การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ณัฐรุจา ชุติวรรณโสภณ : บทเพลงของนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส

น.ส.ณัฐรุจา ชุติวรรณโสภณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PIANO RECITAL BY NATRUJA CHUTIWANSOPON: FRENCH PIANO MUSIC

Miss Natruja Chutiwansopon

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Fine and Applied Arts in Western Music
Department of Music
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2022

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ณัฐรุจา ชุติวรรณโสภณ : บทเพลงของนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส
โดย	น.ส.ณัฐรุจา ชุติวรรณโสภณ
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

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

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ณัฐรุจา ชุติวรรณโสภณ : การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ณัฐรุจา ชุติวรรณโสภณ : บทเพลงของนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส. (PIANO RECITAL BY NATRUJA CHUTIWANSOPON: FRENCH PIANO MUSIC) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

การวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและพัฒนาทักษะการบรรเลงเปียโนในระดับบัณฑิตศึกษา ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสในยุคบาโรกและกระแสอิมเปรชันในศตวรรษที่ 20 จำนวนทั้งหมด 10 บท ได้แก่ *Le Rossignol-en-amour* และ *Les Papillon* ของฟร็องซัว คูเปอแรง *Le Rappel des oiseaux* และ *La Poule* ของชอง-ฟิลีป ราโม *Le Coucou* ของหลุยส์-โคลด ดาแก็ง *Images, Book I* ของ โคลด เดอบุสซี *Le Tombeau de Couperin* ของโมริส ราเวล และ *Trois Pièces* ของฟร็องซีส ปูแลง ผลการวิจัยแสดงการตีความบทเพลง การนำเสนอเทคนิคการบรรเลง การถ่ายทอดบทเพลงที่มีเทคนิคการบรรเลงและการสื่อสารด้านอารมณ์ที่แตกต่างกัน รวมทั้งวิธีการและขั้นตอนการเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนที่จัดขึ้นเมื่อวันที่ 17 เมษายน พ.ศ.2566 เวลา 14.00 น ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang's Recital Hall) โดยใช้เวลาแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2565 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6480013635 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORD: Piano recital / Performance practice / French piano music

Natruja Chutiwansopon : PIANO RECITAL BY NATRUJA CHUTIWANSOPON: FRENCH PIANO MUSIC. Advisor: Assoc. Prof. Panjai Chulapan, D.F.A.

This research aims to develop music knowledge and piano performance skills in Master's Degree level. The researcher selected pieces from compositions by Baroque and Impressionistic French composers. Ten selected compositions are *Le Rossignol-en-amour* and *Les Papillon* by François Couperin, *Le Rappel des oiseaux* and *La Poule* by Jean-Philippe Rameau, *Le Coucou* by Louis-Claude Daquin, *Images, Book I* by Claude Debussy, *Le Tombeau de Couperin* by Maurice Ravel, and *Trois Pièces* by Francis Poulenc. The results show the researcher's interpretation and performing techniques as well as the process of conveying a piano recital at Tongsuang's Recital Hall on April 17th, 2023. Duration of the whole performance was approximately 1 hour 15 minutes.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

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

กิตติกรรมประกาศ

การแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา และครอบครัวที่ให้การสนับสนุนและเป็นกำลังใจในการศึกษาด้านดนตรีของข้าพเจ้ามาโดยตลอด

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ที่ถ่ายทอดวิชาความรู้และทักษะการบรรเลงเปียโนอย่างลึกซึ้ง อีกทั้งยังคอยให้กำลังใจและสร้างบรรยากาศการเรียนที่ดีให้กับข้าพเจ้าอยู่เสมอ ทำให้ข้าพเจ้ามีความสุขในการบรรเลงบทเพลงมากขึ้นและสามารถถ่ายทอดบทเพลงออกมาได้ดียิ่งขึ้นด้วย

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ประธานคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษา ที่คอยช่วยเหลือและให้คำแนะนำแก่ข้าพเจ้า อีกทั้งยังมีความใส่ใจและเป็นห่วงนิสิตทุกคนอยู่เสมอ กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร รองศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ รวมถึงอาจารย์ทุกท่านที่ให้ความรู้และคำแนะนำมากมายมาตลอดการศึกษา รวมทั้งได้มอบโอกาสให้ข้าพเจ้าได้ศึกษาในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุดท้ายขอขอบคุณเพื่อน ๆ และพี่น้องคณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกคน ที่ให้ความช่วยเหลือและปรารถนาดีต่อกันมาตลอดการศึกษา ข้าพเจ้าหวังว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะเป็นประโยชน์และเป็นแนวทางต่อผู้ที่ต้องการศึกษาข้อมูลเพื่อเตรียมการแสดงเดี่ยวเปียโนต่อไป

ณัฐรุจา ชุติวรรณโสภณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง
กิตติกรรมประกาศ ..... จ
สารบัญ ..... ฉ
สารบัญตัวอย่าง ..... ฌ
สารบัญตาราง ..... ฎ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1
1.2 วัตถุประสงค์ 1
1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 1
1.4 ขอบเขตการแสดง 2
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 2
บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 3
2.1 ลักษณะของดนตรีในยุคบาโรก 3
2.2 *Le Rossignol-en-amour (Nightingale in Love)* และ *Les Papillons* ประพันธ์โดยฟร็องซัว คูเปอแรง (François Couperin, ค.ศ.1668-1733) 5
2.2.1 ชีวประวัติของฟร็องซัว คูเปอแรง 5
2.2.2 ลักษณะของบทเพลง *Le Rossignol-en-amour (Nightingale in Love)* 7
2.2.3 ลักษณะของบทเพลง *Les Papillons* 7
2.3 *Le Rappel des oiseaux (The Call of the Birds)* และ *La Poule (The Chicken)* ประพันธ์โดยชอง-ฟิลีป ราโม (Jean-Philippe Rameau, ค.ศ.1683-1764) 9
2.3.1 ชีวประวัติของชอง-ฟิลีป ราโม 9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.2 ลักษณะของบทเพลง *Le Rappel des oiseaux (The Call of the Birds)* 10
2.3.3 ลักษณะของบทเพลง *La Poule (The Chicken)* 11
2.4 *Le Coucou* ประพันธ์โดยหลุยส์-โคลด ดาแก็ง (Louis-Claude Daquin, ค.ศ.1694-1772) 12
2.4.1 ชีวประวัติของหลุยส์-โคลด ดาแก็ง 12
2.4.2 ลักษณะของบทเพลง *Le Coucou* 12
2.5 ลักษณะของดนตรีในกระแสดนตรีอิมเปรชัน 13
2.6 *Images, Book I* ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ.1862-1918) 14
2.6.1 ชีวประวัติของโคลด เดอบุสซี 14
2.6.2 ลักษณะของบทเพลง *Images, Book I* 15
2.7 *Le Tombeau de Couperin* ประพันธ์โดยโมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-1937) 16
2.7.1 ชีวประวัติของโมริส ราเวล 16
2.7.2 ลักษณะของบทเพลง *Le Tombeau de Couperin* 18
2.8 *Trois Pièces* ประพันธ์โดยฟร็องซีส ปูแลง (Francis Poulenc, ค.ศ.1899-1963) 19
2.8.1 ชีวประวัติของฟร็องซีส ปูแลง 19
2.8.2 ลักษณะของบทเพลง *Trois Pièces* 20
บทที่ 3 อรรถาธิบายบทเพลง 22
3.1 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Le Rossignol-en-amour (Nightingale in Love)* 22
3.2 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Les Papillion* 24
3.3 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Le Rappel des oiseaux (The Call of the Birds)* 26
3.4 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *La Poule (The Chicken)* 27
3.5 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Le Coucou* 30
3.6 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลงใน *Images, Book I* 32

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.6.1 *Reflets dans l'eau* 32
3.6.2 *Hommage à Rameau* 41
3.6.3 *Mouvement* 44
3.7 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Le Tombeau de Couperin* 48
3.7.1 *Prélude* 48
3.7.2 *Fugue* 51
3.8 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Trois Pièces* 55
3.8.1 *Pastorale* 55
3.8.2 *Hymne* 57
3.8.3 *Toccata* 59
บทที่ 4 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรการแสดง 64
4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง 64
4.2 สูจิบัตรการแสดง 65
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 72
5.1 บทสรุป 72
5.2 ข้อเสนอแนะ 72
5.2.1 การเลือกโปรแกรมการแสดง 72
5.2.2 การเตรียมตัวของผู้แสดง 72
5.2.3 การกำหนดวัน เวลา และสถานที่ 72
5.2.4 การจัดทำโปสเตอร์ สูจิบัตร และการประชาสัมพันธ์ 73
บรรณานุกรม 74
ประวัติผู้เขียน 76

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1 *Le Rossignol-en-amour* ห้องที่ 1-4 22
ตัวอย่างที่ 2 *Le Rossignol-en-amour* ห้องที่ 9-18 23
ตัวอย่างที่ 3 *Les Papillion* ห้องที่ 1-6 24
ตัวอย่างที่ 4 *Les Papillion* ห้องที่ 9-20 25
ตัวอย่างที่ 5 *Les Papillons* ห้องที่ 21-28 26
ตัวอย่างที่ 6 *La Rappel des oiseaux* ห้องที่ 1-2 ทำนองหลัก 26
ตัวอย่างที่ 7 *La Rappel des oiseaux* ห้องที่ 14 การใช้ห้วงลำดับทำนอง 26
ตัวอย่างที่ 8 *La Rappel des oiseaux* ห้องที่ 53 การกลับมาของทำนองหลัก 27
ตัวอย่างที่ 9 *La Rappel des oiseaux* ห้องที่ 38-42 27
ตัวอย่างที่ 10 *La Poule* ห้องที่ 1-4 ทำนองหลัก 28
ตัวอย่างที่ 11 *La Poule* ห้องที่ 17 ทำนองหลักในกุญแจเสียง Bb major 28
ตัวอย่างที่ 12 *La Poule* ทำนองหลักแบบที่ 2 ห้องที่ 8-12 และทำนองหลักแบบที่ 3 ห้องที่ 9-10 29
ตัวอย่างที่ 13 *La Poule* การใช้ pedal point ด้วยคอร์ด D major ห้องที่ 104-109 29
ตัวอย่างที่ 14 *Le Coucou* ห้องที่ 1-4 ทำนองหลัก 30
ตัวอย่างที่ 15 *Le Coucou* ห้องที่ 66 แนวทำนองที่ใช้ขั้นคู่พลิกกลับ 31
ตัวอย่างที่ 16 แบบฝึกหัดสำหรับฝึกการเล่นโน้ตประดับ 32
ตัวอย่างที่ 17 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 1-3 33
ตัวอย่างที่ 18 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 16-19 ช่วงเชื่อม 1 34
ตัวอย่างที่ 19 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 20-21 การใช้คอร์ดทบเก้า 34
ตัวอย่างที่ 20 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 9-11 35
ตัวอย่างที่ 21 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 25-26 35
ตัวอย่างที่ 22 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 36 ตอน A2 36

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 23 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 44-45 36
ตัวอย่างที่ 24 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 51-53 ทำนองหลักใน B2 37
ตัวอย่างที่ 25 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 61 E-flat มิกโซลิเดียนโมด 37
ตัวอย่างที่ 26 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 65-69 38
ตัวอย่างที่ 27 *Reflets dans l'eau* ตอนโคดา 39
ตัวอย่างที่ 28 *Hommage à Rameau* ห้องที่ 1-3 42
ตัวอย่างที่ 29 *Hommage à Rameau* ห้องที่ 20 การเบาลงในจุดสูงสุด 42
ตัวอย่างที่ 30 *Hommage à Rameau* ห้องที่ 44-45 ทำนองเต้นรำในมือซ้ายและการใช้คอร์ดขนานในมือขวา 43
ตัวอย่างที่ 31 *Hommage à Rameau* ห้องที่ 65-68 43
ตัวอย่างที่ 32 *Mouvement* ห้องที่ 1-5 45
ตัวอย่างที่ 33 *Mouvement* ห้องที่ 30-33 45
ตัวอย่างที่ 34 *Mouvement* ห้องที่ 67-69 ตอน B 46
ตัวอย่างที่ 35 *Mouvement* ห้องที่ 87-92 46
ตัวอย่างที่ 36 *Mouvement* ห้องที่ 157-159 47
ตัวอย่างที่ 37 *Prélude* ห้องที่ 1-4 ตอนนำ 49
ตัวอย่างที่ 38 *Prélude* ห้องที่ 10 การพลิกกลับทำนอง 49
ตัวอย่างที่ 39 *Prélude* ห้องที่ 7 จังหวะสามเน้นสอง 50
ตัวอย่างที่ 40 *Prélude* ห้องที่ 59-64 50
ตัวอย่างที่ 41 *Fugue* ห้องที่ 1-4 ตอนนำเสนอ 52
ตัวอย่างที่ 42 *Fugue* ห้องที่ 9-12 ตอนนำเสนอรอง 52
ตัวอย่างที่ 43 *Fugue* ห้องที่ 13-21 ทำนองเอกใน G major 53
ตัวอย่างที่ 44 *Fugue* ห้องที่ 22-25 การพลิกกลับของทำนองเอก 53
ตัวอย่างที่ 45 *Fugue* ห้องที่ 30-32 ทำนองปลอม 53

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 46 *Pastorale* ห้องที่ 1 ตอน A 56
ตัวอย่างที่ 47 *Pastorale* ห้องที่ 16 ตอน B 56
ตัวอย่างที่ 48 *Hymne* ห้องที่ 1-4 ตอน A 58
ตัวอย่างที่ 49 *Hymne* ห้องที่ 19-20 ตอน B 58
ตัวอย่างที่ 50 *Hymne* ห้องที่ 32-34 จุดสูงสุดของเพลง 59
ตัวอย่างที่ 51 *Toccata* ห้อง 1-4 60
ตัวอย่างที่ 52 *Toccata* ห้อง 10-13 60
ตัวอย่างที่ 53 *Toccata* ห้อง 26 เทคนิคบันไดเสียงในมือขวาและขั้นคู่ในมือซ้าย 61
ตัวอย่างที่ 54 *Toccata* ห้อง 29-30 61
ตัวอย่างที่ 55 *Toccata* ห้อง 58 62
ตัวอย่างที่ 56 *Toccata* ห้อง 73-78 62
ตัวอย่างที่ 57 *Toccata* ห้อง 50-53 63

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

ตารางที่ 1 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์แบบรอนโด 33
ตารางที่ 2 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์อิสระ 41
ตารางที่ 3 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์แบบสามตอน 45
ตารางที่ 4 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์ตอนแบบย้อนกลับ 48
ตารางที่ 5 ตารางบางตอนจากสังคีตลักษณ์ฟิวก์ 51
ตารางที่ 6 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์สามตอน 55
ตารางที่ 7 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์สามตอน 57

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงทั้งหมดของนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส จากยุคบาโรกและกระแสอิมเปรชันในศตวรรษที่ 20 มาบรรเลง บทเพลงแต่ละบทมีเทคนิคการบรรเลงและสื่อสารทางด้านอารมณ์แตกต่างกันไป แต่ยังคงไว้ซึ่งระดับความยากและความเหมาะสมในระดับบัณฑิตศึกษา ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าในด้านต่าง ๆ ทั้งชีวประวัติของนักประพันธ์เพลง ประวัติความเป็นมาของบทเพลง การตีความบทเพลง รวมไปถึงการวิเคราะห์ด้านเทคนิคต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้ฝึกซ้อมในการแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้เรียนรู้การเตรียมตัวสำหรับการแสดงและการจัดสถานที่ในการทำการแสดง เพื่อถ่ายทอดบทเพลงออกมาให้มีความสมบูรณ์มากที่สุด

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อศึกษารูปแบบดนตรีของฝรั่งเศส

1.2.2 เพื่อศึกษาประวัติของนักประพันธ์เพลง และความเป็นมาของบทเพลง

1.2.3 เพื่อนำเสนอการตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง

1.2.4 เพื่อศึกษาและทำความเข้าใจวิธีการฝึกซ้อมอย่างมีประสิทธิภาพ

1.2.5 เพื่อถ่ายทอดบทเพลงให้ออกมาไพเราะและตรงตามจุดมุ่งหมายของนักประพันธ์เพลงให้มากที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1.3.1 ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดง

1.3.2 เลือกบทเพลงสำหรับการแสดง

1.3.3 ศึกษาหาข้อมูล วิเคราะห์บทเพลงและฝึกซ้อมบทเพลง

1.3.4 แสดงผลงาน

1.3.5 จัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

1.4 ขอบเขตการแสดง

การแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงทั้งหมดจากนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส โดยพิจารณาจากความเกี่ยวข้องกันทางด้านความหมาย ความไพเราะ ความเหมาะสมด้านเทคนิค และความเหมาะสมทางด้านอารมณ์ โดยเวลาในการแสดงจะถูกแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงละประมาณ 30 นาที และเวลาพักครึ่ง 15 นาที รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งสิ้นประมาณ 1 ชั่วโมง 15 นาที

รายการแสดงประกอบไปด้วยบทเพลงดังนี้

1. *Le Rossignol-en-amour (Nightingale in Love)* ผลงานของฟร็องซัว คูเปอแรง
2. *Les Papillon* ผลงานของฟร็องซัว คูเปอแรง
3. *Le Rappel des oiseaux (The Call of the Birds)* ผลงานของชอง-ฟิลีป ราโม
4. *La Poule (The Chicken)* ผลงานของชอง-ฟิลีป ราโม
5. *Le Coucou* ผลงานของหลุยส์-โคลด ดาแก็ง
6. *Images, Book* I ผลงานของโคลด เดอบุสซี มี 3 เพลง คือ
   6.1 Reflets dans l'eau
   6.2 Hommage à Rameau
   6.3 Mouvement
7. *Le Tombeau de Couperin* ผลงานของโมริส ราเวล มี 2 ท่อน คือ
   - *Prélude*
   - *Fugue*
8. *Trois Pièces* ผลงานของฟร็องซีส ปูแลง มี 3 ท่อน คือ
   - *Pastorale*
   - *Hymne*
   - *Toccata*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ได้พัฒนาศักยภาพด้านการแสดงและเทคนิคการบรรเลงเปียโนที่แตกต่างกัน

1.5.2 มีความรู้และความเข้าใจในประวัติศาสตร์และรากฐานของดนตรีในฝรั่งเศสมากขึ้น

1.5.3 ได้แสดงความสามารถในการแสดงสู่สายตาสาธารณชน

1.5.4 ได้เรียนรู้ขั้นตอนการจัดงานแสดงเดี่ยวเปียโน ทั้งการประชาสัมพันธ์ การจัดทำสูจิบัตร การจัดการเรื่องเวลาและสถานที่ รวมไปถึงการประสานงานด้านอื่น ๆ

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในการแสดงเดี่ยวเปียโน ผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบและเทคนิคการบรรเลงของดนตรีในแต่ละยุค เพื่อนำมาตีความการบรรเลงและเพื่อเป็นแนวทางในการฝึกซ้อมได้อย่างถูกต้อง ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงของนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสจากยุคบาโรกและกระแสอิมเปรชันในศตวรรษที่ 20 มาบรรเลงในการแสดงเดี่ยวครั้งนี้

2.1 ลักษณะของดนตรีในยุคบาโรก

ดนตรีในยุคบาโรก (Baroque Period, ค.ศ.1600-1750) ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีในประเทศอิตาลี จุดเด่นของดนตรีในยุคนี้คือบทเพลงที่สื่ออารมณ์เพียงอารมณ์เดียว และเริ่มมีการพัฒนาให้ดนตรีมีหลายแนวเสียงมากขึ้น เครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดที่ได้รับความนิยมในยุคนี้ ได้แก่ ออร์แกน (Organ) และฮาร์ปซิคอร์ด (Harpsichord) ที่สามารถนำเสนอแนวทำนองแต่ละแนวที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนได้ โดยเน้นที่แนวทำนองแนวเดียวและมีแนวเบสสนับสนุน แนวเบสต่อเนื่องแบบหนึ่งที่เป็นที่นิยมคือแนวเบสยืนพื้น (Ground bass) หรือแนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato bass) ประกอบด้วยประโยคสั้น ๆ ที่ถูกนำเสนอซ้ำไปซ้ำมาในแนวเบส ขณะที่ทำนองในแนวบนดำเนินไปอย่างอิสระ แนวทำนองแบบบาโรกมักให้ความรู้สึกต่อเนื่อง ดำเนินไปข้างหน้า ทำนองหลักที่เกิดขึ้นตอนต้นเพลงมักกลับมาหลายครั้งตลอดทั้งเพลง แต่อาจนำเสนอในรูปแบบที่แตกต่างออกไปด้วยการขยายหรือการประดับประดาในรูปแบบต่าง ๆ รูปแบบจังหวะที่เกิดขึ้นตอนต้นเพลงมักถูกนำเสนอซ้ำจนจบเพลง นิยมการเคลื่อนไหวที่มีจังหวะจะโคนอย่างสม่ำเสมอ ส่วนรูปแบบจังหวะที่ยืดหยุ่นอย่างอิสระเหมาะสำหรับเพลงเดี่ยวและเพลงร้องที่อาศัยการด้นสด (Improvisation) เป็นหลัก อย่างไรก็ตามยุคบาโรกเป็นยุคแรกเริ่มที่มีเครื่องหมายกำหนดความเร็วจังหวะเกิดขึ้น ในเรื่องของความเข้มเสียง (Dynamic) ส่วนมากใช้การเปลี่ยนแปลงความดังเบาแบบทันทีทันใด (Terrace dynamic) ไม่ค่อยพบการค่อย ๆ เพิ่มหรือลดลงเหมือนในยุคอื่น เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ในยุคนี้เช่นออร์แกนหรือฮาร์ปซิคอร์ดยังไม่สามารถเพิ่มหรือลดความดังเบาแบบค่อยเป็นค่อยไปได้เหมือนในปัจจุบัน สำหรับเนื้อดนตรี (Texture) ของดนตรีในยุคบาโรกตอนต้น นักประพันธ์เพลงได้หันมาสนใจเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี

(Homophony) กันมากขึ้น แม้ว่าเนื้อดนตรีแบบดนตรีหลากแนว (Polyphony) ยังเป็นที่นิยมในดนตรีสำหรับศาสนาอยู่ก็ตาม และเริ่มมีการใช้บันไดเสียงแบบเมเจอร์หรือไมเนอร์แทนโมด (Mode)[1]

ดนตรีบาโรกได้ขยายไปถึงฝรั่งเศสตั้งแต่ราวปี ค.ศ.1600 ถึงปี ค.ศ.1770 และตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 เป็นต้นมาชาวฝรั่งเศสเริ่มให้ความสนใจเกี่ยวกับดนตรีบาโรกมากขึ้น ทำให้ดนตรีในฝรั่งเศสมีวิวัฒนาการเป็นอย่างมากในช่วงเวลานี้ ประเทศฝรั่งเศสปกครองโดยกษัตริย์ผู้รักศิลปะตั้งแต่พระเจ้าหลุยส์ที่ 13 (Louis XIII de France, ค.ศ.1601-1643) จนถึงพระนางมารีอองตัวเนตต์ (Marie Antoinette, ค.ศ.1774-1792) ที่เข้าใจความสำคัญของศิลปะและส่งเสริมเป็นอย่างดี แต่สำหรับพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 นั้น ทรงเห็นว่าอำนาจและศิลปะมีความเชื่อมโยงกัน จึงทรงปรารถนาที่จะขยายอำนาจสูงสุดทางการเมืองและเศรษฐกิจของฝรั่งเศสไปสู่ศิลปะ และทรงจงใจทำลายอิทธิพลของศิลปะบาโรกของอิตาลีเพื่อยืนยันอำนาจของพระองค์เอง[2]

นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสมีความเชี่ยวชาญในเรื่องคอร์ด และมีทักษะในการประพันธ์เพลงให้เข้ากับบทกวี วรรณกรรมหรือเรื่องราวต่าง ๆ รวมไปถึงการเลียนแบบธรรมชาติหรือการแสดงอารมณ์ นักประพันธ์เพลง นักเขียนบทละครและนักดนตรีในคริสตจักรทุกคนมีส่วนในการขับเคลื่อนดนตรีในประเทศฝรั่งเศสเพื่อการพัฒนาและร่วมกันแสดงความมุ่งมั่นในการพรรณนาความประณีตและความรู้สึกที่แท้จริง ดนตรีบรรเลงในประเทศฝรั่งเศสมีความแตกต่างจากประเทศอิตาลีหลัก ๆ คือเครื่องดนตรีที่ชาวฝรั่งเศสชื่นชอบ ได้แก่ ลูท (Lute) ฮาร์ปซิคอร์ด วิโอลาดากัมบา (Viola da gamba) และฟลูต (Flute) มีการประดับประดาที่มากกว่า อีกทั้งยังมุ่งเน้นไปที่จิตวิญญาณทางดนตรีและการสื่อสารทางอารมณ์มากกว่าดนตรีของประเทศอิตาลีด้วย ศิลปะขนาดเล็กเป็นที่นิยมมากกว่าขนาดใหญ่ ทำให้ฝรั่งเศสนิยมบทเพลงขนาดเล็กซึ่งแตกต่างจากเพื่อนบ้านในยุโรป ดนตรีฝรั่งเศสยังคงรักษาและรวมเอาองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านและประเพณีการเต้นรำไว้อย่างเหนียวแน่น

ผลงานที่มีชื่อเสียงของฝรั่งเศสในยุคบาโรกคือแอร์เดอกูร์หรือเพลงสร้อย (Air de cours) หมายถึงเพลงร้องที่มีลูทบรรเลงประกอบ เริ่มตั้งแต่ปี ค.ศ.1608 แอร์เดอกูร์มักถูกนำมาจาก Ballets de cour ซึ่งเป็นรูปแบบของบัลเลต์ (Ballet) ที่ได้รับความนิยมอย่างรวดเร็วในราชสำนักฝรั่งเศส ในยุคก่อน ๆ เนื้อดนตรีอยู่ในรูปแบบหลายแนว แต่หลังจากประมาณปี ค.ศ.1610 เนื้อดนตรีมักเป็นโฮโมโฟนี นิยมร้องเป็นพยางค์และไม่มีอัตราจังหวะ (Meter) และต่อมาช่วงปลายศตวรรษที่ 16 จึงเริ่มมีการพัฒนาให้มีถึง 4-5 แนวเสียง แอร์เดอกูร์เป็นอีกหนึ่งตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงการได้รับอิทธิพล

---

[1] ณรุทธ์ สุทธจิตต์, *สังคีตนิยม : ความทราบซึ้งในดนตรีตะวันตก* (สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), 174.

[2] Nicolas Bucher, “French Baroque Music,” accessed April 10, 2023, https://cmbv.fr/en/introducing-baroque.

ของเพลงร้องจากกระแสบาโรกในประเทศอิตาลี เนื่องจากนักดนตรีอิตาลีมักทำงานในประเทศฝรั่งเศส แต่การแสดงออกทางอารมณ์ของแอร์เดอกูร์โดดเด่นกว่าและมีสีสันที่แตกต่างออกไป ขณะเดียวกันอิทธิพลของแอร์เดอกูร์ก็ขยายออกไปนอกประเทศฝรั่งเศส โดยได้รับการตีพิมพ์ในประเทศเยอรมนีและประเทศอังกฤษ

ยุคบาโรกเป็นยุคเฟื่องฟูของดนตรีฮาร์ปซิคอร์ด นักประพันธ์เพลงสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดที่มีชื่อเสียงในประเทศฝรั่งเศสได้แก่ ได้แก่ ชาก ชองปิยง เดอ ชองบงนิแยร์ (Jacques Champion de Chambonnières, ประมาณ ค.ศ.1601-1672) หลุยส์ คูเปอแรง (Louis Couperin, ค.ศ.1626-1661) ฟรองซัว คูเปอแรง (François Couperin, ค.ศ.1668-1733) และชอง-ฟิลีป ราโม (Jean-Philippe Rameau ค.ศ.1683-1764) ด้วยการกำเนิดของของดนตรีแบบคลาสสิกที่มีสไตล์ชัดเจนของโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ.1756-1791) ทำให้สไตล์ของดนตรีในยุคบาโรกถูกแทนที่ด้วยรูปแบบดนตรีใหม่ ๆ ในที่สุด

2.2 *Le Rossignol-en-amour (Nightingale in Love)* และ *Les Papillons* ประพันธ์โดยฟร็องซัว คูเปอแรง (François Couperin, ค.ศ.1668-1733)

2.2.1 ชีวประวัติของฟร็องซัว คูเปอแรง

ฟร็องซัว คูเปอแรง (François Couperin, ค.ศ.1668-1733) เป็นนักประพันธ์เพลง นักออร์แกนและนักฮาร์ปซิคอร์ดชาวฝรั่งเศส เกิดเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน ค.ศ.1668 ในปารีส คูเปอแรงเกิดในครอบครัวนักดนตรีที่มีชื่อเสียง บิดาเป็นนักออร์แกนประจำโบสถ์ และได้ทิ้งตำแหน่งนี้ให้คูเปอแรงสืบทอดก่อนที่เขาจะเสียชีวิตในปี ค.ศ.1679 ทำให้คูเปอแรงได้รับตำแหน่งนักออร์แกนประจำโบสถ์ตั้งแต่อายุเพียง 11 ปี โดยได้รับการดูแลและสอนโดยนักออร์แกนที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นและเปรียบเสมือนบิดาคนที่สองของเขา ต่อมาในปี ค.ศ.1685 เนื่องจากพรสวรรค์ในการบรรเลงออร์แกนและฮาร์ปซิคอร์ดที่เก่งกาจของคูเปอแรง เขาจึงเป็นที่รู้จักในนามของ "Couperin le grand" ขณะเดียวกันคูเปอแรงก็เริ่มประพันธ์เพลงและเป็นที่รู้จักในฐานะนักประพันธ์เพลง ผลงานของเขาสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับดนตรีฝรั่งเศส เนื่องจากก่อนหน้านั้นเป็นช่วงเวลาที่ดนตรีมีศูนย์กลางอยู่แต่เพียงในราชสำนัก แต่ต่อมาก็ได้เริ่มหลีกทางให้กับอิทธิพลของดนตรีแบบบาโรกที่มาจากอิตาลี ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนี้เกิดขึ้นพร้อมกับอิทธิพลที่เสื่อมถอยของแวร์ซายหลังปี ค.ศ.1685 ถึงแม้ว่าเขาจะชื่นชมแนวคิดและผลงานของชอง-แบปติสต์ ลุลลี (Jean-Baptiste Lully, ค.ศ.1632-1687) นักประพันธ์เพลงในราชสำนักในศตวรรษที่ 17 แต่คูเปอแรงเองก็มุ่งมั่นที่จะนำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดนตรีแบบฝรั่งเศสไปผสมผสานเข้ากับดนตรีแบบอิตาลีเพื่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในวงการดนตรีต่อไป

ในปี ค.ศ.1690 คูเปอแรงได้ตีพิมพ์หนังสือสำหรับออร์แกนชื่อว่า *Pièces d'orgue* และหนังสือเล่มนี้ได้ทำให้เขาได้รู้จักกับนักประพันธ์เพลงและผู้คนในแวดวงชนชั้นสูงอีกมากมาย จนทำให้ในเวลาต่อมาไม่นานเขาก็ประสบความสำเร็จในอาชีพและมีชื่อเสียงในราชสำนัก ซึ่งในเวลานี้เขาได้เริ่มประพันธ์เพลงสำหรับวงเชมเบอร์ควบคู่ไปด้วย ระหว่างปี ค.ศ.1713-1730 คูเปอแรงได้ตีพิมพ์หนังสือเพลงชุดสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดออกมาทั้งหมด 4 เล่ม ประกอบด้วยบทเพลงสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดขนาดสั้นมากกว่า 230 เพลงซึ่งทั้งหมดถูกตีพิมพ์ที่ปารีส หนังสือทั้ง 4 เล่ม ได้แก่ *Premier livre de pièces de clavecin* (1713), *Second livre de pièces de clavecin* (1717), *Troisième livre de pièces de clavecin* กับ *The Concerts royaux* (1722) และ *Quatrième livre de pièces de clavecin* (1730) เพลงชุดเหล่านี้มีท่วงทำนองที่ประดับประดาอย่างสวยงามและมีแนวบรรเลงประกอบที่ซับซ้อน

ต่อมาในปี ค.ศ.1717 คูเปอแรงได้รับตำแหน่งนักฮาร์ปซิคอร์ดประจำพระราชวังซึ่งเป็นหนึ่งในตำแหน่งสูงสุดสำหรับนักดนตรีในราชสำนัก อย่างไรก็ตามกิจกรรมทางดนตรีในราชสำนักของเขาก็ลดน้อยลงเรื่อย ๆ หลังจากที่พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 เสด็จสวรรคตในปี ค.ศ.1715 สุขภาพของเขาเริ่มแย่ลงตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ.1723 ผลงานที่ถูกตีพิมพ์ชิ้นสุดท้ายของคูเปอแรงได้แก่ *Pièces de violes* (1728) และ *Quatrième livre de pièces de clavecin* (1730) และเขาได้เสียชีวิตลงในปี ค.ศ.1733 ที่ปารีส

ผลงานเพลงสำหรับคีย์บอร์ดที่โดดเด่นของเขา ได้แก่ *Premier livre de pièces de clavecin* (1713, Ordre 1-5), *Second livre de pièces de clavecin* (1717, Ordre 6-12), *Troisième livre de pièces de* (1722, Ordre 13-19), *Quatrième livre de pièces de clavecin* (1730, Ordre 20-27) และคอนแชร์โต *The Concerts royaux* หรือ *Nouveaux concerts, ou les goûts réunis* ซึ่งสามารถบรรเลงโดยฮาร์ปซิคอร์ดเดี่ยวหรือโดยวงเชมเบอร์ขนาดเล็กก็ได้ บทเพลงนี้มีชื่อเสียงมากจนเป็นแรงบันดาลใจให้กับบทเพลง *Le Tombeau de Couperin* ของราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-1937) ในเวลาต่อมา

บทเพลงประเภทฮาร์ปซิคอร์ดของคูเปอแรงถูกเรียงลำดับและจัดกลุ่มโดยใช้คำว่า Ordre ซึ่งเป็นคำที่มีความหมายเหมือนกับเพลงชุด (Suite) ซึ่งภายในแต่ละชุดอาจประกอบด้วยเพลงเต้นรำแบบดั้งเดิมหรือเพลงที่มีชื่ออธิบายความหมายเฉพาะนั้น ๆ ของบทเพลง แต่ละเพลงภายในชุดสัมพันธ์กันด้วยกุญแจเสียงและบางครั้งก็สัมพันธ์กันด้วยภาพหรือความหมาย เพลงแรกและเพลงสุดท้ายของ

ชุดจะมีศูนย์กลางเสียง (Tonality) เดียวกัน แต่เพลงตรงกลางอาจมีศูนย์กลางเสียงอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกันอย่างใกล้ชิด อย่างไรก็ตามผู้แสดงสามารถเลือกบรรเลงเพลงทั้งชุดหรือเลือกเพลงใดเพลงหนึ่งก็ได้ตามความเหมาะสม บทเพลงของคูเปอแรงมีความโดดเด่นด้วยโน้ตประดับ ซึ่งดนตรีสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดในยุคนี้ส่วนมากขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้เล่น เนื่องจากนักดนตรีในยุคบาโรกนิยมใช้เทคนิคการด้นสด (Improvisation) ในโน้ตประดับที่มักเกิดขึ้นในแนวทำนอง เช่น ในบทเพลงที่มีการย้อน รอบแรกอาจบรรเลงแค่โน้ตในแนวทำนองแบบปกติ แต่รอบย้อนได้มีการใส่การด้นสดโน้ตประดับเข้าไปเพื่อเพิ่มความแตกต่างและไพเราะมากขึ้น[3]

2.2.2 ลักษณะของบทเพลง *Le Rossignol-en-amour (Nightingale in Love)*

Le Rossignol-en-amour เป็นบทเพลงชุดสำหรับฮาร์ปซิคอร์ด ในหนังสือเล่มที่ 2 ชุดที่ 14 ถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1717 ซึ่งมีบทเพลงทั้งหมดดังนี้

1. *Le rossignol-en-amour*
2. *Double du rossignol*
3. *La linote-éfarouchée*
4. *Les fauvétes plaintives*
5. *Le rossignol-vainqueur*
6. *La Julliet*
7. *Le carillon de Cithére*
8. *Le petit-rien*

Le Rossignol-en amour เป็นบทเพลงแรกในชุดที่สองนี้ ถือว่าเป็นอีกหนึ่งบทเพลงของคูเปอแรงที่เป็นดนตรีแบบพรรณนา บทเพลงทั้งชุดนี้มีความยาวทั้งสิ้น 25 นาที ส่วน *Le Rossignol-en amour* มีความยาวประมาณ 4 นาที บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน มีอัตราจังหวะช้าประกอบกับท่วงทำนองที่สวยงาม เพื่อแสดงออกถึงบรรยากาศของความรัก และเต็มไปด้วยโน้ตประดับเพื่อเลียนเสียงของนกไนติงเกลที่กำลังโต้ตอบกัน

2.2.3 ลักษณะของบทเพลง *Les Papillons*

เป็นบทเพลงชุดสำหรับฮาร์ปซิคอร์ด ในหนังสือเล่มที่ 1 ชุดที่ 2 ถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1713 ซึ่งมีบทเพลงทั้งหมดดังนี้

1. *Allemande la Laborieuse*
2. *Premiere courante*

---

[3] ภาวไล ตันจันท์พงศ์, “การใช้โน้ตประดับในยุคบาโรก,” *วารสารดนตรีรังสิต* 2, 2 (2550): 27.

3. *Seconde courante*
4. *Sarabande la Prude*
5. *L'Antonine*
6. *Gavotte*
7. *Menuet*
8. *Canaries (avec double)*
9. *Passepied*
10. *Rigaudon*
11. *La Charoloise*
12. *La Diane*
13. *Fanfare pour la suite de la Diane*
14. *La Terpsicore*
15. *La Florentine*
16. *La Garnier*
17. *La Babet*
18. *Les idées Heureuses*
19. *La Mimi*
20. *La Diligente*
21. *La Flateuse*
22. *La Voluptueuse*
23. *Les Papillons*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Les Papillons เป็นเพลงสุดท้ายของชุดที่สอง ในบรรดาเพลงเล็ก ๆ ที่มีมากกว่า 230 เพลง มีทั้งเพลงเต้นรำแบบดั้งเดิมและเพลงที่เป็นดนตรีพรรณนา (Program music) *Les Papillons* ถือเป็นหนึ่งในเพลงพรรณนาที่มีความหมายถึงผีเสื้อ ถึงแม้ว่าจะเป็นเพลงขนาดสั้นและอาจมีคุณค่าน้อยกว่าเมื่อพิจารณาถึงเทคนิคและความซับซ้อนเมื่อเทียบกับเพลงเต้นรำ แต่ก็ไม่ควรถูกมองข้าม เนื่องจากพบเทคนิคและสไตล์ที่โดดเด่นแตกต่าง และถือเป็นจุดเริ่มต้นของดนตรีพรรณนาในยุคต่อไป เพลงพรรณนาแสดงออกถึงความปรารถนาของจิตวิญญาณ สะท้อนให้เห็นในชื่อเรื่องอย่างเช่น *Les Sentiments* และ *Les Langueurs tendres* ชื่อที่มาจากตำนาน เช่น *Les Pellerines, Le Carillon de Cithere* และ *La Coribante* ซึ่งถูกแสดงออกผ่านองค์ประกอบที่มีอยู่ของดนตรี เช่น ลักษณะของทำนอง โน้ตประดับ สีสันของเสียง เนื้อดนตรีและความเข้มเสียง สิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติที่นัก

ประพันธ์เพลงนิยมนำมากล่าวถึงในบทเพลงเช่น นก ผึ้ง น้ำ ระฆังและวัตถุอื่นๆ ที่คล้ายคลึงกัน ดังนั้น คูเปอแรงจึงเลือกที่จะเลียนแบบเอกลักษณ์ของสรรพสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติ

บทเพลงชุดนี้มีความยาวทั้งสิ้น 50 นาที ส่วน *Les Papillons* มีความยาวประมาณ 2 นาที เป็นเพลงที่มีเทคนิคการบรรเลงของมือทั้งสองเลียนแบบการกระพือปีกของผีเสื้อ เต็มไปด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่รวดเร็วต่อเนื่องกันทั้งเพลง อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary form) และให้ความรู้สึกคล้ายกับเพลงเต้นรำที่เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วเช่นเดียวกับจีก (Gigue)

2.3 *Le Rappel des oiseaux (The Call of the Birds)* และ *La Poule (The Chicken)* ประพันธ์โดยชอง-ฟิลีป ราโม (Jean-Philippe Rameau, ค.ศ.1683-1764)

2.3.1 ชีวประวัติของชอง-ฟิลีป ราโม

ชอง-ฟิลิปป์ ราโม (Jean-Philippe Rameau, ค.ศ.1683-1764) เป็นนักประพันธ์เพลงและนักทฤษฎีดนตรีชาวฝรั่งเศสที่ได้รับการยกย่องว่ามีความสำคัญที่สุดคนหนึ่งในศตวรรษที่ 18 เกิดเมื่อวันที่ 25 กันยายน ค.ศ.1683 ชื่อเสียงของเขาเข้ามาแทนที่ลุลลีในฐานะนักประพันธ์เพลงอุปรากรฝรั่งเศสที่โดดเด่น และยังถือเป็นนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสชั้นนำในยุคบาโรก เทียบได้กับคูเปอแรง ราโมเรียนดนตรีกับบิดาที่เป็นนักออร์แกนก่อนที่เขาจะอ่านหนังสือออกหรือเขียนได้เสียอีก และต่อมาก็ได้เข้าเรียนที่วิทยาลัยดนตรี แต่เนื่องจากเขาไม่ใช่นักเรียนที่ดีนักและให้ความสนใจในอุปรากรเป็นพิเศษมากกว่าบทประพันธ์ประเภทอื่น เมื่อเขาอายุได้ 12 ปี บิดาของเขาจึงส่งเขาไปที่ประเทศอิตาลี โดยอาศัยอยู่ที่มิลานเป็นเวลาสั้น ๆ ก่อนกลับมาที่ปารีสครั้งแรกในปี ค.ศ.1706 และตีพิมพ์หนังสือ *Pièces de clavecin* เล่มแรกของเขา ข้อมูลเกี่ยวกับช่วงเวลาในปีแรก ๆ ของราโมนั้นไม่มีข้อมูลมากนัก จนกระทั่งในปี ค.ศ.1722 เขาได้ตีพิมพ์งานทฤษฎีของเขา *Treatise on Harmony* (1722) ซึ่งทำให้เขามีชื่อเสียงในฐานะนักทฤษฎีดนตรีเป็นอย่างมาก เขาจึงตีพิมพ์บทเรียนเพิ่มอีกมีชื่อว่า Nouveau système de musique théorique ในปี ค.ศ.1726 ต่อมาในปี ค.ศ.1724 และ ค.ศ.1729 เขาได้ตีพิมพ์ผลงานสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดอีก 2 ชุด ซึ่งทำให้เขาได้รับการยอมรับในฐานะนักประพันธ์เพลงสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดและเผยแพร่ไปทั่วยุโรป นอกจากนั้นราโมยังได้รับการยอมรับในฐานะนักประพันธ์เพลงสำหรับอุปรากรด้วย การเปิดตัวอุปรากรบทแรกของเขา *Hippolyte et Aricie* (1733) ก่อให้เกิดความปั่นป่วนอย่างมากและถูกโจมตีอย่างรุนแรงจากผู้สนับสนุนดนตรีของลุลลี เนื่องจากเป็นการปฏิวัติการใช้เสียงประสานแบบใหม่ ๆ ที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน อย่างไรก็ตามความโดดเด่นของราโมในด้านอุปรากรฝรั่งเศสก็ได้รับการยกย่องในเวลาต่อมา อีกทั้งบทเพลงประเภทคีย์บอร์ดหลายชิ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ของราโมก็มีชื่อเสียงมาก เขาจึงนิยมนำแนวทำนองในบทเพลงที่ประสบความสำเร็จมาใช้ซ้ำในอุปรากรของเขาด้วย

ดนตรีของราโมโดดเด่นด้วยความรู้ทางเทคนิคอันยอดเยี่ยม เขาเป็นผู้ริเริ่มการปฏิวัติทฤษฎีพื้นฐานดนตรีตะวันตกทั้งหมด วิธีการประพันธ์เพลงของเขาได้รวมเอาหลักการทางคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และโครงสร้างของดนตรีเข้ามาใช้ด้วยกันอย่างเหมาะสมเพื่อให้ได้เสียงประสานที่เป็นไปอย่างธรรมชาติมากที่สุด ชื่อเสียงของเขาแพร่กระจายไปทั่วยุโรป และตำราของเขาก็กลายเป็นรากฐานสำหรับการสอนดนตรีตะวันตกที่คงอยู่มาจนถึงทุกวันนี้ นอกจากนั้นบทเพลงของราโมยังเต็มไปด้วยการตกแต่งประดับประดาของแนวทำนองที่หรูหรา ถึงแม้จะมีความซับซ้อนของเสียงประสานสมัยใหม่ แต่ก็เกิดขึ้นภายใต้กรอบของรูปแบบสังคีตลักษณ์สมัยเก่า ดนตรีของเขาค่อนข้างเป็นไปตามประเพณีเพลงชุดฝรั่งเศสที่เรียงลำดับตามรูปแบบดั้งเดิมและอยู่ในศูนย์กลางเสียงเดียวกันตลอดทั้งชุด ในส่วนของการเรียงลำดับหมายเลขผลงานของราโมจะใช้คำว่า RCT ซึ่งหมายถึง Rameau Catalog Thématique

ราโมยังคงทำหน้าที่ในฐานะนักทฤษฎีและนักประพันธ์เพลงจนกระทั่งบั้นปลายชีวิตของเขา เขาได้ประพันธ์ผลงานอีกมากมายในช่วงปี ค.ศ.1740 จนถึง ค.ศ.1750 หลังจากนั้นอัตราการสร้างสรรค์ผลงานของเขาก็ลดลงเรื่อย ๆ เนื่องจากอายุที่มากขึ้นและปัญหาด้านสุขภาพ ผลงานสุดท้ายของเขาคืออุปรากรเรื่อง *Les Paladins* และ *Les Boréades* ในปี ค.ศ.1760 และในที่สุด ราโมก็เสียชีวิตจากอาการป่วยที่ปารีสเมื่อวันที่ 12 กันยายน ค.ศ.1764

งานดนตรีของราโมแบ่งออกเป็น 4 กลุ่มซึ่งมีความสำคัญแตกต่างกันอย่างมาก ได้แก่ เพลงร้องขนาดเล็ก เพลงสำหรับวงประสานเสียงขนาดใหญ่ บทเพลงสำหรับเดี่ยวฮาร์ปซิคอร์ดหรือฮาร์ป-ซิคอร์ดพร้อมกับเครื่องดนตรีอื่น และผลงานที่ทำให้เขาได้รับการยกย่องมากที่สุดอย่างอุปรากร

2.3.2 ลักษณะของบทเพลง *Le Rappel des oiseaux (The Call of the Birds)*

ราโมได้ตีพิมพ์หนังสือ *Pièces de clavecin* สำหรับฮาร์ปซิคอร์ด 3 เล่ม เล่มแรกในปี ค.ศ. 1706 เล่มที่สองในปี ค.ศ.1724 และเล่มที่สามในปี ค.ศ.1726 หรือ 1727 ถึงแม้จะเป็นผลงานสำหรับฮาร์ปซิคอร์ด แต่ก็สามารถบรรเลงร่วมกับไวโอลิน ฟลูตหรือวิโอลาด้วยได้

Le Rappel des oiseaux เป็นหนึ่งในบทเพลงชุด *Suite in E minor, RCT 2* ประกอบด้วยท่อนเพลง 9 ท่อน ดังนี้

1. *Allemande*
2. *Courante*
3. *Gigue en rondeau I*

4. *Gigue en rondeau II*
5. *Le Rappel des oiseaux*
6. *Rigaudon I - Rigaudon II et Double*
7. *Musette en rondeau. Tendrement*
8. *Tambourin*
9. *La Villageoise. Rondeau*

Le Rappel des oiseaux อยู่ในท่อนที่ 5 ของบทเพลง ถือเป็นบทเพลงประเภทพรรณนาที่บรรยายภาพการโต้ตอบกันของนก 2 ตัว โดยใช้เทคนิคการบรรเลงโน้ตประดับที่รวดเร็วในมือซ้ายและมือขวาโต้ตอบกันไปมาแบบซ้ำทำนอง ทำนองหลักมีการซ้ำไปมาระหว่างคู่สามและคู่สี่ อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน ความยาวของบทเพลงทั้งชุดประมาณ 22 นาที ส่วน *Le Rappel des oiseaux* มีความยาวประมาณ 3 นาที

2.3.3 ลักษณะของบทเพลง *La Poule (The Chicken)*

เป็นหนึ่งในชุดเพลงสำหรับฮาร์ปซิคอร์ด *Suite in G major, RCT 6 (Nouvelles suites de pièces de clavecin)* ประกอบด้วยท่อนเพลง 8 ท่อน ดังนี้

1. *Les Tricotets. Rondeau*
2. *L'indifférente*
3. *Menuet I – Menuet II*
4. *La Poule*
5. *Les Triolets*
6. *Les Sauvages*
7. *L'Enharmonique. Gracieusement*
8. *L'Égyptienne*

La Poule เป็นท่อนที่ 4 ของเพลงชุดนี้ เป็นเพลงพรรณนาถึงแม่ไก่ โดยมีการเลียนลักษณะการจิกของไก่ด้วยการใช้โน้ตเดิมซ้ำ ๆ และสั้น ๆ เป็นทำนองหลักซึ่งอยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ และอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน ความยาวทั้งชุดอยู่ที่ 23 นาที ส่วน *La Poule* มีความยาวอยู่ที่ 4 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4 *Le Coucou* ประพันธ์โดยหลุยส์-โคลด ดาแก็ง (Louis-Claude Daquin, ค.ศ.1694-1772)

2.4.1 ชีวประวัติของหลุยส์-โคลด ดาแก็ง

หลุยส์-โคลด ดาแก็ง (Louis-Claude Daquin, ค.ศ.1694-1772) เป็นนักประพันธ์เพลง นักออร์แกนและนักฮาร์ปซิคอร์ดชาวฝรั่งเศส ถือเป็นหนึ่งในนักดนตรีฝีมือยอดเยี่ยม (Virtuoso) และแสดงความอัจฉริยะด้านดนตรีออกมาตั้งแต่ยังเด็กถึงแม้ว่าจะไม่ได้เกิดมาในครอบครัวนักดนตรีก็ตาม เขาเริ่มเป็นนักออร์แกนในโบสถ์ตั้งแต่อายุเพียง 12 ปีเท่านั้น ในปี ค.ศ.1727 เขาได้รับการแต่งตั้งให้เป็นนักเล่นออร์แกนที่โบสถ์เซนต์ปอลในปารีสนำหน้าราโมซึ่งเป็นผู้สมัครเช่นกัน และต่อมาในปี ค.ศ. 1739 ดาแก็งกลายเป็นนักเล่นออร์แกนถวายพระเจ้าหลุยส์ที่ 15 จนทำให้เขามีชื่อเสียงทั้งในราชสำนัก ทั้งต่อเหล่าขุนนางและบุคคลทั่วไปด้วย ดาแก็งเป็นที่รู้จักในฐานะนักฮาร์ปซิคอร์ดและนักออร์แกนที่มีความแม่นยำที่สุดคนหนึ่งของยุค

ในด้านการประพันธ์เพลง ดาแก็งประพันธ์เพียงผลงานสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดเท่านั้น ผลงานของเขาอยู่ในลีลาแบบกาลองต์ (Galant Style) ซึ่งเป็นที่นิยมในยุคบาโรกตอนปลาย เป็นดนตรีที่ฟังสบาย ไม่มีเนื้อหาที่จริงจัง มักมีแค่แนวทำนองและแนวบรรเลงประกอบ ไม่มีการใช้โน้ตประดับอย่างวิจิตร ซึ่งต่างกับในยุคบาโรกที่ดนตรีมักมีหลายแนวและซับซ้อน ผลงานที่มีชื่อเสียงที่สุดของเขา ได้แก่ *Swiss Noël (Noël Suisse, No.XII* จาก *Nouveau livre*) และ *The Cuckoo (Le Coucou* จากชุดฮาร์ปซิคอร์ด ปี ค.ศ.1735 *(Pièces de clavecin, Troisième Livre*)

2.4.2 ลักษณะของบทเพลง *Le Coucou*

Le Coucou เป็นบทเพลงชุดสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดที่ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1735 ดาแก็งประพันธ์บทเพลงชุดไว้ทั้งหมด 4 ชุด ได้แก่ *Première Suite*, *Deuxième Suite, Troisième Suite* และ *Quatrième Suite* โดยมี *Le Coucou* เป็นท่อนแรกในชุด *Troisième Suite* ซึ่งประกอบด้วย

1. *Le Coucou*
2. *La Joyeuse*
3. *L'Amusante*
4. *La Tendre silvie*

Le Coucou เป็นหนึ่งในบทเพลงที่มีชื่อเสียงที่สุดของดาแก็ง พรรณนาถึงนกกาเหว่า ผลงานนี้มีชื่อเสียงจากการใช้ทำนองหลักเสียงนกที่มีเอกลักษณ์และการใช้รูปแบบจังหวะขัดที่เกิดขึ้นสม่ำเสมอตลอดทั้งเพลง อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด มีความยาวทั้งชุดอยู่ที่ 16 นาที ส่วน *Le Coucou* มีความยาว 3 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5 ลักษณะของดนตรีในกระแสดนตรีอิมเปรชัน

กระแสดนตรีอิมเปรชัน (Impressionism) เป็นกระแสความนิยมทางด้านศิลปะที่เริ่มเกิดขึ้นจากประเทศฝรั่งเศสในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เดิมทีคำนี้ถูกใช้มาก่อนในทางทัศนศิลป์โดยมีที่มาจากภาพ *Impression, Sunrise* ของโคลด โมเนต์ (Claude Monet, ค.ศ.1840-1926) จิตรกรชาวฝรั่งเศส ในยุคนั้นจิตรกรได้ย้ายจากการวาดภาพในสตูดิโอไปวาดภาพนอกสถานที่ และแทนที่พวกเขาจะถ่ายทอดภาพออกมาให้เหมือนจริง แต่กลับพยายามจับภาพบรรยากาศและมุ่งเน้นไปที่การสร้างความประทับใจต่อภาพที่เห็นมากกว่า ภาพวาดมีลักษณะการใช้สีที่ตัดกันโดยสิ้นเชิง โดยให้น้ำหนักไปที่แสงและเงา พื้นหน้าพื้นหลังที่พร่ามัวและมุมมองที่แบนราบ เพื่อให้ผู้ชมมุ่งความสนใจไปที่ความประทับใจโดยรวมต่อภาพ คำนี้จึงถูกนำมาใช้กับดนตรีของเดอบุสซี ผู้ที่ถูกขนานนามว่าเป็นผู้บุกเบิกดนตรีกระแสอิมเปรชัน ถึงแม้ว่าเขาจะปฏิเสธชื่อนี้ก็ตาม แต่ดนตรีของเขาก็มีจุดประสงค์เพื่อบรรยายให้เห็นภาพความประทับใจของเขาที่มีต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งเสมอ

ดนตรีกระแสอิมเปรชันเกิดขึ้นในยุคโรแมนติกตอนปลายในปี ค.ศ.1890-1930 จากความคิดที่เริ่มเปลี่ยนไปของนักประพันธ์เพลงหลายคนในยุคนั้น นักประพันธ์เพลงเริ่มเบื่อหน่ายและต้องการที่จะหลีกหนีดนตรีแบบโรแมนติกแบบเดิม พวกเขาเริ่มละเลยกฎเกณฑ์ทางดนตรีเดิม ๆ ที่ใช้กันมาหลายศตวรรษ หันมาให้ความสนใจกับเสียงกระด้างมากขึ้น ลดความสำคัญของเสียงใดเสียงหนึ่งที่ทำหน้าที่เป็นโน้ตโทนิกลง โดยมุ่งเน้นไปที่การสร้างอารมณ์และบรรยากาศที่เปลี่ยนไป คุณลักษณะหนึ่งที่โดดเด่นที่สุดในดนตรีกระแสอิมเปรชันคือการใช้สีสันซึ่งในแง่ของดนตรีถูกเรียกว่าสีสันของเสียง (Tone color) สีสันเหล่านี้ถูกระบายออกมาผ่านการเรียบเรียงโน้ต การใช้เสียงประสาน และเนื้อดนตรี องค์ประกอบอื่นๆ ของดนตรีอิมเปรชันยังเกี่ยวข้องกับการผสมคอร์ดใหม่ที่กว้างขึ้น เช่น คอร์ดทบเก้า คอร์ดทบสิบเอ็ดหรือคอร์ดทบสิบสาม การใช้เสียงกระด้างโดยไม่ได้เกลา (Resolution) การหลีกหนีบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์แบบเดิม แต่เปลี่ยนมาใช้บันไดเสียงเต็มหรือโฮลโทน (Whole-tone scale) บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic scale) หรือแม้แต่การกลับมาใช้โมด ซึ่งคอร์ดและบันไดเสียงเหล่านี้มักจะเคลื่อนที่แบบขนานกัน นอกจากนั้นนักประพันธ์เพลงยังตั้งใจสร้างความคลุมเครือให้กับเสียงด้วยการใช้โน้ตเสียงลากยาว (Pedal note) ใช้เพเดิลที่ยาวมากขึ้น ใช้ลักษณะจังหวะและความเร็วจังหวะที่ไม่ตายตัว ซึ่งบางครั้งก็เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างกะทันหัน เป้าหมายคือเพื่อให้องค์ประกอบต่าง ๆ เป็นไปอย่างลื่นไหลและเป็นธรรมชาติ[4]

เดอบุสซีและราเวลเป็นบุคคลสำคัญในดนตรีกระแสอิมเปรชัน ดนตรีของพวกเขานำเสนอ

---

[4] J. E. Luebering, “Impressionism,” accessed May 12, 2023, https://www.britannica.com/art/Impressionism-art.

ความเป็นอิมเปรชันได้เป็นอย่างดี เป็นเสียงที่เต็มไปด้วยอารมณ์เพ้อฝัน จินตนาการที่ล่องลอยอย่างนิ่มนวล ทำให้ผู้ฟังนึกถึงบรรยากาศที่สวยงาม ต่างไปจากดนตรีโรแมนติกที่ก่อให้เกิดความสะเทือนอารมณ์ ซึ่งนักประพันธ์เพลงทั้งสองก็ได้ทำให้ดนตรีกระแสอิมเปรชันขยายอิทธิพลไปสู่นักประพันธ์เพลงในประเทศอื่น ๆ ด้วย เช่น อิซาค อัลเบนิส (Issac Albeniz, ค.ศ.1860-1909) และ มานูเอล เด ฟายา (Manuel de Falla, ค.ศ.1876-1946) นักประพันธ์เพลงชาวสเปน รวมไปถึงเฟรเดริค เดลิอุส (Frederick Delius, ค.ศ.1862-1934) และราล์ฟ วอน วิลเลียมส์ (Ralph Vaughan Williams, ค.ศ. 1872-1958) นักประพันธ์เพลงชาวอังกฤษด้วย

2.6 *Images, Book I* ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ.1862-1918)

2.6.1 ชีวประวัติของโคลด เดอบุสซี

โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ.1862-1918) เป็นคีตกวีชาวฝรั่งเศส เกิดเมื่อวันที่ 22 สิงหาคม ค.ศ.1862 ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้บุกเบิกดนตรีกระแสอิมเปรชัน (Impressionism) เขาเริ่มแสดงให้เห็นถึงความเป็นเลิศด้านดนตรีตั้งแต่ยังเด็ก โดยได้เข้าเรียนเปียโนที่วิทยาลัยดนตรีแห่งปารีสตั้งแต่อายุ 10 ปี ในปี ค.ศ.1874 เขาเริ่มเรียนดนตรีอย่างจริงจังโดยเปลี่ยนจากการเรียนเปียโนไปเรียนการประพันธ์เพลงแทน และสำเร็จการศึกษาเมื่ออายุ 22 ปี ต่อมาในปี ค.ศ.1888 เดอบุสซีได้เดินทางไปประเทศเยอรมนีเพื่อฟังดนตรีของริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, ค.ศ.1813-1883) ที่มักใช้โน้ตโครมาติก (Chromatic note) และเสียงกระด้าง (Dissonance) อีกทั้งใช้วงดนตรีขนาดใหญ่ในการบรรเลง ทำให้ผลงานในช่วงแรกของเดอบุสซีได้รับอิทธิพลในแง่ของลักษณะทางดนตรีและแนวคิดทางดนตรีของวากเนอร์มาค่อนข้างมาก อย่างไรก็ตามต่อมาเขาก็เริ่มพัฒนาแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่ต่างออกไปจากวากเนอร์ ผลงานของเขามีบรรยากาศที่ผ่อนคลายมากขึ้น ส่วนใหญ่มักบรรยายความสวยงามของธรรมชาติ แต่อาจกล่าวได้ว่าสิ่งหนึ่งที่เดอบุสซีคิดเหมือนวากเนอร์คือการค้นหาแนวทางการประพันธ์ดนตรีแบบใหม่เพื่อหลีกหนีจากดนตรีในระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) แบบเดิม เดอบุสซีได้กล่าวไว้ว่าโครงสร้างของบทเพลงที่ประกอบด้วยท่อนนำ (Exposition) ท่อนพัฒนา (Development) และท่อนย้อนกลับ (Recapitulation) เป็นความล้าสมัย เขาชอบบทเพลงขนาดสั้นที่มีความยืดหยุ่นของโครงสร้างมากกว่า[5]

เดอบุสซีมีโอกาสได้ฟังการแสดงดนตรีกาเมลัน (Gamelan) วงดนตรีพื้นบ้านของอินโดนีเซียในงานแสดงนิทรรศการนานาชาติที่จัดขึ้นในปี ค.ศ.1889 ที่ปารีส ทำให้เขาได้รับอิทธิพลมาจากดนตรี

---

[5] Joseph Machlis and Kristine Forney, *The Enjoyment of Music*. 8th ed. (New York: W.W. Norton & Company, 1999), 334.

กาเมลันอย่างมากจนกลายเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญในผลงานของเขาซึ่งสะท้อนให้เห็นจากบทเพลงสำหรับเปียโนหลายชิ้น โดยเฉพาะการเลือกใช้บันไดเสียงโฮลโทนและบันไดเสียงเพนตาโทนิกมากกว่าบันได-เสียงเมเจอร์และไมเนอร์ รวมทั้งบันไดเสียงประดิษฐ์ (Artificial scale) เพื่อหลีกเลี่ยงการให้ความสำคัญกับโน้ตนำ (Leading note) ด้วย นอกจากนั้นเดอบุสซียังสนใจในการนำเกรกอเรียนโมด (Gregorian mode) จากยุคกลาง (Medieval Period, ค.ศ.900-1450) มาเป็นส่วนประกอบในบทเพลงด้วย เขาได้นำส่วนประกอบเหล่านี้มาผสมผสานกับวรรณกรรมและจิตรกรรมที่เขาชื่นชอบจึงทำให้เสียงดนตรีของเขาโดดเด่นด้วยความมีอิสระและเป็นไปอย่างธรรมชาติ ชื่อเพลงของเดอบุสซีมักบอกเล่าถึงภาพที่เขาต้องการจะนำเสนอและมักทำให้ผู้ฟังคาดเดาเรื่องราวของเพลงนั้น ๆ ได้

ผลงานสำหรับเปียโนที่สำคัญ ได้แก่ *Clair de Lune (Moonlight), Pour le piano (Suite for Piano), Estamps for Piano, La mer, Reflets dans l'eau, Preludes for Piano Book 1 และ Book 2* เนื่องจากเขาเป็นผู้นำในดนตรีกระแสอิมเปรชันจึงทำให้เขามีอิทธิพลต่อผู้ประพันธ์เพลงในยุคศตวรรษที่ยี่สิบอีกหลายคน เช่น โมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-1937) เบลา บาร์-ตอก (Béla Bartók, ค.ศ.1881-1945) และอีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, ค.ศ.1882-1971)

2.6.2 ลักษณะของบทเพลง *Images, Book I*

บทเพลง *Images* มีด้วยกันทั้งหมด 3 เล่ม เล่มที่ 1 และ 2 เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน ถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1905 และ ค.ศ.1907 ส่วนเล่มที่ 3 *Images for Orchestra* เป็นบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ทุกเล่มประกอบด้วยบทเพลง 3 บท *Images* เล่มนี้ประกอบด้วย *Reflets dans l'eau , Hommage à Rameau* และ *Mouvement* ทั้งหมดมีความยาวรวมกัน 30 นาที ชื่อของบทเพลงทั้งสามบทในเล่มนี้เป็นชื่อที่สื่อความหมายเฉพาะซึ่งยังคงไม่แน่ชัดว่าได้รับแรงบันดาลใจมาจากที่ใด บทเพลงนี้ได้ถูกแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 3 มีนาคม ค.ศ.1906 ใน Société-National โดยผลงานชุดนี้ถือเป็นผลงานในช่วงท้ายของเดอบุสซี และถือเป็นอีกหนึ่งผลงานที่สำคัญของเขาเนื่องจากนำเสนอลักษณะสำคัญของดนตรีฝรั่งเศสในยุคนี้ได้เป็นอย่างดี นอกจากนั้นยังเป็นตัวอย่างของการค้นพบโทนเสียงใหม่ ๆ ในชีวิตช่วงนี้ของเขา ถึงแม้ว่าในเวลาต่อมาจะมีการพัฒนาเทคนิคและโทนเสียงใหม่ ๆ ต่อไปอีกมากมายก็ตาม

Reflets dans l'eau หมายถึงเงาสะท้อนที่อยู่บนผิวน้ำ เดอบุสซีอาจได้รับแรงบันดาลใจมาจากจินตนาการ บทกวีหรือภาพวาดที่เขาชื่นชอบเป็นพิเศษ ท่อนนี้เต็มไปด้วยเทคนิคที่ทำให้จินตนาการถึงภาพของน้ำในลักษณะต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสายน้ำ หยดน้ำ คลื่นหรือฝน เดอบุสซีสร้างภาพเหล่านี้ขึ้นผ่านความชื่นชอบและรสนิยมอันเป็นเอกลักษณ์ของเขา องค์ประกอบหลายอย่างในเพลงถูกสร้างขึ้นอย่างอิสระ แม้กระทั่งสังคีตลักษณ์ของเพลงนี้ด้วย อย่างไรก็ตามเนื่องจากสังเกตได้ว่า

ในบทเพลงนี้มีทำนองหลัก 2 ทำนองเกิดขึ้นสลับกัน ทำให้อาจอธิบายได้ว่าบทเพลงนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด มีความยาวประมาณ 6 นาที

เดอบุสซีประพันธ์ *Hommage à Rameau* ขึ้นขณะที่กำลังแก้ไขอุปรากรเรื่อง *Les Fêtes de Polymnie* ของราโม เขาจึงประพันธ์เพลงบทนี้เพื่อแสดงความเคารพต่อราโม นักประพันธ์เพลงและนักทฤษฎีที่เก่งกาจในยุคบาโรก เดอบุสซีได้นำเอาซาราบานด์ (Sarabande) เพลงเต้นรำในจังหวะช้าที่ได้รับความนิยมในศตวรรษที่ 17-18 มาใช้เป็นรูปแบบในการประพันธ์เพลงนี้ด้วย ทำให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงกลิ่นอายความเป็นบาโรกที่อยู่ในเสียงประสานแบบใหม่ โดยมีความยาวประมาณ 7 นาที

Mouvement เป็นเพลงที่มีความเร็วและใช้เทคนิคการบรรเลงที่ยากที่สุดในชุดนี้ เนื่องจากมีจุดเด่นอยู่ที่โน้ตสามพยางค์ที่ดำเนินไปด้วยเสียงเบาตลอดทั้งเพลง ผู้เล่นจึงต้องควบคุมให้สม่ำเสมออยู่ตลอด ถึงแม้ว่าเพลงนี้จะไม่ได้แสดงออกอย่างแน่ชัดว่าบรรยายถึงภาพอะไร แต่ก็มีทำนองหลักที่ชัดเจนและเสียงประสานที่ไพเราะ แสดงถึงเอกลักษณ์ของเดอบุสซีผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะบันไดเสียงโฮลโทนในตอนท้ายของเพลง เพลงนี้มีความยาวประมาณ 4 นาที

2.7 *Le Tombeau de Couperin* ประพันธ์โดยโมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-1937)

2.7.1 ชีวประวัติของโมริส ราเวล

โมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-ค.ศ.1937) นักประพันธ์เพลง นักเปียโน และวาทยกรชาวฝรั่งเศส เกิดเมื่อวันที่ 7 มีนาคม ค.ศ.1875 เขาเป็นอีกหนึ่งบุคคลที่มีความสำคัญต่อกระแสอิมเปรชันร่วมกับเดอบุสซี ซึ่งเมื่อเทียบกันแล้วผลงานของราเวลถือว่ามีรูปแบบที่แน่นอนและมีความประณีตที่มากกว่า ราเวลเกิดในครอบครัวที่รักในเสียงดนตรี เขาเข้าเรียนที่วิทยาลัยดนตรีแห่งปารีสตั้งแต่อายุ 14 ปี ในช่วงเวลานี้เขาได้ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียง ได้แก่ *Pavane for a Dead Princess, Sonatine for Piano* และ *String Quartet* ถึงแม้จะเป็นผลงานในช่วงแรกแต่ก็แสดงให้เห็นถึงความสมบูรณ์แบบในฝีมือของเขาได้อย่างน่าประหลาดใจ ซึ่งความประณีตและความสมบูรณ์แบบเหล่านี้ถือว่าเป็นอีกหนึ่งในเอกลักษณ์สำคัญของราเวล อย่างไรก็ตามผลงานในช่วงแรกของเขาไม่ค่อยเป็นที่ยอมรับจากกลุ่มคนดนตรีเท่าใดนัก ราเวลผิดหวังจากงานแข่งขันประพันธ์เพลงปรีเดอโรม (Prix de Rome) ที่จัดโดยวิทยาลัยดนตรีปารีส ถึง 4 ครั้ง ก่อนที่จะออกจากวิทยาลัยในปี ค.ศ.1905 หลังจากนั้นเขาก็ได้ค้นพบเส้นทางของตัวเองในฐานะนักประพันธ์เพลง ราเวลให้ความสำคัญกับแนวทำนองของเขามาก และใช้การประสานเสียงแบบใหม่ที่ไม่ได้รับการเกลา ในช่วงนี้เขาได้สร้างสรรค์

ผลงาน เช่น *Jeux d'eau* (1901), *Miroirs* (1905) และ *Gaspard de la nuit* (1908) ซึ่งทำให้เขาเป็นที่รู้จักและมีคอนเสิร์ตนอกประเทศฝรั่งเศสครั้งแรกในปี ค.ศ.1909 ต่อมาในปี ค.ศ.1915 ราเวลได้เข้าร่วมเป็นทหารในกองทัพฝรั่งเศส เขาได้เห็นความทุกข์ทรมานของคนในประเทศมากมาย อีกทั้งยังต้องเผชิญกับความเสียใจจากการเสียชีวิตของมารดาในปี ค.ศ.1917 ทำให้สภาพจิตใจของเขาเริ่มย่ำแย่และประพันธ์เพลงได้น้อยลง ส่งผลให้ผลงานของเขามีขนาดเล็กลงและมีความซับซ้อนน้อยลงอย่างเห็นได้ชัด แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งความสมบูรณ์แบบของเขา ผลงานที่มีชื่อเสียงในช่วงนี้ ได้แก่ *Le Tombeau de Couperin* (ค.ศ.1914-1917) ซึ่งได้อุทิศให้กับการเสียชีวิตของเพื่อนเขาในสงคราม หลังการเสียชีวิตของเดอบุสซีช่วงปี ค.ศ.1920-1930 ราเวลได้รับการยกย่องในระดับนานาชาติว่าเป็นนักประพันธ์เพลงที่ยังคงมีชีวิตที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของฝรั่งเศส

ในปีค.ศ.1920 ราเวลเริ่มเดินทางไปแสดงคอนเสิร์ตในหลายประเทศทั้งอังกฤษ สวีเดน เดนมาร์ก สหรัฐอเมริกา แคนาดา สเปน ออสเตรียและอิตาลี และเรียบเรียงผลงานอีกมากมาย เช่น *Pictures at an Exhibition* ของโมเดสต์ มูซอร์กสกี (Modest Mussorgsky, ค.ศ.1839-1881) (1922) อุปรากรเรื่อง *L'enfant et les sortilèges to a libretto* (1926) ของซิโดเน-กาเบรียล โคแล็ต (Sidonie-Gabrielle Colette, ค.ศ.1873-1954) *Tzigane* (1924) และ *Violin Sonata No.2* (1927) ในปี ค.ศ.1932 ราเวลได้รับบาดเจ็บที่ศีรษะจากอุบัติเหตุทางรถยนต์ อาการบาดเจ็บไม่มากนักแต่กลับส่งผลในเวลาต่อมา เขาเริ่มมีอาการเหม่อลอยและมีอาการที่บ่งบอกถึงความพิการทางสมอง และในปี ค.ศ.1937 เขาเริ่มมีอาการเจ็บปวดและในไม่ช้าก็เข้าสู่อาการโคม่าจนเสียชีวิตเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม ขณะอายุได้ 62 ปี

ผลงานของราเวลได้แก่เพลงสำหรับเปียโนทั้งเดี่ยวและคู่ เพลงสำหรับวงเชมเบอร์ บัลเลต์ อุปรากร และชุดเพลงร้อง (Song cycle) ราเวลได้พัฒนารูปแบบที่ชัดเจนโดยผสมผสานองค์ประกอบของดนตรีสมัยใหม่หรือแม้กระทั่งดนตรีจากต่างประเทศหรือนักประพันธ์เพลงจากยุคอื่นที่เขาได้รับอิทธิพลมา อิทธิพลดนตรีที่ราเวลได้นำมาใช้ในผลงานของเขา ได้แก่ อิทธิพลจากคูเปอแรง ราโม และเพลงเต้นรำชุดที่เกิดขึ้นในยุคบาโรก เช่น *Minuet, Forlane, Rigaudon, Waltz* และ *Passacaglia* อิทธิพลจากต่างประเทศได้แก่อิทธิพลของโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท, ฟรานซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert, ค.ศ.1797-1828) ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ.1811-1886) เฟรเดริค โชแปง (Frédéric Chopin, ค.ศ.1810-1849) และเสียงประสานสมัยใหม่ของอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg, ค.ศ.1874-1951) อิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส (Jazz) อิทธิพลของยุคคลาสสิกอย่างการใช้โครงสร้างหรือสังคีตลักษณ์แบบดั้งเดิม นอกจากนั้นยังมีอิทธิพลด้านภาษา เช่น ภาษาฮีบรู กรีก ฮังการีและยิปซี และอิทธิพลจากวรรณกรรม ผลงานสำหรับเปียโนของราเวลมีไม่ถึง 30 ชิ้น เนื่องมาจากนิสัยที่ละเอียดอ่อนของเขาทำให้เขาใช้เวลาค่อนข้างมากในการสร้างสรรค์ผลงานแต่ละชิ้น

ทุกชิ้นมีเนื้อหาที่ยากและเทคนิคที่ซับซ้อน ผลงานเปียโนที่สำคัญ ได้แก่ *Pavane pour une infante défunte* (1899), *Jeux d'eau* (1901), *Miroirs* (1904-1905), *Gaspard de la nuit* (1908) และ *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917)

2.7.2 ลักษณะของบทเพลง *Le Tombeau de Couperin*

Le Tombeau de Couperin เป็นบทเพลงชุดสำหรับเปียโนที่ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1914-1917 ซึ่งตรงกับช่วงสงครามที่ราเวลได้เข้าร่วมกับกองทัพฝรั่งเศส ในแต่ละท่อนเขาจึงได้อุทิศให้กับเพื่อนของเขาที่เสียชีวิตในสงคราม และถึงแม้เขาจะประพันธ์เพลงบทนี้หลังการเสียชีวิตของมารดา แต่เขาก็เลือกที่จะทำให้เป็นผลงานที่เบาสมอง เพื่อเป็นการพักไตร่ตรองมากกว่าจะเป็นความเศร้า บทเพลงประกอบไปด้วย 6 ท่อนที่เรียงลำดับตามรูปแบบเพลงเต้นรำในยุคบาโรก ได้แก่

1. *Prélude*
2. *Fugue*
3. *Forlane*
4. *Rigaudon*
5. *Menuet*
6. *Toccata*

คำว่า “Tombeau” เป็นคำศัพท์ทางดนตรีที่ได้รับความนิยมตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 หมายถึงบทเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อระลึกถึงบุคคลที่เสียชีวิตไปแล้ว ซึ่งราเวลได้ตั้งใจประพันธ์เพลงนี้ขึ้นเพื่อระลึกถึงคูเปอแรง นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสที่เขาชื่นชอบและเป็นนักประพันธ์เพลงผู้ยิ่งใหญ่ในยุคบาโรก บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นโดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากผลงาน *The Concerts royaux* ของคูเปอแรง ทำให้ผลงานนี้สามารถเรียกได้ว่าอยู่ในสไตล์คลาสสิกใหม่ (Neo-Classicism) เป็นการผสมผสานระหว่างเทคนิคแบบดั้งเดิม ทั้งการอิงกุญแจเสียง การดำเนินคอร์ด เคเดนซ์ แนวทำนอง จังหวะ และสังคีตลักษณ์ บนเสียงประสานและรูปแบบจังหวะแบบอิมเปรชัน บทเพลงที่ราเวลได้แต่งเพื่อระลึกถึงนักประพันธ์เพลงคนอื่น ๆ นอกจาก *Le Tombeau de Couperin* ได้แก่ *Menuet sur le nom de Haydn* (1909), *À la manière de Borodine* (1912) และ *À la manière de Chabrier* (1913) ซึ่งราเวลได้นำองค์ประกอบของนักประพันธ์เพลงคนอื่น ๆ มาตีความและผสมผสานเอกลักษณ์ของตนเองเข้าไป ในปี ค.ศ.1920 ได้มีการจัดแสดงบัลเลต์ประกอบเพลง *Le tombeau de Couperin* ในรูปแบบวงออร์เคสตราที่โรงละครและถือเป็นหนึ่งในเหตุการณ์ที่ช่วยฟื้นฟูกระแสของบัลเลต์ในประเทศฝรั่งเศสด้วย บทเพลงชุดนี้มีความยาวทั้งสิ้น 50 นาที

Prélude เปรียบเสมือนบทนำของเพลงเต้นรำชุดนี้ ราเวลอุทิศท่อนนี้ให้กับเพื่อนของเขาที่เป็นทหาร เพรลูดบทนี้อยู่ในกุญแจเสียง E minor ในอัตราจังหวะเร็ว ให้ความรู้สึกที่สนุกสนาน ร่าเริง สังคีตลักษณ์ของท่อนนี้เป็นสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary) มีความยาวอยู่ที่ 5 นาที

Fugue ท่อนที่ 2 เป็นฟิวก์ตามรูปแบบดั้งเดิมของชุดเพลงเต้นรำในยุคบาโรก ท่อนนี้ถูกอุทิศให้กับชอง กรุปปี (Jean Cruppi) เป็นฟิวก์ที่มี 3 แนวเสียงสอดประสานกันในช่วงเสียงที่ใกล้ชิดกันมากทำให้มีเสียงประสานแบบสมัยใหม่ อยู่ในกุญแจเสียง E minor ในจังหวะที่ช้าและความเข้มเสียงที่เบา ให้ความรู้สึกเงียบสงบ มีความยาวอยู่ที่ประมาณ 5 นาที

2.8 *Trois Pièces* ประพันธ์โดยฟร็องซีส ปูแลง (Francis Poulenc, ค.ศ.1899-1963)

2.8.1 ชีวประวัติของฟร็องซีส ปูแลง

ฟร็องซิส ปูแลง (Francis Poulenc, ค.ศ.1899-1963) เป็นนักประพันธ์เพลงและนักเปียโนชาวฝรั่งเศส เกิดเมื่อวันที่ 7 มกราคม ค.ศ.1899 เขาเติบโตมาในครอบครัวที่ค่อนข้างมีฐานะ ปูแลงเริ่มเรียนเปียโนตั้งแต่อายุ 5 ปี และเริ่มประพันธ์เพลงครั้งแรกตอนอายุ 8 ปี เขาได้เปิดตัวในฐานะนักประพันธ์เพลงเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ.1917 ด้วยผลงานชื่อ *Rapsodie nègre* สำหรับบาริโทนและวงเชมเบอร์ ซึ่งอุทิศให้กับเอริก ซาตี (Eric Satie, ค.ศ.1866-1925) ผู้มีส่วนช่วยพัฒนาดนตรีในช่วงแรกของเขาเป็นอย่างมาก ต่อมาในปีเดียวกันปูแลงได้เข้าร่วมกลุ่มหกแนวร่วม (Les Six) ที่ประกอบไปด้วยนักประพันธ์เพลงรุ่นใหม่ 6 คน มีแนวคิดแบบนีโอคลาสสิกซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากซาตี พวกเขาต่อต้านแนวความคิดแบบโรแมนติกและกระแสอิมเปรชัน รวมตัวกันสร้างสรรค์ผลงานเป็นเวลาประมาณ 5-6 ปีก่อนจะแยกย้ายกันไป ปี ค.ศ.1920 เป็นช่วงที่ปูแลงมีชื่อเสียงมากขึ้น เขาได้รับการตอบรับที่ดีทั้งในฐานะนักประพันธ์เพลงและนักเปียโน เขาได้รับเกียรติให้แสดงกับนักร้องและนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากมาย อีกทั้งยังได้ออกแสดงคอนเสิร์ตทั่วยุโรปและสหรัฐอเมริกาด้วย ในปี ค.ศ.1930 ปูแลงถูกปฏิเสธคำขอแต่งงานจากเพื่อนของเขา ทำให้เขาเสียใจเป็นอย่างมากและประสบกับภาวะซึมเศร้าในช่วงแรกซึ่งส่งผลต่อความสามารถในการประพันธ์เพลงของเขา และต่อมาไม่นานเพื่อนของเขาก็จากไปด้วยอุบัติเหตุ

จากที่ปูแลงได้ประพันธ์ผลงานที่มีความสบายและเบาสมองมาตลอด แต่หลังจากปี ค.ศ.1936 เป็นต้นมาเขาก็เริ่มประพันธ์ผลงานที่มีความจริงจังและเกี่ยวข้องกับศาสนามากขึ้น เนื่องจากเขาเริ่มออกเดินทางไปแสวงบุญและเป็นการปลุกศรัทธาเกี่ยวกับศาสนาในตัวของเขาขึ้นมาด้วย ปูแลงได้รับการตอบรับที่ดีในฐานะนักประพันธ์เพลงมาโดยตลอด จนกระทั่งในปี ค.ศ.1950 เขาเริ่มประสบกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปัญหาชีวิตหลายอย่างจนมีอาการเครียดและซึมเศร้า เขาเสียชีวิตจากอาการหัวใจล้มเหลวเมื่อวันที่ 30 มกราคม ค.ศ.1963 ที่ปารีส

ดนตรีของปูแลงมีเอกลักษณ์และเป็นที่รู้จักจากความสมบูรณ์แบบของท่วงทำนองที่สามารถบอกเล่าถึงเนื้อหาและใจความของเพลงได้เป็นอย่างดี การใช้องค์ประกอบไดอาโทนิก แนวดนตรีที่สง่างาม ความลึกซึ้งทางอารมณ์และการสะท้อนถึงความคลั่งไคล้ในตัวตนของเขาเอง นักวิจารณ์ดนตรีได้กล่าวไว้ว่าดนตรีของปูแลงเป็นศูนย์รวมของคำว่ามีเสน่ห์ ด้วยดนตรีที่ดูเหมือนจะเรียบง่าย ตรงไปตรงมาและเป็นธรรมชาติ ในฐานะนักเปียโน ปูแลงได้ประพันธ์ผลงานสำหรับเปียโนไว้เป็นจำนวนมาก ทั้งเปียโนเดี่ยวและเปียโนกับวงเชมเบอร์ นอกจากนั้นยังมีดนตรีเชมเบอร์ในลักษณะอื่น ดนตรีประสานเสียง อุปรากร บัลเลต์ ดนตรีสำหรับวงออร์เคสตรา คอนแชร์โต เพลงสำหรับศาสนา รวมไปถึงเพลงประกอบละครและภาพยนตร์อีกด้วย ถือได้ว่าเขาเป็นนักประพันธ์เพลงเชมเบอร์ที่สมบูรณ์แบบมาก อย่างไรก็ตามเขาก็มักใช้เปียโนเป็นเครื่องดนตรีหลัก ผลงานที่โดดเด่นที่สุดของเขาคือผลงานสำหรับวงออร์เคสตราและวงเชมเบอร์

ผลงานสำหรับเปียโนที่สำคัญ ได้แก่ *Trois mouvements perpétuels* (1919), *Suite in C* (1920) *Trois Pièces* (1928) *Novelettes* (1927-1928) *Villageoises* (1933) และ*Suite française* (1935) บทเพลงเหล่านี้ประกอบด้วยเพลงเล็ก ๆ ที่นำมาต่อกันเป็นชุด ผลงานของปูแลงได้รับการจัดลำดับตามลำดับเวลาและใช้ชื่อว่า FP ซึ่งเป็นตัวอักษรจากชื่อของเขานั่นเอง

2.8.2 ลักษณะของบทเพลง *Trois Pièces*

Trois Pièces เป็นบทเพลงสำหรับเปียโนประกอบไปด้วย 3 ท่อน ได้แก่ *Pastorale, Hymne* และ *Toccata* ถูกประพันธ์ขึ้นครั้งแรกในปี ค.ศ.1918 ขณะที่ปูแลงยังอายุไม่ถึง 20 ปี ท่อนแรกมีชื่อว่า *Pastorale* แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลที่เขาได้รับมาจากริคาร์โด วีเยซ (Ricardo Viñes, ค.ศ. 1875-1943) นักเปียโนชาวสเปนและเป็นอาจารย์ที่ปูแลงเคารพ และอิทธิพลจากซาตีผู้ที่มีส่วนช่วยในการพัฒนาผลงานของเขา ต่อมาในปี ค.ศ.1928 บทเพลงนี้ได้ถูกนำมาตีพิมพ์ครั้งแรกและได้รับการแก้ไขชื่อเป็น *Trois Pièces* ความยาวของบทเพลงอยู่ที่ประมาณ 15 นาที

Hymne มีอัตราจังหวะปานกลาง โดดเด่นด้วยรูปแบบของจังหวะที่คล้ายกับบทกวีที่ถูกกล่าวซ้ำ ๆ มีทำนองที่ไพเราะ สง่างาม ให้บรรยากาศเหมือนเพลงในโบสถ์ ท่อนนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน เป็นท่อนที่ยาวที่สุดในบทเพลง

Toccata มีอัตราจังหวะเร็ว นักเปียโนนิยมเลือกท่อนนี้ไปบรรเลงมากที่สุด เนื่องจากแสดงเทคนิคในการบรรเลงได้เป็นอย่างดี ท่อนนี้ให้บรรยากาศเหมือนการหยอกล้อที่สนุกสนาน อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน

Pastorale อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน มีเสียงประสานที่แปลกใหม่ และถูกเพิ่มความซับซ้อนด้วยโน้ตประดับมากมาย ทำให้มีบรรยากาศคลุมเครือ จังหวะที่ไม่เร็วมากทำให้เกิดความผ่อนคลายและสงบ

ในปี ค.ศ.1953 บทเพลงนี้ได้ถูกนำมาแก้ไขอีกครั้ง เรียงลำดับใหม่ด้วยการนำท่อน *Hymne* มาไว้ตรงกลาง และให้ท่อนจบกลายเป็น *Toccata* ที่มีความสนุกสนานและให้สีสันที่ฉูดฉาดมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
อรรถาธิบายบทเพลง

จากการศึกษาค้นคว้าประวัติของนักประพันธ์เพลงและประวัติของบทเพลง ทำให้สามารถวิเคราะห์ตีความบทเพลง รวมไปถึงค้นหาแนวทางการฝึกซ้อมที่เหมาะสมได้ด้วยตนเอง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Le Rossignol-en-amour (Nightingale in Love)*

บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน หรือ A-A-B-B' เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) คือ 6/8 ที่ช่วยเสริมให้บทเพลงนี้เหมือนเพลงเต้นรำมากขึ้น เครื่องหมายกำหนดจังหวะที่เขียนกำกับไว้คือ Lentment, et tres tendrement หมายถึงให้เล่นอย่างช้า ๆ และนุ่มนวลเพื่อถ่ายทอดทำนองที่สวยงามของเพลงที่กำลังบอกเล่าบรรยากาศอันเต็มไปด้วยความรัก บทเพลงอยู่ในกุญแจเสียง D major เริ่มตอน A ด้วยทำนองที่ทำให้เกิดบรรยากาศสดใส (ตัวอย่างที่ 1) ถึงแม้จะเป็นเพลงช้าแต่โน้ตของคูเปอแรงมักกระโดดไปมาและใช้ขั้นคู่ที่กว้างเสมอทั้งในแนวทำนองและแนวเบสในมือซ้าย ทำนองเพลงนี้ยังโดดเด่นด้วยการใช้โน้ตประดับที่หลากหลายมากขึ้น มีทั้งมอร์เดนต์ (Mordent) ทริล (Trill) และเทิร์น (Turn) เพื่อเพิ่มความไพเราะและแสดงความสามารถของผู้เล่น การดำเนินคอร์ดยังคงเป็นไปตามรูปแบบพื้นฐานของยุคบาโรก คือ I-IV-V-I และจบตอน A ด้วยคอร์ด V คือ A major ในห้องที่ 8

ตัวอย่างที่ 1 *Le Rossignol-en-amour* ห้องที่ 1-4

ตอน B เริ่มต้นในห้องที่ 9 (ตัวอย่างที่ 2) ทุกครั้งที่เริ่มประโยคใหม่ คูเปอแรงจะใช้โน้ต 4 ตัวเรียงกันเป็นขาขึ้น และทุก ๆ 4 ห้องจะจบประโยคด้วยเคเดนซ์แบบปิด (Authentic cadence) เสมอ ในเพลงนี้เริ่มพบการใช้โน้ตหลายแนวมากขึ้น ทำให้เกิดเนื้อดนตรีที่หนาขึ้นและรู้สึกถึงความเป็นคอร์ดมากขึ้น นอกจากนั้นยังมีการใช้โน้ตลากยาวในแนวเบสซึ่งเปรียบเสมือนการใช้เพเดิล เนื่องจากฮาร์ปซิคอร์ดในยุคบาโรกไม่สามารถเก็บเสียงโน้ตให้ลากยาวได้ การใช้โน้ตในลักษณะนี้จึงทำให้เพลงนี้มีเสียงกังวานมากขึ้น แนวเบสในเพลงนี้เป็นเหมือนแนวบรรเลงประกอบที่สำคัญน้อยกว่าแนวทำนอง ต่างจากเพลง *Les Papillons* ที่แนวทำนองทั้งสองแนวดำเนินอย่างสอดประสานไปพร้อม ๆ กัน ผู้วิจัยจึงต้องแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของแนวทำนองที่สวยงามในมือขวาและรักษาเสียงประสานของคอร์ดให้ครบถ้วนในมือซ้าย การบรรเลงเพลงบทนี้ไม่จำเป็นต้องอยู่ในอัตราจังหวะที่สม่ำเสมอมากนัก เป็นการแสดงถึงอารมณ์ครำ่ครวญมากขึ้นเมื่อทิศทางของโน้ตสูงขึ้น แต่ไม่ได้ยึดจังหวะมากเกินไปจนสูญเสียความเป็นเพลงแบบบาโรก

ตัวอย่างที่ 2 *Le Rossignol-en-amour* ห้องที่ 9-18

ปัญหาของผู้วิจัยในการบรรเลงบทเพลงนี้คือการไม่ผ่อนคลายในการบรรเลง เนื่องจากบทเพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะช้า จึงเกิดความกังวลในการถ่ายทอดองค์ประกอบต่าง ๆ เช่นการค้างโน้ตในแนวเบส การแสดงความไพเราะของแนวทำนอง การบรรเลงโน้ตประดับในจังหวะลากยาว หรือการพยายามสร้างความเข้มเสียงที่หวือหวา ทำให้บางครั้งเกิดการแสดงออกที่ไม่เป็นธรรมชาติ แต่สามารถแก้ไขด้วยการซ้อมจนเข้าใจการเคลื่อนไหวของแนวทำนองและเสียงประสาน การจินตนาการถึงบรรยากาศที่สวยงามของบทเพลงก็เป็นส่วนช่วยผลิตเสียงที่ไพเราะได้เช่นกัน

3.2 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Les Papillion*

บทเพลงนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน เป็นสังคีตลักษณ์ที่นิยมในยุคบาโรก มักถูกใช้ในผลงานที่มีขนาดสั้น เครื่องหมายประจำจังหวะ คือ 6/16 ไม่มีอัตราความเร็วที่แน่ชัดกำกับไว้ แต่คำสั่งที่กำหนดไว้บนบรรทัดห้าเส้นคือคำว่า Très légèrement หมายถึงให้เล่นอย่างเบาสบายมาก ความเร็วจังหวะควรอยู่ในระดับที่เร็ว ไม่ช้าจนเกินไป เปรียบเสมือนการบินของผีเสื้อตามธรรมชาติ บทเพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียง D minor เริ่มท่อน A ด้วยกุญแจเสียง D minor (ตัวอย่างที่ 3) และจบท่อนด้วยคอร์ด F major ซึ่งเป็นคอร์ด III ของกุญแจเสียงนี้ โดยใช้เคเดนซ์แบบปิดที่เป็นไปตามรูปแบบที่แน่นอนของสังคีตลักษณ์แบบสองตอน ซึ่งตอน A มีเพียง 8 ห้องเท่านั้น ทำนองหลักของเพลงนี้มีลักษณะเป็นคอร์ดแตก (Broken chord) อีกทั้งยังโดดเด่นด้วยรูปแบบจังหวะที่ชัดเจนและสม่ำเสมอของทำนองในมือซ้าย เนื้อดนตรีอยู่ในรูปแบบโพลิโฟนีที่สอดประสานกันระหว่างทำนองทั้งสองแนว นอกจากนั้นทำนองในมือซ้ายยังทำหน้าที่บรรเลงโน้ตประดับแบบมอร์เดนต์ เพื่อเพิ่มความรู้สึกแบบเบาสบายและสื่อถึงจังหวะการกระพือปีกที่รวดเร็ว ให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการถึงภาพผีเสื้อได้ด้วย

ตัวอย่างที่ 3 *Les Papillion* ห้องที่ 1-6

ตอน B เกิดขึ้นในห้องที่ 9 (ตัวอย่างที่ 4) ซึ่งมีความยาวกว่าตอน A มาก ตั้งแต่ห้องที่ 9-51 ทำนองหลักอยู่บนกุญแจเสียงร่วม F major มีการแบ่งห้วงลำดับทำนองเป็นประโยคอย่างชัดเจน ประโยคละ 4 ห้อง ทุกครั้งที่ขึ้นประโยคใหม่โน้ตจะมีการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลงห่างกันครึ่งเสียง ผู้วิจัยทำความเข้าใจกับทิศทางของโน้ตและการแบ่งประโยคที่เกิดขึ้น เพื่อให้ง่ายต่อการจดจำและการถ่ายทอดตลอดจนทำให้สามารถสร้างความเข้มเสียงที่น่าสนใจให้กับบทเพลง นอกจากนั้นการแบ่งประโยคของเพลงยังช่วยให้เกิดความรู้สึกผ่อนคลายมากขึ้นด้วย บทเพลงในสังคีตลักษณ์แบบสองตอนมักมีเครื่องหมายย้อนกลับ ในแต่ละรอบผู้วิจัยบรรเลงด้วยความเข้มเสียงที่ต่างกันเพื่อเพิ่มความแตกต่างและความน่าสนใจ ทำนองทั้งในมือซ้ายและมือขวาต่างมีความสำคัญพอ ๆ กัน จะสามารถได้ยินทั้งสองแนวเคลื่อนที่สวนทางกันและทำหน้าที่สอดประสานไปพร้อมกัน การเคลื่อนที่สวนทางกันนี้

นอกจากจะทำให้รูปร่างของมือขณะเล่นคล้ายกับผีเสื้อแล้ว โน้ตที่ถูกเขียนออกมายังมีรูปร่างคล้ายกับผีเสื้อด้วย

ตัวอย่างที่ 4 *Les Papillion* ห้องที่ 9-20

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถบรรเลงเสียงค้างได้ การบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นในมือซ้ายจึงบรรเลงแบบเสียงขาดเพื่อรักษาเอกลักษณ์ของดนตรีและเสียงของเครื่องดนตรีในยุคบาโรกไว้ บทเพลงนี้ไม่ได้มีแนวทำนองที่หลากหลายมากนัก ได้มีการนำโน้ตชุดเดิมที่ใช้ในห้องที่ 17-29 ยกมาใส่ไว้ในห้องที่ 35-47 ด้วย ในตอนจบได้กลับมาจบลงในกุญแจเสียงโทนิกด้วยเคเดนซ์แบบปิด

การแบ่งประโยคที่แตกต่างกันของมือซ้ายและมือขวาอาจทำให้เกิดการสับสนได้ มือซ้ายที่ไม่แข็งแรงทำให้เกิดการเกร็งเมื่อต้องบรรเลงโน้ตประดับต่อเนื่องกันหลายห้อง นอกจากนั้นเมื่อต้องบรรเลงในอัตราจังหวะเร็วก็ทำให้การบรรเลงโน้ตประดับมีความชัดเจนน้อยลงด้วย วิธีการฝึกซ้อมคือซ้อมแยกทีละมือโดยแบ่งประโยคที่เกิดขึ้นให้ชัดเจน จากนั้นซ้อมรวมทั้งสองมือแบบช้า ๆ เมื่อจบประโยคให้ยกข้อมือขึ้นหรือหายใจเพื่อให้เกิดความเคยชินกับทิศทางของโน้ตและกลุ่มโน้ตที่เกิดขึ้น ปัญหาความแข็งแรงของมือซ้ายแก้ไขโดยการซ้อมแบบฝึกหัดที่ฝึกความแข็งแรงของนิ้ว 2-3-4 ให้มากขึ้น เพราะเป็นนิ้วที่ใช้ในการเล่นมอร์เดนต์ แบบฝึกหัดที่ฝึกความแข็งแรงของนิ้ว 2-3-4 เช่น *แฮนอน* (*Hanon*) บทที่ 3 เป็นต้น ขณะเล่นก็ควรให้ความสำคัญหรือฟังโน้ตในมือซ้ายมากขึ้นเพราะเมื่อชินกับการได้ยินเสียงที่ชัดเจนแล้ว ก็จะทำให้เกิดความผ่อนคลายในการบรรเลงมากขึ้นด้วย

ตัวอย่างที่ 5 *Les Papillons* ห้องที่ 21-28

3.3 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Le Rappel des oiseaux (The Call of the Birds)*

บทเพลงอยู่ในสังคีตลีกษณ์สองตอน เครื่องหมายประจำจังหวะคือ 2/4 และไม่มีเครื่องหมายกำหนดความเร็วเขียนกำกับไว้ แต่ถ้าหากตีความตามความหมายของเพลงที่หมายถึงเสียงนกร้องแล้ว การบรรเลงควรเป็นไปอย่างมีชีวิตชีวา กระฉับกระเฉง และอยู่ในจังหวะเร็ว บทเพลงอยู่ในกุญแจเสียง E minor เริ่มตอน A ด้วยการบรรเลงทำนองหลักที่เป็นโน้ตในคอร์ด I กระโดดไปมาโต้ตอบกันระหว่างมือซ้ายและมือขวา (ตัวอย่างที่ 6) ทำนองหลักโดดเด่นด้วยมอร์เดนต์แทนเสียงร้องของนกที่กำลังร้องตอบกัน แนวทำนองในเพลงนี้มีการใช้เทคนิคการประพันธ์ห้วงลำดับทำนอง (Melodic sequence) (ตัวอย่างที่ 7) อยู่หลายครั้ง ทำให้ง่ายต่อการจดจำของทั้งผู้ฟังและผู้แสดง การดำเนินของคอร์ดในตอน A มีเพียงการดำเนินสลับกันไประหว่างคอร์ด I-IV-V เท่านั้น และจบตอน A ด้วยคอร์ด V คือ B major

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 6 *La Rappel des oiseaux* ห้องที่ 1-2 ทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 7 *La Rappel des oiseaux* ห้องที่ 14 การใช้ห้วงลำดับทำนอง

ตอน B เริ่มที่ห้อง 28 ในกุญแจเสียง G major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วมของ E minor ในตอน B นี้ได้มีการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) ไปยังกุญแจเสียง B minor ในห้องที่ 39 ซึ่งเป็นกุญแจเสียงใกล้เคียง ก่อนจะเข้าสู่ช่วงสุดท้ายของเพลงที่ได้นำทำนองหลักกลับมาในกุญแจเสียงเดิมที่ห้อง 53 (ตัวอย่างที่ 8) มีการดำเนินคอร์ด I-V สลับกันและจบเพลงด้วย E minor ในเดเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 8 *La Rappel des oiseaux* ห้องที่ 53 การกลับมาของทำนองหลัก

การบรรเลงบทเพลงนี้ควรเป็นไปอย่างกระฉับกระเฉง บรรเลงโน้ตตัวแรกของแต่ละห้วงทำนองให้ชัดเจนจะช่วยให้แสดงทำนองหลักที่ไพเราะของเพลงนี้ออกมาได้ดีขึ้น อีกทั้งยังต้องบรรเลงโน้ตประดับให้ชัดเจนด้วย นอกจากนี้ยังพบรูปแบบจังหวะที่น่าสนใจเป็นทำนองที่สลับกันในมือซ้ายและมือขวา โดยควรบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นให้ขาดเพื่อให้รู้สึกถึงการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า รูปแบบจังหวะนี้เป็นการซ้ำจังหวะที่ทำให้บทเพลงนี้มีพลังขึ้นมากอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 9)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 9 *La Rappel des oiseaux* ห้องที่ 38-42

3.4 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *La Poule (The Chicken)*

บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน เครื่องหมายประจำจังหวะคือ 3/4 ในกุญแจเสียง G minor บทเพลงนี้เลียนแบบพฤติกรรมของไก่ จึงทำให้มีเอกลักษณ์ในการเลือกใช้โน้ตในแนวทำนองที่ชัดเจนมาก ราโมเลือกใช้โน้ตซ้ำ ๆ ที่ต้องบรรเลงให้สั้นและรวดเร็วเลียนการจิกของไก่

ตอน A เริ่มต้นด้วยทำนองหลักในกุญแจเสียง G minor ลักษณะทำนองหลักของเพลงนี้คือโน้ตซ้ำติดกัน 5 ตัว ตามด้วยอาร์เปโจขาขึ้นที่บรรเลงรวบโน้ตอย่างรวดเร็วซึ่งผู้ประพันธ์ได้เขียนกำกับคำร้องไว้ด้านล่างของโน้ตด้วยว่า “co co co co co – cocodai” (ตัวอย่างที่ 10) การดำเนินของคอร์ดในเพลงนี้ไม่ซับซ้อนมากนัก เป็นเพียงแค่การสลับกันระหว่างคอร์ด I-IV-V เท่านั้น แต่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงใกล้เคียงเช่น B-flat major ในห้องที่ 17 (ตัวอย่างที่ 11) ก่อนกลับมาที่กุญแจเสียงเดิมในช่วงท้ายของตอน A ในห้องที่ 48 และจบลงด้วยคอร์ด D major ซึ่งเป็นคอร์ดที่ V

ตัวอย่างที่ 10 *La Poule* ห้องที่ 1-4 ทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 11 *La Poule* ห้องที่ 17 ทำนองหลักในกุญแจเสียง Bb major

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองหลักที่ใช้ในบทเพลงนี้มีด้วยกัน 3 แบบที่ซ้ำสลับกันไปมา ทำนองหลักที่ 1 เริ่มด้วยโน้ตซ้ำกัน 5 ตัวตามด้วยอาร์เปโจ ทำนองหลักที่ 2 เป็นแนวทำนองมือขวาที่บรรเลงประกอบกับขั้นคู่ในมือซ้าย โดยมีรูปแบบจังหวะและเสียงประสานคล้ายกับดนตรีเดินแถว (March) และทำนองหลักที่ 3 ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่มีขั้นคู่ห่างกันเป็นคู่สองและคู่สามบรรเลงต่อกัน บางครั้งเกิดเป็นห้วงลำดับทำนองที่ต่อเนื่องกันหลายห้อง (ตัวอย่างที่ 12) ซึ่งแนวทำนองทั้ง 3 แบบนี้ถูกนำกลับมาใช้ซ้ำตลอดทั้งเพลง ทั้งในตอน A และตอน B โดยผ่านการย้ายกุญแจเสียงไปเรื่อย ๆ

ตัวอย่างที่ 12 *La Poule* ทำนองหลักแบบที่ 2 ห้องที่ 8-12 และทำนองหลักแบบที่ 3 ห้องที่ 9-10

ตอน B กลับมาในห้องที่ 60 ด้วยทำนองหลักแบบที่ 1 ในกุญแจเสียง D minor ยังคงมีการใช้ทำนองหลักทั้ง 3 แบบสลับกันอยู่เรื่อย ๆ แต่มีการประดับประดาเพิ่มขึ้นหรือมีการเพิ่มโน้ตในแนวเบสให้เนื้อดนตรีหนาขึ้น ในตอน B ย้ายกุญแจเสียงไปที่ F major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงใกล้เคียงในห้องที่ 69 โดยใช้รูปแบบทำนองแบบที่ 2 และกลับมาที่กุญแจเสียง G minor ในห้องที่ 96 ในช่วงท้ายเพลงมีการใช้คอร์ด V เป็นโน้ตเสียงค้าง (Pedal Point) ยาวถึง 6 ห้องเพื่อนำเข้าสู่ตอนจบในกุญแจเสียง G minor ด้วยเคเดนซ์แบบปิด (ตัวอย่างที่ 13)

ตัวอย่างที่ 13 *La Poule* การใช้ pedal point ด้วยคอร์ด D major ห้องที่ 104-109

การบรรเลงเพลงนี้ต้องบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นให้สั้นและแข็งแรง โดยต้องรักษาพลังของนิ้วและคาแรกเตอร์ให้ชัดเจนอยู่เสมอ อีกทั้งยังต้องรักษาความชัดเจนของโน้ตรวบและโน้ตประดับซึ่งในเพลงนี้มีทั้งมอร์เดนต์และทริล การสร้างความหวือหวาให้กับสีสันของเสียงทำได้โดยการสร้างความเข้มเสียงที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนในแต่ละท่อน ช่วงที่มีเครื่องหมาย forte ก็บรรเลงดัง และเครื่องหมาย doux ก็บรรเลงอย่างนุ่มนวล นอกจากนั้นในบางท่อนที่มีโน้ตซ้ำกันติดต่อกัน 2 ครั้ง ก็

สามารถบรรเลงด้วยความเข้มเสียงที่ต่างกันให้เกิดความรู้สึกเหมือนเสียงสะท้อน เป็นการช่วยเพิ่มความสนุกในการบรรเลงและยังเป็นการสร้างความประหลาดใจให้กับผู้ฟังได้ด้วย

3.5 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Le Coucou*

บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด หรือ A-B-A-C-A เครื่องหมายประจำจังหวะคือ 2/4 ในกุญแจเสียง E minor กุญแจเสียงในแต่ละตอนเป็นไปตามรูปแบบพื้นฐานของรอนโด คือ

	A	B	A	C	A
	i	III	i	IV	i
Em:	Em	G	Em	A	Em

ทำนองหลักของบทเพลงนี้เป็นการให้ความสำคัญกับขั้นคู่สองและสาม และเน้นที่โน้ตตัวบนสุด (G) เลียนแบบเสียงร้องของนกคัคคู 2 ครั้งและจบด้วยบันไดเสียงที่มีโน้ตประดับซึ่งเกิดขึ้นตรงจุดเคเดนซ์เสมอ แนวบรรเลงประกอบในมือซ้ายเป็นจังหวะยก (Syncopation) ซึ่งถือเป็นอีกหนึ่งความโดดเด่นของบทเพลงนี้ เป็นรูปแบบจังหวะที่สม่ำเสมอและให้ความรู้สึกถึงจังหวะการร้องของนกตลอดทั้งเพลง (ตัวอย่างที่ 14) ตอน A จะกลับมาอยู่เสมอด้วยจำนวนห้อง 23 ห้องทุกครั้ง

ตัวอย่างที่ 14 *Le Coucou* ห้องที่ 1-4 ทำนองหลัก

ตอน B เกิดขึ้นในห้องที่ 24 ในกุญแจเสียง G major ด้วยทำนองหลักรูปแบบเดิม ตอน A กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 43 ด้วยโน้ตที่เหมือนเดิมทุกประการ ตอน C เกิดขึ้นในห้องที่ 66 ในกุญแจเสียง A major (ตัวอย่างที่ 15) แต่ทำนองหลักถูกประพันธ์โดยใช้เทคนิคขั้นคู่พลิกกลับ (Inverted interval)

ตัวอย่างที่ 15 *Le Coucou* ห้องที่ 66 แนวทำนองที่ใช้ขั้นคู่พลิกกลับ

ตอน A กลับมาครั้งสุดท้ายในห้องที่ 93 และจบบทเพลงด้วยเคเดนซ์แบบปิด บทเพลงนี้ใช้ทำนองหลักรูปแบบเดิมทั้งเพลง เพียงแต่เปลี่ยนกุญแจเสียง บางครั้งใช้เทคนิคการประพันธ์แบบห้วงทำนองหรือเพียงการพลิกกลับของขั้นคู่เท่านั้น

การบรรเลงเพลงบทนี้เหมือนกับการบรรเลงบทเพลงในยุคบาโรกเพลงอื่น ๆ คือบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นให้ขาดและคมชัด โดยเฉพาะในเพลงนี้ที่มีโน้ตในมือซ้ายเป็นทำนองหลักที่แสดงถึงเสียงคัคคู นอกจากนั้นยังควรให้ความสำคัญกับโน้ตตัวบนสุดในจังหวะแรกของทุกห้องเพื่อดึงทำนองที่สำคัญออกมาให้ชัดเจนด้วย การจะเล่นให้ได้เสียงที่คมชัดควรตั้งนิ้วให้ตรงและใช้ปลายนิ้วมากกว่าปกติ และตลอดทั้งเพลงควรบรรเลงในอัตราจังหวะเร็วและใช้ความเข้มเสียงที่ค่อนข้างดังเท่ากัน เพื่อแสดงออกถึงความรื่นเริงและกระฉับกระเฉง

ผู้วิจัยพบปัญหาในการบรรเลง ซึ่งเกิดขึ้นในบทเพลงทั้ง 3 บทที่ประพันธ์โดยราโม โดยเฉพาะในเพลงบทนี้ นั่นคือการบรรเลงโน้ตประดับที่ไม่ชัดเจนและไม่สามารถเล่นให้ตรงจังหวะที่ถูกต้องได้ เนื่องจากบทเพลงทั้งสามบทมีความหมายถึงสัตว์ปีก 3 ชนิดที่มีลักษณะเฉพาะและมีการเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว บทเพลงทุกบทจึงอยู่ในอัตราจังหวะเร็ว อีกทั้งลักษณะสำคัญของเพลงในยุคบาโรกยังโดดเด่นในเรื่องการประดับประดาด้วยโน้ตประดับ ผู้วิจัยจึงต้องแสดงโน้ตประดับที่ชัดเจนและถูกต้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิธีการแก้ปัญหาคือลำดับแรกผู้วิจัยศึกษาวิธีการเล่นโน้ตประดับที่ถูกต้อง เนื่องจากบทเพลงที่ใช้แสดงมีโน้ตประดับที่เป็นมอร์เดนต์จำนวนมาก ในสมัยบาโรกโน้ตที่เป็นมอร์เดนต์จะเป็นมอร์เดนต์ล่าง (Lower mordent) เท่านั้น คือเริ่มเล่นโน้ตตัวแรกบนจังหวะกับโน้ตตัวที่สองที่เป็นเสียงต่ำกว่าอย่างรวดเร็ว[6] หลังจากนั้นจึงเริ่มซ้อมช้า ๆ กับเมโทรนอมโดยเน้นไปที่โน้ตตัวแรกให้ตรงจังหวะและจบภายในจังหวะที่โน้ตกำหนด เมื่อชินแล้วจึงเพิ่มความเร็วขึ้น หลายครั้งพบว่าปัญหานี้บางครั้งไม่ได้เกิดจากการบรรเลงไม่ทัน แต่เมื่อเริ่มมีความกังวลและเกร็งกล้ามเนื้อมือจนเกินไป ก็เป็นสาเหตุที่ทำให้บรรเลงออกมาได้ไม่ครบทุกโน้ต จึงแก้ปัญหาด้วยการยกข้อมือและผ่อนคลายก่อนเริ่มบรรเลงโน้ตประดับ เพื่อให้เกิดความลื่นไหลมากขึ้น

---

[6] ภาวไล ตันจันท์พงศ์, “การใช้โน้ตประดับในยุคบาโรก,” *วารสารดนตรีรังสิต* 2, 2 (2550): 29.

นอกจากนั้น อาจซ้อมแบบฝึกหัดเพื่อฝึกความแข็งแรงของนิ้วควบคู่ไปด้วย โดยเฉพาะนิ้ว 2-3-4 หรืออาจซ้อมบันไดเสียงที่เป็นบันไดเสียงเดียวกับบทเพลง แต่ซ้อมในจังหวะที่หลากหลายมากขึ้น เช่น จังหวะสั้นสลับยาวหรือยาวสลับสั้น เล่นด้วยระดับเสียงเบาสลับดังหรือดังสลับเบา แบบฝึกหัดสำหรับฝึกการเล่นโน้ตประดับที่ผู้วิจัยใช้ฝึกประกอบ คือ *Ornamentación -Czerny-Germer Vol 2 -Parte IV -4* โดยฝึกการเล่นโน้ตประดับแบบบาโรก

ตัวอย่างที่ 16 แบบฝึกหัดสำหรับฝึกการเล่นโน้ตประดับ

3.6 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลงใน *Images, Book I*

3.6.1 *Reflets dans l'eau*

บทเพลงนี้เป็นเพลงขนาดสั้นในอัตราจังหวะ Andantino molto[7] (Tempo rubato)[8] ที่สามารถสะท้อนลักษณะสำคัญต่าง ๆ ของดนตรีในกระแสอิมเปรชันได้เป็นอย่างดี เป็นการนำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ ภาพวาด หรือบทกวีอย่างคลุมเครือและไม่ชัดเจนมากนัก บทเพลงนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากแสงและน้ำจึงเต็มไปด้วยเทคนิคที่ทำให้จินตนาการได้ถึงภาพน้ำในลักษณะต่าง ๆ ทั้งสายน้ำ หยดน้ำ คลื่น และฝน เป็นต้น เดอบุสซีสร้างภาพเหล่านี้ขึ้นโดยผ่านความชื่นชอบและรสนิยมอันเป็นเอกลักษณ์ของเขา เช่น การใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก บันไดเสียงโฮลโทน โมด การใช้เสียงกระด้างหรือการไม่เกลาโน้ตเพื่อให้เกิดความคลุมเครือของเสียงประสาน การใช้จังหวะขัด (Syncopation) การยืดหยุ่นของจังหวะ ซึ่งจะเห็นได้จากเครื่องหมายหน่วงจังหวะที่เกิดขึ้นหลายครั้งในเพลงนี้ รวมถึงองค์ประกอบหลายอย่างในเพลงที่ถูกสร้างขึ้นอย่างอิสระ แม้กระทั่งสังคีตลักษณ์ (Form) ของเพลงนี้ด้วย อย่างไรก็ตาม เนื่องจากสังเกตได้ว่าในบทเพลงนี้มีทำนองหลัก 2 ทำนองเกิดขึ้นสลับกัน ทำให้สามารถอธิบายได้ว่าบทเพลงนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด ซึ่งวิเคราะห์ได้ดังนี้

---

[7] Andantino molto หมายถึงอัตราจังหวะปานกลาง ที่มีนัยของอัตราความเร็วที่ค่อนข้างสบาย ไม่จริงจัง

[8] Tempo rubato หมายถึงอัตราความเร็วไม่เคร่งครัด ให้ยืดหยุ่นได้ตามผู้เล่นเห็นสมควร

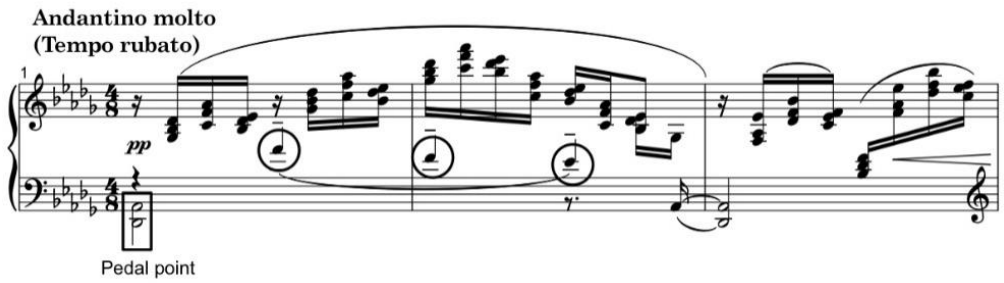
ตารางที่ 1 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์แบบรอนโด

ตอน	เลขห้อง	อัตราจังหวะ
A (1st theme)	1-15	Andantino molto – Rit.
Transition[9]	16-23	a Tempo - stringendo
B (2nd theme)	24-35	Mesuré - Rit.
A’ (1st theme)	36-43	au Mouvt
Transition	44-48	En animant
B’ (2nd theme)	49-71	En animant – au Mouvt – Rit. -Molto rit – au Mouvt (plus lent)
A’’ หรือ Coda	72-95	Tempo1- Rit. - Lento

บทเพลงเริ่มต้นด้วยโน้ตโทนิกและโดมินันท์ (D-flat และ A-flat) โน้ตทั้งสองตัวทำหน้าที่เป็นโน้ตเพเดิล (Pedal point) เปรียบเสมือนผืนน้ำที่เงียบสงบ โน้ตในแนวบนเป็นคอร์ด D-flat major ทำหน้าที่สร้างเสียงประสานที่อบอุ่น แสดงออกถึงการแผ่ขยายของระลอกคลื่น เผยให้เห็นโน้ตในแนวกลาง (A-flat -F -E-flat) ที่เป็นทำนองหลักของเพลงนี้ (ตัวอย่างที่ 17) โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่เป็นทำนองหลักที่ถึงแม้จะมีเครื่องหมายให้หน่วงไว้ (Tenuto) แต่ก็ต้องถูกนำเสนอให้โดดเด่นออกมาด้วยการเคลื่อนไหวที่แตกต่าง เนื่องจากโน้ต 3 ตัวนี้สื่อถึงแสงหรือหยาดฝนที่ตกลงมากระทบกับผิวน้ำ ในบทเพลงพบการใช้โมทีฟซ้ำหลายครั้งเพื่ออธิบายถึงการสะท้อนไปมาของแสงหรือการย้อนกลับของสายน้ำ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

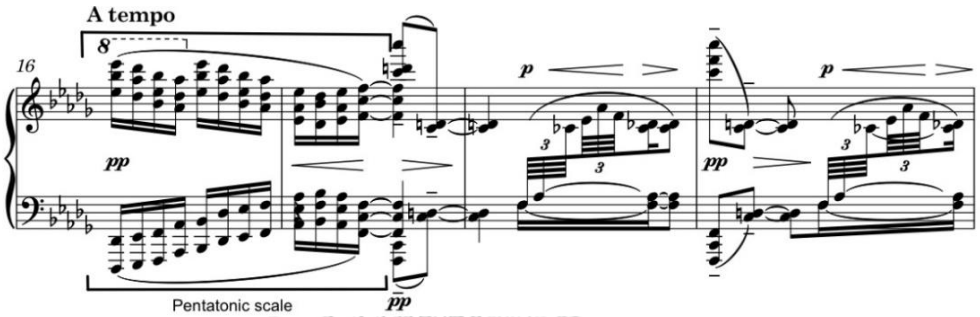
ตัวอย่างที่ 17 *Reflets dans l’eau* ห้องที่ 1-3



9 Transition คือ ช่วงที่เชื่อมระหว่างตอนสำคัญในบทเพลง

ช่วงเชื่อม (Transition section) เริ่มจากห้องที่ 16 ซึ่งถูกขยายอย่างชัดเจนด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิก (ตัวอย่างที่ 18) ทั้งในมือซ้ายและมือขวาที่เกิดการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางกัน (Contrary motion) โน้ตเขบ็ตสองชั้นบรรยายถึงน้ำที่ไหลลงมากระทบกับก้อนหิน โดยมีกลุ่มโน้ตอาร์เปโจที่เล่นอย่างรวดเร็ว (ห้องที่ 18-19) เปรียบเหมือนแสงแดดแวววาวกระทบผิวน้ำ

ตัวอย่างที่ 18 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 16-19 ช่วงเชื่อม 1



หนึ่งในสิ่งสำคัญที่นำเสนอความเป็นอิมเปรชันคือเสียงกระด้าง (Dissonance) เดอบุสซีสร้างเสียงกระด้างจากการใช้โน้ตทบเก้า ทบเจ็ดหรือทบสิบเอ็ด โน้ตเหล่านี้ถูกใช้งานอย่างอิสระ ทั้งเสียงประสานและเสียงกระด้างในผลงานนี้สามารถเกิดขึ้นและจบได้ในตัวเองโดยไม่ต้องอาศัยการดำเนินคอร์ดหรือโครงสร้างใด ๆ ในห้องที่ 20 มีการใช้คอร์ดทบเก้าอย่างต่อเนื่องกันในรูปแบบของอาร์เปโจพร้อมกับเครื่องหมาย Quasi cadenza (ตัวอย่างที่ 19) เพื่อให้ผู้แสดงยืดหยุ่นจังหวะได้ตามความรู้สึกของน้ำที่กำลังเคลื่อนไหว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

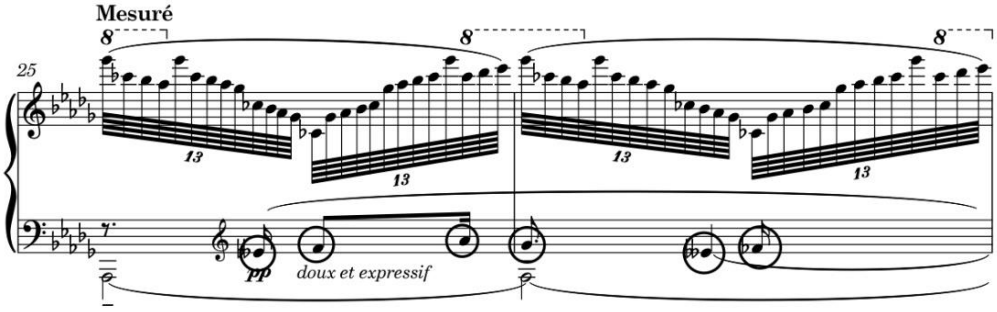
ตัวอย่างที่ 19 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 20-21 การใช้คอร์ดทบเก้า

นอกจากนั้นเดอบุสซียังเลือกใช้โน้ตโครมาติก เพื่อแสดงให้เห็นถึงการต่อต้านการใช้โครงสร้างคอร์ดแบบปกติด้วย ห้องที่ 9-10 มีการใช้โน้ตโครมาติกในแนวเบส โดยมีโน้ตในแนวบนบรรยายเสียงหยดน้ำที่ค่อย ๆ ตกลงมา (ตัวอย่างที่ 20)

ตัวอย่างที่ 20 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 9-11

ห้องที่ 24 เข้าสู่ตอน B โน้ตมือขวาที่เป็นอาร์เปโจบรรยายถึงภาพกระแสน้ำที่ไหลอย่างรวดเร็วในระดับเสียงเบามาก (*ppp*) (ตัวอย่างที่ 21) แสดงถึงการแพร่กระจายของคลื่นมากมายบนผิวน้ำ ทำนองหลักที่สองนี้ปรากฏขึ้นในแนวเสียงกลางของห้องที่ 25 มีลักษณะเด่นอยู่ที่รูปแบบของจังหวะและบันไดเสียงโฮลโทน

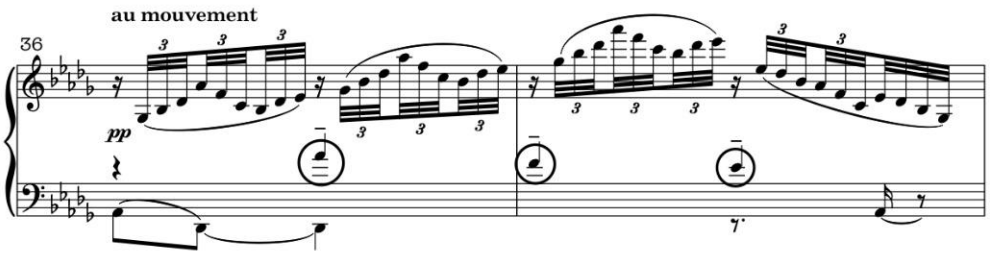
ตัวอย่างที่ 21 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 25-26



จากตัวอย่างจะเห็นว่ามีโน้ต A-flat กลับมาเป็นโน้ตเพเดิลอีกครั้งซึ่งครั้งนี้มีความยาวถึง 10 ห้อง (ห้องที่ 25-35) ปกติแล้วการใช้โน้ตเพเดิลสามารถพบได้ทั่วไป แต่เดอบุสซีมักใช้บ่อยครั้งกว่าเมื่อเทียบกับนักประพันธ์เพลงคนอื่น ๆ และโน้ตเพเดิลของเขามักมีความยาวมากเป็นพิเศษเพื่อรักษาความคลุมเครือของเสียงไว้

ตอน A กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 36 (ตัวอย่างที่ 22) เนื่องจากมีการกลับมาของทำนองหลัก แต่ในครั้งนี้มือขวามีรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างออกไป ห้องที่ 36-43 เป็นการบรรเลงอาร์เปโจแบบคอร์ดแตก (Broken chord) เผยให้เห็นท่วงทำนองที่น่าประทับใจของทำนองหลักที่บรรเลงโดยมือซ้าย

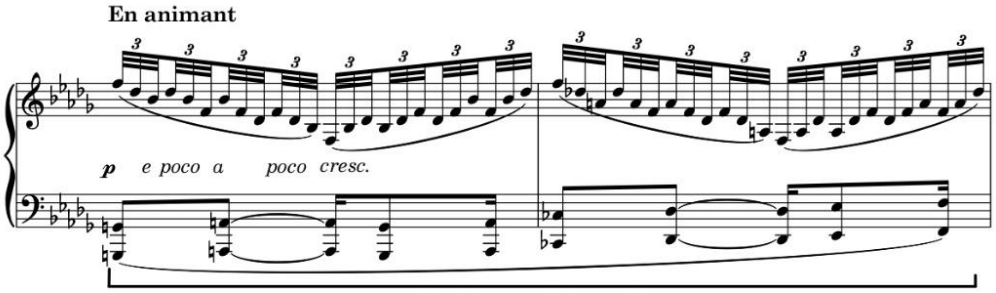
ตัวอย่างที่ 22 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 36 ตอน A2



อาร์เปโจยังคงดำเนินต่อไปจนเข้าสู่ช่วงเชื่อมครั้งที่สอง (ห้องที่ 44) แต่ในครั้งนี้เกิดแนวทำนองคู่แปดที่น่าสนใจในมือซ้ายคือการใช้บันไดเสียงเต็มขาขึ้นในรูปแบบจังหวะขัด (ตัวอย่างที่ 23) รูปแบบจังหวะในเพลงนี้เต็มไปด้วยจังหวะขัดและการหน่วงจังหวะ อีกทั้งยังมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะและความเร็วจังหวะบ่อยครั้ง ทั้งจากการเปลี่ยนในแต่ละตอนและจากการเปลี่ยนอย่างกะทันหันภายในห้องเดียวกัน รูปแบบจังหวะจึงเป็นหนึ่งในสิ่งที่ทำให้เพลงนี้โดดเด่นด้วยความคลุมเครือและไม่สม่ำเสมอ

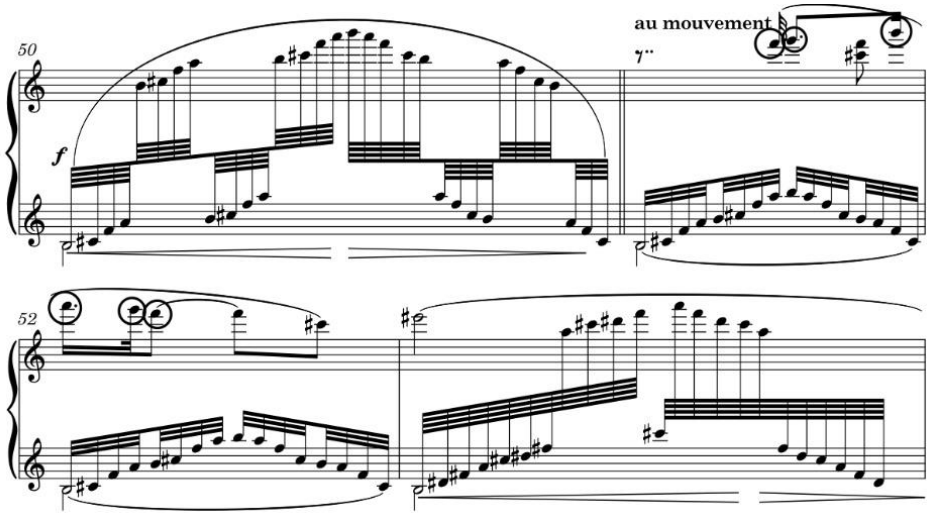
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 23 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 44-45



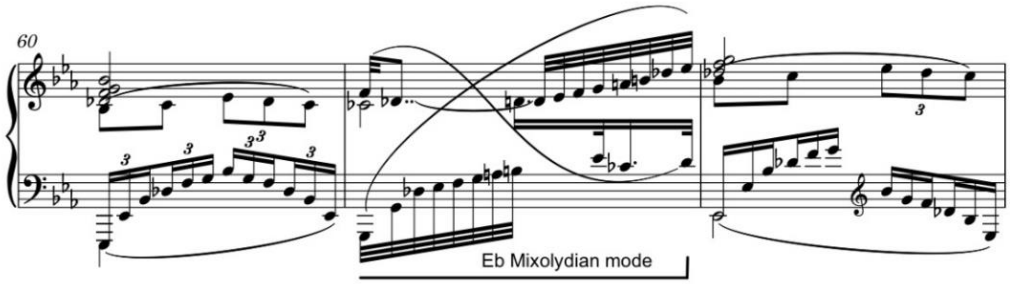
ห้องที่ 49 กลับเข้ามาสู่ตอน B2 อีกครั้ง และทำนองหลักที่สองกลับมาในห้องที่ 51 โดยย้ายไปอยู่ที่แนวบนในความเข้มเสียงที่เบาและมีจังหวะช้าลง (au mouvement) (ตัวอย่างที่ 24) ตอน B2 นี้มีขนาดยาวที่สุดในเพลงเนื่องจากกำลังจะเดินทางเข้าไปสู่จุดสูงสุดที่เป็นการบรรเลงอาร์เปโจพร้อมกันทั้งสองมือในระดับเสียงดังมาก (*ff*) ในขณะที่มือซ้ายยังคงบรรเลงอาร์เปโจต่อไปเรื่อย ๆ เพื่อบรรยายถึงคลื่นที่เพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 24 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 51-53 ทำนองหลักใน B2



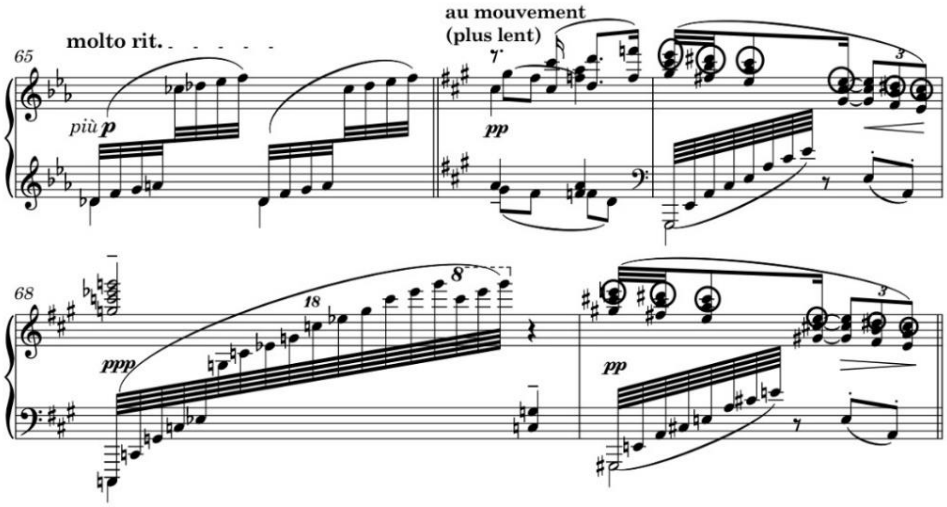
เอกลักษณ์อีกประการหนึ่งในบทเพลงของเดอบุสซีคือการนำโมดมาเป็นองค์ประกอบ ในห้องที่ 61 พบ E-flat มิกโซลิเดียนโมดที่ถูกใช้เป็นส่วนหนึ่งของประโยคที่บรรยายถึงคลื่นที่กำลังจะสงบในไม่ช้า (ตัวอย่างที่ 25)

ตัวอย่างที่ 25 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 61 E-flat มิกโซลิเดียนโมด



จากการศึกษาและฟังบทเพลงนี้อย่างละเอียดมากขึ้น ผู้วิจัยพบว่าแนวทำนองของเดอบุสซีมักมีขนาดสั้น และสอดประสานกันอย่างไม่มีกฎเกณฑ์ ขณะเดียวกันทำนองหลักทั้งสองก็สลับกันกลับมาเพียงบางส่วนเท่านั้น ในห้องที่ 67-69 (ตัวอย่างที่ 26) แนวทำนองที่หนึ่งกลับถูกแทรกด้วยอาร์เปโจในกุญแจเสียงที่ไม่เกี่ยวข้อง ทำให้ผลงานของเดอบุสซีเป็นเหมือนการประดับประดาด้วยชิ้นส่วนเล็ก ๆ หลายส่วนมาต่อกัน

ตัวอย่างที่ 26 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 65-69



ห้องที่ 72 มีการปรากฏตัวของทำนองหลัก ทำให้ตอน A ครั้งสุดท้ายกลับมาอีกครั้ง หรืออาจเรียกได้ว่าเป็นโคดา (Coda) (ตัวอย่างที่ 27) ในบทเพลงนี้มีหลายประโยคที่มีเนื้อดนตรีที่บางเบาหรือมีเครื่องหมายกำกับให้เล่นช้าลงทีละน้อย (Ritardando) ก่อนเริ่มประโยคใหม่ เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกผ่อนคลายและได้พักหายใจ เช่นเดียวกับในช่วงนี้ของบทเพลงที่โน้ตส่วนมากเป็นโน้ตที่มีค่ายาวและอัตราจังหวะช้าเพื่อทำให้ผู้ฟังรู้สึกโดนสะกดและรู้สึกถึงภาพของน้ำพร้อมภาพสะท้อนต่าง ๆ ก่อนจบเพลงลงด้วยความสงบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 27 *Reflets dans l'eau* ตอนโคดา

ในส่วนของวิธีการฝึกซ้อม ถึงแม้ว่าดนตรีในกระแสอิมเปรชันจะมีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มาจากการด้นสด และมีความเป็นอิสระมากกว่าเดิม แต่เทคนิคที่ใช้ในบทเพลงก็ยังคงยากและต้องใช้ความแม่นยำในการบรรเลงมาก อีกทั้งนักประพันธ์เพลงยังได้เขียนกำหนดวิธีการเล่นที่ชัดเจนไว้อีกด้วย ผู้บรรเลงจึงควรศึกษาและตีความเพลงโดยละเอียด ในบทเพลงนี้เดอบุสซีได้ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงมากมายเพื่อทำให้เกิดการเคลื่อนไหวของน้ำ รูปแบบจังหวะขัดหรือการหน่วงจังหวะถูกนำมาใช้เพื่อแสดงภาพของน้ำที่ละเอียดอ่อน ทำนองสั้น ๆ ถูกดัดแปลงไปในรูปแบบต่าง ๆ การใช้เทคนิคอาร์เปโจ การรูดเสียง โน้ตสั้นยาว ขั้นคู่ทบเก้า คอร์ดกว้าง หรือแม้กระทั่งการให้ความสำคัญกับความดังเบา ก็ล้วนเป็นความท้าทายของการบรรเลงและส่งผลต่อความไพเราะทั้งสิ้น

เนื่องจากต้องบรรเลงโน้ตที่เร็วซึ่งเป็นขั้นคู่ที่ไกลกัน อีกทั้งยังต้องมีความเรียบและลื่นไหล จึงต้องมีการฝึกซ้อมแบบฝึกหัดเพิ่มเติมเพื่อเพิ่มความแข็งแรงของนิ้ว ในปี ค.ศ.1915 เดอบุสซีได้เริ่มประพันธ์บทเพลงประเภทเอทูด (Études) ขึ้นทั้งหมด 12 บท เพื่อนำเสนอความสำเร็จของเขาในฐานะนักประพันธ์เพลงและนักเปียโน บทเพลงทุกบทมุ่งเน้นฝึกเทคนิคเพียงเทคนิคเดียว ซึ่งบทที่มีเทคนิคที่สอดคล้องกับ *Reflets dans l'eau* มากที่สุดคือ *Étude No.11 (pour les arpèges composes)*

Étude No.11 ถูกประพันธ์ขึ้นสำหรับฝึกเทคนิคอาร์เปโจ ทั้งโน้ต รูปแบบจังหวะ ลักษณะเสียง หรือแม้กระทั่งระดับเสียงของทั้งสองเพลงมีความคล้ายคลึงกันมาก เอทูดบทนี้จึงเหมาะที่จะนำมาใช้ฝึกซ้อมควบคู่กันไปกับบทเพลงนี้ สำหรับโน้ตอาร์เปโจหรือคอร์ดแตก สามารถซ้อมด้วยคอร์ดแบบแท่ง (Block chord) ควบคู่ไปทำให้คล่องมากขึ้น ฝึกซ้อมกับเมโทรนอมให้มีความมั่นใจและตรงจังหวะ เพื่อการโฟกัสนิ้วหรือโน้ตให้ถูกต้อง แต่ควรใช้อย่างระมัดระวัง การซ้อมด้วยจังหวะช้า ๆ จะทำให้สามารถค้นหาจังหวะที่เหมาะสมและสามารถควบคุมได้ อีกทั้งยังช่วยให้สามารถสังเกตได้ว่านิ้วไหนไม่แข็งแรงและแก้ไขได้อย่างตรงจุด เพื่อให้เกิดความผ่อนคลายในการบรรเลงมากขึ้น ซึ่งความผ่อนคลายก็เป็นเรื่องสำคัญในการถ่ายทอดเพลงนี้ด้วย ตามที่ ดร.คริสโตเฟอร์ จันวอง ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

Relaxation คืออีกหนึ่งปัจจัยสำคัญในการดึงทำนองออกมา
โน้ตจะไม่เรียบ สม่ำเสมอ ถ้าหากมือของเราเกร็ง
การถ่ายเทบางโน้ตไปให้อีกมือหนึ่งช่วยเล่นจะทำให้ผ่อนคลายมากขึ้น[10]

แนวทำนองในเพลงนี้มีลักษณะสั้น ๆ จึงยากต่อการบรรเลงให้มีความต่อเนื่องกันและโดดเด่นออกมา ผู้วิจัยฝึกซ้อมให้เข้าใจรูปร่างของทำนองและสามารถจำเสียงของแนวทำนองได้อย่างแม่นยำ ซ้อมแนวบรรเลงประกอบให้มีความมั่นใจด้วยจึงสามารถโฟกัสกับแนวทำนองได้อย่างเต็มที่ การฟังเพลงซ้ำ ๆ ก็จะช่วยให้คุ้นชินกับเสียงประสานในเพลงได้เป็นอย่างดี

เนื่องจากไม่มีการเขียนเครื่องหมายบ่งบอกการใช้นิ้วหรือเพเดิลอย่างชัดเจนในบทเพลงของเดอบุสซี ทำให้ผู้วิจัยต้องพิจารณาด้วยตัวเอง บางช่วงอาจต้องสร้างเสียงประสานที่คลุมเครือเพื่อบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของบทเพลง บางช่วงอาจต้องแสดงทำนองออกมาอย่างชัดเจน แท้จริงแล้วเพเดิลถูกใช้อย่างแตกต่างกันออกไป แม้กระทั่งเปียโนแต่ละหลังก็ให้เสียงที่แตกต่างกัน เพราะฉะนั้นสิ่งสำคัญคือการฟังและตัดสินใจตามความเหมาะสมของทำนองและเสียงประสานที่เกิดขึ้น

บทเพลงที่มีความหมายถึงภาพบางอย่างล้วนยากที่จะสื่อสารออกมาให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการตามได้ การตีความหรือการหาบรรยากาศที่เหมาะสมให้กับตนเองก็เป็นเรื่องยาก การยืดจังหวะบางครั้งช้า บางครั้งเร็ว ถ้าทำมากเกินไปก็ทำให้ฟังแล้วรู้สึกติดขัด ไม่ลื่นไหล ดังนั้นนอกจากจะให้ความสนใจในเรื่องการซ้อมด้านเทคนิคแล้ว ควรให้ความสำคัญกับการตีความบทเพลงด้วย การจินตนาการนึกถึงธรรมชาติก็เป็นแนวทางหนึ่งที่ทำให้สามารถเล่นได้อย่างเป็นธรรมชาติและมีอิสระ

---

[10] ดร.คริสโตเฟอร์ จันวอง แมคคิแกน, “ปัญหาในการบรรเลงเพลง *เรอเฟลต์ ด็อง โล*,” สัมภาษณ์โดยกิติวัฒน์ แสงประทีป, 19 เมษายน 2565.

มากขึ้น ผู้วิจัยคิดภาพว่าช่วงไหนของเพลงหมายถึงน้ำในลักษณะใด เช่น เป็นหยดน้ำ ฝน ลำธาร คลื่น ก้อนเมฆ หรือการจินตนาการแสงที่ส่องกระทบน้ำ

3.6.2 *Hommage à Rameau*

บทเพลงนี้เป็นเพลงที่ยาวที่สุดในชุด เนื่องจากเดอบุสซีประพันธ์เพลงนี้เพื่ออุทิศให้กับราโม เขาจึงเลือกนำซาราบานด์ที่เป็นเพลงเต้นรำในยุคบาโรกมาใช้ ลักษณะเด่นของซาราบานด์คือเป็นเพลงเต้นรำจังหวะช้าในอัตราจังหวะสามที่เน้นจังหวะที่ 2 บทเพลงนี้จึงอยู่ในจังหวะช้า โดยมีเครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะคือ Lent et grave หมายถึงช้าและเคร่งขรึม และเครื่องหมายประจำจังหวะคือ 3/2 ในกุญแจเสียง G-sharp minor บทเพลงนี้ไม่ได้มีความหมายเป็นรูปธรรมว่าหมายถึงสิ่งใด แต่ก็แฝงด้วยความเรียบง่ายของยุคบาโรกที่ผสมผสานกับเสียงประสานแบบเดอบุสซี สังคีตลักษณ์ในบทเพลงนี้เป็นสังคีตลักษณ์แบบอิสระ (Free form) แต่สามารถแบ่งตอนตามเทคนิคและความรู้สึกที่เกิดขึ้นในบทเพลงได้ดังนี้

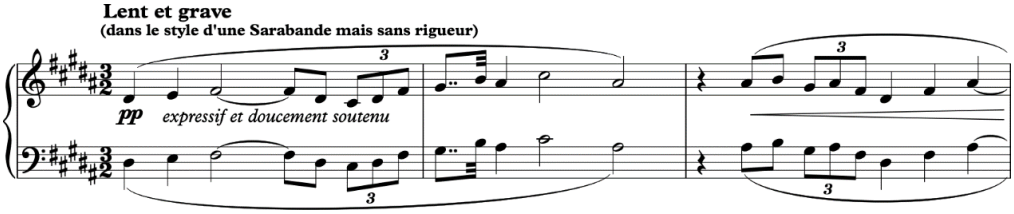
ตารางที่ 2 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์อิสระ

ตอน	เลขห้อง
1	1-13
2	14-30
3	31-56
4	57-76

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนที่ 1 เปรียบเสมือนบทโหมโรงของบทเพลงนี้ เริ่มด้วยการบรรเลงทำนองหลักที่ทั้งสองมือบรรเลงโน้ตเดียวกัน (Unison) ด้วยทำนองที่นุ่มนวลคล้ายเพลงสวด รูปแบบจังหวะที่ใช้โน้ตสามพยางค์ (Triplet) และโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดทำให้ความเกิดความรู้สึกที่ลื่นไหลมากขึ้น สิ่งที่ควรระมัดระวังในช่วงนี้คือการใช้เพเดิล เพราะแนวทำนองไม่มีแนวประสาน จึงต้องแสดงความชัดเจนเป็นพิเศษ (ตัวอย่างที่ 28) ทำนองหลักนี้เกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 10 บนคอร์ดและแนวประกอบที่เพิ่มขึ้น

ตัวอย่างที่ 28 *Hommage à Rameau* ห้องที่ 1-3



ทำนองหลักที่ 2 เกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 8 บนคอร์ดและเสียงประสานที่เพิ่มขึ้น ก่อนเริ่มเข้าสู่ตอนที่ 2 ในห้องที่ 14 ทำนองและเสียงประสานในตอนนี้ให้บรรยากาศที่แตกต่างไปจากเดิม มีความสวยงามและแสดงอารมณ์เพ้อฝันมากขึ้น บทเพลงนี้มีจุดที่สร้างความประหลาดใจให้ผู้ฟังมากมาย เช่น การหยอกล้อกับจุดสูงสุดของท่อน ขณะที่ทำนองและความเข้มเสียงกำลังไปในทิศทางที่สูงขึ้นเรื่อย ๆ แต่ก็เบาลงทันทีในช่วงเวลาสุดท้ายในห้องที่ 20 (ตัวอย่างที่ 29) หรือแม้กระทั่งการใช้คอร์ดที่มีเสียงประสานที่แปลกใหม่อย่างคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal chord) และคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน (Quintal chord) ในบทเพลงด้วย ทำนองหลักกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 24 บนเสียงประสานใหม่ มือซ้ายเล่นทำนองหลักคล้ายเสียงระฆัง ให้ความรู้สึกถึงเพลงโบสถ์ที่กลับมาอีกครั้ง ก่อนจบท่อนนี้ด้วยการย้ำโน้ตโทนิก (G-sharp) 3 ครั้ง

ตัวอย่างที่ 29 *Hommage à Rameau* ห้องที่ 20 การเบาลงในจุดสูงสุด

ตอนที่ 3 เริ่มที่ห้อง 31 เป็นตอนที่มีลักษณะเหมือนกับเพลงเต้นรำมากที่สุด ห้องที่ 31-37 เปรียบเสมือนท่อนโหมโรงในกุญแจเสียงที่ห่างไกลก่อนนำไปสู่บรรยากาศการเต้นรำที่สวยงาม ทำนองหลักที่แสดงถึงเพลงเต้นรำมีลักษณะเป็นบันไดเสียงเพนตาโทนิกซึ่งปรากฏขึ้นครั้งแรกในห้องที่ 38 และถูกใช้อย่างต่อเนื่องในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ En animant หมายถึงให้บรรเลงอย่างมีชีวิตชีวามากขึ้น ไปจนถึงห้องที่ 50 ส่วนทำนองในมือขวาได้ใช้เทคนิคคอร์ดขนาน (Parallel chord) (ตัวอย่างที่ 30) ในตอนที่ 3 นี้มีจุดสูงสุดของเพลงอยู่ที่ห้อง 51 โดยมีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำ

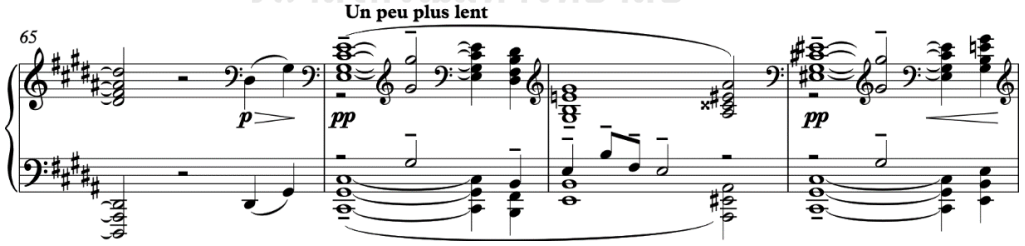
กุญแจเสียง (Key signature) เป็นการเล่นคอร์ดทบเจ็ดในความเข้มเสียงที่ดังที่สุดในเพลง สลับกับการเล่นอาร์เปโจที่อ่อนโยน

ตัวอย่างที่ 30 *Hommage à Rameau* ห้องที่ 44-45 ทำนองเต้นรำในมือซ้ายและการใช้คอร์ดขนานในมือขวา

ตอนที่ 4 กลับมาด้วยทำนองหลักแรกอีกครั้งในห้องที่ 57 แต่ต่างออกไปด้วยเสียงประสานและเนื้อดนตรี ห้องที่ 66 เป็นช่วงสุดท้ายของเพลงนี้ซึ่งเดอบุสซีได้สร้างความประหลาดใจอีกครั้งด้วยการขึ้นมาของทำนองหลักแต่ตามมาด้วยคอร์ด C-sharp minor โดยได้นำทำนองเต้นรำมาเป็นองค์ประกอบในตอนนี้ด้วย (ตัวอย่างที่ 31) ในตอนนี้มีอัตราจังหวะที่ช้าลงกว่าเดิม บรรยากาศเป็นไปด้วยความสงบ ก่อนจบบทเพลงด้วยความเข้มเสียงที่เบามาก ๆ ในคอร์ด G-sharp minor

ตัวอย่างที่ 31 *Hommage à Rameau* ห้องที่ 65-68

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



เมื่อแบ่งบทเพลงออกเป็นตอนสั้น ๆ แล้วทำให้ง่ายต่อการฝึกซ้อมและการจดจำมากขึ้น และเมื่อตีความและจินตนาการว่าแต่ละท่อนให้ความรู้สึกอย่างไร ก็จะทำให้สามารถสื่อสารบทเพลงนี้ออกมาได้ดีขึ้นด้วย ปัญหาของผู้วิจัยสำหรับการบรรเลงบทเพลงนี้คือการใช้เพเดิล การบรรเลงแนวทำนองในมือซ้าย และการจดจำโน้ต

การใช้เพเดิลมีความยากเนื่องจากมีโน้ตลากยาวในแนวเบสอยู่หลายตำแหน่งในโน้ตเพลง บางครั้งเป็นโน้ตในระดับเสียงต่ำมากและบางครั้งก็เป็นโน้ตยาวหลายห้อง จึงต้องมีการใช้เพเดิลกลาง (Sostenuto Pedal) ซึ่งเป็นครั้งแรกที่ผู้วิจัยได้ใช้เพเดิลนี้ เพเดิลกลางเป็นเพเดิลที่มีอยู่ในแกรนด์เปียโนเท่านั้น ผู้วิจัยจึงต้องฝึกซ้อมกับแกรนด์เปียโนให้บ่อยขึ้นเพื่อสร้างความคุ้นชินและให้เท้าทั้งสองข้างมีความสัมพันธ์กันมากขึ้น

ปัญหาการแสดงแนวทำนองในมือซ้ายในตอนที่ 3 ของบทเพลง การเล่นโน้ตในมือขวาเป็นสิ่งที่ยากสำหรับผู้วิจัย เนื่องจากมือมีขนาดเล็กจึงทำให้ไม่สามารถบรรเลงได้อย่างผ่อนคลาย อีกทั้งแนวทำนองทั้งสองอยู่ในจังหวะที่ขัดกัน จึงยิ่งเกิดความกังวลและไม่สามารถบรรเลงอย่างไหลลื่นได้ วิธีการซ้อมคือซ้อมโน้ตในแต่ละมือให้คล่องและเป็นไปอย่างผ่อนคลายมากที่สุด ซ้อมช้า ๆ และถ่ายเทน้ำหนักให้ถูกต้อง ในขณะที่ยังไม่สามารถบรรเลงพร้อมกันทั้งสองมือได้ ผู้วิจัยใช้วิธีการร้องแนวทำนองอีกแนวแทน เช่น ขณะบรรเลงโน้ตในมือขวาก็ร้องแนวทำนองในมือซ้ายไปด้วย เพื่อให้เกิดความคุ้นชินกับการแยกประสาท จากนั้นจึงบรรเลงทั้งสองมือพร้อมกันช้า ๆ ซึ่งในท่อนนี้โน้ตที่ควรแสดงออกมาและให้ความสำคัญคือทำนองเต้นรำในมือซ้าย เพราะฉะนั้นต้องซ้อมมือขวาจนสามารถเล่นได้โดยไม่กังวล

เพลงในกระแสอิมเปรชันถือได้ว่ายากต่อการจำโน้ตเพลงอยู่แล้ว เนื่องจากการใช้เสียงประสานที่แปลกใหม่ การใช้คอร์ดทบ รูปแบบจังหวะที่อิสระ และเครื่องหมายแปลงเสียงจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงต้องแบ่งตอนในการซ้อม และเริ่มจำโน้ตเพลงตั้งแต่ครั้งแรก ๆ ที่ซ้อมไปทีละตอน การวิเคราะห์คอร์ดก็ช่วยให้จำโน้ตเพลงง่ายมากขึ้นด้วย

3.6.3 *Mouvement*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ถือเป็นบทเพลงที่ยากที่สุดใน *Images Book I* บทเพลงนี้ไม่ได้มีความซับซ้อนในแง่ของการประพันธ์แต่ยากด้วยเทคนิคการบรรเลง เนื่องจากเดอบุสซีใช้โน้ตสามพยางค์เป็นองค์ประกอบหลักซึ่งต้องเคลื่อนไหวในอัตราจังหวะที่เร็วมาก บทเพลงอยู่ในกุญแจเสียง C major มีเครื่องหมายประจำจังหวะคือ 2/4 และอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary form) หรือ A-B-A’ ทำให้สัดส่วนของห้องในบทเพลงมีความสมดุลกันมาก ซึ่งสามารถแบ่งได้ดังนี้

ตารางที่ 3 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์แบบสามตอน

ตอน	เลขห้อง	จำนวนห้อง
A	1-66	66
B	67-110	43
A	111-177	66

บทเพลงนี้เป็นอีกหนึ่งบทเพลงที่ไม่มีความหมายเป็นรูปธรรม แต่ชื่อเพลงหมายถึงการเคลื่อนไหว ทำให้บทเพลงมีลักษณะคล้ายกับเอทูด (Etude) เดอบุสซีใช้โน้ตสามพยางค์สร้างบรรยากาศเหมือนเสียงผึ้งที่บินวนอยู่ตลอดทั้งเพลง สิ่งที่ท้าทายในบทเพลงนี้จึงเป็นการควบคุมโน้ตสามพยางค์ให้ชัดและเรียบสม่ำเสมอโดยที่ยังคงความเบาเอาไว้ อีกทั้งยังต้องให้ความสำคัญกับแนวทำนองที่เป็นโน้ตเสียงสั้นในมือซ้ายด้วย (ตัวอย่างที่ 32) นอกจากนั้นเพเดิลก็ยังเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องควบคุมให้สัมพันธ์กับมือ ต้องไม่เบลอจนเกินไปและยังรักษาความสั้นของโน้ตในแนวทำนองไว้ได้ (ตัวอย่างที่ 33)

ตัวอย่างที่ 32 *Mouvement* ห้องที่ 1-5

ตัวอย่างที่ 33 *Mouvement* ห้องที่ 30-33

ตอน B เริ่มต้นในห้องที่ 61 ด้วยการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียง B minor ซึ่งถือเป็นกุญแจเสียงที่ห่างไกล ทั้งสองมือบรรเลงคอร์ดแตกด้วยการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (Contrary motion) (ตัวอย่างที่ 34) ในช่วงนี้เป็นช่วงที่เบาที่สุดในบทเพลง การบรรเลงควรให้ความสำคัญกับโน้ตในจังหวะตกที่จะถูกบรรเลงด้วยนิ้วที่ 5 ของทั้งสองมือ เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของทำนองที่ไพเราะ

ตัวอย่างที่ 34 *Mouvement* ห้องที่ 67-69 ตอน B

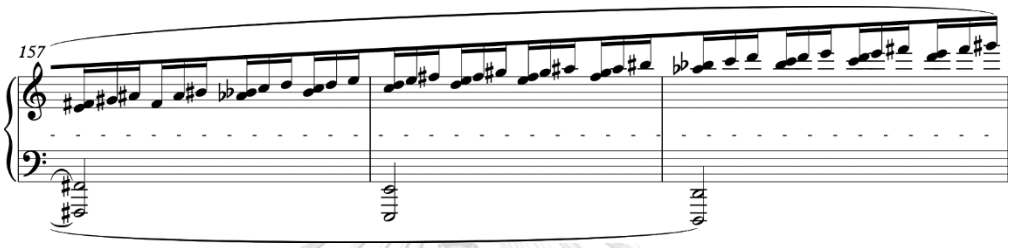
ห้องที่ 67-88 เปรียบเสมือนตอนที่กำลังจะนำเข้าสู่ท่อนที่เป็นจุดสูงสุดของเพลงในห้องที่ 89 (ตัวอย่างที่ 35) เป็นท่อนที่มีความยากที่สุดในบทเพลง ทำนองหลักสร้างขึ้นจากคอร์ดทบเจ็ดที่บรรเลงร่วมกันทั้งสองมือ แต่ความท้าทายคือการบรรเลงโน้ตคู่แปดที่กระโดดไปมาทั้งแนวบนและล่างให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันลื่นไหลไปกับทำนอง บทเพลงดำเนินไปสู่จุดสูงสุดในห้องที่ 109 ด้วยความดังมากก่อนกลับเข้าสู่ตอน A อีกครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 35 *Mouvement* ห้องที่ 87-92

ในตอน A’ ที่กลับมาอีกครั้ง เป็นตอน A ที่กลับมาเพียงครึ่งเดียว เนื่องจากตั้งแต่ห้องที่ 156 บทเพลงได้เข้าสู่ตอนจบที่ใช้รูปแบบโน้ตที่เปลี่ยนไป ทำนองหลักย้ายมาอยู่ในมือซ้าย ความท้าทายคือการบรรเลงโน้ตคู่สองที่เป็นบันไดเสียงโฮลโทนในมือขวาซึ่งยากที่จะบรรเลงให้เรียบสม่ำเสมอ (ตัวอย่างที่ 36) เมื่อโน้ตไล่ระดับขึ้นไป เสียงก็ค่อย ๆ เบาลงและจางหายไป บ่งบอกถึงการสิ้นสุดของบทเพลงนี้และบทเพลงชุด *Images, Book I*

ตัวอย่างที่ 36 *Mouvement* ห้องที่ 157-159



ปัญหาในการบรรเลงของผู้วิจัยคือการบรรเลงตอน B และการบรรเลงขั้นคู่ในบันไดเสียงเต็มในช่วงท้ายของบทเพลง ตอน B เริ่มต้นด้วยการบรรเลงคอร์ดแตกด้วยการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง เมื่อทำนองเต็มไปด้วยเครื่องหมายแปลงเสียงและต้องบรรเลงด้วยอัตราจังหวะที่เร็ว จึงทำให้เกิดความสับสนในการบรรเลง วิธีการซ้อมของผู้วิจัยคือซ้อมด้วยคอร์ดแบบแท่งก่อนแล้วค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็วขึ้นจนเกิดความเคยชิน และร้องแนวทำนองที่อยู่ในโน้ตบนสุดในใจ เพื่อแสดงแนวทำนองออกมาให้เด่นชัด ห้องที่ 89-110 เป็นช่วงที่ยากที่สุดในบทเพลง ผู้วิจัยต้องใช้เวลามากในการฝึกซ้อมท่อนนี้ด้วยวิธีการดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. ซ้อมแค่แนวทำนองที่เป็นคอร์ด โดยที่ยังไม่ต้องเล่นโน้ตคู่แปด โดยแยกทีละมือก่อน การเล่นคอร์ดนี้ต้องเล่นด้วยความผ่อนคลายมากที่สุด มิฉะนั้นจะไม่สามารถเพิ่มความเร็วให้เร็วขึ้นได้ อีกทั้งยังต้องถ่ายเทน้ำหนักไปยังโน้ตตัวบนสุดของคอร์ดเพื่อให้ได้ยินทำนองด้วย

2. เมื่อซ้อมทีละมือจนคล่องแล้ว ให้นำสองมือมาบรรเลงด้วยกันอย่างช้า ๆ ผู้วิจัยพยายามฝึกซ้อมจำโน้ตเพลงไปด้วยเลย เพราะขณะบรรเลงไม่สามารถอ่านโน้ตไปด้วยได้อยู่แล้ว หลังจากนั้นเพิ่มความเร็วขึ้นตามลำดับโดยใช้เมโทรนอมควบคู่ไปด้วย

3. เมื่อสามารถบรรเลงคอร์ดทั้งสองมือได้เร็วขึ้นแล้วจึงค่อยเพิ่มโน้ตคู่แปดเข้าไป การเล่นโน้ตคู่แปดนี้เป็นเพียงเหมือนเสียงสะท้อนที่ไม่สำคัญเท่ากับทำนองหลัก แต่ก็ควรได้ยินทุกโน้ตอย่าง

คมชัด ตอนซ้อมอาจซ้อมด้วยความเข้มเสียงที่ต่างกันมาก เช่น บรรเลงทำนองที่เป็นคอร์ดดังมากและโน้ตคู่แปดเบามาก ทุกอย่างเริ่มจากการฝึกซ้อมช้าและเพิ่มความเร็วขึ้นไปเรื่อย ๆ

ปัญหาการบรรเลงขั้นคู่ในตอนจบเกิดจากการใช้นิ้วซ้ำ ๆ บรรเลงโน้ตที่เร็วทำให้เกิดอาการเกร็ง และโน้ตออกมาไม่คมชัด วิธีการแก้ปัญหาของผู้วิจัยคือการซ้อมโดยตัดโน้ตแนวบนของขั้นคู่ออกไปก่อน เพื่อให้เข้าใจและคุ้นชินกับทิศทางของแนวทำนองแบบไม่มีขั้นคู่ เมื่อสามารถบรรเลงอย่างเป็นธรรมชาติได้แล้วจึงเพิ่มคู่สองเข้าไป ซ้อมจากอัตราจังหวะช้าและเพิ่มความเร็วขึ้น อีกวิธีคือการซ้อมด้วยวิธีดึงนิ้วโดยกดให้มีเสียงดังและสั้น เพื่อเพิ่มความแข็งแรงให้กับนิ้ว เมื่อมือขวาบรรเลงได้อย่างเป็นธรรมชาติแล้วจึงบรรเลงร่วมกับมือซ้ายและควรให้ความสำคัญกับมือซ้ายที่เป็นแนวทำนองหลักมากกว่า

3.7 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Le Tombeau de Couperin*

3.7.1 *Prélude*

เพรลูดเป็นบทนำของชุดเพลงเต้นรำ ซึ่งเป็นไปตามแบบแผนชุดเพลงเต้นรำในยุคบาโรก บทเพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะเร็ว ในเครื่องหมายกำกับจังหวะ Vif ซึ่งหมายถึงให้บรรเลงด้วยความสนุกสนานร่าเริง เครื่องหมายประจำจังหวะคือ 12/16 อยู่ในกุญแจเสียง E minor บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded binary form) หรือ A-A-B-A’ สามารถแบ่งได้ดังนี้

ตารางที่ 4 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์ตอนแบบย้อนกลับ

ตอน	ห้อง
ตอนนำเสนอ (Introduction)	1-4
A	5-33
B	34-60

บทเพลงเริ่มด้วยตอนนำเสนอในห้องที่ 1-4 ประกอบด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น 6 ตัว คือ A-G-D-E-G-B ซึ่งโน้ต 6 ตัวที่เคลื่อนไหวในลักษณะนี้จะถูกนำไปพัฒนาและขยายตลอดทั้งเพลงเช่นในห้องที่ 2 ถูกทดเสียง (Transpose) ลงมาคู่ห้าเพื่อบรรเลงในมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 37) หรือถูกพลิกกลับ (Reverse) ในห้องที่ 10-13 (ตัวอย่างที่ 38)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 37 *Prélude* ห้องที่ 1-4 ตอนนำ

ตัวอย่างที่ 38 *Prélude* ห้องที่ 10 การพลิกกลับทำนอง

เนื่องจากราเวลประพันธ์เพลงนี้เพื่อเป็นการระลึกถึงคูเปอแรง เขาจึงได้นำองค์ประกอบบางอย่างที่โดดเด่นในยุคบาโรกมาใช้ในบทเพลงนี้ด้วย เช่น การใช้โน้ตประดับ การประพันธ์ให้โน้ตเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องไม่มีหยุด การใช้คอร์ด 4 และ 5 แบบเปิด และการหลีกเลี่ยงโน้ตนำ (Leading Note) เพื่อให้เกิดเสียงที่คล้ายคลึงกับการใช้โมด ถึงแม้ว่าบทเพลงนี้จะอยู่ในกุญแจเสียง E minor แต่ถ้าหากว่าพิจารณาตามการใช้โมดแล้วเพลงนี้จะมีลักษณะของการใช้ E เอโอเลียนโมด อาจกล่าวได้ว่าบทเพลงนี้ไม่ได้อยู่ในกุญแจเสียง E minor แต่มีศูนย์กลางเสียงเป็น E ส่วนเทคนิคเพื่อให้เกิดเสียงประสานแบบสมัยใหม่ที่ราเวลเลือกนำมาใช้ ไม่ว่าจะเป็นการใช้บันไดเสียงโครมาติก การดำเนินคอร์ดแบบขนาน หรือการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบไม่มีการเชื่อม ก็เพื่อให้เกิดความคลุมเครือของกุญแจเสียง นอกจากความซับซ้อนด้านเสียงประสานแล้ว ราเวลยังตั้งใจสร้างความซับซ้อนด้านจังหวะให้เพิ่มขึ้นด้วยการใช้จังหวะสามเน้นสอง (Hemiola) ในหลายที่อีกด้วย (ตัวอย่างที่ 39)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 39 *Prélude* ห้องที่ 7 จังหวะสามเน้นสอง

ตอน B เกิดขึ้นในห้องที่ 34 โดยได้ย้ายไปที่กุญแจเสียง G major และกลับมาที่ตอน A’ อีกครั้งในห้องที่ 61 (ตัวอย่างที่ 40) ซึ่งถึงแม้จะไม่ได้กลับมาในกุญแจเสียง E minor ในทันที แต่ก็พบการใช้รูปแบบเดิมของทำนองหลักกลับมา

ตัวอย่างที่ 40 *Prélude* ห้องที่ 59-64

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 93 โน้ตตัว E ที่ลากยาวเป็นเพียงจุดพักเดียวที่เกิดขึ้นในเพลงนี้ ก่อนจบบทเพลงด้วยเทคนิครูดเสียง (Glissando) และรัวโน้ต (Tremolo) ด้วยคอร์ด E minor

บทเพลงนี้ควรบรรเลงด้วยความรู้สึกสนุกสนานร่าเริงด้วยความเข้มเสียงที่หวือหวา ทำนองไม่มีจุดพักและให้ความรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้าตลอดเวลา อย่างไรก็ตามปัญหาในการบรรเลงของผู้วิจัยคือไม่สามารถบรรเลงโน้ตอาร์เปโจในมือซ้ายให้ไหลลื่นได้ และการแสดงแนวทำนองเมื่อเกิดขั้นคู่ในมือซ้าย ปัญหาทั้งสองเกิดจากความแข็งแรงของนิ้วในมือซ้ายที่ไม่เพียงพอ วิธีการฝึกซ้อมของผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นการสร้างเสริมความแข็งแรงและความถนัดในการบรรเลงมือซ้ายที่มากขึ้น ดังนี้

1. ฝึกซ้อมอาร์เปโจให้มากขึ้น

2. ฝึกซ้อมมือซ้ายของบทเพลงนี้โดยการดีงนิ้ว / ฝึกซ้อมโดยใช้จังหวะยาว-สั้น สลับสั้น-ยาว / เมื่อบรรเลงพร้อมมือขวา ลองบรรเลงในความเข้มเสียงที่ดังกว่ามือขวามาก ๆ ลองฟังโน้ตในมือซ้ายให้มากกว่าเดิม ซึ่งทุกขั้นตอนฝึกซ้อมกับเมโทรนอมจากอัตราจังหวะช้าไปเร็ว

3. ในบางช่วงที่เป็นคอร์ดแตก การซ้อมแบบคอร์ดแท่งช่วยให้คุ้นชินกับการเคลื่อนที่ของมือ และคิดล่วงหน้าได้เร็วขึ้น

3.7.2 *Fugue*

ฟิวก์บทนี้เป็นไปตามโครงสร้างและรูปแบบพื้นฐานของยุคบาโรกที่ฟิวก์ต้องตามหลังเพรลูดเสมอ ประกอบด้วย 3 แนวเสียง อยู่ในกุญแจเสียง E minor ทั้งสามแนวเสียงอยู่ในช่วงเสียงที่ใกล้กันมาก ทำให้เกิดการล้ำแนวเสียง (Voice crossing) กันอยู่หลายครั้ง และด้วยเหตุผลนี้ก็ทำให้ฟิวก์บทนี้มีเสียงประสานแบบสมัยใหม่ เครื่องหมายประจำจังหวะคือ 4/4 และเครื่องหมายกำหนดความเร็วคือ Allegro moderato หมายถึงอัตราความเร็วปานกลาง แต่กลับอยู่บนบรรยากาศที่เงียบสงบ

ตามสังคีตลักษณ์ของฟิวก์จะถูกแบ่งตอนด้วยตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนนำเสนอรอง (Counter-Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และโคดา (Coda) ซึ่งสามารถแบ่งห้องได้ดังนี้

ตารางที่ 5 ตารางบางตอนจากสังคีตลักษณ์ฟิวก์

ตอน	เลขห้อง
ตอนนำเสนอ	1-8
ตอนนำเสนอรอง	9-14
ตอนพัฒนา	15-53
โคดา	54-61

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนนำเสนอเกิดขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 1 ด้วยการเข้ามาของทำนองเอก (Subject) ในแนวบนที่เรียบง่าย ประกอบด้วยโน้ตเพียง 4 ตัว แต่แปลกใหม่ด้วยเครื่องหมายเน้นจังหวะที่อยู่ในจังหวะตก และทำนองเอกตอบ (Answer) ซึ่งในที่นี้เป็นทำนองเอกตอบแบบเสียงแท้ (Real Answer) ในห้องที่ 3 อยู่ในแนวเสียงกลาง ในขณะเดียวกันในแนวเสียงบนก็เกิดทำนองรองสอดประสาน (Counter-

Subject) ขึ้น (ตัวอย่างที่ 41) ทำนองรองสอดประสานของบทเพลงนี้มีโน้ตสามพยางค์เป็นส่วนประกอบทำให้รูปแบบจังหวะของเพลงนี้มีความซับซ้อนยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 41 *Fugue* ห้องที่ 1-4 ตอนนำเสนอ

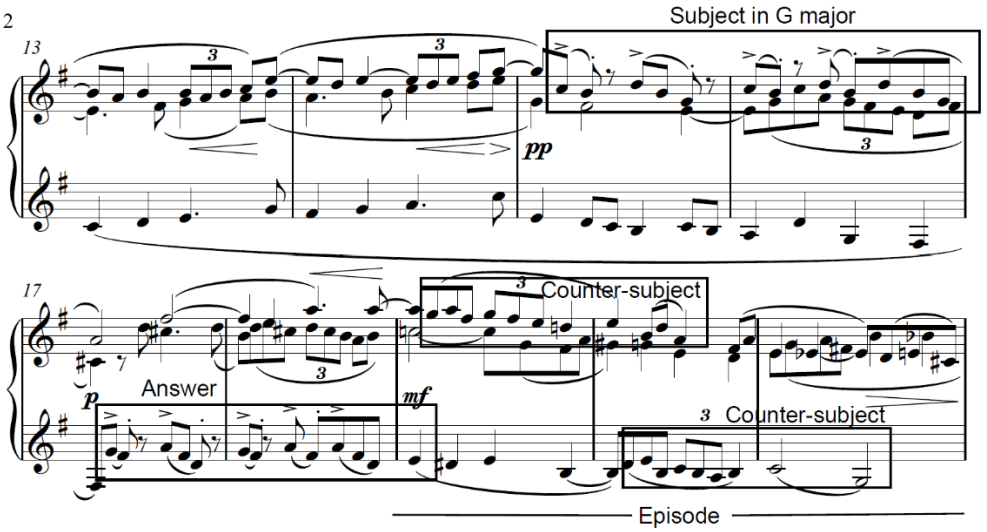
มีทำนองเอกต่อจากทำนองเอกตอบอีกครั้งในห้องที่ 5 และกลับมาในแนวเสียงกลางในห้องที่ 9 ทำให้ห้องที่ 9 นี้เข้าสู่ตอนนำเสนอรอง (ตัวอย่างที่ 42)

ตัวอย่างที่ 42 *Fugue* ห้องที่ 9-12 ตอนนำเสนอรอง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองเอกถูกนำไปพัฒนาทั้งการเปลี่ยนกุญแจเสียงและการพลิกกลับ ในห้องที่ 15 ทำนองเอกอยู่ในกุญแจเสียง G major (ตัวอย่างที่ 43) ทำให้ห้องที่ 15 เข้าสู่ตอนพัฒนาหรือถูกนำไปพลิกกลับในห้องที่ 22 (ตัวอย่างที่ 44)

ตัวอย่างที่ 43 *Fugue* ห้องที่ 13-21 ทำนองเอกใน G major

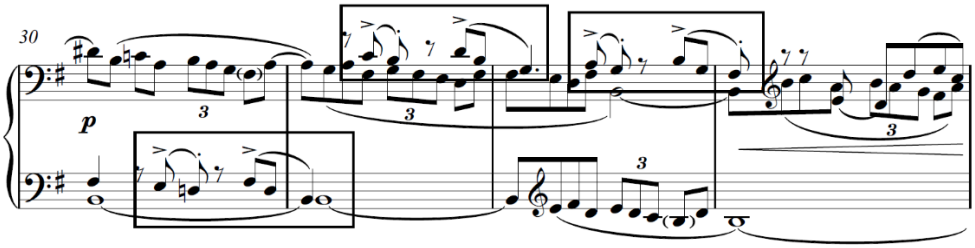


ตัวอย่างที่ 44 *Fugue* ห้องที่ 22-25 การพลิกกลับของทำนองเอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 19-21 เกิดช่วงที่เรียกว่าช่วงต่าง (Episode) เป็นช่วงที่ไม่มีทำนองเอกปรากฏในฟิวก์บทนี้ เกิดที่ห้อง 19-21, 26-29, 33-34, 37-38, 41-42 และ 54-56 ช่วงทำนองปลอม (False Entry) เป็นการที่ทำนองหลักกลับมาแบบไม่ครบถ้วน ในเพลงนี้พบได้ในห้องที่ 30-32 (ตัวอย่างที่ 45)

ตัวอย่างที่ 45 *Fugue* ห้องที่ 30-32 ทำนองปลอม



ห้องที่ 54 เป็นการเข้าสู่ช่วงโคดา หลังจากที่ผ่านจุดสูงสุดของบทเพลงมาแล้ว ในบทเพลงนี้มีการใช้โน้ต D-sharp ซึ่งเป็นโน้ตนำในกุญแจเสียง E minor เพียง 2 ที่เท่านั้น แสดงให้เห็นถึงความตั้งใจในการใช้โมดของนักประพันธ์

บทเพลงนี้ถือเป็นหนึ่งในเพลงที่ยากที่สุดในชุด เนื่องจากความท้าทายในการบรรเลงที่เกิดจากความซับซ้อนของทุก ๆ องค์ประกอบของเพลง ทั้งรูปแบบจังหวะ การแสดงออกของแนวทำนอง การควบคุมความเข้มของเสียง และการเก็บเสียงโน้ตยาว เป็นต้น การบรรเลงจึงควรให้ความสำคัญกับความสม่ำเสมอและความนุ่มนวลของโทนเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อทั้งสองมือบรรเลงโน้ตสอดประสานกัน และด้วยแนวเสียงที่มีความใกล้ชิดกันมากจึงเป็นเรื่องยากที่จะต้องแสดงแนวเสียงที่เป็นทำนองหลักออกมาให้โดดเด่นไม่ว่าทำนองนั้นจะอยู่ในแนวเสียงใดของมือ อีกทั้งแนวทำนองยังยากต่อการจำเป็นอย่างมากเนื่องจากบางตอนมีเสียงกระด้าง จึงทำให้ยากในการใช้การฟังเสียงช่วย วิธีการซ้อมของผู้วิจัยมี ดังนี้

1. แบ่งซ้อมทีละตอน

2. ในแต่ละตอนเริ่มซ้อมทีละแนวเสียง ผู้วิจัยพยายามซ้อมโดยการจำโน้ตให้ได้ตั้งแต่ช่วงแรก ๆ ของการฝึกซ้อม การซ้อมทีละแนวเสียงเริ่มจากการซ้อมแยกแนวล่าง แนวบน และแนวกลาง เมื่อคล่องแล้วจากนั้นค้นหาแนวเสียงที่เป็นทำนองเอก ไม่ว่าจะอยู่ในแนวเสียงใด บรรเลงเพียงทำนองเอกเท่านั้น เพื่อจดจำเสียงและทิศทางให้แม่นที่สุด

3. เมื่อแม่นยำในเสียงของทำนองเอกแล้ว จึงเริ่มการซ้อมพร้อมกับแนวอื่น ๆ อาจยังไม่ต้องพร้อมกันทั้งสามแนว แต่เพิ่มไปทีละแนว เช่น ซ้อมแนวบนพร้อมแนวกลาง หรือซ้อมแนวบนพร้อมกับแนวล่าง แต่ละครั้งพยายามให้ความสำคัญกับเสียงของทำนองเอกมากที่สุด โดยอย่าลืมให้ความสำคัญกับการเก็บโน้ตและการเน้นจังหวะที่ถูกกำหนดไว้ในบทเพลงด้วย

4. นำทั้งสามแนวมาบรรเลงพร้อมกัน ฟังแนวทำนองอย่างตั้งใจ การฟังเพลงนี้บ่อย ๆ ก็จะมีส่วนช่วยในการบรรเลงทำนองหลักและการจำโน้ตเพลงได้

5. เมื่อบรรเลงโน้ตคล่องแล้วจึงให้ความสำคัญกับความเข้มเสียงที่ถูกกำหนดไว้ ดูความสัมพันธ์ของความเข้มเสียงและทิศทางโน้ต เพื่อให้บทเพลงออกมากลมกลืนกันมากที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.8 บทวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *Trois Pièces*

3.8.1 *Pastorale*

บทเพลงปัสโตราลหรือบทเพลงธรรมชาติ เป็นบทเพลงขนาดสั้น มีความหมายถึงบทเพลงบรรเลงหรือเพลงร้องที่มีเรื่องราวของธรรมชาติอยู่เบื้องหลัง มีทำนองที่ฟังง่ายในลีลาของเพลงกล่อมเด็ก มักอยู่ในอัตราจังหวะปานกลาง[11] โดยมีเครื่องหมายกำกับเขียนไว้ด้วยว่า Calme et mysterieux หมายถึงให้เป็นไปด้วยความสงบและลึกลับ สีสันของเสียงโดยรวมในบทประพันธ์นี้จึงค่อนข้างคลุมเครือ ผู้บรรเลงสามารถหน่วงหรือยืดจังหวะได้เล็กน้อย ให้ความรู้สึกเบาสบายและนุ่มนวล บทเพลงมีเครื่องหมายประจำจังหวะคือ 4/4 ในบันไดเสียง C major อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน หรือ A-B-A โดยแบ่งตามห้องได้ดังนี้

ตารางที่ 6 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์สามตอน

ตอน	เลขห้อง
A	1-15
B	16-28
A	29-35

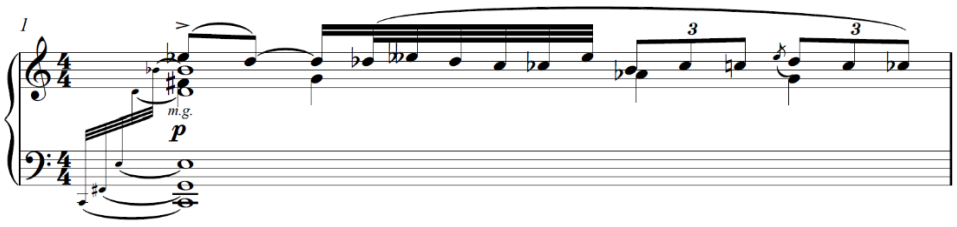
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื่องจากนักประพันธ์ต้องการให้บทเพลงนี้มีความสงบและลึกลับ ความเข้มเสียงโดยรวมของตอน A จึงอยู่ในระดับเสียงที่เบาทั้งหมด นักประพันธ์เพลงเลือกใช้เทคนิคหลายอย่างในการทำให้เสียงเกิดความคลุมเครือเช่นตอน A เริ่มด้วยทำนองที่ลึกลับ ใช้เทคนิคของเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal harmony) ในการสร้างคอร์ดแรกขึ้นมา อีกทั้งทำนองในมือขวายังเป็นโน้ตโครมาติกที่ทำให้เกิดเสียงกระด้างและความคลุมเครือของเสียงที่เพิ่มมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 46) ในบทเพลงนี้พบโน้ตลากยาวในหลายที่เพื่อให้บรรยากาศที่คลุมเครือนั้นยังคงอยู่ สิ่งสำคัญที่ต้องระวังคือการใช้เพเดิลที่ต้องไม่ใช้จนรบกวนเสียงของแนวทำนองมากเกินไป การบรรเลงในตอน A นี้ไม่ได้มีเทคนิคการบรรเลงที่ซับซ้อน เพียงแต่ต้องทำให้ผู้ฟังรู้สึกสงบและนึกถึงภาพธรรมชาติได้

---

[11] ณัชชา พันธุ์เจริญ, *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 224.

ตัวอย่างที่ 46 *Pastorale* ห้องที่ 1 ตอน A



ตอน B มีทำนองหลักและรูปแบบจังหวะที่เปลี่ยนไป บทเพลงเริ่มมีจังหวะมากขึ้น พบคำว่า mélancolique หมายถึงเศร้าโศกเขียนกำกับไว้ด้วย มือขวาบรรเลงแนวทำนองที่เริ่มขึ้นด้วยจังหวะยก (anacrusis) มีความไพเราะและโดดเด่นด้วยจังหวะโยนจากโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด คล้ายกับเพลงเต้นรำ และใช้คอร์ดทบเจ็ดและเก้าในแนวบรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 47) ในตอนนี้ดังขึ้นกว่าตอน A จังหวะดำเนินมาเรื่อย ๆ จนถึงจุดสูงสุดของเพลงในห้องที่ 26 และกลับเข้าสู่ตอน A ที่สงบอีกครั้งด้วยทำนองหลักเดิมในห้องที่ 29

ตัวอย่างที่ 47 *Pastorale* ห้องที่ 16 ตอน B

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอน A ที่กลับมาอีกครั้ง กลับมาเพียงครึ่งเดียวและมีบางห้องที่ใช้เสียงประสานที่เปลี่ยนไป ความเข้มเสียงถูกลดลงเรื่อย ๆ ก่อนจบลงด้วยเสียงเบามาก (*ppp*) ด้วยคอร์ดคู่สามเรียงซ้อน (Tertian chord) ที่ถูกสร้างขึ้นบนโน้ตโทนิก (C)

ปัญหาในการบรรเลงของผู้วิจัยคือการใช้เพเดิลและการยืดจังหวะจนเกิดความไม่ต่อเนื่องในบางครั้ง วิธีแก้ปัญหาเรื่องการยืดจังหวะคืออ่านโน้ตให้ละเอียดมากขึ้น โน้ตประดับในเพลงนี้มีค่อนข้างมากจึงทำให้ผู้วิจัยละเลยที่จะหาจังหวะที่ถูกต้องของบทเพลง บางครั้งบรรเลงตามอารมณ์มากจนเกินไปและไม่เป็นไปตามค่าโน้ตและอัตราจังหวะที่ถูกต้อง

การใช้เพเดิลในบทเพลงนี้ สามารถแก้ไขโดยการทำความเข้าใจกับเสียงประสานในแนวทำนองและแนวเบส อ่านโน้ตให้ละเอียดว่าผู้ประพันธ์ต้องการเก็บเสียงประสานจากจุดไหนไปจนถึงจุดไหน และฟังเสียงขณะเล่นให้มากขึ้น เพราะเปียโนแต่ละตัวให้คุณภาพเสียงที่ไม่เหมือนกัน จึงไม่สามารถใช้เพเดิลแบบเดิมที่เคยชินในเปียโนทุกหลังได้

3.8.2 *Hymne*

บทเพลงฮิมหรือบทเพลงสวดฮิมเป็นคำโบราณหมายถึงบทสวดสรรเสริญพระเจ้า ปูแลงถือได้ว่าเป็นนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงในการประพันธ์เพลงสำหรับศาสนาอยู่แล้ว เพลงนี้เป็นท่อนที่ยาวที่สุด ให้ความรู้สึกที่แตกต่างจากปัสโตราลมาก เครื่องหมายประจำจังหวะคือ 4/4 อยู่ในกุญแจเสียง E-flat major และเนื่องจากบทเพลงมีลักษณะเป็นบทสวดจึงอยู่ในอัตราจังหวะ Modera หมายถึงความเร็วจังหวะปานกลาง บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอนหรือ A-B-A ซึ่งสามารถแบ่งตามเลขห้องได้ดังนี้

ตารางที่ 7 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์สามตอน

ตอน	เลขห้อง
A	1-18
B	19-38
A	39-56

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงเริ่มต้นตอน A ด้วยการเล่นคอร์ด I ในเสียงที่ดังมาก พร้อมด้วยเครื่องหมายเน้นเสียง การดำเนินของคอร์ดเป็นการดำเนินสลับกันระหว่างคอร์ด I และคอร์ด V ทบเก้า ในรูปแบบจังหวะโยน ที่เกิดขึ้นด้วยโน้ตเขบ็ตประจุดอันเป็นเอกลักษณ์ของทำนองหลักนี้ (ตัวอย่างที่ 48) เสียงประสานในตอน A ให้ความรู้สึกหรูหรา ยิ่งใหญ่เหมือนกับเพลงโบสถ์ อีกทั้งยังใช้เทคนิครัวโน้ต และโน้ตประดับที่ชวนให้นึกถึงดนตรีในยุคบาโรกด้วย

ตัวอย่างที่ 48 *Hymne* ห้องที่ 1-4 ตอน A

ตอน B เริ่มต้นด้วยทำนองและเทคนิคที่แตกต่าง ห้องที่ 19 เป็นท่อนที่แสดงออกถึงความสวยงามและสื่อถึงอารมณ์มากขึ้น โดยให้ความสำคัญกับแนวทำนองในมือขวา และมือซ้ายบรรเลงคอร์ดเป็นแนวบรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 49) ได้มีการย้ายกุญแจเสียงมายังกุญแจเสียง A minor ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วม ปูแลงใช้เทคนิคการประพันธ์ที่ไม่ซับซ้อนอย่างบันไดเสียงและอาร์เปโจ ที่ถูกประพันธ์บนเสียงประสานที่ซับซ้อน การใช้คอร์ดขนาดใหญ่บนแนวบรรเลงประกอบที่หวือหวาทำให้บทเพลงของเขามีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ตอน B เป็นช่วงที่นำสู่จุดสูงสุดของเพลงด้วยการบรรเลงบันได-เสียงอย่างรวดเร็วในมือซ้าย และเข้าสู่จุดสูงสุดของเพลงที่บรรเลงคู่แปดด้วยเครื่องหมายเน้นและเสียงที่ดังในห้องที่ 33 (ตัวอย่างที่ 50)

ตัวอย่างที่ 49 *Hymne* ห้องที่ 19-20 ตอน B

ตัวอย่างที่ 50 *Hymne* ห้องที่ 32-34 จุดสูงสุดของเพลง

ตอน A กลับมาในห้องที่ 39 ในกุญแจเสียง C major ถึงแม้ทำนองหลักจะยังไม่กลับมาแต่รูปแบบของจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของทำนองหลักก็แสดงให้รู้ว่ามีการกลับเข้าสู่จุดเดิมแล้ว กุญแจเสียง E-flat major กลับมาพร้อมทำนองที่เกิดขึ้นในตอนต้นเพลงอีกครั้ง และบทเพลงจบลงด้วยคอร์ดโทนิกที่ค่อยๆ จางหายไป

ปัญหาในการบรรเลงเพลงนี้ของผู้วิจัยเกิดขึ้นในหลายตำแหน่งที่ต้องบรรเลงคอร์ดขนาดใหญ่หรือช่วงที่มีขั้นคู่ขนาดกว้าง โดยเฉพาะการต้องบรรเลงโน้ตกระโดดให้เสียงต่อเนื่อง (Legato) วิธีการแก้ปัญหาการบรรเลงโน้ตกระโดดคือซ้อมแยกมือจนคุ้นชินกับระยะทางจากโน้ตหนึ่งมายังอีกโน้ตหนึ่ง ใช้เวลาอยู่ที่คีย์แต่ละคีย์ให้นานขึ้นและเคลื่อนที่ให้เร็วขึ้นโดยมือต้องเคลื่อนไหวอย่างผ่อนคลาย จะทำให้ได้เสียงที่นุ่มนวลขึ้น ส่วนคอร์ดที่มีขนาดกว้างกว่าขนาดมือของผู้วิจัยนั้นใช้วิธีการโรลคอร์ด เพื่อเก็บเสียงโน้ตไว้ให้ได้ครบทุกตัว แต่วิธีการนี้ต้องฝึกซ้อมค่อนข้างนาน ยิ่งในบทเพลงที่มีอัตราเร็วยิ่งยากมากขึ้น

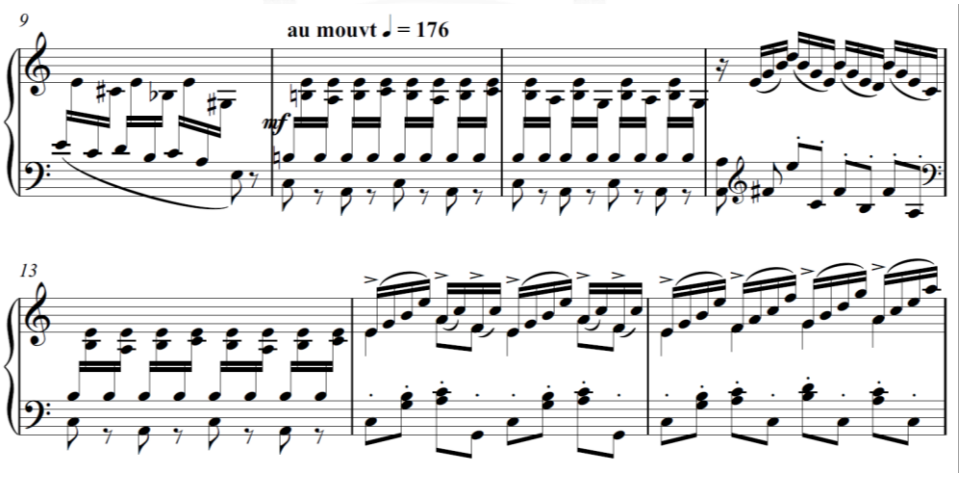
3.8.3 *Toccata*

ตอกคาตาเป็นบทเพลงสำหรับแสดงเทคนิคขั้นสูงในลีลาที่รวดเร็ว เพลงนี้จึงมีความยากที่สุดอยู่ในอัตราจังหวะเร็วมาก และมีเครื่องหมายกำหนดไว้ด้วยคำว่า très animé หมายถึงให้บรรเลงด้วยความร่าเริงมาก มีเครื่องหมายประจำจังหวะคือ 4/4 ในกุญแจเสียง A minor บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอนหรือ A-B-A’

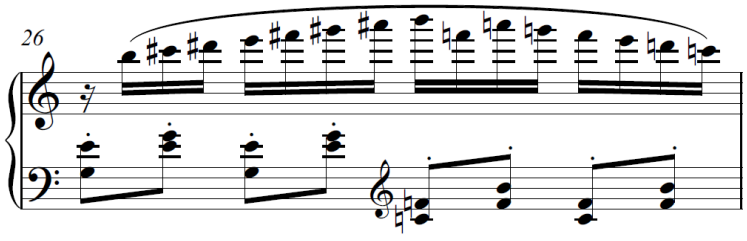
ห้องที่ 1-9 เป็นการบรรเลงแบบยูนิซันทั้งสองมือ เปรียบเสมือนเป็นบทนำของเพลงนี้ ทำนองมีความสนุกสนาน ถึงแม้ว่าจะอยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 51) ห้องที่ 10 เข้าสู่ช่วงแรกของเพลง มีการเพิ่มอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นเพื่อแสดงความสามารถของผู้บรรเลง ในเพลงนี้จึงมีการใช้เทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลายทั้งบันไดเสียง อาร์เปโจ ขั้นคู่ คอร์ดแตก รวมถึงการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ในเพลงนี้ยังหลากหลายมากด้วย ทั้งโน้ตสั้นยาว เสียงเชื่อมหรือเสียงขาด เป็นต้น เทคนิคทุกอย่างเกิดขึ้นอย่างกะทันหัน เช่นห้องที่ 10-11 เป็นการบรรเลงขั้นคู่ด้วยเสียงขาดของทั้งสองมือ แต่ห้องที่ 12-13 บรรเลงมือขวาด้วยเสียงเชื่อมเพื่อแสดงแนวทำนองและโน้ตกระโดดด้วยเสียงสั้นในมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 52)

ตัวอย่างที่ 51 *Toccata* ห้อง 1-4

ตัวอย่างที่ 52 *Toccata* ห้อง 10-13



ตัวอย่างที่ 53 *Toccata* ห้อง 26 เทคนิคบันไดเสียงในมือขวาและขั้นคู่ในมือซ้าย



ถึงแม้จะเป็นตอกคาตาสำหรับแสดงความสามารถ แต่นักประพันธ์เพลงก็ให้ความสำคัญกับแนวทำนองที่ไพเราะอยู่เสมอ เห็นได้จากการที่มีเครื่องหมายเน้นเสียงอยู่บนโน้ตที่เป็นทำนองทุกตัวที่ต้องการให้ความสำคัญซึ่งย้ายไปอยู่ในแนวต่าง ๆ (ตัวอย่างที่ 52)

บทเพลงเข้าสู่ตอน B ในห้องที่ 29 ด้วยเทคนิคการบรรเลงที่เปลี่ยนไป คอร์ดแบบแท่งในมือขวาและคอร์ดแตกในมือซ้ายที่บรรเลงด้วยโน้ตเชื่อม ให้ความรู้สึกที่หนักแน่นแต่นุ่มนวลมากกว่าท่อนอื่น ๆ (ตัวอย่างที่ 54)

ตัวอย่างที่ 54 *Toccata* ห้อง 29-30

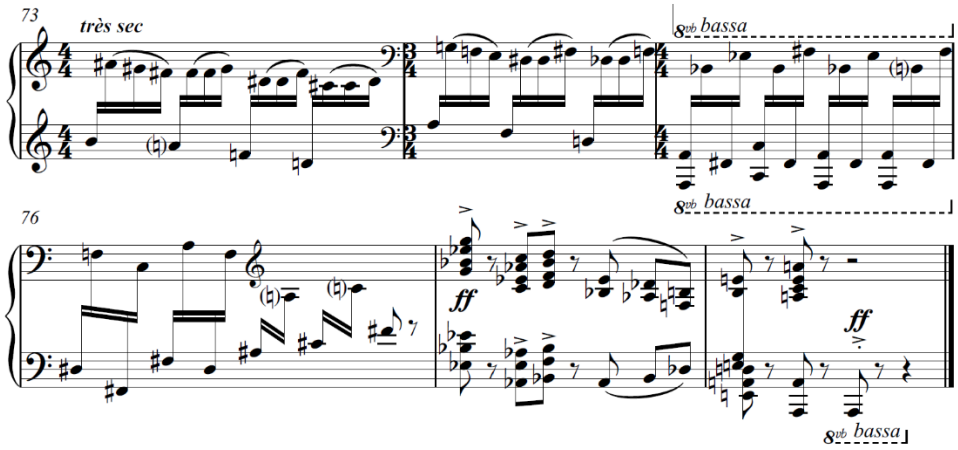
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอน A ครั้งสุดท้ายกลับมายังกุญแจเสียง A minor อีกครั้ง ในห้องที่ 58 ด้วยทำนองหลักคล้ายเดิม แต่ครั้งนี้มีแนวประกอบที่เปลี่ยนไปเป็นโน้ตคู่สองขาลง (ตัวอย่างที่ 55) มีการนำทำนองหลักกลับมาใช้ซ้ำอยู่เสมอ แต่มักพัฒนาให้มีแนวบรรเลงประกอบที่เข้มข้นขึ้นเรื่อย ๆ ตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างที่ 55 *Toccata* ห้อง 58

ห้องที่ 73 มีการเคลื่อนไหวที่รุนแรงขึ้นอีกครั้งเพื่อเป็นสัญญาณบ่งบอกว่าจะจบเพลงแล้ว ทั้งสองมือบรรเลงดังขึ้นเรื่อย ๆ ก่อนจบเพลงด้วยคอร์ด A minor และใช้โน้ต A ตัวที่ต่ำที่สุดของเปียโน (ตัวอย่างที่ 56)

ตัวอย่างที่ 56 *Toccata* ห้อง 73-78



ปัญหาในการบรรเลงบทเพลงนี้ของผู้วิจัยคือไม่สามารถบรรเลงในอัตราความเร็วที่เพลงกำหนดมาได้ และไม่สามารถแสดงแนวทำนองในมือขวาออกมาได้อย่างเต็มที่ ยกตัวอย่างท่อนที่เกิดปัญหาทั้งสองนี้อย่างเห็นได้ชัด คือห้องที่ 50-53 (ตัวอย่างที่ 57)

ตัวอย่างที่ 57 *Toccata* ห้อง 50-53

ในช่วงนี้ของบทเพลงเป็นการบรรเลงคอร์ดแบบรวบในมือซ้ายและการบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นในมือขวาที่ต้องแสดงให้เห็นถึงแนวทำนองที่ถูกเน้นเสียงในแนวบนสุดด้วย วิธีการแก้ปัญหาสำหรับผู้วิจัยคือการพยายามจำโน้ตเพลงในมือซ้ายให้คล่อง โดยจำจากโน้ตตัวล่างสุดในแนวเบสเป็นหลักว่าใช้คอร์ดในลักษณะใด เมื่อเริ่มคล่องขึ้นจึงเพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ และร้องแนวทำนองในมือขวาไปด้วย จากนั้นซ้อมให้เกิดความผ่อนคลายมากที่สุด การบรรเลงจะเน้นไปที่โน้ตตัวแรกเพื่อให้มีแรงส่งถึงโน้ตตัวที่ 2 และ 3 อีกทั้งยังใช้การหมุนข้อมือช่วยเพื่อให้ไม่เกร็งจนเกินไปด้วย ส่วนการซ้อมในมือขวาใช้วิธีดังนี้

1. บรรเลงเพียงแนวทำนองแนวบนสุด โดยใช้นิ้วที่ใช้จริงเมื่อเล่นครบทุกโน้ต
2. ซ้อมโดยวิธีดึงนิ้ว เพื่อให้นิ้วเกิดความแข็งแรง
3. ซ้อมจังหวะยาวสลับสั้น / สั้นสลับยาว
4. ซ้อมโน้ตรวบ โดยการบรรเลงโน้ตทั้ง 4 ตัวในแต่ละจังหวะให้เร็วที่สุด ควรหยุดให้มือผ่อนคลายก่อนเล่นโน้ตในจังหวะต่อไป
5. เมื่อรู้สึกผ่อนคลายและคุ้นชินกับทิศทางของโน้ตมากขึ้นแล้ว จึงเริ่มซ้อมกับเมโทร-นอมจากช้าไปเร็ว เน้นโน้ตตัวแรกที่เป็นแนวทำนองให้เด่นชัดกว่าโน้ตอื่น
6. ซ้อมแบบฝึกหัดเพื่อเพิ่มความแข็งแรงของนิ้ว

บทที่ 4
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรการแสดง

4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง

4.2 สูจิบัตรการแสดง

Program

Le Rossignol en Amour *(Nightingale in Love)*	*François Couperin* *(1668-1733)*
Les Papillion	*François Couperin*
Le Rappel des Oiseaux *(The Call of the Birds)*	*Jean-Philippe Rameau* *(1683-1764)*
La Poule *(The Chicken)*	*Jean-Philippe Rameau*
Le Coucou	*Louis-Claude Daquin* *(1694-1772)*
Images, Book I - *Reflets dans l'eau* - *Hommage à Rameau* - *Mouvement*	*Claude Debussy* *(1862-1918)*

…… *Intermission* ……

Le Tombeau de Couperin - *Prélude* - *Fugue*	*Maurice Ravel* *(1875-1973)*
Trois Pièces - *Pastorale* - *Hymne* - *Toccata*	*Francis Poulenc* *(1899-1963)*

Biography

Natruja Chutiwansopon

ณัฐรุจา ชุติวรรณโสภณ เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกเมื่ออายุ 10 ปีที่โรงเรียนดนตรียามาฮ่า หลังจากนั้นเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรเตรียมอุดมดนตรี (Pre-College) ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล โดยเรียนเปียโนกับอาจารย์ Parvati Mani และเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกการแสดงเปียโน ที่ภาควิชาดุริยางคศิลป์ (ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยเรียนเปียโนกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ และสำเร็จการศึกษาด้วยเกียรตินิยมอันดับหนึ่งเมื่อปีการศึกษา 2559

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

Le Rossignol en Amour
(Nightingale in Love)

บทเพลงสำหรับฮาร์ปซิคอร์ด เป็นหนึ่งในบทประพันธ์ชุด *Pieces de Clavecin* ชุดที่สามของคูเปอแรงที่ถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1722 ผลงานหลายชิ้นของเขามักมีชื่อเพลงที่พรรณนาภาพและแสดงอารมณ์ของบทเพลงผ่านการเลือกใช้กุญแจเสียงและเสียงประสาน เช่นเดียวกันกับเพลงนี้ คูเปอแรงได้บรรยายถึงบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความรักด้วยการใช้ทำนองที่ไพเราะและบรรยายเสียงนกด้วยการใช้โน้ตประดับ ซึ่งถือว่าเป็นหนึ่งในความโดดเด่นของเพลงบทนี้

Les Papillion

บทประพันธ์สำหรับฮาร์ปซิคอร์ด เป็นหนึ่งในบทประพันธ์ชุด *Pieces de Clavecin* ชุดที่หนึ่งของคูเปอแรงที่ถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1713 ผลงานชิ้นนี้เป็นอีกหนึ่งผลงานที่มีชื่อเพลงบรรยายถึงภาพสัตว์ ซึ่งในที่นี้คือผีเสื้อ โดยคูเปอแรงได้ประพันธ์ให้เทคนิคการบรรเลงของมือทั้งสองข้างเหมือนกับการกระพือปีกของผีเสื้อ ทำนองมีความน่ารักและโดดเด่นด้วยการใช้โน้ตประดับ

Le Rappel des Oiseaux
(The Call of the Birds)

บทประพันธ์สำหรับฮาร์ปซิคอร์ด เป็นหนึ่งในบทประพันธ์ชุด *Pieces de Clavecin* ของราโมที่ถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1724 การประพันธ์เพลงสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดในยุคนั้นมักเน้นไปที่การเต้นรำ การเลียนเสียงในชีวิตประจำวันหรือการเลียนเสียงธรรมชาติ ในบทประพันธ์นี้ราโมได้เลียนเสียงนก 2 ตัวที่กำลังโต้ตอบกัน โดยใช้มือซ้ายและมือขวาเล่นโต้ตอบกันไปมา อาจมีบางช่วงในเพลงที่ค่อนข้างตึงเครียด แต่นั่นก็ถือเป็นหนึ่งในเอกลักษณ์ของราโม ที่มักสอดแทรกความน่าทึ่งโดยเฉพาะเสียงประสานที่แปลกใหม่เข้ามาอยู่เสมอ

La Poule
(The Chicken)

บทประพันธ์สำหรับฮาร์ปซิคอร์ด เป็นอีกหนึ่งในบทประพันธ์ชุด *Pieces de Clavecin* ของราโม ถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1729 บทประพันธ์นี้หมายถึงไก่ จึงทำให้มีเอกลักษณ์ในการเลือกใช้โน้ตในแนวทำนองที่ชัดเจนมาก มีการใช้โน้ตซ้ำ ๆ สั้น ๆ เพื่อล้อเลียนการจิกของไก่ ความยากของบทประพันธ์นี้คือการรักษาพลังและคาแรกเตอร์ให้ชัดเจนอยู่เสมอ นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ยังเลือกใช้บันไดเสียงไมเนอร์เพื่อเพิ่มความดึงเครียดของเพลงอีกด้วย

Le Coucou

บทประพันธ์สำหรับฮาร์ปซิคอร์ดที่มีชื่อเสียงที่สุดของดาควิน ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1735 อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด บทประพันธ์นี้หมายถึงนกกาเหว่า ผลงานนี้มีชื่อเสียงจากการใช้ทำนองเสียงนกที่เป็นเอกลักษณ์ของดาควิน และการใช้รูปแบบจังหวะประกอบที่สม่ำเสมอ

Images, Book I

บทประพันธ์สำหรับเปียโนที่ถูกประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1901-1905 ที่อยู่ในกระแสอิมเปรชัน (Impressionism) โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากวงดนตรีกาเมลันของประเทศอินโดนีเซีย บทประพันธ์ในเล่มแรกนี้ประกอบด้วยบทเพลง 3 บท ได้แก่

I. Reflets dans l'eau เป็นหนึ่งในผลงานที่เดอบุสซีประพันธ์เกี่ยวกับน้ำ บรรยายถึงแสงที่สะท้อนจากผิวน้ำ เป็นภาพของน้ำที่ไม่นิ่ง เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว บทประพันธ์นี้แสดงให้เห็นถึงการใช้โทนและเสียงประสานใหม่ ๆ ของเขา และถือว่าเป็นหนึ่งในผลงานสำหรับเปียโนที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของเขา เทคนิคที่สำคัญในผลงานนี้ประกอบด้วยอาร์เปโจ (Arpeggio) โน้ตเสียงค้าง (Pedal-point) การรัวโน้ต (Tremolo) และการรูดเสียง (Glissando) ที่ถูกนำมาใช้เพื่อพรรณนาถึงน้ำที่กำลังเคลื่อนไหว

II. Hommage à Rameau เดอบุสซีประพันธ์เพลงบทนี้เพื่อแสดงความเคารพของเขาที่มีต่อราโม อยู่ในรูปแบบซาราบานด์ (Sarabande) ซึ่งเป็นเพลงเต้นรำเก่าแก่ มีอัตราจังหวะที่ช้าและจริงจัง ทำให้มีความยาวและถือว่าซับซ้อนมากที่สุดในบทประพันธ์ชุดนี้

III. Mouvement โดดเด่นด้วยเทคนิคการใช้โน้ตสามพยางค์ (Triplet) เป็นเพลงที่ยากที่สุดเพราะต้องควบคุมจังหวะที่เร็วให้เรียบและสม่ำเสมอตลอดทั้งเพลง

Le Tombeau de Couperin

เป็นเพลงชุดสำหรับเปียโนที่ถูกประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1914 -1917 มีทั้งหมด 6 ท่อน ได้แก่ Prelude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet และ Toccata ได้รับแรงบันดาลใจจากบทประพันธ์ *Concerts Royaux No.4* ที่ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1722 ของคูเปอแรง บทประพันธ์ชุดนี้เริ่มด้วย Prelude, Fugue และตามด้วยเพลงเต้นรำในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งราเวลได้อุทิศท่อนเพลงแต่ละท่อนให้กับเพื่อนหรือนักประพันธ์เพลงที่เขาชื่นชอบ ด้วยเหตุนี้ทำให้นักวิจารณ์ดนตรีส่วนใหญ่วิจารณ์ว่าเป็นบทประพันธ์เพลงในรูปแบบคลาสสิกใหม่ (Neo-Classic) เนื่องจากอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบเพลงชุดซึ่งได้รับความนิยมในยุคบาโรก แต่มีเสียงประสาน การดำเนินคอร์ด รูปแบบจังหวะและเนื้อดนตรีแบบร่วมสมัย

Trois Pièces

เป็นเพลงชุดสำหรับเปียโนซึ่งปูแลงประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1918 และอุทิศให้กับอาจารย์ที่เคารพของเขา ผลงานชุดนี้ถือเป็นผลงานที่อยู่ในช่วงแรกซึ่งมีลักษณะแบบอิงโหมด (Modality) ระบบหลากกุญแจเสียง (Polytonality) และมีเสียงกระด้าง (Dissonance) เนื่องจากในช่วงนี้เขาได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากซาตี (Eric Satie) และกลุ่มเลซิส (Les Six)

บทประพันธ์ชุดนี้ประกอบด้วยเพลงจำนวน 3 บท ได้แก่

I. Pastorale มีอัตราจังหวะที่ยืดหยุ่น การดำเนินของทำนองลึกลับ แต่สง่างาม

II. Hymne มีอัตราจังหวะปานกลาง ทำนองมีความไพเราะ ให้ความรู้สึกสง่างาม บรรยากาศคล้ายกับเสียงประสานในโบสถ์

III.Toccata มีจังหวะเร็ว สนุกสนาน นักเปียโนนิยมเลือกเพลงนี้มาบรรเลงกันมากที่สุดเพราะได้แสดงความสามารถด้านเทคนิคขั้นสูง

.....

Special Thanks

ศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ขอบคุณครูหยอยสำหรับความรู้ที่มอบให้หนูตลอดปริญญาโทนี้นะคะ มากไปกว่านั้น ขอบคุณครูที่อดทน เข้าใจ และใจเย็นกับหนูมาก ๆ ขอบคุณที่ให้กำลังใจในวันที่หนูท้อ และให้โอกาสกับหนูเสมอ ขอบคุณจริง ๆ ค่ะ รักครูนะคะ

รศ.ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ขอบคุณอาจารย์มาก ๆ ค่ะ สำหรับความรู้ที่มอบให้หนูตั้งแต่ปริญญาตรีจนปัจจุบัน เพราะอาจารย์จริง ๆ ค่ะ ที่ทำให้หนูตั้งใจเรียนขนาดนี้5555 ขอบคุณสำหรับทุกอย่างเลยนะคะ

รศ.ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ ขอบคุณอาจารย์ที่คอยช่วยเหลือหนูในทุก ๆ ด้านเลยค่ะ ขอบคุณอาจารย์ที่ให้ความรู้ ขอบคุณที่คอยตักเตือนหนู และใจดีกับหนูมาก ๆ เลย หนูดีใจที่มีอาจารย์เป็นอาจารย์ที่ปรึกษานะคะ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ สำหรับครูภาแล้วไม่รู้ต้องขอบคุณเรื่องอะไรก่อนเลย แต่หนูเป็นหนูได้ทุกวันนี้เพราะครูค่ะ ขอบคุณมาก ๆ จากใจค่ะ รักและคิดถึงครูเสมอนะคะ

ถึงเพื่อน ป.โท ทุกคน เอย อิคคิว กอล์ฟ ฟิล์ม เปรม พี่ลิป พี่ไสว เอฟ เฟรน ขอบคุณสำหรับมิตรภาพและความช่วยเหลือตลอดการเรียนที่ผ่านมานะคะ ทุกคนทำให้การเรียนป.โท สนุกขึ้นมาก ๆ ดีใจที่ได้รู้จักกันน้า

ขอบคุณครอบครัวและเพื่อนๆ ที่เป็นกำลังใจให้อยู่เสมอในวันที่ท้อ

ขอบคุณผู้ชมทุกท่าน ที่มารับชมในวันนี้นะคะ ขอบคุณที่มาให้กำลังใจกันในวันสำคัญของแก้ว ขอให้กลับบ้านอย่างปลอดภัยค่ะ ☺

.....

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 บทสรุป

จากการจัดแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าการศึกษาหาความรู้ของบทเพลงในด้านต่าง ๆ อย่างละเอียด มีประโยชน์อย่างยิ่งต่อการนำมาวิเคราะห์และตีความเพื่อการบรรเลง การบรรเลงโดยมีความรู้ความเข้าใจต่อจุดประสงค์ของนักประพันธ์เพลงทำให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์ของเพลงและลีลาการบรรเลงออกมาได้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น อีกทั้งการศึกษาเนื้อหาทางดนตรีที่ยากและเทคนิคการประพันธ์เพลงยังทำให้สามารถนำมาวางแผนการซ้อมที่มีประสิทธิภาพมากขึ้นได้ด้วย ผู้วิจัยหวังว่าเนื้อหาดังกล่าวจะสามารถเป็นแนวทางและข้อมูลให้ผู้ที่สนใจได้นำไปใช้ประโยชน์ต่อไป

5.2 ข้อเสนอแนะ

5.2.1 การเลือกโปรแกรมการแสดง

ในการเลือกบทเพลง ผู้วิจัยได้ปรึกษากับอาจารย์ผู้สอนและอาจารย์ที่ปรึกษาถึงจุดประสงค์ในการแสดง โดยในการแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยต้องการจัดแสดงบทเพลงของนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสที่แตกต่างกันในแต่ละยุคสมัย โดยพิจารณาบทเพลงตามความสามารถของผู้วิจัยและเหมาะสมต่อการศึกษาในระดับมหาบัณฑิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2 การเตรียมตัวของผู้แสดง

การจัดสรรเวลาในการเตรียมตัว และการฝึกซ้อมอย่างมีประสิทธิภาพถือเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้การแสดงสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี การศึกษาบทเพลงที่จะใช้แสดงกับอาจารย์ผู้สอนเปียโนและอาจารย์ที่ปรึกษาก็จะทำให้มีความรู้และความเข้าใจในการถ่ายทอดบทเพลงออกมาได้ดียิ่งขึ้น

5.2.3 การกำหนดวัน เวลา และสถานที่

หากมีการกำหนด วัน เวลา และสถานที่ไว้ชัดเจนล่วงหน้าก็จะทำให้สามารถวางแผนการฝึกซ้อมและการเตรียมตัวต่าง ๆ ได้ดียิ่งขึ้น หรือควรกำหนดให้ชัดเจนล่วงหน้าอย่างน้อย 1 เดือนเพื่อการประชาสัมพันธ์และการเรียนเชิญคณะกรรมการด้วย

5.2.4 การจัดทำโปสเตอร์ สูจิบัตร และการประชาสัมพันธ์

ควรวางแผนการทำโปสเตอร์และสูจิบัตรให้มีจำนวนเพียงพอต่อผู้ที่สนใจชมการแสดง อีกทั้งโปสเตอร์และสูจิบัตรควรมีความน่าสนใจและให้ข้อมูลที่ถูกต้องแก่ผู้ที่มารับชมด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก.* พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : ธนาเพรส, 2564.

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

———. "หลักพื้นฐานในการบรรเลงเปียโน และการบรรเลงเปียโนพร้อมคำถามคำตอบ." *วารสารดนตรีรังสิต* 9, 1 (2557): 47-54.

รวิสรา โสรัตน์. "การแสดงเดี่ยวเปียโนระดับมหาบัณฑิตโดย รวิสรา โสรัตน์." ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2563.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

ภาษาอังกฤษ

Clude Debussy. *Image, Book I*. Paris: Durand, 1905

Park Sun Hye. "Elements of Impressionism Evoked in Debussy and Ravel's Reflets Dans L'eau and Jeux D'eau: The Theme of Water." (PhD diss., University of Washington, 2012), 38-59.

Zhang, Huan-Hao. "Analysis of the Artistic Technique and Performance Skills of Debussy's Reflets Dans L'eau ". *Atlantis Press* Vol.183 (2018): 365-367.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ณัฐรุจา ชุติวรรณโสภณ
วัน เดือน ปี เกิด	31 มีนาคม 2537
สถานที่เกิด	ชลบุรี
วุฒิการศึกษา	ระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University