การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย พีรพร เอี่ยมปี

นางสาวพีรพร เอี่ยมปี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A PIANO RECITAL BY PEERAPORN IAMPEE

Miss Peeraporn Iampee

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Fine and Applied Arts Program in Western Music

Department of Music

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2014

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย พีรพร เอี่ยมปี
โดย	นางสาวพีรพร เอี่ยมปี
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

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

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.ตรีทิพ กมลศิริ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พีรพร เอี่ยมปี : การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย พีรพร เอี่ยมปี (A PIANO RECITAL BY PEERAPORN IAMPEE) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา, 67 หน้า.

การแสดงเดี่ยวเปียโนนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะด้านการบรรเลงเปียโน โดยผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับเปียโนจากยุคสมัยต่างๆ ซึ่งเป็นบทเพลงมาตรฐานที่ใช้ในการบรรเลงระดับบัณฑิตศึกษาจากสถาบันอุดมศึกษาทั่วโลก ผู้แสดงได้ศึกษาบทเพลงดังกล่าว ทั้งในด้านประวัติของผู้ประพันธ์ การวิเคราะห์บทเพลง การฝึกซ้อมและการแก้ไข การตีความและการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการบรรเลง รวมถึงการพัฒนาความสามารถด้านเทคนิคการบรรเลง โดยผู้แสดงได้ทำการคัดเลือกบทเพลงสำหรับใช้ในการแสดงครั้งนี้จำนวน 6 บทเพลง ดังนี้

1. Toccata in D major, BWV 912 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach
2. 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven
3. Sonata No.3 in F-sharp minor ประพันธ์โดย Alexander Scriabin
   - Drammatico
   - Allegretto
4. Nocturne in C minor, Op.48 No.1 ประพันธ์โดย Frederic Chopin
5. Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 ประพันธ์โดย Frederic Chopin
6. Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin

ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 80 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2557

5686611635 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORDS: PIANO/ RECITAL

PEERAPORN IAMPEE: A PIANO RECITAL BY PEERAPORN IAMPEE. ADVISOR: ASSOC. PROF.TONGSUANG ISRANGKUN NA AYUDHYA, 67 pp.

This piano recital aims to develop the performer's piano performance ability. The performer chooses the classical music pieces composed for piano from different periods. These pieces were included in the standard repertoire and were used in worldwide graduate studies. They contain various musical forms and techniques. The performer has studied history of composers, form analysis, practice, music interpretation and expression and the development of performance ability. The program in this recital included with six pieces, as follows:

1. Toccata in D major, BWV 912 by Johann Sebastian Bach
2. 32 Variations in C minor, WoO 80 by Ludwig van Beethoven
3. Sonata No.3 in F-sharp minor by Alexander Scriabin
   - Drammatico
   - Allegretto
4. Nocturne in C minor, Op.48 No.1 by Frederic Chopin
5. Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 by Frederic Chopin
6. Fantasie in F minor, Op.49 by Frederic Chopin

The approximate time of the recital is 80 minutes

Chulalongkorn University

Department: Music
Field of Study: Western Music
Academic Year: 2014

Student's Signature .....

Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ ในลำดับแรกผู้แสดงขอกราบขอบพระคุณครอบครัวของผู้แสดง คุณพ่อสุจินต์ เอี่ยมปี, คุณแม่พนิดา เอี่ยมปี และนางสาวพีรยา เอี่ยมปี พี่สาวของผู้แสดง ที่ส่งเสริมให้การสนับสนุนทางด้านการเรียนเปียโน รวมถึงให้ความเข้าใจและคอยเป็นกำลังใจมาโดยตลอด

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณอยุธยา ที่ถ่ายทอดวิชาความรู้ อบรมสั่งสอนและชี้แนะแนวทางให้แก่ผู้แสดงในทุก ๆ ด้าน

ขอกราบขอบพระคุณ คณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิทุก ๆ ท่านในคณะศิลปกรรมศาสตร์ อันได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์, ศาสตรจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ, รองศาสตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล, ผู้ช่วยศาสตรจารย์ ดร. ศศี พงศ์สรายุทธ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปานใจ จุฬาพันธุ์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์นรอรรถ จันทร์กล่ำ และอาจารย์ ดร. รามสูร สีตลายัน ที่ให้ความรู้และให้คำแนะนำให้แก่ผู้แสดงมาตลอด

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร. ตรีทิพ กมลศิริ ที่กรุณาให้เกียรติและเสียสละเวลามาเป็นกรรมการให้แก่ผู้แสดง

ขอขอบพระคุณ อาจารย์วิรัตน์ ปฏิมาปกรณ์ และ อาจารย์เบ็ญจวรรณ เหมือนสุวรรณ ที่แนะนำสั่งสอนผู้แสดงตลอดมาจนสามารถเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขอขอบคุณพี่ ๆ เพื่อน ๆ และน้อง ๆ ทุก ๆ คน ที่คอยให้กำลังใจและช่วยเหลือผู้แสดงในด้านต่าง ๆ มาโดยตลอด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความสำคัญและความเป็นมา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง 1

1.3 ขอบเขตของการแสดง 1

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 2

บทที่ 2 อรรถาธิบายบทเพลง 3

2.1 บทประพันธ์โดย โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) 3

2.1.1 ประวัติของผู้ประพันธ์ 3

2.1.2 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง Toccata in D major, BWV 912 3

2.1.3 การฝึกซ้อม 8

2.2 บทประพันธ์โดย ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven) 8

2.2.1 ประวัติของผู้ประพันธ์ 8

2.2.2 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง 32 Variations in C minor, WoO 80 .. 10

2.2.3 การฝึกซ้อม 26

2.3 บทประพันธ์โดย อะเลกซานเดอร์ ซคริอาบิน (Alexander Scriabin) 30

2.3.1 ประวัติของผู้ประพันธ์ 30

2.3.2 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง Sonata No.3 in F-sharp minor 31

2.3.3 การฝึกซ้อม 37

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.4 บทประพันธ์โดย เฟรเดริค ฟร็องซัว โชแปง (Frederic Chopin) 38
2.4.1 ประวัติของผู้ประพันธ์ 38
2.4.2 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง Nocturne in C minor, Op.48 No.1 38
2.4.3 การฝึกซ้อม 41
2.4.4 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 42
2.4.5 การฝึกซ้อม 44
2.4.6 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง Fantasie in F minor, Op.49 45
2.4.7 การฝึกซ้อม 52
บทที่ 3 วิธีการแสดงเดี่ยวเปียโน 55
3.1 ข้อมูลของการแสดง 55
3.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง 55
3.3 การเตรียมการแสดงเดี่ยว 55
บทที่ 4 สูจิบัตรการแสดงและโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง 57
4.1 สูจิบัตรการแสดง 57
4.2 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง 62
บทที่ 5 คำแนะนำและบทสรุป 63
5.1 คำแนะนำ 63
5.2 บทสรุป 63
รายการอ้างอิง 64
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 67

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและความเป็นมา

ความสำคัญของการแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ คือการนำองค์ความรู้ด้านต่าง ๆ ทั้งความรู้ด้านประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก การวิเคราะห์บทเพลง การตีความบทเพลง การพัฒนาความสามารถด้านเทคนิคการบรรเลงบทเพลง และการคิดวิเคราะห์เพื่อหาแนวทางแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นในระหว่างฝึกซ้อมบทเพลง ทั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงจากยุคบาโรค คลาสสิก โรแมนติก และศตวรรษที่ยี่สิบ โดยในแต่ละบทเพลงที่คัดเลือกมานั้น ผู้แสดงได้คำนึงถึงระดับความยากที่เหมาะสมแก่การแสดงในระดับปริญญามหาบัณฑิต

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง

1.2.1 เพื่อศึกษาเกี่ยวกับการบรรเลงบทเพลงเปียโนในยุคต่าง ๆ

1.2.2 เพื่อการฝึกฝนและพัฒนาเทคนิคการบรรเลงเปียโนของผู้แสดง

1.2.3 เพื่อฝึกฝนและพัฒนาด้านการแสดงต่อหน้าสาธารณชน

1.2.4 เพื่อเผยแพร่ผลงานการแสดงเดี่ยวเปียโนให้แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจทางด้านดนตรี

1.3 ขอบเขตของการแสดง

ผู้แสดงได้กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่ใช้ในการแสดงไว้จำนวน 6 บทเพลง ดังนี้

1.3.1 Toccata in D major, BWV 912 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach
บทเพลงจากยุคบาโรค
ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 13 นาที

1.3.2 32 Variations in C minor, Woo 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven
บทเพลงจากยุคคลาสสิก
ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 15 นาที

1.3.3 Sonata No.3 in F-sharp minor ประพันธ์โดย Alexander Scriabin
บทเพลงจากยุคศตวรรษที่ยี่สิบ โดยผู้แสดงได้คัดเลือกมาบรรเลง 2 กระบวน คือ
- Drammatico
- Allegretto

ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 12 นาที

1.3.4 Nocturne in C minor, Op.48 No.1 ประพันธ์โดย Frederic Chopin
บทประพันธ์จากยุคโรแมนติก
ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 7 นาที

1.3.5 Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 ประพันธ์โดย Frederic Chopin
บทประพันธ์จากยุคโรแมนติก
ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 8 นาที

1.3.6 Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin
บทประพันธ์จากยุคโรแมนติก
ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 17 นาที

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้จัดขึ้นวันที่ 21 เมษายน พ.ศ. 2558 ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกบรรเลง 3 บทเพลง ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 40 นาที พักครึ่งการแสดง 15 นาที และช่วงที่สองของการแสดงบรรเลง 3 บทเพลง ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 40 นาที รวมเวลาที่ใช้แสดงทั้งหมดประมาณ 95 นาที

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้แสดงคาดว่าการแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้จะก่อให้เกิดประโยชน์ดังต่อไปนี้

1.4.1 ผู้แสดงได้พัฒนาศักยภาพทางด้านการแสดงเดี่ยวเปียโนต่อหน้าสาธารณชน

1.4.2 ผู้แสดงได้ศึกษาเทคนิคการบรรเลงเปียโนในยุคต่าง ๆ

1.4.3 ผู้แสดงได้เข้าใจรายละเอียดของบทเพลงที่แสดง ทั้งในแง่ของสังคีตลักษณ์ การวิเคราะห์ และการตีความบทเพลง

1.4.4 ผู้แสดงได้เรียนรู้กระบวนการการจัดการแสดงเดี่ยว ทั้งในด้านการกำหนดวัน เวลา สถานที่ การทำโปสเตอร์และสูจิบัตรการแสดง รวมถึงการติดต่อประสานงานกับบุคคลฝ่ายต่าง ๆ

1.4.5 ผู้แสดงได้แสดงความเป็นศิลปินโดยการถ่ายทอดบทเพลงที่มีความงดงามสู่สาธารณชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2
อรรถาธิบายบทเพลง

2.1 บทประพันธ์โดย โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach)

2.1.1 ประวัติของผู้ประพันธ์

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค คีตกวีและนักออร์แกนชาวเยอรมันที่มีความสำคัญที่สุดในยุคบาโรก เกิดเมื่อวันที่ 21 มีนาคม ค.ศ. 1685 ณ เมืองไอเซนัค ประเทศเยอรมนี บาคเริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกกับบิดาของเขา ซึ่งเป็นนักไวโอลินฝีมือดีและเป็นนักดนตรีอาชีพ ต่อมาเมื่อบิดาของเขาเสียชีวิตลง บาคก็ได้ย้ายไปอยู่กับ โยฮันน์ คริสตอฟ บาค ผู้เป็นพี่ชาย ซึ่งเป็นนักออร์แกนประจำโบสถ์เซนต์ไมเคิล และได้ช่วยเหลือให้บาคได้เรียนต่อที่โรงเรียนประจำท้องถิ่น ต่อมาเมื่อบาคอายุได้ 15 ปี ก็ได้ติดตามครูของเขาไปยังเมืองลูนเบิร์ก และได้สมัครเป็นนักออร์แกนประจำโบสถ์ จากนั้นเมื่อเขาอายุได้ 22 ปี ก็ได้ย้ายไปทำงานกับวงดนตรีของดยุคโยฮันเอิร์นสท์ (Duke Johann Ernst) ที่เมืองไวร์มา ทำให้ชื่อเสียงในด้านการเล่นออร์แกนของเขาเป็นที่รู้จักต่อผู้คนมากขึ้น (ณัชชา โสคติยานุรักษ์ 2547)

บาคชอบนำทำนองจากเพลงอื่นมาใช้ในบทเพลงของตน โดยเพลงส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากคอราล (Corale) ในบางครั้งบาคก็นำเพลงบทเดิมมาเรียบเรียงใหม่ และยังชอบแก้ไขผลงานของตัวเองอยู่บ่อยครั้ง ผลงานส่วนใหญ่แต่งขึ้นสำหรับบรรเลงด้วยออร์แกน เป็นผลงานที่มีความโดดเด่นในทุกแง่มุม ทั้งท่วงทำนอง เสียงประสาน และเทคนิคการสอดประสานกันของทำนองต่าง ๆ นอกจากนี้บาคยังได้ทดลองการเทียบเสียงแบบใหม่ที่เรียกว่า การปรับระดับเสียงเท่า (Equal Temperament) เป็นระบบการแบ่งระดับเสียงที่ในหนึ่งช่วงคู่แปดจะแบ่งออกเป็น 12 เสียงเท่า ๆ กัน

2.1.2 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง Toccata in D major, BWV 912

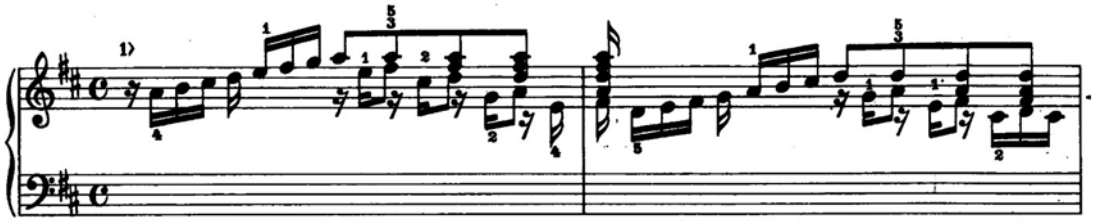
ตอกคาตา (Toccata) เริ่มมีมาตั้งแต่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ และถูกนำมาพัฒนาต่อในยุคบาโรค ซึ่งปรากฏครั้งแรกในผลงานประเภทคีย์บอร์ดของ จิโรลาโม เฟรสโกบัลดี (Girolamo Frescobaldi) ตอกคาตาในยุคบาโรคจะมีเนื้อดนตรี (Texture) และเทคนิคการบรรเลงที่หวือหวากว่าช่วงสมัยแรก ๆ เนื่องจากกลไกของเครื่องดนตรีที่พัฒนามากขึ้นและความเกี่ยวเนื่องทางด้านศิลปะที่ส่งผลให้ดนตรีมีความหรูหราอลังการ

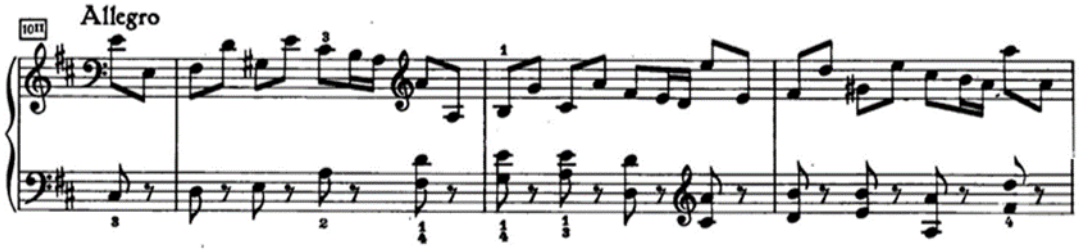
ตอกคาตาเป็นบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยวที่ต้องใช้เทคนิคการบรรเลงขั้นสูง มักจะประกอบด้วยโน้ตที่เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว เช่น โน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio) รวมถึงการใช้ฟิวก์ (Fugue) ในบทเพลง โครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ (Form) เป็นไปในลักษณะที่ค่อนข้างอิสระและมีหลายตอน ใน

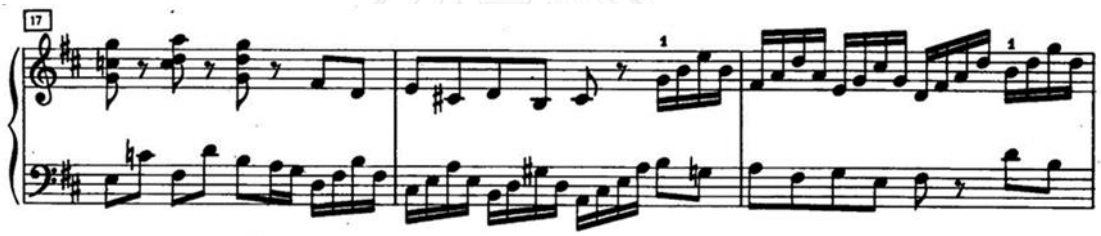
บทหนึ่ง ๆ จะมีตอนช้าและฟิวก์ประกอบอยู่ด้วยเสมอ ในการบรรเลงบทประพันธ์ประเภทตอกคาตามักจะอาศัยการด้นสด (Improvisation) และความสามารถของผู้เล่นเป็นหลัก

บาคประพันธ์ตอกคาตา สำหรับคีย์บอร์ดไว้ทั้งหมด 7 บท โดยทั่วไปจะประกอบด้วย 3 ท่อน ในท่อนแรกจะเป็นลักษณะของการด้นสด ท่อนที่สองจะมีลักษณะค่อนข้างช้า และท่อนที่สามจะเป็นฟิวก์ที่มีลักษณะสง่าผ่าเผย

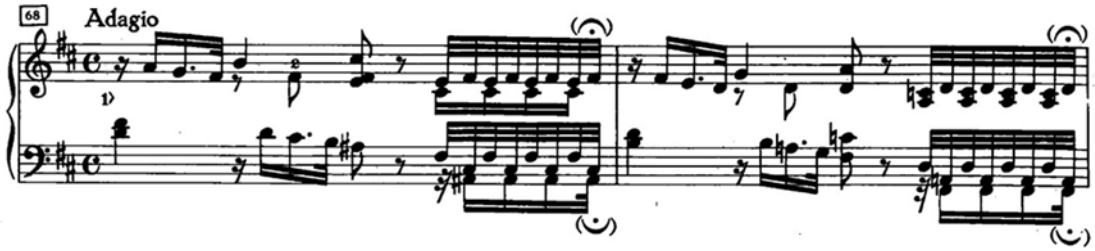
ท่อนแรกของบทเพลงตอกคาตาบทนี้ อยู่ในกุญแจเสียง (Key) ดีเมเจอร์ ในตอนต้นของท่อนเป็นในลักษณะของการไล่บันไดเสียง (Scale) การใช้คอร์ด (Chord) และการใช้โน้ตอาร์เปโจ การดำเนินของทำนองเริ่มต้นด้วยการไล่ขึ้นของโน้ตในลักษณะของการไล่บันไดเสียง 1 ช่วงเสียง ตามมาด้วยการไล่ลงของโน้ตอาร์เปโจที่มีการนำโน้ตเคียงล่าง (Lower neighboring) มาใช้ประดับในแนวทำนอง โดยโน้ตอาร์เปโจที่ไล่ลงนั้นจะบรรเลงพร้อมกับคอร์ดดีเมเจอร์ซึ่งเป็นคอร์ดโทนิก (Tonic) ของท่อน Allegro บทเพลงเริ่มต้นด้วยแนวทำนองที่ไล่ขึ้นบันไดเสียง ด้วยการใช้โน้ตโดมินันท์ (Dominant) หรือโน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียงและดำเนินสลับกับโน้ตโทนิกไปมา จนเมื่อเข้าห้องที่ 6 ของบทเพลง จะเป็นการขยายการไล่บันไดเสียงให้เพิ่มขึ้นจากตอนแรกเป็นสองช่วงเสียงด้วยบันไดเสียงดีเมเจอร์ ตามมาด้วยการนำโน้ตจากคอร์ด V/V มาใช้ด้วยการรัวโน้ต (Tremolo) จากนั้นก็เข้าสู่คอร์ดโดมินันท์ด้วยการไล่ลงของโน้ต 1 ช่วงเสียงและการเล่นอาร์เปโจขึ้นจบด้วยคอร์ดเอเมเจอร์ก่อนเข้าสู่ตอนต่อไป

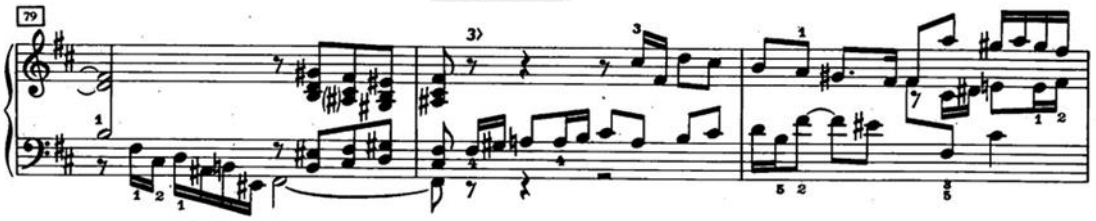
<u>ตัวอย่างที่ 1</u> Toccata in D major, BWV 912, Allegro ประพันธ์โดย J.S. Bach

เข้าสู่ช่วง Allegro ในจังหวะสุดท้ายก่อนเข้าห้องที่ 11 มีบุคลิกที่สดใสและสนุกสนานกว่าช่วงแรก เนื้อดนตรีไม่หนามากนักและเป็นไปอย่างเรียบง่ายแบบดนตรีประสานแนว (Homophony) ที่ในแนวหนึ่งจะเป็นแนวทำนองส่วนอีกแนวหนึ่งจะเป็นแนวประสาน แนวทำนองเป็นซีเควนซ์ (Sequence) กันในแต่ละห้อง โดยแนวทำนองแรก (ทำนอง A) จะอยู่ในมือขวา ภาพรวมของทำนอง 4 ห้องแรก จะมีกระบวนการดำเนินคอร์ดสลับกันระหว่างโดมินันท์และโทนิก ต่อมาตั้งแต่จังหวะสุดท้ายของห้องที่ 15 จะมีการสลับแนวทำนองในแต่ละช่วงให้ปรากฏอยู่ทั้งในแนวมือขวาและมือซ้าย

<u>ตัวอย่างที่ 2</u> Toccata in D major, BWV 912, Allegro ประพันธ์โดย J.S. Bach : ทำนอง A

ต่อมาจังหวะสุดท้ายก่อนเข้าห้องที่ 18 มีทำนองที่สอง (ทำนอง B) เกิดขึ้น โดยเป็นการไล่ลงของโน้ตแบบคู่สามแนวทำนอง ซึ่งเป็นโน้ตในที่ประกอบอยู่ในคอร์ดที่บรรเลงอยู่ในแนวประสานในลักษณะของคอร์ดแตก (Broken chord) ทำนอง B มีความยาว 6 ห้องเริ่มต้นด้วยแนวทำนองในแนวมือขวาและแนวประสานในมือซ้าย ที่จะไล่ลง 4 โน้ต การดำเนินคอร์ดที่ในทำนอง B นี้ เป็นในลักษณะของการใช้คอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 1 โดยมีทิศทางเคลื่อนลงแบบขนานทีละคอร์ด การดำเนินทำนอง B จะสลับแนวระหว่างมือขวาและมือซ้ายไปในแต่ละห้อง

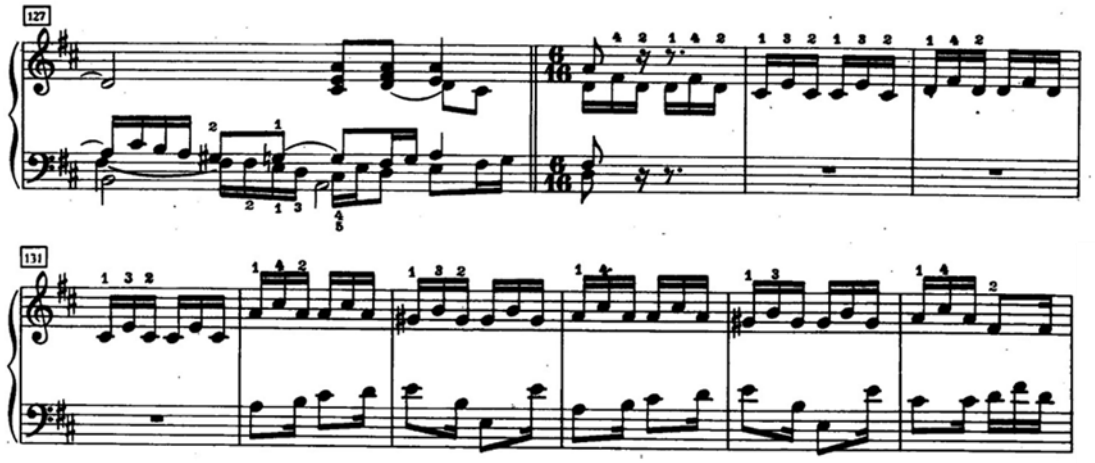
<u>ตัวอย่างที่ 3</u> Toccata in D major, BWV 912, Allegro ประพันธ์โดย J.S. Bach : ทำนอง B

ทำนองยังคงดำเนินต่อไปด้วยการนำทำนอง A และ B กลับมานำเสนออยู่เรื่อย ๆ ซึ่งอาจจะมีทำนองที่เพิ่มเข้ามาเพื่อเป็นช่วงเชื่อมระหว่างสองทำนองและเพื่อความลงตัวของบทเพลงในท่อนนี้ ซึ่งเมื่อดูจากภาพรวมแล้ว ท่อน Allegro นี้มีลักษณะคล้ายกับบทเพลงประเภทรอนโด (Rondo) ที่มีการนำความคิดเดิมกลับมาซ้ำมากกว่า 1 ครั้ง

ท่อนที่ 2 Adagio เริ่มต้นด้วยทำนองที่ถ่ายทอดอารมณ์คล้ายลักษณะเพลงร้องแบบขับร้องเจรจา (Recitativo) ใน 3 ห้องแรกของท่อน Adagio ดำเนินไปด้วยคอร์ด I - viio7/V | vi - V7/IV | IV - V7/ii โดยในคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary dominant) นั้นถูกกำหนดให้บรรเลงด้วยการรัวโน้ต (Tremolo) ที่บรรเลงอย่างอิสระและหยุดเสียงคอร์ดนั้น ๆ ด้วยการลากเสียงของตัวโน้ตที่กำหนดด้วยเครื่องหมายเฟอร์มาตา (Fermata) ต่อมาในห้องที่ 4-7 เป็นการขยายคอร์ด ที่ในทุก ๆ ห้องจะบรรเลงด้วยโน้ตลักษณะเดียวกันแต่เปลี่ยนเสียงประสานไปจนจบที่เครื่องหมายเฟอร์มาตาด้วยคอร์ดบีเมเจอร์ ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียงหลักของบทเพลงนี้ จากนั้นมีการใช้การไล่ลงในลักษณะของการไล่บันไดเสียงและการใช้คอร์ดจนถึงห้องที่ 80 จบด้วยคอร์ดเอฟ-ชาร์ปเมเจอร์

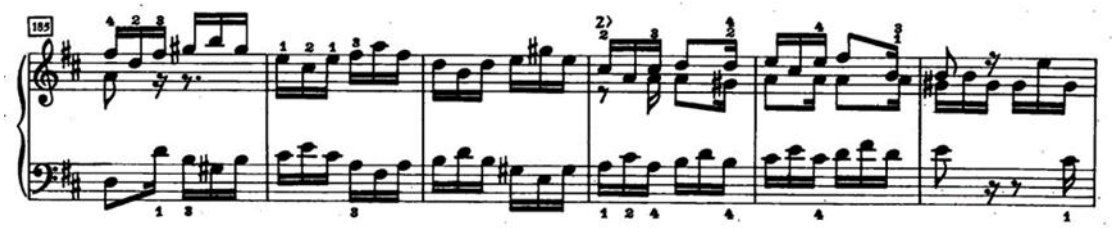
ตัวอย่างที่ 4 Toccata in D major, BWV 912, Adagio ประพันธ์โดย J.S. Bach

เข้าสู่ช่วงฟิวก์ที่ห้องที่ 80 ในกุญแจเสียงเอฟ-ชาร์ปไมเนอร์ ในช่วงฟิวก์นี้มีทำนองรองสอดประสาน (Countersubject) อยู่สองทำนองด้วยกัน ฟิวก์ดำเนินไปด้วยทำนองเอก (Subject) และทำนองเอกตอบ (Answer) ที่มีการนำช่วงต่างสั้น ๆ เข้ามาใช้แทรกระหว่างการดำเนินของฟิวก์ ทำให้บทเพลงมีความสมมาตรมากยิ่งขึ้น ทำนองเอกนำเสนอด้วยกุญแจเสียงหลัก คือกุญแจเสียงเอฟ-ชาร์ปไมเนอร์ในห้องที่ 80, 84 และ 103 ส่วนทำนองเอกตอบปรากฏอยู่ในห้องที่ 81, 91 ในลักษณะของทำนองเอกตอบแบบเสียงแท้ (Real answer) ด้วยโน้ตซี-ชาร์ป ซึ่งโน้ตทุกตัวอยู่สูงกว่าทำนองเอกตอบเป็นระยะคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) และในห้องที่ 94 ด้วยทำนองเอกตอบแบบเสียงปรับ (Tonal answer) ที่ให้สำเนียงของกุญแจเสียงเอเมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ (Relative key) กับกุญแจเสียงหลัก จบช่วงฟิวก์ด้วยคอร์ดเอฟ-ชาร์ปไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 5 Toccata in D major, BWV 912, Adagio ประพันธ์โดย J.S. Bach : ช่วงฟิวก์

ช่วงเชื่อมเกิดขึ้นก่อนเข้าห้องที่ 111 เป็นช่วงที่กำหนดให้บรรเลงด้วยความสงบ (con discrezione) และมีลักษณะคล้ายเพลงร้องแบบขับร้องเจรจาที่เต็มไปด้วยสีสันของการใช้คอร์เมเจอร์ (Major) ไมเนอร์ (Minor) ดิมินิชท์ (Diminish) การใช้เครื่องหมายเฟอร์มาตา การใช้โน้ตเขบ็ตสามชั้น และการเปลี่ยนแปลงอัตราความเร็ว (Tempo) ในการบรรเลงแต่ละช่วงด้วยการกำกับด้วยคำศัพท์ต่าง ๆ

เข้าสู่ท่อนฟิวก์ในห้องที่ 126 เป็นฟิวก์ที่มี 3-4 แนวเสียง อยู่ในกุญแจเสียงดีเมเจอร์ เครื่องหมายประจำจังหวะของท่อนนี้กำหนดเป็น 6/16 โดยทำนองหลักจะนำเสนอด้วยลักษณะโมทีฟ (Motif) ของจังหวะในรูปของของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นตามด้วยเขบ็ตสองชั้น ส่วนในแนวรองจะบรรเลงเป็นโน้ตคู่สามแนวเสียง

ตัวอย่างที่ 6 Toccata in D major, BWV 912, Fugue ประพันธ์โดย J.S. Bach

แนวทำนองหลักจะมีความยาว 4 ห้อง โดยจะเป็นการไล่โน้ต 5 ตัวเรียงกันขึ้นไปและกระโดดลงขั้นคู่ 4 ของโน้ตตัวสูงสุดที่ดำเนินขึ้นไป และลงไปยังโน้ตคู่ 8 ของโน้ตสูงสุดตัวนั้น โดยที่ในห้องที่ 3 และ 4 ของแนวทำนองหลักจะซ้ำทำนองใน 2 ห้องแรก ซึ่งในการบรรเลงจะต้องทำให้ช่วงทำนองที่ซ้ำกันมีความแตกต่างกันออกไป ด้วยการใช้ความเข้มเสียง (Dynamic) แบบ ดัง (forte) สลับกับเบา (piano) คล้ายเสียงสะท้อนของทำนองในสองห้องแรก

โมทีฟจังหวะจะถูกรักษาไว้ตลอดทั้งท่อน โดยที่แนวทำนองในบางช่วงของเพลงมีการใช้ซีเควนซ์ การใช้โน้ตคู่สามแนวทำนอง ที่สองมือบรรเลงพร้อมกันในลักษณะการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (Contrary motion) มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราวในช่วงห้องที่ 260 ไปยังกุญแจเสียงดีไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel key) ของกุญแจเสียงหลัก โดยที่มีเคเดนซ์เปิด (Half cadence) ของห้องก่อนหน้าที่เป็นคอร์ดโดมินันท์ของทั้งสองกุญแจทำหน้าที่เป็นคอร์ดร่วม (Pivot chord)

ตัวอย่างที่ 7 Toccata in D major, BWV 912, Fugue ประพันธ์โดย J.S. Bach

ในตอนท้ายของท่อนฟิวก์ยังคงอยู่ในกุญแจเสียงดีไมเนอร์ ซึ่งจะแตกต่างจากช่วงก่อนหน้าคือมีความเคลื่อนไหวของทำนองมากขึ้น จากการใช้โน้ตเขบ็ตสามชั้นในแนวบรรเลงมือขวา ประกอบการเล่นแบบเสียงสั้น (Staccato) ในมือซ้ายที่เป็นการย้ำการดำเนินของคอร์ด โดยกระบวนคอร์ดที่ใช้ในห้อง 264-267 จะดำเนินดังนี้ i iv | V i | i6 iv | V/VI V และเปลี่ยนกลับไปยังกุญแจเสียงหลักในห้องที่ 268 ที่ยังคงดำเนินด้วยการขยายคอร์ด V6 I | vi IV | V I ตามด้วยการใช้โน้ตโดมินันท์เป็นเพเดิล

โน้ต (Pedal note) ในลักษณะของโน้ตพรม (Trill) โดยที่แนวมือขวายังคงบรรเลงคอร์ด จนเข้าช่วง Adagio จะช้าลงเพื่อเป็นการเน้นการจบบทเพลงด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ (Prefect cadence)

2.1.3 การฝึกซ้อม

ในตอนต้นของเพลงเป็นช่วงที่ต้องอาศัยการด้นสดในการเล่น ผู้แสดงจึงได้เลือกใช้การยืดจังหวะและเร่งจังหวะเข้ามาใช้ในการบรรเลงท่อนนี้ ต่อมาเข้าสู่ท่อน Allegro ในการบรรเลงทำนองหลัก A ที่เป็นการเล่นโน้ตสั้นในจะต้องควบคุมการเล่นโน้ตให้มีเสียงที่ใสและมีบุคลิกสนุกสนาน โดยจะต้องไม่เน้นเสียงใดเสียงหนึ่งมากเกินไป ผู้แสดงเพิ่มความเข้มเสียงแบบดังขึ้นและเบาลงเข้าไปในแนวทำนอง แต่ก็พบปัญหาจุดหนึ่งคือ ผู้แสดงมักจะเน้นโน้ตที่บรรเลงด้วยนิ้วก้อยโดยไม่รู้ตัว จึงแก้ไขด้วยการฟังเสียงของแนวทำนองให้มากและควบคุมการเล่นแต่ละโน้ตให้มีเสียงที่เรียบโดยตลอด

ส่วนการบรรเลงทำนอง B ในแนวที่บรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ผู้แสดงเลือกที่จะเล่นเป็นโน้ตสั้น โดยจะต้องซ้อมแต่ละคอร์ดอย่างช้าด้วยการเล่นโน้ตสั้นแบบเน้นเสียง (Accent) หลังจากนั้นปรับการเล่นให้เร็วขึ้นและเล่นด้วยเสียงเบาเนื่องจากแนวนี้เป็นเพียงแนวบรรเลงประกอบเท่านั้น

ท่อนฟิวก์ในท่อนที่สองของบทเพลง ผู้แสดงได้เริ่มจากการหัดสองมือพร้อมกันอย่างช้า ๆ เพื่อฟังเสียงโดยรวมของบทเพลงและคิดวิเคราะห์ว่าแนวเสียงไหนควรจะมีบทบาทเด่นออกมา เมื่อฝึกจนคล่องแล้วมาถึงขั้นตอนการจำโน้ต เนื่องจากบทประพันธ์ประเภทฟิวก์จะมีการสอดประสานของทำนองที่ซับซ้อนยากต่อการจำ ผู้แสดงได้ซ้อมทีละมือโดยขณะที่เล่นนั้นก็นึกถึงเสียงและร้องโน้ตของอีกแนวหนึ่งไปด้วย

ในช่วงเชื่อมตรงห้องที่ 111 ก็เป็นช่วงที่ต้องอาศัยการด้นสดอีกเช่นกันต้องเลือกใช้การยืดและเร่งของจังหวะที่เหมาะสมกับการดำเนินระหว่างทำนองแต่ละช่วง เชื่อมเข้าฟิวก์ในท่อนสุดท้าย ที่มีลักษณะบุคลิกที่สดใสและสนุกสนาน โดยในท่อนนี้ผู้แสดงได้เริ่มจากการฝึกแยกทีละมือด้วยการเล่นโน้ตสั้นในแนวที่บรรเลงเป็นด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น และเมื่อบรรเลงสองมือรวมกันจะมีบางตอนที่โน้ตในแนวมือขวาและมือซ้ายเล่นอยู่ในช่วงเสียงที่ใกล้กันจึงต้องพยายามย้ายมือไปยังโน้ตถัดไปให้เร็วที่สุด

2.2 บทประพันธ์โดย ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven)

2.2.1 ประวัติของผู้ประพันธ์

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน เป็นคีตกวี นักเปียโนและนักแต่งเพลงชาวเยอรมันที่มีความสำคัญมากคนหนึ่งในยุคคลาสสิก เกิดวันที่ 16 ธันวาคม ค.ศ. 1770 ที่เมืองบอนน์ ประเทศเยอรมนี เบโทเฟนเริ่มเรียนเปียโนและไวโอลินตั้งแต่อายุ 5 ขวบกับบิดาของเขาผู้เป็นนักร้องในคณะดนตรีประจำราชสำนัก หลังจากนั้นเบโทเฟนก็ได้ย้ายไปเรียนกับอาจารย์หลายคน จนในปี 1781 เบโทเฟนก็ได้ไปเรียนเปียโน

และการแต่งเพลงกับ คริสเตียน กอตท์โลบ เนเฟอ (Christian Gottlob Neefe) นักดนตรีชาวเยอรมัน ซึ่งเป็นอาจารย์คนที่สร้างให้เบโทเฟนมีความสามารถที่มากขึ้น

ต่อมาในปี 1784 เบโทเฟนก็ได้เริ่มมีรายได้ จากค่าตอบแทนที่ได้จากการเล่นออร์แกนในคณะดนตรีประจำราชสำนัก ในตำแหน่งนักออร์แกนที่สอง หลังจากนั้นไม่กี่ปี เบโทเฟนก็ได้เดินทางไปยังเมืองเวียนนา เพื่อศึกษาดนตรีต่อ และได้เริ่มสอนเปียโน เริ่มเปิดการแสดงดนตรีต่อหน้าสาธารณชน ทำให้เบโทเฟนมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักมากขึ้น

เบโทเฟนเริ่มมีปัญหาเกี่ยวกับการได้ยิน เขาเริ่มไม่ได้ยินเสียงในสถานที่กว้าง ๆ และเสียงกระซิบของผู้คน อาการหูหนวกทำให้เบโทเฟนหมดอาลัยในชีวิตเป็นอย่างมาก เขาเริ่มมีอารมณ์ที่แปรปรวน และเกิดความทรมานมากกว่าคนที่หูหนวกแต่กำเนิดเสียอีก เมื่อเบโทเฟนเริ่มปรับตัวได้กับปัญหาด้านการได้ยินของเขา เบโทเฟนก็เปลี่ยนความรู้สึกด้านลบนี้มาเป็นพลังในการแต่งเพลงและเริ่มสร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะแตกต่างไปจากดนตรียุคคลาสสิก โดยเป็นการใช้เนื้อหาจากความรู้สึกจากภายในจิตใจ ถ่ายทอดลงไปในบทประพันธ์ของเขา ทำให้เนื้อหาของเพลงเต็มไปด้วยการแสดงออกทางอารมณ์อย่างชัดเจน

ผลงานการประพันธ์ของเบโทเฟนมีหลากหลายประเภท ทั้งเพลงร้อง เพลงในโบสถ์ คอนแชร์โต ซิมโฟนี เพลงสำหรับบรรเลงเดี่ยวเปียโน เพลงสำหรับเชมเบอร์ อุปรากร โดยผลงานจะสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วง ดังนี้

ผลงานช่วงที่ 1

เป็นผลงานที่เริ่มตั้งแต่ช่วงที่เบโทเฟนเริ่มแต่งเพลงแรก ๆ จนถึงประมาณปี 1800 ผลงานในช่วงนี้ยังคงใช้รูปแบบการประพันธ์ของยุคคลาสสิกที่มีโครงสร้างของบทเพลงที่ชัดเจน มีการใช้เทคนิคในการประพันธ์ที่ทำให้เพลงสำหรับเครื่องดนตรีบรรเลงมีลักษณะแตกต่างจากเพลงร้องอย่างสิ้นเชิง เช่น การใช้คอร์ดแตกและอาร์เปโจ

ผลงานช่วงที่ 2

ประกอบด้วยผลงานที่แต่งขึ้นประมาณปี 1800 จนถึงประมาณปี 1815 โดยผลงานในช่วงนี้จะมีโครงสร้างและเนื้อหาที่ซับซ้อนมากกว่าผลงานช่วงแรกทั้งในด้านแนวทำนองและการใช้เสียงประสาน และยังแสดงออกทางด้านอารมณ์ความรู้สึกรุนแรงมากขึ้นกว่าดนตรีทั่วไปที่มีในยุคคลาสสิก

ผลงานช่วงที่ 3

ประกอบด้วยผลงานที่แต่งขึ้นประมาณปี 1815 จนถึงประมาณปี 1827 ผลงานช่วงนี้สะท้อนถึงความรู้สึกภายในจิตใจของเบโทเฟน โดยเฉพาะความเศร้าและความเคร่งขรึม บทเพลงจะเน้นไปที่แนวทำนองที่ไพเราะ นอกจากนี้ยังมีการนำเทคนิคลีลาประสาน ฟิวก์ การแปรทำนอง และดนตรีพรรณนาเข้ามาใช้ในบทเพลงช่วงนี้อีกด้วย

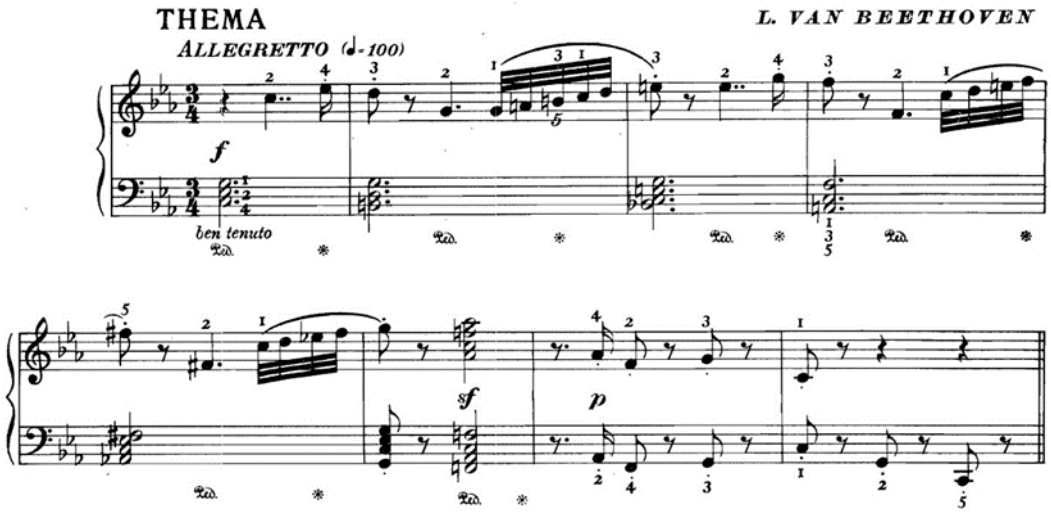
2.2.2 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง 32 Variations in C minor, WoO 80

การแปร (Variation) เป็นสังคีตลักษณ์ทางดนตรีที่สำคัญแบบหนึ่ง ซึ่งประกอบด้วยแนวทำนองหลักแนวหนึ่ง (Theme) ที่มักจะมีความยาวประมาณ 8 ห้อง เป็นแนวสำคัญที่จะถูกนำมาเล่นซ้ำโดยใช้แนวความคิดจากกรอบเดิมมาทำการแปรทำนอง การแปรอาจเป็นการเปลี่ยนทำนอง เสียงประสาน สีสัน จังหวะ หรือองค์ประกอบด้านอื่น ๆ โดยที่การแปรแต่ละครั้งสามารถเปลี่ยนองค์ประกอบมากกว่า 1 อย่าง แต่จะต้องยังคงรักษาแนวทำนองหลักให้อยู่ในกรอบเดิมที่เสนอไปในตอนต้นเพลง

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงประเภท Theme and Variations ในบันไดเสียงซีไมเนอร์ มีแนวทำนองหลักยาว 8 ห้อง เป็นลักษณะของชาโคน (Chaconne) ที่มีแนวเบสยืนพื้นหรือการดำเนินคอร์ดที่เล่นซ้ำไปซ้ำมาหลายครั้งอย่างต่อเนื่องจนกลายเป็นแนวเบสหลัก เป็นรูปแบบหนึ่งของการแปรในทำนองเดียวกับปัสซาคาเกลีย(Passacaglia) โดยมีการดำเนินคอร์ดดังนี้

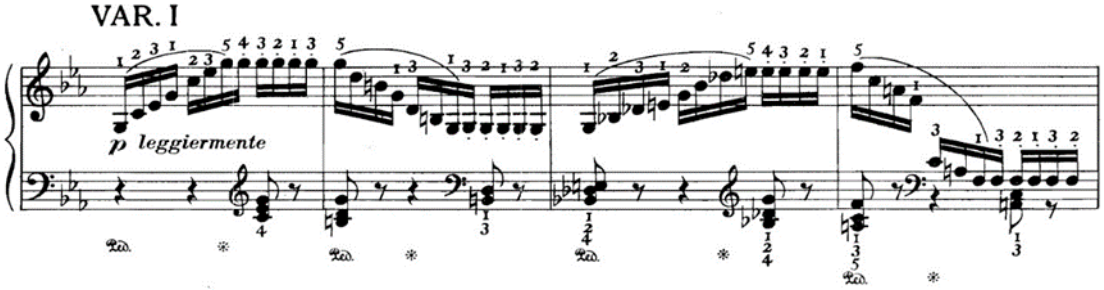
$$\text{c: i} \;\Big|\; V^6 \Big| V^4/\text{iv} \;\Big|\; IV_4^6 \Big| \text{Ger}^{+6} \Big| \text{i}^6 \;\; \text{iv} \;\Big|\; (\text{v}) \Big|\; \text{i}$$

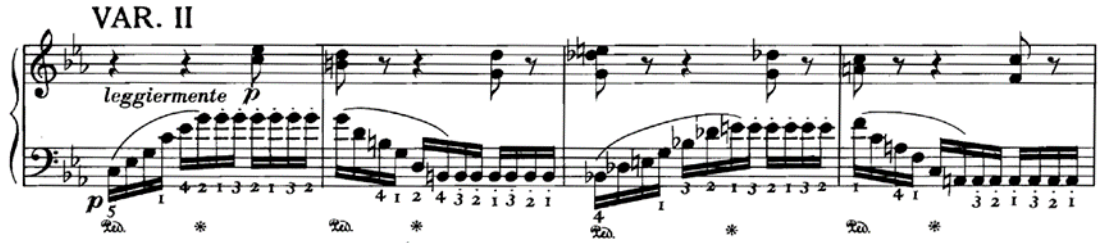
การพลิกกลับคอร์ดในแต่ละคอร์ดส่งผลให้แนวเบสล่างสุดของมือซ้ายดำเนินไปในลักษณะของการเคลื่อนลงของทำนอง

ตัวอย่างที่ 8 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: ทำนองหลัก

การแปรทำนองที่ 1 และ 2

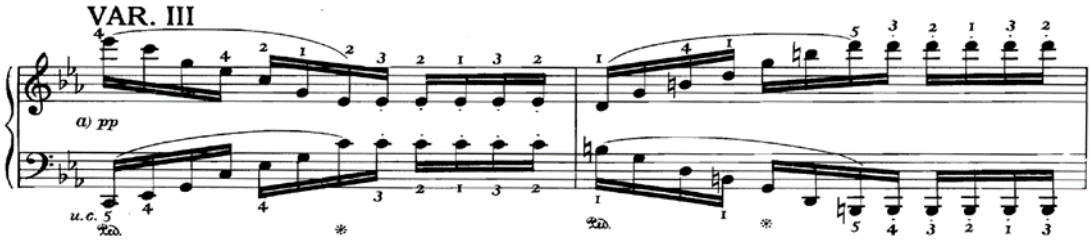
แนวทำนองหนึ่งจะประกอบด้วยโน้ตอาร์เปโจและโน้ตซ้ำ (Repeated note) โดยในอีกแนวหนึ่งจะบรรเลงเป็นคอร์ด

ตัวอย่างที่ 9 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 1

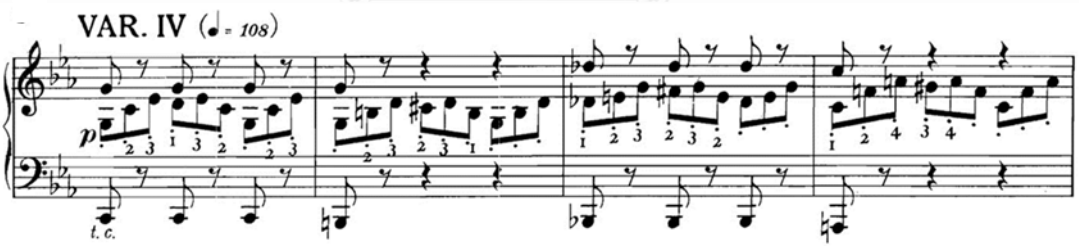


ตัวอย่างที่ 10 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 2

การแปรทำนองที่ 3

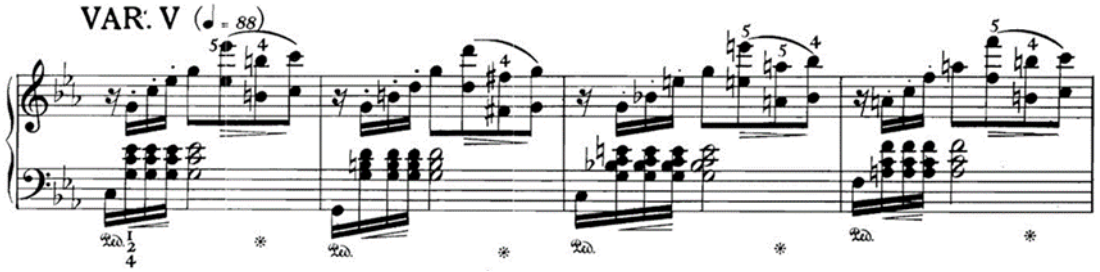
ประกอบด้วยโน้ตอาร์เปโจที่เล่นด้วยด้วยโน้ตเสียงเชื่อมและโน้ตซ้ำที่เล่นด้วยโน้ตเสียงสั้นทั้งในแนวมือซ้ายและมือขวา โดยที่ในทั้งสองแนวจะบรรเลงการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง

ตัวอย่างที่ 11 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 3

การแปรทำนองที่ 4

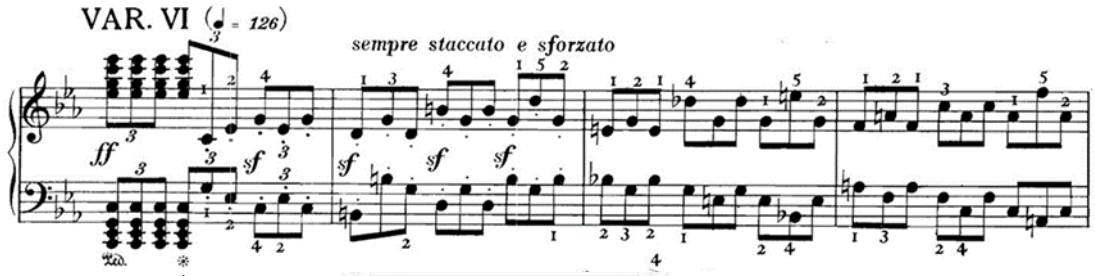
แนวทำนองของมือขวามีสองแนวซ้อนกัน แนวล่างจะนำกลุ่มโน้ตจากคอร์ดมาเล่นทีละตัวแบบคอร์ดแตกในลักษณะของโน้ตสามพยางค์ (Triplet) นำโน้ตนอกคอร์ด (Non-harmonic note) มาใช้ในจังหวะที่ 2 ส่วนแนวบนจะเล่นโน้ตทบคู่แปดของโน้ตตัวแรก แนวมือซ้ายบรรเลงเป็นแนวทำนองเคลื่อนลงเหมือนแนวเบสของแนวทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 12 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 4

การแปรทำนองที่ 5

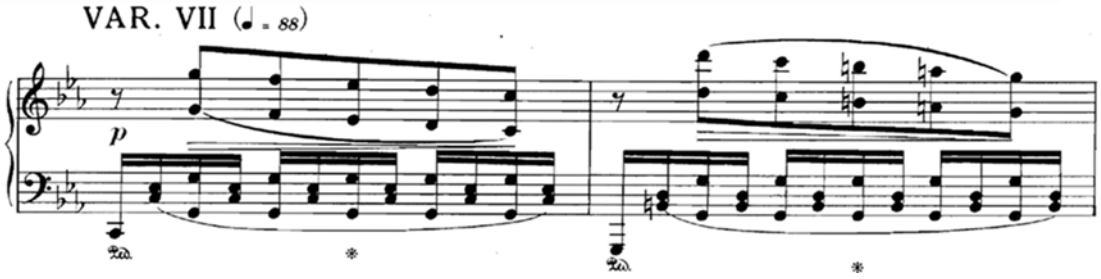
แนวทำนองมือขวาเล่นเป็นโน้ตอาร์เปโจ และมีการนำโน้ตนอกคอร์ดมาใช้ก่อนที่จะเกลาเข้าหาโน้ตหลักของคอร์ด ส่วนมือซ้ายก็เล่นเป็นในลักษณะของการเล่นโน้ตเบสและคอร์ดแบบแท่ง (Block chord)

ตัวอย่างที่ 13 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 5

การแปรทำนองที่ 6

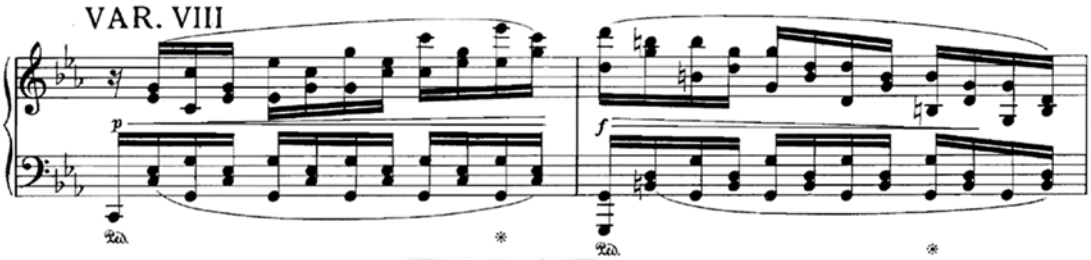
ในการแปรทำนองครั้งนี้เป็นการเล่นโน้ตสามพยางค์ที่เริ่มต้นด้วยการเล่นคอร์ดเต็มทั้งแนวมือซ้ายและมือขวา ย้ำคอร์ดโทนิกของบันไดเสียง

ตัวอย่างที่ 14 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 6

การแปรทำนองที่ 7

มือซ้ายเป็นการเล่นเบสและคอร์ด โดยที่แยกคอร์ดเป็นคู่แปด และโน้ตสองตัวแนวกลางของคอร์ดเล่นเป็นแบบขั้นคู่ประสาน (Harmonic interval) ในการแปรทำนองครั้งนี้จะมีการปรับเปลี่ยนคอร์ดเล็กน้อยในห้องที่ 5 ซึ่งเป็นคอร์ด V7/V ที่สามารถใช้แทนคอร์ดเดิม (Ger+6) ที่มีในทำนองหลักได้

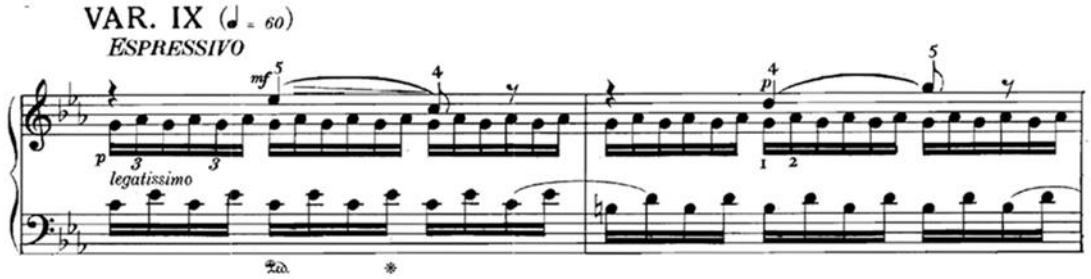
ตัวอย่างที่ 15 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 7

การแปรทำนองที่ 8

คล้ายกับการแปรทำนองที่ 7 แต่มีการปรับแนวมือขวาให้ซับซ้อนมากยิ่งขึ้นด้วยการใช้การพลิกกลับของคอร์ด โดยจะเล่นโน้ตราก (Root) ของแต่ละคอร์ดเป็นคู่แปด และโน้ตสองตัวในแนวกลางเป็นขั้นคู่ประสาน

ตัวอย่างที่ 16 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 8

การแปรทำนองที่ 9

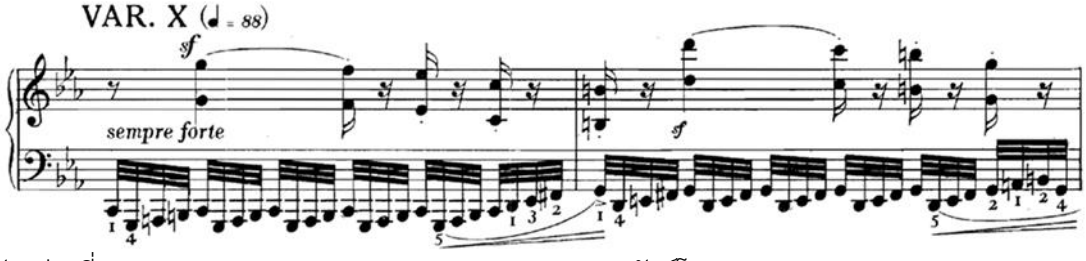
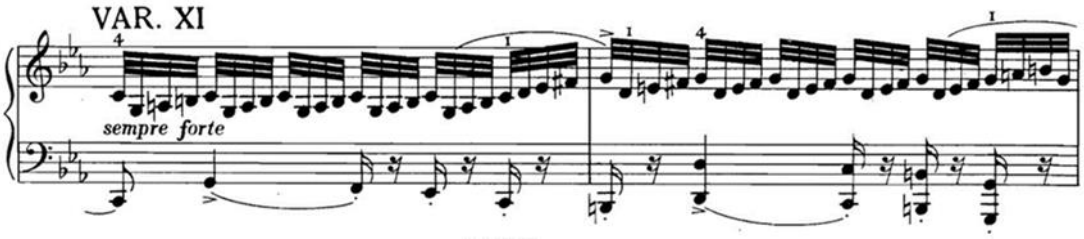
ในแนวทำนองของมือขวามีการวางแนวเสียงให้แนวโน้ตหางขึ้นเด่นกว่าแนวล่าง โดยที่แนวล่างจะมีลักษณะเป็นโน้ตสามพยางค์ที่จะต้องเล่นให้เสียงเรียบเสมอกัน ส่วนในแนวของมือซ้ายจะเป็นการเล่นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นแบบขั้นคู่ทำนอง ความยากของการเล่นทำนองในครั้งที่ 9 อยู่ที่ จังหวะที่ไม่เท่ากันของแนวล่างสามพยางค์ในมือขวาและเขบ็ตหนึ่งชั้นในมือซ้าย

ตัวอย่างที่ 17 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 9

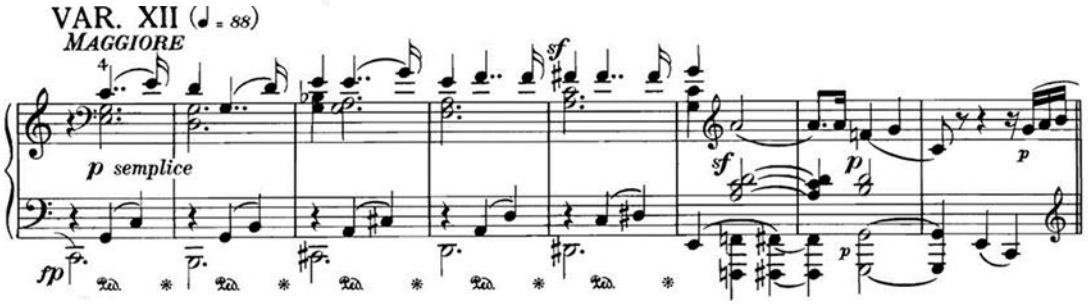


การแปรทำนองที่ 10 และ 11

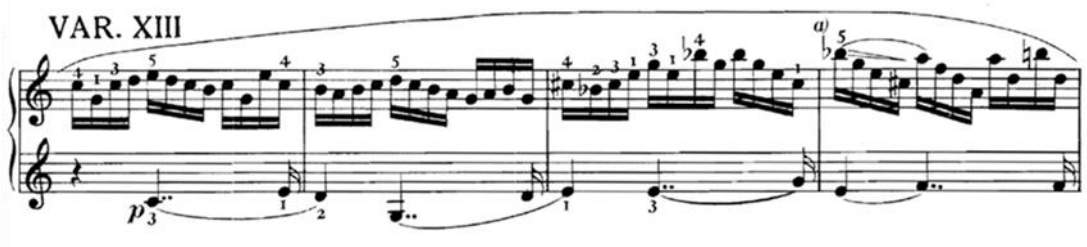
ในแนวหนึ่งจะเป็นการเล่นโน้ตเขบ็ตสามชั้น โดยในจังหวะที่ 1-3 จะเป็นการไล่โน้ตสี่ตัวในหนึ่งชุด แต่ละจังหวะจะเริ่มด้วยโน้ตรากของคอร์ดข้ามลงไปหาโน้ตคู่ทำนองคู่สี่และไล่ขึ้นมายังโน้ตเดิม จนเมื่อมาถึงจังหวะที่ 4 จะเป็นการไล่บันไดเสียงเพื่อเปลี่ยนไปยังคอร์ดใหม่ในห้องถัดไป ส่วนในอีกแนวหนึ่งจะเป็นการเล่นโน้ตคู่แปด

ตัวอย่างที่ 18 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 10

ตัวอย่างที่ 19 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 11

การแปรทำนองที่ 12

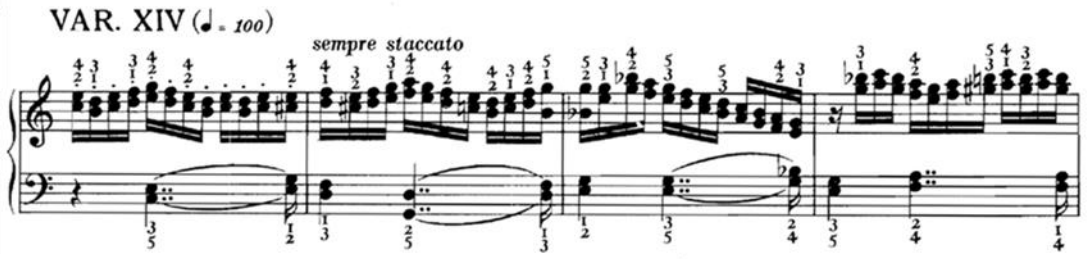
เปลี่ยนไปยังบันไดเสียงซีเมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานกับกุญแจเสียงหลัก ทำนองในแนวมือขวาจะเหมือนกับที่เคยเสนอไว้ในแนวทำนองหลัก อารมณ์ของการแปรทำนองครั้งนี้จะค่อนข้างสงบ

ตัวอย่างที่ 20 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 12

การแปรทำนองที่ 13

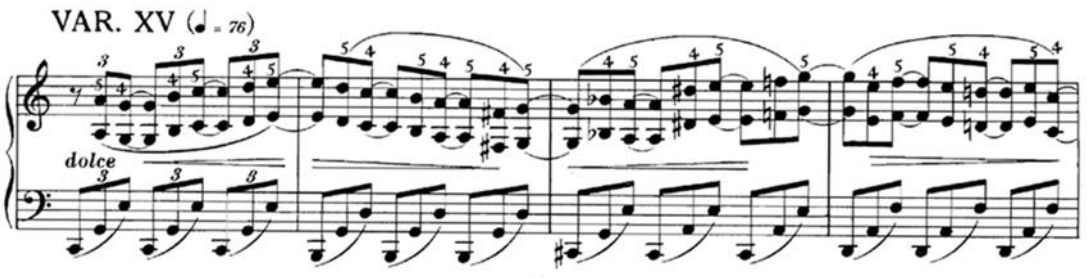
ยังคงอยู่ในบันไดเสียงซีเมเจอร์และยังคงใช้แนวทำนองที่เสนอไว้ในแนวทำนองหลัก ซึ่งถูกนำเสนอในแนวมือซ้ายของการแปรทำนองครั้งนี้

ตัวอย่างที่ 21 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 13

การแปรทำนองที่ 14

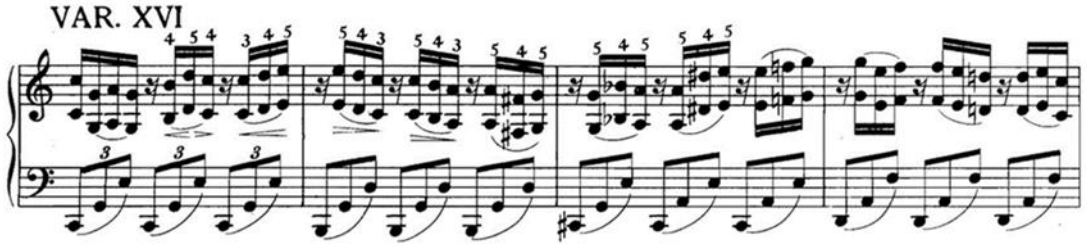
เต็มไปด้วยการใช้ขั้นคู่เสียงประสานคู่ 3 ทั้งในแนวทำนองและแนวเสียงประสาน แนวทำนองจะอยู่ในแนวของมือซ้าย โดยใช้แนวทำนองจากแนวทำนองหลักมาทบโน้ตคู่ประสานคู่สามและคู่ห้า ส่วนแนวเสียงประสานจะเป็นการไล่โน้ตคู่เสียงประสานคู่สามในลักษณะโน้ตเสียงสั้นที่เคลื่อนไหวไปมา

ตัวอย่างที่ 22 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 14

การแปรทำนองที่ 15

เป็นทำนองที่ค่อนข้างเงียบสงบ ใช้โน้ตสามพยางค์ทั้งในแนวทำนองและแนวเสียงประสาน ทำนองในแนวมือขวามีเคลื่อนไหวไม่มากนัก เป็นการใช้โน้ตคู่แปดดำเนินทำนองขึ้นลงแบบค่อยเป็นค่อยไป ส่วนแนวมือซ้ายก็ดำเนินคอร์ดแบบคอร์ดแตก

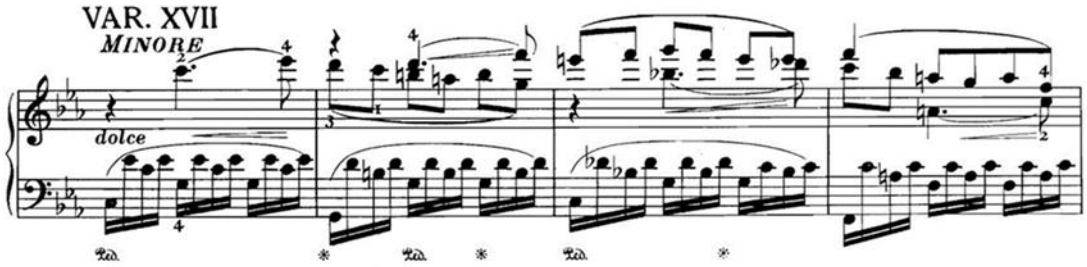
ตัวอย่างที่ 23 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 15

การแปรทำนองที่ 16

ภาพรวมของการแปรทำนอง รวมถึงแนวประกอบในมือซ้ายจะเหมือนกับที่ปรากฏในการแปรทำนองที่ 15 คือดำเนินคอร์ดแบบคอร์ดแตกในลักษณะของโน้ตสามพยางค์ แต่จะปรับแนวทำนองในมือขวาให้มีความเคลื่อนไหวมากขึ้นด้วยใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้น

ตัวอย่างที่ 24 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 16

การแปรทำนองที่ 17

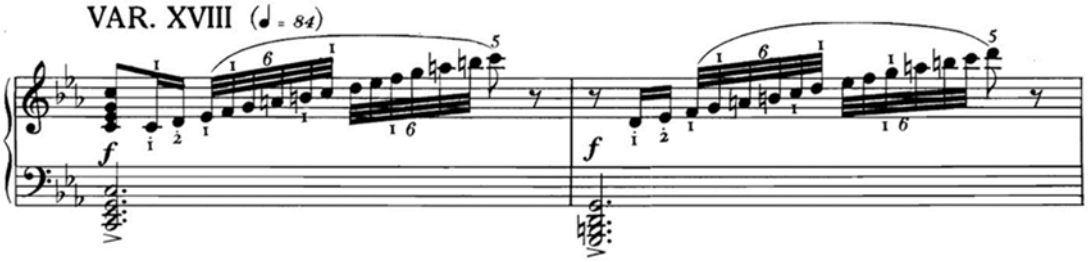
กลับเข้าสู่กุญแจเสียงหลักหรือกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เป็นทำนองที่ค่อนข้างสงบและมีการใช้แคนอน (Canon) ไล่เลียนกันตรงแนวทำนองที่บรรเลงด้วยโน้ตตัวดำประจุดตามด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้น โดยจะสอดแทรกอยู่ในห้องต่าง ๆ ของทำนอง

ตัวอย่างที่ 25 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 17

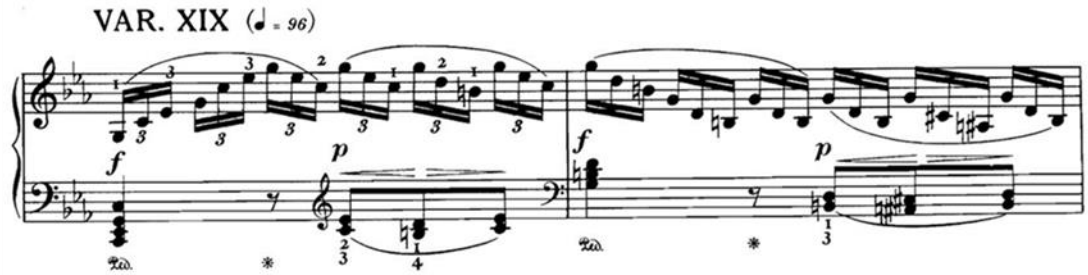


การแปรทำนองที่ 18

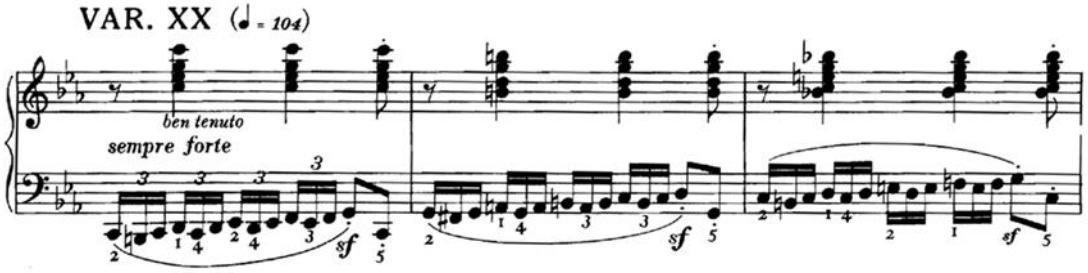
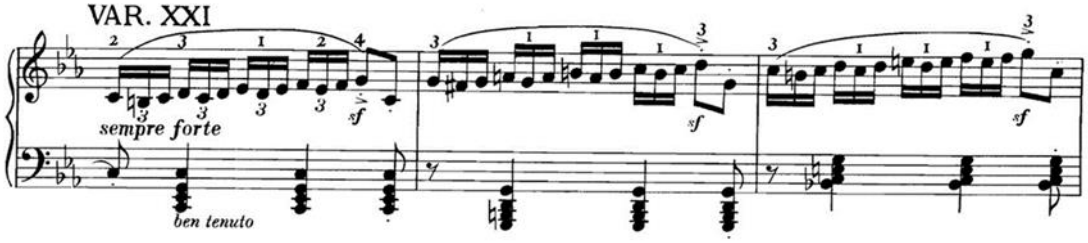
ประกอบด้วยการใช้คอร์ดเต็ม และการไล่โน้ตที่เป็นไปในลักษณะของการไล่บันไดเสียง

ตัวอย่างที่ 26 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 18

การแปรทำนองที่ 19

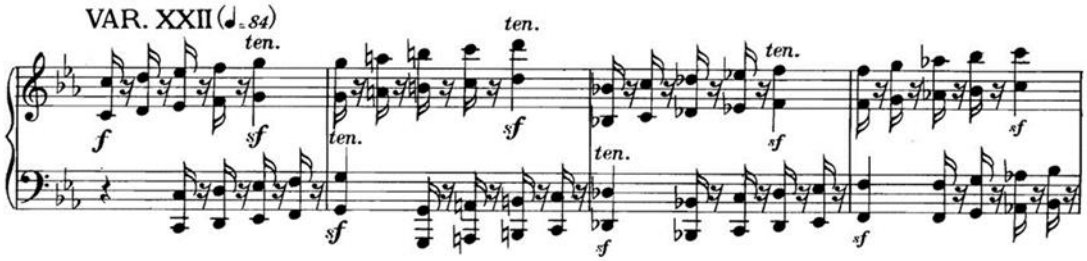
แนวทำนองในมือขวาเป็นการใช้โน้ตอาร์เปโจและย้ำคอร์ดแตก โดยการดำเนินคอร์ดในการแปรทำนองที่ 19 นี้ยังคงเป็นไปตามกรอบของแนวทำนองหลัก แต่จะมีการนำโน้ตเคียงล่างมาใช้ในจังหวะที่ 3 ของห้อง

ตัวอย่างที่ 27 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 19

การแปรทำนองที่ 20 และ 21

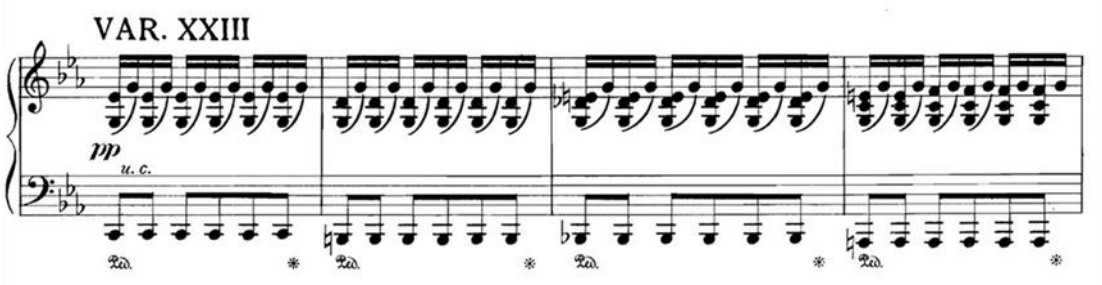
ในแนวหนึ่งจะเป็นการเดินขึ้นทำนอง โดยมีโน้ตหลัก 5 ตัว และระหว่างการเดินของแต่ละโน้ตสอดแทรกด้วยการใช้ โน้ตเคียงล่าง (Lower neighboring) เป็นโน้ตประดับ ส่วนในอีกแนวหนึ่งจะเป็นการเล่นคอร์ดเต็ม

ตัวอย่างที่ 28 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 20

ตัวอย่างที่ 29 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 21

การแปรทำนองที่ 22

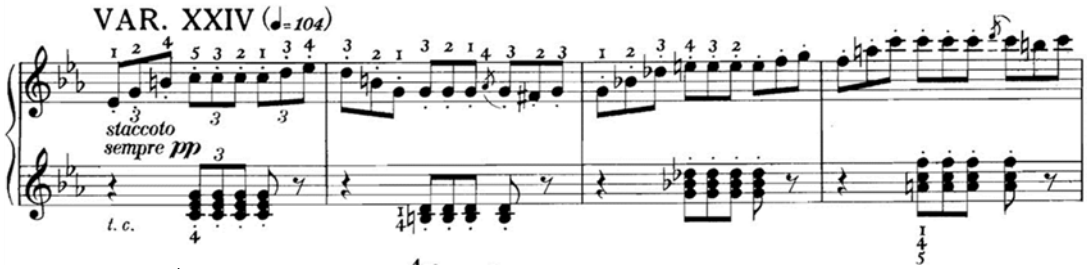
ใช้การไล่เลียนกันของทำนองในแนวมือซ้ายและมือขวา ทำนองที่ไล่เลียนเกิดจากทำนองเดียวกันแต่เริ่มไม่พร้อมกัน

ตัวอย่างที่ 30 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 22

การแปรทำนองที่ 23

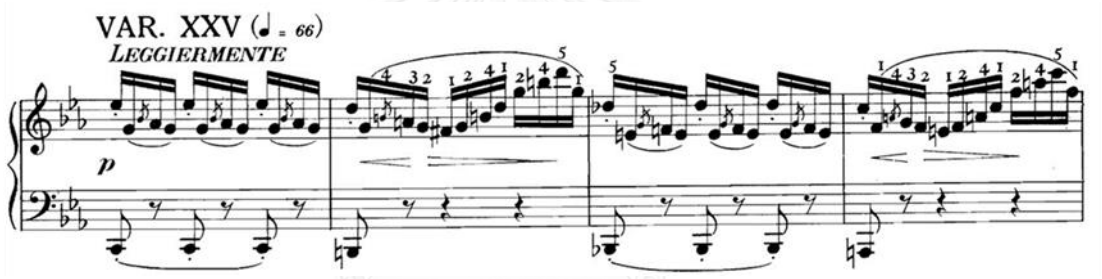
เป็นการย้ำคอร์ด โดยหากสังเกตุในโน้ต จะมีโน้ตตัวเล็ก ๆ ที่เขียนด้วยโน้ตหางลงแทรกอยู่ตามจุดต่าง ๆ ซึ่งเวลาบรรเลงจะต้องพยายามเล่นให้เสียงเด่นชัดออกมา เนื่องจากโน้ตนี้เป็นโน้ตที่ประกอบอยู่ในแนวมือขวาของทำนองหลักที่รักษาเสียงประสานของคอร์ดให้ดำเนินไปตามกรอบของทำนองหลักที่วางไว้

ตัวอย่างที่ 31 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 23

การแปรทำนองที่ 24

มือขวาจะเป็นการบรรเลงคอร์ดแตกด้วยโน้ตสามพยางค์เป็นโน้ตเสียงสั้น ส่วนในแนวมือซ้ายจะเป็นการบรรเลงคอร์ดแท่งย้ำเป็นโน้ตสามพยางค์ในจังหวะที่ 2 และโน้ตพยางค์แรกของจังหวะที่ 3

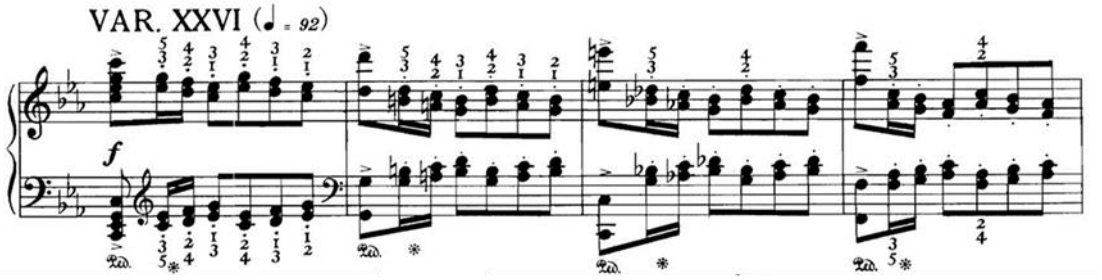
ตัวอย่างที่ 32 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 24

การแปรทำนองที่ 25

มือซ้ายจะเล่นโน้ตเบสของคอร์ดนั้น ๆ ส่วนในแนวมือขวาจะเล่นโน้ตในคอร์ดตัวที่เหลือด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่ประดับด้วยโน้ตเคียง (Neighboring tone) และโน้ตสะบัด (Grace note)

ตัวอย่างที่ 33 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 25

การแปรทำนองที่ 26

เต็มไปด้วยการใช้คอร์ด โน้ตคู่แปด โน้ตคู่สามแนวประสาน โดยจะบรรเลงโน้ตลักษณะเดียวกันพร้อมกันทั้งสองมือแบบสวนทาง

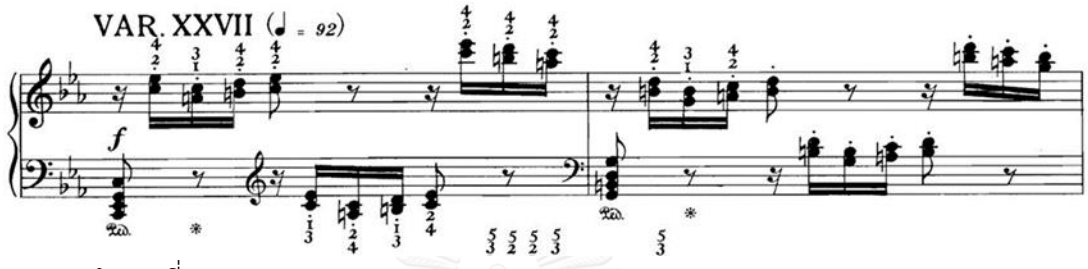
ตัวอย่างที่ 34 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 26



การแปรทำนองที่ 27

ประกอบด้วยโน้ตคอร์ดเต็มและโน้ตคู่สามแบบประสาน และมีช่วงเสียงค่อนข้างกว้าง จังหวะแรกของห้องจะบรรเลงด้วยคอร์ดเต็ม ตามด้วยการไล่โน้ตคู่สามในมือขวา มีการล้อทำนองคู่สามด้วยการเล่นซ้ำในมือซ้ายด้วยช่วงเสียงที่ต่ำกว่า ตามด้วยการไล่ลงแบบคู่สามแนวประสาน

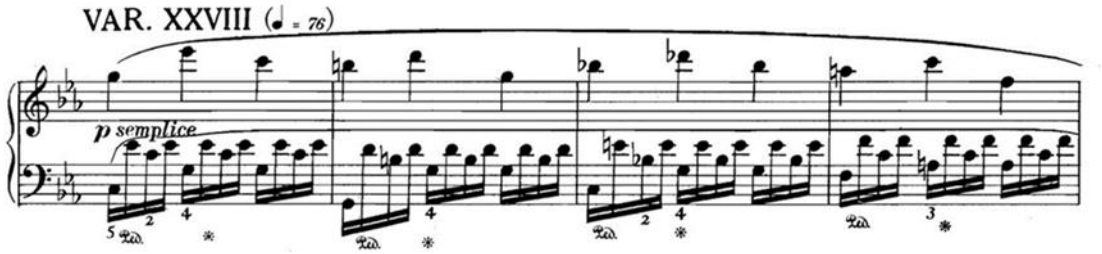
ตัวอย่างที่ 35 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 27



การแปรทำนองที่ 28

ในแต่ละจังหวะแนวมือขวาจะบรรเลงโน้ตในคอร์ดทีละตัว ส่วนในแนวมือซ้ายจะบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นในลักษณะของการเล่นคอร์ดแตก

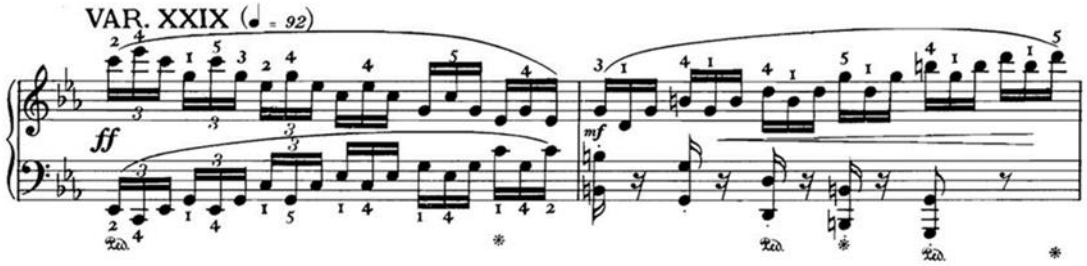
ตัวอย่างที่ 36 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 28



การแปรทำนองที่ 29

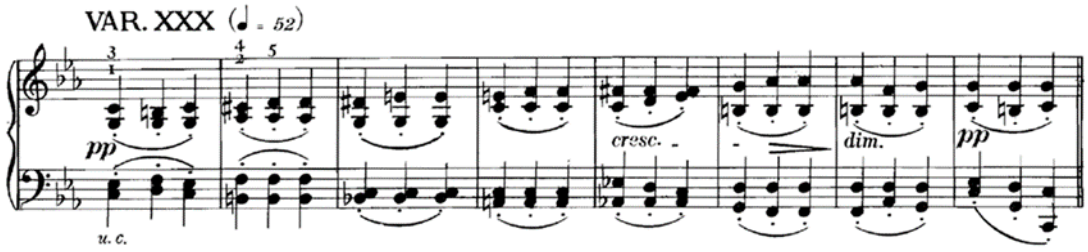
เป็นการแปรทำนองในลักษณะของคอร์ดแตก ที่นำโน้ตจากคอร์ดมาทีละสองตัวบรรเลงในลักษณะของโน้ตสามพยางค์ โดยการเคลื่อนไหวของสองมือที่บรรเลงพร้อมกันจะเป็นไปแบบสวนทาง โดยที่ในมือซ้ายเมื่อไล่โน้ตขึ้นไปครบ 1 ช่วงเสียง จะมีการไล่ลงของโน้ตคู่แปดด้วยการเล่นโน้ตเสียงสั้นในคอร์ดถัดไป ส่วนในแนวมือขวาจะเล่นโน้ตสามพยางค์ไล่ลงและขึ้นโดยตลอด

ตัวอย่างที่ 37 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 29

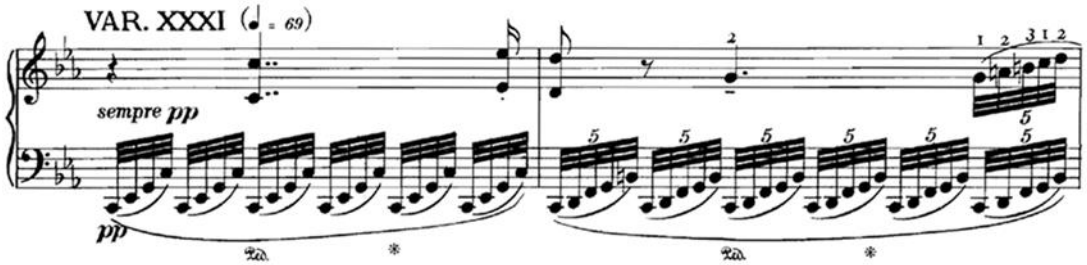


การแปรทำนองที่ 30

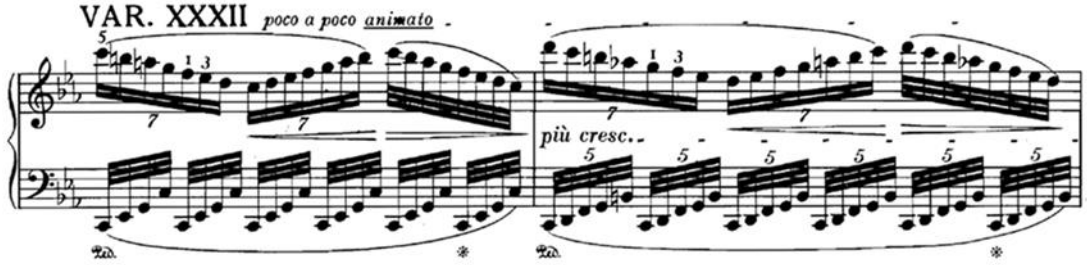
เป็นการบรรเลงคอร์ดแบบเสียงติดต่อกัน (Portamento) ที่มีการเปลี่ยนแปลงความเข้มเสียงไม่มากนักและจบการแปรทำนองด้วยเสียงที่เบามาก

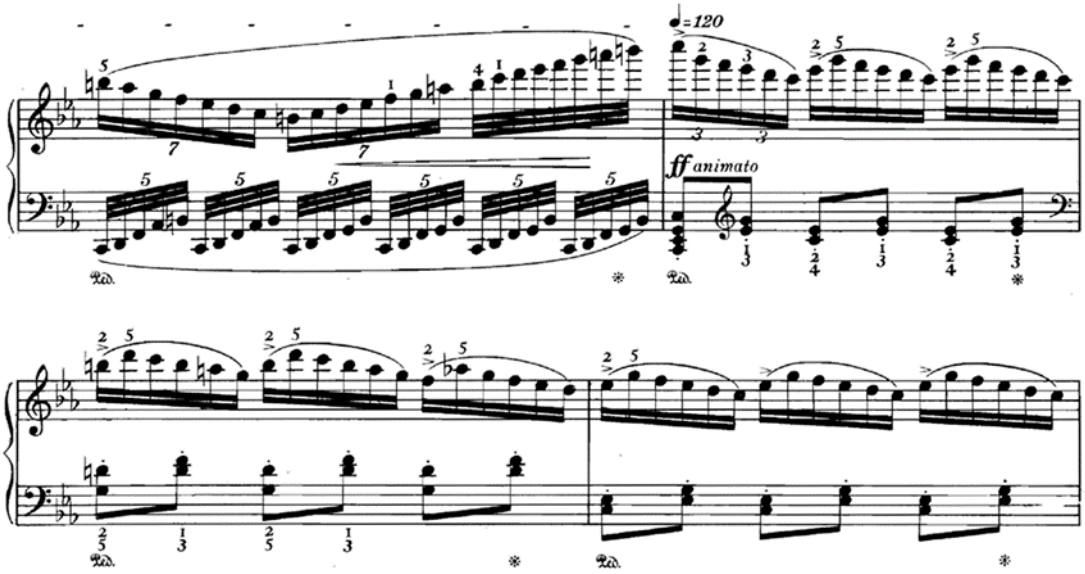
ตัวอย่างที่ 38 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 30

การแปรทำนองที่ 31

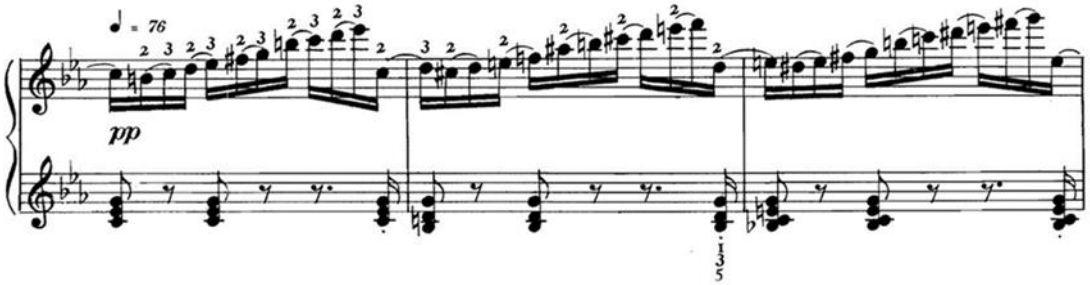
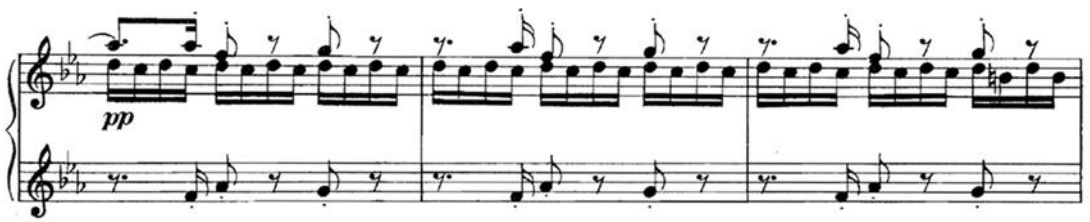
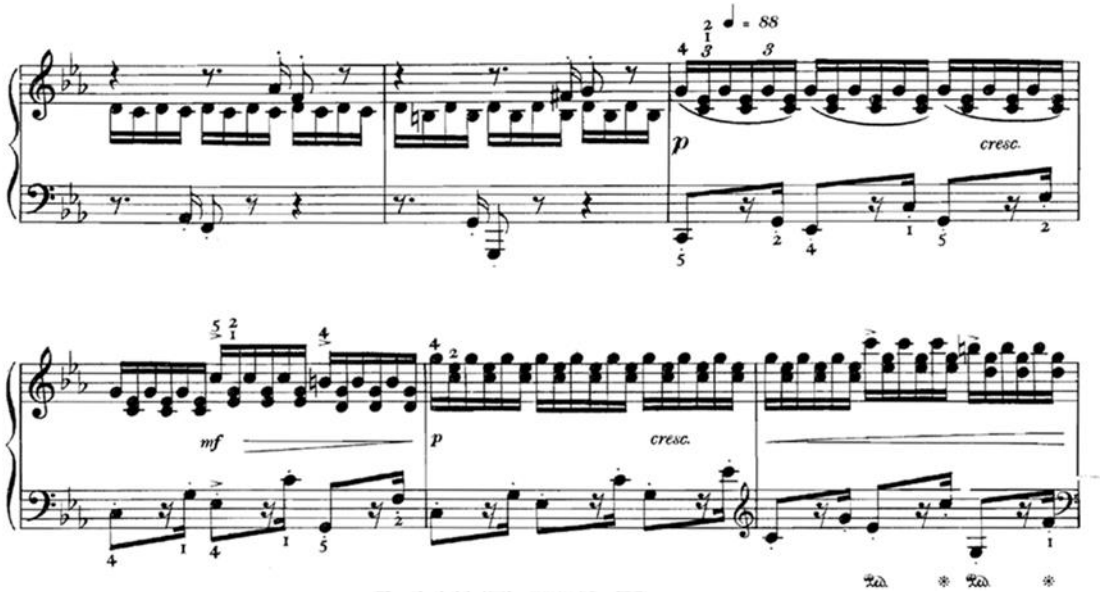
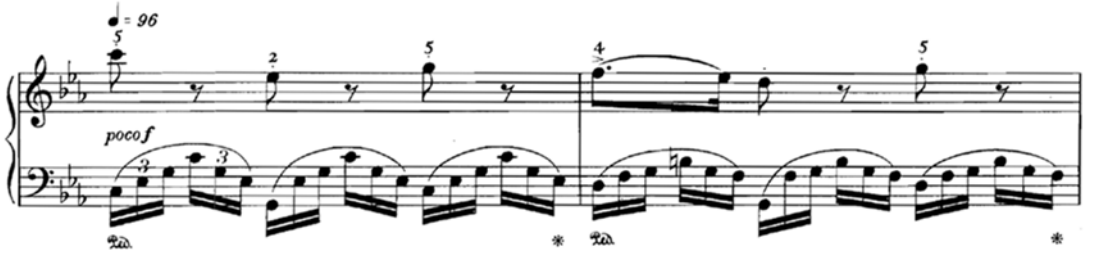
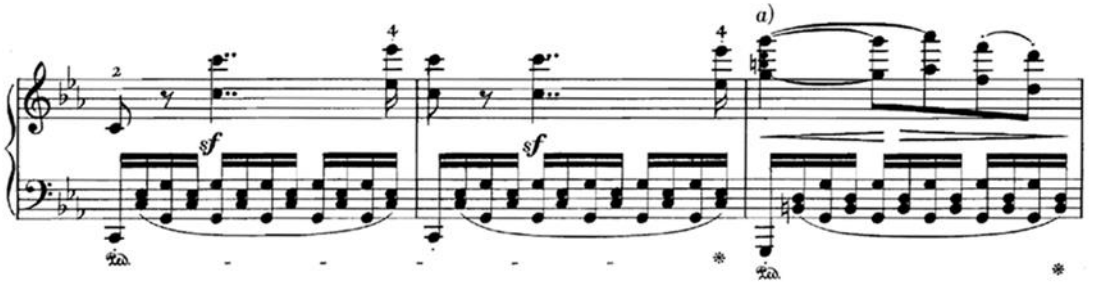
การแปรทำนองนี้ ยังคงอยู่ในความเข้มเสียงที่เบามาก แนวมือซ้ายจะยังคงใช้การดำเนินคอร์ดที่เป็น Theme หลักของเพลงไว้ ไล่โน้ตในลักษณะคอร์ดแตก โดยจะเล่นโน้ตเบสทุก ๆ จังหวะ คอร์ดที่เป็นลักษณะของคอร์ดเต็มจะไล่เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น ส่วนคอร์ดทบเจ็ดหรือคอร์ดอื่น ๆ จะเล่นไล่เป็นโน้ต 5 พยางค์ ส่วนในแนวมือขวาจะมีการใช้โน้ตคู่ 8 แบบเสียงประสาน โดยระหว่างการเดินไปยังคู่ 8 ถัดไป จะมีการไล่เรียงของโน้ตเขบ็ตสองชั้นเพื่อเข้าไปสู่โน้ตนั้น ๆ

ตัวอย่างที่ 39 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 31

การแปรทำนองที่ 32

แนวเบสในมือซ้ายของใน 8 ห้องแรกจะยังคงดำเนินในลักษณะเดียวกันกับการแปรทำนองที่ 31 โดยจะเล่นโน้ตเบสทุก ๆ จังหวะ คอร์ดที่เป็นลักษณะของคอร์ดเต็มจะไล่เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น ส่วนคอร์ดทบเจ็ดหรือคอร์ดอื่น ๆ จะเล่นไล่เป็นโน้ต 5 พยางค์ ส่วนแนวมือขวาจะไล่ขึ้นเป็นบันไดเสียง โดยโน้ตที่ใช้เป็นโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์แนวทำนอง (Melodic minor)

ตัวอย่างที่ 40 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 32

ต่อมาในห้องที่ 8 จะเปลี่ยนเป็นการใช้โน้ต 6 พยางค์ในมือขวา ประกอบกับการเล่นคอร์ดแตกในมือซ้ายเป็น หลังจากนั้นก็มีการย้ำคอร์ดโทนิกหรือคอร์ดหนึ่ง และคอร์ดเจ็ดทบเจ็ดที่มีแนวเบสเป็นโดมินันท์ ตามด้วยการไล่โน้ตสามพยางค์ย้ำด้วยการใช้โน้ตในคอร์ดเจ็ดทบเจ็ดนั้นขึ้นไปในช่วงเสียงที่สูงและค่อย ๆ ดำเนินลงมาและเกลาเข้าสู่โทนิกในห้องที่ 19

ตัวอย่างที่ 41 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 32

ห้องที่ 19 เปลี่ยนแนวทำนองเป็นการเล่นคอร์ดแตกที่ประดับด้วยโน้ตหลีก (Escape tone) พร้อมกับแนวมือซ้ายที่บรรเลงคอร์ดไปในแต่ละห้อง จนเมื่อเข้าห้องที่ 24 จะมีการย้ำคอร์ดซับโดมินันท์ (Subdominant) และโดมินันท์ด้วยการใช้โน้ตลักษณะต่าง ๆ ทั้งการเล่นโน้ตหลักของคอร์ดในแนวหนึ่ง ส่วนอีกแนวหนึ่งเล่นเป็นคอร์ดแตกด้วยโน้ต 6 พยางค์ และการเล่นโน้ตคู่แปดเป็นแนวทำนองย้ำคอร์ดไปตลอดจนจบบทเพลง

ตัวอย่างที่ 42 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 32

ตัวอย่างที่ 43 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 32

ตัวอย่างที่ 44 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 32

ตัวอย่างที่ 45 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 32

ตัวอย่างที่ 46 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven: การแปรทำนองที่ 32

2.2.3 การฝึกซ้อม

การแปรทำนองแต่ละตอน จะมีเทคนิคการบรรเลงที่ยากแตกต่างกันไป ผู้แสดงจึงได้มีการปรับรูปแบบของค่าโน้ต จังหวะและรูปของประโยคเพลงในการซ้อมเบื้องต้น เพื่อเป็นการฝึกเทคนิคการบรรเลงของทำนองแต่ละตอนให้มีเสียงที่ไพเราะและเป็นไปตามลักษณะเฉพาะของตอนนั้น ๆ

การซ้อมการแปรทำนองที่ 1, 2 และ 3 ผู้แสดงได้เริ่มซ้อมในอัตราจังหวะที่ช้า โดยแบ่งซ้อมไปทีละ 1 ชุด ที่เป็นลักษณะของการไล่โน้ตแบบอาร์เปโจไปจนถึงการเล่นโน้ตซ้ำ เมื่อฝึกการเล่นทีละชุดจนคล่องแล้ว ก็ได้ปรับการซ้อมให้แต่ละชุดนั้นมีความต่อเนื่องมากขึ้นด้วยการแบ่งซ้อมทีละช่วงคล้ายกับการซ้อมแบบแรก แต่จะเล่นโน้ตตัวแรกของชุดถัดไปต่อจากโน้ตซ้ำของชุดแรกโดยทันที การเล่นโน้ตซ้ำจะต้องเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสม เพื่อให้สามารถดำเนินทำนองต่อไปยังโน้ตถัดไปได้อย่างต่อเนื่อง

การแปรทำนองที่ 4 ที่ในแนวของมือขวาจะมีโน้ตแนวล่างที่เป็นการเล่นโน้ตคอร์ดแตก และแนวบนจะเล่นโน้ตทบคู่แปดของโน้ตตัวแรก เนื่องจากโน้ตแนวบนของมือขวาจะมีเสียงที่ค่อนข้างเด่นชัดและมีความสำคัญกว่าแนวล่าง ผู้แสดงจึงได้เริ่มฝึกจากการเล่นเน้นเสียงโน้ตแนวบนของมือขวาในลักษณะของโน้ตสะบัดตามด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ในแนวล่าง โดยจะซ้อมแบบนี้จนนิ้วก้อยเกิดความเคยชิน หลังจากนั้นจึงปรับมาเล่นตามรูปแบบจังหวะที่กำหนดไว้ในโน้ตเพลง

การแปรทำนองที่ 5 เทคนิคการบรรเลงในการแปรนี้จะไม่หวือหวามากนัก แต่จะมีสิ่งหนึ่งที่ต้องระวังคือการควบคุมจังหวะในแนวมือขวา ที่เปลี่ยนค่าโน้ตจากเขบ็ตสองชั้นในจังหวะแรกมาเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นในจังหวะที่สอง โดยการเคลื่อนของทำนองตรงช่วงที่มีการเปลี่ยนค่าโน้ตจะมีการกระโดดไปยังโน้ตที่เล่นเป็นคู่แปดแบบเสียงประสาน ซึ่งเป็นจุดที่ทำให้ผู้แสดงเกิดความกังวลว่าจะย้ายมือไปไม่ถูกตำแหน่งทำให้เกิดการเร่งจังหวะ

การแปรทำนองที่ 6 ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมการเล่นโน้ตสั้นในการแปรทำนองที่ 6 ด้วยการเล่นแบบเน้นเสียงอย่างช้า ๆ ไปทีละโน้ต และหลังจากนั้นจึงเพิ่มอัตราจังหวะในการซ้อมให้เร็วขึ้น

การแปรทำนองที่ 7 และ 8 เต็มไปด้วยลักษณะของโน้ตที่เป็นการใช้คอร์ดเต็มที่แยกบรรเลงเป็นคู่ ผู้แสดงได้เริ่มฝึกซ้อมแนวบรรเลงมือซ้ายจากการเล่นย้ำคอร์ดแท่งก่อน แล้วจึงค่อยแยกบรรเลงเป็นคู่ตามที่โน้ตที่ได้กำกับไว้ ส่วนในแนวของมือขวาในการแปรทำนองที่ 8 ผู้แสดงได้เริ่มจากการเล่นโน้ตหลักคู่แปดซึ่งเป็นทำนองของเพลง หลังจากนั้นจึงเริ่มซ้อมในลักษณะเดียวกันกับการแปรทำนองที่ 7 คือเริ่มจากการเล่นแบบคอร์ดเต็ม โดยจะต้องย้ายมือไปยังคอร์ดถัดไปและเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสมกับการเล่นคอร์ดพลิกกลับนั้น ๆ หลังจากซ้อมแบบคอร์ดแท่งจนคล่องแล้วก็ปรับการซ้อมมาเล่นตามโน้ตที่ได้กำกับไว้ โดยผู้แสดงแฟลได้ยึดโน้ตคู่แปดซึ่งเป็นโน้ตคู่นอกสุดของแต่ละคอร์ดเพื่อเป็นทิศทางในการเคลื่อนมือและบรรเลงโน้ตได้อย่างแม่นยำ

การแปรทำนองที่ 9 มีเทคนิคการบรรเลงที่ยากในส่วนของ แนวบรรเลงประกอบที่เข้ามาในตอนต้นของการแปรทำนอง ที่ในแนวมือซ้ายจะบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นพร้อมกับโน้ตสามพยางค์ในแนวล่างของมือขวา ซึ่งจะต้องมีการเริ่มบรรด้วยอัตราจังหวะที่เหมาะสมและคงที่ และจะต้องบรรเลงด้วยความเข้มเสียงที่เบา โดยในการซ้อมผู้แสดงจะเริ่มจากการซ้อมทีละมือ

การแปรทำนองที่ 10 และ 11 ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมแนวที่เป็นโน้ตเขบ็ต 3 ชั้น โดยเริ่มจากการเล่นแบบโน้ตสั้นอย่างช้า และค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้น เมื่อบรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว สิ่งที่ต้องระวังคือการควบคุมแต่ละนิ้วให้เล่นด้วยจังหวะที่เท่ากัน จุดที่ผู้แสดงคิดว่าต้องระวังมากเป็นพิเศษ คือ ตรงช่วงห้องสุดท้ายของของการแปรทำนองที่ 10 ที่เป็นการไล่ย้ำโน้ตในบันไดเสียงซีไมเนอร์ขึ้นลงด้วยมือซ้ายที่อาจทำให้เกิดการเร่งจังหวะได้ง่ายเนื่องจากมืออาจจะล้าจากการที่เล่นโน้ตเขบ็ต 3 ชั้นและการไล่นิ้ว 2-3-4 ติดกันในลักษณะโน้ตไล่ลงจะควบคุมได้ยาก เนื่องจากข้อมือและแขนจะเคลื่อนลงต่ำทำให้น้ำหนักเทไปด้านซ้ายค่อนข้างเยอะซึ่งส่งผลต่อการควบคุมนิ้วที่จะกดลงบนคีย์เปียโน โดยในจุดนี้ผู้แสดงได้แก้ไขด้วยการยกข้อมือสูงให้ขึ้นกว่าปกติเล็กน้อย

การแปรทำนองที่ 12 เป็นช่วงที่เปลี่ยนไปยังกุญแจเสียงไปยังซีเมเจอร์ และจะเป็นช่วงที่มีความสง่าผ่าเผย จึงต้องควบคุมอารมณ์ความรู้สึกให้สงบมากขึ้นบริเวณช่วงรอยต่อระหว่างตอนท้ายการแปรที่ 11 เข้าสู่โน้ตแรกของการแปรทำนองที่ 12 รวมทั้งยังต้องพยายามดึงแนวทำนองที่อยู่แนวบนสุดของมือขวาให้บรรเลงออกมากได้อย่างไพเราะสวยงามอีกด้วย

การแปรทำนองที่ 13 มีแนวทำนองอยู่ที่มือซ้ายและมีแนวบรรเลงประกอบอยู่ในมือขวา เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นบรรเลงต่อกันโดยตลอดและมีโน้ตสำคัญสอดแทรกอยู่ ด้วยการบันทึกเป็นโน้ตหางขึ้น การฝึกซ้อมในการแปรทำนองนี้ ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมโน้ตทั้งสองแนวไปพร้อมกัน โดยอาศัยการบรรเลงอย่างช้าและอาศัยการฟังเสียงประสานโดยรวมที่เกิดขึ้น

การแปรทำนองที่ 14 มีเทคนิคการบรรเลงที่ยากในส่วนของการไล่โน้ตคู่สามต่อกันตลอดทั้งตอนในแนวมือขวา โดยผู้แสดงเริ่มซ้อมจากการเล่นโน้ตสั้นแบบเน้นเสียงอย่างช้า ๆ ด้วยการเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสม ค่อย ๆ เล่นเร็วขึ้นจนคล่อง และเริ่มเล่นสองมือพร้อมกันโดยเล่นแนวทำนองมือซ้ายให้เด่นกว่าและเล่นแนวมือขวาเบา ๆ ใส ๆ

การแปรทำนองที่ 15 แนวทำนองในมือขวาจะบรรเลงด้วยการใช้โน้ตคู่ 8 ความยากในการบรรเลงอยู่ที่ การบรรเลงให้เสียงมีความต่อเนื่องกัน และเสียงเรียบเสมอกัน ด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่สงบ

การแปรทำนองที่ 16 มีเทคนิคการบรรเลงที่ยากในส่วนของการเล่นโน้ตสามพยางค์ในมือซ้ายพร้อมกับการเล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้นในมือขวา ด้วยอัตราส่วนโน้ตที่ไม่เท่ากัน ผู้แสดงจึงได้เริ่มซ้อมจาก

การเล่นโน้ตเบสตัวแรกเพียงตัวเดียวเพื่อยึดเป็นจังหวะหลักกับแนวทำนองมือขวา แล้วจึงปรับมาเล่นมือซ้ายเป็นสามพยางค์ตามที่โน้ตได้กำกับไว้ในภายหลัง

การแปรทำนองที่ 17 แนวทำนองในมือขวาจะมีสองแนวซ้อนกัน โดยจะต้องฝึกซ้อมอย่างช้าและพยายามเล่นเสียงโน้ตแนวที่ใช้โน้ตตัวดำประจุดเชื่อมเสียงกับโน้ตเขบ็ตให้มีเสียงที่เด่นชัดออกมามากกว่าแนวรอง

การแปรทำนองที่ 18 ในช่วงที่เป็นการไล่ขึ้นในลักษณะของการไล่บันไดเสียง ในขั้นแรกผู้แสดงเริ่มซ้อมอย่างช้า ต่อมาได้เริ่มเล่นเร็วขึ้น โดยแบ่งโน้ตเป็นกลุ่มย่อย จากโน้ตที่เป็นการไล่แนวทำนองไปจนถึงจุดที่มีการเปลี่ยนนิ้ว บรรเลงกลุ่มโน้ตนั้นซ้ำ ๆ แล้วค่อยดำเนินไปยังกลุ่มถัดไป จากนั้นก็ได้เริ่มบรรเลงโน้ตทั้งชุดต่อกัน และตั้งแต่ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 6 ที่เป็นการไล่ขึ้นของแนวทำนองหนึ่งช่วงเสียงหลาย ๆ ชุดต่อกัน ผู้แสดงได้ปรับการเล่นเพื่อความต่อเนื่องของแนวทำนองด้วยการเล่นโน้ต 4 ตัวแรกด้วยมือซ้ายและ 4 ตัวถัดไปด้วยมือขวา

การแปรทำนองที่ 19 มีเทคนิคการบรรเลงที่ไม่ยากหรือซับซ้อนมากนัก เป็นเพียงการเล่นโน้ตอาร์เปโจ และการเล่นโน้ตคอร์ดแตก

การแปรทำนองที่ 20 และ 21 ในการซ้อมจะต้องเริ่มฝึกจากการเล่นโน้ตสามพยางค์อย่างช้า ๆ โดยเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสมกับการเคลื่อนของแนวทำนอง

การแปรทำนองที่ 22 เป็นการไล่เรียงของโน้ต 5 ตัวด้วยการเล่นโน้ตคู่แปด ที่ในตัวสุดท้ายของแต่ละชุดจะต้องเล่นให้เสียงยาว (tenuto) ผู้แสดงได้ใช้การเล่นแบบนวด โดยกดถ่ายน้ำหนักจากข้อมือและใช้ข้อศอกช่วยในการบังคับการค่อย ๆ ถ่ายน้ำหนักออกจากคีย์เปียโน

การแปรทำนองที่ 23 ผู้แสดงได้เริ่มฝึกซ้อมจากการเล่นแนวมือขวาเป็นในลักษณะของคอร์ดแท่งพร้อมกับการเล่นแนวเบสมือซ้าย และเปลี่ยนมาเล่นแบบคอร์ดแตกตามที่โน้ตได้กำกับไว้ โดยเสียงโน้ตแนวกลางของคอร์ดที่กำกับด้วยโน้ตตัวเล็กให้มีเสียงออกมาเด่นชัด

การแปรทำนองที่ 24 ผู้แสดงฝึกการเล่นโน้ตสั้นตามจุดต่าง ด้วยการเล่นโน้ตสั้นแบบเน้นเสียงอย่างช้า ๆ เพื่อให้เกิดเสียงที่คมชัดและใสขณะกดลงบนคีย์เปียโน และมาปรับใช้ด้วยการเล่นด้วยเทคนิคแบบที่ฝึกในเบื้องต้นแต่ลงน้ำหนักน้อยกว่าเพื่อให้เกิดเสียงเบามากตามความเข้มเสียงที่กำหนดไว้

การแปรทำนองที่ 25 มีจุดที่ต้องระวังมากเป็นพิเศษสำหรับตัวผู้แสดงคือการเล่นโน้ตช่วงที่เป็นโน้ตสะบัด ในบางครั้งจะเล่นรวบโน้ตสะบัดเร็วเกินไป ซึ่งในจุดนี้ผู้แสดงแก้ไขด้วยการซ้อมอย่างช้าและพยายามให้ความสำคัญกับโน้ตสะบัดมากขึ้น

การแปรทำนองที่ 26 จะมีการกระโดดของโน้ตที่มีช่วงเสียงห่างกันประมาณ 1-2 ช่วงเสียง โดยในการฝึกซ้อมการแปรทำนองนี้ ผู้แสดงได้เริ่มการฝึกซ้อมเบื้องต้นจากการเล่นโน้ต จังหวะแรก

ของห้อง ที่เป็นคอร์ดเต็มหรือโน้ตคู่แปดในตามด้วยคอร์ดหลักของแต่ละห้อง ฝึกการย้ายมือจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่งให้แม่นยำ ต่อมาเริ่มซ้อมช่วงที่เป็นโน้คตู่สามที่สองมือบรรเลงในทิศทางสวนกัน โดยฝึกการเล่นโน้ตสั้นด้วยการเน้นเสียงอย่างช้าก่อนในเบื้องต้น และค่อยปรับความเร็วให้เพิ่มขึ้นเท่าอัตราจังหวะจริง

การแปรทำนองที่ 27 ผู้แสดงได้เลือกใช้วิธีการฝึกซ้อมเบื้องต้นในลักษณะเดียวกับที่ใช้ในการแปรทำนองที่ 26 คือในช่วงที่เป็นโน้คคู่สาม จะเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสมในการเล่นโน้ตสั้นแต่ละกลุ่มและฝึกซ้อมด้วยการเน้นเสียงอย่างช้าก่อนในเบื้องต้น แล้วจึงปรับความเร็วให้เพิ่มขึ้น

การแปรทำนองที่ 28 แนวบรรเลงของมือซ้ายจะเป็นการเล่นโน้ตแบบแนวเบสอัลแบร์ตี (Alberti bass) ที่มีการกระโดดของโน้ตที่ห่างกันประมาณ 1 ช่วงเสียง ในเบื้องต้นผู้แสดงได้ฝึกซ้อมจากการเล่นโน้ตเบสตัวแรกและย้ายมือไปยังคอร์ดนั้น ๆ เล่นแบบคอร์ดแท่ง หลังจากนั้นจึงค่อยปรับเล่นเป็นคอร์ดแตก และมีการซ้อมการกระโดดระหว่างโน้ตเบสไปยังโน้ตสูงสุดของคอร์ดที่เล่นต่อกันในลักษณะของโน้ตเขบ็ตสองชั้นเพื่อความแม่นยำที่มากขึ้น

การแปรทำนองที่ 29 ผู้แสดงได้วิเคราะห์โน้ตในแต่ละห้องในเบื้องต้นว่าเป็นการใช้กระบวนคอร์ดพลิกกลับบรรเลงต่อกันในทิศทางสวนกัน และเริ่มฝึกซ้อมแต่ละคอร์ดอย่างช้า ๆ หลังจากนั้นได้ปรับซ้อมเป็นการเล่นโน้ตสั้นแบบเน้นเสียงทีละโน้ต และกลับมาเล่นในรูปแบบปกติอีกครั้ง

การแปรทำนองที่ 30 มีเทคนิคการบรรเลงที่ไม่ยากหรือซับซ้อนมากนัก เป็นเพียงการเล่นโน้ตเสียงหน่วงต่อกัน แต่สิ่งที่จะต้องควบคุมมากเป็นพิเศษคือการปรับอารมณ์ความรู้สึก ก่อนเริ่มบรรเลงโน้ตตัวแรกของการแปรทำนองนี้

การแปรทำนองที่ 31 ในการเล่นมือซ้ายของการแปรทำนองนี้ จะต้องคอยรักษาให้ทุก ๆ โน้ตแรกของจังหวะลงด้วยโน้ตซี โดยผู้แสดงได้วิเคราะห์กระบวนคอร์ดในแต่ละห้อง และได้ฝึกซ้อมการเล่นโน้ตมือซ้ายด้วยโน้ตเบสเพียวโน้ตเดียวก่อน เพื่อให้รู้สึกถึงการย้ำเพเดิลโน้ตบนทุก ๆ จังหวะ หลังจากนั้นก็ได้เล่นโน้ตมือซ้ายทั้งหมด โดยยังคงความรู้สึกถึงการย้ำโน้ตซีในแต่ละจังหวะ ต่อมาได้ฝึกเล่นสองมือโดยเล่นแนวมือขวาตามโน้ตที่กำกับพร้อมกับโน้ตซีในมือซ้ายก่อน และขั้นสุดท้ายจึงรวมโน้ตทั้งหมดเข้าด้วยกัน

การแปรทำนองที่ 32 แนวบรรเลงของมือซ้ายในช่วง 8 ห้องแรก ฝึกซ้อมด้วยวิธีเดียวกันกับในการแปรทำนองที่ 31 ส่วนแนวมือขวาที่เป็นการไล่โน้ตขึ้นลงในลักษณะของการไล่บันไดเสียง ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมโดยเล่นโน้ตหลักของแต่ละจังหวะให้ลงตรงตามจังหวะโดยไม่คำนึกถึงสัดส่วนจังหวะของการไล่โน้ตที่เป็น 7 พยางค์หรือ 8 พยางค์มากนัก

จุดที่ยากของการแปรทำนองอีกช่วงหนึ่ง คือในช่วงห้องที่ 24 ที่ในแนวมือขวาจะมีแนวทำนองสองทำนองซ้อนกัน ในแนวรองจะเล่นเป็นโน้ตแบบเสียงเชื่อมต่อกัน ส่วนในแนวบนที่เป็นทำนองเด่นจะต้องเล่นเป็นโน้ตสั้น จะต้องควมคุมลักษณะเสียงให้ในสองแนวมีความแตกต่างกัน

ส่วนในตอนอื่น ๆ ของการแปรทำนองที่ 32 ก็จะฝึกเทคนิคในลักษณะเดียวกับที่เคยในการแปรทำนองต่าง ๆ นอกจากการฝึกเทคนิคต่าง ๆ ก็จะมีเพียงการควบคุมและรักษาจังหวะหลักของแต่ละห้องให้คงที่ ส่วนการเล่นคู่แปดในตอนท้ายของเพลง จะต้องฝึกการย้ายมืออย่างเร็วในทิศทางแยกออกจากกันของมือซ้ายและมือขวา เพื่อให้กระโดดไปยังโน้ตนั้น ๆ ได้อย่างแม่นยำ

2.3 บทประพันธ์โดย อะเลกซานเดอร์ ซคริอาบิน (Alexander Scriabin)

2.3.1 ประวัติของผู้ประพันธ์

อะเลกซานเดอร์ ซคริอาบิน เป็นนักเปียโนและนักแต่งเพลงชาวรัสเซียในยุคโรแมนติกตอนปลายกับยุคศตวรรษที่ยี่สิบ เกิดเมื่อวันที่ 6 มกราคม ค.ศ. 1872 ครอบครัวของเขาเป็นชนชั้นสูง อาศัยอยู่ในกรุงมอสโคว์ เมืองหลวงของประเทศรัสเซีย เมื่อเขาอายุได้ไม่กี่ปี แม่ของเขาซึ่งเป็นนักแสดงเปียโน ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของ Theodor Leschetizky ก็ได้เสียชีวิตลงด้วยโรควัณโรค

ซคริอาบิน ได้เรียนเปียโนจากป้าของเขาซึ่งเป็นนักเปียโนสมัครเล่น เปียโน ในช่วงแรก ซคริอาบินได้เรียนเปียโนกับ Nicolai Zverev ที่เข้มงวดถือวินัยอย่างเคร่งครัดซึ่งเป็นคนที่สอน Sergei Rachmaninoff และอัจฉริยะบุคคลอื่น ๆ ในเวลาเดียวกัน

ซคริอาบินได้เข้าศึกษาที่ Moscow Conservatory ในปี 1988 กับ Anton Arensky, Sergey Taneyev, และ Vasily Safonov เขาได้รับยกย่องว่าเป็นนักเปียโนที่มหัศจรรย์ แม้ว่าเขาจะมีมือที่เล็กขนาดเล่นคู่ 9 เกือบจะไม่ถึงก็ตาม ในระหว่างที่เรียนนั้น มือขวาของเขาก็ได้รับบาดเจ็บ จากการซ้อมเพลง Don Juan Fantasie ผลงานของ Franz Liszt และเพลง Islamiya ผลงานของ Milly Balakirev ทำให้เขาต้องย้ายจากการแสดงเปียโนไปเรียนด้านการปะพันธ์เพลงแทน

การที่มือเขาได้รับบาดเจ็บครั้งนี้ เป็นแรงบันดาลใจให้เขาแต่งเพลงเปียโนสำหรับมือซ้ายขึ้นมา ซึ่งบทเพลงที่เป็นที่รู้จักกันมากคือ Nocturne and Prelude Op.9 และ Piano Sonata No.1 in F minor นี่อาจจะเป็นส่วนหนึ่งที่สามารถอธิบายได้ว่า ทำไมในผลงานเพลงสำหรับเปียโนของเขาจึงมีแนวบรรเลงของมือซ้ายที่หวือหวาและมีบทบาทมากพอ ๆ กับแนวบรรเลงในมือขวา

ผลงานส่วนใหญ่ของซคริอาบิน ได้รับแรงบันดาลใจมาจากโชแปง แต่ก็ยังคงมีสไตล์การประพันธ์ของตนเองที่ค่อนข้างเด่นชัด จากการที่เขาได้พัฒนาตนเองด้านการประพันธ์เพลงได้อย่างรวดเร็วในระยะเวลาอันสั้น ผลงานช่วงแรก ๆ ของเขาให้ความรู้สึกที่มีพลัง มีเสน่ห์ และน่าติดตาม เนื่องจากการใช้เสียงประสานที่เต็มไปด้วยสีสัน ในช่วงปลายเขาได้เริ่มเขียนเพลงที่มีขนาดใหญ่ขึ้น เช่น

เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ซิมโฟนี เปียโนคอนแชร์โต ซึ่งในผลงานช่วงนี้ได้ใช้โครงสร้างและการประสานเสียงที่ไม่ปกติ และได้คิดคอร์ดพื้นฐานในการแต่งเพลงที่เรียกว่า คอร์ดมิสติก (Mystic chord) ที่ประกอบด้วยโน้ต 6 ตัว คือ C, F-sharp, B-flat, E, A และ D ทำให้เกิดการประสานกันของเสียงกระด้างที่ห่างกันเป็นคู่ 4 แทนเสียงประสานแบบคู่ 3 ที่นิยมใช้กันในสมัยนั้น

การพัฒนาทางสไตล์และทางเสียงของซคริอาบิน สามารถดูได้จากเปียโนโซนาตาทั้ง 10 บทของเขา โดยที่ใน 5 บทสุดท้าย จะมีเพียง 1 ท่อนและสั้นกว่าโซนาตาบทก่อน ๆ และยังเป็นโซนาตาที่ไร้กุญแจเสียง (Atonal) อีกด้วย การแต่งเพลงที่มีพื้นฐานจากคอร์ดมิสติกและการไม่ยึดติดกับกุญแจเสียงใด ๆ ทำให้ผลงานช่วงหลังของเขามีลักษณะคล้ายกับดนตรีที่ไม่มีโทนาลิตีที่นิยมกันในช่วงต่อมา

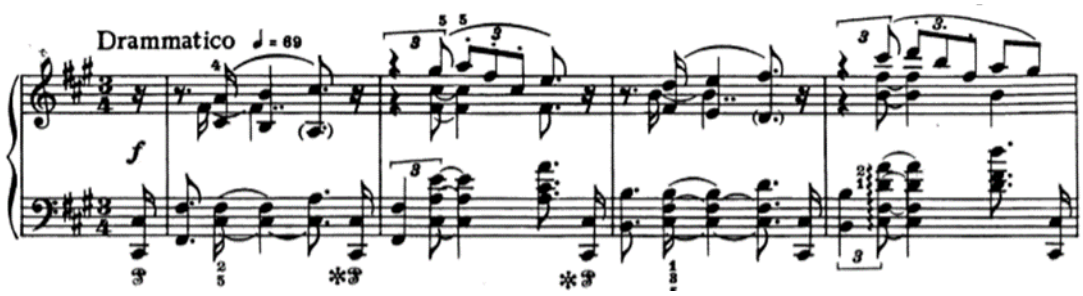
ซคริอาบินเป็นนักประพันธ์เพลงเด่น ๆ คนเดียวในยุคโรแมนติกตอนปลายที่ได้รับแรงบันดาลใจ จากลัทธิมิสทิซิสซึม คือลัทธิที่ว่าด้วยผีสางเวทมนตร์และความลึกลับ ที่ค่อนข้างปฏิเสธความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุ และเชื่อว่าเป้าหมายของศิลปะที่แท้จริงเป็นไปเพื่อยกระดับจิตวิญญาณของมนุษยชาติเท่านั้น นอกจากนี้ ซคริอาบินยังได้มีโอกาสศึกษางานสมาคมเทวญาณวิทยา โดยมีผลงานการค้นคว้าที่กล่าวถึงสีและความสัมพันธ์กับคลื่นความคิด ซึ่งยืนยันว่าเสียงแต่ละเสียงนั้นมีสีของตัวมันเองและมีความสัมพันธ์กับความคิดของมนุษย์ โดยผู้ที่มีประสาทสัมผัสที่ละเอียดอ่อนเท่านั้นถึงจะสามารถมองเห็นสีต่าง ๆ เหล่านั้นได้

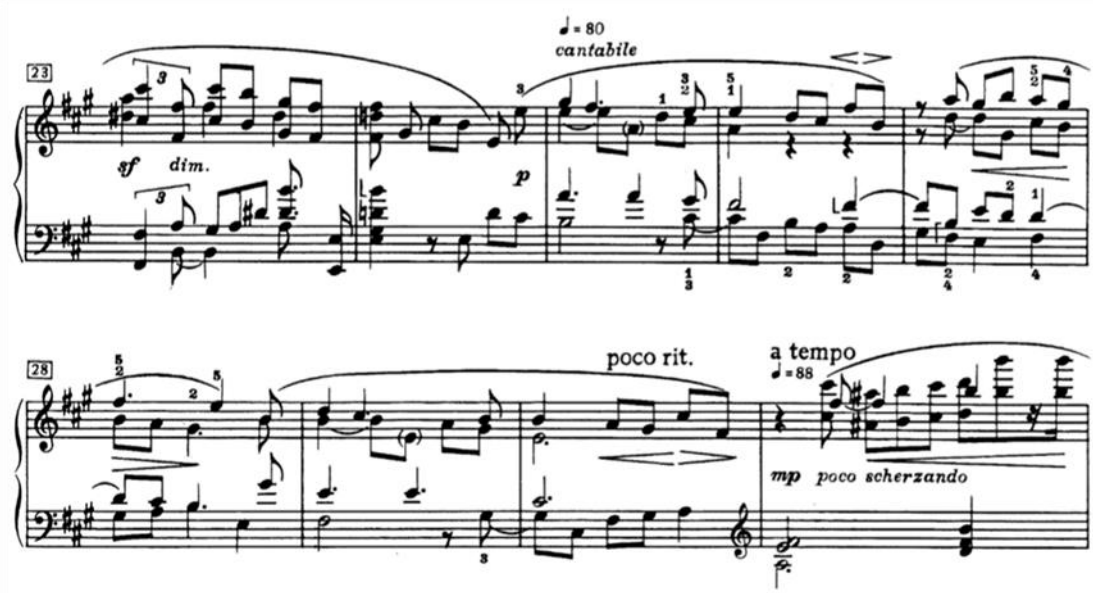
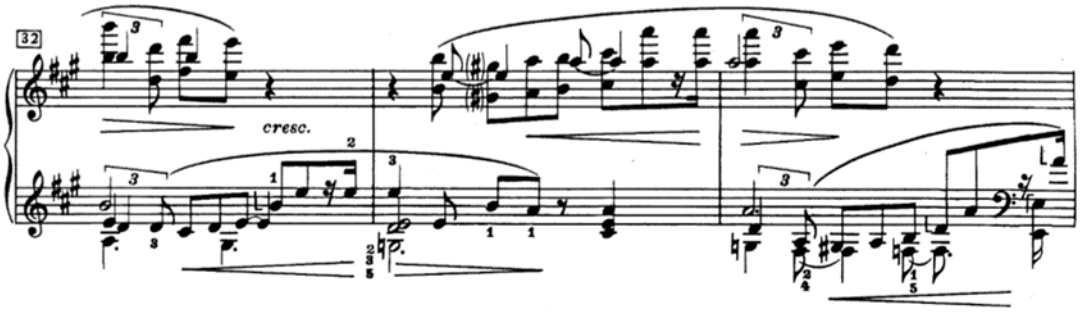
2.3.2 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง Sonata No.3 in F-sharp minor

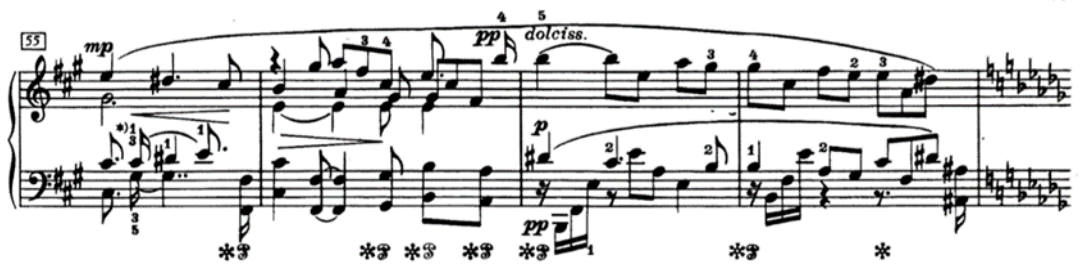
- Drammatico
- Allegretto

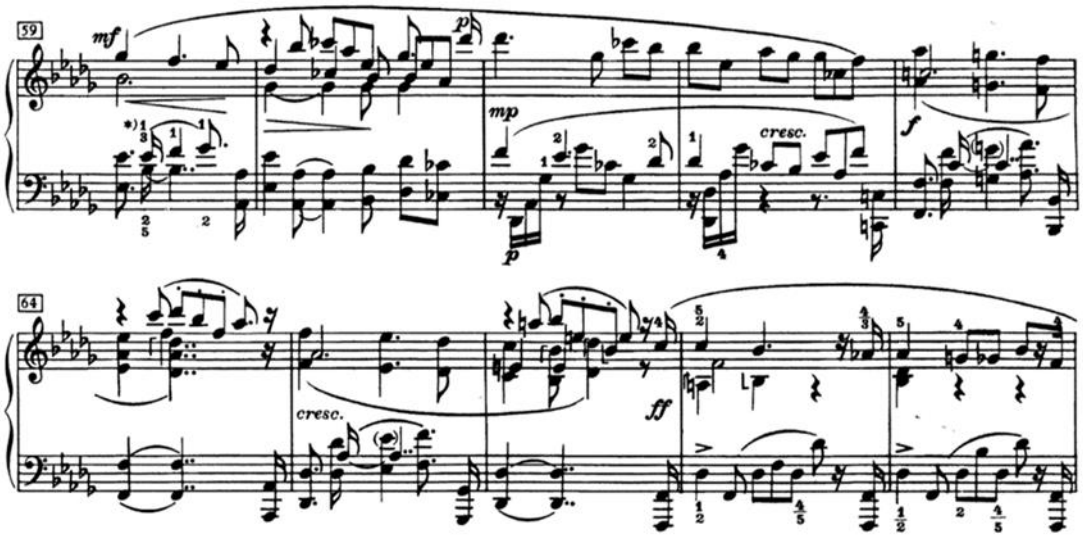
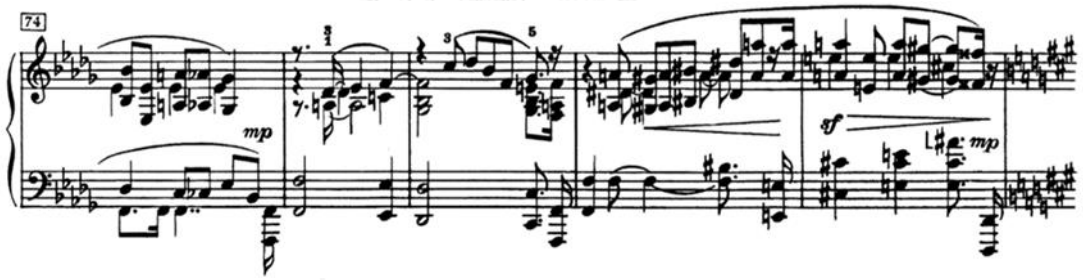
โซนาตาบทนี้เป็นผลงานในช่วงแรกของซคริอาบิน แต่งขึ้นระหว่างปี 1897-1898 ก่อนที่ซคริอาบินจะเข้าไปทำการสอนที่ Moscow Conservatoire โซนาตาบทนี้เป็นโซนาตาขนาดใหญ่ มีความยาว 4 ท่อน ซึ่งมีความโดดเด่นตรงที่มีการผสมผสานทำนองหลายแนวเข้าด้วยกัน มีการนำทำนองหลักมาพัฒนาเพื่อรักษาเค้าโครงของทำนอง มีประโยคเพลงที่ค่อนข้างยาว และมีความยิ่งใหญ่แฝงอยู่ในบทเพลง

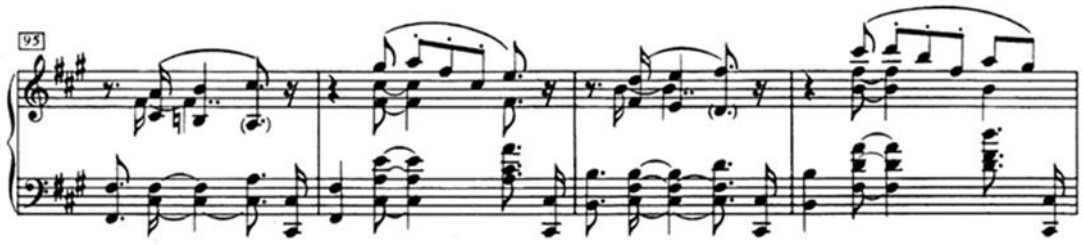
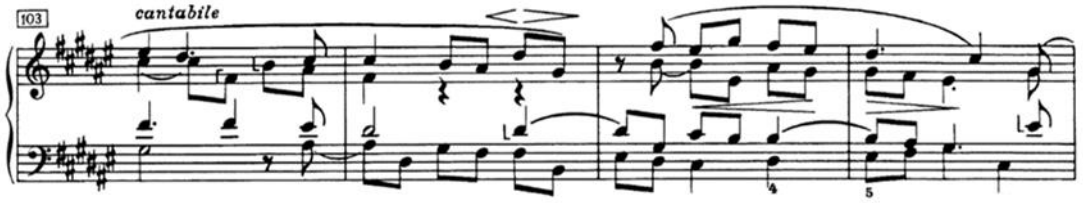
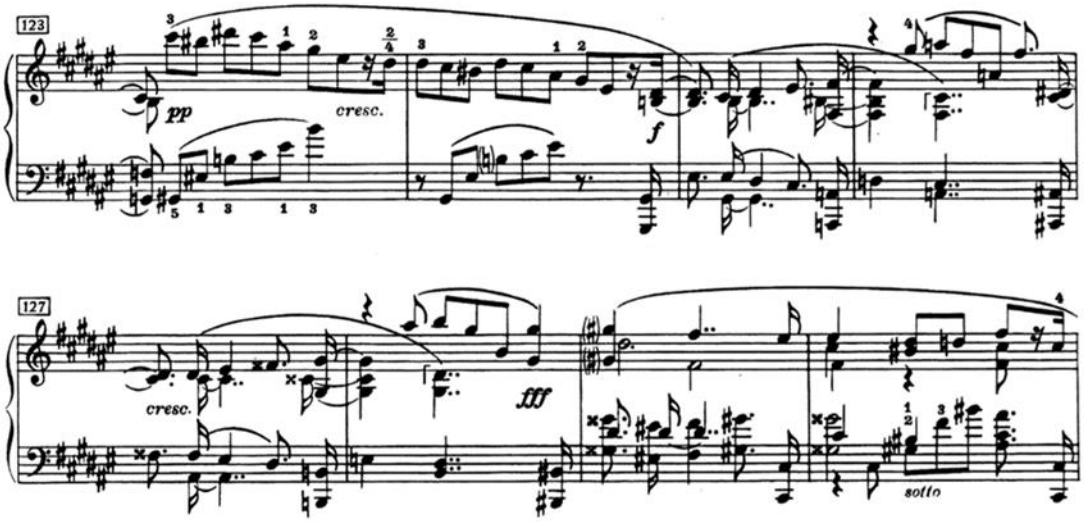
ท่อนแรก อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา (Sonata form) ที่ประกอบด้วย ตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) เริ่มต้นตอนนำเสนอด้วยทำนองหลัก A ในกุญแจเสียงเอฟ-ชาร์ปไมเนอร์ เป็นลักษณะของการใช้โมทีฟจังหวะ โดยโมทีฟของจังหวะที่ถูกเสนอขึ้นจะเป็นวัตถุดิบสำคัญที่จะปรากฏอยู่ตลอดท่อน ทำนองหลักมีความยาวประมาณ 8 ห้อง ก่อนที่จะย้ายไปยังโดมินันท์ในช่วงถัดไป โดยความเข้มเสียงในประโยคเพลงช่วงนี้จะต่างจากครั้งแรก เนื่องจากมีการกำกับให้ใช้ที่ซับเสียง (con sord.) ทำนองหลักยังเดิมคงดำเนินไปเรื่อย จนพอเข้าช่วงห้องที่ 17-23 จะเป็นช่วงเชื่อมเพื่อเข้าสู่ทำนองหลัก B

ตัวอย่างที่ 47 Sonata No.3 in F-sharp minor, Drammatico ประพันธ์โดย Scriabin: ทำนองหลัก A (ตอนนำเสนอ)

ทำนองหลัก B เริ่มที่จังหวะยกก่อนเข้าห้องที่ 25 ในกุญแจเสียงเอเมเจอร์ มีทำนองที่ไพเราะอ่อนหวานและแตกต่างทางด้านอารมณ์อย่างสิ้นเชิงกับทำนองหลัก A ทำนองในช่วงนี้จะเป็น 2 ส่วนย่อย ๆ โดยที่ส่วนแรกอยู่ตั้งแต่เริ่มทำนองหลัก B ไปจนถึงห้องที่ 30 และเข้าสู่ส่วนย่อยที่ 2 ในห้องที่ 31 มีจังหวะที่ชัดเจนมากขึ้น มีความร่าเริงมากกว่าในส่วนย่อยแรก และยังประกอบไปด้วยการเลียนลีลาการสอดประสานของแนวทำนองในระหว่างมือซ้ายและมือขวาอีกด้วย ในตอนส่วนตอนนำเสนอได้มีการใส่ช่วงหางเพลงย่อย (Codetta) ตรง Tempo 1 ห้องที่ 43 โดยยังคงใช้โมทีฟจังหวะและวัตถุดิบเดิมมาผสมผสานกันได้อย่างลงตัว และยังมีแนวทำนองสั้น ๆ สอดแทรกอยู่ในแนวโน้ตหางลงในส่วนของมือขวาเกิดขึ้นในห้องที่ 47-50 ก่อนเข้าสู่ตอนพัฒนา

ตัวอย่างที่ 48 Sonata No.3 in F-sharp minor, Drammatico ประพันธ์โดย Scriabin: ทำนองหลัก B (ตอนนำเสนอ)

<u>ตัวอย่างที่ 49</u> Sonata No.3 in F-sharp minor, Drammatico ประพันธ์โดย Scriabin: ลีลาการเลียนการสอดประสานของแนวทำนอง

ตอนพัฒนาถูกนำเสนอขึ้นในห้องที่ 55 ที่นำเนื้อหาของตอนนำเสนอมาพัฒนาในแง่ต่าง ๆ รวมถึงการนำวัตถุดิบใหม่ ๆ เข้ามาประกอบอีกด้วย โดยยังคงความเป็นเอกภาพของเพลงไว้ด้วยการใช้โมทีฟจังหวะ ประโยคเพลงในห้องที่ 55-58 ยังคงใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเดิม แต่ได้มีการใช้เครื่องหมายแปลงเสียงในโน้ตร่วมที่มีบทบาทอยู่ในทั้ง 2 กุญแจเสียง เพื่อเปลี่ยนไปยังกุญแจเสียงบี-แฟล็ตไมเนอร์

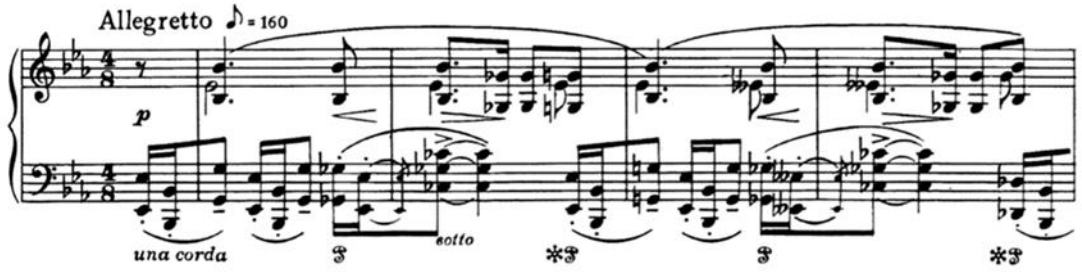
<u>ตัวอย่างที่ 50</u> Sonata No.3 in F-sharp minor, Drammatico ประพันธ์โดย Scriabin: ตอนพัฒนา (ห้องที่ 55-58)

ถึงแม้ว่าในห้องที่ 59 จะเป็นการเปลี่ยนมายังกุญแจเสียงใหม่ แต่ก็ยังต้องรักษาความยาวของแนวทำนองไว้ ในห้อง 59-62 จึงใช้ประโยคเพลงเดียวกันกับในช่วงห้องก่อนหน้า หลังจากนั้น ในห้องที่ 63 มีการนำทำนองที่เกิดขึ้นในช่วงหางเพลงย่อยของตอนนำเสนอมาพัฒนาและต่อเติมสิ่งใหม่ ๆ เข้าไปเพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับเนื้อหาของดนตรี บทเพลงยังคงดำเนินต่อไปจนเข้าช่วงห้องที่ 77-94 มีการนำส่วนย่อยที่ 2 ของทำนองหลัก B กลับมาใช้และพัฒนาต่อ โดยจะมีการเปลี่ยนกลับไปยังกุญแจเสียงเดิมอีกครั้งในห้องที่ 79 เพื่อปูพื้นของบทเพลงให้อยู่ในบรรยากาศของกุญแจเสียงหลักก่อนจะกลับเข้าสู่ตอนย้อนความ

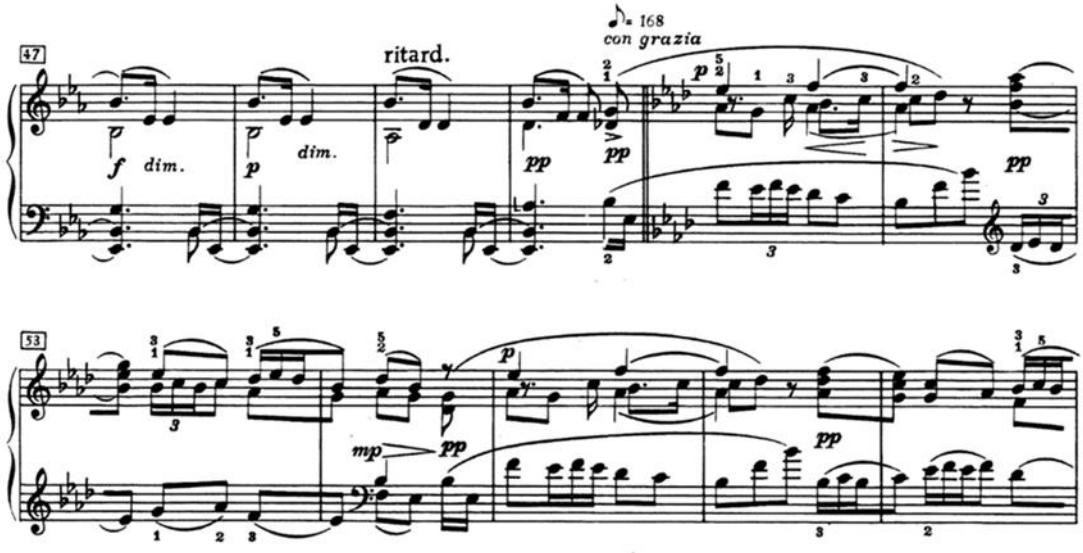
ตัวอย่างที่ 51 Sonata No.3 in F-sharp minor, Drammatico ประพันธ์โดย Scriabin: ช่วงหางเพลงย่อยที่นำมาใช้ในตอนพัฒนา

ตัวอย่างที่ 52 Sonata No.3 in F-sharp minor, Drammatico ประพันธ์โดย Scriabin: ส่วนย่อยที่ 2 ของทำนอง B ในตอนพัฒนา

ตอนย้อนความกลับมาในจังหวะยกก่อนเข้าห้องที่ 95 ในกุญแจเสียงเดิม โดยทำนองหลัก A กลับมาเพียงแค่ 8 ห้องก่อนเข้าสู่ทำนองหลัก B ในห้องที่ 103 ในกุญแจเสียงเอฟ-ชาร์ปเมเจอร์ โดยในทำนองหลัก B ยังคงประกอบด้วยทำนอง 2 ส่วนย่อย เช่นเดียวกับในตอนนำเสนอ หลังจากนั้นได้มีช่วงหางเพลงเกิดขึ้นในห้องที่ 125 เป็นเหมือนบทสรุปของบทเพลงที่อยู่ในช่วงสุดท้ายของเพลง โดยในช่วงหางเพลงของโซนาตาบทนี้จะค่อย ๆ มีเนื้อดนตรีและความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ เบาลง และจบบทเพลงด้วยคอร์ดเอฟ-ชาร์ปเมเจอร์

ตัวอย่างที่ 53 Sonata No.3 in F-sharp minor, Drammatico ประพันธ์โดย Scriabin: ทำนอง A (ตอนย้อนความ)

ตัวอย่างที่ 54 Sonata No.3 in F-sharp minor, Drammatico ประพันธ์โดย Scriabin: ทำนอง B (ตอนย้อนความ)

ตัวอย่างที่ 55 Sonata No.3 in F-sharp minor, Drammatico ประพันธ์โดย Scriabin: ช่วงหางเพลง

บรรยากาศและอารมณ์โดยรวมของบทเพลงท่อนนี้มีลักษณะที่ค่อนข้างแปรปรวน ทั้งอารมณ์ที่รุนแรง สงบ และความรู้สึกที่สัมผัสได้ถึงความสวยงามของบางสิ่ง จากการใช้สีสันของการสอดประสาน แนวทำนองที่ไพเราะ การเลียนทำนอง รวมถึงการใช้ความเข้มเสียงที่เปลี่ยนแปลงค่อนข้างมาก ทำให้บทเพลงนี้สามารถสื่ออารมณ์ความรู้สึกได้ลึกซึ้งกินใจเป็นอย่างมาก

ท่อนที่สองอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary form) คล้ายกับสแกร์ตโซทรีโอ (Scherzo trio) ที่มีความสนุกสนานและมีชีวิตชีวาแฝงอยู่ อัตราจังหวะของท่อนนี้ค่อนข้างเร็ว ใน

ทำนองตอนแรกจะเน้นการบรรเลงในลักษณะของคอร์ด โดยที่แนวทำนองเพลงในมือขวาจะเล่นเป็นโน้ตคู่ 8 ส่วนในมือซ้ายจะเป็นการลักษณะจังหวะซ้ำ ๆ กันโดยตลอด ทำนองหลักของเพลงมีความยาวประมาณ 8 ห้อง ประโยคแรกของทำนองเพลงอยู่ในกุญแจเสียงอี-แฟล็ตเมเจอร์ และย้ายไปยังโดมินันท์ในช่วงถัดไป

ตัวอย่างที่ 56 Sonata No.3 in F-sharp minor, Allegretto ประพันธ์โดย Scriabin: ทำนองตอนแรก

ตอนที่สอง เปลี่ยนกุญแจเสียงมายังเอ-แฟล็ตเมเจอร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์ในลักษณะของคู่ 5 นับลงจากกุญแจเสียงหลักในตอนต้นเพลงมีบุคลิกโดยรวมที่ค่อนข้างสง่างามต่างจากตอน A ในตอนนี้มีการนำโน้ตสามพยางค์เข้ามาใช้ ทำให้เกิดเป็นความเคลื่อนไหวของทำนองมากกว่าการเล่นเป็นคอร์ด โดยที่แนวทำนองจะอยู่ในแนวบนสุดของโน้ตมือขวา

ตัวอย่างที่ 57 Sonata No.3 in F-sharp minor, Allegretto ประพันธ์โดย Scriabin: ทำนองตอนที่สอง

ตอน A กลับมาอีกครั้งตรงที่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงกลับไปยังกุญแจเสียงอี-แฟล็ตเมเจอร์ และการกลับมาของทำนองจะมาเฉพาะส่วนท้ายของตอน A ที่นำเสนอในครั้งแรก

2.3.3 การฝึกซ้อม

ท่อนแรกของบทเพลงนี้มีการใช้ทำนองที่ผสมผสานหลายแนวเข้าด้วยกัน การฝึกซ้อมบทเพลงนี้จะเน้นการดึงแนวทำนองทั้งทำนองหลักและแนวสอดประสานให้มีสำเนียงที่ไพเราะด้วยการใช้เลือกความเข้มเสียงที่ต่างกันตามจุดต่าง ๆ

ในเบื้องต้นผู้แสดงจึงได้ฝึกซ้อมไปที่การเล่นคอร์ดและเสียงประสานในแนวตั้งเพื่อยึดแนวทางหลักของการเคลื่อนไหวมือไปยังโน้ตต่าง ๆ อีกทั้งยังเริ่มการจำโน้ตไปพร้อมกับขณะฝึกซ้อมเพื่อให้บรรเลงบทเพลงได้อย่างต่อเนื่องมากยิ่งขึ้น โดยแบ่งซ้อมตามแนวทำนองหลักแต่ละตอน

เมื่อฝึกซ้อมแบบแนวตั้งจนคล่องแล้ว ขั้นต่อไปก็เริ่มฝึกซ้อมและบรรเลงแนวทำนองในแนวนอนที่สอดประสานให้มีเสียงที่เด่นชัดออกมากขึ้น โดยจะมีจุดสำคัญอยู่หลายแห่งในตอนนำเสนอของบทเพลง เช่น ตรงช่วงทำนอง B ที่จะต้องฝึกซ้อมและพยายามดึงแนวทำนองช่วงต่าง ๆ ออกมาให้ได้มากที่สุด เพราะในช่วงนี้มีการล้อเลียนกันของทำนองระหว่างมือซ้ายและมือขวา โดยในแนวล่างของทำนองเลียนก็ยังมีการสอดประสานเป็นแนวเบสที่ค่อย ๆ เคลื่อนลงแบบโครมาติก (Chromatic) ซึ่งมีความสำคัญเช่นกัน ผู้แสดงจะต้องพยายามบรรเลงให้ทั้งสองแนวมีเสียงที่เด่นชัดออกมาแต่ยังคงต้องรักษาให้แต่ละแนวมีความเข้มเสียงที่ต่างกัน และในช่วงหางเพลงย่อย ที่จะมีการนำโมทีฟหลักของเพลงมาใช้เป็นแนวสอดประสานกับแนวทำนองในมือขวาที่ค่อย ๆ เคลื่อนลง

ในตอนพัฒนาก็เช่นกันที่ผู้แสดงต้องฝึกซ้อมจุดต่าง ๆ เพื่อให้ความสำคัญกับแนวทำนองและแนวสอดประสานเช่นเดียวกับในตอนนำเสนอ เช่น ช่วงห้องที่ 61-62 ที่มีแนวทำนองอยู่ในมือขวา ส่วนแนวสอดประสานที่มีความสำคัญรองลงมาจะอยู่ในแนวโน้ตหางขึ้นของมือซ้าย โดยทั้งสองแนวนี้จะเคลื่อนทำนองไปในทิศทางเดียวกันเป็นคู่สามแบบประสาน ซึ่งตรงจุดนี้จะต้องเล่นให้ทั้งสามแนวมีความสำคัญเรียงกันตามลำดับ หรือ ช่วงห้องที่ 63-66 ที่ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมในลักษณะเดียวกันกับช่วงหางเพลย่อยของตอนนำเสนอ ต่อมาในห้องที่ 71-74 ที่แนวทำนองในมือขวาและแนวโน้ตหางขึ้นในมือซ้ายดำเนินแนวทำนองไปในทิศทางเดียวกัน เป็นต้น

ส่วนในตอนย้อนความก็จะเป็นในลักษณะเดียวกับตอนนำเสนอเพียงแค่อาจจะมีการเปลี่ยนกุญแจเสียง แต่ในด้านการฝึกซ้อมเทคนิคการบรรเลงและการดึงแนวทำนองต่าง ๆ ก็ยังคงเป็นไปในทิศทางเดียวกัน

ในท่อนที่สองของโซนาตาบทนี้จะต้องฝึกซ้อมจุดที่ยากหลัก ๆ ของตอน A คือแนวประกอบในมือซ้ายจะดำเนินเป็นการกระโดดโน้ตคู่แปด และอีกช่วงตรง Animato ห้องที่ 183 เนื่องจากมีการกระโดดของโน้ตทั้งในมือซ้ายและมือขวา โดยผู้แสดงได้ฝึกซ้อมการเล่นโน้ตที่กระโดดตามจุดต่าง ๆ ด้วยการซ้อมโน้ตสั้นแบบเน้นเสียงอย่างช้าในเบื้องต้น

ต่อมาในตอน B เป็นช่วงที่ค่อนข้างแตกต่างจากตอน A อย่างสิ้นเชิง ทั้งลักษณะการเคลื่อนของทำนอง บุคลิกของทำนองและเทคนิคการบรรเลง ทำนองของเพลงจะอยู่ในโน้ตแนวบนสุดของมือขวา และมีแนวประกอบและแนวสอดประสานที่เล่นเป็นโน้ตสามพยางค์ ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมทั้งสองมือไปพร้อม ๆ กันอย่างช้า ๆ โดยขณะที่เล่นก็นึกถึงเสียงของทำนองหลักและพยายามเล่นให้มีเสียงที่เด่นกว่าแนวอื่นออกมาให้ได้มากที่สุด และสิ่งที่ต้องระวังในการเล่นตอน B อีกจุดหนึ่งคือการคุมการเล่นโน้ตสามพยางค์ตามจุดต่าง ๆ ให้โน้ตสามตัวนั้นมีสัดส่วนจังหวะที่เท่ากัน ไม่รวบโน้ตจนเกินไป

2.4 บทประพันธ์โดย เฟรเดริค ฟร็องซัว โชแปง (Frederic Chopin)

2.4.1 ประวัติของผู้ประพันธ์

เฟรเดริค ฟร็องซัว โชแปง นักเปียโนและนักแต่งเพลงชาวโปแลนด์-ฝรั่งเศสแห่งยุคโรแมนติก เกิดเมื่อวันที่ 1 มีนาคม ค.ศ. 1810 ที่เมืองเซลาโซวา โวลา ซึ่งตั้งอยู่ตอนกลางของประเทศโปแลนด์ โชแปงเริ่มเรียนเปียโนตั้งแต่อายุได้ 4 ขวบ และเมื่อโชแปงอายุได้ 6 ขวบ พ่อของเขาก็ได้ให้ไปกับครูเปียโนฝีมือดีชาวโบฮีเมียน ทำให้ฝีมือทางด้านการเล่นเปียโนของเขาพัฒนาขึ้น โชแปงเริ่มแต่งเพลงแรกเมื่ออายุได้ 7 ขวบ และต่อมาเมื่ออายุได้ 8 ขวบ โชแปงก็ได้ออกแสดงต่อสาธาณชนครั้งแรกร่วมกับวงดนตรี กิโร-เวทซ์ หลังจากปี 1826 โชแปงก็ได้เข้ารับการศึกษาที่โรงเรียนดนตรีแห่งกรุงวอร์ซอ และในปี 1830 โชแปงก็ได้ย้ายถิ่นฐานจากประเทศบ้านเกิดมาประกอบอาชีพนักดนตรีและใช้ช่วงชีวิตที่เหลืออยู่ที่ประเทศฝรั่งเศส

โชแปงเป็นผู้ที่มีความสำคัญคนหนึ่งในวงการเปียโน บทเพลงของโชแปงจะเป็นบทเพลงที่มีทำนองที่ไพเราะและมีเสียงประสานที่เต็มไปด้วยสีสันที่มักจะเป็นแบบโครมาติก เปลี่ยนกุญแจเสียงแบบอิสระ การใช้โน้ตประดับ การใช้ประโยคด้นสด และการใช้อัตราจังหวะลักหรือที่เรียกว่า รูบาโต (Rubato) ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษในการบรรเลงที่เพิ่มความสำคัญให้กับแนวทำนองของบทเพลงด้วยการยืดค่าของตัวโน้ตออกไป แต่ก็จะมีการเล่นโน้ตตัวอื่นให้สั้นลงภายหลังเพื่อเป็นการชดเชยเวลาเพื่อให้กรอบของเพลงดำเนินไปอย่างคงที่

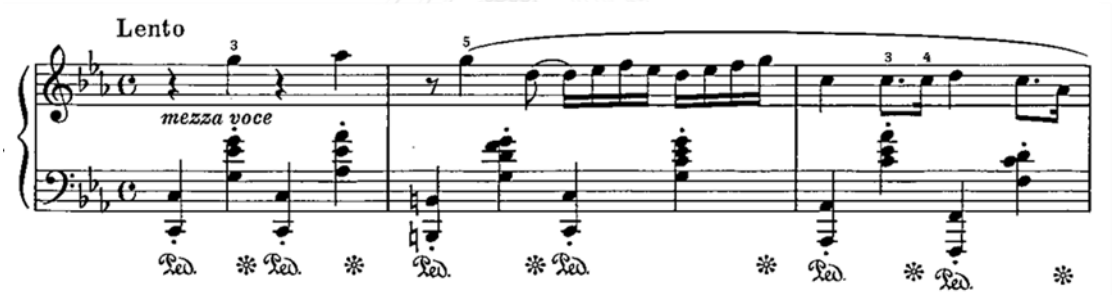
2.4.2 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง Nocturne in C minor, Op.48 No.1

นอคเทิร์น (Nocturne) แปลตามรูปศัพท์ว่า บทเพลงยามค่ำคืน เป็นบทเพลงที่มีทำนองอ่อนหวาน ฟังสบาย เริ่มมีมาตั้งแต่ยุคคลาสสิก โดย จอห์น ฟิลด์ (John Field) ได้เป็นผู้บุกเบิกการแต่งบทเพลงประเภทนี้ ซึ่งต่อมาบทเพลงประเภทนอคเทิร์นก็เป็นแรงบันดาลใจให้โชแปง แต่งนอคเทิร์นทั้งหมด 21 บท และยังเป็นแรงบันดาลใจแก่ เมนเดลโซน (Mendalssohn) ในการแต่ง Song without Words อีกด้วย

นอคเทิร์น เป็นบทเพลงที่แสดงถึงความรู้สึกภายในและความเป็นตัวโชแปงได้ดีที่สุด โดยจะมีลักษณะเด่นอยู่ที่การเน้นทำนองและสีสันของเพลงที่ไพเราะ ความสมดุลของทำนองและแนวประกอบรวมไปถึงการจัดแบ่งสัดส่วนโน้ตประดับต่าง ๆ ได้อย่างสวยงามและลงตัว

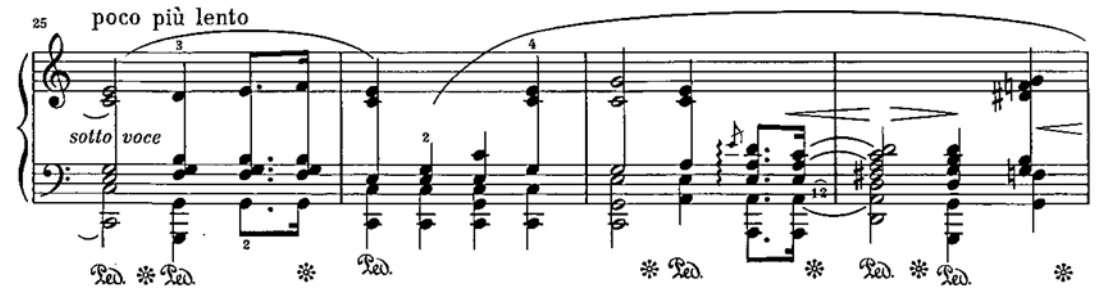
Nocturne in C minor, Op.48 No.1 ถือเป็นนอคเทิร์นที่ดีที่สุดของโชแปง ที่เน้นอารมณ์ความรู้สึกที่ลึกซึ้งและรุนแรงกว่านอคเทิร์นบทอื่น ๆ ลักษณะของนอคเทิร์นบทนี้จะคล้ายกับบทเพลงของ ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt) เนื่องจากมีการใช้การใช้คอร์ดเต็ม ใช้โน้ตคู่แปด และอารมณ์เพลงที่ดุดัน

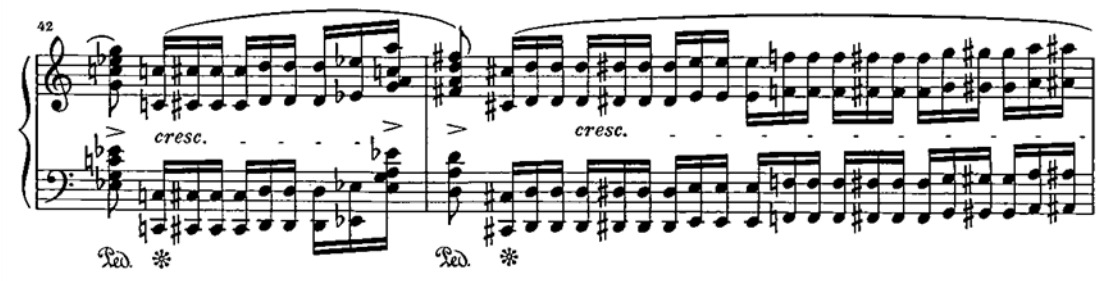
นอคเทิร์นบทนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ในตอนแรกของเพลง มีเนื้อดนตรีที่ไม่หนามาก เป็นการใช้แนวทำนองที่สวยงามในแนวของมือขวากับเสียงประสานในรูปของคอร์ดในมือซ้าย การดำเนินของคอร์ด มีกรอบที่ไม่หวือหวามากนัก การใช้เลือกใช้การพลิกกลับของคอร์ดทำให้แนวเบสเคลื่อนไหวอย่างค่อยเป็นค่อยไป

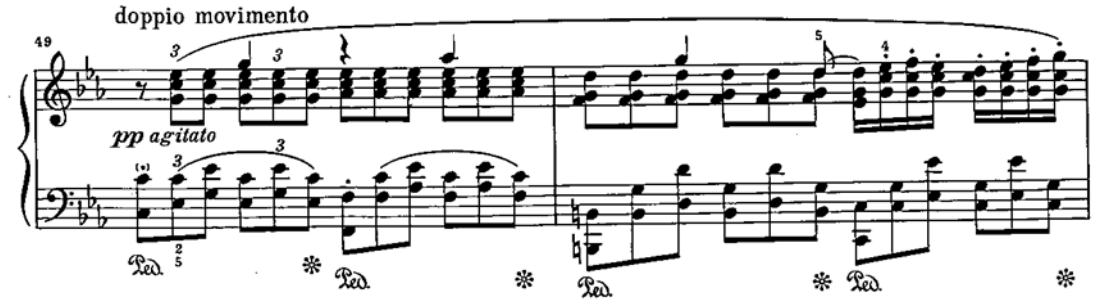
<u>ตัวอย่างที่ 58</u> Nocturne in C minor, Op.48 No.1 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนองตอนแรก

Chulalongkorn University

ตอนที่สองของเพลงเป็นตอนที่แตกต่างออกไป เปลี่ยนไปยังบันไดเสียงซีเมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานกับกุญแจเสียงหลักในตอนต้นของเพลง ในตอนเริ่มของทำนองช่วงนี้จะมีบรรยากาศที่ค่อนข้างสงบ ดำเนินทำนองด้วยการใช้คอร์ดเต็มทั้งในแนวมือซ้ายและมือขวา โดยจะต้องเล่นโน้ตแนวบนสุดของคอร์ดในมือขวาให้เด่นออกมากว่าโน้ตอื่นในคอร์ดเพื่อแสดงถึงแนวทำนองของบทเพลงในช่วงนี้ การเลือกใช้การย้ำและการไล่ขึ้นของโน้ตโครมาติกในลักษณะของโน้ตสามพยางค์และการเลือกใช้ความเข้มเสียงที่เพิ่มขึ้นทำให้อารมณ์ความรู้สึกมีความเข้มข้นขึ้น

ตัวอย่างที่ 59 Nocturne in C minor, Op.48 No.1 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนองตอนที่สอง



ตัวอย่างที่ 60 Nocturne in C minor, Op.48 No.1 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนองตอนที่สอง ช่วงโน้ตโครมาติก

ตอนที่สามของเพลงเป็นการกลับมาของทำนองส่วนแรก โดยจะกลับมาสู่กุญแจเสียงหลัก คือ ซีไมเนอร์ เนื้อดนตรีมีความหนาขึ้นและมีความเคลื่อนไหวมากขึ้นเนื่องจากการเลือกใช้โน้ตสามพยางค์เป็นส่วนช่วยดำเนินส่วนของแนวประสาน แนวของมือขวาจะมีโน้ตสองแนวทำนองอยู่ด้วยกัน คือแนวหนึ่งดำเนินคอร์ด ส่วนอีกแนวหนึ่งดำเนินทำนองหลักของเพลง

ตัวอย่างที่ 61 Nocturne in C minor, Op.48 No.1 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนองตอนที่สาม

2.4.3 การฝึกซ้อม

นอคเทิร์นบทนี้ มีอัตราจังหวะที่ช้าและการมีการเคลื่อนไหวของทำนองและเสียงประสานที่ไม่มากนักในตอนต้น การบรรเลงบทเพลงนี้จึงต้องอาศัยความแม่นยำอย่างมากในการเล่นโน้ตต่าง ๆ

ตอน A ของนอคเทิร์นบทนี้มีเทคนิคการบรรเลงที่ไม่หวือหวามากนัก แต่จะมีการดำเนินของกระบวนคอร์ดที่ค่อนข้างยากต่อการจดจำ ผู้แสดงจึงพยายามฝึกการจำคอร์ดช่วงนี้โดยการเล่นมือซ้ายในขณะที่ร้องหรือนึกถึงเสียงของทำนองหลักในมือขวา ส่วนในแนวมือขวาช่วงที่มีการเล่นโน้ตสะบัดหรือโน้ตประดับตามจุดต่าง ๆ ผู้แสดงต้องฝึกจากการเล่นอย่างช้าและพยายามควบคุมการเล่นไม่ให้แต่ละโน้ตรวบติดกันมากจนเกินไป

ต่อมาในตอนต้นของตอนที่สอง จะเริ่มมีเทคนิคการเล่นที่ยากขึ้น เนื่องจากมีการเล่นคอร์ดที่ค่อนข้างใหญ่และมีการเล่นโน้ตเรียงจากโน้ตต่ำสุดของคอร์ดไปยังโน้ตสูงสุด โดยในบางคอร์ดอาจต้องใช้การไขว้นิ้ว ทำให้ต้องฝึกการเล่นคอร์ดอย่างช้า เพื่อให้เกิดความแม่นยำในการกดนิ้วลงบนแต่ละคีย์ของเปียโน

ห้องที่ 40-48 ที่มีการเล่นโน้ตคู่แปดโครมาติก คอร์ดเต็ม และโน้ตคู่แปดในตอนที่สองของเพลงก็เป็นอีกจุดหนึ่งที่ต้องให้ความสำคัญในการฝึกซ้อม เนื่องจากช่วงนี้เป็นช่วงที่จะเชื่อมเข้าสู่ตอนที่มีอารมณ์ความรู้สึกที่เข้มข้นมาขึ้น โดยจะต้องกดแต่ละโน้ตอย่างแม่นยำและต้องเพิ่มความเข้มเสียงระหว่างการดำเนินในแต่ละโน้ต ผู้แสดงได้เริ่มฝึกซ้อมอย่างช้าและพยายามจินตนาการการเล่นเสียงตรงช่วงโครมาติกให้รู้สึกถึงการเคลื่อนไหวไปข้างหน้าที่มากขึ้น

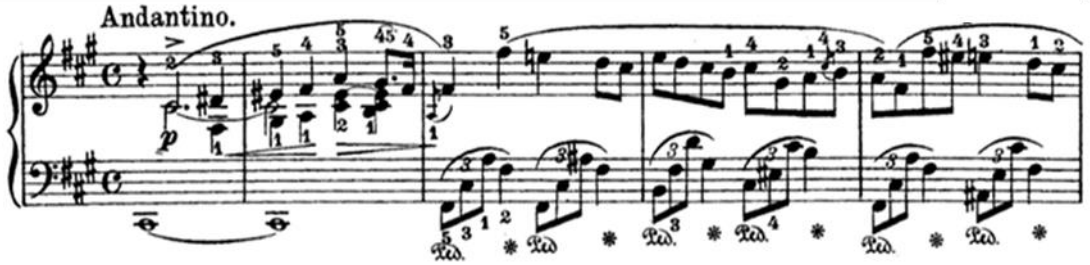
ตอนที่สาม ที่เป็นการกลับมาของทำนองส่วนแรก จะเป็นตอนที่มีเทคนิคการบรรเลงยากที่สุดสำหรับนอคเทิร์นบทนี้ เนื้อดนตรีมีความหนาและมีความเคลื่อนไหวมากขึ้น มีแนวทำนองหลักอยู่ในโน้ตแนวบนสุดของมือขวา ขณะเดียวกันแนวล่างของมือขวาก็ยังคงต้องดำเนินคอร์ดและเสียงประสานไปพร้อม ๆ กันด้วย ในการฝึกซ้อมเทคนิคการบรรเลงช่วงนี้ผู้แสดงได้เริ่มจากการฝึกช้า ๆ ทีละมือโดยฝึกแยกไปทีละคอร์ด เริ่มต้นด้วยการกดคอร์ดเต็มในแนวมือขวา ลากเสียงโน้ตตัวบนสุดค้างไว้และกดย้ำโน้ตแนวที่เป็นคอร์ดด้วยการเล่นโน้ตสั้นแบบเน้นเสียง

ส่วนในแนวมือซ้ายที่เป็นการเล่นคอร์ดแตกแบบคู่ประสาน ก็ฝึกด้วยการเล่นโน้ตสั้นแบบเน้นเช่นเดียวกับในมือขวา แต่จะใช้ข้อมือช่วยในบางตอนเพื่อส่งเสริมการเล่นโน้ตคู่ประสานแต่ละคู่ให้ต่อเนื่องกันมากยิ่งขึ้น

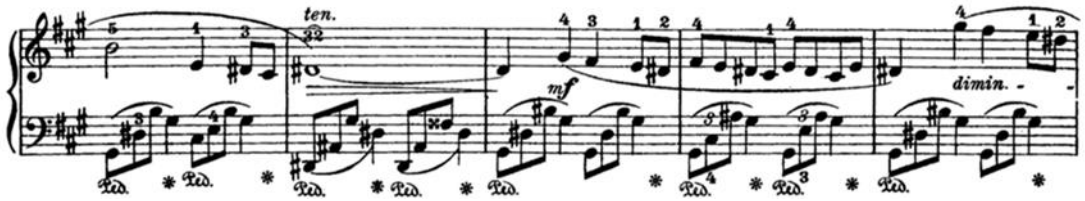
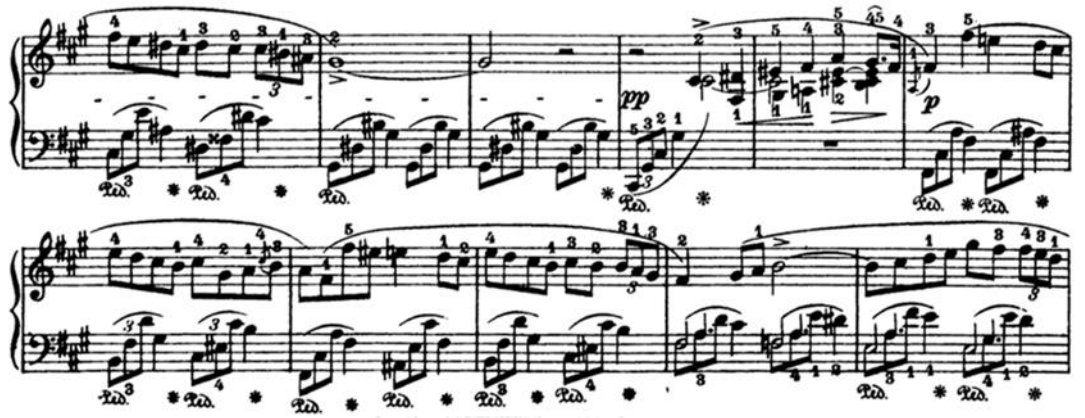
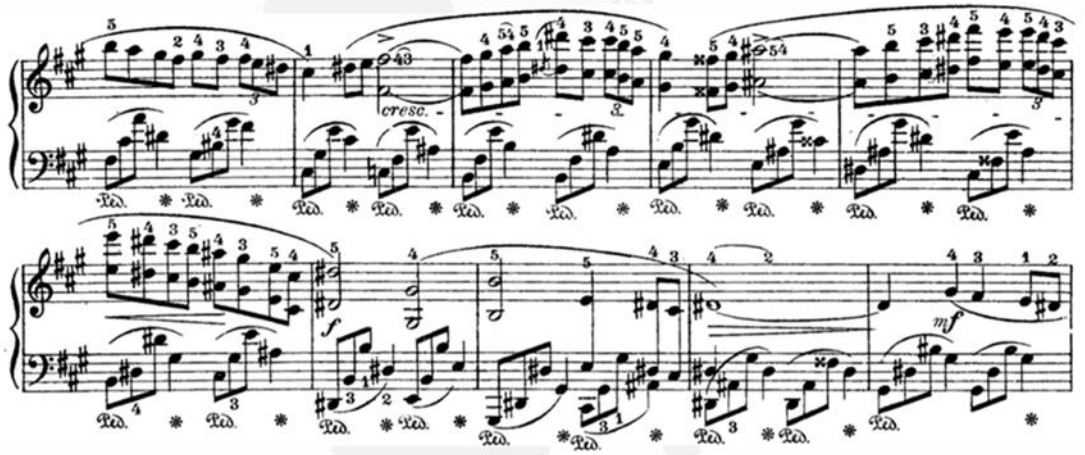
2.4.4 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2

Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ในตอนที่หนึ่งเริ่มต้นด้วยช่วงเตรียม ที่มีโน้ตโดมินันท์และแนวทำนองที่ประกอบด้วยโน้ตไล่ขึ้น โดยโน้ตที่นำมาใช้นั้นเป็นโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์แบบทำนองและจบด้วยคอร์ดโทนิกก่อนเข้าสู่ทำนองหลัก

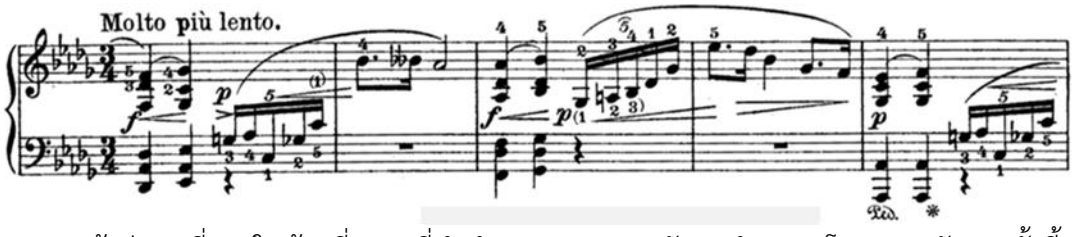
ทำนองหลักในมือขวาเป็นการไล่ขึ้นและลงของแนวทำนอง ส่วนแนวประกอบในมือซ้ายดำเนินคอร์ดเป็นในลักษณะของโน้ตสามพยางค์ตามด้วยตัวดำ ให้ความรู้สึกที่ค่อนข้างเคลื่อนไหว เริ่มต้นทำนอง A ในห้องที่ 3-6 ด้วยการไล่ลงของทำนองจากโน้ตโทนิกสูงสุดมายังโน้ตเดียวกันในช่วงเสียงที่ต่ำกว่าซึ่งจะบรรเลงซ้ำกันสองครั้ง โดยมีการใส่โน้ตโครมาติกและโน้ตสามพยางค์เพิ่มเข้าไปในครั้งที่สองเพื่อให้เกิดความแตกต่าง ต่อมาในห้องที่ 7-10 ทำนองมีการดำเนินขึ้นและลงเล็กน้อย โดยที่ทำนองในห้องที่ 9-10 จะมีลักษณะเป็นการเลียนทำนองจากห้องที่ 7-8 ที่มีการปรับใช้เป็นโน้ตสามพยางค์ในจังหวะสุดท้าย

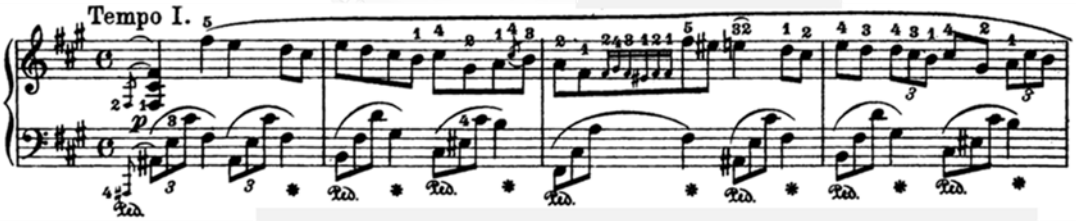
<u>ตัวอย่างที่ 62</u> Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนองตอนแรก

ในห้องที่ 11-18 มีการซ้ำทำนองเดิมที่เกิดขึ้นในห้องที่ 3-10 โดยมีการเปลี่ยนไปยังกุญแจเสียงซี-ชาร์ปไมเนอร์ และต่อมามีการต่อเติมทำนองในห้องที่ 19-22 เพื่อให้ประโยคเพลงจบเคเดนซ์เปิด ต่อมามีการเติมช่วงหางเพลงเพื่อย้ำทำนองตอนต้นของเพลงและจบช่วงหางเพลงด้วยคอร์ดโดมินันท์

ทำนองทั้งหมดที่เกิดขึ้นถูกนำกลับมานำเสนออีกครั้งในช่วงห้องที่ 29-56 โดยแนวทำนองถูกทำให้มีสีสันมากขึ้นด้วยการเพิ่มโน้ต 6 พยางค์เข้ามาในห้องที่ 41 และมีการปรับแนวทำนองในห้องที่ 43-50 ให้เล่นเป็นโน้ตคู่ 8

ตัวอย่างที่ 63 Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ช่วงหางเพลง

ตัวอย่างที่ 64 Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนอง A ที่ถูกนำเสนออีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 65 Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ช่วงที่มีการปรับแนวทำนองเล่นเป็นคู่แปด

เข้าสู่ตอนที่สองของเพลง (ตอน B) ในห้องที่ 57 มีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะมาเป็น 3/4 และเปลี่ยนมายังกุญแจเสียงดี-แฟล็ตเมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานกับกุญแจเสียงซีไมเนอร์ที่ใช้ในตอนท้ายของช่วงก่อนหน้า การดำเนินทำนองในตอน B นี้ จะเป็นการใช้คอร์ดโดยที่แนวทำนองที่สำคัญจะปรากฏอยู่ในแนวบนสุดของคอร์ดและมีการใช้โน้ต 5 พยางค์ ทำนองจะค่อนข้าง

สงบและดำเนินไปอย่างเรียบง่าย โดยมีการกำกับให้เล่นเร็วขึ้นหรือช้าลงในบางจุด ทำให้สามารถแสดงออกถึงความอารมณ์รู้สึกได้มากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 66 Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนองตอนที่สอง

เข้าสู่ตอนที่สามในห้องที่ 101 ที่นำทำนองตอนแรกกลับมานำเสนอ โดยการกลับมาครั้งนี้จะนำทำนองกลับมาเพียงทำนองหลักสั้น ๆ และมีการต่อเติมทำนองเพื่อเข้าสู่ตอนจบของเพลง ที่จะค่อย ๆ ดำเนินทำนองจากโน้ตในช่วงเสียงสูง ลงมายังช่วงเสียงต่ำ มีการนำทำนองหลักของเพลงกลับมาแสดงอีกครั้งเป็นช่วงสั้น ๆ สองครั้งในห้องที่ 127-130 ในช่วงเสียงสูงและช่วงเสียงต่ำและเปลี่ยนเข้าหากุญแจเสียงเอฟ-ชาร์ปเมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานกับกุญแจเสียงหลักของบทเพลงในห้องที่ 131 และจะมีการย้ำคอร์ดโทนิกสลับกับโดมินันท์ทบเจ็ดที่มีโน้ตเอฟ-ชาร์ปในแนวเบสเป็นเพเดิลโน้ตตามด้วยการไล่บันไดเสียงและจบด้วยคอร์ดเอฟ-ชาร์ปเมเจอร์

ตัวอย่างที่ 67 Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนองตอนที่สาม

2.4.5 การฝึกซ้อม

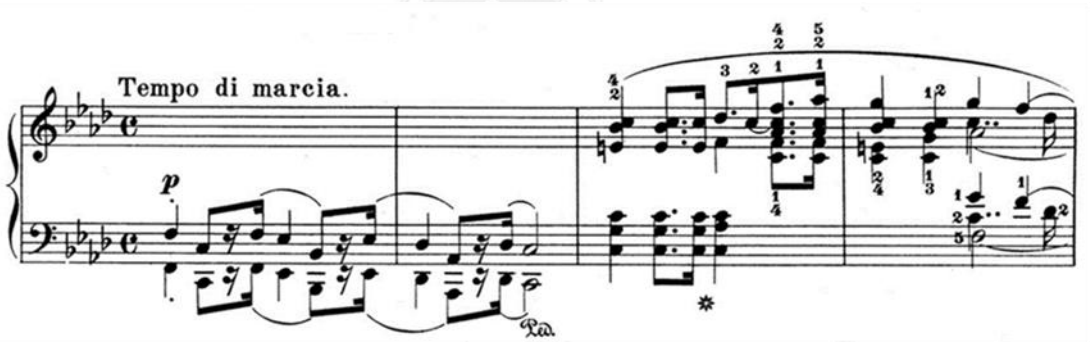
ในบทเพลงนี้จะเน้นไปที่อารมณ์ความรู้สึกที่สวยงามค่อนข้างมาก การที่จะเล่นแนวทำนองของเพลงนี้จึงต้องพยายามเล่นให้เหมือนกับเสียงขับร้อง โดยจะต้องควบคุมการกดนิ้วลงบนคีย์เปียโนในขณะที่ค่อย ๆ เพิ่มความเข้มเสียงให้ดังขึ้นไม่ให้เกิดการเน้นของเสียงที่มากจนเกินไป และในส่วนที่เป็นโน้ตประดับต่าง ๆ ผู้แสดงจะต้องแยกซ้อมด้วยการเล่นโน้ตสั้นแบบเน้นเสียง เพื่อให้สามารถเล่นเสียงที่ใสได้แม้จะเพิ่มอัตราความเร็วขึ้นก็ตาม

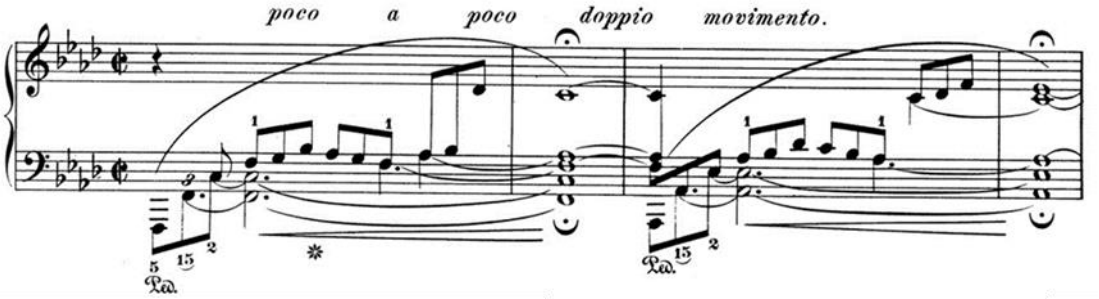
ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมแนวบรรเลงประกอบในมือซ้ายและร้องแนวทำนองในมือขวา เพื่อช่วยในเรื่องการจำการดำเนินของคอร์ดที่แม่นยำมากยิ่งขึ้น

2.4.6 ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์เพลง Fantasie in F minor, Op.49

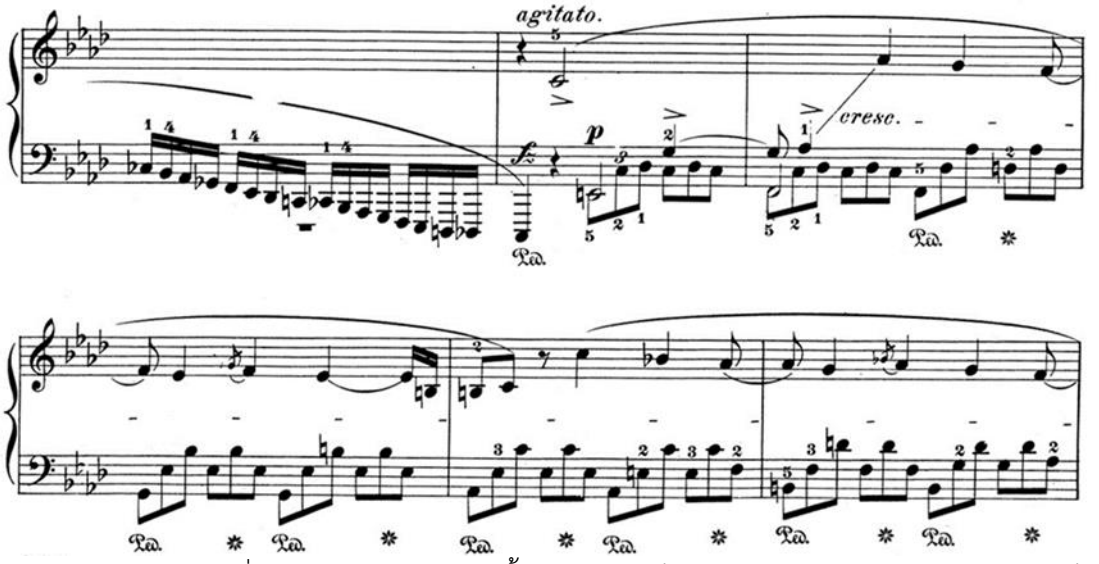
บทเพลงแฟนตาเซีย (Fantasie) ในบันไดเสียงเอฟไมเนอร์ อยู่ในสังคีตลักษณะแบบแฟนตาเซีย (Fantasie form) ที่เป็นไปในรูปแบบที่ค่อนข้างอิสระไม่มีฉันทลักษณ์ที่ตายตัว อยู่บนพื้นฐานของการด้นสดเป็นหลัก มีการใช้เครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) ค่อนข้างเยอะ เนื่องจากเป็นเทคนิคการประพันธ์ที่ของโชแปงมักจะใช้ในผลงาน เพื่อให้เกิดสีสันของเสียงและบุคลิกทางด้านการสื่ออารมณ์ของบทเพลง

เริ่มต้นบทเพลงด้วยทำนองหลักในลักษณะของดนตรีเดินแถว (March) จังหวะการเคลื่อนไหวของทำนองเต็มไปด้วยการใช้จังหวะประจุด ทำนองแรกของเพลงในช่วงห้องที่ 1-20 มีบุคลิกที่ค่อนข้างเคร่งขรึมอยู่ในกุญแจเสียงเอฟไมเนอร์ โดยประโยคเพลงแรกจะมีความยาว 4+6 ห้อง และประโยคที่สองก็มีความยาว 4+6 ห้องเช่นเดียวกัน จบด้วยคอร์ดเอฟเมเจอร์ ต่อมาในห้องที่ 21-36 มีการเพิ่มทำนองใหม่เข้ามาในกุญแจเสียงเอฟเมเจอร์ บุคลิกของแนวทำนองใหม่นี้จะมีความสดใสและผ่อนคลายมากกว่าในช่วงแรกแต่ก็ยังคงมีความเป็นดนตรีเดินแถวและใช้ลักษณะจังหวะแบบประจุดเหมือนในช่วงต้น หลังจากจบการนำเสนอทำนองใหม่ในช่วงนี้ มีการเติมช่วงหางเพลงย่อยเข้ามาเพื่อเป็นการย้ำแนวความคิดหลักของเพลงโดยใช้โมทีฟของจังหวะประจุด

<u>ตัวอย่างที่ 68</u> Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin

ช่วงเชื่อมเกิดขึ้นในห้องที่ 43 โดยใช้โน้ตสามพยางค์และการดำเนินของคอร์ดอย่างช้า ๆ กระบวนการเดินคอร์ดจะเริ่มจากคอร์ดโทนิกในกุญแจเสียงเอฟไมเนอร์ i III v/V VII ii VI รูปแบบของการเดินทำนองจะเป็นลักษณะเดียวกันในทุก ๆ การดำเนินของคอร์ดโดยจะมีการนำโน้ตนอกคอร์ดทั้งโน้ตเคียง โน้ตหลีก และโน้ตผ่าน (Passing tone) มาใช้เพื่อให้เกิดสีสันของทำนองที่มากยิ่งขึ้น ตามมาด้วยการไล่ลงอย่างรวดเร็วของโน้ตในมือขวากับการเล่นคอร์ดในมือซ้ายในตอนจบช่วงเชื่อม

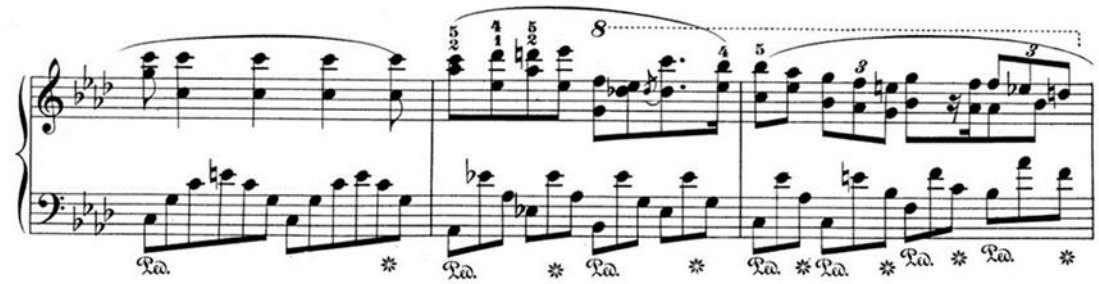
ตัวอย่างที่ 69 Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ช่วงเชื่อม (ห้องที่ 43-44)

ทำนองใหม่เกิดขึ้นตรงห้องที่ 68 (กำหนดเป็น ทำนอง A) แนวทำนองในมือขวาเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ ด้วยการใช้จังหวะขัดที่สร้างสีสันและอรรถรสให้กับบทเพลง ประกอบกับแนวบรรเลงในมือซ้ายที่ให้ความรู้สึกค่อนข้างเคลื่อนไหวด้วยการใช้โน้ตสามพยางค์ ดำเนินแนวเบสขึ้นอย่างช้า ๆ ตามกระบวนคอร์ดที่เปลี่ยนไป โดยระหว่างการดำเนินของแต่ละคอร์ดถูกทำให้มีสีสันมากยิ่งขึ้นด้วยการใช้เครื่องหมายแปลงเสียงในจุดต่าง ๆ ทำให้เกิดเสียงที่ค่อย ๆ ไล่ขึ้นในลักษณะของโครมาติก บวกกับความตื่นเต้น เร่าร้อน (agitato) ที่กำกับไว้ ทำให้ทำนองช่วงนี้มีความเคร่งขรึมและดุดันมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 70 Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนอง A



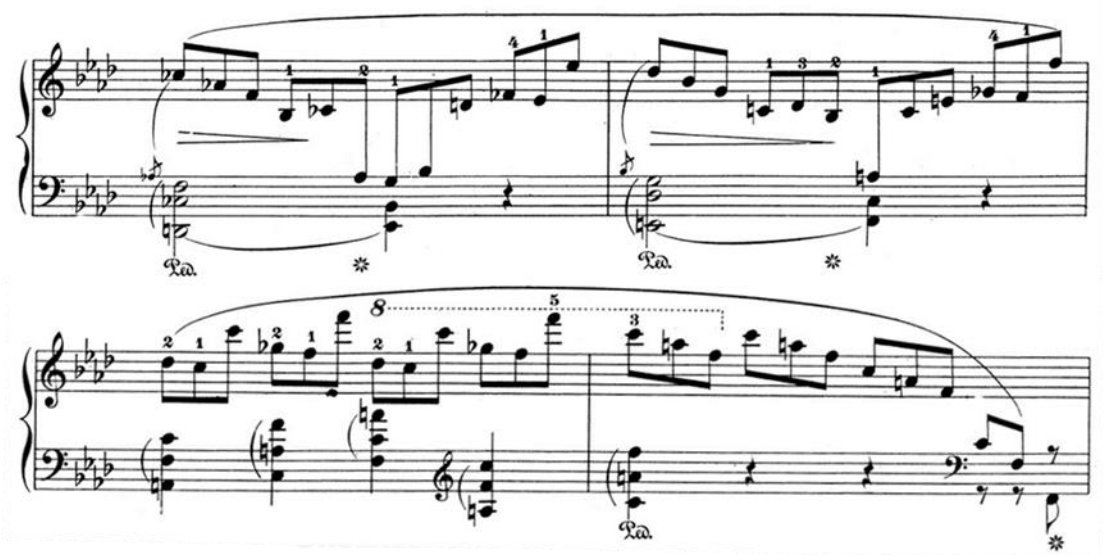
ต่อมาในห้องที่ 77 มีวัตถุดิบใหม่เกิดขึ้น (กำหนดเป็น ทำนอง B) ในกุญแจเสียงเอ-แฟล็ตเมเจอร์ แนวทำนองมีความสดใสไพเราะ การเคลื่อนไหวของทำนองเป็นไปในลักษณะของโน้ตเขบ็ตหนึ่งขั้นที่มีแนวทำนองอยู่ในแนวบนสุดของโน้ตมือขวา เคลื่อนไหวแบบค่อยเป็นค่อยไปในทิศทางไล่ขึ้นไปยังโน้ตสูงสุดที่เป็นโน้ตช่วงคู่แปดกับโน้ตแรกของทำนองและค่อย ๆ ดำเนินลงมายังโน้ตแรกเพื่อเข้าสู่ประโยคถัดไปที่ใช้การย้ำทำนองในช่วงห้องก่อนหน้าในช่วงคู่แปดที่ต่ำกว่า

ตัวอย่างที่ 71 Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนอง B

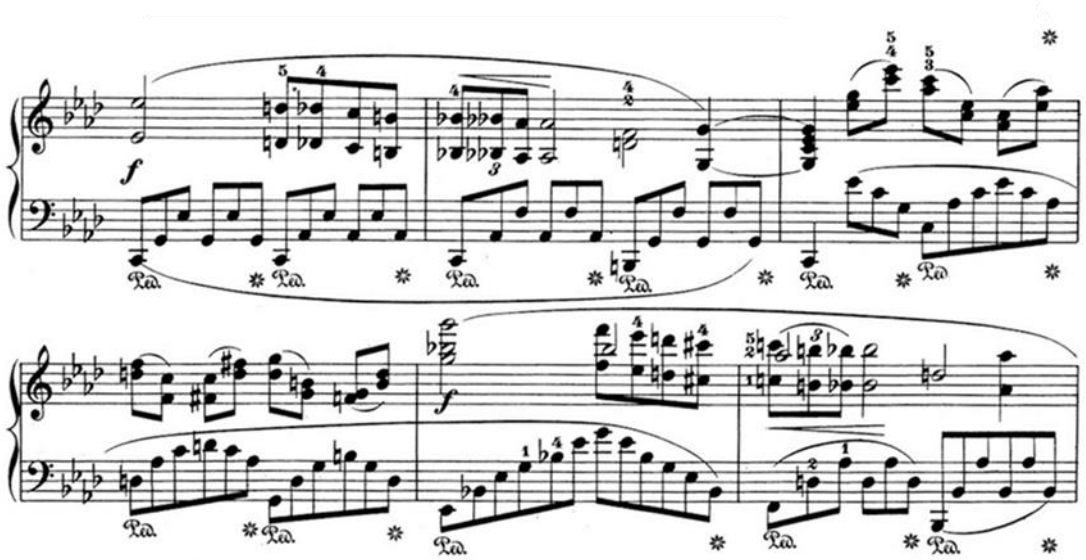


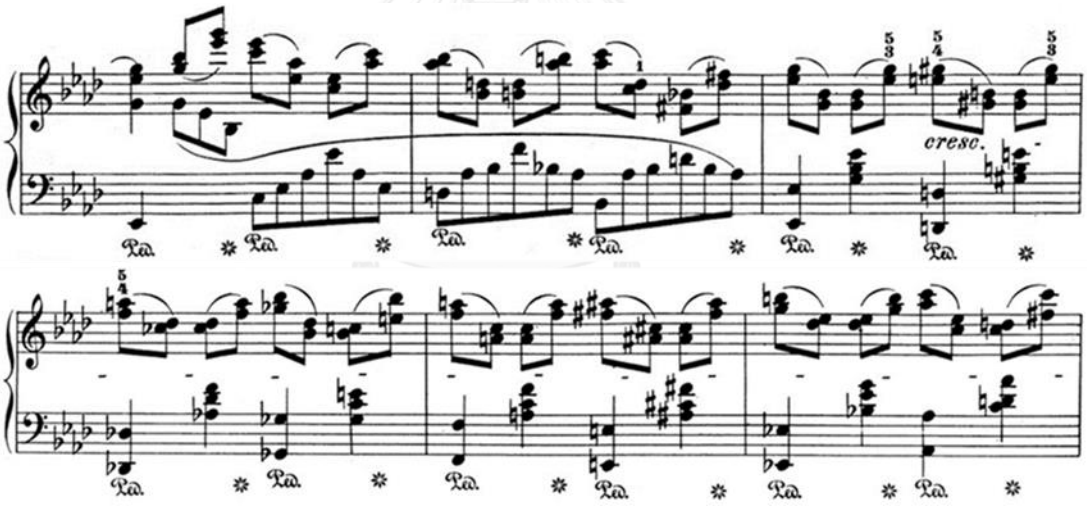
วัตถุดิบใหม่เกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 85 (กำหนดเป็น ทำนอง C) ในลักษณะของการกระจายคอร์ดเป็นโน้ตสามพยางค์ โดยใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองเกลาเข้าหาคอร์ดถัดไป เพื่อนำทำนองเข้าสู่การเปลี่ยนไปยังกุญแจเสียงใหม่

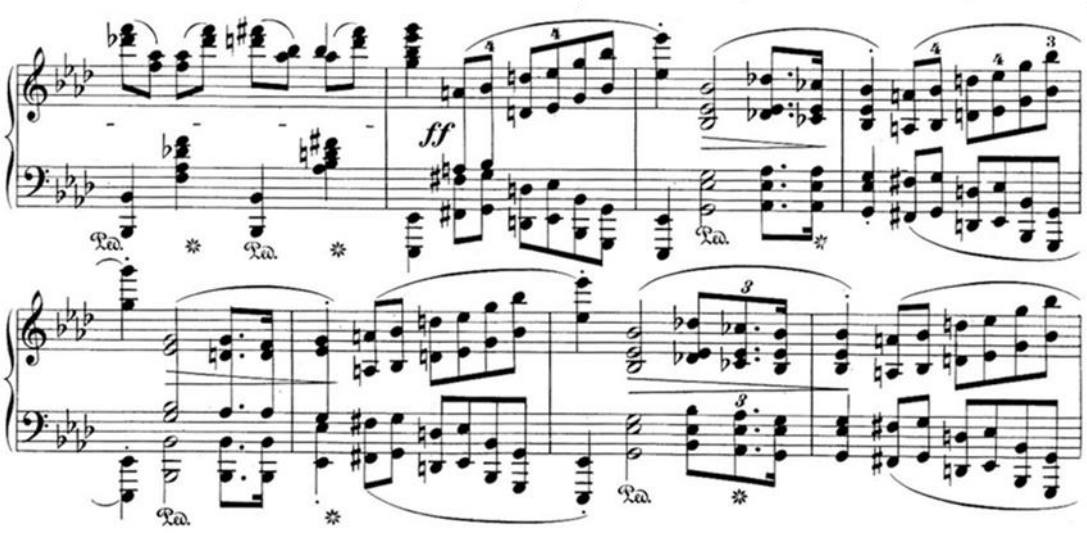
ตัวอย่างที่ 72 Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนอง C

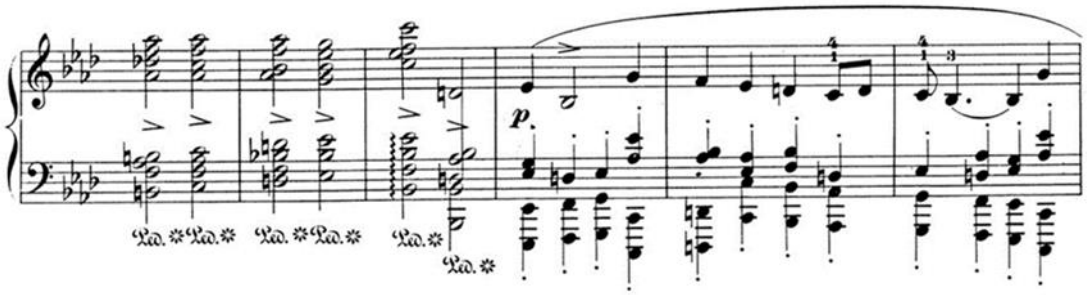


ในห้องที่ 93 ยังคงเป็นการนำแนวทำนองที่เป็นวัตถุดิบใหม่เข้ามาใช้ในบทเพลง (กำหนดเป็น ทำนอง D) ทำนองในช่วงนี้มีลักษณะที่ค่อนข้างดุดันในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ ที่เปลี่ยนมาใช้ชั่วคราว และเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังอี-แฟล็ตเมเจอร์ในห้องที่ 101 ในทำนองใหม่(กำหนดเป็น ทำนอง E) โดยทำนองในช่วงนี้จะมีการเคลื่อนไหวของคอร์ดคล้ายกับลักษณะของโครมาติก ก่อนเชื่อมเข้าสู่ทำนองใหม่ในห้องที่ 109 (กำหนดเป็น ทำนอง F) โดยในช่วงนี้จะเป็นการย้ำคอร์ดโทนิกในทุก ๆ จังหวะแรกของห้อง ในจังหวะที่สองและสามจะใช้นอกคอร์ด (Lower neighboring) เกลาเข้าหาโน้ตที่อยู่ในคอร์ดในจังหวะยก และจังหวะสุดท้ายจะเป็นการใช้โน้ตในคอร์ดบรรเลงในทิศทางสวนกันเพื่อมุ่งไปยังคอร์ดหลักในจังหวะถัดไป

ตัวอย่างที่ 73 Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนอง D

ตัวอย่างที่ 74 Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนอง E



ตัวอย่างที่ 75 Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนอง F

ต่อมาในช่วงห้องที่ 116-126 จะเป็นช่วงเชื่อมเข้าสู่ทำนองใหม่ มีการเปลี่ยนสีสันของเสียงประสานเล็กน้อยด้วยการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง ในจังหวะสุดท้ายก่อนเข้าห้องที่ 120 ด้วยการใช้คอร์ด V7/vi ในลักษณะของการย้ำคอร์ดด้วยการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ซึ่งการบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่เป็นคอร์ดซ้ำกันในบทเพลงของโชแปงนั้น ผู้แสดงจะต้องบรรเลงแต่ละคอร์ดให้มีจังหวะที่กระชับและเร่งขึ้นเพื่อสีสันที่มากขึ้นทางด้านอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลง และเพื่อเชื่อมจังหวะให้เข้าสู่ทำนองในห้องที่ 127 (กำหนดเป็น ทำนอง G) ที่มีความกระชับและมีลักษณะจังหวะเป็นแบบดนตรีเดินแถว แนวบรรเลงประกอบจะอยู่ทั้งในแนวมือซ้ายและแนวล่างของมือขวา บรรเลงเป็นคอร์ดเสียงสั้นกระชับ โดยมีแนวทำนองสำคัญอยู่ในแนวบนสุดของโน้ตในมือขวาที่บรรเลงในลักษณะของโน้ตเสียงเรียบ (Legato)

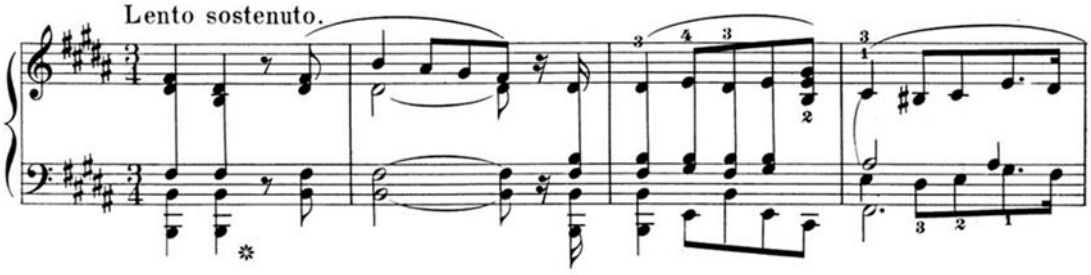
ตัวอย่างที่ 76 Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนอง G

ห้องที่ 143 มีช่วงเชื่อมเกิดขึ้น เป็นช่วงเชื่อมที่มีลักษณะเชื่อมโยงกับช่วงเชื่อมที่เคยเกิดขึ้นในห้องที่ 43-68 คือใช้โน้ตสามพยางค์ และนำรูปแบบการเดินโน้ตจากช่วงก่อนมาใช้ แต่ในครั้งนี้เป็นการย้ำชุดโน้ตที่มีความเคลื่อนไหวมากกว่าและมีการย้ำคอร์ดในช่วงเสียงที่สูงขึ้นไปเรื่อย ๆ โดยจะบรรเลงเช่นนี้ถึง 4 ชุดด้วยการดำเนินคอร์ดจากคอร์ดแรก คือในช่วงห้องที่ 143-146 เป็นคอร์ด B7 ซึ่งเป็นคอร์ดที่สูงขึ้นครึ่งเสียงจากจังหวะก่อนหน้า ตามด้วยคอร์ด A dim^7 ในห้องที่ 147-148 และคอร์ด

A-flat^{7} ในห้องที่ 150-153 โดยจบการย้ำคอร์ดด้วยการไล่ลงแบบการเล่นโน้ตแยก และการย้ำโน้ตแบบช่วงคู่แปด ก่อนเข้าสู่ทำนองช่วงถัดไป

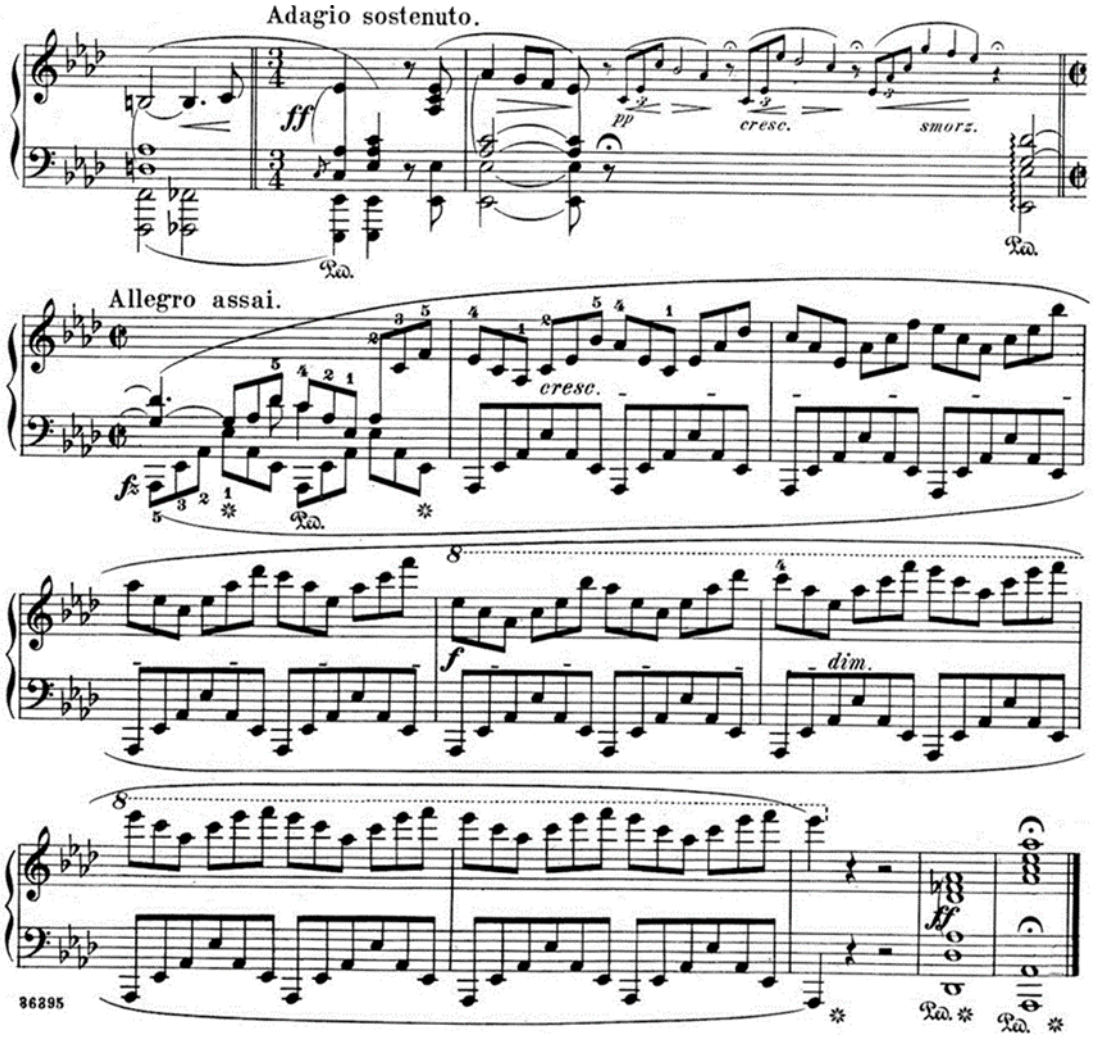
มีการกลับมาของทำนองเดิมทั้งสองทำนองในช่วงห้องที่ 155-171 โดยนำทำนอง A และ B มาใช้ในกุญแจเสียงที่ต่างกันไป แต่ยังคงความเคร่งขรึมและลักษณะของบุคลิกเพลงในช่วงต่าง ๆ ไว้ โดยใช่วงนี้ทำนองแรกจะอยู่ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ และทำนองที่สองอยู่ในกุญแจเสียงจี-แฟล็ตเมเจอร์ตามด้วยทำนองใหม่ในห้องที่ 172 เป็นการนำทำนอง C มาใช้ในลักษณะของการกระจายคอร์ดด้วยการเล่นเป็นโน้ตสามพยางค์ โดยใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองเกลาเข้าหาคอร์ดถัดไป

ในห้องที่ 180 มีการยืมรูปแบบทำนองตรงช่วงเชื่อมในห้องที่ 143 มาใช้ (กำหนดเป็น ทำนอง H) ทำนองในช่วงนี้จะเป็นการย้ำคอร์ดด้วยการใช้โน้ตสามพยางค์ที่นำโน้ตนอกคอร์ดหลากหลายรูปแบบมาใช้ เพื่อให้เกิดสีสันในการเดินทำนอง เริ่มต้น 4 ห้องแรกของช่วงนี้ด้วยคอร์ดอี-แฟล็ตเมเจอร์ ตามด้วยคอร์ดอี-แฟล็ตไมเนอร์ ซึ่งเป็นคอร์ดที่มีความสัมพันธ์กับคอร์ดก่อนหน้าในลักษณะของการเปลี่ยนไปยังกุญแจเสียงคู่ขนาน และเปลี่ยนไปยังคอร์ดจี-แฟล็ตเมเจอร์ แนวมือขวาใช้โน้ตแบบคอร์ดแตกไล่ขึ้นและลงอย่างเคลื่อนไหวด้วยการใช้โน้ตสามพยางค์เรื่อยไปและค่อย ๆ เคลื่อนไปยังโน้ตที่มีช่วงเสียงที่สูงสุดบนเปียโนและจบช่วงเชื่อมนี้ด้วยการเล่นโน้ตคู่แปดย้ำโน้ตรากของคอร์ดจี-แฟล็ตเมเจอร์ จากช่วงเสียงสูงมายังเสียงกลางและเสียงต่ำ

ทำนองใหม่เกิดขึ้นในห้องที่ 199 (กำหนดเป็น ทำนอง I) โดยในช่วงนี้จะมีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะจาก (Time signature) เดิมที่กำหนดเป็น 4/4 เปลี่ยนมาเป็น 3/4 อารมณ์เพลงในช่วงนี้จะค่อนข้างสงบและมีทำนองที่ไพเราะสวยงาม อยู่ในกุญแจเสียงบีเมเจอร์ การดำเนินของคอร์ดในช่วงนี้จะไม่เคลื่อนไหวและไม่หวือหวามากนัก ประโยคแรกของช่วงนี้มีความยาว 8 ห้อง ดำเนิน 2 ห้องแรก (ห้องที่ 199-200) ด้วยการใช้คอร์ดโทนิก ต่อมาใช้คอร์ดซับโดมินันท์กับคอร์ดทบเจ็ดซุปเปอร์โทนิกก่อนนำเข้าสู่คอร์ดโดมินันท์และกลับเข้าสู่คอร์ดโทนิกจบประโยคแรกด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ ต่อมาในประโยคที่สองเป็นการไล่ลงของทำนองและเสียงประสานในลักษณะโครมาติกและจบประโยคด้วยเคเดนซ์เปิด ก่อนเข้าสู่คอร์ดโทนิกและการนำประโยคแรกของช่วงนี้กลับมานำเสนออีกครั้งดำเนินทำนองและเสียงประสานเหมือนในห้องที่199-206 แต่เปลี่ยนแปลงตอนท้ายของประโยคด้วยการจบแบบใช้เคเดนซ์เปิดยืดจังหวะของคอร์ดไว้ ก่อนเข้าสู่ช่วงถัดไป

<u>ตัวอย่างที่ 77</u> Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ทำนอง I

ทำนองช่วงเชื่อม (ทำนอง H) ถูกนำกลับมานำเสนออีกครั้งในห้องที่ 223 เริ่มต้นด้วยการใช้คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์บนโน้ตเบสในมือซ้ายที่เป็นโน้ตพ้องเสียง (Enharmonic note) กับคอร์ดก่อนหน้า ไล่โน้ตสามพยางค์และประดับด้วยโน้ตนอกคอร์ด ในลักษณะเดียวกันกับช่วงเชื่อมก่อนหน้า คือ แนวมือขวาใช้โน้ตแบบคอร์ดแตกไล่ขึ้นและลงอย่างเคลื่อนไหวด้วยการใช้โน้ตสามพยางค์เรื่อยไปและค่อย ๆ เคลื่อนไปยังโน้ตที่มีช่วงเสียงที่สูงสุดบนเปียโนและจบช่วงเชื่อมนี้ด้วยการเล่นโน้ตคู่แปดย้ำโน้ตรากของคอร์ดจี-แฟล็ตเมเจอร์ จากช่วงเสียงสูง มายังเสียงกลางและเสียงต่ำ และตามด้วยการกลับมาทำนองที่เคยเกิดขึ้นในตอนต่าง ๆ ของบทเพลง โดยการกลับมาครั้งนี้จะนำทำนอง A ถึง G กลับมาทั้งหมดโดยนำเสนอในกุญแจเสียงใหม่ และเมื่อจบช่วงทำนองช่วงนี้จะเป็นบทสรุปของเพลงที่มีการนำช่วงเชื่อมและทำนองตอนต้นใน 2 ห้องแรกจากช่วง Adagio (ทำนอง I) มาใช้เป็นช่วงหางเพลงเพื่อเสนอในตอนสุดท้ายและจบบทเพลงด้วยคอร์ดโทนิกในกุญแจเสียงเอ-แฟล็ตเมเจอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ตัวอย่างที่ 78</u> Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin: ช่วงหางเพลง

2.4.7 การฝึกซ้อม

ในตอนต้นของเพลงที่ใช้การเดินจังหวะแบบดนตรีเดินแถวที่ค่อนข้างสงบด้วยสำเนียงความเป็นไมเนอร์ ผู้แสดงต้องระวังการบรรเลงจุดนี้เป็นพิเศษ เนื่องจากเมื่อใส่อารมณ์ความรู้สึกเข้าไปขณะเล่นช่วงนี้ทำให้อัตราจังหวะเปลี่ยนสัดส่วนเป็นโน้ตสามพยางค์ได้ง่ายมาก โดยผู้แสดงแก้ไขโดยการซ้อมช้าลงและนับส่วนย่อยของโน้ตเขบ็ตสองชั้น เมื่อเพิ่มความเร็วในการบรรเลงขึ้นก็พยายามนึกถึงความกระชับของจังหวะระหว่างโน้ตสองตัวให้มากขึ้น

ในช่วงเชื่อมห้องที่ 43-67 สิ่งที่จะต้องควบคุมมากเป็นพิเศษในการบรรเลงช่วงเชื่อมนี้คือการใช้เพเดิล โดยจะต้องเหยียบค้างไว้ในช่วงที่มีการใช้คอร์ดเดียวกัน คือ ในจังหวะแรกถึงโน้ตสามพยางค์ตัวแรกของจังหวะที่สองให้เหยียบเพเดิลค้างไว้ โดยมือที่กดโน้ตก็จะต้องกดโน้ตบางตัวค้างไว้ด้วย และเหยียบเพเดิลอีกครั้ง ตรงช่วงที่มีเครื่องหมายยืดจังหวะ

ในการบรรเลงช่วงทำนอง A ช่วง agitato ผู้แสดงจะต้องคอยระวังไม่ให้เกิดการยืดจังหวะมากเกินไป เนื่องจากโน้ตแรกเริ่มของประโยคเพลงส่วนนี้เป็นโน้ตค่ายาว และจะต้องบรรเลงแนวมือซ้ายให้มือแนวเบสตัวแรกของคอร์ดที่เด่นชัด โดยต้องกดน้ำหนักในการเล่นนิ้วก้อยมากกว่าช่วงอื่น เพื่อให้เกิดเสียงของแนวเบสที่ไล่ขึ้นต่อกันอย่างชัดเจน

ทำนอง B ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมทีละมืออย่างช้า โดยในการซ้อมแนวมือขวา ในเบื้องต้นผู้แสดงจะฝึกซ้อมปรับการเล่นโน้ตแต่ละคู่ในลักษณะของโน้ตสะบัด โดยเน้นเสียงที่แนวบนสุดของมือขวา เพื่อให้เกิดเสียงของแนวทำนองที่เด่นชัด หลังจากนั้นได้ปรับการเล่นให้เร็วขึ้นและเล่นตามรูปแบบที่โน้ตได้กำกับไว้ ส่วนในแนวมือซ้ายก็ทำเช่นเดียวกับตอนอื่น ๆ คือฝึกซ้อมมือซ้ายในขณะที่ร้องทำนองของมือขวา เนื่องจากแนวประกอบในมือซ้ายจะมีโน้ตที่เคลื่อนไหวแบบไม่ซ้ำกัน จึงต้องเน้นการจำโน้ตตรงช่วงนี้มากเป็นพิเศษ

การฝึกซ้อมการบรรเลงทำนอง C ผู้แสดงได้เริ่มจากการวิเคราะห์กระบวนการดำเนินของคอร์ดในเบื้องต้นและได้ฝึกซ้อมการเล่นอย่างช้า โดยบางตอนอาจมีโน้ตที่คู่ห่างกันมาก ผู้แสดงจึงใช้การเคลื่อนข้อมือเพื่อช่วยให้เกิดเสียงที่ต่อเนื่องระหว่างโน้ตนั้น ๆ มากยิ่งขึ้น

ในการบรรเลงทำนอง D ตรงช่วงที่มีการใช้โน้ตตัวขาวจะต้องควมคุมไม่ให้เกิดการยืดจังหวะและตรงจุดที่เป็นการเล่นโน้ตคู่สามแนวประสาน ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมจากการเล่นเป็นคอร์ดแบบแท่งในเบื้องต้นแล้วจึงปรับมาเล่นตามที่โน้ตกำกับไว้

ทำนอง E ฝึกซ้อมแบบสองมือพร้อมกัน เช่นเดียวกับการฝึกซ้อมการเล่นทำนองคู่สามแบบประสานในทำนอง D คือฝึกซ้อมจากการเล่นเป็นคอร์ดแบบแท่งในเบื้องต้นแล้วจึงปรับมาเล่นแยกโน้ตเป็นคู่ตามที่กำกับไว้ในบทเพลง

ในการฝึกซ้อมทำนอง F เป็นการเล่นโน้ตคู่แปดในทิศทางสวนทางกัน โดยจะซ้อมการเคลื่อนมืออย่างเร็วระหว่างการเคลื่อนทำนองของโน้ตคู่แปดนั้น ๆ

ในทำนอง G จะมีลักษณะเป็นดนตรีเดินแถวที่มีจังหวะค่อนข้างกระชับ มีแนวทำนองอยู่ในโน้ตบนสุดของมือขวา และมีแนวคอร์ดเสียงประสานอยู่แนวล่าง ผู้แสดงฝึกซ้อมด้วยการกดคอร์ดเต็มในแนวมือขวา ลากเสียงโน้ตตัวบนสุดค้างไว้และกดย้ำโน้ตแนวที่เป็นคอร์ดด้วยการเล่นโน้ตสั้นแบบเน้นเสียง

ทำนอง H เป็นการเล่นโน้ตซ้ำกันในแต่ละชุด โดยจะต้องฝึกซ้อมการเคลื่อนมือจากโน้ตชุดแรกไปยังโน้ตชุดถัดไปที่มีช่วงเสียงสูงกว่า และจะต้องฝึกซ้อมการเล่นโน้ตมือขวาที่จะต้องควบคุมสัดส่วนของโน้ตสามพยางค์ให้เท่ากันโดยตลอดและต้องระวังการรวบจังหวะ

ทำนอง I จะเป็นช่วงที่มีทำนองไพเราะสวยงามคล้ายกับทำนองเพลงสวด โดยจะมีแนวทำนองอยู่ในโน้ตแนวบนสุดของมือขวา และมีแนวสอดประสานในมือซ้ายบางตอนที่มีความสำคัญ จึงต้องพยายามดึงแนวทำนองในจุดต่าง ๆ ของช่วงทำนอง I ออกมาให้ชัดเจนและสวยงาม

ในทำนองช่วงหางเพลง จะต้องฝึกซ้อมแต่ละโน้ตอย่างช้าและมีการใช้ข้อมือ ข้อศอกและช่วงแขน เพื่อช่วยในการเคื่อนไหวของมือและการดำเนินไปยังโน้ตต่าง ๆ ที่ง่ายขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
วิธีการแสดงเดี่ยวเปียโน

3.1 ข้อมูลของการแสดง

ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงทั้งหมดจำนวน 6 เพลง ดังนี้

3.1.1 Toccata in D major, BWV 912 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach

3.1.2 32 Variations in C minor, WoO 80 ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven

3.1.3 Sonata No.3 in F-sharp minor ประพันธ์โดย Alexander Scriabin

- Drammatico
- Allegretto

3.1.4 Nocturne in C minor, Op.48 No.1 ประพันธ์โดย Frederic Chopin

3.1.5 Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2 ประพันธ์โดย Frederic Chopin

3.1.6 Fantasie in F minor, Op.49 ประพันธ์โดย Frederic Chopin

3.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง

ผู้แสดงได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการแสดงไว้ดังนี้

3.2.1 เพื่อศึกษาเกี่ยวกับการบรรเลงบทเพลงเปียโนในยุคต่าง ๆ

3.2.2 เพื่อการฝึกฝนและพัฒนาเทคนิคการบรรเลงเปียโนของผู้แสดง

3.2.3 เพื่อฝึกฝนและพัฒนาด้านการแสดงต่อหน้าสาธารณชน

3.2.4 เพื่อเผยแพร่ผลงานการแสดงเดี่ยวเปียโนให้แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจด้านทางดนตรี

3.3 การเตรียมการแสดงเดี่ยว

3.3.1 คัดเลือกบทเพลงที่มีความยากง่ายเหมาะสมกับความสามารถของผู้แสดง

3.3.2 เลือกใช้โน้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ที่น่าเชื่อถือ เพื่อการตีความบทเพลง การวิเคราะห์บทเพลง และรายละเอียดต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง

3.3.3 การฝึกซ้อมซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงดนตรีทุกชนิด โดยจะต้องฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอและกำหนดเป้าหมายในการซ้อมแต่ละครั้ง

3.3.4 ศึกษาบทเพลงที่จะแสดงกับอาจารย์ผู้สอน เพื่อสังเกตพัฒนาการการเล่นเปียโน และปรึกษาถึงปัญหา แก้ไขปัญหา รวมถึงแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับอาจารย์ผู้สอน

3.3.5 กำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดง

3.3.6 ทำโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
สูจิบัตรการแสดงและโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง

4.1 สูจิบัตรการแสดง

Program

Toccata in D major, BWV 912 — Johann Sebastian Bach

32 Variations in C minor — Ludwig van Beethoven

Sonata No.3 in F-sharp minor — Alexander Scriabin

- Drammatico
- Allegretto

---------- Intermission ----------

Nocturne in C minor, Op.48 No.1 — Frederic Chopin

Nocturne in F-sharp minor, Op.48 No.2

Fantasie in F minor, Op.49 — Frederic Chopin

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

J.S. Bach : Toccata in D major, BWV 912

As with most toccatas, this toccata is divided into several sections. It begins with a brilliant, though somewhat jarring, *presto* introduction of scales and chords, ultimately coming to a close in A major. A joyous *allegro* rather simple construction and expression then commences. Throughout its course in never departs far from the central key of D major. The following *adagio* is recitative-like making, at first, significant use of a tremolo figure heard previously in the introduction. A fugal section in F-sharp minor follows. The longest section of the work, it effectively foreshadow Bach's mature style by making prominent use of chromaticism throughout its development. Another recitative-like section occurs after the conclusion of the F-sharp minor fugue. Arpeggios and scales lead into a chordal section, a mere two and one half measures in length, of remarkable beauty before dashing off into another fugue. This fugue, if it can truly be so titled, is not of the contrapuntal type that one often imagines when speaking of Bachian fugues. Instead it consists of a subject and countersubject that are suited more to providing harmonic accompaniment for each other rather than counterpoint. The incessant triplet figure is finally varied into a brilliant passage of sixteenth notes signaling the close of the work. A final cadence and ascending arpeggio of the tonic chord bring this early work of Bach to a close.

Beethoven : 32 Variations in C minor

The work consists of an eight-bar main theme and 32 variations. A chord progression in the left hand, based upon a descending chromatic bass, serves as an important structural device. The short and sparsely melodic theme, as well as the emphasis on the bass line, reflect a possible influence of the chaconne. The variations differ in character, technical difficulty and dynamics. The theme is eight-measure long in ¾ time, strong in meter, in spine, in sound — chords and melody walk chromatically away from C minor, reach a climactic ***sforzando*** on IV (F minor), then quickly run home again.

Scriabin : 2 selected movements from Sonata No.3 in F-sharp minor, Op.23

The Sonata No.3, Op.23 (1897/8) was finished in summer of 1898. The Third Sonata is a large-scale, four-movement work. But I decided to play just only 1st and 2nd movements in this evening concert. The thematic structure of the Third Sonata is particularly closely bound together, both in the relation of themes from all four movements to one another and in their 'cyclic' treatment, which harks back to Liszt and Cesar Franck. The mood of the first movement is heroically assertive; the simultaneous combination of themes is prominent in the development – a habit which was to grow on the composer in his later music. The end of the movement is strikingly inconclusive, leading the listener on to the second movement. This takes the place of a scherzo and trio, whose form it shares, but is more like a curiously hasty and uneasy march. Its mixture of major and minor is reflected in the programme's description of an illusory veil, and the beginning is marked to be played with soft pedal. The trio dallies exquisitely, playing with little triplet figures.

Chopin : Nocturne in C minor, Op. 48 No. 1 & 2

The two nocturnes of Op. 48 are in C minor and F sharp minor. The C minor is perhaps the most dramatic of all Chopin's nocturnes. It begins with the left hand moving like a pendulum and the melody on top. The melody enters twice on the weak beats, as if breathless--unable to utter more than one word, one sound. It immediately returns in different harmonics and proceeds to wander through highly expressive and elaborate lines. The range of the main theme is two octaves! The middle episode starts very quietly, but develops into one of the most expressive and theatrical passages in all of Chopin, with almost Lisztian bravura. The main theme returns (doppio movimento) heavily dressed in highly charged chords in triplets. It now develops into an emotional climax that crashes into G flat in the bass instead of the expected tonic, which returns after three bars. The nocturne ends with a farewell gesture and two simple chords. After a short introduction, the F sharp minor Nocturne introduces a seemingly endless theme that goes on and on as if unable to stop. The middle episode presents two distinct gestures and should be played like a recitative: "A tyrant commands and the other ask for mercy," in Chopin's words.

Chopin : Fantasie in F minor, Op. 49

Chopin's nationalism permeates everything he wrote, not just the Mazurkas and Polonaises. The term "Fantasie" in the hands of Chopin tends to be more in the tradition of the fantasies of Mozart and Schubert, rather than the popular operatic fantasies that were the rage amongst his contemporaries. The term implies freedom from the rigors of more classical musical forms, and is often a large, one-movement canvas. The Fantasie in F minor was completed and published in 1841. Some ten years earlier, what remained of Poland had been taken over by the Russians, who had inflicted considerable terror, pain, and destruction on the Poles. Chopin had left Poland at about that time, moving first to Vienna, then to Paris, where he spent most of the rest of his life. Many performers regard this work as an "Ode to the Fallen," in which Chopin is reminiscing about family and friends killed or missing as a result of the 1831 rebellion. The piece begins with a soft, funereal, march-like section that is never repeated. Slow arpeggios accelerate into a turbulent episode that introduces a theme that is both wistful and passionate, and the main idea of the whole piece. A slow section in the middle, alluded to in the coda, offers meditative contrast. The Fantasie ends with a proud and noble cadence in A-flat major.

Biography

Peeraporn graduated with the Bachelor of Fine and Applied Arts in piano performance from Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

Peeraporn had participated in masterclasses under world famous artists such as Caroline Fischer and Cheong Yew Choong. She was also selected to be performed in The Friendship University Concert at the Thai-German Cultural Foundation, FAA on Stages at Thailand Cultural Center presented by Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Ministry of Culture and Department of Cultural Promotion in "Rong-Rum-Tum-Pleng" project and The Spectacularly Preeminent Bosendorfer Recital presented by Yamaha Music Academy and Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

Currently she is a candidate for the master degree under the piano tutorage of Assoc. Prof. Tongsuang Israngkun. She teaches piano at Melody Plus dance and music academy and does piano accompaniment to many vocalists and instrumentalists.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง

บทที่ 5
คำแนะนำและบทสรุป

5.1 คำแนะนำ

5.1.1 ผู้แสดงควรทุ่มเทในการฝึกซ้อมเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกลงไปในบทเพลงให้ได้มากที่สุด

5.1.2 ผู้แสดงต้องมีสติตลอดเวลาในการแสดง ถึงแม้จะมีอาการตื่นเต้นต่อการแสดงต่อหน้าสาธารณชน แต่ผู้แสดงจะต้องพยายามควบคุมและดำเนินการแสดงต่อไปให้ได้ดีที่สุด

5.1.3 ควรฝึกซ้อมกับสถานที่แสดงจริงให้มาก เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยต่อบรรยากาศภายในห้องแสดง และเครื่องดนตรีที่จะใช้ในการแสดง

5.1.4 ผู้แสดงจะต้องซ้อมโดยจำลองเหตุการณ์การแสดงตั้งแต่เริ่มต้นแสดงจนถึงจบการแสดง

5.1.5 ผู้แสดงควรศึกษาว่าวิธีการฝึกซ้อมแบบใดเหมาะสมกับการเล่นบทเพลงในแต่ละบท เพื่อให้สามารถบรรเลงบทเพลงนั้นด้วยคุณภาพเสียงที่ดีและมีความเป็นเอกลักษณ์ตามลักษณะเฉพาะของบทเพลง

5.1.6 การฝึกซ้อมที่มีประสิทธิภาพสูงสุดเป็นที่จะช่วยนำพาให้การแสดงออกมาดีแม้ว่าจะมีอาการประหม่าหรือตื่นเต้นเมื่อแสดงต่อหน้าสาธารณชนก็ตาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 บทสรุป

วิทยานิพนธ์การแสดงเดี่ยวเปียโนฉบับนี้ ผู้แสดงได้ศึกษาข้อมูลต่างๆ เพื่อนำมาสนับสนุนการแสดง ทั้งด้านการศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์ ประวัติและเนื้อหาของบทเพลง การศึกษาทางด้านสังคีตลักษณ์ของเพลง การศึกษาทางด้านทฤษฎี การทำความเข้าใจเกี่ยวกับบทเพลง การคิดวิเคราะห์และตีความบทเพลง นอกจากนี้ยังได้รับประสบการณ์เกี่ยวกับการติดต่อประสานงานกับฝ่ายต่างๆ ในการจะจัดการแสดงครั้งหนึ่ง รวมถึงการวางแผนสำหรับการจัดการกระบวนการในการแสดงเดี่ยว แต่เหนือสิ่งอื่นใดก็คือการฝึกซ้อม หากผู้แสดงไม่วางแผนหรือกำหนดเป้าหมายและดำเนินการลงมือฝึกซ้อมตามที่ได้คาดไว้ ผลลัพธ์ของการแสดงของการแสดงครั้งนี้อาจจะไม่ประสบความสำเร็จตามที่ควรและการศึกษาค้นคว้าข้อมูลต่างๆ ดังที่กล่าวมาข้างต้นก็จะสูญเปล่า

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. 2547. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (ฉบับปรับปรุง). พิมพ์ครั้งที่ 2 ed. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทวี มุขธระโกษา. 2551a. นักดนตรีเอกของโลก เล่ม *1 (*ฉบับสมบูรณ์). พิมพ์ครั้งที่ 7 ed. กรุงเทพมหานคร: สถาพรบุ๊คส์.

ทวี มุขธระโกษา. 2551b. นักดนตรีเอกของโลก เล่ม *2 (*ฉบับสมบูรณ์). พิมพ์ครั้งที่ 7 ed. กรุงเทพมหานคร: สถาพรบุ๊คส์.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. 2551a. วรรณกรรมเพลงเปียโน *1*. พิมพ์ครั้งที่ 1 ed. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. 2551b. วรรณกรรมเพลงเปียโน *2*. พิมพ์ครั้งที่ 1 ed. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศศี พงศ์สรายุทธ. 2556. ดนตรีตะวันตก: ยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ. พิมพ์ครั้งที่ 1 ed. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมโภช รอดบุญ. 2518. สังคีตนิยมเบื้องต้นว่าด้วยเพลงคลาสสิค. กรุงเทพมหานคร: นำอักษรการพิมพ์.

ภาษาอังกฤษ

Chung, Hyunjung Rachel. *Toccata in D major, BWV 912* 2009. Available from http://www.classicalconnect.com/Piano_Music/Bach/Toccata_in_D_major/2780.

Feltsman, Vladimir. *Chopin Nocturnes* 2009. Available from http://www.feltsman.com/index.php?PHPSESSID=101826262e7e31309da70c28230104cc&page=notes&liner=notes-chopin-nocturns.

Levin, Beth. *A Look at Beethoven's 32 Variations in C Minor (Part I)* 2002a. Available from http://www.lafolia.com/a-look-at-beethovens-32-variations-in-c-minor-part-i/.

Levin, Beth. *A Look at Beethoven's 32 Variations in C Minor (Part II)* 2002b. Available from http://www.lafolia.com/a-look-at-beethovens-32-variations-in-c-minor-part-ii/.

Nasseri, Soheil. *Frederic Chopin: Fantasy in F minor Op.49* 2012. Available from http://www.classicalconnect.com/Piano_Music/Chopin/Fantasy/6603.

Nicholls, Simon. *Piano Sonata No.3 in F sharp minor Op.23* 1996. Available from http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W8637_67131.

Samson, Jim. 1988. *Chopin Studies, Volume 1*. Cambridge: The Press Syndicate of the University of Cambridge.

Schulenberg, David. 2006. *The Keyboard Music of J.S. Bach*. 2nd ed. New York: Routledge.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ	พีรพร เอี่ยมปี
วัน เดือน ปีเกิด	25 เมษายน พ.ศ.2533
ประวัติการศึกษา	ระดับประถมศึกษา โรงเรียนอรรถมิตร
	ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนสารวิทยา
	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต
	(สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์)
	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
	(สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์)
	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University