การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย ฐิศรา วงศ์แสงจันทร์

น.ส.ฐิศรา วงศ์แสงจันทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MASTER PIANO RECITAL BY THISARA WONGSAENGCHAN

Miss Thisara Wongsaengchan

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย ฐิศรา วงศ์แสงจันทร์
โดย	น.ส.ฐิศรา วงศ์แสงจันทร์
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

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

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฐิศรา วงศ์แสงจันทร์ : การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย ฐิศรา วงศ์แสงจันทร์. (MASTER PIANO RECITAL BY THISARA WONGSAENGCHAN) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

การแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพทางด้านเทคนิคการบรรเลงเปียโน นำเสนอมุมมองเชิงตีความและเชิงวิเคราะห์เพื่อส่งเสริมทักษะความรู้และทักษะการแสดงดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบให้ดียิ่งขึ้น ซึ่งในวิทยานิพนธ์จะรวบรวมทั้งการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับประวัตินักประพันธ์เพลง ประวัติของบทเพลง การวิเคราะห์องค์ประกอบและโครงสร้างทางดนตรี การเปรียบเทียบผลงานของนักประพันธ์เพลงอื่น ๆ ในเชิงลึก พร้อมกับอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงในยุคสมัยนั้น นอกจากนี้ปัญหาการตีความในการแสดง จะถูกนำเสนอผ่านการเปรียบเทียบการแสดงจากนักเปียโนที่มีชื่อเสียง

ผลงานทั้งหมดนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงจากความสนใจในดนตรีในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ โดยมีบทเพลงที่ใช้ในการแสดงทั้งหมด 5 บทเพลง ได้แก่ (1) *Six Pieces for Solo Piano* ประพันธ์โดย Ottorino Respighi (2) *Piano Sonata, Op.1* ประพันธ์โดย Alban Berg (3) *Three Irish Legends* ประพันธ์โดย Henry Cowell (4) *Makrokosmos, Volume 1 (Part I)* ประพันธ์โดย George Crumb และ (5) *Processional* ประพันธ์โดย George Crumb การแสดงครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2563 เวลา 16.00 น. ณ Tongsuang's Concert Salon & Gallery จังหวัดปทุมธานี ซึ่งการแสดงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ระยะเวลาโดยประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2563 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6280013435 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORD: PIANO RECITAL, TWENTIETH-CENTURY MUSIC, PERFORMANCE PRACTICE

Thisara Wongsaengchan : MASTER PIANO RECITAL BY THISARA WONGSAENGCHAN. Advisor: Assoc. Prof. Panjai Chulapan, D.F.A.

The purpose of this piano recital is to develop the performer's ability in piano techniques and offer interpretive and analytical perspectives in order to enhance the study and performance of the Twentieth-Century music. In the document consists of a brief history of composers, background of pieces, analyses of the musical components and the formal structure and comparisons to works by other composers are examined in depth, along with influences from musical periods. Furthermore, Interpretive problems that emerge in performance are introduced through a systematic comparison of several recorded performances.

All works were chosen because they are relatively unknown to most music students, in addition to a personal interest in Twentieth-Century music of this genre. The program presents 5 pieces from Twentieth-Century, as follows: (1) *Six Pieces for Solo Piano* by Ottorino Respighi (2) *Piano Sonata, Op.1* by Alban Berg (3) *Three Irish Legends* by Henry Cowell (4) *Makrokosmos, Volume 1 (Part I)* by George Crumb and (5) *Processional* by George Crumb. The piano recital was organized on November 26, 2020 at 4.00 p.m., Tongsuang's Concert Salon & Gallery, Klong Luang, Pathum Thani. The recital presented in 2 parts with total of 1 hour and 15 minutes.

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

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กิตติกรรมประกาศ

การแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้จะไม่สามารถสำเร็จลุล่วงไปได้หากไม่มีกำลังใจที่ดีจากคนรอบข้าง ขอขอบคุณครอบครัวที่คอยเป็นแรงผลักดันสนับสนุนช่วยเหลือ ทำให้ทุกอย่างผ่านพ้นไปอย่างราบรื่น

ขอกราบขอบพระคุณ รศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา อาจารย์ผู้สอนวิชาเครื่องดนตรีเอก เปียโน และ รศ.ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ได้ให้ความรู้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ ตลอดจนปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ด้วยความเอาใจใส่อย่างดี

สุดท้ายนี้ขอบคุณเพื่อน ๆ พี่น้องร่วมคณะ ที่อยู่เคียงข้างพร้อมรับฟังปัญหา เป็นกำลังใจให้กันและกัน

ฐิศรา วงศ์แสงจันทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญตัวอย่าง ..... ฎ

บทที่ 1 1

บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ 1

1.3 วิธีการดำเนินการวิจัย 1

1.4 ขอบเขตการแสดง 2

1.5 ประโยชน์ที่ได้รับ 3

บทที่ 2 4

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 4

2.1 ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ 4

2.1.1 แนวคิดของดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ 5

2.1.2 ลักษณะของบทเพลงยุคศตวรรษที่ยี่สิบ 6

2.2 *Six Pieces for Solo Piano* ประพันธ์โดยอ็อตโตริโน เรสปิกี 8

2.2.1 ชีวประวัติของอ็อตโตริโน เรสปิกี 8

2.2.2 ลักษณะบทประพันธ์ 9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 *Piano Sonata, Op.1* ประพันธ์โดยอัลบัน แบร์ก 9
2.3.1 ชีวประวัติของอัลบัน แบร์ก 9
2.3.2 ลักษณะบทประพันธ์ 10
2.4 *Three Irish Legends* ประพันธ์โดยเฮนรี คาเวลล์ 11
2.4.1 ชีวประวัติของเฮนรี คาเวลล์ 11
2.4.2 ลักษณะบทประพันธ์ 12
2.5 *Makrokosmos, Volume 1 (Part I)* ประพันธ์โดยจอร์จ ครัมบ์ 13
2.5.1 ชีวประวัติของจอร์จ ครัมบ์ 13
2.5.2 ลักษณะบทประพันธ์ 14
2.6 *Processional* ประพันธ์โดยจอร์จ ครัมบ์ 16
2.6.1 ลักษณะบทประพันธ์ 16
บทที่ 3 18
อรรถาธิบายบทเพลง 18
3.1 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม *Six Pieces for Solo Piano* 18
3.1.1 *Valse Caressante* 19
3.1.2 *Canone* 20
3.1.3 *Notturno* 22
3.1.4 *Minuetto* 24
3.1.5 *Studio* 26
3.1.6 *Intermezzo-Serenata* 27
3.2 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม *Piano Sonata Op.1* 28
3.3 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม *Three Irish Legends* 46
3.3.1 *The Tides of Manaunaun* 48
3.3.2 *The Hero Sun* 53

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.3 *The Voice of Lir* 56
3.4 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม *Makrokosmos Volume I (Part I)* 61
3.4.1 คุณภาพของเสียงและเพเดิล 62
3.4.2 การระงับเวลา 64
3.4.3 การใช้จำนวนเฉพาะ 66
3.4.4 การแตกแขนงความคิด 68
3.4.5 เอฟเฟกต์พิเศษ 68
3.4.6 ฮาร์มอนิกที่ 5 69
3.4.7 การซับเสียงโดยนิ้วมือ 69
3.4.8 การรูดเสียง 70
3.4.9 การนำวัตถุมาใช้บนสายเปียโน 71
3.4.10 เสียงจากผู้แสดง 72
3.4.11 เครื่องขยายเสียง 72
3.5 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม *Processional* 73
บทที่ 4 85
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตร 85
4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ 85
4.2 สูจิบัตร 86
บทที่ 5 88
คำแนะนำและบทสรุป 88
5.1 คำแนะนำ 88
5.2 บทสรุป 88
บรรณานุกรม 89
ประวัติผู้เขียน 91

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ลักษณะของโมทีฟหลัก 3 โมทีฟ ใน *Piano Sonata Op.1* 33

ตารางที่ 2 ลักษณะของโมทีฟที่ถูกพัฒนา ใน *Piano Sonata, Op.1* 35

ตารางที่ 3 รูปแบบโครงสร้างของบทเพลง *Piano Sonata Op.1* 37

ตารางที่ 4 การเปรียบเทียบการแสดงใน *The Tides of Manaunaun* 51

ตารางที่ 5 การเปรียบเทียบการแสดงในบทเพลง *The Hero Sun* 55

ตารางที่ 6 การเปรียบเทียบการแสดงในบทเพลง *The Voice of Lir* 59

ตารางที่ 7 ตารางแสดงหมายเลขฟอร์เต 75

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 *Waltz in E-flat major Op.83, No.1* บทนำ ห้องที่ 1-19 19

ตัวอย่างที่ 2 *Valse Caressante* บทนำ ห้องที่ 1-10 20

ตัวอย่างที่ 3 Variation 24 ใน *Goldberg Variations* การเลียนแบบในแนวเสียงเทเนอร์ ห้องที่ 1-4 21

ตัวอย่างที่ 4 *Canone* การเลียนแบบในแนวเสียงเทเนอร์ ห้องที่ 1-4 21

ตัวอย่างที่ 5 *Canone* การเปลี่ยนจังหวะห้องที่ 23-24 เป็น Agitato 21

ตัวอย่างที่ 6 *Notturno* ออสตินาโตห้องที่ 1-4 22

ตัวอย่างที่ 7 *Nocturne in D-flat major Op.27, No.2* ออสตินาโต ห้องที่ 1-6 22

ตัวอย่างที่ 8 *Notturno* จุดสูงสุดของเพลง ห้องที่ 42 23

ตัวอย่างที่ 9 *Nocturne in B Major, Op. 9, No. 3* จุดสูงสุดของเพลง ห้องที่ 27 23

ตัวอย่างที่ 10 *Minuetto* การเน้นจังหวะที่ 3 แบบเฮมิโอลาห้องที่ 1-8 24

ตัวอย่างที่ 11 *Sonata in B minor, minuet* การเน้นเสียงในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 71-74 25

ตัวอย่างที่ 12 *Sonata in B minor, second movement, trio* การย้ายไปยังคู่ขนานไมเนอร์ ห้องที่ 93-96 25

ตัวอย่างที่ 13 *Minuetto* ช่วงทรีโอ ห้องที่ 41-48 26

ตัวอย่างที่ 14 *Studio* การประสานคู่ห้าและคู่หกด้วยการไขว้มือ ห้องที่ 1-4 26

ตัวอย่างที่ 15 *Studio* เทคนิคดับเบิลโน้ต ห้องที่ 17-20 27

ตัวอย่างที่ 16 *Intermezzo-Serenata* การใช้อาร์เปโจในห้องที่ 1-6 28

ตัวอย่างที่ 17 *Intermezzo-Serenata* การเปลี่ยนสีสันของบทเพลง ในห้องที่ 13-16 28

ตัวอย่างที่ 18 ทำนองจากแบบร่างฉบับที่ 5 29

ตัวอย่างที่ 19 ทำนองจาก *Piano Sonata Op.1* 29

ตัวอย่างที่ 20 ทำนองจาก *String Quartet Op.3 (1st movement)* 29

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 21 *Piano Sonata, Op.1* โมทีฟ A, B, C ปรากฏขึ้นในประโยคเปิด ห้องที่ 1-4 33
ตัวอย่างที่ 22 *Piano Sonata, Op.1* การพัฒนาของโมทีฟในห้องที่ 4-8 34
ตัวอย่างที่ 23 *Piano Sonata, Op.1* รูปแบบการพัฒนาของโมทีฟ A 34
ตัวอย่างที่ 24 *Piano Sonata, Op.1* การใช้โมทีฟ D ในห้องที่ 57-58 35
ตัวอย่างที่ 25 *Piano Sonata, Op.1* การใช้โมทีฟ E ในห้องที่ 17 35
ตัวอย่างที่ 26 *Piano Sonata, Op.1* โน้ต 7 ตัวแรกของธีมรองที่ 2 ในห้องที่ 39 36
ตัวอย่างที่ 27 *Piano Sonata, Op.1* โน้ต 7 ตัวแรกของช่วงปิด ในห้องที่ 50-51 36
ตัวอย่างที่ 28 *Piano Sonata Op.1* การใช้วงจรคู่ห้าในแนวเบส ห้องที่ 9–12 38
ตัวอย่างที่ 29 *Piano Sonata Op.1* ช่วง Tempo II นำเสนอธีมในห้องที่ 30 39
ตัวอย่างที่ 30 *Piano Sonata Op.1* การปรากฏของธีมรองที่ 1 โดยใช้วงจรคู่ห้าในแนวเบส ห้องที่ 30-34 39
ตัวอย่างที่ 31 *Piano Sonata Op.1* การปรากฏของธีมรองที่ 2 ในห้องที่ 39-42 40
ตัวอย่างที่ 32 *Piano Sonata Op.1* ธีมหลักถูกนำมาใช้ในส่วนพัฒนาที่ 1 ห้องที่ 57-59 41
ตัวอย่างที่ 33 *Piano Sonata Op.1* ธีมช่วงเชื่อมถูกนำมาใช้ในส่วนพัฒนาที่ 2 ห้องที่ 71-72 42
ตัวอย่างที่ 34 *Piano Sonata Op.1* ธีมรองถูกนำมาใช้ในส่วนพัฒนาที่ 3 ห้องที่ 101-102 42
ตัวอย่างที่ 35 *Piano Sonata Op.1* ช่วงเชื่อมไปตอนย้อนความ ในห้องที่ 108-113 43
ตัวอย่างที่ 36 *Piano Sonata Op.1* โน้ต C-B บ่งบอกถึง B minor ของช่วงประโยคเปิด จากห้องที่ 1-4 44
ตัวอย่างที่ 37 *Piano Sonata Op.1* โน้ต C-B บ่งบอกถึง B minor ของช่วงประโยคปิด ในห้องที่ 170-175 44
ตัวอย่างที่ 38 รูปแบบการบันทึกสัญลักษณ์ของคลัสเตอร์ ใน *Three Irish Legends* 47
ตัวอย่างที่ 39 การกดโดยใช้ฝ่ามือสำหรับ 1 ช่วงเสียง ใน *Three Irish Legends* 47
ตัวอย่างที่ 40 การกดโดยใช้ท่อนแขนสำหรับ 2 ช่วงเสียง ใน *Three Irish Legends* 48
ตัวอย่างที่ 41 *The Tides of Manaunaun* การใช้ฝ่ามือกดคลัสเตอร์สำหรับหนึ่งช่วงเสียง ในห้องที่ 1-5 49

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 42 *The Tides of Manaunaun* การใช้ท่อนแขนกดคลัสเตอร์สำหรับสองช่วงเสียง ห้องที่ 12-13 50

ตัวอย่างที่ 43 *The Tides of Manaunaun* การใช้คลัสเตอร์ที่ทำหน้าที่เป็นเสียงประสาน ในห้องที่ 22-23 50

ตัวอย่างที่ 44 *The Tides of Manaunaun* การใช้คลัสเตอร์ลักษณะคล้ายอาร์เปโจ ห้องที่ 24-25 51

ตัวอย่างที่ 45 *The Hero Sun* การเปลี่ยนจังหวะจาก Largo เป็น Allegro con brio ห้องที่ 1-8 .. 53

ตัวอย่างที่ 46 *The Hero Sun* การใช้คลัสเตอร์ช่วงเสียงต่ำ ห้องที่ 20-25 54

ตัวอย่างที่ 47 *The Hero Sun* การใช้คลัสเตอร์สลับไปมาทั้งสองแขน ในช่วงท้ายของบทเพลง 54

ตัวอย่างที่ 48 *The Voice of Lir* การใช้คลัสเตอร์รูปแบบโน้ตสามตัวในแนวเบส ห้องที่ 1-6 57

ตัวอย่างที่ 49 *The Voice of Lir* การเล่นคลัสเตอร์แบบสตักกาโต ในห้องที่ 15-18 58

ตัวอย่างที่ 50 *The Voice of Lir* คลัสเตอร์เป็นทำนองประสาน ในห้องที่ 19-20 58

ตัวอย่างที่ 51 *The Voice of Lir* การใช้ดับเบิลคลัสเตอร์ ในห้องที่ 21-23 59

ตัวอย่างที่ 52 การแทนสัญลักษณ์ของเพเดิลในบทเพลง *Makrokosmos I* 63

ตัวอย่างที่ 53 ท่อน *Proteus* การเหยียบซอสเทนนูโตเพเดิล 64

ตัวอย่างที่ 54 ท่อน *Pastorale* การเหยียบซอสเทนนูโตเพเดิล 64

ตัวอย่างที่ 55 การแทนสัญลักษณ์ของการระงับเวลาในบทเพลง *Makrokosmos I* 65

ตัวอย่างที่ 56 ท่อน *Crucifixus* การถูกระงับเวลาด้วยสัญลักษณ์เฟอร์มาตา 66

ตัวอย่างที่ 57 ท่อน *Primeval Sounds* การใช้จำนวนเฉพาะ 67

ตัวอย่างที่ 58 ท่อน *Primeval Sounds* การใช้จำนวนเฉพาะ 67

ตัวอย่างที่ 59 ท่อน *Proteus* การแตกแขนงความคิด 68

ตัวอย่างที่ 60 ท่อน *Crucifixus* การใช้ฮาร์มอนิกที่ 5 69

ตัวอย่างที่ 61 ท่อน *Primeval Sounds* การซับเสียง 70

ตัวอย่างที่ 62 ท่อน *Primeval Sounds* การรูดเสียงที่สายเปียโน 70

ตัวอย่างที่ 63 ท่อน *Primeval Sounds* การนำวัตถุต่าง ๆ มาใช้ 71

ตัวอย่างที่ 64 โครงสร้างของบทเพลง *Processional* 74
ตัวอย่างที่ 65 *Processional* การนำเสนอโมทีฟ 6 ตัว ในเซตคลาส 6-32[024579] 76
ตัวอย่างที่ 66 *Processional* การใช้เฮกซาคอร์ดเสริม ในส่วนที่หนึ่ง 77
ตัวอย่างที่ 67 *Processional* การเติมเต็มของ C4 ในส่วนที่หนึ่ง 77
ตัวอย่างที่ 68 *Processional* การใช้เฮกซาคอร์ด E 6-32 [024579] ในส่วนที่สอง 78
ตัวอย่างที่ 69 *Processional* ช่วงต่อระหว่างส่วนที่หนึ่งและส่วนที่สอง 79
ตัวอย่างที่ 70 *Processional* การใช้เฮกซาคอร์ด G 6-32 [024579] ในส่วนที่สาม 79
ตัวอย่างที่ 71 *Processional* การใช้เฮกซาคอร์ด B 6-32 [024579] ในส่วนที่สี่ 80
ตัวอย่างที่ 72 *Processional* ส่วนแรกของช่วง B ปรากฏบล็อกคอร์ด 4 คอร์ด 81
ตัวอย่างที่ 73 *Processional* การใช้เซตคลาส 8-9[01236789] ในช่วงที่สี่ของตอนพัฒนา 81
ตัวอย่างที่ 74 *Processional* การกลับมาของส่วน A 82
ตัวอย่างที่ 75 *Processional* เริ่มต้นโคดา 82
ตัวอย่างที่ 76 *Processional* ช่วงท้ายของบทเพลง 83

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงทั้งหมดจากยุคศตวรรษที่ยี่สิบทั้งหมด บทเพลงแต่ละบทมีเทคนิคการบรรเลงและการแสดงออกทางด้านอารมณ์ที่แตกต่างกันออกไป แต่ยังคงไว้ซึ่งระดับความยากและความเหมาะสมกับการบรรเลงในระดับบัณฑิตศึกษา ผู้วิจัยได้วิจัยศึกษาข้อมูลในด้านต่าง ๆ อาทิ ชีวประวัติของนักประพันธ์เพลง รวมทั้งวิเคราะห์และตีความบทเพลง และฝึกซ้อมเทคนิคในการบรรเลงเปียโน เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานที่สำคัญในการฝึกซ้อมและการแสดง นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เรียนรู้วิธีการเตรียมตัวสำหรับการแสดง รวมถึงการจัดสถานที่ในการแสดง เพื่อถ่ายทอดความไพเราะของการบรรเลงเปียโนให้สมบูรณ์ที่สุด

1.2 วัตถุประสงค์

1. เพื่อเป็นแนวทางในการตีความบทเพลงและบรรเลงได้อย่างเข้าใจ
2. เพื่อเปิดโลกทัศน์สำหรับบทเพลงเปียโนในรูปแบบใหม่ที่แตกต่าง
3. เพื่อเผยแพร่เทคนิคลีลาการแสดงดนตรีให้แก่ผู้ที่สนใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 วิธีการดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงสำหรับการทำวิจัย
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ทำวิจัย
3. ศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ทำวิจัย
4. วิเคราะห์และฝึกซ้อมบทเพลง

1.4 ขอบเขตการแสดง

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากคุณค่าของบทเพลง ความไพเราะ ความเหมาะสมทางด้านเทคนิค การแสดงออกทางด้านอารมณ์ และความเหมาะสมกับเวลาที่ใช้ในการแสดง ผู้วิจัยได้แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงละประมาณ 30 นาที และเวลาพักครึ่ง 15 นาที รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งสิ้นประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

รายการแสดงประกอบไปด้วยบทเพลงดังนี้

1. *Six Pieces for Solo Piano* ผลงานการประพันธ์ของ Ottorino Respighi
    - *Valse Caressante*
    - *Canone*
    - *Notturno*
    - *Minuetto*
    - *Studio*
    - *Intermezzo-Serenata*
2. *Piano Sonata, Op.1* ผลงานการประพันธ์ของ Alban Berg
3. *Three Irish Legends* ผลงานการประพันธ์ของ Henry Cowell
    - *The Tides of Manaunaun*
    - *The Hero Sun*
    - *The Voice of Lir*
4. *Makrokosmos, Volume I* (Part I) ผลงานการประพันธ์ของ George Crumb
    - *Primeval Sounds (Genesis 1) Cancer*
    - *Proteus Pisces*
    - *Pastorale (from the Kingdom of Atlantis, ca. 10,000 B.C.) Taurus*
    - *Crucifixus [SYMBOL] Capricorn*
5. *Processional* ผลงานการประพันธ์ของ George Crumb

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.5 ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ได้แสดงความสามารถลีลาการแสดงเปียโนสู่สายตาของสาธารณชน

2. ได้พัฒนาศักยภาพในด้านการแสดงและเทคนิคการบรรเลงเปียโนที่แตกต่างกันในแต่ละบทเพลง

3. ได้ศึกษาข้อมูลบทเพลงสำหรับการแสดง รวมทั้งวรรณกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง เพื่อให้เข้าใจในบทเพลงและสามารถวิเคราะห์ตีความบทเพลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์

4. ได้ศึกษาวิธีการและขั้นตอนการจัดการแสดงเดี่ยวเปียโน ทั้งด้านการประชาสัมพันธ์ การจัดการวัน เวลาและสถานที่ การทำสูจิบัตร รวมถึงการติดต่อประสานงานต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ

ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ หรือดนตรีสมัยใหม่ เกิดขึ้นในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยดนตรียุคนี้นำมาซึ่งอิสระแห่งการคิดค้น การทดลองดนตรีรูปแบบใหม่และรูปแบบที่ท้าทายกฎเกณฑ์ของดนตรียุคก่อน ๆ การประดิษฐ์เครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์และเครื่องสังเคราะห์เสียงในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 ถือเป็นการปฏิวัติดนตรีอย่างสิ้นเชิงและเร่งการพัฒนาดนตรีในรูปแบบใหม่ เสียงของดนตรีในแต่ละเชื้อชาติ ไม่ว่าจะเป็นตะวันออก ตะวันออกกลาง ละตินและตะวันตกเริ่มมีการผสมผสานเข้าด้วยกัน อีกทั้งความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยี วิทยาศาสตร์ คอมพิวเตอร์ และระบบคมนาคมขนส่งที่รวดเร็ว ทำให้ผู้คนสามารถเข้าถึงดนตรีได้อย่างกว้างขวางมากขึ้น

ในศตวรรษที่ 20 คีตกวีจำนวนมากยังคงยึดแนวทางการประพันธ์เพลงในรูปแบบที่มาจากศตวรรษที่ 19 อย่างไรก็ตาม ดนตรีในยุคนี้ได้ถูกพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปอย่างก้าวกระโดด นักประพันธ์เพลงสมัยใหม่กลุ่มแรก ได้แก่ เบลา บาร์ต็อก (Bela Bartok, ค.ศ.1881-1945) อีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinky, ค.ศ.1882-1971) และ ชาร์ลส์ ไอฟส์ (Charles Ives, ค.ศ.1874-1954) กลุ่มสำนักเวียนนาที่สอง (Second Viennese School) เช่น อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schönberg, ค.ศ.1874-1951) อัลบัน แบร์ก (Alban Berg, ค.ศ.1885-1935) และอันโทน เวเบิร์น (Anton Webern, ค.ศ.1883-1945) ได้นำระบบ 12 เสียง (Twelve-tone) มาใช้ในการประพันธ์เพลง และขับเคลื่อนดนตรีไปสู่ความสุดโต่ง โดยละทิ้งโทนเสียงไปพร้อมกับแนวคิดดั้งเดิมของท่วงทำนองและเสียงประสาน ดนตรีอิมเปรชันที่นักประพันธ์เพลง เช่น โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ.1862-1918) และโมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-1937) แสวงหาสัมผัสใหม่ของเสียงและหันหลังให้กับรูปแบบดั้งเดิม ฟร็องซิส ปูแลง (Francis Poulenc, ค.ศ.1899-1963) และกลุ่มนักประพันธ์เพลงที่รู้จักกันในชื่อ Les Six ได้เขียนเพลงที่ต่อต้านแนวความคิดแบบอิมเปรชันและโรแมนติกในยุคนั้น ดาเรียส มิโยด์ (Darius Milhaud, ค.ศ.1892-1974) และจอร์ช เกิร์ชวิน (George Gershwin, ค.ศ.1898-1937) สร้างสรรค์ผลงานดนตรีคลาสสิกที่มีกลิ่นอายดนตรีแจ๊สอย่างลงตัว ดมิทริ ชอสตาโกวิช (Dmitri Shostakovich, ค.ศ.1906-1975) เซอร์เก โปรโกเฟียฟ (Sergei Prokofiev, ค.ศ.1891-1953) และพอล ฮินเดมิธ (Paul Hindemith, ค.ศ.1895-1963) ได้ขยายสีสันของดนตรีโดยการใช้เสียงกระด้าง (Dissonance) เป็นองค์ประกอบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในปี ค.ศ.1950 ได้มีการใช้เกมเสี่ยงทายเพื่อสุ่มเลือกโน้ตดนตรีที่จะบรรเลง ซึ่งได้รับความนิยมจาก จอห์น เคจ (John Cage, ค.ศ.1912-1992) นักประพันธ์เพลงเหล่านี้พยายามที่จะปลดปล่อยและหาอิสระทางดนตรี เพื่อรองรับความคิดสร้างสรรค์ให้กับตัวเอง โดยมุ่งเน้นผลลัพธ์ทางการแสดงบนเวทีมากกว่าการประพันธ์ ในทำนองเดียวกันนักประพันธ์เพลงพยายามที่จะหลีกหนีและทำลายกฎเกณฑ์การแสดงดนตรีแบบดั้งเดิม โดยการนำสื่อและศาสตร์ต่าง ๆ เข้ามาประกอบร่วมด้วย

นักประพันธ์เพลงสามารถนำเทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์ที่กำลังพัฒนาในช่วงขณะนั้นมาปรับใช้กับการประพันธ์เพลงได้อย่างรวดเร็ว ช่วงต้นปี ค.ศ.1940 โอลิเวียร์ เมสเซียน (Olivier Messiaen, ค.ศ.1908-1992) ได้เอาเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์รวมเข้ากับการแสดงสด เทคโนโลยีการบันทึกถูกนำมาใช้ในการผลิตดนตรีด้วยเช่นกัน ดนตรีประเภทมูสิคคอนแคร์ต (Musique Concrète) ในช่วงปลายปี ค.ศ.1940 และ 1950 เกิดจากการนำเสียงจากธรรมชาติ เสียงต่าง ๆ รอบตัวที่ไม่ใช่เสียงดนตรี มาบันทึกเพื่อตัดต่อหรือดัดแปลง สตีฟ ไรช์ (Steve Reich, เกิด ค.ศ.1936) สร้างเพลงโดยการบันทึกเสียงพูดของคน กระทั่งช่วงปลายศตวรรษที่ 20 เครื่องคอมพิวเตอร์เริ่มถูกนำมาใช้ในการสร้างศิลปะทางดนตรีมากขึ้น

ดนตรีมินิมัลที่ปฏิเสธรูปแบบอันซับซ้อนเข้าสู่ความเรียบง่ายของดนตรี พัฒนาด้วยลวดลายที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่า การประพันธ์เพลงแบบมินิมัลในปี ค.ศ.1960 เช่นบทเพลงของแทรี ไรเลย์ (Terry Riley, เกิด ค.ศ.1935) สตีฟ ไรช์ และฟิลิป กลาส (Philip Glass, เกิด ค.ศ.1937) ซึ่งมีต้นกำเนิดมาจากดนตรีเสี่ยงทายและดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ดนตรีประเภทมินิมัลได้เข้ามามีอิทธิพลอย่างมากในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 และรูปแบบดนตรีเหล่านี้ได้ถูกพัฒนาต่อไปยังศตวรรษที่ 21

CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.1.1 แนวคิดของดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ

ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบได้รับการขยายแนวคิดออกไปอย่างกว้างขวาง คีตกวีต่างพยายามคิดทดลองวิธีการสร้างเสียง แสวงหาทฤษฎีใหม่ ๆ รวมถึงรูปแบบการบรรเลงดนตรีที่แตกต่างขึ้นมา เพื่อค้นหาความเป็นไปได้ของเสียง มีการคิดค้นพัฒนาเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบใหม่ เช่น นำสูตรทางคณิตศาสตร์มาแปลงเป็นเสียงดนตรี การเสี่ยงทายเพื่อสุ่มเลือกตัวโน้ต การดัดแปลงเสียงดนตรีด้วยระบบอิเล็กทรอนิกส์ หรือการบันทึกเสียงสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ มาบรรเลงร่วมกับดนตรีที่แสดงสดบนเวที ยุคนี้จึงถือว่าเป็นยุคสมัยแห่งการทดลองและบุกเบิก

ในปี ค.ศ.1918 เชินแบร์กได้จัดตั้ง “สมาคมจัดการแสดงดนตรีส่วนบุคคล” (Verein für musikalische Privataufführungen) ขึ้น โดยสมาคมฯ มุ่งเน้นเกี่ยวกับวิธีการนำเสนอบทเพลงใหม่ ๆ ให้กับผู้ฟังที่สนใจ และมีเป้าหมายหลัก คือ เพื่อให้นักประพันธ์เพลงและผู้ที่รักงานดนตรี มี

ความรู้เกี่ยวกับดนตรีสมัยใหม่อย่างแท้จริงและถูกต้อง นอกจากนี้ยังระบุด้วยว่า “ไม่ใช่สังคมสำหรับนักประพันธ์เพลง แต่เป็นสังคมสำหรับผู้ฟัง” บทเพลงที่ถูกนำมาแสดงประกอบด้วย เพลงร้อง บทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีเปียโน วงดนตรีเชมเบอร์ (เช่น ไวโอลินโซนาตา เชลโลโซนาตา เปียโนทรีโอ สตริงควอร์เท็ตและอื่น ๆ) บทเพลงสำหรับวงนักร้องประสานเสียงขนาดเล็ก และบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตราซึ่งมีการนำเสนอในรูปแบบของการบรรเลงเดี่ยวเปียโน เปียโนสี่มือ หรือสองเปียโน (หกมือหรือแปดมือ)

การแสดงดนตรีของสมาคมฯ จัดขึ้นทุกสัปดาห์ซึ่งอยู่ในลักษณะของกลุ่มปิด ที่เปิดให้เฉพาะสมาชิกเท่านั้น ไม่อนุญาตให้มีนักวิจารณ์ ผู้สื่อข่าว หรือผู้ที่ไม่เกี่ยวข้องรับฟังอย่างเด็ดขาด อีกทั้งยังมีกฎเกณฑ์การแสดงดนตรีที่ละเอียดมาก เช่น เกณฑ์การคัดเลือกเพลงที่นำมาแสดงต้องเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่หรือเป็นแบบร่วมสมัยเท่านั้น และนำเสนอด้วยมาตรฐานการแสดงดนตรีที่สูง ทั้งนี้เพื่อการศึกษาและแลกเปลี่ยนเชิงวิชาการดนตรีอย่างแท้จริง โดยเปิดกว้างให้นักประพันธ์เพลงรุ่นใหม่คนอื่นมีโอกาสแสดงผลงานและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกัน ทั้งนี้ในการแสดงดนตรีจะไม่มีการแจ้งโปรแกรมการแสดงล่วงหน้าเพื่อไม่ให้ผู้ฟังเกิดอคติหรือคาดหวังไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่ง บทเพลงจะถูกนำมาบรรเลงซ้ำอย่างน้อย 2 ถึง 4 ครั้งในระหว่างฤดูกาล หรือถ้าเป็นบทเพลงใหม่ที่มีความซับซ้อนเป็นพิเศษ บทเพลงนั้นจะต้องได้รับการบรรเลง 2 รอบในระหว่างการแสดงดนตรีครั้งนั้น เพื่อให้ผู้ฟังมีโอกาสทบทวน ทำความเข้าใจเกี่ยวกับโครงสร้างและสิ่งที่นักประพันธ์เพลงต้องการแสดงออก นอกจากนั้น ยังห้ามผู้ฟังปรบมือหลังจากจบการบรรเลงเพลงทุกเพลงอีกด้วย[1] ทั้งหมดนั้นจึงเห็นได้ว่าเชินแบร์กและกลุ่มนักประพันธ์เพลงสำนักเวียนนาที่สองมองดนตรีเป็นเรื่องของงานวิชาการ ไม่ใช่ดนตรีเพื่อความบันเทิงหรือสุนทรีย์อีกต่อไป ซึ่งแน่นอนว่าด้วยมุมมองแนวคิดทัศนคติเช่นนี้ ดนตรีแบบใหม่จึงกลายเป็นดนตรีที่มีลักษณะแยกตัวเองออกจากสาธารณะ และกลายเป็นเรื่องของผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางไปในที่สุด

2.1.2 ลักษณะของบทเพลงยุคศตวรรษที่ยี่สิบ

ในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 เชินแบร์กพบว่าการประพันธ์โดยใช้เสียงประสานแบบดั้งเดิมนั้นได้มาถึงทางตัน ระบบอิงกุญแจเสียงหรือระบบเสียงแบบโทนัลลิตี (Tonality) ไม่สามารถตอบสนองความเป็นไปได้ทางดนตรีที่เขาต้องการได้ การใช้โครมาติก (Chromatic) อย่างสุดขั้วในดนตรีของริคาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, ค.ศ.1813-1883) ทำให้แนวคิดเรื่องระบบเสียงแบบโทนัลและศูนย์กลางเสียง (Tonal Center) ในดนตรีกลับกลายเป็นเรื่องที่ไม่จำเป็นต้องยึดติดอีกต่อไป

[1] Henk Guittart, "Clarity and Precision: Arnold Schoenberg’s Concept of Presenting New Music to an Audience," (2015).

เชินแบร์กได้ก้าวไปอีกขั้นและคิดค้นระบบ 12 เสียง โดยจัดระเบียบแบ่งโน้ตสิบสองตัวของบันไดเสียงโครมาติกออกมาเท่า ๆ กัน สิ่งนี้ทำให้ระบบเสียงโทนัลถูกทำลายอย่างสิ้นเชิง ส่งผลให้ดนตรีเต็มไปด้วยเสียงหยาบรกและกระด้าง ดนตรีของเชินแบร์กและนักประพันธ์เพลงอื่น ๆ ในยุคนั้น เรียกได้ว่าแทบจะละเมิดทุกกฎเกณฑ์ของดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม และถือได้ว่าเป็นจุดกำเนิดของความเป็น “สมัยใหม่” ในดนตรีอย่างแท้จริง

ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบเรียกได้ว่าเป็นการพลิกโฉมหน้าประวัติศาสตร์ดนตรีที่ไม่เคยมีมาก่อน ซึ่งในหลาย ๆ ด้านสะท้อนให้เห็นถึงช่วงเวลาที่ยากลำบากที่ยุโรปตะวันตกกำลังเผชิญทั้งเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่หนึ่งและสงครามโลกครั้งที่สอง ทำให้ดนตรีสื่อออกมาในเชิงที่รุนแรงและฟังยากขึ้นเรื่อย ๆ ความซับซ้อนของการประพันธ์ดนตรีในยุคนี้ คือ ทำนองที่นำมาใช้มักจะมีความไม่สอดคล้องกันราวกับชิ้นส่วนที่กระจัดกระจาย มีการใช้เสียงที่กัดกันและส่วนใหญ่เป็นดนตรีเพื่อการทดลอง ทำนองอาจสร้างจากพื้นฐานของบันไดเสียงจากประเทศฝั่งตะวันออก บันไดเสียงโครมาติก บันไดเสียงจุลเสียง (Microtone scale) บันไดเสียงมากกว่า 1 บันไดเสียงที่เรียกว่า โพลีโทนัลลิตี (Polytonality) บันไดเสียง 12 เสียง หรือที่เรียกว่าเอโทนัลลิตี (Atonality) เป็นต้น ดนตรียุคนี้ใช้เสียงประสานคู่ 2 (Secondal) คู่ 4 (Quartal) และคู่ 5 (Quintal) เป็นส่วนใหญ่ ทำให้เกิดเสียงประสานที่กัดอย่างมาก ดนตรีอิมเปรชันและดนตรีทดลองใช้เนื้อดนตรี (Texture) แบบโพลีโฟนิก (Polyphonic) เพื่อสร้างชั้นของเสียงที่แตกต่าง ซึ่งต่างกับดนตรี 12 เสียง ที่ใช้เนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟ-นิก (Homophonic) อีกทั้งดนตรีสมัยใหม่ยังมีการใช้หลากลักษณะจังหวะ (Polyrhythms) ซึ่งสร้างเนื้อดนตรีที่มีความหนาอย่างมาก เพื่อไม่ให้สามารถคาดเดาและรับรู้ถึงทำนองหรือการเคลื่อนที่ของเสียงประสานได้อย่างแน่ชัด ขณะที่สตราวินสกีใช้การประพันธ์ในรูปแบบหลากจังหวะ ในบัลเลต์เรื่อง *The Rite of Spring* อย่างน่าอัศจรรย์ ดนตรีของเขาก็ยังสามารถทำให้ผู้ฟังเข้าใจรับรู้ถึงทำนองและเสียงประสานได้อย่างชัดเจน

ทั้งนี้ แนวทางการประพันธ์เพลงได้มีการผสมผสานศาสตร์ต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ทั้งคณิตศาสตร์ ทฤษฎีว่าด้วยเรื่องของเสียง มีการคำนวณด้วยระบบคอมพิวเตอร์เพื่อนำมาประกอบการสร้างโน้ตเพลง ซึ่งลักษณะของบทเพลงในยุคนี้ทวีความยุ่งยากซับซ้อน ละเอียด ลุ่มลึกเกินกว่าจะเข้าถึงได้มากขึ้นทุกขณะ จนในบางกรณีอาจถึงกับเป็นไปไม่ได้เลยที่ผู้ฟังจะสามารถฟังงานชิ้นนั้น ๆ ได้ด้วยความเข้าใจ หากไม่ได้อ่านแนวคิดหรือรับรู้กลวิธีการสร้างงานของนักประพันธ์เพลงมาก่อน

2.2 *Six Pieces for Solo Piano* ประพันธ์โดยอ็อตโตริโน เรสปิกี

Six Pieces for Solo Piano ประพันธ์โดยอ็อตโตริโน เรสปิกี (Ottorino Respighi, ค.ศ.1879-1936) เป็นชุดเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1903 และ 1905 ในกระแสนีโอคลาสสิกหรือกระแสคลาสสิกใหม่ (Neo-classicism) แสดงให้เห็นความก้าวหน้าในด้านเทคนิคการประพันธ์เพลงและมีการผสมผสานรูปแบบการประพันธ์เพลงประเภทแคนอน มินูเอ็ตและวอลซ์ในรูปแบบที่เรียกว่า ซาลอนมิวสิก (Salon music)

2.2.1 ชีวประวัติของอ็อตโตริโน เรสปิกี

เรสปิกีเป็นนักประพันธ์เพลงชาวอิตาลี บิดาเป็นนักเปียโนและได้สอนเปียโนให้เขาตั้งแต่อายุยังน้อย ในปี ค.ศ.1891 เรสปิกีเข้าศึกษาในสถาบันดนตรีลิเซโอ เพื่อเรียนไวโอลินและสำเร็จการศึกษาด้วยวิชาเอกการบรรเลงไวโอลินในปี ค.ศ.1899 ต่อมาในปลายปี ค.ศ.1900 เขาได้เดินทางไปประเทศรัสเซียและรับตำแหน่งหัวหน้าไวโอลินในวงออร์เคสตราของโรงละครอิมพีเรียลที่เซนต์-ปีเตอร์สเบิร์ก ขณะอยู่ที่ประเทศรัสเซีย เรสปิกีได้มีโอกาสพบกับริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Rimsky-Korsakov, ค.ศ.1844-1908) และศึกษาการประพันธ์เพลงด้วยเป็นระยะเวลาสั้น ๆ ประมาณ 5 เดือน ซึ่งถือว่าเป็นช่วงที่มีอิทธิพลมากต่อแนวคิดในการประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตราของเรสปิกี อีก 2 ปีต่อมา เขาได้เดินทางไปยังเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี เพื่อศึกษาการประพันธ์เพลงกับแม็กซ์ บรุค (Max Bruch, ค.ศ.1838-1920) ทำให้เขาเริ่มสนใจเรียบเรียงบทเพลงจากศตวรรษที่ 17 และ 18 ในปี ค.ศ.1908 เขานำบทเพลงเรียบเรียง (Transcription) ที่เรียบเรียงจากผลงานของคลาวดิโอ มอนเตแวร์ดี (Claudio Monteverdi, ค.ศ.1567-1643) ออกแสดง ทำให้ได้รับการยอมรับจากสาธารณชนนอกประเทศอิตาลีเป็นครั้งแรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในปี ค.ศ.1913 ชื่อเสียงของเขาในฐานะนักประพันธ์เพลงได้รับการยอมรับเป็นอย่างมาก ทำให้เขาได้รับแต่งตั้งเป็นครูสอนการประพันธ์เพลงที่โรงเรียนดนตรีซานตาเชชิลิอา ในกรุงโรม หลังจากนั้นเขาได้พบกับเอลซา โอลิเวียรา-ซานจาโคโม (Elsa Oliviera-Sangiacomo, ค.ศ.1894-1996) ที่จบการศึกษาระดับปริญญาด้านเกรเกอเลียนแชนท์ (Gregorian chant) ซึ่งเธอเป็นกำลังหลักที่อยู่เบื้องหลังผลงานของเขาที่ประพันธ์ขึ้นในประเภทของเพลงบทสวด (Chant)

หลังจากความสำเร็จของบทเพลง *Fountains of Rome* ในปี ค.ศ.1917 ทำให้เรสปิกีอยู่ในระดับแนวหน้าของนักดนตรีอิตาลี เขามีชื่อเสียงมากขึ้นด้วยการเปิดตัวรอบปฐมทัศน์ของ *Pines of Rome (Pini di Roma)* ในปี ค.ศ.1931 จนกระทั่งปี ค.ศ.1936 เรสปิกีได้เสียชีวิตลง ทำให้ผลงานชิ้นสุดท้ายของเขาคืออุปรากร *Lucrezia* ยังไม่เสร็จสมบูรณ์ ซึ่งเอลซาได้ประพันธ์ผลงานชิ้นนี้ต่อจนเสร็จ และออกแสดงครั้งแรก ในวันที่ 24 กุมภาพันธ์ ค.ศ.1937 ที่ลา สกาลา ในเมืองมิลาน

2.2.2 ลักษณะบทประพันธ์

ในตอนต้นของศตวรรษที่ 20 นักประพันธ์เพลงมีความสนใจในดนตรียุคก่อน โดยได้ก้าวไปสู่ในระดับที่สูงกว่ารุ่นก่อน ๆ พวกเขามองย้อนกลับไปยังบทเพลงคลาสสิกซึ่งถือเป็นมรดกตกทอดที่ทรงคุณค่าผ่านกาลเวลา เรสปิกีเป็นหนึ่งในนักประพันธ์เพลงที่ค้นพบลักษณะ รูปแบบที่เหมาะสมกับตัวเองและปรับให้เข้ากับภาษาของเขา บทเพลง *Six Pieces for Solo Piano* ของเรสปิกี เป็นตัวอย่างยอดเยี่ยมที่แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานความคิดที่สามารถช่วยในการพัฒนาเสียงดนตรีแต่ละแบบได้อย่างสมบูรณ์

Six Pieces for Solo Piano ถูกประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1903 และ 1905 เรสปิกีประพันธ์บทเพลงที่มีการพัฒนามากขึ้น มีความก้าวหน้าในด้านเทคนิค และผสมผสานรูปแบบการประพันธ์เพลงจากสองศตวรรษที่ผ่านมา เช่น แคนอน มินูเอ็ตและวอลซ์ โดยประพันธ์ในรูปแบบซาลอน (Salon) ซึ่งมีความโดดเด่นในบทเพลงนี้ ซาลอนหมายถึงห้องนั่งเล่น ในช่วงเวลาที่ไม่มีวิทยุโทรทัศน์หรือแผ่นเสียง ความบันเทิงยอดนิยมสำหรับครอบครัวหรือเพื่อนที่จะมารวมตัวกันใกล้ ๆ เปียโน บางครั้งก็มีเครื่องดนตรีอื่นร่วมด้วย และทำการแสดงเพื่อความบันเทิงทั้งผู้เล่นและผู้ฟัง บทเพลงจะเป็นประเภทฟังสบาย ไม่หนักมากนัก แต่ก็ไม่เรียบง่ายเช่นกัน

บทเพลงยอดนิยมในรูปแบบซาลอนที่ประพันธ์ขึ้นในช่วงเปลี่ยนศตวรรษที่ 20 เช่น *Etincelles* โดยโมริทส์ โมสคอฟสกี (Moritz Moszkowski, ค.ศ.1854-1925) และ *Rustles of Spring* โดย คริสเตียน ซินดิง (Christian Sinding, ค.ศ. 1856-1941) *Six Pieces for Solo Piano* ได้บอกล่วงหน้าถึงความสามารถสูงสุดของเขา ในการซึมซับรูปแบบซาลอนรวมถึงรูปแบบในอดีตและปรับให้เข้ากับภาษาดนตรีของเขาเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 *Piano Sonata, Op.1* ประพันธ์โดยอัลบัน แบร์ก

Piano Sonata, Op.1 ประพันธ์โดยอัลบัน แบร์ก (Alban Berg, ค.ศ.1885-1935) เป็นโซนาตาที่มีท่อนเดียว ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1908 โดยใช้เสียงประสานที่คลุมเครือซึ่งออกห่างจากระบบเสียงดั้งเดิม มีทำนองที่ไพเราะและประสานกัน ซึ่งถูกดึงย้อนกลับไปยังรูปแบบดนตรียุคโรแมน-ติกตอนปลาย

2.3.1 ชีวประวัติของอัลบัน แบร์ก

แบร์กเป็นนักประพันธ์เพลงชาวออสเตรียเกิดในตระกูลชนชั้นกลาง เมื่อวันที่ 9 กุมภาพันธ์ ค.ศ.1885 และเสียชีวิตในวันที่ 24 ธันวาคม ค.ศ.1935 แบร์กเป็นหนึ่งในสมาชิกของสำนัก

เวียนนาที่สอง เชินแบร์กผู้เป็นอาจารย์และเวเบิร์นเพื่อนของเขาได้พยายามหลีกเลี่ยงการประพันธ์เพลงแบบเดิมและเขียนบทเพลงที่ใช้เอโทนัลและระบบ 12 เสียงแทน

แบร์กเติบโตในสภาพแวดล้อมของวรรณกรรมและดนตรี เขาเริ่มประพันธ์เพลงในวัย 15 ปี จากการเริ่มศึกษาดนตรีด้วยตนเอง ตั้งแต่เดือนตุลาคม ปี ค.ศ.1904 เขาเริ่มเรียนกับเชินแบร์กเกี่ยวกับการเขียน ทำนองสอดประสาน (Counterpoint) ทฤษฎีดนตรีและเสียงประสาน 4 ปีต่อมาแบร์กได้ประพันธ์บทเพลง *Piano Sonata Op.1* (1907-1908) ที่มีเพียงท่อนเดียวเท่านั้น ผลงานชิ้นนี้สะท้อนงานดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากเชินแบร์กและกุสตาฟ มาห์เลอร์ (Gustav Mahler, ค.ศ.1860-1911) ด้วยโทนเสียง สีที่เข้มปนเศร้าและรูปแบบการประพันธ์เพลงในยุคโรแมนติกตอนปลายบางส่วน แต่ใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ทางดนตรีที่ประสานกัน กลายเป็นผลงานชิ้นเอกอย่างไม่ต้องสงสัย นอกจากนี้แบร์กยังเป็นที่รู้จักในฐานะนักประพันธ์เพลงประเภทอุปรากร อย่างผลงานอุปรากร *Wozzeck (1925)* กับ *Lulu (1937)* และไวโอลินคอนแชร์โตอีกด้วย

2.3.2 ลักษณะบทประพันธ์

Piano Sonata, Op.1 นี้ ถือว่าเป็นผลงานการประพันธ์เพลงของแบร์กในช่วงที่ศึกษาวิชาทฤษฎีกับเชินแบร์ก กว่า 70 บทเพลงของแบร์กนั้นไม่ได้รับการศึกษาด้านดนตรีอย่างเป็นทางการ ก่อนที่จะศึกษากับเชินแบร์ก สำหรับโซนาตาบทนี้เป็นเพลงบรรเลงที่สำคัญชิ้นแรกของแบร์กถูกประพันธ์ขึ้นภายใต้คำแนะนำของเชินแบร์ก นอกเหนือจากผลงานการศึกษาที่เชินแบร์ก มอบหมายบทเพลงบรรเลงสำหรับเครื่องดนตรี ส่วนใหญ่จะเน้นในเรื่องของรูปแบบสังคีตลักษณ์ (Form) ต่าง ๆ เพื่อผลักดันทักษะของเขาในการประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องดนตรี การศึกษาบทเพลงบรรเลงสำหรับเครื่องดนตรีอาจเพิ่มความสามารถในการจัดการรูปแบบสังคีตลักษณ์ที่หลากหลาย แบร์กต้องเขียนผลงานที่ครอบคลุมทุกรูปแบบ เช่น ฟิวก์ (Fugue) จังหวะเพลงเต้นรำ (Dance form) สแกร์ตโซ (Scherzo) อิมพร็อมพ์ตู (Impromptu) การแปรทำนอง (Variations) รวมถึงสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary form) และสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) บทเพลงบรรเลงสำหรับเครื่องดนตรีสั้น ๆ และสิ่งเหล่านี้ส่งผลให้เขาได้สร้างสรรค์ผลงานโซนาตานี้ขึ้นมา

สำหรับความพิเศษของโซนาตานี้คือเป็นโซนาตาที่มีเพียงท่อนเดียว โดยสร้างพลังอันน่าทึ่งด้วยเสียงประสานที่คลุมเครือซึ่งออกห่างจากระบบเสียงโทนัลดั้งเดิม โซนาตามีความเข้มข้นและไพเราะ แต่ไม่เรียบง่าย ทั้ง ๆ ที่มีความตึงเครียดและจุดสูงสุด (Climax) ของเพลง มันก็พังทลายลงและเผยให้เห็นความมืดมนและเศร้าโศก ดังที่เกล็นน์ กูลด์ (Glenn Gould, ค.ศ.1932-1982) เขียนไว้

ว่า *"this is the language of musical Weltschmerz"*[2] (Weltschmerz เป็นภาษาเยอรมัน แปลว่าโลกแห่งความเจ็บปวด)

ในตอนแรกของการประพันธ์โซนาตานี้ แบร์กตั้งใจที่จะเขียนหลายท่อน แต่ในที่สุดก็จบด้วยการเขียนในรูปแบบท่อนเดียว (Single-movement form) เนื่องจากเขาได้รับคำแนะนำจากเชินแบร์กให้บทเพลงนี้ปรากฏอยู่เดี่ยว ๆ ซึ่งแม้ว่าโซนาตาจะมีเพียงท่อนเดียว แต่ก็ยังอยู่ในรูปแบบของโซนาตา (Sonata form) อย่างเคร่งครัด โดยมีตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) ที่มีการเชื่อมกันอย่างลงตัว เช่นช่วงตอนนำเสนอประกอบด้วย 3 ทำนองหลักซึ่งจะถูกพัฒนาอย่างต่อเนื่องเป็นโมทีฟ (Motif) ที่สำคัญ ซึ่งโมทีฟนี้จะถูกนำไปใช้ในทุกส่วนของบทเพลง ไม่ว่าจะเป็นตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา ตอนย้อนความ และโคดา (Coda)

2.4 *Three Irish Legends* ประพันธ์โดยเฮนรี คาเวลล์

การบรรเลงบทเพลงสำหรับเปียโนที่ประพันธ์ขึ้นตั้งแต่ยุคศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา เป็นเพลงที่ถือว่ามีความท้าทายเป็นอย่างยิ่ง ทั้งในเรื่องเสียงที่แปลกใหม่และเทคนิคการบรรเลงที่เปลี่ยนไป โดยเฉพาะบทเพลงของนักแต่งเพลงชาวอเมริกันยุคแรก ๆ เพลงชุด *Three Irish Legends* นี้ประพันธ์ขึ้นครั้งแรกโดยเฮนรี คาเวลล์ (Henry Cowell, ค.ศ.1897-1965) ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 3 บท ได้แก่ *The Tides of Manaunaun, The Hero Sun* และ *The Voice of Lir* โดย *The Tides of Manaunaun* ถูกประพันธ์ขึ้นครั้งแรกในปี ค.ศ.1917 เพื่อเป็นบทเพลงโหมโรงนำไปสู่อุปรากร เรื่อง *The Building of Bamba* ซึ่งเป็นเรื่องราวในตำนานของอุปรากร รวมถึงเรื่องราวต่าง ๆ ของตำนานไอริช ต่อมาคาเวลล์ประพันธ์ *The Voice of Lir* อุทิศให้กับเอ็ดนา สมิธ (Edna Smith) และประพันธ์ *The Hero Sun* อุทิศให้กับแซมวล ซีวาร์ด (Samuel Seward) ในปี ค.ศ.1920 และ 1922 ตามลำดับ

2.4.1 ชีวประวัติของเฮนรี คาเวลล์

คาเวลล์เป็นนักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน-ไอริชที่เรียกได้ว่าเป็นผู้เปิดมิติใหม่ให้กับการประพันธ์เพลงที่มีเสียงแนวใหม่ในยุคศตวรรษที่ 20 มีวิธีการบรรเลงที่แปลกและมีความคิดสร้างสรรค์ คาเวลล์เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกเมื่ออายุ 5 ปี โดยเริ่มจากไวโอลิน แต่เมื่อเริ่มเรียนไประยะหนึ่งพบว่าเขามีอาการกระตุกที่ใบหน้าและแขน (Sydenham's chorea) จึงต้องหยุดเรียนดนตรีและ

[2] Michael Clarkson, *The Secret Life of Glenn Gould: A Genius in Love* (Ecw Press, 2010).

ผันตัวเองเป็นนักประพันธ์เพลงแทน[3] ประพันธ์เพลงโดยการสร้างเสียงให้เกิดความแปลกใหม่ไปจากเดิม โดยใช้เปียโนเป็นสื่อกลาง ในช่วงนี้เองที่คาเวลล์เริ่มพัฒนาแนวการประพันธ์เพลงของตัวเอง ไม่เหมือนกับแนวทางดั้งเดิมที่พบในยุโรปหรือแนวทางแบบดนตรีพื้นบ้านอเมริกันที่เป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในประเทศสหรัฐอเมริกาในขณะนั้น ต่อมาในปี ค.ศ.1914 ผลงานเพลงของเขาได้รับความสนใจจากนักประพันธ์เพลงชาวอเมริกันที่มีชื่อเสียง ซึ่งมีความสนใจในการพัฒนาดนตรีพื้นบ้านของอเมริกา และเมื่ออายุ 17 ปี คาเวลล์ได้รับทุนการศึกษาเรียนต่อที่มหาวิทยาลัยแห่งแคลิฟอร์เนียที่เบิร์กลีย์ ซึ่งทำให้เขาได้เข้ารับการเรียนการสอนดนตรีอย่างเป็นทางการ

อาจกล่าวได้ว่าผู้ที่มีอิทธิพลมากในการประพันธ์เพลงของคาเวลล์ คือ จอห์น วาเรียน (John Varian, ค.ศ.1863-1931) นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน-ไอริชที่ชอบศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวเหนือธรรมชาติ เช่น เทววิทยาและตำนานต่าง ๆ วาเรียนมักขอให้คาเวลล์ประพันธ์ดนตรีสำหรับบทกวีและเรื่องที่เขาเขียนขึ้นเกี่ยวกับตำนานไอริช คาเวลล์เองก็มีความสนใจด้านนี้เช่นกันเนื่องจากเขาเคยเรียนเกี่ยวกับเพลงไอริชพื้นบ้านกับบิดา[4]

บทเพลงของคาเวลล์มีความน่าสนใจและท้าทายเป็นอย่างมากสำหรับนักเปียโนที่คุ้นเคยกับการบรรเลงเปียโนแบบดั้งเดิมเป็นส่วนใหญ่ โดยคาเวลล์ได้เขียนหนังสือ *New Musical Resources* ที่รวบรวมคำอธิบายเทคนิคที่เขาพัฒนาขึ้น ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคการเล่นดีดสายด้านในเปียโน ในบทเพลง *Aeolian Harp* (1923) และ *The Banshee* (1925) หรือเทคนิคคลัสเตอร์ในเพลง *Tiger* (1930) และเพลงชุด *Three Irish Legends* เป็นต้น

2.4.2 ลักษณะบทประพันธ์

ระหว่างปี ค.ศ.1912-1926 คาเวลล์ได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนไว้หลายบท โดยใช้เทคนิคใหม่ที่เขาพัฒนาขึ้น วิธีการบรรเลงใหม่ (Extended piano technique) เหล่านี้ประกอบด้วยการบรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงกัดหรือคลัสเตอร์ (Tone Cluster) และการดีดสายเปียโน (String piano) วิธีการใหม่นี้ใช้การกดลงบนคีย์ด้วยฝ่ามือ กำปั้น ท่อนแขน และดีดสายของเปียโนคล้ายกับการเล่นกีตาร์หรือฮาร์ป เพื่อสร้างเสียงใหม่ ๆ ขึ้น ซึ่งเทคนิคและเสียงที่แปลกใหม่นี้ต่อมาได้สร้างแรงบันดาลใจให้กับนักประพันธ์เพลงอีกมากมาย เช่น จอห์น เคจ, ลู แฮริสัน (Lou Harrison, ค.ศ.1917-2003) และคาร์ลไฮนซ์ ชตอคเฮาเซน (Karlheinz Stockhausen, ค.ศ.1928-2007)

---

[3] Hugo Weisgall, "The Music of Henry Cowell," *The Musical Quarterly* 45, no. 4 (1959).

[4] Steven Johnson, "Henry Cowell, John Varian, and Halcyon," *American Music* 11, no. 1 (1993). https://doi.org/10.2307/3052445.

วิธีการเล่นเทคนิคกลุ่มโน้ตที่คาเวลล์พัฒนาขึ้นนั้นไม่เหมือนกับการกดคีย์เปียโนด้วยฝ่ามืออย่างสนุกสนานของเด็ก ๆ แต่เป็นเทคนิคที่มีการบันทึกโน้ตไว้อย่างละเอียดและต้องใช้ความระมัดระวังในการบรรเลงเพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้อง ก่อนที่จะบรรเลงเพลงของคาเวลล์ นักเปียโนควรศึกษาเกี่ยวกับประวัติของเพลงและเจตนารมณ์ของนักประพันธ์เพลง รวมทั้งต้องมีความเข้าใจในเรื่องการบันทึกโน้ตสำหรับเทคนิคการบรรเลงที่แปลกใหม่ โครงสร้างของเปียโนและวิธีการสร้างเสียงที่ต้องการ จากนั้นนักเปียโนก็มีอิสระในการทดลองเสียงดังกล่าว และสามารถสร้างเสียงเหล่านั้นเพื่อถ่ายทอดไปยังผู้ฟังได้

2.5 *Makrokosmos, Volume 1 (Part I)* ประพันธ์โดยจอร์จ ครัมบ์

Makrokosmos หรือ *"Twelve Fantasy Pieces after the Zodiac for Amplified Piano"* ประพันธ์โดยจอร์จ ครัมบ์ (George Crumb, ค.ศ.1929) เป็นผลงานชุดมีทั้งหมด 12 ท่อน ซึ่งแต่ละท่อนตั้งชื่อตามสัญลักษณ์ของจักรราศี ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1972 โดยบรรเลงในลักษณะที่แตกต่างจากแบบดั้งเดิม ไม่ว่าจะเป็นการเล่นด้านในของเปียโน การใช้วัตถุอื่น ๆ เข้ามาประกอบการผิวปาก ร้อง ตะโกน และกระซิบในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อหาความเป็นไปได้ในการสร้างเสียงที่แปลกใหม่และเทคนิคที่หลากหลายสำหรับเปียโน

2.5.1 ชีวประวัติของจอร์จ ครัมบ์

ครัมบ์เกิดเมื่อวันที่ 24 ตุลาคม ปี ค.ศ.1929 ที่เมืองชาร์ลสตัน รัฐเวสต์เวอร์จิเนีย ซึ่งเป็นเมืองที่สนับสนุนวงดนตรีซิมโฟนีออร์เคสตรา รวมถึงวิทยาลัยดนตรีเมสัน บิดาของเขาเป็นนักดนตรีอิสระที่ทำงานในด้านดนตรีที่หลากหลาย ส่วนใหญ่จะเล่นคลาริเน็ตและแสดงเดี่ยวในวงเชมเบอร์ และเป็นหัวหน้านักดนตรีในวงชาร์ลสตันซิมโฟนีออร์เคสตรา มารดาของเขาก็เป็นนักดนตรีในวงเช่นกัน และเป็นครูสอนเชลโลอีกด้วย

ครัมบ์เติบโตด้วยสภาพแวดล้อมทางดนตรี ในวัยเด็กเขาเรียนรู้การเล่นเปียโนและสนุกไปกับการแสดงร่วมกับบิดามารดาในแบบทรีโอซึ่งแสดงให้เห็นถึงพรสวรรค์ในวัยเด็กของเขา เขาทำงานอย่างหนักเพื่อพัฒนาพรสวรรค์ทางดนตรี โดยใช้เวลาหลายชั่วโมงในการศึกษาโน้ตเพลงของบิดา ครัมบ์รักในการแต่งเพลงและทำให้เขาต้องการเป็นนักประพันธ์เพลง เขาเข้าเรียนที่วิทยาลัยดนตรีเมสันในฤดูใบไม้ร่วงปี ค.ศ.1947 วิชาเอกเปียโนและศึกษาการประพันธ์เพลงด้วยตัวเอง หลังจากจบการศึกษาเขาตัดสินใจที่จะสอนและเป็นวาทยกรให้คณะนักร้องประสานเสียงในโบสถ์ และบรรเลงเปียโนประกอบให้กับคณะบัลเลต์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ครัมบ์เข้าศึกษาที่มหาวิทยาลัยอิลลินอยส์ฤดูใบไม้ร่วงปี ค.ศ.1951 จนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท หลังจากนั้นได้ย้ายไปที่รัฐมิชิแกนเพื่อศึกษาการประพันธ์เพลงกับโรส ลี ฟินเนย์ (Ross Lee Finney, ค.ศ.1906-1997) ในปี ค.ศ. 1959 ครัมบ์ได้รับปริญญาเอกสาขาวิชาการประพันธ์เพลง หลังจากสำเร็จการศึกษาเขาได้ย้ายไปยังเมืองโบลเดอร์ รัฐโคโลราโด ทำงานที่มหาวิทยาลัยโคโลราโด ในขณะที่ครัมบ์อยู่ที่นั่น เขาได้รู้จักกับเดวิด เบิร์ช (David Burge, ค.ศ.1930) ซึ่งทำให้ครัมบ์ประพันธ์ *Five Pieces for Piano* ขึ้นเพื่อให้เบิร์ชนำออกแสดงในปี ค.ศ.1964

ครัมบ์กล่าวว่าอิทธิพลที่สำคัญในชีวิตของเขาในฐานะนักเพลงคือบิดาและฟินเนย์ ทั้งสองคนสอนวินัยและความมุ่งมั่น โดยไม่ยุ่งกับรูปแบบของการประพันธ์เพลงของครัมบ์ แต่ปล่อยให้เขาได้ค้นพบรูปแบบทางดนตรีและสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์ในแบบฉบับของตัวเอง

2.5.2 ลักษณะบทประพันธ์

Makrokosmos, Volume 1 เป็นผลงานเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยวชิ้นสำคัญของครัมบ์ชิ้นแรกในรอบสิบกว่าปี เขาพยายามสร้างบทเพลงเปียโนเดี่ยวอยู่หลายครั้ง แต่ก็ล้มเลิกไปหลายครั้งเนื่องจากเขาหันไปประพันธ์เพลงประเภทอื่น ๆ ก่อน แต่เมื่อมีวุฒิภาวะและประสบการณ์ที่มากขึ้น เขาจึงสามารถประพันธ์เพลงบทนี้ออกมาจนเป็นผลงานชิ้นเอกได้

เบิร์ชกล่าวว่าครัมบ์พยายามให้ผู้ฟังได้ยินองค์ประกอบบางอย่างทางดนตรีที่น่าเกรงขาม ประหลาดใจ และเรียกได้ว่ายากที่จะเข้าใจ ทำให้รู้สึกถึง ‘ความลึกลับ’ ว่าครัมบ์ตั้งชื่อแต่ละท่อนโดยอ้างอิงภาพที่มาจาก ‘ดินแดนอันมืดมิด’ เขาคิดค้นสัญลักษณ์ภาพสำหรับโน้ตเพลงนี้และมีการวางแผนเกี่ยวกับตัวเลข สำหรับดนตรีที่แปลกใหม่นี้ เหมือนเป็นกลอุบายที่ปูทางให้ผู้ฟังดำดิ่งลงไปในห้วงลึกของบทเพลง เพื่อพร้อมที่จะเปิดใจฟังด้วยความสนใจ โดยปราศจากการต่อต้านและสงสัย

Makrokosmos เป็นบทเพลงขนาดใหญ่และมีรายละเอียดที่พยายามค้นหาความเป็นไปได้ในการสร้างเสียงของเปียโน ในบันทึกย่อฉบับหนึ่งของครัมบ์ เขาบอกว่าตั้งใจจะเขียน “งานที่รวมเทคนิคทุกอย่างสำหรับเปียโน และใช้เทคนิคที่เป็นไปได้ทั้งหมด” เทคนิคนี้รวมถึงการเล่นทั้งบนคีย์เปียโนเช่นเดียวกับการเล่นสายข้างในเปียโน เบิร์ชกล่าวว่า “นักเปียโนไม่เพียงแต่ต้องเล่นด้านในและด้านนอกเปียโนเท่านั้น แต่ยังต้องผิวปาก ร้อง ตะโกน และกระซิบในรูปแบบต่าง ๆ การร้องเพลงมักจะถูกบันทึกไว้ในกุญแจฟาเพราะถูกประพันธ์ขึ้นสำหรับผู้ชาย แต่ถ้าเป็นนักเปียโนหญิง ก็อาจเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปด (Octave) แต่การผิวปากนั้น มีการระบุระดับเสียงที่แน่นอน ซึ่งต้องฝึกฝนเป็นระยะเวลานานเพื่อพัฒนาในเรื่องของช่วงเสียง การควบคุมลมหายใจ และน้ำเสียงหรืออินโทเนชัน (Intonation) ที่แม่นยำ เพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้องและมีประสิทธิภาพ”[5]

[5] David Burge, *Twentieth-Century Piano Music* (Schirmer Books, 1990).

Makrokosmos เป็นผลงานชุดทั้งหมด 12 ท่อน แต่ละท่อนตั้งชื่อตามสัญลักษณ์ของจักรราศี เป็นแนวคิดเกี่ยวกับอวกาศในเวลากลางคืน ดวงดาว และสวรรค์ อิทธิพลภายนอกสำหรับงานนี้คือ บาร์ต็อก, เดอบุสซี และโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ.1685-1750) ชื่อของ *Makrokosmos* เป็นผลมาจากแรงบันดาลใจจากผลงานของบาร์ต็อกคือ *Mikrokosmos* ซึ่ง *Mikrokosmos* นั้นแตกต่างกับบทเพลงของครัมบ์มาก มีเพียงชื่อเพลงเท่านั้นที่ให้แรงบันดาลใจกับครัมบ์ ส่วน *24 Preludes* ของเดอบุสซี และ *24 Preludes and Fugues* ของบาคก็เป็นแรงบันดาลใจให้ครัมบ์เลือกจำนวนท่อนที่จะถูกบรรจุในเพลงชุดนี้ โน้ตเพลง *Makrokosmos, Volume 1* และ *Makrokosmos, Volume 2* (มี 12 ท่อนในแต่ละ Volume) ถูกตีพิมพ์ด้วยลายมือที่สวยงามและชัดเจนของครัมบ์ การบันทึกโน้ต (Notation) มีรายละเอียดที่ชัดเจนมาก ใน *Makrokosmos, Volume 1* จะเห็นอิทธิพลทางแนวคิดของเฟรเดริก โชแปง (Frederic Chopin, ค.ศ.1810-1849) เฟเดริโก การ์เซีย ลอร์กา (Federico Garcia Lorca, ค.ศ.1898-1936) และโรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ.1810-1856) เพลงโชแปงมีความอ่อนไหวแสดงออกทางอารมณ์และโรแมนติกด้วยท่วงทำนองที่ไพเราะอย่างสุดซึ้ง บทกวีของลอร์กาเต็มไปด้วยภาพแห่งความมืดมิดซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของครัมบ์อย่างมาก ผลงานเพลงร้องของครัมบ์ได้ใช้ถ้อยคำบทกวีจากลอร์กาด้วย ส่วนเพลงของชูมันน์มีเรื่องราวประกอบ (Programmatic) ค่อนข้างมาก ผลงานส่วนใหญ่ของชูมันน์เป็นผลงานที่มีลักษณะเฉพาะ (Character piece) ที่มักรวมไว้เป็นชุด (Cycle) ซึ่งเขาบรรยายบุคลิกของตัวเองและเพื่อนร่วมงานโดยใช้ดนตรีเล่าเรื่องผ่านตัวละครเหล่านั้น สำหรับครัมบ์เองมีความสนใจและสร้างลักษณะเฉพาะในบทเพลงของตนเองโดยการใช้สัญลักษณ์ ชื่อย่อ และปริศนาต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะของชิ้นงานนี้ ทำให้นึกถึงการเขียนงานเปียโนเต็มรูปแบบ ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างมากในเวลานั้น ตัวอย่างเช่น *Das Wohltemperierte Klavier* ของบาค, *Etudes & Preludes* ของ โชแปง, *Transcendental Etudes* ของฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ.1811-1886), *Preludes & Fugues* ของชอสตาโกวิช และอื่น ๆ แน่นอนว่าสำหรับครัมบ์แล้ว เขาพยายามสร้างวิธีการที่ทันสมัยโดยใช้การขยายเสียง (Amplification) และวิธีการแสดงที่อยู่ในยุคใหม่ อย่างยุคของเคจและชตอคเฮาเซิน

ครัมบ์ได้เชื่อมโยงดนตรีนี้เข้ากับสัญลักษณ์ดาวของจักรราศี ซึ่งเราอาจจะสังเกตเห็นความเกี่ยวข้องกับผลงานของชตอคเฮาเซิน เช่น *Tierkreis* ที่ถูกบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันไว้หลายครั้ง ครัมบ์เริ่มต้นประพันธ์เพลงนี้ด้วยแนวคิดดั้งเดิมของชตอคเฮาเซิน สำหรับแนวคิดแบบกล่องดนตรี (Music box) การผจญภัยในจักรราศีของครัมบ์ตามที่ปรากฏในเพลงชุดนี้กลายเป็นจุด

สนใจอย่างมาก ครัมบ์ประพันธ์ Volume I เพื่อรำลึกถึงบาร์ต็อก และประพันธ์ Volume II เพื่อรำลึกถึงมาห์เลอร์

2.6 *Processional* ประพันธ์โดยจอร์จ ครัมบ์

ครัมบ์ประพันธ์ *Processional* ขึ้นสำหรับเพื่อนสนิทของเขาที่เป็นนักเปียโนชื่อกิลเบิร์ต คาลิช (Gilbert Kalish, เกิด ค.ศ.1935) และนำออกแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ. 1984 ที่เมืองแทงเกิลวูด บทเพลงนี้มีลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากผลงานเปียโนชิ้นอื่นของเขา แม้จะไม่ได้ใช้เทคนิคขยายต่าง ๆ (Extended Techniques) แต่ก็มีการใช้โน้ต 6 ตัวโดยใช้แนวคิดเซตคลาส (Set Classes) ที่เกี่ยวข้องกับตัวเลขซึ่งปรับเปลี่ยนไปตลอดทั้งเพลง รวมเข้ากับเทคนิคการบรรเลงเปียโนพิเศษอีกมากมาย

2.6.1 ลักษณะบทประพันธ์

ครัมบ์ได้อธิบายลักษณะของบทเพลง *Processional* ว่าเป็น *'an experiment in harmonic chemistry'* หรือ 'การทดลองทางเคมีในประสานเสียง' บทเพลงนี้เป็นโทนัลที่มีการผสมผสานกันอย่างลงตัวของบันไดเสียงเต็ม (Whole-tone scale) โครมาติกและองค์ประกอบของโมดต่าง ๆ ผู้ประพันธ์จะระบุหน่วยเสียงประสานพื้นฐาน (Basic harmonic cell) จำนวน 6 เสียง ในช่วงเปิดที่บรรเลงอย่างแผ่วเบา ผสานเข้าด้วยกันในเสียงช่วงกลางของเปียโนเป็นจังหวะ

บทเพลงนี้มีการบรรเลง 2 รูปแบบ คือการบรรเลงบนแป้นคีย์ปกติและการดีดสาย (Pluck) / ซับเสียง (Mute) ครัมบ์ได้อธิบายบทเพลงนี้ไว้ว่า *"music concerned with the prismatic effect of subtle changes of harmonic color and frequent modulation"* หมายถึง "ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเอฟเฟกต์ที่หลากหลายของการเปลี่ยนแปลงสีสันในเสียงประสานอย่างละเอียดอ่อนและการเคลื่อนย้ายของโทนเสียงอย่างบ่อยครั้ง" เพลงบทนี้ไม่มีการเปลี่ยนจังหวะ ครัมบ์แนะนำให้ผู้แสดงผ่อนคลายการเล่นคอร์ดทุกคอร์ดในความเข้มเสียง (Dynamic) ที่ต่างกัน ในโน้ตเพลงปรากฏข้อความว่า *"white notes should emerge from the texture. Motivic groups should always be especially distinct"* หมายถึง "โน้ตสีขาวควรโผล่ออกมาจากเนื้อดนตรี กลุ่มโน้ตโมทีฟควรมีความพิเศษและโดดเด่น"

ลักษณะการบันทึกโน้ตของครัมบ์ทำให้เนื้อดนตรีที่มีหลายชั้น (Multilayered texture) มีความชัดเจนมากขึ้น โน้ตสีดำหมายถึงเลเยอร์ที่คล้ายเสียงพึมพำ (semper pulsando หรือ always pulsing) ส่วนโน้ตสีขาวใช้สำหรับโมทีฟสำคัญที่ปรากฏขึ้นจากภายในและรอบ ๆ เสียงที่พึมพำอยู่ การเหยียบแดมเปอร์เพเดิล (Damper pedal) อย่างอิสระจะช่วยสร้างบรรยากาศเสียง

สะท้อนที่มีความลึกลับน่าสะพรึง (Mysterious “echoing” ambience) ตามที่ระบุไว้ในโน้ตเพลง รูปแบบโดยรวมประกอบด้วยท่าทางที่กว้างและแผ่ขยาย (broad, unfolding gestures) เสียงพึมพำปรากฏครั้งแรกยาวต่อเนื่องกว่า 2 นาที และค่อย ๆ เพิ่มความเข้มข้นขึ้น เศษเสี้ยวของท่วงทำนองอันริบหรี่ขยายออกไปยังช่วงเสียงต่ำสุดและสูงสุด และระดับเสียงจะดังเพิ่มขึ้นจากสุ้มเสียงอันแผ่วเบาไปสู่จุดระเบิดของอารมณ์

ส่วนที่สองของบทเพลงเริ่มต้นด้วยคอร์ดแบบแท่ง หรือบล็อกคอร์ด (Block chord) จำนวน 4 คอร์ด ซึ่งการเปลี่ยนแปลงของจังหวะนั้นเสียงพึมพำจะถูกกระจายด้วยบล็อกคอร์ดอื่น ๆ จากนั้นมีการนำเสนอทำนองพร้อมกับโน้ตครึ่งเสียง (Semitone) ในแนวเบส ความคิดทั้งหมดนี้ถูกนำมารวมกันและพัฒนาไปสู่จุดสูงสุดของบทเพลง ซึ่งในที่สุดก็ค่อย ๆ คลายความตึงเครียดลงไปสู่ช่วงเชื่อม ช่วงนี้บรรเลงในความเข้มเสียงที่หลากหลาย ราวกับการสะท้อนกลับของเสียง

ช่วงตอนย้อนความได้มีการเปลี่ยนแปลงของทั้งสองส่วนอย่างกว้างขวาง โน้ตโมทีฟในตอนท้ายทำให้หวนนึกถึงเสียงของตอนต้นเพลงที่ได้ยินมาก่อนหน้า ขณะที่แนวเสียงเบสได้จมดิ่งลงไปสู่ก้นบึ้งของช่วงเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

อรรถาธิบายบทเพลง

ในการคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงทั้งหมดจากยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ค่อย ๆ นำผู้ฟังเข้าสู่ดนตรีที่มีความลุ่มลึก หนักหน่วงและยากที่จะเข้าถึงของบทเพลงยุคศตวรรษที่ยี่สิบ การตีความและการวิเคราะห์บทเพลงจึงมีความสำคัญอย่างมากในการส่งเสริมให้ผู้แสดง หรือนักเปียโนที่สนใจบทเพลงในยุคศตวรรษที่ยี่สิบเข้าใจในบทเพลงมากขึ้นและสามารถถ่ายทอดบทเพลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์

3.1 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม *Six Pieces for Solo Piano*

ดนตรีในยุคก่อน เช่นเดียวกับดนตรีในยุคศตวรรษที่ 20 มีอิทธิพลอย่างมากต่อเรสปิกีในการประพันธ์บทเพลงในรูปแบบผสมผสาน ผลงานเปียโนของเขาแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของการประพันธ์เพลงและสังคีตลักษณ์ ลักษณะเหล่านี้พร้อมกับภาษาดนตรีที่มีเอกลักษณ์และเป็นธรรมชาติทำให้เรสปิกีเป็นหนึ่งในนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงที่สุดของอิตาลีในศตวรรษที่ 20

เรสปิกีได้ศึกษาดนตรีในยุคก่อนอย่างละเอียด เขาแสดงให้เห็นถึงสัญญาณของความหลงใหลในรูปแบบเก่าและความสามารถอันชาญฉลาดในการผสมผสานองค์ประกอบต่าง ๆ มากมายภายในงานเดียว รวมกับเทคนิคการประพันธ์เพลงที่สมบูรณ์ซึ่งได้รับการแนะนำจากการศึกษาในประเทศรัสเซียและเยอรมนี กับริมสกี-คอร์ซาคอฟ และแม็กซ์ บรุค ตามลำดับ ซึ่งปรากฏในงานเปียโนชิ้นสำคัญของเขา อย่าง *Six Pieces* แต่ละเพลงในชุดนี้จะประกอบไปด้วย *Valse Caressante, Canone, Notturno, Minuetto, Studio* และ *Intermezzo-Serenata* โดยเฉพาะอย่างยิ่ง *Valse Caressante* แสดงองค์ประกอบของซาลอนแบบฝรั่งเศส มีท่วงทำนองเบาสบายและไพเราะ องค์ประกอบของดนตรีในยุคบาโรกพบได้ในเพลง *Canone* ที่มีความเกี่ยวข้องกับบาค การบรรเลงลวดลายของโชแปง และท่วงทำนองที่เหมือนจอห์น ฟิลด์ (John Field, ค.ศ.1782-1837) อย่างเรียบง่ายในเพลง *Notturno* ยังเน้นย้ำความเป็นอิมเปรชันด้วยสเกลเพนทาโทนิก โดยมีรูปแบบที่เล่นประกอบราวกับสายน้ำ เพลง *Minuetto* กลับมาสู่ยุคคลาสสิกอีกครั้งด้วยทำนองการเต้นที่เป็นจังหวะและส่วนทรีโอที่ขัดแย้งกัน สำหรับเพลงที่ยากที่สุด คือ เพลง *Studio* มีเทคนิคแบบเอทูดของโชแปง ซึ่งให้ความสำคัญกับคุณภาพของดนตรีเป็นอย่างมาก แต่ยังต้องการการเหยียบเพเดิลที่ค้างยาวและการไขว้มือ เพื่อทำให้เกิดภาพของความเป็นอิมเปรชัน และเพลงสุดท้าย *Intermezzo-Serenata*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรเลงในรูปแบบซาลอน ด้วยเสียงประสานที่อ่อนโยน ท่วงทำนองอันแสนโรแมนติก การบรรเลงประกอบด้วยอาร์เปโจ (Arpeggio) ที่ให้ความรู้สึกเหมือนลูท (Lute) ในยุคบาโรก

เพลงชุดนี้มีเพลงทั้งหมด 6 บท ได้แก่

3.1.1 *Valse Caressante*

Valse Caressante (Caressing Waltz) เป็นเพลงบทเดียวในเพลงชุดนี้ที่มีชื่อเป็นภาษาฝรั่งเศส อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโดในจังหวะ 3/4 มีบทนำและโคดาที่เสนอก่อนและหลังเนื้อหาหลักตามลำดับ เรสปิกีได้รับอิทธิพลโดยตรงในการประพันธ์เพลงชุดนี้จาก *Waltz in E-flat major Op.83, No.1* ซึ่งประพันธ์โดยออกุสเตอะ ดูร็อง (Auguste Durand, ค.ศ.1830-1909) ผู้ก่อตั้งสำนักพิมพ์ฝรั่งเศสดูร็อง ซึ่งเพลงในลักษณะนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ผลงานเพลงของเรสปิกีส่วนใหญ่จึงมีความเกี่ยวข้องกับผลงานของดูร็องผ่านการเดินทางของเขาหรือในอิตาลีบ้านเกิด บทเพลงในรูปแบบซาลอนทั้ง 2 บทเริ่มต้นด้วยโน้ตโดมินันท์ (Dominant) ในบทนำ แม้ว่าบทเพลงของเรสปิกีจะมีความโอ่อ่าและสั้นกว่าบทเพลงของดูร็อง กล่าวคือในห้องที่ 16 จบช่วงบทนำอย่างฉับพลัน ทำให้เกิดเนื้อดนตรีที่บาง และเล่นในอัตราที่ช้าลงเพื่อนำไปสู่ตอน A

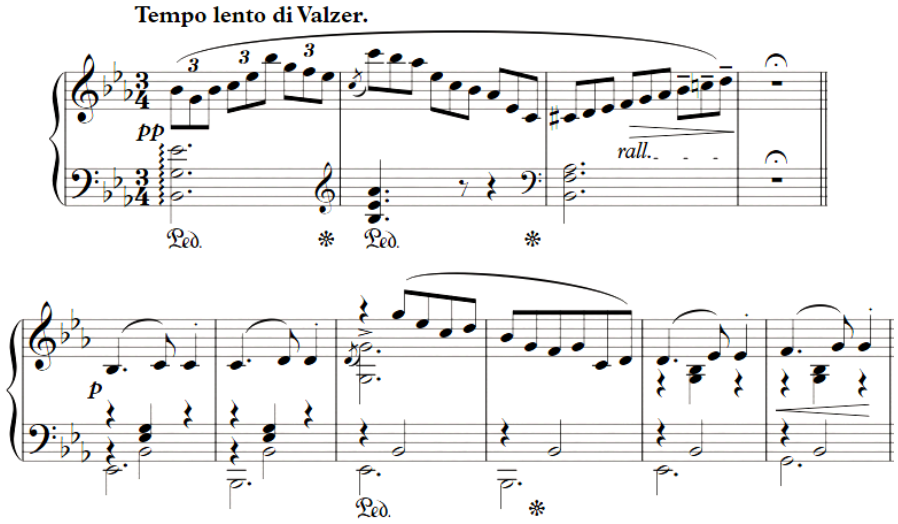
ตัวอย่างที่ 1 *Waltz in E-flat major Op.83, No.1* บทนำ ห้องที่ 1-19

[6]

[6] บันทึกโน้ตทั้งหมดโดยผู้วิจัย

ในช่วงบทนำปรากฏเครื่องหมาย rallentando และตามด้วยเฟอร์มาตา (Fermata) ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าเพลงทั้ง 2 บท มีผลลัพธ์ที่คล้ายกัน ประโยคเปิดมีการไล่ขึ้นลงเป็นจังหวะและเต็มไปด้วยอารมณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเพลงของเรสปิกี นอกจากนี้บทเพลงทั้ง 2 บทยังปฏิบัติตามกฎการประพันธ์เพลงประเภทวอลซ์ คือ แสดงลีลาจังหวะ 1-2-3 โดยลงจังหวะเน้นหนักในจังหวะแรกหรือจังหวะที่ 1 เป็นพิเศษ และมีการแบ่งประโยคเพลงทีละ 2 ห้อง

ตัวอย่างที่ 2 *Valse Caressante* บทนำ ห้องที่ 1-10



3.1.2 *Canone*

Canone (Canon) บทนี้แสดงออกถึงความมืดมนที่ยังคงโรแมนติกในงานเขียนของเรสปิกี บทเพลงนี้ยังแสดงให้เห็นอิทธิพลโดยตรงของ *Goldberg Variations* ที่ประพันธ์โดยบาค นอกเหนือจากผลงานของบาคแล้ว บทเพลงประเภทแคนอนแทบจะไม่ปรากฏในบทเพลงสำหรับเปียโนเลยเนื่องจากไม่สามารถทำเสียงที่มีความแตกต่างได้ชัด ตรงกันข้ามกับการบรรเลงบนออร์แกนหรือฮาร์ปซิคอร์ด

เรสปิกีสร้างสรรค์บทเพลงด้วยทำนองและเสียงประสานที่ไพเราะ ซึ่งบางครั้งเราอาจไม่ได้ยินการเลียนแบบ (Imitation) อย่างชัดเจน ระหว่างเสียงที่มีอยู่ในแคนอน เสียงที่หนึ่ง (dux หรือผู้นำ) เริ่มต้น และเสียงที่สอง (comes หรือผู้ตาม) เข้ามาในภายหลัง โดยบรรเลงซ้ำแนวเสียงที่เริ่มต้นโดย dux แต่ซ้อนทับกัน (Overlap) เสียงเพิ่มเติมอาจเข้ามาในแบบเดียวกัน จะเห็นได้ว่าแคนอนของเรสปิกียังใช้ช่วงคู่แปดทั้งหมด โดยเทเนอร์ (Tenor) จะเข้ามาในจังหวะที่ 3 แคนอนของ

บาคแสดงให้เห็นการเสนอทำนองในแนวเทเนอร์ในห้องที่ 3 และการเลียนแบบอย่างต่อเนื่องในช่วงเสียงที่ต่ำลง

ตัวอย่างที่ 3 Variation 24 ใน *Goldberg Variations* การเลียนแบบในแนวเสียงเทเนอร์ ห้องที่ 1-4

ตัวอย่างที่ 4 *Canone* การเลียนแบบในแนวเสียงเทเนอร์ ห้องที่ 1-4

ในช่วงกลางเพลงมีจังหวะ Agitato ที่มีความขัดแย้งกับช่วงต้น โดยใช้โมทีฟโน้ตเขบ็ตสองชั้น (Sixteenth-note motive) ตามด้วยเสียงโซปราโน (Soprano) ในจังหวะที่ 7 ส่วนนี้มีความยากมาก เนื่องจากนิ้วมือต้องเล่นอย่างคล่องแคล่วอิสระและรวดเร็ว

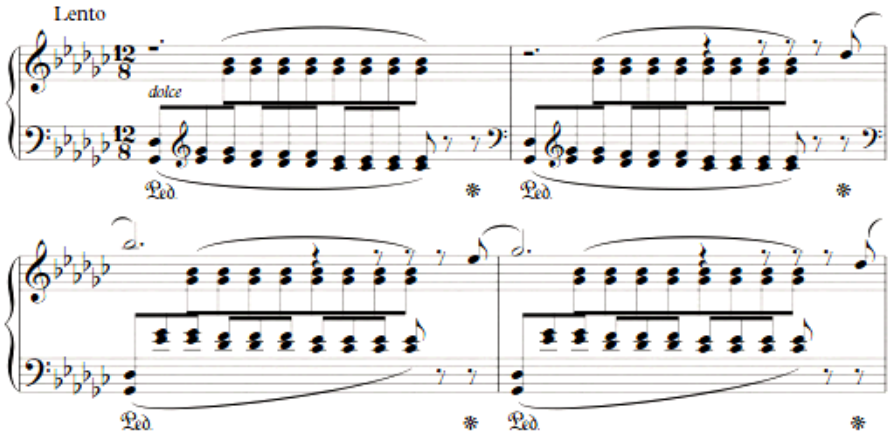
ตัวอย่างที่ 5 *Canone* การเปลี่ยนจังหวะห้องที่ 23-24 เป็น Agitato

เมื่อตอน A กลับมา ธีมจากช่วงเปิดจะถูกนำเสนอในเมเจอร์โทนิก (Major tonic) ซึ่งเป็นจุดสูงสุดของเพลงด้วยการใช้คอร์ดและช่วงคู่แปดขนาดใหญ่ อย่างไรก็ตามหลังจากกลับมาสู่ไมเนอร์ การแสดงออกถึงอารมณ์ในช่วงโคดา ถือเป็นการปิดบทเพลงแคนอนนี้อย่างสมบูรณ์

3.1.3 *Notturno*

Notturno (Nocturne) เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมากที่สุด สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลทั้งจากเดอบุสซีและโชแปง ในภาพสะท้อนของความสงบสุขยามค่ำคืน

ตัวอย่างที่ 6 *Notturno* ออสตินาโตห้องที่ 1-4



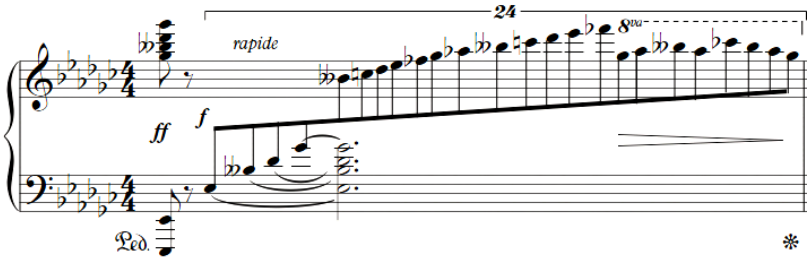
ตัวอย่างที่ 7 *Nocturne in D-flat major Op.27, No.2* ออสตินาโต ห้องที่ 1-6

ใน *Nocturne in D-flat major* ของโชแปง มือซ้ายเป็นคอร์ดแตก (Broken chord) ที่ทำหน้าที่เป็น D-flat major ออสตินาโต (Ostinato) ส่วนมือขวาเป็นทำนองไพเราะที่มี

ความสวยงาม สำหรับ *Nocturne in G-flat major* ของเรสปิกีมีลักษณะที่เหมือนกัน คือมีการใช้ออสตินาโตสลับไปมาระหว่างสองมือ ซึ่งออสตินาโตนี้สร้างสีสันเหมือนกับบทเพลงแบบอิมเปรชันของเดอบุสซี เนื่องจากมีการเหยียบเพเดิลยาวและเปลี่ยนเสียงประสานไปยัง E-flat minor, G-flat major seventh และ C-flat major seventh ตามลำดับ

เพลงนี้ถือเป็นเพลงแรกที่มีกลิ่นอายแบบอิมเปรชัน เน้นการใช้สเกลเพนทาโทนิก (Pentatonic scale) จนถึงห้อง 7 และตัวที่สองสูงขึ้น (A-natural) ยืดนานถึง 2 ห้อง ก่อนเกลาลงสู่ B-flat ในห้องที่ 9 ทำนองเดียวกัน โชแปงก็ใช้ตัวที่ห้าสูงขึ้น (A-natural) ในห้องที่ 5 ไปสู่ B-flat ในห้องถัดไป ซึ่งเสียงกระด้างเหล่านี้จะถูกนำมาด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นจำนวน 6 ตัวในมือขวา ที่จุดสูงสุดของนอคเทิร์น เรสปิกีได้เขียนประโยคเพลงที่ชวนให้นึกถึงสีสันที่พบในเพลงของโชแปง ประโยคที่สละสลวยของโชแปงมีท่วงทำนองที่จังหวะขัดกันและเก็บเสียงแนวเบสเป็นแนวประกอบ (Accompaniment) ในขณะที่ประโยคของเรสปิกีมีลักษณะคล้ายกับคาเดนซามากกว่า การผสมผสานทั้งอิมเปรชันและแนวโรแมนติกเข้าด้วยกัน ทำให้นอคเทิร์น เป็นหนึ่งในผลงานที่มีความดึงดูดและโดดเด่นของเรสปิกี

ตัวอย่างที่ 8 *Notturno* จุดสูงสุดของเพลง ห้องที่ 42



ตัวอย่างที่ 9 *Nocturne in B Major, Op. 9, No. 3* จุดสูงสุดของเพลง ห้องที่ 27

3.1.4 *Minuetto*

Minuetto (Minuet) เป็นเพลงที่มีเนื้อดนตรีบางที่สุดในเพลงชุด *Six Pieces* นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นอิทธิพลของดนตรียุคบาโรกและคลาสสิก มีบทความเกี่ยวกับการเต้นรำในศตวรรษที่ 18 ได้อธิบายถึงมินูเอ็ตว่า

“a dance of the highest order, requiring execution by a ‘fine person’ possessed of all the graces, physical and social.”[7]

เพลงนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded binary form) ตามด้วยทรีโอ ไม่มีจังหวะยกหรือโน้ตนำสู่จังหวะ (Pick-up) โดยมินูเอ็ตเริ่มต้นด้วยทำนองเพลงที่ตรงไปตรงมาและไม่มีการประดับประดา (Ornamentation) หรือการสอดประสานแนวทำนอง แต่ละประโยคมี 4 ห้อง มีการเน้นเสียงในจังหวะที่สามของห้องที่ 1 และ 3 สร้างความรู้สึกที่เป็นเฮมิโอลา (Hemiola) เพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะการเต้นรำแบบมินูเอ็ต

ตัวอย่างที่ 10 *Minuetto* การเน้นจังหวะที่ 3 แบบเฮมิโอลาห้องที่ 1-8

สำหรับทรีโอของยุคคลาสสิกมักจะเปลี่ยนบันไดเสียงไปยังคู่ขนานเมเจอร์หรือไมเนอร์ และมีความแตกต่างอย่างชัดเจน จากท่อนมินูเอ็ตใน *Sonata in B minor* ของฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, ค.ศ.1732-1809) แสดงประโยค 4 ห้องปกติใน B major พร้อมการเน้นเสียงในจังหวะที่สอง

[7] S.H. Yaraman, *Revolving Embrace: The Waltz as Sex, Steps, and Sound* (Pendragon Press, 2002).

ตัวอย่างที่ 11 *Sonata in B minor, minuet* การเน้นเสียงในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 71-74

โดยทรีโอ บันไดเสียงหลักจะย้ายไปยังคู่ขนานไมเนอร์หรือ B minor และแสดงรูปแบบที่ต่างกันอย่างเห็นได้ชัด เป็นค่าโน้ตที่สั้นกว่า

ตัวอย่างที่ 12 *Sonata in B minor, second movement, trio* การย้ายไปยังคู่ขนานไมเนอร์ ห้องที่ 93-96

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สำหรับทรีโอของเรสปิกี แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างหลายอย่างจากช่วงมินูเอ็ตจังหวะที่เพิ่มความเร็วขึ้น ท่วงทำนองที่มีความปลุกปั่น การซ้ำโน้ตในแนวเสียงที่ต่ำที่สุด และการเปลี่ยนกุญแจเสียงหลักเป็น C minor ทำให้ช่วงทรีโอทั้งหมดนี้แบ่งแยกออกจากกันกับช่วงมินูเอ็ตอย่างสิ้นเชิง

ตัวอย่างที่ 13 *Minuetto* ช่วงทรีโอ ห้องที่ 41-48

3.1.5 *Studio*

Studio (Study) ของเรสปิกีเป็นเพลงเดียวที่เป็นเอทูด (Etude) ที่มีการเหยียบเพเดิลยาว (Blurring pedal) การใช้เนื้อดนตรีที่มีความซับซ้อนและสุ้มเสียงที่สง่างาม *Studio* จึงมีความโดดเด่นในลักษณะดนตรีฝรั่งเศส ซึ่งได้รับอิทธิพลจากเอทูดของโชแปง เรสปิกีมุ่งเน้นไปที่ปัญหาเฉพาะด้านเช่นการประสาน (Interlocking) คู่ห้าและคู่หกด้วยการไขว้มือ

ตัวอย่างที่ 14 *Studio* การประสานคู่ห้าและคู่หกด้วยการไขว้มือ ห้องที่ 1-4

การไขว้มือไปมาอย่างบ่อยครั้งปรากฏขึ้นในช่วงนี้ ซึ่งจำเป็นต้องใช้เทคนิคดับเบิลโน้ต (Double-note) และการขยับมืออย่างรวดเร็ว

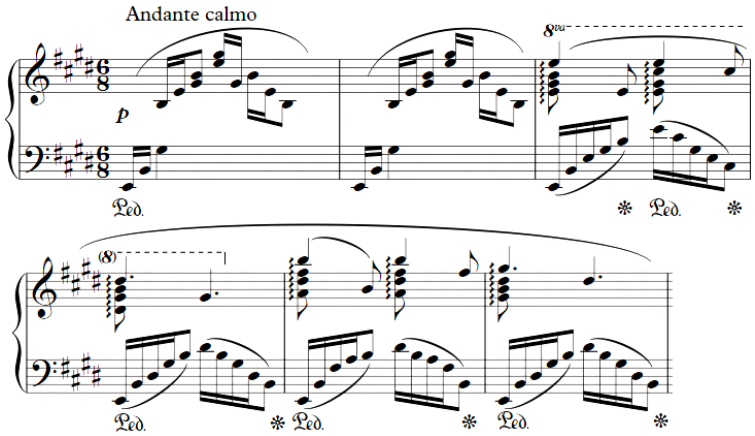
ตัวอย่างที่ 15 *Studio* เทคนิคดับเบิลโน้ต ห้องที่ 17-20

ช่วงโคดา มีการไขว้มือใน A-flat major แบบไม่หยุดพัก โดยเริ่มต้นที่กึ่งกลางของเปียโนและไล่ขึ้นไปสู่ช่วงเสียงที่สูงมากของเปียโน ซึ่งเพลงนี้ถือได้ว่าเป็นเพลงที่ยากและท้าทายที่สุดในเพลงชุด *Six Pieces for Solo Piano* ของเรสปิกีเลยก็ว่าได้

3.1.6 *Intermezzo-Serenata*

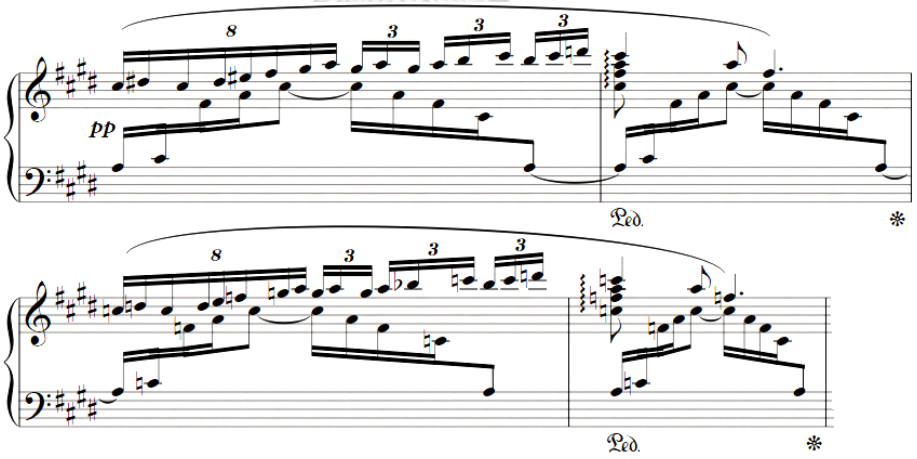
Intermezzo-Serenata หยิบยกทำนองและส่วนหนึ่งของชื่อจาก *Intermezzo* ในอุปรากร *Re Enzo (King Enzo)* ของเรสปิกีในปี ค.ศ.1905 อีกครึ่งหนึ่งของชื่อ Serenata มาจากเสียงร้องหรือดนตรีบรรเลงเพื่อการแสดงยามเย็นและพรรณนาถึงเพื่อนหรือคนรัก มีการใช้อาร์เปโจทั่วทั้งเพลง เป็นตัวแทนของลูทที่บรรเลงประกอบยุคอิตาเลียนบาโรก การเลียนแบบเสียงดีดนี้ยังนำเอาลักษณะของซาลอนในงานชิ้นนี้ออกมาโดยมีเสียงประสานที่ไพเราะและเป็นจังหวะขณะเดียวกันก็มีท่วงทำนองที่สวยงาม แสดงถึงความโรแมนติกอย่างเต็มเปี่ยม

ตัวอย่างที่ 16 *Intermezzo-Serenata* การใช้อาร์เปโจในห้องที่ 1-6



ในช่วงนี้แสดงถึงความชอบของเรสปิกีในการสร้างสีสันที่หลากหลาย โดยเปลี่ยนจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์ ห้องที่ 13 เริ่มต้นใน F-sharp minor ตามด้วยห้องที่ 15 ในประโยคที่คล้ายกันใน F major

ตัวอย่างที่ 17 *Intermezzo-Serenata* การเปลี่ยนสีสันของบทเพลง ในห้องที่ 13-16



3.2 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม *Piano Sonata Op.1*

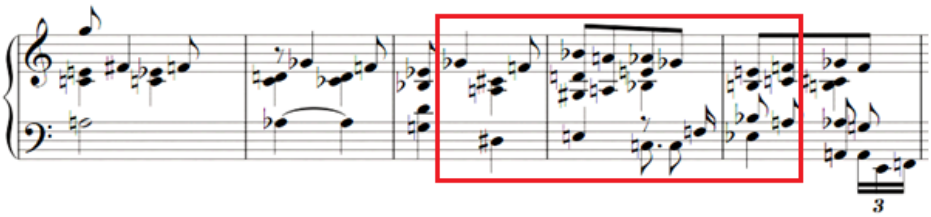
แบร์กได้ร่างบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีไว้ ซึ่งมีแบบร่างของโซนาตา 5 ฉบับด้วยกัน ทั้งหมดอยู่ในท่อนเดียวและยังไม่เสร็จสมบูรณ์ บางส่วนของท่อนในบทเพลง *Sonata Op.1* ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากแบบร่างฉบับที่ 5 ที่มีความคล้ายกับ Op.1 อย่างมากในหลายประโยค โดยประโยคของทั้ง

สองเริ่มต้นด้วยโน้ตครึ่งเสียงขาลง การกระโดดขั้นคู่ 4 การลงไปทีละขั้นสำหรับโน้ต 4 ตัว และจบด้วยโน้ตครึ่งเสียงขาขึ้น ซึ่งทำนองจากแบบร่างนี้ ยังถูกนำมาใช้ใน *String Quartet Op.3* ภายหลัง โดยมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยในจังหวะและเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 18 ทำนองจากแบบร่างฉบับที่ 5

ตัวอย่างที่ 19 ทำนองจาก *Piano Sonata Op.1*

ตัวอย่างที่ 20 ทำนองจาก *String Quartet Op.3 (1st movement)*



การได้ศึกษากับเชินแบร์กเป็นเวลาประมาณ 7 ปี ทำให้แบร์กได้รับอิทธิพลอย่างมากจากการสอนและการประพันธ์เพลงซึ่งมีความเป็นเอโทนัลลิตีอย่างเต็มเปี่ยมของเชินแบร์ก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในผลงาน เช่น *String Quartet, Op.7* (1904-1905) และ *Chamber Symphony, Op.9* (1905–1906) ในช่วงหลายปีที่ผ่านมาหลังจาก ค.ศ.1908 เชินแบร์กทดลองหลีกเลี่ยงการใช้กุญแจเสียงแบบดั้งเดิมหรือศูนย์กลางเสียง แบร์กในฐานะที่เป็นนักเรียนได้เริ่มเขียนผลงานที่ใช้โครมาติกและก้าวข้าม

ขอบเขตของระบบเสียงโทนัล ในเวลาเดียวกันแบร์กได้ซึมซับรูปแบบของนักประพันธ์เพลงในสมัยก่อนหน้า ในที่สุดกลุ่มนักประพันธ์เพลงสำนักเวียนนาที่สอง ซึ่งประกอบด้วยเชินแบร์ก แบร์กและเวเบิร์น ได้รวมเอาเอโทนัลลิตีและระบบ 12 เสียงเข้าด้วยกันในงานของพวกเขา แต่ยังคงใช้ระบบกุญแจเสียงบนพื้นฐานการประพันธ์เพลงของโยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms, ค.ศ.1833-1897) มาห์เลอร์, ริคาร์ด ชเตราส์ (Richard Strauss, ค.ศ.1864-1949) และวากเนอร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงของชเตราส์และวากเนอร์ซึ่งได้ขยายขีดจำกัดของระบบเสียงด้วยการใช้โครมาติกในเสียงประสานออกไปเป็นอย่างมาก

มีหลักฐานมากมายผลงานของแบร์กในช่วงแรกว่าได้รับอิทธิพลทางแนวคิดในเรื่องของเสียงประสานจากเชินแบร์ก บรรดาเพลงที่มีชื่อเสียงที่สุดคือเพลงที่รวบรวมเป็น *Seven Early Songs* หลายเพลงที่เขียนระหว่างปี ค.ศ.1905 และ 1908 แบร์กตีพิมพ์บทเพลงเหล่านี้ด้วยกันในปี ค.ศ.1928 *Seven Early Songs* ถูกประพันธ์ไว้ในหลายรูปแบบต่าง ๆ ที่นำเสนอเสียงของการผสมผสานจากอิทธิพลของเชินแบร์กในช่วงต้น และแนวการประพันธ์เพลงของชเตราส์ มาห์เลอร์ เดอบุสซีและวากเนอร์ บทเพลงที่เขียนในปี ค.ศ.1908 จาก *Seven Early Songs - 'Nacht'* และ *'Schilflied'* เป็นรูปแบบที่คาดการณ์ไว้ว่าจะถูกนำมาใช้ในโซนาตาต่อไป

คุณภาพอีกประการที่ทำให้เพลงของแบร์กต่างจากเพลงของเชินแบร์กและเวเบิร์น คือความสามารถในการสื่อสารในแบบดั้งเดิมกับผู้ฟัง ดูเหมือนว่าแบร์กจะใช้ทำนองที่ไพเราะและประสานกันซึ่งคล้ายกับแนวทางของนักแต่งเพลงแนวโรแมนติกตอนปลาย ไม่ว่าแบร์กจะขยายขอบเขตของโพสต์โทนัล (Post-tonal) ออกไปมากแค่ไหน เขาก็ไม่เคยละทิ้งการใช้ทำนองอันไพเราะ (Lyrical vocal line) และแสดงออกถึงอารมณ์อย่างเต็มที่

เสียงประสานของโซนาตานี้อยู่ระหว่างระบบเสียงดั้งเดิมโทนัลและระบบเสียงแบบใหม่ การใช้วิธีที่แตกต่างจากเดิมในการวิเคราะห์ จะสามารถให้มองเห็นในแง่มุมต่าง ๆ ของชิ้นงานนี้ได้มากขึ้น คำอธิบายระบบเสียงดั้งเดิมนั้น นำมาใช้กับบางประโยคและบางคอร์ด แต่เป็นส่วนน้อยที่ถูกนำมาใช้ แบร์กมักจะบอกใบ้การดำเนินของโทนัล (Tonal Progression) ด้วยตัวหลักของคอร์ดในเบสหรือตัวที่เจ็ดหรือเก้าสำหรับคอร์ดโทนิก ซึ่งให้ความรู้สึกที่คลุมเครือ

สิ่งที่มากกว่าความเป็นระบบเสียงดั้งเดิม เทคนิคในการรวมชิ้นส่วนทั้งหมดคือ “developing variation” ซึ่งเป็นงานที่เกิดจากการพัฒนาของส่วนเล็ก ๆ ทางดนตรีเพียงชิ้นเดียว คุณลักษณะนี้ของโซนาตา ในฐานะหลักฐานที่ชัดเจนที่สุดของอิทธิพลการสอนของเชินแบร์ก เขาพิจารณาเทคนิคที่เป็นแง่มุมที่สำคัญของดนตรีมาตั้งแต่ปี ค.ศ.1750 ข้อความแรกที่เชินแบร์กได้กล่าวถึงการตีความที่สำคัญของแนวคิดการพัฒนา developing variation ในต้นฉบับที่ไม่สมบูรณ์ของปี ค.ศ.1917

Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre ซึ่งเขากำหนดรูปแบบการพัฒนาว่า “the method of varying a motive” ในบทความจากปี ค.ศ.1950 “Bach” เชินแบร์กอธิบายว่า “thematic formulation” แนวคิดที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนารูปแบบคือ Grundgestalt หรือ Gestalt, “basic idea” หรือ “basic unit” กระบวนการของ developing variation นั้นถูกนำไปใช้กับ “basic idea” และเป้าหมายของกระบวนการนี้คือ อธิบายความคิดอย่างละเอียด การอธิบายของเชินแบร์ก คือข้อสันนิษฐานว่า Grundgestalt และ developing variation เป็นแนวคิดที่สัมพันธ์กันและได้ถูกกำหนดเพื่อเป็นตรรกะสำหรับงานดนตรี[8]

โซนาตานี้ไม่ได้ทำตามแบบแผนดั้งเดิมที่ประกอบด้วย 3 หรือ 4 ท่อน ตามที่เราคุ้นเคยกัน แต่ประกอบด้วยท่อนเดียวเท่านั้นโดยมีศูนย์กลางอยู่ที่กุญแจเสียง B minor แต่แบร์กใช้โครมาติกมากมาย บันไดเสียงเต็ม และใช้กุญแจเสียงที่แตกต่างกันเปลี่ยนไปมาอยู่ตลอดเวลา ทำให้บทเพลงนี้ให้ความรู้สึกที่ไม่แน่นอนราวกับเป็นเอโทนัล ซึ่งจะถูกเกลาลงสู่ B minor เพียงไม่กี่ห้องในตอนสุดท้าย

ประโยคเปิด ในห้องที่ 1-3 นำเสนอ "basic materials" ของงานชิ้นนี้ ประกอบด้วย 3 โมทีฟที่แตกต่างกันท่วงทำนองและเสียงประสานของทั้งบทเพลง ได้มาจากโมทีฟทั้งสามเหล่านี้มากกว่าเพียงโมทีฟแรก ดังนั้นประโยคแรก (3 โมทีฟ) ปรากฏในรูปแบบของ “Grundgestalt” ประการแรก แต่ละโมทีฟนั้นแตกต่างกันอย่างชัดเจนซึ่งจะรับรู้ได้ในท่อนนี้ ประการที่สอง เสียงประสานของประโยคนี้ได้สร้างและเป็นตัวกำหนดเสียงประสานที่สำคัญของบทเพลงนี้ และประการที่สาม รูปแบบจังหวะประจุด (Dotted rhythm) ของโมทีฟแรกได้ถูกนำไปใช้ตลอดทั้งชิ้นงาน

ถึงแม้ว่าเปียโนโซนาตาบทนี้จะอยู่ใน B minor แต่แบร์กก็ใช้คอร์ด II7 (ไม่มีโน้ตตัวที่ 3) แทนคอร์ดโทนิกในช่วงเริ่มต้น เห็นได้ชัดว่าประโยค Grundgestalt ใน 4 ห้องแรกอยู่ในกุญแจเสียง B minor ไม่เพียงแค่กุญแจเสียงเท่านั้นแต่ยังจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect authentic cadence) ที่คลายลงในห้อง 3-4 โดมินันท์ สู่โทนิก (V --> I) ยกเว้นในช่วงตอนย้อนความที่โมทีฟนี้ปรากฏอีกครั้ง แต่กลับไม่ได้ใช้การดำเนินเสียงประสาน (Harmonic progression) ตามเดิม ประโยค Grundgestalt อาจดูเหมือนเป็นประโยคที่ตั้งอยู่เดี่ยว ๆ แต่ประโยคเริ่มต้นนี้นำเสนอตัวเองราวกับเป็นการสลักคำจารึก ผลงานของเขาทั้งหมดเริ่มต้นด้วยประโยคที่ทำหน้าที่เหมือน Grundgestalt ในบทเพลงนี้เคเดนซ์ (Cadence) เกี่ยวข้องอย่างชัดเจนกับดนตรีโทนัล อย่างไรก็ตามสิ่งที่สำคัญที่สุดของแบร์ก คือ การแสดงภาษาดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของเขาเองและความแตกต่างในดนตรีโทนัล

[8] Ethan Haimo, "Developing Variation and Schoenberg's Serial Music," *Music Analysis* 16, no. 3 (1997). https://doi.org/10.2307/854403.

เริ่มต้นบทเพลงนั้น ไม่ได้ใช้โทนิกใน B minor แต่กลับใช้ซูเปอร์โทนิก (Supertonic) เปิดด้วยขั้นคู่ 4th perfect ตามด้วย 4th augmented (G - C - F#) เป็น half-diminished seventh (iiø7 ที่ขาดตัว E) ถึงแม้ว่าคอร์ดแรกจะไม่ได้ถูกสร้างด้วย B minor แต่มีเคเดนซ์อย่างเห็นได้ชัดจาก V --> I ในท้ายประโยค

ธีมถูกประดับด้วยโครมาติกสองแนวเสียง C - B - Bb - A - G# - G ที่มีตัว G ปรากฏตลอด (Pedal tone) จากนั้นเคลื่อนไปสู่ F# และ C# - C - B - A# ซึ่งเกลาลงเป็น B ในห้องที่ 4 ดังนั้น เสียงประสานของประโยคนี้จึงถูกชี้นำโดย minor seventh เลื่อนลงเป็นโครมาติก การเคลื่อนไหวเหล่านี้ได้รับการเสริมแรงในเบสโดย E เกลาสู่ โดมินันท์ F# และไปสู่โทนิก B นอกเหนือจากคอร์ดเริ่มต้น เสียงประสานในแนวตั้งสร้างขึ้นในประโยคเปิดนั้น เป็น minor seventh ที่ไม่สมบูรณ์ (คอร์ด 2) คอร์ดเสียงเต็ม (คอร์ด 3 และ 4) และ diminished seventh (คอร์ด 5) และ โดมินันท์ไปโทนิก (คอร์ด 6 และ 7) ซึ่งเสียงเหล่านี้ในตอนนำเสนอจะเป็นองค์ประกอบพื้นฐานเสียงประสานที่ใช้ตลอดทั้งชิ้นงาน

ทำนองหลักปรากฏในแนวเสียงบนที่ประกอบด้วยโมทีฟ 3 โมทีฟ โมทีฟ A มีโน้ต 3 ตัวซึ่งเป็นทำนองที่ไล่สูงขึ้น เริ่มแรกเป็นการกระโดดขั้นคู่ 4th perfect ตามด้วยขั้นคู่ 4th augmented ลักษณะของขั้นคู่ 4 ในโมทีฟ A นี้ จะถูกพัฒนาไปเรื่อย ๆ ประการแรกจังหวะประจุด ถูกนำไปใช้กับส่วนอื่น ๆ ของบทเพลงเพื่อสร้างโมทีฟในรูปแบบใหม่ ประการที่สอง โมทีฟ A เปรียบเสมือนโมทีฟหลักของธีมทำนองหลักในการสร้างตัวโน้ตที่สำคัญที่จะตามมาทั้งหมดภายในช่วงตอนนำเสนอ ประการที่สาม ลักษณะการกระโดดขึ้นของขั้นคู่ 4 ในโมทีฟนี้จะทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบเสียงประสานที่โดดเด่นของบทเพลง ส่วนโมทีฟ B มีลักษณะที่ตรงข้ามกับโมทีฟ A อย่างสิ้นเชิง การไล่ลงของโมทีฟ B ประกอบไปด้วยออกเมนเทดทรัยแอด (Augmented triad) ที่เป็นส่วนหนึ่งของบันไดเสียงเต็มซึ่งจะปรากฏตลอดทั้งบทเพลง สำหรับโมทีฟ C เป็นกระบวนการพัฒนารูปแบบ developing variation เชินแบร์กกล่าวว่า “การเปลี่ยนแปลงของคุณสมบัติของหน่วยพื้นฐาน” “variation of the features of a basic unit” ซึ่งปรากฏให้เห็นแล้วภายใน Grundgestalt การลดลงครึ่งเสียงของโมทีฟ C กล่าวได้ว่าเป็นการเคลื่อนที่ของโครมาติกขาลง นอกจากนี้โมทีฟ C ในห้องที่ 3 ยังประกอบด้วยจังหวะของโมทีฟ A

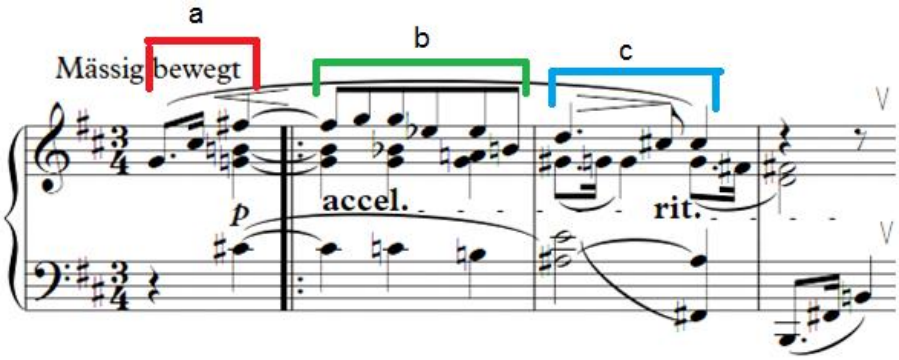
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 1 ลักษณะของโมทีฟหลัก 3 โมทีฟ ใน *Piano Sonata Op.1*

โมทีฟ	ลักษณะทำนอง	องค์ประกอบของเสียง	จังหวะ
A	กระโดดขึ้น	คอร์ดทบคู่ 4 ขั้นคู่ด้านนอก 7th major	ประจุด
B	กระโดดลง	ออกเมนเทดทรัยแอด เซตย่อยของบันไดเสียงเต็ม ขั้นคู่ด้านนอก 6th minor	เขบ็ตหนึ่งชั้น
C	ขยับลง	โน้ตครึ่งเสียง	ประจุด

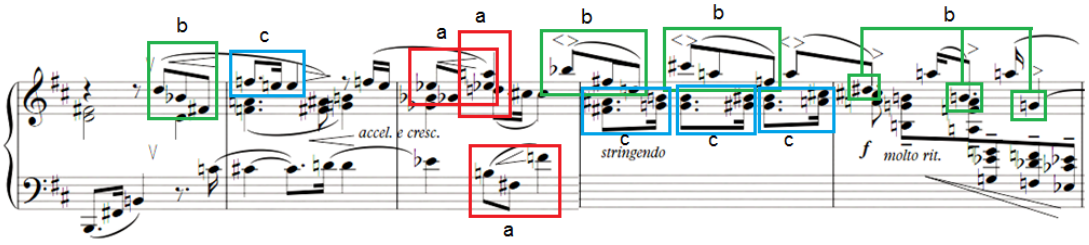
Piano Sonata Op.1 นี้ เปิดด้วยลักษณะการไล่ขึ้นของโน้ตที่เคลื่อนผ่านบันไดเสียงเต็มและโครมาติกด้วยการเร่ง (accelerando) พร้อมเสียงที่ค่อย ๆ ดังขึ้น (crescendo) และผ่อนคลายในลักษณะโน้ตที่ไล่ลงกับการช้าลง (ritardando) ทุก ๆ ส่วนของประโยคเปิดนั้น ถือเป็น Grundgestalt ซึ่งจะเป็นพื้นฐานของทุกองค์ประกอบตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างที่ 21 *Piano Sonata, Op.1* โมทีฟ A, B, C ปรากฏขึ้นในประโยคเปิด ห้องที่ 1-4



Developing variation หรือการพัฒนาของโมทีฟ ยังคงนำเสนอ Grundgestalt โมทีฟ B ถูกปรับเปลี่ยนโดยปราศจากการเล่นโน้ตซ้ำ และได้ยืดขยายส่วนจังหวะให้ยาวขึ้น (Augmentation) สำหรับโมทีฟ C ปรากฏในห้องที่ 5 และ 7 โดยลดรูปย่อส่วนจังหวะลง (Diminution) การพลิกกลับ (Inverted gesture) หรือรวมทั้งสองอย่างเข้าด้วยกัน

ตัวอย่างที่ 22 *Piano Sonata, Op.1* การพัฒนาของโมทีฟในห้องที่ 4-8

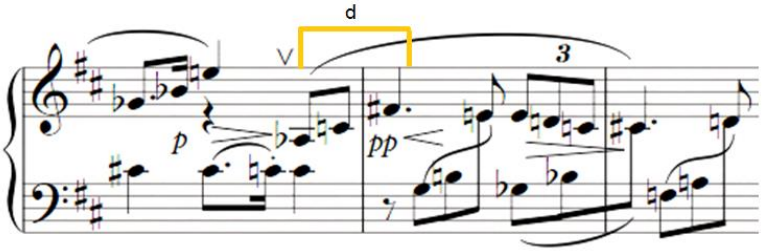


ขณะที่การพัฒนาการใช้ โมทีฟ B และ C สามารถสังเกตได้ค่อนข้างง่ายดาย แต่สำหรับโมทีฟ A มีความซับซ้อนมากกว่านั้น โดยมีการสลับโน้ตตัวแรกกับตัวที่สอง และเคลื่อนย้ายหรือทดเสียง (Transpose) ไปยังที่ต่าง ๆ

ตัวอย่างที่ 23 *Piano Sonata, Op.1* รูปแบบการพัฒนาของโมทีฟ A

โมทีฟหลักนี้ ได้ใช้การ Developing variation พัฒนาดัดแปลงและผสมผสาน ทำให้เกิดโมทีฟย่อยตามมา อย่างโมทีฟ D ถูกพัฒนามาจากโมทีฟ A โน้ต 3 ตัว ในลักษณะกระโดดขึ้น โดยมีเสียงด้านนอกเป็นขั้นคู่ 7 (แม้ว่าจะเป็น minor seventh) ส่วนโมทีฟ E เป็นการรวมส่วนประกอบจากโมทีฟ A และ B เข้าด้วยกัน การแตกออกเมนเทดทรัยแอด (Broken augmented triad) ของโมทีฟ B และขั้นคู่ 4th augmented ของโมทีฟ A ซึ่งโมทีฟ D และ E นี้ จะมาแทนที่โมทีฟ A ในบทเพลงนี้ภายหลัง

ตัวอย่างที่ 24 *Piano Sonata, Op.1* การใช้โมทีฟ D ในห้องที่ 57-58



ตัวอย่างที่ 25 *Piano Sonata, Op.1* การใช้โมทีฟ E ในห้องที่ 17

ตารางที่ 2 ลักษณะของโมทีฟที่ถูกพัฒนา ใน *Piano Sonata, Op.1*

โมทีฟ	ลักษณะ
D	ปรับเปลี่ยนจากโมทีฟ A การกระโดดของทรัยแอด ขั้นคู่ด้านนอก 7th
E	โมทีฟ B (ออกเมนเทดทรัยแอด) โมทีฟ A (ขั้นคู่ 4th ออกเมนเทด)
F	ปรับเปลี่ยนจากโมทีฟ A
G	ปรับเปลี่ยนจากโมทีฟ A
H	ปรับเปลี่ยนจากโมทีฟ G

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โมทีฟเริ่มต้นทั้งสาม โดยเฉพาะโมทีฟ A ได้สร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวและเนื้อดนตรีที่แตกต่างกันในเวลาเดียวกัน ในอีกด้านหนึ่ง องค์ประกอบที่สร้างขึ้นโดยการเปลี่ยนแปลงจากทำนองหลักในแต่ละส่วนมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับ Grundgestalt โดยรวมเข้าด้วยกันอย่างแน่นหนากับโครงสร้างโซนาตา อีกด้านหนึ่ง ลักษณะที่แตกต่าง จังหวะและรูปร่างทำนองถูกพัฒนาเพื่อ

หลีกเลี่ยงความรู้สึกของดนตรีที่หยุดนิ่ง ดังนั้นรูปแบบที่มีต้นกำเนิดเดียวกันยังคงใหม่และแตกต่างกันอย่างต่อเนื่อง

ช่วงปิด (Closing material) ในห้องที่ 50-51 เป็นตัวอย่างของกระบวนการนี้ ทำนองของธีมปิด (Closing theme) คือการปรากฏซ้ำของโน้ต 7 ตัวแรกของ ธีมรองที่ 2 (Secondary theme 2) แต่มีลักษณะที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยปรับเปลี่ยนให้อยู่ในจังหวะใหม่ (Rhythm) อัตราจังหวะ (Tempo) เสียงประสานและเนื้อเสียง

ตัวอย่างที่ 26 *Piano Sonata, Op.1* โน้ต 7 ตัวแรกของธีมรองที่ 2 ในห้องที่ 39

ตัวอย่างที่ 27 *Piano Sonata, Op.1* โน้ต 7 ตัวแรกของช่วงปิด ในห้องที่ 50-51

ความแตกต่างของทำนองมาจากการพัฒนาจังหวะตลอดทั้งตอนนำเสนอ แบร์กได้สร้าง Subject ที่แตกต่างจาก Grundgestalt ที่มีอยู่โดยการปรับเปลี่ยนจังหวะ เช่นเดียวกับการปรับเปลี่ยนทำนองของโมทีฟสำหรับช่วงใหม่ Triplets เป็นการนำไปสู่ช่วงเชื่อม (Transition) โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (Sixteenth notes) ในธีมรองที่ 1 และกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 6 ตัว (Sixteenth-note sextuplets) ในธีมรองที่ 2 รูปแบบจังหวะใหม่เหล่านี้เป็นสัญญาณของช่วงใหม่ที่เกิดขึ้นในรูปแบบ

โซนาตา ค่าจังหวะที่สั้นลงทำให้ดนตรีมีความรู้สึกตื่นเต้นเร้าใจมากขึ้น ผ่อนคลายด้วยจังหวะใหม่และลักษณะของธีมปิด

เปียโนโซนาตาบทนี้ได้พัฒนาไปมากกว่ารูปแบบของโซนาตาทั่วไป เช่น ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และ ตอนย้อนความ สามส่วนหลักมีความยาวที่สมดุลกัน ตอนนำเสนอ 56 ห้อง (ห้อง 1-56), ตอนพัฒนา 57 ห้อง (ห้อง 57-110), ตอนย้อนความที่มีการขยายไปถึง 69 ห้อง (ห้อง 111-180) ที่สำคัญ คำสั่งจังหวะที่กำหนดโดยนักประพันธ์เพลงปรากฏในทุกส่วนของบทเพลง ด้วยวิธีนี้โครงสร้างที่เป็นทางการของแบร์กถูกยึดอยู่ภายในเครื่องหมายจังหวะ (Tempo marking) เพื่อชดเชยการขาดโครงสร้างโทนเสียงที่แข็งแกร่งในรูปแบบโซนาตาโดยแยกส่วนต่าง ๆ อย่างชัดเจน กุญแจเสียงของเพลงบทนี้ไม่ได้อ้างอิงเมเจอร์หรือไมเนอร์ แต่หมายถึงศูนย์กลางเสียง ยกเว้น B minor ของช่วงประโยคเปิดและประโยคสุดท้ายของเพลง แบร์กหลีกเลี่ยงการใช้ทรัยแอดและโทนัลเคเดนซ์ที่บริเวณรอยต่อของแต่ละส่วนซึ่งมักจะใช้คอร์ดที่เจ็ดหรือเก้าหรือโน้ตเบส 3 ตัว เพื่อเป็นการปิดแทน ดังนั้นจึงมีเพียงความรู้สึกสั้น ๆ ที่ไม่สมบูรณ์ของศูนย์กลางเสียงจากคอร์ดเหล่านี้ออกมาจากการเดินทางผ่านเอโทนัล รวมถึงเสียงที่เป็นขั้นคู่ 4 บันไดเสียงเต็มและโครมาติกในส่วนต่าง ๆ

ตารางที่ 3 รูปแบบโครงสร้างของบทเพลง *Piano Sonata Op.1*

รูปแบบโครงสร้าง		**จังหวะหลัก**	**ห้องแรกเริ่ม**	**กุญแจเสียงหลัก**
Exposition				
Primary theme area	P	Allegro moderato (Tempo I)	1	b minor
	False transition	Più animato	12	D
	P → TR	Tempo I	17	(e)
Secondary theme area	S1	Più lento (Tempo II)	30	A-e
	S2	Veloce	39	V/b
Closing theme		Molto più lento (Tempo III)	50	
Development				
Subsection1 (DV1) P		Quasi Tempo I Ma più lento	57	
Subsection2 (DV2) TR		Animato	71	
Subsection3 (DV3) S1+2		Tempo più lento	101	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		(Tempo II)		
Recapitulation				
Primary theme area	P	Tempo I	111	(b)
	TR	Non ritardare	132	(D)
Secondary theme area	S1	Tempo II	138	B
	S2	Veloce	145	V/b
Closing theme		Tempo III	168	b minor

รูปร่างของดนตรีถูกสร้างขึ้นระหว่างองค์ประกอบของโทนัลและเอโทนัล เมื่อ Grundgestalt กลับมาในห้องที่ 9 โน้ตสามตัวแบบวงจรคู่ห้า (Three-note circle-of-fifths) ในแนวเบส (E-A-D) ปรากฏขึ้นพร้อมกับโครมาติกในเสียงด้านใน (ห้อง 9–12)

ตัวอย่างที่ 28 *Piano Sonata Op.1* การใช้วงจรคู่ห้าในแนวเบส ห้องที่ 9–12

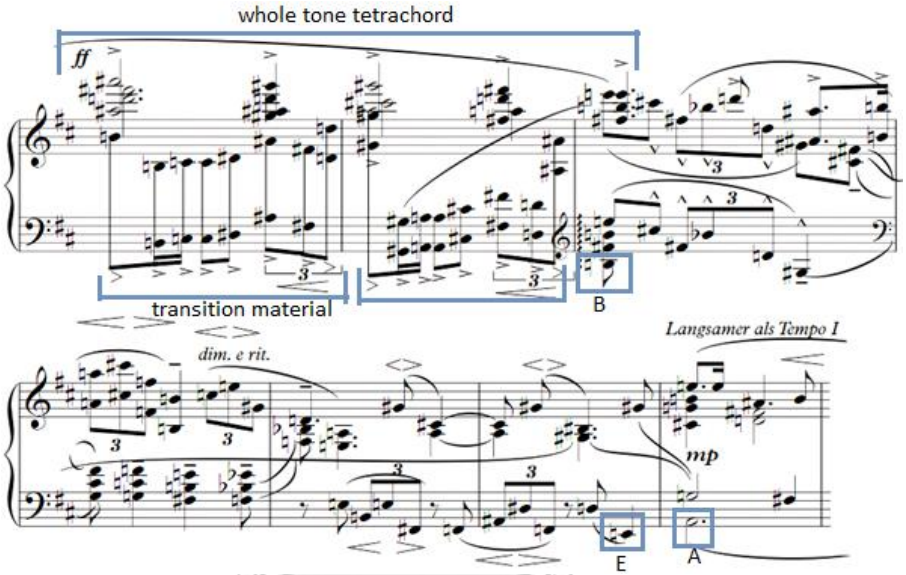
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงนี้คล้ายกับการดำเนินคอร์ดของประโยคเปิด ในขณะที่โทนัลเคเดนซ์ของประโยคเปิดแสดง C#-F#-B (iiø 7-V-i) ในเสียงเบส E-A-D ก็ให้ความรู้สึกแบบเดียวกันกับซูเปอร์โทนิก - โดมินันท์ - โทนิก ไปยังศูนย์กลางเสียง (D) ด้วยการเลียนแบบการเคลื่อนไหวของตัวพื้นต้น (Root) ซึ่งตรงนี้แตกต่างจากในประโยคเปิด คอร์ดไม่ได้นำเสนอการดำเนินเสียงประสานเดียวกัน แต่เป็นการบิดเบือนด้วยโครมาติก (Chromatic voice leading) ที่นำไปสู่เสียงกลาง (Middle voices) คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ (Dominant seventh chord) ใน D ห้องที่ 12 ถือเป็นโทนิกที่เปลี่ยนแปลงเพื่อสร้างเคเดนซ์ ดังนั้นธีมหลัก (Primary theme) เริ่มต้นด้วยประโยคที่เป็นโทนัล (ห้อง 1-4) พัฒนาด้วยองค์ประกอบของเอโทนัล (ห้อง 4-8) และกลับไปที่รูปแบบของโทนัล (ห้อง 9-12)

ลักษณะซีเควนซ์ (Sequence) ของธีมหลัก นำไปสู่จุดสูงสุดในห้องที่ 24-25 ซึ่งจุดเชื่อมปรากฏขึ้นอีกครั้งในมือซ้ายพร้อมกับจังหวะที่ถูกปรับเปลี่ยนและช่วยในการเคลื่อนย้ายไปยังธีมรอง

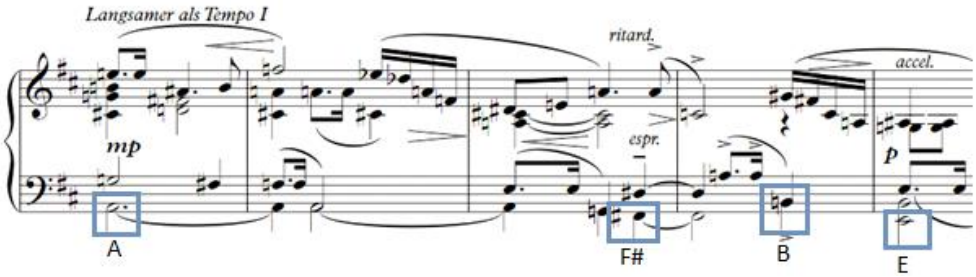
จุดสูงสุดนี้ตามมาด้วยการเปลี่ยนรูปเป็นธีมรอง ซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนรูปแบบเดียวกันที่คล้ายกับธีมหลัก ซึ่งได้นำเสนอเททราคอร์ดเสียงเต็ม (Whole-tone tetrachord) ในเสียงบน (ห้อง 24-25) และปิดด้วยโน้ต 3 ตัวที่ตอนท้ายของช่วงนี้ B-E-A ซึ่งนำไปสู่ธีมรอง อย่างไรก็ตามส่วนนี้นำเสนอลักษณะของการเปลี่ยนแปลง สร้างพลังและนำไปสู่ศูนย์กลางเสียงอื่น ดังนั้นจึงเรียกว่า "primary theme into transition"

ตัวอย่างที่ 29 *Piano Sonata Op.1* ช่วง Tempo II นำเสนอธีมในห้องที่ 30



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 30 *Piano Sonata Op.1* การปรากฏของธีมรองที่ 1 โดยใช้วงจรคู่ห้าในแนวเบส ห้องที่ 30-34



ทำนองเกิดขึ้นจากคอร์ดทบเก้าโดมินันท์ในตำแหน่งพื้นต้น (Root-position dominant ninth chord) ที่สร้างบน A คอร์ดนี้ถูกเตรียมด้วย B และ E ในห้อง 26-29 โน้ตสามตัวแบบวงจรคู่

ห้า (B-E-A) ทำหน้าที่เป็นโทนิก ส่วน A จะยืดออกไปจนกระทั่งมีโน้ตสามตัวแบบวงจรคู่ห้า (F#-B-E) มาในแนวเบส ทำนองของธีมรองจะมีจังหวะช้าลงและเป็น 4 ห้อง ที่มีความแตกต่างกับธีมหลัก ทำนองถูกพัฒนาโดยใช้ซีเควนซ์ 2 ห้องในห้องที่ 34-37 และนำไปสู่ Veloce เกิดทำนองใหม่ขึ้นในเนื้อดนตรีแบบลีลาสอดประสานแนวทำนองหรือคอนทราพันทัล (Contrapuntal)

ตัวอย่างที่ 31 *Piano Sonata Op.1* การปรากฏของธีมรองที่ 2 ในห้องที่ 39-42

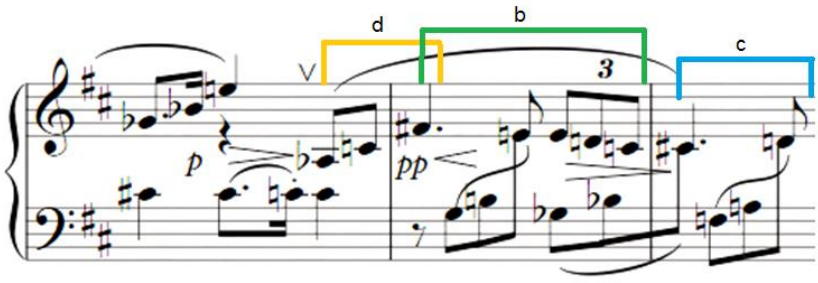
โครงสร้างของธีมรองมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับธีมหลัก ทั้งคู่มีการนำเสนอและความต่อเนื่องในการพัฒนา การพัฒนาเริ่มต้นขึ้นเพื่อตอบสนองต่อการนำเสนอ เมื่อธีมหลักพัฒนาเป็นประโยคที่ 2 (Second phrase) ธีมรองที่ 1 จะดำเนินไปยังธีมรองที่ 2

ตอนนำเสนอสามารถแบ่งได้เป็น 2 ส่วน โครงสร้างแบบขนานระหว่างส่วนหลัก (ABA') และการรวมกันของส่วนรอง และส่วนปิด (ABA') สำหรับส่วนรองและส่วนปิดยังคงใช้องค์ประกอบ จากทำนองหลัก ซึ่งสนับสนุนแนวคิดของรูปแบบไตรภาคี (Tripartite) ทั้งสองรูปแบบไตรภาคีมีลักษณะจังหวะช้า - เร็ว – ช้า ซึ่งอาจซ่อนอยู่ในรูปแบบของโซนาตา สามารถพบแนวคิดของการจัดรูปแบบไตรภาคีได้อีกมากมายในองค์ประกอบที่เป็นโครงสร้างพื้นฐานสำหรับประโยค ส่วนต่าง ๆ (Section) และทั้งบทเพลง Grundgestalt เป็นการบอกล่วงหน้าถึงรูปแบบไตรภาคีอย่างแน่นอน เริ่มต้นด้วยโทนัล ดำเนินต่อไปด้วยบันไดเสียงเต็ม โดยมีการเร่งและจบด้วยโทนัลคอร์ด ซึ่งทั้งหมดเป็นการค่อย ๆ สร้างรูปร่างขึ้นถึงจุดสูงสุดและสลายอย่างรวดเร็ว ส่วนหลักประกอบด้วย 3 ส่วน การนำเสนอ Grundgestalt (a), การพัฒนาส่วนต่าง ๆ ที่มีความตึงเครียดเพิ่มขึ้น (b) และการกลับมาของ

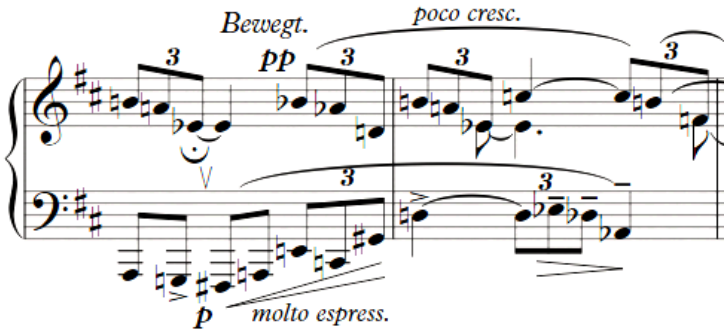
Grundgestalt (a') ความคิดของรูปแบบไตรภาคีจึงถูกนำไปใช้กับช่วงต่าง ๆ ที่เหลืออยู่ในโซนาตา ตอนพัฒนาแบ่งออกเป็น 3 ส่วนย่อย ยังมีลักษณะจังหวะช้า - เร็ว - ช้า : Langsamer als Tempo I (Quasi Tempo I) สำหรับส่วนพัฒนาที่ 1 / Bewegt (animato) สำหรับส่วนพัฒนาที่ 2 / และ Langsameres Tempo (più lento, Tempo II) สำหรับส่วนพัฒนาที่ 3 บทเพลงนี้จึงนำเสนอทั้งรูปแบบโซนาตาและรูปแบบไตรภาคีในเวลาเดียวกัน โซนาตาบทนี้สร้างอารมณ์ความรู้สึกโดยการสร้างความขัดแย้งระหว่างสองรูปแบบ รวมถึงความขัดแย้งระหว่างธีมทำนองภายในรูปแบบโซนาตา

จังหวะในตอนพัฒนายังสามารถถูกนำมาพิจารณาความเกี่ยวข้องร่วมกับช่วงตอนนำเสนอได้ ส่วนพัฒนาที่ 1 ในจังหวะ Quasi Tempo I, ma più lento ซึ่งมีพื้นฐานจากธีมหลัก โดยส่วนพัฒนาที่ 2 ในจังหวะ animato ซึ่งใช้บางส่วนมาจากช่วงเชื่อม และส่วนพัฒนาที่ 3 เป็น Tempo più lento II อีกครั้ง ดังนั้นจังหวะสำหรับแต่ละส่วนของช่วงพัฒนาจึงคล้ายกับจังหวะที่ได้ถูกพัฒนามาจากช่วงแรก อย่างไรก็ตาม นักประพันธ์เพลงได้กำหนดจังหวะช้าลงเล็กน้อยสำหรับส่วนพัฒนาที่ 1 กว่า Tempo I (Quasi Tempo I, ma più lento) เพื่อให้มีความแตกต่างกับจุดสูงสุดที่ใหญ่ที่สุดของส่วนพัฒนาที่ 2 ในห้องที่ 90-91 ซึ่งนำเสนอกระบวนการจุดเปลี่ยนรูปแบบ (Climax-deformation) เช่นเดียวกับที่ปรากฏในช่วงตอนนำเสนอ สำหรับจุดสูงสุดถูกเตรียมมาด้วย accelerando e cresecendo ตั้งแต่ห้องที่ 79 ในขณะที่โมทีฟค่อย ๆ เพิ่มขึ้นโดย ซีเควนซ์ที่ได้รับแรงส่งเพื่อไปถึงจุดสูงสุด ซึ่งเปลี่ยนรูปแบบด้วยโครมาติกขาลงในมือซ้าย จากห้องที่ 92 พร้อมกับ ritenuto e diminuendo ไปจนถึงท้ายช่วงนี้

ตัวอย่างที่ 32 *Piano Sonata Op.1* ธีมหลักถูกนำมาใช้ในส่วนพัฒนาที่ 1 ห้องที่ 57-59



ตัวอย่างที่ 33 *Piano Sonata Op.1* ธีมช่วงเชื่อมถูกนำมาใช้ในส่วนพัฒนาที่ 2 ห้องที่ 71-72



ตัวอย่างที่ 34 *Piano Sonata Op.1* ธีมรองถูกนำมาใช้ในส่วนพัฒนาที่ 3 ห้องที่ 101-102

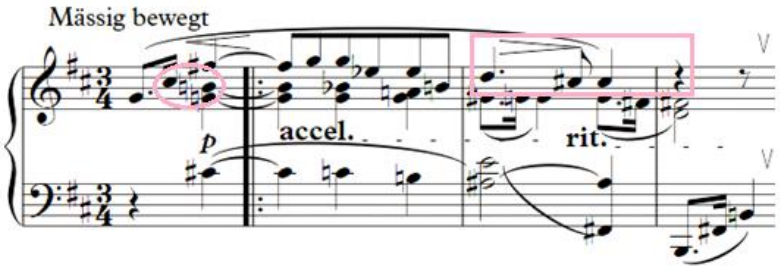
จังหวะของส่วนพัฒนาที่ 3 เหมือนกับจังหวะของธีมรอง (Tempo II) ถึงแม้ว่าธีมรองทั้งสองจะมีจังหวะที่แตกต่างกันในช่วงตอนนำเสนอ แต่เมื่อรวมกันแล้ว จังหวะมีความสอดคล้องกัน หลังจากการปรากฏซ้ำโดยการรวมกันของธีมรอง องค์ประกอบโมทีฟของธีมรองที่1 โน้ต B-E# จะถูกเปลี่ยนเป็น Eb-B และนำไปสู่ออกเมนเทดทรัยแอดของโมทีฟ b และจบช่วงนี้ด้วยโมทีฟ b เช่นกัน ในตอนท้ายนี้จะตามด้วยช่วงเชื่อมสั้น ๆ ที่ประกอบด้วยโมทีฟ a ที่สูงขึ้นในรูปแบบ stretto ซึ่งนำไปสู่การกลับมาในธีมรองที่1 และ 2 ของส่วนหลัก เพื่อเริ่มช่วงตอนย้อนความตรง poco a poco accelerando ในห้องที่ 109-110 เป็นการกลับสู่ Tempo I สำหรับช่วงตอนย้อนความ ดังนั้นแบร์กได้สร้างโครงสร้างแบบสะท้อนกลับ ราวกับกระจกที่มีศูนย์กลางเป็น โมทีฟ a ในห้องที่ 110-112

ตัวอย่างที่ 35 *Piano Sonata Op.1* ช่วงเชื่อมไปตอนย้อนความ ในห้องที่ 108-113

ลักษณะโดยรวมของช่วงตอนย้อนความมีความคล้ายกับช่วงตอนนำเสนอ เพื่อรักษาลำดับดั้งเดิมของธีม แต่ก็มีการขยายออกไปมากขึ้นและมีรายละเอียดที่หลากหลาย ในตอนย้อนความช่วงธีมเชื่อมจะถูกนำเสนอเหมือนกันในคอร์ดทบเก้าโดมินันท์ที่สร้างขึ้นบน D ซึ่งแตกต่างจากตอนนำเสนอที่เป็นการพลิกกลับ (Inversion) และ D ไม่ปรากฏในแนวเบส สำหรับธีมรองที่1 ถูกสร้างขึ้นบนคอร์ดทบเก้าโดมินันท์ใน B โดยปราศจากโน้ต 3 ตัว (Three-note gesture) ในฐานะที่เป็น B major เป็นกุญแจเสียงคู่ขนานของ B minor ดังนั้นจึงเป็นไปตามรูปแบบดั้งเดิมในการเปลี่ยนกุญแจเสียง โน้ตตัว C ให้เคเดนซ์ V-i ที่แข็งแกร่งมากใน B minor

นอกเหนือจากรูปแบบโน้ต 3 ตัวแล้ว แบร์กยังสนับสนุน B minor ด้วยการเคลื่อนลงครึ่งเสียงของโน้ต C ไปโทนิก B ซึ่ง C-B ปรากฏในตอนต้นของงาน แม้ว่าคอร์ดแรกไม่ได้เป็นโทนิก B minor แต่เป็นคอร์ดที่มีเสียงกระด้าง แบร์กซ่อน minor-second ขาลงไปโทนิก ในบทเพลงนี้จะได้ยินเสียง C-B อย่างชัดเจน ดังนั้นแบร์กจึงบอกใบ้ถึง B minor แต่ไม่สนับสนุนเคเดนซ์ B minor ที่แข็งแกร่งในช่วงเปิด โน้ต D-C#-C-B ในที่สุดก็ปรากฏขึ้นในการปิดของช่วงตอนย้อนความ (ห้องที่ 169) โครมาติกขาลงของ C ขยายไปถึง B ในขณะที่ C-B ปรากฏซ้ำหลายครั้งและในที่สุดก็นำไปสู่เคเดนซ์ V^{5b} - i ในห้องที่ 175-177

ตัวอย่างที่ 36 *Piano Sonata Op.1* โน้ต C-B บ่งบอกถึง B minor ของช่วงประโยคเปิด จากห้องที่ 1-4



ตัวอย่างที่ 37 *Piano Sonata Op.1* โน้ต C-B บ่งบอกถึง B minor ของช่วงประโยคปิด ในห้องที่ 170-175

CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกเหนือจากเครื่องหมายจังหวะหลักแล้ว แบร์กยังระบุรายละเอียดมากมายเกี่ยวกับจังหวะ เช่น accelerando, stringendo และ ritardando ดูเหมือนว่าเขาต้องการการเปลี่ยนแปลงจังหวะที่เป็นไปอย่างชัดเจนและมีรายละเอียดค่อนข้างมาก รายละเอียดและคำแนะนำที่เขาเขียนไว้แสดงให้เห็นความยืดหยุ่นของจังหวะที่เกี่ยวข้องกับลักษณะรูบาโต (Rubato) รูบาโตหรือความผันผวนในยุคโรแมนติก โดยการเร่งและการช้าลง ถูกมองว่าเป็นวิธีการที่สำคัญในการเติมเต็มประโยคและความสมบูรณ์ของการแสดงออกทางดนตรีไม่ว่าจะมีการแจ้งหรือไม่ก็ตาม การช้าลงเช่นรูบาโตมักถูกใช้เพื่อจบประโยค ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาที่จะใช้รูบาโต โดยเร่งในช่วงกลางของประโยคและค่อย ๆ ช้าลง ในตอนท้ายความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ ดังขึ้นและเบาลงนั้นสอดคล้องกับรูบาโต สำหรับเปียโนโซนาตาบทนี้ดูเหมือนแบร์กจะใช้เพื่อสร้างสำหรับแต่ละช่วงเพลงมากกว่าแทนที่จะเป็น การแบ่งประโยค เขา

เตรียมการช้าลงสำหรับเคเดนซ์ในเปียโนโซนาตา แต่ละที่ที่มีโน้ต 3 ตัวปรากฏขึ้นในเบสจะใช้การช้าลงด้วย (ห้อง 3–4, ห้อง 9–11, ห้อง 28–29 และห้อง 32–33) ในทำนองเดียวกันเขาใช้การเร่งเพื่อนำไปสู่จุดสูงสุด ผลก็คือความผันผวนของจังหวะซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกับความผันผวนของความเข้มเสียง

องค์ประกอบที่สำคัญที่สุดในการทำความเข้าใจรูปแบบเมื่อบรรเลงบทเพลง *Piano Sonata, Op.1* คือการแสดงออกทางอารมณ์อย่างสุดซึ้ง แบร์กประพันธ์บทเพลงนี้ผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ อย่างระบบเสียงโทนัลลิตีและเอโทนัลลิตี รูปแบบโซนาตาและรูปแบบไตรภาคี ความผันผวนของเสียงประสานและความเข้มเสียง การใช้องค์ประกอบวนไปมาเป็นวงกลมและท่วงทำนองที่ไม่หยุดนิ่ง ทั้งหมดนี้ทำให้บทเพลงนี้กลายเป็นงานที่มีลักษณะเหมือนคลื่น แต่คลื่นนี้ไม่ได้นำพาความรู้สึกไปถึงจุดหมายเนื่องจากขาดโทนัลเคเดนซ์ แม้แต่ประโยคเปิดและประโยคสุดท้ายซึ่งนำเสนอเคเดนซ์ของ B minor ยังไม่มีเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) เนื่องจากขาดโทนิก B ในเสียงบน ยิ่งไปกว่านั้นช่วงจบของเพลง มีลักษณะทำนองเช่นเดียวกับช่วงเปิด การใช้ขั้นคู่สี่ของ G-C-F# สิ่งนี้ชี้ให้เห็นทิศทางวงกลมมากกว่าทิศทางตรงไปยังท้ายเพลง

บทเพลงนี้ท้าทายผู้เล่นในเรื่องของการทำงานของเสียงประสาน (Harmonic function) และการอธิบายโครงสร้างรูปแบบโดยรวม สำหรับบทเพลงนี้มีความยากด้านการตีความมากกว่าปัญหาทางเทคนิค แท้จริงแล้ว โซนาตานี้ยากในระดับปานกลางและใช้นิ้วที่ค่อนข้างไม่ลำบาก แม้ว่าจะมีเนื้อดนตรีที่หนาตลอดทั้งชิ้นงาน ดังที่กล่าวว่า “not terribly difficult to perform”[9] หรือ “ไม่ยากอย่างยิ่งที่จะแสดง”

เปียโนโซโนตาบทนี้ต้องอาศัยการตีความอย่างเข้าใจในการแสดงซึ่งเป็นปัญหาสำคัญพอสมควร ประเด็นที่หนึ่งสำหรับการวิเคราะห์รูปแบบโซนาตานี้คือการตัดสินใจเล่นย้อนในช่วงตอนนำเสนอมีผลกระทบต่อโครงสร้างโดยรวมของโซนาตา อีกปัญหาที่สำคัญกว่าคือเรื่องของจังหวะ มีการเปลี่ยนแปลงจังหวะหลัก มากถึง 12 จังหวะ การเปลี่ยนแปลงจังหวะมากมายในเปียโนโซนาตาเป็นลักษณะที่ได้อิทธิพลมาจากเทคนิคการประพันธ์เพลงของเชินแบร์กที่มีการเปลี่ยนแปลงจังหวะเกือบตลอดเวลา เช่นที่เห็นได้ใน *String Quartets Op.7* และ *Op.10* ซึ่งเชินแบร์กระบุจังหวะไว้ถึง 17 จังหวะสำหรับช่วงตอนนำเสนออย่างเดียวของ *String Quartet, Op.7* ส่วนการใช้เครื่องหมายระบุจังหวะ (Tempo marking) ของแบร์กนั้นมีโครงสร้างที่สอดคล้องกับความเป็นเหตุเป็นผลมากกว่าการแสดงออกทางอารมณ์ อย่างไรก็ตาม เขาได้เขียนคำสั่งของจังหวะไว้ทุกขั้นตอนในโซนาตานี้

นอกเหนือจากปัญหาจังหวะสำหรับโซนาตาในแต่ละส่วนแล้ว ยังมีคำสั่งจังหวะ เช่น ritardando, accelerando และ allargando คำสั่งจำนวนมากเหล่านี้ผิดแปลกไปจากปกติและ

[9] T.W. Adorno et al., *Alban Berg: Master of the Smallest Link* (Cambridge University Press, 1991).

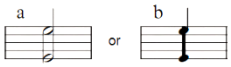
จำเป็นต้องมีการตีความในเรื่องของความสัมพันธ์ของเสียงประสาน ความเข้มเสียง องค์ประกอบของจังหวะ (Rhythmic organization) และประโยค (Phrasing)

ปัญหาทางเทคนิคยังคงอยู่เนื่องจากเนื้อดนตรีของโซนาตามีความหนาเกินไปที่จะใช้เลกาโต (Legato) ด้วยมือเพียงอย่างเดียว ดังนั้นเทคนิคการใช้แขนที่ละเอียดอ่อน การเหยียบเพเดิลและการใช้นิ้วอย่างระมัดระวังจะช่วยแก้ปัญหาทางเทคนิคนี้ พร้อมกับการเล่นเน้นแนวทำนอง (Voicing) และการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ที่เหมาะสม

ตอนนำเสนอของโซนาตาของยุคคลาสสิกและโรแมนติกมักถูกกำหนดโดยเครื่องหมายย้อนและต้องบรรเลง 2 รอบ แต่สิ่งนี้กลับถูกละเลยและไม่ได้ปฏิบัติตามมาตั้งแต่ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ขณะที่นักประพันธ์เพลงในยุคศตวรรษที่ยี่สิบจำนวนมากอาจละเว้นเครื่องหมายย้อนในโซนาตาของพวกเขา ในบทเพลงที่คุ้นเคยและเข้าใจได้ง่าย ผู้ฟังไม่จำเป็นต้องฟังช่วงตอนนำเสนอถึง 2 ครั้ง แต่สำหรับ *Sonata, Op.1* ควรทำตามเครื่องหมายย้อนกำกับด้วยเหตุผลดังต่อไปนี้ ประการแรก ให้ผู้ฟังมีโอกาสได้ยินช่วงตอนนำเสนอในครั้งที่สอง เพื่อช่วยให้สามารถระบุและทำความคุ้นเคยกับเนื้อหาภาษาดนตรีของโซนาตานี้ ประการที่สอง เปียโนโซนาตานี้ค่อนข้างสั้นและมีท่อนเดียว จึงไม่มีเหตุผลที่จะตัดให้สั้นลง ประการสุดท้าย การย้อนช่วงตอนนำเสนอจะช่วยให้แบ่งโครงสร้างได้อย่างชัดเจน การไม่ย้อนอาจส่งผลเสียต่อสัดส่วนของโครงสร้างและความสมบูรณ์ของบทเพลง ในทำนองเดียวกัน การย้อนจะเพิ่มสมดุลให้กับโครงสร้างของเปียโนโซนาตาบทนี้มากขึ้นอีกด้วย ที่สำคัญคือ เคเดนซ์ B minor จะได้ยินเพียง 2 ครั้งโดยไม่มีการซ้ำในประโยคเปิดและปิด การย้อนช่วงตอนนำเสนอจะเพิ่มความรู้สึกของศูนย์กลางเสียงในงานโพสต์โทนัลสมัยใหม่นี้

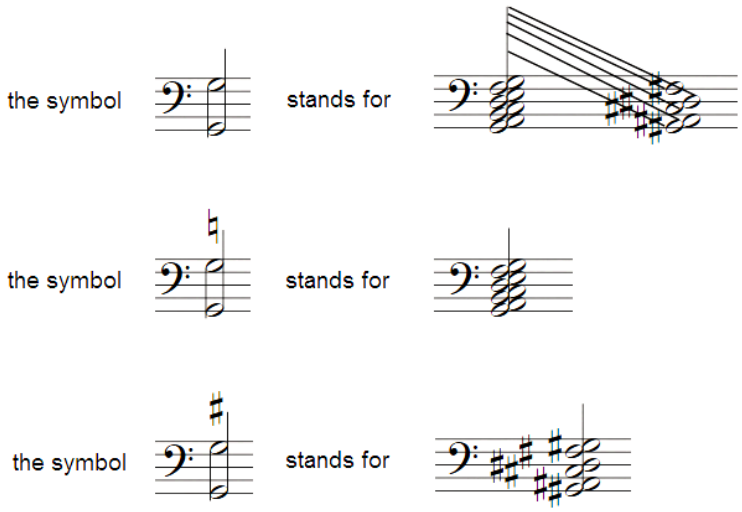
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม *Three Irish Legends*

คาเวลล์ให้คำจำกัดความของคำว่าคลัสเตอร์ว่า หมายถึงกลุ่มเสียงที่กัดกันอย่างมาก มีระยะห่างหรือขั้นคู่ที่ใกล้กันและเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ใน *Three Irish Legends* มีคำอธิบายเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงและสัญลักษณ์ของคลัสเตอร์ปรากฏไว้อย่างละเอียด อาทิ 

หมายถึงโน้ตโครมาติกทุกเสียงรวมถึงเสียงสูงและเสียงต่ำบนเปียโน ซึ่งจะต้องกดทั้งคีย์ขาวและคีย์ดำพร้อมกัน โน้ตตัวกลมและโน้ตตัวขาวจะถูกเขียนแบบเปิด ดังสัญลักษณ์ (a) ส่วนโน้ตที่มีค่าต่างออกไปจะถูกเขียนแบบปิด ดังสัญลักษณ์ (b) สัญลักษณ์ชาร์ป (Sharp) หรือแฟลต (Flat) ที่ปรากฏอยู่ด้านบน หรือด้านล่างของตัวโน้ตบอกถึงการให้กดลงบนคีย์ดำ ตัวโน้ตตัวล่างและบนสุดจะต้องเล่นตามที่กำหนดไว้ ในขณะที่สัญลักษณ์เนเจอรัล (Natural) หมายถึงการให้กดลงบนคีย์ขาวเท่านั้น

ตัวอย่างที่ 38 รูปแบบการบันทึกสัญลักษณ์ของคลัสเตอร์ ใน *Three Irish Legends*



การบรรเลงเทคนิคคลัสเตอร์คือการกดแป้นคีย์หลายคีย์พร้อมกัน ทุกเสียงต้องดังออกมาอย่างพร้อมเพรียงต่อเนื่อง คงความเรียบเนียนของคุณภาพเสียง ซึ่งต่างจากการฟาดหรือตีลงไปบนคีย์ การบรรเลงเทคนิคคลัสเตอร์จะใช้ฝ่ามือสำหรับ 1 ช่วงเสียง และใช้ท่อนแขนสำหรับ 2 ช่วงเสียง ตามความกว้างของคลัสเตอร์ ในเพลงชุด *Three Irish Legends* มีการใช้คลัสเตอร์อย่างเด่นชัดทั้ง 3 ท่อน

ตัวอย่างที่ 39 การกดโดยใช้ฝ่ามือสำหรับ 1 ช่วงเสียง ใน *Three Irish Legends*

ตัวอย่างที่ 40 การกดโดยใช้ท่อนแขนสำหรับ 2 ช่วงเสียง ใน *Three Irish Legends*

อย่างไรก็ตาม ต้นกำเนิดของเทคนิคคลัสเตอร์นั้นยังไม่ชัดเจน เหตุผลที่เป็นไปได้ประการแรกคือไวโอลินชิ้นแรกของคาเวลล์นั้นเก่ามากและเสียงเพี้ยน ทำให้เกิดเสียงแทรกของสายขึ้นจึงเกิดเป็นกลุ่มโน้ต เหตุผลอีกประการหนึ่งคือช่วงเวลาที่คาเวลล์ใช้ชีวิตในไชนาทาวน์ในเขตตะวันออกของซานฟรานซิสโกนั้น เขาเคยเห็นผู้อพยพชาวจีนบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีจีนที่มีเสียงตีกระทบอย่างอึกทึกครึกโครม เนื่องจากชาวจีนเชื่อกันว่าเสียงตีกระทบที่อึกทึกมีคุณค่าทางดนตรีและก่อให้เกิดความเพลิดเพลิน เสียงเหล่านั้นอาจส่งผลต่อความคิดของคาเวลล์ ซึ่งต่อมาได้ปรากฏในผลงานหลายชิ้นของเขา และเป็นจุดเริ่มต้นให้คาเวลล์ประยุกต์เสียงรอบตัวเข้าด้วยกันและริเริ่มเทคนิคคลัสเตอร์ขึ้น

เทคนิคคลัสเตอร์ของคาเวลล์เกิดขึ้นจากกลุ่มโน้ตเล็ก ๆ และการรวมช่วงเสียงในระดับเสียงเดียวกันราวกับทำนองที่ตีกระทบกันอย่างอึกทึกบนคีย์เปียโน ซึ่งบทเพลงของคาเวลล์กลับมีแนวคิดที่ลึกซึ้งมากกว่าดนตรีเพื่อความตื่นเต้นและความสนุกสนาน นักเปียโนไม่เพียงแต่นั่งที่เปียโนแล้วกดคีย์แต่ต้องเข้าใจบริบทของบทเพลงแต่ละบทที่มีเรื่องราวและจุดประสงค์ที่แตกต่างกันออกไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ใน *Three Irish Legends* คาเวลล์ใช้เทคนิคคลัสเตอร์ในการเชื่อมโยงตำนานเรื่องเล่าผ่านเสียงดนตรี โดยบอกเล่าเรื่องราวไว้ในโน้ตเพลงซึ่งทำให้ผู้บรรเลงสามารถเข้าใจ จินตนาการและถ่ายทอดบทเพลงทั้ง 3 บทออกมาได้อย่างถูกต้อง ความเข้าใจเกี่ยวกับบริบทเหล่านี้จะทำให้การซ้อมเปียโนในแต่ละครั้งมีประสิทธิภาพ โดยการซ้อมนั้นไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องจับจังหวะ (Metronome) เพื่อกำกับจังหวะ เนื่องจากจะทำให้บทเพลงไม่น่าสนใจเท่าที่ควร ในทางตรงกันข้าม นักเปียโนควรดึงตัวเองไปสู่ห้วงของบทเพลง ให้จิตใจถูกครอบงำด้วยดนตรี นำความรู้สึกถ่ายทอดออกไปผ่านเรื่องราวและปล่อยให้บทเพลงเป็นไปตามจังหวะของตัวมันเอง

3.3.1 *The Tides of Manaunaun*

The Tides of Manaunaun เป็นบทเพลงที่มีเรื่องราวที่วาเรียนเขียนเกี่ยวกับเทพเจ้าแห่งน้ำของชาวไอริช Manaunaun ซึ่งได้กล่าวไว้ด้านบนโน้ตเพลงว่า

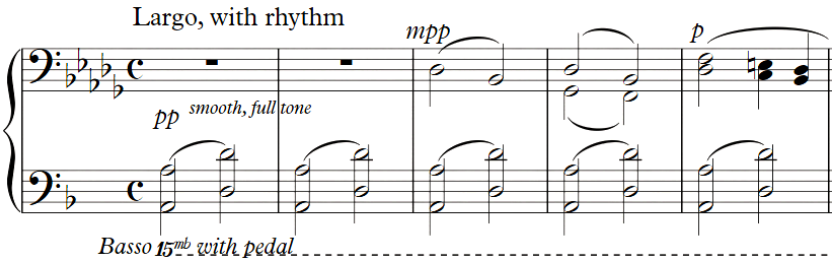
“เทพเจ้า Manaunaun เป็นเทพเจ้าแห่งการเคลื่อนไหว ได้บันดาลกระแสน้ำอันยิ่งใหญ่ โดยกวาดไปมาทั่วจักรวาล เพื่อเคลื่อนไหวอนุภาคและวัตถุเป็นจังหวะ ซึ่งในเวลาต่อมาคือการสร้างดวงอาทิตย์และโลกใบนี้”[10]

ในการบรรเลงเพลงบทนี้มีแนวคิดสำคัญคือคำว่า *กระแสน้ำอันยิ่งใหญ่ กวาดไปมา* และ *เคลื่อนไหวอนุภาคและวัตถุ* ซึ่งบอกเป็นนัยว่าคลัสเตอร์ที่ใช้นั้นเปรียบเสมือนคลื่นที่มีขนาดและความรุนแรงไม่เท่ากัน และคาเวลล์ได้ใช้ความแตกต่างของคลื่นเป็นตัวกำหนดแนวคิดในบทเพลงนี้ นอกจากนั้นคาเวลล์ยังถ่ายทอดลักษณะของ Manaunaun ด้วยคำบรรยายของวาเรียนที่ว่า สงบ ครุ่นคิด ครำ่ครวญ คลื่น ใหญ่โตมโหฬาร ฟ้าร้อง และเสียงกึกก้องดังขึ้น ซึ่งอาจเป็นเหตุผลที่คาเวลล์เลือกใช้จังหวะ Largo, with rhythm ในการบรรเลงเพลงบทนี้ ผู้แสดงต้องตระหนักว่าแม้ตัวดนตรีจะดำเนินไปอย่างช้า ๆ แต่ต้องรู้สึกถึงจังหวะและถ่ายทอดไปสู่ผู้ฟัง เพื่อให้ผู้ฟังรับรู้ถึงการเคลื่อนไหวและการไหลของกระแสน้ำ

อีกแง่หนึ่ง อิทธิพลของเรื่องราวเกี่ยวกับน้ำอาจมาจากการศึกษาดนตรีที่ไม่เป็นไปตามแบบแผนของคาเวลล์ กล่าวคือ โดยทั่วไปหากนักประพันธ์เพลงต้องการสร้างเรื่องราวเกี่ยวกับน้ำมักใช้บันไดเสียงหรืออาร์เปโจ เช่นที่ปรากฏในบทเพลงมาตรฐานของบาค, ลุควิก ฟาน เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ.1770-1827) และโชแปง แต่สำหรับคาเวลล์แล้ว เขาพยายามลองใช้คู่แปดและคอร์ดต่าง ๆ ในการกล่าวถึงน้ำแต่ก็ยังไม่ได้เสียงที่ต้องการ เนื่องจากมีความเป็นระเบียบชัดเจนมากไปสำหรับแนวคิดในการสร้างจักรวาล ทำให้เขาหันมาเริ่มใช้โน้ตทั้งหมดในระดับเสียงต่ำที่สุดของเปียโน[11] ทำให้คลื่นของคลัสเตอร์ที่ประกอบกับทำนองในเพลงบทนี้ได้วาดภาพเรื่องราวของจักรวาลที่หนักหน่วงและมืดมิด ซึ่งเคลื่อนไหวด้วยกระแสน้ำจากเทพเจ้าแห่งน้ำอย่างแท้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 41 *The Tides of Manaunaun* การใช้ฝ่ามือกดคลัสเตอร์สำหรับหนึ่งช่วงเสียง ในห้องที่ 1-5

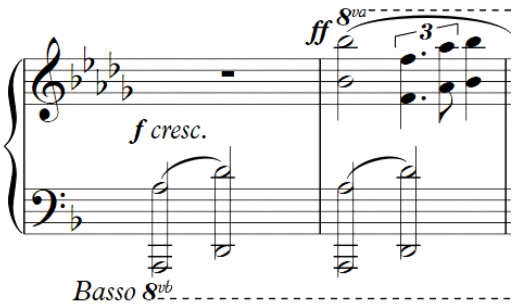


[10] Henry Cowell, "3 Irish Legends," (New York: Breitkopf & Härtel, 1922). แปลเป็นภาษาไทยโดยผู้วิจัย

[11] Michael Hicks, "Cowell's Clusters," *The Musical Quarterly* 77, no. 3 (1993).

ในส่วนของแนวทางการบรรเลง ช่วงแรกของบทเพลงที่คาเวลล์กำหนดให้ใช้เทคนิคคลัสเตอร์สำหรับความรู้สึกเหมือนกระแสน้ำที่กระเพื่อมเล็กน้อยใต้มหาสมุทร ผู้บรรเลงใช้ฝ่ามือซ้ายกดลงไปบนคีย์เปียโน ทั้งคีย์ดำและขาวพร้อมกัน เพียง 1 ช่วงคู่แปด หรือ 13 คีย์ ในช่วงเสียงต่ำสุดของเปียโน และใช้ความเข้มเสียงที่เบามาก (*pp*) ในอัตราจังหวะช้าและหนักหน่วง แต่ยังคงค่าของตัวโน้ตไว้เพื่อที่สามารถบรรเลงไปพร้อมกับทำนองหลักในมือขวาที่มาจากจีกแบบไอริช (Irish jig) ในห้องที่ 12 พบว่ากระแสน้ำหรือคลัสเตอร์มีขนาดใหญ่ขึ้นเป็น 2 ช่วงเสียงซึ่งใช้ท่อนแขนซ้ายในการกดทั้งคีย์ดำและขาวพร้อมกัน

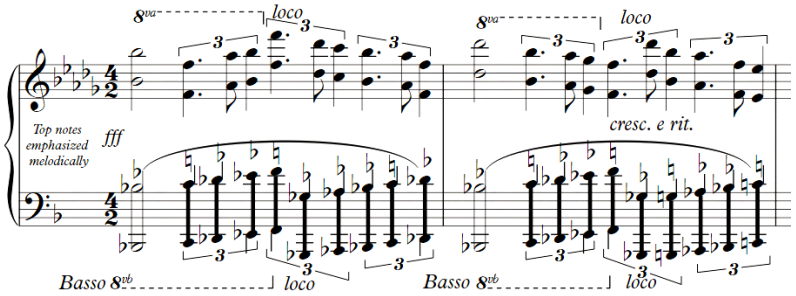
ตัวอย่างที่ 42 *The Tides of Manaunaun* การใช้ท่อนแขนกดคลัสเตอร์สำหรับสองช่วงเสียง ห้องที่ 12-13



การใช้คลัสเตอร์นี้ดังขึ้นเรื่อย ๆ เพื่อให้ทำนองเคลื่อนไปข้างหน้า ในห้องที่ 22 -23 กระแสน้ำกลายเป็นคลื่นยักษ์ด้วยความเข้มเสียงดังมาก (*fff*) และคลัสเตอร์ทำหน้าที่เป็นเสียงประสานเลียนแบบทำนองในมือขวา

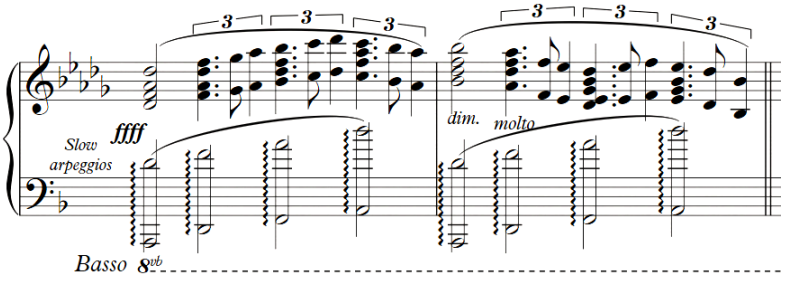
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 43 *The Tides of Manaunaun* การใช้คลัสเตอร์ที่ทำหน้าที่เป็นเสียงประสาน ในห้องที่ 22-23



ในห้องที่ 22 -23 ผู้แสดงต้องใช้ด้านข้างของท่อนแขนกดลงบนคีย์โดยลงน้ำหนักไปที่นิ้วก้อย เพื่อให้เสียงของโน้ตตัวบนสุดของคลัสเตอร์ชัดเจน ในห้องที่ 24-25 คลัสเตอร์มีลักษณะคล้ายอาร์เปโจ ด้วยความเข้มเสียง *ffff* และทวีความรุนแรงมากขึ้นราวกับสึนามิ ในช่วงนี้ต้องเคลื่อนไหวให้เหมือนกับคลื่น (Wave) ใช้ทั้งท่อนแขน โดยเริ่มจากข้อศอก

ตัวอย่างที่ 44 *The Tides of Manaunaun* การใช้คลัสเตอร์ลักษณะคล้ายอาร์เปโจ ห้องที่ 24-25



การแสดงดนตรีในแต่ละครั้งมีผลลัพธ์ทางดนตรีที่ยืดหยุ่นและไม่ตายตัว แม้กระทั่งการบันทึกการแสดง 2 ครั้งของคาเวลล์เองก็ยังบรรเลงในอัตราจังหวะความเร็วที่ไม่เท่ากัน ด้วยเหตุนี้บทเพลง *Three Irish Legends* ที่ประกอบด้วย 3 บทเพลงย่อยจึงเป็นพื้นที่เปิดกว้างสำหรับนักเปียโนคนอื่น ๆ ที่จะแสดงเอกลักษณ์ทางดนตรีอย่างอิสระเพื่อถ่ายทอดบทเพลงภายใต้ขอบเขตความรู้ความเข้าใจในแบบฉบับเฉพาะบุคคล ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาเพื่อเปรียบเทียบการแสดงของนักเปียโนที่มีชื่อเสียง โดยระบุปีที่ได้ทำการแสดงหรือบันทึกไว้ ความยาวของการบรรเลงบทเพลง อัตราจังหวะ รวมไปถึงเทคนิควิธีการบรรเลงและการตีความอย่างละเอียด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 4 การเปรียบเทียบการแสดงใน *The Tides of Manaunaun*

ผู้แสดง	**ปีที่แสดง**	**ความยาวของการแสดง**	**อัตราจังหวะโดยประมาณ**
Steffen Schleiermacher	1994	3:51	44
Sorrel Doris Hays	1997	3:11	52
Richard Zimdars	2009	4:02	44

การแสดงของชเตฟเฟน ชไลเออร์มาคเคอร์ (Steffen Schleiermacher)[12] บรรเลงในอัตราจังหวะโน้ตตัวดำประมาณ = 44 และแทบไม่มีการเปลี่ยนเพเดิลระหว่างเพลง เนื่องจากเขาเลือกใช้จังหวะที่ช้า ทำให้คอร์ดแต่ละคอร์ดสามารถเปล่งเสียงสะท้อนและเริ่มด้วยเสียงที่ชัดเจน ก่อนจะไปยังคอร์ดถัดไป ชไลเออร์มาคเคอร์เริ่มคลัสเตอร์แบบอาร์เปโจในห้องที่ 24 และ 25 ก่อนจังหวะแทนที่จะลงตรงจังหวะและจบพร้อมกับโน้ตตัวสุดท้ายของคอร์ดมือขวาตามจังหวะ เขาเริ่มต้นบทเพลงอย่างแผ่วเบา แต่ละครั้งที่มีการเปลี่ยนความเข้มเสียงตามที่ระบุไว้ในโน้ต เขาก็กระโดดขึ้นไปสู่ระดับความเข้มเสียงนั้นทันที ในห้องที่ 12 มีการเพิ่มระดับความเข้มเสียงเป็น *f* อย่างเห็นได้ชัด ตามด้วย *ff* ในห้องถัดไป เขากระจายคอร์ดในห้องที่ 27 อย่างช้า ๆ โดยรวมแล้วการแสดงของชไลเออร์-มาคเคอร์มีความคงที่และแม่นยำมาก

การแสดงของซอร์เรล โดริส เฮย์ส (Sorrel Doris Hays)[13] ในปี ค.ศ.1997 ถ่ายทอดภาพของเทพเจ้าไอริชออกมาได้อย่างยอดเยี่ยม ผ่านจังหวะ รูปแบบความเข้มเสียงและเสียงที่ราบรื่นระหว่างการกดคลัสเตอร์ บรรเลงในอัตราจังหวะโน้ตตัวดำประมาณ = 52 และควบคุมความเข้มเสียงได้ดี ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ ขณะที่ความเข้มเสียงค่อย ๆ เพิ่มขึ้นถึงจุดสูงสุดในห้องที่ 24 และ 25 แล้วลดลงอีกครั้ง เฮย์สเริ่มช้าลงในต้นห้องที่ 27 แทนที่จะเป็นจังหวะที่สาม จากนั้นค่อย ๆ ช้าลงอย่างต่อเนื่องจนถึงคอร์ดอาร์เปโจในมือขวา เพื่อให้ความรู้สึกถึงบทเพลงที่กำลังจะจบลง การเปลี่ยนเพเดิลของเฮย์สเปลี่ยนประมาณ 2 ครั้งต่อห้อง แต่ในช่วงจุดสูงสุดของบทเพลง เฮย์สได้เปลี่ยนเพเดิลบ่อยขึ้น โครมาติกคลัสเตอร์ในห้องที่ 22 และ 23 เฮย์สนำเสนอโน้ตบนของแต่ละคอร์ดออกมา และได้ยินโน้ตทั้งหมดอย่างชัดเจน คลัสเตอร์ลักษณะคล้ายอาร์เปโจที่เริ่มต้นในห้องที่ 24 จะเล่นลงตามจังหวะพร้อมกับมือขวาและจบหลังจากจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแสดงของริคาร์ด ซิมดาร์ส (Richard Zimdars)[14] บรรเลงในอัตราจังหวะที่ใกล้เคียงกับ ชไลเออร์มาคเคอร์ โดยโน้ตตัวดำประมาณ = 44 อย่างไรก็ตาม ซิมดาร์สบรรเลงจังหวะอย่างอิสระตลอดทั้งเพลงทำให้เวลาในการบันทึกการแสดงนานกว่าของเฮย์สเกือบ 1 นาที เขาเปลี่ยนเพเดิลไม่บ่อยนักและปล่อยให้เสียงดังกังวานเหมือนการแสดงของชไลเออร์มาคเคอร์ ในห้องที่ 22 และ 23 คลัสเตอร์มือซ้ายทั้งหมดสะท้อนออกมาในความดังที่เท่ากัน ด้วยเหตุนี้จึงไม่ได้ยินทำนองที่ทำหน้าที่เป็นเสียงประสาน (Counter melody) ของโน้ตด้านบนอย่างชัดเจน คลัสเตอร์ลักษณะคล้ายอาร์เปโจในห้องที่ 24 และ 25 นั้นเล่นอย่างรวดเร็วและเริ่มก่อนจังหวะ จบลงพร้อมกับคอร์ดมือขวาตามจังหวะเช่นเดียวกับชไลเออร์มาคเคอร์

---

[12] Steffen Schleiermacher (เกิด ค.ศ.1960) นักเปียโนชาวเยอรมัน ผู้ชำนาญการแสดงดนตรียุคศตวรรษที่ 20

[13] Sorrel Doris Hays (ค.ศ.1941-2020) นักเปียโนชาวอเมริกัน

[14] Richard Zimdars (เกิด ค.ศ.1947) ศาสตราจารย์ด้านเปียโน มหาวิทยาลัยจอร์เจีย

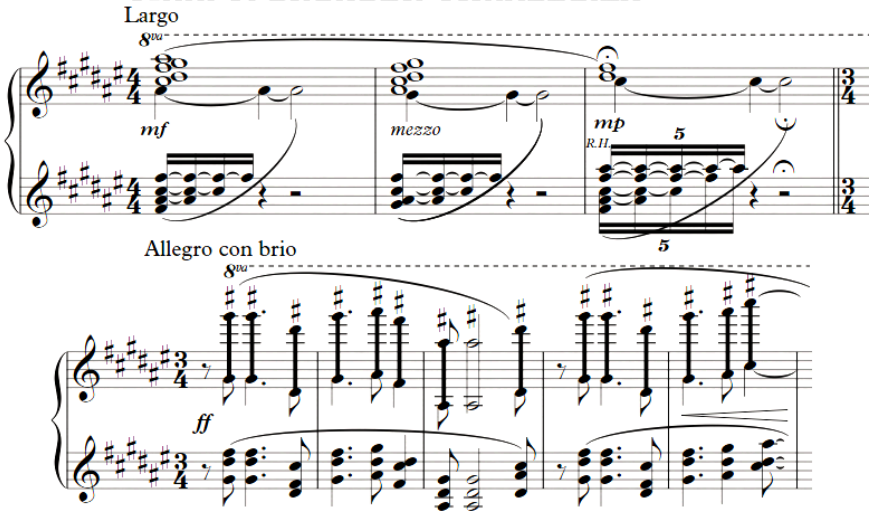
จากการศึกษาการบันทึกการแสดงของนักเปียโนที่กล่าวถึงนี้ ผู้วิจัยเลือกบรรเลงบทเพลง *The Tides of Manaunaun* ในจังหวะโน้ตตัวดำประมาณ = 48 โดยใช้ระยะเวลาในการแสดง 3:34 นาที อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยยังได้นำเทคนิควิธีการเล่นของนักเปียโนแต่ละคนมาปรับใช้กับการแสดงบทเพลงนี้ โครมาติกคลัสเตอร์ในห้องที่ 22 และ 23 ผู้วิจัยนำเสนอโน้ตบนของแต่ละคอร์ดออกมาอย่างชัดเจน เช่นเดียวกับชไลเออร์มาคเคอร์และเฮย์ส คลัสเตอร์ลักษณะคล้ายอาร์เปโจในห้องที่ 24 และ 25 นั้น เริ่มก่อนจังหวะ จบลงพร้อมกับคอร์ดมือขวาตามจังหวะเช่นเดียวกับชไลเออร์มาคเคอร์และซิมดาร์ส ซึ่งตลอดทั้งเพลงผู้วิจัยแทบไม่เปลี่ยนเพเดิลเพื่อให้เสียงของโน้ตมีการสะท้อนที่ดังกังวานราวกับกระแสน้ำอันทรงพลังจากเทพเจ้า

3.3.2 *The Hero Sun*

มีนิทานตำนานไอริชมากมายที่เกี่ยวข้องกับวีรบุรุษและดวงอาทิตย์ แต่สำหรับ *The Hero Sun* นี้ ไม่มีเรื่องราวของตำนานที่เกี่ยวข้องหรืออ้างอิงถึงอย่างแน่ชัด เพียงแต่หนึ่งในบรรดาสมาชิกของ Tuatha Dé Danann มีเทพเจ้า Lugh ซึ่งเป็นเทพแห่งแสงสว่าง

“พระเจ้าสร้างดวงอาทิตย์ทั้งหมดขึ้น เพื่อให้นำแสงไปส่องสว่างทั่วจักรวาล แต่ดวงอาทิตย์เหล่านี้กลับรวมตัวกันอยู่อย่างเพลิดเพลิน ทำให้จักรวาลต้องอยู่ในความมืดมิด ผู้คนตกอยู่ในความทุกข์ยาก ดังนั้นหนึ่งในดวงอาทิตย์จึงตัดสินใจลุกขึ้นและพุ่งตัวออกไปในความมืด จนกระทั่งมาถึงสถานที่แห่งหนึ่งซึ่งคือโลก ดวงอาทิตย์ผู้เสียสละนี้ จึงเป็นดวงอาทิตย์ที่ส่องแสงสว่างตลอดมาให้กับโลกของเรา”[15]

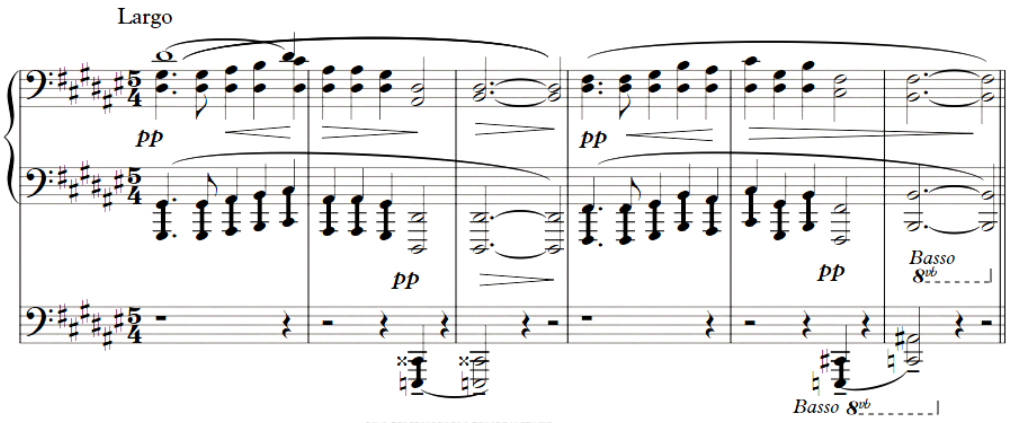
ตัวอย่างที่ 45 *The Hero Sun* การเปลี่ยนจังหวะจาก Largo เป็น Allegro con brio ห้องที่ 1-8



[15] Cowell, "3 Irish Legends." แปลเป็นภาษาไทยโดยผู้วิจัย

เริ่มต้นบทเพลงด้วยเสียงที่ดังขึ้น แว่วมาจากที่ไกล ๆ มือซ้ายกดคอร์ดและค่อย ๆ ยกนิ้วขึ้นเหมือนกับแสงที่สว่างวาบแล้วหายไป ตามด้วยจังหวะ Allegro con brio ที่มีโน้ตเพลงในจังหวะยกทำให้เกิดความรู้สึกสนุกสนาน มีความดัง *ff* โดยการใช้คลัสเตอร์ในช่วงเสียงสูงที่บรรเลงด้วยท่อนแขนขวาบนคีย์ดำเท่านั้น และใช้เครื่องหมายชาร์ป (#) เปรียบเหมือนแสงอาทิตย์ที่มีความสว่างสดใส สลับไปมากับจังหวะ Largo ในคลัสเตอร์ช่วงเสียงต่ำโดยใช้ความเข้มเสียง *pp* ที่แตกต่างกับช่วงก่อนหน้านี้ เปรียบเหมือนดินแดนแห่งความมืดมิด ความทุกข์ยาก

ตัวอย่างที่ 46 *The Hero Sun* การใช้คลัสเตอร์ช่วงเสียงต่ำ ห้องที่ 20-25



ตัวอย่างที่ 47 *The Hero Sun* การใช้คลัสเตอร์สลับไปมาทั้งสองแขน ในช่วงท้ายของบทเพลง

จนในช่วงท้าย ดังคำบรรยายที่ว่า *ดวงอาทิตย์ผู้เสียสละเพื่อส่องแสงสว่างให้กับโลก* ในจังหวะ Allegro con brio ใช้คลัสเตอร์ทั้งซ้ายและขวาอย่างดังมาก *fff* ราวกับดวงอาทิตย์ส่องแสงสว่างไปทั่วทุกมุมโลก สำหรับช่วงบรรทัดสุดท้ายนี้เป็นช่วงที่มีเทคนิคยากที่สุด เนื่องจากต้องใช้ท่อนแขนกดคลัสเตอร์ในความกว้างถึง 2 ช่วงเสียง สลับซ้ายขวาไปมาอย่างรวดเร็ว โดยที่อีกมือต้องกดคอร์ดหรือคู่แปดไปด้วย

ตารางที่ 5 การเปรียบเทียบการแสดงในบทเพลง *The Hero Sun*

ผู้แสดง	ปีการแสดง	ความยาวของการแสดง	อัตราจังหวะโดยประมาณ
Steffen Schleiermacher	1994	2:55	132 / 56
Sorrel Doris Hays	1997	3:45	174 / 26
Richard Zimdars	2009	3:44	82 / 54

ชไลเออร์มาคเคอร์เริ่มต้น 3 คอร์ดแรกในจังหวะที่สั้นและรวดเร็ว จังหวะของทั้งสองส่วนแม้จะบรรเลงในอัตราจังหวะที่แตกต่างกัน โดยเริ่มต้นทำนองช่วง Allegro con brio ในอัตราจังหวะโน้ตตัวดำประมาณ = 132 และ Largo อัตราจังหวะโน้ตตัวดำประมาณ = 56 กลับให้ความรู้สึกที่แตกต่างไม่มากนัก เนื่องด้วยเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) ที่เปลี่ยนไปจาก 3/4 เป็น 5/4 แต่ละส่วนสามารถทำความเข้มเสียงได้พอดี ช่วง Largo มีการตัดเพเดิลให้เสียงเงียบบ่อยครั้ง และมีการเปลี่ยนเพเดิลให้เสียงขาดออกจากกันระหว่างประโยค สำหรับช่วง Allegro con brio ครั้งที่ 2 คลัสเตอร์มือขวาถูกนำเสนอออกมาอย่างโดดเด่น ทำให้ทำนองของมือซ้ายที่เป็นทำนองหลักได้ยินไม่ชัดเจนเท่าที่ควร แต่ก็ยังคงสามารถรับรู้ทำนองของมือซ้ายอยู่ ในตอนสุดท้ายชไลเออร์มาคเคอร์เหยียบเพเดิลยาว และไม่ได้มีการ molto rall. หรือช้าลงแต่อย่างใด

เฮย์สบรรเลง 3 คอร์ดแรกในจังหวะที่ช้ากว่าชไลเออร์มาคเคอร์มาก และไม่มีการเปลี่ยนความเข้มเสียงของแต่ละคอร์ด สัญลักษณ์เฟอร์มาตาจะใช้เวลาหยุดหรือยืดค่อนข้างนาน ช่วงเปลี่ยนเป็น Allegro con brio ในครั้งแรก จังหวะเปลี่ยนไปอย่างเร็วอัตราจังหวะโน้ตตัวดำประมาณ = 174 และไม่ค่อยใช้การเหยียบเพเดิลร่วมด้วย แต่มีค้างเสียงให้ก้องกังวานที่สามารถได้ยินชัดเจน ช่วง Largo ถือว่าเล่นอัตราจังหวะที่ช้ามาก โน้ตตัวดำประมาณ = 26 สร้างบรรยากาศสองส่วนได้แตกต่างกันอย่างสุดขั้ว เวลาเล่นช่วง Allegro con brio จะใช้จังหวะไม่เท่ากัน ในแต่ละครั้งจะช้าลงเรื่อย ๆ การกลับมาของช่วง Allegro con brio ในครั้งที่ 2 มีการเบาลงตอนจบ ก่อนโคดาเฮย์สได้

ค้างยาวช่วงคู่แปดด้านนอกไว้นานราว 10 วินาที ตอนสุดท้ายที่เป็นคลัสเตอร์สลับไปมา เฮย์สแทบไม่ใช้เพเดิล ทำให้ได้เสียงที่ไม่รกจนเกินไป และค่อย ๆ ช้าลงในช่วงบรรทัดสุดท้าย

ซิมดาร์สมีการทำความเข้มเสียงที่ลดลงเรื่อย ๆ ในคอร์ด 3 คอร์ดแรก ตามที่โน้ตเพลงระบุ ช่วง Allegro con brio เล่นช้ามากในอัตราจังหวะโน้ตตัวดำประมาณ = 82 ช้ากว่าเฮย์สถึงสองเท่า ทำให้ความรู้สึกสนุกสนานในช่วงนี้ขาดหายไป ส่วนช่วง Largo เล่นอัตราจังหวะโน้ตตัวดำประมาณ = 54 ใกล้เคียงกับชไลเออร์มาคเคอร์ ซึ่งทำให้สองส่วนระหว่าง Allegro con brio และ Largo จังหวะแทบไม่มีความแตกต่างกัน และการทำความเข้มเสียงก็ไม่แตกต่างด้วย บทเพลงจึงดำเนินไปเรื่อย ๆ ไม่มีจุดน่าสนใจ อย่างไรก็ตาม ซิมดาร์สสามารถดึงทำนองของมือซ้ายออกมาได้อย่างชัดเจนแม้จะเปลี่ยนเพเดิลไม่บ่อย และควบคุมน้ำหนักของทั้งสองมือได้ดี ถือเป็นจุดเด่นของบทเพลงนี้

สำหรับการบรรเลงบทเพลง *The Hero Sun* ผู้วิจัยคำนึงอยู่ 2 ประการ ประการแรกคือการเลือกใช้จังหวะในการบรรเลงเพื่อแบ่งแยกความแตกต่างระหว่างแสงอาทิตย์ที่มีความสว่างสดใสในช่วง Allegro con brio สลับไปมากับดินแดนแห่งความมืดมิด ความทุกข์ยากในช่วง Largo ซึ่งผู้วิจัยเล่นในอัตราจังหวะ 144 / 50 และประการที่สองคือ การพยายามดึงทำนองหลักของแต่ละมือออกมาให้ได้มากที่สุด โดยที่ยังให้ความสำคัญกับคลัสเตอร์ด้วย

3.3.3 *The Voice of Lir*

จากบทเพลงที่ผ่านมา เห็นได้ชัดว่าคาเวลล์หลงใหลในเรื่องตำนานเทพเจ้าชาวไอริชอย่างมาก เทพเจ้าและตำนานไอริชเป็นเสมือนหัวใจหลักของผลงานเพลงเปียโนของเขา *The Voice of Lir* นี้ก็มีการกล่าวถึงเรื่องราวของเทพเจ้า Lir เช่นกันว่า

> *“เทพเจ้า Lir เป็นบิดาของเหล่าเทพเจ้าและจักรวาล แต่พระองค์มีลิ้นเพียงครึ่งเดียว เมื่อพระองค์ออกคำสั่งให้สร้างจักรวาล พระเจ้าที่ปฏิบัติตามคำสั่งจึงเข้าใจเพียงแค่ครึ่งเดียว นั่นเป็นเหตุผลที่ว่าทุกสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น ล้วนมีบางสิ่งอย่างไม่แสดงออกและปกปิด ซึ่งเป็นอีกครึ่งหนึ่งของแผนการสร้างจักรวาลของเทพเจ้า Lir”*[16]

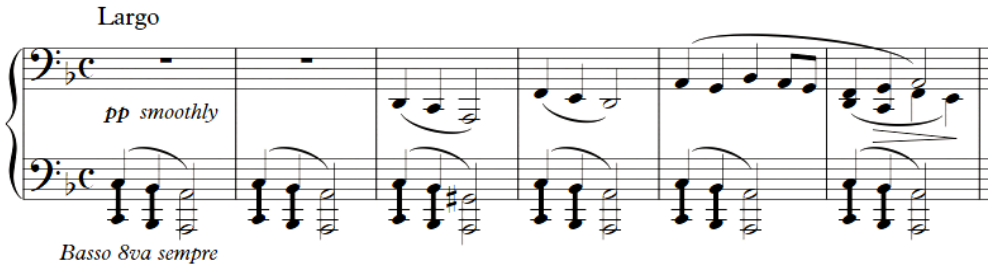
สิ่งที่ผู้บรรเลงควรตระหนักถึง คือความหมายของคำว่า *เข้าใจเพียงครึ่งเดียว* และ *สิ่งที่ไม่ได้กล่าวถึงและปกปิด* สำหรับท่อนนี้ คลัสเตอร์เป็นเหมือนคำพูดที่กล่าวโดยเทพเจ้า Lir ที่มีลิ้นเพียงครึ่งเดียวซึ่งมีความคลุมเครือไม่ชัดเจน ส่วนทำนองเพลงคือสิ่งที่เทพเจ้า Lir ต้องการสื่อสาร แต่ดูเหมือนว่ายิ่งเทพเจ้า Lir พยายามสื่อสารอธิบายมากเท่าใด ก็ยิ่งทำให้เกิดการเข้าใจผิดมากขึ้นเท่านั้น

[16] Cowell, "3 Irish Legends." แปลเป็นภาษาไทยโดยผู้วิจัย

คาเวลล์เลือกที่จะไม่ใช้บันไดเสียง คอร์ด หรือโน้ตประดับ แต่กลับใช้คลัสเตอร์ในการสร้างแนวคิดของความไม่เป็นระเบียบและความยุ่งเหยิง อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่าเขาปฏิเสธการใช้สิ่งเหล่านั้น ในความเป็นจริงคาเวลล์พยายามเลือกองค์ประกอบทางดนตรีให้เหมาะสมกับบทเพลงต่าง ๆ ของเขา[17] มือขวาเป็นตัวแทนของคำสั่งที่เทพเจ้า Lir พูดอย่างชัดเจน ในขณะที่มือซ้ายคลัสเตอร์เสียงต่ำเป็นตัวแทนของคำสั่งที่ไม่ชัดเจนซึ่งทำให้ทุกคนเข้าใจผิด ยิ่งไปกว่านั้น ลักษณะดนตรีที่มีความแปลกของบทเพลงนี้ยังสะท้อนวิถีชีวิตของคาเวลล์ในวัยเด็กที่พ่อแม่ของเขาเลี้ยงดูเขามาอย่างนอกกรอบ รวมทั้งประสบการณ์ชีวิตของเขาในย่านคนจีนในซานฟรานซิสโก ความชื่นชมเสียงดนตรีของเอเชีย เสียงกลอง เสียงกระทบและเสียงที่ดังก้องกังวานล้วนมีผลอย่างมากต่อการประพันธ์เพลงของคาเวลล์

คาเวลล์เริ่มต้นบทเพลงนี้ในลักษณะเดียวกันกับ *The Tides of Manaunaun* ด้วยคลัสเตอร์ในมือซ้าย นำหน้าทำนองเพลง ซึ่งคราวนี้เป็นรูปแบบของการเดินโน้ตสามตัวในแนวเบส (Three-note ostinato)

ตัวอย่างที่ 48 *The Voice of Lir* การใช้คลัสเตอร์รูปแบบโน้ตสามตัวในแนวเบส ห้องที่ 1-6

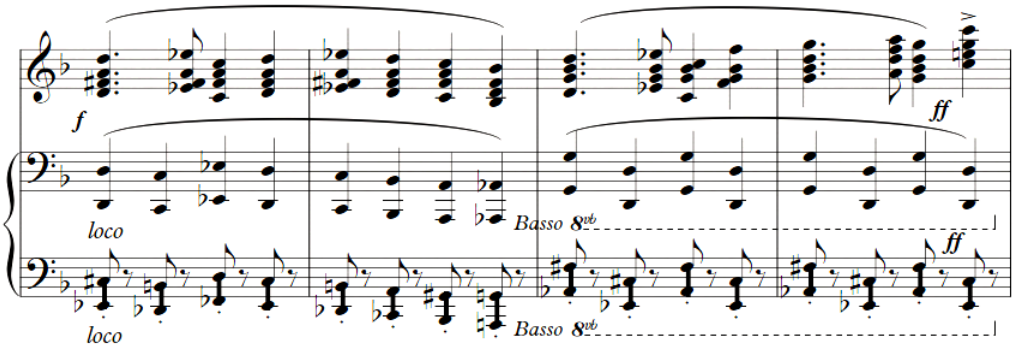


CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองเริ่มขึ้นในลักษณะโน้ตแนวเดียวในห้องที่ 3 ด้วยเสียงที่เบาและเรียบง่าย ต่อมาค่อย ๆ พัฒนาเป็นโน้ตคู่แปดหรือคอร์ดที่เพิ่มโน้ตขึ้นมาจากคู่แปด ในขณะที่คลัสเตอร์ยังคงเล่นเหมือนเดิม จะเห็นว่าในห้องที่ 15 โน้ตคู่แปดกลายเป็นคอร์ดที่มีความซับซ้อนมากขึ้น

[17] Michael Hicks, *Henry Cowell, Bohemian* (University of Illinois Press, 2002).

ตัวอย่างที่ 49 *The Voice of Lir* การเล่นคลัสเตอร์แบบสตักกาโต ในห้องที่ 15-18



ออสตินาโตค่อย ๆ ใหญ่ขึ้น จากโน้ต 3 ตัวกลายเป็นโน้ต 4 ตัว และคู่แปดที่หุ้มคลัสเตอร์โดยคลัสเตอร์เหล่านี้จะเล่นสั้นมากเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นแบบสตักกาโต (Staccato) ต่อมาคาเวลล์ได้ใช้ช่วงเสียงที่ต่ำลงเพื่อให้เสียงมีความมืดมน หนาและหนักขึ้น โดยยังครอบคลุมทำนองที่ไพเราะอยู่ ในการเล่นเทคนิคนี้ ผู้บรรเลงควรทำมือเหมือนการวิดพื้น (Push-up) โดยที่นิ้วโป้งและนิ้วก้อยยึดไว้ที่คู่แปด จากนั้นกดฝ่ามือลงบนคีย์ เพื่อสร้างกำแพงเสียงและผลักออกอย่างรวดเร็วเพื่อให้ได้เสียงแบบสตักกาโต

ตัวอย่างที่ 50 *The Voice of Lir* คลัสเตอร์เป็นทำนองประสาน ในห้องที่ 19-20

ความซับซ้อนของคลัสเตอร์ทวีคูณขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องที่ 19 - 20 มือซ้ายเล่นทำนองประสาน (Countermelody) ในช่วงเสียงกลางของเปียโน ในขณะที่มือขวาเล่นคอร์ดเต็ม

ตัวอย่างที่ 51 *The Voice of Lir* การใช้ดับเบิลคลัสเตอร์ ในห้องที่ 21-23

จุดที่มีความน่าสนใจที่สุดของบทเพลงเริ่มต้นที่ห้องที่ 21 โดยโน้ตเพลงสองบรรทัดบนเป็นการบรรเลงโน้ตช่วงเสียงสูง ส่วนสองบรรทัดล่างเป็นการเล่นดับเบิลคลัสเตอร์ (Double cluster) โดยใช้ท่อนแขนทั้งสองข้างกดลงไปในช่วงเสียงต่ำสุด หลังจากนั้นบทเพลงค่อย ๆ สงบลง เกิดบรรยากาศคล้ายกับตอนต้นเพื่อบ่งบอกว่างานนั้นได้เสร็จสิ้นลงแล้ว ในขณะที่คลัสเตอร์ยังคงย้ำเตือนเราว่ามีบางสิ่งที่ขาดหายไปที่เราไม่อาจรู้ได้ว่ามันคือสิ่งใด

ตารางที่ 6 การเปรียบเทียบการแสดงในบทเพลง *The Voice of Lir*

ผู้แสดง	**ปีการแสดง**	**ความยาวของการแสดง**	**อัตราจังหวะโดยประมาณ**
Steffen Schleiermacher	1994	4:24	36
Sorrel Doris Hays	1997	4:37	34
Richard Zimdars	2009	4:40	40

ชไลเออร์มาคเคอร์เริ่มต้นบรรเลงในจังหวะที่ค่อนข้างช้ามาก แต่ตั้งแต่ห้องที่ 5 เขาได้เพิ่มจังหวะให้เร็วขึ้น เพื่อเร่งความรู้สึกให้มุ่งไปข้างหน้า ในอัตราจังหวะโน้ตตัวดำประมาณ = 36 ขณะที่โน้ตเขบ็ตสามชั้นในห้องที่ 10 และ 12 กลับเล่นไม่เร็วและเล่นมาเป็นตัว ๆ คลัสเตอร์แบบสตักกาโตในห้องที่ 15-18 เสียงมีความหนักแน่น ส่วนมือขวาเล่นได้เลกาโตดีมาก คลัสเตอร์ที่ทำหน้าที่เป็นทำนองประสานในห้องที่ 19-20 หรือในช่วงเสียงกลางของเปียโนนั้น เสียงลอยออกมา

ชัดเจน ช่วงท้ายของดับเบิลคลัสเตอร์ในห้องที่ 27 และ 28 ซึ่งเขียน poco a poco dim. เขาได้เล่นเบาลงพร้อมกับช้าลงด้วย เป็นการดึงบทเพลงให้กลับมาสงบอีกครั้ง ชไลเออร์มาคเคอร์ทำความเข้มเสียงจาก *pp* ไปสู่จุดสูงสุด *fff* และกลับลงมา *ppp* ทำได้ดีเยี่ยม เกิดสีสันและปลดปล่อยอารมณ์อย่างเต็มที่

ในบทเพลงนี้เฮย์สไม่ได้นำเสนอคลัสเตอร์ออกมามาก เมื่อทำนองมือขวาเข้ามาในห้องที่ 3 ทำให้แทบไม่ได้ยินเสียงคลัสเตอร์ต่ำมือซ้าย ซึ่งสิ่งนี้ทำให้ได้ยินทำนองประสานในห้องที่ 19-20 ชัดเจน เฮย์สเลือกบรรเลงในอัตราจังหวะโน้ตตัวดำประมาณ = 34 ซึ่งมีความใกล้เคียงกับชไลเออร์มาคเคอร์ แต่การไล่โน้ตเขบ็ตสามชั้นนั้นเร็วกว่า ช่วงคลัสเตอร์แบบสตักกาโตในห้องที่ 15-18 และดับเบิลคลัสเตอร์ในห้องที่ 21-28 จังหวะไม่คงที่ ค่อนข้างอิสระ เน้นจังหวะตก โดยเฉพาะทุกครั้งที่เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อโน้ตตัวดำจะเล่นเร็ว-ช้า หรือเข้ามาไม่ตรงจังหวะค่าโน้ต เหมือนกับเฮย์สเล่นโน้ตตัวเขบ็ตสองชั้นมากกว่า ความเข้มเสียงตลอดทั้งบทเพลงไม่ค่อยเปลี่ยนแปลง ในตอนท้ายมีการเปลี่ยนเพเดิล ยกให้เสียงขาดท้ายห้องที่ 37

ซิมดาร์สเริ่มมาด้วยจังหวะที่เร็วกว่าชไลเออร์มาคเคอร์และเฮย์ส แต่ก็ยังคงความช้าอยู่ในอัตราจังหวะโน้ตตัวดำประมาณ = 40 โน้ตเขบ็ตสามชั้นไล่เป็นตัว ๆ และมีหยุดเล็กน้อยก่อนเข้าจังหวะถัดไปในห้องที่ 11 ส่วนห้องที่ 12 มีการหยุดเล็กน้อยอีกรอบหลังจากคู่แปดเขบ็ตสามชั้นก่อนที่จะไล่โน้ตเขบ็ตสามชั้นขึ้นไป โดยรวมความเข้มเสียงคล้ายกับเฮย์ส คือตลอดทั้งบทเพลงแทบไม่มีการเปลี่ยนแปลง ในห้องที่ 19-20 ซิมดาร์สเริ่มเล่นคลัสเตอร์แนวล่างก่อน แล้วค่อยเล่นทำนองประสานพร้อมมือขวาทีหลัง จึงทำให้จังหวะช่วงนี้กลายเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นไป และช่วงดับเบิลคลัสเตอร์ห้องที่ 21-28 เขายึดจังหวะก่อนเข้าจังหวะที่หนึ่งในทุก ๆ ห้อง ตอนกลับมาช่วงท้ายในห้องที่ 29-32 ซิมดาร์สยังคงเล่นคลัสเตอร์ลงมาก่อนทำนองของมือขวาอีกเช่นเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หลังจากที่ได้ทำการศึกษาและเปรียบเทียบบทเพลง *The Voice of Lir* ของนักเปียโนทั้งสามเป็นที่เรียบร้อยแล้ว บทเพลงนี้ถือได้ว่านักเปียโนแต่ละคนบรรเลงออกมาได้อย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ผู้วิจัยชื่นชอบวิธีการนำเสนอของชไลเออร์มาคเคอร์ที่สามารถทำความเข้มเสียงออกมาได้อย่างไพเราะ และไม่ละทิ้งรายละเอียดต่าง ๆ ในบทเพลง ทำให้การบันทึกการแสดงของชไลเออร์มาคเคอร์ในบทเพลงนี้กลายเป็นแนวทางในการบรรเลงสำหรับผู้วิจัยซึ่งนำเสนอลักษณะรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน เพียงแต่ผู้วิจัยจะบรรเลงในจังหวะที่เร็วกว่ามาก โดยใช้เวลาในการแสดงเพียง 3:15 นาที อัตราจังหวะโน้ตตัวดำ = 62 โดยประมาณ เพื่อเสริมให้บทเพลงมีความน่าตื่นเต้นมากขึ้น

3.4 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม *Makrokosmos Volume I (Part I)*

Makrokosmos, Volume 1 ประกอบด้วยทั้งหมด 12 ท่อน แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

Part I 1. Primeval Sounds (Genesis 1) *Cancer*
2. Proteus *Pisces*
3. Pastorale (from the Kingdom of Atlantis, ca. 10,000 B.C.) *Taurus*
4. Crucifixus [SYMBOL] *Capricorn*

Part II 5. The Phantom Gondolier *Scorpio*
6. Night-Spell I *Sagittarius*
7. Music of Shadows (for Aeolian Harp) *Libra*
8. The Magic Circle of lnfinity (moto Perpetuo) [SYMBOL] *Leo*

Part III 9. The Abyss of Time *Virgo*
10. Spring-Fire *Aires*
11. Dream Images (Love-Death Music) *Gemini*
12. Spiral Galaxy [SYMBOL] *Aquarius*

ท่อนสุดท้ายของแต่ละส่วน ประกอบด้วยการบันทึกโน้ตในลักษณะรูปร่างต่าง ๆ เช่น กากบาทสำหรับ *Crucifixus*, วงกลมสำหรับ *The Magic Circle of Infinity* และก้นหอยสำหรับ *Spiral Galaxy* ทุก ๆ ท่อนจะมีเครื่องหมาย attaca ยกเว้นหมายเลข 4, 8 และ 12 ซึ่งหมายความว่าแต่ละท่อนจะเล่นอย่างต่อเนื่อง เป็นการเคลื่อนไปยังอีกท่อนหนึ่งโดยไม่มีการหยุด แต่ละท่อนจะถูกทำเครื่องหมายในวงเล็บด้วยชื่อย่อของคนที่เป็นปริศนา สิ่งนี้แสดงถึงบุคคลที่เกิดในสัญลักษณ์จักรราศี ตัวย่อของหมายเลข 4, 5 และ 19 คือ RLF, GHC และ DB ซึ่งเป็นตัวแทนของ Ross Lee Finney, George Henry Crumb และ David Burge ตามลำดับ

โครงสร้างของแต่ละกลุ่มมีลักษณะคล้ายคลึงกันเริ่มต้นด้วยจังหวะช้า ค่อย ๆ เร็วขึ้นเต็มไปด้วยพลัง จากนั้นผ่อนคลายเงียบสงบ และกลับมาช้าอีกครั้ง โครงสร้างของแต่ละกลุ่มเปรียบได้เป็น A B C A ซึ่งจังหวะเหล่านี้จะปรากฏข้างต้นบทเพลง ดังนี้

Part I 1. Darkly mysterious
2. Very fast; whimsical, volatile
3. Moderately, with incisive rhythm
4. Darkly mysterious

Part II 5. Eerily, with a sense of malignant evil
6. Poised, expectantly
7. Gracefully, with elastic rhythm
8. Joyously, like a cosmic clock-work; with mechanically precise rhythm

Part III 9. Dark, with a sense of profound mystery
10. Prestissimo; breathlessly, with elan
11. Musingly, like the gentle caress of a faintly remembered music
12. Vast, lonely, timeless

รูปแบบทิศทางในบทเพลง *Makrokosmos* อาจดูเหมือนเป็นแนวทางการบรรเลงแบบด้นสด (Improvisation) แต่สิ่งนี้ถูกปฏิเสธโดยภาพร่างที่ครอบคลุม โดยมีการวางแผน เช่นเดียวกับรายละเอียดของเวลาแต่ละนาที บทเพลงนี้ถูกเขียนอย่างระมัดระวังโดยมีการพิจารณาและคำนึงถึงสีสัน การควบคุมความเข้มเสียง เสียงเอฟเฟกต์ต่าง ๆ การซ้ำและความแตกต่าง ที่สำคัญการบรรเลงนั้นต้องบรรเลงอย่างถูกต้องแม่นยำ

ประสบการณ์วัยเด็กในการแสดงร่วมกับบิดามารดาของเขา และการเข้าถึงวรรณกรรมดนตรีที่ยอดเยี่ยม ส่งผลให้ครัมบ์สร้างอิทธิพลให้กับโลกของดนตรีอย่างมาก บทเพลงของเขามีเอกลักษณ์เต็มเปี่ยมไปด้วยจินตนาการและตระการตา ได้รับการบันทึกอย่างสวยงาม ชัดเจน และสื่อสารการตีความดนตรีของเขาออกมาอย่างแน่ชัด ผ่านบทเพลง *Makrokosmos Volume 1* ได้อย่างแท้จริง

“เพื่อให้ผู้ฟังได้ยินบางสิ่งที่มีความน่าเกรงขาม ประหลาดใจ และยากที่จะเข้าใจ ที่จะทำให้รู้สึกถึง ‘ความลึกลับ’”[18]

3.4.1 คุณภาพของเสียงและเพเดิล

คุณสมบัติที่โดดเด่นที่สุดในเพลงเปียโนของครัมบ์ คือการใช้เครื่องขยายเสียง และการใช้เอฟเฟกต์ การเหยียบเพเดิลอย่างกว้างขวาง เมื่อการเหยียบเพเดิลถูกรวมเข้ากับเครื่องขยายเสียง จะสามารถได้ยินคลื่นเสียงที่กังวานและละเอียดอ่อนได้อย่างชัดเจน แม้ว่าเพลงของครัมบ์นั้นมีความแปลกใหม่และไม่เหมือนใครแต่ก็สามารถระบุอิทธิพลบางประการในท่วงทำนอง รวมถึงเสียง

[18] Burge.

จากดนตรีที่ผลิตด้วยระบบอิเล็กทรอนิกส์ เสียงจากธรรมชาติและเพลงของนักประพันธ์เพลงในอดีต ครัมบ์ได้รับอิทธิพลจากเสียงที่สร้างขึ้นด้วยระบบอิเล็กทรอนิกส์ แม้ว่าการประพันธ์เพลงของเขาจะประพันธ์ขึ้นสำหรับการแสดงสดก็ตาม เขาเชื่อว่าดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ทำให้ผู้ฟังรับรู้ถึงสีสันของดนตรี (Tone color) ที่เปลี่ยนไป

"... glissandi ... microtones ... You hear some of these sounds and you'd like to get the same thing with instruments."[19]

โดยครัมบ์ได้กำหนดสัญลักษณ์ของเพเดิลไว้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 52 การแทนสัญลักษณ์ของเพเดิลในบทเพลง *Makrokosmos I*

PI = right (damper) pedal

PII = middle (sostenuto) pedal

PIII = left (una corda) pedal

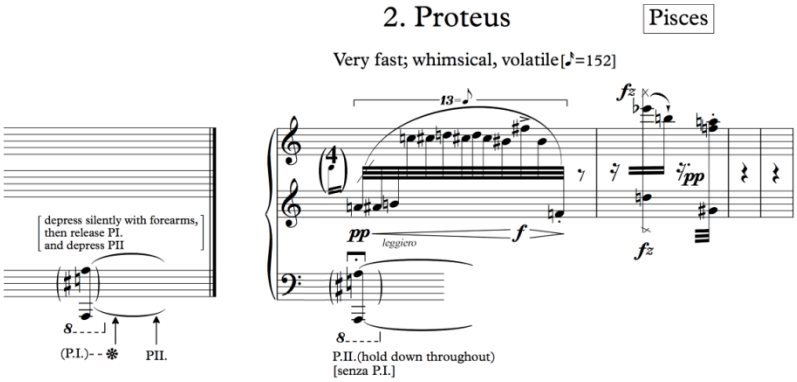
N.B. PI. sempre = keep damper pedal depressed throughout

(let sounds vibrate through pauses).

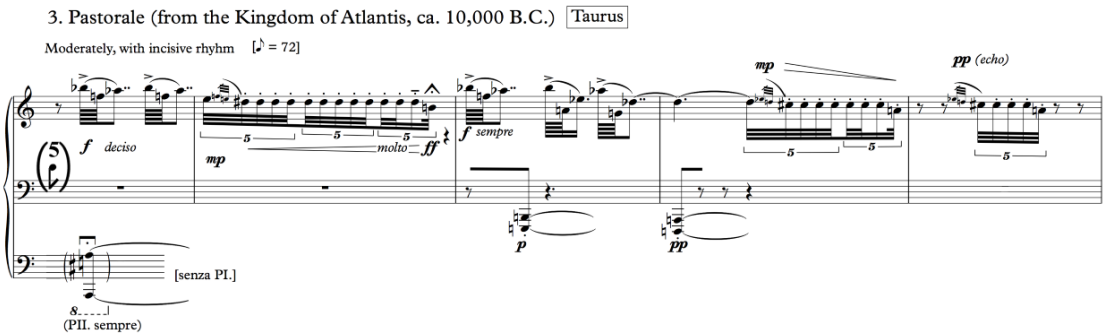
ในบทเพลง *Makrokosmos I* มีคำสั่งที่ให้นักเปียโนเหยียบแดมเปอร์เพเดิลไว้ตลอดทั้งเพลงเพื่อเพิ่มความเป็นประกายแวววาวอย่างต่อเนื่องให้กับคุณภาพเสียง ลักษณะท่วงทำนองที่แตกต่างกันสร้างขึ้นจากเอฟเฟกต์หลากหลายที่รวมอยู่ในการเหยียบเพเดิล เอฟเฟกต์พิเศษของลักษณะท่วงทำนองที่แตกต่างกันถูกสร้างขึ้นใน *Makrokosmos I* โดยการเหยียบซอสเทนนูโตเพเดิล (Sostenuto pedal) ในบางครั้งใช้ท่อนแขนกดคลัสเตอร์ในช่วงเสียงต่ำสุดของเปียโนซึ่งถูกกดอย่างเงียบ ๆ และคงไว้ด้วยการเหยียบซอสเทนนูโตเพเดิล ซึ่งปรากฏในท่อน 2 และ 3 เมื่อโน้ตในระดับเสียงสูงถูกเล่น สายเปล่า (Open strings) จะเริ่มสั่นสะเทือน ทำให้เกิดเสียงที่มีความแปลกใหม่ละเอียดอ่อนและก้องกังวาน โดยเฉพาะท่อน 2 ที่มีจังหวะหยุดจำนวนมาก ทำให้ผู้ฟังมีโอกาสได้ยินเสียงโอเวอร์โทน (Overtones) ที่ออกมาจากสายเปล่า

[19] Kenneth Terry, *George Crumb: Makrokosmic Cartographer*, vol. 43 (Downbeat, 1976).

ตัวอย่างที่ 53 ท่อน *Proteus* การเหยียบซอสเทนนูโตเพเดิล



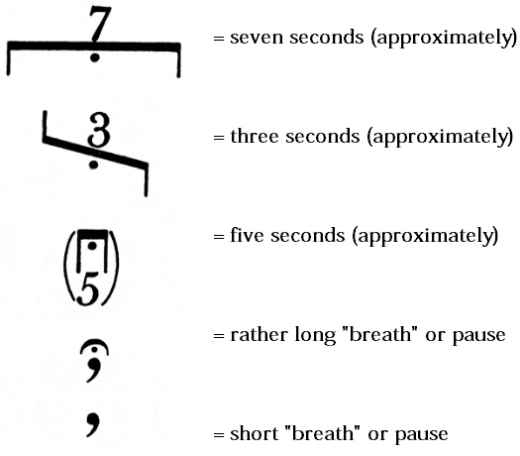
ตัวอย่างที่ 54 ท่อน *Pastorale* การเหยียบซอสเทนนูโตเพเดิล



3.4.2 การระงับเวลา

การระงับเวลา (Time-Suspension) เป็นคำที่ถูกใช้โดยครัมบ์เพื่ออธิบายลักษณะจังหวะเฉพาะที่พบในการประพันธ์เพลงบางส่วนของเขา เป็นการกำจัดความรู้สึกของตัวชี้วัดและชั้นเชิง แต่มีความซับซ้อนกว่านั้น ซึ่งเกี่ยวข้องกับการลบความรู้สึกของความก้าวหน้าที่แข็งแกร่งที่มีอยู่ในเพลงแบบดั้งเดิม

ตัวอย่างที่ 55 การแทนสัญลักษณ์ของการระงับเวลาในบทเพลง *Makrokosmos I*



การขาดการดำเนินของจังหวะที่แข็งแกร่งนั้นเป็นเรื่องที่พบได้ทั่วไปในดนตรีร่วมสมัย แต่ก็ไม่ใช่ดนตรีร่วมสมัยทั้งหมด ในเพลงของครัมบ์ช่วงของเวลาที่ถูกระงับ แสดงให้เห็นว่าไม่มีการเดินไปข้างหน้าและรับรู้ล่วงหน้า แต่ก็รวมถึงคุณลักษณะบางส่วนหรือทั้งหมดดังต่อไปนี้

1) การเน้นบนลักษณะทำนองที่แตกต่าง การระงับเวลามักจะเกิดขึ้นควบคู่ไปกับการเน้นบนทำนอง เพื่อที่จะให้เวลาผู้ฟังได้ยินและซึมซับเสียงใหม่และแตกต่าง ทำให้ความรู้สึกการดำเนินของจังหวะ (Rhythmic progression) ถูกยกเลิก

2) การเคลื่อนไหวของเสียงประสานช้า การเปลี่ยนแปลงของเสียงประสานเกิดขึ้นค่อนข้างน้อยในเพลงนี้ ช่วง “C” ของท่อน 4 แสดงให้เห็นถึงพื้นฐานที่มาจากบันไดเสียงเต็ม ซึ่งบันไดเสียงนี้ให้เสียงประสานที่เป็นเหมือนพื้นหลังตลอดทั้งช่วงและขาดการเปลี่ยนแปลง ส่งผลให้เกิดความรู้สึกชะงักงัน

3) การแยกและการเกิดซ้ำ (Recurrent Gestures) ส่วนที่อาจนำเสนอในช่วงสั้น ๆ ซึ่งมักแยกออกจากกันด้วยการหยุด แนวคิดทางดนตรีเหล่านี้อาจคล้ายกันมาก แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงบางอย่าง การแยกจากท่าทาง และการขาดความแตกต่างมีส่วนทำให้เกิดความรู้สึกเฉื่อยชา

4) การบรรเลงจังหวะช้า ๆ ช่วยให้เวลาสำหรับสีสันของเอฟเฟกต์ ถูกซึมซับโดยผู้ฟังและช่วยให้เวลาสำหรับเสียงที่จะจางหายไป เมื่อแต่ละจังหวะเกิดขึ้นในหลากหลายรูปแบบจังหวะความรู้สึกของความก้าวหน้าจะลดลง

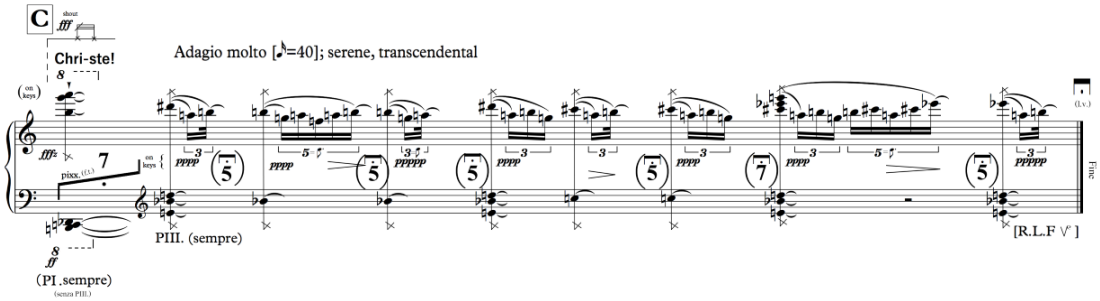
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5) การหยุดยาว ระยะเวลาของเฟอร์มาตา (Squared fermata) มีลักษณะเฉพาะเจาะจง มักใช้เวลา 3, 5 หรือ 7 วินาทีการหยุดเหล่านี้ทำให้เกิดการสลายของความต่อเนื่อง ส่วนหนึ่งเป็นเพราะความยาวและส่วนหนึ่งเป็นเพราะผู้ฟังไม่สามารถคาดเดาทิศทางของเพลงได้

6) ระดับความเข้มเสียงที่เบา การใช้เสียงที่เบามากมักจะเป็นส่วนหนึ่งของการระงับเวลา ช่วงความเข้มเสียงของ *pppp, ppppp* และแม้กระทั่ง *pppppp* จะพบได้ในเพลงของครัมบ์ นอกจากนี้การเบาลงมักเกิดขึ้นก่อนที่จะหยุดหรือเฟอร์มาตาเพื่อทำให้เสียงราวกับจางหายไปในความว่างเปล่า

โน้ตเพลงในท่อนที่ 4 แบ่งออกเป็นสามส่วน ช่วง A และ B (darkly mysterious มืดมนลึกลับ) เป็นแนวนอน และช่วง C (serene, transcendental เงียบสงบ) เป็นแนวตั้ง ช่วง A และ B ไม่ได้แสดงรูปแบบแนวคิดที่แยกออกมาหรือจังหวะฮาร์มอนิกที่ช้าลงของการระงับเวลา แต่ความรู้สึกของเวลาที่ถูกระงับจะถูกสร้างขึ้นในช่วง C บรรทัดนี้แบ่งตามเฟอร์มาตายาว 7 ครั้ง ซึ่งมี 2 ครั้งที่ยาวถึง 7 วินาที และที่เหลือยาว 5 วินาที อารมณ์ในช่วงนี้ถูกอธิบายว่า "เงียบสงบ" และใช้ช่วงความเข้มเสียงที่เบามาก *p* ถึง *ppppp* พร้อมทั้งเบาลง ตลอดทั้งช่วง C บันไดเสียงเต็มที่แยกออกมาและกลายเป็นเสียงของคอร์ดแรกพร้อมตะโกนประกอบซึ่งค่อย ๆ จางหายไป

ตัวอย่างที่ 56 ท่อน *Crucifixus* การถูกระงับเวลาด้วยสัญลักษณ์เฟอร์มาตา

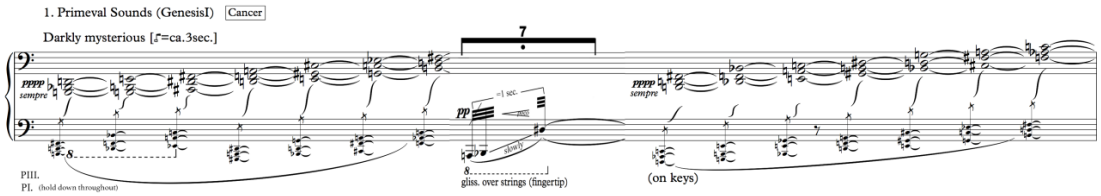


3.4.3 การใช้จำนวนเฉพาะ

จำนวนเฉพาะ คือ จำนวนเต็มบวกที่มีตัวหารที่เป็นบวกอยู่ 2 ตัว คือ 1 กับตัวมันเอง การแบ่งในลักษณะของจำนวน 3 , 5 และ 7 เป็นการแบ่งที่เกิดไปทั่วดนตรีของครัมบ์พร้อมกับการจัดกลุ่มเป็น 11 และ 13

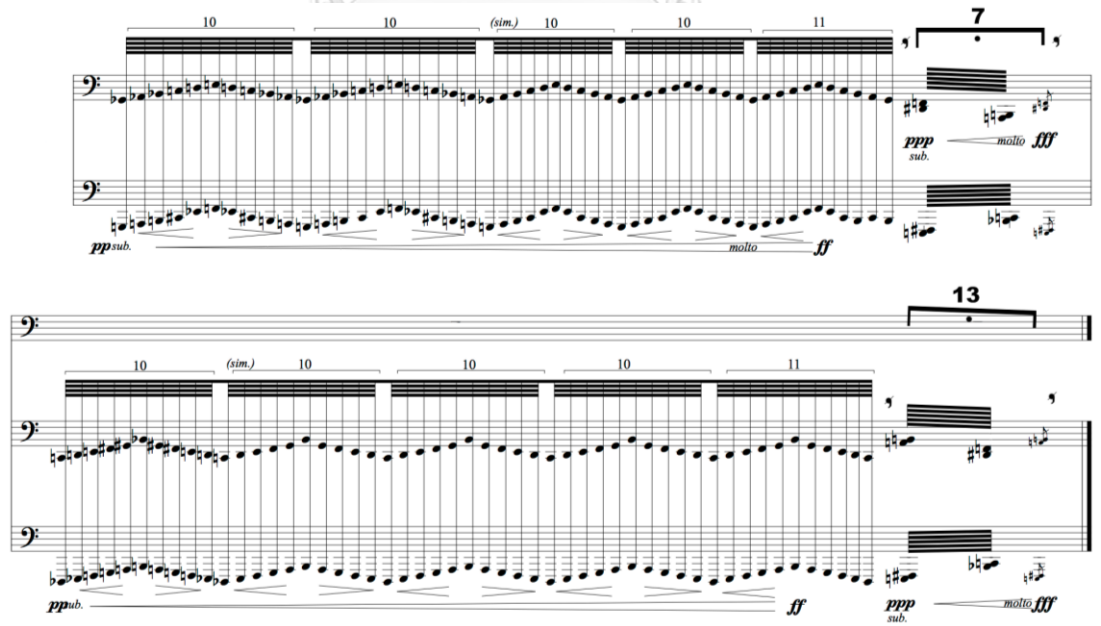
Makrokosmos ท่อน 1 เริ่มต้นด้วยไมเนอร์ทรัยแอด ขาขึ้น 7 ครั้ง ต่อด้วยการรูดเสียง (Glissando) และเฟอร์มาตา 7 วินาที จากนั้นเหมือนเป็นการตอบกลับ (Answer) ด้วยกลุ่มทรัยแอดขาขึ้น 7 ครั้ง ซึ่งทรัยแอดของท่อนนี้จะปรากฏซ้ำที่ในตอนต้นของท่อน 4 อีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 57 ท่อน *Primeval Sounds* การใช้จำนวนเฉพาะ



การซ้ำโน้ต (Repeated notes) หรือกลุ่มโน้ตในจำนวนเฉพาะ จะพบได้ในท่อนที่ 1 ชุดของกลุ่มเสียงเต็ม ถูกเล่นด้วยกัน 5 ครั้ง และตามด้วยเทรโมโล (Tremolo) ระยะเวลา 7 วินาที ซึ่งในช่วงท้ายเพลงจะมีกลุ่มเสียงเต็มเกิดขึ้นซ้ำ คราวนี้ตามด้วยเทรโมโล ระยะเวลา 13 วินาที

ตัวอย่างที่ 58 ท่อน *Primeval Sounds* การใช้จำนวนเฉพาะ

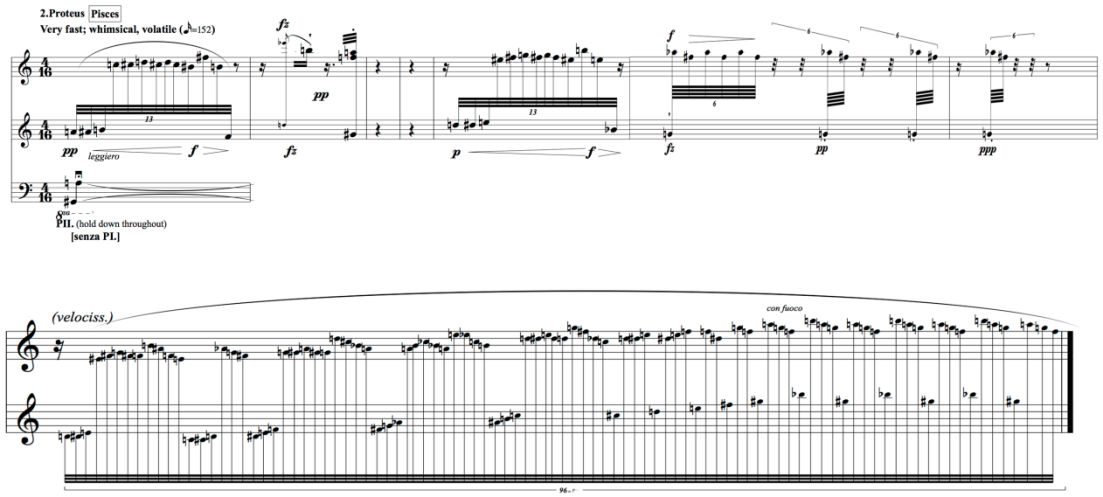


3.4.4 การแตกแขนงความคิด

ครัมบ์ได้อธิบายแนวคิดเกี่ยวกับการแตกแขนงความคิด (Germinal idea) ว่าทำหน้าที่เป็นแรงบันดาลใจครั้งแรกหรือจุดเริ่มต้นทางความคิดสำหรับการประพันธ์เพลง ความคิดบางครั้งก็เจือจางมาก ซึ่งจะพัฒนาไปสู่บทเพลง อาจเป็นลักษณะท่วงทำนอง เนื้อดนตรี ท่าทางที่เป็นจังหวะ ความคิดเชิงนามธรรมบางชนิด ความคิดที่เป็นทางการ ฯลฯ ทั้งนี้งานแต่ละชิ้นจะเริ่มด้วยแนวคิดเล็ก ๆ น้อย ๆ แล้วค่อยก่อเป็นรูปเป็นร่างขึ้นมา

ในท่อน 2 โน้ตโครมาติก 3 ตัว เป็นความคิดตั้งต้นเสียงโครมาติกจะถูกระบุไว้ที่จุดเริ่มต้นของท่อน และเมื่อถูกแตกแขนงความคิดออกไป โน้ตโครมาติก 3 ตัวจะถูกพบในรูปแบบที่หลากหลาย ในบางกรณี โน้ตโครมาติกหนึ่งหรือสองตัวถูกเขียนให้สูงขึ้นหรือต่ำลงกว่าระดับเสียงอื่น ๆ โครมาติกที่เกิดขึ้นซ้ำ ๆ ต่อเนื่องเป็นซีเควนซ์ ส่งผลให้เกิดคาเดนซา ซึ่งเป็นการขยายความคิดจากห้องแรก

ตัวอย่างที่ 59 ท่อน *Proteus* การแตกแขนงความคิด



3.4.5 เอฟเฟกต์พิเศษ

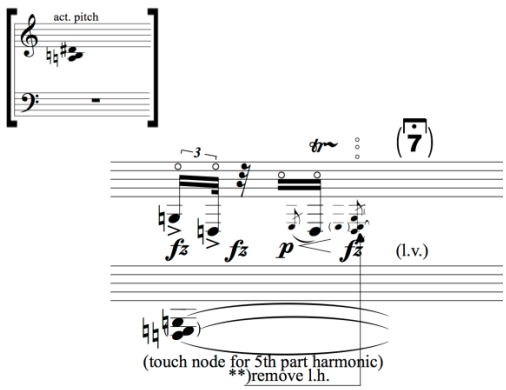
โน้ตเพลงของ *Makrokosmos I* อาจจะค่อนข้างดูยากโดยเฉพาะอย่างยิ่งหากนักแสดงไม่คุ้นเคยกับการประพันธ์เพลงร่วมสมัย อย่างไรก็ตาม เพลงนี้ไม่ได้ยากอย่างที่เห็นครั้งแรก และเมื่อเราคุ้นเคยกับบทเพลงก็จะสามารถอ่านโน้ตได้คล่อง เสียงที่ผิดแปลกไปในเพลงนี้จะถูกสร้างขึ้นจากด้านในของเปียโน ส่วนใหญ่เกี่ยวกับการจัดการกับสายในลักษณะต่าง ๆ นอกจากนั้น เสียงที่

สร้างจากสาย คาน และกระดานเสียง (Soundboard) จะสามารถสร้างเอฟเฟกต์เสียงได้อย่างโดดเด่นและน่าเหลือเชื่อ

3.4.6 ฮาร์มอนิกที่ 5

นอกเหนือจากฮาร์มอนิกที่ 5 (Fifth partial harmonics) ที่ใช้ด้วยปลายเล็บหรือนิ้วมือ โดยการเล่นดีดสาย (Pizzicato) เสียงของฮาร์มอนิกนี้จะเกิดผลเมื่อมือหนึ่งสัมผัสสายที่ฮาร์มอนิกในขณะที่มืออีกข้างเล่นบนคีย์ ซึ่งฮาร์มอนิกที่ 5 จะปรากฏในท่อนที่ 4 โดยแนะนำให้ใช้นิ้วโป้งของมือซ้าย เพื่อสัมผัสฮาร์มอนิกของสาย B และนิ้วชี้และนิ้วกลางสำหรับสาย G และ F ตามลำดับ กดคีย์ที่กำหนดอย่างกระชับและแม่นยำด้วยมือขวา ความแม่นยำนั้นมีความสำคัญอย่างไม่น่าเชื่อ เนื่องจากการเล่นโน้ตที่ผิดเพียงตัวเดียวจะทำให้เกิดความเสียหายทั้งช่วงเพลง

ตัวอย่างที่ 60 ท่อน *Crucifixus* การใช้ฮาร์มอนิกที่ 5



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

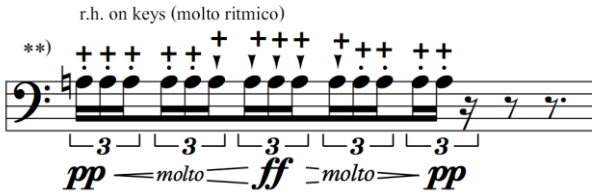
3.4.7 การซับเสียงโดยนิ้วมือ

ท่อน 1 ใช้โน้ตที่มีการซับเสียงหรือการมิวท์ (Mute) ห่างหนึ่งนิ้วจากหัวจูนเนอร์ (Tuning pins) คือ ระหว่างค้อนและหัวจูนเนอร์ ขณะที่มืออีกข้างเล่นบนคีย์เปียโน

การเกิดขึ้นของการซับเสียงแต่ละครั้งใน *Makrokosmos I* นำหน้าด้วยเวลาที่เพียงพอ เพื่อให้นักเปียโนสามารถหาตำแหน่งได้โดยไม่ต้องทำเครื่องหมายหรือติดป้ายที่หัวค้อน โดยการใช้นิ้วกดลงไปที่สายเพื่อซับเสียงพร้อมกับเล่นโน้ตบนคีย์เปียโนซึ่งถูกระบุด้วยเครื่องหมาย (+) ประเภทของการซับเสียงนี้ จะถูกกล่าวถึงปัญหาสองประการ คือ 1) ความจำเป็นในการเตรียมเวลาที่เพียงพอ และ 2) การขาดทิศทางจากนักประพันธ์เพลงเกี่ยวกับแรงกดที่จะนำไปใช้กับสาย การพิจารณาหลังจากนี้เปลี่ยนแปลงเสียงและความเข้มเสียง ยิ่งกดสายแรงจะยิ่งทำให้เสียงก้องน้อยลง

และกลายเป็นเสียงกระทบมากขึ้น นักเปียโนที่เล่นเพลงนี้ต้องทดลองควบคุมเอฟเฟกต์นี้โดยเฉพาะ การเล่นดังขึ้นจะมีประสิทธิภาพมากขึ้นหากนิ้วที่ซับเสียงค่อย ๆ คลายการกด เมื่อมีการเล่นเสียงที่ดังขึ้นจะทำให้เสียงดังกังวานมากขึ้น จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มแรงกดเพื่อลดเสียงลง

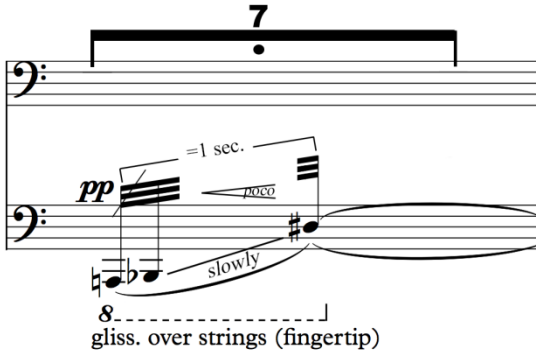
ตัวอย่างที่ 61 ท่อน *Primeval Sounds* การซับเสียง



3.4.8 การรูดเสียง

ในโน้ตเพลง *Makrokosmos I* ครัมบ์เขียนว่า *“Glissandos over the strings are to be played with either the fingertip (f.t.) or thumbnail (t.n.).”* หมายถึง “การรูดเสียงบนสายจะเล่นด้วยปลายนิ้ว (f.t.) หรือเล็บนิ้วโป้ง (t.n.)”

ตัวอย่างที่ 62 ท่อน *Primeval Sounds* การรูดเสียงที่สายเปียโน



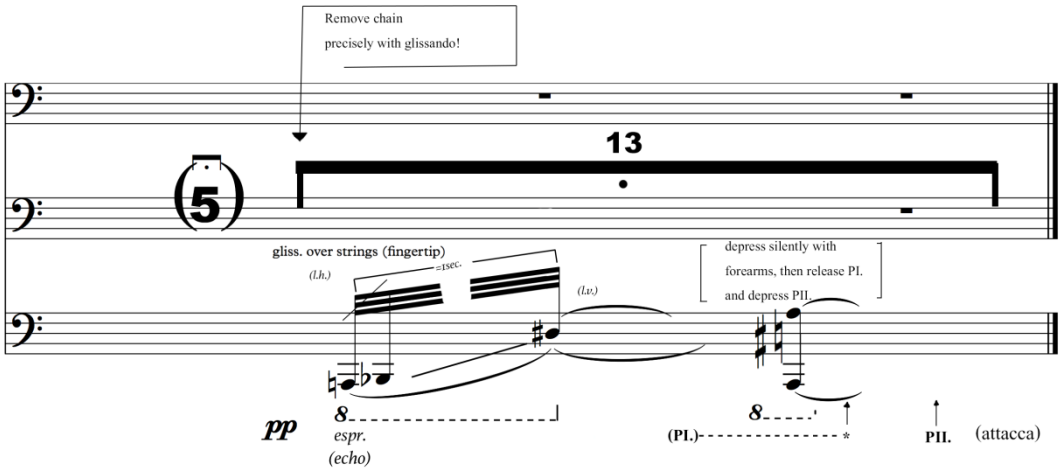
การบันทึกโน้ตระบุเสียงในท่อน 1 เป็นลักษณะทรัยโทน (Tritone) A2 ถึง D-sharp ไม่ใช่สิ่งสำคัญนอกจากเพียงแสดงตำแหน่งของการรูดเสียง แท้จริงแล้วไม่มีใครรับรู้ถึงเสียงทรัยโทนด้านนอก แต่กลับได้ยินเป็นเสียงที่เหมือนเครื่องกระทบแทมแทม (Tam-tam) มากกว่า

3.4.9 การนำวัตถุมาใช้บนสายเปียโน

วัตถุต่าง ๆ จะถูกนำมาใช้กับสายเปียโน เพื่อสร้างเสียงที่พิเศษแปลกใหม่และแตกต่าง ไม่ว่าจะเป็นการใช้โซ่ กระดาษ หรือแม้กระทั่งแก้ววางไว้บนสายเปียโน ซึ่งในท่อนที่ 1 มีการใช้โซ่ (Chain) ที่ต้องการให้วางโซ่บนสาย ในช่วงเสียงต่ำสุดและยาวหนึ่งช่วงเสียงครึ่ง (One-half octaves) ของเปียโน ซึ่งจะไม่นำโซ่ออกจนกว่าจะจบท่อนเพลง และการสั่นสะเทือนของโลหะจะเปลี่ยนแปลงลักษณะเสียงของประโยคเพลง

ครัมบ์แนะนำว่า ควรใช้โซ่โลหะที่มีน้ำหนักเบามาก เช่น อะลูมิเนียม ยึดปลายทั้งสองด้านของโซ่ติดกับโครงของเปียโนด้วยเทปกาว โดยอาจขึงไว้กับหัวจูนเนอร์ เพื่อให้ไม่เกินระยะที่นักประพันธ์เพลงได้กำหนดไว้ และเพื่อความปลอดภัย หลังจากเล่นจบท่อนแล้วให้นำโซ่ออกจากเปียโน ถอดปลายด้านขวาออกและห้อยลงที่ด้านข้างของเปียโน ซึ่งจะยังคงอยู่จนกว่า *Makrokosmos I* จะเสร็จสิ้น

ตัวอย่างที่ 63 ท่อน *Primeval Sounds* การนำวัตถุต่าง ๆ มาใช้



ผู้วิจัยยอมรับว่าข้อควรระวังเหล่านี้เป็นสิ่งจำเป็น หากปราศจากการแปะเทปกาวในระหว่างที่เล่น โซ่จะเกิดการสั่นสะเทือน จนในที่สุดมันสามารถหล่นลงไประหว่างสาย สร้างเสียงที่น่ากลัวและอาจทำลายสายด้านในเปียโนให้เกิดความเสียหายอีกด้วย

3.4.10 เสียงจากผู้แสดง

ใน *Makrokosmos I* ยังต้องการการเปล่งเสียงและผิวปากจากนักแสดงอีกด้วย มีเอฟเฟกต์มากมายหลายแบบ อาจมีการระบุเสียง (Pitch) บ้าง รวมถึงเสียงกระซิบ ส่งเสียงพึมพำ ตะโกน ร้องเพลง ผิวปากและสร้างเสียงลม

เอฟเฟกต์เสียงร้องครั้งแรกเกิดขึ้นในท่อนที่ 4 ตะโกนว่า “Christe!” ไม่เพียงแต่สร้างความประหลาดใจให้กับผู้ชมเท่านั้น แต่ในช่วงระยะเวลาอันยาวนานด้วยเฟอร์มาตา 7 วินาทีที่เกิดขึ้น ความประหลาดใจจากเสียงตะโกนยังคงอยู่วนเวียนในหูและจิตใจของผู้ฟัง หากทำได้ดีการหยุดจะสร้างความตึงเครียดและดราม่าจากการตะโกน หากตะโกนโดยไม่มีพลังหรือขาดความมั่นใจเวลา 7 วินาทีนั้นอาจทำให้ผู้ชมรู้สึกตลกขบขันและหัวเราะแทน ผู้วิจัยพบว่าการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ ของผู้แสดงจะช่วยเพิ่มความตึงเครียดในช่วงเวลานั้น และสร้างความเข้มข้นให้มากขึ้น

3.4.11 เครื่องขยายเสียง

แน่นอนว่าบทเพลงนี้ต้องการให้ใช้เครื่องขยายเสียง ซึ่งถูกเขียนไว้ในชื่อเต็มของงานนี้ คือ *Makrokosmos, Volume I, Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac for Amplified Piano* ครัมบ์อธิบายว่าในตอนแรกความสนใจในการขยายเสียงของเขามาจากความปรารถนาที่จะให้ได้ยินลักษณะเสียงที่ละเอียดอ่อน จากนั้นเขาเริ่มสนใจเสียงที่ผู้ฟังจะได้รับจากการขยายเสียง เมื่อเครื่องดนตรีถูกขยายเสียงออกไป จะมีบรรยากาศแปลก ๆ ที่เป็นมากกว่าแค่เสียงจริงหรือเสียงธรรมชาติที่มีขนาดใหญ่ขึ้น แต่จะช่วยเพิ่มมิติอื่นเข้ามา การใช้เครื่องขยายเสียงจะทำให้เสียงที่เกิดขึ้นภายในเปียโนมากขึ้น รวมถึงเสียงผิวปากและเสียงพูด ไมโครโฟนไม่เพียงทำให้เสียงเหล่านี้มีความเข้มขึ้น แต่ทำให้เกิดบรรยากาศที่ละเอียดอ่อนซึ่งสร้างขึ้นโดยการสั่นสะเทือนที่เกิดจากเอฟเฟกต์นี้

สิ่งสำคัญในบทเพลง *Makrokosmos I* คือความหลากหลายของระดับความเข้มเสียง มีช่วงเวลาที่เสียงเบามากรวมถึงการหยุดซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศที่ละเอียดอ่อนและน่าค้นหาไปทั่วบทเพลง หากไม่มีการขยายเสียง ช่วงเวลาเหล่านี้จะไม่ได้ยินหรือเสียงจะหายเร็วเกินไป ด้วยการขยายเสียง เสียงบางส่วนยังคงดังก้องอยู่แม้จะมีการหยุดอย่างยาวนานก็ตาม เพื่อที่จะขยายเสียง นักเปียโนต้องมีสิ่งต่อไปนี้ คือ ไมโครโฟน เครื่องขยายเสียงและลำโพง 2 ตัวที่เชื่อมต่อกับเครื่องขยายเสียงด้วยสายเคเบิลที่มีฉนวนหุ้ม ระหว่างการเล่นไม่ควรถอดฝาปิดเปียโนออก เนื่องจากฝาจะช่วยสะท้อนเสียงไปยังผู้ชม ควรแขวนไมโครโฟนระหว่างช่วงสายเบสและฝาปิด ลำโพงควรวางอยู่แต่ละด้านของเปียโนหรือให้ลำโพงอยู่ทั้งสองข้างของเวที เสียงที่มาจากเปียโนและลำโพงควรสร้างความผสมผสานที่เป็นการเปล่งออกมาจากความกว้างทั้งหมดของเวที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.5 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อม *Processional*

บทประพันธ์ *Processional* มีลักษณะที่หลากหลาย บทเพลงนี้ไม่มีเส้นกั้นห้อง มีแต่เส้นกั้นห้องคู่ (Double bar) ซึ่งเป็นเครื่องหมายแบ่งส่วนของผลงานที่ชัดเจน การที่บทเพลงขาดเส้นกั้นห้องนั้นเป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นถึงกระบวนการดำเนินงานชิ้นใหญ่ อีกทั้งยังมีการใช้สีสันของดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ในดนตรีของครัมบ์ เช่น การดีดสายด้านในของเปียโน และมุ่งเน้นไปที่การใช้เทคนิคโครงสร้างพิทช์คลาส (Pitch-class) ในการประพันธ์เพลง

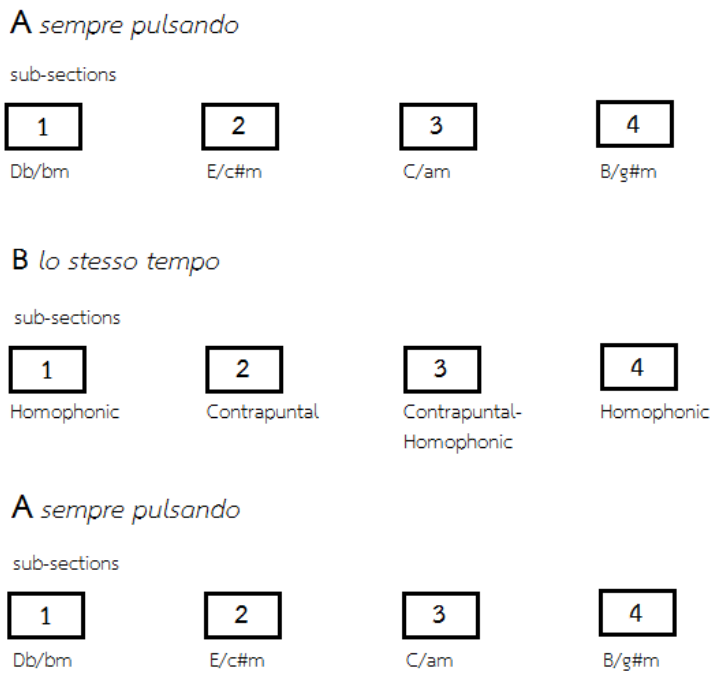
การบันทึกโน้ตในบทเพลงนี้ถือว่ามีการใช้รูปแบบดั้งเดิม อย่างการใช้กุญแจเสียงในบางช่วงโดยตลอด สำหรับจังหวะที่นักประพันธ์เพลงได้กำหนดไว้ เป็นเพียงการประมาณและอาจมีการเปลี่ยนแปลงได้เล็กน้อย ขึ้นอยู่กับสถานที่จัดแสดงและองค์ประกอบอื่น ๆ บทเพลงนี้มีระดับความเข้มเสียงที่แตกต่างกันอย่างสุดขั้ว *pppp* ไปจนถึง *fff* ผู้แสดงต้องทำความเข้มเสียงออกมาให้ชัดเจนทุกครั้งที่ระบุไว้ซึ่งทำให้เกิดสีสันและบรรยากาศที่น่าสะพรึงกลัวตลอดทั้งบทเพลง

ครัมบ์ได้เขียนภาคผนวกไว้ท้ายบทเพลง ประกอบด้วย 6 Ossia ที่มีการเขียนกำกับว่า “a few extended piano effects,” เป็นตัวเลือกในการขยายเอฟเฟกต์เปียโนเพิ่มขึ้นอีกเล็กน้อยสำหรับผู้แสดงที่ต้องการสีสันเพิ่มขึ้น ถึงแม้ว่าผลงานนี้จะไม่มีเส้นกั้นห้องและเป็นชิ้นงานเดียวต่อเนื่องแต่สามารถแบ่งบทเพลงออกเป็นส่วนย่อย ๆ ได้

บทเพลงประกอบด้วยช่วงใหญ่ ๆ 3 ช่วง ในรูปแบบ A-B-A การปรากฏของกุญแจเสียงและเส้นกั้นห้องคู่เป็นการแบ่งความแตกต่างระหว่างช่วง A และ B ในช่วง A เองก็ยังสามารถแบ่งได้อีก 4 ช่วงย่อย สังเกตได้จากการเปลี่ยนของกุญแจเสียง เช่นเดียวกันกับช่วง B ซึ่งถึงแม้ว่าไม่มีการเปลี่ยนของกุญแจเสียงก็ยังสามารถแบ่งออกเป็น 4 ช่วงย่อยได้เช่นกัน โดยแบ่งจากการเปลี่ยนเนื้อดนตรีช่วงย่อยที่ 1 และ 4 เป็นโฮโมโฟนิก ช่วงย่อยที่ 2 เป็นแบบลีลาสอดประสานแนวทำนองหรือคอนทรา-พันทัล และช่วงย่อยที่ 3 เป็นการผสมระหว่างโฮโมโฟนิกกับคอนทราพันทัลเข้าด้วยกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 64 โครงสร้างของบทเพลง *Processional*



หลังจากดนตรียุคของบรามส์ ระบบโทนเสียงในดนตรีตะวันตกเริ่มพังทลายลง ก่อนหน้านี้นักประพันธ์เพลงได้อาศัยกุญแจเสียงที่เฉพาะเจาะจงในการจัดระเบียบโน้ตที่ประพันธ์ขึ้น เช่น บทเพลงในบันไดเสียงต่าง ๆ ความคิดที่จะมีโทนัล “home-base” ดังกล่าวได้กลายเป็นเรื่องเก่าในช่วงเปลี่ยนศตวรรษที่ 20 เชิร์นแบร์กคิดค้นระบบเสียงใหม่เพื่อจัดระเบียบเสียง ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มในการย้ายออกจากระบบเสียงดั้งเดิมและเริ่มประพันธ์เพลงที่ใช้เอโทนัลช่วงประมาณปี ค.ศ.1908 ในปี ค.ศ.1923 เขาได้พัฒนาระบบการจัดระดับเสียงแบบ 12-tone หรือระบบ 12 เสียงอย่างเต็มที่ นักประพันธ์เพลงได้จัดเรียงระดับเสียงในรูปแบบที่ไม่ซ้ำกันทั้งหมด 12แถวตามลำดับและดำเนินการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบหลากหลายในแต่ละแถวเพื่อสร้างเสียงต่าง ๆ ระบบนี้มักเรียกว่า “serialism”

ทฤษฎีเซตต่างกับระบบแถวโน้ตสิบสองเสียง แต่แนวคิดทั้งสองมีวิธีการและแนวคิดเหมือนกันหลายอย่าง ทฤษฎีเซตครอบคลุมแนวความคิดในการกำหนดเซตของระดับเสียงและการจัดระเบียบดนตรีโดยรอบเซตเหล่านั้นและการปรับเปลี่ยนต่าง ๆ การวิเคราะห์เซตคลาสอ้างอิงถึงความพยายามของนักทฤษฎีดนตรีในการเปิดเผยระบบที่นักประพันธ์เพลงเช่น เชิร์นแบร์กและนักประพันธ์เพลงคนอื่น ๆ ใช้ในการจัดระเบียบจำนวนระดับเสียงของผลงาน ซึ่งเซตและเซตคลาสนั้นกำหนดเพียงจำนวนของเสียงเท่านั้น นักประพันธ์เพลงยังคงมีอิสระที่จะนำเสนอแง่มุมอื่น ๆ ของดนตรีตามความต้องการทางศิลปะของพวกเขา

พิทช์คลาสเซต (Pitch Class Set) เป็นเพียงการรวบรวมของระดับเสียงที่ไม่ได้เรียงลำดับทั้ง 12 เสียงที่ไม่ซ้ำกันบนแป้นคีย์หรือพิทช์คลาส จะมีหมายเลขตั้งแต่ 0 ถึง 11 เริ่มต้นด้วย ‘C’ ตัวอย่างเช่น ชุดพิทช์คลาส ที่ประกอบด้วยโน้ต C, E และ G จะเขียนเป็น (0,4,7) นักประพันธ์เพลงสามารถปรับใช้เซตคลาสต่าง ๆ ด้วยความอิสระและหลากหลายเพื่อให้เข้ากับกับดนตรีเอโทนัล โดยเซตคลาส (0,1,6) ได้รับความนิยมอย่างมากจากเชิร์นแบร์กและกลุ่มนักประพันธ์เพลงของเขาจนได้รับฉายาว่า “The Viennese Trichord”

อัลเลน ฟอร์เต (Allen Forte, ค.ศ.1926-2014) ถือเป็นนักทฤษฎีดนตรีที่สำคัญที่ได้จัดทำรูปแบบไพร์มสำหรับเซตที่มีจำนวน 3-9 และเรียงลำดับตามขั้นคู่ เขาตั้งชื่อรูปแบบไพรม์แต่ละรูปแบบ เช่น 5-35 หมายเลขแรกเป็นการบ่งชี้ของจำนวนเสียงในเซต หมายเลขที่สองถูกคิดค้นจาก ดร.ฟอร์เต

ตารางที่ 7 ตารางแสดงหมายเลขฟอร์เต

	ไพร์มฟอร์ม	**หมายเลขฟอร์เต**
Viennese trichord	(0,1,6)	3-5
Major and minor triads	(0,3,7)	3-11
Major and minor scales	(0,1,3,5,6,8,10)	7-35
The octatonic scale	(0,1,3,4,6,7,9,10)	8-28

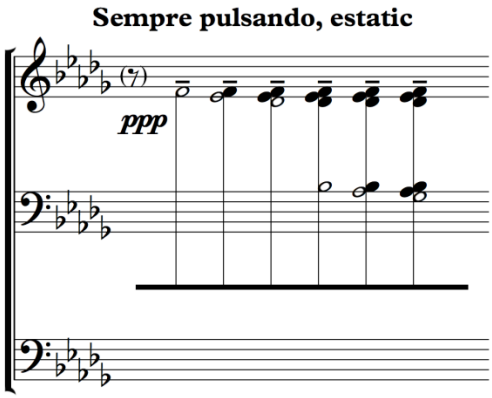
T (n) หมายถึง เซตคลาสอื่นที่มีการปรับระดับเสียงทั้งหมดโดย n ครึ่งเสียงจากต้นฉบับ ตัวอย่างเช่น ถ้าเซตคลาสเดิมคือ (1,2,7) ดังนั้น T (3) จะเป็น (4,5,10)

T(n)I หมายถึง ให้พลิกกลับเซตเดิม แล้วจึงทำการปรับย้าย ดังนั้นเพื่อให้ได้ T (3) I จาก (1,2,7) จะต้องพลิกกลับ (1,2,7) ก่อน จะได้เป็น (11,10,5) จากนั้นปรับ (11,10,5) ขึ้นไป 3 ซึ่งคือ (2,1,8)

บทเพลง *Processional* เริ่มต้นด้วยโมทีฟโน้ต 6 ตัวสีขาวขาลง (F, Eb, Db, Bb, Ab, Gb) ที่อยู่ในเซตคลาส 6-32 [024579] หรือที่รู้จักกันในชื่อ diatonic hexachord ซึ่งมีการเคลื่อนที่ของระดับเสียงไปอย่างรวดเร็ว โน้ตครึ่งเสียง 3 ตัว หรือ interval class 3 มีช่องว่างตรงกลางของเฮกซาคอร์ด (Hexachord) ที่สามารถแบ่งออกเป็นสองทรัยคอร์ดย่อย (Trichordal subsets) ซึ่งเป็นสมาชิกของเซตคลาส 3-6 [024] แม้ว่าจะมีการปรับเปลี่ยนระดับเสียงที่สูงขึ้นหรือต่ำลง เซตคลาสเหล่านี้ยังคงประกอบด้วยระยะห่างของเสียงที่เหมือนเดิม แต่ให้ความรู้สึกและสีสันที่แตกต่างกันออกไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 65 *Processional* การนำเสนอโมทีฟ 6 ตัว ในเซตคลาส 6-32[024579]

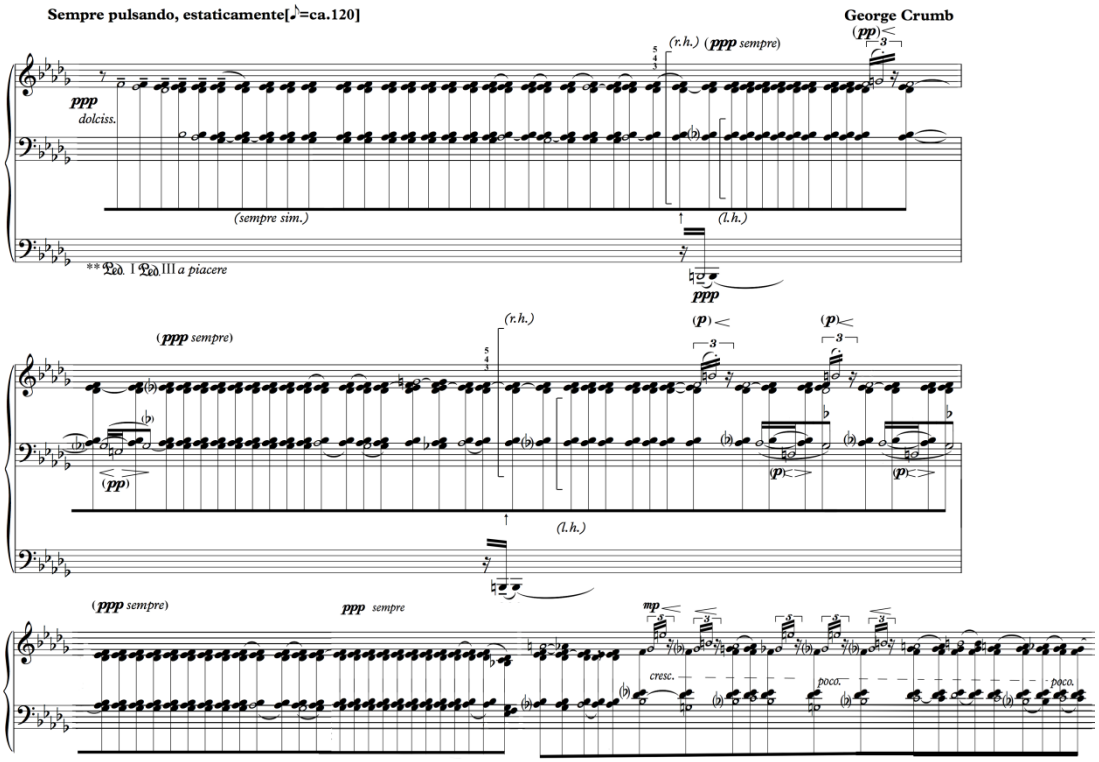


ในขณะที่เฮกซาคอร์ด Db 6-32 บรรเลงเป็นออสตินาโต พิทช์คลาส 11, 7, 4, 9, 2 และ 0 จะค่อย ๆ เคลื่อนไปสู่ช่วงเสียงที่อยู่รอบ ๆ Db 6-32 เฮกซาคอร์ด ซึ่ง C3 ถึง Bb3 และ Db4 ถึง B4 ในช่วงเสียงรอบนอกนั้น เป็นเสียงที่สำคัญในการเปลี่ยนแปลงพลิกกลับ (Inversional transformational) อย่างสมบูรณ์ สำหรับ C3 จะปรากฏเป็น C4 ซึ่งเป็นเสียงที่ถูกพลิกกลับจากจุดศูนย์กลาง การเบี่ยงเบนนี้เป็นผลมาจากพิทช์คลาส 0 ที่สามารถบ่งชี้เป็นนัยถึงกลุ่มโน้ตเจ็ดตัวของกุญแจเสียงได้ นอกจากนี้ยังเป็นพิทช์คลาสที่ทำให้การรวมเสร็จสมบูรณ์ และจะมีบทบาทในตอนท้ายของส่วนแรก

เฮกซาคอร์ดออสตินาโต มีการสร้างเซตคลาสใหม่อยู่ตลอดเวลาโดยการสูญเสียสมาชิกของตัวเองรับสมาชิกจากส่วนเสริมหรือทั้งสูญเสียและได้รับสมาชิกใหม่ ตัวอย่างเช่น การปรากฏครั้งแรกของ B2 ในช่วงเสียงด้านนอก Gb 3 จะหายไปจากช่วงเสียงกลาง การแลกเปลี่ยนพิทช์คลาสทำให้เกิดการสร้างเซตคลาสใหม่คือ 6-33 [023579] ซึ่งการเปลี่ยนนี้สามารถได้ยินเสียงจากเมเจอร์ไปสู่ไมเนอร์ได้ การเข้ามาของ G4 ตามด้วย B2 ยังคงรักษาเซตคลาส 6-33 [023579] การปรากฏของ E3 และการปรากฏอีกครั้งของ Gb3 สร้างกลุ่มโน้ตเจ็ดตัวแรกของงาน ซึ่งเป็นสมาชิกของเซตคลาส 7-23 [0234579] และเป็นจุดสิ้นสุดของส่วนแรกของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

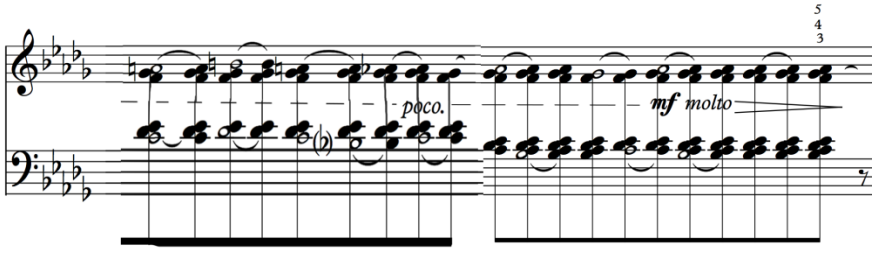
ตัวอย่างที่ 66 *Processional* การใช้เฮกซาคอร์ดเสริม ในส่วนที่หนึ่ง



แม้ว่ากระบวนการของออสตินาโตได้สร้างสมาชิกของเซตคลาสไว้หลากหลาย อย่างเซตคลาส 7-35 [013568t] ที่มีสมาชิกคือ (C, Db, Eb, F, Gb, Ab, Bb) แต่สำหรับ C4 นี้ กลับเป็นเพียงแค่โน้ตที่ถูกนำมาเสริมในเฮกซาคอร์ด Db 6-32 เท่านั้น เพื่อนำไปสู่ช่วงต่อไปของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

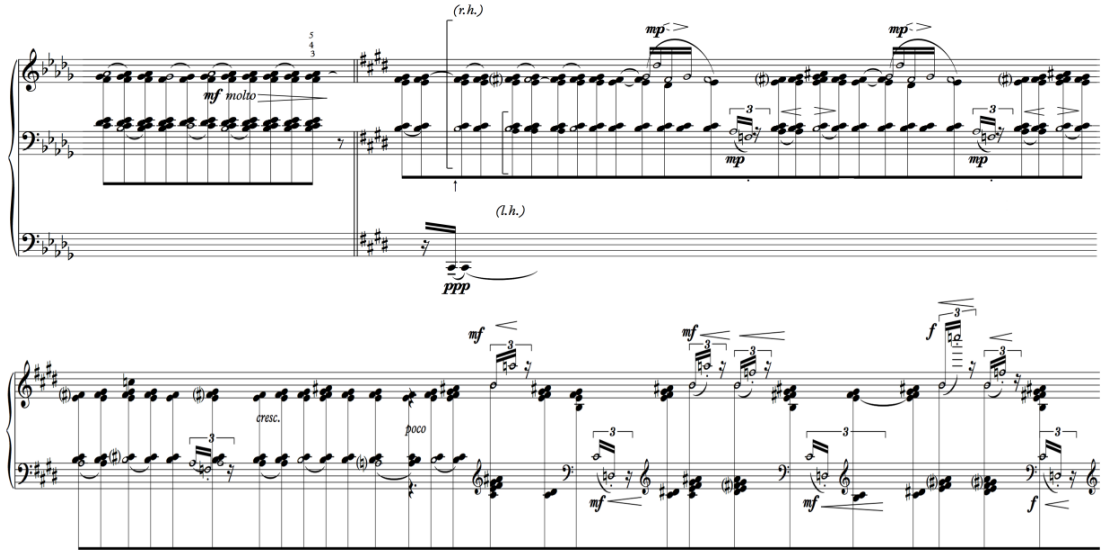
ตัวอย่างที่ 67 *Processional* การเติมเต็มของ C4 ในส่วนที่หนึ่ง



ส่วนที่สองของบทเพลงมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงจากห้าแฟลตเป็นสี่ชาร์ป คอร์ดแรกคือ E 6-32 [024579] จะบรรเลงซ้ำแบบเดียวกันกับเฮกซาคอร์ด Db 6-32 [024579] ในส่วนที่หนึ่งที่ประกอบด้วยสองทรัยคอร์ด 3-6 [024] ถูกจัดเรียงโดยห่างกัน 3 เซมิโทน จะเห็นได้ว่าโครงสร้างที่เกิด

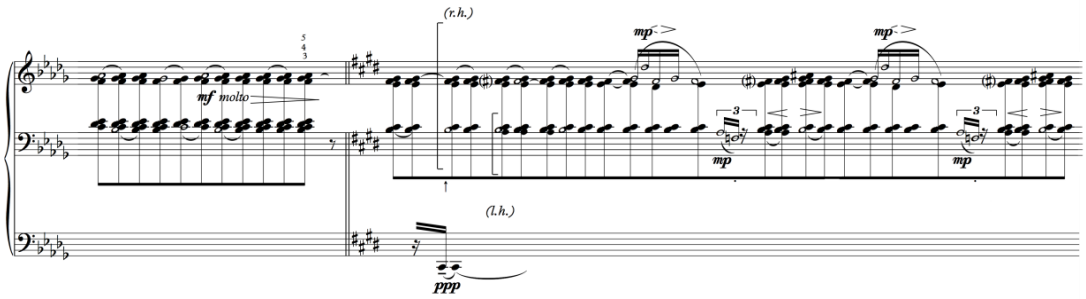
จาก Db 6-32 [024579] นำมาใช้กับ E 6-32 [024579] เป็นความสัมพันธ์แบบ T3 ที่เปลี่ยนแปลงทั้งในพิทช์คลาสและระดับเสียง สำหรับโน้ตของเฮกซาคอร์ดเสริม (Bb, C, D, D#, F, G) จะเข้ามาและเติมช่องว่างอย่างรวดเร็ว ซึ่งเป็นความสัมพันธ์แบบ T3 ที่เปลี่ยนแปลงทั้งในพิทช์คลาสและระดับเสียงเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 68 *Processional* การใช้เฮกซาคอร์ด E 6-32 [024579] ในส่วนที่สอง



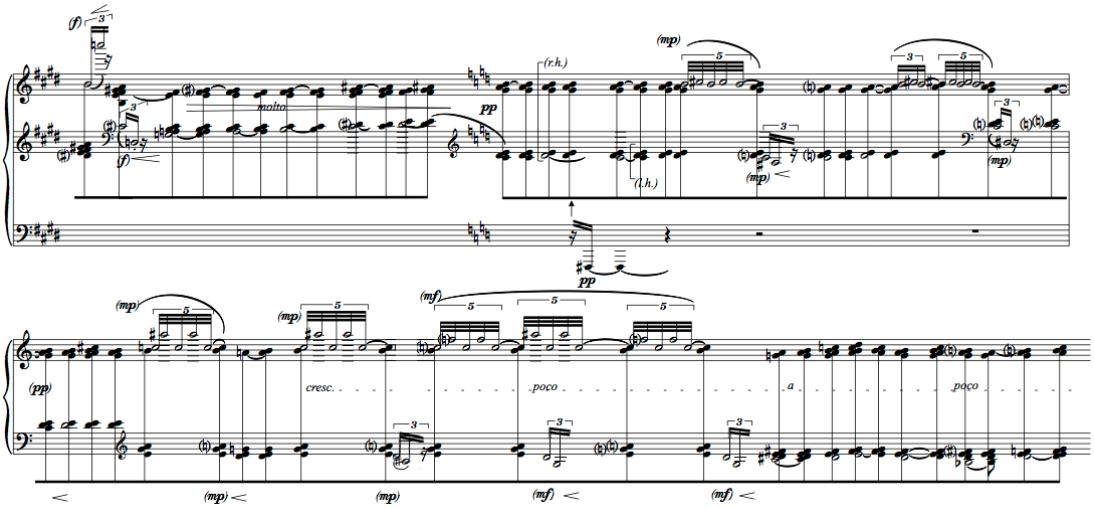
นอกจากนี้โทนเสียงที่ไม่เหมือนกันยังเป็นพิทช์คลาสที่อยู่ติดกันทั้งหมด ทำให้เสียงของพิทช์คลาสเหล่านี้ในจุดเชื่อมต่อระหว่างส่วนที่หนึ่งและสองนั้นมีความราบรื่น เสียงของเฮกซาคอร์ด Db 6-32 [024579] เชื่อมโยงกับเสียงของเฮกซาคอร์ด E 6-32 [024579] โดยใช้โทนเสียงร่วม ซึ่งโทนเสียงร่วมนี้ยังเชื่อมโยงช่วงเสียงด้านนอกด้วยในลักษณะที่แตกต่าง กล่าวคือ ในส่วนที่หนึ่งเสียง B2 และ A2 เป็นสมาชิกของช่วงเสียงที่สาม ถูกนำมาเปลี่ยนพลิกกลับใช้ในพิทช์คลาสของเฮกซาคอร์ด G 6-32 [024579] จึงมีบทบาทสำคัญในการเชื่อมโยงส่วนที่หนึ่งและส่วนที่สองอย่างเห็นได้ชัด และเสียงเหล่านี้เป็นสมาชิกของทรัยคอร์ด (G, A, B) 3-6 [024] แม้ว่าเสียง G2 จะไม่ปรากฏในส่วนที่หนึ่ง แต่ก็เป็นโทนเสียงที่ใช้ร่วมกันระหว่างเฮกซาคอร์ด G 6-32 [024579] และ Bb 6-32 [024579] ในช่วงเสียงด้านนอก และเป็นเสียงแรกที่ปรากฏในช่วงเสียงด้านนอกในส่วนที่สอง ซึ่งสร้างช่วงทรัยคอร์ดที่ยาว (G, A, B) 3- 6 [024] ที่เชื่อมต่อส่วนที่หนึ่งและสองเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดเซตคลาสใหม่ขึ้นในชิ้นงานนี้

ตัวอย่างที่ 69 *Processional* ช่วงต่อระหว่างส่วนที่หนึ่งและส่วนที่สอง



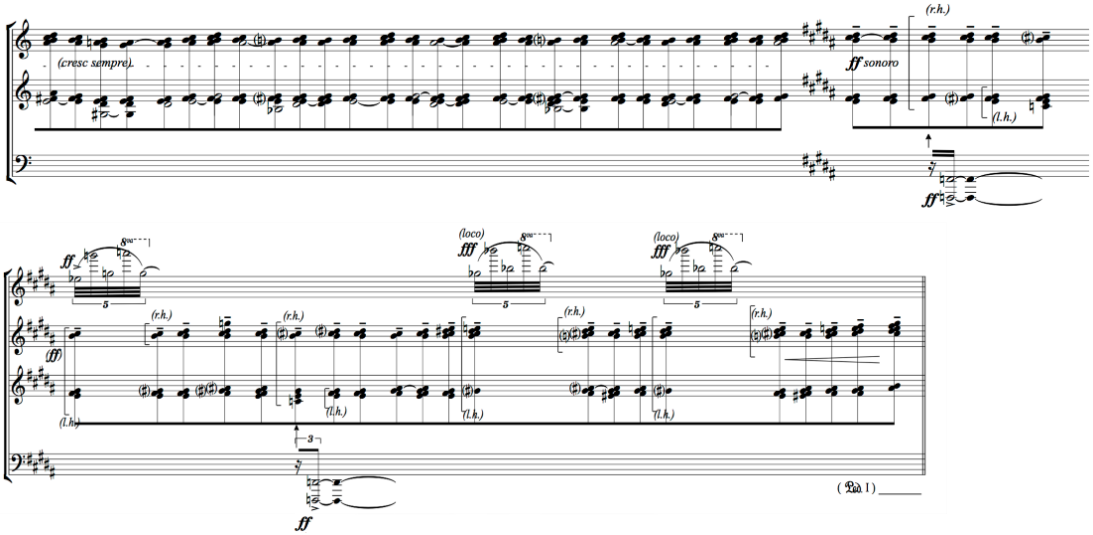
เฮกซาคอร์ดถัดไปที่จะปรากฏในช่วงเสียงกลางคือ G 6-32 [024579] ซึ่งเป็นเฮกซาคอร์ดจากช่วงเสียงด้านนอกของส่วนที่หนึ่ง การเปลี่ยนกุญแจเสียงนั้นบ่งชี้ถึงเสียงเต็มของ G ที่สิ้นสุดด้วย D# เพื่อนำไปสู่เฮกซาคอร์ด G 6-32 [024579] เช่นเดียวกับโครงสร้างของความสัมพันธ์ก่อนหน้านี้ที่เกิดจาก Db 6-32 [024579] และ E 6-32 [024579] ได้นำมาใช้กับ G 6-32 [024579] โดยเป็นการแปลงแบบ T6 และ T3

ตัวอย่างที่ 70 *Processional* การใช้เฮกซาคอร์ด G 6-32 [024579] ในส่วนที่สาม



พิทช์คลาส B 6-32 [024579] ยังคงเกี่ยวข้องกับการแปลงแบบ T7 สำหรับพิทช์คลาสของส่วนเสริม T6 นั้นเข้าสู่รูปแบบเดียวกันกับในส่วนก่อนหน้า ในคอร์ดสุดท้ายของท่อน มีการเพิ่มโน้ต A#4 เข้ามา และทำให้กลายเป็นชุดโน้ตเจ็ดตัว B 7-35 [013568t]

ตัวอย่างที่ 71 *Processional* การใช้เฮกซาคอร์ด B 6-32 [024579] ในส่วนที่สี่

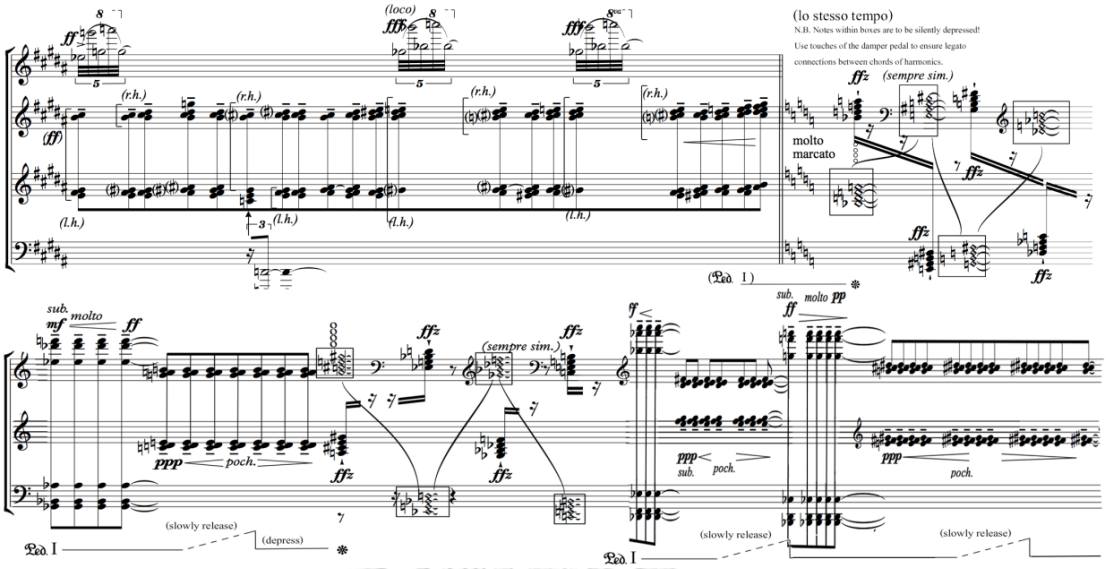


เข้าสู่ช่วงแรกของตอนพัฒนา การปรากฏทันทีของเฮกซาคอร์ด Bb 6-32 [024579] และ E 6-32 [024579] ที่ต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็ว หลังจากบล็อกเททราคอร์ด 4-20 [0158] ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างเททราคอร์ดและเฮกซาคอร์ดมีความคล้ายกัน เนื่องจากเฮกซาคอร์ดเหล่านี้คล้ายกับสองเททราคอร์ดแรก 4-2 [0158] คือ Bb และ E

สำหรับวิธีการเล่นบล็อกคอร์ด คือการกดคอร์ดทั้งสองมือพร้อมกัน โดยที่มือหนึ่งกดคอร์ดตามปกติ ในความเข้มเสียง *fffz* ส่วนอีกมือหนึ่ง ที่เป็นสัญลักษณ์วงกลมนั้น ต้องลงน้ำหนักมืออย่างแผ่วเบาให้ไม่มีเสียง สามารถเตรียมการกดไว้ก่อนที่จะกดคอร์ดอีกมือหนึ่งได้ เนื่องจากการกดแบบไร้เสียงต้องค่อย ๆ กดอย่างช้า ๆ และแม่นยำ เมื่อกดทั้งสองมือแล้วจะทำให้เกิดเสียงฮาร์มอนิกที่ก้องกังวาน และใช้เพเดิลในการลากเสียงให้ต่อเนื่องเพื่อเล่นคอร์ดต่อไป

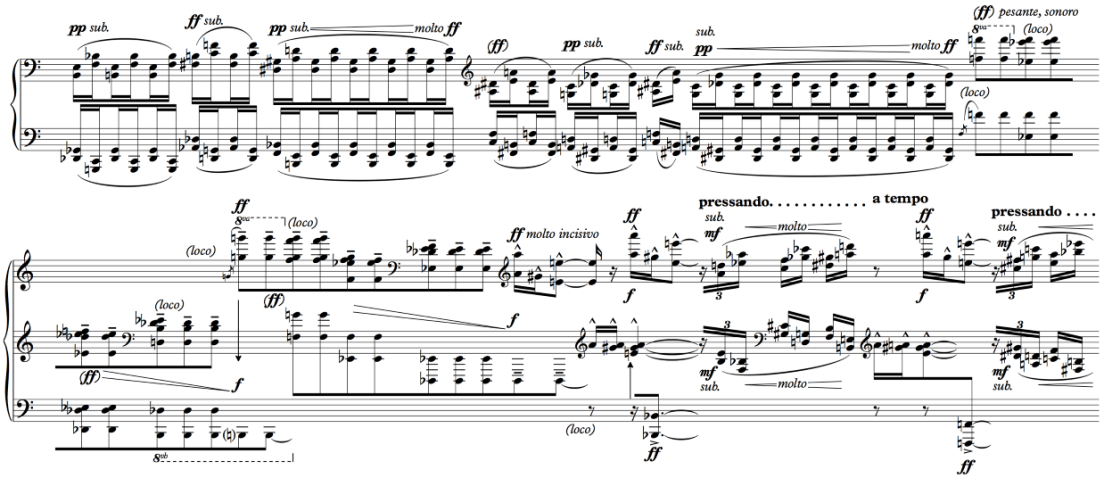
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 72 *Processional* ส่วนแรกของช่วง B ปรากฏบล็อกคอร์ด 4 คอร์ด



ช่วงที่สี่ของตอนพัฒนามีการใช้เซตคลาส 8-9[01236789] อย่างต่อเนื่อง เพื่อดำเนินไปสู่จุดสูงสุดของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 73 *Processional* การใช้เซตคลาส 8-9[01236789] ในช่วงที่สี่ของตอนพัฒนา



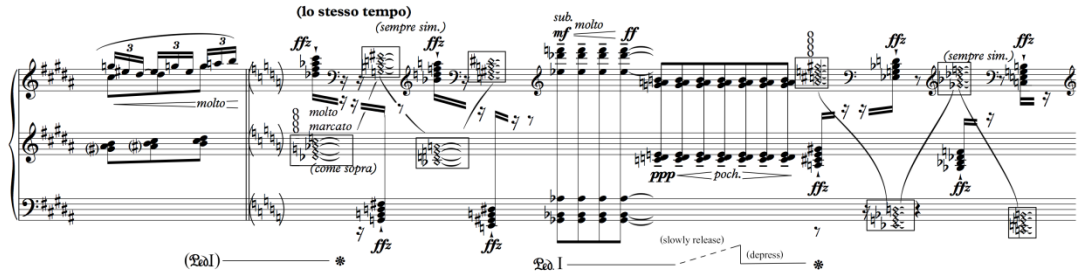
เฮกซาคอร์ด G 6-32 [024579] ซึ่งเป็นการแปลงแบบ T6 จาก Db 6-32 [024579] จะนำไปสู่ตอนย้อนความ และการกลับมาของส่วน A ที่มีการปรับเปลี่ยนจังหวะให้มีความซับซ้อนมาก

ยิ่งขึ้น แต่ยังคงดำเนินโครงสร้างไว้เช่นเดิม ทั้งการใช้เฮกซาคอร์ด 6-32 [024579] และเททราคอร์ด 4-20[0158] ที่เป็นจุดเริ่มต้นของตอนพัฒนา

ตัวอย่างที่ 74 *Processional* การกลับมาของส่วน A

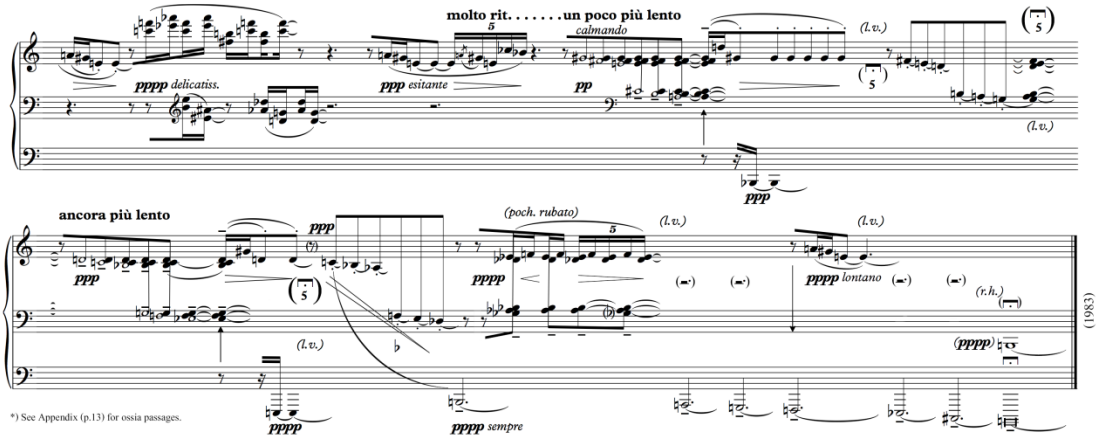
ในช่วงนี้ได้ถูกเปลี่ยนหน้าที่เป็นโคดาแทน ระบุโดยสมาชิก Db ของ 4-20 [0158] ต่อด้วยการแปลงแบบ T6 ดังที่ได้ปรากฏไว้ก่อนหน้า เฮกซาคอร์ดมีความคล้ายกันกับเททราคอร์ด คือ Db และ G 6-32 [024579] ตามลำดับ ซึ่งทั้งสองเฮกซาคอร์ดนี้จะตามหลังเททราคอร์ด 4-20 [0158] ของโคดาในทันที

ตัวอย่างที่ 75 *Processional* เริ่มต้นโคดา



สัญลักษณ์เฟอร์มาตาสี่เหลี่ยมกำกับด้วยตัวเลข หมายถึงผู้เล่นจะต้องหยุดเป็นเวลา 5 วินาที โดยประมาณ แต่ยังคงให้เสียงก้องกังวานอยู่ระหว่างการหยุด โดยการใช้แดมเปอร์เพเดิล ในการลากเสียงให้ยาว ผลงานชิ้นนี้ปิดท้ายด้วยเฮกซาคอร์ด B 6-32 [024579] ที่เป็นชุดโน้ตเสียงเต็มประกอบด้วยโน้ต (B, A, G, F, Eb, C#, B)

ตัวอย่างที่ 76 *Processional* ช่วงท้ายของบทเพลง



ในบทเพลง *Processional* ผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างของการแสดงจากนักเปียโนที่มีชื่อเสียง 3 คน โดยหนึ่งในนั้นคือ กิลเบิร์ต คาลิช หรือนักเปียโนที่ครัมบ์ได้ประพันธ์ผลงานชิ้นนี้ขึ้นสำหรับเขา ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาในเรื่องเทคนิควิธีการบรรเลง การนำเสนอบทเพลง รวมถึงระบุอัตราจังหวะและระยะเวลาในการแสดงด้วย

การแสดงของเกรกอริโอ นาร์ดิ (Gregorio Nardi)[20] ในช่วงแรกเล่นเสียงพึมพำค่อนข้างดัง จึงทำให้เสียงทำนองบางตัวไม่ลอยเด่นออกมา แต่หลังจากนั้นนาร์ดิสามารถทำความเข้มเสียงได้อย่างแตกต่าง โดยเฉพาะช่วงเสียงที่ดัง ทำให้บทเพลงนี้เต็มเปี่ยมไปด้วยพลัง เขาไม่ได้ช้าลงก่อนเข้าส่วนแรกของช่วง B หรือก่อนเข้าช่วงบล็อกคอร์ด จังหวะโดยรวมถือว่าคงที่ ไม่เร็วขึ้นหรือช้าลงมากนัก ซึ่งอยู่ในอัตราจังหวะโน้ตเขบ็ตประมาณ = 120 ตามที่ระบุไว้ในบทเพลง และใช้เวลาในการแสดง 10:12 นาที

การแสดงของเอมานูเอเล อาร์ชูลิ (Emanuele Arciuli)[21] ใช้เวลาในการแสดง 11:15 นาที โดยเล่นในอัตราจังหวะโน้ตเขบ็ตประมาณ = 110 อาร์ชูลิเริ่มต้นบทเพลงด้วยความนุ่มนวล นำเสนอทำนองได้ชัดเจนดีมากตลอดทั้งบทเพลง สำหรับโน้ตทำนองกระโดดเสียงสูงในส่วนที่สองและสาม มือขวาเล่นยาวแบบเลกาโต การทำความเข้มเสียงช่วงดังจะไม่ดังแบบรุนแรงมาก หลังบล็อกคอร์ดมีการตัดเพเดิลให้เสียงขาด ในช่วงท้ายของบทเพลงจังหวะไม่ค่อยช้าและพักหยุดเฟอร์มาตาค่อนข้างสั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[20] Gregorio Nardi (เกิด ค.ศ.1964) นักเปียโนชาวอิตาลี

[21] Emanuele Arciuli (เกิด ค.ศ.1965) นักเปียโนชาวอิตาลี

การแสดงของคาลิช เล่นในอัตราจังหวะค่อนข้างช้า โน้ตเขบ็ตประมาณ = 100 และใช้เวลาในการแสดงถึง 12:49 นาที ภายในบทเพลงมีการยืดจังหวะอย่างอิสระ เมื่อความเข้มเสียงดังขึ้นในส่วนที่สี่ ทำนองกลับถูกกลบด้วยเสียงพึมพำ และมีการเล่นกระจายคอร์ดก่อนเสียงสูงในมือขวา เล่นในลักษณะเลกาโต ช่วงก่อนการกลับมาของส่วน A คาลิชบรรเลงช้าในความเข้มเสียงที่เบาให้ความรู้สึกสงบนิ่ง ส่วนช่วงท้ายบทเพลงนำเสนอจังหวะที่คล้ายกับอาร์ชูลิ

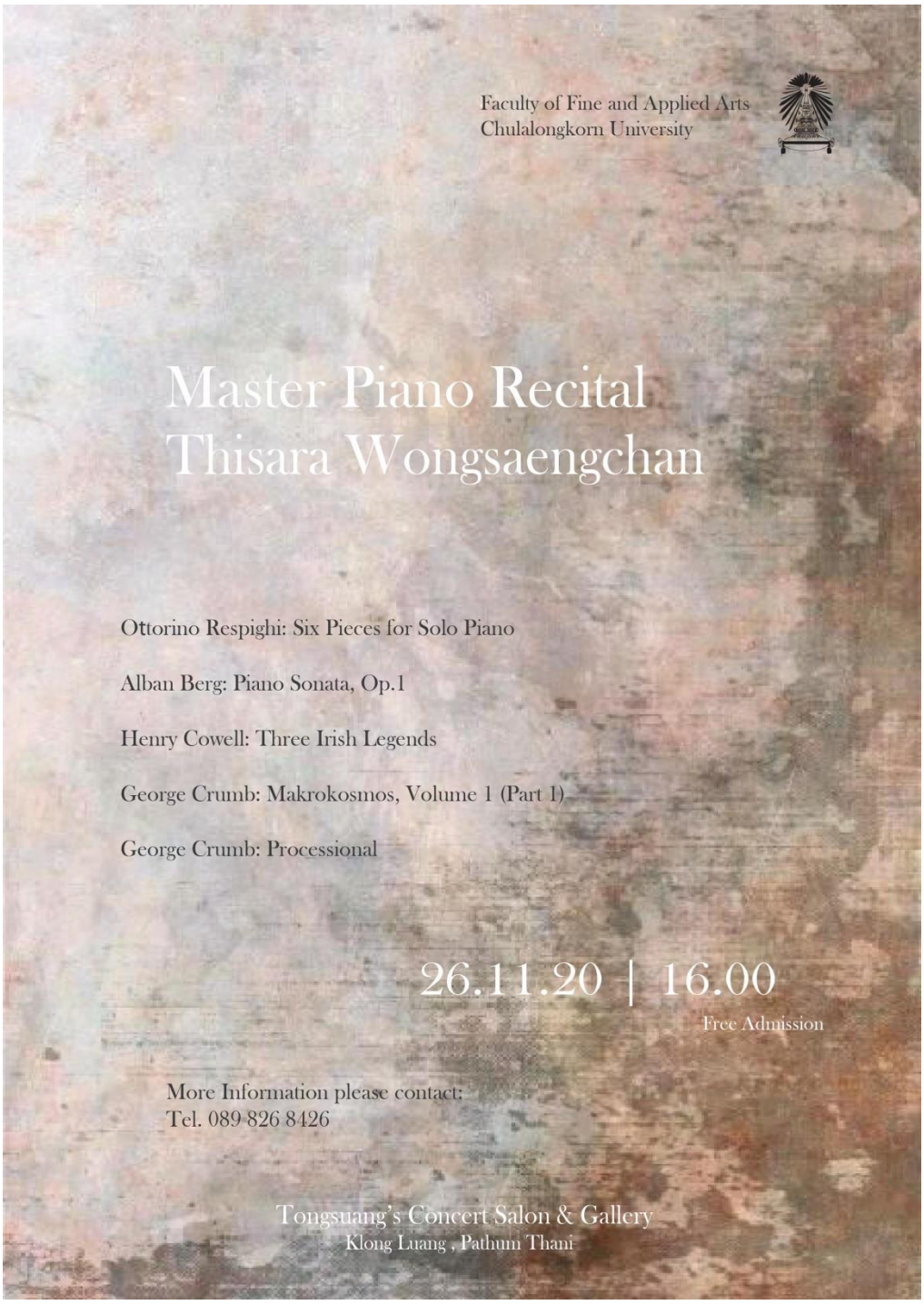
ในส่วนของผู้วิจัย ได้ทำการแสดงเป็นเวลา 10:31 นาที โดยบรรเลงในอัตราจังหวะที่ค่อนข้างยืดหยุ่นและอิสระ ตลอดทั้งบทเพลงผู้วิจัยพยายามนำเสนอทำนองออกมาให้ได้ชัดเจนมากที่สุด แต่ยังอยู่ในขอบเขตของความเข้มเสียงนั้น ๆ ก่อนการเข้าสู่ส่วนต่อไปจะมีการดึงจังหวะให้ช้าลงเพื่อให้ผู้ฟังรับรู้ถึงการเปลี่ยนช่วงและสีสันที่แตกต่าง ในช่วงท้ายการหยุดเฟอร์มาตาจะยาว 5 วินาที ตามที่ระบุไว้ในบทเพลง สร้างบรรยากาศที่ตึงเครียดราวกับหยุดหายใจไปชั่วขณะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตร

4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์



4.2 สูจิบัตร

Programme

Six Pieces for Solo Piano	Ottorino Respighi
- Valse Caressante	
- Canone	
- Notturno	
- Minuetto	
- Studio	
- Intermezzo-Serenata	
Piano Sonata Op.1	Alban Berg
-----Intermission-----	
Three Irish Legends	Henry Cowell
- The Tides of Manaunaun	
- The Hero Sun	
- The Voice of Lir	
Makrokosmos, Volume I (Part I)	George Crumb
- Primeval Sounds (Genesis 1) *Cancer*	
- Proteus *Pisces*	
- Pastorale (from the Kingdom of Atlantis, ca. 10,000 B.C.) *Taurus*	
- Crucifixus [SYMBOL] *Capricorn*	
Processional	George Crumb

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Six Pieces for Solo Piano

Six Pieces for Solo Piano ประพันธ์โดยอ็อตโตริโน เรสปิกี (Ottorino Respighi, ค.ศ.1879-1936) ระหว่างปี ค.ศ.1903-1905 ในกระแสนีโอคลาสสิกหรือกระแสคลาสสิกใหม่ (Neo-classicism) แสดงให้เห็นความก้าวหน้าในด้านเทคนิคการประพันธ์เพลงของเรสปิกี มีการผสมผสานรูปแบบการประพันธ์เพลงระหว่างแคนอน มินูเอ็ตและวอลซ์ในสไตล์ที่เรียกว่า ซาลอนมิวสิก (salon music)

Piano Sonata, Op.1

Piano Sonata, Op.1 ประพันธ์โดยอัลบัน แบร์ก (Alban Berg, ค.ศ.1885-1935) ในปี ค.ศ.1908 เป็นโซนาตาที่มีเพียงท่อนเดียว สะท้อนงานดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg, ค.ศ.1874-1951) และมาห์เลอร์โดยใช้เสียงประสานที่คลุมเครือซึ่งออกห่างจากระบบเสียงดั้งเดิม แต่ยังมีทำนองที่ไพเราะและประสานกัน คล้ายกับรูปแบบของดนตรีในยุคโรแมนติกตอนปลาย

Three Irish Legends for Piano

Three Irish Legends for Piano ประพันธ์โดยเฮนรี คาเวลล์ (Henry Cowell, ค.ศ.1897-1965) ถือว่าเป็นเพลงที่มีความท้าทายนักเปียโนเป็นอย่างยิ่ง ทั้งในเรื่องเสียงที่แปลกใหม่และเทคนิคการบรรเลงที่เปลี่ยนไป ด้วยการใช้ฝ่ามือหรือท่อนแขนบรรเลงบนคีย์เปียโน ซึ่งเรียกเทคนิคนี้ว่า “คลัสเตอร์ (Tone Cluster)” อีกทั้งมีการนำเรื่องราวเกี่ยวกับตำนานเทพเจ้าไอริชมาเชื่อมโยงกับดนตรีอีกด้วย

Makrokosmos, Volume 1 (Part I)

Makrokosmos หรืออีกชื่อหนึ่งคือ "*Twelve Fantasy Pieces after the Zodiac for Amplified Piano*" ประพันธ์โดยจอร์จ ครัมบ์ (George Crumb, เกิด ค.ศ.1929) ในปี ค.ศ.1972 เป็นผลงานชุดมีทั้งหมด 12 ท่อน แต่ละท่อนถูกตั้งชื่อตามสัญลักษณ์ของจักรราศี มีการกำหนดให้บรรเลงในลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นการทำให้เกิดเสียงจากด้านในของเปียโน การใช้วัตถุอื่น ๆ เข้ามาประกอบ การผิวปาก การร้อง การตะโกน หรือการกระซิบในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อหาความเป็นไปได้ในการสร้างเสียงที่แปลกใหม่และเทคนิคที่หลากหลายสำหรับเปียโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Processional

ครัมบ์ประพันธ์ *Processional* ขึ้นสำหรับเพื่อนสนิทของเขาที่เป็นนักเปียโนชื่อว่า กิลเบิร์ต คาลิช (Gilbert Kalish, เกิด ค.ศ.1935) และนำออกแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ.1984 ที่เมือง Tanglewood บทเพลงนี้มีลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากผลงานเปียโนชิ้นอื่น ๆ ของเขา แม้จะไม่ได้ใช้การขยายเทคนิคต่าง ๆ (extended techniques) แต่ก็มีการใช้โน้ต 6 ตัวโดยใช้แนวคิดเซตคลาส (Set Classes) ที่เกี่ยวข้องกับตัวเลข ซึ่งปรับเปลี่ยนไปตลอดทั้งบทเพลง รวมเข้ากับเทคนิคการบรรเลงเปียโนพิเศษอีกมากมาย

บทที่ 5

คำแนะนำและบทสรุป

5.1 คำแนะนำ

ผู้แสดงควรตระหนักถึงการเลือกใช้เปียโนให้เหมาะสมกับบทเพลง เนื่องจากบางบทเพลงที่นำมาแสดงนั้น มีการบรรเลงด้านในของเปียโนด้วย โดยโครงด้านในของเปียโนจะต้องไม่ทับซ้อนหรือบังสายที่ใช้นิ้วมือสัมผัส ควรเตรียมการติดตั้งอุปกรณ์ต่าง ๆ ไว้ล่วงหน้า และตรวจสอบความเรียบร้อยของอุปกรณ์ ไม่ว่าจะเป็นโซ่ที่นำมาใช้บรรเลงด้านใน เทปกาว กระดาษ รวมไปถึงเพเดิลกลางหรือซอสเทนนูโตเพเดิล ซึ่งมีความละเอียดอ่อนมากต่อการบรรเลง

การศึกษาทำความเข้าใจเกี่ยวกับระบบการบันทึกโน้ตและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ของดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบที่นักประพันธ์เพลงได้ระบุไว้จะช่วยให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดบทเพลงออกมาได้อย่างถูกต้องและมีประสิทธิภาพ อีกทั้งหมั่นฝึกซ้อม ณ สถานที่แสดง เพื่อทำความคุ้นเคยกับสถานที่และเครื่องดนตรี นอกจากนี้ผู้แสดงควรพักผ่อนให้เพียงพอก่อนการแสดง เพื่อให้มีความพร้อมที่สมบูรณ์ของร่างกายและจิตใจก่อนการออกแสดง

5.2 บทสรุป

วิทยานิพนธ์การแสดงเดี่ยวเปียโนเล่มนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาหาข้อมูลบทเพลงที่ใช้ในการแสดงอย่างละเอียด ทั้งด้านชีวประวัตินักประพันธ์เพลง วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง การวิเคราะห์บทเพลงและเทคนิคการบรรเลง เพื่อทำความเข้าใจและตีความบทเพลงให้ออกมาอย่างถูกต้อง นอกจากนั้นผู้วิจัยยังได้ทำการศึกษาผลงานการแสดงจากนักเปียโนที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เพื่อเรียนรู้เทคนิควิธีการบรรเลงที่แตกต่างหลากหลาย และนำมาเป็นแนวทางในการพัฒนาการแสดงดนตรีพร้อมทั้งนำเสนออย่างมีคุณภาพ

ทั้งนี้ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่า วิทยานิพนธ์การแสดงเดี่ยวเปียโนเล่มนี้จะสามารถทำให้ผู้ที่มีความสนใจหรือหลงใหลในงานดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ ได้รับประโยชน์สูงสุดและสามารถนำความรู้ที่ได้มาปรับใช้ เพื่อสืบสานผลงานของตนเองต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

Adorno, T.W., R.B. Juliane, T.W. Adorno, J. Brand, C. Hailey, and R.H. Christopher. *Alban Berg: Master of the Smallest Link.* Cambridge University Press, 1991.

Arciuli, Emanuele. "Processional." In *American: 20th Century Piano Music of American Composers*, 2000.

Burge, David. *Twentieth-Century Piano Music.* Schirmer Books, 1990.

Clarkson, Michael. *The Secret Life of Glenn Gould: A Genius in Love.* Ecw Press, 2010.

Cowell, Henry. "3 Irish Legends." New York: Breitkopf & Härtel, 1922.

Guittart, Henk "Clarity and Precision: Arnold Schoenberg's Concept of Presenting New Music to an Audience." (2015).

Haimo, Ethan. "Developing Variation and Schoenberg's Serial Music." *Music Analysis* 16, no. 3 (1997): 349-65. https://doi.org/10.2307/854403.

Hays, Sorrel Doris. "The Hero Sun." In *The Piano Music of Henry Cowell*: Town Hall Records, 1997.

———. "The Tides of Manaunaun." In *The Piano Music of Henry Cowell*: Town Hall Records, 1997.

———. "The Voice of Lir." In *The Piano Music of Henry Cowell*: Town Hall Records, 1997.

Hicks, Michael. "Cowell's Clusters." *The Musical Quarterly* 77, no. 3 (1993): 428-58.

———. *Henry Cowell, Bohemian.* University of Illinois Press, 2002.

Johnson, Steven. "Henry Cowell, John Varian, and Halcyon." *American Music* 11, no. 1 (1993): 1-27. https://doi.org/10.2307/3052445.

Kalish, Gilbert. "Processional." 2019.

Nardi, Gregorio. "Processional." 2010.

Schleiermacher, Steffen. "The Hero Sun." In *The Bad Boys!: George Antheil, Henry Cowell, Leo Ornstein*: Hat Hut Records, 1994.

———. "The Tides of Manaunaun." In *The Bad Boys!: George Antheil, Henry Cowell, Leo Ornstein*: Hat Hut Records, 1994.

———. "The Voice of Lir." In *The Bad Boys!: George Antheil, Henry Cowell, Leo*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Ornstein: Hat Hut Records, 1994.

Terry, Kenneth. *George Crumb: Makrokosmic Cartographer.* Vol. 43: Downbeat, 1976.

Weisgall, Hugo. "The Music of Henry Cowell." *The Musical Quarterly* 45, no. 4 (1959): 484-507.

Yaraman, S.H. *Revolving Embrace: The Waltz as Sex, Steps, and Sound.* Pendragon Press, 2002.

Zimdars, Richard. "The Hero Sun." In *American Piano Music:* 1900–1930: Albany Records, 2009.

———. "The Tides of Manaunaun." In *American Piano Music:* 1900–1930: Albany Records, 2009.

———. "The Voice of Lir." In *American Piano Music:* 1900–1930: Albany Records, 2009.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ฐิศรา วงศ์แสงจันทร์
วัน เดือน ปี เกิด	4 กรกฎาคม พ.ศ.2539
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	ปริญญาตรี เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง จากสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ในปี พ.ศ.2561
ที่อยู่ปัจจุบัน	กรุงเทพมหานคร
รางวัลที่ได้รับ	- เริ่มเรียนเปียโนเมื่ออายุ 6 ปี ที่โรงเรียนจินตการดนตรี สอบผ่านเกรด 8 ของสถาบัน ABRSM ในปี พ.ศ.2555 - ในปี พ.ศ.2555-2556 ได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกในวงออร์เคสตราของโรงเรียน Liebfrauenschule ณ ประเทศเยอรมนี - เข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรีที่สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา เรียนเปียโนกับอาจารย์ Frank Reich และ Dr.Elissa Miller-Kay - ในปี พ.ศ.2558 ได้รับทุนการศึกษาไปเข้าค่ายดนตรี The 16th International Music Festival and Master Classes “FROM CHOPIN TO GÓRECKI SOURCES and INSPIRATIONS” ณ กรุงวอร์ซอ ประเทศโปแลนด์ เพื่อเรียนกับ Prof. Jerzy Sterczynski - ร่วมแสดงกับวงดุริยางค์เยาวชนสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา (Princess Galyani Vadhana Youth Orchestra) - เข้าร่วมกิจกรรมมาสเตอร์คลาสกับนักเปียโนที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น Prof. Dr. Martin Widmaier, Prof. Tomasz Herbut, Prof. Avedis Kouzoumdjian และ Prof. Johannes Marian

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University