การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย มันทนา ก่อพานิชกุล

นางสาวมันทนา ก่อพานิชกุล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A MASTER PIANO RECITAL BY MUNTHANA KORPARNICHAKUL

Miss Munthana Korparnichakul

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Fine and Applied Arts Program in Western Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2017

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย มันทนา ก่อพานิชกุล
โดย	นางสาวมันทนา ก่อพานิชกุล
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. ศศี พงศ์สรายุทธ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร. ศศี พงศ์สรายุทธ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มันทนา ก่อพานิชกุล : การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย มันทนา ก่อพานิชกุล (A MASTER PIANO RECITAL BY MUNTHANA KORPARNICHAKUL) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ดร. ศศี พงศ์สรายุทธ, 133 หน้า.

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะด้านการบรรเลงเปียโน โดยผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงที่มีมาตรฐานเทียบเท่ากับระดับบัณฑิตศึกษาในสถาบันอุดมศึกษาทั่วโลก บทประพันธ์สำหรับการแสดงในครั้งนี้คัดเลือกมาจากยุคสมัยที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ผู้แสดงจะได้ศึกษาประวัติศาสตร์ การวิเคราะห์ การตีความบทประพันธ์ การฝึกซ้อม การถ่ายทอดอารมณ์ และพัฒนาทักษะในการบรรเลง

โดยผู้แสดงได้ทำการคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงครั้งนี้ไว้ 4 บทเพลงดังนี้

1. Le Rappel Des Oiseaux ผลงานการประพันธ์ของ Jean-Philippe Rameau

2. Miroirs ผลงานการประพันธ์ของ Maurice Ravel

3. Trois Pièces for Piano ผลงานการประพันธ์ของ Francis Poulenc

4. Images (Book 1) ผลงานการประพันธ์ของ Claude Debussy

การแสดงในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2561 เวลา 14.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang Recital Hall) ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิทซอย 3 กรุงเทพมหานคร การแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 83 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2560

5986718435 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORDS: PIANO PERFORMANCE / PIANO / RECITAL

MUNTHANA KORPARNICHAKUL: A MASTER PIANO RECITAL BY MUNTHANA KORPARNICHAKUL. ADVISOR: ASSOC. PROF. SASI PONGSARAYUTH, D.F.A, 133 pp.

The purpose of this Piano Recital was a development of piano performance abilities. The performer has selected the classical music pieces under the standard repertoire in graduated studies. Therefore, the pieces from this recital are from various periods in classical music history. Furthermore, the performer will have a chance to study a history of music, form and analysis, musical interpretation, practice, musical expression and performing development. The program of this recital consists of 5 classical pieces, as follows:

1. Le Rappel Des Oiseaux by Jean-Philippe Rameau
2. Miroirs by Maurice Ravel
3. Trois Pièces for Piano by Francis Poulenc
4. Images (Book 1) by Claude Debussy

The master recital took place at the Tongsuang Recital Hall on Friday, 6th April, 2018 at 2:00 PM. The recital time is approximately about 83 minutes.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Department: Music
Field of Study: Western Music
Academic Year: 2017

Student's Signature .....

Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ในการแสดงเปียโนในครั้งนี้ ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณ นายสุเทพ ก่อพานิชกุล และนางมานีวรรณ ก่อพานิชกุล บิดา มารดาและครอบครัว ที่ให้การสนับสนุนการเรียนดนตรีและให้กำลังใจในการศึกษาด้านดนตรีตลอดมา

และข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณครูบาอาจารย์อันประกอบด้วย รศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ผศ.ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ศ.ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร รศ.ดวงใจ ทิวทอง และผศ.ดร.รามสูร สีตลายัน ผู้ให้วิชาความรู้และคำแนะนำมากมาย รวมทั้งมอบโอกาสอันมีค่า ให้ข้าพเจ้าได้รับการศึกษาในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุดท้ายข้าพเจ้าขอขอบคุณเพื่อนและพี่น้องคณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกคน ที่ได้ให้ความช่วยเหลือและมีความปรารถนาดีต่อข้าพเจ้า และหวังว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้สามารถเป็นประโยชน์ให้แก่บุคคลที่ต้องการศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะดนตรีฝรั่งเศส ตลอดจนเป็นแนวทางด้านการแสดงเปียโน การวิเคราะห์บทเพลง และวิธีการฝึกซ้อมบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญรูปภาพ 1

บทที่ 1 บทนำ 2

1.1 ความสำคัญและความเป็นมา 2

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง 2

1.3 ขอบเขตของการแสดง 2

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 5

2.1 ดนตรีบาโรกในฝรั่งเศส 5

2.2 บทประพันธ์เพลง Le Rappel Des Oiseaux โดย Jean-Philippe Rameau 6

2.3 บทประพันธ์เพลง Miroirs โดย Maurice Ravel 8

2.4 บทประพันธ์เพลง Trois Pièces for Piano โดย Francis Poulenc 11

2.5 บทประพันธ์เพลง Images (Book 1) โดย Claude Debussy 13

2.6 กระแสอิมเปรชัน 17

2.7 ดนตรีอิมเปรชัน 19

บทที่ 3 อรรถาธิบายบทเพลง 22

3.1 บทเพลง Le Rappel Des Oiseaux ผลงานการประพันธ์ของ Jean-Philippe Rameau 22

3.1.1 บทวิเคราะห์ 22

3.1.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม Le Rappel Des Oiseaux 23

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

3.2 บทเพลง Miroirs ผลงานการประพันธ์ของ Maurice Ravel 27
ท่อนที่ 1 Noctuelles 27
3.2.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 1 Noctuelles 27
3.2.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 1 Noctuelles 32
ท่อนที่ 2 Oiseaux tristes 38
3.2.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 2 Oiseaux tristes 38
3.2.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 2 Oiseaux tristes 42
ท่อนที่ 3 Une barque sur l'océan 47
3.2.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 3 Une barque sur l'océan 47
3.2.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 3 Une barque sur l'océan 52
ท่อนที่ 4 Alborada del gracioso 58
3.2.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 4 Alborada del gracioso 58
3.2.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 4 Alborada del gracioso 64
ท่อนที่ 5 La vallée des cloches 69
3.2.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 5 La vallée des cloches 69
3.2.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อมท่อนที่ 5 La vallée des cloches 74
3.3 บทเพลง Trois Pièces for Piano ผลงานการประพันธ์ของ Francis Poulenc 78
ท่อนที่ 1 Pastorale 78
3.3.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 1 Pastorale 78
3.3.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 1 Pastorale 79
ท่อนที่ 2 Hymne 81
3.3.1 บทวิเคราะห์ ท่อนที่ 2 Hymne 81
3.3.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 2 Hymne 85

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ท่อนที่ 3 Toccata 88
3.3.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 3 Toccata 88
3.3.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 3 Toccata 91
3.4 บทเพลง Images (Book 1) ผลงานการประพันธ์ของ Claude Debussy 95
ท่อนที่ 1 Reflets dans l'eau 95
3.4.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 1 Reflets dans l'eau 95
3.4.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 1 Reflets dans l'eau 101
ท่อนที่ 2 Hommage a Rameau 105
3.4.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 2 Hommage a Rameau 105
3.4.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 2 Hommage a Rameau 109
ท่อนที่ 3 Mouvement 112
3.4.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 3 Mouvement 112
3.4.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 3 Mouvement 116
บทที่ 4 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดงและสูจิบัตรรายการ 119
4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดง 119
4.2 สูจิบัตรรายการ 120
บทที่ 5 คำแนะนำและบทสรุป 129
5.1 คำแนะนำ 129
5.2 บทสรุป 129
รายการอ้างอิง 131
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 133

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญรูปภาพ

รูปที่ 1 Jean-Philippe Rameau 6

รูปที่ 2 Maurice Ravel 10

รูปที่ 3 Francis Poulenc 11

รูปที่ 4 Claude Debussy 14

รูปที่ 5 Impression, Sunrise โดย Claude Monet 17

รูปที่ 6 "มื้อเที่ยงบนสนามหญ้า" (Le déjeuner sur l’herbe) โดย Édouard Manet 18

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและความเป็นมา

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ คือการนำเสนองานดนตรีในฝรั่งเศสของช่วงยุคบาโรก และยุคศตวรรษที่ 20 ในฝรั่งเศส ทั้งด้านการวิเคราะห์บทเพลง ความเป็นมาของบทเพลง การตีความบทเพลง รวมไปถึงเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงบทเพลง เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการฝึกซ้อมบทเพลงต่าง ๆ ในการแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ ซึ่งบทเพลงที่นำมาแสดงนั้นได้รับการคัดเลือกมาจากช่วงเวลายุคสมัยเพลงเปียโนที่เกิดขึ้นในฝรั่งเศสช่วงยุคบาโรก และยุคศตวรรษที่ 20 ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงแนวดนตรีและมีความสำคัญมากที่สุดของฝรั่งเศส แต่ละบทเพลงจะมีความยากทั้งด้านการตีความ การวิเคราะห์ และเทคนิคในการบรรเลง เหมาะสมกับการแสดงเดี่ยวเปียโนในระดับปริญญามหาบัณฑิต

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง

1.2.1 เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์งานด้านดนตรีในฝรั่งเศสของช่วงยุคบาโรก และยุคศตวรรษที่ 20 รวมไปถึงการศึกษาความเป็นมาของผู้ประพันธ์และบทเพลงที่นำมาแสดง

1.2.2 เพื่อศึกษาและปฏิบัติจริงในการจัดการแสดงเดี่ยวเปียโน

1.2.3 เพื่อเปิดโลกทัศน์ในการรับชมและรับฟังเพลงของฝรั่งเศสในช่วงยุคบาโรก และยุคสมัยศตวรรษที่ 20

1.2.4 เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงเปียโนในฝรั่งเศสของช่วงยุคบาโรก และยุคสมัยศตวรรษที่ 20 และพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงเปียโนในด้านต่างๆ ของผู้แสดง ให้มีความลึกซึ้งยิ่งขึ้น

1.2.5 เพื่อเผยแพร่ผลงานด้านดนตรีในฝรั่งเศสของของช่วงยุคบาโรก และศตวรรษที่ 20 และวรรณกรรมเปียโนที่สำคัญแก่ผู้ที่สนใจ

1.3 ขอบเขตของการแสดง

ผู้แสดงได้กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่ใช้ในการแสดงไว้จำนวน 4 บทเพลง ดังนี้

1.3.1 Le Rappel Des Oiseaux ผลงานการประพันธ์ของ Jean-Philippe Rameau บทเพลงจากยุคบาโรก
ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 3 นาที

1.3.2 Miroirs ผลงานการประพันธ์ของ Maurice Ravel

บทเพลงจากยุคศตวรรษที่ 20

ท่อนที่ 1 Noctuelles

ท่อนที่ 2 Oiseaux tristes

ท่อนที่ 3 Une barque sur l'océan

ท่อนที่ 4 Alborada del gracioso

ท่อนที่ 5 La vallée des cloches

ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 56 นาที

1.3.3 Trois Pièces for Piano ผลงานการประพันธ์ของ Francis Poulenc

บทเพลงจากยุคศตวรรษที่ 20

ท่อนที่ 1 Pastorals

ท่อนที่ 2 Hymn

ท่อนที่ 3 Toccata

ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 9 นาที

1.3.4 Images (Book 1) ผลงานการประพันธ์ของ Claude Debussy

บทเพลงจากยุคศตวรรษที่ 20

ท่อนที่ 1 Reflets dans l'eau

ท่อนที่ 2 Hommage à Rameau

ท่อนที่ 3 Mouvement

ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 15 นาที

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ จัดขึ้นวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2561 เวลา 14.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกของการแสดง บรรเลง 2 บทเพลง ใช้เวลาประมาณ 59 นาที พักครึ่งการแสดง 15 นาที ช่วงที่สองของการแสดงบรรเลง 2 บทเพลง ใช้เวลาประมาณ 24 นาที รวมเวลาที่ใช้แสดงทั้งหมดประมาณ 83 นาที

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้แสดงพิจารณาแล้วว่าการแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้จะก่อให้เกิดประโยชน์ดังนี้

1.4.1 ผู้แสดงได้พัฒนาและศึกษาเทคนิคในการบรรเลงบทเพลงดนตรีในฝรั่งเศสของช่วงยุคบาโรก และยุคศตวรรษที่ 20

1.4.2 ผู้แสดงได้พัฒนาศักยภาพในการวิเคราะห์และตีความบทเพลงต่าง ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

1.4.3 ผู้แสดงได้ศึกษาการจัดการแสดงเดี่ยวเปียโน ทั้งด้านการประชาสัมพันธ์ การจัดการ

1.4.4 ผู้แสดงได้รับการฝึกฝนในการแสดงต่อหน้าสาธารณชน และเรียนรู้การแก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้า วัน เวลาและสถานที่ การจัดทำสูจิบัตร รวมถึงการติดต่อประสานงานต่าง ๆ

1.4.5 ผู้แสดงได้เผยแพร่บทเพลงคลาสสิกให้บุคคลที่สนใจได้รับชมและรับฟัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การรวบรวมวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงบทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนเดี่ยวช่วงยุคสมัยที่เกิดขึ้นในฝรั่งเศสช่วงยุคบาโรก และยุคศตวรรษที่ 20 ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงแนวดนตรีและมีความสำคัญมากที่สุดของฝรั่งเศส ผู้แสดงได้กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่ใช้ในการแสดงไว้จำนวน 4 บทเพลง ดังนี้ บทเพลงจากยุคบาโรก Le Rappel Des Oiseaux ผลงานการประพันธ์ของ Jean-Philippe Rameau บทเพลงจากยุคศตวรรษที่ 20 Miroirs ผลงานการประพันธ์ของ Maurice Ravel ประกอบด้วย 5 ท่อน ท่อนที่ 1 Noctuelles ท่อนที่ 2 Oiseaux tristes ท่อนที่ 3 Une barque sur l'océan ท่อนที่ 4 Alborada del gracioso และท่อนที่ 5 La vallée des cloches บทเพลง Trois Pièces for Piano ผลงานการประพันธ์ของ Francis Poulenc ประกอบด้วย 3 ท่อน ท่อนที่ 1 Pastorals ท่อนที่ 2 Hymn และท่อนที่ 3 Toccata บทเพลง Images (Book 1) ผลงานการประพันธ์ของ Claude Debussy ประกอบด้วย 3 ท่อน ท่อนที่ 1 Reflets dans l'eau ท่อนที่ 2 Hommage à Rameau และท่อนที่ 3 Mouvement โดย มีรายละเอียดของแต่ละหัวข้อดังนี้

2.1 ดนตรีบาโรกในฝรั่งเศส

ในช่วงต้นของศตวรรษที่ 17 ในสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 13 นั้น ดินแดนของฝรั่งเศสมีอาณาเขตกว้างขวางและมีอำนาจมากกว่าดินแดนในแถบต่างๆ ของอิตาลี อังกฤษ สเปน และเยอรมนี สำหรับดนตรีบาโรกตอนต้นในฝรั่งเศสโดยทั่วไปได้รับอิทธิพลหลักมาจากดนตรีของพวกอิตาลีจากยุคเรเนสซองส์ หากแต่ผู้ประพันธ์เพลงฝรั่งเศสได้พัฒนาแนวดนตรีให้แตกต่างไปจากเดิม คือ พยายามที่จะหันมาใช้รูปพรรณแบบโฮโมโฟนีมากกว่าการใช้ดนตรีแบบหลายแนวเสียงหรือโพลิโฟนี

ดนตรีบาโรกตอนกลางในฝรั่งเศสเริ่มหลังจากที่พระเจ้าหลุยส์ที่ 13 สิ้นพระชนม์ในปี ค.ศ. 1643 กษัตริย์องค์ต่อมาคือ พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 (ค.ศ. 1638-1715) ได้ขึ้นครองราชย์แทนแม้จะมีพระชนม์อายุ ได้เพียง 5 ชันษา เท่านั้นโดยมีมารดาเป็นผู้กำกับราชการแทน ภายหลังพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ก็ได้รับการยกย่องว่าเป็นพระมหากษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่ที่สุดองค์หนึ่งแห่งราชวงศ์ฝรั่งเศส พระองค์ทรงเป็นกษัตริย์ที่ให้ความสำคัญกับศิลปะในยุคนั้นมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านดนตรีและบัลเลต์ สืบเนื่องจากพระองค์ได้รับการฝึกฝนทางด้านดนตรี เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย คีย์บอร์ด และกีตาร์มาตั้งแต่ครั้งทรงพระเยาว์ นอกจากนี้พระองค์ยังทรงเป็นนักเต้นรำที่เชี่ยวชาญอีกด้วย อาจกล่าวได้ว่า

ดนตรีในฝรั่งเศสในช่วงนี้มีศูนย์กลางอยู่ในกรุงปารีสและในราชสำนักอันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการเมืองและเศรษฐกิจ ดนตรีในราชสำนักฝรั่งเศสและดนตรีสำหรับชาวบ้านก็มิได้แบ่งแยกกันอย่างเด็ดขาด นักดนตรีในราชสำนักเองก็มีโอกาสที่จะได้ไปเปิดการแสดงสู่สาธารณชนเช่นกัน

2.2 บทประพันธ์เพลง Le Rappel Des Oiseaux โดย Jean-Philippe Rameau

Rameau เป็นนักประพันธ์เพลงยุคบาโรก ชาวฝรั่งเศส เกิดวันที่ 25 กันยายน ค.ศ. 1683 เมืองดีฌง ประเทศฝรั่งเศส ชีวประวัติในช่วงต้นของราโมค่อนข้างถูกเก็บไว้เป็นความลับเพราะเนื่องจากเขาเป็นคนที่ค่อนข้างไม่เปิดเผยข้อมูลส่วนตัวมากนัก บิดาของเขาทำงานเป็นนักออร์แกนเล่นตามโบสถ์ในเมืองดีฌง และมารดา Claudine Demartinécourt เป็นบุตรสาวของทนายความ ครอบครัวมีลูกทั้งหมด 7 คน โดยที่ราโมเป็นลูกชายคนสุดท้าย

รูปที่ 1 Jean-Philippe Rameau

ชีวประวัติด้านดนตรี ราโมมีความสามารถพิเศษสามารถเรียนดนตรีและอ่านโน้ตได้ก่อนที่จะอ่านและเขียนหนังสือ เขาเรียนที่วิทยาลัย Jesuit college เมือง Godrans ในตอนนั้นเขาไม่ได้มีแววที่จะเป็นนักเรียนที่โดดเด่นและไม่ได้สนใจวิชาการขับร้อง จนกระทั่งอายุ 12 ปี เริ่มสนใจอุปรากรและตัดสินใจจะเป็นนักดนตรี พ่อของเขาจึงส่งให้ไปอิตาลีและพักอาศัยอยู่ที่มิลานเวลาสั้นๆ ในระหว่างนั้นเขาทำงานเป็นนักไวโอลินและท่องเที่ยวเล่นร่วมกับนักดนตรีคนอื่นๆ ตามสถานที่ต่างๆ และทำงานเป็นนักออร์แกนเล่นในโบสถ์ก่อนที่จะย้ายไปกรุงปารีสครั้งแรก ในปี ค.ศ. 1706 ได้จัดพิมพ์งาน

ประพันธ์เพลงสำหรับฮาร์พซิคอร์ดเล่มแรก ชื่อว่า Pièces de clavecin แสดงให้ถึงอิทธิพลที่ได้รับจากเพื่อนของเขาที่ชื่อว่า Louis Marchand

ในปี ค.ศ. 1709 ราโมย้ายกลับไปที่บ้านเกิดเมืองดีฌง และทำงานเป็นนักออแกนในโบสถ์แทนพ่อของเขาที่ประจำอยู่ สัญญาการว่าจ้างงานมีอายุ 6 ปีแต่เขาลาออกจากการก่อนกำหนด ในขณะนั้นเขาได้ประพันธ์เพลง motets สำหรับเล่นในโบสถ์ ต่อมาในปี ในปี ค.ศ. 1722 ราโมได้กลับไปที่กรุงปารีสและได้ตีพิมพ์บทเรียนทฤษฎี ที่ชื่อว่า Traité de l'harmonie (Treatise on Harmony) ซึ่งทำให้เขาประสบความความสำเร็จและมีชื่อเสียง ปี ค.ศ. 1726 ก็มีบทเรียนตีพิมพ์เพิ่มอีก ชื่อว่า Nouveau système de musique théorique และปี ค.ศ. 1724 และ 1729 ราโมได้ตีพิมพ์บทเพลงสำหรับฮาร์พซิคอร์ด เขาได้ลองเริ่มประพันธ์เพลงสำหรับออกงานแสดงเมื่อนักเขียนที่ชื่อว่า Alexis Piron ได้มาว่าจ้างให้เขียนเพลงละครขบขันสำหรับงานแสดงที่กรุงปารีส วันที่ 25 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1726 ราโมแต่งงานกับ Marie-Louise Mangot บุตรสาวที่มาจากครอบครัวที่ทำงานเกี่ยวกับดนตรีในเมือง Lyon ประเทศฝรั่งเศส

ชีวิตตอนปลาย ปี ค.ศ. 1733–1764 ช่วงที่ราโมอายุ 50 ปี เขาตัดสินใจที่จะทำงานด้านอุปรากรต่อ ในระหว่างนั้นเขาได้ทำงานร่วมกับนักเขียนเนื้อเพลงอุปรากรที่ชื่อว่า Houdar de la Motte แต่การร่วมงานกันนี้ก็ไม่ได้ทำให้เขาได้ประพันธ์เพลงชิ้นใหม่ออกมา ในปี ค.ศ. 1732 หลังจากที่เขาได้ไปดูอุปรากรเรื่อง Montéclair's Jephté ได้แรงบันดาลในการประพันธ์อุปรากรของฝรั่งเศสในยุคนั้นคือ tragédie en musique อุปรากรที่ได้จัดแสดงครั้งแรกชื่อว่า Hippolyte et Aricie จัดขึ้นที่ Académie Royale de Musique ในวันที่ 1 ตุลาคม ปี ค.ศ. 1733 ได้รับการยอมรับทันทีว่าเป็นอุปรากรฝรั่งเศสที่สำคัญหลังจาก Jean-Baptiste Lully นักประพันธ์ฝรั่งเศสที่สำคัญเสียชีวิตไปแล้ว อย่างไรก็ตามผู้ชมบางกลุ่มมีความเห็นทั้งดีและไม่ดี พบว่าเสียงประสานที่ใช้ค่อนข้างแปลกและใหม่ซึ่งต่างจากแบบแผนโครงสร้างเพลงฝรั่งเศสแบบดั้งเดิม

บุคลิกแนวดนตรีของราโมถูกจัดได้ว่าเป็นนักทฤษฎีศิลปะ เขานิยมใช้เทคนิคแบบใหม่ที่ไม่เคยมีใครรู้จักมาก่อน แทนที่รูปแบบดั้งเดิมของเพลงฝรั่งเศสโดยนักประพันธ์ฝรั่งเศสที่สำคัญ Jean-Baptiste Lully ที่นิยามว่าเป็นรูปแบบเพลง Lullyistes ราโมได้เปลี่ยนแปลงรูปแบบเพลงจากแบบดั้งเดิมกลายเป็นดนตรีแบบปรัชญา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปแบบเพลงของราโมแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม บทประพันธ์ประเภท cantatas motets บทประพันธ์ประเภทสำหรับนักร้องกลุ่มคอรัส บทประพันธ์ประเภทฮาร์พซิคอร์ดบรรเลงเดี่ยวและมีเครื่องดนตรีบรรเลง

สำหรับบทประพันธ์เพลง Le Rappel Des Oiseaux ประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีฮาร์พซิคอร์ดประกอบด้วย 3 เล่ม ชื่อว่า Pièces de clavecin for the harpsichord โดยเล่มแรกมีชื่อว่า Premier Livre de Pièces de Clavecin ถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1706 เล่มที่สองชื่อ Pièces de Clavessin ถูกตีพิมพ์ปี ค.ศ. 1724 และเล่มสุดท้ายชื่อ Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin ถูกตีพิมพ์ในระหว่างปี ค.ศ.1726-1727 จากนั้นในปี ค.ศ. 1741 ได้ประพันธ์หนังสือสำหรับเครื่องดนตรีฮาร์พซิคอร์ดเล่นประกอบกับไวโอลิน วิโอลา ฟลูท หรือสามารถเล่นฮาร์พซิคอร์ดบรรเลงเดี่ยวด้วยก็ได้ โดยมีชื่อว่า Pièces de clavecin en concerts

บทเพลง Le Rappel Des Oiseaux เป็นหนึ่งในท่อนเพลงชุดคีย์บอร์ด Suite in E minor ในหนังสือ ชุด Pièces de Clavessin ซึ่งถูกตีพิมพ์ปี ค.ศ.1724 ประกอบไปด้วย 3 เพลงชุด Suite in D major, Menuet en Rondeau in C major และ Suite in E minor เพลงชุดคีย์บอร์ด Suite in E minor ประกอบ ไปด้วย 10 ท่อน Le Rappel Des Oiseaux อยู่ในท่อน 5 โครงสร้างของท่อนนี้เป็นแบบ Binary form หรือ AA BB เทคนิคการประพันธ์นิยมใช้การซ้ำทำนองในทุกแนวเสียงและทำนองหลักใช้การซ้ำขั้นคู่ 4 และ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 บทประพันธ์เพลง Miroirs โดย Maurice Ravel

Joseph Maurice Ravel เกิดเมื่อวันที่ 7 มีนาคม ค.ศ. 1875 – 28 ธันวาคม ค.ศ.1937 นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส นักเปียโน และผู้อำนวยเพลง ราเวลเกิดในครอบครัวที่ชื่นชอบดนตรี ทำให้เขาได้ศึกษาดนตรีที่ Paris Conservatoire เรียนวิชาประพันธ์เพลงกับครูหลายคน อาทิเช่น โฟเร ราเวลสนใจศึกษาศิลปะคล้ายเดอบุสซี ทำให้บ่อยครั้งที่ราเวลถูกนำมาเปรียบเทียบกับนักประพันธ์เพลงรุ่นใหญ่อย่างเดอบุสซี เนื่องจากทั้งคู่มีแนวเสียง และลักษณะดนตรีแบบ Impressionism ที่คล้ายกัน ในปี ค.ศ.1920-1930 ได้ถูกยอมรับและยกย่องว่าเป็นนักประพันธ์เพลงฝรั่งเศสที่ยิ่งใหญ่ที่สุดคนหนึ่ง นอกจากนั้นเขาสนใจเพลงของนักประพันธ์ชาวรัสเซีย ผลงานเพลงของวากเนอร์และผลงานของซาตี สนใจศิลปะของตะวันออกโดยเฉพาะวงกัมลันที่เขามีโอกาสได้ยินในนิทรรศการระดับโลกที่จัดขึ้นในปารีสปี ค.ศ. 1889 ผลงานของราเวลมีจำนวนไม่มากนัก เนื่องจากใช้เวลาคิดโครงสร้างและทำนองที่

เคร่งครัดเมื่อเทียบกับนักประพันธ์ในยุคเดียวกันนิยมใช้สังคีตลักษณ์ที่นิยมในยุคคลาสสิก เช่น สังคีตลักษณ์โซนาตา ใช้บันไดเสียง whole tone scale ค่อนข้างน้อย แต่นิยมใช้เสียงกระด้างมากกว่า ก่อนที่ราเวลจะประพันธ์ Miroirs ขึ้นมานั้น ผลงานที่มีชื่อเสียงที่ผ่านมายกตัวอย่างเช่น Pavane pour une infante défunte, Jeux D'eau และ Sonatine กล่าวว่าในช่วงที่ราเวลประพันธ์ Miroirs นั้น เขามีชีวิตที่ดี มีความสุข อุดมสมบูรณ์ ซึ่งก่อนหน้านั้นเขาได้ประสบกับความผิดหวังถึง 4 ครั้ง ในการแข่งขันการประพันธ์เพลง Prix de Rome จัดโดย Paris Conservatoire และไม่ได้รับการยอมรับจากกลุ่มคนดนตรีด้วย หลังจากผิดหวังจากงานเขาได้รับเชิญไปงานท่องเที่ยวเรือยอร์ชไปฮอลแลนด์กับภรรยาและเพื่อน Alfred Edwards การไปท่องเที่ยวในครั้งนี้เป็นสิ่งที่ประทับใจเขาเป็นอย่างมาก ทั้งยังเปิดโลกมุมมองใหม่ และได้รับแรงบันดาลใจมากมาย หลังจากช่วงเวลาที่เขาได้กลับจากการไปเที่ยวในครั้งนี้ เขาได้ประพันธ์เพลง Sonatine, Miroirs, la Cloches Engloutie, Histoires Naturelles, Rhapsody Espagnole, Gaspard de la Nuit, L'Heure Espagnole และ Ma Mère l'Oye ล้วนแล้วเป็นบทเพลงที่ยิ่งใหญ่สำหรับราเวล และมีชื่อเสียงอย่างมาก ในปี ค.ศ. 1900 ราเวลได้เข้าร่วมกลุ่มนักดนตรี นักเขียน ศิลปินชาวฝรั่งเศส ที่มีชื่อกลุ่มว่า Les Apaches โดยเพื่อนสนิทของราเวล นักเปียโนชาวสเปนชื่อ Ricardo Viñes ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษแปลว่า'Hooligans' หรืออันธพาล ซึ่งทุกท่อนเพลงของเพลงชุด Miroirs ถูกเขียนขึ้นอุทิศแด่สมาชิกในกลุ่ม ท่อนแรกของเพลง Noctuelles ราเวลเขียนอุทิศแด่สมาชิกนักแต่งกลอนชาวฝรั่งเศสชื่อ Leon-Paul Fargue ท่อนที่ 2 Oiseaux เขียนขึ้นอุทิศแด่ Ricardo Viñes เพื่อนสนิทของราเวล เป็นคนสำคัญอย่างมากในกลุ่มนักเปียโนชาวฝรั่งเศสและเป็นบุคคลสำคัญของเดอบุซซีและนักเปียโนคนอื่นๆ ในยุคนั้นด้วย ท่อน 3 Une barque sur l'Ocean เขียนขึ้นอุทิศแด่ Paul Sordes จิตรกรวาดภาพชาวฝรั่งเศส ท่อน 4 Alborada del gracioso เขียนอุทิศแด่ Michel D. Calvocoressi นักวิจารณ์เพลง เป็นบุคคลที่ชื่นชอบผลงานเพลงของราเวลอย่างมาก และท่อนสุดท้าย ท่อน 5 La Vallée des Cloches อุทิศแด่ Maurice Delage ความจริงแล้ว ลำดับของท่อน 2 Oiseaux tristes เป็นท่อนแรกที่ราเวลประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 2 Maurice Ravel

Miroirs เป็นเพลงเปียโนชุดประกอบด้วย 5 ท่อน ประพันธ์โดย Maurice Ravel ในปี ค.ศ. 1904-1905 ชื่อบทประพันธ์เพลงเปียโนชุด Miroirs ซึ่งมีความหมายในภาษาอังกฤษว่า ‘mirrors’ หรือ กระจก หมายถึงการสะท้อนของบางสิ่ง หรือวัตถุบางอย่าง จะเห็นจากความหมายของแต่ละท่อนว่าเป็นการสะท้อนของสิ่งมีชีวิตเช่น แมงเม่ายามค่ำคืน นก เรือที่ลอยอยู่บนมหาสมุทร บทเพลงเสปนที่เลียนเสียงเครื่องดนตรีกีตาร์ ใช้เสียงเทคนิคซ้ำมาไปมาของทำนอง และเลียนเสียงของระฆัง ราเวลใช้การจิตนาการของเสียงสะท้อน มีการพรรณนาและดึงดูดสันชาติญาณการได้ยินของมนุษย์ Miroirs ประกอบด้วยเพลงที่มีชื่อพรรณนาจำนวน 5 บท เน้นการถ่ายทอดเสียงจากธรรมชาติด้วยเปียโน เช่น นกหรือระฆัง เป็นต้น สะท้อนให้เห็นความสามารถของราเวล โดยเฉพาะเนื้อหาที่เข้มข้นและเสียงประสานที่แน่น ใช้คอร์ดทบเจ็ด คอร์ดทบเก้า และคอร์ดทบสิบสาม มีสำเนียงแบบอิมเปรชันที่เป็นเอกลักษณ์ของราเวล บางครั้งมีการใช้กุญแจเสียงมากกว่าสองเสียงในเวลาเดียวกันเรียกว่า Politonality ซึ่งเป็นที่นิยมมากในเวลาต่อมา เพลงทั้ง 5 บท ได้แก่ ท่อนแรก Nocturelles (‘Night Moths’) อยู่ในโครงสร้างแบบสามตอนหรือ ABA ผสมกับการเพิ่มรูปแบบของโครงสร้างโซนาตา ท่อน 2 Oiseaux tristes (‘Sad Birds’) ทำนองเต็มไปด้วยการด้นสดคล้ายเรซิเททีฟในอุปรากร ท่อน 3 Une barque sur l'océan (‘A Boat on the Ocean’) ต่อมามีการเรียบเรียงใหม่สำหรับวงออเคสตราในปี ค.ศ. 1906 ท่อน 4 Alborada del gracioso (‘The Gester's Morning Song’)และ ท่อน 5 La Vallée des cloches (‘The Valley of Bells’) โดยที่ท่อน 3 ได้มีการถูกนำมาแก้ไขในปี ค.ศ. 1926 อีกครั้ง Une barque sur l’Ocean และท่อน 4 Alborada del gracioso ถูกแก้ไขในปี ค.ศ. 1918 บทเพลงบรรเลงเปียโนชุดนี้ถูกเผยแพร่แสดงครั้งแรกโดย นักเปียโนชาวสเปน Ricardo Viñes

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

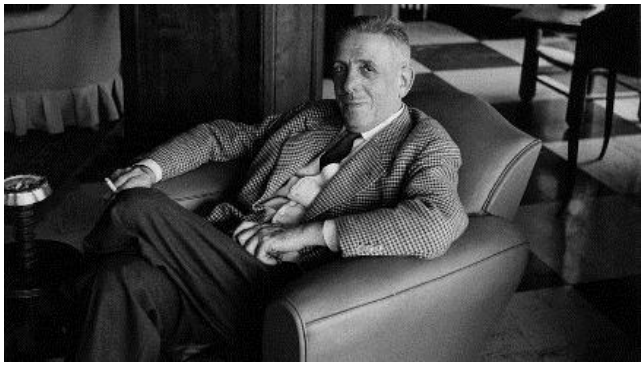
ซึ่งเป็นหนึ่งในเพื่อนสนิทของราเวล ในวันที่ 6 มกราคม ค.ศ. 1906 ที่ Société nationale de musique, Salle Érard กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส

2.4 บทประพันธ์เพลง Trois Pièces for Piano โดย Francis Poulenc

Francis Poulenc นักเปียโนและคีตกวีชาวฝรั่งเศส ในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ เกิดปี ค.ศ. 1899-1963 ผลงานของ Poulenc ประกอบด้วยงานเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน บทเพลงสำหรับวงเชมเบอร์ อุปรากร บัลเล่ต์ และเพลงบรรเลงสำหรับวงออร์เคสตรา

Poulenc เรียนเปียโนกับนักเปียโนชาวสเปน Ricardo Vine จากนั้นก็ได้ไปเรียนกับ Erik Satie และ เข้าเป็นสมาชิกกลุ่มเลซิสในเวลาต่อมา ปี ค.ศ. 1918 ผลงานเพลงของเขา มีสไตล์เพลงคล้าย Debussy เนื่องจากเขาชื่นชอบฟังเพลงของ Debussy ตั้งแต่อายุ 8 ปี มีนักเขียนชีวประวัติท่านหนึ่งได้เขียนเกี่ยวกับงาน เพลงของ Vines ครูนักเปียโนของ Poulenc ว่า งานส่วนหนึ่งของ Vines นั้นได้รับอิทธิพลจาก Poulenc ด้วย เช่นเพลงเปียโน และเทคนิคการเล่น ความสัมพันธ์ของครูและลูกศิษย์นั้นเป็นเหมือนคนในครอบครัว เขาเคย เขียนความในใจของตนเองที่มีต่อ Vine ว่า “ฉันรักและเคารพครูของฉันอย่างมากมาย เขาเป็นคนเดียวที่เล่น เพลงของ Debussy และ Ravel ได้อย่างเยี่ยมยอดมากที่สุด สิ่งที่สำคัญที่สุดในชีวิตของฉันคือครู ครูคือทุกสิ่ง ทุกอย่างในชีวิตเป็นคนที่ทำให้เขาได้รู้จักกับเปียโนอย่างแท้จริง” หลังจากพ่อแม่ของเขาเสียชีวิตซึ่งตอนนั้นเขา อายุได้ 16 ปี อาจารย์คนนี้ก็คอยช่วยเหลือและเปรียบเสมือนเป็นผู้ปกครองอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



รูปที่ 3 Francis Poulenc

หนังสือ Francis Poulenc by Benjamin Ivry ได้เขียนเกี่ยวกับ แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ ผลงานมาจากบุคคลที่เขาชื่นชอบ หนึ่งในนั้นคือ Stravinsky ปี ค.ศ. 1916 เป็นครั้งแรกที่ Poulenc ได้พบกับ Stravinsky และกล่าวว่า Stravinsky เป็นบุคคลที่เป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญ

อย่างมาก เป็นสไตล์แบบ Neoclassical เขาไม่เหมือนกับเพื่อนของเขาอย่าง Milhaud และ Honegger ที่ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงเสียง สมัยใหม่ จังหวะและการใช้ประสานเสียงแบบใหม่ เขายังคงชอบการประพันธ์ที่ไม่ใหม่เกินไปสำหรับคนในช่วง ยุคนั้นและไม่ได้คิดไว้ถึงอนาคต เพียงแค่ตนเองชอบและผู้ฟังในตอนนี้ชอบเช่นกันเท่านั้น ผู้เขียน Benjamin Ivry กล่าวต่อว่า อีกหนึ่งแรงบันดาลใจในผลงานของ Poulenc ที่สำคัญ ที่น้อยคนนักจะพูดถึงคือ การเปิดเผย ชีวิตการเป็น homosexuality มีการค้นพบเจอจดหมายที่ปูลองเขียนถึงคนรักและการตีความของบทเพลง ผลงานส่วนใหญ่มาจากอิทธิความสัมพันธ์ของเขากับคนรัก รวมถึงเพลงที่เกี่ยวกับศาสนาซึ่งเนื้อหามาจากความรักที่เขามีต่อคนรักด้วยเช่นกัน

งานเปียโนของ Poulenc แบ่งเป็น 3 ช่วง โดยแต่ละช่วงนั้นขึ้นอยู่กับอารมณ์ (mood) และรูปแบบลักษณะผลงาน (stylistic characteristies) ช่วงแรกปี 1916-1921 สไตล์การประพันธ์เป็นแบบ linear simplicity, modality, polytonality และ dissonance ผลงานในช่วงนี้ได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจาก Satie และกลุ่ม Les six ช่วงที่สอง ปี ค.ศ. 1922-1937 แนวเพลงเป็นแบบ virtuosic bravara ผู้บรรเลงต้อง มีความชำนาญ เทคนิคซับซ้อน บทเพลงที่ได้รับการกล่าวถึงคือ Improvisations และ Nocturnes ช่วงสุดท้าย ปี ค.ศ. 1940-1959 Poulenc ให้ความสำคัญกับรายละเอียดความเป็นเพลงมากขึ้น ใช้สไตล์แบบช่วงที่ผ่านมาแบบเน้นการใช้เทคนิคลดน้อยลง เช่นเดียวกับนักประพันธ์เพลงคนอื่น Poulenc กลับมาสนใจการประพันธ์เพลงสำหรับเปียโน ในช่วงแรกของ การประพันธ์ของงานทั้งหมด 15 ชิ้น พบว่ามี 8 งานเป็นเพลงของเปียโนเดี่ยวและเปียโนสำหรับ 4 มือ ซึ่ง 2 ผลงานแรกของ Poulenc คือ Preludes (1916) และ Trois ท่อน Pastorales (1918) เนื่องจากโครงสร้างของบทเพลงถูกทำลายทิ้งไปทำให้ไม่ได้จัดพิมพ์ขึ้น

สำหรับบทประพันธ์เพลง Trois Pièces for Piano ประพันธ์ในปี ค.ศ. 1918 เพลงเดี่ยวเปียโนชุดนี้เป็นผลงานการประพันธ์ ของ Francis Poulenc ซึ่งอุทิศแด่อาจารย์ที่เขารักและเคารพมากที่สุด Ricardo Viñes นักเปียโนชาวสเปนที่ มีชื่อเสียงอย่างมาก เดิมทีบทประพันธ์เพลงชุด Trois Pièces for Piano ใช้ชื่อว่า Pastorales ซึ่ง ประกอบด้วยสามท่อน จากนั้นในปี ค.ศ. 1928 ได้ถูกนำมาแก้ไขบทประพันธ์อีกครั้ง โดยใช้ชื่อบทเพลงใหม่ว่า Trois Pieces pour Piano โดยในท่อนแรก Hymne มีอัตราจังหวะปานกลางไม่เร็ว สไตล์เพลงมีความสง่า งาม บรรยากาศคล้ายเสียงประสานในโบสถ์ในช่วงแรก ท่อนสอง Toccata จังหวะเร็วมีลักษณะคล้ายการ หยอกล้อ สนุกสนาน นักเปียโน

นิยมเลือกเล่นท่อนนี้มากที่สุดเพราะได้แสดงความสามารถทางเทคนิคการเล่น และความชำนาญในการบรรเลง และท่อนสุดท้าย Pastorale อัตราจังหวะยืดหยุ่น บรรยากาศของเพลงสงบ และลึกลับ มีการเดินทำนองที่สวยงาม และหรูหราฉูดฉาด จากนั้นในปี ค.ศ. 1953 ได้ถูกนำมาแก้ไขบท ประพันธ์ครั้งสุดท้าย โดยมีการสลับตำแหน่งท่อนเพลงใหม่โดยท่อนแรก Pastorale ท่อนสอง Hymn และจบด้วยท่อนสุดท้าย Toccata

2.5 บทประพันธ์เพลง Images (Book 1) โดย Claude Debussy

Claude Debussy เกิดในปี ค.ศ. 1862 ที่เซนต์ฌองแมงนองเลย์ (St. Germain-en-Laye) ใกล้กรุงปารีส เขาเริ่มแสดงให้เห็นถึงความเป็นเลิศทางด้านเปียโนตั้งแต่ยังเด็ก เดอบุสซีเริ่มเรียนดนตรีที่วิทยาลัยดนตรีแห่งปารีส (The Paris Conservatory) ตั้งแต่อายุประมาณ 10 ปี จนกระทั้งอายุ 22 ปี ช่วงเวลาดังกล่าวเขาเรียนทั้งเปียโน การประพันธ์เพลง และทฤษฎีดนตรี เดอบุสซีเสียชีวิตในกรุงปารีสขณะอายุ 56 ปี ด้วยโรคมะเร็ง เมื่อวันที่ 25 มีนาคม ค.ศ. 1918 ก่อนที่สงครามโลกครั้งที่ 1 จะสิ้นสุดลงระหว่างช่วงฤดูร้อนของ ค.ศ. 1880-1882 เขาได้รับการสนับสนุนในฐานะนักประพันธ์และนักเปียโนจาก Nadezhda von Meck ผู้อุปถัมภ์หญิงชาวรัสเซีย เขาจึงมีโอกาสเดินทางไปยุโรปและประเทศรัสเซีย ช่วงเวลานี้เองทำให้เขารู้สึกประทับใจดนตรีรัสเซีย ต่อมา ค.ศ. 1884 เขาได้รับรางวัลปรีเดอโคม (Prix de Rome) ซึ่งเป็นรางวัลสำหรับนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศสเพื่อเดินทางไปศึกษาดนตรีที่กรุงโรม 3 ปี แต่เขาเรียนอยู่ที่นั่นได้เพียง 2 ปี ก็กลับมาปารีส ในปี ค.ศ.1887 เนื่องจากขาดแรงบันดาลใจในดนตรี โดยที่ช่วงเวลานั้น ลักษณะดนตรีและแนวคิดทางดนตรีของวากเนอร์มีอิทธิพลอย่างมากต่อนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 4 Claude Debussy

ช่วงฤดูร้อน ค.ศ. 1888 และ 1889 เดอบุสซีมีโอกาสเดินทางไปเยอรมนีเพื่อฟังดนตรีของวากเนอร์ อย่างไรก็ตาม เดอบุสซีปฏิเสธวิธีการประพันธ์ดนตรีของวกเนอร์ซึ่งใช้โครมาติก และดำเนินเสียงกระด้าง (Dissonance) อย่างต่อเนื่อง แต่ลักษณะทางดนตรีประการหนึ่งที่นักประพันธ์ทั้งสองเหมือนกัน คือ การค้นหาแนวทางการประพันธ์ดนตรีใหม่ๆ เพื่อหลีกเลี่ยงดนตรีที่ต้องอยู่แต่ในระบบโทแนลิตีแบบเดิมๆ นอกจากนั้น ค.ศ. 1889 เขาได้มีโอกาสฟังการแสดงดนตรีกัมลัน (Gamelan) ซึ่งเป็นดนตรีพื้นบ้านของอินโดนีเซียในงานแสดงนิทรรศการนานาชาติที่กรุงปารีส (The Paris International Exposition) โดยในเวลาต่อมาดนตรีกัมลันมีอิทธิพลต่อดนตรีเขามาก อิทธิพลนี้สะท้อนให้เห็นได้ในบทประพันธ์สำหรับเปียโนหลายบท โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้โครงสร้างแบบเพนทาทอนิก (Pentatonic)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะทางดนตรีของเดอบุสซีนั้นบทประพันธ์ส่วนใหญ่ได้แรงบันดาลใจจากวรรณกรรมและจิตรกรรม ชื่อบทประพันธ์ที่บ่งบอกถึงเรื่องราวต่างๆ นอกจากนั้นบทประพันธ์จำนวนมากของเขาใช้บันไดเสียงเพนทาทอนิกซึ่งได้รับอิทธิพลจากดนตรีของชาวตะวันออก โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีกัมลัน บันไดเสียง Whole tone รวมถึง Gregorian Mode จากยุคกลาง ทำให้เสียงดนตรีของเขามีความอิสระและดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง

ดนตรีของเดอบุสซีใช้การประสานเสียงที่เต็มไปด้วยสีสัน เขาให้ความสำคัญกับความรู้สึกที่ได้จากคอร์ด หรือการดำเนินคอร์ดต่างๆ มากกว่าการคำนึงถึงบทบาทและหน้าที่ของคอร์ดตามวิธีการใช้

เสียงประสานแบบประเพณีดั้งเดิม เขาใช้การดำเนินคอร์ดอย่างอิสระ ไม่คำนึงถึงเสียงกระด้างที่เกิดขึ้นและไม่สนใจการเกลาของเสียงกระด้างเหล่านั้น นอกจากนั้นเขาชอบการใช้การดำเนินคอร์ดแบบขนาน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ในการใช้เสียงประสานแบบของเขา เขามักจะใช้คอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ตตั้งแต่ 5 ตัวขึ้นไป บางกรณีรวมถึงการทบโน้ตต่างช่วงเสียง หรือใช้เพียงการขนานของขั้นคู่ 5 ดำเนินต่อเนื่องไปเพื่อสร้างความหนาแน่นให้กับสีสันของเสียง

อย่างไรก็ตาม เดอบุสซีไม่เคยทำลายหรือละทิ้งระบบดนตรีโทนัลไปอย่างสิ้นเชิง วิธีการใช้เสียงประสานและเสียงกระด้างในดนตรีของเขา เป็นเพียงแค่ทำให้ลักษณะดนตรีโทนัลแบบดั้งเดิมนั้นดูอ่อนลงไป เขาหลีกเลี่ยงการใช้วิธีการของเสียงประสานด้วยการลดบทบาทความสำคัญของดอมินันท์และโทนิก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการดำเนินคอร์ด V-I ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นการยืนยันกุญแจเสียง เขาใช้เพียงความสัมพันธ์ของโน้ตคู่ห้าในแนวเบส เพื่อสื่อถึงกุญแจเสียงที่กำลังดำเนินอยู่ในขณะนั้น อีกทั้งพยายามหลีกเลี่ยงการใช้บันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์อีกด้วย

นอกจากนั้นลักษณะดนตรีหรือการใช้เสียงประสานแบบโครมาติก สามารถพบได้ในบทประพันธ์ของเดอบุสซีเช่นกัน เพียงแต่มีลักษณะพิเศษต่างจากนักประพันธ์ยุคปลายโรแมนติก ลักษณะดนตรีโครมาติกของเดอบุสซีเป็นการผสมผสานระหว่างลักษณะโครมาติกที่ยังคงอ้างอิงกับแบบแผนดั้งเดิม (Tonal funcional) ซึ่งมีโน้ตหรือระดับเสียงที่เกลาเข้าหาโน้ตสำคัญ กับลักษณะดนตรีโครมาติกที่อยู่นอกเหนือข้อกำหนดหรือกฎเกณฑ์ของดนตรีแบบแผนดั้งเดิม (Non-funcional) ซึ่งส่วนใหญ่พบได้ในรูปแบบของกลุ่มโน้ต เช่น บันไดเสียงโฮลโทน บันไดเสียงออกตะโทนิก (Augtatonic)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากที่กล่าวมาแล้วว่า เดอบุสซีเลือกใช้บันไดเสียงโฮลโทน บันไดเสียงเพนทาโทนิก บันไดเสียงออกตะโทนิก และเกรกอเรียนโมด มากกว่าบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ รวมไปถึงบันไดเสียงประดิษฐ์ (Artificial Scale) เห็นได้ว่าบันไดเสียงที่เขาเลือกใช้เป็นความพยายามหลีกเลี่ยงการให้ความสำคัญกับโน้ตนำ (Leading note) ซึ่งมักเกลาไปโน้ตโทนิก และเป็นวิธีการแบบดั้งเดิม บันไดเสียงโฮลโทนไม่มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ครึ่งเสียง บันไดเสียงเพนทาโทนิกที่ใช้มักเป็นรูปแบบความสัมพันธ์ทางโครงสร้างของระยะขั้นคู่ระหว่างโน้ตคีย์ดำของเปียโน ซึ่งไม่มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ครึ่งเสียงเช่นเดียวกัน ส่วนบันไดเสียงออกตาโทนิกเป็นบันไดเสียงที่ไม่สามารถระบุได้ว่าโน้ตตัวใด คือโน้ตตัวนำและเป็นศูนย์กลางระดับเสียง เนื่องจากมีความสัมพันธ์ของขั้นคู่ครึ่งเสียงถึงสี่ขั้นคู่ ส่วนเก

รกอเรียนโมดที่เลือกใช้ ถึงแม้จะสามารถระบุได้ว่าโน้ตใดคือโน้ตโทนิก แต่เขามักเลือกใช้โมด ซึ่งโน้ตตัวที่เจ็ดของโมดห่างจากโน้ตโทนิกหนึ่งเสียงเต็ม เช่น โมดดอเรียน โมดฟรีเจียน และโมดมิกโซลิเดียน

สำหรับบทประพันธ์เพลง Images ประพันธ์ทั้งหมด 3 เล่ม โดยเล่ม 1 และ 2 ประพันธ์สำหรับเปียโนเดี่ยวและเล่ม 3 Images for Orchestra สำหรับวงออร์เคสตรา และทุกเล่มประกอบด้วย 3 ท่อน Images เล่มแรกเป็นผลงานที่ได้รับการตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1905 มี 3 ท่อนคือ Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, และ Mouvement โดยปกติแล้ว นักเปียโนมักจะเล่นทั้งสามท่อนเป็นเพลงชุด แต่หลายๆคนก็นำท่อนแรก Reflets dans l'eau มาแสดงเดี่ยวๆ เช่นกัน

ท่อนแรก Reflets dans l'eau หรือ Reflections in the water ซึ่งหมายถึง แสงสะท้อนหรือเงาสะท้อนในน้ำ นอกจากเขาจะชอบภาพเขียนแล้ว สิ่งที่เขามักจะเอามาใช้เป็นเนื้อหาในเพลงก็คือน้ำ Debussy เคยกล่าวไว้ว่า Music is the expression of the movement of waters, the play of curves described by changing breezes. เพลงนี้คงเป็นหลักฐานได้อย่างดีเช่นเดียวกับ La Mer เริ่มเพลงมาก็จะมีเสียง Bass คู่ 5 perfect ถ้าลองนึกภาพ เราคงจะเปรียบได้กับก้อนหินเล็กๆตกลงในบ่อน้ำนิ่ง แล้วผิวน้ำที่กระเพื่อมไปรอบๆเป็นวงก็เปรียบได้กับคอร์ดที่ไล่ขึ้นลงเหนือเบสคู่ 5 โดยมีโน้ตแนวกลางลอยอยู่ระหว่างนั้นเป็นทำนอง ทำนองหลักโน้ต 3 ตัวนี้จะเป็น motive เล็กๆ จะได้ยินอีก 3 ครั้ง ในตอนต้น กลางเพลงและตอนจบเพลง

ท่อนสอง Hommage a Rameau หรือ Homage to Rameau ในระหว่างที่ Debussy กำลังเขียน Images อยู่นั้น ในขณะเดียวกันก็กำลังแก้ไขอุปรากรบัลเล่ต์ เรื่อง Les Fetes de Polymnie ของ Jean-Philippe Rameau ราโมเรียกได้ว่าเป็นนักคีย์บอร์ดที่เก่งมากในฝรั่งเศสสมัยนั้น และยังเป็นผู้เขียนทฤษฎีดนตรีที่มีอิทธิพลในวงการ เพลง ท่อนนี้เป็นเพลงที่ Debussy แสดงความเคารพให้กับ Rameau โดยเพลงนี้เป็นเพลงแบบ Sarabande ซึ่งเป็นเพลงเต้นรำที่เก่าแก่มีต้นกำเนิดในยุคศตวรรษที่ 16 คนนิยมแต่งกันมากในสมัยบาโรก บทเพลงมีอัตราจังหวะช้า จริงจัง ถึงแม้จะเป็น Sarabande ก็ตาม ถ้าเทียบกับเพลงอื่นๆ ใน Images ที่แต่งให้เปียโน 2 เล่มแล้ว เพลงนี้เป็นเพลงที่ยาวที่สุด และมีความซับซ้อนมาก

ท่อนสาม Mouvement หรือ การเคลื่อนไหว นอกจากจุดเด่นที่มีจังหวะ triplet ที่ได้ยินตลอดเพลงแล้ว ยังเป็นท่อนที่มีเทคนิคยากที่สุดในบรรดาทั้ง 3 ท่อนอีกด้วย ทั้งเพลงจำเป็นจะต้องควบคุมจังหวะของ triplet ให้นิ่งโดยที่ยังคงเสียงเบาเอาไว้ ทั้งยังมีคอร์ดที่เป็นทำนอง สลับกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

leaping octave F# ที่ไล่ไปถึงเสียงที่สูงที่สุดของเพลง และในช่วงตอนจบที่เป็น whole tone ไล่ขึ้น ซึ่งเป็นเทคนิคที่ยากมากอีกด้วยที่จะต้องควบคุมให้เสียงเรียบสะอาด

2.6 กระแสอิมเปรชัน

กระแสอิมเปรชัน (Impressionism) เป็นขบวนการศิลปะที่เกิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งเริ่มต้นจากการรวมตัวกันกลุ่มเล็กๆ ของจิตรกรทั้งหลายที่มีนิวาสถานอยู่ในกรุงปารีส พวกเขาเริ่มจัดแสดงงานศิลปะในช่วงค.ศ. 1860 ชื่อของขบวนการนี้มีที่มาจากภาพวาดของ Claude Monet ที่มีชื่อว่า Impression, Sunrise ("Impression, soleil levant" ในภาษาฝรั่งเศส) และนักวิจารณ์ศิลปะนามว่าหลุยส์ เลอรัว (Louis Leroy) ก็ได้ให้กำเนิดคำคำนี้ขึ้นมาอย่างไม่ตั้งใจในบทวิจารณ์ศิลปะเชิงเสียดสีซึ่งตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์เลอชารีวารี (Le Charivari) อิทธิพลของลัทธิประทับใจยังแผ่ออกจากวงการศิลปะไปยังดนตรีและวรรณกรรม

รูปที่ 5 Impression, Sunrise โดย Claude Monet

ลักษณะของภาพวาดแบบอิมเปรชันนิซึม คือการใช้พู่กันตวัดสีอย่างเข้ม ๆ ใช้สีสว่าง ๆ มีส่วนประกอบของภาพที่ไม่ถูกบีบ เน้นไปยังคุณภาพที่แปรผันของแสง (มักจะเน้นไปยังผลลัพธ์ที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงของเวลา) เนื้อหาของภาพเป็นเรื่องธรรมดา ๆ และมีมุมมองที่พิเศษ จิตรกรแนวอิมเปรชัน ได้ฉีกกรอบการวาดที่มาตั้งแต่อดีต พวกเขาจึงได้ชื่อว่าเป็นพวกขบถ วาดภาพจากสิ่งที่อยู่ตรงหน้าในปัจจุบันให้ดูประหลาดและไม่สิ้นสุด สำหรับสาธารณชนที่มาดูงานของพวกเขานักวาดแนวนี้ปฏิเสธที่จะนำเสนอความงามในอุดมคติ และมองไปยังความงามที่เกิดจากสิ่งสามัญแทน พวกเขามักจะวาดภาพกลางแจ้ง มากกว่าในห้องสตูดิโอ อย่างที่ศิลปินทั่วไปนิยมกัน เพื่อที่จะลอกเลียนแสงที่แปรเปลี่ยนอยู่เสมอในมุมมองต่าง ๆ ภาพวาดแบบอิมเปรชัน ประกอบด้วยการตวัดพู่กันแบบเป็นเส้นสั้น ๆ ของสีซึ่งไม่ได้ผสมหรือแยกเป็นสีใดสีหนึ่ง ซึ่งได้ให้ภาพที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติและมี

ชีวิตชีวา พื้นผิวของภาพวาดนั้นมักจะเกิดจากการระบายสีแบบหนา ๆ ซึ่งทำให้พวกเขาแตกต่างจากนักเขียนยุคเก่าที่จะเน้นการผสมผสานสีอย่างกลมกลืนเพื่อให้ผู้อื่นคิดว่ากำลังมองภาพวาดบนแผ่นเฟรมให้น้อยที่สุด องค์ประกอบของลัทธิประทับใจยังถูกทำให้ง่ายและแปลกใหม่ และจะเน้นไปยังมุมมองแบบกว้าง ๆ มากกว่ารายละเอียด

ในช่วงที่เต็มไปด้วยการเปลี่ยนแปลงของฝรั่งเศสนั่นคือจักรพรรดินโปเลียนที่ 3 ทรงบูรณะกรุงปารีสและทำสงคราม อากาเดมีเดโบซาร์ (Académie des Beaux–Arts) มีอิทธิพลต่อศิลปะของฝรั่งเศสในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 ศิลปะในช่วงนั้นถือว่าเป็นออกไปทางอนุรักษนิยมซึ่งไม่ว่าจะคิดใหม่ทำใหม่อย่างไรก็ต้องตกอยู่ภายใต้การครอบงำของสถาบัน จึงกล่าวได้ว่า สถาบันได้วางมาตรฐานให้กับการวาดภาพของฝรั่งเศส นอกจากจะกำหนดเนื้อหาของภาพวาดแล้ว (ยกย่องแนวศาสนาและประวัติศาสตร์รวมไปถึงภาพเหมือนของคน) สถาบันยังกำหนดเทคนิคที่ศิลปินต้องใช้ พวกเขายกย่องสีแบบทึบ ๆ ตามแบบเก่า ๆ ยิ่งสะท้อนภาพให้เหมือนกับความจริงเท่าไรยิ่งดี สถาบันยังสนับสนุนให้เหล่าจิตรกรลบร่องรอยการตระหวัดแปรง และที่สำคัญต้องแยกศิลปะออกจากบุคลิกภาพ อารมณ์ และเทคนิคการทำงานของตัวศิลปินเอง ในปี ค.ศ. 1863 คณะกรรมการได้ปฏิเสธผลงานที่ชื่อว่า "มื้อเที่ยงบนสนามหญ้า" (Le déjeuner sur l’herbe) โดย Édouard Manet เพราะว่ามันแสดงภาพผู้หญิงเปลือยนั่งอยู่ข้าง ๆ ผู้ชายใส่เสื้อผ้าสองคนขณะที่ทั้งสามกำลังไปปิกนิกกัน ตามความเห็นของคณะกรรมการ ภาพเปลือยนั้นเป็นสิ่งที่ยอมรับกันได้ในภาพวาดเชิงประวัติศาสตร์และเชิงสัญลักษณ์ แต่จะมาแสดงกันผ่านภาพธรรมดา เช่นนี้ถือว่าต้องห้าม

รูปที่ 6 "มื้อเที่ยงบนสนามหญ้า" (Le déjeuner sur l’herbe) โดย Édouard Manet

Édouard Manet อับอายยิ่งนักกับการที่พวกกรรมการปฏิเสธโดยใช้คำพูดแบบเจ็บแสบ ซึ่งทำให้บรรดาศิลปินฝรั่งเศสทั้งหลายเริ่มแสดงความไม่พอใจกันมาก ถึงแม้ Manet จะไม่ถือว่าตัวเองเป็นพวกลัทธิอิมเปรชัน เขาก็เป็นคนเปิดอภิปรายในร้านกาแฟแกร์บัว (Guerbois) ที่ซึ่งกลุ่มศิลปินในลัทธิอิมเปรชันมารวมตัวกันและมีอิทธิพลต่อการค้นหารูปแบบใหม่ของกลุ่มกลุ่มนั้น

ภายหลังจากที่จักรพรรดินโปเลียนที่ 3 ได้ทอดพระเนตรงานหลายชิ้นที่ถูกปฏิเสธ ก็ทรงออกกฎหมายว่าสาธารณชนมีสิทธิ์ในการตัดสินงานศิลปะด้วยตัวเอง และงานแสดงภาพที่ถูกปฏิเสธ (*Salon des refusés*) ก็ถูกจัดขึ้น แต่ถูกนักวิจารณ์ศิลปะโจมตีอย่างมากเป็นเวลาหลายปี และในปี ค.ศ. 1874 บรรดาศิลปินในลัทธิอิมเปรชันก็ได้จัดงานแสดงภาพวาดของตัวเอง ภายหลังจากที่ไปร่วมงานแสดง นักวิจารณ์นามว่า หลุยส์ เลอรัว (นักแกะสลัก จิตรกร และนักเขียนบทละครที่มีชื่อเสียง) ได้เขียนบทวิจารณ์ลงในหนังสือพิมพ์เลอชารีวารี โดยเน้นการโจมตีไปที่ภาพวาดโดยจิตรกรที่ไม่มีชื่อเสียงในขณะนั้น และตั้งชื่อบทความนั้นว่า "การแสดงภาพวาดของจิตรกรลัทธิอิมเพรสชัน " เลอรัวประกาศว่า ภาพวาดที่ชื่อว่า Impression, Sunrise ของ Monet นั้นอย่างมากสุดก็เป็นแค่ภาพร่างแบบลวก ๆ จะให้เรียกว่าเป็นผลงานที่สมบูรณ์แล้วก็อย่าหวังเลย

ถึงแม้คำว่าลัทธิอิมเปรชันจะเป็นคำเสียดสีของนักเขียนท่านนี้ แต่พวกศิลปินกลับชื่นชอบมันและเห็นว่าเป็นคำเรียกแบบให้เกียรติกัน ถึงแม้รูปแบบและมาตรฐานของแต่ละคนจะแตกต่างแปรเปลี่ยนไปแต่สิ่งที่ร้อยรัดพวกเขาให้เป็นหนึ่งเดียวคือจิตวิญญาณแห่งความเป็นขบถและความเป็นตัวของตัวเองถึงแม้ในอดีต การวาดภาพจะถูกมองอยู่เสมอว่านำเสนอสิ่งต่าง ๆ ทางประวัติศาสตร์และทางศาสนาในลักษณะที่เป็นทางการ แต่ความจริงศิลปินหลายท่านก็วาดภาพถึงสิ่งที่สามารถพบเห็นในชีวิตประจำวัน จิตรกรชาวดัตช์ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 อย่างเช่น Jan Havickszoon Steen มุ่งเน้นไปที่วัตถุธรรมดา แต่ว่างานของพวกเขาก็แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของการจัดองค์ประกอบภาพแบบเก่า ๆ ในการจัดวางฉาก เมื่อศิลปะในลัทธิประทับใจเกิดขึ้น พวกศิลปินก็สนใจในการวาดภาพต่อสิ่งธรรมดาดาด ๆ และนิยมการเก็บภาพด้วยวิธีใหม่

ในช่วงนั้นภาพถ่ายก็กำลังเป็นที่นิยมและกล้องถ่ายรูปก็พกพาได้ง่ายขึ้น ส่วนภาพถ่ายก็ให้ความสมจริงขึ้นเรื่อย ๆ ภาพถ่ายก็เป็นแรงบันดาลใจให้พวกศิลปินในลัทธิประทับใจ บันทึกไม่ใช่เฉพาะแสงที่มาตกกระทบต่อภูมิประเทศเท่านั้นหากแต่เป็นชีวิตประจำวันของคนทั่วไป ภาพถ่ายและภาพพิมพ์แบบญี่ปุ่น (Japonisme) ผสมผสานกันกลายเป็นแรงบันดาลใจที่ทำให้พวกศิลปินในลัทธิประทับใจ ค้นคิดวิธีแบบใหม่และใช้มุมมองของภาพที่เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว

ภาพวาดของแอดการ์ เดอกา ที่ชื่อว่า "ชั้นเรียนเต้นรำ" (La classe de danse) แสดงให้เห็นว่าได้รับอิทธิพลทั้งสองด้าน หนึ่งในนั้นเป็นภาพนักเต้นรำกำลังจัดชุดของหล่อนและด้านล่างขวามือเป็นภาพของพื้นว่างเปล่า

2.7 ดนตรีอิมเปรชัน

เมื่อเริ่มเข้าสู่ศตวรรษที่ 20 ได้เพียงทศวรรษครึ่ง สงครามโลกครั้งแรกก็เกิดขึ้น (ระหว่าง ค.ศ. 1914-1918) ดนตรีตั้งแต่ช่วงศตวรรษที่ 19 เข้าสู่ตอนต้นศตวรรษที่ 20 นั้น แนวความคิดและวิธีการ

ประพันธ์เปลี่ยนไปจากยุคโรแมนติกตอนปลาย นักประพันธ์จำนวนมากเริ่มเบื่อหน่ายอิทธิพลดนตรีที่ครอบงำอยู่ในช่วงเวลานั้น พร้อมด้วยต้องการหลีกหนีลักษณะดนตรีแบบเดิมๆ รวมถึงอารมณ์ที่เร่าร้อนรุนแรงแอบแฝงในแต่ละบุคคล นำไปสู่การแสดงออกที่รุนแรงขึ้น แนวคิดทางดนตรีแบบโรแมนติกจึงค่อยๆ เปลี่ยนไป นักประพันธ์เริ่มละเลยกฎเกณฑ์ระเบียบวิธีการต่างๆ ทางดนตรีที่ใช้กันมาหลายศตวรรษดนตรี โดยหันมาให้ความสำคัญกับเสียงกระด้างมากขึ้น ซึ่งบางครั้งไม่จำเป็นต้องมีการเกลาช่วงเวลานั้นลักษณะดนตรีโดยเฉพาะในประเทศเยอรมนีได้พัฒนาไปสู่ดนตรีที่แนวทำนองและเสียงประสานมีลักษณะเป็นโครมาติกอย่างมาก นักประพันธ์พยายามละทิ้งดนตรีที่ให้ความสำคัญต่อเสียงใดเสียงหนึ่งซึ่งทำหน้าที่เป็นเสียงหลักในฐานะโทนิก รวมไปถึงความสัมพันธ์ต่างๆ ของแนวทำนองและการประสานเสียงที่ดำเนินรอบๆ กุญแจเสียงหลัก (Key Center) ส่วนประเทศฝรั่งเศสก็เช่นกัน กระแสอิมเพรสชันเริ่มปรากฏขึ้นในศิลปะแขนงต่างๆ อีกทั้งมีอิทธิพลต่อศิลปะทางด้านดนตรี ดนตรีของนักประพันธ์ชาวเยอรมัน อย่างเช่น ริชาร์ด วากเนอร์, ริชาร์ด ซเตราส์ และโยฮันเนส บรามส์ รวมถึงกุสตาฟ มาเลอร์ นักประพันธ์ชาวโบฮีเมีย เป็นดนตรีที่ซับซ้อนมาก พวกเขาให้ความสำคัญกับโน้ตโครมาติกอย่างมาก โดยไม่คำนึงถึงการเกลาของเสียงกระด้าง การกระโดดของแนวทำนองระหว่างขั้นคู่ที่กว้าง การใช้เสียงประสานที่ซับซ้อน การเปลี่ยนกุญแจเสียงบ่อยครั้ง รวมไปถึงการทำให้อัตราจังหวะดนตรีคลุมเครือ วิธีการประพันธ์เหล่านี้เป็นการพยายามที่จะขยายแนวคิดทางการประพันธ์ดนตรีออกไป พร้อมทั้งพยายามหลีกเลี่ยงข้อจำกัดบางประการของกรอบแนวคิดและวิธีการที่เป็นแบบแผนของดนตรีโทนัลเดิม

ดนตรีอิมเปรชัน (Impressionist music) เป็นยุคของดนตรีในช่วงระหว่าง ค.ศ.1890-1910 ซึ่งรวมอยู่ในช่วงเวลาหนึ่งของยุคโรแมนติก ดนตรีอิมเปรชันได้รับการพัฒนาโดย Claude Debussy ผู้ประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส ลักษณะดนตรีอิมเปรชันเต็มไปด้วยจินตนาการ อารมณ์ที่เพ้อฝัน ฝันเฟื่อง อารมณ์ที่ล่องลอยอย่างสงบและนิ่มนวลละมุนละไม ผู้ฟังจะรู้สึกเสมือนว่าได้สัมผัสกับบรรยากาศตอนรุ่งสางในกลุ่มหมอกที่มีแสงแดดอ่อนๆ สลัวๆ ต่างไปจากดนตรีสมัยโรแมนติกที่ก่อให้เกิดความสะเทือนอารมณ์ ความเคลื่อนไหวของกระแสอิมเปรชันในด้านศิลปะด้านจิตรกรรม ส่วนด้านวรรณคดีก็มีการเปลี่ยนแปลงในช่วงเวลาใกล้เคียงกันรูปแบบทางวรรณกรรมที่เทียบเคียงได้รับกระแสอิมเปรชันเรียกว่า ซิมโบลลิซึม (Symbolism) ซึ่งปรากฏในวรรณกรรมชาวฝรั่งเศส อย่างเช่น Stephane Mallarme (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) และ Arthur Rimbaud (1854-1891) วรรณกรรมซิลโบลลิซึม เป็นการปฏิเสธสิ่งที่เป็นจริง เป็นการใช้ภาษาในเชิงสัญลักษณ์อย่างอิสระมากเท่าที่เป็นไปได้ ปราศจากความเหมาะสมลงตัวของประโยค ความหมายของแต่ละประโยคอาจจะซับซ้อน และยากที่จะเข้าใจ

ความเคลื่อนไหวของกระแสอิมเปรชันในศิลปะด้านจิตรกรรม เกิดขึ้นในฝรั่งเศสเช่นเดียวกัน ตัวอย่างจิตรกรเช่น Camille Pissarro (1830-1903), Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899) ซึ่งเกิดในประเทศอังกฤษแต่ใช้ชีวิตในฝรั่งเศส และ Mary Cassatt (1844-1926) ชาวอเมริกันที่ใช้ชีวิตบั้นปลายในประเทศฝรั่งเศส จิตรกรฝรั่งเศสเหล่านี้ปฏิเสธศิลปะภายใต้อิทธิพลจากต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งอิทธิพลทางศิลปะ แบบโรแมนติกตอนปลายของประเทศเยอรมนี การปฏิเสธศิลปะจากเยอรมนีนั้นมิได้เกิดขึ้นเฉพาะในงานจิตรกรรมเท่านั้น แต่ยังครบครองทุกสาขารวมถึงศิลปะทางด้านดนตรีอีกด้วย

ลักษณะของเพลงในยุคอิมเปรชัน นิยมใช้บันไดเสียงแบบเสียงเต็ม (Whole-tone scale) ซึ่งทำให้บทเพลงมีลักษณะลึกลับ คลุมเครือไม่กระจ่างชัด เพราะคอร์ดที่ใช้จะเป็นลักษณะคอร์ดอ๊อกเมนเต็ด (Augmented) มีการใช้คอร์ดคู่ 6 ขนาน การประสานเสียงไม่เป็นไปตามกฎเกณฑ์ รูปแบบของเพลงเป็นแบบง่ายๆ มักเป็นบทเพลงสั้นๆ รวมเป็นชุด

นักประพันธ์ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ประพันธ์ดนตรีกระแสอิมเปรชัน ที่สำคัญคนหนึ่ง คือ Claude Debussy (1862-1918) นอกจากนั้นนักประพันธ์ที่เป็นที่รู้จักอีกคนในกระแสดนตรีนี้คือ Maurice Ravel (1875-1937) ซึ่งนักประพันธ์ทั้งสองเป็นชาวฝรั่งเศส ต่อมาศตวรรษที่ 20 ดนตรีอิมเปรชัน ได้ขยายอิทธิพลไปสู่นักประพันธ์ประเทศอื่น เช่น Issac Albeniz (1860-1909) และ Manuel de Falla (1876-1946) นักประพันธ์ชาวสเปน รวมถึง Frederick Delius (1862-1934) และ Ralph Vanghan Williams (1872-1958) นักประพันธ์ชาวอังกฤษดนตรีอิมเปรชัน ก็เช่นเดียวกันกับศิลปะแขนงอื่น คือ ปฏิเสธอิทธิพลทางดนตรีของยุคโรแมนติกตอนปลาย ซึ่งอยู่ภายใต้อิทธิพลดนตรีของเยอรมนีแบบวากเนอร์ ซเตราส์ และบรามส์

บทที่ 3
อรรถาธิบายบทเพลง

การแสดงชุดนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะด้านการบรรเลงเปียโนในลักษณะดนตรีของฝรั่งเศสยุคบาโรก และยุคศตวรรษที่ 20 และเพื่อศึกษาลีลาการบรรเลงเปียโนในเทคนิคต่าง ๆ ที่สำคัญของบทเพลงและ ตลอดจนการวางแนวทางการฝึกซ้อมและวิธีการแก้ไขปัญหาที่พบ นำไปสู่การแสดงบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด

3.1 บทเพลง Le Rappel Des Oiseaux ผลงานการประพันธ์ของ Jean-Philippe Rameau

3.1.1 บทวิเคราะห์

อยู่ในสังคีตลักษณ์โครงสร้างแบบสองตอนหรือ A-B อัตราจังหวะ 2/4 เริ่มต้นด้วยตอน A อยู่ในบันไดเสียง E minor ย้อนตอน A อีกครั้งที่เครื่องหมายย้อน (repeat sign) จากนั้นตอน B และย้อนตอน B ที่เครื่องหมายย้อน (repeat sign) และจบเพลง โครงสร้างของทำนองหลักประกอบด้วยทำนองเอก 1 ห้อง โดยเริ่มที่ห้องที่ 1 เป็นตอนนำเสนอ แนวเสียงที่ 1 เข้ามาในแนวเสียงต่ำ เริ่มที่โน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตโทนิก ของกุญแจเสียง E minor ในลักษณะของการกระโดดโน้ตเสียงต่ำสูงขึ้นขั้นคู่ 8 และใช้โน้ตประดับมอร์เดนต์ (mordent) (ตัวอย่างที่ 1) จากนั้นแนวเสียงที่ 2 เข้ามาทำนองเดียวกันใช้เทคนิคการประพันธ์การซ้ำทำนองหลัก (imitation) ด้วยโน้ตหลัก 2 โน้ต B และ E ที่มือขวา และโน้ต E และ G ที่มือซ้าย (ตัวอย่างที่ 2) จากนั้นทำนองย้ายไปอยู่ในคอร์ด B Major หรือคอร์ด V ของบันไดเสียง E minor ห้องที่ 18-19 แนวเบสมีการใช้ทำนองเอกมาพลิกกลับทำนองหลัก (inversion) (ตัวอย่างที่ 3) ก่อนจบตอน A แนวเบสใช้ขั้นคู่ 8 เดินคอร์ด I-IV-V-I-V จบด้วยเคเดนซ์เปิด (half cadence)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองเอกของ Le Rappel Des Oiseaux

ตัวอย่างที่ 2 มือขวาใช้เทคนิคการประพันธ์ห้วงลำดับทำนอง (melodic sequence) และมือซ้ายแนวเบสซ้ำโน้ตขั้นคู่ 8 (ห้องที่ 15-16)

ตัวอย่างที่ 3 แนวเบสเทคนิคการประพันธ์การพลิกกลับทำนองหลัก (inversion) ด้วยโน้ตหลัก 2 โน้ต D# และ A (ห้องที่ 18-19)

ตอน B นำเสนอทำนองเอกในบันไดเสียงกุญแจเสียงร่วม G Major โดยพัฒนาทำนองหลักเพิ่มเทคนิคการเล่นเสกล (ตัวอย่างที่ 4) ห้องที่ 39-42 มีการใช้แนวเบสรูปแบบการซ้ำทำนอง (imitation) เดินเสียงลงโดยใช้โน้ตโครมาติก (ตัวอย่างที่ 5) จากนั้นเข้าสู่ตอนสุดท้ายของเพลงนำทำนองเอกกลับมาในกุญแจเสียงเดิมห้องที่ 83-84 เดินคอร์ด I-V-I จบเพลงด้วยคอร์ด E minor ในเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองเอกของ Le Rappel Des Oiseaux ในบันไดเสียงกุญแจเสียงร่วม G Major

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

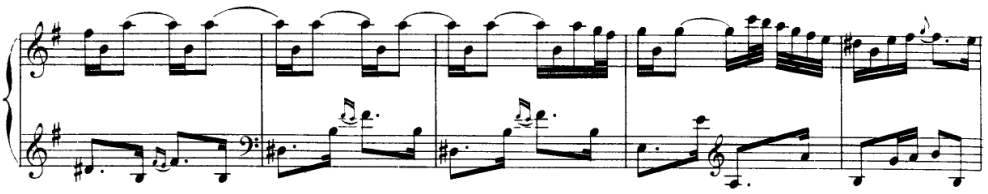
ตัวอย่างที่ 5 การใช้แนวเบสรูปแบบการซ้ำทำนอง (imitation) (ห้องที่ 39-42)

3.1.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม Le Rappel Des Oiseaux

3.1.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 เทคนิคการเล่น Mordent โดยเล่นพร้อมกันกับอีกมือที่เล่นโน้ตกระโดดขั้นคู่ขึ้นลงสลับไปมา ในบางครั้งทำให้เล่นได้ไม่พร้อมกันทั้งสองมือ

1.2 เทคนิคโน้ตขั้นคู่ โดยเฉพาะโน้ตขั้นคู่ 5 และ โน้ตขั้นคู่ 7 ต้องกระโดดโน้ต มือขวามีการเล่นโน้ตขั้นคู่ 5 และต้องกระโดดโน้ตขั้นคู่ 7 สลับไปมาทำให้บางครั้งมีการเล่นพลาดโน้ตและเล่นจังหวะช้าลงบ้าง



3.1.2.2 วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete school of technic for the Pianoforte, Trills หน้า 104 กำหนดขอบเขตการซ้อมแบ่งเป็น 2 ตัวอย่าง ทั้งหมด 4 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต เสียงเรียบต่อเนื่องโดยไม่เน้นเสียง (accent)

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนเป็นข้อ 2 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต เสียงเรียบต่อเนื่องโดยไม่เน้นเสียง (accent)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- รอบที่ 4 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete school of technic for the Pianoforte, Trills หน้า 104 ข้อ 1-2

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Hanon: The Virtuoso–Pianist No.10 เป็นแบบฝึกหัดฝึกโน้ตขั้นคู่ 2, 6 และโน้ตเรียง กำหนดขอบเขตการซ้อมแบ่งเป็น 5 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

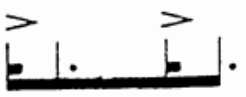
- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) ยาว-สั้น-ยาว-สั้น

- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

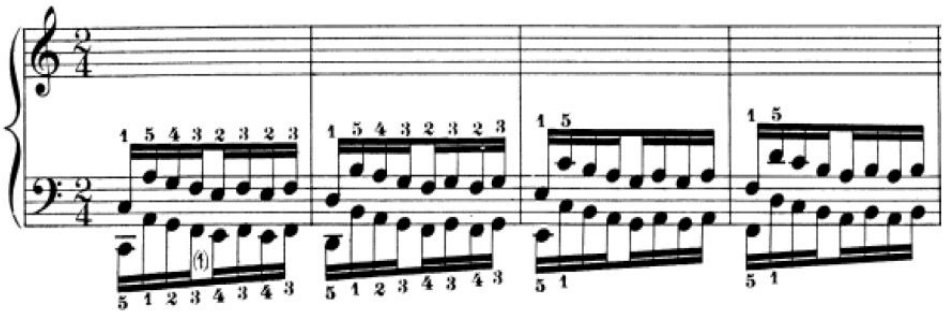
ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) สั้น-ยาว-สั้น-ยาว



- รอบที่ 5 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Hanon: The Virtuoso–Pianist No.10 เป็นแบบฝึกหัดฝึกโน้ตขั้นคู่ 2, 6 และโน้ตเรียง



3.2 บทเพลง Miroirs ผลงานการประพันธ์ของ Maurice Ravel

ท่อนที่ 1 Noctuelles

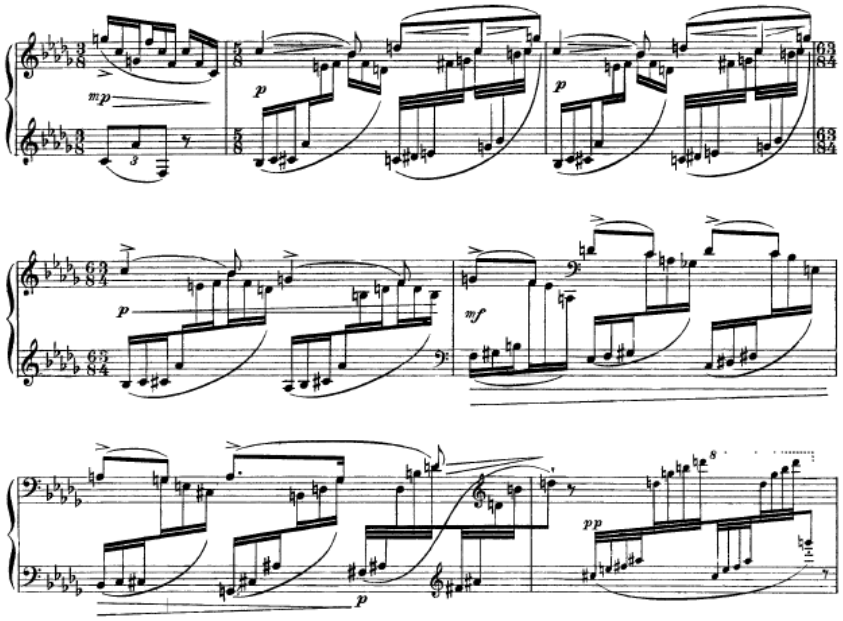
3.2.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 1 Noctuelles

อยู่ในสังคีตลักษณ์โครงสร้างแบบสามตอนหรือ A B A เริ่มต้นด้วยตอน A อยู่ในบันไดเสียง Db Major ประกอบด้วย ทำนองหลักที่ 1 (ห้องที่ 1-9) และ ทำนองหลักที่ 2 (ห้องที่ 14-20) ตอน B (ห้องที่ 37-62) อยู่ในบันไดเสียง Bb minor จากนั้นตอน A กลับมาอยู่ในบันไดเสียง Db Major (ห้องที่ 80-120) ซึ่งทำนองหลักที่ 1 (ห้องที่ 80-93) และ 2 (ห้องที่ 98-104) ส่วนสุดท้าย Coda (ห้องที่ 121-131) ตอน A นำเสนอทำนองหลักที่ 1 (ตัวอย่างที่ 1) รูปพรรณแบบ Polyphony (ตัวอย่างที่ 2) เทคนิคการประพันธ์โดยให้มือซ้ายเล่นจังหวะ triplet โดยมีโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ขัดแย้งจังหวะสลับกับมือขวาโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น วัตถุดิบหลักใช้การเพิ่ม-ลด ของจังหวะ จากโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เพิ่มเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นแบบ triplet กลับมาโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น จากนั้นเพิ่มเป็นเขบ็ต 3 ชั้น และตอนจบของการนำเสนอทำนองหลักที่ 1 ลดจังหวะโน้ตเป็นเขบ็ต 1 ชั้น ใช้เสียงประสานแบบเสียงกระด้าง (dissonance) ทำนองมือขวาใช้โน้ตโครมาติก ประสานมือซ้ายใช้เทคนิคการเล่น arpeggios คอร์ด 7 เกิดการประสานเสียงที่ฟังแล้วดูยุ่งและไม่ชัดเจน มีการนำเสนอทำนองหลักที่ 2 ใช้การซ้ำโน้ตของทำนองที่มือขวา จังหวะของมือซ้ายมีโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และ 3 ชั้น ทำให้จังหวะมีทิศทางไปข้างหน้ามากขึ้น (ตัวอย่างที่ 3) นอกจากนั้นการทำดังเบามีความหลากหลาย โดยใช้เสียง mf เพิ่มให้เสียงดังขึ้น มีเครื่องหมายเน้นเสียงกำกับ (accent) เน้นในทำนองมือขวา

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักที่ 1 ของท่อนที่ 1 Noctuelles

ตัวอย่างที่ 2 รูปพรรณแบบ Polyphony

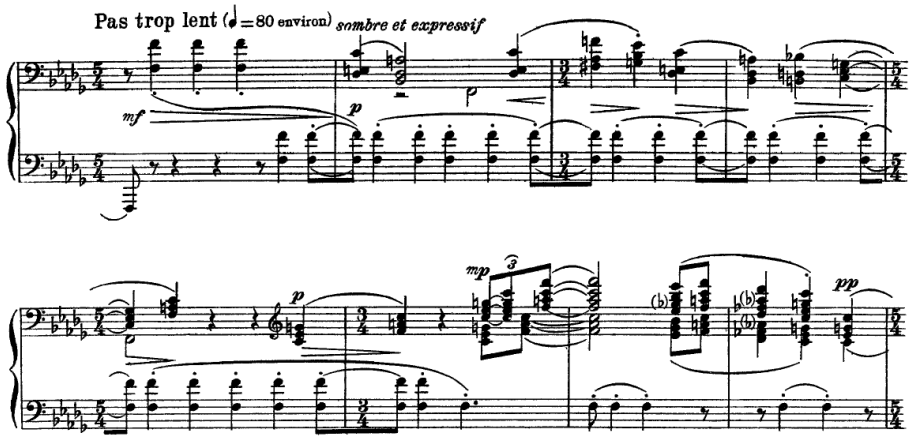
ตัวอย่างที่ 3 ทำนองหลักที่ 2 ของท่อนที่ 1 Noctuelles (ห้องที่ 14-20)



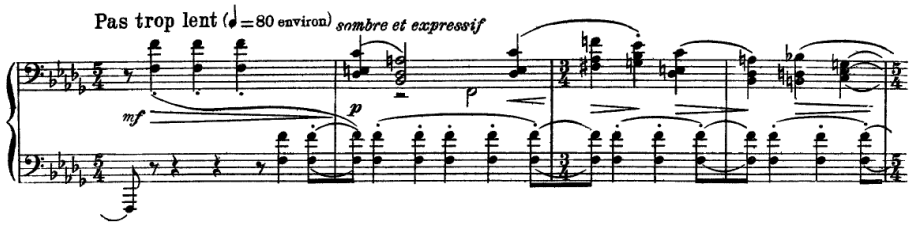
ตอน B นำเสนอทำนองหลักใหม่ ใช้รูปพรรณดนตรีแบบ Homophony ห้องที่ 37-62 อยู่ในบันไดเสียง Bb minor เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น Pas trop lent. มีการเดินคอร์ดในอัตราจังหวะที่ช้า โดยมือซ้ายใช้เทคนิค pedal points โดยมีโน้ต F ขั้นคู่ 8 ซ้ำโน้ตไปเรื่อยๆ ทำให้เพลงมีบรรยากาศสงบแตกต่างจากตอน A อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4) ใช้เทคนิคการประพันธ์การเดินเสียงประสานแบบ

parallel motion (ตัวอย่างที่ 5) คอร์ดของมือขวาประกอบด้วยขั้นคู่ 3 minor และ Major seventh ห้องที่ 47-50 และ 57-59 เทคนิคการประพันธ์การเดินเสียงประสานแบบ chromatic parallel thirds ที่แนวเสียงกลางและล่างของแนวทำนอง แนวบนสุดของทำนองใช้โน้ตขั้นคู่ 4 เดินขนานประสานแนวล่างโน้ตขั้นคู่ 3 (ตัวอย่างที่ 6)

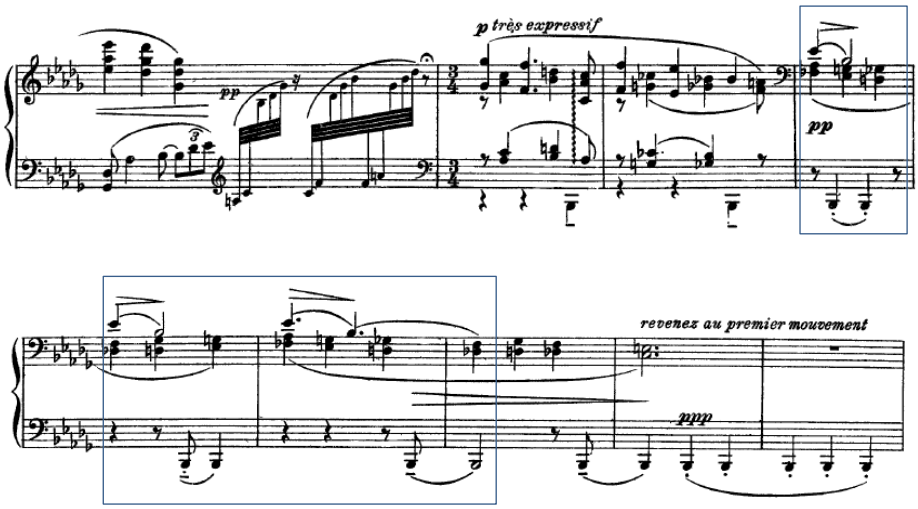
ตัวอย่างที่ 4 ทำนองหลักใหม่ของตอน B ของท่อนที่ 1 Noctuelles (ห้องที่ 37-62)



ตัวอย่างที่ 5 เทคนิคการประพันธ์ใช้การเดินเสียงประสานแบบ parallel motion (ห้องที่ 38-40)



ตัวอย่างที่ 6 เทคนิคการประพันธ์การเดินเสียงประสานแบบ chromatic parallel thirds (ห้องที่ 47-50 และ 57-59)



ท่อน A ย้อนกลับมา ห้องที่ 80-93 บางส่วนของทำนองหลักที่ 1 กลับมาครั้งสุดท้าย อยู่ในบันไดเสียง D flat Major มือขวาใช้เทคนิคการซ้ำ sequence มือซ้ายเล่นทำนองให้ชัดเจนโดยมีเครื่องหมาย en dehors เน้นเสียงโดยให้ได้ยินเสียงชัดเจนกว่ามือขวา (ตัวอย่างที่ 7) และทำนองหลักที่ 2 กลับมาครั้งสุดท้าย ห้องที่ 98-104 อยู่ในบันไดเสียง E flat Major แตกต่างจากครั้งแรก เทคนิคการเล่น เสียง และประโยคของเพลงคล้ายเดิม (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 7 บางส่วนของทำนองหลักที่ 1 กลับมาครั้งสุดท้าย (ห้องที่ 80-93)

ตัวอย่างที่ 8 ทำนองหลักที่ 2 กลับมาครั้งสุดท้าย (ห้องที่ 98-104)

ท่อน Coda ห้องที่ 121-125 (ตัวอย่างที่ 9) มีความคล้ายกับบรรยากาศของท่อน B มีเทคนิคการประพันธ์โดยใช้ pedal point ที่แนวเบสโน้ต G และมีตัวหยุด 1 จังหวะ (quarter rest) เพื่อหยุดประโยคก่อนที่จะเปลี่ยนไปประโยคใหม่ที่จะเข้ามาใหม่ ห้องที่ 126-128 มีเทคนิคการประพันธ์ของมือซ้ายใช้ whole-tone scale ประกอบด้วยโน้ต G-A-B-C#-D# และ E# (ตัวอย่างที่ 10) มือขวามีความสัมพันธ์กับมือซ้ายโดยโน้ตที่อยู่แนวล่างสุดของ triad ใช้ whole-tone scale ประกอบด้วยโน้ต Ab-Bb-C-D-E และ F# มีการใช้โน้ต chromatic ที่แนวบนสุดของ triad มือซ้ายกับแนวล่างสุดของ triad มือขวา

ตัวอย่างที่ 9 ท่อน Coda (ห้องที่ 121-125)

ตัวอย่างที่ 10 ห้องที่ 126-128 มีเทคนิคการประพันธ์ของมือซ้ายใช้ whole-tone scale

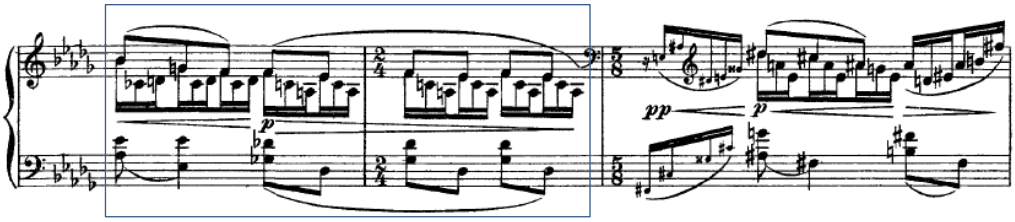
3.2.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 1 Noctuelles

3.2.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 เทคนิคการแนวทำนองที่มีโน้ตเรียงกันเป็นโน้ตขั้นคู่ สลับกับโน้ตโครมาติกด้วยจังหวะที่เร็วและเสียงเรียบต่อกัน

1.2 เทคนิคการเล่น Broken chord ด้วยจังหวะที่เร็ว และต้องเน้นเสียง (accent) โน้ตหลักที่นิ้ว 5 โดยที่โน้ตแนวในเล่นเบากว่า ทำให้เวลาเล่นคุมเสียงและน้ำหนักของนิ้วค่อนข้างยาก

1.3 เทคนิคการเปล่งเสียงแนวนอกให้ชัดเจน (Voicing) โดยการเน้นเสียงโน้ตแนวนอกของนิ้ว 5 ให้ชัดเจน และเล่นเสียงเบาของโน้ตแนวในที่นิ้ว 1 และ 2



1.4 เทคนิคการเล่นขั้นคู่ Chromatic Scales ด้วยจังหวะที่เร็วและเสียงเรียบต่อกัน (legato)

3.2.2.2 วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างวิธีการซ้อมโดย รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา เทคนิคการแนวทำนองที่มีโน้ตเรียงกันเป็นโน้ตขั้นคู่ สลับกับโน้ตโครมาติกด้วยจังหวะที่เร็วและเสียงเรียบต่อกัน แบ่งออกเป็น 2 วิธี ดังนี้

- วิธีที่ 1 การเล่นบนคีย์เปียโนควรวางในลักษณะมือแบนราบ (flat finger) โดยขณะที่กดนิ้วลงบนคีย์เปียโนมือควรอยู่ในลักษณะแบนราบที่สุด และฝึกซ้อมเล่นเสียงเชื่อมกัน (legato) 5 รอบ

- วิธีที่ 2 ฝึกซ้อมการเล่นเสียงขาดกัน (staccato) 5 รอบ สลับกับการเล่นเสียงเชื่อมกัน (legato) อีกครั้ง จึงจะทำให้เสียงเชื่อมกันและเล่นจังหวะเร็วได้

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Finger Gymnastics Op.60, Daily Exercises หน้า 57 ข้อ 16 เพื่อฝึกเทคนิคการเล่น Broken chord กำหนดขอบเขตการซ้อม แบ่งออกเป็น 2 ชุด ชุดแรก ทั้งหมด 4 รอบ และชุดที่ 2 ทั้งหมด 3 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังมาก (ff)

- รอบที่ 2 แบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดัง (f) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 3 แบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง (mf) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 4 แบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบา (p) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

เมื่อเล่นวิธีการซ้อม 4 รอบ ข้างต้นได้แล้ว เปลี่ยนวิธีการเล่นของจังหวะโดยเพิ่มการซ้ำโน้ตตามรูปตัวอย่าง 3 แบบ ฝึกซ้อมกำหนดขอบเขตการซ้อม ทั้งหมด 3 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 เปลี่ยนวิธีการเล่นของจังหวะโดยเพิ่มการซ้ำโน้ตตัวแรก กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

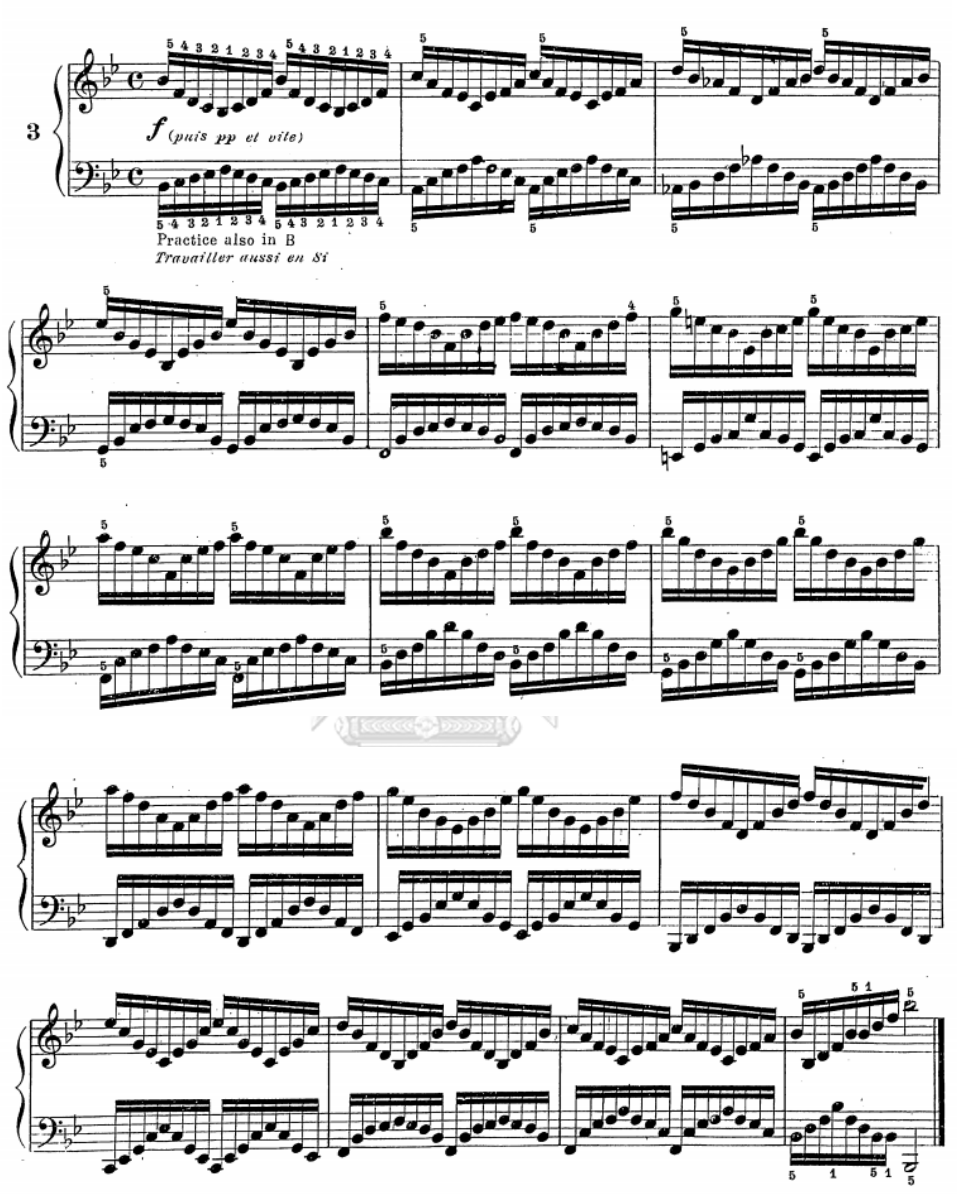
- รอบที่ 2 เปลี่ยนวิธีการเล่นของจังหวะโดยเพิ่มการซ้ำโน้ตตัวที่สอง เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลางทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato)

- รอบที่ 3 เปลี่ยนวิธีการเล่นของจังหวะโดยเพิ่มการซ้ำโน้ตตัวที่สาม เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลางทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato)

เมื่อเล่นวิธีการซ้อม 2 ชุด ได้แล้ว เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ และใช้วิธีการซ้อมแบบเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Finger Gymnastics Op.60, Daily Exercises ข้อ 16 หน้า 57 เพื่อฝึกเทคนิคการเล่น Broken chord



2.3 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Finger Gymnastics Op.60, Flexibility หน้า 16 ข้อ 28 เป็นวิธีการฝึกความยืดหยุ่นของนิ้ว (Flexibility) เพื่อฝึกเทคนิคการเปล่งเสียงแนวนอกให้ชัดเจน (Voicing) โดยการเน้นเสียงโน้ตแนวนอกของนิ้ว 5 ให้ชัดเจน และเล่นเสียงเบาของโน้ตแนวในที่นิ้ว 1 และ 2 แบ่งการซ้อมใช้นิ้วที่ต่างกัน 3 ชุด ชุดแรกมือขวาโดยการใช้นิ้วโป้ง นิ้วก้อย (1,5) ชุด

สองใช้นิ้วโป้ง นิ้วชี้ (1,2) และชุดสุดท้ายใช้นิ้วชี้ นิ้วก้อย (2,5) โดยแต่ละชุดกำหนดขอบเขตการซ้อมทั้งหมด 4 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 ชุดแรกมือขวาโดยการใช้นิ้ว 1,5 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบามาก (pp)

- รอบที่ 2 แบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบา (p) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato)

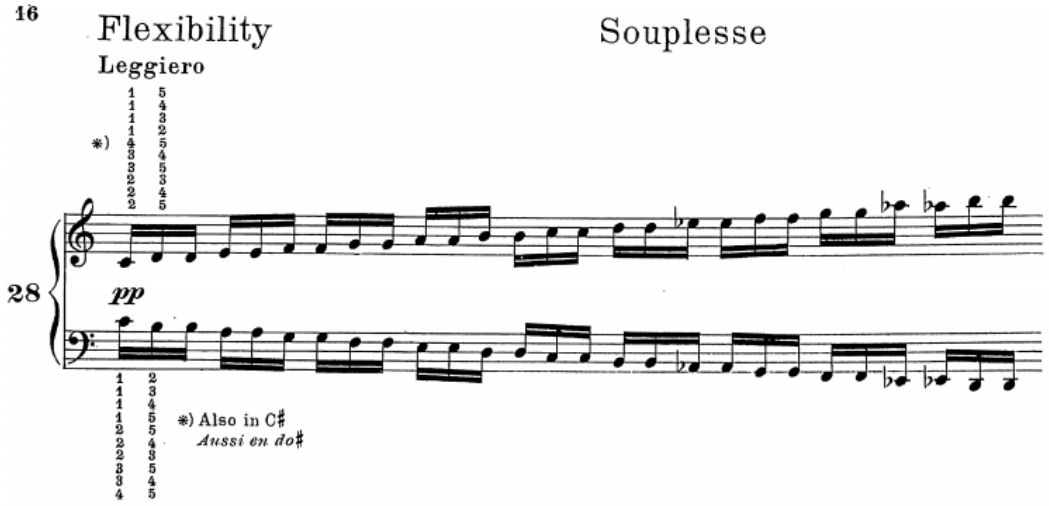
- รอบที่ 3 แบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง (mf) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato)

- รอบที่ 4 แบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดัง (f) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato)

จากนั้นซ้อมนิ้วที่ต่างกันชุดที่สองและชุดที่สาม ตามลำดับโดยตามวิธีซ้อมแบบเดิม

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Finger Gymnastics Op.60, Flexibility หน้า 16 ข้อ 28

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



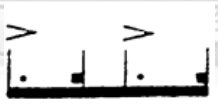
2.4 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Exercises for the development of the higher pianoforte technic, For equality of the fingers หน้า 15 ข้อ 28 เป็นวิธีการฝึกความคล่องของนิ้วสำหรับเทคนิคการเล่นขั้นคู่ Chromatic Scales ด้วยจังหวะที่เร็วและเสียงเรียบต่อกัน (legato) กำหนดขอบเขตการซ้อมทั้งหมด 4 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

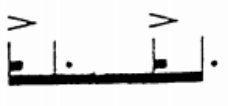
ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) ยาว-สั้น-ยาว-สั้น



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) สั้น-ยาว-สั้น-ยาว



- รอบที่ 5 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ

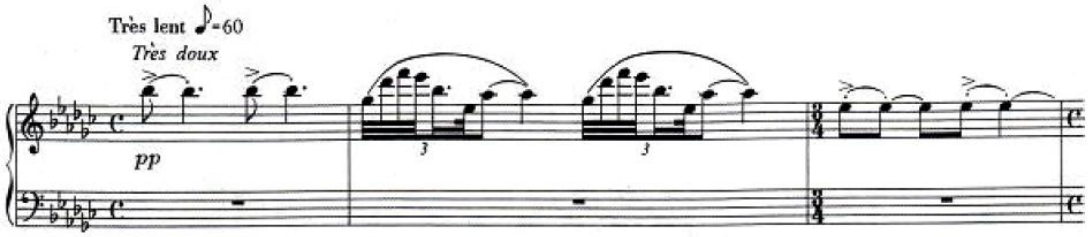
ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Exercises for the development of the higher pianoforte technic, For equality of the fingers หน้า 15 ข้อ 28

ท่อนที่ 2 Oiseaux tristes

3.2.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 2 Oiseaux tristes

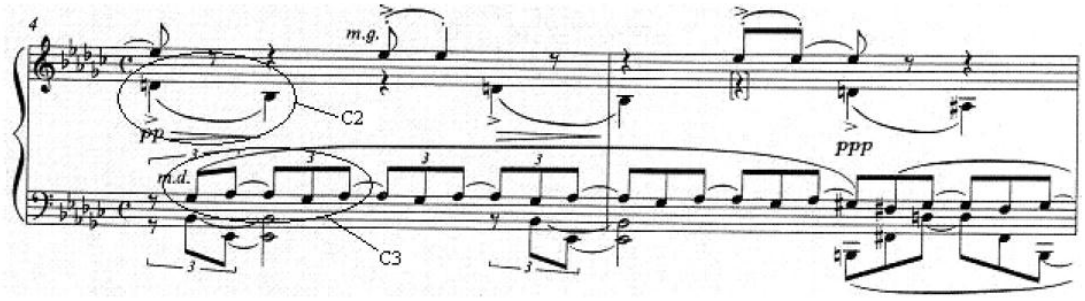
อยู่ในสังคีตลักษณ์โครงสร้างแบบสามตอนหรือ A B A เริ่มต้นด้วยตอน A อยู่ในบันไดเสียง Eb minor (ห้องที่ 1-9) ตอน B (ห้องที่ 10-19) อยู่ในบันไดเสียง C# minor จากนั้นตอน A กลับมา (ห้องที่ 20-28) และส่วนสุดท้าย Codetta อยู่ในบันไดเสียง Eb minor (ห้องที่ 29-32) บรรยากาศของเพลงคล้ายอยู่ในป่าที่ลึกลับและมีเสียงนกร้อง ตอน A นำเสนอทำนองหลักที่ 1 แทนเสียงของนกเสียงแรก เทคนิคการประพันธ์โน้ต Bb ซ้ำ ในจังหวะสั้น-ยาว-สั้น (Syncopation) (ตัวอย่างที่ 1) ห้องที่ 2 มีการใช้บันไดเสียง Gb pentatonic แนวทำนองมีใช้คอร์ด Gb major seventh ประกอบด้วยโน้ต Eb, Gb, Ab, Bb, Db, และ F (ตัวอย่างที่ 2) จากนั้นนำเสนอทำนองหลักที่ 2 แทนเสียงของนกเสียงที่สอง และทำนองหลักที่ 3 แทนเสียงของนกเสียงที่สามประสานเสียงกัน (ตัวอย่างที่ 3) ทำให้รูปพรรณของดนตรีมีความหนาขึ้น โดย ทำนองหลักที่ 2 ใช้เทคนิคการประพันธ์ของโน้ตเดินลงขั้นคู่ 3 และทำนองหลักที่ 3 ใช้เทคนิคการประพันธ์ของโน้ต G และ A flat ซ้ำกัน ใช้การเดินโน้ตขั้นคู่ 2 แบบ appoggiatura เข้ามาก่อนจากนั้นทำนองหลักที่ 2 ตามมาทีหลัง

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักที่ 1 (ห้องที่ 98-104)



ตัวอย่างที่ 2 คอร์ด Gb major seventh ในบันไดเสียง Gb pentatonic (ห้องที่ 2)

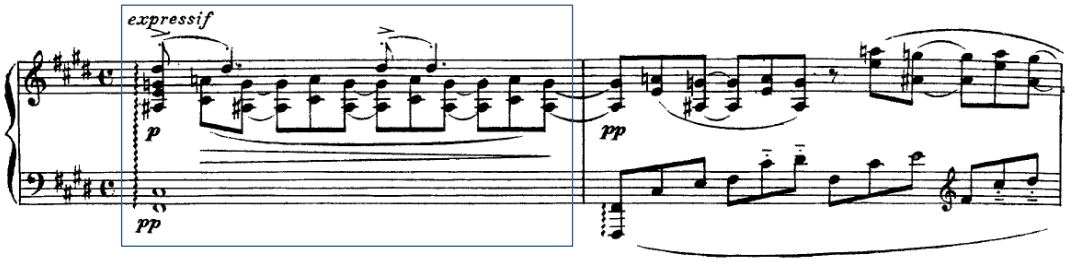
ตัวอย่างที่ 3 นำเสนอทำนองหลักที่ 2 แทนเสียงของนกเสียงที่สอง และทำนองหลักที่ 3 แทนเสียงของนกเสียงที่สามประสานเสียงกัน (ห้องที่ 4-5)



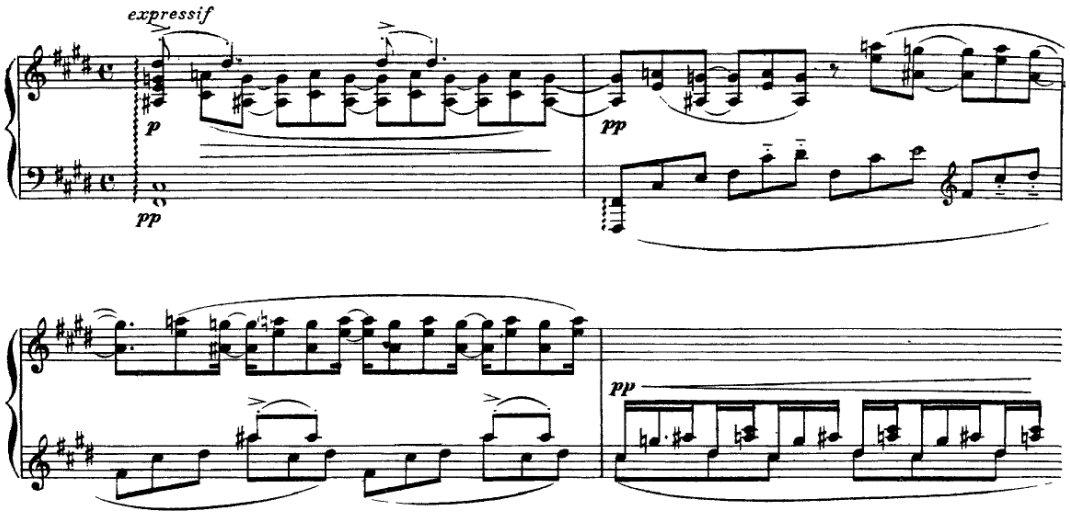
ตอน B ห้องที่ 10 มีเครื่องหมาย expressif เขียนกำกับโดยการเล่นด้วยการแสดงอารมณ์ของเพลงออกมาให้ชัดเจน คอร์ดแรกใช้เทคนิคการเล่น arpeggios ทำให้เกิดบทเพลงช่วงเสียงกว้างขึ้นและในห้องนี้ใช้เทคนิคการประพันธ์ที่มีการใช้โน้ตชุด octatonic ประกอบด้วยโน้ต F#, G, A, A #, (C), C#, D# และ E (ตัวอย่างที่ 4) จากนั้นนำทำนองหลักที่ 1 กลับมาอีกครั้งอยู่ในแนวล่างของทำนอง เล่นโน้ต A# สลับซ้ำโน้ต C# ในจังหวะสั้น-ยาว-สั้น (Syncopation) เน้นเสียงให้ชัดเจนกว่าแนวประสานเสียงอื่น (ตัวอย่างที่ 5) แนวประสานเสียงแนวบนของมือขวาใช้เทคนิค syncopation โดยนำวัตถุดิบจากห้องที่ 10 มาขยายโดยเพิ่มสูงขึ้น 1 octave เข้าสู่ช่วงกลางของเพลง จังหวะของโน้ตใช้โน้ตเขบ็ตสามชั้น ทำให้บรรยากาศเพลงในห้องนี้ความรู้สึกของเพลงมีจังหวะเร็วขึ้น ซึ่งเป็นจุดสูงสุดของเพลงท่อนนี้ มีการทำดัง-เบาที่ค่อยๆ เปลี่ยนเสียงดังเมื่อคอร์ดไล่สูงขึ้นตามลำดับ เทคนิคการประพันธ์มีการใช้คอร์ดและขั้นคู่โน้ตเสียงกระด้าง โดยมีซ้ายใช้คอร์ดเมเจอร์ประสานกับคอร์ดโครมาติกของมือขวา (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 4 เทคนิคการประพันธ์ที่มีการใช้โน้ตชุด octatonic ประกอบด้วยโน้ต F#, G, A, A #, (C), C#, D# และ E (ห้องที่ 10)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ตัวอย่างที่ 5 ทำนองหลักที่ 1 กลับมาอีกครั้งอยู่ในแนวล่างของทำนองเล่นโน้ต A# สลับซ้ำโน้ต C# (ห้องที่ 12)



ตัวอย่างที่ 6 เทคนิคการประพันธ์มีการใช้คอร์ดและขั้นคู่โน้ตเสียงกระด้าง โดยมีซ้ายใช้คอร์ดเมเจอร์ประสานกับคอร์ดโครมาติกของมือขวา (ห้องที่ 15)

ตอน A กลับมา นำเสนอทำนองหลักที่ 1 ในแนวบนสุดและแนวกลางใช้ทำนองหลักที่ 3 (ตัวอย่างที่ 7) เข้าสู่ท่อนเชื่อมเทคนิคการเล่นคล้ายการเล่นในท่อน cadenza หรือการเล่นแบบด้นสด (improvisation) อยู่ในอัตราจังหวะ Lent Presque ad lib หรืออัตราจังหวะช้าที่ยืดหยุ่น ผู้เล่นสามารถช้าลงได้ ในท่อนนี้บรรยากาศของเพลงเหมือนเสียงของนกที่บินไปมา เล่นโดยควบคุมเสียงให้ลอยและเบาโดยที่โน้ตทุกตัวชัดเจน (ตัวอย่างที่ 8) จากนั้นท่อน Codetta กลับมาในบันไดเสียง Eb ประกอบด้วย 4 แนวเสียงที่ประสานกัน (ตัวอย่างที่ 9) ทำนองหลักที่ 1 โน้ต Eb ซ้ำ ที่เขียนในแนวบนสุดของกุญแจ G clef โดยใช้มือซ้ายเล่นไขว้มือ (cross hand) แนวทำนองหลักที่ 2 เขียนอยู่แนวบนสุดของกุญแจ F clef มีโน้ต D natural ขั้นคู่ 3 เดินลงมา B flat และโน้ต C natural กับ A flat และทำนองหลักที่ 3 ในจังหวะสั้น-ยาว (syncopation) ที่เขียนในแนวกลางของกุญแจ F clef

ตัวอย่างที่ 7 นำเสนอทำนองหลักที่ 1 ในแนวบนสุดและแนวกลางใช้ทำนองหลักที่ 3 (ห้องที่ 20-26)

Chulalongkorn University

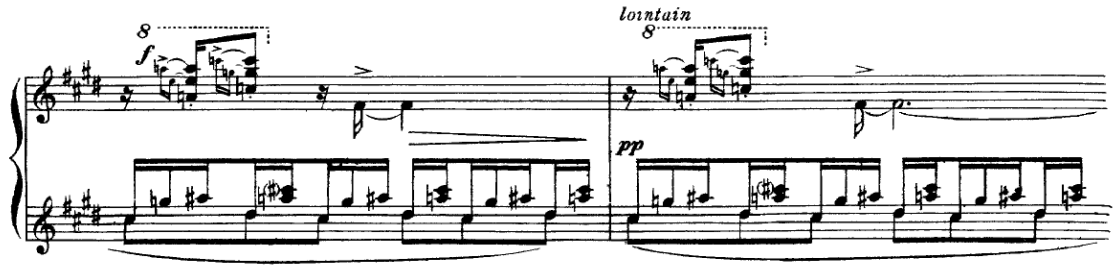
ตัวอย่างที่ 8 ท่อนเชื่อมเทคนิคการเล่นคล้ายการเล่นในท่อน cadenza หรือการเล่นแบบด้นสด (improvisation) (ห้องที่ 25)

ตัวอย่างที่ 9 ประกอบด้วย 4 แนวเสียงที่ประสานกัน ทำนองหลักที่ 1 แนวทำนองหลักที่ 2 และทำนองหลักที่ 3 (ห้องที่ 29-32)

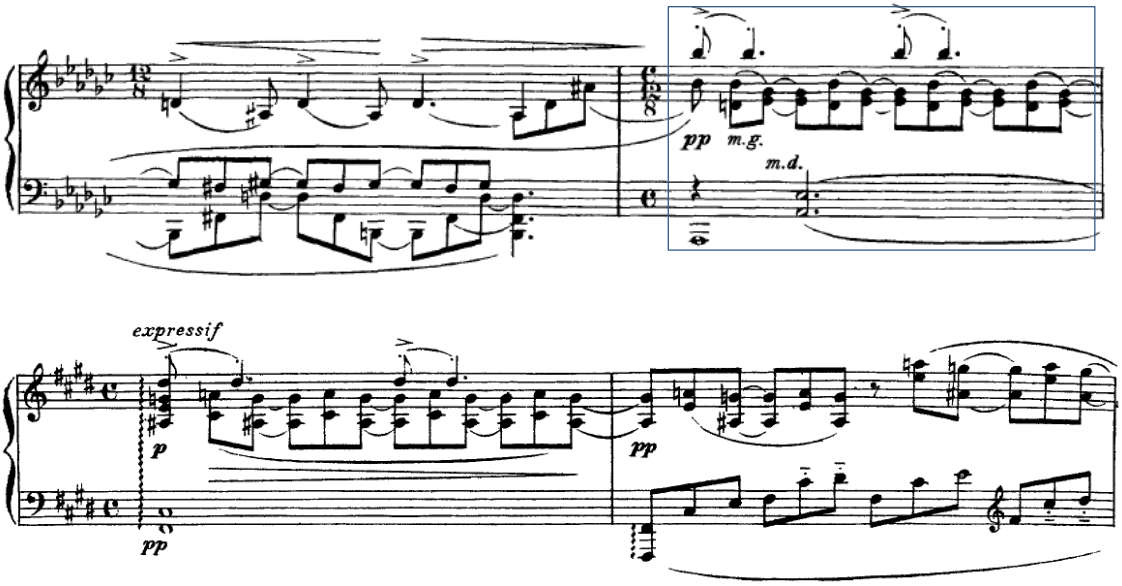
3.2.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 2 Oiseaux tristes

3.2.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

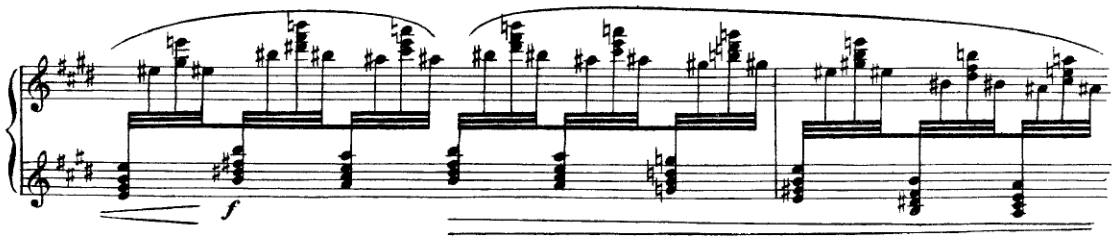
1.1 เทคนิคการเล่น Broken chord โดยที่มือซ้ายเล่นโน้ตแยกแตกคอร์ดจังหวะโน้ตสามพยางค์ (triplet) สลับกับโน้ตเขบ็ตสองชั้นจังหวะธรรมดา (ห้องที่ 13-16)



1.2 เทคนิคการเล่น โน้ตขั้นคู่ (Double note) ขั้นคู่ 3, 6 (ห้องที่ 7-8) และ ขั้นคู่ 4, 6 และ 7 (ห้องที่ 10-11) โดยเล่นเสียงเรียบเชื่อมกันและคุมเสียงเล่นเบากว่าแนวทำนอง



1.3 เทคนิคการเล่น Broken Octave (ห้องที่ 7-8)



3.2.2.2 วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete school of technique, Broken chord หน้า 62 ข้อ 1 เป็นวิธีการฝึกความคล่องของการเล่น Broken chord กำหนดขอบเขตการซ้อม ทั้งหมด 8 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบามาก (pp)

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบา (p) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง (mf) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 4 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดัง (f) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 5 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังมาก (ff) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

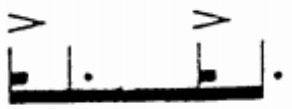
- รอบที่ 6 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) ยาว-สั้น-ยาว-สั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- รอบที่ 7 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) สั้น-ยาว-สั้น-ยาว



- รอบที่ 8 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 80 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete school of technique, Broken chord หน้า 62 ข้อ 1

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete school of technique, Double Fourths Broken หน้า 72 ข้อ 2

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังมาก (ff)

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดัง (f) ทุกโน้ต

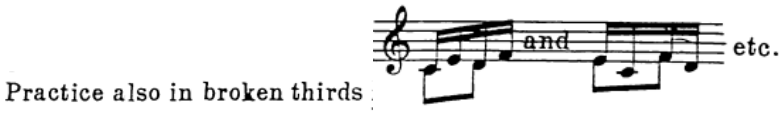
- รอบที่ 3 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง (mf) ทุกโน้ต

- รอบที่ 4 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบา (p) ทุกโน้ต

- รอบที่ 5 เล่นแบบเสียงสั้น (staccato) อัตราจังหวะเท่ากัน โดยใช้ระดับเสียงดัง (f) ทุกโน้ต

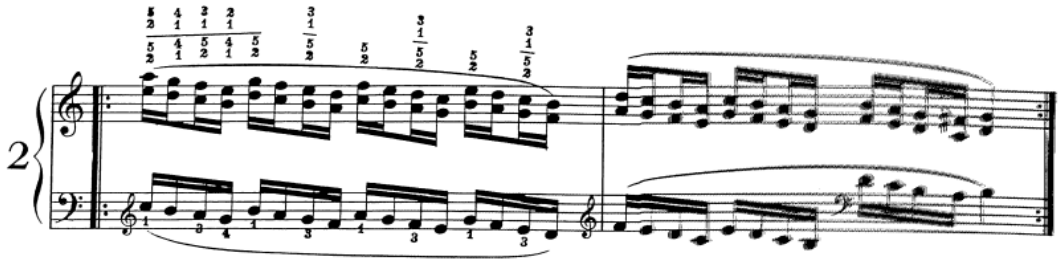
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- รอบที่ 6 เล่นแบบแยกโน้ตตามตัวอย่าง เล่นเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง (mf) ทุกโน้ต



- รอบที่ 7 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็วไปถึง 80 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete school of technique, Double Fourths Broken หน้า 72 ข้อ 2



2.3 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete school of technique, Broken Octave หน้า 103 ข้อ 8 กำหนดขอบเขตการซ้อม 2 ชุด ดังนี้

- ชุดที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็วไปจนถึงระดับ 90 ของค่าโน้ตตัวดำ

- ชุดที่ 2 ในส่วนการคุมลักษณะเสียง (articulation) ควรฝึกซ้อมทั้งเสียงสั้น (staccato) และเสียงยาว (legato) เริ่มฝึกซ้อมแบบเสียงสั้นก่อน 2 รอบ แล้วสลับเป็นฝึกซ้อมแบบเสียงยาว 2 รอบ ทั้งนี้จำนวนรอบที่ฝึกซ้อมขึ้นอยู่กับการเล่นได้คล่องของผู้ฝึกซ้อมเป็นหลัก สามารถเพิ่มหรือลดจำนวนรอบได้ การฝึกซ้อมแบบสั้นมีผลทำให้สร้างความแข็งแรงกับกล้ามนิ้วมือ

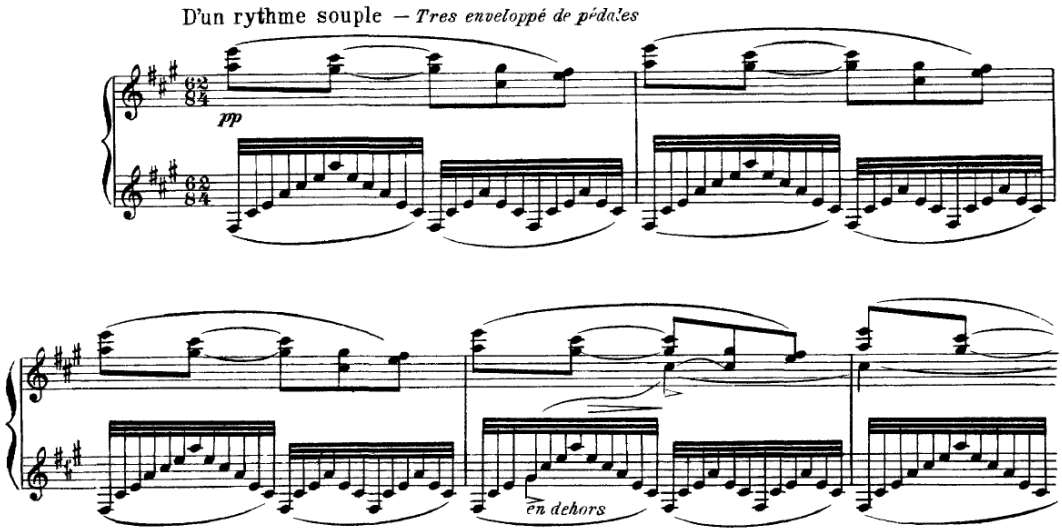
ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete school of technique, Broken Octave หน้า 103 ข้อ 8

ท่อนที่ 3 Une barque sur l'océan

3.2.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 3 Une barque sur l'océan

อยู่ในสังคีตลักษณ์โครงสร้างแบบสามตอนหรือ A B A รูปพรรณดนตรีแบบ Polyphony เริ่มต้นด้วยตอน A อยู่ในบันไดเสียง F# minor (ห้องที่ 1-27) ตอน B (ห้องที่ 28-60) ส่วนท่อนย้อน A (ห้องที่ 61-131) และส่วนสุดท้าย Coda (ห้องที่ 132-139) ตอน A นำเสนอทำนองเอก อยู่ที่มือขวาแนวบนสุดใช้ขั้นคู่ห่างกัน ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค และขั้นคู่ 2 เมเจอร์ มือซ้ายใช้เทคนิคการเล่น arpeggios ช่วยสร้างบรรยากาศเหมือนเสียงของคลื่นทะเลที่เคลื่อนไหวนุ่มนวล มีอัตราจังหวะเขียนกำกับไว้ว่า D'un rythme souple หรือการเล่นจังหวะไม่เน้นมาก และเขียนกำกับการใช้ pedal ไว้ว่า Très enveloppé de pédales โดยทำเสียงให้ค้างไว้ยาวโดยไม่ปล่อยจนจบประโยค (ตัวอย่างที่ 1)

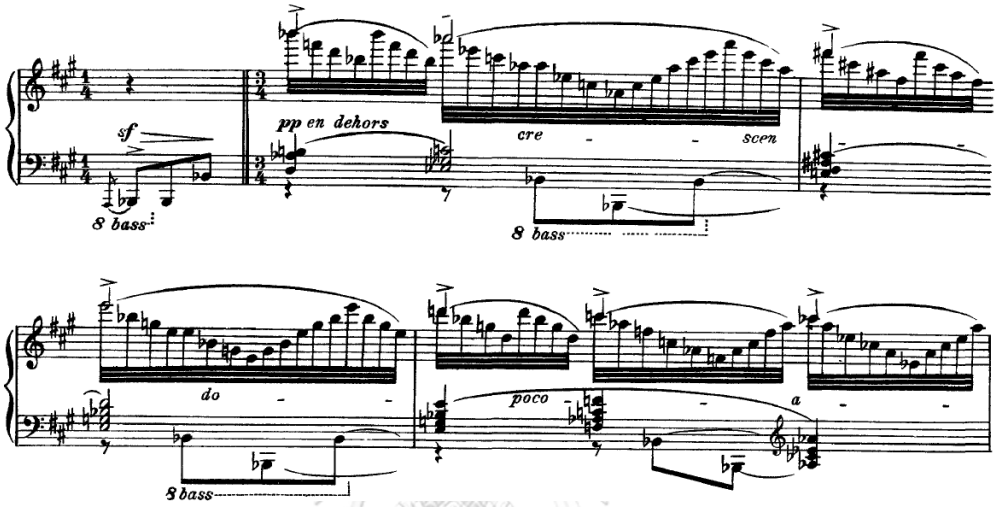
ตัวอย่างที่ 1 ทำนองเอก ของ ท่อนที่ 3 Une barque sur l'océan



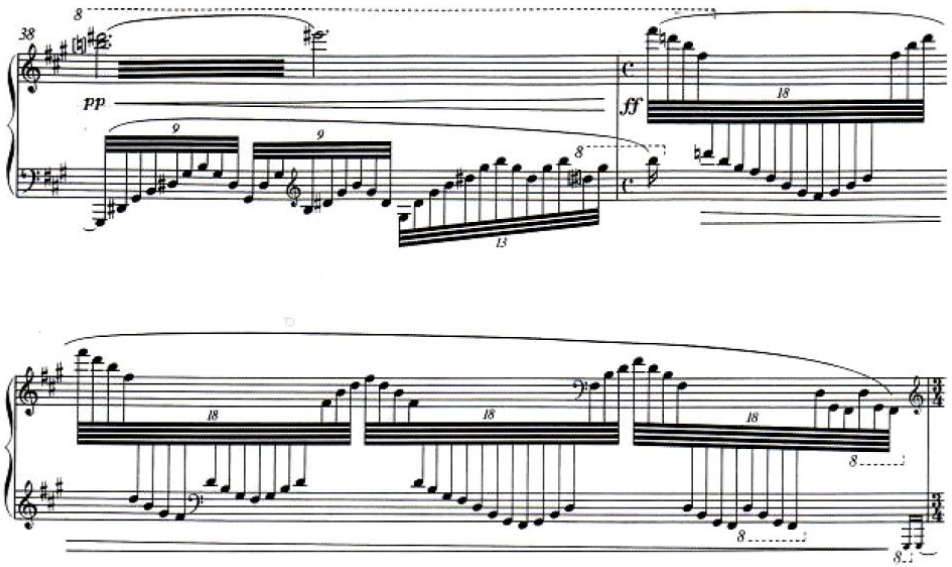
ตอน B อยู่ในบันไดเสียง Bb Major อารมณ์ของตอน B แตกต่างจากตอน A ชัดเจน บรรยากาศคล้ายกับพายุและคลื่นของทะเลที่พัดเรือที่ลอยกลางทะเลไปมา เสียงประสานมีความหนาขึ้นประกอบด้วย 3 แนวเสียง นำทำนองหลักเอกจากตอน A มาพัฒนา แนวล่างสุดของมือซ้ายใช้เทคนิคการประพันธ์ pedal tone ที่โน้ต Bb ประสานกับแนวเสียงกลางที่เป็นคอร์ดโดยใช้มือซ้ายบรรเลง มือขวาแนวทำนองใช้เทคนิคการประพันธ์ whole-tone scale ไล่เสียงจากสูงลงมาเสียงต่ำ และใช้เทคนิคการเล่น arpeggios (ตัวอย่างที่ 2) จากนั้นนำทำนองหลักที่ 2 มานำเสนอโดยนำทำนองเอกมาพัฒนา ใช้เทคนิคการเล่น arpeggios ของมือซ้ายพร้อมกับ tremolos ของมือขวา บรรยากาศคล้ายกับลมทะเลที่ค่อยๆ พัดมาและค่อยๆ พัดหายไป โดยแทนเสียงเบา (pp) และค่อยๆ ดังขึ้น จากนั้นค่อยๆ เบาลงอีกครั้งสลับไปมา (ตัวอย่างที่ 3) หลังจากนั้นทำนองมีการเปลี่ยนบันไดเสียง อยู่

ในบันไดเสียง C# minor บรรยากาศมีความสงบขึ้นคล้ายกับลมพายุพัดหายไป โดยอารมณ์ของเพลงเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน มีเครื่องหมาย *très expressif* เขียนกำกับไว้ เล่นเสียงของทำนองให้มีความรู้สึกของอารมณ์เพลงชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4)

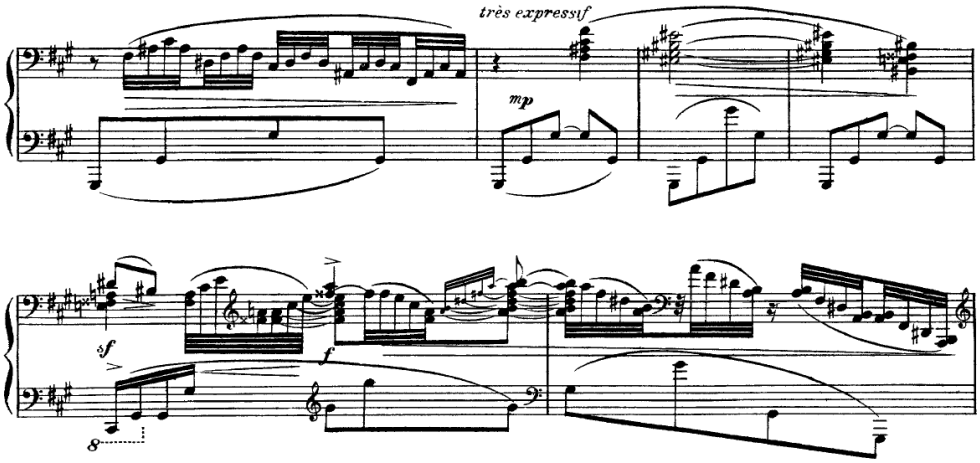
ตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลักเอกจากตอน A มาพัฒนา แนวล่างสุดของมือซ้ายใช้เทคนิคการประพันธ์ pedal tone มือขวาแนวทำนองใช้เทคนิคการประพันธ์ whole-tone scale และใช้เทคนิคการเล่น arpeggios (ห้องที่ 28-37)



ตัวอย่างที่ 3 ทำนองหลักเอกจากตอน A มาพัฒนา ใช้เทคนิคการเล่น arpeggios ของมือซ้ายพร้อมกับใช้เทคนิคการเล่น tremolos ของมือขวา (ห้องที่ 38-39)

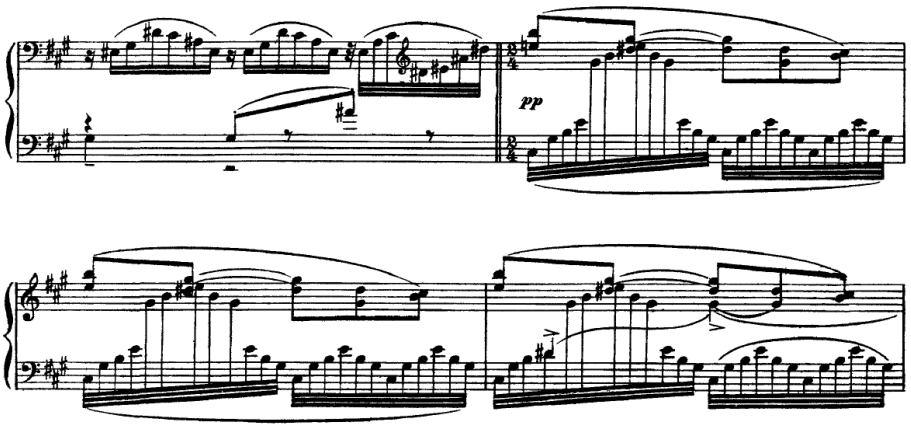


ตัวอย่างที่ 4 อารมณ์ของเพลงเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน มีเครื่องหมาย *très expressif* เขียนกำกับไว้ เล่นเสียงของทำนองให้มีความรู้สึกของอารมณ์เพลงชัดเจน (ห้องที่ 46-54)

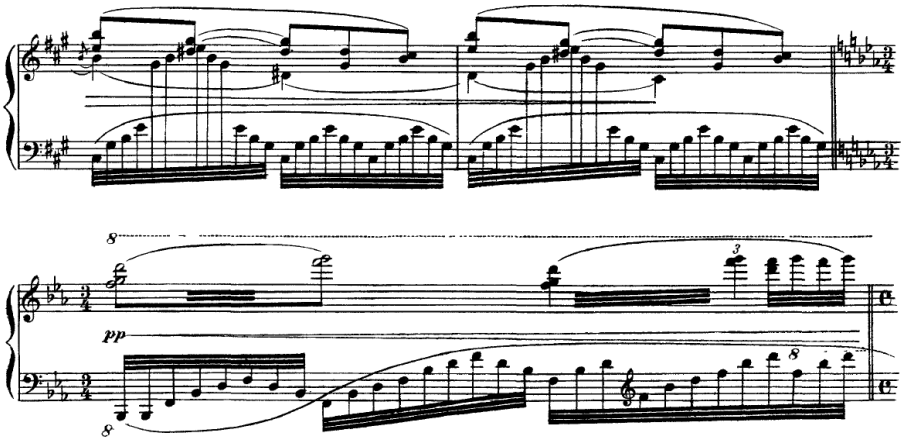


ตอน A กลับมา ทำนองเอกกลับมานำเสนออีกครั้ง มีการเปลี่ยนบันไดเสียงอยู่ในบันไดเสียง C sharp minor (ตัวอย่างที่ 5) ซึ่งต่างจากตอน A มีการนำทำนองหลักที่ 2 กลับมาอีกครั้ง มือขวาใช้เทคนิคการเล่น tremolo เพิ่มคอร์ดและขั้นคู่ให้เสียงประสานหนามากขึ้น (ตัวอย่างที่ 6) จากนั้นนำเสนอทำนองหลักที่ 3 พัฒนาจากทำนองเอกโดยใช้เทคนิคการเล่น Arpeggios เล่นซ้ำสลับไปมาและพัฒนาใช้เทคนิคการเล่น broken octave และ double note (ตัวอย่างที่ 7) ในส่วนของทำนองมือซ้ายมีการนำทำนองเอกจากตอน A มาใช้ (ตัวอย่างที่ 8) หลังจากนั้นเข้าสู่ช่วงจุดสูงสุดของเพลงอยู่ในบันไดเสียง Eb Major แนวทำนองและแนวเบสเล่นเทคนิค arpeggio ประสานพร้อมกันเปรียบเหมือนบรรยากาศของลมพายุที่รุนแรงและเป็น การทำเสียงดัง-เบาของท่อนเริ่มจากเสียงดัง (ff) ค่อยๆ ดังขึ้นจนดังที่สุด (fff) (ตัวอย่างที่ 9) ในห้องที่ 107 โน้ต A แนวบนสุดของมือขวา ประสานกับโน้ต Bb ขั้นคู่ 7 Major โน้ต Eb ขั้นคู่ tritone ของมือซ้าย ทำให้เกิดเสียงที่กระด้างซึ่งช่วยเพิ่มบรรยากาศของเพลงให้มืดมัวยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 10) มีการนำทำนองหลักที่ 2 กลับมาอีกครั้ง เทคนิคการเล่น tremolo ของมือขวาใช้การเพิ่มขั้นคู่ (Double note) อยู่ในบันไดเสียง A minor ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็น parallel key ของบันไดเสียง A Major (ตัวอย่างที่ 11) จบด้วยท่อน Coda ท่อนสุดท้ายย้อนทำนองเอกกลับมาอีกครั้งเหมือนตอนเริ่มต้นเทคนิคการเล่น arpeggios ของมือซ้ายสร้างบรรยากาศเหมือนเสียงของคลื่นทะเลที่เคลื่อนไหวนุ่มนวล

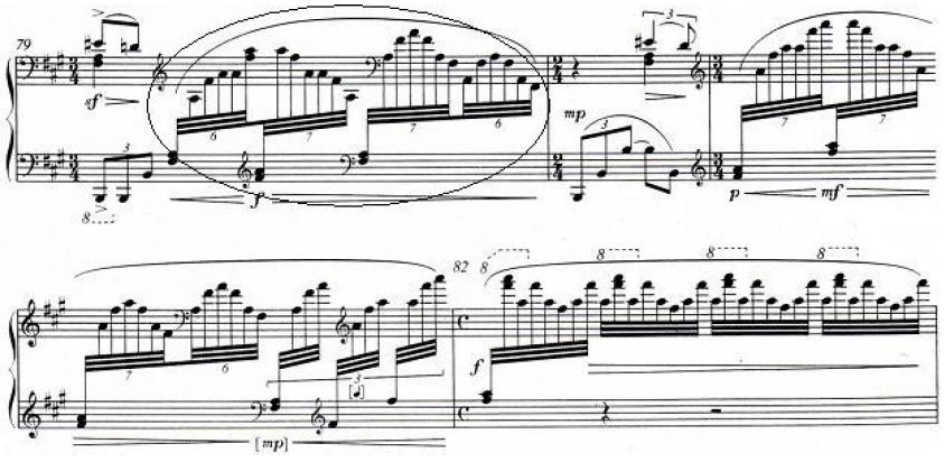
ตัวอย่างที่ 5 ตอน A กลับมา ทำนองเอกกลับมานำเสนออีกครั้ง (ห้องที่ 61-70)



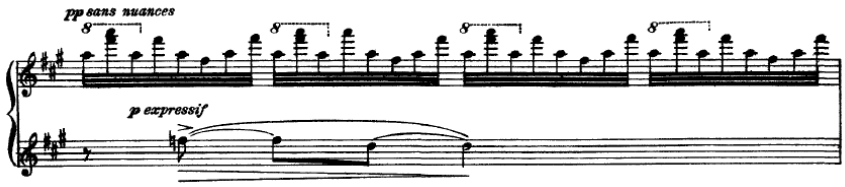
ตัวอย่างที่ 6 ทำนองหลักที่ 2 กลับมาอีกครั้งมือขวาใช้เทคนิคการเล่น tremolo เพิ่มคอร์ดและขั้นคู่ให้เสียงประสานหนามากขึ้น (ห้องที่ 70-75)



ตัวอย่างที่ 7 นำเสนอทำนองหลักที่ 3 พัฒนาจากทำนองเอกโดยใช้เทคนิคการเล่น arpeggios เล่นซ้ำสลับไปมา (ห้องที่ 82-97)

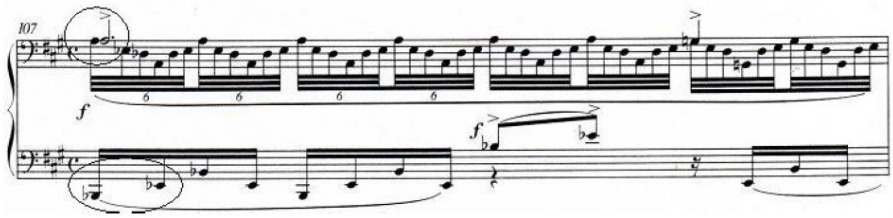


ตัวอย่างที่ 8 ในส่วนของทำนองมือซ้ายมีการนำทำนองเอกจากตอน A มาใช้ (ห้องที่ 84-87)

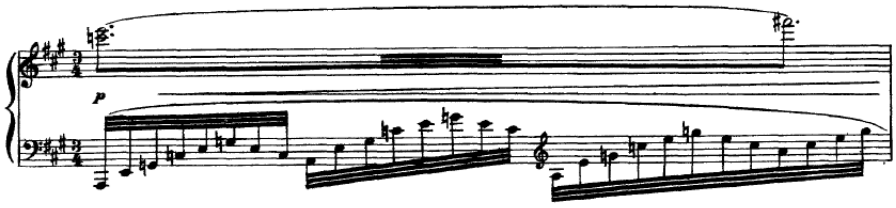


ตัวอย่างที่ 9 เข้าสู่ช่วงจุดสูงสุดของเพลง แนวทำนองและแนวเบสเล่นเทคนิค arpeggio ประสานพร้อมกัน (ห้องที่ 103-110)

ตัวอย่างที่ 10 โน้ต A แนวบนสุดของมือขวา ประสานกับโน้ต Bb ขั้นคู่ 7 Major โน้ต Eb ขั้นคู่ tritone ของมือซ้าย (ห้องที่ 107)



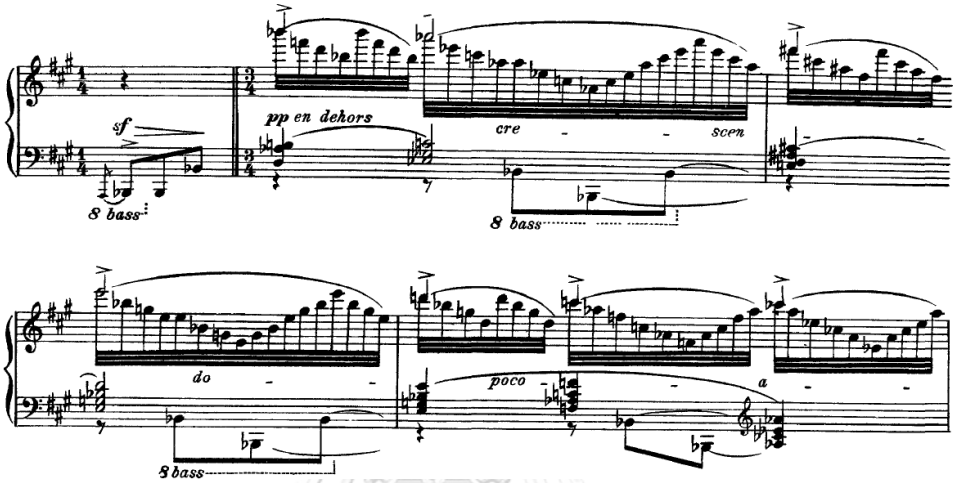
ตัวอย่างที่ 11 มีการนำทำนองหลักที่ 2 กลับมาอีกครั้ง เทคนิคการเล่น tremolo ของมือขวาใช้การเพิ่มขั้นคู่ (Double note) (ห้องที่ 111)



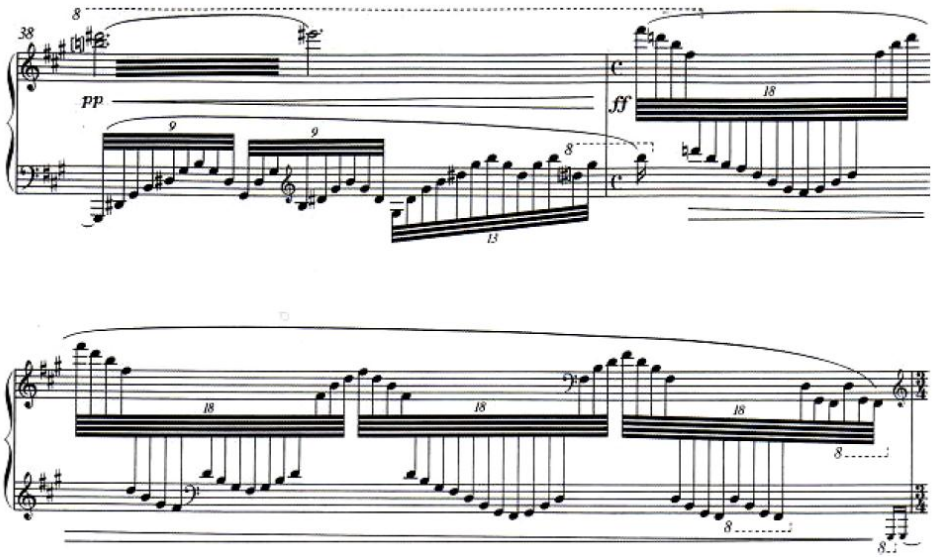
3.2.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 3 Une barque sur l'océan

3.2.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

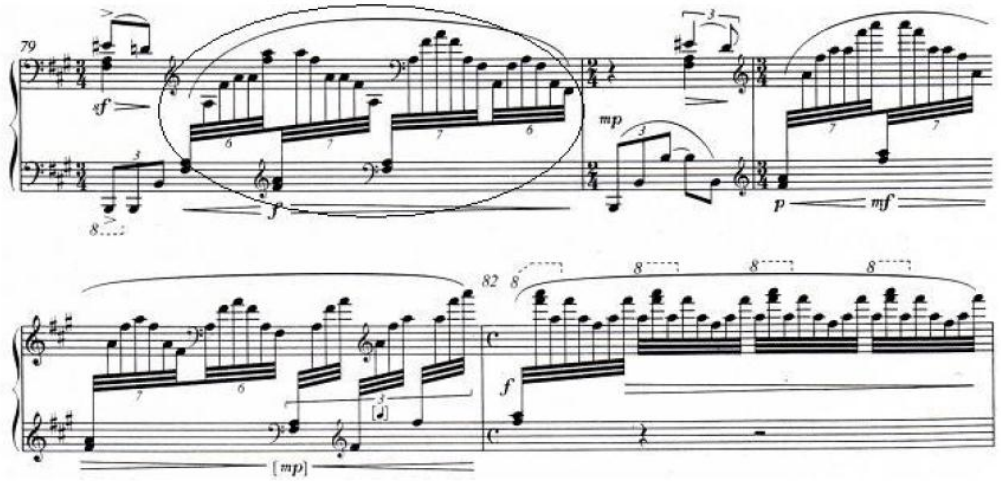
1.1 เทคนิคการเล่น Arpeggios โดยเล่นให้เสียงเบาและค่อยๆ ดังพร้อมทั้งเน้นเสียง (accent) นิ้วก้อย หรือนิ้ว 5 ให้ชัดเจนด้วยจังหวะที่เร็ว ทำให้เล่นพลาดบ่อยครั้งและมีเล่นจังหวะช้าลงบ้าง



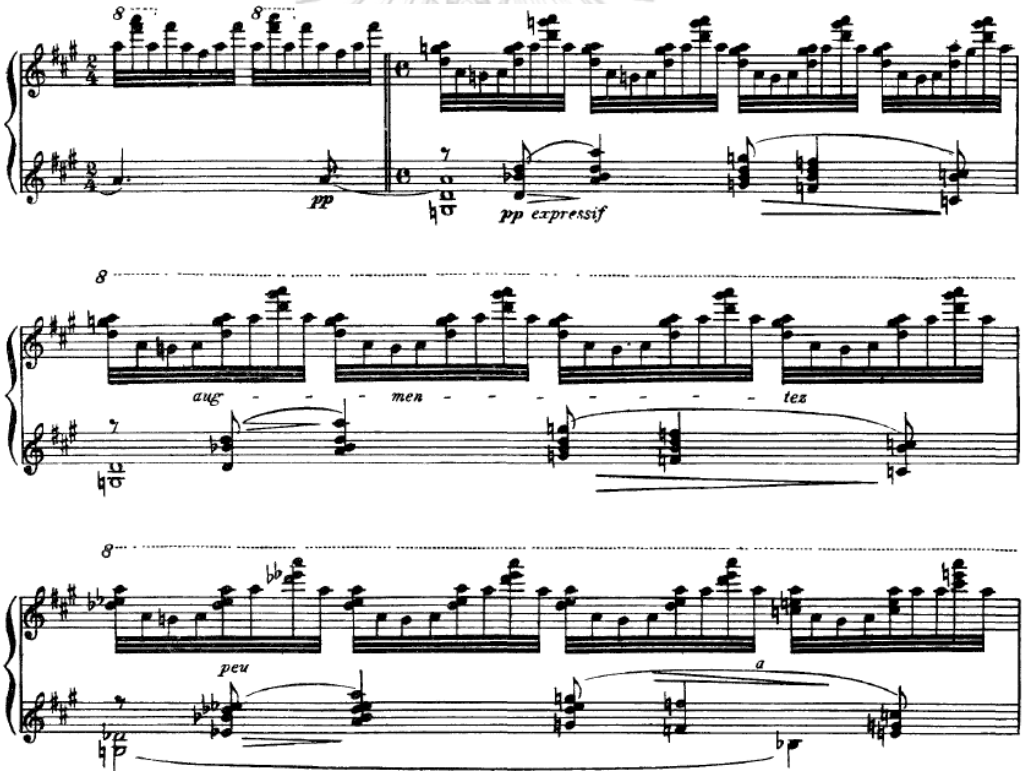
1.2 เทคนิคการเล่น Tremolo โดยเล่นให้เสียงเบาและค่อยๆ ดังขึ้น คล้ายบรรยากาศของคลื่นทะเลและลมของพายุพัดเข้ามา



1.3 เทคนิคการเล่น Double note โดยเล่นโน้ตขั้นคู่สลับกับการไขว้นิ้วโป้งหรือ นิ้ว 1 สลับไปมา ทำให้เล่นพลาดบ่อยครั้งและมีเล่นจังหวะช้าลงบ้าง



1.4 เทคนิคการเล่น Chords โดยคอร์ดสลับกับการไขว้นิ้วโป้งและนิ้วชี้ หรือนิ้ว 1 และ 2 สลับตำแหน่งสูงต่ำไปมา ไปมา เล่นยากและไม่ถนัด ซึ่งเล่นยากและไม่ถนัดมือ ทำให้เล่นเสียงไม่ชัดเจนบางครั้ง



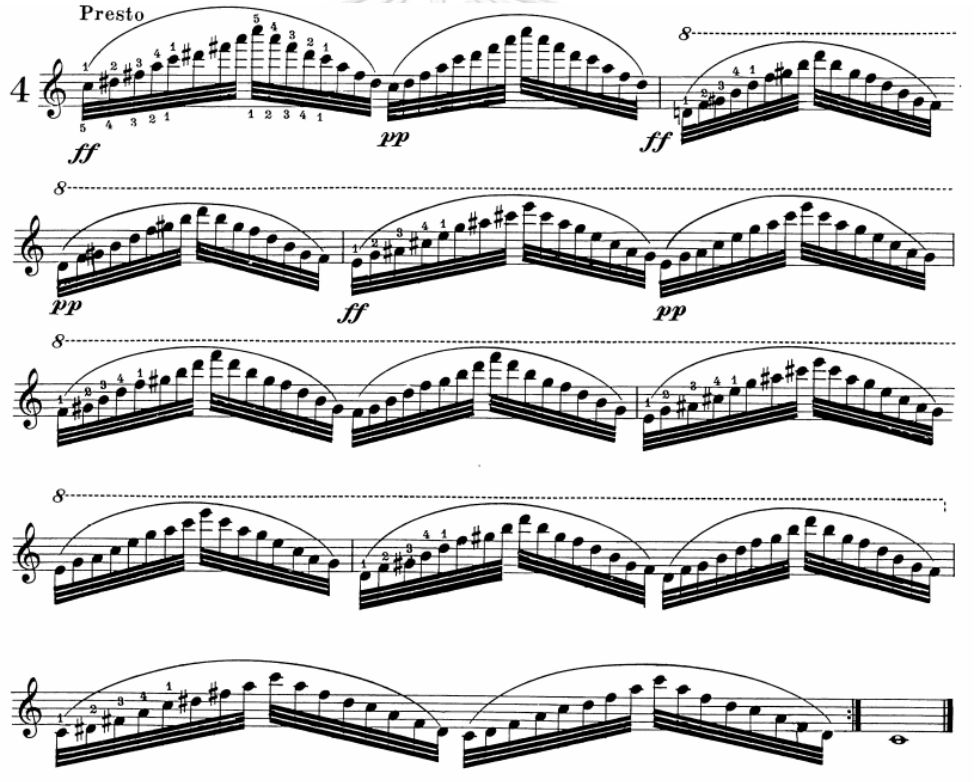
3.2.2.2 วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete school of technique, Arpeggios หน้า 61 ข้อ 4 กำหนดขอบเขตการซ้อม 2 ชุด ดังนี้

- ชุดที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็วไปจนถึงระดับ 108 ของค่าโน้ตตัวดำ

- ชุดที่ 2 ในส่วนการคุมลักษณะเสียง (articulation) ควรฝึกซ้อมทั้งเสียงสั้น (staccato) และเสียงยาว (legato) เริ่มฝึกซ้อมแบบเสียงสั้นก่อน 2 รอบ แล้วสลับเป็นฝึกซ้อมแบบเสียงยาว 2 รอบ ทั้งนี้จำนวนรอบที่ฝึกซ้อมขึ้นอยู่กับการเล่นได้คล่องของผู้ฝึกซ้อมเป็นหลัก สามารถเพิ่มหรือลดจำนวนรอบได้ การฝึกซ้อมแบบสั้นมีผลทำให้สร้างความแข็งแรงกับกล้ามนิ้วมือ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete school of technique, Arpeggios หน้า 61 ข้อ 4



2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Charles-Louis Hanon, TheVirtuoso Pianist, The Tremolo หน้า 111 ข้อ 60 เนื่องจากแบบฝึกหัดนี้ค่อนข้างยาวและใช้เวลานาน จากคำแนะนำของผู้ประพันธ์ใช้การเพิ่มความเร็วเป็นตัวกำหนดขอบเขตการซ้อม ดังนี้

- กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 48 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็วไปจนถึงระดับ 72 ของค่าโน้ตตัวดำ ทั้งนี้จำนวนรอบที่ฝึกซ้อมขึ้นอยู่กับการเล่นได้คล่องของผู้ฝึกซ้อมเป็นหลัก สามารถเพิ่มหรือลดจำนวนรอบได้ การฝึกซ้อมแบบสั้นมีผลทำให้สร้างความแข็งแรงกับกล้ามนิ้วมือ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Charles-Louis Hanon, TheVirtuoso Pianist, The Tremolo หน้า 111 ข้อ 60

CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Tausig, Daily Exercises, Double note หน้า 54 ข้อ 60 โดยเล่นโน้ตขั้นคู่สลับกับการไขว้นิ้วโป้งหรือ นิ้ว 1 สลับไปมา กำหนดขอบเขตการซ้อม 6 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบามาก (pp)

- รอบที่ 2 แบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบา (p) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 3 แบบเสียงต่อเนื่อง โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง (mf) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 4 แบบเสียงต่อเนื่อง โดยใช้ระดับเสียงดัง (f) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 5 เล่นแบบเสียงสั้น (staccato) อัตราจังหวะเท่ากัน โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต

- รอบที่ 6 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็วไปถึง 95 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Tausig, Daily Exercises, Double note หน้า 54 ข้อ 60

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Tausig, Daily Exercises, Studies in Chords หน้า 54 ข้อ 63 โดยคอร์ดสลับกับการไขว้นิ้วโป้งและนิ้วชี้ หรือนิ้ว 1 และ 2 สลับไปมา กำหนดขอบเขตการซ้อม 6 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบามาก (pp)

- รอบที่ 2 แบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบา (p) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 3 แบบเสียงต่อเนื่อง โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง (mf) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 4 แบบเสียงต่อเนื่อง โดยใช้ระดับเสียงดัง (f) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

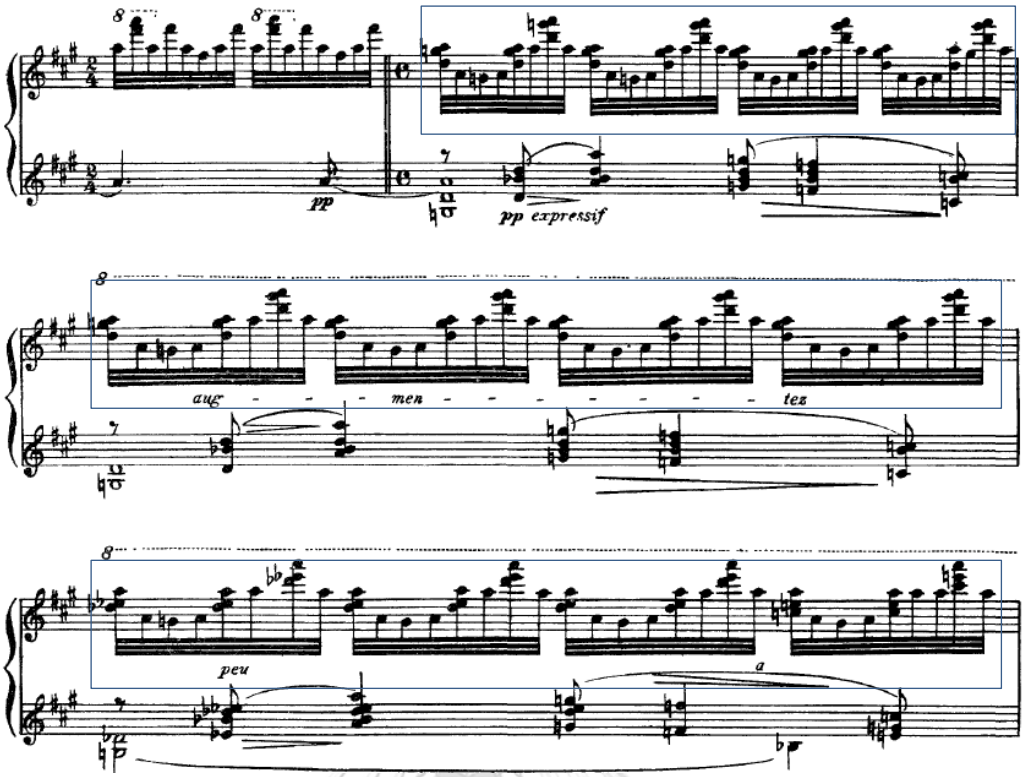
- รอบที่ 5 เล่นแบบเสียงสั้น (staccato) อัตราจังหวะเท่ากัน โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต

- รอบที่ 6 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็วไปถึง 95 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Tausig, Daily Exercises, Studies in Chords หน้า 54 ข้อ 63

CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.5 เทคนิควิธีการซ้อมโดย รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา สำหรับเทคนิคการเล่น Chords โดยคอร์ดสลับกับการไขว้นิ้วโป้งและนิ้วชี้ หรือนิ้ว 1 และ 2 สลับตำแหน่งสูงต่ำไปมา ซึ่งเล่นยากและไม่ถนัดมือ ทำให้เล่นเสียงไม่ชัดเจนบางครั้ง มีวิธีซ้อมดังนี้



- ช่วงที่เล่นโน้ตเสียงสูงให้ดันข้อศอกออกจากลำตัวให้มากที่สุด จากนั้นเมื่อย้ายตำแหน่งกลับมาที่ตำแหน่งเดิมที่ต่ำลง หรือตำแหน่งปกติให้ดันข้อศอกกลับมาเป็นปกติเหมือนเดิม ทำแบบนี้ทุกครั้งสำหรับการเล่นส่วนนี้ ซึ่งจะทำให้เล่นจังหวะได้เร็วและเสียงเรียบต่อกัน

ท่อนที่ 4 Alborada del gracioso

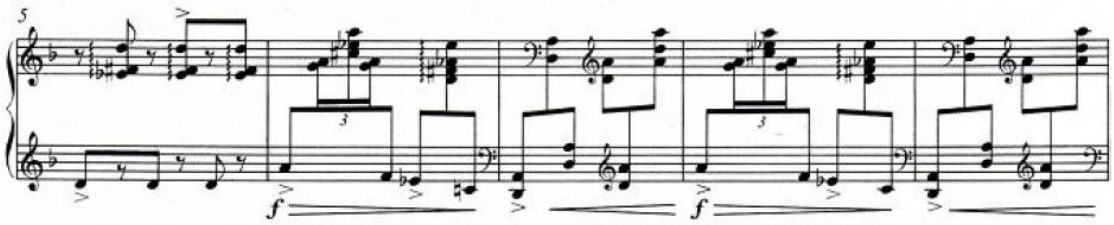
3.2.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 4 Alborada del gracioso

อยู่ในสังคีตลักษณ์โครงสร้างแบบโซนาตา หรือ Sonata form ส่วนของท่อนนำเสนอประกอบด้วยทำนองหลักที่ 1 (ห้องที่ 1-42) ทำนองหลักที่ 2 (ห้องที่ 43-57) ย้อนทำนองหลักที่ 1 อีกครั้ง (ห้องที่ 58-70) ส่วนท่อนตอนพัฒนา (ห้องที่ 71-165) ส่วนท่อนตอนย้อนความ (ห้องที่ 166-195) ท่อนสุดท้าย Coda (ห้องที่ 196-229) ท่อนนำเสนอ อยู่ในบันไดเสียง D minor อัตราจังหวะ 6/8 บรรยากาศและบุคลิกของเพลงสนุกสนาน เป็นเพลงเต้นรำของสเปน นำเสนอทำนองเอก ใช้เครื่องหมายเน้นเสียง (accent) จังหวะที่หนึ่งและสี่ มีเครื่องหมายเขียนกำกับ les arpèges trés serrés หรือเล่นเทคนิคแยกเสียงคอร์ด arpeggios ให้เสียงขาดและอารมณ์ตึงเครียดที่ทำนองมือขวาเพื่อให้เสียงคล้ายกับการเกลาสายของกีตาร์ (ตัวอย่างที่ 1) มีการนำจังหวะเพลงของสเปน flamenco มาใช้ (ตัวอย่างที่ 2) จังหวะของมือขวาเพิ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ (triplet) ใช้เครื่องหมายเน้นเสียง (accent) และมีการทำเสียงดัง-เบา แตกต่างชัดเจน ในห้องที่ 31 มีการใช้โหมด Phrygian

(ตัวอย่างที่ 3) โดยใช้คอร์ด Bb Major, B Major ที่ประกอบด้วยโน้ต F#, B, และ Eb จบด้วยคอร์ด C minor ซึ่งเป็นการใช้การเดินเสียงประสานที่มีระยะห่างของโน้ตครึ่งเสียง นำเสนอทำนองหลักที่ 2 อยู่ในคอร์ด G# Major (ตัวอย่างที่ 4) มือขวาใช้เทคนิคการเล่นโน้ตซ้ำเขบ็ตสองชั้นอยู่ในจังหวะ triplet คล้ายการเลียนแบบเสียงจังหวะเพลงเต้นรำ จากนั้นทำนองเอกกลับมาอีกครั้ง อยู่ในบันไดเสียง D Major ใช้เทคนิคการประพันธ์จังหวะแบบ Hemiola (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองเอก ของท่อนที่ 4 Alborada del gracioso

ตัวอย่างที่ 2 มีการนำจังหวะเพลงของสเปน flamenco มาใช้ (ห้องที่ 6)



ตัวอย่างที่ 3 การใช้โหมด Phrygian โดยใช้คอร์ด Bb Major, B Major ที่ประกอบด้วยโน้ต F#, B, และ Eb จบด้วยคอร์ด C minor (ห้องที่ 31)

ตัวอย่างที่ 4 นำเสนอทำนองหลักที่ 2 มือขวาใช้เทคนิคการเล่นโน้ตซ้ำเขบ็ตสองชั้นอยู่ในจังหวะ triplet คล้ายการเลียนแบบเสียงจังหวะเพลงเต้นรำ (ห้องที่ 43)

ตัวอย่างที่ 5 ทำนองเอกกลับมาอีกครั้ง อยู่ในบันไดเสียง D Major ใช้เทคนิคการประพันธ์จังหวะแบบ Hemiola (ห้องที่ 58)

ท่อนตอนพัฒนา นำทำนองหลักที่ 1 พัฒนาคล้ายการเล่นเพลงแบบการด้นสด (improvisation) (ตัวอย่างที่ 6) มีการเขียนอัตราจังหวะ Plus lent. เล่นจังหวะค่อนข้างช้า ทำนองของมือขวาโดยการเล่นโน้ตเดี่ยว เขียนเครื่องหมาย expressif en recit กำกับไว้ โดยเล่นทำนองเสียงไพเราะด้วยอารมณ์ ซึ่งตรงข้ามกับบรรยากาศของท่อน A อย่างชัดเจน สลับกับการกลับมาของอัตราจังหวะท่อนตอนนำเสนอแรกโดยเขียนอัตราจังหวะ 1er mouvt. กำกับไว้ จากนั้นแนวเบสของมือซ้ายได้มีการใช้วัตถุดิบจังหวะจากทำนองเอก ใช้โน้ตโทนิก B ในคอร์ด B minor และโน้ตโดมินันท์ F# ถัดจากนั้นทำนองอยู่ในบันไดเสียง B minor (ตัวอย่างที่ 7) มือซ้ายทำหน้าที่เล่นประกอบเป็นแนวเบสใช้โน้ตโน้ตโดมินันท์ F# ของบันไดเสียง B minor ซ้ำขึ้นและลงสลับ octave ไปมา มือขวาเล่นทำนองโดยคอร์ดใช้เทคนิคการเล่นแยกคอร์ด arpeggios (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 6 ทำนองหลักที่ 1 พัฒนาคล้ายการเล่นเพลงแบบการด้นสด (improvisation) (ห้องที่ 71-165)

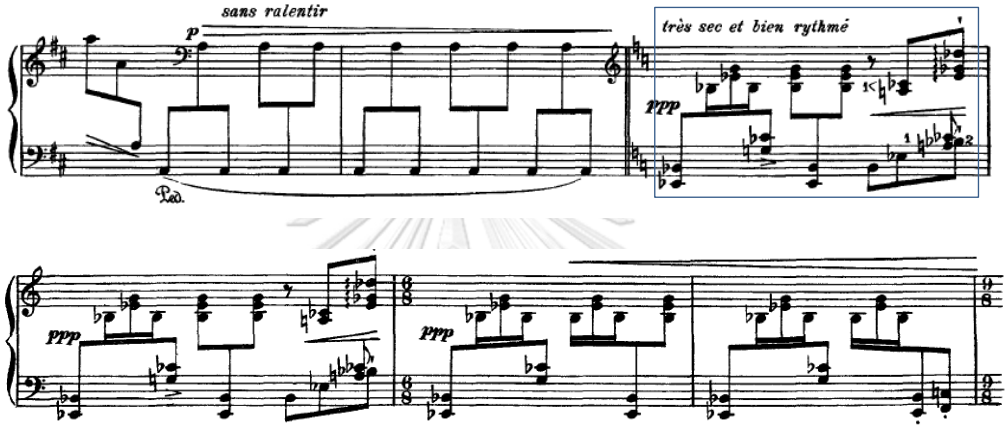
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 7 แนวเบสของมือซ้ายได้มีการใช้วัตถุดิบจังหวะจากทำนองเอก ใช้โน้ตโทนิก B ในคอร์ด B minor และโน้ตโดมินันท์ F# (ห้องที่ 111-114)

ตัวอย่างที่ 8 มือซ้ายทำหน้าที่เล่นประกอบเป็นแนวเบสใช้โน้ตโน้ตโดมินันท์ของบันไดเสียง B minor ซ้ำขึ้นและลงสลับ octave ไปมา ทำนองมือขวาเล่นโดยคอร์ดใช้เทคนิคการเล่นแยกคอร์ด arpeggios (ห้องที่ 126-132)

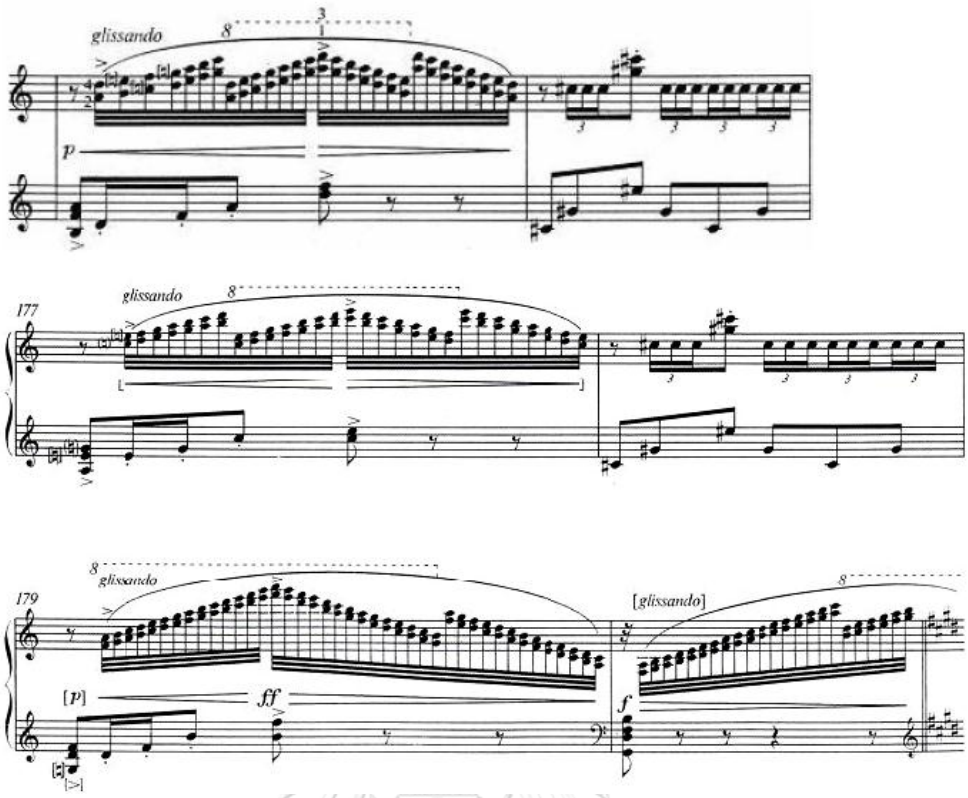
ท่อนย้อนความ ทำนองเอกกลับมาอีกครั้ง วัตถุดิบของจังหวะ ทำนอง และเทคนิคการเล่นคล้ายท่อนตอนนำเสนอในตอนแรก แตกต่างเล็กน้อยคือ มือซ้ายเพิ่มขั้นคู่และคอร์ดทำให้เสียงประสานหนาขึ้น (ตัวอย่างที่ 9) ทำนองหลักที่ 2 กลับมาอีกครั้ง โดยมือขวาเล่นเทคนิคโน้ตขั้นคู่ glissando โดยเล่นเสียงค่อยๆดังขึ้นและเน้นเสียงชัดเจนที่โน้ตขั้นคู่สูงสุด มีเครื่องหมาย accent เขียนกำกับไว้ (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 9 ในท่อนย้อนความทำนองเอกกลับมาอีกครั้ง (ห้องที่ 166-173)



ตัวอย่างที่ 10 ทำนองหลักที่ 2 กลับมาอีกครั้ง โดยมือขวาเล่นเทคนิคโน้ตขั้นคู่ glissando (ห้องที่ 174-180)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

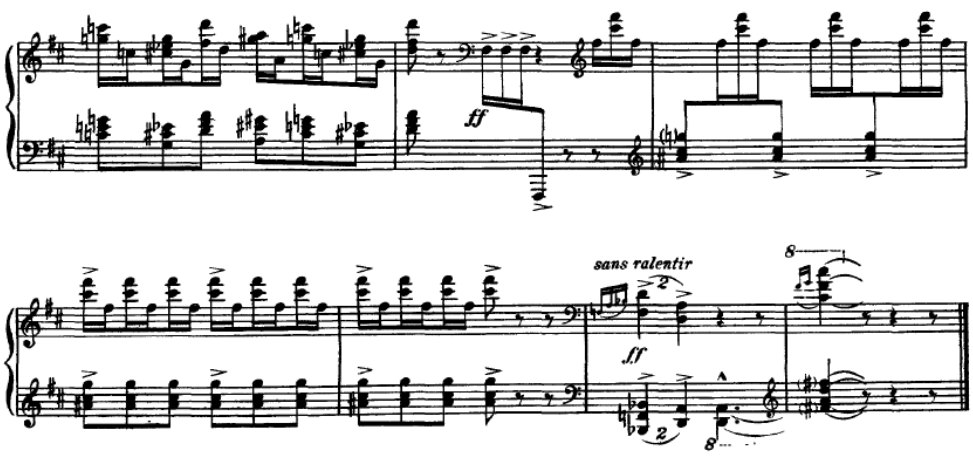


ท่อน Coda ทำนองเอกของท่อนตอนนำเสนอกลับมาอีกครั้ง ใช้ทำนองที่ไพเราะ ของท่อนตอนพัฒนามาผสมผสานกับวัตถุดิบหลักของทำนองเอกที่มีจังหวะเพลงเต้นรำ (ตัวอย่างที่ 11) จากนั้นทำนองหลักที่ 2 ของตอนนำเสนอกลับมาใช้อีกครั้ง โดยนำวัตถุดิบหลักเทคนิคการเล่นโน้ตซ้ำแทรกอยู่ในทำนองของมือขวา ในช่วงสุดท้ายของบทเพลงที่ยิ่งใหญ่ และเป็นจุดสูงสุดของเพลงใช้เทคนิคการประพันธ์โน้ตซ้ำ (repetition) และการทำเสียงดังเน้นเสียงโน้ต ด้วยเครื่องหมายเน้นเสียง (accent) (ตัวอย่างที่ 12) ทำให้บรรยากาศของเพลงมีความน่าตื่นเต้น ซึ่งคล้ายการเล่นของวงออเคสตราทั้งวงที่แสดงพลังและความสามารถของผู้เล่นออกมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 11 ทำนองเอกของท่อนตอนนำเสนอกลับมาอีกครั้ง (ห้องที่ 196-205)

ตัวอย่างที่ 12 ในช่วงสุดท้ายของบทเพลงใช้เทคนิคการประพันธ์โน้ตซ้ำ (repetition) และการทำเสียงดังเน้นเสียงโน้ต ด้วยเครื่องหมายเน้นเสียง (accent) (ห้องที่ 224-229)

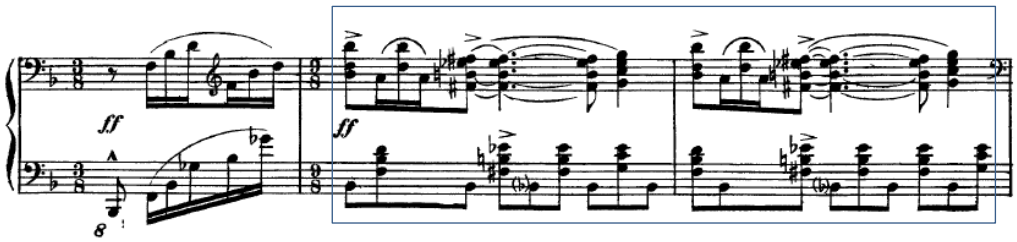


3.2.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 4 Alborada del gracioso

3.2.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 เทคนิคการเล่นนิ้วนางและนิ้วก้อย หรือ นิ้ว 4 และ 5 ของมือขวาพร้อมกับเล่นคอร์ดพร้อมกันไปด้วยจังหวะเร็ว ทำให้เล่นจังหวะช้าลง ไม่สม่ำเสมอและยากลำบากในการเล่น

1.2 เทคนิคการเล่น Chord



1.3 เทคนิคการเล่น Repeat note

3.2.2.2 วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Adolf von Henselt, Preparatory Exercises หน้า 4 ข้อ 5 เพื่อแก้ไขปัญหาการเล่นนิ้วนางและนิ้วก้อย หรือ นิ้ว 4 และ 5 ของมือขวาพร้อมกับเล่นคอร์ดพร้อมกันไปด้วยจังหวะเร็ว กำหนดขอบเขตการซ้อม 6 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบามาก (pp)

- รอบที่ 2 แบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบา (p) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 3 แบบเสียงต่อเนื่อง โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง (mf) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 4 แบบเสียงต่อเนื่อง โดยใช้ระดับเสียงดัง (f) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 5 เล่นแบบเสียงสั้น (staccato) อัตราจังหวะเท่ากัน โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต

- รอบที่ 6 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็วไปถึง 95 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Adolf von Henselt, Preparatory Exercises หน้า 4 ข้อ 5

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete School of technique, Chords ข้อ 1 หน้า 98 กำหนดขอบเขตการซ้อม 8 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบามาก (pp)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบา (p) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง (mf) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 4 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดัง (f) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

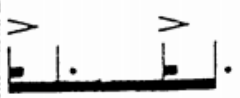
- รอบที่ 5 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังมาก (ff) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 6 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) ยาว-สั้น-ยาว-สั้น

- รอบที่ 7 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) สั้น-ยาว-สั้น-ยาว



- รอบที่ 8 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 80 ของค่าโน้ตตัวดำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Complete School of technique, Chords ข้อ 1 หน้า 98

2.3 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, The Virtuoso Pianist, Notes repeated in group of four ข้อ 47 หน้า 78 กำหนดขอบเขตการซ้อม 8 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

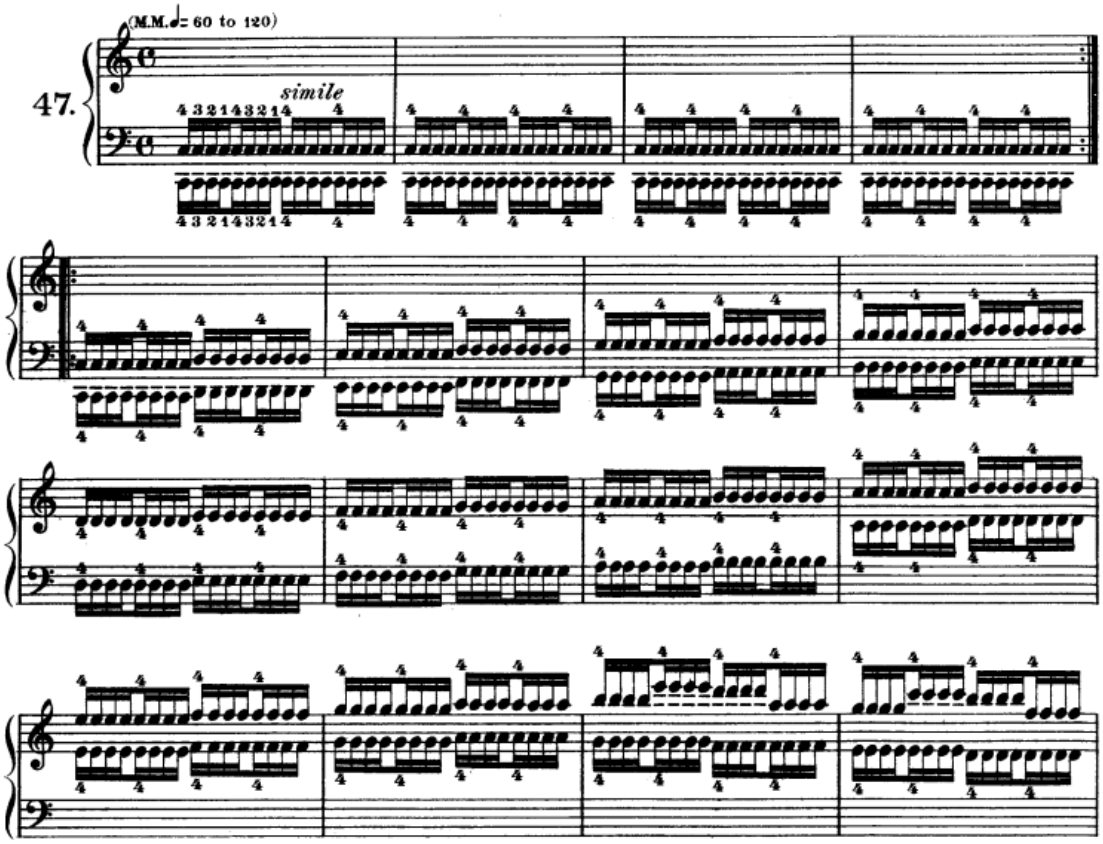
- รอบที่ 3 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 5 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ และเมื่อเล่นได้คล่องแล้วค่อยๆ เพิ่มระดับความเร็วจนถึงระดับ 120 ของค่าโน้ตตัวดำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, The Virtuoso Pianist, Notes repeated in group of four ข้อ 47 หน้า 78



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 5 La vallée des cloches

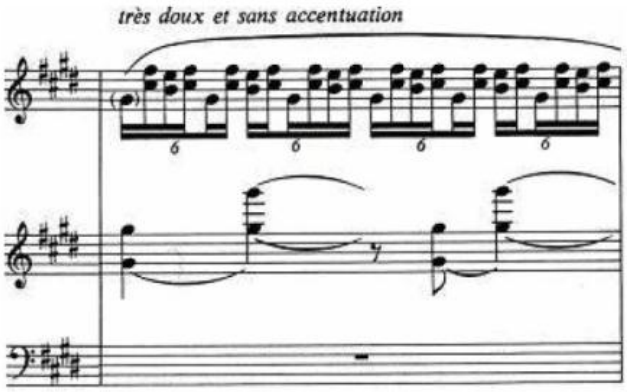
3.2.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 5 La vallée des cloches

อยู่ในสังคีตลักษณ์โครงสร้างแบบสามตอน หรือ A B A อยู่ในบันไดเสียง C# Major อัตราจังหวะ 4/4 รูปพรรณดนตรีแบบ Polyphony บรรยากาศของเพลงคล้ายการสั่นของเสียงระฆังที่ทับซ้อนกันหลายเสียง โดยมีการบันทึกโน้ตบรรทัดห้าเส้นสามแนวเสียง เพื่อแสดงถึงมิติของเสียงระฆังที่แตกต่างได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เริ่มต้นด้วยส่วนของท่อน A (ห้องที่ 1-19) นำเสนอเสียงทำนองเอกของระฆังครั้งแรก (ตัวอย่างที่ 1) โดยให้แนวทำนองมือซ้ายเล่นบนกุญแจ G clef แทนเสียงของระฆังครั้งแรกด้วยโน้ต G ขั้นคู่ 8 เสียงของระฆังครั้งที่ 2 นำเสนอวัตถุดิบหลักที่สอง (ตัวอย่างที่ 2) โดยมือขวาเล่นโน้ตในชุดเสียงของ pentatonic และเพิ่มโน้ตขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ประกอบด้วยโน้ต G#, C#, F#, B และ E มีเครื่องหมาย trés doux et sans accentuation เขียนกำกับไว้ โดยเล่นเสียงเบา แสดงถึงบรรยากาศที่สงบและเล่นโดยไม่เน้นเสียงโน้ต (ห้องที่ 3-10) เสียงของระฆังครั้งที่ 3 นำเสนอวัตถุดิบ

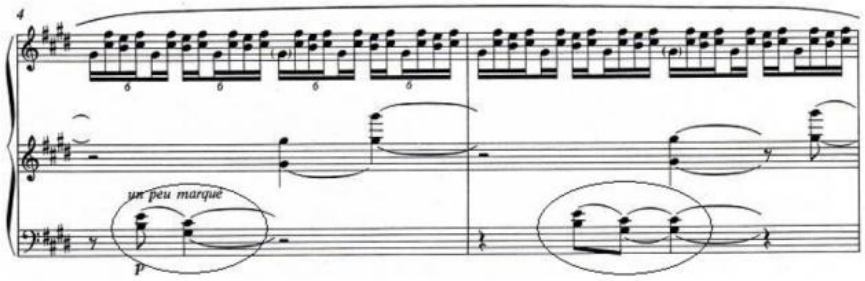
หลักที่สาม (ตัวอย่างที่ 3) โดยมือซ้ายเล่นโน้ตขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ประกอบด้วยโน้ต B และ E เดินเสียงต่ำลงมาขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ในโน้ตขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ประกอบด้วยโน้ต C และ G มีเครื่องหมาย unpeu marque เขียนกำกับไว้ โดยเล่นเสียงโน้ตแนวบนสุด คือโน้ต E และ C# ให้เด่นชัดเจนแต่ยังควบคุมน้ำหนักเสียงให้เบา ซึ่งควรควบคุมเสียงวัตถุดิบหลักที่สามที่นำเสนอเข้ามาใหม่นั้นให้กลมกลืนกับแนววัตถุดิบหลักที่สองก่อนหน้าอย่างเรียบเนียน เพื่อให้แนวทำนองของเสียงระฆังมีความสอดคล้องกันในเพลง (ห้องที่ 4-11) เสียงของระฆังครั้งที่ 4 นำเสนอวัตถุดิบหลักที่สี่ (ตัวอย่างที่ 4) เล่นโดยมือซ้ายในกุญแจ G clef อยู่ในโทนเสียงที่ต่ำลงมา เล่นโน้ตเดี่ยวใช้เครื่องหมายเน้นเสียง (accent) ประกอบด้วยโน้ต G และโน้ต E# ซ้ำสามครั้ง มีการใช้เครื่องหมายการทำเสียงดังปานกลาง เพื่อเพิ่มการสั่นของเสียงระฆังที่ชัดเจนยิ่งขึ้นแต่ยังคงควบคุมให้เสียงไม่หนักมากจนเกินไป เพื่อให้บรรยากาศของเพลงยังคงอยู่ในโทนเสียงเงียบและสงบ เทคนิคการใช้ pedal ควรใช้การเหยียบค้างไว้จากห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 6 จังหวะที่สองและยกเปลี่ยนเหยียบ pedal น้ำหนักเพียงครึ่งเดียวที่โน้ต G เพื่อให้เสียงก่อนหน้ายังคงค้างไว้อยู่ (ห้องที่ 6-11, 16-18)) เสียงของระฆังครั้งที่ 5 นำเสนอวัตถุดิบหลักที่ห้า ในกุญแจ G clef บรรทัดห้าเส้นบนสุดเสียงสูง ในโน้ตซ้ำ B flat ขั้นคู่ 8 (ห้องที่ 6-11, 16-18) จากนั้นมีการนำวัตถุดิบหลักของเสียงระฆังที่สามกลับมา ประสานกันกับวัตถุดิบหลักของเสียงระฆังที่สี่ และวัตถุดิบหลักของเสียงระฆังที่ห้า (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 1 นำเสนอเสียงทำนองเอกของระฆังครั้งแรก (ห้องที่ 1-9)

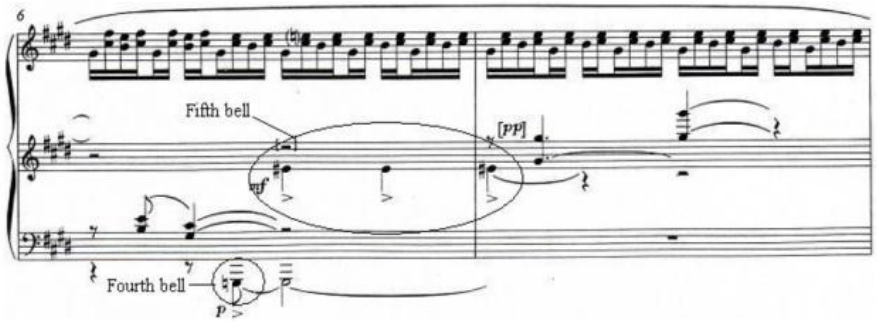
ตัวอย่างที่ 2 นำเสนอวัตถุดิบหลักที่สอง โดยมือขวาเล่นโน้ตในชุดเสียงของ pentatonic และเพิ่มโน้ตขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (ห้องที่ 3-10)



ตัวอย่างที่ 3 นำเสนอวัตถุดิบหลักที่สาม แทนเสียงของระฆังครั้งที่สาม (ห้องที่ 4-11)



ตัวอย่างที่ 4 นำเสนอวัตถุดิบหลักที่สี่ แทนเสียงของระฆังครั้งที่สี่ และนำเสนอวัตถุดิบหลักที่ห้า ในกุญแจ G clef บรรทัดห้าเส้นบนสุดเสียงสูง (ห้องที่ 6-7)



ตัวอย่างที่ 5 นำวัตถุดิบหลักของเสียงระฆังที่สามกลับมา ประสานกันกับวัตถุดิบหลักของเสียงระฆังที่สี่ และวัตถุดิบหลักของเสียงระฆังที่ห้า (ห้องที่ 12-19)

ตอน B การประสานเสียงมีความหนาขึ้น แบ่งเป็น 3 แนวเสียง เพิ่มคอร์ดในแนวกลางและแนวบนสุด อยู่ในรูปพรรณดนตรีแบบ Homophony เพิ่มการใช้จังหวะโน้ตสามพยางค์ (triplet) เล่นประกอบประสานแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 6) โดยคุมเสียงให้เล่นเบากว่าทำนองแนวบน มีการนำวัตถุดิบหลักของเสียงระฆังที่ห้ากลับมาใช้ที่แนวบรรทัดห้าเส้นแนวกลาง ด้วยโน้ตซ้ำ Eb ขั้นคู่ 8 โดยเล่นเสียงเบาเพื่อไม่ไปกลบเสียงแนวทำนองบน (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 6 เพิ่มการใช้จังหวะโน้ตสามพยางค์ (triplet) เล่นประกอบประสานแนวทำนอง (ห้องที่ 24-27)

ตัวอย่างที่ 7 นำวัตถุดิบหลักของเสียงระฆังที่ห้ากลับมาใช้ที่แนวบรรทัดห้าเส้นแนวกลาง (ห้องที่ 34-35)

ตอน A ย้อนกลับมา ห้องที่ 42-54 มีการนำวัตถุดิบหลักของเสียงระฆังที่สี่และห้ากลับมาอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 8) การเล่นดัง-เบาของเพลง ช่วยเพิ่มบรรยากาศของเพลงให้แตกต่างจากท่อน A แรก สามารถเพิ่มการใช้เพเดิล una corda หรือ soft pedal เพื่อให้เสียงมีความเงียบ และสงบแตกต่างจากเดิม จากนั้นนำเสนอวัตถุดิบหลักสุดท้ายที่เพิ่มมาก่อนจบ แทนเสียงของระฆังเสียงที่หก เสมือนเป็นการตีระฆังครั้งสุดท้ายก่อนจบเพลง (ตัวอย่างที่ 9) โดยโน้ตมีการใช้เครื่องหมาย slur ค้างเสียงยาวทั้งห้องถึงตอนจบ เพื่อให้เสียงค้างกังวาลและหายไปอย่างธรรมชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

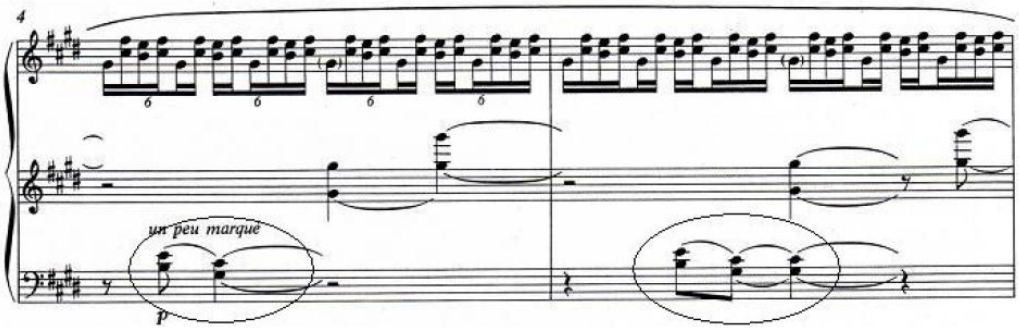
ตัวอย่างที่ 8 มีการนำวัตถุดิบหลักของเสียงระฆังที่สี่และห้ากลับมาอีกครั้ง (ห้องที่ 42 -46)

ตัวอย่างที่ 9 นำเสนอวัตถุดิบหลักสุดท้ายที่เพิ่มมาก่อนจบ แทนเสียงของระฆังเสียงที่หก (ห้องที่ 50-53)

3.2.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อมท่อนที่ 5 La vallée des cloches

3.2.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 เทคนิคการเล่น Double notes ขั้นคู่ 4 โดยเล่นจังหวะเร็ว เสียงเรียบเชื่อมกันและคุมเสียงเล่นเบากว่าแนวทำนอง (ห้องที่ 13-16)



1.2 เทคนิคการเล่น Cross hand (ห้องที่ 26-27)

3.2.2.2 วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Tausig, Daily Exercises, Double notes หน้า 33 ข้อ 90 เป็นวิธีการฝึกความคล่องของการเล่น Double notes ขั้นคู่ 4 และ 5 กำหนดขอบเขตการซ้อมทั้งหมด 8 รอบ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบามาก (pp)

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบา (p) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง (mf) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 4 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดัง (f) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 5 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังมาก (ff) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 6 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 7 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 8 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 80 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Tausig, Daily Exercises, Double notes หน้า 33 ข้อ 90

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, The Art of Finger Dexterity, etudes for developing dexterity in playing cross hand หน้า 66 ข้อ 18 กำหนดขอบเขตการซ้อม ทั้งหมด 8 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

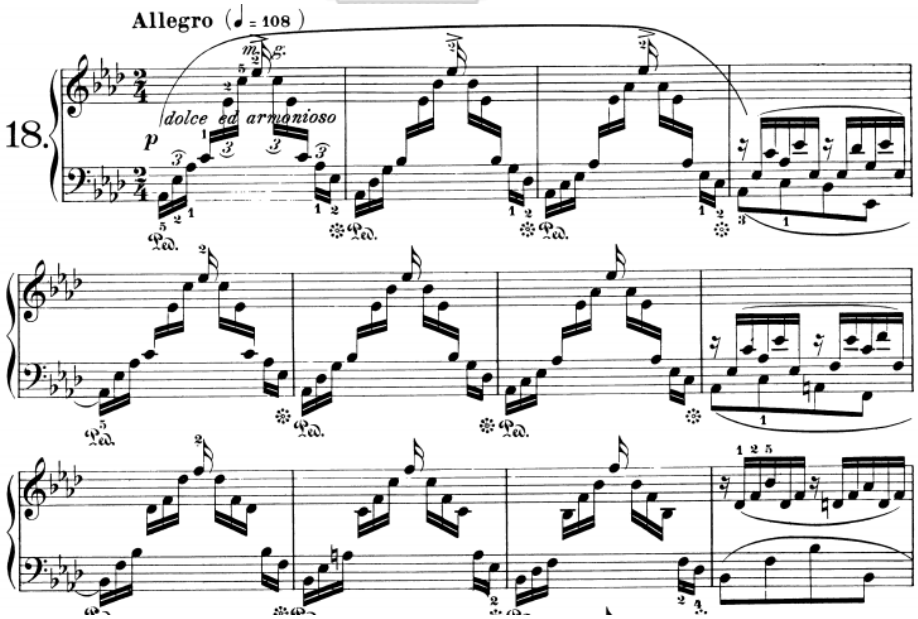
- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 5 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ และเมื่อเล่นได้คล่องแล้วค่อยๆ เพิ่มระดับความเร็วจนถึงระดับ 108 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, The Art of Finger Dexterity, etudes for developing dexterity in playing cross hand หน้า 66 ข้อ 18



3.3 บทเพลง Trois Pièces for Piano ผลงานการประพันธ์ของ Francis Poulenc

ท่อนที่ 1 Pastorale

3.3.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 1 Pastorale

อยู่สังคีตลักษณ์แบบสามตอน หรือแบบ A B A อัตราจังหวะ calme et mystérieux รูปพรรณดนตรีแบบ Polyphony ตอน A นำเสนอทำนองเอก อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ในบันไดเสียง C Major มีโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตโทนิกหลัก และโน้ต G เป็นโน้ตโดมินันท์ซ่อนอยู่เกือบทุกห้องในแนวทำนองและเสียงประสาน ในห้องที่ 1 ใช้เทคนิคการประพันธ์คอร์ด 5 แบบซ้อนทับ (superimposed) ประกอบด้วยโน้ต A-E-B (ตัวอย่างที่ 1) ในส่วนของทำนองมีการใช้โน้ตประดับ (Grace note) เพื่อแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกของเพลงได้อย่างลึกลับมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 1 นำเสนอทำนองเอกของท่อนที่ 1 Pastorale และเทคนิคการประพันธ์คอร์ด 5 แบบซ้อนทับ (superimposed) ประกอบด้วยโน้ต A-E-B

ตอน B นำเสนอทำนองหลักที่ 2 (ตัวอย่างที่ 2) วัตถุดิบของจังหวะหลักใช้โน้ตเขบ็ตประจุดการใช้เสียงประสานมีการใช้คอร์ด C Major แล้วไป C Major-seventh โดยใช้เสียงโน้ต B เป็นเสียงเชื่อมเพื่อไปโน้ต Bb ในแนวเบสของมือซ้าย

ตัวอย่างที่ 2 นำเสนอทำนองหลักที่สอง

จบด้วยตอน A สุดท้าย กลับมานำเสนอทำนองหลักเอกอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 3) มีการปรับเปลี่ยนเสียงประสาน และเพิ่มโน้ตประดับเล็กน้อย การทำเสียงดัง-เบา (Dynamic) จะสังเกตเห็นว่าปูลองเขียนให้เล่นเสียงเบา (pp) เกือบทั้งเพลง และค่อยเปลี่ยนเสียงเบาลงมากที่สุด (ppp) จนจบที่ห้องสุดท้ายของเพลง

ตัวอย่างที่ 3 นำเสนอทำนองเอกอีกครั้ง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.3.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 1 Pastorale

3.3.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 เทคนิคการเล่นโน้ตเรียงกันที่ห่างกันครึ่งเสียง (chromatic) โดยเล่นเสียงเรียบและเบา ทำให้บางครั้งเล่นจังหวะเร็วเล่นได้ไม่ครบโน้ตบ้าง

3.3.2.2 วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor, Complete School of Technic, the Chromatic scales หน้า 42 ข้อ 5 เพื่อฝึกเทคนิคการเล่น Chromatic scales กำหนดขอบเขตการซ้อม 5 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

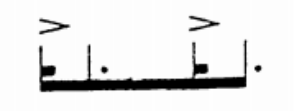
- รอบที่ 3 เปลี่ยนการคุมลักษณะเสียง (articulation) ในแบบต่างๆ เช่น เล่นแบบโน้ตเสลอ (slur) เชื่อมกันทีละสองโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำโดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) โน้ตเสลอ (slur)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) สั้น-ยาว-สั้น-ยาว



- รอบที่ 5 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) ยาว-สั้น-ยาว-สั้น

- รอบที่ 6 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor, Complete School of Technic, the Chromatic scales หน้า 42 ข้อ 5

ท่อนที่ 2 Hymne

3.3.1 บทวิเคราะห์ ท่อนที่ 2 Hymne

อยู่สังคีตลักษณ์แบบสามตอน หรือ แบบ A B A ในอัตราจังหวะ 4/4 อยู่ในบันไดเสียง E flat Major ตอน A นำเสนอทำนองเอกด้วยคอร์ดเต็มของ E flat Major ด้วยเสียงที่ดัง (fortissimo) (ตัวอย่างที่ 1)และใช้เครื่องหมายเน้นเสียง (accent) วัตถุดิบของจังหวะหลักใช้โน้ตเขบ็ตประจุดทั้งในแนวทำนอง และแนวเบสทั้งตอน A

ตัวอย่างที่ 1 นำเสนอทำนองเอกในท่อนสอง Hymne

ตอน B นำเสนอทำนองหลักที่สอง มีการย้ายไปบันไดเสียง A minor และให้ความสำคัญแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 2) โดยเน้นเทคนิคการเล่นแบบ scales และ arpeggios เขียน bien chante กำกับไว้ เล่นเหมือนเสียงร้องที่ไพเราะและร้องด้วยอารมณ์ จากนั้นมีการพัฒนาทำนองหลักที่สอง โดยการเพิ่มแนวทำนองและเสียงประสานให้มีความเข้มข้น และเสียงเต็มมากขึ้นโดยมีเครื่องหมายเน้นเสียง (accent) กำกับไว้ (ตัวอย่างที่ 3) ใช้เทคนิคการเล่นขั้นคู่ octave ที่แนวทำนองมือขวา และแนวประสานมือซ้ายเล่นโน้ตขั้นคู่ จากนั้นมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 4/4 เป็น 3/4 3/8 และ 4/4 ให้ความรู้สึกว่าทำนองเคลื่อนไปข้างหน้ามากขึ้น และเพิ่มความเร็วเล็กน้อย โดยเขียน emporte กำกับไว้ ซึ่งมีความหมายว่าเร็วขึ้น และเปรียบเสมือนแสงที่ส่องสว่าง (ตัวอย่างที่ 4) มือขวาและมือซ้ายเน้นใช้เทคนิคการเล่นแบบ arpeggios เข้าสู่ท่อนเชื่อมกลับมาบันไดเสียงเดิมในบันไดเสียง C Major (ตัวอย่างที่ 5) ทำนองหลักที่สองกลับมาอีกครั้งเพื่อเชื่อมไปทำนองเอกในบันไดเสียงหลัก E flat Major เปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 4/4 เป็น 5/4

ตัวอย่างที่ 2 นำเสนอทำนองหลักที่สอง

ตัวอย่างที่ 3 มีการพัฒนาทำนองหลักที่สอง โดยการเพิ่มแนวทำนองและเสียงประสานให้มีความเข้มข้น และเสียงเต็มมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 4 การเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 4/4 เป็น 3/4 3/8 และ 4/4 ให้ความรู้สึกว่าทำนองเคลื่อนไปข้างหน้ามากขึ้น และเพิ่มความเร็วเล็กน้อย โดยเขียน emporte กำกับไว้

ตัวอย่างที่ 5 ท่อนเชื่อมกลับมาบันไดเสียงเดิมในบันไดเสียง C Major และนำทำนองหลักที่สองกลับมาอีกครั้ง

จบด้วยท่อน A สุดท้ายนำทำนองเอกกลับมานำเสนออีกครั้ง อยู่ในบันได้เสียงหลัก E flat Major (ตัวอย่างที่ 6) มีการย้ำโน้ตแยกของคอร์ด I และ V จนจบท่อน และจบบทประพันธ์ด้วยคอร์ด V ใน E flat major

ตัวอย่างที่ 6 นำทำนองเอกกลับมานำเสนออีกครั้ง

3.3.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 2 Hymne

3.3.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 เทคนิคการเล่นคอร์ด

1.2 เทคนิคการเล่นกระโดดโน้ตและโน้ตเรียงสเกล

3.3.2.2 วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Finger Gymnastics Op.60, Chords หน้า 45 ข้อ 4 เพื่อฝึกเทคนิคการเล่นคอร์ด กำหนดขอบเขตการซ้อม 7 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 5 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ และเมื่อเล่นได้คล่องแล้วค่อยๆ เพิ่มระดับความเร็วจนถึงระดับ 120 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 6 ย้ายไปเล่นในบันไดเสียงอื่นๆ โดยเริ่มจากบันไดเสียงเมเจอร์ทุกคีย์ ฝึกซ้อมตั้งแต่รอบที่ 1 ให้คล่อง โดยเล่นทุกบันไดเสียงให้ต่อกัน จากนั้นเพิ่มความเร็วจนถึงระดับ 120 ของค่าโน้ตตัวดำ ตามลำดับ

- รอบที่ 7 ย้ายไปเล่นในบันไดเสียงไมเนอร์ทุกคีย์ ฝึกซ้อมตั้งแต่รอบที่ 1 ให้คล่อง โดยเล่นทุกบันไดเสียงให้ต่อกัน จากนั้นเพิ่มความเร็วจนถึงระดับ 120 ของค่าโน้ตตัวดำ ตามลำดับ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Finger Gymnastics Op.60, Chords หน้า 45 ข้อ 4

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, Exercises for the Development of the higher pianoforte Technic, For Equlity of the fingers หน้า 15 ข้อ 5 เทคนิคการเล่นกระโดดโน้ตและโน้ตเรียงสเกล กำหนดขอบเขตการซ้อม 2 ชุด ดังนี้

- ชุดที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็วไปจนถึงระดับ 108 ของค่าโน้ตตัวดำ

- ชุดที่ 2 ในส่วนการคุมลักษณะเสียง (articulation) ควรฝึกซ้อมทั้งเสียงสั้น (staccato) และเสียงยาว (legato) เริ่มฝึกซ้อมแบบเสียงสั้นก่อน 2 รอบ แล้วสลับเป็นฝึกซ้อมแบบเสียงยาว 2 รอบ ทั้งนี้จำนวนรอบที่ฝึกซ้อมขึ้นอยู่กับการเล่นได้คล่องของผู้ฝึกซ้อมเป็นหลัก สามารถเพิ่มหรือลดจำนวนรอบได้ การฝึกซ้อมแบบสั้นมีผลทำให้สร้างความแข็งแรงกับกล้ามนิ้วมือ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, Exercises for the Development of the higher pianoforte Technic, For Equlity of the fingers หน้า 15 ข้อ 5

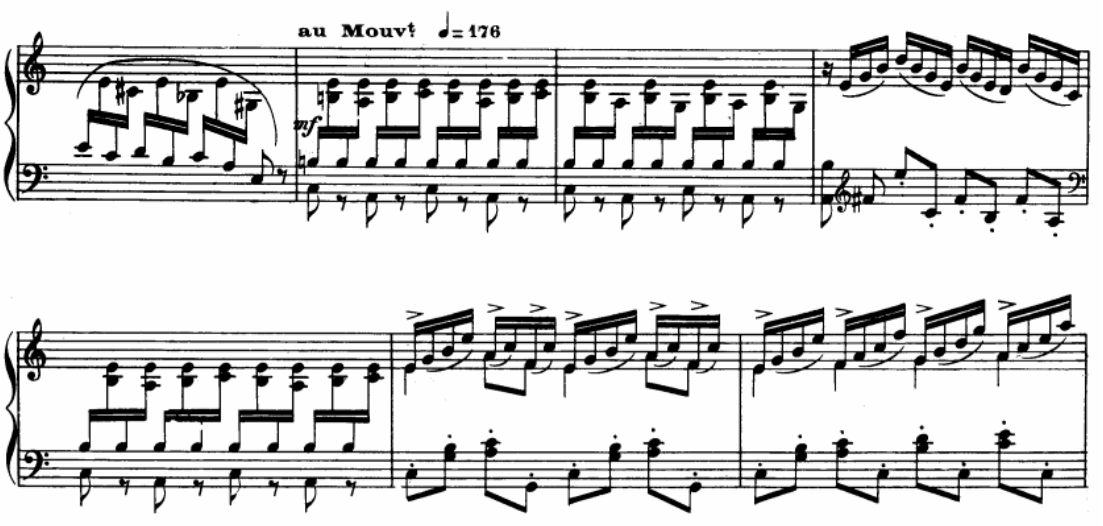
ท่อนที่ 3 Toccata

3.3.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 3 Toccata

อยู่สังคีตลักษณ์แบบสามตอน หรือแบบ A B A รูปพรรณดนตรีแบบ Polyphony ตอน A อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ในบันไดเสียง A minor นำเสนอทำนองเอกใช้เทคนิคการเล่น Scale มือขวาและมือซ้ายประสานกัน (ตัวอย่างที่ 1) มีการเขียน tres sec กำกับไว้ ซึ่งหมายถึงการเล่นเสียงให้ขาดกัน และลงน้ำหนักนิ้วด้วยเสียงดัง (f) จากนั้นมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเล่นให้เร็วขึ้น โดยเขียนจังหวะกำกับไว้ และมีการใช้เทคนิคการเล่นโน้ตขั้นคู่กระโดดสลับไปมาของมือขวาและมือซ้าย และเทคนิคการเล่น Broken chord (ตัวอย่างที่ 2) จากนั้นมือขวาใช้เทคนิคการเล่น Scale ประสานกับมือซ้ายใช้เทคนิคโน้ตขั้นคู่สลับไปมาและใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ Imitation หรือเสียงสะท้อน ในทุก 2 ห้อง (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 1 นำเสนอทำนองเอกท่อนสาม Toccata

ตัวอย่างที่ 2 การเปลี่ยนอัตราจังหวะเล่นให้เร็วขึ้น โดยเขียนจังหวะกำกับไว้ และมีการใช้เทคนิคการเล่นโน้ตขั้นคู่ และเทคนิคการเล่น Broken chord



ตัวอย่างที่ 3 มือขวาใช้เทคนิคการเล่น Scale ประสานกับมือซ้ายใช้เทคนิคโน้ตขั้นคู่สลับไปมา

ตอน B นำเสนอทำนองหลักที่สอง แนวทำนองอยู่ในคอร์ดโน้ตแนวบนใช้เทคนิคการเล่นคอร์ดและใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ Imitation ซ้ำโน้ตทุกสองห้อง (ตัวอย่างที่ 4) จากนั้นห้องที่ 39 มีการใช้เครื่องหมายเสียงดังที่สุดของเพลง (ff) เพื่อเข้าทำนองที่หนักแน่นขึ้น นำเสนอทำนองหลักที่สาม เทคนิคการเล่น broken chord โดยทำนองอยู่ในแนวโน้ตตัวบน (ตัวอย่างที่ 5) ห้องที่ 56 ทำนองมือขวาใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ Sequence (ตัวอย่างที่ 6) ไล่เสียงบนสุดจากโน้ต A ลงมาถึงโน้ต C และใช้คอร์ด E Major Seventh เพื่อเกลาเสียงไปคอร์ด A minor เข้าสู่ตอน A สุดท้าย

ตัวอย่างที่ 4 นำเสนอทำนองหลักที่สอง

ตัวอย่างที่ 5 นำเสนอทำนองหลักที่สาม

ตัวอย่างที่ 6 ทำนองมือขวาใช้เทคนิคการประพันธ์แบบ Sequence

จบด้วยตอน A สุดท้าย กลับเข้ามาที่บันไดเสียงหลัก A minor นำทำนองหลักที่สองกลับมานำเสนออีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 7) จากนั้นห้องที่ 68 ซ้ำทำนองหลักที่สองอีกครั้ง โดยการเพิ่มคอร์ด และใช้จังหวะ Triplet ในมือซ้าย และเข้าสู่ท่อน Codetta ก่อนจบเพลง ห้องที่ 79 จบด้วยคอร์ด A minor และโน้ต A ตัวสุดท้ายของเพลงที่อยู่ต่ำสุดของเปียโน (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 7 ทำนองหลักที่สองกลับมานำเสนออีกครั้ง

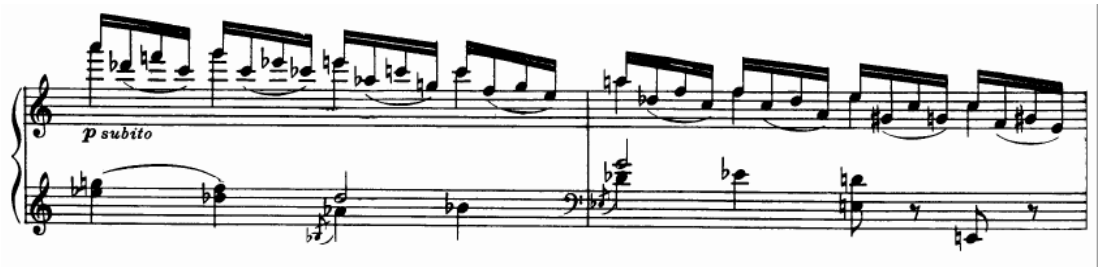
ตัวอย่างที่ 8 เข้าสู่ท่อน Codetta ก่อนจบเพลงและจบด้วยคอร์ด A minor และโน้ต A ตัวสุดท้ายของเพลงที่อยู่ต่ำสุดของเปียโน

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.3.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 3 Toccata

3.3.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 เทคนิคการเล่น Arpeggios



1.2 เทคนิคการเล่น Sustain note

3.3.2.2 วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Finger Gymnastics Op.60, Arpeggios หน้า 25 ข้อ 8 กำหนดขอบเขตการซ้อม 6 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบามาก (pp)

- รอบที่ 2 แบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงเบา (p) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- รอบที่ 3 แบบเสียงต่อเนื่อง โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง (mf) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 4 แบบเสียงต่อเนื่อง โดยใช้ระดับเสียงดัง (f) ทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ

- รอบที่ 5 เล่นแบบเสียงสั้น (staccato) อัตราจังหวะเท่ากัน โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต

- รอบที่ 6 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็วไปถึง 95 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Isidor Philipp, Finger Gymnastics Op.60, Arpeggios หน้า 25 ข้อ 8

2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Johann Baptist Cramer, 84 Etudes, Sustain note หน้า 14 Etudeข้อ 28 กำหนดขอบเขตการซ้อม 8 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 5 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ และเมื่อเล่นได้คล่องแล้วค่อยๆ เพิ่มระดับความเร็วจนถึงระดับ 63 ของค่าโน้ตตัวขาว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Johann Baptist Cramer, 84 Etudes, Sustain note หน้า 14 Etudeข้อ 28

3.4 บทเพลง Images (Book 1) ผลงานการประพันธ์ของ Claude Debussy

ท่อนที่ 1 Reflets dans l'eau

3.4.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 1 Reflets dans l'eau

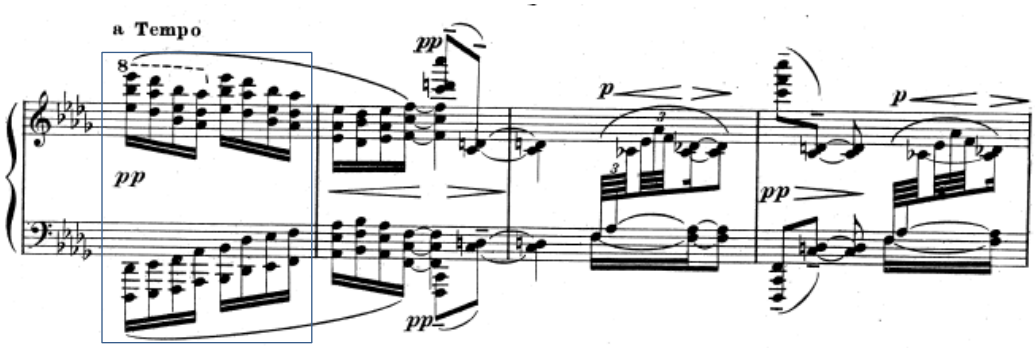
อยู่ในสังคีตลักษณ์โครงสร้างแบบรอนโดหรือ A B A C A อัตราจังหวะ 4/8 เริ่มต้นด้วยตอน A อยู่ในบันไดเสียง Db Major (ห้องที่ 1-23) นำเสนอทำนองเอกในแนวเสียงกลางของมือซ้าย ประกอบด้วย 3 โน้ตหลัก โน้ต Ab-F และ Eb มีระยะห่างขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และ 2 เมเจอร์ แนวทำนองหลักที่ใช้โน้ต 3 ตัวคล้ายการเลียนแบบของเสียงน้ำหยด แนวประสานเล่นประกอบทำนองใช้เทคนิคการเล่น triad แบบ broken chord ของมือขวา โน้ตหลักแนวบนสุดของมือขวาใช้รูปแบบขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค และ คู่ 4 เพอร์เฟค ประกอบด้วยโน้ต Db-Ab และ Eb ในแนวเบสของมือซ้ายใช้เทคนิคการประพันธ์ pedal tone ค้างเสียงโน้ตโทนิกขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ลากยาว บรรยากาศของเพลง

คล้ายเสียงของการเคลื่อนไหวของน้ำ จังหวะของเพลงเขียนเครื่องหมาย Tempo rubato กำกับ โดยเล่นจังหวะยืดหยุ่น และไม่เร่งรีบ การประพันธ์มีการใช้เทคนิค pentatonic scale โดยโน้ตขั้นคู่ 8 เดินเสียงสูงขึ้นของมือซ้าย ประสานกับมือขวาโน้ตขั้นคู่ 8 เดินเสียงต่ำลง โดยมีแนวทำนองบน แนวกลาง และแนวล่างห่างกันขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค และ 5 เพอร์เฟค

ตัวอย่างที่ 1 นำเสนอทำนองเอกในแนวเสียงกลางของมือซ้าย ประกอบด้วย 3 โน้ตหลัก โน้ต Ab, F และ Eb

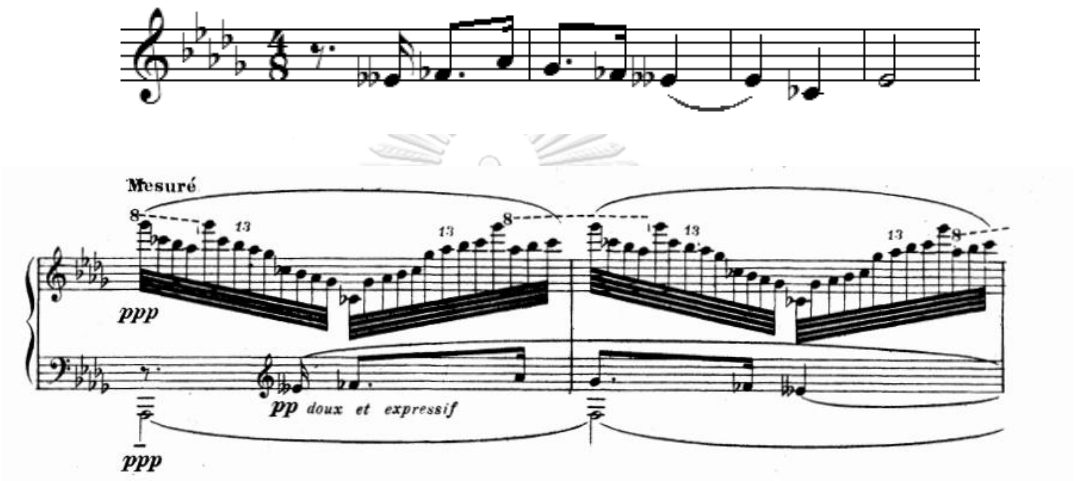
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2 เทคนิค pentatonic scale โดยโน้ตขั้นคู่ 8 เดินเสียงสูงขึ้นของมือซ้าย ประสานกับมือขวาโน้ตขั้นคู่ 8 เดินเสียงต่ำลง (ห้องที่ 16)



ตอน B (ห้องที่ 24-34) ทำนองนำเสนอทำนองหลักที่ 2 ในแนวเสียงของมือซ้าย มีเครื่องหมาย doux et expressif กำกับ โดยเล่นให้ทำนองชัดเจนและด้วยอารมณ์ที่ไพเราะ ในแนวเบสของมือซ้ายใช้เทคนิคการประพันธ์ pedal tone ค้างเสียงโน้ต Ab เป็นโน้ตโดมินันท์ของบันไดเสียง Db Major

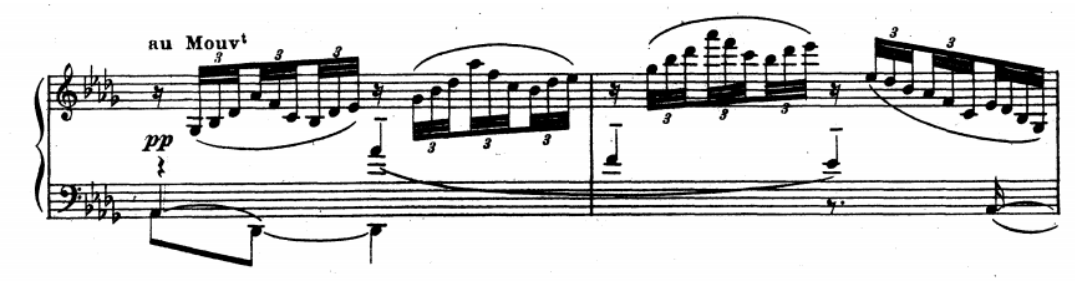
ตัวอย่างที่ 3 ทำนองนำเสนอทำนองหลักที่ 2

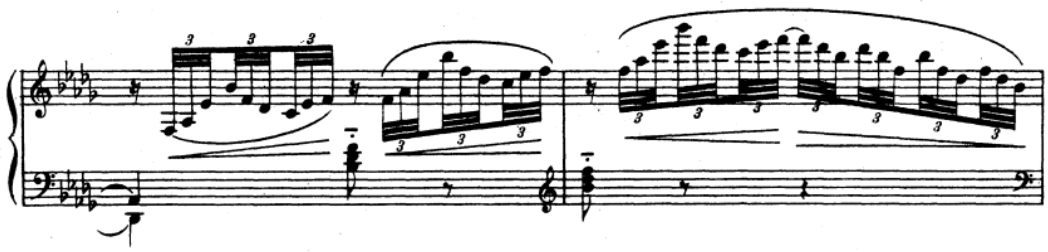


จากนั้นตอน A กลับมาอยู่ในบันไดเสียง D flat Major (ห้องที่ 35-42) ทำนองเอกกลับมานำเสนออีกครั้ง เปลี่ยนเทคนิคการเล่นของมือขวาโดยใช้จังหวะโน้ตเขบ็ตสามชั้น triplet เทคนิคการเล่น broken chord ลดเหลือโน้ตตัวเดียว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองเอกกลับมานำเสนออีกครั้ง

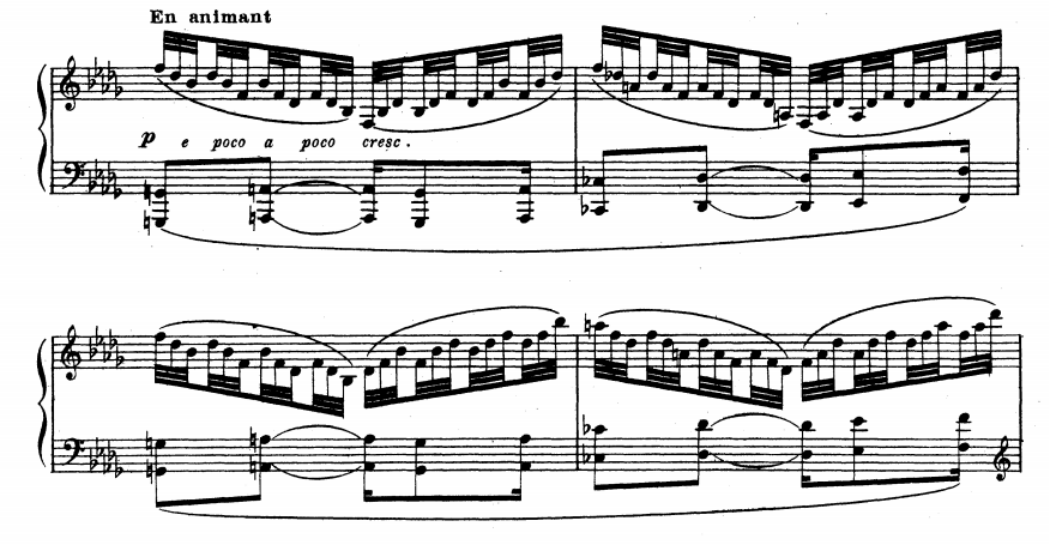




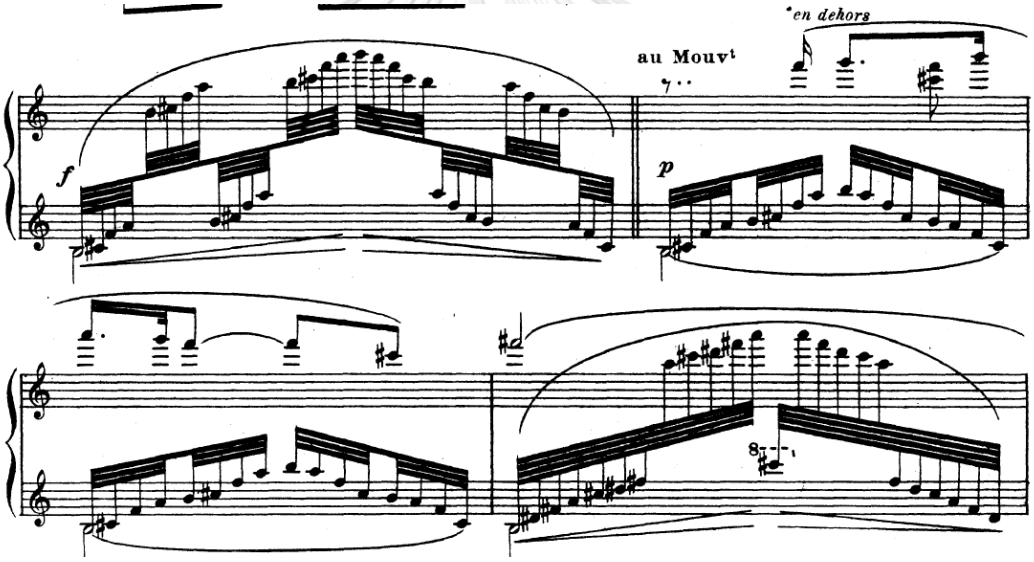
ตอน C (ห้องที่ 43-70) อยู่ในบันไดเสียง Bb minor บันไดเสียงร่วมของ Db Major แนวเบสของมือซ้ายใช้เทคนิคการประพันธ์ whole tone scale โน้ตขั้นคู่ 8 เดินเสียงขึ้นและมีการใช้เครื่องหมาย tie ลากเสียงจังหวะตก คล้ายจังหวะ syncopation ประสานกับแนวมือขวาจังหวะโน้ตเขบ็ตสามชั้นใช้เทคนิคการเล่น arpeggios ซึ่งนำวัตถุดิบมาจากทำนองเอก มีการเปลี่ยนเครื่องหมาย key signature โดยยกเลิกเครื่องหมายแฟลตใช้โน้ต B เป็นโน้ตหลัก แนวเบสของมือซ้ายใช้เทคนิค pedal tone ค้างเสียงโน้ต B และใช้เทคนิคการเล่น arpeggios ไล่จากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูง และนำทำนองหลักที่ 2 มานำเสนออีกครั้งอยู่ในแนวบนของมือขวา มีเครื่องหมาย en dehors กำกับ โดยการเล่นเสียงแนวทำนองให้ชัดเจนกว่าแนวประสาน จากนั้นย้ายไปบันไดเสียง Eb Major มีการขยายและพัฒนาโดยการนำทำนองหลักที่ 2 มาขยายจังหวะเป็น triplet และเพิ่มเสียงให้หนาขึ้นโดยใช้การเพิ่มคอร์ด ขั้นคู่ 8และแนวเสียงประสาน จากนั้นก่อนจะเข้าท่อน A ครั้งสุดท้ายมีท่อนเชื่อมย้ายไปบันไดเสียง A Major

ตัวอย่างที่ 5 ทำนองเอกกลับมานำเสนออีกครั้ง Major แนวเบสของมือซ้ายใช้เทคนิคการประพันธ์ whole tone scale ประสานกับแนวมือขวาจังหวะโน้ตเขบ็ตสามชั้น และใช้เทคนิคการเล่น arpeggios (ห้องที่ 43-46)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

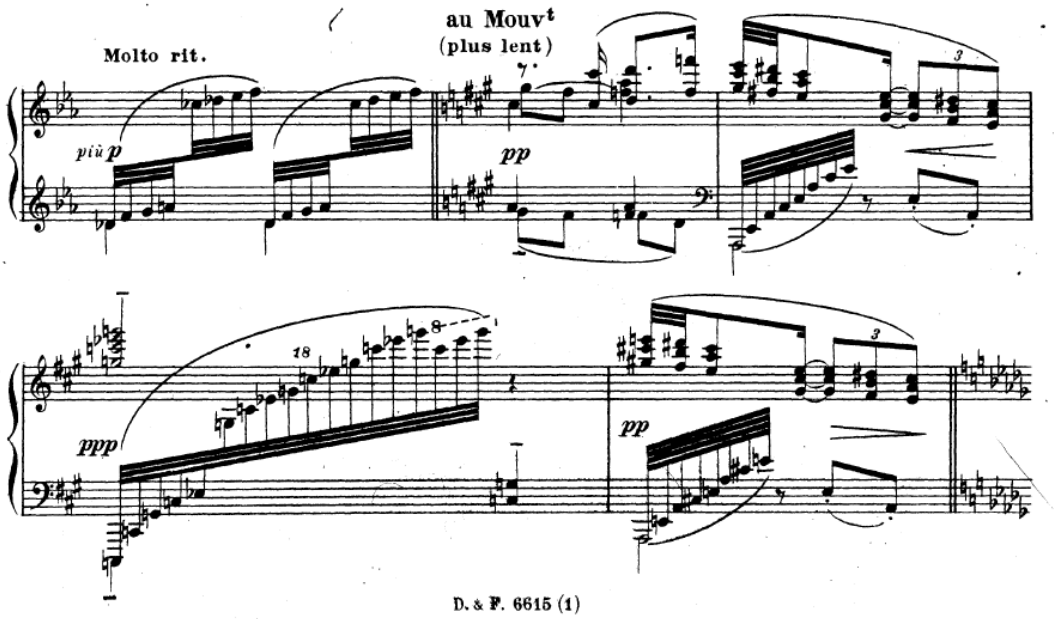


ตัวอย่างที่ 6 นำทำนองหลักที่ 2 มานำเสนออีกครั้งในแนวบนของมือขวา (ห้องที่ 50-52)



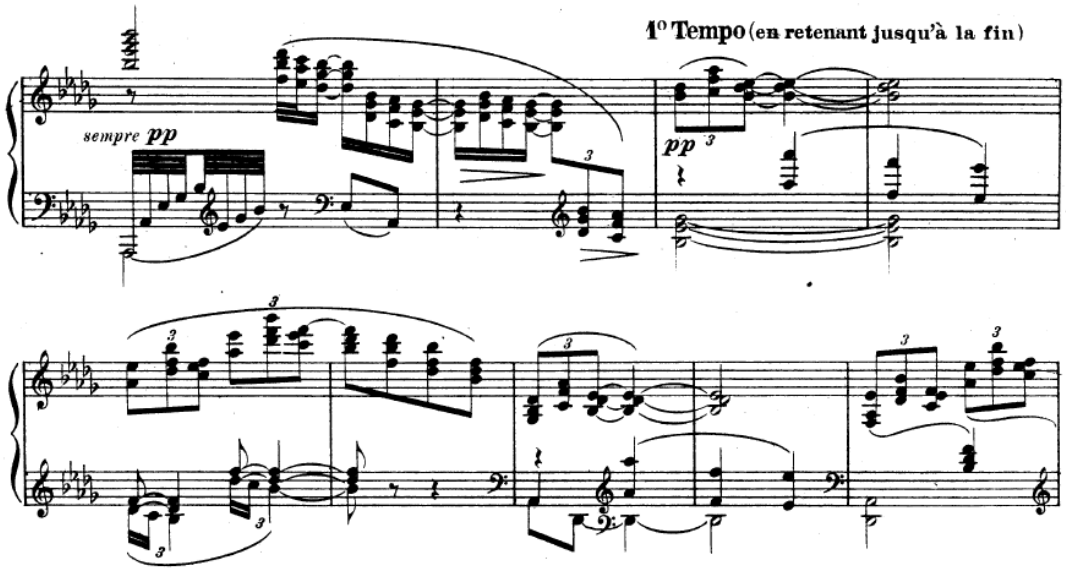
ตัวอย่างที่ 7 การขยายและพัฒนาโดยการนำทำนองหลักที่ 2 มาขยายจังหวะ และเพิ่มเสียงให้หนาขึ้นโดยใช้การเพิ่มคอร์ด

ตัวอย่างที่ 8 ท่อนเชื่อมมีการเปลี่ยนบันไดเสียงย้ายไปบันไดเสียง A Major ก่อนจะเข้าท่อน A ครั้งสุดท้าย



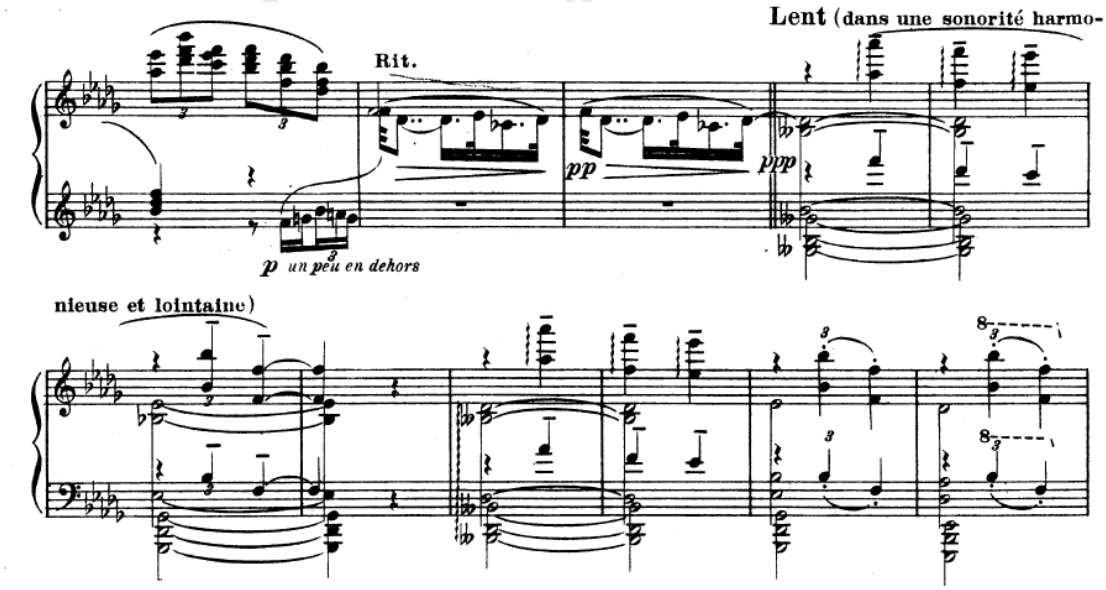
ตอน A กลับมาครั้งสุดท้าย (ห้องที่ 71-80) นำเสนอทำนองเอกในแนวเสียงของมือซ้าย ประกอบด้วย 3 โน้ตหลัก โน้ต Ab-F และ Eb โดยเพิ่มเสียงสูงขั้นคู่ 8 และใช้เทคนิคการเล่น cross hand มือขวาใช้เทคนิคการเล่น triad แบบ broken chord โน้ตหลักแนวบนสุดของมือขวาใช้รูปแบบขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค และ คู่ 4 เพอร์เฟค ประกอบด้วยโน้ต Db-Ab และ Eb

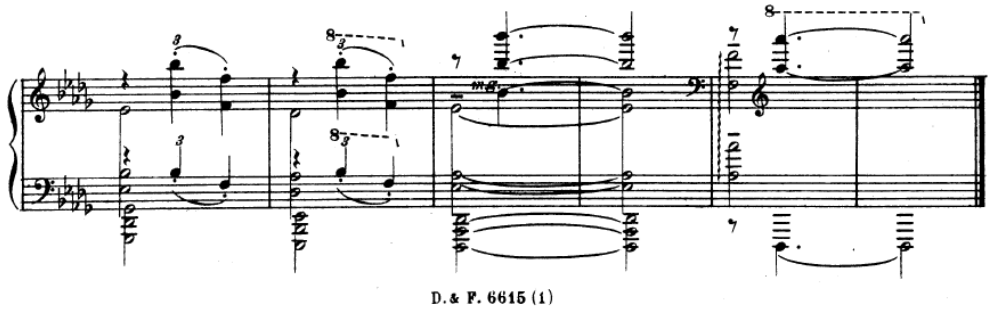
ตัวอย่างที่ 9 นำเสนอทำนองเอกอีกครั้ง



ท่อน Coda (ห้องที่ 81-94) มีเครื่องหมาย Lent dans une sonorite harmoniruse et lointaine กำกับ หมายถึงการเล่นอัตราจังหวะช้าและเล่นเสียงให้คล้ายกับการเคลื่อนไหวของน้ำ จังหวะแรกของแต่ละห้องมือซ้ายและมือขวาเล่นคอร์ดลากเสียงยาว แนวทำนองใช้โน้ตหลักจากทำนองเอก ประกอบด้วยโน้ต Ab-F และ Eb เพิ่มขั้นคู่ 8 คล้ายการเลียนแบบเสียงของการหยดของน้ำ

ตัวอย่างที่ 10 แนวทำนองใช้โน้ตหลักจากทำนองเอก เพิ่มขั้นโน้ตคู่ 8



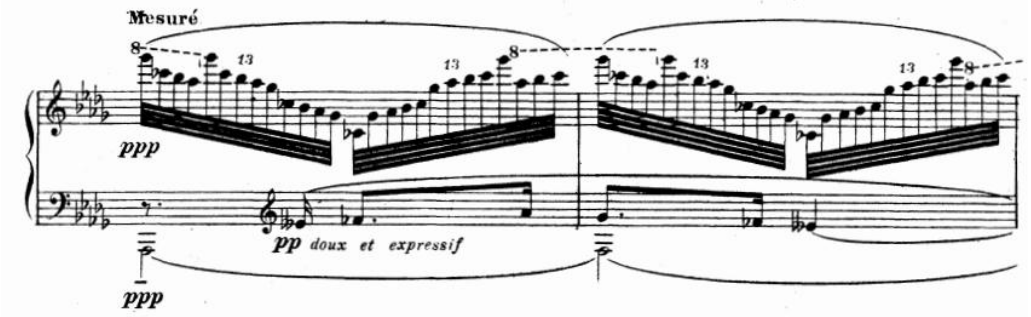


3.4.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 1 Reflets dans l’eau

3.4.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 เทคนิคการเล่น Block chord โดยเล่นให้เสียงเรียบเชื่อมกัน เวลาเล่นคุมเสียงและน้ำหนักของนิ้วค่อนข้างยาก บางครั้งกดโน้ตบนคีย์ไม่ครบทั้งหมดหรือกดไม่พร้อมกันบ้าง

1.2 เทคนิคการเล่นสเกลคีย์ดำ โดยที่มือขวาเล่นยืดนิ้วชี้และ นิ้วโป้ง หรือนิ้ว 1 และ2 เล่นเสียงเบาและเสียงเรียบต่อกันในจังหวะเร็ว และพลิกไขว้นิ้วโป้ง หรือ นิ้ว 1 ย้ายตำแหน่ง octave เสียงสูงต่ำไปมาสลับกัน ทำให้เล่นโน้ตผิดบ่อยครั้งและจังหวะช้าลง



3.4.2.2 วิธีแก้ปัญหา

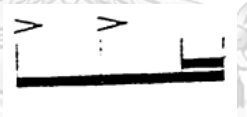
2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, 125 Exercises in Passage Playing, Block chord หน้า 32 ข้อ 77 เพื่อฝึกเทคนิคการเล่น Broken chord กำหนดขอบเขตการซ้อม 5 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-ยาว-สั้น-สั้น โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

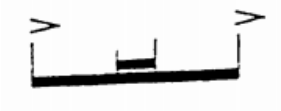
ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) ยาว-ยาว-สั้น-สั้น



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) ยาว-สั้น-สั้น-ยาว



- รอบที่ 5 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, 125 Exercises in Passage Playing, Block chord หน้า 32 ข้อ 77

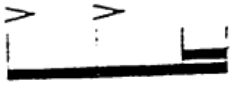
2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, 125 Exercises in Passage Playing, หน้า 59 ข้อ 124 เพื่อฝึกเทคนิคการเล่นสเกลคีย์ดำ และเทคนิคการเล่น Arpeggios สำหรับการพลิกไขว้นิ้วโป้ง หรือ นิ้ว 1 กำหนดขอบเขตการซ้อม 5 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-ยาว-สั้น-สั้น โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) ยาว-ยาว-สั้น-สั้น



- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) ยาว-สั้น-สั้น-ยาว

- รอบที่ 5 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, 125 Exercises in Passage Playing, หน้า 59 ข้อ 124

ท่อนที่ 2 Hommage a Rameau

3.4.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 2 Hommage a Rameau

อยู่ในสังคีตลักษณ์โครงสร้างแบบสามตอนหรือ A B A อยู่ในบันไดเสียง G# minor อัตราจังหวะ 3/2 ในบทเพลงประเภท Sarabande หรือบทเพลงเต้นรำยุคบาโรก รูปพรรณของดนตรีเปลี่ยนเป็น homophony เสียงประสานมีการใช้คอร์ดทั้งมือขวาและมือซ้าย เริ่มต้นด้วยตอน A (ห้องที่ 1-42) อยู่ในบันไดเสียง G# minor อัตราจังหวะ Lent et grave นำเสนอทำนองเอก มีเครื่องหมาย expressif et doucement soutenu กำกับ หมายถึงการเล่นแสดงอารมณ์ของทำนองให้ไพเราะและจังหวะไม่เร่งรีบ จุดสูงสุดของท่อน A การทำเสียงดังที่คอร์ด G# Major แนวเสียงบนสุดของมือซ้ายนำทำนองจากทำนองเอกมาใช้ มีเครื่องหมาย tenuto ให้ความสำคัญกับทำนองและให้เสียงชัดเจน ก่อนเข้าสู่ตอน B มีท่อนเชื่อมสั้นๆ ใช้โน้ต G# เป็นโน้ตหลัก เทคนิคการประพันธ์ pedal tone ที่มือซ้ายค้างเสียงแนวเบสลากยาว

ตัวอย่างที่ 1 นำเสนอทำนองเอก ของท่อนที่ 2 Hommage a Rameau

ตัวอย่างที่ 2 จุดสูงสุดของท่อน A การทำเสียงดังที่คอร์ด G# Major แนวเสียงบนสุดของมือซ้ายนำทำนองจากทำนองเอกมาใช้ (ห้องที่ 24)

ตัวอย่างที่ 3 ก่อนเข้าสู่ตอน B มีท่อนเชื่อมสั้นๆ ใช้โน้ต G# เป็นโน้ตหลัก เทคนิคการประพันธ์ pedal tone (ห้องที่ 31-42)

Chulalongkorn University

ตอน B (ห้องที่ 43-56) ทำนองคอร์ดมือขวาไล่เสียงเดินขึ้นลงใช้เทคนิคการประพันธ์ whole tone scale แนวเสียงเบส มือซ้ายใช้เทคนิค pedal tone ค้างเสียงลากยาวโน้ต D ขั้นคู่ 8 และทำนองแนวกลางประกอบด้วยโน้ตขั้นคู่ 8 เล่นซ้ำหลายห้อง ประกอบด้วยโน้ต A-D-A-E-D และ A จากนั้นเข้าสู่ช่วงจุดสูงสุดของเพลง เทคนิคการเล่นคอร์ดมือซ้ายและมือขวา ทำให้เสียงหนาขึ้นและมีเครื่องหมายการทำเสียงดัง (ff) กำกับ สลับกับการเล่นคอร์ดมือซ้ายและขวาใช้เทคนิคการเล่น arpeggios ไล่เสียงจากเสียงต่ำแนวเบสไปจนถึงเสียงสูง จากนั้นค่อยๆ เบาเสียงลงจนจบท่อนนี้และต่อด้วยท่อน A ที่เข้ามาใหม่

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองคอร์ดมือขวาไล่เสียงเดินขึ้นลงใช้เทคนิคการประพันธ์ whole tone scale แนวเสียงเบส มือซ้ายใช้เทคนิค pedal tone ค้างเสียงลากยาวโน้ต D ขั้นคู่ 8 (ห้องที่ 43-45)

ตัวอย่างที่ 5 เข้าสู่ช่วงจุดสูงสุดของเพลง เทคนิคการเล่นคอร์ดมือซ้ายและมือขวา และใช้เทคนิคการเล่น arpeggios ไล่เสียงจากเสียงต่ำแนวเบสไปจนถึงเสียงสูง (ห้องที่ 51-56)

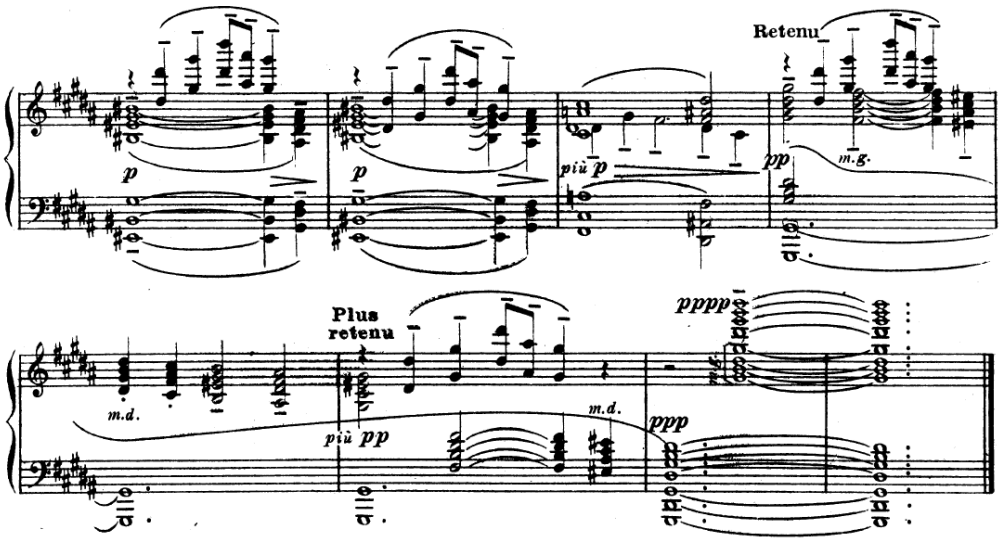
ตอน A กลับมาอีกครั้ง (ห้องที่ 57-58) อยู่ในบันไดเสียง G# minor มือขวานำเสนอทำนองเอกอีกครั้งโดยแนวเบสมือซ้ายใช้เทคนิคการประพันธ์ย้ำโน้ตโดมินันท์ D# ของคอร์ด G# minor

ตัวอย่างที่ 6 นำเสนอทำนองเอกอีกครั้งในแนวทำนองมือขวา (ห้องที่ 57-58)

ส่วนสุดท้ายท่อน Coda สุดท้าย (ห้องที่ 66-76) อยู่ในบันไดเสียงร่วม B Major ทำนองแนวเสียงกลางโดยมือซ้ายนำเสนอทำนองเอก มีเครื่องหมาย tenuto กำกับ เพื่อให้ทำนองชัดเจนเด่นกว่าแนวประสาน เล่นสลับกับแนวทำนองที่เพิ่มขั้นคู่ 8 ของมือขวา และการทำเสียงดัง-เบา ของเพลงค่อยๆ เบาเสียงลงจากเสียงเบา (p) ไปจนเสียงเบามาก (pppp)

ตัวอย่างที่ 7 ทำนองแนวเสียงกลางโดยมือซ้ายนำเสนอทำนองเอก มีเครื่องหมาย tenuto กำกับ เพื่อให้ทำนองชัดเจนเด่นกว่าแนวประสาน (ห้องที่ 66-76)

ตัวอย่างที่ 8 การทำเสียงดัง-เบา จากเสียงเบา (p) ไปจนเสียงเบามาก (pppp) (ห้องที่ 72-76)



3.4.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 2 Hommage a Rameau

3.4.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 เทคนิคการเปล่งเสียงแนวนอกให้ชัดเจน (Voicing) โดยการเน้นเสียงโน้ตแนวนอกของนิ้ว 4 และ 5 ให้ชัดเจน และเล่นเสียงเบาของโน้ตขั้นคู่ 3 แนวล่างที่นิ้ว 1 และ 2

Chulalongkorn University

1.2 เทคนิคการเล่นคอร์ดให้เสียงเรียบ และไม่เสียงดังจนเกินไป หรือกลบเสียงทำนองที่ประสานไปพร้อมกัน เนื่องจากผู้เล่นมีขนาดนิ้วที่สั้นทำให้การเล่นขั้นคู่ 8 คุมเสียงโน้ตได้ค่อนข้างยากลำบาก

3.4.2.2 วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, Preparatory Exercises หน้า 12 ข้อ 13 เพื่อฝึกการเปล่งเสียงแนวนอกให้ชัดเจน (Voicing) ของโน้ตที่เรียงกันแนวบนสุด ฝึกกล้ามเนื้อนิ้ว 2, 3, 4 และ 5 ให้แข็งแรง กำหนดขอบเขตการซ้อม 2 ชุด ดังนี้

- ชุดที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มอัตราความเร็วไปจนถึงระดับ 108 ของค่าโน้ตตัวดำ

- ชุดที่ 2 ในส่วนการคุมลักษณะเสียง (articulation) ควรฝึกซ้อมทั้งเสียงสั้น (staccato) และเสียงยาว (legato) เริ่มฝึกซ้อมแบบเสียงสั้นก่อน 2 รอบ แล้วสลับเป็นฝึกซ้อมแบบเสียงยาว 2 รอบ ทั้งนี้จำนวนรอบที่ฝึกซ้อมขึ้นอยู่กับการเล่นได้คล่องของผู้ฝึกซ้อมเป็นหลัก สามารถเพิ่มหรือลดจำนวนรอบได้ การฝึกซ้อมแบบสั้นมีผลทำให้สร้างความแข็งแรงกับกล้ามนิ้วมือ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, Preparatory Exercises หน้า 12 ข้อ 13

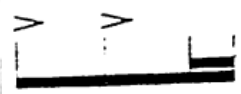
2.2 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, 40 Daily Studies Op.337, Block chord หน้า 44 ข้อ 29 เพื่อฝึกการการเล่นคอร์ด กำหนดขอบเขตการซ้อม 5 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงสั้น (staccato) โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนัก และแปลงจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นเท่ากันทุกตัวเป็นจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-ยาว-สั้น-สั้น โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) ยาว-ยาว-สั้น-สั้น



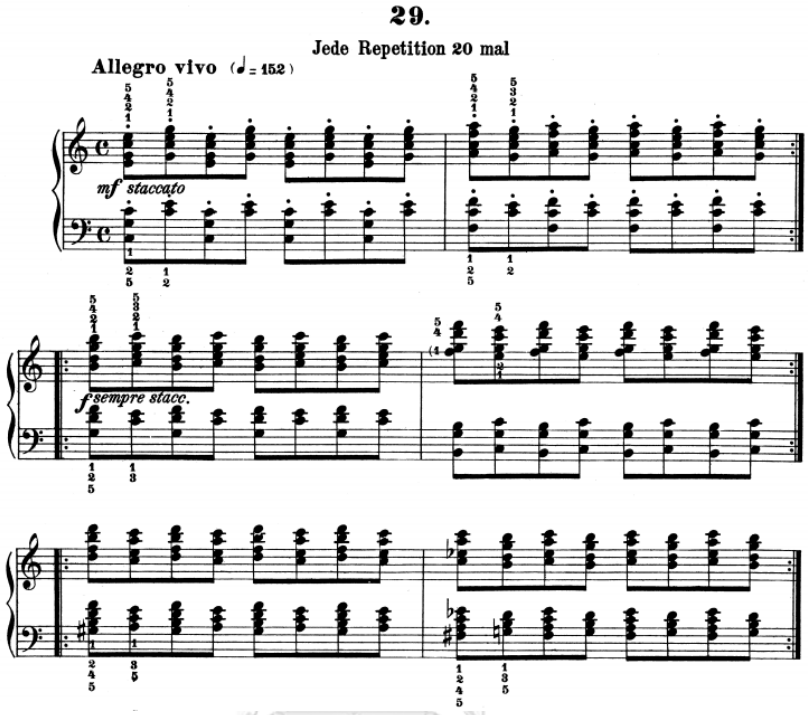
- รอบที่ 4 เล่นแบบเน้นเสียง (accent) ในจังหวะหนึ่ง สอง สี่ และห้า หรืออัตราจังหวะจากเท่ากันเป็นจังหวะ ยาว-สั้น-สั้น-ยาว โดยใช้ระดับเสียงดังปานกลาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่าง การคุมลักษณะเสียง (articulation) ยาว-สั้น-สั้น-ยาว

- รอบที่ 5 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 95 ของค่าโน้ตตัวดำและค่อยๆ เพิ่มความเร็วจนถึงอัตราความเร็ว 152 ของค่าโน้ตตัวดำ

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, 40 Daily Studies Op.337, Block chord หน้า 44 ข้อ 29



ท่อนที่ 3 Mouvement

3.4.1 บทวิเคราะห์ท่อนที่ 3 Mouvement

อยู่ในสังคีตลักษณ์โครงสร้างแบบสามตอนหรือ A B A อยู่ในบันไดเสียง C Major อัตราจังหวะ 2/4 เริ่มต้นด้วยตอน A (ห้องที่ 1-68) เริ่มต้น 4 ห้องนำเสนอสั้นๆ ด้วยเทคนิคการเล่นโน้ตขั้นคู่ 5 คือโน้ตโทนิกและโดมินันท์ ที่เป็นโน้ตหลักสำคัญของคอร์ด C Major ที่จะใช้เป็นแนวเบสของมือซ้ายในอีกหลายห้องเพลงถัดมา จากนั้นมือขวานำเสนอทำนองเอก แนวทำนองของมือขวาเล่นโน้ตซ้ำ 3 ตัว ห่างกันขั้นคู่ 2 และ 3 อยู่ในจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้น triplet โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ซ้ำโน้ต (repetition) ประสานกับเล่นโน้ตขั้นคู่ที่มือซ้าย จากนั้นมีการสลับแนวทำนองของมือซ้ายและมือขวาโดยใช้เทคนิคการเล่น arpeggios โน้ตขั้นคู่ 4, 5 และ 9 เล่นสลับไปมาที่มือซ้ายและเล่นโน้ตขั้นคู่ที่มือขวา จากนั้นทำนองมือขวานำเสนอวัตถุดิบที่ 2 ที่เป็นโน้ต triad แนวเสียงบนประกอบด้วยโน้ต G-G-F-E-D-C-C และ G มือซ้ายใช้วัตถุดิบหลักจากทำนองเอก เล่นโน้ตเรียงกัน 3 ตัว ห่างกันขั้นคู่ 2 และ 3 อยู่ในจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้น triplet

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 1 เริ่มต้น 4 ห้องนำเสนอสั้นๆ ด้วยเทคนิคการเล่นโน้ตขั้นคู่ 5 คือโน้ตโทนิกและโดมินันท์ ที่เป็นโน้ตหลักสำคัญของคอร์ด C Major

ตัวอย่างที่ 2 มือขวานำเสนอทำนองเอก แนวทำนองของมือขวาเล่นโน้ตเรียงกัน 3 ตัว อยู่ในจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้น triplet โดยเล่นซ้ำประสานและเล่นโน้ตขั้นคู่ที่มือซ้าย

ตัวอย่างที่ 3 สลับแนวทำนองของมือซ้ายและมือขวา โดยใช้เทคนิคการเล่น arpeggios ที่มือซ้าย และเล่นโน้ตขั้นคู่ที่มือขวา

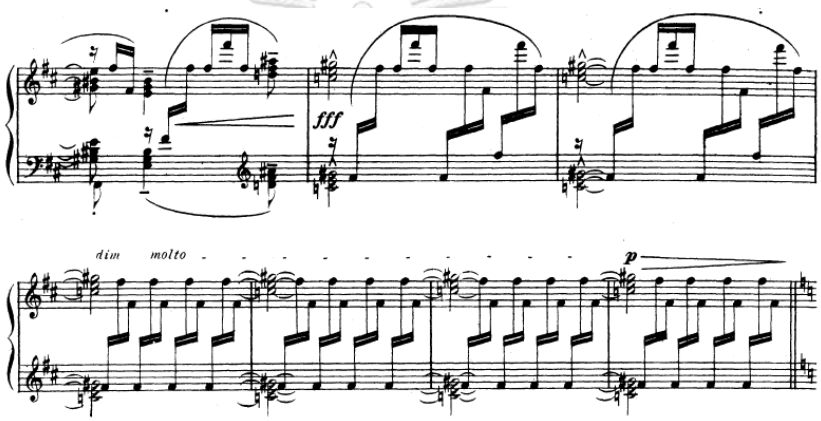
ตัวอย่างที่ 4 ทำนองมือขวานำเสนอวัตถุดิบที่ 2 ที่เป็นโน้ต triad แนวเสียงบนประสานมือซ้ายใช้วัตถุดิบหลักจากทำนองเอก เล่นโน้ตเรียงกัน 3 ตัว ห่างกันขั้นคู่ 2 และ 3 อยู่ในจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้น triplet

ตอน B (ห้องที่ 69-90) อยู่ในบันไดเสียง B minor รูปพรรณของดนตรีเปลี่ยนจากท่อน A ชัดเจน ใช้เทคนิคการเล่น broken chord ในจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้น triplet จากวัตถุดิบหลักของทำนองเอกประสานกันระหว่างมือซ้ายและมือขวา และการทำเสียงดัง-เบาของเพลง โดยรวมใช้เสียงเบามาก (ppp) จากนั้นรูปพรรณของเพลงแนวทำนองมีการเพิ่มใช้คอร์ดและแนวเบสของมือซ้ายมีโน้ตหลักโดมินันท์ F# ในบันไดเสียง B minor ทุกห้อง จากเสียงต่ำและย้ายไปเสียงสูงสลับไปมา เข้าสู่จุดสูงสุดของเพลงใช้การทำเสียงดังเน้นคอร์ดของจังหวะที่หนึ่งทุกห้อง และใช้เทคนิคการเล่นโน้ตซ้ำ F# ซึ่งเป็นโน้ตหลักโดมินันท์ในบันไดเสียง B minor

ตัวอย่างที่ 5 เทคนิคการเล่น broken chord ในจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้น triplet จากวัตถุดิบหลักของทำนองเอกประสานกันระหว่างมือซ้ายและมือขวา

ตัวอย่างที่ 6 รูปพรรณของเพลงแนวทำนองมีการเพิ่มใช้คอร์ด และแนวเบสของมือซ้ายมีโน้ตหลักโดมินันท์ F# ในบันไดเสียง B minor ทุกห้อง

ตัวอย่างที่ 7 จุดสูงสุดของเพลงใช้การทำเสียงดังเน้นคอร์ดของจังหวะที่หนึ่งทุกห้อง



ตอน A (ห้องที่ 117-157) ย้อนกลับมาอีกครั้ง โดยนำเสนอทำนองเอกและวัตถุดิบหลักของจังหวะซ้ำทั้งหมดเหมือนตอน A แรกทั้งด้านเทคนิคการประพันธ์ เทคนิคการเล่น และรวมถึงการทำดังเบาของเสียงจาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เข้าสู่ท่อน Coda สุดท้าย (ห้องที่ 158-179) แนวทำนองมือขวาใช้เทคนิคการประพันธ์ whole tone scale จากโน้ตขั้นคู่ 2 Major ในจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้น triplet ไล่เสียงโน้ตเรียงเดินขึ้น ประสานมือซ้ายแนวเบสเล่นโน้ตขั้นคู่ 8 ไล่เสียงลงใน whole tone scale เช่นกัน ประกอบด้วยโน้ต F#, E และ D

ตัวอย่างที่ 8 มือขวาแนวทำนองและมือซ้ายแนวเบสใช้เทคนิคการประพันธ์ whole tone scale

3.4.2 ปัญหาและวิธีการฝึกซ้อม ท่อนที่ 3 Mouvement

3.4.2.1 ปัญหาที่พบในบทเพลง

1.1 เทคนิคการเล่นโน้ตเรียงของมือขวาด้วยนิ้ว 1, 2 และ 3 การเล่นโน้ตเรียงของมือซ้ายด้วยนิ้ว 4, 3 และ 2 โดยเล่นเสียงเรียบเชื่อมกัน และจังหวะเร็ว ทำให้เวลาเล่นคุมเสียงและน้ำหนักของนิ้วค่อนข้างยาก

3.4.2.2 วิธีแก้ปัญหา

2.1 ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, Complete School of Technic, Flexibility and Independence of the fingers, หน้า 12 ข้อ 13 เพื่อฝึกเทคนิคการเล่นโน้ตเรียงของมือขวาด้วยนิ้ว 1, 2 และ 3 การเล่นโน้ตเรียงของมือซ้ายด้วยนิ้ว 4, 3 และ 2 โดยเลือกใช้นิ้วชุดแรก กำหนดมือขวาด้วยนิ้ว 1, 2 และ 3 ในส่วนของมือซ้ายใช้ชุดนิ้วที่สองด้วยนิ้ว 4, 3 และ 2 กำหนดขอบเขตการซ้อม 5 รอบ ดังนี้

- รอบที่ 1 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต เสียงเรียบต่อเนื่องโดยไม่เน้นเสียง (accent)

- รอบที่ 2 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

- รอบที่ 3 กลับมาเล่นแบบรอบที่ 1 แต่เปลี่ยนเป็นข้อ 2 กำหนดให้ใช้อัตราความเร็วด้วยเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เล่นแบบเสียงต่อเนื่อง (legato) โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต เสียงเรียบต่อเนื่องโดยไม่เน้นเสียง (accent)

- รอบที่ 4 เล่นแบบเสียงสั้น โดยใช้ระดับเสียงดังทุกโน้ต อยู่ในระดับ 50 ของค่าโน้ตตัวดำ เริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้าก่อน เมื่อเล่นคล่องแล้วเพิ่มจังหวะเร็วขึ้นตามลำดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- รอบที่ 5 เมื่อเล่นคล่องความเร็วจนถึงอัตราความเร็ว 120 ของค่าโน้ตตัวดำ ย้ายไปเล่นในบันไดเสียงอื่น เช่น บันไดเสียง C# Major และ D Major เป็นต้น

ตัวอย่างแบบฝึกหัดที่ใช้ฝึกซ้อม Carl Czerny, Complete School of Technic, Flexibility and Independence of the fingers, หน้า 12 ข้อ 13

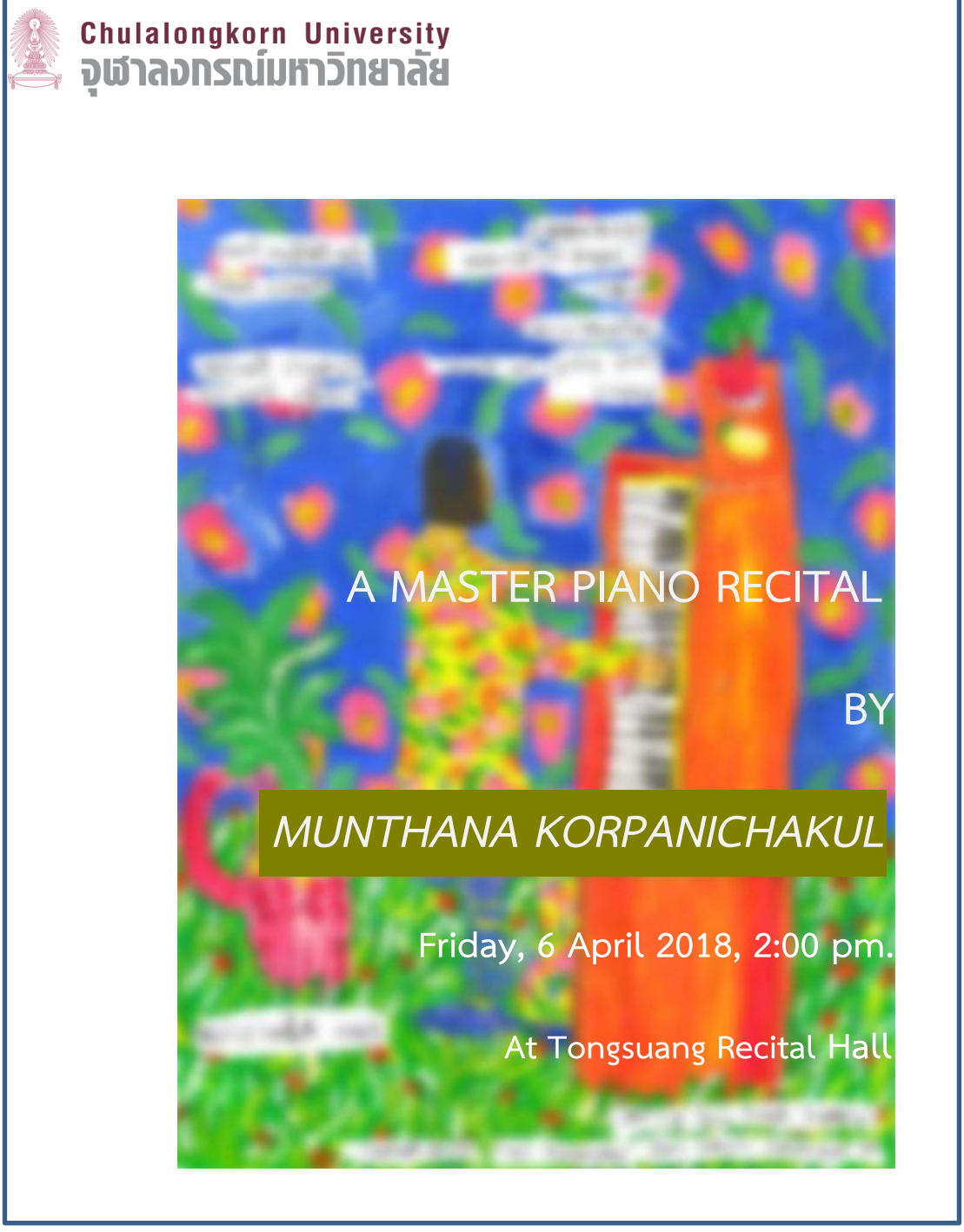
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดงและสูจิบัตรรายการ

การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย มันทนา ก่อพานิชกุล (A Master Piano Recital by Munthana Korpanichakul) จัดแสดงวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2561 เวลา 14.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง (Thongsuang Recital Hall) ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิท ซอย 3 กรุงเทพมหานคร การแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 83 นาที

4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดง

4.2 สูจิบัตรรายการ



Program

Le Rappel Des Oiseaux	Jean-Philippe Rameau (1683-1764)
Miroirs	Maurice Ravel
- Noctuelles	(1875-1937)
- Une barque sur l'océan	
- Alborada del gracioso	

Intermission

Trois Pièces for Piano	Francis Poulenc
- Pastorale	(1899-1963)
- Hymn	
- Toccata	
Images (Book 1)	Claude Debussy
- Reflets dans l'eau	(1862-1918)
- Hommage à Rameau	
- Mouvement	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Le Rappel Des Oiseaux ประพันธ์โดย Jean-Philippe Rameau

Jean-Philippe Rameau นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสยุคบาโรก เกิดปี ค.ศ. 1683-1764 เขาประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องดนตรีฮาร์พซิคอร์ด 3 เล่ม ชื่อว่า Pièces de clavecin for the harpsichord เล่มแรกมีชื่อว่า Premier Livre de Pièces de Clavecin ถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1706 เล่มที่สองชื่อ Pièces de Clavessin ถูกตีพิมพ์ปี ค.ศ. 1724 และเล่มสุดท้ายชื่อ Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin ถูกตีพิมพ์ในระหว่างปี ค.ศ 1726-1727 จากนั้นในปี ค.ศ. 1741 ได้ประพันธ์หนังสือสำหรับเครื่องดนตรีฮาร์พซิคอร์ดเล่นประกอบกับไวโอลิน วิโอลา ฟลูท หรือสามารถเล่นฮาร์พซิคอร์ดบรรเลงเดี่ยวด้วยก็ได้ โดยมีชื่อว่า Pièces de clavecin en concerts

บทเพลง Le Rappel Des Oiseaux เป็นหนึ่งในท่อนเพลงชุดคีย์บอร์ด Suite in E minor ในหนังสือชุด Pièces de Clavessin ซึ่งถูกตีพิมพ์ปี ค.ศ.1724 ประกอบไปด้วย 3 เพลงชุด Suite in D major, Menuet en Rondeau in C major และ Suite in E minor เพลงชุดคีย์บอร์ด Suite in E minor ประกอบไปด้วย 10 ท่อน Le Rappel Des Oiseaux อยู่ในท่อน 5 โครงสร้างของท่อนนี้เป็นแบบ Binary form หรือ AA BB เทคนิคการประพันธ์นิยมใช้การซ้ำทำนองในทุกแนวเสียงและทำนองหลักใช้การซ้ำขั้นคู่ 4 และ 3

Miroirs ประพันธ์โดย Maurice Ravel

Miroirs เป็นเพลงเปียโนชุดประกอบด้วย 5 ท่อน ในปี ค.ศ. 1904-1905 ประกอบด้วยเพลงที่มีชื่อพรรณนาจำนวน 5 บท เน้นการถ่ายทอดเสียงจากธรรมชาติด้วยเปียโนชื่อบทประพันธ์เพลงเปียโนชุด Miroirs ซึ่งมีความหมายในภาษาอังกฤษว่า‘mirrors’ หรือกระจก หมายถึงการสะท้อนของบางสิ่ง หรือวัตถุบางอย่าง จะเห็นจากความหมายของแต่ละท่อนว่าเป็นการสะท้อนของสิ่งมีชีวิตเช่น แมงเม่ายามค่ำคืน นก เรือที่ลอยอยู่บนมหาสมุทร บทเพลงเสปนที่เลียนเสียงเครื่องดนตรีกีตาร์ ใช้เสียงเทคนิคซ้ำมาไปมาของทำนอง และเลียนเสียงของระฆัง Ravel ใช้การจินตนาการเสียงการสะท้อนที่มีความพรรณนาและดึงดูดสันชาติญาณการได้ยิน บทประพันธ์ชุดนี้มีการสร้างบรรยากาศได้อย่างเข้มข้น และลึกซึ้งถึงอารมณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตามชื่อที่เขียนไว้ในแต่ละท่อน ทำให้คนฟังรู้สึกเหมือนได้เข้าไปอยู่ในที่แห่งนั้นหรือเห็นภาพนั้นจริงตามไปด้วย สะท้อนให้เห็นความสามารถของเขา โดยเฉพาะเนื้อหาที่เข้มข้นและเสียงประสานที่แน่น ใช้คอร์ดทบเจ็ด คอร์ดทบเก้า และคอร์ดทบสิบสาม มีสำเนียง Impression ที่เป็นเอกลักษณ์ของ Ravel บางครั้งมีการใช้กุญแจเสียงมากกว่าสองเสียงในเวลาเดียวกันเรียกว่า Polytonality ซึ่งเป็นที่นิยมมากในเวลาต่อมา เพลงทั้ง 5 บท ได้แก่ ท่อนแรก Nocturelles (‘Night Moths’) อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาต้า ท่อน 2 Oiseaux tristes (‘Sad Birds’) ทำนองเต็มไปด้วยการด้นสดคล้ายเรซิเททีฟในอุปรากร ท่อน 3 Une barque sur l'océan (‘A Boat on the Ocean’) ต่อมามีการเรียบเรียงใหม่สำหรับวงออเครสตร้าในปี ค.ศ 1906 ท่อน 4 Alborada del gracioso (‘The Gester's Morning Song’) และ ท่อน 5 La Vallée des cloches (‘The Valley of Bells’) โดยที่ท่อน 3 ได้มีการถูกนำมาแก้ไขในปี ค.ศ. 1926 อีกครั้ง Une barque sur l’Ocean และท่อน 4 Alborada del gracioso ถูกแก้ไขในปี ค.ศ. 1918 บทเพลงบรรเลงเปียโนชุดนี้ถูกเผยแพร่แสดงครั้งแรกโดย นักเปียโนชาวสเปน Ricardo Viñes ซึ่งเป็นหนึ่งในเพื่อนสนิทของราเวลปี ค.ศ. 1906 ที่ Société nationale de musique, Salle Érard กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส

ทุกท่อนเพลงของเพลงชุด Miroirs ถูกเขียนขึ้นอุทิศแด่สมาชิกในกลุ่ม ท่อนแรกของเพลง Noctuelles ราเวลเขียนอุทิศแด่สมาชิกนักแต่งกลอนชาวฝรั่งเศสชื่อ Leon-Paul Fargue ท่อนที่ 2 Oiseaux เขียนขึ้นอุทิศแด่ Ricardo Viñes เพื่อนสนิทของราเวล เป็นคนสำคัญอย่างมากในกลุ่มนักเปียโนชาวฝรั่งเศสและเป็นบุคคลสำคัญของ Debussy และนักเปียโนคนอื่นๆในยุคนั้นด้วย ท่อน 3 Une barque sur l’Ocean เขียนขึ้นอุทิศแด่ Paul Sordes จิตกรวาดภาพชาวฝรั่งเศส ท่อน 4 Alborada del gracioso เขียนอุทิศแด่ Michel D. Calvocoressi นักวิจารณ์เพลง เป็นบุคคลที่ชื่นชอบผลงานเพลงของ Ravel อย่างมาก และท่อนสุดท้าย ท่อน 5 La Vallée des Cloches อุทิศแด่ Maurice Delage

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Trois Pièces for Piano ประพันธ์โดย Francis Poulenc

นักประพันธ์เพลงและนักเปียโนชาวฝรั่งเศส เกิดปี ค.ศ. 1899-1963 ผลงานอาทิเช่น งานเพลงเดี่ยวเปียโน บทเพลงสำหรับวงแชมเบอร์ อุปรากร บัลเล่ต์ และเพลงบรรเลงสำหรับวงออเครส ตร้า Poulenc เรียนเปียโนกับนักเปียโนชาวสเปน Ricardo Vine จากนั้นก็ได้ไปเรียนกับ Erik Satie และเข้าเป็นสมาชิกกลุ่มเลซิสในเวลาต่อมา ปี ค.ศ. 1918 เดิมที Pastorales ทั้ง 3 บทนั้น ประพันธ์ทิ้งค้างไว้อยู่และไม่ได้ถูกตีพิมพ์เป็นเวลานานมาแล้ว แต่เมื่อ Casella เพื่อนของเขาได้กล่าวชื่นชมเพลงบทนี้ Poulenc จึงตัดสินใจทำใหม่ โดยจัดพิมพ์ในชื่อเพลงใหม่ว่า Trois Pieces pour Piano ในท่อนแรกใช้ชื่อว่า Hymne เป็นเพลงที่มีบรรยากาศเงียบ สงบ มีความคล้ายกับเพลงของเขาที่ชื่อ Concert Champetre นั้นมีความใกล้เคียงกับต้นฉบับ ท่อนสอง ถูกปรับปรุงและเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น Toccata และท่อนสาม Pastorale

ในปี ค.ศ. 1953 Poulenc มีปรับเปลี่ยนเพิ่มอีกเล็กน้อย และได้มีการสลับย้ายตำแหน่ง 2 ท่อนสุดท้ายของเพลง โดยนำท่อน Hymn ขึ้นก่อน จบด้วยท่อน Toccata ซึ่งเป็นบทเพลงที่ Horowitz นักเปียโนที่มีชื่อเสียงบรรเลงไว้ดีเยี่ยมทำให้ท่อนนี้เป็นที่รู้จักและมีชื่อเสียงมาก

ผลงานชิ้นนี้เป็น 1 ในงานเพลงเปียโนชุดที่แปลกใหม่และโดดเด่นที่สุด ผสมผสานสไตล์ แรงบันดาลใจ และใช้เวลานานในการประพันธ์ จากหลักฐานการบันทึกโน้ตพบว่า Poulenc เขียนพิมพ์กำกับแด่ชื่ออาจารย์ที่เขารักและเคารพมากที่สุดไว้ทุกท่อนเพลงของบทเพลงนี้ นักเปียโนชาวสเปนที่มีชื่อเสียงอย่างมากชื่อ Ricardo Viñes

ท่อนแรก Pastorale Poulenc เขียนอัตราจังหวะด้วย calme et mystérieux ให้สไตล์เพลงเป็นแบบสงบและลึกลับ เริ่มด้วยทำนองที่สวยงาม หรูหราฉูดฉาด พร้อมมีเสียงประสานประกอบที่ง่ายสบายๆ อารมณ์ของเพลงค่อนข้างเงียบสงบ บรรยากาศมีความเศร้าเล็กน้อยแฝงสีฉูดฉาดด้วยโน้ตประดับ จะได้ยินเสียงกระด้างที่นุ่มนวล สังเกตเห็นว่าปูลองจะเขียนให้เล่นเสียงเบาเกือบทั้งเพลง เครื่องหมาย Grace note แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกมากขึ้นไปอีก

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อนสอง Hymne ใน E flat major แรงบันดาลใจจากเพลงโบสถ์ จังหวะปานกลางไม่เร็วสไตล์เพลงสง่างาม ยิ่งใหญ่ด้วยคอร์ดเต็มของ E flat Major ด้วยเสียงที่ดัง fortissimo ในหน้าที่ 2 Poulenc เขียนไว้ว่าให้เล่น bien chante เหมือนเสียงร้องที่ไพเราะร้องด้วยอารมณ์

ท่อนสาม Toccata สไตล์เพลงสนุกสนาน มีการใช้ Broken chord เทคนิคการสลับไขว้มือไปมา และมีทำนองที่กระโดดย้ายสูงต่ำไปมา ให้ผู้เล่นได้โชว์เทคนิคแพรวพราว

Images (Book 1) ประพันธ์โดย Claude Debussy

Images ของ Debussy ประกอบด้วย 3 เล่ม โดยเล่ม 1 และ 2 แต่งสำหรับเปียโนและเล่ม 3 Images for Orchestra สำหรับวงออเครสตร้า โดยแต่ละชุดประกอบด้วย 3 ท่อน Images เล่มแรกเป็นผลงานที่ได้รับการตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1905 มี 3 ท่อนคือ Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, และ Mouvement โดยปกติแล้วนักเปียโนมักจะเล่นทั้งสามท่อนเป็นเพลงชุด แต่หลายๆคนก็นำท่อนแรก Reflets dans l'eau มาแสดงเดี่ยวๆ เช่นกัน

ท่อนแรก Reflets dans l'eau หรือ Reflections in the water ซึ่งหมายถึง แสงสะท้อน หรือเงาสะท้อนในน้ำ นอกจากเขาจะชอบภาพเขียนแล้ว สิ่งที่เขามักจะเอามาใช้เป็นเนื้อหาในเพลงก็คือน้ำ Debussy เคยกล่าวไว้ว่า Music is the expression of the movement of waters, the play of curves described by changing breezes. เพลงนี้คงเป็นหลักฐานได้อย่างดีเช่นเดียวกับ La Mer เริ่มเพลงมาก็จะมีเสียง Bass คู่ 5 perfect ถ้าลองนึกภาพ เราคงจะเปรียบได้กับก้อนหินเล็กๆตกลงในบ่อน้ำนิ่ง แล้วผิวน้ำที่กระเพื่อมไปรอบๆเป็นวงก็เปรียบได้กับคอร์ดที่ไล่ขึ้นลงเหนือเบสคู่ 5 โดยมีโน้ตแนวกลางลอยอยู่ระหว่างนั้นเป็นทำนอง ทำนองหลักโน้ต 3 ตัวนี้จะเป็น motive เล็กๆ จะได้ยินอีก 3 ครั้ง ในตอนกลางเพลงและตอนจบเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนสอง Hommage a Rameau หรือ Homage to Rameau ในระหว่างที่ Debussy กำลังเขียน Images อยู่นั้น ในขณะเดียวกันก็กำลังแก้ไขอุปรากรบัลเล่ต์ เรื่อง Les Fetes de Polymnie ของ Jean-Philippe Rameau ราโมเรียกได้ว่าเป็นนักคีย์บอร์ดที่เก่งมากในฝรั่งเศสสมัยนั้น และยังเป็นผู้เขียนทฤษฎีดนตรีที่มีอิทธิพลในวงการ เพลง ท่อนนี้เป็นเพลงที่ Debussy แสดงความเคารพให้กับ Rameau โดยเพลงนี้เป็นเพลงแบบ Sarabande ซึ่งเป็นเพลงเต้นรำที่เก่าแก่มีต้นกำเนิดในยุคศตวรรษที่ 16 คนนิยมแต่งกันมากในสมัยบาโรก บทเพลงมีอัตราจังหวะช้า จริงจัง ถึงแม้จะเป็น Sarabande ก็ตาม ถ้าเทียบกับเพลงอื่นๆ ใน Images ที่แต่งให้เปียโน 2 เล่มแล้ว เพลงนี้เป็นเพลงที่ยาวที่สุด และมีความซับซ้อนมาก

ท่อนสาม Mouvement หรือ การเคลื่อนไหว นอกจากจุดเด่นที่มีจังหวะ triplet ที่ได้ยินตลอดเพลงแล้ว ยังเป็นท่อนที่มีเทคนิคยากที่สุดในบรรดาทั้ง 3 ท่อนอีกด้วย ทั้งเพลงจำเป็นจะต้องควบคุมจังหวะของ triplet ให้นิ่งโดยที่ยังคงเสียงเบาเอาไว้ ทั้งยังมีคอร์ดที่เป็นทำนอง สลับกับ leaping octave F# ที่ไล่ไปถึงเสียงที่สูงที่สุดของเพลง และในช่วงตอนจบที่เป็น whole tone ไล่ขึ้นซึ่งเป็นเทคนิคที่ยากมากอีกด้วยที่จะต้องควบคุมให้เสียงเรียบสะอาด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Profile

Munthana Korpanichakul was born in Lampang, Thailand in 1993. She began playing piano at age 9 with Naiyana Nagavajara and Wongsiri Subhayon in her hometown. In 2009, she entered the [Pre-college program] at the College of Music Mahidol University . She studied piano lesson with Reiko Yamadera and Dr.Jeeyung Lee. Studying at the College of Music Mahidol University, she joined the 18th Piano Student Concert after her successful audition. She also gave her first debut recital at the College of Music Mahidol University in 2012.

Munthana was accepted to the Faculty of Fine and Applied Arts at Chulalongkorn University in piano performance with Assoc.Prof.Tongsuang Isarangkun na Ayudhya in 2013. In the past year, she performed in a Junior Recital Concert in 2015 and Senior Recital Concert in 2016. In 2017 and 2018, she had a chance to perform in The Art Music Fest IX: Still on my mind “Piano Recital”and The Art Music Fest X “Piano Recital” at Music Hall – Culture Building Chulalongkorn University.

In 2017, Munthana continued her studies further in Fine and Applied Arts at Chulalongkorn University in Master degree, majoring in piano performance with Assoc.Prof.Tongsuang Isarangkun na Ayudhya.

Special Thanks

ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา สำหรับทุกอย่างที่ครูทำให้ลูกศิษย์คนนี้ ตลอด 6 ปีที่ผ่านมา ครูสอน ดูแล และผลักดันให้มั้นมีวันนี้ได้ ครูทุ่มเทและทำงานหนักเพื่อมั้นมาเยอะและเต็มที่มากๆ จากวันแรกที่เข้ามา จนวันนี้หนูมาไกลมาก ทั้งหมดมาจากพลังกาย พลังใจของครูที่ส่งมาให้ วันนี้มั้นเล่นเปียโนด้วยใจจริงๆ รักและมีความสุขที่ได้ทำในสิ่งที่ตัวเองรัก ดีใจที่ได้เจอครู ได้เรียนเปียโนกับครู มั้นมีความสุขมาก โชคดีและภูมิใจมากที่ได้เป็นหนึ่งในลูกศิษย์ของครู รักและคิดถึงครูตลอดไป

ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ สำหรับคำสอนคำ แนะนำและช่วยตรวจงานให้หนูหลายครั้ง

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ ที่มาช่วยเป็นกรรมการให้รีไซทอลและวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ด้วยค่ะ

ขอขอบคุณครอบครัว ป๊า ม๊าที่คอยสนับสนุน รักและดูแลตลอดเรื่อยมา พริ้นท์ ป่าน ที่คอยอยู่เป็นเพื่อน และเป็นพี่น้องกันมาตลอด

ขอบคุณเพื่อนๆ พี่ๆ น้องๆ ที่เดินทางมาดูรีไซทอลของมั้น และมาเป็นกำลังใจให้ ขอให้ทุกคนมีความสุขและสนุกกับงานในวันนี้ค่ะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
คำแนะนำและบทสรุป

5.1 คำแนะนำ

5.1.1 การเตรียมตัวของผู้แสดง

ความสำเร็จในการแสดงคือ จัดสรรเวลาในการเตรียมตัวและฝึกซ้อมให้เหมาะสม การเข้าเรียนกับอาจารย์ ผู้สอนเปียโนอย่างสม่ำเสมอ และการเข้าพบกับอาจารย์ที่ปรึกษาสำหรับเรื่องการแสดงบนเวที เพื่อให้มีทักษะและความเข้าใจในการฝึกซ้อมบทเพลงมากยิ่งขึ้น ทำทุกอย่างด้วยความตั้งใจและมีสมาธิกับบทเพลงที่ฝึกซ้อมอยู่ทุกครั้ง นอกจากนี้ผู้แสดงควรพักผ่อนให้เพียงพอก่อนการแสดง เพื่อให้มีความพร้อมที่สมบูรณ์ ของสภาวะทางร่างกายและจิตใจในการออกแสดง

5.1.2 การคัดเลือกบทเพลง

การคัดเลือกบทเพลงคำนึงถึงความน่าสนใจของบทเพลงที่จะนามาแสดง โดยทักษะของบทเพลงต้องอยู่ใน ระดับปริญญามหาบัณฑิต

5.1.3 การจัดสถานที่และเครื่องดนตรี

ผู้แสดงควรเข้าไปตรวจสอบสถานที่แสดงล่วงหน้า โดยเฉพาะเรื่องคุณภาพของระบบเสียงเวทีและการจัดวาง เปียโน ควรหาเวลาฝึกฝึกซ้อมกับเปียโนที่ใช้ในการแสดงจริงเพื่อสร้างความคุ้นเคยและความมั่นใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.1.4 การเตรียมการและจัดการด้านอื่นๆ

- ควรติดต่อขอใช้สถานที่ล่วงหน้าอย่างน้อย 2 เดือน
- ควรเรียนเชิญคณะกรรมการและแขกผู้มีเกียรติล่วงหน้าอย่างน้อย 1 เดือน
- ควรประชาสัมพันธ์ล่วงหน้าอย่างน้อย 1 เดือน

5.2 บทสรุป

วิทยานิพนธ์การแสดงดนตรีนี้ผู้แสดงได้ทำการศึกษาหาข้อมูลต่าง ๆ อย่างละเอียด ทั้งศึกษาเรื่องประวัตินักประพันธ์เพลง ลักษณะของบทเพลง ที่มาของดนตรีที่มีหลายแนวเสียง ที่มาของทำนองเพลง และการวิเคราะห์บทเพลง เพื่อทำความเข้าใจและนำเสนอให้มีคุณภาพมากที่สุด หวังให้

ผู้ที่มีความสนใจหรือผู้ที่ต้องการเรียนรู้ในดนตรีลักษณะนี้ ได้รับประโยชน์จากการชมการแสดงและสามารถนำความรู้ที่ได้เสนอ มาสืบสานผลงานของตัวเองต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ABRAMOVITCH, RUTI. "Maurice Ravel's Miroirs for Piano: Historical Background and Some Performance Related Aspects." Indiana University, 2012.

Czerny, Carl. The Art of Finger Dexterity. Leipzig: Edition Peters, 1888.

———. The Virtuoso Pianist. Leipzig: Edition Peters, 1888.

Hanon, C. L. The Virtuoso Pianist: In Sixty Exercises for the Piano. The United States of America: G. Schirmer, 1900.

Henselt, Adolf von. Preparatory Exercises Berlin: Schlesinger, 1881.

Howat, Roy. The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Faure, Chabrier. London: Yale University Press, 2009.

Ivry, Benjamin. Francis Poulenc by Benjamin Ivry. Saints Street , London Phaidon Press Limited, 1996.

James, Burnett. Ravel, His Life and Times. New York: Hippocrene Books, 1983.

Jhang, Lilie. "Maurice Ravel's Miroirs: An Analytical Study of Harmony and Tonal Structure." University of Texas, 1994.

Ko, Eunbyol. "Music and Image : A Performer's Guide to MauriceRavel's Miroirs." University of Cincinnati, 2007.

Murdoch, Héloïse Marie. "Ravel's Miroirs: Text and Context." University of the Witwatersrand, 2007.

Philipp, Isidor. Complete School of Technique. 1712 Chestnut Street Theo Presser Co Philadelphia 1908.

———. Finger Gymnastics for the Pianoforte. 1712 Chestnut Street: Theo Presser Co Philadelphia, 1920.

Tausig, Carl. Daily Exercises. Magdeburg: Heinrichshofen's Verlag, 1900.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2554.

ตระกูลฮุ้น, วิบูลย์. ดนตรีศตวรรษที่ 20. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่ง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. วรรณกรรมเปียโน 1. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์, 2551.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศศี พงศ์สรายุทธ. ดนตรีตะวันตก:ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

DVD การแสดงคอนเสิร์ตของ มันทนา ก่อพานิชกุล 6 เมษายน 2561

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวมันทนา ก่อพานิชกุล เกิดเมื่อวันที่ 5 กันยายน พ.ศ. 2536 จบการศึกษาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก (การแสดงดนตรี) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2555 – 2558 และ ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก (การแสดงดนตรี) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2559 – 2560 ผลงานทางวิชาการที่ตีพิมพ์เผยแพร่ เรื่อง บทวิเคราะห์เพลง Trois Pieces for Piano โดย Francis Poulenc สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University