอร์ดลำดับที่ V ของบันไดเสียงนี้ ในบันไดเสียงหลักมีการใช้โน้ตประดับ โน้ตนอกคอร์ด อาทิเช่น โน้ตพิง (Appoggiatura) เพื่อใช้ในการเน้น โน้ตผ่าน (Passing Note) ในห้องเพลงที่ 3 เพื่อเพิ่มความต่อเนื่องให้กับทำนองที่ผู้ประพันธ์นั้นกำหนดค่อยๆดังขึ้น (Crescendo) (ตัวอย่างที่ 3.4.13.1) ห้องเพลงที่ 6 มีการใช้ Neighboring Tone ในส่วนของทำนองประสาน อีกทั้งยังมีการใช้ โน้ตประดับในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลงนี้เพื่อให้บรรยากาศของเพลงมีความตื่นเต้นและเร้าใจมากขึ้นในห้องเพลงที่ 7 มีความเข้มเสียงที่เบามาก (*pp*) เพื่อทำให้เพลงมีสีสันที่หลากหลาย ในตอนนี้นั้นมีการใช้โน้ต D เป็น Pedal Tone อีกด้วย รวมทั้งยังเป็นจุดสำคัญ (Climax) ของประโยคและมีการใช้ความเข้มเสียงที่เบาลงเนื่องจากจบประโยคแล้ว

ตัวอย่างที่ 3.4.13.1 การใช้คอร์ดแท่งโดยทำนองอยู่ในแนวบนสุด

ตอน B (ห้องเพลงที่ 9 – 12) ในส่วนนี้นั้นผู้ประพันธ์ได้นำเอาคอร์ดแตก (Broken Chord) มาใช้เพื่อเพิ่มความต่อเนื่องของทำนองและสร้างความแตกต่างให้กับทำนองนี้ผ่านทางคอร์ด โดยเริ่มจากคอร์ด Bm (iii) G (I) D#^{o7} และมีการใช้โน้ตประดับในห้องเพลงที่ 12 – 13 เพื่อเป็นการเชื่อมกลับเข้าหาทำนองแรกหรือตอน A (ตัวอย่างที่ 3.4.13.2) ในห้องเพลงที่ 14 – 21 เป็นการนำทำนองเดิมมาเล่นใหม่อีกครั้งนึง ช่วงสุดท้ายเป็นช่วงหางเพลง (Coda) ห้องเพลงที่ 22 – 26 มีการนำเอาคอร์ด A diminished เกลาเข้าไปให้คอร์ด D เมเจอร์ และคอร์ด G เมเจอร์ โดยจบเพลงและบทประพันธ์ด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence)

ตัวอย่างที่ 3.4.13.2 การใช้โน้ตประดับเพื่อเป็นการเชื่อมกลับเข้าหาทำนองแรก

แนวทางการฝึกซ้อม

1. **ปัญหาที่พบในบทเพลง**

   1.1 การบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นด้วยความเร็ว

   1.2 การบรรเลงคอร์ดแท่งที่ต้องการความดังและแข็งแรง

   1.3 การบรรเลงทำนองให้เชื่อมกันในขณะที่แนวประสานบรรเลงอยู่

2. **วิธีแก้ปัญหา**

   2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม The School of Velocity Op.299 by Carl Czerny หมายเลข 37 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นด้วยความเร็ว

   จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

   โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

   Chulalongkorn University

   - กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 60 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 60 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น – 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
   - บรรเลงมือซ้ายด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในคอร์ดถัดไป
   - นำโน้ตในเพลงมาบรรเลง
   - เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.1 Carl Czerny: The School of Velocity Op.299 หมายเลข 37

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Milrokosmos Exercise by Bela Bartok ในหมายเลข 30 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงคอร์ดแท่งที่ต้องการความดังและแข็งแรงโดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 80 ของค่าโน้ตตัวดำ โดยเริ่มจากความเร็ว 80 ของค่าโน้ตตัวดำ – 160 ของค่าโน้ตตัวดำ
- บรรเลงทั้ง 2 มือด้วยเสียงที่สั้นและดัง

ตัวอย่างที่ 2.2 Bela Bartok: Milrokosmos Exercise ในหมายเลข 30

2.3 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Mikrokosmos book two by Bela Bartok ในหมายเลข 60 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงทำนองที่เชื่อมกันในขณะที่แนวประสานบรรเลงอยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 80 ของค่าโน้ตตัวดำ โดยเริ่มจากความเร็ว 80 ของค่าโน้ตตัวดำ - 150 ของค่าโน้ตตัวดำ
- ค้นหาทำนองหลัก
- บรรเลงพร้อมกับการร้องเพื่อให้เข้าใจทำนองมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 2.3 Bela Bartok: Mikrokosmos book two หมายเลข 60

3.5 Love of the Three Oranges Op.33 ประพันธ์โดย Sergei Prokofiev

3.5.1 ท่อน March

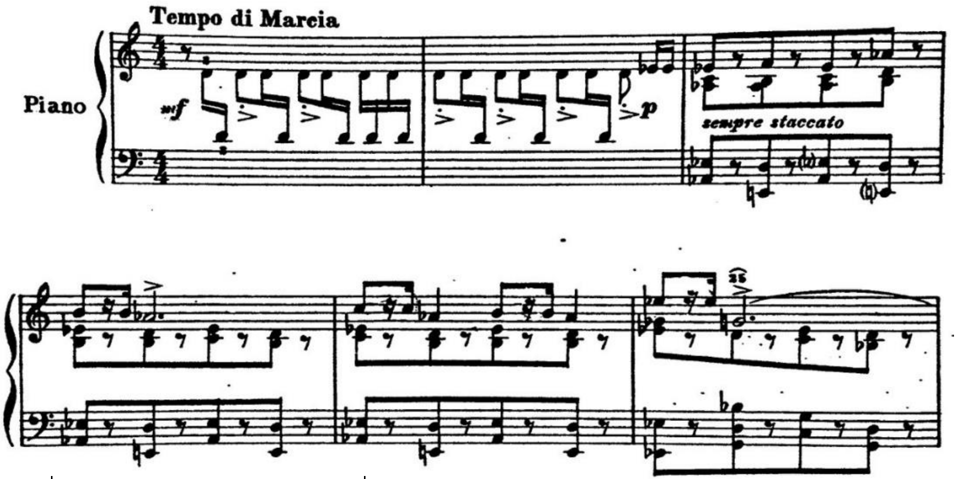
บทประพันธ์นี้อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 โดยไม่ได้กำหนดบันไดเสียงที่ชัดเจน โดยเป็นเอกลักษณ์ที่มีความโดดเด่นของบทประพันธ์ในยุคสมัยนี้ บทประพันธ์นี้อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบรอนโด (Rondo) โดยมีทั้งหมด 5 ตอน คือ ABACA ใช้อัตราจังหวะ Tempo di Marcia หมายถึงจังหวะมาร์ชที่ใช้สำหรับการเดินแถว มีความแข็งแรงของเสียง บรรยากาศของเพลงมีความขึงขังจึงทำให้ทำนองไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงมากเนื่องจากจะเน้นที่ความแข็งแรงของเสียงมากกว่า โดยผู้ประพันธ์ได้อาศัยการเพิ่มโน้ตและการเพิ่มความดังของเสียง (Dynamic) มีเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ใช้โน้ตซ้ำ (Repeated note) และโน้ตที่มีความสั้นเพื่อแสดงถึงบุคลิกของบทประพันธ์มากขึ้น

ห้องเพลงที่ 1 และ 2 เป็นบทนำของบทประพันธ์นี้โดยผู้ประพันธ์ใช้การซ้ำของโน้ต (Repeated note) D (ตัวอย่างที่ 3.5.1.1) เพื่อทำให้บทนำของบทประพันธ์นี้ดึงดูดผู้ฟังโดยมีการเน้นของโน้ตในจังหวะที่ 1 2 และ 3 กล่าวคือเป็นจังหวะตกที่สร้างบรรยากาศของเพลงให้มีความมั่นคงและเสียงที่แข็งแรง โดยมีลักษณะคล้ายกับเสียงแตร

ตัวอย่างที่ 3.5.1.1 การซ้ำของโน้ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอน A ห้องเพลงที่ 3 – 10 โดยทำนองหลักที่ 1 นั้นจะเริ่มที่โน้ต E-flat ในห้องเพลงที่ 2 โดยอยู่ใน 2 โน้ตสุดท้ายก่อนเข้าห้องเพลงที่ 3 ทำนองหลักจะอยู่ที่โน้ตสูงที่สุดของกลุ่มโดยมีเสียงประสานเป็นคอร์ดแท่ง (Block Chord) โดยมีคอร์ด A-flat เป็นคอร์ดหลัก และมีการใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นและตามด้วยตัวหยุดเขบ็ต 1 ชั้นเช่นกันเพื่อให้ผู้ที่บรรเลงนั้นต้องบรรเลงด้วยเสียงที่สั้นตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ (ตัวอย่างที่ 3.5.1.2)



ตัวอย่างที่ 3.5.1.2 ทำนองหลักจะอยู่ที่แนวสุดและมีเสียงประสานเป็นคอร์ดแท่ง (Block Chord)

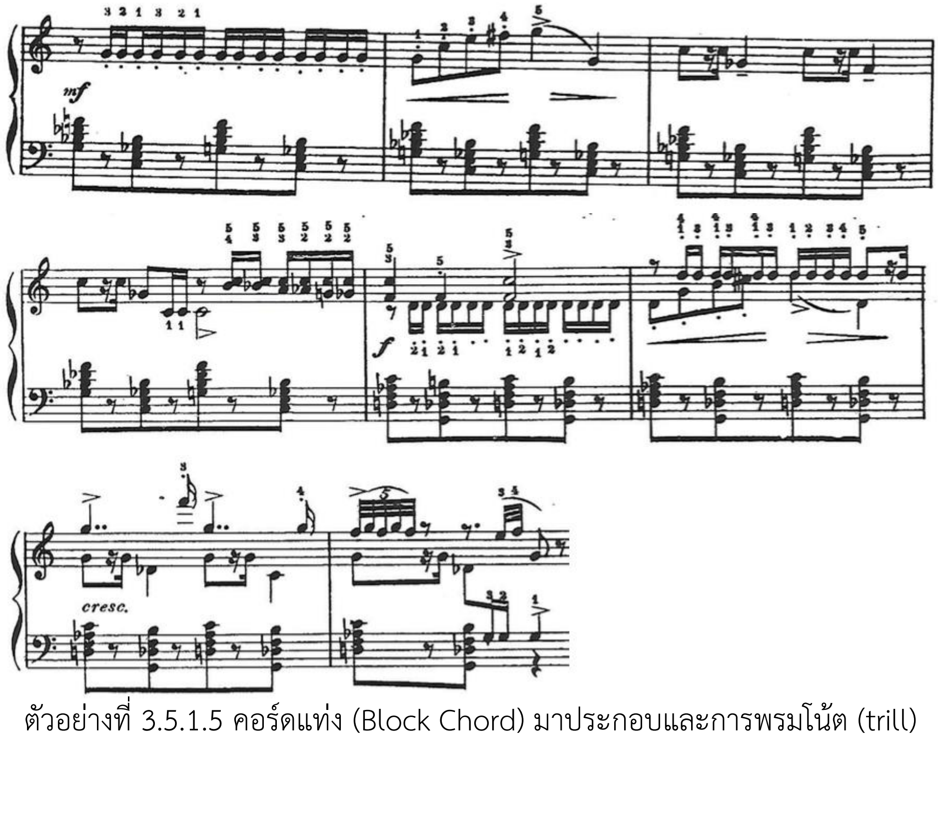
ห้องเพลงที่ 6 – 8 มีการย้ายมาเป็นบันไดเสียง E-flat ซึ่งมีความสำพันธ์เป็นขั้นคู่ 5 ของบันไดเสียง A-flat โดยมีการใช้คอร์ด E-flat minor G minor C minor E-flat major และ B minor (ตัวอย่างที่ 3.5.1.3)

ตัวอย่างที่ 3.5.1.3 การย้ายบันไดเสียงจากบันไดเสียง A-flat สู่บันไดเสียง E-flat

ห้องเพลงที่ 9 การใช้เพเดิล (Pedal) ในห้องเพลงนี้จะใช้พร้อมกับโน้ต F-sharp ในจังหวะแรกของห้องเพลงนี้เพื่อเก็บเสียงและความก้องกังวาล โดยทำนองหลักมีขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เป็นเสียงประสาน และจบตอน A อย่างสมบูรณ์ด้วยคอร์ด D เมเจอร์ ที่แข็งแรงด้วยสัญลักษณ์เน้น (Accent) (ตัวอย่างที่ 3.5.1.4)

ตัวอย่างที่ 3.5.1.4 การใช้เพเดิล (Pedal) พร้อมกับโน้ต F-sharp

ตอน B ห้องเพลงที่ 11 – 18 ทำนองหลักที่ 2 นี้เริ่มจากการใช้โน้ตซ้ำ (Repeated note) และมีการใช้เทคนิคนี้อยู่หลายที่ อาทิ ห้องเพลงที่ 11 การซ้ำโน้ต G ห้องเพลงที่ 15 และ 16 การซ้ำโน้ต D ห้องเพลงการใช้เสียงประสานนั้นได้ใช้คอร์ด G half dim7 คอร์ด C^7 D half^{o7} และ G^{7b5} ที่อยู่ในรูปแบบของคอร์ดแท่ง (Block Chord) มาประกอบ โดยก่อนจบประโยคมีการใช้โน้ตที่คล้ายการพรมโน้ต (trill) ในห้องเพลงที่ 18 (ตัวอย่างที่ 3.5.1.5)

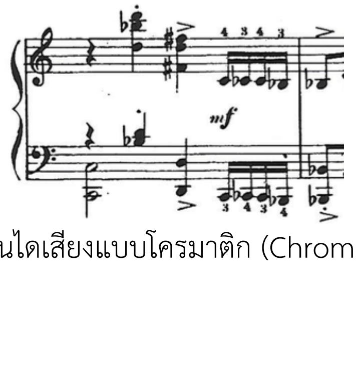


ตัวอย่างที่ 3.5.1.5 คอร์ดแท่ง (Block Chord) มาประกอบและการพรมโน้ต (trill)

ตอน A ห้องเพลงที่ 19 – 26 เป็นส่วนที่ทำนองหลักที่ 1 กลับมาอีกครั้งหนึ่ง โดยมีการเพิ่มการประสานที่เป็นขั้นคู่ 8 เพื่อให้ทำนองมีความแข็งแรง กล่าวคือเป็นการเพิ่มความความดังของเสียง โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดความดังของเสียงไว้ที่ Fortissimo คือความดังของเสียงที่มีความดังมาก (ตัวอย่างที่ 3.5.1.6)

ตัวอย่างที่ 3.5.1.6 ทำนองหลักที่ 1 โดยมีเสียงประสานที่เป็นขั้นคู่ 8

ตอน C ห้องเพลงที่ 26 – 34 ในตอนต้นของตอนนี้มีการนำบันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic Scale) ขาลงมาใช้ (ตัวอย่างที่ 3.5.1.7) ห้องเพลงที่ 27 มีโน้ต B flat เป็นเสียงหลัก โดยบรรยากาศของเพลงในตอนนี้มีความคลุมเครือเนื่องจากทำนองและเสียงประสานอยู่ในย่านเสียงที่ต่ำ และมีการกำหนดระดับของเสียงไว้ที่เบา (Piano) และทำนองหลักอยู่ในมือขวา ห้องเพลงที่ 27 มีการสอดแทรกบันได้เสียงเต็ม (Whole tone scale) ขาขึ้น โดยเพิ่มความดังของเสียงผ่านเสียงที่มีความสูงขึ้นและจำนวนโน้ตในคอร์ด รวมถึงมีการใช้รูปแบบของทำนอง (Pattern) ที่ซ้ำกัน กล่าวคือมีโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นและเขบ็ต 2 ชั้น (ตัวอย่างที่ 3.5.1.8) ห้องเพลงที่ 31 เพิ่มทำนองด้วยการใช้โน้ต C ซ้ำ และขั้นคู่ 4 ขาขึ้นและขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ขาลง ห้องเพลงที่ 33 มีการใช้รูปแบบของโน้ต (Pattern) เช่นเดียวกับห้องเพลงที่ 31 ขณะเดียวกันเสียงประสานนั้นมีการนำคอร์ด A-flat เมเจอร์ B-flat ไมเนอร์ C ไมเนอร์ และ D-flat เมเจอร์ ในรูปแบบคอร์ดแท่ง (Block chord) เป็นคอร์ดในบันไดเสียง A-flat เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.5.1.9) เพื่อเป็นเชื่อมเข้าท่อน A



ตัวอย่างที่ 3.5.1.7 บันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic Scale) ขาลง

ตัวอย่างที่ 3.5.1.8 รูปแบบของทำนอง (Pattern) ที่ซ้ำกัน

ตัวอย่างที่ 3.5.1.9 การนำคอร์ด A flat เมเจอร์ B flat ไมเนอร์ C ไมเนอร์ และ D flat เมเจอร์ ในรูปแบบคอร์ดแท่ง (Block chord) มาประกอบ

ตอน A ห้องเพลงที่ 35 – 40 เป็นส่วนที่ทำนองหลักที่ 1 กลับมาอีกครั้งหนึ่งแต่ครั้งนี้มีการเพิ่มของโน้ตในคอร์ดเพื่อให้สามารถเพิ่มความดังของเสียงและเพิ่มบันไดเสียงโดยมี A-flat เมเจอร์ ขาขึ้น C ไมเนอร์ ขาลง F ไมเนอร์ ขาขึ้น E-flat เมเจอร์ ขาขึ้น และ G เนเจอร์รัล ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 3.5.1.10)

ตัวอย่างที่ 3.5.1.10 การเพิ่มของโน้ตในคอร์ดและเพิ่มบันไดเสียง

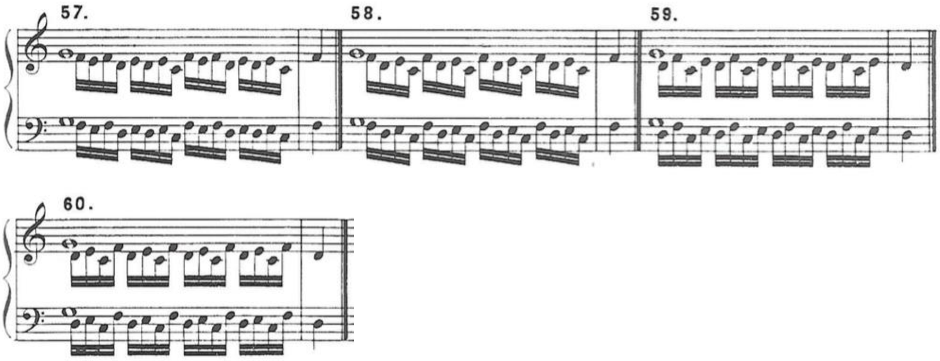
ส่วนหางเพลง (Coda) ห้องเพลงที่ 41 – 44 บรรยากาศแสดงถึงความแข็งแรงในแต่ละคอร์ดที่อยู่ในรูปแบบคอร์ดแท่ง (Block Chord) โดยคอร์ดที่ผู้ประพันธ์นั้นอาจจะเป็นคอร์ดเดียวกันหรือเป็นคอร์ดที่มีสมาชิกคล้ายกันเพื่อให้เกิดเสียงที่ต่างออกไปโดยใช้คอร์ด Fm7 – Dm7, Am – Dm, F, E flat, Am – Dm, G sharp, C, D, A, D sharp – A flat, G, E, D, G, C โดยสองคอร์ดสุดท้ายเป็นการจบบทประพันธ์ด้วย Perfect Authentic Cadence กล่าวเป็นการใช้คอร์ดในลำดับที่ 5 และ 1 ในบันไดเสียง C เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.5.1.11) เพื่อเป็นการจบบทประพันธ์ได้อย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 3.5.1.11 การใช้คอร์ดในช่วงหางเพลง

แนวทางการฝึกซ้อม

1. **ปัญหาที่พบในบทเพลง**
    1.1 การบรรเลงโน้ตซ้ำโดยมีเสียงประสานที่เดินเป็นบันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic)
    1.2 การบรรเลงโน้ตซ้ำ
    1.3 การบรรเลงโน้ตเบสและคอร์ดที่อยู่ในดนตรีประกอบแต่มีความกว้างแต่บรรเลงในมือเดียว
2. **วิธีแก้ปัญหา**
    2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Aloys Schmitt: Preparatory Exercise for the Piano Op.16 หมายเลข 57 – 60 เพื่อให้นิ้วก้อยมีความแข็งแรงมากขึ้นโดยมีวิธีซ้อมดังนี้
    - กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 60 ของค่าโน้ตตัวดำ โดยจะเริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าแล้วจึงค่อยๆเพิ่มอัตราความเร็วไปจนถึงระดับ 112 ของค่าโน้ตตัวดำ
    - การเปลี่ยนส่วนของโน้ตเพื่อความแข็งแรงของนิ้วในส่วนอื่น โดยเริ่มจากการเสียงสั้นและเสียงยาวแล้วสลับเสียงยาวและเสียงสั้น

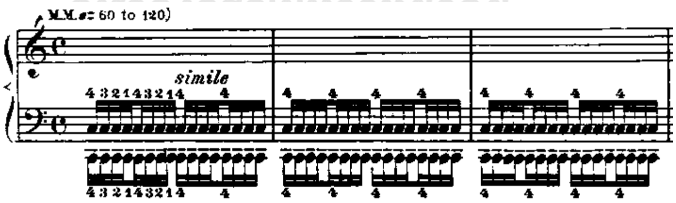
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ตัวอย่างที่ 2.1 Aloy Schmitt: Preparatory Exercise for the Piano Op.16 หมายเลข 57 – 60

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Hanon: The Virtuoso-Pianist หมายเลข 47 เป็นแบบฝึกหัดที่ฝึกการบรรเลงโน้ตซ้ำได้อย่างดี โดยมีวิธีซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็วระดับ 100 ไปจนถึง 168 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงให้โทนเสียงมีความดัง สั้นและแน่น เนื่องจากบทเพลงมีอัตราความเร็วที่ค่อนข้างเร็วและแข็งแรงดังนั้นนิ้วที่บรรเลงในส่วนนี้จึงต้องการความแข็งแรง



ตัวอย่างที่ 2.2 Hanon: The Virtuoso-Pianist หมายเลข 47

2.3 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny: The School of Velocity Op.299 หมายเลข 28 เป็นแบบฝึกหัดที่ฝึกการบรรเลงโน้ตเบสและคอร์ด

โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 70 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 70 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น - 132 ของค่าโน้ตตัวดำ
- บรรเลงมือซ้ายด้วยเสียงที่สั้นและดัง
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.3 Carl Czerny: The School of Velocity Op.299 หมายเลข 28

3.5.2 ท่อน Scherzo

บทประพันธ์อยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 สังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Simple Ternary) และไม่ได้มีการกำหนดบันไดเสียงที่ชัดเจน มีอัตราความเร็วที่ค่อนข้างเร็วโดยกำหนดไว้ที่ Allegro con brio บรรยากาศของเพลงมีความสนุกสนานและขี้เล่นซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของบทประพันธ์ประเภท Scherzo

ตอน A อยู่ในห้องเพลงที่ 1 – 28 โดยห้องเพลงที่ 1 – 4 นั้นถือได้ว่าเป็นบทนำ (Introduction) ของบทประพันธ์นี้ด้วยการนำเสนอขั้นคู่ 3 เมเจอร์ โดยเริ่มจากความดังของเสียง (Dynamic) ที่เบา (Piano) ไปจนถึงความดังของเสียงที่ดังมาก (Fortissimo) และค่อยๆเบาลงจนกลับเข้าสู่เสียงเบาอีกครั้งเพื่อเตรียมเข้าสู่ทำนองหลัก ทำนองหลักได้เริ่มนำเสนอในห้องเพลงที่ 5 – 28 โดยบทประพันธ์นี้มี 2 แนวเสียงหลัก โดยในห้องเพลงที่ 5 เป็นการเริ่มนำเสนอทำนองหลักด้วยแนวเสียงที่ 2 และเชื่อมไปยังแนวเสียงที่ 1 ห้องเพลงที่ 7 มีการใช้โน้ตที่ลักษณ์ 5 พยางค์และ 3 พยางค์ กล่าวคือสามารถบรรเลงในอัตราความเร็ว 5 โน้ตและ 3 โน้ตเท่ากับเขบ็ต 1 ชั้นเพื่อสร้างบรรยากาศของทำนองให้มีความโดดเด่น โดยทั้ง 2 แนวเสียงมีการเคลื่อนของทำนองแบบสวนทาง (Contrary Motion) (ตัวอย่างที่ 3.5.2.1) โดยในส่วนนี้กล่าวได้ว่าศูนย์กลางของเสียงคือ F-sharp สังเกตได้จากมีการใช้คอร์ด F sharp เมเจอร์เป็นหลัก ห้องเพลงที่ 10 มีการใช้บันไดเสียงแบบ โครมาติก (Chromatic Scale) ขาขึ้นมาใช้เป็นทำนอง และมีการเชื่อมกับประโยคเพลงถัดไปด้วย การ

นำเอาโน้ตในคอร์ด G^7 มาเรียงอยู่ในลักษณ์ 5 พยางค์และจบประโยคเพลงในห้องเพลงที่ 12 ด้วยคอร์ด C เมเจอร์ โดยเป็นคอร์ดลำดับที่ V^7 – I เรียกได้ว่าเป็นการจบประโยคเพลงอย่างสมบูรณ์ด้วย Perfect Authentic Cadence (ตัวอย่างที่ 3.5.2.2) ห้องเพลงที่ 13 – 14 ได้นำเสนอทำนองที่มีการใช้บันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic Scale) ขาลง โดยใช้คอร์ด C เมเจอร์ที่มีลักษณะเป็นคอร์ดแตก (Broken Chord) มาเป็นเสียงประสาน 5 ถือได้ว่าศูนย์กลางของเสียงคือ C สังเกตได้จากมีการใช้คอร์ด C เมเจอร์เป็นหลัก ห้องเพลงที่ 15 แนวเสียงทั้ง 2 แนวมีการเคลื่อนของทำนองที่เป็นแบบสวนทางเพื่อเป็นการขยายช่วงเสียงให้มีความใหญ่ขึ้นและเพิ่มสีสันให้กับแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 3.5.2.3) ห้องเพลงที่ 17 – 28 เป็นส่วนที่เชื่อมระหว่างตอน A และตอน B โดยในห้องเพลงที่ 19 มีการย้ายศูนย์กลางของเสียงจาก C กลับไปหา F-sharp เพื่อเป็นการจบตอน A ห้องเพลงที่ 28 เป็นห้องเพลงที่จบอย่างสมบูรณ์ด้วยคอร์ด F-sharp เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.5.2.1 บทนำและทำนองหลักที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.5.2.2 การใช้บันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic Scale) ขาขึ้นเป็นทำนอง

ตัวอย่างที่ 3.5.2.3 การเสนอทำนองที่ใช้บันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic Scale) ขาลง

ตอน B อยู่ในห้องเพลงที่ 29 – 54 ทำนองหลักในท่อนนี้นำเสนอด้วย โหมด C Lydian โดยในเสียงประสานนั้นมีการใช้ เสียงประสานเป็นคอร์ด C เมเจอร์และโน้ต F sharp เป็นเบสโดยถือเป็น Pedal tone ก็ว่าได้ ห้องเพลงที่ 35 การนำเสนอทำนองอยู่ในแนวเสียงที่ 2 โดยการเดินของทำนองมีระยะห่างเป็นคู่ Diminished 8^{th} และ Minor 9^{th} และจบประโยคเพลงด้วยบันไดเสียง G เมเจอร์หรือโหมด Ionian ห้องเพลงที่ 39 เป็นการเริ่มประโยคใหม่ด้วยบันไดเสียง D เมเจอร์โดยที่มีการใช้วัตถุดิบเหมือนกับตอนต้นของตอน B เพียงแต่มีศูนย์กลางของเสียงที่มีความสูงขึ้น กล่าวคือมีการใช้โน้ต E เป็น Pedal tone ห้องเพลงที่ 45 มีการเดินของทำนองมีระยะห่างเป็นคู่ Diminished 8^{th} และ Minor 9^{th} (ตัวอย่างที่ 3.5.2.4) และจบประโยคเพลงด้วยบันไดเสียง A เมเจอร์กล่าวคือมีการเดินของทำนองและเสียงประสานคล้ายห้องเพลงที่ 29 – 38 ในห้องเพลงที่ 49 – 54 เป็นประโยคจบของตอน B เริ่มด้วยการใช้โน้ตในคอร์ด E เมเจอร์เพื่อเป็นทำนองในแนวเสียงที่ 2 ห้องเพลงที่ 51 – 52 มีการเดินของทำนองเป็นขั้นคู่ 9 ก่อนจะมีเคลื่อนทำนองแบบสวนทางเพื่อขยายความดังของเสียงและจบตอนนี้อย่างสมบูรณ์ด้วยคอร์ด F sharp เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.5.2.4 นำเสนอทำนองด้วย โหมด C Lydian

ตอน A ห้องเพลงที่ 55 – 78 นั้นมีวัตถุดิบเหมือนกับในตอน A ในช่วงต้น เพียงแต่จะไม่มีบทนำ โดยในห้องเพลงที่ 79 – 86 ถือว่าเป็นช่วงหางเพลง (Coda) เป็นส่วนที่นำเอาทำนองหลักและวัตถุดิบจากห้องเพลงที่ 5 มาขยายและพัฒนา โดยทำนองจะอยู่ในแนวเสียงที่ 2 และเดินเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์และขั้นคู่ 5 เมเจอร์ เริ่มจากโน้ต E-sharp A-sharp C-sharp และจบบทประพันธ์นี้ด้วยโน้ต F-sharpเนื่องจากมีศูนย์กลางของเสียงเป็น F-sharp (ตัวอย่างที่ 3.5.2.5) ทำให้การจบบทประพันธ์นี้เป็นไปอย่างสมบูรณ์ด้วยบรรยากาศที่สงบ

ตัวอย่างที่ 3.5.2.5 นำเอาทำนองหลักและวัตถุดิบในตอนต้นมาขยายและพัฒนา

แนวทางการฝึกซ้อม

1. **ปัญหาที่พบในบทเพลง**

   1.1 การบรรเลงโน้ต 5 พยางค์และ 3 พยางค์พร้อมกัน

   1.2 การบรรเลงทำนองที่มีการย้ายตำแหน่งที่ความกว้าง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. **วิธีแก้ปัญหา**

   2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Thirty New Studies in Technics Op.849 by Carl Czerny ในหมายเลข 12 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงโน้ตที่มีค่าโน้ตต่างกัน โดยเป็น 5 พยางค์และ 3 พยางค์

   โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

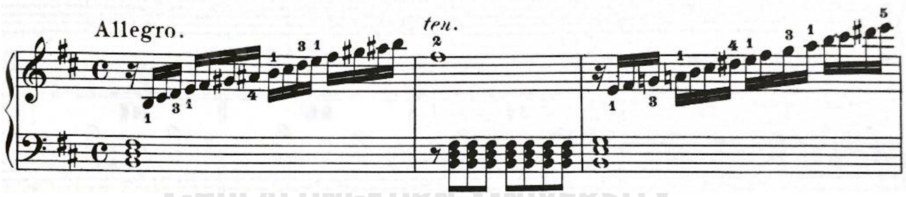
   - กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ โดยเริ่มจากความเร็ว 50 ของค่าโน้ตตัวดำ - 100 ของค่าโน้ตตัวดำ
   - บรรเลงมือซ้ายด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในโน้ตถัดไป

- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.1 Carl Czerny: Thirty New Studies in Technics Op.849 หมายเลข 12

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม One Hundred Progressive Studies For the Piano Op.139 by Carl Czerny หมายเลข 76 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงทำนองที่มีการย้ายตำแหน่งความกว้างโดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 80 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 80 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น - 140 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงมือซ้ายด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในโน้ตถัดไป
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง



ตัวอย่างที่ 2.2 Carl Czerny: One Hundred Progressive Studies Op.139 หมายเลข 76

3.6 Romeo and Juliet, op. 75 ประพันธ์โดย Sergei Prokofiev

3.6.1 ท่อน Danse Populaire (Folk Dance)

ท่อนเพลงนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Round Binary Form; ABA’) นำเสนอบทเพลงด้วยอัตราเร็ว และบรรยากาศเป็นการเล่นที่ร่าเริง มีชีวิตชีวา Allegro giocoso อยู่ในอัตราจังหวะ6/8หรือสองผสม (Compound Duple Time; อัตราจังหวะที่มี 2 จังหวะใหญ่ และแต่ละจังหวะใหญ่เป็นโน้ตประจุดซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 หน่วยย่อย)

ตอน A อยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ เริ่มด้วยบทนำ (Introduction) ห้องเพลงที่ 1 - 4 ช่วงนี้เป็นช่วงที่ทำนองโอ่อ่าสง่างามเพราะใช้คอร์ดแท่ง (Block Chord) ตรงจังหวะตกที่ 1 ของทุกห้องเพลง มีการเครื่องหมาย Sforzando คือเพื่อเน้นให้บรรยากาศของเพลงมีความแข็งแกร่งมากขึ้น ห้องเพลงที่ 4 โดยเริ่มทำนองแรกในช่วงปลายห้องเพลงที่ 4 นี้ เนื้อดนตรีเป็นแบบโมโนโฟนี หรือดนตรีแนวเดียว (Monophony; มีดนตรีหลายแนวเสียงแต่เล่นด้วยโน้ตตัวเดียวกัน) ทำนองที่ 2 เริ่มเข้ามาตั้งแต่ห้องเพลงที่ 7 ถึงห้องเพลงที่ 12 จังหวะที่ 5 ทำนองและแนวบรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 3.6.1.1) เป็นซีเควนซ์ Sequence ที่ตรงไปตรงมา โน้ตทุกตัวถูกปรับเป็นระยะขั้นคู่เท่ากันโดยตลอด (ตัวอย่างที่ 3.6.1.2) โน้ตทุกตัวจะอยู่ต่ำกว่าโน้ตในห้องก่อนหน้าเป็นระยะคู่ 3 มีการซ้ำเกิดขึ้นใน ห้องเพลงที่ 21 โดยส่วนที่พัฒนาขึ้นนั้นคือ Top Note ของมือซ้ายมีการเพิ่มโน้ตตัวเร D เป็นลักษณะการใช้แบบเสียงค้าง (Pedal) และมีการเปลี่ยน จากโน้ต D เป็นโน้ต D-flat ในห้องเพลงที่ 25 – 28 ห้องเพลงที่ 28 – 35 นั้นแนวทำนองมีการใช้คอร์ดแตก (Broken Chord) และเข้าสู่ช่วงเชื่อม (Transition) (ตัวอย่างที่ 3.6.1.3) ทำนองที่ 1 กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 35 แต่วัตถุดิบแตกต่างจากช่วงต้นเพลง กล่าวคือ มีดนตรีประกอบโดยใช้คอร์ดแท่ง (Broken Chord) ซึ่งทำให้เพลงดูมีการพัฒนาที่มากขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.6.1.4) และมีการใช้เบสครึ่งเสียง (Chromatic Bass) เพื่อส่งไปยังคอร์ดจบตอนแรก จะมีเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Authentic Cadence) ในบันไดเสียง G เมเจอร์ ก่อนที่จะมีการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) ไปยังท่อนถัดไป

ตัวอย่างที่ 3.6.1.1 บทนำและทำนองหลักที่ 1

ตัวอย่างที่ 3.6.1.2 ทำนองที่ 2

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.6.1.3 การใช้คอร์ดแตก (Broken Chord) และเข้าสู่ช่วงเชื่อม (Transition)

ตัวอย่างที่ 3.6.1.4 ทำนองที่ 1 และการใช้คอร์ดแตกเป็นดนตรีประกอบ

ตอน B ทำนองใหม่หรือทำนองที่ 2 จะเริ่มเข้ามาในห้องเพลงที่ 60 – 66 เริ่มด้วยกุญแจเสียง D-flat เมเจอร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับกุญแจเสียง D เมเจอร์เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ (Related Key; กุญแจเสียงที่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกันเพียงขั้นเดียว) ทำนองจะอยู่ในแนวเสียงบนใช้บันไดเสียงขาลง ด้านแนวดนตรีประกอบ (Accompaniment) นั้นมีการใช้ลักษณะการซ้ำเป็นรูปแบบ (pattern) และมีความเข้มเสียงดังมาก (ตัวอย่างที่ 3.6.1.5) วัตถุดิบที่ใช้ในช่วงนี้แตกต่างจากตอน A ในห้องที่ 69 เริ่มมีการนำทำนองที่สองมาพัฒนา (Development) แล้วเข้าสู่ท่อนเชื่อในห้องที่ 71 เพื่อที่จะเปลี่ยนไปยังกุญแจเสียง A flat เมเจอร์ ในช่วงห้องเพลงที่ 80 ทำนองเกิดการเปลี่ยนแปลงโดยการนำวัตถุดิบเดิมในตอนต้นของตอนมาพัฒนาซึ่งอยู่ในมือซ้ายหรือแนวเบส

ตัวอย่างที่ 3.6.1.5 ทำนองจะอยู่ในแนวเสียงบนใช้บันไดเสียงขาลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตอน A' กลับมาในห้องเพลงที่ 86 – 93 ก่อนที่จะเข้าสู่กุญแจเสียง E-flat เมเจอร์ ด้วยทำนองและวัตถุดิบเดียวกับทำนองหลักที่ 1 เพียงแต่เปลี่ยนย่านเสียงของทำนองให้อยู่ในแนวเสียงต่ำ ในห้องเพลงที่ 94 นี่เองมีการไล่โน้ตขึ้นด้วยกุญแจเสียง E flat เมเจอร์เพื่อส่งไปยังห้องเพลงถัดไป (ตัวอย่างที่ 3.6.1.6) หรือห้องเพลงที่ 95 ความเข้มเสียงนี้เองเป็นตัวบอกว่าเพลงค่อยๆดังขึ้นเพื่อที่จะส่งไปยังบันไดเสียง E flat เมเจอร์ในห้องเพลงถัดไป ห้องเพลงที่ 95 – 96 มีการใช้เทคนิคค้างสียงเพื่อสร้างสีสันของเพลงให้มีมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.6.1.7) ห้องเพลงที่ 98 – 104 ทำนองได้ถูกเปลี่ยนมาบรรเลงด้วยมือซ้าย ส่วนมือขวานั้นใช้การการบรรเลงแบบ คอร์ดแตก (Broken Chord) โดยในทำนองนั้นมีเครื่องหมายแสดงความเข้มเสียงประกอบกับโน้ตทุกตัว ห้องเพลงที่ 106 – 108 ทำนองที่ 1 เข้ามาอีกครั้งในย่านเสียงต่ำและนำเพลงเข้าสู่บรรยากาศของ C เมเจอร์ซึ่งเป็นบันไดเสียงโทนิก (Tonic) ของท่อนนี้ ก่อนที่จะมีทำนองซึ่งมีลักษณะเป็นแบบโครมาติกเข้ามาในห้องเพลงที่ 115 ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 118 ไปจนจบมีแนวทำนองในระดับเสียงเดิมของทำนองในตอน A กลับมาอีกครั้ง มือซ้าย

หรือแนวเสียงประสานหรือดนตรีประกอบถูกบรรเลงแบบคอร์ดแตก (ตัวอย่างที่ 3.6.1.8) (Broken Chord) ซึ่งมีความแตกต่างจากตอนต้นเพลงเล็กน้อย ในตอนจบของบทเพลงมีการกลับมาของทำนองหลักที่ 1 บางส่วนด้วยความเข้มของเสียงที่เบาและจบบทเพลงด้วยคอร์ด Csus4 – D เป็นเคเดนซ์แบบกึ่งเปิด

ตัวอย่างที่ 3.6.1.6 ทำนองหลักที่ 1 ในบันไดเสียง E-flat เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.6.1.7 การใช้เทคนิคค้างสียง

ตัวอย่างที่ 3.6.1.8 ทำนองในตอน A กลับมาอีกครั้ง และแระกอบด้วยคอร์ดแตก

แนวทางการฝึกซ้อม

1. ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 การบรรเลงโน้ตใน 2 แนวทำนองที่มีความคล้ายกันโดยมือขวาเป็นทำนอง

1.2 การบรรเลงบันไดเสียงด้วยความเร็ว

2. วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Mikrokosmos book Three by Bela Bartok หมายเลข 77 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงโน้ต 2 แนวทำนองที่มีความคล้ายกันโดยมือขวาเป็นทำนอง

โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 80 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 70 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น – 120 ของค่าโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงมือซ้ายด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในโน้ตถัดไป
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.1 Bela Bartok: Mikrokosmos book Three หมายเลข 77

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม The Virtuoso Pianist by C.L. Hanon หมายเลข 39 ในบันไดเสียง E flat เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงบันไดเสียงที่บรรเลงด้วยความเร็วโดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 60 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 70 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น - 150 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงมือขวาด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในโน้ตถัดไป
- ลองใช้นิ้วเสมือนจริงกับในบทเพลง
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2.2 C.L. Hanon: The Virtuoso Pianist หมายเลข 39

3.6.2 ท่อน Scene

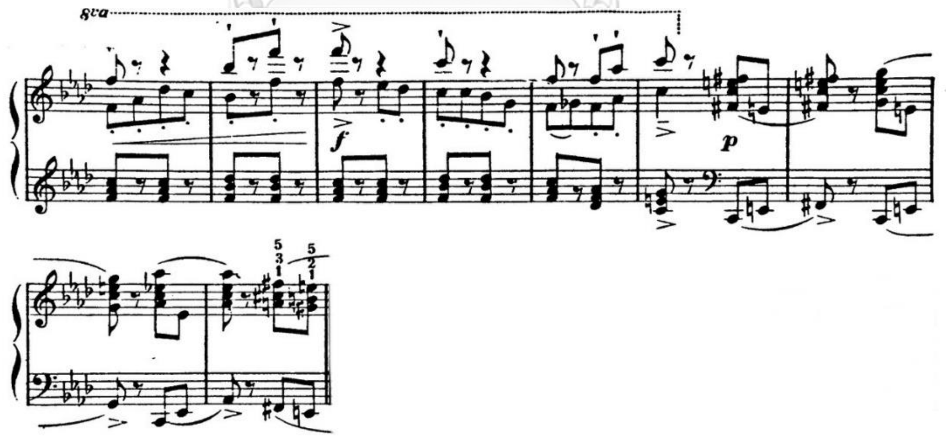
ท่อนนี้อัตราความเร็วคืออัลเลเกร็ตโต (Allgretto) บทนี้ เป็นท่อนหนึ่งในบทประพันธ์ชุดโรมิโอกับจูเลียตของโปรโคเฟียฟ อยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน แบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form) เพลงอยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 หรือสองธรรมดา (Simple Duple Form)

ตอน A ทุกโน้ตจะลงตรงกับจังหวะตก ทำนองแรกเข้ามาในห้องที่ 4 ในช่วงแนวเสียงต่ำ (มือซ้าย) ค่อยๆเข้ามาด้วยความเข้มเสียงที่เบา มีการใช้เครื่องหมายต่างๆเพื่อเป็นการกำหนดลักษณะความเป็นไปของบทเพลง ในห้องเพลงที่ 12 – 22 ทำนองที่ 2 เข้ามาในย่านเสียงสูง (มือขวา) โดยแนวดนตรีประกอบในมือซ้ายใช้เทคนิคการบรรเลงแบบคอร์ดแท่ง (Block Chord) และต่อด้วยห้องเพลงที่ 23 ทำนองที่สามเข้ามาด้วยย่านเสียงกลางในลักษณะของคอร์ดแท่ง สังเกตจากโน้ตสูง (High Note) ของทำนองที่ 1 กลับมาอีกครั้งในห้องเพลงที่ 27 ไปจนถึงห้องเพลงที่ 37 (ตัวอย่างที่ 3.6.2.1)

ตัวอย่างที่ 3.6.2.1 ทำนองแรกที่อยู่ในย่านเสียงที่สูงและต่ำ

ตอน B ห้องเพลงที่ 38 – 59 เริ่มด้วยบันไดเสียงเสียง F ไมเนอร์ ทำนองแรกกลับมาอีกครั้งในห้องเพลงที่ 40 มีการพัฒนาโดยใช้การแปลงลักษณะแต่ระยะห่างระหว่างโน้ตยังเท่าเดิม ตัวอย่างที่ (3.6.2.2) ซึ่งมีระยะห่างระหว่างขั้นคู่เมื่อเทียบกับทำนองแรกนั้นต่ำกว่าเป็นระยะขั้นคู่ 6 ในห้องเพลงที่ 47 มีการใช้เสียงประสานหรือแนวสนับสนุนในเบสเป็นโน้ตเสียงค้างและมีแนวทำนองที่เกิด การพัฒนาวัตถุดิบแล้วในห้องเพลงที่ 49 ซึ่งอยู่ในย่านเสียงสูง โดยมีช่วงเชื่อมเข้าสู่บันไดเสียง D เมเจอร์ในห้องเพลงที่ 56 (ตัวอย่างที่ 3.6.2.3) และกลับเข้าสู่ตอน A ในห้องเพลงที่ 60 ในช่วงนี้อาจจะคิดเป็นตอน A’

ตัวอย่างที่ 3.6.2.2 การพัฒนาโดยใช้การแปลงลักษณะแต่ระยะห่างระหว่างโน้ตยังเท่าเดิม



ตัวอย่างที่ 3.6.2.3 ช่วงเชื่อมเข้าสู่บันไดเสียง D เมเจอร์

การย้อนกลับของตอน A’ ในครั้งนี้จะพบในตอน B มีความชัดเจนและมีส่วนที่พัฒนาที่เห็นได้ชัด มีการเพิ่มโน้ตโดมินันท์ของบันไดเสียง D เมเจอร์เข้ามาในห้องเพลงที่ 70 (ตัวอย่างที่ 3.6.2.4) เพื่อเป็นเสียงประสาน (Harmony) กับทำนอง ทำนองเพลงถึงจุดสำคัญของตอน A ในห้องเพลงที่ 79 ทำนองในช่วงท้ายของเพลงนี้เกิดจากการพัฒนามาจากวัตถุดิบในตอนต้นและทำนองแรกเพื่อที่จะจบ

ด้วยคอร์ด D เมเจอร์ ในความดังของเสียงที่ดังเพื่อเน้นและสร้างบรรยากาศที่มีตกใจเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 3.6.2.5)

ตัวอย่างที่ 3.6.2.4 การเพิ่มโน้ตโดมินันท์ของบันไดเสียง D เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.6.2.5 การพัฒนาจากวัตถุดิบในตอนต้นและทำนองแรก

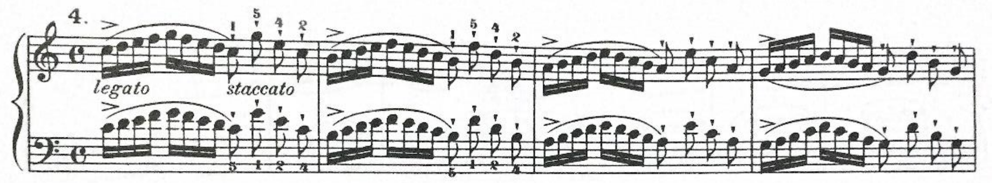
แนวทางการฝึกซ้อม

1. **ปัญหาที่พบในบทเพลง**
    1.1 การบรรเลงโน้ตที่สั้นและชัด
    1.2 การบรรเลงขั้นคู่ 6
    1.3 การกระโดดของทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. **วิธีแก้ปัญหา**
    2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Pianoforte Studies by Friedrich Wieck หมายเลข 43 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงโน้ตที่มีค่าโน้ตที่สั้น โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้
    - กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น - 180 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
    - บรรเลงด้วยเสียงที่สั้นและมีความดังเบาของเสียงที่ดัง

- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง



ตัวอย่างที่ 2.1 Friedrich Wieck: Pianoforte Studies หมายเลข 43

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Mikrokosmos Exercise by Bela Bartok หมายเลข 23 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงขั้นคู่ 6

โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 80 ของค่าโน้ตตัวดำ โดยเริ่มจากความเร็ว 80 ของค่าโน้ตตัวดำ - 120 ของค่าโน้ตตัวดำ
- บรรเลงมือขวาด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในโน้ตถัดไป
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง
- เปลี่ยนโน้ตเป็นคอร์ดเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.2 Bela Bartok: Mikrokosmos Exercise หมายเลขที่ 23

2.3 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม The School of Velocity Op.299 by Carl Czerny ในหมายเลข 1 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงทำนองที่มีการย้ายตำแหน่งความกว้าง

โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 70 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น - 150 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงมือขวาด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในโน้ตถัดไป

- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.3 Carl Czerny: The School of Velocity Op.299 หมายเลข 1

3.6.3 ท่อน Mercutio

บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form) ในอัตราจังหวะ3/4หรือสามธรรมดา (Simple Triple Time) เนื้อดนตรีในช่วงท่อนนำเสนอ (Introduction) นี้เป็นแบบดนตรีแนวเดียว หรือ โมโนโฟนี (Monophony) เพราะว่าเป็นดนตรีสองแนวแต่เล่นโน้ตตัวเดียวกัน ในช่วงคู่แปด

ตอน A (ห้องเพลงที่ 1 – 44) อยู่ในบันไดเสียง A flat เมเจอร์ ทำนองแรกเข้ามาในห้องเพลงที่ 5 มีการใช้เทคนิคซ้ำและซีเควนซ์อย่างกว้างขวาง โดยห้องเพลงที่ 1 – 8 เป็นบทนำที่มี ความแข็งแรงจากทำนองที่ใช้เป็นขั้นคู่ 8 รวมถึงคอร์ดแท่ง (ตัวอย่างที่ 3.6.3.1) มีการใช้คอร์ดใน แนวประกอบเป็นคอร์ดแท่งในจังหวะยก โดยทำนองหลักมีการใช้บันไดเสียง A flat เมเจอร์ขาขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.6.3.2) ทำนองที่ 2 เริ่มด้วยบันไดเสียง G เมเจอร์ในห้องเพลงที่ 15 ก่อนที่จะย้ายไปยังทำนองที่ 3 ที่บันไดเสียง E ไมเนอร์ ในห้องเพลงที่ 19 ซึ่งมีความสัมพันธ์ของบันไดเสียง G เมเจอร์และบันไดเสียง E ไมเนอร์นั้น เป็นกุญแจเสียงร่วม (Relative Key;กุญแจเสียงที่ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงร่วมกัน) (ตัวอย่างที่ 3.6.3.3) ทำนองที่ 4 ในห้องเพลงที่ 23 อยู่ในบันไดเสียง A-flat เมเจอร์ มีการเตรียมการเปลี่ยนบันไดเสียงตั้งแต่ห้องเพลงที่ 27 เพื่อที่จะนำเข้าสู่ทำนองที่ 1 ในห้องเพลงที่ 31 – 36 ทำนองที่สองเริ่มเข้ามามีบทบาทต่อในห้องที่ 37 โดยการนำมาพัฒนาให้มีสีสันเสียงที่มากขึ้น เช่นการผสมผสานหน่วยจังหวะ เป็นต้น ห้องเพลงที่ 37 – 38 ทำนองในช่วงนี้แสดงความหนาแน่นลักษณะจังหวะที่กระชับ ในช่วง 2 ห้องแรกมีโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและต่อมาเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นทั้งหมด ห้องเพลงที่ 41 – 44 ทำนองจากช่วงนำเสนอย้ายมาอยู่ในส่วนท้ายของตอนเพื่อที่จะส่งไปยังตอน B (ตัวอย่างที่ 3.6.3.4)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.6.3.1 ทำนองที่ใช้ประสานเป็นขั้นคู่ 8 และการใช้คอร์ดแท่ง

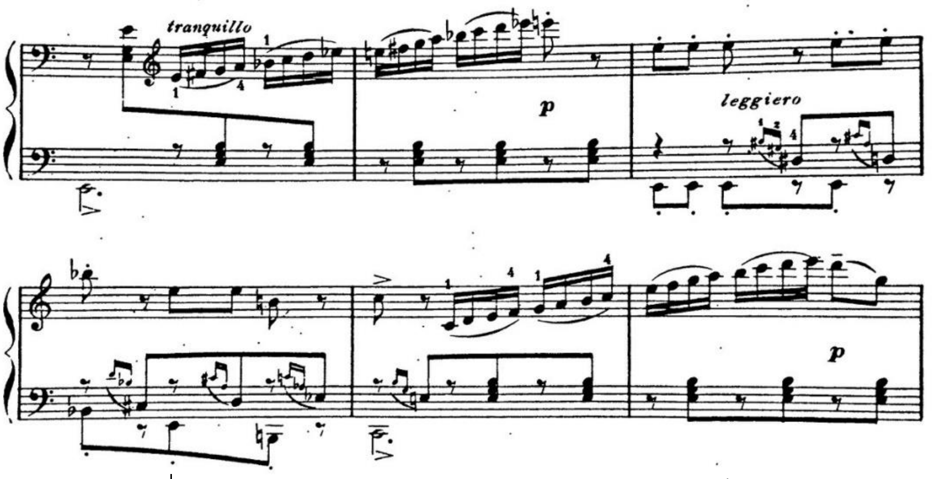
ตัวอย่างที่ 3.6.3.2 คอร์ดในแนวประกอบเป็นคอร์ดแท่งในจังหวะยก

ตัวอย่างที่ 3.6.3.3 ทำนองใหม่ในบันไดเสียง E ไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 3.6.3.4 ทำนองจากช่วงนำเสนอย้ายมาอยู่ในส่วนท้ายของตอน

ตอน B (ห้องที่ 45 – 64) เริ่มตอนด้วยบันไดเสียง E ไมเนอร์ มีการใช้เทคนิคการซ้ำเหมือนเป็นบทนำ ก่อนที่จะไปยังบันไดเสียง E ไมเนอร์ และ Bb เมเจอร์ ซึ่งสลับกันเล่นเป็นกลุ่มของเขบ็ตสองชั้นกลุ่มละสี่ตัว โดยไล่บันไดเสียงขาขึ้น (Ascending) โดยคอร์ดมือซ้ายเป็นคอร์ดโทนิก E ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 3.6.3.5) เพื่อที่จะส่งไปยังห้องเพลงที่ 55 ซึ่งเป็นช่วงที่เอาทำนองของตอน B มาพัฒนา โดยการเล่นเป็นทำนองคู่ (Double Melody) ซึ่งประสานกับแนวเบสเป็นระยะคู่ 15 หรือ 2 ออกเตฟ (Octaves) มีโน้ตประดับในช่วงของมือซ้าย เดินเป็นโครมาติก (ตัวอย่างที่ 3.6.3.6) ก่อนที่จะใช้บันไดเสียงขาขึ้นส่งไปยังห้องเพลงที่ 59 ย้อนทำนองที่ 2 อีกครั้ง ห้องเพลงที่ 63 – 64 ใช้บันไดเสียงขาขึ้นและคอร์ดมาบรรเลงสลับไปมาระหว่างบันไดเสียง E ไมเนอร์ และ E-flat เมเจอร์ เพื่อเชื่อมเข้าสู่ตอน A’ (ตัวอย่างที่ 3.6.3.7)

ตัวอย่างที่ 3.6.3.5 กลุ่มของเขบ็ตสองชั้นกลุ่มละสี่ตัว โดยไล่บันไดเสียงขาขึ้น (Ascending)



ตัวอย่างที่ 3.6.3.6 โน้ตประดับในช่วงของมือซ้าย เดินเพลงเป็นโครมาติก

ตัวอย่างที่ 3.6.3.7 บันไดเสียงขาขึ้นสลับไปมาระหว่างบันไดเสียง E ไมเนอร์ และ E flat เมเจอร์

ตอน A’ มีการกลับมาของทำนองเดิมอีกครั้งแต่มีความแตกต่างจากตอน A คือในห้องเพลงที่ 74 – 75 นั้นมือซ้ายมีการเพิ่มบันไดเสียง F# เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.6.3.8) แบบประสานเสียงคู่แปด (Octave) ในช่วงขาขึ้นเพื่อที่จะส่งไปยังคอร์ดในห้องเพลงถัดไป ห้องเพลงที่ 86 มีการนำเอาทำนองแรกมาพัฒนาก่อนที่จะขยายในห้องเพลงที่ 90 โดยเพิ่ม Tension ของคอร์ดเพื่อให้เสียงเกิดความนุ่มและลึกลับมากยิ่งขึ้น ก่อนที่จะนำมาสู่ส่วนสุดท้ายของเพลง ซึ่งเป็นการจบประโยคเพลงด้วยทำนองที่เดินเป็นบันไดเสียงขาขึ้นเพื่อเข้าไปยังคอร์ดแท่ง และในช่วงท้ายนี้เองมีการใช้คอร์ดแตก (Broken Chord) เพื่อเพิ่มสีสันของเพลงก่อนที่จะจบด้วยความเข้มเสียงระดับดังมาก โดยจบเพลงด้วยคอร์ดโทนิกของกุญแจเสียง A-flat เมเจอร์ ด้วยบรรยากาศของเพลงที่แข็งแรงและยิ่งใหญ่ (ตัวอย่างที่ 3.6.3.9)

ตัวอย่างที่ 3.6.3.8 การเพิ่มบันไดเสียง F# เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.6.3.9 การนำเอาทำนองแรกมาพัฒนาและขยาย

แนวทางการฝึกซ้อม

1. ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 การบรรเลงโน้ตประดับที่มีความห่างของโน้ตที่กว้าง

1.2 การบรรเลงคอร์ดแท่งที่มีความกว้างกว่ามือของผู้แสดง

1.3 การบรรเลงคอร์ดแตกด้วยความเร็ว

2. วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม The School of Velocity Op.299 by Carl Czerny หมายเลข 37 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงโน้ตประดับที่มีความกว้าง

โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 60 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 60 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น – 100 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงมือซ้ายด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในคอร์ดถัดไป
- นำโน้ตในเพลงมาบรรเลง
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่าง Carl Czerny: The School of Velocity Op.299 หมายเลข 37

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม The Virtuoso Pianist by C.L. Hanon หมายเลข 60 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงโน้ตที่มีค่าโน้ตที่สั้น

โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 40 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 40 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น – 90 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น

- บรรเลงมือขวาด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในคอร์ดถัดไป
- นำโน้ตในเพลงมาบรรเลง
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้ในบทเพลง

ตัวอย่าง C.L. Hanon: The Virtuoso Pianist หมายเลข 60

2.3 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่สามารถใช้ฝึกซ้อม Mikrokosmos by Bela Bartok หมายเลข 79 เป็นการฝึกซ้อมการบรรเลงคอร์ดแตกด้วยความเร็ว โดยมีวิธีการซ้อมดังนี้

- กำหนดอัตราความเร็วด้วยเครื่องจับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 80 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเริ่มจากความเร็ว 80 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น – 180 ของค่าโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น
- บรรเลงทั้ง 2 ด้วยเสียงที่สั้นและดัง โดยต้องมีการเตรียมมือในโน้ตถัดไป
- เปลี่ยนส่วนของจังหวะเพื่อการปรับใช้

ตัวอย่าง Bela Bartok: Mikrokosmos book Three หมายเลข 79

บทที่ 4

โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดงและสูจิบัตรรายการ

4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดง

4.2 สูจิบัตรรายการ

Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University

Presents

Master Piano Recital

By

Tatsawan Phuriroengpoom

Friday, April 6th, 2018, 4:00 pm.
Tongsuang's Piano Recital Hall
54/1 Sukhumvit Soi 3 (North Nana)

Program

Keyboard Sonata in G Major K.13	Domenico Scarlatti
Keyboard Sonata in E Minor K.98	
Piano Sonata in E flat Major Op.27 No.1	Ludwig van Beethoven
- Andante - Allegro - Andante	
- Allegro malto e vivace	
- Adagio con espressione	
- Allegro vivace	

- Intermission -

Kinderszenen Op.15	Robert Schumann
- Von fremden Ländern und Menschen	
- Kuriose Geschichte	
- Hasche-Mann	
- Bittendes Kind	
- Glückes genug	
- Wichtige Begebenheit	
- Träumerei	
- Am Kamin	
- Ritter vom Steckenpferd	
- Fast zu ernst	
- Füchtenmachen	
- Der Dichter spricht	
Love of Three Oranges Op.33ter	Sergei Prokofiev
- March	
- Scherzo	
Romeo and Juliet Op.75	Sergei Prokofiev
- Danse Populaire	
- Scene	
- Mercutio	

Domenico Scarlatti: Sonata in G major K.13 and E minor K.98

Domenico Scarlatti was an illustrious Italian composer whose prodigious work defined all lines of early classical music despite his style being highly baroque-based. His father, Alessandro Scarlatti, had considerable influence over him in his early years that heightened Domenico's interest and passion for the subject. Walking in the shadow of a renowned musician seemed like a daunting task to Domenico at first, but he went on to make a mark so permanent that it changed the face of music forever. Like his father, Domenico was a composer of great integrity, taste and fecundity. Some of his indelible works were the harpsichord pieces that happened to be one of the most novel productions of his career. His thematic development and taste in music also got him to compose a wide variety of keyboard sonatas, operas, concertos and even cantatas. As the 'Maestro di Capalla'; a name he inherited from his father, he went on to play for the Royals and rose to eminence. His prominent works were studied centuries later by upcoming musicians who felt the magnitude of his music and were greatly influenced by his works. Some of his unforgettable pieces were the 'Narciso' and more than 500 harpsichord sonatas that had gypsy, and modern dance rhythm influences.

The brilliant Sonata G major, K.13/L.486/P.69 (Presto) is full of hand-crossings which are functionally pointless but visually exciting. The sonata also has a sprinkling of Scarlatti's famous "trumpet-calls"

An example of scarlatti's control over rhythmic motion in the retarding of the cadences can be found in the sonata in E minor,K.98/L.325/P.219 (Allegrissimo), discovered among the menuscripts in the archives of the Metropolitan Cathedral in Valladolid, Spain

Ludwig van Beethoven: Piano Sonata Op.27 No.1

The two sonatas of Opus 27 has subtitle name as "Quasi una fantasia" [in the manner of a fantasy], Beethoven pulled up anchor and set out on two unique journeys of exploration. Beethoven composed the four movements of Op. 27 No. 1 as one continuous piece, with no pauses between the sections [attacca].

The first movement abandons the typical sonata form. Instead, it is structured as a ternary beginning in an andante tempo with a contrasting middle section in C major. The movements proceed without any interruption between them, a device that Beethoven used frequently.

The second movement, also in a ternary form, has the character of a scherzo and trio. However, the contrast between the scherzo and trio sections is not as pronounced as expected. In the recapitulation of the first section, Beethoven presents an interesting variation by delaying the right hand's figures by an eighth note.

The third movement, another slow movement though this time in an adagio tempo, serves as nothing more than an introduction to the finale. Not even the simplest forms can be used to describe this brief movement. It consists essentially of a single melody, twenty-four bars in length. While this melody does process three distinctive musical sentences creating a miniature A-B-A' design, it does not fulfill even the basic requirements of the simplest ternary form. A three-measure codetta closes the movement on a half cadence in E-flat major and leads into the finale.

The finale is a jubilant sonata-rondo. It begins with a rumble, both melody and countermelody appearing in the low register of the piano, that sounds like bubbling-over excitement. This is then repeated with the melody in the treble and the rondo's theme is given in full. The melodic and rhythmic elements of this tune are then developed throughout the movement. Unusually, Beethoven returns to the Adagio theme of the previous

Robert Schumann: Kinderszenen Op.15

Kinderszenen, "Scenes from Childhood", Opus 15 is a set of thirteen pieces of music for piano written on during the spring of 1838. In this work, Schumann provides us with his adult reminiscences of childhood. When Schumann wrote Kinderszenen, he was deeply in love with Clara Wieck, soon to become his wife over the objections of her overbearing father. The composer worked at a feverish pace, composing these pieces in just several days. Actually, he wrote about thirty small pieces, but trimmed them to the thirteen that comprise the set. The 13 pieces showcase their creator's musical imagination at the peak of its poetic clarity. As a result, the Kinderszenen have long been staples of the repertoire as utterly charming yet substantial miniatures, the sort of compact keyboard essays in which Schumann's genius found full expression. In March of that year, Schumann wrote to Clara, "I have been waiting for your letter and have in the meantime filled several books with pieces.... You once said to me that I often seemed like a child, and I suddenly got inspired and knocked off around 30 quaint little pieces.... I selected several and titled them Kinderszenen. You will enjoy them, though you will need to forget that you are a virtuoso when you play them."

The Kinderszenen are a touching tribute to the eternal, universal memories and feelings of childhood from a nostalgic adult perspective. They are fairly simple in terms of execution, and, of course, their subject matter deals with the world of children. From spirited games to sleeping and dreaming, Kinderszenen captures the joys and sorrows of childhood in a series of musical snapshots. Schumann described the titles as "nothing more than delicate hints for execution and interpretation".

Sergei Prokofiev: The Love of Three Oranges Op.33

The Love of Three Oranges has generally been Prokofiev's most popular opera, though in the latter part of the twentieth century War and Peace (1942 - 1951) garnered as many performances and far more recordings, and The Fiery Angel (1919 - 1927) also gained wide currency. What has made the music of the Love for Three Oranges more familiar than his other operatic fare is the popular concert suite derived from it, Op. 33bis (1924) and this pair of piano pieces. The March has been transcribed for several different instruments and band ensembles, in fact, and was used as the theme for an immensely popular American radio show in the mid-twentieth century called "Your FBI in Peace and War."

Prokofiev fashioned extremely effective transcriptions of these two numbers from the opera, making them sound quite native to the keyboard genre. The March first appears in the opera just before Truffaldino attempts to make the melancholic Prince laugh. In this piano version, the rhythms are less springy, but the pungent dissonances have more color and bite, and the famous march tune manages to sound both suave and sassy. The Scherzo is heard in the opera at the outset of the Prince's search for the three oranges. This piano version is just as perky and nearly as colorful in capturing the fantasy of the orchestral rendition.

Sergei Prokofiev: Romeo and Juliet Op.75

The ballet *Romeo and Juliet* was suggested to Prokofiev during a visit to Russia in 1934 by the then director of the Leningrad State Academic Theatre. Political changes led to the rejection of the proposal, but it was eventually accepted by the Bolshoy in Moscow, though Prokofiev was induced to change the happy ending. Completed in 1936, it was eventually given its first stage performance in Brno in 1938. Prokofiev had, meanwhile, drawn concert suites from the score and in 1937 made piano arrangements of ten pieces, published as Opus 75.These start with *Dance* for the people in 6/8 and a duple-time *Scene* from the first act. A relatively stately *Minuet* is followed by a lively depiction of *Juliet as a young girl*, in an ante-room in her father's house accompanied by her amiable and fussy old nurse. The masked ball, marked *Andante marciale,* that follows is to bring the lovers together for the first time, while the ominous music of the feuding families, *The Montagues and the Capulets*, familiar now in other contexts, is used in the ballet for the Prince's command and a dance of the knights at the Capulet ball. *Friar Laurence*, whose well-meaning intervention is the direct cause of the tragedy, is portrayed in soothing terms, followed by the rapid and whimsical humour of Romeo's kinsman *Mercutio*. The elegant *Dance of the Girls with Lilies* seeks to wake Juliet on the morning of her proposed wedding with Paris and the ten pieces end with the sad parting of the lovers.

Biography

Tatsawan Phuriroengpoom had graduated with the Bachelor of Music in piano performance from the Faculty of Music, Silpakorn University

Tatsawan had participated in masterclass under the famous artist – Mintra Alice Tham and Stefano Miceli. She had participated to join in Faculty's activities e.x. Silpakorn – Kasetsart Piano Friendship and Silpakorn – Rangsit Piano Friendship. She performed in Art Music Festival IX at CU Music Hall, Art and Culture Building, Chulalongkorn University and "Tongsuang Israngkun and His Rhythmic Icons in Concert X" at Tongsuang's Concert Salon ang Gallery.

Currently, She is a candidate for the master degree under the piano tutorage of Assoc. Prof. Tongsuang Israngkun na Ayudhya

บทที่ 5

คำแนะนำและบทสรุป

5.1 คำแนะนำ

5.1.1 การเตรียมตัวของผู้แสดง

การเตรียมตัวของผู้แสดงนั้น ผู้แสดงต้องหมั่นฝึกซ้อมบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงเพื่อที่จะแสดงจากความจำ รวมไปถึงการหาข้อมูลเพิ่มเติมในด้านการประพันธ์เพื่อการตีความที่ถูกต้องและถ่ายทอดต่อผู้ฟัง รวมถึงเข้าเรียนเปียโนกับอาจารย์ผู้สอนอย่างสม่ำเสมอ

5.1.2 การคัดเลือกบทเพลง

การคัดเลือกบทเพลงนั้นผู้แสดงได้คำนึงถึงความน่าสนใจของบทเพลงทั้งในด้านความไพเราะของบทเพลง ผู้ฟังสามารถเข้าถึงได้ และจะต้องมีมาตรฐานในระดับปริญญามหาบัณฑิต

5.1.3 การจัดสถานที่และเครื่องดนตรี

ผู้แสดงควรจะต้องฝึกซ้อมกับสถานที่จริงเพื่อสร้างความมั่นใจและความคุ้นเคยต่อสถานที่เพื่อผู้ที่มาฟังจะได้รับเสียงเพลงที่ดีและไพเราะที่สุด

5.1.4 การเตรียมการและจัดสถานที่

- ควรติดต่อเพื่อขอใช้สถานที่ล่วงหน้าอย่างน้อย 2 เดือน
- ควรเชิญคณะกรรมการและแขกล่วงหน้าอย่างน้อย 1 เดือน
- ควรประชาสัมพันธ์ตามสื่อออนไลน์และออฟไลน์อย่างน้อย 1 เดือน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 บทสรุป

วิทยานิพนธ์การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ทำให้ผู้แสดงได้ศึกษาข้อมูลของบทเพลงทั้งในด้านของการตีความบทประพันธ์ การวิเคราะห์บทประพันธ์ ประวัติของผู้ประพันธ์ รวมไปถึงการคำนึงถึงการเตรียมตัวในการแสดงและวิธีฝึกซ้อมเพื่อการแสดงที่มีประสิทธิภาพมากขึ้นและหวังให้บุคคลทั่วไปสามารถเข้าถึงดนตรีประเภทนี้เพื่อให้ดนตรีประเภทนี้ยังคงอยู่และรักษาไว้ต่อไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

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

ทวี มุขธระโกษา. นักดนตรีเอก เล่ม *2.* พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สถาพรบุ๊คส์, 2551.

ปานใจ จุฑาพันธ์. วรรณกรรมเปียโน *1.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ภาษาอังกฤษ

Aloy Schmitt. "Preparatory Exercise Op.16." Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.

Bela Bartok. "Mikrokosmos." London: Boosey and Hawkes, 1987.

C.L. Hanon. "The Virtuoso Pianist in Sixty Exercises for Piano." Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.

Carl Czerny. "One Hundred Progressive Studies without Octave for the Piano Op.139." edited by Max Vogrich. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.

———. "Practical Finger Exercises Op.802 Book 1." edited by Max Rolle. Milwaukee: Hal Leonard Coporation, 1997.

———. "The School of Velocity Op.299." edited by Max Vogrich. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.

———. "Thirty New Studies in Technics Op.849." edited by G. Buonamici. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.

Claude Samuel. *Prokofiev.* New York: Grossman Publishers, 1971.

David Gutman. *Prokofiev.* London: Omnibus Press, 1990.

Fredrich Wieck. "Pianoforte Studies." Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.

. London: Penguin Books, 2004.

Sergei Prokofiev. "Prokofiev Masterpieces Selected Composition for Piano Solo." New York: Edward B. Marks Music Corporation.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

DVD การแสดงเดี่ยวเปียโนของ ทรรศวรรณ ภูริเริงภูมิ 6 เมษายน 2561

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ ทรรศวรรณ ภูริเริงภูมิ

วัน เดือน ปีเกิด 12 ตุลาคม พ.ศ.2535

ประวัติการศึกษา

- ระดับอนุบาล โรงเรียนอนุบาลเสริมมิตร

  ปีการศึกษา 2539 - 2541

- ระดับประถมศึกษาตอนต้น โรงเรียนเซนต์หลุยส์ศึกษา

  ปีการศึกษา 2542 - 2544

- ระดับประถมศึกษาตอนปลาย - ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนวัฒนาวิทยาลัย

  ปีการศึกษา 2545 - 2553

- คุริยางคศาสตร์บัณฑิต (สาขาการแสดงดนตรี)

  คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

  ปีการศึกษา 2554 - 2557

- ศิลปศาสตรบัณฑิต (สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก)

  คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

  ปีการศึกษา 2559 - 2560

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY