ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีสร้างสรรค์: แนวคิดและเทคนิคของอันเดรส เซโกเวียสำหรับโมเดิร์นกีตาร์

น.ส.วริศรา โรจนาบุตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาไม่สังกัดการศึกษา ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL CREATIVE MUSIC: CONCEPTS AND TECHNIQUES OF ANDRES SEGOVIA FOR MODERN GUITAR

Miss Warisara Rojanabut

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Common
Common Course
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2021

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีสร้างสรรค์: แนวคิดและเทคนิคของอันเดรส เซโกเวียสำหรับโมเดิร์นกีตาร์
โดย	น.ส.วริศรา โรจนาบุตร
สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสูร สีตลายัน)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วริศรา โรจนาบุตร : ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีสร้างสรรค์: แนวคิดและเทคนิคของอันเดรส เซโกเวียสำหรับโมเดิร์นกีตาร์. (DOCTORAL CREATIVE MUSIC: CONCEPTS AND TECHNIQUES OF ANDRES SEGOVIA FOR MODERN GUITAR) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

หลังจากที่กีตาร์คลาสสิกได้รับความนิยมน้อยลงในช่วงศตวรรษที่ 19 ก็สามารถกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งในศตวรรษที่ 20 จนสามารถเรียกได้ว่าเป็นยุคทองของกีตาร์เลยทีเดียว ทั้งนี้ สามารถกล่าวได้ว่าอันเดรส เซโกเวีย (Andres Segovia, 1893-1987) เป็นบุคคลสำคัญที่ทำให้กีตาร์คลาสสิกกลับมาได้รับความนิยมจนสามารถยกระดับให้ทัดเทียมกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น งานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์ *“ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีสร้างสรรค์: แนวคิดและเทคนิคของอันเดรส เซโกเวียสำหรับโมเดิร์นกีตาร์”* ประกอบด้วยการแสดงกีตาร์ทั้งหมด 3 รายการที่นำบทเพลงของเซโกเวียมาศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์ในเชิงลึก ทั้งด้านแนวคิด เทคนิค อารมณ์เพลง รวมทั้งศึกษาความแตกต่างของบทเพลงต้นฉบับและบทเพลงที่เซโกเวียนำมาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์ ผู้แสดงได้วิเคราะห์แนวคิดการตีความบทเพลงของเซโกเวีย และได้สร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงในรูปแบบของผู้แสดงเอง และนำเสนอแนวคิดดังกล่าวผ่านการแสดงสู่สาธารณชนรวม 3 คอนเสิร์ต ซึ่งเป็นเป้าหมายสำคัญของงานวิจัยดนตรีสร้างสรรค์นี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ไม่สังกัดการศึกษา ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2564 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6086822435 : MAJOR COMMON

KEYWORD: Modern Guitar, Classical Guitar, Interpretation for Performance, Andres Segovia

Warisara Rojanabut : DOCTORAL CREATIVE MUSIC: CONCEPTS AND TECHNIQUES OF ANDRES SEGOVIA FOR MODERN GUITAR. Advisor: Prof. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D.

After declining in popularity of the classical guitar in the 19th century, it could gain its popularity back in the 20th century. Andres Segovia (1893-1987) was credited as one of the major contributors who standardized the classical guitar along with other classical instruments. The Doctoral Creative Music*: Concepts and Techniques of Andres Segovia for Modern Guitar* consists of 3 guitar recitals about Segovia's music and analysis of the related topic. The author has selected classical guitar masterpieces of Andres Segovia to provide in-depth research, analysis, interpretation, performing techniques, and study the differences between the original pieces and the transcriptions from Andres Segovia's works. The author also analyzed concepts and playing techniques of Segovia, designed unique interpretation, and finally performed 3 concerts in public which is the most important objective of the research.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Common Student's Signature .....

Academic Year: 2021 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ขอบพระคุณ ศ.ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษา ที่คอยให้การสนับสนุน ให้ความช่วยเหลือ เอาใจใส่และให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ตลอดมา ทำให้ข้าพเจ้าเกิดความคิดสร้างสรรค์ในการทำวิทยานิพนธ์ รวมทั้งสามารถพัฒนาการแสดงกีตาร์จนประสบความสำเร็จอย่างดียิ่ง

ขอบพระคุณ ศ.ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ที่คอยเคี่ยวเข็ญและเอาใจใส่ด้วยความตั้งใจและความรักเพื่อให้ข้าพเจ้าพัฒนาทักษะความรู้ทางด้านวิชาการและการเขียนได้อย่างถูกต้อง

ขอบพระคุณคณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกท่านที่ประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้แก่ข้าพเจ้าตลอดระยะเวลาที่ศึกษาในหลักสูตร รวมทั้งคณะกรรมการ ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รศ.ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ผศ.ดร.รามสูร สีตลายัน และ รศ.ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล จากมหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ให้คำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์เป็นอย่างดีตลอดมา

ขอบพระคุณ อ.ร้อยเอก ดร. ดนุเชษฐ วิสัยจร ผู้สร้างแรงบันดาลใจในการเรียนกีตาร์ ให้คำแนะนำและกำลังใจ สอนและเคี่ยวเข็ญเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดและทำให้ข้าพเจ้าสามารถพัฒนาทักษะกีตาร์ในระดับสูง

ขอบคุณบุคลากรคณะศิลปกรรมศาสตร์ คุณกัญญาณัช ผลใหม่ คุณนวิยา อ่อนทอง และคุณพนิชญา การะเวก สำหรับการช่วยเหลือประสานงานและดูแลเรื่องเอกสารซึ่งเป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่สำคัญ

สุดท้ายนี้ขอขอบพระคุณ คุณพ่อประเสริฐ โรจนาบุตร และคุณแม่สุทัศนา โรจนาบุตร ผู้เป็นแรงผลักดันและคอยสนับสนุนตลอดเวลาที่ผ่านมา รวมทั้งส่งเสริมในด้านการเรียนดนตรีอย่างเต็มที่ ขอบคุณพี่สาว พญ.วรัญรดา โรจนาบุตร ที่คอยให้กำลังใจและให้การสนับสนุนในด้านต่าง ๆ ตลอดมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วริศรา โรจนาบุตร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

บทที่ 1 1

บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์ 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์งานดุษฎีนิพนธ์ 5

1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ 5

1.4 ขอบเขตการสร้างสรรค์ 6

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 8

บทที่ 2 9

ปริทัศน์วรรณกรรมและการวิเคราะห์บทเพลง 9

2.1. *Fantasia* ประพันธ์โดยซิลเวียส เลโอโพลด์ ไวส์ (Silvius Leopold Weiss, 1687-1750) ... 9

2.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 9

2.1.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 10

2.1.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 12

2.1.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 13

2.2 *Suite in D minor* ประพันธ์โดยโรเบิร์ต เดอ วิเซ (Robert de Visée, 1655-1732/1733) 14

2.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 14

2.2.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 14

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 16
2.2.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 17
2.3 *Suite Española, Op.47 (Sevilla, Cádiz, Granada* และ *Asturias)* ประพันธ์โดยอิซาค อัลเบนิส (Isaac Albeniz, 1860-1909) 18
2.3.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 18
2.3.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 19
2.3.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 35
2.3.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 35
2.4 *Sonata in A Major, K.322* ประพันธ์โดยโดเมนิโก สการ์ลาตตี (Domenico Scarlatti, 1685-1757) 42
2.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 42
2.4.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 42
2.4.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 43
2.4.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 43
2.5 *Grand Solo, Op.14* บทประพันธ์ของเฟอร์นันโด ซอร์ (Fernando Sor, 1778-1839) 44
2.5.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 44
2.5.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 46
2.5.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 51
2.5.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 51
2.6 *Sonata in C Major, Op. 22* ท่อน III. Minuet ประพันธ์โดยเฟอร์นันโด ซอร์ 54
2.6.1 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 54
2.6.2 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 56
2.6.3 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 56
2.7 *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ประพันธ์โดยเฟอร์นันโด ซอร์ 58

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.7.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 58
2.7.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 60
2.7.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 67
2.7.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 67
2.8 *Serenata Española* ประพันธ์โดยโยอาคิม มาลาทส์ (Joaquim Malats, 1872-1912) ... 69
2.8.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 69
2.8.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 70
2.8.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 73
2.8.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 73
2.9 *Recuerdos de la Alhambra* ประพันธ์โดยฟรานซิสโก ทาร์เรกา (Francisco Tárrega, 1882-1909) 74
2.9.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 74
2.9.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 77
2.9.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 79
2.9.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 79
2.10 *Vals Venezolano No.3* ประพันธ์โดยอันโตนิโอ ลอว์โร (Antonio Lauro, 1917-1986) 80
2.10.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 80
2.10.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 81
2.10.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 81
2.10.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 82
2.11 *Variations and Fugue on La Folia* ประพันธ์โดยมานูเอล มาเรีย ปองเซ (Manuel María Ponce, 1882-1948) 82
2.11.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 82
2.11.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 84

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.11.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 101
2.11.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 101
2.12 *Sonata Romántica* ประพันธ์โดยมานูเอล มาเรีย ปองเซ 101
2.12.1 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 101
2.12.2 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 105
2.12.3 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 105
2.13 *Sonatina Meridional* ประพันธ์โดยมานูเอล มาเรีย ปองเซ 106
2.13.1 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์ 106
2.13.2 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง 109
2.13.3 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข 109
บทที่ 3 111
การตีความบทเพลงและความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลง 111
3.1 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Fantasia* 111
3.1.1 แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21 111
3.1.2 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 111
3.1.3 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 112
3.1.4 ความแตกต่างของบทเพลงต้นฉบับกับบทเพลงเรียบเรียงของเซโกเวีย 112
3.2 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Suite in D minor* 114
3.2.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 115
3.2.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 115
3.2.3 แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21 116
3.2.4 ความแตกต่างของบทเพลงต้นฉบับกับบทเพลงที่เรียบเรียงสำหรับกีตาร์จากบทเพลงของเซโกเวีย 117
3.3 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Suite Española, Op.47* 118

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.3.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 119
3.3.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 119
3.3.3 แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21 119
3.3.4 ความแตกต่างของบทเพลงต้นฉบับกับบทเพลงที่เรียบเรียงสำหรับกีตาร์จากบทเพลงของเซโกเวีย 120
3.4 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Sonata in A Major, K.322* 129
3.4.1 แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21 129
3.4.2 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 129
3.4.3 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 129
3.4.4 ความแตกต่างของบทเพลงต้นฉบับกับบทเพลงที่เรียบเรียงสำหรับกีตาร์จากผลงานของเซโกเวีย 130
3.5 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Grand Solo, Op.14* 131
3.5.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 132
3.5.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 132
3.6 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet 133
3.6.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 133
3.6.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 133
3.7 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Variations on Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* 133
3.7.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 134
3.7.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 134
3.8 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Serenata Española* 135
3.8.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 135
3.8.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 136

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.9 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Recuerdos de la Alhambra* .. 136
3.9.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 136
3.9.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 137
3.10 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Vals Venezolano No.3* 137
3.10.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 137
3.10.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 138
3.11 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* 138
3.11.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 138
3.11.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 139
3.12 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Sonata Romántica* 139
3.12.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 140
3.12.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 140
3.13 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Sonatina Meridional* 141
3.13.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย 141
3.13.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง 142
บทที่ 4 143
การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก 143
4.1 ข้อมูลการแสดง 143
4.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง 145
4.3 กระบวนการเตรียมตัวสำหรับแสดง 145
4.4 รายการและเวลาการแสดง 146
บทที่ 5 148
คำแนะนำและบทสรุป 148

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1 คำแนะนำ 148
5.2 ปัญหาและข้อเสนอแนะ 149
5.3 บทสรุป 150
บรรณานุกรม 152
ภาคผนวก 155
ประวัติผู้เขียน 174

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์

1.1.1 กีตาร์คลาสสิกในศตวรรษที่ 20

กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมแพร่หลายนับตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน มีวัฒนธรรมที่หลากหลาย ต่างกันไปตามสถานที่ที่นักกีตาร์แต่ละคนอาศัยอยู่ สเปนนับเป็นประเทศที่มีวัฒนธรรมและรูปแบบการบรรเลงกีตาร์ที่มีเทคนิคและเอกลักษณ์เฉพาะตัว รูปแบบการเล่นแบ่งออกได้หลายรูปแบบ เช่น ดนตรีฟลาเมงโก

ศตวรรษที่ 20 นับว่าเป็นยุคทองของกีตาร์คลาสสิกหรือโมเดิร์นกีตาร์ ภายหลังจากที่เสื่อมความนิยมลงไปในช่วงศตวรรษที่ 19 เนื่องจากกระแสนิยมของเปียโนที่ได้รับความสนใจเพิ่มขึ้นจากผู้คนในยุคนั้น แต่ศิลปะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกที่ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นในประเทศสเปนส่งผลให้ความนิยมกีตาร์คลาสสิกกลับคืนมา อันเดรส เซโกเวีย (Andres Segovia, 1893-1987) นักกีตาร์ชาวสเปน นับเป็นบุคคลสำคัญที่ทำให้กีตาร์คลาสสิกกลับมาได้รับความนิยม เขาได้พยายามยกระดับของกีตาร์ให้มีมาตรฐานทัดเทียมเครื่องดนตรีคลาสสิกชนิดอื่นอีกด้วย นอกจากนั้นยังมีนักกีตาร์อีกหลายคนที่ร่วมทำให้วงการกีตาร์เติบโตและได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เช่น จูเลียน บรีม (Julian Bream, 1933-2020) และจอห์น วิลเลียม (John Williams, เกิด 1932) ถือได้ว่าเป็นนักดนตรีอีกรุ่นหนึ่งที่พัฒนาวงการกีตาร์คลาสสิก ปัจจุบันมีนักกีตาร์คลาสสิกฝีมือดีจำนวนมากออกแสดงคอนเสิร์ตทั่วโลก เผยแพร่บทเพลงกีตาร์คลาสสิกในอดีตเพื่อสืบทอดและอนุรักษ์ไปพร้อมกับประพันธ์ผลงานเพลงในรูปแบบใหม่ ๆ ที่ได้รับความนิยมไม่แพ้กัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เครื่องดนตรีชิ้นแรกที่มีลักษณะคล้ายกีตาร์ในปัจจุบันเกิดขึ้นในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance period, 1425-1600) ซึ่งเป็นช่วงที่มีการใช้เครื่องสายกันอย่างแพร่หลาย มีกีตาร์หลายแบบ เช่น กีตาร์ 4 สาย และ 5 สาย สำหรับกีตาร์ 6 สาย ระบุว่ามีขึ้นในปี ค.ศ.1799 โดยช่างชื่อเกตาโน วินัชชา (Gaetano Vinaccia, 1806-1882) ในประเทศอิตาลี การออกแบบกีตาร์ 6 สายของเขาได้ถูกนำไปใช้โดยนักกีตาร์หลายคน เช่น กีตาร์จากอันโตนิโอ ตอร์เรส (Antonio Torres, 1817-1892) ผู้สร้างโมเดิร์นกีตาร์ เพื่อแยกความแตกต่างระหว่างกีตาร์ยุคแรก เช่น โรแมนติกกีตาร์และบาโรกกีตาร์ อนึ่ง โมเดิร์นกีตาร์มีความหมายค่อนข้างกว้าง บางครั้งถูกเรียกว่าอีกอย่างว่ากีตาร์คลาสสิก

เมื่อกาลเวลาผ่านไป ผู้คนหันมาสนใจศึกษาดนตรีมากขึ้น เนื่องจากกีตาร์คลาสสิกในศตวรรษที่ 20 เริ่มมีการพัฒนาเทคนิคต่าง ๆ สำหรับผู้แสดง การศึกษาด้านกีตาร์คลาสสิกช่วยให้ผู้เรียนได้เข้าใจวิธีการเรียนกีตาร์และเพิ่มทักษะการแสดงอย่างถูกต้อง ควรศึกษาให้ถึงแก่นแท้ หากเพียงใช้เวลาและประสบการณ์ในการพัฒนาทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกก็จะเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยผลักดันให้เป็นนักกีตาร์ที่มีคุณภาพได้

1.1.2 บทบาทของอันเดรส เซโกเวีย ในกีตาร์คลาสสิก

อันเดรส เซโกเวียได้รับการยอมรับว่าเป็นนักกีตาร์ที่ยอดเยี่ยมที่สุดในศตวรรษที่ 20 บทเพลงของเซโกเวียถูกจัดว่าอยู่ในรูปแบบยุคโรแมนติกร่วมสมัย นอกจากนั้นเซโกเวียยังได้เรียบเรียงบทเพลงในยุคบาโรกและยุคคลาสสิกสำหรับกีตาร์คลาสสิกอีกด้วย

ผลงานการประพันธ์ของเซโกเวียมีเพียงเล็กน้อย แต่มีความไพเราะจับใจและมีเอกลักษณ์แบบสเปน เช่น *Estudio sin Luz* ในแง่ของผลงานเรียบเรียง เซโกเวียถือว่าได้รับความนิยมและประสบความสำเร็จ ในปี ค.ศ.1935 มีการนำบทเพลง *Chaconne* ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) ที่เซโกเวียนำมาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิกมาแสดงเป็นครั้งแรก บทประพันธ์นี้มีความยากค่อนข้างมากเนื่องจากมีเทคนิคการบรรเลงของมือทั้งสองข้างที่สลับซับซ้อน บทเพลงนี้ประสบความสำเร็จมากสำหรับการออกแสดงครั้งแรก หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 เซโกเวียจึงออกแสดงบ่อยครั้งขึ้นทั้งในทวีปยุโรปและอเมริกา รวมทั้งมีผลงานบันทึกเสียงมากขึ้นอีกด้วย

ผลงานที่ประพันธ์ขึ้นเพื่ออุทิศสำหรับเซโกเวียมีนับร้อยผลงาน แต่บางชิ้นไม่ได้รับการเผยแพร่เนื่องจากสูญหายไปในเหตุการณ์สงครามกลางเมืองในประเทศสเปน เซโกเวียมีเจตนาอันแรงกล้าที่จะยกระดับกีตาร์คลาสสิกให้เทียบเทียมกับเครื่องดนตรีคลาสสิกประเภทอื่น และเป็นที่รู้จักมากขึ้นทั่วโลก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปภาพที่ 1 เซโกเวียได้รับรางวัลยอดเยี่ยมสาขาการแสดงกีตาร์คลาสสิก (Grammy Award for Best Classical Performance, Instrumentalist) ในปี ค.ศ.1958

ที่มา : https://sessionville.com/articles/10-things-you-now-know-about-andres-segovia

1.1.3 แนวคิดและเทคนิคกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

แนวคิดการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกเป็นการพัฒนาต่อยอดมาจากเครื่องดนตรีโบราณคือ วิฮูเอลาและลูท ทำให้มีรูปแบบเป็นคอร์ดมากกว่าปัจจุบัน เมื่อเข้าสู่ช่วงของเฟอร์นันโด ซอร์ (Fernando Sor, 1778-1839) และฟรานซิสโก ทาร์เรกา (Francisco Tárrega, 1882-1909) ที่ได้วางวิธีการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกอย่างเป็นแบบแผนกลายเป็นทักษะวิชาขั้นสูง ต่อมาในศตวรรษที่ 20 เซโกเวียได้เดินตามแบบแผนที่ทาร์เรกาได้ดำเนินไว้ และเพิ่มแนวคิดในการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกที่โด่งดังได้แก่การคิดรูปแบบการใช้นิ้ว เนื่องจากโน้ตเสียงเดียวกันบนกีตาร์คลาสสิกสามารถบรรเลงได้หลายจุด เซโกเวียอธิบายว่าการเลือกตำแหน่งที่ต่างกันจะให้อารมณ์ที่ต่างกัน ทำให้เขาพยายามคิดรูปแบบการบรรเลงให้ทำนองหลักเชื่อมต่อกันคล้ายการร้องเพลง อีกทั้งเขายังกล่าวว่ากีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่ซับซ้อน เพราะเป็นเครื่องสายที่บรรเลงแบบโพลีโฟนี และให้สัมภาษณ์ว่าทุกเสียงในวงออร์เคสตราอยู่บนกีตาร์ แต่มีขนาดเสียงที่เล็กลง กีตาร์มีสีสันของเสียงที่หลากหลาย สิ่งที่จำเป็นคือการพัฒนาคุณภาพของเครื่องดนตรี นอกจากนั้น เขายังแสดงให้เห็นว่ากีตาร์สามารถเลียนเสียงของเครื่องสายและเครื่องลมทองเหลืองได้อีกด้วย (Nupen 1967)

เทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกในสมัยของทาร์เรกาใช้เล็บมือขวาในการดีด เสียงมีความแข็งแรงและแหลมคม ทาร์เรกายังเป็นผู้ที่เริ่มใช้ท่าทางในการบรรเลงโดยใช้ที่พักเท้า (Footstool) ในด้านซ้าย และการดีดแบบพักสาย (Apoyando) อีกด้วย

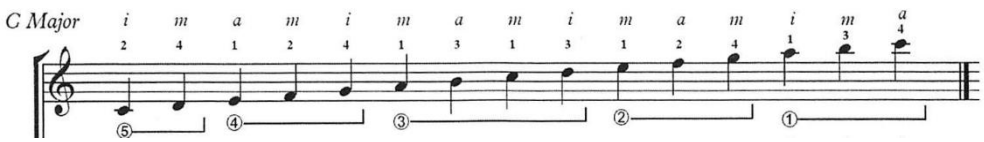
รูปภาพที่ 2 การนั่งบรรเลงกีตาร์คลาสสิกโดยใช้ที่พักเท้าของทาร์เรกา
ที่มา : https://www.editions-bim.com/de/komponisten/francisco-tarrega

จากภาพของทาร์เรกาสังเกตได้ว่าเป็นท่าทางการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกที่ถูกต้อง ด้วยมุมการวางมือซ้ายและมือขวา เกิดจากการวางขาซ้ายบนที่พักเท้า ทำให้หัวของกีตาร์เชิดขึ้นและสามารถบรรเลงโน้ตได้อย่างลื่นไหลตามสรีระของการวางกีตาร์ เทคนิคสำคัญที่เซโกเวียได้พัฒนาต่อจากทาร์-เรกาได้แก่การดีดในมือขวาที่เปลี่ยนมาใช้เล็บผสมกับเนื้อสัมผัสบนนิ้วมือ ส่งผลให้เสียงที่เกิดขึ้นมีความแข็งแรงและนุ่มนวลในเวลาเดียวกัน รวมทั้งเทคนิคในการสร้างสีสันของเสียงด้วยการย้ายตำแหน่งในมือซ้ายและวิธีการดีดในมือขวาที่แตกต่างกัน ทำให้เสียงที่ออกมาสื่ออารมณ์ที่ต่างกัน

เทคนิคการบรรเลงบันไดเสียงของเซโกเวีย (Segovia 1953) กล่าวว่าหัวใจสำคัญไม่ใช่เรื่องโน้ตว่าเซโกเวียบรรเลงโน้ตใด แต่เป็นเรื่องของแนวทางการใช้นิ้วและแบบฝึกเทคนิค การบรรเลงบันไดเสียงต่าง ๆ ของเซโกเวียมีการกำหนดรูปแบบนิ้วอย่างชัดเจนดังต่อไปนี้

รูปภาพที่ 3 C Major Scale ที่กำหนดทางนิ้วแบบเซโกเวีย

Estudios de Tecnica Elemental

C Major Scale

รูปภาพที่ 3 เป็นต้นฉบับที่ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ.1928 ลักษณะการบรรเลงบันไดเสียงของเซโกเวียมีข้อสังเกตคือการกำหนดทางนิ้ว กล่าวคือตัวเลขที่กำหนดด้านบนของโน้ต 2 4 1 2 4 1 เป็นทางนิ้วมือซ้าย เช่น 1 นิ้วชี้ 2 นิ้วกลาง 3 นิ้วนาง และ 4 นิ้วก้อยตามลำดับ ในขณะที่เลขด้านล่างกำหนดสายของกีตาร์ เช่น สายที่ 5 เป็นต้น ลักษณะเด่นของเซโกเวียที่ไม่พบในตำราเล่มอื่นคือไม่ใช้สายเปิด แต่เซโกเวียบรรเลงในลักษณะสายปิดทั้งหมด ทำให้สามารถสร้างเสียงวิบราโต (Vibrato) ได้อย่างชัดเจนเพื่อสร้างสีสันของเสียง เทคนิควิบราโตของเซโกเวียไม่ใช้การคลึงสายแบบนักกีตาร์ทั่วไป แต่เขาชอบขยี้สายเพื่อสร้างเสียงให้คล้ายเชลโล ทำให้เซโกเวียหลีกเลี่ยงการใช้สายเปิด ส่วนการดีดในมือขวาของเซโกเวียจะใช้นิ้ว i และ m การบรรเลงของเซโกเวียจะเริ่มจากบันไดเสียง C Major สลับกับกุญแจเสียงร่วม (Relative key) ได้แก่ A melodic minor ตามด้วย G Major และ E minor สุดท้ายคือเทคนิคการย้ายตำแหน่งมือซ้ายของเซโกเวียที่ชื่นชอบการสไลด์เพื่อทำให้การบรรเลงเชื่อมต่อมากขึ้น ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงแบบเซโกเวีย

1.2 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์งานดุษฎีนิพนธ์

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์เชิงลึก ทั้งด้านเทคนิค อารมณ์เพลง ผ่านบทประพันธ์ที่คัดเลือกจากผลงานของเซโกเวีย
2. ศึกษาความแตกต่างของบทเพลงต้นฉบับกับบทเพลงที่เรียบเรียงสำหรับกีตาร์จากผลงานของเซโกเวีย ในคอนเสิร์ตที่ 1 ซึ่งเป็นคอนเสิร์ตที่รวมบทเพลงเรียบเรียงสำหรับกีตาร์
3. เพื่อศึกษาวิธีที่เหมาะสมในการบรรเลงดนตรีของศตวรรษที่ 20 ในบริบทของศตวรรษที่ 21
4. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการปฏิบัติของผู้แสดง
5. เพื่อเผยแพร่ผลงานกีตาร์คลาสสิกที่คัดสรรจากผลงานของเซโกเวีย
6. เพื่อเป็นตัวอย่างในการผลิตบุคลากรทางด้านดนตรีและเป็นแนวทางในการปฏิบัติกีตาร์คลาสสิก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

1. กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่เลือกใช้เพื่อจัดการแสดง
2. คัดเลือกโน้ตของบทประพันธ์จากสำนักพิมพ์ที่น่าเชื่อถือ รวมถึงต้นฉบับที่นำมาค้นคว้าได้อย่างลึกซึ้ง

3. ศึกษาหนังสือกีตาร์คลาสสิกในศตวรรษที่ 20 บทความหรือจดหมายเหตุที่เกี่ยวกับเซโกเวีย

4. สัมภาษณ์ผู้มีความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์กีตาร์คลาสสิกเพื่อหาข้อมูล

5. วิเคราะห์และตีความบทประพันธ์ในบริบทของศตวรรษที่ 21

6. จัดการแสดงต่อสาธารณชน

1.4 ขอบเขตการสร้างสรรค์

การแสดงผลงานการเรียบเรียงบทประพันธ์และบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับเซโกเวีย การศึกษาและวิเคราะห์เชิงลึก ทั้งด้านเทคนิค การตีความ การเลือกใช้โน้ต บทสรุปของการค้นคว้าคือการนำบทเพลงออกแสดงและเผยแพร่การวิเคราะห์ ตีความดนตรีสำหรับกีตาร์คลาสสิกระหว่างศตวรรษที่ 20 และ 21 โดยศึกษาผลงานของเซโกเวียช่วงแรกจนถึงช่วงบั้นปลายชีวิต รวมทั้งบทประพันธ์ที่นักประพันธ์เพลงอุทิศให้กับเซโกเวีย

การแสดงครั้งที่ 1 ประกอบด้วยผลงานเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย ผู้แสดงนำเสนอบทเพลงในการแสดงด้วยบทเพลงดังนี้

1. *Sevilla, Asturias, Cádiz* และ *Granada* จาก *Suite Española, Op.47* ประพันธ์โดยอิซาค อัลเบนิส (Isaac Albeniz, 1860-1909) เป็นบทเพลงที่เป็นจุดเด่นของการแสดงครั้งนี้ เนื่องจากได้รับการยอมรับว่าเป็นบทเพลงที่ใช้เทคนิคการบรรเลงขั้นสูง ในการเรียบเรียงของเซโกเวียได้มีการนำโน้ตเปียโนดั้งเดิมมาเรียบเรียงใหม่สำหรับกีตาร์คลาสสิก

2. *Sonata in A Major, K.322* ประพันธ์โดยโดเมนิโก สการ์ลาตตี (Domenico Scarlatti, 1685-1757) เป็นผลงานประเภทโซนาตา (Sonata) สำหรับเปียโน

3. *Suite in D minor from Livre de Pièces Pour la Guitare* ประพันธ์โดยโรเบิร์ต เดอ วิเซ (Robert de Visée, 1655-1732/1733) เป็นบทประพันธ์สำหรับกีตาร์สมัยเก่าที่มี 5 สาย นำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับกีตาร์คลาสสิกในปัจจุบัน มี 9 ท่อน ได้แก่ 1. Prelude 2. Allemande 3. Courante 4. Sarabande 5. Gavotte 6. Minuet I 7. Minuet II 8. Bourrée และ 9. Gigue

4. *Fantasia* ประพันธ์โดยซิลเวียส เลโอโพลด์ ไวส์ (Silvius Leopold Weiss, 1687-1750) นักประพันธ์เพลงและนักลูทชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียงในศตวรรษที่ 18

การแสดงครั้งที่ 2 ประกอบด้วยผลงานประพันธ์ของนักกีตาร์ในศตวรรษที่ 18-19 ที่เซโกเวียนำมาแสดง ใช้หลักการเลือกบทเพลงยุคทองของกีตาร์ครั้งแรกในศตวรรษที่ 18 จากนักประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงกีตาร์ที่มีชื่อเสียง เช่น ทาร์เรกาและซอร์ ผู้แสดงนำเสนอบทเพลงในการแสดงด้วยบทเพลงดังนี้

1. *Grand Solo, Op.14* ประพันธ์โดยซอร์ ถือเป็นผลงานสำคัญเนื่องจากเป็นบทประพันธ์ขนาดใหญ่ มีเทคนิคการเล่นที่ยาก และได้รับความนิยมในการแสดงกีตาร์คลาสสิกระดับสากล

2. *Recuerdos de la Alhambra* ประพันธ์โดยทาร์เรกาในปี ค.ศ.1899 ระหว่างเดินทางไปพักผ่อนที่กรานาดา และประทับใจในความงดงามของปราสาทอาลัมบรา บทเพลงนี้ใช้เทคนิคกีตาร์ที่เรียกว่าการรัวโน้ต (Tremolo) โดยเล่นโน้ตตัวหนึ่งด้วยการย้ำสายกีตาร์หลายครั้งด้วยนิ้ว a m และ i ตามลำดับ พร้อมกับการเดินเบสด้วยนิ้ว p ทำให้ผู้ฟังรู้สึกเหมือนกับว่าบทเพลงบรรเลงบนกีตาร์ 2 ตัว

3. *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet ประพันธ์โดยซอร์

4. *Variations on a Theme by Mozart, Op.9* ประพันธ์โดยซอร์ เป็นบทเพลงที่ได้รับแนวคิดจากการนำทำนองในตอน O Cara Armonia จากอุปรากร *The Magic Flute* ที่ประพันธ์โดยโวล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) ในปี ค.ศ. 1791 เป็นอุปรากรชวนหัวที่มี 2 องก์ เป็นเรื่องเกี่ยวกับความรักที่ต้องฝ่าฟันอุปสรรคจนประสบความสำเร็จ และยังเป็นอุปรากรเรื่องสุดท้ายของโมสาร์ทอีกด้วย

5. *Serenata Española* ประพันธ์โดยนักเปียโนชาวสเปน โยอาคิม มาลาทส์ (Joaquim Malats, 1872-1912) เป็นผลงานที่ได้รับความนิยมสูงสุดในหมู่นักกีตาร์คลาสสิกมานานกว่าร้อยปี นำมาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์ครั้งแรกในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยตำนานนักกีตาร์คลาสสิกทาร์เรกาและลูกศิษย์ ด้านบุคคลที่มีชื่อเสียงในด้านการเรียบเรียง ได้แก่ เซโกเวียและบรีม

6. *Vals Venezolano No.3* ประพันธ์โดยอันโตนิโอ ลอว์โร (Antonio Lauro, 1917-1986) นักประพันธ์เพลงชาวเวเนซุเอลา ท่อนที่นำมาแสดงเป็นบทเพลงย่อยจาก *4 Vals Venezolano* มีท่วงทำนองอ่อนหวานและไพเราะ

การแสดงครั้งที่ 3 ประกอบด้วยผลงานที่มาจากความสัมพันธ์ระหว่างมานูเอล มาเรีย ปองเซ (Manuel María Ponce, 1882-1948) และเซโกเวีย มีบทเพลงที่มีความหลากหลายทางการบรรเลงและอารมณ์เพลงในยุคโรแมนติกดังต่อไปนี้

1. Variations and Fugue on La Folia หนึ่งในผลงานหลักสำหรับกีตาร์คลาสสิกที่มีคุณภาพและโครงสร้างที่ชัดเจน ความยาวของบทเพลง 25 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. *Sonata Romántica* เป็นบทเพลงที่แสดงออกถึงความสามารถในการบรรเลงกีตาร์ได้เป็นอย่างดี เน้นการสร้างสรรค์ความเข้มเสียง (Dynamics) ที่หลากหลาย และความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลง

3. *Sonatina Meridional* ประกอบด้วย 2 ท่อน ได้แก่ I. Campo และ II. Copla

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เรียนรู้บทประพันธ์จากบทเพลงของเซโกเวีย เช่น บทเพลงที่เรียบเรียงสำหรับกีตาร์รวมทั้งบทประพันธ์ที่ประพันธ์ในศตวรรษที่ 20
2. เพิ่มความรู้ด้านการตีความบทเพลง รวมทั้งเทคนิคและการแสดงออกทางอารมณ์
3. ฝึกซ้อมและเตรียมการแสดงที่มีประสิทธิภาพ
4. นำเสนอผลงานดนตรีจากบทเพลงของเซโกเวียต่อสังคมปัจจุบันอย่างเป็นรูปธรรม
5. ยกระดับดนตรีคลาสสิกในปัจจุบันผ่านงานวิจัยสร้างสรรค์และการแสดงคอนเสิร์ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
ปริทัศน์วรรณกรรมและการวิเคราะห์บทเพลง

บทเพลงทั้งหมดในการแสดงได้นำมาจากบทเพลงของเซโกเวีย นักกีตาร์ที่มีชื่อเสียงระดับโลก โดยนำเสนอในรูปแบบของโมเดิร์นกีตาร์เพื่อให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิกจากอดีตถึงปัจจุบัน บทที่ 2 นี้กล่าวถึงผู้ประพันธ์ บทเพลงและการวิเคราะห์ โดยนำองค์ความรู้ที่ได้มาสังเคราะห์เป็นแนวทางการบรรเลงกีตาร์ของผู้แสดง

2.1. *Fantasia* ประพันธ์โดยซิลเวียส เลโอโพลด์ ไวส์ (Silvius Leopold Weiss, 1687-1750)

2.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

ไวส์เป็นนักลูทชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียงมากในยุคบาโรก เขาเริ่มเล่นดนตรีตั้งแต่อายุยังน้อย เรียนลูทกับบิดานามว่า โยฮันน์ จาคอบ ไวส์ (Johann Jakob Weiss, 1662-1754) ไวส์เป็นนักลูทระดับแนวหน้าในยุคเดียวกับบาค รวมทั้งยังมีบทประพันธ์ที่ได้รับการยกย่องว่ามีเอกลักษณ์ มีการวางทำนองหลักและเสียงประสานอย่างสวยงาม ผลงานหลักของไวส์ประพันธ์ขึ้นสำหรับลูทเป็นส่วนใหญ่ รวมทั้งหมดถึง 650 บท จัดเป็นการรวบรวมบทเพลงสำหรับลูทมากที่สุดที่เคยมีมา ผลงานของไวส์แสดงให้เห็นถึงความสามารถและอัจฉริยภาพที่เขามีเฉกเช่นเดียวกับโมสาร์ทและนิคโคโล ปากานินี (Niccolo Paganini, 1782-1840)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

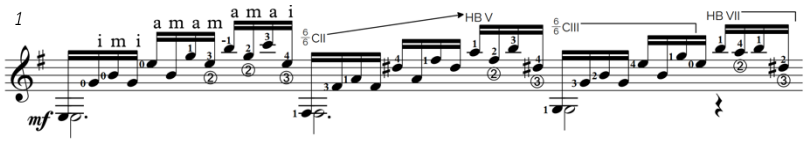
ไวส์เริ่มต้นเล่นลูท 11 สาย และได้เปลี่ยนไปเล่นลูท 13 สาย ในปี ค.ศ.1728 ไวส์ได้แสดงในเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี ร่วมกับนักดนตรีระดับแนวหน้า 3 คน ได้แก่ โยฮันน์ เฟรดริก พิเซนเดล (Johann Georg Pisendel, 1688-1755) นักไวโอลิน ปิแยร์-กาเบรียล บุฟฟาร์เด็ง (Pierre-Gabriel Buffardin, 1693-1768) และโยฮันน์ โยอาคิม ควานซ์ (Johann Joachim Quantz, 1697-1773) นักฟลูต และได้อยู่ที่เบอร์ลินเป็นเวลา 3 เดือน ก่อนกลับไปบรรเลงกับวงออร์เคสตราแห่งเดรสเดน ในปี ค.ศ.1738 ไวส์มีโอกาสพบกับฟรานซ์ เบนดา (Franz Benda, 1709-1786) นักไวโอลินจากเบอร์ลิน และพวกเขาได้บรรเลงบทประพันธ์เพลงสำหรับไวโอลินและลูทด้วยกันตลอดทั้งวัน ต่อมาในเดือนสิงหาคม ปี ค.ศ.1739 ไวส์ได้พบกับบาคที่ไลป์ซิก มีการสันนิษฐานกันว่าบทเพลงชุด *Lute Suite* ที่บาคประพันธ์ขึ้นนั้นอาจเขียนสำหรับไวส์

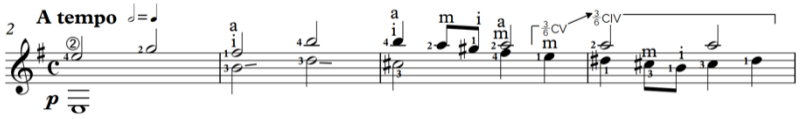
ไวส์เสียชีวิตเมื่อวันที่ 6 ตุลาคม ปี ค.ศ.1750 ในบรรดาบุตรทั้งหมด 7 คนของไวส์ มีเพียงคนเดียวที่ดำเนินรอยตามเขา คือ โยฮันน์ อดอล์ฟ เฟาสตินุสโต (Johann Adolf Faustinusto) ซึ่งได้เป็นนักลูทในวงออร์เคสตราแห่งเดรสเดนเช่นเดียวกับบิดา (Newman and Criticism 1960)

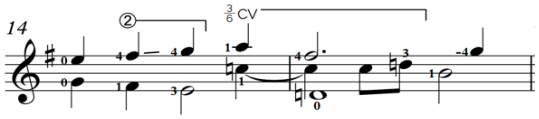
2.1.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

Fantasia มาจากภาษาเยอรมัน Fantasie แปลว่าจินตนาการ ทำนองเพลงให้อารมณ์ความรู้สึกที่เข้มข้นและเร้าใจ บทประพันธ์นี้ประพันธ์ขึ้นสำหรับลูทในยุคบาโรกซึ่งลูทจัดเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นที่นิยมมากเช่นเดียวกับกีตาร์ในปัจจุบัน เนื่องจากสามารถเล่นเดี่ยวและเล่นประสานคู่กับนักร้องได้ บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์สั้น ๆ ประพันธ์ขึ้นครั้งแรกในปี ค.ศ.1719 สำหรับลูท 11 สาย และนำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับบรรเลงในกีตาร์คลาสสิก บทประพันธ์ต้นฉบับอยู่ในกุญแจเสียง C minor แต่เมื่อนำมาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์จะอยู่ในกุญแจเสียง E minor เพื่อให้สะดวกต่อการบรรเลงและเรื่องการใช้นิ้ว (Fingering) นักกีตาร์บางคนอาจตั้งสายให้ลดลงมา 1 เสียงเต็ม ทำให้ได้กุญแจเสียง Db minor ซึ่งใกล้เคียงกับโน้ตเพลงต้นฉบับมากที่สุด การเรียบเรียงสำหรับกีตาร์ได้เผยแพร่ครั้งแรกจากการบันทึกเสียงของบรีม ต่อมามีนักกีตาร์หลายคนนำบทประพันธ์นี้ออกแสดงและบันทึกเสียง เซโกเวียเคยนำบทประพันธ์ของไวส์ออกแสดงในคอนเสิร์ต แสดงให้เห็นถึงความสำคัญว่าไวส์เป็นบุคคลที่มีอิทธิพลในยุคบาโรกคนหนึ่ง

Fantasia อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (Binary Form) ช่วงแรกของบทเพลงกำหนดให้ไม่มีเส้นกั้นห้องเพื่อให้บรรเลงอย่างอิสระ เริ่มต้นบทเพลงด้วยการบรรเลงแบบการกระจายคอร์ดหรืออาร์เปโจ (Arpeggio) แบบอิสระ ในส่วนที่ 2 เมื่อเริ่มมีเสียงประสานต้องบรรเลงอย่างมีสัดส่วนและกำหนดจังหวะที่ชัดเจน พบว่ามีการเล่นที่ต่างกันระหว่างช่วงแรก และกำหนดอัตราจังหวะ 2/2 จนจบเพลง บทประพันธ์อยู่ในกุญแจเสียง E minor เริ่มโดยกระจายคอร์ด E minor ผู้ประพันธ์กำหนดให้โน้ตตัวดำเท่ากับ 116 Bpm (Beats per minute) และไม่มีเครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ การบรรเลงค่อนข้างมีอิสระทางจังหวะ จากนั้นจึงเปลี่ยนรูปแบบคอร์ดและเน้นการกระจายคอร์ดเช่นเดิม

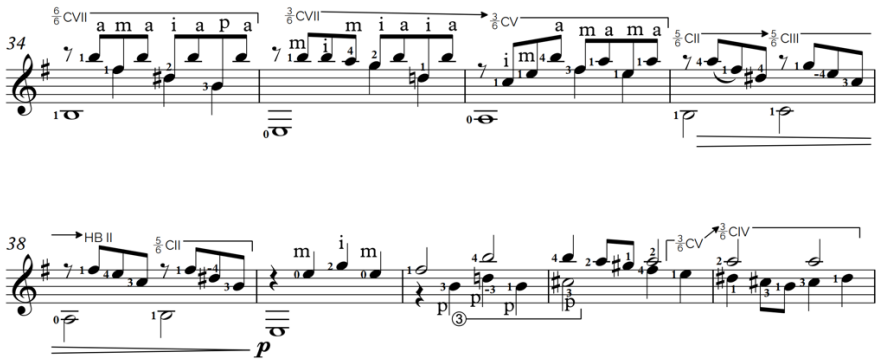
ตัวอย่างที่ 1 บทเพลง *Fantasia* ห้องที่ 1

ในท่อน B เริ่มมีการกำหนดอัตราจังหวะให้เป็น 2/2 และยังอยู่ในกุญแจเสียง E minor นอกจากนั้นผู้ประพันธ์กำหนดให้โน้ตตัวดำเท่ากับ 160 ห้องที่ 2 เริ่มเข้า a tempo และบรรเลงด้วยจังหวะที่มั่นคง ในท่อนนี้เริ่มมีแนวประสานอย่างชัดเจน มีการเคลื่อนทำนองแบบเหมือน (Similar Motion)

ตัวอย่างที่ 2 บทเพลง *Fantasia* ห้องที่ 2-5

ห้องที่ 14 มีการเคลื่อนที่ทำนองแบบสวนทางในจังหวะที่ 1, 2 และ 3

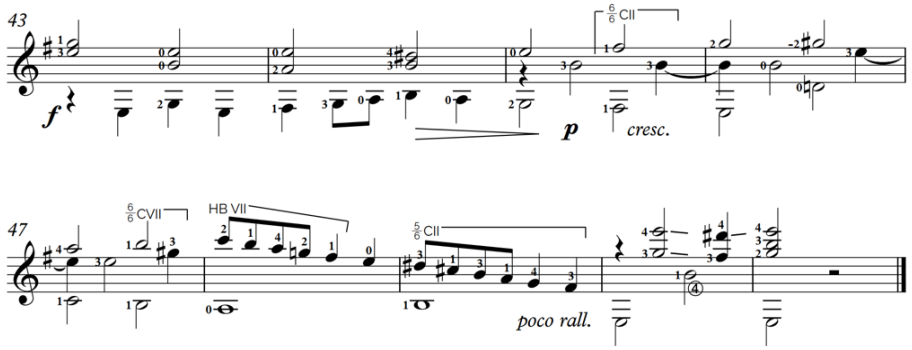
ตัวอย่างที่ 3 บทเพลง *Fantasia* ห้องที่ 14-15

ห้องที่ 37-38 การดำเนินทำนองมีลักษณะแบบอาร์เปโจและเคลื่อนคอร์ดเพื่อกลับโทนิกดังนี้ B7, C Major, Am6, B Major และเข้าสู่ E minor

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4 บทเพลง *Fantasia* ห้องที่ 34-42



ห้องที่ 45-48 มีการเคลื่อนทำนองในลักษณะเคลื่อนที่แบบสวนทางกัน แนวเบสดำเนินต่อกันเพื่อเข้าสู่ซับโดมินันท์ โดมินันท์ และโทนิก

ตัวอย่างที่ 5 บทเพลง *Fantasia* ห้องที่ 43-51

ในท่อนก่อนจบบทเพลง 2 ห้อง มีการใช้เทคนิคการไล่บันไดเสียงก่อนจบ ใช้เคเดนซ์ปิดสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence)

2.1.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

ผู้แสดงมีความเห็นว่าบทเพลงนี้มีความไพเราะและสามารถนำมาเป็นเพลงเปิดการแสดงได้อย่างดี สามารถแสดงถึงความเป็นยุคบาโรก บทเพลงมีการใช้นิ้วที่เขียนให้สลับซับซ้อน ในจุดนี้ผู้แสดงวางแผนรูปแบบการใช้นิ้วแบบใหม่ในบางจุดที่ทำให้ได้เสียงที่ชัดและง่ายต่อการบรรเลงมากขึ้น อีกทั้งผู้แสดงยังเห็นว่าบทเพลงนี้สามารถช่วยพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงได้ดี ผลงานการประพันธ์ของไวส์ไม่ได้เป็นที่รู้จักมากในประเทศไทย ผู้แสดงจึงคิดว่าการนำผลงานนี้ออกมานำเสนอในรูปแบบใหม่จะสามารถทำให้บทประพันธ์ของไวส์เป็นที่รู้จักในกลุ่มนักดนตรีรุ่นใหม่ต่อไป

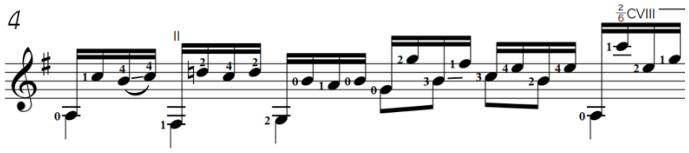
ระหว่างท่อน A และ B มีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด จัดว่าเป็นเสน่ห์ของบทเพลงของไวส์ บทเพลงเริ่มต้นด้วยท่อนช้าที่นุ่มนวล เมื่อเริ่มเข้าสู่ท่อน B จะมีจังหวะที่เร็วขึ้น มีสัดส่วนชัดเจน สามารถสื่อถึงความแข็งแรงของจังหวะ ผู้แสดงต้องคิดแนวทางการบรรเลงเพื่อสื่ออารมณ์บทเพลงออกมาได้อย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

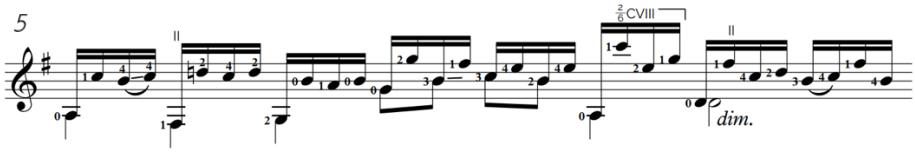
2.1.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

การฝึกซ้อมบทเพลง *Fantasia* ต้องคำนึงถึงเสียงที่เชื่อมต่อกันของทำนอง ทำให้ต้องซ้อมเฉพาะที่ช่วยทำให้เสียงเชื่อมต่อกัน การวางแผนเรื่องใช้นิ้วและเทคนิคการการซ้อมช้าเป็นสิ่งสำคัญ

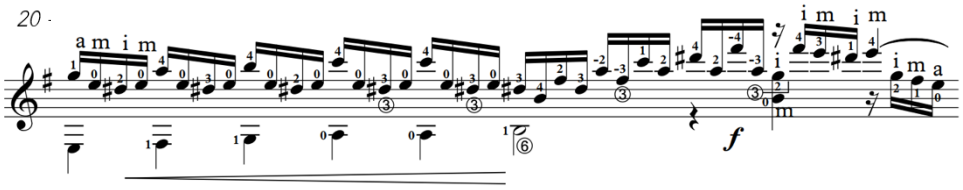
ท่อน A ในห้องแรกใช้การบรรเลงแบบกระจายคอร์ด ท่อนแรกเริ่มใช้น้ำหนักเสียงดังเบาเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ ต่อมาการฝึกซ้อมในคอร์ดที่ 2 คือ F# minor โน้ตตัว A ในสายที่ 1 ใช้นิ้ว 4 กดและลากนิ้ว 4 ไปยังเฟรต (Fret) ที่ 7 เพื่อเล่นตัว B ในการเชื่อมนิ้วตรงนี้จะได้ทั้งเสียงที่เชื่อมและได้เทคนิคการบรรเลงที่ไม่ยกออกจากฟิงเกอร์บอร์ดอีกด้วย ในห้องที่ 4 ผู้แสดงเลือกกดโน้ต C ที่สาย 3 ใช้นิ้ว 4 ทำให้ได้น้ำหนักเสียงที่แน่นมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 6 บทเพลง *Fantasia* ห้องที่ 4

ในห้องที่ 5 โน้ตตัว C เล่นบนสายที่ 3 นิ้ว 3 และโน้ตตัว B เล่นสายที่ 2 ใช้นิ้ว 4 เมื่อต้องกระโดดไปเล่นโน้ตตัว C ซึ่งเป็นคู่ 8 ผู้แสดงใช้เทคนิคคล้ายเดิมคือลากนิ้ว 3 และ 4 มาที่เฟรต 12 และ 13 ตามลำดับ เพื่อทำให้ได้เสียงที่ใหญ่มากขึ้น อีกทั้งยังได้โน้ตตัว E แบบสายเปิด (Open String)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 7 บทเพลง *Fantasia* ห้องที่ 5

ในท่อนนี้อาจพบปัญหาของการย้ายนิ้ว ควรซ้อมช้าเพื่อให้ได้เสียงที่เชื่อมที่สุด แล้วจึงเพิ่มความเร็วขึ้น

ตัวอย่างที่ 8 บทเพลง *Fantasia* ห้องที่ 20



2.2 *Suite in D minor* ประพันธ์โดยโรเบิร์ต เดอ วิเซ (Robert de Visée, 1655-1732/1733)

2.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

เดอ วิเซเป็นนักลูท นักกีตาร์และนักไวโอลินในสำนักของพระเจ้าหลุยส์ที่สิบสี่และพระเจ้าหลุยส์ที่สิบห้าแห่งฝรั่งเศส รวมทั้งยังเป็นนักร้องและนักประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องดนตรี เช่น ลูทและกีตาร์ เดอ วิเซอาจรู้จักฟรานซิสโก กอร์เบตตา (Francesco Corbetta, 1615-1681) และคุ้นเคยกับดนตรีของกอร์เบตตาเป็นอย่างดี เดอ วิเซได้รับการกล่าวถึงเป็นครั้งแรกโดยฌอง ลีโอนอร์ ชาวเวลส์ (Jean Léonor Le Gallois) ในปี ค.ศ.1680 เวลานั้นเขาเป็นนักดนตรีเชมเบอร์ของพระเจ้าหลุยส์ที่สิบสี่และได้ออกแสดงในราชสำนักบ่อยครั้ง ปี ค.ศ.1709 เดอ วิเซได้รับการแต่งตั้งให้เป็นนักร้องในราชสำนัก ต่อมาในปี ค.ศ.1719 ได้รับฉายานามว่า “Guitar Master of the King” จากพระเจ้าหลุยส์ที่สิบห้า ฌอง ฌากส์ รุสโซ (Jean Jacques Rousseau, 1712-1778) รายงานในจดหมายกล่าวว่าเดอ วิเซ เป็นนักดนตรีที่น่านับถือในพระราชวังแวร์ซายและมีความสามารถในการบรรเลงวิโอล

เดอ วิเซประพันธ์และเผยแพร่ผลงานประเภทสวีททั้ง 12 บท ได้แก่ *Livre de guitare dédié au roi* (1682) และ *Livre de Pièces Pour la Guitare* (Paris 1686) นอกจากนี้ยังตีพิมพ์ผลงานสำหรับเครื่องเบสลูท (Theorbo) ผลงานส่วนที่ตีพิมพ์และบันทึกโน้ตไว้นั้นมีทั้งเป็นระบบ French Tablature และบรรทัด 5 เส้น

2.2.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

วิเซเป็นนักดนตรีในราชสำนักและเป็นที่รู้จักกันดีในหมู่ผู้เล่นกีตาร์ เขาเน้นประพันธ์บทเพลงสำหรับลูทและกีตาร์ ผลงานที่ได้รับการตีพิมพ์มีจำนวนไม่มากนัก แต่ก็ได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลาย รวมทั้งมีนักกีตาร์มากมายที่นำบทเพลงของเขาไปออกแสดงคอนเสิร์ต

บทประพันธ์บทนี้มี 9 ท่อน ได้แก่

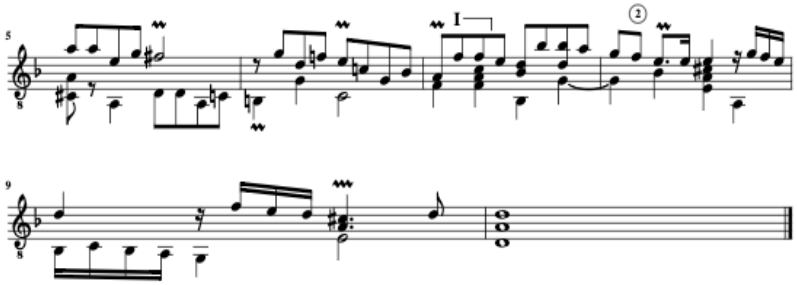
- I. Prelude

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- II. Allemande
- III. Courante
- IV. Sarabande
- V. Gavotte
- VI. Minuet I
- VII. Minuet II
- VIII. Bourrée
- IX. Gigue

ในบทประพันธ์ทั้ง 9 ท่อนนั้น มีจำนวน 8 ท่อนที่อยู่ในกุญแจเสียง D minor ยกเว้นท่อน VII. Minuet II เป็นท่อนเล็ก ๆ ในกุญแจเสียง D Major ที่ผู้ฟังหลายคนคุ้นเคย ส่งผลให้ท่อนนี้มีความสดใส

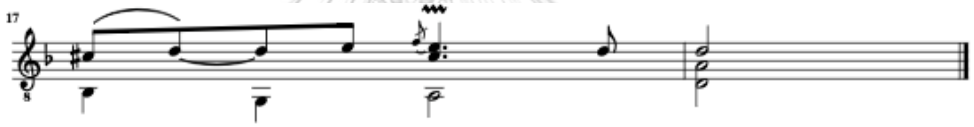
ท่อน I. Prelude อยู่ในกุญแจเสียง D minor มีเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 และเขียนกำกับว่า Somewhat freely แม้ว่าผู้ประพันธ์กำกับให้เล่นจังหวะอิสระ แต่ผู้แสดงตีความว่าต้องเล่นตรงจังหวะเมื่อมีเสียงประสานกันจะทำให้เสียงคู่ต่าง ๆ ชัดเจนมากขึ้นและทำให้จังหวะหนักแน่น การจบท่อน Prelude ใช้เคเดนซ์ปิดสมบูรณ์ในห้องที่ 9

ตัวอย่างที่ 9 บทเพลง *Suite in D minor* ท่อน Prelude ห้องที่ 5-10

ท่อน II. Allemande ในอัตราจังหวะ 2/2 และกำหนดจังหวะเป็น Andante เริ่มเข้าห้องที่ 1 ด้วยคอร์ด D minor ซึ่งเป็นคอร์ด i ทำนองหลักดำเนินคู่ไปกับเสียงประสานอีกเสียงเสมอ ให้ความรู้สึกดำเนินไปข้างหน้าและมีจังหวะมั่นคง ตอนท้ายจบด้วยเคเดนซ์ปิดเช่นเดียวกับท่อนแรก

ท่อน III. Courante ท่อนนี้มีความพิเศษในเรื่องของจังหวะ เนื่องจากกำหนดให้เป็น 3/2 หรือ 6/4 จังหวะมีความท้าทาย บทเพลงมีความแข็งแรงมากในเรื่องการประสาน มีการใช้เสียงประสานมากกว่าท่อน II. Allemande ท่อนนี้ยังมีการใช้เทคนิคการเลียนแบบ (Imitation) ที่เกิดขึ้นในห้องที่ 8 เป็นการล้อทำนองเดิมแต่ย้ายลงมาเป็นคู่ 3 ทำให้บทเพลงมีความสนุกมากขึ้น และมีจังหวะเร็ว

ท่อน IV. Sarabande กำหนดอัตราจังหวะเป็น 3/4 ท่อนนี้เป็นเพลงเต้นรำของชาวสเปน ให้ความพลิ้วไหวและช้ากว่าท่อนก่อนหน้า ในท่อนนี้จะดำเนินทำนองด้วยการเล่นคอร์ดเป็นหลักมากกว่าเป็นทำนองวิ่ง แตกต่างจากท่อนอื่น ในท่อนนี้ผู้แสดงได้เน้นการบรรเลงคอร์ดต่าง ๆ ให้ชัดเจน

ท่อน V. Gavotte จังหวะอัตรากำหนดให้เป็น 2/2 มีจังหวะที่เร็วขึ้น ทำนองหลักดำเนินไปกับเสียงประสาน ส่วนใหญ่เป็นคู่สามและคู่หก บทประพันธ์จบด้วยเคเดนซ์ปิดสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 10 บทเพลง *Suite in D minor* ท่อน Gavotte ห้องที่ 17-18

ท่อน VI. Minuet I อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 การดำเนินของทำนองหลักควบคู่ไปกับเสียงประสานแนวเบสเป็นส่วนใหญ่

ท่อน VII. Minuet II เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น D Major มีความสนุกสนานร่าเริง เริ่มคอร์ดแรกด้วย D Major ทำนองค่อนข้างเรียบง่ายไม่หวือหวาและไม่ซับซ้อน นำทำนองจากบาคมานำเสนอ จบด้วยเคเดนซ์ปิดสมบูรณ์

ท่อน VIII. Bourrée กำหนดอัตราจังหวะ 2/2 เป็นลักษณะเพลงเต้นรำ มีความไพเราะและรวดเร็ว

ท่อน IX. Gigue เป็นลักษณะการเต้นรำของชาวไอริช มีจังหวะเร็ว

2.2.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

บทประพันธ์ชุดนี้ได้รับความนิยมและมีนักกีตาร์ระดับโลกนำมาบรรเลงคอนเสิร์ตและบันทึกเสียงมากมาย ผู้แสดงตระหนักว่าผลงานนี้สามารถนำมาพัฒนาความสามารถและเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงให้เป็นการเล่นกีตาร์คลาสสิกที่ร่วมสมัยมากขึ้น โดยประยุกต์เทคนิคในยุคบาโรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มาผสมผสานกับเทคนิคร่วมสมัย เพื่อทำให้เกิดเสียงและลีลาในการบรรเลงแบบใหม่ ผู้แสดงคำนึงถึงการแสดงให้เห็นชัดเจนว่าบทเพลงที่นำมาแสดงแตกต่างจากที่นักกีตาร์คนอื่นได้บรรเลงไว้ก่อนหน้า

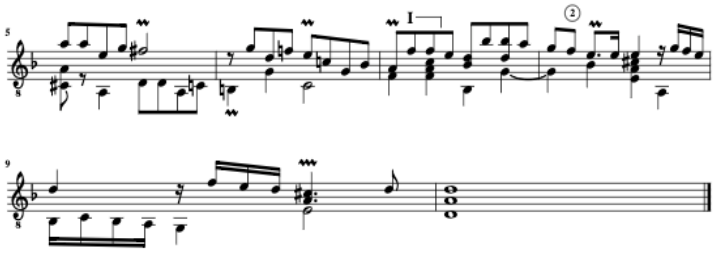
2.2.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

ในการบรรเลง ผู้แสดงได้ย้ายนิ้วมือโดยใช้แนวคิดให้สามารถเชื่อมเสียงต่อเนื่องมากที่สุด และต้องคิดรูปแบบการย้ายของมือซ้ายมากขึ้น ส่งผลให้เกิดปัญหาในช่วงแรกในด้านการวางแผนฝึกซ้อม

การฝึกซ้อมเน้นการเคลื่อนไหวช้า ๆ เพื่อให้สามารถจดจำการเคลื่อนไหวแบบช้าให้ได้ก่อน และซ้อมเล่นเสียงเต็มเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ดีในการซ้อมมือขวา บทเพลงนี้มีท่อนคอร์ดที่ใช้เทคนิคการรูดสาย (Glissando) ผู้แสดงเลือกใช้นิ้ว p (นิ้วโป้ง) เนื่องจากให้เสียงที่หนาและคม แต่เกิดปัญหาเพราะเป็นนิ้วที่ไม่ถนัด ผู้แสดงแก้ปัญหาการซ้อมโดยใช้นิ้ว p ในมือขวาดีดลงทั้ง 6 สาย และซ้อมให้เสียงดังเท่ากันทั้งหมด เทคนิคการดีดเน้นการกดลงบนสายเพื่อทำให้ได้เสียงที่ดังมากขึ้น การซ้อมในมือซ้ายต้องค่อย ๆ ยืดนิ้วเพื่อให้สามารถขยายช่วงเสียงในการเล่นบางท่อนของบทเพลงที่ต้องใช้การกดค่อนข้างยาก ใช้การฝึกซ้อมบันไดเสียงโครมาติก (Chromatic Scale) ในการฝึกซ้อมเพื่อให้นิ้วสามารถเคลื่อนไหวและยืดหยุ่นได้ดีมากขึ้น

ในท่อน Prelude ห้องที่ 6 โน้ตตัว D ผู้แสดงเลือกใช้นิ้ว 3 บนสายที่ 2 และเลื่อนไปตัว F ใช้นิ้ว 4 ต่อด้วยโน้ต E บนสายที่ 2 เช่นเดิม การใช้ทางนิ้วในรูปแบบนี้จะทำให้ได้เสียงที่ต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 11 บทเพลง *Suite in D minor* ท่อน Prelude ห้องที่ 5-10

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.3 *Suite Española, Op.47 (Sevilla, Cádiz, Granada* และ *Asturias)* ประพันธ์โดยอิซาค อัลเบนิส (Isaac Albeniz, 1860-1909)

2.3.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

อัลเบนิสเป็นนักเปียโนอัจฉริยะ นักแต่งเพลงและวาทยกรชาวสเปน เป็นหนึ่งในนักแต่งเพลงชั้นแนวหน้าของยุคโพสต์โรแมนติกที่มีอิทธิพลสำคัญที่มีอายุน้อย อัลเบนิสเป็นที่รู้จักจากผลงานเปียโนที่ใช้ดนตรีพื้นบ้านของประเทศสเปน อัลเบนิสออกแสดงดนตรีเมื่ออายุ 4 ขวบหลังเรียนกับอองตวน ฟร็องซัว มาร์มอนเตล (Antoine François Marmontel) อัลเบนิสสอบผ่านเพื่อเข้าเรียนเปียโนที่ Conservatoire de Paris แต่โดนปฏิเสธไม่ให้เข้าเรียนเพราะยังเด็กเกินไป อาชีพการแสดงคอนเสิร์ตของอัลเบนิสเริ่มต้นเมื่ออายุ 9 ขวบ เมื่อบิดาของเขาออกแสดงดนตรีทั่วทางตอนเหนือของสเปน จากนั้นก็ได้ออกแสดงคอนเสิร์ตตามที่ต่าง ๆ ในประเทศสหรัฐอเมริกา เช่น นิวยอร์ก ซานฟรานซิสโก และเดินทางต่อไปแสดงในลิเวอร์พูล ประเทศอังกฤษ รวมทั้งในยุโรป ไลป์ซิก ประเทศเยอรมนี เมื่ออายุครบ 15 ปี อัลเบนิสกลายเป็นนักเปียโนที่ออกแสดงเกือบทั่วโลก ต่อมาในปี ค.ศ.1876 เข้าศึกษาที่วิทยาลัยดนตรีในไลป์ซิก ประเทศเยอรมนี และศึกษาต่อที่บรัสเซลส์ ประเทศเบลเยียม หลังจากนั้น 4 ปีต่อมา ในปี ค.ศ.1880 อัลเบนิสตัดสินใจเดินทางไปที่บูดาเปสต์ ประเทศฮังการี เพื่อเรียนกับฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt) นักเปียโนและคีตกวีที่มีชื่อเสียงของประเทศฮังการี แต่ในขณะนั้นลิสต์อยู่ในไวมาร์ ประเทศเยอรมนี ทำให้อัลเบนิสผิดหวังกับความตั้งใจครั้งนี้ ต่อมาในปี ค.ศ.1883 อัลเบนิสได้พบกับเฟลิเป เปเดรลล์ (Felipe Pedrell) นักประพันธ์และครูดนตรีชาวสเปน ผู้จุดประกายให้อัลเบนิสได้เข้าสู่การประพันธ์บทเพลงแบบชาตินิยมอย่างสมบูรณ์ เขาได้กระตุ้นอัลเบนิสให้เขียนเพลงโดยใช้องค์ประกอบจากดนตรีพื้นบ้านของสเปนอย่างแท้จริง เช่น *Suite Española, Op.47* ซึ่งสะท้อนเอกลักษณ์ของเมืองแห่งสเปนในภูมิภาคต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อัลเบนิสได้แต่งงานกับโรซินา จอร์ดานา (Rosina Jordana) มีบุตร 5 คน ในปี ค.ศ.1900 อัลเบนิสเริ่มป่วยจากโรคกรวยไตอักเสบเฉียบพลันและเรื้อรัง ทำให้ต้องหยุดพักรักษาตัว ในปี ค.ศ. 1905 อัลเบนิสกลับมาประพันธ์เพลงอีกครั้ง ได้แก่ *Suite Iberia* สำหรับเปียโนในปี ค.ศ.1908 เป็นบทเพลงชิ้นสุดท้าย แบ่งออกเป็น 12 ท่อน ได้เขียนกำกับไว้ว่า 12 nouvelles impressions จุดนี้เป็นการแสดงให้เห็นว่าอัลเบนิสได้เข้าสู่ยุคอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) บทเพลงนี้ถือว่าเป็นผลงานชิ้นเอกอีกชิ้นหนึ่ง อัลเบนิสเสียชีวิตในวัย 48 ปีที่ประเทศฝรั่งเศส ศพของเขาได้ฝังไว้ที่สุสานในบาร์เซโลนา ประเทศสเปน

ผลงานส่วนมากประพันธ์สำหรับเปียโนและอุปรากร (Opera) ผลงานสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วง คือ ยุคต้น ยุคกลาง และยุคปลาย อัลเบนิสได้รับอิทธิพลการใช้เทคนิคอาร์เปโจด้วยมือ

ซ้าย ขณะที่มือขวาเป็นทำนองหลักจากบทเพลงของโชแปง ผลงานในยุคต่อมาอัลเบนิสได้เข้าสู่ความเป็นดนตรีชาตินิยมอย่างสมบูรณ์ (Nationalism) จากบทเพลงชุด *Suite Española* ที่มีชื่อเสียง (Yates 2011) ผลงานของอัลเบนิสได้รับการยกย่องให้อยู่ในระดับเดียวกับผลงานชิ้นเยี่ยมบทอื่นในช่วงปลายยุคโรแมนติก

2.3.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

Sevilla

Sevilla เป็นหนึ่งในบทเพลงชุด *Suite Española, Op.47* ประพันธ์ในปี ค.ศ.1886 สำหรับเดี่ยวเปียโน เดิมทีบทเพลงชุดนี้มีเพียง 4 บท คือ *Granada, Cataluna, Sevilla* และ *Cuba* ต่อมาในปี ค.ศ.1887 อัลเบนิสได้เพิ่มบทเพลงเข้าไปเพื่อการเฉลิมฉลองและถวายพระเกียรติแด่พระราชินีแห่งสเปน รวมมีทั้งหมด 7 ท่อนได้แก่ *Granada, Sevilla, Cádiz, Asturias, Aragon, Castilla* และ *Cuba*

Sevilla สื่อถึงความงดงามของภูมิประเทศ มีการใช้จังหวะที่น่าสนใจคล้ายกับจังหวะสเปนแบบ 3 จังหวะ (Fandango) อัลเบนิสเลือกใช้โมดและเสียงประสานที่ผสมผสานกัน หลังจากอัลเบนิสเสียชีวิตไม่นาน สำนักพิมพ์ Hoffmeister ได้จัดพิมพ์ผลงานเพลงชุด *Suite Española, Op.47* บุคคลที่นำบทเพลงนี้มาเรียบเรียงใหม่สำหรับบรรเลงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกคนแรกคือทาร์เรกา

Sevilla มีรูปแบบจังหวะที่มาจาก Sevillanas ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านและการเต้นรำของ Sevilla ประเทศสเปน ในศตวรรษที่ 19 ดนตรีได้รับอิทธิพลจากฟลาเมงโก เป็นดนตรีประกอบการเต้นรำของรัฐอันดาลูเซีย (Andalucia) เมืองหลักของรัฐคือเซบียา *Sevilla* เป็นบทเพลงที่สนุกสนานรื่นเริง และเป็นบทเพลงสำหรับเฉลิมฉลองในเทศกาลต่าง ๆ สายที่ 6 ของกีตาร์ปรับเสียงจาก E เป็น D และสาย 5 ปรับจาก A ปรับเป็นเสียง B บทเพลงนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) แบ่งออกได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

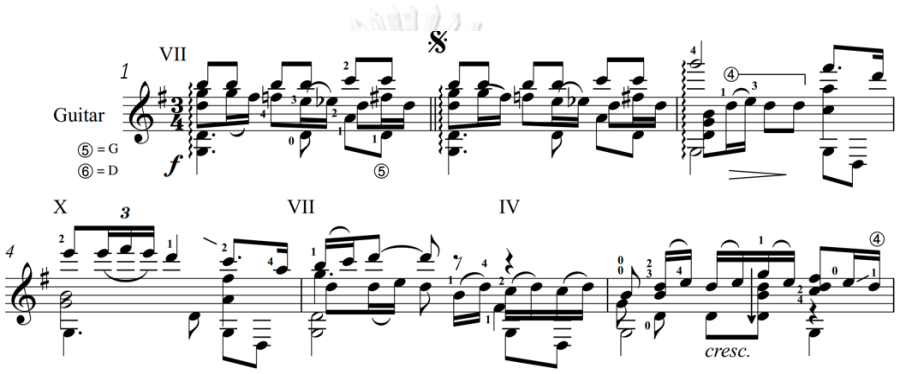
ตอน A (Allegro moderato) ห้องที่ 1-75

ตอน A อยู่ในกุญแจเสียง G Major อัตราจังหวะ 3/4 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้สาย 5 และ 6 ลดเสียงลง 1 เสียงเต็มเป็นเสียง G และ D ตามลำดับ ประโยคแรกของบทเพลงมีทั้งหมด 8 ห้อง เริ่มจากท่อนนำเสนอ 2 ห้อง เริ่มต้นด้วยคอร์ด G Major ก่อนเข้าทำนองหลักและเริ่มบรรเลงต่อ สามารถแบ่งประโยคย่อยได้ 3 ประโยค ประโยคแรกเน้นที่จังหวะแรกเสมอโดยใช้เทคนิคราสเกียโด (Rasguedo) ซึ่งเป็นเทคนิคของกีตาร์ฟลาเมงโกเพื่อเน้นจังหวะแรกให้ชัดเจน เมื่อเริ่มเข้าประโยคที่ 2 ซึ่งมี 7 ห้อง เริ่มต้นด้วยคอร์ด G minor ไปยังคอร์ด F7 และส่งเข้าคอร์ด Bb จุดนี้จบประโยคด้วยคอร์ด D Major เพื่อส่งเข้าหา G Major ประโยคสุดท้ายเป็นโคดาในกุญแจเสียง G Major มีทั้งหมด 8

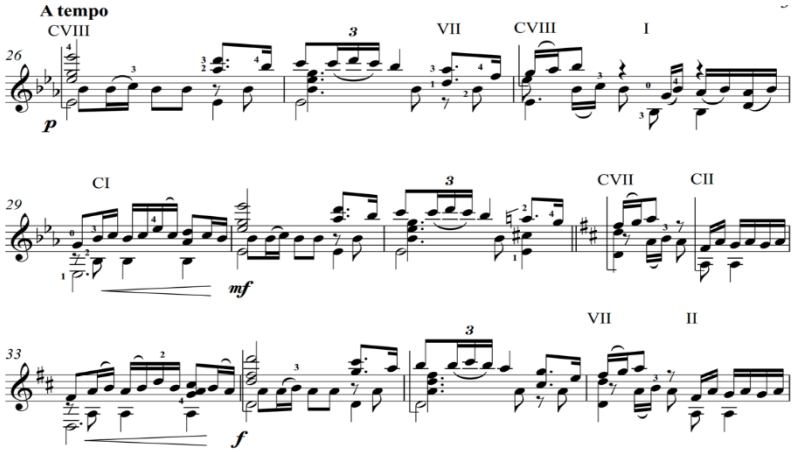
ห้อง ประโยคที่ 2 ผู้ประพันธ์กำหนดคือกุญแจเสียง Eb ประโยคที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดคือกุญแจเสียง D Major และสุดท้ายประโยค A กลับมาบรรเลงที่กุญแจเสียง G Major อีกครั้ง

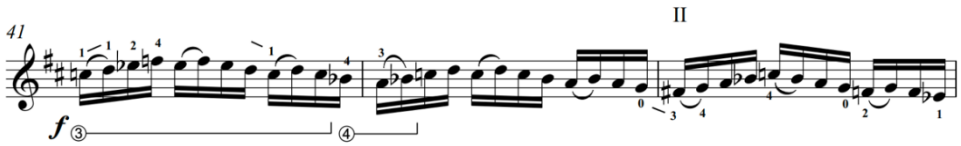
การใช้เทคนิคการรูดสายพบบ่อยทำให้บทเพลงดูยิ่งใหญ่และสง่างาม เป็นเทคนิคสำคัญในบทเพลงนี้

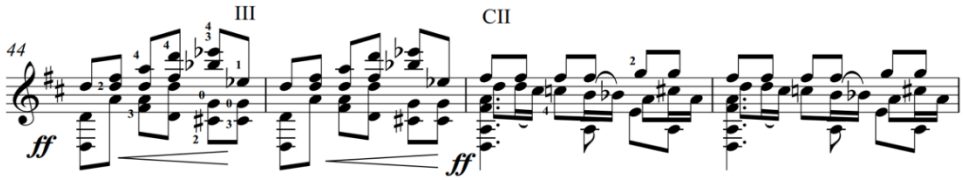
ตัวอย่างที่ 12 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Sevilla* ห้องที่ 1-6

ใช้เทคนิคการรูดสายในจังหวะที่ 1 เสมอ

ห้องที่ 26 ใช้การดำเนินทำนองหลักซ้ำ และย้ายกุญแจเสียงจาก G Major ไปยัง Eb ห้องที่ 32 ใช้ทำนองเดิมย้ายกุญแจเสียงอีกครั้งไปยัง D Major

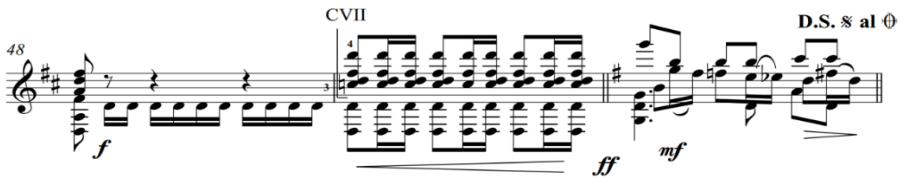
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 13 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Sevilla* ห้องที่ 26-36

ห้องที่ 41 เคลื่อนที่ทำนองหลักด้วยการใช้บันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์ ในช่วงนี้ผู้แสดงบรรเลงไม่เร็วเกินไป เพื่อนำเสนอเสียงแบบอาหรับ

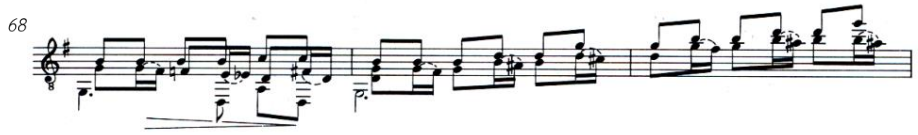
ตัวอย่างที่ 14 บทเพลงชุด *Suite Española, Op. 47, Sevilla* ห้องที่ 41-43

ห้องที่ 47 การดำเนินทำนองในแนวอัลโต (Alto) มีลักษณะแบบโครมาติก ขณะที่แนวอัลโตและโซปราโน (Soprano) มีทิศทางการเคลื่อนที่สองแนวในทิศทางตรงข้ามกัน (Contrary Motion)

ตัวอย่างที่ 15 บทเพลงชุด *Suite Española, Op. 47, Sevilla* ห้องที่ 44-47

ห้องที่ 50 ทำนองหลักในตอนแรกกลับมาซ้ำอีกครั้งในกุญแจเสียง G Major แต่มีเครื่องหมายกำกับในแต่ละห้อง ได้แก่ ดังมากและดังปานกลาง ห้องที่ 51 เบาลงทีละน้อย และห้องที่ 52 กำกับด้วย Dolce

ตัวอย่างที่ 16 บทเพลงชุด *Suite Española, Op. 47, Sevilla* ห้องที่ 48-50



ห้องที่ 68-70 การดำเนินทำนองในแนวอัลโตและโซปราโนมีทิศทางการเคลื่อนทำนอง 2 แนว แบบขนาน (Parallel Motion)

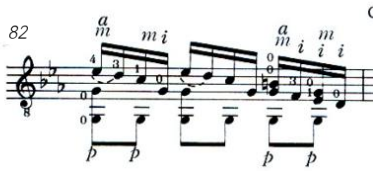
ตัวอย่างที่ 17 บทเพลงชุด *Suite Española, Op. 47, Sevilla* ห้องที่ 68-70

ตอน B (Molto legato) ห้องที่ 76-114

ตอน B อยู่ในกุญแจเสียง C minor อัตราจังหวะ 3/4 ความยาวทั้งหมด 39 ห้อง ผู้ประพันธ์กำหนดความเร็วเป็น Molto legato มีจังหวะช้ากว่าตอน A ทำนองแรกอยู่ในกุญแจเสียง C minor มีทั้งหมด 7 ห้อง และจบลงด้วยคอร์ดหนึ่ง จากนั้นทำนองที่ 2 บรรเลงเข้ามาในรูปแบบจังหวะคล้ายเดิมแต่ใช้ระดับเสียงสูงขึ้นไปคู่ 3 จนจบ ทำนองที่ 2 ในคอร์ด G และสุดท้ายในทำนองที่ 3 เริ่มขึ้นด้วยคอร์ด Ab โดยบรรเลงสลับกับคอร์ด G ไปเรื่อย ๆ อัลเบนิสได้ใช้รูปแบบการเล่นกีตาร์ฟลาเมงโกของประเทศสเปนเพื่อแสดงเอกลักษณ์ของสเปน นับเป็นการประพันธ์ในลักษณะดนตรีชาตินิยม จากนั้นจบด้วยคอร์ด G และทำนองแรกกลับมา ผู้ประพันธ์ใช้ท่อนเชื่อม (Transition) ทั้งหมด 4 ห้อง ส่งคอร์ด D7 ในห้องสุดท้ายเพื่อสื่อว่าท่อนทำนองหลักกำลังจะกลับมาอีกครั้ง

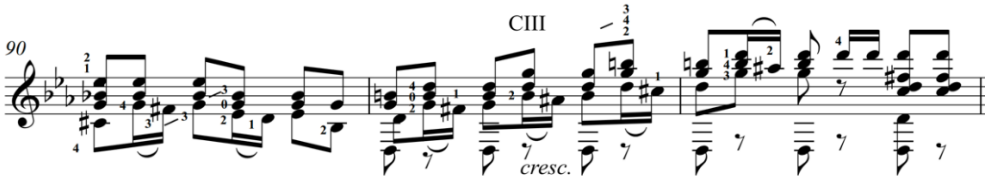
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 82 การดำเนินทำนองในระหว่างแนวเบสและโซปราโน มีทิศทางการเคลื่อนทำนองแบบคงที่

ตัวอย่างที่ 18 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Sevilla* ห้องที่ 82

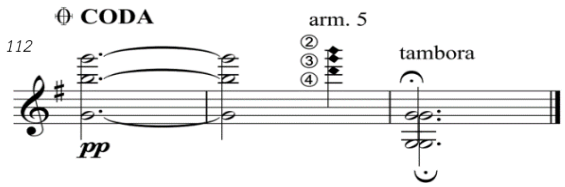


ห้องที่ 90-92 แนวโซปราโนดำเนินทำนองขึ้นแบบการกระจายคอร์ด ในขณะที่แนวประสานมีทิศทางการเคลื่อนทำนอง 2 แนวแบบขนาน

ตัวอย่างที่ 19 บทเพลงชุด *Suite Española, Op. 47, Sevilla* ห้องที่ 90-92

ตอน A (Allegro moderato)

ห้องที่ 112 กลับเข้าสู่กุญแจเสียง G Major อีกครั้ง บรรเลงตอน A เหมือนเดิมจนกระทั่งห้องที่ 23 เท่านั้นหลังจากนั้นจึงใช้คอร์ด G และใช้เทคนิคเสียงหลอก (Harmonics) ในเฟรตที่ 5 จบคอร์ด G เพื่อจบบทเพลง ด้วยการใช้เทคนิคราสเกียโด

ตัวอย่างที่ 20 บทเพลงชุด *Suite Española, Op. 47, Sevilla* ห้องที่ 112-114



Cádiz

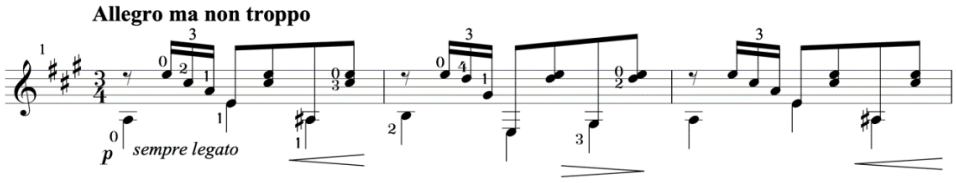
Cádiz เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมาภายหลังเพื่อเฉลิมฉลองให้แด่พระราชินีแห่งสเปน ชื่อบทเพลงได้รับการตั้งตามชื่อเมือง Cádiz ซึ่งเป็นเมืองท่าโบราณในภูมิภาคอันดาลูเซียทางตะวันตกเฉียงใต้ของสเปน รวมทั้งเป็นบ้านของกองทัพเรือสเปนท่าเรือตั้งขึ้นในศตวรรษที่ 16 เพื่อเป็นฐานในการสำรวจค้าขายและมีหอสังเกตการณ์มากกว่า 100 แห่งรวมถึงโตเร ทาวีรา (Torre Tavira) อันเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้ในการสังเกตเรือ บริเวณริมน้ำเป็นมหาวิหาร Cádiz สมัยศตวรรษที่ 18 มีโครงสร้างแบบบาโรกและนีโอคลาสสิก

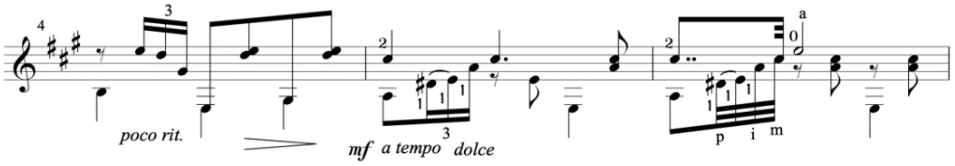
บทเพลงมีจังหวะที่สนุกสนาน ผู้ประพันธ์สามารถสร้างทำนองให้เข้ากับดนตรีพื้นบ้านได้เป็นอย่างดี มีรูปแบบการเล่นแบบซาเอตา (Saeta) ประเภทดนตรีรูปแบบฟลาเมงโก เป็นเพลงทางศาสนาของสเปน มีรูปแบบที่มีวิวัฒนาการมาหลายศตวรรษ มีการกำหนดจังหวะที่หลากหลาย เช่น ช้าลงทีละน้อย (poco rit.) และการกลับเข้าสู่จังหวะปกติตอน B บรรเลงตามจังหวะ ในท่อนนี้ให้อารมณ์ที่แตกต่างจากท่อน A อย่างชัดเจน

Cádiz อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ใช้รูปแบบจังหวะซาเอตา คันซิออน (Saeta Cancion) รูปแบบบทเพลงของฟลาเมงโก

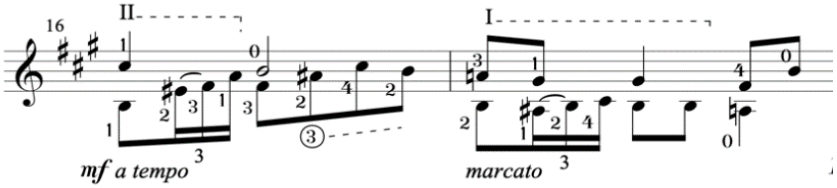
ตอน A Allegretto, ma non troppo มีความร่าเริง มีทั้งหมด 40 ห้อง ในอัตราจังหวะ 3/4 สัดส่วนของตอน A แบ่งได้ดังนี้ ช่วงเกริ่นนำ (Introduction) 4 ห้อง ท่อนประโยค A และ B อย่างละ 8 ห้อง และกลับมาที่ประโยค A ทั้งหมดอยู่ในกุญแจเสียง A Major ต่อด้วยประโยค C ที่เปลี่ยนกุญแจเสียงให้อยู่ในกุญแจเสียง C Major แต่ยังเล่นทำนองคล้ายเดิม สุดท้ายเป็นประโยค D ย้ายกลับสู่กุญแจเสียงหลักคือกุญแจเสียง A Major มีทั้งหมด 4 ห้อง เป็นท่อนเชื่อมเพื่อเข้าสู่ท่อนถัดไป

ห้องที่ 1 ท่อนเกริ่นนำดำเนินโดยใช้เทคนิคการกระจายคอร์ดระหว่างคอร์ดโทนิกและโดมินันท์ (A Major และ E7)

ตัวอย่างที่ 21 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 1-3

ห้องที่ 3-5 ในห้องที่ 4 เป็นช่วงการดำเนินคอร์ดเพื่อส่งเข้าทำนองหลัก ใช้เครื่องหมายค่อย ๆ ช้าลง (Poco rit.) และในห้องที่ 5 ใช้กำกับว่า a tempo cantando เพื่อเข้าจังหวะจริงและบรรเลงให้กังวานและยิ่งใหญ่

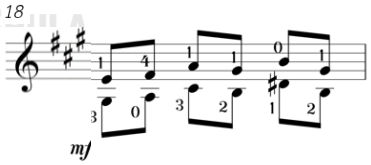
ตัวอย่างที่ 22 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 4-6

สที่ค้าง และเคลื่อนที่ในแนวอัลโตกับโซปราโน มีเครื่องหมายกำกับให้บรรเลงดังขึ้นหรือแรงขึ้นกว่าดนตรีโดยรอบ

ตัวอย่างที่ 23 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 16-17



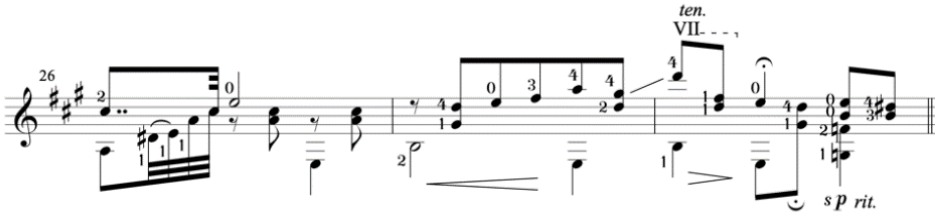
ห้องที่ 18 ใช้คอร์ด E Major และทำนองมีทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองแบบขนาน โดยขนานจำนวนขั้นคู่ที่เท่ากัน คือ ขั้นคู่หกเมเจอร์

ตัวอย่างที่ 24 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 18



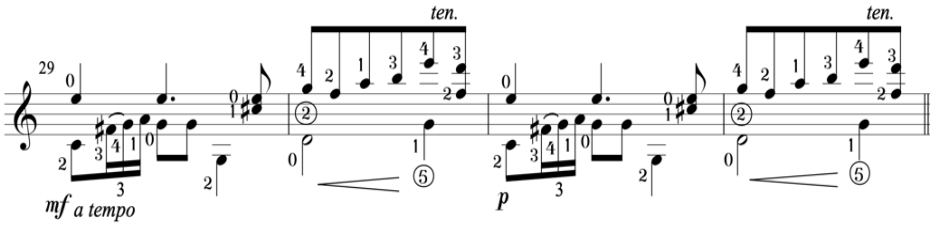
ห้องที่ 28 ใช้การกำกับจังหวะด้วยการเบาลงมากอย่างทันทีทันใด

ตัวอย่างที่ 25 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 26-28



ห้องที่ 30 ทำนองมีทิศทางการเคลื่อนทำนองแบบอยู่กับที่ มีแนวโซปราโนค้างและเคลื่อนที่ในแนวเบส

ตัวอย่างที่ 26 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 29-32



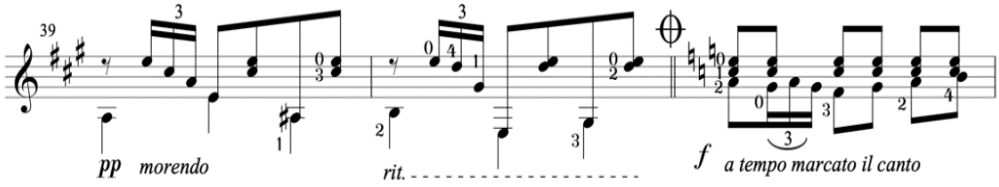
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอน B Marcato il canto

ตอน B มีทั้งหมด 32 ห้อง อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 ย้ายสู่กุญแจเสียง A minor ประโยคของบทเพลงใช้บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ ทำนองหลักย้ายไปเล่นในแนวเบส ห้องสุดท้ายของประโยคแรกจบด้วยคอร์ด E7 ประโยคที่ 2 จบด้วย A minor ประโยคที่ 3 มีทั้งหมด 8 ห้อง ประโยคที่ 4 เข้ามาด้วยคอร์ด E Major ส่งให้มีพลังดุดันในเพลงมากขึ้น ทำให้มีอารมณ์แตกต่างกับท่อน A อย่างชัดเจน จบท่อน B ด้วยคอร์ด E เพื่อเตรียมเข้าสู่ตอน A อีกครั้ง ตอนจบเพลงเพิ่มเข้ามาอีก 4 ห้องและบรรเลงแบบอาร์เปโจในคอร์ด A Major เพื่อจบบทเพลง

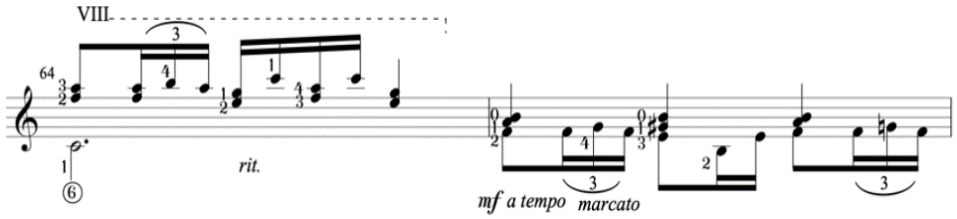
ห้องที่ 40 ทำนองหลักย้ายไปดำเนินในแนวเบสเคลื่อนทำนองแบบเฉียง (Oblique Motion) แนวโซปราโนและอัลโตใช้ลักษณะการค้างเสียง ขณะเบสดำเนินทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 27 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 39-41

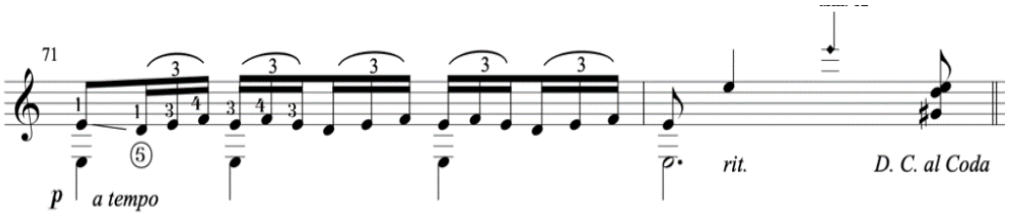


ห้องที่ 64 ดำเนินทำนองหลักด้วยเบส ก่อนเข้าห้องที่ 65 ด้วยการใช้ขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค การเคลื่อนทำนองลักษณะการบรรเลงในช่วงนี้มีความดุดันและรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 28 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 64-65



ห้องที่ 71 ทำนองหลักอยู่ในรูปแบบโน้ตสามพยางค์ใช้โน้ตผ่าน (Passing Tone) และโน้ตเคียง (Neighbor Tone) ก่อนย้ายเข้าสู่กุญแจเสียง A Major และซ้ำทำนองหลักอีกครั้งในห้องที่ 72

ตัวอย่างที่ 29 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 71-72

Granada

อัลเบนิสแต่ง *Granada* ขึ้นในปี ค.ศ.1886 เดิมทีเขียนสำหรับเปียโน ต่อมาได้เรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิก ทำให้ *Granada* กลายเป็นผลงานสำคัญที่สุดบทหนึ่งสำหรับกีตาร์คลาสสิก ด้วยเอกลักษณ์ของเสียงเพลงที่มีความไพเราะและรูปแบบเพลงพื้นบ้านของ Granada ที่เข้ากันกับเสียงของกีตาร์คลาสสิก วอลเตอร์ แอรอน คลาร์ก (Walter Aaron Clark) พูดไว้ว่าอัลเบนิสเทอารมณ์

ออกมาจากงานโรแมนติกและจบลงด้วยการด้นสด *Granada* ได้รับการตั้งชื่อตามเมืองกรานาดาในอันดาลูเซีย กรานาดาเป็นเมืองสุดท้ายในสเปนภายใต้การปกครองของอาหรับจนถึงปี ค.ศ.1492 (Sellek-Harrison 1992)

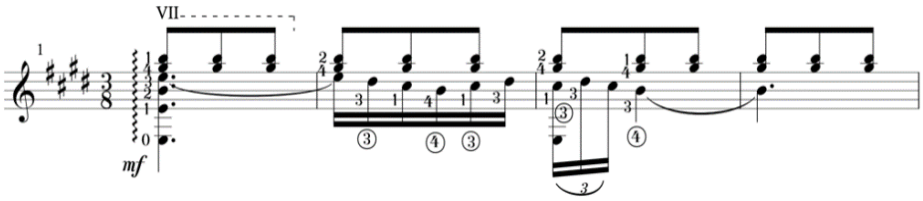
บทเพลง *Granada* อยู่ในกุญแจเสียง E Major มีสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ได้แก่ ABA' และมีการย้ายกุญแจเสียงไปยัง E minor ในอัตราจังหวะ 3/8 ความเร็วที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ค่อนข้างเร็ว ใช้เวลาแสดงประมาณ 6 นาที

ตอน A (ห้องที่ 1-40)

ในท่อนแรก แนวเบสดำเนินเป็นทำนองหลักและใช้สายเทรเบล (Treble) ดำเนินเป็นคอร์ดและย้ายมาเล่นในช่วงเสียงโซปราโนด้วยการใช้เสียงประสาน อัลเบนิสได้ใช้นีอาโพลิตันคอร์ด (Neapolitan Chord) ในตำแหน่งรูปพื้นต้น (Root Position) เพื่อส่งไปยังโทนิก ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของบทประพันธ์แบบสเปน

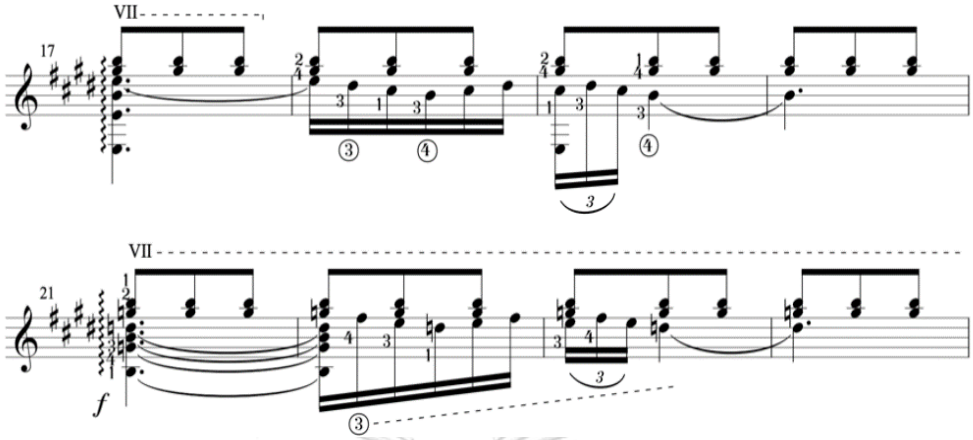
ห้องที่ 1 เริ่มด้วยคอร์ด E Major ก่อนเข้าทำนองหลักในห้องที่ 2 แนวเบสดำเนินเป็นทำนองหลักพร้อมกับการบรรเลงแบบร้อง

ตัวอย่างที่ 30 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Granada* ห้องที่ 1-4



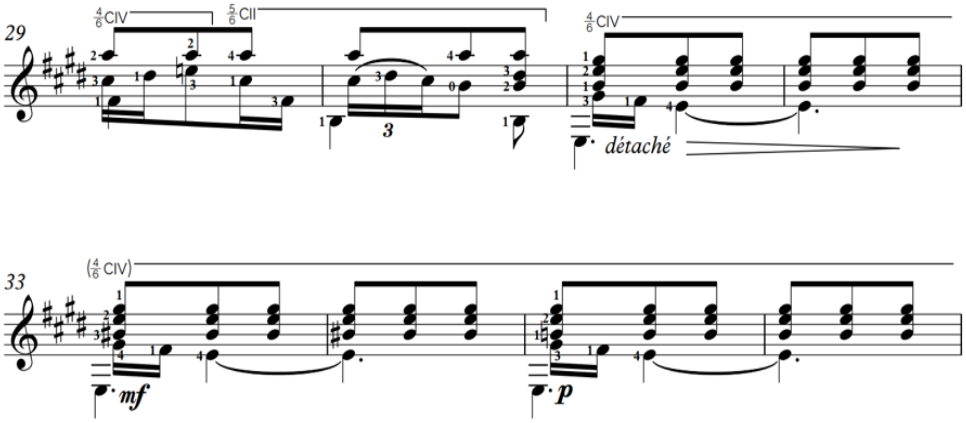
ห้องที่ 19 และ 21 แนวเบสยังดำเนินเป็นทำนองหลัก แนวประสานและแนวทำนองมีทิศทางการเคลื่อนทำนองแบบอยู่กับที่ ผู้แสดงเน้นเสียงเบสให้ชัดเจนเพื่อนำเสนอทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 31 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Granada* ห้องที่ 17-24



ห้องที่ 31 ย้ำคอร์ด E Major ก่อนใช้เทคนิคการรูดสาย พร้อมลดความเร็วของจังหวะเคาะอย่างต่อเนื่องเพื่อจบท่อน

ตัวอย่างที่ 32 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Granada* ห้องที่ 29-36



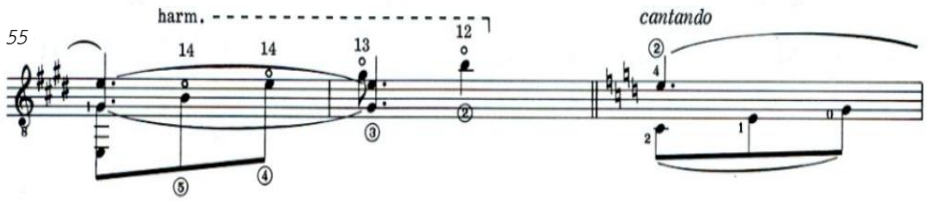
ตอน B (ห้องที่ 41-120)

ตอน B มีความแตกต่างจากตอน A อย่างสิ้นเชิง โดยย้ายมาอยู่ในกุญแจเสียง E minor ตอน A ผู้ประพันธ์นำเสนอความหลากหลายของเสียง ขณะที่ตอน B เป็นรูปแบบของคันเตฆอนโด (Cante

jondo) ทำนองย้ายมาบรรเลงในแนวอัลโต ในท่อนนี้มีช่วงเสียงที่กว้างกว่า 2 ช่วงเสียง และตอน B มีความรู้สึกลึกล้ำและเศร้า แสดงถึงจิตวิญญาณของคันเตฆอนโด

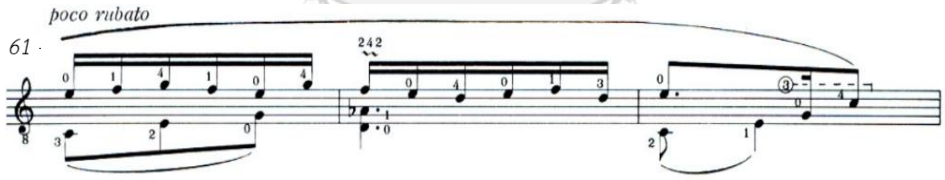
ห้องที่ 55 จบท่อนแยกในตอน B ด้วยการใช้เทคนิคเสียงหลอก ควรบรรเลงให้จบอย่างสงบ และห้องที่ 57 ย้ายกุญแจเสียงไปยัง C Major และบรรเลงขึ้นมาด้วยเสียงที่เบามากและสงบ

ตัวอย่างที่ 33 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Granada* ห้องที่ 55-57



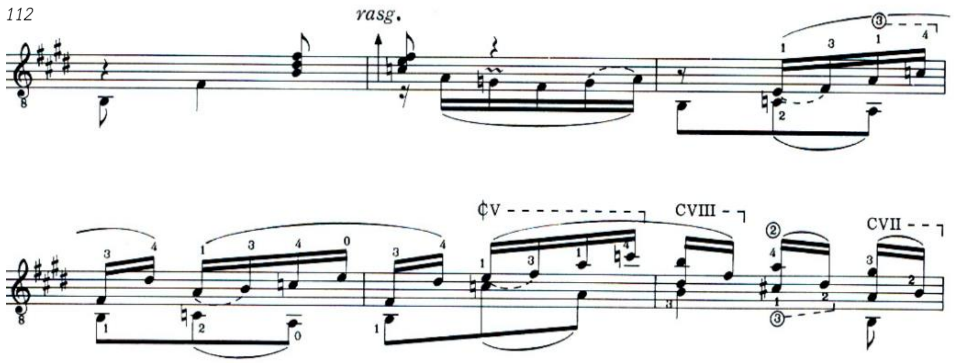
ห้องที่ 61 ใช้จังหวะยืดหยุ่นเล็กน้อย (poco rubato) มีความยืดหยุ่นไม่แข็งทื่อ แต่ยังรักษาจังหวะไว้ ทำนองหลักอยู่ในแนวโซปราโน

ตัวอย่างที่ 34 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Granada* ห้องที่ 61-63



ห้องที่ 114 ทำนองในห้องที่ 112–120 มีกลิ่นอายของอาหรับอย่างชัดเจนด้วยการใช้บันไดเสียงแบบอาหรับคล้ายกับบทประพันธ์ *Asturias*

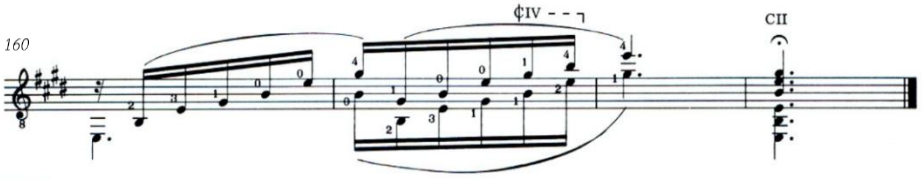
ตัวอย่างที่ 35 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Granada* ห้องที่ 112-117



ตอน A’ (ห้องที่ 121-164)

ทำนองหลักนำกลับมาบรรเลงอีกครั้ง โดยย้ายกลับมาอยู่ในกุญแจเสียง E Major จบด้วยการบรรเลงแบบอาร์เปโจในคอร์ด E Major ห้องที่ 161 ใช้เทคนิคอาร์เปโจและการบรรเลงขั้นคู่หกเมเจอร์ในทิศทางการเคลื่อนทำนองแบบขนาน

ตัวอย่างที่ 36 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Granada* ห้องที่ 160-163



Asturias

Asturias ชื่อเดิม *Preludio* หรือ *Prélude* หรือที่เรียกว่า *Asturias-Leyenda* และ *Leyenda* ผลงานสำหรับเดี่ยวเปียโน แม้จะเรียกว่า Asturias ที่เป็นชื่อของภาคเหนือของสเปน แต่ผลงานนี้ส่งผลให้ดนตรีฟลาเมงโกหรือเพลงยิปซีของแคว้นอันดาลูเซียที่อยู่ทางใต้สุดของประเทศกลับมาโดดเด่นอีกครั้ง (Favis 2011) อัลเบนิสประพันธ์เพลงบทนี้เพื่อจินตนาการถึงภาพในอาลัมบรา (Alhambra) บทเพลงมี 2 ท่อน เริ่มด้วยการบรรเลงทำนองแรกโดยใช้เทคนิคการรัวโน้ตมีจังหวะ

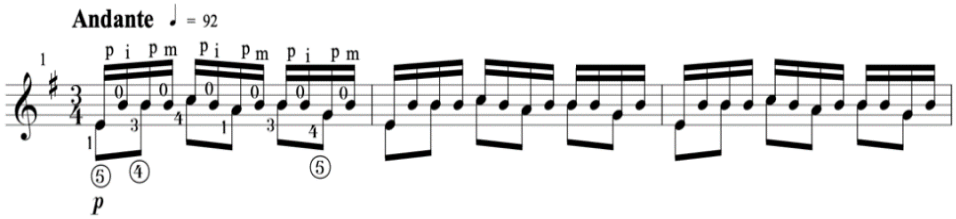
ค่อนข้างเร็วที่ผู้ฟังสามารถจดจำได้ในทันที ท่อนต่อมาทำนองให้ความรู้สึกเศร้า มีจังหวะช้าก่อนกลับสู่ทำนองเพลงเปิดและนำไปสู่โคดา

ผลงานชิ้นนี้ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ.1892 เป็นส่วนเปิดการแสดง (Preludio) ไปยังกระบวนที่ 3 เรียกว่า Chants d'Espagne ได้เรียบเรียงขยายและเผยแพร่ซ้ำ 5 ครั้งในปี ค.ศ.1897 ด้วยรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงเล็กน้อย ส่วน *Asturias-Leyenda* ตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1911

ตอน A (ห้องที่ 1-62)

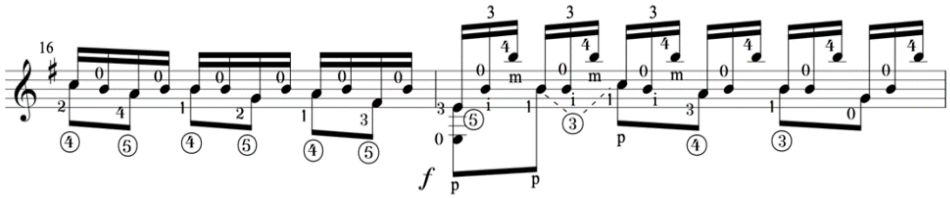
เป็นการเปิดรูปแบบทำนองหลักของบทประพันธ์ใช้จังหวะ Andante ในกุญแจเสียง E minor อัตราจังหวะ 3/4 ทำนองหลักดำเนินด้วยเสียงเบสสลับกับโน้ตตัว B เมื่อเล่นไปถึงห้องที่ 17 เริ่มมีโน้ตคู่เสียงที่ห่างกันมากคือ E บนสายที่ 6 และ B บนสายที่ 1 ห่างกันกว่า 3 ช่วงเสียง

ห้องที่ 1 ดำเนินทำนองหลักในแนวเสียงเบส พร้อมเทคนิครัวโน้ตด้วยโน้ต G ผู้ประพันธ์กำหนดให้เริ่มบทเพลงด้วยน้ำหนักเสียงเบามาก และ marcato il canto ในภาษาอิตาเลียนหมายถึงการบรรเลงอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 37 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 1-3

CHULALONGKORN UNIVERSITY

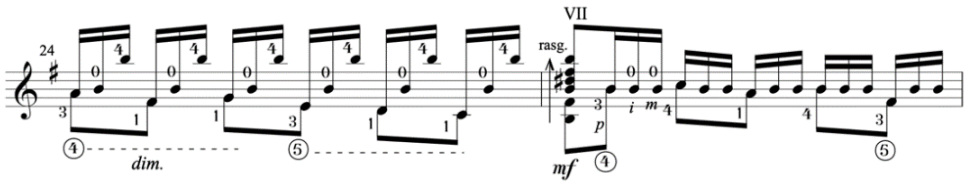
ห้องที่ 16 ทำนองหลักในแนวเบสขับเคลื่อนอย่างมีนัยยะสำคัญ เพื่อเปลี่ยนการบรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ในห้องที่ 17 ขณะที่ทำนองหลักยังคงอยู่ในแนวเบส

ตัวอย่างที่ 38 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 16-17



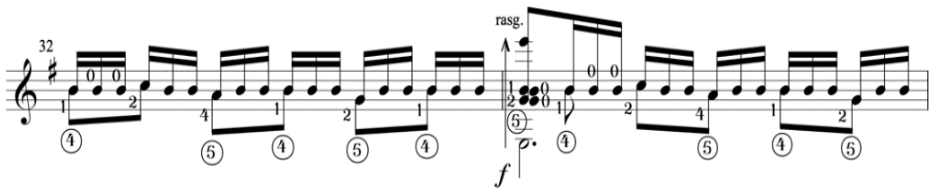
ห้องที่ 25 ใช้คอร์ดโดมินันท์ (B major) เพื่อส่งให้บทเพลงเข้มข้นขึ้นและกำกับด้วยเครื่องหมายดังมาก

ตัวอย่างที่ 39 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 24-25



ห้องที่ 33 ใช้คอร์ด E major พร้อมเครื่องหมายดังมากเป็นจุดที่สำคัญของบทเพลง มีคู่เสียงที่ห่างกันกว่า 3 ช่วงเสียง ระหว่างโน้ต E ถึง E

ตัวอย่างที่ 40 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 32-33

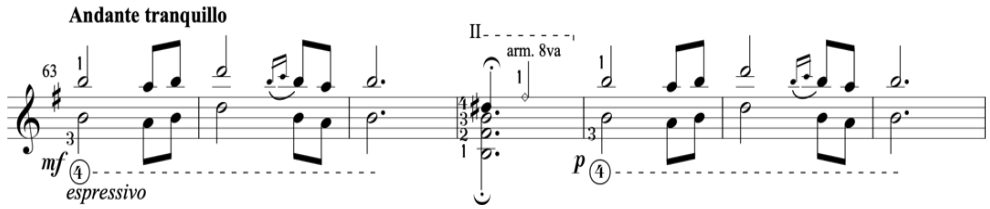


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กำหนดจังหวะเป็น Andante tranquillo เป็นทำนองแบบลาตินและฟลาเมงโก มีอารมณ์เศร้าโศกแบบคันเตฆอนโด มีการใช้ทำนองซ้ำกันอีกครั้งแต่ใช้คอร์ดที่แตกต่างกันไป ในท่อนนี้มีจังหวะที่ช้าลง

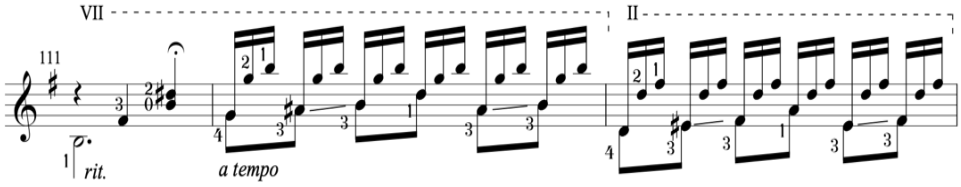
ห้องที่ 63 ทำนองหลักใช้การเคลื่อนทำนองแบบขนานในขั้นคู่ 8 พร้อมกับกำหนดให้บรรเลงแบบ Cantando largamente dolce คือการเปล่งเสียงอย่างเด่นชัด แต่ช้าและนุ่มนวล ทำนองในท่อนนี้มีกลิ่นอายของอาหรับอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 41 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 63-69



ห้องที่ 112 ในตอน a tempo มีการเคลื่อนทำนองแบบคงที่ขณะที่ทำนองหลักอยู่ในแนวเบส มีการเคลื่อนคอร์ดได้แก่ G Major, D Major และ C7 ตามลำดับ ก่อนเข้าสู่การบรรเลงทำนองอีกครั้ง

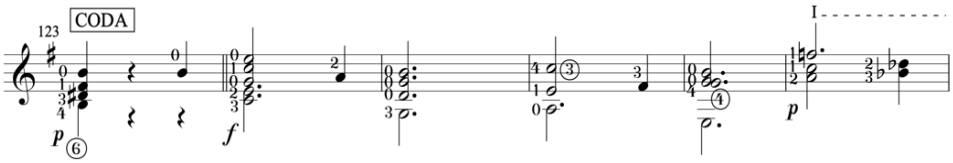
ตัวอย่างที่ 42 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 111-113



ตอน A

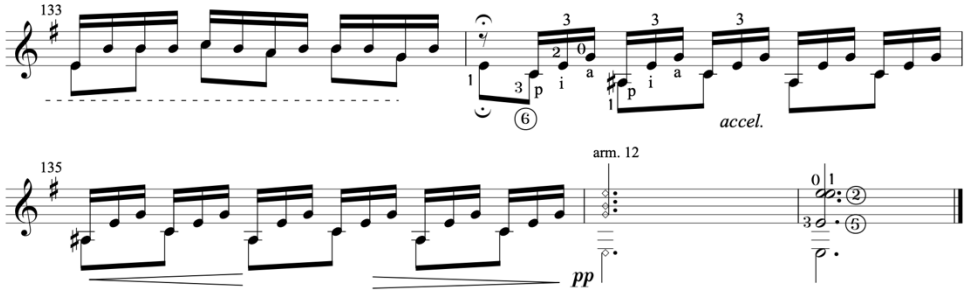
หลังจากจบตอน B ทำนองหลักนำของตอน A กลับมานำเสนออีกครั้ง โคดา (Coda) ห้องที่ 123 ในตอนจบเริ่มด้วยวลีคล้ายกลุ่มนักร้องประสานเสียง ห้องที่ 123-127 มีการดำเนินทำนองหลักในลักษณะโน้ตตัวดำและตามด้วยคอร์ด แนวทำนองย้ายกลับมานำเสนอในแนวโซปราโน

ตัวอย่างที่ 43 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 123-128



ห้องที่ 134 ทำนองหลักในตอน A กลับมาอีกครั้งแต่ไม่ทั้งหมด ก่อนจบบทเพลงด้วยเทคนิคเสียงหลอกในคอร์ด E Major

ตัวอย่างที่ 44 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 133-137



2.3.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47* ให้ความรู้สึกเฉลิมฉลองและการเต้นรำแบบฟลาเมงโกของสเปน อัลเบนิสใช้เวลาหลายปีกว่าจะรวบรวมบทเพลงชุดนี้ขึ้น บทเพลงชุดนี้แสดงถึงอัตลักษณ์ของแต่ละเมืองในประเทศสเปน สื่อในอารมณ์ที่หลากหลาย บทเพลงมีกลิ่นอายของเพลงอาหรับเนื่องจากเมื่อข้ามทะเลอัลบอราน (Alboran Sea) ในประเทศสเปนจะพบกับประเทศโมร็อกโกที่มีวัฒนธรรมและดนตรีที่ต่างกับทวีปยุโรป บทประพันธ์ชุดนี้ได้แรงบันดาลใจจากดนตรีแบบชาตินิยมของสเปน เนื่องจากมีความไพเราะและสนุกสนาน ให้ความรู้สึกยิ่งใหญ่และการเฉลิมฉลองได้ชัดเจน บทเพลงนี้ถือเป็นบทเพลงที่ยากแต่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย เนื่องจากยังมีนักกีตาร์หยิบยกมาบันทึกเสียงหรือแสดงตามคอนเสิร์ตต่าง ๆ อยู่เสมอ

วัตถุประสงค์ที่ผู้แสดงเลือกบทเพลงนี้เนื่องจากท้าทายความสามารถของตนเอง และเพื่อสามารถบรรเลงบทเพลงนี้ อีกทั้งยังได้เรียนรู้วิธีการตีคอร์ดแบบกีตาร์ฟลาเมงโก รวมถึงเทคนิคราสเกียโด เทคนิคการรัวโน้ต และยังได้ศึกษาโน้ตที่ทาร์เรกานำบทเพลงนี้มาเรียบเรียงสำหรับบรรเลงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกอีกด้วย

2.3.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

เนื่องจาก *Sevilla* เป็นบทเพลงรูปแบบดนตรีฟลาเมงโก การบรรเลงให้จังหวะสม่ำเสมอจึงควรใช้เครื่องจับจังหวะ (Metronome) เริ่มซ้อมจากอัตราความเร็ว 68 Bpm เพื่อให้จดจำโน้ตและ

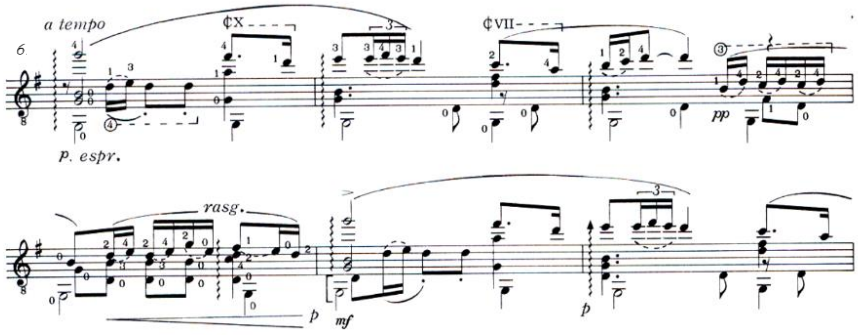
เสียงได้ เมื่อสามารถเล่นช้าได้แล้วจึงเพิ่มความเร็วขึ้น เมื่อเล่นได้คล่องแล้วผู้แสดงจึงใช้จังหวะเต้นรำที่จินตนาการไว้ถึงบรรยากาศการเฉลิมฉลองและผู้คนเต้นรำ และยืดค่าของตัวโน้ตไปตามที่จินตภาพไว้ โน้ตในบทเพลงแบ่งออกเป็น 3 แนว ได้แก่ ทำนอง เบสและเสียงประสาน แนวที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้เคลื่อนที่บ่อยคือแนวเสียงประสาน ซึ่งอยู่ในสาย 3 และ 4 ของกีตาร์ ทำให้เสียงที่บรรเลงออกมานั้นไม่ชัดเจน ขณะที่แนวเบสและแนวทำนองอยู่ในสาย 1, 2, 5 และ 6 ตามลำดับ เสียงจากสายกลุ่มนี้ให้เสียงที่ดังอยู่แล้ว การแก้ปัญหาคือใช้นิ้ว p บรรเลงบางโน้ตบนสาย 4 เพื่อให้ได้เสียงที่ชัดขึ้น และฟังเสียงประสานให้สามารถจดจำได้ เมื่อบรรเลงจะสามารถคิดถึงเสียงที่กำลังจะเล่นออกมาได้

ห้องที่ 1-2 เป็นช่วงที่สำคัญและต้องฝึกซ้อมอย่างจริงจัง เนื่องจากการย้ายมือซ้ายอย่างรวดเร็วอาจทำให้เสียงไม่ต่อเนื่อง รวมทั้งในจังหวะที่ 1 โน้ต G ที่เคลื่อนย้ายไป F# และ F เคลื่อนไปยังนิ้วที่ 4 ผู้แสดงกดนิ้ว 4 ไว้ตั้งแต่ต้นเพื่อให้ได้สำเนียงของการเชื่อมโน้ตที่เป็นเอกลักษณ์

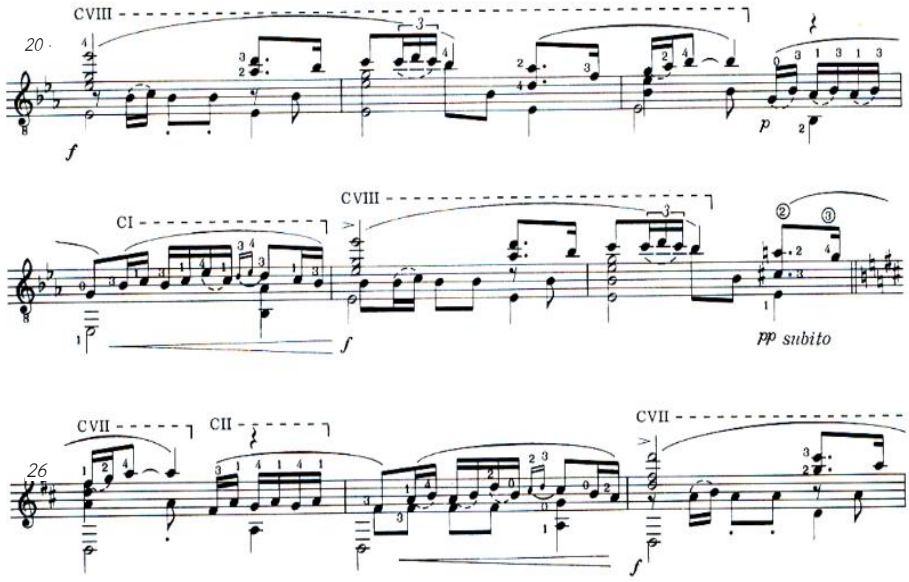
ตัวอย่างที่ 45 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Sevilla* ห้องที่ 1-2

ห้องที่ 3 เริ่มเข้าทำนองหลักและในห้องที่ 6 มีการใช้มือซ้ายที่ซับซ้อน ควรซ้อมการย้ายตำแหน่งคล้ายกับห้องที่ 1 เพื่อความแม่นยำในการบรรเลง

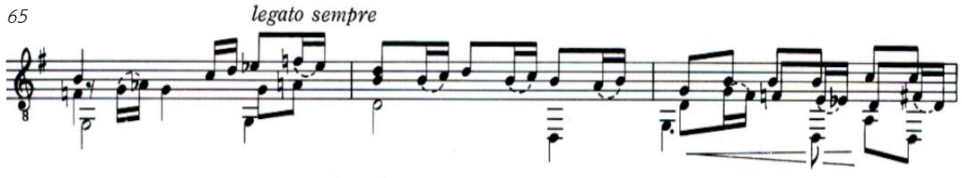
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 46 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Sevilla* ห้องที่ 6-11

ห้องที่ 26 ดำเนินทำนองหลักซ้ำแต่เปลี่ยนกุญแจเสียง การใช้มือซ้ายเปลี่ยนไปใช้การทาบคอร์ด (Barre) การซ้อมควรฝึกซ้อมการทาบคอร์ดและดีดให้เสียงออกมาอย่างเด่นชัดทุกโน้ต รวมทั้ง

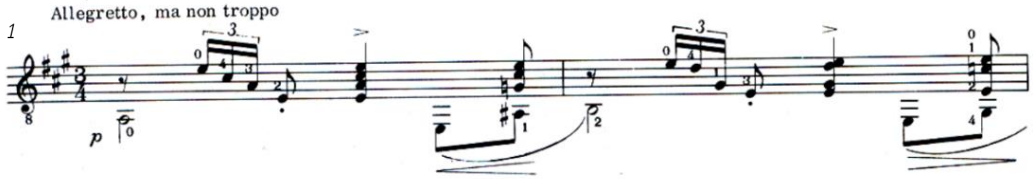
เทคนิคในการเกี่ยวสายที่เป็นเทคนิคสำคัญในบทเพลง ควรฝึกซ้อมการเกี่ยวสายให้ชัดเจนกับเครื่องกำกับจังหวะ

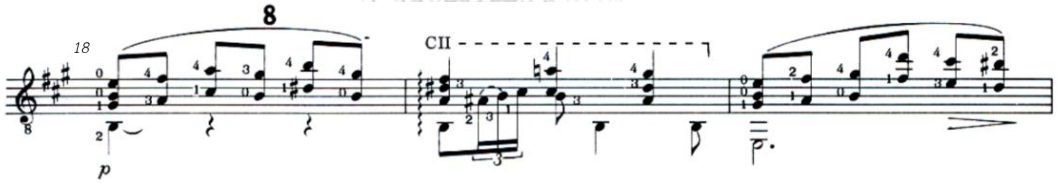
ตัวอย่างที่ 47 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47*, *Sevilla* ห้องที่ 20-28

ห้องที่ 66 ควรใช้การดีดบนสาย (On String) สายที่ 3 โน้ต B, C, D ตามลำดับ และโน้ต B, C, B ใช้สายเปล่าในสายที่ 2 สลับกับโน้ต C บนสายที่ 3 ใช้ได้โทนเสียงที่ก้องกังวาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

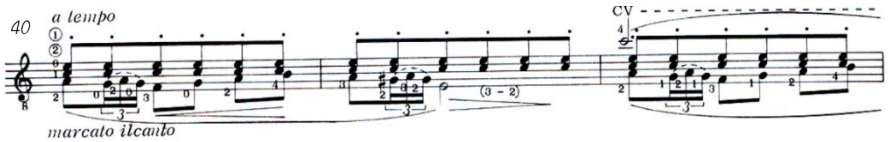
ตัวอย่างที่ 48 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Sevilla* ห้องที่ 65-67

ปัญหาของ *Cádiz* คือการย้ายตำแหน่งของมือซ้ายอย่างรวดเร็ว และเนื่องจากเป็นบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับเปียโน ทำให้มีความยากเมื่อนำมาบรรเลงโดยกีตาร์คลาสสิก การแก้ปัญหาทำด้วยการซ้อมเคลื่อนไหวช้า ๆ ให้มีความเร็วในการเคลื่อนย้ายเท่ากันและการคิดรูปนิ้วที่เอื้ออำนวยในการบรรเลงได้ไม่ติดขัด รวมทั้งให้เสียงที่ดีในการบรรเลง

ห้องที่ 1-2 นำเสนอการใช้เทคนิคการดีดรวบ สามารถเลือกใช้นิ้ว i บรรเลงทั้ง 3 สาย หรือใช้ a m i เพื่อบรรเลง ควรฝึกซ้อมให้โน้ตมีน้ำหนักเสียงเท่ากัน

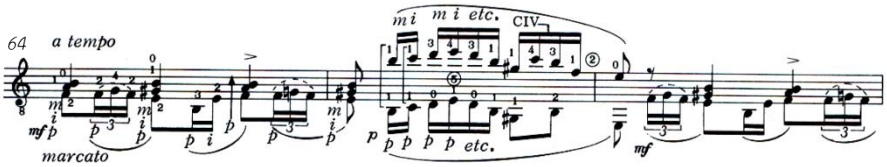
ตัวอย่างที่ 49 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 1-2

ห้องที่ 18 และ 20 การบรรเลงขั้นคู่หก ควรซ้อมบรรเลงไม่ให้เสียงขาดและย้ายมืออย่างรวดเร็วเพื่อให้ทันจังหวะจริงในบทเพลง ควรซ้อมช้ากับเครื่องกำกับจังหวะด้วยความเร็ว 65-70 Bpm

ตัวอย่างที่ 50 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 18-20

ห้องที่ 40 ในตอน B ทำนองหลักย้ายไปดำเนินในแนวเบส ควรซ้อมให้แนวเสียงเบสโดดเด่น

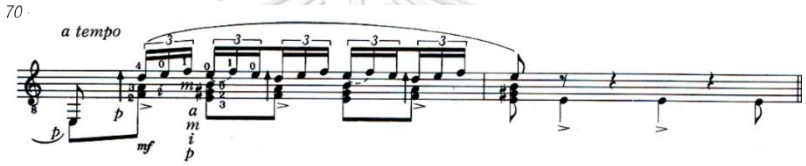
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 51 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 40-42

ห้องที่ 65 แนวทำนองดำเนินด้วยความเร็วมาก ควรฝึกซ้อมช้ากับเครื่องกำกับจังหวะ ใช้ความเร็ว 65 Bpm ก่อนเพิ่มความเร็ว

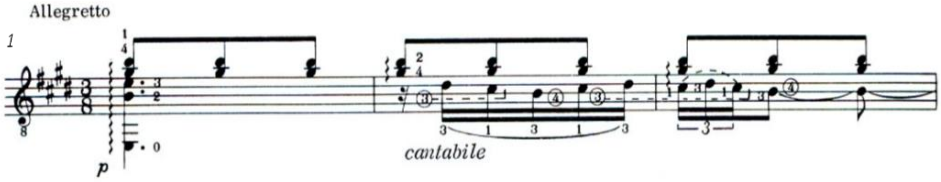
ตัวอย่างที่ 52 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 64-66



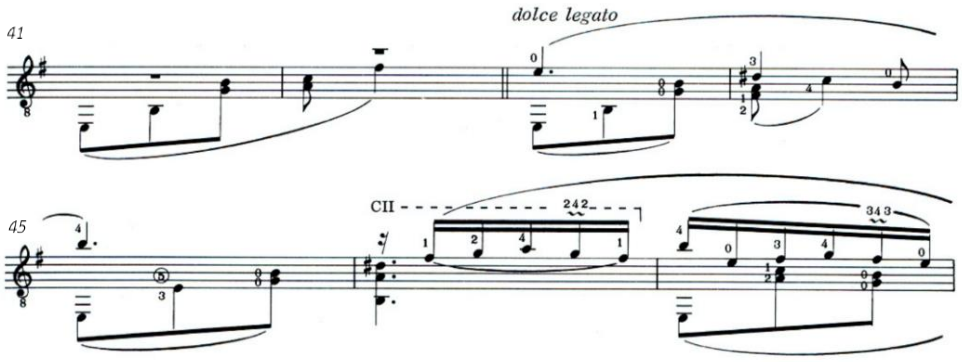
ห้องที่ 70 การเคลื่อนไหวในมือซ้ายมีลักษณะเคลื่อนที่ระหว่างเฟรตที่ 2 และ 1 สลับกันในกลุ่มโน้ตสามพยางค์ ทำให้ควรระวังเรื่องเสียงที่เชื่อมกัน การซ้อมควรฟังเสียงเชื่อมต่อระหว่างเคลื่อนคอร์ดเพื่อให้เสียงไม่ขาดตอน

ตัวอย่างที่ 53 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Cádiz* ห้องที่ 70-71

ปัญหาในการฝึกซ้อมในตอน A มีเรื่องของรูปแบบนิ้วมือที่มีความยาก ไม่เป็นตามธรรมชาติแบบการเล่นกีตาร์ทั่วไป ทำให้ต้องฝึกซ้อมอย่างหนักเพื่อสามารถเล่นให้ได้อย่างคล่องแคล่ว รวมทั้งการฝึกทำให้ประโยคต่าง ๆ ของเพลงมีทิศทาง ทำให้ต้องปรึกษากับอาจารย์ผู้ฝึกสอนในการตีความบทเพลง ส่วนตอน B เป็นเรื่องอารมณ์เพลงที่แตกต่างจากท่อน A แบบชัดเจน ทำให้ต้องเน้นให้เห็นถึงความแตกต่างของอารมณ์ตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ในท่อนนี้เป็นการเล่นโน้ตเดี่ยวมากขึ้นและต้องใช้อารมณ์ ควรฝึกซ้อมกับเครื่องกำกับจังหวะและพยายามทำให้เสียงเชื่อมกันทั้งหมด

ห้องที่ 1 ทำนองหลักดำเนินด้วยแนวเสียงเบส ควรบรรเลงคล้ายการขับร้องเพื่อแสดงถึงเสน่ห์ของบทเพลง การฝึกซ้อมควรระวังไม่ให้แนวเบสขาดออกจากกัน ต้องเชื่อมเสียงทุกโน้ตของทำนองหลักเพื่อความต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 54 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Granada* ห้องที่ 1-3

ห้องที่ 41 จนจบท่อน B ต้องบรรเลงให้มีความต่อเนื่องของเสียง การบรรเลงและลักษณะของท่อนมีความเงียบ ควรซ้อมเชื่อมเสียงและระวังเสียงที่เกิดจากการเคลื่อนย้ายในมือซ้าย

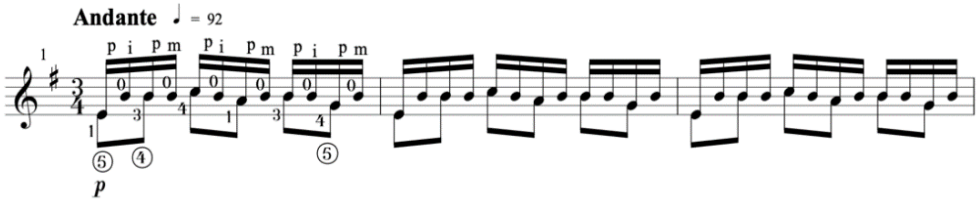
ตัวอย่างที่ 55 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Granada* ห้องที่ 41-47



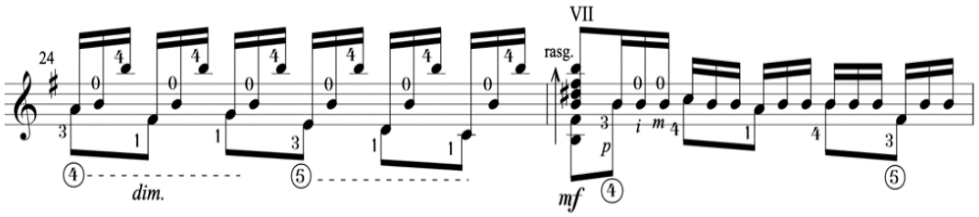
Asturias เป็นบทประพันธ์ที่ต้องใช้ความเร็วในการเล่นอย่างมาก ท่อนต่าง ๆ มีความดุดันแบบอาหรับ เช่น ท่อน A ทำให้ต้องฝึกซ้อมเพื่อสามารถเล่นได้อย่างดี การฝึกซ้อมควรฝึกให้ช้าซึ่งช่วยให้เวลาเล่นเร็วสามารถทำได้ดีขึ้น ส่วนท่อน B เป็นท่อนที่ใช้อารมณ์มากกว่า การฝึกซ้อมต้องคำนึงถึงทิศทางของโน้ตและสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการ เพื่อสามารถสื่ออารมณ์ของบทประพันธ์ได้มากที่สุด

ห้องที่ 1 ใช้เทคนิคการรัวโน้ต ควรฝึกซ้อมให้เสียงที่รัวมีน้ำเสียงที่เท่ากัน ในขณะที่ทำนองหลักบนแนวเบสมีเสียงที่ดังกว่าและเชื่อมต่อกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

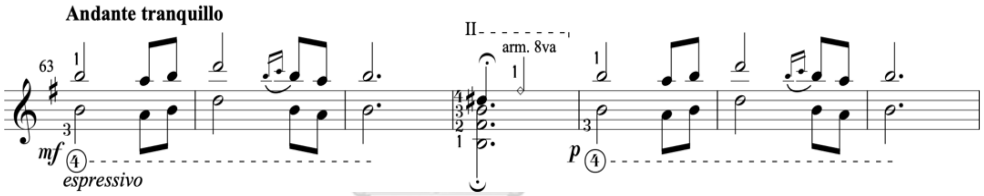
ตัวอย่างที่ 56 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 1-3

ในการฝึกซ้อมการสะบัดคอร์ดเพื่อได้เสียงที่ชัดเจน ใช้นิ้ว i วิธีการดีดให้เริ่มจากเสียงเบาไปดังจะได้เสียงที่คมชัด ควรซ้อมแบบช้า เมื่อสามารถบรรเลงได้อย่างคล่องแคล่วจึงค่อยเพิ่มความเร็ว

ตัวอย่างที่ 57 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 24-25



การบรรเลงในตอน B ควรบรรเลงโน้ตสายปิดทั้งหมดและไม่กระโดดข้ามสายเพื่อความต่อเนื่องของเสียง สามารถใส่โน้ตประดับเพื่อเพิ่มสีสันเพราะท่อนนี้มีกลิ่นอายของทำนองอาหรับอยู่ด้วย

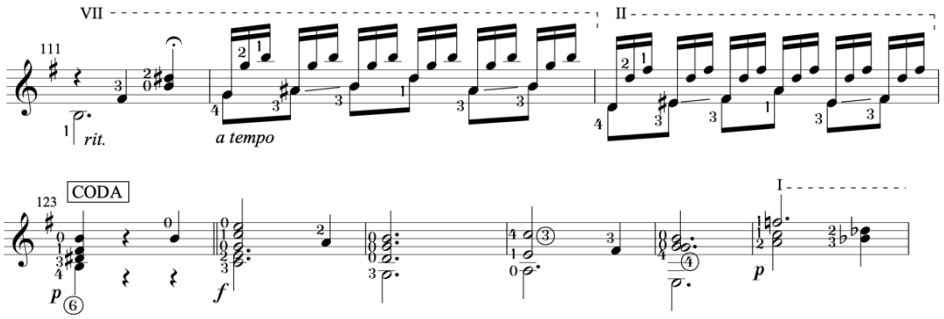
ตัวอย่างที่ 58 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 63-69



ช่วงโคดาเป็นช่วงที่สงบ ควรซ้อมอย่างระวังไม่ให้เกิดเสียงจากการย้ายมือซ้ายและเน้นให้เสียงทำนองหลักโดดเด่นเป็นสำคัญ ช่วงที่ทำนองหลักกลับมาอีกครั้ง ควรบรรเลงแบบไม่เร็วเกินไป เนื่องจากเป็นช่วงที่ใกล้จบบทเพลง จบด้วยเทคนิคเสียงหลอกที่กำหนดแบบเบามาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 59 บทเพลงชุด *Suite Española, Op.47, Asturias* ห้องที่ 111-113, 123-128



2.4 *Sonata in A Major, K.322* ประพันธ์โดยโดเมนิโก สการ์ลาตตี (Domenico Scarlatti, 1685-1757)

2.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

สการ์ลาตตีเป็นคีตกวีชาวอิตาเลียนในยุคบาโรกที่รับใช้ราชวงศ์โปรตุเกสและสเปน บทประพันธ์ของเขามีอิทธิพลในการพัฒนาดนตรีเข้าสู่ยุคดนตรีคลาสสิก สการ์ลาตตีเป็นคีตกวีไม่กี่คนในช่วงนั้นที่ได้เปลี่ยนผ่านยุคทางดนตรีไปยังยุคต่อไป

สการ์ลาตตีเริ่มศึกษาดนตรีกับบิดาและเหล่านักดนตรี เช่น เกตาโน เกรโก (Gaetano Greco, 1657-1718), ฟรานซิสโก กัสปารินี (Francesco Gasparini, 1661-1727) และเบอร์นาโด ปาสกวิน (Bernardo Pasquin, 1637-1710) ทำให้เกิดดนตรีในรูปแบบของสการ์ลาตตีเอง โดยนำผลงานโซนาตาเข้าสู่ยุคคลาสสิก ต่อมาได้รับการแต่งตั้งให้เป็นนักประพันธ์เพลงและนักออร์แกนที่โบสถ์ในเนเปิลส์ ต่อมาในปี ค.ศ.1709 สการ์ลาตตีไปกรุงโรมและเข้ารับราชการ ได้พบกับโทมัส โรเซนเกรฟ (Thomas Roseingrave, 1690-1766) สการ์ลาตตีได้รับการยอมรับอย่างมากในการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ด สการ์ลาตตีเสียชีวิตเมื่ออายุ 71 ปี ได้รับการจารึกด้วยโล่ประวัติศาสตร์ ศพของเขาถูกฝังในคอนแวนต์ที่มาดริด (Kirkpatrick 1983) ลูกหลานของเขาก็ยังคงอาศัยอยู่ในมาดริด

ในช่วงเวลาที่สการ์ลาตตีใช้ชีวิตอยู่ที่สเปนได้ประพันธ์บทเพลงประเภทโซนาตาขึ้นเป็นจำนวน 555 บท ซึ่งเป็นผลงานที่ทำให้เขามีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง บทประพันธ์ทั้ง 555 บท (Sutcliffe 2008) มีเพียง 1 ท่อนเท่านั้นและเกือบทั้งหมดอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน (Scarlatti 1999) ประพันธ์ขึ้นสำหรับฮาร์ปซิคอร์ด โซนาตาบางบทมีเสียงประสานที่ดุดัน มีความกล้าในการใช้คอร์ดกระด้างหรือการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงที่ห่างไกลกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Sonata in A Major, K.322 เดิมทีเขียนขึ้นสำหรับฮาร์ปซิคอร์ด ต่อมาได้นำมาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิกในภายหลัง โดยมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยจากต้นฉบับ

2.4.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

สการ์ลาตตีเขียน *Sonata in A Major, K.322* ในช่วงสุดท้ายของชีวิต ให้ความรู้สึกร่าเริง กำหนดความเร็วด้วย Allegro แต่ในการแสดงจริงอาจมีจังหวะที่เนิบช้ากว่าปกติ เมื่อถึงจังหวะที่ร่าเริงสนุกสนานจะมีกลิ่นอายของสเปนทำให้มีสีสันมากขึ้น ในการบันทึกเสียงของนักแสดงดนตรีระดับอาชีพพบว่าใช้ความเร็วระหว่าง 100-120 Bpm บทเพลงเริ่มต้นด้วยความร่าเริงคึกคัก

ส่วนระดับความดังเบานั้น ไม่ได้กำหนดไว้ในโน้ตเพลงยุคบาโรก เนื่องจากให้อิสระในการตัดสินใจกับผู้แสดง ผู้แสดงเห็นว่าการฟังบทเพลงที่บรรเลงบนกีตาร์นั้นทำให้รู้สึกถึงการไล่โทนแบบที่

เป็นธรรมชาติและละเอียดอ่อน เนื่องจากยุคบาโรกยังไม่มีการใช้วิบราโตเพื่อลากเสียง มีแต่การใช้เทคนิคพรมนิ้ว (Trill) เพื่อให้ดนตรีมีลูกเล่นมากขึ้น การเล่นเสียงสั้นแบบบาโรกในรูปแบบดั้งเดิม ผู้แสดงศึกษาจากการบรรเลงฮาร์ปซิคอร์ด เพื่อศึกษาลักษณะแนวทางในการบรรเลง

สำหรับบทเพลงที่นำมาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิก บทเพลงนี้ถือว่าสามารถทำได้เหมาะกับสรีระของนิ้วมือสำหรับการเล่นกีตาร์ ทั้งระยะห่างมากที่สุดจะเป็นเบสโน้ตตัว G กับ โน้ตตัว B ที่สาย 1

บทเพลงระบุการใช้โน้ตประดับ รวมทั้งนักแสดงสามารถใส่โน้ตประดับตามที่เห็นสมควรเพื่อให้บทเพลงมีความหลากหลายทางเทคนิคและน่าสนใจยิ่งขึ้น

บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน ตอน A มี 44 ห้อง ตอน B มี 37 ห้อง อัตราจังหวะ 2/2 ในกุญแจเสียง A Major กำหนดความเร็ว Allegro ตอน A เริ่มด้วยคอร์ด A Major จบด้วยคอร์ด E Major ตอน B เริ่มต้นด้วยคอร์ด E จบด้วยคอร์ด A Major ในตอนจบบทเพลงผู้ประพันธ์ใช้เคเดนซ์ปิด (Authentic Cadence) เพื่อจบอย่างสมบูรณ์ (ณัชชา 2560)

2.4.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

Sonata in A Major, K.322 เป็นบทเพลงที่มีความสนุกสนานและไพเราะ บทเพลงเริ่มต้นด้วยทำนองหลักที่ร่าเริง ไม่เร่งรีบ หลังจากท่อนแรกที่มีการซ้ำ 2 ครั้ง จะเข้าสู่ตอนพัฒนา (Development Section) เป็นโครงสร้างที่ถูกใช้บ่อยครั้ง อารมณ์ในท่อนนี้สดใสน้อยกว่าท่อนแรกเล็กน้อย มีโน้ตประดับและทำนองที่เข้าสู่ความรุนแรงมากขึ้น ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคไม่มากสำหรับการบรรเลงประมาณ 3 นาที แต่เต็มไปด้วยความท้าทายมากมาย ทำให้ผู้แสดงมีความสนใจและต้องการเผยแพร่ โดยเพิ่มเทคนิคต่าง ๆ ให้เกิดความน่าสนใจ รวมทั้งยังมีเสียงประสานที่ไพเราะ การดำเนินคอร์ดสนุกสนานและท้าทายการเล่นกีตาร์มาก การบรรเลงเพื่อสื่อสารการตีความของบทเพลงต้องฝึกซ้อมด้านเทคนิคและตีความเพื่อให้แสดงออกมาดีที่สุด ความท้าทายในการบรรเลง เช่น การใช้นิ้วที่เบสเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง และยังมีการเคลื่อนไหวรวดเร็วสำหรับมือขวา ส่งผลให้ต้องฝึกซ้อมเป็นท่อนสั้น ๆ แยกจากบทเพลง

2.4.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

ในการฝึกซ้อม เริ่มอ่านโน้ตและบรรเลงพร้อมกับเครื่องกำกับจังหวะด้วยอัตราความเร็ว 70 Bpm เพื่อฝึกความแม่นยำ จากนั้นเริ่มฝึกเทคนิคต่าง ๆ เช่น การพรมนิ้ว หรือ โน้ตประดับ รวมทั้งการสร้างสรรค์ความเข้มของเสียง เมื่อเล่นได้คล่องแล้วจึงร้องเพลงและเล่นตาม เพราะการร้องช่วยให้ผู้แสดงได้แนวคิดในการนำเสนอสีสันของเสียงต่าง ๆ นอกจากนั้นควรฝึกซ้อมอย่างช้าเพื่อแยกเสียงประสานและทำให้สามารถได้ยินเสียงขั้นคู่ต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเลือกใช้โน้ตของผู้แสดงบนโน้ต B ในสาย 1 เฟรตที่ 7 ได้ย้ายไปเล่นในสายที่ 2 แทน เพื่อทำให้ได้โทนเสียงที่ลึกและสามารถวิบราโตได้มากขึ้น ปัญหาสำหรับท่อนนี้คือการซ้อมเคลื่อนไหวมือซ้าย หลักการซ้อมคือย้ายมือซ้ายด้วยความเร็วที่เท่ากัน ไม่กระชาก เริ่มต้นจากการย้ายช้า ๆ ผู้แสดงนึกถึงการเคลื่อนตัวของรถที่กำลังหยุด ฝึกซ้อมจนชิน จะทำให้การเคลื่อนไหวมือซ้ายบนสายที่ 2 แม่นยำมากขึ้น

2.5 *Grand Solo, Op.14* บทประพันธ์ของเฟอร์นันโด ซอร์ (Fernando Sor, 1778-1839)

2.5.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

ซอร์เป็นชาวสเปน บิดาเป็นพ่อค้าและนักดนตรีสมัครเล่นที่ชอบร้องเพลงและเล่นกีตาร์ บิดาไม่สนับสนุนให้เป็นนักดนตรีเพื่อเลี้ยงชีพ เนื่องจากต้องการให้บุตรชายเป็นทหาร เมื่อซอร์อายุได้ 12 ปี บิดาของเขาซอร์ได้ล้มป่วยและเสียชีวิตลง ซอร์จึงตัดสินใจเข้าเรียนที่ The Montserrat Music School และได้ใช้เวลาเรียนดนตรีเป็นเวลา 5 ปี ในระหว่างที่ใช้เวลา ณ วิทยาลัยดนตรี ซอร์เริ่มสนใจในกีตาร์ ต่อมาในปี ค.ศ.1797 เขาได้กลับไปยังบาร์เซโลนา และได้ยินเสียงเพลงของเฟเดอริโก มอเรตตี (Federico Moretti, 1769-1839) (Nogueira 2017)

มอเรตตีเป็นนักกีตาร์และทหารชาวอิตาเลียนที่ The Royal Walloon Guards of the Queen of Spain เขาเป็นแรงบันดาลใจให้ซอร์ได้ตระหนักถึงศักยภาพในการเขียนเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก ประสบการณ์นี้มีผลอย่างใหญ่หลวงต่อซอร์ที่เริ่มศึกษากีตาร์และส่งผลให้มีความเป็นมืออาชีพมากขึ้น ในปีเดียวกันซอร์ได้ประพันธ์อุปรากรเรื่อง *Telemaco en la Isla de Calipso* เปิดการแสดงรอบปฐมทัศน์ และได้รับการยอมรับว่าเป็นบทประพันธ์ที่ยอดเยี่ยมจากนักประพันธ์เพลงที่มีความสามารถ เช่น คริสทอฟ วิลลีบัลท์ กลุค (Christoph Willibald Gluck, 1714-1787) *Telemaco en la Isla de Calipso* ถูกจัดการแสดงถึง 15 ครั้งภายใน 1 ปี นอกจากนี้ยังมีการแสดงในหลายที่ในเวนิส ประเทศอิตาลี อุปรากรในอิตาลีได้รับอิทธิพลจากซอร์และมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมดนตรีของบาร์เซโลนาในปลายศตวรรษที่ 18

ในปี ค.ศ.1798 ซอร์เดินทางไปมาดริดและมีโอกาสแสดงที่ราชสำนักของพระเจ้าคาร์ลอสที่ 4 ต่อมาในปี ค.ศ.1799 เขาเริ่มทำงานภายใต้การอุปถัมภ์ของดัชเชสแห่งอัลบา ที่มาดริด ในช่วงเวลานั้นมีจิตรกรชาวสเปนอยู่ในความอุปถัมภ์ของดัชเชสเช่นกัน ดัชเชสแห่งอัลบาเสียชีวิตในปี ค.ศ.1802 ส่งผลให้ซอร์ไม่ได้รับการสนับสนุนทางการเงินต่อไป ซอร์จึงยอมรับงานที่เสนอโดยดยุคแห่งเมดินาเซลี (Duke of Medinaceli) (Sasser 1960) เพื่อดูแลที่ดินในกาตาลุญญา (Catalunya) โดยทำงานในตำแหน่งนี้เป็นเวลา 2 ปี ในปี ค.ศ.1804 ซอร์ย้ายไปที่มาลากา (Malaga) เพื่อรับตำแหน่งหัวหน้าคณะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้บริหารในภาคใต้ของสเปน เป็นผู้อำนวยการคอนเสิร์ตสำหรับกงสุลอเมริกัน วิลเลียม เคิร์กแพทริก ในช่วงนั้นซอร์ยังคงเขียนบทประพันธ์ด้วยตัวเอง จากปี ค.ศ.1802 ถึง ค.ศ.1808 ซอร์ได้ประพันธ์ ซิมโฟนี เพลงร้อง สตริงควอร์เทต โมเทต และโซนาตาสำหรับกีตาร์คลาสสิก 3 ชิ้น รวมถึงบทเพลง *Grand Solo, Op.14*

ในปี ค.ศ.1808 กองทหารของนโปเลียน โบนาปาร์ตบุกสเปน ผู้นำฝรั่งเศสเข้ามาแทนที่พระเจ้าเฟอร์นันโดที่ 7 แห่งสเปน และโจเซฟ โบนาปาร์ต (Joseph Bonaparte, 1768-1844) น้องชายได้ยึดอำนาจและสถาปนาตนขึ้นเป็นกษัตริย์แห่งสเปน ซอร์ได้วิจารณ์การโจมตีของฝรั่งเศสและได้เข้าร่วมเป็นอาสาสมัครทหารคอร์โดแวน อย่างไรก็ตาม หลังจากนั้นซอร์เริ่มเชื่อว่าโจเซฟ โบนาปาร์ตเป็นผู้นำที่ดีสำหรับสเปน แต่เขากลัวผลที่ตามมา ในปี ค.ศ.1813 จึงตัดสินใจข้ามชายแดนและสร้างตัวเองในฐานะนักดนตรีฝรั่งเศส ซอร์ได้เขียนบทประพันธ์สำหรับกีตาร์ที่น่าประทับใจ พยายามสร้างความสำเร็จในฐานะนักประพันธ์อุปรากรในฝรั่งเศส อย่างไรก็ตามอุปรากรแบบอิตาลีไม่ได้รับความนิยมนักในประเทศฝรั่งเศส เขาจึงไม่ประสบความสำเร็จในหมู่ผู้ชมชาวฝรั่งเศส ทำให้ซอร์อุทิศตัวเองในฐานะนักแต่งเพลงและอาจารย์สอนกีตาร์ในอีก 2 ปีต่อมา

ต่อมาในปี ค.ศ.1815 ซอร์เดินทางไปลอนดอน มีเหตุการณ์สำคัญที่ทำให้ประสบความสำเร็จเมื่อเขาเริ่มออกแสดงคอนเสิร์ต ซอร์ได้ประพันธ์แบบฝึกสำหรับกีตาร์ได้แก่ *Studies, Op.6* และบัลเลต์เป็นครั้งแรก ในปี ค.ศ.1817 ซอร์แสดงคอนแชร์ตานเตสำหรับกีตาร์และเครื่องสายซึ่งเป็นคอนเสิร์ตที่สำคัญที่สุดในชีวิต ทำให้สมาคมฟิลฮาร์โมนิกในลอนดอน วงออร์เคสตรารวมถึงนักดนตรีหลัก เช่น นักไวโอลิน เปาโล สปาโยเลตตี (Paolo Spagnoletti, 1768-1834) และนักเชลโล โรเบิร์ต ลินด์ลีย์ (Robert Lindley, 1776-1855) รวมทั้งหนังสือพิมพ์อังกฤษชื่นชมการแสดงเป็นอย่างมาก

ในทศวรรษแรกของศตวรรษที่ 19 บัลเลต์ได้รับความนิยมที่สุดสำหรับสังคมลอนดอน ในปี ค.ศ.1821 ซอร์เขียนผลงานสำหรับกีตาร์ที่มีชื่อเสียงที่สุดชื่อ *Variations on Air* จาก *The Magic Flute, Op.9* ในปีเดียวกัน ซอร์ยังได้เขียนบัลเลต์เรื่องแรกชื่อ *La Foire de Smyrne* ตามด้วย *Le Seigneur Genereux* อีก 2 สัปดาห์ต่อมา ในปี ค.ศ.1822 ซอร์เขียน *Cendrillon* และออกฉายในลอนดอนตามด้วยการแสดงทั้งหมด 104 ครั้งในปารีส *Cendrillon* เป็นนิทานของซินเดอเรลลาและความนิยมของบัลเลต์เรื่องนี้ได้พิสูจน์ว่าเป็นหนึ่งในบัลเลต์ที่มีชื่อเสียงที่สุดในยุคนั้น ต่อมาซอร์ตกหลุมรักเฟลิซิเต เวอร์จิเนีย ฮัลลิน (Félicité-Virginie Hullin, 1803-1874) หนึ่งในนักบัลเลต์ที่โด่งดังที่สุดในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 19 ที่แสดงใน *Cendrillon*

ในปี ค.ศ.1823 หลังจากประสบความสำเร็จในการเขียนบัลเลต์ ซอร์และภรรยาเดินทางออกจากลอนดอน เธอได้รับการเสนอตำแหน่งนักบัลเลต์คนแรกที่มอสโกบัลเลต์ ซอร์และภรรยาใช้เวลา

ประมาณหนึ่งเดือนในกรุงวอร์ซอว์ที่เฟลิซิเตแสดง 4 ครั้ง ขณะอยู่ในรัสเซียซอร์ยังคงแต่งเพลงและทำการแสดงต่อไป ทั้งคู่เป็นบุคคลที่มีชื่อเสียง ตั้งแต่ *Cendrillon* และ *Alphonse et Leonore* ได้จัดแสดงในรัสเซียภายใน 1 ปี ในปี ค.ศ.1826 อเล็กซานเดอร์ที่ 1 แห่งรัสเซียสิ้นพระชนม์ ซอร์ได้เขียนมาร์ชสำหรับงานศพในเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก (Saint Petersburg) นอกจากนี้เขากลับไปมอสโคว์เพื่อซ้อมบัลเลต์เรื่องใหม่ *Hercule et Omphale* และได้แสดงในพิธีราชาภิเษกของซาชา นิโคลัส (Sasha Nicholas)

ในปลายปี ค.ศ.1826 ซอร์ย้ายกลับไปปารีสและได้รู้จักกับดิโอนิโซ อากวาโด การ์เซีย (Dionisio Aguado y García) ในช่วงเวลานี้ซอร์อุทิศตัวให้กับการแสดงกีตาร์และการสอนอย่างแข็งขัน ซอร์ได้เริ่มสร้างวงสำหรับบรรเลง *Duet Les Deux Amis, Op.41* ในช่วงปี ค.ศ.1827 ซอร์เขียนบทประพันธ์ *Le Sicilien ou l'amour peintre* และได้ออกแสดง 6 ครั้ง ในปี ค.ศ.1830 ซอร์ได้ตีพิมพ์ผลงานสอน *Methode pour la Guitare* ในช่วงหลายปีที่ผ่านมา ซอร์สอนกีตาร์ ตีพิมพ์ผลงานใหม่และเล่นคอนเสิร์ตมากมาย รวมถึงการแสดงกับอากวาโด ต่อมาในปี ค.ศ.1838 ซอร์ล้มป่วยด้วยโรคมะเร็งและเสียชีวิตในปีถัดมา

2.5.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

ชื่อเดิมของบทประพันธ์นี้คือ *Sonata Prima* ถูกเขียนและตีพิมพ์ในปารีสระหว่างปี ค.ศ.1810-1814 ขณะอาศัยอยู่ในบาร์เซโลนาซอร์อาจไม่ใช่คนเดียวที่ประพันธ์เพลงแบบยุคคลาสสิก แต่เขาได้เขียนโซนาตาสำหรับกีตาร์คลาสสิกซึ่งชาวสเปนที่ประพันธ์โซนาตาสำหรับกีตาร์มีไม่มากนัก ในช่วงเวลาดังกล่าว สแตนลีย์ เยตส์ (Stanley Yates, 1958) กล่าวว่าโซนาตาหลายเล่มได้รับการตีพิมพ์ระหว่างปี ค.ศ.1780-1793 ในมาดริด แต่ไม่สามารถระบุรูปแบบของบทเพลงได้เนื่องจากยังไม่มีการค้นพบโน้ตต้นฉบับ

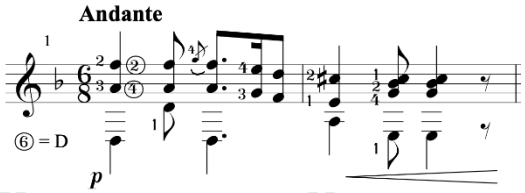
Chulalongkorn University

Grand Solo, Op.14 ฉบับพิมพ์ครั้งแรกได้รับการตีพิมพ์โดยใช้ชื่อว่า *Sonata Prima Pour La Guitare* ระหว่างปี ค.ศ.1810-1814 และยังตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1822 และปี ค.ศ.1824-1825 ในการตีพิมพ์ครั้งที่ 2 ได้เปลี่ยนชื่อเป็น *Grand Solo, Op.14* มีการปรับเปลี่ยนโน้ตเล็กน้อยเพื่อให้อ่านและบรรเลงง่ายขึ้น โน้ตประดับถูกตัดออกเพื่อให้ง่ายต่อการบรรเลงอีกด้วย

Grand Solo, Op.14 อยู่ในกุญแจเสียง D Major ท่อนเกริ่นนำเริ่มแบบช้าในกุญแจเสียง D minor ตามด้วยทำนองหลักที่สนุกสนาน สังคีตลักษณ์โซนาตาเริ่มต้นด้วยทำนองหลักแรกของ A ในโทนิก และทำนองหลักที่ 2 ในโดมินันท์ ท่อนพัฒนาเริ่มด้วยการเชื่อมในคอร์ด Db ไปสู่ทำนองหลักในกุญแจเสียง D minor ในท่อนย้อนความ (Recapitulation) ตามด้วยท่อนสำคัญและโคดา

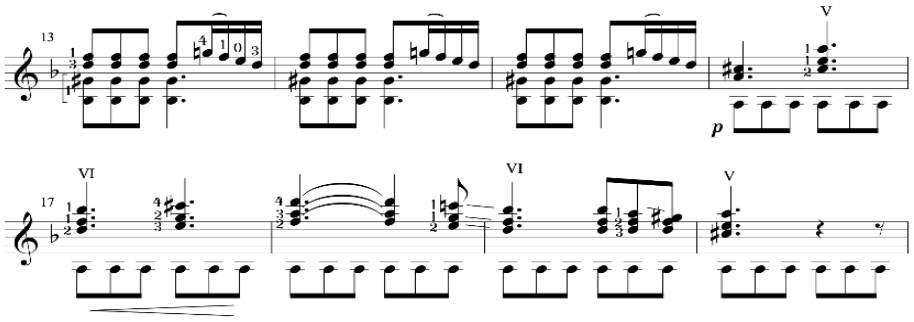
การปรับสายของกีตาร์คลาสสิกบนสายที่ 6 เสียงโน้ต E ต่ำ ต้องปรับลด 1 เสียงเต็มจากโน้ต E ถึง D เป็นการขยายช่วงเสียงของกีตาร์ให้กว้างขึ้น ซอร์เขียน *Grand Solo, Op.14* ที่มีกระบวนเดียว ต่างจากรูปแบบอิตาเลียนที่มี 3 กระบวนและแบบฝรั่งเศสที่มี 2 กระบวน *Grand Solo, Op.14* มีลักษณะคล้ายคลึงกับอุปรากรของอิตาเลียนอันเป็นผลมาจากความนิยมของอุปรากรในบาร์เซโลนาในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาของศตวรรษที่ 18 บทประพันธ์มีแนวคิดของกีตาร์ในฐานะวงออร์เคสตราขนาดเล็กเนื่องจากได้รับแรงบันดาลใจจากเสียงดนตรีในวงออร์เคสตรา โซนาตาของซอร์ยังได้รับคำชมเชยว่ามีความเป็นอุปรากรที่โดดเด่นนอกเหนือจากกีตาร์โซนาตาที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเปียโน จังหวะในบทเพลงสะท้อนให้เห็นถึงบทเพลงที่พบในอุปรากรอิตาลีในยุคคลาสสิก การโหมโรงในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 เป็นการแนะนำก่อนการแสดงอุปรากร เริ่มด้วยบทเพลงก่อนตามด้วยนักแสดงและการแสดงต่าง ๆ

ห้องที่ 1 ในท่อนเกริ่นนำเริ่มด้วยเสียงที่เบา บรรเลงด้วยคอร์ด D minor ผู้ประพันธ์ใช้โน้ตเบสต่ำสุดในสายของกีตาร์ที่ปรับในสายที่ 6 ทำให้เกิดเสียงที่มีพลังมากขึ้น ทำนองและเบสค่อย ๆ ขยับสวนทางและบีบแคบลง ก่อนขยายออกอีกครั้งในห้องที่ 2

ตัวอย่างที่ 60 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 1-2

CHULALONGKORN UNIVERSITY

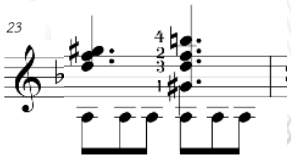
เกิดการดำเนินคอร์ดคู่หกออกเมนเทด (Augmented sixth chord) ในห้องที่ 15 บนจังหวะแรก เป็นคอร์ดที่พบได้ในเพลงจากยุคคลาสสิกตอนปลายและยุคโรแมนติก ซอร์ใช้คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมันในช่วงเริ่มต้นอย่างช้าด้วยโน้ต Bb อยู่บนแนวเบสสายที่ 5 และ G# ในแนวอัลโตบนสายที่ 3 โน้ตตัว F บนสายที่ 1 โน้ต D บนสายที่ 2 และต่อด้วยคอร์ดโดมินันท์ (A Major)

ตัวอย่างที่ 61 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 13-20



จากนั้นซอร์ใช้คอร์ดคู่หกออกเมนเทดอีกครั้งในห้องที่ 23 จังหวะที่ 2 ในตอนจบตอน A ของท่อนเสนอความคิดใน *Grand Solo, Op.14*

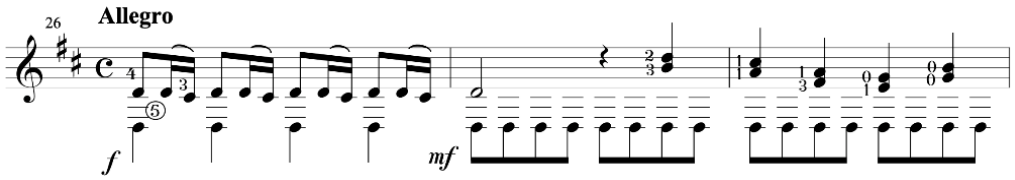
ตัวอย่างที่ 62 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 23



ห้องที่ 26 เริ่มย้ายกุญแจเสียงมายัง D Major ทำนองหลักบรรเลงด้วยขั้นคู่สองเมเจอร์และมีการดำเนินของเบสที่ต่อเนื่อง สร้างบริบททางดนตรีที่มีพลังเพื่อส่งไปยังคอร์ดอื่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

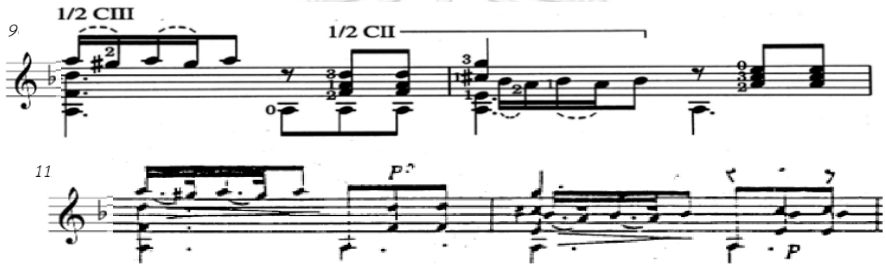
ตัวอย่างที่ 63 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 26-28



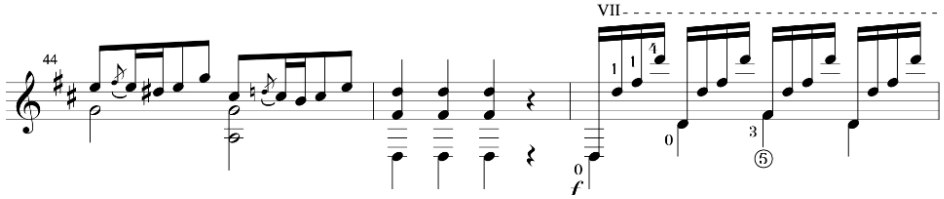
แนวเสียงเบสบรรเลงด้วยนิ้ว p ในมือขวา แสดงให้เห็นถึงความสามารถของซอร์ในการแยกเสียงบนกีตาร์คลาสสิก ในกรณีที่คอร์ดและโมทีฟ (Motif) อื่นบรรเลงด้วยนิ้ว I m

ซอร์ประพันธ์ท่อน Allegro ให้สง่างามและใช้หลากหลายเทคนิค เช่น การซ้ำโน้ต โดมินันท์และเคเดนซ์ ทำให้บทเพลงน่าสนใจในการย้ายกุญแจเสียงไปยังโดมินันท์ที่เหมาะสมสำหรับตอน B ซึ่งต่างจากท่อนนำเสนอทำนอง (Expositions)

อากวาโดเรียบเรียงบทเพลง *Grand Solo, Op.14* ขึ้นใหม่และตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1849 ซึ่งเป็นการตีพิมพ์ครั้งสุดท้ายของอากวาโดเพราะเขาเสียชีวิตไม่กี่เดือนหลังจากการเผยแพร่ผลงานนี้ จากผลงานที่แก้ไขอากวาโดต้องการเพิ่มเสียงให้มากขึ้นในส่วนของท่อนเกริ่นนำและ Allegro แต่แก้ไขเพียงเล็กน้อยเท่านั้นดังตัวอย่างที่ 64

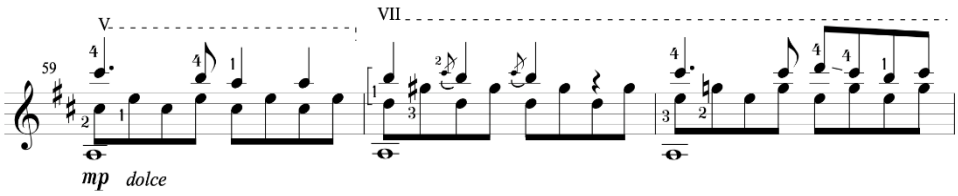
ตัวอย่างที่ 64 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ช่วงเกริ่นนำ ห้องที่ 9-12

รูปด้านบนเป็นผลงาน *Grand Solo, Op.14* โดยซอร์ รูปด้านล่างเป็นผลงานการเรียบเรียงโดยอากวาโด จากภาพเห็นได้ว่ามีการแก้ไขโน้ตกับจังหวะเพียงเล็กน้อย เช่น ในห้องสุดท้ายซอร์ใช้คอร์ด A แต่การเรียบเรียงใหม่ของอากวาโดใช้คอร์ด A7 ห้องสุดท้ายของตอน A ก่อนเข้าช่วงพัฒนาเบสมีจังหวะแตกต่างกัน การเปล่งเสียงโน้ตสูง C# สลับ เพื่อย้ำคอร์ดโดมินันท์อย่างหนักแน่น ห้องที่ 46 มีการดำเนินคอร์ดในลักษณะอาร์เปโจอย่างรวดเร็ว สลับกับการย้ำคอร์ด A7 ดังภาพด้านล่าง

ตัวอย่างที่ 65 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 44-46

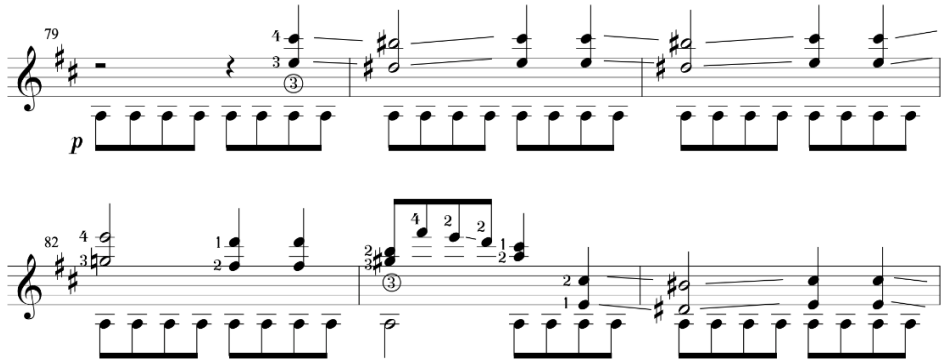


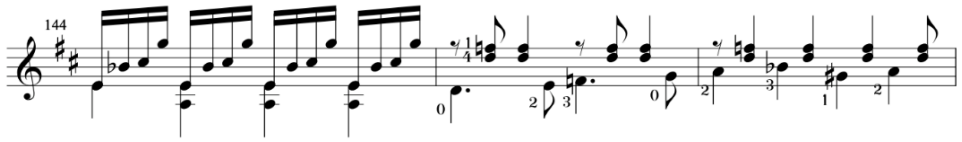
ห้องที่ 59 ในแนวอัลโตมีการเคลื่อนไหวอย่างเห็นได้ชัดโดยบรรเลงสลับกันระหว่างโน้ต C#, E และย้ายไปโน้ต D, G# ในห้องที่ 60

ตัวอย่างที่ 66 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 59-61



ห้องที่ 79 ทำนองหลักดำเนินโดยใช้โน้ตในแนวโซปราโนและอัลโต ใช้การดำเนินทำนองขั้นคู่หก และในห้องที่ 83 ใช้เทคนิคการเลียนทำนองด้วยการย้ายช่วงเสียงต่ำลงมาคู่แปด

ตัวอย่างที่ 67 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 79-84

ห้องที่ 137 - 144 ดำเนินทำนองโดยการใช้รูปแบบการกระจายคอร์ด ในห้องที่ 145 ทำนองหลักได้ย้ายไปในแนวเบสและย้ายไปยังกุญแจเสียง D minor

ตัวอย่างที่ 68 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 144-146

2.5.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

Grand Solo, Op.14 เป็นหนึ่งในโซนาตาของซอร์ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีวิธีการนำเสนอแนวคิดทางดนตรีที่น่าสนใจ มีเอกลักษณ์ บทเพลงสามารถนำมาตีความด้วยวิธีใหม่ตามเอกลักษณ์ของผู้แสดง บทเพลงเขียนขึ้นในรูปแบบยุคคลาสสิก มีการจำกัดเฉพาะในแต่ละส่วนของบทเพลง แต่ละท่อนมีเอกลักษณ์ทำให้บทเพลงมีความสง่างามและยิ่งใหญ่ บทประพันธ์นี้ยากด้านเทคนิค จัดเป็นบทประพันธ์ขนาดใหญ่ มีนักกีตาร์ระดับโลกหลากหลายคนนำมาแสดง หนึ่งในนั้นคือ เซโกเวีย นักกีตาร์คลาสสิกที่ได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลาย

2.5.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

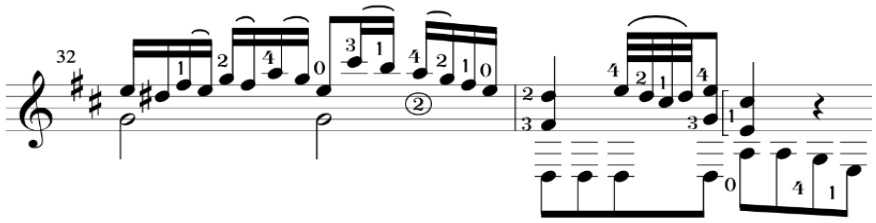
ผู้แสดงเริ่มจากวางแผนการใช้นิ้วในมือซ้ายเพื่อให้ได้เสียงที่เชื่อมต่อกันและสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างอิสระ จากนั้นฝึกซ้อมกับเครื่องกำกับจังหวะด้วยความเร็ว 60 Bpm จนกระทั่งสามารถบรรเลงต่อเนื่องจนจบโดยไม่ผิด และเพิ่มความเร็วขึ้นตามสมควร ปัญหาในการฝึกซ้อมคือการท่องจำโน้ต เนื่องจากเป็นบทเพลงขนาดใหญ่ที่มีความยาวและซับซ้อน ผู้แสดงแก้ปัญหาโดยการซ้อมทีละท่อนและจำแบบไม่อ่านโน้ต ทบทวนซ้ำจนกระทั่งจำได้ จึงค่อยย้ายไปท่อนใหม่ หากท่อนนั้นยาวเกินไปควรแบ่งห้องและซ้อมตามที่กำหนด

ปัญหาที่สำคัญอีกจุดคือในทำนองหลักท่อน Allegro ผู้แสดงเลือกกดบนสายที่ 2 ในเฟรตที่ 8 เพื่อทำให้เสียงแข็งแรงและสามารถใช้เทคนิควิบราโตได้ จึงต้องย้ายมือจากการบรรเลงก่อนหน้าในเฟรตที่ 3 ไปเฟรตที่ 8 และกลับมาเฟรตที่ 3 อย่างรวดเร็ว ปัญหานี้แก้โดยใช้เครื่องกำกับจังหวะอย่างที่กล่าวไว้ด้านบน แล้วค่อยเพิ่มความเร็ว ควรฝึกเทคนิคการเคลื่อนไหวมือซ้ายให้แม่นยำ

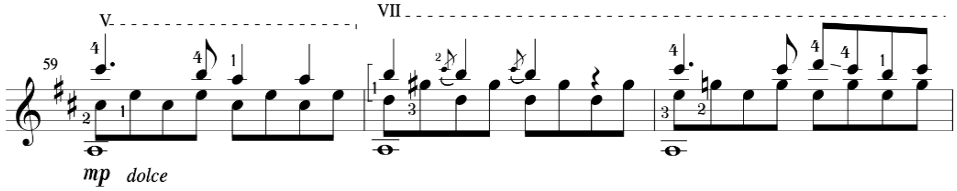
ในมือขวา ฝึกซ้อมในการใช้นิ้ว p เพื่อดีดสายเบสให้สม่ำเสมอ เนื่องจากบทเพลงนี้แนวเบสดำเนินซ้ำเสมอ ทำให้ต้องฝึกการใช้นิ้ว p การซ้อมดีดให้สม่ำเสมอ ในห้องที่ 32 เป็นท่อนที่มีความเร็วและต้องการเสียงที่เชื่อม ทำให้จุดนี้เป็นจุดที่ต้องฝึกซ้อมแยก ควรซ้อมกับเครื่องกำกับจังหวะ ด้วย

ความเร็ว 60 Bpm และวางนิ้วเป็นบล็อกคอร์ด เพื่อให้มือซ้ายไม่เสียรูปในการเคลื่อนย้ายจากเฟรตที่ 2 ไปยังเฟรตที่ 7

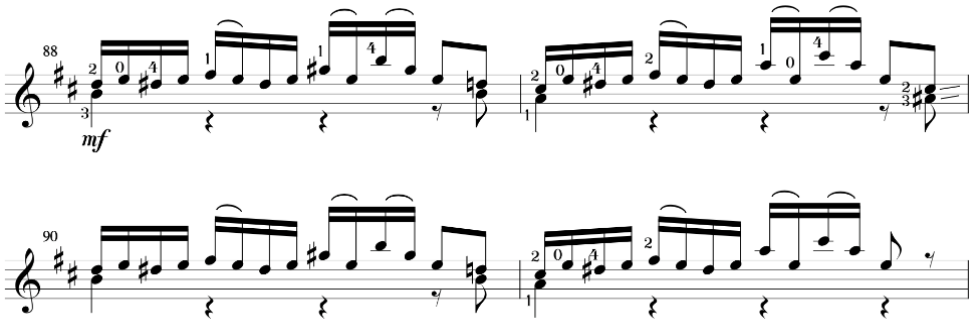
ตัวอย่างที่ 69 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 32-33

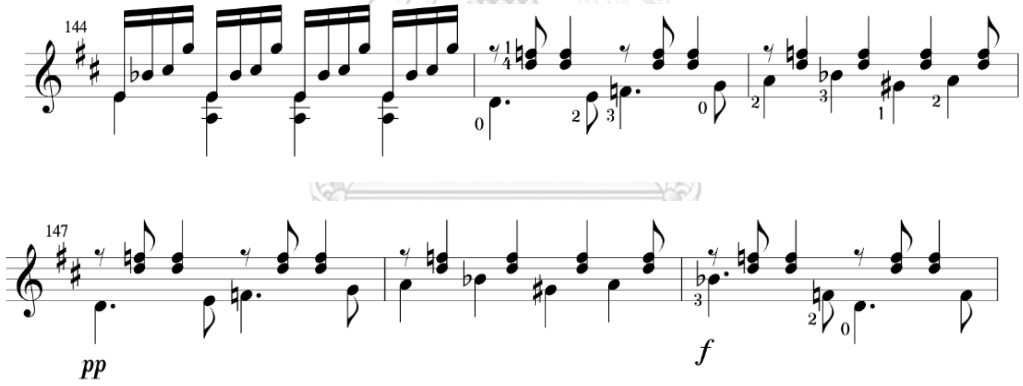


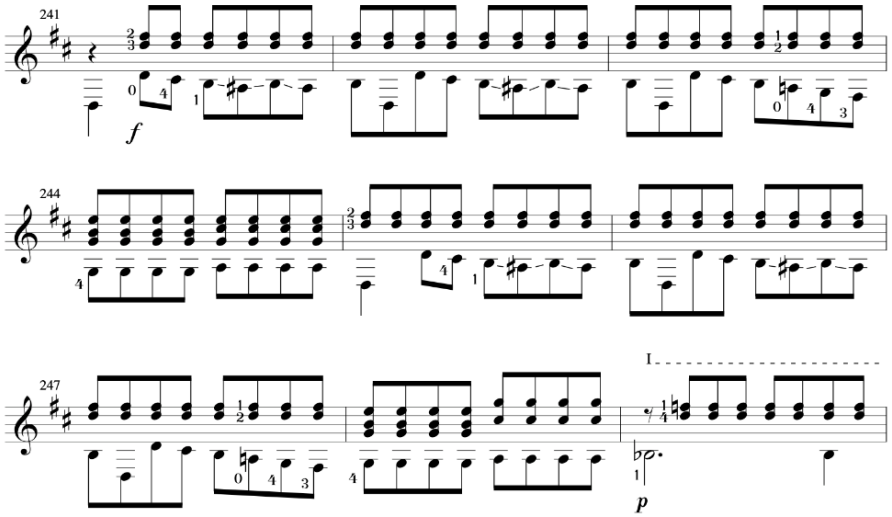
การฝึกซ้อมให้ทำนองหลักโดดเด่นในห้องที่ 59 เป็นจุดที่น่าสนใจ การดำเนินทั้งคอร์ดและทำนองหลักคล้ายกับเปียโน ควรซ้อมแยกเสียงทำนองและเสียงประสานออกจากกัน ซ้อมบรรเลงทำนองหลักและจดจำ จากนั้นนำมารวมกันให้ทำนองดังกว่าเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 70 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 59-61

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 88-91 เป็นช่วงที่แสดงสีสันของบทประพันธ์ ผู้แสดงต้องแสดงเทคนิคและความเร็วมาก ควรซ้อมกับเครื่องกำกับจังหวะตั้งแต่ 60 Bpm จนถึง 120 Bpm เพื่อให้แสดงได้อย่างมั่นใจ

ตัวอย่างที่ 71 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 88-91

ห้องที่ 145-149 การดำเนินทำนองย้ายไปในแนวเบส ห้องที่ 147 ซ้ำทำนองของห้องที่ 145 อีกครั้ง ควรแบ่งให้รอบแรกบรรเลงดังกว่ารอบที่ 2 เพื่อให้เห็นความแตกต่างและสีสันของบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 72 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 144-149

ในห้องที่ 241-248 การเลือกนิ้วที่ถูกต้องและฝึกซ้อม ท่อนนี้ใช้นิ้วมือซ้ายอย่างยากลำบากในนิ้ว 4 ควรฝึกซ้อมการยืดนิ้วแบบช้ามาก เพื่อให้เส้นเอ็นของนิ้วขยายออกแล้วจึงฝึกซ้อมกับเครื่องกำกับจังหวะ

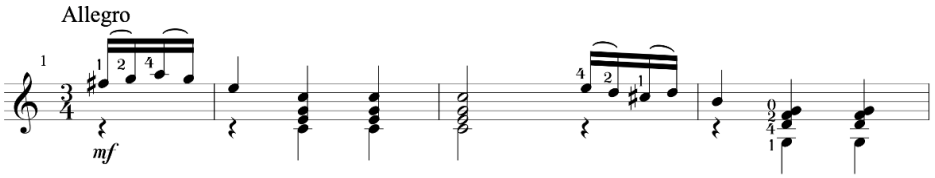
ตัวอย่างที่ 73 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 241-249

2.6 *Sonata in C Major, Op. 22* ท่อน III. Minuet ประพันธ์โดยเฟอร์นันโด ซอร์

2.6.1 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

Sonata in C Major, Op.22 เป็นบทเพลงขนาดสั้น มีทำนองสนุกสนานในกุญแจเสียง C Major ได้รับการยกย่องว่าเป็นผลงานที่สำคัญที่สุดสำหรับกีตาร์และเป็นส่วนหนึ่งของรากฐานของดนตรีกีตาร์คลาสสิกสมัยใหม่ เชื่อกันว่าเป็นผลงานในช่วงแรกของซอร์ที่อาจประพันธ์ขึ้นก่อนปี ค.ศ. 1808 เป็นช่วงที่ซอร์เข้าร่วมการต่อสู้กับกองทัพฝรั่งเศสที่ยึดประเทศสเปน หลักฐานล่าสุดบ่งชี้ว่าซอร์อุทิศบทเพลงให้กับมานูเอล กอดอย (Manuel Godoy, 1767-1851) นายกรัฐมนตรีสเปน *Sonata in C Major, Op.22* ตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1825 ที่ปารีส บทประพันธ์มีมิติและเสียงแบบซิมโฟนีของฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, 1732-1809) ก่อนหน้านี้ซอร์ประพันธ์ไว้เพียงกระบวนเดียวเท่านั้น ภายหลังได้ประพันธ์เพิ่มจบครบ 4 กระบวน ได้แก่ Allegro, Adagio, Minuet และ Rondo Allegretto Minuet

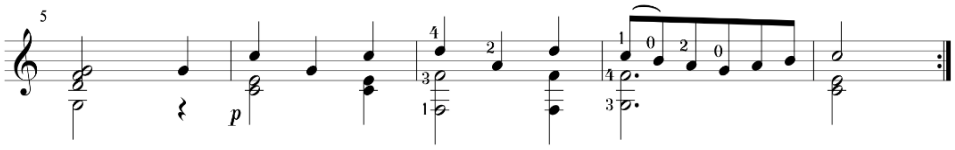
Sonata in C Major, Op.22 ท่อน Minuet อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน แบ่งเป็น ABA ในส่วนแรกของบทเพลงนี้ ระหว่างห้องที่ 1-4 เน้นการใช้แนวทำนองหลักกับการเล่นคอร์ดสลับกันในแต่ละห้อง ผู้ประพันธ์กำหนดความเร็วด้วยจังหวะ Allegro ดังตัวอย่างที่ 74

ตัวอย่างที่ 75 บทเพลง *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet ห้องที่ 1-4

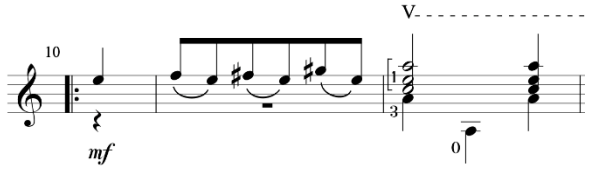


ในห้องที่ 5-8 มีการย้ายคอร์ดดังนี้ I, IV, V และ I (C Major/ F Major/ G Major/ C Major) ทางเดินคอร์ดเช่นนี้พบได้บ่อยในขณะจบเพลงหรือจบท่อนย่อย

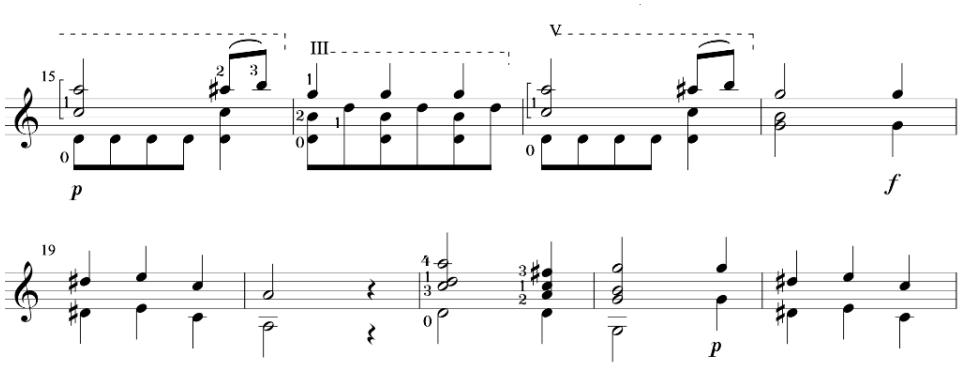
ตัวอย่างที่ 76 บทเพลง *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet ห้องที่ 5-9



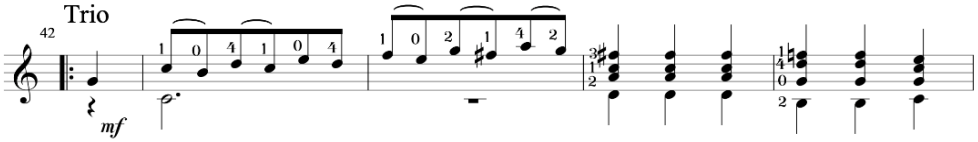
ในห้องที่ 10 ผู้ประพันธ์ได้ย้ายไปยังกุญแจเสียงร่วมของ C Major คือ A minor โดยใช้บันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์เป็นตัวเคลื่อนทำนองหลักไปสู่คอร์ด A minor

ตัวอย่างที่ 77 บทเพลง *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet ห้องที่ 10-12

ในห้องที่ 15-17 แนวเบสมีการย้ำโน้ต D และแนวทำนองหลักจะเล่นซ้ำทำนองเพื่อส่งไปยังขั้นคู่ 8 ในห้องที่ 18-20 เคลื่อนทำนองโดยใช้เทคนิคกุญแจเสียงคู่ขนาน

ตัวอย่างที่ 78 บทเพลง *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet ห้องที่ 15-23



ห้องที่ 42 กลับเข้าสู่กุญแจเสียง C Major ทำนองมีทิศทางการเคลื่อนทำนองอยู่กับที่ ขณะที่โซปราโนเคลื่อนที่เพื่อเข้าสู่คอร์ด D7

ตัวอย่างที่ 79 บทเพลง *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet ห้องที่ 42-46

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.6.2 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

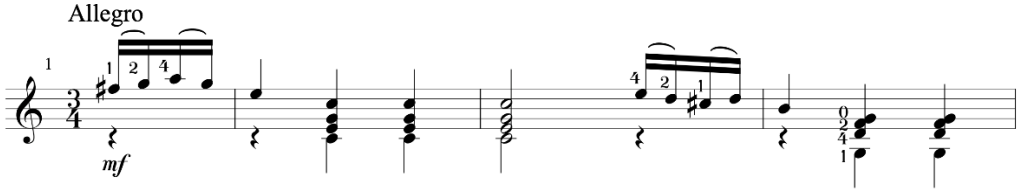
ผู้แสดงเล็งเห็นว่าบทเพลงนี้มีความไพเราะ สนุกสนาน และมีเสน่ห์ของดนตรีในยุคคลาสสิก รวมทั้งมีการใช้มือซ้ายที่ซับซ้อน สามารถช่วยพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงของผู้แสดงได้ดียิ่งขึ้น อีกทั้งยังมีการใช้เทคนิคการเกี่ยวสายที่รวดเร็ว บทเพลงนี้มีอารมณ์แตกต่างกันในแต่ละท่อน เริ่มจากสนุกสนานและเข้มข้นขึ้นตามลำดับ รู้สึกได้ถึงความแข็งแรงของจังหวะ อีกทั้งผลงานของซอร์ยังเป็นที่นิยมในประเทศไทยและทั่วโลก ผู้แสดงจึงเห็นควรว่าสามารถนำมาศึกษา วิเคราะห์ ฝึกซ้อมและเผยแพร่ต่อไป

2.6.3 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

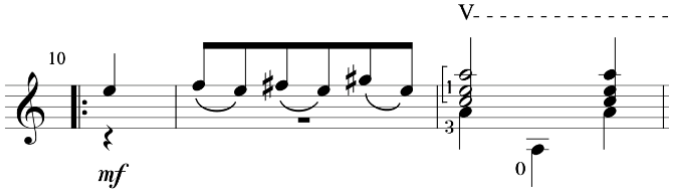
ในการฝึกซ้อม ปัญหาส่วนใหญ่ที่พบมักเป็นการใช้เทคนิคการเกี่ยวสายที่รวดเร็วและการย้ายคอร์ดแบบฉับพลัน ในห้องที่ 1-2 หลีกเลี่ยงการรีบเกี่ยวสายที่ 1 ควรระวังนิ้ว i ในมือขวาที่อาจปิด

เสียงโน้ต E ก่อนบรรเลงคอร์ด C Major หากนิ้ว i ไปโดนสายที่ 1 จะทำให้ท่อนทำนองและคอร์ดไม่เชื่อมต่อกัน ควรหมั่นฝึกซ้อมให้เกิดความเคยชิน

ตัวอย่างที่ 80 บทเพลง *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet ห้องที่ 1-4

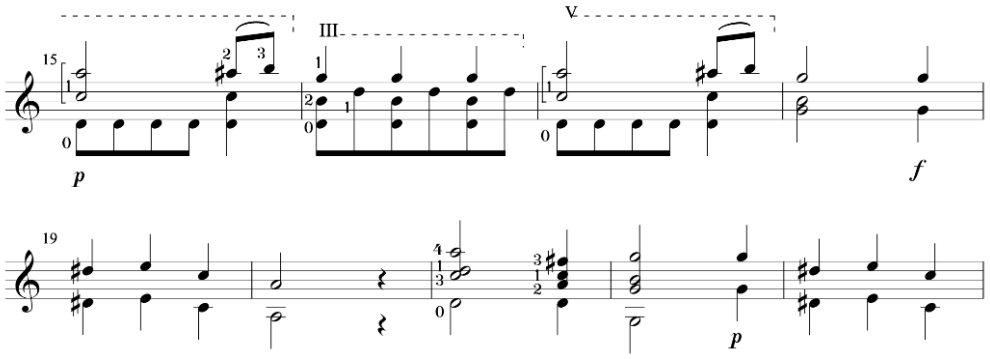


ในห้องที่ 10 ผู้แสดงใช้การบรรเลงสลับสายดังนี้ โน้ต E บนสายที่ 1 สลับกันโน้ต F, F# และ G# บนสายที่ 2 ซึ่งช่วยให้มีการเสียงเชื่อมมากขึ้น รวมทั้งง่ายต่อการย้ายมาคอร์ด A minor ในเฟรตที่ 5

ตัวอย่างที่ 81 บทเพลง *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet ห้องที่ 10-12

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

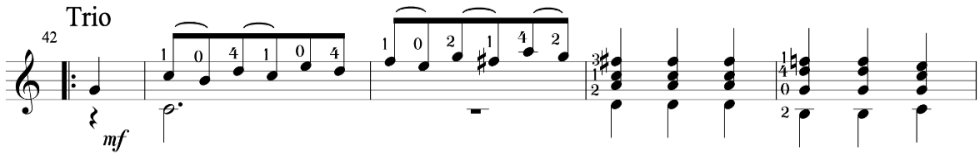
ในห้องที่ 15-17 ควรวางแผนการบรรเลงโน้ตทั้ง 2 ครั้งให้ต่างกันเนื่องจากเป็นการใช้โน้ตซ้ำกัน 2 รอบ รอบแรกอาจดังและรอบต่อมาเบาลง ในห้องที่ 18-20 ควรซ้อมกดและย้ายระหว่างขั้นคู่แปดไม่ให้นิ้วมือซ้ายกระชาก ซ้อมการเตรียมและย้ายตำแหน่งอย่างช้า มือขวาหยุดเสียงขณะเปลี่ยนขั้นคู่จะช่วยให้เสียงแน่นมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 82 บทเพลง *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet ห้องที่ 15-23



ในห้องที่ 43 การกดคอร์ด C Major และเกี่ยวสายด้วยนิ้วก้อย ควรฝึกซ้อมการเกี่ยวสายให้ชัดเจน ท่อนนี้ใช้นิ้วในมือซ้ายอย่างลำบาก ฝึกซ้อมการยืดนิ้วแบบช้ามาก แล้วจึงฝึกซ้อมกับเครื่องกำกับจังหวะและเพิ่มความเร็ว

ตัวอย่างที่ 83 บทเพลง *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet ห้องที่ 42-46



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.7 Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9 ประพันธ์โดยเฟอร์นันโด ซอร์

2.7.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

The Magic Flute อุปรากรที่เป็นแรงบันดาลใจสำหรับซอร์ ประพันธ์ขึ้นโดยโมสาร์ท ศิลปินชาวออสเตรียที่ได้รับการยกย่องให้เป็นเด็กอัจฉริยะ ชีวิตดนตรีของเขาเริ่มต้นจากการได้ดูบิดา เลโอโพลด์ โมสาร์ท (Leopold Mozart, 1719-1787) ผู้สอนไวโอลินนักแต่งเพลงในราชสำนักและรองผู้อำนวยการดนตรีที่ราชสำนักเจ้าชายอัครสังฆราชแห่งซาลซ์บูร์ก สอนฮาร์ปซิคอร์ดพี่สาว ต่อมาบิดาจึงเริ่มสอนโมสาร์ทอย่างจริงจังเมื่ออายุ 4 ขวบ โมสาร์ทเรียนรู้อย่างรวดเร็ว หูสามารถฟังเสียงได้อย่างแม่นยำและบอกเสียงโน้ตได้อย่างถูกต้อง เขาเรียนไวโอลินและออร์แกน สองพี่น้องออกแสดง

คอนเสิร์ตตั้งแต่อายุยังน้อย (Deutsch 1966) โมสาร์ทเริ่มประพันธ์บทเพลงครั้งแรกเมื่ออายุ 6 ขวบ เช่น *Minuets K.2, 4, 5* และ *Allegro, K.3*

ในขณะที่โมสาร์ทอายุ 5-6 ขวบก็สามารถแต่งซิมโฟนีได้โดยบิดาเป็นผู้บันทึกโน้ตให้ โมสาร์ทมีโอกาสได้เข้าเฝ้าจักรพรรดินีมาเรีย เทเรซา ที่เวียนนา ด้วยอัจฉริยภาพของโมสาร์ทจึงได้รับสมญานามจากจักรพรรดิฟรังซิสว่า “ผู้วิเศษน้อย” ส่งผลให้โมสาร์ทมีชื่อเสียงไปทั่ว ในปี ค.ศ.1762-1766 ครอบครัวก็เดินทางออกแสดงคอนเสิร์ตและมีชื่อเสียงไปทั่วยุโรป สถานที่แรกที่เปิดการแสดงคือมิวนิค ประเทศเยอรมนี ตามด้วยเวียนนา ก่อนไปทั่วยุโรป การแสดงของโมสาร์ทประทับใจผู้ชมเป็นอย่างมาก โมสาร์ทได้พบกับนักดนตรีสำคัญอย่างโยฮันน์ โชเบิร์ตที่ปารีส และพบบาคที่ลอนดอน โมสาร์ทได้เดินทางไปแสดงที่อิตาลีและหลงรักประเทศอิตาลีมาก ถึงกับเปลี่ยนชื่อกลางของตนเป็นอมาเดอุสให้เหมือนชาวอิตาเลียน แต่ยังคงความหมายเดิมของชื่อเก่าไว้

เมื่ออายุได้ 11 ปี โมสาร์ทได้แต่งอุปรากรเรื่องแรกสำเร็จคือ *Apollo et Hyacinthus, K.38* โดยแสดงกับนักเรียนวิทยาลัยดนตรีในซาลซ์บูร์ก เมื่ออายุ 12 ปี เขาได้เดินทางไปเวียนนาบ่อยครั้ง และได้แต่งอุปรากรเรื่องที่สองคือ *Bastien und Bastienne, K.50* เมื่อโมสาร์ทอายุ 16 ปี ได้หยุดออกแสดงและทำงานในราชสำนักเดียวกับบิดารวมทั้งประพันธ์เพลงไปด้วย ในช่วงนี้โมสาร์ทประพันธ์บทเพลงไว้เป็นจำนวนมาก เขาไม่มีความสุขขณะอยู่ซาลซ์บูร์กเนื่องจากถูกตีกรอบทางดนตรี ต่อมาในปี ค.ศ.1776 เขาได้ตัดสินใจออกจากซาลซ์บูร์กไปมิวนิค แต่ไม่สามารถหางานได้ จึงเดินทางไปเอาส์บูร์กและมานน์ไฮม์ ทำให้รู้จักกับนักดนตรีมากมาย แต่ก็ยังไม่ประสบความสำเร็จด้านการงาน ระหว่างนั้นโมสาร์ทตกหลุมรักอลอยเซีย เวเบอร์ (Aloysia Weber, 1762-1842) ทำให้บิดาของโมสาร์ทโกรธมากและขอให้เขาอย่าลืมอาชีพนักดนตรี ต่อมาโมสาร์ทมีหนี้สินล้นพ้นตัวและเริ่มออกหางานโดยเดินทางไปปารีสในปี ค.ศ.1778 ในปี ค.ศ.1781-1791 โมสาร์ทได้ย้ายไปอยู่ที่กรุงเวียนนาและมีการงานที่ดีขึ้น โมสาร์ทตั้งรากฐานที่เวียนนาและแต่งงานกับคอนสแตนซ์ เวเบอร์ (Constanze Weber, 1762-1842) นักร้องโซปราโนซึ่งเป็นน้องสาวของอลอยเซียที่โมสาร์ทเคยหลงรัก

สุขภาพของโมสาร์ทเริ่มทรุดโทรมลงทีละน้อยในช่วงบั้นปลายของชีวิต การเสียชีวิตของเขายังหาสาเหตุไม่ได้ แต่มรณบัตรของโมสาร์ทบันทึกไว้ว่าเกิดจากโรคไทฟอยด์ โดยเสียชีวิตในวันที่ 5 ธันวาคม ปี ค.ศ.1791 (Melograni 2007)

โมสาร์ทประพันธ์อุปรากรถึง 24 เรื่อง ผลงานที่โดดเด่น เช่น *The Magic Flute, Don Giovanni* และ *The Marriage of Figaro* รวมทั้งมิสซา 17 บทและซิมโฟนีกว่า 50 บท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.7.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

Die Zauberflöte หรือ *The Magic Flute* มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก เปิดรอบปฐมทัศน์ครั้งแรกในวันที่ 30 กันยายน ปี ค.ศ.1791 ที่เวียนนา ประเทศออสเตรีย โดยมีโมสาร์ทเป็นวาทยกร การแสดงคืนแรกไม่มีงานเขียนพูดถึงโมสาร์ท แต่การดึงดูดผู้ชมจำนวนมากแสดงให้เห็นว่าอุปรากรประสบความสำเร็จอย่างมาก อุปรากรเขียนเนื้อร้องโดยเอมานูเอล ชิคาเนเดอร์ เป็นอุปรากรที่เรียกว่าละครผสมเพลง (Singspiel) มีทั้งบทร้องและบทพูด โมสาร์ทล้มป่วยก่อนหน้าทำการแสดง แต่ความสำเร็จของอุปรากรก็ทำให้โมสาร์ทมีความสุข หลังจากนั้นเพียง 2 เดือน ก็ได้เสียชีวิตลง *The Magic Flute* ฉลองครบรอบแสดงครั้งที่ 100 ในเดือนพฤศจิกายน ปี ค.ศ.1792 ตั้งแต่การจัดแสดงครั้งแรก *The Magic Flute* กลายเป็นอุปรากรที่ผู้ชมชื่นชมตลอดมา

ในตอนเริ่มอุปรากร แม้ว่าอาจฟังดูเหมือนเทพนิยายเด็ก แต่อุปรากรที่แสนประณีตนี้กลับเต็มไปด้วยสัญลักษณ์ของการทำลาย ปัจจุบันยังเป็นอุปรากรที่ทรงอิทธิพลที่สุดและได้นำมาแสดงบ่อยมากที่สุด เรื่องราวการผจญภัยของทามิโนที่พบกับมังกรเป็นเพียงจุดเริ่มต้นของการเดินทาง หลายองค์ประกอบในอุปรากรนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากความเกี่ยวข้องของโมสาร์ทและองค์กรฟรีเมสันเครือข่ายขององค์กรภราดรภาพที่มีอยู่ทั่วยุโรป ความเป็นมา สัญลักษณ์นิยม และพิธีกรรมล้วนมาจากยุคกลาง องค์กรฟรีเมสันในยุคของโมสาร์ทได้รับอิทธิพลจากแนวคิดในศตวรรษที่ 18 ได้แก่ ลัทธิเหตุผลนิยม มนุษยนิยม อยู่ตรงข้ามสิทธิอำนาจตามประเพณีในแบบเดียวกับราชาธิปไตยและศาสนจักร สัญลักษณ์ต่าง ๆ ขององค์กรฟรีเมสันและแนวคิดแห่งยุคเรืองปัญญาพบได้ในอุปรากรตลอดเรื่อง หนึ่งในสัญลักษณ์ที่นักวิชาการมีความเห็นว่าใส่ไว้อย่างจงใจคือ หมายเลข 3 ที่เป็นตัวแทนความสมดุลและลำดับขั้นของฟรีเมสัน 3 การทดสอบ หญิงสาว 3 คน วิญญาณ 3 ดวง และประตู 3 บาน กระทั่งกุญแจเสียงส่วนใหญ่ในอุปรากรอยู่ในกุญแจเสียง Eb Major มีเครื่องหมายแฟลต 3 ตัวในเครื่องหมายกำกับบันไดเสียง อิงตามประวัติศาสตร์พิธีกรรมของฟรีเมสันเริ่มด้วยการเคาะ 3 ครั้ง อุปรากรเริ่มเปิดฉากด้วยคอร์ดอันยิ่งใหญ่ทั้งสามและจบด้วยการหยุดที่สะเทือนอารมณ์ คอร์ดเหล่านั้นเกิดขึ้นซ้ำ ๆ ในอุปรากรตลอดเรื่อง คอร์ดแรก Eb Major อยู่ในตำแหน่งพื้นต้น (Root position) ที่เรียบง่ายและไร้การพลิกกลับ สะท้อนถึงตัวตนความเป็นเด็กของเจ้าชายทามิโนที่เชื่อทุกอย่างที่ราชินีและสตรีทั้งสามพูดอย่างไร้เดียงสาโดยปราศจากคำถาม คอร์ด C minor เสียงแหลมกังวานที่สะท้อนความเศร้าและคลางแคลงใจของทามิโนในช่วงกลางของอุปรากร เมื่อแนวคิดเรื่องความดีความชั่วเกิดเปลี่ยนทิศและแสดงออกด้วยโน้ตสูงสุดและต่ำสุดในอุปรากร ทำนองที่เรียบง่ายและดนตรีเร่งเร้าซับซ้อน แก่นหลักของอุปรากรเกี่ยวกับสมดุลระหว่างความต่างกันเหล่านี้ได้แนวประสานที่สมบูรณ์แบบ เพื่อสะท้อนคอร์ดสุดท้ายในตอนเปิดฉากได้นำรูปแบบลำดับทางดนตรีกลับคืนมาและย้อนกลับไปยัง Eb Major เป็นคอร์ดเดียวกับตอนเริ่มต้น แต่เป็นแบบพลิกกลับครั้งที่หนึ่งคือย้ายโน้ตตัวล่างสุดไปยังบนสุด แม้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จะคงท่วงทำนองเดิมไว้แต่คอร์ดมีสีสันทางเสียงสูงขึ้น ชี้นำไปสู่ความเรืองปัญญาเช่นเดียวกับทามิโน ผู้ผ่านการทดสอบฟื้นคืนความสมดุลแก่ราชอาณาจักร

ผู้แสดงมีโอกาสไปที่พิพิธภัณฑ์บ้านโมสาร์ท ที่ซาลซ์บูร์ก ประเทศออสเตรีย (The Mozart House Museum in Salzburg, Austria) อยู่อีกฝั่งของแม่น้ำซาลซัค (Salzach) ปัจจุบันได้กลายเป็นพิพิธภัณฑ์ Mozart Geburtshaus บ้านสีเหลืองหมายเลข 9 เป็นสถานที่โมสาร์ทเกิดและอาศัยอยู่บ้านหลังนี้กว่า 20 ปี ภายในบ้านออกแบบโดยโรเบิร์ต วิลสัน (Robert Wilson) นักออกแบบชาวอเมริกันโดยออกแบบให้เหมือนตอนโมสาร์ทมีชีวิตอยู่มากที่สุด ภายในจัดแสดงเอกสารต้นฉบับโน้ตเพลงฉบับลายมือ เครื่องดนตรี ภาพวาดสมัยโมสาร์ทยังเด็กและได้แสดงร่วมกับวงในราชสำนัก ประวัติและผลงาน และได้เห็นคลาวิคอร์ด (Clavichord) ที่โมสาร์ทใช้ประพันธ์อุปรากรเรื่อง *The Magic Flute*

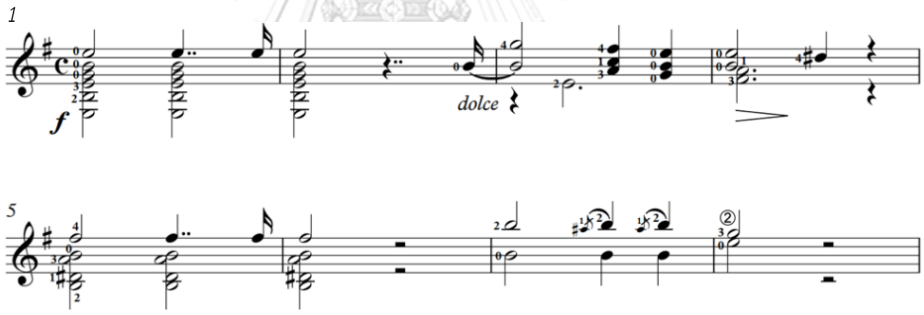
รูปภาพที่ 4 คลาวิคอร์ดที่โมสาร์ทใช้ประพันธ์ในอุปรากรเรื่อง *The Magic Flute*
ที่มา : บันทึกภาพโดยผู้แสดง

ผลงาน *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ของซอร์ได้นำทำนองจากการร้องคู่ที่มีเสน่ห์ในท่อน Das klinget so herrlinch ท่อนสุดท้ายของอุปรากร ผลงานชิ้นนี้เป็นงานที่ดีในยุคศตวรรษที่ 19 ดำเนินทำนองให้ความรู้สึกเปิดเผย (Extroverted) ทำนองมีความเปล่งประกายเมื่อฟัง (Argondizza and Scott 2008) และเทคนิคที่เหลือเชื่อ บ่อยครั้งซอร์ไม่ได้สนใจกับการบรรเลงท่อนนำเสนอ เนื่องจากต่างจากท่อนอื่นมากที่สุด แต่ความจริงแล้วท่อนนำเสนอมีความสำคัญและแสดงถึงนัยสำคัญในแนวความคิดดนตรีที่เกิดขึ้นก่อนการแปรทำนอง ท่อน

นำเสนอเตรียมพร้อมสำหรับการแปรทำนอง ใช้กุญแจเสียง E minor และเสียงประสาน ทำนองหลักกลับมานำเสนอในการแปรทำนองที่ 2 สิ่งที่โดดเด่นในทำนองหลักคือเสียงการใช้โน้ตซ้ำตัว B แบบสายเปิด สายที่ 2 โมทีฟปรากฏตลอดในการแปรทำนอง ความจริงที่ว่าตัวละครที่อึมครึมในบทนำนั้นแตกต่างกับตัวละครที่สดใสและมีชีวิตชีวา ความอิสระที่จะนำเสนอบทเพลง ท่อนนำเสนอมีลักษณะคล้าย Fantasia สามารถใช้จังหวะอย่างอิสระ เช่น การใช้อัตราจังหวะลัก ในการบรรเลงสำหรับกีตาร์ได้ย้ายให้อยู่ในกุญแจเสียง E Major เพิ่มครึ่งเสียงจากอุปรากรต้นฉบับ มีการแปรทำนอง 5 ครั้ง (Miller 1990)

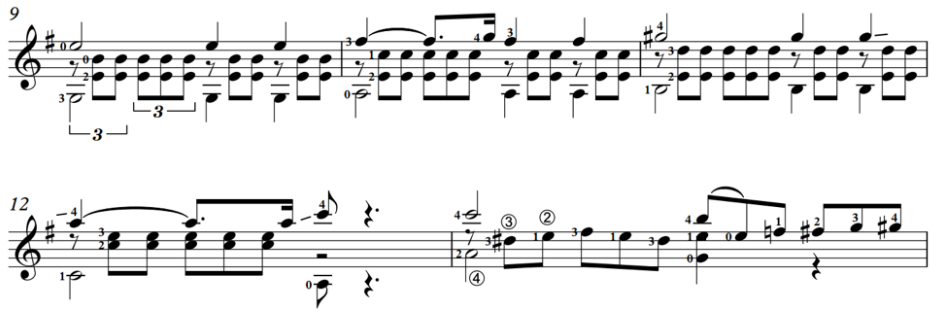
ท่อนนำเสนออยู่ในกุญแจเสียง E minor ห้องที่ 1 เริ่มต้นด้วยคอร์ด E minor และบรรเลงคอร์ดซ้ำเพื่อเน้นความยิ่งใหญ่ ห้องที่ 9 คอร์ด E minor พลิกกลับ ใช้โน้ต G เป็นเบสและดำเนินคอร์ดแบบย้ำ อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4

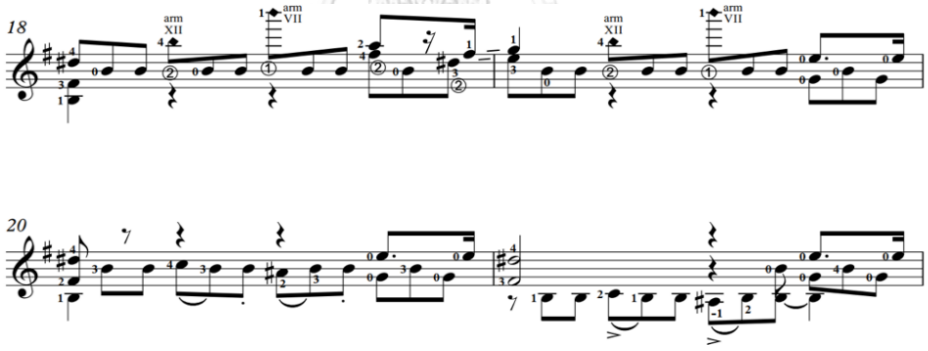
ตัวอย่างที่ 84 บทเพลง *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 1-8



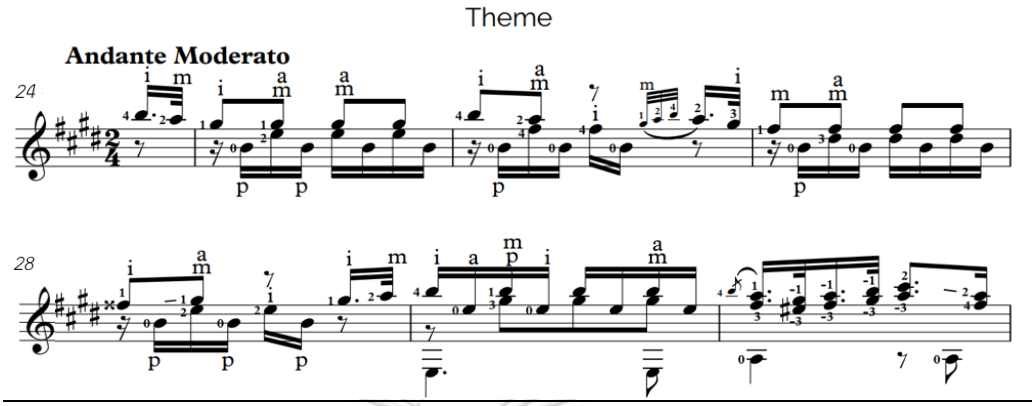
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 10-12 การดำเนินของทำนองเคลื่อนที่โดยใช้คอร์ด E minor E7 และ A minor ตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 85 *บทเพลง Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 9-13

ห้องที่ 19 ใช้เทคนิคเสียงหลอกเป็นครั้งสุดท้ายในท่อนเกริ่นนำ ห้องที่ 20 ใช้คอร์ด B Major รวมทั้งโมทีฟเล็ก ๆ ในแนวโซปราโน จากนั้นโมทีฟเดิมนำมาเลียนเสียงซ้ำในแนวเบส ห้องที่ 21

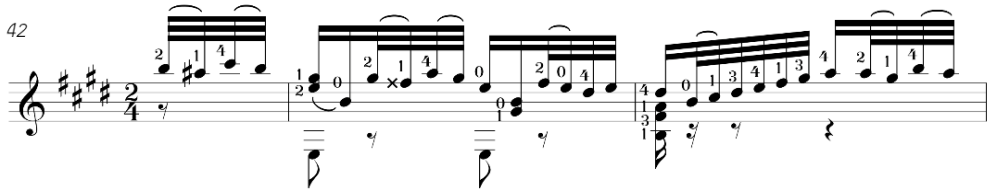
ตัวอย่างที่ 86 บทเพลง *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 18-21

ห้องที่ 24 ทำนองหลักของบทเพลงนำเสนอในท่อนนี้ อัตราจังหวะเปลี่ยนเป็น 2/4 และเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น E major มีลักษณะสดใสร่าเริง และสนุกสนาน รูปแบบของโน้ตมีลักษณะเหมือนกันแต่ย้ายคู่เสียงในช่วงห้องที่ 24 และ 29

ตัวอย่างที่ 87 บทเพลง *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 24-30

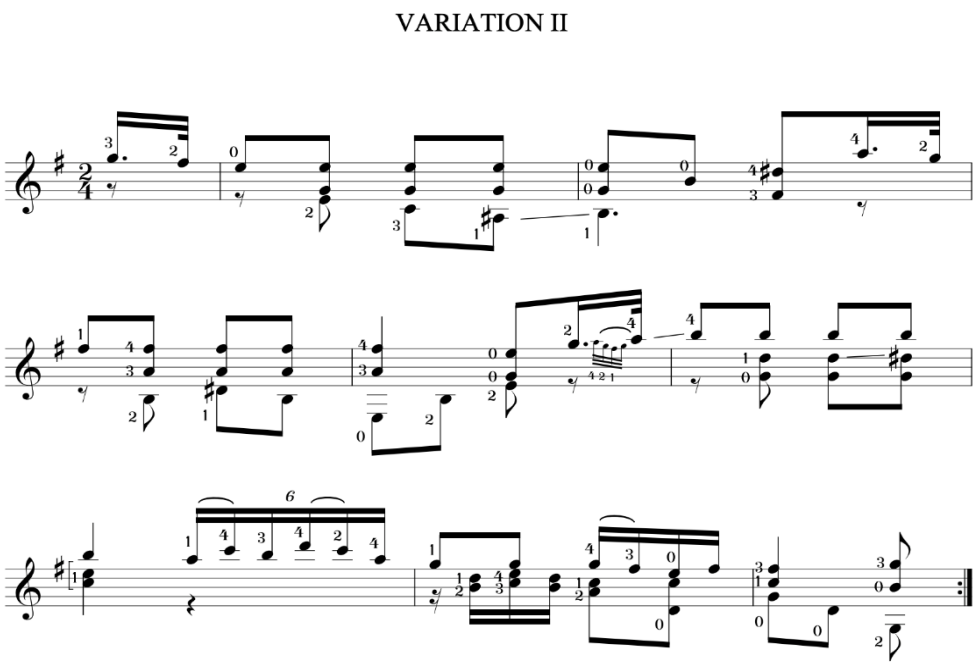


ห้องที่ 42 เข้าสู่การแปรทำนองครั้งที่ 1 ด้วยการเพิ่มโน้ตแบบโน้ตเคียงและแปลงค่าโน้ตเป็นเขบ็ตสามชั้น ห้องที่ 43 เคลื่อนทำนองด้วยการเพิ่มขั้นคู่สองเมเจอร์ ทำนองสนุกสนานคล้ายท่อนแรก แต่มีความเร็วและชั้นเชิงมากกว่า ทำนองหลักยังไม่เปลี่ยนแปลงนัก โน้ตในแนวเบสถูกตัดและย้ายไป 1 ช่วงเสียง เพื่อให้ใกล้เคียงกับต้นฉบับ

ตัวอย่างที่ 88 บทเพลง *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 42-44

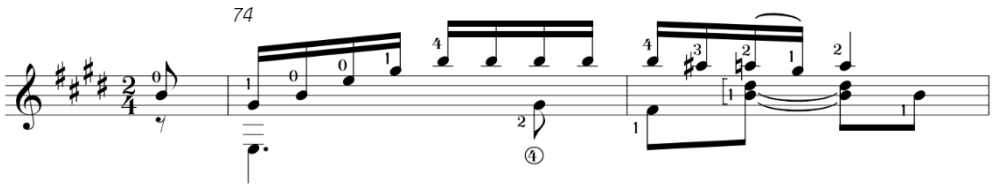


ห้องที่ 58 เข้าสู่การแปรทำนองครั้งที่ 2 ย้ายไปยังกุญแจเสียง E minor ท่อนนี้มีลักษณะช้า ทำนองหลักซ่อนในแนวโซปราโน แต่ใช้รูปคอร์ดทางไมเนอร์เป็นการแปรทำนอง มีการเคลื่อนไหวแนวเบสแบบคงที่ ในห้องที่ 58 และ 60

ตัวอย่างที่ 89 บทเพลง *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 58-66

ห้องที่ 74 เข้าสู่การแปรทำนองครั้งที่ 3 ท่อนนี้ย้ายกุญแจเสียงกลับมายัง E Major ที่เป็นกุญแจเสียงหลัก เริ่มต้นด้วยคอร์ดโทนิก มีความอ่อนหวาน นุ่มนวล ไม่ช้าหรือเร็วเกินไป การแปรทำนองใช้การซ้ำโน้ต B และโน้ตแบบโครมาติก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

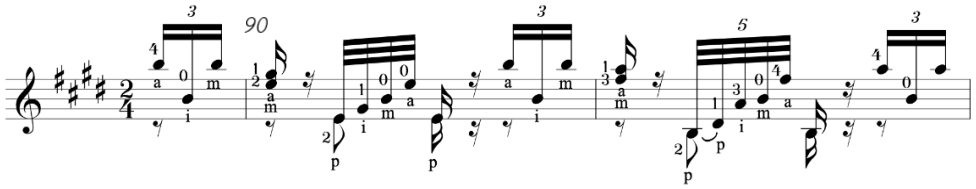
ตัวอย่างที่ 90 บทเพลง *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 74-75



ห้องที่ 90 เข้าสู่การแปรทำนองครั้งที่ 4 ท่อนนี้อยู่ในกุญแจเสียง E major ใช้เทคนิคอาร์เปโจในการแปรทำนอง แนวทำนองหลักซ่อนในกลุ่มโน้ตสามพยางค์สองชั้นและตามด้วยการกระจายคอร์ดในโน้ตเขบ็ตสามชั้น

ตัวอย่างที่ 91 บทเพลง *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 90-91

VARIATION IV

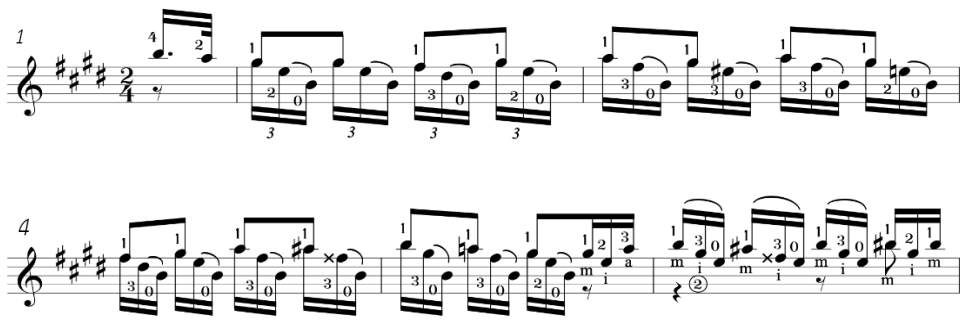


เข้าสู่การแปรทำนองครั้งที่ 5 เป็นการแปรทำนองครั้งสุดท้าย โน้ตเริ่มต้นเหมือนกับทำนองหลัก แต่เทคนิคในการแปรทำนองใช้กลุ่มโน้ตสามพยางค์สองชั้นแปรทำนอง มีการเคลื่อนไหวในแนวโซปราโนและอัลโตแบบโครมาติก ทำนองหลักถูกซ่อนในแนวโซปราโน

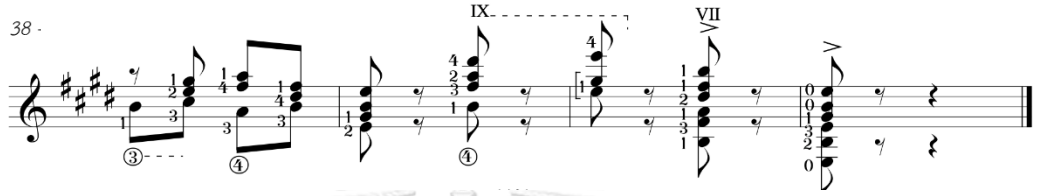
ตัวอย่างที่ 92 บทเพลง *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 1-6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

VARIATION V



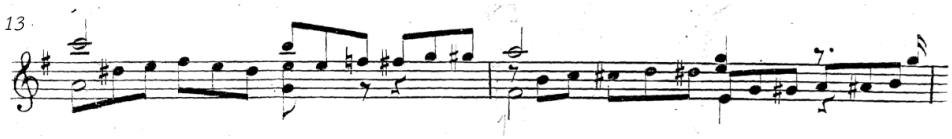
ช่วงโคดาดำเนินทำนองคล้ายการไล่บันไดเสียง เริ่มจากโน้ต E สายที่ 6 จนถึงโน้ต B บนสายที่ 1 ด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น 5 ครั้งย้ำเข้าสู่เคเดนซ์เพื่อจบบทเพลง ใช้เคเดนซ์ปิดสมบูรณ์ด้วยคอร์ด B Major ไปยัง E Major

ตัวอย่างที่ 93 บทเพลง *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 38-41

2.7.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

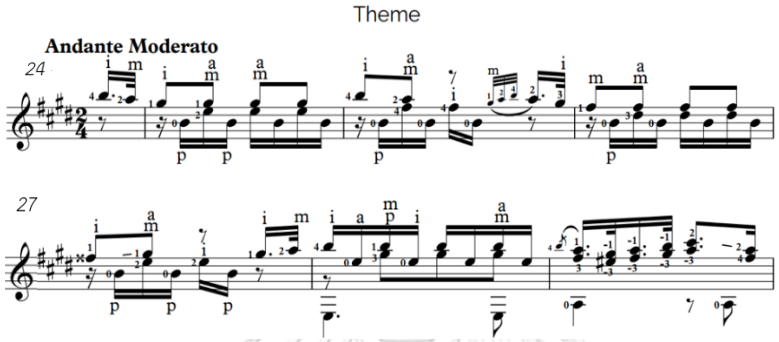
ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจและแนวคิดจากการนำทำนองจากอุปรากร *The Magic Flute* ในตอน O Cara Armonia เป็นเรื่องเกี่ยวกับความรักที่ต้องฝ่าฟันอุปสรรคจนประสบความสำเร็จ เป็นอุปรากรเรื่องสุดท้ายของโมสาร์ท ซอร์ได้แปรทำนองที่หลากหลายให้มีความน่าสนใจและมีเทคนิคที่แตกต่างกัน มีการฝึกฝนทักษะการบรรเลงที่น่าสนใจ ผู้แสดงจึงอยากศึกษาและนำมาประกอบการแสดง

2.7.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

ในช่วงเกริ่นนำผู้แสดงเปลี่ยนการกดในห้องที่ 13-17 โดยใช้นิ้ว 4 กดโน้ต C บนสายที่ 2 เฟรตที่ 13 แทน นิ้ว 3 กดโน้ต D# บนสายที่ 4 เฟรตที่ 13 และนิ้ว 1 กดโน้ต F# บนสายที่ 3 เฟรตที่ 11 บรรเลงสลับกับโน้ต E บนสายเปล่าสายที่ 1 เสียงที่ได้มีความลึกลับมากกว่าที่นักกีตาร์หลายคนใช้การกดแบบนี้สามารถเข้าถึงอุปรากรได้มากกว่า เนื่องจากการบรรเลงแบบไขว้สายทำให้ลักษณะของเสียงมีการคาบเกี่ยวระหว่างเสียงของโน้ต ทำให้เสียงที่ออกมาฟังดูซับซ้อนมากกว่า

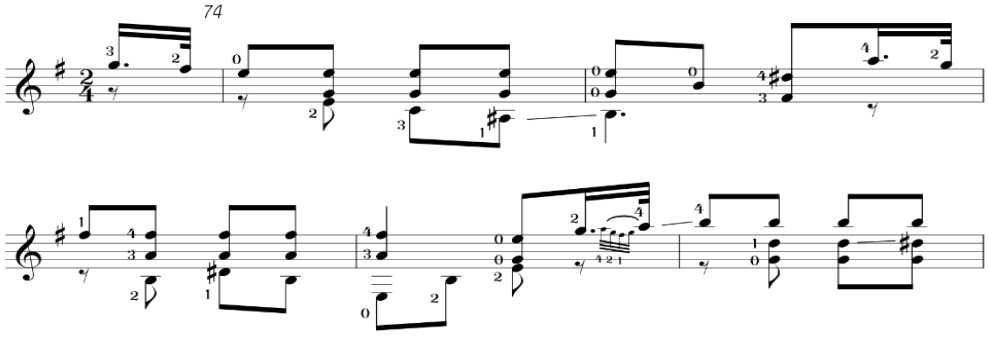
ตัวอย่างที่ 94 *บทเพลง Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 13-14

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การบรรเลงในท่อนทำนองหลักมีลักษณะรวดเร็ว สนุกสนานด้วยการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นและการใช้โน้ตที่อยู่ในคอร์ด E Major การฝึกซ้อมควรซ้อมช้ากับเครื่องกำกับจังหวะด้วยความเร็ว 60 Bpm จากนั้นค่อยเพิ่มความเร็ว

ตัวอย่างที่ 95 บทเพลง *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 24-29

ในช่วงการแปรทำนองครั้งที่ 1 มีความเร็วมากขึ้น ซอร์เรียบเรียงให้ทำนองใช้ค่าโน้ตด้วยเขบ็ตสามชั้น การซ้อมควรเลือกใช้นิ้วที่ถนัดและได้เสียงที่เชื่อมต่อ ฝึกซ้อมเครื่องกำกับจังหวะ ท่อนนี้สนุกสนานกว่าท่อนทำนองหลักและมีความซับซ้อนมากกว่าด้วยการใส่แนวประสาน

การแปรทำนองครั้งที่ 2 ย้ายไปกุญแจเสียง E minor ทำนองซ่อนอยู่ในแนวโซปราโนและแนวเบส ควรซ้อมให้ทำนองหลักโดดเด่นและระวังเรื่องน้ำหนักของเสียงในมือขวา การฝึกซ้อมควรท่องจำทำนองหลักและซ้อมแยกแนว จากนั้นจึงค่อยบรรเลงร่วมกัน

ตัวอย่างที่ 96 บทเพลง *Variations on a Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9* ห้องที่ 74-78



การแปรทำนองครั้งที่ 3 แนวทำนองหลักดำเนินในแนวโซปราโน ควรเน้นน้ำหนักในจังหวะตกของ 1 และ 2 ให้มีความดังกว่าปกติ

แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21 และวิธีการฝึกซ้อมบทเพลงควรแบ่งเป็นท่อนเพื่อฝึกซ้อมดังนี้

1. ในท่อนเกริ่นนำควรระวังช่วงที่มีการย้ำคอร์ด เสียงอาจไม่เชื่อมต่อกัน ควรซ้อมช้า ๆ ให้ได้ยินเสียงเชื่อมที่ชัดเจน เมื่อเล่นได้คล่องแล้วจึงเพิ่มความเร็ว ช่วงการใช้คอร์ดใช้ระดับเสียงที่ดังพอสมควรโดยคำนึงถึงเคเดนซ์เป็นหลัก

2. ทำนองหลักมีความสนุกสนาน ไม่มีส่วนที่เน้นเป็นพิเศษ อาจมีส่วนที่ต้องเล่นเสียงสั้นเพื่อให้บทเพลงกระชับและสนุกมากขึ้น

3. การแปรทำนองครั้งที่ 1 เป็นท่อนที่ต้องฝึกซ้อมอย่างมาก มีการใช้เทคนิคการเกี่ยวสาย ควรฝึกซ้อมช้า ๆ กับเครื่องกำกับจังหวะด้วยอัตราความเร็วเริ่มต้น 60 Bpm โดยไม่ให้นิ้วมือซ้ายหลุดออกจากสาย วิธีนี้จะป้องกันการเล่นด้วยความเร็วปกติและนิ้วไม่หลุดออกจากฟิงเกอร์บอร์ด

4. การแปรทำนองครั้งที่ 2 ท่อนนี้มีจังหวะที่สบายมากขึ้น ระวังการเชื่อมเสียง

5. การแปรทำนองครั้งที่ 3 เป็นท่อนที่มีความอ่อนหวาน ฝึกซ้อมเรื่องการสร้างสรรค์ความข้มของเสียงที่หลากหลาย เพื่อสามารถสื่อสารบทเพลงได้อย่างชัดเจน

6. การแปรทำนองครั้งที่ 4 นับเป็นอีกหนึ่งท่อนที่แสดงความสามารถของนักกีตาร์เรื่องความเร็วและการย้ายตำแหน่ง ควรซ้อมช้ากับเครื่องกำกับจังหวะด้วยอัตราความเร็วเริ่มต้น 60 Bpm เพื่อให้มือจดจำความแม่นยำในการย้ายมือซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

7. การแปรทำนองครั้งที่ 5 เป็นท่อนที่มีความเร็วและย้ายมือยากที่สุดในบทเพลง การเลือกใช้นิ้วในท่อนนี้เป็นเรื่องที่ท้าทายความสามารถ แนะนำให้เลือกใช้การจัดมือซ้ายเป็นคอร์ดเพื่อย้ายตำแหน่ง จะสามารถบรรเลงความเร็วมากกว่าเล่นโน้ตเดี่ยว ควรซ้อมช้ากับเครื่องกำกับจังหวะด้วยอัตราความเร็วเริ่มต้น 60 Bpm

2.8 *Serenata Española* ประพันธ์โดยโยอาคิม มาลาทส์ (Joaquim Malats, 1872-1912)

2.8.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

มาลาทส์เป็นนักประพันธ์เพลงชาวสเปน เรียนดนตรีกับฮวน บาติสตา ปูโจล (Juan Batista Pujol, 1835-1898) ที่ Barcelona Municipal Music Conservatory เมื่ออายุครบ 14 ปีมาลาทส์

ได้ย้ายไปเรียนที่ Paris Conservatory เป็นนักเรียนของเอนริเก กรานาดอส (Enrique Granados, 1867-1916) หนึ่งในนักดนตรีสเปนนักแต่งเพลงและนักเปียโนที่สำคัญ (Jones 2001) เขาเป็นที่จดจำได้ดีที่สุดจากผลงานเดี่ยวเปียโน รวมถึงดนตรีออร์เคสตราและอุปรากรอีก 6 เรื่อง ต่อมามาลาทส์ได้รับรางวัลเปียโนในปี ค.ศ.1903 ออกแสดงไปทั่วทั้งสเปน ฝรั่งเศสและโปรตุเกส ประสบความสำเร็จในฐานะนักเปียโน นักแต่งเพลง เขาเขียน *Impressions of Spain* สำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ และ *Serenata Española* สำหรับเปียโนไวโอลินและเชลโล มาลาทส์ประพันธ์ผลงานที่แตกต่างกันสำหรับเปียโนได้แก่ *Mazurkas, Dances, Serenades, Babillage* และ *Valse Caprice* มาลาทส์เป็นนักเปียโนที่มีฝีมือและมีอิทธิพลมากที่สุดคนหนึ่งในยุคนั้น อีกทั้งยังเป็นแรงบันดาลใจให้อัลเบนิสเขียนผลงานชิ้นเอกอย่าง *Iberia*

มาลาทส์ประพันธ์บทเพลงไม่นากนัก บทเพลง *Serenata Española* เป็นผลงานที่มีชื่อเสียงที่สุด บทเพลงมีลีลาและกลิ่นอายของสเปน เดิมบทประพันธ์เขียนขึ้นสำหรับเปียโนแต่ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับกีตาร์คลาสสิกโดยทาร์เรกา

2.8.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

Serenata Española เป็นผลงานที่ได้รับความนิยมสูงสุดในหมู่นักกีตาร์คลาสสิกมานานกว่าร้อยปี นำมาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์ครั้งแรกในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยทาร์เรกาและลูกศิษย์ เซเวริโน การ์เซีย ฟอร์เตอา (Severino García Fortea) ในขณะที่การเรียบเรียงบทเพลงที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคือบทเรียบเรียงของเซโกเวียและบรีม

ในอดีตดนตรีบทเพลงพื้นบ้านของสเปนใช้กีตาร์เป็นหลัก จึงไม่น่าแปลกใจที่การประพันธ์ของนักเปียโนชาวสเปนได้รับอิทธิพลจากเสียงของกีตาร์ รวมถึงเทคนิคการบรรเลงที่ทำให้เกิดเสียงคล้ายกีตาร์ งานเปียโนที่มีชื่อเสียงที่สุดสำหรับกีตาร์คลาสสิกคือ *Asturias* จาก *Suite Española, Op.47* ประพันธ์โดยอัลเบนิส *Asturias* เป็นแรงบันดาลใจให้มาลาทส์ประพันธ์เพลง *Serenata Española*

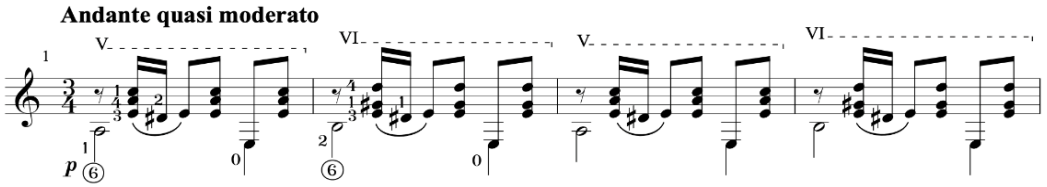
แม้ว่าบทเพลง *Serenata Española* จะบรรเลงบนกีตาร์คลาสสิกได้ยากเนื่องจากเรียบเรียงมาจากเพลงสำหรับเปียโน แต่ผู้แสดงเห็นว่าการถ่ายทอดบทเพลงสเปนผ่านเสียงของกีตาร์คลาสสิกสามารถดึงดูดความสนใจได้เป็นอย่างดี ผู้แสดงได้ใส่เทคนิคกีตาร์ร่วมสมัยเช่นการสไลด์ทำให้ได้เสียงที่แปลกใหม่ยิ่งขึ้น บทเพลง *Serenata Española* ต้นฉบับอยู่ในกุญแจเสียง C minor ในขณะเพลงสำหรับกีตาร์เปลี่ยนเป็นบันไดเสียง E minor เพื่อรองรับเทคนิคและรูปแบบการเล่นให้ง่ายในการย้ายตำแหน่งบนคอกีตาร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน แต่ละตอนมีทำนองหลักที่ง่ายต่อการจำ มีกลิ่นอายของประเทศสเปน และมีความสนุกสนาน มีทั้งหมด 116 ห้อง ใช้เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 3/4 ในกุญแจเสียง A minor

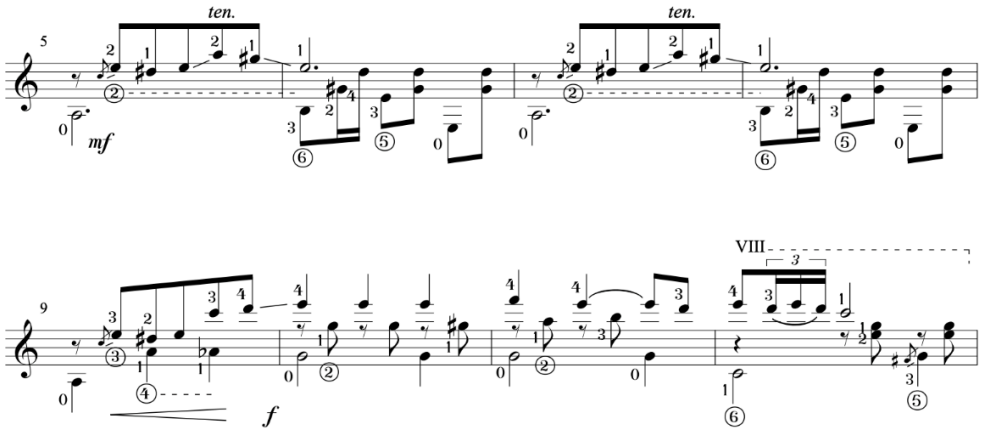
ตอน A ก่อนเข้าทำนองหลัก มีช่วงที่นำเสนอเข้าบทเพลงด้วยคอร์ด i และ V7 ได้แก่ A minor และ E7 สลับกันใน 4 ห้องแรก กำหนดความเร็วด้วยจังหวะ Andante quasi moderato คือจังหวะเร็วปานกลาง

ตัวอย่างที่ 97 บทเพลง *Serenata Española* ห้องที่ 1-4

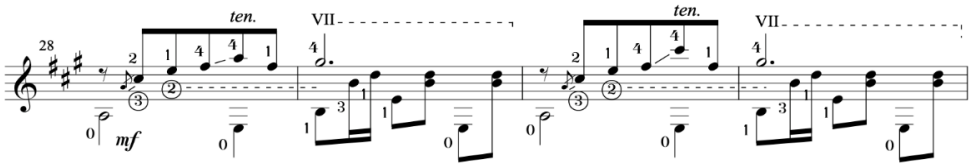


ในห้องที่ 5 ทำนองหลักเข้ามาด้วยการลากเสียงจากโน้ต C ไป E เทคนิคการสไลด์นี้ทำให้เกิดเสียงที่มีกลิ่นอายแบบสเปน รวมถึงยังมีทำนองเกี้ยวพาราสีอีกด้วย สังเกตได้จากโน้ตในตัวอย่างที่ 97

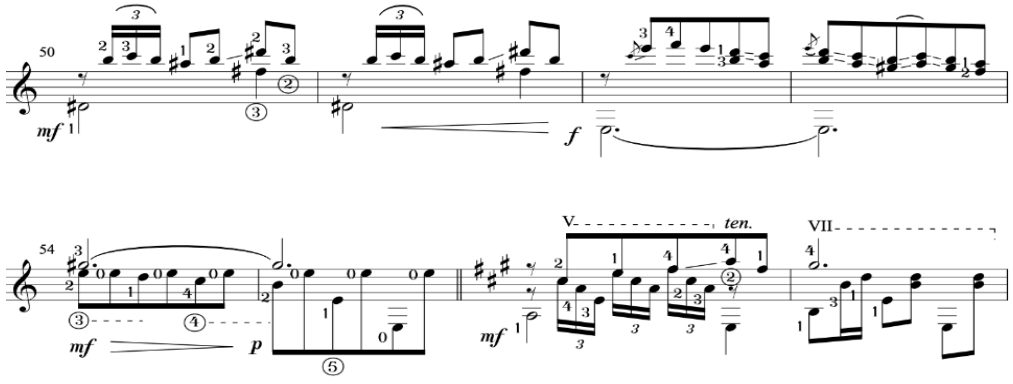
ตัวอย่างที่ 98 บทเพลง *Serenata Española* ห้องที่ 5-12



ทำนองหลัก B ห้องที่ 28 ในตอน B กุญแจเสียงย้ายมาเป็น A Major โดยค่าโน้ตในตอน B ยังใช้แบบเดียวกับตอน A ทำให้รู้สึกว่าไม่ได้แปลงเปลี่ยนมากนัก

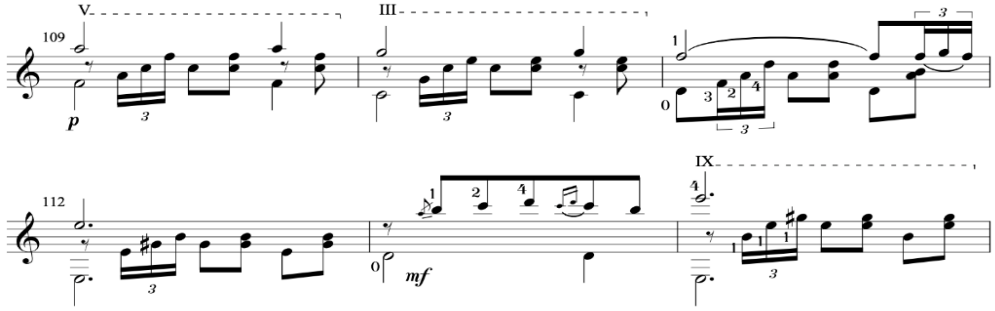
ตัวอย่างที่ 99 บทเพลง *Serenata Española* ห้องที่ 28-31

ในห้องที่ 40 บทเพลงกลับเข้าสู่ A minor อีกครั้ง แต่ไม่ได้ดำเนินด้วยทำนองหลัก ท่อนต่อมาทำนองเริ่มเข้มข้นขึ้นตามลำดับ ในห้องที่ 52 ทำนองเคลื่อนไหวด้วยการใช้ขั้นคู่สาม ดำเนินทำนองและไล่บันไดเสียง A harmonic minor ก่อนเข้าห้องที่ 56 ย้ายกุญแจเสียงไปยัง A Major ใช้คอร์ด V เป็นตัวเชื่อมระหว่างย้ายกุญแจเสียง

ตัวอย่างที่ 100 บทเพลง *Serenata Española* ห้องที่ 50-57



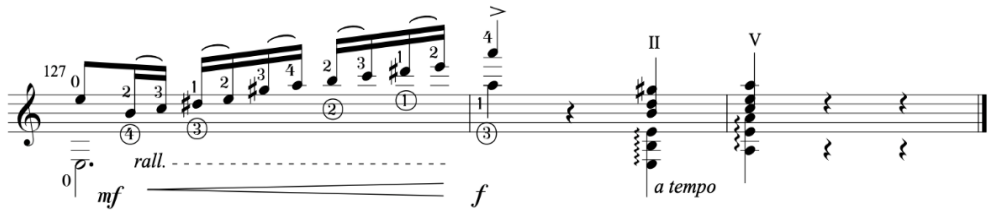
ห้องที่ 109 เข้าสู่โคดา ย้ายกลับมากุญแจเสียง A minor มีการย้ายคอร์ดดังนี้ F Major, C Major, D minor และ E Major ตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 101 บทเพลง *Serenata Española* ห้องที่ 109-114



บทเพลงจบด้วยเคเดนซ์ปิดสมบูรณ์ ให้ความรู้สึกการจบที่หนักแน่น

ตัวอย่างที่ 102 บทเพลง *Serenata Española* ห้องที่ 127-129



2.8.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยม มีเทคนิคเฉพาะที่น่าสนใจสำหรับกีตาร์มากมาย เช่น การสไลด์ เทคนิคการดีดสายรวบ เทคนิคเสียงหลอก อีกทั้งยังเป็นการฝึกฝนการบรรเลงทำนองเดียวแต่เปลี่ยนวิธีการที่หลากหลาย ถือเป็นจุดมุ่งหมายในการพัฒนาทักษะการบรรเลงเพลงในยุคนั้นและพัฒนาทักษะความจำได้เป็นอย่างดี บทเพลงช่วยให้ผู้แสดงได้ประโยชน์จากการศึกษา จึงได้จัดให้รวมอยู่ในการแสดงด้วย

2.8.4 การฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

การฝึกซ้อม ควรเริ่มฝึกช้า ๆ กับเครื่องกำกับจังหวะด้วยความเร็วเริ่มต้น 60 Bpm ฝึกเทคนิคจนคล่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21 ผู้แสดงใช้เทคนิคในบทเพลงเพิ่มเติม เช่น เทคนิคการสไลด์ที่ต้องการน้ำหนักเสียงที่หนักแน่น และการหยุดเสียงบางโน้ตที่ส่งผลให้เกิดความกระชับมากขึ้น สามารถบรรเลงจังหวะอย่างอิสระได้บางท่อนตามที่ผู้แสดงตีความเพื่อความไพเราะ

2.9 *Recuerdos de la Alhambra* ประพันธ์โดยฟรานซิสโก ทาร์เรกา (Francisco Tárrega, 1882-1909)

2.9.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

ทาร์เรกาเป็นนักกีตาร์และนักประพันธ์ชาวสเปน (Tárrega and y Eixea 1983) มีส่วนสำคัญอย่างมากต่อวงการกีตาร์ในปัจจุบัน ผลงานการประพันธ์เพลงและเทคนิคการบรรเลงกีตาร์ของเขายังคงได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน บิดาของทาร์เรกามีความสามารถในการบรรเลงกีตาร์ฟลาเมงโก รวมทั้งเครื่องดนตรีอื่น ๆ ทาร์เรกามักนำกีตาร์มาฝึกซ้อมในช่วงเวลาที่บิดาไปทำงาน ชีวิตในวัยเด็กทาร์เรกาเป็นเด็กที่ไม่ค่อยพูดและเก็บตัว จึงได้รับชื่อเล่นว่า Quiquet (Silent) ทาร์เรกาออกแสดงกีตาร์และเปียโนตั้งแต่อายุยังน้อย เนื่องจากในยุคนั้นเปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมมากในยุโรป ครั้งหนึ่งทาร์เรกาโดนพี่เลี้ยงจับโยนลงไปในคลองที่สกปรก ทำให้เกือบจมน้ำตาย แต่ได้รับการช่วยเหลือจากเพื่อนบ้านอย่างทันท่วงที เหตุการณ์ครั้งนั้นทำให้ดวงตาของทาร์เรกาติดเชื้อและมีปัญหามองเห็นไม่ค่อยชัดเป็นต้นมา เมื่ออายุ 8 ปี ทาร์เรกาได้เริ่มศึกษาดนตรีกับนักดนตรีตาบอดท้องถิ่น 2 คน ได้แก่ อูเจนนี รูซ (Eugeni Ruiz) และมานูเอล กอนซาเลซ ฟลอเรส (Manuel Gonzalez Flores, 1833-1893)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในปี ค.ศ.1862 จูเลียน อาคัส (Julian Arcas, 1832-1882) ได้เดินทางมาแสดงคอนเสิร์ตที่เมืองกัสเตยอน (Castellon) และมีโอกาสได้ฟังการบรรเลงกีตาร์ของทาร์เรกา จึงเสนอให้ทาร์เรกามาเรียนกีตาร์กับเขาที่บาร์เซโลนา ทาร์เรกาได้ไปเรียนดนตรีกับอาคัสเพียงช่วงสั้น ๆ เนื่องจากอาคัสต้องออกแสดงคอนเสิร์ต ทาร์เรกาเริ่มต้นอาชีพนักดนตรีด้วยการแสดงตามร้านอาหารและร้านกาแฟในบาร์เซโลนาก่อนเดินทางกลับสู่บ้านเกิดในเวลาต่อมา บิดาของทาร์เรกาได้สนับสนุนเขาให้ศึกษาดนตรีต่ออย่างจริงจัง โดยในปี ค.ศ.1874 ทาร์เรกาได้เข้าเรียนที่ Madrid Conservatory สาขาวิชาการประสานเสียงและเปียโน ทาร์เรกาได้รับการสนับสนุนจากพ่อค้าผู้ร่ำรวยนามว่าอันโตนิโอ คาเนซา (Antonio Canesa) จากนั้นทาร์เรกาศึกษาวิชาการประพันธ์เพลงกับเอมิลิโอ อาร์เรียตตา (Emilio Arrietta, 1823-1894) ผู้ผลักดันให้ทาร์เรกาหันมามุ่งมั่นกับการประพันธ์และเล่นกีตาร์ รวมถึงแนะนำให้ทิ้งการเล่นเปียโน ในช่วงปลายของปี ค.ศ.1870 ทาร์เรกาได้สอนกีตาร์และออกแสดงในประเทศสเปน เป็นช่วงเวลาที่ทาร์เรกาได้ประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์เป็นชิ้นแรกและนำมาแสดงร่วมกับบท

เพลงของนักประพันธ์เพลงคนอื่นอีกด้วย ลูกศิษย์ของทาร์เรกาที่มีชื่อเสียงในเวลาต่อมาได้แก่ เอมิลิโอ ปูโจล, มิเกล โลเบต, แดเนียล ฟอร์เตอา และอัลแบร์โต โอเบรกอน

ทาร์เรกาได้พบกับมาเรีย โฮเซ ริโซ (Maria Jose Rizo) ในช่วงฤดูหนาวปี ค.ศ.1880 หลังจากได้รับคำเชิญจากบุคคลสำคัญของเมืองโนเวลดาให้ไปชมการแสดงคอนเสิร์ตของเธอ หลังจากพบกันไม่นานทั้งคู่ก็ได้ทำการหมั้นหมายกันในเวลาต่อมา

ในปี ค.ศ.1881 ทาร์เรกาได้ทำการแสดงกีตาร์ที่โรงละครอุปรากรในลีอองและปารีส ประเทศฝรั่งเศส ในงานครบรอบการเสียชีวิตของเปโดร เซลเดรอน เด ลา บาร์ซา (Pedro Celderon de la Barca, 1600-1681) และยังได้ออกแสดงที่ลอนดอน ประเทศอังกฤษอีกด้วย แต่ทาร์เรกาไม่ค่อยชอบบรรยากาศของเมือง มีเรื่องเล่าในการมาเยือนอังกฤษของทาร์เรกาว่าหลังจากการแสดงคอนเสิร์ตได้มีผู้ชมบางคนสังเกตเห็นว่าทาร์เรกาดูไม่ค่อยมีความสุขนัก พวกเขาได้แนะนำให้ทาร์เรกานำความรู้สึกเศร้าสร้อยนี้ไปใช้ในผลงานดนตรี ทาร์เรกาจึงได้นำความรู้สึกนี้มาใช้ในบทเพลง *Lagrima* หลังการแสดงที่อังกฤษทาร์เรกาได้เดินทางกลับไปยังโนเวลดาเพื่อจัดพิธีแต่งงานกับมาเรีย โฮเซ ริโซ ในปี ค.ศ. 1882 ทาร์เรกาและภรรยาได้ย้ายที่อยู่ไปยังมาดริดโดยสอนกีตาร์และแสดงคอนเสิร์ต แต่หลังจากการเสียชีวิตของลูกสาว ครอบครัวของทาร์เรกาได้ย้ายไปยังบาร์เซโลนาอย่างถาวรในปี ค.ศ.1885 ทาร์เรกาได้รู้จักกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในบาร์เซโลนา เช่น อิซาค อัลเบนิส, เอนริเก กรานาโดส และโยอาควิน ทูรินา (Joaquín Turina, 1882-1949)

รูปภาพที่ 5 ทาร์เรกาพบปะและสนทนาดนตรีกับกลุ่มเพื่อน

ที่มา : https://www.editions-bim.com/de/komponisten/francisco-tarrega

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระหว่างการทัวร์คอนเสิร์ตที่บาเลนเซีย ทาร์เรกามีโอกาสรู้จักกับแม่ม่ายผู้มั่งคั่ง คอนซา มาติเนส (Conxa Martinez) ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นผู้อุปถัมภ์คนสำคัญของเขาและครอบครัว ซึ่งประกอบด้วยบุตรทั้งหมด 3 คน ทาร์เรกาอาศัยอยู่ในบาร์เซโลนาซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ทาร์เรกาประพันธ์ผลงานที่เป็นที่นิยมจนถึงปัจจุบันหลายชิ้นด้วยกัน ต่อมาในปี ค.ศ.1906 ทาร์เรกาป่วยเป็นอัมพาตซีกขวา และเป็นที่น่าเสียดายที่การแพทย์สมัยนั้นยังไม่สามารถรักษาโรคดังกล่าวได้ แต่ความเจ็บป่วยก็ไม่สามารถหยุดเขาจากการประพันธ์เพลง ผลงานชิ้นสุดท้ายที่ทาร์เรกาประพันธ์คือ *Oremus* ซึ่งประพันธ์จบในวันที่ 2 ธันวาคม ค.ศ.1909 หลังจากนั้นไม่นานทาร์เรกาก็เสียชีวิตลงในวันที่ 15 ธันวาคม เมื่ออายุ 57 ปี

ทาร์เรกามีแนวคิดแบบอนุรักษ์นิยมในด้านการประพันธ์เพลง ผลงานมีลักษณะแบบยุคปลายของศตวรรษที่ 18 ทาร์เรกามีผลงานเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ 78 ชิ้นและผลงานเรียบเรียงอีก 120 ชิ้น

เทคนิคและความสำคัญที่ทาร์เรกาได้คิดค้นขึ้น ได้แก่

1. การดีดแบบพักสาย (Apoyando) ทาร์เรกานั้นเป็นผู้เรียกวิธีการดีดแบบพักสายนี้ว่าการดีดแบบพักสาย

2. ริเริ่มวิธีการเล่นกีตาร์คลาสสิกโดยวางกีตาร์ไว้บนขาข้างซ้ายและใช้ที่พักเท้า ซึ่งส่งผลให้เป็นที่นิยมจนถึงปัจจุบัน

3. นอกจากงานประพันธ์เพลงของตัวเองแล้ว ทาร์เรกายังได้เรียบเรียงบทเพลงของนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงสำหรับกีตาร์คลาสสิกอีกด้วย เช่น ผลงานของเฟรเดริก โชแปง, อิซาค อัลเบนิส, โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค, ลุดวิก ฟาน เบโธเฟน และโรเบิร์ต ชูมันน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลงานสำคัญของทาร์เรกา ได้แก่

- *Capricho Arabe (Arab Capriccio)* มีลักษณะแบบด้นสดในสำเนียงอาหรับเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของสเปนที่เคยถูกยึดครองโดยพวกแขกมัวร์

- *La alborada (Aubade)* บทเพลงยามเช้า เป็นบทเพลงขนาดสั้นของสเปน มีทำนองสดใสและมีการเลียนเสียงระฆังโดยใช้เทคนิคเสียงหลอก

- *Gran jota (Great Jota)* ผลงานประพันธ์ที่มีสีสันและเทคนิคที่แพรวพราวแสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลง “Jota” เป็นจังหวะและทำนองแบบทางเหนือของสเปน

- *Maria* ใช้จังหวะเต้นรำแบบกาวอต (Gavotte) ของฝรั่งเศส บทเพลงของฟรานซิสโก ทาร์เรกามักประพันธ์ขึ้นโดยใช้ชื่อคนนำมาตั้งเป็นชื่อบทเพลง

– *Tango*

– *El columpio (The Swing)*

– *Marieta (Marieta)* ใช้จังหวะ Mazurka ชื่อเพลงคือชื่อลูกสาว

– *Adelita* เพลงแบบ Mazurka

– *Rosita (Rosita)* ใช้จังหวะ Polka ของโปแลนด์

– *Gran Vals (Great Valse)*

– *Anzaodalisca (Odalisque Dance)*

– *Pavana (Pavane)* รูปแบบเพลงเต้นรำในราชสำนักที่มีความสง่างาม

– *Paquito* ทาร์เรกาได้นำชื่อของลูกชายมาตั้งชื่อบทเพลง

– *Pepita*

– *Danzamora (Moor Dance)* ทาร์เรกาได้ยินเสียงกลองอาหรับที่ตีเป็นจังหวะซ้ำ ๆ จึงเกิดแรงบันดาลใจในการแต่งเพลงและนำมาเป็นส่วนประกอบของบทเพลง

– *Valse en re (Valse in D)*

– *Recuerdos de la Alhambra (Memories from La Alhambra)* ทาร์เรกาแต่งขึ้นเมื่อได้เดินทางไปยังปราสาทเก่าแก่ชื่ออาลัมบราในกรานาดา เป็นสถาปัตยกรรมแบบอิสลามโบราณ เพลงใช้เทคนิคการรัวโน้ตในการบรรเลง

– *Mazurca en sol (Mazurka in G)*

– *Minueto (Minuet)*

– *Estudiosobreunasonatina de Alard (Study on a Sonatina by Alard)*

– *Isabel*

– *La mariposa (The Butterfly)*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.9.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

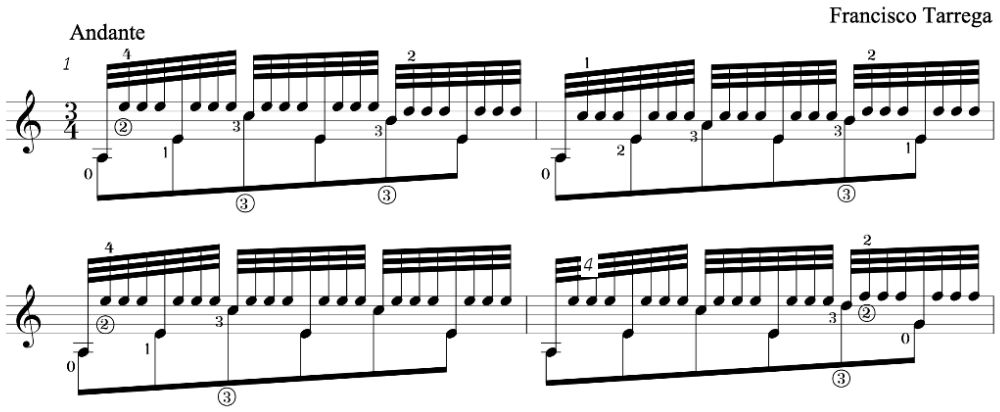
Recuerdos de la Alhambra ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1896 ที่กรานาดา ประเทศสเปน (Tárrega and Tennant 2014) ได้รับแรงบันดาลใจจากอาลัมบราที่เป็นเสมือนอาณาจักรย่อย ๆ ประกอบด้วยพระราชวังและป้อมปราการของแขกมัวร์ในอดีตที่เคยครอบครองดินแดนแถบทางใต้ของสเปน อาลัมบราตั้งอยู่บนเขา Sabika เป็นส่วนหนึ่งของเทือกเขาเซียร์ราเนวาดา (Sierra Nevada) มีกวีมุสลิมคนหนึ่งกล่าวไว้ว่า ถ้าเปรียบเขา Sabika คือ มงกุฎ อาลัมบราก็คือสุดยอดแห่งทับทิมที่ประดับบนมงกุฎนั้น อาลัมบรามาจาก al-qala'at al-hamra หมายถึงปราสาทสีแดง เป็นสีของอิฐที่ใช้ในการก่อสร้าง ส่วนที่งดงามและน่าทึ่งที่สุดของอาลัมบรา คือ Palacio Nazaries ที่นี่เหมือนสรวงสวรรค์ของทวยเทพ ทุกสิ่งไม่ว่าจะเป็นเสาหิน ฝาผนัง เพดาน ได้ถูกแกะสลักออกมาอย่างสวยงาม

ทาร์เรกาประพันธ์บทเพลงนี้ในระหว่างที่ใช้ชีวิตอยู่ที่กรานาดากับครอบครัวและอุทิศบทเพลงให้กับเพื่อนชาวฝรั่งเศสนามว่า อัลเฟรด คอตติน (Alfred Cottin, 1863-1923) ซึ่งเป็นผู้ช่วยจัดการเรื่องการแสดงคอนเสิร์ตของทาร์เรกาในประเทศฝรั่งเศส บทเพลงนี้ยังได้เคยถูกคัดเลือกไปประกอบภาพยนตร์ 2 เรื่องได้แก่ *Killing Fields* และ *Sideways* ต่อมาได้นำมาประกอบละครโทรทัศน์ของประเทศเกาหลีใต้เรื่อง *Memories of the Alhambra* ในปี ค.ศ.2018-2019 ที่ถ่ายทำในประเทศสเปน

บทประพันธ์นี้ใช้เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ 3/4 มีสังคีตลักษณ์แบบสองตอน ได้แก่ ตอน A และตอน B ตอน A อยู่ในกุญแจเสียง A minor ตอน B อยู่ในกุญแจเสียง A major ทำให้เกิดความแตกต่างทางอารมณ์ของบทเพลงอย่างชัดเจน จากทำนองเศร้าโศกช่วงตอน A สู่ตอน B ที่ให้ความรู้สึกสดใส บทเพลงนี้เป็นอีกตัวอย่างของบทเพลงที่ใช้เทคนิคกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) ซึ่งเป็นลักษณะการประพันธ์ที่ได้รับความนิยมในยุคโรแมนติก

บทเพลงเริ่มต้นด้วยคอร์ด A minor ทำนองหลักซ่อนด้วยเทคนิคการรัวโน้ต

ตัวอย่างที่ 103 บทเพลง *Recuerdos de la Alhambra* ห้องที่ 1-4

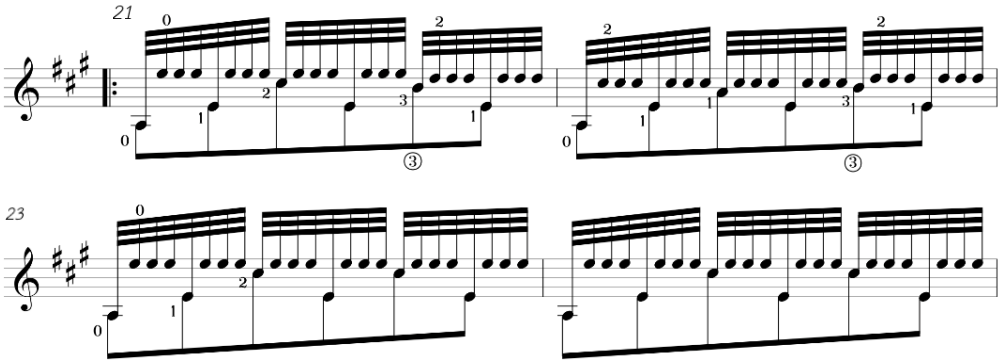


เทคนิคการรัวโน้ตถือเป็นเทคนิคพิเศษเฉพาะตัวของกีตาร์คลาสสิก เป็นการสั่นสะเทือนของสายกีตาร์ด้วยการดีดรัวอย่างรวดเร็วบนสายกีตาร์เพียงหนึ่งสายให้เป็นทำนองเดียวกันอย่างพลิ้วไหวแนบเนียน เทคนิคนี้เป็นเทคนิคขั้นสูง หากจะให้บรรเลงให้พลิ้วไหวต้องใช้การฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง รูปแบบและหัวใจสำคัญของเทคนิคคือการเล่นอาร์เปโจ การบรรเลงได้เพิ่มการเน้นที่ตัวทำนองให้มากขึ้นด้วยการรัวให้เสียงต่อเนื่องกันไม่ให้เสียงขาดตอน ด้วยนิ้ว a m i ตามลำดับ ส่วนนิ้ว p เป็นตัวกระจายคอร์ดในแนวเบสทำให้บทเพลงที่เล่นด้วยการรัวโน้ตมีความไพเราะอย่างน่าประหลาดใจ

นอกจากนี้ยังมีเทคนิคการเกี่ยวสายคือการที่ดีดสายกีตาร์ด้วยมือขวาครั้งเดียวแต่ได้เสียงโน้ต 2 ตัวโดยที่ไม่ดีดโน้ตตัวที่ 2 ตวัดสายด้วยมือซ้าย การเกี่ยวสายเป็นเทคนิคที่ค่อนข้างละเอียดอ่อน ต้องหมั่นฝึกซ้อม ปรากฏเทคนิคนี้ในบางท่อนของบทเพลง

ตอน B กุญแจเสียงย้ายไปยัง A Major ที่เป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน

ตัวอย่างที่ 104 บทเพลง *Recuerdos de la Alhambra* ห้องที่ 21-24



2.9.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

บทเพลงนี้มีเทคนิคที่น่าสนใจสำหรับนักกีตาร์ อีกทั้งยังเป็นบทเพลงที่ไพเราะ ได้รับความนิยมจากนักกีตาร์ทั่วโลก มักใช้ในการนำออกแสดงคอนเสิร์ตระดับโลกบ่อยครั้ง มีเอกลักษณ์และค่อนข้างยากในการบรรเลง ใช้เทคนิคขั้นสูงของกีตาร์คลาสสิกทำให้ผู้แสดงสนใจและเลือกบทเพลงนี้อยู่ในการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.9.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

บทเพลง *Recuerdos de la Alhambra* มีจุดใหญ่ ๆ ที่ต้องทำการซ้อม 2 จุด ได้แก่

- การเกี่ยวสายที่ต้องทำพร้อมกับการรัวโน้ต ทำให้ต้องฝึกซ้อมช้า ๆ และควรเล่นท่อนนี้ซ้ำ ๆ แบ่งท่อนซ้อม รวมทั้งฝึกซ้อมการเกี่ยวสายให้ชัดเจน เมื่อสามารถเล่นได้จึงซ้อมทั้งเพลง

- การรัวโน้ต การฝึกซ้อมรัวนิ้วมือขวาโดยไม่ให้นิ้วหลุดออกจากสายเวลาดีด ต้องมีนิ้วอื่นที่เตรียมพร้อมแตะสายก่อนเสมอ การซ้อมเช่นนี้จะช่วยให้นิ้วไม่หลุดออกจากสาย ป้องกันการเล่นพลาดเมื่อแสดงจริงจะทำให้การบรรเลงลื่นไหล การซ้อมควรเริ่มช้า ๆ กับเครื่องกำกับจังหวะด้วยความเร็ว 60 Bpm

2.10 *Vals Venezolano No.3* ประพันธ์โดยอันโตนิโอ ลอว์โร (Antonio Lauro, 1917-1986)

2.10.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

ลอว์โรเป็นนักประพันธ์เพลงชาวเวเนซุเอลา อาศัยอยู่ที่บ้านเกิดในเวเนซุเอลาตอนใต้ เริ่มเรียนดนตรีกับบิดาผู้อพยพชาวอิตาเลียนที่เป็นทั้งช่างตัดผม นักร้องและนักกีตาร์สมัครเล่น แต่บิดาได้เสียชีวิตลงเมื่อเขาอายุได้เพียง 5 ปีเท่านั้น มารดาจึงได้พาครอบครัวย้ายไปที่การากัสซึ่งเป็นเมืองหลวงของประเทศเวเนซุเอลา เมื่ออายุ 9 ปี ลอว์โรได้เริ่มศึกษาดนตรีอย่างจริงจังในสาขาวิชาเปียโนและการประพันธ์เพลงที่โรงเรียนดนตรี Academia de Música Declamación เรียนกับนักประพันธ์เพลงชื่อดัง บิเซนเต เอมิลิโอ โซโฮ (Vicente Emilio Sojo, 1887-1974) (Vidal 2009) ต่อมาในปี ค.ศ.1932 นักกีตาร์และนักประพันธ์ชาวปารากวัยชื่อดัง ออสติน บาร์ริออส ได้เดินทางมาแสดงคอนเสิร์ตที่การากัส เมื่อลอว์โรได้ฟังก็เกิดความประทับใจมากและตัดสินใจทิ้งเปียโนและไวโอลิน หันมาสนใจบรรเลงกีตาร์เพียงอย่างเดียว โดยเริ่มเรียนกีตาร์ที่โรงเรียนกีตาร์ The National Conservatory เรียนกับราอูล บอร์เกส (Raul Borges) ลอว์โรกลายเป็นนักกีตาร์ชาวเวเนซุเอลาคนแรกที่มีผลงานสำคัญ ส่งผลให้กีตาร์ได้รับการยอมรับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในประเทศเวเนซุเอลาในเวลาต่อมา เพื่อน ๆ และนักเรียนของเขาได้นำผลงานไปแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณะชน จนกระทั่งลอว์โรได้รับความสนใจจากเซโกเวียและจอห์น วิลเลียม นักกีตาร์ระดับโลก โดยการนำผลงานของเขาออกแสดง

ลอว์โรเป็นผู้รักชาติและอนุรักษ์วัฒนธรรมของบ้านเกิด เขาได้เฉลิมฉลองมรดกทางดนตรีของเวเนซุเอลา ในปี ค.ศ.1935-19433 ลอว์โรได้ออกแสดงตามประเทศใกล้เคียงเพื่อแนะนำบทเพลงเวเนซุเอลาให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย จากนั้นไม่นานลอว์โรได้หลงใหลดนตรีวอลซ์และประพันธ์เพลง *Vals Venezolano* ขึ้นในเวลาต่อมา

นักเปียโนชาวเวเนซุเอลา อีเวนซิโอ กัสเตลยานอส (Evencio Castellanos, 1915-1984) ได้แสดงคอนเสิร์ตที่ประกอบด้วย *Vals Venezolano* เช่นเดียวกับลอว์โร ผลงานที่เป็นที่รู้จักบทอื่นได้แก่ *Tatiana Andreina* และ *Natalia* ประพันธ์ขึ้นในระหว่างปี ค.ศ.1938-1940 บทเพลงของเขาได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งรอบข้าง เช่น *Merengue* เป็นการเต้นรำของการากัสโบราณและคันซิออนที่เป็นวอลซ์แบบดั้งเดิม ประกอบด้วยส่วนที่ต่างกัน 2 ส่วน มีการเล่นจังหวะของดนตรีเวเนซุเอลา รวมทั้งยังผสมอัตราจังหวะระหว่าง 3/4 และ 6/8 ผลงานของเขาไม่ได้มีแต่บทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิก แต่ยังมีผลงานเพลงสำหรับออร์เคสตรา วงขับร้องประสานเสียง เปียโน และขับร้องเดี่ยวอีกด้วย

ลอว์โรได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ ได้รับแต่งตั้งเป็นศาสตราจารย์ด้านกีตาร์ในวิทยาลัยดนตรีชื่อดังหลายแห่ง รวมทั้ง Juan Jose Landaeta Conservatory และได้รับการแต่งตั้งเป็นประธานวงเวเนซุเอลาซิมโฟนีออร์เคสตรา เขาเริ่มทัวร์คอนเสิร์ตเดี่ยว จัดแสดงครั้งแรกเกิดขึ้นในเวเนซุเอลา จากนั้นได้แสดงในปี ค.ศ.1980 ที่วิกมอร์ ฮอลล์ (Wihmore Hall) ในกรุงลอนดอน ต่อมาในปี ค.ศ.1986 ลอว์โรเสียชีวิตด้วยสุขภาพที่ทรุดโทรมลง

2.10.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

บทเพลง *Vals Venezolano No.3* เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกที่มีความไพเราะและเสน่ห์เฉพาะตัว เป็นหนึ่งในบทเพลงชุด *Vals Venzolano* ได้รับการเผยแพร่ในปี ค.ศ.1963 ลอว์โรหลงใหลในดนตรีวอลซ์และเป็นผู้ที่รักวัฒนธรรมของบ้านเกิดอย่างเวเนซุเอลา ทำให้เกิดบทเพลงชุดนี้ขึ้นมา บทเพลงได้รับความนิยมและการยอมรับจากเซโกเวีย มีนักกีตาร์อีกหลายคนที่นำมาแสดงในคอนเสิร์ต เช่น อันนา วิโดวิค (Ana Vidovic) ที่นำบทเพลง *Vals Venezolano No.2-3* ออกแสดงบ่อยครั้ง ผู้แสดงเห็นว่าบทเพลงนี้มีความไพเราะอ่อนหวานและยังให้ความแข็งแรงทางจังหวะ

Vals Venezolano No.3 อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ท่อน A อยู่ในกุญแจเสียง E minor อัตราจังหวะ 3/4 มีการใช้เทคนิคเสียงหลอกบนโน้ต B ในสายที่ 2 ของกีตาร์และเทคนิคการเกี่ยวสายที่พบได้มาก ในท่อนนี้มีลักษณะของทำนองที่แข็งแรง ตอน A เปลี่ยนกุญแจเป็น E Major เมื่อถึงตอน A’ จะเป็นท่อนที่อ่อนหวาน

ตอน A เริ่มต้นจากห้องที่ 1-10 ทำนองหลักอยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 รูปแบบวอลซ์ มีโน้ตเสียงต่ำทำหน้าที่แนวเบสในจังหวะหนัก ทำนองหลักมีจังหวะแข็งแรงและบรรเลงค่อนข้างเร็ว

ตอน B เริ่มต้นจากห้องที่ 11-27 มีการนำเสนอแนวความคิดในตอน B ไม่แตกต่างจากตอน A มากนัก แต่มีจังหวะและทำนองที่เข้มข้นมากกว่า

ตอน A’ เริ่มต้นที่ห้อง 28-50 ผู้ประพันธ์ได้ย้ายกุญแจเสียงไปยัง E Major มีลักษณะจังหวะคล้ายท่อน A แต่มีทำนองที่อ่อนหวานและไพเราะอย่างเห็นได้ชัดเจนว่าต่างจากท่อนอื่น ๆ แนวเบสเปลี่ยนค่าโน้ตโดยใช้ตัวขาวประจุดในจังหวะที่ 1 สม่ำเสมอและมีแนวเสียงประสานน้อยลง

2.10.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความไพเราะในแบบฉบับของยุคโรแมนติก มีความน่าสนใจด้านทำนองและจังหวะที่ประยุกต์ใช้จังหวะวอลซ์ รวมทั้งการเคลื่อนไหวมือซ้ายอย่างรวดเร็วที่ช่วยให้ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมจนชำนาญและแสดงได้อย่างคล่องแคล่ว บทเพลงนี้ได้รับความนิยมทั้งในประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และทั่วโลก นักกีตาร์ระดับโลกหลายคนได้นำไปออกแสดงตามที่ต่าง ๆ รวมทั้งมีงานบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่อีกด้วย

2.10.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

ปัญหาที่พบในบทเพลง *Vals Venezolano No.3* คือเรื่องความเร็ว จังหวะและการเคลื่อนไหวของมือซ้ายที่ต้องเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว ในการแก้ไขผู้แสดงฝึกซ้อมกับเครื่องเคาะจังหวะด้วยอัตราความเร็ว 62 Bpm โดยเล่นต่อเนื่องจนจบ เพื่อฝึกความแม่นยำในการย้ายมือซ้าย อีกหนึ่งปัญหาคือการเล่นโน้ตที่ใช้เทคนิคการเกี่ยวสาย ผู้แสดงต้องการเล่นโน้ตที่ใช้เทคนิคเกี่ยวสายให้ชัดเจนและต้องเล่นด้วยความเร็ว การแก้ไขคือเริ่มฝึกเชื่อมเสียงโดยฝึกใช้ทีละนิ้วดีดสาย เช่น ใช้นิ้วชี้กดโน้ต F และดีดจากนั้นใช้นิ้วกลางเล่นโน้ตต่อไป ทำซ้ำอย่างต่อเนื่อง โดยดีดให้เป็นจังหวะและค่อย ๆ เพิ่มความเร็ว เมื่อสามารถเล่นได้ค่อยเปลี่ยนไปใช้นิ้วนางและนิ้วก้อยตามลำดับ

ตอน B ผู้แสดงพบปัญหาในการเล่นคอร์ดต่อเนื่อง เช่น บางคอร์ดนิ้วนางจะกดอยู่บนสายที่ 2 โดยต้องใช้เวลาเพียงตัวหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้นเพื่อย้ายนิ้วนางไปกดบนสายที่ 6 ผู้แสดงมีนิ้วนางที่ค่อนข้างสั้นทำให้เคลื่อนย้ายตำแหน่งได้ช้ากว่าปกติ ทางแก้ไขคือฝึกฝนเฉพาะท่อนนี้ โดยฝึกแค่การเคลื่อนไหวของนิ้วนาง แล้วจึงค่อยเพิ่มความเร็ว รวมทั้งสิ่งสำคัญคือการเล็งตำแหน่งที่จะช่วยให้การเคลื่อนไหวของนิ้วนั้นมีความแม่นยำมากขึ้น

ปัญหาที่พบในห้องที่ 21 คือการเล่นโน้ต G ในแนวเบส โดยที่นิ้วชี้กดที่เฟรต 3 สาย 6 และโน้ต C ที่เฟรต 8 สาย 1 ผู้แสดงต้องยืดนิ้วมือรวมทั้งหมด 6 เฟรต ทำให้สามารถผิดพลาดได้ง่าย การแก้ปัญหาในการฝึกซ้อมคือการฝึกยืดกล้ามเนื้อก่อน จากนั้นค่อยฝึกเรื่องความแม่นยำและซ้อมกับเครื่องกำกับจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.11 *Variations and Fugue on La Folia* ประพันธ์โดยมานูเอล มาเรีย ปองเซ (Manuel María Ponce, 1882-1948)

2.11.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

ปองเซเป็นนักแต่งเพลงชาวเม็กซิกันที่มีบทบาทด้านบทเพลงกีตาร์ในศตวรรษที่ 20 ผลงานของเขามีทั้งในฐานะนักแต่งเพลง นักการศึกษาและนักวิชาการด้านดนตรีเม็กซิกัน ปองเซเชื่อมโยงเทคนิคการประพันธ์เข้ากับทำนองเพลงและนิทานพื้นบ้านของชาวเม็กซิกันที่ถูกลืมเลือนเป็นส่วนใหญ่ ผลงานเพลงของปองเซได้รับอิทธิพลจากเพลงร้องประสานและบทเพลงพื้นบ้าน (Ponce 1923)

ปองเซเกิดที่เฟรสนิโล รัฐซาคาเตคาส (Corvera 2004) จากนั้นย้ายไปอยู่กับครอบครัวที่อากวัสกาเลียนเตสเพียงไม่กี่สัปดาห์หลังจากเขาเกิด และอาศัยอยู่ที่นั่นจนกระทั่งอายุ 15 ปี ปองเซมีชื่อเสียงในฐานะนักดนตรีอัจฉริยะ เมื่อเขาอายุเพียง 4 ขวบ เห็นพี่สาวกำลังเล่นเปียโน เขาก็สามารถเล่นทำนองนั้นตามได้ทันที บิดาและมารดาจึงให้เขาเริ่มเรียนเปียโน ในปี ค.ศ.1901 ปองเซได้เข้าเรียนในวิทยาลัยดนตรีแห่งชาติ เขามีชื่อเสียงในฐานะนักเปียโนและนักแต่งเพลง อยู่ที่นั่นจนถึงปี ค.ศ.1903 ต่อมากลับไปที่อากวัสกาเลียนเตส และในปี ค.ศ.1904 ได้เดินทางไปประเทศอิตาลีเพื่อศึกษาดนตรีขั้นสูงที่ Conservatorio Giovanni Battista Martini ในโบโลญญา ประเทศอิตาลี และศึกษาต่อในประเทศเยอรมนีในฐานะลูกศิษย์ของมาร์ติน เคราส์ (Martin Krause, 1853-1918) ที่เบอร์ลิน ระหว่างปี ค.ศ.1906-1908 หลังจากอยู่ต่างประเทศหลายปี ปองเซกลับไปประเทศเม็กซิโกเพื่อสอนวิชาเปียโนและประวัติศาสตร์ดนตรีที่ National Conservatory of Music ระหว่างปี ค.ศ.1909-1915 และต่อมาได้ไปอยู่ที่ฮาวานา ประเทศคิวบา

ในปี ค.ศ.1912 ปองเซได้ประพันธ์บทเพลงที่มีชื่อเสียงที่สุดของเขา *Estrellita* และในปีเดียวกันได้จัดคอนเสิร์ตบรรเลงเพลงยอดนิยมของชาวเม็กซิกันที่ Arbeau Theatre ปองเซประพันธ์เพลงจากดนตรีพื้นเมือง และทำงานอนุรักษ์ดนตรีพื้นเมือง ในปี ค.ศ.1947 ปองเซได้รับรางวัลวิทยาศาสตร์และศิลปะแห่งชาติ ด้านชีวิตส่วนตัว เขาแต่งงานกับคลาเมนตินา มอร์เรล (Clementina Maurel) ในเวลาต่อมาปองเซเสียชีวิตที่เม็กซิโก ร่างของเขาถูกฝังไว้ที่สถานที่สำหรับบุคคลสำคัญในวิหารโดโลเรส ประเทศเม็กซิโก (Corvera 2004)

บทเพลงสำหรับกีตาร์ของปองเซที่รู้จักกันดี ได้แก่ *Variations and Fugue on La Folia* ประพันธ์ในปี ค.ศ.1929 และ *Sonatina Meridional* ประพันธ์ในปี ค.ศ.1939 นอกจากนี้เขายังประพันธ์กีตาร์คอนแชร์โต *Concierto del sur* อุทิศให้กับเพื่อนที่รู้จักกันมานานคือเซโกเวีย ผลงานชิ้นสุดท้ายที่เป็นที่รู้จัก เขาอุทิศให้กับบิดา ได้แก่ *Variations on a Theme of Cabezón*

ผลงานที่สำคัญสำหรับกีตาร์ของปองเซมีดังนี้

- *Scherzino Mexicano* (1909)
- *24 Preludes*
- *Canciones populares mexicanas: La pajarera, Por ti mi corazón, La valentina* (1925–1926)
- *Sonata Mexicana* (1923)
- *Thème varié et Finale* (1926)
- *Sonata No.3* (1927)
- *Sonata clásica* (1928)

- *Sonata romántica* (1929)
- *Suite in A minor* (1929)
- *Cuatro Piezas* ประกอบด้วย Mazurka and Valse
- *Variations and Fugue on La Folia* (1929)
- *Valse* (1937)
- *Sonatina Meridional* (1939)
- *Variations on a Theme of Cabezón* (1948)
- *Dos Vinetas* (posthumous)

2.11.2 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

Variations and Fugue on La Folia เป็นหนึ่งในผลงานที่สำคัญของกีตาร์คลาสสิก มีความโดดเด่นทั้งแง่ของเทคนิคการประพันธ์เพลงและเทคนิคการบรรเลง เป็นการสร้างขึ้นโดยใช้ทำนองหลักจาก *La Folia*

การพบกันระหว่างปองเซและเซโกเวียก่อให้เกิดมิตรภาพที่ยาวนาน ต่อมาเขาได้เขียน *Sonata Mexicana* ให้กับเซโกเวีย ผลงานนี้เป็นส่วนหนึ่งของความคิดริเริ่มที่ยอดเยี่ยม เป็นประโยชน์อย่างมากต่อวงการกีตาร์ที่สามารถแสดงอารมณ์ของดนตรีออกมาได้อย่างลึกซึ้ง เมื่อปองเซกลับไปยุโรปเพื่อเรียนกับพอล ดูคัส (Paul Dukas) เซโกเวียขอให้ปองเซประพันธ์เพลงกีตาร์คลาสสิกในรูปแบบการแปรทำนอง 12 ถึง 14 ทำนอง เซโกเวียส่งโน้ตเพลงไวโอลินโซนาตา *La Folia, Op.5, No.12* โดยนักแต่งเพลงชาวอิตาเลียนอาร์คานเจลโล คอเรลลี (Arcangelo Corelli) เพื่อให้ปองเซศึกษาและส่งผลให้เกิดบทเพลงชิ้นนี้ เซโกเวียบันทึกเสียงกีตาร์การแปรทำนองจากผลงานของปองเซโดยคัดเลือกมา 10 การแปร บทเพลงได้รับการยอมรับว่าเป็นผลงานที่สำคัญที่สุดในเพลงกีตาร์คลาสสิก บทเพลงนี้เป็นผลงานที่ยอดเยี่ยมในการนำเสนอเทคนิคการเล่นกีตาร์ที่มีเทคนิคที่น่าสนใจมากมาย เช่น การรัวโน้ต เทคนิคเสียงหลอกและเทคนิคราสเกียโด

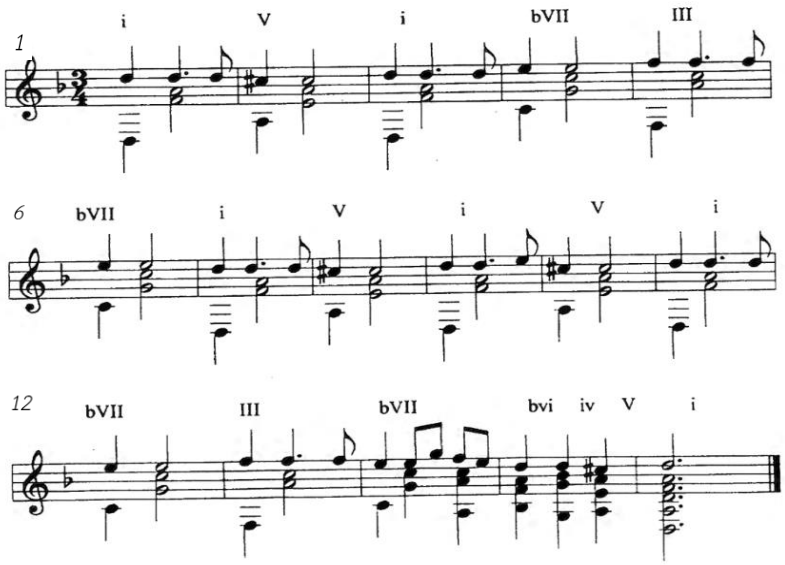
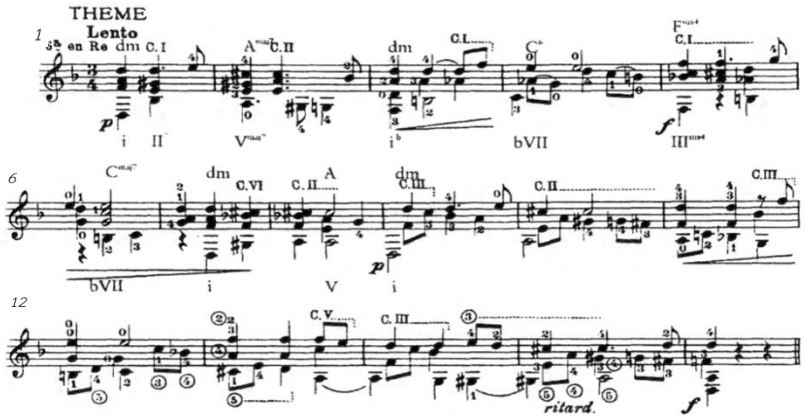
Variations and Fugue on La Folia อยู่ในกุญแจเสียง D minor ปองเซให้อิสระอย่างมากกับทำนองหลัก โดยปกติจะเปลี่ยนจังหวะจาก 3/4 ความยาวประมาณ 25 นาที แต่บางครั้งนักกีตาร์ก็ทำตามแบบดั้งเดิมที่เซโกเวียกำหนดโดยเล่นเพียง 10-14 นาที

La Folia (หรือที่เรียกว่า *Les follies d'Espagne*) ถูกนำมาใช้เป็นทำนองหลักก่อนที่จะแปรทำนองจากผลงานของหลากหลายนักประพันธ์เช่น คาร์ล ฟิลิปป์ เอ็มมานูเอล บาค, มาริน มาเรส์, อันโตนิโอ ซาลิเอรีและลิสต์ ในเวลาเดียวกันก็มีผลงานขนาดใหญ่ *Theme of Corelli* ที่มีองค์ประกอบคล้ายกับ *La Folia* บทประพันธ์มีลักษณะเป็นการเต้นรำแบบช้า ในอัตราจังหวะ 3/4 มี

ต้นกำเนิดจากโปรตุเกส ได้รับความนิยมในสเปนและอิตาลีในช่วงต้นศตวรรษที่ 17 ต้นฉบับบทเพลงมีความเร็ว มีชีวิตชีวา และเป็นเพลงเต้นรำโดยใช้กีตาร์เป็นดนตรีประกอบ

บทประพันธ์บทแรกของ *The Folia* อุทิศให้ฟรันซิสโก เดอ ซาลินาส (Francisco de Salinas) ที่ปรากฏใน *De musica libri septem* (Salamanca, 1577) อย่างไรก็ตาม *Folia* ปรากฏในบทละครของกิล วิเซนเต (Gil Vincente) ที่เขียนขึ้นในราวปี ค.ศ.1503-1529 ในปี ค.ศ.1606 บทประพันธ์บทแรกที่เป็น *Variations on Folia* ปรากฏใน *Libro primo d'intavolatura di chittarone* (Venice 1604) ของจิโอวานนี คัปส์เบอร์เกอร์ (Giovanni Kapsberger, 1580-1651)

The Folia เริ่มต้นจากจุดที่เรียบง่ายแบบเพลงเต้นรำ มีโครงสร้างที่ไม่ซับซ้อน อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน ช่วงแรกถูกคั่นด้วยคอร์ดโดมินันท์และครึ่งหลังจบลงด้วยคอร์ดโทนิก

ตัวอย่างที่ 105 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* (ทำนองหลักรูปแบบดั้งเดิม)

ตัวอย่างที่ 106 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* ทำนองหลักของเซโกเวีย

เมื่อผู้แสดงตีความแล้วสังเกตว่าการเรียบเรียงของเซโกเวียมีเสียงประสานที่ซับซ้อนกว่า มีการใช้โครมาติกและการแปรจังหวะ (ในรูปแบบของ quaver motif) ปรากฏตั้งแต่ห้องที่ 9 เป็นต้นไป เป็นรูปแบบตัวตนของปองเซ อย่างไรก็ตามลักษณะเฉพาะของ *Folia* (Sarabande, Chaconne) เน้นในจังหวะที่ 2 หากนักกีตาร์เคยเล่นแบบดั้งเดิมมาก่อนเข้าใจรูปแบบของเซโกเวียยิ่งขึ้น

เป็นที่ถกเถียงกันว่ารูปแบบทำนองหลักของบทเพลงมีจังหวะที่เป็นธรรมชาติมากกว่า เนื่องจากไม่มีแนวประสานและจังหวะที่ซับซ้อน รวมทั้งคอร์ดสมบูรณ์ที่มีแนวประสานครบ 4 แนว ตามที่เซโกเวียกำหนด ทำให้รูปแบบทำนองหลักในตอนนำเสนอสามารถแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของ *Folia* ได้มากกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

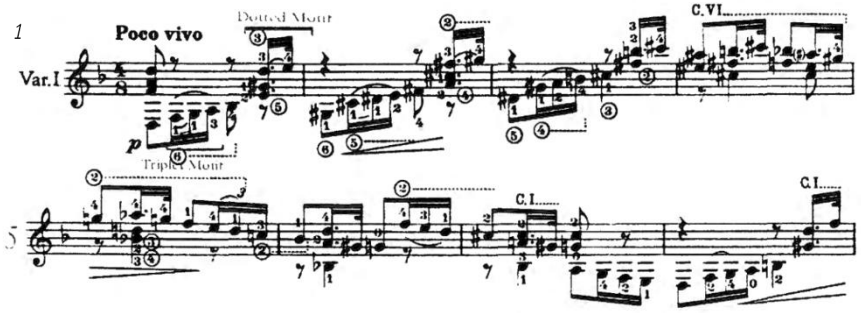
ในห้องที่ 2 รูปแบบการบรรเลงของเซโกเวียในคอร์ดโดมินันท์หรือ A Major ยังค้างเสียงในขณะที่โน้ต G# เคลื่อนที่ไปยัง G natural ในแนวเบส ณ จุดนี้การใช้ half capo เมื่อเทียบกับ full capo อาจง่ายกว่า ถึงแม้ว่ามือซ้ายจะยืดออกด้านหน้า การเลือกใช้โทนเสียงที่เซโกเวียได้บันทึกช่วยเน้นส่วนที่สำคัญให้ได้แสดงอย่างลึกซึ้งและโดดเด่นมากขึ้น อย่างไรก็ตามเมื่อถึงท่อนสุดท้าย ถูกกำหนดให้ช้าลง (Ritardando) ผู้แสดงเห็นว่าอาจมีแนวโน้มที่จะเบาลง แต่สุดท้ายมีการกำหนดให้เสียงดัง ผู้แสดงแนะนำให้รักษาระดับเสียงที่สม่ำเสมอ เมื่อคอร์ดสุดท้ายจบบนจังหวะที่ 3 แทนที่จะเป็นจังหวะที่ 2 ตามโน้ตที่กำหนดไว้

เมื่อเข้าสู่ท่อนการแปรทำนอง บางท่อนมีลักษณะที่คล้ายกันเช่น การแปรทำนองที่ 4 และ 14 ใช้โน้ต 3 ตัวที่เป็นยูนิซันในรูปแบบคอร์ดอย่างรวดเร็ว การแปรทำนองที่ 2 และ 8 ที่ช่วงเสียงที่กว้าง

ของบันไดเสียงและอาร์เปโจ อย่างไรก็ตามการจังหวะใช้อย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอและทำนองหลักเป็นองค์ประกอบสำคัญในบทเพลงนี้

การแปรทำนองครั้งที่ 1 เปิดด้วยการใช้โน้ตสามพยางค์และโมทีฟโน้ตประจุด ทั้งคู่เป็นองค์ประกอบสำคัญของจังหวะ เนื่องจากมีการนำเสนออย่างกว้างขวางในการแปรทำนองอื่น

ตัวอย่างที่ 107 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 1 ห้องที่ 1-8



(ห้องที่ 7 แนวเบสบนจังหวะที่ 2 ใช้โน้ตเขบ็ต ไม่ใช่โน้ตตัวดำ)

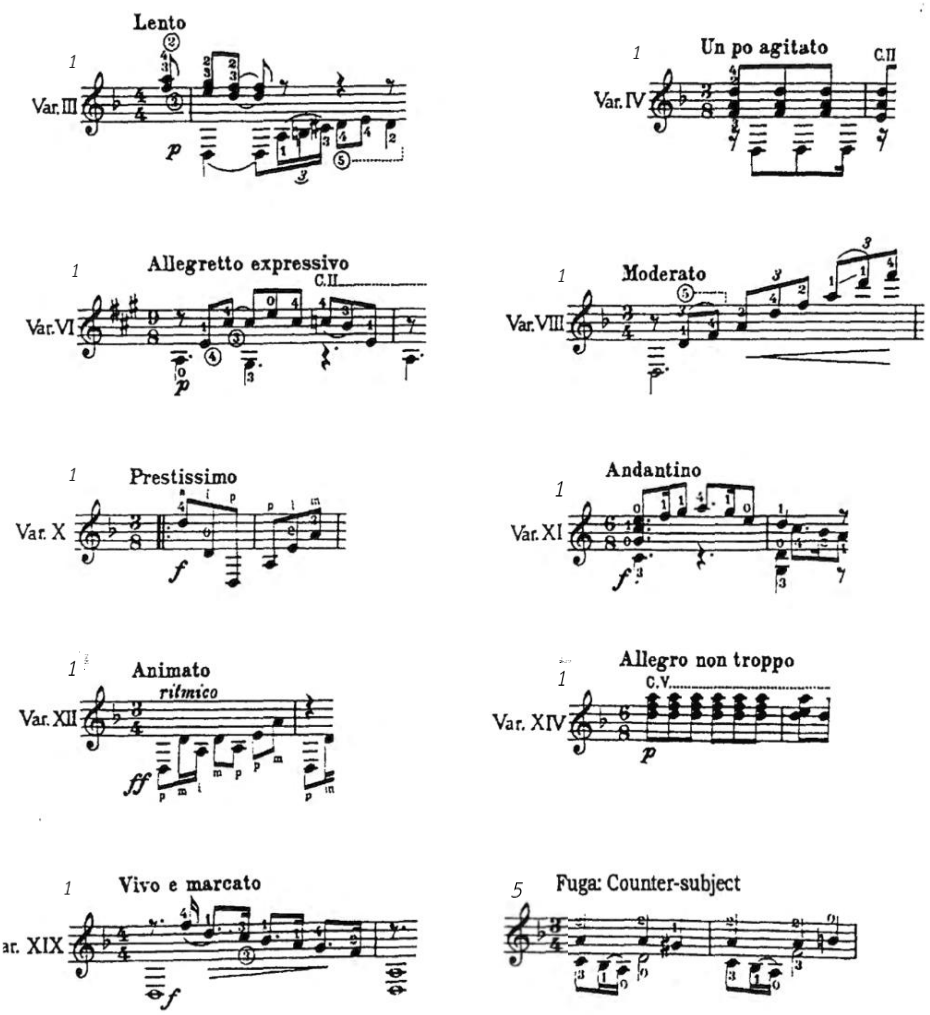
พบโมทีฟที่มีชีวิตชีวาในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 13 โน้ตสามพยางค์ถูกนำเสนอมากกว่าแนวเบส จากนั้นโมทีฟแสดงอีกครั้งในห้องที่ 22 เริ่มช่วงโคดาสั้น ๆ โดยแนวเบสเชื่อมโยงไปยังรูปแบบของ *Folia*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการบรรเลงให้ชัดเจนในการใช้นิ้วที่ 1 เพื่อเคลื่อนที่ในรูปแบบ Portamento จาก F ไป G อาจใช้การเกี่ยวสายเพื่อช่วยเชื่อมเสียงระหว่างสองโน้ต อย่างไรก็ตามเพื่อให้การบรรเลงนี้ประสบความสำเร็จ จำเป็นต้องเล่นโน้ต A (ตอนจบของโน้ตสามพยางค์) บนสายที่ 5 ที่เป็นสายเปล่า การใช้นิ้วแบบนี้สามารถปรับได้ตามความถนัดหรือลักษณะมือของผู้เล่น นอกจากนี้ระหว่างโน้ต D และ E ใช้การเกี่ยวสายในจังหวะที่ 4 อาจเว้นได้เนื่องจากรบกวนความชัดเจนของจังหวะของประโยคเพลง

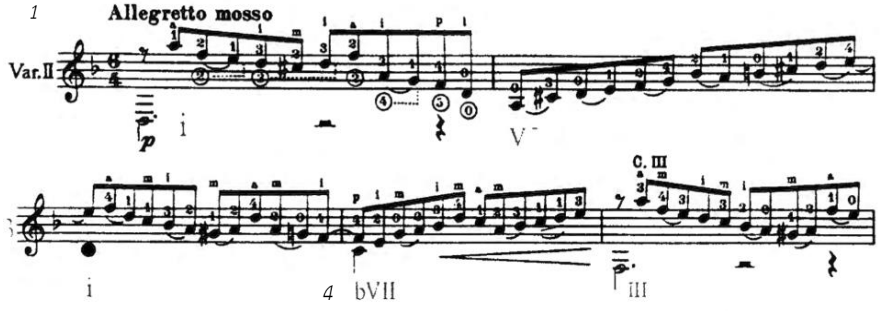
ห้องที่ 13 จนจบท่อนเพลง โน้ตสามพยางค์ในรูปแบบอาร์เปโจเข้ามาแทนที่จังหวะเดิม ท่อนนี้ยากที่จะรักษาความชัดเจนของโทนเสียงเนื่องจากดนตรีมีลักษณะซับซ้อน ผู้แสดงจึงวางมือขวาค่อนข้างใกล้กับสะพานสายกีตาร์ (Bridge) และดีดตามแนวตรงเพื่อช่วยให้มีเสียงที่กังวานมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 108 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* รูปแบบจังหวะโมทีฟจากการแปรทำนองครั้งที่ 1



การแปรทำนองครั้งที่ 2 นี้ ยังคงความเรียบง่ายในแนวประสานจากรูปแบบดั้งเดิมของ *Folia* ทางเดินคอร์ดได้นำเสนอผ่านการบรรเลงบันไดเสียงและอาร์เปโจ

ตัวอย่างที่ 109 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 2 ห้องที่ 1-5



(การแปรทำนองที่ครั้ง 2 ห้องที่ 3 จังหวะที่ 1 แนวเสียงเบส เพิ่มโน้ต D)

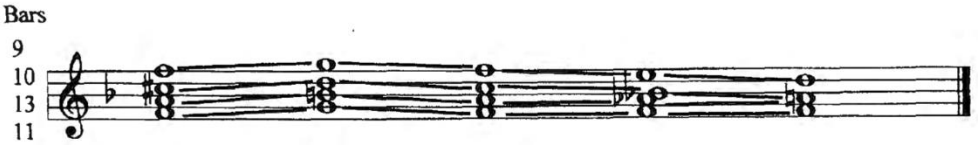
แนวเสียงเบสได้บรรเลงเป็นเสียงแรกจากบทเพลง เชื่อมโยงกับ *Folia* โน้ตต้นฉบับไม่มีโน้ตตัว D ในห้องที่ 3 จังหวะที่ 1 แต่ในปี ค.ศ.1930 เซโกเวียได้บันทึกบทเพลงท่อนนี้และโน้ต D เล่นในจังหวะแรก รวมทั้งจอห์น วิลเลียมและเอดูอาร์โด เฟอร์นันเดซ (Eduardo Fernández, 1952) การแสดงและการบันทึกเสียงของพวกเขาก็ยังเพิ่มโน้ต D เช่นกัน

ในการแปรทำนองครั้งที่ 2 บรรเลงอย่างตรงไปตรงมาทั้งด้านดนตรีและเทคนิค แม้ว่าการใช้นิ้วมือขวาที่แนะนำจากห้องที่ 9 ถึง 17 จะไม่สามารถเล่นได้หากต้องใช้จังหวะจริง การใช้มือขวานิ้ว p เหมาะกับการเล่นสำเนียงของโน้ต อย่างไรก็ตามผู้แสดงใช้นิ้ว p เพื่อหยุดโน้ตเบสของแต่ละห้องในจังหวะที่ 4 นั้นเป็นไปไม่ได้ เพราะนิ้ว p ต้องอยู่ในตำแหน่ง2 ตำแหน่งพร้อมกัน อีกทางเลือกคือการใช้นิ้ว i ในการเน้นเสียงแนวทำนอง ผู้แสดงอาจปล่อยให้เสียงเบสดังนานกว่าระยะเวลาที่กำหนด

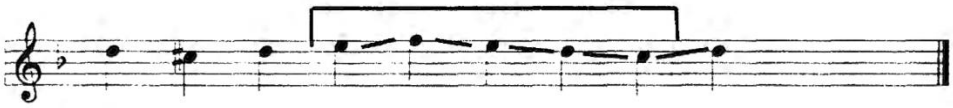
เป็นที่น่าสนใจสำหรับการแปรทำนองที่ให้อารมณ์ต่างกันเมื่อบรรเลงบนเครื่องดนตรีคนละชนิด อัตราจังหวะ 6/4 สามารถบรรเลงอย่างลื่นไหลโดยไม่มีจังหวะขัด แม้ว่ามีเทคนิคการเกี่ยวสายอย่างต่อเนื่อง ในระหว่างจังหวะที่ 2 ไป 2 ครึ่ง และจังหวะที่ 5 ไป 5 ครึ่ง ในห้องแรกทำให้เกิดความขัดแย้งในจังหวะที่น่าสนใจ อย่างไรก็ตามถ้าบรรเลงท่อนแปรทำนองด้วยความเร็วปกติ เน้นจังหวะให้สม่ำเสมอมากขึ้น สามารถทำให้เป็นจุดเด่นของกระบวนนี้ได้ จึงอาจสรุปได้ว่าเซโกเวียคิดค้นสิ่งที่เรียกได้ว่าเป็น Musical Hiccups ปองเซเองก็เห็นด้วยกับรูปแบบการบรรเลงของเซโกเวีย

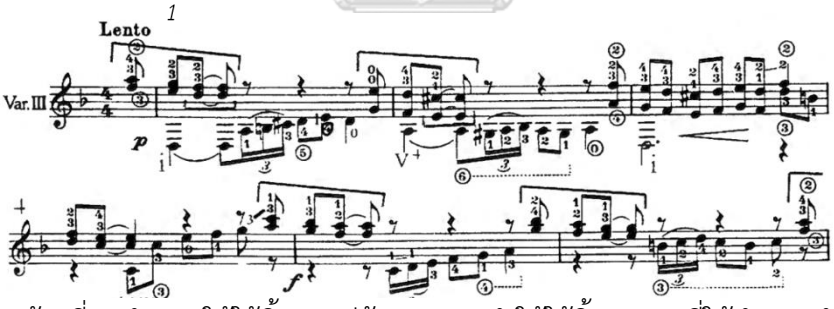
ในห้องที่ 9, 10, 11 และ 13 สามารถพบทำนองรองที่คล้ายกับทำนองหลัก *Folia* ซึ่งสอดคล้องกับโน้ต 5 ตัวสุดท้ายของทำนองเพลง *Folia*

ตัวอย่างที่ 110 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* ห้องที่ 9-13
ทำนองรองในห้องที่ 9, 10, 11 และ 13



ตัวอย่างที่ 111 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* ห้องที่ 1-8
เคาน์เตอร์เมโลดีของ *Folia* ในห้องที่ 1-8



ตัวอย่างที่ 112 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 3 ห้องที่ 1-6

(ห้องที่ 4 กำหนดให้ใช้นิ้ว 3 แต่ผู้แสดงแนะนำให้ใช้นิ้ว 4 ตามที่ให้คำแนะนำจาก G ถึง A)

ในการแปรทำนองครั้งที่ 3 มีจังหวะที่ช้า กำหนดความเร็วด้วย Lento ทำให้ส่งผลกับอารมณ์ที่ค่อนข้างต่างกับการแปรทำนองก่อนหน้านี้ บทเพลงเปิดด้วยการใช้โมทีฟโน้ตสามพยางค์จากการแปรทำนองครั้งที่ 1 อย่างไรก็ตามทำนองได้ปรับเปลี่ยนโดยการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงจากโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นตัวสุดท้ายของจังหวะที่ 1 ไปยังจังหวะที่ 2

ลักษณะเสียงประสานของการแปรทำนองครั้งที่ 3 ใช้การเคลื่อนที่แบบขนานระหว่างคู่สามและหกเชื่อมโยงกับ *Folia* แนวทำนองและทางเดินคอร์ด ความเรียบง่ายอาจเป็นกุญแจสำคัญในการ

ตีความรูปแบบของท่อนนี้ สิ่งที่น่าสังเกตคือปองเซใช้เสียงประสานในคอร์ดปิด เนื่องจากช่วยให้เสียงไพเราะและมีการเคลื่อนไหวที่เงียบสงบอย่างแท้จริง

การแปรทำนองครั้งที่ 4 คล้ายกับการแปรทำนองครั้งที่ 14 เมื่อฟังในครั้งแรกดูเหมือนมีลักษณะดนตรีโบราณทั้งจังหวะ แนวทำนองไพเราะ ทำนองและคอร์ดสามารถเข้าใจง่าย ไม่ซับซ้อน

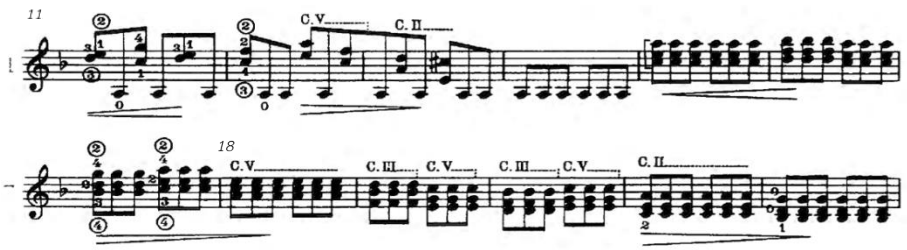
แนวเบสมีโน้ตเขบ็ตสองชั้นสลับกับเขบ็ตหนึ่งชั้นเพื่อขับเคลื่อนบทเพลง มีการบรรเลงสลับกันอย่างรวดเร็วระหว่างแนวเบสและแนวประสาน ทำนองหลักของ *Folia* และคอร์ดเงียบอย่างเห็นได้ชัด ความน่าสนใจของท่อนนี้อยู่ที่การเลือกใช้เสียงประสาน รวมทั้งคอร์ดออกเมนเทด ไมเนอร์คอร์ดที่คาดไม่ถึง รวมทั้งการเคลื่อนไหวของเสียงประสาน ทั้งหมดถูกหนุนโดยจังหวะที่ต่อเนื่องและลื่นไหล สิ่งที่น่าสนใจคือโน้ตที่ใช้เสียงค้างในแนวเบสระหว่างห้องที่ 17-24 ทำให้เชื่อมทำนองที่เกิดขึ้นใน Fugue ด้วย

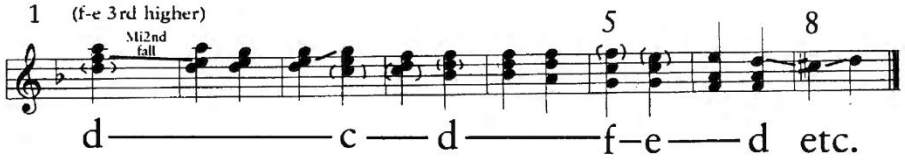
ประโยคเพลง การวางแนวเสียงและการคำนึงถึงน้ำหนักการบรรเลงเป็นจุดโฟกัสสำคัญอีกครั้ง มีปัญหาเทคนิคการบรรเลงที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนคอร์ด แต่การย้ายตำแหน่งที่ยากที่สุดเกิดขึ้นในห้องที่ 9 คอร์ดสุดท้ายในห้องที่ 8 ผู้แสดงใช้นิ้วเชื่อมไปยังห้องที่ 9 ส่งผลให้เล่นง่ายมากขึ้น

การแปรทำนองครั้งที่ 14 (เนื่องจากการแปรทำนองมีการใกล้เคียงกันกับครั้งที่ 4)

จากที่กล่าวด้านบนว่าการแปรทำนองทั้งคู่มีลักษณะใกล้เคียงกัน การแปรทำนองครั้งนี้ใช้เทคนิคที่หลากหลาย เช่น การบรรเลงโน้ตพิง (Appoggiatura) นีอาโพลิแทนและเทคนิคอื่น ด้านคอร์ดและเสียงประสานได้ควบคุมด้วยแนวทำนอง จังหวะของท่อนนี้กำหนดด้วย Allegro non troppo มีความรู้สึกคล้ายกับ Un poco agitato ของการแปรทำนองครั้งที่ 4 การกำหนดเครื่องหมายดัง เบาค่อนข้างสลับระหว่างดังขึ้นและเบาลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 113 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 14 ห้องที่ 11-22

บทเพลงมีโครงสร้างทำนองเพลง *Folia* แบบดั้งเดิมในการแปรทำนองครั้งนี้ ตัวอย่างการแปรทำนองครั้งที่ 14 และความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง *Folia*

ตัวอย่างที่ 114 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 14 ห้องที่ 1-8

บรรยากาศของบทเพลงท่อนนี้ใช้ฮาร์โมนิกเทนชัน (Harmonic Tension) สร้างขึ้นจากโน้ตยูนิซันที่ใช้โน้ต 3 ตัว สิ่งสำคัญคือเรื่องการใช้น้ำหนักเสียงที่กำหนดในบทเพลง

การแปรทำนองครั้งที่ 5

ปองเซใช้โมทีฟจากทำนองหลักของ *Folia* ในการแปรทำนองครั้งนี้ บทเพลงเปิดด้วยโมทีฟจากโน้ต 4 ตัว ได้แก่ F E F และ C# แฝงถึงทำนองของ Folia ที่เกิดขึ้นก่อนหน้านี้ เสียงสะท้อนของทำนองหลักและการเคลื่อนที่ของเสียงประสาน (Harmonic Progression) ปรากฏในการแปรทำนองเพลง วลีเพลงมีความเชื่อมโยงระหว่างโมทีฟกับทำนองหลักของ *Folia*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 115 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 5 การใช้โมทีฟ

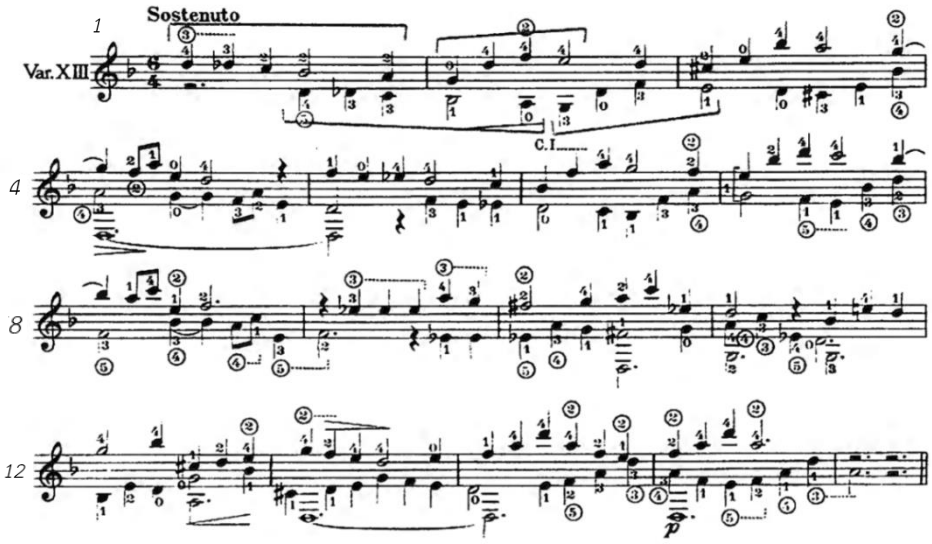
มีท่อนทวนความจำอีกครั้งในห้องที่ 25 นำเสนอทำนองหลักของการแปรทำนองครั้งนี้ ใน 9 ห้องสุดท้ายบทเพลงนำเสนอการถ่ายทอดอารมณ์ก่อนจบเพลง ปองเซใช้เทคนิคที่คมคาย เช่น การใช้ขั้นคู่เสียงผสม การใช้คอร์ดที่คาดไม่ถึงและใช้จังหวะของทำนองหลักของ *Folia*

การใช้เทคนิคเลียนเสียงและการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง เห็นได้ชัดว่าเกิดขึ้นระหว่างส่วนของกระบวนที่ 1 เซโกเวียแนะนำให้ใช้นิ้วที่แยกเสียงระหว่างการเลียนทำนองเพื่อทำให้เกิดความสง่างามของเสียงในการแปรทำนองครั้งนี้และด้วยธรรมชาติของเครื่องดนตรีกีตาร์คลาสสิก การยกนิ้วมือซ้ายก่อนทำให้มีเสียงไม่ครบจังหวะตามที่กำหนด จึงจำเป็นต้องหารูปแบบนิ้วที่สามารถเชื่อมเสียงต่อกันได้

การแปรทำนองครั้งที่ 13

ในส่วนนี้เป็นจุดสำคัญของการแปรทำนองครั้งที่ 13 ในช่วง 4 ห้องแรกเป็นการนำเสนอทำนองหลักของบทเพลง จากนั้นจึงใช้เทคนิคเลียนเสียงในช่วงเสียงที่ต่ำกว่า 1 ช่วงเสียง ในภายหลัง 3 จังหวะ ปองเซใช้ไดอาโทนิกและโครมาติก แบบวิธีที่เรียบง่ายแต่คมคาย

ตัวอย่างที่ 116 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 13 ห้องที่ 1-16

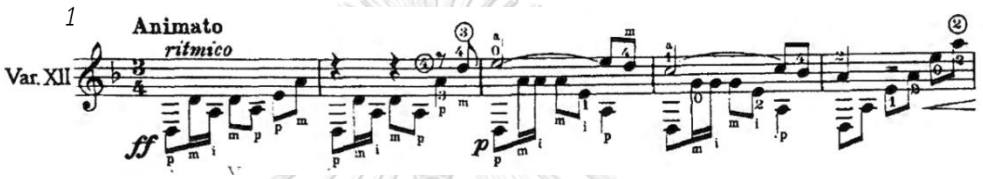


การแปรทำนองครั้งที่ 12

กระบวนนี้เชื่อมโยงกับทำนองหลักของ *Folia* โดยใช้คอร์ด D-A แสดงถึงคอร์ด V–i โครงสร้างของคอร์ดยังได้กลิ่นอายของทำนองหลักของ *Folia* อยู่ ในช่วงเปลี่ยนผ่านเห็นได้ชัดจากการใช้โน้ต C natural สอดคล้องกับเสียงของเอโอเลียน ได้แก่ D, E, F, G, Bb, C และ D ในการแปร

ทำนองครั้งนี้ปองเซทำให้เกิดบรรยากาศการล่าสัตว์แบบสเปน การใช้โมดเอโอเลียนผสมผสานกับจังหวะโบเลโร การใช้คอร์ด bVII, bVi, V และ I พบในห้องที่ 7-11 ใช้เทคนิคราสเกียโดเพื่อกระจายเสียงคอร์ด

หัวใจของการแปรทำนองในครั้งนี้คือการนำโมทีฟจากทำนองหลักของ *Folia* มาประยุกต์และเน้นการใช้ขั้นคู่ 4 จากโน้ต D ลงไปยัง A และ A ขึ้นไปยัง D สามารถพบได้ในห้องแรกของท่อน

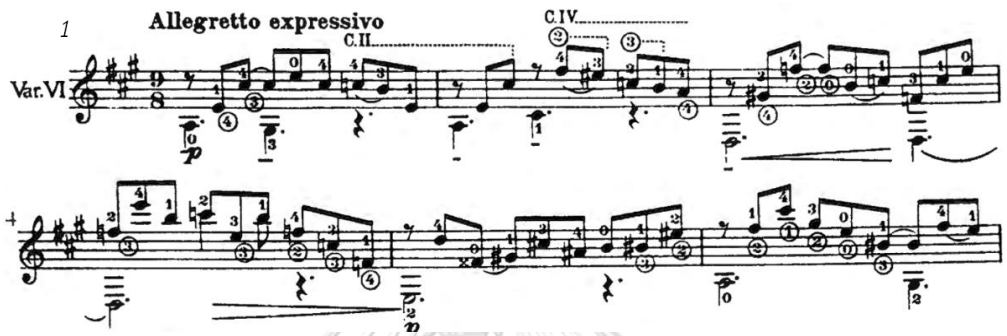
ตัวอย่างที่ 117 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 12
ห้องที่ 1-5

การแปรทำนองครั้งที่ 10 เป็นอีกหนึ่งท่อนที่ใช้โมทีฟจากทำนองหลักของ *Folia* เริ่มด้วยการใช้โน้ตสามพยางค์แบบอาร์เปโจระหว่างคอร์ด i และ V ปองเซยังคงสร้างทำนองหลักโดยรวมคอร์ด bVI และ bVII ในที่สุดจึงย้ายไปยังกุญแจเสียงใหม่ โน้ตด้านบนรวมกันแสดงถึงทำนองหลักของ *Folia* ดังที่เห็นได้จากห้องที่ 5-13 โน้ต 4 ตัวจากทำนองหลักของ Folia (D, C, D, E และตอบด้วย D, C, E, C) เป็นส่วนสำคัญในความสดใสและสีสันของกระบวนนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เริ่มต้นด้วยการใช้อาร์เปโจของโทนิกและโดมินันท์ มีการย้อนทำนองนี้อีกครั้งในห้องที่ 21 และตามด้วยการย้ายกุญแจเสียงไปยัง F minor ในห้องที่ 25 โดยทั่วไปแล้วคอร์ดสเปน bVII bVi V (พบในการแปรทำนองก่อนหน้า) ใช้อีกครั้งสำหรับพรีโดมินันท์คอร์ดระหว่างคอร์ด bVII-bVI (กุญแจเสียง F minor) ต่อมาในห้องที่ 41 ย้ายกลับมากุญแจเสียง D minor ด้วยการใช้เทคนิคราสเกียโดในคอร์ดโทนิก กำกับเครื่องหมายให้เล่นดัง การใช้อาร์เปโจของโทนิกได้ใช้อีกครั้งในตอนจบเพลง

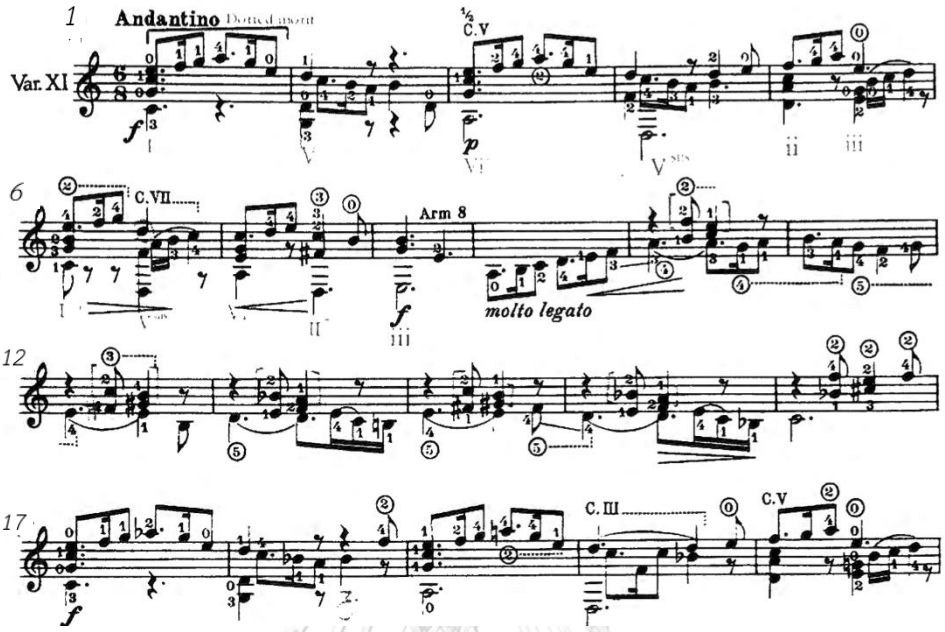
ในตอน B ห้องที่ 5-13 ควรฝึกซ้อมการใช้มือซ้ายและมือขวาอย่างระมัดระวังเพื่อให้มือทั้งสองข้างสัมพันธ์กัน ในท่อนนี้การใช้คอร์ดเปลี่ยนอย่างฉับพลันส่งผลให้มือซ้ายและมือขวาต้องเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว ห้องที่ 6, 8 และ 10 เป็นช่วงที่ต้องระมัดระวัง ผู้แสดงแนะนำให้ใช้นิ้ว m i p จะเคลื่อนไหวได้ง่ายกว่า

การแปรทำนองครั้งที่ 6 มีความแตกต่างเมื่อเทียบกับการแปรทำนองครั้งอื่น ๆ การแปรครั้งที่ 6 ไม่ได้อยู่ในกุญแจเสียง D minor แต่เริ่มต้นด้วยคอร์ด A Major เสียงประสานมีความหลากหลายมากขึ้น การใช้อาร์เปโจเชื่อมกับทำนองกับทำนองหลักของ *Folia* อยู่ในแนวเสียงเบส บทเพลงอยู่ในอัตราจังหวะ 9/8

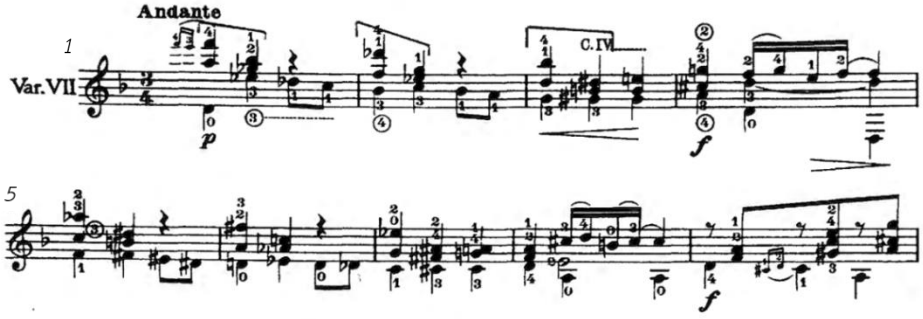
ตัวอย่างที่ 118 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 6 ห้องที่ 1-6

การแปรทำนองครั้งที่ 6 อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน 2 ห้องสุดท้ายเป็นช่วง codetta ผู้ประพันธ์ยังทำให้บทเพลงน่าสนใจด้วยการใส่เครื่องหมายเชื่อมเสียงในแนวเบส แม้ไม่มีการทำเครื่องหมายความเข้มเสียงที่หลากหลาย แต่จะเห็นได้ว่ามีช่วงที่ต้องเล่นหนักเบา รวมทั้งการเชื่อมเสียงระหว่างโน้ตอย่างชัดเจน

การแปรทำนองครั้งที่ 11 เป็นท่อนเล็ก ๆ ในกุญแจ C Major ปองเซสร้างทำนองหลักเองและใช้โมทีฟของจังหวะจากการแปรทำนองครั้งที่ 1 ทำให้ผู้ฟังสามารถได้กลิ่นอายจากการแปรทำนองครั้งนั้น อีกทั้งการแปรทำนองครั้งที่ 11 ดูเหมือนจะคล้ายการแปรทำนองครั้งที่ 6 ด้วยการใช้โครมาติกและการบรรเลงโน้ตพิงในห้องที่ 10 ระหว่างโน้ต F-E ห้องที่ 12 ระหว่างโน้ต C-B ต่อเนื่องไปยังห้องที่ 13-17

บทประพันธ์ท่อนนี้เปิดด้วยกุญแจเสียง C Major อีกครั้งในห้องที่ 17 เห็นได้ว่ามีการซ้ำทำนองอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 119 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 11 ห้องที่ 1-21

การแปรทำนองครั้งที่ 7 หลักการสร้างที่อยู่ภายใต้การแปรทำนองครั้งนี้เปิดด้วยการใช้คอร์ด D minor ซึ่งเป็นคอร์ด i ที่มีช่วงเสียงที่ห่างกันมาก ต่อด้วยคอร์ด Eb minor ที่มีช่วงเสียงแคบ จังหวะและเสียงประสานได้เน้นจังหวะที่ 2 โครงสร้างบทเพลงยังคงมีส่วนประกอบลักษณะของ *Folia* โดยจะแสดงอยู่ในช่วง 8 ห้องแรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 120 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 17 ห้องที่ 1-9

(ในห้องที่ 6 จังหวะที่ 3½ ใช้นิ้ว 3 เพื่อเล่นโน้ต Db)

การแปรทำนองครั้งที่ 8 มีการกระจายคอร์ดที่ธรรมดาเรียบง่าย ให้ความรู้สึกแตกต่างกับการแปรทำนองก่อนหน้า จังหวะเร็วมากขึ้นและใช้โน้ตสามพยางค์ในรูปแบบการกระจายคอร์ด โดยแบ่งเป็น 1 คอร์ดต่อ 1 ห้อง อย่างไรก็ตามทำนองยังคงมีความสัมพันธ์กับการแปรทำนองก่อนหน้านี้ ตอน B มีความแตกต่างเล็กน้อยจากตอน A

การแปรทำนองครั้งที่ 9 เป็นท่อนที่มีความไพเราะ สุภาพ เคลื่อนไหวด้วยเสียงประสานและโครมาติก ในการแปรทำนองครั้งนี้ ตอนที่สำคัญคือการเปลี่ยนจากเมเจอร์ไปไมเนอร์ในห้องที่ 19-26

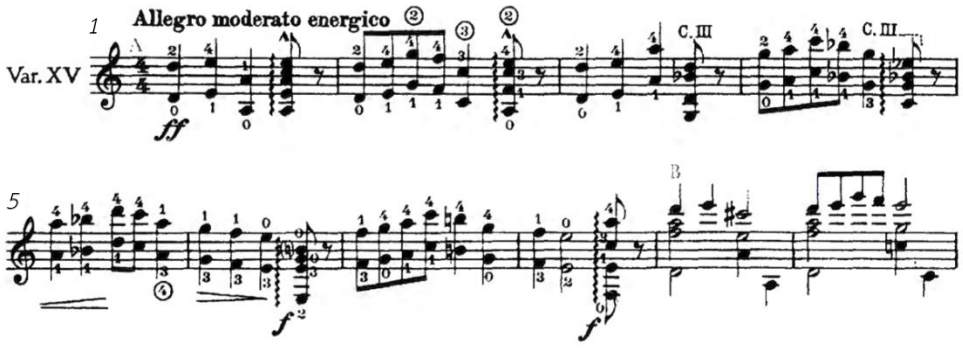
ในกุญแจเสียง D Major ผู้ประพันธ์ได้แสดงเทคนิคต่าง ๆ เช่น การเคลื่อนโครมาติก คอร์ดออกเมนเทด, เมเจอร์ 7, ดิมินิชท์ 7 เป็นต้น ขึ้นอยู่กับคอร์ดของ *Folia* แต่ไม่ใช่ตามลำดับของทางเดินคอร์ดใน *Folia*

คอร์ด I V I (D Major, A Major, D Major) ใน 3 ห้องแรกเป็นการใช้ทางเดินคอร์ดของ *Folia* จนกระทั่งห้องที่ 4 ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ด III7 (F#7) ต่อมาในห้องที่ 19 ได้ย้ายกุญแจเสียงไป D minor และทางเดินคอร์ด *Folia* ได้ยินอีกครั้งในห้องที่ 19-27 หลังจากห้องที่ 27 ตอน A ย้อนกลับมาถึงห้องที่ 35 และจบด้วย codetta

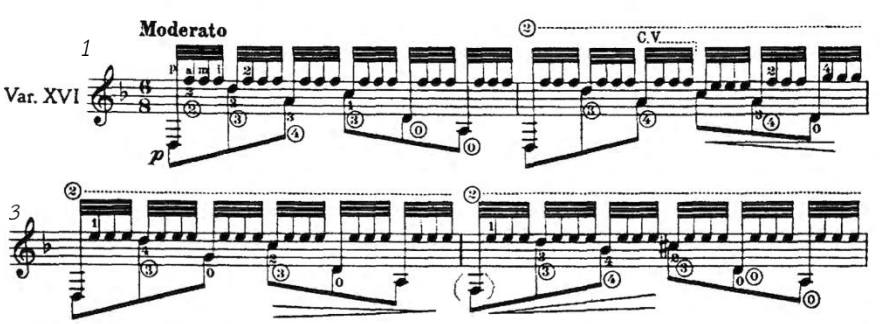
การแปรทำนองครั้งที่ 15

การแปรทำนองครั้งที่ 14 อยู่ในกุญแจเสียง D minor เมื่อเข้าสู่ท่อนใหม่ได้ย้ายมากุญแจเสียง A minor ตอน B มีรูปแบบที่น่าสนใจในด้านการใช้คอร์ดที่เป็นดิมินิชท์ ท่อนนี้เป็นเพียงช่วงสั้น ๆ แต่มีความแข็งแรงและใช้เทคนิคที่ทำให้บทเพลงโดดเด่น เช่น การใช้ยูนิซันและราสเกียโด เป็นต้น

การบรรเลงระหว่างช่วงเสียง ใช้การดีดในมือขวาแบบพักสาย (Double Rest Strokes) โดยใช้นิ้ว p สลับกับ i และใช้ปลายนิ้วกดสายเพื่อให้เสียงดังขึ้นตามที่กำหนด

ตัวอย่างที่ 121 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 15 ห้องที่ 1-10

การแปรทำนองครั้งที่ 16 ใช้หนึ่งในเทคนิคที่สำคัญคือ การรัวโน้ต บทเพลงกำหนดอยู่ในอัตราส่วน 6/8 และอยู่ในกุญแจเสียง D minor

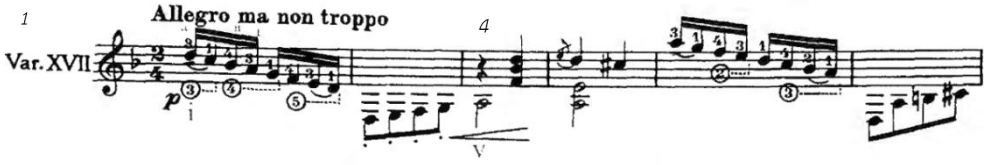
ตัวอย่างที่ 122 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 16 ห้องที่ 1-4



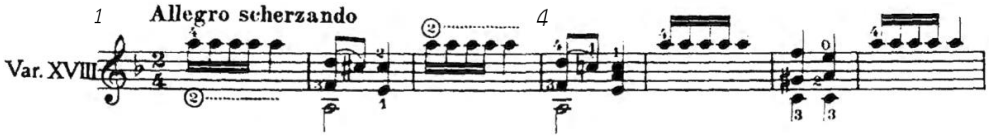
เริ่มด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นโดยไล่ลงตามลำดับเสียง ต่อมาในห้องที่ 2 เป็นการไล่ขึ้นสวนทางกับห้องแรกและกำหนดให้เล่นโน้ตสั้นจากโน้ต E-A เพื่อเตรียมเข้าสู่คอร์ดโดมินันท์ ในห้องที่ 3 และ 4 คอร์ด bVII bVi V i ปรากฏในห้องที่ 17 เป็นอัตลักษณ์ของทางเดินคอร์ดแบบสเปน

โคดาเริ่มต้นในห้องที่ 27 โน้ต F# กำหนดให้เชื่อมเสียงยาวถึง 3 ห้อง

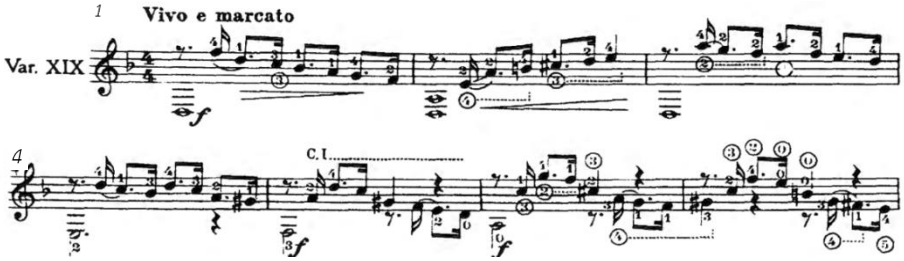
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 123 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 17 ห้องที่ 1-6

การแปรทำนองครั้งที่ 18

อยู่ในกุญแจเสียง D minor เริ่มต้นด้วยการย้ำโน้ต A ที่เป็นเขบ็ตสองชั้น ก่อนเข้าห้องที่ 2 โน้ต D ใช้การบรรเลงโน้ตพิงไปยังโน้ต C# และในห้องที่ 4 ใช้การบรรเลงโน้ตพิงไปยัง C Natural

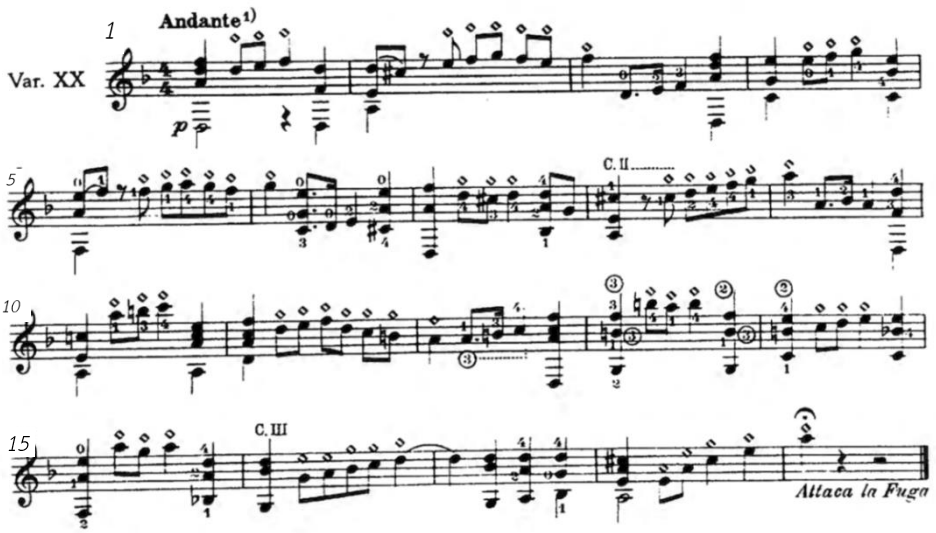
ตัวอย่างที่ 124 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 18 ห้องที่ 1-7

การแปรทำนองครั้งที่ 19

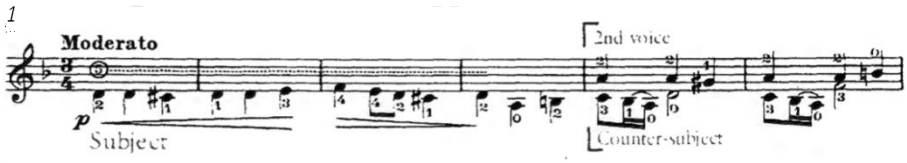
สามารถสังเกตได้ว่าท่อนนี้มีการใช้โน้ตปะจุดเป็นจำนวนมาก รวมถึงคู่สองไมเนอร์ โครมาติกขั้นคู่หกและเจ็ด และโทนเสียงที่ต่างกันเชื่อมระหว่างการแปรทำนองครั้งที่ 19 ความเร็วกำหนดด้วย Vivo e marcato ให้บรรเลงอย่างมีชีวิตชีวาและเน้นให้ชัดเจน

ตัวอย่างที่ 125 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 19 ห้องที่ 1-7

CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแปรทำนองครั้งที่ 20

การแปรทำนองครั้งสุดท้ายแสดงถึงความประณีตในรายละเอียดของทำนอง *Folia* เป็นอย่างมาก ช่วงแรกทำนองมีความเรียบง่ายก่อนนำเสนอการแปรทำนอง ไม่เพียงแต่ให้ความแตกต่างกับท่อนก่อนหน้า แต่ยังทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงฉากสุดท้ายของบทเพลง ช่วงสุดท้ายกำหนดให้บรรเลง Attacca la Fuga

ตัวอย่างที่ 126 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* การแปรทำนองครั้งที่ 20 ห้องที่ 1-19

ตั้งแต่ยุคบาโรกจนถึงปัจจุบัน นักประพันธ์เพลงเช่นบาคและบรามส์นิยมใช้เทคนิคการแปรทำนองกับ Fugue ปองเซก็ใช้การประพันธ์ลักษณะนี้ใน *Variations and Fugue on La Folia* เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 127 บทเพลง *Variations and Fugue on La Folia*, Fugue ห้องที่ 1-6

คอร์ดและทำนองของ *Folia* ได้นำมาใช้ในท่อน Fugue ทำนองหลักอยู่ใน 3 ห้องและมีการใช้ลักษณะการโต้เถียง (counter-subject) โดยใช้รูปแบบจังหวะเดิม

2.11.3 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

บทเพลงสำหรับกีตาร์ชุดนี้มีมาตรฐานสูง มีการคิดค้นเทคนิคการบรรเลงใหม่ ๆ นักประพันธ์เพลงก็มีความสามารถในระดับสากล บทเพลงนี้มีความยากทำให้ผู้แสดงต้องฝึกฝนเทคนิคมาเป็นอย่างดีจึงสามารถบรรเลงได้ดี นอกจากนั้น ยังมีความไพเราะ มีเทคนิคการบรรเลงตามแผนอย่างชัดเจน มีกระบวนการและลีลาที่แตกต่างกันในแต่ละท่อน ทำให้ผู้แสดงได้เรียนรู้รูปแบบบทเพลงและวิธีการนำเสนอทำนองเพลงในรูปแบบต่าง ๆ

2.11.4 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

บทเพลงนี้มีการแปรทำนองทั้งหมด 20 ทำนอง ตามด้วย Fugue ผู้แสดงเริ่มฝึกตั้งแต่การแปรทำนองครั้งที่ 1 จนถึง 20 เนื่องจากโน้ตในแต่ละท่อนไม่ยาวมากผู้แสดงจึงตั้งเป้าหมายพยายามจำให้ได้วันละ 1 ทำนอง ทำให้ไม่พบปัญหาในการจำบทเพลงแต่อย่างใด ขณะฝึกผู้แสดงจะตีความบทเพลงและค่อย ๆ ใส่การแสดงอารมณ์เพิ่มลงไปในการซ้อมแต่ละครั้ง

ปัญหาที่พบระหว่างฝึกซ้อมคือการตีความระหว่างท่อนเพลงที่ต่างกันหรือบางท่อนผู้ประพันธ์ต้องการให้สีสันของท่อนเพลงต่างกัน ไม่ว่าจะด้วยเรื่องจังหวะหรือกุญแจเสียงก็ตาม ทำให้ต้องศึกษาและฟังการบรรเลงของนักกีตาร์คนอื่นเพื่อหาแนวทางในการบรรเลงที่เหมาะสม

2.12 *Sonata Romántica* ประพันธ์โดยมานูเอล มาเรีย ปองเซ

2.12.1 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เป็นที่กล่าวขานกันว่าปองเซเป็นนักประพันธ์เพลงและนักดนตรีที่ยิ่งใหญ่ ไม่ใช่แค่บทเพลงกีตาร์ แต่ยังรวมถึงเครื่องดนตรีอื่น ๆ อีกด้วย (Corvera 2004) จุดเริ่มต้นระหว่างปองเซและเซโกเวียเริ่มจากปองเซได้เขียนบทความถึงคอนเสิร์ตของเซโกเวีย ชื่นชมความสามารถในการนำเสนอบทเพลงผ่านกีตาร์ของนักกีตาร์หนุ่มชาวสเปน ถึงแม้ว่าบทเพลงกีตาร์ในเวลานั้นยังมีไม่มากนัก เมื่อเซโกเวียได้เห็นบทความดังกล่าว จึงได้ติดต่อปองเซและขอให้เขาแต่งบทเพลงสำหรับกีตาร์ให้ เซโกเวียประทับใจและชื่นชอบผลงานของปองเซ จึงได้ติดต่อให้ปองเซประพันธ์บทเพลงสำหรับกีตาร์ต่อไป ทั้งสองมีมิตรภาพยาวนานถึง 25 ปี เซโกเวียได้แนะนำให้ปองเซแก้ไขบทเพลงต่าง ๆ ที่แต่งขึ้นบ่อยครั้งโดยการติดต่อผ่านทางจดหมาย

ในปี ค.ศ.1929 ปองเซได้สร้างผลงานที่ยิ่งใหญ่ที่สุดชิ้นหนึ่งในเพลงกีตาร์คลาสสิกคือ *Sonata Romántica* ซึ่งเซโกเวียได้ขอให้เขาแต่งบทเพลงสำหรับกีตาร์อยู่ในยุคโรแมนติก (Romantic Period) ผลงานชิ้นนี้อุทิศให้กับเซโกเวีย

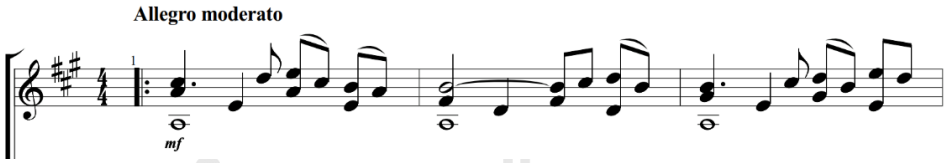
Sonata Romántica เป็นผลงานการประพันธ์ที่คล้ายคลึงผลงานของฟรานซ์ ชูเบิร์ต กระบวนสุดท้ายของ *Sonata Romántica* มีการกำหนดจังหวะ Allegro non troppo ซึ่งเชื่อมโยงกับผลงานเปียโนบทสุดท้ายของชูเบิร์ต ได้แก่ *Sonata in Bb Major, D.960* เนื่องจากปองเซได้แรงบันดาลใจจากชูเบิร์ต (Scinta 2014)

บทประพันธ์ *Sonata Romántica* แบ่งออกเป็น 4 ท่อน ได้แก่

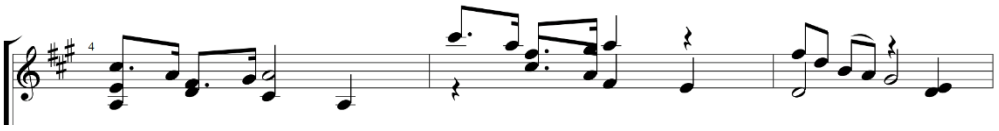
1. Allegro moderato
2. Andante espressivo
3. Allegretto vivo: Più lento espressivo
4. Allegro non troppo e serioso

Allegro moderato มีความไพเราะ หวานซึ้ง และสนุกสนานร่าเริง อยู่ในกุญแจเสียง A Major เริ่มต้นด้วยโทนิก มีการสลับระหว่างทำนองหลักบนสายล่างกับแนวเบสอย่างเรียบง่ายและไพเราะ ความเร็วกำหนดด้วย Allegro moderato เป็นท่อนที่รู้สึกผ่อนคลาย เนื่องจากมีจังหวะไม่ซับซ้อน เรียบง่าย

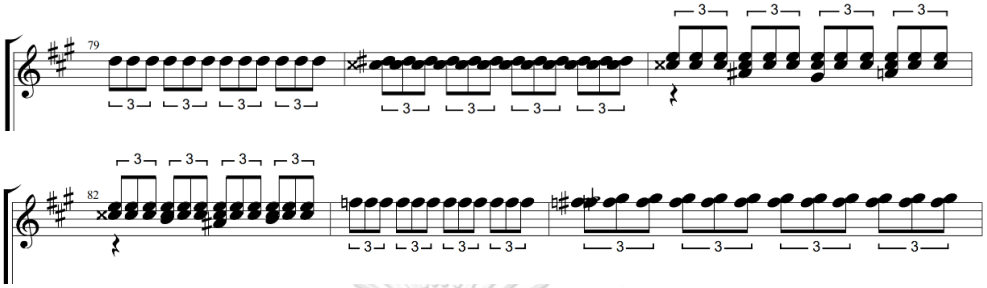
ตัวอย่างที่ 128 บทเพลง *Sonata Romántica*, I. Allegro moderato ห้องที่ 1-3

Andante espressivo

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 5 บนจังหวะที่ 2 มีการใช้เทคนิคการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง

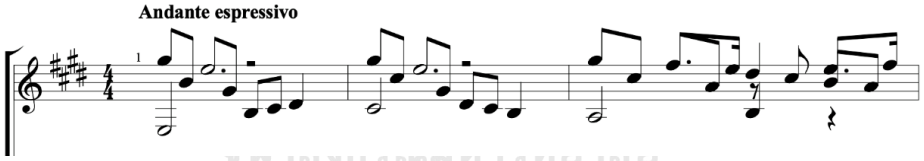
ตัวอย่างที่ 129 บทเพลง *Sonata Romántica*, I. Allegro moderato ห้องที่ 4-6

จากโน้ตด้านล่างจะสังเกตได้ว่ามีการเพิ่มโน้ตทีละตัวจาก 1, 2 และ 3 ตามลำดับ มีการขยับโน้ตจาก D# ไปยัง E natural

ตัวอย่างที่ 130 บทเพลง *Sonata Romántica*, I. Allegro moderato ห้องที่ 79-84



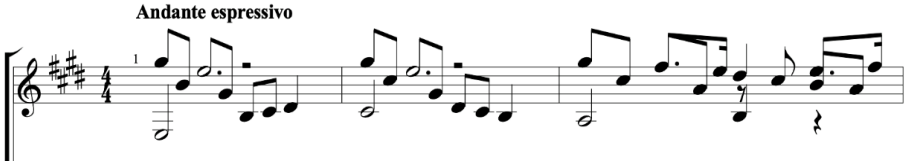
Andante espressivo

เป็นท่อนที่ให้ความรู้สึกแตกต่างจากท่อนแรก ย้ายกุญแจเสียงมายัง E major และอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4

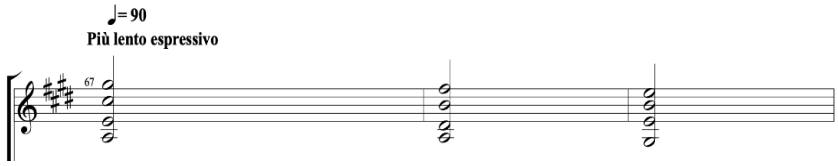
ตัวอย่างที่ 131 บทเพลง *Sonata Romántica*, II. Andante espressivo ห้องที่ 1-3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Allegretto vivo: Più lento espressivo

เป็นท่อนที่มีความน่าสนใจ ทำนองดำเนินด้วยการใช้คอร์ดและสลับการเดินระหว่างโน้ต E และ B บนแนวเบส กุญแจเสียงอยู่ใน E minor และอยู่ในอัตราจังหวะ 2/4

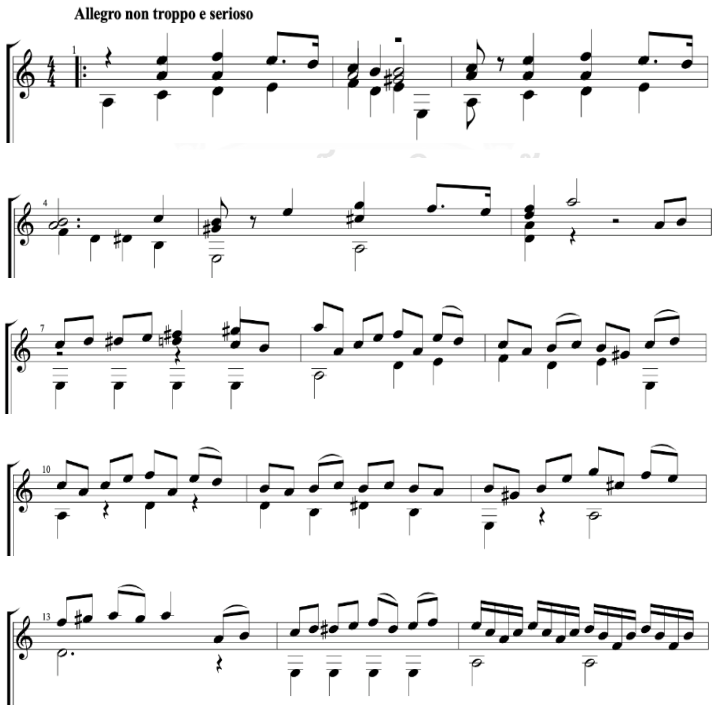
ตัวอย่างที่ 132 บทเพลง *Sonata Romántica*, II. Andante espressivo ห้องที่ 1-3

ในช่วง Plù Lento Espressivo ได้ย้ายกลับมากุญแจเสียง A Major ซึ่งเป็นโทนิก

ตัวอย่างที่ 133 บทเพลง *Sonata Romántica*, III. Allegretto vivo: Più lento espressivo ห้องที่ 67-69



Allegro non troppo e serioso

ท่อนนี้ย้ายกุญแจเสียงมายัง A minor เป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) กับ A Major อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 จากโน้ตด้านล่างจะสังเกตได้ว่ากลุ่มโน้ตจัดเป็นชุดจากโน้ตตัวดำในห้องที่ 8 ขยายไปเขบ็ต 1 ชั้น และเขบ็ต 2 ชั้นในห้องที่ 15

ตัวอย่างที่ 134 บทเพลง *Sonata Romántica*, IV. Allegro non troppo e serioso ห้องที่ 1-15

ในท่อน Tempo, Schersando จะกลับเข้าสู่โทนิก และจบด้วยการย้ำคอร์ด I อย่างสมบูรณ์

2.12.2 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

บทเพลงจัดอยู่ในยุคโรแมนติก มีทำนองที่น่าสนใจทั้ง 4 ท่อน ท่อนแรกมีความไพเราะและมีเทคนิคการบรรเลงที่น่าสนใจ แสดงความสามารถของนักกีตาร์คลาสสิกอย่างแท้จริงจากการกำหนดรูปแบบนิ้ว ปัจจุบันผลงานของปองเซเป็นที่นิยมในหมู่นักกีตาร์เป็นอย่างมาก แต่ในประเทศไทยยังไม่เป็นที่สนใจมากนัก ผู้แสดงเห็นว่าการเลือกบทเพลงนี้จะช่วยให้พัฒนาและเรียนรู้เทคนิคใหม่ ๆ เช่น การบรรเลงเสียงให้นุ่มนวล การเชื่อมต่อของเสียง การคงเอกลักษณ์ของบทเพลง เทคนิคการเกี่ยวสายแบบต่อเนื่องที่อาศัยความแข็งแรงของนิ้วมือซ้าย และเทคนิคการดีดคอร์ดให้เสียงดังเท่า ๆ กัน โดยอาศัยการซ้อมการดีดมือขวาแยกก่อนบรรเลงจริง

บทเพลง *Sonata Romántica* สามารถแสดงออกความสามารถในกีตาร์ได้เป็นอย่างดี มีลักษณะเป็นบทเพลงเปียโน การสร้างสรรค์ความเข้มเสียงที่หลากหลายเป็นเรื่องสำคัญ รวมทั้งความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลง ทำให้ผู้แสดงต้องการคัดเลือกบทเพลงนี้อยู่ในการแสดง

2.12.3 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

ผู้แสดงเริ่มศึกษาโน้ตเพลงและกำหนดการใช้มือซ้ายและขวาให้เหมาะกับสรีระของผู้แสดง รวมทั้งคำนึงถึงเสียงที่จะเชื่อมต่อกันคล้ายกับการบรรเลงเปียโน เนื่องจาก *Sonata Romántica* มีแรงบันดาลใจจากเพลงเดี่ยวเปียโนของชูเบิร์ต

บทเพลงค่อนข้างยาว ผู้แสดงเริ่มจากการจำโน้ตโดยเริ่มจากกำหนดให้จำวันละ 1 หน้ากระดาษและเพิ่มไปเรื่อย ๆ เมื่อสามารถเล่นได้จนจบจึงบรรเลงกับเครื่องกำกับจังหวะและใส่เทคนิคที่สำคัญ การตีความบทเพลงให้ใกล้เคียงกับที่ผู้ประพันธ์เพลงกำหนด ผู้แสดงเริ่มบรรเลงด้วยจังหวะที่ช้าและค่อยเพิ่มความเร็ว การฝึกซ้อมควบคุมนิ้วมือขวาเป็นสิ่งสำคัญ p i m a เพื่อให้นิ้วมือไม่หลุดออกจากสายและกดสายให้มีเสียงที่ดังกังวานหรือนุ่มลึกแตกต่างกันได้ การฝึกซ้อมนิ้ว p สามารถเลือกว่าผู้แสดงต้องการใช้เสียงโทนใด เช่น เสียงคม ดัง หนักแน่น ยิ่งใหญ่ จะใช้เล็บเป็นตัวดีดการกดสายจะใช้ข้อนิ้วเล็กขยับในการดีด แต่หากอยากได้เสียงนุ่มลึก สุขุม จะใช้เนื้อของนิ้ว p ดีดการกดสายใช้ข้อใหญ่ของนิ้วในการดีด รวมทั้งการฝึกนิ้วก้อยในมือขวา เป็นนิ้วที่อ่อนกำลังที่สุด ควรฝึกซ้อมทุกวันเพื่อให้เกิดความแข็งแรงและความแม่นยำในการบรรเลง

ข้อควรระวังคือการใช้นิ้ว a ที่ต้องเลือกใช้มุมโดยการหมุนมือเพื่อให้เกิดเสียงที่นุ่มนวล หากดีดตรง ๆ จะได้ยินเสียงเล็บชัดเจน โทนเสียงจะมีความแข็งกระด้างมากเกินไป สิ่งนี้เป็นอีกหนึ่งเทคนิคสำคัญในการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.13 *Sonatina Meridional* ประพันธ์โดยมานูเอล มาเรีย ปองเซ

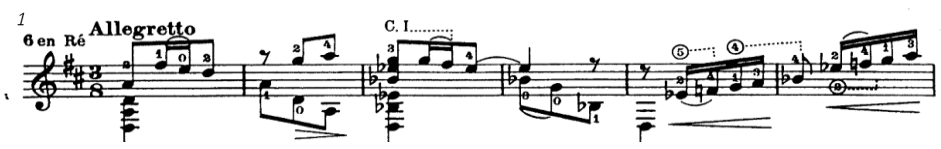
2.13.1 ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

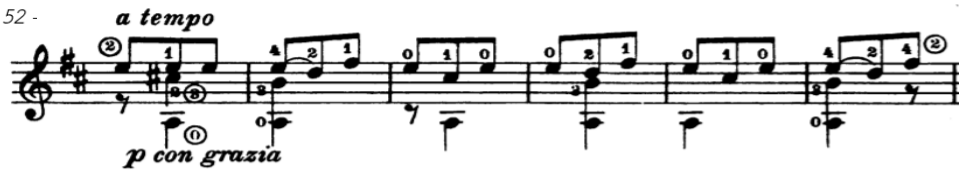
บทเพลงอยู่ในรูปแบบโซนาตินาและอาจได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของราเวล โซนาตินาเป็นโซนาตาขนาดเล็ก มีเทคนิคน้อยและสั้นกว่าโซนาตา โซนาตามักเกี่ยวข้องกับวรรณกรรมเปียโนในช่วงปลายศตวรรษที่ 18-19 ซึ่งเป็นสิ่งที่หาได้ยากในดนตรีกีตาร์ก่อนศตวรรษที่ 20 โซนาตินาสำหรับกีตาร์ของปองเซ ทั้ง *Homenaje a Tárrega* และ *Sonatina Meridional* แม้ว่ายาวไม่มากนัก แต่ด้วยความยากทางเทคนิคกีตาร์และความไพเราะของบทเพลง ทำให้ได้รับความนิยมมาก

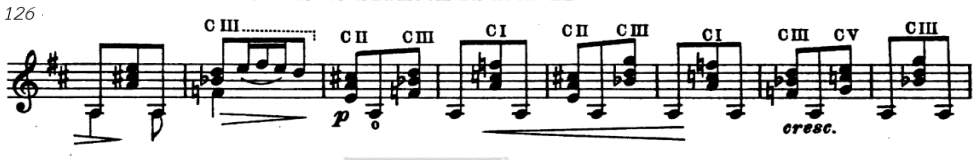
ปองเซเขียนเพลงบทนี้ในปารีสในช่วงปี ค.ศ.1932 เป็นผลงานสำหรับบรรเลงเดี่ยวกีตาร์ชิ้นสุดท้ายที่ปองเซเขียนให้กับเซโกเวีย เป็นตัวอย่างที่ดีของบทเพลงรูปแบบพื้นบ้าน นีโอคลาสสิก นีโอ-โรแมนติกและอิมเพรสชันนิสม์ ผลงานมีเอกลักษณ์โดดเด่นขององค์ประกอบพื้นบ้านของสเปน เซ-โกเวียขอให้ปองเซประพันธ์โซนาตินา ไม่ใช่โซนาตา โดยใช้รูปแบบเพลงที่มีกลิ่นอายของสเปน (Ponce, Manuel Maria. Sonatina meridional. Edited by Andres Segovia. Mainz: Schott, 1939.) ในปี ค.ศ.1989 เซโกเวียได้เผยแพร่การบันทึกเสียงบทเพลง *Sonatina Meridional* บันทึกในปี ค.ศ.1962 และเผยแพร่โดยค่ายเพลง Decca ในปี ค.ศ.1989 (PONCE and KNEPP)

องค์ประกอบของบทเพลงสเปนปรากฏอย่างเห็นได้ชัดใน 3 กระบวนของ *Sonatina Meridional* ได้แก่ท่อน Campo (Country), Copla (A Popular Spanish Song) และ Fiesta (Festival or Party) อนึ่ง ในการบรรเลงทั้ง 3 กระบวนนี้จำเป็นต้องมีการปรับเสียงของสาย 6

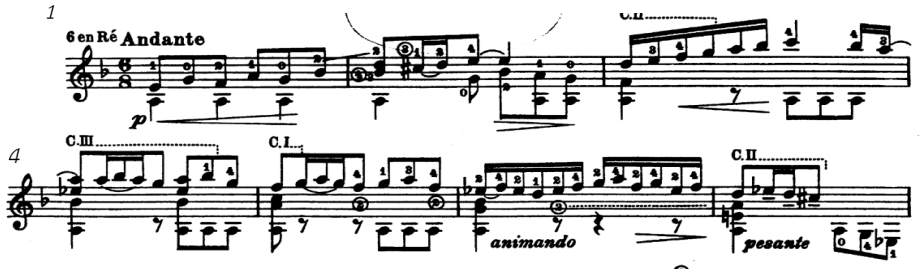
ท่อน Campo มีเครื่องหมายกำหนดความเร็วด้วย Allegretto อยู่ในกุญแจเสียง D Major อัตราจังหวะ 3/8 สังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) รูปแบบแรกนำมาจากฟลาเมงโกอันดาลูเซีย เริ่มต้นด้วยคอร์ดโทนิคและมีการใช้โมดฟริเจียนในท่อน Campo ระหว่างห้องที่ 1-6

ตัวอย่างที่ 135 บทเพลง *Sonatina Meridional*, I. Campo ห้องที่ 1-6

ในห้องที่ 52 - 58 มีการกำหนด a tempo เป็นช่วงที่มีทำนองหลักที่ 2 ในระหว่างย้ายใช้คอร์ดโดมินันท์หรือคอร์ด A เป็นตัวเชื่อมระหว่างท่อน

ตัวอย่างที่ 136 บทเพลง *Sonatina Meridional*, I. Campo ห้องที่ 52-57

ห้องที่ 126-133 โมทีฟจากทำนองหลักแรกได้นำเสนอในตอนเสนอความคิดอีกครั้ง แตกต่างจากตอนพัฒนาของ *Sonata III* และ *Homenaje a Tárrega* ตอนพัฒนานี้มีการปรับใช้ทั้ง 2 ทำนองหลัก หลังจากย้ายกุญแจเสียง ช่วงพัฒนาจะแน่นและโดดเด่นด้วยชุดคอร์ดใน A ฟริเจียนในห้องที่ 126

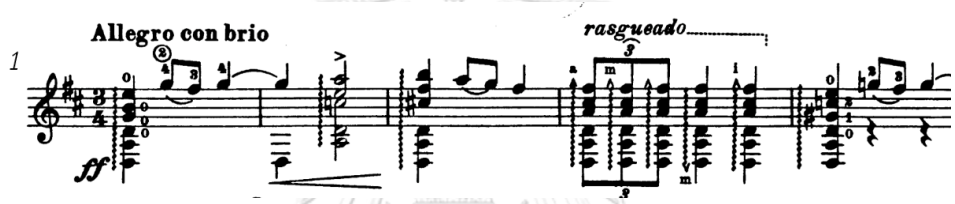
ตัวอย่างที่ 137 บทเพลง *Sonatina Meridional*, I. Campo ห้องที่ 126-133

ท่อน Copla กำหนดความเร็วด้วย Andante ในกุญแจเสียง D minor อัตราจังหวะ 6/8 มีแนวทำนองที่ไพเราะ โครงสร้างของวลีที่ไม่สม่ำเสมอ ความผันผวนระหว่างโมดหลักและโมดฟริเจียน การใช้ระยะเสียงที่ค่อนข้างกว้างและมีช่วงคล้ายการด้นสด ด้วยเหตุนี้ท่อน Copla จึงเป็นสิ่งที่กระตุ้นให้เกิดสำเนียงคันเตฆอนโดของอันดาลูเซีย โครงสร้างทั่วไปของฟอร์ม ABA นั้นชัดเจน ในขณะที่ความโดดเด่นของเสียงกีตาร์ การเล่นสายเปิดอาจใช้บ่อยครั้ง แต่ได้ความไพเราะของทำนองและจังหวะที่หลากหลาย

ตัวอย่างที่ 138 บทเพลง *Sonatina Meridional*, II. Copla ห้องที่ 1-7



ท่อน Copla เชื่อมต่อโดยตรงกับกระบวนต่อไปนี้โดยใช้เคเดนซ์เปิด (Half Cadence)

การด้นสดตามอารมณ์และดนตรีฟลาเมงโกในท่อน Copla ยังคงดำเนินต่อไปในท่อน Fiesta อย่างไรก็ตามท่อน Fiesta ไม่ได้จำลองมาจากลีลาการร้องของนักร้องฟลาเมงโก แต่การเคลื่อนไหวนี้เป็นการจินตนาการอย่างอิสระ โดยใช้โทนเสียงที่มีลีลาของกีตาร์ฟลาเมงโกผสมผสานกับเทคนิคแบบอิมเพรสชันนิสม์ นำเสนอทำนองหลัก อารมณ์เพลงและสีสันของเสียงที่น่าทึ่ง บทเพลงกำหนดเครื่องหมาย Allegro con brio ในกุญแจเสียง D Major อัตราส่วน 3/4 มีการใช้เทคนิคราสเกียโดท่อน Fiesta ห้องที่ 1-5

ตัวอย่างที่ 139 บทเพลง *Sonatina Meridional*, II. Copla ห้องที่ 1-5

เฮมิโอลา (hemiola) ยังปรากฏในหลายรูปแบบ เช่นการจัดกลุ่มจังหวะของห้องที่ 1-2 อัตรา 3/2 แทนที่จะเป็น 3/4 ที่ระบุในโน้ตเพลง นอกจากนี้ยังมีการจัดกลุ่มจังหวะสลับระหว่าง 3/4 กับ 6/8 การสลับความไพเราะระหว่างแนวประสานและทำนองตัดกันบ่อย ๆ เป็นรูปแบบการบรรเลงของวงออร์เคสตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แม้ว่าการท่อนนี้จะจัดอยู่ในรูปแบบแฟนตาซีอิสระ แต่มีสังคีตลักษณ์แบบสามตอนที่เห็นได้ชัดโดยส่วนใหญ่เกิดจากการจัดระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ส่วนท่อนอื่น ๆ อยู่ในโทนิกต่างจากท่อนกลาง มีโทนเสียงไม่คงที่และการย้ำทำนองก่อนหน้านี้

การแสดงดนตรีและเทคนิคของเซโกเวียบนกีตาร์คลาสสิกเป็นที่นิยมอย่างมากในช่วง 80 ปีแรกของศตวรรษที่ 20 บทประพันธ์ของปองเซได้ผูกติดกับเซโกเวียเนื่องจากมีบทประพันธ์มากมายที่ปองเซประพันธ์สำหรับเซโกเวีย หลังจากการเสียชีวิตของเซโกเวียในปี ค.ศ.1987 บทเพลงชุดนี้ก็ยังได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน ปัจจุบันนักเรียนกีตาร์ส่วนใหญ่ ไม่รู้จักชื่อของเซโกเวีย การเลือกบทเพลงนี้เป็นการอนุรักษ์บทเพลงที่สวยงามของปองเซ ในยุคโรแมนติกตอนปลายและยุคสมัยใหม่ตอนต้น ดนตรีของเขาควรค่าแก่การนำเสนอกับนักกีตาร์ทุกคน รวมทั้งยังได้แนวความคิดที่เซโกเวียได้แก้ไขโน้ตนี้ร่วมกับปองเซ ทำให้ผู้แสดงได้รับอิทธิพลและแนวคิดของเซโกเวียในการแสดง

2.13.2 วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

ผู้แสดงเห็นว่าเพลงบทนี้มีความไพเราะ มีเอกลักษณ์และเสน่ห์ของยุคโรแมนติก แต่ละท่อนมีเอกลักษณ์และอารมณ์ที่แตกต่างกัน มีเทคนิคที่น่าสนใจ รวมทั้งยังเป็นบทเพลงที่มือซ้ายสลับซับซ้อน สามารถช่วยพัฒนาศักยภาพของผู้แสดงและช่วยให้เผยแพร่อีกหนึ่งทางเลือกในการแสดงให้กับนักกีตาร์ที่สนใจบทเพลงชุดนี้

บทเพลง *Sonatina Meridional* มีอารมณ์ที่แตกต่างกันไปในแต่ละท่อน เริ่มจากท่อนแรกที่มีความเรียบง่าย ฟังสบาย เมื่อเข้าสู่ท่อนสองจะสามารถสัมผัสได้กับจังหวะที่แข็งแรงมากขึ้น ผลงานของปองเซยังไม่ได้รับความนิยมในประเทศไทยนัก ผู้แสดงจึงเห็นควรที่จะนำมาศึกษา วิจัยและเผยแพร่ต่อไป

2.13.3 การฝึกซ้อมกับบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

เทคนิควิธีการฝึกซ้อมบทเพลง *Sonatina Meridional* ผู้แสดงแบ่งการซ้อมออกเป็นท่อน ๆ เพื่อความง่ายในการฝึกซ้อม ท่อนแรกอาจมีปัญหาการใช้มือขวาในการทำความคุ้นเคยกับรูปแบบการใช้นิ้ว ต้องซ้อมให้เกิดความเคยชิน เริ่มต้นฝึกซ้อมจนจบเพลงแล้วจึงฝึกกับเครื่องกำกับจังหวะ ซ้อมด้วยอัตราความเร็ว 55 Bpm เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีรายละเอียดค่อนข้างสูงและมีลักษณะจังหวะที่ไม่คุ้นชิน ผู้แสดงจึงต้องทำความเข้าใจกับโน้ตที่กำหนด

แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21

ผู้แสดงมีความเห็นว่าจังหวะไม่ควรเร็วจนเกินไป ปองเซเขียนกำกับไว้ว่า Allegro non troppo แต่นักกีตาร์ส่วนใหญ่มักเล่นเร็วกว่าที่ควรเป็น น้อยคนที่สามารถตีความเพลงนี้อย่างถูกต้อง

การไล่บันไดเสียงจนถึงโน้ต Bb ควรให้เชื่อมกับโน้ต A บนสายที่ 1 ถึงแม้ว่าจะมีโน้ต C# บนสายที่ 3 คั่นกลางก็ตาม รวมถึงวิบราโตให้มากขึ้น นี่จึงเป็นสาเหตุที่ไม่ควรเล่นเร็วเกินไปเพราะจะทำให้การทำวิบราโตออกมาไม่ชัดมากพอ

ช่วงพิซซิคาโต (Pizzicato) โน้ตต้นฉบับไม่ได้กำกับไว้ สามารถบรรเลงแบบเซโกเวียได้ แต่ที่สำคัญคือต้องบรรเลงให้มีเสียงหลายหลาย (Polyphonic) เนื่องจากมีแนวทำนองที่สอง (Second Line) ซ่อนอยู่ในบทประพันธ์ หลังจากพิซซิคาโตสามารถเล่นตามแบบโน้ตต้นฉบับเพื่อให้เสียงที่น่าสนใจ การบรรเลงบทเพลงนี้ควรคำนึงถึงเสียงประสานอย่างมาก ถึงแม้ว่าจะมีบันไดเสียงมากมายก็ตาม แต่ปองเซก็สอดแทรกความเป็นบทกวีที่มีความหมายซ่อนอยู่ในบทเพลง

ช่วงทำนองหลักที่ 2 เน้นสาย 3 ออกมาให้ชัดขึ้นและเปลี่ยนสีสันของเสียงให้ชัดเจน ช่วงที่เปลี่ยนเป็น Bb ระวังการทิ้งจังหวะนานเกินไปและหลังจากนั้นต้องเน้นเบสสาย 4 เนื่องจากเป็นโมดของสเปนที่เน้นความชัดเจน

โดยภาพรวมบทเพลงนี้ต้องใช้มือซ้ายในการย้ายคอร์ดตลอดทั้งท่อน ต้องอาศัยความแม่นยำในการย้ายคอร์ด การฝึกย้ายควรฝึกช้า ๆ เพื่อกำหนดและจำจดทั้งมือซ้ายและขวาให้คุ้นชิน ฝึกซ้อมด้วยรูปแบบนิ้วที่สามารถเชื่อมต่อทำนองได้อย่างลงตัวจะช่วยให้การบรรเลงง่ายขึ้น และลดโอกาสในการผิดพลาดให้น้อยลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 3
การตีความบทเพลงและความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลง

จากการปริทัศน์วรรณกรรมและการวิเคราะห์บทเพลงสู่การแสดงดุษฎีนิพนธ์ดนตรีสร้างสรรค์ทั้ง 3 รายการ ผู้แสดงได้ดำเนินการหาข้อแตกต่าง ตีความบทเพลง และนำความรู้ที่ได้ทั้งหมดมาสังเคราะห์ออกเป็นแนวคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลง หัวข้อหลักเป็นความแตกต่างในการบรรเลงของเซโกเวียในบทเพลงต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

3.1 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Fantasia*

เซโกเวีย ศิลปินที่ผู้แสดงนำมาเทียบการบรรเลงในบทประพันธ์ เทคนิคการเล่นของเซโกเวียใช้เทคนิคการเชื่อมเสียงได้ดีมาก แต่ผู้แสดงยังรู้สึกว่าขาดในเรื่องของความชัดเจนระหว่าง A และตอน B ที่ยังไม่ได้บรรเลงให้แตกต่างกันอย่างชัดเจน

3.1.1 แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21

การเลือกใช้รูปแบบนิ้วที่ส่งผลทำให้ทำนองหลักมีเสียงที่เชื่อมกันและคำนึงถึงการเคลื่อนไหวมือซ้าย (Shifting) ระหว่างท่อนที่สามารถเป็นไปได้อย่างธรรมชาติ ไม่กระชากหรือเสียงขาดกัน กล่าวว่าหากสังเกตนักกีตาร์ระดับโลกหรือนักกีตาร์ที่มีฝีมือ จะเห็นว่ามือมีความนิ่งและขยับน้อยมาก การเคลื่อนไหวในมือซ้ายจะมีลักษณะที่มั่นคง ส่วนมือขวามีการวางนิ้วบนสายเพื่อไม่ให้มือหลุดออกจากตำแหน่ง

ผู้แสดงเน้นเรื่องของการเชื่อมเสียงเช่นเดียวกับเซโกเวีย แตกต่างโดยฝึกการบรรเลงให้เห็นถึงความต่างระหว่างท่อน A และท่อน B เพราะมีการเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ รวมทั้งความเร็วทำนองและแนวประสานมีความดุดันมากขึ้น รวมทั้งเรื่องการใช้นิ้วจะทำให้โน้ตบางตัวเด่นขึ้นสามารถสร้างอารมณ์ความรู้สึกกับผู้ฟังได้

ผู้แสดงให้ท่อนแรกมีความเคลื่อนไหวที่มีจังหวะเร่งและผ่อน มีความอ่อนโยน เมื่อเข้าท่อนที่สองมีการสอดแทรกของแนวประสานและจังหวะมีความมั่นคงมากขึ้น รวมทั้งมีท่อนที่สามารถแสดงทักษะของกีตาร์คลาสสิกได้ดีเมื่อต้องไล่โน้ตติดต่อกันด้วยความรวดเร็ว ในช่วงนี้ผู้แสดงเน้นจังหวะที่ 1 ให้ดังกว่าเพื่อความดุดันของท่วงทำนอง

3.1.2 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

เซโกเวียได้แสดงออกอย่างอิสระมากกว่าในสิ่งที่บทเพลงได้เขียนไว้ นำเสนอทั้งการด้นสด การแสดงอารมณ์ออกทางสีหน้าท่าทาง จนถึงเพิ่มส่วนคาเดนซา (Cadenza) และการใส่โน้ต

ประดับต่าง ๆ สำหรับการเลือกใช้โทนเสียงในการบรรเลง ควรมีความใส่ใจในการเปลี่ยนแปลงรายละเอียด มีรูปมือและนิ้วในรูปแบบที่รองรับการบรรเลงเพื่อสร้างลีลาและเสียงที่แตกต่างกัน (Nupen 1967)

เซโกเวียมีโทนเสียงในการบรรเลงที่สดใส ชัดเจน เน้นการเชื่อมต่อที่คล้ายกับการร้อง มีความอิสระและให้ความสำคัญกับตัวหยุดแต่ละตัวที่สั้นยาวต่างกัน สามารถทำให้เพลงเกิดความเงียบหรือสร้างสีสัน อารมณ์ ความรู้สึก และทำให้การเริ่มต้นประโยคเพลงมีความสำคัญยิ่งขึ้น

3.1.3 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

การตีความของบทเพลงของผู้แสดงเพื่อถ่ายทอดไปยังผู้ฟัง มีรูปแบบเฉพาะตัว มีความแตกต่างกันตามประสบการณ์ รสนิยมและแนวทางความคิดทางดนตรี ผู้แสดงในฐานะนักกีตาร์ในศตวรรษที่ 21 จะต้องบรรเลงบทเพลงกีตาร์โดยนำเสนอสิ่งที่นักประพันธ์เขียนไว้ในบทเพลงในสมัยศตวรรษที่ 18-20 นำมาตีความและแสดงด้วยเทคนิคของคนในสมัยใหม่ นำเสนอผ่านการแสดงในรูปแบบของผู้แสดงเอง

แนวทางการปฏิบัติของผู้แสดงมีดังนี้

1. ตีความในเรื่องความรู้สึกของบทเพลงและลักษณะโดยรวมในแต่ละท่อน

2. บรรเลงโดยเสริมในแนวทำนองหลักโดดเด่นจากแนวประสานและแนวเบสมากยิ่งขึ้น

3. บรรเลงโดยคำนึงถึงทิศทางของโน้ตอย่างการสร้างสรรค์ความเข้มของเสียงที่หลากหลาย และรายละเอียดต่าง ๆ เพื่อคงทิศทางเดียวกันกับแนวบรรเลงทำนองหลัก บางท่อนที่มีความแตกต่าง ควรเน้นให้มีความแตกต่างที่ชัดเจน

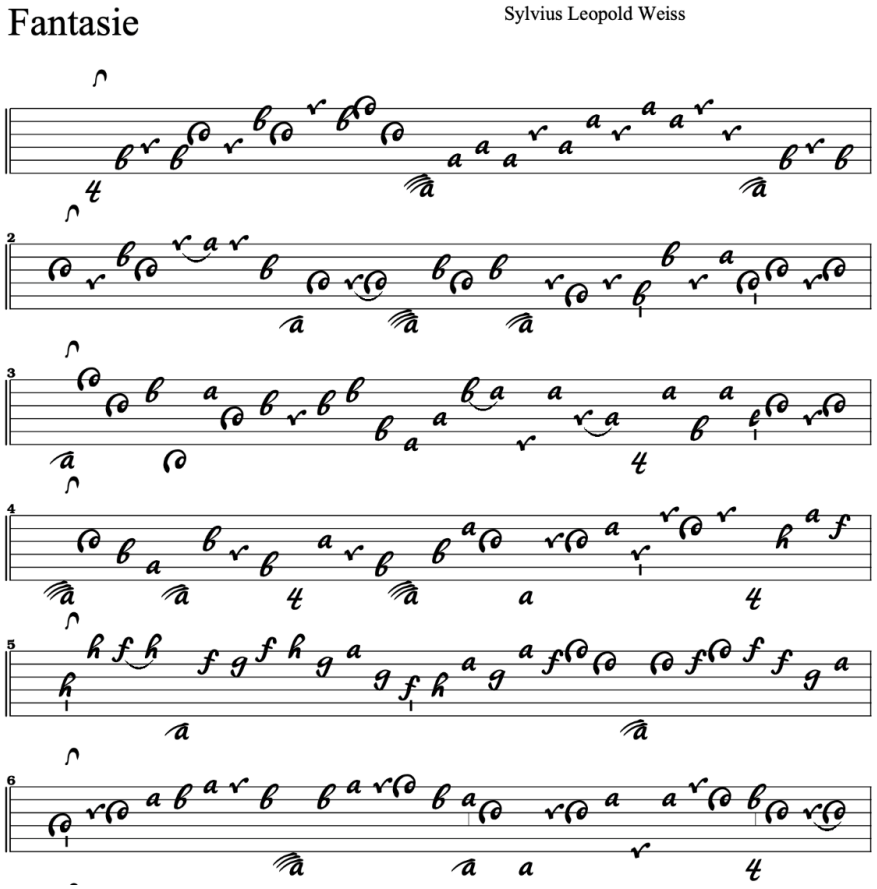
4. ควรเลือกใช้โน้ตจากสำนักพิมพ์ที่เชื่อถือได้

3.1.4 ความแตกต่างของบทเพลงต้นฉบับกับบทเพลงเรียบเรียงของเซโกเวีย

บทเพลงต้นฉบับของ *Fantasia* อยู่ในกุญแจเสียง C minor ในกีตาร์คลาสสิกอยู่ในกุญแจเสียง D minor บทเพลงนี้ขึ้นต้นด้วยท่อนที่มีลักษณะเหมือนการด้นสดในรูปแบบอาร์เปโจตามด้วย Fugue

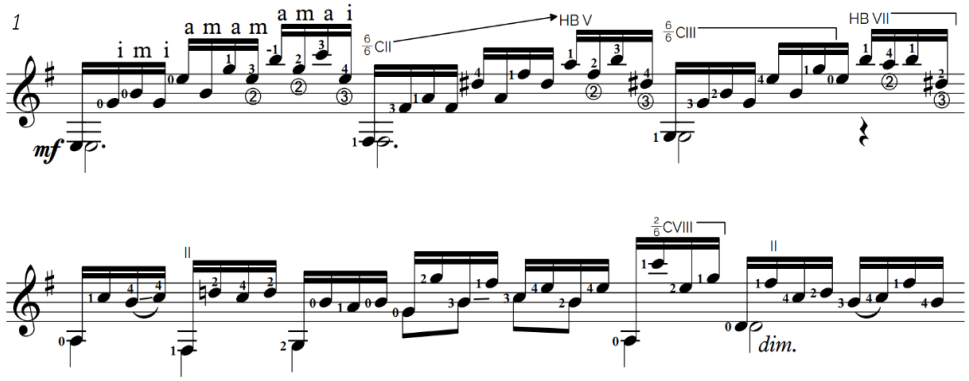
บทเพลงของเครื่องดนตรีจำพวกลูท กีตาร์และวิฮูเอลา บันทึกในรูปแบบ Tablature (Tabula ในภาษาละติน หมายถึงการบันทึกบทเพลงที่มี 4-6 เส้น แทนจำนวนสายของเครื่องดนตรีนั้น ๆ) การบันทึกมีหลายประเภท ได้แก่ 1. Italian Tablature 2. French Tablature 3. German Tablature แต่ละประเทศมีการบันทึกโน้ตเพลงที่แตกต่างกันไป

ต้นฉบับของ Fantasia เป็นการบันทึกสำหรับลูทที่ใช้ระบบ French Tablature การใช้ตัวอักษรแทน a หมายถึงการดีดสายเปล่า และ b หมายถึงเฟรตที่ 1 ตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 140 บทเพลง *Fantasia* ในรูปแบบการบันทึกสำหรับลูท

(การบันทึกแบบ French Tablature ในบทเพลง Fantasia)

ช่วงเริ่มต้นของบทเพลงมีลักษณะเหมือนกันอย่างมาก ระหว่างลูทและกีตาร์ให้ความรู้สึกคล้ายกัน แต่หากได้ฟังลักษณะของเสียงลูทจะเบาและแหลมกว่ากีตาร์คลาสสิก

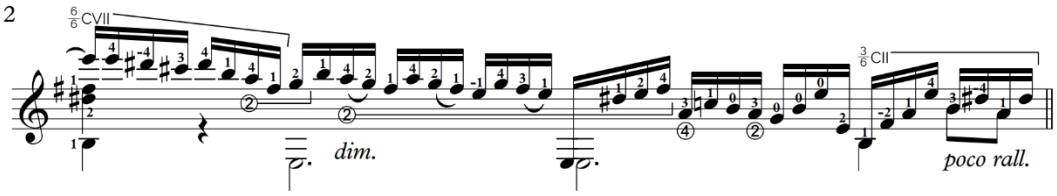
ตัวอย่างที่ 141 บทเพลง *Fantasia* ห้องที่ 1



(โน้ตเพลง *Fantasia* สำหรับกีตาร์คลาสสิก)

สำหรับบทเพลงเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิก ความแตกต่างที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือต้นฉบับของลูทเน้นไปที่การเคลื่อนของทำนองหลักที่ลื่นไหลไปเรื่อย ๆ ขณะที่กีตาร์มีการใส่เสียงประสานที่มากขึ้น จังหวะมีความแข็งแรงมากกว่าเมื่อบรรเลงจังหวะหนัก

ตัวอย่างที่ 142 บทเพลง *Fantasia* ห้องที่ 2



(โน้ตเพลง *Fantasia* สำหรับกีตาร์คลาสสิก)

3.2 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Suite in D minor*

เซโกเวียมีเทคนิคที่แตกต่างจากซอร์และทาร์เรกาเนื่องจากเซโกเวียเริ่มคิดเทคนิคการผสมผสานระหว่างเล็บและปลายนิ้วให้ดีดไปที่สายกีตาร์ด้วยกัน ทำให้ได้เสียงที่คมชัดและไม่แข็งกระด้างจนเกินไป รวมทั้งมีเสียงที่ดังขึ้นกว่าการดีดในสมัยนั้น

หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 เซโกเวียเป็นคนแรกที่รับรองการใช้สายไนล่อนแทนสายเอ็นที่ทำจากสัตว์ ทำให้มีเสียงที่คงที่มากขึ้น ในส่วนของการบรรเลงเซโกเวียใช้เทคนิคที่เน้นการเล่นโน้ต

หลักบนสายเดียวเพื่อให้ได้เสียงที่ต่อเนื่องของทำนองหลักเพื่อเลียนแบบการร้องเพลงของนักร้อง (Cantabile) ที่ใช้เทคนิคการเชื่อมเสียง อีกทั้งเซโกเวียยังนำผลงานประพันธ์สำหรับเปียโน ลูท เชลโล ไวโอลิน และเครื่องดนตรีอื่น ๆ มาเรียบเรียงสำหรับบรรเลงในกีตาร์คลาสสิก ซึ่งทำให้ยากในการบรรเลงกีตาร์เพราะเรื่องของการใช้นิ้ว เกิดความท้าทายในการเรียบเรียง ส่งผลให้เซโกเวียมีชื่อเสียงโด่งดังมากจนถึงปัจจุบัน

3.2.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

เซโกเวียไม่ยอมรับการบรรเลงกีตาร์ในแบบฉบับดั้งเดิม เขาคิดเทคนิคมือขวาที่ใช้การดีดด้วยปลายนิ้วผสมกับปลายเล็บเพื่อให้ได้เสียงที่คมชัดและดังขึ้น เนื่องจากเซโกเวียไม่ยอมรับในการใช้เครื่องขยายเสียงสำหรับกีตาร์ เพราะเชื่อว่าจะทำให้เอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีสูญหายไป ด้านการตีความเซโกเวียมีลีลาการบรรเลงโน้ตอย่างเป็นธรรมชาติด้วยเทคนิคที่เชี่ยวชาญ มีความละเอียดอ่อนและลื่นไหลของแนวทำนอง มีการใช้โน้ตประดับที่ไพเราะ สวยงาม เซโกเวียมีวิธีการตีความเฉพาะตัว รวมถึงการบรรเลงเพลงของนักประพันธ์ในยุคบาโรกอย่างสการ์ลาตตี การบรรเลงของเซโกเวียให้ความรู้สึกคล้ายเสียงเปียโนและมีความสนุกสนาน มีจังหวะที่เร็วมากขึ้นและบรรเลงแบบปกติ

3.2.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง ไม่ได้บรรเลงเพื่อให้โน้ตและจังหวะถูกต้องเท่านั้น ผู้แสดงเห็นว่าควรมีเทคนิคที่ดี มีการตีความการบรรเลงอย่างเหมาะสมและให้ความสำคัญของการเลือกใช้โทนเสียงเพื่อให้เหมาะกับเพลงของผู้ประพันธ์ ผู้แสดงทำความเข้าใจลีลาของบทเพลงรวมถึงทิศทางการบรรเลง นอกจากศึกษาบทเพลงแล้วจะศึกษาไปถึงแนวความคิด นิสัยบุคลิก ความเชื่อ ตลอดจนอิทธิพลในชีวิตของนักประพันธ์ที่มีผลทำให้บทประพันธ์มีความแตกต่างและแสดงให้เห็นเอกลักษณ์ในบทเพลง ผู้เล่นควรทำความเข้าใจและตระหนักถึงการเปลี่ยนแปลงของส่วนต่าง ๆ ในบทเพลง บทเพลงมีการเปลี่ยนแปลงอารมณ์อย่างฉับพลัน แสดงถึงลักษณะของบทเพลงอย่างเด่นชัดและมีการใช้จังหวะยืดหยุ่น

ควรบรรเลงอย่างลื่นไหลและใช้เสียงที่นุ่มลึก ที่สำคัญควรเชื่อมแนวทำนองเพื่อแสดงประโยคเพลงให้ชัดเจน บทเพลงมีความสง่างามในแนวทำนองและมีความสดใส ในการบรรเลงช่วงที่นำเสนอทำนองที่สวยงาม ควรคำนึงถึงการสร้างสรรค์ความเข้มของเสียงที่หลากหลายในการบรรเลงเป็นเรื่องสำคัญ สำหรับแนวประกอบอื่นที่เคลื่อนไหวควรไม่ให้เสียงดังเกินไปและเน้นแนวเบสในจังหวะสำคัญ สำหรับการใช้อัตราจังหวะลัก (Rubato) หรือการผ่อนโน้ตเร็วในอัตราจังหวะปกติพบได้ในบทเพลง ควรทำให้ไม่เสียจังหวะจนเกินไป

3.2.3 แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21

เมื่อเทียบกับในปัจจุบันมีการใช้เทคนิคการเล่นกีตาร์มากขึ้นจากเดิม ผู้แสดงจึงสนใจนำเทคนิคใหม่ ๆ มานำเสนอในบทเพลงชุดของเซโกเวีย ในเรื่องเทคนิคโมเดิร์นกีตาร์จะกล่าวถึงในเรื่องการใช้นิ้ว การเชื่อมเสียง การซ้อมช้าและฮาร์โมนิกซีรีย์ (Harmonic series) ที่ส่งผลกับการเลือกใช้นิ้ว รวมทั้งเทคนิคการดีดสายในมือขวาเพื่อให้ได้เสียงที่ดังมากขึ้น

- การใช้นิ้ว

การใช้นิ้วมีผลต่อเสียงมากในกีตาร์คลาสสิก การคิดรูปแบบนิ้วเป็นสิ่งจำเป็นที่ทำให้อารมณ์ของบทเพลงเปลี่ยนไป เช่น การกดโน้ตเสียงเดียวกันแต่กดคนละสาย สามารถทำให้อารมณ์เปลี่ยนไปได้ รวมทั้งการทำเทนชั่นต่าง ๆ ในบทเพลงจะทำให้เสียงนั้นทำได้ง่ายและชัดมากขึ้น ผู้แสดงได้นำบทเพลงทั้งหมดมาบรรเลงนั้นเกิดจากการคิดนิ้วใหม่ทั้งหมด เพื่อส่งผลให้ได้แนวคิดแบบร่วมสมัย (Contemporary) (ณรงค์ฤทธิ์ 2552)

- การเชื่อมเสียง

ผู้แสดงใช้เทคนิคการซ้อมแบบการซ้อมช้า เพื่อให้ได้ยินเสียงของทำนองได้ดีและได้ยินเสียงที่เชื่อมกัน วิธีนี้จะใช้รูปแบบที่นิ้วมือขวาไม่ยกออกจากฟิงเกอร์บอร์ด (Fingerboard) การไม่ยกนิ้วทำให้เกิดการเชื่อมเสียงที่ดีมาก แต่ต้องระวังเสียงลากที่อาจเกิดขึ้น ทำให้การซ้อมต้องมีความปราณีตและซ้อมอย่างมีคุณภาพ

- ฮาร์โมนิกซีรีย์

มาจากแนวความคิดของการโอเวอร์โทน (Overtone) หรือการประสานของความยาวคลื่นเสียงในการสั่นสายจากเครื่องดนตรี สิ่งที่เกิดขึ้นในการโอเวอร์โทนส่งผลกับการเชื่อมเสียงตามที่กล่าวไว้ เมื่อต้องย้ายนิ้วจากโน้ตแรกเคลื่อนที่ไปยังโน้ตต่อไป โน้ตแรกควรค้างเสียงระหว่างไปโน้ตที่สอง จึงค่อยปล่อยนิ้วบนโน้ตแรกเพื่อทำให้เหมือนมีเสียงที่ค้างอยู่ระหว่างการย้ายโน้ต

- เทคนิคการดีดสายในมือขวา

เมื่อกล่าวในเรื่องของการดีดในมือขวา นักกีตาร์หลายคนใช้เทคนิคที่แตกต่างกันไป นักกีตาร์บางคนอาจใช้การดีดจากนิ้วข้อใหญ่ บางคนอาจใช้จากการดีดนิ้วข้อเล็ก ผู้แสดงเลือกใช้การดีดจากนิ้วข้อเล็กเพื่อความเป็นธรรมชาติไม่เกร็ง เทคนิคการดีดใช้การดันสายลงไปและเด้งนิ้วออกมาให้เป็นธรรมชาติ การฝึกเทคนิคนี้สามารถทำได้โดยการเหยียดนิ้วที่ฝึกให้ตรง เช่น นิ้ว i ให้ผู้ฝึกเหยียดนิ้วแตะที่สาย จากนั้นกดน้ำหนักลงที่สายแล้วค่อยเด้งออก จังหวะที่มีการเด้งนั้นคือการดีดจะ

ทำให้ได้เสียงใหม่ที่มีความดังมากขึ้นและได้โทนเสียงที่มีคุณภาพ การฝึกเทคนิคนี้ผู้แสดงใช้ฝึกกับบทประพันธ์ *Etude No.6* ของลีโอ บราวเออร์ (Leo Brouwer, 1939)

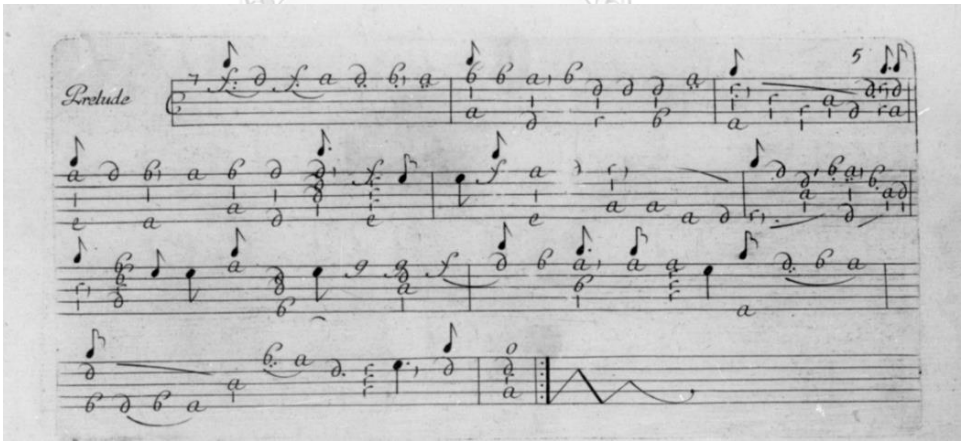
- การซ้อมช้า

เทคนิคนี้เป็นการซ้อมที่ต้องใช้สมาธิอย่างมาก ในการเคลื่อนมือขวาไปในแต่ละจุด ผู้แสดงเคลื่อนไหวด้วยความเร็วที่เท่ากันเพื่อให้เห็นการเคลื่อนไหวอย่างชัดเจน รวมทั้งช่วยในการทำความเร็วในการเล่นจริงอีกด้วย

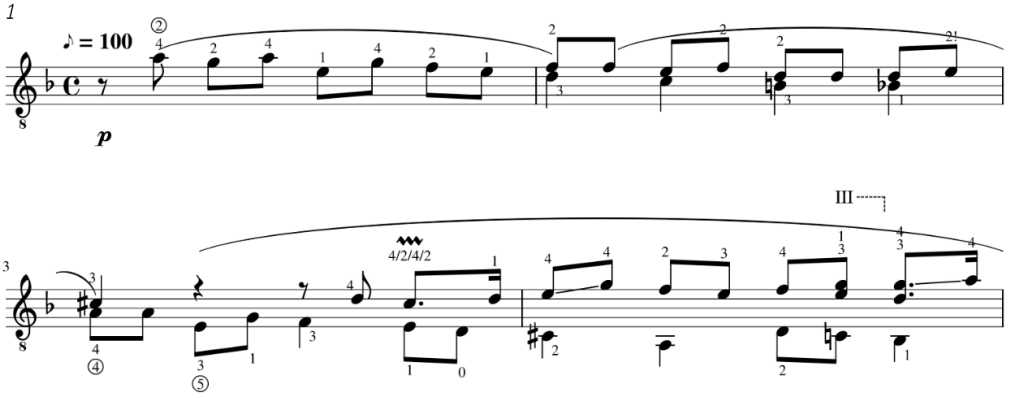
3.2.4 ความแตกต่างของบทเพลงต้นฉบับกับบทเพลงที่เรียบเรียงสำหรับกีตาร์จากบทเพลงของเซโกเวีย

เซโกเวียได้แสดงบทเพลง *Suite in D minor* ในรายการโทรทัศน์ในปี ค.ศ.1960 โน้ตต้นฉบับของโรเบิร์ต เด วิเช บันทึกสำหรับกีตาร์ 5 สาย โดยใช้การบันทึกแบบ French Tablature เห็นได้ว่าจะใช้ตัวอักษรแทนการใช้โน้ตหรือเลขเพื่อจดบันทึกเพลง นักประพันธ์แต่ละคนจะมีวิธีบันทึกที่แตกต่างกันไป เช่น จอห์น ดาวแลนด์ (John Dowland, 1563-1626) ได้ใช้การบันทึกแบบ French Tablature เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 143 บทเพลง *Suite in D minor* จากโน้ตต้นฉบับของโรเบิร์ต เดอ วิเช ท่อน Prelude



ตัวอย่างที่ 144 บทเพลง *Suite in D minor* ท่อน Prelude



3.3 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Suite Española, Op.47*

ความแตกต่างของผู้แสดงกับศิลปินอ้างอิงในบทเพลง *Sevilla* เนื่องจาก *Sevilla* มีความรวดเร็วในการบรรเลง ทำให้ผู้แสดงต้องแสดงต้องลดจังหวะการบรรเลงช้าลงมาเล็กน้อย เพื่อไม่ให้เกิดความผิดพลาดในการบรรเลงโน้ต ในตอน B ผู้แสดงได้ยืดจังหวะเนื่องจากการตีความบทเพลง แต่เซโกเวียจะบรรเลงค่อนข้างตรงจังหวะและเน้นความเร็วในการบรรเลง

ในบทเพลง *Cádiz* ผู้ประพันธ์ได้กำหนดเครื่องหมายต่าง ๆ ไว้สมบูรณ์ทำให้การเล่นมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน แต่ความแตกต่างระหว่างผู้แสดงกับศิลปินได้แก่เรื่องการใช้นิ้ว ผู้แสดงได้ปรับเปลี่ยนวิธีการวางนิ้วหลายจุดเพื่อรองรับเทคนิคที่ทำให้ได้เสียงที่เชื่อมมากกว่าและสามารถได้โทนเสียงที่หนากว่า ผู้แสดงเลือกใช้การดำเนินทำนองหลักให้อยู่ในสายเดียวกันจะสามารถทำให้ทำนองมีความต่อกันมากขึ้น

CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทเพลง *Granada* ความแตกต่างที่เห็นอย่างชัดเจนคือในตอน A เมื่อทำนองหลักจบจะตามด้วยการเล่นคอร์ด เซโกเวียจะบรรเลงด้วยเสียงที่เท่ากัน แต่ผู้แสดงตีความให้คอร์ดค่อย ๆ ดังขึ้นตอนเริ่มเพลงเพื่อให้สามารถดำเนินไปยังทำนองหลักได้มีทิศทางมากขึ้น ต่อมาในตอน B มีความแตกต่างกันในเรื่องของรูปแบบการใช้นิ้วที่ส่งผลต่อเสียงอย่างชัดเจน เช่น ในห้องที่ 40-43 เมื่อนำทำนองหลักมาดำเนินในสาย 2 และสาย 3 จะทำให้โทนของเสียงนั้นหนามากขึ้น ทำให้ส่งผลต่ออารมณ์ของบทประพันธ์ได้มากกว่าในแง่ของผู้แสดง

สำหรับบทประพันธ์ *Asturias* เซโกเวียบรรเลงโดยมีระดับความเร็วเท่ากันทั้งหมดในตอน A ขณะที่ผู้แสดงค่อย ๆ ไล่ระดับและใส่ความเร็วในขณะที่เริ่มมีเสียงประสาน เนื่องจากผู้แสดงตีความว่า

ในท่อนต่าง ๆ ควรมีความเร็วที่ต่างกัน เพราะให้อารมณ์ที่แตกต่างกันไป แต่ผู้แสดงยังรักษาอัตราจังหวะและทำนองของบทเพลงเดิมไว้

3.3.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

เซโกเวียตีความบทเพลงโดยวางแผนการใช้น้ำหนักของเสียงที่หลากหลายในบทเพลง ส่วนนำเสนอจะบรรเลงโน้ตอย่างยิ่งใหญ่เพื่อทำให้บทเพลงเกิดความน่าสนใจมากขึ้น บางจุดเซโกเวียบรรเลงด้วยเสียงเบามาก แต่ยังได้ยินระดับเสียงที่เบาแต่ยังชัดเจนอยู่ สำหรับเสียงดังมากจะเพิ่มความดุดันและเข้มข้นของบทเพลง และสิ่งที่เซโกเวียไม่มองข้ามคือการเชื่อมระหว่างท่อน ประกอบไปด้วยสีสันและลักษณะเพลงที่แตกต่างสับเปลี่ยนตลอด จากท่อนที่มีความสนุกสนานไปสู่ท่อนที่บรรเลงช้าและโทนเสียงที่เคร่งเครียด จะเว้นช่วงเล็กน้อยเพื่อเปลี่ยนอารมณ์ ตรงข้ามหากบรรเลงช่วงช้าไปช่วงที่เร็วและเปลี่ยนลักษณะอย่างชัดเจน จะใช้เวลาเพื่อครู่เดียวเท่านั้นเพื่อเข้าสู่ท่อนต่อไปเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ

3.3.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

จากการวิเคราะห์ของผู้แสดงมีความเห็นว่าเทคนิคการบรรเลงที่ดี แท้จริงเกิดจากองค์ประกอบหลายอย่างตามวิธีของแต่ละบุคคล เสียงดนตรีที่ดีสำหรับผู้แสดงคือเสียงที่คมชัด กลมกลืน และต้องควบคุมด้วยน้ำหนักจากการใช้นิ้วมือ แขน รวมทั้งร่างกายอย่างเหมาะสม เซโกเวียเป็นนักกีตาร์ที่เฟ้นหาเสียงที่มีคุณภาพ ฝึกฝนเทคนิคได้อย่างแม่นยำสำหรับการบรรเลงและเลือกใช้โทนเสียงที่เหมาะสมกับบทเพลง

3.3.3 แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21

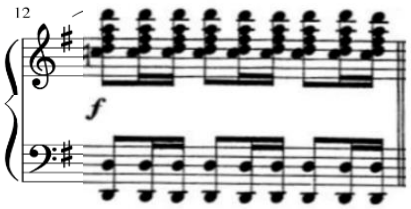
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในบทเพลงชุด *Suite Española, Op.47* แนวคิดของผู้แสดงจะค่อนข้างคิดถึงการบรรเลงของเปียโนที่เป็นเครื่องดนตรีต้นฉบับ โดยคำนึงถึงเสียงที่เชื่อมกัน การสร้างสรรค์ความเข้มของเสียงที่หลากหลายในแต่ละท่อน เพื่อสีสันของเสียงที่ตัดกันของท่อนดนตรี

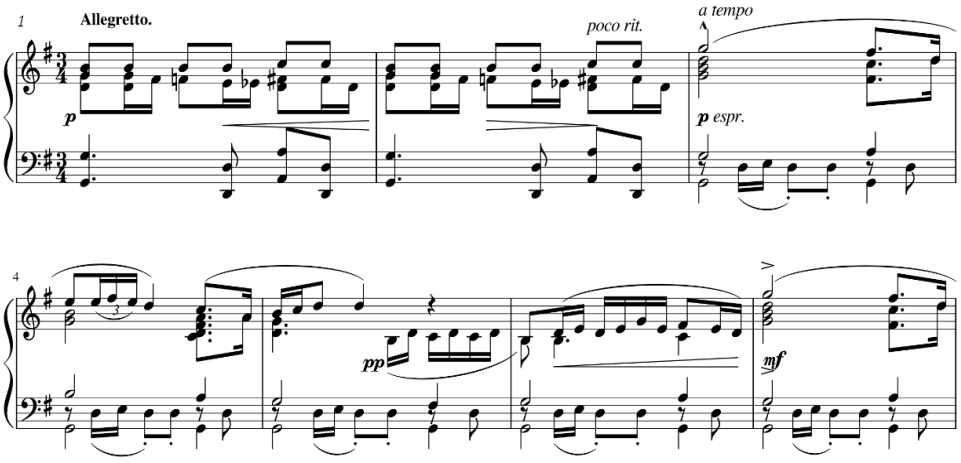
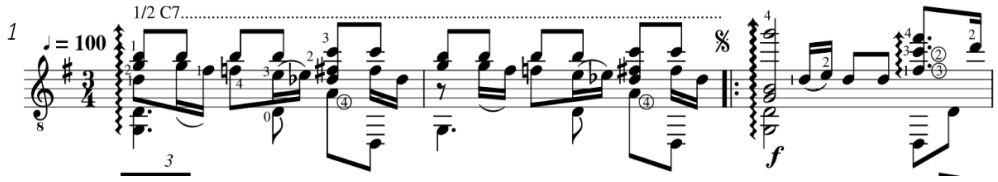
ในด้านเทคนิคกีตาร์คลาสสิกนั้นยังคงรูปแบบดั้งเดิม เทคนิคที่โดดเด่นของกีตาร์ในบทเพลง *Suite Española, Op.47* มีหลากหลาย เช่น ราสเกียโด การรัวโน้ต การหยุดเสียงฉับพลันในกีตาร์โดยใช้มือขวา เทคนิคเหล่านี้ทำให้บทเพลงที่เรียบเรียงสำหรับกีตาร์มีความโดดเด่นและมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ

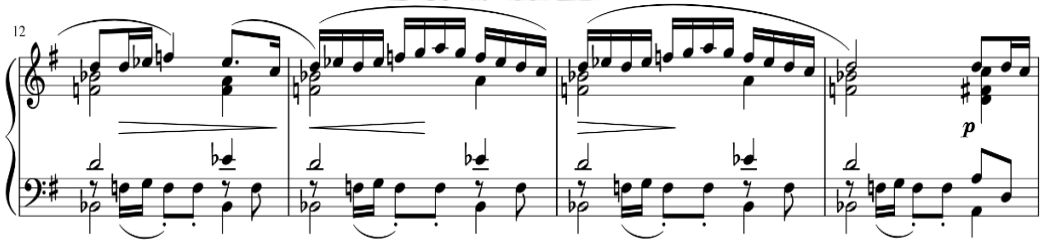
3.3.4 ความแตกต่างของบทเพลงต้นฉบับกับบทเพลงที่เรียบเรียงสำหรับกีตาร์จากบทเพลงของเซโกเวีย

บทเพลง *Sevilla* สำหรับเปียโนและกีตาร์คลาสสิก อยู่ในกุญแจเสียง G major เหมือนกับ *Granada* ทำนองหลักแรกของ *Sevilla* มี 4 ห้อง พร้อมกับท่อนเกริ่นนำ 2 ห้อง อัลเบนิสพยายามเลียนแบบเสียงของการปรบมือและเสียงคาสทาเนทบนเปียโน โดยใช้รูปแบบจังหวะที่แตกต่างกันและบางท่อนแนะนำให้ใช้การดีดรวบบนกีตาร์ รูปแบบจังหวะที่ชัดเจนสำหรับมือขวาและมือซ้ายบ่งบอกถึงการเคลื่อนไหวของนักเต้น

ตัวอย่างที่ 145 บทเพลง *Sevilla* โน้ตสำหรับเปียโน ห้องที่ 12

ในรูปแบบต้นฉบับสำหรับเปียโนมีช่วงเสียงที่ต่ำกว่ากีตาร์คลาสสิก 1 ช่วงเสียงในตอนเริ่มบทเพลง ขณะที่โน้ตสำหรับกีตาร์โน้ตต่ำสุดจะถูกเปลี่ยนเนื่องจากช่วงเสียงที่จำกัดของกีตาร์คลาสสิก รวมถึงโน้ตบางตัวโดนตัดออกด้วยข้อจำกัดในการบรรเลงของกีตาร์คลาสสิกที่มี 4 นิ้ว สำหรับเล่นในมือซ้าย

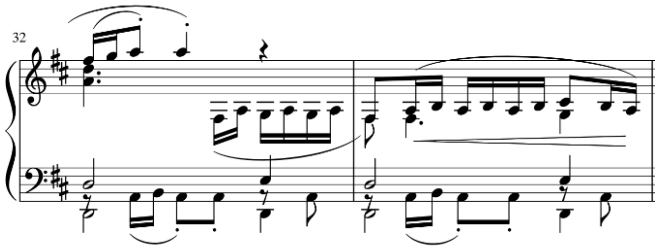
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 146 บทเพลง *Sevilla* โน้ตสำหรับเปียโน ห้องที่ 1-7

ตัวอย่างที่ 147 บทเพลง *Sevilla* โน้ตสำหรับกีตาร์ ห้องที่ 1-3

ในห้องที่ 12-15 สังเกตได้ว่าจังหวะที่ 1 และ 3 ของเปียโนจะเน้นการใช้คอร์ดในจังหวะสำคัญ ขณะที่กีตาร์เน้นจังหวะที่ 1 เท่านั้น จังหวะที่ 3 กีตาร์ใช้โน้ตเบสเพื่อย้ำจังหวะสำคัญแทนการใช้คอร์ด

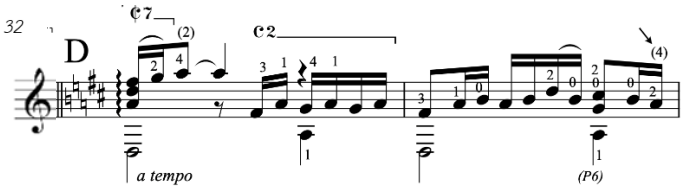
ตัวอย่างที่ 148 บทเพลง *Sevilla* โน้ตสำหรับเปียโน ห้องที่ 12-15

ห้องที่ 32 - 33 เลือกใช้ช่วงเสียงในเปียโนเน้นไปที่แนวเบส ขณะที่กีตาร์คลาสสิกใช้แนวอัลโต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 149 บทเพลง *Sevilla* โน้ตสำหรับเปียโน ห้องที่ 32-33



ตัวอย่างที่ 150 บทเพลง *Sevilla* โน้ตสำหรับกีตาร์ ห้องที่ 32-33

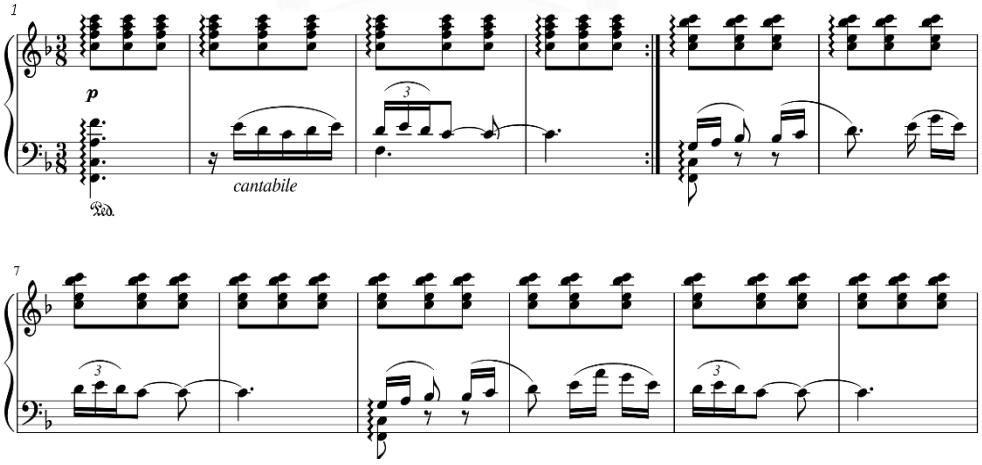


บทเพลงมีเทคนิคกีตาร์ที่สำคัญ 2 แบบ ได้แก่ เทคนิค Punteado ซึ่งเป็นเทคนิคการดีดกีตาร์แบบบาโรก และเทคนิคราสเกียโด

Sevilla บนกีตาร์อยู่ในกุญแจเสียง G Major

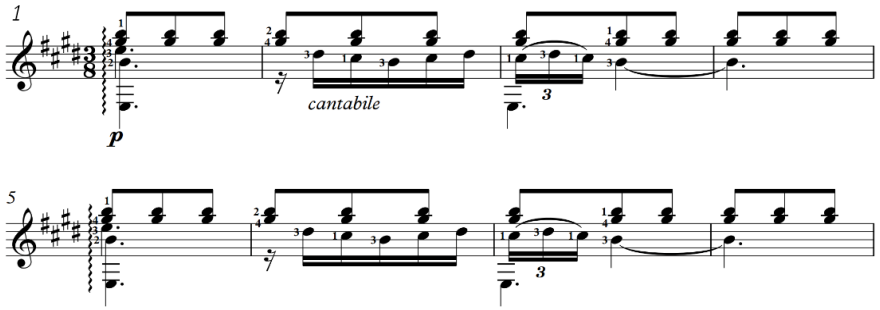
ตัวอย่างของเทคนิคราสเกียโดในห้องที่ 6 บนเปียโนมีคอร์ดโดมินันท์ ในขณะที่บนกีตาร์บรรเลงคอร์ดด้วยเทคนิคราสเกียโด การเรียบเรียงบทเพลงมีการปรับเปลี่ยนบางส่วนของเพลงให้เหมาะสมกับกีตาร์มากขึ้น

บทเพลง *Granada* ต้นฉบับสำหรับเปียโนอยู่ในกุญแจเสียง F Major มือซ้ายของนักเปียโนจะบรรเลงคอร์ดเท่านั้น ขณะที่มือขวาบรรเลงทำนองหลักและแนวประสาน

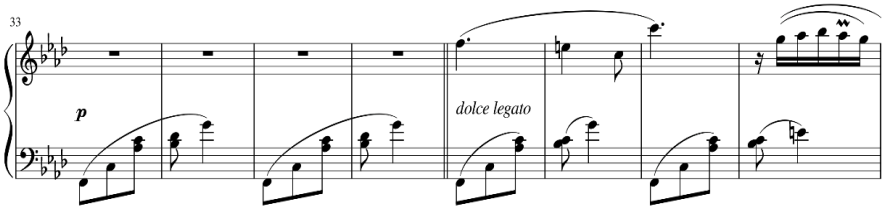
ตัวอย่างที่ 151 บทเพลง *Granada* โน้ตสำหรับเปียโน ห้องที่ 1-12

ขณะที่การเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิกย้ายมายังกุญแจเสียง E Major เพื่อสามารถเล่นได้เสียงที่ธรรมชาติมากขึ้นสำหรับกีตาร์คลาสสิก ทำนองหลักและคอร์ดต้องบรรเลงพร้อม

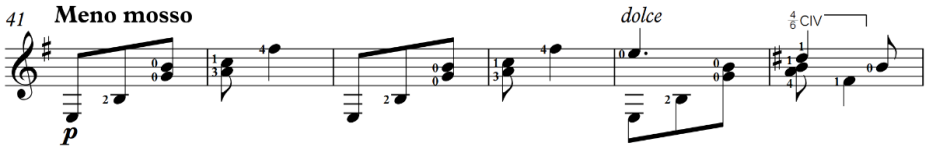
กันในมือซ้ายและมือขวา ทำให้ทำนองหลักย้ายมาเล่นในแนวอัลโต เพื่อใช้รูปแบบนิ้วที่สามารถใช้ได้จริง

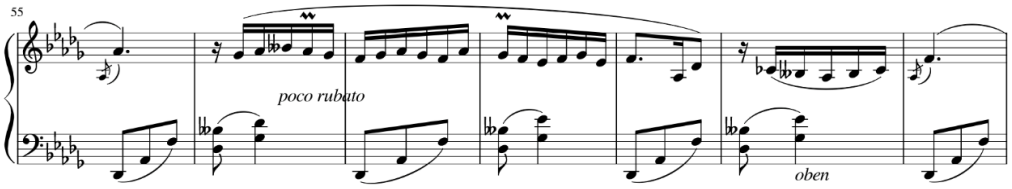
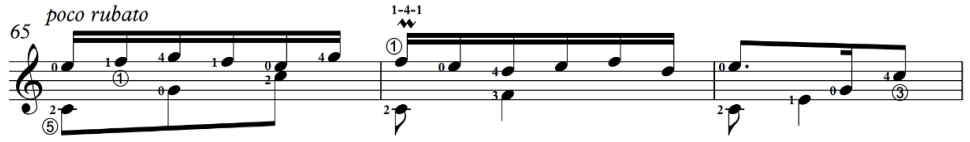
ตัวอย่างที่ 152 บทเพลง *Granada* โน้ตสำหรับกีตาร์ ห้องที่ 1-8



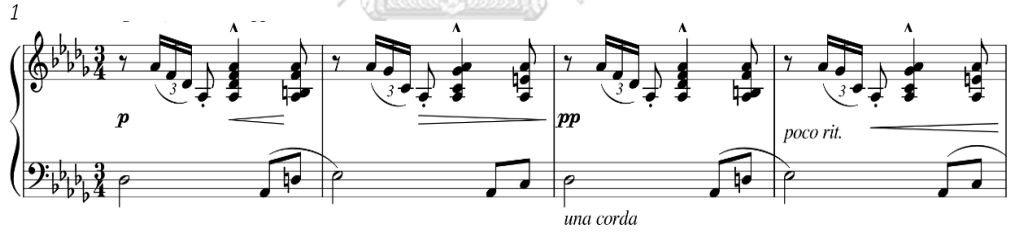
การใช้โน้ตสำหรับเปียในห้องที่ 33 ต่างจากการเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิกที่จะใช้โน้ต โทนิก

ตัวอย่างที่ 153 บทเพลง *Granada* โน้ตสำหรับเปียโน ห้องที่ 33-40

CHULALONGKORN UNIVERSITY

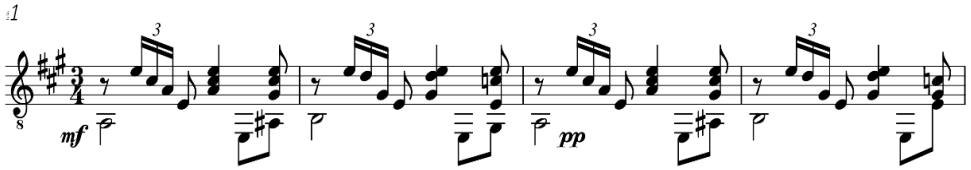
ตัวอย่างที่ 154 บทเพลง *Granada* โน้ตสำหรับกีตาร์ ห้องที่ 41-46

ห้องที่ 56 ในช่วงที่กำหนดจังหวะยืดหยุ่นเล็กน้อย (poco rubato) ในด้านของต้นฉบับทำนองหลักจะมาในจังหวะยก และแนวประสานกับทำนองหลักแยกอย่างชัดเจน ในขณะที่กีตาร์คลาสสิกบรรเลงให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 155 บทเพลง *Granada* โน้ตสำหรับเปียโน ห้องที่ 56

ตัวอย่างที่ 156 บทเพลง *Granada* โน้ตสำหรับกีตาร์ ห้องที่ 65

บทเพลง *Cádiz* ในรูปแบบต้นฉบับสำหรับเปียโนอยู่ในกุญแจเสียง Db Major แต่การเรียบเรียงสำหรับกีตาร์อยู่ในกุญแจเสียง A Major โครงสร้างของบทเพลงคือ ABA

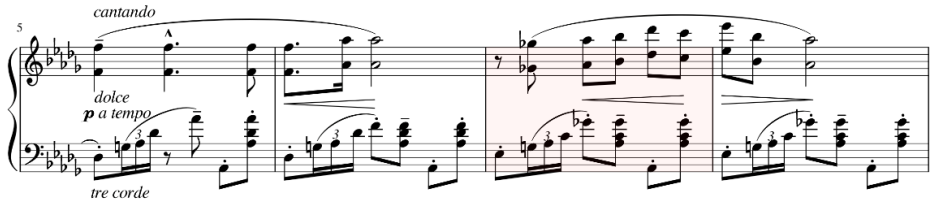
ตัวอย่างที่ 157 บทเพลง *Cádiz* โน้ตสำหรับเปียโน ห้องที่ 1-4

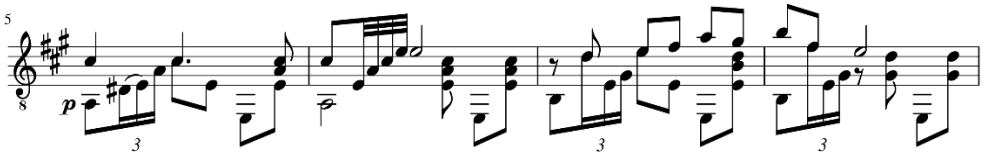


CHULALONGKORN UNIVERSITY

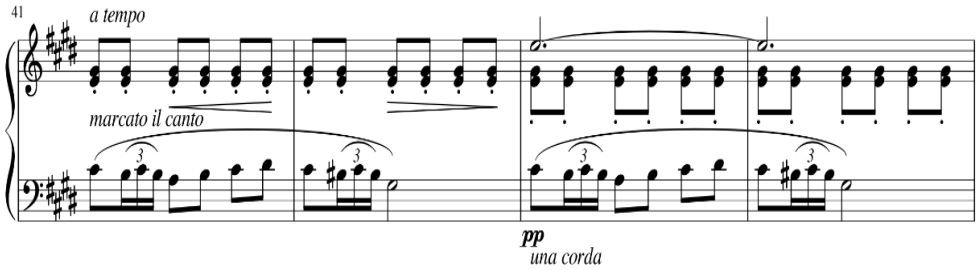
ตัวอย่างที่ 158 บทเพลง *Cádiz* โน้ตสำหรับกีตาร์ ห้องที่ 1-4

ห้องที่ 5 รูปแบบต้นฉบับทำนองหลักจะอยู่ในกุญแจฟา ในขณะที่มือขวาทำหน้าที่เป็นแนวประสาน มีการแบ่งแยกหน้าที่อย่างชัดเจน ในขณะที่กีตาร์บรรเลงแบบเน้นกระจายคอร์ดไล่ไปยังทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 159 บทเพลง *Cádiz* โน้ตสำหรับเปียโน ห้องที่ 5-8

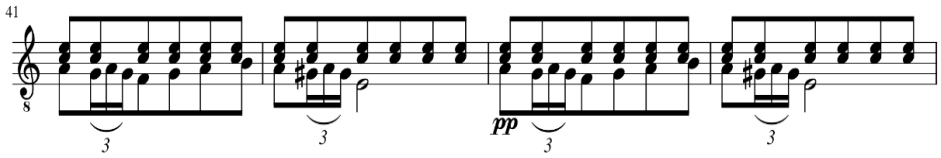


ตัวอย่างที่ 160 บทเพลง *Cádiz* โน้ตสำหรับกีตาร์ ห้องที่ 5-8

ห้องที่ 41-42 ในกีตาร์และเปียโนมีการใช้โน้ตที่เหมือนกัน ในขณะที่ห้องที่ 43-44 แนวโซปราโนของเปียโนใช้เสียงค้างของโน้ต E ส่วนของกีตาร์ใช้รูปแบบการบรรเลงเช่นเดิม

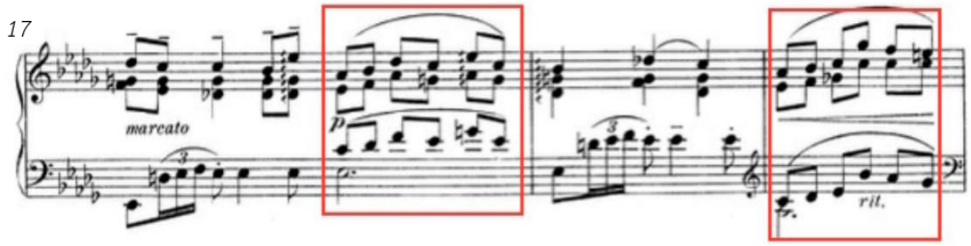
ตัวอย่างที่ 161 บทเพลง *Cádiz* โน้ตสำหรับเปียโน ห้องที่ 41-44



ตัวอย่างที่ 162 บทเพลง *Cádiz* โน้ตสำหรับกีตาร์ ห้องที่ 41-44



บทเพลง *Cádiz* ต้องการความเชื่อมเสียงเช่นห้องที่ 18 และ 20 มีชุดของคอร์ดที่ต้องเชื่อมต่อ นักเปียโนสามารถใช้นิ้วและแป้นเพเดิลเพื่อสร้างเสียงที่เชื่อมต่อกัน ในขณะที่กีตาร์คลาสสิกต้องวางแผนการใช้มือซ้ายเพื่อเชื่อมเสียง

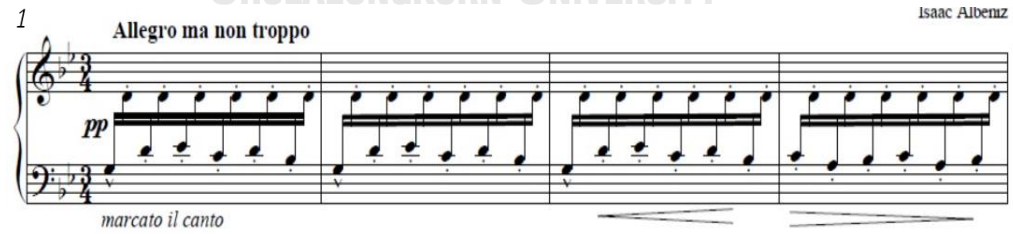
ตัวอย่างที่ 163 บทเพลง *Cádiz* โน้ตสำหรับเปียโน ห้องที่ 18 และ 20

Asturias เป็นชื่อของภูมิภาคทางตอนเหนือของสเปน ผลงานชิ้นนี้ได้รับอิทธิพลจากดนตรี ฟลาเมงโกหรือยิปซี ดนตรีของอันดาลูเซียที่เป็นภูมิภาคทางใต้สุดของประเทศ ในรูปแบบต้นฉบับสำหรับเปียโน อยู่ในกุญแจเสียง G minor ในขณะที่การเรียบเรียงสำหรับกีตาร์ปรับเป็น A minor มีรูปแบบ ABA ได้รับอิทธิพลอย่างมากจากดนตรีฟลาเมงโก ไม่เหมือนกับกระบวนอื่น ๆ *Asturias* ยังคงอยู่ใน G minor ตลอดเพลง

เทคนิคของการเคลื่อนไหวนี้เหมือนกับการแตะเบา ๆ อย่างมีเสน่ห์และการทำซ้ำของโน้ต D ในมือซ้ายเลียนแบบเสียงของกีตาร์ นักเปียโนต้องเลียนแบบเสียงที่กำลังดึงสายกีตาร์ อย่างไรก็ตามห้องที่ 59 ถึง 62 สามารถบรรเลงได้บนเปียโน แต่ไม่สามารถใช้กับกีตาร์ได้ เซโกเวียจึงแก้ไขส่วนนี้ด้วยโน้ตเขบ็ตที่ใช้เทคนิคพิซซิคาโตและคอร์ดตอนจบ

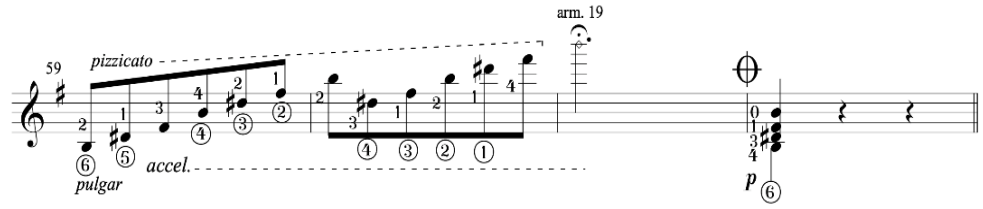
โน้ต D บนกุญแจซอลเลียนแบบเสียงของกีตาร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 164 บทเพลง *Asturias* สำหรับเปียโน ห้องที่ 1-4



ตัวอย่างที่ 165 บทเพลง *Asturias* สำหรับกีตาร์ ห้องที่ 59-62

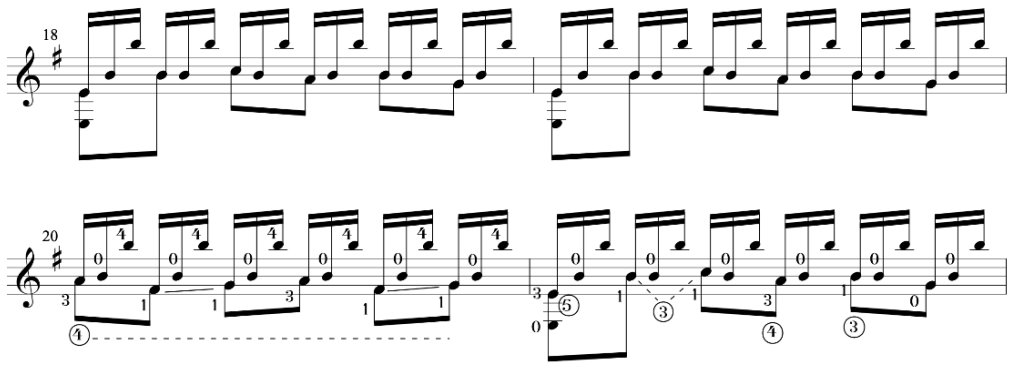


ส่วนกลางของกระบวนนี้เป็นโคลงสั้น ๆ วลีแรกกระตุ้นให้เกิดเสียงร้องของดนตรีฟลาเมงโกแบบคันเตฆอนโด ท่วงทำนองประกอบด้วยคอร์ดออกเมนเทดและทำนองที่หลากหลาย ทำให้ท่อนช้ามีกลิ่นอายของดนตรีอันดาลูเซีย อัลเบนิสประพันธ์ผลงานนี้ในขณะที่เขากำลังทัวร์คอนเสิร์ตในลอนดอน *Asturias* จึงมีลักษณะเกี่ยวกับความรู้สึกคิดถึงบ้านเกิดในสเปน แม้ว่าเป็นชาวคาตาลัน แต่เขามักจะแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของอันดาลูเซีย

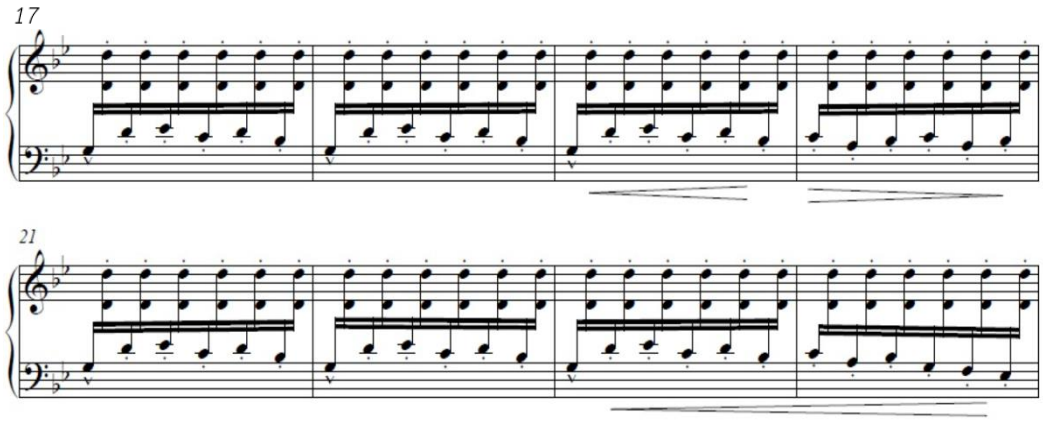
โคดาเป็นส่วนที่ละเอียดอ่อนมาก อัลเบนิสใส่ทำนองที่เหมือนนักร้องประสานเสียงเพื่อนำงานชิ้นนี้ไปสู่ตอนจบที่สงบสุข เช่นเดียวกับการท่อนก่อนหน้านี้ นักกีตาร์ไม่สามารถสร้างเสียงที่เชื่อมกันบนกีตาร์ได้ ผู้แสดงจึงใช้เทคนิคอัตราจังหวะลัก และลดระดับเสียงเพื่อให้เสียงตอนจบนี้นุ่มนวลและเงียบลง

เซโกเวียใช้โน้ตสามพยางค์ในห้องที่ 19-48 เพื่อสร้างเสียงบนกีตาร์ให้มากขึ้น ในขณะที่ห้อง 59-62 ของเปียโนใช้ไม่ได้สำหรับกีตาร์คลาสสิก เซโกเวียจัดเรียงใหม่ด้วยกลุ่มของพิซซิคาโต เพื่อให้สามารถบรรเลงต่อเนื่องได้อย่างราบรื่น

ตัวอย่างที่ 166 บทเพลง *Asturias* สำหรับกีตาร์ ห้องที่ 18-21



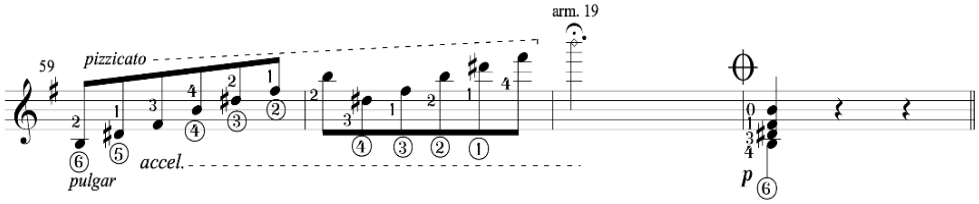
ตัวอย่างที่ 167 บทเพลง *Asturias* สำหรับเปียโน ห้องที่ 17-24



เทคนิคเฉพาะอีกอย่างหนึ่งในการเล่นกีตาร์ คือ ฮาร์โมนิก มี 2 ประเภทได้แก่ ฮาร์โมนิก ธรรมชาติและฮาร์โมนิกประดิษฐ์

ห้องที่ 61 ตัวเลขหมายถึงการใช้ฮาร์โมนิกธรรมชาติบนเฟรตที่ 19 ของกีตาร์

ตัวอย่างที่ 168 บทเพลง *Asturias* สำหรับกีตาร์ ห้องที่ 59-62

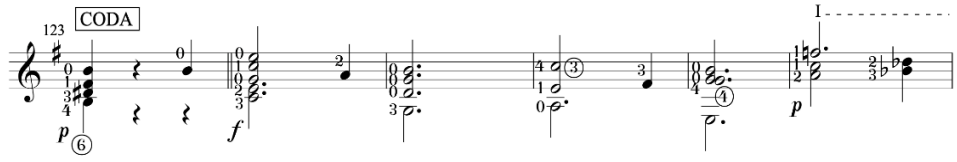


CHULALONGKORN UNIVERSITY

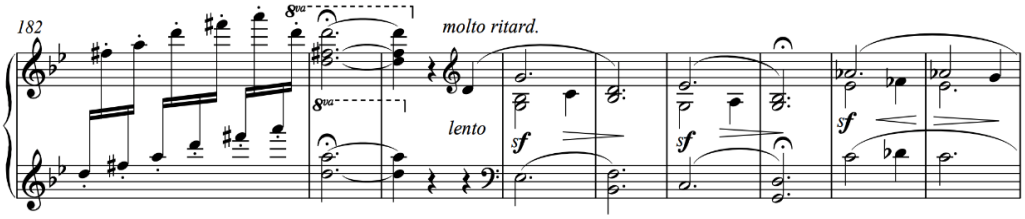
ในท่อนช้า เซโกเวียยังคงทำนองระหว่างช่วงเสียงที่บรรเลงขนาน แตกต่างจากรูปแบบของเปียโน และมีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดบางอย่างของกีตาร์เล็กน้อย

ในส่วนของโคดา เซโกเวียลบเครื่องหมายเชื่อมเสียงออกทั้งหมด เนื่องจากไม่สามารถเชื่อมต่อทำนองเหมือนเสียงประสานบนกีตาร์ได้

ตัวอย่างที่ 169 บทเพลง *Asturias* สำหรับกีตาร์ ห้องที่ 123-128



ตัวอย่างที่ 170 บทเพลง *Asturias* สำหรับเปียโน ห้องที่ 182-190



3.4 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Sonata in A Major, K.322*

เมื่อฟังเซโกเวียบรรเลงแล้ว รู้สึกได้ถึงความแข็งแรงของทั้งทำนองและเสียงประสาน สามารถสื่อสารออกมาได้อย่างดีมาก แต่จังหวะที่เซโกเวียใช้ในการบรรเลงค่อนข้างช้ากว่าผู้แสดง ซึ่งส่งผลให้การบรรเลงของผู้แสดงมีความสนุกสดใสแบบเด็ก ๆ มากกว่า

3.4.1 แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21

ความแตกต่างคือการเลือกใช้นิ้วที่ต่างกันค่อนข้างมาก เซโกเวียเลือกใช้สายเปล่าในการบรรเลงแต่ก็สามารถเล่นออกมาได้แบบเชื่อมกันอย่างดี ส่วนผู้แสดงเลือกใช้นิ้วที่สามารถทำให้ได้โทนเสียงที่ดีและสามารถเล่นเชื่อมได้ง่ายมากกว่า แต่มีแนวคิดการวางรูปแบบการแสดงที่มีความคล้ายคลึงกัน

ผู้แสดงเลือกฟังบทเพลงจากนักเปียโน เพื่อให้สามารถตีความแนวเพลงที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะสื่อได้จริง จากนั้นจึงหาวิธีบรรเลงที่ให้เสียงคล้ายเปียโนและทำให้เสียงของกีตาร์มีความคมชัดมากขึ้นด้วยการใช้เทคนิคแบบกีตาร์สมัยใหม่ผสมด้วย เช่น การรูดสายระหว่างทำนองหลัก

3.4.2 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

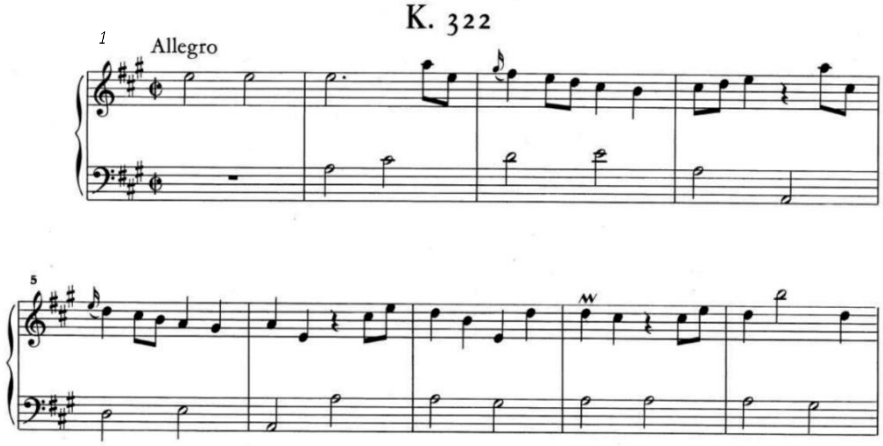
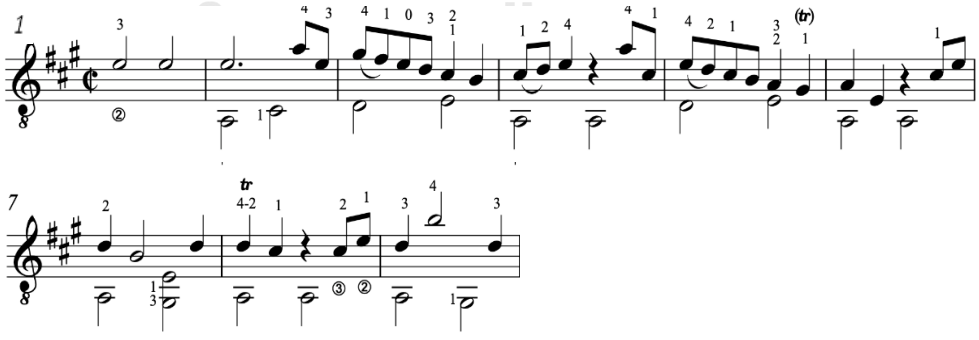
เซโกเวียใช้โทนเสียงที่สดใสและชัดเจนในการบรรเลง มีการใช้โน้ตประดับเพื่อสร้างลูกเล่นให้สนุกสนานตามรูปแบบเพลงที่นักประพันธ์ได้วางไว้

3.4.3 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

การแสดงจากการตีความของผู้แสดงใช้ท่าทางของการเล่นที่ดูยิ่งใหญ่เมื่อเริ่มบทเพลง บรรเลงให้สง่างาม ชัดเจน ใช้เสียงที่สดใส แนวคอร์ดช่วยเสริมให้จังหวะเด่นขึ้น เมื่อซ้ำท่อนที่ 2 ผู้แสดงเลือกใช้โทนเสียงที่แตกต่างกัน โดยเลือกบรรเลงเบากว่าครั้งแรก ในรอบที่ 2 เบา นุ่มนวลและยืดหยุ่นกว่าเพื่อให้การบรรเลงมีความหลากหลาย

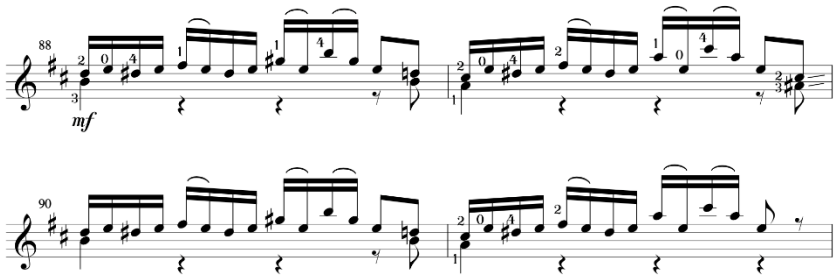
3.4.4 ความแตกต่างของบทเพลงต้นฉบับกับบทเพลงที่เรียบเรียงสำหรับกีตาร์จากผลงานของเซโกเวีย

ต้นฉบับสำหรับเปียโนและสำหรับกีตาร์อยู่ในกุญแจเสียง A Major ในการเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิกคงรูปแบบของต้นฉบับเกือบทั้งหมด แต่การใช้โน้ตที่ต่ำเกินไปในแนวเบสบนเปียโนบางโน้ตทำให้ต้องเปลี่ยนโน้ตสำหรับกีตาร์คลาสสิกที่มีช่วงเสียงจำกัด

ตัวอย่างที่ 171 บทเพลง *Sonata in A Major, K.322* สำหรับเปียโน ห้องที่ 1-9

ตัวอย่างที่ 172 บทเพลง *Sonata in A Major, K.322* สำหรับกีตาร์ ห้องที่ 1-9

3.5 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Grand Solo, Op.14*

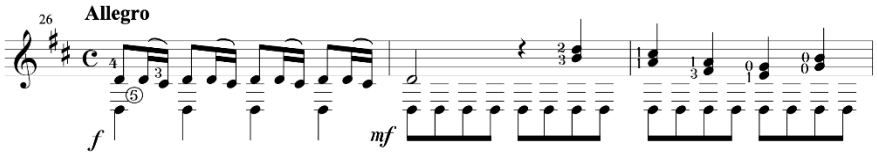
ตีความจากการบรรเลงของเซโกเวียและมาโคร ทามาโย (Marco Tamayo) นักกีตาร์ชาวคิวบา สัญชาติออสเตรียที่มีชื่อเสียง ปัจจุบันเป็นอาจารย์สอนกีตาร์คลาสสิกที่ Universität Mozarteum ซาลซ์บูร์ก ประเทศออสเตรีย

เซโกเวียได้รับยกย่องว่าเป็นนักกีตาร์ที่เก่งกาจที่สุดในยุคศตวรรษที่ 19 ในการบรรเลงจะรักษาความเร็วของทำนองในแต่ละท่อนให้เท่ากัน แตกต่างจากผู้ประพันธ์ได้ตีความว่าแต่ละท่อนมีรูปแบบที่แตกต่างกัน ความเร็วในแต่ละท่อนจะไม่เท่ากัน ส่วนการบรรเลงของทามาโยมีการเชื่อมเสียงและความเข้มของเสียงที่หลากหลาย รวมทั้งเลือกใช้นิ้วที่ทำให้การบรรเลงมีเสียงคล้ายเปียโน ผู้แสดงใช้นิ้วคล้ายกับทามาโยเพื่อให้ได้เสียงที่มีความกังวานมากกว่า การตีความและการบรรเลงของผู้แสดงมีความใกล้เคียงกับของทามาโยมากที่สุด

ตัวอย่างที่ 173 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 88-91

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงตีความว่าบทประพันธ์มีความสง่างามและยิ่งใหญ่ การรักษาความเร็วและการวางแผนในบรรเลงแต่ละท่อนเป็นสิ่งสำคัญ แต่ละท่อนจึงมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน ท่อนเกริ่นนำที่บรรเลงขึ้นมาอย่างสงบและช่วงที่มีคอร์ด ผู้แสดงค่อย ๆ ไล่จากเบาไปดัง (Crescendo) และกลับมาเบา (Decrescendo) ในช่วงนำเสนอทำนองหลักมีจังหวะที่แข็งแรงและร่าเริง ควรเล่นความเร็วพอเหมาะไม่เร็วจนเกินไป การใช้นิ้ว p ในห้องที่ 27 ควรมีเสียงที่สม่ำเสมอและเบากว่าคอร์ดที่ดำเนินเป็นทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 174 บทเพลง *Grand Solo, Op.14* ห้องที่ 26-28



3.5.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

เซโกเวียบรรเลงช่วงเกริ่นนำอยู่ในลีลาแบบสง่างาม ยิ่งใหญ่ คล้ายกับวงออร์เคสตรา เซโกเวียแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของจังหวะในแต่ละประโยคอย่างชัดเจน เมื่อเข้าท่อนนำเสนอ เขาได้บรรเลงในจังหวะเร็วและคงจังหวะเท่ากันตลอดทั้งตอน ให้ความรู้สึกตื่นเต้นและสนุกสนานในเวลาเดียวกัน เซโกเวียสามารถบรรเลงได้อย่างไม่มีผิดพลาด มีลีลาการบรรเลงโน้ตอย่างเป็นธรรมชาติด้วยเทคนิคที่เชี่ยวชาญ มีความละเอียดอ่อนและลื่นไหลของแนวทำนอง เซโกเวียมีวิธีการตีความเฉพาะตัว เขาวางแผนควบคุมเสียงอย่างเข้มงวดเพื่อให้ส่วนนำเสนอได้ออกมาอย่างโดดเด่น

ในบทเพลงนี้ เซโกเวียได้บรรเลงมือซ้ายในแนวเบสด้วยเสียงที่ดังขึ้น ลักษณะของบทเพลงทำให้จินตนาการถึงอารมณ์ที่เต็มไปด้วยเสน่ห์และสีสันอย่างเร่าร้อน ในขณะเดียวกันกลับแฝงด้วยความนุ่มนวลในช่วงเสียงเบา เซโกเวียแสดงถึงสีสันของเพลงและสะบัดปลายนิ้วอย่างรวดเร็ว ใช้เสียงที่ดังขึ้นและเบาลงเมื่อจบกลุ่มโน้ต เขาสามารถตีความบทเพลงนี้อย่างเฉียบคม ผู้แสดงเห็นด้วยกับการตีความของเซโกเวียและนำมาปรับใช้สำหรับการแสดงบทเพลงนี้ให้เข้ากับเทคนิคในศตวรรษที่ 21

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

การตีความของผู้แสดงเห็นว่าควรเริ่มต้นบทเพลงด้วยการบรรเลงด้วยเสียงที่ดังยิ่งใหญ่ คมชัด ใช้ปลายนิ้วในมือขวาดีดเป็นหลัก บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอแนวทำนองด้วยการสะบัดสายและดีดกีตาร์ บทเพลงมีโทนเสียงเข้มข้นน่าติดตามจากการดีดกีตาร์ด้วยการเกี่ยวสายอย่างรวดเร็วและบรรเลงโน้ตซ้ำด้วยเสียงที่คมชัด ผู้แสดงสลับอารมณ์ด้วยการสร้างเสียงที่เบามากเพื่อสีสันของเสียงที่มาในระยะไกล มีความอ่อนหวาน ดุดัน และยืดหยุ่นด้วยอัตราจังหวะลักเหมือนกับเซโกเวียเนื่องจากเขาสามารถตีความบทเพลงออกมาได้ไพเราะ ในโคดาผู้แสดงบรรเลงให้สง่างามชัดเจน ใช้เสียงที่สดใส แนวคอร์ดช่วยเสริมให้จังหวะเด่นชัดขึ้น

3.6 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet

บทเพลงของทาร์เรกาเป็นที่รู้จักและถูกนำมาแสดงบ่อยครั้งจากนักกีตาร์ทั่วโลก เซโกเวียเองเป็นหนึ่งในนักกีตาร์ที่นำผลงานของทาร์เรกามาแสดงบ่อยครั้งเช่นกัน เขามีผลงานการบันทึกเสียงบทประพันธ์นี้ การบรรเลงของเซโกเวียมีความเร็วที่เหมาะสม ไม่ช้าและเร็วเกินไป ทำให้ได้ยินแนวเสียงที่สำคัญอย่างชัดเจน ผู้แสดงเห็นตามแนวทางที่เซโกเวียได้บันทึกไว้จึงตีความใกล้เคียงกัน

3.6.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

เซโกเวียสามารถตีความบทเพลงออกมาได้อย่างประณีต ช่วงแรกเป็นการบรรเลงคอร์ดสลับกับแนวทำนอง คอร์ดที่บรรเลงค่อย ๆ ดังขึ้นตามลำดับคล้ายเพลงเปียโนที่สนุกสนาน บรรเลงอย่างลื่นไหลและใช้โทนเสียงที่ไม่ซับซ้อน ชัดเจน บทเพลงมีความสง่างามในแนวทำนองและแนวประสาน เซโกเวียคำนึงถึงการใช้น้ำหนักในการบรรเลงเป็นเรื่องสำคัญ รวมทั้งการใช้เทคนิคการเกี่ยวสายที่พบได้บ่อยในบทเพลง มีการใช้อย่างหลากหลาย แสดงถึงกลุ่มประโยคที่สั้นและยาวสลับกันไปในบทเพลง

3.6.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

ผู้แสดงตีความว่าเมื่อเริ่มบทเพลงจะค่อย ๆ ไล่น้ำหนักเสียงจากเบาไปดัง บรรเลงให้สง่างาม ชัดเจน ใช้เสียงที่สดใส สลับกับแนวทำนอง แนวคอร์ดที่แข็งแรงจะทำให้จังหวะเด่นชัด เมื่อซ้ำท่อนที่ 2 ผู้แสดงเลือกใช้โทนเสียงที่แตกต่างกันและเข้มงวดกับการควบคุมระดับเสียงดังและเบา ในรอบที่ 2 ใช้เสียงที่เบาและยืดหยุ่นกว่า ตอน B โน้ตกำหนดให้ใช้เทคนิคการเกี่ยวสาย แต่ผู้แสดงใช้เทคนิคการบรรเลงแบบข้ามสายทำให้ได้เสียงที่ต่อเนื่องคล้ายการบรรเลงบนเปียโนและยังทำให้สามารถเร่งความเร็วได้มากขึ้น ผู้แสดงบรรเลงโดยใช้เสียงมีชีวิตชีวา คำนึงความเชื่อมต่อของแนวทำนอง แสดงถึงสีสันที่ไพเราะสวยงามและมีความสนุกสนาน มีการยืดหยุ่นจังหวะเล็กน้อยในส่วนที่ต้องการให้แนวทำนองโดดเด่น

3.7 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Variations on Theme from Mozart's The Magic Flute, Op.9*

เซโกเวียได้บันทึกเสียงและเผยแพร่ในอัลบั้ม *The Art of Segovia* ปี ค.ศ.1952 ค่าย Deutsche Grammophon GmbH, Berlin ความแตกต่างของผู้แสดงกับเซโกเวียคือเซโกเวียไม่ได้บรรเลงช่วงเกริ่นนำ แต่ผู้แสดงบรรเลง เพราะคิดว่าเป็นท่อนที่สำคัญเพื่อส่งต่อไปยังทำนองหลัก

บทเพลงนี้มีการบรรเลงด้วยความเร็ว ผู้แสดงลดความเร็วเล็กน้อยเพื่อไม่ให้เกิดความผิดพลาดในการบรรเลง การลดความเร็วในการบรรเลงทำให้ได้ยินเสียงโน้ตชัดเจนมากขึ้น ต่างจากศิลปินอ้างอิงเมื่อบรรเลงเร็วมากก็จะได้สีสันของเสียงและความฉูดฉาดของเทคนิค ด้านการฝึกซ้อมจะใช้วิธีการย้ายมือซ้ายอย่างช้าและทำซ้ำ ๆ โดยให้มือขวาและมือซ้ายเตรียมพร้อมในการย้ายพร้อมกัน

ในท่อนการแปรทำนองครั้งที่ 1 ผู้แสดงตีความโน้ตในท่อนนี้ต่างออกไปจากศิลปินอ้างอิง ผู้แสดงแบ่งวรรคตอนของประโยคเพลงออกจากกันโดยไม่เล่นติดกันไปเลยทีเดียว ต่างจากศิลปินอ้างอิงที่เล่นโน้ตต่อกันไปทั้งท่อน ไม่เว้นประโยค

ผู้แสดงปรับวิธีการเล่นซึ่งต่างกับศิลปินในท่อนการแปรทำนองนองครั้งที่ 5 ใช้เทคนิคการเล่นโน้ตกลุ่มให้เชื่อมกันโดยการใช้คอร์ด เทคนิคนี้ทำให้ทำนองลื่นไหลมากขึ้นกว่าการบรรเลงแบบเกี่ยวสาย ผู้แสดงเห็นว่าควรมีการเล่นที่แตกต่างจากท่อนอื่นเพื่อให้ต่างกันระหว่างท่อน

3.7.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

ในบทเพลงนี้เซโกเวียสามารถผลิตเสียงออกมาอย่างมีคุณภาพและมีเทคนิคการบรรเลงที่ดีมาก มีการยืดหยุ่นจังหวะค่อนข้างมากในช่วงทำนองหลัก ทำนองมีความสดใส พร้อมกับการใส่โน้ตประดับทำให้น่าสนใจ สนุกสนาน เมื่อเข้าท่อนการแปรทำนองครั้งที่ 1 เซโกเวียเพิ่มความเร็วมากขึ้นจากท่อนก่อนหน้า ทำให้ท่อนนี้ดูหวือหวาและมีการบรรเลงที่ยาก แสดงให้เห็นว่าเขามีเทคนิคการบรรเลงที่แข็งแรง รวมทั้งยังมีแนวคิดที่น่าสนใจในการบรรเลง เช่น ต้องการให้เห็นถึงความแตกต่างของจังหวะในแต่ละประโยคอย่างชัดเจน เมื่อท่อนการแปรทำนองครั้งที่ 2 เซโกเวียได้ลดจังหวะช้าลงเล็กน้อย แต่ยังถือว่าค่อนข้างเร็วเมื่อเทียบกับนักกีตาร์คนอื่น สำหรับการแปรทำนองครั้งที่ 3 กลับมาสนุกสนานอีกครั้ง ครั้งนี้ผู้แสดงเห็นต่างกันกับเซโกเวีย ในส่วนที่จังหวะกลับมาเร็วทำให้บางคอร์ดที่มีเสียงไพเราะถูกกลบไปในเสี้ยววินาที แต่ก็ได้กลิ่นอายความสนุกสนานกลับมาแทน การแปรทำนองครั้งที่ 4 เป็นการบรรเลงอย่างรวดเร็วของทำนองสลับกับอาร์เปโจ เซโกเวียรีบหยุดเสียงเบสเมื่อบรรเลงอาร์เปโจ เพื่อให้ได้จังหวะและเสียงที่คมชัด การบรรเลงเช่นนี้จะทำให้คล้ายเล่นเร็วขึ้นอีกด้วย ในการแปรทำนองครั้งสุดท้าย เซโกเวียได้แสดงปิดอย่างสมเกียรติด้วยการใช้โทนเสียงที่หนาและยิ่งใหญ่ ใช้เทคนิคการดีดมือขวาด้วยการดันสายในมือขวา ก่อนดีดเพื่อให้เสียงดังมากขึ้น

3.7.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

ในท่อนนำเสนอผู้แสดงตีความว่าเป็นท่อนเกริ่นนำมีจังหวะเฉียบคม ยิ่งใหญ่ เริ่มด้วยคอร์ด E minor ประโยคแรกอยู่ในลีลาสง่างามแบบพระราชา ผู้แสดงบรรเลงในจังหวะปานกลางต่อมาบรรเลงทำนองหลักตามจังหวะปกติ ไม่ยืดหยุ่นจังหวะนัก เมื่อเข้าการแปรทำนองครั้งที่ 1 ผู้แสดงต้องการให้เห็นความแตกต่างของจังหวะอย่างชัดเจนจึงบรรเลงเร็วมากขึ้น ทำให้ได้รูปแบบที่น่า

ตื่นเต้นและเทคนิคที่น่าสนใจสำหรับกีตาร์คลาสสิก โดยจังหวะที่ 1 ให้ยืดและเน้นมากขึ้น เพื่อให้เป็นหัวของทำนองย่อย เมื่อเข้าการแปรทำนองครั้งที่ 2 ผู้แสดงตีความว่าควรเล่นช้าลง เนื่องจากเป็นอารมณ์ที่สุขุมมากขึ้น แตกต่างจากท่อนก่อนหน้า ผู้แสดงเห็นว่าควรใช้น้ำหนักเสียงที่ต่างกันในการบรรเลงเพื่อให้เกิดความแตกต่างและน่าสนใจ สำหรับการแปรทำนองครั้งที่ 3 ผู้แสดงได้เพิ่มจังหวะเร็วมากขึ้น แต่ไม่เท่ากับการแปรทำนองครั้งที่ 1 มีจังหวะสนุกสนาน ไพเราะ สร้างความน่าสนใจ การแปรทำนองครั้งที่ 4 ผู้แสดงจะบรรเลงเร็วขึ้น และเน้นความคมชัดของเสียง บรรเลงจากเบาไปดังที่โน้ตกระจายคอร์ดในแต่ละท่อน ท่อนนี้ผู้แสดงตีความว่าควรบรรเลงตรงจังหวะและมีความรวดเร็วทำให้น่าสนใจ ในการแปรทำนองครั้งสุดท้าย เนื่องจากผู้แสดงต้องการให้เป็นจุดที่สำคัญของบทเพลง จึงบรรเลงโน้ตสามพยางค์โดยเน้นที่จังหวะแรกด้วยความรวดเร็ว ผู้แสดงบรรเลงใกล้เคียงกับเซโกเวียโดยมิได้แก้ไขหรือเปลี่ยนแปลงเนื่องจากเห็นว่าเหมาะสมแล้ว

3.8 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Serenata Española*

จากการตีความบทเพลง ความแตกต่างที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือเซโกเวียบรรเลงบทเพลงด้วยท่วงทำนองที่มีความดังเบาค่อนข้างเท่ากันตลอดเพลง ขณะที่ผู้แสดงพยายามใช้ความเข้มของเสียงที่หลากหลาย เพื่อให้ได้สีสันของบทเพลงในอีกรูปแบบหนึ่ง

ในบทเพลงมีการใช้อันดาลูเซียน เคเดนซ์ (Andalusian Cadence) ที่นำมาจากดนตรีฟลาเมงโกสำหรับการดำเนินของคอร์ด ประกอบด้วย 4 คอร์ดที่เรียงลำดับดังนี้ vi-V-IV-III ท่อนนี้มีความโดดเด่นอย่างเห็นได้ชัด เซโกเวียบรรเลงท่อนนี้ด้วยความเร็ว แต่ไม่ได้หยุดสาย 3 ขณะที่ผู้แสดงหยุดเสียงสาย 3 เพื่อให้กระชับและคมมากขึ้น รวมทั้งโน้ตที่จัดเป็นกลุ่มจะเน้นเสียงเบสให้ชัดเจน

ท่อนอัตราจังหวะลัก ผู้แสดงคำนึงถึงเสียงเชื่อมของทำนองหลัก โดยใช้นิ้วก้อยลากเพื่อให้เสียงต่อกันและช่วงการบรรเลงบันไดเสียงผู้แสดงจะคำนึงถึงจังหวะตก ใช้เทคนิคการเกี่ยวสาย เริ่มต้นด้วยการใช้นิ้ว p ควรระวังกระชากนิ้ว เพราะบทเพลงมีความเร็วมาก อีกส่วนหนึ่งที่แตกต่างจากศิลปินอ้างอิงคือ การหยุดจังหวะในแนวเบส เพื่อให้ทำนองหลักได้โดดเด่นพร้อมกับการวิบราโต (Vibrato)

3.8.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

เซโกเวียบรรเลงอย่างอิสระ จินตนาการได้ถึงลีลาแบบสเปนอย่างแท้จริง เซโกเวียนำเสนอคอร์ดใน 4 ห้องแรกด้วยการไล่เสียงดังเบาก่อนเข้าทำนองหลักด้วยเสียงดังอีกครั้ง เซโกเวียได้หยุดเบสในช่วงที่ทำนองหลักค้างไว้เพื่อวิบราโตให้เสียงออกมาอย่างเด่นชัด แม้ในโน้ตไม่ได้กำหนด แต่ปฏิเสธไม่ได้ว่าเป็นเสน่ห์ที่เกิดขึ้นที่ลงตัวและไพเราะ เซโกเวียเลือกใช้โทนเสียงที่อุ่นสลับกับเสียงที่แข็งด้วยการย้ายตำแหน่งในมือขวา เพื่อสร้างลีลาและเสียงที่แตกต่างกัน (Segovia 1953) ในช่วงสำคัญ

ของบทเพลงพบการใช้โน้ตวิ่งในช่วงโครมาติกอย่างรวดเร็ว บทเพลงจบด้วยคอร์ด V I อย่างมีความสุข แสดงถึงความปีติและมีพลัง เสียงโครมาติกตอนจบเห็นได้ชัดถึงกลิ่นอายของสเปน รวมทั้งมีการสะบัดสายของกีตาร์ ซึ่งนี้ทำให้บทเพลงน่าสนใจ

3.8.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

ผู้แสดงเริ่มตีความว่าบทเพลงนี้มีจังหวะที่สนุกสนาน สามารถเต้นรำแบบสเปนได้ จังหวะจึงควรมีความคงที่และยืดหยุ่นได้บางช่วงที่ต้องการเน้น ช่วงที่สำคัญคือการบรรเลงโครมาติก ให้ดูเหมือนเป็นการบรรเลงลักษณะของการด้นสด เพื่อขับเคลื่อนแนวโครมาติกนี้ผู้แสดงค่อย ๆ เพิ่มความดัง เพื่อส่งไปยังคอร์ด A minor พยายามเชื่อมต่อแนวทำนองเพื่อแสดงประโยคเพลงให้ชัดเจน สิ่งที่ไม่ควรมองข้ามคือการเชื่อมระหว่างท่อน ประกอบไปด้วยสีสันและลักษณะที่แตกต่างกัน

3.9 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Recuerdos de la Alhambra*

ศิลปินที่นำมาอ้างอิงคือเซโกเวียผู้ทำให้บทเพลงนี้โด่งดัง ความแตกต่างระหว่างผู้แสดงกับศิลปินอ้างอิงคือในการบรรเลงของผู้แสดงจะมีจังหวะช้ากว่าเล็กน้อยเพื่อทำให้บทเพลงมีความลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น แต่การบรรเลงด้วยจังหวะเร็วของเซโกเวียจะได้สีสันของบทเพลงที่แตกต่างกัน

ผู้แสดงเลือกใช้มือขวาด้วยนิ้ว p a m i เช่นเดียวกับเซโกเวีย การใช้นิ้วเช่นนี้มีข้อดีคือสามารถทำความเร็วบทเพลงได้ดีมากขึ้น แต่ข้อเสียคือต้องดีดทำนองหลักให้ดัง เพราะการใช้นิ้ว a ร่วมด้วยจะทำให้เสียงเบาลง แต่ศิลปินบางคนเลือกใช้นิ้ว p m i เพื่อความชัดเจนของทำนองหลักแทน

3.9.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

เซโกเวียใช้เทคนิคการบรรเลงในลักษณะการรัวนิ้ว เพลงนี้เป็นบทเพลงที่โชว์ความสามารถของนักกีตาร์คลาสสิกที่ต้องอาศัยความต่อเนื่องของมือขวาและน้ำหนักเสียงที่เน้นให้แนวทำนองหลักโดดเด่นด้วยเทคนิคการรัวเสียง เซโกเวียบรรเลงด้วยจังหวะคงที่ตลอด สามารถบรรเลงโดยไม่ผิดพลาด ในคอร์ด C Major เซโกเวียเลือกใช้ตำแหน่งในเฟรตที่ 8 เพื่อใกล้กับตำแหน่งคอร์ด F Major ที่จะต้องย้ายไปในห้องถัดไป เซโกเวียมีเทคนิคการรัวนิ้วที่น่าทึ่งและให้ความสำคัญกับกระจายคอร์ดที่เล่นโดยนิ้ว p

แนวคิดการเล่นของเซโกเวียนั้นออกมาจากจิตวิญญาณ เมื่อได้ฟังแล้วให้ความรู้สึกเหมือนได้ไปอาลัมบรา ประเทศสเปน ที่สวยงามในวันฤดูใบไม้ผลิที่อบอุ่น เขาได้มีการยืดหยุ่นและเน้นเสียงดัง เบาเพียงเล็กน้อยในจังหวะที่สำคัญ ทำให้บทเพลงมีความต่อเนื่องราวกับเวทมนตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.9.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

การตีความของผู้แสดงเพื่อถ่ายทอดไปยังผู้ฟังในบทเพลงนี้ใช้เทคนิคการรัวนิ้วเป็นสำคัญ นอกจากนั้นสิ่งที่ผู้แสดงคำนึงคือความต่อเนื่องของทำนองหลักในแนวโซปราโน ทำให้บางท่อนมีรูปแบบมือซ้ายที่แตกต่างกับเซโกเวีย เช่น ในคอร์ด C Major เซโกเวียเลือกใช้ตำแหน่งเฟรตที่ 8 เพื่อใกล้กับตำแหน่งคอร์ด F Major แต่ผู้แสดงเลือกใช้ C Major ในตำแหน่งเฟรตที่ 3 เพื่อต้องการให้นิ้วชี้บนสายที่ 1 สไลด์ไปเฟรตที่ 8 เป็นคอร์ด F Major การบรรเลงเช่นนี้จะได้ใช้เทคนิคในศตวรรษที่ 21 และได้คำนึงถึงความต่อเนื่องของเสียงพร้อมกับการใช้เทคนิคอัตราจังหวะลักและการใช้น้ำหนักเสียงที่เหมาะสมเพื่อให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น ควรบรรเลงอย่างลื่นไหลและใช้เสียงที่ลึก ที่สำคัญควรพยายามเชื่อมต่อแนวทำนองเพื่อแสดงประโยคเพลงให้ชัดเจน

3.10 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Vals Venezolano No.3*

ในบทเพลง *Vals Venezolano No.3* ศิลปินอ้างอิงบรรเลงแบบยืดจังหวะที่ 1 ในคอร์ด E minor เสมอ เมื่อเทียบกับผู้แสดงซึ่งบรรเลงตามจังหวะจริง ไม่มีการยืดจังหวะ ส่วนตอน A’ เป็นท่อนที่อ่อนหวาน ผู้แสดงตีความว่าสามารถยืดได้บางส่วนแต่ยังรักษาอัตราจังหวะไว้อยู่ ส่วนเซโกเวียบรรเลงยืดจังหวะเล็กน้อย แต่ทำนองประสานจะบรรเลงแบบรวบรัด จังหวะค่อนข้างไวกว่าปกติ

3.10.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

เซโกเวียใช้เทคนิคการเกี่ยวสายอย่างหลากหลายแสดงถึงกลุ่มประโยคที่สั้นและยาวสลับกันไป เซโกเวียให้ความสำคัญกับจังหวะที่ 3 และ 6 ในอัตราจังหวะคิดเป็น 6/8 ให้บรรเลงดังไปเบาเป็นทิศทางแนวเดียวกับคอร์ดเมื่อหมดเครื่องหมายลากเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในบางท่อนเป็นการเล่นคอร์ดผ่านอย่างรวดเร็ว เซโกเวียสามารถบรรเลงได้คมชัดด้วยการยกนิ้วมือซ้ายในการเปลี่ยนคอร์ดทาบ (Barre) คำนึงถึงเสียงในการเปลี่ยนอย่างรวดเร็ว ไม่ให้เกิดเสียงแตกในการย้ายตำแหน่ง ในท่อนต่อมา เซโกเวียใช้การค้างเสียงคล้ายเปียโน โดยค้างโน้ตตัวแรกของคอร์ดเอาไว้ ด้านแนวเบสใช้จังหวะซ้ำ ๆ และเล่นโน้ตสั้น (Staccato) ที่ไม่มีกำหนดในโน้ตเพลงเพื่อให้น่าสนใจและเกิดบรรยากาศใหม่ ๆ ทำนองมีการเคลื่อนไหวตลอดเวลา มีการใช้จังหวะแบบวอลซ์ เซโกเวียตีความบทเพลงที่แฝงไปด้วยแนวคิดของความแฟนตาซีจากจินตนาการอันกว้างขวาง มีการเปลี่ยนแปลงโทนเสียงอย่างฉับพลัน รวมถึงใช้การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัวในแต่ละท่อน

3.10.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

เนื่องจากกีตาร์คลาสสิกมีช่วงเสียงในการบรรเลงที่ค่อนข้างจำกัด ผู้แสดงคำนึงถึงน้ำหนักเสียงที่ทำให้เพลงมีจุดที่เด่นและความไพเราะ ในช่วงแรกผู้แสดงบรรเลงโน้ตอย่างชัดเจน เสียงดัง เมื่อซ้ำในรอบที่ 2 จึงค่อยลดระดับเสียงให้เบาลงและยืดหยุ่นมากขึ้นเพื่อสร้างความแตกต่าง เมื่อเข้าท่อนต่อไปผู้แสดงเลือกใช้โทนเสียงที่นุ่มละมุนด้วยการย้ายตำแหน่งมือขวาเข้าใกล้ซาวด์โฮล (Sound Hole) ทำให้เสียงที่เกิดมีความนุ่มละมุนมากขึ้น เน้นความล่องลอยของเสียง หลีกเลี่ยงเสียงแห้งและโทนเสียงที่ชัดเจนแบบในท่อนแรก ผู้แสดงตีความว่าท่อนนี้ควรมีลักษณะพลิ้วเบา ไม่ใช้น้ำหนักการดีดมากเกินไปและใช้เทคนิคอัตราจังหวะลัก เพื่อยืดหยุ่นจังหวะเล็กน้อยเพื่อความไพเราะของบทเพลง

3.11 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Variations and Fugue on La Folia*

Variations and Fugue on La Folia เป็นหนึ่งในผลงานเพลงกีตาร์คลาสสิกสมัยใหม่ที่ไพเราะและสมบูรณ์ที่สุด ผู้แสดงชื่นชมการแสดงของเซโกเวียเนื่องจากสามารถตีความบทเพลงออกมาได้ไพเราะ ผู้แสดงจึงยึดถือการแสดงนี้เป็นต้นแบบในการบรรเลง แต่บางท่อนอาจตีความต่างออกไป รวมทั้งเซโกเวียยังมีส่วนร่วมในการแก้ไขโน้ตของบทเพลง ทำให้แนวประสานของบทเพลงนี้มีความพิเศษและไพเราะมากยิ่งขึ้นจากที่ปองเซได้เขียนไว้

3.11.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

เซโกเวียบรรเลงบทเพลง *Variations and Fugue on La Folia* ในการบันทึกเสียงในปี ค.ศ.1932 การตีความของเขาจับแก่นแท้ของบทเพลงชิ้นนี้ได้อย่างดี ไม่ใช่แค่เทคนิคที่ยอดเยี่ยมเท่านั้น เซโกเวียยังมีโทนเสียงกีตาร์ที่เป็นเอกลักษณ์ การบรรเลงแสดงถึงความสวยงามของแนวทำนองที่เคลื่อนไหวอย่างคงที่พร้อมกับคอร์ด บทเพลงมีลีลาแบบบาโรก โดยรวมมีอารมณ์คล้ายคลึงกันและไม่มีความแตกต่างของการใช้โทนเสียงมากนัก เซโกเวียใช้โทนเสียงที่เชื่อมต่อและเรียบเสมอกัน ทำนองมีการแสดงความรู้สึกแต่ไม่ได้บรรเลงดังเกินไป ภาพรวมนั้นไม่มีการเปลี่ยนแปลงอารมณ์อย่างฉับพลัน ในท่อนสุดท้ายของบทประพันธ์ Fugue เป็นท่อนที่มีความซับซ้อน แต่เซโกเวียสามารถบรรเลงอย่างเรียบง่ายในเวลาเดียวกัน รวมทั้งสามารถนำเสียงประสานด้วยสีสัน โทนเสียงที่เต็มไปด้วยอารมณ์ของเซโกเวียที่แสดงออกมาอย่างไพเราะ

3.11.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

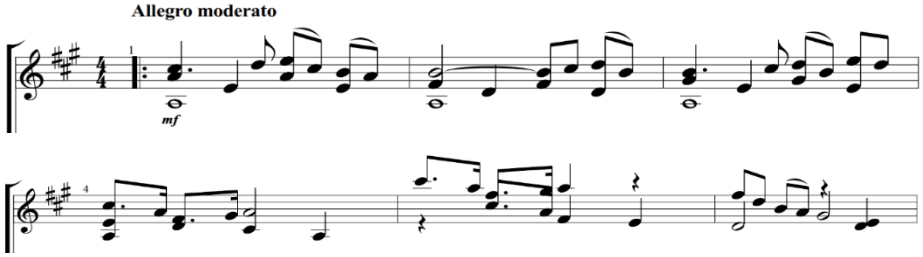
ผู้แสดงตีความด้วยการเริ่มบรรเลงท่อนนำเสนอด้วยเสียงที่เบาและเริ่มดังขึ้นเมื่อมีคอร์ดมาหนุนทำนอง เน้นการบรรเลงโน้ตให้โดดเด่นและเชื่อมต่อกันมากที่สุด รักษาจังหวะให้คงที่ ในการแปรทำนองต่าง ๆ มีรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างกันไป การบรรเลงเน้นเบสในจังหวะที่ 1 และทำนองลื่นไหลไปอย่างธรรมชาติ มีการเปลี่ยนน้ำหนักของเสียงทันทีในบางครั้งเพื่อเน้นแนวทำนองให้โดดเด่นมากยิ่งขึ้น ช่วงที่มีการไล่คอร์ดเน้นการฝึกเทคนิคกีตาร์เพื่อให้เสียงออกมาอย่างมีคุณภาพและได้ยินเสียงคอร์ดประสานกันอย่างชัดเจน เมื่อคอร์ดำเนินไปเรื่อย ๆ บรรเลงโดยคำนึงถึงทิศทางของโน้ตและรายละเอียดเพื่อคงไว้ซึ่งทำนองหลักของบทเพลง ยกเว้นช่วงที่ต้องการแสดงความแตกต่างอย่างชัดเจน

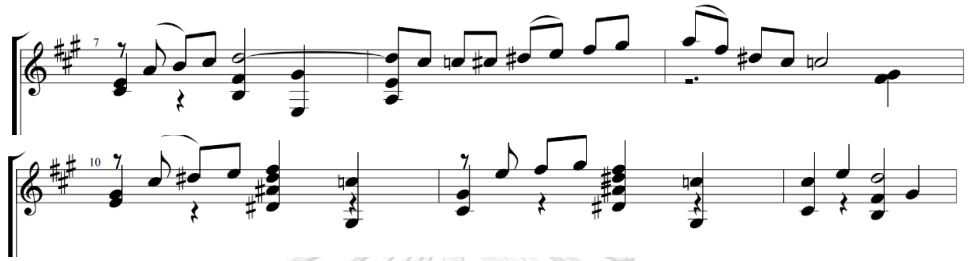
3.12 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Sonata Romántica*

Sonata Romántica เป็นบทประพันธ์ที่นักกีตาร์ทั่วโลกนำออกแสดงตามคอนเสิร์ตหรือการแข่งขันมากมาย เป็นบทเพลงที่เป็นที่รู้จักในหมู่นักกีตาร์ ผู้แสดงชื่นชมการตีความและการบรรเลงของเซโกเวีย เนื่องจากสามารถตีความบทเพลงได้ออกมาอย่างชัดเจน ผู้ฟังสามารถจินตนาการตามความหมายที่เซโกเวียต้องการสื่ออย่างไม่ซับซ้อน อีกทั้งยังคุมจังหวะ โทนเสียงและการสร้างสรรค์ความเข้มของเสียงที่หลากหลายได้เป็นอย่างดี ผู้แสดงสรุปการตีความระหว่างผู้แสดงและศิลปินอ้างอิงดังนี้

ทำนองหลักในท่อนแรก ผู้แสดงตีความว่าเป็นการเริ่มต้นของบทเพลงที่มีความไพเราะสวยงามและเบาบาง จึงเล่นด้วยความเร็วไม่มากนักและยึดจังหวะในช่วงจบท่อนเล็กน้อย

Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 175 บทเพลง *Sonata Romántica*, I. Allegro moderato ห้องที่ 1-6

ในท่อน Allegretto vivo: Più lento espressivo ทำนองหลักสลับไปมาระหว่างสายทรีเบลและเบส ทำให้การซ้อมต้องเน้นให้ชัดเจนระหว่างทำนองและแนวประสาน ในส่วนนี้ผู้แสดงพยายามทำให้ชัดเจนใกล้เคียงกับศิลปินอ้างอิง

ตัวอย่างที่ 176 บทเพลง *Sonata Romántica*, III. Allegretto vivo: Più lento espressivo ห้องที่ 7-12

3.12.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

เกิดการเปลี่ยนแปลงมากมายระหว่างโน้ตเพลงต้นฉบับและโน้ตเพลงฉบับเซโกเวีย การแก้ไขส่วนใหญ่เกิดจากการที่ไม่สามารถนำโน้ตบางตัวมาเล่นได้ เนื่องจากต้นฉบับหายไป น่าเสียดายที่กระบวนที่ 4 ซึ่งเซโกเวียแนะนำให้แก้ไขมากที่สุดนั้นไม่มีอยู่ในโน้ตเพลงต้นฉบับ

เซโกเวียพยายามแนะนำปองเซในเรื่องลักษณะเฉพาะของกีตาร์ โดยไม่ปรับเปลี่ยนทำนองหลัก เซโกเวียบรรเลงโดยควบคุมแนวทำนองให้มีความต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบประโยคเพลง การควบคุมแนวทำนองที่ต่อเนื่องนี้ทำให้บทเพลงคล้ายเสียงร้องหรือการบรรเลงแบบนักร้อง ทำให้ประโยคเพลงสวยงามและเป็นธรรมชาติมากขึ้น เซโกเวียมีวิธีสร้างเสียงที่เชื่อมต่อกันให้มีความน่าฟังคล้ายเสียงร้องด้วยการค้างนิ้วมือซ้ายให้เหลื่อมกันระหว่างโน้ต ทำให้ทำนองไม่ขาดออกจากกัน

3.12.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

ผู้แสดงตีความว่าบทเพลง *Sonata Romántica* เน้นการบรรเลงที่เสียงเชื่อมต่อกันเหมือนกับเสียงร้อง เทคนิคที่ผู้แสดงคำนึงถึงคือการเลือกใช้นิ้วที่สามารถเชื่อมเสียงต่อกันได้อย่างสมบูรณ์แบบที่สุดและให้เสียงที่ชัดเจนเมื่อบรรเลงต่อเนื่อง เน้นการบรรเลงที่ให้เสียงผ่อนคลาย ไม่ใช้เสียงหนัก ทำให้เสียงมีความกระฉับกระเฉงและคมชัด มีการยืดหยุ่นจังหวะเล็กน้อย แต่ระวังไม่ให้เสียจังหวะ การบรรเลงอัตราจังหวะลักทำให้บทเพลงน่าสนใจ สร้างบรรยากาศให้พลิ้วไหว ใช้ช่วงที่ต้องการเน้นความสำคัญเป็นพิเศษ

3.13 การตีความบทเพลงของเซโกเวียและผู้แสดงในบทเพลง *Sonatina Meridional*

ความแตกต่างของการตีความระหว่างผู้แสดงและเซโกเวียที่พบได้ชัดเจนคือเรื่องของจังหวะ เซโกเวียบรรเลงค่อนข้างยืดหยุ่น ประโยคเพลงช้าและเร็วสลับกันทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจ สำหรับผู้แสดง จังหวะจะไม่ยืดหยุ่นมากนัก

ท่อนแรกมีจังหวะที่สดใส ร่าเริง น่าสนใจ เป็นท่อนที่ได้รับความนิยมส่วนหนึ่งเพราะฟังรื่นหู ท่อนนี้ผู้แสดงยึดหลักในการบรรเลงแบบเซโกเวียโดยเน้นแนวเบสให้โดดเด่น คล้ายกับเสียงล่องลอยในอากาศ ต่อด้วยทำนองหลักที่ร้อยเรียงตามมาทันที เมื่อจบประโยคเน้นโน้ตตัวสุดท้ายด้วยการใช้เทคนิคสั่นเสียงพร้อมกับลากเสียงยาวเพิ่มขึ้นอีกเล็กน้อย

ในท่อน Copla ซึ่งเป็นท่อนช้าของบทเพลง ลักษณะของบทประพันธ์สื่ออารมณ์ถึงความเศร้าหมอง ผู้แสดงและศิลปินอ้างอิงบรรเลงในลักษณะใกล้เคียงกัน โดยบรรเลงค่อนข้างยืดจังหวะเล็กน้อย แต่ยังรักษาอัตราจังหวะไว้ เน้นทำนองหลักดำเนินอย่างโดดเด่น สลับกันแนวเบสและคอร์ด สิ่งที่สำคัญที่สุดในแนวคิดการบรรเลงท่อนนี้คือการรักษาระดับเสียงดัง เบา ให้ชัดเจนในแต่ละประโยคเพลง รวมทั้งการสร้างสีสันของเสียงในมือขวา

3.13.1 แนวคิดและเทคนิคการแสดงกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย

บทเพลงนี้ตีความด้วยอารมณ์และความเข้าใจอย่างถ่องแท้ของเซโกเวีย หากศึกษาจากจดหมายของเซโกเวียที่เขียนถึงปองเซเกี่ยวกับเรื่องการแก้ไขและเพิ่มเติมสิ่งต่าง ๆ ในโน้ตเพลงที่หลายครั้งออกไปทางสั่งมากกว่าขอ ปองเซเป็นนักประพันธ์คนโปรดของเซโกเวีย แนวคิดของเซโกเวียเลือกให้ใช้เสียงประสานและคอร์ดซับซ้อนมากขึ้นทำให้มีเสียงประสานที่สวยงาม เขาบรรเลงโดยใช้เทคนิคที่ท้าทายเห็นได้จากการควบคุมความสั้นยาวของโน้ตในช่วงเสียงที่มีความแตกต่างกัน รวมถึงเทคนิคการรูดสาย ด้วยการสะบัดนิ้ว i ในมือขวาและแนวทำนองที่แสดงความรู้สึกพลิ้วไหว นุ่มนวล

ในท่อน I. Campo: Allegretto เซโกเวียบรรเลงทำนองอย่างกระฉับกระเฉง แล้วจึงเบาลง บรรเลงแบบการร้องโดยใช้เทคนิคพิซซิคาโต เมื่อมีการย้อนทำนองได้เปลี่ยนโทนเสียงให้บางและเบาลงโดยการย้ายมือขวาไปบริเวณสะพานสายกีตาร์

II. Copla เป็นท่อนช้า เซโกเวียได้บรรเลงอย่างเห็นความแตกต่างได้ชัดเจน มีการยืดหยุ่นจังหวะเล็กน้อย การใช้เทคนิคหนักเบาในท่อนนี้ไม่ค่อยชัดเจนมากนักหากเทียบกับท่อนก่อนหน้า มีลีลาการบรรเลงเน้นอารมณ์ในการนำเสนอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

III. Fiesta เป็นท่อนที่มีเทคนิคมากมายที่น่าสนใจ เช่น การราสเกียโด เซโกเวียยังเลือกใช้โทนเสียงหลากหลายรูปแบบในท่อนนี้ เช่น เสียงที่แข็งกระด้าง เสียงนุ่มนวล และเสียงที่คมชัด ทำให้ในท่อนสุดท้ายจะได้ฟังโทนเสียงที่หลากหลายของการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก

3.13.2 การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง

ผู้แสดงตีความว่าในท่อน I. Campo: Allegretto มีความสง่างาม มีพลัง และเน้นจังหวะที่ 1 ของห้องเป็นหลัก จึงบรรเลงด้วยโทนเสียงที่คมชัด ในคอร์ดแรกบรรเลงด้วยการกระจายคอร์ดและทิ้งเสียงครู่หนึ่งก่อนที่จะเข้าสู่การดำเนินของทำนองที่ให้บรรยากาศที่เต็มไปด้วยความน่าตื่นเต้นและการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง แนวทำนองโดดเด่นจึงควรดันนิ้วมือขวาเพื่อให้เสียงดังขึ้น ผู้แสดงใช้เสียงที่มีชีวิตชีวา มีความเชื่อมต่อของแนวทำนอง แสดงถึงสีสันที่ไพเราะสวยงามและสนุกสนานตื่นเต้น จึงใช้จังหวะคงที่เพื่อรักษาสมดุลของบทเพลง

ท่อน II. Copla ผู้แสดงตีความว่ามีทำนองที่โดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะ ความแตกต่างของโทนเสียงและอารมณ์แตกต่างจากท่อนแรกอย่างสิ้นเชิง จึงแสดงอารมณ์อย่างเข้มข้นและยืดหยุ่นจังหวะเพื่อให้มีความเร้าใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก

การดำเนินการศึกษาดนตรีสร้างสรรค์ครั้งนี้ มุ่งสู่เป้าหมายอันเป็นหัวใจหลักของการแสดง คือ การนำบทเพลงที่คัดเลือกมาศึกษาแนวคิดทางการบรรเลงจากวรรณกรรมทางดนตรี เพื่อนำไปสู่การตีความ วิเคราะห์และสร้างสรรค์ โดยการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกแบ่งออกเป็นหัวข้อย่อยดังนี้

4.1 ข้อมูลการแสดง

ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงทั้ง 3 คอนเสิร์ต แบ่งออกเป็น

<u>การแสดงครั้งที่ 1</u>

ประกอบด้วยผลงานเรียบเรียงสำหรับกีตาร์คลาสสิกของเซโกเวีย ผู้แสดงนำเสนอบทเพลงในการแสดงด้วยบทเพลงดังนี้

1. *Sevilla, Asturias, Cádiz* และ *Granada* จาก *Suite Española, Op.47* ประพันธ์โดยอิซาค อัลเบนิส (Isaac Albeniz, 1860-1909) เป็นบทเพลงที่เป็นจุดเด่นของการแสดงครั้งที่ 1 เนื่องจากเป็นบทเพลงที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นบทเพลงที่ต้องใช้เทคนิคการบรรเลงขั้นสูง ในการเรียบเรียงของเซโกเวียได้มีการนำโน้ตเปียโนดั้งเดิมมาเรียบเรียงใหม่สำหรับกีตาร์คลาสสิก

2. *Sonata in A Major, K.322* ประพันธ์โดยโดเมนิโก สการ์ลาตตี (Domenico Scarlatti, 1685-1757) เป็นผลงานประเภทโซนาตา (Sonata) สำหรับเปียโน

3. *Suite in D minor from Livre de Pièces Pour la Guitare* ประพันธ์โดยโรเบิร์ต เดอ วิเซ (Robert de Visée, 1655-1732/1733) เป็นผลงานการประพันธ์สำหรับกีตาร์สมัยเก่าที่มี 5 สาย นำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับกีตาร์คลาสสิกในปัจจุบัน มี 9 ท่อน ได้แก่ 1. Prelude 2. Allemande 3. Courante 4. Sarabande 5. Gavotte 6. Minuet I 7. Minuet II 8. Bourrée และ 9. Gigue

4. *Fantasia* ประพันธ์โดยซิลเวียส เลโอโพลด์ ไวส์ (Silvius Leopold Weiss, 1687-1750) นักประพันธ์เพลงและนักลูทชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียงในศตวรรษที่ 18

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแสดงครั้งที่ 2

ประกอบด้วยผลงานประพันธ์ของนักกีตาร์ในศตวรรษที่ 18-19 ที่เซโกเวียนำมาแสดง ใช้หลักการเลือกบทเพลงยุคทองของกีตาร์ครั้งแรกในศตวรรษที่ 18 จากนักประพันธ์เพลงกีตาร์ที่มีชื่อเสียง เช่น ทาร์เรกาและซอร์ ผู้แสดงนำเสนอบทเพลงในการแสดงด้วยบทเพลงดังนี้

1. *Grand Solo, Op.14* ประพันธ์โดยซอร์ ถือเป็นผลงานสำคัญเนื่องจากเป็นบทประพันธ์ขนาดใหญ่ มีเทคนิคการเล่นที่ยาก และได้รับความนิยมในการแสดงกีตาร์คลาสสิกระดับสากล

2. *Recuerdos de la Alhambra* ประพันธ์โดยทาร์เรกาในปี ค.ศ.1899 ระหว่างเดินทางไปพักผ่อนที่กรานาดา และประทับใจในความงดงามของปราสาทอาลัมบรา บทเพลงนี้ใช้เทคนิคที่เรียกว่าการรัวโน้ต โดยเล่นโน้ตตัวหนึ่งด้วยการย้ำสายกีตาร์หลายครั้งด้วยนิ้ว a m และ i ตามลำดับ พร้อมกับการเดินเบสด้วยนิ้ว p ทำให้ผู้ฟังรู้สึกเหมือนกับว่าบทเพลงบรรเลงบนกีตาร์ 2 ตัว

3. *Sonata in C Major, Op.22* ท่อน III. Minuet ประพันธ์โดยซอร์

4. *Variations on a Theme by Mozart, Op.9* ประพันธ์โดยซอร์ เป็นบทเพลงที่ได้รับแนวคิดจากการนำทำนองในตอน O Cara Armonia จากอุปรากร *The Magic Flute* ที่ประพันธ์โดยโมสาร์ทในปี ค.ศ.1791 เป็นอุปรากรชวนหัวมี 2 องก์ เกี่ยวกับความรักที่ต้องฝ่าฟันอุปสรรคจนประสบความสำเร็จ และยังเป็นอุปรากรเรื่องสุดท้ายของโมสาร์ทอีกด้วย

5. *Serenata Española* ประพันธ์โดยนักเปียโนชาวสเปน โยอาคิม มาลาทส์ (Joaquim Malats, 1872-1912) เป็นผลงานที่ได้รับความนิยมสูงสุดในหมู่นักกีตาร์คลาสสิกมานานกว่าร้อยปี โดยเป็นพื้นฐานหลักสำหรับชื่อเสียงของนักแต่งเพลงในยุคปัจจุบัน นำมาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์ครั้งแรกในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยตำนานนักกีตาร์คลาสสิก ทาร์เรกาและลูกศิษย์ บุคคลที่มีชื่อเสียงในด้านการเรียบเรียง ได้แก่ เซโกเวียและบรีม

6. *Vals Venezolano No.3* ประพันธ์โดยอันโตนิโอ ลอว์โร (Antonio Lauro, 1917-1986) นักประพันธ์เพลงชาวเวเนซุเอลา ท่อนที่นำมาแสดงเป็นบทเพลงย่อยจาก *4 Vals Venezolano* มีท่วงทำนองอ่อนหวานและไพเราะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงครั้งที่ 3

ประกอบด้วยผลงานที่มาจากความสัมพันธ์ระหว่าง มานูเอล มาเรีย ปองเซ (Manuel María Ponce, 1882-1948) และเซโกเวีย มีบทเพลงที่มีความหลากหลายทางการบรรเลงและอารมณ์เพลงในยุคโรแมนติกดังต่อไปนี้

1. Variations and Fugue on La Folia หนึ่งในผลงานหลักสำหรับกีตาร์คลาสสิกที่มีคุณภาพและขอบเขตที่ชัดเจน ความยาวของบทเพลง 25 นาที

2. *Sonata Romántica* เป็นบทเพลงที่แสดงออกถึงความสามารถในการบรรเลงกีตาร์ได้เป็นอย่างดี เน้นการสร้างสรรค์ความเข้มเสียงที่หลากหลาย และความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลง

3. *Sonatina Meridional* ประกอบด้วย 2 ท่อน ได้แก่ I. Campo และ II. Copla

4.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง

ผู้แสดงได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการแสดงไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์เชิงลึก ทั้งด้านเทคนิค อารมณ์เพลง ผ่านบทประพันธ์ที่คัดเลือกจากผลงานของเซโกเวีย

2. ศึกษาความแตกต่างของบทเพลงต้นฉบับกับบทเพลงที่เรียบเรียงสำหรับกีตาร์จากผลงานของเซโกเวีย ในคอนเสิร์ตที่ 1 ซึ่งเป็นคอนเสิร์ตที่รวมบทเพลงเรียบเรียงสำหรับกีตาร์

3. เพื่อศึกษาวิธีที่เหมาะสมในการบรรเลงดนตรีของศตวรรษที่ 20 ในบริบทของศตวรรษที่ 21

4. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการปฏิบัติของผู้แสดง

5. เพื่อเผยแพร่ผลงานกีตาร์คลาสสิกที่คัดสรรจากผลงานของเซโกเวีย

6. เพื่อเป็นตัวอย่างในการผลิตบุคลากรทางด้านดนตรีและเป็นแนวทางในการปฏิบัติกีตาร์คลาสสิก

4.3 กระบวนการเตรียมตัวสำหรับแสดง

1. กำหนดรายชื่อบทเพลงและรูปแบบในการแสดง

2. นำรายชื่อบทเพลงไปปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์ผู้ฝึกสอนกีตาร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3. กำหนดและวางแผนการฝึกซ้อมบทเพลง

4. ศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์บทเพลงที่จะทำการแสดง

5. แสดงบทเพลงที่จะจัดแสดงให้กับอาจารย์ผู้สอนวิชาเอกกีตาร์คลาสสิก เพื่อขอคำแนะนำและปรับปรุงแก้ไข

6. จัดหาพื้นที่เหมาะสมในการแสดงและจัดเตรียมสถานที่ในการแสดง

7. จัดทำสูจิบัตรและโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์

8. จัดเตรียมสถานที่ในวันแสดงและฝึกซ้อมบทเพลงในสถานที่จริง

4.4 รายการและเวลาการแสดง

การแสดงครั้งที่ 1

- *Fantasia*
- *Suite in D minor*
  - I. Prelude
  - II. Allemande
  - III. Courante
  - IV. Sarabande
  - V. Gavotte
  - VI. Minuet I
  - VII. Minuet II
  - VIII. Bourrée
  - IX. Gigue
- *Sonata in A major, K.322*

  พักการแสดง 10 นาที
- *Suite Española, Op.47*
  - Sevilla
  - Cádiz
  - Asturias

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- Granada

การแสดงครั้งที่ 2

- *Grand Solo, Op.14*
- *Recuerdos de la Alhambra*
- *Sonata in C Major, Op.22*: III. Minuet
- *Variations on a Theme by Mozart, Op.9*
- *Serenata Española*
- *Vals Venezolano No.3*

การแสดงครั้งที่ 3

- *Variations and Fugue on La Folia*
- *Sonata Romántica*
- *Sonatina Meridional*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
คำแนะนำและบทสรุป

ผู้แสดงได้นำเสนอผลงานจากการแสดงทั้ง 3 ครั้ง จากบทประพันธ์กีตาร์คลาสสิกในรูปแบบการแสดงคอนเสิร์ต ถ่ายทอดสดและบันทึกภาพพร้อมเสียง การแสดงกีตาร์คลาสสิกครั้งนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากเซโกเวีย ผู้แสดงมีความตั้งใจที่จะนำเสนอแนวทางเพิ่มเติมในการบรรเลงกีตาร์ร่วมสมัย ทำให้เข้าใจง่ายและเข้าถึงบุคคลทั่วไป มีการเตรียมความพร้อมและวางแผนก่อนแสดง เช่น สถานที่ ทีมงานบันทึกภาพและเสียง รวมถึงรูปแบบการนำเสนอ เพื่อให้การแสดงเป็นไปอย่างราบรื่น

5.1 คำแนะนำ

ในวันแสดง ผู้แสดงมีการเตรียมตัวและข้อคำนึงในการแสดงดังนี้

1. เตรียมความพร้อมด้านร่างกาย จิตใจ มีความมั่นใจในการฝึกซ้อมที่ผ่านมาและแสดงอย่างเต็มที่
2. ทดสอบความเรียบร้อยของสถานที่จัดแสดง เช่น การฟังเสียงว่ามีเสียงรบกวนหรือไม่ ดูแลเรื่องที่นั่งของผู้ชมและที่จอดรถสำหรับผู้เดินทางมารับชมที่สถานที่แสดงคอนเสิร์ต
3. ตรวจสอบความเรียบร้อยของสถานที่สำหรับการแสดงคอนเสิร์ต
4. ตรวจสอบความเรียบร้อยของโปสเตอร์ สูจิบัตรฉบับจริงและสูจิบัตรแบบออนไลน์
5. ทดสอบระบบการถ่ายทอดสดทางโซเชียลมีเดีย เพื่อตรวจสอบระบบภาพและเสียงก่อนแสดงจริง
6. นัดแนะกับพิธีกรในการดำเนินการ รวมทั้งฝ่ายที่จัดระบบภาพและเสียง
7. ฝึกซ้อมกับสถานที่จริงให้บ่อยที่สุดก่อนวันแสดงเพื่อเพิ่มความมั่นใจและคุ้นชินกับสถานที่
8. เตรียมของว่างและเครื่องดื่มสำหรับผู้ชมระหว่างพักครึ่งการแสดง
9. ทำสมาธิเพื่อให้จิตใจสงบ ลดความประหม่าและความตื่นเต้นก่อนขึ้นแสดง
10. จัดการแสดงให้สุดความสามารถเพื่อก้าวผ่านความสำเร็จของนักกีตาร์
11. การซ้อมอย่างแม่นยำ การเตรียมสถานที่และเอกสาร จะทำให้ประสบความสำเร็จได้
12. เตรียมคำขอบคุณสำหรับผู้ชมที่ให้เกียรติมา ผู้ฟังจากทางออนไลน์ รวมทั้งขอบคุณสถานที่สำหรับจัดการแสดงคอนเสิร์ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

13. ขอบคุณบุคคลสำคัญที่เป็นกำลังใจในการแสดง ได้แก่ คณาจารย์และครอบครัวที่ทำให้การแสดงคอนเสิร์ตเป็นไปอย่างราบรื่น

14. ตรวจสอบความเรียบร้อยหลังการแสดงคอนเสิร์ต

การเผยแพร่ด้วยสื่อออนไลน์

ในการแสดงกีตาร์คลาสสิกได้มีการถ่ายทอดผ่านสื่อออนไลน์หลักโดยเว็บไซต์ Facebook ในการเผยแพร่การแสดง สามารถทำให้เข้าถึงบุคคลทั่วไปได้ง่ายมากขึ้น รวมทั้งมีการใส่สูจิบัตรแบบออนไลน์ลงบนลิงก์ในวีดิทัศน์ที่เผยแพร่ เพื่อให้ผู้ที่รับชมสามารถทำความเข้าใจในแต่ละบทเพลงในการแสดง

5.2 ปัญหาและข้อเสนอแนะ

ปัญหาของการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้มีอุปสรรคค่อนข้างมาก ผู้แสดงต้องทำความเข้าใจในเรื่องการจัดการทำคอนเสิร์ตทั้ง 3 การแสดง การเขียนจดหมาย การจัดการสถานที่ การบริหารบุคลากรที่เกี่ยวข้อง การจัดการทั่วไป ผู้แสดงเห็นว่าความจำเป็นข้อที่กล่าวมานี้ต้องเริ่มวางให้รอบคอบ การเผื่อเวลาสำหรับเหตุการณ์ไม่คาดคิด รวมถึงหน้าที่การแสดงด้านแนวคิดวิธีการฝึกซ้อมและการเขียน ด้านปัญหาสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นนั่นคือการระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ทำให้เกิดผลกระทบหลายอย่าง การเตรียมความพร้อมและการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าจึงเป็นสิ่งสำคัญ ในด้านการแก้ปัญหาสำหรับผู้แสดง เช่น ปัญหาเรื่องสถานที่จอดรถสำหรับผู้เดินทาง ในขณะนั้นสถานที่รอบหอแสดงดนตรีมีการก่อสร้าง ทำให้มีที่จอดรถจำกัด ผู้แสดงประสานกับทางผู้บริหารจัดการหอแสดงเพื่อเปิดที่จอดรถด้านหน้าและด้านหลังหอแสดง รวมทั้งที่จอดรถด้านนอกเพื่อรองรับผู้ชมที่นำรถส่วนตัวมาหอแสดง ปัญหาที่สำคัญอีกครั้งได้แก่การระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ที่ระบาดอย่างต่อเนื่อง ทำให้ผู้แสดงแก้ปัญหาและป้องกันไม่ให้เกิดการรวมตัวตามนโยบายของรัฐบาล โดยใช้วิธีการถ่ายทอดสดการแสดงผ่านทางสื่อออนไลน์

เมื่อผู้แสดงทำความเข้าใจปัญหาและแก้ไข ส่งผลให้สามารถแสดงต่อสาธารณชนได้อย่างราบรื่น ในด้านข้อเสนอแนะ การดำเนินการแสดงและทำวิทยานิพนธ์นั้น ผู้ที่ศึกษาควรวางแผนล่วงหน้า โดยกำหนดระยะเวลาสำหรับทำแต่ละบทวิจัย รวมทั้งวางแผนโปรแกรมการแสดงและการฝึกซ้อม เพื่อให้สามารถแบ่งเวลาจัดการสำหรับเตรียมงาน เช่น การเตรียมสถานที่ การทำการ์ดเชิญ การทำโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ การเตรียมนำเสนอ และอื่น ๆ ได้อย่างเรียบร้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3 บทสรุป

วิทยานิพนธ์การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกครั้งนี้ ผู้แสดงได้ศึกษาหาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลมาสนับสนุนในการแสดงครั้งนี้ ศึกษาประวัติและที่มาของบทเพลง พร้อมทั้งชีวประวัติของนักประพันธ์เพลง ผู้แสดงยังทำความเข้าใจและตีความบทเพลงทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ใช้เวลาฟังเพลงและฝึกซ้อมเพื่อหารูปแบบนิ้วที่เหมาะสมในการบรรเลง ทำให้ใช้เวลามากเนื่องจากกีตาร์คลาสสิกเป็นเครื่องดนตรีที่มีความซับซ้อน ต้องบรรเลงทั้งทำนองหลักและแนวประสาน เพื่อเสริมประสบการณ์ในการแสดงและศึกษาหาข้อมูล ผู้แสดงจึงได้ออกหาข้อมูลและเรียนเพิ่มเติมจากอาจารย์กีตาร์คลาสสิกที่ Universität Mozarteum Salzburg ประเทศออสเตรีย รวมทั้งได้ชมคอนเสิร์ตในช่วงต้นปี ค.ศ.2020 แต่เนื่องจากสถานการณ์การระบาดของไวรัสโคโรนา 2019 ทำให้ต้องเดินทางกลับก่อนกำหนด แต่ความรู้ที่ได้มานั้น ถือเป็นประสบการณ์ใหม่ที่ช่วยทำให้สร้างสรรค์การบรรเลงกีตาร์คลาสสิกได้ดีขึ้น

กระแสนิยมดนตรีตะวันตกในปัจจุบัน (ปี 2021) มีการเปลี่ยนแปลงด้านการรับชมดนตรี การระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 ทำให้วิธีการรับชมเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ผู้ฟังเริ่มเข้าถึงการรับฟังการถ่ายทอดสดผ่านรูปแบบออนไลน์หรือฟังคลิปเสียงมากกว่าเดินไปทางไปยังหอแสดงเพื่อรับชมการแสดงดนตรีสด

ในการแสดงที่ผ่านมา บทเพลงทั้งหมดเป็นบทเพลงสำหรับการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก แบ่งการนำเสนอทั้งหมดเป็น 3 การแสดง ผู้แสดงคำนึงถึงบทเพลงที่มีความสัมพันธ์กันทำให้สามารถแบ่งเป็นหมวดหมู่ได้ชัดเจน ประกอบด้วยการแสดงครั้งที่ 1 เป็นบทเพลงที่เรียบเรียงจากเซโกเวียทั้งหมด การแสดงครั้งที่ 2 เป็นบทเพลงจากนักประพันธ์ยุคคลาสสิกและโรแมนติก ส่วนใหญ่เป็นบทประพันธ์ของทาร์เรกาและซอร์ การแสดงครั้งสุดท้ายเป็นบทประพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของปองเซและเซโกเวีย เป็นบทเพลงที่ปองเซอุทิศให้กับเซโกเวียทั้งหมด

การแสดงกีตาร์คลาสสิกและการบันทึกเสียงในครั้งนี้ถือเป็นการนำวัฒนธรรมทางตะวันตกมาเผยแพร่ในประเทศไทย โดยนำบทเพลง ข้อมูลต่าง ๆ มาศึกษาวิเคราะห์ ผู้แสดงได้นำเทคนิค แนวคิด รูปแบบการบรรเลงกีตาร์ในปัจจุบันมาปรับและประยุกต์ใช้ในบทเพลงที่นำมาศึกษา ทำให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ *ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีสร้างสรรค์: แนวคิดและเทคนิคของเซโกเวียสำหรับโมเดิร์นกีตาร์* ขึ้น

สิ่งที่ผู้แสดงได้เรียนรู้จากการทำวิทยานิพนธ์และการแสดงดนตรีที่ผ่านมาได้แก่ วิธีการทำงานในหลากหลายมิติ วิธีการสื่อสารอย่างทางการ การเตรียมความพร้อมและวางแผนสำหรับการแสดง การวิเคราะห์บทเพลง รวมทั้งการประยุกต์ใช้เทคนิคกีตาร์ปัจจุบันในบทเพลงทั้งหมดสำหรับการแสดง และที่สำคัญที่สุดคือผู้แสดงได้เกิดความเพียรพยายาม ความอุตสาหะในการเรียนรู้สิ่งใหม่มากขึ้น

รวมทั้งรับฟังความเห็นที่ต่างมุมมอง การแสดงและทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้เป็นโอกาสสำคัญในการพัฒนาศักยภาพของผู้แสดงดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

การเขียนวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ได้นำเสนอกับอาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อขอคำแนะนำเพิ่มเติมในด้านต่าง ๆ นำมาปรับใช้และแก้ไข ทำให้ผู้แสดงมีศักยภาพเพิ่มขึ้นและบรรลุการแสดงที่ผ่านมาได้เป็นอย่างดี รวมทั้งการแสดงดนตรีเพื่อให้ผลงานออกมาดีที่สุดต้องอาศัยการศึกษา วางแผน ฝึกซ้อม ปรึกษากับอาจารย์ รับฟังนักกีตาร์คนอื่น เพื่อให้ได้การตีความหรือเทคนิคการบรรเลง และรูปแบบการบรรเลงกีตาร์ที่ร่วมสมัย เนื่องจากปัจจุบันแนวทางการบรรเลงของนักกีตาร์แตกต่างกันออกไป ผู้แสดงพยายามให้ผลงานนี้เกิดคุณค่าและเล็งเห็นว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะช่วยให้นักกีตาร์ นักดนตรีและผู้ที่สนใจกีตาร์คลาสสิกได้รับประโยชน์จากข้อมูล การวิเคราะห์ แนวคิดในการบรรเลง ชีวประวัตินักประพันธ์และเกร็ดความรู้ต่าง ๆ เพื่อการนำไปใช้ที่ได้ประโยชน์สูงสุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

Argondizza, Peter, and Calum Scott. 2008. "Mozart Variations, Op. 9 composed by Fernando Sor."

Corvera, Jorge Barrón. 2004. *Manuel María Ponce: a bio-bibliography*: Greenwood Publishing Group.

Deutsch, Otto Erich. 1966. *Mozart: A documentary biography*: Stanford University Press.

Favis, Guitar. 2011. "Faculty Recital: Angelo Favis."

Jones, Dena Kay. 2001. *The piano works of Joaquín Rodrigo: An evaluationof social influences and compositional style*: The University of Arizona.

Kirkpatrick, Ralph. 1983. *Domenico Scarlatti: Revised Edition*. Vol. 200: Princeton University Press.

Melograni, Piero. 2007. *Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography*: University of Chicago Press.

Miller, Samuel. Soundings. 1990. "Themes and Variations, and Those Not to Be Overlooked." 3 (2):14-18.

Newman, William. Journal of Aesthetics, and Art Criticism. 1960. "The sonata in the baroque era." 18 (3).

Nogueira, Hugo Maia. 2017. "Grand Solo Op. 14 & Rondo Op2. N3: The Sonority of the Classical Era." University of Nevada, Las Vegas.

Nupen, Christopher. 1967. Andrés Segovia in Portrait In *Classical Documentary*, edited by Allegro Films. Spain.

Ponce, Manuel. 1923. ""“Musical Chronicles” El Universal." *Manderville*:6.

PONCE, MANUEL MARIA, and RICHARD R KNEPP. "TRACING THE SEGOVIA STYLE: COLLABORATION AND COMPOSITION IN THE GUITAR SONATINAS OF."

Sasser, William Gray. 1960. *The guitar works of Fernando Sor*: The University of North Carolina at Chapel Hill.

Scarlatti, Domenico. 1999. *Scarlatti masterpieces: for solo piano: 47 works*: Courier Corporation.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Scinta, Parker S. 2014. "A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce's Sonata romantica."

Segovia, Andres. 1953. *Diatonic major and minor scales*: Columbia Music Company.

Sellek-Harrison, Maria B. 1992. "A Pedagogical and Analytical Study of" Granada"(" Serenata")," Sevilla"(" Sevillanas")," Asturias"(" Leyenda") and" Castilla"(" Seguidillas") from the" Suite Espanola", Opus 47 by Isaac Albeniz." University of Miami.

Sutcliffe, W Dean. 2008. *The keyboard sonatas of Domenico Scarlatti and eighteenth-century musical style*: Cambridge University Press.

Tárrega, Francisco, and Scott Tennant. 2014. *Tárrega: Recuerdos de la Alhambra: An Alfred Classical Late Intermediate Guitar Masterworks Edition*: Alfred Music.

Tárrega, Francisco, and Francisco de Asís Tárrega y Eixea. 1983. *Francisco Tárrega*: Orfeo Tracio.

Vidal, Adolfo. 2009. *Antonio Lauro: An analytical study and piano transcription of his Suite Venezolana and eight waltzes for solo guitar*: University of Miami.

Yates Stanley. 2011. *Isaac Albeniz: 26 Pieces Arranged for Guitar: 26 Pieces Arranged for Guitar*: Mel Bay Publications.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2552. การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2560. สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สูจิบัตรการแสดงและใบประกาศประชาสัมพันธ์

สูจิบัตรการแสดง

การแสดงครั้งที่ 1

DOCTORAL

GUITAR RECITAL

Warisara Rojanabut

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย วริศรา โรจนาบุตร

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกครั้งนี้เป็นหนึ่งในหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต จัดขึ้นเพื่อเผยแพร่การบรรเลงกีตาร์คลาสสิกในลักษณะของบทประพันธ์ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ (Transcription) การแสดงเดี่ยวในครั้งนี้ได้อิทธิพลจาก อันเดรส เซโกเวีย (Andres Segovia) นักกีตาร์คลาสสิกที่เป็นตำนาน บทประพันธ์ในช่วงแรกจะอยู่ในยุคบาโรกและช่วงหลังเป็นบทเพลงชุด Española, Op.47 ที่คัดเลือกมา 4 บทประพันธ์ แต่ละบทมีอัตลักษณ์ที่แตกต่างกันไปตามประเพณีดั้งเดิมของเมืองในสเปน

ต่อเนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) เพื่อให้สอดคล้องกับสถานการณ์ดังกล่าว ทางผู้แสดงจึงปรับเปลี่ยนรูปแบบเป็นการแสดงโดยใช้สื่อโซเชียลมีเดียในลักษณะการถ่ายทอดสด (Facebook Live) ผู้ชมทั่วไปสามารถรับฟังจากทางบ้านโดยไม่ต้องเดินทางมายังหอแสดง

การแสดงครั้งนี้ได้จัดแสดงที่บ้านอาจารย์ฝรั่ง (ศิลป์ พีระศรี) อาจารย์ฝรั่งได้รับยกย่องเป็นบิดาแห่งศิลปะร่วมสมัยของไทย บ้านหลังนี้เป็นบ้านหลังแรกที่อาจารย์ได้ย้ายมาอยู่ในประเทศไทย มีภาพศิลปะจัดแสดงอยู่เพื่อยังคงเผยแพร่ศิลปะให้ประชาชนที่สนใจ

คำอธิบายบทเพลง

Fantasie
Silvius Leopold Weiss (1687-1750)

ไวส์ (Silvius Leopold Weiss) เป็นนักลูทที่มีชื่อเสียงมากในยุคบาโรก (Baroque) ลูทเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นที่นิยมมากเช่นเดียวกับการเล่นกีตาร์ในปัจจุบัน สมัยนั้นสามารถเล่นเดี่ยวและเล่นประสานคู่กับนักร้องได้ บทประพันธ์ Fantasie อยู่ในรูปแบบของบทเพลงขนาดเล็กสำหรับการบรรเลงลูท 11 สาย ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1719 และถูกนำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับบรรเลงในกีตาร์คลาสสิก นักกีตาร์บางคนทำการตั้งสายให้ลดลงมา 1 เสียงเต็ม เพื่อให้ได้กุญแจเสียง D ไมเนอร์ จะใกล้เคียงกับโน้ตต้นฉบับมากที่สุด การเรียบเรียงในกีตาร์ถูกเผยแพร่แบบสมบูรณ์แบบครั้งแรกจากการบันทึกเสียงของจูเลียน บรีม (Julian Bream, 1933-2020) นักกีตาร์คลาสสิกชาวอังกฤษที่เพิ่งเสียชีวิตในวันที่ 14 สิงหาคมที่ผ่านมา จูเลียน บรีมได้ใช้เทคนิคการเชื่อมเสียงที่ยอดเยี่ยมและมีอัตลักษณ์ในการบรรเลงอย่างชัดเจน อีกทั้งต่อมาก็มีนักกีตาร์หลายคนได้นำบทประพันธ์นี้ออกแสดงคอนเสิร์ตและบันทึกเสียง

Suite in D minor from Livre de Pièces Pour la Guitare
Robert de Visée (1655-1732/1733)

โรแบร์ เดอ วิเซ (Robert de Visée) นักลูท นักกีตาร์และนักไวโอลินที่สำนักของกษัตริย์ฝรั่งเศสหลุยส์ที่ 14 และหลุยส์ที่ 15 รวมทั้งยังเป็นนักร้องและนักประพันธ์เพลงสำหรับลูท

Suite in D minor เป็นผลงานในรูปแบบเพลงชุด ประพันธ์สำหรับลูทที่มีเพียง 5 สาย ต่อมาได้นำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับกีตาร์คลาสสิกในปัจจุบัน ท่อน III.Courante มีความพิเศษในเรื่องของจังหวะเนื่องจากถูกกำหนดให้เป็น 3/2 หรือ 6/4 จังหวะมีความท้าทาย มีการใช้เสียงประสานมากกว่าท่อน II. Allemande และท่อนนี้ยังมีการใช้เทคนิคการเลียนเสียง (Imitation) ที่เกิดขึ้นในห้องที่ 8 เป็นการล้อทำนองเดิมแต่ย้ายลงมาเป็นคู่ 3 ทำให้บทเพลงมีความสนุกมากขึ้น

Sonata in A Major, K322
Domenico Scarlatti (1685-1757)

โดเมนิโก สการ์ลาตตี (Domenico Scarlatti) คีตกวีชาวอิตาเลียน (Italian) ที่ใช้เวลาทั้งช่วงชีวิตเพื่อราชวงศ์โปรตุเกสและสเปน ผลงานประพันธ์จัดอยู่ในยุคบาโรกและบทประพันธ์มีอิทธิพลในการพัฒนาไปยังยุคคลาสสิก

Sonata in A major ถูกเขียนในช่วงสุดท้ายของชีวิตสการ์ลาตตี เป็นบทประพันธ์ที่ให้ความรู้สึกร่าเริง การมองโลกในแง่ดี กำหนดความเร็วด้วย Allegro แต่เมื่อแสดงจริงก็มีจังหวะที่เนิบและช้ากว่าจังหวะ Allegro ปกติ ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อถึงจังหวะที่ร่าเริงสนุกสนานและมีกลิ่นอายของสเปนทำให้มีสีสันมากขึ้น เนื่องจากยุคบาโรกยังไม่มีการใช้ Vibrato เพื่อลากเสียง แต่มีการใช้ Trill เพื่อให้ดนตรีมีลูกเล่นมากขึ้นสำหรับกีตาร์คลาสสิก

Suite Española, Op.47
(Cádiz, Granada, Asturias และ Sevilla)
Isaac Albéniz (1860-1909)

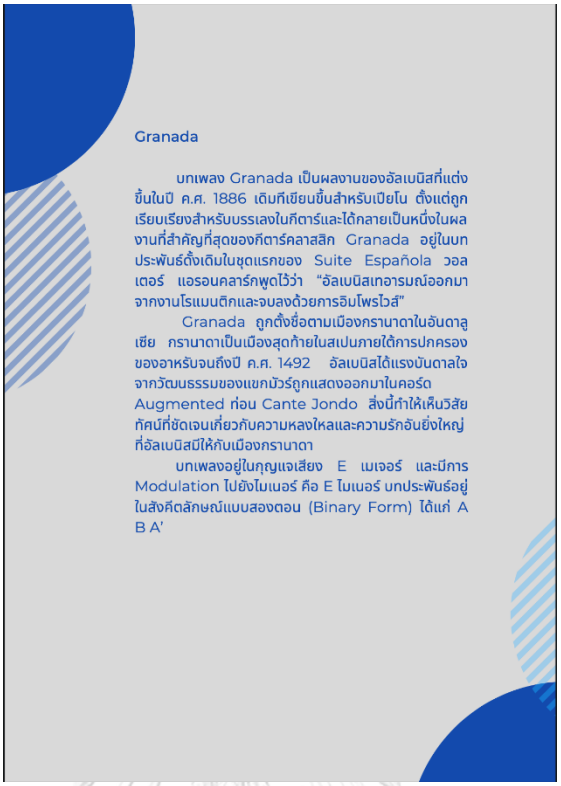
Suite Española, Op.47 ประพันธ์ในปี ค.ศ.1886 สำหรับบรรเลงเดี่ยวเปียโน เดิมทีในบทเพลงชุดนี้มี 4 บทเพลง ได้แก่ Granada Cataluña Sevilla และ Cuba ต่อมาภายหลังในปี ค.ศ.1887 อัลเบนิสได้เพิ่มบทเพลงในชุดนี้เพื่อการเฉลิมฉลองถวายพระเกียรติแด่พระราชินีแห่งสเปน จึงประพันธ์เพิ่มอีก 4 บทเพลง รวมทั้งชุดได้แก่ Granada Cataluña Sevilla Cádiz Asturias Aragón Castilla และ Cuba ผลงานของอัลเบนิสได้เข้าสู่ความเป็นดนตรีชาตินิยมอย่างสมบูรณ์ (Nationalism)

Cádiz, Granada, Asturias และ Sevilla เป็นบทเพลงที่ถือว่าเป็นจุดเด่นของการแสดงครั้งที่ 1 เนื่องจากถือว่าเป็นบทเพลงที่ได้รับการยอมรับจากวงการกีตาร์คลาสสิกว่าเป็นบทเพลงที่มีเทคนิคยากในการบรรเลง การเรียบเรียงของเซโกเวียได้มีการนำโน้ตเปียโนดั้งเดิมมาเรียบเรียงใหม่สำหรับกีตาร์

Cádiz

Cádiz เป็นบทเพลงที่ถูกประพันธ์ขึ้นมาภายหลังเพื่อเฉลิมฉลองให้แด่พระราชินีแห่งสเปน กาดิซเป็นเมืองท่าโบราณในภูมิภาคอันดาลูเซีย (Andalucia) ทางตะวันตกเฉียงใต้ของสเปน ท่าเรือแห่งนี้เป็นที่ตั้งของกองทัพเรือสเปนในศตวรรษที่ 16 เพื่อเป็นฐานในการสำรวจและค้าขาย มีหอสังเกตการณ์มากกว่า 100 แห่ง รวมถึง Torre Tavira อันเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้ในการสังเกตเรือบริเวณริมน้ำเป็นมหาวิหาร กาดิซสมัยศตวรรษที่ 18 มีองค์ประกอบสไตล์บาโรกและนีโอคลาสสิก

บทเพลง Cádiz มีจังหวะที่สนุกสนาน ผู้ประพันธ์สามารถสร้างทำนองให้เข้ากับพื้นบ้านของเมืองกาดิซได้เป็นอย่างดี บทเพลงมีกำหนดจังหวะยืดหดหลายตำแหน่ง เช่น ช้าลงทีละน้อย (poco rit) และการกลับเข้าสู่จังหวะปกติตอน B จะบรรเลงตามจังหวะ ในท่อนนี้จะให้อารมณ์ที่แตกต่างจากท่อน A อย่างชัดเจน Cádiz อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary Form) ใช้รูปแบบจังหวะซาเอตา คันซิออน (Saeta Cancion) รูปแบบบทเพลงฟลามิงโก (Flamenco)

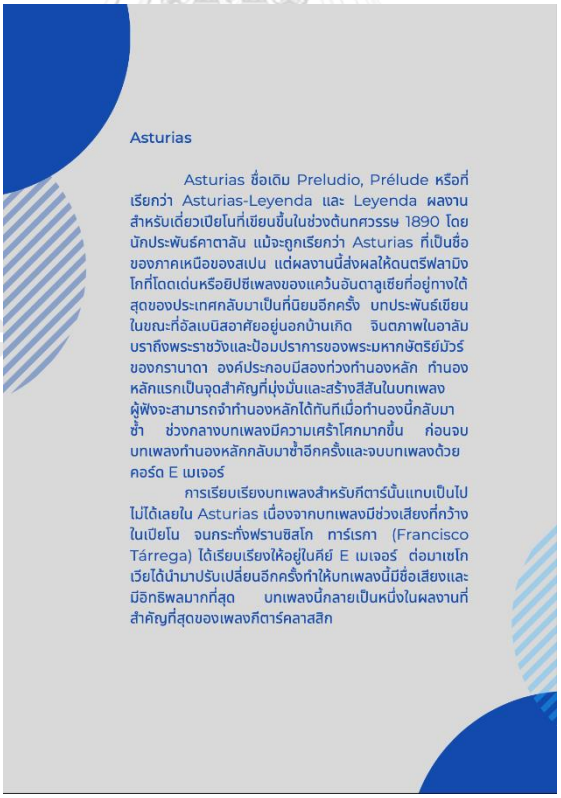


Granada

บทเพลง Granada เป็นผลงานของอัลเบนิสที่แต่งขึ้นในปี ค.ศ. 1886 เดิมทีเขียนขึ้นสำหรับเปียโน ตั้งแต่ถูกเรียบเรียงสำหรับบรรเลงในกีตาร์และได้กลายเป็นหนึ่งในผลงานที่สำคัญที่สุดของกีตาร์คลาสสิก Granada อยู่ในบทประพันธ์ดั้งเดิมในชุดแรกของ Suite Española วอลเตอร์ แฮรอนคลาร์กพูดไว้ว่า "อัลเบนิสเทอารมณ์ออกมาจากงานโรแมนติกและจบลงด้วยการอิมโพรไวส์"

Granada ถูกตั้งชื่อตามเมืองกรานาดาในอันดาลูเซีย กรานาดาเป็นเมืองสุดท้ายในสเปนภายใต้การปกครองของอาหรับจนถึงปี ค.ศ. 1492 อัลเบนิสได้แรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมของแขกมัวร์ถูกแสดงออกมาในคอร์ด Augmented ท่อน Cante Jondo สิ่งนี้ทำให้เห็นวิสัยทัศน์ที่ชัดเจนเกี่ยวกับความหลงใหลและความรักอันยิ่งใหญ่ที่อัลเบนิสมีให้กับเมืองกรานาดา

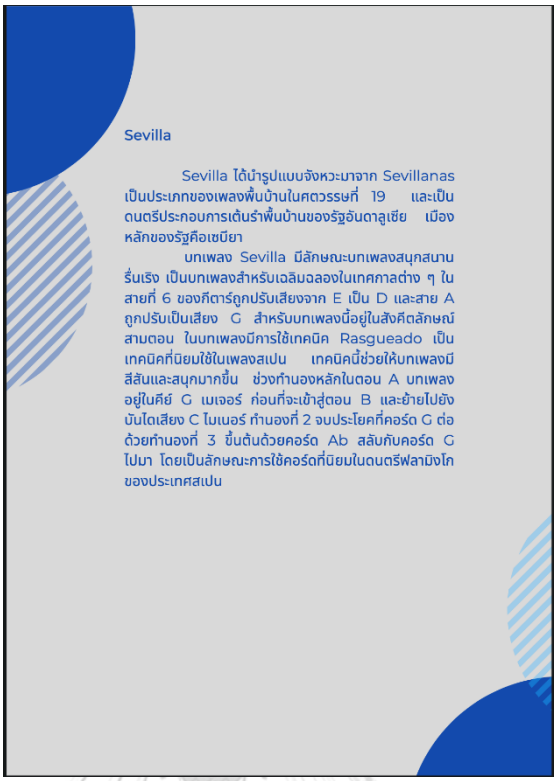
บทเพลงอยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ และมีการ Modulation ไปยังไมเนอร์ คือ E ไมเนอร์ บทประพันธ์อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (Binary Form) ได้แก่ A B A'



Asturias

Asturias ชื่อเดิม Preludio, Prélude หรือที่เรียกว่า Asturias-Leyenda และ Leyenda ผลงานสำหรับเดี่ยวเปียโนที่เขียนขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ 1890 โดยนักประพันธ์คาตาลัน แม้จะถูกเรียกว่า Asturias ที่เป็นชื่อของภาคเหนือของสเปน แต่ผลงานนี้ส่งผลให้ดนตรีฟลามิงโกที่โดดเด่นหรือยิปซีเพลงของแคว้นอันดาลูเซียที่อยู่ทางใต้สุดของประเทศกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง บทประพันธ์เขียนในขณะที่อัลเบนิสอาศัยอยู่นอกบ้านเกิด จินตภาพในอาลัมบราถึงพระราชวังและป้อมปราการของพระมหากษัตริย์มัวร์ของกรานาดา องค์ประกอบมีสองท่วงทำนองหลัก ทำนองหลักแรกเป็นจุดสำคัญที่มุ่งมั่นและสร้างสีสันในบทเพลง ผู้ฟังจะสามารถจำทำนองหลักได้ทันทีเมื่อทำนองนี้กลับมาซ้ำ ช่วงกลางบทเพลงมีความเศร้าโศกมากขึ้น ก่อนจบบทเพลงทำนองหลักกลับมาซ้ำอีกครั้งและจบบทเพลงด้วยคอร์ด E เมเจอร์

การเรียบเรียงบทเพลงสำหรับกีตาร์นั้นแทบเป็นไปไม่ได้เลยใน Asturias เนื่องจากบทเพลงมีช่วงเสียงที่กว้างในเปียโน จนกระทั่งฟรานซิสโก ทาร์เรกา (Francisco Tárrega) ได้เรียบเรียงให้อยู่ในคีย์ E เมเจอร์ ต่อมาเซโกเวียได้นำมาปรับเปลี่ยนอีกครั้งทำให้บทเพลงนี้มีชื่อเสียงและมีอิทธิพลมากที่สุด บทเพลงนี้กลายเป็นหนึ่งในผลงานที่สำคัญที่สุดของเพลงกีตาร์คลาสสิก



Sevilla

Sevilla ได้นำรูปแบบจังหวะมาจาก Sevillanas เป็นประเภทของเพลงพื้นบ้านในศตวรรษที่ 19 และเป็นดนตรีประกอบการเต้นรำพื้นบ้านของรัฐอันดาลูเซีย เมืองหลักของรัฐคือเซบียา

บทเพลง Sevilla มีลักษณะบทเพลงสนุกสนานรื่นเริง เป็นบทเพลงสำหรับเฉลิมฉลองในเทศกาลต่าง ๆ ในสายที่ 6 ของกีตาร์ถูกปรับเสียงจาก E เป็น D และสาย A ถูกปรับเป็นเสียง G สำหรับบทเพลงนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน ในบทเพลงมีการใช้เทคนิค Rasgueado เป็นเทคนิคที่นิยมใช้ในเพลงสเปน เทคนิคนี้ช่วยให้บทเพลงมีสีสันและสนุกมากขึ้น ช่วงทำนองหลักในตอน A บทเพลงอยู่ในคีย์ G เมเจอร์ ก่อนที่จะเข้าสู่ตอน B และย้ายไปยังบันไดเสียง C ไมเนอร์ ทำนองที่ 2 จบประโยคที่คอร์ด G ต่อด้วยทำนองที่ 3 ขึ้นต้นด้วยคอร์ด Ab สลับกับคอร์ด G ไปมา โดยเป็นลักษณะการใช้คอร์ดที่นิยมในดนตรีฟลามิงโกของประเทศสเปน

ขอขอบคุณ

คณะกรรมการสอบ
ศ.ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
ศ.ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ
ศ.ดร. วีรชาติ เปรมานนท์
รศ.ดร. ศศี พงศ์สรายุทธ
ผศ.ดร. รามสูร สีตลายัน
รศ.ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

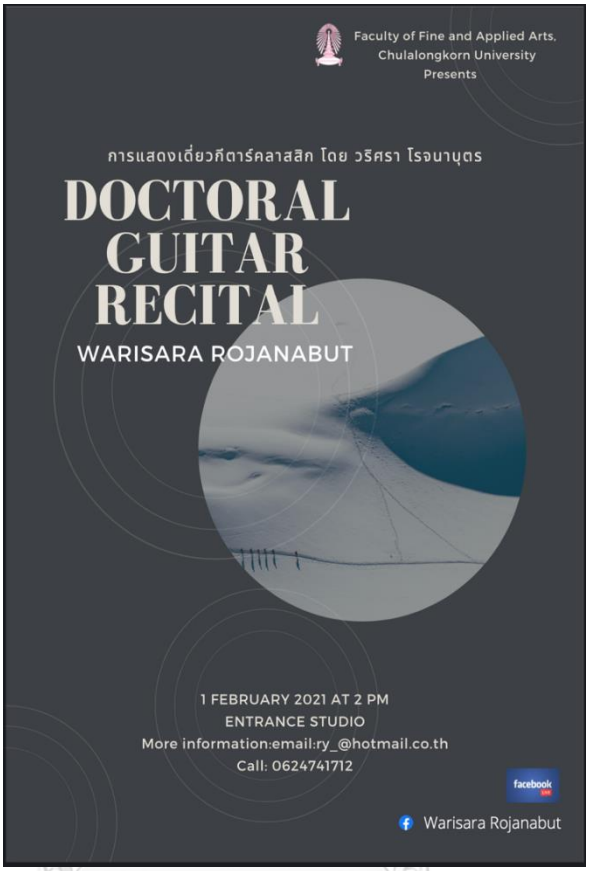
อ.ร.อ.ดร. ดนุเชษฐ วิสัยจร

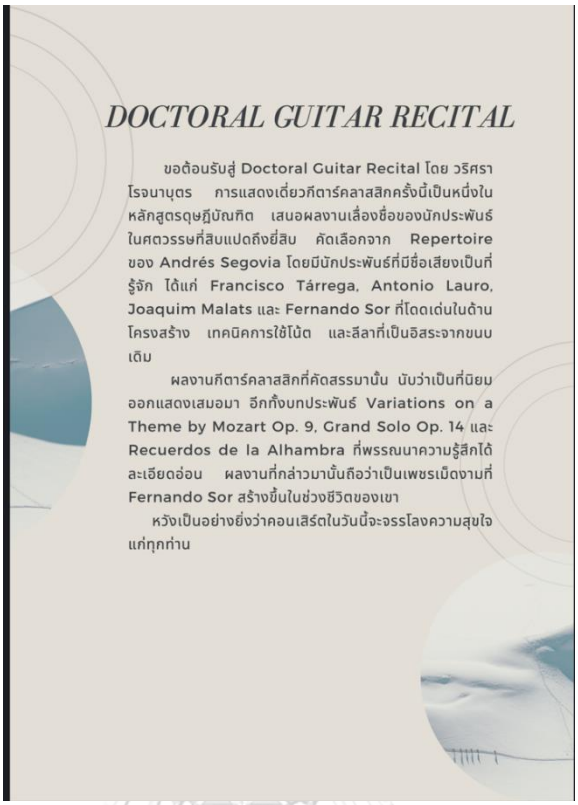
ผู้สนับสนุนและครอบครัวที่รัก

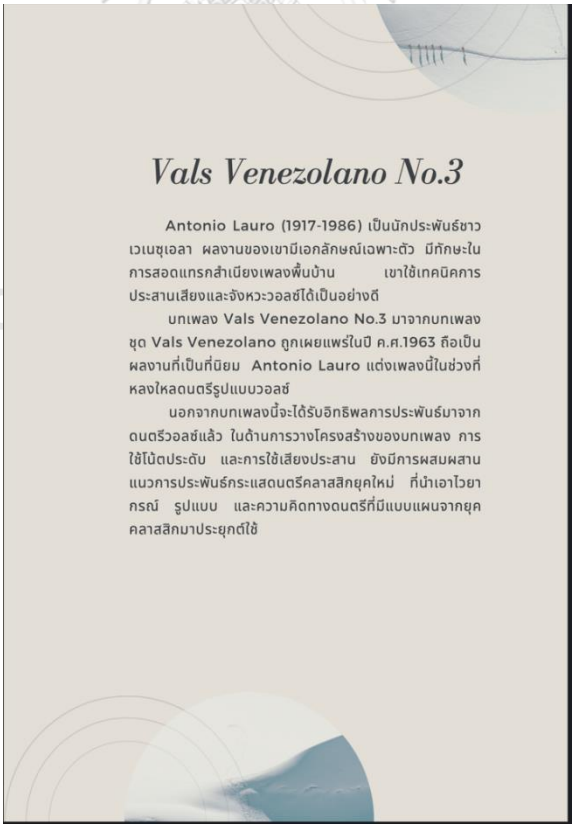
ผู้ดูแลสถานที่ บ้านอาจารย์ฝรั่ง (ศิลป์ พีระศรี)

คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การแสดงครั้งที่ 2




DOCTORAL GUITAR RECITAL
ขอต้อนรับสู่ Doctoral Guitar Recital โดย วริศรา โรจนาบุตร การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกครั้งนี้เป็นหนึ่งในหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต เสนอผลงานเลื่องชื่อของนักประพันธ์ในศตวรรษที่สิบแปดถึงยี่สิบ คัดเลือกจาก Repertoire ของ Andrés Segovia โดยมีนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก ได้แก่ Francisco Tárrega, Antonio Lauro, Joaquim Malats และ Fernando Sor ที่โดดเด่นในด้านโครงสร้าง เทคนิคการใช้โน้ต และลีลาที่เป็นอิสระจากขนบเดิม
ผลงานกีตาร์คลาสสิกที่คัดสรรมานั้น นับว่าเป็นที่นิยมออกแสดงเสมอมา อีกทั้งบทประพันธ์ Variations on a Theme by Mozart Op. 9, Grand Solo Op. 14 และ Recuerdos de la Alhambra ที่พรรณนาความรู้สึกได้ละเอียดอ่อน ผลงานที่กล่าวมานั้นถือว่าเป็นเพชรเม็ดงามที่ Fernando Sor สร้างขึ้นในช่วงชีวิตของเขา
หวังเป็นอย่างยิ่งว่าคอนเสิร์ตในวันนี้จะจรรโลงความสุขใจแก่ทุกท่าน


Vals Venezolano No.3
Antonio Lauro (1917-1986) เป็นนักประพันธ์ชาวเวเนซุเอลา ผลงานของเขามีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีทักษะในการสอดแทรกสำเนียงเพลงพื้นบ้าน เขาใช้เทคนิคการประสานเสียงและจังหวะวอลซ์ได้เป็นอย่างดี
บทเพลง Vals Venezolano No.3 มาจากบทเพลงชุด Vals Venezolano ถูกเผยแพร่ในปี ค.ศ.1963 ถือเป็นผลงานที่เป็นที่นิยม Antonio Lauro แต่งเพลงนี้ในช่วงที่หลงใหลดนตรีรูปแบบวอลซ์
นอกจากบทเพลงนี้จะได้รับอิทธิพลการประพันธ์มาจากดนตรีวอลซ์แล้ว ในด้านการวางโครงสร้างของบทเพลง การใช้โน้ตประดับ และการใช้เสียงประสาน ยังมีการผสมผสานแนวการประพันธ์กระแสดนตรีคลาสสิกยุคใหม่ ที่นำเอาไวยากรณ์ รูปแบบ และความคิดทางดนตรีที่มีแบบแผนจากยุคคลาสสิกมาประยุกต์ใช้

Serenata Española

Serenata Española ประพันธ์โดยนักเปียโนชาวสเปน Joaquim Malats (1872-1912) เป็นผลงานที่ได้รับความนิยมในหมู่นักกีตาร์คลาสสิกมานานกว่าร้อยปี

บทเพลงนี้ได้นำมาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์ครั้งแรกในช่วงต้นศตวรรษที่ยี่สิบ โดยนักกีตาร์คลาสสิก Francisco Tárrega ทำนองหลักของเพลงนี้มีความสวยงาม มีเสน่ห์แฝงกลิ่นอายประเทศสเปน ดนตรีนั้นสะท้อนความงดงามและความสง่างาม

ในอดีตบทเพลงพื้นบ้านของสเปนใช้กีตาร์เป็นหลัก จึงไม่น่าแปลกใจที่การประพันธ์ของนักเปียโนชาวสเปนที่เป็นตัวแทนของลัทธิโพสต์โรแมนติกและอิมเพรสชั่นนิสม์เป็นที่นิยมในหมู่นักกีตาร์

Introduction and Variations on a Theme by Mozart, Op. 9

Introduction and Variations on a Theme by Mozart, Op.9 ประพันธ์โดย Fernando Sor เป็นบทเพลงที่ได้รับแนวคิดจากการนำทำนองจากอุปรากร The Magic Flute ในตอน "O Cara Armonia" ที่ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart อุปรากรพื้นบ้านประเภทหนึ่งที่มีบทเพลงและบทสนทนา ถูกฉายรอบปฐมทัศน์ เมื่อปี ค.ศ.1791 ณ กรุงเวียนนา

The Magic Flute เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักที่ต้องฝ่าฟันอุปสรรคจนประสบความสำเร็จ อุปรากรนี้เป็นเรื่องสุดท้ายของ Mozart ในปัจจุบันเป็นที่ยอมรับในฐานะอุปรากรหนึ่งที่ทรงอิทธิพลที่สุดในประวัติศาสตร์

หลาย ๆ องค์ประกอบในเทพนิยายสุดอัศจรรย์นี้ได้รับแรงบันดาลใจจากความเกี่ยวข้องของ Mozart ต่อองค์กร Freemasonry (เครือข่ายหนึ่งขององค์กรภราดรภาพที่มีอยู่ทั่วยุโรป) มีสัญลักษณ์ที่จงใจใส่ในอุปรากร หนึ่งในนั้นคือ หมายเลขสาม ที่เป็นตัวแทนความสมดุลและลำดับขั้นของ Freemasonry ที่พบได้คือ สามการทดสอบ สามหญิงสาว วิญญาณสามดวง และประตูสามบาน

บทเพลงนี้ได้นำทำนองเอก (Main Theme) ซึ่งเป็นทำนองหลักที่มีชื่อเสียงมากที่สุดมานำเสนอแนวคิดในท่อนอื่น ๆ ได้แก่ ท่อนเกริ่นนำ และการแปรทำนอง 5 ครั้ง Fernando Sor ใช้สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร โดยใช้เทคนิคที่น่าสนใจและแตกต่างกันบนกีตาร์คลาสสิกโดยเน้นความแตกต่างของสีสันเสียง ในครึ่งแรกของบทเพลงแสดงการปรับเปลี่ยนอารมณ์อย่างเด่นชัดไปสู่ความสดใส เบิกบาน ส่วนในครึ่งหลังเปลี่ยนอารมณ์ไปสู่ความจริงจัง ก่อนที่จะกลับไปสู่ความสดใสอีกครั้งในตอนจบ

Sonata in C, Op.22: III. Minuet

ผลงานการประพันธ์จาก **Fernando Sor** ท่วงทำนองอันไพเราะอ่อนหวานของบทเพลงนี้ เปรียบเหมือนงานศิลปะที่พรรณนาความรู้สึกต่าง ๆ ผ่านท่วงทำนองและเนื้อดนตรี แสดงให้ประจักษ์ถึงความสามารถในการถ่ายทอดสิ่งต่าง ๆ ผ่านเสียงดนตรีให้ผู้ฟังมีจินตนาการได้อย่างเปี่ยมอารมณ์ความรู้สึก

Fernando Sor แต่งบทเพลงนี้ในประเทศสเปนและอุทิศให้กับ **Manuel Godoy** ที่ได้รับชื่อว่าเป็น เจ้าชายแห่งสันติภาพ เขาเป็นรัฐมนตรีต่างประเทศคนแรกของสเปนในปี ค.ศ.1792 ถึง 1797 และ 1801 ถึง 1808 ผลงาน **Sonata in C, Op.22** ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1825 ณ ปารีส โดยสำนักพิมพ์ **Meissonnier**

บทประพันธ์ชิ้นนี้ **Fernando Sor** ได้รับอิทธิพลจากผลงานเปียโนของ **Haydn** บทเพลง **Sonata in C, Op.22: III. Minuet** อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ในส่วนแรกของบทเพลง (ระหว่างห้องที่ 1-4) เน้นการใช้แนวทำนองหลักกับการเล่นคอร์ดสลับกันในแต่ละห้อง ผู้ประพันธ์กำหนดความเร็วด้วยจังหวะ **Allegro**

Recuerdos de la Alhambra

Recuerdos de la Alhambra (ความทรงจำของอาลัมบรา) ประพันธ์โดย **Francisco Tárrega** โดยได้รับแรงบันดาลใจจากสถานที่ **Alhambra** (พระราชวังและป้อมปราการตั้งอยู่ที่เมืองกรานาดาในแคว้นอันดาลูเซีย)

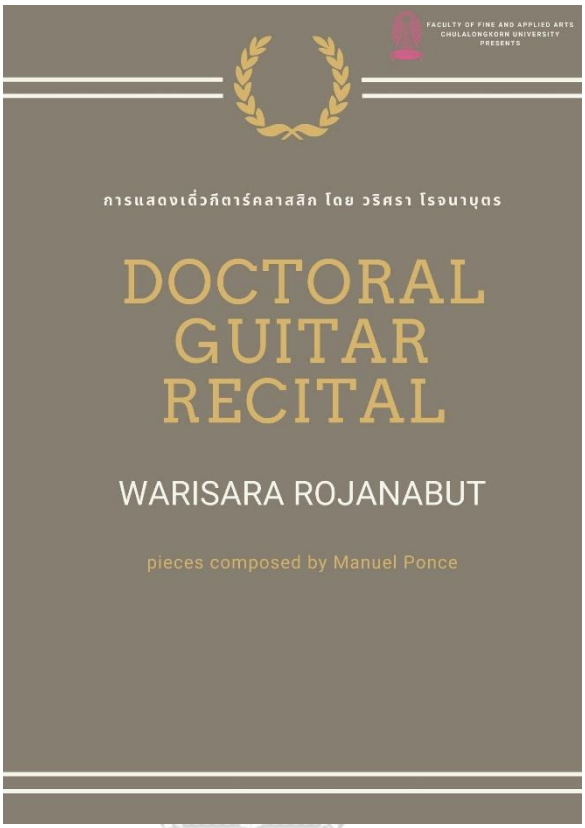
บทเพลงเปิดตัวด้วยดนตรีลักษณะของดนตรีพรรณนา โดยถ่ายทอดเรื่องราวผ่านเสียงกีตาร์ **Francisco Tárrega** ใช้เทคนิคการ **Tremolo** ทั้งบทเพลง โดยทำนองหลักจะดำเนินด้วยสาย 1 และ 2 สลับกับการเดินเบสแบบอาร์เปจโจ บทเพลงพรรณนาให้ผู้ฟังมีจินตนาการและความรู้สึกโศกเศร้า

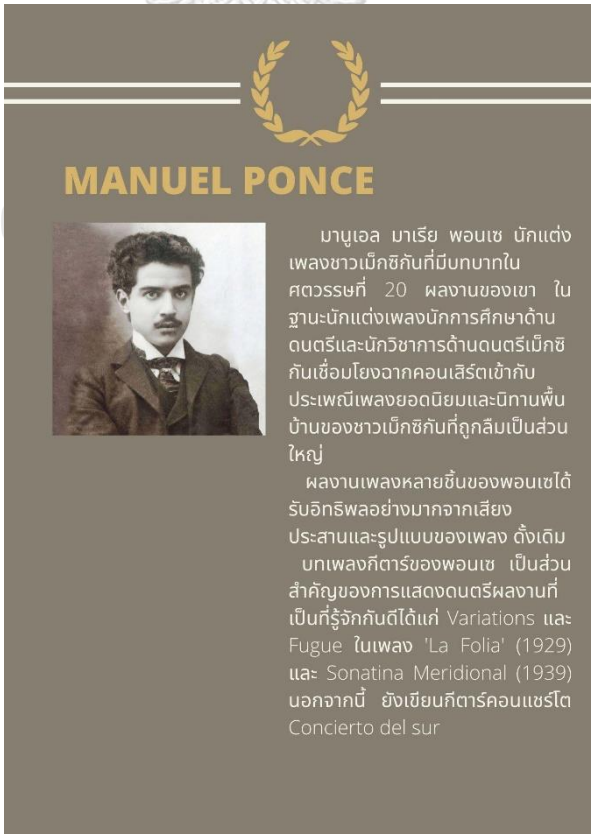
Francisco Tárrega แต่งเพลงนี้ในระหว่างที่ได้ใช้ชีวิตอยู่ที่เมืองกรานาดากับครอบครัว และอุทิศให้กับเพื่อนชาวฝรั่งเศส **Alfred Cottin** ผู้ช่วยจัดการเรื่องการแสดงคอนเสิร์ตของ **Francisco Tárrega** ในฝรั่งเศส

Grand Solo, Op. 14
บทเพลงนี้เดิมมีชื่อว่า Sonata Prima การเขียนบทประพันธ์และตีพิมพ์เกิดขึ้นในปารีสระหว่างปี ค.ศ.1810-1814 ต่อมาชื่อบทประพันธ์ถูกเปลี่ยนเป็น Grand Solo Op.14
Fernando Sor ประพันธ์บทเพลง Grand Solo, Op.14 ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ผ่านท่วงทำนองที่สวยงาม แสดงอารมณ์และความรู้สึกในแต่ละท่อนได้อย่างยอดเยี่ยม เช่น ความสนุกสนาน ความสับสน และอารมณ์ขัน ในท่อนเกริ่นนำเป็นการเริ่มแบบช้า ก่อนที่จะแสดงออกอย่างสนุกสนานในทำนองหลัก ในรูปแบบเฉพาะของโซนาตาฟอร์ม เริ่มต้นด้วยธีมแรกของ A ด้วยโทนิกคีย์ และธีมที่ 2 ด้วย โดมินันท์ ท่อนพัฒนาเริ่มด้วยการ Transition ใน Db ไปสู่ธีมหลักในคีย์ D ไมเนอร์ ในท่อน Recapitulation (ท่อนย้อนความ) จะไม่มีธีมที่ 2 ของ A ตามด้วย Extensive และ Coda

Special Thanks
คณะกรรมการสอบ
ศ.ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
ศ.ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ
ศ.ดร. วีรชาติ เปรมานนท์
รศ.ดร. ศศี พงศ์สรายุทธ
ผศ.ดร. รามสูร สีตลายัน
รศ.ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล
อ.ร.อ.ดร. ดนุเชษฐ วิสัยจร
ผู้สนับสนุนและครอบครัวที่รัก
คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

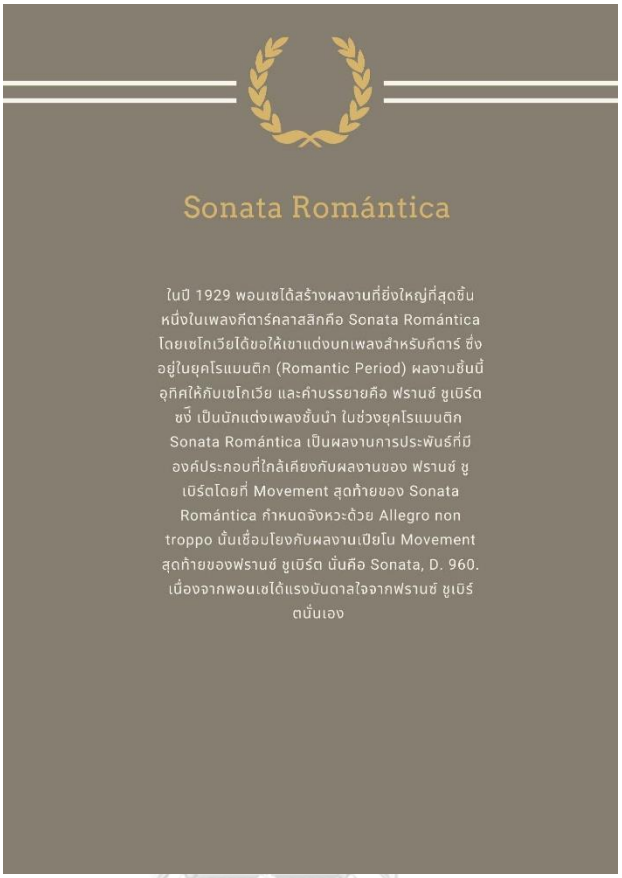
การแสดงครั้งที่ 3





PROGRAM
Sonata Romántica
- I. Allegro moderato
- II. Andante espressivo
- III. Allegretto vivo
- VI. Allegro non troppo e serioso
Sonatina Meridional
- I.Campo
- II.Copla
Variations and Fugue on la folia

Variations and Fugue on la folia
Variations and Fugue on la folia เป็นผลงานหลักที่สำคัญของกีตาร์คลาสสิก เป็นผลงาน ที่มีความโดดเด่นอย่างเหลือเชื่อ ในการสร้างผลงานสำหรับกีตาร์ขึ้นมาใหม่ให้เป็นเครื่องดนตรีที่ ยอมรับในทางคลาสสิกที่น่าเชื่อถือในศตวรรษที่ 20
งานประพันธ์ครั้งแรกของ The Folia อุทิศให้ ฟรันซิสโก เดอ ซาลินาส (Francisco de Salinas) ที่ปรากฏใน De musica libri septem (Salamanca, 1577) อย่างไรก็ตาม "ตำรา folia ปรากฏในบทละครของกิล วิเซนเต้ (Gil Vincente) ที่เขียนขึ้นในราวปี 1503-1529"
ในปี 1606 บทประพันธ์แรกที่เป็น Variations on folia ปรากฏใน Libro primo d'intavolatura di chittarone (Venice 1604) ของจิโอวานนี จิโรลาโม คัปส์เบอร์เกอร์ (Giovanni Girolamo Kapsberger)
The Folia เริ่มต้นจากจุดเริ่มต้นที่เรียบง่ายเป็นกรอบดนตรีสำหรับเพลงการเต้นรำและ รูปแบบต่าง ๆ มีโครงสร้างที่ไม่ซับซ้อน อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน ช่วงแรกถูกคั่นด้วยคอร์ด โดมินันท์และครึ่งหลังจบลงด้วยคอร์ดโทนิก



Sonata Romántica

ในปี 1929 พอนเซได้สร้างผลงานที่ยิ่งใหญ่ที่สุดชิ้นหนึ่งในเพลงกีตาร์คลาสสิกคือ Sonata Romántica โดยเซโกเวียได้ขอให้เขาแต่งบทเพลงสำหรับกีตาร์ ซึ่งอยู่ในยุคโรแมนติก (Romantic Period) ผลงานชิ้นนี้อุทิศให้กับเซโกเวีย และคำบรรยายคือ ฟรานซ์ ชูเบิร์ต ซงิ่ เป็นนักแต่งเพลงชั้นนำ ในช่วงยุคโรแมนติก Sonata Romántica เป็นผลงานการประพันธ์ที่มีองค์ประกอบที่ใกล้เคียงกับผลงานของ ฟรานซ์ ชูเบิร์ตโดยที่ Movement สุดท้ายของ Sonata Romántica กำหนดจังหวะด้วย Allegro non troppo นั้นเชื่อมโยงกับผลงานเปียโน Movement สุดท้ายของฟรานซ์ ชูเบิร์ต นั่นคือ Sonata, D. 960. เนื่องจากพอนเซได้แรงบันดาลใจจากฟรานซ์ ชูเบิร์ตนั่นเอง

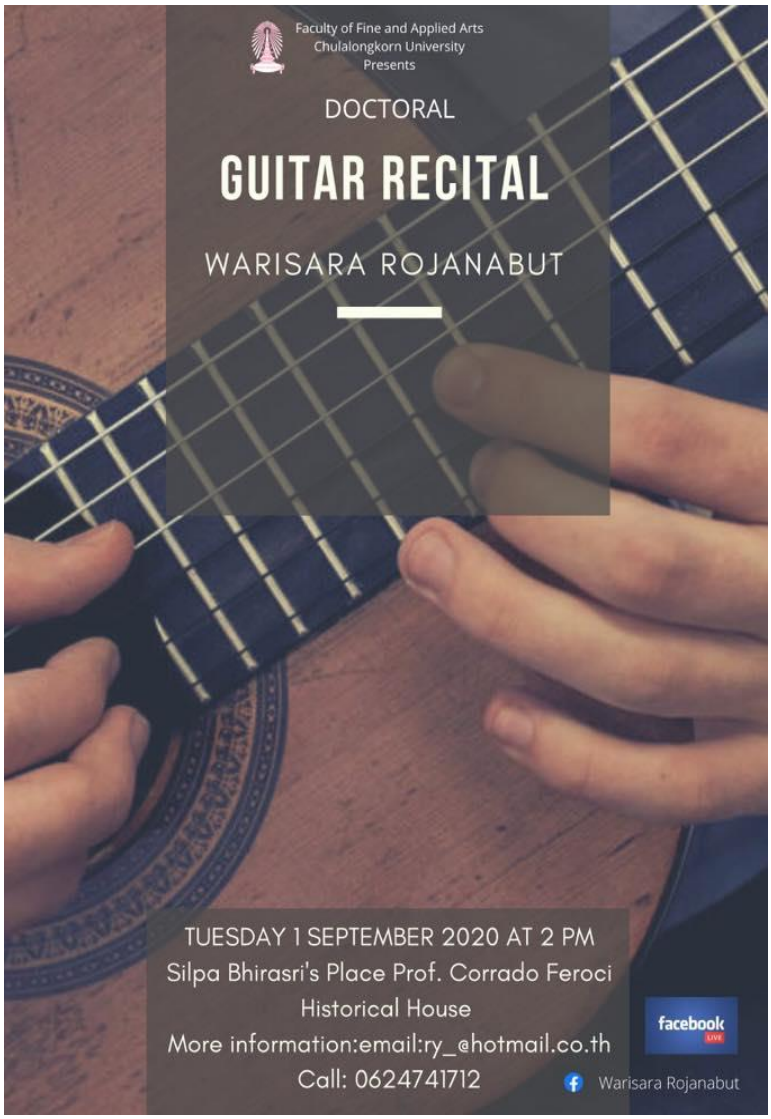
Sonatina Meridional

บทประพันธ์ Sonatina Meridional แก้ไขเพิ่มเติมโดยเซโกเวีย ผลงาน Sonatina คือเป็นโซนาตาขนาดเล็กที่มี movement ค่อนข้างน้อย มีเทคนิคและดนตรีน้อยกว่าโซนาตา ยิ่งไปกว่านั้นเช่นโซนาตามักเกี่ยวข้องกับวรรณกรรมเปียโนในช่วงปลายศตวรรษที่สิบแปดถึงสิบเก้า เป็นสิ่งที่หาได้ยากในดนตรีกีตาร์ก่อนศตวรรษที่ยี่สิบ นักเปียโนอาจจะจำลองโซนาตินาของเขาให้กับกีตาร์ เช่น โซนาตา สำหรับกีตาร์ หลังจากคีย์บอร์ดที่คล้ายกันในยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก ผลงาน Sonatinas สำหรับ กีตาร์ของพอนเซ ทั้ง Homenaje a Tárrega และ Sonatina Meridional แม้ว่าจะสั้น แต่ก็มีความ ยากทางเทคนิคและความดีงามทางศิลปะ และใช้รูปแบบโซนาตา ผลงานอาจได้รับอิทธิพลจาก แนวทางที่คล้ายกันในโซนาตินัสเปียโนของราเวล

ผลงานชิ้นนี้เขียนในปารีสในช่วงปี 1932 เป็นผลงานสำหรับบรรเลงเดี่ยวกีตาร์ชิ้นสุดท้ายที่ พอนเซเขียนให้กับเซโกเวีย และเป็นตัวอย่างที่ดีของการ folkloric, neoclassical, neo-romantic และ impressionistic ซึ่งเป็นลักษณะของผลงานของพอนเซ ในช่วงปลายปี 1920 และต้นปี 1930 ความโดดเด่นขององค์ประกอบพื้นบ้านของสเปนและผลงาน Sonatina ในงานนี้เกิดจากการขอของ เซโกเวีย

ใบประกาศประชาสัมพันธ์

การแสดงครั้งที่ 1



บทอธิบายสำหรับการแสดง

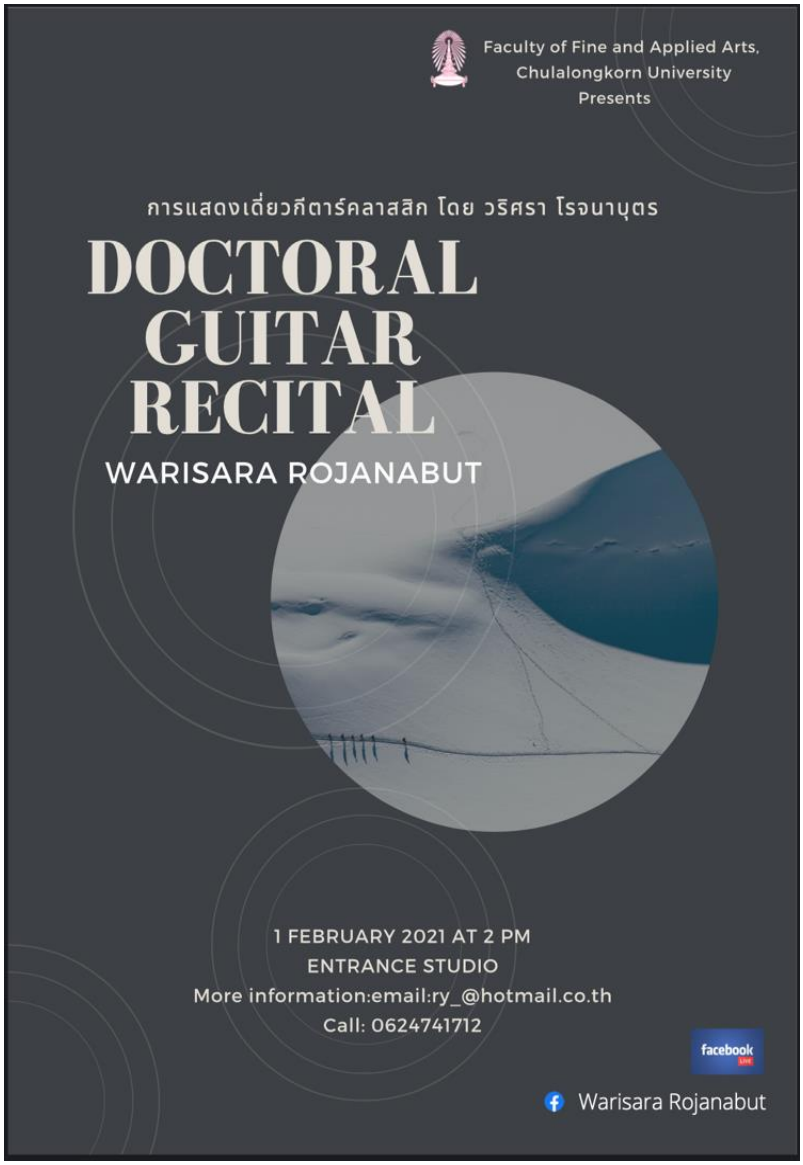
ขอเชิญทุกท่านเข้าร่วมรับชมการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก Doctoral Guitar Recital by Warisara Rojanabut ในวันอังคารที่ 1 กันยายน พ.ศ.2563 เวลา 14.00 น. ณ บ้านอาจารย์ฝรั่ง (ศิลป์ พีระศรี) เนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019

เพื่อให้สอดคล้องกับสถานการณ์ดังกล่าว ทางผู้แสดงได้ปรับเปลี่ยนการแสดงโดยใช้โซเชียลมีเดียในลักษณะการถ่ายทอดสด (Facebook Live) ผู้ชมทั่วไปสามารถรับชมทางบ้านโดยไม่ต้องเดินทางมายังสถานที่แสดง

ผลตอบรับในการแสดงครั้งที่ 1

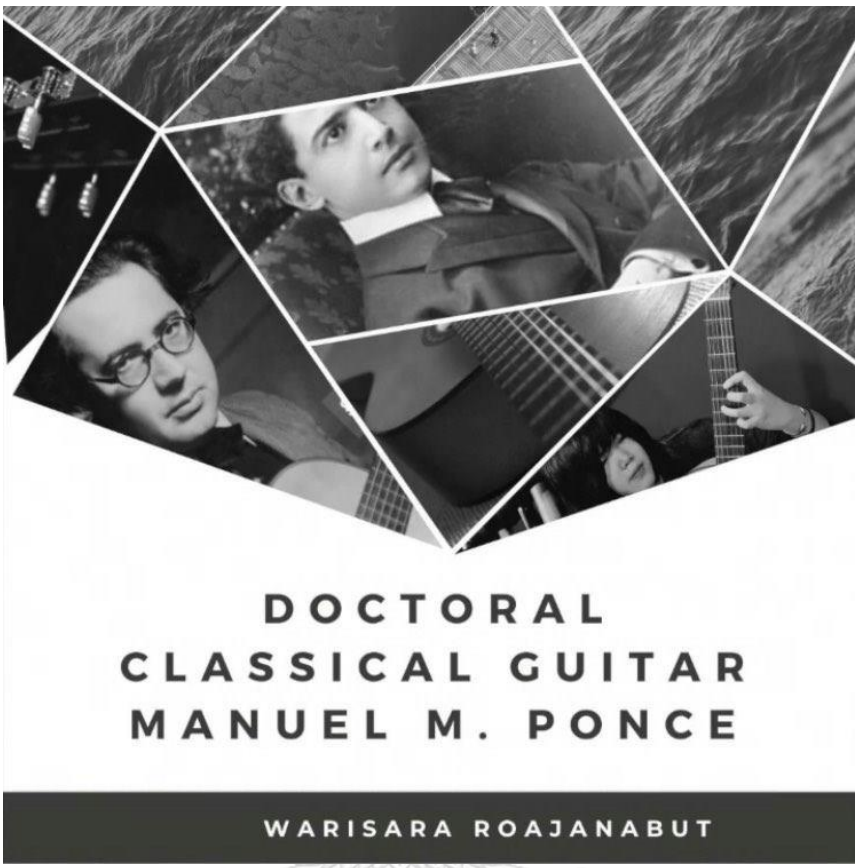
เผยแพร่ผลงานด้วยสื่อออนไลน์ด้วยการถ่ายทอดสดผ่าน Facebook มียอดเข้าชม 1,3xx ครั้ง

การแสดงครั้งที่ 2



ขอเชิญทุกท่านเข้าร่วมรับชมการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก Doctoral Guitar Recital by Warisara Rojanabut ในวันจันทร์ที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2564 เวลา 14.00 น. ในการถ่ายทอดสดผ่าน Facebook เนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) เพื่อให้สอดคล้องกับสถานการณ์ดังกล่าว ผู้แสดงได้ปรับเปลี่ยนการแสดงโดยใช้โซเชียลมีเดียในลักษณะการถ่ายทอดสด (Facebook Live) ผู้ชมทั่วไปสามารถรับชมทางบ้านโดยไม่ต้องเดินทางมายังสถานที่แสดง

การแสดงครั้งที่ 3



ขอเชิญทุกท่านเข้าร่วมรับชมการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก Doctoral Guitar Recital by Warisara Rojanabut เนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนาอย่างหนัก ผู้ชมสามารถรับชมผ่านสื่อโซเชียลมีเดียทางบ้านโดยไม่ต้องเดินทางมายังสถานที่แสดง

(รูปภาพจากการแสดงครั้งที่ 3)

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	วริศรา โรจนาบุตร
วัน เดือน ปี เกิด	4 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2536
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2553 มัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนสตรีนครสวรรค์ พ.ศ.2557 ศิลปศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 2) สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ตะวันตก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร พ.ศ.2559 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	12/14 ถ.ราษฎร์อุทิศ ต.อุทัยใหม่ อ.เมือง จ.อุทัยธานี 61000
ผลงานตีพิมพ์	วริศรา โรจนาบุตร. การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย วริศรา โรจนาบุตร. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 4,1 (2560): 177-184.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY