การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ญาณิศา มีทรัพย์ : บทเพลงที่ประพันธ์โดยชูเบิร์ตและชูมันน์

น.ส.ญาณิศา มีทรัพย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# PIANO RECITAL BY YANISA MEESAP: SCHUBERT'S AND SCHUMANN'S PIANO MUSIC

Miss Yanisa Meesap

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 2022

Copyright of Chulalongkorn University

| | |
|---|---|
| หัวข้อวิทยานิพนธ์ | การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ญาณิศา มีทรัพย์ : บทเพลงที่ประพันธ์โดยชูเบิร์ตและชูมันน์ |
| โดย | น.ส.ญาณิศา มีทรัพย์ |
| 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

ญาณิศา มีทรัพย์ : การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ญาณิศา มีทรัพย์ : บทเพลงที่ประพันธ์โดยชูเบิร์ตและชูมันน์. ( PIANO RECITAL BY YANISA MEESAP: SCHUBERT'S AND SCHUMANN'S PIANO MUSIC) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

การวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาหาความรู้ วิเคราะห์ ตีความบทเพลง และเลือกใช้เทคนิคที่เหมาะสมในการบรรเลงบทเพลง 2 บท ได้แก่ *Sonata in A major, D.959* ประพันธ์โดยฟรานซ์ ชูเบิร์ต และ *Humoreske, Op.20* ประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์ ทั้งสองบทเพลงมีลักษณะสำคัญคือมีทำนองและเสียงประสานที่ไพเราะ รวมทั้งมีเทคนิคการบรรเลงเปียโนขั้นสูงที่สามารถทำให้ผู้วิจัยพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโนของตัวเอง ผลการวิจัยแสดงการตีความบทเพลง การนำเสนอเทคนิคการบรรเลง การถ่ายทอดและนำเสนอบทเพลงเหมาะสม นอกจากนั้นยังนำเสนอวิธีการและขั้นตอนการเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนที่จัดขึ้นเมื่อวันที่ 14 ธันวาคม พ.ศ.2565 ณ Tongsuang's Concert Salon & Gallery จังหวัดปทุมธานี เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 10 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2565 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

# # 6480009135 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORD: FRANZ SCHUBERT, ROBERT SCHUMANN, PIANO RECITAL

Yanisa Meesap : PIANO RECITAL BY YANISA MEESAP: SCHUBERT'S AND SCHUMANN'S PIANO MUSIC. Advisor: Assoc. Prof. PANJAI CHULAPAN, D.F.A.

This research aims to develop music knowledge, analyze musical structure, interpret, and use proper performing techniques in *Sonata in A major, D.959* by Franz Schubert and *Humoreske, Op.20* by Robert Schumann. The selected compositions were delicately adorned with beautiful melodies and harmonies as well as advanced playing techniques which can enhance the researcher's performance skills. The results show the researcher's interpretation and performing techniques as well as process of conveying a delightful piano recital on December 14th, 2022, at Tongsuang's Concert Salon & Gallery, Pathum Thani. The total duration of the performance is approximately 1 hour 10 minutes.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Western Music Student's Signature .....
Academic Year: 2022 Advisor's Signature .....

# กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้และการแสดงเปียโนเดี่ยวครั้งนี้ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีเนื่องด้วยการสนับสนุน ช่วยเหลือและสั่งสอนจากหลายท่าน ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา อาจารย์ผู้สอนการบรรเลงเปียโน ผู้ให้โอกาสและให้ความรู้และเทคนิคทางด้านเปียโนอย่างลึกซึ้ง ทำให้ข้าพเจ้าอยากพัฒนาฝีมือการบรรเลงให้ดีต่อไปในอนาคต

ขอกราบขอบพระคุณประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ที่ให้ความรู้ในด้านประวัติศาสตร์ดนตรีแก่ข้าพเจ้า รวมถึงให้คำปรึกษาในเรื่องต่าง ๆ สำหรับการเรียนปริญญาโทครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ ที่ให้คำแนะนำในทุกเรื่องไม่ว่าจะเป็นการเตรียมตัวเพื่อการแสดงเปียโนเดี่ยว รวมถึงให้คำปรึกษาในเรื่องการจัดทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ตรวจสอบแก้ไขงานให้ออกมาดีที่สุด

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ ที่ได้สั่งสอนการบรรเลงเปียโนรวมถึงให้คำแนะนำให้เรื่องทัศนคติในการใช้ชีวิตทำให้ส่งผลต่อความเข้าใจในบทเพลงและการบรรเลงเปียโนให้ดีขึ้น มาตั้งแต่ระดับปริญญาตรี ท่านเป็นหนึ่งในบุคคลที่เป็นแรงบันดาลใจในการบรรเลงเปียโนที่ดีมากยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณเพื่อนในระดับปริญญาโททุกคนที่คอยเป็นกำลังใจ สนับสนุนกันทุกเรื่อง ขอบคุณสำหรับมิตรภาพที่ดีที่มีให้กันเสมอมา

ที่สำคัญที่สุดคืออยากขอขอบพระคุณครอบครัว โดยเฉพาะคุณพ่อและคุณแม่ ที่ส่งเสริมทุกเรื่องในชีวิตของข้าพเจ้า สนับสนุนและให้คำปรึกษาดูแลอยู่โดยตลอด

ข้าพเจ้าหวังเป็นอย่างยิ่งว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการศึกษาข้อมูลบทเพลง การวิเคราะห์ตีความ เพื่อเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนต่อไป

ญาณิศา มีทรัพย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# สารบัญ

**หน้า**


บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตัวอย่าง ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ ..... 1

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย ..... 1

1.4 กรอบแนวคิดในการวิจัย ..... 1

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ..... 2

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ..... 3

2.1 *Sonata in A major, D.959* ประพันธ์โดยฟรานซ์ ชูเบิร์ต ..... 3

2.1.1 ชีวประวัติของฟรานซ์ ชูเบิร์ต ..... 3

2.1.2 ผลงานเพลงของชูเบิร์ต ..... 5

2.1.3 ผลงานเพลงสำหรับเปียโนของชูเบิร์ต ..... 5

2.1.4 *Sonata in A major, D.959* ..... 6

2.2 *Humoreske, Op.20* ประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์ ..... 8

2.2.1 ชีวประวัติของโรเบิร์ต ชูมันน์ ..... 8

2.2.2 ผลงานเพลงของชูมันน์ ..... 9

2.2.3 ผลงานเพลงสำหรับเปียโนของชูมันน์ ..... 10



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.4 *Humoreske, Op.20* ..... 11
บทที่ 3 อรรถาธิบายบทเพลง ..... 13
3.1 *Sonata in A major, D.959* ..... 13
3.1.1 Allegro ..... 13
3.1.1.1 การวิเคราะห์ ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม ..... 13
3.1.2 Andantino ..... 25
3.1.2.1 การวิเคราะห์ ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม ..... 25
3.1.3 Scherzo-trio-scherzo ..... 32
3.1.3.1 การวิเคราะห์ ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม ..... 32
3.1.4 Rondo ..... 35
3.1.4.1 การวิเคราะห์ ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม ..... 35
3.2 *Humoreske, Op.20* ..... 44
3.2.1 เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ..... 45
3.2.2 เทคนิคการเล่นจังหวะขัด (Syncopation) ..... 48
3.2.3 เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่แปด (Octave) ..... 49
3.2.4 เทคนิคการบรรเลงโน้ตวิ่ง (Running passage) ..... 51
3.2.5 เทคนิคการบรรเลงการสอดประสานแนวทำนองแบบเลียน (Imitative counterpoint) . 51
3.2.6 เทคนิคการใช้เพเดิล (Pedaling) ..... 52
บทที่ 4 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรการแสดง ..... 55
4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง ..... 55
4.2 สูจิบัตรการแสดง ..... 56
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ ..... 65
5.1 บทสรุป ..... 65
5.2 ข้อเสนอแนะ ..... 65

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.1 การเตรียมตัวเพื่อการแสดง ..... 65
5.2.2 การคัดเลือกบทเพลง ..... 65
5.2.3 การกำหนดวัน เวลาและสถานที่ในการแสดง ..... 66
5.2.4 การจัดทำโปสเตอร์ สูจิบัตร และการประชาสัมพันธ์ ..... 66
5.2.5 การจัดสถานที่และเครื่องดนตรี ..... 66
5.2.6 การเตรียมการจัดการด้านอื่น ๆ ..... 66
บรรณานุกรม ..... 67
ประวัติผู้เขียน ..... 69



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

# สารบัญตัวอย่าง

**หน้า**

**ตัวอย่างที่ 1** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 1-6 แสดงทำนองหลักที่หนึ่งและส่วนขยาย ..... 14

**ตัวอย่างที่ 2** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงทำนองหลักที่สอง ..... 14

**ตัวอย่างที่ 3** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 1-6 แสดงเทคนิคการใช้เพเดิล .... 15

**ตัวอย่างที่ 4** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงกลุ่มโน้ตสามพยางค์ในส่วนขยาย .. 15

**ตัวอย่างที่ 5** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 82-86 แสดงตัวอย่างกลุ่มโน้ตสามพยางค์ที่สลับกันระหว่างมือขวากับมือซ้าย ..... 16

**ตัวอย่างที่ 6** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 99-100 แสดงการกระโดดของโน้ตในมือซ้าย ..... 17

**ตัวอย่างที่ 7** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 111-116 แสดงการหยุดเต็มห้องในห้องที่ 112 ..... 17

**ตัวอย่างที่ 8** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 129-130 ..... 17

**ตัวอย่างที่ 9** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงโมทีฟใหม่ ..... 18

**ตัวอย่างที่ 10** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงโมทีฟ ..... 19

**ตัวอย่างที่ 11** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ..... 20

**ตัวอย่างที่ 12** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงการเปลี่ยนเพเดิลในตอนพัฒนาห้องที่ 131-134 ..... 20

**ตัวอย่างที่ 13** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ตอนพัฒนา ห้องที่ 184-190 ..... 21

**ตัวอย่างที่ 14** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ตอนพัฒนา ห้องที่ 188-198 แสดงการเปลี่ยนแปลงความเข้มเสียงและการใช้โน้ตซ้ำ ..... 22

**ตัวอย่างที่ 15** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 330-335 แสดงตัวหยุดก่อน Coda และการใช้เพเดิลในช่วง Coda ..... 23

**ตัวอย่างที่ 16** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงการใช้เพเดิลในห้องที่ 349-357 .. 24

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 17** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงกลุ่มโน้ตที่มีการกระโดดในคู่เสียงที่กว้างพร้อมกันทั้งมือขวาและมือซ้าย ..... 25

**ตัวอย่างที่ 18** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงทำนองตอน A ครั้งแรก ..... 26

**ตัวอย่างที่ 19** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงทำนองในห้องที่ 33-40 ..... 26

**ตัวอย่างที่ 20** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 1-8 แสดงตัวอย่างการเหยียบเพเดิลในตอน A ครั้งแรก ..... 27

**ตัวอย่างที่ 21** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 69-75 แสดงทำนองที่เปลี่ยนไปในตอน B ..... 27

**ตัวอย่างที่ 22** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 69-74 แสดงการเลือกใช้นิ้วสำหรับโน้ตโครมาติก ..... 28

**ตัวอย่างที่ 23** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงเทคนิคที่สร้างความตึงเครียดให้ทำนอง ..... 29

**ตัวอย่างที่ 24** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงโน้ตที่มีลักษณะจังหวะคล้ายกัน ..... 30

**ตัวอย่างที่ 25** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 123-130 แสดงช่วงเชื่อมก่อนกลับมาตอน A ครั้งที่สอง ..... 30

**ตัวอย่างที่ 26** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 159-166 แสดงทำนองในตอน A ครั้งที่สองและการเหยียบเพเดิล ..... 31

**ตัวอย่างที่ 27** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 196-202 แสดงคอร์ดและการใช้เพเดิล ..... 32

**ตัวอย่างที่ 28** Scherzo จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงทำนองในห้องที่ 1-5 ..... 33

**ตัวอย่างที่ 29** Scherzo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 7-8 แสดงการใช้โน้ตพิง ..... 33

**ตัวอย่างที่ 30** Scherzo จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงการเหยียบเพเดิลในห้องที่ 5-8 . 33

**ตัวอย่างที่ 31** Scherzo จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงการเหยียบเพเดิลในห้องที่ 22-25 ..... 34

**ตัวอย่างที่ 32** Trio จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 80-85 ..... 34

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 33** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 1-16 แสดงทำนองหลักในตอน A1 ..... 35

**ตัวอย่างที่ 34** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 17-20 แสดงทำนองหลักในแนวบนของมือซ้าย ..... 36

**ตัวอย่างที่ 35** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 46-51 แสดงทำนองหลักของตอน B1 ..... 36

**ตัวอย่างที่ 36** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 95-101 แสดงกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นตามด้วยโน้ตสามพยางค์ในมือขวา ..... 37

**ตัวอย่างที่ 37** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ..... 38

**ตัวอย่างที่ 38** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 146-151 แสดงทำนองในตอน C และการกำหนดนิ้วในแนวมือขวา ..... 39

**ตัวอย่างที่ 39** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 153-158 แสดงการกำหนดนิ้วที่ใช้ในมือซ้าย ..... 39

**ตัวอย่างที่ 40** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 160-162 แสดงทำนองมือขวาที่มีระยะห่างถึง 3 ช่วงเสียง ..... 40

**ตัวอย่างที่ 41** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 168-171 แสดงการเปลี่ยนแปลงของความเข้มเสียงอย่างกะทันหัน ..... 40

**ตัวอย่างที่ 42** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ..... 41

**ตัวอย่างที่ 43** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 258-263 แสดงทำนองตอน B2. 41

**ตัวอย่างที่ 44** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 327-337 แสดงทำนองตอน A4 และตัวหยุดเต็มห้อง ..... 42

**ตัวอย่างที่ 45** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 349-352 แสดงทำนองในช่วง หางเพลง ..... 42

**ตัวอย่างที่ 46** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ..... 43

**ตัวอย่างที่ 47** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 1-5 ..... 45

**ตัวอย่างที่ 48** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 37-42 ..... 46

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**ตัวอย่างที่ 49** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 88-93..... 46

**ตัวอย่างที่ 50** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 251-254 ..... 47

**ตัวอย่างที่ 51** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 358-366 ..... 47

**ตัวอย่างที่ 52** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 533-537 ..... 48

**ตัวอย่างที่ 53** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 642-650 ..... 48

**ตัวอย่างที่ 54** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการเล่นจังหวะขัด ห้องที่ 289-293 ..... 49

**ตัวอย่างที่ 55** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการเล่นจังหวะขัด ห้องที่ 798-800 ..... 49

**ตัวอย่างที่ 56** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่แปด ห้องที่ 585-589..... 50

**ตัวอย่างที่ 57** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่แปด ห้องที่ 805-810..... 50

**ตัวอย่างที่ 58** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่แปด ห้องที่ 860-862..... 51

**ตัวอย่างที่ 59** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการบรรเลงโน้ตวิ่ง ห้องที่ 549-554..... 51

**ตัวอย่างที่ 60** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการบรรเลงการสอดประสานแนวทำนองแบบเลียน ห้องที่ 870-876..... 52

**ตัวอย่างที่ 61** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการใช้เพเดิล ห้องที่ 120-122 ..... 52

**ตัวอย่างที่ 62** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการใช้เพเดิล ห้องที่ 549-554 ..... 53

**ตัวอย่างที่ 63** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการใช้เพเดิล ห้องที่ 952-956 ..... 53

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 1
# บทนำ

## 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงที่ประพันธ์โดยฟรานซ์ ชูเบิร์ตและโร-เบิร์ต ชูมันน์ที่น่าสนใจและมีคุณค่า มีเอกลักษณ์โดดเด่นในด้านความไพเราะของทำนอง มีเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง แสดงออกถึงความลึกซึ้งทางจิตใจของบทเพลง บทเพลงทั้งหมดมีความแตกต่างกันทั้งในด้านรูปแบบและการนำเสนอ ส่งผลให้ผู้วิจัยได้พัฒนาความสามารถในการบรรเลงเปียโน รวมถึงได้มีโอกาสในการศึกษาบทเพลงต่าง ๆ อย่างลึกซึ้ง

## 1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดยชูเบิร์ตและชูมันน์

1.2.2 เพื่อรวบรวมข้อมูลบทเพลงในรายการแสดง เช่น ประวัติผู้ประพันธ์เพลง ประวัติบทเพลง แนวทางการฝึกซ้อมและตีความ

1.2.3 เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์และการฝึกซ้อมเทคนิคในบทเพลง และพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโน

1.2.4 เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมเพลงเปียโนที่สำคัญแก่ผู้สนใจ

## 1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1.3.1 ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ประพันธ์โดยชูเบิร์ตและชูมันน์

1.3.2 เลือกบทเพลงสำหรับการแสดง

1.3.3 ศึกษาหาข้อมูล วิเคราะห์และฝึกซ้อมบทเพลง

1.3.4 แสดงผลงาน

1.3.5 จัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

## 1.4 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ในการแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงที่ประพันธ์โดยชูเบิร์ตและชูมันน์ โดยพิจารณาจากคุณค่า ความไพเราะ ความเหมาะสมด้านเทคนิค การแสดงออกทางด้านอารมณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

และความเหมาะสมในการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง 10 นาที รายการแสดงประกอบด้วยบทเพลงดังต่อไปนี้

1.4.1 *Sonata in A major, D.959* ผลงานของฟรานซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert, ค.ศ. 1797-1828)

- Allegro
- Andantino
- Scherzo: Allegro Vivace
- Rondo: Allegretto

1.4.2 *Humoreske, Op.20* ผลงานของโรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ.1810-1856)

**1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ**

1.5.1 เข้าใจประวัติความเป็นมาของบทเพลงที่ประพันธ์โดยชูเบิร์ตและชูมันน์

1.5.2 เรียนรู้เทคนิคการบรรเลงบทเพลงที่ประพันธ์โดยชูเบิร์ตและชูมันน์

1.5.3 สามารถถ่ายทอดความไพเราะของทำนองและเทคนิคที่ลึกซึ้งออกมาได้อย่างดี

1.5.4 เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์ผลงานเปียโนที่น่าสนใจ และส่งเสริมให้ผู้คนหันมาชมการแสดงเดี่ยวมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 2
# วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ ประกอบด้วยบทเพลงจำนวน 2 บท คือ *Sonata in A major, D.959* ประพันธ์โดยฟรานซ์ ชูเบิร์ต และ *Humoreske, Op.20* ประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์ ถึงแม้ว่าบทเพลงทั้งสองมีสังคีตลักษณ์ (Form) และโครงสร้างที่แตกต่างกัน แต่สิ่งที่เหมือนกันคือทั้งสองบทมีทำนอง (Melody) และเสียงประสาน (Harmony) ที่ไพเราะเป็นเอกลักษณ์สำคัญของผู้ประพันธ์เพลงทั้งสองคน บทเพลงมีสีสันและอารมณ์ที่หลากหลาย ทั้งสนุกสนานตื่นเต้นในอัตราจังหวะเร็ว ไปจนถึงอารมณ์ที่เศร้าหมองในอัตราจังหวะช้า ผู้วิจัยต้องศึกษาและเข้าใจถึงองค์ประกอบทุกอย่างของบทเพลง ทั้งประวัติของผู้ประพันธ์เพลงและความเป็นมาของบทเพลง ตีความและวิเคราะห์บทเพลงอย่างละเอียด เพื่อถ่ายทอดและบรรเลงบทเพลงได้อย่างไพเราะและถูกต้อง ระยะเวลาในการแสดงของเพลงแต่ละบทใช้เวลาประมาณ 30-40 นาที ถือว่าเป็นบทเพลงขนาดใหญ่ที่มีความท้าทายทั้งในเรื่องของการทำความเข้าใจและการตีความบทเพลง ผู้วิจัยคิดว่าการเลือกนำเสนอบทเพลงทั้งสองบทนี้เป็นสิ่งที่ดีในการพัฒนาทักษะและฝีมือของผู้วิจัยในฐานะนักเปียโนต่อไปในอนาคต ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ทั้งประวัติผู้ประพันธ์เพลงและประวัติของบทเพลงทั้งสองบทไว้ ดังนี้

## 2.1 *Sonata in A major, D.959* ประพันธ์โดยฟรานซ์ ชูเบิร์ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.1 ชีวประวัติของฟรานซ์ ชูเบิร์ต

ฟรานซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert, ค.ศ.1797-1828) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวออสเตรียที่มีชีวิตอยู่ในช่วงคาบเกี่ยวระหว่างยุคคลาสสิก (Classical Period, ค.ศ.1750-1830) และยุคโรแมนติก (Romantic Period, ค.ศ.1830-1900) ชูเบิร์ตเกิดที่เมืองเล็ก ๆ ใกล้กับเวียนนา ประเทศออสเตรีย เป็นบุตรชายคนที่ 4 ของฟรานซ์ ธีโอดอร์ ชูเบิร์ต (Franz Theodor Schubert, ค.ศ.1763-1830) ซึ่งมีอาชีพครู กับเอลิซาเบธ เวียตส์ (Elizabeth Vietz, ค.ศ.1756-1812) ชูเบิร์ตเติบโตมาในครอบครัวนักดนตรี เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกเมื่ออายุเพียง 5 ปี กับบิดาและพี่ชาย หลังจากนั้นเริ่มเรียนออร์แกนและทฤษฎีดนตรีกับนักออร์แกนของโบสถ์ ต่อมาในปี ค.ศ.1808 หลังจากที่สอบผ่านการแข่งขัน ชูเบิร์ตได้เข้าร่วมคณะนักร้องประสานเสียงของโบสถ์ราชสำนัก และยังเป็นนักไวโอลินในวงออร์เคสตราอีกด้วย ในช่วงเวลานี้ชูเบิร์ตใช้เวลาเกือบทั้งหมดไปกับการฝึกซ้อมและเรียนรู้เทคนิคการประพันธ์เพลง เมื่ออายุได้ 15 ปี ชูเบิร์ตจำเป็นต้องออกจากวงขับร้องประสานเสียงเนื่องจากเสียง

ของเขาเริ่มเปลี่ยนแปลง แต่ด้วยความสามารถและพรสวรรค์ด้านดนตรีที่โดดเด่น เขาจึงมีโอกาสเรียนประพันธ์เพลงกับอันโตนิ-โอ ซาลิเยรี (Antonio Salieri, ค.ศ.1750-1825) นักแต่งเพลงชาวอิตาลีในยุคคลาสสิกที่มีชื่อเสียง

ต่อมาในปี ค.ศ.1813 ชูเบิร์ตกลับไปเป็นครูผู้ช่วยที่โรงเรียนของบิดาเป็นระยะเวลากว่า 2 ปี แต่ด้วยความชอบที่มีต่อดนตรี ชูเบิร์ตก็ยังคงประพันธ์เพลงอย่างต่อเนื่อง และตัดสินใจเลิกทำงานที่โรงเรียนของบิดาในที่สุด ต่อมาในปี ค.ศ.1817 ชูเบิร์ตย้ายไปอาศัยกับเพื่อน ใช้เวลาว่างไปกับการสังสรรค์กับเพื่อนและเริ่มประพันธ์เพลงอย่างจริงจัง ไม่ว่าจะเป็นเพลงร้อง (Lieder) ซิมโฟนี (Symphony) เปียโนโซนาตา (Piano sonata) และบทเพลงสำหรับวงเครื่องสาย (String quartet) เป็นต้น จนกระทั่งในช่วงฤดูร้อนของปี ค.ศ.1818 ชูเบิร์ตถูกแต่งตั้งให้เข้าไปสอนดนตรีในบ้านของขุนนางตระกูลเอสเตอร์ฮาซี (Esterhazy family) มีรายได้เพิ่มขึ้นและมีเวลาประพันธ์เพลงมากขึ้น นอกจากนั้นยังมีโอกาสพบปะผู้คนมากมาย ทำให้ชูเบิร์ตเองมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากขึ้น และมีเพื่อนชาวสังคมชั้นสูงซึ่งส่วนใหญ่มีมิตรภาพที่ดีต่อกันตลอดชีวิต

ในช่วงปี ค.ศ.1820-1821 ดนตรีของชูเบิร์ตเริ่มได้รับการยอมรับในวงกว้าง ผลงานบางชิ้นได้รับการตีพิมพ์และถูกนำมาแสดงในคอนเสิร์ตขนาดเล็กโดยกลุ่มคนที่ชื่นชอบในผลงานของชูเบิร์ตซึ่งเรียกกันว่าชูเบิร์ตเทียด (Schubertiade) อย่างไรก็ตามผลงานของชูเบิร์ตส่วนใหญ่ยังไม่เป็นที่รู้จักมากนัก ทำให้ถูกนำมาตีพิมพ์และออกแสดงน้อยกว่าที่ชูเบิร์ตคิดไว้ เหตุนี้ทำให้ชูเบิร์ตประสบปัญหาทางการเงินมาโดยตลอด ทั้งนี้นอกจากการที่ผลงานเพลงยังไม่เป็นที่รู้จักแล้วยังเกิดจากการใช้ชีวิตที่หรูหราฟุ่มเฟือยของเขาอีกด้วย

ชูเบิร์ตเริ่มมีอาการป่วยตั้งแต่ในปี ค.ศ.1822 จากนั้นมาชีวิตเขาก็เต็มไปด้วยความมืดมนและเศร้าหมอง สุขภาพร่างกายที่ย่ำแย่ลงอย่างต่อเนื่องส่งผลให้งานประพันธ์ของชูเบิร์ตในช่วงท้ายของชีวิตมีเนื้อหาครบทุกอารมณ์ความรู้สึก ทั้งความสนุกและความเศร้า นอกจากนั้นยังมีทำนองที่ไพเราะสวยงามมากเช่นที่พบในโซนาตา 3 บทสุดท้าย

ชูเบิร์ตเสียชีวิตที่เวียนนาในปี ค.ศ.1828 เมื่ออายุเพียง 31 ปีเท่านั้น สาเหตุของการเสียชีวิตของเขาถูกบันทึกอย่างเป็นทางการว่าเป็นไข้ไทฟอยด์ อย่างไรก็ตามสาเหตุการเสียชีวิตของชูเบิร์ตเป็นเรื่องถกเถียงกันในหมู่นักวิชาการเป็นเวลาหลายปี เนื่องจากนักวิชาการบางคนคิดว่าเขาอาจเสียชีวิตจากโรคซิฟิลิส[1]

[1] Maurice Brown, "Franz Schubert: Austrian Composer ", accessed April 16, 2023, https://www.britannica.com/biography/Franz-Schubert.

2.1.2 ผลงานเพลงของชูเบิร์ต

ชูเบิร์ตเป็นผู้ประพันธ์เพลงที่อยู่ในช่วงคาบเกี่ยวระหว่างยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก แต่ผลงานของชูเบิร์ตมีลักษณะคล้ายกับดนตรีในยุคคลาสสิกมากกว่า กล่าวคือมีโครงสร้างที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน ในด้านของเนื้อดนตรี (Texture) นิยมใช้วิธีการประพันธ์แบบดนตรีประสานแนว (Homophony) เช่นเดียวกับที่พบในผลงานของฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, ค.ศ.1732-1809) หรือโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791) ในด้านการประสานเสียง ชูเบิร์ตมักเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบตรง (Direct modulation) คือการย้ายกุญแจเสียงแบบไม่มีคอร์ดร่วมหรือโน้ตร่วม (Pivot note) นอกจากนั้นทำนองหลักยังมีความไพเราะโดดเด่น มีการนำมาใช้ซ้ำตลอดทั้งเพลง ทำให้ผู้ฟังได้ยินบ่อยครั้งและจดจำได้ การตั้งชื่อเพลงมักตั้งตามสังคีตลักษณ์ที่ใช้มากกว่าตั้งชื่อเพลงแบบพรรณนา

ชูเบิร์ตประพันธ์เพลงไว้หลายประเภท ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงเชมเบอร์ เพลงสำหรับเปียโน และเพลงร้องที่เรียกได้ว่าเป็นบทเพลงที่สร้างชื่อเสียงให้แก่ชูเบิร์ต เขาประพันธ์เพลงร้องไว้มากกว่า 600 บท บทที่มีชื่อเสียงได้แก่ *Gretchen am Spinnrade* ซึ่งสร้างจากบทกวีของโยฮันน์ โวล์ฟกัง วอน เกอเธอ (Johann Wolfgang von Goethe, ค.ศ.1749-1832) กวีชาวเยอรมัน ส่วนซิมโฟนีก็ประพันธ์ไว้จำนวนหนึ่ง บทที่มีชื่อเสียงคือ *Unfinished Symphony* เป็นซิมโฟนีลำดับที่ 8 ซึ่งชูเบิร์ตเริ่มเขียนในปี ค.ศ.1822 แต่เสียชีวิตก่อนที่จะประพันธ์จบ ผลงานอีกประเภทที่มีชื่อเสียงคือบทเพลงเชมเบอร์ บทที่โด่งดังคือ *Trout Quintet (Forellenquintett)* สำหรับวงเปียโนควินเท็ต (Piano quintet) ซึ่งมีทำนองหลักมาจากเพลงร้องของชูเบิร์ตเองชื่อว่า *The Trout (Die Forelle)* ส่วนบทเพลงประเภทเดียวที่ชูเบิร์ตไม่ได้ประพันธ์ไว้เลยคือคอนแชร์โต (Concerto)

ผลงานเพลงของชูเบิร์ตถูกรวบรวมไว้ 2 แบบ คือการใช้อักษร Op. กำกับ เป็นการรวบรวมผลงานโดยสำนักพิมพ์ และการใช้อักษร D. กำกับ ซึ่งเป็นการรวบรวมโดยออทโท เอริช ดอยช์ (Otto Erich Deutsch, ค.ศ.1883-1967) นักวิจัยดนตรีชาวออสเตรีย ซึ่งแบบหลังนี้ถูกต้องและได้รับความนิยมมากกว่า

2.1.3 ผลงานเพลงสำหรับเปียโนของชูเบิร์ต

เพลงสำหรับเปียโนของชูเบิร์ตมีเอกลักษณ์สำคัญคือมีทำนองที่ไพเราะเหมือนกับเพลงร้องที่ชูเบิร์ตประพันธ์ไว้จำนวนมากและเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายเนื่องจากเขามีพรสวรรค์ในการสร้างทำนองที่ไพเราะมาก ในเพลงสำหรับเปียโนส่วนใหญ่ชูเบิร์ตมักเสนอทำนองหลักไปพร้อมกับแนวประกอบที่มีเสียงประสานที่ไพเราะอ่อนหวานและไม่ซับซ้อน เพลงเปียโนของชูเบิร์ตมีทั้งบทเพลงขนาดเล็กและขนาดใหญ่ เพลงขนาดเล็กที่เป็นที่นิยม ได้แก่ อิมพร็อมพ์ตู (Impromptu) มีทั้งหมด 2

ชุด คือ *4 Impromptus, D.899* และ *4 Impromptus, D.935* นอกจากนี้ยังมี *Moments Musicaux, D.780* ประกอบด้วยเพลงขนาดสั้นจำนวน 6 บท ส่วนเพลงเต้นรำสั้น ๆ ชูเบิร์ตประพันธ์ไว้มากกว่า 450 บท

นอกจากนั้นชูเบิร์ตยังประพันธ์เพลงขนาดใหญ่ไว้อีกจำนวนหนึ่ง ที่นิยมคือโซนาตาสำหรับเปียโน ซึ่งประพันธ์จบ 12 บทและได้รับความนิยมอย่างมากหลังจากที่ชูเบิร์ตเสียชีวิตไปแล้ว ส่วนโซนาตาที่ประพันธ์ไว้ไม่จบมีทั้งหมด 9 บท

2.1.4 *Sonata in A major, D.959*

โซนาตา (Sonata) คือบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยว ในที่นี้จะกล่าวถึงโซนาตาสำหรับเปียโน โซนาตาเป็นสังคีตลักษณ์ที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในยุคคลาสสิก โซนาตาส่วนใหญ่มักประกอบด้วย 3 ท่อน คือ เร็ว-ช้า-เร็ว ท่อนที่หนึ่งอยู่ในอัตราจังหวะเร็ว อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata form) ท่อนสองมีอัตราจังหวะช้าลง และท่อนสามกลับมาอยู่ในอัตราจังหวะเร็ว มีเสียงประสานไม่ซับซ้อน แนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) มีความเรียบง่ายเช่นมีการซ้ำของแนวเบสอัลแบร์ตี (Alberti bass) มีแนวประสานที่อยู่ในรูปของคอร์ดแตก (Broken chord) ผู้ประพันธ์โซนาตาในช่วงนี้ที่สำคัญ ได้แก่ ไฮเดินและโมสาร์ท

ผู้ประพันธ์เพลงคนต่อมาที่มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาโซนาตาสำหรับเปียโนคือ ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ.1770-1827) โซนาตาของเบโทเฟนมีเสียงประสานที่ซับซ้อนมากขึ้น มีความยาวทำนองหลักในแต่ละท่อนยาวขึ้น มีการเปลี่ยนแปลงของจังหวะและกุญแจเสียงที่ซับซ้อนมากขึ้น และโซนาตาเริ่มประกอบด้วย 4 ท่อน ท่อนที่แทรกเข้ามาคือท่อนที่สาม ส่วนใหญ่เป็นเพลงเต้นรำในลักษณะต่าง ๆ ชูเบิร์ตได้รับอิทธิพลการประพันธ์เพลงของเบโทเฟนและนำมาใช้ในโซนาตาของเขา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เปียโนโซนาตาของชูเบิร์ตมี 3-4 ท่อน ท่อนที่หนึ่งอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ประกอบด้วยตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) ตอนนำเสนอมักมีความยาวมากกว่าโซนาตาในยุคคลาสสิก มีช่วงของทำนองหลัก (Theme) ที่ยาวขึ้นและมักมีการนำเสนอทำนองหลักถึง 2-3 ทำนองที่แตกต่างกันในกุญแจเสียงที่ต่างกัน ตอนพัฒนาเป็นช่วงพัฒนาของทำนองหลักและเสียงประสาน ลักษณะจังหวะอาจมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง ส่วนตอนย้อนความมีการกลับมาของทำนองหลักในกุญแจเสียงหลักของเพลง ก่อนจบเพลงมักมีช่วงหางเพลง (Coda) ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เด่นที่ชูเบิร์ตนิยมใช้ ท่อนที่สองมักมีอัตราจังหวะที่ช้าลง มีทำนองและเสียงประสานที่ไพเราะคล้ายเพลงร้อง ท่อนที่สามมักมีลีลาจังหวะแบบเพลงเต้นรำในอัตราจังหวะสาม มีความสนุกสนาน เริ่มต้นด้วยสแกร์ตโซ (Scherzo) หรือมินูเอ็ต (Minuet) ตามด้วยส่วนของทรีโอ (Trio) ซึ่งมีลักษณะของดนตรีที่ต่างออกไป และย้อนกลับไปที่ส่วน

ของสแกร์ตโซหรือมินูเอ็ตอีกครั้ง ท่อนที่สี่ซึ่งเป็นท่อนสุดท้าย มีทำนองที่เร็วและร่าเริงในสังคีตลักษณ์รอนโด ซึ่งหมายถึงสังคีตลักษณ์ที่มีการนำทำนองหลักแรก (ตอน A) กลับมาซ้ำมากกว่า 1 ครั้ง และมีตอนแยก (ตอน B, C, D...) สลับกับทำนองหลัก ช่วงท้ายก่อนจบท่อนจะมีลักษณะทำนองที่เปลี่ยนไปฟังแล้วเกิดความตื่นเต้นคล้ายกับเป็นการแสดงความสามารถขั้นสูงทิ้งท้ายของผู้บรรเลง ชูเบิร์ตมักใช้โครงสร้างเหล่านี้ในการประพันธ์โซนาตาหลายบทของเขา

*Sonata in A major, D.959* เป็นหนึ่งในโซนาตา 3 บทสุดท้ายที่ชูเบิร์ตประพันธ์ไว้เพียง 2 เดือนก่อนที่จะเสียชีวิต ถูกตีพิมพ์และได้รับความนิยมหลังจากที่ชูเบิร์ตเสียชีวิตไปแล้วหลายปี กล่าวได้ว่าเป็นโซนาตาที่มีโครงสร้างและองค์ประกอบทางดนตรีที่ซับซ้อนมาก ช่วงเวลาที่ชูเบิร์ตประพันธ์เพลงบทนี้เป็นช่วงที่เขาพบปัญหาทั้งเรื่องสุขภาพและการเงิน ซึ่งสะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนในอารมณ์เพลงที่หลากหลายของโซนาตาบทนี้ อย่างไรก็ตามเอกลักษณ์ของชูเบิร์ตที่ไม่เปลี่ยนแปลงก็คือทำนองและเสียงประสานที่ไพเราะนั่นเอง

โซนาตาบทนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา มีความยาวประมาณ 40 นาที ประกอบด้วย 4 ท่อนดังต่อไปนี้

1. Allegro อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ทำนองหลักไพเราะสนุกสนานในกุญแจเสียง A major ในอัตราจังหวะเร็ว หลังจากทำนองหลักแรกในท่อนนำเสนอพัฒนาทำนองที่เปลี่ยนไปมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก A major ไปยัง C minor ทำนองหลักกลับมาอีกครั้งในท่อนย้อนความในกุญแจเสียงหลัก ท่อนนี้มีความยาวประมาณ 10 นาที

2. Andantino เริ่มด้วยตอนแรกมีทำนองที่ไพเราะในจังหวะช้า หลังจากนั้นทำนองและกุญแจเสียงเปลี่ยนไปในอัตราจังหวะที่เร็วขึ้น ทำนองยังคงมีความไพเราะที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของชูเบิร์ต ก่อนกลับมาในจังหวะช้าที่มีทำนองหลักคล้ายตอนแรก ท่อนนี้มีความยาวประมาณ 10 นาที

3. Scherzo-trio-scherzo เริ่มต้นด้วย Scherzo ลักษณะโน้ตเป็นคอร์ดที่สลับไปมาระหว่างมือขวาและมือซ้าย ต้องบรรเลงให้เต็มไปด้วยความสนุกสนาน ขี้เล่น มีตอนกลางที่เรียกว่า Trio ซึ่งมีอัตราจังหวะช้าลงเป็นช่วงสั้น ๆ ก่อนกลับมาย้อนทำนองหลักแรกหรือ Scherzo อีกครั้ง ท่อนนี้มีความยาวประมาณ 5 นาที

4. Rondo ท่อนสุดท้ายนี้มีทำนองหลักที่ไพเราะคล้ายเพลงร้องที่โดดเด่นของชูเบิร์ต มีการใช้ทำนองหลักเดียวกับท่อน Allegretto จาก *Sonata in A minor, D.537* มีการกลับมาของทำนองหลักหลายครั้งเนื่องจากอยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด ท่อนนี้มีความยาวประมาณ 15 นาที

## *2.2 Humoreske, Op.20* ประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์

2.2.1 ชีวประวัติของโรเบิร์ต ชูมันน์

โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ.1810-1856) เป็นผู้ประพันธ์เพลง นักเปียโนและนักวิจารณ์ดนตรีชาวเยอรมัน ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ประพันธ์เพลงที่ยิ่งใหญ่ที่สุดคนหนึ่งในยุคโรแมนติก บิดาของชูมันน์เป็นเจ้าของร้านหนังสือและสำนักพิมพ์ ทำให้ชูมันน์คุ้นเคยกับหนังสือและชื่นชอบวรรณกรรมเป็นอย่างมาก ถึงแม้ว่าชูมันน์จะไม่ได้เติบโตมาในครอบครัวนักดนตรี แต่เขาก็แสดงความสามารถทางด้านดนตรีตั้งแต่อายุยังน้อย เริ่มต้นเรียนเปียโนเมื่ออายุเพียง 7 ปีเท่านั้น หลังจากที่บิดาของชูมันน์เสียชีวิต มารดาของเขาได้ผลักดันให้เขาศึกษาต่อทางด้านกฎหมายที่ไลพ์ซิช ในปี ค.ศ.1828 โดยหวังว่าชูมันน์จะมีอาชีพและรายได้ที่มั่นคง อย่างไรก็ตามเขายังมีความสนใจในดนตรีอยู่มากและเข้าร่วมกิจกรรมด้านดนตรีในเมืองไลพ์ซิชอยู่เสมอจนกระทั่งมีโอกาสเรียนเปียโนกับฟรีดริช วีค (Friedrich Wieck, ค.ศ.1785-1873) ผู้ซึ่งชื่นชมในพรสวรรค์และความสามารถของชูมันน์เป็นอย่างมาก วีคเชื่อว่าวันหนึ่งชูมันน์จะกลายเป็นนักเปียโนที่มีฝีมือเก่งกาจได้ ในตอนนี้เองที่ชูมันน์ตัดสินใจเลิกศึกษาทางด้านกฎหมายและหันกลับมาทุ่มเทให้กับดนตรีอย่างเต็มที่ เขาได้เข้าไปอาศัยอยู่ในบ้านของวีคและกลายเป็นเหมือนคนในครอบครัว และพบกับคลารา วีค (Clara Wieck, ค.ศ.1819-1896) ลูกสาวของฟรีดริช วีค เนื่องจากเธอเป็นนักเปียโนที่มีฝีมือเก่งกาจ ด้วยความชอบในสิ่งเดียวกันทำให้ทั้งสองคนได้ทำความรู้จักกันและรักกัน ถึงแม้ว่าฟรีดริชจะชื่นชมความสามารถของชูมันน์ แต่ก็ไม่ยอมรับการแต่งงานของทั้งสองคน ชูมันน์และคลาราจึงต้องฝ่าฟันอุปสรรคจนได้แต่งงานกันในที่สุดในปี ค.ศ.1840

ชูมันน์เริ่มมีชื่อเสียงทั้งด้านการประพันธ์เพลงและการบรรเลงเปียโนจนกระทั่งประสบอุบัติเหตุเกี่ยวกับนิ้วมือทำให้ไม่สามารถเล่นเปียโนได้ดีเหมือนเดิม เขาจึงหันมาทุ่มเทให้กับการประพันธ์เพลง จากที่ได้กล่าวไปแล้วว่าในช่วงเวลาวัยเด็กของชูมันน์ นอกจากการเล่นดนตรี เขาได้เติบโตมากับร้านหนังสือของบิดา จึงชื่นชอบการอ่านหนังสือเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งวรรณกรรมของฌอง ปอล ริชเตอร์ (Jean Paul Richter, ค.ศ.1763-1825) นักเขียนชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น ชูมันน์ได้ซึมซับและได้รับอิทธิพลจากงานของริชเตอร์จนส่งผลต่องานเขียนของเขาเอง ไม่ว่าจะเป็นการเขียนหนังสือหรือการประพันธ์เพลง ในปี ค.ศ.1834 ชูมันน์เริ่มเผยแพร่บทวิจารณ์ดนตรีชื่อว่า *Die Neue Zeitschrift für Musik (New Journal for Music)* บทความนี้ชูมันน์ใช้เวลาเขียนอย่างต่อเนื่องเป็นเวลา 10 ปี จนกระทั่งถึงปี ค.ศ.1844 ชูมันน์ได้แสดงตัวตนของตนเองอย่างเต็มที่ในบทวิจารณ์ดังกล่าว และใช้นามแฝงผ่านตัวละคร 2 ตัวที่ชูมันน์สร้างขึ้นแทนลักษณะของตนเองที่มีสองบุคลิก นั่นคือ Florestan ตัวละครที่มีบุคลิกร่าเริง ชอบเข้าสังคม และ Eusebius ตัว

ละครที่เงียบขรึม เก็บตัวไม่ชอบเข้าสังคม ซึ่งต่อมาตัวละครทั้งสองที่สะท้อนตัวตนของชูมันน์ได้ปรากฏเป็นส่วนประกอบในบทความและในบทเพลงที่ชูมันน์ประพันธ์ขึ้นอีกหลายชิ้น

คลารา วีค เป็นผู้ที่มีอิทธิพลต่อชีวิตและผลงานดนตรีของชูมันน์มาก คลาราเป็นนักเปียโนฝีมือดีและมีชื่อเสียงเป็นอย่างมาก ถึงแม้ว่าชีวิตสมรสของพวกเขาราบรื่น แต่ตัวชูมันน์เองกลับประสบปัญหาด้านอารมณ์และเป็นโรคซึมเศร้าอย่างรุนแรง เกิดจากความโศกเศร้าและการเปลี่ยนแปลงในชีวิตหลายสาเหตุที่สะสมมานาน เริ่มจากที่เขาต้องสูญเสียพี่สาวและบิดาไปในเวลาไล่เลี่ยกัน ประกอบกับการเขาได้รับบาดเจ็บเรื้อรังที่มือซึ่งเกิดจากการฝึกซ้อม ทำให้เขาต้องตัดใจจากการเป็นนักเปียโนที่มีชื่อเสียงและหันมาทุ่มเทด้านการประพันธ์เพลงแทน นั่นเป็นสาเหตุที่ชูมันน์เริ่มมีปัญหาทางด้านสุขภาพจิต เริ่มมีอารมณ์ที่รุนแรงเปลี่ยนไปมาอย่างฉับพลัน และเริ่มมีการเห็นภาพลวงตา[2]

ในเดือนกุมภาพันธ์ ค.ศ.1854 จากการที่สภาพจิตใจของชูมันน์แย่ลงอย่างรวดเร็ว เขาจึงถูกส่งตัวไปที่สถานบำบัดที่เมืองเล็ก ๆ ใกล้กับบอนน์ ชูมันน์อยู่ที่นั่นตลอดช่วง 2 ปีสุดท้าย คลาราถูกสั่งห้ามไม่ให้เข้าเยี่ยมเพราะแพทย์กลัวว่าอาการของชูมันน์จะแย่ลง มีเพียงเพื่อนสนิทของเขาเท่านั้นที่ได้รับอนุญาตให้เข้าเยี่ยมได้ หนึ่งในนั้นคือโยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms, ค.ศ. 1833-1897) และในปี ค.ศ.1856 ชูมันน์ก็เสียชีวิตลงในวัยเพียง 46 ปี

2.2.2 ผลงานเพลงของชูมันน์

ชูมันน์ประพันธ์เพลงไว้หลายประเภท ไม่ว่าจะเป็นเพลงร้อง บทเพลงเชมเบอร์ คอนแชร์โต ซิมโฟนีและเพลงสำหรับเปียโน ดนตรีของชูมันน์มีการแสดงออกทางอารมณ์อย่างเต็มที่ เรียกได้ว่าดนตรีของชูมันน์เป็นดนตรีพรรณนา (Program music) หมายถึงดนตรีที่มีเรื่องราวอยู่เบื้องหลังซึ่งถือว่าเป็นลักษณะสำคัญของบทเพลงในยุคโรแมนติก บทประพันธ์เพลงของชูมันน์มีเสียงประสานที่ไพเราะและซับซ้อน มีการพัฒนาต่อยอดไปจากเพลงในยุคคลาสสิก มีการใช้สังคีตลักษณ์ย้อนความ (Cyclic form) กล่าวคือในเพลงหนึ่งมีหลายท่อน มีทำนองหลักเดิมที่ปรากฏในทุกท่อนเพื่อสร้างความเชื่อมโยงกัน ถือเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของบทเพลงที่ชูมันน์ประพันธ์ขึ้น

สำหรับเพลงร้อง ลักษณะเด่นคือความไพเราะของทำนองและความลึกซึ้งทางอารมณ์ มีเนื้อร้องที่เกี่ยวข้องกับบทกวีที่ชูมันน์ชื่นชอบ มีชุดเพลงร้อง (Song cycle) ที่มีเนื้อหาเรื่องราวสอดคล้องกันทั้งเพลง เช่น *Dichterliebe, Op.48* และ *Frauenliebe, Op.42* นอกจากนั้นยังมีเพลงร้องประสานเสียง (Choral music) ที่สำคัญ เช่น *Requiem, Op.148* และ *Mass in*

[2] Chung-Wei Chou, "Aspects of Historical Background, Literary Influence, Form, and Performance Interpretation in Robert Schumann's Carnaval." (D.M.A diss., Ohio University), 4.

*C minor, Op.147* สำหรับบทเพลงเชมเบอร์ มีความโดดเด่นในเรื่องเสียงประสานระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น มีทั้งบทเพลงเชมเบอร์สำหรับวงเครื่องสาย วงเปียโนทรีโอ (Piano trio) วงเปียโนควอร์เท็ต (Piano quartet) และวงเปียโนควินเท็ต ผลงานเพลงเชมเบอร์ที่สำคัญ ได้แก่ *Piano Quintet in E-flat major, Op.44*

นอกจากนี้ยังมีบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์ (Orchestra) ทั้งซิมโฟนี คอนแชร์โต และเพลงโหมโรง (Overture) มีคอนแชร์โตที่มีชื่อเสียงที่เน้นการแสดงออกของผู้แสดงเดี่ยวในด้านเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงระดับยอดนักดนตรี (Virtuoso) คอนแชร์โตที่สำคัญและถูกนำมาแสดงบ่อยครั้ง ได้แก่ *Piano Concerto in A minor, Op.54*; *Cello Concerto in A minor, Op.129* และ *Violin Concerto in D minor, WoO.23*

2.2.3 ผลงานเพลงสำหรับเปียโนของชูมันน์

ชูมันน์ประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนไว้มากกว่า 200 บทเพลง ประกอบไปด้วยเพลงคาแร็กเตอร์ (Character piece) เอทูด (Etude) ธีมและแวริเอชัน (Theme and variations) และโซนาตา

เพลงคาแร็กเตอร์หมายถึงบทเพลงลักษณะพิเศษสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยว ประกอบด้วยตอนสั้น ๆ 10-15 ตอน บรรเลงต่อเนื่องกันไปตลอดเพลง ไม่แยกตอนเนื่องจากมีเนื้อหาที่เชื่อมโยงกัน ตัวอย่างเพลงคาแร็กเตอร์ที่เป็นที่นิยมคือ *Carnaval, Op.9* ประกอบด้วยตอนสั้น ๆ 21 ตอน มีการนำเรื่องราวในชีวิตของชูมันน์มาเป็นส่วนประกอบของเพลงบทนี้ นำตัวละครในจินตนาการของเขาทั้งสองตัว คือ *Florestan* และ *Eusebius* มาแต่งเป็นท่อนในบทเพลง รวมทั้งมีการนำเรื่องราวของอดีตคู่หมั้นมาเป็นองค์ประกอบของเพลง นอกจากนั้นยังมีเพลงคาแร็กเตอร์ที่ถูกนำมาแสดงบ่อยครั้งอีกหลายบท เช่น *Papillons, Op.2*; *Fantasiestücke, Op.12* และ *Humoreske, Op.20*

ธีมและแวริเอชันที่สำคัญ ได้แก่ *Variations on the Name "Abegg", Op.1* อุทิศให้เพื่อนโดยใช้นามสกุลของเพื่อน คือ Abegg มาดัดแปลงให้เป็นโน้ตหลักที่ใช้ตลอดเพลง ธีมและแวริ-เอชันที่ชูมันน์ประพันธ์ไว้นอกจากนี้ยังมี *Variations on a Nocturne by Chopin, Variations on an Original Theme in G major* และ *Variations on an Original Theme in E-flat major* ซึ่งเป็นเพลงบทสุดท้ายที่ชูมันน์ประพันธ์ขึ้นสำหรับเปียโน

โซนาตาของชูมันน์เป็นบทเพลงที่มีขนาดใหญ่ มีเทคนิคที่ยาก เน้นการแสดงทักษะของผู้บรรเลง มีเสียงประสานและโครงสร้างที่ซับซ้อน ไม่เป็นไปตามแบบแผนของโซนาตาในยุค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คลาสสิก ชูมันน์ประพันธ์โซนาตาไว้ทั้งหมด 3 บท คือ *Piano Sonata No.1 in F-sharp minor, Op.11*; *Piano Sonata No.2 in G minor, Op.22* และ *Piano Sonata No.3 in F minor, Op.14*

2.2.4 *Humoreske, Op.20*

ฮิวเมอเรสก์ (Humoreske) คือชื่อบทเพลงในคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นบทเพลงที่มักมีการแทรกอารมณ์ขันหรืออารมณ์รื่นเริงลงไปในแนวทำนอง มีจังหวะเร็วสนุกสนาน เป็นเพลงขนาดสั้นที่มีทำนองซ้ำ ๆ ตลอดทั้งเพลง ฮิวเมอเรสก์เป็นบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีหลายชนิด ไม่ได้พบเฉพาะเปียโน ฮิวเมอเรสก์ที่โด่งดังเป็นผลงานของผู้ประพันธ์เพลงหลายคน ไม่ว่าจะเป็น อันโทนิน ดโวชาค (Antonín Dvořák, ค.ศ.1841-1904) ซึ่งประพันธ์ *8 Humoreques, Op.101* ประกอบด้วยเพลงสั้น ๆ 8 บท เพลงที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคือเพลงบทที่ 7 ผู้ประพันธ์เพลงคนอื่นที่ประพันธ์ฮิวเมอเรสก์ที่ได้รับความนิยม ได้แก่ ชอง ซิเบลิอุส (Jean Sibelius, ค.ศ.1865-1957) ปีเตอร์ อีลิทช์ ไชคอฟสกี (Peter Ilich Tchaikovsky, ค.ศ. 1840-1893) เซอร์เก รัคมานินอฟ (Sergey Rachmaninov, ค.ศ.1873-1943) และชูมันน์

ชูมันน์ประพันธ์ *Humoreske, Op.20* ขึ้นในช่วงเดือนมีนาคม ปี ค.ศ.1839 ในช่วงชีวิตที่ชูมันน์กำลังประสบกับปัญหาทางด้านจิตใจ บทเพลงนี้มีทั้งหมด 6 ท่อนซึ่งต้องบรรเลงออกมาด้วยอารมณ์ที่แตกต่างกัน ถือได้ว่าเป็นเพลงชุดที่เป็นบทเพลงลักษณะพิเศษ มีสีสันครบทุกอารมณ์ แต่ละท่อนมีทำนองและอารมณ์ที่แตกต่างกัน ทำนองมีทั้งความสนุกสนานไปจนความเศร้า มีความเข้มเสียงจากเบามากที่สุดไปยังดังมากที่สุด จังหวะที่แตกต่างกันแบบกะทันหันสร้างความตื่นเต้นให้แก่ผู้ฟัง ถึงแม้ว่า *Humoreske, Op.20* จะไม่ได้ถูกนำมาแสดงบ่อยเท่ากับเพลงเปียโนบทอื่น ๆ ของชูมันน์ แต่ก็เป็นที่ยอมรับและได้รับความชื่นชอบจากนักเปียโนฝีมือระดับโลกหลายคน

Chulalongkorn University

*Humoreske, Op.20* มีทั้งหมด 6 ท่อน ดังนี้

1. Einfach – Sehr rasch und leicht – Noch rascher – Erstes Tempo – Wie im Anfang
2. Hastig – Nach und nach immer lebhafter und starker – Wie vorher – Adagio
3. Einfach und zart – Intermezzo
4. Innig
5. Sehr lebhaft – Stretto – Mit einigem Pomp
6. Zum Beschluss – Adagio – Allegro

ท่อนที่หนึ่ง ทำนองหลักแรกมีความไพเราะคล้ายการร้องเพลงในอัตราจังหวะค่อนข้างช้า หลังจากนั้นทำนองสนุกสนานและมีชีวิตชีวามากขึ้น จังหวะเร็วขึ้น ดังขึ้น ก่อนจบท่อนมีการย้อนกลับของทำนองหลักแรก ท่อนที่สอง ทำนองในช่วงต้นมีความแข็งแรงมากขึ้น ในช่วงกลางมีทำนองและจังหวะคล้ายเพลงมาร์ช (March) ท่อนที่สามเปิดด้วยทำนองในกุญแจเสียงไมเนอร์ มีความไพเราะอ่อนหวานในแบบของชูมันน์ มีช่วงกลางซึ่งมีเทคนิคในการบรรเลงค่อนข้างยาก มีการเล่นโน้ตคู่แปดต่อกันในจังหวะเร็ว ทำนองหลักแรกของท่อนนี้กลับมาอีกครั้งก่อนจบท่อน ท่อนที่สี่เป็นท่อนสั้น ๆ ที่มีการกลับมาของทำนองหลักถึง 3 ครั้งทำให้มีการเปลี่ยนแปลงของอารมณ์เพลงอย่างกะทันหัน ท่อนที่ห้าประกอบด้วยประโยคเพลงที่แตกต่างกันทั้งจังหวะและทำนอง จบด้วยการบรรเลงพร้อมกันสองมือด้วยคอร์ด ท่อนสุดท้ายเริ่มต้นด้วยทำนองที่ไพเราะในจังหวะช้า มีการบรรเลงเลียนกันของทำนองคล้ายฟิวก์ จบเพลงด้วยท่อนสุดท้ายที่เปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว ทำให้ตอนจบเกิดความสง่างามที่สมบูรณ์แบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 3
# อรรถาธิบายบทเพลง

การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลงมีประโยชน์ทำให้เกิดความเข้าใจในโครงสร้างและการตีความบทเพลงอย่างแท้จริง เพื่อพัฒนาศักยภาพเทคนิคการบรรเลงให้บรรเลงออกมาได้อย่างไพเราะถูกต้อง ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ ตีความ และนำเสนอเทคนิคและแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลงทั้งสองบท ดังนี้

## 3.1 *Sonata in A major, D.959*

เนื่องจาก *Sonata in A major, D.959* เป็นหนึ่งในโซนาตา 3 บทสุดท้ายก่อนที่ชูเบิร์ตจะเสียชีวิต มีหลายสิ่งที่ชูเบิร์ตสะท้อนให้เห็นเกี่ยวกับชีวิตของตนเองผ่านบทประพันธ์นี้ ทำให้โซนาตาบทนี้มีเนื้อหาที่เข้มข้นและมีความยาวถึง 40 นาที ประกอบไปด้วย 4 ท่อน คือ 1) Allegro 2) Andantino 3) Scherzo-trio-scherzo และ 4) Rondo แต่ละท่อนมีทำนอง สังคีตลักษณ์ การตีความและวิธีการบรรเลงที่ต่างกัน

### 3.1.1 Allegro

#### 3.1.1.1 การวิเคราะห์ ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ท่อนที่หนึ่งของ *Sonata in A major, D.959* อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาที่ยังคงมีลักษณะดั้งเดิมแบบโซนาตาในยุคคลาสสิก โครงสร้างประกอบด้วย 3 ตอน คือ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนาและตอนย้อนความ

ตอนนำเสนอประกอบด้วยทำนองหลัก 2 ทำนอง ทำนองที่หนึ่งเกิดขึ้นในห้องที่ 1-6 ในกุญแจเสียง A major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงโทนิก (Tonic) หรือกุญแจเสียงหลัก ทำนองประกอบด้วยโน้ตในมือขวาเป็นคอร์ด ส่วนมือซ้ายมีการกระโดดสลับระหว่างโน้ตคู่และโน้ตเบส บรรเลงด้วยความดัง (*f*) หลังจากนั้นในห้องที่ 7 มีการใช้โน้ตสามพยางค์ (Triplet) ไล่เรียงกันจากสูงไปต่ำในลักษณะอาร์เปโจ (Arpeggio)

**ตัวอย่างที่ 1** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 1-6 แสดงทำนองหลักที่หนึ่งและส่วนขยาย

ก่อนเข้าสู่ทำนองหลักที่สอง เกิดช่วงเชื่อม (Transition) ซึ่งต่อมาย้ายเข้าสู่กุญแจเสียง B major ในห้องที่ 39-54 ซึ่งเป็นโดมินันท์ (Dominant) ของกุญแจเสียงในทำนองหลักที่สอง เปรียบเสมือนการเตรียมตัวย้ายเข้าสู่กุญแจเสียงใหม่ ทำนองหลักที่สองเกิดขึ้นในห้องที่ 55-59 ในกุญแจเสียง E major ซึ่งเป็นโดมินันท์ของ A major ซึ่งเป็นไปตามแบบแผนของโซนาตาที่มักให้ทำนองหลักที่สองดำเนินไปในกุญแจเสียงโดมินันท์ของกุญแจเสียงหลัก ทำนองหลักที่สองประกอบด้วยโน้ตที่มีลักษณะคล้ายเสียงประสานสี่แนว (Four-part writing) ความพิเศษของทำนองหลักที่สองคือถูกนำเสนอซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 117-120 ซึ่งต่างกับทำนองหลักที่หนึ่งที่ถูกนำเสนอในตอนนำเสนอเพียงครั้งเดียวเท่านั้น

**ตัวอย่างที่ 2** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงทำนองหลักที่สอง

ห้องที่ 55-59 แสดงทำนองหลักที่สอง

ห้องที่ 117-120 แสดงทำนองหลักที่สองที่เกิดขึ้นซ้ำ

ส่วนของทำนองหลักที่หนึ่งประกอบด้วยทำนองหลักในห้องที่ 1-6 มีลักษณะเป็นโน้ตตัวกลมค้างไว้ห้องละ 4 จังหวะ ตามด้วยโน้ตตัวขาว กลุ่มโน้ตตัวดำ มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) 2 ครั้ง แสดงให้เห็นว่าต้องบรรเลงมือขวาแบบเสียงดัง และต้องเล่นให้เป็นเสียงต่อเนื่อง (Legato) ขณะเดียวกันโน้ตในแนวมือซ้ายมีเครื่องหมายซตัคคาทิซซิโม (Staccatissimo) และซตัคคาโต (Staccato) ที่ต้องเล่นเสียงสั้น เทคนิคการใช้เพเดิล (Pedaling) คือสิ่งสำคัญที่ทำให้เสียงเชื่อมกันแต่ไม่เบลอจนเกินไป เหยียบเพเดิลลงไปแค่ครึ่งเดียวพร้อมกับมือขวาเล่นเชื่อมเสียงและมือซ้ายเล่นให้เสียงสั้นที่สุด โดยเหยียบและปล่อยเพเดิลตามเครื่องหมายที่ปรากฏในตัวอย่าง

**ตัวอย่างที่ 3** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 1-6 แสดงเทคนิคการใช้เพเดิล

ส่วนขยายที่ตามมาประกอบด้วยโน้ตสามพยางค์อย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยเหยียบเพเดิลลงไปเพียงครึ่งเดียวเช่นกันเพื่อไม่ให้เสียงก้องกังวานจนเกินไป เนื่องจากต้องเล่นด้วยเสียงเบา (*p*) ต้องควบคุมน้ำหนักของนิ้วให้ไม่ดังเกินไป ขณะซ้อมต้องฟังเสียงว่าเมื่อเล่นพร้อมเหยียบเพเดิล ถ้าเสียงกังวานเกินไปให้ยกเพเดิลขึ้นมาอีกเล็กน้อย และสิ่งที่สำคัญคือการใช้นิ้ว (Fingering) ในการเล่นโน้ตสามพยางค์ ต้องซ้อมให้แม่นยำไปทีละกลุ่มจนสามารถเล่นต่อกันได้ทั้งหมดอย่างถูกต้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**ตัวอย่างที่ 4** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงกลุ่มโน้ตสามพยางค์ในส่วนขยาย ห้องที่ 7-8

ห้องที่ 22-23

ทำนองที่สอง ความเข้มของเสียงในช่วงนี้คือเบามาก (*pp*) ต้องควบคุมน้ำหนักของนิ้วที่ใช้เล่นให้มีเสียงที่ไม่ดังมากแต่ยังต้องชัดเจนอยู่ มีลักษณะโน้ตเป็นเสียงประสานสี่แนว แต่ละจังหวะเล่นโน้ต 4 ตัวพร้อมกัน ทำนองที่สำคัญและต้องเล่นให้เสียงดังที่สุดคือแนวบนสุดซึ่งอยู่ในแนวของมือขวา ขณะที่ต้องเล่นแนวอื่นในเสียงที่เบากว่าไปพร้อมกัน ต้องใช้ข้อมือช่วยในการทำให้ทำนองดังที่สุดโดยเอียงข้อมือไปทางขวาเล็กน้อยเพื่อให้น้ำหนักเทไปด้านขวา จะส่งผลให้สามารถนำเสนอทำนองให้ชัดเจนที่สุด

ในห้องที่ 82-94 มีเทคนิคการบรรเลงที่น่าสนใจคือมีกลุ่มโน้ตสามพยางค์ที่สลับกันอย่างต่อเนื่องระหว่างมือขวาและมือซ้าย ถือเป็นทำนองที่สำคัญตรงช่วงนั้น ต้องเล่นให้เสียงดังและชัดเจนกว่าโน้ตแนวอื่น ผู้วิจัยซ้อมโดยเล่นในจังหวะที่ช้ามากและเล่นแนวโน้ตสามพยางค์ด้วยเสียงดังที่สุด โน้ตที่อยู่อีกมือเล่นเสียงเบาที่สุด เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยกับลักษณะการเล่นทำนองสำคัญแบบสลับมือ และค่อย ๆ เพิ่มจังหวะให้เร็วขึ้นจนเท่ากับความเร็วจริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 5** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 82-86 แสดงตัวอย่างกลุ่มโน้ตสามพยางค์ที่สลับกันระหว่างมือขวากับมือซ้าย

ในห้องที่ 99-100 ในแนวมือซ้ายมีการกระโดดของโน้ตเสียงต่ำหรือโน้ตตัวเบสสลับกับคอร์ดที่มีเสียงสูงขึ้น สลับกันติดต่อกันเป็นจำนวน 2 ห้อง ซึ่งยากต่อการเล่นด้วยความเร็วและเล่นให้แม่นยำ ผู้วิจัยแยกซ้อมเฉพาะมือซ้ายโดยเริ่มจากเล่นโน้ตเบสแค่ 4 ตัวเพื่อให้รู้ทิศทางของโน้ต หลังจากนั้นกลับไปเล่นโน้ตเบสในจังหวะแรกของห้องที่ 99 และเล่นคอร์ดในจังหวะที่ 2 เพื่อฝึกความ

แม่นยำในการกระโดดไปเล่นคอร์ดที่มีเสียงสูงขึ้น ทำการซ้อมแบบนี้โดยเพิ่มโน้ตเข้ามาทีละจังหวะจนครบ 2 ห้อง ทำซ้ำหลายครั้งจนสามารถเล่นได้แม่นยำทุกโน้ต

**ตัวอย่างที่ 6** *Allegro* จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 99-100 แสดงการกระโดดของโน้ตในมือซ้าย

ในช่วงตอนท้ายของตอนนำเสนอ ห้องที่ 112 มีการหยุดเต็มห้อง ซึ่งเป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ชูเบิร์ตชอบใช้ สร้างความน่าสนใจและแสดงให้เห็นว่ากำลังจะมีการเปลี่ยนแปลงบางอย่างเกิดขึ้น ซึ่งจุดนี้หมายถึงกำลังจะจบตอนนำเสนอและเข้าสู่ตอนพัฒนานั่นเอง

**ตัวอย่างที่ 7** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 111-116 แสดงการหยุดเต็มห้องในห้องที่ 112

หลังจากตัวหยุดเต็มห้องในห้องที่ 112 ยังคงอยู่ในกุญแจเสียง E major จนกระทั่งห้องสุดท้ายคือห้องที่ 129 ในช่วงประทุน 2 ตรง 2 จังหวะสุดท้ายย้ายเข้าสู่กุญแจเสียง G major เพื่อเตรียมเข้าไปสู่กุญแจเสียง C major ในตอนพัฒนา

**ตัวอย่างที่ 8** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 129-130

ตอนพัฒนามีการสลับกันระหว่างกุญแจเสียง C major และ B major หลังจากนั้นเปลี่ยนเป็น C major สลับกับ B minor ก่อนกลับเข้าสู่ตอนย้อนความมีการใช้กุญแจเสียง A minor ซึ่งเป็นกุญแจเสียงโทนิกไมเนอร์ (Tonic minor) ของ A major สิ่งที่เกิดขึ้นมีความพิเศษและความน่าสนใจในเรื่องของกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel key) ซึ่งหมายถึงกุญแจเสียงที่มีชื่อตัวอักษรหรือโน้ตโทนิกตรงกัน ต่างกันที่โมดเมเจอร์หรือไมเนอร์ มีคอร์ด E major เกิดขึ้นซ้ำติดต่อกันหลายห้องซึ่งเป็นการเน้นโน้ตตัวที่ห้า (Dominant preparation) บ่งบอกอย่างชัดเจนว่ากำลังจะกลับเข้าสู่กุญแจ-เสียงโทนิกแล้วจริง ๆ

มีโมทีฟ (Motif) ใหม่ที่เกิดขึ้นในช่วงตอนท้ายของตอนนำเสนอในแนวมือขวา ห้องที่ 121-122 ที่ถูกนำไปใช้และเกิดขึ้นหลายครั้งในตอนพัฒนา มีลักษณะคือเริ่มด้วยโน้ตตัวดำ ตามด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น 4 ตัวและตามด้วยโน้ตตัวขาวซ้ำกัน 2 ห้อง โมทีฟนี้มีความน่าสนใจเนื่องจากถูกนำไปใช้ในลักษณะจังหวะเดิมแต่มีการเปลี่ยนโน้ต เปลี่ยนกุญแจเสียงและมีแนวบรรเลงประกอบที่เปลี่ยนไปในตอนพัฒนาทั้งในแนวมือขวาและมือซ้าย

**ตัวอย่างที่ 9** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงโมทีฟใหม่

ห้องที่ 121-122 แสดงโมทีฟใหม่ที่ถูกนำไปพัฒนาต่อในตอนพัฒนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 131-132 อยู่ในตอนพัฒนา โมทีฟนี้อยู่ในแนวมือขวา แนวประกอบเปลี่ยนไปเป็นคอร์ดที่เล่นอย่างต่อเนื่อง

ห้องที่ 151-152 โมทีฟย้ายไปอยู่ในแนวมือซ้าย แนวประกอบที่เป็นคอร์ดสลับขึ้นมาอยู่ที่แนวมือขวา

มีการขยายโมทีฟนี้ให้ต่างออกไปและยาวขึ้น จากเดิมโมทีฟมีเพียง 2 ห้อง ในห้องที่ 131-135 ในช่วงสองห้องแรกลักษณะจังหวะเหมือนเดิม แต่หลังจากนั้นมีส่วนที่เพิ่มมาคือโน้ตตัวดำ กลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น 4 ตัว สลับกันจนครบ 4 จังหวะ ตามด้วยโน้ตตัวดำ กลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น 4 ตัว และโน้ตตัวดำอีก 2 ตัว ถือว่าโมทีฟนี้ได้ถูกขยายในลักษณะต่าง ๆ กันถึง 5 ห้อง

**ตัวอย่างที่ 10** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงโมทีฟ

ห้องที่ 131-135 แสดงโมทีฟที่ถูกนำมาขยายในแนวมือขวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 151-154 แสดงโมทีฟที่ถูกนำมาขยายในแนวมือซ้าย

นอกจากนี้โมทีฟยังถูกพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปอีก คือตั้งแต่ห้องที่ 141-145 ความยาวของโมทีฟคือ 4 ห้องเช่นเดียวกัน แต่สิ่งที่แตกต่างคือใน 2 ห้องแรกเริ่มด้วยโน้ตตัวดำตามด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น 4 ตัวเรียงกัน 3 กลุ่มในลักษณะของบันไดเสียง (Scale) จำนวน 2 ห้อง ในห้องที่สามและสี่มีลักษณะเช่นเดิม ถูกนำมาใช้หลายครั้งทั้งในแนวมือขวาและมือซ้าย

**ตัวอย่างที่ 11** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959*

ห้องที่ 141-144 แสดงโมทีฟที่ถูกนำมาขยายแบบมีบันไดเสียงในแนวมือขวา

ห้องที่ 156-160 แสดงโมทีฟที่ถูกนำมาขยายแบบมีบันไดเสียงในแนวมือซ้าย

จากตัวอย่างเกี่ยวกับโมทีฟข้างต้นทำให้เห็นว่าชูเบิร์ตชอบนำโมทีฟเดิมกลับมาใช้ซ้ำบ่อยมากตลอดทั้งท่อน มีการย้ายระหว่างมือขวาและมือซ้ายและเปลี่ยนกุญแจเสียงไปเรื่อย ๆ โดยมักไม่มีการเปลี่ยนแปลงลักษณะของแนวบรรเลงประกอบที่ต่างกันชัดเจนมากนัก

ในตอนพัฒนา มีเนื้อดนตรี (Texture) ที่เริ่มต้นด้วยแนวมือขวาเล่นแนวทำนอง ส่วนมือซ้ายเป็นแนวประกอบที่โน้ตมีลักษณะเป็นคอร์ดอย่างต่อเนื่อง ต้องบรรเลงในความเข้มเสียงที่เบา (*p*) และเบามาก (*pp*) ทำนองคือสิ่งที่สำคัญที่สุดดังนั้นต้องบรรเลงทำนองหลักให้ออกมาชัดเจนทุกตัวและควบคุมเสียงไม่ให้ดังจนเกินไป ขณะเดียวกันมือซ้ายบรรเลงคอร์ดให้เบากว่ามือขวา การใช้เพเดิลจะไม่เหยียบลึกจนเกินไป แต่แตะลงไปเพียงเล็กน้อยเท่านั้น และเปลี่ยนเพเดิลทุกครั้งที่มีการเปลี่ยนคอร์ด

**ตัวอย่างที่ 12** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงการเปลี่ยนเพเดิลในตอนพัฒนา ห้องที่ 131-134

ในช่วงท้ายของตอนพัฒนาที่มีการเน้นโน้ตตัวที่ห้าหรือมีการใช้คอร์ด E major seventh ติดต่อกัน มีการบรรเลงแบบไขว้มือในแนวมือขวาทุกครั้งที่มีการเปลี่ยนไปเป็นกุญแจฟา (Bass clef) มือขวาต้องไขว้ข้ามมือซ้ายไปเล่นโน้ตที่มีเสียงต่ำและกลับมาเล่นโน้ตเสียงสูงที่อยู่ในกุญแจซอล (Treble clef) ซึ่งเป็นโน้ตที่มีระยะห่างกันมาก เทคนิคการซ้อมคือเริ่มซ้อมในอัตราที่ช้ามากและแบ่งซ้อมทีละ 2 ห้อง เริ่มจากห้องที่ 184-185 คิดล่วงหน้าอยู่เสมอว่าจะต้องเล่นโน้ตตัวใดและฝึกซ้อมโดยการเตรียมมือไปวางที่คีย์นั้นให้เร็วที่สุด ซ้อมซ้ำจนกว่าจะแม่นยำและค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็วขึ้นตามลำดับ ต่อมาในห้องที่ 186-187 ยังมีการไขว้มือเหมือนเดิมแต่โน้ตที่อยู่ในกุญแจซอลเพิ่มเป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นจำนวน 5 ตัวที่ต้องเล่นในระยะห่างกันถึงคู่สิบ แล้วต้องไขว้มือลงไปเล่นเสียงต่ำ ในการฝึกซ้อม ผู้วิจัยได้แยกซ้อมเฉพาะกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 5 ตัวในอัตราจังหวะที่ช้ามาก เมื่อแม่นยำขึ้นแล้วจึงเพิ่มโน้ตเสียงต่ำในกุญแจฟาเข้าไป ต่อมาจึงซ้อมมือซ้ายไปพร้อมกันแล้วค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้น ในห้องที่ 188-189 มีการซ้ำโน้ตมือขวาแต่ให้เล่นสูงขึ้นไปอีก 1 ช่วงเสียง (Octave) ซึ่งทำให้ระยะห่างของโน้ตห่างออกไปอีก ซึ่งยิ่งเป็นการแสดงให้เห็นว่าชูเบิร์ตนิยมนำองค์ประกอบทางดนตรีมาใช้ซ้ำโดยพัฒนาตลอดเพื่อไม่ให้เหมือนเดิม

**ตัวอย่างที่ 13** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ตอนพัฒนา ห้องที่ 184-190

ชูเบิร์ตประพันธ์ช่วงการกลับมาของทำนองได้น่าสนใจมากในเรื่องของความเข้มเสียง (Dynamic) หลังจากในห้องที่ 184-185 ที่ต้องเล่นเสียงดัง (*f*) ห้องที่ 186 ต้องกลับมาเล่นเสียงเบา (*p*) ทันที และในห้องที่ 188 เสียงเบามากกว่าเดิม (*pp*) หลังจากนั้นในห้องที่ 190 มีเครื่องหมายให้เล่นเสียงดังขึ้นเรื่อย ๆ (Crescendo) ไปจนถึงห้องที่ 194 มีเครื่องหมายให้เล่นเสียงดัง (*f*) กลับมาและยังคงต้องเล่นดังขึ้นเรื่อย ๆ ไปจนถึงจังหวะแรกของตอนย้อนความในห้องที่ 198 ที่มีเครื่องหมายดังมาก (*ff*) เปรียบเสมือนมีการเปลี่ยนแปลงของอารมณ์และทำนอง ผู้วิจัยได้บรรเลงความเข้มเสียง

ให้แตกต่างกันอย่างชัดเจนเพื่อสร้างความน่าสนใจ นอกจากนี้ยังมีการใช้โน้ตซ้ำ (Repeated note) อย่างต่อเนื่อง ดังที่เห็นว่ามีโน้ต E ปรากฏอยู่ทุกห้องไม่ว่าคอร์ดจะเปลี่ยนไปอย่างไร ยิ่งเป็นการเน้นย้ำว่ากุญแจเสียงโทนิกในตอนย้อนความกำลังจะกลับมานั่นเอง

**ตัวอย่างที่ 14** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ตอนพัฒนา ห้องที่ 188-198 แสดงการเปลี่ยนแปลงความเข้มเสียงและการใช้โน้ตซ้ำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอนย้อนความกลับซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง A major มีทำนองหลัก 2 ทำนอง เช่นเดียวกับตอนนำเสนอ ทำนองหลักที่หนึ่งถูกนำเสนอเหมือนในตอนนำเสนอทุกประการ มีการซ้ำของทำนองในห้องที่ 213-218 ที่อยู่ในกุญแจเสียง A major ในห้องที่ 219-224 โดยเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น A minor จะเห็นว่าชูเบิร์ตเลือกใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงแบบกุญแจเสียงคู่ขนานอีกครั้ง ทำนองของส่วนขยายในห้องที่ 225 ที่เป็นอาร์เปโจกลับมาในลักษณะจังหวะเดิม แต่เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น F major ซึ่งมีความสัมพันธ์คู่สาม (Third relationship) กับกุญแจเสียง A major อนึ่ง ความสัมพันธ์คู่สามคือความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตโทนิกและโน้ตมีเดียน ทั้งคู่สามเมเจอร์และไมเนอร์ รวมถึงคู่หกเมเจอร์และไมเนอร์ ชูเบิร์ตได้ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงนี้มากกว่า 1 ครั้งในท่อน Allegro ครั้งแรกคือการย้ายกุญแจเสียงในตอนนำเสนอที่มีกุญแจเสียงหลักสุดท้ายคือ E major ไปสู่ตอนพัฒนาในกุญแจเสียง C major ซึ่งมีความสัมพันธ์แบบคู่สามเมเจอร์ ครั้งที่สองคือในตอนย้อน

ความจากทำนองที่หนึ่งในกุญแจเสียง A major ไปสู่ส่วนขยายก่อนทำนองที่สองในกุญแจเสียง F major ซึ่งมีความสัมพันธ์แบบคู่สามเมเจอร์เช่นเดียวกัน

ส่วนขยายก่อนเข้าสู่ทำนองที่สองได้ย้ายมาอยู่ในกุญแจเสียง E major ซึ่งเป็นการเน้นโน้ตตัวที่ห้าก่อนกลับเข้าสู่ทำนองที่สอง ห้องที่ 256 ในกุญแจเสียง A major มีลักษณะจังหวะเหมือนกับในตอนนำเสนอไปตลอดจนจบท่อน หลังจากนั้นก่อนเข้าสู่ช่วง Coda มีการใช้ตัวหยุดทั้งห้องที่มีเครื่องหมายยืดจังหวะหรือเฟอร์มาตา (Fermata) กำกับ แสดงถึงการหยุดที่นานกว่า 4 จังหวะ เปรียบเสมือนช่วงของการหยุดนิ่งเพื่อรอการกลับมาของสิ่งใหม่ในช่วง Coda ในห้องที่ 330

ช่วง Coda เริ่มด้วยทำนองที่เหมือนกับทำนองที่หนึ่งในตอนนำเสนอ ต่างกันตรงที่เสียงสูงกว่า 1 ช่วงเสียง และเล่นแบบเบามาก (*pp*) มือซ้ายมีโน้ตคู่ที่สลับไปตัวเบสโดยมีเครื่องหมายซตัคคาโตกำกับ วิธีการบรรเลงคอร์ดให้ได้เสียงเบา สั้นและไม่ห้วนจนเกินไปนั้น ในมือขวาใช้ข้อมือเอียงไปทางขวาเพื่อให้ได้เสียงโน้ตตัวบนให้ชัดเจนที่สุด มือซ้ายเล่นเสียงเบาและสั้นที่สุด พร้อมกับเหยียบเพเดิลลึกเพียงครึ่งเดียว ห้องที่ 331 เริ่มเหยียบเพเดิลในจังหวะที่ 1 และปล่อยในจังหวะที่ 2 ทันทีเนื่องจากมีเครื่องหมายหยุดตามมา ลักษณะการเหยียบเพเดิลยังคงเหมือนเดิมไปจนถึงห้องที่ 334 ที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงบนแนวมือขวา แต่มือซ้ายยังต้องเล่นเสียงสั้น การใช้เพเดิลในห้องนี้คือเหยียบเหมือนเดิม แต่ต้องกดค้างโน้ตมือขวาที่เป็นโน้ตตัวกลมและโน้ตตัวขาวให้ครบจังหวะเพื่อช่วยให้เสียงเชื่อมกันได้ดีมากขึ้น สรุปการใช้เพเดิลในห้องที่ 331-348 คือเหยียบแล้วเปลี่ยนทุกครั้งที่มีการเปลี่ยนคอร์ด และยกเพเดิลขึ้นเมื่อพบเครื่องหมายหยุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 15** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 330-335 แสดงตัวหยุดก่อน Coda และการใช้เพเดิลในช่วง Coda

มีกลุ่มโน้ตสามพยางค์ที่มีลักษณะเป็นโน้ตอาร์เปโจเรียงกัน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 349 จนถึงจังหวะแรกในห้องที่ 350 จบประโยคด้วยคอร์ด A major ที่ต้องเล่นสองมือพร้อมกันในจังหวะที่ 2 วิธีการเหยียบเพเดิลคือต้องเหยียบค้างตั้งแต่โน้ตตัวแรกของห้องที่ 349 ยาวไปจนถึงคอร์ด A major และยกเพเดิลตรงที่เป็นตัวหยุด 2 จังหวะ (Half rest) ที่มีเครื่องหมายเฟอร์มาตาอยู่ด้านบน หลังจาก

นั้นเหยียบเพเดิลอีกครั้งในลักษณะเดียวกันในประโยคถัดไปในห้องที่ 351-352 ประโยคสุดท้ายเริ่มห้องที่ 353 กลุ่มโน้ตสามพยางค์มีลักษณะยาวขึ้นติดต่อกันไปจนถึงจังหวะแรกของห้องที่ 356 ให้ปล่อยเพเดิลตรงนั้น เหยียบเพเดิลอีกครั้งตรงคอร์ด A major ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 356 ในลักษณะที่เหยียบแล้วปล่อยทันทีเนื่องจากมีตัวหยุด 1 จังหวะตามมา เหยียบเพเดิลครั้งสุดท้ายพร้อมกับคอร์ด A major ในห้องที่ 360 จนครบ 4 จังหวะแล้วปล่อยเพเดิลพร้อมกับยกมือออกจากเปียโน

**ตัวอย่างที่ 16** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงการใช้เพเดิลในห้องที่ 349-357

ช่วงที่ยากที่สุดสำหรับการฝึกซ้อมและบรรเลงในท่อน Allegro มี 2 ประเด็นในตอนนำเสนอและตอนย้อนความซึ่งมีลักษณะจังหวะเหมือนกัน ต่างกันที่กุญแจเสียง กล่าวคือตอนนำเสนอเริ่มที่จังหวะที่ 3 ในห้องที่ 107-111 และตอนย้อนความในห้องที่ 308-312 มีลักษณะโน้ตเป็นโน้ตกระโดดคู่แปดจากแนวเสียงสูงลงมาต่ำ ตามด้วยคอร์ดที่มีโน้ต 3 ตัวกระโดดลงมาเสียงต่ำ โน้ตเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ ส่วนมือซ้ายมีโน้ตที่ห่างกันคู่แปดและต้องเล่นด้วยความเร็วซึ่งทำให้ยากในการเล่นให้แม่นยำ วิธีการฝึกซ้อมคือเริ่มซ้อมทีละมือ มือขวาในช่วงที่ต้องเล่นโน้ตเสียงสูงด้วยนิ้วห้า ต้องกางข้อศอกยื่นออกไปทางขวาเล็กน้อยเพื่อให้มีพลังสามารถเล่นโน้ตให้ชัดเจน โดยที่ข้อมือต้องไม่เกร็ง เตรียมนิ้วที่จะใช้เล่นคอร์ดให้ดี แบ่งซ้อมทีละ 2 จังหวะและค่อย ๆ เพิ่มกลุ่มเขบ็ตหนึ่งชั้นเข้าไป ซ้อมจากจังหวะช้าไปเร็ว ต่อมาแยกซ้อมมือซ้าย หลังจากนั้นค่อยรวมซ้อมสองมือ สิ่งที่สำคัญคือต้องใช้เครื่องจับจังหวะ (Metronome) เพื่อให้เกิดความคงที่ของจังหวะ

**ตัวอย่างที่ 17** Allegro จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงกลุ่มโน้ตที่มีการกระโดดในคู่เสียงที่กว้างพร้อมกันทั้งมือขวาและมือซ้าย

ห้องที่ 107-111

ห้องที่ 308-312

3.1.2 Andantino

3.1.2.1 การวิเคราะห์ ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ท่อนที่สองของ *Sonata in A major, D.959* อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) หรือ ABA ตอนแรกและตอนที่สามคือตอน A มีทำนองและกุญแจเสียงที่คล้ายกัน ส่วนตอน B หรือตอนที่สองมีความแตกต่างออกไปทั้งทำนอง กุญแจเสียงและลักษณะพิเศษ ลักษณะที่สำคัญของท่อนที่สองคือตอนแรกมีทำนองช้าและไพเราะ หลังจากนั้นช่วงกลางมีจังหวะที่เร็วขึ้น มีทำนองและอารมณ์ที่เปลี่ยนไป และกลับมาอยู่ในจังหวะช้าในตอนสุดท้าย

ตอน A ครั้งแรกอยู่ในกุญแจเสียง F-sharp minor ในห้องที่ 1-68 มีการแปรทำนอง ซึ่งเป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ชูเบิร์ตนิยมใช้ กล่าวคืออาจมีการแปรทำนอง จังหวะหรือสีสันของเสียงก็ได้ ประโยคแรกอยู่ในห้องที่ 1-8 มีความยาว 8 ห้อง เริ่มด้วยคอร์ด F-sharp minor จบที่คอร์ด C-sharp major ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ ถือเป็นเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect cadence) ประโยคที่สองเริ่มที่ห้อง 9-18 ทำนองมีความยาวมากขึ้นเป็น 10 ห้อง ชูเบิร์ตเพิ่มการซ้ำของทำนองในห้องที่ 15-16 ให้เล่นซ้ำในห้องที่ 17-18 แต่ต่างกันที่การพลิกกลับของคอร์ด F-sharp minor ในห้องที่ 16 และ 18 ประโยคที่สองจบด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect cadence)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 18** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงทำนองตอน A ครั้งแรก

ห้องที่ 1-8

ห้องที่ 9-18

ต่อมาในห้องที่ 33 มีการซ้ำของทำนองอีกครั้งโดยเพิ่มโน้ตคู่แปดที่สูงขึ้น 1 ช่วงเสียง เป็นอีกวิธีการสร้างสีสันของบทเพลงให้เปลี่ยนไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 19** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงทำนองในห้องที่ 33-40

ทำนองของตอน A อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ มีอัตราจังหวะช้าและมีเสียงเบา (*p*) เปรียบเสมือนการถ่ายทอดเรื่องราวในช่วงท้ายของชีวิตชูเบิร์ตผ่านทำนองที่มีลักษณะเศร้าและสิ้นหวัง การบรรเลงทำนองหลักในมือขวาต้องเล่นแบบนวดคีย์คือการกดโน้ตลงไปให้ลึกที่สุดอย่างนุ่มนวล และเลือกใช้นิ้วที่สามารถทำให้เสียงเชื่อมต่อกันได้ทั้งประโยคตามเครื่องหมายเชื่ อมเสียงที่กำหนด ส่วนแนวประกอบมือซ้ายนั้นถึงแม้ว่าโน้ตจะเป็นเสียงต่ำ แต่ต้องเล่นให้เสียงเบาที่สุดเพื่อไม่ให้กลบ

เสียงของทำนองหลัก วิธีการเหยียบเพเดิลคือเหยียบค้างไว้ตลอดทั้งห้องแล้วเปลี่ยนเพเดิลอีกครั้งในห้องถัดไป

**ตัวอย่างที่ 20** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 1-8 แสดงตัวอย่างการเหยียบเพเดิลในตอน A ครั้งแรก

หลังจากนั้นในห้องที่ 69-72 เป็นตอน B หรือช่วงกลางของท่อน Andantino มีทำนองใหม่เกิดขึ้นคล้ายการขับร้องเจรจา (Recitative) คือมีทำนองเพียงแนวเดียวที่มีโน้ตโครมาติก (Chromatic note) ขึ้นลงอย่างไร้ทิศทาง มีทั้งในรูปแบบของกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น กลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้น และกลุ่มโน้ตสามพยางค์ซึ่งทำให้ทำนองในตอนนี้มีสีสันแตกต่างจากตอนแรกเป็นอย่างมาก

**ตัวอย่างที่ 21** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 69-75 แสดงทำนองที่เปลี่ยนไปในตอน B

ความน่าสนใจของการฝึกซ้อมในช่วงนี้คือการเลือกใช้นิ้วสำหรับโน้ตที่เป็นโครมาติกเรียงต่อกัน ต้องใช้นิ้วที่สามารถสร้างเสียงที่เชื่อมกันได้เพื่อให้เกิดความเป็นหนึ่งเดียวกันของประโยค

**ตัวอย่างที่ 22** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 69-74 แสดงการเลือกใช้นิ้วสำหรับโน้ตโครมาติก

ในห้องที่ 85 สีสันเริ่มเข้มข้นมากขึ้น ความเข้มเสียงเพิ่มขึ้นเป็นดังปานกลาง (*mf*) อยู่ในกุญแจเสียง C minor ไปสู่ห้องที่ 103 ที่ต้องเล่นเสียงดัง (*f*) และดังมาก (*ff*) กุญแจเสียงได้เปลี่ยนไปสู่ C-sharp minor มีการใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงที่สร้างความตึงเครียดให้กับทำนอง ไม่ว่าจะเป็นการทริล (Trill) สลับกันไปมาอย่างรวดเร็วบนโน้ต 2 ตัว การเล่นคอร์ดแบบเน้นด้วยกำลัง (Forzando หรือ *fz*) รวมทั้งการเล่นรัวโน้ต (Tremolo) อย่างรวดเร็ว

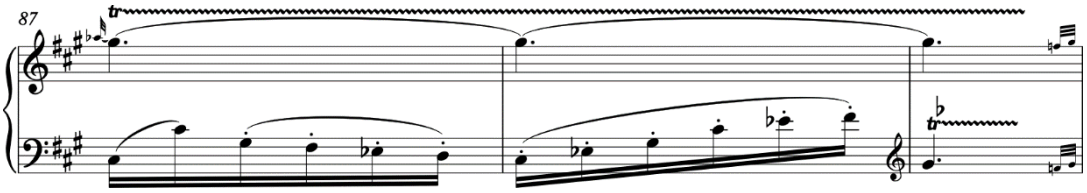
มีเทคนิคการบรรเลงที่ยากและน่าสนใจในห้องที่ 109-110 ในแนวมือขวามีโน้ตที่เป็นคอร์ด C-sharp minor พลิกกลับเรียงต่อเนื่องกันขึ้นไปถึง 3 ช่วงเสียงในอัตราจังหวะเร็ว ผู้วิจัยฝึกซ้อมโดยเริ่มจากซ้อมทีละคอร์ดในอัตราที่ช้ามาก เตรียมนึกถึงคอร์ดที่ต้องเล่นต่อไปและเตรียมนิ้วที่ใช้ให้ดี ซ้อมซ้ำจนกว่าจะเกิดความแม่นยำ หลังจากนั้นค่อย ๆ เพิ่มอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น

อีกเทคนิคหนึ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญในการฝึกซ้อมคือการเปลี่ยนแปลงของโน้ตอย่างกะทันหันในห้อง 116-117 แนวมือซ้ายมีกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นหกพยางค์ที่เล่นแบบรัวโน้ตอย่างต่อเนื่อง แนวมือขวาเป็นกลุ่มโน้ตสามพยางค์ติดต่อกัน แต่ในห้องที่ 118-119 แนวมือขวาและมือซ้ายโน้ตเปลี่ยนเป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นเหมือนกันซึ่งสร้างความสับสนในเรื่องของจังหวะ ผู้วิจัยซ้อมโดยเล่นโน้ตที่อยู่ในจังหวะหลักซึ่งก็คือจังหวะที่ 1, 2 และ 3 ของแต่ละห้องให้เสียงดังชัดเจน ถึงแม้ว่าลักษณะจังหวะของโน้ตจะเปลี่ยนไปแต่ยังคงเน้นจังหวะหลักเหมือนเดิม และสิ่งสำคัญคือต้องซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 23** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงเทคนิคที่สร้างความตึงเครียดให้ทำนอง

ห้องที่ 87-89 แสดงโน้ตที่มีการพรมนิ้ว




ห้องที่ 108-110 แสดงโน้ตที่เล่นแบบเน้น (*fz*)

ห้องที่ 116-121 แสดงโน้ตที่มีการเล่นรัวโน้ตในแนวมือซ้าย

มีการซ้ำของโน้ตที่มีลักษณะจังหวะคล้ายกัน คือในห้องที่ 90-91 และห้องที่ 99-100 กล่าวคือในห้องที่ 91 เป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น แต่ในห้องที่ 100 เป็นกลุ่มโน้ตสามพยางค์ ซึ่งต้องเล่นให้แตกต่างกันอย่างชัดเจน

**ตัวอย่างที่ 24** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงโน้ตที่มีลักษณะจังหวะคล้ายกัน

ห้องที่ 90-91

ห้องที่ 99-100

ตอน B จบด้วยคอร์ด C-sharp minor ที่ดังมากและเน้น (*ffz*) ในห้องที่ 122 หลังจากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 123 เป็นช่วงเชื่อมก่อนการกลับมาของทำนองในตอน A มีทำนองแนวมือขวาที่เล่นเสียงเบา (*p*) สลับกันหลายครั้งกับคอร์ดที่เล่นพร้อมกันทั้งสองมือแบบดังมากและเน้น (*ffz*) ไปจนถึงห้องที่ 139 เสียงที่เบาสลับดังสร้างอารมณ์ที่แปรปรวนให้กับบทเพลง เปรียบเสมือนความไม่แน่นอนของชีวิตชูเบิร์ตในช่วงท้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 25** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 123-130 แสดงช่วงเชื่อมก่อนกลับมาตอน A ครั้งที่สอง

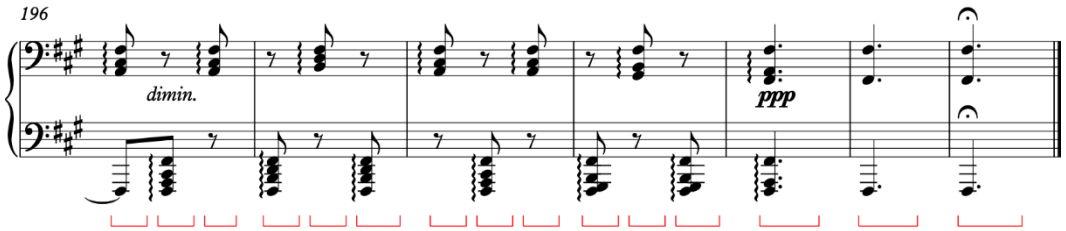
ตอน A ครั้งที่สองกลับมาในห้องที่ 159 สิ่งที่ต่างออกไปคือกลายเป็นทำนอง 3 แนว ทำนองหลักอยู่ในแนวกลาง (Middle part) เพิ่มโน้ตประดับ (Ornamentation) ในแนวบนสุดด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ตามด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น แนวประกอบมือซ้ายเปลี่ยนไปเป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น ความน่าสนใจของเทคนิคการบรรเลงคือการนำเสนอทำนองหลักให้ชัดเจนที่สุด ต้องใช้การนวดคีย์เช่นเดิมในแนวทำนองหลักแนวบนสุดซึ่งปกติใช้นิ้ว 5 ของมือขวาเล่นให้มีน้ำหนักเบาที่สุด และต้องควบคุมน้ำหนักนิ้วของแนวประกอบไม่ให้ดังเกินไป ส่วนเพเดิลเหยียบเต็มห้องตามเครื่องหมายเพเดิลที่กำหนดไว้เพื่อช่วยให้เสียงเชื่อมกันมากยิ่งขึ้น

**ตัวอย่างที่ 26** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 159-166 แสดงทำนองในตอน A ครั้งที่สองและการเหยียบเพเดิล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก่อนจบท่อน Andantino มีโน้ตเล่นไล่จากโน้ตตัวล่างอย่างรวดเร็ว (Rolled chord) สลับกันไปมาในมือขวาและมือซ้ายในเสียงที่เบามาก (*ppp*) เทคนิคการเล่นคือกดคีย์ให้เบาที่สุด สะบัดมือไปทางขวาเล็กน้อยเพื่อให้เสียงโน้ตตัวบนชัดที่สุดและต้องปล่อยมือจากคีย์ทันทีเนื่องจากมีตัวหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้นตามมา เปลี่ยนเพเดิลทุกครั้งที่เปลี่ยนคอร์ดโดยเหยียบลงไปเพียงครึ่งเดียวเท่านั้นเพื่อไม่ให้เสียงดังกังวานจนเกินไป

**ตัวอย่างที่ 27** Andantino จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 196-202 แสดงคอร์ดและการใช้เพเดิล




3.1.3 Scherzo-trio-scherzo

3.1.3.1 การวิเคราะห์ ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ท่อนที่สามของ *Sonata in A major, D.959* อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน มีลีลาจังหวะแบบเพลงเต้นรำในอัตราจังหวะสาม มีลักษณะเป็นสแกร์ตโซทรีโอ (Scherzo-trio) คล้ายกับมินูเอ็ตทรีโอ (Minuet-trio) แต่ให้ความรู้สึกสนุกสนานและมีชีวิตชีวามากกว่า มักใช้เป็นท่อนที่สามของโซนาตา

เริ่มต้นด้วยตอน Scherzo มีคำสั่งอัตราความเร็ว (Tempo mark) คือ Allegro Vivace หมายถึงเล่นด้วยความเร็วแบบมีชีวิตชีวาสนุกสนาน ซึ่งขัดกับสีสันและจังหวะของท่อนที่สองที่ช้าและหดหู่อย่างมาก เริ่มต้นด้วยคอร์ดที่มีการเล่นแบบแยกโน้ตหรืออาร์เปโจ (Arpeggiation) ด้วยความรวดเร็ว และมีเครื่องหมายเน้นเสียง (Accent) ในแนวมือขวา ตามด้วยคอร์ดเดิมที่ต่ำลงมา 1 ช่วงเสียงเล่นด้วยมือขวา และคอร์ดเดิมที่ต่ำลงไปอีก 1 ช่วงเสียงเล่นด้วยมือซ้าย คอร์ดทั้งหมดมีเครื่องหมายให้เล่นสั้นกำหนดไว้ ตามด้วยคอร์ดที่มีลักษณะเล่นสั้นคล้ายกันไปจนถึงห้องที่ 5 เทคนิคการบรรเลงที่ท้าทายคือในขณะที่มีเครื่องหมายเน้น ต้องเล่นด้วยความเร็วและมีเสียงเบา (*p*) เล่นเร็วโดยเอียงมือและนิ้วก้อยไปทางขวาเพื่อเน้นเสียงโน้ตตัวบนสุด หลังจากนั้นในคอร์ดที่มีเครื่องหมายเล่นสั้นต้องใช้เทคนิคการดึงนิ้วคือการดึงนิ้วเข้าหาตัวอย่างรวดเร็วทำให้มีเสียงสั้นแบบไม่กระแทก การควบคุมน้ำหนักนิ้วให้ดีจะช่วยให้เสียงไม่ดังจนเกินไป

**ตัวอย่างที่ 28** Scherzo จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงทำนองในห้องที่ 1-5

ในการสร้างเสียงให้มีสีสันนั้น นอกจากเล่นเสียงสั้นและเน้นแล้ว ชูเบิร์ตยังเพิ่มการใช้โน้ตพิง (Appoggiatura) ซึ่งหมายถึงโน้ตนอกคอร์ดที่เกิดบนจังหวะหนักและเกลาสู่โน้ตในคอร์ด มาเป็นส่วนประกอบของทำนองในท่อนนี้หลายครั้ง ซึ่งสามารถเพิ่มทำนองให้มีชีวิตชีวามากขึ้นตลอดทั้งท่อน ในการบรรเลงโน้ตพิงดังกล่าวต้องเล่นให้เสียงสั้น ๆ อย่างรวดเร็ว

**ตัวอย่างที่ 29** Scherzo จาก Sonata in A major, D.959 ห้องที่ 7-8 แสดงการใช้โน้ตพิง

ในตอน Scherzo มีความแตกต่างในเรื่องของความเข้มเสียงเกิดขึ้น จากเริ่มแรกในห้องที่ 1 เล่นเสียงเบา (*p*) ในห้องที่ 17 กลายเป็นเสียงดัง (*f*) และในห้องที่ 34 มีการเล่นแบบดังมาก (*ff*) สร้างความตื่นเต้นของทำนอง หลังจากนั้นทำนองเดิมกลับมาในห้องที่ 50 มีการเล่นคอร์ดแบบแยกโน้ตด้วยความเร็วเช่นเดียวกับห้องที่ 1 ในเสียงเบา (*p*) เช่นเดิม ในเรื่องของการเหยียบเพเดิล โน้ตใดที่มีเสียงสั้น ไม่ต้องใช้เพเดิลเลยเพื่อให้เสียงที่ออกมาสั้นที่สุด จะเหยียบเพเดิลในช่วงที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงเท่านั้น

**ตัวอย่างที่ 30** Scherzo จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงการเหยียบเพเดิลในห้องที่ 5-8

ช่วงที่ควรระวังในการเหยียบเพเดิลคือห้องที่มีโน้ตตัวขาวประจุด (Dotted half note) ซึ่งต้องเล่นให้ครบ 3 จังหวะ เหยียบเพเดิลลงไปแค่ครึ่งเดียวเพื่อไม่ให้เสียงของทำนองแนวบนสุดที่เป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นดังกังวานจนเกินไป

**ตัวอย่างที่ 31** Scherzo จาก *Sonata in A major, D.959* แสดงการเหยียบเพเดิลในห้องที่ 22-25

ต่อมาในตอน Trio มีคำสั่งอัตราความเร็ว Un poco più lento คือเล่นในจังหวะที่ช้าลง มีลักษณะการประสานเสียงแบบแนวตั้ง ทำนองหลักอยู่ในแนวบนสุด ความพิเศษในช่วงนี้คือนอกจากมือซ้ายจะบรรเลงแนวเบสแล้ว ยังมีการไขว้มือขึ้นไปเล่นทำนองในแนวบนสุดอีกด้วย เริ่มต้นในห้องที่ 80 เล่นคอร์ดด้วยเสียงที่เบามาก (*pp*) ตามด้วยทำนองแนวบนที่ต้องใช้มือซ้ายไขว้ไปเล่นในช่วงนี้ต้องระวังไม่ให้มือซ้ายที่ไขว้ไปลงน้ำหนักแรงเกินไป คิดล่วงหน้าว่าต้องวางมือซ้ายไว้ที่โน้ตตัวใดและเล่นเสียงสั้นแบบไม่กระแทก ส่วนมือขวาต้องเล่นทำนองในแนวกลางที่เป็นคอร์ดเรียงต่อกันและต้องคุมน้ำหนักนิ้วให้เบาที่สุด ส่วนการเหยียบเพเดิล ให้เหยียบค้างไว้ให้ครบ 3 จังหวะ ยกเว้นในห้องที่ 83 ที่มีแนวเบสเป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเรียงกันและมีเครื่องหมายให้เล่นสั้นกำกับ ต้องยกเพเดิลขึ้นเพื่อให้โน้ตเสียงต่ำมีเสียงสั้นที่สุด และหลังจบตอน Trio มีการกลับมาของตอน Scherzo อีกครั้งโดยมีโน้ตเหมือนเดิมทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 32** Trio จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 80-85

3.1.4 Rondo

3.1.4.1 การวิเคราะห์ ตีความและแนวทางการฝึกซ้อม

ท่อนที่สี่ของ *Sonata in A major, D.959* ซึ่งเป็นท่อนสุดท้าย อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด คือมีการนำทำนองรอนโดหรือตอนหลัก (ตอน A) มาใช้ซ้ำมากกว่า 1 ครั้ง ทุกครั้งที่กลับมาจะอยู่ในกุญแจเสียงโทนิก และมีตอนแยก (ตอน B, C, D, ...) สลับกับตอนที่นำเสนอทำนองรอนโด สำหรับ *Sonata in A major, D.959* มีลักษณะเป็นสังคีตลักษณ์รอนโดเจ็ดตอน (Seven-part rondo form) ซึ่งมีโครงสร้างคือ ABACABA และมีโคดาหรือช่วงหางเพลง (Coda) อยู่ตอนสุดท้ายของท่อนนี้

ตอน A1 อยู่ในกุญแจเสียง A major ทำนองหลักมีความยาวทั้งหมด 16 ห้อง ทำนองหลักอยู่ในแนวมือขวา แนวประกอบมือซ้ายมีลักษณะเป็นคอร์ดแตก (Broken chord) ความน่าสนใจของแนวทำนองหลักคือหลังจากโน้ตตัวแรกมีตัวหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้นเกิดขึ้นก่อนโน้ตตัวต่อไป ตัวหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้นดังกล่าวเกิดแทรกในทำนองหลักหลายครั้ง ผู้วิจัยแยกซ้อมเฉพาะมือขวาในจังหวะช้าเพื่อทำความเข้าใจการแบ่งประโยค (Phrasing) และฝึกเล่นโน้ตแนวบนให้เด่นมากที่สุดโดยเอียงข้อมือไปทางขวาเพื่อช่วยลงน้ำหนักโน้ตตัวบนสุดได้ดีขึ้น ในส่วนของเพเดิล เหยียบตามที่มีเครื่องหมายกำกับ ส่วนบริเวณที่มีตัวหยุดจะไม่ใช้เพเดิล

**ตัวอย่างที่ 33** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 1-16 แสดงทำนองหลักในตอน A1

หลังจากนั้นในห้องที่ 17 แนวทำนองหลักย้ายไปอยู่ที่มือซ้ายในแนวเสียงบน มือขวาเล่นแนวประกอบในลักษณะของโน้ตสามพยางค์เรียงต่อกันในรูปแบบโน้ตโครมาติก ความท้าทายใหม่ที่เกิดขึ้นคือต้องทำให้ทำนองหลักชัดเจนที่สุด ควบคุมโน้ตแนวเบสให้มีเสียงเบาที่สุด ผู้วิจัยแยกซ้อมเฉพาะมือซ้ายหลายครั้งเนื่องจากยากต่อการควบคุมน้ำหนักนิ้วเป็นอย่างมาก มือขวาก็ท้าทายไม่แพ้กันเนื่องจากโน้ตสามพยางค์ต้องเล่นตลอดเวลาในเสียงที่เบากว่า โน้ตยังคงต้องชัดเจนทุกตัว การควบคุมน้ำหนักนิ้วให้เหมาะสมคือการทำเสียงให้สมดุล (Balance) ซึ่งเป็นเทคนิคการบรรเลงที่จะเกิดขึ้นในตลอดทั้งท่อน Rondo

**ตัวอย่างที่ 34** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 17-20 แสดงทำนองหลักในแนวบนของมือซ้าย

มีช่วงเชื่อมก่อนเข้าสู่ตอน B1 ในห้องที่ 37 เริ่มมีคอร์ด B major ซ้ำ ๆ เป็นโดมินันท์เตรียมเข้าสู่กุญแจเสียงหลักในตอน B ที่หนึ่งในกุญแจเสียง E major ทำนองหลักของตอน B1 อยู่ในห้องที่ 46-51 ในแนวมือขวา มีทั้งโน้ตที่เล่นเสียงสั้นและเล่นแบบเชื่อมเสียง ขณะเดียวกันมือซ้ายที่เล่นแนวประกอบเป็นโน้ตสามพยางค์ต้องเล่นให้เสียงต่อเนื่องกันมากที่สุดในเสียงเบา (*p*) ในการใช้เพเดิล ไม่เหยียบเพเดิลตรงโน้ตที่เป็นเสียงสั้น แต่เหยียบเฉพาะที่ทำนองหลักเป็นโน้ตตัวขาวและตรงที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 35** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 46-51 แสดงทำนองหลักของตอน B1

ลักษณะของโน้ตที่มีการสลับของแนวทำนองหลักและแนวประกอบที่เป็นโน้ตสามพยางค์เกิดขึ้นต่อกันอย่างต่อเนื่องและมีการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) ไปเรื่อย ๆ ซึ่งเป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ชูเบิร์ตนิยมใช้ ดังนั้นต้องควบคุมเสียงสมดุลระหว่างทั้งสองมือให้ดี สิ่งที่ควรระวังคือความเข้มเสียงที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ต้องฝึกซ้อมโดยทำความเข้าใจและจดจำโน้ตเพลงให้ได้ว่าช่วงไหนมีเสียงเบาหรือดัง

ในห้องที่ 95 มีลักษณะโน้ตแบบใหม่ในแนวทำนองหลักในมือขวาคือกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นตามด้วยโน้ตสามพยางค์ ช่วงแรกของการฝึกซ้อมมีความสับสนเมื่อเล่นกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นพร้อมกับมือซ้ายที่เป็นโน้ตสามพยางค์ ผู้วิจัยฝึกซ้อมโดยเล่นเฉพาะมือซ้ายแล้วร้องทำนองหลักในมือขวาออกมาดัง ๆ เพื่อให้คุ้นกับจังหวะ หลังจากนั้นเริ่มซ้อมสองมือพร้อมกันในจังหวะที่ช้ามากและเพิ่มจังหวะให้เร็วขึ้น ลักษณะโน้ตนี้เกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 99-101 ติดต่อกัน โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละกลุ่มมีช่วงเสียงที่ต่างกับโน้ตตัวแรกของกลุ่มถัดไปเกือบ 2 ช่วงเสียง จึงจำเป็นต้องแยกซ้อมเฉพาะโน้ตที่ช่วงเสียงห่างกันเพื่อให้ไม่พลาดเวลาที่ย้ายมือขวาขึ้นไป

**ตัวอย่างที่ 36** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 95-101 แสดงกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นตามด้วยโน้ตสามพยางค์ในมือขวา

ตอน A2 กลับมาในห้องที่ 126 ในแนวมือขวา กลับมาสู่กุญแจเสียง A major ลักษณะโน้ตเปลี่ยนไปเป็นโน้ตคู่แปดเล่นต่อเนื่อง ในห้องที่ 134 ทำนองหลักย้ายไปอยู่ในมือซ้ายแนวเสียงบนซึ่งเป็นการย้ายแนวทำนองที่ไม่เหมือนในตอน A1 ที่ย้ายหลังจากจบประโยคแล้ว ตรงนี้เป็นการย้ายระหว่างประโยคซึ่งต้องเล่นทำนองหลักให้ต่อเนื่องให้มากที่สุดในช่วงที่มีการเปลี่ยนมือระหว่างห้องที่ 133 และ 134

**ตัวอย่างที่ 37** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959*

ห้องที่ 126-129 แสดงทำนองหลักตอน A2

ห้องที่ 132-135 แสดงช่วงที่มีการเปลี่ยนมือของแนวทำนองหลัก

ในห้องที่ 146 เข้าสู่ตอน C ในกุญแจเสียง A minor ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel key) กับกุญแจเสียงหลัก มีโน้ตโทนิกเหมือนกัน ต่างกันที่ความเป็นเมเจอร์และไมเนอร์ ทำนองหลักอยู่ที่แนวมือซ้ายซึ่งต้องเล่นเสียงดังและเน้นเกือบตลอดทั้งตอน มีการย้ายช่วงเสียงสลับไปมาตลอดเวลาทั้งสองมือ สร้างความรู้สึกถึงอารมณ์โกรธและฉุนเฉียวเหมือนช่วงชีวิตที่เต็มไปด้วยปัญหานานาประการ ต้องบรรเลงออกมาให้มีอารมณ์เพลงที่เปลี่ยนไปอย่างชัดเจน ความยากอยู่ในโน้ตแนวมือขวาเริ่มจากห้องที่ 146 เป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่ต้องเล่นเสียงสั้นแบบกระโดดสลับไปมาในช่วงเสียงที่ต่างกัน ผู้วิจัยแยกซ้อมเฉพาะมือขวาและจำโน้ตเพลงไปเลยเพื่อจะได้ไม่ต้องคอยอ่านโน้ตเพลง พร้อมกับจะได้สามารถดูทิศทางของมือเพื่อความแม่นยำเวลาที่ต้องย้ายมือในช่วงเสียงที่ต่างกันมาก และต้องกำหนดนิ้วที่ต้องใช้เล่นอย่างชัดเจน เหยียบเพเดิลตามทำนองหลักในแนวมือซ้าย ช่วงที่มีเครื่องหมายหยุดหรือโน้ตที่เล่นสั้นไม่ต้องเหยียบเพเดิล และถ้าต้องใช้เพเดิลให้เหยียบเพเดิลลงไปเพียงครึ่งเดียวเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**ตัวอย่างที่ 38** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 146-151 แสดงทำนองในตอน C และการกำหนดนิ้วในแนวมือขวา

หลังจากนั้นกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่ต้องเล่นเสียงสั้นแบบกระโดดสลับไปมาในช่วงเสียงที่ต่างกันย้ายไปอยู่ในแนวมือซ้าย จำเป็นต้องกำหนดนิ้วที่ใช้ให้ชัดเจนและทำการแยกมือฝึกซ้อม

**ตัวอย่างที่ 39** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 153-158 แสดงการกำหนดนิ้วที่ใช้ในมือซ้าย

หลังจากนั้นในมือขวามีกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เป็นลักษณะบันไดเสียงไล่ขึ้นอย่างรวดเร็ว ตามด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่ห่างกันถึง 3 ช่วงเสียง ผู้วิจัยแยกซ้อมเฉพาะมือขวา ฝึกการเล่นโน้ตตัวสูงสุดให้แม่นยำ เริ่มจากฝึกเล่นดึงนิ้วคือการตวัดนิ้วอย่างรวดเร็วเพื่อให้ปลายนิ้วกระทบกับฝ่ามือซึ่งช่วยให้นิ้วแข็งแรงมากขึ้น พร้อมกับใช้การเหวี่ยงข้อศอกไปทางขวาและลงน้ำหนักที่นิ้วก้อยซึ่งจะช่วยให้โน้ตตัวบนสุดมีเสียงดังและชัดเจนมากขึ้น

**ตัวอย่างที่ 40** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 160-162 แสดงทำนองมือขวาที่มีระยะห่างถึง 3 ช่วงเสียง

มีการสร้างความประหลาดใจและความน่าสนใจในห้องที่ 168-176 มีการกำหนดให้ใช้ความเข้มเสียงที่ต่างกัน เล่นเสียงดัง (*f*) ไปสู่เสียงเบา (*p*) แบบกะทันหัน ตามด้วยคอร์ดที่ต้องเน้นด้วยกำลัง (*fz*) และกลับไปเสียงเบา (*p*) อีกครั้ง ผู้วิจัยบรรเลงให้แตกต่างมากที่สุดเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลงในช่วงนี้

**ตัวอย่างที่ 41** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 168-171 แสดงการเปลี่ยนแปลงของความเข้มเสียงอย่างกะทันหัน

หลังจากห้องที่ 174 ดนตรีกลับมาเล่นเสียงดัง (*f*) อย่างต่อเนื่อง เป็นช่วงที่เข้มข้นที่สุดของท่อน Rondo หลังจากนั้นในห้องที่ 200 กลับมาเล่นเสียงเบา (*p*) ทันทีและเบาลงอย่างต่อเนื่อง (Decrescendo) เป็นช่วงที่จะกลับเข้าสู่ทำนองหลักของท่อน A3

ห้องที่ 211-220 มีช่วงทำนองปลอม (False entry) คือทำนองหลักที่กลับเข้ามาใหม่แต่ไม่ครบถ้วนทำให้เข้าใจผิดคิดว่าเริ่มตอนสำคัญแล้ว ในที่นี้หมายถึงการกลับมาของทำนองที่คล้ายกับทำนองหลักแต่อยู่ในกุญแจเสียง C-sharp minor ก่อนกลับเข้ามาทำนองหลักในตอน A3 ในห้องที่

221 ในกุญแจเสียง A major ชูเบิร์ตได้กลับมาใช้เทคนิคความสัมพันธ์คู่สามในการย้ายกุญแจเสียงอีกครั้ง เช่นเดียวกับที่เคยใช้ในท่อน Allegro

**ตัวอย่างที่ 42** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959*

ห้องที่ 211-215 แสดงตัวอย่างของช่วงทำนองปลอม

ห้องที่ 221-224 แสดงทำนองหลักในตอน A3

ก่อนที่จะไปสู่ตอน B2 มีช่วงเชื่อมที่มีลักษณะแบบเดิมคือมีการสลับของทำนองหลักและแนวประกอบไปมาระหว่างสองมือ สิ่งที่ต่างคือตอน B2 ไม่มีการย้ายกุญแจเสียง ยังคงอยู่ในกุญแจเสียง A major ซึ่งเป็นไปตามแบบแผนของสังคีตลักษณ์รอนโดที่ตอน B2 มักอยู่ในกุญแจเสียงโทนิก

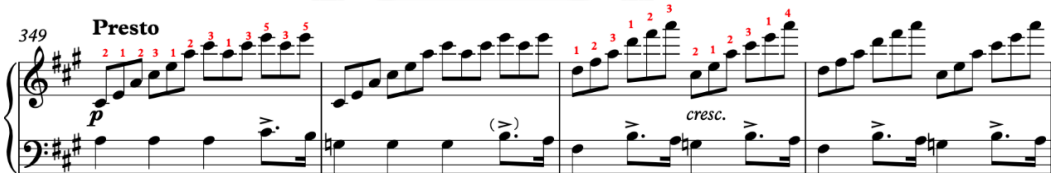
**ตัวอย่างที่ 43** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 258-263 แสดงทำนองตอน B2

หลังจากตอน B2 ลักษณะของจังหวะและทำนองยังคงเหมือนเดิมที่อยู่ในกุญแจเสียงโทนิก ไปจนถึงห้องที่ 327 ชูเบิร์ตใช้ตัวหยุดเต็มห้องสร้างความน่าสนใจก่อนกลับเข้าตอน A4 ในห้องที่ 328 มีความยาวเพียง 4 ห้องเท่านั้น มีการใช้ตัวหยุดเต็มห้องหลายครั้งสลับกับทำนองที่ตามมาซึ่งเปลี่ยนกุญแจเสียงไปเรื่อย ๆ ก่อนกลับเข้าสู่กุญแจเสียง A major อีกครั้งหนึ่ง

**ตัวอย่างที่ 44** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 327-337 แสดงทำนองตอน A4 และตัวหยุดเต็มห้อง

ก่อนจบท่อนมีช่วงหางเพลงซึ่งอยู่ในอัตราเร็วมาก (Presto) มีความท้าทายในเรื่องของจังหวะที่ต้องเล่นเร็วขึ้นมาก และมีโน้ตสามพยางค์ที่เป็นอาร์เปโจขาขึ้นเรียงติดกันหลายห้อง ผู้วิจัยซ้อมเฉพาะมือขวาในจังหวะช้า ซ้อมช่วงต่อระหว่างห้องที่มีการย้ายจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำเพื่อให้แม่นยำเมื่อเล่นจังหวะเร็ว และกำหนดการเลือกใช้นิ้วไว้อย่างแน่นอนหลังจากทดลองแล้วว่าเป็นการเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสมที่สุด

**ตัวอย่างที่ 45** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959* ห้องที่ 349-352 แสดงทำนองในช่วงหางเพลง




ทำนองในแนวมือขวายังคงเป็นโน้ตสามพยางค์อย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยกำหนดนิ้วที่จะใช้อย่างชัดเจนและทำการฝึกซ้อมตามที่กำหนดไว้ จนกระทั่งในห้องที่ 365-366 มีคอร์ดที่ต้องเล่นพร้อมกันทั้งสองมือ สลับกับตัวหยุดโน้ตตัวดำ (Quarter rest) ต้องเล่นด้วยเสียงดังและเน้น เหยียบเพเดิลพร้อมกับคอร์ดแต่ละคอร์ดและยกเพเดิลขึ้นทันทีที่เป็นตัวหยุด หลังจากตัวหยุดเต็มห้องในห้องที่ 366 ต้องกลับไปเล่นเสียงเบามาก (*pp*) ก่อนกลับมาสร้างความรู้สึกตื่นเต้นอีกครั้งให้ห้องที่ 375 เล่นโน้ตอาร์เปโจขาขึ้นต่อเนื่องกันถึง 4 ช่วงเสียงในเสียงที่ดังมาก (*ff*) และเหยียบเพเดิลค้างไว้จนโน้ตตัว

สุดท้ายในห้องที่ 377 หลังจากนั้นจะเหยียบเพเดิลเฉพาะตรงโน้ตตัวขาวเสียงต่ำที่เป็นโน้ตคู่แปด ปล่อยตรงโน้ตตัวดำที่เป็นคอร์ดเพื่อช่วยให้เสียงต่อเนื่องกันระหว่างที่ต้องย้ายมือไปเล่นเสียงที่สูงขึ้น

**ตัวอย่างที่ 46** Rondo จาก *Sonata in A major, D.959*

ห้องที่ 365-368 แสดงการใช้เพเดิล ตัวหยุดเต็มห้องและทำนองถัดไปในเสียงเบา

ห้องที่ 375-382 แสดงการใช้เพเดิลในประโยคสุดท้ายของบทเพลง

ความยากที่สุดของการฝึกซ้อมท่อน Rondo คือการจำโน้ตเพลงทั้งหมด เนื่องจากมีทำนองและมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงในลักษณะที่คล้ายกันอยู่หลายครั้ง สิ่งที่ผิดพลาดบ่อยเมื่อผู้วิจัยทำการฝึกซ้อมคือมักจะเปลี่ยนทำนองผิดตอนและสับสนว่าอยู่ช่วงไหนของท่อน ทำให้ไม่สามารถเล่นต่อไปได้ การแก้ไขคือผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทเพลงอย่างละเอียดซึ่งทำให้เห็นความแตกต่างในเรื่องของกุญแจเสียง ผู้วิจัยได้สร้างตารางเปรียบเทียบกุญแจเสียงดังกล่าวเพื่อให้มีทิศทางของความจำ สรุปออกมาได้ดังนี้

| A1 | B1 | A2 | C | A3 | B2 | A4 | Coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A major | E major | A major | A minor | A major | A major | A major | A major |

กล่าวโดยรวมว่า *Sonata in A major, D.959* ไม่มีเทคนิคการบรรเลงที่ยากเป็นพิเศษ รวมทั้งไม่มีโน้ตหรือเสียงประสานที่ซับซ้อนจนหลุดกฎเกณฑ์ของโซนาตาในยุคคลาสสิกตอนปลาย แต่สิ่งที่ยากและถือว่าสำคัญมากในเพลงบทนี้คือการนำเสนอความไพเราะของทำนองหลักและเสียงประสานที่ชูเบิร์ตได้ประพันธ์ไว้ ผู้วิจัยอาศัยการวิเคราะห์และตีความบทเพลงอย่างละเอียดเพื่อให้เกิดความเข้าใจมากที่สุด ความท้าทายคือจะบรรเลงอย่างไรให้ได้เสียงตามที่ชูเบิร์ตต้องการจะสื่อสาร เนื่องจากบทเพลงนี้เปรียบเสมือนการเล่าเรื่องในชีวิตของเขาที่มีหลากหลายอารมณ์ ซึ่งการทำความเข้าใจ การตีความและการนำเสนอบทเพลงนี้ก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ชีวิตของนักเปียโนแต่ละคนด้วย

### 3.2 *Humoreske, Op.20*

เป็นเพลงชุดที่มีลักษณะพิเศษ มีทั้งหมด 6 ท่อน ประกอบด้วย

1. Einfach – Sehr rasch und leicht – Noch rascher – Erstes Tempo – Wie im Anfang
2. Hastig – Nach und nach immer lebhafter und starker – Wie vorher – Adagio
3. Einfach und zart – Intermezzo
4. Innig
5. Sehr lebhaft – Stretto – Mit einigem Pomp
6. Zum Beschluss – Adagio – Allegro

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแบ่งท่อนในเพลงบทนี้ไม่เหมือนกับโซนาตาของชูเบิร์ตที่แต่ละท่อนแยกออกจากกันอย่างชัดเจน ซึ่งผู้บรรเลงสามารถพักระหว่างท่อนได้ แต่ใน *Humoreske* บทนี้ แต่ละท่อนต้องเล่นต่อเนื่องกันไป ทั้ง ๆ ที่อาจมีทำนองและจังหวะที่ต่างกันอย่างสิ้นเชิง เปรียบเสมือนอารมณ์ของชูมันน์ที่แปรปรวนเปลี่ยนไปมาอย่างต่อเนื่อง

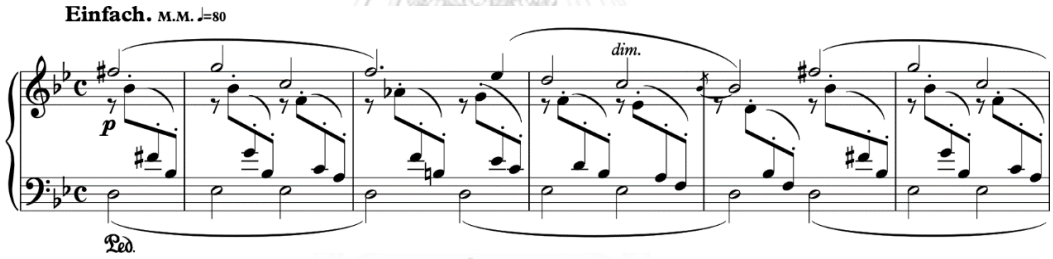
ผู้วิจัยเลือกนำเสนอการตีความบทเพลงและแนวทางการฝึกซ้อมทีละเทคนิคแทนการวิเคราะห์โครงสร้างในแต่ละท่อนอย่างละเอียด เนื่องจากในเพลงบทนี้มีเทคนิคหลักที่ใช้บรรเลงในทุกท่อน สามารถแบ่งเทคนิคดังกล่าวออกเป็น 6 เทคนิคสำคัญ ได้แก่

3.2.1 เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก

ลักษณะเด่นในดนตรีของชูมันน์คือทำนองที่ไพเราะ เสียงประสานที่สวยงาม เป็นดนตรีหลายแนวมีทั้งแนวทำนองหลัก แนวทำนองประกอบและแนวเบส การเลือกใช้นิ้วในการบรรเลงเพลงของชูมันน์จึงเป็นสิ่งที่สำคัญมากเนื่องจากต้องควบคุมนิ้วที่ใช้เล่นแนวทำนองหลักให้มีเสียงที่ชัดเจนกว่าแนวอื่น ขณะเดียวกันยังคงต้องบรรเลงแนวประสานไปพร้อมกันอีกด้วย ซึ่งต้องควบคุมให้ดีไม่ให้เล่นเสียงดังกว่าแนวทำนองหลัก

ในท่อนที่หนึ่ง ตอน Einfach เริ่มต้นเพลงด้วยทำนองไพเราะอ่อนหวาน ความเร็วปานกลาง มีทำนองหลักอยู่ในแนวบนสุดซึ่งใช้มือขวาบรรเลง แนวที่สำคัญอีกแนวคือแนวเบสซึ่งใช้มือซ้ายบรรเลง ในการฝึกซ้อมต้องแยกซ้อม 2 แนวนี้ก่อนเพื่อให้ได้ยินอย่างชัดเจน ต้องเลือกใช้นิ้วที่สามารถบรรเลงโน้ตให้ต่อเนื่องกันเนื่องจากมีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับอยู่ทุกประโยค หลังจากนั้นค่อยฝึกซ้อมทำนองรองด้านในให้มีเสียงเบากว่าทำนองหลัก

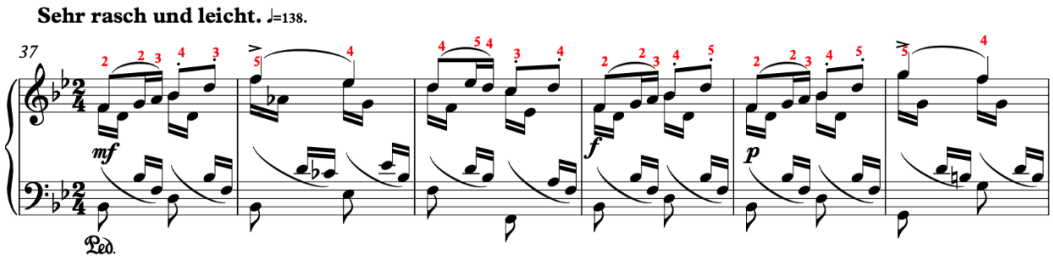
**ตัวอย่างที่ 47** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 1-5




จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลังจากนั้น ตอน Sehr rasch und leicht บทเพลงเปลี่ยนอารมณ์อย่างรวดเร็ว แต่ยังคงเป็นดนตรีหลายแนวเช่นเดิม มีทำนองที่สดใสมากขึ้น อัตราจังหวะเร็วขึ้น แนวทำนองหลักอยู่ในโน้ตแนวบนสุดในมือขวา สิ่งสำคัญในการบรรเลงทำนองหลักได้ชัดเจนและแข็งแรงคือการเลือกใช้นิ้วที่บรรเลงแนวทำนองหลักในมือขวาให้เหมาะสม โดยเฉพาะนิ้ว 4 และ 5 ซึ่งเป็นนิ้วที่แข็งแรงน้อย จะต้องซ้อมแบบดึงนิ้วคือตวัดนิ้วอย่างรวดเร็วเพื่อให้ปลายนิ้วกระทบกับฝ่ามือ จะช่วยทำให้นิ้วแข็งแรงมากขึ้น ส่งผลให้เล่นทำนองหลักได้ชัดเจนมากขึ้น

**ตัวอย่างที่ 48** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 37-42



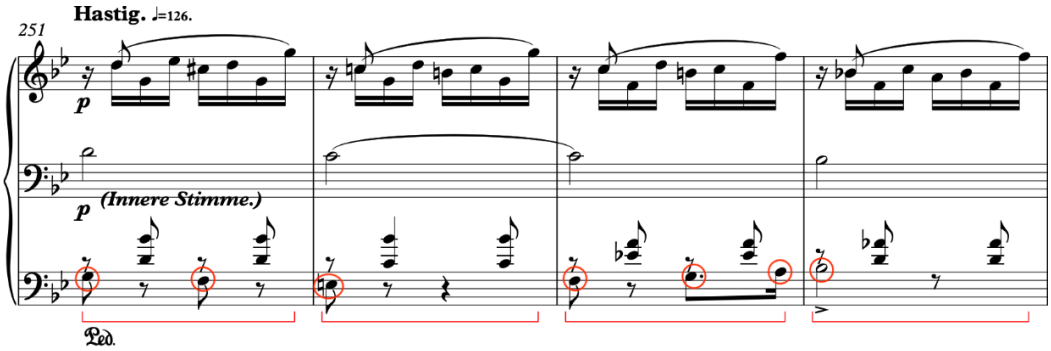

ตอน Noch rascher ในห้องที่ 88-103 มีช่วงที่ทำนองอยู่แนวบนสุดในมือขวาซึ่งต้องใช้นิ้ว 5 เล่นแนวทำนองหลักทั้งหมดในจังหวะเร็ว ผู้วิจัยฝึกซ้อมโดยการเอียงข้อมือไปทางขวาเพื่อทิ้งน้ำหนักไปทางนิ้ว 5 เพื่อให้แนวทำนองหลักชัดเจนที่สุด

**ตัวอย่างที่ 49** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 88-93

ในท่อนที่สอง ตอน Hastig ทำนองอยู่ในจังหวะปานกลาง แนวทำนองหลักอยู่ในมือขวาที่เป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น ความยากคือโน้ตในแนวเบสมีทำนองที่ไพเราะอยู่ด้วยซึ่งต้องใช้นิ้ว 5 ของมือซ้ายบรรเลงให้มีเสียงเชื่อมกัน ผู้วิจัยเอียงข้อมือไปทางซ้ายเพื่อให้เสียงเบสชัด คุมน้ำหนักนิ้วในมือซ้ายที่เล่นโน้ตแนวกลางให้เบากว่า และใช้เพเดิลช่วยทำให้เสียงแนวเบสเชื่อมกันมากขึ้น

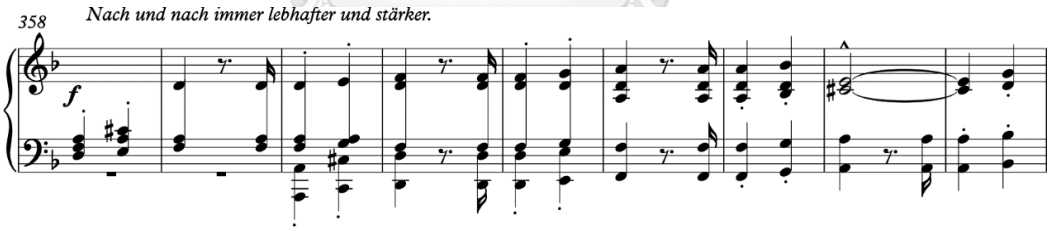
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 50** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 251-254



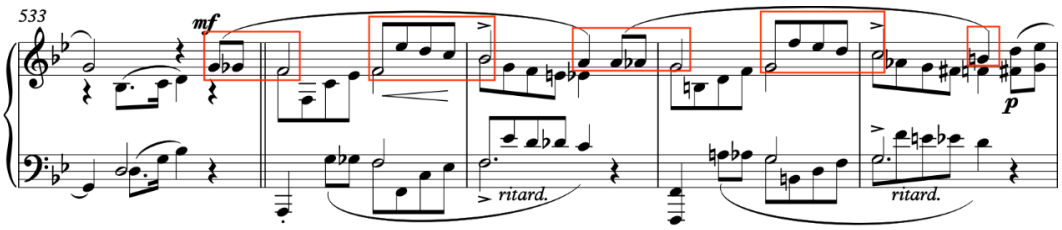

ในตอน Nach und nach immer lebhafter und starker แสดงลักษณะของโน้ตแบบคอร์ด (Chord) สามารถเสนอทำนองหลักที่อยู่ที่โน้ตตัวบนสุดซึ่งใช้นิ้ว 4 และ 5 เป็นส่วนใหญ่ให้ชัดเจนได้โดยการฝึกเทคนิคดังนี้ ใช้การดึงนิ้วและการเอียงข้อมือไปด้านขวาไปพร้อมกัน นอกจากนั้นยังมีรายละเอียดของโน้ตที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือ โน้ตที่มีเครื่องหมายเสียงสั้นกำกับไว้ต้องเล่นให้เสียงสั้นที่สุด เพื่อให้ต่างจากโน้ตที่ไม่มีเครื่องหมายกำกับเพื่อความถูกต้องในแง่ของการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation)

**ตัวอย่างที่ 51** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 358-366




ในท่อนที่สาม ตอน Einfach und zart ในห้องที่ 533-537 มีความยากในการนำเสนอทำนองหลักซึ่งอยู่ในแนวมือขวา ทำนองหลักคือแนวบนสุดที่มีหางโน้ตชี้ขึ้นเท่านั้น แต่เนื่องจากลักษณะของโน้ตเป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องกันทำให้เกิดความสับสนว่าโน้ตตัวใดคือทำนองหลัก ผู้วิจัยแยกซ้อมเฉพาะแนวทำนองหลักในมือขวาหลายครั้งเพื่อให้คุ้นเคยกับเสียงของทำนองหลัก และเมื่อซ้อมรวมมือให้ฟังเสียงที่เล่นอยู่ตลอดว่าทำนองหลักที่ได้ซ้อมไปก่อนหน้ามีเสียงที่ชัดเจนแล้วหรือยัง

**ตัวอย่างที่ 52** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 533-537




ในท่อนที่สี่ ตอน Innig ในห้องที่ 642-650 เทคนิคการบรรเลงไม่ยากเท่าใดนัก แต่มีความน่าสนใจในวิธีที่จะนำเสนอทำนองให้ไพเราะและเชื่อมต่อกันคล้ายเพลงร้อง ผู้วิจัยหายใจเข้าก่อนเล่นโน้ตตัวแรกในห้องที่ 642 เพื่อบรรเลงทำนองของห้องที่ 642-646 ให้เป็นประโยคเดียวกัน หลังจากนั้นหายใจเข้าอีกครั้งก่อนโน้ต 3 ตัวสุดท้ายในห้องที่ 646 เพื่อให้รู้สึกว่าเริ่มประโยคใหม่ และต้องเริ่มเล่นทำนองใหม่ที่อยู่ในห้องที่ 646 ในจังหวะที่ช้าลงเนื่องจากมีคำกำกับไว้ว่าให้เล่นช้าลงทีละน้อย (Ritardando) หลังจากนั้นในห้องที่ 647 จึงกลับมาเล่นในความเร็วเท่าเดิม

**ตัวอย่างที่ 53** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการนำเสนอทำนองหลัก ห้องที่ 642-650

3.2.2 เทคนิคการเล่นจังหวะขัด (Syncopation)

จังหวะขัดคือการเน้นจังหวะที่ไม่ใช่จังหวะหนัก ในท่อนที่สอง ตอน Hastig ห้องที่ 289-293 โน้ตแนวมือขวามีการใช้เครื่องหมายเน้นในจังหวะยก ขณะที่มือซ้ายต้องเล่นคอร์ดในจังหวะหนักแต่เสียงต้องเบากว่า ผู้วิจัยซ้อมโดยเล่นโน้ตที่มีเครื่องหมายเน้นกำกับดังกว่าปกติ และเล่นโน้ตที่ไม่มีเครื่องหมายเน้นกำกับเบากว่าปกติ เมื่อสามารถเล่นได้คล่องขึ้นจึงกลับมาเล่นความดังเบาที่เหมาะสม

**ตัวอย่างที่ 54** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการเล่นจังหวะขัด ห้องที่ 289-293

อีกช่วงที่มีโน้ตแบบจังหวะขัดคือท่อนที่ห้า ตอน Sehr lebhaft ในห้องที่ 798-800 และ 802-804 โน้ตมีลักษณะเหมือนกัน มือขวาเป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นโดยมีทำนองหลักที่ต้องเล่นให้เสียงชัดในตัวแรกของทุกกลุ่ม ขณะเดียวกันมือซ้ายเล่นคอร์ดในจังหวะเบาคือจังหวะที่ 1 ครึ่ง และ 2 ครึ่ง มีปัญหาในจังหวะเบาโน้ตในมือขวามักเล่นเสียงดังตามมือซ้ายไปด้วย ผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมพร้อมกันทั้งสองมือในจังหวะช้ามาก มือขวาเล่นเสียงดังแค่โน้ตตัวแรกของแต่ละกลุ่ม ส่วนโน้ตตัวอื่นเล่นเบาที่สุด มือซ้ายที่เล่นคอร์ดในจังหวะยกซ้อมเน้นให้คอร์ดเสียงดังและทำให้เสียงแนวมือขวาเบาที่สุด และค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้นจนถึงความเร็วปกติ

**ตัวอย่างที่ 55** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการเล่นจังหวะขัด ห้องที่ 798-800

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2.3 เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่แปด (Octave)

ชูมันน์เลือกใช้โน้ตคู่แปดมาเป็นส่วนหนึ่งใน *Humoreske, Op.20* หลายครั้ง ซึ่งมีความท้าทายในการบรรเลงเป็นอย่างมาก ในท่อนที่สาม ตอน Intermezzo ห้องที่ 585-593 ในแนวมือขวามีโน้ตคู่แปดต่อเนื่องในลักษณะของกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นซึ่งต้องเล่นให้เสียงชัดและต่อเนื่องตลอดเวลาด้วยความเร็วมาก ผู้วิจัยฝึกซ้อมโดยใช้นิ้ว 4 และ 5 เล่นโน้ตตัวบน และใช้นิ้ว 1 เล่นโน้ตตัวล่าง โดยแยกซ้อมโน้ตตัวบนก่อน เล่นให้เสียงต่อเนื่องกันมากที่สุด เริ่มจากซ้อมช้าไปเร็วที่สุดให้เท่ากับจังหวะจริงของเพลง หลังจากนั้นกลับมาซ้อมช้าโดยยังคงเล่นเสียงโน้ตตัวบนต่อเนื่อง โน้ตตัวล่างที่ใช้นิ้ว 1 เล่นเสียงสั้นเนื่องจากมีเครื่องหมายซตัคคาโตกำกับ เอียงข้อมือไปทางด้านขวาเล็กน้อยเพื่อช่วยให้เสียงต่อเนื่องและชัดเจนมากขึ้น

**ตัวอย่างที่ 56** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่แปด ห้องที่ 585-589

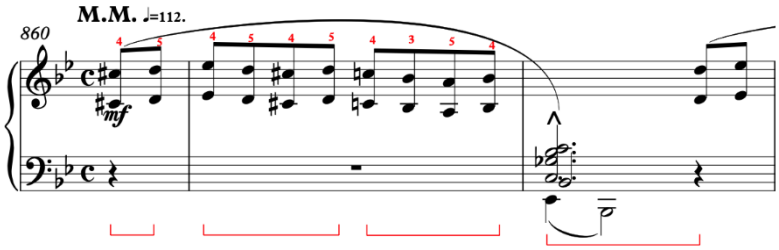
ในท่อนที่ห้า ตอน Sehr lebhaft ทำนองในมือขวามีช่วงกว้างของโน้ตตัวบนสุดและตัวล่างสุดเป็นคู่แปด ส่วนแนวมือซ้ายในโน้ตบางจังหวะมีโน้ตตัวบนและตัวล่างห่างกันถึงคู่สิบและต้องเล่นในจังหวะที่เร็วมาก ในการฝึกซ้อมเพื่อที่จะสามารถเล่นคู่เสียงดังกล่าวให้ชัดเจนและแม่นยำ สำหรับมือขวา ให้เอียงข้อมือไปทางด้านขวาเล็กน้อยเพื่อให้เสียงของโน้ตตัวบนชัดเจน ส่วนแนวมือซ้ายต้องเล่นแบบไล่จากโน้ตตัวล่างขึ้นมาอย่างรวดเร็ว นอกจากนั้นโน้ตในบางจังหวะของทั้งสองมือที่ต้องบรรเลงสั้น ก็ต้องเล่นให้เสียงสั้นที่สุดเท่าที่จะทำได้ สิ่งสุดท้ายสำหรับการฝึกซ้อมห้องที่ 805-810 คือจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ เพื่อให้กรอบของจังหวะคงที่ ไม่ช้าลง

**ตัวอย่างที่ 57** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่แปด ห้องที่ 805-810

CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากนั้นยังมีโน้ตคู่แปดที่เล่นในจังหวะช้า อยู่ในท่อนที่ 6 ตอน Zum Beschluss ห้องที่ 860-867 มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับ ผู้วิจัยกำหนดนิ้วที่เหมาะสมเพื่อช่วยให้เสียงเชื่อมกันมากที่สุด และใช้เพเดิลช่วยเชื่อมเสียง แต่เหยียบเพียงครึ่งเดียวเพื่อไม่ให้เสียงกังวานเกินไป และต้องเหยียบและยกตามเครื่องหมายที่ผู้วิจัยกำหนด เหยียบค้างไว้ไม่ได้เนื่องจากเป็นโน้ตโครมาติกซึ่งการเหยียบเพเดิลค้างไว้จะทำให้เกิดเสียงกระด้างต่อเนื่องได้

**ตัวอย่างที่ 58** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการบรรเลงโน้ตคู่แปด ห้องที่ 860-862




3.2.4 เทคนิคการบรรเลงโน้ตวิ่ง (Running passage)

ใน *Humoreske, Op.20* เทคนิคที่ยากในการบรรเลงโน้ตวิ่งปรากฏในท่อนที่สาม ตอน Intermezzo มีโน้ตวิ่งในจังหวะเร็วมากต่อเนื่องกันตั้งแต่ห้องที่ 549-614 ลักษณะของโน้ตทั้งมือขวาและมือซ้ายเป็นโน้ตที่เรียงกันอย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยต้องวางแผนการใช้นิ้วให้ดี ฝึกซ้อมโดยแยกซ้อมทีละมือจนคล่อง แบ่งซ้อมทีละ 2-3 ห้องเท่านั้น เริ่มจากซ้อมมือเดียวให้แม่นยำ จากนั้นค่อยรวมซ้อมสองมือพร้อมกันโดยเริ่มจากจังหวะช้ามาก และเพิ่มความเร็วขึ้นทีละนิดไปยังจังหวะที่เหมาะสม

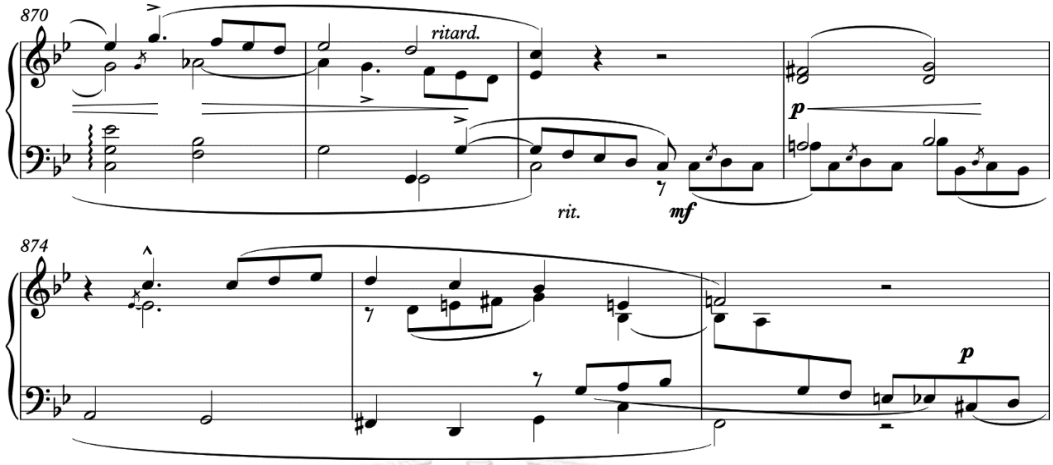
**ตัวอย่างที่ 59** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการบรรเลงโน้ตวิ่ง ห้องที่ 549-554

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2.5 เทคนิคการบรรเลงการสอดประสานแนวทำนองแบบเลียน (Imitative counterpoint)

เทคนิคนี้เกิดขึ้นในท่อนที่หก ตอน Zun Beschluss ทำนองหลักที่เกิดขึ้นในแนวบนสุดถูกนำเสนออีก 2 ครั้งในมือขวาในแนวรองและมือซ้าย ประโยคแรกเกิดขึ้นในห้องที่ 870-872 และเกิดขึ้นในอีกครั้งลักษณะของการเลียนแบบเดิมในห้องที่ 874-876 โดยปกติแล้วทำนองหลักต้องดังกว่าทำนองแนวอื่น ดังนั้นในการฝึกซ้อมต้องเล่นทำนองหลักให้ดังที่สุด และเล่นแนวอื่นให้เบาที่สุด ผู้วิจัยได้เพิ่มการร้องทำนองหลักออกมาขณะซ้อมซึ่งทำให้ได้ยินทำนองหลักชัดเจนมากขึ้น และเมื่อกลับมาเล่นแบบปกติ ก็ทำให้สามารถเล่นทำนองหลักออกมาชัดเจนมากขึ้น

**ตัวอย่างที่ 60** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการบรรเลงการสอดประสานแนวทำนองแบบเลียนห้องที่ 870-876



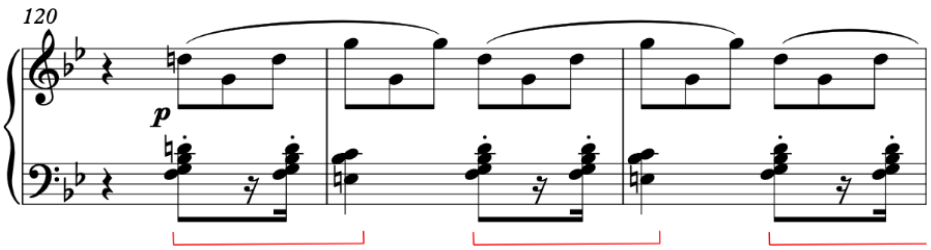

3.2.6 เทคนิคการใช้เพเดิล (Pedaling)

จุดประสงค์หลักของการใช้เพเดิลคือช่วยให้เสียงก้องกังวานและไพเราะ บทเพลงในยุคโรแมนติกส่วนใหญ่มักใช้เพเดิลประกอบเกือบตลอดทั้งเพลง และบางครั้งการใช้เพเดิลยังช่วยเรื่องเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ ให้ดีและชัดเจนมากขึ้นอีกด้วย

ท่อนที่หนึ่ง ตอน Noch rascher ใช้เพเดิลเพื่อช่วยในการแบ่งประโยค (Phrasing) มีโน้ตในมือขวาเป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นติดกัน 2 กลุ่ม มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับ มือซ้ายเป็นคอร์ดที่มีเครื่องหมายให้เล่นเสียงสั้น ถึงแม้ว่าเสียงมือซ้ายต้องสั้น แต่การเหยียบเพเดิลลงไปครึ่งเดียวจะช่วยทำให้เสียงในประโยคต่อเนื่องมากขึ้น และต้องเปลี่ยนเพเดิลทุกครั้งที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงอันใหม่

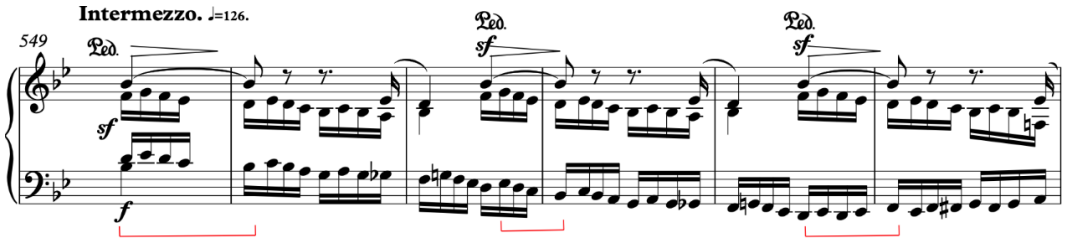
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**ตัวอย่างที่ 61** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการใช้เพเดิล ห้องที่ 120-122



นอกจากนั้นการใช้เพเดิลช่วยให้โน้ตที่ถูกกำกับด้วยเครื่องหมายเน้น (Sforzando หรือ *sf*) มีความดังแบบเน้นมากขึ้น ในท่อนที่สาม ตอน Intermezzo การเหยียบเพเดิลพร้อมกับโน้ตที่มีเครื่องหมาย *sf* จะช่วยให้เสียงชัดเจนมากขึ้น โดยเหยียบเพเดิลให้พอดี 1 จังหวะเพื่อไม่ให้โน้ตวิ่งที่ตามมามีเสียงเบลอจนเกินไป

**ตัวอย่างที่ 62** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการใช้เพเดิล ห้องที่ 549-554




ในท่อนที่หก ตอน Allegro มีแนวทำนองอยู่ในแนวมือซ้าย ลักษณะโน้ตแบบนี้เกิดขึ้นในห้องที่ 952-962 โน้ตตัวที่ควรเน้นมากที่สุดคือโน้ตที่อยู่ในจังหวะหลัก ในการทำให้โน้ตในจังหวะหลักมีเสียงที่ชัดเจนขึ้น สามารถใช้การเหยียบเพเดิลเข้ามาช่วย โดยเหยียบเพเดิลลงไปพร้อมกับโน้ตหลักของแต่ละประโยค ขณะเปลี่ยนเพเดิลแต่ละครั้งให้ยกเท้าขึ้นจนสุดเพื่อไม่ให้เกิดเสียงเบลอในแต่ละประโยค

**ตัวอย่างที่ 63** *Humoreske, Op.20* เทคนิคการใช้เพเดิล ห้องที่ 952-956

ในความคิดของผู้วิจัย *Humoreske, Op.20* ของชูมันน์ มีความยากกว่า *Sonata in A major, D.959* ของชูเบิร์ต ในแง่ของเทคนิคการบรรเลง เนื่องจากบทเพลงมีโครงสร้างและเสียงประสานที่ซับซ้อนมากขึ้นตามแบบแผนของเพลงในยุคโรแมนติก ควรคำนึงถึงเทคนิคที่สำคัญที่ชูมันน์นำมาใช้ในแต่ละท่อนซึ่งเมื่อเข้าใจแต่ละเทคนิคอย่างดีแล้วจะสามารถประยุกต์ใช้ได้เกือบตลอดทั้งเพลง ในเรื่องของการจำโน้ตเพลงเพื่อออกแสดงนั้น เนื่องจากแต่ละท่อนมีเทคนิคที่ยากมาก เมื่อฝึกซ้อมซ้ำ ๆ หลายครั้ง ทำให้ผู้วิจัยสามารถจำโน้ตในช่วงนั้นได้ทันที ทำให้ไม่ต้องเสียเวลาในการจำโน้ตมากนัก



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 4
# โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรการแสดง

การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ญาณิศา มีทรัพย์ จัดขึ้นเมื่อวันที่ 14 ธันวาคม พ.ศ.2565 ณ Tongsuang's Concert Salon & Gallery จังหวัดปทุมธานี ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 10 นาที

## 4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง

**4.2 สูจิบัตรการแสดง**

## *Program*

Sonata in A Major, D.959 Franz Schubert

- Allegro
- Andantino
- Scherzo: Allegro vivace -Trio: Un poco più lento
- Rondo: Allegretto

Intermission

Humoreske in B-flat Major, Op.20 Robert Schumann

- Einfach – Sehr rasch und leicht – Noch rascher – Erstes Tempo – Wie im Anfang
- Hastig – Nach und nach immer lebhafter und stärker – Wie vorher - Adagio
- Einfach und zart – Intermezzo
- Innig
- Sehr lebhaft – Stretto – Mit einigem Pomp
- Zum Beschluss – Adagio – Allegro

## *Yanisa Meesap*

*(Auengaoey)*

ญาณิศา มีทรัพย์เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกเมื่ออายุ 4 ปี ในหลักสูตร Junior Music Course (JMC) ที่สถาบันดนตรียามกลการ (Yamaha) และเรียนเปียโนเดี่ยวกับอาจารย์สุมนตา มณีรัตนะพร เป็นเวลามากกว่า 10 ปี ได้เข้าร่วมการแข่งขันเปียโนเดี่ยว เปียโนดูเอ็ต และการรวมวงอิเล็กโทนในการแข่งขัน Yamaha Thailand Music Festival ติดต่อกันเป็นเวลาหลายปี หลังจากนั้นได้เข้าศึกษาระดับปริญญาตรีที่ภาควิชาดุริยางคศิลป์ (ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ วิชาเอกการแสดงเปียโน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยเรียนเปียโนกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ และสำเร็จการศึกษาด้วยเกียรตินิยมอันดับหนึ่งเมื่อปีการศึกษา 2559

ปัจจุบันกำลังศึกษาอยู่ระดับปริญญาบัณฑิต วิชาเอกการแสดงเปียโน ที่ภาควิชาดุริยางคศิลป์ (ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยเรียนเปียโนกับศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

# *Franz Schubert*

ฟรานซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert, ค.ศ.1797-1828) เป็นนักประพันธ์เพลงชาวออสเตรียในช่วงระหว่างยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก ชูเบิร์ตเติบโตมาในครอบครัวนักดนตรี เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกกับบิดาเมื่ออายุได้เพียง 5 ขวบ ชูเบิร์ตได้มีโอกาสเข้าร่วมในวงขับร้องประสานเสียงและเริ่มประพันธ์เพลงร้อง เพลงสำหรับเครื่องดนตรี และเริ่มเขียนซิมโฟนีบทแรกในช่วงเวลานี้ ชูเบิร์ตมีเพื่อนและพรรคพวกที่ดีที่ช่วยสนับสนุนทำให้ผลงานเพลงของชูเบิร์ตเป็นที่รู้จัก กลุ่มของชูเบิร์ตและเพื่อนที่เรียกว่าชูเบิร์ตเทียด (Schubertiads) ริเริ่มการแสดงดนตรีในกลุ่มเพื่อนและคนสนิทในบ้านแห่งหนึ่งในกรุงเวียนนา ซึ่งถือว่าเป็นโอกาสดีที่ทำให้คนภายนอกเริ่มรู้จักและกล่าวขานถึงผลงานเพลงของชูเบิร์ตเพิ่มมากขึ้น อย่างไรก็ตามในช่วงที่เขามีชีวิตอยู่ถือว่าผลงานของเขาถูกนำมาแสดงไม่มากเท่าใดนัก ชูเบิร์ตเริ่มมีอาการป่วยตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1822 จากนั้นมาชีวิตเขาก็เต็มไปด้วยความมืดมนและเศร้าหมอง สุขภาพร่างกายที่ย่ำแย่ลงอย่างต่อเนื่อง ทำให้ชูเบิร์ตเสียชีวิตในปี ค.ศ. 1828 เมื่ออายุเพียง 31 ปีเท่านั้น

ผลงานการประพันธ์ที่ชูเบิร์ตประพันธ์ไว้มากสุดคือเพลงร้อง และยังได้ประพันธ์เพลงซิมโฟนี เพลงสำหรับเปียโน เพลงสำหรับวงเชมเบอร์ ส่วนบทเพลงที่ชูเบิร์ตไม่ได้ประพันธ์ไว้นั่นคือคอนแชร์โต ผลงานเพลงของชูเบิร์ตโดยเฉพาะในช่วงท้ายของชีวิตแสดงออกครบทุกอารมณ์ ทั้งความสนุก เศร้า มีทำนองที่ไพเราะสวยงาม

## *Sonata in A Major, D.959*

Sonata in A Major, D.959 เป็นหนึ่งในบทเพลงโซนาตาสามบทสุดท้ายที่ชูเบิร์ตได้ประพันธ์ไว้เพียง 2 เดือนก่อนที่เขาจะเสียชีวิตและเป็นช่วงที่พบกับปัญหาทั้งเรื่องสุขภาพและการเงินเป็นอย่างมาก ทำให้มีอารมณ์หลากหลายเกิดขึ้นในบทเพลงนี้ แต่ก็ยังคงเอกลักษณ์ของชูเบิร์ตไว้นั่นคือทำนองที่ไพเราะ เพลงบทนี้มีความยาวประมาณ 40 นาที มีโครงสร้างที่ซับซ้อน มีการแสดงออกของอารมณ์ที่รุนแรงซึ่งถือเป็นช่วงเชื่อมต่อระหว่างยุคคลาสสิกไปสู่ยุคโรแมนติก ประกอบด้วย 4 ท่อน คือ

1. *Sonata – Allegro* ท่อนแรกของโซนาตาบทนี้ มีการบรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว เทคนิคที่ยากคือโน้ตในลักษณะคอร์ดที่กระโดดหลายช่วงเสียง และการเล่นแบบ Arpeggio แบบต่อเนื่องกันในจังหวะเร็ว มีความยาวประมาณ 10 นาที ทำนองไพเราะสนุกสนาน อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา หลังจากทำนองหลักแรกพัฒนาทำนองที่เปลี่ยนไปและเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก A Major ไปยัง C Minor ทำนองหลักจะกลับมาอีกครั้งในกุญแจเสียงหลัก

2. *Slow movement (ABA or ABACA)* ท่อนที่สองมีความยาวประมาณ 10 นาที เริ่มด้วยทำนองที่ช้าและเต็มไปด้วยความเศร้า เปรียบเสมือนชีวิตของชูเบิร์ตในช่วงที่เขาสุขภาพเริ่มแย่ลงและกำลังลำบาก หลังจากนั้นทำนองเปลี่ยนไป มีจังหวะที่เร็วขึ้น เปรียบเสมือนความหวังเล็ก ๆ ที่เริ่มมีแสงสว่าง และยังคงความไพเราะของทำนองไว้อย่างเช่นเคย

3. *Scherzo-trio-scherzo* ท่อนที่สามเริ่มต้นด้วยคอร์ดที่ต้องบรรเลงให้เต็มไปด้วยความสนุกสนาน ขี้เล่น มีตอนกลางที่เรียกว่า Trio ซึ่งมีอัตราจังหวะช้าลง เป็นเพียงช่วงสั้นๆ ก่อนกลับมาย้อนทำนองหลักแรกอีกครั้ง

4. *Rondo* ท่อนสุดท้ายมีทำนองหลักที่ไพเราะเป็นอย่างมาก คล้ายเพลงร้องที่โดดเด่นของชูเบิร์ต ท่อนนี้ยาวประมาณ 15 นาที

## Robert Schumann

โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ. 1810-1856) เป็นนักแต่งเพลง นักเปียโนและนักวิจารณ์ดนตรี ชาวเยอรมัน ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักประพันธ์เพลงที่ยิ่งใหญ่ที่สุดคนหนึ่งในยุคโรแมนติก ถึงแม้ว่าชูมันน์จะไม่ได้เติบโตมาในครอบครัวนักดนตรีแต่เขามีความสามารถทางด้านดนตรีตั้งแต่อายุยังน้อย เริ่มต้นเรียนเปียโนเมื่ออายุ 7 ปี ชูมันน์เติบโตมาในร้านหนังสือ ในช่วงเวลาว่างวัยเด็กนอกจากการเล่นดนตรี การอ่านหนังสือก็เป็นสิ่งที่เขาชื่นชอบมากเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งวรรณกรรมของฌอง ปอล ริชเตอร์ (Jean Paul Richter) นักประพันธ์ชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียง ชูมันน์ได้ซึมซับและได้รับอิทธิพลจากงานของริชเตอร์จนส่งผลต่องานเขียนของเขาทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นการเขียนหนังสือหรือการประพันธ์เพลง

ผลงานการประพันธ์ของชูมันน์มีหลายประเภทเช่น ซิมโฟนี เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ดนตรีเชมเบอร์ เพลงร้อง และที่โด่งดังที่สุดคือเพลงสำหรับเปียโน ผลงานด้านดนตรีของชูมันน์ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากสภาพจิตใจและองค์ประกอบรอบตัวของเขา ความสวยงามของทำนองที่ไพเราะสะท้อนออกมาจากตัวตนของชูมันน์มีการเปลี่ยนแปลงของอารมณ์อย่างรวดเร็วจากสภาวะซึมเศร้าที่น่ากลัวไปสู่ความตื่นเต้นแบบสุดขั้ว

## *Humoreske, Op.20*

Humoreske, Op.20 ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงเดือนมีนาคม ค.ศ. 1839 มีทั้งหมด 6 ท่อน เป็นบทเพลงที่ไม่เพียงแค่แสดงถึงบุคลิกหลากหลายอารมณ์ของชูมันน์ แต่ยังแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการประพันธ์เพลงเปียโนของชูมันน์ได้เป็นอย่างดี ท่อนแรกเริ่มต้นด้วยทำนองที่ไพเราะคล้ายการร้องเพลง นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของทำนองที่สนุกสนานมีและชีวิตชีวามากขึ้น ท่อนที่สองมีทำนองและจังหวะคล้ายเพลงมาร์ช (March) ท่อนที่สามเปิดด้วยทำนองในกุญแจเสียงไมเนอร์ มีความไพเราะอ่อนหวานในแบบของชูมันน์ ท่อนที่สี่มีความยาวค่อนข้างสั้น มีการกลับมาของทำนองหลักถึง 3 ครั้งทำให้มีการเปลี่ยนแปลงของอารมณ์เพลงแบบกะทันหัน ท่อนที่ห้าประกอบด้วยประโยคเพลงที่แตกต่างกันทั้งจังหวะและทำนอง จบด้วยการบรรเลงพร้อมกันสองมือด้วยคอร์ด ท่อนสุดท้ายเริ่มต้นด้วยทำนองที่ไพเราะในจังหวะช้า มีการบรรเลงเลียนกันของทำนองคล้ายฟิวก์ จบเพลงด้วยท่อนสุดท้ายที่เปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว ทำให้ตอนจบเกิดความสง่างามที่สมบูรณ์แบบ

## *Special Thanks*❤

ศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ขอขอบคุณครูหยอยของหนูที่น่ารักเสมอ ขอบคุณสำหรับทุกอย่างจริง ๆ เลยค่ะ ขอบคุณที่เข้าใจ และใจเย็นมาก ๆ กับเด็กคนนี้ที่ซ้อมการบ้านมาส่งแค่สัปดาห์ละหน้า แต่ครูก็ยังเข้าใจว่าการกลับมาเล่นเปียโนของหนูครั้งนี้หลังจากที่หยุดเล่นไป 4 ปีนี้ต้องปรับตัวมากขนาดไหน ขอบคุณที่ทำให้หนูกลับมาอยากซ้อมเปียโนและอยากพัฒนาตัวเองให้มากขึ้นไปกว่านี้อีกครั้งนะคะครู รักครูมากค่าจากยัยคุณนาย

รศ.ดร.ปานใจ จุฬาพันธ์ ขอขอบคุณอาจารย์ปานใจ ที่เอ็นดูหนูมาตั้งแต่ก้าวแรกที่ตัดสินใจมาเรียนที่ศิลปกรรม ขอบคุณสำหรับคำแนะนำทุกอย่างตั้งแต่ตอนปริญญาตรีจนตอนนี้ที่ได้มาเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาหนูนะคะ ขอบพระคุณที่ช่วยแนะนำในเรื่องการเขียนวิทยานิพนธ์ ขอบพระคุณที่ช่วยเหลือและสอนหนูทุกเรื่องเลยค่า

รศ.ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ขอขอบคุณอาจารย์ศศี สำหรับความรู้ตั้งแต่ปริญญาตรีที่สอนหนูจนกระทั่งปริญญาโทนะคะ อยากขอบคุณสำหรับความรู้ทั้งเรื่องประวัติศาสตร์และทฤษฎีดนตรีทุกอย่างที่ได้จากอาจารย์ค่า ทำให้หนูมีความเข้าใจความรู้ทางวิชาการเยอะขึ้นมากเลยค่ะ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ ขอขอบคุณครูภา ที่ทำให้หนูสามารถเล่นเปียโนได้แบบทุกวันนี้ จากวันแรกที่เจอครูภาตอนปี 1 หนูต้องปรับตัวเยอะมากในการเรียนเปียโนในชีวิตมหาลัย ทั้งท้อทั้งร้องไห้ ไม่เคยเชื่อมั่นตัวเองว่าจะผ่านมาได้ แต่ครูภาคือคนที่เชื่อมั่นและให้กำลังใจหนูมาตลอด สอนทั้งความรู้ เทคนิค และให้แง่คิดในการใช้ชีวิตมากมายที่หนูสามารถนำมาปรับใช้ได้ รักครูภามากนะค้า

อาจารย์สุมนตา มณีรัตนะพร ขอขอบคุณครูดาว ครูดาวเป็นครูเปียโนเดี่ยวคนแรกของเอย เรียนกับครูดาวตั้งแต่ 9 ขวบ จนอายุได้เกือบ 18 ปีค่ะ ครูดาวเป็นคนแรกที่สอนเทคนิค สอนการเล่นทุกอย่าง สอนและส่งหนูแข่งทั้งเปียโนเดี่ยว เปียโนดูเอ็ตเป็นเวลาหลายปีมาก จนเริ่มสอนทฤษฎีที่ยากขึ้น ชีวิตเปียโนในวัยเด็กของหนูผ่านมาได้อย่างดีโดยครูดาวเลย ค่า ขอบคุณนะคะ

ถึงเพื่อน ป.โท ทุกคน อิคคิว กอล์ฟ น้องฟิล์ม น้องเปรม แก้ว พี่ลิป พี่ไสว เอฟ เฟรม ขอบคุณที่ร่วมสร้างเสียงหัวเราะมาด้วยกัน ถึงแม้ว่าปีแรกจะไม่ค่อยได้เจอกันเลยเพราะ เรียนออนไลน์ แต่ทุกคนน่ารักมาก ช่วยกันทำงาน นัดติวให้กัน อดหลับอดนอนเม้ามอย กันจนดึก ทำให้การเรียน ป.โท ของเอยไม่น่าเบื่อเลย แฮปปี้มาก ดีใจที่ได้รู้จักทุกคนนะคะ

อิคคิว ขอบคุณที่เป็นกำลังใจให้เราตลอด ต้องซ้อมเปียโนที่ไรเราท้อทุกครั้ง งอแงตลอด อิคคิวบอกเสมอว่าอย่ากดดันตัวเอง ค่อยเป็นค่อยไป ซ้อมไปเรื่อย ๆ เดี๋ยวก็ทำได้ ขอบคุณที่อยู่เป็นกำลังใจให้เราเสมอนะ

ขอบคุณเพื่อนป.ตรี ถึงเพื่อน ป.ตรี ทุกคน ขอบคุณที่สร้างความทรงจำที่ดีด้วยกันมา และ ยังคอยให้กำลังใจกันจนทุกวันนี้

ฟ้า เรมี่ สองคนนี้ขาดไม่ได้ ขอบคุณมากสำหรับทุกอย่าง ทุกอย่างจริง ๆ รักมากเลยนะ ขอบคุณฟ้าที่มาเล่นดูเอ็ตด้วยกันในวันนี้ และขอบคุณเรมี่สำหรับโปสเตอร์รีไซทัลสุดคิ้วท์ นี้ด้วยนะ

และที่สำคัญที่สุด “พ่อกับแม่”

ขอบคุณพ่อกับแม่นะคะ ที่เป็นกำลังใจและเชื่อมั่นในตัวหนูมาตลอด พ่อแม่ผลักดันทุกอย่างในสิ่งที่หนูอยากทำ ทุกก้าวในชีวิตของหนูจะมีพ่อแม่อยู่ให้กำลังใจและให้คำปรึกษาในทุกเรื่องเลย รักนะค้า

สุดท้าย ขอขอบคุณทุกคนที่มาให้กำลังใจเอยในวันนี้นะคะ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

# บทที่ 5
# บทสรุปและข้อเสนอแนะ

## 5.1 บทสรุป

หลังจากการจัดการแสดงเปียโนเดี่ยวครั้งนี้และการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยได้เรียนรู้หลายสิ่งเพิ่มเติม ในการบรรเลงออกมาให้ดี จำเป็นต้องศึกษาเกี่ยวกับผู้ประพันธ์เพลงและบทเพลงอย่างละเอียดเพื่อทำความเข้าใจในบทเพลงมากขึ้น สามารถฝึกซ้อมด้วยเทคนิคที่ถูกต้องและพัฒนาฝีมือการบรรเลงเปียโนให้ดีขึ้น สามารถวางแผนและแบ่งเวลาในการฝึกซ้อมได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น ที่สำคัญทำให้ผู้วิจัยได้รู้และเข้าใจถึงความแตกต่างของเพลงทั้ง 2 บทที่มาจากผู้ประพันธ์เพลงคนละยุค ทำให้ง่ายต่อการตีความเพื่อบรรเลงออกมาให้ใกล้เคียงกับที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการจะสื่อมากที่สุด

นอกจากนั้นทำให้ผู้วิจัยได้ทราบว่าต้องเตรียมตัวก่อนการแสดงอย่างไรบ้าง ไม่ว่าจะเป็นการดูแลสถานที่ การดูแลการแต่งกาย การเตรียมความพร้อมในทุกด้านเพื่อให้เกิดข้อบกพร่องน้อยที่สุด ทั้งนี้ การที่จะทำทุกอย่างให้ดีด้วยตนเองจะเป็นไปไม่ได้เลยถ้าหากไม่ได้รับความรู้จากอาจารย์ผู้สอนเปียโน อาจารย์ที่ปรึกษา และประธานกรรมการสอบที่ให้แนวคิดต่าง ๆ สำหรับการแสดงเปียโนเดี่ยวและการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยหวังว่าจะสามารถสร้างประโยชน์และให้ความรู้แก่ผู้ที่ได้รับชมการแสดงและผู้ที่ได้ศึกษาวิทยานิพนธ์เล่มนี้ไม่มากก็น้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

## 5.2 ข้อเสนอแนะ

5.2.1 การเตรียมตัวเพื่อการแสดง

ก่อนการแสดงผู้แสดงจำเป็นต้องเตรียมตัวล่วงหน้าเพื่อให้การแสดงเปียโนเดี่ยวออกมาอย่างสมบูรณ์มากที่สุด เริ่มจากฝึกแบบฝึกหัดเพื่อสร้างความแข็งแรงให้กล้ามเนื้อของนิ้วและมือ เข้าเรียนกับอาจารย์ผู้สอนอย่างสม่ำเสมอและวางแผนการฝึกซ้อมให้เหมาะสมให้ได้ในเวลาที่กำหนดไว้ ประกอบกับทำความเข้าใจและศึกษาบทเพลงอย่างลึกซึ้งเพื่อการตีความและการบรรเลงที่ไพเราะถูกต้อง

5.2.2 การคัดเลือกบทเพลง

ผู้แสดงควรทำการเลือกบทเพลงที่ใช้ในการแสดงจากความชอบของตนเองโดยต้องคำนำถึงความไพเราะและความน่าสนใจด้วย หลักจากนั้นควรนำไปปรึกษาและขอคำแนะนำจากอาจารย์ผู้สอนว่าเป็นบทเพลงที่เหมาะสมที่จะใช้แสดงเปียโนในระดับมหาบัณฑิตหรือไม่

5.2.3 การกำหนดวัน เวลาและสถานที่ในการแสดง

ผู้แสดงควรกำหนดวัน เวลาและสถานที่แสดงเอาไว้ล่วงหน้า จะทำให้สามารถวางแผนการฝึกซ้อมออกมาได้อย่างดีและมีประสิทธิภาพมากขึ้น เตรียมตัวทุกอย่างได้ทันเวลาโดยไร้ความกังวลหรืออุปสรรค

5.2.4 การจัดทำโปสเตอร์ สูจิบัตร และการประชาสัมพันธ์

หลักจากกำหนดเพลงที่ใช้ในการแสดง รวมถึงวัน เวลาและสถานที่เรียบร้อยแล้ว ผู้แสดงควรจัดทำโปสเตอร์เพื่อใช้ในการประชาสัมพันธ์ล่วงหน้าอย่างน้อย 1 เดือน และจัดทำสูจิบัตรสำหรับผู้ชมการแสดงในวันแสดงจริง ในสูจิบัตรต้องมีรายละเอียดเกี่ยวกับผู้แสดง ลำดับการแสดง รวมถึงประวัติของผู้ประพันธ์เพลงและบทเพลงโดยสังเขป เป็นข้อมูลให้ผู้ที่มารับชมเข้าใจถึงบทเพลงที่ใช้ในการแสดงมากขึ้น

5.2.5 การจัดสถานที่และเครื่องดนตรี

ผู้แสดงควรเข้าไปตรวจสอบสถานที่ก่อนวันแสดงจริง ดูตำแหน่งการจัดวางของเปียโนบนเวทีให้เหมาะสมเพื่อให้มีเสียงที่ออกมาดีที่สุด สิ่งสำคัญที่สุดคือการได้ฝึกซ้อมบนเปียโนที่จะใช้แสดงอย่างน้อย 3-4 ครั้งเพื่อทำความคุ้นเคยกับเปียโนหลังนั้นให้มากที่สุด

5.2.6 การเตรียมการจัดการด้านอื่น ๆ

หลักจากกำหนดวันและเวลาแล้ว ผู้แสดงต้องเรียนเชิญคณะกรรมการล่วงหน้าอย่างน้อย 1 เดือน และเตรียมตัวจัดหาเครื่องแต่งกายที่เหมาะสม และนำมาสวมใส่ในการฝึกซ้อมอย่างน้อย 2 ครั้งก่อนการแสดงจริงเพื่อความคุ้นเคยและจัดการกับปัญหาที่อาจจะเกิดขึ้นได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บรรณานุกรม


ภาษาไทย

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

ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ภาษาอังกฤษ

Brown, Maurice. "Franz Schubert: Austrian Composer." Accessed April 16, 2023, https://www.britannica.com/biography/Franz-Schubert.

Chung-Wei Chou. "Aspects of Historical Background, Literary Influence, Form, and Performance Interpretation in Robert Schumann's Carnaval." D.M.A. diss., Ohio State University, 1988.

Cole, William. *The Form of Music.* London: ABRSM Publishing Ltd, 1997.

Ferris, Betty Margaret. "A Study of Schumann's Humoreske, Op.20 for Piano." Master of Arts, University of Rochester, 1942.

Gibbs, Christopher Howard. *The Life of Schubert.* United Kingdom: The Press Syndicate of the University of Cambridge, 2000.

Lee, Anthony Chang-Bock. "The Humoreske, Op.20 by Robert Schumann: A Contextual Interpretation." Degree of Doctor of Musical Arts, University of Kansas, 2020.

MacDonald, Claudia. "Schumann's Piano Practice: Technical Mastery and Artistic Ideal." *The Journal of Musicology* 19, 4 (2002): 527-563.

Sadie, Stanley. *Classical Music Encyclopedia.* London: Flame Tree Publishing, 2014.

Taggart, James Leland. "Franz Schubert's Piano Sonatas: A Study of Performance Problems." Degree of Doctor of Philosophy, University of Iowa, 1963.

Wilberforce, Edward. *Franz Schubert: A Musical Biology from the German of Dr.Heinrich Kreissle Von Hellborn.* London: Wm. H. Allen & Co., 1866.



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# ประวัติผู้เขียน

| | |
|---|---|
| **ชื่อ-สกุล** | ญาณิศา มีทรัพย์ |
| **วัน เดือน ปี เกิด** | 19 สิงหาคม 2537 |
| **สถานที่เกิด** | กรุงเทพฯ |
| **วุฒิการศึกษา** | ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย |
| **ที่อยู่ปัจจุบัน** | 927/103 ม.เกตุนุติเชอมิเน่ ซ.ลาดพร้าว 87 แขวงคลองจั่น เขตบางกะปิ กรุงเทพฯ 10240 |



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University