ดุษฎีนิพนธ์งานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์: ดุลยภาพลีลาเสียงแห่งวงเชมเบอร์อองซอมเบลอร่วมสมัย

น.ส.อนันตญา รอดเทียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH: THE PANCHROMATIC SOUND CHARACTERIZING OF THE CONTEMPORARY CHAMBER ENSEMBLE

Miss Anantaya Rodtian

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์งานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์: ดุลยภาพลีลาเสียงแห่งวงเชมเบอร์อองซอมเบลอร่วมสมัย
โดย	น.ส.อนันตญา รอดเทียน
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

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

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อนันตญา รอดเทียน: ดุษฎีนิพนธ์งานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์: ดุลยภาพลีลาเสียงแห่งวงเชมเบอร์อองซอมเบลอร่วมสมัย. (DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH: THE PANCHROMATIC SOUND CHARACTERIZING OF THE CONTEMPORARY CHAMBER ENSEMBLE) อ.ที่ปรึกษาหลัก: รศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

การบรรเลงเดี่ยวเปียโนเป็นการแสดงออกถึงความสามารถและศักยภาพของผู้บรรเลง ผู้วิจัยได้ศึกษาและบรรเลงเดี่ยวเปียโนมาโดยตลอดทำให้มีความสนใจในการบรรเลงเปียโนในมิติที่แตกต่างจากเดิม จึงเริ่มทำการศึกษาบทเพลงประเภทเชมเบอร์อย่างจริงจัง งานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) พัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโนในด้านต่าง ๆ ของผู้แสดง เช่น เทคนิคการบรรเลง และการตีความบทเพลง 2) เผยแพร่บทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กที่สำคัญแก่ผู้สนใจ 3) เผยแพร่บทประพันธ์ของไทยที่มีเอกลักษณ์ไปสู่สากลโลก และ 4) รวบรวมข้อมูลบทเพลง ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทประพันธ์เชมเบอร์ที่มีชื่อเสียงและมีความสำคัญต่อวรรณกรรมในยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคปัจจุบัน โดยแบ่งออกตามประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลง 3 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องผสม ทำการวิเคราะห์และตีความบทเพลง ฝึกซ้อม และจัดการแสดง 3 รายการ โดยใช้ชื่อว่า ดุษฎีนิพนธ์การแสดงดนตรี ‘ดุลยภาพลีลาเสียงแห่งเชมเบอร์อองซอมเบลอร่วมสมัย’ ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสารตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และนำเสนอในรูปแบบวิทยานิพนธ์

ผลจากการวิเคราะห์และตีความบทเพลงใน 3 การแสดงพบว่า การสื่อสารระหว่างผู้บรรเลงเป็นสิ่งจำเป็นในการบรรเลงบทเพลงสำหรับวงเชมเบอร์ เพื่อให้ผลงานแสดงออกถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้วิจัย ผู้วิจัยทำการตีความบทเพลง ออกแบบเครื่องดนตรีที่เหมาะสมกับแนวทำนองหลักและแนวบรรเลงประกอบ เลือกใช้เปียโนแทนการใช้ฮาร์ปซิคอร์ด รวมถึงคิดค้นการบรรเลงดังเบา และเปลี่ยนอัตราความเร็วของบทเพลง เพื่อปรับรูปประโยคให้มีความไพเราะมากขึ้นโดยใช้เทคนิค การสร้างสรรค์ลีลาลักษณะการบรรเลง (Creative Dramatic Articulation)

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5986844835: MAJOR COMMON

KEYWORD: PANCHROMATIC SOUND CHARACTERIZING, CHAMBER ENSEMBLE, CONTEMPORARY MUSIC

ANANTAYA RODTIAN: DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH: THE PANCHROMATIC SOUND CHARACTERIZING OF THE CONTEMPORARY CHAMBER ENSEMBLE. ADVISOR: ASSOC. PROF. TONGSUANG ISRANGKUN NA AYUDHYA

The creative music research aims to study create inventional interpretation of the Contemporary Chamber Ensemble Music in performing the piano in different dimensions was then formed; therefore, the Chamber music has been seriously studied. The melodic harmonization is used in the style of rhythmical interdependence (a contrapuntal tune) with a rich display of various instrumental colours, in which the performers are able to fully express their emotions to create a unique identity for the chamber music that is interestingly distinct from that of the symphony.

The purpose of this thesis is to present 3 newly creative and inventional interpretations of the world standard chamber music within 3 DOCTORAL PIANO RECITALS; ‘THE BALANCE OF SOUND STYLES OF THE CONTEMPORARY CHAMBER ENSEMBLE.’ The researcher selected the famous chamber compositions, which are important to the literature from the Baroque, the Classical, through the Romantic eras until the present. They were categorized into 3 types according to the instrumental balancing used for the performance: a group of string instruments, woodwind instruments, and mixed instruments – in order to gather informatic contents from referencing the related literatures, history, and the results obtained from 3 creative presenting recitals through analyzing music, designing the appropriate instrumental to highlight theme and accompaniment part, using piano in place of harpsichord, and creating the dynamics and tempi to create dramatic articulation.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

Academic Year: 2018 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

นิสิตขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ในความอนุเคราะห์ด้านวิชาการ และการจัดการแสดงในทุกครั้งให้ลุล่วงไปได้ด้วยดี อีกทั้งคอยให้การแนะนำในการจัดทำวิทยานิพนธ์จนประสบความสำเร็จ

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ผู้ทุ่มเทแรงกายและความอดทนในการสอนเปียเปียโน ตั้งแต่ผู้วิจัยมีโอกาสได้เข้าศึกษาในรั้วจุฬาระดับปริญญาตรี จนถึงระดับปริญญาเอก

ขอขอบพระคุณคณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ที่ประสาทวิชาความรู้ คำแนะนำ รวมถึงการสนับสนุนและให้โอกาสในการเรียนรู้และสร้างประสบการณ์ในหลาย ๆ ด้าน ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ และ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ขอขอบพระคุณคณะกรรมการทุกท่าน รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

ขอขอบพระคุณอาจารย์อัสยุช จำรูญ ผู้ซึ่งเป็นครูเปียโนคนแรกที่สร้างแรงบันดาลใจอันยิ่งใหญ่ ผู้ให้การอบรมสั่งสอนและแนะนำในหลายสิ่งหลายอย่างที่ผ่านมา

ขอขอบพระคุณมารดาผู้เป็นที่รักในการอบรมเลี้ยงดู สั่งสอนให้รู้จักฝ่าฟันอุปสรรคต่าง ๆ จนถึง ณ เวลานี้ และผู้เป็นเสมือนบิดาของผู้แสดง คุณพ่อพิชาติ ปานเสมศรี อีกทั้งยังเป็นผู้ประสาทวิชาความรู้ และมอบทุกสิ่งทุกอย่างในชีวิต

ขอขอบคุณบุคลากรคณะศิลปกรรมศาสตร์สำหรับความช่วยเหลือและการดูแลด้านงานเอกสาร และพี่ ๆ ปริญญาเอกรุ่นที่ 9 รวมถึงเพื่อน ๆ ทุกคน

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยผู้มอบทุนการศึกษา 100 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิต

อนันตญา รอดเทียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญภาพ ..... ฎ

สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ (Introduction) 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการบรรเลงเปียโน 3

1.3 แผนและวิธีการดำเนินงาน 3

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

1.5 รายการแสดงเปียโน 4

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง (Literature Review) 5

2.1 พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในแต่ละยุค 5

2.1.1 พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในยุคบาโรก (ค.ศ. 1600-1750) .. 5

2.1.2 พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในยุคคลาสสิก (ค.ศ. 1750-1820) 7

2.1.3 พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในยุคโรแมนติก (ค.ศ. 1820-1900) 10

2.1.4 พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในยุคปัจจุบัน (ค.ศ. 1900 เป็นต้นมา) 11

2.2 บทเพลงแสดง Doctoral Music Performance ครั้งที่ 1-3 12

2.2.1 บทเพลงแสดง Doctoral Music Performance ครั้งที่ 1 12

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.2 บทเพลงแสดง Doctoral Music Performance ครั้งที่ 2 80

2.2.3 บทเพลงแสดง Doctoral Music Performance ครั้งที่ 3 196

บทที่ 3 แนวคิดและเทคนิคการบรรเลงแบบเดี่ยวและรวมวง (Methodology and Creative Performing Technique) 202

3.1 การบรรเลงบทเพลง Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 ประพันธ์โดย W. A. Mozart 202

3.1.1 ที่มาและความสำคัญ 202

3.1.2 วิธีการบรรเลง 203

3.2 การบรรเลงบทเพลง Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 ประพันธ์โดย L. v Beethoven 211

3.2.1 ที่มาและความสำคัญ 211

3.2.2 วิธีการบรรเลง 212

3.3 การบรรเลงบทเพลง Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 และ Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 ประพันธ์โดย J. S. Bach 221

3.3.1 ที่มาและความสำคัญ 221

3.3.2 วิธีการบรรเลง 222

3.4 การบรรเลงบทเพลง Piano Quintet in E-flat major, Op.44 ประพันธ์โดย R. Schumann 242

3.4.1 ที่มาและความสำคัญ 242

3.4.2 วิธีการบรรเลง 243

3.5 การบรรเลงบทเพลง Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ประพันธ์โดย W. Premananda 256

3.5.1 ที่มาและความสำคัญ 256

3.5.2 วิธีการบรรเลง 257

3.6 การเตรียมตัวสำหรับการแสดงเปียโนของผู้วิจัย 264

3.6.1 การเลือกโปรแกรมคอนเสิร์ต 264

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.6.2 การฝึกซ้อมการแสดง 265
3.6.3 การวางแผนในการฝึกซ้อมการแสดง 265
3.6.4 การจัดการเรื่องสถานที่และนักดนตรี 266
3.6.6 การเตรียมการแต่งกาย 267
3.6.7 การเตรียมตัวก่อนทำการแสดง 267
บทที่ 4 การตีความบทเพลง ลีลา และความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลง (Interpretation, Musical Style and Creative Performance) 268
4.1 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 ประพันธ์โดย W.A. Mozart ... 268
4.1.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง 268
4.1.2 การตีความของผู้วิจัย 269
4.2 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 ประพันธ์โดย L.v Beethoven 269
4.2.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง 269
4.2.2 การตีความของผู้วิจัย 270
4.3 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 ประพันธ์โดย J.S. Bach 270
4.3.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง 270
4.3.2 การตีความของผู้วิจัย 271
4.4 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 ประพันธ์โดย J.S. Bach 271
4.4.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง 271
4.4.2 การตีความของผู้วิจัย 272
4.5 Piano Quintet in E- flat major, Op.44 ประพันธ์โดย R. Schumann 272
4.5.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง 272
4.5.2 การตีความของผู้วิจัย 273
4.6 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ประพันธ์โดย W. Premananda 274

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.6.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง 274
4.6.2 การตีความของผู้วิจัย 274
บทที่ 5 ผลตอบสนองในงานวิจัย (Academic feedback, concert reviews) 276
5.1 การแสดงเปียโนครั้งที่ 1 Doctoral Music Performance: Piano and Woodwinds Chamber Recital 276
5.1.1 รายการแสดงเปียโน 276
5.1.2 วันเวลาและสถานที่แสดง 277
5.1.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต 277
5.1.4 การเตรียมพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต 277
5.1.5 การประชาสัมพันธ์ 277
5.1.6 ผลการตอบรับ 278
5.2 การแสดงเปียโนครั้งที่ 2 Doctoral Music Performance: Pianos and Strings Chamber Recital 279
5.2.1 รายการแสดงเปียโน 279
5.2.2 วันเวลาและสถานที่แสดง 280
5.2.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต 280
5.2.4 การเตรียมพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต 280
5.2.5 การประชาสัมพันธ์ 281
5.2.6 ผลการตอบรับ 281
5.3 การแสดงเปียโนครั้งที่ 3 Doctoral Music Performance: Piano Chamber Recital 282
5.3.1 รายการแสดงเปียโน 282
5.3.2 วันเวลาและสถานที่แสดง 282
5.3.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต 283
5.3.4 การเตรียมพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต 283

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.5 การประชาสัมพันธ์ 283
5.3.6 ผลการตอบรับ 284
บรรณานุกรม 285
ภาคผนวก 287
ประวัติผู้เขียน 293

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 ภาพแสดงการจัดวง String Quartet 6
ภาพที่ 2.2 ภาพแสดงการจัดวง Baroque Trio Sonata 6
ภาพที่ 2.3 ภาพแสดงการจัดวง Baroque Chamber 7
ภาพที่ 2.4 ภาพแสดงการจัดวงเชมเบอร์ในยุคศตวรรษที่ 21 11
ภาพที่ 5.1 รายการแสดงเปียโน ครั้งที่ 1 276
ภาพที่ 5.2 รายการแสดงเปียโน ครั้งที่ 2 279
ภาพที่ 5.3 รายการแสดงเปียโน ครั้งที่ 3 282

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง

หน้า

ตัวอย่างที่ 2.1 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 1-8..... 16

ตัวอย่างที่ 2.2 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 13-17 . 17

ตัวอย่างที่ 2.3 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato* . 18

ตัวอย่างที่ 2.4 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato* ห้องที่ 46-49..... 19

ตัวอย่างที่ 2.5 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato* ห้องที่ 50-56..... 20

ตัวอย่างที่ 2.6 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato* . 21

ตัวอย่างที่ 2.7 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato* ห้องที่ 87-99..... 23

ตัวอย่างที่ 2.8 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato* ห้องที่ 126-128..... 24

ตัวอย่างที่ 2.9 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 1-13 25

ตัวอย่างที่ 2.10 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 14-27 27

ตัวอย่างที่ 2.11 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 28-37 29

ตัวอย่างที่ 2.12 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 44-59 30

ตัวอย่างที่ 2.13 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 73-76 31

ตัวอย่างที่ 2.14 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 91-95 32

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2.15 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 101-105 33

ตัวอย่างที่ 2.16 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 118-124 33

ตัวอย่างที่ 2.17 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto* ห้องที่ 1-18 34

ตัวอย่างที่ 2.18 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto* ห้องที่ 20-41 35

ตัวอย่างที่ 2.19 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto* ห้องที่ 49-55 36

ตัวอย่างที่ 2.20 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto* ห้องที่ 70-78 36

ตัวอย่างที่ 2.21 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto* ห้องที่ 98-110 37

ตัวอย่างที่ 2.22 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto* ห้องที่ 111-125 38

ตัวอย่างที่ 2.23 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto* ห้องที่ 206-220 39

ตัวอย่างที่ 2.24 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto* ห้องที่ 280-293 40

ตัวอย่างที่ 2.25 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 – *Allegretto* ห้องที่ 304-309 41

ตัวอย่างที่ 2.26 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Grave* ห้องที่ 1-7 .. 46

ตัวอย่างที่ 2.27 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Grave* ห้องที่ 8-14 47

ตัวอย่างที่ 2.28 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Grave* ห้องที่ 19-21 48

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.29 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 1-24 49

ตัวอย่างที่ 2.30 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 25-43 50

ตัวอย่างที่ 2.31 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 49-59 51

ตัวอย่างที่ 2.32 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 65-82 52

ตัวอย่างที่ 2.33 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 89-103 53

ตัวอย่างที่ 2.34 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 119-134 54

ตัวอย่างที่ 2.35 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 135-158 56

ตัวอย่างที่ 2.36 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 203-214 57

ตัวอย่างที่ 2.37 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 215-244 58

ตัวอย่างที่ 2.38 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 245-254 59

ตัวอย่างที่ 2.39 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 250-272 60

ตัวอย่างที่ 2.40 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 273-288 61

ตัวอย่างที่ 2.41 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 334-347 62

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.42 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 371-395 63

ตัวอย่างที่ 2.43 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 1-12 64

ตัวอย่างที่ 2.44 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 17-31 65

ตัวอย่างที่ 2.45 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante Cantabile* ห้องที่ 35-40 66

ตัวอย่างที่ 2.46 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 41-51 67

ตัวอย่างที่ 2.47 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 55-63 68

ตัวอย่างที่ 2.48 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 83-92 69

ตัวอย่างที่ 2.49 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 103-112 70

ตัวอย่างที่ 2.50 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 1-18 71

ตัวอย่างที่ 2.51 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 25-35 72

ตัวอย่างที่ 2.52 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 42-59 73

ตัวอย่างที่ 2.53 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 75-93 74

ตัวอย่างที่ 2.54 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 94-100 75

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.55 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 119-132 76

ตัวอย่างที่ 2.56 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 133-147 77

ตัวอย่างที่ 2.57 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 160-166 78

ตัวอย่างที่ 2.58 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 190-200 79

ตัวอย่างที่ 2.59 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 250-257 80

ตัวอย่างที่ 2.60 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 1-8 84

ตัวอย่างที่ 2.61 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 9-16 ... 85

ตัวอย่างที่ 2.62 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 21-24. 86

ตัวอย่างที่ 2.63 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 37-40. 87

ตัวอย่างที่ 2.64 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 57-64. 88

ตัวอย่างที่ 2.65 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 73-80. 89

ตัวอย่างที่ 2.66 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 85-88. 90

ตัวอย่างที่ 2.67 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 96-103 91

ตัวอย่างที่ 2.68 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 1-13 92

ตัวอย่างที่ 2.69 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 24-28 ... 93

ตัวอย่างที่ 2.70 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 34-40 ... 94

ตัวอย่างที่ 2.71 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 1-5 95

ตัวอย่างที่ 2.72 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 6-11 ... 96

ตัวอย่างที่ 2.73 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 27-32. 97

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.74 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 39-44. 98

ตัวอย่างที่ 2.75 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 51-62. 99

ตัวอย่างที่ 2.76 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 83-87 100

ตัวอย่างที่ 2.77 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 103-112 101

ตัวอย่างที่ 2.78 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 113-123 102

ตัวอย่างที่ 2.79 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 1-3. 105

ตัวอย่างที่ 2.80 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 13-15 106

ตัวอย่างที่ 2.81 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 31-33 107

ตัวอย่างที่ 2.82 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 40-42 108

ตัวอย่างที่ 2.83 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 58-63 109

ตัวอย่างที่ 2.84 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 70-72 110

ตัวอย่างที่ 2.85 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 94-96 111

ตัวอย่างที่ 2.86 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 106-110 112

ตัวอย่างที่ 2.87 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 111-116 113

ตัวอย่างที่ 2.88 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 126-128 114

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.89 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 135-141 115
ตัวอย่างที่ 2.90 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 1-7 . 117
ตัวอย่างที่ 2.91 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 14-16 118
ตัวอย่างที่ 2.92 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 23-25 119
ตัวอย่างที่ 2.93 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 32-34 120
ตัวอย่างที่ 2.94 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 44-47 121
ตัวอย่างที่ 2.95 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 1-6 . 122
ตัวอย่างที่ 2.96 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 13-18 123
ตัวอย่างที่ 2.97 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 31-36 124
ตัวอย่างที่ 2.98 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 43-47 125
ตัวอย่างที่ 2.99 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 48-53 126
ตัวอย่างที่ 2.100 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 70-73 127
ตัวอย่างที่ 2.101 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 78-82 128
ตัวอย่างที่ 2.102 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 89-93 129

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.103 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 116-119 130

ตัวอย่างที่ 2.104 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 129-134 131

ตัวอย่างที่ 2.105 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 158-161 132

ตัวอย่างที่ 2.106 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 174-179 133

ตัวอย่างที่ 2.107 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 187-192 134

ตัวอย่างที่ 2.108 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 1-21 139

ตัวอย่างที่ 2.109 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 22-38 140

ตัวอย่างที่ 2.110 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 50-65 141

ตัวอย่างที่ 2.111 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 66-82 142

ตัวอย่างที่ 2.112 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 99-113 143

ตัวอย่างที่ 2.113 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 140-148 144

ตัวอย่างที่ 2.114 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 161-167 145

ตัวอย่างที่ 2.115 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 175-184 146

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.116 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 207-215 147

ตัวอย่างที่ 2.117 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 216-228 148

ตัวอย่างที่ 2.118 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 238-251 149

ตัวอย่างที่ 2.119 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 258-279 150

ตัวอย่างที่ 2.120 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 280-294 151

ตัวอย่างที่ 2.121 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 302-322 152

ตัวอย่างที่ 2.122 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 329-339 153

ตัวอย่างที่ 2.123 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 1-11 154

ตัวอย่างที่ 2.124 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 12-16 155

ตัวอย่างที่ 2.125 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 31-35 156

ตัวอย่างที่ 2.126 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 48-59 157

ตัวอย่างที่ 2.127 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 66-72 157

ตัวอย่างที่ 2.128 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 86-94 158

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.129 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 95-103 159

ตัวอย่างที่ 2.130 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 104-111 160

ตัวอย่างที่ 2.131 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 116-125 161

ตัวอย่างที่ 2.132 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 135-143 162

ตัวอย่างที่ 2.133 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 149-157 163

ตัวอย่างที่ 2.134 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 168-174 164

ตัวอย่างที่ 2.135 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 175-181 164

ตัวอย่างที่ 2.136 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 182-198 165

ตัวอย่างที่ 2.137 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 1-8 166

ตัวอย่างที่ 2.138 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 17-25 167

ตัวอย่างที่ 2.139 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 40-47 167

ตัวอย่างที่ 2.140 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 48-60 168

ตัวอย่างที่ 2.141 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 67-79 169

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.142 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 127-133 170

ตัวอย่างที่ 2.143 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 134-140 171

ตัวอย่างที่ 2.144 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 147-151 171

ตัวอย่างที่ 2.145 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 152-161 172

ตัวอย่างที่ 2.146 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 162-165 173

ตัวอย่างที่ 2.147 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 167-176 174

ตัวอย่างที่ 2.148 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 177-181 175

ตัวอย่างที่ 2.149 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 192-203 176

ตัวอย่างที่ 2.150 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 251-273 178

ตัวอย่างที่ 2.151 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 1-15 180

ตัวอย่างที่ 2.152 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 23-30 181

ตัวอย่างที่ 2.153 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 47-51 181

ตัวอย่างที่ 2.154 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 52-61 182

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.155 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 67-77 183

ตัวอย่างที่ 2.156 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 78-85 184

ตัวอย่างที่ 2.157 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 96-102 184

ตัวอย่างที่ 2.158 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 127-137 185

ตัวอย่างที่ 2.159 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 138-144 186

ตัวอย่างที่ 2.160 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 159-165 186

ตัวอย่างที่ 2.161 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 181-187 187

ตัวอย่างที่ 2.162 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 201-206 187

ตัวอย่างที่ 2.163 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 267-272 188

ตัวอย่างที่ 2.164 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 230-236 189

ตัวอย่างที่ 2.165 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 279-284 190

ตัวอย่างที่ 2.166 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 285-301 191

ตัวอย่างที่ 2.167 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 321-341 193

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.168 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 406-429 195

ตัวอย่างที่ 2.169 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 7-10 197

ตัวอย่างที่ 2.170 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 21-25 198

ตัวอย่างที่ 2.171 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 52-55 198

ตัวอย่างที่ 2.172 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 69-72 199

ตัวอย่างที่ 2.173 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 77-80 199

ตัวอย่างที่ 2.174 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 98-101 200

ตัวอย่างที่ 2.175 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 134-137 200

ตัวอย่างที่ 2.176 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 171-174 201

ตัวอย่างที่ 3.1 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 1-3 203

ตัวอย่างที่ 3.2 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 109-110 204

ตัวอย่างที่ 3.3 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 101-105 204

ตัวอย่างที่ 3.4 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto* ห้องที่ 28-34 205

ตัวอย่างที่ 3.5 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 – *Allegretto* ห้องที่ 243-247 205

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.6 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 61-63 206

ตัวอย่างที่ 3.7 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 113-115 207

ตัวอย่างที่ 3.8 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 20-23 208

ตัวอย่างที่ 3.9 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - Larghetto ห้องที่ 101-105 209

ตัวอย่างที่ 3.10 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - Allegretto ห้องที่ 63-69 210

ตัวอย่างที่ 3.11 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - Allegretto ห้องที่ 304-309 211

ตัวอย่างที่ 3.12 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Grave* ห้องที่ 19-21 213

ตัวอย่างที่ 3.13 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Grave* ห้องที่ 348-355 213

ตัวอย่างที่ 3.14 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Andante cantabile* ห้องที่ 45-47 214

ตัวอย่างที่ 3.15 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Andante cantabile* ห้องที่ 103-105 214

ตัวอย่างที่ 3.16 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 31-35 215

ตัวอย่างที่ 3.17 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 55-59 215

ตัวอย่างที่ 3.18 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Grave* ห้องที่ 8-11 216

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.19 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Grave* ห้องที่ 233-244.....217

ตัวอย่างที่ 3.20 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Andante cantabile* ห้องที่ 90-92.....218

ตัวอย่างที่ 3.21 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Andante cantabile* ห้องที่ 100-102.....219

ตัวอย่างที่ 3.22 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 31-35.....220

ตัวอย่างที่ 3.23 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 201-206.....221

ตัวอย่างที่ 3.24 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 17-20 223

ตัวอย่างที่ 3.25 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 33-36 223

ตัวอย่างที่ 3.26 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 92-95 224

ตัวอย่างที่ 3.27 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 1-6.....224

ตัวอย่างที่ 3.28 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 17-21 225

ตัวอย่างที่ 3.29 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 63-67 225

ตัวอย่างที่ 3.30 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – Allegro ห้องที่ 68-70 225

ตัวอย่างที่ 3.31 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 17-24 227

ตัวอย่างที่ 3.32 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 96-103 229

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.33 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 7-13 ... 230

ตัวอย่างที่ 3.34 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 19-23 . 231

ตัวอย่างที่ 3.35 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 1-5 ... 232

ตัวอย่างที่ 3.36 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 39-44 233

ตัวอย่างที่ 3.37 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 19-21 235

ตัวอย่างที่ 3.38 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 106-108 235

ตัวอย่างที่ 3.39 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 35-37 236

ตัวอย่างที่ 3.40 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 145-148 236

ตัวอย่างที่ 3.41 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 31-33 237

ตัวอย่างที่ 3.42 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 120-122 238

ตัวอย่างที่ 3.43 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 1-3 . 239

ตัวอย่างที่ 3.44 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 13-18 240

ตัวอย่างที่ 3.45 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 94-98 241

ตัวอย่างที่ 3.46 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 9-14 244

ตัวอย่างที่ 3.47 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 140-144 244

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.48 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 95-99 245

ตัวอย่างที่ 3.49 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 140-143 245

ตัวอย่างที่ 3.50 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 1-7 246

ตัวอย่างที่ 3.51 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 147-151 246

ตัวอย่างที่ 3.52 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 188-193 247

ตัวอย่างที่ 3.53 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 321-327 247

ตัวอย่างที่ 3.54 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 58-65 248

ตัวอย่างที่ 3.55 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 316-322 249

ตัวอย่างที่ 3.56 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 31-35 250

ตัวอย่างที่ 3.57 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 95-99 251

ตัวอย่างที่ 3.58 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 1-7 252

ตัวอย่างที่ 3.59 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 147-151 253

ตัวอย่างที่ 3.60 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 166-172 254

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.61 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 237-243 255

ตัวอย่างที่ 3.62 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 21-25 257

ตัวอย่างที่ 3.63 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 56-59 258

ตัวอย่างที่ 3.64 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 65-68 258

ตัวอย่างที่ 3.65 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 106-109 259

ตัวอย่างที่ 3.66 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 146-149 259

ตัวอย่างที่ 3.67 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 26-32 260

ตัวอย่างที่ 3.68 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 52-55 261

ตัวอย่างที่ 3.69 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 77-80 262

ตัตัวอย่างที่ 3.70 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 106-109 263

ตัวอย่างที่ 3.71 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ห้องที่ 138-141 264

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ (Introduction)

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.1.1 การแสดงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็ก

การแสดงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็ก หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “การแสดงดนตรีเชมเบอร์” คือ การบรรเลงโดยใช้วงดนตรีขนาดเล็กประมาณ 3-8 คน ในที่นี้จะไม่นับรวมกับนักร้อง ซึ่งสามารถเรียกชื่อลักษณะของวงที่ต่างกัน ดังต่อไปนี้

Trio	มีผู้บรรเลง 3 คน	Quartet	มีผู้บรรเลง 4 คน
Quintet	มีผู้บรรเลง 5 คน	Sextet	มีผู้บรรเลง 6 คน
Septet	มีผู้บรรเลง 7 คน	Octet	มีผู้บรรเลง 8 คน

บทประพันธ์ประเภทนี้จะใช้เครื่องดนตรีเพียง 1 ชิ้น ต่อการบรรเลง 1 แนวเสียง ซึ่งต่างจากวงออร์เคสตราที่สามารถใช้เครื่องดนตรีหลายชิ้นต่อการบรรเลง 1 แนวเสียง ซึ่งแน่นอนว่าการแสดงดนตรีเชมเบอร์ไม่อาจให้สีสันและพลังเสียงที่ยิ่งใหญ่อลังการได้มากเท่ากับวงออร์เคสตรา แต่สิ่งที่ได้รับจากการแสดงบทประพันธ์ประเภทนี้คือ การเน้นถึงคุณภาพและรายละเอียดของเสียงแต่ละแนวเสียงที่มีความสมดุลกัน โดยแต่ละแนวเสียงอาจมีการบรรเลงเดี่ยวเพื่อความหลากหลายทางแนวดนตรี ซึ่งนอกจากคุณภาพของเสียงแล้ว ยังต้องคำนึงถึงความถูกต้องด้วย เพราะหากมีนักดนตรีคนใดบรรเลงโน้ตผิดจะสามารถได้ยินอย่างชัดเจน ฉะนั้นการบรรเลงดนตรีประเภทนี้ผู้บรรเลงจะต้องมีวินัยในการซ้อม รวมถึงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงได้อย่างสวยงาม นอกจากนี้ยังมีอีกหนึ่งสิ่งสำคัญในการบรรเลงบทประพันธ์ประเภทนี้ คือ ความเป็นหนึ่งในการบรรเลง ซึ่งถือเป็นอีกหนึ่งความหมายของคำว่า “อองซอมเบลอ” (Ensemble) หมายถึง ความพร้อมเพรียงกันของผู้บรรเลง โดยผู้บรรเลงแต่ละคนต้องคอยฟังซึ่งกันและกัน และสามารถสื่อสารเนื้อหาของดนตรีไปยังสมาชิกภายในวงได้เป็นอย่างดี เพื่อความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของบทเพลง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่มีเสน่ห์ของการบรรเลงดนตรี

แบบวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ และสิ่งสำคัญของการบรรเลงดนตรีประเภทนี้ คือการไม่มีผู้ควบคุมวงหรือวาทยกร (Conductor) แต่จะใช้ผู้ที่มีประสบการณ์มากที่สุดในวงเป็นผู้นำวงแทน

1.1.2 ดุลยภาพลีลาเสียงแห่งวงเชมเบอร์อองซอมเบลอร่วมสมัย

การบรรเลงเปียโนถือเป็นงานศิลปะแขนงหนึ่งที่ถ่ายทอดความสวยงามผ่านอารมณ์ความรู้สึกสู่เสียงเพลงซึ่งต้องใช้ความรู้ความเข้าใจในวิชาแขนงต่าง ๆ ทั้งด้านทฤษฎีหรือการปฏิบัติ ประกอบกับประสบการณ์ของแต่ละบุคคล ซึ่งจะต้องอาศัยเวลาในการสั่งสมความรู้และประสบการณ์ด้านดนตรี รวมถึงการฝึกฝนอย่างชำนาญ เพื่อถ่ายทอดดนตรีให้ออกมาดีที่สุด และไม่ลืมที่จะนำเสนอแนวความคิดทางดนตรีที่มีเอกลักษณ์อันเป็นตัวของตัวเองลงไปด้วย

ปัจจุบันการบรรเลงเปียโนได้รับความสนใจและเป็นที่นิยมอย่างมาก โดยเฉพาะการบรรเลงเดี่ยวเปียโน เนื่องจากผู้บรรเลงสามารถแสดงให้เห็นถึงศักยภาพในด้านความรู้ความเข้าใจและทักษะการบรรเลง ซึ่งเมื่อเปรียบกับผู้วิจัยแล้ว จากประสบการณ์ที่ผ่านมา มีโอกาสได้ศึกษาและบรรเลงเดี่ยวเปียโนมาโดยตลอด ทำให้ผู้วิจัยเริ่มมีความสนใจในการบรรเลงเปียโนในมิติที่แตกต่างไปจากเดิม และอยากบรรเลงบทเพลงในรูปแบบอื่น ๆ ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาบทประพันธ์ประเภทต่าง ๆ และพบว่าการบรรเลงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในประเทศไทยยังไม่เป็นที่แพร่หลาย ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาและนำการบรรเลงบทเพลงประเภทรวมวงขนาดเล็กมาบรรเลง เพื่อเป็นการสร้างคุณค่าและส่งเสริมการบรรเลงบทประพันธ์ในประเภทนี้ให้เป็นที่แพร่หลายในประเทศไทยมากยิ่งขึ้น โดยคัดสรรบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กที่สำคัญตั้งแต่ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก จนกระทั่งถึงยุคปัจจุบัน มานำเสนอให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น โดยผู้วิจัยเลือกศึกษาบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กที่มีการบรรเลงเปียโนร่วมกับกลุ่มเครื่องดนตรี 2 ชนิด คือ กลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้

ทั้งนี้ในการศึกษาการบรรเลงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในครั้งนี้สามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนอย่างชัดเจน กล่าวคือ ส่วนแรก ได้แก่ ภาคปฏิบัติที่นำเสนอในรูปแบบการแสดง แบ่งออกเป็นการแสดง 3 การแสดง ซึ่งจะทำการแสดง ณ ประเทศไทย 2 การแสดง คือ ในจังหวัดกรุงเทพมหานคร และจังหวัดปทุมธานี และอีก 1 ครั้ง ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา รัฐโอคลาโฮมา

และอีกส่วนที่สำคัญส่วนที่สอง ได้แก่ ภาคทฤษฎีซึ่งนำเสนอกระบวนการคิดวิเคราะห์บทเพลงและการบรรเลง รวมถึงจัดพิมพ์ในรูปแบบวิทยานิพนธ์เพื่อเผยแพร่ให้กับผู้ที่สนใจ

1.2 วัตถุประสงค์ของการบรรเลงเปียโน

1. เพื่อพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโนในด้านต่าง ๆ ของผู้แสดง เช่น เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง
2. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กที่สำคัญแก่ผู้ที่สนใจ
3. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ของไทยที่มีเอกลักษณ์ไปสู่สากลโลก
4. เพื่อรวบรวมข้อมูลบทเพลงในการแสดง เช่น ประวัติความเป็นมาของบทเพลงและประวัติของผู้ประพันธ์เพลง

1.3 แผนและวิธีการดำเนินงาน

1. กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่เลือกใช้ในการแสดง โดยเลือกบทเพลงที่แตกต่างกันในยุคสมัยต่าง ๆ ประกอบไปด้วย ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคศตวรรษที่ 20 ที่มีความแตกต่างกันในด้านสีสัน อารมณ์ สังคีตลักษณ์ และแนวคิดการประพันธ์จากนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ในรูปแบบการแสดงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็ก และทำการฝึกปฏิบัติบทเพลงเพื่อทำการแสดงตามลำดับ
2. ทำการแสดงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในเวทีระดับชาติและนานาชาติ และตีพิมพ์องค์ความรู้จากการวิจัย สร้างสรรค์ในวารสารวิชาการที่อยู่ในฐาน TCI1
3. ศึกษาองค์ความรู้จากบทเพลงที่ใช้ทำการแสดงจากวรรณกรรม รวมถึงการคิดวิเคราะห์และตีความบทเพลงเพื่อนำข้อมูลที่ได้รับมาพัฒนาเป็นรูปแบบการแสดงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กที่แสดงผสมผสานเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้วิจัย

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เรียนรู้เทคนิคการบรรเลงบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กที่แตกต่างกันในแต่ละยุคและสามารถตีความผ่านการแสดงออกทางอารมณ์ได้อย่างเหมาะสม
2. เข้าใจถึงระบบการทำงานที่บรรเลงร่วมเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ
3. เรียนรู้การเตรียมการแสดงอย่างมีประสิทธิภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4. สามารถแก้ไขปัญหาทางด้านเทคนิคการบรรเลงได้เป็นอย่างดี
5. เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์บทประพันธ์สำหรับรวมวงขนาดเล็กเพื่อมิให้สูญหาย

1.5 รายการแสดงเปียโน

1. คอนเสิร์ตครั้งที่ 1 Doctoral Music Performance: Piano and Woodwinds Chamber Recital ในวันที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2560 เป็นการแสดงประเภทรวมวงขนาดเล็กที่แบ่งออกเป็น 2 ช่วง โดยครึ่งแรกประกอบด้วยบทเพลง Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 ประพันธ์โดยโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) และครึ่งหลังประกอบด้วยบทเพลง Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 ประพันธ์โดย ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven)

2. คอนเสิร์ตครั้งที่ 2 Doctoral Music Performance: Piano and Strings Chamber Recital ในวันที่ 24 มกราคม พ.ศ. 2561 เป็นการแสดงประเภทรวมวงขนาดเล็กที่แบ่งออกเป็น 2ช่วง โดยครึ่งแรกประกอบด้วยบทเพลง Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 และ Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 ประพันธ์โดย โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) และครึ่งหลังประกอบด้วยบทเพลง Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 ประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann)

3. คอนเสิร์ตครั้งที่ 3 Doctoral Music Performance: Piano Chamber Recital ในวันที่ 30 พฤศจิกายน 2561 เป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยให้เป็นที่รู้จักมากขึ้นในต่างประเทศ โดยผู้วิจัยทำหน้าที่บรรเลงบทเพลงประเภทรวมวงขนาดเล็กร่วมกับนักดนตรีจาก University of Central Oklahoma ในบทเพลงที่มีชื่อว่า Dance of the Fireflies for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ประพันธ์โดย ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ (Weerachat Premananda)

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง (Literature Review)

2.1 พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในแต่ละยุค

2.1.1 พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในยุคบาโรก (ค.ศ. 1600-1750)

การบรรเลงรูปแบบของวงเชมเบอร์เกิดขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 แต่มิได้มีความหมายเช่นเดียวกับวงเชมเบอร์ในยุคปัจจุบัน “ดนตรีเชมเบอร์” ในยุคบาโรกจะหมายถึงดนตรีคฤหัสถ์ที่บรรเลงตามบ้าน ซึ่งรวมไปถึงเพลงร้อง เพลงบรรเลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีน้อยชิ้น ไปจนถึงวงออร์เคสตราขนาดเล็กที่เป็นรูปแบบเฉพาะของยุค ซึ่งจะต่างไปจากดนตรีที่บรรเลงในโบสถ์หรือดนตรีประกอบการแสดงบนเวทีที่บรรเลงในโรงละคร เช่น อุปรากร ฯลฯ

เครื่องดนตรีที่นิยมนำมารวมกันเป็นวงเชมเบอร์ในยุคบาโรกได้แก่ กลุ่มเครื่องสายตระกูลไวโอลิน หรือเครื่องตระกูลคีย์บอร์ด เนื่องจากเสียงของกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลนี้ไม่ว่าจะเป็นไวโอลิน วิโอลา หรือเชลโล มีเสียงที่สามารถกลมกลืนเข้ากันได้เป็นอย่างดี เช่น วง String Quartet จะประกอบไปด้วยไวโอลิน 2 เครื่อง วิโอลา และเชลโล (ภาพที่ 2.1) ซึ่งถือว่าเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในยุคนี้ หรืออาจกล่าวได้ว่า การผสมกลุ่มของเครื่องดนตรีประเภทนี้ควรเป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูลเดียวกัน เนื่องจากกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีสีสันของเสียงลักษณะเดียวกันจะไม่ทำลายความโดดเด่นซึ่งกันและกัน แต่จะช่วยสนับสนุนการทำสีสันร่วมกันได้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.1 ภาพแสดงการจัดวง String Quartet

ที่มา: Haydn Seek (2014)

นอกจากนี้ในยุคบาโรกได้มีการพัฒนารูปแบบการจัดวงเชมเบอร์ในลักษณะการกำหนดลักษณะการบรรเลงที่เรียกว่า “Trio Sonata” ซึ่งประกอบด้วยผู้บรรเลง 3-4 คน คือ ผู้บรรเลงเดี่ยว 2 คน และผู้บรรเลงแนวเบสหรือคอนตินูโอ (Continuo) 1-2 คน แต่เสียงดนตรีที่ออกมาจะมีเพียง 3 แนวเสียง โดย 2 แนวเสียงแรก เป็นแนวเสียงของผู้บรรเลงเดี่ยว และแนวเสียงที่ 3 เป็นแนวเสียงของเครื่องดนตรีคอนตินูโอ เครื่องดนตรีที่นิยมใช้บรรเลงร่วมกันได้แก่ ลูท (Lute) ขลุ่ยรีคอร์เดอร์ (Recorder) ฮาร์ปซิคอร์ด (Harpsichord) หรือเชลโล (ภาพที่ 2.2 และ ภาพที่ 2.3) และอีกวงที่นิยมใช้บรรเลง คือ วง Piano Trio ซึ่งประกอบด้วย ไวโอลิน วิโอลา และเปียโน ดนตรีเชมเบอร์ในยุคนี้ยังไม่มีรูปแบบโครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ที่แน่นอน อาจมี 3-10 ท่อนก็ได้

ภาพที่ 2.2 ภาพแสดงการจัดวง Baroque Trio Sonata

ที่มา: The National Portrait Gallery, London (https://www.npg.org.uk)

ภาพที่ 2.3 ภาพแสดงการจัดวง Baroque Chamber

ที่มา: The Baroque Music Library (https://www.baroquemusic.org)

ลักษณะของดนตรีในยุคนี้เป็นแบบสอดประสานทำนอง หรือเรียกว่า “ลีลาสอดประสานแนวทำนอง” ที่สามารถสอดประสานทำนองได้ตั้งแต่ 2 แนวเสียงเป็นต้นไป ส่วนการประสานเสียงแบบการใส่เสียงประสานในแนวตั้ง จะให้ความสำคัญกับแนวทำนองโดยมีแนวเสียงอื่นประกอบ เริ่มมีการใช้ลักษณะการทำดัง-เบาของเสียง แต่ยังไม่มีการใช้ลักษณะการทำดัง-เบา (Crescendo หรือ Diminuendo) และสิ่งที่น่าสนใจของยุคนี้ คือ การใส่ความคิดสร้างสรรค์ที่เรียกว่า การด้นสด (Improvisation) โดยนักดนตรีสามารถแต่งเติมทำนองที่มีความสอดคล้องกับบทเพลงได้ในแนวทำนอง หรือช่วง Coda ของบทเพลงตามที่นักประพันธ์ได้กำหนดไว้ให้เป็นช่วง ๆ นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงและนิยมประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ คือ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค

2.1.2 พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในยุคคลาสสิก (ค.ศ. 1750-1820)

ในยุคคลาสสิกถือเป็นช่วงพัฒนาครั้งใหญ่ที่สุดสำหรับรูปแบบการบรรเลง รวมถึงการบรรเลงดนตรีในรูปแบบวงเชมเบอร์ด้วย เนื่องจากรูปแบบการบรรเลง และการศึกษาดนตรีมีการเปิดกว้างสู่ประชาชนมากขึ้น ซึ่งเดิมทีในยุคบาโรก การศึกษาดนตรีรวมถึงบรรเลงดนตรีจะมีไว้สำหรับดนตรีในโบสถ์เพื่อประกอบพิธีทางศาสนา หรือบรรเลงได้เฉพาะบุคคลชนชั้นสูงที่อาศัยอยู่ในราชสำนัก เพราะเมื่อก่อนมีความเชื่อว่าดนตรีเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผู้ที่สามารถเล่นดนตรีได้จะต้องเป็นบุคคลชนชั้นสูงเท่านั้น และเมื่อวงการดนตรีเปิดกว้างขึ้นทำให้การศึกษาดนตรีพัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว ก่อให้เกิดการพัฒนาเครื่องดนตรีและนักดนตรีที่มีความสามารถขึ้นเป็นอย่างมาก จึงเกิดการบรรเลงดนตรี

ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงในรูปแบบรวมวงขนาดเล็ก และการบรรเลงในรูปแบบวงขนาดใหญ่หรือออร์เคสตรา

ดนตรีในยุคนี้มีลักษณะเป็นดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) ที่ไม่มีจินตนาการอยู่เบื้องหลัง ไม่มีบทกวีประกอบ เป็นดนตรีที่มีแต่เสียงดนตรีบริสุทธิ์ ซึ่งมีความสมดุลและมีรูปแบบที่ชัดเจน

บทเพลงรูปแบบรวมวงขนาดเล็กในยุคคลาสสิกแบ่งได้ 3 ประเภท คือ

1. ดิแวร์ติเมนโต (Divertimento)
2. สตริงควอร์เท็ต (String Quartet)
3. ดนตรีเชมเบอร์อื่น ๆ

1. ดิแวร์ติเมนโต หรือเรียกอีกอย่างว่า เซเรเนด (Serenade) ไม่มีการกำหนดจำนวนท่อนที่ชัดเจน จึงสามารถมีได้ตั้งแต่ 3-10 ท่อน โดยนิยมใส่เพลงที่มีรูปแบบของการเต้นรำชนิดต่าง ๆ เข้าไป รวมถึงมีการบรรจุท่อนที่มีรูปแบบสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาไว้ด้วย และไม่มีการกำหนดเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงไว้อย่างชัดเจน แต่ส่วนใหญ่นิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า โดยมีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพื่อความบันเทิงเพียงอย่างเดียว มีลักษณะเป็นโฮโมโฟนี (Homophony) ที่มีความซับซ้อนในตัวเนื้อหาของดนตรีน้อย และเรียบง่ายมากกว่าบทเพลงประเภทรวมวงขนาดใหญ่ นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงและนิยมประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ คือ ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn) และ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท ซึ่งไฮเดินประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ไว้ประมาณ 60 บท และโมสาร์ทประพันธ์ไว้ประมาณ 30 บท บทที่มีชื่อเสียงและนิยมบรรเลงมากที่สุดบทหนึ่งคือ Eine Kleine Nachtmusik K.525 หรือที่รู้จักในนาม “A Little Night Music”

2. สตริงควอร์เท็ต เป็นบทประพันธ์ประเภทเชมเบอร์ที่นิยมมากที่สุดในยุคนี้ ประกอบไปด้วยไวโอลิน 2 เครื่อง คือ ไวโอลิน 1 (แนวเสียงหลัก) และไวโอลิน 2 (แนวเสียงรอง) วิโอลา และเชลโลอย่างละเครื่อง โครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ของบทเพลงประเภทนี้มีทั้งหมด 4 ท่อน คือ เร็ว มินูเอ็ตแอนด์ทรีโอ 1 (Minuet and Trio I) ช้า มินูเอ็ตแอนด์ทรีโอ 2 (Minuet and Trio II) ผู้ประพันธ์ที่มีบทบาทสำคัญของบทเพลงประเภทนี้ คือ ไฮเดิน เบโทเฟน โมสาร์ท และสำหรับไฮเดินได้ประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ไว้ประมาณ 83 บท โมสาร์ทประพันธ์ไว้ประมาณ 26 บท

และเบโทเฟนประพันธ์ไว้ประมาณ 16 บท ซึ่งผลงานการประพันธ์ของโมสาร์ทได้รับอิทธิพลอย่างมากจากผลงานของไฮเดิน แต่ผลงานของของโมสาร์ทสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงใหญ่ ได้แก่

ช่วงที่ 1 มี 16 บท เป็นผลงานที่ประพันธ์ขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1770-1773 มีทั้งหมด 4 ท่อน ซึ่งมีการใส่ท่อนมินูเอ็ตไว้ด้วย ประกอบกับสอดแทรกลักษณะการสอดประสานทำนองไว้ในท่อนสุดท้ายด้วย

ช่วงที่ 2 มี 10 บท เป็นผลงานที่ประพันธ์ขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1782-1790 มีทั้งหมด 4 ท่อน นิยมใช้โน้ตเสียงกระด้าง การประสานเสียงแบบโครมาติก และรูปพรรณแบบหลายแนวเสียง โดยมี 6 บทที่โมสาร์ทได้อุทิศให้กับเบโทเฟน ได้แก่ String Quartets K.387, 421, 428, 458, 464 และ 465 เนื่องด้วยบทเพลงที่โมสาร์ทได้ประพันธ์ขึ้นนั้น ได้อิทธิพลมาจาก String Quartets No.37-42 ของไฮเดิน

3. ดนตรีเชมเบอร์อื่น ๆ เป็นบทประพันธ์ประเภทเชมเบอร์ที่นิยมรองลงมา ดิแวร์ติเมนโตและสตริงควอร์เท็ต จะเป็นการรวมกลุ่มของเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ เข้าด้วยกัน โดยแบ่งตามการนับจำนวนชิ้นของการรวมกลุ่มของเครื่องดนตรี ซึ่งไม่มีการแยกประเภทของเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน เช่น

- กลุ่มควอร์เท็ตสำหรับเครื่องดนตรี 4 ชิ้น ประกอบด้วยเครื่องสาย 3 ชิ้น ผสมผสานกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น เช่น เปียโน ฟลูต คลาริเน็ต หรือโอโบ
- กลุ่มเครื่องสาย 3 ชิ้น (String Trio) ประกอบด้วยไวโอลิน วิโอลา และเชลโล
- กลุ่มเครื่องดนตรีผสม 3 ชิ้น (Trio) เช่น เปียโน เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าหรือเครื่องสายผสมกัน
- กลุ่มเครื่องสาย 5 ชิ้น (String Quintet) ประกอบด้วยไวโอลิน 2 เครื่อง วิโอลา 1 เครื่อง และเชลโล 2 เครื่อง หรือไวโอลิน 2 เครื่อง วิโอลา 2 เครื่อง และเชลโล 1 เครื่อง
- กลุ่มเครื่องสายผสม 5 ชิ้น (Mixed Quintet) เช่น Piano Quintet ประกอบด้วยเปียโน และกลุ่มสตริงควอร์เท็ต หรือกลุ่มเครื่องเป่า 5 เครื่อง (Woodwind Quintet) ประกอบด้วยฟลูต โอโบ คลาริเน็ต ฮอร์น และบาสซูน อย่างละเครื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.3 พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในยุคโรแมนติก (ค.ศ. 1820-1900)

ดนตรีเชมเบอร์ในยุคโรแมนติกไม่ได้รับการสนใจมากเท่าไรนัก เนื่องจากการพัฒนาดนตรีถึงขีดสุด ทำให้นักดนตรีและนักประพันธ์เพลงมีความสามารถที่มากขึ้น รวมถึงผู้ชมในสังคมต้องการดนตรีเพื่อความบันเทิงที่มากขึ้น จึงส่งผลกระทบต่อดนตรีในด้านการนำเสนอรูปแบบการประพันธ์ และการเสพดนตรีที่ต้องการความยิ่งใหญ่อลังการในด้านการแสดง ทำให้นักประพันธ์หันไปประพันธ์บทเพลงในรูปแบบวงขนาดใหญ่

ลักษณะเฉพาะของดนตรีในยุคโรแมนติกประกอบไปด้วยลักษณะของแนวทำนองที่เต็มไปด้วยการบรรยายความรู้สึก มีแนวทำนองที่เด่นชัด และลักษณะของการประสานเสียงที่มีการพัฒนาจากยุคคลาสสิกไปมาก มีการคิดคอร์ดรูปแบบใหม่เพิ่มขึ้น เพื่อสนับสนุนการบรรยายด้านอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการใช้เสียงกระด้าง การใช้โน้ตนอกคอร์ด หรือลักษณะการใช้บันไดเสียงครึ่งเสียง (Chromatic Scale) รวมถึงบันไดเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์ โดยมีลักษณะของแนวทำนองในลักษณะการประสานเสียงในแนวตั้งแบบโฮโมโฟนี (Homophony) นอกจากนี้ยังมีอีกหนึ่งเทคนิคสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีในยุคโรแมนติก คือ การแบ่งวรรคตอนของประโยคเพลงที่มีความยืดหยุ่นที่เรียกว่า อัตราจังหวะรูบาโต (Rubato) นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงและนิยมประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ คือ ปีเตอร์ อีลิทช์ ไชคอฟสกี (Peter Ilich Tchaikovsky), โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms), ฟรานซ์ ปีเตอร์ ชูเบิร์ต (Franz Peter Schubert) และโรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann) โดยไชคอฟสกีประพันธ์ไว้ 4 บท เป็น Strings Quartet 3 บท และ String Sextet 1 บท บรามส์ประพันธ์ไว้ทั้งหมด 10 บทเป็น Piano Quartet 3 บท Piano Quintet 1 บท String Quartet 2 บท String Quintet 2 บท และ String Sextet 2 บท ชูเบิร์ตประพันธ์ไว้ประมาณ 36 บท ซึ่งมีรูปแบบในการประพันธ์ที่ค่อนข้างหลากหลาย เช่น Piano Trio, String Quartet, String Trio, Wind Nonet เป็นต้น แต่บทเพลงที่สร้างชื่อเสียงให้กับเขาเป็นอย่างมาก คือ Trout Quintet และชูมันน์ประพันธ์ไว้เพียง 1 บท แต่ก็เป็นบทที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก คือ Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.4 พัฒนาการของบทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กในยุคปัจจุบัน (ค.ศ. 1900 เป็นต้นมา)

ในยุคศตวรรษที่ 20-21 กล่าวได้ว่ามีเพลงหลายรูปแบบ เนื่องจากวิวัฒนาการและความเจริญทางด้านเทคโนโลยี ก่อให้เกิดสื่อมากมาย ที่สามารถบันทึกเสียงและผลิตเสียงสังเคราะห์ในรูปแบบต่าง ๆ รวมไปถึงการคิดค้นเครื่องดนตรีชนิดใหม่ เช่น Synthesizer และ MIDI (Musical Instrument Digital Interface) รูปแบบของดนตรีในยุคนี้จึงค่อนข้างหลากหลายและแตกต่างกันไป

แต่สิ่งที่น่าประหลาดใจของดนตรีในยุคนี้ คือ บทประพันธ์ประเภทรวมวงขนาดเล็กประเภทดนตรีเชมเบอร์มีการกลับมาเน้นใช้อีกครั้ง ซึ่งต่างไปจากยุคโรแมนติกที่นิยมใช้วงออร์เคสตราในการบรรเลง แต่ไม่มีการกำหนดประเภทของกลุ่มเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน จึงสามารถที่จะนำเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ประสมวงได้อย่างอิสระ เพียงแต่เรียกชื่อวงตามจำนวนเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง เช่น วงดนตรีที่มีผู้บรรเลง 3 คน เรียกว่า Trio วงดนตรีที่มีผู้บรรเลง 4 คน เรียกว่า Quartet เป็นต้น (ภาพที่ 2.4)

ภาพที่ 2.4 ภาพแสดงการจัดวงเชมเบอร์ในยุคศตวรรษที่ 21

ที่มา: The New York Times (2012)

รูปแบบของดนตรีในยุคนี้ยังคงได้รับอิทธิพลจากยุคโรแมนติก คือ เน้นการแสดงออกทางอารมณ์ แต่อาจมีการเปลี่ยนแปลงส่วนประกอบด้านอื่น ๆ บ้าง มีการให้ความสำคัญกับองค์ประกอบดนตรีที่ไม่จำเป็นต้องเน้นที่ทำนองเพียงอย่างเดียว โดยมีการนำหลักเคาน์เตอร์พอยต์ (Counterpoint) มาผสมผสาน รวมถึงสามารถใช้บันไดเสียงมากกว่า 1 บันไดเสียงในบทเพลงได้ ทั้งนี้การประสานเสียงส่วนใหญ่จะใช้ลักษณะเสียงกระด้าง (Dissonance) และรูปแบบจังหวะที่ใช้

มักเป็นจังหวะขัด (Syncopation) นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงและนิยมประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ คือ เบลา บาร์ตอก (Béla Bartók) พอล ฮินเดอมิธ (Paul Hindemith) และอาร์โนลด์ เชินแบร์ก Arnold Schönberg) ซึ่งนักประพันธ์ทั้ง 3 คนนี้นิยมประพันธ์เพลงในรูปแบบ String Quartet นอกจากนี้ยังมีนักประพันธ์ชาวไทยที่มีชื่อเสียงอีก 2 คน คือ วีรชาติ เปรมานนท์ (Weerachat Premananda) และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (Narongrit Dhamabutra)

2.2 บทเพลงแสดง Doctoral Music Performance ครั้งที่ 1-3

2.2.1 บทเพลงแสดง Doctoral Music Performance ครั้งที่ 1

1. Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 ประพันธ์โดย W. A. Mozart

ที่มาและความสำคัญ

โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท นักแต่งเพลงอัจฉริยะชาวออสเตรีย เกิดเมื่อวันที่ 27 มกราคม ค.ศ. 1756 ณ เมืองซาลซ์บูร์ก ประเทศออสเตรีย ผู้มากในความสามารถทางด้านดนตรี เขาสามารถเล่นคีย์บอร์ดได้ตั้งแต่อายุ 3 ปี อีกทั้งมีความสามารถในการเล่นไวโอลินด้วย นอกจากความอัจฉริยะที่มีมาตั้งแต่เกิดแล้ว เขายังมีบุคคลสำคัญที่คอยผลักดันสู่การมีชื่อเสียงในทุกวันนี้ คือ บิดาของเขานามว่า เลโอโปลด์ โมสาร์ท (Leopold Mozart) มีอาชีพเป็นนักประพันธ์เพลงและนักไวโอลินที่มีผลงานทั้งซิมโฟนี เพลงในโบสถ์ เพลงสำหรับคีย์บอร์ด และแบบเรียนที่ทำไว้สำหรับฝึกลูกของตน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โมสาร์ทเริ่มเดินทางออกแสดงคอนเสิร์ตยังประเทศต่าง ๆ ตั้งแต่วัยเด็ก ทำให้เขาได้เรียนรู้วัฒนธรรมดนตรีที่หลากหลายของแต่ละประเทศ ซึ่งถือได้ว่าเป็นประสบการณ์ที่มีค่ามากที่สุดอย่างหนึ่งที่ทำให้โมสาร์ทนำประสบการณ์ที่ได้พบเจอมาผสมผสานความเป็นตัวเขาและกลั่นออกมาสู่ผลงานการประพันธ์ กล่าวคือ แนวการประพันธ์เพลงของโมสาร์ทมีทำนองที่ไพเราะอ่อนหวานเรียบง่าย แต่ดูหรูหรา ซึ่งถือเป็นวัตถุดิบที่ลงตัวมาก อีกทั้งโมสาร์ทได้เรียนการประพันธ์เพลงกับโยฮันน์ คริสเตียน บาค และนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงอีกหลายคนขณะที่เดินทางไปยังเมืองต่าง ๆ ทำให้เกิดการซึมซับประสบการณ์อย่างไม่รู้ตัวโดยสื่อออกมาทางการประพันธ์ สังเกตได้จากอุปรากรอิตาลีมีเนื้อหาที่หนักแน่นจากเพลงแบบเยอรมนี และความล้ำสมัยที่ไม่เป็นไปตามแบบแผนจากเพลงแบบฝรั่งเศส สะท้อนให้เห็นถึงผลงานที่มีความหลากหลายของชาติต่าง ๆ ที่ผสมผสานออกมาอย่างลงตัว นอกจากนี้ผลงานการประพันธ์เพลงเปียโนของเขามักจะมีเนื้อเสียงที่สดใส และเนื้อเสียง

ค่อนข้างบางแต่ชวนติดตาม ถือเป็นดนตรีบริสุทธิ์ที่สื่อออกมาด้วยความอ่อนโยน ด้วยเหตุนี้เอง ทำให้โมสาร์ทมีเอกลักษณ์ในการประพันธ์ที่ไม่เหมือนใคร และยังไม่มีใครที่ทำได้แบบเขา จึงไม่แปลกเลยว่า เพราะเหตุใดเขาจึงได้รับการขนานนามว่าเป็น “อัจฉริยะแห่งวงการเพลงคลาสสิก” ที่สร้างผลงานเพลงไว้มากมาย ก่อนจะจบชีวิตด้วยวัยเพียง 35 ปี

ผลงานเพลงส่วนใหญ่ที่โมสาร์ทประพันธ์ คือ ซิมโฟนี บทเพลงเชมเบอร์ บทเพลงเปียโน 34 บท คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงออร์เคสตรา 27 บทและอุปรากรที่รู้จักกันดี เช่น The Marriage of Figaro และ The Magic Flute

บทประพันธ์ Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 เป็นบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรี 5 ชิ้น ได้แก่ เปียโน โอโบ คลาริเน็ต ฮอร์น และบาสซูน ประพันธ์เมื่อวันที่ 30 มีนาคม ค.ศ. 1784 ณ กรุงเวียนนา

บทประพันธ์นี้มีทั้งหมด 3 ท่อน คือ

1. Largo - Allegro moderato
2. Larghetto
3. Allegretto

ท่อนที่ 1 Largo - Allegro moderato เริ่มต้นด้วยทำนองของคอร์ด E-flat major ที่มีอัตราจังหวะช้าและบรรเลงพร้อมกันทั้งวง โดยแนวเปียโนบรรเลงทำนองหลักและแนวโอโบ แนวคลาริเน็ต แนวฮอร์น และแนวบาสซูนทำหน้าที่เป็นโน้ตตัวโทนิก (Tonic) เพื่อประสานให้กับแนวเปียโน หลังจากที่แนวเปียโนบรรเลงทำนองจบลง แนวโอโบจึงรับหน้าที่บรรเลงทำนองเดียวกับที่เกิดขึ้นในแนวเปียโนก่อนหน้านี้ เพื่อหยอกล้อกันระหว่างแนวเครื่องเป่ากับแนวเปียโน ในการเตรียมเข้าสู่ท่อน Allegro moderato

Allegro moderato เป็นท่อนที่สื่อถึงอารมณ์สดใส มีชีวิตชีวา อยู่ในบันไดเสียง E-flat major โดยเริ่มต้นจากแนวเปียโนบรรเลงทำนองหลักที่ให้ความรู้สึกเหมือนเป็นประโยคคำถามสั้น ๆ จำนวน 2 ห้อง และวงเครื่องเป่ารับช่วงต่อเพื่อร่วมบรรเลงทำนองหลักในการตอบ จากนั้นแนวเปียโนบรรเลงทำนองตอบที่เกิดขึ้นจากวงเครื่องเป่าซ้ำอีกครั้ง โดยเปียโนและแนวเครื่องเป่าใช้เทคนิคการล้อเลียนสลับกันไปมา เพื่อให้เกิดสีสันของเสียงที่เปลี่ยนไปมาอย่างสนุกสนาน

ซึ่งส่วนใหญ่โมสาร์ทจะใช้วัตถุดิบที่ค่อนข้างเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง กล่าวคือ มีลักษณะของการไล่บันไดเสียง (Scale) ขึ้น-ลง การใช้คอร์ดแตก (Broken Chord) รวมถึงลักษณะเนื้อเสียงที่บางและใสคล้ายกับหนูตัวเล็กที่วิ่งไปมา ในส่วนครึ่งหลังของท่อน Largo - Allegro moderato โมสาร์ทมิได้เพิ่มวัตถุดิบใหม่ ๆ นอกเสียจากพัฒนาวัตถุดิบที่มีอยู่แล้วจากครึ่งแรกของบทเพลงมาตัดต่อกันให้เกิดความแปลกใหม่มากยิ่งขึ้น โดยนำทำนองจากช่วงต้นบทเพลงในส่วนของแนวทำนองที่แนวเปียโนบรรเลงเหมือนประโยคคำถามมาเรียงติดกัน และเปลี่ยนให้อยู่ในบันไดเสียงต่าง ๆ เช่น จากเดิมที่ทำนองในช่วงบทเพลงอยู่ในบันไดเสียง B-flat major แต่ในช่วงท้ายบทเพลงจะนำเสนอในบันไดเสียง E-flat major เพื่อคงความเป็นเอกภาพของดนตรี ทำให้ผู้ฟังสามารถเชื่อมโยงเรื่องราวได้อย่างง่ายดาย แต่ในขณะเดียวกันโมสาร์ทได้แฝงความขี้เล่นที่เป็นลักษณะของบุคลิกของเขาใส่ลงไปในแนวบรรเลงประกอบด้วย

ท่อนที่ 2 Larghetto บทเพลงในท่อนนี้อยู่ในบันไดเสียง B-flat major มีอัตราจังหวะที่ช้า แต่แฝงไปด้วยความไพเราะแบบเรียบง่ายและสง่างามที่แสดงออกถึงความคลาสสิกได้เป็นอย่างดี เริ่มต้นนำมาด้วยแนวโอโบ และแนวบาสซูนบรรเลงทำนองปูพื้นบรรยากาศอย่างสวยงาม จากนั้นแนวเปียโนบรรเลงรับเพื่อเชื่อมทำนองให้กับวงเครื่องเป่าทั้งวงในการบรรเลงทำนองถัดไป โดยในท่อนนี้โมสาร์ทได้ออกแบบให้วงเครื่องเป่าและแนวแนวเปียโนมีโอกาสได้บรรเลงร่วมกันตลอดทั้งท่อน เพียงแต่เขาเลือกที่จะนำเสนอทำนองหลักที่เกิดขึ้นสลับไปมาในทุก ๆ เครื่อง เพื่อให้นักดนตรีทุกคนได้ทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวและผู้บรรเลงประกอบได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากนี้ในช่วงกลางของท่อน Larghetto โมสาร์ทเลือกให้แนวเปียโนบรรเลงเป็นแนวประกอบเพื่อเป็นพื้นหลังในการเปลี่ยนสีสันให้กับวงเครื่องเป่า โดยเริ่มจากการให้แนวคลาริเน็ต แนวโอโบ แนวฮอร์น และแนวบาสซูนบรรเลงทำนองหลักสั้น ๆ หลังจากนั้นจึงให้เครื่องดนตรีทุกชิ้นกลับมาร่วมบรรเลงโทนเสียงโดยรวมเพื่อบรรเลงปูพื้นบรรยากาศอีกครั้ง ก่อนที่แนวเปียโนจะกลับมาบรรเลงทำนองหลักเป็นการจบท้าย และในช่วงครึ่งหลังของท่อนนี้ โมสาร์ทได้ใช้ลักษณะเดียวกันกับช่วงครึ่งแรก เพียงแต่พัฒนาในช่วงที่เครื่องเป่าบรรเลงทำนองหลักและช่วงที่ทุกเครื่องดนตรีบรรเลงบรรยากาศของเพลงโดยรวมเพื่อให้มีความยาวที่มากขึ้นเท่านั้น

ท่อนที่ 3 Allegretto ในท่อนนี้โมสาร์ทเลือกให้อารมณ์เพลงมีความตัดกันที่เปลี่ยนแปลงจากท่อนที่ 2 อย่างทันที เนื่องจากท่อนนี้ให้อารมณ์ความรู้สึกที่สนุกสนานร่าเริงเพื่อเป็นการจบเพลง

แบบมีความสุข และที่สำคัญโมสาร์ทเลือกที่จะใช้สังคีตลักษณ์แบบโซนาตา-รอนโด (Sonata-Rondo) กล่าวคือ เป็นการผสมผสานระหว่างสังคีตลักษณ์แบบรอนโดที่มีการนำเสนอทำนองหลักนั้น ๆ อยู่เสมอ และสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาที่มีการพัฒนา และการย้อนกลับของโครงสร้างเพลง อีกทั้งโมสาร์ทยังกลับมาใช้บันไดเสียง E-flat major อีกครั้งเหมือนท่อนที่ 1 โดยเริ่มด้วยแนวเปียโนบรรเลงเดี่ยวขึ้นมาด้วยทำนองหลักสั้น ๆ ที่มีความสง่างามและสดใส มีการใช้เทคนิคการดัง (Forte) เบา (Piano) ที่ต่างกันอย่างชัดเจนในการนำเสนอทำนอง จากนั้นวงเครื่องเป่าบรรเลงรับทำนองเดิม และบรรเลงร่วมกันทั้งวงอีกครั้งในช่วงปลายประโยค ในท่อนนี้ส่วนใหญ่จะนำเสนอทำนองที่เป็นลักษณะตัวโน้ตแบบ 3 พยางค์ (Triplet) และเขบ็ต 1 ชั้น ที่มีลักษณะไล่ขึ้นและลงเหมือนสเกล ในช่วงกลางท่อนมีการใช้ธีมที่เกิดขึ้นในช่วงต้นของท่อน Allegretto กลับมาอีกครั้ง แต่พัฒนาให้มีเนื้อเสียงที่หนาขึ้นและช่วงเสียงที่กว้างขึ้น และในท่อนสรุปจบเพลงหรือที่เรียกว่า โคดา (Coda) ประกอบไปด้วยทำนองสั้น ๆ ในลักษณะเดิมที่เกิดขึ้นในช่วงต้น แต่มีการพัฒนาทำนองนั้นให้กับแนวเปียโนเพื่อบรรเลงทำนองหลัก โดยเริ่มจากโน้ตที่ละตัวและเพิ่มเป็นโน้ตคู่ที่มีวงเครื่องเป่าทำหน้าที่บรรเลงประกอบเพื่อเปลี่ยนสีสันให้กับบทเพลง และจบลงด้วยคอร์ด E-flat major 3 ครั้ง เพื่อเน้นย้ำว่าบทเพลงอยู่ในบันไดเสียง E-flat major

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิเคราะห์บทเพลง

ท่อนที่ 1 Largo - Allegro moderato

เริ่มต้นด้วยอัตราจังหวะช้า และในช่วง 4 ห้องแรก แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนอง A (Theme) กลุ่มเครื่องเป่าทำหน้าที่บรรเลงประกอบ (Accompaniment) ในจังหวะที่ 1 เพื่อให้บทเพลงมีความหนาแน่นในบางช่วง จากนั้นกลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงทำนองหลักที่รับมาจากแนวเปียโนที่บรรเลงมาก่อนหน้านี้ (ตัวอย่างที่ 2.1)

ตัวอย่างที่ 2.1 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 1-8

CHULALONGKORN UNIVERSITY

หลังจากนั้นกลุ่มเครื่องเป่าเข้ามามีบทบาทในการบรรเพลงทำนอง A ในช่วงสั้น ๆ และแนวเปียโน ทำหน้าที่บรรเลงประกอบแทน และในช่วง B แนวคลาริเน็ต แนวฮอร์น แนวโอโบ และแนวบาสซูนจับคู่เพื่อแบ่งออกเป็น 2 แนวเสียงเล่นดูเอ็ต (Duet) เพื่อบรรเลงรับส่งทำนองรองไปมาระหว่างกัน และแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบอีกเช่นเดิม (ตัวอย่างที่ 2.2)

ตัวอย่างที่ 2.2 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 13-17

เมื่อเข้าสู่ช่วง Allegro moderato ดนตรีเปลี่ยนอัตราจังหวะให้มีความเร็วที่มากขึ้น ให้อารมณ์ความรู้สึกที่สนุกสนาน อยู่ในบันไดเสียง E-flat major เริ่มต้นจากแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวให้กับแนวทำนอง B ในประโยคถามจำนวน 2 ห้อง และเมื่อถึงประโยคถามห้องที่ 3-4 แนวเปียโนและกลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงทำนอง B ร่วมกัน ซึ่งโมสาร์ทให้ความสำคัญกับทำนองนี้โดยให้กลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงประโยคถามจำนวน 2 ห้องแรกอีกครั้ง และเข้าพร้อมกันทั้งวงในการบรรเลงเพื่อจบประโยค (ตัวอย่างที่ 2.3)

ตัวอย่างที่ 2.3 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato*

ห้องที่ 21-29

ในช่วง E แนวเปียโนและกลุ่มเครื่องเป่าทำหน้าที่เป็นแนวเครื่องบรรเลงเดี่ยว (Solo) ที่มีความสำคัญเท่ากันทุกเครื่อง โดยผลัดกันบรรเลงรับส่งระหว่างแนวเปียโนและกลุ่มเครื่องเป่า โดยแนวเปียโนทำหน้าที่ตั้งทำนอง C ขึ้นมาก่อน จากนั้นกลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงโดยใช้เทคนิคการล้อเลียน (Imitation) (ตัวอย่างที่ 2.4 และ 2.5)

<u>ตัวอย่างที่ 2.4</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato*

ห้องที่ 46-49

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ตัวอย่างที่ 2.5</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato*

ห้องที่ 50-56

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วง G ตอนท้ายก่อนเข้าช่วง H แนวเปียโนนำทำนองเพลงหลักที่เกิดขึ้นในช่วงต้นของท่อน Allegro moderato มาบรรเลงซ้ำกันถึง 3 ครั้ง ในคอร์ด A-flat major, B-flat major และ A-flat major ตามลำดับ หลังจากนั้นกลุ่มเครื่องเป่านำทำนองช่วงท้ายที่เป็นเขบ็ต 2 ชั้น ขึ้นมาขยายความต่อเป็นคอร์ดต่าง ๆ ในช่วง H (ตัวอย่างที่ 2.6)

ตัวอย่างที่ 2.6 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato*

ห้องที่ 72-86

ช่วงก่อนเข้าท่อน I จำนวน 4 ห้อง แนวเปียโนบรรเลงเดี่ยวนำเสนอทำนอง B ที่เคยเกิดขึ้นในตอนต้นของท่อน Allegro moderato กลับมาอีกครั้งทั้งประโยคถามและประโยคตอบ โดยกลุ่มเครื่องเป่าก็ทำหน้าที่เช่นเคย คือ นำทำนองหลักที่เปียโนบรรเลงเดี่ยวมาก่อนหน้ามานำเสนออีกครั้งโดยเริ่มจากแนวโอโบ แนวคลาริเน็ต และแนวฮอร์น เรียงตามลำดับ จากนั้นโมสาร์ทได้พัฒนาให้บทเพลงมีวัตถุดิบให้หลากหลายมากขึ้นทั้งในส่วนของความยาวประโยคและความหนาแน่นของเนื้อดนตรี และที่สำคัญได้เปลี่ยนคอร์ดในบางช่วง จากเดิมช่วงที่อยู่ในคอร์ด E-flat major ก็เปลี่ยนให้เป็นคอร์ด B-flat major ช่วงที่เคยอยู่ในคอร์ด B-flat major ก็เปลี่ยนให้เป็น E-flat major (ตัวอย่างที่ 2.7)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

<u>ตัวอย่างที่ 2.7</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato*

ห้องที่ 87-99

จากนั้นในช่วงก่อนจบท่อน Allegro moderato โมสาร์ทได้ใช้วัตถุดิบแบบเดียวกันทั้งหมดในการนำเสนอและล้อเลียนระหว่างกลุ่มเครื่องเป่าและแนวเปียโน เพียงแต่เพิ่มลูกเล่นในการใช้จังหวะแบบ 3 พยางค์ และจบลงด้วยเพลเกิลเคเดนซ์ (Plagal Cadence) (ตัวอย่างที่ 2.8)

ตัวอย่างที่ 2.8 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegro moderato* ห้องที่ 126-128

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 2 Larghetto

เริ่มต้นด้วยกลุ่มเครื่องเป่าโดยแนวโอโบและแนวบาสซูนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก A แบบสั้น ๆ ด้วยความรู้สึกที่เงียบสงบซึ่งอยู่ในคอร์ด B-flat major จากนั้นแนวเปียโนเข้ามารับด้วยการบรรเลงคอร์ด B-flat major ในลักษณะคอร์ดแตก และเครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงร่วมกัน หลังจากนั้นแนวเปียโนบรรเลงทำนองหลัก A โดยมีแนวโอโบบรรเลงแนวทำนองรองเพื่อเป็นช่วงเชื่อมสั้น ๆ ให้กับกลุ่มเครื่องเป่าเพื่อมาบรรเลงเป็นทำนองตอบ (ตัวอย่างที่ 2.9)

ตัวอย่างที่ 2.9 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 1-13

ในช่วง N แนวเปียโนถูกเปลี่ยนบทบาทให้เป็นแนวบรรเลงประกอบ และกลุ่มเครื่องเป่าถูกเปลี่ยนเป็นเครื่องบรรเลงทำนองหลัก B ที่ให้ความรู้สึกที่หวาน ๆ แบบไม่หวือหวา โดยโมสาร์ทได้เล่นกับสีสันของเสียง โดยประพันธ์ให้เกิดแนวทำนองหลัก B ที่มีความยาวพอสมควร ทำให้ได้ความรู้สึกที่ต่างกันออกไป เนื่องจากทำนองหลักนี้จะถูกเปลี่ยนไปในแต่ละเครื่องดนตรีที่เรียงต่อกันแนวละประโยคสั้น ๆ โดยเริ่มจากแนวคลาริเน็ต แนวโอโบ แนวฮอร์น และแนวบาสซูน ในขณะที่แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงคอร์ดแบบแตกที่เป็นการเปลี่ยนสีสันของโทนเสียงเพื่อสนับสนุนทำนองของกลุ่มเครื่องเป่า (ตัวอย่างที่ 2.10)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ตัวอย่างที่ 2.10</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 14-27

ในช่วงก่อนจบประโยค 4 ห้องสุดท้ายกลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงทำนองในรูปแบบจังหวะเขบ็ต 1 ชั้น พร้อมกับแนวเบสในมือซ้ายของแนวเปียโนซึ่งเป็นทำนองที่มีคู่เสียงประสาน ในช่วงจบประโยค กลุ่มเครื่องเป่าถูกลดบทบาทลงเพื่อให้แนวเปียโนสามารถพลิกบทบาทกลับมาบรรเลงทำนองหลัก C ที่ให้ความรู้สึกเหมือนเด็กผู้หญิงตัวเล็กที่กำลังเดินเล่นอย่างสบายใจ จากนั้นแนวคลาริเน็ตและแนวโอโบนำบางส่วนจากทำนอง C ที่แนวเปียโนบรรเลงก่อนหน้ามานำเสนอต่อกัน และจบลงด้วยคอร์ด F major หรือที่เรียกว่า ฮาฟเคเดนซ์ (Half Cadence) เพื่อเตรียมพัฒนาบทเพลงไปยังส่วนใหม่ของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 2.11)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

<u>ตัวอย่างที่ 2.11</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 28-37

หลังจบส่วนแรกของท่อน Larghetto โมสาร์ทเลือกใช้วิธีการประพันธ์แบบเดียวกับช่วงต้นของท่อนนี้ กล่าวคือ ให้กลุ่มเครื่องเป่าโดยเฉพาะแนวโอโบและแนวบาสซูนบรรเลงทำนองแบบสั้น ๆ เพื่อเป็นท่อนเชื่อมไปยังทำนอง D ในช่วง Q โดยทำนอง D พัฒนามาจากทำนอง A ที่เคยเกิดขึ้นในช่วงต้นท่อนนี้ โดยขึ้นต้นด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 ตัว และในปลายประโยคได้พัฒนาเป็นโน้ตเขบ็ต 3 ชั้น โดยโมสาร์ทประพันธ์ให้แนวฮอร์นและแนวโอโบบรรเลงทำนองหลัก และให้แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 2.12) จากนั้นโมสาร์ทนำทำนอง C มาเสนอให้แนวโอโบ คลาริเน็ต และเปียโนก่อนจะจบท่อนลงด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect Cadence) ในคีย์ B-flat major (ตัวอย่างที่ 2.16)

ตัวอย่างที่ 2.12 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 44-59

หลังจากช่วง R จำนวน 9 ห้อง ทำนอง A (ตัวอย่างที่ 2.13) และทำนอง B กลับมาอีกครั้ง โดยพัฒนาให้มีเนื้อเสียงที่หนามากขึ้น และเพิ่มเทคนิคโครมาติกให้มีความน่าสนใจมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.14 และ 2.15)

ตัวอย่างที่ 2.13 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 73-76

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ตัวอย่างที่ 2.14</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 91-95

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.15 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto*

ห้องที่ 101-105

ตัวอย่างที่ 2.16 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto*

ห้องที่ 118-124

ท่อนที่ 3 Allegretto

บทเพลงกลับสู่บันไดเสียง E-flat major อีกครั้ง ในท่อนนี้บทเพลงให้อารมณ์ความรู้สึกแบบสดใสและมีชีวิตชีวา แนวเปียโนบรรเลงเดี่ยวในทำนอง A ในลักษณะถามตอบจำนวน 8 ห้อง ซึ่งดนตรีช่วงนี้สะท้อนให้เห็นถึงนิสัยความขี้เล่นของโมสาร์ท โดยภายในทำนองหลักนี้มีการใส่การทำดังเบาแบบ *f* (forte) และ *p* (piano) เพื่อเพิ่มให้ทำนองมีความสนุกสนานมากขึ้น จากนั้นกลุ่มเครื่องเป่าเข้ามาบรรเลงทำนองเดียวกันกับที่แนวเปียโนเพิ่งบรรเลงไปก่อนหน้านี้ เพื่อแสดงให้เห็นถึงการล้อเลียนกันระหว่างเครื่องดนตรี 2 กลุ่ม (ตัวอย่างที่ 2.17)

ตัวอย่างที่ 2.17 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto* ห้องที่ 1-18

แนวเปียโนบรรเลงเดี่ยวทำนอง B ที่มีลักษณะเป็นโน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio) ในแต่ละคอร์ด ตามด้วยโน้ตประดับขึ้นลงอีกจำนวนหนึ่ง โดยเริ่มจากคอร์ด B flat หลังจากนั้นกลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงทำนอง B ในส่วนเฉพาะครึ่งประโยคแรกที่รับจากแนวเปียโน และแนวเปียโนกลับมาบรรเลงทำนอง B ทั้งประโยคเป็นครั้งสุดท้ายและพัฒนาทำนองต่อเป็นโน้ต 3 พยางค์ พร้อมกับการบรรเลงประกอบจากกลุ่มเครื่องเป่า (ตัวอย่างที่ 2.18)

<u>ตัวอย่างที่ 2.18</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto*

ห้องที่ 20-41

ในช่วง B และ C โมสาร์ทได้ทำเช่นเดียวกับช่วงต้นของท่อน Allegretto กล่าวคือ นำทำนอง A และ B มาบรรเลงอีกครั้งและพัฒนาให้มีรูปแบบประโยคที่ยาวขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.19 และ 2.20)

ตัวอย่างที่ 2.19 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto*

ห้องที่ 49-55

ตัวอย่างที่ 2.20 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto*

ห้องที่ 70-78

ในช่วง D ทำนอง C จำนวน 9 ห้อง เกิดขึ้นในแนวเปียโนมีลักษณะเป็นกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ โดยในแนวมือซ้ายเล่นโน้ตตัวที่ 1 หรือเรียกได้ว่าเป็นส่วนต้นของกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ ในมือขวาเล่นโน้ต 2 ตัวที่เหลือ และกลุ่มเครื่องเป่าทำหน้าที่บรรเลงประกอบเพื่อเปลี่ยนสีสันไปตามทำนองที่เกิดขึ้นในแนวเปียโน (ตัวอย่างที่ 2.21)

<u>ตัวอย่างที่ 2.21</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto*

ห้องที่ 98-110

หลังจากครบ 9 ห้อง ทำนอง C ถูกพัฒนาในแนวเปียโนโดยเพิ่มเนื้อเสียงให้หนาแน่นมากขึ้น จากโน้ตในมือซ้ายที่เคยบรรเลงเป็นโน้ตตัวเดียวถูกพัฒนาให้กลายเป็นโน้ตคู่ 8 (Octave) และมือขวาบรรเลงโน้ต 3 พยางค์ที่สร้างจากคอร์ดทรัยแอด (Triad) และบรรเลงในลักษณะแบบคอร์ดแตก (ตัวอย่างที่ 2.22)

ตัวอย่างที่ 2.22 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto*

ห้องที่ 111-125

ในช่วง E เกิดทำนองใหม่จำนวน 4 ห้อง เรียกกว่า ทำนอง C ซึ่งพัฒนามาจากทำนอง A แต่เลือกมาเฉพาะบางส่วนของทำนอง A โดยเลือกให้แนวเปียโนนำเสนอแนวทำนองก่อน และกลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงรับจากนั้นโมสาร์ทนำทำนอง B มาบรรเลงต่อทำนอง C และพัฒนาทำนอง B ให้มีเนื้อเสียงที่หนาขึ้นในช่วงปลายประโยค (ตัวอย่างที่ 2.23)

ตัวอย่างที่ 2.23 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto*

ห้องที่ 206-220

ช่วง H ถือว่าเป็น Coda ของท่อน Allegretto แนวเปียโนบรรเลงทำนอง D ที่พัฒนามาจากทำนอง A ในลักษณะเขบ็ต 1 ชั้น ที่เป็นโน้ตตัวเดียวกันแบบคู่แปดที่ล้อเลียนระหว่างโน้ตในมือซ้ายและขวา ในขณะเดียวกันกลุ่มเครื่องเป่าทำหน้าที่บรรเลงประกอบในการเปลี่ยนคอร์ดต่าง ๆ ตามโทนเสียงของโน้ต ในแนวเปียโน (ตัวอย่างที่ 2.24) และในการซ้ำของทำนอง D โมสาร์ทพัฒนาให้แนวเปียโนบรรเลงมือซ้ายแบบโน้ตคู่ 8 พร้อมกัน

ตัวอย่างที่ 2.24 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto*

ห้องที่ 280-293

ในช่วง 6 ห้องสุดท้ายโมสาร์ทเลือกใช้คอร์ด E-flat major สลับกับคอร์ด B-flat major ซึ่งเป็นเคเดนซ์แบบ I V I และจบลงด้วยคอร์ด E-flat major เพื่อเป็นการจบเพลงแบบสมบูรณ์ที่สุด (ตัวอย่างที่ 25)

ตัวอย่างที่ 2.25 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 – *Allegretto*

ห้องที่ 304-309

2. Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 ประพันธ์โดย L. v Beethoven

ที่มาและความสำคัญ

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน หนึ่งในนักเปียโนและนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมนี ผู้มีบทบาทสำคัญต่อวงการดนตรีคลาสสิกมากที่สุดคนหนึ่ง เนื่องจากความคิดและการสร้างสรรค์ดนตรีทั้งในเรื่องรูปแบบทำนองและการพัฒนาดนตรีนั้นเต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่ลึกซึ้งเกินกว่านักดนตรีทั่วไปจะสร้างได้ เขามีส่วนร่วมในการยกมาตรฐานดนตรีให้สูงขึ้นและเป็นฐานความรู้ที่สามารถเป็นตัวอย่างให้กับนักดนตรีรุ่นต่อ ๆ ไปได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นความคิดสร้างสรรค์ และอัจฉริยะทางการคิดค้นโดยผลงานเพลงส่วนใหญ่ถูกบรรจุอยู่ในบทประพันธ์ที่นิยมนำมาบรรเลงอยู่เสมอ ๆ ในการแสดงทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็นการแสดงเดี่ยวหรือการบรรเลงวงก็ตาม

เบโทเฟนเกิดเมื่อปี ค.ศ. 1770 ณ กรุงบอนน์ ประเทศเยอรมนี ในครอบครัวที่ยากลำบากและเริ่มต้นเส้นทางดนตรีจากการที่บิดาของเขาเป็นผู้เริ่มสอนเปียโนและไวโอลินให้บวกกับการเคี่ยวเข็ญเพื่อหวังว่าจะได้มีชื่อเสียงโด่งดังเหมือนกับ โมสาร์ท และต่อมาเบโทเฟนเริ่มศึกษาดนตรีอย่างจริงจังและได้มีโอกาสเรียนกับครูที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น ฟรานซ์ โจเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn), คริสเตียน กอทลอพ เนเอเฟ (Christian Gottlob Neéfé) และโยฮันน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกออร์ก อัลเบรชแบร์เกอร์ (Johann Georg Albrechtsberger) เบโทเฟนใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่ที่เวียนนาและออกแสดงคอนเสิร์ตในฐานะนักเปียโน จนกระทั่งเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง จนกระทั่งเมื่ออายุประมาณ 30 ปี เริ่มมีปัญหาเกี่ยวกับการได้ยิน จึงเริ่มผันตัวมาเป็นนักประพันธ์เพลง

และด้วยโชคชะตาชีวิตที่ไม่ค่อยสมหวังในความรัก ชีวิตความเป็นอยู่ที่อัตคัดรวมถึงความทุกข์จากการสูญเสียการได้ยิน ทำให้เขามีอารมณ์ที่ค่อนข้างแปรปรวน และทรมานยิ่งกว่าคนที่หูหนวกตั้งแต่กำเนิดเสียอีก ในช่วงแรกที่หูหนวกเขาไม่สามารถที่จะยอมรับได้จึงแสดงอารมณ์ที่เกรี้ยวโกรธและหงุดหงิด แต่เมื่อผ่านไปสักระยะเริ่มปรับตัวได้จึงเปลี่ยนความรู้สึกด้านลบของตนเองมาเป็นพลังในการสร้างสรรค์และประพันธ์ จนกระทั่งเกิดผลงานชั้นเยี่ยมออกมามากมาย โดยเฉพาะในช่วง 3 ปีสุดท้ายก่อนจะเสียชีวิตลงในปี ค.ศ. 1827

เบโทเฟนได้ประพันธ์บทเพลงไว้หลายประเภท เช่น ซิมโฟนี คอนแชร์โต เชมเบอร์ อุปรากร เพลงร้อง และเพลงสำหรับเปียโน โดยผลงานของเขาสามารถแบ่งออกได้ 3 ช่วง ดังนี้

ผลงานช่วงที่ 1

ประกอบด้วยผลงานตั้งแต่เริ่มประพันธ์เพลงจนถึงประมาณปี ค.ศ. 1802 ซึ่งส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากโมสาร์ทและไฮเดิน ซึ่งยังใช้รูปแบบสังคีตลักษณ์เช่นเดียวกับยุคคลาสสิก แต่เบโทเฟนจะให้ความสำคัญกับการเล่นระดับเสียงที่ดังเบาแบบแตกต่างกันอย่างชัดเจน ผลงานการประพันธ์เพลงที่สำคัญในช่วงนี้ ได้แก่ ซิมโฟนี 2 บทแรก สตริงควอร์เท็ต 6 บทแรก เปียโนคอนแชร์โต 3 บทแรก และเปียโนโซนาตา 12 บทแรก

ผลงานช่วงที่ 2

เป็นผลงานตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1803-1816 หรือเรียกว่าช่วงเฮโรอิก (Heroic Period) ในช่วงนี้เบโทเฟนเริ่มมีความมั่นใจและเป็นตัวเองมากขึ้น จึงเกิดการแสดงออกทางอารมณ์อย่างชัดเจน ลักษณะการประพันธ์มีโครงสร้างและเนื้อหาที่ซับซ้อนขึ้นอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะการพัฒนาแนวทำนองและการใช้เสียงประสาน รวมถึงใส่แนวคิดและเทคนิคใหม่ ๆ ลงในผลงานการประพันธ์เพลงหลายอย่างเช่น การใช้คู่เสียงกระด้าง การใช้เสียงประสานที่เข้มข้น อีกทั้งเริ่มพัฒนาบทเพลงที่มุ่งเน้นการแสดงออกทางความรู้สึกมากขึ้น ผลงานการประพันธ์เพลงที่สำคัญในช่วงนี้ ได้แก่

อุปรากร Fidelio โอเวอร์เชอร์ Leonore 4 บท ซิมโฟนีบทที่ 3-8 เปียโนคอนแชร์โตบทที่ 4-5 ไวโอลินคอนแชร์โต เปียโนโซนาตา 15 บท และสตริงควอร์เท็ต 5 บท

ผลงานช่วงที่ 3

เรียกได้ว่าอยู่ในช่วงบั้นปลายชีวิตของเบโทเฟน ประกอบไปด้วยผลงานที่ประพันธ์ขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1817-1827 ผลงานในช่วงนี้จะแตกต่างจากช่วงอื่นอย่างชัดเจน เนื่องจากเบโทเฟนได้สะท้อนความรู้สึกภายในจิตใจของเขา โดยเฉพาะความเศร้าและเคร่งขรึม อีกทั้งความเป็นผู้ใหญ่ที่ผ่านประสบการณ์ต่าง ๆ อย่างมากมาย จึงทำให้บทเพลงที่ประพันธ์ออกมามีความลึกซึ้งกินใจมากเป็นพิเศษ นอกจากนี้เบโทเฟนได้หันกลับไปศึกษาทฤษฎีการประพันธ์เพลงแบบยุคบาโรกที่เน้นการใช้เทคนิคการสอดประสานแนวทำนองมาผสมผสานในผลการประพันธ์ ผลงานการประพันธ์เพลงที่สำคัญในช่วงนี้ ได้แก่ ซิมโฟนีบทที่ 9 Missa Solemnis เปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย และสตริง ควอร์เท็ต 5 บทสุดท้าย

บทประพันธ์ Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 เป็นบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรี 5 ชิ้น ได้แก่ เปียโน โอโบ คลาริเน็ต ฮอร์น และบาสซูน ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน ในปี ค.ศ. 1796 โดยอุทิศให้กับ Prince Joseph von Schwarzenberg โดยได้รับแรงบันดาลใจจากบทเพลง Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 ที่ประพันธ์โดยโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) เมื่อปี ค.ศ. 1784 และที่สำคัญเบโทเฟนตั้งใจที่จะประพันธ์ให้อยู่ในกุญแจเสียง E-flat major เช่นเดียวกับบทเพลงของโมสาร์ท ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด 5 ชิ้น คือ เปียโน โอโบ คลาริเน็ต ฮอร์น และบาสซูน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทประพันธ์นี้มีทั้งหมด 3 ท่อน คือ

1. Grave – Allegro ma non troppo
2. Andante cantabile
3. Rondo: Allegro ma non troppo

ท่อนที่ 1 Grave – Allegro ma non troppo เริ่มต้นด้วยเครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงทำนองที่ประกอบไปด้วยโน้ตในคอร์ด E-flat major ที่มีอัตราจังหวะช้าและบรรเลงพร้อมกันทั้งวง โดยที่เครื่องดนตรีทุกแนวเสียงบรรเลงโน้ตตัวเดียวกัน จากนั้นแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองเดี่ยว

เพื่อเชื่อมทำนองกลับมาบรรเลงร่วมกันทั้งวงอีกครั้ง หลังจากนั้นเบโทเฟนได้เพิ่มสีสันให้กับบทเพลง โดยการแบ่งให้เครื่องดนตรีทุกเครื่องมีความสำคัญเท่ากัน บรรเลงรับส่งกันไปมาเพื่อให้เกิดสีสันของเสียงและต่อด้วยการเล่นโน้ตซ้ำ (Repeat Note) ในแนวเปียโนก่อนจบลงด้วยคอร์ด D-flat Diminished ค้างไว้เพื่อส่งให้กับท่อน Allegro ma non troppo

Allegro ma non troppo เริ่มต้นด้วยแนวเปียโนบรรเลงทำนองเดี่ยวด้วยความสนุกสนานและสดใส ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง E-flat major จากนั้นแนวเครื่องเป่าเข้ามาบรรเลงประกอบและพลิกบทบาทไปยังการบรรเลงเดี่ยวในการรับส่งไปมาระหว่างเครื่องแต่ละเครื่อง และแนวเปียโนได้สลับกลับมาบรรเลงแนวประกอบแทน นอกจากนี้เบโทเฟนยังเลือกใช้วัตถุดิบแบบโน้ต 3 พยางค์และโน้ตตัวดำให้บรรเลงไปพร้อม ๆ กัน เพื่อเพิ่มอรรถรสให้กับบทเพลง อีกทั้งในช่วงครึ่งหลังของท่อน Allegro ma non troppo เบโทเฟนยังคงใช้วัตถุดิบทางดนตรีไม่ว่าจะเป็นทำนอง จังหวะหรือโมทีฟ (Motif) เช่นเดียวกับครึ่งแรก เพียงแต่เพิ่มความหนาของเนื้อดนตรีให้มีความหนาแน่นขึ้น อีกทั้งมีการใช้เทคนิคการดัง-เบาแบบ *fp* ในหลาย ๆ ที่ และที่สำคัญมีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากเดิมที่ช่วงแรกอยู่ในคอร์ด F major แต่ช่วงหลังจะถูกย้ายไปยังคอร์ด B-flat major ซึ่งทั้งสองคอร์ดนี้ทำหน้าที่เป็นคอร์ดโดมินันท์ (Dominant) และซับโดมินันท์ (Subdominant) ในบันไดเสียง E-flat major นอกจากนี้ในช่วงจบท่อน แนวเครื่องเป่ากลับมาบรรเลงทำนองหลักอีกครั้งและจบลงด้วยเพลเกิลเคเดนซ์ ในคอร์ด B-flat major และ E-flat major ด้วยความดังแบบ *ff* เพื่อเป็นการจบท่อน

ท่อนที่ 2 Andante cantabile บทเพลงในท่อนนี้อยู่ในบันไดเสียง B-flat major มีอัตราจังหวะช้าที่มีความไพเราะอ่อนหวาน เริ่มนำมาด้วยแนวเปียโนบรรเลงเดี่ยวในทำนองหลักจำนวน 8 ห้อง จากนั้นวงเครื่องเป่าเข้ามาบรรเลงทำนองหลักที่พัฒนามาจากทำนองหลักเดิมที่แนวเปียโนบรรเลงมาก่อนหน้านี้ และแนวเปียโนผันตัวไปเป็นแนวบรรเลงประกอบแทนไปจนถึงช่วงกลางท่อน หรืออาจกล่าวได้ว่าในท่อนนี้เบโทเฟนตั้งใจออกแบบให้แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเห็นได้ว่าในช่วงหลังของท่อนนี้แนวเปียโนกลับมาบรรเลงทำนองหลักอีกครั้งเพียง 6 ห้อง ซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักในช่วงต้นของท่อน และแนวเครื่องเป่าก็กลับมาทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวเกือบทั้งหมด แต่จะต่างจากช่วงครึ่งแรกตรงที่เบโทเฟนให้แนวเครื่องเป่ามีการบรรเลงทำนองหลักในหลาย ๆ ช่วง นอกจากนี้ในช่วงก่อนจบท่อนแนวเปียโนและแนวเครื่องเป่าจึงสลับมาทำหน้าที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรเลงทำนองหลักที่สลับกันไปมาอีกครั้ง และจบลงด้วยคอร์ดแบบแตกในคอร์ด B-flat major อย่างสงบ

ท่อนที่ 3 Rondo: Allegro ma non troppo ในท่อนนี้เบโทเฟนเลือกใช้รูปแบบเพลงเช่นเดียวกับ Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 ที่ประพันธ์โดยโมสาร์ท กล่าวคือ เขาเลือกให้ท่อนที่ 3 มีอารมณ์เพลงที่ตัดกันกับท่อนที่ 2 อย่างทันที เนื่องจากท่อนนี้มีอารมณ์เพลงที่แสดงถึงความรู้สึกที่สนุกสนานรื่นเริงเพื่อเป็นการจบเพลงแบบมีชีวิตชีวา และอยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 6/8 เริ่มต้นบทเพลงด้วยแนวเปียโนบรรเลงทำนองหลักที่มีโน้ตอยู่ในบันไดเสียง E-flat major จากนั้นวงเครื่องเป่าเข้ามาบรรเลงแนวทำนองหลักที่พัฒนารูปแบบจังหวะมาจากทำนองที่แนวเปียโนบรรเลงมาก่อนหน้านี้ โดยเบโทเฟนเลือกใช้เทคนิคที่มีการล้อเลียนกันระหว่างแนวเครื่องเป่าและแนวเปียโนโดยรับส่งกันไปมาคล้ายการตอบโต้ของกลุ่มคนสองคนกำลังเจรจากัน เพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้กับบทเพลง อีกทั้งยังสอดแทรกความขี้เล่นให้กับแนวทำนอง โดยกำหนดให้แนวโอโบบรรเลงโน้ตที่ลากเสียงยาวและบรรเลงร่วมกับแนวเปียโนที่เล่นเสียงแบบสั้น (Staccato) ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์การหยอกล้อไปมาระหว่างสองเครื่องดนตรี อีกทั้งเบโทเฟนยังเลือกที่จะใช้สังคีตลักษณ์แบบโซนาตา-รอนโด (Sonata-rondo form) เช่นเดียวกันกับของโมสาร์ทอีกด้วย ซึ่งเรียกได้ว่าแทบจะเป็นการได้รับอิทธิพลทางความคิดโดยตรงก็ว่าได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิเคราะห์บทเพลง

ท่อนที่ 1 Grave – Allegro ma non troppo

เริ่มต้นด้วยอัตราจังหวะช้าโดยที่แนวเปียโนและกลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงทำนอง A ที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวเดียวกันทั้งวง จากนั้นแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองเชื่อมสั้น ๆ เชื่อมกับทำนอง A เพื่อเป็นการนำกลับมาของการบรรเลงทั้งวงพร้อมกันอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 2.26)

<u>ตัวอย่างที่ 2.26</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Grave* ห้องที่ 1-7

ในช่วง A แนวเปียโนและกลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงทำนองหลักที่มีความสำคัญทั้งคู่ โดยเบโทเฟนออกแบบให้แนวเปียโนบรรเลงทำนองหลัก B และวงเครื่องเป่าบรรเลงทำนอง C ที่พัฒนามาจากทำนอง A (ตัวอย่างที่ 2.27) ก่อนจบลงด้วยแนวเปียโนบรรเลงโน้ตซ้ำที่จบลงด้วยคอร์ด B-flat Dominant Seven ในลักษณะค้างเสียงยาวเพื่อส่งส่งไปยังท่อน Allegro ma non troppo (ตัวอย่างที่ 2.28)

ตัวอย่างที่ 2.27 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Grave* ห้องที่ 8-14

ตัวอย่างที่ 2.28 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Grave* ห้องที่ 19-21

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Allegro ma non troppo เริ่มต้นด้วยแนวเปียโนบรรเลงทำนองหลัก D ที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างเร็ว และให้อารมณ์ความรู้สึกสนุกสนาน โดยเริ่มจากประโยคถามที่ประกอบไปด้วยโน้ตที่อยู่ในคอร์ด E-flat major และประโยคตอบประกอบไปด้วยโน้ตที่ในอยู่ในคอร์ด B-flat major เมื่อจบประโยคถาม-ตอบวงเครื่องเป่าเข้ามาบรรเลงทำนองหลักที่พัฒนามาจากทำนอง D โดยมีคลาริเน็ตทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก D และแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 2.29)

ตัวอย่างที่ 2.29 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 1-24

ในช่วง B วงเครื่องเป่าทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก E เครื่องละ 1 ประโยค โดยเริ่มจากแนวคลาริเน็ต แนวบาสซูนฮอร์น และแนวโอโบตามลำดับ โดยแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 2.30)

<u>ตัวอย่างที่ 2.30</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 25-43

Chulalongkorn University

จากนั้นแนวเปียโนเข้ามาบรรเลงทำนอง F ที่มีลักษณะเป็นโน้ตไล่บันไดเสียงและคอร์ดแตก โดยมีวงเครื่องเป่าบรรเลงเสียงประสานที่ประกอบไปด้วยกลุ่มโน้ตที่เป็นประโยคสั้น ๆ เพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง (ตัวอย่างที่ 2.31)

ตัวอย่างที่ 2.31 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 49-59

ในช่วง C แนวเปียโนบรรเลงทำนองใหม่ คือ ทำนอง G จำนวน 8 ห้อง หลังจากนั้นวงเครื่องเป่าบรรเลง ทำนอง G โดยเข้ามาทีละเครื่องเริ่มจากแนวคลาริเน็ตและตามมาด้วยแนวบาสซูน โดยมีแนวฮอร์นและแนวโอโบนำทำนองบางส่วนจากทำนอง G มาบรรเลงร่วมด้วย และที่สำคัญเบโทเฟนเลือกให้แนวเปียโนบรรเลงโน้ต 3 พยางค์ แบบเสียงสั้นเพื่อสร้างความขัดแย้งให้กับทำนอง G (ตัวอย่างที่ 2.32)

ตัวอย่างที่ 2.32 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 65-82

ในช่วง D แนวเปียโนกลับมามีบทบาทในการบรรเลงทำนองหลักอีกครั้งตลอดทั้งช่วง ซึ่งเป็นทำนองหลัก ใหม่ คือ ทำนอง H มีลักษณะเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ต 3 พยางค์ ที่บรรเลงเทคนิคเสียงสั้น อีกทั้งวงเครื่องเป่าบรรเลงเป็นแนวประกอบตลอดเวลา (ตัวอย่างที่ 2.33)

ตัวอย่างที่ 2.33 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 89-103

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในช่วงท้ายของช่วง D เบโทเฟนพัฒนาให้ทำนอง H มีความหนาของเนื้อดนตรีมากขึ้น กล่าวคือ ได้พัฒนาจากโน้ตตัวเดียวเป็นโน้ตคู่แปด และจบลงด้วยคอร์ด B-flat major (ตัวอย่างที่ 2.34)

ตัวอย่างที่ 2.34 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 119-134

ก่อนที่จะเข้าสู่ช่วง E จำนวน 13 ห้อง แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองเชื่อมสั้น ๆ เพื่อเชื่อมเข้าสู่ท่อนพัฒนา (Development) โดยมีลักษณะเป็นโน้ต 3 พยางค์ และโน้ตคู่ 8 ที่บรรเลงเสียงสั้นในบันไดเสียง G major และ A-flat major โดยมีวงเครื่องเป่าบรรเลงโน้ตประกอบเป็นโน้ตซ้ำ เพื่อเข้าสู่ช่วง E วงเครื่องเป่ากลับมามีบทบาทในการดำเนินทำนองหลัก I ที่พัฒนามาจากทำนองในท่อนเชื่อมที่แนวเปียโนบรรเลงมาก่อนหน้านี้ โดยเบโทเฟนกำหนดให้วงเครื่องเป่าเข้ามาบรรเลงประโยคละ 1 เครื่อง เริ่มจากแนวฮอร์น แนวโอโบ แนวบาสซูน และแนวคลาริเน็ต ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 2.35)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ตัวอย่างที่ 2.35</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 135-158

ในช่วง F แนวเปียโนและวงเครื่องเป่าบรรเลงโน้ตตัว B-flat ซ้ำหลายครั้ง และต่อด้วยทำนองโครมาติกในแนวเปียโน (ตัวอย่างที่ 2.36) เพื่อเตรียมเข้าสู่การพัฒนาทำนองที่แท้จริงของทำนองหลัก D ดังที่เคยเกิดขึ้นในช่วงต้นของท่อน Allegro ma non troppo เพื่อให้วงเครื่องเป่ามีบทบาทร่วมในการบรรเลงทำนองรับ-ส่งไปยังเครื่องต่าง ๆ (ตัวอย่างที่ 2.37)

ตัวอย่างที่ 2.36 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 203-214

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ตัวอย่างที่ 2.37</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 215-244

จากนั้นแนวเปียโนเข้ามาบรรเลงทำนอง F ที่มีลักษณะเป็นโน้ตสเกลและคอร์ดแตก โดยวงเครื่องเป่าบรรเลงเสียงประสานในลักษณะกลุ่มโน้ตที่เป็นประโยคสั้น ๆ เช่นเดียวที่เคยเกิดขึ้นในช่วงต้นของท่อน (ตัวอย่างที่ 2.38)

ตัวอย่างที่ 2.38 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 245-254

จากนั้นแนวเปียโนบรรเลงทำนองเชื่อมเพื่อเชื่อมไปยังทำนอง G โดยบรรเลงเป็นบันไดเสียง B-flat major ที่มีลักษณะเป็นโน้ต 3 พยางค์ และต่อด้วยทำนอง G ที่ย้ายมาอยู่ในบันไดเสียง B-flat major ซึ่งจากเดิมจะอยู่ในบันไดเสียง F major (ตัวอย่างที่ 2.39)

ตัวอย่างที่ 2.39 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 250-272

ในช่วง H ทำนอง H มีลักษณะเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ต 3 พยางค์ กลับมาอีกครั้ง แต่ถูกย้ายมาอยู่ในคอร์ด E-flat major และ B-flat major (ตัวอย่างที่ 2.40)

<u>ตัวอย่างที่ 2.40</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 273-288

ในช่วง I วงเครื่องเป่ากลับมามีบทบาทในการดำเนินทำนองหลัก I ที่พัฒนามาจากช่วงต้นของท่อนนี้ให้เปลี่ยนมาอยู่ในบันไดเสียง E-flat major ซึ่งจากเดิมอยู่ในบันไดเสียง G major ทั้งนี้เบโทเฟนกำหนดให้วงเครื่องเป่าเข้ามาบรรเลงประโยคละ 1 เครื่อง เริ่มจากแนวฮอร์น แนวโอโบ แนวบาสซูน และแนวคลาริเน็ต ตามลำดับเช่นเดิม (ตัวอย่างที่ 2.41)

ตัวอย่างที่ 2.41 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 334-347

นอกจากนี้เบโทเฟนยังพัฒนาให้บทเพลงมีโครงสร้างที่ยิ่งใหญ่และขยายความส่วนประโยคให้ยาวมากขึ้น ก่อนจะจบลงด้วยคอร์ด E-flat major ซึ่งเป็นคอร์ดหลักบันไดเสียง E major (ตัวอย่างที่ 2.42)

ตัวอย่างที่ 2.42 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 371-395

ท่อนที่ 2 Andante cantabile

เริ่มต้นด้วยแนวเปียโนบรรเลงทำนองหลัก A จำนวน 8 ห้อง ให้ความรู้สึกที่อ่อนโยน และอยู่ในบันไดเสียง B-flat major จากนั้นวงเครื่องเป่าเข้ามาบรรเลงทำนองหลักที่พัฒนามาจากทำนองหลัก A ที่แนวเปียโนได้บรรเลงไว้ก่อนหน้านี้ และแนวเปียโนเปลี่ยนบทบาทกลายมาเป็นแนวบรรเลงประกอบที่บรรเลงโน้ตคอร์ดแบบแตกเพื่อเป็นแนวประสานให้กับวงเครื่องเป่า (ตัวอย่างที่ 2.43)

ตัวอย่างที่ 2.43 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile*
ห้องที่ 1-12

ในช่วง L เบโทเฟนกำหนดให้แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบ และวงเครื่องเป่าทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก B มีลักษณะเป็นโน้ตเขบ็ตวิ่ง-ลงตามบันไดเสียงที่ให้ความรู้สึกถึงความไพเราะอ่อนหวาน โดยเริ่มจากบาสซูน คลาริเน็ต และโอโบ ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 2.44)

<u>ตัวอย่างที่ 2.44</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile*
ห้องที่ 17-31

ในช่วง M แนวเปียโนกลับมาบรรเลงเดี่ยวในทำนองเชื่อมเพื่อเชื่อมไปยังตอนพัฒนาของท่อน Andante cantabile เพื่อกลับสู่ทำนองหลัก A โดยให้แนวเปียโนกลับมาทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 2.45) และ (ตัวอย่างที่ 2.46)

<u>ตัวอย่างที่ 2.45</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante Cantabile* ห้องที่ 35-40

<u>ตัวอย่างที่ 2.46</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile*

ห้องที่ 41-51

ในช่วง N เกิดทำนองใหม่ในแนวเครื่องเป่าซึ่งเป็นทำนอง C ที่พัฒนามาจากทำนอง A โดยแนวฮอร์นทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยว อีกทั้งมีแนวเปียโนบรรเลงประกอบเพื่อเป็นคอร์ดและเบส สนับสนุนให้กับทำนองหลักในแนวฮอร์น (ตัวอย่างที่ 2.47)

<u>ตัวอย่างที่ 2.47</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 55-63

ในช่วง O เบโทเฟนออกแบบให้วงเครื่องเป่าและแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก D ที่มีลักษณะเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 3 ชั้น ซึ่งให้ความรู้สึกเหมือนแนวทำนองมีความเร็วเพิ่มขึ้น บรรเลงประกอบซึ่งกันและกันแบบสลับกันไปมาระหว่างทำนองหลักและแนวบรรเลงประกอบ โดยแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก D ก่อนเป็นอันดับแรก และตามมาด้วยวงเครื่องเป่า (ตัวอย่างที่ 2.48)

ตัวอย่างที่ 2.48 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 83-92

ในช่วงก่อนจบท่อน Andante cantabile เบโทเฟนพัฒนาให้ทำนองมีความหนามากขึ้น และพัฒนาจนถึงจุดสูงสุด (Climax) ของท่อนนี้ด้วยความดังแบบ *f* ซึ่งยังไม่เคยปรากฏมาก่อนในท่อนนี้ และจบลงด้วยคอร์ดแบบแตกในคอร์ด B-flat major อย่างสงบด้วยความดังแบบ *pp* (ตัวอย่างที่ 2.49)

<u>ตัวอย่างที่ 2.49</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 103-112

ท่อนที่ 3 Rondo: Allegro ma non troppo

ในท่อนนี้มีความแตกต่างจากท่อนที่ 1 และ 2 โดยสิ้นเชิง กล่าวคือ มีอารมณ์ที่สนุกสนานผสมผสานกับความหนักแน่นของแนวทำนอง อีกทั้งเบโทเฟนกำหนดให้ท่อนนี้อยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 6/8 จึงทำให้บทเพลงมีความรู้สึกที่ครึกครื้นอย่างเห็นได้ชัด และกลับมาอยู่ในบันไดเสียง E-flat major อีกครั้งหนึ่ง และที่สำคัญเบโทเฟนได้เลือกใช้โครงสร้างสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา-รอนโด เช่นเดียวกับบทเพลง Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากโมสาร์ท เริ่มต้นจากแนวเปียโนบรรเลงทำนอง A ในประโยคถามที่อยู่ในบันไดเสียง E-flat major จำนวน 4 ห้อง และจบลงด้วยคอร์ด B-flat major ตามด้วยประโยคตอบจำนวน 4 ห้อง และจบลงด้วยคอร์ด E-flat major จากนั้นวงเครื่องเข้ามาบรรเลงทำนองหลัก A และแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบเป็นคอร์ดแบบแตกที่เปลี่ยนสีสันไปตามแนวทำนองหลักที่เกิดขึ้นในแนวเครื่องเป่า (ตัวอย่างที่ 2.50)

ตัวอย่างที่ 2.50 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile*

ห้องที่ 1-18

ในช่วง Q ทำนอง B ที่เป็นทำนองใหม่เกิดขึ้นโดยบรรเลงสลับกันไปมาระหว่างแนวเปียโนและวงเครื่องเป่า มีลักษณะเป็นคอร์ดแบบแตกต่อด้วยโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น และจบลงด้วยโน้ตซ้ำแบบเขบ็ต 1 ชั้น ในคอร์ด G major F major ฯลฯ โดยแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักและวงเครื่องเป่าบรรเลงโน้ตตัวเดี่ยวประกอบ (ตัวอย่างที่ 2.51)

ตัวอย่างที่ 2.51 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile*

ห้องที่ 25-35

ในช่วง R ทำนองหลัก C เกิดขึ้นในแนวเปียโน โดยมีแนวบาสซูนบรรเลงประกอบเป็นโน้ตตัวเดียว ที่คอยเปลี่ยนแปลงไปตามคอร์ดแบบแตกที่เกิดขึ้นในแนวเปียโน (ตัวอย่างที่ 2.52)

ตัวอย่างที่ 2.52 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 42-59

ก่อนเข้าช่วง S จำนวน 16 ห้อง ทำนองหลัก A กลับมาเป็นครั้งที่ 2 โดยแนวเปียโนบรรเลงนำก่อนเป็นอันดับแรก และต่อด้วยวงเครื่องเป่ารับหน้าที่มาบรรเลงต่อ (ตัวอย่างที่ 2.53)

<u>ตัวอย่างที่ 2.53</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile*

ห้องที่ 75-93

หลังจากนั้นในช่วง S เบโทเฟนกำหนดให้วงเครื่องเป่าย้ำเน้นแนวทำนองหลัก A พร้อมกันทั้งวงก่อนเข้าสู่ทำนองหลัก D ที่มีความดังเบาแบบ *fp* และประกอบไปด้วยโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้นไล่ขึ้นลงในแนวบนของแนวเปียโน ส่วนแนวล่างของแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงโน้ตคู่ 3 ที่เกิดขึ้นตามทำนองในแนวบน โดยมีวงเครื่องเป่าบรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 2.54)

ตัวอย่างที่ 2.54 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile*

ห้องที่ 94-100

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในช่วง T เป็นท่อนเชื่อมที่มีลักษณะเป็นการไล่โน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ประกอบกับโน้ตโครมาติก เพื่อเป็นการเชื่อมให้กับทำนองหลัก A ในการกลับมาเป็นครั้งที่ 3 (ตัวอย่างที่ 2.55) และ (ตัวอย่างที่ 2.56)

<u>ตัวอย่างที่ 2.55</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile*

ห้องที่ 119-132

<u>ตัวอย่างที่ 2.56</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile*

ห้องที่ 133-147

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วง U ทำนองหลัก B กลับมาอีกครั้ง แต่ปรากฏอยู่ในคอร์ด E-flat major, C major ฯลฯ โดยแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก และวงเครื่องเป่าบรรเลงโน้ตตัวเดียว และเพื่อเป็นแนวบรรเลงประกอบเหมือนเช่นเดิมที่เคยเกิดขึ้นในช่วงต้นของท่อน (ตัวอย่างที่ 2.57)

ตัวอย่างที่ 2.57 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile*

ห้องที่ 160-166

และหลังจากนั้นทำนองหลัก C เกิดขึ้นในแนวเปียโน โดยมีแนวบาสซูนบรรเลงแนวประกอบในการกลับมาอีกครั้งเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 2.58) ก่อนจะจบลงด้วยการไล่โน้ตในบันไดเสียง E-flat major ต่อด้วยการย้ำโน้ตตัว B-flat และ E-flat ที่ทำหน้าที่เป็นโน้ตตัวโทนิกและโดมินันท์ของบันไดเสียง E-flat major ประกอบกับการประสานเสียงโน้ตภายในคอร์ด E-flat major ด้วยความดังแบบ *ff* (ตัวอย่างที่ 2.59)

ตัวอย่างที่ 2.58 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile*

ห้องที่ 190-200

<u>ตัวอย่างที่ 2.59</u> Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Andante cantabile* ห้องที่ 250-257

2.2.2 บทเพลงแสดง Doctoral Music Performance ครั้งที่ 2

1. Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 ประพันธ์โดย J. S. Bach

ที่มาและความสำคัญ

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) นักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงมากที่สุดแห่งยุคบาโรกเกิดเมื่อวันที่ 21 มีนาคม ค.ศ. 1685 ณ เมืองไอเซนาค ประเทศเยอรมนี โดยเป็นบุตรของโยฮันน์ อัมโบรซีอุส บาค (Johann Ambrosius Bach) และมารดาชื่อ อลิซาเบธ ลัมเมอร์เฮิร์ท บาค (Elisabeth Lammerhirt Bach) ทำให้บาคมีโอกาสได้ซึมซับดนตรีตั้งแต่กำเนิด

บาคได้รับการศึกษาในชั้นต้นจากโรงเรียนประจำท้องถิ่น และได้มีโอกาสศึกษาไวโอลินและวิโอลาจากบิดาของเขา ในขณะที่บาคอายุ 9 ปี เขาได้สูญเสียทั้งบิดาและมารดาไปอย่างกะทันหัน จึงจำเป็นต้องไปอาศัยอยู่กับพี่ชายนามว่า โยฮันน์ คริสตอฟ บาค (Johann Christoph Bach) และได้เริ่มต้นศึกษาดนตรีประเภทคีย์บอร์ดกับพี่ชายซึ่งเป็นนักออร์แกนประจำอยู่ที่โบสถ์เซนต์ไมเคิล

เมื่อบาคมีอายุ 15 ปี ฐานะทางครอบครัวทรุดลงมาก บาคจึงเริ่มต้นหาเลี้ยงตนเองด้วยการเป็นนักออร์แกนและหัวหน้าวงประสานเสียงตามโบสถ์หลายแห่งในประเทศเยอรมนี

และได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้อำนวยเพลงร้องที่โบสถ์เซนท์โธมัส ในเมืองไลป์ซิก ซึ่งนับว่าเป็นตำแหน่งสูงสุดทางดนตรีของโบสถ์ในนิกายลูเธอรัน (Lutheranism)

ในปี ค.ศ. 1707 บาคได้แต่งงานกับหญิงสาวผู้เป็นญาติของเขาเอง นามว่า มาเรีย บาร์บารา (Maria Barbara) และมีลูกด้วยกัน 7 คน จากนั้นมาเรียได้เสียชีวิตในเวลาต่อมา ทำให้บาคได้แต่งงานอีกครั้งกับนักดนตรีชื่อแอนนา แมกดาเลนา วิลเคน (Anna Magdalena Wilcken) และมีลูกด้วยกัน 13 คน ในบรรดาลูกทั้ง 20 คน มีเพียงคาร์ล ฟิลลิป เอมานูเอล (Carl Philip Emanuel Bach, 1714-1788) และโยฮันน์ คริสเตียน บาค (Johann Christian Bach) ที่ได้มีบทบาทและเป็นคีตกวีที่สำคัญต่อมา

บาคเป็นนักดนตรีและคีตกวีที่ประสบกับเคราะห์ร้ายที่มีชีวิตอาภัพมาโดยตลอด เนื่องจากในสมัยนั้นไม่มีผู้ใดยอมรับในความเป็นอัจฉริยะทางการประพันธ์เพลงของเขาเลย ซึ่งผลงานของเขามีอยู่จำนวนมาก แต่ถูกทอดทิ้งและสูญหายไปอย่างน่าเสียดาย ซึ่งในขณะนั้นคนส่วนมากรู้จักบาคแต่เพียงว่าเป็นนักออร์แกนและคลาวิคอร์ดที่มีฝีมือยอดเยี่ยม เนื่องด้วยอิทธิพลของดนตรีรูปแบบใหม่ในลักษณะเสียงแบบโฮโมโฟนี (Homophony) ที่มีทำนองและเสียงประสานที่ไพเราะ ทำให้ผลงานของบาคที่มีลักษณะแบบโพลิโฟนี (Pholyphony) ไม่ได้รับการยอมรับเท่าใดนัก จนกระทั่งวันที่ 28 กรกฎาคม ค.ศ. 1750 บาคได้เสียชีวิตลงและผลงานของเขาก็ถูกลืมไปตามกาลเวลา จนกระทั่งปี ค.ศ. 1792 เบโทเฟนได้นำบทเพลงชื่อ Well-Tempered Clavier ของบาค ออกแสดงที่กรุงเวียนนา การแสดงผลงานของบาคในครั้งนั้นสร้างสร้างความตื่นเต้นให้แก่ผู้ฟังเป็นอย่างมาก แต่อีกสักพักผลงานของบาคก็เงียบหายไปอีกเช่นเคย

ค.ศ. 1829 เฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn) ได้นำบทเพลงชื่อ St. Matthew Passion ของบาค ออกแสดงในกรุงเบอร์ลินอีกครั้งหนึ่ง หลังจากที่บาคเคยนำบทเพลงนี้ออกแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อ 100 ปีก่อน ที่เมืองไลพ์ซิก ทำให้ชื่อเสียงและผลงานของเขาบาคได้กลับมาเป็นที่รู้จักอีกครั้ง และในปี ค.ศ. 1850 ซึ่งตรงกับการครบรอบ 100 ปีการจากไปของบาค ได้มีการฟื้นฟูและยกย่องผลงานของบาค โดยสมาคมทางดนตรีหลายแห่งได้รวบรวมและจัดพิมพ์ผลงานของเขาขึ้น จึงเป็นการพิสูจน์ได้ว่า ถึงแม้บาคจะจากโลกไปนานแล้ว แต่ผลงานของเขามีความอมตะคงอยู่โดยตลอดมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทประพันธ์ Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) สำหรับวงเครื่องสาย 4 เครื่อง คือ ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 วิโอลา เชลโล และเปียโน 4 เครื่อง ซึ่งบาคได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทประพันธ์ที่มีชื่อว่า Four Violins Concerto in B minor, Op.3 No.10. BWV 1065 ประพันธ์โดยอันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi) โดยบาคได้นำบทเพลงนี้มาเรียบเรียงใหม่ (Transcription) และใส่เทคนิคบางอย่างให้มีความเหมาะสมมากขึ้นสำหรับเครื่องคีย์บอร์ด เช่น ใช้เทคนิคการทดเสียง (Transpose) ให้ต่ำลง จากบันไดเสียง B minor ลงมายังบันไดเสียง A minor เพื่อให้มีความเหมาะสมต่อความยาวในช่วงเสียงของฮาร์ปซิคอร์ด ซึ่งเดิมทีบาคได้เรียบเรียงบทประพันธ์นี้ไว้สำหรับฮาร์ปซิคอร์ด (Harpsichord) แต่ภายหลังได้มีการปรับเปลี่ยนใหม่ให้เหมาะสำหรับเปียโน 4 เครื่อง และบทประพันธ์นี้ถือได้ว่าเป็นบทประพันธ์ประเภทเรียบเรียงที่ยิ่งใหญ่ที่สุดสำหรับบาค และวิวัลดี ซึ่งมีทั้งหมด 3 ท่อน คือ

1. Allegro
2. Largo
3. Allegro

ท่อนที่ 1 Allegro ประกอบด้วยทำนองหลัก 1 ทำนอง ที่มีลักษณะเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ที่บรรเลงซ้ำตัวเดิมที่เป็นโน้ตโทนิก และโดมินันท์ผสมกับโน้ตขึ้นและลงในบันไดเสียง A minor และทำนองรองที่มีลักษณะเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น วิ่งขึ้นลง ประกอบกับคอร์ดแบบแตกเป็นแนวเบสยืนพื้น บรรเลงสลับไปมาระหว่างแนว 4 เปียโนทั้ง 4 แนว และแนวเครื่องสาย 4 เครื่อง โดยบาคได้นำทำนองหลักมาพัฒนาในบันไดเสียงต่าง ๆ และนำทำนองรองมาแปรเพื่อสอดประสานไปยังแนวทำนองต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความซับซ้อนของแนวทำนองที่มีลักษณะเฉพาะของบาคที่เป็นลักษณะเด่นของดนตรีในยุคบาโรก

ท่อนที่ 2 Largo อยู่ในอัตราจังหวะช้า และสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ใหญ่ ๆ โดยที่ช่วงแรกจะประกอบไปด้วยทำนองที่มีลักษณะเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุด และตามด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น โดยส่วนใหญ่วงทั้งวงจะบรรเลงทำนองเดียวกันไปพร้อมกัน ในช่วงที่ 2 มีลักษณะที่ค่อนข้างอิสระ โดยบาคกำหนดให้มีเฉพาะแนวเปียโนทั้ง 4 เครื่อง บรรเลงในลักษณะคอร์ดแตกที่ให้ความรู้สึกของโทนเสียงโดยรวม โดยไม่มีทำนองหลักที่ชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3 Allegro กลับสู่อัตราความเร็วเดียวกับในช่วงท่อนแรก แต่ให้ความรู้สึกที่มีชีวิตชีวาได้มากกว่า อีกทั้งบาคได้เปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) จากอัตราจังหวะธรรมดา (Simple Time) เป็นอัตราจังหวะผสม (Compound Time) ซึ่งทำให้ความรู้สึกของการจัดกลุ่มจังหวะนั้นเปลี่ยนไป

วิเคราะห์บทเพลง

ท่อนที่ 1 Allegro

เริ่มต้นด้วยแนวเปียโน 1 บรรเลงทำนองหลัก A ในบันไดเสียง A minor จำนวน 4 ห้อง จากนั้นแนวเครื่องสายเข้ามาบรรเลงร่วม โดยมีแนวไวโอลิน 1 และแนวเปียโน 1 บรรเลงทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 2.60)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ตัวอย่างที่ 2.60</u> Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 1-8

ในห้องที่ 9-16 แนวเปียโน 2 บรรเลงทำนองรองที่มีลักษณะโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น วิ่งขึ้น-ลง ประกอบกับคอร์ดแบบแตกเป็นแนวเบสยืนพื้น จำนวน 4 ห้อง และแนวทำนอง A กลับมาอีกครั้งในแนวไวโอลิน 1 และแนวเปียโน 1 เช่นเดิม (ตัวอย่างที่ 2.61)

ตัวอย่างที่ 2.61 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 9-16

และในห้องที่ 20-24 บาคได้นำทำนองหลัก A มาพัฒนาเป็นโน้ตตัวขาว โดยมีแนวไวโอลิน 1 และแนวไวโอลิน 2 บรรเลงรับส่งกันไปมา เพื่อเปลี่ยนความรู้สึกให้อ่อนหวานขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.62)

ตัวอย่างที่ 2.62 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 21-24

ห้องที่ 37-40 ทำนอง A กลับมาในแนวเครื่องสาย และแนวเปียโน 3 ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง C major จากเดิมจะอยู่ในบันไดเสียง A minor (ตัวอย่างที่ 2.63)

ตัวอย่างที่ 2.63 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 37-40

ห้องที่ 53-71 ทำนองหลัก A ในลักษณะโน้ตตัวขาวกลับมาอีกครั้ง แต่บาคได้พัฒนาในส่วนของแนวเปียโน 2 3 และ 4 ให้มีการบรรเลงคอร์ดแบบแท่งในลักษณะรับส่งกันไปมา เพื่อสร้างสีสันของเสียงให้น่าสนใจมากขึ้น แต่แนวเปียโน 1 ยังคงบรรเลงทำนองรองสอดประสานไปกับทำนองหลักเช่นเดิม (ตัวอย่างที่ 2.64)

ตัวอย่างที่ 2.64 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 57-64

ห้องที่ 73-83 บาคได้นำทำนอง A มาพัฒนาเป็นลักษณะเขบ็ต 2 ชั้น โดยนำเสนอในแนวเปียโนทุกแนว เริ่มจากแนวเปียโน 4 1 2 และ 3 ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 2.65)

ตัวอย่างที่ 2.65 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 73-80

ตั้งแต่ห้องที่ 86-96 เป็นช่วงหางเพลง บาคได้กำหนดให้บรรเลงเฉพาะแนวเปียโน โดยนำบางส่วนของทำนอง A ที่มีโน้ตเป็นเขบ็ต 1 ชั้น และเขบ็ต 2 ชั้น ที่เป็นโน้ตซ้ำ ๆ และบางส่วนจากทำนอง A ที่ถูกพัฒนาเป็นโน้ตตัวขาว มาปรากฏพร้อม ๆ กัน เพื่อเป็นการสรุปเนื้อหาทั้งหมดที่เคยปรากฏมาตลอดทั้งท่อน (ตัวอย่างที่ 2.66) ก่อนจะจบลงด้วยการกลับมาของทำนอง A ที่กลับมาอยู่ในบันไดเสียง A minor เช่นเดิมโดยทั้งวงบรรเลงทำนองหลัก A พร้อมกันทั้งวง (ตัวอย่างที่ 2.67)

ตัวอย่างที่ 2.66 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 85-88

<u>ตัวอย่างที่ 2.67</u> Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 96-103

ท่อนที่ 2 Largo

บาคได้แบ่งท่อนนี้ออกเป็น 2 ส่วน อย่างชัดเจน โดยที่ส่วนที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-15 จะเป็นลักษณะของตัวดำประจุด และเขบ็ตประจุด โดยบาคนำเสนอทำนองหลักเดียวกันทั้งวง แต่มีบางช่วงที่กำหนดให้แนวเปียโนบรรเลงทำนองหลักที่รับส่งไปมาระหว่างกัน (ตัวอย่างที่ 2.68)

ตัวอย่างที่ 2.68 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 1-13

ส่วนที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้อง 16-36 โดยบาคกำหนดให้มีเฉพาะแนวเปียโน 4 เครื่อง บรรเลงในลักษณะเสียงประสานในรูปแบบคอร์ดโดยรวม มากกว่าที่จะให้ออกมาเป็นทำนองแบบชัดเจน โดยมีแนวเปียโน 1 บรรเลงในลักษณะคอร์ดที่ค้างไว้ทั้งห้อง แต่แนวเปียโน 2 3 และ 4 จะบรรเลงในลักษณะคอร์ดแตก โดยใช้เพเดิล ช่วยในการเชื่อมเสียงให้ต่อเนื่องกันมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.69)

ตัวอย่างที่ 2.69 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 24-28

ในช่วง 4 ห้องสุดท้ายของท่อนนี้ บาคกำหนดให้แนวเครื่องสายกลับมาอีกครั้งเพื่อบรรเลงทำนองที่มีลักษณะเขบ็ตประจุดเช่นเดียวกับในช่วงแรก พร้อมกับแนวเปียโนทั้ง 4 แนว ก่อนจะจบลงด้วยคอร์ด A minor และลงจบด้วยคอร์ด E major ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียง A minor (ตัวอย่างที่ 2.70)

ตัวอย่างที่ 2.70 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 34-40

ท่อนที่ 3 Allegro

เริ่มต้นด้วยการกลับมาของอัตราจังหวะแบบเร็ว อีกทั้งบาคได้เปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะจากอัตราจังหวะธรรมดาแบบ 3/4 มาเป็นอัตราจังหวะผสม คือ 6/8 ซึ่งมีผลทำให้ความรู้สึกของการจัดกลุ่มโน้ตเปลี่ยนไป แต่สิ่งที่ได้แถมมา คือ ความสนุกสนานของการรวมกลุ่มโน้ตให้ลักษณะใหม่ ที่พึ่งเกิดขึ้นครั้งแรกในบทประพันธ์นี้ ทำให้รู้สึกสนุกสนานมากขึ้นอย่างชัดเจน โดยบาคยังคงใช้บันไดเสียง A minor เหมือนท่อนอื่นเช่นเคย แต่บาคกลับลดความวุ่นวายของการสอดประสานระหว่างแนวทำนองให้น้อยลง และเพิ่มการล้อเลียนของแนวทำนองให้สนับสนุนกันมากขึ้น โดยบาคได้ประพันธ์ทำนองหลัก A ให้มีความยาวเพียง 2 ห้องครึ่ง ประกอบไปด้วยลักษณะของตัวเขบ็ต 1 ชั้น และเขบ็ต 2 ชั้น ที่มาจากบันไดเสียง A minor มาเรียงต่อกัน (ตัวอย่างที่ 2.71) และนำบางส่วนของทำนอง A มาเป็นทำนองย่อย เพื่อล้อเลียนกันระหว่างแนวเปียโน (ตัวอย่างที่ 2.72)

ตัวอย่างที่ 2.71 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 1-5

<u>ตัวอย่างที่ 2.72</u> Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 6-11

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในห้องที่ 27-35 บาคกำหนดให้แนวเปียโน 1 บรรเลงเดี่ยว ซึ่งในมือขวาบรรเลงคอร์ดแบบแตกในลักษณะขาลง และมือซ้ายบรรเลงคอร์ดแบบแตกในลักษณะขาขึ้น โดยมีแนวไวโอลิน 1 แนวไวโอลิน 1 และแนววิโอลา บรรเลงแบบเสียงยาว แต่แนวเชลโลบรรเลงในรูปแบบโน้ตตัวดำที่เปลี่ยนแปลงตามคอร์ดต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.73)

ตัวอย่างที่ 2.73 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 27-32

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 36-50 แนวเครื่องสายและแนวเปียโนกลับมาบรรเลงพร้อมกันทั้งวง ซึ่งในช่วงนี้บาคนำเสนอให้แนวเปียโนทั้ง 4 เพลง มีบทบาทสำคัญเท่ากัน โดยใช้เทคนิคการล้อเลียนระหว่างแนวทำนองในลักษณะคอร์ดแตก (ตัวอย่างที่ 2.74)

ตัวอย่างที่ 2.74 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 39-44

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 51-70 บาคยังคงใช้เทคนิคการล้อเลียนระหว่างแนวทำนองเช่นเดิม แต่แนวเครื่องสายกลับมามีบทบาทร่วมกันอีกครั้ง แต่ทำนองที่ใช้ในการล้อเลียนมีลักษณะเป็นการไล่บันไดเสียงขึ้นและลง โดยเริ่มตั้งแต่แนวเปียโน 1 และ 2 ล้อเลียนกับแนวเปียโน 3 และ 4 เพื่อเชื่อมมายังการกลับมาของทำนองหลักพร้อมกันทั้งวงอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 2.75)

ตัวอย่างที่ 2.75 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 51-62

ห้องที่ 71-76 เป็นช่วงบรรเลงเดี่ยวของแนวเปียโน 1 เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้บรรเลง ซึ่งในยุคบาโรกจะเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงสามารถด้นสด (Improvisation) ด้วยตนเอง แต่ในที่นี้บาคได้เขียนโน้ตไว้ให้อย่างละเอียด โดยที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงตามโน้ตที่บาคประพันธ์ไว้ได้เลย ห้องที่ 76-97 แนวเปียโนกลับมาบรรเลงพร้อมกันในลักษณะการรับส่งระหว่างแนวทำนองที่ประกอบไปด้วยคอร์ดแบบแท่ง โดยมีแนวเครื่องสายบรรเลงโน้ตตัวบนสุดของคอร์ดที่มาจากแนวเปียโน (ตัวอย่างที่ 2.76)

ตัวอย่างที่ 2.76 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 83-87

ห้องที่ 97-102 แนวเปียโน 1 รับหน้าที่บรรเลงเดี่ยวเป็นครั้งสุดท้าย เพื่อเป็นการเชื่อมไปยังช่วงหางเพลง ในห้องที่ 103-112 การบรรเลงในลักษณะครบทุกเครื่องดนตรีกลับมาอีกครั้ง เพื่อเป็นการเข้าสู่ช่วงท้ายเพลง ซึ่งบาคใส่แนวทำนองที่มีความน่าสนใจในแนวเครื่องสาย กล่าวคือ แนวเครื่องสายทั้ง 4 เครื่อง บรรเลงโน้ตในลักษณะการไล่บันไดเสียงขาลงแบบ A minor harmonic โดยที่มีแนวเปียโนบรรเลงทำนองรองในลักษณะต่างกันที่สอดประสานกันไปมา (ตัวอย่างที่ 2.77)

ตัวอย่างที่ 2.77 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 103-112

ห้องที่ 114-123 เข้าสู่ช่วงเตรียมจบ โดยบาคกำหนดให้แนวไวโอลิน 1 บรรเลงทำนองในลักษณะการไล่บันไดเสียงขาลงแบบโครมาติก จากโน้ตตัว C มาจนถึงโน้ตตัว A เพื่อกลับสู่คอร์ดหลักของบันไดเสียง A minor โดยมีแนวเปียโนบรรเลงเทคนิคแบบการพรมนิ้ว (Trill) ประสมกับคอร์ดแตก อีกทั้งมีการไล่บันไดเสียง A minor ในแนวเปียโน 4 ก่อนจบลงด้วยคอร์ด i iv v i อย่างสง่างาม(ตัวอย่างที่ 2.78)

ตัวอย่างที่ 2.78 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 113-123

2. Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 ประพันธ์โดย J. S. Bach

ที่มาและความสำคัญ

บทประพันธ์ Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงเครื่องสาย 4 เครื่อง คือ ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 วิโอลา เชลโล และเปียโน 3 เครื่อง บาคได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลงนี้เพื่อให้คนในครอบครัวได้มีโอกาสได้เล่นบทประพันธ์ที่เขาได้ประพันธ์ขึ้น ภายใต้ความคิดจากการที่มีสมาชิกในครอบครัวของเขาที่เป็นนักดนตรี และมีบุตรชายของเขา 2 คน นามว่า วิลเฮล์ ฟรีเดอร์แมนน์ บาค (Wilhelm Friedemann Bach) และคาร์ล ฟิลลิปป์ เอมานูเอล บาค (Carl Philipp Emanuel Bach) ที่สามารถเล่นเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดได้เป็นอย่างดี บทประพันธ์นี้มีทั้งหมด 3 ท่อน คือ

1. Allegro
2. Adagio
3. Allegro

ท่อนที่ 1 Allegro อยู่ในอัตราจังหวะเร็วในบันไดเสียง C major ประกอบไปด้วยแนวทำนองหลักหลายแนวเสียงบรรเลงสอดประสานกันไปมาระหว่างแนวเครื่องสาย และแนวเปียโน โดยบทบาทหลักส่วนใหญ่จะอยู่ในแนวเปียโนที่จะมีการบรรเลงรับส่งระหว่างแนวเสียงตลอดทั้งท่อน โดยแนวเปียโน 1 จะมีบทบาทที่ค่อนข้างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นแนวทำนองหลัก หรือในบางช่วงที่แนวเปียโน 2 และ 3 บรรเลงแนวทำนองหลัก แนวเปียโน 1 จะกลายเป็นแนวบรรเลงประกอบโดยมีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงสนับสนุนอีกแรง

ท่อนที่ 2 Adagio อยู่ในอัตราจังหวะช้าที่มีลักษณะเป็นการถ่ายทอดอารมณ์คล้ายการพรรณนาแบบอาเรีย (Aria) โดยแนวทำนองหลักจะปรากฏในแต่ละเครื่องดนตรีสอดประสานกันไปมาตลอดทั้งท่อน และในบางช่วงบาคจะแบ่งความสำคัญให้กับเครื่องดนตรีไม่เท่ากัน กล่าวคือ ให้ความสำคัญเฉพาะกลุ่มเครื่องสาย หรือกลุ่มเปียโน บรรเลงแบบกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเท่านั้น และเมื่อไหร่ก็ตามที่แนวเปียโนกลับมาบรรเลงแนวทำนองหลัก กลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่บรรเลงประกอบทันที

ท่อนที่ 3 Allegro กลับสู่อัตราจังหวะเร็วอีกครั้ง แต่บาคลดส่วนของการสอดประสานแนวทำนองน้อยลง และเพิ่มการใช้เทคนิคการล้อเลียนระหว่างแนวทำนองแทน ในท่อนนี้ส่วนใหญ่บาคนำเสนอแนวทำนองหลักในลักษณะ 2 เครื่องดนตรี บรรเลงแนวทำนองเดียวกันและพร้อมกัน โดยเริ่มต้นเสนอแนวทำนองหลักด้วยแนวไวโอลิน 2 และแนวเปียโน 2 และในขณะเดียวกันจะมีแนวเชลโล แนวเปียโน 1 และแนวเปียโน 3 นำเสนอทำนองรอง ซึ่งบาคจะให้ลักษณะการนำเสนอทำนองหลัก และทำนองรองควบคู่กันตลอดทั้งท่อน แต่บาคก็ยังคงลักษณะพิเศษของการประพันธ์ดนตรีที่โดดเด่นที่สุดในยุคบาโรกคือ การให้ผู้เล่นได้อวดฝีมือในการแสดงความสามารถของตน หรือที่เรียกว่า “การด้นสด” ซึ่งบทประพันธ์นี้บาคได้เขียนกำหนดเป็นตัวโน้ตให้เรียบร้อยแล้ว ผู้เล่นมีหน้าที่บรรเลงตามที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้เท่านั้น ซึ่งในบทประพันธ์นี้บาคออกแบบให้เครื่องเปียโนทั้ง 3 แนว เป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่เด่นที่สุดของวง จึงทำให้ในท่อนนี้มีช่วงที่ให้แนวเปียโนทั้ง 3 แนว มีโอกาสได้บรรเลงเดี่ยว โดยมีวงเครื่องสายบรรเลงสนับสนุนในบางจังหวะเพื่อให้แนวเปียโนแต่ละแนวแสดงความสามารถของตน และที่สำคัญในช่วงท้ายของบทประพันธ์บาคกำหนดให้มีช่วงที่วงทั้งวงหยุดบรรเลง เพื่อให้แนวเปียโน 1 บรรเลงเดี่ยวแสดงความสามารถได้อย่างเต็มที่เนื่องจากแนวเปียโน 1 ในท่อนนี้ ถือเป็นแนวที่มีความยากที่สุดสำหรับบทประพันธ์นี้ จากนั้นในช่วงหางเพลงแนวทำนองหลักและแนวทำนองรองค่อย ๆ กลับมาเพื่อเป็นการสรุปจบของบทประพันธ์อีกครั้งเพื่อความสมบูรณ์แบบของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิเคราะห์บทเพลง

ท่อนที่ 1 Allegro

เริ่มต้นด้วยแนวเปียโนทั้ง 3 แนว บรรเลงทำนองหลัก A ในบันไดเสียง C major พร้อมกันทั้ง 3 แนว โดยมีแนวเครื่องสายบรรเลงสนับสนุน ซึ่งประกอบไปด้วยแนวไวโอลิน 1 บรรเลงทำนองหลัก B แนวไวโอลิน 2 และแนววิโอลา บรรเลงสนับสนุนทำนอง B และแนวเชลโลบรรเลงลักษณะเบสยืนพื้นให้กับทุกแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 2.79)

ตัวอย่างที่ 2.79 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 1-3

ห้องที่ 13-14 เครื่องสายทั้งหมด และแนวเปียโน 2 นำเสนอทำนอง A ในบันไดเสียง G major จากนั้นส่งต่อไปยังแนวเปียโนเพื่อบรรเลงในทำนองลักษณะซีเควนซ์ (Sequence) ของโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น รับส่งไปยังทุกแนวเปียโน โดยเริ่มต้นจาก แนวเปียโน 1 แนวเปียโน 2 และแนวเปียโน 3 ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 2.80)

ตัวอย่างที่ 2.80 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 13-15

ห้องที่ 30-31 ทำนองหลัก A ในบันไดเสียง C major กลับมาอีกครั้งพร้อมกับทำนองหลัก B ในแนวเครื่องสายเหมือนช่วงต้นของบทประพันธ์ และต่อด้วยแนวเปียโนบรรเลงรับส่งกันในลักษณะคอร์ดแบบแท่งโดยใช้เทคนิคการล้อเลียนกัน (ตัวอย่างที่ 2.81)

ตัวอย่างที่ 2.81 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 31-33

ห้องที่ 40 ทำนองหลัก A กลับมาในแนวเปียโนโดยใช้บันไดเสียง C major เหมือนเช่นเคย แต่การกลับมาในครั้งนี้ บาคใช้ลักษณะที่แปลกไปจากเดิม กล่าวคือ กำหนดให้แนวเปียโนมีช่วงบรรเลงเดี่ยวแบบสั้น ๆ เริ่มจากแนวเปียโน 2 เปียโน 1 และเปียโน 3 ตามลำดับ โดยมีแนวเชลโลบรรเลงแนวเบสยืนพื้นเพื่อสร้างสีสันให้กับแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 2.82)

ตัวอย่างที่ 2.82 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 40-42

ห้องที่ 57 ทำนองหลัก A กลับมาบรรเลงพร้อมกันทั้งวงในบันไดเสียง G major และส่งต่อให้แนวเปียโน 1 บรรเลงเดี่ยวเพื่อเชื่อมไปยังทำนอง A ที่ปรากฏอยู่ในแนวทำนองบางช่วงของวงทั้งวงในบันไดเสียง C major (ตัวอย่างที่ 2.83)

ตัวอย่างที่ 2.83 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 58-63

ห้องที่ 70 ทำนองหลัก A ถูกเปลี่ยนไปยังบันไดเสียง F major ในแนวไวโอลิน 1 แนวไวโอลิน 2 และแนวเปียโน 1 โดยแนวเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงทำนองรองสอดประสานกันไปมา (ตัวอย่างที่ 2.84)

ตัวอย่างที่ 2.84 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 70-72

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 94-99 บาคได้ทำนอง A มาปรากฏในบันไดเสียงต่าง ๆ ในทุกบันไดเสียงที่เคยเกิดขึ้นมาก่อนหน้านี้ คือ G major F major และ C major ในแนวเปียโน 1 2 และ 3 โดยอีกแนวเครื่องสายบรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 2.85)

ตัวอย่างที่ 2.85 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 94-96

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 107-111 บาคกำหนดให้แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวแบบสั้น ๆ อีกครั้งในลักษณะซีเควนซ์ (ตัวอย่างที่ 2.86)

ตัวอย่างที่ 2.86 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 106-110

ห้องที่ 112-114 แนวเปียโนกลับมาบรรเลงพร้อมกันอีกครั้ง ในลักษณะเขบ็ต 2 ชั้น ของการไล่บันไดเสียงขาลงในรูปแบบซีเควนซ์ และส่งไปยังแนวเปียโน 1 บรรเลงทำนองหลักในมือขวาลักษณะอาร์เปโจผสมกับการไล่บันไดเสียงขาลง โดยมีแนวเปียโน 2 และ 3 บรรเลงเทคนิคในรูปแบบการพรมนิ้ว (Trill) (ตัวอย่างที่ 2.87)

ตัวอย่างที่ 2.87 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 111-116

ห้องที่ 125-132 บาคกำหนดให้แนวเปียโน 1 และ 3 จับคู่บรรเลงทำนองหลัก โดยมีแนวเปียโน 2 บรรเลงในลักษณะคอร์ดแบบแตกสนับสนุนแนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 88) เพื่อเชื่อมต่อไปยังการกลับมาของทำนองหลัก A ในแนวเปียโน และทำนองหลัก B ในแนวเครื่องสาย เป็นครั้งสุดท้ายในการบรรเลงสรุปจบของท่อนที่ 1 (ตัวอย่างที่ 2.89)

ตัวอย่างที่ 2.88 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 126-128

<u>ตัวอย่างที่ 2.89</u> Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 135-141

ท่อนที่ 2 Adagio

เริ่มต้นด้วยทำนองในบันไดเสียง A minor โดยห้องที่ 1-3 แนวเปียโนและแนวเชลโลบรรเลงทำนองหลัก A พร้อมกันทั้ง 4 แนว ประกอบกับแนวไวโอลิน 2 บรรเลงทำนองรอง และห้องที่ 4-8 แนวเปียโน 1 บรรเลงทำนองหลัก B ในมือขวา ประกอบกับมือซ้ายบรรเลงทำนองหลัก A พร้อมกับแนวเปียโน 2 และ 3 ในมือซ้าย เนื่องจากในมือขวาของแนวเปียโน 2 และ 3 บรรเลงทำนองรองสอดประสานให้กับทำนองหลัก A (ตัวอย่างที่ 2.90)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2.90 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 1-7

ห้องที่ 14-23 ในมือซ้ายของแนวเปียโนทั้ง 3 แนว นำเสนอทำนองหลัก A พร้อมกันทั้งหมด โดยมีมือขวาบรรเลงทำนองรองที่มีใช้เทคนิคแบบการขับร้องเจรจา (Recitative) บรรเลงสอดประสานกันไปมา (ตัวอย่างที่ 2.91)

ตัวอย่างที่ 2.91 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 14-16

ห้องที่ 24-26 แนวเปียโนทั้ง 3 แนว พร้อมกับแนวเชลโลบรรเลงทำนอง A ในบันไดเสียง E minor โดยมีแนวไวโอลิน 1 นำเสนอทำนองรองเหมือนช่วงต้นของท่อนที่ 2 (ตัวอย่างที่ 2.92)

ตัวอย่างที่ 2.92 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 23-25

ห้องที่ 32-34 แนวไวโอลิน 1 แนวไวโอลิน 2 และแนววิโอลาบรรเลงทำนอง A ในบันไดเสียง G minor โดยมีแนวเปียโนทั้ง 3 แนว พร้อมกับแนวเชลโลบรรเลงประกอบโดยอาศัยเทคนิคการล้อเลียนกันของแนวทำนองบรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 2.93)

ตัวอย่างที่ 2.93 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 32-34

และในห้องที่ 44-47 แนวเปียโนทั้ง 3 แนว พร้อมกับแนวเชลโลนำทำนอง A กลับมานำเสนอในบันไดเสียง A minor ที่เป็นบันไดเสียงหลักของท่อนนี้เป็นครั้งสุดท้าย พร้อมกับแนวเครื่องสายและแนวไวโอลิน 2 บรรเลงทำนองหลัก B บรรเลงเช่นเดียวกับเมื่อช่วงต้นของท่อนที่ 2 อีกครั้งเป็นการสรุปจบของท่อน (ตัวอย่างที่ 2.94)

ตัวอย่างที่ 2.94 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 44-47

ท่อนที่ 3 Allegro

เริ่มต้นท่อน Allegro ด้วยความหนักแน่นจากแนวเบสในแนวเปียโน 1 และแนวเชลโลด้วยโน้ตตัว C เพื่อแสดงถึงความชัดเจนของตัวโทนิกในการกลับมาของบันไดเสียง C major อีกครั้งจากเดิม ในท่อนที่ 2 บทประพันธ์ถูกย้ายไปยังบันไดเสียง A minor เริ่มต้นด้วยแนวไวโอลิน 2 และแนวเปียโน 2 บรรเลงทำนองหลัก A ประกอบกับแนววิโอลา และแนวเปียโน 3 บรรเลงทำนองหลัก B อีกทั้งแนวไวโอลิน 1 และแนวเปียโน 1 บรรเลงประกอบในลักษณะคอร์ดแตก (ตัวอย่างที่ 2.95)

ตัวอย่างที่ 2.95 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 1-6

ห้องที่ 14-28 แนวไวโอลิน 1 และแนวเปียโน 1 บรรเลงทำนองหลัก A ในบันไดเสียง G major โดยมีแนวไวโอลิน 2 และแนวเปียโน 2 บรรเลงทำนองหลัก B (ตัวอย่างที่ 2.96)

ตัวอย่างที่ 2.96 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 13-18

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 29-41 ทำนองหลัก A บรรเลงโดยแนวไวโอลิน 1 และแนวเปียโน 1 มือขวา พร้อมกับทำนองหลัก B แนวเปียโน 1 มือขวา ในบันไดเสียง C major กลับมาเป็นครั้งที่ 2 (ตัวอย่างที่ 2.97)

ตัวอย่างที่ 2.97 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 31-36

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 42-46 บาคใช้เทคนิคการล้อเลียนของแนวทำนองในลักษณะซีเควนซ์ที่สูงขึ้นทีละ 1 เสียงเต็ม โดยเริ่มจากบันไดเสียง C major, D major และ E major ตามลำดับ เพื่อเปลี่ยนอารมณ์จากการสอดประสานกันของทำนอง โดยบาคเริ่มต้นจากแนวเปียโน 1 บรรเลงเดี่ยว และสลับรับด้วยการบรรเลงทั้งวงโดยวนไปจนครบทั้ง 3 แนวเปียโน (ตัวอย่างที่ 2.98)

ตัวอย่างที่ 2.98 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 43-47

ห้องที่ 48-58 ที่บาคให้ทำนองบางส่วนจากทำนอง A มาบรรเลงในแนวไวโอลิน 1 และแนวเปียโน 1 ภายใต้การนำเสนอบางส่วนของทำนอง B ในแนวแนวเปียโน 3 (ตัวอย่างที่ 2.99)

ตัวอย่างที่ 2.99 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 48-53

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 60-79 บาคกำหนดให้เป็นช่วงของแนวเปียโน 3 บรรเลงเดี่ยวเพื่อแสดงความสามารถได้อย่างเต็มที่ โดยมีแนวไวโอลิน 1 แนวไวโอลิน 2 และแนววิโอลาบรรเลงลากเสียงโน้ตยาวเพื่อเปลี่ยนโทนเสียงตามทำนอง รวมถึงมีแนวเชลโลเดินเบสเพื่อสนับสนุนกันอย่างลงตัว (ตัวอย่างที่ 2.100)

ตัวอย่างที่ 2.100 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 70-73

ห้องที่ 80-88 วงทั้งวงกลับมาบรรเลงพร้อมกันอีกครั้ง โดยนำเสนอทำนอง A ในมือซ้ายของแนวเปียโนทั้ง 3 แนวพร้อมกับแนวเชลโล ในบันไดเสียง E minor โดยมีแนวเครื่องสายและมือขวาของแนวเปียโนทั้งหมด บรรเลงทำนองรองเพื่อสอดประสานกัน (ตัวอย่างที่ 2.101)

ตัวอย่างที่ 2.101 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 78-82

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

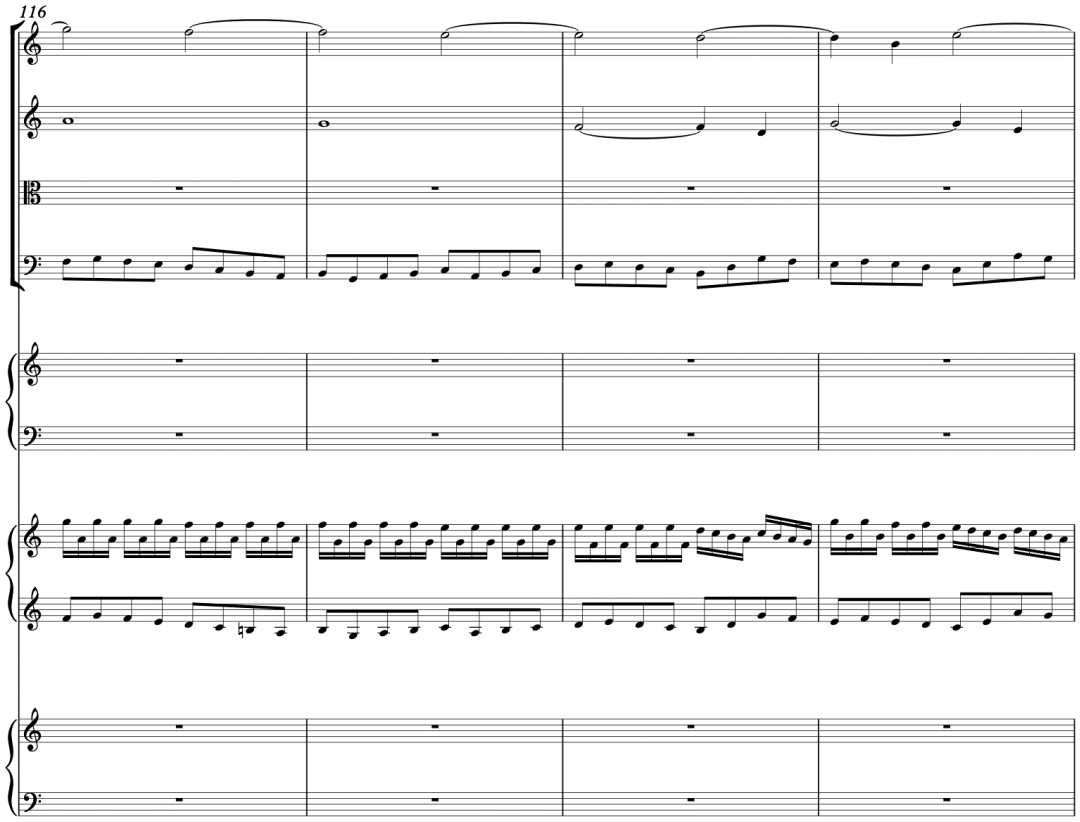
ห้องที่ 89 บาคใช้เทคนิคเดียวกันกับห้องที่ 42-46 คือ ซีเควนซ์ แต่ในครั้งนี้บาคกำหนดให้ซีเควนซ์มีความห่างกันเป็นคู่ 5 ในแนวลง โดยเริ่มจากบันไดเสียง E major, A major และ D major ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 2.102)

ตัวอย่างที่ 2.102 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 89-93

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 102-126 เป็นช่วงการแสดงความสามารถของแนวเปียโน 2 ในการบรรเลงเดี่ยว โดยมีแนวเครื่องสายบรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 2.103)

ตัวอย่างที่ 2.103 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 116-119



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในห้องที่ 127-140 วงทั้งวงกลับมาโดยมือซ้ายของแนวเปียโนทั้ง 3 แนว พร้อมกับแนวเชลโลบรรเลงทำนอง A ในบันไดเสียง G major พร้อมกันโดยบาคได้นำบางส่วนของทำนอง B นำเสนอในแนวไวโอลิน 2 และแนววิโอลาเพื่อเพิ่มความซับซ้อนของแนวทำนองให้มากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.104)

ตัวอย่างที่ 2.104 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 129-134

ห้องที่ 141-174 เป็นช่วงการบรรเลงเดี่ยวเพื่อแสดงความสามารถของแนวเปียโน 1 โดยมีวงเครื่องสายบรรเลงประกอบในบางจังหวะเพื่อเพิ่มสีสันระหว่างการบรรเลงเดี่ยวเปียโนและการบรรเลงแบบวง (ตัวอย่างที่ 2.105)

ตัวอย่างที่ 2.105 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 158-161

ห้องที่ 175-192 เป็นการกลับมาของวงทั้งวงเป็นครั้งสุดท้าย โดยนำเสนอทำนอง A ในแนวไวโอลิน 1 และแนวเปียโน 1 ที่อยู่ในบันไดเสียง C major นำเสนอทำนอง B ในแนวไวโอลิน 2 และแนวเปียโน 2 (ตัวอย่างที่ 2.106)

ตัวอย่างที่ 2.106 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 174-179

จากนั้นบาคเตรียมลงจบด้วยการบรรเลงในลักษณะซีเควนซ์ในแนวเปียโน 1 2 และ 3 ตามลำดับ เพื่อส่งให้กับการลงจบในลักษณะเคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect Cadence) จากคอร์ด G major ไปยังคอร์ด C major พร้อมกันทั้งวง (ตัวอย่างที่ 2.107)

ตัวอย่างที่ 2.107 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 187-192

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. Piano Quintet in E-flat major, Op.44 ประพันธ์โดย R. Schumann

ที่มาและความสำคัญ

โรเบิร์ต ชูมันน์ นักประพันธ์และนักวิจารณ์ดนตรีผู้ถือได้ว่ามีบทบาทสำคัญในยุคโรแมนติก เกิดวันที่ 8 มิถุนายน ค.ศ. 1810 ณ เมืองซวิคเคา ประเทศเยอรมนี ชูมันน์ได้เติบโตท่ามกลางกองหนังสือ เนื่องจากพ่อของเขานามว่า ฟรีดวิค ออกัสท์ ชูมันน์ (Friedrich August Schumann) มีอาชีพขายหนังสือ เขาจึงปลูกฝังให้ลูกชายเป็นคนรักการอ่าน จนทำให้ชูมันน์มีความสามารถในการประพันธ์บทกวี อีกทั้งชูมันน์สามารถเล่นเปียโนได้ตั้งแต่อายุ 6 ปี และเริ่มประพันธ์เพลงได้ตั้งแต่อายุ 7 ปี และหลังจากพ่อของเขาได้ถึงแก่กรรมลง แม่ของชูมันน์ไม่สนใจในความสามารถของเขา จึงพยายามผลักดันให้เข้าเรียนกฎหมายที่มหาวิทยาลัยไลพ์ซิก จนกระทั่งไปพบกับเด็กผู้หญิงคนหนึ่ง ชื่อ คลารา วิค (Clara Wieck) ซึ่งเป็นผู้นำเขาไปรู้จักกับบิดาของเธอนามว่า ฟรีดริค วิค (Friedrich Wieck) ซึ่งเป็นครูสอนเปียโนและนักดนตรีที่มีชื่อเสียง ชูมันน์จึงตัดสนใจเรียนเปียโนกับฟรีดริค วิค ล้มเลิกเรียนกฎหมายโดยเด็ดขาด เพราะด้วยความที่เขาใฝ่ฝันที่จะเป็นนักเปียโนที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่เด็ก อีกทั้งมีความตั้งใจที่จะประกอบอาชีพเป็นนักเปียโนอย่างจริงจัง

ในปี ค.ศ. 1840 ชูมันน์ได้แต่งงานกับคลารา วิค เขาสามารถประพันธ์เพลงได้มากถึง 130 เพลง ซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงโดยเปียโน ซิมโฟนี และเพลงร้อง โดยผลงานที่มีชื่อเสียงสำหรับเปียโน คือ Liebesfruhling, Kinderszenen, Dichterliebe, Piano Concerto ผลงานเพลงร้องชุดที่ได้รับความนิยม คือ Dichterliebe (Poet's Love) และนอกจากนี้ยังมีผลงานสำหรับกลุ่มเครื่องดนตรีอย่าง Piano Quintet และ Symphony 4 บท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากความสนใจด้านการประพันธ์เพลงแล้ว ชูมันน์ยังเป็นนักวิจารณ์ดนตรีอีกด้วย และในช่วงปี ค.ศ. 1854 ชูมันน์เริ่มมีอาการทางประสาท แต่ในระหว่างนั้นชูมันน์ได้พยายามสร้างสรรค์งานประพันธ์ที่มีคุณค่าในฐานะนักประพันธ์เพลงจนถึงช่วงท้ายของชีวิต และถึงแก่กรรมในวันที่ 29 กรกฎาคม ค.ศ. 1856

บทประพันธ์ Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 เป็นบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรี 5 ชิ้น ได้แก่ ไวโอลิน 2 เครื่อง เปียโน วิโอลา และเชลโล ประพันธ์โดยชูมันน์ในปี ค.ศ. 1842 โดยบทประพันธ์นี้ถือเป็นบทประพันธ์ประเภทควินเท็ต (Quintet) บทแรก

และบทเดียวของของ ชูมันน์ แต่ถือว่าเป็นรูปแบบวรรณกรรมทางดนตรีประเภทคลาสสิกที่นับว่าเป็นบทประพันธ์ที่สร้างรากฐานที่สำคัญให้กับนักประพันธ์ในยุคต่อ ๆ มา

บทประพันธ์นี้มีทั้งหมด 4 ท่อน คือ

1. Allegro brillante
2. In modo d'una Marcia. Un poco largamente
3. Scherzo: Molto vivace
4. Allegro ma non troppo

ท่อนที่ 1 Allegro brillante เริ่มต้นด้วยเครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงทำนอง A โดยเครื่องดนตรีทุกแนวเสียงบรรเลงทำนองหลักพร้อมกัน จากนั้นแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก และแนวบรรเลงประกอบไปพร้อม ๆ กับกลุ่มเครื่องสาย หลังจากนั้นแนวเปียโนจึงเริ่มนำเสนอทำนอง B เป็นครั้งแรกที่มีแนวเปียโน และไวโอลิน 1 นำเสนอต่อ ๆ กัน ให้ความรู้สึกของแนวทำนองที่อ่อนหวาน และตามด้วยแนวทำนอง C ประกอบไปด้วยแนวเปียโนและแนวเครื่องสายที่บรรเลงทำนองสลับกันไปมา ที่ให้ความรู้สึกถึงความมีจริตในการหยอกล้อกัน และในช่วงกลางของท่อนนี้แนวทำนอง D ได้เกิดขึ้น โดยแนวเปียโนบรรเลงทำนองหลักที่ให้ความรู้สึกเหมือนพายุที่ค่อย ๆ ก่อตัวขึ้นประกอบกับแนวเครื่องสายทำหน้าที่บรรเลงประกอบ และในครั้งหลังของบทประพันธ์อาจเปรียบเทียบได้ราวกับเป็นส่วนที่เรียกว่า "ตอนพัฒนา" ของโซนาตาฟอร์มที่พัฒนามาจากช่วงแรก หรือเรียกว่าเป็นท่อนเปิด (Exposition) โดยมีการนำทำนอง A B และ C มาย้อนกลับและพัฒนาต่อเกือบทั้งหมด ยกเว้นทำนอง D และเปลี่ยนท่อนสรุปจบ (Recapitulation) เป็นท่อนโคดา (Coda) โดยให้วงทั้งวงใช้เทคนิคการเตรียมโดมินันท์ (Dominant Preparation) เพื่อเตรียมส่งให้กับคอร์ด E-flat major ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 1 ของบันไดเสียงหลักในบทประพันธ์นี้ และเมื่อได้วิเคราะห์อย่างละเอียดแล้วจึงมองเห็นได้ถึงตัวตนของชูมันน์ที่ชื่นชอบลักษณะการประพันธ์ในรูปแบบสังคีตลักษณ์ต่าง ๆ ในยุคคลาสสิก จึงเป็นไปได้ที่เขาจะนำลักษณะสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาที่นับเป็นหนึ่งในสัญลักษณ์สำคัญของยุคคลาสสิกมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ของเขาประกอบกับความที่ชูมันน์เป็นนักประพันธ์ที่เกิดขึ้นในสมัยโรแมนติก (Romantic Period) ที่มีความโรแมนติกอยู่ในตัวเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว จึงทำให้บทประพันธ์ในท่อนนี้ได้รับการผสมผสาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ขององค์ประกอบของดนตรี 2 ยุค ผนวกรวมกัน ซึ่งประกอบไปด้วยทำนองหลัก 4 ทำนอง อีกทั้งมีการวนกลับตามลักษณะของสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาได้อย่างสมบูรณ์

ท่อนที่ 2 In modo d'una Marcia. Un poco largamente บทประพันธ์ในท่อนนี้อยู่ในบันไดเสียง C minor มีอัตราจังหวะช้า และให้ความรู้สึกเศร้า เหมือนกำลังอยู่ในพิธีแห่ศพ โดยแนวทำนองส่วนใหญ่จะอยู่ในแนวเครื่องสายที่บรรเลงรับส่งไปมาเพื่อสร้างสีสันในโทนเสียงที่แตกต่างกันไป โดยมีแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบในรูปแบบคอร์ดแบบแท่ง ซึ่งประกอบไปด้วยทำนองที่น่าสนใจถึง 4 ทำนอง โดยแต่ละทำนองให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง โดยทำนอง A ให้ความรู้สึกที่เศร้าหมองที่ซ่อนความรู้สึกราวกับว่า กำลังเดินไปทีละก้าวอย่างช้า ๆ ทำนอง B เปลี่ยนเข้าสู่ในบันไดเสียง C major มีลักษณะของทำนองที่อ่อนหวานไพเราะ โดยมีแนวไวโอลิน 1 เป็นผู้นำเสนอทำนองสำคัญนี้แต่เพียงผู้เดียว ทำนอง C ชูมันน์ได้ระบุไว้ชัดเจนว่า "Agitato" เป็นภาษาอิตาเลียน ซึ่งแปลว่า ความเร่าร้อน ตื่นเต้น โดยแนวเปียโนเป็นผู้นำเสนอแนวทำนองนี้ด้วยโน้ตที่เป็นลักษณะ 3 พยางค์ ที่สอดแทรกความรู้สึกของการเน้นในหลาย ๆ จังหวะ และทำนอง D แนวไวโอลิน 1 เป็นผู้เสนอแนวทำนองหลัก โดยมีแนวไวโอลิน 2 แนววิโอลา แนวเชลโล และแนวเปียโน ทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบในลักษณะของคอร์ด เพื่อสนับสนุนแนวทำนองหลักให้มีความสมบูรณ์มากขึ้น และหลังจากที่ชูมันน์นำเสนอครบทั้ง 4 แนวทำนองแล้ว ทำนองที่ 1 จึงถูกย้อนกลับมาอีกครั้งก่อนลงจบอย่างสงบด้วยความดังแบบ *pp*

ท่อนที่ 3 Scherzo: Molto vivace ชูมันน์ได้กำหนดให้เป็นท่อนสแกร์ตโซ (Scherzo) สามารถแบ่งออกเป็น 3 ช่วงใหญ่ ๆ คือ ช่วงที่ 1 เรียกว่า "สแกร์ตโซ" จะประกอบไปด้วยลักษณะของการไล่บันไดเสียงขึ้นลงที่เป็นโน้ตสามพยางค์โดยใช้เทคนิคแคนอน (Canon) ในการรับส่งทำนองระหว่างแนวเปียโนและแนวเครื่องสาย ช่วงที่ 2 เรียกว่า "ทรีโอ 1" (Trio I) เป็นการใช้โน้ต 3 พยางค์ที่มีแนวทำนองอ่อนหวานกว่าช่วงสแกร์ตโซ โดยใช้การซ้ำหลาย ๆ ครั้ง และจะมีความแตกต่างในส่วนของการทำดัง-เบา ช่วงที่ 3 เรียกว่า "ทรีโอ 2" (Trio II) เป็นลักษณะของการไล่โน้ตเขบ็ตสองชั้น (Sixteenth Note) ในแนวเครื่องสาย และแนวเปียโน ซึ่งให้ความรู้สึกที่เร้าใจและสนุกสนาน

ท่อนที่ 4 Allegro ma non troppo เป็นท่อนจบของบทประพันธ์นี้ ประกอบไปด้วยทำนองหลัก 2 ทำนอง โดยที่ทำนอง A กลับมาสู่บันไดเสียง C minor อีกครั้ง และทำนอง B ถูกย้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ไปยังบันไดเสียง E-flat major นอกจากนี้ในช่วงท้ายของท่อน ชูมันน์ได้นำทำนอง A และทำนอง B นำมาผสมรวมกันและนำเสนอในช่วงจบของบทประพันธ์ด้วยความดับระดับ *sf*

วิเคราะห์บทเพลง

ท่อนที่ 1 Allegro brillante

เริ่มต้นด้วยแนวเปียโนและแนวเครื่องสายบรรเลงทำนอง A ที่สามารถแบ่งได้ 2 ประโยคใหญ่ ๆ กล่าวคือ ในประโยคแรกชูมันน์กำหนดให้วงทั้งวงเริ่มบรรเลงทำนองหลักไปพร้อมกันทั้งวง จำนวน 8 ห้อง จากนั้นประโยคที่ 2 คือ อีก 8 ห้องต่อมา แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักที่ถูกแปรมาจากทำนอง A และแนวเครื่องสายทำหน้าที่บรรเลงสนับสนุนแนวทำนองหลักที่เกิดขึ้นในแนวเปียโนเป็นบางช่วง และทำนองในประโยคแรกก็กลับมาอีกครั้ง แต่มีการย้ายบันไดเสียงให้ต่ำกว่า 8 ห้องแรก จำนวน 1 เสียงเต็ม (ตัวอย่างที่ 2.108)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ตัวอย่างที่ 2.108</u> Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant*

ห้องที่ 1-21

ในช่วง A และ B แนวเปียโนเริ่มบรรเลงทำนอง B ที่ชูมันน์ได้กำหนดคำสั่งว่า “Expressivo” ซึ่งหมายถึง การสำแดงทางอารมณ์ จึงทำให้ทำนอง B ให้ความรู้สึกที่เต็มไปด้วยการถ่ายทอดอารมณ์อย่างเต็มที่ เริ่มต้นจากช่วง A ที่แนวเปียโนได้เริ่มต้นทำนอง B นำมาก่อน จำนวน 8 ห้อง จากนั้นแนวเครื่องสายรับบรรเลงทำนอง B โดยแนวไวโอลินบรรเลงเป็นแนวหลักและเป็นการรับส่งแนวทำนอง B ไปยังทุกแนวเสียง โดยเริ่มตั้งแต่ แนวไวโอลิน แนววิโอลา และแนวเชลโล ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 2.109)

ตัวอย่างที่ 2.109 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant*

ห้องที่ 22-38

ในช่วง B แนวทำนอง C ปรากฏขึ้นในแนวเปียโนเป็นครั้งแรก โดยทำนอง C เป็นทำนองสั้น ๆ ประมาณ 2 ห้อง โดยจะเกิดขึ้นซ้ำ ๆ ในทุกแนวเสียงของเครื่องดนตรี มีลักษณะของการบรรเลงเสียงสั้นและยาวผสมผสานกัน เพื่อให้แนวทำนองให้ความรู้สึกของความจริตจะก้านแบบพอดีพอเหมาะ (ตัวอย่างที่ 2.110) และในช่วง C ชูมันน์ได้นำทำนอง C กลับมาย้อนอีกครั้งหนึ่งทั้งชุด (ตัวอย่างที่ 2.111)

ตัวอย่างที่ 2.110 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant*

ห้องที่ 50-65

<u>ตัวอย่างที่ 2.111</u> Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant*

ห้องที่ 66-82

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในช่วง D แนวเปียโนทำหน้าที่เริ่มต้นบรรเลงทำนองที่เป็นท่อนเชื่อมไปยังทำนอง D โดยเริ่มต้นด้วยความดังแบบ *sf* ในคอร์ด G flat major ที่ส่งไปยังคอร์ด C Dominant seventh และเข้าสู่บันไดเสียง C minor โดย ชูมันน์ได้นำทำนองบางส่วนที่เกิดขึ้นในทำนอง A เมื่อช่วงต้นเพลงกลับมาอีกครั้ง เพื่อทำให้บทเพลงยังคงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.112)

ตัวอย่างที่ 2.112 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 99-113

ช่วง E และ F ชูมันน์นำเสนอทำนอง D ที่มีลักษณะแบบโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ให้อารมณ์ความรู้สึกที่แปรปรวน และสร้างความขมุกขมัวให้กับทำนองนี้ เนื่องจากชูมันน์ได้เลือกประพันธ์ทำนองในช่วงเสียงต่ำจนถึงช่วงเสียงกลาง อีกทั้งมีการแทรกบันไดเสียง E-flat major และ E-flat minor ไว้ในประโยคเดียวกัน บวกกับการมีลักษณะการใช้เสียงแบบโครมาติก สอดแทรก

กับแนวเครื่องสายที่บรรเลงโน้ตตัวขาวที่เป็นโน้ตโครมาติก โดยเปลี่ยนแปลงสีสันของเสียงไปตามแนวทำนองหลักที่เกิดขึ้นในแนวเปียโน และที่สำคัญในแนวเปียโนมีการใส่เทคนิคการเน้นในบางตัวโน้ตโดยมิได้มีกำหนดไว้อย่างชัดเจนตามคำสั่งของผู้ประพันธ์ เพื่อให้ได้ยินถึงการล้อเลียนของแนวทำนองที่เกิดขึ้นได้อย่างชัดเจนมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.113)

ตัวอย่างที่ 2.113 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 140-148

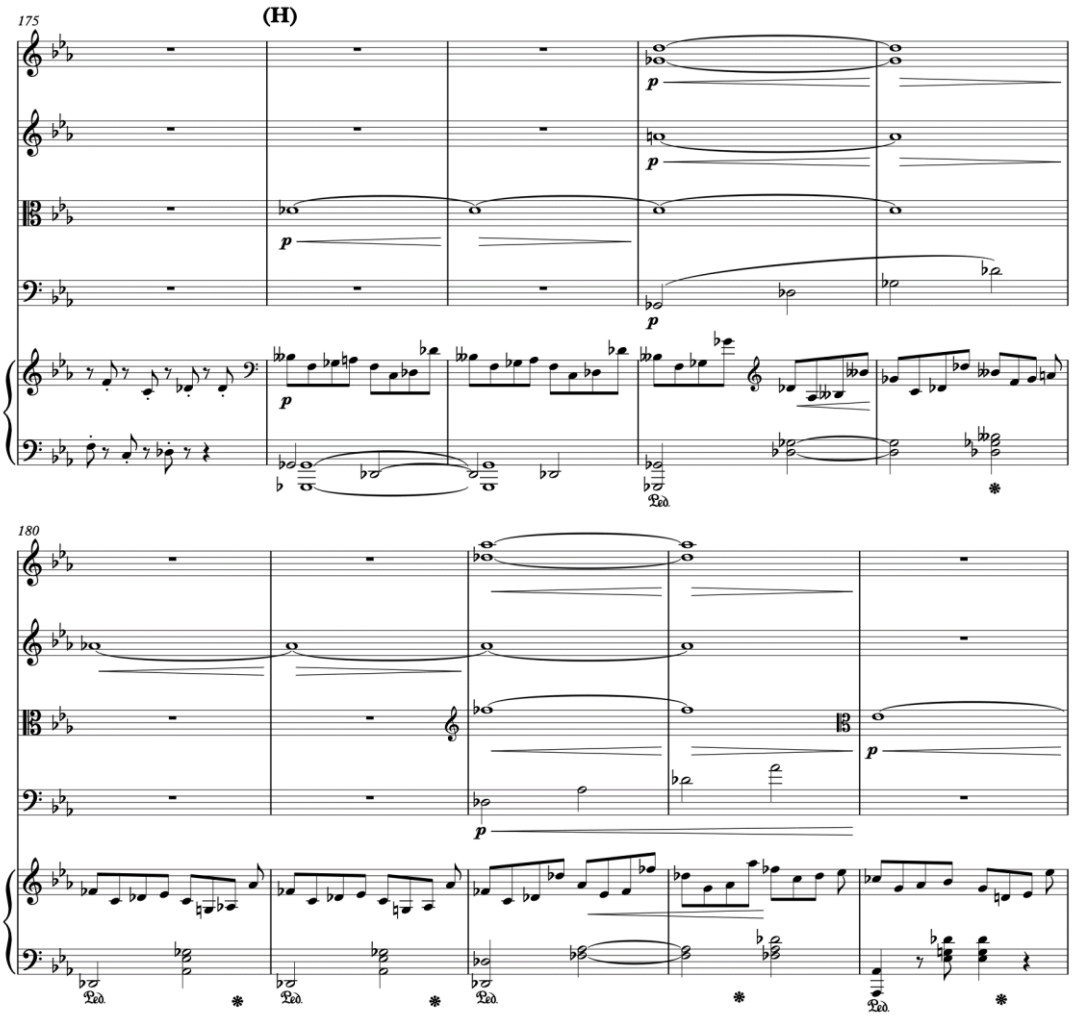
ในช่วง G ถือเป็นท่อนเชื่อมที่เป็นการใช้เทคนิคการเล่นเสียงโครมาติกเพื่อให้แนวเปียโนและแนวเครื่องสายบรรเลงล้อเลียนกันไปมา 2 ครั้ง (ตัวอย่างที่ 2.114)

ตัวอย่างที่ 2.114 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 161-167

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการเตรียมให้ทำนอง C กลับมาอีกที ในช่วง H ที่อยู่ในบันไดเสียงใหม่ คือ D-flat major โดยชูมันน์ได้ใช้เทคนิคเดียวกันทั้งหมดเช่นเดียวกับการปรากฏทำนอง C ในช่วง E และ F (ตัวอย่างที่ 2.115)

ตัวอย่างที่ 2.115 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 175-184



ตั้งแต่ท่อน K เป็นต้นไป จะเปรียบเสมือนท่อนย้อนความ (Recapitulation) ของสังคีตลักษณ์รูปแบบโซนาตาฟอร์ม โดยเริ่มจากท่อน K ชูมันน์นำทำนอง A ที่เกิดขึ้นในช่วงต้นเพลงกลับมาอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 2.116) แต่พัฒนาประโยคที่ 2 ของทำนอง A มีความซับซ้อมในแนวเปียโนมากขึ้น โดยเพิ่มแนวเสียงในแนวกลางอีก 1 แนว เพื่อสร้างความหลากหลายของแนวเสียงและเพิ่มสีสันของแนวทำนองให้มีความน่าสนใจมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.117)

ตัวอย่างที่ 2.116 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant*

ห้องที่ 207-215

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

<u>ตัวอย่างที่ 2.117</u> Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant*

ห้องที่ 216-228

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในช่วง L ทำนอง B กลับมาอีกครั้งหนึ่ง โดยใช้เทคนิคเดิมทั้งหมด กล่าวคือ ชูมันน์กำหนดให้แนวเปียโนได้เริ่มต้นทำนอง B นำมาก่อน จำนวน 8 ห้อง จากนั้นแนวเครื่องสายรับบรรเลงทำนอง B โดยแนวไวโอลินบรรเลงเป็นแนวหลัก ซึ่งเป็นการรับส่งแนวทำนอง B ไปยังทุกแนวเสียง โดยเริ่มตั้งแต่แนวไวโอลิน แนววิโอลา และแนวเชลโลตามลำดับ เพียงแต่ถูกย้ายมาปรากฏอยู่ในบันไดเสียง G-flat major, C-flat major และ A-flat major ตามลำดับ จากเดิมที่ช่วงแรกของบทประพันธ์จะอยู่ในบันไดเสียง minor (ตัวอย่างที่ 2.118)

ตัวอย่างที่ 2.118 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 238-251

ในช่วง M ทำนอง C กลับมาปรากฏอีกครั้งด้วยโทนเสียงดิมินิชท์ (Diminished) ในแนวเปียโนจำนวน 3 ครั้ง จากนั้นแนวทำนอง C จะไปปรากฏในแนวเครื่องสายทุก ๆ เครื่อง โดยเริ่มจากแนวเชลโล และแนววิโอลา โดยมีแนวเปียโนบรรเลงประกอบในลักษณะคอร์ดแบบแท่ง (ตัวอย่างที่ 2.119)

ตัวอย่างที่ 2.119 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 258-279

จากนั้นในช่วง N ทำนอง C กลับมาสู่แนวเปียโนอีกครั้ง และบรรเลงจำนวน 3 รอบเช่นเดิม แต่ในครั้งนี้ทำนอง C จะถูกส่งไปยังเครื่องสายทุก ๆ แนว โดยมีแนวเปียโนบรรเลงประกอบเช่นเดิม (ตัวอย่างที่ 2.120)

ตัวอย่างที่ 2.120 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 280-294

และในช่วง O ชูมันน์ใช้ลักษณะเดียวกันกับช่วง D ที่เกิดขึ้นในช่วงต้นเพลง คือ แนวเปียโนทำหน้าที่เริ่มต้นบรรเลงทำนองที่เป็นท่อนเชื่อมในลักษณะโน้ตตัวขาวลากเสียงยาว ต่อด้วยการไลโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น เป็นขาลง และต่อด้วยการทำนอง A ในช่วง 4 ห้องแรกมาเปลี่ยนบันไดเสียงในคอร์ด E-flat major และ A-flat major เพื่อเป็นการเตรียมตัวลงท่อนสรุปจบ (ตัวอย่างที่ 2.121)

<u>ตัวอย่างที่ 2.121</u> Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 302-322

ในช่วง P เป็นช่วงหางเพลง หรือที่เรียกกันว่าท่อนโคดา (Coda) อาจเทียบได้กับท่อน “Recapitulation” ของรูปแบบสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาฟอร์มแบบย่อได้ โดยจัดว่าเป็นท่อนที่เข้มข้นที่สุดของบทประพันธ์ในท่อนนี้ สามารถสังเกตได้จากแนวเครื่องสายทุกแนวใช้เทคนิคการเล่นที่เรียกว่า “Tremolo” คือ การรัวโน้ตตัวหนึ่งซ้ำ ๆ อย่างรวดเร็ว โดยมีแนวไวโอลิน 1 เป็นทำนองหลัก ประกอบกับแนวเปียโนบรรเลงคอร์ดในมือขวาด้วยคอร์ดแบบแท่ง และมือซ้ายบรรเลงโน้ต 2 ตัวที่อยู่ในช่วงเสียงที่ต่ำ โดยยืนพื้นด้วยคอร์ด B-flat major Dominant Seven จำนวน 4 ห้อง ก่อนที่แนวไวโอลิน 1 จะส่งทำนองหลักให้กับแนวเปียโนในการไล่บันไดเสียง E-flat major ตั้งแต่ช่วงเสียงต่ำไปจนถึงช่วงเสียงสูงเกือบสุดของคีย์เปียโน และจบลงด้วยการย้ำคอร์ด E-flat major ถึง 3 ครั้ง พร้อมกันทั้งวงอย่างยิ่งใหญ่ (ตัวอย่างที่ 2.122)

ตัวอย่างที่ 2.122 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant* ห้องที่ 329-339

ท่อนที่ 2 In modo d'una Marcia. Un poco largamente

บทประพันธ์ในท่อนนี้ถูกย้ายมายังบันไดเสียง C minor ที่มีอัตราจังหวะช้า และในช่วงกลางของท่อนนี้ชูมันน์ได้สอดแทรกความน่าสนใจให้กับบทประพันธ์ โดยมีการเปลี่ยนแปลงอัตราความเร็วของจังหวะ ทำให้รู้สึกเร้าร้อนและตื่นเต้นกับบทประพันธ์ สามารถวิเคราะห์รูปแบบสังคีตลักษณ์ที่มีลักษณะคล้ายรอนโด (Rondo Form) คือ A B A C B' A

ชูมันน์ได้เริ่มต้นท่อน modo d'una Marcia. Un poco largamente ด้วยแนวเปียโนบรรเลงเดียวในลักษณะคอร์ด C minor ในรูปแบบคอร์ดแตก เพื่อสร้างอารมณ์ที่เศร้าและหดหู่ ด้วยความดังแบบ *p* ก่อนที่แนวไวโอลิน 1 จะเข้ามารับหน้าที่แนวทำนองหลัก A และแนวเปียโนผันไปเป็นเครื่องบรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 2.123) และในช่วง A แนวทำนอง A ได้เปลี่ยนไปเป็นแนวไวโอลิน 2 บรรเลงแทน (ตัวอย่างที่ 2.124)

ตัวอย่างที่ 2.123 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 1-11

ตัวอย่างที่ 2.124 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 12-16

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วง B และ C แนวทำนอง B ได้เกิดขึ้นในแนวไวโอลิน 1 และแนวเชลโลที่บรรเลงในลักษณะโน้ตตัวขาว ลากเสียงยาวที่มีความอ่อนหวานปนเศร้า โดยมีแนวไวโอลิน 2 แนววิโอลาและแนวเปียโนบรรเลงโน้ตแบบ 3 พยางค์ เป็นแนวบรรเลงประกอบและเปลี่ยนสีสันไปตามทำนองที่เกิดขึ้น เพียงแต่ช่วง B จะอยู่ในบันไดเสียง C major (ตัวอย่างที่ 2.125) และช่วง C ถูกย้ายมายังบันไดเสียง A minor (ตัวอย่างที่ 2.126) ในช่วง D ทำนอง A กลับมาอีกครั้งในแนวไวโอลิน 1 เช่นเดิม (ตัวอย่างที่ 2.127)

ตัวอย่างที่ 2.125 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 31-35

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2.126 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 48-59

ตัวอย่างที่ 2.127 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 66-72

ช่วง E ตอนต้นจะมีทำนอง A ปรากฏอยู่ 4 ห้อง และต่อด้วยการลากโน้ตตัวขาวจำนวน 5 โน้ตที่ไล่ต่ำลง เพื่อเตรียมเชื่อมไปยังทำนอง C (ตัวอย่างที่ 2.128)

ตัวอย่างที่ 2.128 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 86-94

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากนั้นเมื่อเข้าสู่ช่วง Agitato ชูมันน์ได้สร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับบทประพันธ์โดยการเปลี่ยนจังหวะ และห้วงอารมณ์ให้มีความเร้าร้อน และตื่นเต้นด้วยคำสั่งว่า “Agitato” โดยสร้างทำนอง C ขึ้นมาใหม่ในแนวเปียโนที่มีลักษณะของโน้ต 3 พยางค์ สลับกับโน้ต 2 พยางค์ที่ให้ความรู้สึกเหมือนถูกพลักไปข้างหน้าแล้วเบรค ในความดังระดับ *sf* โดยมีแนวเครื่องสายเป็นแนวสนับสนุนทุกจังหวะที่ 1 และ 3 เพื่อเพิ่มความแข็งแรงและกระชับให้แนวทำนอง ซึ่งทำนอง C ในประโยคแรกจะอยู่ในบันไดเสียง D-flat major (ตัวอย่างที่ 2.129) และในช่วง F ทำนอง C ประโยคที่ 2 อยู่ในบันไดเสียง E-flat minor ซึ่งชูมันน์ได้สอดแทรกความเข้มข้นของแนวทำนองให้เพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ก่อนเข้าสู่ช่วง G (ตัวอย่างที่ 2.130)

ตัวอย่างที่ 2.129 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d’una Marcia* ห้องที่ 95-103

<u>ตัวอย่างที่ 2.130</u> Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 104-111

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วง G ทำนอง C กลับมาอีกครั้งที่แนววิโอลา แต่จะมีแนวไวโอลิน และแนวเชลโล บรรเลงทำนองรองสอดแทรกในช่วงปลายของทำนองหลัก C ในขณะที่แนวเปียโนบรรเลงโน้ต 3 พยางค์ ในลักษณะคอร์ดแบบแตกเพื่อสร้างบรรยากาศที่เร้าใจ และสนับสนุนแนวทำนองหลักได้เป็นอย่างดี (ตัวอย่างที่ 2.131)

ตัวอย่างที่ 2.131 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 116-125

ในช่วง H ทำนอง B กลับมาอีกครั้งด้วยแนวไวโอลิน แต่อยู่ในบันไดเสียง F major และแนวเชลโลเป็นผู้บรรเลงทำนองหลักเช่นเดิม อีกทั้งมีแนวไวโอลิน 2 และวิโอลาบรรเลงเป็นแนวประกอบในลักษณะเขบ็ต 1 ชั้น 4 ตัว และหยุดจังหวะที่ 1 เสมอ ๆ แต่ชูมันน์ได้สร้างแนวทำนองที่น่าสนใจไว้ในแนวเปียโน จากเดิมที่ในช่วง B จะมีลักษณะเป็นคอร์ดแบบแท่ง แต่การกลับมาในครั้งนี้ ชูมันน์ได้เปลี่ยนให้แนวเปียโนบรรเลงในลักษณะโน้ต 3 พยางค์ ที่สร้างขึ้นจากคอร์ดต่าง ๆ โดยเริ่มไล่โน้ตตัวแรกจากมือซ้ายและส่งขึ้นมายังมือขวา ซึ่งการทำลักษณะนี้จะทำให้ผู้ฟังได้ยินลักษณะเสียงที่ต่างกันอย่างชัดเจนทั้งในด้านทำนองหลักที่ไพเราะจากแนวเครื่องสายและการบรรเลงแนวประกอบที่ให้ความรู้สึกเหมือนคลื่นทะเล (ตัวอย่างที่ 2.132)

ตัวอย่างที่ 2.132 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 135-143

ในช่วง I ชูมันน์ได้ประพันธ์เช่นเดียวกับช่วง H แต่เปลี่ยนมาอยู่ในบันได้เสียง D minor ซึ่งเป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ (Relative Key) กับ F major ที่เกิดขึ้นมาก่อนหน้านี้ (ตัวอย่างที่ 2.133)

ตัวอย่างที่ 2.133 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 149-157

ในช่วง K ทำนอง A กลับมาอีกครั้ง จำนวน 7 ห้อง ในแนวไวโอลิน แต่อยู่ในบันไดเสียง B-flat minor ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 4 ของบันไดเสียง F major (ตัวอย่างที่ 2.134) และเชื่อมด้วยคอร์ด G major ที่ทำหน้าที่เป็นคอร์ดที่ 2 เมเจอร์ ในบันไดเสียง F major และคอร์ดที่ 5 ในบันไดเสียง C minor ที่เป็นบันไดเสียงหลักของทำนอง A และส่งให้แนวเปียโนเล่นคอร์ดแบบแตกในคอร์ด C minor เหมือนตอนเริ่มของท่อนนี้ ตามมาด้วยการกลับมาของทำนอง A ที่อยู่ในบันไดเสียง C minor ในลักษณะเสียงแบบดิมินิชท์ เพื่อเป็นการเปลี่ยนโทนเสียงอย่างแนบเนียน บรรเลงโดยแนวไวโอลิน 2 (ตัวอย่างที่ 2.135)

ตัวอย่างที่ 2.134 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 168-174

ตัวอย่างที่ 2.135 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 175-181

ในช่วง L นับว่าเป็นการกลับมาของทำนอง A อย่างแท้จริง โดยกลับสู่บันไดเสียง C minor แบบเต็มรูปแบบ แต่กลับมาเพียงครึ่งประโยค โดยเกิดขึ้นในแนววิโอลา และส่งให้กับแนวเปียโน บรรเลงทำนอง A แบบครึ่งประโยค โดยซ้ำลักษณะนี้จำนวน 2 รอบ ก่อนลงจบด้วยแนวเครื่องสาย บรรเลงคอร์ด C major ด้วยความดังแบบ *pp* โดยการจบลักษณะนี้เรียกว่า “Picardie Third” คือ การที่คอร์ดสุดท้ายของเพลงเป็นคอร์ดที่ 1 และอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ แทนที่บันไดเสียงไมเนอร์ ตามบันไดเสียงหลักของท่อนนั้น ๆ ซึ่งการใช้เทคนิคนี้จะนิยมใช้ในบทประพันธ์ยุคบาโรก เพื่อให้ความรู้สึกของการมีความหวัง (ตัวอย่างที่ 2.136)

ตัวอย่างที่ 2.136 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d’una Marcia* ห้องที่ 182-198

ท่อนที่ 3 Scherzo: Molto vivace

ชูมันน์ได้กำหนดให้ท่อนที่ 3 มีอารมณ์ที่ต่างจากท่อนที่ 2 โดยสิ้นเชิง และกลับมาอยู่ในบันไดเสียง E-flat major อีกครั้ง จากเดิมที่ท่อนที่ 2 เปลี่ยนไปยังบันไดเสียง C minor ในท่อนนี้สามารถแบ่งออกเป็น 3 ช่วงใหญ่ ๆ คือ ช่วงสแกร์ตโซ ช่วงทรีโอ 1 และทรีโอ 2 ที่อยู่ในรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโดฟอร์ม กล่าวคือ A B A C A

เริ่มต้นท่อนด้วยช่วงสแกร์ตโซที่เป็นทำนอง A ในลักษณะเสียงแบบสั้นที่มีการไล่บันไดเสียงขาขึ้นในคอร์ด E-flat major จำนวน 2 ห้อง ที่เริ่มจากคอร์ด E-flat major, A-flat major และกลับมายัง E-flat major ในรูปแบบแคนนอน โดยทำนองนี้จะถูกไล่ปรากฏไปตามแต่ละแนวเสียง ตั้งแต่แนวเปียโน แนววิโอลา แนวไวโอลิน 2 แนวไวโอลิน 1 และแนวเชลโล (ตัวอย่างที่ 2.137)

ตัวอย่างที่ 2.137 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 1-8

ในช่วง A ชูมันน์พัฒนารูปแบบการประพันธ์ของทำนอง A ให้ทำนองมีที่ยาวขึ้น และเพิ่มการไล่บันไดเสียงขาลงให้มีลีลาที่น่าสนใจ โดยใส่โน้ตประดับแบบทริล (Trill) ลงในแนวทำนองที่บรรเลงโดยแนวเครื่องสาย และแนวเปียโนที่บรรเลงไปพร้อมกัน ยกเว้นแนวเชลโล่ที่ในบางประโยคจะเข้ามาบรรเลงเฉพาะครึ่งหลังของแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 2.138) และจบช่วงสแกร์ตโซด้วยการซ้ำของการพัฒนาทำนอง A ด้วยคอร์ด E-flat major (ตัวอย่างที่ 2.139)

ตัวอย่างที่ 2.138 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 17-25

ตัวอย่างที่ 2.139 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 40-47

ก่อนหน้าช่วง B จำนวน 16 ห้อง เป็นการเริ่มเข้าสู่ช่วงที่เรียกว่า “ช่วงทรีโอ 1” ด้วยการเริ่มต้นใหม่ของทำนอง B ในแนวเปียโน โดยมีลักษณะโน้ตแบบ 3 พยางค์ ในรูปแบบเสียงยาว (Lagato) และอยู่ในบันไดเสียง G-flat major ที่มีความยาวประมาณ 4 ห้อง และบรรเลงประกอบโดยแนวเครื่องสายทั้งหมด ซึ่งชูมันน์ใช้การซ้ำของทำนอง B ทั้งหมด 3 ครั้ง แต่บรรเลงในลักษณะความเข้มเสียงที่ต่างกัน (ตัวอย่างที่ 2.140)

ตัวอย่างที่ 2.140 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 48-60

ในช่วง B ชูมันน์ใช้เทคนิคการประพันธ์แบบเดิมที่เกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงต้นของช่วงทรีโอ 1 เพียงแต่ย้ายไปยังบันไดเสียง B-flat minor จำนวน 2 ประโยค และกลับไปยังเสียง G-flat major เช่นเดิม เพื่อเตรียมกลับมายังทำนอง A ในช่วง C และ D ชูมันน์กำหนดให้ทำนอง A และการพัฒนาทำนองของทำนอง A กลับมาแบบเดิมทั้งหมดเช่นเดียวกับในช่วงสแกร์ตโซตอนต้น (ตัวอย่างที่ 2.141)

ตัวอย่างที่ 2.141 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 67-79

ก่อนเข้าช่วง E จำนวน 8 ห้อง เป็นการเข้าสู่ช่วงที่เรียกว่า “ทรีโอ 2” ประกอบไปด้วยทำนอง C ที่ประกอบไปด้วยโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น จำนวน 8 ตัว ที่อยู่ในบันไดเสียง A-flat minor โดยใช้การไล่โน้ตขึ้น-ลง และนำมาเรียงต่อกันให้เป็นประโยค ที่มีความยาวทั้งหมด 4 ห้อง ซึ่งชูมันน์ได้เลือกนำเสนอทำนองนี้ครั้งแรกในแนวไวโอลิน 1 และแนวเชลโล ซึ่งมีแนวเปียโนเป็นผู้บรรเลงคอร์ดแบบแท่งเป็นแนวประกอบ (ตัวอย่างที่ 2.142)

ตัวอย่างที่ 2.142 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 127-133

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 134-140 ในช่วง E แนวทำนอง C กลับมาซ้ำอีกครั้งในแนวไวโอลิน 2 และแนววิโอลา แต่อยู่ในบันไดเสียง E major (ตัวอย่างที่ 2.143)

ตัวอย่างที่ 2.143 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 134-140

ในช่วง F ชูมันน์ได้เลือกใช้ทำนอง C ที่กลับมาอยู่ในบันไดเสียง A-flat minor อีกครั้ง แต่สร้างความหนาแน่นของแนวทำนองให้มากขึ้น โดยใช้แนวเปียโน และแนวเครื่องสายทุกเครื่องบรรเลงทำนอง C พร้อมกันทั้งวง ด้วยความเข้มของเสียงแบบ *ff* (ตัวอย่างที่ 2.144)

ตัวอย่างที่ 2.144 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 147-151

ในช่วง G มีลักษณะเป็นท่อนเชื่อมสั้น ๆ เพื่อเตรียมการกลับมาของทำนอง C ที่มีการพัฒนาไปจากเดิมเล็กน้อย โดยท่อนเชื่อมนี้ จะมีแนวทำนองหลักเป็นโน้ตโครมาติกในรูปแบบเสียงสั้นที่เกิดขึ้นในมือซ้ายของแนวเปียโน แนวไวโอลิน 2 และแนววิโอลา โดยจุดน่าสนใจอยู่ในแนวไวโอลิน 2 และแนววิโอลา ที่มีการใช้เทคนิคแบบนิ้วดีดสาย (Pizzicato) แทนใช้เทคนิคการสี ซึ่งเป็นการใช้เทคนิคนี้เป็นครั้งแรกของบทประพันธ์นี้ (ตัวอย่างที่ 2.145)

ตัวอย่างที่ 2.145 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 152-161

ในท่อน H แนวทำนอง C กลับมาในแนวเปียโน แต่ย้ายมายังบันไดเสียง A minor จำนวน 1 ประโยค (ตัวอย่างที่ 2.146)

ตัวอย่างที่ 2.146 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 162-165

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในท่อน I ทำนอง C ปรากฏในแนวไวโอลิน 1 และแนววิโอลา ในบันไดเสียง F-sharp minor ในความดังแบบ *f* โดยมีแนวเปียโนบรรเลงแนวประกอบในลักษณะเสียงยาว อีกทั้งมีความหนาของเสียงประสานที่มากขึ้นด้วย (ตัวอย่างที่ 2.147)

ตัวอย่างที่ 2.147 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 167-176

ในช่วง K เป็นท่อนเชื่อมที่มีลักษณะเดียวกับช่วง G แต่ชูมันน์กำหนดให้เริ่มโน้ตโครมาติกจากตัว F double-sharp (ตัวอย่างที่ 2.148)

ตัวอย่างที่ 2.148 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 177-181

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วง L จะเป็นการกลับมาของทำนอง C เป็นครั้งสุดท้าย ก่อนจะกลับทำนอง A โดยมีแนวไวโอลิน 1 แนวไวโอลิน 2 วิโอลา และเปียโนในมือขวา บรรเลงทำนองหลัก C ในบันไดเสียง A-flat minor โดยมีแนวเชลโล และแนวเปียโนมือซ้ายที่ถูกเปลี่ยนลักษณะจังหวะเป็นแบบเขบ็ต 1 ชั้นประจุด เพื่อเร่งให้มีความกระชับของอารมณ์ที่เร็วขึ้น และจบประโยคลงด้วยวงทั้งวงบรรเลงชุดโน้ตตัวเขบ็ต2 ชั้น ที่นำมาจากบางส่วนในทำนอง C มาไล่เป็นบันไดเสียงขาลง และเข้าสู่ช่วง M ที่แนวเครื่องสายใช้เทคนิคการสะบัดโบด้วยความหนักแน่น (ตัวอย่างที่ 2.149)

ตัวอย่างที่ 2.149 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 192-203

หลังจากช่วง M จบ และเข้าสู่ช่วง N ชูมันน์ได้นำทำนอง A กลับมาเป็นครั้งสุดท้าย ซึ่งมีลักษณะแบบเดิมทั้งหมด เช่นเดียวกับทุกครั้งที่นำทำนอง A กลับมา และเมื่อเข้าเข้าสู่ช่วงหางเพลง หรือที่เรียกว่า “ท่อนโคดา” ชูมันน์ได้นำวัตถุดิบที่เคยขึ้นในส่วนต่าง ๆ ของแต่ละทำนองมาผสมผสานกัน ทั้งในลักษณะของโน้ต 3 พยางค์ที่เคยขึ้นมาตลอดทั้งท่อน หรือการไล่บันไดเสียงขึ้นแบบทำนอง A ก็ตาม โดยเริ่มจากแนวเปียโนบรรเลงเทคนิคแบบโน้ตคู่ 8 ในลักษณะจังหวะ 3 พยางค์ประกอบกับแนวไวโอลิน และเชลโลบรรเลงทำนองหลักที่มีลักษณะคล้ายทำนอง A ล้อเลียนกันไปมา ด้วยความดังแบบ *sf* อีกทั้งชูมันน์ได้เขียนกำกับไว้ว่า “Con brio” หมายถึง ด้วยพลัง ก่อนจบลงด้วยแนวเปียโนบรรเลงเทคนิคคอร์ดแบบแตกพร้อมกันทั้ง 2 มือ โดยมีแนวเครื่องสายบรรเลงโน้ตในคอร์ด E-flat major เพื่อสนับสนุนให้แนวทำนองมีความหนาแน่นแบบทรงพลัง และจบลงด้วยการย้ำคอร์ด E-flat major ในลักษณะแบบแท่งถึง 3 ครั้ง เพื่อแสดงถึงความยิ่งใหญ่ (ตัวอย่างที่ 2.150)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ตัวอย่างที่ 2.150</u> Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 251-273

ท่อนที่ 4 Allegro ma non troppo

ชูมันน์ประพันธ์ท่อนนี้เป็นท่อนจบเพลง โดยกำหนดให้แนวทำนองกลับสู่บันไดเสียง C minor เพื่อแสดงให้เห็นถึงความชัดเจนของบันไดเสียง C minor ที่เป็นบันไดเสียงหลักของบทประพันธ์นี้ โดยประกอบไปด้วยทำนองหลัก 2 ทำนอง ที่มีท่อนเชื่อมสั้น ๆ เพื่อสร้างความต่อเนื่องให้กับแนวทำนองต่าง ๆ ซึ่งชูมันน์ใช้เทคนิคการย้ายบันไดเสียงในการกลับมาของทำนองเดิมในหลายครั้ง

ในการเริ่มต้นท่อนนี้ ชูมันน์ได้สร้างความแตกต่างที่น่าสนใจให้กับบทประพันธ์ โดยกำหนดให้แนวเครื่องสายบรรเลงเริ่มต้น เป็นคอร์ดแบบแท่งในบันไดเสียง C minor จำนวน 2 จังหวะ จากนั้นแนวเปียโนจึงเริ่มบรรเลงทำนองหลัก A ที่อยู่ในบันไดเสียง C minor และมีความยาว 3 ห้อง โดยมีแนวเครื่องสายบรรเลงประกอบ ซึ่งจะต่างจากท่อนก่อนหน้านี้ที่ส่วนใหญ่จะเริ่มต้นด้วยการบรรเลงพร้อมกันทั้งวง และหลังจากที่แนวเปียโนบรรเลงทำนองหลัก A ซ้ำกัน 2 ครั้ง ชูมันน์จึงพัฒนาทำนองนี้ โดยเปลี่ยนจากโน้ตตัวขาวที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 และตัวสุดท้ายของทำนอง A ให้เป็นโน้ตตัวดำทั้งหมด เพื่อให้ทำนองมีความต่อเนื่องกันมากขึ้น จากนั้นทำนอง A ได้กลับมาอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 2.151)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ตัวอย่างที่ 2.151</u> Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 1-15

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อเข้าสู่ช่วง A ที่แนวเปียโนเริ่มต้นด้วยท่อนเชื่อม ซึ่งมีลักษณะเป็นโน้ตตัวดำเรียงต่อกันเป็นรูปแบบซ้ำ ๆ โดยมีแนวเครื่องสายบรรเลงเป็นโน้ตตัวขาวและดำสลับกัน จำนวน 8 ห้อง เพื่อสร้างความรู้สึกแบบการเดินเคลื่อนที่ไปข้างหน้า แต่ก็มีการเบรกชะงักในบางก้าว (ตัวอย่างที่ 2.152)

ตัวอย่างที่ 2.152 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 23-30

ห้องที่ 9 ทำนอง A กลับมาอีกครั้งในแนวไวโอลิน 1 ในบันไดเสียง G minor และส่งไปยังท่อนเชื่อมเช่นเดียวกับที่เกิดขึ้นในช่วง A แต่อยู่ในบันไดเสียง D minor เพื่อเชื่อมเข้าสู่ช่วง B ในบันไดเสียงใหม่ คือ E minor ที่มีทำนอง B ปรากฏขึ้น ในลักษณะโน้ตแบบเสียงสั้นที่ต้นประโยคและเสียงยาวในปลายประโยค (ตัวอย่างที่ 2.153)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 2.153 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 47-51

จากนั้นชูมันน์ได้นำทำนอง C ที่มีลักษณะเป็นโน้ตตัวดำทั้งหมดมาใส่ในแนววิโอลาและแนวล่างสุดของแนวเปียโนในมือซ้าย ซึ่งทำนองนี้ถูกแทรกไปอยู่ในทุกแนวอีกครั้งหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 2.154)

ตัวอย่างที่ 2.154 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 52-61

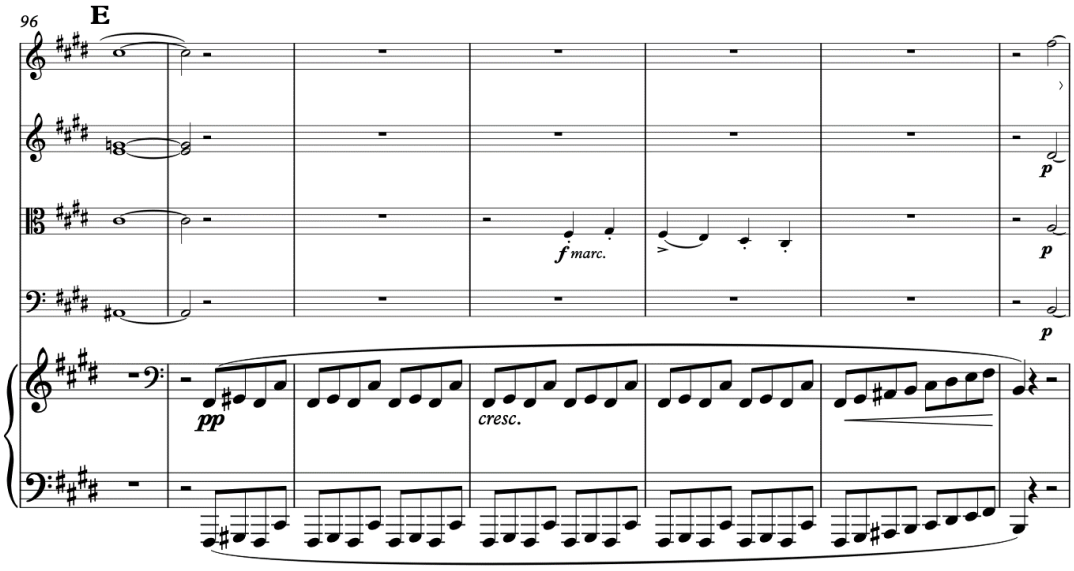
ในช่วง C ชูมันน์ทำเช่นเดียวกับช่วง B แต่ในช่วงท้ายมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยด้วยการให้แนวไวโอลิน 1 แนววิโอลา และแนวเปียโนบรรเลงเป็นบันไดเสียง G major ขาขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.155)

ตัวอย่างที่ 2.155 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 67-77

ในช่วง D ทำนอง A กลับมาเป็นที่ 2 ในบันไดเสียง E minor จากเดิมที่ครั้งแรกจะอยู่ในบันไดเสียง C minor (ตัวอย่างที่ 2.156) และมีท่อนเชื่อมเกิดขึ้นในช่วง E ที่พัฒนามาจากทำนอง B โดยให้แนวเครื่องสาย และแนวเปียโนบรรเลงล้อเลียนกัน (ตัวอย่างที่ 2.157)

ตัวอย่างที่ 2.156 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 78-85

ตัวอย่างที่ 2.157 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 96-102



ในช่วง F ชูมันน์กำหนดให้ทำนอง C กลับมาอีกครั้งในในรูปแบบเสียงสั้น โดยเริ่มจากแนววิโอลา แนวเชลโล และมาพร้อมกันทั้งวง (ตัวอย่างที่ 2.158) เพื่อส่งต่อไปยังช่วง G ที่ทำนอง A กลับมาในแนวเปียโนที่อยู่ในบันไดเสียง C-sharp minor (ตัวอย่างที่ 2.159)

<u>ตัวอย่างที่ 2.158</u> Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 127-137

ตัวอย่างที่ 2.159 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 138-144

ในช่วง H เป็นท่อนเชื่อมที่มีลักษณะเดียวกันกับช่วง A แต่เปลี่ยนมาอยู่ในบันไดเสียง B major ซึ่งจากเดิมอยู่บันไดเสียง G minor (ตัวอย่างที่ 2.160) เพื่อเชื่อมไปยังช่วง I และ K ที่มีทำนอง B กลับมาในบันไดเสียง E-flat major (ตัวอย่างที่ 2.161) และทำนอง C กลับมาในบันไดเสียง B-flat major (ตัวอย่างที่ 2.162)

ตัวอย่างที่ 2.160 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 159-165

ตัวอย่างที่ 2.161 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 181-187

ตัวอย่างที่ 2.162 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 201-206

ช่วง M เกิดทำนองใหม่ขึ้น นับเป็นทำนองที่ 4 ของท่อนนี้ ซึ่งมีลักษณะเป็นจังหวะขัด (Syncopation) ระหว่างแนวเปียโนในมือซ้ายและขวา กับแนวเครื่องสายทั้งหมด โดยที่แนวเครื่องสายบรรเลงเป็นทำนองแบบโน้ตตัวขาวที่ลากเสียงยาวพร้อมกับแนวเสียงต่ำสุดในมือซ้ายของแนวเปียโน เพื่อที่จะให้ความรู้สึกสวยงามและเพ้อฝัน โดยกำหนดให้เป็นทำนอง D ซึ่งทำนองนี้จะกลับมาอีกครั้งในช่วงท้ายของบทประพันธ์ (ตัวอย่างที่ 2.163)

ตัวอย่างที่ 2.163 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 267-272

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วง O ชูมันน์ได้นำช่วงต้นประโยคของทำนอง A กลับมานำเสนอในแนวไวโอลิน 1 แนวเชลโลและแนวเปียโน โดยใช้เทคนิคแคนนอน ซึ่งมีแนวไวโอลิน 2 และแนววิโอลาบรรเลงทำนองรองที่มีลักษณะเป็นโน้ตตัวเขบ็ต (ตัวอย่างที่ 2.164)

ตัวอย่างที่ 2.164 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 230-236

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วง P ทำนอง C กลับมาในลักษณะใหม่ กล่าวคือ ในแนวไวโอลิน 1 และแนววิโอลา ทำนอง C ในลักษณะโน้ตตัวดำ 2 ตัวบรรเลงแบบเชื่อมเสียงกัน (Slur) โดยมีแนวเปียโนบรรเลงคอร์ดแบบแท่งในรูปแบบเสียงยาว (ตัวอย่างที่ 2.165)

ตัวอย่างที่ 2.165 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 279-284

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในช่วง Q ชูมันน์ใช้เทคนิคโน้ตโครมาติก ผสมผสานกับโน้ต 3 ตัวแรกในทำนอง A มาบรรเลงให้เสียงประสาน (Harmony) มีความหนาแน่นและยิ่งใหญ่ เพื่อส่งให้กับช่วง R ซึ่งเป็นช่วงเชื่อมไปยังทำนองใหม่ในรูปแบบที่ต่างไปจากเดิม (ตัวอย่างที่ 2.166)

ตัวอย่างที่ 2.166 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 285-301

หลังจากเข้าช่วง S จำนวน 7 ห้อง รวมถึงช่วง T และ U ชูมันน์นำเทคนิคที่เกิดขึ้นในสมัยบาโรก (Baroque Period) ที่เรียกว่า ฟิวก์ (Fugue) มาประยุกต์ใช้ในท่อนนี้ ซึ่งนับเป็นสิ่งที่น่าสนใจที่เกิดขึ้นในบทประพันธ์นี้ โดยชูมันน์ได้นำทำนอง A มาพัฒนาและใช้เทคนิคฟิวก์ที่ประกอบไปด้วยทำนองหลัก และทำนองรองบรรเลงสอดประสานกันในแนวต่าง ๆ ซึ่งแนวทำนองหลักจะปรากฏอยู่ในทุกเครื่องดนตรี เริ่มต้นจากแนวเปียโน แนวไวโอลิน 1 แนววิโอลา แนวเชลโล และแนวไวโอลิน 2 ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 2.167)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2.167 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 321-341

ในช่วง V ทำนอง D กลับมาเป็นครั้งสุดท้าย เพื่อเป็นท่อนเชื่อมไปยังช่วง W ที่เป็นส่วนหางเพลง ชูมันน์ได้ใช้เทคนิคการซ้ำคอร์ด E-flat major ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของบทประพันธ์ และตามด้วยการบรรเลงแบบยูนิซัน (Unison) ของทั้งวง และจบลงด้วยการซ้ำของคอร์ด E-flat major ในความดังแบบ *sf* อย่างยิ่งใหญ่ (ตัวอย่างที่ 2.168)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

<u>ตัวอย่างที่ 2.168</u> Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 406-429

2.2.3 บทเพลงแสดง Doctoral Music Performance ครั้งที่ 3

Dance of the Fireflies for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ประพันธ์โดย W. Premananda

ที่มาและความสำคัญ

ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ (Weerachat Premananda) เป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางคศิลป์ที่ได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งเป็นศาสตราจารย์ด้านดุริยางคศิลป์ สาขาดุริยางคศิลป์สากล นับเป็นศาสตราจารย์ด้านดุริยางคศิลป์ตะวันตกคนแรกของประเทศไทย สำเร็จการศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ จากมหาวิทยาลัยโอ๊คแลนด์ ประเทศนิวซีแลนด์ หลังจากนั้นได้รับทุนฟุลไบรท์ในการศึกษาต่อและทำวิจัยหลังจากที่ได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิต ณ มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย ประเทศสหรัฐอเมริกา

ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ มีผลงานด้านวาทยกรและการประพันธ์เพลงที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางทั้งในประเทศและต่างประเทศ ซึ่งผลงานการประพันธ์ส่วนใหญ่เป็นบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา เช่น Black Magic: The New Millennium และ Kaleidoscope: The Ultimate Symphonic Poem เป็นต้น ส่วนผลงานเพลงสำหรับเปียโน ได้แก่ Prelude No. V และ Piano Concerto on a Theme by King RAMA IX นอกจากนี้ยังมีผลงานประเภทรวมวงเล็กอีกมากมาย และเนื่องด้วยผลงานการประพันธ์ที่หลากหลายทำให้ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ ได้เข้าร่วมแสดงในผลงานระดับนานาชาติในฐานะตัวแทนของประเทศไทยมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งผลงานส่วนใหญ่ได้รับการบันทึกเสียงและเผยแพร่ทั้งในแถบยุโรปและอเมริกา ทั้งนี้บทประพันธ์หลายบทถูกนำไปใช้บรรเลงโดยวงซิโฟนีออร์เคสตรา ระดับโลก เช่น วง The New Japan Philharmonic วง The Auckland Philharmonia Orchestra วง The Tashkent Symphony Orchestra นอกจากนี้ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ ยังเคยได้รับรางวัลระดับนานาชาติ อาทิ รางวัลที่ 1 จากการประกวดเพลงนานาชาติ เนลสัน ประเทศนิวซีแลนด์ ครั้งที่ 26 รางวัลยอดเยี่ยมจากการประพันธ์เชมเบอร์ มิวสิก ปี พ.ศ. 2537 จัดโดยสมาคมนักประพันธ์เพลงแห่งอาเซียน

ปัจจุบันศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ ดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์ประจำสาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทเพลง Dance of the Fireflies for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ประพันธ์โดยศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ สำหรับวงเครื่องผสม 3 เครื่อง คือ เปียโน โอโบ และเชลโล โดยได้รับแรงบันดาลใจจากการไปท่องเที่ยวต่างจังหวัด และได้เห็นหิ่งห้อยจำนวนมากอาศัยอยู่ด้วยกัน หิ่งห้อยถือเป็นแมลงตัวเล็กชนิดหนึ่งที่อาจดูไม่น่าจะมีค่ามาก แต่ก็สามารถสร้างสีสันและมอบความสวยงามให้กับโลกใบนี้ได้ วีรชาติจึงนำประสบการณ์ความประทับใจในครั้งนั้นมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงใหม่ ที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน ที่เปรียบได้กับการเรืองแสงวับวาวของหิ่งห้อยจำนวนมากที่อาศัยอยู่ด้วยกัน

บทเพลง Dance of the Fireflies ประกอบไปด้วยเทคนิคการบรรเลงในรูปแบบบทเพลงสมัยใหม่ ที่สามารถแสดงออกถึงเอกลักษณ์ต่าง ๆ ของแต่ละเครื่องดนตรี เช่น การรูดเสียง (Glissando) การใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale) ที่นอกเหนือจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ บันไดเสียงโครมาติก เสียงกระด้าง เป็นต้น ซึ่งล้วนแต่เป็นเทคนิคดนตรีที่นิยมใช้ในศตวรรษที่ 20 มาผสมผสานออกมาเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของวีรชาติ เปรมานนท์

วิเคราะห์บทเพลง

เริ่มต้นจากห้องที่ 1-17 นำด้วยแนวเชลโลจำนวน 3 ห้อง ตามมาด้วยแนวโอโบ และเปียโน ตามลำดับ โดยแต่ละแนวดนตรีจะบรรเลงแนวทำนองหลัก 1 ที่มีการผสมผสานระหว่างบันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงเพนตาโทนิก (ตัวอย่างที่ 2.169)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.169 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano
ห้องที่ 7-10

ห้องที่ 18-37 มีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) จาก 4/4 เป็น 5/8 จึงทำให้ความรู้สึกของบทเพลงมีความกระชับมากขึ้น โดยแนวทำนองหลักส่วนใหญ่จะอยู่ในแนวเปียโน แต่มีในบางช่วงที่แนวโอโบจะบรรเลงทำนองรองในบันไดเสียงโครมาติก (ตัวอย่างที่ 2.170)

ตัวอย่างที่ 2.170 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 21-25

ห้องที่ 38-63 เครื่องหมายประจำจังหวะถูกเปลี่ยนกลับมายัง 4/4 อีกครั้ง แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก 2 ที่มีลักษณะเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และเขบ็ต 2 ชั้น สลับกันไปมา ประกอบกับแนวโอโบ และแนวเชลโลที่ในบางช่วงทำหน้าที่บรรเลงร่วมกัน (ตัวอย่างที่ 2.171)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.171 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 52-55

ห้องที่ 64-75 แนวเปียโนบรรเลงทำนองหลัก 3 ที่มีลักษณะคล้ายกับทำนองหลัก 2 ซึ่งมือขวาประกอบไปด้วยโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ในลักษณะคอร์ดแตก และมือซ้ายบรรเลงในลักษณะโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น และเขบ็ต 2 ชั้น ที่อยู่ในจังหวะหลักและจังหวะรองผสมกัน โดยมีแนวโอโบบรรเลงทำนองหลัก 2 และแนวเชลโลทำหน้าที่บรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 2.172)

ตัวอย่างที่ 2.172 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 69-72

ห้องที่ 76-97 แนวโอโบบรรเลงทำนองหลัก 3 ในขณะที่แนวเปียโนถูกสลับมาให้บรรเลงทำนองหลัก 2 ประกอบกับแนวเชลโลที่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองรองในลักษณะของการซ้ำทำนองเดิมทุก ๆ 1 2 และ 4 ห้อง (ตัวอย่างที่ 2.173)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.173 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 77-80

ห้องที่ 98-132 แนวเปียโนบรรเลงทำนองหลัก 3 ที่ถูกย้ายมายังบันไดเสียง E minor โดยมีแนวโอโบ และแนวเชลโลบรรเลงทำนองหลัก 4 ไปพร้อม ๆ กัน (ตัวอย่างที่ 2.174)

ตัวอย่างที่ 2.174 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 98-101

ห้องที่ 134-137 ทุกเครื่องดนตรีนำเสนอทำนองหลัก 4 โดยเริ่มจากแนวโอโบ เชลโล และเปียโน ตามลำดับ ทั้งนี้ในขณะที่เครื่องอื่น ๆ บรรเลงทำนองหลัก แนวเปียโนจะทำหน้าที่บรรเลงประกอบ โดยมือขวาบรรเลงเทคนิคโน้ตคู่ 8 ในลักษณะโน้ตตัวเขบ็ต 3 ชั้น และมือซ้ายบรรเลงโน้ตบางส่วนจากทำนองหลัก 2 (ตัวอย่างที่ 2.175)

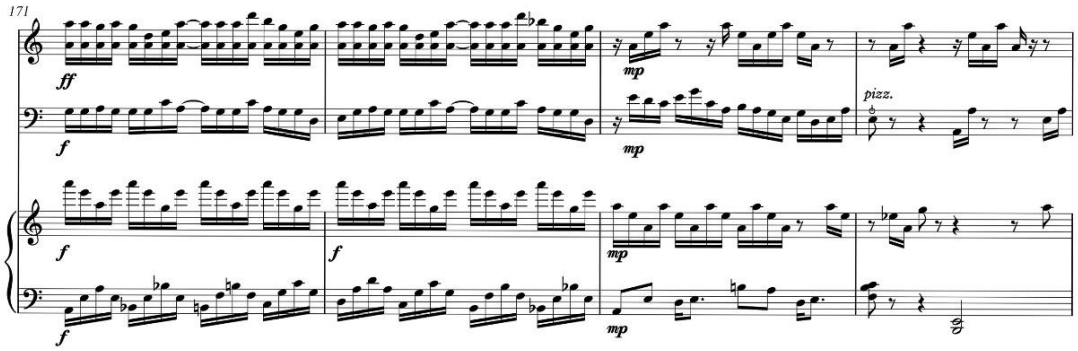
ตัวอย่างที่ 2.175 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 134-137

ห้องที่ 171-174 เป็นช่วงท้ายของบทเพลง ผู้ประพันธ์นำทำนองหลัก 2 3 และ 4 มานำเสนอเป็นครั้งสุดท้ายก่อนจบบทเพลง โดยใช้เทคนิคต่าง ๆ เพื่อพัฒนาทำนอง เช่น การเพิ่มคู่เสียงในการบรรเลง การนำเฉพาะบางส่วนจากทำนองหลักเดิมมาบรรเลงต่อกัน (ตัวอย่างที่ 2.176)

ตัวอย่างที่ 2.176 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 171-174



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
แนวคิดและเทคนิคการบรรเลงแบบเดี่ยวและรวมวง
(Methodology and Creative Performing Technique)

3.1 การบรรเลงบทเพลง Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 ประพันธ์โดย W. A. Mozart

3.1.1 ที่มาและความสำคัญ

บทเพลง Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K. 452 เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้นในยุคคลาสสิก ลักษณะดนตรีในยุคนี้มีลักษณะที่เป็นดนตรีบริสุทธ์ (Absolute Music) คือ เป็นดนตรีที่มีจุดประสงค์เพื่อการบรรเลงเพียงอย่างเดียว ไม่มีเรื่องราวหรือจินตนาการประกอบ มีทำนองเพียงทำนองเดียว และไม่นิยมการสอดประสานทำนองเหมือนดนตรีในยุคโรแมนติก แต่มีแนวเสียงอื่นประสานเพื่อเพิ่มความไพเราะมากขึ้น อีกทั้งยกเลิกการสร้างสรรค์ในรูปแบบการด้นสด และแทนด้วยผู้ประพันธ์เพลงจะเป็นผู้บันทึกโน้ตทุกแนวไว้อย่างครบถ้วน รูปแบบดนตรีโดยทั่วไปจะมี 3-4 ท่อน คือ เร็ว-ช้า-เร็ว หรือ เร็ว-ช้า-เร็ว-เร็ว

ลักษณะดนตรีของโมสาร์ทเป็นดนตรีที่มีลักษณะสังคีตลักษณ์ที่เข้าใจง่าย และฟังง่าย เนื่องจากมีความสดใส ไพเราะและน่ารัก มีแนวทำนองที่เด่นชัดที่ประกอบไปด้วยแนวทำนองส่วนเชื่อมต่อระหว่างทำนองย่อย ๆ มากมาย ทำให้เกิดสีสันและความน่าสนใจที่ถือเป็นเอกลักษณ์ดนตรีของโมสาร์ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ International Music Company ประเทศสหรัฐอเมริกา ฉบับตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1951 ซึ่งโน้ตเพลงประกอบไปด้วยเครื่องหมายดัง-เบา (*f-p*) และเลขนิ้วที่ใช้ในการบรรเลงเท่านั้น ผู้วิจัยจึงเพิ่มการสร้างสรรค์ให้แต่ละประโยคมีการโต้ตอบระหว่างแนวทำนอง เพื่อเพิ่มสีสันให้กับบทเพลง

ทั้งนี้ผู้วิจัยกำหนดอัตราความเร็วจังหวะในแต่ละท่อน เพื่อสร้างความพิเศษในการถ่ายทอดอารมณ์อย่างชัดเจน ดังนี้

ท่อนที่ 1 Largo - Allegro moderato อัตราความเร็ว ♪ = 80

ท่อนที่ 2 Larghetto อัตราความเร็ว ♪ = 66

ท่อนที่ 3 Allegretto อัตราความเร็ว ♩ = 160

3.1.2 วิธีการบรรเลง

1. การซ้อมแบบเดี่ยว

เนื่องด้วยบทเพลงของโมสาร์ทเป็นลักษณะดนตรีที่ประกอบไปด้วยโน้ตที่มีแนวทำนองหลักชัดเจน ประกอบกับการไล่บันไดเสียง ทำให้ผู้วิจัยต้องแยกฝึกซ้อมในหลาย ๆ ส่วน เพื่อเพิ่มความละเอียดในการบรรเลง โดยสามารถแบ่งขั้นตอนการฝึกซ้อมได้ดังนี้

1.1 ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงตั้งแต่ท่อนที่ 1 2 และ 3 ทั้งบทเพลงเพื่อหาจุดบกพร่อง

1.2 ฝึกซ้อมส่วนที่ต้องมีการแก้ไขทีละจุด เพื่อแก้ไขในข้อบกพร่องในแต่ละส่วน โดยแยกออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ ส่วนที่เป็นลักษณะการไล่บันไดเสียง และส่วนที่มือขวาบรรเลงทำนองหลัก และมือซ้ายบรรเลงเป็นแนวบรรเลงประกอบหรือคอร์ด

1.3 ฝึกซ้อมเฉพาะส่วนที่เป็นท่อนบรรเลงเดี่ยว

1.4 ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงอีกครั้ง เพื่อสำรวจภาพรวม

ซึ่งในแต่ละท่อนจะมีความยากที่ต่างกันออกไป โดยสามารถยกตัวอย่างได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 Largo - Allegro moderato

ห้องที่ 1-3 เริ่มต้นท่อนด้วยแนวเปียโนบรรเลงทำนองหลักที่บรรเลงโดยผู้วิจัย ซึ่งจะต้องมีการคิดทำนองและตั้งอัตราความเร็วของจังหวะไว้ในจินตนาการก่อนที่จะเริ่มการบรรเลง มิเช่นนั้นอาจทำให้การบรรเลงในประโยคต่อไปอาจเกิดปัญหาได้หากตั้งจังหวะผิดพลาด เนื่องจากการบรรเลงทำนองในครั้งนี้เป็นการบรรเลงทำนองหลักในลำดับแรก และเป็นตัวอย่างที่สำคัญในการส่งต่อให้กับแนวเครื่องดนตรีอื่นได้บรรเลงในลักษณะเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 3.1)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.1 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 1-3

ห้องที่ 109-110 ในช่วง 2 ห้องนี้ แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวในลักษณะโน้ตตัวเขบ็ต 3 ชั้น ที่ต้องบรรเลงในรูปแบบเสียงที่ไม่หนัก และอยู่ในอัตราจังหวะเร็ว ซึ่งมีความยากในการบรรเลงต่อผู้วิจัย เนื่องจากวิธีการบรรเลงเสียงของผู้วิจัยจะเป็นเสียงที่หนักและใหญ่ ซึ่งต้องใช้วิธีแก้โดยการฝึกเทคนิคการไล่บันไดเสียง และใช้วิธีพรมนิ้วให้เบาลง และสร้างเสียงให้มีความสดใสมากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.2)

ตัวอย่างที่ 3.2 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 109-110

ท่อนที่ 2 Larghetto

ห้องที่ 101-105 ในส่วนนี้แนวเปียโนทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบที่คอยเปลี่ยนสีสันไปตามแนวทำนองที่เกิด โดยบรรเลงมือขวาในลักษณะคอร์ดแตก คอร์ดละ 1 จังหวะแล้วเปลี่ยนคอร์ด ในขณะที่มือซ้ายบรรเลงโน้ตคู่ 8 ซึ่งในส่วนนี้มีความยากในการเปลี่ยนคอร์ดให้มีความแม่นยำ ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการจำเพื่อช่วยให้ง่ายขึ้นต่อการบรรเลงมากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.3)

ตัวอย่างที่ 3.3 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 101-105

ท่อนที่ 3 Allegretto

ห้องที่ 28-34 แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ซึ่งในห้องที่ 29-32 จะอยู่ในรูปแบบโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ที่บรรเลงเทคนิคเสียงในลักษณะสั้นและยาวสลับกันไปมา โดยในห้องที่ 29-32 ผู้วิจัยต้องฝึกซ้อมการบรรเลงลักษณะเสียงสั้น-ยาว และดัง-เบาให้มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน อีกทั้งในช่วงที่บรรเลงในลักษณะแบบคอร์ดจะต้องบรรเลงให้โน้ตตัวบนสุดมีความชัดเจนต่างจากโน้ตตัวอื่น ๆ แต่ในห้องที่ 33-34 ผู้วิจัยต้องฝึกการเปลี่ยนรูปแบบของการนับจังหวะจากโน้ต 2 พยางค์ มายังโน้ต 3 พยางค์ ให้ได้อย่างแม่นยำ (ตัวอย่างที่ 3.4)

ตัวอย่างที่ 3.4 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Allegretto*

ห้องที่ 28-34

ห้องที่ 243-247 ในส่วนนี้แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักอีกเช่นเดิม โดยมือขวาบรรเลงโน้ตในรูปแบบโน้ต 3 พยางค์ ที่มีการไล่ขึ้น-ลงในลักษณะคอร์ดแบบแตกที่ประกอบไปด้วยการไล่โน้ตของบันไดเสียงที่เคลื่อนที่ขึ้นและลงซ้ำไปมา จึงทำให้ยากต่อการบรรเลง ผู้วิจัยจึงต้องใช้วิธีฝึกด้วยการเล่นทั้งห้อง และไปหยุดยังจังหวะที่ 1 ของห้องใหม่ เพื่อฟังประโยคย่อยให้ชัดเจนก่อน หากทำได้แล้วจึงทำประโยคให้ยาวมากขึ้น จนกว่าจะครบทั้งประโยค (ตัวอย่างที่ 3.5)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.5 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 – *Allegretto*

ห้องที่ 243-247

2. การซ้อมแบบกลุ่ม

บทเพลงนี้ใช้ผู้บรรเลงทั้งหมด 5 คน คือ แนวเปียโน แนวโอโบ แนวคลาริเน็ต แนวฮอร์น และแนวบาสซูน ซึ่งในบทเพลงนี้ผู้วิจัยอยู่ในตำแหน่งนักเปียโน ต้องทำหน้าที่วิเคราะห์และศึกษาแนวบรรเลงของทุกเครื่องดนตรี เพื่อทำความเข้าใจกับผู้บรรเลงในกลุ่มเครื่องสายให้บทเพลงไปในแนวทางเดียวกัน โดยยกตัวอย่างดังนี้

ท่อนที่ 1 Largo - Allegro moderato

ห้องที่ 61-63 ในช่วงนี้ประกอบไปด้วยหลายเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก เริ่มต้นจากแนวเปียโน แนวคลาริเน็ต แนวโอโบ และแนวบาสซูนซึ่งผู้บรรเลงทุกคนจะต้องมีการซ้อมรับ-ส่งแนวดนตรีได้เป็นอย่างดี ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการฝึกซ้อมโดยเริ่มจากแนวคลาริเน็ต ที่บรรเลงในลักษณะโน้ตตัวเขบ็ต 3 ชั้น ส่งมายังแนวไวโอลิน 1 ที่บรรเลงประโยคในลักษณะคล้ายคลึงกัน ต่อด้วยแนวเปียโนที่บรรเลงประโยคเหมือนกับประโยคก่อนหน้า โดยเริ่มจากมือขวามายังมือซ้าย และปิดท้ายด้วยแนวฮอร์นบรรเลงลักษณะประโยคที่คล้ายคลึงกับประโยคที่แนวคลาริเน็ตบรรเลงไปก่อนหน้านี้ จากนั้นจึงฝึกซ้อมแนวบรรเลงประกอบที่เกิดขึ้นจากแนวฮอร์น แนวบาสซูน และฝึกซ้อมรวมกันทั้งวง (ตัวอย่างที่ 3.6)

ตัวอย่างที่ 3.6 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 61-63

ห้องที่ 113-115 แนวเครื่องสายและแนวเปียโนมีบทบาทสำคัญเหมือนกัน แต่กลุ่มของแนวเครื่องสายทั้งหมด จะบรรเลงทำนองไปในทิศทางเดียวกัน โดยมีแนวเปียโนบรรเลงโน้ตในลักษณะโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้นในรูปแบบโน้ต 3 พยางค์ ซึ่งในส่วนนี้ผู้วิจัยเริ่มซ้อมจากกลุ่มเครื่องสาย โดยจับคู่บรรเลงแนวทำนองที่เหมือนกันซ้อมด้วยกัน เริ่มจากห้องที่ 113 จังหวะที่ 1-2 แนวโอโบและแนวบาสซูน จังหวะที่ 3-4 แนวโอโบและแนวคลาริเน็ต ห้องที่ 114-115 แนวโอโบและแนวคลาริเน็ต เมื่อแต่ละแนวมีความแม่นยำดีแล้ว จึงให้แนวเปียโนบรรเลงประกอบแนวเสียงอื่น ๆ (ตัวอย่างที่ 3.7)

ตัวอย่างที่ 3.7 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Largo* ห้องที่ 113-115

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 2 Larghetto

ห้องที่ 20-23 แนวโอโบและแนวฮอร์นบรรเลงทำนองหลัก โดยมีแนวเปียโนบรรเลงประกอบในลักษณะคอร์ดแบบแตกในรูปแบบโน้ตตัวเขบ็ต 3 ชั้น ซึ่งในส่วนนี้ความยากจะอยู่ที่แนวเปียโนที่เป็นเขบ็ต 3 ชั้น ซึ่งมีความเร็วเป็น 3 เท่าของแนวทำนองหลัก อาจมีการเร่งจังหวะเร็วขึ้น ซึ่งจะมีผลต่อแนวทำนองหลักที่อาจต้องบรรเลงเร็วขึ้นตาม แต่ผู้วิจัยมีวิธีแก้โดยให้แนวเปียโนฝึกซ้อมกับเมโทรนอม อีกทั้งฝึกให้แนวเปียโนบรรเลงเฉพาะแนวเบสในมือซ้ายซ้อมคู่กับทำนองหลัก เพื่อเป็นหลักยึดให้แนวมือขวาที่เป็นเขบ็ต 3 ชั้นไม่เร่งอัตราจังหวะ (ตัวอย่างที่ 3.8)

ตัวอย่างที่ 3.8 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - *Larghetto* ห้องที่ 20-23

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 101-105 แนวเครื่องเป่าทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักโดยพร้อมเพรียงกันทุกแนวเสียง โดยมีแนวเปียโนบรรเลงประกอบในลักษณะคอร์ดแบบแตกในรูปแบบโน้ตตัวเขบ็ต 3 ชั้น คอร์ดละ 1 จังหวะ และเปลี่ยนไปยังคอร์ดต่อไป ซึ่งในส่วนนี้อาจมีความผิดพลาดในแนวเปียโนได้ หากไม่มีความแม่นยำในการเปลี่ยนคอร์ดที่ดี ผู้วิจัยจึงใช้วิธีให้แนวเปียโนบรรเลงในลักษณะการจำ เพื่อสร้างความแม่นยำในการบรรเลงให้มากขึ้นและมีสมาธิต่อการฟังแนวทำนองหลัก โดยไม่จำเป็นต้องกังวลในเรื่องการมองโน้ตที่มีการเปลี่ยนไปยังคอร์ดต่าง ๆ (ตัวอย่างที่ 3.9)

ตัวอย่างที่ 3.9 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - Larghetto

ห้องที่ 101-105

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3 Allegretto

ห้องที่ 63-69 ในส่วนนี้ประกอบไปด้วยทำนองหลัก 2 ทำนอง คือ ทำนองหลักที่ 1 เกิดขึ้นในแนวโอโบ และแนวบาสซูนที่บรรเลงทำนองเดียวกันในลักษณะขนานคู่ 5 ทำนองหลักที่ 2 เกิดขึ้นในมือขวาของแนวเปียโนบรรเลงในลักษณะโน้ตที่เป็นโน้ตซ้ำ โดยมีแนวโอโบ และแนวฮอร์น จากการอธิบายดังกล่าว ผู้วิจัยจึงแยกการฝึกซ้อมจับคู่ระหว่างแนวโอโบ และแนวบาสซูนบรรเลงโน้ตในลักษณะเดียวกัน จากนั้นจึงเริ่มใส่แนวเปียโนเพิ่มเข้าไป แล้วจึงให้แนวบรรเลงประกอบเข้าซ้อมรวมกันทั้งวง (ตัวอย่างที่ 3.10)

ตัวอย่างที่ 3.10 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - Allegretto

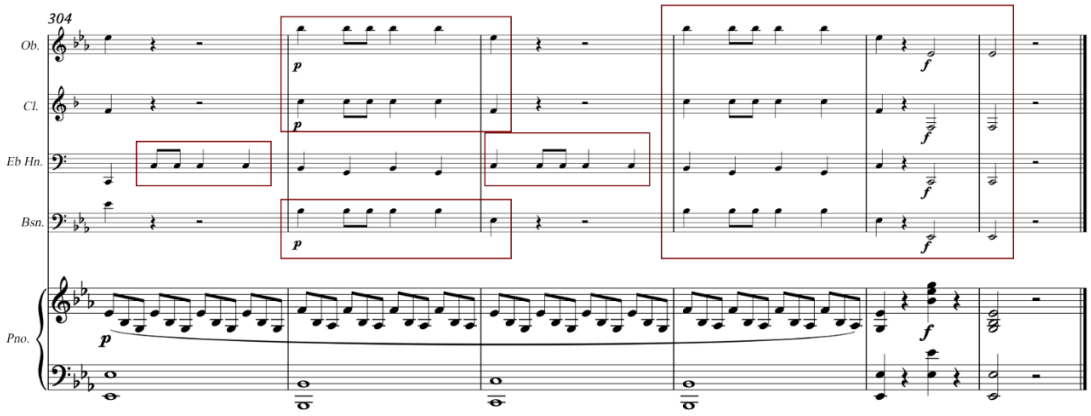
ห้องที่ 63-69

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 304-309 เป็นช่วงท้ายของบทเพลงหรือเตรียมจบบทเพลง ด้วยนิสัยที่มีความขี้เล่นของโมสาร์ท เขาจึงประพันธ์ช่วงท้ายเพลงให้มีลักษณะคล้ายการล้อเลียนกันระหว่างแนวทำนองต่าง ๆ ในกลุ่มแนวเครื่องเป่า โดยมีแนวเปียโนบรรเลงคอร์ดแบบแตกในลักษณะโน้ต 3 พยางค์ ที่มีรูปแบบเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ซึ่งในส่วนนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ควรมีการแยกซ้อมแนวทำนองในส่วนเครื่องเป่าทุกเครื่อง โดยจับกลุ่มแนวทำนองเดียวกันของแต่ละเครื่องดนตรีมาบรรเลงพร้อมกัน เพื่อตรวจสอบความพร้อมเพียง อีกทั้งมีการฝึกซ้อมการรับ-ส่งแนวทำนองของแต่ละประโยคให้มีความราบรื่นและต่อเนื่องกัน (ตัวอย่างที่ 3.11)

ตัวอย่างที่ 3.11 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 - Allegretto

ห้องที่ 304-309



3.2 การบรรเลงบทเพลง Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 ประพันธ์โดย L. v Beethoven

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2.1 ที่มาและความสำคัญ

บทเพลง Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้นในยุคคลาสสิกโดย ลุควิก ฟาน เบโทเฟน ซึ่งจะมีลักษณะดนตรีเช่นเดียวกันกับบทเพลง Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 ที่ประพันธ์โดยโมสาร์ท เนื่องจากเบโทเฟนและโมสาร์ทเป็นสองนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงที่สุดแห่งยุคคลาสสิก แต่ทั้งสองคนนี้จะมีลักษณะการประพันธ์ที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

ลักษณะดนตรีของเบโทเฟนจะมีการผสมผสานของดนตรีบริสุทธิ์และดนตรีที่พรรณนาถึงเรื่องราวต่าง ๆ โดยเฉพาะผลงานในช่วงบั้นปลายชีวิตของเขา ลักษณะเสียงจะมีความหนาแน่น

และดุดันกว่าของโมสาร์ท อีกทั้งมีการใช้สีสันของเสียงที่ค่อนข้างหลากหลาย จึงทำให้ดนตรีของเบโทเฟนค่อนข้างมีความซับซ้อนและใช้จินตนาการค่อนข้างมาก

ในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ International Music Company ประเทศสหรัฐอเมริกา ฉบับตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1951 ซึ่งโน้ตเพลงประกอบไปด้วยเครื่องหมายดัง-เบา และเลขนิ้วที่ใช้ในการบรรเลงเท่านั้น ผู้วิจัยจึงใช้ประสบการณ์จากการบรรเลงผลงานเพลงของเบโทเฟนตีความผ่านความรู้สึกของผู้วิจัย ที่มีความหลงใหลในการบรรเลงบทเพลงช่วงปลายชีวิตของเบโทเฟน ที่แสดงออกถึงความลุ่มลึกและเงียบสงบแต่แฝงไปด้วยพลังและความหวัง โดยผู้วิจัยทำหน้าที่เป็นผู้นำในการนำเสนอสีสันของเสียงเพื่อสะท้อนถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อเพลง

ผู้วิจัยกำหนดอัตราความเร็วจังหวะในแต่ละท่อนจากการวิเคราะห์บทเพลงตามแหล่งอ้างอิงต่าง ๆ และเรียบเรียงตามความเข้าใจ ดังนี้

ท่อนที่ 1 Grave – Allegro ma non troppo อัตราความเร็ว ♩ = 156

ท่อนที่ 2 Andante cantabile อัตราความเร็ว ♪ = 66

ท่อนที่ 3 Rondo: Allegro ma non troppo อัตราความเร็ว ♪ = 80

3.2.2 วิธีการบรรเลง

1. การซ้อมแบบเดี่ยว

จากการศึกษาทางประวัติศาสตร์ บทเพลงของเบโทเฟนเป็นลักษณะดนตรีที่ประกอบไปด้วยลักษณะทางโครงสร้างที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคแบบคอร์ด เทคนิคการเปลี่ยนส่วนโน้ตในลักษณะต่าง ๆ ที่อยู่ในประโยคเดียวกัน เทคนิคการทำเสียงสั้น-ยาว เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาและวิเคราะห์เพื่อแบ่งเป็นส่วนต่าง ๆ ในการฝึกเทคนิคให้มีความละเอียดในการบรรเลง โดยสามารถแบ่งขั้นตอนการฝึกซ้อมได้ดังนี้

1.1 ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงตั้งแต่ท่อนที่ 1 2 และ 3 ทั้งบทเพลงเพื่อหาจุดบกพร่อง

1.2 ฝึกซ้อมส่วนที่ต้องมีการแก้ไขทีละจุด เพื่อแก้ไขในข้อบกพร่องในแต่ละส่วน โดยแยกออกเป็น 2 ส่วน คือ 1. ส่วนที่ทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยว 2. ส่วนที่ทำหน้าที่บรรเลงประกอบ

1.3 ฝึกซ้อมทีละท่อน เพื่อสำรวจความละเอียดแบบเป็นภาพรวมของแต่ละท่อน

1.4 ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงอีกครั้ง เพื่อสำรวจภาพรวม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ซึ่งในแต่ละท่อนจะมีความยากที่ต่างกันออกไป โดยสามารถยกตัวอย่างได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 Grave – Allegro ma non troppo

ห้องที่ 19-21 ในส่วนนี้แนวเปียโนมีลักษณะจังหวะที่หลากหลายที่ประกอบด้วยโน้ต 3 พยางค์ โน้ตตัวเขบ็ต 4 ชั้น โน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น และโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ซึ่งจะต้องทำความเข้าใจในการนับจังหวะให้ดี โดยผู้วิจัยใช้วิธีเขียนแบ่งจังหวะและทำความเข้าใจอย่างละเอียด หรืออาจใช้เมโทรนอม (Metronome) ช่วยในการทำให้จังหวะมีความเท่ากันมากขึ้น และเมื่อมีความเข้าใจดีแล้วจึงเลิกใช้วิธีการนับเพื่อทำให้บทเพลงมีความเป็นธรรมชาติ (ตัวอย่างที่ 3.12)

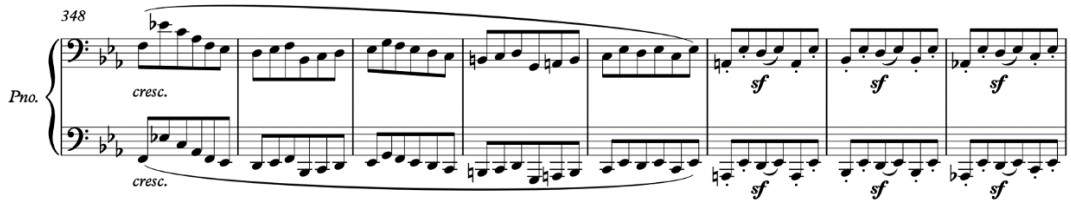
ตัวอย่างที่ 3.12 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Grave* ห้องที่ 19-21

ห้องที่ 348-355 แนวเปียโนมีแนวบรรเลงของทั้ง 2 มือเป็นลักษณะเดียวกันทั้งในส่วนโน้ตและจังหวะ ซึ่งความยากในการเล่นจะอยู่ที่มือซ้าย เพราะมีความแข็งแรงที่น้อยกว่าแต่ต้องบรรเลงให้ได้คุณภาพและความเร็วเช่นเดียวกันกับมือขวา ผู้วิจัยจึงใช้วิธีฝึกเทคนิคเพื่อสร้างความแข็งแรงให้กับมือซ้ายโดยใช้วิธีเล่นแบบ ยาว-สั้น-ยาว และ สั้น-ยาว-สั้น อีกทั้งฝึกแบบหยุดประโยคทีละ 1 ห้อง 2 ห้อง 3 ห้อง และทั้งประโยค ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 3.13)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.13 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Grave*

ห้องที่ 348-355



ท่อนที่ 2 Andante cantabile

ห้องที่ 45-47 มือขวามีการบรรเลงลักษณะโน้ตประดับ (Ornament) ที่เรียกว่า “เทิร์น (Turn)” อีกทั้งในห้องที่ 47 มีความหลากหลายของส่วนจังหวะที่เป็นโน้ต 3 พยางค์ และ 6 พยางค์ ซึ่งผู้วิจัยอาศัยความเข้าใจในการนับจังหวะอย่างละเอียดเพื่อความถูกต้องในการบรรเลงและการฟังบทเพลงตัวอย่างจากบุคคลที่มีชื่อเสียงที่สามารถนำมาเป็นตัวอย่างได้ (ตัวอย่างที่ 3.14)

ตัวอย่างที่ 3.14 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Andante cantabile*

ห้องที่ 45-47

ห้องที่ 103-105 ลักษณะจังหวะของแนวเปียโนมีความหลากหลายคล้ายห้องที่ 19-21 แต่ในช่วงนี้จะซับซ้อนกว่า เนื่องจากในมือซ้ายจะบรรเลงในลักษณะโน้ต 6 พยางค์ มือขวาจะบรรเลงในลักษณะโน้ต 3 พยางค์ ซึ่งเมื่อทำความเข้าใจแล้วจะพบว่า หากเราคิดในลักษณะบรรเลงโน้ตในมือขวา 1 ตัว และบรรเลงโน้ตในมือซ้าย 2 ตัว จำทำให้ลงจังหวะได้ตรงกันพอดี หรือหากเป็นห้องที่ 105 ถ้ามีปัญหาในการเข้าจังหวะระหว่างมือขวาและมือซ้าย สามารถแก้ไขด้วยวิธีบรรเลงเฉพาะโน้ตตัวหลัก เช่น จังหวะ 1 และของจังหวะที่ 1 จังหวะ 2 และของจังหวะที่ 2 เป็นต้น ซึ่งวิธีที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ผู้วิจัยได้ทดลองใช้แล้วและพบว่ามันช่วยให้เข้าใจลักษณะของจังหวะที่หลากหลายต่อ ๆ กันได้ง่ายขึ้น และบรรเลงได้แม่นยำมากขึ้นด้วย (ตัวอย่างที่ 3.15)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.15 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Andante cantabile*

ห้องที่ 103-105

ท่อนที่ 3 Rondo: Allegro ma non troppo

ห้องที่ 31-35 สังเกตได้จากมือขวาในแนวเปียโนมีการไล่โน้ตที่มีลักษณะจังหวะเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ที่รวดเร็วและติดกันเป็นจำนวนมากซึ่งอาจทำให้ยากต่อการทำให้ชัดเจน ซึ่งสามารถแยกวิธีซ้อมได้ 2 วิธี คือ วิธีที่ 1 ใช้สำหรับห้องที่ 31-32 ฝึกเทคนิคแบบ ยาว-สั้น-ยาว และ สั้น-ยาว-สั้น เพื่อสร้างความแข็งแรงให้มือขวา วิธีที่ 2 ใช้สำหรับห้องที่ 33-35 ที่มีลักษณะเป็นโน้ตคู่ 8 สามารถใช้เทคนิคการสะบัดข้อมือโดยถ่ายน้ำหนักมาที่นิ้วโป้ง เพื่อให้ข้อมือหมุนได้เร็วขึ้นและบรรเลงโน้ตได้ง่ายขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.16)

ตัวอย่างที่ 3.16 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 31-35

ห้องที่ 55-59 ในแนวเปียโนมือซ้ายบรรเลงลักษณะเสียงยาว แต่มือขวาบรรเลงลักษณะเสียงสั้น ซึ่งในส่วนนี้ผู้วิจัยใช้วิธีแยกมือฝึกเพื่อสร้างคุณภาพของเสียงในแต่ละลักษณะให้มีคุณภาพเสียงที่ดี และเมื่อรวมเสียงทั้ง 2 ลักษณะเข้าด้วยกัน จะเกิดเป็นความรู้สึกถึงทำนองหลักในมือขวาและแนวประกอบในมือซ้ายอย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 3.17)

ตัวอย่างที่ 3.17 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 55-59

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. การซ้อมแบบกลุ่ม

บทเพลงนี้ใช้ผู้บรรเลงทั้งหมด 5 คน คือ แนวเปียโน แนวโอโบ แนวคลาริเน็ต แนวฮอร์น และแนวบาสซูน ซึ่งในบทเพลงนี้ผู้วิจัยทำหน้าที่บรรเลงในแนวเปียโน แต่จะต้องทำหน้าที่ศึกษาและสร้างสรรค์การบรรเลงของทุกแนวเครื่องดนตรี เพื่อนำไปปรับความเข้าใจกับผู้บรรเลงในกลุ่มเครื่องสายให้บทเพลงมีแนวความคิดและลักษณะการบรรเลงไปในแนวทางเดียวกัน โดยยกตัวอย่างได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 Grave – Allegro ma non troppo

ห้องที่ 8-11 จะสังเกตได้ว่า แนวเครื่องเป่าส่วนใหญ่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ซึ่งมีในหลายช่วงที่มีการบรรเลงพร้อมกัน และบรรเลงต่อกัน ผู้วิจัยจึงใช้วิธีจับคู่เครื่องดนตรีที่มีแนวบรรเลงเหมือนกันซ้อมด้วยกันดังตัวอย่างในห้องที่ 8 และ 11 จากนั้นในห้องที่ 9-10 ซ้อมเฉพาะแนวบรรเลงหลักที่ต้องบรรเลงรับ-ส่งเพื่อสร้างความต่อเนื่องของทำนอง และความสวยงามของประโยค หลังจากนั้นจึงซ้อมพร้อมกันทั้งวง (ตัวอย่างที่ 3.18)

ตัวอย่างที่ 3.18 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Grave* ห้องที่ 8-11

ห้องที่ 233-244 ในช่วงนี้เป็นการล้อเลียนระหว่างแนวเครื่องเป่าทั้งหมดกับแนวเปียโน ในลักษณะถาม-ตอบกันไปมา ซึ่งแนวเครื่องเป่าจะบรรเลงลักษณะจังหวะแบบเดียวกันทั้งหมด แต่จะต่างกันตรงที่ตัวโน้ตที่ไม่เหมือนกัน ทั้งนี้เนื่องจากเบโทเฟนต้องการให้มีแนวดนตรีที่เป็นคู่เสียงประสานกัน โดยในช่วงฝึกซ้อมผู้วิจัยจะแยกฝึกซ้อมเฉพาะแนวเครื่องเป่า ก่อนที่ร่วมบรรเลงทั้งวงเพื่อสำรวจความพร้อมเพรียงและตรวจเช็คแนวประสานที่เกิดขึ้นให้เรียบร้อยก่อนที่จะบรรเลงในลักษณะรวมวง (ตัวอย่างที่ 3.19)

ตัวอย่างที่ 3.19 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Grave*

ห้องที่ 233-244

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 2 Andante cantabile

ห้องที่ 87-89 แนวโอโบ แนวคลาริเน็ต และแนวบาสซูนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก และมีแนวเปียโนและแนวฮอร์นทำหน้าที่บรรเลงประกอบ โดยเริ่มจากห้องที่ 87 จับคู่ฝึกซ้อมระหว่างแนวคลาริเน็ตและแนวบาสซูน ห้องที่ 90-92 จับคู่ระหว่างแนวโอโบและแนวบาสซูนเพื่อฝึกซ้อมการบรรเลงในลักษณะจังหวะเดียวกันให้พร้อมเพรียงกัน ในขณะที่แนวเปียโนจับคู่เพื่อซ้อมแนวบรรเลงประกอบกับแนวฮอร์น หลังจากนั้นจึงบรรเลงร่วมกันทุกแนวเสียง (ตัวอย่างที่ 3.20)

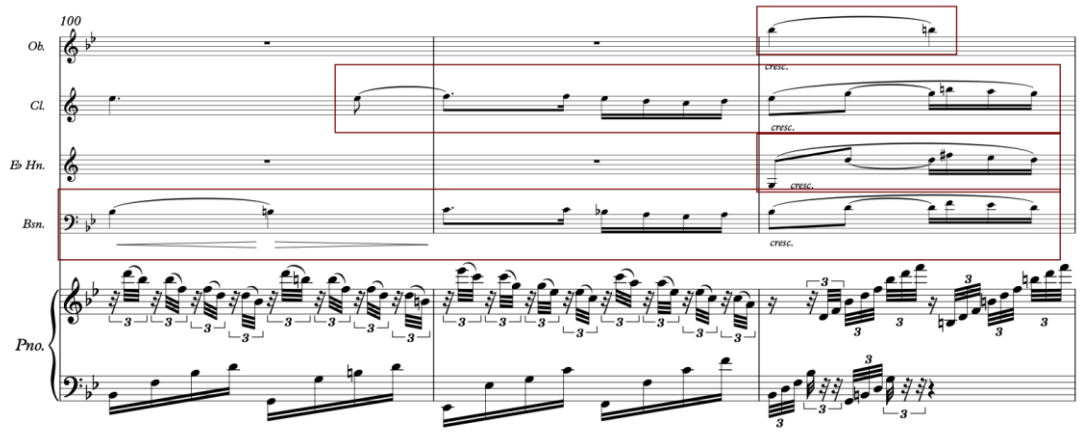
ตัวอย่างที่ 3.20 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Andante cantabile*

ห้องที่ 90-92

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 100-102 ในส่วนนี้แนวเครื่องเป่าทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักอีกเช่นเคย โดยมีแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบ แต่หากสังเกตในมือขวาของแนวเปียโนจะมีลักษณะเป็นโน้ต 3 พยางค์ ในขณะที่มือซ้ายบรรเลงโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ที่อาจสร้างความสับสนให้แนวเปียโนในส่วนของจังหวะ ทำให้ผู้วิจัยที่ต้องบรรเลงในแนวเปียโนมีความแม่นยำในแนวของตนเองก่อนที่จะบรรเลงรวมวง และในช่วงแรกของการซ้อมรวมวงอาจฝึกซ้อมเฉพาะมือซ้ายในแนวเปียโนกับแนวเครื่องเป่าเพื่อทำความเข้าใจในจังหวะหลักให้แม่นยำก่อนที่จะเพิ่มแนวบรรเลงในมือขวา (ตัวอย่างที่ 3.21)

ตัวอย่างที่ 3.21 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 – *Andante cantabile* ห้องที่ 100-102



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3 Rondo: Allegro ma non troppo

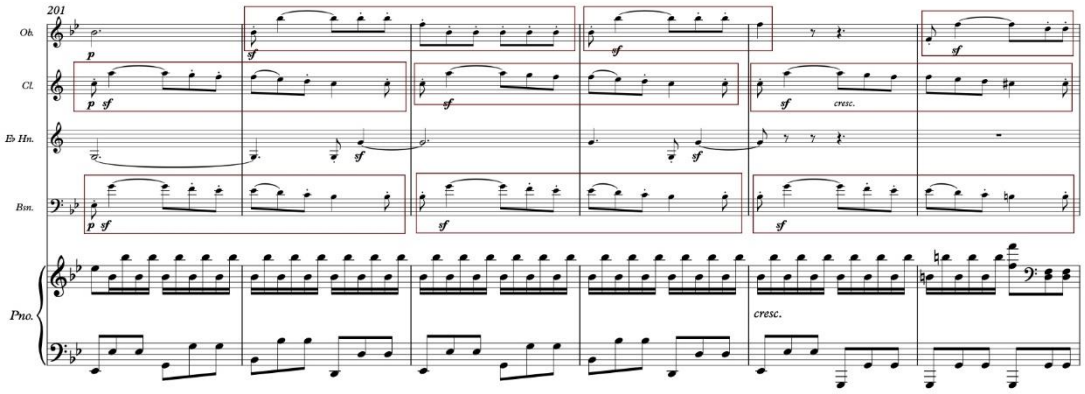
ห้องที่ 31-35 ในขณะที่มือขวาในแนวเปียโนบรรเลงทำนองหลัก มือซ้ายบรรเลงทำนองรองเพื่อเพิ่มความหลากหลายในแนวทำนอง โดยมีกลุ่มเครื่องเป่าเข้าร่วมบรรเลงเป็นระยะเพื่อเพิ่มสีสันให้แนวดนตรี ซึ่งในส่วนนี้ผู้วิจัยแยกซ้อมเฉพาะมือซ้ายของแนวเปียโนกับกลุ่มเครื่องเป่าเพื่อให้ได้ยินถึงการบรรเลงทำนองรองในการหยอกล้อกันไปมา จากนั้นจึงบรรเลงร่วมกันทั้งวง (ตัวอย่างที่ 3.22)

ตัวอย่างที่ 3.22 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 31-35

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 201-206 เบโทเฟนนำเสนอทำนองหลักที่มีลักษณะรูปแบบเดิมซ้ำกันจำนวน 3 ครั้ง โดยกำหนดให้แนวคลาริเน็ต และแนวบาสซูนบรรเลงทำนองนี้พร้อมกัน โดยมีแนวโอโบที่นำทำนองบางส่วนจากทำนองหลักมาบรรเลงร่วม ประกอบกับแนวฮอร์นและแนวเปียโนทำหน้าที่เป็นบรรเลงประกอบ ซึ่งการบรรเลงลักษณะนี้จะสร้างความหลากหลายของแนวทำนองไปพร้อม ๆ กัน ผู้วิจัยจึงมีการแยกฝึกซ้อมโดยแบ่งกลุ่มของเครื่องดนตรีที่บรรเลงลักษณะเดียวกันซ้อมด้วยกัน โดยเริ่มจากแนวคลาริเน็ตและแนวบาสซูน แนวฮอร์นและแนวเปียโน แนวโอโบและแนวเปียโน จากนั้นจึงฝึกซ้อมรวมกันทั้งวงอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 3.23)

ตัวอย่างที่ 3.23 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 201-206



3.3 การบรรเลงบทเพลง Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 และ Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 ประพันธ์โดย J. S. Bach

3.3.1 ที่มาและความสำคัญ

Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 และ Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 ประพันธ์โดย โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค เป็นบทเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นในยุคบาโรก ซึ่งในยุคนี้เริ่มใช้บันไดเสียงเมเจอร์ ไมเนอร์แทนโหมด (Mode) ในยุคเรอเนซองซ์ (Renaissance) รูปพรรณของบทเพลงจะเป็นแบบสอดประสานทำนอง หรือที่เรียกว่า Contrapuntal และจะใช้การประสานเสียงแบบดนตรีประสานแนว (Homophony) โดยมีการเริ่มใช้เทคนิคในการบรรเลงในรูปแบบการทำดัง-เบาจะเป็นการทำดัง-เบาแบบขั้นบันได (Terrace Dynamic) คือ รูปแบบการทำดัง-เบาที่ให้ความแตกต่างของสีสันของเสียงแบบทันที เช่น *f* ไปยัง *p* รวมถึงยังไม่มีการใช้เครื่องหมายค่อย ๆ ดังขึ้น หรือค่อย ๆ เบาลง อีกทั้งมีลักษณะการบรรเลง

โน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ให้เสียงขาดออกจากกัน (Detached) แต่เขบ็ต 2 ชั้น จะบรรเลงเสียงต่อกัน และอีกทั้งเทคนิคการล้อเลียนกันของแนวทำนองและการสอดประสานแนวทำนองที่ถือเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของบทเพลงที่ประพันธ์ในยุคบาโรก

ในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ Dover Publication, Inc. ประเทศสหรัฐอเมริกา ฉบับตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1992 ซึ่งโน้ตเพลงประกอบไปด้วยเครื่องหมายดัง-เบาในบางส่วนเท่านั้น ผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอมิติใหม่ของการบรรเลงบทเพลงของบาคในรูปแบบเฉพาะตน โดยอาศัยประสบการณ์ในการบรรเลงทำการรังสรรค์ประโยคเพลงให้มีความสมบูรณ์มากที่สุด โดยทำการกำหนดเลขนิ้วที่ใช้ในการบรรเลง และนำเสนอการล้อเลียนของแนวทำนองในแต่ละแนวเครื่องดนตรี นอกจากนี้ผู้วิจัยเลือกใช้เปียโนสมัยปัจจุบันเป็นเครื่องดนตรีในการบรรเลงจากเดิมที่นิยมใช้ฮาร์ปซิคอร์ด เนื่องจากผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์มิติใหม่ของเสียงที่สามารถทำหนัก-เบา และสั้น-ยาว ได้มากกว่านำเสนอในรูปแบบเดิม

3.3.2 วิธีการบรรเลง

บทเพลง Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065

ผู้วิจัยกำหนดอัตราความเร็วจังหวะในส่วนต่าง ๆ ของบทเพลง เพื่อสะท้อนถึงบุคลิกของอารมณ์ที่แตกต่างกันในแต่ละท่อน ดังนี้

ท่อนที่ 1 Allegro อัตราความเร็ว ♩ = 116

ท่อนที่ 2 Largo อัตราความเร็ว ♪ = 66

ท่อนที่ 3 Allegro อัตราความเร็ว ♩. = 84

1. การซ้อมแบบเดี่ยว

เนื่องด้วยบทเพลงนี้มีทั้งหมด 3 ท่อน ประกอบไปด้วยท่อนที่ 1 และ 3 ที่มีอัตราจังหวะเร็ว และท่อนที่ 2 มีอัตราจังหวะช้า ผู้วิจัยจึงแบ่งการซ้อมออกเป็น 3 ช่วง คือ

1.1 ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงตั้งแต่ท่อนที่ 1, 2 และ 3 ทั้งบทเพลงเพื่อหาจุดบกพร่อง

1.2 ฝึกซ้อมส่วนที่ต้องมีการแก้ไขทีละจุด เพื่อแก้ไขในข้อบกพร่องของแต่ละส่วน

1.3 ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงอีกครั้ง เพื่อสำรวจภาพรวม

โดยแต่ละท่อนจะมีความยากที่ต่างกันออกไป ซึ่งสามารถยกตัวอย่างได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 1 Allegro

ห้องที่ 17-20 มีความยากในการเปลี่ยนการวิ่งของโน้ตในลักษณะขึ้นและลงที่มีรูปแบบค่อนข้างหลากหลายแบบติด ๆ กัน ซึ่งผู้วิจัยจำเป็นต้องมีการจัดลำดับนิ้วให้ดี เพราะหากไม่คิดในส่วนของนิ้วในการเล่นให้ดี จะทำให้การไลโน้ตไม่ราบรื่นและติดขัดได้ (ตัวอย่างที่ 3.24)

ตัวอย่างที่ 3.24 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 17-20

ห้องที่ 33-36 (หน้า215 4 ห้อง บ บน) มีความยากในส่วนของการเข้าจังหวะในมือซ้ายในจังหวะที่ 3 ที่มีลักษณะจังหวะเป็นตัวหยุดเขบ็ต 2 ชั้น และต่อด้วยการเข้าของโน้ตตัวต่อไปมือซ้ายแบบทันที ซึ่งหากเข้าไม่ตรงจังหวะ จะทำให้จังหวะของมือขวาเสียจังหวะได้ ผู้วิจัยจึงแก้ปัญหาโดยการนับจังหวะ 1 2 และหายใจในจังหวะที่ 3 ก่อนจะเข้าบรรเลง (ตัวอย่างที่ 3.25)

ตัวอย่างที่ 3.25 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 33-36

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 92-95 ในส่วนนี้ผู้วิจัยต้องบรรเลงในแนวเปียโน 4 ซึ่งเป็นช่วงแสดงเดี่ยว และในมือซ้ายเป็นการเล่นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น จำนวน 2 ตัว สลับกันไปมา ซึ่งผู้วิจัยต้องควบคุมโน้ตให้เท่ากันเพื่อความราบรื่นของบทเพลง โดยต้องมีการฝึกเทคนิคแบบโน้ต ยาว-สั้น-ยาว และ สั้น-ยาว-สั้น เพื่อทำให้นิ้วแข็งแรงและควบคุมได้ดีขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.26)

ตัวอย่างที่ 3.26 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 92-95

ท่อนที่ 2 Largo

ห้องที่ 1-6 มีความยากในส่วนของการลงจังหวะในโน้ตที่มีรูปแบบเป็นเขบ็ต 1 ชั้น ประจุดตามด้วยเขบ็ต 2 ชั้น ที่จะต้องกระชับและตรงจังหวะ ซึ่งไม่ง่ายที่จะสามารถเข้าตรงจังหวะ ผู้วิจัยจึงต้องแก้ไขด้วยวิธีการหายใจก่อนเข้าจังหวะ เพื่อทำให้เข้าจังหวะได้ตรงมาก (ตัวอย่างที่ 3.27)

ตัวอย่างที่ 3.27 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 1-6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3 Allegro

ห้องที่ 17-21 มีลักษณะเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ในมือขวาที่อยู่ในรูปแบบคอร์ดแบบแตกที่เล่นในอัตราจังหวะเร็ว ทำให้ยากต่อการควบคุมนิ้วเพื่อเล่นให้โน้ตมีความชัดเจนของเสียง ซึ่งผู้วิจัยต้องแก้ไขโดยวิธีใช้ข้อมือเคลื่อนที่ในลักษณะเลข 8 ในแนวนอน เพื่อช่วยนิ้วให้สามารถควบคุม และขยับได้เร็วขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.28)

ตัวอย่างที่ 3.28 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 17-21

ห้องที่ 63-67 และห้องที่ 68-70 ในมือขวามีลักษณะโน้ตที่เป็นโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ที่เล่นซ้ำกันอย่างละ 2 ตัว ในอัตราจังหวะเร็ว ทำให้เกิดปัญหาในการบรรเลงโน้ตให้ครบและชัดเจน โดยผู้วิจัยต้องหาวิธีแก้ไขโดยใช้การขยับข้อมือและถ่ายน้ำหนักให้เข้าไปด้านในของคีย์เปียโน เพื่อทำให้นิ้วสามารถมีน้ำหนักเบาและเล่นโน้ตซ้ำได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.29 และ 3.30)

ตัวอย่างที่ 3.29 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 63-67

ตัวอย่างที่ 3.30 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – Allegro ห้องที่ 68-70

2. การซ้อมแบบกลุ่ม

เนื่องด้วยบทเพลงมีต้องใช้ผู้เล่นทั้งหมด 8 คน คือ แนวเปียโน 1 แนวเปียโน 2 แนวเปียโน 3 แนวเปียโน 4 แนวไวโอลิน 1 แนวไวโอลิน 2 แนววิโอลา และแนวเชลโล ซึ่งในบทเพลงนี้ผู้วิจัยอยู่ในตำแหน่งนักเปียโน 4 มีหน้าที่ในการควบคุมจังหวะ และความเร็วของบทเพลงให้มีความสม่ำเสมอในแต่ละท่อน อีกทั้งเป็นผู้กำหนดความเร็วของอัตราจังหวะในแต่ละท่อนซึ่งต้องอาศัยความแม่นยำในการจำอัตราความเร็วของบทเพลงแต่ละท่อนให้เหมาะสม หากผู้วิจัยกำหนดอัตราจังหวะที่เร็วเกินไป จะทำให้ผู้เล่นทั้งหมดเกิดความผิดพลาดได้ง่ายขึ้น แต่ถ้าผู้วิจัยกำหนดอัตราจังหวะที่ช้าเกินไป อาจจะสร้างความน่าเบื่อให้กับบทเพลงได้เช่นกัน

การฝึกซ้อมแบบกลุ่มของบทเพลงนี้แบ่งออกได้ 3 ส่วน คือ กลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเปียโน และฝึกซ้อมร่วมกัน โดยแต่ละกลุ่มจะต้องทำการฝึกซ้อมรายบุคคลเพื่อดูเรื่องของโน้ตที่ตนเองต้องรับผิดชอบ และแยกฝึกซ้อมร่วมกันในกลุ่มเครื่องสาย และกลุ่มเปียโน เพื่อดูการรับ-ส่งระหว่างแนวทำนอง โดยในบทเพลงนี้แนวเปียโนแต่ละแนว และแนวไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 มีลักษณะแนวทำนองที่ต้องทับซ้อนและสอดประสานกัน ซึ่งยากต่อการเข้าเล่นทำนองของแต่ละแนวเสียง เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงต้องศึกษาทุกแนวเสียงเป็นอย่างดี และออกแบบการทำดัง-เบาของแต่ละช่วงเพื่อสื่อสารให้วงทั้งวงไปในแนวทางเดียวกัน โดยยกตัวอย่างได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 : Allegro

ห้องที่ 17-24 ผู้วิจัยได้วิเคราะห์แนวทำนองของทั้งวง และออกแบบลักษณะการบรรเลงได้ดังนี้ บทเพลงนำมาด้วยแนวเปียโน 4 บรรเลงเดี่ยวจำนวน 4 ห้องด้วยความดังระดับ *f* เพื่อความโดดเด่นในการนำเสนอทำนองเดี่ยว จากนั้นห้องที่ 20 แนวไวโอลิน 2 เข้ามาบรรเลงโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 2 ซึ่งถือเป็นโน้ตตั้งจังหวะตัวสำคัญให้กับแนวเชลโล และเปียโน 1 ได้บรรเลงแนวทำประสาน โดยมีแนวเปียโน 2 บรรเลงแนวทำนองหลักอยู่ในขณะนั้น ซึ่งแนวเปียโน 2 สามารถบรรเลงทำนองได้ดังที่สุด เพราะดำเนินเป็นแนวทำนองหลัก และแนวไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 บรรเลงทำนองรองลากเสียงเป็นโน้ตตัวขาว ขณะที่แนวเปียโน 3 แนวเปียโน 4 แนวเชลโล และแนววิโอลาบรรเลงแนวเบสยืนพื้นด้วยความดังแบบ *mf* เพื่อสนับสนุนทำนอง ประกอบกับมีแนวเปียโน 2 และแนวเปียโน 3 บรรเลงทำนองหลักล้อกันไปมา ซึ่งในช่วงทำการฝึกซ้อมต้องมีการนำแนวเปียโน 2 และแนวเปียโน 3 แยกมาซ้อมเฉพาะกลุ่ม เพื่อฟังให้ได้ยินว่า มีการบรรเลงรับ-ส่งแนวทำนองได้เป็นอย่างดีหรือไม่ (ตัวอย่างที่ 3.31)

ตัวอย่างที่ 3.31 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 17-24

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 96-103 ผู้วิจัยได้วิเคราะห์แนวทำนองของทั้งวง และออกแบบลักษณะการบรรเลงดังนี้ ห้องที่ 97-98 แนวไวโอลิน 1 และแนวเปียโน 1 ในมือขวาทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักในความดังระดับ *f* ในแนวไวโอลิน 2 และแนวเปียโน 3 ในมือขวาทำหน้าที่บรรเลงโน้ตทำนองหลักบางตัวเพื่อสนับสนุนทำนองหลักให้มีความหนักแน่นมากขึ้น ในขณะที่แนวเชลโล, แนวเปียโน 1, แนวเปียโน 2 และแนวเปียโน 3 ในมือซ้ายบรรเลงโน้ตในลักษณะแนวเบสในความดังระดับ *f* เพื่อสนับสนุนแนวทำนอง ประกอบกับแนวเปียโน 4 ที่บรรเลงเป็นทำนองรองในการล้อเลียนกับทำนองหลัก ห้องที่ 99-100 แนวไวโอลิน 1 แนวไวโอลิน 2 และแนวเปียโนทั้งหมดในมือขวาบรรเลงทำนองหลักพร้อมกันทั้งบทเพลงในความดังระดับ *f* เพื่อแสดงให้เห็นถึงการกลับมาในครั้งสุดท้ายของทำนองหลัก ที่สอดประสานไปด้วยโน้ตในแนวเบสที่บรรเลงประกอบในแนววิโอลา, แนวเชลโล, แนวเปียโน 3 และแนวเปียโน 4 ในมือซ้าย อีกทั้งการสอดประสานของโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่บรรเลงในรูปแบบคอร์ดแบบแตกให้กับแนวทำนองหลักเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง (ตัวอย่างที่ 3.32)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ตัวอย่างที่ 3.32</u> Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 96-103

ท่อนที่ 2 Largo

ห้องที่ 7-13 สามารถวิเคราะห์และออกแบบได้ดังนี้ ห้องที่ 7 และห้องที่ 9 ทุกแนวทำนองจะบรรเลงโน้ตในรูปแบบเดียวกัน คือ เขบ็ต 1 ชั้น ประจุด ตามด้วยเขบ็ต 2 ชั้น ที่อยู่ในความดังแบบ *f* ที่มีความแน่นของค่อนข้างมาก ซึ่งต้องการการหายใจที่พร้อมเพรียงกันทั้งวง มิเช่นนั้นจะได้ยินความไม่เท่ากันของจังหวะที่เกิดได้อย่างชัดเจน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความไม่เรียบร้อยของทำนองที่เกิดขึ้น ห้องที่ 8-9 และ 11-13 เป็นส่วนที่มีเฉพาะแนวเปียโนทั้ง 4 บรรเลงทำนองหลักซึ่งต้องอาศัยการฟังกันและกันให้ดี รวมถึงต้องควบคุมลักษณะของเขบ็ต 1 ชั้น ประจุด ตามด้วยเขบ็ต 2 ชั้น ให้มีความเท่าเดิมที่ไม่ยืดออกหรือเร่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.33)

ตัวอย่างที่ 3.33 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 7-13

ห้องที่ 19-23 เป็นส่วนที่บรรเลงโดยแนวเปียโนทั้ง 4 แนว ประกอบด้วยแนวเปียโน 1 บรรเลงลักษณะคอร์ดทุก ๆ จังหวะที่ 1 ของแต่ละห้อง โดยมีโน้ตมือขวาในแนวเปียโน 2 แนวเปียโน 3 และแนวเปียโน 4 บรรเลงโน้ตในลักษณะคอร์ดแบบแตกในรูปแบบเขบ็ต 2 ชั้น และมือซ้ายบรรเลงโน้ตซ้ำที่เปลี่ยนไปตามสีสันของคอร์ดที่เกิดขึ้นในมือขวา ซึ่งผู้บรรเลงทุกคนต้องฟังในส่วนของเขบ็ต 1 ชั้น ที่ต้องลงจังหวะให้เท่ากันเป็นอย่างดี เพราะจะส่งผลให้เขบ็ต 2 ชั้น ที่เกิดขึ้นในมือขวามีความเท่ากันไปด้วย (ตัวอย่างที่ 3.34)

ตัวอย่างที่ 3.34 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Largo* ห้องที่ 19-23

ท่อนที่ 3 Allegro

ห้องที่ 1-5 โดยใน 5 ห้องนี้ เป็นช่วงตอนต้นของท่อนที่ 3 ซึ่งความยากจะอยู่ที่การเปลี่ยนอัตราจังหวะแบบทันทีจาก 3/4 มาเป็น 6/8 ซึ่งทำให้การกลุ่มของตัวโน้ตนั้นเปลี่ยนไป ผู้วิจัยและนักดนตรีจะต้องจำอัตราส่วนของโน้ตได้อย่างแม่นยำ โดยจะต้องเริ่มฝึกซ้อมจากห้องสุดท้ายของท่อนที่ 2 มายังประโยคแรกของท่อนที่ 3 โดยจะต้องหายใจและเริ่มบรรเลงโน้ตด้วยความแข็งแรงและกระฉับกระเฉง มีทำนองหลักเกิดขึ้นในแนวไวโอลิน 1 แนวไวโอลิน 2 และมือขวาในแนวเปียโนทั้ง 4 แนว ประกอบกับแนวเบสที่เกิดขึ้นในแนววิโอลา เชลโล และและมือซ้ายในแนวเปียโนทั้ง 4 แนว (ตัวอย่างที่ 3.35)

ตัวอย่างที่ 3.35 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 1-5

ห้องที่ 39-44 ในส่วนนี้จะเป็นการจับคู่ระหว่างแนวเปียโน 2 แนว ที่บรรเลงหยอกล้อกันไปมา เสมือนมีแนวเครื่องสายเป็นตัวบรรเลงประกอบ เริ่มต้นจากแนวเปียโน 1 ที่มือขวาบรรเลงเทคนิคคอร์ดแบบแตกในลักษณะเขบ็ต 1 ชั้น แต่มือซ้ายบรรเลงโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ที่เป็นโน้ตอยู่ในคอร์ดนั้น และแนวเปียโน 3 บรรเลงรูปแบบเช่นเดียวกับแนวเปียโน 1 แต่มีการสลับเทคนิคการบรรเลงระหว่างขวาและซ้าย จากนั้นส่งลักษณะการบรรเลงรูปแบบเดียวกันนี้ให้กับแนวเปียโน 2 และแนวเปียโน 4 ซึ่งในการบรรเลงรูปแบบนี้ต้องมีการจับคู่แนวเปียโนที่บรรเลงพร้อมกันมาฝึกซ้อมร่วมกันเพื่อฟังให้ได้ยินถึงความพร้อมเพรียงในการบรรเลง หลังจากนั้นก็นำแนวเปียโนทั้ง 2 คู่ มาบรรเลงล้อเลียนกัน เพื่อตรวจสอบว่า ได้ยินการล้อกันไปมาของแนวเปียโนทั้ง 2 คู่ เป็นอย่างดี จากนั้นจึงฝึกซ้อมพร้อมกับวงเครื่องสายทั้งวง (ตัวอย่างที่ 3.36)

ตัวอย่างที่ 3.36 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 – *Allegro* ห้องที่ 39-44

บทเพลง Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064

ผู้วิจัยกำหนดอัตราความเร็วจังหวะในแต่ละท่อน เพื่อเพิ่มความกระชับของส่วนจังหวะที่เกิดขึ้นตามส่วนต่าง ๆ ของบทเพลง ดังนี้

ท่อนที่ 1 Allegro อัตราความเร็ว ♩ = 88

ท่อนที่ 2 Adagio อัตราความเร็ว ♪ = 60

ท่อนที่ 3 Allegro อัตราความเร็ว ♩ = 168

1. การซ้อมแบบเดี่ยว

เนื่องด้วยบทเพลงนี้มีทั้งหมด 3 ท่อน ประกอบไปด้วยท่อนที่ 1 และ 3 ที่มีอัตราจังหวะเร็ว และท่อนที่ 2 มีอัตราจังหวะช้า ผู้วิจัยจึงแบ่งการซ้อมออกเป็น 3 ช่วง คือ

1.1 ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงตั้งแต่ท่อนที่ 1 2 และ 3 ทั้งบทเพลงเพื่อหาจุดบกพร่อง

1.2 ฝึกซ้อมส่วนที่ต้องมีการแก้ไขทีละจุด เพื่อแก้ไขในข้อบกพร่องในแต่ละส่วน

1.3 ฝึกซ้อมเฉพาะช่วงบรรเลงเดี่ยว เพื่อสร้างความแม่นยำและมั่นใจในการบรรเลง

1.4 ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงอีกครั้ง เพื่อสำรวจภาพรวม

โดยแต่ละท่อนจะมีความยากที่ต่างกันออกไป ซึ่งสามารถยกตัวอย่างได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 1 Allegro

ห้องที่ 19-21 มีความยากในส่วนของการบรรเลงคอร์ดแบบแท่งที่ต้องให้โน้ตตัวบนสุดของคอร์ดมีเสียงชัดเจนที่สุด โดยจะทำลักษณะเช่นนี้ในหลาย ๆ ครั้งติดกัน อีกทั้งในบางช่วงมีการพรมนิ้วเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ร่วมอยู่ด้วย จึงเป็นการยากที่จะบรรเลงโน้ตทุกตัวให้มีความชัดเจน โดยผู้วิจัยต้องแยกซ้อมเทคนิคการบรรเลงโน้ตในมือขวาในลักษณะบรรเลงโน้ตในคอร์ด 3 ตัวพร้อมกัน แต่ค้างโน้ตตัวบนสุดเอาไว้ และ 2 ตัวล่างบรรเลงโดยใช้เทคนิคแบบเสียงสั้นเพื่อฝึกการถ่ายน้ำหนักนิ้วและสร้างความแข็งแรงให้กับนิ้วที่ต้องบรรเลงโน้ตตัวบนให้มีเสียงที่ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 3.37)

ตัวอย่างที่ 3.37 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 19-21

ห้องที่ 106-108 ในส่วนนี้เป็นการบรรเลงโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น สลับกับโน้ตตัวเขบ็ต 3 ชั้นที่ต้องอาศัยการสับเปลี่ยนนิ้วที่รวดเร็วในลักษณะเดียวกันจำนวนหลายกลุ่มโน้ต ซึ่งหากนิ้วไม่แข็งแรงจะไม่สามารถควบคุมความชัดเจนของเสียงหรือการบรรเลงโน้ตให้ครบทุกตัวได้ โดยผู้วิจัยฝึกซ้อมโน้ตกลุ่มนี้ด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบ ยาว-สั้น-ยาว และ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว เพื่อเพิ่มสมรรถนะของนิ้วให้ดียิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.38)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.38 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro*

ห้องที่ 106-108

ท่อนที่ 2 Adagio

ห้องที่ 35-37 มีเครื่องหมายกำกับที่เรียกว่า “Fermata” ซึ่งในตำแหน่งนี้ ผู้วิจัยต้องเปลี่ยนผู้ให้สัญญาณในการให้วงทั้งวงสามารถเข้าบรรเลงได้พร้อมเพรียงกัน โดยผู้วิจัยจะต้องฝึกหายใจเพื่อเป็นสัญญาณให้ชัดเจน อีกทั้งสามารถบรรเลงโน้ตในประโยคถัดไปได้อย่างราบรื่น (ตัวอย่างที่ 3.39)

ตัวอย่างที่ 3.39 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 35-37

ท่อนที่ 3 Allegro

ห้องที่ 145-148 ถือเป็นช่วงที่ยากที่สุดสำหรับผู้วิจัย เนื่องจากจะต้องเป็นผู้บรรเลงเดี่ยว โดยทำนองที่เกิดขึ้นในมือขวามีลักษณะเป็นเขบ็ต 1 ชั้น และตัวเขบ็ต 2 ชั้น ผสมกัน ที่ต้องบรรเลงอยู่ในอัตราจังหวะที่เร็วมาก ซึ่งผู้วิจัยจำเป็นต้องจำโน้ตในขณะที่บรรเลง เนื่องจากไม่สามารถที่จะดูโน้ตไปพร้อมกับการบรรเลงได้ ซึ่งจำต้องมีการฝึกซ้อมที่แม่นยำ และบ่อยครั้งมากกว่าจุดอื่น (ตัวอย่างที่ 3.40)

ตัวอย่างที่ 3.40 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 145-148

2. การซ้อมแบบกลุ่ม

บทเพลงมีต้องใช้ผู้เล่นทั้งหมด 8 คน คือ แนวเปียโน 1 แนวเปียโน 2 แนวเปียโน 3 แนวเปียโน 4 แนวไวโอลิน 1 แนวไวโอลิน 2 แนววิโอลา และแนวเชลโล ซึ่งในบทเพลงนี้ผู้วิจัยอยู่ในตำแหน่งนักเปียโน 1 และมีหน้าที่ในการควบคุมการบรรเลงรวมถึงวิเคราะห์บทเพลงให้มีความคิดสร้างสรรค์

การฝึกซ้อมแบบกลุ่มของบทเพลงนี้แบ่งออกได้ 3 ส่วน คือ กลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเปียโน และการฝึกซ้อมร่วมกัน โดยแต่ละกลุ่มจะต้องทำการฝึกซ้อมรายบุคคลเพื่อดูเรื่องของโน้ตที่ตนเองที่ต้องรับผิดชอบ และแยกฝึกซ้อมร่วมกันในกลุ่มเครื่องสาย และกลุ่มเปียโน เพื่อดูการรับ-ส่งระหว่างแนวทำนอง เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงต้องศึกษาทุกแนวเสียงเป็นอย่างดี และออกแบบการทำดัง-เบาของแต่ละช่วง เพื่อสื่อสารให้วงทั้งวงไปในแนวทางเดียวกัน โดยยกตัวอย่างได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 Allegro

ห้องที่ 31-33 ในส่วนนี้บาคให้ความสำคัญกับแนวเปียโนมากกว่าวงเครื่องสาย โดยออกแบบให้โน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ตัวที่ 2 ของแต่ละประโยค กับโน้ตตัวบนสุดของคอร์ดในจังหวะแรกที่ต่อจากตัวหยุดของแนวเปียโน 2 และแนวเปียโน 3 รับ-ส่งระหว่างกัน ซึ่งต้องอาศัยการฟัง และการเล่นที่พร้อมเพรียงกันมาก โดยในส่วนนี้ผู้วิจัยได้นำแนวเปียโน 1 แนวเปียโน 2 และแนวเปียโน 3 แยกฝึกออกมาทีละส่วนอย่างช้า ๆ เพื่อให้ผู้บรรเลงทุกคนได้ยินถึงแนวทำนองที่ต่อเนื่องกัน และเมื่อสามารถเข้าใจถึงแนวทำนองแล้วก็ต้องเร่งอัตราความเร็วเข้าสู่อัตราปกติเพื่อฟังอีกทีว่ายังได้ยินการรับ-ส่งเหมือนเดิมอยู่หรือไม่ เมื่อแนวเปียโนทั้ง 3 แนว สามารถทำได้ดีแล้วจึงค่อยฝึกซ้อมกับวงทั้งวง (ตัวอย่างที่ 3.41)

ตัวอย่างที่ 3.41 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 31-33

ห้องที่ 120-122 ในทั้ง 3 ห้องนี้ จะเป็นการบรรเลงแนวทำนองส่งไปยังแนวเปียโนทั้ง 3 แนว เริ่มตั้งแต่แนวเปียโน 1 แนวเปียโน 2 และแนวเปียโน 3 ตามลำดับ โดยบรรเลงบางส่วนของทำนองหลักที่มีลักษณะเป็นซีเควนซ์ในระดับเสียงที่ต่างกัน ซึ่งผู้บรรเลงแต่ละคนต้องคอยฟังในสิ่งที่ผู้เล่นคนอื่นส่งสารมาให้ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการทำดัง-เบา หรือลักษณะการเล่นเสียงต่อ หรือขาด ในแต่ละส่วนทำนองที่จะต้องทำให้เหมือนกันทั้งหมด เมื่อแนวเปียโนทั้ง 3 แนว สามารถทำได้ดีแล้ว จึงค่อยฝึกซ้อมกับวงทั้งวง เพราะแนวเครื่องสายจะเป็นเพลงแนวบรรเลงประกอบที่บรรเลงไปตามทำนองที่เกิดขึ้นในแนวเปียโนเท่านั้น (ตัวอย่างที่ 3.42)

ตัวอย่างที่ 3.42 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 120-122

ท่อนที่ 2 Adagio

ห้องที่ 1-3 ในส่วนนี้จะเป็นช่วงขึ้นต้นของท่อนที่ 2 ประกอบด้วยการสอดประสานของแนว 2 แนว คือ ทำนองที่ 1 เกิดขึ้นในแนวไวโอลิน 2 และทำนองที่ 2 เกิดขึ้นในมือซ้ายของแนวเปียโน 1 แนวเปียโน 2 แนวเปียโน 3 และแนวเชลโล ซึ่งมีแนวไวโอลิน 1 และแนววิโอลาบรรเลงทำนองรอง ซึ่งแน่นอนว่า แนวทำนองรองจะต้องบรรเลงในระดับความดังที่เบากว่า ซึ่งในขณะที่ฝึกซ้อมทั้งวงนั้น จะต้องให้ผู้เล่นที่บรรเลงในแนวไวโอลิน 2 บรรเลงทำนองที่ 1 โดยให้สมาชิกภายในวงฟังแนวทำนอง

ที่เกิดขึ้น เพื่อทราบว่าแนวทำนองที่ 2 ควรบรรเลงอยู่ในความดังระดับใด และจะสามารถได้ยินการเสนอของแนวทั้ง 2 ได้อย่างไม่รบกวนกัน (ตัวอย่างที่ 3.43)

ตัวอย่างที่ 3.43 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Adagio* ห้องที่ 1-3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3 Allegro

ห้องที่ 13-18 เริ่มจากห้องที่ 14 ในแนวเปียโน 1 และแนวไวโอลิน 1 นำเสนอทำนองหลัก 1 ซึ่งจะบรรเลงด้วยความดังระดับ *f* โดยมีแนวเปียโน 2 และแนวไวโอลิน 2 ในห้องที่ 15 บรรเลงด้วยความดังระดับ *f* อีกเช่นกัน ซึ่งจะต้องมีการจับคู่แนวทำนองที่เหมือนกันซ้อมด้วยกัน และรวมทั้ง 2 แนวที่ประสานกันซ้อมด้วยกัน จากนั้นจึงนำมาซ้อมรวมกันทั้งวงเพื่อให้ได้ยินถึงทำนองรองที่บรรเลงเบากว่า และตรวจสอบภาพรวมถึงความสมดุลกันของแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 3.44)

ตัวอย่างที่ 3.44 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 13-18

ห้องที่ 94-98 เริ่มจากห้องที่ 94-96 เป็นการล้อเลียนในลักษณะโน้ต 3 พยางค์ระหว่าง 2 กลุ่มเครื่องดนตรี โดยกลุ่มแรกประกอบด้วยแนวไวโอลิน 1 แนววิโอลา แนวเปียโน 1 แนวเปียโน 2 กับแนวเปียโน 3 โดยมีแนวเชลโลบรรเลงแนวเบสประกอบ ห้องที่ 97-98 เป็นการล้อเลียนในลักษณะโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ประจุ กับโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้นระหว่างแนวไวโอลิน 1 แนววิโอลา แนวเปียโน 2 ในมือซ้าย และแนวเปียโน 3 ในมือขวา กับแนวไวโอลิน 2 แนวเปียโน 2 ในมือขวา และแนวเปียโน 3 ในมือซ้าย รวมถึงแนวเปียโน 1 บรรเลงในลักษณะโน้ต 3 พยางค์เหมือนก่อนหน้านี้ โดยมีแนวเชลโล

บรรเลงโน้ตตัวดำเป็นแนวเบส ซึ่งการบรรเลงในลักษณะนี้ จะต้องแบ่งการซ้อมในกลุ่มโน้ตที่เหมือนกันซ้อมด้วยกัน จากนั้นจึงค่อยรวมแนวทำนองทั้งวง ซึ่งจากการที่มีโน้ตในจังหวะที่หลากหลายเกิดขึ้นในเวลาเดียวกันจึงทำให้การบรรเลงร่วมกันค่อนข้างยาก แต่ผู้วิจัยมีวิธีทำให้การซ้อมง่ายขึ้น โดยให้สมาชิกภายในวงเสียงฟังการเดินแนวเบสที่เป็นโน้ตตัวดำจากแนวเชลโล ซึ่งสามารถเป็นจังหวะนัดพบสำหรับทุกแนวเสียงได้ (ตัวอย่างที่ 3.45)

ตัวอย่างที่ 3.45 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 – *Allegro* ห้องที่ 94-98

3.4 การบรรเลงบทเพลง Piano Quintet in E-flat major, Op.44 ประพันธ์โดย R. Schumann

3.4.1 ที่มาและความสำคัญ

บทเพลง Piano Quintet in E-flat major, Op.44 เป็นบทประพันธ์ที่ถูกประพันธ์ขึ้นในยุคโรแมนติก โดย โรเบิร์ต ชูมันน์ รูปแบบดนตรีในยุคนี้เป็นดนตรีที่แสดงออกถึงความรู้สึกหรือที่เรียกว่าดนตรีที่บรรยายเรื่องราวต่าง ๆ (Program Music) แต่ก็ยังคงมีดนตรีบริสุทธิ์ผสมผสานอยู่ด้วย ผู้ประพันธ์สามารถใส่อารมณ์ความรู้สึก รวมถึงรูปแบบสังคีตลักษณ์ได้อย่างอิสระ ไม่จำเป็นต้องมีกฎเกณฑ์ที่แน่นอนตายตัวเหมือนในยุคคลาสสิก

ลักษณะเฉพาะของดนตรีในยุคโรแมนติกประกอบไปด้วยแนวทำนองที่เต็มไปด้วยการพรรณนาออกถึงความรู้สึกที่มีแนวทำนองเด่นชัด สามารถแบ่งวรรคตอนของประโยคได้อย่างยืดหยุ่น ประกอบกับมีการคิดค้นลักษณะของการประสานเสียงกระด้าง หรือคอร์ดที่มีเสียงไม่กลมกลืน (Dissonant) รวมถึงการใช้บันไดเสียงที่มีโน้ตครึ่งเสียง และการเปลี่ยนแปลงของบันไดเสียงหนึ่ง ๆ ให้เป็นไปอย่างไม่คาดคิด เพื่อสนับสนุนการบรรยายออกถึงความรู้สึกได้อย่างชัดเจนมากขึ้น นอกจากนี้ยังสามารถใช้รูปเบาการทำดัง-เบาได้อย่างหลากหลายมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการทำดังขึ้น (Crescendo) การทำเบาลง (Diminuendo) การทำรูปแบบดัง-เบาอย่างทันที (Subito) เป็นต้น จึงทำให้การบรรเลงบทประพันธ์นี้สามารถทำได้หลากหลายและค่อนข้างอิสระ แต่ยังคงสามารถสะท้อนถึงความรักของชูมันน์มีต่อคลารา วิค ผู้เป็นภรรยาของเขา ซึ่งบทเพลงนี้เป็นหนึ่งในบทเพลงที่เขาประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงออกถึงความรักที่มีต่อหญิงสาวอันเป็นที่รักในช่วงเวลาที่มีความสุขด้วยกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ G. Schirmer, Inc. ประเทศสหรัฐอเมริกา ฉบับตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1942 ซึ่งโน้ตเพลงประกอบไปด้วยเครื่องหมายดัง-เบา เลขนิ้วที่ใช้ในการบรรเลง รวมถึงการกำหนดอัตราความเร็วที่ใช้ในการบรรเลง ผู้วิจัยจึงศึกษารายละเอียดพื้นฐานตามที่สำนักพิมพ์กำหมดมาให้ ผสมผสานกับความเข้าใจทางประวัติศาสตร์ที่กล่าวถึง ความรักที่ชูมันน์ที่มีต่อคลารา วิค ผู้เป็นภรรยาของเขา โดยนำเสนอบทเพลงให้มีความแตกต่างกันทั้ง 4 ท่อน ผ่านเทคนิคและจินตนาการของผู้วิจัยที่เข้าใจว่า ความรักนั้นมีทั้งสุข-ทุกข์ และหวาน-ขม ผสมกันไป

ผู้วิจัยกำหนดอัตราความเร็วจังหวะในแต่ละท่อน เพื่อสร้างสีสันในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก และเพิ่มความกระชับของส่วนจังหวะที่เกิดขึ้นในบทเพลง ดังนี้

ท่อนที่ 1 Allegro brillante อัตราความเร็ว ♩= 112

ท่อนที่ 2 In modo d'una Marcia. Un poco largamente อัตราความเร็ว ♩ = 64

ท่อนที่ 3 Scherzo: Molto vivace อัตราความเร็ว ♩. = 124

ท่อนที่ 4 Allegro ma non troppo อัตราความเร็ว ♩= 116

3.4.2 วิธีการบรรเลง

1. การซ้อมแบบเดี่ยว

เนื่องด้วยบทเพลงนี้มีทั้งหมด 4 ท่อน ประกอบไปด้วยท่อนที่ 1 ท่อนที่ 3 และท่อนที่ 4 ที่มีอัตราจังหวะเร็ว และท่อนที่ 2 มีอัตราจังหวะช้า ซึ่งล้วนแล้วแต่มีช่วงที่มีเทคนิคที่ยากและต้องใช้พลังงานสูงในการบรรเลง ผู้วิจัยจึงแบ่งการซ้อมออกเป็น 4 ช่วง คือ

ฝึกซ้อมแยกท่อนโดยเลือกแบ่งซ้อมทีละ 2 ท่อน และพัก 30 นาที โดยใช้เวลาในการแก้ไขท่อนละ 1 ชั่วโมง เพื่อเน้นแก้จุดบกพร่องทีละจุด เนื่องจากบทเพลงมีหลายส่วนที่ใช้เทคนิคการบรรเลงแบบเดียวกัน

1.1 ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงทีละ 2 ทั้งท่อน เพื่อค่อย ๆ สร้างพละกำลังของนิ้วให้แข็งแรงและสร้างสมาธิให้ยาวขึ้น ซึ่งส่วนใหญ่จะจับคู่ซ้อมระหว่างท่อนที่ 1 และท่อนที่ 3 ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 4 ท่อนที่ 3 และท่อนที่ 4 เนื่องจากท่อนที่กล่าวมาข้างต้นมีความยาวของบทเพลงค่อนข้างมาก และมีเทคนิคที่ต้องใช้พลังงานรวมถึงสมาธิที่สูงในการบรรเลง

1.2 ฝึกซ้อมทั้งบทเพลง เพื่อสำรวจว่าสามารถควบคุมบทเพลงได้หรือไม่ และหากมีข้อแก้ไขให้จดบันทึกไว้ และกลับมาแก้ไขอีกครั้ง

1.3 ฝึกซ้อมทั้งบทเพลงอีกครั้ง เพื่อสำรวจภาพรวม

โดยแต่ละท่อนจะมีความยากที่ต่างกันออกไป ซึ่งสามารถยกตัวอย่างได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 1 Allegro brillante

ห้องที่ 9-14 โน้ตตัวบนสุดในแนวมือขวาจะต้องบรรเลงให้มีเสียงของทำนองที่โดดเด่นและสามารถฟังประโยคได้อย่างต่อเนื่องกัน ซึ่งผู้วิจัยจะต้องฝึกเทคนิคที่สามารถทำให้โน้ตตัวบนสุดของแนวทำนองออกมาได้ดังกว่าโน้ตตัวอื่น ๆ โดยเฉพาะแนวบนสุดเพื่อให้ตนเองได้ยินทำนองที่ต้องการนำออกมา หลังจากนั้นฝึกจับคู่โน้ตตัวล่างที่ต้องบรรเลงพร้อมทำนองแนวบนและเมื่อสามารถทำได้แล้วให้บรรเลงพร้อมกันทุกแนวเสียง (ตัวอย่างที่ 3.46)

ตัวอย่างที่ 3.46 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant*

ห้องที่ 9-14

ห้องที่ 140-144 จะมีความยากในมือขวาที่มีลักษณะเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ที่ต้องไล่ขึ้น-ลงอย่างรวดเร็วและกระโดด ซึ่งจะต้องเคลื่อนที่อย่างรวดเร็ว ผู้วิจัยจึงแบ่งการซ้อมออกเป็นทีละ 2 จังหวะ และ 4 จังหวะ เพื่อสร้างการเคลื่อนที่ของนิ้วและข้อมือให้รวดเร็ว รวมถึงการฝึกเทคนิคยาว-สั้น-ยาว และ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว เพื่อให้เสียงชองโน้ตมีความชัดเจนมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.47)

ตัวอย่างที่ 3.47 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant*

ห้องที่ 140-144

ท่อนที่ 2 In modo d'una Marcia. Un poco largamente

ห้องที่ 95-99 การบรรเลงโน้ต 3 พยางค์ ในรูปแบบการทำเสียงสั้นแบบตัวเขบ็ต 1 ชั้น ทั้งสองมือพร้อมกันในอัตราจังหวะเร็ว ซึ่งจะมีโอกาสผิดพลาดได้สูง แต่ผู้วิจัยมีวิธีฝึกโดยการซ้อมแบบแยกมือเพื่อสร้างความแม่นยำในการเปลี่ยนนิ้วและกระโดดของโน้ตในแต่ละมือให้ได้ก่อน จากนั้นซ้อมรวมมือในลักษณะหยุดที่จังหวะ 1 ของแต่ละห้อง และค่อยซ้อมรวมทั้งประโยค (ตัวอย่างที่ 3.48)

ตัวอย่างที่ 3.48 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 95-99

ห้องที่ 140-143 ในส่วนนี้ แนวเปียโนจะทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบในลักษณะการบรรเลงแบบโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ในรูปแบบโน้ต 3 พยางค์ โดยเริ่มจากมือซ้ายส่งมายังมือขวา ซึ่งการบรรเลงลักษณะเช่นนี้ ผู้วิจัยต้องทำความเข้าใจกับแนวทำนองหลักที่เกิดขึ้นในแนวเครื่องสายก่อน จากนั้นจึงฝึกซ้อมให้แนวเปียโนที่ผู้วิจัยมีหน้าที่บรรเลงทำหน้าที่บรรเลงคอร์ดแบบแตกที่เปลี่ยนสีสันในการสนับสนุนให้กับแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 3.49)

ตัวอย่างที่ 3.49 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 140-143

ท่อนที่ 3 Scherzo: Molto vivace

ห้องที่ 1-7 เป็นช่วงเริ่มต้นของท่อนที่ 3 ในบทเพลงนี้ ซึ่งถือว่ามีความยากในการควบคุมสมาธิและการตั้งอัตราความเร็วให้กับวงทั้งวง ซึ่งก่อนหน้านี้ในท่อนที่ 2 ที่มีอัตราจังหวะช้าและเข้าสู่อัตราจังหวะเร็วในท่อนที่ 3 ทันที ซึ่งผู้วิจัยมีวิธีการฝึกโดยการคิดจังหวะในจินตนาการให้ได้ก่อน และก่อนการเริ่มต้นบรรเลงจะต้องหายใจเพื่อตั้งจังหวะหลักให้ตนเอง เนื่องจากชูมันน์ประพันธ์โน้ตเริ่มต้นประโยคในลักษณะจังหวะยก (ตัวอย่างที่ 3.50)

ตัวอย่างที่ 3.50 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 1-7

ห้องที่ 147-151 เป็นช่วงที่มือขวาในแนวเปียโนบรรเลงในลักษณะโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ซึ่งประกอบด้วยโน้ตที่ต้องใช้นิ้วในการบรรเลงติด ๆ กัน ทำให้ยากต่อการทำให้เสียงให้ชัดเจนและอาจทำให้มีการเร่งจังหวะขึ้นได้ ผู้วิจัยจึงแก้ปัญหาด้วยการฝึกซ้อมเทคนิคแบบ ยาว-สั้น-ยาว และ สั้น-ยาว-สั้น อีกทั้งคอยฟังโน้ตในมือซ้ายเพื่อเป็นตัวควบคุมไม่ให้โน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ในมือขวาเกิดการเร่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.51)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.51 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 147-151

ท่อนที่ 4 Allegro ma non troppo

ห้องที่ 188-193 เป็นช่วงที่มีความยากและซับซ้อนในมือซ้าย เนื่องจากต้องบรรเลงให้โน้ตแนวล่างสุดของมือซ้ายมีแนวทำนองที่เด่นออกมา อีกทั้งมีแนวบนที่เป็นเขบ็ต 1 ชั้น ที่ต้องบรรเลงให้เบากว่าและอยู่ในอัตราจังหวะเร็ว ผู้วิจัยจึงต้องมีการฝึกซ้อมแบบแยกมือ และแยกแนวเสียงในมือซ้าย โดยเริ่มจากบรรเลงเฉพาะโน้ตตัวล่างสุดที่ต้องการนำออกมาให้ดังกว่าโน้ตในแนวอื่น

ซึ่งต้องบรรเลงให้เป็นประโยคที่สวยงาม (สีแดง) หลังจากนั้นบรรเลงเฉพาะโน้ตในจังหวะหลัก (สีเขียว) เพื่อฝึกการแยกแนวเสียงทำดัง-เบาตามความสำคัญของโน้ตที่ต่างกัน เมื่อได้แล้วก็เริ่มใส่โน้ตแนวบนสุดในมือซ้ายให้ครบ แต่ฝึกในลักษณะเสียงสั้น โดยบรรเลงทุกแนวเสียงพร้อมกัน แต่โน้ตในแนวล่างสุดบรรเลงในลักษณะเสียงยาว และเมื่อฝึกมือซ้ายเรียบร้อยแล้ว จึงรวมทั้งสองมือพร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 3.52)

ตัวอย่างที่ 3.52 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 188-193

ห้องที่ 321-327 มีลักษณะคล้ายฟิวก์ที่มี 2 แนวเสียงที่มีลักษณะไม่ซ้ำซ้อน ซึ่งประกอบไปด้วยแนวเสียงหลักและแนวเสียงรองในมือขวาและมือซ้าย ผู้บรรเลงควรมีการคิดวิเคราะห์ว่าแนวเสียงในแนวใดควรเป็นแนวเสียงหลักหรือแนวเสียงรอง และในช่วง 7 ห้องนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเรียบร้อยแล้วว่า ในมือขวาเป็นแนวเสียงหลัก และมือซ้ายเป็นแนวเสียงรอง (ตัวอย่างที่ 3.53)

ตัวอย่างที่ 3.53 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 321-327

1. การซ้อมแบบกลุ่ม

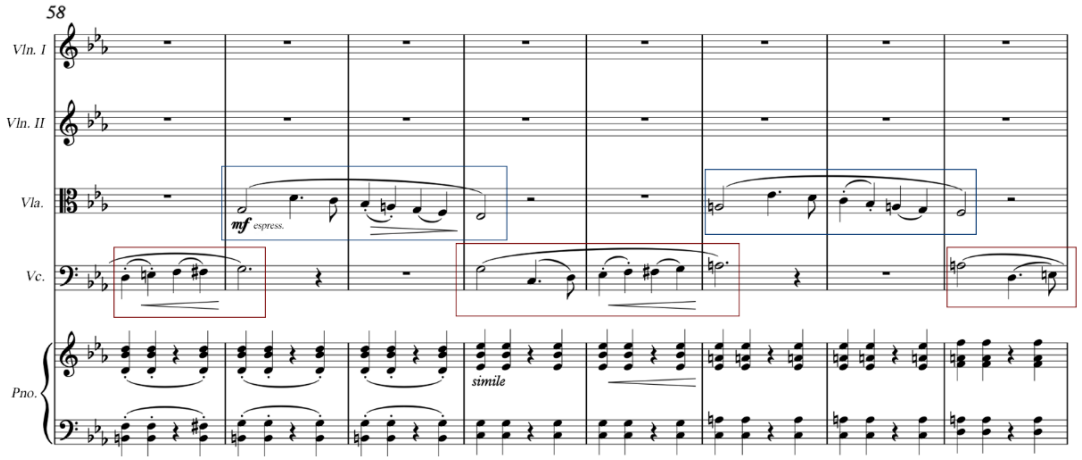
การฝึกซ้อมแบบกลุ่มของบทเพลงนี้ประกอบด้วยเนื้อหาทางดนตรีที่สามารถแบ่งออกได้ 2 ส่วน คือ กลุ่มที่เป็นแนวทำนองหลัก และกลุ่มที่เป็นแนวบรรเลงประกอบ ผู้วิจัยจึงต้องทำความเข้าใจและศึกษาทุกแนวเสียงเพื่อสามารถสื่อสารความต้องการของแนวคิดที่มีต่อบทเพลงนี้ รวมถึงการชี้แจงให้บทเพลงไปในแนวทางเดียวกัน โดยยกตัวอย่างได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 Allegro brillante

ห้องที่ 58-65 ในช่วง 8 ห้องนี้แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบ โดยมีแนวเชลโลและแนววิโอลาบรรเลงทำนองหลักหยอกล้อกันไปมา โดยจะต้องมีการฝึกซ้อมการรับส่งทำนองระหว่างทั้ง 2 แนวทำนอง ที่ให้ความรู้สึกของประโยคที่เชื่อมต่อกันเป็นอย่างดี (ตัวอย่างที่ 3.54)

ตัวอย่างที่ 3.54 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant*

ห้องที่ 58-65



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 316-322 เป็นช่วงที่วงทั้งวงทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักพร้อม ๆ กัน ซึ่งประกอบไปด้วยแนวเปียโนในมือขวา แนวไวโอลิน 1 และแนวเชลโล โดยมีแนวไวโอลิน 2 และวิโอลาบรรเลงสนับสนุนแนวทำนองหลัก แต่ที่สำคัญคือในขณะที่แนวเปียโนบรรเลงประกอบในมือขวาเป็นคอร์ดแบบแท่ง แต่จะต้องไม่ลืมที่จะบรรเลงโน้ตตัวบนให้เด่นกว่าโน้ตตัวอื่น (ตัวอย่างที่ 3.55)

ตัวอย่างที่ 3.55 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro brilliant*

ห้องที่ 316-322

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 2 In modo d'una Marcia. Un poco largamente

ห้องที่ 31-35 ในช่วงนี้แนวไวโอลิน 1 และแนวเชลโลทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก โดยมีแนวไวโอลิน 2 และแนววิโอลาบรรเลงทำนองประกอบในลักษณะโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ประกอบกับแนวเปียโนที่ทำหน้าที่บรรเลงประกอบในอีกลักษณะหนึ่ง ซึ่งเป็นลักษณะจังหวะแบบโน้ต 3 พยางค์ ทำให้ในช่วงนี้หากไม่มีการฝึกซ้อมที่ดี อาจมีการสับสนในส่วนของอัตราจังหวะที่มีลักษณะต่างกัน โดยผู้วิจัยใช้วิธีการฝึกซ้อมระหว่างแนวไวโอลิน 1 และแนวเชลโล พร้อมกับแนวเปียโนที่ทำหน้าที่บรรเลงประกอบ เพื่อฟังให้ส่วนอัตราจังหวะหลักเข้าตรงกัน และเมื่อสามารถควบคุมระหว่าง 3 แนว ที่กล่าวมาข้างต้นได้แล้ว จึงเริ่มให้แนวไวโอลิน 2 และแนววิโอลาเข้าร่วมบรรเลง (ตัวอย่างที่ 3.56)

ตัวอย่างที่ 3.56 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 31-35

ห้องที่ 95-99 ในช่วง 5 ห้องนี้ แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักในลักษณะโน้ต 3 พยางค์ โดยมีแนวเครื่องสายทั้งหมดบรรเลงโน้ตในรูปแบบจังหวะเดียวกัน ทำให้มีความยากในการควบคุมให้ลงจังหวะที่เท่ากัน เนื่องจากแนวเครื่องสายทั้งหมดจะมีการเน้นจังหวะในจังหวะที่ 2 ซึ่งอาจสร้างความเข้าใจผิดให้กับแนวเปียโนได้ ผู้วิจัยจึงใช้วิธีให้แนวเปียโนฝึกแบบบรรเลงเสียงที่เน้นและหยุดที่จังหวะที่ 1 เพื่อสร้างความแม่นยำในส่วนของจังหวะและไม่หลงไปตามแนวเครื่องสาย เมื่อแนวเปียโนสามารถเข้าใจจังหวะอย่างดีแล้ว จึงค่อยฝึกซ้อมรวมกับแนวเครื่องสาย (ตัวอย่างที่ 3.57)

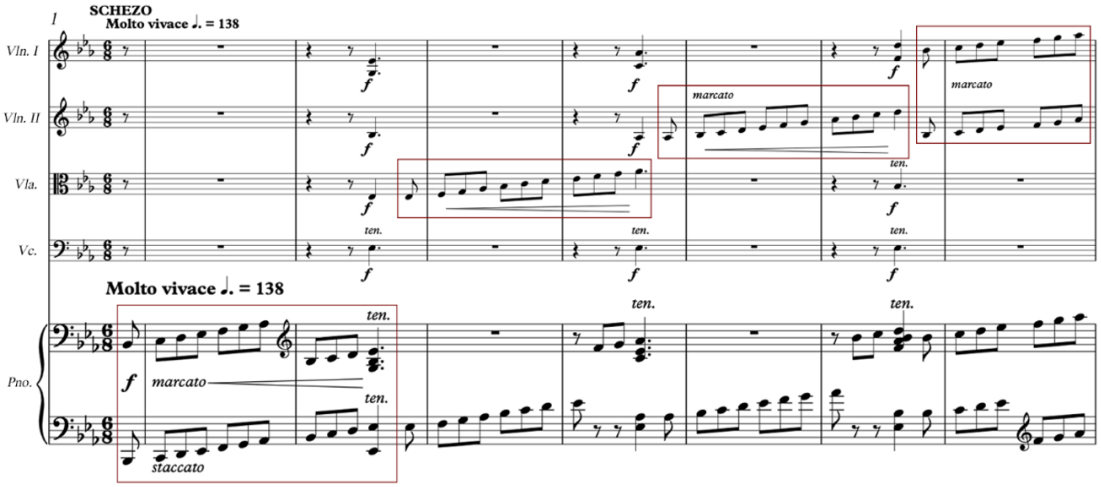
ตัวอย่างที่ 3.57 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *In modo d'una Marcia* ห้องที่ 95-99

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3 Scherzo: Molto vivace

ห้องที่ 1-7 เป็นช่วงที่มีความยากทั้งในแนวเปียโน และการบรรเลงในรูปแบบวง เพราะจะนำมาด้วยแนวเปียโนที่เป็นจังหวะยก ซึ่งหากแนวเปียโนไม่ตั้งจังหวะช่วงเริ่มมาให้ชัดเจน จะทำให้ยากต่อการเข้าร่วมบรรเลงของกลุ่มเครื่องสาย ซึ่งในช่วงนี้เป็นการนำเสนอแนวทำนองหลักในทุกเครื่องดนตรีในลักษณะส่งต่อกันเครื่องละ 1 ประโยคเพลง ที่อยู่ในอัตราจังวะเร็ว โดยเริ่มต้นจากแนวเปียโน แนววิโอลา แนวไวโอลิน 1 และแนวไวโอลิน 2 ตามลำดับ โดยมีแนวเปียโนบรรเลงประกอบตลอดทั้งประโยค ผู้วิจัยได้ทำการฝึกซ้อมโดยให้แต่ละเครื่องสายทุกเครื่องแยกซ้อมเพื่อบรรเลงพร้อมแนวเปียโน เพื่อฟังให้แนวทำนองบรรเลงได้อย่างพร้อมกัน และเมื่อได้แล้วให้ซ้อมในส่วนการรับ-ส่งแนวทำนองไปยังเครื่องต่าง ๆ โดยที่ไม่มีแนวเปียโนบรรเลงประกอบ หลังจากที่สามารถรับ-ส่งแต่ละแนวทำนองได้เป็นอย่างดีแล้ว จึงบรรเลงร่วมกันทั้งวง (ตัวอย่างที่ 3.58)

ตัวอย่างที่ 3.58 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 1-7



ห้องที่ 147-151 แนวเปียโนในมือขวา แนวไวโอลิน 1 และแนววิโอลาทำหน้าที่บรรเลงทำนองในลักษณะเขบ็ต 2 ชั้น พร้อมกัน โดยมีแนวเปียโนในมือซ้าย แนวไวโอลิน 2 และแนวเชลโลเป็นแนวบรรเลงประกอบ ซึ่งในส่วนนี้ผู้วิจัยทำการฝึกซ้อมแยกออกมาเฉพาะทำนองหลักเพื่อฝึกให้บรรเลงโน้ตที่เป็นตัวเขบ็ต 2 ชั้น ให้พร้อมเพรียงกันทั้ง 3 เครื่องดนตรี จากนั้นค่อยฝึกซ้อมรวมกันทั้งวง (ตัวอย่างที่ 3.59)

ตัวอย่างที่ 3.59 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Scherzo: Molto vivace* ห้องที่ 147-151

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 4 Allegro ma non troppo

ห้องที่ 166-172 ในช่วงนี้เป็นช่วงที่แนวไวโอลิน 1 บรรเลงทำนองหลัก ประกอบกับแนววิโอลา และแนวเชลโลเป็นแนวทำนองรอง โดยมีแนวเปียโน และแนวไวโอลิน 2 เป็นแนวบรรเลงประกอบซึ่งผู้วิจัยได้ทำการฝึกซ้อมแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 คือ แนววิโอลา และแนวเชลโลที่เป็นแนวทำนองรองฝึกซ้อมการบรรเลงให้พร้อมเพรียงกัน กลุ่มที่ 2 คือ แนวไวโอลิน 1 ที่เป็นทำนองหลัก ซ้อมคู่กับแนวบรรเลงประกอบ เมื่อฝึกซ้อมแยกกลุ่มได้เป็นอย่างดีแล้ว หลังจากนั้นจึงซ้อมรวมวง (ตัวอย่างที่ 3.60)

ตัวอย่างที่ 3.60 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 166-172

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 237-243 เริ่มต้นจากห้องที่ 237 จังหวะที่ 3 แนวเปียโนในมือขวาทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลัก โดยมีแนวเครื่องสายทุกเครื่อง และแนวเปียโนในมือซ้ายในแนวล่างบรรเลงแนวประกอบในลักษณะโน้ตตัวขาว อีกทั้งมีแนวเปียโนมือซ้ายในแนวบนบรรเลงทำนองรองในลักษณะโน้ตตัวดำ ซึ่งถ้าสังเกตดูให้ดีแนวทำนองที่เกิดขึ้นในแนวเปียโนที่มือขวาจะเริ่มต้นประโยคในจังหวะรอง ซึ่งหมายถึงแนวทำนองหลักทั้งหมดจะตกอยู่ในจังหวะรองทั้งประโยค ทำให้สร้างความสับสนให้กับแนวบรรเลงประกอบที่เริ่มบรรเลงในจังหวะหลักได้ แต่ผู้วิจัยสามารถแก้ไขโดยมีวิธีฝึกซ้อมมือขวาในแนวเปียโน กับแนวเครื่องสายทั้งหมดบรรเลงในจังหวะหลักพร้อมกัน เพื่อให้รู้สึกถึงการเน้นจังหวะที่ถูกต้อง เมื่อฝึกซ้อมได้แล้วค่อยใส่แนวมือซ้ายของแนวเปียโนและย้ายจังหวะของทำนองหลักในมือขวาให้ลงในจังหวะรองตามปกติ (ตัวอย่างที่ 3.61)

ตัวอย่างที่ 3.61 Quintet for Piano and Strings in E-flat major, Op.44 - *Allegro ma non troppo* ห้องที่ 237-243

3.5 การบรรเลงบทเพลง Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ประพันธ์โดย W. Premananda

3.5.1 ที่มาและความสำคัญ

บทเพลงนี้เป็นบทประพันธ์ที่ถูกประพันธ์ขึ้นในศตวรรษที่ 20 โดยนักประพันธ์ชาวไทย ซึ่งผู้ประพันธ์ได้มีโอกาสได้ศึกษาดนตรีในประเทศต่าง ๆ ทำให้มีความรู้และประสบการณ์ที่ค่อนข้างหลากหลาก อีกทั้งได้ซึมซับวัฒนธรรมทั้งตะวันตกและตะวันออก ทำให้บทเพลงที่ประพันธ์ออกมานั้นมีสำเนียงเสียงของดนตรีไทยที่ผสมผสานการใช้เทคนิคแบบดนตรีแบบตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการใช้เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นเครื่องดนตรีของทางตะวันตกที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการได้เห็นหิ่งห้อยบินไปมา จนเปรียบได้ดั่งการเต้นรำของหิ่งห้อย และเป็นที่มาของบทเพลงที่มีชื่อว่า “Dance of the Fireflies” โดยมีสำเนียงเสียงประสานแปลงใหม่ มีการใช้ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant) เป็นจำนวนมาก รวมถึงการใช้เทคนิคการผลิตเสียงจากเครื่องดนตรีที่นอกเหนือจากรูปแบบเสียงปกติ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการศึกษารูปแบบดนตรีและรูปแบบการประพันธ์จากนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในศตวรรษที่ 20 เช่น อีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky), เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergie Prokofiev), ดมิทริ ชอสตาโกวิช (Dmitri Shostakovich), ฟิลิป กลาส (Philip Glass), จอร์น เคจ (John Cage) ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นนักประพันธ์ที่ต้องการที่จะทดลองเสียงรูปแบบใหม่ ทำให้ลักษณะของดนตรีในยุคนี้ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวและค่อนข้างอิสระต่อการตีความของผู้บรรเลงและผู้ประพันธ์เพลง

ในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตเพลงต้นฉบับ ตีพิมพ์ในปี ค.ศ.2012 ซึ่งไม่ได้มีการกำหนดรายละเอียดอื่นใดนอกจากตัวโน้ต ผู้วิจัยจึงใช้ประสบการณ์จากการบรรเลงบทประพันธ์ในยุคต่าง ๆ ผสมผสานกับความเป็นนักดนตรีสมัยใหม่ที่รักความสนุกสนาน สร้างสรรค์บทเพลงตามแบบฉบับของตนเองได้อย่างน่าสนใจ

ทั้งนี้ผู้วิจัยบรรเลงบทเพลงทุกส่วนตามอัตราความเร็วจังหวะที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ แต่ในบางส่วนของประโยคเพลง ผู้วิจัยเพิ่มเทคนิคการเร่ง และลดอัตราความเร็วจังหวะ เพื่อแสดงถึงความสวยงามในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5.2 วิธีการบรรเลง

1. การซ้อมแบบเดี่ยว

เนื่องด้วยบทเพลงนี้เป็นรูปแบบบทเพลงที่ไม่มีการแบ่งท่อน และเริ่มบรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบโดยไม่มีการย้อนใด ๆ ซึ่งทำให้ยากต่อการฝึกซ้อมหากไม่มีการแบ่งส่วนของเพลงในการฝึกซ้อม ผู้วิจัยจึงจัดการแบ่งส่วนของเพลงตามลักษณะโครงสร้าง และองค์ประกอบของดนตรีที่ต่างกันได้ทั้งหมด 5 ส่วนใหญ่ ๆ ได้ดังนี้

ส่วนที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-37
ส่วนที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 38-63
ส่วนที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 64-89
ส่วนที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 90-132
ส่วนที่ 5 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 133-186

ซึ่งแต่ละส่วน จะมีความใกล้เคียงของเทคนิคในการบรรเลงที่คล้ายกัน โดยสามารถยกตัวอย่างได้ดังนี้

ส่วนที่ 1

ห้องที่ 21-25 ในช่วงนี้เครื่องหมายประจำจังหวะเป็นลักษณะ 5/8 ซึ่งก่อนหน้านี้เป็น 4/4 ทำให้ต้องมีการนับจังหวะในลักษณะที่เขบ็ต 1 ชั้น เท่ากับ 1 จังหวะ สิ่งที่ยากกว่านั้นคือ ในส่วนนี้มีหลายที่ ๆ จะต้องบรรเลงในจังหวะรอง หรือจังหวะขัด ผู้วิจัยจึงต้องใช้วิธีการนับอย่างละเอียดและอาศัยการฟัง เพื่อสร้างความเข้าใจในการบรรเลงได้มากขึ้นและเป็นธรรมชาติ (ตัวอย่างที่ 3.62)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.62 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 21-25

ส่วนที่ 2

ห้องที่ 56-59 สามารถแยกลักษณะจังหวะตามอารมณ์ความรู้สึกได้ 2 ลักษณะ กล่าวคือ ห้องที่ 56-57 โน้ตส่วนใหญ่บรรเลงในจังหวะหลัก และจังหวะรองสลับกัน แต่ห้องที่ 58-59 จะบรรเลงในจังหวะหลัก ซึ่งเมื่อผู้วิจัยเริ่มฝึกซ้อมแล้ว ค้นพบได้ว่า ในการบรรเลงทั้ง 4 ห้องนี้ติดต่อกันทำให้เกิดความรู้สึกในส่วนของการบรรเลงนั้นไม่เหมือนกัน จึงต้องทำความเข้าใจกับส่วนของจังหวะที่เกิดขึ้นอย่างละเอียด เพื่อให้การบรรเลงโน้ตในจังหวะหลักและจังหวะรองเกิดความแม่นยำให้มากที่สุด (ตัวอย่างที่ 3.63)

ตัวอย่างที่ 3.63 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 56-59

ส่วนที่ 3

ห้องที่ 65-68 มีลักษณะของส่วนโน้ตที่เหมือนกัน คือ ในมือขวามีลักษณะเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น และมือซ้ายเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น และ 2 ชั้นผสมกัน ซึ่งเมื่อได้เริ่มฝึกซ้อมจึงสังเกตได้ว่าโน้ตในมือซ้ายที่มีลักษณะส่วนโน้ตเหมือนกัน แต่ตำแหน่งของโน้ตเกิดการสลับขึ้น-ลงที่แตกต่างกันออกไป จึงทำให้ต้องแยกฝึกมือซ้ายต่างหาก เพื่อเพิ่มความแม่นยำในการบรรเลง ก่อนที่จะบรรเลงรวมกันทั้ง 2 มือ (ตัวอย่างที่ 3.64)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.64 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 65-68

ส่วนที่ 4

ห้องที่ 106-109 สามารถแบ่งลักษณะความรู้สึกของการบรรเลงตามความแตกต่างของส่วนโน้ตที่เกิดขึ้นได้ 3 ลักษณะดังนี้ ลักษณะที่ 1 ห้องที่ 106-107 มีลักษณะส่วนโน้ตที่เหมือนกัน ซึ่งคล้ายกับห้องที่ 65-68 ลักษณะที่ 2 ห้องที่ 108 มีลักษณะคล้ายกับห้องที่ 106-107 แต่โน้ตมีการเปลี่ยนทิศทางจากการเคลื่อนที่ขึ้น เป็นการเคลื่อนที่ลง และลักษณะที่ 3 ห้องที่ 109 มีลักษณะคล้ายการเคลื่อนที่ขึ้น-ลงของการไล่บันไดเสียง ซึ่งทั้ง 3 ลักษณะนี้ จะต้องบรรเลงต่อกันอย่างรวดเร็ว ทำให้ผู้วิจัยต้องทำความเข้าใจ และแยกฝึกซ้อมการรู้สึกกับการบรรเลงจังหวะที่แตกต่างกันออกไปอย่างสิ้นเชิงเป็น 3 ช่วง เพื่อให้เกิดความแม่นยำที่สุด แล้วจึงนำมาบรรเลงต่อกัน (ตัวอย่างที่ 3.65)

ตัวอย่างที่ 3.65 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 106-109

ส่วนที่ 5

ห้องที่ 146-149 มีลักษณะจังหวะคล้ายกัน โดยประกอบด้วยโน้ตที่อยู่ในจังหวะหลักและจังหวะรองสลับไปมา อีกทั้งมีความเป็นจังหวะขัดของทั้งมือขวาและมือซ้ายที่ไม่เท่ากัน ทำให้เกิดความสับสนในการบรรเลง ผู้วิจัยจึงเริ่มฝึกซ้อมจากการบรรเลงในอัตราจังหวะช้า แล้วจึงค่อยเร่งอัตราจังหวะให้เร็วมากขึ้นจนกระทั่งถึงความเร็วตามที่นักประพันธ์กำหนด (ตัวอย่างที่ 3.66)

ตัวอย่างที่ 3.66 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 146-149

2. การซ้อมแบบกลุ่ม

บทเพลงนี้เป็นบทบทเพลงที่ประพันธ์ด้วยนักดนตรีที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 ที่มีความร่วมสมัยระหว่างวัฒนธรรมสมัยแบบโบราณ และวัฒนธรรมสมัยใหม่ ทำให้บทเพลงสะท้อนความคิดที่มีความแปลกใหม่ได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ มีลักษณะการรวมวงของเครื่องดนตรีที่ประกอบไปด้วยความผสมผสานแบบข้ามกลุ่มของประเภทเครื่องดนตรี ได้แก่ โอโบ จัดอยู่ในประเภทเครื่องเป่าลมไม้ เชลโลที่จัดอยู่ในประเภทเครื่องสาย และเปียโนที่จัดอยู่ในประเภทเครื่องตี อีกทั้งลักษณะการบรรเลงกลุ่มที่ในบางช่วงมีการบรรเลงไปในลักษณะเดียวกัน แต่ในบางช่วงมีลักษณะการบรรเลง ที่ค่อนข้างมีเอกภาพของแต่ละแนวเสียงที่มีลักษณะต่างกันออกไป ทำให้เกิดการบรรเลงร่วมกันที่ต้องอาศัยความสามารถในการบรรเลงร่วมกันมากกว่าปกติ โดยต้องอาศัยการฟัง และการทำความเข้าใจแนวเสียงของเครื่องอื่นด้วย ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงยกตัวอย่างวิธีการฝึกซ้อมและการบรรเลงรวมวงได้ดังนี้

ส่วนที่ 1

ห้องที่ 26-32 แนวเปียโนบรรเลงทำนองหลักซ้ำกัน 2 ครั้ง ประกอบกับแนวโอโบและแนวเชลโลที่บรรเลงแนวทำนองรองสอดประสานกันไปมา ทำให้ดนตรีในช่วงนี้มีความหลากหลายของแนวเสียง ซึ่งในช่วงการฝึกซ้อมผู้วิจัยกำชับให้ผู้บรรเลงทุกคนจะต้องมีความแม่นยำในส่วนของจังหวะที่แน่นอน เพราะเมื่อบรรเลงร่วมกันจะต้องสามารถควบคุมแนวบรรเลงของตนเองได้เป็นอย่างดี เพื่อสามารถสะท้อนความแตกต่างของแนวทำนองได้อย่างชัดเจนตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ (ตัวอย่างที่ 3.67)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.67 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 26-32

ส่วนที่ 2

ห้องที่ 52-55 ค่อนข้างมีเอกภาพในแต่ละแนวดนตรีคล้ายกับห้องที่ 26-32 แต่ละแนวเครื่องดนตรีมีการบรรเลงลักษณะจังหวะที่ต่างกันออกไป แต่จะมีบางจังหวะในมือขวาของแนวเปียโน และแนวเชลโลที่มีการบรรเลงในลักษณะของโน้ตตัวเขบ็ต 2 ชั้น ที่ติดกัน 4 ตัว พร้อมกัน ซึ่งผู้วิจัยใช้วิธีการแยกซ้อมระหว่างมือขวาของแนวเปียโนและแนวเชลโล เพื่อฟังการบรรเลงของตัวเขบ็ต 2 ชั้น ให้เท่ากัน โดยเริ่มจากอัตราจังหวะช้า และค่อยเพิ่มความเร็วให้มากขึ้น และเมื่อสามารถบรรเลงได้ดีแล้วจึงเพิ่มแนวเปียโนในมือซ้าย และแนวโอโบ ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 3.68)

ตัวอย่างที่ 3.68 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 52-55

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนที่ 3

ห้องที่ 77-80 สังเกตได้ว่า มีแนวของเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน โดยสามารถจับคู่ความคล้ายคลึงกันได้ 2 คู่ คือ แนวโอโบ และแนวเปียโนในมือขวา แนวเชลโล และแนวเปียโนในมือซ้าย ซึ่งในส่วนนี้ผู้วิจัยเริ่มฝึกซ้อมจากการแบ่งการฝึกซ้อมออกเป็น 2 ส่วน ตามความคล้ายของแนวเครื่องดนตรี เป็นอันดับแรก หลังจากนั้นจึงนำมาบรรเลงรวมกันเพื่อตรวจสอบความพร้อมเพรียงกันของทุกแนวเสียง (ตัวอย่างที่ 3.69)

ตัวอย่างที่ 3.69 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 77-80

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนที่ 4

ห้องที่ 106-109 เป็นช่วงที่มีการเร่งจังหวะขึ้นจากอัตราความเร็วปกติ อาจส่งผลให้การบรรเลงรวมวงมีความพร้อมเพรียงกันยากมากขึ้น แต่ผู้วิจัยใช้วิธีการให้แนวเปียโนเป็นผู้นำในการตั้งอัตราการเร่งของจังหวะ โดยให้มือขวาบรรเลงเสียงดังแบบเด่นชัดเพื่อเป็นศูนย์กลางในการนำจังหวะให้กับแนวเครื่องดนตรีอื่น ๆ และเมื่อแนวเปียโนตั้งอัตราความเร็วใหม่ได้แล้วในห้องที่ 106 จะทำให้แนวทำนองที่เกิดขึ้นในแนวโอโบ และแนวเชลโลบรรเลงตามได้ง่ายมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.70)

ตัวอย่างที่ 3.70 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 106-109

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนที่ 5

ห้องที่ 138-141 เป็นการนำบางส่วนของทำนองหลัก และทำนองรองมาบรรเลงรับ-ส่งกันระหว่างแนวเครื่องดนตรีทั้ง 3 เครื่อง เพื่อเพิ่มสีสันและความน่าสนใจให้กับบทเพลง โดยเริ่มจากแนวเชลโลบรรเลงทำนองหลัก 1 และส่งให้กับแนวเปียโน หลังจากนั้นแนวโอโบ และแนวเชลโลนำทำนองหลัก 2 เข้ามาร่วมบรรเลง และส่งกลับมายังแนวเปียโนที่ทำนองหลัก 1 อีกครั้ง ประกอบกับมีการบรรเลงทำนองรองประกอบเป็นระยะ ซึ่งในช่วงที่ผู้วิจัยฝึกซ้อมจะทำการแยกซ้อมเฉพาะแนวทำนองหลักที่มีการบรรเลงรับ-ส่งโดยไม่ใส่แนวทำนองรองประกอบ เพื่อตรวจอบว่าสามารถได้ยินการรับ-ส่งของแนวทำนองได้อย่างราบรื่นหรือไม่ และเมื่อทุกแนวเสียงสามารถจัดการแนวทำนองหลักได้ดี จึงค่อยเพิ่มแนวบรรเลงประกอบไปบรรเลงร่วมด้วย (ตัวอย่างที่ 3.71)

ตัวอย่างที่ 3.71 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano

ห้องที่ 138-141

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.6 การเตรียมตัวสำหรับการแสดงเปียโนของผู้วิจัย

3.6.1 การเลือกโปรแกรมคอนเสิร์ต

ควรเลือกตามความเหมาะสมกับความสามารถของผู้บรรเลง โดยคำนึงถึงด้านเทคนิคในการบรรเลง และพละกำลังของผู้บรรเลง ไม่ควรเลือกบทเพลงที่มีเทคนิคยากมากกว่าความสามารถรวมถึงการใช้แรงที่มากเกินไป ผู้เล่นควรเลือกบทเพลงที่มีความยากและง่ายสลับกันไปเพื่อไม่สร้างการกดดันหรือเพิ่มความตื่นเต้นในขณะที่อยู่บนเวที อีกครั้งควรเลือกบทเพลงให้มีความหลากหลายทางอารมณ์เพื่อสร้างสีสันให้กับโปรแกรมการบรรเลง

3.6.2 การฝึกซ้อมการแสดง

ผู้วิจัยทำการฝึกซ้อมการแสดงสัปดาห์ละ 12 ชั่วโมง โดยฝึกซ้อมครั้งละ 2 ชั่วโมง และเมื่อใกล้ถึงวันแสดงคอนเสิร์ต 2 เดือน จะทำการฝึกซ้อมวันละ 4-6 ชั่วโมงต่อวัน โดยแบ่งการฝึกซ้อมในช่วงเวลา เช้าและบ่าย หรือเย็น โดยเลือกบรรเลงทั้งโปรแกรมและแก้ไขจุดบกพร่องเฉพาะจุดทีละบทเพลงในช่วงเช้าและบ่าย และบรรเลงทั้งโปรแกรมคอนเสิร์ตอีกครั้งในช่วงเย็น เมื่อก่อนถึงวันแสดงคอนเสิร์ต 1 เดือน ผู้วิจัยจะฝึกร่างกายให้มีพละกำลังเหลือจากการบรรเลงทั้งโปรแกรมคอนเสิร์ต โดยวิธีการบรรเลงทั้งโปรแกรมติดกัน 2 รอบ เนื่องจากช่วงเวลาแสดงจริงจะเกิดความตื่นเต้น จึงทำให้สูญเสียกำลังมากกว่าปกติ แต่ยังสามารถบรรเลงบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ผู้วิจัยใช้เวลาเตรียมตัวประมาณ 8-9 เดือน ต่อการแสดงคอนเสิร์ต 1 ครั้ง เนื่องจากผู้วิจัยต้องวางแผนการฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่องเพื่อให้ทันสำหรับระยะเวลา 3 ปี สำหรับ 3 คอนเสิร์ต โดยใช้เวลาแสดงคอนเสิร์ตครั้งละ 1 ชั่วโมง จึงต้องมีวินัยในการฝึกซ้อมและเตรียมตัวเป็นอย่างดี

3.6.3 การวางแผนในการฝึกซ้อมการแสดง

การวางแผนฝึกซ้อมการแสดงถือเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการเตรียมการแสดง ทั้งในเรื่องการแบ่งงานตามระยะที่เหลือก่อนการแสดง การซ้อมเดี่ยวเพื่อวิเคราะห์และทำความเข้าใจกับบทเพลง หรือการซ้อมรวมวง ซึ่งล้วนแต่ต้องวางแผนงาน และดำเนินงานให้ตามแผนอย่างเคร่งครัด มิเช่นนั้นจะเกิดความผิดพลาดจนอาจเกิดผลกระทบต่อจิตใจของผู้บรรเลงได้

Chulalongkorn University

การฝึกซ้อมเดี่ยว ผู้วิจัยจะต้องมีความรู้ความเข้าในในทุกส่วนของแนวดนตรี ไม่ว่าจะเป็นเรื่องคิวในการเข้าบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรี การสร้างสีสันของทำนอง การกำหนดอัตราจังหวะ หรือการล้อเลียนระหว่างแนวทำนอง เพื่อที่จะสามารถอธิบายนักดนตรีผู้ร่วมบรรเลงได้อย่างชัดเจนและเป็นไปในแนวทางเดียวกัน

การฝึกซ้อมวง ควรมีการนัดหมายเนื้องานและเวลาในการซ้อมอย่างชัดเจน โดยผู้วิจัยเป็นผู้กำหนดว่านักดนตรีแต่ละคนควรเตรียมงานในส่วนใดบ้าง และเวลาในการซ้อมรวมวงควรมีไม่น้อยกว่า 2 ชั่วโมง เพื่อที่จะได้แก้ไขและทบทวนได้อย่างแม่นยำ

และที่สำคัญในการฝึกซ้อมแต่ละครั้ง ผู้บรรเลงทุกคนจะต้องมีสมาธิในการแก้ไขจุดบกพร่องต่าง ๆ เพื่อลดระยะเวลาในการซ้อมและทำให้การซ้อมมีประสิทธิภาพ อีกทั้งไม่ควรฝึกซ้อมในขณะที่ร่างกายหรืออารมณ์ของผู้บรรเลงยังไม่พร้อม

นอกจากนี้ในเรื่องการแต่งกายในการแสดง ควรมีการนัดหมายและสร้างความเข้าใจให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อความเป็นหนึ่งเดียวกันของวงดนตรี และควรมีการซ้อมใส่ชุดที่ใช้ในวันแสดงจริงก่อนการทำแสดงอย่างน้อย 2-3 ครั้ง เพื่อตรวจสอบหากเกิดปัญหาที่เกิดจากตัวชุดและจำลองบรรยากาศให้คุ้นกับการแสดงอย่างสมจริงที่สุด

3.6.4 การจัดการเรื่องสถานที่และนักดนตรี

ควรตรวจสอบความเรียบร้อยของสถานที่ที่ใช้แสดง โดยนัดช่างปรับเปียโนก่อนทำการแสดง 1 วัน และนัดฝ่ายบันทึกเสียงเข้าติดตั้งอุปกรณ์ในห้องแสดงและนักดนตรีล่วงหน้าก่อนอย่างน้อย 2 ชั่วโมงก่อนเวลาแสดงจริง

และเมื่อไปถึงสถานที่แสดงให้ทดลองเปียโนทุกเครื่องที่ใช้แสดงว่ามีปัญหาหรือไม่ หากมีการใช้คนเปิดโน้ต ควรฝึกซ้อมกับคนเปิดโน้ตล่วงหน้าเพื่อให้เปิดโน้ตได้อย่างชำนาญ นอกจากนี้ผู้วิจัยมีการเตรียมของว่างและเครื่องดื่มสำหรับผู้เข้าชมในช่วงเวลาพักการแสดงให้ด้วย

3.6.5 การเตรียมพร้อมร่างกาย

ผู้แสดงสามารถฝึกซ้อมได้อย่างหนักตามปกติ จนกว่าจะถึง 2 วันก่อนถึงวันทำการแสดง และคืนก่อนวันแสดงให้นอนพักผ่อนอย่างเต็มที่ โดยในวันสุดท้ายก่อนทำการแสดงผู้วิจัยจะฝึกซ้อมการแก้เฉพาะจุดอีกเล็กน้อย และบรรเลงทั้งโปรแกรมเพียง 1 รอบ เท่านั้น และเมื่อถึงเช้าวันแสดงจะฝึกฝนนิ้วด้วยการไล่บันไดเสียง และซ้อมในส่วนที่มีการวิ่งโน้ตเร็วในอัตราจังหวะช้ามาก และจะไม่มีการบรรเลงทั้งโปรแกรม เพื่อระงับความตื่นเต้นและเก็บแรงไว้สำหรับการแสดงจริงอย่างดีที่สุด

การฝึกฝนทางร่างกาย ผู้วิจัยใช้การออกกำลังกายเพื่อช่วยสร้างความแข็งแกร่งของร่างกาย โดยการวิ่ง 40 นาที สัปดาห์ละ 3 ครั้ง เพราะการบรรเลงบทเพลงที่ต้องใช้กำลังต่อเนื่องที่มีความยาว 30-60 นาที บวกกับความกดดันและความตื่นเต้น ล้วนแล้วแต่เป็นการสูญเสียพลังงานอย่างรวดเร็ว หากผู้บรรเลงไม่มีความทนทานที่มากพอจะไม่สามารถบรรเลงบทเพลงได้มีประสิทธิภาพได้ตลอดการแสดงอย่างแน่นอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.6.6 การเตรียมการแต่งกาย

การเลือกเครื่องแต่งกายควรเลือกสวมใส่ชุดที่ไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง โดยคำนึงถึงการเคลื่อนไหวระหว่างการแสดง ควรเป็นชุดที่ใส่สบาย ไม่รัดหรือหลวมมากจนเกินไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นชุดราตรีแบบยาว และมีการแต่งหน้าและเก็บผมให้เรียบร้อย รองเท้าที่ใช้ในการแสดงไม่ควรเลือกรองเท้าที่มีส้นสูงมากจนเกินไป ควรใส่รองเท้าในการฝึกซ้อม เพื่อสร้างความคุ้นเคยในการเหยียบเพเดิล (Pedal) และการเดินเข้าออกเวที

3.6.7 การเตรียมตัวก่อนทำการแสดง

ก่อนทำการแสดงประมาณ 10 นาที ผู้วิจัยจะทำสมาธินั่งโดยการนั่งนิ่ง ๆ หายใจเข้า-ออกให้ลึก และงดการพูดจากับผู้อื่น เพื่อให้จิตใจนิ่งสงบและระงับความตื่นเต้นให้น้อยลงมากที่สุด พยายามคิดบรรยากาศของบทเพลง และที่สำคัญควรมีการดื่มน้ำอุ่นเล็กน้อยเพื่อสร้างความสดชื่นและควบคุมอุณหภูมิให้กับร่างกาย

สำหรับผู้วิจัยในฐานะนักเปียโนที่มีโอกาสได้ร่วมบรรเลงการแสดงคอนเสิร์ตในหลายครั้ง มีความเห็นว่า การมีโอกาสได้เรียนรู้และทำการแสดงในโอกาสต่าง ๆ ล้วนได้รับประสบการณ์ที่ต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับสิ่งแวดล้อม สถานที่ และสภาพจิตใจในขณะนั้น ซึ่งถือว่าเป็นการเรียนรู้ที่สำคัญของชีวิตนักดนตรี โดยการแสดงคอนเสิร์ตแต่ละครั้งสามารถสะท้อนทุกเรื่องราวมากมาย ทั้งในประสบการณ์ของผู้บรรเลง การเตรียมตัว หรือแม้กระทั่งความพร้อมในการแสดงผ่านมายังตัวโน้ตสู่ท่านผู้ชมที่สามารถรับรู้ได้ถึงกระบวนการต่าง ๆ ที่กว่าจะได้งานชิ้นนั้น ๆ ซึ่งเมื่อมองแล้วจะดูเหมือนมากกว่าแค่คำว่า “ดนตรี” แต่รวมไปถึงเทคนิคการบรรเลง และทุกอย่างที่เกิดขึ้นในวินาทีนั้น เพราะฉะนั้นนักดนตรีทุกคนควรมีการเตรียมตัวให้พร้อมในทุกด้านมาเป็นอย่างดี เพื่อให้ทุกครั้งที่ได้ทำการแสดงมีความสมบูรณ์ได้มากที่สุด

บทที่ 4
การตีความบทเพลง ลีลา และความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลง
(Interpretation, Musical Style and Creative Performance)

ในบทนี้ผู้วิจัยนำเสนอการตีความบทเพลงที่ผ่านการศึกษาจากศิลปินอ้างอิงทั้งในด้านการถ่ายทอดอารมณ์ และการวิเคราะห์บทเพลง ซึ่งได้อธิบายถึงการบรรเลงแนวทำนองสำคัญ และเทคนิคเปียโนที่พบในบทเพลง เช่น การประสานเสียง การใช้ความดังเบา และการควบคุมลักษณะเสียง เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกของบทเพลงได้อย่างสร้างสรรค์ และเป็นแนวทางให้ผู้ฟังได้เข้าใจภาพรวมของบทเพลงนั้นมากขึ้น

4.1 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, K.452 ประพันธ์โดย W.A. Mozart

4.1.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง

ศิลปินที่ผู้แสดงใช้อ้างอิง คือ การบันทึกเสียงจากวง Ensemble Villa Musica ในอัลบั้ม Mozart: Complete Quintets, Vol. 4 ปี ค.ศ.1986 บรรเลงโดย Alfred Brendel (Piano) Heinz Holliger (Oboe), Eduard Brunner (Clarinet), Hermann Baumann (Horn) และ Klaus Thunemann (Bassoon)

Ensemble Villa Musica มีชื่อย่อว่า EVM เป็นวงดนตรีที่มีชื่อเสียงที่มีผลงานในลักษณะการบรรเลงในลักษณะวง โดยได้รับการกล่าวขานและเป็นที่ยอมรับว่า เป็นวงดนตรีที่สามารถบรรเลงบทเพลงมาตรฐานได้อย่างมีคุณภาพ วงดนตรีนี้เริ่มก่อตั้งขึ้นเมื่อ ปี ค.ศ.1990 ประกอบไปด้วยสมาชิกนักดนตรีกว่า 20 คน โดยส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีที่จบการศึกษามาจากมหาวิทยาลัยดนตรีโดยตรง

Ensemble Villa Musica บรรเลงบทเพลงนี้ได้อย่างไพเราะ อ่อนหวาน เหมาะสมกับคุณลักษณะในการบรรเลงบทเพลงของโมสาร์ท ที่มีความขี้เล่น หยอกล้อกันไปมาระหว่างแนวเครื่องดนตรีแต่ละแนว อีกทั้งมีการสลับหน้าที่ในการทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักและแนวประกอบได้เป็นอย่างดี

สำหรับบทเพลงนี้มีทั้งหมด 3 ท่อน และท่อน Larghetto มีความแตกต่างทางอารมณ์จากท่อน Largo - Allegro moderato และ Allegretto อย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ เปลี่ยนจากอารมณ์

ขี้เล่นที่หยอกล้อกัน มาเป็นอารมณ์หวาน ๆ โดยส่วนใหญ่แนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงแนวประกอบให้กับกลุ่มเครื่องสายที่สลับกันบรรเลงทำนองหลัก และวง Ensemble Villa Musica สามารถบรรเลงได้อย่างน่าสนใจอีกเช่นเคย

4.1.2 การตีความของผู้วิจัย

ในการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ ผู้วิจัยได้นำการตีความทางด้านอารมณ์ และเทคนิคการบรรเลงจากวง Ensemble Villa Musica มาปรับใช้ตามความเหมาะสม และมีความแตกต่างกันในบางที่ เช่น ท่อนที่ Largo - Allegro moderato ในช่วงท้ายของบทเพลง ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีดึงจังหวะให้ช้าลงเล็กน้อย เพื่อเพิ่มให้บทเพลงมีเสน่ห์มากขึ้น ส่วนท่อนที่ Larghetto และ Allegretto ผู้วิจัยเลือกใช้รูปแบบการบรรเลงเช่นเดียวกับศิลปินอ้างอิงทั้งหมด เนื่องจากศิลปินอ้างอิงสามารถบรรเลงได้ดีเยี่ยมแล้วทั้งในด้านการตีความทางอารมณ์และรูปแบบการบรรเลง

4.2 Quintet for Piano and Winds in E-flat major, Op.16 ประพันธ์โดย L.v Beethoven

4.2.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง

ศิลปินที่ผู้วิจัยใช้อ้างอิง คือ การบันทึกเสียงจากบริษัทเอกชน NAXOS ณ โบสถ์ในเมืองบูดาเปสต์ ประเทศฮังการี เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม ค.ศ.1990 บรรเลงโดยนักดนตรีชาวฮังการี 5 คนนามว่า Janos Sebestyen (Piano), Joszef Kiss (Oboe), Bela Kovacs (Clarinet), Jeno Kevehazi (Frence horn), Jozsef Vajda (Bassoon)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในท่อน Grave - Allegro ma non troppo วงบรรเลงในอัตราจังหวะเร็วปานกลางที่แสดงถึงความสง่างาม โดยสามารถบรรเลงแนวทำนองหลัก และแนวประกอบได้อย่างชัดเจนทุกส่วน จึงทำให้บทเพลงมีความน่าติดตามได้ตลอด

ในท่อน Andante cantabile เริ่มต้นด้วยแนวเปียโนบรรเลงทำนองหลักที่ให้ความรู้สึกนุ่มนวลอ่อนหวาน แต่ในความคิดเห็นของผู้วิจัยรู้สึกว่า ในช่วงนี้แนวเปียโนที่ศิลปินอ้างอิงบรรเลงค่อนข้างมีความแข็งกระด้างเกินไป แต่หลังจากที่วงเครื่องเป่ารับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักแทน และแนวเปียโนผันมาเป็นแนวบรรเลงประกอบ วงเครื่องเป่าสามารถบรรเลงทำนองหลักได้ดีขึ้น และมีความอ่อนโยนมากขึ้น ทำให้แนวเปียโนบรรเลงสนับสนุนได้อย่างไพเราะมากขึ้น

ในท่อน Rondo: Allegro ma non troppo แนวเปียโนและวงเครื่องเป่าสามารถควบคุมเนื้อเสียงได้อย่างนุ่มนวล และไพเราะเป็นอย่างดี ทั้งในเรื่องสีสันของเสียง รวมถึงการล้อเลียนระหว่างแนวเปียโนและแนวเครื่องเป่า ทำให้บทเพลงท่อนนี้มีความรู้สึกที่สง่างาม และฟังดูไม่เกรี้ยวกราดจนเกินไป

4.2.2 การตีความของผู้วิจัย

ในการฝึกซ้อมท่อน Grave - Allegro ma non troppo และท่อน Rondo: Allegro ma non troppo ผู้วิจัยเลือกใช้ลักษณะเสียงเดียวกันกับการบรรเลงจากวงที่นำมาอ้างอิง เนื่องจากวงอ้างอิงสามารถบรรเลงเสียงถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างสนุกสนานและเหมาะสม โดยเฉพาะการล้อเลียนระหว่างแนวทำนองและแนวบรรเลงประกอบระหว่างวงเครื่องเป่าและแนวเปียโน แต่ในท่อน Andante cantabile ผู้วิจัยปรับให้แนวเปียโนบรรเลงช่วงขึ้นต้นให้มีความอ่อนหวานมากกว่าวงอ้างอิง โดยใส่เทคนิครูบาโตในบทเพลง เพื่อให้มีความอ่อนหวานมากขึ้น แต่ในส่วนอื่น ๆ ที่แนวเครื่องเป่าทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก และแนวเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบ ผู้วิจัยเลือกใช้รูปแบบตามวงอ้างอิง เนื่องจากวงอ้างอิงสามารถทำออกมาได้ดีและสมควรนำมาเป็นต้นแบบ

4.3 Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 ประพันธ์โดย J.S. Bach

4.3.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ศิลปินที่ผู้วิจัยใช้อ้างอิง คือ การบันทึกเสียงจากบริษัทเอกชน NAXOS ณ ห้องบันทึกเสียง Dentschland Radio เมืองโคโลญ ประเทศเยอรมนี เมื่อวันที่ 13-16 ตุลาคม ค.ศ.1996 บรรเลงโดยนักคีย์บอร์ด 4 คน นามว่า Christoph Anselm Noll, Roderick Shaw, Michael Behringer, Gerald Hambitzer และวงเครื่องสายจาก Cologne Chamber Orchestra

การบันทึกเสียงที่ผู้วิจัยนำมาเปรียบเทียบเป็นการบรรเลงโดยฮาร์ปซิคอร์ดร่วมกับวงเครื่องสาย ทั้งนี้เพื่อศึกษาลักษณะการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ด และการนำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงเปียโน ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การบรรเลงจากวงอ้างอิงมีลักษณะการล้อเลียนระหว่างแนวทำนองและเทคนิคในการบรรเลงที่ดี จึงนำมาเป็นลักษณะอ้างอิงเกือบทั้งหมด โดยเฉพาะ Allegro (ท่อนที่

1) และ Allegro (ท่อนที่ 3) ในเรื่องของอัตราจังหวะความเร็ว การทำดัง-เบา และการล้อเลียนระหว่างทำนองของวงเครื่องสายกับแนวฮาร์ปซิคอร์ด แต่ในท่อน Largo ผู้วิจัยใช้อัตราจังหวะที่ช้ากว่าบทเพลงอ้างอิง เพื่อให้มีอารมณ์ที่แตกต่างกันกับท่อน Allegro ของทั้งสองท่อน

4.3.2 การตีความของผู้วิจัย

ในการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ ผู้วิจัยให้นักดนตรีที่ร่วมบรรเลงฟังบทเพลงอ้างอิงเพื่อทำความเข้าใจการรับและส่งแนวทำนองระหว่างแนวเปียโนและแนวเครื่องสาย โดยให้มีทิศทางในการบรรเลงไปในลักษณะเดียวกัน รวมถึงการประยุกต์ใช้เทคนิคการบรรเลงและการพรมนิ้วจากฮาร์ปซิคอร์ดมาเป็นลักษณะการบรรเลงในแนวเปียโน ให้มีเสียงที่คล้ายคลึงกันมากที่สุด นอกจากนี้ในส่วนของเทคนิคการบรรเลง ผู้วิจัยนำแนวทางลักษณะการบรรเลงของวงอ้างอิงในท่อน Allegro ที่ 1 และ 3 มาเป็นต้นแบบเกือบทั้งหมด ยกเว้นท่อน Largo ที่ผู้วิจัยมีความคิดต้องการที่จะปรับอารมณ์ให้มีความเศร้ามากขึ้น จึงเลือกใช้การบรรเลงในอัตราจังหวะที่ช้าลงเพื่อให้เหมาะสมกับเครื่องหมายประจำกุญแจของบทเพลงที่เป็น A minor เป็นการเพิ่มสีสันของเสียงให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้น

4.4 Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 ประพันธ์โดย J.S. Bach

4.4.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศิลปินที่ผู้วิจัยใช้อ้างอิง คือ การบันทึกเสียงการแสดงสดโดยวงเครื่องสายที่รู้จักกันในนาม The English Concert (Trevor Pinnock) บรรเลงร่วมกับนักฮาร์ปซิคอร์ด 3 คน ได้แก่ Trevor Pinnock, Kenneth Gilbert และ Lars Ulrik Mortensen

วง The English Concert จะประกอบไปด้วยนักดนตรีประเภทเครื่องสายชนิดต่าง ๆ ประมาณ 3-4 คนที่มากไปด้วยประสบการณ์การบรรเลงในลักษณะวงเชมเบอร์ โดยส่วนใหญ่จะบรรเลงร่วมกับไวโอลินและฮาร์ปซิคอร์ด ซึ่งจะคัดเลือกบทเพลงจากยุคบาโรก โดยเฉพาะนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง นามว่า โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค

ในบทเพลงนี้ศิลปินอ้างอิงสามารถบรรเลงได้อย่างสนุกสนาน และพร้อมเพรียงกันเป็นอย่างดี โดยมีสิ่งที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก คือ การรับและส่งแนวสำคัญของแนวดนตรีที่สามารถบรรเลงได้อย่างชัดเจน และรวมถึงการสอดประสานของแนวฮาร์ปซิคอร์ด ที่สามารถนำเสนอพร้อมกันระหว่าง 3 แนวเสียงได้อย่างครบถ้วน

4.4.2 การตีความของผู้วิจัย

ในการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีเลือกผู้บรรเลงร่วม ที่มีพื้นฐานการบรรเลงบทเพลงของบาค เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจร่วมกันในการรับและส่งแนวสำคัญที่เกิดขึ้นระหว่างแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ รวมถึงการเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงให้ไปในทิศทางเดียวกัน โดยผู้วิจัยทำหน้าที่ค้นหาศิลปินอ้างอิงเพื่อเป็นตัวอย่างในการเปรียบเทียบ และวิเคราะห์แนวทางในการบรรเลงร่วมกันให้กับนักดนตรีทั้งวง

หลังจากที่ทุกคนได้รับฟังศิลปินอ้างอิง และมีความคิดเห็นตรงกันว่า ต้องการจะบรรเลงในลักษณะเดียวกันกับศิลปินอ้างอิงทั้งในด้านเทคนิคการบรรเลง และอัตราความเร็วของบทเพลง แต่ในส่วนท่อน Adagio ของบทเพลง ผู้วิจัยมีความเห็นให้ทุกคนเพิ่มอัตราความเร็วให้มากกว่าศิลปินอ้างอิงประมาณหนึ่ง เพื่อสร้างให้บทเพลงมีความรู้สึกราวกับการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า และไม่ให้เกิดความรู้สึกที่หยุดนิ่งจนเกินไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.5 Piano Quintet in E- flat major, Op.44 ประพันธ์โดย R. Schumann

4.5.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง

ศิลปินที่ผู้วิจัยใช้อ้างอิง คือ การบันทึกเสียงการแสดงสด ณ Webster Hall รัฐ New York ประเทศสหรัฐอเมริกา ในเดือนธันวาคม ค.ศ.1966 บรรเลงโดย Arthur Rubinstein (Piano), Arnold Steinhardt (Violin), John Dalley (Violin), Michael Tree (Viola) และ David Soyer (Cello)

Arthur Rubinstein (1887-1982) เป็นหนึ่งในนักเปียโนชาวโปแลนด์ (Poland) ที่มีชื่อเสียงมาก และได้รับการยกย่องเป็นหนึ่งในนักดนตรีที่ยิ่งใหญ่แห่งศตวรรษที่ 20 ผู้มีเทคนิคในการบรรเลงได้อย่างไพเราะ และมีผลงานจากการบันทึกเสียงอย่างมากมาย

ผู้วิจัยชื่นชอบการบรรเลงของ Rubinstein ทั้งในด้านอารมณ์และการใช้สีสันของเสียง จึงนำเทคนิครูบาโต มาประยุกต์ใช้ในหลายส่วนของบทเพลง รวมถึงการแสดงออกทางอารมณ์เพลงมาประยุกต์ใช้กับการบรรเลงในแนวเปียโน เนื่องจากผู้วิจัยเองก็มีหน้าที่บรรเลงในแนวเปียโนเช่นเดียวกัน

4.5.2 การตีความของผู้วิจัย

ในการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ ผู้วิจัยใช้ตัวอย่างจากศิลปินที่มีชื่อเสียง รวมถึงวงดนตรีต่าง ๆ ที่มีในผลงานการบันทึกเสียง เพื่อเลือกสรรคุณลักษณะที่โดดเด่นในส่วนที่ต่างกันของแต่ละศิลปินมาประยุกต์ใช้กับความเป็นตัวตนของผู้วิจัย โดยในบทเพลงนี้ผู้วิจัยเลือกผลงานการบันทึกเสียงจากการแสดงสด ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยนักเปียโน นามว่า อาร์เทอร์ รูบินสไตน์ (Arthur Rubinstein) เป็นผู้บรรเลงในแนวเปียโน

ผู้วิจัยเลือกใช้การเลียนแบบเสียง และลักษณะการเล่นตามแบบฉบับของ Rubinstein แต่จะมีการประสมประสานรูปแบบการเล่น รวมถึงการถ่ายทอดอารมณ์เพลงผ่านทางประสบการณ์ที่ผู้วิจัยได้ประสบพบมา เพื่อให้บทเพลงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้วิจัย แต่ยังคงอยู่ในมาตรฐานความถูกต้องตามแบบฉบับเดิม ทั้งนี้ ในส่วนของความเร็วจังหวะ ผู้วิจัยมีการปรับให้ท่อน Allegro brillante มีอัตราความเร็วที่มากกว่าศิลปินอ้างอิงเพียงเล็กน้อย เพื่อทำให้บทเพลงมีความสนุกสนานและเร้าใจมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.6 Dance of the Firefiles for Soprano Saxophone, Violin, Cello and Piano ประพันธ์โดย W. Premananda

4.6.1 การเปรียบเทียบกับศิลปินอ้างอิง

ศิลปินที่ผู้วิจัยใช้อ้างอิง คือ การบันทึกเสียงจากวง Washington State University ในอัลบั้ม Shadowplay: New Music for Oboe and English Horn บรรเลงโดย Mccarthy E. Keri Arksey (Oboe), Meredith (Violin), Borden Puth (Cello) และ Savage Jertrey (Piano) ซึ่งนักดนตรีทั้ง 4 คนนี้ ถือได้ว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านการบรรเลงบทเพลงในศตวรรษที่ 20 หรือที่เรียกว่าบทเพลงสมัยใหม่ เป็นนักดนตรีที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงลักษณะเทคนิคต่าง ๆ มาอย่างมากมาย

ศิลปินทั้ง 4 คนนี้สามารถนำเสนอทำนองสำคัญได้อย่างชัดเจน อีกทั้งมีความสามารถในการบรรเลงร่วมกันที่เข้ากันได้เป็นอย่างดี ในช่วงที่มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วในช่วงกลางบทเพลง แนวเปียโนสามารถควบคุมการเร่งความเร็ว และเป็นผู้นำในการเปลี่ยนอัตราความเร็วได้อย่างชัดเจน ทำให้ศิลปินที่เป็นผู้บรรเลงร่วมสามารถบรรเลงสอดคล้องตามได้อย่างง่ายดาย และในช่วงท้ายของบทเพลงมีการนำแนวทำนองที่สำคัญหลายแนวมานำเสนอพร้อม ๆ กัน ศิลปินนำเสนอทำนองทั้งหมดได้ชัดเจนครบทุกทำนองอย่างพร้อมเพรียงกัน ทำให้ผู้ฟังไม่รู้สึกสับสนในการนำเสนอบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.6.2 การตีความของผู้วิจัย

จากการที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาการนำเสนอทำนองในแต่ละแนวเสียง และการบรรเลงร่วมกันของแนวเครื่องดนตรีจากนักดนตรีผู้มีชื่อเสียง McCarthy E. Keri Arksey, Meredith Arksey, Borden Puth และ Savage Jertrey เป็นครั้งแรกที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสศึกษาการบรรเลงร่วมกันของเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน นับเป็นการเปิดประสบการณ์ใหม่ให้กับผู้วิจัยในการเรียนรู้การผสมวงในลักษณะที่ต่างไปจากเดิม ซึ่งไม่คาดคิดว่าจะสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างลงตัว และทำให้บทเพลงมีสีสันที่แตกต่างไปจากเดิม

ในการศึกษาการอ้างอิงนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีเปิดฟังซ้ำ ๆ เพื่อทำความรู้จักกับสีสันของเสียงที่ไม่เคยได้ยินมาก่อนอยู่หลายครั้ง อีกทั้งต้องทำความเข้าใจในการแสดงอารมณ์ความรู้สึกของศิลปิน

เพื่อให้เข้าถึงบทเพลงนี้เป็นอย่างดี และสามารถที่จะสร้างสรรค์บทเพลงในรูปแบบของผู้วิจัยได้โดยมีตัวอย่าง ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1: ในหลาย ๆ ช่วงที่มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วระหว่างบทเพลง ผู้วิจัยในฐานะผู้บรรเลงในแนวเปียโน เลือกใช้การเน้นการเร่งอัตราจังหวะในช่วงต้นของบทเพลง เพื่อสร้างทิศทางความเร็วให้ศิลปินผู้บรรเลงร่วมสามารถตามทำนองได้อย่างเข้าใจ ซึ่งเป็นวิธีเดียวกันกับวิธีที่ศิลปินอ้างอิงเลือกใช้

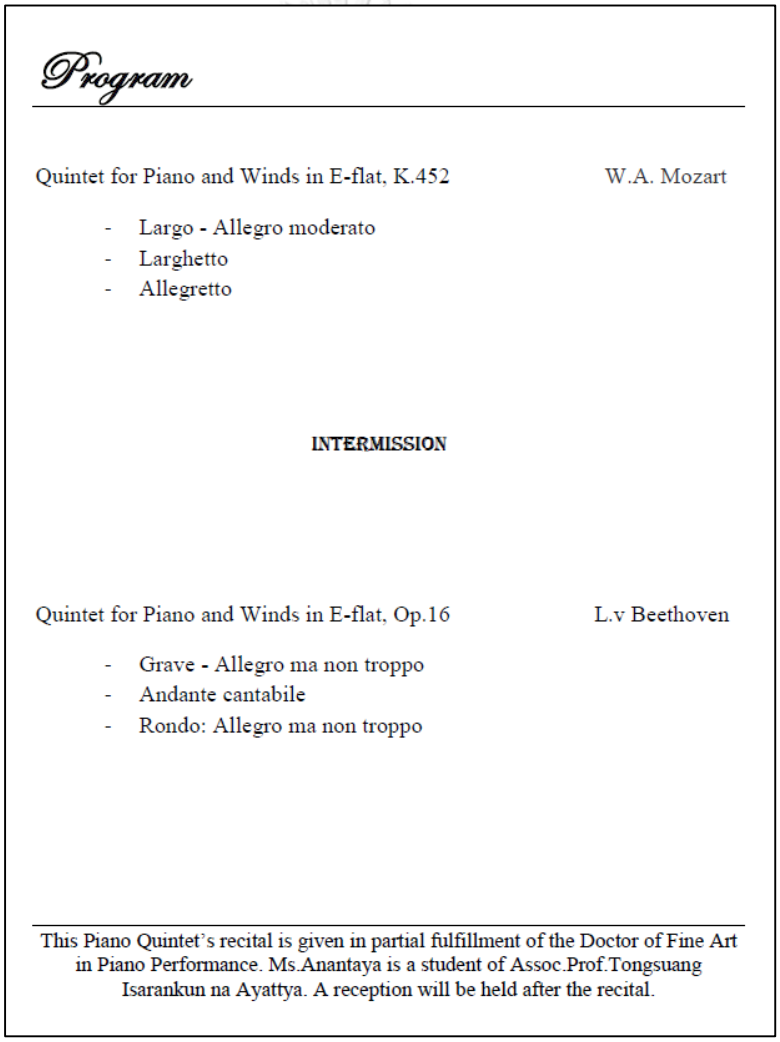
ตัวอย่างที่ 2: ในช่วงท้ายเป็นการนำเสนอทำนองหลักซ้อนกันในทุกแนวเครื่องดนตรี ผู้วิจัย ใช้วิธีการให้แต่ละเครื่องดนตรี แยกบรรเลงเฉพาะช่วงที่เป็นทำนองสำคัญของตนเอง เพื่อที่จะให้ผู้บรรเลงได้ยินในส่วนทำนองสำคัญที่สอดประสานไปมา และเมื่อถึงช่วงที่เครื่องดนตรีนั้น ๆ บรรเลงทำนองสำคัญจะต้องบรรเลงให้ดังขึ้นกว่าแนวเครื่องดนตรีอื่น เพื่อนำเสนอแนวทำนองหลักร่วมกับการทับซ้อนกับแนวทำนองรองได้อย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
ผลตอบสนองในงานวิจัย
(Academic feedback, concert reviews)

5.1 การแสดงเปียโนครั้งที่ 1 Doctoral Music Performance: Piano and Woodwinds Chamber Recital

5.1.1 รายการแสดงเปียโน



Program

Quintet for Piano and Winds in E-flat, K.452 — W.A. Mozart

- Largo - Allegro moderato
- Larghetto
- Allegretto

INTERMISSION

Quintet for Piano and Winds in E-flat, Op.16 — L.v Beethoven

- Grave - Allegro ma non troppo
- Andante cantabile
- Rondo: Allegro ma non troppo

This Piano Quintet's recital is given in partial fulfillment of the Doctor of Fine Art in Piano Performance. Ms.Anantaya is a student of Assoc.Prof.Tongsuang Isarankun na Ayattya. A reception will be held after the recital.

ภาพที่ 5.1 รายการแสดงเปียโน ครั้งที่ 1

5.1.2 วันเวลาและสถานที่แสดง

Doctoral Chamber Recital: Piano and Woodwinds Chamber Recital ทำการแสดงเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2560 ณ Tongsuang's Recital Hall เวลา 18.00 น. การแสดงคอนเสิร์ตใช้เวลาทำการแสดงทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง (ไม่รวมเวลาพักครึ่งการแสดง 10 นาที) ซึ่งทำการแสดงโดยคอนเสิร์ตแกรนด์เปียโน Bösendorfer Imperial Concert Grand Piano

5.1.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต

Doctoral Chamber Recital: Piano and Woodwinds Chamber Recital แบ่งการแสดงออกเป็นสองช่วงการแสดง แสดงช่วงละ 30 นาที ใช้เวลาทำการแสดงรวมทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง และมีเวลาพักครึ่งการแสดง 10 นาที บทเพลงที่ใช้ทำการแสดงเป็นบทเพลงสำหรับกลุ่มเครื่องดนตรี ประกอบไปด้วย เปียโน โอโบ คลาริเน็ท บาสซูน และฮอร์น

5.1.4 การเตรียมพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต

ก่อนทำการแสดงในวันคอนเสิร์ต ผู้วิจัยได้จัดทำการแสดงในรูปแบบเดี่ยวจนสามารถเข้าใจบทเพลงได้เป็นอย่างดี ทั้งในเรื่องคิวการเข้าออกระหว่างการรับ-ส่งของเครื่องดนตรีภายในวง ความเข้าใจในส่วนโครงสร้างบทเพลง และความเข้าใจในการสร้างสีสันของเสียง อีกทั้งมีการซ้อมรวมทั้งวงเพื่อความราบรื่นในการบรรเลงและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในการบรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.5 การประชาสัมพันธ์

ผู้วิจัยจัดทำโปสเตอร์เพื่อประชาสัมพันธ์คอนเสิร์ต Doctoral Chamber Recital: Piano and Woodwinds Chamber Recital และนำไปแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ Tongsuang's Recital Hall ภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (สาขาซีคอนสแควร์) โรงเรียนดนตรีดีมาส โรงเรียนดนตรีจุไรรัตน์ และทำการประชาสัมพันธ์คอนเสิร์ตผ่านทางสื่อสังคมออนไลน์ โดยมีการจัดทำรูปเล่มสูจิบัตรคอนเสิร์ตจำนวน 70 เล่ม ภายในสูจิบัตรแสดงรายการแสดงคอนเสิร์ต และเนื้อหาที่เป็นสาระสำคัญของบทเพลงที่ใช้ในการแสดง โดยให้ความรู้ทางด้านประวัติ

นักประพันธ์ ประวัติศาสตร์ด้านการประพันธ์ และเกร็ดความรู้ต่าง ๆ เพื่อให้ผู้เข้าฟังสามารถรับฟังการแสดงได้อย่างเข้าใจมากยิ่งขึ้น

และมีการจัดทำบัตรเชิญเพื่อเรียนเชิญคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทั้ง 4 ท่าน ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา รองศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ และกรรมการภายนอกคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ อาจารย์ประจำภาควิชามนุษยศาสตร์ สาขาดนตรี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

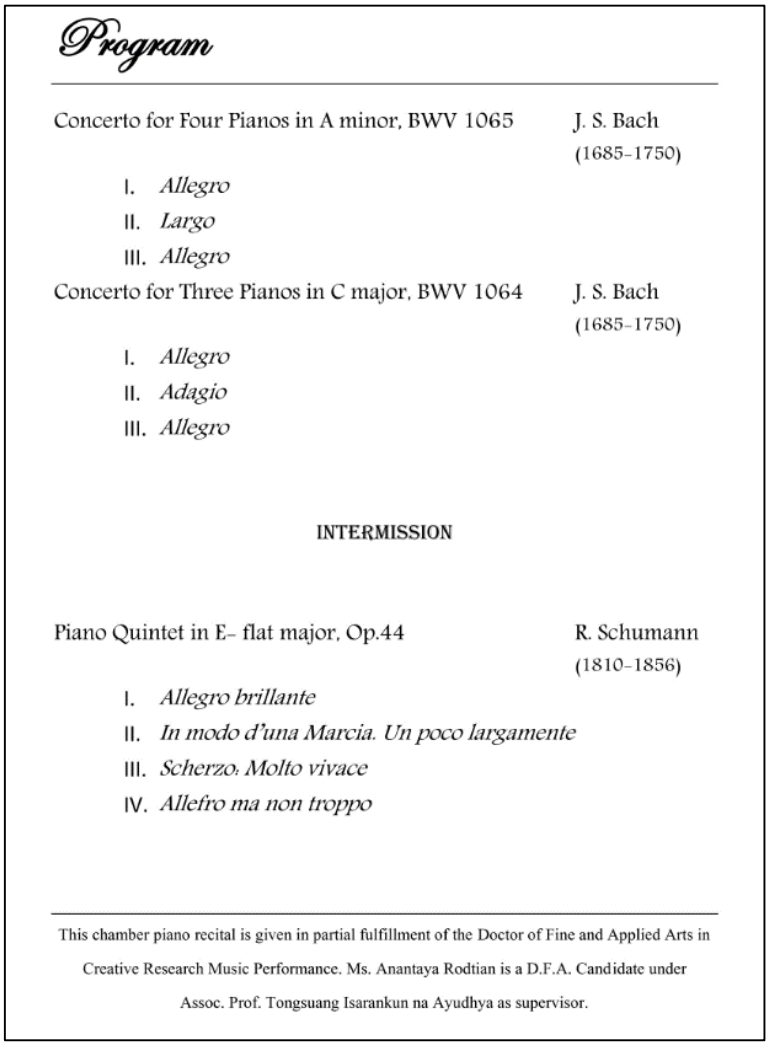
5.1.6 ผลการตอบรับ

การแสดงคอนเสิร์ตได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี มีผู้สนใจเข้าร่วมชมการแสดงคอนเสิร์ตมากมาย ประกอบไปด้วยอาจารย์ดนตรีผู้ทรงคุณวุฒิ นักเรียน นักเปียโน และนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ วิชาเอกดนตรี เอกเปียโน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งได้รับคำชื่นชมและคำแนะนำอย่างมากมายจากผู้ชมรวมถึงคณะกรรมการทั้งในและนอกมหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 การแสดงเปียโนครั้งที่ 2 Doctoral Music Performance: Pianos and Strings Chamber Recital

5.2.1 รายการแสดงเปียโน



Program

Concerto for Four Pianos in A minor, BWV 1065 — J. S. Bach (1685–1750)

I. *Allegro*
II. *Largo*
III. *Allegro*

Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064 — J. S. Bach (1685–1750)

I. *Allegro*
II. *Adagio*
III. *Allegro*

INTERMISSION

Piano Quintet in E- flat major, Op.44 — R. Schumann (1810–1856)

I. *Allegro brillante*
II. *In modo d'una Marcia. Un poco largamente*
III. *Scherzo: Molto vivace*
IV. *Allefro ma non troppo*

This chamber piano recital is given in partial fulfillment of the Doctor of Fine and Applied Arts in Creative Research Music Performance. Ms. Anantaya Rodtian is a D.F.A. Candidate under Assoc. Prof. Tongsuang Isarankun na Ayudhya as supervisor.

ภาพที่ 5.2 รายการแสดงเปียโน ครั้งที่ 2

5.2.2 วันเวลาและสถานที่แสดง

Doctoral Chamber Recital: Pianos and Strings Chamber Recital ทำการแสดงเมื่อวันพุธที่ 24 มีนาคม พ.ศ. 2561 ณ Tongsuang's Concert Salon and Gallery เวลา 18.00 น. การแสดงคอนเสิร์ตใช้เวลาทำการแสดงทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง (ไม่รวมเวลาพักครึ่งการแสดง 15 นาที) ซึ่งทำการแสดงโดยคอนเสิร์ตแกรนด์เปียโน Bösendorfer Imperial Concert Grand Piano

5.2.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต

Doctoral Chamber Recital: Pianos and Strings Chamber Recital แบ่งการแสงออกเป็นสองช่วงการแสดง แสดงช่วงละ 30 นาที ใช้เวลาทำการแสดงรวมทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง และเวลาพักครึ่งการแสดง 15 นาที บทเพลงที่ใช้ทำการแสดงเป็นบทเพลงสำหรับกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบไปด้วย เปียโน 4 เครื่อง, ไวโอลิน 2 เครื่อง, วิโอลา และเชลโล

5.2.4 การเตรียมพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต

ก่อนทำการแสดงในวันคอนเสิร์ต ผู้วิจัยได้จัดทำการแสดงในรูปแบบเดี่ยวจนสามารถเข้าใจบทเพลงได้เป็นอย่างดี ทั้งในเรื่องคิว การเข้าออกระหว่างการรับ-ส่งของเครื่องดนตรีภายในวง ความเข้าใจในส่วนโครงสร้างบทเพลง และความเข้าใจในการสร้างสีสันของเสียง อีกทั้งมีการซ้อมรวมทั้งวงเพื่อความราบรื่นในการบรรเลงและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในการบรรเลง โดยการฝึกซ้อมรวมวงต้องแบ่งออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ เนื่องจากบทเพลงแต่บทเพลงใช้เครื่องดนตรีและนักดนตรีในการบรรเลงที่ค่อนข้างแตกต่างกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทเพลงที่ 1 ประกอบไปด้วย เปียโน 1 เปียโน 2 เปียโน 3 เปียโน 4 ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 วิโอลา และเชลโล ซึ่งการฝึกซ้อมต้องแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ คือ 1. การฝึกซ้อมเฉพาะกลุ่มเปียโน 4 เครื่อง 2. ฝึกซ้อมร่วมกันทั้งวงโดยมีกลุ่มเปียโน 4 เครื่องและวงเครื่องสาย

บทเพลงที่ 2 ประกอบไปด้วย เปียโน 1 เปียโน 2 เปียโน 3 ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 วิโอลา และเชลโล ซึ่งการฝึกซ้อมต้องแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ คือ 1. การฝึกซ้อมเฉพาะกลุ่มเปียโน 3 เครื่อง 2. ฝึกซ้อมร่วมกันทั้งวงโดยมีกลุ่มเปียโน 3 เครื่องและวงเครื่องสาย

บทเพลงที่ 3 ประกอบไปด้วย เปียโน ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 วิโอลา และเชลโล ซึ่งการฝึกซ้อมต้องแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ คือ 1. การฝึกเดี่ยวเฉพาะเปียโน 2. ฝึกซ้อมร่วมกันทั้งวง

5.2.5 การประชาสัมพันธ์

ผู้วิจัยจัดทำโปสเตอร์เพื่อประชาสัมพันธ์คอนเสิร์ต Doctoral Chamber Recital: Pianos and Strings Chamber Recital และนำไปแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ Tongsuang's Concert Salon and Gallery, Tongsuang's Recital Hall, ภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (สาขาซีคอนสแควร์) โรงเรียนดนตรีดีมาส โรงเรียนดนตรีจุไรรัตน์ และทำการประชาสัมพันธ์คอนเสิร์ตผ่านทางสื่อสังคมออนไลน์ โดยมีการจัดทำรูปเล่มสูจิบัตรคอนเสิร์ตจำนวน 70 เล่ม โดยภายในสูจิบัตรจะแสดงรายการแสดงคอนเสิร์ต และเนื้อหาที่เป็นสาระสำคัญของบทเพลงที่ใช้ในการแสดง โดยให้ความรู้ทางด้านประวัตินักประพันธ์ ประวัติศาสตร์ด้านการประพันธ์ และเกร็ดความรู้ต่าง ๆ เพื่อให้ผู้เข้าฟังสามารถรับฟังการแสดงได้อย่างเข้าใจมากยิ่งขึ้น

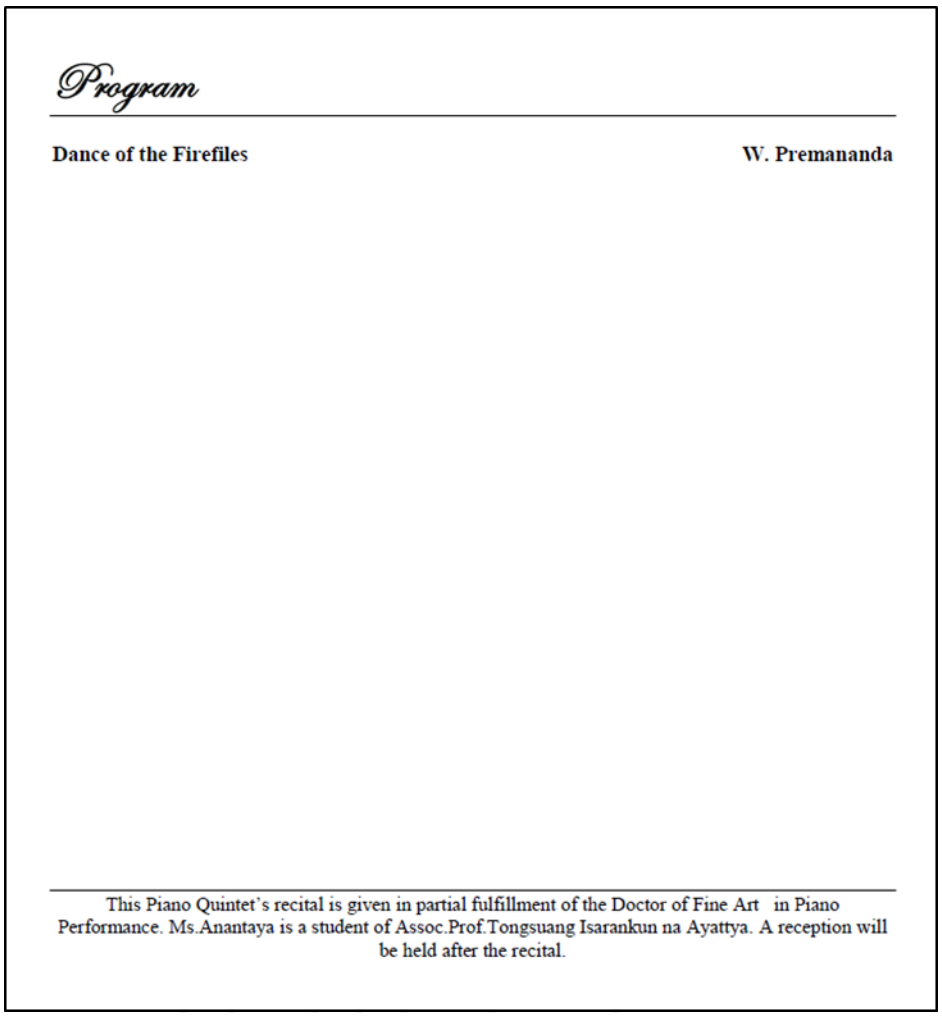
และมีการจัดทำบัตรเชิญเพื่อเชิญให้กับคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทั้ง 4 ท่าน ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รองศาสตราจารย์ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา รองศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ และกรรมการภายนอกคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ อาจารย์ประจำภาควิชามนุษยศาสตร์ สาขาดนตรี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

5.2.6 ผลการตอบรับ

การแสดงคอนเสิร์ตได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี มีผู้สนใจเข้าร่วมชมการแสดงคอนเสิร์ตมากมาย ประกอบไปด้วยอาจารย์ดนตรีผู้ทรงคุณวุฒิ นักเรียน นักเปียโน และนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ วิชาเอกดนตรีเอกเปียโน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งได้รับคำชื่นชมและคำแนะนำจากผู้ชม รวมถึงคณะกรรมการทั้งในและนอกมหาวิทยาลัย

5.3 การแสดงเปียโนครั้งที่ 3 Doctoral Music Performance: Piano Chamber Recital

5.3.1 รายการแสดงเปียโน



Program

Dance of the Firefiles **W. Premananda**

This Piano Quintet's recital is given in partial fulfillment of the Doctor of Fine Art in Piano Performance. Ms.Anantaya is a student of Assoc.Prof.Tongsuang Isarankun na Ayattya. A reception will be held after the recital.

ภาพที่ 5.3 รายการแสดงเปียโน ครั้งที่ 3

5.3.2 วันเวลาและสถานที่แสดง

Doctoral Chamber Recital: Piano Chamber Recital ทำการแสดงเมื่อวันศุกร์ที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561 ณ Center for Transformative Learning (CTL) Radke Fine Arts Theatre, *University of Central Oklahoma* เวลา 14.00 น. การแสดงคอนเสิร์ตใช้เวลาทำการแสดงทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง (ไม่รวมเวลาพักครึ่งการแสดง 15 นาที) ซึ่งทำการแสดงโดยคอนเสิร์ตแกรนด์เปียโน Steinway & Sons

5.3.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต

Doctoral Chamber Recital: Piano Chamber Recital แบ่งการแสดงออกเป็นสองช่วงการแสดง แสดงช่วงละ 30 นาที ใช้เวลาทำการแสดงรวมทั้งสิ้น 1 ชั่วโมงและเวลาพักครึ่งการแสดง 15 นาที บทเพลงที่ใช้ทำการแสดงเป็นบทเพลงสำหรับกลุ่มเครื่องดนตรี ประกอบไปด้วย เปียโน โอโบ และเชลโล

5.3.4 การเตรียมพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต

ก่อนทำการแสดงในวันคอนเสิร์ต ผู้วิจัยได้จัดทำการแสดงในรูปแบบเดี่ยวจนสามารถเข้าใจบทเพลงได้เป็นอย่างดี ทั้งในเรื่องคิว การเข้าออกระหว่างการรับ-ส่งของเครื่องดนตรีภายในวง ความเข้าใจในส่วนโครงสร้างบทเพลง และความเข้าใจในการสร้างสีสันของเสียง อีกทั้งมีการซ้อมรวมทั้งวงเพื่อความราบรื่นในการบรรเลงและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในการบรรเลง

5.3.5 การประชาสัมพันธ์

ผู้วิจัยจัดทำโปสเตอร์เพื่อประชาสัมพันธ์คอนเสิร์ต Doctoral Chamber Recital: Piano Chamber Recital และนำไปแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ *University of Central Oklahoma* (*Oklahoma*, USA), Tongsuang’s Concert Salon and Gallery, Tongsuang’s Recital Hall, ภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (สาขาซีคอนสแควร์) โรงเรียนดนตรีดีมาส โรงเรียนดนตรีจุไรรัตน์ และทำการประชาสัมพันธ์คอนเสิร์ตผ่านทางสื่อสังคมออนไลน์ โดยมีการจัดทำรูปเล่มสูจิบัตรคอนเสิร์ตจำนวน 70 เล่ม โดยภายในสูจิบัตรจะแสดงรายการแสดงคอนเสิร์ต และเนื้อหาที่เป็นสาระสำคัญของบทเพลงที่ใช้ในการแสดง โดยให้ความรู้ทางด้านประวัตินักประพันธ์, ประวัติศาสตร์ด้านการประพันธ์ และเกร็ดความรู้ต่าง ๆ เพื่อให้ผู้เข้าฟังสามารถรับฟังการแสดงได้อย่างเข้าใจมากยิ่งขึ้น

และมีการจัดทำบัตรเชิญเพื่อเชิญให้กับคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทั้ง 4 ท่าน ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา รองศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

และกรรมการภายนอกคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาฯ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ อาจารย์ประจำภาควิชามนุษยศาสตร์ สาขาดนตรี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และคณะอาจารย์จาก *University of Central Oklahoma*

5.3.6 ผลการตอบรับ

การแสดงคอนเสิร์ตในครั้งนี้ผู้วิจัยได้เดินทางไปแสดงผลงานคอนเสิร์ต Doctoral Chamber Recital ณ *University of Central Oklahoma (Oklahoma,* USA) มีผู้ให้ความสนใจเข้ารับชมการแสดงคอนเสิร์ตเป็นอย่างมาก จากคณาจารย์ นักศึกษาดนตรีจากมหาวิทยาลัย *University of Central Oklahoma* อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และบุคคลภายนอกเข้าร่วมชมคอนเสิร์ต ซึ่งได้รับผลการตอบรับเป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. *สังคีตนิยมว่าด้วย : ดนตรีตะวันตก.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

คมสันต์ วงศ์วรรณ์. *ดนตรีตะวันตก.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก.* พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

ทวี มุขธระโกษา และสมชัย หงส์ทองคำ. *นักดนตรีเอกของโลก*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บำรุงสาส์น, 2529.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551ก.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551ข.

ไพบูลย์ กิจสวัสดิ์. *คีตกวีปรัชญาเมธีแห่งภาษาสากล*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เอ็ท, 2535.

ราชบัณฑิตยสถาน. *ศัพท์ดนตรีสากล.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อรุณการพิมพ์, 2545.

ศศี พงศ์สรายุทธ. *ดนตรีตะวันตก : ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ภาษาต่างประเทศ

Allan Kozinn. 20th-Century Flashbacks: Barrelhouse and a Conn-O-Sax. *The New York Times*, June 28, 2012. https://www.nytimes.com/2012/06/29/arts/music/manhattan-chamber-orchestra-at-symphony-space.html?fbclid=IwAR0xKpWZPb-

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ZPT_25U4h0t_dIB5Jnn4Wr2uSv-Rr45E2Eu1Masyi-P0anBA (Accessed November 9, 2018)

Baroque Music Library. BACH 706. (n.d.). https://www.baroquemusic.org/706Web.html (Accessed November 9, 2018)

Haydn Seek. The Music part 2 - String Quartets to Match. May 01, 2014. https://haydnseek.typepad.com/my-blog (Accessed November 9, 2018)

Johann Sebastian Bach. *Complete Concerto for Two or More Harpsichord in Full Score*. Dover Publication, Inc.: New York, 1992.

Ludwig van Beethoven, *Quintet in Eb major, Opus 16 For Piano, Oboe, Clarinet, Horn and Bassoon*. International Music Company: New York, 1951.

National Portrait Gallery. NPG 1556; 'The Music Party'. *people & portraits*. (n.d.). https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00125/The-Music-Party (Accessed November 9, 2018)

Robert Schumann. *Piano Quintet in E-Flat major For Piano, Two Violins, Viola and Violoncello.* G. Schirmer, Inc.: New York, 1942.

Wolfgang Amadeus Mozart. *Quintet in E-Flat major, K.452 For Piano, Oboe, Clarinet, Horn and Bassoon*. International Music Company: New York, 1951.

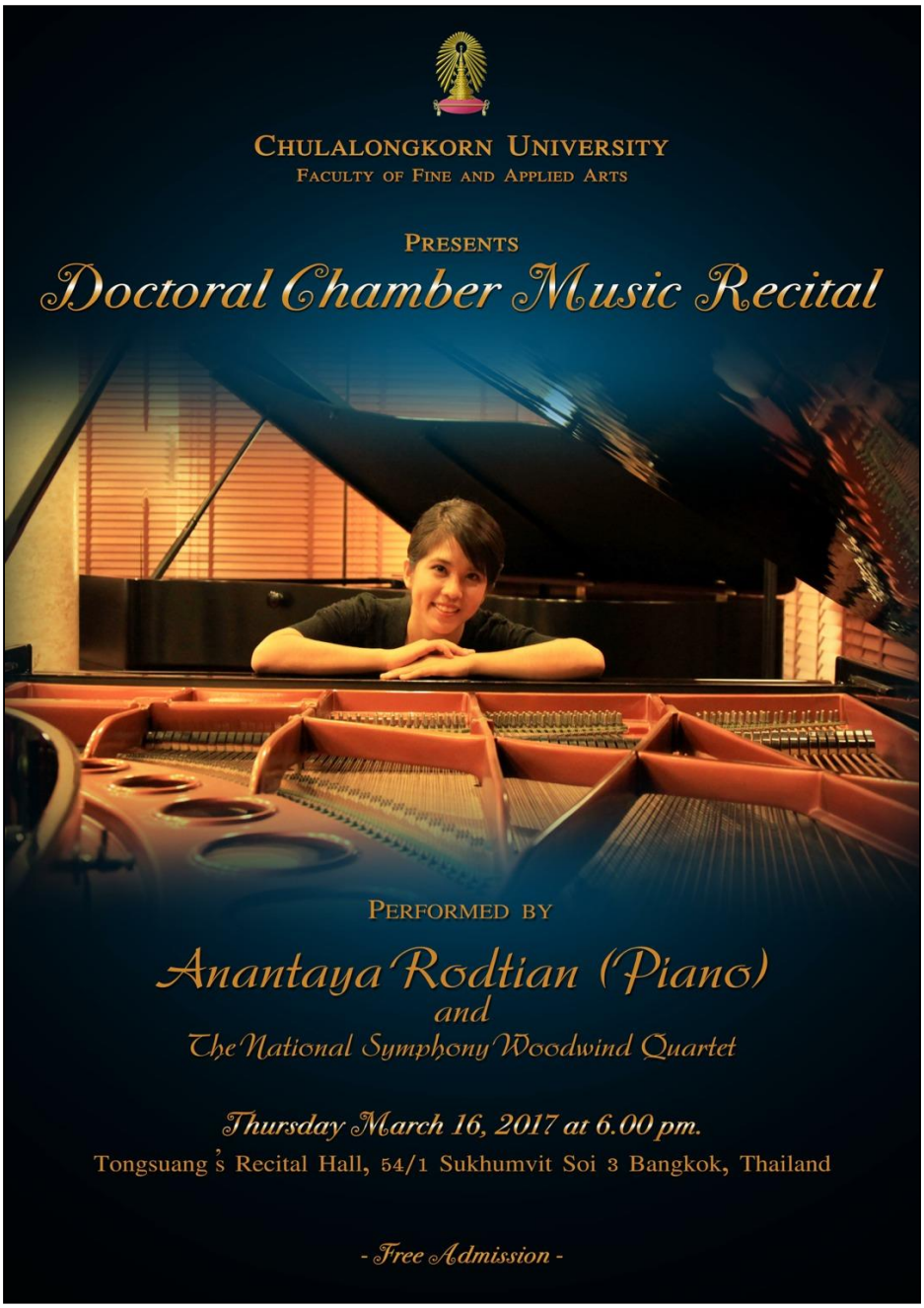
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

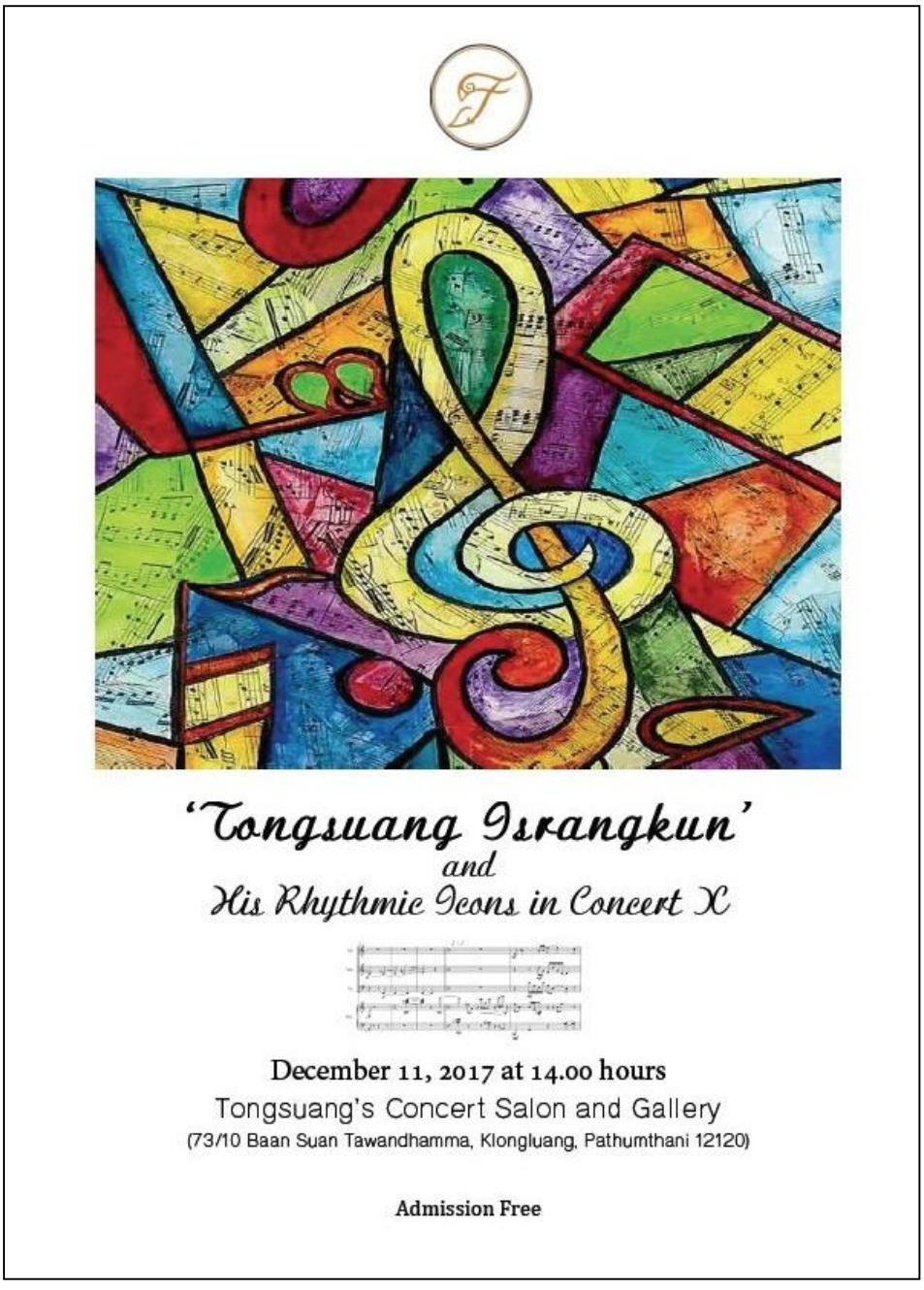
การแสดงคอนเสิร์ต: วันพฤหัสบดีที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2560

“Doctoral Music Performance: Piano and Woodwinds Chamber Recital”



การแสดงคอนเสิร์ต: วันจันทร์ที่ 11 ธันวาคม พ.ศ. 2560

“Tongsuang Israngkun and His Rhythmic Icon in Concert X”



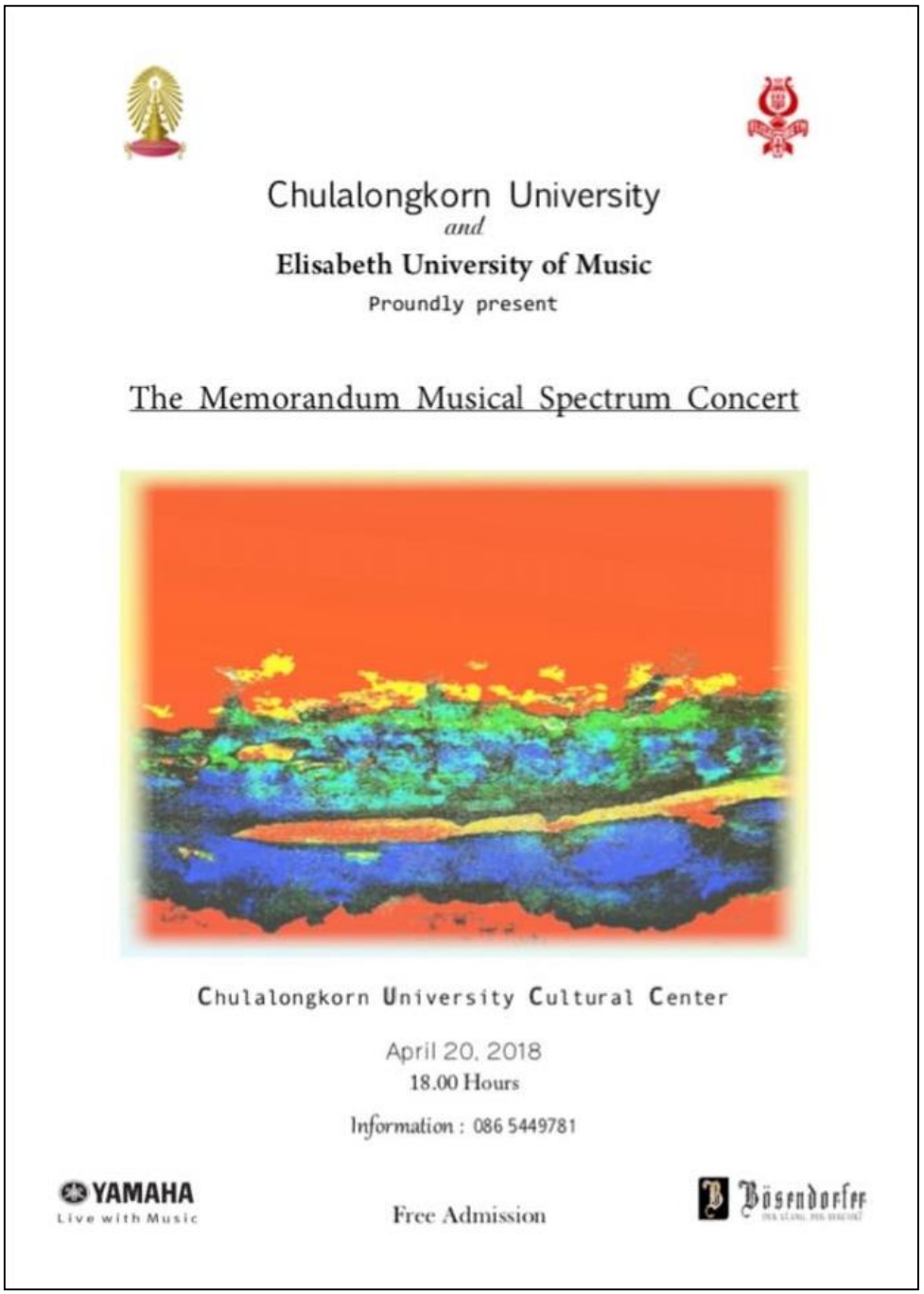
การแสดงคอนเสิร์ต: วันพุธที่ 24 มกราคม พ.ศ. 2561

“Doctoral Music Performance: Pianos and Strings Chamber Recital”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

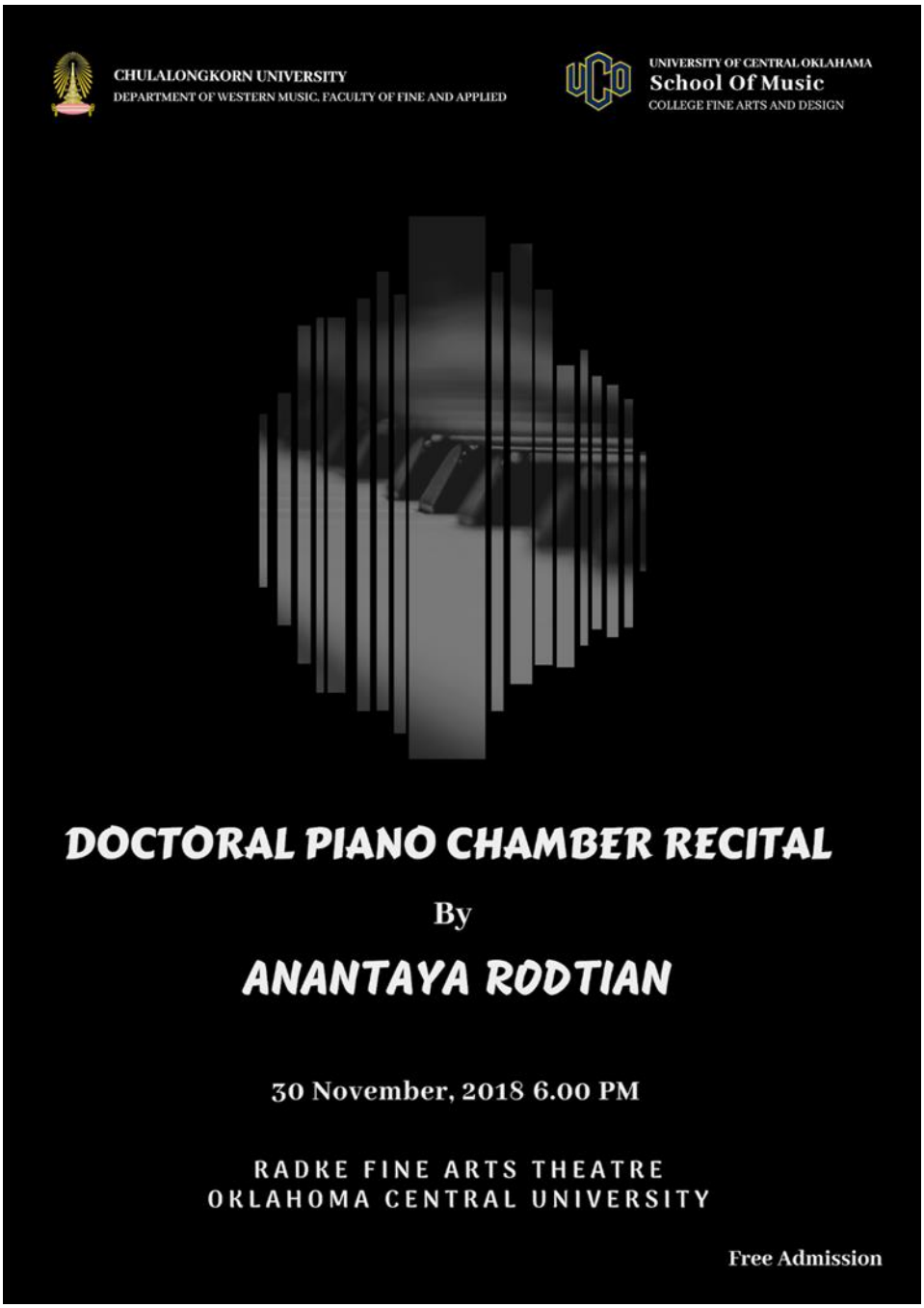
การแสดงคอนเสิร์ต: วันศุกร์ที่ 20 เมษายน พ.ศ. 2561

“The Memorandum Musical Spectrum Concert”



การแสดงคอนเสิร์ต: วันศุกร์ที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561

“Doctoral Music Performance: Piano Chamber Recital”



ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นางสาวอนันตญา รอดเทียน
วัน เดือน ปี เกิด	12 เมษายน 2534
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	- ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย - ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (การแสดงดนตรี) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย - ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต (การแสดงดนตรี) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	3609/1 ซ. สุดประเสริฐ 4 แขวงบางโคล่ เขตบางคอแหลม กทม. 10120
ผลงานตีพิมพ์	อนันตญา รอดเทียน. (2559). "การแสดงเปียโนโดยอนันตญา รอดเทียน". วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2(2): 20-25.
รางวัลที่ได้รับ	- รางวัลนักเรียนสูตรเตรียมอุดมดนตรีคะแนนยอดเยี่ยม ประจำปีการศึกษา 2551 จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล - รางวัลคะแนนสูงอันดับ 2 ของประเทศไทยในปี 2009 จากการสอบ Music Associate Diplomas (ATCL) Recital in Piano, Trinity Guildhall, London - รางวัลรองชนะเลิศการแข่งขัน YAMAHA THAILAND MUSIC FESTIVAL 2001-2002 - รางวัลชนะเลิศการแข่งขัน YAMAHA THAILAND MUSIC FESTIVAL 2000

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University