การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย โจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย

นายโจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MASTER PIANO RECITAL BY JOSEPH WONGPICHEDCHAI

Mr. Joseph Wongpichedchai

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย โจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย
โดย	นายโจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย : การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย โจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย. (MASTER PIANO RECITAL BY JOSEPH WONGPICHEDCHAI) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อศึกษาแนวทางการฝึกซ้อม ค้นคว้าข้อมูล และวิเคราะห์บทเพลง เพื่อวิเคราะห์ตีความบทเพลงและนำเสนอการบรรเลงเปียโน รวมไปถึงการศึกษาเกี่ยวกับชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง ความเป็นมาและแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลง เพื่อเพิ่มความเข้าใจในบทเพลง ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการสื่อสารและถ่ายทอดบทเพลงไปยังผู้ฟังให้ตรงตามสิ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการ

ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงทั้งหมด 8 บท ได้แก่ (1) *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (2) *Sonata in C major, Op.53 "Waldstein"* ประพันธ์โดยเบโทเฟน (3) *Reverie* ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี (4) *The Engulfed Cathedral* ประพันธ์โดยเดอบุสซี (5) *Pavane for a Dead Princess* ประพันธ์โดยโมริส ราเวล (6) *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ประพันธ์โดยเซอร์เก รัคมานินอฟ (7) *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ประพันธ์โดยรัคมานินอฟ และ (8) *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ประพันธ์โดยรัคมานินอฟ

การแสดงในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2563 เวลา 13.00 ณ Tongsuang's Recital Hall ถนนสุขุมวิทซอย 3 การแสดงใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง 17 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2563 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6280011135 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORD: Piano Recital, Piano Performance, Performance Practice

Joseph Wongpichedchai : MASTER PIANO RECITAL BY JOSEPH WONGPICHEDCHAI. Advisor: Assoc. Prof. Panjai Chulapan, D.F.A.

The purpose of this piano recital is to study the practicing guideline, research and analyze selected compositions in order to interpret and perform a piano recital. The research also includes study of lives of composers and their inspirations in order to reach a deeper understanding of the repertoires. Those cited are extremely significant for a musician to exact communication the music to the audience according to the composer's purpose.

Eight selected piano compositions are (1) *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* by Ludwig van Beethoven (2) *Sonata in C major, Op.53 "Waldstein"* by Beethoven (3) *Reverie* by Claude Debussy (4) *The Engulfed Cathedral* by Debussy (5) *Pavane for a Dead Princess* by Maurice Ravel (6) *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* by Sergei Rachmaninoff (7) *Prelude in B minor, Op.32 No.10* by Rachmaninoff and (8) *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* by Rachmaninoff

This piano recital took place on December, Monday 7, 2020, 1.00 pm. at Tongsuang's Piano Recital Hall, Sukhumvit soi 3. The total duration of the performance is approximately 1 hour 17 minutes

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Western Music Student's Signature .....

Academic Year: 2020 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ ขอขอบคุณบิดา มารดา ครอบครัวที่สนับสนุนทุนทรัพย์ในการเรียนและในการซื้อเปียโนเพื่อมีเครื่องดนตรีสำหรับการซ้อม ขอบคุณที่ช่วยกันฝ่าฟันอุปสรรคต่าง ๆ ซึ่งเป็นกำลังสำคัญในการแสดงและศึกษาในระดับมหาบัณฑิต ขอกราบขอบพระคุณ ศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ที่เข้าใจ อดทน ทุ่มเทแรงกายและแรงใจในการสอนข้าพเจ้ามาโดยตลอด เริ่มตั้งแต่วันที่ก้าวเข้ามาสู่จุฬาในระดับชั้นปริญญาโท ขอขอบพระคุณ รศ.ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ ที่ให้ข้อคิด คำแนะนำที่ดีในการทำเรื่องยากให้เป็นเรื่องง่ายและอดทนกับคำถามมากมายของข้าพเจ้าที่ถามเสมอมา ขอขอบคุณ รศ.ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ และอาจารย์ทุกท่านที่ให้วิชาความรู้และคำแนะนำมากมายแก่ข้าพเจ้าเป็นอย่างดี สุดท้ายข้าพเจ้าขอขอบคุณเพื่อนร่วมชั้นเรียนและพี่น้องคณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกคนที่อยู่เคียงข้าง และหวังว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงเปียโน การวิเคราะห์บทเพลง และวิธีการซ้อมเพื่อให้เกิดผลลัพธ์ที่ดีที่สุดสำหรับทุกท่าน

โจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

..... ค

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตัวอย่าง ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาที่สำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง 1

1.3 ขอบเขตของการแสดงดนตรี 1

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 2

บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 3

2.1 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* และ *Piano Sonata in C Major, Op.53 "Waldstein"* ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน 3

2.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 3

2.1.2 ประวัติเพลง *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* 6

2.1.3 ประวัติเพลง *Piano Sonata in C major, Op.53 "Waldstein"* 6

2.2 *Rêverie* และ *Prelude, Book I No.10 La Cathédrale engloutie (The Engulfed Cathedral)* ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี 7

2.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 7

2.2.2 ประวัติเพลง *Rêverie* 9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.3 ประวัติเพลง *La Cathédrale engloutie (The Engulfed Cathedral)* 10
2.3 *Pavane pour une Infante défunte (Pavane for a Dead Princess)* 10
ประพันธ์โดยโมริส ราเวล 10
2.3.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 10
2.3.2 ประวัติเพลง *Pavane pour une Infante défunte (Pavane for a Dead Princess)* 12
2.4 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10*; *Prelude in B minor, Op.32 No.10* และ *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ประพันธ์โดยเซอร์เก รัคมานินอฟ 12
2.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 12
2.4.2 ประวัติเพลง *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* 14
2.4.3 ประวัติเพลง *Prelude in B minor, Op.32 No.10* 14
2.4.4 ประวัติเพลง *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* 15
บทที่ 3 อรรถาธิบายบทเพลง 16
3.1 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* 16
3.1.1 บทวิเคราะห์ 16
3.1.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม 19
3.2 *Piano Sonata in C major, Op.53 "Waldstein"* 22
3.2.1 บทวิเคราะห์ 22
3.2.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม 23
3.3 *Rêverie* 30
3.3.1 บทวิเคราะห์ 30
3.3.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม 35
3.4 *Prelude, Book 1 No.10 La Cathédrale engloutie (The Engulfed Cathedral)* 41
3.4.1 บทวิเคราะห์ 41

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม 47
3.5 *Pavane pour une Infante défunte (Pavane for a Dead Princess)* 53
3.5.1 บทวิเคราะห์ 53
3.5.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม 58
3.6 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* 63
3.6.1 บทวิเคราะห์ 63
3.6.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม 64
3.7 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* 66
3.7.1 บทวิเคราะห์ 66
3.7.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม 69
3.8 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* 73
3.8.1 บทวิเคราะห์ 73
3.8.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม 75
บทที่ 4 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรการแสดง 80
4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง 80
4.2 สูจิบัตรการแสดง 81
บทที่ 5 บทสรุปและคำแนะนำ 88
5.1 บทสรุป 88
5.2 คำแนะนำ 88
บรรณานุกรม 90
ประวัติผู้เขียน 92

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 1-16 16

ตัวอย่างที่ 2 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 14-21 17

ตัวอย่างที่ 3 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 22-25 17

ตัวอย่างที่ 4 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 35-39 17

ตัวอย่างที่ 5 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 35-48 18

ตัวอย่างที่ 6 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 49-74 18

ตัวอย่างที่ 7 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 1-13 19

ตัวอย่างที่ 8 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 14-21 20

ตัวอย่างที่ 9 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 22-34 20

ตัวอย่างที่ 10 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 35-54 21

ตัวอย่างที่ 11 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 55-76 21

ตัวอย่างที่ 12 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 1-4 23

ตัวอย่างที่ 13 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 10-13 23

ตัวอย่างที่ 14 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 14-16 24

ตัวอย่างที่ 15 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 35-42 24

ตัวอย่างที่ 16 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 43-49 25

ตัวอย่างที่ 17 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 58 25

ตัวอย่างที่ 18 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 67-72 26

ตัวอย่างที่ 19 *Waldstein Sonata*: *Adagio molto* ห้องที่ 1-5 26

ตัวอย่างที่ 20 *Waldstein Sonata*: *Adagio molto* ห้องที่ 25-28 27

ตัวอย่างที่ 21 *Waldstein Sonata*: *Rondo Allegretto moderato* ห้องที่ 1-6 27

ตัวอย่างที่ 22 *Waldstein Sonata*: *Rondo Allegretto moderato* ห้องที่ 7-12 28

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 23 *Waldstein Sonata*: *Rondo Allegretto moderato* ห้องที่ 19-30 28

ตัวอย่างที่ 24 *Waldstein Sonata*: *Rondo Allegretto moderato* ห้องที่ 54-62 29

ตัวอย่างที่ 25 *Waldstein Sonata*: *Rondo Allegretto moderato* ห้องที่ 462-472 29

ตัวอย่างที่ 26 *Rêverie* ห้องที่ 1-8 30

ตัวอย่างที่ 27 *Rêverie* ห้องที่ 8-15 31

ตัวอย่างที่ 28 *Rêverie* ห้องที่ 16-23 31

ตัวอย่างที่ 29 *Rêverie* ห้องที่ 24-35 32

ตัวอย่างที่ 30 *Rêverie* ห้องที่ 36-47 32

ตัวอย่างที่ 31 *Rêverie* ห้องที่ 36-47 33

ตัวอย่างที่ 32 *Rêverie* ห้องที่ 59-68 33

ตัวอย่างที่ 33 *Rêverie* ห้องที่ 69-75 34

ตัวอย่างที่ 34 *Rêverie* ห้องที่ 83-90 35

ตัวอย่างที่ 35 *Rêverie* ห้องที่ 91-101 35

ตัวอย่างที่ 36 *Rêverie* ห้องที่ 1-7 36

ตัวอย่างที่ 37 *Rêverie* ห้องที่ 8-16 36

ตัวอย่างที่ 38 *Rêverie* ห้องที่ 16-23 37

ตัวอย่างที่ 39 *Rêverie* ห้องที่ 24-35 37

ตัวอย่างที่ 40 *Rêverie* ห้องที่ 36-47 38

ตัวอย่างที่ 41 *Rêverie* ห้องที่ 48-58 38

ตัวอย่างที่ 42 *Rêverie* ห้องที่ 59-68 39

ตัวอย่างที่ 43 *Rêverie* ห้องที่ 69-78 39

ตัวอย่างที่ 44 *Rêverie* ห้องที่ 91-101 40

ตัวอย่างที่ 45 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 1-12 41

ตัวอย่างที่ 46 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 13-15 42

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 47 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 16-19 42
ตัวอย่างที่ 48 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 20-30 43
ตัวอย่างที่ 49 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 31-45 44
ตัวอย่างที่ 50 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 46-55 44
ตัวอย่างที่ 51 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 56-68 45
ตัวอย่างที่ 52 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 70-75 45
ตัวอย่างที่ 53 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 76-81 46
ตัวอย่างที่ 54 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 82-89 46
ตัวอย่างที่ 55 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 1-7 47
ตัวอย่างที่ 56 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 8-15 48
ตัวอย่างที่ 57 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 16-19 48
ตัวอย่างที่ 58 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 20-30 49
ตัวอย่างที่ 59 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 31-45 50
ตัวอย่างที่ 60 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 46-55 50
ตัวอย่างที่ 61 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 56-69 51
ตัวอย่างที่ 62 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 70-75 51
ตัวอย่างที่ 63 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 76-81 52
ตัวอย่างที่ 64 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 82-89 52
ตัวอย่างที่ 65 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 1-3 53
ตัวอย่างที่ 66 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 10-12 54
ตัวอย่างที่ 67 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 13-15 54
ตัวอย่างที่ 68 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 25-27 54
ตัวอย่างที่ 69 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 28-30 55
ตัวอย่างที่ 70 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 37-39 55

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 71 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 40-43 56
ตัวอย่างที่ 72 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 54-59 56
ตัวอย่างที่ 73 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 60-61 57
ตัวอย่างที่ 74 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 66-72 57
ตัวอย่างที่ 75 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 1-6 58
ตัวอย่างที่ 76 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 10-12 59
ตัวอย่างที่ 77 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 13-15 59
ตัวอย่างที่ 78 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 25-27 59
ตัวอย่างที่ 79 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 28-30 60
ตัวอย่างที่ 80 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 37-39 60
ตัวอย่างที่ 81 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 37-39 61
ตัวอย่างที่ 82 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 60-62 61
ตัวอย่างที่ 83 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 66-68 62
ตัวอย่างที่ 84 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 69-72 62
ตัวอย่างที่ 85 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 1-5 63
ตัวอย่างที่ 86 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 17-29 63
ตัวอย่างที่ 87 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 1-5 64
ตัวอย่างที่ 88 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 17-29 64
ตัวอย่างที่ 89 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 30-41 65
ตัวอย่างที่ 90 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 48-51 65
ตัวอย่างที่ 91 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 1-3 66
ตัวอย่างที่ 92 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 16-18 66
ตัวอย่างที่ 93 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 19-21 67
ตัวอย่างที่ 94 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 37-39 67

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 95 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 46-47 68

ตัวอย่างที่ 96 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 57-60 68

ตัวอย่างที่ 97 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 1-3 69

ตัวอย่างที่ 98 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 16-18 69

ตัวอย่างที่ 99 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 19-21 69

ตัวอย่างที่ 100 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 22-24 70

ตัวอย่างที่ 101 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 34-36 70

ตัวอย่างที่ 102 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 37-39 70

ตัวอย่างที่ 103 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 42-43 71

ตัวอย่างที่ 104 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 48 71

ตัวอย่างที่ 105 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 49-52 72

ตัวอย่างที่ 106 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 57-60 72

ตัวอย่างที่ 107 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 1-8 73

ตัวอย่างที่ 108 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 9-12 73

ตัวอย่างที่ 109 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 41-48 74

ตัวอย่างที่ 110 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 84-91 74

ตัวอย่างที่ 111 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 104-106 75

ตัวอย่างที่ 112 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 1-8 75

ตัวอย่างที่ 113 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 9-12 75

ตัวอย่างที่ 114 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 41-48 76

ตัวอย่างที่ 115 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 62-69 77

ตัวอย่างที่ 116 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 70-72 77

ตัวอย่างที่ 117 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 81-83 78

ตัวอย่างที่ 118 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 84-89 78

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 119 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 100-106 78

ตัวอย่างที่ 120 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 104-106 79

ตัวอย่างที่ 121 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 104-106 79

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาที่สำคัญ

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากคุณค่าความไพเราะ และความเหมาะสมด้านเทคนิค ทำให้ผู้แสดงได้ใช้เทคนิคในการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโน รวมถึงได้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับการแสดงเดี่ยวเปียโน เช่น ชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง ความเป็นมาและแรงบันดาลใจของบทเพลง การตีความ ถอดความและการวิเคราะห์บทเพลง ทำให้เกิดความเข้าใจในบทเพลงแต่ละบท เพื่อเป็นประโยชน์และนำไปพัฒนาศักยภาพในการตีความ การฝึกซ้อมและการบรรเลงเปียโนของผู้แสดง ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการสื่อสารและถ่ายทอดบทเพลงไปยังผู้ฟังให้ตรงตามสิ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการ

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์ดังนี้

1. ศึกษาขั้นตอนการพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเดี่ยวเปียโน ด้านเทคนิคการบรรเลงและตีความบทเพลง
2. ศึกษาและพัฒนาด้านการแสดงต่อหน้าสาธารณชน
3. ศึกษาและเรียนรู้ถึงลักษณะการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์ที่แตกต่างกัน
4. รวบรวมข้อมูลของบทเพลงที่ใช้ในการแสดงเดี่ยวมาวิเคราะห์ เช่น ประวัติของผู้ประพันธ์เพลง ประวัติบทเพลง เทคนิคการซ้อม วิธีการซ้อม และการตีความเพลง เพื่อการจัดทำเล่มวิทยานิพนธ์ต่อไป

1.3 ขอบเขตของการแสดงดนตรี

ผู้แสดงได้กำหนดบทเพลงที่ใช้ในการแสดงไว้จำนวน 8 บท ได้แก่

1. *Bagatelle No.1 in G minor, Op.119* ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven บทเพลงจากยุคคลาสสิก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 3 นาที
2. *Piano Sonata in C major, Op.53* ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven บทเพลงจากยุคคลาสสิก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 23:34 นาที

3. *Rêverie* ประพันธ์โดย Claude Debussy
บทเพลงจากยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 5:34 นาที

4. *La Cathédrale engloutie (The Engulfed Cathedral)* ประพันธ์โดย Claude Debussy บทเพลงจากยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 5:39 นาที

5. *Pavane pour une Infante défunte (Pavane for a Dead Princess)* ประพันธ์โดย Maurice Ravel บทเพลงจากยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 6:50 นาที

6. *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ประพันธ์โดย Sergei Rachmaninoff บทเพลงจากยุคโรแมนติก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 3:25 นาที

7. *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ประพันธ์โดย Sergei Rachmaninoff บทเพลงจากยุคโรแมนติก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 5:53 นาที

8. *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ประพันธ์โดย Sergei Rachmaninoff บทเพลงจากยุคโรแมนติก ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 4:32 นาที

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ จัดขึ้นเมื่อวันที่ 7 ธันวาคม 2563 เวลา 13.00 น. ณ Tongsuang's Piano Recital Hall สุขุมวิท ซอย 3 โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงละ 30 นาที พักครึ่งการแสดง 15 นาที ช่วงที่สองใช้เวลาการแสดงประมาณ 32 นาที รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 17 นาที

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้แสดงได้พิจารณาแล้วเห็นว่าการแสดงนี้ก่อให้เกิดประโยชน์หลายด้าน ดังต่อไปนี้

1. พัฒนาด้านเทคนิคการบรรเลงเปียโน ความเข้าใจในบทเพลงแต่ละยุคได้
2. พัฒนาความรู้และความเข้าในในการตีความ รวมถึงการวิเคราะห์บทเพลง
3. ผู้แสดงได้เรียนรู้วิธีการเตรียมตัวและการจัดการกับปัญหาต่าง ๆ สำหรับการแสดงเช่น การกำหนดวัน เวลา สถานที่ การทำสูจิบัตร และโปสเตอร์การแสดง

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

เนื้อหาในบทนี้เกี่ยวข้องกับประวัติของผู้ประพันธ์เพลง ประวัติของบทเพลง และการวิเคราะห์รูปแบบของการประพันธ์ ที่ผู้แสดงศึกษา ค้นคว้าเพื่อให้เกิดความเข้าใจในบทเพลงและวิธีการบรรเลงมากขึ้น

2.1 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* และ *Piano Sonata in C Major, Op.53 "Waldstein"* ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน

2.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ. 1770-1827) เกิดที่กรุงบอนน์ ประเทศเยอรมนี ในช่วงปลายยุคคลาสสิก เบโทเฟนมีแนวความคิดเป็นนักปฏิบัติทั้งในด้านดนตรีและความคิดทางสังคม เขามักได้รับการตำหนิจากปรมาจารย์อาวุโสว่าประพันธ์เพลงไม่เป็นไปตามกฎเกณฑ์ทางดนตรีตามธรรมเนียมแบบยุคคลาสสิกและออกนอกรีตนอกรอย ตรงกันข้ามสิ่งที่เบโทเฟนกำลังทำอยู่คือการสอดแทรกความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ของตนเองลงในดนตรี ซึ่งเป็นสิ่งผิดวิสัยในยุคนั้น เบโทเฟนเป็นบุตรของโยฮันน์ นักร้องประจำราชสำนักแห่งกรุงบอนน์ โยฮันน์ต้องการให้เบโทเฟนเก่งดนตรีเหมือนโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791) จึงบังคับเคี่ยวเข็ญให้เบโทเฟนฝึกบทเรียนเปียโนที่ยากเกินอายุตั้งแต่เด็ก เขาได้เรียนดนตรีอย่างจริงจังกับครูดนตรีที่มีชื่อเสียงคือคริสเตียน ก็อทล็อบ เนฟี (Christian Gottlob Neefe, ค.ศ. 1748-1798) จนกระทั่งเมื่ออายุได้ 11 ปี เบโทเฟนได้รับตำแหน่งเป็นผู้ช่วยผู้บรรเลงออร์แกนของราชสำนักแห่งกรุงบอนน์ เขาศึกษาดนตรีเพิ่มขึ้นจนมีความสามารถด้านการประพันธ์เพลง ขณะเดียวกันก็พยายามศึกษาหาความรู้และพัฒนาความคิดอ่านเพื่อให้สามารถเข้าสังคมกับชนชั้นปัญญาชนและเพื่อความก้าวหน้าในอนาคต และเริ่มประพันธ์เพลงตั้งแต่อายุเพียง 12 ปี เบโทเฟนมีโอกาสเดินทางไปยังกรุงเวียนนาซึ่งเป็นแหล่งที่มีนักดนตรีที่มีชื่อเสียงเมื่ออายุได้ 16 ปีและได้พบกับโมสาร์ทนักดนตรีผู้ยิ่งใหญ่ เบโทเฟนอยู่ที่เวียนนาได้ไม่นานก็ต้องรีบเดินทางกลับกรุงบอนน์เพราะมารดาป่วยหนักและเสียชีวิตลงในที่สุด เมื่ออายุ 18 ปี เบโทเฟนก็ได้รับตำแหน่งนักออร์แกนและนักไวโอลินประจำราชสำนักบอนน์ ในปี ค.ศ. 1792 เบโทเฟนมีโอกาสนำโน้ตเพลงที่ตนเองประพันธ์ขึ้นให้ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, ค.ศ. 1732-1809) ดูเพื่อขอคำแนะนำ ไฮเดินประทับใจในผลงานการประพันธ์ของเบโทเฟนและเห็นแววอัจฉริยะของเบโทเฟน เขาจึงได้ยื่นข้อเสนอให้เบโทเฟน

ไปเรียนดนตรีที่กรุงเวียนนาด้วย เบโทเฟนได้มีโอกาสเรียนดนตรีกับไฮเดินอยู่เกือบปี อย่างไรก็ตาม เมื่อเรียนไปสักพักหนึ่ง ผลที่ออกมากลับไม่ดีนักเนื่องจากแนวคิดทางดนตรีที่ไม่ตรงกัน เบโทเฟนจึงแอบไปเรียนดนตรีกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงอีกหลายคน รวมทั้งโยฮันน์ จอร์ช อัลเบรคส์เบอร์เกอร์ (Johann George Albrechtsberger, ค.ศ. 1736-1809) ซึ่งเรียนอยู่เป็นเวลา 2 ปี หลังจากจบการศึกษาด้านดนตรีที่กรุงเวียนนาในปี ค.ศ. 1795 เบโทเฟนก็มีโอกาสแสดงผลงานเพลงและเริ่มสร้างชื่อเสียงในฐานะผู้ประพันธ์เพลงอย่างเต็มตัว และใช้ชีวิตอยู่ที่กรุงเวียนนาจนกระทั่งวาระสุดท้ายของชีวิต

ผลงานการประพันธ์เพลงของเบโทเฟนสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วงดังนี้ ผลงานช่วงต้น (Early Period ค.ศ. 1795-1801) ผลงานในช่วงแรกของเบโทเฟนมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกับดนตรีของไฮเดินและโมสาร์ท แต่ก็ยังแฝงความเป็นเบโทเฟนอยู่ ผลงานของเขาได้รับการยอมรับจากสาธารณชนอย่างรวดเร็ว ผลงานที่น่าสนใจ ได้แก่ *Piano Trio No.1 in E-flat major, Op.1* และ *Piano Sonata No.8 in C minor, Op.13 (Pathétique)* เป็นต้น

ผลงานช่วงกลาง (Middle Period ค.ศ. 1802-1814) หรือยุคแห่งวีรบุรุษ (Heroic Decade) เนื่องจากเบโทเฟนมีชีวิตอยู่ในช่วงเดียวกับนโปเลียน โบนาปาร์ต (Napoleon Bonaparte, ค.ศ. 1769-1821) เขาจึงได้รับอิทธิพลจากเรื่องราวของนโปเลียนเป็นอย่างมาก ทำให้เบโทเฟนเกิดแนวคิดแบบนักปฏิวัติทั้งในด้านดนตรีและทางสังคม ถึงแม้ว่าเบโทเฟนมักได้รับการตำหนิจากนักแต่งเพลงอาวุโสหลายคนว่าชอบประพันธ์เพลงที่อยู่นอกกฎเกณฑ์ทางดนตรี เขาก็ยังยืนยันที่จะพัฒนาดนตรีไปตามแนวทางของตนเพื่อจุดมุ่งหมายในการสร้างผลงานดนตรีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดเท่าที่มนุษย์พึงสร้างได้ เบโทเฟนสอดแทรกความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ลงในดนตรีซึ่งถือเป็นสิ่งที่ผิดวิสัยในยุคนั้น แต่กลับเป็นการพลิกโฉมหน้าของศิลปะทางด้านดนตรีในที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เบโทเฟนเก็บเกี่ยวประสบการณ์โดยการทำงานอย่างหนักในกรุงเวียนนาเป็นเวลาถึง 7 ปีเพื่อสร้างชื่อเสียงให้สาธารณชนได้รู้จักตัวตนที่แท้จริงของเขา หลังจากได้ไปบรรเลงดนตรีในที่ต่าง ๆ ชื่อเสียงของเขาก็ที่รู้จักกันไปทั่วกรุงเวียนนา มีชนชั้นสูงจำนวนมากมาขอเป็นลูกศิษย์ จนกระทั่งเขามีโอกาสพบกับเคานท์เฟอร์ดินานด์ วัลด์ชไตน์ (Ferdinand Waldstein, ค.ศ. 1762-1823) ซึ่งเป็นผู้แนะนำให้ชนชั้นสูงในสมัยนั้นรู้จักกับเบโทเฟน เจ้าชายและเจ้าหญิงคาร์ล อโลอิส ลิคนอฟสกี (Karl Alois Lichnowsky ค.ศ. 1761-1814) ประทับใจความสามารถทางดนตรีของเบโทเฟน จึงตัดสินใจสนับสนุนอุปถัมภ์ทางการเงินให้แก่เขา อย่างไรก็ตาม ขณะที่เบโทเฟนกำลังมีชื่อเสียง โสตประสาทของเขากลับเริ่มเสื่อมลงถือเป็นเคราะห์กรรมที่น่าโศกเศร้ามากสำหรับนักดนตรีที่กำลังฉายแววความยิ่งใหญ่ เขาจึงปลีกตัวออกจากสังคมโดยไปพักรักษาตัวในหมู่บ้านแถบชานเมือง เบโทเฟนเลือกเมืองไฮลิเกนชตัดต์ (Heiligenstadt) ซึ่งอยู่ห่างจากกรุงเวียนนาไปเพียงเล็กน้อย เมืองนี้เป็นเมืองที่

เงียบสงบ มีทิวทัศน์สวยงาม มีทุ่งเลี้ยงแกะและขุนเขา เขาได้สร้างความเข้มแข็งในจิตใจเพื่อต่อสู้กับเคราะห์กรรมจนจิตใจของเขาแข็งแกร่งมากขึ้น ดนตรีของเขาในช่วงนี้จึงมักแสดงถึงเรื่องราวของวีรบุรุษ ชัยชนะ ธรรมชนะอธรรม และความยิ่งใหญ่ของความเป็นมนุษย์ ซึ่งตรงกับชีวิตจริงของเขาที่ต้องต่อสู้กับอาการหูหนวก และในที่สุดเขาก็ได้สร้างผลงานที่ยอดเยี่ยมสมความตั้งใจ

เบโทเฟนได้กลับมายังกรุงเวียนนาอีกครั้งหนึ่ง พร้อมกับเทคนิคการประพันธ์เพลงแนวใหม่ที่เต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกของความเป็นผู้กล้าหาญและชัยชนะ บทเพลงของเขาแสดงออกอย่างเสรี แหวกแนว ไม่ดำเนินตามแบบแผนดั้งเดิม ผลงานสำคัญในช่วงนี้ ได้แก่ *Symphony No.3 in E-flat major, Op.55 "Eroica"* ซึ่งเดิมเบโทเฟนต้องการอุทิศให้นโปเลียน แต่เปลี่ยนใจในภายหลังเนื่องจากผิดหวังในตัวนโปเลียน *Symphony No.5 in C minor, Op.67*, *Symphony No.6 in F major, Op.68 "Pastorale"*, *Violin Concerto in D major, Op.61* และ *Piano Concerto No.5 in E major, Op.73 "Emperor"* เป็นต้น

สำหรับผลงานช่วงปลาย (Late Period ค.ศ. 1816-1822) ในช่วงบั้นปลายของชีวิตเบโทเฟนกลายเป็นชายสูงอายุที่มีอารมณ์ร้าย มีปัญหาทะเลาะเบาะแว้งกับคนรอบข้าง รวมทั้งน้องชายของตนเอง เบโทเฟนผลิตผลงานออกมาไม่มากนักในช่วงนี้ แต่ถือว่าเป็นผลงานที่สำคัญยิ่ง เนื่องจากเป็นดนตรีที่พัฒนาไปสู่จุดสูงสุดของความเป็นเบโทเฟน เต็มไปด้วยพลังของความยิ่งใหญ่และความซับซ้อนที่ยากจะหยั่งถึง

เนื่องจากช่วงชีวิตของเบโทเฟนเป็นช่วงรอยต่อระหว่างยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก บางครั้งจึงเป็นที่สับสนว่าจะจัดเขาอยู่ในยุคใด อย่างไรก็ตาม ผลงานของเขามีความสมดุลระหว่างโครงสร้างของเพลงและอารมณ์ความรู้สึก แม้ว่าเบโทเฟนจะเป็นผู้เชื่อมความรู้สึกแบบคลาสสิกของโมสาร์ทและไฮเดินมาสู่จิตนาการอย่างอิสระไร้ขอบเขตแบบโรแมนติกก็ตาม เบโทเฟนเป็นคนแรกที่ประสบความสำเร็จในการใช้ชีวิตเป็นผู้ประพันธ์เพลงอิสระในกรุงเวียนนา ดำรงชีวิตอยู่ด้วยการแสดงต่อหน้าสาธารณชนและการขายผลงานของตนเอง ไม่ขึ้นกับการอุปถัมภ์อย่างเป็นทางการของราชสำนักใด บทประพันธ์ที่สำคัญในช่วงนี้ ได้แก่ *Symphony in D minor, Op.125 No.9 "Choral"* เพลงสรรเสริญพระเจ้า *Solemn Mass in D major, Op.123* และ *String Quartets, Ops.127, 130-133* และ *135*

เบโทเฟนเสียชีวิตด้วยโรคตับแข็งในปี ค.ศ. 1827 เมื่ออายุได้ 57 ปี พิธีศพของเขาถูกจัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่ มีผู้เข้าร่วมงานนับหมื่นคน ถึงแม้ว่าเบโทเฟนจะจากโลกนี้ไปกว่า 200 ปี แล้วแต่ผู้คนก็ยังให้การยกย่องเขาในฐานะผู้ประพันธ์เพลงที่ยิ่งใหญ่มาจนถึงปัจจุบัน

2.1.2 ประวัติเพลง *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1*

เบโทเฟนประพันธ์เพลงชุด *Bagatelles, Op.119* ขึ้นในปี ค.ศ. 1820 ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 5 บทและถูกตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ไลพ์ซิกในปีเดียวกัน หลังจากที่สำนักพิมพ์ดังกล่าวปฏิเสธการตีพิมพ์เนื่องจากเห็นว่าบทเพลงชุดนี้ค่อนข้างง่ายเมื่อเทียบกับเพลงอื่นที่เบโทเฟนได้ประพันธ์ไว้ในเวลาเดียวกัน เช่น *Piano Sonatas, Ops.109-111* รวมทั้งบทเพลงสำคัญอย่าง *Solemn Mass, Op.123* อย่างไรก็ตามเบโทเฟนยืนยันว่าจะตีพิมพ์ผลงานชุดนี้อย่างแน่นอนเพราะเป็นผลงานที่เขาชื่นชอบ ในที่สุดคาร์ล ปีเตอร์ เจ้าของสำนักพิมพ์ดังกล่าวก็ได้ยอมตีพิมพ์บากาแตลชุดนี้ ต่อมาเบโทเฟนได้ส่งเพลงชุดนี้ไปตีพิมพ์ที่สำนักพิมพ์คลีเมนตีแอนด์โก (Clementi & Co.) ที่ประเทศอังกฤษ โดยได้เพิ่มบทเพลงหมายเลข 7-11 เข้าไปอีกจำนวน 5 บท ทำให้บากาแตลชุดนี้มีเพลงทั้งหมด 11 บท และได้ตีพิมพ์ฉบับสมบูรณ์ในปี ค.ศ. 1823 ทั้งนี้ เบโทเฟนเคยระบุในจดหมายถึงลูกศิษย์ชื่อเฟอร์ดินันด์ รีส (Ferdinand Ries, ค.ศ. 1784-1838) ว่าบากาแตลชุดนี้สามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคล้ายสวีท กล่าวคือส่วนแรกประกอบด้วยเพลงบทที่ 1-5 และส่วนที่สองประกอบด้วยเพลงบทที่ 6-11

Bagatelles, Op.119 ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 11 บท ดังนี้

1. *Bagatelle in G minor* - Allegretto
2. *Bagatelle in C major* -Andante con moto
3. *Bagatelle in D major* - A l'Allemande
4. *Bagatelle in A major* - Andante cantabile
5. *Bagatelle in C minor* - Risoluto
6. *Bagatelle in G major* - Andante - Allegretto
7. *Bagatelle in C major* - Allegro, ma non troppo
8. *Bagatelle in C major* - Moderato cantabile
9. *Bagatelle in A minor* - Vivace moderato
10. *Bagatelle in A major* - Allegramente
11. *Bagatelle in B-flat major* - Andante, ma non troppo

2.1.3 ประวัติเพลง *Piano Sonata in C major, Op.53 "Waldstein"*

เบโทเฟนประพันธ์โซนาตาบทนี้ในปี ค.ศ. 1803-1804 อุทิศให้กับขุนนางชื่อเฟอร์ดินานด์ วัลด์ชไตน์ ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทและเป็นผู้อุปถัมภ์ของเขา โซนาตาบทนี้จึงมักเรียกกันสั้น ๆ ว่า *Waldstein Sonata* โซนาตาบทนี้เป็นผลงานการประพันธ์เพลงในช่วงกลางของเบโทเฟนที่เรียกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ยุคแห่งวีรบุรุษ ตีพิมพ์ครั้งแรกโดยสำนักพิมพ์ซิมร็อค (Simrock) ในปี ค.ศ. 1805 “*Waldstein*” โซนาตามี 3 ท่อนคือ Allegro con brio; Introduzione, Adagio molto และRondo, Allegretto moderato บางคนอาจตีความว่าโซนาตาบทนี้มี 2 ท่อน โดยให้ท่อน Introduzione, Adagio molto ทำหน้าที่เป็นตอนนำของท่อน Rondo, Allegretto moderatoเนื่องจากเบโทเฟนกำหนดให้เล่นท่อนสุดท้ายต่อไปทันทีโดยไม่หยุดพัก

2.2 *Rêverie* และ *Prelude, Book I No.10 La Cathédrale engloutie (The Engulfed Cathedral)* ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี

2.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสในกระแสอิมเปรชัน (Impressionism) จัดว่าเป็นหนึ่งในผู้ประพันธ์เพลงที่มีอิทธิพลมากที่สุดในศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 ถึงเจ้าตัวจะไม่ยอมรับคำนี้ในตอนแรกภายหลังเขาก็ยอมรับ เพราะผลงานของโคลด โมเน (Claude Monet, ค.ศ. 1840-1926) ก็ถูกเรียกว่าเป็นผลงานในกระแสอิมเปรชันเช่นกัน

ในปี ค.ศ. 1870 ครอบครัวของเดอบุสซีย้ายไปเมืองคานส์ (Cannes) ในเวลาต่อมาเมื่ออายุประมาณ 7 ปี เดอบุสซีเริ่มเรียนเปียโนกับนักไวโอลินชื่อ ณอน เชอรุตติ (Jean Cerutti) ซึ่งเป็นผู้ค้นพบว่าเดอบุสซีมีพรสวรรค์ด้านดนตรีมากเพราะเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็ว และมีความโดดเด่น เรียกได้ว่าเป็นนักเปียโนที่มีความสามารถมากตั้งแต่อายุยังน้อย และมีทักษะในการฟังที่ดีมาก เมื่ออายุ 10 ปี เดอบุสซีได้เข้าเรียนที่ Paris Conservatoire และxเรียนอยู่ที่นั่นเป็นเวลา 11 ปี ด้วยกัน เดอบุสซีได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงส่วนใหญ่มาจากดนตรีรัสเซียผสมกับกวีนิพนธ์เชิงสัญลักษณ์ (Symbolist poetry) รวมไปถึงศิลปะภาพวาดในกระแสอิมเปรชันและศิลปะญี่ปุ่น

ในปี ค.ศ. 1889 เดอบุสซีได้มีโอกาสฟังดนตรีกัมลัน (Gamelan) ซึ่งเป็นลักษณะการรวมวงของดนตรีพื้นบ้านที่ใช้เครื่องกระทบเหล็ก โดยเฉพาะเครื่องตีจำพวกฆ้องของประเทศอินโดนีเซียที่มาแสดงในงาน Paris Exposition of 1899 (World Fair) เป็นงานการแสดงระดับโลก เดอบุสซีได้รับแรงบันดาลใจอย่างมากจึงได้นำเอาลักษณะของดนตรีกัมลันมานำเสนอในบทเพลงสำหรับเปียโน หนึ่งในตัวอย่างผลงานของเดอบุสซีคือ *Prelude No.10 Book 1* ซึ่งเขาตั้งใจไม่ตั้งชื่อเพลงเพราะต้องการให้นักเปียโนที่ต้องการเล่นเพลงนี้ตีความด้วยตัวเองก่อน เดอบุสซีต้องการหลีกเลี่ยงการชี้นำความคิดในการตีความเพลงก่อนนั่นเอง ซึ่งชื่อเพลงจะไปปรากฏที่ท้ายบทเพลงแทน ผลงานอื่น ๆ ที่มีชื่อเสียงของเดอบุสซี ได้แก่ *Prelude to the Afternoon of a Faun, La Mer, Reverie, Jeux*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

d'eau, Image Book I and II, Suite Bergamasque, 24 Preludes, Children's Corner, Estampes, Two Arabesques, 12 Études และ *Children's Corner*

เดอบุสซีเริ่มเรียนเปียโนกับอองตวน ฟรองซัวร์ มาร์มงแตล (Antoine François Marmontel, ค.ศ. 1816-1898) เรียนระบบโซลเฟจ (Solfege) กับอัลแบร์ ลาวียักค (Albert Lavignac, ค.ศ. 1846-1916) ต่อมาเดอบุสซีตัดสินใจไปเรียนการประพันธ์ดนตรีกับเออร์เนส กุยราด์ (Ernest Guiraud, ค.ศ. 1837-1892) เรียนประวัติศาสตร์ดนตรีกับหลุย อัลแบร์ บูร์โก ดูกูเดรย์ (Louis Albert Bourgault Ducoudray, ค.ศ. 1840-1910) เรียนการประสานเสียงกับเอมิล ดูร็อง (Émile Durand, ค.ศ. 1830-1903) เรียนออร์แกนกับเซซาร์ ฟรองค์ (César Franck, ค.ศ. 1822-1890) และสำเร็จการศึกษาที่ Paris Conservatoire ในเวลาต่อมา

ในปี ค.ศ.1874 เขาได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับที่ 2 ในรายการแข่งขันประจำปีที่จัดขึ้นโดย Paris Conservatoire โดยแสดงเพลง *Piano Concerto No.2 in F minor, Op.21* ประพันธ์โดยเฟรเดริค โชแปง (Frederic Chopin, ค.ศ. 1810-1849) ในปี ค.ศ.1875 และได้รางวัลชนะเลิศในปี ค.ศ. 1877 ได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับที่ 2 ของเปียโน และปี ค.ศ.1880 ได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับ 1 จากการบรรเลงเปียโนประกอบ (piano accompaniment) ในปี ค.ศ.1883 เดอบุสซีได้ส่งบทเพลงเข้าประกวดแข่งขันและได้รับรางวัล Prix de Rome ชนะเลิศอันดับที่ 2 ซึ่งเป็นรางวัลสำหรับผู้ประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสเพื่อเดินทางไปศึกษาดนตรีที่กรุงโรม และต่อมา ในปี ค.ศ.1884 เขาส่งผลงานด้วยบทเพลง Cantata ที่มีชื่อว่า *L'enfant prodigue* เข้าประกวดแข่งขันและได้รับรางวัลชนะเลิศ

เดอบุสซีเป็นคนรักอิสระ ไม่ชอบทำตามกฎเกณฑ์ที่มีมาก่อน รักในความสมบูรณ์แบบ ความอ่อนโยนตามธรรมชาติ ชอบศิลปะ ความงดงาม ผสมกันออกมาเป็นผลงานของเขานั่นเอง เพราะครั้งหนึ่งเดอบุสซีเคยกล่าวว่า "อันที่จริงแล้วมันไม่มีทฤษฎีหรอก มีแต่เสียงที่คุณต้องฟัง เพราะความพึงพอใจเท่านั้นที่เป็นกฎเกณฑ์ที่แท้จริง" (Goodreads, 2021)

เดอบุสซีเป็นคนสุภาพ ไม่ชอบคำหยาบคายในทุกรูปแบบ มีความอ่อนโยนในจิตใจอยู่เสมอจึงมีความรักบ่อยครั้ง เขารักในศิลปะและความงามจึงผสมผสานองค์ประกอบเหล่านี้เข้าด้วยกัน เดอบุสซีมีความอยากรู้อยากเห็น รวมถึงมีความรอบคอบและรักความสมบูรณ์แบบจึงทำให้ทำงานช้า จึงไม่มีใครทราบว่างานที่เดอบุสซีประพันธ์ขึ้นสำเร็จแล้ว แต่โดนนำไปทำลายมีอยู่เท่าใด เพราะเขามักพูดว่า "ฉันจะเริ่มทำใหม่ตั้งแต่ต้น" ("I have started all over") เช่น *Pelléas et Mélisande* ซึ่งเดอบุสซีใช้เวลาในการประพันธ์นานถึง 9 ปี ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1893-1902

ระหว่างปี ค.ศ 1880-1882 นาเด็ชดา ฟอน เม็ค (Nadezhda von Meck, ค.ศ. 1831-1894) ได้ขอให้ไชคอฟสกีหาครูเปียโนมาสอนลูกสาว 2 คนในช่วงฤดูร้อน ปีเตอร์ อีลิทช์ ไชคอฟสกี (Piotr Ilyich Tchaikovsky, ค.ศ. 1840-1893) ได้แนะนำให้เดอบุสซีมาสอนเปียโนให้ลูกของมาดามเม็ค ทำให้เดอบุสซีมีงานทำและมีเงินเลี้ยงดูตัวเอง ในช่วงเวลาใกล้กันนั้น เดอบุสซีได้มีโอกาสไปเที่ยวกับครอบครัวของมาดามเม็คที่ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ อิตาลีและรัสเซีย รวมทั้งได้รับชมการแสดงของนักดนตรีชาวรัสเซียที่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ทำให้เขาเริ่มสนใจผลงานเพลงของผู้ประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย ได้แก่ อเล็กซานเดอร์ โบโรดิน (Alexander Borodin, ค.ศ. 1833-1887) และโมเดสต์ มูซอร์กสกี (Modest Mussorgsky, ค.ศ. 1839-1881)

ในปี ค.ศ. 1918 เดอบุสซีเสียชีวิตจากโรคมะเร็งเมื่ออายุ 55 ปี ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่กองทัพเยอรมนีบุกกรุงปารีสในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1

กระแสอิมเปรชันเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงปลายปี ค.ศ. 1860 ผลงานส่วนใหญ่เกิดจากจิตรกรในกรุงปารีส ศิลปะในยุคนี้มักเป็นรูปภาพที่เบลอ ไม่ชัด เป็นภาพวาดของธรรมชาติและทัศนียภาพที่สะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ ส่วนผลงานเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นในกระแสอินเปรชันมักมีลักษณะที่ไม่แสดงให้เห็นอะไรชัดเจน ทุกอย่างมีความคลุมเครือ เลือนราง แต่เน้นการสื่ออารมณ์ เพราะหากมองจากต่างมุมมองจะได้หลากหลายอารมณ์ เช่น มองจากซ้ายไปขวาหรือจากขวาไปซ้าย สีที่ถูกวาดขึ้นมักไม่มีเส้นใดเส้นหนึ่งที่ชัดเจนแต่จะใช้พู่กันผสมสีระบายแบบวนไปมาเพื่อสื่อถึงอารมณ์ของผลงานนั้น ๆ หากผู้ชมมองภาพในระยะใกล้จะไม่เข้าใจผลงาน แต่ถ้าถอยออกไปมองในระยะที่ไกลขึ้น ก็จะเห็นสีสันที่แท้จริงและจะเข้าใจศิลปะแบบอิมเปรชันที่แท้จริง

2.2.2 ประวัติเพลง *Rêverie*

Rêverie เป็นผลงานที่ถูกประพันธ์ขึ้นโดยเดอบุสซีในปี ค.ศ. 1890 และในปีเดียวกันเขาก็ได้ประพันธ์ผลงานเดี่ยวเปียโนอีกหลายบท เช่น *Two Arabesques, Mazurka, Tarantelle Styrienne, Ballade Slave, Valse Romantique* และผลงานที่โดดเด่นอีก 1 บท ได้แก่ *Claire de Lune* จากเพลงชุด *Suite Bergamasque*

เดอบุสซีมีความสนใจในผลงานของริคาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, ค.ศ. 1813-1883) และได้มีโอกาสเดินทางไปประเทศเยอรมนีเพื่อฟังดนตรีของวากเนอร์ แต่เดอบุสซีปฏิเสธวิธีการประพันธ์ดนตรีของวากเนอร์ที่มีการใช้โน้ตโครมาติก (Chromatic) และการใช้เสียงกระด้าง (Tension) ที่ค่อนข้างมาก เดอบุสซีจึงไม่นำวิธีการประพันธ์เพลงแบบวากเนอร์มาใช้ในการประพันธ์เพลงของตนเอง อย่างไรก็ตามลักษณะดนตรีที่เหมือนกันของผู้ประพันธ์เพลงทั้งสองคนคือ การค้นหาแนวทางการประพันธ์ดนตรีใหม่ ๆ เพื่อหลีกหนีดนตรีที่ต้องอยู่แต่ในระบบโทนาลิตี (Tonality)

Rêverie เป็นบทเพลงแรก ๆ ที่ได้ผลตอบรับเป็นอย่างดีและเป็นผลงานที่ทำให้เขาประสบความสำเร็จในช่วงต้นของชีวิตการประพันธ์เพลง *Rêverie* หมายถึงความเพ้อฝันหรือฝันกลางวัน สิ่งที่พิเศษสำหรับเพลงบทนี้คือ เดอบุสซีมักใช้โน้ตทุกตัวสื่อถึงอารมณ์และสร้างบรรยากาศที่ผ่อนคลาย ชวนให้นึกถึงธรรมชาติและศิลปะแบบกระแสอิมเปรชัน เพลงของเดอบุสซีมักทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงอิสระในการเดินทางไปกับโน้ตที่ทำให้ปลอดโปร่งโล่งใจ บางครั้งสะท้อนให้รู้สึกถึงทัศนียภาพอันสวยงาม นอกจากนี้เพลงของเดอบุสซีมักสื่ออารมณ์หลากหลายรูปแบบ บางครั้งก็สร้างความรู้สึกคลุมเครือตามแบบศิลปะในกระแสอิมเปรชัน

2.2.3 ประวัติเพลง *La Cathédrale engloutie (The Engulfed Cathedral)*

The Engulfed Cathedral หรือ *The Sunken Cathedral* เป็นตำนานเกี่ยวกับโบสถ์ขนาดใหญ่ของเมืองอีส (Ys) ที่ตั้งอยู่ที่อ่าว Douarnenez แถบชายฝั่งตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศฝรั่งเศส ในช่วงเวลาเช้ามืดที่น้ำขึ้น โบสถ์ก็จะโผล่ขึ้นมาให้เห็นพร้อมกับเสียงระฆัง ตามด้วยเสียงประสานที่ร้องในโบสถ์ และเสียงออร์แกนลางๆ ก่อนที่โบสถ์ดังกล่าวจะจมกลับลงไปในทะเลลึกเมื่อดวงอาทิตย์ตก ซึ่งเหตุการณ์นี้จะเกิดขึ้นในบางช่วงเวลาของปีเท่านั้น เดอบุสซีจำลองเสียงของโบสถ์อันยิ่งใหญ่โดยการใช้คู่แปดที่ขนานกันและไล่ขึ้นลงเพื่อสร้างความรู้สึกถึงวัตถุที่ใหญ่กำลังเคลื่อนใกล้เข้ามาและจากไป เสียงที่เลื่อนรางคล้ายกับเสียงที่ได้ยินมาจากสิ่งที่จมอยู่ใต้น้ำลึก

บทประพันธ์นี้อยู่ในอัตราจังหวะ 6/4 กลุ่มจังหวะทั้งมือขวาและมือซ้ายของเปียโนมีความขัดแย้งกัน ในบางช่วงมีการใช้กลุ่มจังหวะที่ไม่เหมือนกันทำให้รู้สึกเหลื่อมไปอีกจังหวะข้างหน้าอยู่เสมอ อีกทั้งจังหวะที่หนึ่งของแต่ละห้องเกิดความคลุมเครือ เนื่องจากแนวล่างโน้ตตัว C ต่ำสุด ทำให้เกิดความรู้สึกถึงจังหวะหนัก นอกจากนั้นกลุ่มจังหวะแนวล่างแต่ละกลุ่มประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 6 ตัว ซึ่งไม่สอดคล้องกับเครื่องหมายกำหนดจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 Pavane pour une Infante défunte (Pavane for a Dead Princess)

ประพันธ์โดยโมริส ราเวล

2.3.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

โมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ. 1875-1937) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส เกิดที่เมืองคิบูร์ (Ciboure) ซึ่งเป็นเมืองชายทะเลติดกับน่านน้ำของประเทศสเปน สามเดือนให้หลังครอบครัวราเวลได้อพยพไปตั้งถิ่นฐานอยู่ที่กรุงปารีสซึ่งเป็นสถานที่ที่ทำให้เขาหลงใหลและชื่นชอบในดนตรี บิดาของเขา ปีแยร์-โยเซฟ ราเวล (Pierre-Joseph Ravel, ค.ศ. 1832-1908) มีอาชีพวิศวกรแต่ชอบดนตรีและเล่นดนตรีเป็นงานอดิเรก จึงได้สอนเปียโนแก่ลูกชายเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรก แต่

ขณะนั้นราเวลยังไม่ฉายแววด้านดนตรี เมื่อเขาอายุได้ 7 ขวบจึงเริ่มเรียนและสนใจเปียโนอย่างจริงจังมากขึ้นและได้เรียนการขับร้องประสานเสียงตั้งแต่อายุ 11 ขวบเป็นต้นมา

ในปี ค.ศ. 1888 ราเวลได้รู้จักกับริคาร์โด วิญเยส (Ricardo Viñes, ค.ศ. 1875-1943) นักเปียโนชาวสเปน ซึ่งไม่เป็นเพียงแค่เพื่อนของราเวลเท่านั้น แต่ยังเป็นผู้ที่ทำให้ดนตรีแบบสเปนมีอิทธิพลต่อราเวลอีกด้วย ในปี ค.ศ. 1889 ราเวลผ่านการสอบคัดเลือกเพื่อศึกษาดนตรีที่ Paris Conservatory 1 ปีต่อมาเขาชนะการแข่งขันเปียโนของโรงเรียนและสุดท้ายได้ตัดสินใจเปลี่ยนไปเรียนการประพันธ์เพลงแทน ในปีเดียวกันราเวลได้รับชมการแสดงในงาน Paris International Exposition เขาชื่นชอบผลงานเพลงของนิโคไล ริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Nikolai Rimsky-Korsakov, ค.ศ. 1844-1908) และงานแสดงของคณะกัมลันซึ่งมีอิทธิพลต่อเดอบุสซีดังที่ได้กล่าวมาแล้ว เนื่องจากเป็นงานแสดงในปารีสซึ่งทั้งราเวลและเดอบุสซีที่ใช้ชีวิตอยู่ในปารีสได้เข้าชมงานแสดงดังกล่าวทั้งคู่

ในปี ค.ศ. 1895 ราเวลถูกไล่ออกเนื่องจากเขาไม่ได้รางวัลจากการแข่งขันเลยแม้แต่รางวัลเดียว แต่ความผิดพลาดไม่ได้ทำให้ราเวลหยุดพัฒนาแต่อย่างใด เพราะเขายังคงทุ่มเทและใช้เวลาส่วนใหญ่ในการฝึกฝนความสามารถของตนเองอยู่เสมอ ในปี ค.ศ. 1898 ราเวลถูกเชิญกลับมาเรียนที่ Paris Conservatoire อีกครั้ง ในครั้งนี้ได้เรียนการประพันธ์เพลงกับกาบริเอล โฟเร (Gabriel Fauré, ค.ศ. 1845-1924) ราเวลเริ่มผลิตผลงานการประพันธ์เพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ แต่ก็ยังไม่เป็นที่ยอมรับของนักวิจารณ์ดนตรีในสมัยนั้น

ในปี ค.ศ. 1900 ราเวลต้องพบกับปัญหาที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์ถึงผลงานเพลงว่าประพันธ์ออกมาไม่ดี ทำให้ไม่ได้รับรางวัลจากการแข่งขัน และต้องถูกไล่ออกจาก Paris Conservatoire อีกครั้ง แต่ราเวลก็ยังเป็นผู้ช่วยของโฟเรในการให้คำแนะนำเกี่ยวกับบทประพันธ์ของคนอื่น ๆ และใช้เวลาถึง 5 ปีในการพัฒนาการประพันธ์ของตนเองจนสามารถชนะรางวัล Prix de Rome ซึ่งเป็นรางวัลที่ถูกยอมรับเป็นวงกว้างในฐานะผู้ประพันธ์เพลงอย่างเต็มตัว ขณะที่เขาเรียนอยู่ได้มีโอกาสเข้าชมผลงานการแสดงอุปรากร (Opera) เรื่อง *Pelléas et Mélisande* ของเดอบุสซี ที่ The Opera Comique

ราเวลเป็นหนึ่งในสมาชิกกลุ่มศิลปินรุ่นเยาว์ชื่อว่า Apaches ซึ่งจัดตั้งขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1900 เพื่อแลกเปลี่ยนความคิดและประสบการณ์ด้านงานศิลปะ บทกวี และการแสดงดนตรี รวมทั้งเป็นช่วงที่ราเวลได้แสดงผลงานเพลงของเขาได้แก่ *Jeux ‘deau*, *Oiseaux Tristes* และ *Sonatine No.1* เป็นครั้งแรกอีกด้วย ราเวลถือว่าเป็นผู้ประพันธ์เพลงที่ทรงอิทธิพลมากที่สุดของศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 เช่นเดียวกับเดอบุสซี ราเวลไม่ค่อยพอใจเท่าใดนักที่ผลงานของเขาถูกเรียกว่าเป็นบทเพลงในกระแสอิมเปรชัน แต่ก็ยอมรับในภายหลังเช่นเดียวกับเดอบุสซี ผลงานส่วนใหญ่ของรา

เวลได้แรงบันดาลใจมาจากดนตรีพื้นเมืองของฝรั่งเศสและสเปน ทำให้ผลงานของเขาโดดเด่นกว่าคนอื่น เพราะมีการใช้เสียงที่สร้างสีสันแปลกใหม่ให้กับเปียโนและวงออร์เคสตราในเวลาเดียวกัน นอกจากนั้น ราเวลยังเป็นที่ยอมรับว่าเป็นผู้ประพันธ์เพลงที่มีความสามารถในการเรียบเรียงเสียงดนตรี (Orchestration) ได้ดีที่สุดคนหนึ่งในศตวรรษที่ 20 ดังจะเห็นได้จากผลงานประเภทบทเพลงเรียบเรียง (Transcription) ที่โดดเด่นของเขา เช่น *Mussorgsky's Pictures at an Exhibition, Prelude to the Afternoon of a Faun* และผลงานสำหรับวงออร์เคสตรา ได้แก่ *Daphnis et Chloe, Bolero, Piano Concerto in G Major, Le Tombeau de Couperin*

2.3.2 ประวัติเพลง *Pavane pour une Infante défunte (Pavane for a Dead Princess)*

ราเวลประพันธ์เพลงนี้ขึ้นในปี ค.ศ. 1899 อุทิศให้กับวินนาเร็ตตา ซิงเกอร์ (Winnaretta Singer, ค.ศ. 1865-1943) เจ้าหญิงแห่ง Polignac ซึ่งเป็นผู้สนับสนุนทางการเงินของราเวล เขาได้แนะนำเพลงนี้ให้เจ้าหญิงรู้จักเป็นครั้งแรกเมื่อมีโอกาสพบกันที่ซาลอนหรือร้านเสริมสวย หลังจากนั้นอีก 3 ปี วิญเยสซึ่งเป็นเพื่อนของราเวลได้นำเพลงนี้ไปแสดงเป็นครั้งแรกที่กรุงปารีสทำให้ราเวลกลายเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงอย่างมาก หลังจากนั้นอีก 11 ปีต่อมาราเวลได้เรียบเรียงเพลงบทนี้สำหรับวงออร์เคสตรา เนื่องจากเขาเห็นว่าหากขยายทำนองเพลงนี้ให้วงออร์เคสตราแล้ว เสียงที่ได้ยินจะมีมิติมากกว่าเดิม บวกกับสีสันเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงออร์เคสตราจะทำให้เพลงนี้มีเสน่ห์มากขึ้นไปอีก

ชื่อเพลง *Pavane pour une infante défunte* มาจากคำว่า *Pavane* ซึ่งเป็นเพลงเต้นรำแบบช้า ๆ ในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance Period ค.ศ. 1450-1600) รวมกับคำว่า *pour infante defunte* ซึ่งแปลว่าแด่เจ้าหญิงที่เสียชีวิต ซึ่งราเวลชอบการออกเสียงของคำว่า infante defunte เป็นพิเศษจึงนำมาใช้เป็นชื่อเพลง ราเวลเคยไปฟังการแสดงเพลงนี้ซึ่งนักเปียโนเล่นในจังหวะที่ช้าเกินไปมาก ราเวลจึงกล่าวว่า "It was a Pavane for a Dead Princess, not a Dead Pavane for a Princess"! หมายความว่าเพลงนี้คือ *Pavane* สำหรับเจ้าหญิงที่เสียชีวิตแล้วและเป็นการรำลึกถึงการเต้นรำของเจ้าหญิงในช่วงปี ค.ศ. 1600 ที่เต้นรำอย่างมีความสุข ทำให้เพลงบทนี้มีทำนองที่งดงาม สดใส สง่างามและซ่อนกลิ่นอายแบบสเปนเอาไว้ในกระแสอิมเปรชัน (Ravel, 2015)

2.4 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10*; *Prelude in B minor, Op.32 No.10* และ *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ประพันธ์โดยเซอร์เก รัคมานินอฟ

2.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

เซอร์เก รัคมานินอฟ (Sergei Rachmaninoff, ค.ศ. 1873-1943) เป็นนักเปียโนและผู้ประพันธ์เพลงชาวรัสเซียในยุคโรแมนติก เกิดที่เมืองโอเน็ก (Oneg) ครอบครัวเป็นนักดนตรี ทั้งบิดา

และปู่ของเขาก็เป็นนักเปียโน รัคมานินอฟเริ่มเรียนเปียโนเมื่ออายุได้ 4 ปีกับมารดา ด้วยความสามารถอันยอดเยี่ยมที่สามารถจำโน้ตได้อย่างแม่นยำ ทำให้มารดาของรัคมานินอฟตัดสินใจส่งเขาไปเรียนต่อที่สถาบันดนตรีแห่งเซนต์ปีเตอร์เบิร์ก (St. Petersburg Conservatory) และสถาบันดนตรีแห่งกรุงมอสโคว์ (Moscow Conservatory) ในปีค.ศ. 1892 เขาได้ประพันธ์เพลงชุด *Morceaux de fantaisie* หรือ *Fantasy, Op.3* ขึ้นโดยมีเพลงในชุดทั้งหมด 5 บท บทเพลงที่ได้รับการตอบรับดีที่สุดคือ *Prelude in C-sharp minor, Op.3 No.2* ในปีเดียวกันก่อนที่รัคมานินอฟจะสำเร็จการศึกษาเขาได้รับรางวัลเหรียญทองจากอุปรากรเรื่อง *Aleko* โดยใช้เวลาการประพันธ์แค่ 17 วันเท่านั้น จากนั้นได้ออกตระเวนแสดงคอนเสิร์ต และพบว่าอาชีพทางดนตรีนั้นก้าวหน้าอย่างยากลำบาก เนื่องจากการแสดงครั้งแรกของ *Symphony in D minor, Op.3 No.1* ที่มอสโคว์ประสบความล้มเหลว ข้อผิดพลาดเกิดจากความประมาทของผู้อำนวยเพลง (Conductor) ที่ได้ดื่มสุราอย่างหนักก่อนเวลาแสดง รวมถึงการแสดงเพลง *Piano Concerto No.1 in F-sharp minor, Op.1* ที่ลอนดอนก็ประสบความล้มเหลวเช่นกัน ความล้มเหลวที่ผ่านมาทำให้เขาหยุดอาชีพการประพันธ์ดนตรีไปถึง 3 ปี เพราะเขาเสียใจและผิดหวังจนเสียสติกับเหตุการณ์ความล้มเหลวในคอนเสิร์ตทั้งสองครั้ง

ต่อมาในปี ค.ศ. 1900 นิโคไล ดาห์ล (Nicolai Dahl, ค.ศ. 1860-1939) ได้เยียวยารักษาสุขภาพจิตของรัคมานินอฟจนดีขึ้นและหายเป็นปกติ เมื่อความมั่นใจของรัคมานินอฟกลับมาเป็นปกติเขาได้กลับมาประพันธ์เพลงอีกครั้ง ครั้งนี้เองที่ทำให้เขาประสบความสำเร็จกับเปียโนคอนแชร์โตหมายเลข 2 อันลือลั่นจนทุกวันนี้ ในปีเดียวกันก็ยังได้ประพันธ์เพลง *Sonata in G minor, Op.19* สำหรับเปียโนและเชลโล เพื่อรำลึกถึงการจากไปของไชคอฟสกี ในปี ค.ศ. 1902 รัคมามินอฟได้แต่งงานกับญาติของตนเอง ในปี ค.ศ. 1917 เกิดการปฏิวัติที่ประเทศรัสเซีย ภายใต้ความกดดันทางการเมือง รัคมานินอฟได้ตัดสินใจแสดงคอนเสิร์ตครั้งสุดท้ายก่อนย้ายไปอยู่ที่ประเทศฟินแลนด์ ต่อมาย้ายไปอยู่ประเทศสหรัฐอเมริกาเพราะได้รับค่าตอบแทนที่สูงกว่าเดิมมาก โดยมีสัญญากำหนดให้เขาควบคุมวง Cincinnati Symphony Orchestra เป็นเวลา 2 ปี รวมไปถึงควบคุมวง Boston Symphony Orchestra ช่วงนี้เป็นช่วงที่เขาไม่มีเวลาให้กับการประพันธ์มากนักเพราะต้องให้เวลากับการควบคุมวงและบันทึกเสียง ผลงานที่น่าสนใจของรัคมานินอฟประกอบด้วย *Piano Concerto No.2 in C minor, Op.18; Piano Concerto No.3 in D minor, Op.30; Rhapsody on a Theme of Paganini; Prelude in C-sharp minor* และ *The Isle of the Dead*

รัคมานินอฟเสียชีวิตที่ Beverly Hills รัฐ California ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1943 เมื่ออายุ 70 ปี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.2 ประวัติเพลง *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10*

Preludes, Op.23 เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนที่ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1901 และประพันธ์สำเร็จทั้งหมด 10 บทในปี ค.ศ. 1903 ในช่วงเวลาเดียวกันนี้รัคมานินอฟได้ประพันธ์ *Prelude, Op.3 No.2* และ *13 Preludes, Op.32* รวมถึงเพรลูดทั้ง 24 บทที่ประกอบไปด้วยกุญแจเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ เพรลูดส่วนใหญ่มักอยู่ในรูปแบบสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) โน้ตเพลงฉบับแรกถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1904 ที่กรุงมอสโคว์ และบางส่วนของเพลงชุดนี้คือเพรลูดบทที่ 1, 4 และ 10 ได้ถูกนำไปแสดงเป็นครั้งแรกในวันที่ 10 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1903 ที่กรุงมอสโคว์

บทประพันธ์ *Preludes, Op.23* ชุดนี้มีทั้งหมด 10 บทด้วยกันดังนี้

No. 1 in F-sharp minor (Largo)
No. 2 in B-flat major (Maestoso)
No. 3 in D minor (Tempo di minuetto)
No. 4 in D major (Andante cantabile)
No. 5 in G minor (Alla marcia)
No. 6 in E-flat major (Andante)
No. 7 in C minor (Allegro)
No. 8 in A-flat major (Allegro vivace)
No. 9 in E-flat minor (Presto)
No. 10 in G-flat major (Largo)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Prelude in G-flat major, Op.23 No.10 บทนี้เริ่มด้วยทำนองมือขวาที่เล่นแนวบรรเลงประกอบโดยให้มือซ้ายเล่นทำนองหลัก มือขวามักเล่นเป็นคอร์ดและมือซ้ายเล่นเป็นทำนองที่มีจังหวะขัด (Syncopation) ซึ่งมีการเน้นจังหวะเบามากกว่าจังหวะหนักเพื่อสร้างอารมณ์อ้างว้าง สร้างอรรถรสของความขัดแย้งในตัวบทประพันธ์ สร้างความรู้สึกไม่แน่นอน เพราะมักเน้นในจังหวะเบาที่ไม่เป็นไปตามธรรมชาติของจังหวะนั้น ๆ

2.4.3 ประวัติเพลง *Prelude in B minor, Op.32 No.10*

13 Preludes, Op.32 เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1910 ประกอบด้วยเพรลูดทั้งหมด 13 บท รัคมานินอฟได้รับแรงบันดาลใจจากภาพวาดของอาร์โนลด์ เบอคลิน (Arnold Böcklin, ค.ศ. 1827-1901) ศิลปินชาวสวิส ชื่อ Die Heimkehr (The

Homecoming หรือ The Return) ซึ่งสื่อถึงการกลับมา นอกจากนั้นเขายังได้แรงบันดาลใจมาจากเพลง *Isle of The Dead* อีกด้วย

บทประพันธ์ *Preludes, Op.32* ชุดนี้มีทั้งหมด 13 บทด้วยกัน ดังนี้

No. 1 in C major (Allegro vivace)

No. 2 in B-flat minor (Allegretto)

No. 3 in E major (Allegro vivace)

No. 4 in E minor (Allegro con brio)

No. 5 in G major (Moderato)

No. 6 in F minor (Allegro appassionato)

No. 7 in F major (Moderato)

No. 8 in A minor (Vivo)

No. 9 in A major (Allegro moderato)

No. 10 in B minor (Lento)

No. 11 in B major (Allegretto)

No. 12 in G-sharp minor (Allegro)

No. 13 in D-flat major (Grave – Allegro)

2.4.4 ประวัติเพลง *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1*

รัคมานินอฟประพันธ์เพลงชุด 5 *Pieces, Op.3* ขึ้นในปี ค.ศ. 1892 อุทิศให้กับอันโทน อเรนสกี (Anton Arensky, ค.ศ. 1861-1906) ครูสอนวิชาประสานเสียง เพลงทั้ง 5 บทสื่อถึงจินตนาการและความเพ้อฝันที่ต่างกันออกไป *Elegie in E-flat minor No.1* นี้เริ่มต้นด้วยการเสนอแนวบรรเลงประกอบในมือซ้าย ส่วนทำนองหลักจะถูกเสนอในมือขวาที่เข้ามาอย่างสงบ เต็มไปด้วยความโศกเศร้าที่สื่อถึงความตาย เพลงนี้มีการใช้ความเข้มเสียง (Dynamics) ตั้งแต่เบามาก (*pp-pianissimo*) จนถึงดังมาก (*fff-fortississimo*) รวมไปถึงการใช้มือซ้ายกดคู่แปดในช่วงเสียงที่ต่ำมาก ตามด้วยอาร์เปโจที่มีขั้นคู่กว้างไล่ขึ้นลงอย่างต่อเนื่อง ช่วงกลางเพลงมีการใช้ลักษณะจังหวะที่ซับซ้อนมากขึ้นเรื่อย ๆ รวมทั้งการใช้โน้ตสามพยางค์ (Triplet) เพื่อสร้างความเข้มข้นให้กับบทเพลง และการใช้คู่แปดที่ทำให้เกิดสีสันที่ร้อนแรงจัดจ้านและดังขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงจุดสูงสุดของเพลงก่อนจบลงด้วยมือซ้ายอย่างดังมาก (*fff*)

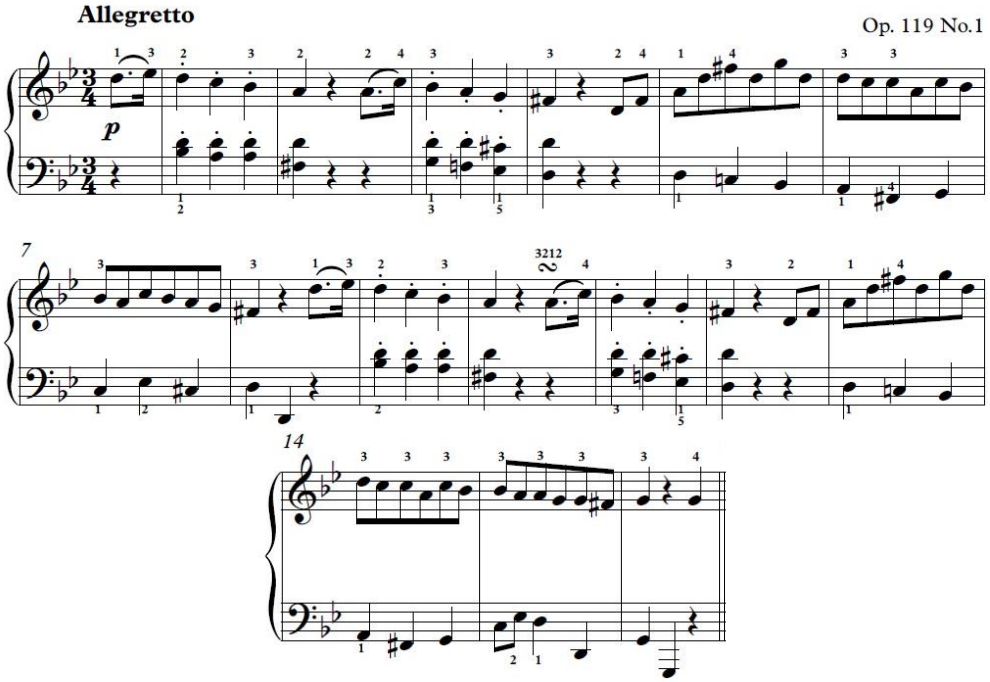
บทที่ 3
อรรถาธิบายบทเพลง

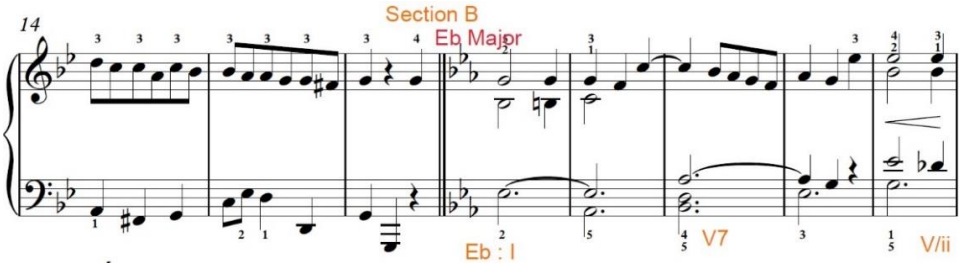
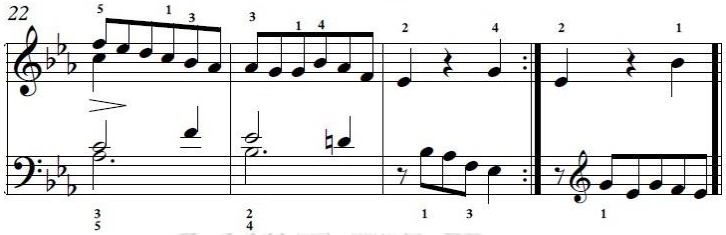
สำหรับการคัดเลือกบทประพันธ์สำหรับการแสดง ผู้แสดงได้คัดเลือกเพลงจากยุคสมัยที่แตกต่างกันตามลำดับ ได้แก่ บทประพันธ์จากยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก และยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ผู้แสดงต้องการแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของบทประพันธ์ในแต่ละยุคสมัย โดยมีรายละเอียดอรรถาธิบายบทเพลงดังต่อไปนี้

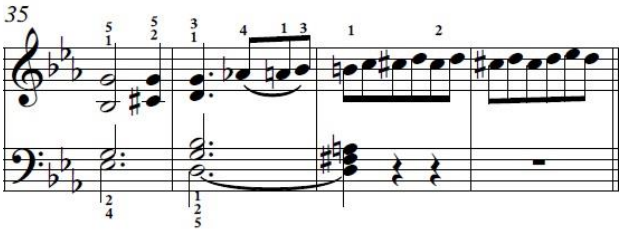
3.1 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1*

3.1.1 บทวิเคราะห์

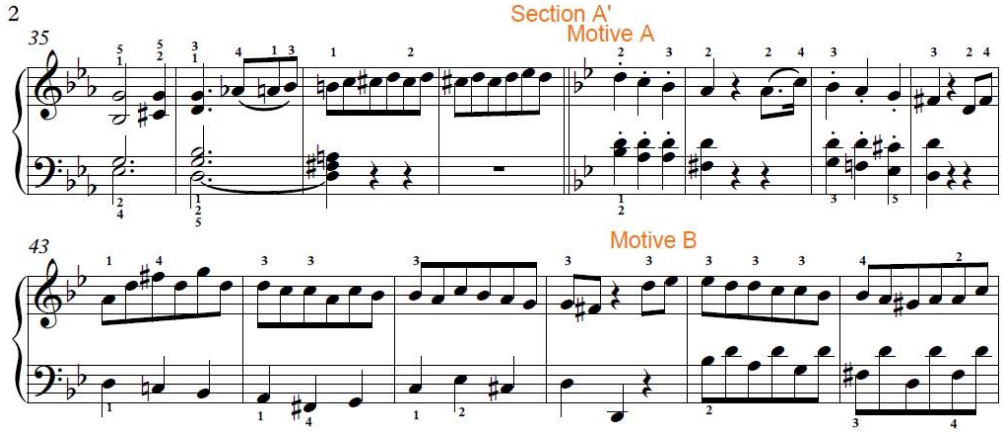
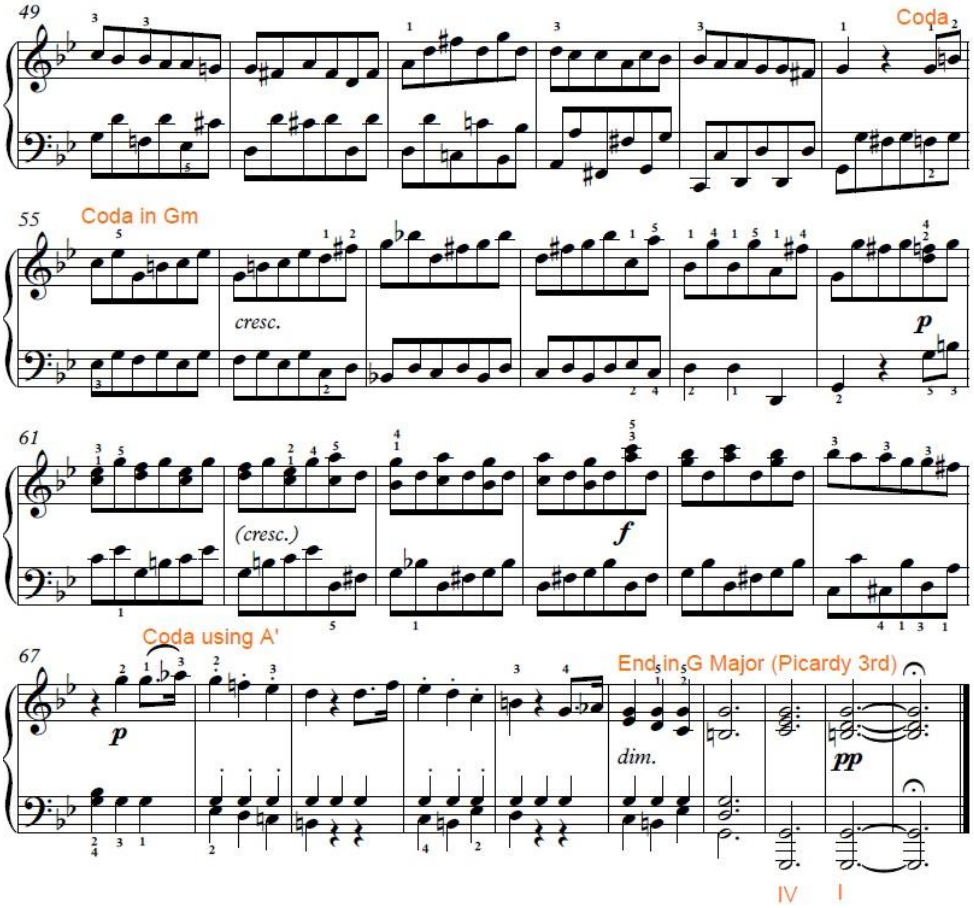
บากาแตลมีรากศัพท์มาจากภาษาฝรั่งเศส แปลว่าสิ่งเล็ก ๆ น้อย ๆ หรือหมายถึงเพลงขนาดเล็กที่ไม่มีรายละเอียดมากเท่าใดนัก เป็นเพลงที่เรียบง่าย

ตัวอย่างที่ 1 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 1-16

จากตัวอย่างที่ 1 *Bagatelles, Op.119 No.1* บทนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) หรือ ABA ตามด้วย Coda อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 ตอน A เริ่มห้องที่ (1-16) ในบันไดเสียง G minor

ตัวอย่างที่ 2 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 14-21

ตัวอย่างที่ 3 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 22-25

จากตัวอย่างที่ 2 และ 3 ตอน B เริ่มห้อง (17-24) ในบันไดเสียง E^b Major

ตัวอย่างที่ 4 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 35-39

CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากตัวอย่างที่ 3 และ 4 ท่อนเชื่อม (Bridge passage) หรือช่วงสะพาน เริ่มห้องที่ (25-39) ใช้บันไดเสียงโครมาติกไล่ขึ้นไปเพื่อเชื่อมเข้าหาตอน A’

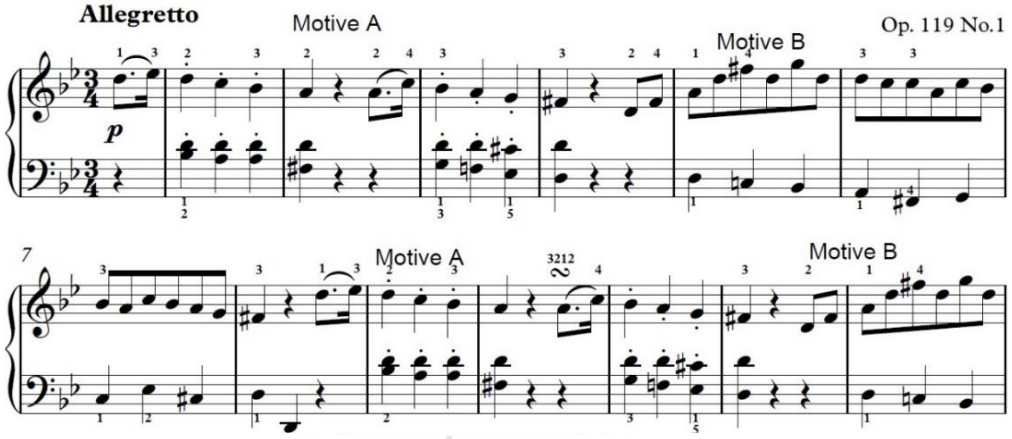
ตัวอย่างที่ 5 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 35-48

ตัวอย่างที่ 6 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 49-74

จากตัวอย่างที่ 5 และ 6 ตอน A’ เริ่มห้อง (40-54) กลับมาอยู่ในบันไดเสียง G minor และจบด้วย Coda ในห้องที่ (54-74) เป็นส่วนพัฒนาและขยายมาจากตอน A เพื่อส่งให้จบบนบันไดเสียง G minor ตามเดิม

โครงสร้างเพลง

ตอน	ห้อง	กุญแจเสียง	Articulation
ตอน A	1-16	G minor	Staccato, Legato
ตอน B	17-24	E^b Major	Legato
ท่อนเชื่อม Bridge	25-39	D major	Legato
ตอน A	40-54	G minor	Staccato, Legato
Coda	54-74	G minor	Legato, Staccato

3.1.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม

ตัวอย่างที่ 7 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 1-13

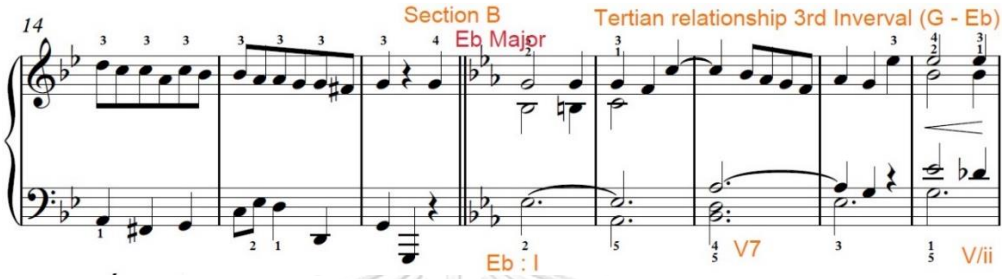


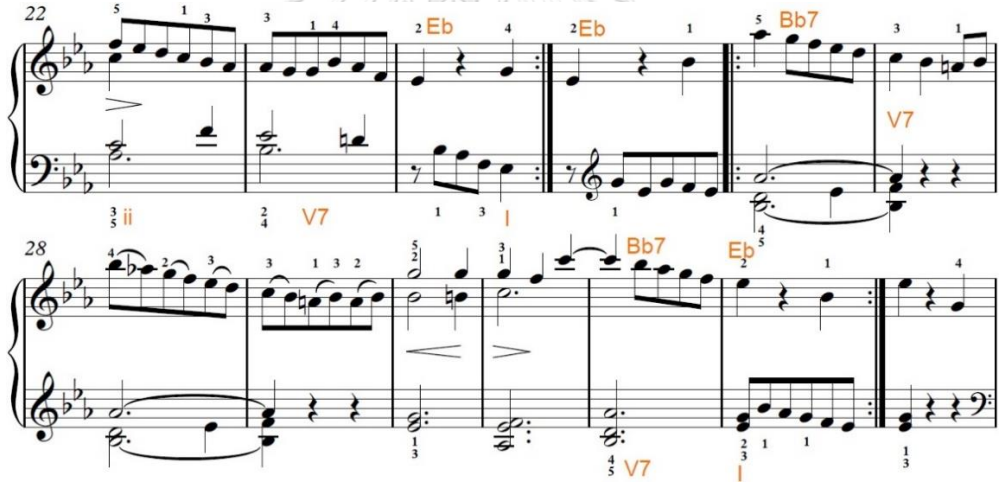
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตัวอย่างที่ 7 มือขวาให้ความสำคัญกับเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) ควรเล่นเลกาโต (Legato) โน้ต 2 ตัวแรกโดยให้ตัวแรกดังกว่าตัวที่สองซึ่งปลายนิ้วควรอยู่ติดกับคีย์เปียโน เมื่อใช้นิ้ว 1 - 3 - 2 ประคองข้อมือไม่ให้ตก เวลาเปลี่ยนเป็นนิ้ว 2 ซึ่งเล่นโน้ตเสียงสั้น (Staccato) เล่นให้กระชับสั้นด้วยปลายนิ้วโดยคำนึงถึงน้ำเสียงที่เล่นออกมาไม่ให้กระแทก ประโยคแรกห้องที่ 1-4 เป็นประโยคคำถาม ห้องที่ 1-2 เป็นการถามครั้งแรก ห้องที่ 2-4 เป็นการถามครั้งที่สอง ประโยคที่สองห้องที่ 4-8 เป็นประโยคคำตอบ

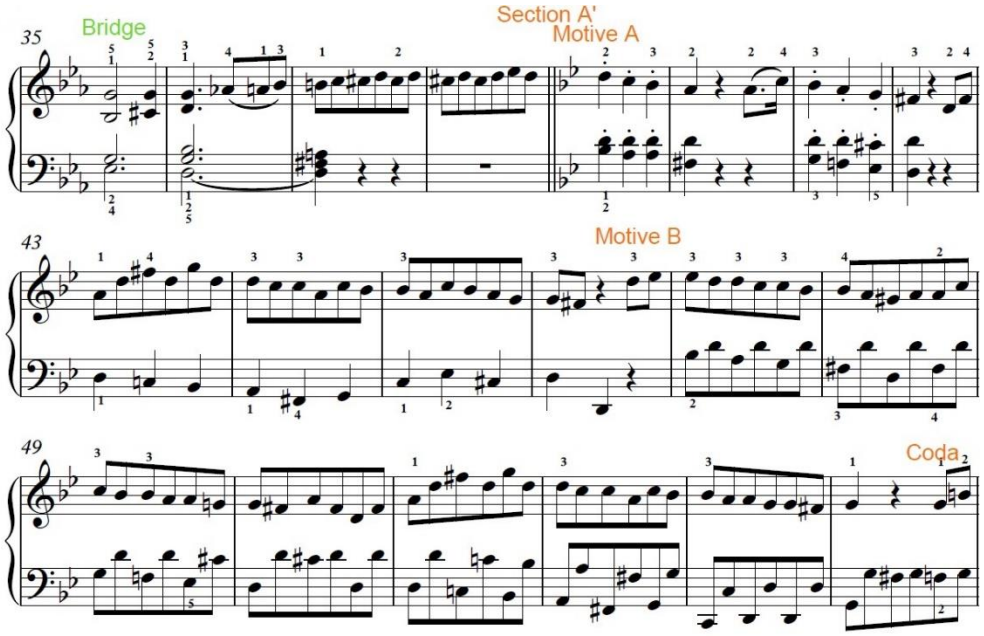
ในห้องที่ 1-8 มีลักษณะเป็นประโยคถามตอบ (Question - Answer) เหมือนเป็นการถามเป็นประโยคสั้น 2 ครั้งตามด้วยประโยคคำตอบยาว เล่นน้ำเสียงให้ออกมาแตกต่างกัน เพราะการถาม 2 ครั้งถึงแม้จะใช้ Articulation เดียวกันแต่การเคลื่อนทำนอง (Motion) ของโมทีฟ A ครั้งแรกเริ่มด้วยตัว D – E^b – D – C – B^b – A ซึ่งเป็นการขึ้นลงคู่สองแต่ในครั้งที่สองเริ่มด้วยโน้ตตัว A – C- B^b – A - G - $F^{\#}$ ประโยคแรกจบคอร์ดห้าพลิกกลับขั้นที่หนึ่ง (First inversion) ประโยคสองที่จบ

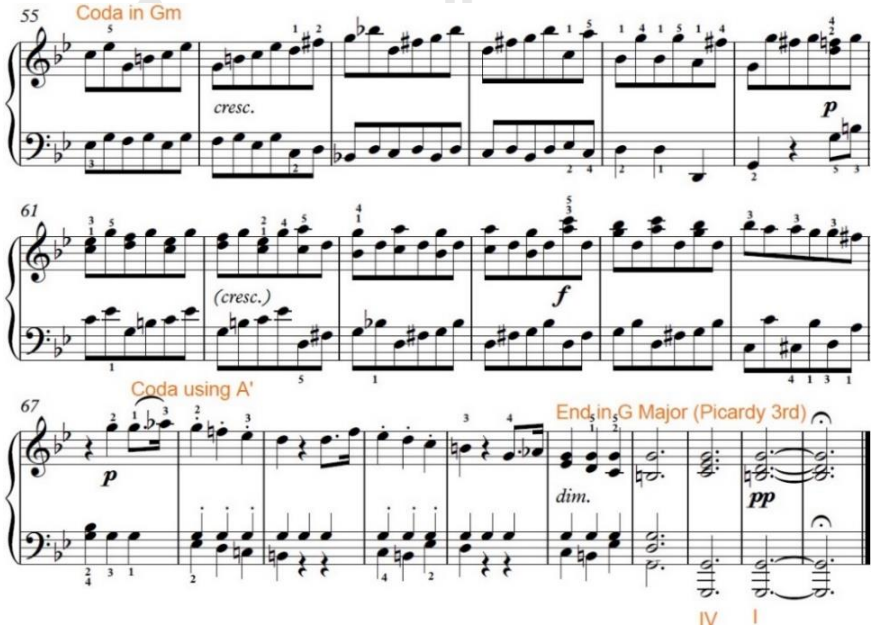
คอร์ดห้ารูปพื้นต้น (Root Position) ประโยคโดยรวมเป็นเล่นเสียงโน้ตสั้น โมทีฟ B เล่นเลกาโตและไม่ยกนิ้วสูงเพราะต้องเล่นโน้ตซ้ำเป็นจำนวนมาก D – D – C- C- A – C – B^b – B^b – A รวมถึงการพลิกนิ้ว 1 – 3 ตอนเล่นโน้ตคีย์ขาวขึ้นไปหาคีย์ดำ เพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 เน้นจังหวะที่หนึ่งของทุกห้องให้หนักกว่าจังหวะสองและสาม

ตัวอย่างที่ 8 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 14-21

ตัวอย่างที่ 9 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 22-34



จากตัวอย่างที่ 8 และ 9 ตอน B เปลี่ยนกุญแจเสียง G minor ไปยังกุญแจเสียง E^b major ซึ่งเป็นการเปลี่ยนคีย์ลงขั้นคู่สามและเปลี่ยนจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์ ในตอน B เล่นเลกาโตเพราะทำนองมีลักษณะเลียนแบบเสียงร้อง ต่างจากตอน A ซึ่งทำนองเป็นประโยคสั้น ๆ และร่าเริง ห้องที่ 26-29 มีการนำเอาลักษณะเชื่อมเสียงของโน้ตสองตัวไล่ขึ้นลงเป็นคู่สอง ควรให้ความสำคัญกับการเน้นเสียงโน้ตตัวแรกของการเล่น Slur โดยให้ตัวแรกดังกว่าตัวที่สองเสมอ

ตัวอย่างที่ 10 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 35-54

จากตัวอย่างที่ 10 ช่วงท่อนเชื่อมควรให้ความสำคัญกับการพลิกนิ้วจากคีย์ขาวไปหาคีย์ดำ เพราะเป็นโครมาติกสเกลไล่ขึ้นไปหาตอน A’ เพราะมีการเล่นโน้ตซ้ำ $C^{\#}$ - D - $C^{\#}$ - D – Eb - D จำนวนมากจึงต้องระวังไม่ให้ข้อมือตก นิ้วทุกนิ้วควรกดด้วยปลายนิ้วและไม่ยกสูง ตำแหน่งที่กดคีย์ขาวควรอยู่ตรงกลางคีย์ ไม่วางนิ้วไว้ปลายคีย์เพื่อไม่ให้เกิดการสะดุดในการไล่โครมาติกสเกล ห้องที่ 46-54 ต้องระวังการเล่นโน้ตซ้ำขาลงเช่นเดียวกับโมทีฟ B ในตอน A

ตัวอย่างที่ 11 *Bagatelle in G minor, Op.119 No.1* ห้องที่ 55-76

จากตัวอย่างที่ 10 และ 11 โคดา (Coda) เริ่มห้องที่ 54-76 เบโทเฟนต้องการให้ผู้ฟังรู้สึกสับสนว่าจะอยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์ แต่สุดท้ายก็เกลาลงมาจบในกุญแจเสียง G เมเจอร์โดยใช้โน้ตสามปรับ (Picardy third) ในห้องที่ 61 เลือกใช้นิ้ว 1 นิ้ว 3 และนิ้ว 5 เหมือนการกดคอร์ดแบบแท่ง (Block chord) เมื่อพบกลุ่มโน้ตแบบเดียวกันที่เป็นคอร์ดแตก (Broken chord) ก็ใช้กลุ่มนิ้วแบบเดิมเพื่อความเสถียรในการกดคอร์ดแตก เช่น โน้ต C-Eb ใช้นิ้ว 1 กับนิ้ว 3 และโน้ตตัว G ใช้นิ้ว 5 ตามด้วยโน้ตตัว D - F ใช้นิ้ว 2 กับนิ้ว 4 และโน้ตตัว G ใช้นิ้ว 5 เมื่อพบกลุ่มโน้ตเดิมจะใช้นิ้วแบบเดิมทุกครั้งและหมุนข้อมือเล็กน้อยเหมือนการบิดลูกบิดประตู

3.2 *Piano Sonata in C major, Op.53 "Waldstein"*

3.2.1 บทวิเคราะห์

ท่อน 1 *Allegro con brio* มีอัตราจังหวะเร็วในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) ประกอบด้วยตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) ท่อนนี้มีความพิเศษตรงที่ทำนองหลักที่สองในตอนนำเสนอควรย้ายไปกุญแจเสียงโดมินันท์ตามธรรมเนียมปกติ แต่เบโทเฟนเลือกให้ย้ายไปกุญแจเสียง E major แทน

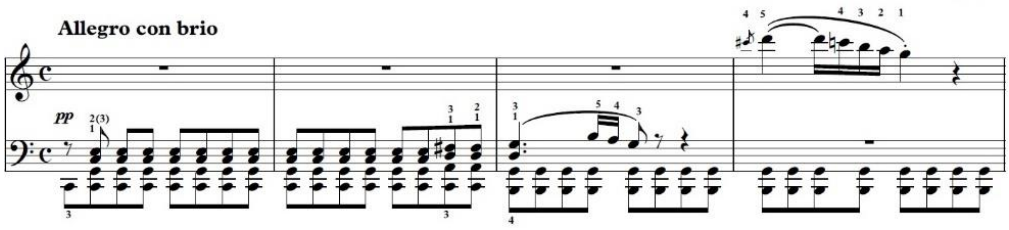
ท่อน 2 *Adagio molto* เป็นท่อนช้าอยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 อยู่ในกุญแจเสียง F major เป็นท่อนที่ไม่ยาวมากนัก เริ่มต้นด้วยความสงบจนถึงกลางเพลง คล้ายการด้นสดที่มีจังหวะไม่เคร่งครัด หลังจากนั้นมีความเร่งเร้าเข้มข้นมากขึ้นเรื่อย ๆ ก่อนเงียบสงบลงอีกครั้งเพื่อเข้าสู่ท่อนที่ 3 ทันทีโดยไม่มีการหยุดพัก เบโทเฟนประพันธ์ท่อนนี้มาแทนที่ท่อนเดิมที่เคยประพันธ์ไว้ เนื่องจากท่อนที่สองเดิมมีความยาวเกินไปถ้าจะนำมารวมกับท่อนที่หนึ่งและสาม และเนื่องจากเบโทเฟนชอบทำนองของท่อนที่สองเดิมเป็นพิเศษ จึงได้แยกออกไปตีพิมพ์ต่างหาก เป็นเพลงเดี่ยวใช้ชื่อว่า *Andante Favori, WoO 57*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

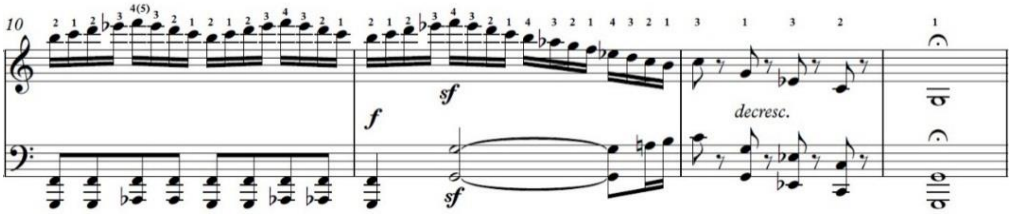
ท่อน 3 *Rondo Allegretto moderato* เป็นท่อนเร็วปานกลางในสังคีตลักษณ์รอนโด อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 อยู่ในกุญแจเสียง C major ท่อนนี้เป็นท่อนที่ยาวและซับซ้อนมาก การพัฒนาส่วนย่อยของทำนองในแต่ละตอนเกิดจากการซ้ำของโมทีฟ การยืดเวลาของประโยคเพลงเดิมโดยเปลี่ยนไปยังกุญแจเสียงหลายกุญแจเสียง โดยเฉพาะในกุญแจเสียงโดมินันท์ก่อนกลับสู่กุญแจเสียงหลัก และการแปรแนวบรรเลงประกอบเพื่อเพิ่มสีสัน มีการนำเสนอทำนองหลักตลอดทั้งท่อน และมีเทคนิคที่น่าสนใจมากมาย เช่น มือขวาเล่นอาร์เปโจหรือคอร์ดแตก มือซ้ายไขว้มือขึ้นมาเล่นทำนองแทนมือขวาเลยช่วงเสียงกลางขึ้นมา ในช่วงท้ายของท่อนนี้ มือขวาเล่นทริลพร้อมกับทำนองหลักเป็นคู่แปดพร้อมกับมือซ้ายเล่นคอร์ดแตก นอกจากนั้นยังมีบางช่วงที่ต้องใช้เทคนิคการเล่นขั้นสูง เช่นช่วงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเล่นเป็นคู่แปดต่อกันหลายห้องตั้งแต่ห้องที่ 465 ซึ่งนักเปียโนอาจต้องใช้มือทั้งสองข้างเล่นพร้อมกันหรือใช้มือขวาเล่นแบบกลิสซานโด (Glissando)

3.2.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม

ตัวอย่างที่ 12 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 1-4[1]

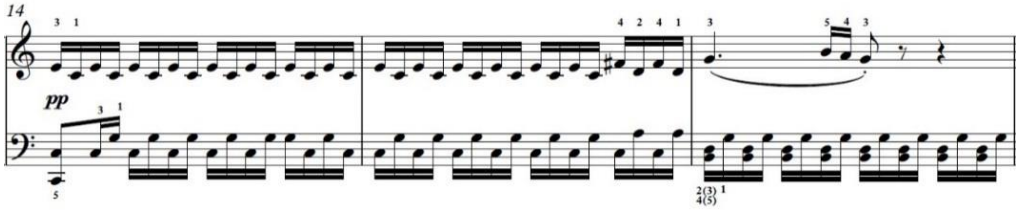


จากตัวอย่างที่ 12 ผู้แสดงให้ความสำคัญกับการวางนิ้วให้ชิดคีย์ซึ่งต้องคุมเสียงให้เท่ากัน โดยไม่มีเสียงใดเสียงหนึ่งดังกว่า แล้วเล่นดังขึ้นตอนที่กดโน้ต E - $F^{\#}$ - G โน้ตที่ซ้ำทั้งหมดต้องเล่นให้เรียบเท่ากันทุกตัว ไม่เกร็งและเล่นด้วยปลายนิ้วในการเกลา กดโน้ตทีละตัวให้ลงลึกไปในคีย์เปียโน และรอให้คีย์เด้งกลับขึ้นมาแล้วค่อยกดโน้ตตัวถัดไปอย่างช้า ๆ ให้เสียงนิ่งก่อนแล้วค่อยขยับความเร็วขึ้นตามลำดับ เพราะหากพยายามเล่นเร็วตั้งแต่ครั้งแรกจะเสี่ยงกับอาการเกร็งที่แขนและข้อมือ จึงต้องซ้อมอย่างระมัดระวัง เน้นการซ้อมที่กดลงไปบนคีย์และผ่อนแรงทันที (Tension-Release) ในส่วนต่อไปในห้องที่ 3 เบโทเฟนได้ใช้ลูกเล่นเปลี่ยนจากเล่นช่วงเสียงกลางไปเป็นการเล่นช่วงเสียงสูงขึ้น เพื่อสร้างสีสันแก่เพลงนี้ ในห้องที่ 3 และ 4 เล่นแล้วยกข้อมือผ่อนไปตามรูปแบบในการเคลื่อนไหวโดยยึดการผ่อนแขนและข้อศอกเป็นหลักเพื่อให้เล่นออกมาได้ผ่อนคลายและสบายมากที่สุด

ตัวอย่างที่ 13 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 10-13

จากตัวอย่างที่ 13 เบโทเฟนได้ใช้การเล่นสเกลขึ้นลงซ้ำ ๆ เพื่อสร้างความกดดันและค่อย ๆ เบาลง ผู้แสดงให้ความสำคัญกับการสลับพลิกนิ้ว นิ้วชี้ต้องกดสลับไปมากับนิ้วโป้งโดยเหยียดนิ้วโป้งเวลากดไปบนคีย์โดยไม่ให้ข้อมือตก ข้อมือขนานกับพื้นอยู่เสมอ ไม่เอียงงอลงเพราะจะทำให้รูปแบบ

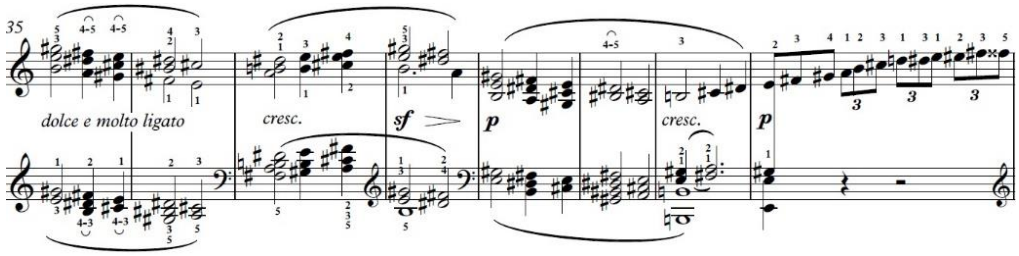
[1] ตัวอย่างโน้ตเพลงในวิทยานิพนธ์เล่มนี้บันทึกด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์โดยผู้แสดง

มือและข้อมืออยู่ในสภาพที่ไม่ปกติตามธรรมชาติ รวมถึงต้องให้ช่องว่างระหว่างนิ้วโป้งกับชี้เป็นรูปทรงกลมอยู่เสมอไม่ให้กลายเป็นสามเหลี่ยม คล้ายกับหงายมือที่จับลูกบอลอยู่

ตัวอย่างที่ 14 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 14-16

จากตัวอย่างที่ 14 ในจุดนี้เบโทเฟนได้เปลี่ยนช่วงเสียงจากต่ำมาเล่นในช่วงเสียงกลางแทนเพื่อเปลี่ยนอารมณ์เพลงและถ่ายทอดสีสันใหม่ ๆ ผู้แสดงต้องให้ความสำคัญกับการวางมือทั้งสองข้างให้ขนานกับพื้นและวางนิ้วให้ใกล้กับคีย์โดยการกดโน้ตคู่สามทั้งสองมือโดยใช้นิ้ว 1 และ 3 ในมือขวาและใช้นิ้ว 3 และ 1 ในมือซ้าย รูปแบบการขยับมือทั้งสองข้างคล้ายเทคนิคเทรโมโล (Tremolo) จึงขยับมือและนิ้วเหมือนการบิดลูกบิดประตู ซึ่งต้องซ้อมแบบกดทีละโน้ตพร้อมกับขยับข้อมือไปพร้อมกัน จะทำให้เล่นได้อย่างผ่อนคลายและเป็นธรรมชาติมากกว่าการกดแบบเกร็งข้อมือ ส่วนในห้องที่ 16 นิ้วโป้งมือซ้ายตั้งตรงเพื่อไม่ให้ข้อมือตกและขยับข้อมือเหมือนการบิดลูกบิดประตูเช่นเดียวกัน ความรู้สึกโดยรวมเวลาเล่นจุดนี้ ผ่อนข้อมือให้เบาหวิวและลงน้ำหนักเฉพาะปลายนิ้วเท่านั้นจึงจะทำให้เล่นเร็วและเรียบได้ ระดับในการกดลงไปบนคีย์จะกดลงไปแค่ครึ่งเดียวไม่ลงไปลึกสุดซึ่งทำให้มีอิสระ ปราศจากอาการเกร็ง

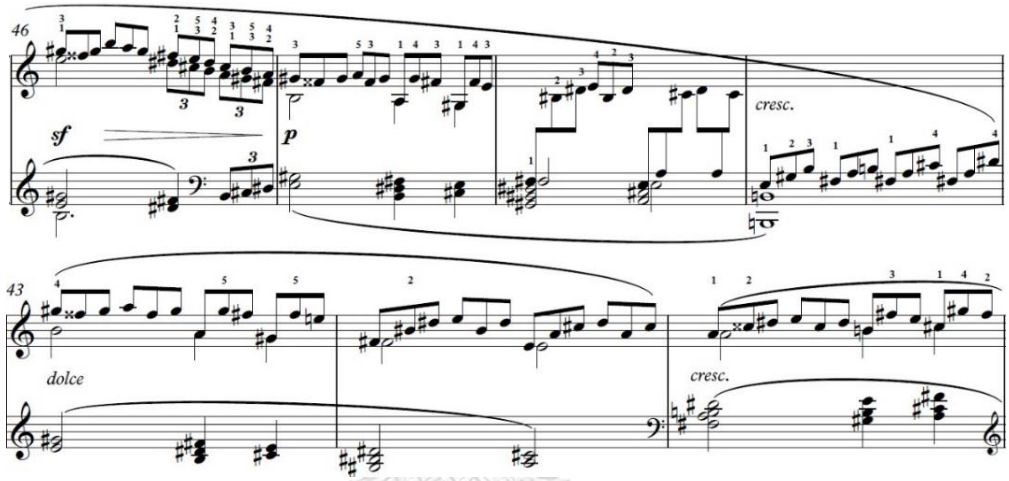
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 15 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 35-42

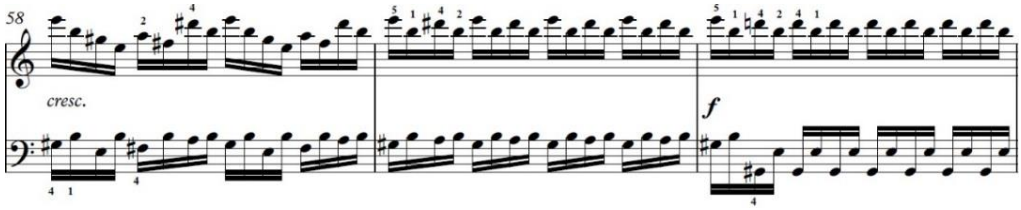


จากตัวอย่างที่ 15 ในจุดนี้เบโทเฟนได้เปลี่ยนสีสันโดยการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก C major ไป E major โดยใช้ลักษณะแบบคอราล (Chorale) ทำให้รู้สึกถึงความอ่อนหวานของทำนอง ผู้แสดงให้ความสำคัญกับการซ้อมเลกาโตอย่างช้า ๆ เพื่อเชื่อมเสียงให้ต่อกัน ทำให้เกิดจินตนาการถึงความสวยงามของเสียงร้องมากขึ้น ฝึกซ้อมทีละมือโดยเริ่มจากมือขวา ในส่วนนี้ทำนองอยู่ในแนว

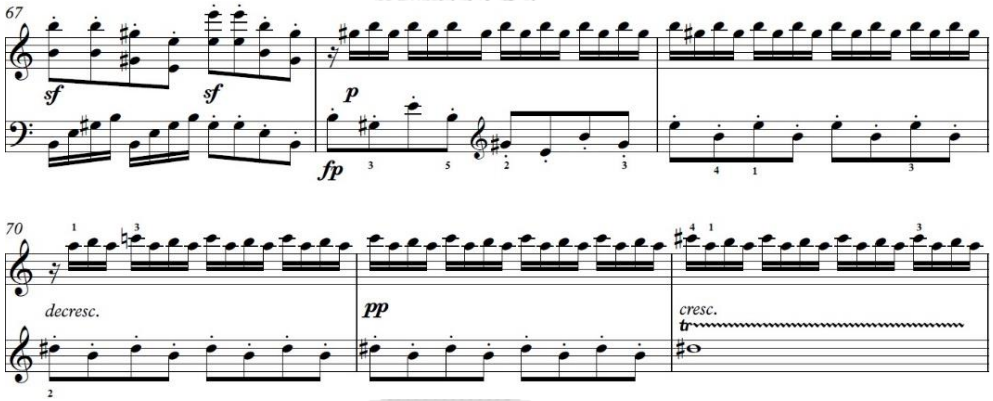
โซปราโน ผู้แสดงเล่นให้เสียงต่อเนื่องมากที่สุด หลังจากกดคอร์ดแต่ละคอร์ดลงไปต้องผ่อนแรงออก เพื่อลดความเกร็ง ตามด้วยการคิดถึงโน้ตชุดต่อไปที่จะกดว่าต้องขยับขึ้นลงหรือไปด้านข้างเพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะของการเคลื่อนไหวอย่างถูกต้อง รวมถึงการใช้นิ้วที่ถูกต้องเช่นกัน เช่น ในห้องที่ 37 โน้ตมือขวาประกอบด้วยโน้ต B E $G^{\#}$ ใช้นิ้ว 1 3 5 ตามด้วยคอร์ดถัดไป โน้ต A $D^{\#}$ $F^{\#}$ ใช้นิ้ว 1 2 4 เพื่อให้โน้ตแต่ละตัวเชื่อมต่อกันอย่างเรียบเนียน โดยไม่มีการยกนิ้วลอยขึ้นมาเป็นอันขาด ทุกความเคลื่อนไหวควรขยับไปในแนวนอน ข้อมือควรขยับไปตามรูปแบบในการเคลื่อนไหวเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 16 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 43-49

จากตัวอย่างที่ 16 ผู้แสดงให้ความสำคัญกับทำนองหลักที่ย้ายไปอยู่มือซ้าย และมือขวาเล่นบรรเลงประกอบ ในส่วนนี้นำเสนอทำนองหลักที่อยู่ที่มือซ้ายออกมาให้ชัดและเด่นกว่าแนวบรรเลงประกอบ โดยเน้นทำนองหลักให้ดังกว่าแนวประสาน ระดับของทำนองหลักให้มีความเข้มของเสียงในระดับดัง (*f*) และให้แนวประสานอยู่ในระดับเสียงเบา (*p*) ในจุดนี้เบโทเฟนได้สร้างความแปลกใหม่โดยใช้โน้ตสามพยางค์เล่นพร้อมกับโน้ตยาวเช่น โน้ตตัวขาวในมือซ้าย ซึ่งในมือขวาก็ยังมีทำนองประสานเล่นประกอบเช่นกัน

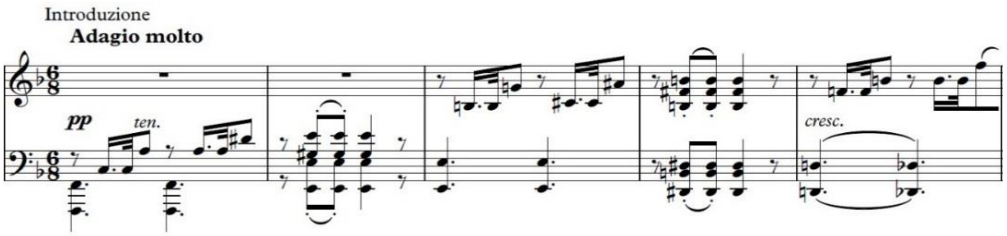
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 17 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 58

จากตัวอย่างที่ 17 ผู้แสดงให้ความสำคัญกับการกางและหุบนิ้วระหว่างโน้ตแต่ละตัว เช่น ในห้องที่ 58 จังหวะแรก โน้ตในแนวมือขวาประกอบด้วยโน้ต E - B - $G^{\#}$ - E ระหว่างการซ้อม กดโน้ต E โดยใช้นิ้วก้อย และเล่นโน้ต B ด้วยนิ้วกลาง ทันทีที่เล่นโน้ต B ต้องหุบนิ้วก้อยและนิ้วนางให้ติดกับนิ้วกลางทันที และทำแบบนี้ในทุกส่วนของเพลงที่มีการกางนิ้วเข้าออกเพื่อป้องกันอาการบาดเจ็บที่เกิดจากการกางนิ้วออกเป็นเวลานาน ตอนแรกซ้อมโดยกดคอร์ดแท่งก่อน เพื่อให้ชินก่อนเล่นเป็นคอร์ดแตกในภายหลัง ในส่วนนี้เบโทเฟนได้สร้างความตื่นเต้นและความเร้าใจเพิ่มขึ้นโดยการเปลี่ยนจากโน้ตสามพยางค์เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น

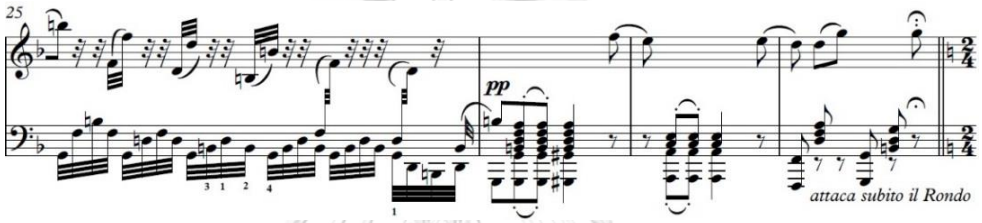
ตัวอย่างที่ 18 *Waldstein Sonata*: *Allegro con brio* ห้องที่ 67-72



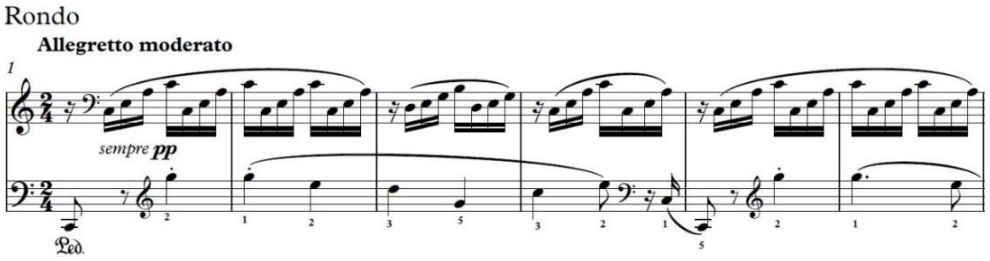
จากตัวอย่างที่ 18 ผู้แสดงให้ความสำคัญกับการเล่นคอร์ดแตก การกดเป็นคู่แปด ต้องซ้อมกดลงไปบนคีย์และยกข้อมือขึ้น ขณะที่ยกมือขึ้นให้หุบนิ้วโป้งกับนิ้วก้อยเข้าหากัน ทุกอย่างต้องทำพร้อมกันในการเคลื่อนไหวครั้งเดียวเพื่อที่การกดคู่แปดจะมีประสิทธิภาพมากขึ้นและไม่เกร็ง ในส่วนของมือซ้ายซ้อมคอร์ดแตกก่อนแล้วค่อยแยกเป็นโน้ตทีละตัว ห้องที่ 70-72 มือซ้ายเล่นคู่สามซ้อมกดโน้ตสั้น ๆ และช้า ๆ เพื่อให้เปล่งเสียงออกมาอย่างชัดเจนโดยใช้ข้อนิ้ว ตามด้วยการซ้อมเล่นโน้ตทริลเริ่มจากตัวดำ=เขบ็ตหนึ่งชั้น เมื่อคล่องขึ้นค่อยขยับความเร็วเป็นเขบ็ตสองชั้นในภายหลัง

ตัวอย่างที่ 19 *Waldstein Sonata*: *Adagio molto* ห้องที่ 1-5

จากตัวอย่างที่ 19 เบโทเฟนได้เปลี่ยนกุญแจเสียงจาก C major มาเป็น F major ในท่อนสอง นี้รวมถึงเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 4/4 เป็น 6/8 เพื่อเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกตามแบบของโซนาตา ท่อนนี้ถูกสร้างมาเพื่อเป็นจุดพักเล็ก ๆ ก่อนเชื่อมเข้าหาท่อนสามนั่นเอง เบโทเฟนจึงเขียนระบุลงไปในต้นท่อนว่า Introduzione ผู้แสดงให้ความสำคัญกับน้ำหนักที่จะลงไปบนคีย์อย่างมาก เพราะท่อนนี้เป็นท่อนที่สองซึ่งเปลี่ยนอารมณ์เพลงจากเร็วในท่อนหนึ่งเข้าหาท่อนสองที่ช้าแบบอ่อนหวาน ผู้แสดงถ่ายน้ำหนักโดยใช้ท่อนแขนและข้อศอกมาก ๆ กดคีย์โดยไม่เกร็งท่อนแขน ท่อนนี้เป็นท่อนช้า ผู้แสดงควบคุมการหายใจเพื่อให้แต่ละประโยคไม่เกิดอาการเร่งโดยไม่จำเป็น ก่อนส่งเข้าท่อนสามที่จะกลับมาเร็วอีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 20 *Waldstein Sonata*: *Adagio molto* ห้องที่ 25-28

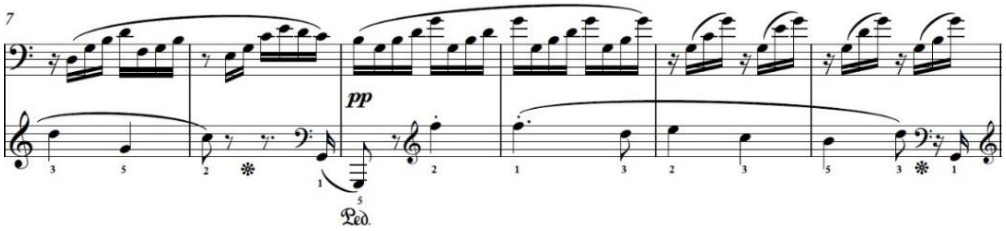


จากตัวอย่างที่ 20 ก่อนจบท่อนสองเพื่อเข้าหาท่อนสาม ผู้แสดงไม่เว้นช่วงระหว่างท่อนนานจนเกินไป เพราะเบโทเฟนตั้งใจค้างไว้เท่าที่ระบุว่า เฟอร์มาตา (Fermata) เท่านั้นก่อนเริ่มท่อนที่สามเนื่องจากเบโทเฟนกำหนดให้เล่นท่อนสุดท้ายต่อไปทันทีโดยไม่หยุดพัก

ตัวอย่างที่ 21 *Waldstein Sonata*: *Rondo Allegretto moderato* ห้องที่ 1-6

จากตัวอย่างที่ 21 เบโทเฟนต้องการสร้างความน่าสนใจโดยให้มือซ้ายนำเสนอทำนองหลักที่สูงขึ้นกว่าเดิมหนึ่งช่วงคู่แปด ซึ่งทำให้ต้องไขว้มือขึ้นมาเล่นโน้ตในระดับเสียงที่สูงกว่ามือขวา โดยใช้เพเดิลรักษาแนวเบสและเสียงประสานไว้ให้ฟุ้งกว่าตำแหน่งอื่นโดยที่ทำนองในช่วงเสียงสูงยังฟังออกมาชัดสร้างความรู้สึกแปลกใจและทำให้เกิดอารมณ์เพลงที่แปลกใหม่มากขึ้น รวมถึงเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 6/8 เป็น 2/4 ด้วย ผู้แสดงให้ความสำคัญกับทำนองหลักที่กดด้วยมือซ้าย เล่นด้วยความ

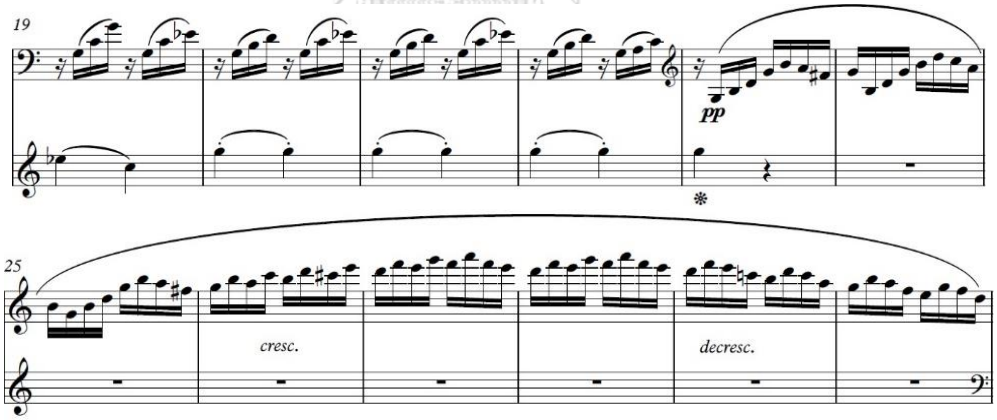
ดัง *mp* ในขณะที่เล่นโน้ตในแนวประสานของมือขวาเป็น *pp* เพื่อให้ได้ยินทำนองหลักชัดเจน แนวประสานไม่ดังกลบแนวทำนอง เพื่อให้ทุกแนวมีความสมดุลกัน

ตัวอย่างที่ 22 *Waldstein Sonata*: *Rondo Allegretto moderato* ห้องที่ 7-12



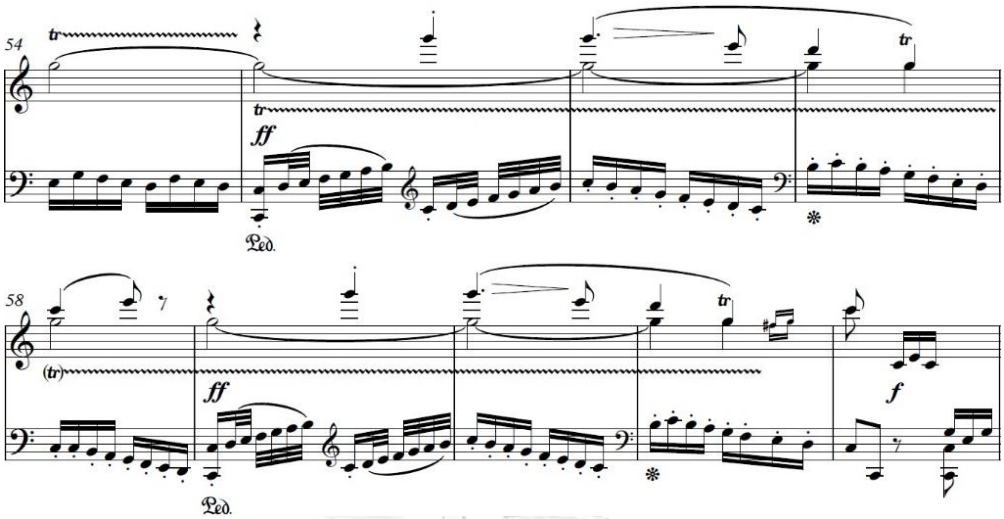
จากตัวอย่างที่ 21 และ 22 ผู้แสดงเหยียบเพเดิล (Pedal) ยาวตั้งแต่ห้องแรกจนถึงห้องที่ 8 แต่ควรเหยียบแค่ Half Pedal เท่านั้นและปรับเพิ่มลดตามความเหมาะสม เพื่อให้ยังคงเก็บทำนองหลักที่สำคัญเอาไว้ แต่ไม่ควรเหยียบเพเดิลมากเกินไป เพราะจะทำให้เสียงฟุ้งเบลอมากเกินไป ทำนองหลักที่กดด้วยมือซ้ายควรกดพร้อมกับผ่อนข้อมือและยกขึ้นเวลากดเสร็จเพื่อให้เสียงที่ออกมาไม่แข็งกระด้าง และนวดนิ้วลงบนคีย์อย่างงดงาม

ตัวอย่างที่ 23 *Waldstein Sonata*: *Rondo Allegretto moderato* ห้องที่ 19-30



จากตัวอย่างที่ 23 ในห้องที่ 25 ผู้แสดงให้ความสำคัญกับการกลับนิ้วโป้งขึ้นลง เพราะถ้ากดนิ้วชี้สลับกับนิ้วโป้งโดยการยกข้อมือจะทำให้โน้ตที่เล่นออกมาไม่ต่อเนื่อง รวมไปถึงการกดด้วยนิ้วโป้งควรเหยียดนิ้วเวลากดไปบนคีย์โดยไม่ให้ข้อมือตก ไม่ใช่การกดโดยทุ่มน้ำหนักจากข้อมือลงไป เพราะจะทำให้ข้อมือตก ในห้องที่ 23-30 จะไม่มีการเหยียบเพเดิลเลย

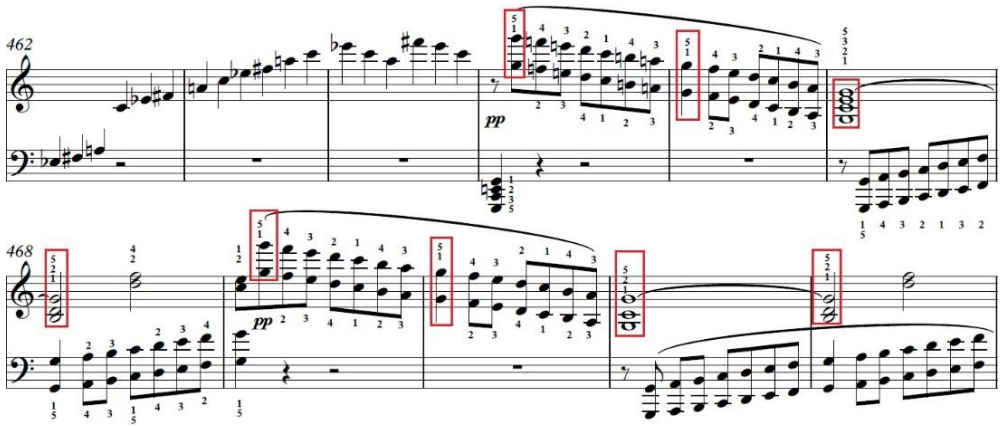
ตัวอย่างที่ 24 *Waldstein Sonata*: *Rondo Allegretto moderato* ห้องที่ 54-62



จากตัวอย่างที่ 24 เบโทเฟนได้สร้างความแปลกใหม่น่ามหัศจรรย์ขึ้นโดยการให้มือขวามือเดียวเล่นทั้งทำนองหลักและทริลไปด้วยในเวลาเดียวกันซึ่งเป็นเทคนิคที่ไม่มีใครเคยนำมาใช้ในสมัยนั้น ในส่วนนี้การเล่นเลกาโตเป็นสิ่งที่ยากมาก ผู้แสดงจึงใช้เพเดิลช่วย ซ้อมทริลและกดทำนองหลักไปด้วยแบบช้า ๆ ก่อน ตอนที่ทริลไม่จำเป็นต้องกางนิ้ว ต้องหุบนิ้วโป้งเข้าไปอยู่ใกล้นิ้วชี้อยู่เสมอ แล้วค่อยกางออกในเวลาที่ต้องกดโน้ตคู่แปด ในส่วนของมือซ้ายในห้องที่ 55-62 ซ้อมโดยการกดคู่แปดตามด้วยการขยับอย่างรวดเร็วเพื่อเตรียมการไล่สเกลเขบ็ตสามชั้น ในจุดนี้ผู้แสดงไม่แช่คู่แปดค้างไว้นานเกินไปเพื่อไม่ให้เสียเวลาในการขยับและเตรียมสำหรับการไล่โน้ตตัวถัดไป ถึงแม้ว่าในจุดนี้จะเล่นโน้ตเสียงสั้นขาดจากกัน แต่ควรตีความประโยคทั้งหมดเป็นแบบเลกาโต ซึ่งจะไม่ยกนิ้วสูงและต้องให้ติดกับคีย์มากที่สุดเพื่อเตรียมเล่นโน้ตตัวต่อไปให้ทัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 25 *Waldstein Sonata*: *Rondo Allegretto moderato* ห้องที่ 462-472



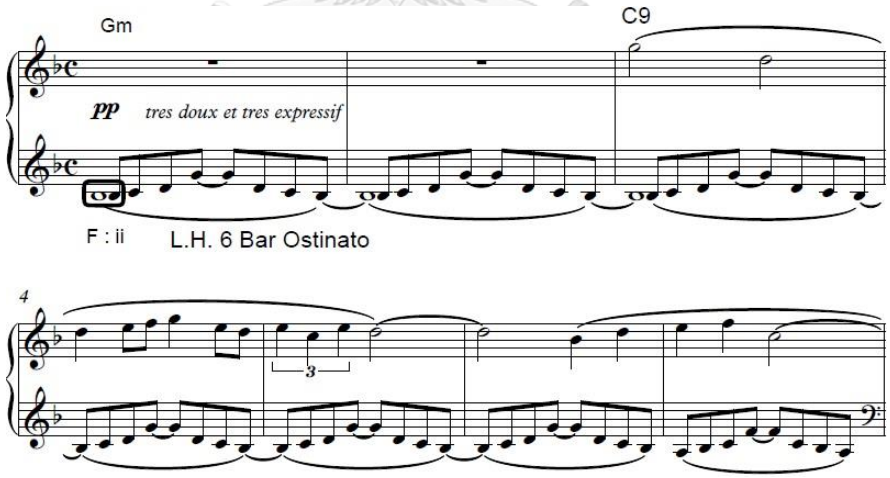
จากตัวอย่างที่ 25 ผู้แสดงให้ความสำคัญกับการเล่นกลิสซานโดคู่แปดซึ่งเบโทเฟนกำหนดนิ้วอย่างชัดเจนให้เล่นด้วยนิ้ว 1 และนิ้ว 5 แต่เปียโนในยุคคลาสสิกนั้นมีน้ำหนักเบา และคีย์ตื้นกว่าเปียโนในปัจจุบัน จึงทำให้เล่นได้ง่ายกว่า ซึ่งเปียโนในปัจจุบันถูกพัฒนาให้ดีขึ้นมากในหลายด้าน รวมถึงความลึกและน้ำหนักของคีย์ที่มีมากขึ้น จึงสามารถเลือกเล่นไล่โน้ตเป็นบันไดเสียงได้เช่นกัน สำหรับการซ้อมในจุดนี้หากเล่นเป็นสเกลในกรอบสีแดง ให้กดคู่แปดด้วยมือขวามือเดียว หลังจากนั้นใช้มือซ้ายช่วยเล่นตั้งแต่ห้อง 464-472 ตามตัวอย่างนั่นเอง

ตัวอย่างนักเปียโนที่เลือกใช้มือทั้งสองข้างเล่นพร้อมกันเป็นสเกล (Scale) ในห้องที่ 465-470 ได้แก่ แดเนียล บาเรนโบอิม (Daniel Barenboim, เกิด ค.ศ. 1942) นักเปียโนที่เลือกใช้มือขวาเล่นคู่แปด กลิสซานโด (Octave Glissando) ในห้องที่ 465-470 ได้แก่ คลาวดิโอ อาร์ราว (Claudio Arrau, ค.ศ. 1903-1991) และคริสเตียน ซิเมอร์แมน (Krystian Zimerman, เกิด ค.ศ. 1956) ส่วนนักเปียโนที่เลือกใช้มือขวาเล่นคู่แปดเป็นสเกล (Octave Scale) ในห้องที่ 465-470 ได้แก่ วาเลนตินา ลิสิทซา (Valentina Lisita, เกิด ค.ศ. 1973)

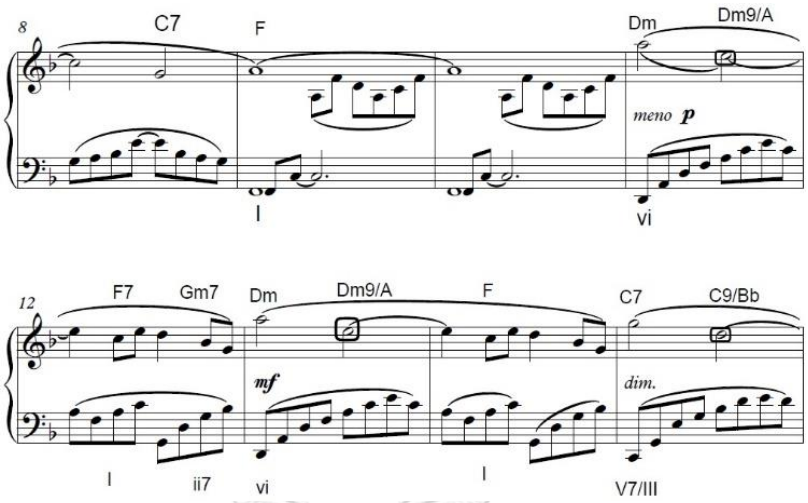
3.3 *Rêverie*

3.3.1 บทวิเคราะห์

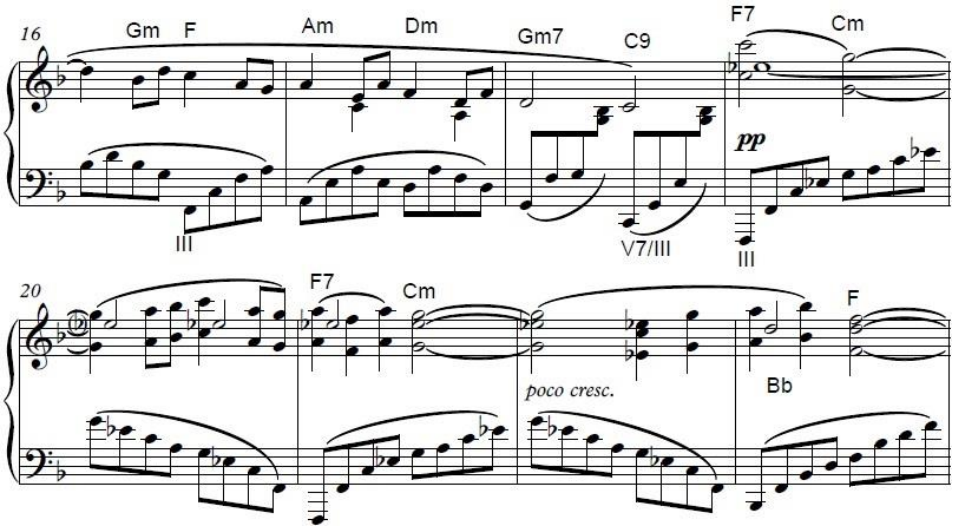
ตัวอย่างที่ 26 *Rêverie* ห้องที่ 1-8



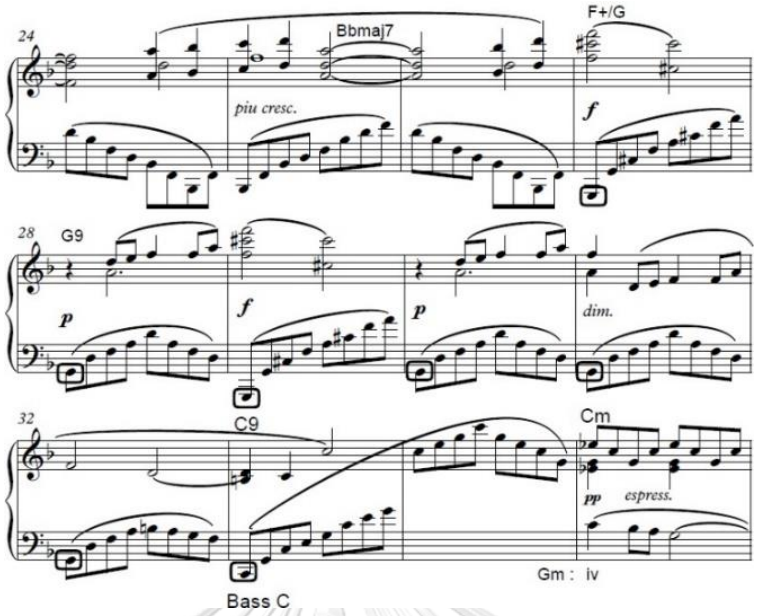
จากตัวอย่างที่ 26 ห้องที่ 1-8 มือซ้ายเล่นแนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) เป็นคอร์ด G minor ซึ่งเป็นคอร์ดซุปเปอร์โทนิก (Supertonic chord) ของ F major เดอบุสซีตั้งใจไม่ใช้คอร์ดโทนิกเพื่อให้ผู้ฟังไม่ทราบว่าอยู่ในกุญแจเสียงใดกันแน่ เพื่อหลีกหนีระบบโทนาลิตี (Tonality) และไม่มีการใช้โน้ตตัว A ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่สามในกุญแจเสียง F major ซึ่งทำให้ผู้ฟังไม่ทราบว่าเพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์

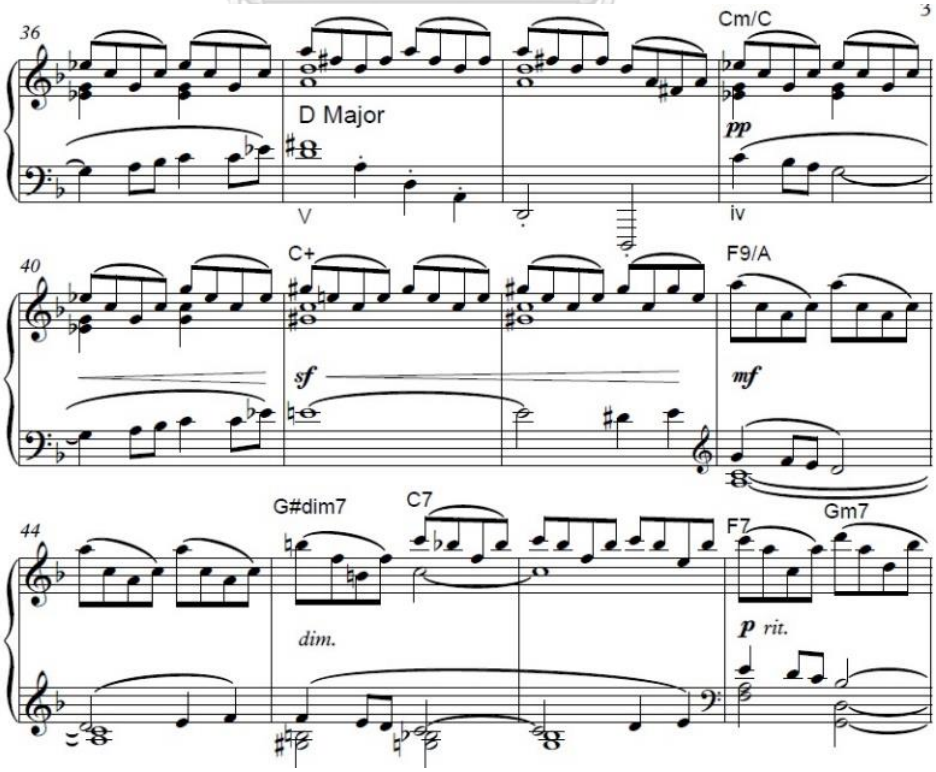
ตัวอย่างที่ 27 *Rêverie* ห้องที่ 8-15

จากตัวอย่างที่ 27 ห้องที่ 9-15 มีการใช้โน้ตตัว A ในแนวมือขวาและใช้โน้ต F ในแนวเบส (Bass) จึงทำอยู่ในรูปพื้นต้นในกุญแจเสียง F major อย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 28 *Rêverie* ห้องที่ 16-23

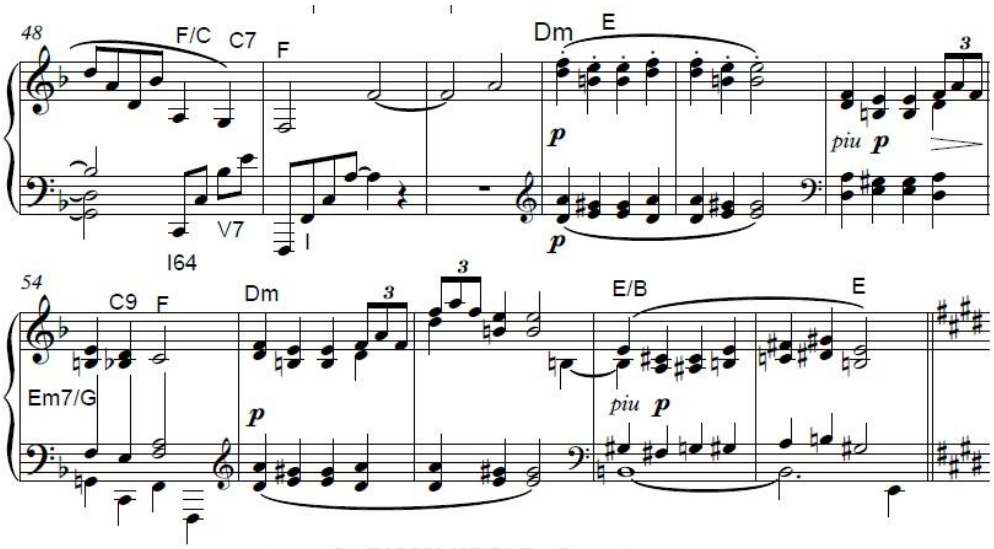


จากตัวอย่างที่ 27-28 ห้องที่ 11-19 มีการใช้คอร์ดทบเก้า (Dominant ninth chord) ซึ่งคือคอร์ด Dm9 และ C9 โดยในห้องที่ 15 และ 18 มีการดำเนินคอร์ด (Chord progression) V7/III – III ซึ่งก็คือคอร์ด C7 – F และมีการใช้คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ (Dominant seventh Chord) ซึ่งเป็นการย้ำคอร์ด F7 ด้วยความเข้มเสียง (*pp*) โดยใช้โน้ต E^{b} ก่อนที่จะเล่นดังขึ้นเพื่อส่งเข้ากุญแจเสียง B^{b} major ในห้องที่ 23

ตัวอย่างที่ 29 *Rêverie* ห้องที่ 24-35

จากตัวอย่างที่ 29 ห้อง 27-32 มีการใช้คอร์ด F ออกเมนเทด (Augmented chord) แต่ให้แนวเบสเล่นโน้ต G โดยเล่นด้วยความดัง (*f*) เพื่อสร้างความแตกตื่นก่อนที่จะย้ำอีกครั้งก่อนใช้คอร์ดทบเก้าโดมินันท์เล่นเป็นอาร์เปโจเพื่อส่งเข้าหาคอร์ด C minor ซึ่งเป็นคอร์ด iv ใน G minor

ตัวอย่างที่ 30 *Rêverie* ห้องที่ 36-47

ห้อง 36 มือขวาเล่นคอร์ด C minor และทำนองหลักย้ายไปอยู่มือซ้ายแทนก่อนเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้โครมาติกจาก E^{b} – D – E^{b} – E - $D^{\#}$ - E ในห้องที่ 41 มีการดำเนินคอร์ด iv – V - iv – IV - I ซึ่งคือคอร์ด C minor – D major – C minor – C augmented – F major มีการย้ำโน้ต $G^{\#}$ ซึ่งเป็นครึ่งเสียงที่เกลาเข้าหาโน้ตตัว A ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่สามในกุญแจเสียง F major ห้องที่ 44 ใช้การพลิกกลับขั้นที่หนึ่งของคอร์ด F ทำให้รู้สึกถึงความไม่แน่นอน

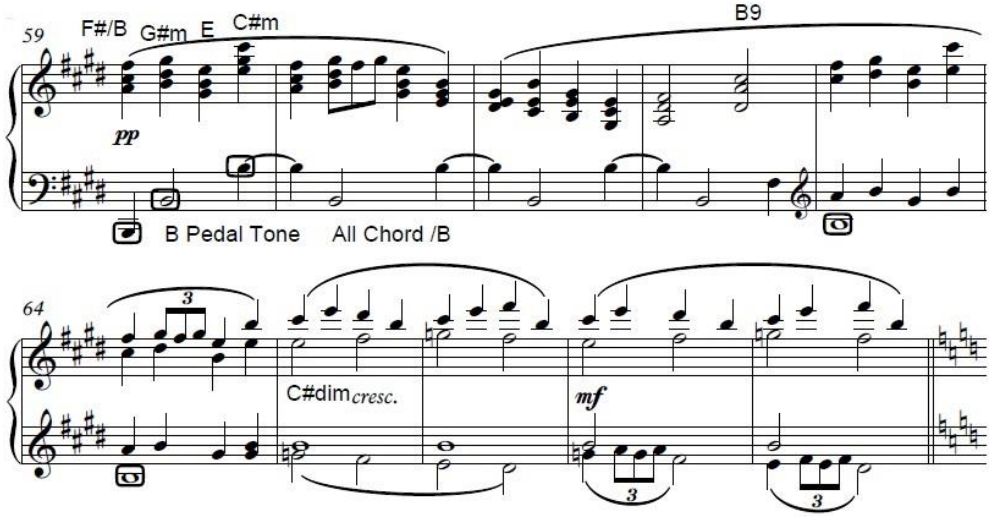
ตัวอย่างที่ 31 *Rêverie* ห้องที่ 36-47



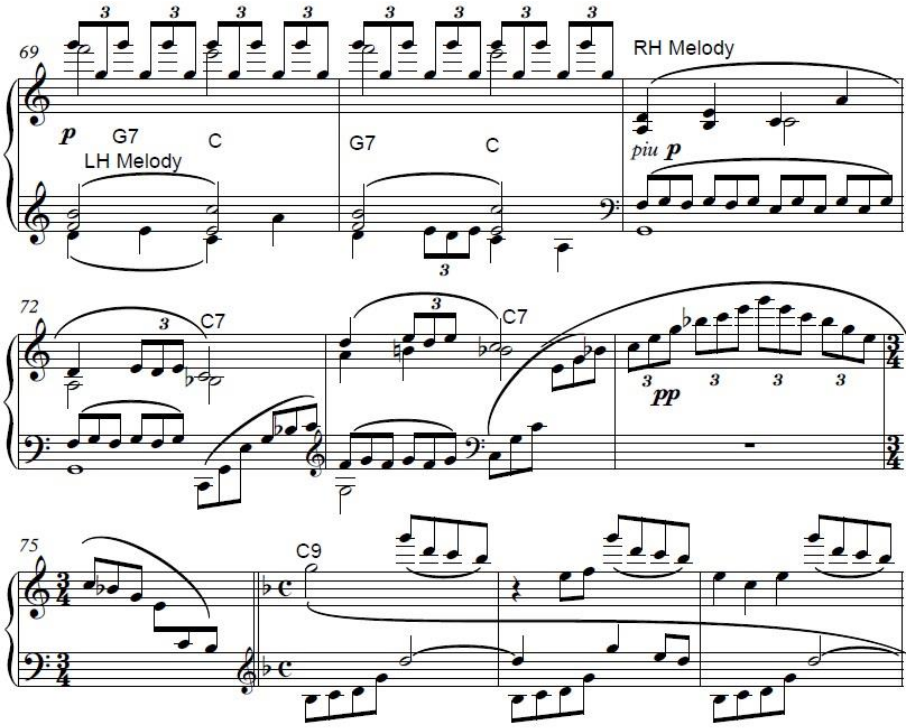
จากตัวอย่างที่ 31 ห้องที่ 48-58 เป็นการดำเนินเข้าหากุญแจเสียง E major โดยใช้คอร์ด V7 - I ในกุญแจเสียง E major

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 32 *Rêverie* ห้องที่ 59-68

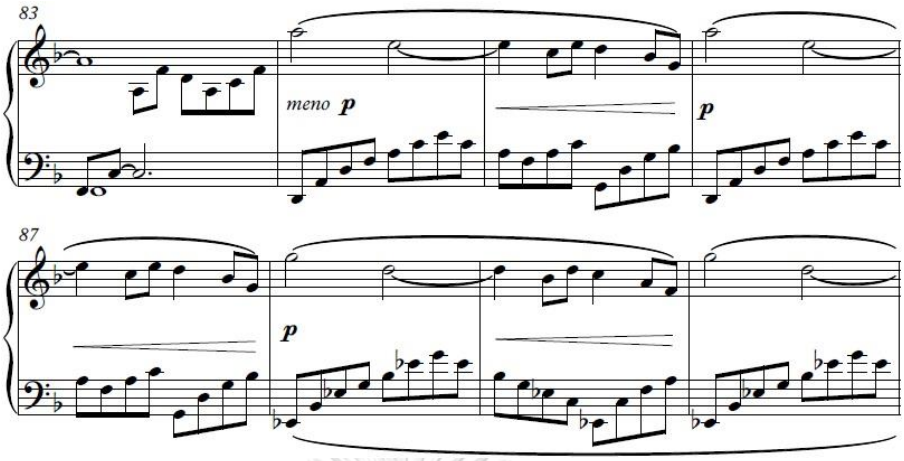


จากตัวอย่างที่ 32 ห้องที่ 59-68 เดอบุสซีใช้โน้ตตัว B เป็นโน้ตเสียงค้าง (Pedal tone) เพื่อทำหน้าที่ยืดโดมินันท์ (Dominant extension)

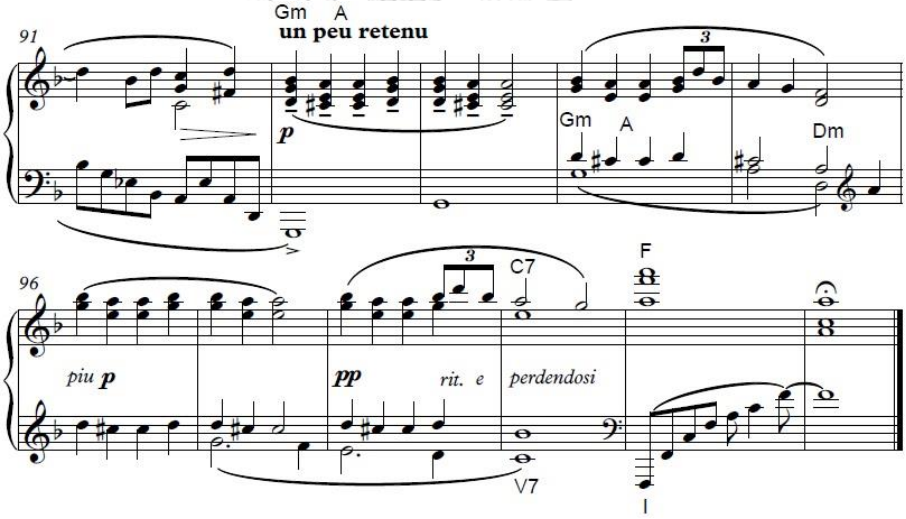
ตัวอย่างที่ 33 *Rêverie* ห้องที่ 69-75

จากตัวอย่างที่ 33 ห้องที่ 69-75 ทำนองหลักเปลี่ยนกลับมาเป็นคอร์ด C มีการดำเนินคอร์ด V7 - I ในกุญแจเสียง C major ก่อนที่จะเพิ่มโน้ต $B^{\flat}$ เข้าไปเพื่อทำให้คอร์ด C กลายเป็นคอร์ด C7 ซึ่งจากตอนแรกทำหน้าที่เป็นโทนิกกลายเป็นโดมินันท์ของกุญแจเสียง F major แทนห้องที่ 73-75 อาร์เปโจบนคอร์ดโดมินันท์ซึ่งคือคอร์ด C7 โดยทำหน้าที่ส่งเข้าหากุญแจเสียง F major ในห้องที่ 76

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 34 *Rêverie* ห้องที่ 83-90



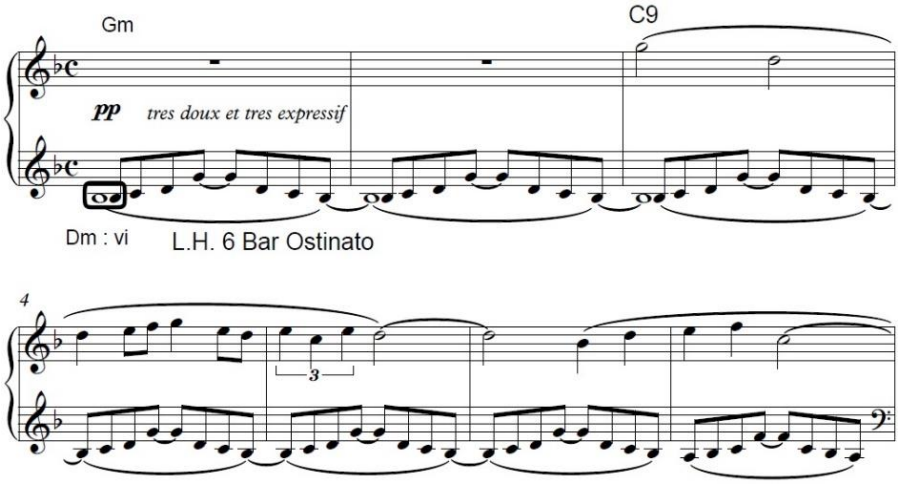
จากตัวอย่างที่ 34 ห้องที่ 84-90 ใช้คอร์ด E^b major เพื่อเปลี่ยนไปยังกุญแจเสียง G minor ซึ่ง E^b เป็นซับมีเดียน (Submediant) ในกุญแจเสียง G minor

ตัวอย่างที่ 35 *Rêverie* ห้องที่ 91-101

ตัวอย่างที่ 35 ห้องที่ 92-98 เกิดการยืดโดมินันท์โดยใช้โน้ต G ในแนวเบสโดยมีการดำเนินคอร์ด ii – III – vi – ii – III - V7 - I ซึ่งคือคอร์ด Gm – A – Dm – Gm – A – C7 – F จบเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect cadence)

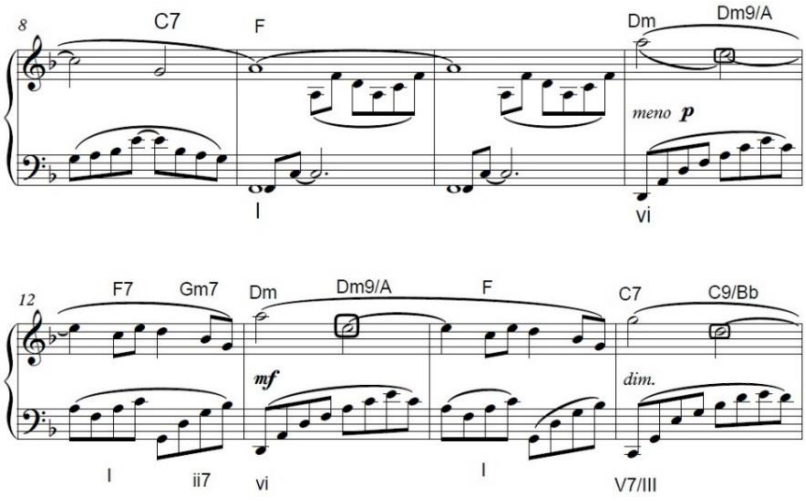
3.3.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม

Rêverie หมายถึงความเพ้อฝันหรือฝันกลางวัน สิ่งที่พิเศษสำหรับเพลงบทนี้คือเดอบุสซีมักสร้างความคลุมเครือโดยไม่ใช้โน้ตลำดับที่สามของแต่ละกุญแจเสียง เพื่อให้ผู้ฟังไม่ทราบว่าอยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์เพื่อหลีกหนีระบบโทนาลิตีแบบดั้งเดิมในยุคคลาสสิก เพราะความเพ้อ

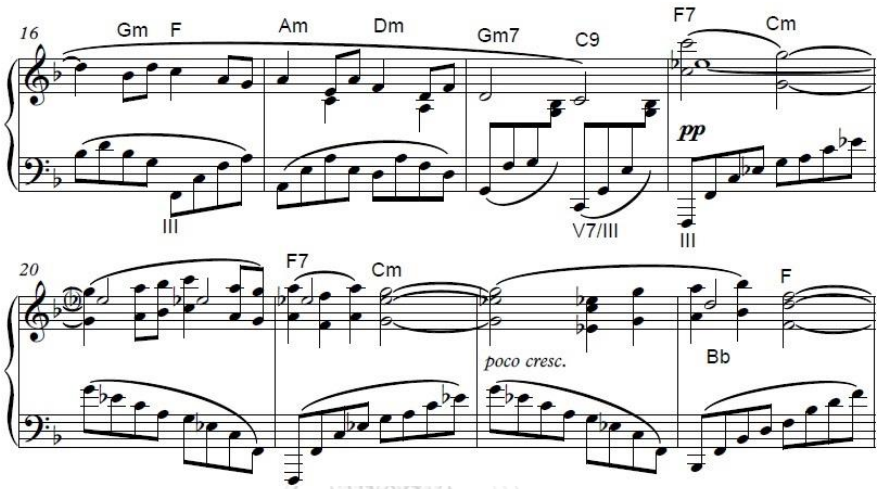
ฝันหมายถึงจินตนาการที่ไม่มีขอบเขตจึงสร้างความรู้สึกที่ไม่ผูกมัดกับกุญแจเสียงใดเสียงหนึ่ง และหลายครั้งมักใช้คอร์ดออกเมนเทดซึ่งให้ความรู้สึกล่องลอย ลึกลับ เคว้งคว้าง เพื่อสร้างความคลุมเครือก่อนที่สร้างบรรยากาศที่ผ่อนคลาย เพ้อฝันอยู่ในภวังค์โดยชวนให้นึกถึงธรรมชาติและศิลปะแบบกระแสอิมเปรชัน

ตัวอย่างที่ 36 *Rêverie* ห้องที่ 1-7

จากตัวอย่างที่ 36 ห้องที่ 1-6 ผู้แสดงเหยียบเพเดิลเดียวโดยไม่เปลี่ยนจนถึงห้องที่ 6 ก่อนที่จะเปลี่ยนเพเดิลในห้องที่ 7 เพื่อให้ทำนองและเสียงประสานมือซ้ายที่เล่นแนวซ้ำยืนพื้น เล่นด้วยปลายนิ้วแบน ๆ เพื่อที่จะเล่นเสียงเบามาก (*pp*) ก่อนเริ่มห้องแรก เหยียบเพเดิลไว้ก่อนและหายใจ และคิดถึงเสียงตั้งแต่โน้ตตัวแรกที่เล่นเพื่อเล่นทำนองออกมาให้เหมือนเสียงร้อง เลกาโตและหายใจระหว่างประโยคเพลงทุกประโยค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

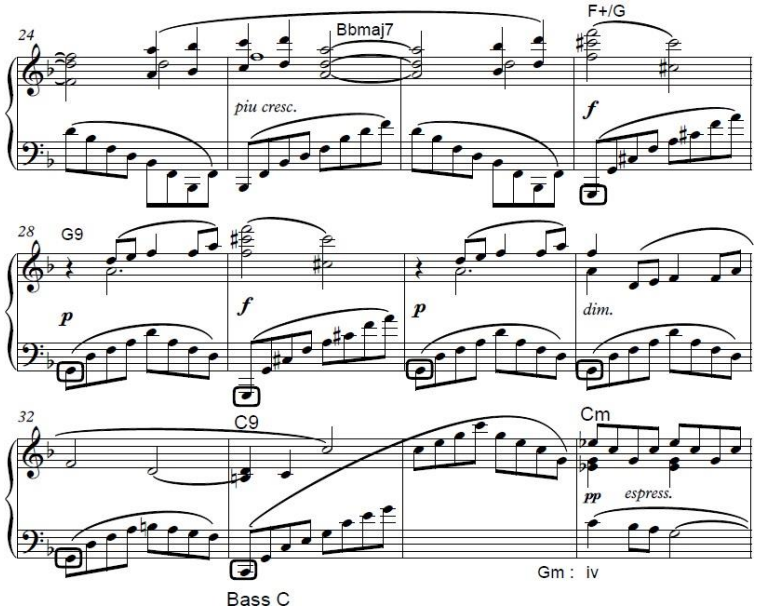
ตัวอย่างที่ 37 *Rêverie* ห้องที่ 8-16

จากตัวอย่างที่ 37 ห้องที่ 9-12 เล่นต้นประโยคให้ดังกว่าปลายประโยคและยกนิ้วขึ้นทุกครั้งหลังจบประโยค ก่อนกดอีกครั้งเมื่อเล่นประโยคถัดไปเพื่อเล่นเลกาโตได้ต่อเนื่องให้ชัดเจนทุกประโยค ให้ความสำคัญกับทำนองหลักในมือขวา เล่นให้ดังกว่าแนวประสานในมือซ้าย ในส่วนนี้ซ้อมอาร์เปโจกับคอร์ดแตกให้คล่องเพื่อไม่ให้เล่นผิดได้ง่าย ในห้องที่ 13-14 มือขวาเล่นดัง (*mf*) และมือซ้ายเล่นเบา (*p*)

ตัวอย่างที่ 38 *Rêverie* ห้องที่ 16-23

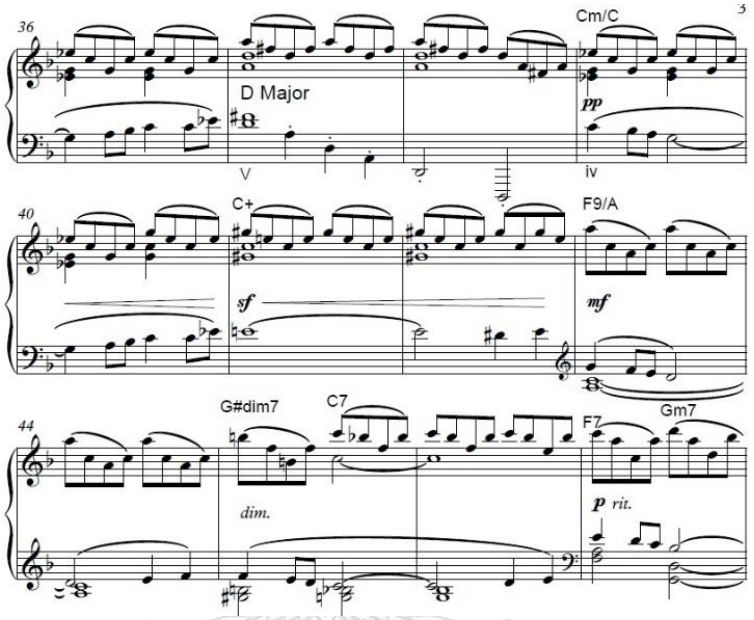


จากตัวอย่างที่ 38 ห้องที่ 19-23 ให้ความสำคัญกับโน้ต E^b ในมือขวาซึ่งค้างมาอีกห้องซึ่งเวลาเล่นโน้ตคู่แปดจะไม่ปล่อยโน้ตตัว E^b และเล่นเลกาโตทั้งสองมือโดยให้มือขวาเล่นด้วยความดัง (*mp*) และมือซ้ายเล่น (*pp*) ก่อนเล่นดังขึ้นในห้องที่ 22-23

ตัวอย่างที่ 39 *Rêverie* ห้องที่ 24-35

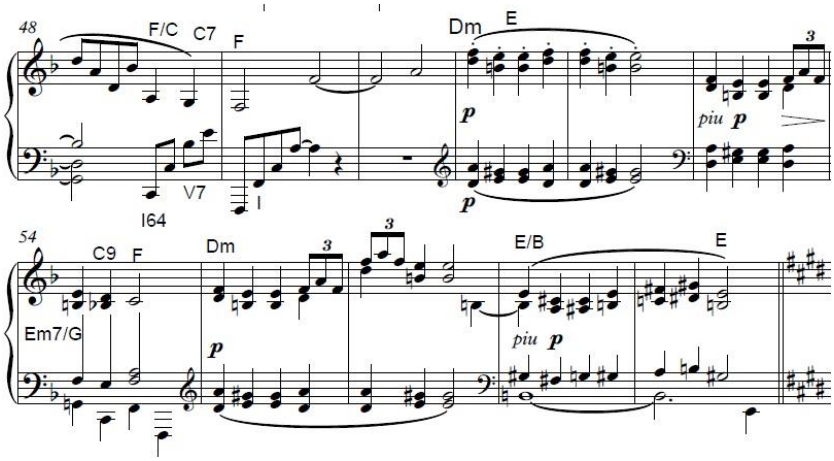


จากตัวอย่างที่ 39 ห้องที่ 24-30 ทำนองเล่นคู่แปดในแนวมือขวาเคลื่อนที่มีความเข้มเสียงเป็น (*mp*) ก่อนดังขึ้นจาก (*mp*) ไป (*f*) ในห้องที่ 27 และเบาลงทันที (*p*) ในห้องที่ 28 และเกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 29-30 จากนั้นทำนองได้เคลื่อนเป็นอาร์เปโจในคอร์ด C major และทำนองหลักได้ย้ายไปอยู่มือซ้ายในห้องที่ 35 เพิ่มโน้ต E^{b} เพื่อย้ายกุญแจเสียงจาก F major ไป G minor

ตัวอย่างที่ 40 *Rêverie* ห้องที่ 36-47

จากตัวอย่างที่ 40 ห้องที่ 36-47 มีการเปลี่ยนอารมณ์หลายครั้งจาก C minor – D major – C minor – C augmented – F major ให้ความสำคัญกับทำนองมือซ้ายโดยเล่นให้มีความดัง (*mf*) และมือขวาเล่นเบา (*pp*) ทั้งครั้งที่มีการเปลี่ยนคอร์ดมักจะสร้างความน่าสนใจและความคาดหวังเสมอ

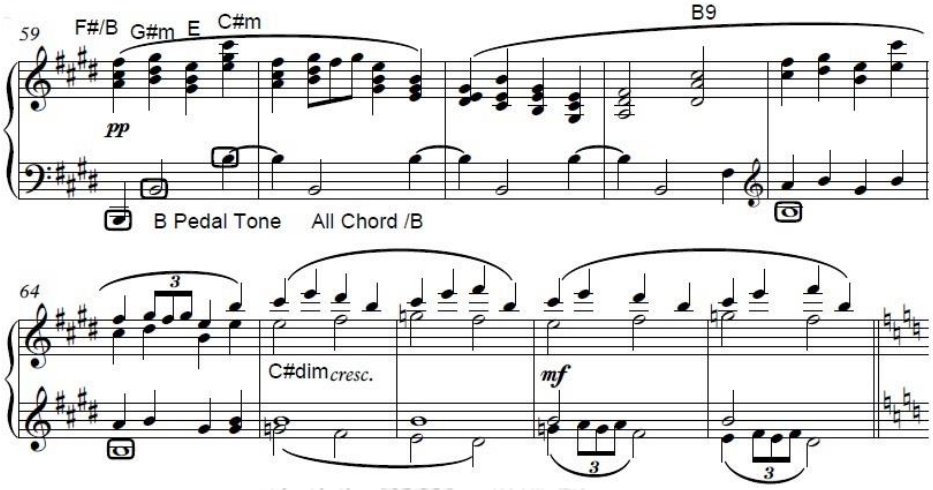
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 41 *Rêverie* ห้องที่ 48-58



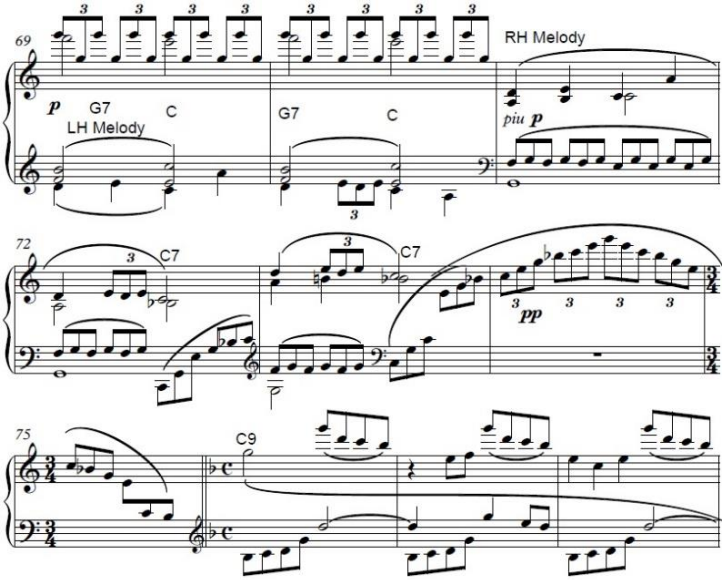
จากตัวอย่างที่ 41 ห้องที่ 51-54 ให้ความสำคัญกับทำนองหลักในแนวมือขวาทุกครั้งที่กดทุกคอร์ดควรจะให้ตัวบนสุดดัง (*mp*) กว่าตัวอื่น ๆ เสมอ (*p*) เพื่อให้ผู้ฟังได้ยินทำนองหลักอย่างชัดเจน ทำนองเคลื่อนที่เข้ามากุญแจเสียง E major

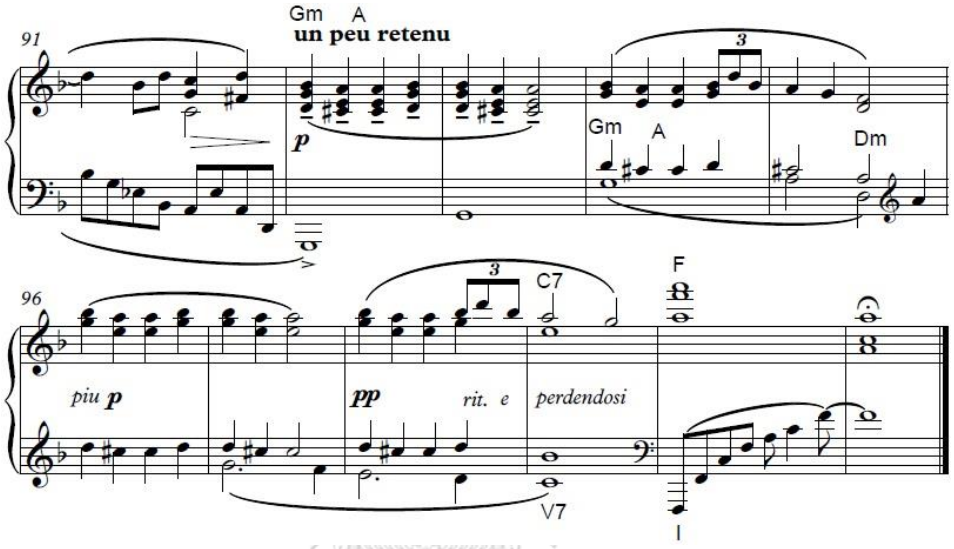
ตัวอย่างที่ 42 *Rêverie* ห้องที่ 59-68



จากตัวอย่างที่ 42 ห้องที่ 59-68 ให้ความสำคัญกับการเล่นเลกาโตเพื่อให้เสียงของแต่ละคอร์ดต่อกัน ไม่ยกนิ้วสูง นิ้วทุกนิ้วอยู่ติดกับคีย์เพื่อความง่ายในการเล่น ให้ความสำคัญกับโน้ตตัว B ในมือซ้ายซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ในกุญแจเสียง E major จากนั้นทำนองเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียง C major

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 43 *Rêverie* ห้องที่ 69-78

จากตัวอย่างที่ 43 ห้องที่ 69 ทำนองหลักย้ายไปอยู่มือซ้ายควรเล่นด้วยความดัง (*mp*) มือขวาควรเล่นด้วยความดัง (*pp*) ในช่วงนี้มือขวาเล่นโน้ตคู่แปดเพื่อสร้างสีสันในการเปลี่ยนจากกุญแจเสียง C major ไปยังกุญแจเสียง F major ในห้องที่ 76 ซึ่งทำนองหลักย้ายกลับไปอยู่มือขวา แต่มือซ้ายยังสลับกันเล่นทำนองหลักไปพร้อมกับมือขวา

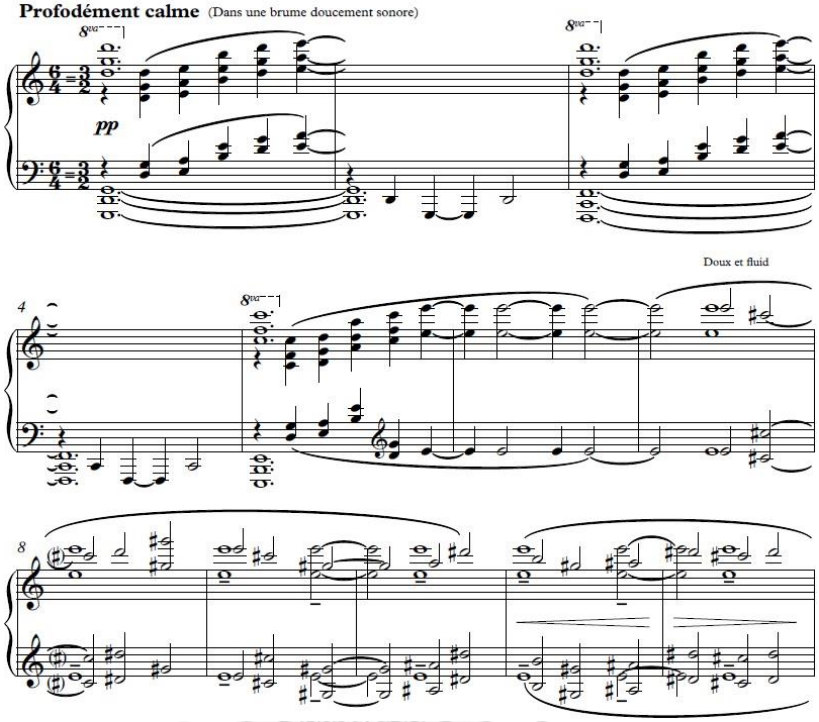
ตัวอย่างที่ 44 *Rêverie* ห้องที่ 91-101

จากตัวอย่างที่ 44 มือขวาให้ความสำคัญกับโน้ตตัวสูงสุดโดยเล่นให้ดังกว่าตัวอื่น ๆ เพื่อให้ได้ยินโน้ต B^b – A – A – B^b – D – B^b – A - G - A ของทำนองหลักที่เกลาเข้าหากุญแจเสียง F major

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4 *Prelude, Book 1 No.10 La Cathédrale engloutie (The Engulfed Cathedral)*

3.4.1 บทวิเคราะห์

ตัวอย่างที่ 45 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 1-12



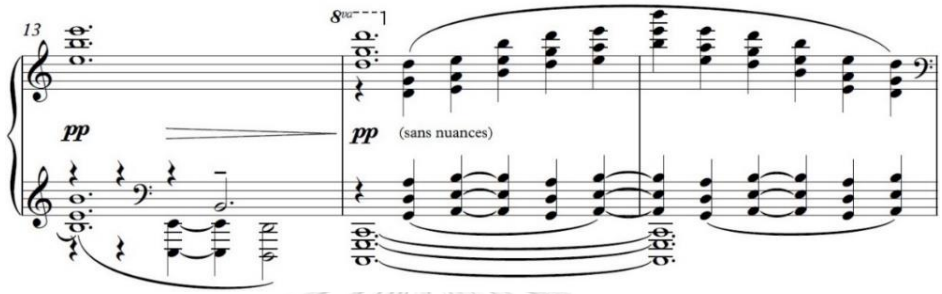
จากตัวอย่างที่ 45 บทประพันธ์นี้เดอบุสซีใช้บันไดเสียง G major เพนตาโทนิก (Pentatonic scale) ที่สร้างขึ้นด้วยการซ้อนกันของขั้นคู่สี่และคู่ห้าซึ่งนิยมใช้กันในศตวรรษที่ 20 และทำให้ความสมดุลในเรื่องศูนย์กลางของเสียงหายไปเพราะขาดการเกลาหรือกลับหาโน้ตโทนิก (Tonic) การกดคอร์ดที่สร้างจากเสียงประสานคู่สี่ (Quartal harmony) และเสียงประสานคู่ห้า (Quintal) สร้างความรู้สึกโล่งปลอดโปร่ง เมื่อรวมทั้งสองมือเข้าด้วยกันผสมเข้ากับการใช้เพเดิลที่เล่นโน้ตในช่วงเสียงต่ำที่ค่อย ๆ เคลื่อนที่ออกห่างไป จากโน้ต G ไป F และลงไป E ทำให้รู้สึกถึงสิ่งที่อยู่ไกลออกไป ห้องที่ 1-2 ใช้บันไดเสียง G major เพนตาโทนิก โน้ตในแนวเบสที่เป็นโน้ตยาวเพื่อเลียนแบบเสียงเสียงออร์แกน ห้องที่ 3-4 ใช้ G เพนตาโทนิกใช้โน้ตในแนวเบสเป็นตัว F ทำให้กลายเป็นโมด (Mode) F ลิเดียน (Lydian mode)

ห้องที่ 5-6 ใช้ G เพนตาโทนิกใช้โน้ตในแนวเบสเป็นตัว E ทำให้กลายเป็น E minor เพนตาโทนิก ในห้องที่ 6 -9 มีการใช้โน้ตตัว E เป็นหลักโดยที่ทำนองหลักใช้โน้ตตัว E เช่นกัน ในห้องที่ 7-12 เน้นการเกลา (Resolution) เทคนิคเหล่านี้สร้างขึ้นจากขั้นคู่สี่เพอร์เฟค (Perfect fourth) ทำให้การเกลาโน้ตกลับโทนิกแบบเดิมนั้นไม่ถูกนำมาใช้ ในทางกลับกันใช้คู่สี่เหล่านี้เพื่อสร้างสีสันใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

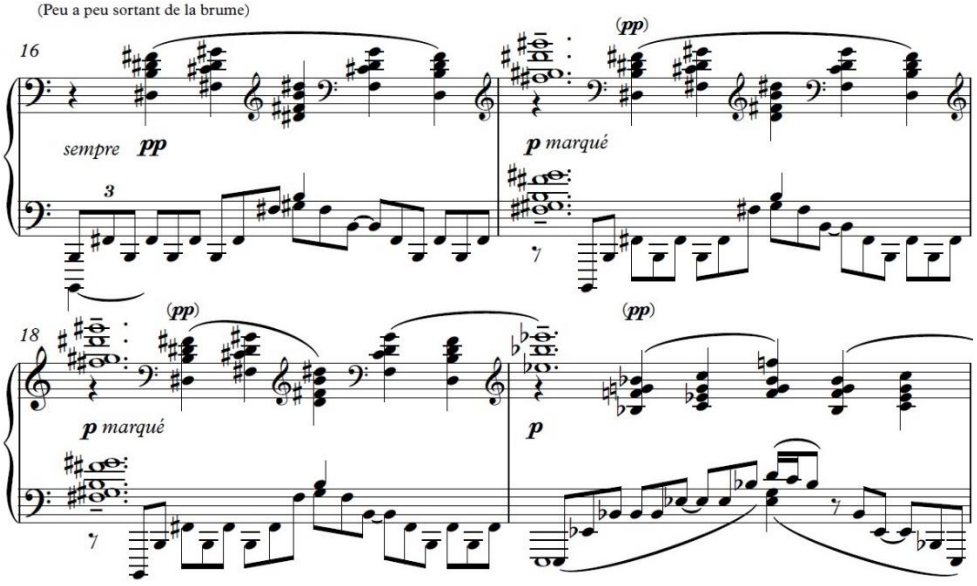
บทเพลงนี้แทน โดยควรทำความเข้าใจทิศทางของการเคลื่อนไหวของเสียงประสานที่เป็นแนวนอนแทนแนวตั้ง เสียงเหล่านี้ทำผู้ฟังสัมผัสถึงบรรยากาศสงบนิ่ง ดนตรีของเดอบุสซีนำเสนอแนวคิดที่มีอิสระ สร้างบรรยากาศที่ดำเนินไปโดยไม่ยึดโยงกับกุญแจเสียงใดกุญแจเสียงหนึ่ง แต่เพียงแค่นำผู้ฟังไปสู่จุดมุ่งหมายเท่านั้น

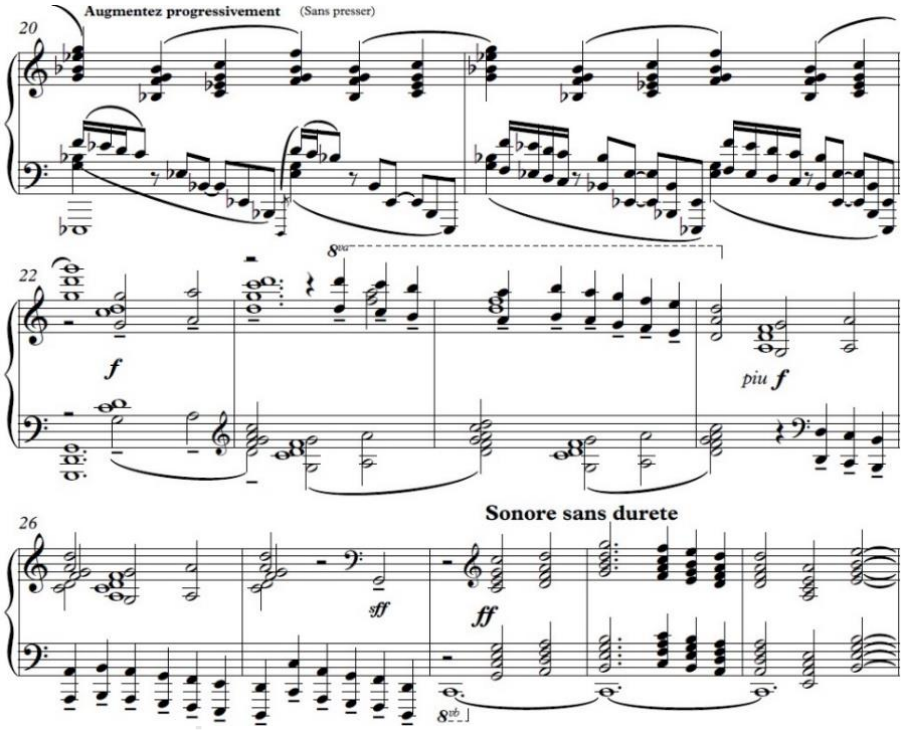
ตัวอย่างที่ 46 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 13-15



จากตัวอย่างที่ 45-46 ห้องที่ 10-13 มีโน้ต $A^{\#}$ เกิดขึ้น ทำให้กลายเป็นโมด E ลิเดียน และเกลาเข้าหาคู่สี่และคู่ห้าอีกครั้งโดยใช้ตัว E และตัว B และเคลื่อนโน้ตให้แนวเบสลงจาก E ไปหา D และเริ่มทำนองใหม่แต่ครั้งนี้ตัวโน้ตในแนวเบสไม่ได้เริ่มด้วยตัว G แต่เริ่มด้วยตัว C ในห้องที่ 14 ซึ่งถูกนำมาใช้เป็นเพเดิลโน้ตในแนวเบส ซึ่งในส่วนนี้ยังคงเป็นบันไดเสียง G major เพนตาโทนิก รวมถึงการใช้เครื่องหมายโยงเสียงจากจังหวะที่สองไปจังหวะที่สาม ในห้องที่ 14-15 มีจังหวะเฮมิโอลา (Hemiola) เกิดขึ้น ทำให้เหมือนไม่มีเส้นกั้นห้องเพราะมีการใช้เครื่องหมายโยงเสียง (Tie) ข้ามไปห้องอื่น ๆ ทำให้รู้สึกถึงความอิสระ มีความยืดหยุ่นสูง

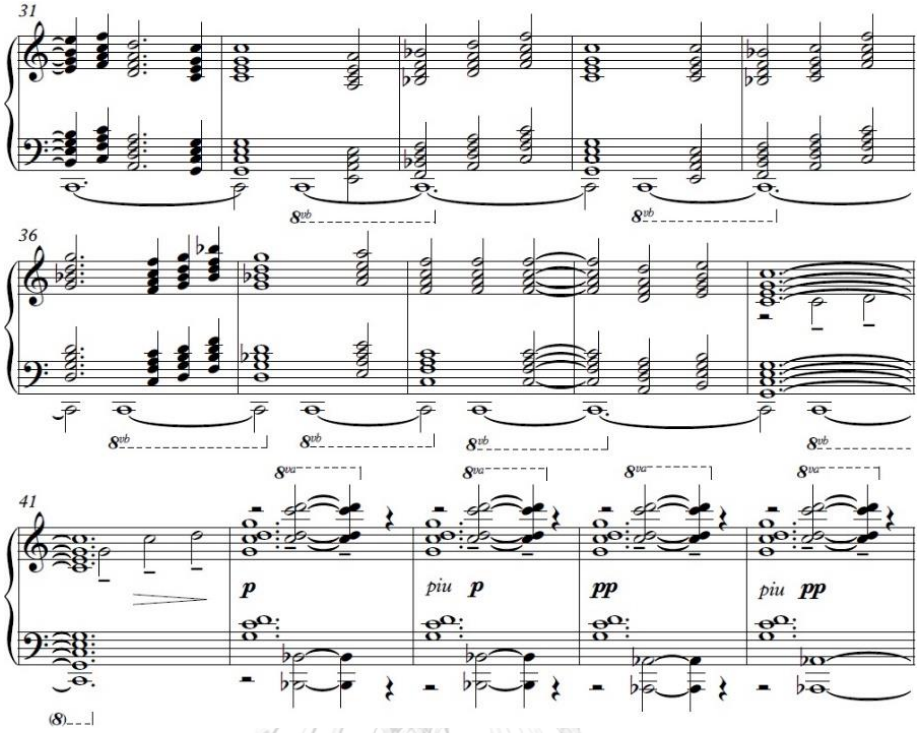
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 47 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 16-19

จากตัวอย่างที่ 47 ในห้องที่ 16-18 มีการเปลี่ยนไปเป็นบันไดเสียง B เพนตาโทนิก และเพิ่มการเคลื่อนที่โดยให้โน้ตมือซ้ายเล่นสามพยางค์ และมือขวากดคอร์ดกว้างที่ต้องใช้นิ้วโป้งกดโน้ต 2 ตัวพร้อมกัน ห้องที่ 18-19 เปลี่ยนบันไดเสียงเป็นคู่สามโดยใช้โครมาติกจากโน้ต B ลดลงครึ่งเสียงไปหาโน้ต B^{b} ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง E^{b} major ในส่วนนี้ไม่ใช่บันไดเสียงเพนตาโทนิกเพราะมีโน้ตตัว D ซึ่งไม่ใช่สมาชิกของบันไดเสียง E^{b} major เพนตาโทนิก

ตัวอย่างที่ 48 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 20-30

CHULALONGKORN UNIVERSITY

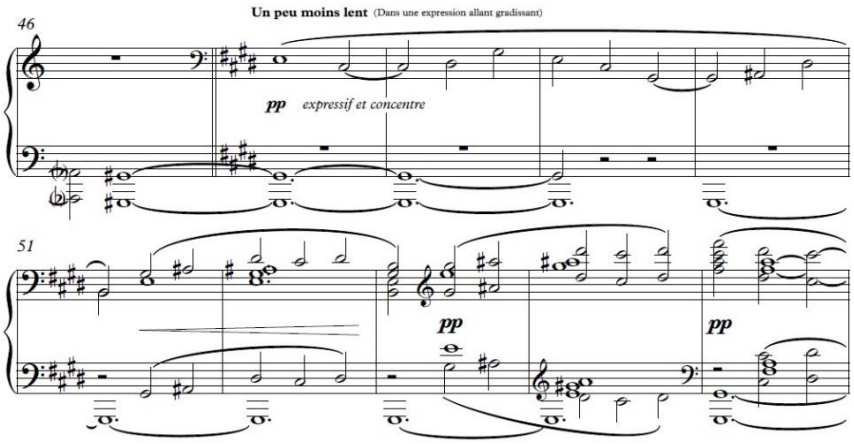
จากตัวอย่างที่ 48 ห้องที่ 20-22 มือซ้ายเล่นโน้ตถี่ขึ้นและเล่นคู่แปดหนาขึ้นเพื่อส่งหา G และ D ทั้งสองมือในห้องที่ 22 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้โน้ตคู่สามโครมาติกตามแผนที่เดอบุสซีเตรียมมาตั้งแต่ต้นเริ่มด้วย G major เพนทาโทนิก ห้องที่ 16 ที่ย้ายไป B เมเจอร์จนถึงห้องที่ 18 หลังจากนั้นย้ายไป E^{b} เมเจอร์ และกลับมา G เมเจอร์ในห้องที่ 22 กุญแจเสียงทั้งหมดนี้มีความสัมพันธ์เป็นคู่สามเมเจอร์ ห้องที่ 22-28 ส่วนนี้เป็นโมด G มิกโซลิเดียน (Mixolydian mode) เพื่อเตรียมการกลับมาของ C เมเจอร์ในห้องที่ 28 ในส่วนนี้เป็นคอร์ดที่สร้างขึ้นจากบันไดเสียง F major เพนตาโทนิก

ตัวอย่างที่ 49 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 31-45

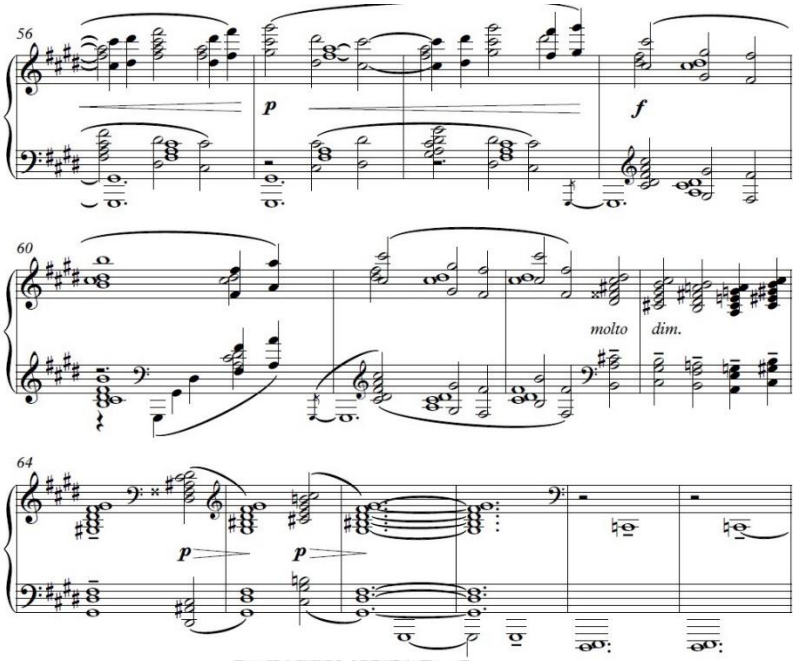


จากตัวอย่างที่ 48-49 ห้องที่ 28-32 อยู่ในกุญแจเสียง C major โดยทั้งสองมือเล่นคอร์ดขนาน (Parallel Chords) สร้างความรู้สึกเหมือนอยู่ในอัตราจังหวะ 3/2 มากกว่าในช่วงแรกเพราะส่วนใหญ่ใช้โน้ตตัวขาว ห้องที่ 33-41 อยู่ในโมด C มิกโซลิเดียน ยังคงใช้คอร์ดขนานขยับขึ้นลง ห้องที่ 41-46 อยู่ในโมด B^b เพนตาโทนิก โดยมีแนวเบสเคลื่อนที่ลงจาก C ไป B^b และ A^b ทำให้เกิดโมด A^b ลิเดียนในห้องที่ 44 ห้องที่ 42-45 ทั้งสองมือเล่นคอร์ดที่สร้างจากโมด B^b เพนตาโทนิก และมือขวาเล่นโน้ตที่ต้องใช้นิ้วโป้งกดคีย์ 2 คีย์พร้อมกันคือโน้ตตัว C และ D

ตัวอย่างที่ 50 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 46-55

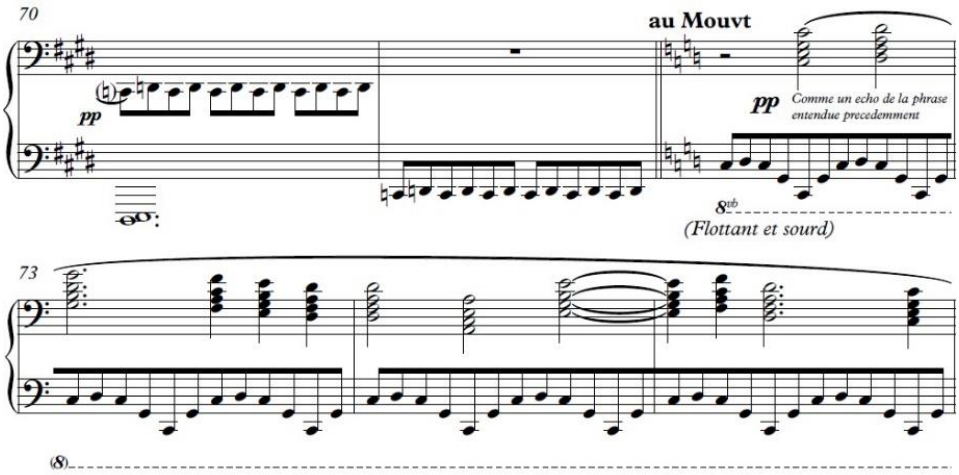


จากตัวอย่างที่ 50 ห้องที่ 47-54 เดอบุสซีเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้ความสัมพันธ์แบบเอ็นฮาร์โมนิก (Enharmonic relationship) จาก Ab เป็น $G^{\#}$ และใช้ $G^{\#}$ เป็นเพเดิลโน้ตหรือโน้ตเสียงค้าง (Pedal tone) เพื่อสร้างคอร์ดจากโมด $G^{\#}$ เอโอเลียน (Aeolian mode)

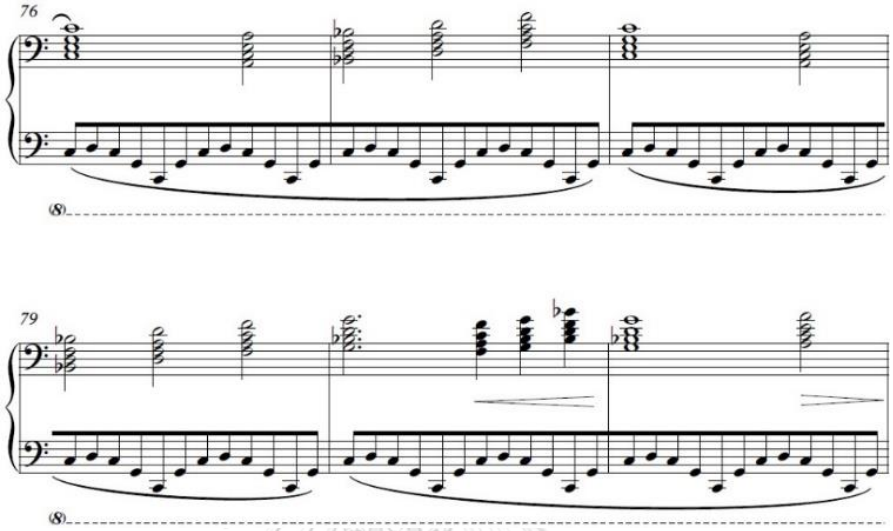
ตัวอย่างที่ 51 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 56-68

ห้องที่ 55-61 เปลี่ยนโมดเป็น G# ฟริเจียน (Phrygian mode) ห้อง 62-67 ใช้คอร์ดขนานที่เป็นคอร์ดทบเจ็ดแต่คอร์ดเหล่านี้ไม่ได้ถูกใช้ในการเกลาเข้าหาโทนิก แต่ใช้เพื่อเคลื่อนที่ไปข้างหน้า $D^{\#}7$- $C^{\#}7$ -B7 – A7 - $C^{\#}7$ - $G^{\#}7$ - $D^{\#}7$ - $G^{\#}7$ - $C^{\#}7$ - $G^{\#}7$

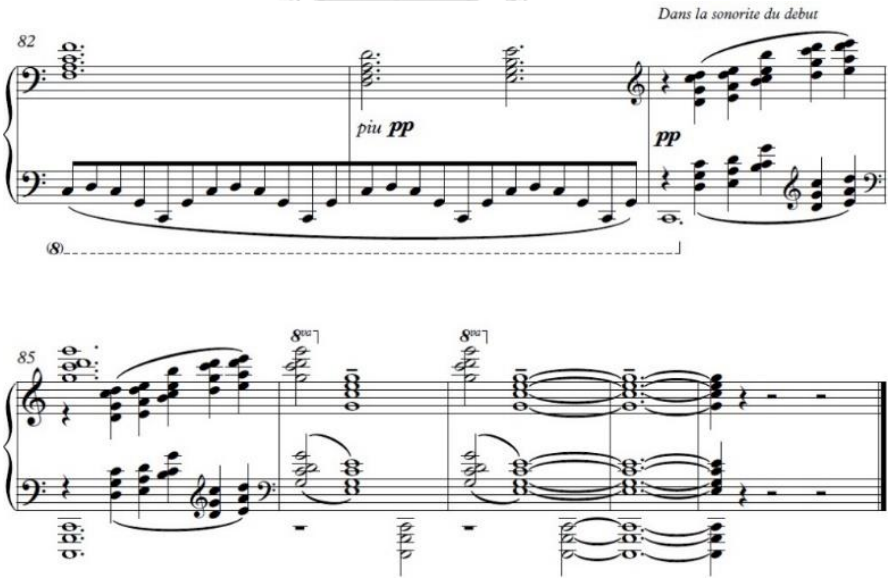
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 52 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 70-75



จากตัวอย่างที่ 51-52 ห้อง 67-71 มือซ้ายเล่นโน้ต $F^{\#}$ และ $G^{\#}$ คู่สองในช่วงเสียงต่ำ รวมถึงมือขวาที่เล่นโน้ต C และ D ในช่วงเสียงกลาง

ตัวอย่างที่ 53 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 76-81

ตัวอย่างที่ 54 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 82-89



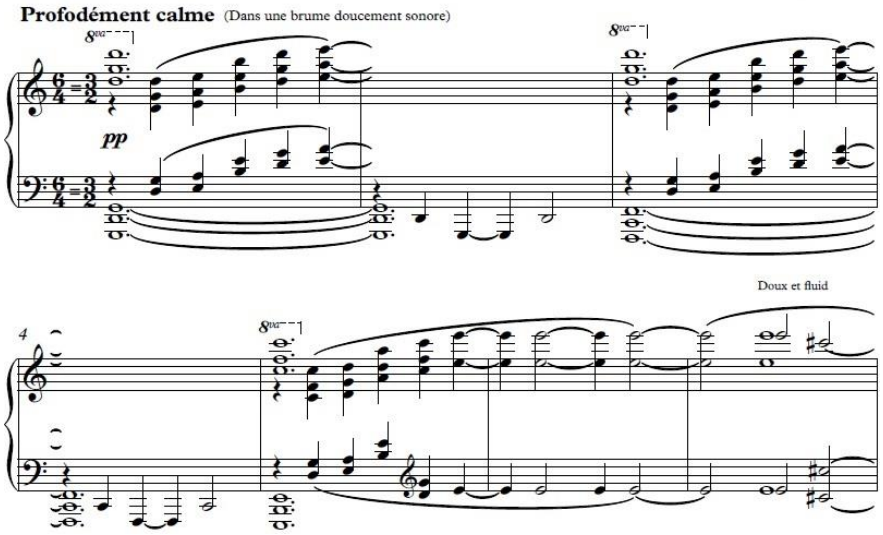
จากตัวอย่างที่ 53-54 ห้องที่ 72-76 กลับมาสู่กุญแจเสียง C เมเจอร์เหมือนตอนต้น แต่ครั้งนี้มือซ้ายเล่นโน้ตยืนพื้น (Ostinato) เพื่อสร้างเสียงกระหึ่มเบา ๆ ห้อง 77-76 เปลี่ยนเป็นโมด C มิกโซลิเดียน ห้องที่ 84 เปลี่ยนกลับมา C major โดยคอร์ดสร้างขึ้นจาก C major เพนตาโทนิกทั้งหมด

โครงสร้างเพลง

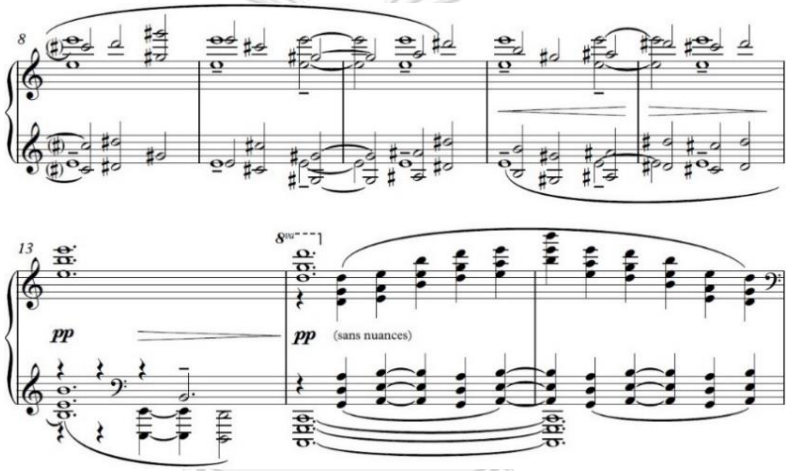
ตอน	ห้อง	บันไดเสียง	โมด
1	1-15	G major pentatonic E minor pentatonic	E, F Lydian
2	16-27	C, B major pentatonic Eb Major G major pentatonic F major pentatonic	G Mixolydian
3	28-46	C major F major pentatonic B^b major pentatonic	C, G Mixolydian A^b Lydian
4	47-71	E major	$G^\#$ Aeolian $G^\#$ Phrygian
5	72-89	C major C major pentatonic	C Mixolydian

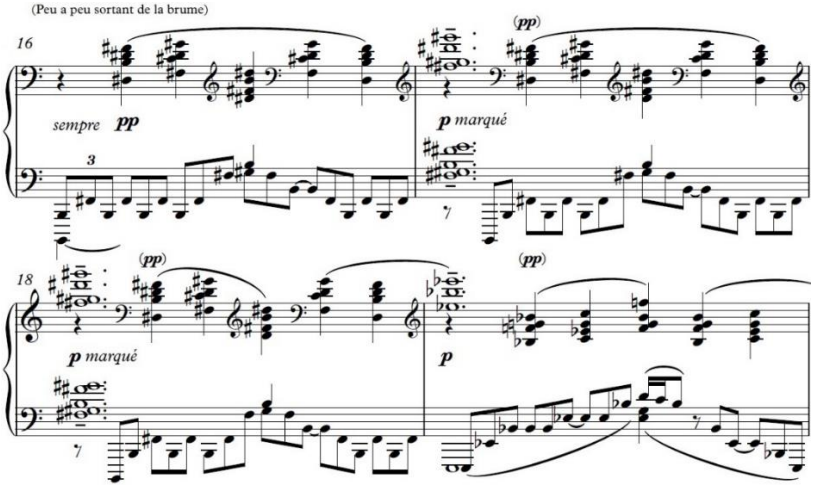
3.4.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม

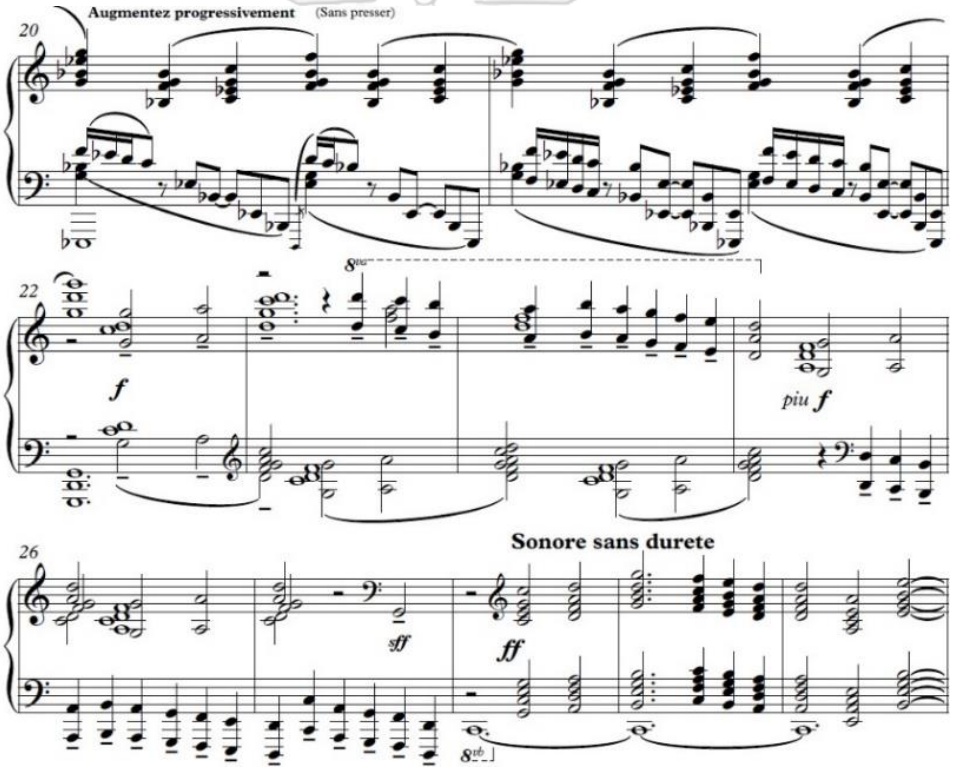
ตัวอย่างที่ 55 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 1-7

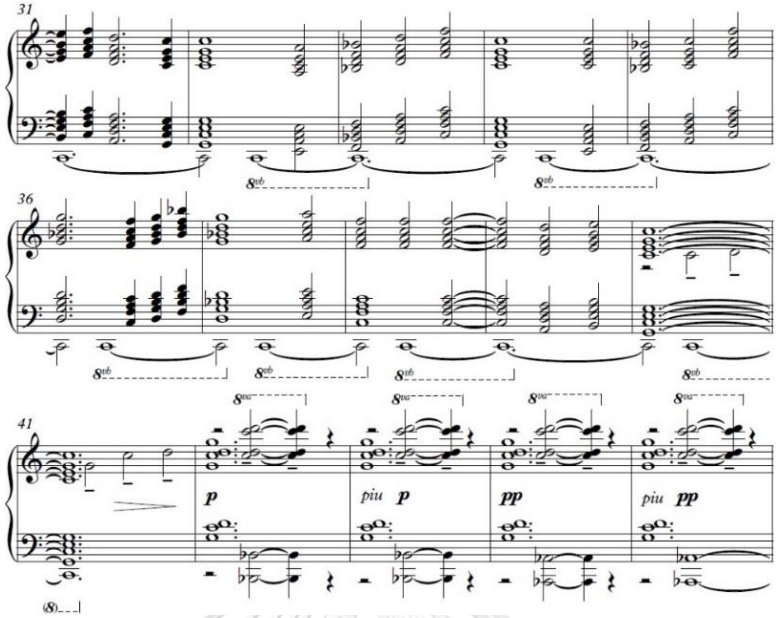


จากตัวอย่างที่ 55 ห้องที่ 1-7 ผู้แสดงให้ความสำคัญกับการกางแขนพร้อมข้อศอกออกทั้งสองข้างโดยไม่ให้เกร็ง เมื่อกดคอร์ดแล้วจะผ่อนแรงและยกข้อมือขึ้นเล็กน้อยทันทีเพื่อให้ได้เสียงที่ปลอดโปร่ง ล่องลอย เงียบสงบ หลังจากกดจะขยับมือทั้งสองข้างมาเตรียมอยู่ตำแหน่งตรงกลางเปียโน เมื่อเล่นคอร์ดที่ค่อยเคลื่อนที่ขึ้นไม่ยกนิ้วสูงแต่ยกข้อมือขึ้นทุกครั้งเพื่อให้ได้เสียงเบา (*pp*) และไม่กระแทก นอกจากนั้นยังเหยียบเพเดิลก่อนเล่นโน้ตในจังหวะแรกเพื่อจำลองเสียงออร์แกนที่สะท้อนมาจากที่ไกล ๆ ส่วนโน้ตในแนวเบสมีลักษณะเคลื่อนที่ลงทำให้รู้สึกถึงความห่างไกล ห้องที่ 1-7 เปลี่ยนเพเดิลในจังหวะแรกของทุก 2 ห้องโดยไม่ยกเพเดิลขึ้นทั้งหมดเพราะจะทำให้หางเสียงฟังดูห้วนแต่ยกขึ้นเล็กน้อยและเหยียบต่อไปทันทีเพื่อความต่อเนื่องของเสียง

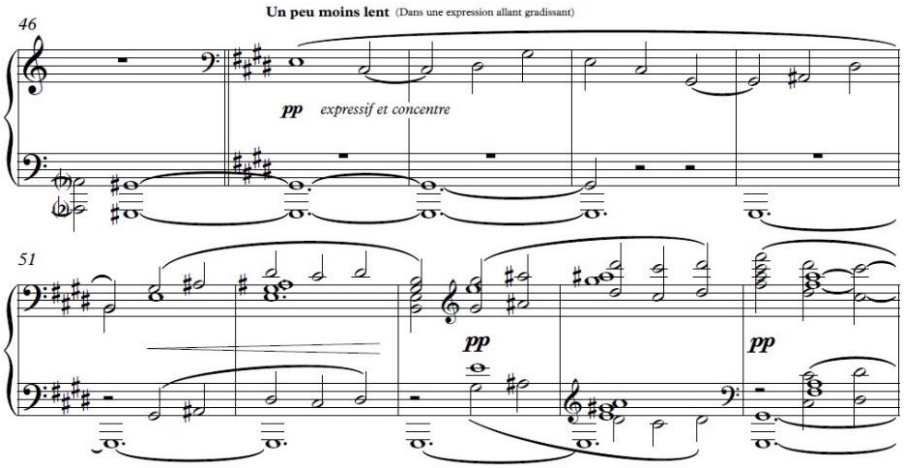
ตัวอย่างที่ 56 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 8-15

จากตัวอย่างที่ 56 ห้องที่ 8-13 เปลี่ยนเพเดิลทุกหนึ่งจังหวะ (ตัวขาว) แต่เป็นการยกขึ้นครึ่งเดียวเท่านั้นและเหยียบต่อเพื่อให้เสียงต่อเนื่อง และเปลี่ยนเพเดิลในห้องที่ 14-15

ตัวอย่างที่ 57 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 16-19

จากตัวอย่างที่ 57 ห้องที่ 16-19 ซ้อมคอร์ดของมือขวาให้คล่องก่อนโดยกดแต่ละคอร์ดและคิดถึงโน้ตในคอร์ดถัดไปโดยขยับให้น้อยที่สุดเท่าที่จะทำได้เพื่อให้กดคอร์ดต่อไปทัน ยกข้อมือขึ้นนิดหน่อยระหว่างการกดแต่ละคอร์ด เวลาเล่นคอร์ดเหล่านี้ใช้นิ้วแบน ๆ เพื่อให้ได้เสียงที่นุ่ม เบา ฟุ้ง สำหรับมือซ้ายซ้อมเป็นชุดโน้ตสามพยางค์ เพื่อให้เล่นโน้ตแต่ละชุดได้คล่องก่อนเล่นรวมสองมือ ขณะที่ซ้อมกดคอร์ดของจังหวะแรกของแต่ละห้องควรจำตำแหน่งให้ได้ เช่นห้องที่ 17-18 มือขวามีโน้ต $F^{\#}$ $G^{\#}$ $D^{\#}$ $G^{\#}$ สำหรับโน้ต $F^{\#}$ และ $G^{\#}$ จะใช้นิ้วโป้งนิ้วเดียวในการกดโน้ตสองตัวพร้อมกัน โดยลักษณะของนิ้วโป้งกดเหมือนกับการยกมือขึ้นเวลาบอกคนให้หยุด ห้องที่ 17-18 นิ้วโป้งมือซ้ายเล่นโน้ต 2 ตัว $F^{\#}$ และ $G^{\#}$ พร้อมกัน ในช่วงนี้ทั้งสองมือเล่นพร้อมกันด้วยความเข้มเสียง (*pp*)

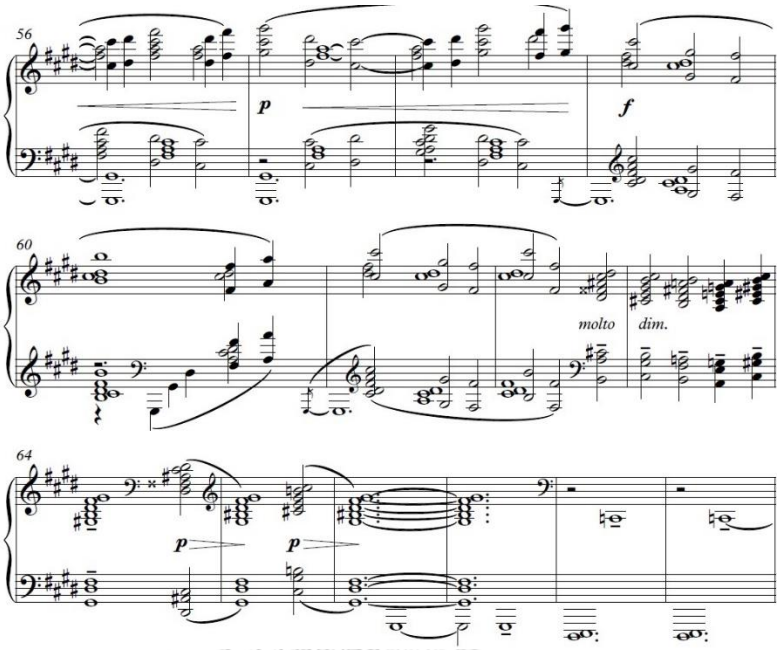
ตัวอย่างที่ 58 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 20-30

จากตัวอย่างที่ 58 ห้องที่ 20-30 มือขวาซ้อมกดโน้ตคู่แปดอย่างเดียวก่อนโดยมีรูปแบบคือ B^{b} - C - F กับ B^{b}- C- G เมื่อซ้อมเลกาโตจนคล่องแล้วเพิ่มโน้ตแนวข้างใน สำหรับมือซ้ายให้ความสำคัญกับแนวประสานและคู่แปดสเกลขาลง ห้องที่ 25-27 มือซ้ายซ้อมสเกลคู่แปดโดยให้นิ้วติดคีย์ ไม่ยกนิ้วสูง และหุบนิ้วก่อนกดโน้ตตัวถัดไปเสมอ ช่วงนี้มีความเข้มเสียง (*f*) – (*ff*) ในห้องที่ 28 ในห้องที่ 28-30 เหยียบเพเดิลกลาง (Sostenuto pedal) เพื่อให้โน้ตตัว C ในแนวเบสยังค้างไว้ขณะที่คอร์ดอื่นดำเนินไป และต้องเปลี่ยนเพเดิลขวา (Sustain pedal) ด้วย

ตัวอย่างที่ 59 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 31-45

จากตัวอย่างที่ 59 ห้องที่ 31-45 เหยียบซอสเทนูโตเพเดิล (Sostenuto Pedal) เพื่อให้โน้ตตัว C ในแนวเบสยังค้างไว้ในขณะที่คอร์ดอื่นดำเนินไป ห้องที่ 42-45 มือขวาเล่นโน้ต 2 ตัวด้วยนิ้วโป้ง โน้ตส่วนใหญ่เป็นคู่สอง ตัวล่างสุดของโน้ตในแนวของมือขวา ห้องที่ 31-45 ซ้อมเหยียบเพเดิลกลางให้ชินเพื่อเล่นออกมาอย่างธรรมชาติที่สุด โดยไม่มีการติดขัด ซ้อมแบ่งเป็นประโยค (Phrasing) เน้นถ่ายน้ำหนักนิ้วไปเฉพาะโน้ตตัวบนสุดที่เป็นทำนองเท่านั้น

ตัวอย่างที่ 60 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 46-55

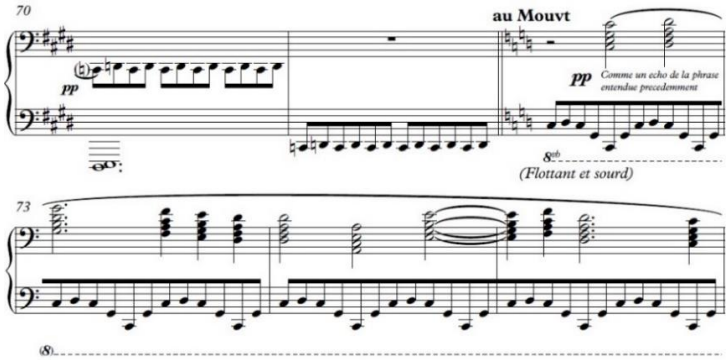


จากตัวอย่างที่ 60 ห้องที่ 46-55 เล่นช้าลงและเหยียบเพเดิลจากห้องที่ 46-49 และเปลี่ยนเพเดิลตามโน้ต $G^{\#}$ ในแนวเบส

ตัวอย่างที่ 61 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 56-69

จากตัวอย่างที่ 61 ห้องที่ 56-69 มือขวาให้ความสำคัญกับทำนองหลักโดยเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mf*) โดยให้แนวประสานเล่นเบา (*p*) ก่อนดังขึ้นเรื่อย ๆ (*mf-f*) เข้าห้องที่ 59 ห้องที่ 62-64 ทั้งสองมือซ้อมกดคอร์ดแท่งตามรูปแบบในจังหวะที่สามของห้องที่ 61-64 คอร์ด $D^{\#}7$- $C^{\#}7$ -B7 – A7 - $C^{\#}7$ - $G^{\#}7$ - $D^{\#}7$ - $G^{\#}7$ - $C^{\#}7$ - $G^{\#}7$ ใช้รูปมือเดียวกันทั้งหมด แค่เป็นการเคลื่อนที่ขึ้นลงเท่านั้น หากซ้อมตามรูปแบบจะสามารถเล่นได้ถูกต้อง ห้อง 67-69 ทั้งสองมือเล่นด้วยความเข้มเสียง (*pp*) แล้วยกข้อมือขึ้นเล็กน้อยเมื่อกดลงเรียบร้อยเพื่อรู้สึกถึงเสียงที่ล่องลอย

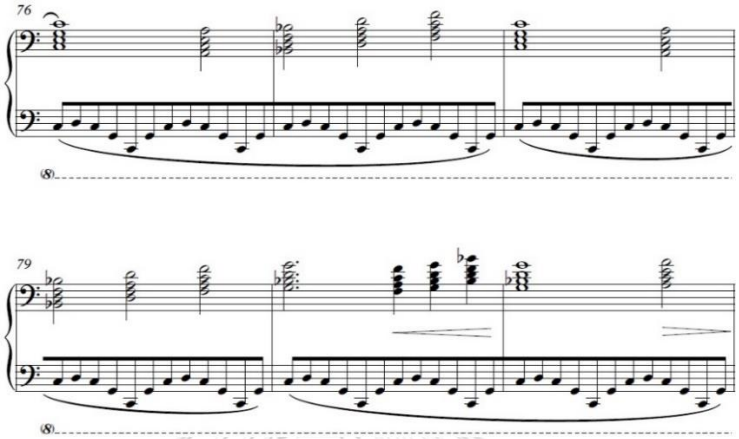
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 62 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 70-75

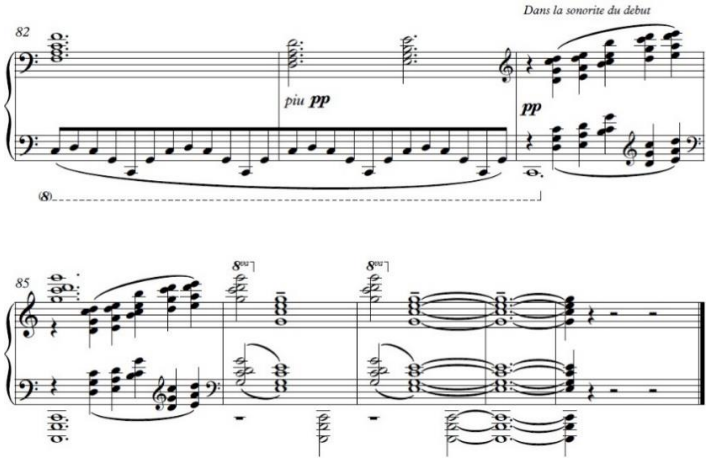


จากตัวอย่างที่ 62 ห้องที่ 70-75 มือซ้ายเล่นโน้ตตัว C ต่ำสุด นอกจากนั้นกลุ่มจังหวะแนวล่างแต่ละกลุ่มประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 6 ตัว ซึ่งไม่สอดคล้องกับเครื่องหมายกำหนดจังหวะ กลุ่มจังหวะที่ไม่เหมือนกันทำให้รู้สึกเหลื่อมไปจังหวะข้างหน้าอยู่เสมอ อีกทั้งจังหวะที่หนึ่งทำให้รู้สึกถึง

เสียงสั่นสะเทือนที่มาจากจุดที่อยู่ลึกลงไปในทะเล รวมถึงความคลุมเครือที่เกิดขึ้นของกลุ่มจังหวะของทั้งสองมือโดยมือขวาให้ความรู้สึกอยู่ในอัตราจังหวะ 3/2 แต่มือซ้ายให้ความรู้สึกเหมือนกับอยู่ในจังหวะ 6/4 มือขวาเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mp*) และมือซ้ายเล่นเบามาก (*pp*)

ตัวอย่างที่ 63 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 76-81

จากตัวอย่างที่ 62-63 ห้องที่ 76-81 เหยียบเพเดิลยาวและเปลี่ยนเพเดิลครั้งที่เจอโน้ตตัวกลม เพื่อไม่ให้เสียงฟุ้งเกินไป แต่ก็ไม่แห้งเกินไปเช่นกัน เวลาเปลี่ยนเพเดิลไม่ควรยกขึ้นทั้งหมดแต่ยกขึ้นแต่ครึ่งเดียว

ตัวอย่างที่ 64 *La Cathédrale engloutie* ห้องที่ 82-89



จากตัวอย่างที่ 64 ห้องที่ 82-89 นึกถึงเมฆเวลาเล่นเพื่อให้เกิดความรู้สึกโปร่ง โล่ง ล่องลอย ขณะกดคอร์ดควรยกข้อมือขึ้นเล็กน้อยเพื่อให้ได้เสียงที่ไม่กระแทกและเบาหวิว

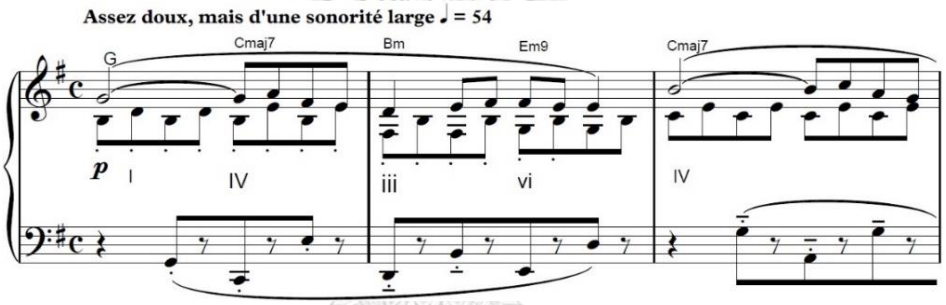
3.5 *Pavane pour une Infante défunte (Pavane for a Dead Princess)*

3.5.1 บทวิเคราะห์

เพลงบทนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด ตอน A เป็นทำนองหลักและมีตอนแยก ตอน B C ซึ่งเรียงทำนองตามลำดับเช่น ABACA หรือ ABACADABA ระหว่างทำนองหลักมีทำนองตอนใหม่ B C D แทรกอยู่ขั้นกลางระหว่างทำนองตอน A แต่ละตอนจะอยู่ในกุญแจเสียงเดียวกันเสมอ

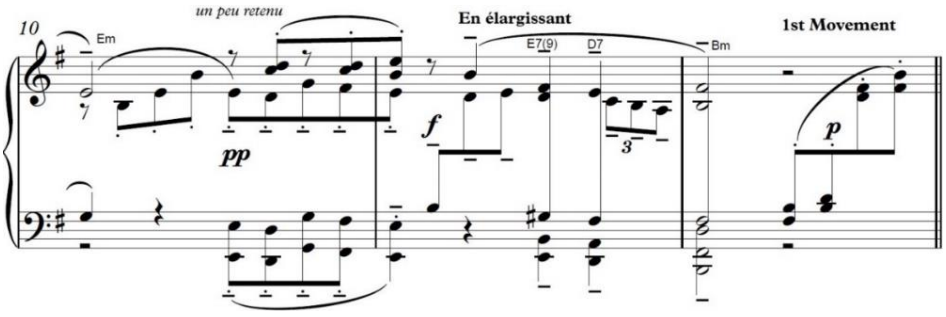
Pavane for a Dead Princess เป็นเพลงเต้นรำจังหวะช้าซึ่งเป็นที่นิยมในช่วงศตวรรษที่ 16 ในอัตราจังหวะ 2/2 หรือ 4/4 จังหวะเพลงสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวในเพลง ตามธรรมเนียมของการเต้นรำต้องยกเท้าก่อนที่จะก้าวไปข้างหน้าและข้างหลัง เต้นเป็นคู่ชายหญิง เคลื่อนไหวเป็นวงกลมไปรอบห้อง ผู้ที่เต้นจะร้องเพลงไปด้วยในเวลาเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 65 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 1-3

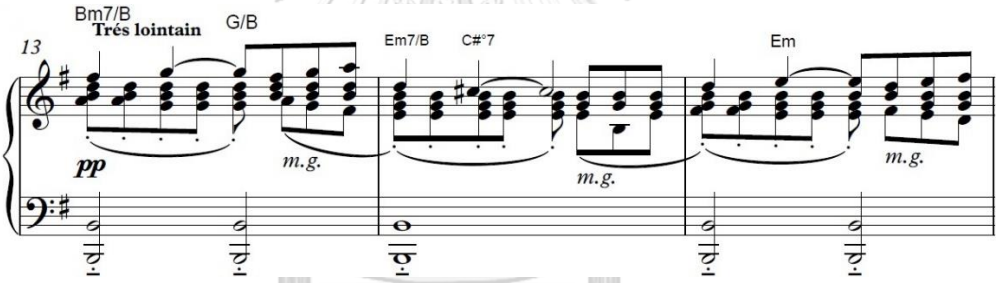


จากตัวอย่างที่ 65 ห้องที่ 1-3 ตอน A1 อยู่ในกุญแจเสียง G major ทำนองหลักอยู่ในแนวบนของมือขวา มีการดำเนินคอร์ด (I - IV - iii - vi – IV) ซึ่งคือคอร์ด (G - Cmaj7 – Bm – Em9 – Cmaj7) ของทำนองในมือขวาที่ไม่อยู่ในรูปพื้นต้น รวมถึงเสียงประสานในแนวเบสของมือซ้ายซึ่งกระโดดขึ้นลงเป็นคู่เจ็ดอยู่ตลอดเวลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

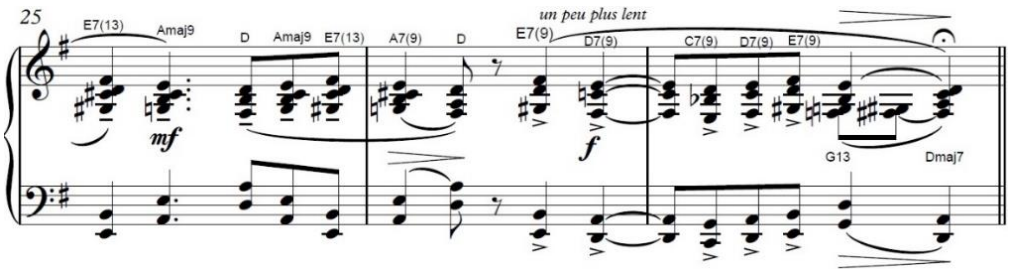
ตัวอย่างที่ 66 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 10-12

จากตัวอย่างที่ 66 ห้องที่ 10-12 ทำนองของตอน A1 ดำเนินไปและจบด้วยคอร์ด B minor ซึ่งเป็นการย้ายกุญแจเสียงแบบคู่สาม (Tertian) จากกุญแจเสียง G major ไปหากุญแจเสียง B minor โดยให้แนวอัลโต (Alto) ในมือขวาเล่นสเกลโครมาติกขาลงเพื่อส่งเข้าหากุญแจเสียง G major นั่นเอง

ตัวอย่างที่ 67 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 13-15

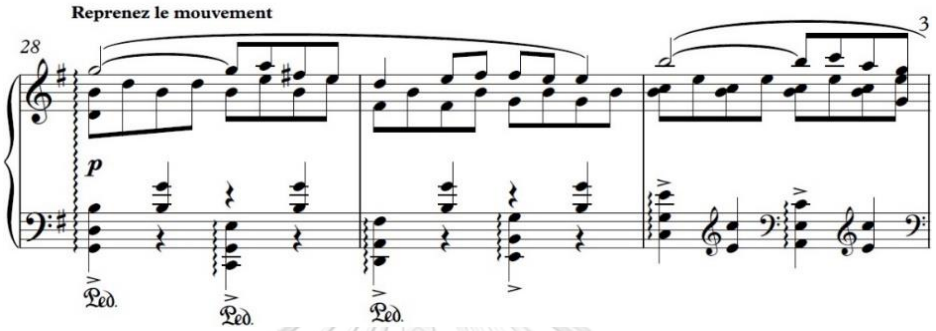


จากตัวอย่างที่ 67 ห้องที่ 13-15 ตอน B ทำนองหลักอยู่ในกุญแจเสียง B minor แนวมือซ้ายมีการใช้โน้ตตัว B เป็นโน้ตเสียงค้าง (Pedal tone) ถึงแม้จะมีการเคลื่อนที่ของทำนองแต่การใช้โน้ตเบส B เล่นซ้ำ ๆ ทำให้เกิดความรู้สึกคลุมเครือ ไม่แน่นอน หนึ่งในจุดเด่นของตอน B คือการนำเสนอทำนองแนวประสานโดยมือซ้ายซึ่งทำนองแนวประสานคลื่อนที่ขึ้นลง ความเข้มเสียงในตอนนี้อยู่ในระดับเบามาก (*pp*)

ตัวอย่างที่ 68 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 25-27

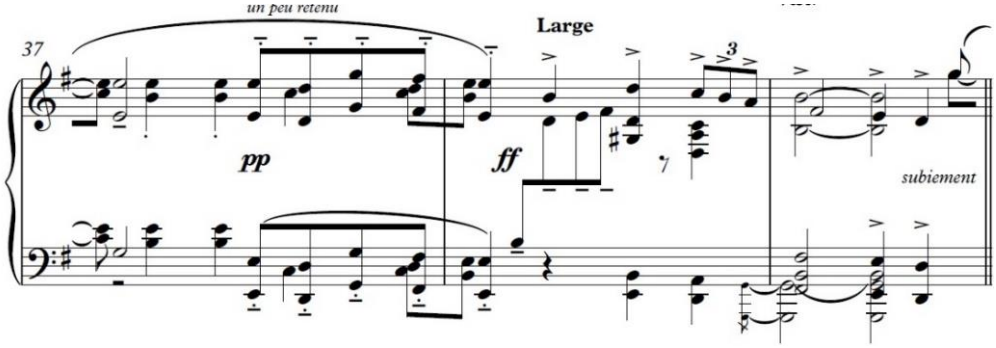


จากตัวอย่างที่ 68 ห้องที่ 25-27 ตอน B มีการใช้คอร์ดทบเก้าโดมินันท์ (Dominant ninth chord) หลายคอร์ดเพื่อส่งเข้าหาคอร์ด D7 ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ (V7) ในกุญแจเสียง G major เพื่อย้ายไปกุญแจเสียง G major ในส่วนนี้มีความเข้มเสียงที่ดังขึ้นอย่างก้าวกระโดดจากความดัง (*mf*) ไปหา (*f*)

ตัวอย่างที่ 69 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 28-30

จากตัวอย่างที่ 69 ห้องที่ 28-30 ตอน A2 อยู่ในกุญแจเสียง G major ทำนองหลักถูกยกสูงขึ้นคู่แปดจากเดิม แนวเสียงประสานของมือขวาเริ่มหนาขึ้นรวมถึงการเล่นคอร์ดแบบแยกโน้ต (Arpeggiation) ทำให้น่าสนใจมากขึ้นรวมถึงขั้นคู่ที่กว้างขึ้น แนวมือซ้ายเล่นคอร์ดแตกแบบแยกโน้ตยิ่งทำให้น่าสนใจขึ้นไปเนื่องจากมือซ้ายเล่นคอร์ดทุกจังหวะ เป็นการเล่นสลับกับเสียงประสานแนวเบสและเทเนอร์ (Tenor) ทำนองไม่น่าเบื่อเพราะการใช้ช่วงเสียงที่กว้างไปจากเดิม รวมถึงการเล่นเครื่องหมายเน้นเสียงที่เน้นในจังหวะที่หนึ่งและจังหวะสามซึ่งไม่เหมือนกับตอน A1 ซึ่งเน้นจังหวะที่สองและจังหวะที่สี่

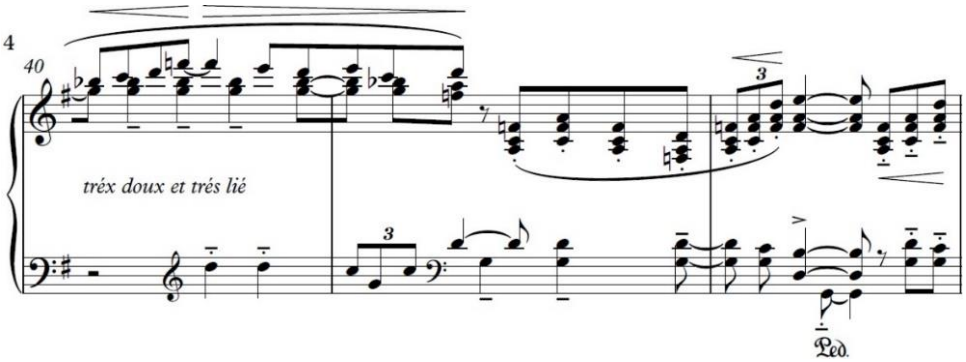
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 70 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 37-39



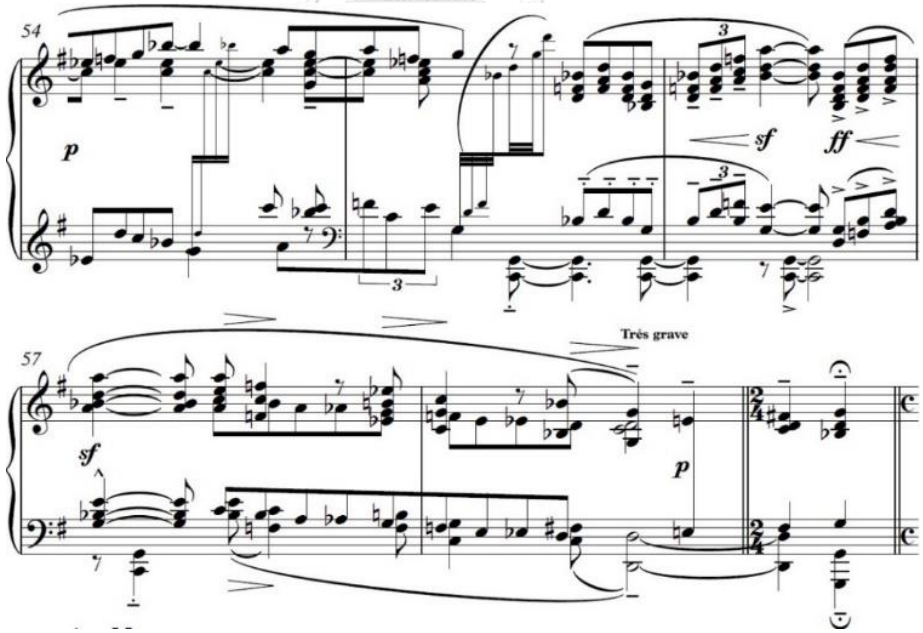
จากตัวอย่างที่ 70 ห้องที่ 37-39 ช่วงจบประโยคของตอน A2 มีการเพิ่มความแน่นหนาของทำนองหลัก ทั้งสองมือเล่นขนาดเป็นคู่แปดซึ่งต่างจากตอน A1

ตัวอย่างที่ 71 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 40-43

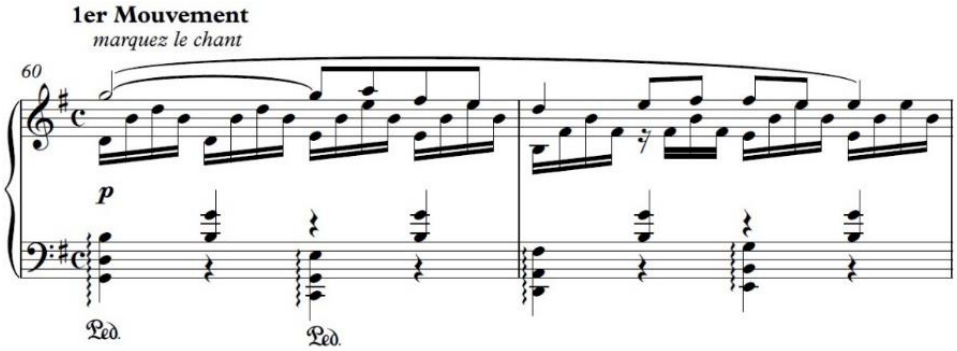


ตัวอย่างที่ 71 แสดงห้องที่ 40-43 ตอน C ซึ่งแตกต่างจากตอน A และ B เป็นอย่างมาก ทำนองหลักอยู่ในโมด G โดเรียน (Dorian) โน้ตในโมดนี้มี F♮ และ B^{b} ที่ต่างจากเดิม การใช้โมดนี้เป็นการย้ายกุญแจเสียงทางอ้อมที่ชาญฉลาดเป็นอย่างมากเพราะหากคิดวิธีปกติจะเป็นการย้ายกุญแจเสียงแบบอิงกุญแจเสียงแบบคู่ขนาน (Parallel key) การเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ทำให้มีกลิ่นอายของทำนองจากโมดโดเรียน

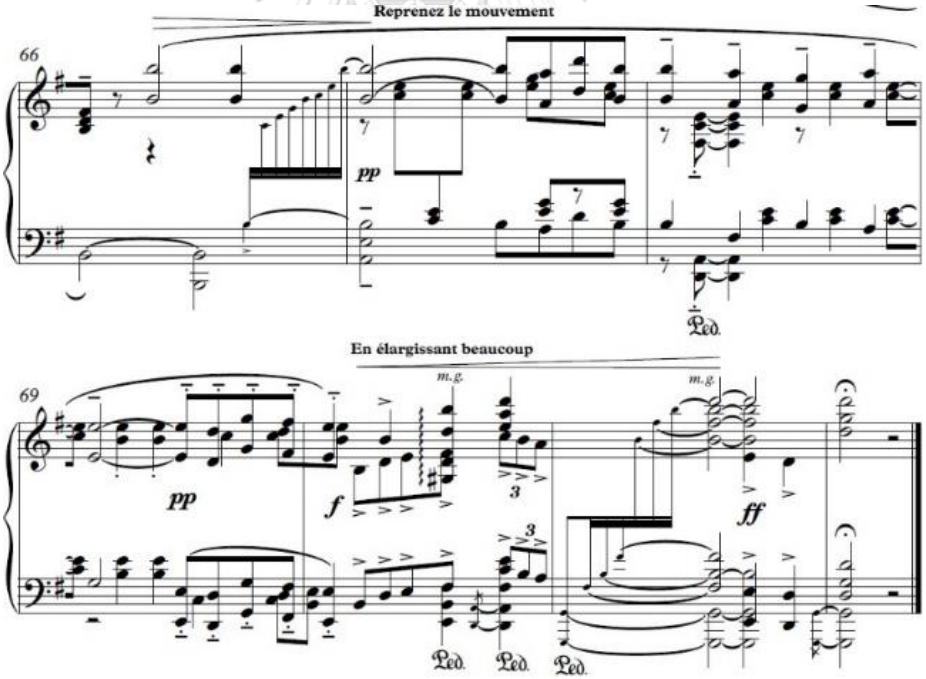
ตัวอย่างที่ 72 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 54-59



จากตัวอย่างที่ 72 ห้องที่ 54-59 ตอน C ในครั้งนี้ทำนองได้ย้ายจาก G Dorian ไปยังโมด C Dorian แทน ซึ่งมีสมาชิกเหมือนกับกุญแจเสียง C major ต่างกันแค่ E^{b} และ B^{b} จบประโยคในกุญแจเสียง G minor ซึ่งมีสมาชิกเดียวกันกับโมด C Dorian

ตัวอย่างที่ 73 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 60-61

จากตัวอย่างที่ 73 ห้องที่ 60-61 ตอน A3 กลับมาพร้อมทำนองเดิมในกุญแจเสียง G major แต่เสียงประสานเล่นเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นซึ่งให้อารมณ์เร้าใจและถี่มากขึ้น รวมถึงเพิ่มความเข้มข้นของเสียงพร้อมกับแนวประสานในแนวมือซ้ายซึ่งยังคงเล่นคอร์ดแตกเหมือนเดิมด้วยความเข้มเสียง (*p*)

ตัวอย่างที่ 74 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 66-72



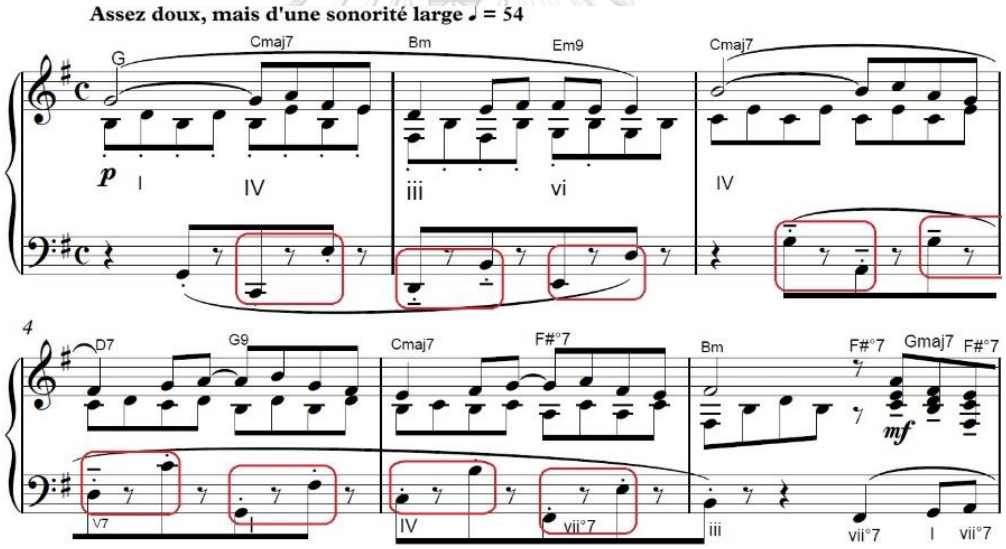
จากตัวอย่างที่ 74 ห้องที่ 66 ตอน A3 ทำนองหลักถูกเพิ่มให้แน่นหนาขึ้นทั้งสองมือและจบลงอย่างสมบูรณ์ด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (V7 – I) ซึ่งคือคอร์ด D7 – G ในกุญแจเสียง G major

โครงสร้างเพลง

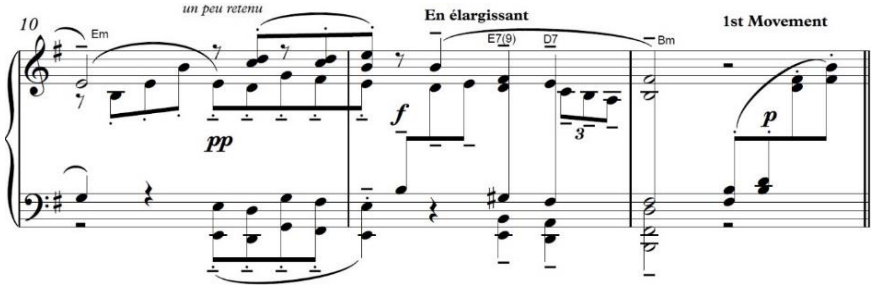
ตอน	ห้อง	กุญแจเสียง/ โมด	Articulation
A1	1-13	G major	Legato, Staccato
B	14-27	B minor	Legato, Staccato
A2	28-39	G major	Legato, Staccato
C	39-59	G Dorian C Dorian G minor	Legato
A3	60-72	G major	Legato

3.5.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม

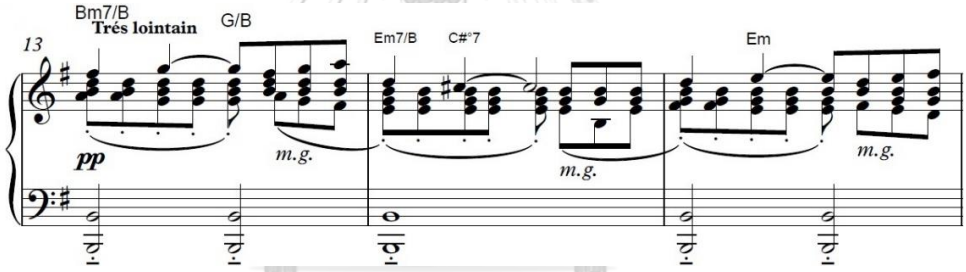
ตัวอย่างที่ 75 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 1-6



จากตัวอย่างที่ 75 ห้องที่ 1-6 ให้คำสำคัญกับทำนองหลักในแนวโซปราโนของมือขวาโดยเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mf*) สำหรับการซ้อม ซ้อมแยกทีละแนว (SATB) ก่อนรวมเข้าทั้งสามแนว แนวอัลโตของมือขวาเล่นเสียงสั้นด้วยความเข้มเสียง (*p*) และแนวเบสเล่นเสียงสั้นด้วยความเข้มเสียง (*mp*) แนวอัลโตกับแนวเบสควรจะเล่นเสียงสั้นเลียนแบบเครื่องสาย การกระโดดขึ้นคู่ห้าของแนวโซปราโนทำให้รู้สึกปลอดโปร่งโล่งใจ

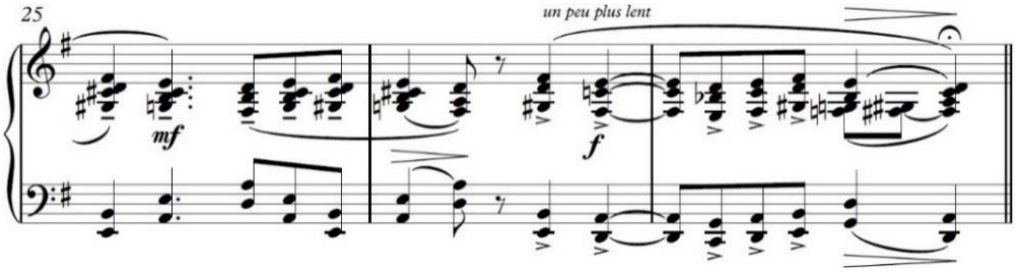
ตัวอย่างที่ 76 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 10-12

จากตัวอย่างที่ 76 ห้องที่ 10-12 ให้ความสำคัญกับแนวอัลโตในมือขวาซึ่งเป็นโน้ตตัวเดียวกันกับแนวโซปราโน รวมถึงเสียงประสานในห้องที่ 11-12 เล่นให้เด่นออกมารองจากทำนองหลัก ทำนองหลักในแนวโซปราโนเล่นด้วยควรเข้มเสียง (*f*) แนวอัลโตเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mf*) ส่วนแนวเบสในมือซ้ายเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mp*) ในการซ้อมระวังการกดคู่แปดของมือซ้าย ไม่ควรให้เสียงคู่แปดดังเกินไปจนกลบเสียงทำนองหลัก

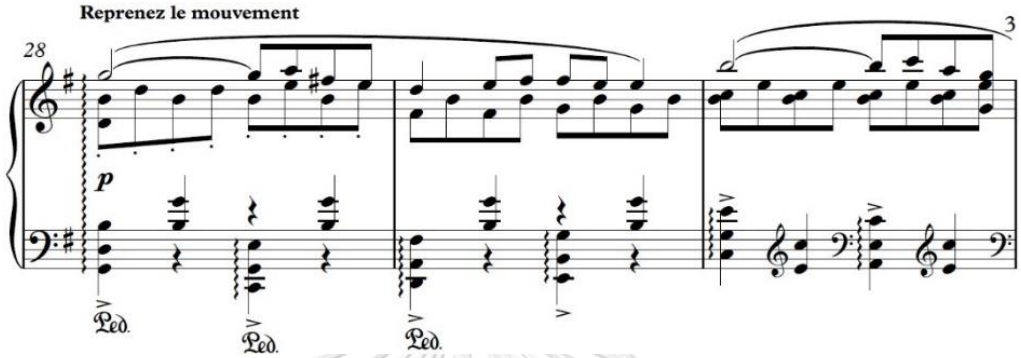
ตัวอย่างที่ 77 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 13-15



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

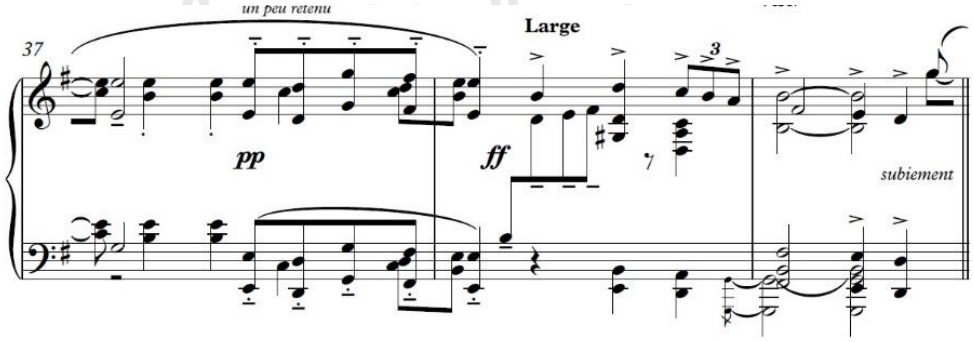
จากตัวอย่างที่ 77 ห้องที่ 13-15 ให้ความสำคัญกับทำนองของแนวโซปราโนโดยเล่นโน้ต $F^{\#}$ - G - $F^{\#}$ - G – A – (D -$C^{\#}$) ด้วยความเข้มเสียง (*mp*) เล่นเลกาโตโดยใช้อัตราจังหวะลัก (Rubato) เพื่อยืดจังหวะเล็กน้อยในการเล่นโน้ตสูงที่กระโดดลงต่ำ เพื่อให้ได้ความรู้สึกว้าเหว่ เศร้า เข้าใจถึงความเจ็บปวด ขณะเดียวกันควรให้ความสำคัญกับแนวอัลโตซึ่งเล่นโน้ต (A – G – $F^{\#}$ - E) (E – B – E - $F^{\#}$ - G) เล่นด้วยความเข้มเสียง (*p*) ส่วนแนวเบสเล่นด้วยความเข้มเสียง (*pp*)

ตัวอย่างที่ 78 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 25-27

จากตัวอย่างที่ 78 ห้องที่ 25-27 มือขวาให้ความสำคัญกับแนวโซปราโนโดยเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mf*) และดังขึ้นไปหา (*f*) ในห้องที่ 27 จังหวะที่สามเบาลงที่หางประโยค แนวอัลโตและแนวเบสเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mp-mf*)

ตัวอย่างที่ 79 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 28-30

จากตัวอย่างที่ 79 ห้องที่ 28-30 มือขวาให้ความสำคัญกับแนวโซปราโนเล่นเลกาโตด้วยความเข้มเสียง (*mp*) แนวอัลโตเล่นเสียงสั้นด้วยความเข้มเสียง (*p*) และแนวเบสเล่นด้วยความเข้มเสียง (*pp*) ความหนาขึ้นของเสียงประสานของมือขวารวมถึงการเล่นคอร์ดแบบแยกโน้ตทำให้น่าสนใจมากเพราะใช้ช่วงเสียงกว่าขึ้นจากเดิม ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความรู้สึกปลอดโปร่งโล่งใจมากกว่าช่วงต้นเพลง แนวเบสของมือซ้ายเล่นคอร์ดแตกแบบแยกโน้ตรวมถึงเพิ่มคอร์ดในทุกจังหวะ ซึ่งต่างจากช่วงต้นเพลงที่มีเฉพาะจังหวะที่สอง สามและสี่เท่านั้น ทำให้รู้สึกมั่นคงมากขึ้น

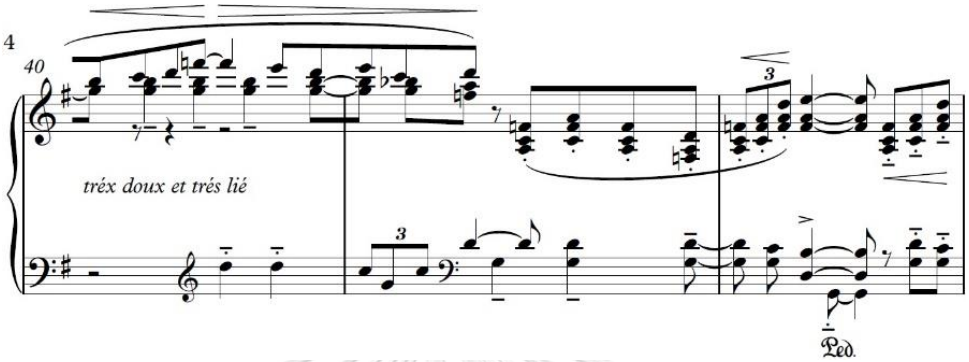
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 80 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 37-39

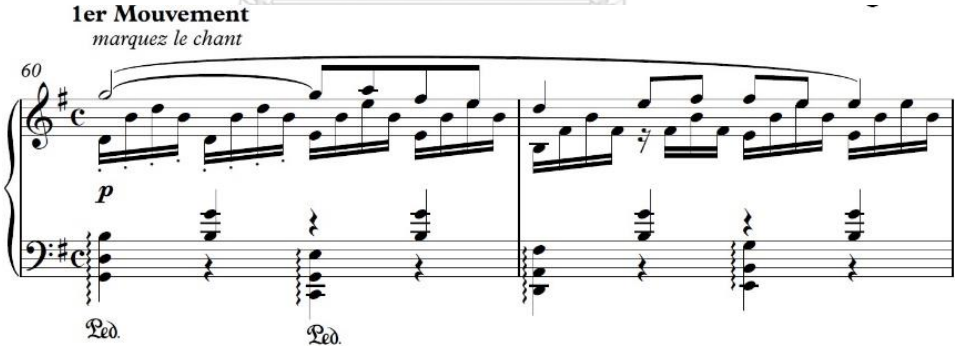


จากตัวอย่างที่ 80 ห้อง 37-39 มือขวาให้ความสำคัญกับแนวโซปราโน โดยเล่นให้มีความเข้มเสียง (*mp*) ก่อนเล่นดังขึ้นทันทีในห้องที่ 38 ด้วยความเข้มเสียง (*ff*) แนวอัลโตเล่นเสียงสั้นด้วยความเข้มเสียง (*p*) ก่อนเล่นดังขึ้นด้วยความเข้มเสียง (*f*) มือซ้าย แนวเทเนอร์เล่นเสียงสั้นด้วยความเข้มเสียง (*p*) ก่อนเล่นดังขึ้นด้วยความเข้มเสียง (*f*) แนวเบสที่เล่นเป็นคู่แปดด้วยความเข้มเสียง (*pp*)

จากนั้นเล่นดังขึ้นอย่างก้าวกระโดดเข้าหาความเข้มเสียง (*ff*) ซึ่งให้อารมณ์ตื่นตระหนก กะทันหัน ก่อนส่งเข้าตอน C การใช้ความเข้มเสียงที่ดังขึ้นอย่างกะทันหันให้ความรู้สึกถึงความตึงเครียดและผ่อนคลายทันทีที่เข้าตอน C

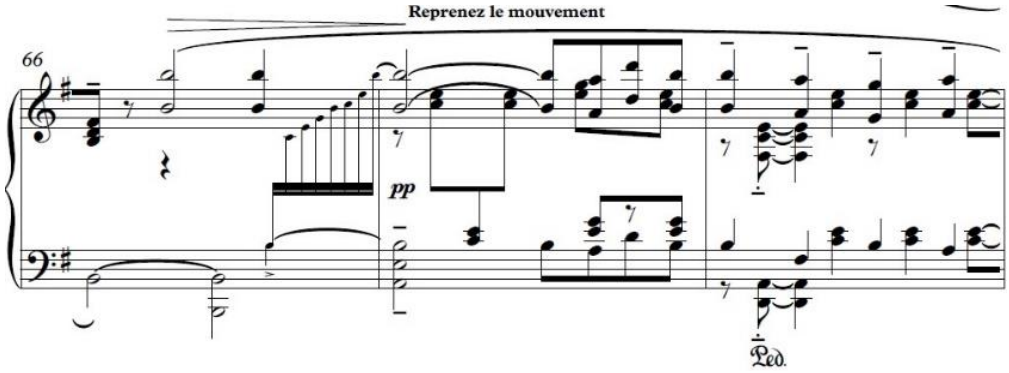
ตัวอย่างที่ 81 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 37-39

จากตัวอย่างที่ 81 ห้องที่ 37-39 ให้ความสำคัญกับแนวโซปราโนโดยเล่นเลกาโตด้วยความเข้มเสียง (*mp*) แนวอัลโตเล่นยืดไว้ (Tenuto) ด้วยความเข้มเสียง (*p*) และแนวเบสเล่นเสียงยืดและสั้นด้วยความเข้มเสียง (*mp*)

ตัวอย่างที่ 82 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 60-62

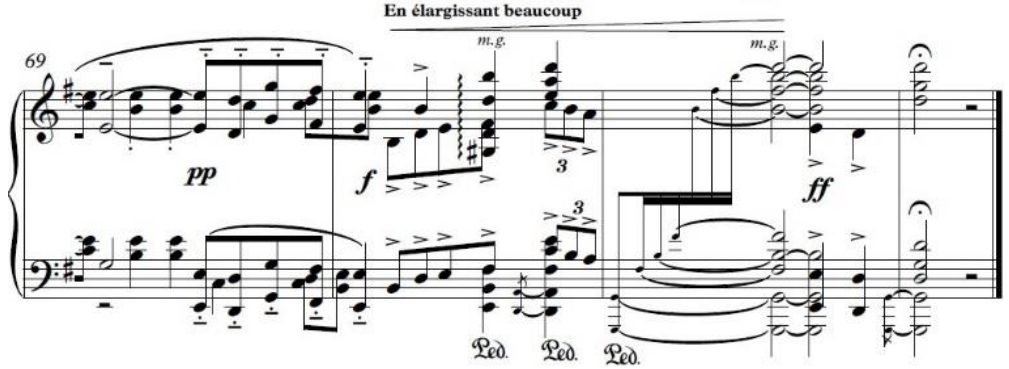


จากตัวอย่างที่ 82 ห้องที่ 60-62 แนวทำนองเล่นเลกาโตด้วยความเข้มเสียง (*mf*) ให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่ของข้อมือโดยแนวอัลโตเล่นเสียงสั้นด้วยความเข้มเสียง (*mp*) แนวเบสเล่นด้วยความเข้มเสียง (*p*) เวลาซ้อมจุดนี้ให้ซ้อมเล่นแบบแยกโน้ตทั้งสองมือในจังหวะแรกให้คล่องก่อนแล้วค่อยเล่นจังหวะถัดไปหลังจากซ้อมจนคล่องแล้ว

ตัวอย่างที่ 83 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 66-68



จากตัวอย่างที่ 83 ห้องที่ 66-68 ให้ความสำคัญกับแนวโซปราโนเล่นยืดด้วยความเข้มเสียง (*mf*) แนวอัลโตเล่นยืดด้วยความเข้มเสียง (*mp*) แนวเทเนอร์เล่นด้วยความเข้มเสียง (*mp*) และแนวเบสเล่นยืดด้วยความเข้มเสียง (*p*)

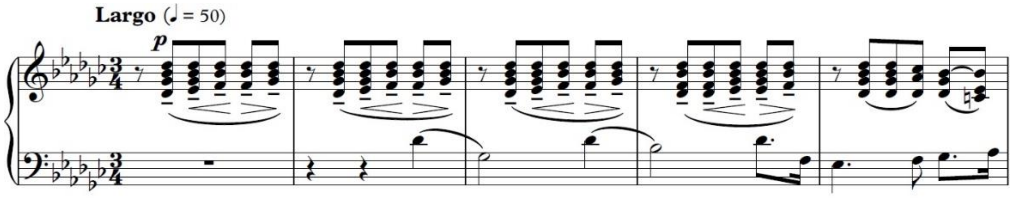
ตัวอย่างที่ 84 *Pavane for a Dead Princess* ห้องที่ 69-72

CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากตัวอย่างที่ 84 ห้องที่ 69-72 มือขวาให้ความสำคัญกับแนวโซปราโน โดยเล่นให้มีความเข้มเสียง (*mp*) ก่อนเล่นดังขึ้นทันทีในห้องที่ 70-71 ด้วยความเข้มเสียง (*f-ff*) แนวอัลโตเล่นเสียงสั้นด้วยความเข้มเสียง (*p*) ก่อนที่ละเล่นดังขึ้นด้วยความเข้มเสียง (*f-ff*) มือซ้าย แนวเทเนอร์เล่นเสียงสั้นด้วยความเข้มเสียง (*p*) ก่อนที่ละเล่นดังขึ้นด้วยความเข้มเสียง (*f-ff*) แนวเบสที่เล่นเป็นคู่แปดด้วยความเข้มเสียง (*pp*) จากนั้นเล่นดังขึ้นอย่างก้าวกระโดดเข้าหาความเข้มเสียง (*f-ff*)

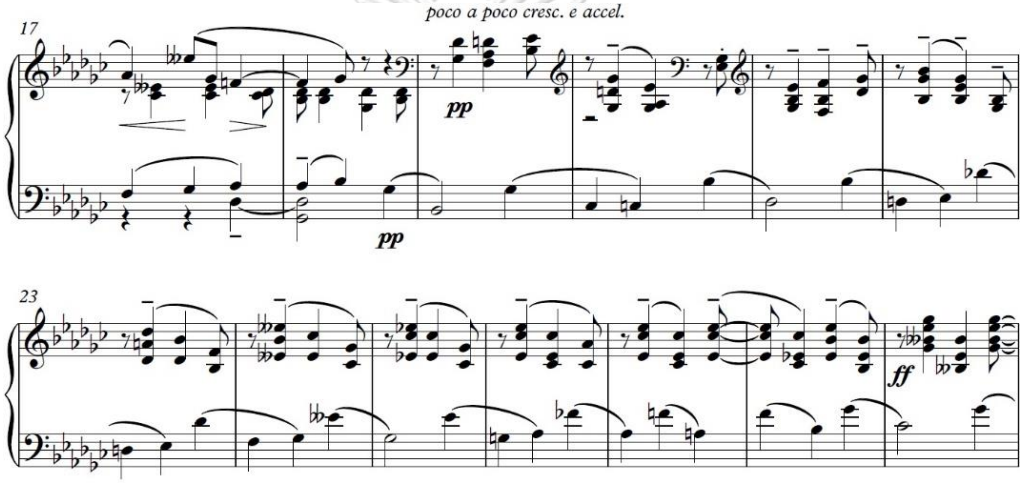
3.6 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10*

3.6.1 บทวิเคราะห์

ตัวอย่างที่ 85 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 1-5



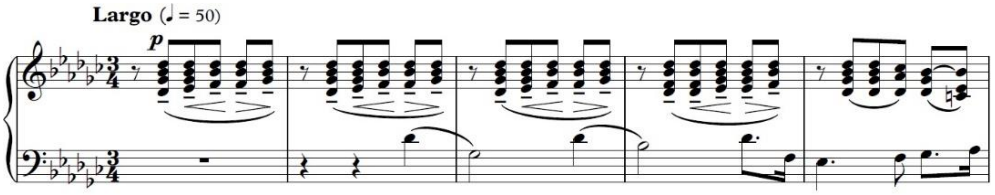
ตัวอย่างที่ 86 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 17-29



จากตัวอย่างที่ 85-86 เห็นว่ารัคมานินอฟนำเสนอทำนองหลักด้วยการล้ำแนวเสียง (Voice overlapping) ระหว่างแนวเทเนอร์และแนวเบส ซึ่งมือซ้ายเล่นแนวเบสนำเสนอทำนองหลัก มือขวาเล่นแนวประสานบรรเลงประกอบรวมถึงเล่นทำนองรองไปด้วย หลายครั้งใช้เสียงโครมาติกไล่ขึ้นลงเป็นส่วนใหญ่ มือขวามักเล่นแนวประสานเป็นคอร์ดและมือซ้ายเล่นเป็นทำนองที่มีจังหวะขัดซึ่งมีการเน้นจังหวะเบามากกว่าจังหวะหนักเพื่อสร้างอารมณ์ความวังเวง เพื่อสร้างอรรถรสของความขัดแย้งในตัวบทเพลง

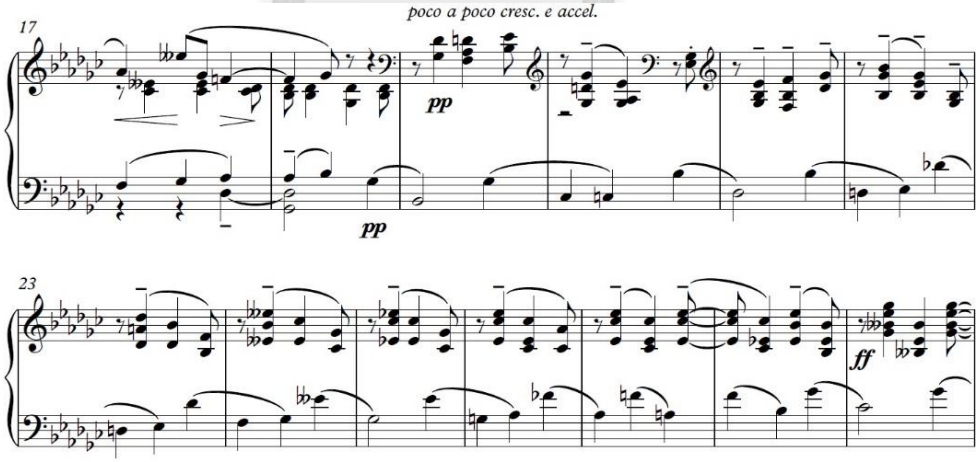
3.6.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม

ตัวอย่างที่ 87 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 1-5



จากตัวอย่างที่ 87 ห้องที่ 1-5 ให้ความสำคัญกับการซ้อมแยกมือโดยเริ่มจากซ้อมมือขวามือเดียว กดแค่โน้ตตัวล่างจุดที่เป็นเสียงประสานที่เคลื่อนที่ขึ้นก่อน โดยเล่นเลกาโตให้เสียงเชื่อมต่อกันและดังขึ้นและเบาลงเล็กน้อย นำเอาทำนองประสานออกมาให้เด่นกว่าคอร์ดที่เหลือ เช่น ห้องที่หนึ่ง โน้ต D^{b} – E^{b} – F – F – G^{b} เป็นเสียงที่ต้องเด่นกว่าคอร์ดแท่ง แนวอัลโตเล่นด้วยความเข้มเสียง (*p*) แนวโซปราโนเล่นด้วยความเข้มเสียง (*pp*) แนวเทเนอร์เล่นเลกาโตด้วยความเข้มเสียง (*mp*) เมื่อซ้อมแนวอัลโตอย่างเดียวจนคล่องแล้วจึงเพิ่มแนวประสานที่เป็นคอร์ดแท่งลงไป มือซ้ายซ้อมโน้ตที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) ให้ได้เสียงที่ถูกต้องโดยที่โน้ตต้นประโยคต้องดังกว่าโน้ตท้ายประโยค หากมีโน้ตแค่ 2 ตัวโน้ต ตัวที่สองจะเล่นให้เบากว่าตัวแรกเสมอ เมื่อมือซ้ายซ้อมเล่นเครื่องหมายเชื่อมเสียงจนคล่องแล้วจึงเล่นพร้อมกันทั้งสองมือ

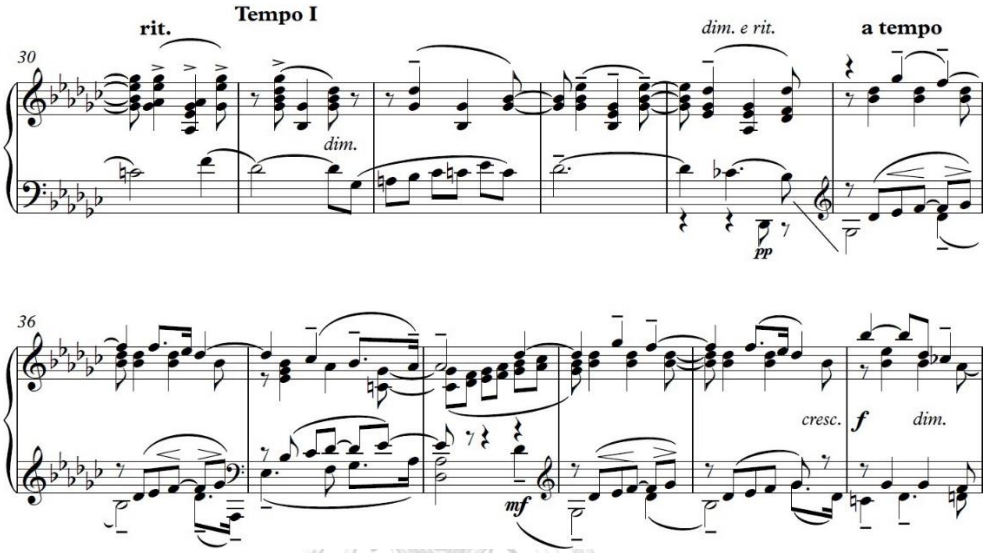
ตัวอย่างที่ 88 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 17-29



จากตัวอย่างที่ 87 ห้องที่ 17-29 ให้ความสำคัญในการเล่นเชื่อมโน้ตของแนวเบสและแนวเทเนอร์ของมือซ้ายเพื่อให้จดจำลำดับของช่องว่างระหว่างคีย์ได้ เน้นการซ้อมที่กดลงไปบนคีย์และผ่อนแรงทันที นิ้วโป้งมือซ้ายตั้งตรงเพื่อไม่ให้ข้อมือตก สิ่งที่ต้องระวังขณะซ้อมคือไม่กดลงไปบนคีย์โดย

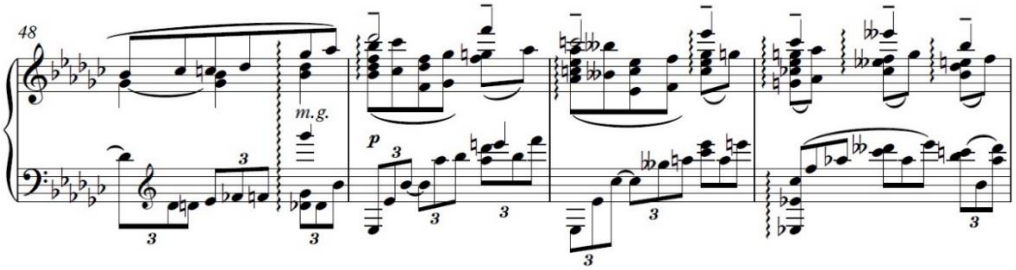
ข้อมือตกเพราะจะทำให้เกิดเสียงกระแทกที่ไม่จำเป็นในจุดที่ไม่มีเครื่องหมายกำหนดไว้ ควรคิดถึงตำแหน่งที่ดีในการวางมือขณะที่เล่นทั้งสองมือ ห้องที่ 23-28 มือขวาและซ้ายอาจชนกันได้หากไม่เตรียมวางแผนว่ามือข้างใดอยู่ข้างบนและมือข้างใดอยู่ข้างล่าง

ตัวอย่างที่ 89 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 30-41



จากตัวอย่างที่ 89 ห้องที่ 35-41 ซ้อมแนวเทเนอร์และแนวเบสที่มีการล้ำแนวเสียงโดยในส่วนนี้แนวเบสและแนวโซปราโนเล่นทำนองหลัก จึงเล่นให้เด่นออกมาด้วยความเข้มเสียง (*mp-mf-f*) แนวเทเนอร์และอัลโตเล่นด้วยความเข้มเสียง (*pp-mp-mf*)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

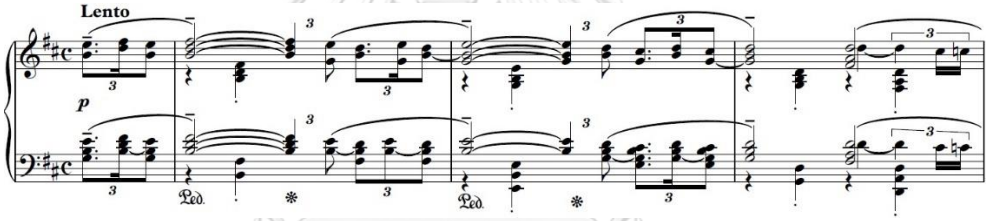
ตัวอย่างที่ 90 *Prelude in G-flat major, Op.23 No.10* ห้องที่ 48-51

จากตัวอย่างที่ 90 ห้องที่ 48-51 มือขวาซ้อมแนวโซปราโนให้ชินกับเสียงของทำนองหลักก่อนและเพิ่มแนวอัลโตเข้าไป เมื่อทำความเข้าใจกับทำนองแล้ว มือขวาซ้อมเล่นอาร์เปโจกับการขยับข้อมือเพื่อให้ไม่มีอาการเกร็งเวลาเล่นคอร์ดที่มีขั้นคู่กว้าง มือซ้ายซ้อมแนวเบสที่เล่นอาร์เปโจและซ้อมไล่สเกลโครมาติกขาขึ้นเพื่อให้แนวเบสและโซปราโนเล่นเลกาโตแบบขนานกันโดยให้แนวโซปราโนเด่น

กว่าแนวอื่น แนวโซปราโนเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mf*) แนวอัลโตเล่นด้วยความเข้มเสียง (*p*) แนวเทเนอร์เล่นด้วยความเข้มเสียง (*pp*) และแนวเบสเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mp*)

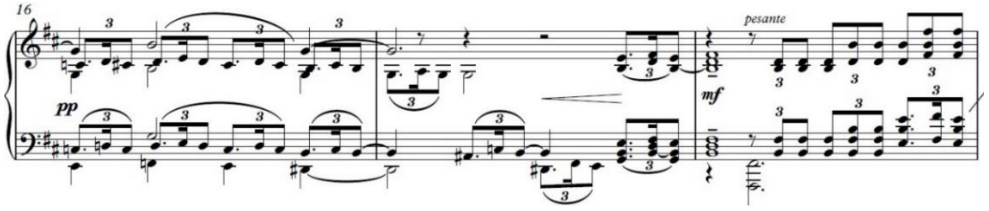
3.7 *Prelude in B minor, Op.32 No.10*

3.7.1 บทวิเคราะห์

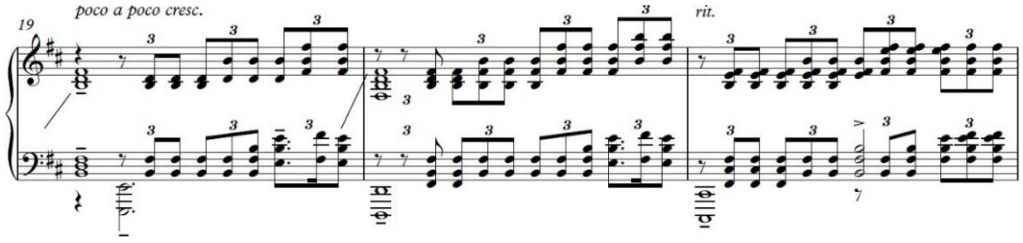
Prelude in B minor, Op.32 No.10 เริ่มต้นด้วยทำนองที่ก้องกังวานและให้ความรู้สึกว่าสิ่งใหม่ ๆ กำลังจะมา ทำนองเดิมกำลังจางหายไปและมีทำนองใหม่แทรกเข้ามาในเวลาเดียวกัน โดยเป็นเสียงกึกก้องไปหาห้องถัดไปโดยใช้คู่สามซ้อนกันหลายคู่ และขนานกันเป็นคู่แปดซึ่งยังคงมีส่วนประกอบของโน้ตเสียงค้างที่กดค้างเหมือนกับเสียงตีระฆังของโบสถ์ในประเทศรัสเซียบวกกับทำนองที่สองที่ตามมาดั่งสายฟ้าที่สั่นสะเทือนจากเสียงเบาและค่อย ๆ ดังจนกระหึ่มไปทั่ว ก่อนกลับไปสงบดังเดิมเหมือนตอนต้น

ตัวอย่างที่ 91 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 1-3

จากตัวอย่างที่ 91 ห้องที่ 1 -3 ตอน A โมทีฟ A นำเสนอทำนองหลักด้วยโน้ตประจุด (Dotted note) ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง B minor แนวโซปราโนและแนวเทเนอร์เล่นขนานคู่แปดขึ้นลงไปในทิศทางเดียวกันซึ่งทั้งสองแนวเล่นคอร์ดในช่วงเสียงสูง แนวอัลโตกับแนวเบสเล่นล้อในช่วงเสียงต่ำ ทำนองหลักจบประโยคด้วยโน้ตโครมาติกจากโน้ต D – $C^{\#}$ - C – B ห้องที่ 1-3 มีการใช้คอร์ดเมเจอร์และไมเนอร์สลับไปมา ให้ความรู้สึกไม่เคลื่อนที่เนื่องจากสุดท้ายจะกลับมาจบในกุญแจเสียง B minor เหมือนเดิม

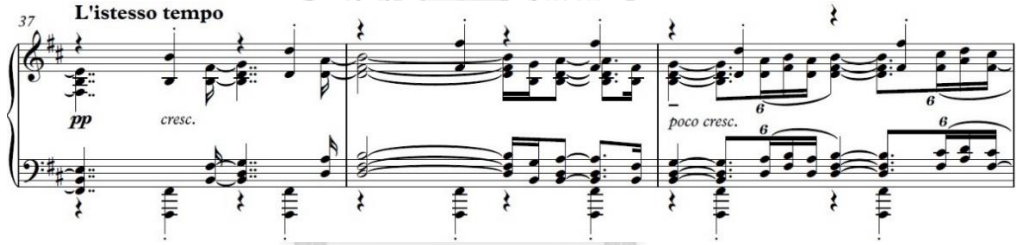
ตัวอย่างที่ 92 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 16-18



ตัวอย่างที่ 93 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 19-21

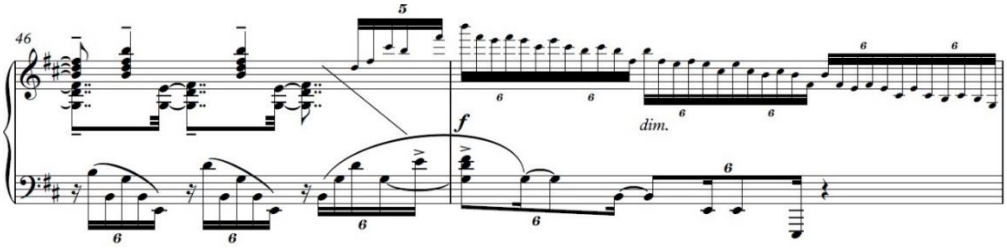


จากตัวอย่างที่ 92-93 ห้องที่ 17-21 ตอน A โมทีฟ B เพิ่มความหนาของเสียงประสานโดยใช้การซ้อนกันของคู่สาม แนวอัลโตและแนวเบสเล่นอาร์เปโจโน้ตสามพยางค์ซ้ำ ๆ การกระโดดของทำนองที่ไล่จากช่วงเสียงกลางขึ้นไปหาช่วงเสียงสูงทำให้สื่อถึงอารมณ์ที่ตื่นเต้นและตึงเครียดขึ้น เพราะการกระโดดระยะห่างมากมักสร้างความคาดหวังมากกว่า เมื่อมุ่งไปยังจุดสูงสุดความตึงเครียดจะผ่อนคลายทันที คอร์ดไมเนอร์ถูกเล่นซ้ำและเพิ่มโน้ตให้หนาขึ้นเรื่อย ๆ และไล่ขึ้นไปจบที่คอร์ด C major

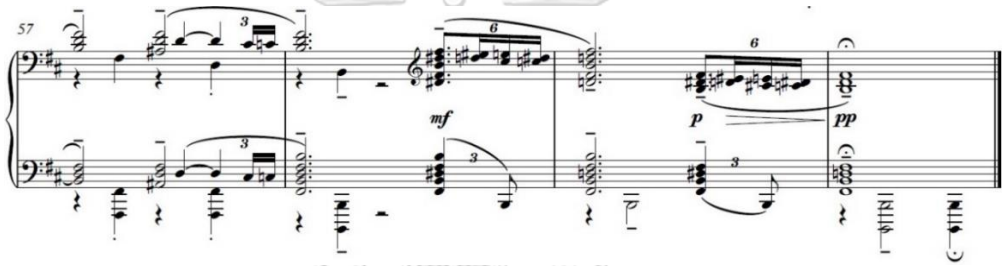
ตัวอย่างที่ 94 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 37-39

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตัวอย่างที่ 94 ห้องที่ 37-39 ตอน B นำเอาโมทีฟ A มาพัฒนาโดยการใช้การขยายส่วนลักษณะจังหวะ (Augmentation) ให้ตัวแรกยาวกว่าเดิมและตัวหลังสั้นกว่าเดิมโน้ตตัวดำประจุดซ้อน (Double dotted note) ตามด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เล่นโน้ตค้างเข้าหาโน้ตตัวดำประจุดซ้อนตัวถัดไป การใช้โน้ตช่วงเสียงสูงและช่วงเสียงกลางพร้อมกันที่เล่นเสียงค้างพร้อมกันทำให้ได้ยินเสียงกังวาน ส่วนโน้ตประจุดที่เร็วขึ้นอย่างฉับพลันบนคอร์ดไมเนอร์ซ้ำไปมาสร้างแรงผลักดันให้เกิดความหม่นหมองตึงเครียดเหมือนคนหายใจไม่สะดวก

ตัวอย่างที่ 95 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 46-47



จากตัวอย่างที่ 95 ห้องที่ 46-47 ช่วงเดี่ยว (Cadenza) ในจุดนี้ใช้โน้ต B - $F^{\#}$ - E, $F^{\#}$ - E – $C^{\#}$, E – $C^{\#}$ - B, $C^{\#}$ - B – F ไล่จากช่วงเสียงสูงลงมายังช่วงเสียงต่ำโดยใช้โน้ตหกพยางค์

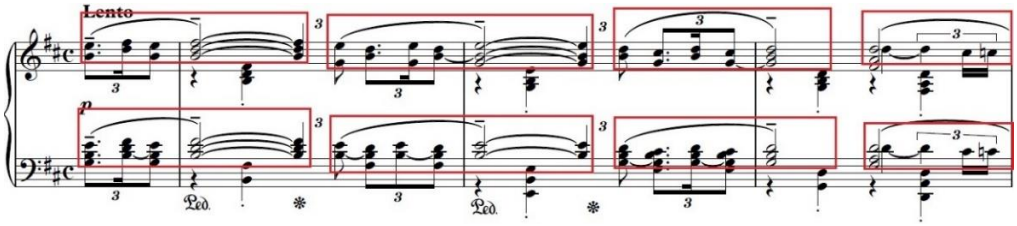
ตัวอย่างที่ 96 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 57-60

จากตัวอย่างที่ 96 ห้องที่ 57-60 เพลงนี้จบด้วยการไล่โน้ตโครมาติกจากช่วงเสียงสูงลงมายังช่วงเสียงกลางและจบในกุญแจเสียง B minor

ตอน	ห้อง	Articulation
A	1-17	Legato, Staccato, Tenuto
A’	18-36	Accent, Legato
B	37-48	Legato, Staccato
A’	49-60	Legato, Staccato, Tenuto

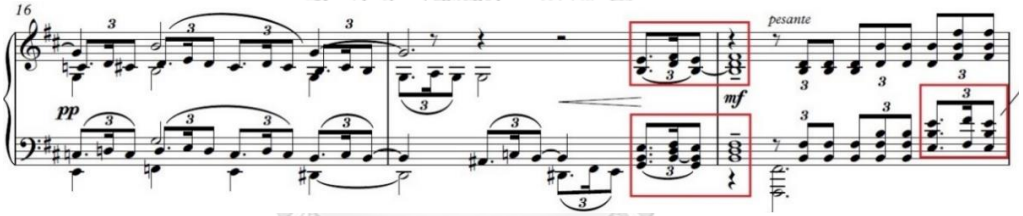
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

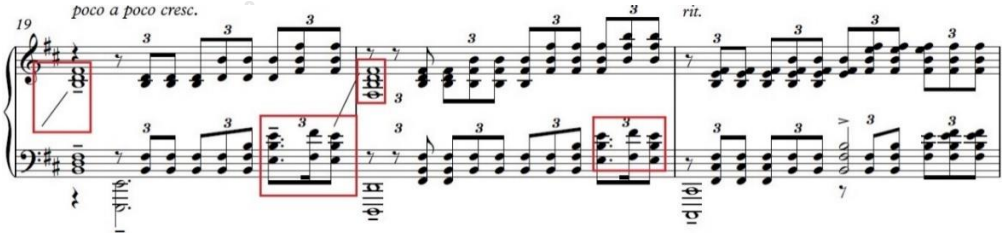
3.7.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม

ตัวอย่างที่ 97 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 1-3



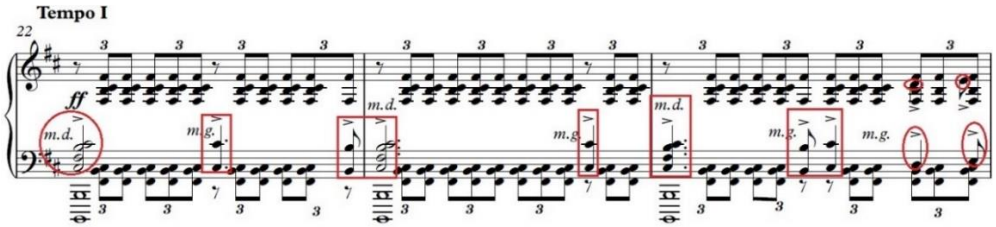
จากตัวอย่างที่ 97 ห้องที่ 1-3 ซ้อมเล่นเลกาโตในแนวโซปราโนและแนวเทเนอร์โดยเริ่มจากโน้ต E – $F^{\#}$ - E – $F^{\#}$ เล่นด้วยความเข้มเสียง (*mp*) ยกมือทั้งสองข้างขึ้นเพื่อเตรียมเล่นโน้ตแนวอัลโตและแนวเทเนอร์ในช่วงเสียงต่ำ ควบคุมเสียงที่เล่นไม่ให้สั้นเกินไป เล่นด้วยความเข้มเสียง (*p*) ใช้เพเดิลเหมือนการหายใจเข้าออก ร้องทำนองหลักพร้อมกันเล่นแนว (SATB) เพื่อให้เข้าใจถึงเสียงที่ถูกเชื่อมไปยังประโยคถัดไป

ตัวอย่างที่ 98 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 16-18

ตัวอย่างที่ 99 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 19-21



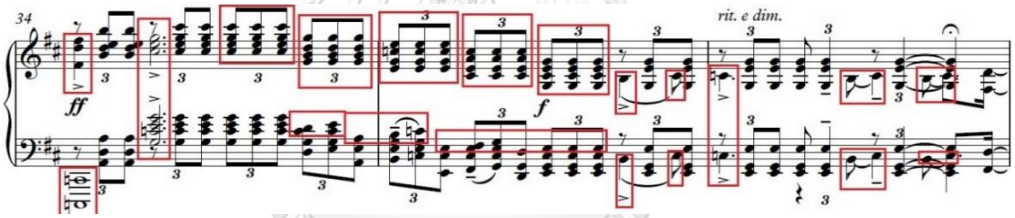
จากตัวอย่างที่ 98-99 ห้องที่ 17-21 ให้ความสำคัญกับการเล่นทำนองหลักทั้งมือซ้ายและมือขวาซึ่งสลับกันเล่น จากตัวอย่างจะเห็นเส้นที่โยงจากแนวมือซ้ายขึ้นมาหาแนวมือขวา ควรเล่นโน้ต E – F#- E – F# ให้เลกาโตเพื่อให้ทำนองหลักดำเนินไปอย่างเรียบต่อเนื่องไม่ขาดตอน เล่นแนวโซปราโนกับแนวเทเนอร์ให้เด่นกว่าแนวอัลโตและแนวเบสซึ่งเป็นแนวประสาน

ตัวอย่างที่ 100 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 22-24



จากตัวอย่างที่ 100 ห้องที่ 22-24 ซ้อมเฉพาะทำนองหลักเพื่อให้เข้าใจและจดจำรูปแบบการสลับทั้งสองมือให้ได้ก่อน เมื่อซ้อมสลับมือคล่องแล้วจึงเพิ่มแนวประสานเข้าไป เล่นแนวทำนองด้วยความเข้มเสียง (*ff*) และแนวประสานควรเล่นด้วยความเข้มเสียง (*f*) เน้นและยืดจังหวะระหว่างโน้ตแต่ละตัวเพื่อให้มีช่องว่างระหว่างโน้ตในแนวทำนองที่เคลื่อนที่ขึ้นลงคู่สอง เช่นโน้ต $C^{\#}$ – $C^{\#}$ - B – $C^{\#}$, $C^{\#}$ - $C^{\#}$ - B - $C^{\#}$ - D - E การเคลื่อนที่ขึ้นลงซ้ำไปซ้ำมาของคู่สองทำให้รู้สึกถึงการเดินทางที่ไม่จบสิ้นและยังไม่ถึงที่หมาย

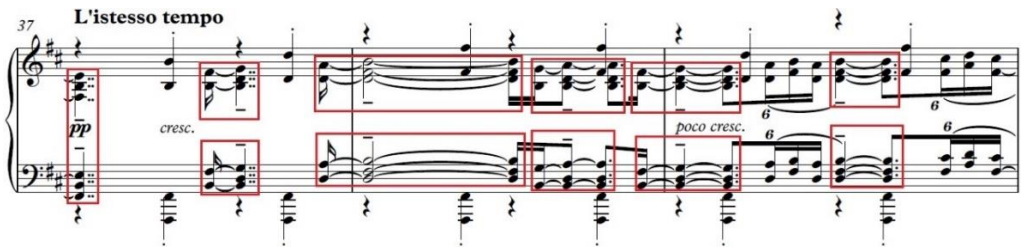
ตัวอย่างที่ 101 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 34-36



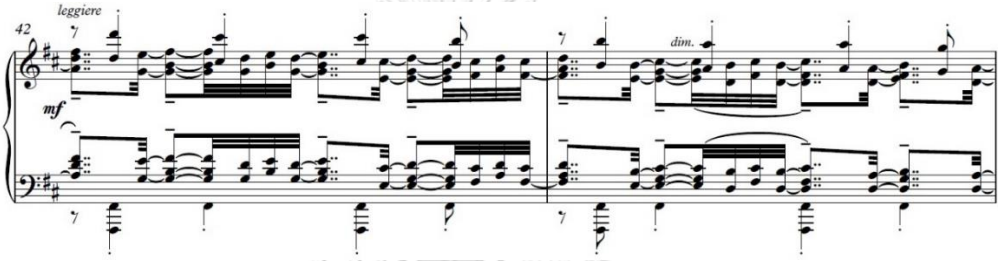
จากตัวอย่างที่ 101 ห้องที่ 34-36 มือขวาให้ความสำคัญกับการเล่นคอร์ดแท่งซ้ำ ๆ เล่นอาร์เปโจขาลงเป็นสามพยางค์ โดยคำนึงช่องว่างระหว่างคีย์ ซ้อมขยับและจดจำช่องว่างระหว่างคีย์เพื่อความแม่นยำในการกระโดด มือซ้ายซ้อมขยับมือและกดเฉพาะนิ้วโป้งอย่างเดียวเพราะมือซ้ายมีการเล่นคีย์ขาวสลับกับคีย์ดำ เมื่อซ้อมจนคล่องแล้วจึงเล่นเป็นคอร์ดแท่ง ห้องที่ 35-36 แนวอัลโตและเทเนอร์เล่นเน้นเสียงโดยเล่นโน้ตตัว B – C – C – B – C – B – C ด้วยความเข้มเสียง (*f-mf*) แนวโซปราโนและเบสเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mf-mp*)

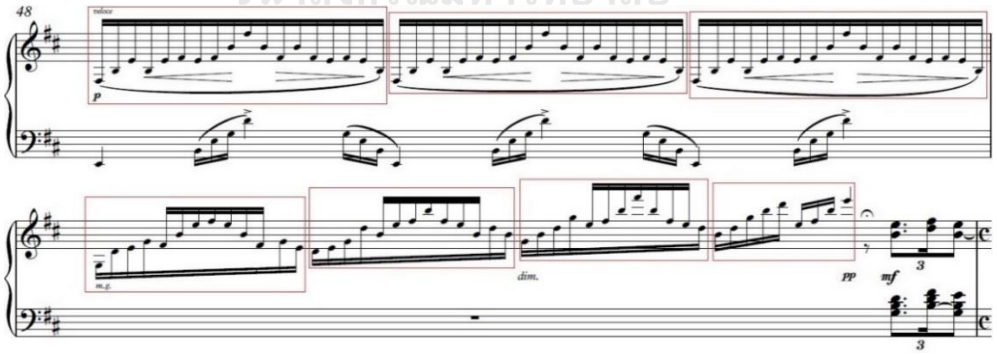
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 102 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 37-39



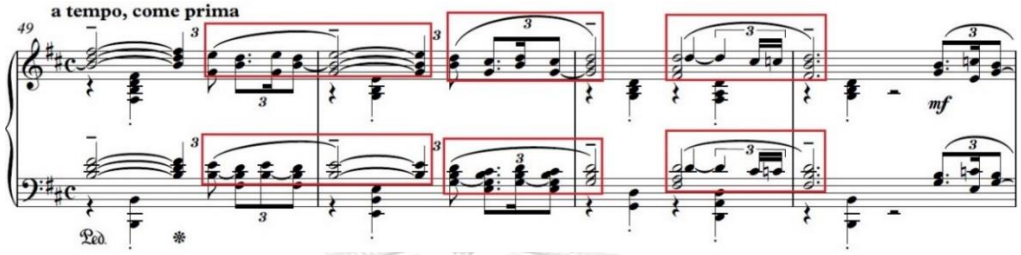
จากตัวอย่างที่ 102 ห้องที่ 37-39 ให้ความสำคัญกับโน้ตประจุดและโน้ตประจุดซ้อนโดยซ้อมเลกาโตแยกมือก่อน เลือกนิ้วที่ให้เสียงขั้นคู่แต่ละคู่เชื่อมกันอย่างต่อเนื่อง ตามด้วยซ้อมอีกมือและซ้อมรวม 2 มือ สำหรับการใช้เพเดิลควรเหยียบเพื่อรักษาโน้ตที่มีเครื่องหมายโยงเสียง ขณะเปลี่ยนเพเดิลควรยกเพเดิลขึ้นเล็กน้อยเท่านั้นเพื่อให้ทำนองเสียงประสานที่เกิดขึ้นในแต่ละจังหวะไม่หายไปอย่างกะทันหัน แนวอัลโตและแนวอัลเทเนอร์เล่นเลกาโตและเล่นหน่วงตามเครื่องหมายที่กำหนดไว้ด้วยความเข้มเสียง (*p-mp*) แนวโซปราโนและแนวเบสควรเล่นให้เล่นเสียงสั้นขาดด้วยความเข้มเสียง (*pp-p*)

ตัวอย่างที่ 103 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 42-43

จากตัวอย่างที่ 103 ห้องที่ 42-43 ซ้อมเล่นคู่สี่และคู่ห้าในแนวอัลโตและเทเนอร์ให้ต่อเนื่อง รวมถึงขยับเตรียมเล่นคู่แปด แนวอัลโตและเทเนอร์เล่นด้วยความเข้มเสียง (*mf-mp*) แนวโซปราโนและเบสเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mp-p*)

ตัวอย่างที่ 104 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 48

จากตัวอย่างที่ 104 ห้องที่ 48 ทำความเข้าใจกลุ่มโน้ตที่มีการจัดกลุ่มจังหวะโดยมีจำนวนโน้ตเท่ากัน จากตัวอย่างมีทั้งหมด 7 กลุ่ม สามกลุ่มแรกมีโน้ตทั้งหมด 18 ตัวและใช้มือขวาเล่นเพียงมือเดียว กลุ่มที่สี่ ห้าและหก มีโน้ตทั้งหมด 13 ตัวและใช้สองมือเล่นสลับกัน กลุ่มที่เจ็ดใช้สองมือเล่นเช่นเดียวกัน มีโน้ตแค่ 9 ตัวเท่านั้น เมื่อทำความเข้าใจแล้ว มือขวาควรซ้อมเลกาโตเฉพาะสามกลุ่ม

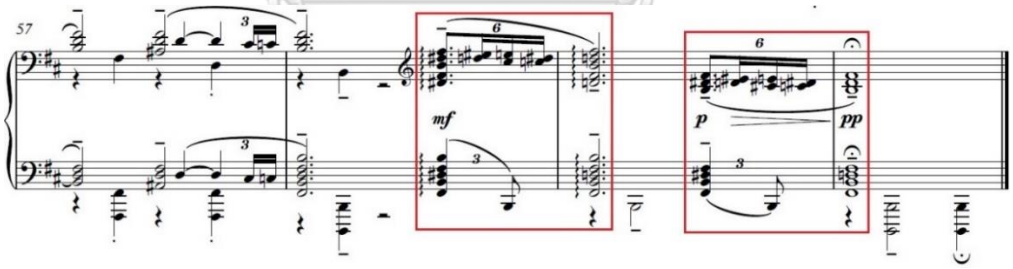
แรกก่อน ตามด้วยการซ้อม 4 กลุ่มหลังซึ่งเล่นทั้งสองมือสลับกัน สำหรับการใช้เพเดิลควรเหยียบเพเดิลยาวทั้งห้องและยกขึ้นเล็กน้อยเพื่อไม่ให้เสียงเบลอเกินไปจนถึงโน้ตตัวสุดท้ายโดยควรจะรอให้หางเสียงของโน้ตตัวสุดท้ายจางหายไปก่อนและเว้นช่องว่างเพื่อหายใจเข้าก่อนเริ่มเล่นโน้ตที่มาหลังเครื่องหมายเฟอร์มาตา

ตัวอย่างที่ 105 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 49-52



จากตัวอย่างที่ 105 ห้องที่ 49-52 แนวโซปราโนและเทเนอร์ ซ้อมเล่นเลกาโตยืดไว้โดยเริ่มจากโน้ต E – D - E – D – E, D – $C^{\#}$ - D – $C^{\#}$ - D, D – $C^{\#}$ - C - B ด้วยความเข้มเสียง (*mp-mf*) โดยยกมือทั้งสองข้างขึ้นเพื่อเตรียมเล่นโน้ตแนวอัลโตและเทเนอร์ในช่วงเสียงต่ำ ควบคุมเสียงที่เล่นออกมาให้ไม่สั้นเกินด้วยความเข้มเสียง (*p-mp*) ควรใช้เพเดิลเหมือนการหายใจเข้าออก

ตัวอย่างที่ 106 *Prelude in B minor, Op.32 No.10* ห้องที่ 57-60

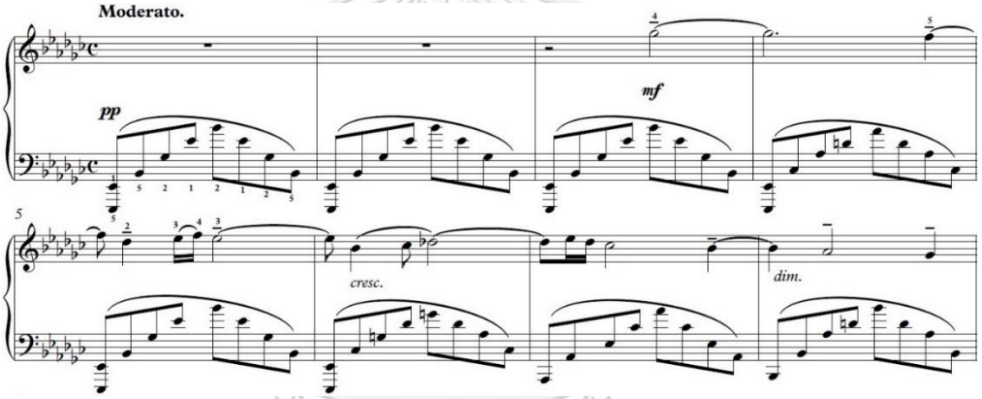


จากตัวอย่างที่ 106 ห้องที่ 57-60 ซ้อมการเล่นคอร์ดแตกที่เล่นเป็นโน้ตอาร์เปโจบนคอร์ด B major และ B minor ให้เลกาโตเพื่อให้เสียงประสานระหว่างการเปลี่ยนจากคอร์ดเมเจอร์ไปไมเนอร์ไม่ขาดออกจากกัน ก่อนซ้อมกดคู่สองและคู่สามโครมาติกขาลง ควรซ้อมทีละมือให้คล่องก่อนจากนั้นจึงซ้อมเล่นทั้งสองมือพร้อมกัน ห้องที่ 60 เล่นยืดจังหวะที่หนึ่งและจังหวะที่สามเพราะมีเครื่องหมายเฟอร์มาตา

3.8 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1*

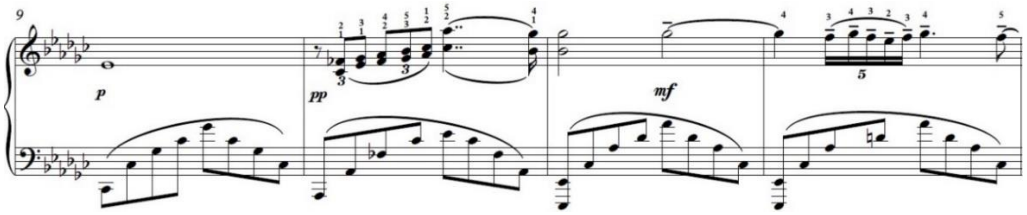
3.8.1 บทวิเคราะห์

Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1 อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (ABA) เริ่มต้นด้วยการนำเสนอแนวบรรเลงประกอบในมือซ้าย ส่วนทำนองหลักถูกเสนอในมือขวาที่เข้ามาอย่างสงบ เต็มไปด้วยความโศกเศร้าที่สื่อถึงความตาย เพลงนี้มีการใช้ความเข้มเสียงตั้งแต่เบามาก (*pp)* ไปจนถึงดังมาก (*fff*) รวมถึงการใช้มือซ้ายกดคู่แปดในช่วงเสียงที่ต่ำมาก ตามด้วยอาร์เปโจที่มีขั้นคู่กว้างไล่ขึ้นลงอย่างต่อเนื่อง ช่วงกลางเพลงมีการใช้ลักษณะจังหวะที่ซับซ้อนมากขึ้นเรื่อย ๆ รวมทั้งการใช้โน้ตสามพยางค์เพื่อสร้างความเข้มข้นให้กับบทเพลง และการใช้คู่แปดที่ทำให้เกิดสีสันที่ร้อนแรงจัดจ้านและดังขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงจุดสูงสุดของเพลงก่อนจบลงด้วยมือซ้ายอย่างดังมาก (*fff*)

ตัวอย่างที่ 107 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 1-8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

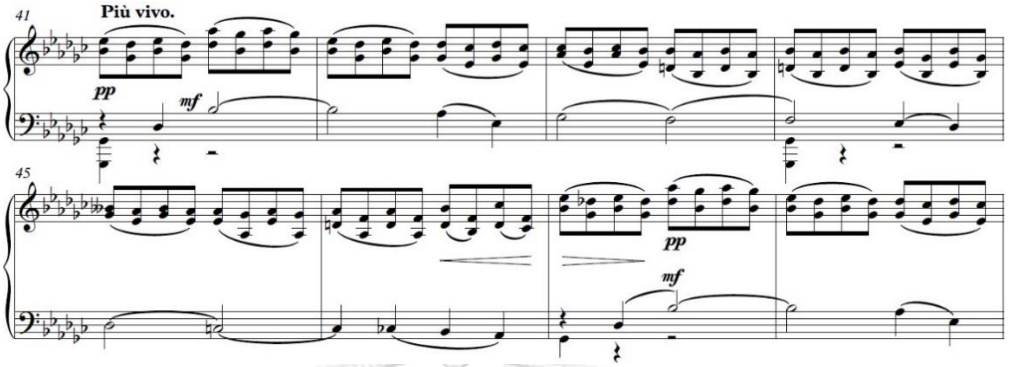
จากตัวอย่างที่ 107 ห้องที่ 1-8 ตอน A อยู่ในกุญแจเสียง E^b minor เริ่มต้นด้วยการนำเสนอแนวบรรเลงประกอบในมือซ้าย โดยการเล่นอาร์เปโจที่มีขั้นคู่กว้างไล่ขึ้นลงอย่างต่อเนื่อง มือขวานำเสนอทำนองหลักด้วยโน้ตตัวขาวเล่นเน้นเสียงค้างยาวอย่างสงบในจังหวะเบา

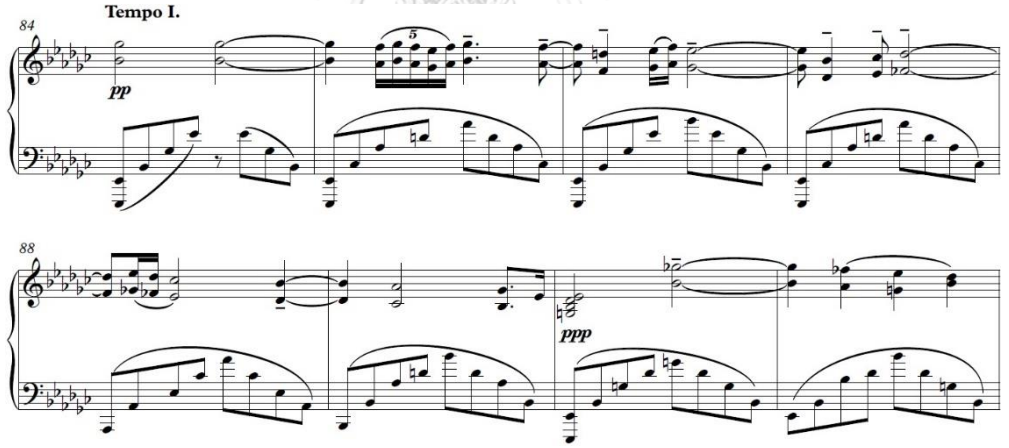
ตัวอย่างที่ 108 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 9-12



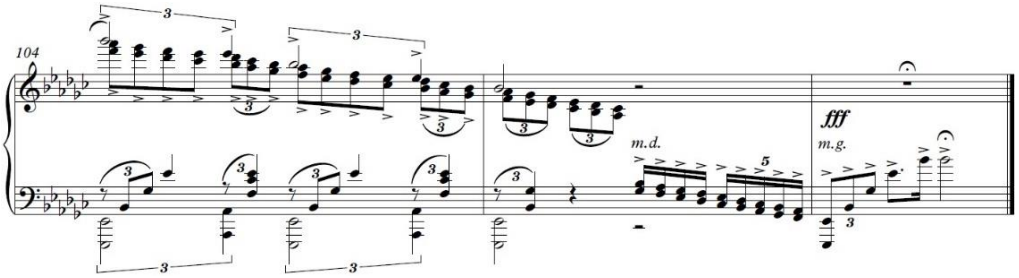
จากตัวอย่างที่ 107-108 ห้องที่ 8-12 มีการใช้เคเดนซ์ขัด (Deceptive cadence) ซึ่งคือคอร์ด (V-vi) ในกุญแจเสียง E^b minor จากนั้นมือขวาเล่นคู่สามสามพยางค์ไล่ขึ้นและกระโดดคู่หก

เพื่อสื่อถึงความโศกเศร้า เจ็บปวด ก่อนนำเสนอทำนองหลักอีกครั้งโดยใช้โน้ตไล่ขึ้นลงคู่สองห้าพยางค์ เพื่อดึงอารมณ์ความรู้สึกให้เหินห่างมากขึ้น กดดันและตึงเครียด

ตัวอย่างที่ 109 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 41-48

จากตัวอย่างที่ 109 ห้องที่ 41-48 ตอน B อยู่ในกุญแจเสียง G^b Major มือซ้ายนำเสนอทำนองหลักที่กระโดดขึ้นและไล่ลง มือขวาทำเสนอแนวบรรเลงประกอบ

ตัวอย่างที่ 110 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 84-91

จากตัวอย่างที่ 110 ห้องที่ 84-91 ตอน A มีการเพิ่มแนวประสานคู่หกจากโน้ตทำนองหลักเพื่อสร้างความตึงเครียดและความหนาแน่นให้กับเพลงมากขึ้น

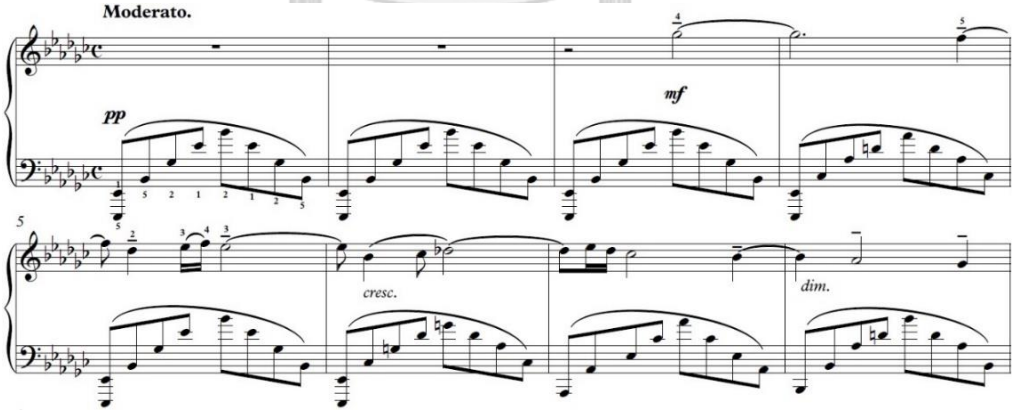
ตัวอย่างที่ 111 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 104-106

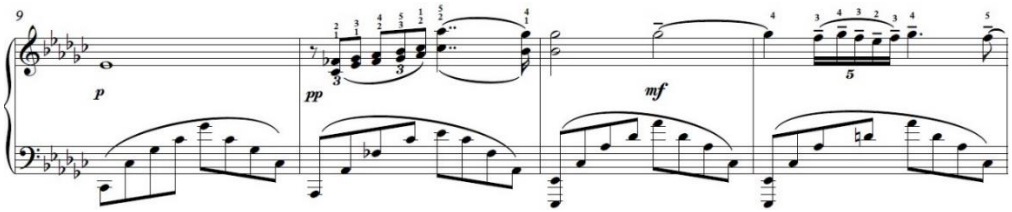


จากตัวอย่างที่ 111 ห้องที่ 104-106 Coda จบด้วยการเล่นคู่สามขนานไล่ลงและเร็วขึ้นเรื่อย ๆ จนจบเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (V-i)

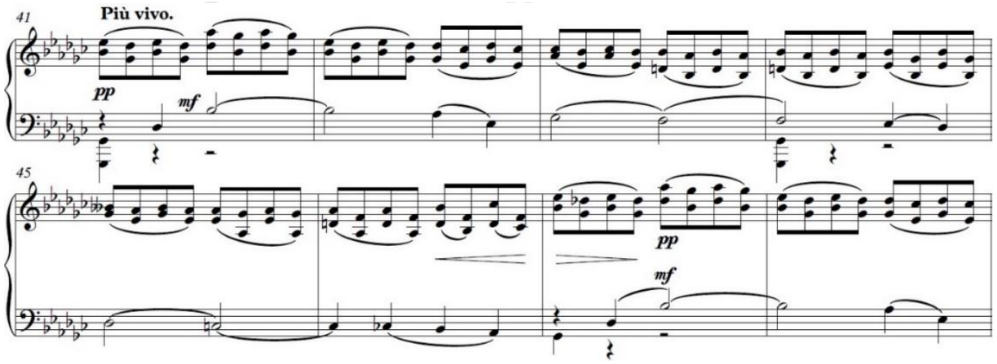
ตอน	ห้อง	กุญแจเสียง	Articulation
A	1-40	E^{b} minor	Slow, Legato
B	41-83	G^{b} minor	Fast, Legato
A	84-98	E^{b} minor	Slow, Legato
Coda	99-106	E^{b} minor	Fast, Legato

3.8.2 แนวทางการตีความและการฝึกซ้อม

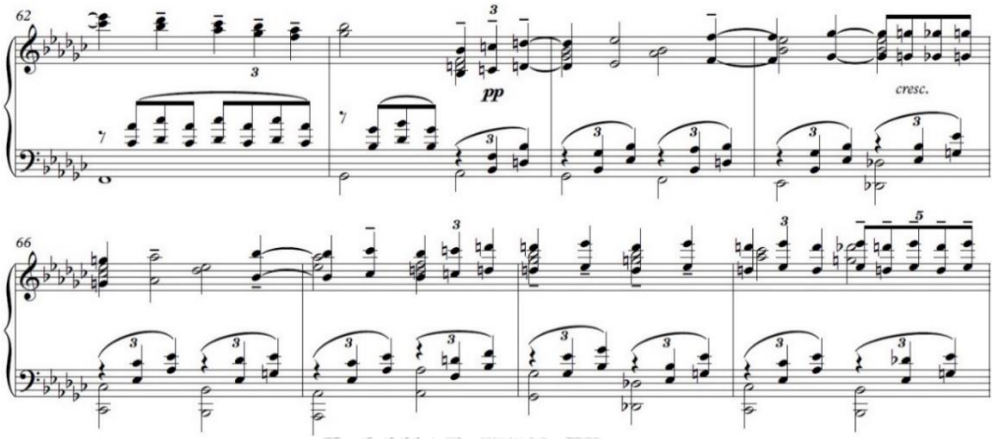
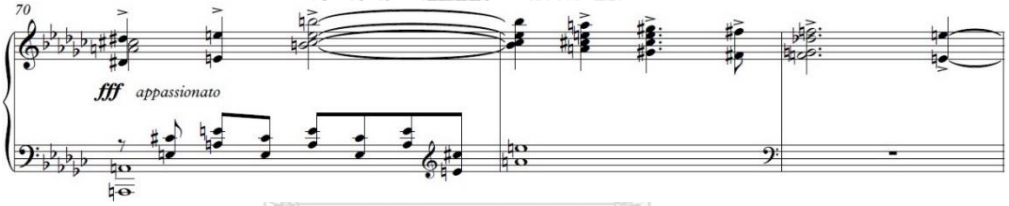
ตัวอย่างที่ 112 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 1-8

ตัวอย่างที่ 113 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 9-12



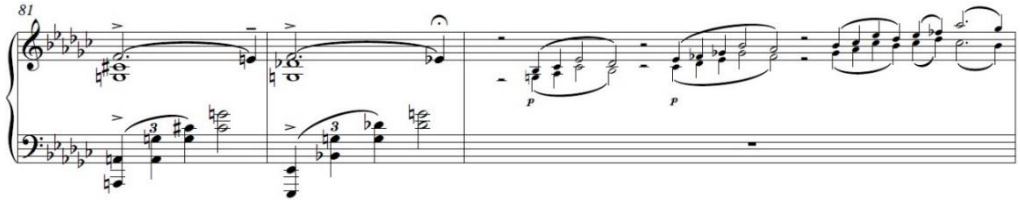
จากตัวอย่างที่ 112-113 ห้องที่ 1-12 มือซ้ายซ้อมกดคู่แปดโดยยกมือและวางนิ้วเพื่อเตรียมเล่นโน้ตตัวถัดไป ห้องที่ 1 โน้ต (E^b – E^b) คู่แปด ใช้นิ้ว 5 และนิ้ว 1 ซ้อมขยับมือมาเตรียมไว้ที่โน้ตตัวถัดไปที่ต้องเล่น เช่นขยับข้อมือและวางนิ้ว 5 เพื่อเล่นตัว B^b หากพบคอร์ดซ้ำควรใช้รูปแบบนิ้วให้เหมือนกันเพื่อให้ง่ายต่อความเข้าใจรูปแบบเดิมในจุดอื่น เพื่อความแม่นยำเวลาพลิกเปลี่ยนนิ้ว 1–2–1 หมุนข้อมือเล็กน้อยเหมือนกับบิดลูกบิดประตูเพื่อให้เล่นอย่างผ่อนคลายไม่เกร็งและให้ได้เสียงที่ไม่กระแทก เล่นเลกาโตด้วยนิ้วแบน ๆ เพื่อให้ได้เนื้อเสียงที่เบา (*p-pp*) และนุ่มนวล มือขวาซ้อมเล่นเลกาโตโดยกดลงไปบนคีย์และผ่อนแรงทันที เมื่อผ่อนแรงอย่างถูกต้องจะไม่มีอาการเกร็งบริเวณข้อมือและนิ้ว เวลาเล่นโน้ตที่มีเครื่องหมายยืดไว้ให้เล่นเน้นด้วยนิ้วตั้งตรงเพื่อได้เสียงที่คมชัด เวลาเล่นประโยคเลกาโตในมือขวาเมื่อต้องการเสียงดัง (*mf-ff*) คม ชัด จะตั้งนิ้วขึ้นตรง และเมื่อต้องการเสียงนุ่มเบา จะเล่นด้วยนิ้วแบน ๆ รวมถึงยกข้อมือขึ้นเล็กน้อยเพื่อไม่ให้ถ่ายน้ำหนักบนคีย์อย่างเต็มที่ ห้องที่ 10 คิดและเลือกรูปแบบนิ้วในการเล่นคู่สามและคู่สี่ให้เสียงต่อเนื่องกันทั้งประโยคและยกนิ้วขึ้นเล็กน้อยก่อนเล่นโน้ตคู่หก ห้องที่ 12 มือขวาเล่นโน้ตตัว F – G^b– F - E^b - F-G^b ควรเล่นหน่วงไว้เพื่อเพิ่มอรรถรสของความเศร้าให้เข้มข้นมากขึ้น ซึ่งหากเจอโน้ตที่มีเครื่องหมายหน่วงไว้ควรเล่นหน่วงไว้เช่นกัน ห้องที่ 10 ลักจังหวะในจังหวะที่สามและคืนจังหวะให้เล่นเร็วเท่าเดิมในจังหวะแรกของห้องที่ 11 สำหรับการลักจังหวะ ทำเฉพาะในจุดที่สำคัญมาก ๆ เท่านั้น หากเปรียบการลักจังหวะดั่งเกลือซึ่งเป็นเครื่องปรุงอาหาร หากใส่น้อยเกินไปรสชาติไม่เปลี่ยน แต่ถ้าหากใส่มากเกินไปก็จะเค็มเกินไป เพราะฉะนั้นควรใส่ในปริมาณที่พอดี การลักจังหวะก็เช่นเดียวกัน ควรลักจังหวะอย่างเหมาะสมเพื่อความสมดุล

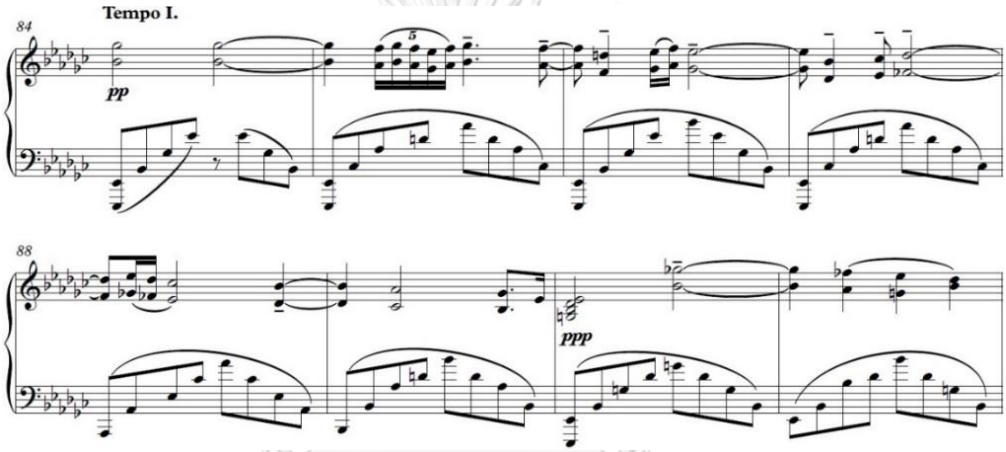
ตัวอย่างที่ 114 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 41-48

จากตัวอย่างที่ 114 ห้องที่ 41-48 มือซ้ายนำเสนอทำนองหลัก ในจุดนี้มือซ้ายซ้อมกระโดดขึ้นและไล่ลงให้เสียงเชื่อมกันเป็นประโยค มือซ้ายเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mf*) มือขวาทำ

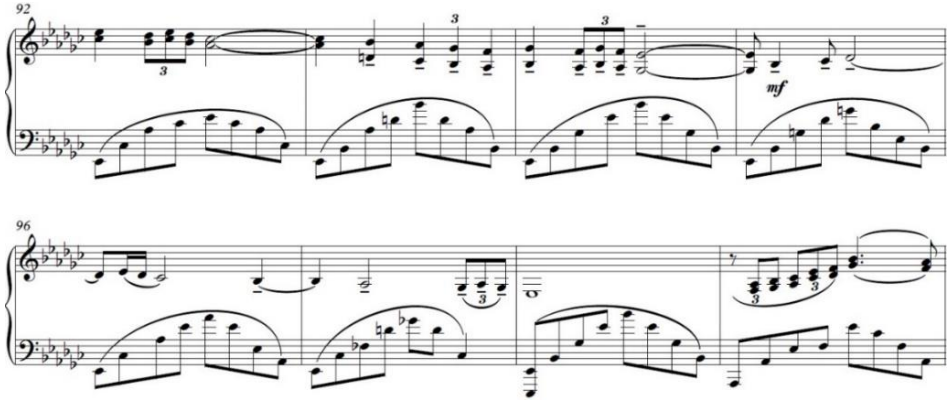
เสนอแนวเสียงประสาน เล่นด้วยความเข้มเสียง (*pp*) คิดนิ้วมือขวาในการซ้อมเล่นคู่สี่และคู่ห้าให้คล่อง เวลาซ้อมยกมือและวางนิ้วเพื่อเตรียมการเล่นโน้ตตัวถัดไป

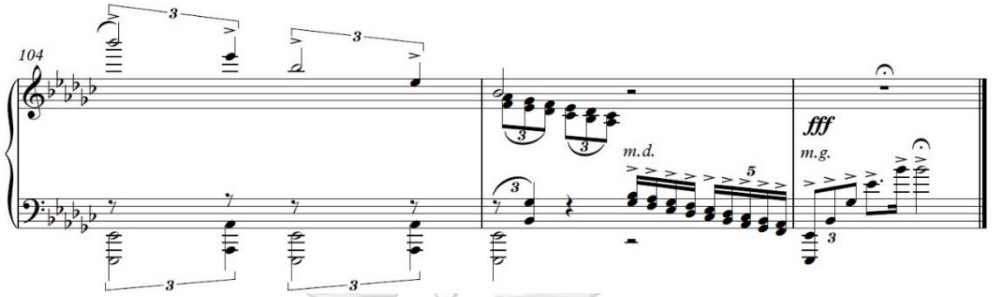
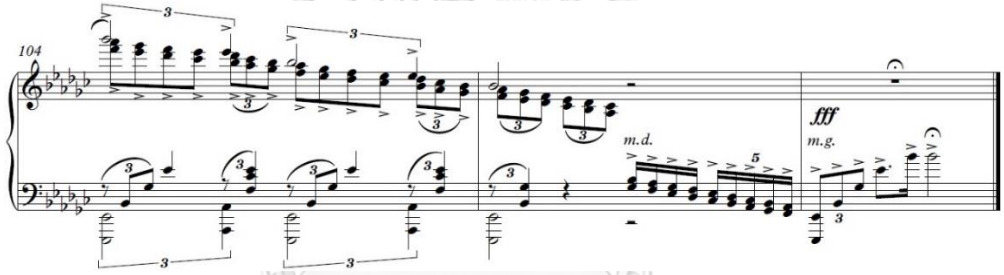
ตัวอย่างที่ 115 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 62-69

ตัวอย่างที่ 116 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 70-72

จากตัวอย่างที่ 115-116 ห้องที่ 62-70 มือขวาซ้อมเล่นคู่แปดเลกาโตโดยรักษาเสียงของแนวอัลโตให้ยาวเชื่อมกันอย่างต่อเนื่อง เวลาเล่นคู่แปดไล่ขึ้นเป็นโครมาติก วางนิ้วติดคีย์ซึ่งตำแหน่งที่วางควรอยู่ตรงกลางคีย์เพื่อให้เล่นเลกาโตคู่แปดได้แม่นยำโดยเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับคีย์ขาวและคีย์ดำ เมื่อพบเครื่องหมายยืด เล่นเน้นเสียงและหน่วงไว้เพื่อให้ได้ยินทำนองหลักอย่างชัดเจน มือขวาเล่นด้วยความเข้มเสียง (*mp-fff*) มือซ้ายซ้อมเล่นอาร์เปโจโดยยกข้อมือขึ้นเล็กน้อยเพื่อให้ไม่เกิดอาการเกร็งในข้อมือ และจะทำให้เสียงเล่นเลกาโตโน้ตสามพยางค์เชื่อมกันต่อเนื่องได้อย่างอิสระ มือซ้ายเล่นด้วยความเข้มเสียง (*pp-ff*) ห้องที่ 70 ทั้งสองมือกดคอร์ดทรงพลังด้วยการถ่ายน้ำหนักจากหัวไหล่ ข้อศอก แขนและลงมายังปลายนิ้วและโน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อยเพื่อให้ได้เสียงดังมาก (*fff*) คอร์ด A major เป็นจุดสำคัญที่สุดในเพลงเพราะเป็นจุดสูงสุดของเพลงนี้ คอร์ดอันทรงพลังนี้เป็นการยุติความกดดันที่โศกเศร้า เจ็บปวด ทุกข์ทรมานจนหมดสิ้น และคอร์ดเมเจอร์ยังทำให้รู้สึกถึงแสงสว่างที่ปลายอุโมงค์อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 117 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 81-83

จากตัวอย่างที่ 117 ห้องที่ 83 ช่วงเดี่ยวสามารถใช้มือซ้ายมาเล่นแนวอัลโตเพื่อให้เล่นเลกาโตคู่สามง่ายขึ้น เมื่อเล่นถึงตัวขาวประจุดจึงใช้มือความเล่นมือเดียวเพื่อส่งเข้าตอน A ในช่วงท้าย

ตัวอย่างที่ 118 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 84-89

จากตัวอย่างที่ 117 ห้องที่ 84-89 ซ้อมไขว้มือเพราะอาร์เปโจของมือซ้ายใช้ขั้นคู่ที่กว้างและหลายครั้งจะสูงขึ้นมาช่วงเสียงกลางซึ่งทำให้ซ้อนกับตำแหน่งที่มือขวากดอยู่ จึงควรยกข้อมือซ้ายให้สูงกว่ามือขวาเพื่อความสะดวกในการเล่นโน้ตที่ล้ำแนวเสียง ความเศร้ากลับมาอีกครั้ง การเล่นโน้ตห้าพยางค์ที่ขนานด้วยคู่หกทำให้รู้สึกสิ้นหวัง

ตัวอย่างที่ 119 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 100-106

จากตัวอย่างที่ 118 ห้องที่ 100-106 มือขวาเน้นทำนองหลักให้เด่นออกมากว่าแนวอื่น ๆ ในห้องที่ 95ระวังแนวมือซ้ายที่เล่นอาร์เปโจขึ้นมาที่โน้ตตัว D^{b} ซึ่งมือขวาต้องเล่นโน้ตตัว C^{b} หากเล่นมือซ้ายดังเกินไปทำนองหลักจะถูกแนวประสานเล่นดังกลบจนทำให้ไม่ได้ยิน

ตัวอย่างที่ 120 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 104-106

ตัวอย่างที่ 121 *Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1* ห้องที่ 104-106

จากตัวอย่างที่ 120-121 ห้อง 104-106 ซ้อมเล่นมือขวามือเดียวก่อนโดยทำความเข้าใจแนวโซปราโนและขยับมือไปวางตำแหน่งที่ต้องเล่นโน้ตสามพยางค์ เมื่อซ้อมแนวโซปราโนจนคล่องแล้วให้ซ้อมแนวอัลโต เมื่อทำความเข้าใจจึงเล่นทั้งสองแนวพร้อมกันด้วยมือขวามือเดียว หลังจากซ้อมมือขวาจนคล่องแล้ว ซ้อมเล่นมือซ้ายมือเดียวเช่นกันเพื่อทำความเข้าใจรูปแบบของจังหวะในแนวเบสตามด้วยการซ้อมแนวเทเนอร์ เมื่อเข้าใจอัตราส่วนจังหวะและการเคลื่อนไหวของทุกแนว จึงซ้อมเล่นพร้อมกันทั้งสองมือ

บทที่ 4
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรการแสดง

4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2 สูจิบัตรการแสดง

Chulalongkorn University
Faculty of Fine and Applied Arts

Presents

Master Piano Recital

by

Joseph Wongpichedchai

7 December 2020
1:00 p.m.

Tongsuang's Piano Studio Hall
54/1 Sukhumvit Soi 3 (North Nana)

Programme

Bagatelle No.1 in G minor, Op.119 — Ludwig van Beethoven

Sonata in C major, Op.53 "Waldstein" — (1770-1827)

- I. Allegro con brio
- II. Introduzione – Adagio molto
- III. Rondo – Allegretto moderato

——————— *Intermission* ———————

Reverie — Claude Debussy

La Cathédrale engloutie — (1862-1918)

Pavane pour une infante defunte — Maurice Ravel (1875-1937)

Prelude in G-flat major, Op.23 No.10 — Sergei Rachmaninoff

Prelude in B minor, Op.32 No.10 — (1873-1943)

Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1

โจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย

โจเซฟเริ่มเรียนเปียโนเมื่ออายุได้ 7 ปีที่สถาบันดนตรี KPN หลังจากนั้นได้เรียนเปียโนกับอาจารย์อีกหลายท่าน เช่น อาจารย์อุไรวรรณ แซ่ย่อง อาจารย์สุวลักษณ์ เลียนษี อาจารย์จรัญ ภูมิวนาดรที่ณัฐสตูดิโอ และเมื่อเข้าศึกษาที่สาขาการแสดงดนตรี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้เรียนเครื่องเอกเปียโนกับอาจารย์ ดร.พรพรรณ บันเทิงหรรษา เรียนวิชาเชมเบอร์กับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา และผู้ช่วยศาสตราจารย์จามร ศุภผล

ขณะศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร มีโอกาสเข้าร่วมกิจกรรมของภาควิชาเปียโนมาโดยตลอด เช่น Piano Showcase, House Concert, Piano Departmental, SU-KU Friendship Piano Concert และมีโอกาสเข้าร่วม masterclass กับอาจารย์และนักเปียโนที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น Thomas Rosenkranz, Corner Hanick, Alexander Gorin, Dr.Catherine Lan, Giovanni De Cecco, Sarah Rhee-Tirre และ Bo-Kyung Kim

โจเซฟจบการศึกษาระดับปริญญาตรีจากคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปัจจุบันกำลังศึกษาระดับปริญญาโท วิชาเอกการแสดงเปียโน ที่ภาควิชาดุริยางคศิลป์ (ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยเรียนเปียโนกับศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Bagatelle No.1 in G minor, Op.119

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ.1770-1827) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวเยอรมันในช่วงปลายยุคคลาสสิก เป็นคนที่มีความทะเยอทะยานสูง หยิ่ง เจ้าอารมณ์และรักเสรี มีความคิดก้าวหน้าล้ำสมัยทั้งในด้านดนตรีและความคิดทางสังคม

Bagatelle (บากาแตล) มีรากศัพท์มาจากภาษาฝรั่งเศส แปลว่าสิ่งเล็ก ๆ น้อย ๆ หรือหมายถึงเพลงเรียบง่ายขนาดเล็กที่ไม่มีรายละเอียดมากเท่าใดนัก เบโทเฟนประพันธ์เพลงชุด *Bagatelles, Op.119* ขึ้นในปี ค.ศ.1820 ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 5 บท ต่อมาประพันธ์เพิ่มอีก 6 บทและตีพิมพ์ฉบับสมบูรณ์ในปี ค.ศ.1823

Sonata in C major, Op.53 "Waldstein"

เบโทเฟนประพันธ์โซนาตาบทนี้ในปี ค.ศ.1803-1804 อุทิศให้กับ Count Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทของเขา โซนาตาบทนี้เป็นผลงานการประพันธ์ในช่วงที่ 2 ของเบโทเฟน

ท่อน 1 Allegro con brio มีอัตราจังหวะเร็วในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) ประกอบด้วยตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) ท่อนนี้มีความพิเศษตรงที่ทำนองหลักที่สองในตอนนำเสนอควรจะย้ายไปกุญแจเสียง Dominant ตามธรรมเนียมปกติ แต่เบโทเฟนเลือกให้ย้ายไปกุญแจเสียง E Major แทน

ท่อน 2 Adagio molto มีจังหวะช้า ในอัตราจังหวะ 6/8 เป็นท่อนที่ไม่ยาวมากนัก เริ่มต้นด้วยความสงบจนถึงกลางเพลง หลังจากนั้นมีความเร่งเร้าเข้มข้นมากขึ้นเรื่อย ๆ ก่อนเงียบสงบลงอีกครั้งเพื่อเข้าสู่ท่อนที่สาม เบโทเฟนประพันธ์ท่อนนี้มาแทนที่ท่อนเดิมที่เคยประพันธ์ไว้ เนื่องจากท่อนที่สองเดิมมีความยาวเกินไปถ้าจะนำมารวมกับท่อนที่หนึ่งและสาม และเนื่องจากเบโทเฟนชอบทำนองของท่อนที่สองเดิมเป็นพิเศษ จึงได้แยกออกไปตีพิมพ์ต่างหาก เป็นเพลงเดี่ยวใช้ชื่อว่า *Andante Favori, WoO.57*

ท่อน 3 Rondo Allegretto moderato มีอัตราจังหวะเร็วปานกลาง อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด มีการนำเสนอทำนองหลักตลอดทั้งท่อน และมีเทคนิคที่น่าสนใจมากมาย เช่น มือขวาเล่นอาร์เปโจหรือ คอร์ดแตก มือซ้ายไขว้มือขึ้นมาเล่นทำนองแทนมือขวา เลย middle register ขึ้นมา ในช่วงท้าย ๆ ของท่อนนี้ มือขวาเล่นทริลพร้อมกับทำนองหลักเป็นคู่แปดบวกกับมือซ้ายเล่นคอร์ดแตก

CHULALONGKORN UNIVERSITY

Reverie

โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ.1862-1918) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสในกระแสอิมเปรชัน (Impressionism) จัดว่าเป็นหนึ่งในผู้ประพันธ์เพลงที่มีอิทธิพลมากที่สุดในศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20

Reverie หมายถึงความเพ้อฝันหรือฝันกลางวัน สิ่งที่พิเศษสำหรับเพลงบทนี้คือเดอบุสซีบรรจงใช้โน้ตที่สื่อถึงอารมณ์และสร้างบรรยากาศที่ผ่อนคลายและชวนให้นึกถึงธรรมชาติ ซึ่งเป็นจุดเด่นของศิลปะแบบอิมเปรชันนั่นเอง

La Cathédrale engloutie (The Engulfed Cathedral)

La Cathédrale engloutie เป็นผลงานการประพันธ์ของเดอบุสซี เป็นเพลงที่ 10 จากทั้งหมด 12 บทในชุด *Preludes, Book I* เพลงนี้มีการใช้คอร์ดที่หนา บรรเลงทั้งสองมือ บวกกับการสร้างคอร์ดที่เกิดจากการทบคู่สี่ขึ้นไปเรื่อย ๆ ทำให้รู้สึกถึงความห่างไกล และเสียงของระฆังโบสถ์ที่เก่าแก่โบราณที่เล่ากันเป็นตำนานว่าครั้งหนึ่งโบสถ์นี้เคยจมลงไปในทะเล และในเวลาต่อมาก็กลับขึ้นมาอยู่บนพื้นดินอีกครั้งหนึ่ง

Pavane pour une Infante défunte (Pavane for a Dead Princess)

โมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-1937) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส จัดว่าเป็นผู้ประพันธ์เพลงที่มีอิทธิพลเช่นเดียวกับเดอบุสซี ผลงานส่วนใหญ่ของเขาได้แรงบันดาลใจมาจากดนตรีพื้นเมืองของฝรั่งเศสและสเปน ราเวลประพันธ์เพลงนี้ขึ้นในปี ค.ศ.1899 อุทิศให้กับ Winnaretta Singer เจ้าหญิงแห่ง Polignac ซึ่งเป็นผู้สนับสนุนทางการเงินของราเวล เขาได้แนะนำเพลงนี้ให้ เจ้าหญิงรู้จักเป็นครั้งแรกเมื่อมีโอกาสพบกันที่ซาลอนหรือร้านเสริมสวย หลังจากนั้นอีก 3 ปี Ricardo Vines นักเปียโนชาวสเปนซึ่งเป็นเพื่อนของราเวลได้นำเพลงนี้ไปแสดงเป็นครั้งแรกที่กรุงปารีสทำให้ราเวลกลายเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงอย่างมาก หลังจากประสบความสำเร็จยาวนานถึง 11 ปี ราเวลได้เรียบเรียงเพลงบทนี้สำหรับวงออร์เคสตรา เนื่องจากเขาเห็นว่าหากขยายทำนองเพลงนี้ให้วงออร์เคสตราแล้ว เสียงที่ได้ยินจะมีมิติกว้างไปกว่าเดิม บวกกับสีสันที่วงสามารถทำให้เพลงนี้มีเสน่ห์มากขึ้นไปอีก ชื่อเพลง *Pavane pour une infante défunte* มาจากคำว่า Pavane ซึ่งเป็นเพลงเต้นรำแบบช้า ๆ ในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ รวมกับคำว่า pour infante defunte ซึ่งแปลว่าแด่เจ้าหญิงที่เสียชีวิต ซึ่งราเวลชอบการออกเสียงของคำว่า infante defunte เป็นพิเศษจึงนำมาใช้เป็นชื่อเพลง ราเวลเคยไปฟังการแสดงเพลงนี้ซึ่งนักเปียโนเล่นในจังหวะที่ช้าเกินไปมาก ราเวลจึงกล่าวว่า “It was a Pavane for a Dead Princess, not a Dead Pavane for a Princess"! หมายความว่าเพลงนี้คือ Pavane สำหรับเจ้าหญิงที่เสียชีวิตแล้วและเป็นการรำลึกถึงการเต้นรำของเจ้าหญิงในช่วงปี ค.ศ.1600 ที่เต้นรำอย่างมีความสุข เพลงบทนี้มีทำนองที่งดงาม สดใส สง่างามและซ่อนกลิ่นอายแบบสเปนเอาไว้ รวมทั้งอิ่มเอิบไปกับสีสันแบบอิมเปรชัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Prelude in G-flat major, Op.23 No.10

เซอร์เก รัคมานินอฟ (Sergei Rachmaninoff, ค.ศ.1873-1943) เป็นนักเปียโนและผู้ประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย เรียนดนตรีที่สถาบันดนตรีแห่งเซนต์ปีเตอร์เบิร์ก (St. Petersburg Conservatory) และสถาบันดนตรีแห่งมอสโคว์ (Moscow Conservatory) ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักประพันธ์ที่โดดเด่นที่สุดในยุคโรแมนติก

รัคมานินอฟเริ่มประพันธ์เพลงชุด *10 Preludes, Op.23* ในปี ค.ศ.1901 และประพันธ์ครบทั้ง 10 บทในปี ค.ศ.1903 เพลงบทนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form หรือ ABA) เริ่มด้วยการนำเสนอทำนองในมือซ้าย และให้มือขวาเสนอแนวบรรเลงประกอบโดยให้เล่นคอร์ดในจังหวะขัด

Prelude in B minor, Op.32 No.10

รัคมานินอฟเริ่มประพันธ์เพลงชุด *13 Preludes, Op.32* ในปี ค.ศ.1910 โดยได้รับแรงบันดาลใจจากภาพวาดชื่อ *Die Heimkehr* (*The Homecoming* หรือ *The Return*) ของ Arnold Böcklin ศิลปินชาวสวิส ซึ่งสื่อถึงการกลับมาสู่จุดเริ่มต้น เพรลูดบทนี้เริ่มต้นเสนอทำนองแนวบนที่ก้องกังวานและให้ความรู้สึกว่ากำลังจะมีสิ่งใหม่ ๆ เกิดขึ้น

ในขณะที่ของเดิมกำลังจะจางหายไป กล่าวคือมีเสียงกีกก้องนำไปสู่ห้องถัดไปถึง 4 ครั้ง โดยใช้การซ้อนของคู่สามหลายคู่ และมีการขนานกันเป็นคู่แปด รวมทั้งมีการใช้โน้ตเพเดิล (Pedal Tone) ที่กดค้างยาวไว้เหมือนกับเสียงระฆังในโบสถ์ที่ประเทศรัสเซีย บวกกับทำนองที่สองที่ตามมาดั่งสายฟ้าที่สั่นสะเทือน เริ่มจากเสียงเบาแล้วดังขึ้นจนกระหึ่มไปทั่ว ก่อนกลับมาเบาอีกครั้งเหมือนตอนเริ่มต้น เหมือนชื่อของภาพวาด *The Return* ซึ่งเป็นผลงานที่เขาได้รับแรงบันดาลใจมานั่นเอง

Elegie in E-flat minor, Op.3 No.1

รัคมานินอฟประพันธ์เพลงชุด 5 Pieces, Op.3 ขึ้นในปี ค.ศ.1892 โดยอุทิศให้กับ Anton Arensky ครูสอนวิชาประสานเสียง เพลงทั้ง 5 บทสื่อถึงจินตนาการ ความเพ้อฝันที่ต่างกันออกไป เพลงนี้เริ่มต้นด้วยการเสนอแนวบรรเลงประกอบในมือซ้าย ส่วนทำนองหลักจะถูกเสนอในมือขวาที่เข้ามาอย่างสงบ เต็มไปด้วยความโศกเศร้าที่สื่อถึงความตาย

เพลงนี้มีการใช้ช่วงเสียงตั้งแต่เบามาก (pp) จนไปถึงดังมาก (fff) รวมไปถึงการใช้มือซ้ายกดคู่แปดในช่วงเสียงที่ต่ำมาก ตามด้วยอาร์เปโจที่มีขั้นคู่กว้างไล่ขึ้นลงอย่างต่อเนื่อง ช่วงกลางเพลงมีการใช้ลักษณะจังหวะที่ซับซ้อนมากขึ้นเรื่อย ๆ รวมทั้งการใช้โน้ตสามพยางค์เพื่อสร้างความเข้มข้นให้กับ บทเพลง และการใช้คู่แปดที่ทำให้เกิดสีสันที่ร้อนแรงจัดจ้านและดังขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงจุดสูงสุดของเพลงก่อนจบลงด้วยมือซ้ายอย่างดังมาก (fff)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Special Thanks

- ขอบคุณพระเจ้าที่ทำให้ผมได้เรียนกับ อ.ธงสรวง

- ขอบคุณคุณพ่อและคุณแม่ที่ซื้อ Baby Grand ให้ผมได้ซ้อม
จนถึงทุกวันนี้ เป็นเวลากว่า 10 ปีมาแล้ว และในเรื่องของทุนทรัพย์ด้วย

- ขอบคุณ อ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ที่เข้าใจ อดทน ทุ่มเท ในการสอนให้กับ
ลูกศิษย์ทุก ๆ คน และขอบคุณที่สอนผมตลอดมาครับ
ถ้าไม่มี อ.ธงสรวง ในวันนั้นก็คงไม่มีผมในตอนนี้ครับ

- ขอบคุณ อ.ปานใจ จุฬาพันธุ์ ที่ให้ข้อคิดดี ๆ แนะนำอย่างดีในการทำเรื่องยากให้เป็นเรื่องง่าย
และทนกับคำถามอันมากมายของผมที่ผมถามเสมอมาครับ

- ขอบคุณกลุ่มเพื่อน ๆ ป. โทที่เรียนด้วยกันมา Gonn, Minnie, Bell, Boss, Us

- อาจารย์ทุก ๆ ท่านในคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ขอบคุณพี่ Art พี่ Yu Maruta และเพชรที่สละเวลามาช่วยถ่ายรูป Poster ให้
- ขอบคุณพี่ ๆ น้อง ๆ ในคณะศิลปกรรมศาสตร์

- ขอบคุณทุกคน ๆ ที่มาฟังผมเล่นในวันนี้มาก ๆ ครับ ขอให้พระเจ้าอวยพรทุกท่านที่มาชม
Concert ในวันนี้ด้วยครับ ขอให้สุขภาพแข็งแรงทุกท่านครับ

- ขอบคุณ Natthana Wongsawan (อ้อ) ที่เป็นกำลังใจเสมอมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทสรุปและคำแนะนำ

5.1 บทสรุป

วิทยานิพนธ์การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ทำให้เข้าใจบทเพลงทั้ง 8 บทมากยิ่งขึ้น ทั้งในด้านของการตีความ การวิเคราะห์ ศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์เพลงรวมถึงเข้าใจแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงแต่ละบท การศึกษาวิจัยครั้งนี้ทำให้ผู้แสดงทราบว่านอกจากความสามารถในการบรรเลงในเครื่องดนตรีแล้ว ผู้แสดงยังต้องศึกษาค้นคว้า ตีความ โดยทำความเข้าใจเกี่ยวกับบทเพลงให้ลึกซึ้งมากขึ้น และรู้จักการบริหารเวลาในการฝึกซ้อมร่วมกับการทำวิทยานิพนธ์ไปพร้อม ๆ กัน เพื่อให้ออกมาสมบูรณ์แบบที่สุดเท่าที่จะทำได้

5.2 คำแนะนำ

5.2.1 การเตรียมตัวของผู้แสดง

ความสำเร็จในการแสดงนั้นประกอบด้วย ผู้แสดงจัดสรรเวลาในการฝึกซ้อมให้เหมาะสม มีสมาธิและตั้งใจกับบทเพลงที่ฝึกซ้อมทุกครั้ง การเข้าเรียนกับอาจารย์ผู้สอนอย่างสม่ำเสมอเพื่อให้เข้าใจถึงเทคนิคการบรรเลงต่อหน้าสาธารณชนอีกทั้งผู้แสดงต้องฝึกซ้อม ณ สถานที่แสดง เพื่อทำความคุ้นเคยกับสถานที่และเครื่องดนตรี นอกจากนี้ผู้แสดงควรพักผ่อนให้เพียงพอก่อนแสดง เพื่อให้มีความพร้อมที่สมบูรณ์ของร่างกายและจิตใจก่อนการแสดงจริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2 การคัดเลือกบทเพลง

ผู้แสดงควรเลือกบทเพลงที่ตนเองถนัดและชื่นชอบ เพื่อให้มีแรงจูงใจในการซ้อม ไม่ควรเลือกเพลงที่มีเทคนิคยากจนเกินไปเพราะจะเกิดความตึงเครียดและกดดันมากกว่าปกติ ควรปรึกษาอาจารย์ผู้สอนเพื่อให้อาจารย์ผู้สอนแนะนำเพลงที่มีเทคนิคเหมาะสมกับศักยภาพของผู้แสดง ผู้แสดงควรพิจารณาถึงคุณค่า ความไพเราะ และความน่าสนใจที่ผู้ฟังสามารถเข้าถึงได้ เพื่อผู้ชมที่มารับฟังจะได้มีความสุขไปด้วยในเวลาเดียวกัน

5.2.3 สถานที่แสดงและเครื่องดนตรี

ผู้แสดงควรเข้าไปตรวจสอบความพร้อมและความเรียบร้อยของสถานที่แสดง โดยเฉพาะคุณภาพของระบบเสียงเวที การจัดวางเปียโน ควรลองซ้อมบนเปียโนที่ใช้แสดงจริง ทำความเข้าใจกับเปียโนโดยปรับการเล่นตามลักษณะของเปียโนตัวนั้น ๆ เพื่อให้ได้เสียงที่ดีที่สุด และควรฝึกซ้อมกับเปียโนก่อนวันแสดงจริงอย่างน้อย 3-4 ครั้ง เพื่อสร้างความคุ้นเคยและความมั่นใจก่อนวันแสดงจริง

5.2.4 การเตรียมการและจัดการด้านอื่น ๆ

ผู้แสดงควรติดต่อขอใช้สถานที่แสดงล่วงหน้าอย่างน้อย 3 เดือนเพื่อจะได้เตรียมและกำหนดตารางวันที่จะแสดงรวมถึงเชิญคณะกรรมการและแขกล่วงหน้าอย่างน้อย 1 เดือน รวมถึงประชาสัมพันธ์ตามสื่อออนไลน์และออฟไลน์ก่อนทำการแสดงล่วงหน้าอย่างน้อย 1 เดือนเป็นอย่างน้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. (3 ed.). สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. (2551). *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศศี พงศ์สรายุทธ. (2553). *ดนตรีตะวันตก: ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. (2 ed.). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Goodreads. (2021). https://www.goodreads.com/quotes/8776332-there-is-no-theory-you-have-only-to-listen-pleasure

Heter, L. (2016). *Impressionism in Debussy's Preludes: An Investigation into La Cathedrale Engloutie and La Fille aux Cheveux de Lin*. https://lukeheter.files.wordpress.com/2016/07/impressionism-in-debussy_s-preludes.pdf

Hons, T. (2010). "Impressions and Symbols: Analysing the Aesthetics of Debussy's Practices within His Fin-de-Siècle Mosaic of Inspirations". *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, *Vol. 3,*(Iss. 1), 28-31, Article 3.

Louderback, K. (2019). *A Look Inside "Pavane for a Dead Princess"*. pianistmusing.com. https://pianistmusings.com/2019/01/11/a-look-inside-pavane-for-a-dead-princess/

Mobbs, K. (2001). "A Performer's Comparative Study of Touchweight, Key-Dip, Keyboard Design and Repetition in Early Grand Pianos, c. 1770 to 1850.". *In The Galpin Society Journal*, *Vol. 54*, 16-40.

Newman, W. S. (1976). "The Performance of Beethoven's Trills.". *In Journal of the American Musicological Society*, *Vol. 29, No. 3*, 439-441.

Phillips, B. (2018). *The Harmony of Debussy in Contemporary Jazz.* York University, Toronto, Ontario. https://core.ac.uk/download/pdf/161989275.pdf

Predota, G. (2018, May). *Interlude*. https://interlude.hk/claude-achille-debussy/

Ravel, M. (2015). Pavane pour une infante défunte. Barenreiter-Verlag.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Rosenblum, S. P. (1988). “Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas.”. *In Early Music*, *Vol. 16, No. 1*, 12-14.

Schmitz E. Robert, & Thomson, V. (1966). *The Piano Works Of Claude Debussy*. Dover Publications.

Skowroneck, T. (2002). “Beethoven's Erard Piano: Its Influence on His Compositions and on Viennese Fortepiano Building.”. *In Early Music*, *Vol. 30, No. 4*, 523-535.

Song., M. (2016). *Beethoven's Bagatelles: Miniature Masterpieces* University of Oregon School of Music and Dance.

Young, J. (2019). *Rachmaninoff’s “Concealed Variation” Principle: Inspiration for Motivic Unity in His Preludes, Op. 32* University of Kansas.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	โจเซฟ วงศ์พิเชฐชัย
วัน เดือน ปี เกิด	27 มิถุนายน 2533
สถานที่เกิด	บอสตัน แมสซาชูเซตส์ สหรัฐอเมริกา
วุฒิการศึกษา	คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	4/5 ซ. จินดาถวิล ถ. พระราม 4 มหาพฤฒาราม บางรัก กทม 10500

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY