การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย อิษฎ์นันทน์ โชติรสนิรมิต : บทเพลงเดี่ยวและคอนแชร์โตจากสามยุคดนตรี

นายอิษฎ์นันทน์ โชติรสนิรมิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PIANO RECITAL BY ISANAN CHOTIROSNIRAMIT: SOLO PIECES AND CONCERTO FROM THREE PERIODS OF MUSIC

Mr. Isanan Chotirosniramit

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย อิษฎ์นันทน์ โชติรสนิรมิต : บทเพลงเดี่ยวและคอนแชร์โตจากสามยุคดนตรี
โดย	นายอิษฎ์นันทน์ โชติรสนิรมิต
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

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

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อิษฎ์นันทน์ โชติรสนิรมิต : การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย อิษฎ์นันทน์ โชติรสนิรมิต : บทเพลงเดี่ยวและคอนแชร์โตจากสามยุคดนตรี. (PIANO RECITAL BY ISANAN CHOTIROSNIRAMIT: SOLO PIECES AND CONCERTO FROM THREE PERIODS OF MUSIC) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์

การวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาหาความรู้ วิเคราะห์ ตีความบทเพลง และเลือกใช้เทคนิคที่เหมาะสมในการบรรเลงบทเพลงสำหรับเปียโนจำนวนทั้งสิ้น 5 บท ได้แก่ *Toccata in C minor, BWV 911* ผลงานของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค *Two Nocturnes, Op.62* ผลงานของเฟรเดริค โชแปง *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante, Op.22* ผลงานของเฟรเดริค โชแปง และ *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37* ผลงานของลุดวิก ฟาน เบโทเฟน การแสดงซึ่งประกอบด้วยเพลงเดี่ยวและคอนแชร์โตเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง การตีความที่ลึกซึ้ง และกระบวนการฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบ โดยเฉพาะการแสดงร่วมกับกลุ่มนักดนตรี ผลการวิจัยแสดงผลการตีความบทเพลง การนำเสนอเทคนิคการบรรเลงและวิธีการฝึกซ้อมเพื่อการบรรเลงบทเพลงตามแนวปฏิบัติที่ถูกต้อง รวมทั้งขั้นตอนการเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนที่จัดขึ้นเมื่อวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ.2565 ณ Tongsuang's Concert Salon & Gallery จังหวัดปทุมธานี ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 20 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2565 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6480046335 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORD: PIANO, SOLO PIECES, CONCERTO

Isanan Chotirosniramit : PIANO RECITAL BY ISANAN CHOTIROSNIRAMIT: SOLO PIECES AND CONCERTO FROM THREE PERIODS OF MUSIC . Advisor: Assoc. Prof. Panjai Chulapan, D.F.A.

This research aims to develop music knowledge, analyze musical structure, interpret, and use proper performing techniques in 5 compositions for piano: *Toccata in C minor, BWV 911* by Johann Sebastian Bach, *Two Nocturnes, Op.62* by Frederic Chopin, *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante, Op.22* by Frederic Chopin, and *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37* by Ludwig van Beethoven. The program with both solo pieces and a piano concerto requires prominent techniques, thoughtful interpretation, and organized practice, especially performing with an ensemble. The results show the researcher's analysis, interpretation, performing techniques, and practicing process for authentic performance practice as well as process of conveying a sublime piano recital at Tongsuang's Concert Salon and Gallery, Pathum Thani on December 15th, 2022. The entire performance was about 1 hour 20 minutes.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

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

กิตติกรรมประกาศ

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ผู้ทุ่มเทสอนเปียโนให้กับผู้วิจัยตลอดการเตรียมตัวการแสดงจนประสบผลสำเร็จ

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ที่ให้เกียรติมาเป็นประธานกรรมการ

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ ผู้เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งคอยแนะนำและให้ความรู้ต่าง ๆ มากมาย

ขอกราบขอบพระคุณครอบครัวและขอบคุณเพื่อนๆ สำหรับกำลังใจและการสนับสนุนอย่างดี

อิษฎ์นันทน์ โชติรสนิรมิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตัวอย่าง ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ที่มาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ 1

1.3 วิธีการดำเนินการวิจัย 1

1.4 ขอบเขตการแสดง 1

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 2

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 3

2.1 *Toccata in C minor, BWV 911* ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค 3

2.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 3

2.1.2 บทเพลงประเภทตอกคาตา 4

2.1.3 ลักษณะของ *Toccata in C minor, BWV 911* 4

2.2 *Two Nocturnes, Op.62* ประพันธ์โดยเฟรเดริค โชแปง 5

2.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 5

2.2.2 บทเพลงประเภทนอคเทิร์น (Nocturne) 6

2.2.3 ลักษณะของ *Two Nocturnes, Op.62* 7

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante*, *Op.22* ประพันธ์โดยเฟรเดริค โชแปง 7
2.3.1 บทเพลงประเภทโปโลแนส (Polonaise) 7
2.3.2 ลักษณะของ *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante, Op.22* 8
2.4 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37* ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน 9
2.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง 9
2.4.2 บทประพันธ์ประเภทคอนแชร์โต 10
2.4.3 ลักษณะของ *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37* 10
บทที่ 3 อรรถาธิบายบทเพลง 12
3.1 *Toccata in C minor, BWV 911* 12
3.2 *Two Nocturnes, Op.62* 18
3.2.1 *Nocturne in B major* 18
3.2.2 *Nocturne in E major* 22
3.3 *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante*, *Op.22* 25
3.3.1 *Andante Spianato* 26
3.3.2 *Grande Polonaise Brillante* 29
3.4 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37* 35
3.4.1 Allegro con Brio 36
3.4.2 Largo 43
3.4.3 Allegro 48
บทที่ 4 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ และสูจิบัตรการแสดง 53
4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง 53
4.2 สูจิบัตรการแสดง 54
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 65

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1 บทสรุป 65
5.2 ข้อเสนอแนะ 66
5.2.1 การคัดเลือกบทเพลง 66
5.2.2 การศึกษาบทเพลง 66
5.3 สื่อการแสดงเดี่ยวของผู้วิจัย 66
บรรณานุกรม 67
ประวัติผู้เขียน 68

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 *Toccata in C minor* ห้องที่ 1-6 แสดงตอนนำ 13

ตัวอย่างที่ 2 *Toccata in C minor* ห้องที่ 12-17 แสดงการนำเสนอของทำนองหลักในแต่ละแนวเสียง 14

ตัวอย่างที่ 3 *Toccata in C minor* ห้องที่ 20-24 แสดงการพลิกกลับของทำนองหลัก 14

ตัวอย่างที่ 4 *Toccata in C minor* ห้องที่ 33-41 แสดงการเริ่มของฟิวก์บทแรก และการควบคุมลักษณะเสียงที่ผู้วิจัยเลือก 16

ตัวอย่างที่ 5 *Toccata in C minor* ห้องที่ 85-91 แสดงการเริ่มของฟิวก์บทที่สอง 17

ตัวอย่างที่ 6 *Nocturne in B major* ห้องที่ 1-4 แสดงคอร์ดเปิดบทเพลงลักษณะโรลล์ และการเข้ามาของทำนองหลัก 18

ตัวอย่างที่ 7 *Nocturne in B major* ห้องที่ 11-13 แสดงการผลัดกันโดดเด่นของแต่ละแนวเสียง .. 19

ตัวอย่างที่ 8 *Nocturne in B major* ห้องที่ 25-26 แสดงสเกลที่รวดเร็วในมือขวา 20

ตัวอย่างที่ 9 *Nocturne in B major* ห้องที่ 37-40 แสดงการเริ่มต้นของตอน B 20

ตัวอย่างที่ 10 *Nocturne in B major* ห้องที่ 65-70 แสดงจบของตอน B และการกลับมาของตอน A 21

ตัวอย่างที่ 11 *Nocturne in B major* ห้องที่ 75-77 แสดงการเปลี่ยนคอร์ดอย่างฉับพลัน 22

ตัวอย่างที่ 12 *Nocturne in E major* ห้องที่ 1-7 แสดงการเริ่มต้นของบทเพลงและทำนองหลัก ... 23

ตัวอย่างที่ 13 *Nocturne in E major* ห้องที่ 25-28 แสดงการย้ายกุญแจเสียงแบบฉับพลัน 24

ตัวอย่างที่ 14 *Nocturne in E major* ห้องที่ 40-41 แสดงการเริ่มต้นของตอน B 24

ตัวอย่างที่ 15 *Nocturne in E major* ห้องที่ 48-51 แสดงตำแหน่งที่ผู้วิจัยใช้มือซ้ายช่วยบรรเลง .. 25

ตัวอย่างที่ 16 *Nocturne in E major* ห้องที่ 58-61 แสดงการกลับมาของตอน A 25

ตัวอย่างที่ 17 *Andante Spianato* ห้องที่ 1-6 แสดงการเริ่มต้นของบทเพลง 27

ตัวอย่างที่ 18 *Andante Spianato* ห้องที่ 16-17 แสดงการแปรทำนอง 28

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 19 *Andante Spianato* ห้องที่ 19-20 แสดงการแปรทำนอง 28

ตัวอย่างที่ 20 *Andante Spianato* ห้องที่ 45-48 แสดงการแปรทำนอง 28

ตัวอย่างที่ 21 *Andante Spianato* ห้องที่ 65-76 แสดงการเปลี่ยนของอัตราจังหวะและลักษณะโน้ต 29

ตัวอย่างที่ 22 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 1-6 แสดงการเริ่มต้นของโปโลแนส..... 30

ตัวอย่างที่ 23 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 17-21 แสดงการเปิดของทำนองหลัก..... 30

ตัวอย่างที่ 24 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 40-41 แสดงโน้ตเร็วในลักษณะของคู่เสียง ... 31

ตัวอย่างที่ 25 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 65-66 แสดงโน้ตเร็วในลักษณะของคู่เสียง ... 31

ตัวอย่างที่ 26 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 105-114 แสดงตอนกลางของโปโลแนส..... 32

ตัวอย่างที่ 27 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 133-138 แสดงการเปลี่ยนความเข้มเสียง อย่างฉับพลัน 33

ตัวอย่างที่ 28 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 225-226 แสดงการแบ่งกลุ่มโน้ตของผู้วิจัย .. 34

ตัวอย่างที่ 29 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 237-240 แสดงการแบ่งกลุ่มโน้ตของผู้วิจัย .. 34

ตัวอย่างที่ 30 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 275-281 แสดงอาร์เปโจและตอนจบ ของบทเพลง 35

ตัวอย่างที่ 31 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, I. Allegro con Brio ห้องที่ 111-117 แสดงการเปิดตัวของเปียโน 36

ตัวอย่างที่ 32 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, I. Allegro con Brio ห้องที่ 131-138 แสดงการโต้ตอบระหว่างเปียโนและวงประกอบ..... 37

ตัวอย่างที่ 33 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, I. Allegro con Brio ห้องที่ 160-164 แสดงการผสมผสานของค่าโน้ตในโน้ตวิ่ง และการเข้าของทำนองหลักที่สอง 38

ตัวอย่างที่ 34 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, I. Allegro con Brio ห้องที่ 219-227 แสดงการขยายช่วงเคเดนซ์ 39

ตัวอย่างที่ 35 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, I. Allegro con Brio ห้องที่ 295-298 แสดงการสร้างคลื่นโน้ตของเปียโน 41

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 36 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37* แสดงคาเดนซาที่ปราศจากเส้นกั้นห้อง 42

ตัวอย่างที่ 37 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, II. Largo ห้องที่ 1-11 แสดงการเริ่มต้นของท่อนที่สอง 44

ตัวอย่างที่ 38 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, II. Largo ห้องที่ 30-31 แสดงช่วงแปรของทำนองหลัก 45

ตัวอย่างที่ 39 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, II. Largo ห้องที่ 40 แสดงอาร์เปโจของเปียโนซึ่งทำหน้าที่บรรเลงประกอบ 46

ตัวอย่างที่ 40 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, II. Largo ห้องที่ 79-83 แสดงช่วง ขับร้องเจรจา 47

ตัวอย่างที่ 41 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, III. Allegro ห้องที่ 1-6 แสดงการเริ่มต้นของท่อนสุดท้าย 48

ตัวอย่างที่ 42 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, III. Allegro ห้องที่ 22-26 แสดงการข้าลงสู่เคเดนซ์เปิด 49

ตัวอย่างที่ 43 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, III. Allegro ห้องที่ 26-27 แสดงคาเดนซาขนาดเล็ก 49

ตัวอย่างที่ 44 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, III. Allegro ห้องที่ 191-196 แสดงตอนกลางของท่อน 50

ตัวอย่างที่ 45 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, III. Allegro ห้องที่ 410-412 แสดงการเริ่มของช่วงโคดา 51

ตัวอย่างที่ 46 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*, III. Allegro ห้องที่ 427-432 แสดงโน้ตวิ่งที่รวดเร็วปราศจากการหยุดพัก 52

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

ในการแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงที่ประกอบไปด้วยบทเพลงประเภทบรรเลงเดี่ยวและบทเพลงประเภทคอนแชร์โต ซึ่งต้องอาศัยเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง การตีความที่ลึกซึ้ง และกระบวนการฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบ ผู้วิจัยคาดว่าบทเพลงที่มีความน่าสนใจและมีคุณค่าเหล่านี้จะพัฒนาความสามารถในการแสดงเปียโนของผู้แสดงสู่ความเป็นมืออาชีพ

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงเปียโน

1.2.2 เพื่อศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงที่นำมาแสดง รวมถึงศึกษาประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์เพลง

1.2.3 เพื่อฝึกแก้ไขปัญหาในการบรรเลงและการเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงอย่างมืออาชีพ

1.2.4 เพื่อเผยแพร่บทเพลงเปียโนผ่านการตีความของผู้วิจัย

1.3 วิธีการดำเนินการวิจัย

1.3.1 ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3.2 เลือกบทเพลงสำหรับการแสดง

1.3.3 ศึกษาหาข้อมูล วิเคราะห์บทเพลงและฝึกซ้อมบทเพลง

1.3.4 แสดงผลงาน

1.3.5 จัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

1.4 ขอบเขตการแสดง

ในการแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากคุณค่า ความไพเราะ ความเหมาะสมด้านเทคนิค การแสดงออกทางด้านอารมณ์ และความเหมาะสมกับเวลาในการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง 20 นาที รายการแสดงประกอบด้วยบทเพลงดังต่อไปนี้

1.4.1 *Toccata in C minor, BWV 911* ผลงานของ Johann Sebastian Bach

1.4.2 *Two Nocturnes, Op.62* ผลงานของ Frederic Chopin

1.4.3 *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante, Op.22* ผลงานของ Frederic Chopin

1.4.4 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37* ผลงานของ Ludwig van Beethoven

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ได้พัฒนาศักยภาพการบรรเลงเปียโน

1.5.2 ได้ความรู้จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของบทเพลงและผู้ประพันธ์เพลงและการวิเคราะห์บทเพลงอย่างลึกซึ้ง

1.5.3 ได้เผยแพร่บทเพลงอันทรงคุณค่า

1.5.4 สามารถนำประสบการณ์ที่ได้จากกระบวนการวิจัยไปต่อยอดในการศึกษาและประกอบวิชาชีพในอนาคตได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกเริ่มต้นมาอย่างยาวนานตั้งแต่ยุคกลาง (Middle Ages, ค.ศ. 476-1500) และมีวิวัฒนาการมาตลอดจนถึงปัจจุบัน แต่ละยุคมีพัฒนาการอย่างชัดเจน ผู้ประพันธ์เพลงแต่ละคนต่างมีอิทธิพลต่อกันและกันในแง่ของแนวความคิดในการประพันธ์เพลง ไม่ว่าจะเป็นด้านสังคีตลักษณ์และเทคนิคในการประพันธ์เพลงประเภทเพลงเดี่ยว (Solo) หรือคอนแชร์โต (Concerto) ที่ถูกสืบทอดและพัฒนากันมายุคต่อยุค ความน่าสนใจคือการที่ผู้ประพันธ์เพลงสามารถต่อยอดความคิดสร้างบทเพลงประเภทเดียวกันให้มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง ซึ่งกลั่นกรองมาจากประสบการณ์ชีวิต จินตนาการและความคิดส่วนบุคคล การศึกษาประวัติผู้ประพันธ์เพลง ความเป็นมาของบทเพลง รวมถึงองค์ประกอบทางดนตรีต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์เพลงใส่เข้าไปในบทเพลงจึงเป็นประเด็นที่สำคัญอย่างยิ่งที่จะนำไปสู่การแสดงบทเพลงเหล่านั้นด้วยความเข้าใจอย่างถ่องแท้

2.1 *Toccata in C minor, BWV 911* ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค

2.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ.1685-1750) เป็นผู้ประพันธ์เพลงชาวเยอรมันในยุคบาโรก (Baroque Period, ค.ศ.1600-1750) ได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งดนตรีตะวันตก เนื่องจากเขามีอิทธิพลอย่างชัดเจนต่อผู้ประพันธ์เพลงในยุคต่อมา[1] เป็นดั่งผู้ริเริ่มแนวคิดที่ถูกต่อยอดมาจนถึงปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บาคเกิดที่ไอเซนาค ประเทศเยอรมนี เมื่อปี ค.ศ.1685 ในครอบครัวนักดนตรี จึงทำให้เขาได้รู้จักดนตรีตั้งแต่วัยเด็กโดยเริ่มจากการเรียนไวโอลินและคีย์บอร์ด ต่อมาเมื่ออายุได้ 18 ปี ได้เริ่มทำงานเป็นนักออร์แกนในโบสถ์และประพันธ์เพลงขึ้นเป็นจำนวนมาก ทั้งบทเพลงสำหรับคีย์บอร์ด เครื่องสาย และสำหรับนักร้อง โดยมีทั้งที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาคริสต์และเพื่อความรื่นเริง

ตลอดช่วงชีวิตของบาคเขาย้ายที่อยู่อาศัยบ่อยครั้ง โดยย้ายตามงานซึ่งเขาเป็นผู้นำวงดนตรีให้กับโบสถ์และราชสำนักตามเมืองต่าง ๆ ในประเทศเยอรมนี ได้แก่ ไวมาร์ อาร์นชตัดท์ มึนเฮาเซิน และไลพ์ซิช ซึ่งเป็นเมืองสุดท้ายที่เขาอาศัยในช่วงท้ายของชีวิต

ในช่วงท้ายของชีวิต บาคประสบปัญหาด้านการมองเห็นและป่วยทรุดหนักต่อเนื่อง จนกระทั่งเสียชีวิตลงในปี ค.ศ.1750 ผลงานของเขาได้รับการศึกษาอย่างกว้างขวางมาหลายยุคหลายสมัย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn, ค.ศ.1809-1847) เป็นหนึ่งในบุคคลสำคัญที่วิจัย

---

[1] Jessica Duchen, *Composers: Their Lives and Works*. (London: Dorling Kindersley Limited, 2020), 56.

รวบรวมและตีพิมพ์บทเพลงของบาคได้อย่างสมบูรณ์แบบที่สุด [2] เขายังเป็นผู้นำโอราโตริโอ (Oratorio) ขนาดใหญ่ของบาคอย่าง *St. Matthew Passion* กลับมาแสดงหลังจากถูกผู้คนลืมไปเกือบศตวรรษ

ในด้านของบทเพลงสำหรับคีย์บอร์ด เนื่องจากยุคบาโรกเป็นยุคที่ดนตรีหลากแนว (Polyphonic Music) ได้รับความนิยมและพัฒนารุดหน้าไปมาก คีย์บอร์ดจึงเป็นดั่งหัวใจสำคัญ เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงบทเพลงหลากแนวได้จากการใช้เครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว ผู้ประพันธ์เพลงจำนวนมากจึงนิยมประพันธ์บทเพลงสำหรับคีย์บอร์ด บาคก็เช่นกัน เขาได้ใช้เครื่องดนตรีประเภทนี้ในการแสดงอัจฉริยภาพด้านการประพันธ์บทเพลงหลากแนวได้อย่างสมบูรณ์แบบ

บทเพลงสำหรับคีย์บอร์ดของบาคมีหลายรูปแบบ ตั้งแต่บทเพลงขนาดเล็กที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับนักเรียน เช่น *Invention* และ *Sinfonia* บทเพลงที่แสดงศักยภาพของระบบการปรับเสียงแบบเท่า (Well-Temperament System) ได้แก่ *The Well-Tempered Clavier* บทเพลงชุดที่ได้รับอิทธิพลมาจากการเต้นรำ เช่น *French Suite* และ *English Suite* รวมถึงบทเพลงเดี่ยวในลักษณะอื่น เช่น แฟนตาเซีย (Fantasia) โซนาตา (Sonata) และตอกคาตา (Toccata)

2.1.2 บทเพลงประเภทตอกคาตา

ตอกคาตาเป็นบทเพลงที่มีจุดประสงค์เพื่อแสดงความสามารถทางเทคนิคของผู้บรรเลง บทเพลงจึงมีความเร็วเป็นเอกลักษณ์สำคัญ ตอกคาตาเกือบทั้งหมดประพันธ์ขึ้นสำหรับคีย์บอร์ด มีจุดเริ่มต้นมาตั้งแต่ปลายยุคเรอเนสซองซ์ (Renaissance Period, ค.ศ.1450-1600) ได้รับความนิยมต่อเนื่องมาในยุคโรแมนติก (Romantic Period, ค.ศ.1830-1900) และยุคศตวรรษที่ยี่สิบ (Twentieth-Century Period, ค.ศ.1900-2000) โดยที่เอกลักษณ์ของตอคคาตาไม่เคยเปลี่ยนแปลงตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา สามารถเห็นความเชื่อมโยงอย่างชัดเจนในตอกคาตาจากช่วงเวลาที่ต่างกัน โดยเฉพาะความเร็วและความหวือหวาของเทคนิคการบรรเลง

2.1.3 ลักษณะของ *Toccata in C minor, BWV 911*

บาคประพันธ์ตอกคาตาสำหรับคีย์บอร์ดไว้ทั้งสิ้น 7 บท ซึ่งมีโครงสร้างที่ไม่เคร่งครัดมากนัก เนื่องจากเป็นบทเพลงที่แสดงลีลาการด้นสด แบ่งเป็นหลายตอนต่อเนื่องกัน มีตอนในจังหวะช้าแทรกเข้ามาในช่วงกลาง และมีฟิวก์ (Fugue) ที่บาคใส่ไว้ในตอกคาตาทุกบท และถือเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดในตอกคาตาของเขา

---

[2]Library of Congress, "*Felix Mendelssohn: Reviving the Works of J. S. Bach,*" accessed February 22, 2023, https://www.loc.gov/item/ihas.200156436/.

Toccata in C minor เริ่มต้นด้วยตอนที่มีลักษณะด้นสด (Improvisation) มีการใช้โน้ตเขบ็ตสามชั้นเพื่อสร้างเอกลักษณ์ของจังหวะในลักษณะการรวบโน้ตอย่างรวดเร็ว จากนั้นตามด้วยตอน *Adagio* ซึ่งมีจังหวะช้า ประกอบด้วยแนวเสียง 4 แนวที่ล้อกันไปมา ตามด้วยฟิวก์ซึ่งความพิเศษของตอกคาตาบทนี้คือมีฟิวก์จำนวน 2 บท และทั้งสองบทใช้ทำนองหลัก (Subject) เดียวกัน แต่สิ่งที่แตกต่างกันคือทำนองรองสอดประสาน (Countersubject) นอกจากนั้นในฟิวก์บทหลังมีการเพิ่มโม-ทีฟ (Motif) โน้ตเขบ็ตสามชั้นเข้ามาอีกด้วย

2.2 *Two Nocturnes, Op.62* ประพันธ์โดยเฟรเดริค โชแปง

2.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

เฟรเดริค โชแปง (Frederic Chopin, ค.ศ.1810-1849) เป็นหนึ่งในผู้ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงในยุคโรแมนติก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านผลงานสำหรับเปียโน บทเพลงของเขาสามารถดึงเอกลักษณ์ของเสียงเปียโนออกมาได้อย่างสวยงาม และในขณะเดียวกันก็สื่ออารมณ์อันลึกซึ้งของผู้บรรเลง ทำให้บทเพลงของเขาได้รับความนิยมอย่างมากและถูกนำมาบรรเลงในคอนเสิร์ตเป็นประจำโดยนักเปียโนที่มีชื่อเสียง รวมถึงนักเรียนเปียโนในระดับต่าง ๆ

โชแปงเป็นชาวโปแลนด์ เกิดเมื่อปี ค.ศ.1810 มีพรสวรรค์ทางด้านเปียโนตั้งแต่เด็ก ออกแสดงคอนเสิร์ตต่อหน้าสาธารณชนตั้งแต่อายุ 7 ปี ขณะเดียวกันก็เริ่มประพันธ์เพลงโดยเริ่มจากเพลงประเภทโปโลแนส (Polonaise) ซึ่งเป็นเพลงที่มีต้นกำเนิดจากการเต้นรำประจำชาติโปแลนด์ ต่อมาในปี ค.ศ.1826 โชแปงเข้าศึกษาการประพันธ์เพลงกับโจเซฟ เอลส์เนอร์ (Józef Elsner, ค.ศ.1769-1854) ที่สถาบันดนตรีแห่งกรุงวอร์ซอ (Warsaw Conservatory) ซึ่งระหว่างการศึกษาที่นั่น โชแปงได้ประพันธ์เปียโนโซนาตา (Piano Sonata) บทแรกและได้อุทิศให้กับเอลส์เนอร์

โชแปงประสบความสำเร็จทั้งในด้านการแสดงเปียโนและการประพันธ์เพลง เขาเดินทางไปแสดงเปียโนในเมืองต่าง ๆ ทำให้มีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วยุโรป ในปี ค.ศ.1831 เขาตัดสินใจย้ายมาอยู่ที่ปารีส ประเทศฝรั่งเศส เป็นการถาวร ซึ่งเป็นอีกก้าวหนึ่งที่สำคัญในอาชีพนักดนตรีของโชแปง เนื่องจากเขาได้พบกับบรรดาผู้ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงมากมาย หนึ่งในนั้นคือฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ.1811-1886) ทั้งคู่ได้กลายเป็นเพื่อนกัน แลกเปลี่ยนความคิดทางด้านดนตรี รวมไปถึงออกแสดงคอนเสิร์ตด้วยกันอีกด้วย นอกจากนั้นที่ปารีส โชแปงยังได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างดีจากเหล่าขุนนางชั้นสูง ซึ่งโชแปงได้สอนดนตรีให้กับลูกหลานของขุนนางเหล่านั้นอีกด้วย

สุขภาพของโชแปงเริ่มทรุดลงจากการป่วยเป็นวัณโรคตั้งแต่ปี ค.ศ.1842 อย่างไรก็ตามเขาพยายามประพันธ์เพลงและแสดงคอนเสิร์ตเรื่อยมา จนในปี ค.ศ.1848 เขาได้แสดงคอนเสิร์ตครั้งสุดท้ายในชีวิตที่ลอนดอน ประเทศอังกฤษ และเสียชีวิตในปีต่อมาที่ปารีส

ผลงานเพลงทั้งหมดของโชแปงเกี่ยวข้องกับเปียโน ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน บทเพลงเชมเบอร์ (Chamber Music) หรือคอนแชร์โต ในส่วนของบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนนั้น มีตั้งแต่บทเพลงขนาดเล็กอย่างวอลซ์ (Waltz) นอคเทิร์น (Nocturne) มาซูร์กา (Mazurka) และแบบฝึกหัดเทคนิคอย่างเอทูด (Etude) ไปจนถึงบทเพลงขนาดใหญ่เช่น โซนาตา บัลลาด (Ballade) และสแกร์ตโซ (Scherzo) เป็นต้น

การยืดหยุ่นจังหวะ (Rubato) เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญมากในบทเพลงของโชแปง เนื่องจากทำนองหลักในบทเพลงของเขามักซับซ้อนและแตกต่างกันไปเกือบทุกครั้งที่วนกลับมาเสนออีก ทำให้หลายจุดต้องอาศัยอิสระในการบรรเลง ทำนองหลักของเขายังมีโน้ตโครมาติก (Chromatic) เป็นองค์ประกอบสำคัญ ซึ่งเขาประดิษฐ์ออกมาได้ลงตัวและเหมาะสมสำหรับการบรรเลงบนเปียโนอย่างมาก ผู้ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงมากมายในยุคต่อมาที่ได้รับอิทธิพลจากเอกลักษณ์ในการประพันธ์เพลงของโชแปง ได้แก่ อะเลกซานเดอร์ ซคริอาบิน (Alexander Scriabin, ค.ศ.1872-1915) และแคโรล ซีมานอฟสกี (Karol Szymanowski, ค.ศ.1882-1937)[3]

โชแปงมีความเป็นชาตินิยมสูงและผูกพันกับบ้านเกิดของเขามาก เขาประพันธ์โปโลเนสและมาซูการ์ซึ่งเป็นเพลงเต้นรำประจำชาติโปแลนด์จำนวนมาก ในขณะที่โชแปงย้ายมาอยู่ที่ปารีส บ้านเกิดของเขาถูกรุกรานอย่างหนัก เกิดสงครามและการปฏิวัติมากมาย ซึ่งส่งผลกับบทเพลงของเขาโดยตรงอย่างที่พบอารมณ์โกรธแค้นอย่างรุนแรงในเอทูดบทสุดท้ายจากผลงานลำดับที่ 10 ของเขา

2.2.2 บทเพลงประเภทนอคเทิร์น (Nocturne)

นอคเทิร์นหมายถึงบทเพลงที่เต็มไปด้วยบรรยากาศยามค่ำคืน เป็นบทเพลงขนาดเล็กชนิดท่อนเดียวจบ พบได้ตั้งแต่ช่วงศตวรรษที่ 18 ในสังคีตลักษณ์ที่ไม่ชัดเจน แต่กำเนิดขึ้นเป็นรูปเป็นร่างในต้นศตวรรษที่ 19 โดยจอห์น ฟิลด์ (John Field, ค.ศ.1782-1836) ผู้ประพันธ์เพลงชาวไอริชผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งนอคเทิร์น เนื่องจากผู้ประพันธ์เพลงช่วงต่อมารวมถึงโชแปงต่างก็ประพันธ์นอคเทิร์นโดยคงเอกลักษณ์เบื้องต้นของบทเพลงที่ฟิลด์ได้ริเริ่มไว้ และขณะเดียวกันก็ต่อยอดด้วยลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละคน เอกลักษณ์นอคเทิร์นของฟิลด์คือทำนองหลักที่ทอดต่อกันเป็นประโยคยาวและโน้ตประกอบที่ไหลลื่น สิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดบรรยากาศของบทเพลงที่มีความสงบยามค่ำคืน

ถึงแม้ว่าโชแปงจะไม่ใช่ผู้ริเริ่มนอคเทิร์น แต่นอคเทิร์นของโชแปงมีชื่อเสียงและได้รับความนิยมมากที่สุดจนถึงปัจจุบัน โดยเขาประพันธ์ไว้ทั้งหมดถึง 21 บท เกือบทั้งหมดอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) หรือ ABA ตอนแรกเป็นช่วงนำเสนอเอกลักษณ์ความเป็นนอคเทิร์น โชแปงมักใช้ทำนองหลักแนวเสียงเดียวทอดต่อกันเป็นประโยคยาวเปรียบเสมือนการร้องเพลงผ่านเสียง

[3]Stanley Sadie, *Classical Music Encyclopedia*. (London: Flame Tree Publishing, 2014), 221.

เปียโน ในตอนกลางมักอยู่ในกุญแจเสียงอื่นและมีอารมณ์ที่แตกต่างไปจากตอนแรกตั้งแต่เล็กน้อยไปจนถึงสุดขั้วในบางบท ส่วนตอนท้ายเป็นการนำตอนแรกกลับมาซ้ำอีกรอบ แต่ถูกเปลี่ยนแปลงหรือเพิ่มเติม โดยเฉพาะในส่วนของทำนองหลักที่โชแปงมักแปรโน้ตให้มีความละเอียดยิ่งขึ้นและเพิ่มโครมาติกลงไป

2.2.3 ลักษณะของ *Two Nocturnes, Op.62*

นอคเทิร์นลำดับที่ 62 ของโชแปงมีทั้งหมด 2 บท เขาเริ่มประพันธ์ในปี ค.ศ.1845 และตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1846 ถือเป็นนอคเทิร์น 2 บทสุดท้ายที่เขาประพันธ์ขึ้น เพลงทั้งสองบทสามารถสะท้อนเอกลักษณ์การประพันธ์เพลงในช่วงท้ายชีวิตของโชแปงได้เป็นอย่างดี ซึ่งแตกต่างจากช่วงก่อนหน้าค่อนข้างมาก ไม่ว่าจะเป็นเสียงประสานที่มีความซับซ้อนแบบโครมาติก มักทำการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) อย่างต่อเนื่องโดยปราศจากการเกลา (Resolution) รวมถึงการใช้ลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint)

นอคเทิร์นบทแรกอยู่ในกุญแจเสียง B major มีอัตราจังหวะ 4/4 ด้วยอัตราความเร็ว *Andante* และอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน เอกลักษณ์ของนอคเทิร์นบทนี้คือทำนองที่มีหลายแนวเสียง ทั้งร้องไปด้วยกันและผลัดกันโดดเด่น ต่างจากนอคเทิร์นของโชแปงส่วนมากที่มักมีทำนองหลักโดดเด่นเพียงแนวเสียงเดียว ตอนกลางถูกสร้างความแตกต่างโดยการเปลี่ยนรูปแบบโน้ตประกอบในมือซ้าย ด้วยจังหวะขัด (Syncopation) และในตอนท้ายมีการใช้ทริล (Trill) อย่างต่อเนื่องเพื่อแปรทำนองหลักให้ต่างจากตอนแรก

นอคเทิร์นบทที่สองอยู่ในกุญแจเสียง E major เป็นสังคีตลักษณ์สามตอนและมีอัตราจังหวะ 4/4 เช่นเดียวกับบทแรกแต่มีจังหวะช้ากว่า เนื่องจากโชแปงกำกับอัตราความเร็วไว้ที่ *Lento* นอคเทิร์นบทนี้มีทำนองหลักที่ใช้ช่วงเสียงกลางของเปียโนในการบรรเลง ประกอบกับมือซ้ายที่ใช้เสียงต่ำมา เสียงจึงมีความสุขุมและอบอุ่น แต่เมื่อมาถึงตอนกลาง โชแปงสร้างความแตกต่างด้วยอารมณ์ที่เร้าใจและลีลาสอดประสานแนวทำนองที่มีความซับซ้อน ตอนจบของบทเพลงให้ความรู้สึกของการจากลา

2.3 *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante*, *Op.22* ประพันธ์โดยเฟรเดริค โชแปง

2.3.1 บทเพลงประเภทโปโลแนส (Polonaise)

โปโลแนสเป็นเพลงเต้นรำประจำชาติของประเทศโปแลนด์ มีลักษณะจังหวะ 3/4 รูปแบบจังหวะมักเริ่มด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้น 1 ตัว ตามด้วยเขบ็ตสองชั้น 2 ตัว ในจังหวะแรก หลังจากนั้นในจังหวะสองและสาม ประกอบไปด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้นอย่างต่อเนื่องอีก 4 ตัว รูปแบบนี้จะซ้ำไปเรื่อย ๆ โปโลแนสยังเป็นหนึ่งในการเต้นรำที่ได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน สามารถพบได้ทั้งในงานที่จัดในโรงละครอย่างเป็นทางการและงานรื่นเริงตามที่สาธารณะ

ผู้ประพันธ์เพลงมากมายได้รับอิทธิพลจากโปโลแนส และนำเสนอเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน เช่น บาคได้นำโปโลแนสมาใส่ในชุดเพลงเต้นรำของเขา ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ.1770-1827) เองก็ประพันธ์โปโลแนสไว้จำนวนหนึ่ง แต่โปโลแนสที่ได้รับความนิยมมากที่สุดเป็นของโชแปงซึ่งเขียนไว้กว่า 20 บท ซึ่งบางบทก็ไม่ได้รับการตีพิมพ์หรือสูญหายไป นอกจากนั้น โปโลแนสยังเป็นบทเพลงแรกที่โชแปงประพันธ์ขึ้นในวัย 7 ปีอีกด้วย

2.3.2 ลักษณะของ *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante, Op.22*

Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante, Op.22 ถูกประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1830-1834 และถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1836 ประกอบด้วย 2 ตอน คือ *Andante Spianato* ซึ่งเปรียบเสมือนตอนนำเพื่อเข้าไปสู่ *Grande Polonaise Brillante* ตอนเอกของบทเพลง โชแปงประพันธ์บทเพลงนี้ให้สามารถบรรเลงได้สองรูปแบบ คือเปียโนเดี่ยวและเปียโนกับวงออร์เคสตรา

Andante Spianato หมายความว่าจังหวะค่อนข้างช้าอย่างราบรื่น โชแปงประพันธ์ท่อนนี้หลังจากประพันธ์ท่อนโปโลแนสเสร็จแล้ว โดยมีจุดประสงค์ให้เป็นตอนนำของบทเพลง ตอนนี้มีอัตราจังหวะ 6/8 และอยู่ในกุญแจเสียง G major มีลักษณะเด่นคือมือซ้ายที่บรรเลงอาร์เปโจ (Arpeggio) ปูบรรยากาศของเพลงที่มีความสงบและราบรื่น ส่วนมือขวาเป็นทำนองหลักแนวเสียงเดียวที่ร้องต่อเนื่องกันเป็นประโยคยาว ซึ่งแนวคิดนี้คล้ายกับบอคเทิร์นที่เขาประพันธ์ ในช่วงก่อนท้ายบทเพลงมีช่วงที่ถูกแทรกด้วยช่วงที่เปรียบเสมือนคอรัลสี่แนว (Four-part Chorale) ซึ่งมีกลิ่นอายของการเต้นรำมาซูร์กาที่โชแปงเชี่ยวชาญ เนื่องจากการเน้นโน้ตบนจังหวะที่สองของห้องที่เป็นเอกลักษณ์ของการเต้นรำนี้

หลังจากตอนแรกจบลงอย่างสงบ *Grande Polonaise Brillante* ก็ได้เริ่มขึ้นทันทีด้วยโน้ต G ในลักษณะคู่แปด (Octave) ที่แข็งแกร่ง นำเสนอรูปแบบจังหวะแบบโปโลแนส ก่อนเปลี่ยนกุญแจเสียงเข้าสู่กุญแจเสียง E-flat major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักของท่อนนี้ ตอนนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน ถึงแม้ว่าตอนกลางถูกเปลี่ยนอารมณ์ไปอยู่ในกุญแจเสียง C minor อย่างไรก็ตามโชแปงยังคงเอกลักษณ์ของโปโลแนสไว้อย่างชัดเจนตลอดทั้งบทเพลง ในช่วงโคดา (Coda) ได้ปิดท้ายบทเพลงอย่างยิ่งใหญ่ด้วยโน้ตวิ่งอย่างต่อเนื่องจำนวนมากและคอร์ดที่อลังการ

บทเพลงนี้นับว่ามีความท้าทายต่อผู้บรรเลงอย่างมาก โดยเฉพาะท่อนโปโลแนสซึ่งเต็มไปด้วยเทคนิคระดับสูง ไม่ว่าจะเป็นโน้ตวิ่งอย่างรวดเร็ว โน้ตขั้นคู่ (Interval) ที่วิ่งต่อเนื่องกัน และโน้ตคู่แปดจำนวนมากในทั้งสองมือ เป็นต้น

2.4 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37* ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน

2.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

เบโทเฟนมีความสำคัญในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกในแง่ที่เป็นดั่งผู้ปฏิวัติวงการดนตรีในยุคคลาสสิก (Classical Period, ค.ศ.1750-1820) ที่มีดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) เป็นหัวใจหลัก แต่เบโทเฟนได้ใส่ความเป็นตนเองลงไปในงานประพันธ์ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์ ความรู้สึกและจินตนาการ พร้อมกับเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ก้าวหน้าและแหวกแนว งานประพันธ์ของเขาส่งอิทธิพลให้ยุคของดนตรีได้เปลี่ยนผันไปสู่ยุคโรแมนติก

เบโทเฟนเกิดที่บอนน์ ประเทศเยอรมนี ในปี ค.ศ.1770 ในครอบครัวที่มีบิดาเป็นนักดนตรี เขาได้รับการเคี่ยวเข็ญด้านดนตรีตั้งแต่สมัยเด็กจากบิดาซึ่งเป็นครูคนแรกของเขา หลังจากนั้นเมื่ออายุประมาณ 10 ปี ได้เรียนการประพันธ์เพลงกับคริสเตียน กอทท์ลอฟ เนเฟอ (Christian Gottlob Neefe, ค.ศ.1748-1798) และมีโอกาสแสดงดนตรีพร้อมกันเผยแพร่บทเพลงมากมายจนทำให้เขาเริ่มมีชื่อเสียงในวงการดนตรี และภายหลังได้มีโอกาสรู้จักและศึกษาการประพันธ์เพลงกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากในช่วงนั้น เช่น ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, ค.ศ.1732-1809) อีกด้วย

ในปี ค.ศ.1792 เบโทเฟนย้ายมาอยู่ที่เวียนนา ประเทศออสเตรีย และหลังจากนั้นประสบความสำเร็จอย่างยิ่งในฐานะนักดนตรีและผู้ประพันธ์เพลง แต่ทว่าในช่วงต้นทศวรรษที่ 19 เขาได้เริ่มประสบปัญหาทางการได้ยินซึ่งส่งผลอย่างมากต่อสภาวะจิตใจของเขา จนกระทั่งเขาหูหนวกสนิทเมื่อประมาณปี ค.ศ.1814-1815 อย่างไรก็ตามเขายังพยายามประพันธ์เพลงอยู่เรื่อยมา ผลงานที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากมายถูกประพันธ์ขึ้นขณะที่เขาสูญเสียความสามารถทางการได้ยินแล้ว เช่น *Symphony No.9 in D minor, Op.125* และ *Missa Solemnis*

ช่วงท้ายชีวิตของเบโทเฟนเต็มไปด้วยความยากลำบาก ไม่ว่าจะเป็นปัญหาทางด้านครอบครัว ปัญหาทางด้านการได้ยิน รวมไปถึงสุขภาพของเขาที่แย่ลงจากโรคต่าง ๆ จนในปี ค.ศ.1827 เขาได้เสียชีวิตลงด้วยวัย 56 ปี พิธีศพของเขาถูกจัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่ในเวียนนาพร้อมกับผู้เข้าร่วมพิธีกว่า 20,000 คน[4]

เบโทเฟนสร้างงานประพันธ์ที่มีคุณค่าไว้มากมายหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นโซนาตาสำหรับเปียโนถึง 32 บท ซิมโฟนี 9 บท เปียโนคอนแชร์โต 5 บท และบทเพลงเชมเบอร์อีกมากมาย ซึ่งงานประพันธ์ทั้งหลายต่างมีการพัฒนาอย่างชัดเจนตลอดช่วงชีวิตของเขา นักวิชาการได้แบ่งช่วงชีวิตการประพันธ์ของเบโทเฟนออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ 1) ช่วงต้น (ก่อน ค.ศ.1800) เป็นช่วงที่งานประพันธ์ของ

[4] Jessica Duchen, *Composers: Their Lives and Works*. (London: Dorling Kindersley Limited, 2020), 93.

เขาอยู่ในกรอบของยุคคลาสสิกมากที่สุด ได้อิทธิพลจากครูของเขาอย่างไฮเดิน รวมถึงโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ.1756-1591) ผู้ประพันธ์เพลงที่โด่งดังที่สุดในขณะนั้น 2) ช่วงกลาง (ค.ศ.1800-1815) เป็นช่วงที่เบโทเฟนมีความเป็นตัวเองมาก บทเพลงของเขามีความแหวกแนว เต็มไปด้วยอารมณ์ เขาเป็นผู้มีอุดมคติและศรัทธาถึงความยิ่งใหญ่ของผู้นำหรือวีรบุรุษซึ่งส่งผลต่อบทเพลงของเขาในช่วงนี้ และ 3) ช่วงปลาย (ตั้งแต่ปี ค.ศ.1815) เป็นช่วงที่สะท้อนจิตใจของเขาที่เติบโตขึ้นจากประสบการณ์มากมายในชีวิต บทเพลงของเขาจึงมีความลึกซึ้งมาก และในขณะที่งานประพันธ์ของเขาในหลายแง่มุมก้าวหน้าและหลุดพ้นจากแบบแผนในยุคคลาสสิก เขายังได้นำแนวคิดจากยุคก่อน ๆ มาผสมผสานในบทเพลงอย่างดนตรีหลายแนวเสียงอีกด้วย

2.4.2 บทประพันธ์ประเภทคอนแชร์โต

บทเพลงประเภทคอนแชร์โตมีแนวคิดต่างกันออกไปในแต่ละยุคสมัย คอนแชร์โตในยุคบาโรกเป็นบทเพลงที่มีการบรรเลงด้วยกันระหว่างนักดนตรีนำและวงประกอบ เรียกว่าคอนแชร์โตเดี่ยว (Solo Concerto) และระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีนำที่มีมากกว่าหนึ่งเครื่องและวงประกอบ เรียกว่าคอนแชร์โตกรอสโซ (Concerto Grosso) ทั้งสองรูปแบบมีการกระจายบทบาทและความสำคัญของแต่ละฝั่งอย่างเท่าเทียมกัน มีการสลับกันบรรเลงโต้ตอบกันไปมาอยู่ตลอดเวลา ต่อมาในยุคคลาสสิกความสำคัญเริ่มโน้มไปทางฝั่งของเครื่องดนตรีเดี่ยวและมีโครงสร้างที่ชัดเจนเป็นแบบแผนมากขึ้น ผู้ประพันธ์ที่สำคัญเช่น ไฮเดิน โมสาร์ทและเบโทเฟน ต่างประพันธ์คอนแชร์โตไว้มากมายซึ่งเกือบทั้งหมดเป็นคอนแชร์โตสำหรับเครื่องเดี่ยว คอนแชร์โตของเบโทเฟนสะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์ความเป็นผู้นำของผู้แสดงเดี่ยวอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงที่โดดเด่นเหนือกว่าออร์เคสตรา เต็มไปด้วยช่วงแสดงความแพรวพราวและเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้แสดง ซึ่งแนวคิดนี้ยังส่งอิทธิพลต่อคอนแชร์โตในยุคต่อไปอีกด้วย

2.4.3 ลักษณะของ *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*

เบโทเฟนเริ่มประพันธ์ *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37* ในช่วงต้นปี ค.ศ.1800 ตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1804 และนำมาแสดงรอบปฐมทัศน์ในวันที่ 5 เมษายน ค.ศ.1803 โดยเบโทเฟนเองเป็นผู้บรรเลงเดี่ยวเปียโน เบโทเฟนอุทิศบทเพลงนี้ให้กับเจ้าชายหลุยส์ เฟอร์ดินานด์แห่งปรัสเซียผู้ซึ่งเขาชื่นชมในความสามารถด้านการบรรเลงเปียโนและการอุทิศตนให้กับวงการดนตรีตลอดมา

คอนแชร์โตบทนี้พัฒนาต่อยอดมาจากคอนแชร์โตบทแรกและบทที่สองอย่างชัดเจน โดยเฉพาะด้านแนวคิดของเสียงที่ยิ่งใหญ่อลังการ ซึ่งหนึ่งในแรงบันดาลใจของเขาคือเปียโนเอราด (Erard Piano) ซึ่งเขาได้รับมาจากผู้ผลิตเปียโนชื่อดังจากปารีส ในช่วงเดียวกับที่ประพันธ์บทเพลงนี้ เปียโนเอราดมีช่วงเสียงที่กว้างกว่าเปียโนทั่วไปและมีคีย์ที่น้ำหนักมาก ทำให้สามารถทำช่วงเสียงและระดับเสียงได้หลากหลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงประกอบไปด้วยทั้งหมด 3 ท่อนตามแบบแผนแบบเร็ว-ช้า-เร็ว ท่อนแรกซึ่งอยู่ในรูปแบบ Allegro con Brio มีจังหวะเร็วและเต็มไปด้วยพลัง เริ่มบทเพลงด้วยการบรรเลงนำเสนอของวงออร์เคสตราที่ค่อนข้างนานซึ่งเป็นธรรมเนียมของคอนแชร์โตในยุคคลาสสิก ทำนองหลักในท่อนนี้มีความเรียบง่าย ประกอบไปด้วยเพียงอาร์เปโจหรือสเกลสั้น ๆ แต่สิ่งที่เป็นเอกลักษณ์น่าจดจำของท่อนนี้คือโมทีฟ (สั้น-ยาว สั้น-ยาว) ซึ่งสามารถพบได้ตลอดทั้งท่อน ในตอนท้ายมีช่วงคาเดนซา (Cadenza) ซึ่งเป็นช่วงให้ผู้บรรเลงเดี่ยวแสดงเทคนิคการบรรเลงพร้อมกับการด้นสด ซึ่งในบทเพลงนี้เบโทเฟนได้ประพันธ์คาเดนซาสำหรับผู้บรรเลงเดี่ยวไว้อย่างสมบูรณ์แล้ว

ท่อนสองอยู่ในจังหวะ Largo อยู่ในกุญแจเสียง E major ซึ่งถือว่าเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่น่าประหลาดใจเมื่อเทียบกับท่อนแรกที่อยู่กุญแจเสียง C minor ท่อนนี้มีจังหวะที่ช้าและสุขุม เปิดท่อนด้วยการบรรเลงทำนองหลักโดยเปียโนท่ามกลางความเงียบสงัดของออร์เคสตรา ตลอดทั้งท่อนนี้สามารถเห็นความสร้างสรรค์ในการย้ายกุญแจเสียงและจินตนาการในการเรียบเรียงเสียงวงออร์เคส-ตราของเบโทเฟน

ท่อนสุดท้ายอยู่ในจังหวะ Allegro กลับมาในกุญแจเสียง C minor และมีสังคีตลักษณ์แบบรอนโด (Rondo) เอกลักษณ์ของท่อนนี้คือการโต้ตอบกันมาระหว่างเปียโนและออร์เคสตราตลอดทั้งท่อน และยังถูกคั่นหลายช่วงด้วยคาเดนซาขนาดสั้นของเปียโน เบโทเฟนใส่ลูกเล่นด้านจังหวะเข้าไปในท่อนนี้โดยให้เน้นจังหวะยก ในช่วงโคดาได้เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น C major พร้อมกับความเร็วแบบ Presto ทำการปิดท้ายบทเพลงด้วยความตื่นเต้นและอลังการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
อรรถาธิบายบทเพลง

3.1 *Toccata in C minor, BWV 911*

บทเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงต้นของศตวรรษที่ 18 หรือยุคบาโรก ซึ่งเป็นยุคที่ผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้กำกับวิธีการเล่นไว้ในโน้ตเพลงอย่างละเอียด ไม่ว่าจะเป็นลักษณะเสียง (Articulation) ระดับเสียง (Dynamic) หรือคำกำกับอัตราความเร็ว (Tempo Marking) การตีความในด้านต่าง ๆ จึงเปิดกว้างต่อผู้บรรเลง โดยเฉพาะเมื่อบรรเลงบนเปียโนสมัยใหม่ที่สามารถสร้างคุณลักษณะของเสียงได้หลากหลายกว่า ในบทนี้ผู้วิจัยจึงนำเสนอการการตีความของผู้วิจัยที่ผ่านการวิเคราะห์อย่างสมเหตุสมผลโดยคำนึงถึงประวัติบทเพลงและประวัติผู้ประพันธ์เพลงที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไปในบทที่ 2

ถึงแม้ว่าตอกคาตาบทนี้จะต้องบรรเลงอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ แต่ก็สามารถมองเห็นโครงสร้างของบทเพลงที่มีหลายตอนที่ต่อเนื่องกัน โดยพิจารณาจากลักษณะของโน้ต ความเร็ว และรูปแบบการประพันธ์ ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งบทเพลงออกเป็น 4 ตอนหลัก ดังนี้

a. ตอนนำ (ตั้งแต่ห้องที่ 1-12)
b. ตอนช้า (ตั้งแต่ห้องที่ 12-33)
c. ฟิวก์บทที่หนึ่ง (ตั้งแต่ห้องที่ 33-85)
d. ฟิวก์บทที่สอง (ตั้งแต่ห้องที่ 86-จบบทเพลง)

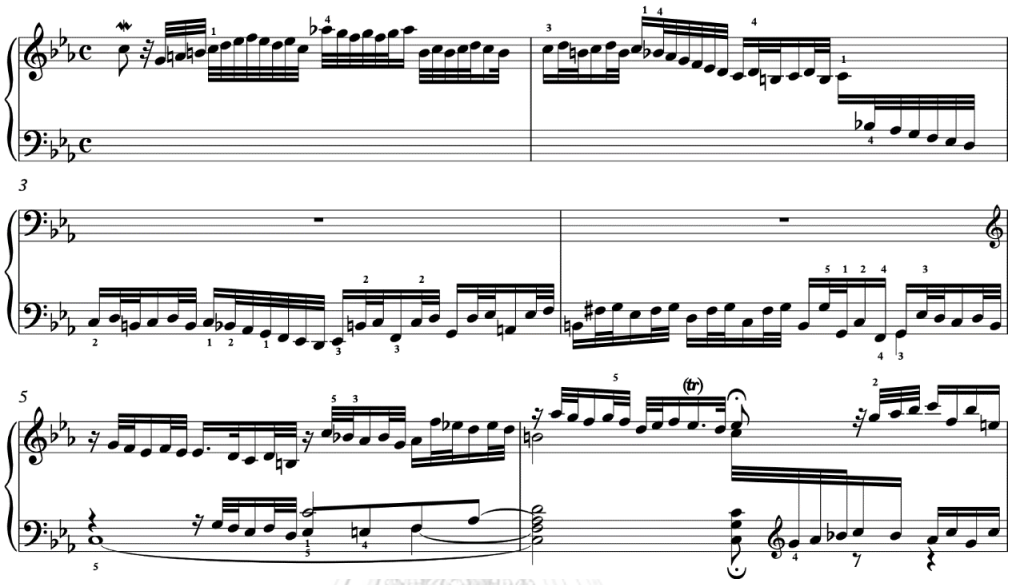
ตอนนำ (ตัวอย่างที่ 1) อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 มีความยาวเพียง 12 ห้อง ในตอนนี้บาคไม่ได้กำกับอัตราความเร็วไว้ ซึ่งเป็นสิ่งที่มักพบในบทเพลงจากยุคบาโรกที่ผู้ประพันธ์เพลงละเว้นการกำกับอัตราความเร็วไว้และปล่อยให้เป็นไปตามการตีความของผู้บรรเลง ในส่วนของลักษณะโน้ตนั้นเต็มไปด้วยโน้ตเขบ็ตสองและสามชั้น เปิดบทเพลงด้วยแนวเสียงเดียวลักษณะเหมือนการด้นสด หลังจากนั้นจึงมีแนวเสียงอื่นตามเข้ามาในลักษณะของแคนอน (Canon)

ผู้วิจัยเลือกบรรเลงตอนนำด้วยอัตราจังหวะที่ค่อนข้างเร็วอย่างมีอิสระ (เขบ็ตหนึ่งชั้นความเร็ว 105-110 จังหวะต่อนาที) เนื่องจากสาเหตุหลายประการ ได้แก่ 1) เป็นบทนำของตอกกาตาที่มีลักษณะเด่นคือความเร็วและแสดงเทคนิคผู้บรรเลง 2) ลักษณะของโน้ตคล้ายการด้นสด และ 3) เพื่อให้แตกต่างจากตอนต่อไปที่บาคกำหนดไว้อย่างชัดเจนว่าให้บรรเลงในอัตราช้า

ในตอนนำนี้ยังแบ่งได้เป็น 2 ส่วนที่ชัดเจน ได้แก่ ห้องที่ 1-4 ซึ่งประกอบด้วยโน้ตเพียงแนวเสียงเดียว และห้องที่ 5-12 ซึ่งประกอบด้วยแนวเสียงหลายแนวในลักษณะแคนอน ในส่วนแรกมีเอกลักษณ์คือโน้ตเขบ็ตสามชั้นที่แทรกเข้ามาตามเส้นทางของทำนอง ซึ่งทำหน้าที่ส่งเข้าไปหาโน้ตสำคัญในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ และเข้าสู่เคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect Cadence) ในที่สุด ในส่วนนี้จึงควร

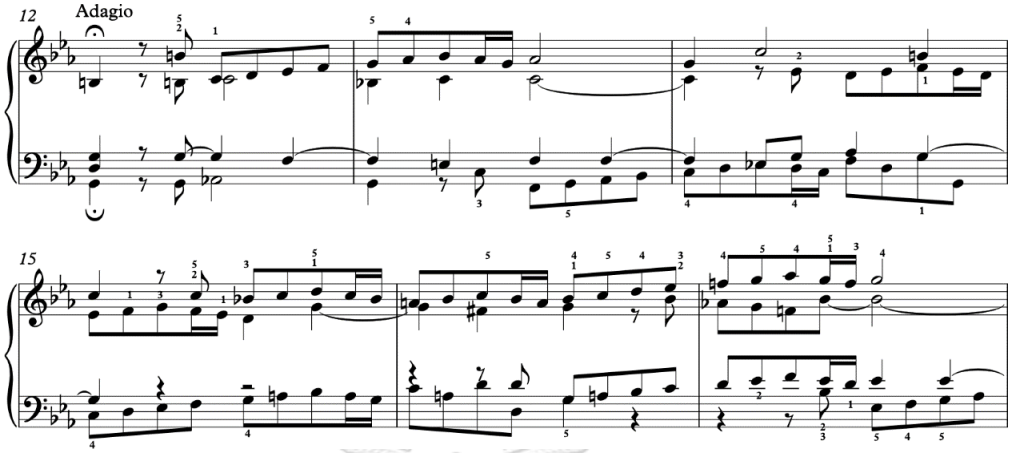
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรเลงโน้ตเขบ็ตสามชั้นให้มีทิศทางไปข้างหน้า และเน้นโน้ตเขบ็ตสองชั้นให้เด่นออกมา เพื่อสร้างความมั่นคงของกุญแจเสียงซีไมเนอร์ที่เปรียบเสมือนหัวใจหลักของบทเพลง

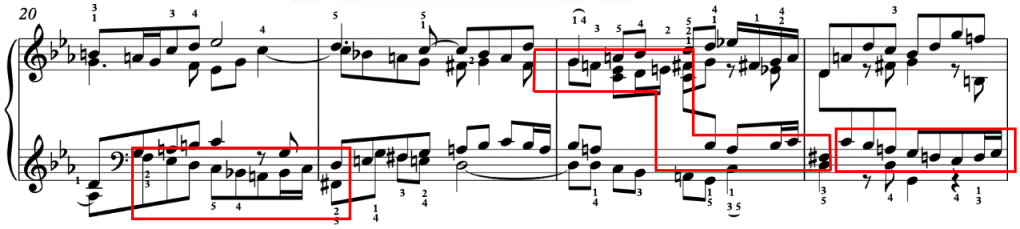
ตัวอย่างที่ *1 Toccata in C minor* ห้องที่ 1-6 แสดงตอนนำ

หลังจากที่ตอนนำจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) ตอนต่อไปซึ่งบาคเขียนกำกับไว้ว่าให้เล่นด้วยจังหวะช้า (Adagio) ก็ได้เริ่มต้นขึ้นอย่างน่าประหลาดใจ เพราะเป็นการเริ่มทำนองหลักด้วยเคเดนซ์ขัด (Deceptive Cadence) (G major เข้าสู่ A-flat major)

ตอนช้า (ตัวอย่างที่ 2) เปรียบเสมือนคอรัลสี่แนว มีทำนองหลักซ้อนกันไปมาในแต่ละแนว ทำนองหลักมีสเกลขาขึ้นเป็นลักษณะเด่น ขั้นคู่ (Interval) ที่ชิดกันอย่างคู่สองจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญในตอนนี้ เริ่มด้วยอารมณ์สงบและเพิ่มความเข้มข้นขึ้นไปอย่างช้า ๆ จึงเป็นเรื่องท้าทายของผู้บรรเลงที่จะควบคุมบรรยากาศของบทเพลงให้พัฒนาไปอย่างแนบเนียนไม่วู่วาม อีกหนึ่งในความท้าทายของตอนนี้คือการควบคุมความสำคัญของแต่ละแนวเสียง ผู้วิจัยเลือกให้ความสำคัญกับทำนองหลักที่ปรากฏในทุกแนวเสียงมากที่สุด รองลงมาได้แก่โน้ตที่มีเสียงยาวและมีความสำคัญกับเสียงประสาน เช่น โน้ต A-flat ในแนวเบสจากห้องที่ 12 และโน้ต C ในแนวโซปราโนจากห้องที่ 14

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2 *Toccata in C minor* ห้องที่ 12-17 แสดงการนำเสนอของทำนองหลักในแต่ละแนวเสียง

การพัฒนาทำนองหลักของบาคสามารถทำได้หลายรูปแบบ ผู้บรรเลงจึงควรสังเกตและวิเคราะห์อย่างถี่ถ้วนเช่น บาคใช้เทคนิคการพลิกกลับ (Inversion) ของทำนองหลักในแนวเสียงเบสจากห้องที่ 20 แนวเสียงอัลโตจากห้องที่ 22 และแนวเสียงเทเนอร์จากห้องที่ 23 (ตัวอย่างที่ 3) และยังมีการใช้เทคนิคแบ่งส่วน (Fragmentation) คือการนำบางส่วนของทำนองหลักมาใช้ ซึ่งสามารถพบได้ตลอดเวลาในตอนนี้เนื่องจากแนวเสียงประสานมักประกอบไปด้วยสเกลนั่นเอง

ตัวอย่างที่ 3 *Toccata in C minor* ห้องที่ 20-24 แสดงการพลิกกลับของทำนองหลัก



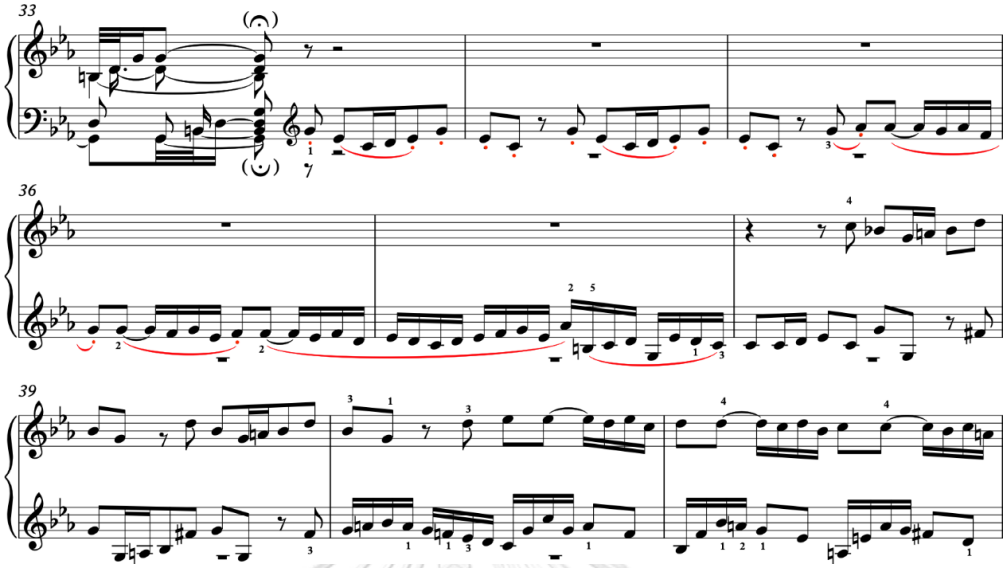
ในส่วนของลีลาการบรรเลงบทเพลงหลายแนวเสียงบนเปียโนนับว่ายากพอสมควร โดยเฉพาะเมื่อมีแนวเสียง 3 แนวขึ้นไป เนื่องจากผู้บรรเลงไม่ได้เพียงแค่ต้องคุมระดับเสียงระหว่างมือทั้งสองเท่านั้น แต่ยังต้องคุมระดับเสียงหลายแนวภายในมือเดียวกันอีกด้วย

สำหรับตอนช้านี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นตอนที่ยากในการคุมระดับเสียงหลายแนวมากที่สุดในเพลงบทนี้ เนื่องจากโน้ตมีลักษณะเป็นคอรัลสี่แนว ซึ่งโน้ตแต่ละแนวเสียงมักดำเนินไปพร้อมกันทำให้เกิดเสียงประสานแบบแท่ง (Block Harmony) และเสียงของทำนองหลักมักกลมกลืนไปกับคอร์ดจึงเป็นการยากที่จะดึงความสำคัญของเสียงที่ต้องการออกมา ในส่วนของวิธีการฝึกซ้อม ผู้วิจัยแบ่ง

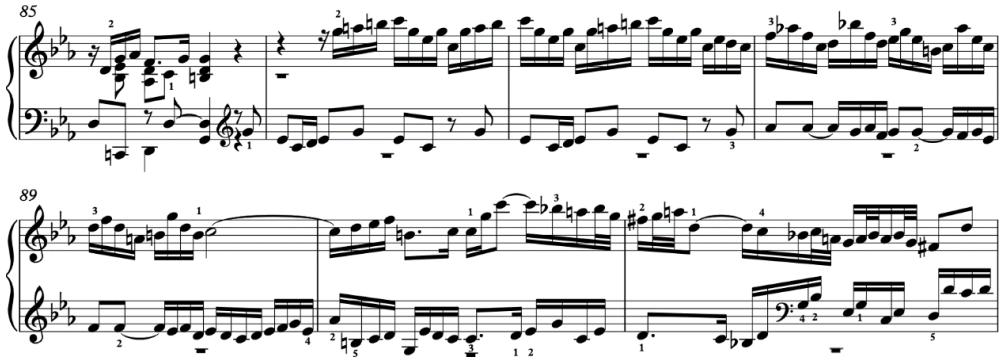
ออกเป็น 3 ขั้นตอนหลัก ๆ ได้แก่ 1) วิเคราะห์ความสำคัญของโน้ต เพื่อเลือกระดับเสียงที่ต้องการเล่นในแต่ละแนว 2) ฝึกควบคุมระดับเสียง โดยเริ่มจากการบรรเลงแนวเสียงที่สำคัญให้เสียงเชื่อมกัน (Legato) และบรรเลงแนวเสียงที่สำคัญน้อยกว่าให้เสียงขาดจากกัน (Staccato) การฝึกซ้อมแบบนี้จะทำให้ผู้บรรเลงได้ยินประโยคของแนวเสียงสำคัญได้อย่างชัดเจน และสามารถใช้เป็นตัวช่วยขณะบรรเลงจริง ในขั้นตอนนี้บางช่วงต้องอาศัยการฝึกซ้อมแบบแยกมือในกรณีที่โน้ตเพลงมีความซับซ้อนมาก และ 3) บรรเลงรวมกันทั้งหมดด้วยความยาวของเสียงที่ต้องการ ในตอนนี้ผู้วิจัยเลือกบรรเลงแบบเสียงเชื่อมกันทั้งหมดและใช้เพเดิล (Pedal) บ้าง ในขั้นตอนสุดท้าย ผู้บรรเลงต้องฟังความสมดุลของระดับเสียงให้ดีว่าได้ผลลัพธ์ตามที่ตนเองต้องการหรือไม่ ส่วนในเรื่องของการใช้เพเดิล ผู้วิจัยยกเพเดิลขึ้นทุกครึ่งจังหวะหรือโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ยกเว้นเมื่อแนวเบสมีความยาวมากกว่าเขบ็ตหนึ่งชั้นหรือเสียงประสานไม่มีการเปลี่ยนแปลง จะใช้เพเดิลยาวจนถึงโน้ตเบสตัวต่อไปหรือจนกระทั่งเสียงประสานเปลี่ยน เนื่องจากแนวเสียงเบสเป็นหัวใจสำคัญของเสียงประสาน ควรได้ยินการแปรผันของโน้ตอย่างชัดเจนและไม่ควรทำให้เสียงดังกล่าวปนกันด้วยการใช้เพเดิลที่ไม่ถูกต้อง

ตอนช้าจบลงด้วยคอร์ด G major เป็นเคเดนซ์เปิดเช่นเดียวกับรอยต่อแรก แต่ในครั้งนี้ตอนฟิวก์เริ่มด้วย C minor (ตัวอย่างที่ 4) ต่างจากครั้งก่อนซึ่งเป็นคอร์ด A-flat major ฟิวก์บทนี้มีทำนองเอก (Subject) ที่ค่อนข้างยาวเมื่อเทียบกับฟิวก์โดยทั่วไป โดยเริ่มต้นด้วยโมทีฟในคอร์ด C minor ซ้ำ 2 รอบ ต่อด้วยกลุ่มโน้ตซีเควนซ์ (Sequence) ขาลง และจบด้วยเคเดนซ์ปิด ส่วนประกอบทั้งหมดนี้ทำให้ทำนองเอกดังกล่าวติดหูผู้ฟังอย่างมากโดยเฉพาะการซ้ำโมทีฟและซีเควนซ์ ส่วนทำนองรองสอดประสาน (Countersubject) มีการเลียนแบบลักษณะจังหวะของทำนองเอกทั้งในช่วงโมทีฟและช่วงซีเควนซ์ ทำให้ลักษณะโดยรวมของฟิวก์ตอนแรกมีการล้อเลียนกันระหว่างแนวเสียงอยู่ตลอดเวลา

สิ่งสำคัญเมื่อฝึกซ้อมหรือบรรเลงบทเพลงจากยุคบาโรกในเปียโนสมัยใหม่ คือการคิดและให้ความสำคัญกับการควบคุมลักษณะเสียง เนื่องจากเครื่องดนตรีในสมัยนั้นเช่นฮาร์ปซิคอร์ด (Harpsichord) ไม่สามารถควบคุมลักษณะเสียงได้ ผู้ประพันธ์เพลงจึงมักไม่ได้กำหนดลักษณะเสียงไว้ในโน้ตเพลง แต่เปียโนสมัยใหม่สามารถสร้างลักษณะเสียงได้หลากหลาย และในฟิวก์ซึ่งทำนองเอกมีความสำคัญมาก จึงจำเป็นต้องตระหนักถึงลักษณะเสียงให้มีความสอดคล้องกัน มิฉะนั้นบทเพลงจะขาดเอกภาพได้ ผู้วิจัยได้ควบคุมลักษณะเสียงของทำนองเอกของฟิวก์ดังที่แสดงในตัวอย่างที่ 4 และบรรเลงให้เหมือนกันทุกครั้งที่ทำนองเอกปรากฏ รวมถึงประยุกต์ใช้กับทำนองต่าง ๆ ในแนวเสียงอื่นที่มีลักษณะคล้ายทำนองเอกอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 4 *Toccata in C minor* ห้องที่ 33-41 แสดงการเริ่มของฟิวก์บทแรก และการควบคุมลักษณะเสียงที่ผู้วิจัยเลือก

ในส่วนของอัตราความเร็ว บาคไม่ได้กำหนดไว้เช่นเดียวกับตอนนำ ผู้วิจัยเลือกบรรเลงในจังหวะเร็วแบบมั่นคง (ความเร็ว 95-100 จังหวะต่อนาที) เนื่องจากเหตุผลหลายประการ ได้แก่ 1) แสดงความสามารถทางเทคนิคตามจุดประสงค์ของตอกคาตา 2) ทำนองเอกเหมาะกับการแสดงอารมณ์ที่สนุกและเร้าใจ 3) เพื่อให้แตกต่างกับตอนก่อนหน้าซึ่งมีจังหวะช้า และ 4) ฟิวก์ทั้งสอนตอนรวมกันมีความยาวมาก บทเพลงจึงมีความสมส่วนกว่าเมื่อบรรเลงฟิวก์ด้วยจังหวะเร็ว

ฟิวก์บทที่หนึ่งจบลงด้วยเคเดนซ์เปิดอีกเช่นเคย (ตัวอย่างที่ 5) จึงสรุปได้ว่า ตอกคาตาบทนี้มีเคเดนซ์เปิดหรือคอร์ด G major เป็นตัวบ่งบอกจุดสิ้นสุดของแต่ละตอนและเชื่อมเข้าหาตอนต่อไป ฟิวก์บทที่สองมีทำนองเอกเหมือนกับฟิวก์บทแรกทุกประการ (ตัวอย่างที่ 5) แต่ทำนองรองและแนวประสานอื่นนั้นแตกต่างกัน ทำนองรองใหม่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของฟิวก์บทนี้เนื่องจากรูปแบบจังหวะเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่ต่อเนื่องกันไม่มีหยุดเกือบตลอดทั้งประโยค ทำให้เมื่อฟังแล้วจะได้ความรู้สึกของจังหวะแบบโมโตริก (Motoric rhythm) ซึ่งหมายถึงจังหวะที่ตรงไปตรงมาและซ้ำรูปแบบไปเรื่อย ๆ นอกจากนั้น ฟิวก์บทนี้ยังมีเอกลักษณ์ที่เพิ่มมาจากฟิวก์บทแรกคือโน้ตเขบ็ตสามชั้นโดยบรรเลงทีละ 3 ตัวในลักษณะคล้ายโน้ตรวบ บาคนำรูปแบบจังหวะนี้มาจากตอนนำ (ห้องที่ 2-6) ซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ตสามชั้นในลักษณะเดียวกัน แสดงให้เห็นถึงเทคนิคการสร้างความเชื่อมโยงของบาค

ตัวอย่างที่ 5 *Toccata in C minor* ห้องที่ 85-91 แสดงการเริ่มของฟิวก์บทที่สอง

ผู้วิจัยพบความท้าทาย 2 อย่างหลัก ๆ ในฟิวก์ทั้งสองบทนี้ ได้แก่ ความยาวและความเร็วของฟิวก์ ในการรับมือกับความยาวนั้น สิ่งสำคัญอย่างยิ่งคือการวิเคราะห์บทเพลงและแบ่งให้เป็นส่วนย่อยตามโครงสร้างของฟิวก์ที่มักแตกต่างจากบทเพลงทั่วไป ควรแบ่งส่วนโดยคำนึงถึงการปรากฏของทำนองเอกเป็นหลัก ซึ่งฟิวก์แต่ละบทมีความเฉพาะตัวและมีโครงสร้างที่อิสระมาก เมื่อผู้บรรเลงเข้าใจโครงสร้างของฟิวก์อย่างชัดเจนแล้วจะสามารถบรรเลงฟิวก์ที่มีความยาวได้ง่ายขึ้น รวมถึงง่ายต่อการจำโน้ตเพลงอีกด้วย ในส่วนของการรับมือกับความเร็วของฟิวก์ การบรรเลงบทเพลงหลายแนวเสียงในอัตราเร็วนั้นยากมาก โดยเฉพาะเมื่อบรรเลงในเปียโนสมัยใหม่ที่ต้องควบคุมทั้งลักษณะเสียงและระดับเสียง ผู้วิจัยวางแผนการซ้อมเป็นขั้นตอน กลยุทธ์หลักคือต้องบรรเลงให้ดีเป็นส่วน ๆ ไป เริ่มจากการซ้อมแยกมือ ซ้อมในจังหวะช้าและเร่งจังหวะขึ้นด้วยการกำกับจังหวะของเมโทรนอม และหลีกเลี่ยงการเคลื่อนไหวที่ไม่จำเป็นเช่น การยกนิ้วสูง การขยับข้อมือ หรือแม้แต่การโยกตัวไปมา ในส่วนของแขน พยายามเคลื่อนที่ให้เป็นแนวราบ สิ่งเหล่านี้ผู้วิจัยเห็นว่าสำคัญอย่างยิ่งในการบรรเลงฟิวก์ที่เร็วและต้องคำนึงถึงสิ่งเหล่านี้ตั้งแต่เริ่มซ้อมในอัตราจังหวะช้าเพื่อให้กล้ามเนื้อเกิดความเคยชินและพร้อมที่จะบรรเลงเร็วขึ้นได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการฝึกซ้อมเพลงหลายแนวเสียง โดยเฉพาะ 3 แนวเสียงขึ้นไป การเลือกใช้นิ้ว (Fingering) เป็นเรื่องสำคัญอีกเรื่องหนึ่งที่ต้องพิจารณาให้รอบคอบ เนื่องจากแต่ละมือมักต้องนำเสนอมากกว่าหนึ่งแนวเสียง แต่ในเพลงบทนี้ผู้วิจัยพบว่าการเลือกใช้นิ้วค่อนข้างง่ายและแทบไม่พบอุปสรรคเลย เนื่องจากบาควางแผนการบรรเลงมาอย่างชาญฉลาด เช่นตำแหน่งการวางมือเคลื่อนไหวเป็นบล็อคชัดเจน รวมถึงแนวเสียงที่ต้องใช้สองมือสลับมาช่วยบรรเลงก็ถูกกำหนดมาอย่างชัดเจนเช่นเดียวกันว่าต้องใช้มือข้างใดบรรเลง ผู้บรรเลงสามารถสังเกตในโน้ตเพลงได้อย่างง่ายดาย

3.2 *Two Nocturnes, Op.62*

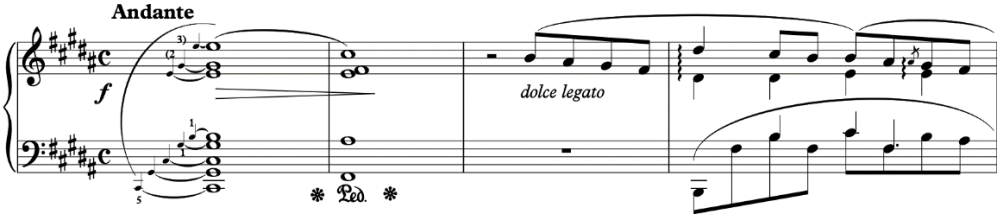
โชแปงเป็นผู้ประพันธ์เพลงที่ใส่รายละเอียดแนวทางการเล่นลงไปในโน้ตชัดเจนไม่ว่าจะเป็นระดับเสียง ลักษณะเสียง รวมไปถึงการใช้เพเดิล ซึ่งทั้งหมดนั้นสามารถเห็นได้จากลายมือของโชแปงในโน้ตเพลงต้นฉบับ ผู้วิจัยจึงเห็นเป็นเรื่องสำคัญในการคำนึงถึงรายละเอียดเหล่านั้นและได้เลือกใช้โน้ตเพลงฉบับ Chopin National Edition เนื่องจากโน้ตเพลงฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายที่จะเรียบเรียงโน้ตออกมาให้เหมือนต้นฉบับที่สุด และปราศจากการแก้ไขเพิ่มเติมใด ๆ

3.2.1 *Nocturne in B major*

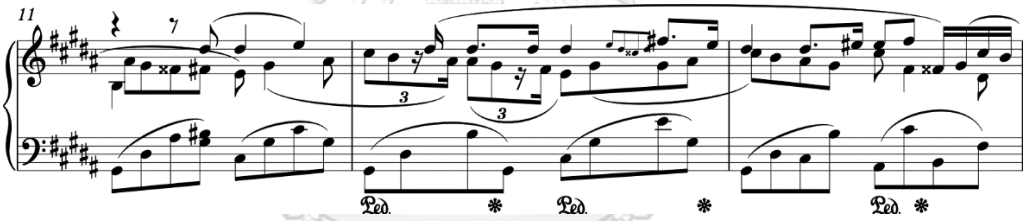
นอคเทิร์นบทแรกมีอัตราจังหวะ 4/4 อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน มีรูปแบบจังหวะคือ Andante ซึ่งค่อนไปทางช้าแต่ไม่มากนัก จะมีลักษณะคล้ายการเดินไปเรื่อย ๆ ของมนุษย์ ดังนั้นควรระวังการบรรเลงบทเพลงนี้ไม่ให้ช้าเกินไป ซึ่งอาจจะทำให้สูญเสียความไหลลื่นของบทเพลง โชแปงได้กำกับไว้ว่าให้บรรเลงอย่างหน่วงจังหวะ (Sostenuto) สำหรับตอน B และบรรเลงให้ช้าลงเล็กน้อย (Poco pui lento) สำหรับการกลับมาของตอน A ดังนั้นต้องวางแผนเรื่องความเร็วให้ดีเพื่อให้แต่ละตอนของบทเพลงมีความแตกต่าง

บทเพลงนี้เป็นนอคเทิร์นที่คงเอกลักษณ์ของนอคเทิร์นได้อย่างชัดเจน มีบรรยากาศที่ไหลลื่นและความสงบนิ่งของเวลายามค่ำคืน ดังนั้นไม่ควรบรรเลงด้วยความหวือหวา ถึงแม้บางที่มีโน้ตวิ่งรวดเร็ว แต่ควรคิดเสมือนการบรรเลงโน้ตประดับมากกว่า และถึงแม้บางที่มีระดับเสียงดัง (*f*) ก็ไม่ควรเล่นด้วยอารมณ์ที่ยิ่งใหญ่จนเกินไป ในจุดที่ต้องเล่นดัง ผู้วิจัยใช้แนวคิดของเสียงระฆังที่มีความกังวานแต่นุ่มนวล

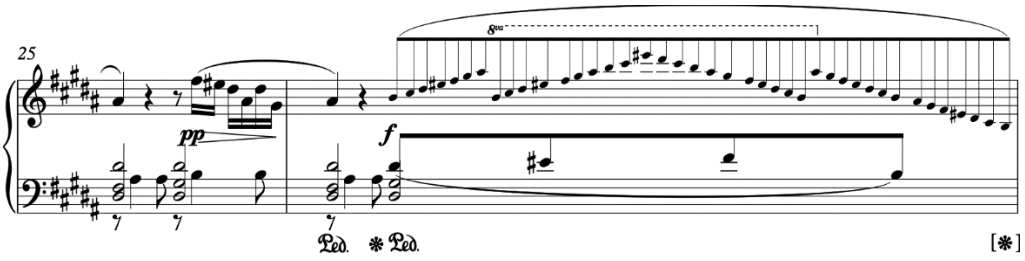
บทเพลงเปิดด้วยคอร์ด C-sharp minor seventh ในลักษณะของอาร์เปโจ (ตัวอย่างที่ 6) โชแปงใช้โน้ตตัวเล็กที่เปรียบเสมือนโน้ตประดับแทนการใช้คอร์ดลักษณะโรลล์ (Rolled Chord) ผู้วิจัยจึงเห็นว่าไม่ควรบรรเลงคอร์ดนี้รวบจนเกินไป แต่ควรมองว่าเป็นโน้ตจังหวะยก (Anacrusis) และเมื่อถึงตัวบนสุดของคอร์ดจึงเริ่มนับจังหวะแรกของเพลงทันที จากนั้นตามด้วยคอร์ด F-sharp major ซึ่งเป็นโดมินันท์ของบทเพลง และทำนองหลักในกุญแจเสียง B major จึงเริ่มขึ้น

ตัวอย่างที่ 6 *Nocturne in B major* ห้องที่ 1-4 แสดงคอร์ดเปิดบทเพลงลักษณะโรลล์ และการเข้ามาของทำนองหลัก

ช่วงนำเสนอทำนองหลักของนอคเทิร์นบทนี้มีความซับซ้อนมากเมื่อเทียบกับนอคเทิร์นบทอื่น เนื่องจากมีลีลาสอดประสานแนวทำนองอยู่เกือบตลอดเวลาในทั้งสองมือ สำหรับทำนองหลักนั้น แนวเสียงโซปราโนโดยรวมแล้วยังมีความโดดเด่นที่สุด ยกเว้นในบางจุดที่ผู้วิจัยเห็นว่าแนวเสียงอื่นมีความน่าสนใจไม่แพ้กัน อย่างเช่นห้องที่ 11-12 (ตัวอย่างที่ 7) ในจุดนี้ แนวเสียงโซปราโนมีการหยุดขณะหนึ่งในต้นห้องที่ 11 จากนั้นโน้ต D-sharp ปรากฏซ้ำหลายรอบซึ่งทำให้ฟังแล้วเหมือนทำนองรองมากกว่า ส่งผลให้โน้ตในแนวเสียงอัลโตที่มีความเคลื่อนไหวมากกว่ามีความโดดเด่นขึ้นมาทันที ในจุดนี้ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับทั้งสองแนวเท่ากัน และบรรเลงในลักษณะล้อกันไปมา

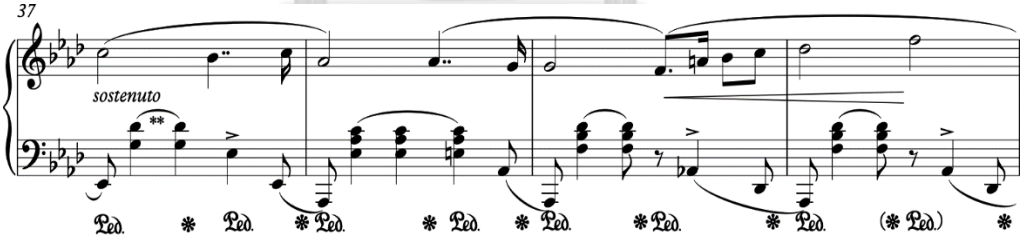
สำหรับวิธีการฝึกซ้อมโน้ตหลายแนวเสียง ผู้วิจัยใช้วิธีการเดียวกับเพลงของบาค คือบรรเลงแนวเสียงที่ต้องการให้สำคัญที่สุดแบบเชื่อมกัน และแนวเสียงที่เหลือแบบขาดออกจากกัน เพื่อให้ได้ยินความเป็นประโยคของทำนองก่อน หลังจากนั้นจึงเติมเต็มด้วยเพเดล การเลือกใช้นิ้วก็สำคัญอย่างยิ่ง ควรเลือกใช้นิ้วที่สามารถเชื่อมทำนองหลักได้มากที่สุดและหลีกเลี่ยงการยกนิ้วหรือใช้นิ้วเดิมซ้ำที่ไม่จำเป็น ยกเว้นในกรณีที่ทำนองมีโน้ตเดิมซ้ำต่อเนื่องกัน

ตัวอย่างที่ 7 *Nocturne in B major* ห้องที่ 11-13 แสดงการผลัดกันโดดเด่นของแต่ละแนวเสียง

หลังจากบทเพลงดำเนินไปอย่างเงียบสงบค่อนข้างนานจนในห้องที่ 26 (ตัวอย่างที่ 8) ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างกะทันหัน คอร์ดที่ดังขึ้นอย่างทันทีต่อเนื่องด้วยสเกลอย่างรวดเร็วในมือขวาและค่อย ๆ ดังขึ้น (Crescendo) ไปหาคอร์ดต่อไป อย่างไรก็ตามไม่ควรบรรเลงอย่างหวือหวาจนเกินไป เนื่องจากยังอยู่ในบรรยากาศของนอคเทิร์น สำหรับการฝึกซ้อมจุดนี้ ควรวางแผนการเล่นสเกลในมือขวาให้ดีเนื่องจากมีโน้ตถึง 41 ตัวในเวลาเพียง 2 จังหวะ ผู้วิจัยเลือกแบ่งกลุ่มให้โน้ตตัวแรกตรงกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในมือซ้ายเป็นหลัก โดยแบ่งเป็นโน้ตมือขวา 10 ตัวในสามกลุ่มแรก และ 11 ตัวในกลุ่มสุดท้าย เนื่องจากโซแปงกำกับให้เล่นช้าลง (Rallentando) การแบ่งให้กลุ่มสุดท้ายให้มีโน้ตมากกว่าจึงฟังแล้วเป็นธรรมชาติมากที่สุด เมื่อวางแผนได้ชัดเจนแล้ว การฝึกซ้อมจุดนี้ควรฝึกตามกลุ่มที่วางแผนไป โดยฝึกให้เร็วขึ้นถึงจังหวะจริงแบบหยุดที่โน้ตแรกของแต่ละกลุ่ม หลังจากนั้นค่อยนำแต่ละกลุ่มมารวมกันให้ได้ประโยคยาว ส่วนในเรื่องของการเล่นให้ดังขึ้นสามารถฝึกได้ตั้งแต่ซ้อมแยกกลุ่ม

ตัวอย่างที่ *8 Nocturne in B major* ห้องที่ 25-26 แสดงสเกลที่รวดเร็วในมือขวา

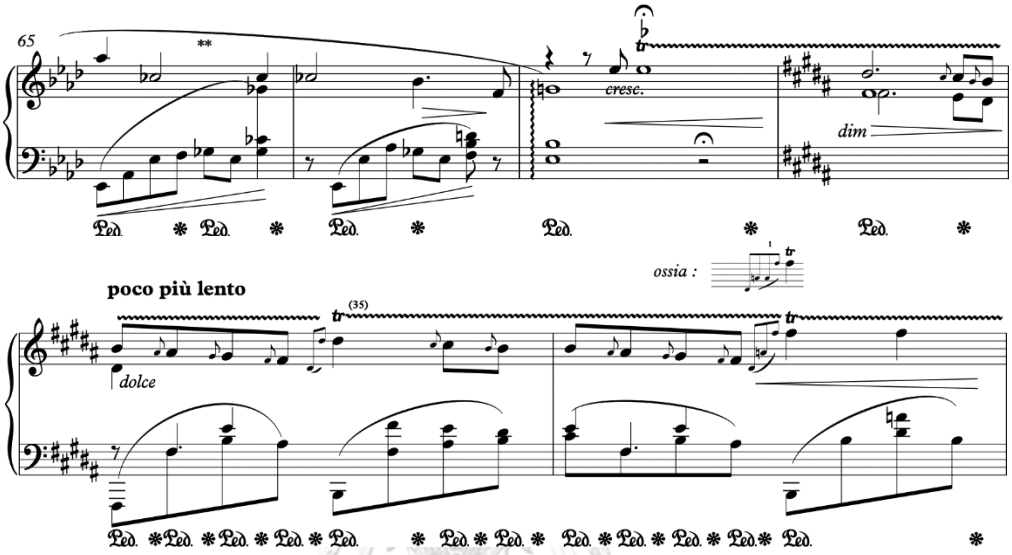


ตอน B ของบทเพลงเริ่มที่ห้องที่ 37 (ตัวอย่างที่ 9) โดยเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น A-flat major สำหรับตอนกลางนี้ ในด้านของโครงสร้างมีความซับซ้อนน้อยกว่าตอน A มาก เนื่องจากทำนองในมือขวามีเพียงแนวเสียงเดียวเป็นประโยคยาวไปเรื่อย ๆ แต่ในด้านของจังหวะมีความแตกต่างอย่างชัดเจน โดยมือซ้ายบรรเลงโน้ตจังหวะขัดอยู่เกือบตลอดทั้งตอน การบรรเลงโน้ตจังหวะขัดเหล่านี้มีความยาก เนื่องจากโดยปกติแล้วโน้ตจังหวะขัดอย่างต่อเนื่องแบบนี้มักอยู่ในบทเพลงเร็ว หรือบทเพลงที่มีลักษณะของเพลงเต้นรำ แต่พอมาอยู่ในบทเพลงนอคเทิร์นที่มีประโยคยาวต่อเนื่องเป็นเอกลักษณ์นั้น จังหวะขัดเหล่านี้จะขัดขวางความต่อเนื่องของประโยคได้ถ้าบรรเลงอย่างไม่ระมัดระวัง ดังนั้นในการบรรเลงมือซ้ายควรให้ความสำคัญกับโน้ตเบสในจังหวะตกมากที่สุด ส่วนคอร์ดที่เหลือบรรเลงอย่างเบาเปรียบเสมือนบรรยากาศพื้นหลัง ยกเว้นโน้ตที่โชแปงกำกับว่าให้เน้น (Accent) จึงสามารถทำให้เด่นออกมาได้

ตัวอย่างที่ 9 *Nocturne in B major* ห้องที่ 37-40 แสดงการเริ่มต้นของตอน B

ตอนกลางจบลงอย่างพิศวงด้วยเคเดนซ์เปิด หลังจากนั้นตอน A กลับมาพร้อมกับทำนองหลักของเพลงอีกครั้ง (ตัวอย่างที่10) แต่ในครั้งนี้โน้ตทุกตัวของทำนองได้ถูกแปรออกเป็นโน้ตทริลที่ต่อเนื่องกัน ในจุดนี้การเลือกใช้นิ้วเพื่อเล่นโน้ตทริลเป็นเรื่องสำคัญ ควรเลือกใช้นิ้วที่สามารถเล่นโน้ตทริลได้อย่างต่อเนื่อง ปราศจากเสียงที่ขาดกัน ในห้องที่ 68 ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้ว 3 ที่โน้ต D-sharp และนิ้ว 1 ที่โน้ต E ในลักษณะไขว้กัน เนื่องจากสามารถใช้นิ้ว 2 เชื่อมเข้าไปหาทริลตัวต่อไปซึ่งเริ่มด้วยโน้ต C-sharp ได้อย่างแนบเนียน อีกตัวอย่างหนึ่งได้แก่ โน้ต G-sharp จังหวะที่สองในห้องที่ 69 ผู้บรรเลงใช้นิ้ว 2 และ 3 บรรเลงทริล จากนั้นใช้นิ้ว 1 เชื่อมเข้าไปหา F-sharp เพียงแค่ตัวแรก จากนั้น

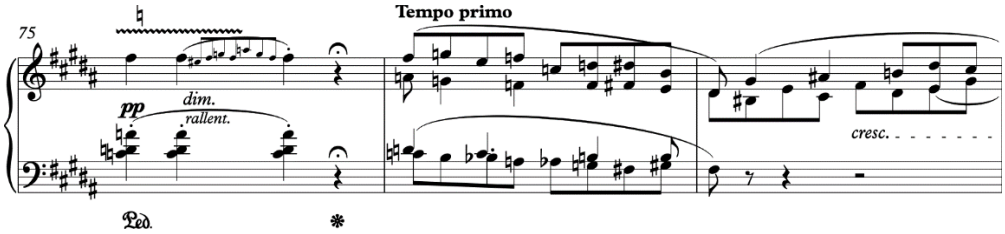
เปลี่ยนไปใช้นิ้ว 2 และ 3 บรรเลงทริลตามเดิม การบรรเลงทริลสามารถเลือกใช้นิ้วได้หลากหลายและสามารถเปลี่ยนนิ้วระหว่างทริลโน้ตตัวเดิมได้ ทั้งนี้ทั้งนั้นการเลือกใช้นิ้วขึ้นอยู่กับสรีระของมือแต่ละคนด้วย จึงควรทดลองเพื่อหาสิ่งที่เหมาะสมกับตนเองที่สุด

ตัวอย่างที่ *10 Nocturne in B major* ห้องที่ 65-70 แสดงจบของตอน B และการกลับมาของตอน A



การหลีกเลี่ยงเคเดนซ์สมบูรณ์ระหว่างเพลงเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญในบทเพลงช่วงท้ายชีวิตของโชแปง เขามักเชื่อมแต่ละตอนด้วยการย้ายคีย์แบบแนบเนียน หรือจบตอนด้วยเคเดนซ์เปิดที่ปราศจากการเกลา อย่างเช่นในบทเพลงนี้ซึ่งทำนองหลักของตอน A ครั้งหลังจบลงด้วยคอร์ด D dominant seventh ในห้องที่ 75 และตามมาด้วยเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) จึงเป็นความเงียบที่เต็มไปด้วยความสงสัย จากนั้นโน้ตในลักษณะคอรัลสี่แนวเริ่มเข้ามาเพื่อส่งบทเพลงไปสู่บทสรุป ในจุดนี้ก่อนฝึกซ้อมควรวิเคราะห์คอร์ดให้ดี เนื่องจากมีการเปลี่ยนคอร์ดอย่างฉับไวในหลายจุด เช่นห้องที่ 76 เกิดการเปลี่ยนคอร์ดถึง 8 ครั้งหรือทุกครึ่งจังหวะในห้องเดียว การใช้เพเดิลก็ควรใช้อย่างระมัดระวัง ไม่ให้คอร์ดแต่ละคอร์ดเกิดการผสมกันของโน้ต และขณะฝึกซ้อมควรเล่นช้า ๆ เพื่อฟังเสียงให้ดี ทีละคอร์ด ตรวจสอบการกดค้างของนิ้วในแต่ละแนวเสียงว่าทำได้ถูกต้องหรือไม่ และเปลี่ยนเพเดิลได้สะอาดหรือไม่

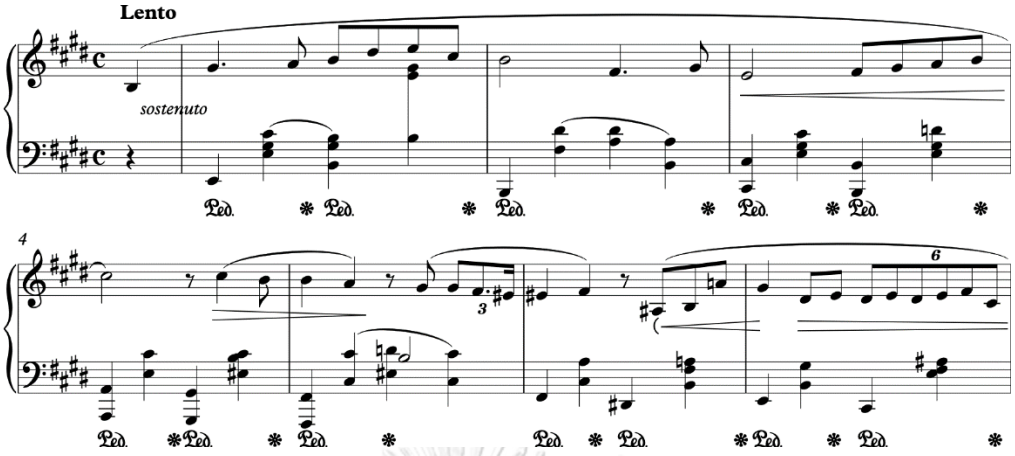
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 11 *Nocturne in B major* ห้องที่ 75-77 แสดงการเปลี่ยนคอร์ดอย่างฉับพลัน

ช่วงสุดท้ายของบทเพลง (ห้องที่ 81-94) เปรียบเสมือนช่วงที่ขยายบทสรุปของบทเพลง เนื่องจากบทเพลงได้จบเคเดนซ์สมบูรณ์ลงเรียบร้อยแล้ว และในตอนนี้มือซ้ายก็บรรเลงโน้ตโทนิกหรือโน้ต B ในแนวเบสซึ่งเป็นโน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) ผู้วิจัยจึงเลือกบรรเลงตอนนี้แบบปราศจากการยืดหยุ่นจังหวะ ยกเว้นจุดที่โชแปงกำกับไว้ว่าค่อย ๆ เบาพร้อมกับช้าลง (Calando) เพื่อให้บทเพลงจบลงอย่างเป็นธรรมชาติ

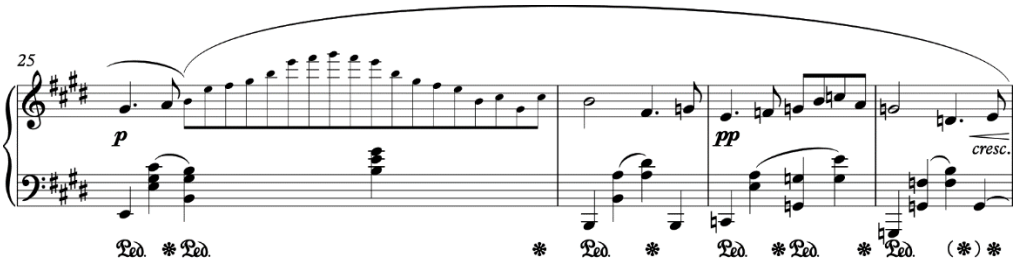
3.2.2 Nocturne in E major

เมื่อเทียบกับบทแรกแล้ว นอคเทิร์นบทที่สองมีองค์ประกอบที่เหมือนและต่างจากนอคเทิร์นบทแรกหลายอย่าง สิ่งที่เหมือนกันคือโครงสร้างของบทเพลงซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอน และเอกลักษณ์การประพันธ์เพลงในช่วงท้ายชีวิตของโชแปง เช่น การดำเนินคอร์ดที่หลีกเลี่ยงการเกลาและเคเดนซ์สมบูรณ์ รวมถึงลีลาสอดประสานแนวทำนองที่ซับซ้อน ในนอคเทิร์นบทนี้พบลีลาสอดประสานแนวทำนองในตอน B ซึ่งต่างจากนอคเทิร์นบทแรกที่พบในตอน A ส่วนสิ่งที่ต่างกันอย่างชัดเจนของนอคเทิร์นทั้งสองบทคือเรื่องอารมณ์เพลง นอคเทิร์นบทแรกมีความไหลลื่น นอคเทิร์นบทที่สองมีความช้าและสุขุม ส่วนตอน B ในนอคเทิร์นบทแรกมีอารมณ์ที่ไม่ได้เปลี่ยนแปลงมากนัก แต่ในนอคเทิร์นบทที่สองอารมณ์จะเปลี่ยนไปอย่างชัดเจน

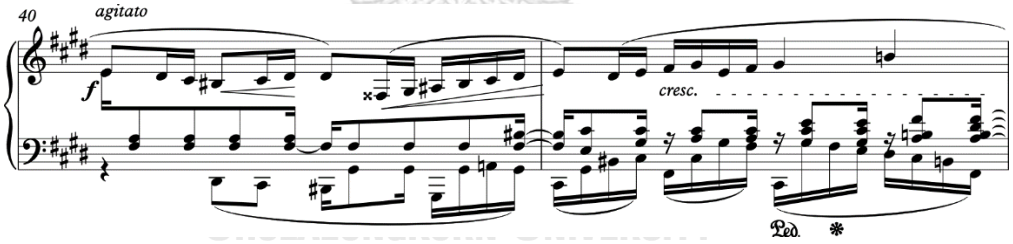
นอคเทิร์นบทที่สองอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 มีรูปแบบจังหวะคือ Lento ซึ่งเป็นจังหวะที่ช้า บทเพลงเปิดอย่างทันทีด้วยทำนองหลักในกุญแจเสียง E major พร้อมกับโน้ตประกอบในมือซ้ายแบบโน้ตเบสสลับกับคอร์ด (ตัวอย่างที่ 12) ในการบรรเลงอัตราจังหวะ 4/4 ที่มีจังหวะช้าเป็นเรื่องที่ต้องระมัดระวัง เนื่องจากบทเพลงจะเสียความรู้สึกของ 4/4 ถ้าลำดับความสำคัญของแต่ละจังหวะผิดและเมื่อสัมผัสของห้องหายไป ความเป็นเอกภาพของบทเพลงจะสูญเสียตามไปด้วย การบรรเลงอัตราจังหวะแบบ 4/4 ควรเรียงความสำคัญโดยให้จังหวะแรกสำคัญที่สุด จังหวะที่สามรองลงมา และจังหวะที่สองและสี่สำคัญน้อยที่สุด ความผิดพลาดที่มักเกิดขึ้นคือการให้ความสำคัญจังหวะแรกและจังหวะที่สามเท่ากัน ซึ่งส่งผลให้ห้องเพลงถูกแบ่งครึ่งและในที่สุดจะฟังเหมือนอัตราจังหวะ 2/4 การซ้อมให้เข้าใจจังหวะช่วงแรกของนอคเทิร์นบทนี้ควรเริ่มจากการซ้อมมือซ้ายอย่างเดียวเพื่อให้ได้สัมผัสของอัตราจังหวะ 4/4 โดยสามารถนับเลข 1 ถึง 4 ไปพร้อมกับบรรเลงมือซ้ายเพื่อช่วยให้เข้าใจจังหวะได้ง่ายขึ้น หลังจากนั้นทำแบบเดียวกับมือขวาและบรรเลงพร้อมกันทั้งสองมือ

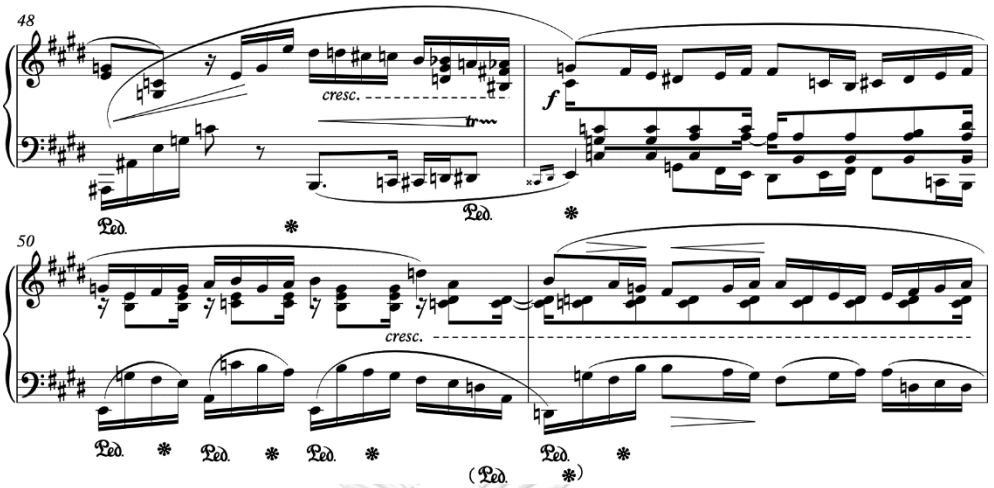
ตัวอย่างที่ 12 *Nocturne in E major* ห้องที่ 1-7 แสดงการเริ่มต้นของบทเพลงและทำนองหลัก

ทำนองหลักในนอคเทิร์นบทนี้มีความสุขุมและอบอุ่นเนื่องจากประกอบไปด้วยโน้ตที่มีระดับเสียงค่อนข้างต่ำเมื่อเทียบกับนอคเทิร์นบทอื่น โชแปงกำกับในตอนต้นไว้ว่าให้บรรเลงอย่างหน่วงจังหวะ แต่ไม่ได้กำกับระดับความเข้มของเสียงไว้ ผู้วิจัยจึงเลือกบรรเลงด้วยความเบาปานกลาง (*mp*) ในตอนเริ่มจนไปถึงดังปานกลาง (*mf*) ตามเครื่องหมายดังขึ้นและเบาลง (Decrescendo) ที่โชแปงกำหนดไว้ เนื่องจากรู้สึกว่าระดับความเข้มเสียงนี้ดึงบรรยากาศของบทเพลงตอนต้นออกมาได้ดีที่สุด จนมาถึงห้องที่ 15 ที่โชแปงเริ่มกำกับว่าให้บรรเลงดัง รวมถึงหลังจากนั้นที่มีการเปลี่ยนระดับความเข้มเสียงมากมาย ผู้วิจัยจึงบรรเลงไปตามทิศทางที่โชแปงต้องการ

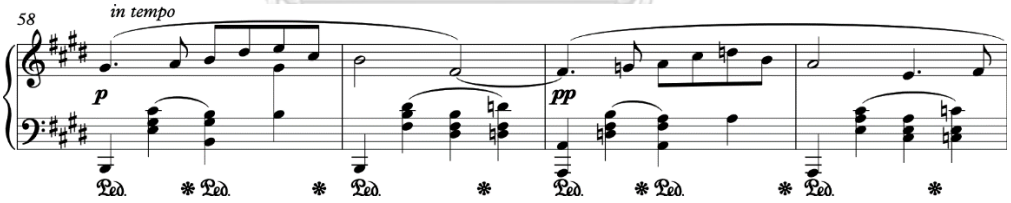
ในบทเพลงนี้มีการย้ายของกุญแจเสียงอย่างกะทันหัน ปราศจากการเตรียมตัว ซึ่งเป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ของการประพันธ์ช่วงท้ายชีวิตของโชแปง อย่างเช่นในห้องที่ 26 (ตัวอย่างที่ 13) ที่เข้าสู่คอร์ด B dominant seventh ซึ่งเป็นโดมินันท์ของ E major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลัก แต่เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 27 กลับกลายเป็นคอร์ด C major อย่างกะทันหันและยังบรรเลงเหมือนทำนองหลักตอนต้นอีกด้วย ผ่านไปอีกเพียง 2 ห้อง ในห้องที่ 29 คอร์ดดิมินิชท์ (Diminished chord) ก็ปรากฏขึ้น ซึ่งเป็นการกลับไปสู่เคเดนซ์สมบูรณ์ในกุญแจเสียงหลักในห้องที่ 32 ในช่วงที่กล่าวไปนี้เปรียบเสมือนว่าบทเพลงได้หลุดไปสู่มิติใหม่ในช่วงเวลาสั้น ๆ ในส่วนของความดังเบาก็มีความพิเศษเช่นกัน เพราะว่าเป็นช่วงที่โชแปงกำกับให้บรรเลงเบามาก (*pp*) และจัดว่าเป็นช่วงที่เบาที่สุดในตอน A แรกของบทเพลงนี้

ตัวอย่างที่ 13 *Nocturne in E major* ห้องที่ 25-28 แสดงการย้ายกุญแจเสียงแบบฉับพลัน

ทำนองหลักของนอคเทิร์นบทนี้คล้ายกับนอคเทิร์นทั่วไปเนื่องจากมีเพียงแนวเสียงเดียวที่โดด-เด่น แต่บทเพลงค่อย ๆ ซับซ้อนขึ้นหลังจากห้องที่ 32 ซึ่งช่วงนำเสนอทำนองหลักได้จบลงและเข้าสู่ตอนเชื่อม (Transition) ที่เริ่มมีทำนองสอดประสานเกิดขึ้นในทั้งสองมือ จนมาถึงตอน B ที่มีความซับซ้อนและประกอบไปด้วยลีลาสอดประสานแนวทำนองในมือทั้งสองที่สำคัญเท่ากัน

ตอน B เริ่มต้นที่ห้องที่ 40 (ตัวอย่างที่ 14) ถูกกำกับโดยโชแปงว่าให้บรรเลงเร็วด้วยอารมณ์เร่าร้อนและตื่นเต้น (Agitato) ซึ่งเป็นอารมณ์ที่พบไม่บ่อยนักในนอคเทิร์นของโชแปง มีการเริ่มต้นด้วยระดับเสียงดัง (*f*) หลังจากนั้นตลอดทั้งตอนเกิดการผันผวนของระดับความเข้มเสียงจากดัง (*f*) และเบา (*p*) บ่อยครั้ง สื่อให้เห็นอารมณ์ที่กระสับกระส่ายและไม่แน่นอน

ตัวอย่างที่ 14 *Nocturne in E major* ห้องที่ 40-41 แสดงการเริ่มต้นของตอน B

ในด้านของลีลาการบรรเลง ตอนนี้เป็นช่วงที่ท้าทายด้านเทคนิคสำหรับผู้วิจัยมากที่สุดในนอคเทิร์นทั้งสองบท เนื่องจากทั้งสองมือมีแนวทำนองสอดประสานที่รวดเร็วล้อกันไปตลอดทั้งตอน นอกจากนั้นยังมีคอร์ดในแนวเสียงกลางที่เป็นจังหวะยกเกือบทั้งหมด ทั้งหมดนี้จึงมีความยากอย่างมากเมื่อต้องบรรเลงด้วยความเร็วและแสดงอารมณ์ที่ถูกต้อง ลำดับแรกในการฝึกซ้อมควรตัดสินใจให้ชัดเจนก่อนว่าจะใช้มือไหนบรรเลงคอร์ดในแนวเสียงกลาง ผู้วิจัยเลือกใช้มือขวาเกือบทั้งหมด ยกเว้นในบางจุดที่นำนิ้ว 1 จากมือซ้ายมาช่วยบรรเลงโน้ตตัวล่างสุดของคอร์ด ได้แก่ 1) ห้องที่ 49 ทั้งห้อง (ตัวอย่างที่ 15) 2) ห้องที่ 50 ได้แก่โน้ต C จากจังหวะที่สอง และโน้ต B จากจังหวะที่สาม และ 3) ห้องที่ 52 ได้แก่โน้ต B จากจังหวะแรก และโน้ต D จากจังหวะที่สาม

ตัวอย่างที่ 15 *Nocturne in E major* ห้องที่ 48-51 แสดงตำแหน่งที่ผู้วิจัยใช้มือซ้ายช่วยบรรเลง

บทเพลงกลับมาสู่ตอน A ในห้องที่ 58 (ตัวอย่างที่ 16) และนำเสนอทำนองหลักเดิมอีกครั้ง ในคราวนี้ได้เกิดการย้ายกุญแจเสียงอย่างกะทันหันอีกเช่นเคย และเป็นการย้ายตั้งแต่ทำนองหลักเริ่มได้เพียง 2 ห้อง เกิดโน้ตที่มีเสียงขัดอย่างน่าประหลาดใจขึ้นในมือซ้ายจังหวะสุดท้ายจากห้องที่ 59 และจังหวะสุดท้ายจากห้องที่ 61 แสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนของเสียงประสานโดยการใช้โน้ตโครมาติกของโชแปง ในทั้งสองจุดนี้ผู้วิจัยได้เพิ่มความพิเศษของอารมณ์โดยการยืดจังหวะให้ช้าลงเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 16 *Nocturne in E major* ห้องที่ 58-61 แสดงการกลับมาของตอน A

บทเพลงจบเคเดนซ์สมบูรณ์ในห้องที่ 70 และยังมีส่วนขยายบทสรุปต่ออีกเช่นเดียวกับนอคเทิร์นบทที่แล้ว และเนื่องจากเพลงนี้เป็นนอคเทิร์นบทสุดท้ายที่โชแปงประพันธ์ขึ้น ช่วงสุดท้ายของบทเพลงจึงสามารถตีความได้ว่าเป็นช่วงเวลาแห่งการจากลา ทำนองที่วนเวียนอยู่ในมือทั้งสองแสดงถึงความอาลัยอาวรณ์ และสุดท้ายบทเพลงก็จบลงด้วยทำนองแนวเสียงเดียวอย่างโดดเดี่ยว

3.3 *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante, Op.22*

เช่นเดียวกับนอคเทิร์น สำหรับการศึกษาบทเพลง *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante* ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตเพลงฉบับ Chopin National Edition เนื่องจากเหตุผลเดียวกันคือความดั้งเดิมของรายละเอียดจากโน้ตเพลงต้นฉบับที่ไม่ได้ถูกแก้ไขใด ๆ อย่างไรก็ตามผู้

บรรเลงควรคำนึงถึงเปียโนที่ใช้ด้วย เนื่องจากเปียโนในยุคของโชแปงนั้นไม่เหมือนกับเปียโนสมัยใหม่ รายละเอียดบางอย่างเมื่อบรรเลงออกมาอาจได้ผลที่ไม่เหมือนกัน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือความกังวานของเสียง เปียโนสมัยนี้มีความกังวานกว่ามากโดยเฉพาะเมื่อใช้เพเดิล ดังนั้นจึงมีแนวโน้มที่จะต้องพิจารณาถึงการเปลี่ยนเพเดิลให้บ่อยครั้งมากขึ้นจากที่เขียนกำกับไว้ในโน้ตเพลง

บทเพลงถูกแบ่งออกเป็น 2 ท่อนที่แยกกัน ได้แก่ *Andante Spianato* และ *Grande Polonaise Brillante* โชแปงประพันธ์บทเพลงนี้ขึ้นมา 2 รูปแบบ สำหรับเปียโนเดี่ยวและสำหรับเปียโนกับออร์เคสตรา ในรูปแบบของเปียโนเดี่ยวนั้น โน้ตของวงจะถูกตัดออกไปและนำมาให้เปียโนบรรเลงแทนเฉพาะบางส่วนที่สำคัญ โน้ตที่ถูกเปลี่ยนมาให้เปียโนบรรเลงแทนจะมีขนาดเล็กกว่าโน้ตเพลงปรกติ อนึ่ง ในการแสดงเดี่ยวครั้งนี้ ผู้วิจัยได้บรรเลงในรูปแบบของเปียโนเดี่ยว

3.3.1 *Andante Spianato*

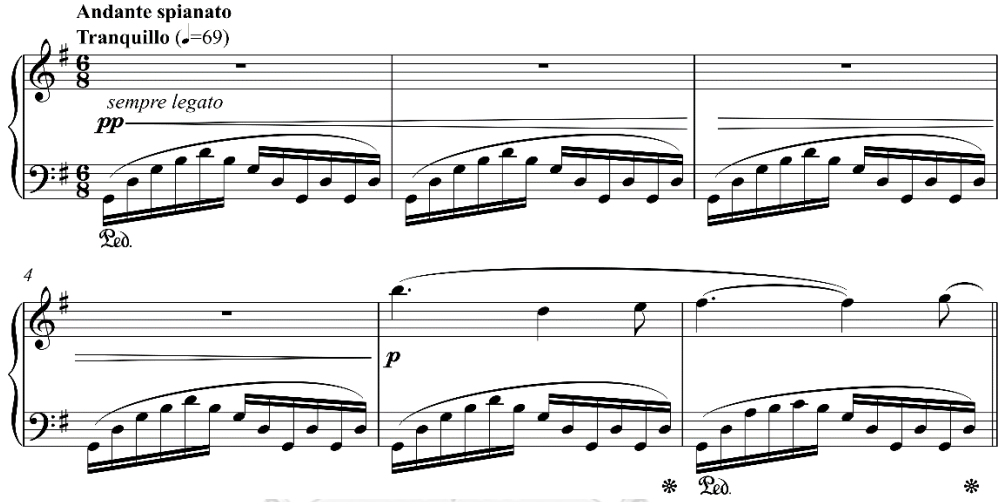
ถึงแม้ว่าบทเพลงนี้ประกอบไปด้วย 2 ท่อนที่มีเอกลักษณ์ต่างกัน แต่ท่อนหลังมีความโดดเด่นกว่าชัดเจน ท่อนแรกเป็นเพียงบทนำที่ปูบรรยากาศเข้าไปสู่โปโลแนสซึ่งเปรียบเสมือนตอนเอก อีกทั้งเหตุผลที่ว่าโชแปงประพันธ์ท่อน *Andante Spianato* ขึ้นหลังจากประพันธ์ *Grande Polonaise Brillante* สมบูรณ์แล้วจึงทำให้ *Andante Spianato* มีลักษณะคล้ายกับบทบรรเลงนำ (Prelude)

เนื่องจากผู้วิจัยมองว่าท่อน *Andante Spianato* เป็นเพียงบทนำ จึงมีจุดมุ่งหมายที่จะทำให้ทั้งบทเพลงอยู่ในบรรยากาศเดียว และระวังการเปลี่ยนอารมณ์ที่มากเกินไป คำว่า Spianato มีความหมายว่าความราบรื่น ซึ่งผู้บรรเลงควรใช้เป็นแนวทางหลักในการบรรเลงท่อนนี้ การบรรเลงให้ราบรื่นนั้นต้องคำนึงถึงหลายสิ่ง ได้แก่ 1) จังหวะที่ราบรื่น ควรหลีกเลี่ยงการยืดหยุ่นจังหวะที่มากเกินไปและมีจังหวะหลักที่เชื่อมกันทั้งเพลงอย่างเป็นธรรมชาติ 2) ระดับเสียงที่ราบรื่น เมื่อบรรเลงดังขึ้นหรือเบาลงควรทำให้อย่างค่อยที่สุด ไม่กะทันหัน และสำหรับจุดที่ไม่ได้เปลี่ยนระดับเสียงก็ควรบรรเลงให้เสียงเท่ากัน ฟังแล้วมีความเรียบที่สุด และ 3) ความสมดุลของเสียงที่ราบรื่น มือซ้ายในบทเพลงนี้ต้องบรรเลงโน้ตจำนวนมากซึ่งเป็นอาร์เปโจอยู่ตลอดเวลา แต่โน้ตเหล่านั้นเป็นเพียงโน้ตประกอบ ควรบรรเลงอยู่ให้อยู่ภายใต้ทำนองหลักในมือขวาที่สำคัญกว่า ความสมดุลเป็นเรื่องสำคัญที่ต้องคำนึงเนื่องจากเสียงที่เสียความสมดุลจะขัดความราบรื่นของเพลงได้

ท่อน *Andante Spianato* อยู่ในกุญแจเสียง G major เริ่มต้นด้วยโน้ตอาร์เปโจในมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 17) ซึ่งวนไปในรูปแบบนี้ตลอดเกือบทั้งบทเพลง ถึงแม้ว่าท่อนนี้อยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 ซึ่งมีจังหวะหลัก 2 จังหวะใน 1 ห้อง (เขบ็ตหนึ่งชั้นตัวแรกและตัวที่สี่) แต่ผู้บรรเลงต้องระวังการบรรเลงจังหวะที่สองชัดจนเกินไปในมือซ้าย เนื่องจากโน้ตจังหวะที่สองตรงกลางห้องมีลักษณะเป็นเพียงทางผ่านเท่านั้น และโชแปงยังกำกับเครื่องหมายเชื่อมโน้ตไว้ทั้งห้องอีกด้วย ผู้วิจัยบรรเลงอาร์เปโจด้วยการลงน้ำหนักที่โน้ตเบสตัวแรกของห้องและปล่อยโน้ตที่เหลือให้ราบรื่นที่สุด

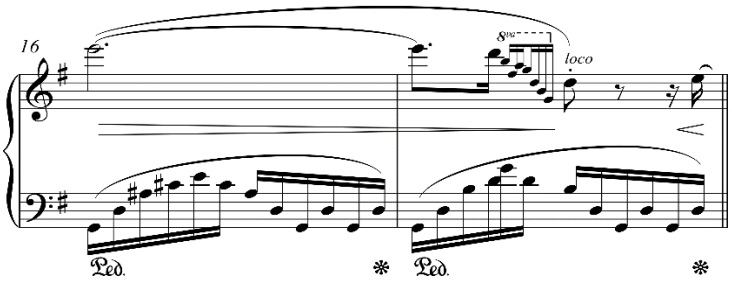
ทำนองหลักในท่อนนี้มีลักษณะคล้ายกับทำนองในนอคเทิร์น คือเป็นแนวเสียงเดียวร่ายต่อเนื่องกันเป็นประโยคยาว ในการบรรเลงทำนองหลักในลักษณะนี้ให้มีเสียงเชื่อมต่อกันเป็นเรื่องที่ท้าทาย เนื่องจากธรรมชาติของเสียงเปียโนจะค่อย ๆ หายไปตามแรงสั่นสะเทือนของสาย ไม่สามารถลากเสียงยาวคงที่ได้อย่างเครื่องดนตรีบางชนิด ทำนองหลักในเพลงบทนี้มีหลายช่วงที่เป็นโน้ตลากยาว เช่นโน้ต E ในห้องที่ 8 ซึ่งมีความยาวเกินกว่าหนึ่งห้องและเชื่อมไปยังโน้ตตัวถัดไปอีกด้วย ผู้บรรเลงควรฟังหางเสียงของโน้ตแต่ละตัวให้ดี และบรรเลงโน้ตตัวถัดไปให้รับช่วงต่ออย่างราบรื่น

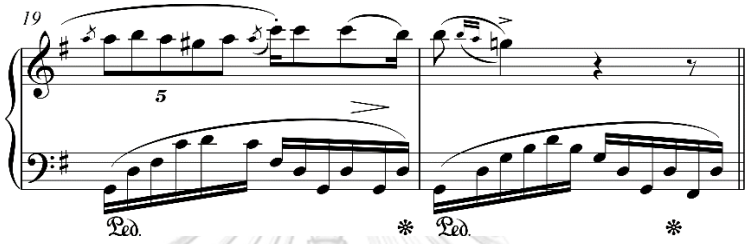
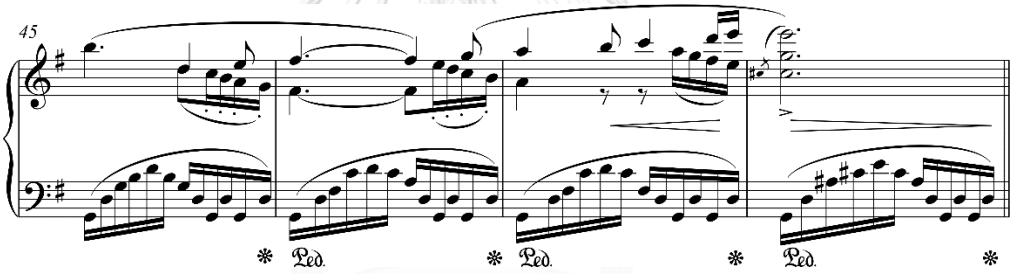
ตัวอย่างที่ 17 *Andante Spianato* ห้องที่ 1-6 แสดงการเริ่มต้นของบทเพลง



ทำนองหลักในท่อนนี้วนกลับมาซ้ำในหลายช่วง ซึ่งในแต่ละรอบนั้นโชแปงจะแปรโน้ตให้ไม่เหมือนเดิมเสมอ จะมีโน้ตมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับแต่ละรอบ แต่โครงสร้างของทำนองหลักและการดำเนินคอร์ดยังเหมือนเดิม โชแปงมีการแปรโน้ตที่เป็นเอกลักษณ์ของเขาหลายวิธีซึ่งสามารถพบได้ในท่อนนี้ เช่น 1) การเติมช่องว่างของทำนองหลักโดยใส่โน้ตวิ่งอย่างรวดเร็ว (ตัวอย่างที่ 18) 2) การใช้โน้ตประดับต่าง ๆ มาประกอบในทำนองแปรให้มีความพิเศษมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 19) และ 3) การใช้ลีลาสอดประสานแนวทำนองมาประกอบกับแนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 20) ในจุดนี้ผู้บรรเลงต้องระวังความสมดุลของเสียงให้ดี และระวังไม่ให้ทำนองรองขัดความราบรื่นของทำนองหลัก ในห้องที่ 43-44 โชแปงกำกับให้บรรเลงลักษณะเสียงที่ต่างกันในแต่ละแนวทำนอง โดยให้เสียงเชื่อมกันในทำนองหลัก และเสียงขาดกันในทำนองรอง ดังนั้นเป็นเรื่องสำคัญที่จะบรรเลงทั้งสองแนวเสียงให้มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน

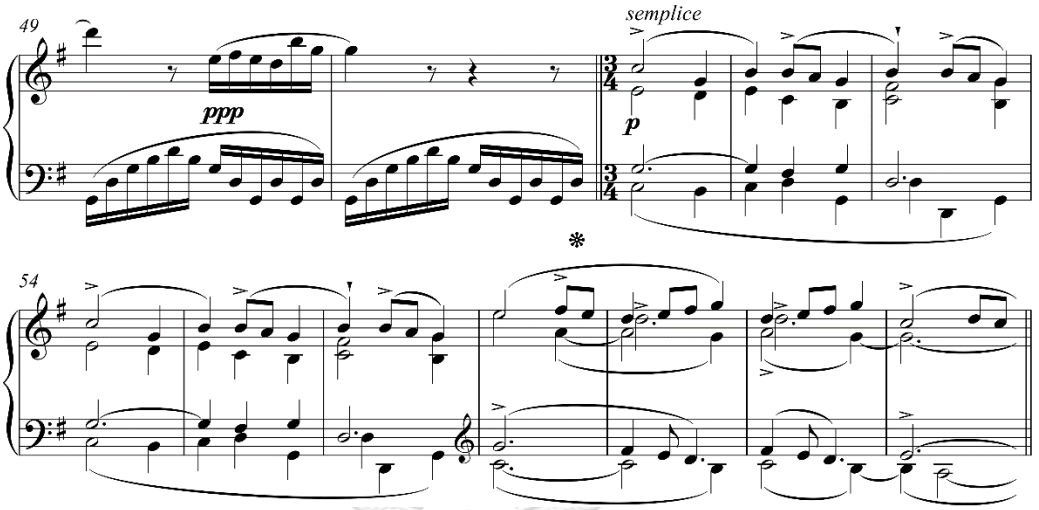
ตัวอย่างที่ 18 *Andante Spianato* ห้องที่ 16-17 แสดงการแปรทำนอง



ตัวอย่างที่ 19 *Andante Spianato* ห้องที่ 19-20 แสดงการแปรทำนอง

ตัวอย่างที่ 20 *Andante Spianato* ห้องที่ 45-48 แสดงการแปรทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในช่วงท้ายของท่อนเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้น อารมณ์ของบทเพลงถูกส่งไปในอีกมุมเมื่ออัตราจังหวะเปลี่ยนเป็น 3/4 พร้อมกับอาร์เปโจในมือซ้ายที่หยุดบรรเลง โครงสร้างของคอราลสี่แนวเสียงได้เริ่มขึ้น (ตัวอย่างที่ 21) โชแปงกำกับให้บรรเลงช่วงนี้อย่างเรียบง่าย (Semplice) ถึงแม้ว่าโน้ตมีความเรียบง่ายและบางลงมากเมื่อเทียบกับช่วงก่อนหน้าในเชิงความถี่ แต่รูปแบบจังหวะกลับซับซ้อนมากขึ้นจากลักษณะเสียงที่โชแปงกำหนด ไม่ว่าจะเป็นโน้ตที่เชื่อมกันเป็นกลุ่มสั้น ๆ คร่อมอัตราจังหวะพร้อมกับโน้ตที่ต้องเน้นซึ่งมักเกิดขึ้นในจังหวะที่สองของห้อง การเน้นโน้ตในจังหวะที่สองจากสามของห้องเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงประเภทมาร์ซูกาที่โชแปงเชี่ยวชาญ ผู้วิจัยจึงตีความว่าในช่วงนี้ของบทเพลงโชแปงตั้งใจให้มีอารมณ์ของการเต้นรำดังกล่าว และการบรรเลงอย่างเรียบง่ายที่โชแปงกำหนดแปลว่าให้คิดถึงเอกลักษณ์ของมาซูร์กาที่เป็นเพลงพื้นบ้านและมีความรื่นเริง

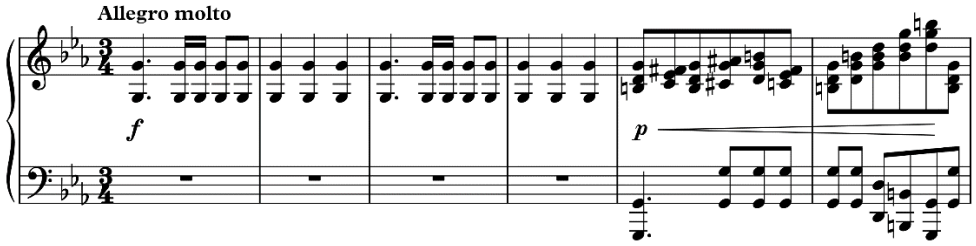
ตัวอย่างที่ 21 *Andante Spianato* ห้องที่ 65-76 แสดงการเปลี่ยนของอัตราจังหวะและลักษณะโน้ต

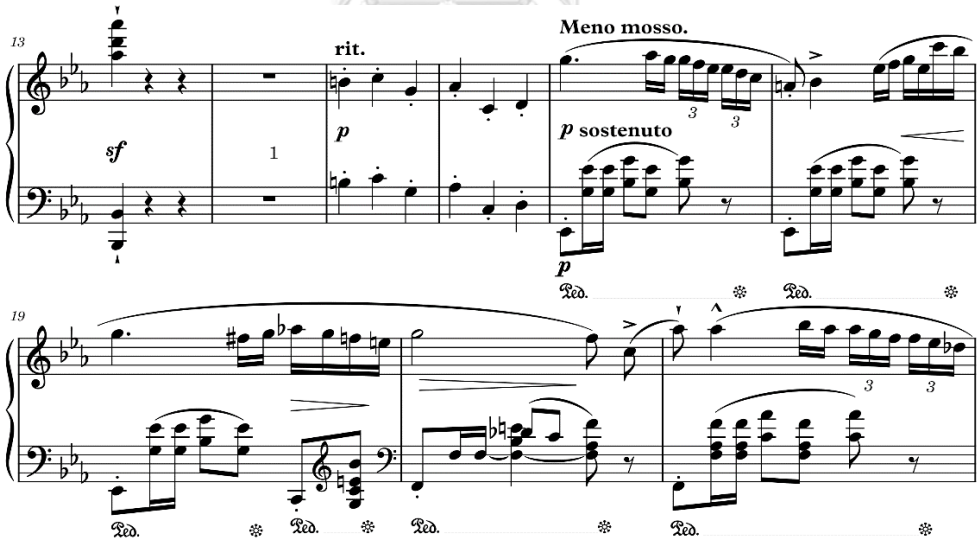


3.3.2 Grande Polonaise Brillante

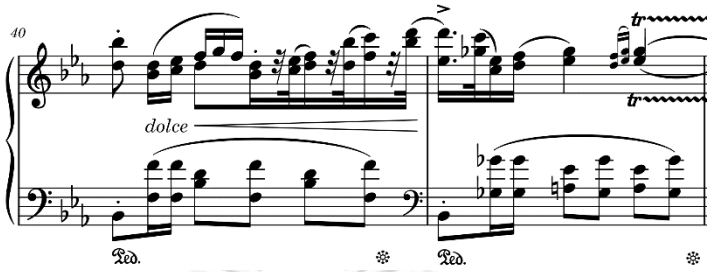
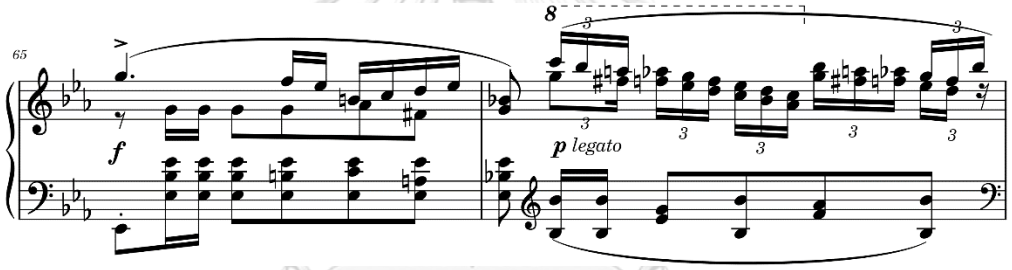
Andante Spianato จบลงด้วยคอร์ด G major ที่ถูกลากยาวด้วยเครื่องหมายยืดจังหวะ จากนั้น *Grande Polonaise Brillante* จึงได้เริ่มขึ้น โชแปงไม่ได้กำกับให้บรรเลงท่อนต่อไปทันที (Attacca) แต่ผู้บรรเลงควรวางแผนให้ดีว่าจะเว้นระยะห่างหรือไม่และเว้นนานขนาดไหน ผู้วิจัยเลือกบรรเลงต่อเกือบทันทีหลังจากเสียงของคอร์ด G major สิ้นสุดลง เว้นเพียง 1 จังหวะเพื่อเป็นการหายใจเตรียมตัวเล่นโน้ตตัวแรกของโปโลแนส เนื่องจากการหยุดพักหรือเว้นระยะห่างมากเกินไปจะทำให้บทเพลงขาดความต่อเนื่องและทั้งสองท่อนอาจดูเหมือนว่าถูกแยกกันออกเป็นคนละบทเพลง

โปโลแนสเริ่มต้นด้วยโน้ต G ในลักษณะของคู่แปด (ตัวอย่างที่ 22) บรรเลงซ้ำไปมาในจังหวะแบบโปโลแนส โน้ต G ดังกล่าวถูกส่งต่อมาจากโทนิก (Tonic) ของท่อนที่แล้ว ซึ่งในจุดนี้บทเพลงยังไม่ได้แสดงกุญแจเสียงหลักของโปโลแนส หลังจากนั้นกลุ่มคอร์ดมากมายต่อเนื่องได้พาย้ายกุญแจเสียงไปสู่คอร์ด B-flat dominant seventh ซึ่งเป็นเคเดนซ์เปิด หลังจากนั้นทำนองหลักของโปโลแนสในกุญแจเสียง E-flat major จึงถูกนำเสนอขึ้น ช่วงตั้งแต่ห้องที่ 1-16 ก่อนที่ทำนองหลักจะเริ่มนั้น แต่เดิมโชแปงประพันธ์ให้วงออร์เคสตราบรรเลงเปิด ผู้วิจัยคำนึงถึงเสียงของออร์เคสตราซึ่งต่างจากเสียงของเปียโนจึงบรรเลงอย่างตรงไปตรงมา ปราศจากการยืดหยุ่นจังหวะ และให้ความสำคัญกับแนวเสียงทุกแนวเท่ากัน การบรรเลงคอร์ดที่ต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็วต้องระวังการยกนิ้วสูงเกินไป ซึ่งทำให้ความแม่นยำลดลง และเมื่อฝึกซ้อมควรทำอย่างช้าแบบคอร์ดต่อคอร์ด พยายามขยับมือและนิ้วไปยังตำแหน่งต่อไปให้รวดเร็วที่สุดเพื่อให้ร่างกายชินกับความเคลื่อนไหว

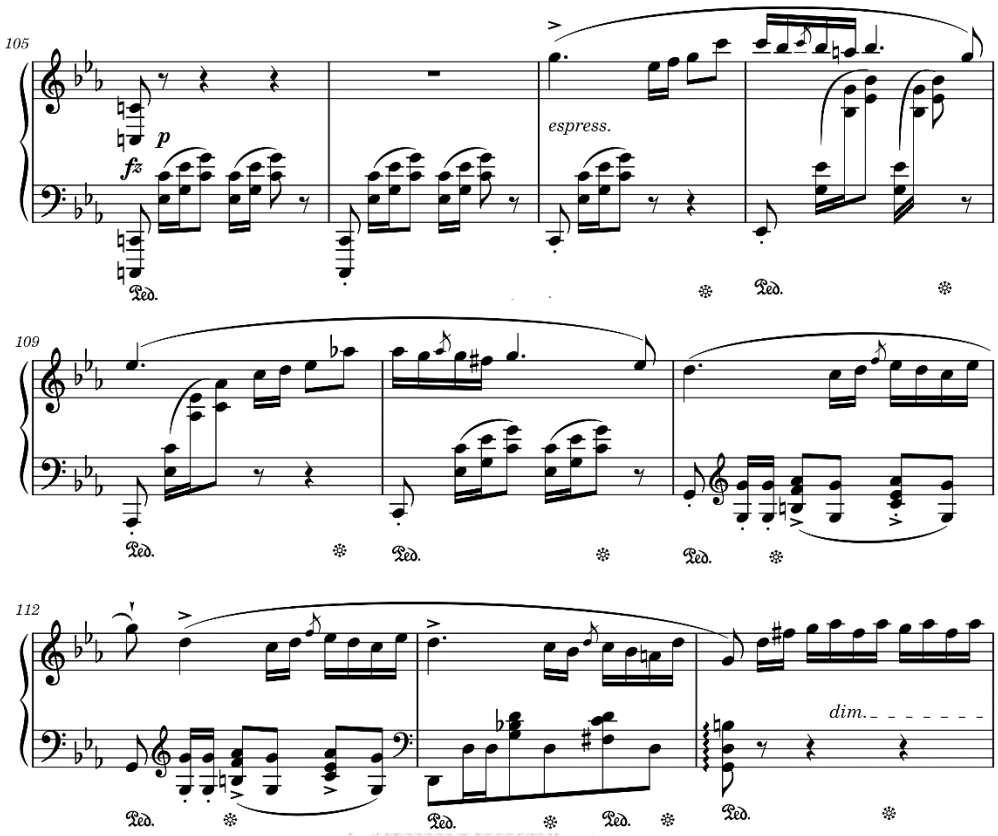
ตัวอย่างที่ 22 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 1-6 แสดงการเริ่มต้นของโปโลแนส

ทำนองหลักของโปโลแนสถูกนำเสนอด้วยมือขวาตั้งแต่ห้องที่ 17 (ตัวอย่างที่ 23) ประกอบด้วยมือซ้ายซึ่งบรรเลงรูปแบบจังหวะโปโลแนส โชแปงกำหนดลักษณะเสียงของโน้ตไว้อย่างละเอียดและหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นเครื่องหมายเชื่อมเสียง เครื่องหมายเสียงขาด และเครื่องหมายเน้นเสียง ลักษณะเสียงมีความโดดเด่นในบทเพลงลักษณะเต้นรำมากเพราะเป็นตัวดึงเอกลักษณ์ของบทเพลงและลีลาจังหวะออกมา ผู้บรรเลงควรให้ความสำคัญในการบรรเลงลักษณะเสียงต่าง ๆ ให้ออกมาชัดเจน สำหรับการฝึกซ้อมโปโลแนสนี้ ผู้วิจัยแนะนำว่าควรฝึกทำลักษณะเสียงตั้งแต่เริ่มอ่านโน้ตเพลงเลย เนื่องจากลักษณะเสียงเป็นตัวแปรสำคัญตัวแปรหนึ่งในการเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสม

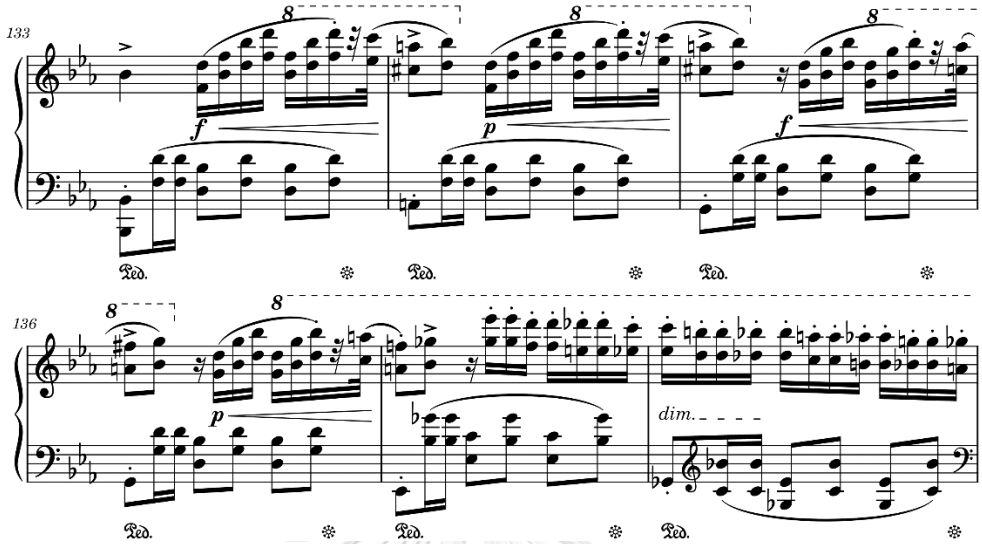
ตัวอย่างที่ 23 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 17-21 แสดงการเปิดของทำนองหลัก

ในบทเพลงนี้มีเทคนิคที่ท้าทายอยู่มากมาย เหตุผลส่วนใหญ่มาจากความเร็วของโน้ต จุดที่ยากเป็นพิเศษคือการที่เมื่อโน้ตเร็วมาในลักษณะคู่เสียงเช่นห้องที่ 40-41 (ตัวอย่างที่ 24) และห้องที่ 65-66 (ตัวอย่างที่ 25) เมื่อบรรเลงโน้ตในลักษณะนี้มักทำให้มีอาการเกร็งของมือและนิ้ว โดยเฉพาะที่บริเวณฝ่ามือและนิ้วโป้ง ผู้วิจัยแก้ปัญหาโดยการเทน้ำหนักของมือและแขนไปที่ฝั่งขวาพร้อมกับ

บรรเลงโน้ตคู่ที่สูงกว่าแบบเชื่อมกันและบรรเลงโน้ตคู่ด้านล่างให้ขาดกันโดยใช้นิ้วโป้งและนิ้วชี้กดและปล่อยทันที การบรรเลงลักษณะนี้จะทำให้ร่างกายรู้สึกสบายมากกว่า อย่างไรก็ตามผู้บรรเลงควรสังเกตการใช้นิ้วโป้งให้ดีว่ามีอาการผ่อนคลายหรือไม่ โดยเฉพาะขณะที่ปล่อยออกจากคีย์

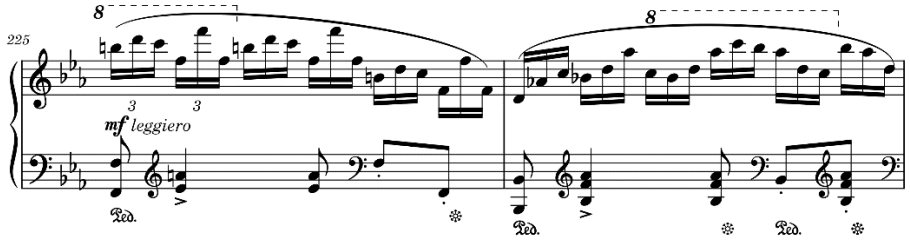
ตัวอย่างที่ 24 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 40-41 แสดงโน้ตเร็วในลักษณะของคู่เสียง

ตัวอย่างที่ 25 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 65-66 แสดงโน้ตเร็วในลักษณะของคู่เสียง

หลังจากผ่านท่อนเชื่อมซึ่งมีการย้ายกุญแจเสียง ตอนกลางในกุญแจเสียง C minor ได้เริ่มขึ้นในห้องที่ 105 (ตัวอย่างที่ 26) ในช่วงนี้บรรยากาศมีความเบาบางลง ทำนองหลักมีความนุ่มนวลมากขึ้น อย่างไรก็ตามผู้บรรเลงควรคงเอกลักษณ์ด้านจังหวะให้ชัดเจนเนื่องจากยังอยู่ในอารมณ์ของโปโล-แนส โดยเฉพาะรูปแบบจังหวะในมือซ้ายควรบรรเลงให้กระชับ ไม่ตามทำนองหลักที่เปลี่ยนไป ด้วยเหตุผลนี้ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะยืดหยุ่นจังหวะเล็กน้อยในทำนองหลักเมื่อมือซ้ายหยุดเล่นเช่นครึ่งหลังของห้องที่ 107 และ 109 ส่วนในห้องที่ 114 ผู้วิจัยเลือกที่จะยืดหยุ่นจังหวะค่อนข้างมากเนื่องจากมือซ้ายหยุดบรรเลงเกือบทั้งห้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

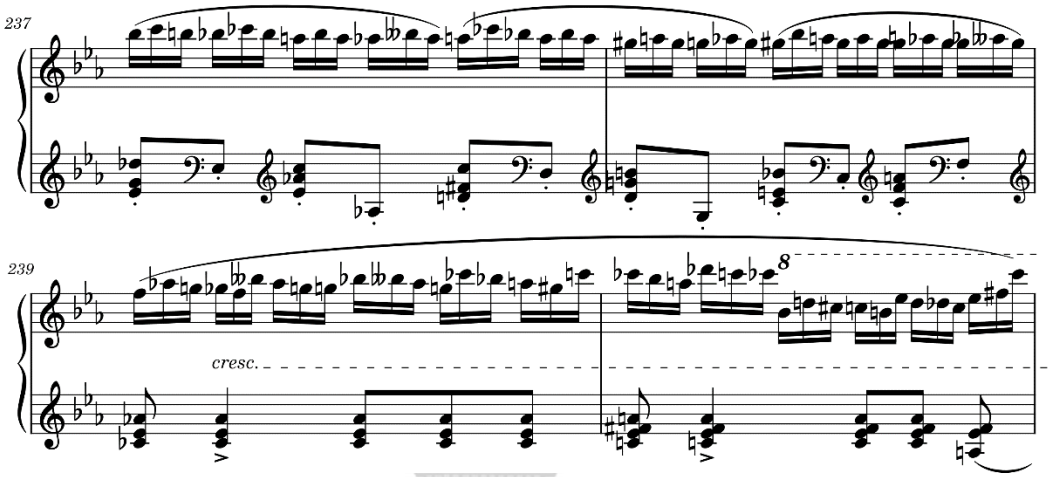
ตัวอย่างที่ 26 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 105-114 แสดงตอนกลางของโปโลแนส

ในบทเพลงของโชแปง เมื่อเกิดการซ้ำของประโยคเดิมต่อเนื่อง เขามักสร้างความแตกต่างบางประการอยู่เสมอ ส่วนมากเป็นการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของโน้ต แต่ในโปโลแนสบทนี้สามารถพบสิ่งที่หาได้ยากในบทเพลงของโชแปงนั่นคือการเปลี่ยนระดับเสียงแบบฉับพลันเพื่อสร้างความแตกต่างของประโยคที่ซ้ำกันเช่นในห้องที่ 133-136 (ตัวอย่างที่ 27) จะเห็นว่ามือขวาบรรเลงประโยคที่ซ้ำกันอย่างละ 2 รอบ แต่ระดับเสียงถูกกำหนดให้เล่นดัง (*f*) สลับกับเบา (*p*) อย่างฉับพลัน ในจุดนี้ผู้วิจัยใช้เพเดิลในการช่วยเปลี่ยนสีสันของเสียง โดยการใช้เพเดิลมากเมื่อบรรเลงเสียงดัง (*f*) และแตะเพเดิลเพียงเล็กน้อยเมื่อบรรเลงเสียงเบา (*p*)

ตัวอย่างที่ 27 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 133-138 แสดงการเปลี่ยนความเข้มเสียงอย่างฉับพลัน

ตอนท้ายของบทเพลงเริ่มต้นที่ห้อง 223 โชแปงกำกับไว้ว่าให้บรรเลงอย่างแน่วแน่และมีกำลัง (Risoluto) ผู้วิจัยเลือกบรรเลงตอนนี้เร็วขึ้นกว่าเดิมเพื่อให้เข้ากับอารมณ์ที่โชแปงกำหนดไว้ และยังทำให้ตื่นเต้นเร้าใจมากขึ้นให้เหมาะสมกับเป็นตอนจบของบทเพลง ในตอนนี้มีความท้าทายอย่างมาก เนื่องจากมือขวาต้องบรรเลงโน้ตวิ่งที่รวดเร็วตลอดเวลา ปราศจากการหยุดพัก ผู้บรรเลงต้องวางแผนการฝึกซ้อมให้ดี ผู้วิจัยวิเคราะห์และแยกโน้ตเป็นกลุ่มย่อย ๆ ให้ง่ายต่อการฝึกซ้อม การแบ่งกลุ่มโน้ตควรอิงจากประโยคของโน้ตเป็นหลัก เช่น 1) ห้องที่ 225 (ตัวอย่างที่ 28) แบ่งกลุ่มย่อยตามโน้ตที่มีเครื่องหมายเน้น ทำให้ทั้งสามกลุ่มมีโครงสร้างโน้ตเหมือนกัน 2) ห้องที่ 226 (ตัวอย่างที่ 28) แบ่งตรงกึ่งกลางห้องที่จังหวะยกของจังหวะสอง ถึงแม้จะขัดกับอัตราจังหวะแต่เป็นการแบ่งโน้ตขาขึ้นกับขาลง ทำให้ง่ายต่อการฝึกซ้อม 3) ห้องที่ 237-238 (ตัวอย่างที่ 29) ในจุดนี้โชแปงจงใจทำให้ประโยคของโน้ตเพลงขัดกับอัตราจังหวะ จึงสามารถแบ่งกลุ่มย่อยตามโน้ตที่โชแปงกำกับให้เชื่อมกัน และ 4) ห้องที่ 239-240 (ตัวอย่างที่ 29) เป็นจุดที่มีความซับซ้อนของประโยคที่สุด เนื่องจากรูปแบบโน้ตขัดกับจังหวะตกอย่างสิ้นเชิง ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มย่อยเป็นกลุ่มละ 4 โน้ต โดยเริ่มกลุ่มใหม่ทุกครั้งเมื่อโน้ตมีทิศทางกระโดดขึ้นและใช้นิ้ว 4, 3, 2 และ 1 ตามลำดับในทุกกลุ่ม

ตัวอย่างที่ 28 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 225-226 แสดงการแบ่งกลุ่มโน้ตของผู้วิจัย



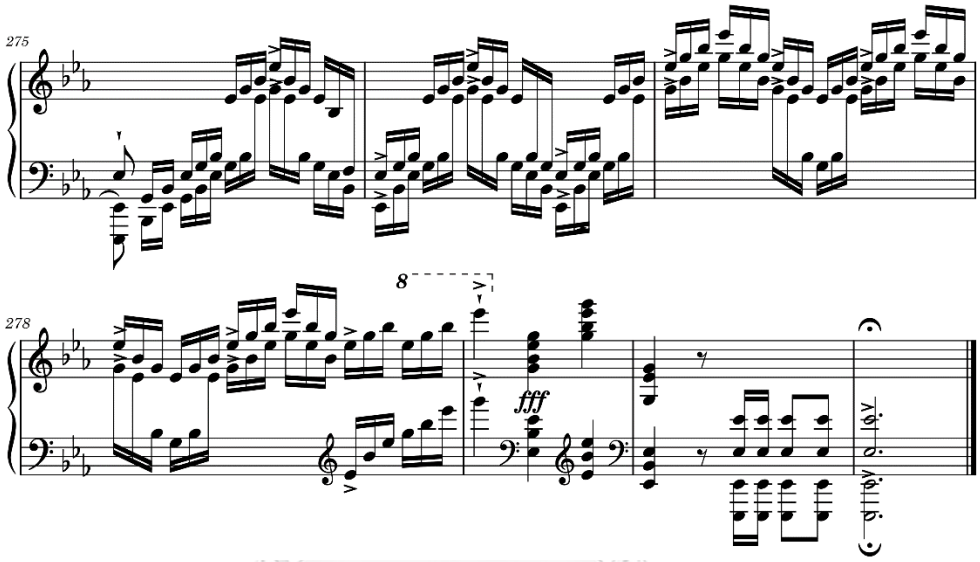
ตัวอย่างที่ 29 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 237-240 แสดงการแบ่งกลุ่มโน้ตของผู้วิจัย



หลังจากวิเคราะห์กลุ่มย่อยเสร็จแล้ว ควรทำความเข้าใจสรีระของมือและค้นหาวิธีการเล่นที่สบายที่สุดเมื่อฝึกซ้อมแยกกลุ่ม ผู้วิจัยใช้วิธีลงน้ำหนักรอบเดียวที่โน้ตตัวแรกและหลีกเลี่ยงการยกนิ้วสูงหรือขยับข้อมือมากเกินไป หลังจากนั้นจึงนำแต่ละกลุ่มย่อยมาฝึกซ้อมปะติดปะต่อกันให้ได้ประโยคที่ยาวขึ้นเรื่อย ๆ และเร่งความเร็วขึ้นด้วยเมโทรนอม การฝึกซ้อมโดยเริ่มจากกลุ่มย่อยเช่นนี้ทำให้เมื่อบรรเลงต่อกัน ร่างกายจะเข้าใจการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นจุดลงน้ำหนัก จุดผ่อนคลายหรือการจัดการสมดุลของมือ อย่างไรก็ตามการคิดเป็นประโยคย่อยมีจุดประสงค์เพื่อการฝึกซ้อมเท่านั้น เมื่อเข้าใจเทคนิคการบรรเลงแล้วควรบรรเลงต่อกันทั้งหมด และควรคิดเป็นประโยคยาวที่เชื่อมต่อกัน

บทเพลงจบลงด้วยความอลังการด้วยอาร์เปโจในกุญแจเสียง E-flat major ที่ต่อเนื่องกันถึง 4 ห้อง (ตัวอย่างที่30) ตามด้วยคอร์ดและโน้ต E-flat บรรเลงจังหวะแบบโปโลแนสส่งท้ายอย่างแข็งแรง โดยปกติแล้วการบรรเลงอาร์เปโจในกุญแจเสียง E-flat major ควรหลีกเลี่ยงการใช้นิ้ว 1 บนคีย์ดำ แต่ในกรณีนี้เมื่อมือขวาบรรเลงโน้ต E-flat ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้ว 1 และนิ้ว 5 เมื่อขึ้นถึงจุดสูงสุดของแต่ละรอบ หรือกล่าวอย่างง่ายคือใช้นิ้วชุดเดียวกับการบรรเลงอาร์เปโจในกุญแจเสียง C major เนื่องจากใน

มือขวาโชแปงกำกับเครื่องหมายเน้นไว้ที่จังหวะตก และทุกตำแหน่งคือโน้ต E-flat ดังนั้นการเลือกใช้นิ้วเช่นนี้จะทำให้ง่ายต่อการเน้นโน้ตและดึงความแข็งแรงของจังหวะตกออกมาอย่างชัดเจน ส่วนมือซ้ายนั้น โน้ตที่ต้องเน้นคือโน้ต G ซึ่งการใช้นิ้วปกติของอาร์เปโจนี้ นิ้ว 1 จะลงที่โน้ต G อยู่แล้ว ผู้วิจัยจึงไม่ได้เปลี่ยนการใช้นิ้วไปตามมือขวา

ตัวอย่างที่ 30 *Grande Polonaise Brillante* ห้องที่ 275-281 แสดงอาร์เปโจและตอนจบของบทเพลง

3.4 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37*

สำหรับ *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37* ผู้วิจัยเลือกแสดงในรูปแบบของเปียโนและวงเครื่องสายกลุ่มสี่ (String Quartet) โน้ตเพลงของเครื่องสายถูกเรียบเรียงใหม่จากวงออร์เคสตราโดยซาฮุน ฮง (Sahun Hong) นักเปียโนเชื้อสายเกาหลีผู้ได้รับรางวัลระดับนานาชาติมากมายและโด่งดังด้านการเรียบเรียงและการแสดงบทเพลงโดยเฉพาะในประเทศสหรัฐอเมริกา ผู้วิจัยพบว่าโน้ตเพลงฉบับเรียบเรียงของฮงมีความน่าสนใจ สามารถดึงสีสันของเครื่องสายออกมาได้หลากหลาย ในขณะเดียวกันก็คงภาพรวมของบทเพลงให้ออกมาอย่างที่เบโทเฟนต้องการได้อย่างดีโดยปราศจากการแต่งเติมใด ๆ ที่นอกกรอบ ผู้วิจัยมองว่าข้อดีของการแสดงในรูปแบบนี้คือการบรรเลงคอนแชร์โตที่ปราศจากวาทยกร ซึ่งจะทำให้ศูนย์รวมมาอยู่ที่เครื่องดนตรีบรรเลงนำอย่างเปียโน ทำให้สามารถแสดงศักยภาพของเปียโนผ่านบทเพลงของเบโทเฟนออกมาได้เป็นอย่างดี

เบโทเฟนประพันธ์เพลงบทนี้ในช่วงกลางของชีวิตซึ่งผลงานประพันธ์ส่วนใหญ่ของเขามีความเด็ดเดี่ยวและแน่วแน่มาก ผู้วิจัยจึงเลือกบรรเลงบทเพลงนี้ภายใต้แนวคิดดังกล่าว เสียงของเปียโนต้องเป็นดั่งผู้นำที่มีความเด็ดขาดและสร้างความมั่นใจให้วงบรรเลงประกอบได้ ในขณะเดียวกันเมื่อถึงช่วง

ที่มีความอ่อนโยนหรือสุขุม ก็จะแสดงความเปลี่ยนไปของอารมณ์อย่างชัดเจนให้ผู้ฟังสัมผัสถึงความแน่วแน่ในการตีความของผู้บรรเลง

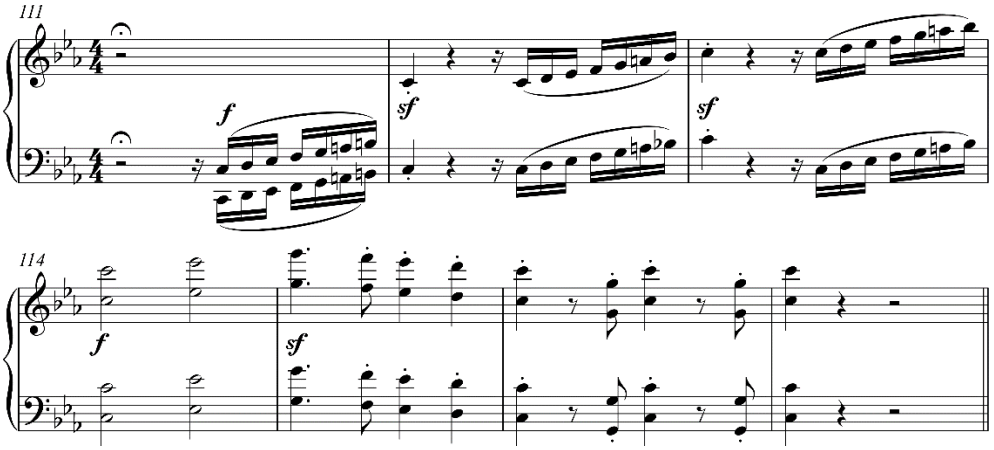
3.4.1 Allegro con Brio

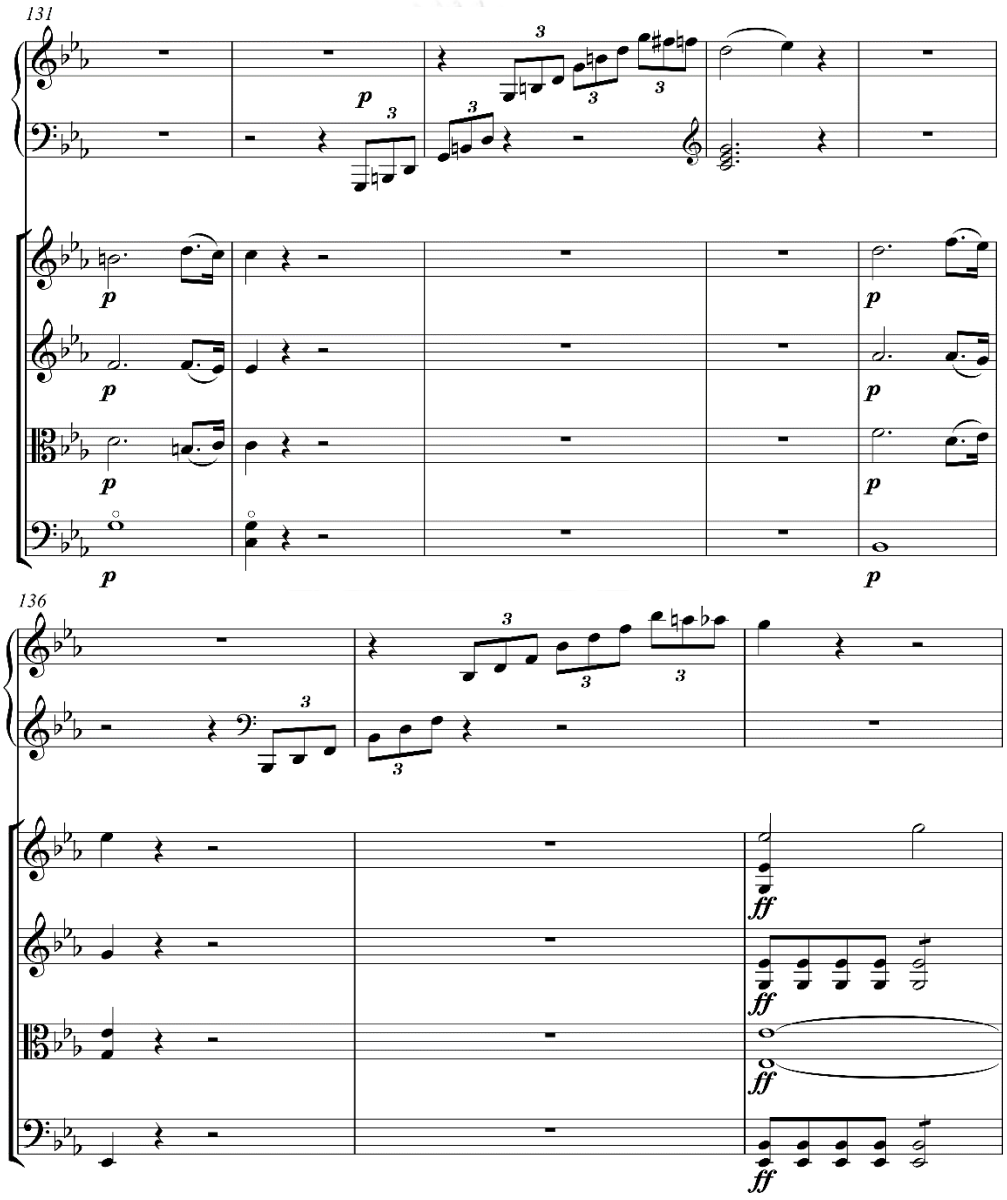
ท่อนที่หนึ่งอยู่ในกุญแจเสียง C minor และอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) เริ่มต้นด้วยวงบรรเลงเปิดค่อนข้างนานซึ่งเป็นธรรมเนียมของคอนแชร์โตในยุคนี้ เรียกว่าตอนนำเสนอซ้อน (Double Exposition) โดยวงนำเสนอทำนองหลักและโมทีฟต่าง ๆ ที่จะเกิดขึ้นตลอดท่อน เมื่อเปียโนเริ่มต้นบรรเลงจะยังคงเป็นตอนนำเสนออยู่และนำเสนอสิ่งต่าง ๆ ซ้ำอีกหนึ่งรอบ

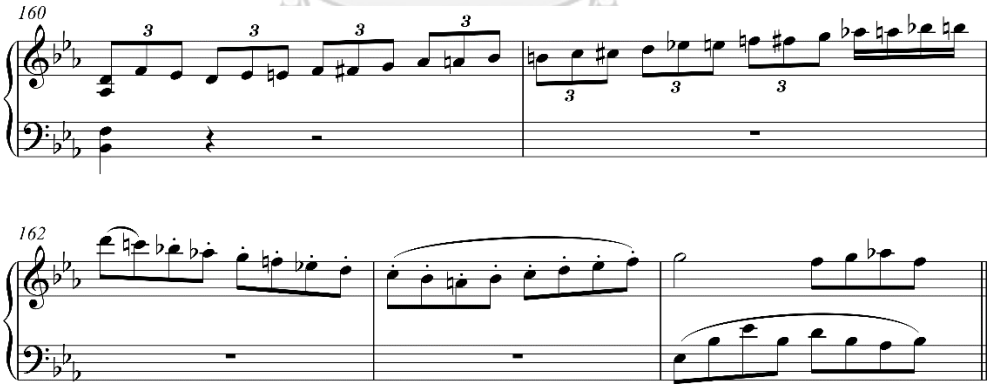
หลังจากวงบรรเลงตอนนำเสนอแรกเสร็จสิ้นด้วยโน้ต C ซ้ำกันสามรอบอย่างแข็งแรง เปียโนจึงได้บรรเลงเปิดเข้ามาด้วย C melodic minor scale ขาขึ้นถึง 3 ครั้ง (ตัวอย่างที่ 31) การซ้ำประโยคหรือโมทีฟจำนวน 3 รอบเช่นนี้ สามารถพบได้หลายจุดตลอดทั้งบทเพลงนี้ ซึ่งผู้วิจัยมองว่าเป็นเอกลักษณ์ที่เบโทเฟนใช้สร้างความแน่วแน่ของบทเพลง ซึ่งรอบที่สามมักมีความสำคัญและเด็ดขาดที่สุด ดั่งสำนวนโบราณที่ว่า “Third Time a Charm” หรือ “เสน่ห์ครั้งที่สาม” ซึ่งเป็นการให้ความหวังว่าการพยายามทำสิ่งใด แม้ว่าสองครั้งแรกจะล้มเหลว แต่ครั้งที่สามมักประสบความสำเร็จในที่สุด

หลังจากบรรเลงสเกล 3 ครั้ง ตามมาด้วยทำนองหลักของบทเพลงนี้ ส่วนประกอบของโน้ตมีความเรียบง่ายมาก เป็นการประกอบกันของอาร์เปโจและสเกลที่ตรงไปตรงมา ความสำคัญของทำนองหลักจึงไปอยู่ที่โมทีฟ โดยเฉพาะโมทีฟสั้น-ยาวจากห้องที่ 116-117 ซึ่งเบโทเฟนใช้โมทีฟดังกล่าวสร้างเอกภาพตลอดทั้งท่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

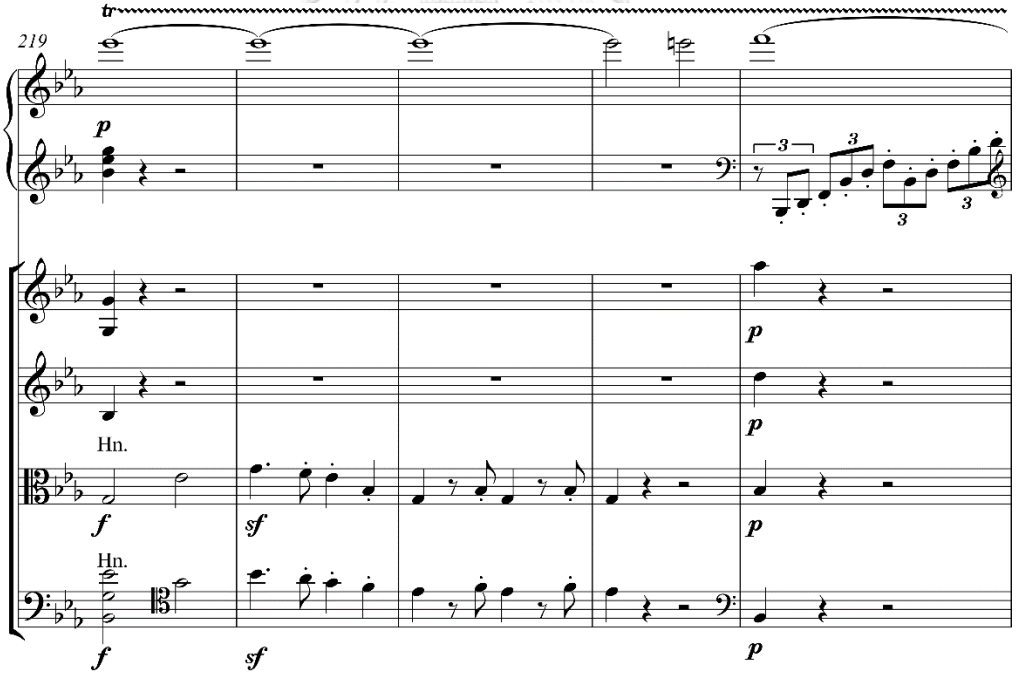
ตัวอย่างที่ 31 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* I. Allegro con Brio ห้องที่ 111-117 แสดงการเปิดตัวของเปียโน

การบรรเลงโต้ตอบสลับกันไปมาระหว่างเครื่องดนตรีนำและวงประกอบเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งในคอนแชร์โตในยุคคลาสสิก ซึ่งในบทเพลงนี้สามารถพบได้ตั้งแต่ช่วงต้นเช่นห้องที่ 131 (ตัวอย่างที่ 32) ไปจนถึงห้องที่ 145 โดยทั้งสองฝั่งสลับกันบรรเลงประโยคสั้น ๆ กันถึงฝั่งละ 4 รอบ ในจุดนี้ผู้บรรเลงเดี่ยวควรระวังไม่บรรเลงด้วยจังหวะที่ยืดหยุ่นถึงแม้ว่าวงจะหยุดรอก็ตาม เพราะเป็นเพียงการโต้ตอบกัน ไม่ใช่ช่วงคาเดนซาที่ผู้บรรเลงเดี่ยวมีอิสระในการบรรเลง

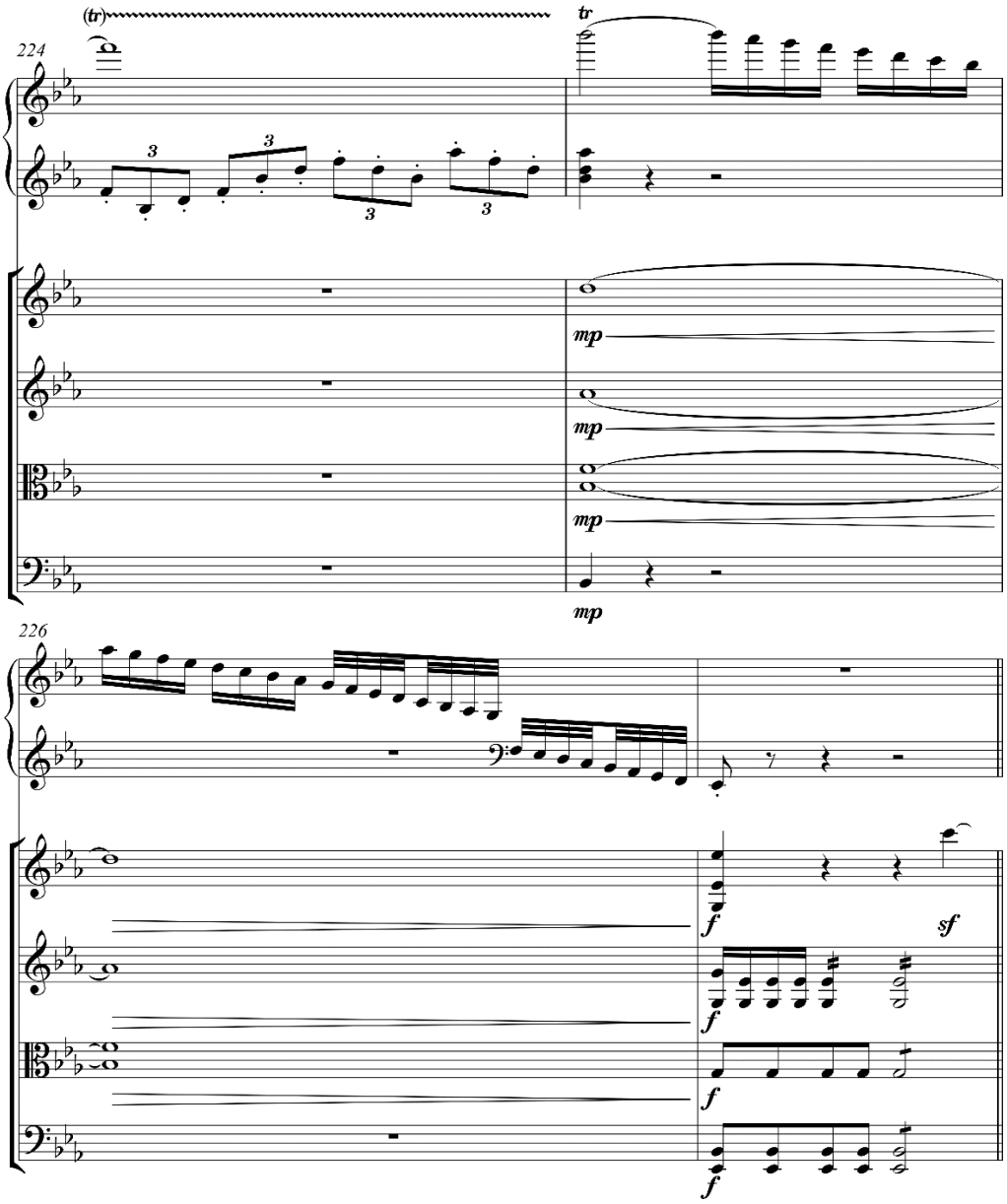
ตัวอย่างที่ 32 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* I. Allegro con Brio ห้องที่ 131-138 แสดงการโต้ตอบระหว่างเปียโนและวงประกอบ

โน้ตวิ่งของเบโทเฟนในบทเพลงนี้มักมีการผสมผสานของค่าโน้ตที่หลากหลาย เช่น ในห้องที่ 160-163 (ตัวอย่างที่ 33) ซึ่งเป็นช่วงเปียโนบรรเลงเดี่ยวก่อนส่งเข้าไปทำนองหลักที่สอง จะเห็นได้ว่าระหว่างทางซึ่งเป็นประโยคแนวเสียงเดียวเกิดการผสมของค่าโน้ตทั้งเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ เขบ็ตสองชั้นและเขบ็ตหนึ่งชั้น ผู้บรรเลงควรบรรเลงตามส่วนของโน้ตอย่างเคร่งครัดเพื่อให้วงที่บรรเลงประกอบสามารถจับจังหวะที่ชัดเจนได้ ในการฝึกซ้อมโน้ตลักษณะแบบนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีแบ่งกลุ่มโน้ตแต่ละจังหวะ จากนั้นฝึกซ้อมกับเมโทรนอมพร้อมกับเน้นโน้ตที่ตรงกับจังหวะตกเพื่อให้จำเสียงและภาพได้ โดยเริ่มจากการเน้นจังหวะตกทั้ง 4 จังหวะของห้อง จากนั้นเหลือเพียงเน้นจังหวะหนึ่งและสามและท้ายสุดลดเหลือเพียงตัวแรกของแต่ละห้อง อย่างไรก็ตามเมื่อฝึกซ้อมจนจังหวะดีแล้ว การเน้นโน้ตควรขึ้นอยู่กับระดับเสียงและทิศทางของประโยคที่ผู้บรรเลงวางแผนไว้ และควรมีประโยคที่ยาวต่อเนื่องปราศจากการเน้นในทุกจังหวะตก เช่นโน้ต D จังหวะแรกของห้องที่ 162 ผู้วิจัยเลือกเน้นโน้ตนี้มากที่สุดเนื่องจากเป็นโน้ตที่สูงสุดของประโยค ส่วนก่อนหน้านี้บรรเลงให้ดังขึ้นตลอดทางโดยปราศจากการเน้นโน้ต ในช่วงก่อนจบประโยคในท้ายห้องที่ 163 ผู้วิจัยเลือกบรรเลงช้าลงเล็กน้อยเพื่อส่งเข้าไปทำนองหลักที่สองซึ่งอยู่ในกุญแจเสียงใหม่คือ E-flat major การดึงจังหวะลงเช่นนี้ทำให้การเปลี่ยนกุญแจเสียงมีความพิเศษมากขึ้น อย่างไรก็ตามเมื่อเริ่มประโยคใหม่แล้ว จังหวะควรกลับมาดำเนินด้วยความเร็วเดิม

ตัวอย่างที่ 33 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* I. Allegro con Brio ห้องที่ 160-164 แสดงการผสมผสานของค่าโน้ตในโน้ตวิ่ง และการเข้าของทำนองหลักที่สอง

ทำนองหลักที่สองในกุญแจเสียงใหม่มีลักษณะที่เป็นเสียงร้องมากขึ้น ต่างจากโมทีฟในช่วงแรก ในขณะเดียวกันอารมณ์ก็ได้เปลี่ยนไปในทางที่สดใสร่าเริง ในช่วงนี้ควรบรรเลงให้มีความนุ่มนวลมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแนวประกอบในมือซ้าย อย่างไรก็ตามภายใต้อารมณ์ที่เปลี่ยนไปยังถูกแฝงไปด้วยความแน่วแน่ตามโน้ตที่เบโทเฟนกำกับว่าให้เน้นออกมา

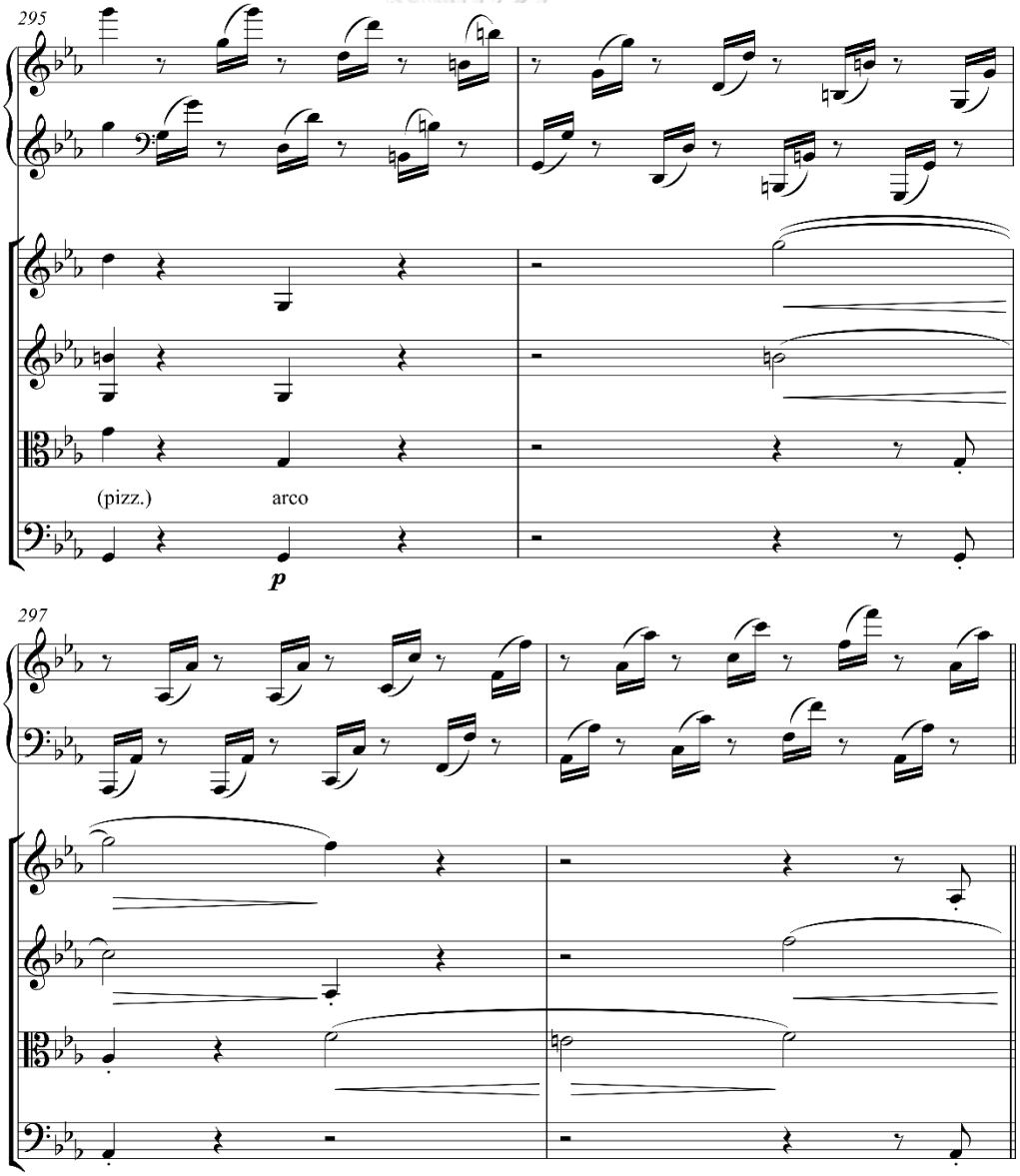
การจบเคเดนซ์ของตอนนำเสนอในท่อนแรกจะเกิดขึ้นหลังจากทำการย้ายกุญแจเสียงเสร็จสิ้นแล้ว ซึ่งตามธรรมเนียมของยุคคลาสสิกมักจบด้วยการทริลในคอร์ดโดมินันท์เข้าหาคอร์ดโทนิก สามารถเห็นได้โดยทั่วไปไม่ว่าจะบทเพลงของไฮเดิน โมสาร์ทหรือเบโทเฟนเอง ในเพลงนี้เบโทเฟนได้ขยายช่วงทริลและคอร์ดโดมินันท์ให้มีความยิ่งใหญ่ขึ้นอีกระดับ โดยการเตรียมทริลมาตั้งแต่คอร์ด E-flat major (พลิกกลับครั้งที่สอง) ก่อนหน้าถึง 4 ห้อง ตั้งแต่ห้องที่ 219 (ตัวอย่างที่ 34) ตามด้วยทริลในโน้ตอีกตัวหนึ่งในคอร์ด B-flat dominant seventh ซึ่งมาพร้อมกับอาร์เปโจในมือซ้ายที่ครอบคลุมไปมากกว่า 4 คู่แปดของคีย์เปียโน จากนั้นทริลถูกส่งขึ้นไปอีกโน้ตที่อยู่จุดสูงสุดก่อนถูกส่งด้วยสเกลอันรวดเร็วพุ่งลงมาสู่โน้ต E-flat เป็นการจบเคเดนซ์ของตอนนำเสนอในที่สุด จะเห็นได้ว่าจุดนี้แสดงเอกลักษณ์ของเบโทเฟนได้อย่างชัดเจน เขาขยายวิธีการตามแบบแผนเดิมให้มีความยิ่งใหญ่ในแบบของตนเอง และยังใช้จำนวนคีย์ของเปียโนที่มีมากขึ้นอย่างอิสระ แสดงศักยภาพของเครื่องดนตรีออกมาผ่านแนวคิดของเขาที่มีต่อคอนแชร์โต

ตัวอย่างที่ 34 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* I. Allegro con Brio ห้องที่ 219-227 แสดงการขยายช่วงเคเดนซ์



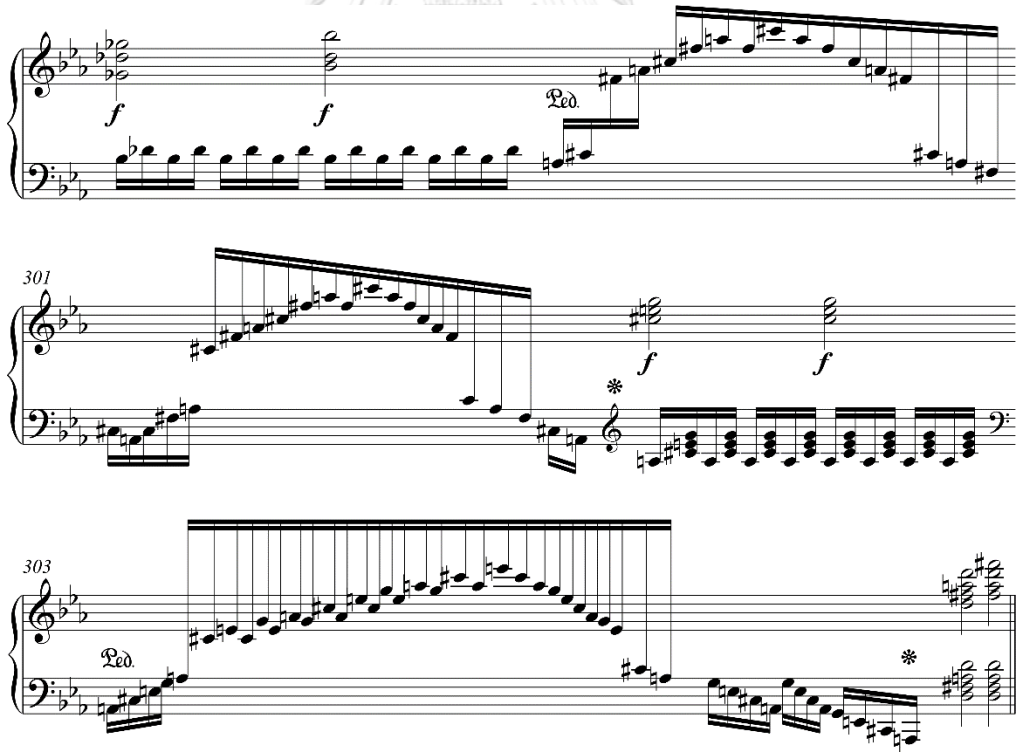
ตัวอย่างที่ 34 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* I. Allegro con Brio ห้องที่ 219-227 แสดงการขยายช่วงเคเดนซ์ (ต่อ)

หลังจากตอนนำเสนอจบลง ตอนเชื่อมได้ถูกบรรเลงโดยวงประกอบและส่งเข้าไปหาตอนพัฒนา (Development) ซึ่งเริ่มต้นที่ห้อง 249 สเกลขาขึ้นถูกบรรเลงขึ้น 3 รอบเช่นเดียวกับการเปิดตัวครั้งแรกของเปียโน แต่ในคราวนี้เป็นกุญแจเสียง D major ทว่านี่เป็นเพียงโดมินันท์ที่กำลังจะถูกส่งเข้าไปในกุญแจเสียง G minor หลังจากนั้นองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ถูกนำเสนอไปในท่อนแรกถูกนำมาพัฒนาอย่างต่อเนื่องพร้อมกับการเปลี่ยนกุญแจเสียงบ่อยครั้ง เครื่องสายเสียงต่ำบรรเลงโมทีฟสั้น-ยาวอย่างต่อเนื่องตลอดทั้งตอน เมื่อมาถึงห้องที่ 295 (ตัวอย่างที่ 35) เปียโนบรรเลงโน้ตคู่แปดที่

แยกกันแบบสลับมืออย่างต่อเนื่อง สร้างคลื่นของอาร์เปโจทั้งขึ้นและลง ในจุดนี้ผู้วิจัยลดบทบาทของเปียโนมาเป็นโน้ตบรรเลงประกอบชั่วคราว เพื่อเปิดทางให้วงโดดเด่นขึ้น โดยเฉพาะโน้ตที่ลากยาว เนื่องจากเป็นส่วนเดียวที่เบโทเฟนกำกับความเคลื่อนไหวของระดับเสียงไว้ ผู้วิจัยเลือกใช้เพเดิลประกอบเพื่อทำให้โน้ตจากช่วงดังกล่าวมีความขุ่นมัวมากขึ้นเปรียบเสมือนบรรยากาศ จากนั้นจึงค่อย ๆ กลับมาเด่นหลังจากเครื่องหมายดังขึ้นในห้องที่ 305 จากนั้นดึงความสนใจทั้งหมดกลับมารวมที่เปียโนในห้องที่ 308 เพื่อจบเคเดนซ์ด้วยสเกลที่พุ่งลงมาอย่างรุนแรงและเด็ดขาด

ตัวอย่างที่ 35 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* I. Allegro con Brio ห้องที่ 295-298 แสดงการสร้างคลื่นโน้ตของเปียโน

ในช่วงท้ายของท่อน หลังจากจบตอนย้อนความ (Recapitulation) ช่วงคาเดนซาก็ได้เริ่มขึ้น แม้ว่าตามธรรมเนียมทั่วไปของยุคคลาสสิก ช่วงคาเดนซาจะเป็นช่วงที่แสดงการด้นสดของผู้บรรเลงเดี่ยว แต่ในบทเพลงนี้เบโทเฟนได้ประพันธ์คาเดนซาไว้อย่างสมบูรณ์แล้ว อย่างไรก็ตามมีผู้ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงอีกมากมาย เช่น ฟรานซ์ ลิสต์ โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms, ค.ศ.1833-1897) และคลารา ชูมันน์ (Clara Schumann, ค.ศ.1819-1896) ที่ประพันธ์คาเดนซาสำหรับบรรเลงในบทเพลงนี้ และผู้บรรเลงอาจใช้เป็นตัวเลือกได้ ส่วนคาเดนซาที่ผู้วิจัยเลือกคือคาเดนซาของเบโทเฟนเอง เนื่องจากเป็นการแสดงครั้งแรกของผู้วิจัย จึงมีจุดประสงค์ที่จะศึกษาบทเพลงให้ตรงกับต้นฉบับที่สุดก่อน

คาเดนซาของเบโทเฟนมีจุดประสงค์เพื่อแสดงเทคนิคของผู้บรรเลงเดี่ยวอย่างแท้จริง เต็มไปด้วยโน้ตวิ่งที่แพรวพราวหวือหวา อาร์เปโจที่ครอบคลุมแทบทุกส่วนของคีย์เปียโน คอร์ดที่ทรงพลัง และรวมถึงโน้ตทริลหลายแนวเสียง ในบางช่วงของคาเดนซา เบโทเฟนละเว้นเส้นกั้นห้อง (ตัวอย่างที่ 36) แสดงถึงความอิสระอย่างเต็มที่ของผู้บรรเลงเดี่ยว

ตัวอย่างที่ 36 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37* แสดงคาเดนซาที่ปราศจากเส้นกั้นห้อง



ช่วงคาเดนซาจบลง และตามมาด้วยปิดท้ายซึ่งเคเดนซ์ถูกย้ำไปมาโดยการประชันโมทีฟของเปียโนกับวงประกอบ จากนั้นท่อนแรกจบลงอย่างยิ่งใหญ่ด้วยสเกล C minor ซึ่งทำให้การเปิดและปิดตัวของเปียโนในท่อนแรกนี้มีความเหมือนกัน

3.4.2 Largo

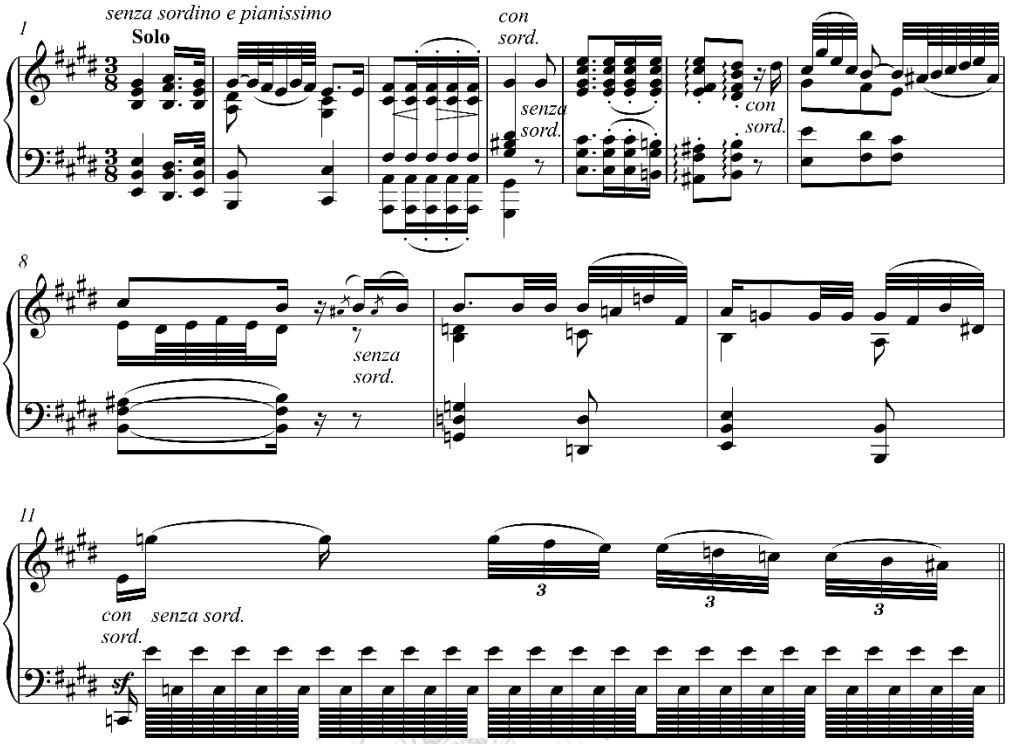
ท่อนที่สองของบทเพลงอยู่ในจังหวะแบบ Largo หรือจังหวะช้า มีอัตราจังหวะ 3/8 ความพิเศษของจังหวะของท่อนนี้คือเป็นการดำเนินจังหวะตกที่ช้ามาก คาร์ล เชอร์นี (Carl Czerny, ค.ศ. 1791-1857) หนึ่งในลูกศิษย์คนสำคัญของเบโทเฟนแนะนำให้บรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่ความเร็ว 66 จังหวะต่อนาที และเมื่อเปลี่ยนมาเทียบเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นตามอัตราจังหวะแล้วจะเหลือเพียงความเร็ว 33 จังหวะต่อนาทีซึ่งถือว่าช้ามากและยากที่จะนับให้สม่ำเสมอได้ ผู้วิจัยจึงเริ่มฝึกซ้อมแบบนับจังหวะย่อยให้ชัดเจนเป็น “หนึ่ง และ สอง และ สาม และ” ทำให้ในหนึ่งห้องจึงเปรียบเสมือนมี 6 จังหวะ หลังจากนั้นเมื่อชินกับการดำเนินจังหวะแล้ว จึงพยายามลำดับความสำคัญกับจังหวะตกให้ถูกต้องโดยให้จังหวะแรกของห้องมีความสำคัญมากที่สุด

ท่อนนี้อยู่ในกุญแจเสียง E major ซึ่งถือว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงที่ไกลมากจากท่อนแรกที่อยู่ในกุญแจเสียง C minor ส่วนในด้านอารมณ์ก็มีการเปลี่ยนแปลงเช่นกัน จากบทเพลงที่เปี่ยมไปด้วยพลังในท่อนแรก ท่อนนี้เปรียบเสมือนจิตวิญญาณที่ฝังอยู่ในจิตใจ ไม่ว่าจะเป็นจังหวะที่มีความสุขุมทำนองที่ลึกซึ้ง และเสียงอันนุ่มนวล ในท่อนนี้ผู้วิจัยพยายามหลีกเลี่ยงการแสดงออกผ่านร่างกายที่ไม่จำเป็น แต่ควบคุมให้ร่างกายนิ่งที่สุดเพื่อให้ศูนย์รวมของสมาธิอยู่ที่การสร้างเสียงในแต่ละช่วง

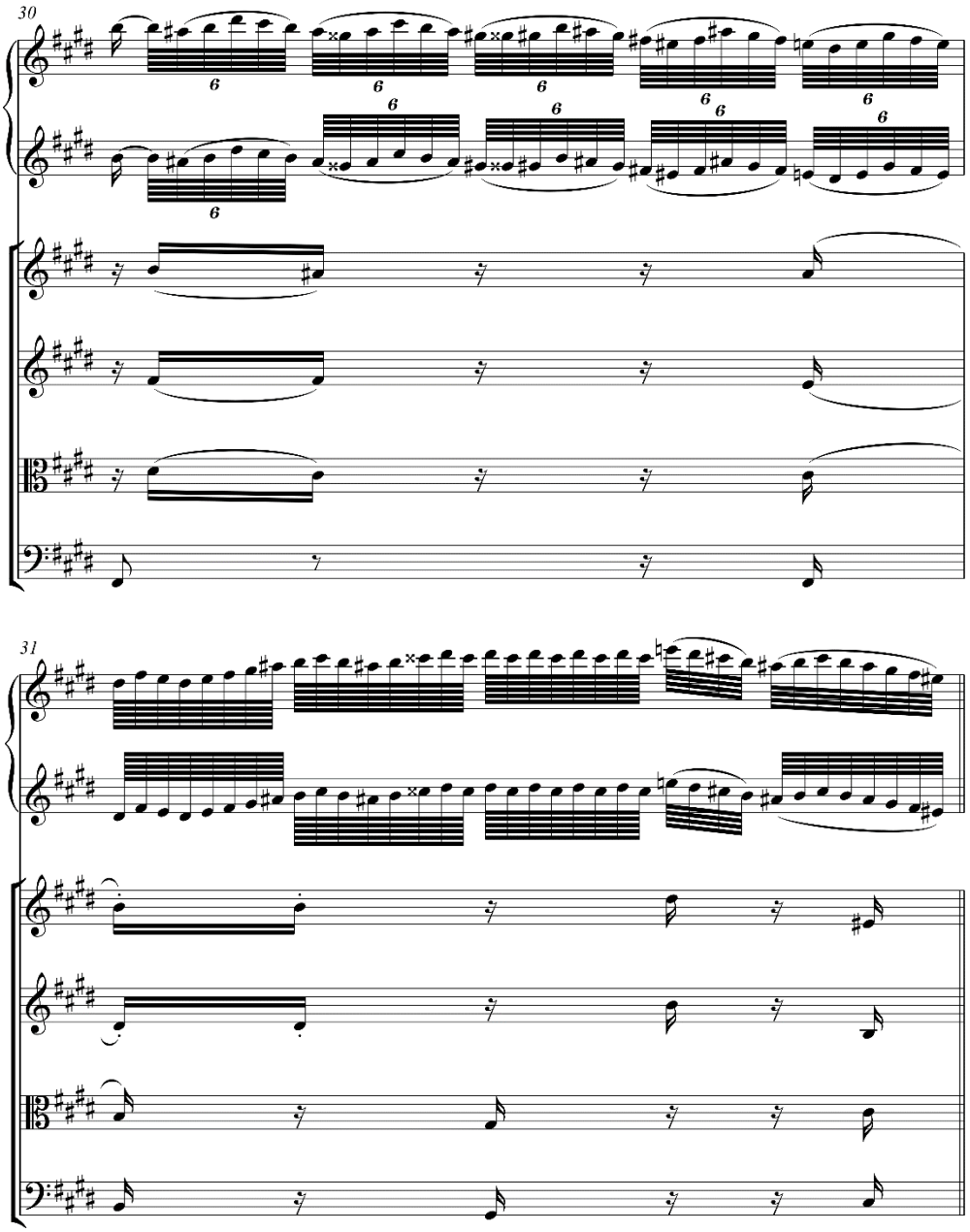
ตรงกันข้ามจากท่อนแรกที่วงประกอบเป็นผู้บรรเลงเปิด ในท่อนนี้เปียโนเป็นผู้บรรเลงเปิดและเป็นการบรรเลงทำนองหลักแรกทั้งประโยคแต่เพียงผู้เดียว (ตัวอย่างที่ 37) เบโทเฟนกำกับให้บรรเลงเบามาก (*pp*) ซึ่งไม่ใช่เรื่องที่ปฏิบัติง่ายเนื่องจากลักษณะโน้ตเป็นคอร์ดที่หนา ขณะเดียวกันแนวเสียงเบสก็มีระดับเสียงที่ต่ำ การพยายามบรรเลงให้เบามากจึงมีความเสี่ยงที่โน้ตบางตัวจะบรรเลงเสียงไม่ออก ในจุดนี้สามารถแก้ปัญหาโดยการใช้นิ้วแตะทุกคีย์ในแต่ละคอร์ดให้พร้อมกันที่สุด จากนั้นปล่อยน้ำหนักจากแขนลงไปช้า ๆ อย่างสม่ำเสมอ นิ้วต้องมีความมั่นคงและเป็นหนึ่งเดียวกันกับมือแขน ตลอดจนลำตัวของผู้บรรเลง

ไม่เพียงแค่กุญแจเสียงของท่อนนี้มีความแปลกใหม่เมื่อเทียบกับท่อนแรก แต่ตลอดทั้งท่อนนี้ยังสามารถพบการย้ายกุญแจเสียงอย่างฉับพลันมากมายเช่นห้องที่ 8 (ตัวอย่างที่ 37) ซึ่งจบเคเดนซ์เปิดด้วยคอร์ด B major แต่หลังจากการย้ำโน้ต B อีก 2 ครั้ง ในห้องที่ 9 กลับกลายเป็นคอร์ด G major ทันทีทันใดและโลดแล่นอยู่ในกุญแจเสียงอื่นอยู่สักพัก จากนั้นจึงกลับมาในกุญแจเสียงเดิมเมื่อจบประโยคในห้องที่ 12

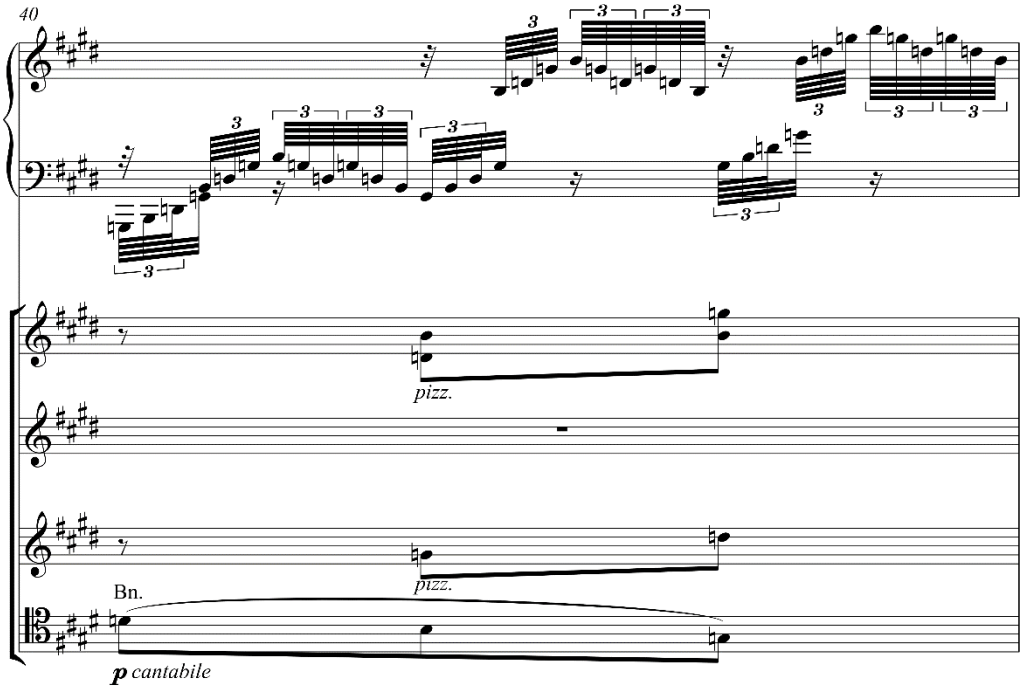
ตัวอย่างที่ 37 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37, II. Largo* ห้องที่ 1-11 แสดงการเริ่มต้นของท่อนที่สอง



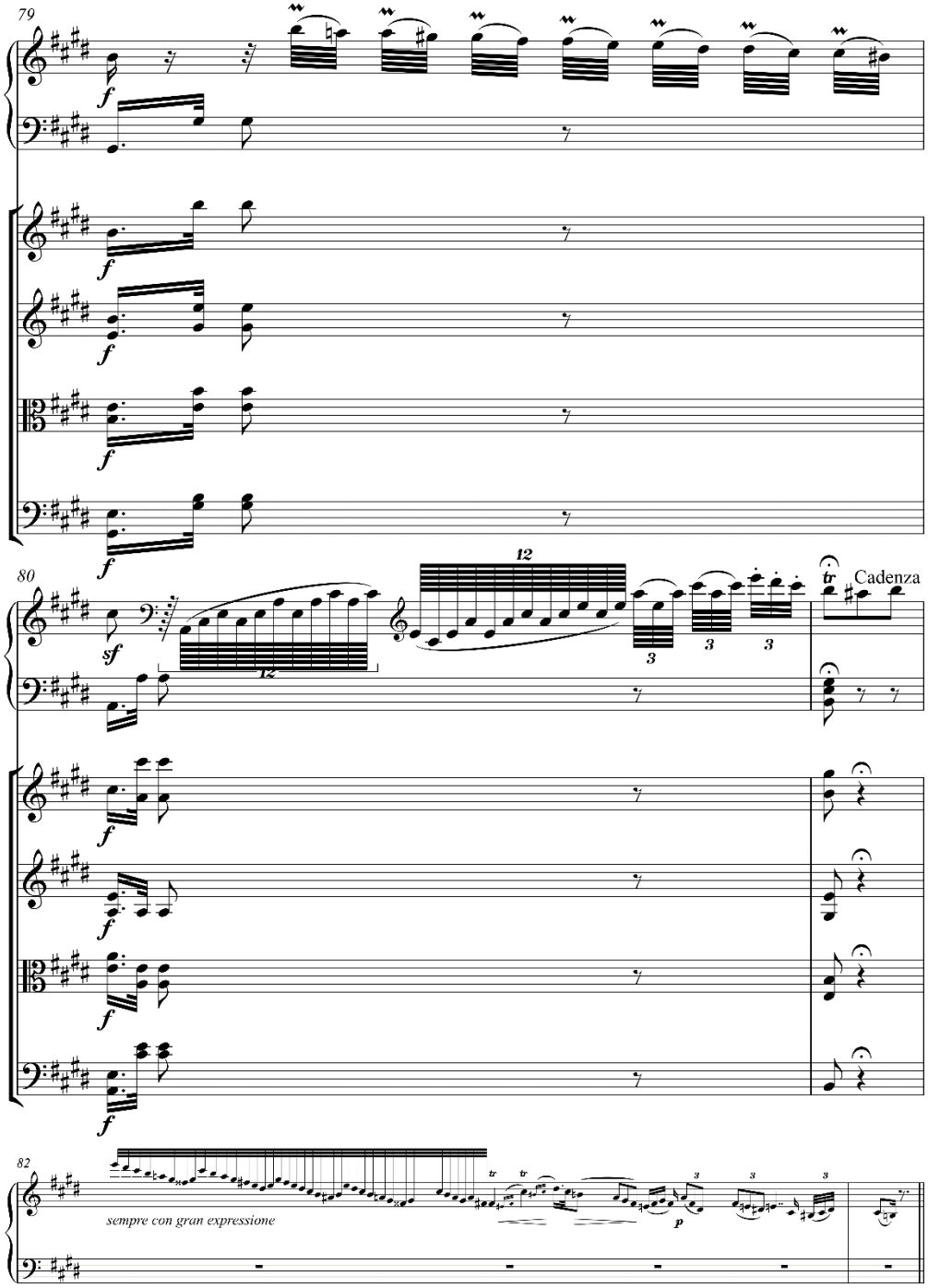
หลังจากเปียโนบรรเลงทำนองหลักแรกจบ วงประกอบจึงบรรเลงตอบทำนองที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน จากนั้นตอนแปรของทำนองจึงเริ่มขึ้นโดยเปียโนบรรเลงนำซึ่งในคราวนี้วงบรรเลงประกอบไปพร้อม ๆ กัน (ตัวอย่างที่ 38) ในช่วงนี้โน้ตมีความซับซ้อนมาก และเนื่องจากเบโทเฟนใช้อัตราจังหวะ 3/8 ที่ช้า ซึ่งโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นแต่ละตัวห่างกันมาก ทำให้ส่วนประกอบของโน้ตในการแปรทำนองนี้มีไปจนถึงเขบ็ตห้าชั้น และสามารถสร้างความสับสนแก่ผู้บรรเลงได้โดยเฉพาะเมื่อบรรเลงพร้อมกับวงประกอบ ในจุดนี้ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมจังหวะตกให้ชัดเจนและให้ระยะห่างของแต่ละจังหวะมีความสมเหตุสมผล เมื่อฝึกซ้อมกับวงประกอบครั้งแรก ผู้วิจัยวางแผนการฝึกซ้อมโดยบรรเลงทั้งประโยคให้วงประกอบฟังจนเกิดความชินและเข้าใจจังหวะก่อน จากนั้นจึงบรรเลงด้วยกัน

ตัวอย่างที่ 38 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* II. Largo ห้องที่ 30-31 แสดงช่วงแปรของทำนองหลัก

ในช่วงกลางของท่อน เปียโนถูกลดบทบาทลงไปเป็นโน้ตประกอบและบรรเลงในลักษณะอาร์-เปโจ (ตัวอย่างที่ 39) ในจุดนี้ผู้วิจัยมองว่าเปรียบเสมือนการเลียนเสียงของฮาร์ป รวมถึงท่าทางการเล่นอีกด้วยเนื่องจากเป็นการใช้สองมือสลับกันบรรเลงคลื่นของโน้ต ผู้วิจัยบรรเลงอย่างนุ่มนวลและใช้เพเดิลช่วยให้เสียงในแต่ละอาร์เปโจผสมกันจนมีบรรยากาศคล้ายพื้นหลังของภาพ อย่างไรก็ตามยังคง

เน้นนิ้วก้อยของมือซ้ายซึ่งตรงกับจังหวะตกเล็กน้อย เพื่อให้สามารถบรรเลงพร้อมเพรียงกับวงได้ง่ายขึ้น

ตัวอย่างที่ 39 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* II. Largo ห้องที่ 40 แสดงอาร์เปโจของเปียโนซึ่งทำหน้าที่บรรเลงประกอบ

หลังจากนั้นทำนองหลักจากตอนต้นกลับมาอีกครั้ง แต่ในคราวนี้แบ่งบรรเลงโต้ตอบกันระหว่างเปียโนและวงประกอบ การบรรเลงโต้ตอบกันในท่อนนี้ควรมีมุมมองที่ต่างจากในท่อนแรก ไม่ควรมองว่าเป็นการประชันกันหรือการผลัดกันโดดเด่น แต่ควรเป็นการบรรเลงด้วยกันอย่างแท้จริง กล่าวคือการบรรเลงให้เสียงเป็นเนื้อเดียวกัน รวมถึงอารมณ์และการสื่อความหมายเดียวกัน

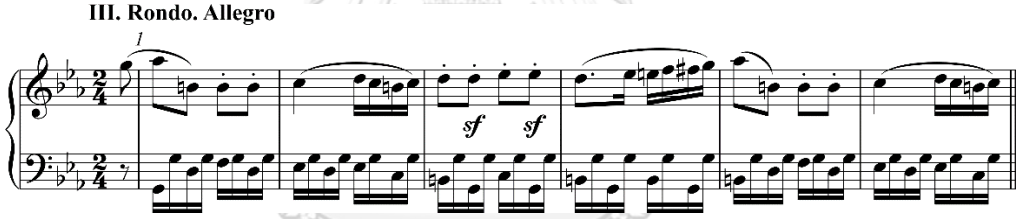
ช่วงขับร้องเจรจา (Recitative) หมายความว่าช่วงของเพลงร้องที่นักร้องนำจะร้องในลักษณะคล้ายบทพูดที่มีความอิสระของจังหวะ ส่วนวงประกอบก็จะรอรับด้วยคอร์ดตามจุดนัดหมาย ในห้องที่ 79-83 ของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 40) เกิดช่วงที่มีแนวคิดคล้ายกับตอนดังกล่าวเกิดขึ้น ผู้วิจัยจึงทำการยืดหยุ่นจังหวะให้ค่อนข้างเป็นอิสระ และในห้องที่ 82 ยังถูกเบโทเฟนยืดขยายเพื่อให้เปียโนมีความโดดเด่นอย่างเต็มที่ อีกหนึ่งเหตุผลที่ทำให้ช่วงนี้เหมือนช่วงขับร้องเจรจา คือช่วงท้ายของห้องที่ 82 หลังเขบ็ตสามชั้นจบลงเป็นต้นไป ลักษณะของโน้ตเปรียบเสมือนการด้นสดของนักร้องซึ่งเห็นได้บ่อยครั้งในอุปรากร (Opera)

ตัวอย่างที่ 40 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* II. Largo ห้องที่ 79-83 แสดงช่วงขับร้องเจรจา

สิ่งที่น่าสนใจในตอนจบของท่อนที่สองคือเปียโนและวงประกอบร่วมกันบรรเลงอาร์เปโจขาลงด้วยเสียงที่ค่อย ๆ หายไปพร้อมกับบรรยากาศที่เบาบาง แต่ทว่าคอร์ดสุดท้ายของบทเพลงซึ่งบรรเลง

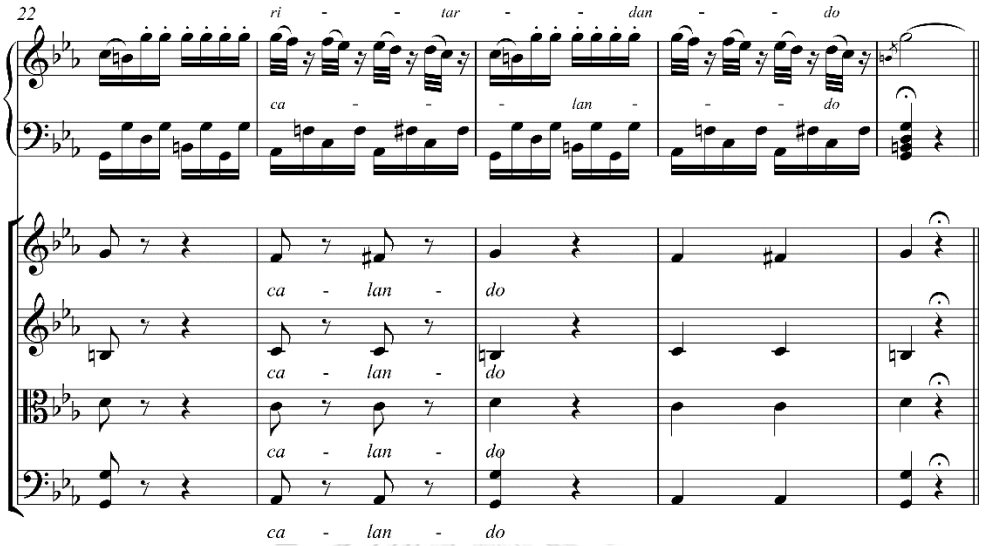
โดยวงประกอบ เบโทเฟนกำกับให้บรรเลงดังมาก (*ff*) เปรียบเสมือนการย้ำเตือนถึงแนวคิดหลักของบทเพลงคือเสียงที่มีความยิ่งใหญ่และแน่วแน่ ถึงแม้ว่าท่อนสองจะมีอารมณ์ที่ต่างออกไปก็ตาม

3.4.3 Allegro

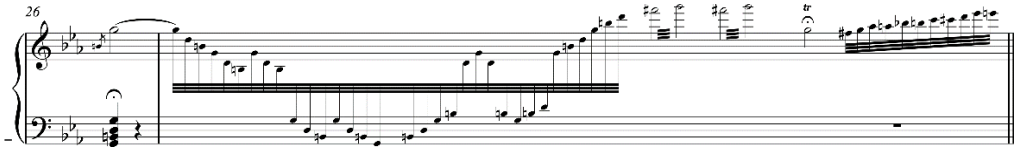
ท่อนสุดท้ายอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบรอนโด เอกลักษณ์ของท่อนนี้คือการประชันระหว่างเปียโนกับวงประกอบที่มักจะสลับกันโดดเด่นอยู่ตลอดเวลา ทุกทำนองหลักในแต่ละช่วงจะถูกสลับกันบรรเลงจากทั้งสองฝ่าย ทำนองแรกถูกเปิดด้วยเปียโนบรรเลงเดี่ยว (ตัวอย่างที่ 41) ในทำนองคล้ายการเต้นรำชาวฮังการี (Hungarian Dance) โดยเฉพาะในมือซ้ายที่ทำการซ้ำโน้ตโดมินันท์ในลักษณะจังหวะยกอยู่ตลอดเวลา ถึงแม้ว่าท่อนนี้จะมีจังหวะเร็ว แต่ผู้บรรเลงควรระวังการเลือกจังหวะที่เร็วเกินไปจนทำให้โน้ตเขบ็ตสองชั้นมีความรวบ ผู้วิจัยเลือกความเร็วโดยอิงจากโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่มีการใช้เทิร์น (Turn) จากห้องที่ 2 เป็นหลัก ซึ่งเมื่อบรรเลงควรได้ยินโน้ตทุกตัวอย่างชัดเจนไม่รวบเสียง และได้ข้อสรุปว่าอัตราจังหวะที่เหมาะสมคือประมาณ 105-115 จังหวะต่อนาที

ตัวอย่างที่ 41 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* III. Allegro ห้องที่ 1-6 แสดงการเริ่มต้นของท่อนสุดท้าย

ในช่วงขยายของทำนองหลัก เบโทเฟนกำกับให้บรรเลงช้าลงในห้องที่ 23-26 (ตัวอย่างที่ 42) ก่อนจะถึงจุดหมายด้วยเคเดนซ์เปิด การช้าลงลักษณะนี้ซึ่งเกิดขึ้นขณะประโยคยังไม่จบสมบูรณ์พบได้ยากในเพลงจากยุคคลาสสิกที่มีความตรงไปตรงมา เป็นดั่งลูกเล่นเชิงจังหวะที่เบโทเฟนใส่เข้าไปในบทประพันธ์ของเขา การช้าลงในจุดนี้ผู้บรรเลงควรปฏิบัติให้มีทิศทางที่ชัดเจนและธรรมชาติ เนื่องจากวงต้องคอยรับทุกจังหวะตก ผู้วิจัยวางแผนบรรเลงช้าลงในลักษณะของขั้นบันไดโดยทำอย่างเล็กน้อยในห้องที่ 23 ช้าลงปานกลางในห้องที่ 24 และช้าลงมากในห้องที่ 25

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

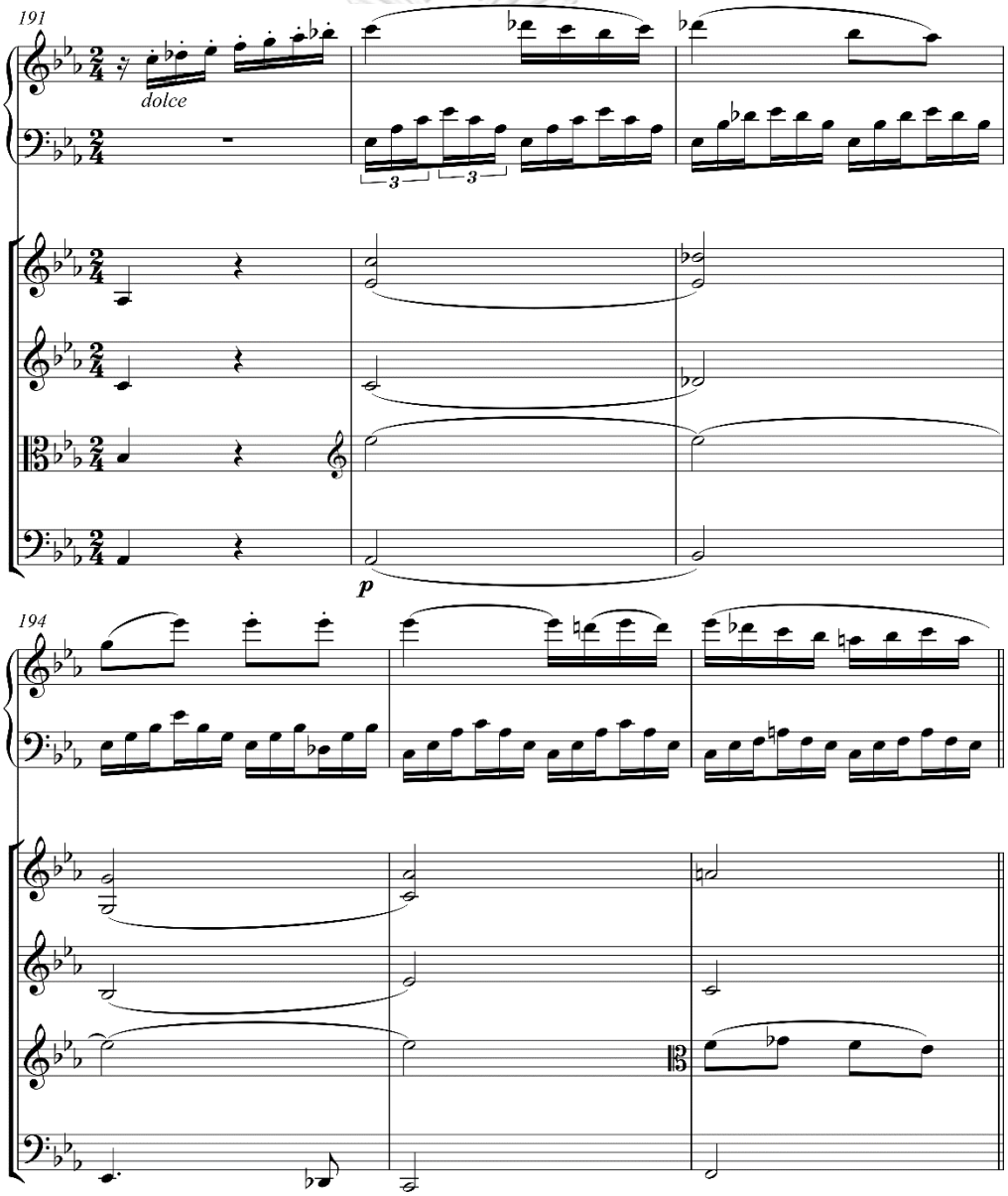
ตัวอย่างที่ 42 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* III. Allegro ห้องที่ 22-26 แสดงการช้าลงสู่เคเดนซ์เปิด

การช้าลงในห้องที่ 23-25 นำไปสู่การหยุดของวงขณะหนึ่ง เปียโนทำหน้าที่บรรเลงในลักษณะคล้ายคาเดนซาขนาดเล็ก (ตัวอย่างที่ 43) ซึ่งคาเดนซาขนาดเล็กลักษณะนี้สามารถพบได้ตลอดทั้งท่อน สิ่งที่น่าสนใจคือทั้งหมดล้วนเกิดขึ้นในคอร์ดโดมินันท์ เปรียบเสมือนการขยายโดมินันท์ให้ยาวขึ้น ในช่วงคาเดนซาเหล่านี้ถือเป็นโอกาสสำคัญในการแสดงเทคนิคการบรรเลงของผู้แสดงเดี่ยวและดึงจุดสนใจมาที่เปียโนไว้ชั่วขณะหนึ่ง ผู้วิจัยเลือกบรรเลงให้เสียงมีพลังและมีความอิสระในเชิงจังหวะ เมื่อมีทริลจะทำการเน้นตัวแรกของทริลให้แข็งแรง เริ่มจากทริลช้าก่อนและจึงเร็วขึ้นในภายหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

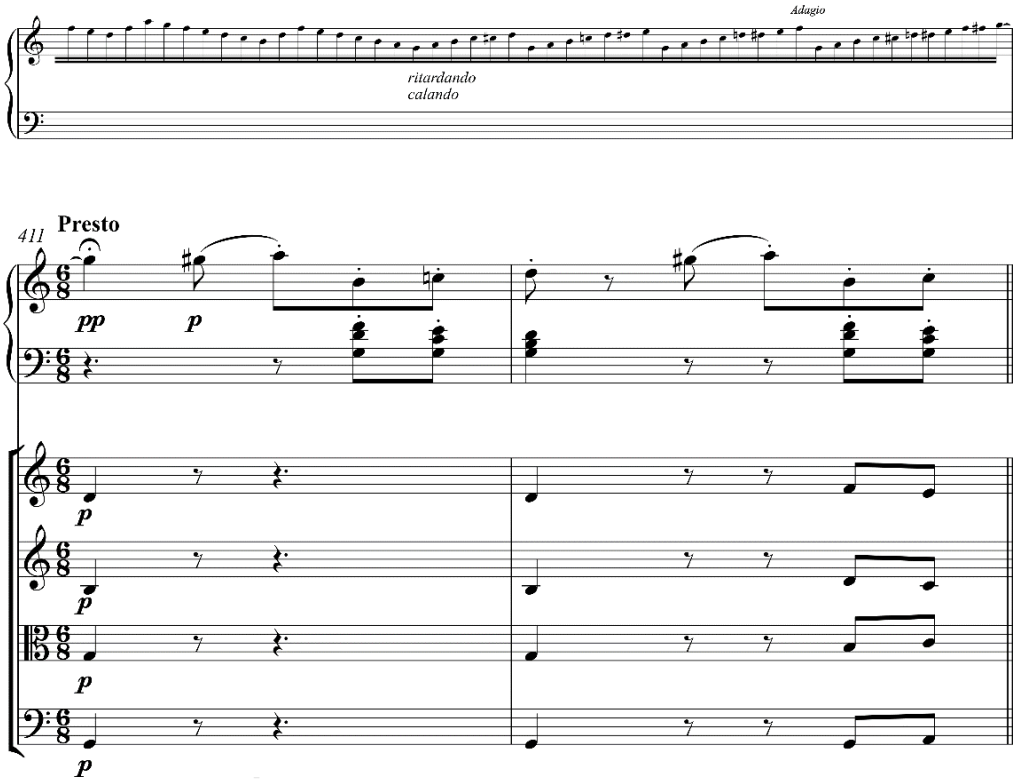
ตัวอย่างที่ 43 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* III. Allegro ห้องที่ 26-27 แสดงคาเดนซาขนาดเล็ก

ตอนกลางของท่อนอยู่ในกุญแจเสียง A-flat major ด้วยอารมณ์ที่เปลี่ยนไป มีความอ่อนหวานไพเราะขึ้นพร้อมกับโน้ตบรรเลงประกอบที่ลากยาว ในตอนนี้ผู้วิจัยเลือกช้าลงเล็กน้อยจากตอนแรกเพื่อให้ฟังแล้วรู้สึกสบายขึ้น อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนจังหวะในตอนนี้ผู้วิจัยต้องตกลงกับวงประกอบให้ชัดเจนเสียก่อนเนื่องจากผู้เริ่มบรรเลงทำนองหลักก่อนคือวงประกอบ เมื่อสังเกตทำนอง

หลักของตอนกลาง (ตัวอย่างที่ 44) จะเห็นว่ามีการใช้วัตถุดิบเดิมจากทำนองหลักในตอนต้นเช่นโน้ตที่มีเทิร์นในห้องที่ 192 และโน้ต A-flat, G, E-flat, E-flat และ E-flat ใน 2 ห้องถัดมาถูกพลิกกลับมาจากทำนองหลัก 5 โน้ตแรกของท่อนคือ G, A-flat, B, B และ B

ในตอนกลางนี้ เพื่อให้ได้เสียงที่นุ่มนวลมากขึ้น ผู้วิจัยแตะเพเดิลเล็กน้อยพร้อมกับโน้ตเบสในมือซ้ายและบรรเลงโน้ตอาร์เปโจที่เหลือให้เบาบาง ส่วนมือขวาเน้นการเชื่อมเสียงต่อกันเป็นประโยคยาว สำหรับโน้ตที่เสียงแยกกันเช่นในห้องที่ 194 ผู้วิจัยบรรเลงให้มีความยาวกว่าตอนแรกของท่อน

ตัวอย่างที่ 44 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* III. Allegro ห้องที่ 191-196 แสดงตอนกลางของท่อน

บทเพลงถูกส่งเข้าสู่ช่วงโคดาด้วยคาเดนซาในคอร์ดโดมินันท์ที่ยืดยาว เต็มไปด้วยโน้ตวิ่งที่รวดเร็วหวือหวา และช้าลงเรื่อย ๆ จนในที่สุดถึงโน้ต G ที่ถูกค้างไว้ หลังจากนั้นท่อนโคดาจึงได้เริ่มด้วยความเร็วมาก (Presto) (ตัวอย่างที่ 45) พร้อมกับอัตราจังหวะที่เปลี่ยนไปเป็น 6/8

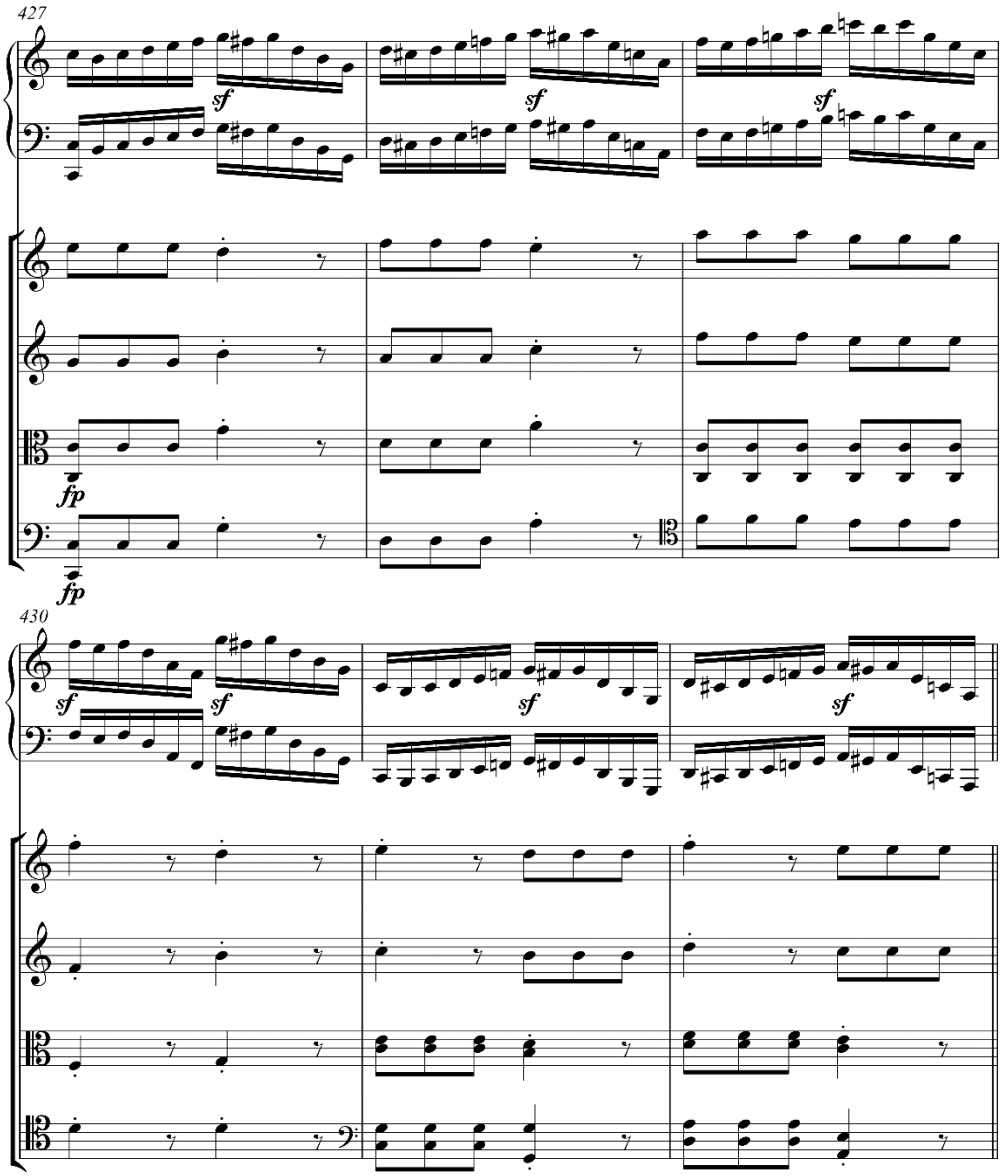
ตัวอย่างที่ 45 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* III. Allegro ห้องที่ 410-412 แสดงการเริ่มของช่วงโคดา



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในช่วงโคดามีความท้าทายสำหรับผู้บรรเลงเดี่ยวอย่างมากเนื่องจากโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่วิ่งในทั้งสองมืออย่างรวดเร็วและไม่หยุดพักแม้แต่จังหวะเดียวเป็นเวลาถึง 28 ห้องตั้งแต่ห้องที่ 419 ถึงห้องที่ 447 ผู้บรรเลงต้องวางแผนการในการใช้ร่างกายให้ดี เนื่องจากจุดนี้เป็นช่วงท้ายของบทเพลงซึ่งความเหนื่อยล้าจะถูกสะสมมามาก ผู้วิจัยแก้ปัญหาโดยการแบ่งประโยคหายใจให้ดีและไม่บรรเลงทุกโน้ตดังเท่ากัน แต่เลือกเน้นเฉพาะโน้ตที่สำคัญ เช่นในห้องที่ 427-432 (ตัวอย่างที่ 46) ผู้วิจัยเลือกเน้นตามโน้ตที่เบโทเฟนกำกับไว้ ส่วนโน้ตนอกจากนั้นบรรเลงให้ไหลลื่นโดยการถ่ายเทน้ำหนักจากโน้ตที่เน้น สำหรับการสร้างระดับเสียงขึ้นและลง ผู้วิจัยสร้างจากโน้ตที่ถูกเน้นเป็นหลักเพื่อให้ทิศทางของประโยคสามารถเห็นเป็นภาพที่ใหญ่กว่า

ตัวอย่างที่ 46 *Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37,* III. Allegro ห้องที่ 427-432 แสดงโน้ตวิ่งที่รวดเร็วปราศจากการหยุดพัก



บทเพลงจบลงด้วยคอร์ด C major ด้วยความสนุกสนานอลังการ ปิดฉากบทเพลงคอนแชร์โตหมายเลขสามของเบโทเฟนได้อย่างสมบูรณ์แบบ การได้บรรเลงบทเพลงนี้เป็นประสบการณ์การเรียนรู้ที่ดีอย่างยิ่งสำหรับผู้วิจัย ทั้งการได้ศึกษาเพลงของเบโทเฟนและการศึกษาเพลงประเภทคอนแชร์โต อีกทั้งแนวคิดด้านบทเพลงคอนแชร์โตของเบโทเฟนเป็นแนวคิดที่ทรงอิทธิพลต่อผู้ประพันธ์เพลงในยุคต่อไปอีกมากมาย การบรรเลงบทเพลงนี้จึงเป็นประสบการณ์ที่สามารถต่อยอดได้อีก โดยเฉพาะการพัฒนาศักยภาพการบรรเลงเปียโนระดับมืออาชีพอย่างมีประสิทธิภาพ

บทที่ 4
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ และสูจิบัตรการแสดง

การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย อิษฎ์นันทน์ โชติรสนรมิต จัดขึ้นเมื่อวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ.2565 ณ Tongsuang's Concert Salon & Gallery จังหวัดปทุมธานี ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 20 นาที

4.1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง

4.2 สูจิบัตรการแสดง

Program

Toccata in C minor, BWV 911 — Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Two Nocturnes, Op.62 — Frederic Chopin (1810-1849)

-Nocturne in B Major

-Nocturne in E Major

Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante, Op.22

Intermission

Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37 — Ludwig van Beethoven (1770-1827)

I. Allegro con brio

II.Largo

III.Rondo: Allegro

Orchestra Reduction by Sahun Hong

Guest musicians

Nattawut Luantampol (Violin), Warubon Chongtrong (Violin),

ประวัติ

อิษฏ์นันทน์เกิดเมื่อปี พ.ศ.2541 ที่จังหวัดเชียงใหม่ เมื่ออายุ 6 ปี ได้เริ่มเรียนเปียโนกับคุณครูฐิดาพัชร์ นัยยา และครูเรมีย์ นามเทพซึ่งเป็นผู้ที่ร่วมกันสอนและผลักดันให้อิษฏ์นันทน์สอบเข้าหลักสูตรเตรียมอุดมดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลได้สำเร็จ

อิษฏ์นันทน์ศึกษาเปียโนที่มหาวิทยาลัยมหิดลเป็นเวลาทั้งหมด 7 ปี ตั้งแต่หลักสูตรเตรียมอุดมดนตรี จนถึงระดับปริญญาตรี สาขาการแสดงดนตรี โดยมีอาจารย์ Dr.Wen-hui Lily Lin อาจารย์ Rolf-Dieter Arens และอาจารย์ธรัช วุฒิวรรณ เป็นผู้สอนเปียโน ตลอดระยะเวลาการศึกษาดังกล่าว อิษฏ์นันทน์ผ่านการแสดงเปียโนจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นการแสดงเดี่ยว การแสดงร่วมกับวงเชมเบอร์ และแสดงกับวงขนาดใหญ่ อีกทั้งยังได้รับประสบการณ์การแสดงคอนเสิร์ตและการแข่งขันในนานาประเทศ เช่น สิงคโปร์ ญี่ปุ่น และไต้หวัน

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

ผลงาน/ประสบการณ์ด้านดนตรี

-ทุนการศึกษาตลอด 4 ปีสำหรับการศึกษาระดับปริญญาตรี มหาวิทยาลัยมหิดล

-LTCL Performance Diploma with Distinction จาก Trinity College London

-Trinity Award Thailand 2019-LTCL Performance Diploma คะแนนสูงสุดในประเทศไทย

-ได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับ 1 (คะแนนสูงสุด) รุ่น Young-Adult Category จาก Singapore International Piano Competition 2020

-ได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับสอง จากการแข่งขัน SET เยาวชนดนตรี ครั้งที่ 21 และ 23

-ได้รับรางวัลชมเชย จากการแข่งขัน 2nd Chiang Mai Ginastera Competition

-เข้าร่วม International Summer Academy ที่มหาวิทยาลัย Mozarteum ประเทศออสเตรียในปี ค.ศ.2016

-ได้เข้าร่วมมาสเตอร์คลาสกับอาจารย์เปียโนที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น Atsuko Seta, Bennett Lerner, Albert Tiu, Leslie Howard และ Peter Lang

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1685-1750)

บาคเป็นนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งดนตรีตะวันตก เนื่องจากผลงานของเขามีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงในยุคต่อมา อีกทั้งผลงานเพลงยังได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

บาคเกิดในครอบครัวนักดนตรี จึงทำให้เขาได้รู้จักดนตรีตั้งแต่วัยเด็ก โดยเริ่มจากไวโอลินและคีย์บอร์ด จนช่วงอายุ 18 ปี เขาเริ่มทำงานเป็นนักออร์แกนในโบสถ์ และเริ่มประพันธ์เพลงจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงสำหรับคีย์บอร์ด สำหรับเครื่องสาย และสำหรับนักร้อง ผลงานเพลงมีทั้งดนตรีเพื่อพิธีกรรมทางศาสนาคริสต์ และดนตรีเพื่อความรื่นเริง

ผลงานของเขาได้ถูกศึกษาอย่างกว้างขวางต่อเนื่องมาหลายยุคสมัย เฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelsohn) เป็นหนึ่งในบุคคลสำคัญที่ศึกษาวิจัย เผยแพร่ และตีพิมพ์บทเพลงของบาคได้ อย่างสมบูรณ์แบบที่สุด

Toccata in C minor, BWV 911

ตอกคาตาเกือบทั้งหมดประพันธ์ขึ้นสำหรับคีย์บอร์ด มีจุดประสงค์เพื่อแสดงความสามารถทางเทคนิคของผู้เล่น บทเพลงจึงมีความเร็วและใช้เทคนิคขั้นสูงเป็นเอกลักษณ์สำคัญ

บาคประพันธ์ Toccata สำหรับคีย์บอร์ดไว้จำนวนทั้งสิ้น 7 บท บทเพลงทั้งหมดมีโครงสร้างที่คล้ายกัน ประกอบด้วยท่อนเพลงขนาดสั้นต่อเนื่องกัน มีท่อนช้าแทรกเข้ามาในช่วงกลาง และท่อนฟิวก์ (Fugue) ที่บาคใส่ไว้ในทุกบทเพลงและถือเป็นส่วนสำคัญที่สุดในตอกคาตาของเขา ในส่วนของ Toccata in C minor, BWV 911 ประกอบไปด้วย 4 ช่วงหลัก ได้แก่ ท่อนเปิดที่มีลักษณะคล้ายการด้นสด ท่อนช้าที่มีลักษณะเหมือนเพลงร้องสี่แนวเสียง ตามด้วยฟิวก์อีก 2 ท่อน ความพิเศษของตอกคาตาบทนี้คือการที่มีฟิวก์ปิดท้ายถึง 2 บท และทั้งสองบทใช้ทำนองหลักเดียวกัน สิ่งที่แตกต่างกันคือทำนองรอง และโน้ตเขบ็ตสามชั้นที่เพิ่มเข้ามาในฟิวก์บทหลังทำให้บทเพลงมีความเร้าใจขึ้นไปอีกระดับหนึ่ง

เฟเดอริค โชแปง (Frédéric Chopin, ค.ศ.1810-1849)

โชแปงเป็นชาวโปแลนด์ เกิดเมื่อปี ค.ศ.1810 เป็นหนึ่งในนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงในยุคโรแมนติก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านผลงานสำหรับเปียโน บทเพลงเชมเบอร์ และเปียโนคอนแชร์โต บทเพลงหลายบทของเขามีกลิ่นอายวัฒนธรรมโปแลนด์ ซึ่งเกิดจากการที่โชแปงมีความรักบ้านเกิดและมีความเป็นชาตินิยมสูง

นอกจากการประพันธ์เพลงแล้ว โชแปงยังเป็นนักเปียโนฝีมือดี เขานำผลงานของตนเองออกแสดงไปทั่วยุโรป และในปี ค.ศ.1832 เขาตัดสินใจอยู่ที่กรุงปารีสเป็นการถาวรจนกระทั่งเสียชีวิตลงในปี ค.ศ.1849

Nocturnes, Op.62

นอคเทิร์นมีความหมายว่า "บทเพลงยามค่ำคืน" เป็นประเภทบทเพลงที่ได้รับความนิยมในหมู่นักประพันธ์เพลงตั้งแต่ยุคโรแมนติก โชแปงประพันธ์นอคเทิร์นไว้ทั้งสิ้น 21 บท เปรียบเสมือนการต่อยอดแนวคิดนอคเทิร์นของจอห์น ฟิลด์ (John Field) ที่โชแปงชื่นชอบเป็นอย่างมาก เอกลักษณ์นอคเทิร์นของโชแปงคือ ทำนองหลักแนวเสียงเดียวที่โดดเด่น ทอดต่อกันเป็นประโยคยาว และบรรยากาศอันลื่นไหลของเพลง

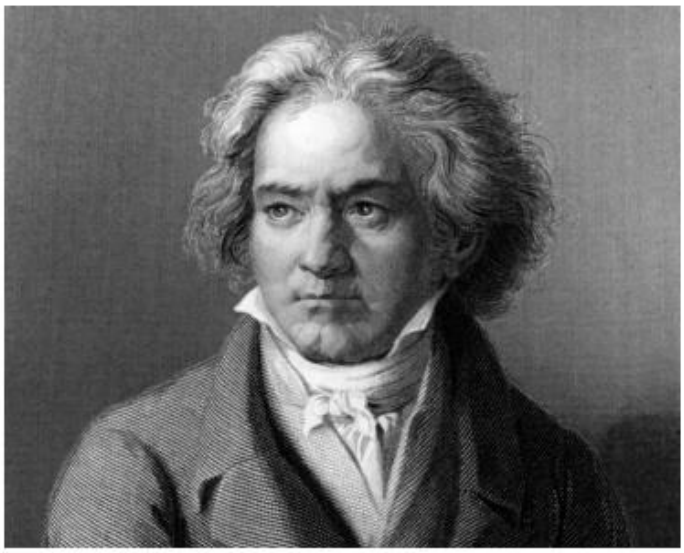
นอคเทิร์นลำดับที่หกสิบสองของโชแปงนั้นมีทั้งหมด 2 บท เริ่มประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1845 และถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1846 ถือเป็นนอคเทิร์น 2 บทสุดท้ายที่เขาประพันธ์ขึ้น บทแรกอยู่ในกุญแจเสียงบีเมเจอร์ มีความพิเศษคือทำนองหลายแนวเสียงร้องไปด้วยกันและผลัดกันโดดเด่น ต่างจากนอคเทิร์นของเขาส่วนมากที่มักมีทำนองโดดเด่นเพียงแนวเสียงเดียว ส่วนบทที่สองอยู่ในกุญแจเสียงอีเมเจอร์ ประกอบด้วยทำนองหลักที่เต็มไปด้วยความอบอุ่น ตอนกลางที่มีความดุดัน และตอนจบที่เปรียบเสมือนการจากลา

Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante, Op.22

ถูกประพันธ์ขึ้นในระหว่างปี ค.ศ.1830-1834 สามารถบรรเลงได้สองรูปแบบ สำหรับเปียโนเดี่ยวหรือเปียโนกับวงออร์เคสตรา บทเพลงมี 2 ท่อน เริ่มต้นด้วยท่อน Andante Spianato และตามด้วยท่อน Grande Polonaise Brillante

ท่อน Andante Spianato อยู่ในกุญแจเสียงจีเมเจอร์ มีจังหวะปานกลางแบบสบายและเรียบง่าย ประกอบไปด้วย Arpeggio ในมือซ้ายที่มีความลื่นไหลอยู่ภายใต้ทำนองหลักในมือขวาที่ทอดต่อกันเป็นแนวยาว ท่อนนี้เปรียบเสมือนบทนำเพื่อเข้าสู่ท่อนต่อไปที่เต็มไปด้วยสีสันเร้าใจ

ท่อน Grande Polonaise Brillante อยู่ในกุญแจเสียงอีแฟลตเมเจอร์ เป็นสไตล์การเต้นรำแบบโปโลแนสที่โชแปงชื่นชอบ เนื่องจากเป็นเพลงเต้นรำประจำชาติโปแลนด์ โปโลแนสเป็นบทเพลงในอัตรา 3/4 และมีลลาการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่น



ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ.1770-1827)

เบโทเฟนถือเป็นนักประพันธ์เพลงที่สำคัญมากที่สุดคนหนึ่งในยุคคลาสสิกและในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก เนื่องจากผลงานของเขาทรงอิทธิพลอย่างมากต่อนักประพันธ์เพลงในยุคโรแมนติก และยังถือว่าเป็นหัวใจสำคัญที่ทำให้ยุคของดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงไป ซึ่งเกิดจากเพลงของเขาที่เต็มไปด้วยอารมณ์ส่วนบุคคลและความหมายอันลึกซึ้ง

เบโทเฟนเกิดในปี ค.ศ.1770 ที่กรุงบอนน์ ประเทศเยอรมนี ในช่วงชีวิตของเขาได้มีโอกาสศึกษาการประพันธ์เพลงจากนักประพันธ์เพลงหลายคน หนึ่งในนั้นคือฟรานซ์ โจเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn) นักประพันธ์ผู้โด่งดังในยุคคลาสสิก บทเพลงของเบโทเฟนมีเอกลักษณ์คือความดุดัน และการเน้นรูปแบบจังหวะที่ซ้ำไปซ้ำมา

Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37

เบโทเฟนเป็นผู้เชื่อและศรัทธาในความยิ่งใหญ่ของผู้นำ บทเพลงของเขาโดยเฉพาะคอนแชร์โตสะท้อนแนวคิดนี้ได้อย่างดี ผู้บรรเลงเดี่ยวถูกกำหนดให้มีความโดดเด่นมากขึ้นเปรียบเสมือนการแสดงความกล้าหาญและพลังออกมาผ่านบทเพลง

เปียโนคอนแชร์โตบทนี้ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1800 มีทั้งหมด 3 ท่อน ท่อนที่หนึ่ง (Allegro con brio) ในบันไดเสียงซีไมเนอร์ มีจังหวะที่เร็วและเต็มไปด้วยพลัง ในท่อนนี้ประกอบไปด้วยรูปแบบจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ (สั้น-ยาว สั้น-ยาว) และคาเดนซาในช่วงท้ายของท่อน ท่อนที่สอง (Largo) ในบันไดเสียงอีเมเจอร์ มีจังหวะที่ช้าและสุขุม อีกทั้งยังสามารถเห็นความสร้างสรรค์ของเบโทเฟนในการย้ายบันไดเสียงต่าง ๆ และในท่อนสุดท้าย (Rondo: Allegro) กลับมาอยู่ในบันไดเสียงซีไมเนอร์ มีจังหวะเร็วและเร้าใจ ในท่อนนี้จะพบการโต้ตอบระหว่างผู้แสดงเดี่ยวและวงออร์เคสตราอยู่ตลอดทั้งท่อน

Special Thanks

- ขอบคุณ ศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา (ครูหยอย) ที่สอนผมมาตลอดปริญญาโทนี้นะครับ รู้สึกสนุกและมีความสุขที่ได้เรียนกับอาจารย์อย่างยิ่งครับ
- ขอบคุณครูเปียโนทุกท่านที่สอนผมมา ตั้งแต่ อาจารย์ลิลลี่ อาจารย์อาเรน ครูแก๊ม ครูนก
- ขอบคุณ รศ.ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ที่มาเป็นประธานกรรมการวิทยานิพนธ์ และสำหรับความรู้ที่ได้รับครับ
- ขอบคุณ รศ.ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ ที่มาเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาในการศึกษาปริญญาโท รวมถึงความรู้และคำแนะนำต่าง ๆ ครับ
- ขอบคุณ พี่นก พี่วินรี รุ้ง ต้นเตย ที่มาร่วมแสดงกันในวันนี้ และพาร์ทที่ช่วยหาโน้ตเพลงมาได้
- ขอบคุณป๊าม้าน้าดาว และครอบครัวที่สนับสนุนทุกๆอย่าง
- ขอบคุณเพื่อนปริญญาโททุกคน พี่ลิป พี่ไสว พี่แก้ว เอิงเอย พี่กอล์ฟ พี่เฟรนด์ เอฟ ฟิล์ม เปรม รวมถึงน้อง ๆ ในสตูด้วย น้องนัท น้องเอม น้องอะตอม
- ขอบคุณเอิงเอยที่เป็นกำลังใจที่ดีให้มาก ๆ
- ขอบคุณครูอร พี่พึ่ง และ Piano Academy of Bangkok สำหรับการสนับสนุนประสบการณ์ที่ดี และสถานที่ซ้อมเปียโนนะครับ
- ขอบคุณผู้ชมทุกท่านนะครับ

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 บทสรุป

ในการแสดงเดี่ยวครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รับประสบการณ์และความรู้มากมายตลอดการฝึกซ้อมไปจนถึงการแสดง การที่ผู้วิจัยเลือกบทเพลงที่ต่างกันถึงสามยุคประกอบไปด้วยทั้งบทเพลงเดี่ยวและคอนแชร์โตทำให้ได้รับความรู้ที่หลากหลายผ่านกระบวนการฝึกซ้อมที่ต่างกันออกไป

Toccata in C minor, BWV 911 เป็นบทเพลงที่ผู้วิจัยได้ผ่านการตีความด้วยตนเองอย่างอิสระที่สุด ไม่ว่าจะเป็นการเลือกความเร็วการบรรเลงในแต่ละตอน การเลือกระดับความเข้มเสียงในจุดต่าง ๆ และการลำดับความสำคัญของแต่ละแนวเสียง ซึ่งทั้งหมดผ่านกระบวนการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงเพื่อคำนึงถึงความสมเหตุสมผลในการตีความ นอกจากนั้นยังได้เผชิญกับเทคนิคการบรรเลงบทเพลงหลายแนวเสียงที่ซับซ้อนที่ต้องผ่านการซ้อมอย่างมีแบบแผน

Two Nocturnes, Op.62 เป็นบทเพลงที่ผู้วิจัยได้ฝึกการควบคุมเสียงอย่างละเอียด โดยเฉพาะประโยคที่เชื่อมต่อกันเป็นแนวยาวและสมดุลของเสียงในแต่ละมือ นอกจากนั้นยังทำให้เข้าใจเอกลักษณ์การประพันธ์เพลงในช่วงท้ายชีวิตของโชแปงที่มีความพิเศษไม่เหมือนใคร และเต็มไปด้วยความลึกซึ้งด้านอารมณ์

Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante, Op.22 ประกอบด้วยท่อนเพลง 2 ท่อนที่ต่างกัน ท่อนแรกมีแนวคิดคล้ายกับนอคเทิร์นที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ส่วนท่อนหลังผู้วิจัยได้ฝึกบรรเลงบทเพลงเต้นรำที่มีปัจจัยที่ต้องพิจารณาและปฏิบัติให้ชัดเจน เช่นเอกลักษณ์จังหวะแบบโปโลแนส การควบคุมลักษณะเสียงซึ่งโชแปงกำกับไว้อย่างละเอียด และลูกเล่นด้านระดับเสียงต่าง ๆ ที่ทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจ ส่วนด้านเทคนิคการบรรเลงก็มีความท้าทายโดยเฉพาะโน้ตวิ่งที่รวดเร็ว ซึ่งต้องอาศัยการเลือกใช้นิ้วที่เหมาะสมและการแก้ไขปัญหาเทคนิคที่ชาญฉลาด

Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37 เป็นบทเพลงที่ทำให้ผู้วิจัยได้เข้าถึงแนวคิดการประพันธ์ของเบโทเฟนอย่างแท้จริง โดยเฉพาะแนวคิดในช่วงกลางชีวิตของเขาที่เป็นจุดเริ่มต้นในการพัฒนาดนตรีที่ก้าวหน้าและส่งอิทธิพลไปสู่ยุคต่อไปในภายหลัง สำหรับการเตรียมการแสดง ผู้วิจัยยังได้ประสบการณ์การบรรเลงบทเพลงประเภทคอนแชร์โตที่ต้องอาศัยความชำนาญในการบรรเลงร่วมกับผู้อื่น ไหวพริบในการแก้ปัญหาต่าง ๆ และฝึกความเป็นผู้นำในการรวมดนตรีให้มีจุดมุ่งหมายเดียวกันอีกด้วย

สำหรับการแสดงเดี่ยวของผู้วิจัยนั้นออกมาเป็นที่น่าพอใจอย่างยิ่ง เป็นผลจากการเตรียมตัวที่ดี ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาเกี่ยวกับผู้ประพันธ์เพลงและวิเคราะห์ตีความบทเพลงอย่างละเอียด การฝึกซ้อมที่มีคุณภาพผ่านการแก้ปัญหาเทคนิคการบรรเลงอย่างจริงจัง ซึ่งทั้งหมดนี้ต้องขอขอบคุณศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ที่เป็นอาจารย์ผู้สอนเปียโนของผู้วิจัยตลอดการเตรียมตัวแสดงครั้งนี้ นอกจากนั้นการแสดงเดี่ยวยังทำให้ผู้วิจัยสามารถเห็นภาพของการประมวลความคิดที่ผ่านมา ได้วิเคราะห์ข้อดีและข้อเสียต่าง ๆ และในขณะเดียวกันก็เห็นสิ่งที่จะสามารถพัฒนาต่อยอดได้ในการศึกษาขั้นต่อไป

5.2 ข้อเสนอแนะ

5.2.1 การคัดเลือกบทเพลง

บทเพลงต่างยุค ต่างประเภท และต่างผู้ประพันธ์เพลง ย่อมให้ความรู้และประสบการณ์ที่ต่างกัน การเลือกรายการแสดงจึงควรคำนึงถึงสิ่งที่เราจะได้รับจากบทเพลงนั้น ๆ เช่นผู้วิจัยต้องการศึกษาบทเพลงประเภทคอนแชร์โตจากยุคคลาสสิกเนื่องจากไม่เคยศึกษามาก่อน และต้องการศึกษาบทเพลงจากหลายยุคดนตรีที่แตกต่างกัน จึงเป็นที่มาของการจัดรายการแสดงดังกล่าว อย่างไรก็ตามการจัดรายการแสดงแบบเจาะจงประเภทของบทเพลง ยุค หรือผู้ประพันธ์เพลง ก็เป็นแนวคิดที่ดีหากผู้เรียนมีความสนใจในสิ่งนั้นอย่างยิ่ง และจะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนรู้ต่อไป

5.2.2 การศึกษาบทเพลง

ก่อนเริ่มฝึกซ้อมบทเพลง ผู้เรียนควรศึกษาเกี่ยวกับบทเพลงให้ดี ไม่ว่าจะเป็นประวัติและเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์เพลง ชนิดของบทเพลง และแนวคิดในยุคของบทเพลงนั้น ๆ เพื่อให้เห็นภาพรวมก่อนฝึกซ้อม และสามารถเริ่มฝึกซ้อมด้วยความเข้าใจเบื้องต้นตั้งแต่แรก หลังจากนั้นจึงศึกษาเปรียบเทียบตีความ รวมถึงศึกษาวิธีการบรรเลงของนักเปียโนมืออาชีพที่ต่างกัน เพื่อสามารถใช้เป็นแนวทางในการบรรเลงได้

5.3 สื่อการแสดงเดี่ยวของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกวีดิทัศน์การแสดงที่ผ่านมา ผู้ที่สนใจสามารถสแกน QR Code ด้านล่างเพื่อรับชมการแสดงดังกล่าว

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

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

ภาษาอังกฤษ

Banowetz, J., P. Fowke, and N.L. Harper. *The Performing Pianist's Guide to Fingering.* Bloomington: Indiana University Press, 2021.

Chopin, F., and J. Ekier. *Nocturnes: Chopin National Edition 5a, Vol. 5.* Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013.

Chopin, F., J. Ekier, and P. Kaminski. *Grande Polonaise in E-flat major, Op. 22: Chopin National Edition 22a, Vol. Xvf.* Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013.

Cole, W. *The Form of Music.* London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1997.

"Felix Mendelssohn: Reviving the Works of J. S. Bach." Library of Congress, accessed 22 Febuary, 2023, https://www.loc.gov/item/ihas.200156436/.

Duchen, Jessica. *Composers: Their Lives and Works.* London: Dorling Kindersley Limited, 2020.

Neuhaus, H. *The Art of Piano Playing.* Newyork: Longwood Academic, 1973.

Sadie, S., V. Ashkenazy, and C. Wilson. *Classical Music Encyclopedia: New & Expanded Edition.* London: Flame Tree Publishing, 2014.

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician.* New York: WW Norton & Company, 2001.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	อิษฎ์นันทน์ โชติรสนิรมิต
วัน เดือน ปี เกิด	25 สิงหาคม พศ.2541
สถานที่เกิด	เชียงใหม่
วุฒิการศึกษา	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ที่อยู่ปัจจุบัน	178/510 หมู่บ้านเวิล์ดคลับแลนด์ ต.หนองควาย อ.หางดง จ.เชียงใหม่ 50230

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University