การศึกษาการแสดงเปียโนร่วมโดย ทินรัตน์ มีทองคำ

โดย
นางสาวทินรัตน์ มีทองคำ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การศึกษาการแสดงเปียโนร่วมโดย ทินรัตน์ มีทองคำ

โดย
นางสาวทินรัตน์ มีทองคำ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

GRADUATE PIANO RECITAL BY THINNARAT MEETHONGKUM

By

MISS Thinnarat MEETHOMGKUM

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2017

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	การศึกษาการแสดงเปียโนร่วมโดย ทินรัตน์ มีทองคำ
โดย	ทินรัตน์ มีทองคำ
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ดร. พรพรรณ บรรเทิงหรรษา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

..... ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ดร. พรพรรณ บรรเทิงหรรษา)

..... ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ดร. รุจิภาส ภูธนัญนฤภัทร)

58701321 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : การฝึกซ้อมเปียโน

นางสาว ทินรัตน์ มีทองคำ: การศึกษาการแสดงเปียโนร่วมโดย ทินรัตน์ มีทองคำ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ดร. พรพรรณ บรรเทิงหรรษา

ในงานวิจัยฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในระดับ ปริญญามหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาเทคนิคการบรรเลงเปียโนของผู้ทำการแสดงร่วม โดยผู้วิจัยได้ทำการเลือกบทประพันธ์จากนักประพันธ์เพลงซึ่งผู้วิจัยมีความสนใจในเอกลักษณ์การประพันธ์เพลง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติ ความเป็นมาของนักประพันธ์เพลง ความเป็นมาของบทประพันธ์ เพื่อให้เกิดความเข้าใจและสามารถนำมาปรับใช้กับการฝึกซ้อม เพื่อทำการแสดงของผู้วิจัย นอกจากนี้ยังได้ศึกษาถึงปัญหาและคิดค้นวิธีการปรับปรุงแก้ไขในการฝึกซ้อม เพื่อให้การแสดงมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลง 2 บทเพลง ดังนี้ 1) Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย Edvard Grieg และ 2) Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย Francis Poulenc โดยปัญหาหลักที่พบในการศึกษาสามารถแบ่งออกได้ 4 ข้อ ได้แก่ 1) ความแม่นยำในการย้ายมือ (Preparing shift) 2) ความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้ว (Variety of Touch) 3) เทคนิคการเลือกใช้นิ้ว (Fingering Technique) 4) เทคนิคการใช้เพเดล (Pedal Technique)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

58701321 : Major (Music Research and Development)
Keyword : PIANO PRACTICING

MISS THINNARAT MEETHOMGKUM : GRADUATE PIANO RECITAL BY THINNARAT MEETHONGKUM THESIS ADVISOR : DR. PORNPHAN BANTERNGHANSA

This research is part of the assessment to fulfill the completion of Master Degree in Music Research and Development at Silpakorn University. It has the aim to improve the playing technique of collaborative pianist. The researcher has chosen the works from the composers and has looked through the biography of the composers and the origin of compositions to achieve a better comprehension and apply it through practice. After so, the researcher has studied the critical issue in order to find a method of practicing to produce a better performance. Two pieces has been chosen for this analysis. 1) Sonata for Violin and Piano, Op.23, No.2 composed by Edvard Grieg and 2) Sonata for Clarinet and Piano composed by Francis Poulenc. The critical issue found can be categorized into four practicing techniques; 1) Preparing shift 2) Variety of Touch 3) Fingering Technique 4) Pedal Technique

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีความวัตถุประสงค์โดยได้รับการสนับสนุนจากอาจารย์ที่ปรึกษา ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา ที่ได้ให้ความรู้ ข้อมูล คำแนะนำ ตรวจทานแก้ไขและให้คำปรึกษาอันเป็นประโยชน์แก่การเขียนวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณ บุพการี ที่ให้การส่งเสริมและสนับสนุนการเรียนดนตรีมาโดยตลอด

ขอขอบคุณ คณาจารย์ ในมหาวิทยาลัยศิลปากรทุกท่านที่ได้ประสิทธิประสาทวิชา

ทินรัตน์ มีทองคำ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 1

บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญ 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2

ขอบเขตของงานวิจัย 2

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 2

ข้อตกลงในการเขียนอภิปาย 2

บทที่ 2 3

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 3

ประวัติ ฟร็องซีส ปูแล็งก์ (Francis Poulenc) 3

วิเคราะห์บทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ 5

ประวัติ เอดเวิร์ด กรีก (Edvard Grieg) 7

วิเคราะห์บทประพันธ์ Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 ของ เอดเวิร์ด กรีก 8

บทที่ 3 11

วิธีดำเนินการวิจัย 11

บทที่ 4 13

เทคนิคในการเล่นและการฝึกซ้อมเปียโน 13
4.1 เทคนิคการวางนิ้ว (Fingering Technique) 13
ปัญหาและการฝึกซ้อม 14
1. การจัดวางเลขนิ้วในการเล่นประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่อง 14
2. การจัดวางเลขนิ้วในการเล่นประโยคเพลงที่มีจังหวะเร็ว และประโยคเพลงที่ต้องการควบคุมความดังเบาของเสียง 16
4.2 เทคนิคการใช้เสียงค้าง (Pedal Technique) 22
4.2.1 เพเดิลด้านขวา (Tre Corde หรือ Damper Pedal) 24
4.2.2 เพเดิลกลาง (Sostenuto) 26
4.2.3 เพเดิลซ้ายสุด (Una Corda) 26
ปัญหาและการฝึกซ้อม 27
1. ตัวอย่างการแก้ปัญหาโดยการใช้เพเดิลแบบสตัคคาโต (Staccato Pedal) 27
2. ตัวอย่างการแก้ปัญหาโดยการใช้เพเดิลแบบดิมินูเอโด (Diminuendo pedal) 28
3. ตัวอย่างการแก้ปัญหาโดยการใช้เพเดิลแบบโซสเทนูโต (Sostenuto Pedal) 29
4. ตัวอย่างการแก้ปัญหาโดยการใช้เพเดิลซ้ายสุด (Una Corda) 31
4.3 การเตรียมการย้ายมือ (Preparing shift) 32
ปัญหาและการฝึกซ้อม 34
1. การย้ายมือในการกดคอร์ดในระยะไกลในแนวโค้ง 34
4.4 ความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้ว (Variety of Touch Voicing technique) 45
ปัญหาและการฝึกซ้อม 47
ปัญหาจากความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้ว 47
บทที่5 52
สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ 52
ส่วนที่ 1 ปัญหาที่พบ 52

ส่วนที่ 2 ข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ..... 53
1. ความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้ว (Variety of Touch Voicing Technique)... 53
2. การเตรียมการย้ายมือ (Preparing shift)..... 54
3. เทคนิคการจัดวางนิ้ว (Fingering Technique)..... 55
4. เทคนิคการใช้เสียงค้าง (Pedal Technique)..... 55
รายการอ้างอิง..... 57
ภาคผนวก..... 59
ประวัติผู้เขียน..... 137

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 50-52 14

ภาพที่ 2 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 50-52 15

ภาพที่ 3 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 50-52 15

ภาพที่ 4 ตัวอย่างการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 22-24 16

ภาพที่ 5 ตัวอย่างการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 22-24 17

ภาพที่ 6 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 22-24 17

ภาพที่ 7 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 68-69 18

ภาพที่ 8 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 68-69 18

ภาพที่ 9 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 68-69 19

ภาพที่ 10 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 172-175 20

ภาพที่ 11 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 172-175 20

ภาพที่ 12 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-104 21

ภาพที่ 13 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-104 22

ภาพที่ 14 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-104 22

ภาพที่ 15 การเหยียบเพเดิลด้านขวาเพียงครึ่งเดียว 25

ภาพที่ 16 การเหยียบเพเดิลแบบดิมินูเอโด 26

ภาพที่ 17 ตัวอย่างปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 72-76 27

ภาพที่ 18 การใช้เพเดิลแบบสตัคคาโต ในบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 72-76 27

ภาพที่ 19 ปัญหาจากบทประพันธ์ sonata for violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-106 28

ภาพที่ 20 การใช้ ดิมินูเอ็นโดเพเดิล ในบทประพันธ์ sonata for violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-106 28

ภาพที่ 21 ตัวอย่างปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ห้องที่ 45-56 29

ภาพที่ 22 การใช้เพเดิลแบบโซสเทนูโต ในบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่งห้องที่ 45-56 30

ภาพที่ 23 ปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 9-16 31

ภาพที่ 24 ตัวอย่างการแก้ปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่งห้องที่ 9-16 32

ภาพที่ 25 การย้ายมือในแนวระนาบ 33

ภาพที่ 26 การย้ายมือในแนวโค้ง 34

ภาพที่ 27 ตัวอย่างการฝึกซ้อมจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 80-83 35

ภาพที่ 28 ตัวอย่างการฝึกซ้อม จากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 80-83 35

ภาพที่ 29 ตัวอย่างการฝึกซ้อมจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 80-83 36

ภาพที่ 30 ตัวอย่างปัญหาจากย้ายมือในตอนจบของบทประพันธ์ Sonata for violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 310-314 36

ภาพที่ 31 ตัวอย่างการฝึกซ้อมจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 310-312 37

ภาพที่ 32 ตัวอย่างการฝึกซ้อมจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 310-312 37

ภาพที่ 33 ตัวอย่างปัญหาจากการย้ายมือ จากบทประพันธ์ Sonata for violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-105 38

ภาพที่ 34 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 100-105 38

ภาพที่ 35 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 100-105 39

ภาพที่ 36 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 100-105 39

ภาพที่ 37 ตัวอย่างทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 301-304 40

ภาพที่ 38 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 301-304 41

ภาพที่ 39 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 301-304 41

ภาพที่ 40 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 301-304 42

ภาพที่ 41 ตัวอย่างทำนองจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็อง ซีส ปูแล็งก์ จากห้องที่ 32-37 42

ภาพที่ 42 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์ โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ จากห้องที่ 32-37 43

ภาพที่ 43 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์ โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ จากห้องที่ 32-37 43

ภาพที่ 44 การฝึกซ้อมทำนองจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็ องซีส ปูแล็งก์ จากห้องที่ 32-37 44

ภาพที่ 45 การฝึกซ้อมทำนองจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็ องซีส ปูแล็งก์ จากห้องที่ 32-37 44

ภาพที่ 46 ตัวอย่างความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้ว จากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 46-49 47

ภาพที่ 47 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 46-49 48

ภาพที่ 48 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 46-49 48

ภาพที่ 49 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 46-49 49

ภาพที่ 50 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 46-49 49

ภาพที่ 51 ตัวอย่างปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 34-38 50

ภาพที่ 52 ตัวอย่างการฝึกซ้อมบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็อง ซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 34-38 50

ภาพที่ 53 ตัวอย่างการฝึกซ้อมบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็อง ซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 34-38 51

ภาพที่ 54 ตัวอย่างการฝึกซ้อมบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็อง ซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 34-38..... 51

ภาพที่ 55 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 1. 60

ภาพที่ 56 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 2. 61

ภาพที่ 57 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 3. 62

ภาพที่ 58 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 4. 63

ภาพที่ 59 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 5. 64

ภาพที่ 60 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 6. 65

ภาพที่ 61 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 7. 66

ภาพที่ 62 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 8. 67

ภาพที่ 63 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 9. 68

ภาพที่ 64 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 10. 69

ภาพที่ 65 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 11. 70

ภาพที่ 66 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 12. 71

ภาพที่ 67 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 13. 72

ภาพที่ 68 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 14. 73

ภาพที่ 69 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 15. 74

ภาพที่ 70 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 16. 75

ภาพที่ 71 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 17. 76

ภาพที่ 72 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 18. 77

ภาพที่ 73 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 19. 78

ภาพที่ 74 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 20. 79

ภาพที่ 75 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 1. 80

ภาพที่ 76 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 2. 81

ภาพที่ 77 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 3. 82

ภาพที่ 78 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 4. 83

ภาพที่ 79 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 5. 84

ภาพที่ 80 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 6. 85

ภาพที่ 81 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 7. 86

ภาพที่ 82 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 8. 87

ภาพที่ 83 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 9. 88

ภาพที่ 84 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 10. 89

ภาพที่ 85 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 1. 90

ภาพที่ 86 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 2. 91

ภาพที่ 87 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 3. 92

ภาพที่ 88 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 4. 93

ภาพที่ 89 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 5. 94

ภาพที่ 90 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 6. 95

ภาพที่ 91 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 7. 96

ภาพที่ 92 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 8. 97

ภาพที่ 93 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 9. 98

ภาพที่ 94 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 10. 99

ภาพที่ 95 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 11. 100

ภาพที่ 96 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 12. 101

ภาพที่ 97 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 13. 102

ภาพที่ 98 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 14. 103

ภาพที่ 99 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 15. 104

ภาพที่ 100 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 16. 105

ภาพที่ 101 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 17. 106

ภาพที่ 102 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 1. 107

ภาพที่ 103 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 2. 108

ภาพที่ 104 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 3. 109

ภาพที่ 105 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 4. 110

ภาพที่ 106 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 5. 111

ภาพที่ 107 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 6. 112

ภาพที่ 108 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 7. 113

ภาพที่ 109 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 8. 114

ภาพที่ 110 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 9. 115

ภาพที่ 111 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 10.....116

ภาพที่ 112 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 11.....117

ภาพที่ 113 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 12.....118

ภาพที่ 114 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, 13. 119

ภาพที่ 115 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, 14. 120

ภาพที่ 116 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, 15. 121

ภาพที่ 117 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, 16. 122

ภาพที่ 118 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, 17. 123

ภาพที่ 119 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, Movement 3. Allegro animato , 18. 124

ภาพที่ 120 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 19. 125

ภาพที่ 121 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 20. 126

ภาพที่ 122 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 21. 127

ภาพที่ 123 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 22. 128

ภาพที่ 124 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 23. 129

ภาพที่ 125 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 24. 130

ภาพที่ 126 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 25. 131

ภาพที่ 127 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 26. 132

ภาพที่ 128 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 27. 133

ภาพที่ 129 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 28. 134

ภาพที่ 130 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 29. 135

ภาพที่ 131 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. Allegro animato , 30. 136

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญ

เปียโน นับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ต่างจากเครื่องสายและเครื่องเป่า เนื่องจากเปียโนสามารถบรรเลงโน้ตได้หลายๆ เสียงพร้อมกัน การสร้างเสียงให้เกิดเป็น คอร์ด (Chord) หรือ สร้างเป็นเสียงประสาน (Harmony) สามารถสร้างสีสันที่มีความน่าสนใจ โดยสามารถถ่ายทอดบทเพลงออกมาได้เหมือนกับออร์เคสตราด้วยผู้บรรเลงเพียงคนเดียว

การบรรเลงเปียโนสามารถแบ่งออกเป็นสองประเภทคือ การบรรเลงเดี่ยว และ การบรรเลงร่วม ในการบรรเลงร่วมนั้น ผู้บรรเลงมักจะแสดงร่วมกับนักดนตรีมากกว่าหนึ่งคน ในศตวรรษที่ 17 และ 18 ดนตรีแชมเบอร์ เป็นการแสดงที่ได้รับความนิยม มักจะทำการแสดงในพื้นที่ส่วนบุคคล เช่น ห้องนั่งเล่นภายในบ้าน หรือหอแสดงดนตรีที่บรรจุผู้ชมได้เพียง 100 ที่นั่ง โดยเป็นการรวมวงแบบสตริง ควอเทต (String Quartet) หรือเป็นแบบผสมผสาน ระหว่าง เครื่องสาย เครื่องเป่า และเปียโน ด้วยเหตุนี้ผู้ชมอาจจะมีความรู้สึกของการมีส่วนร่วมในการฟังดนตรีมากขึ้น เนื่องจากได้รับฟังดนตรีอย่างใกล้ชิด จึงทำให้สามารถเข้าถึงพาร์ทของแต่ละเครื่องดนตรีได้มากกว่าการบรรเลงของวงดนตรีที่มีขนาดใหญ่อย่างเช่น ออร์เคสตรา

ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยมีความสนใจในบทเพลงที่เปียโนทำหน้าที่ในการบรรเลงร่วม กับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ได้แก่ ไวโอลิน วิโอลา และ คลาริเนต ในการบรรเลงร่วม การผสมผสานเสียงให้เกิดความไพเราะ และกลมกลืนนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย ต้องอาศัยทักษะหลายๆศาสตร์เข้าด้วยกัน เช่น การฟัง การสัมผัสคีย์ การเลือกใช้นิ้วในการบรรเลง การใช้เพเดิล รวมไปถึงการศึกษาความเป็นมาของผู้ประพันธ์ และบทประพันธ์ เพื่อให้ผู้บรรเลงเข้าใจถึงจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์ ซึ่งผู้วิจัยได้เห็นถึงความสำคัญและปัญหาเหล่านี้ในการแสดงร่วม จึงได้รวบรวมข้อมูลจากปัญหาที่ได้พบไว้ในงานวิจัยเล่มนี้ เพื่อเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาบทประพันธ์เพลงในยุคโรแมนติก และยุคศตวรรษที่ 20 เพื่อนำไปปรับใช้ที่ใช้ในการแสดงเปียโนร่วม

2. จากการศึกษาเพื่อวิเคราะห์ปัญหา หรือเทคนิคและแนวทางการแก้ไขสำหรับนักเปียโนบรรเลงร่วมและเพื่อเผยแพร่ให้เป็นอีกหนึ่งผลงานวิชาการทางด้านดนตรี

ขอบเขตของงานวิจัย

บทประพันธ์จากยุคโรแมนติก จำนวน 1 บทเพลง

1. Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ความยาวโดยประมาณ 25 นาที

บทประพันธ์จากยุคศตวรรษที่ 20

2. Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ความยาวโดยประมาณ 15นาที

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. นำข้อมูลที่ทำการศึกษาค้นคว้าไปปรับใช้ที่ใช้ในการแสดงเปียโนร่วม

2. ทราบถึงปัญหา แนวทางการแก้ไข และคิดค้นวิธีการฝึกซ้อม จากบทประพันธ์ที่นำมาเป็นกรณีศึกษา เพื่อนำไปพัฒนาความสามารถในการบรรเลงเปียโนร่วม

3. สามารถนำข้อมูลที่ได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากบทประพันธ์ มาเผยแพร่เพื่อเป็นอีกหนึ่งผลงานวิชาการทางด้านดนตรี

ข้อตกลงในการเขียนอภิปาย

คำศัพท์ทางดนตรีในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ใช้ศัพท์ที่บัญญัติมาจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ ของ ณัชชา โสตติยานุรักษ์

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ประวัติ ฟร็องซีส ปูแล็งก์ (Francis Poulenc)

ฟร็องซีส ปูแล็งก์ เป็นคีตกวีชาวฝรั่งเศส มีชื่อเต็มว่า Francis Jean Marcel Poulenc เกิดเมื่อวันที่ 7 มกราคม ค.ศ. 1899 ณ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส

เขาเริ่มเรียนเปียโนเมื่ออายุ 5 ปี กับแม่ของเขา ต่อมาเมื่อ เขาอายุได้เพียง 16 ปี จึงเปลี่ยนมาเรียนเปียโนกับ รีการ์โด ไวน์ส (Ricardo Vines) ซึ่งเป็นผู้ที่แนะนำให้เขาได้รู้จักกับ เอริก ซาตี (Erik Satie), ดาเรียส มิโยด์ (Darius Milhaud) และได้รู้จักกับเพลงของ โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy)[1] และ โมริส ราเวล (Maurice Ravel) [2]

ฟร็องซีส ปูแล็งก์ เริ่มประพันธ์เพลงเมื่อปี 1917 ขณะอายุได้ 18 ปี โดยผลงานชิ้นแรกเป็นการประพันธ์เพลงร้องสำหรับเสียงบาริโทน (Baritone) การบรรเลงรวมวง (Chamber Music) ที่ประกอบไปด้วย ฟลูต, คลาริเนต, สตริงควอร์เท็ต และ เปียโน

ฟร็องซีส ปูแล็งก์ มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันดีในการประพันธ์เพลงที่มีลักษณะแนวทำนองแบบไพเราะสวยงาม เต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก มีแนวการประพันธ์ดนตรีกระแสคลาสสิกใหม่ (Neo-classicism)[3] โดยยังคงรูปแบบคีตลักษณ์ตามแบบฉบับของยุคคลาสสิคด้วยอารมณ์ความรู้สึก มีแนวการประพันธ์แบบ กระแสคลาสสิกใหม่ โดยยังคงรูปแบบคีตลักษณ์ตามแบบฉบับของยุคคลาสสิค

---

[1] โคด เดอบุสซี, นักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศสในกระแสอิมเปนชั่น คู่กับ โมริส ราเวลอยู่ในช่วงเวลาเดียวกันกับสมัยรัชกาลที่ 5-7 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ใช้โมดเพลงโบสถ์บันไดเสียงเต็ม สร้างมิติใหม่ในการใช้เสียงประสานด้วยเนื้อดนตรีที่สับซ้อน ผลงานเช่น อุปรากร คันตาตา บทเพลงเชมเบอร์ เพลงเดี่ยวเปียโน เพลงร้อง บทเพลงสำหรับวง) ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 9.

[2] โมริส ราเวล, นักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศสในกระแสอิมเปรชั่น คู่กับ โคลด เดอบุสซี อยู่ในช่วงเวลาเดียวกับสมัยรัชกาลที่ 5-7 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีทักษะที่มีในการสร้างสีสันที่มีเอกลักษณ์ให้กับวงดุริยางค์ จัดวางแนวดนตรีที่ซับซ้อนวางเสียงประสานบนพื้นของเสียงโมดอื่นนอกเหนือจากโมดเมเจอร์และโมดไมเนอร์ตามฉบับเดิม ผลงานโดดเด่นคือเพลงเดี่ยวเปียโน เพลงร้อง ปละบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์ นอกนั้นมีแปรากรเพลงบัลเลต์ บทเพลงเชมเบอร์ ดูใน เรื่องเดียวกัน, 308.

[3] ดนตรีคลาสสิกกระใหม่,เป็นกระแสที่เกิดขึ้นในช่วงปี 1920-50 ซึ่งอยู่ในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ นักแต่งเพลงหันมาใช้ไวยากรณ์ รูปแบบและความคิดทางด้านดนตรีที่มีแบบแผนของยุคคลาสสิก หรือคริสต์ศตวรรษที่ 17-18 และมีความคิดต่อต้านกระแสโรแมนติก ดูใน เรื่องเดียวกัน, 250.

ไว้ แต่ใช้วัตถุดิบของดนตรีในยุคศตวรรษ ที่ 20 อาทิ แถวโน้ตสิบสองตัว (twelve tone row)[4], บันไดสียงโฮลโทน (Whole tone scale)[5], การเปลี่ยนบันไดจุดศูนย์กลางของบันไดเสียงอย่างฉับพลันทันที โดยไม่ได้มีตัวเชื่อมคอร์ดหรือคีย์ เป็นต้น นอกจากนี้เขายังเป็นหนึ่งในนักประพันธ์กลุ่มเลซิส (Les six)[6] ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในสมัยนั้นอีกด้วย

โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ แต่งโซนาตา สำหรับคลาริเนต และเปียโน เสร็จในปลายฤดูร้อนปี 1962 ผลงานชิ้นนี้ได้ครอบงำความคิดเขาไปอย่างน้อยกินระยะเวลา 5ปี จากนั้นเขาได้เริ่มเขียนท่อนช้า ในต้นเดือนสิงหาคม ค.ศ.1959

เพลงนี้เขาแต่งขึ้นเพื่ออุทิศให้กับเพื่อนเก่า อาร์เธอร์ ออเนกเกอร์ (Arthur Honegger) ซึ่งเป็นหนึ่งในกลุ่ม เลซิส โดยกลุ่มนี้เป็นนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสซึ่ง สไตล์การประพันธ์เพลงได้ต่อต้าน ริคาร์ด วากเนอร์ (Richard Wangner)[7] และ โคลด เดอบุสซี จากนั้นเขาได้หยุดแต่งเพลงเพิ่มเหตุการณ์นี้ อยู่ภายใต้สิ่งที่เขาเขียนจดหมายไปถึง ดักลาส กิบสัน (R.Douglas Gibson) ว่าท่อนช้าควรจะแสดงความรู้สึกอย่างเป็นอิสระ ในที่สุดความขยันมั่นเพียรของเขาก็ประสบความสำเร็จในที่สุดหลังจากวันที่18 มกราคม ค.ศ.1963 เขาได้ตกลงกับดักลาส กิบสัน ว่าจะเผยแพร่ฉบับคัดลอกในแปดวัน หลังจากนั้นสิบสองวันเขาก็เสียชีวิตอย่างกะทันหัน ทำให้ผลงานของเขาถูกตีพิมพ์อย่างไม่ได้แก้ไขในจากต้นฉบับ

ฉบับแก้ไขใหม่ในปี 1973 ด้วยความช่วยเหลือของ Thea King and Georgina พยายามที่จะแก้ไขปัญหา โครงสร้างของเพลง แต่ถึงแม้ว่าจะมีการแก้ไขอย่างไรแล้ว โครงสร้างในเพลงก็ยังไม่ได้เปลี่ยนไป โดยเนื้อหาใจความสำคัญของเพลงนั้นยังอยู่

---

[4] แถวโน้ตสิบสองตัว, แถวโน้ตที่ประกอบด้วยโน้ต 12 ตัว ซึ่งมีระดับเสียงไม่ซ้ำกัน เรียงติดต่อกันไปตามลำดับในลักษณะเป็นแถว แถวโน้ตที่นำเสนอครั้งแรกในเพลงถือเป็นทำนองหลักของเพลงในระบบแถวโน้ตสิบสองตัว เรียกว่า แถวโน้ตหลัก (Original row) ดูใน ณัชชา โสตียานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 395.

[5] บันไดสียงโฮลโทน, บันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 6 ตัว ห่างกัน 1 เสียง เต็มหรือเป็นระยะคู่ 2 เมเจอร์โดยตลอด ในตัวอย่างเป็นบันได้เสียง C เสียงเต็ม ประกอบด้วยโน้ต C, D, E, F#, G#, A#, (C) ดูใน เรื่องเดียวกัน, 414.

[6] เลซิส, กลุ่มนักดนตรีที่มีชื่อเสียงชาวฝรั่งเศส 6 คน ในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ต่อต้านแนวความคิดแบบโรแมนติก ได้รับอิทธิพลจากนักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศสชื่อ เอริก ชาตี (Erik Satie; 1866-1925) และกวีชาวฝรั่งเศสชื่อ ชอง ค็อกโต (Jean Cocteau; 1889-1963) ร่วมกันแสดงคอนเสิร์ตในปี 1917 เพื่อนำเสนอแนวความคิด แต่ในอีก 5-6 ปีต่อมาก็แยกย้ายกันไป นักแต่งเพลงทั้งหกประกอบด้วย หลุยส์ ดูเรย์ (Louis Durey; 1888-1979) อาร์เธอร์ ออเนกเกอร์ (Arthur Honegger; 1892-1955) ดาเรียส มิโยด์ (Darius Milhaud; 1892-1955) แจร์แมน แตย์แฟร์ (Germaine Tailleferre; 1892-1983) จอร์จ โอริก (Georges Auric; 1899-1983) และ ฟร็องซีส ปูแล็งก์ (Francis Poulenc; 1899-1963 ดูใน เรื่องเดียวกัน, 414.

[7] ริคาร์ด วากเนอร์, นักแต่งเพลงชาวเยอรมันในยุคโรแมนติก อยู่ในช่วงเวลาเดียววกับรัชกาลที่ 2-5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นผู้นำการเปลี่ยนแนวคิดเกี่ยวกับดนตรี มีความสามารถในการผูกโยงเรื่องราวให้ต่อเนื่องสอดคล้องกับดนตรี ใช้ทำนองและไลท์โมทีฟเป็นสัญลักษณ์ของตัวละคร บุคลิก และ อุปรากรเยอรมันที่ยิ่งใหญ่ที่สุดแห่งคริส์ศตวรรษที่ 19 ผลงานเช่น อุปรากร บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์ เพลงศิลป์กับวงดุริยางค์ ดูใน เรื่องเดียวกัน, 410

วิเคราะห์บทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์

บทประพันธ์ Sonata For Clarinet and Piano แบ่งได้ 3ท่อน ได้แก่

1. Allegro tristamente
2. Romanza
3. Allegro con fuoco

ท่อนที่ 1 Allegro tristamente

ตารางที่ 1 สังคีตลักษณ์ท่อนที่ 1 Allegro tristamente ในบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ของ ฟร็องซีส ปูแล็งก์

Intro	Exposition			Middle Section	Reprise		Codetta
	A	B	Development	(Contrasting)	A’	B’	
1-8	9-18	19-26	27-66	67-105	106-112	113-122	153-133

ในช่วงนำ (Introduction) เป็นการเตรียมวัตถุดิบทางดนตรีโดยเปรียบเหมือนการสรุปวัตถุดิบทางดนตรีที่ใช้ในท่อนแรกนี้ สำหรับ A ทำนองหลักจะเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ในลักษณะของระดับเสียง สเกล และทิศทางเพื่อไปสู่ B ซึ่งเป็นทำนองที่ 2 ลักษณะของประโยคเพลงมีความสมดุล (Symmetrical Phrase) ทั้ง 2 ประโยค ในส่วนของตอนพัฒนา (Development) ในช่วงแรกเป็นการนำทำนองหลักทั้ง 2 ทำนองมาพัฒนาและสร้างความแตกต่างด้านทำนองในช่วงตอนกลาง (Middle Section) ซึ่งได้นำทำนองหลักจากตอนนำเสนอ (Exposition) มาพัฒนาด้วยการขยายออก (Augmentation) โดยสิ่งที่น่าสนใจคือการสร้างจังหวะที่แตกต่างจากตอนนำเสนอ ด้วยสีสันของเสียงและอารมณ์ของตัวทำนอง สำหรับตอนย้อนความ (Reprise) เริ่มด้วยทำนอง A B และตอนเริ่มต้นมีลักษณะเหมือนการสรุปวัตถุดิบทางดนตรีในท่อนแรก

ท่อนที่ 2 Romanza

ตารางที่ 2 สังคีตลักษณ์ท่อนที่ 2 Romanza ในบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ของ ฟร็องซีส ปูแล็งก์

Intro	A	Extra	B	A	B	A	B	A	Codetta
1-10	11-18	19-24	25-36	37-40	41-46	47-54	55-62	63-70	71-76

อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบของการใช้ทำนองเพียง 2 ทำนองและพัฒนาต่อไปโดยทั้ง 2 ทำนองจะสลับกันเป็นทำนองหลักและทำนองเชื่อม จึงทำให้เรียกลักษณะของสังคีตลักษณ์รูปแบบนี้ว่าเป็นตอนนำเสนอแบบเดี่ยว (Single Exposition)

ท่อนที่ 3 Allegro con Fuoco

ตารางที่ 3 สังคีตลักษณ์ท่อนที่ 3 Allegro con Fuoco ในบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ของ ฟร็องซีส ปูแล็งก์

Exposition			Middle Section	Reprise	Codetta
A	Transition	B			
1-12	13-17	18-43	44-79	80-115	116-128

สำหรับท่อน 3 นี้มีสังคีตลักษณ์แบบ 3 ตอน (Ternary Form) โดยทำนองแรกหรือ A มี 2 ประโยคแบบไม่สมดุล (Asymmetrical Phrase) ผ่านทำนองเชื่อมไปสู่ทำนองที่ 2 ด้วยการพัฒนาวัตถุดิบทางดนตรีใน A ไปสู่ทำนอง B และเข้าไปหาตอนกลางที่เป็นทำนองที่แตกต่างจากทั้ง 2 ทำนองหลักของตอนนำเสนอ ด้วยการสร้างทำนองหลักใหม่ด้วยรูปแบบการขยายทำนองภายใต้จังหวะเดิม และมีท่อนเชื่อมไปสู่ตอนย้อนความ ด้วยการเล่นจังหวะขัด (Syncopation) บนเปียโนและเข้าไปสู่ตอนย้อนความ ซึ่งได้นำทำนองหลักจากตอนนำเสนอ กลับมาใช้อีกครั้งเพื่อการสรุปวัตถุดิบทั้งหมดของบทประพันธ์ และสร้างทำนองหลักขึ้นมาใหม่เพื่อใช้ในโคเดตตา (Codetta)

ประวัติ เอดเวิร์ด กรีก (Edvard Grieg)

เอดวาร์ด กรีก (Edvard Grieg)[8] เป็นนักประพันธ์ชาวนอร์เวย์ เกิดเมื่อ คริสต์ศักราช 1843 เป็นบุตรของ จีซีน จูดีธ์ กรีก (Gesine Judith Grieg) และ จอห์น กรีก (John Grieg) แม่ของเขาได้เริ่มเรียนดนตรีกับอัลเบิร์ต เมธเฟซเซล (Albert Methfessel) ซึ่งทำให้แม่ของเขาเป็นนักเปียโนที่ถูกต้องการตัวในเมืองแบร์แกน ประเทศนอร์เวย์

เอดวาร์ด กรีก เป็นบุตรคนที่ 4 จากบุตรทั้งหมด 5 คน ขณะที่เขาอายุได้เพียง 6 ปี แม่ของเขาได้สอนเปียโนของเขา และได้หลงใหลในผลงานของ โวล์ฟ อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart), คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria von Weber) และเฟรเดริค ฟร็องซัว โชแปง (Frédéric François Chopin) บทประพันธ์ชิ้นแรกได้ถูกเขียนขึ้น ใน ค.ศ.1857

melodier (‘The heart’s melodies) Op.5 การพัฒนาเอกลักษณ์ในการประพันธ์เพลงของเขาเกิดขึ้นจากเพลงพื้นเมืองของนอร์เวย์ จากนั้น กลิ่นอาย และ เอกลักษณ์เริ่มเห็นชัดเจนขึ้นในปี 1865 ในเพลง Humoresker and Sonata for Piano op.6 และ 7 และ Violin Sonata Op.8 แต่อย่างไรก็ตามความสนใจของเขาในเพลงนอร์เวย์เกิดขึ้นตั้งแต่ตอนเขาเด็กๆก่อนไปเรียนที่สถาบันดนตรีแห่งเมืองไลพ์ซิก (Leipzig Conservatory)

การที่เขาได้อยู่ใกล้ชิดกับดนตรีพื้นบ้านทำให้เขาจึงได้นำสิ่งเหล่านั้นมาผสมผสานเข้ากันกับบทประพันธ์ที่เขาประพันธ์ขึ้น ในช่วงปี 1870 ต่อจากนั้นความเป็นเพรสชันนิส ได้เริ่มมีอิทธิพลต่อบทประพันธ์ของเขา โดยที่คอร์ดไม่มีความจำเป็นต้องมีความสัมพันธ์กันในเรื่องของเสียงประสานแบบแผน (Functional hamony)[9] ดังนั้นคอร์ดที่มีการเสียงกระด้าง[10] (Dissonance) จึงมีกฎเกณฑ์น้อยลง ในผลงานชิ้นต่อๆมา ของเขา โดยมีการใช้เสียงประสานแนวนอนมากขึ้นจึงทำให้เป็นเส้นทางนำไปสู่รูปแบบของ ดนตรีกระแสใหม่ในยุคศตวรรษที่ 20

---

[8] Yarrow, Anne. (1984). *An Analysis and Comparison of the Three Sonatas for Violin and Piano By Edvard Grieg (1843-1907)*; Doctor of Philosophy in the School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions, New York University (1984).

[9] เสียงประสานแบบแผน, เสียงประสานระบบที่มีคอร์ดและการดำเนินคอร์ดตามแบบแผน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 143.

[10] เสียงกระด้าง, เสียงผสมที่เกิดจากโน้ตอย่าสงน้อย 2 ตัว ทำให้เกิดเสียงกระด้างที่ต้องเกลาไปสู่เสียงกลมกลืนคู่กับ Consonance ดูใน เรื่องเดียวกัน, 101.

สำหรับ Violin Sonata in G major Op.23 No.2 นี้ถูกประพันธ์ขึ้นในระหว่างการฮันนีมูนของเขาและภรรยา[11] จึงส่งผลให้บทประพันธ์นี้มีทำนอง และอารมณ์เพลง ที่สื่อถึงความสดใสร่าเริง ฟังเต็มไปด้วยความรัก บทประพันธ์นี้ถูกประพันธ์ขึ้นสองปีหลัง ต่อจากผลงานที่เขาประพันธ์ Sonata for Violin No.1 in F major Op.8 ซึ่งประพันธ์นี้ได้รับอิทธิพลจากบทเพลงของ โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann)[12] และมีความแตกต่างจากบทประพันธ์ที่สองที่ผสมผสานกลิ่นอายความเป็นนอร์เวย์ของเขาเด่นชัดมากกว่าบทเพลงแรก แต่อย่างไรก็ตาม ทั้งสองเพลงมีความโครงสร้างการประพันธ์เพลงที่คล้ายคลึงกันในรูปแบบของโซนาตา (Sonata)

วิเคราะห์บทประพันธ์ Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 ของ เอดเวิร์ด กรีก

ท่อนที่ 1 Lento doloroso - Allegro vivace

ตารางที่ 4 สังคีตลักษณ์ท่อนที่ 1 Lento doloroso - Allegro vivace ในบทประพันธ์ Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 ของ เอดเวิร์ด กรีก

Intro	Exposition			Development	Recapitulation			Coda
	A	B	C		A’	B’	C’	
1-25	26-87	88-135	136-183	184-265	266-287	288-335	336-385	386-420

บทประพันธ์ Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) ในช่วงแรกของช่วงนำจะมีลักษณะเป็นคาเดนซา (Cadenza) เนื่องด้วยจังหวะที่ช้า นักดนตรีจึงสามารถมีส่วนร่วมในเรื่องจังหวะและอารมณ์กับช่วงแรกนี้ได้อย่างเต็มที่ หลังจากนั้นจะดำเนินจังหวะด้วยความต่อเนื่องและเปลี่ยนจังหวะที่ Allegro vivace เพื่อเปลี่ยน

[11] Erdahl, Rolf Christian. (1994). *Edvard Grieg’s Sonatas for Stringed Instrument and Piano: Performance Implications of the Primary Source Materials*; Doctor of Musical Arts, The Peabody Institute of The Johns Hopkins University. Baltimore, Maryland, 1994.

[12] โรเบิร์ต ชูมันน์, นักแต่งเพลงแบะนักเปียโนชาวเยอรมันในยุคโรแมนติก อยู่ในช่วงเวลาเดียวกับรัชสมัยของรัชกาลที่ 2-5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นนักแต่งเพลงร้องศิลป์ที่มีผลงานดีเด่นที่สุดในยุคโรแมนติกเทียบเคียงกับชูเบิร์ตในยุคคลาสสิก ผลงานการประพันธ์เพลงนอกจากเพลงร้องศิลป์กว่า 300 เพลงในรูปแบบต่างๆแล้ว ยังมีเพลงเดียวเปียโน ซิมโฟนี คอนแชร์โต บทเพลงเชมเบอร์ เพลงร้องประสานเสียง ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 337.

อารมณ์ของบทเพลง ในตอนนำเสนอ นี้จะมีทั้งหมด 3 ทำนองหลัก โดยมีบุคลิกของตัวดนตรีที่แตกต่างผ่านความต่อเนื่องทางด้านดนตรี และใช้เทคนิคขยายส่วนทำนอง (Augmentation) เพื่อสร้างความแตกต่าง (Contrast) ไปสู่ตอนพัฒนา ซึ่งเป็นช่วงของการพัฒนาทำนองด้วยการสร้างทำนองหลักขึ้นมาใหม่ผสมกับทำนองเดิมที่นำมาพัฒนาในช่วงนี้ สำหรับตอนย้อนความ (Recapitulation) ซึ่งเป็นการนำทำนองเดิมกลับมาอีกครั้งเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพของบทประพันธ์ผ่านการพัฒนาแนวทำนองเดิมให้มีสีสันที่แตกต่างกันออกไปมาขึ้น และจบด้วยโคดา (Coda) ซึ่งมีสัดส่วนที่ยาวเพียงพอกับทำนองหลักในแต่ละช่วงของท่อนนี้

ท่อนที่ 2 Allegretto tranquillo

ตารางที่ 5 สังคีตลักษณ์ท่อนที่ 1 Lento doloroso - Allegro vivace ในบทประพันธ์ Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 ของ เอดเวิร์ด กรีก

Intro	Exposition		Middle Sec.	Intro	Reprise		Codetta
	A	B	C		A’	B’	
1-10	11-28	29--44	45-95	96-103	104-121	122-137	138-153

ท่อนที่ 2 อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary Form) ด้วยสัดส่วนของท่อนนี้ค่อนข้างสั้นและเร็ว จึงทำให้การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ในท่อนนี้ออกมารูปแบบ 3 ตอน มีลักษณ์คล้ายกับสังคีตลักษณ์โซนาตา แต่มีขนาดเล็กกว่า ด้านการพัฒนาทำนองหลักในแต่ละช่วงค่อนข้างสั้น ทำนองหลักมีความชัดเจนและแข็งแรงในด้านดนตรี สิ่งที่น่าสนใจคือการพัฒนาทำนองใน C ด้วยการเปลี่ยนคีย์ไปยังคีย์ใหม่เพื่อสร้างความแตกต่าง อย่างสิ้นเชิงจาก A และ B ในส่วนของการกลับมาของทำนองหลักยังคงใช้คีย์เดิมเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพที่แข็งแรงและชัดเจนในท่อนนี้

ท่อนที่ 3 Allegro animato

ตารางที่ 6 สังคีตลักษณ์ท่อนที่ 3 Allegro animato ในบทประพันธ์ Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 ของ เอดเวิร์ด กรีก

Exposition			Development	Recapitulation		Coda
A	B	A’	C	A’	B’	
1 - 59	60 - 93	94 - 108	109 - 187	188 - 242	243 - 276	277 - 314

สำหรับท่อนนี้มีสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโด (Sonata-rondo form) โดยสังคีตลักษณ์แบบรอนโดนี้ มีรูปแบบดังนี้ แบบ 5 ตอนคือ ABACA และแบบ 7 ตอนคือ ABACABA(DA) ซึ่งเป็นโครงสร้างที่ซ้อนกันอยู่ภายในสังคีตลักษณ์โซนาตา ที่มีการนำเอาทำนองหลักของ A ในตอนนำเสนอกลับมาใช้อีกครั้งเพื่อเชื่อมทำนองไปสู่ท่อน ตอนพัฒนา เป็นการดึงทำนองจากตอนนำเสนอ กลับมาพัฒนาอย่างเต็มที่พร้อมกับสร้างทำนองหลักขึ้นมาใหม่ในช่วงนี้ สำหรับตอนย้อนความ จะนำทำนองหลักจากตอนนำเสนอ กลับมาใช้อีกครั้งเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพของบทประพันธ์นี้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยเลือกบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก และ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ เป็นกรณีศึกษาในการอธิบายเทคนิคและตีความบทประพันธ์ในมุมมองของนักบรรเลงเปียโนร่วม โดยทั้งนี้ในการวิเคราะห์บทประพันธ์บทนี้ได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาเนื่องด้วย การวิจัยสำหรับนักบรรเลงประกอบในรูปแบบของภาษาไทย ยังไม่เป็นที่แพร่หลายมากนัก โดยมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ศึกษาการตีความและเทคนิคการบรรเลงร่วมกับเครื่องสายตะวันตกและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์ ร่วมไปถึงข้อมูลแวดล้อมต่าง ๆ อาทิ เทคนิคการบรรเลงเปียโน ทฤษฎีการบรรเลงเปียโนในสถานะนักเปียโนบรรเลงร่วม ประวัติผู้ประพันธ์เพลง ประวัติเพลง โครงสร้างของบทประพันธ์ เป็นต้น จากตำราภาษาไทย และภาษาต่างประเทศ วิทยานิพนธ์ทั้งภายในประเทศและจากต่างประเทศ วารสารสิ่งพิมพ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยทั้งนี้ข้อมูลสืบค้นมาจากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

1.1 ห้องสมุดดนตรี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาลัยศิลปากร

1.2 หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3 ห้องสมุดดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

1.4 แหล่งข้อมูลสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์

1.5 ตำราภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ

1.6 วิทยานิพนธ์ของผู้วิจัยในต่างประเทศ

2. คัดกรองข้อมูล เมื่อได้ข้อมูลตามที่ต้องการแล้วจึงนำมาคัดกรองข้อมูลที่สำคัญและนำมาวางแนวทางเพื่อการเขียนวิจัย

3. วิเคราะห์ข้อมูล นำข้อมูลที่ได้จากการคัดกรองนำมาวิเคราะห์เพื่อนำมาใช้เพื่อตีความบทประพันธ์ และบันทึกข้อมูล

4. นำข้อมูลที่วิเคราะห์มุมมองและปรับใช้กับบทประพันธ์ บักทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

5. ตรวจสอบข้อมูลและประมวลผล

6. ตรวจสอบความถูกต้องของบทวิเคราะห์ที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อสรุปผลการวิจัย

7. นำเสนอผลงานวิจัย ภายหลังจากสรุปผลการวิจัยและได้รับการตรวจสอบจากอาจารย์ที่ปรึกษาแล้ว จึงนำเสนอเป็นผลงานวิจัยที่สมบูรณ์

ทั้งนี้ ระยะเวลาการทำวิจัยเรื่อง แนวทางการบรรเลงเปียโนร่วม สำหรับเพลง Violin Sonata No.3 in G major Op.13 ของ เอดเวิร์ด กรีก และ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ นี้ เริ่มตั้งแต่เดือนสิงหาคม พ.ศ.2560 ถึงเดือนธันวาคม พ.ศ.2561

บทที่ 4

เทคนิคในการเล่นและการฝึกซ้อมเปียโน

4.1 เทคนิคการวางนิ้ว (Fingering Technique)

การเล่นเปียโนด้วยการจัดวางนิ้วตามเลขที่กำหนดไว้ในบทประพันธ์ มีความสำคัญมากกว่าการซ้อมเทคนิคเพื่อสร้างความแข็งแรงให้กับกล้ามเนื้อ เพราะการคำนึงถึงเลขนิ้วที่ถูกต้องนั้นจะสามารถสร้างสีสัน และอารมณ์เพลงได้ดีขึ้น เป็นที่มาของความหลากหลายของเสียง เช่น เสียงเชื่อมต่อกัน เสียงดัง และเสียงเบา การคำนึงถึงธรรมชาติของน้ำหนักแต่ละนิ้วที่ไม่เท่ากัน จะช่วยให้เสียงที่ต้องการออกมามีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ยกตัวอย่างเช่น วางนิ้ว 4 หรือ 5 คือ นิ้วนางและก้อยให้กับโน้ตที่ต้องการเสียงนุ่มนวลและเบา ในขณะที่นิ้วโป้ง หรือนิ้วกลางที่มีความแข็งแรงมากกว่า จะให้เสียงที่มีความแข็งแรง เข้มข้น มากกว่านิ้วอื่นๆ

การจัดหมายเลขของนิ้วในการเล่นเปียโน[13] ยังต้องคำนึงถึงความเหมาะสมกับแต่ละยุคสมัย ซึ่งมีแนวทางการเล่นบทเพลงที่แตกต่างกันออกไป เช่น การจัดรูปแบบวางนิ้วและมือสำหรับการเล่นออร์แกน จะใช้แนวทางการเล่นบทประพันธ์เพลงในยุคบาโรคที่มีการเขียนโน้ตเลียนเสียงคอร์ดของออร์แกนในยุคนั้น ในแนวทางเดียวกันการวางนิ้วให้เหมาะสมตามแนวทางการเล่นของบทเพลงในยุคโรแมนติกก็มีความแตกต่างกันออกไป เนื่องด้วยบทเพลงในยุคโรแมนติก มีการสอดแทรกอารมณ์ที่เข้มข้น พร้อมกับเทคนิคที่แสดงออกถึงความสามารถอันยอดเยี่ยมในการบรรเลง

ในท่อนที่มีความยากในการเล่น[14] ผู้เล่นควรรู้ทิศทางในการเคลื่อนที่ของนิ้วว่า ควรเคลื่อนที่อย่างไร เช่น ตำแหน่งของนิ้วถัดไปที่จะเล่นจะเคลื่อนย้ายนิ้วไปในทิศทางใด และเลขนิ้วที่จะใช้ถัดไปคือเลขนิ้วใด

ในการเล่นประโยคเพลงที่มีจังหวะเร็ว และต้องการได้เสียงที่มีความชัดเจน แข็งแรง ควรหลีกเลี่ยงการใช้นิ้ว 3 4 5 ให้เลือกใช้นิ้ว 1 2 3 แทน แต่ในทางกลับกัน หากต้องการเล่นเทคนิคเลกา

---

[13] Taylor, Kendall (1983). **Principles of Piano Technique and Interpretation.** Santa Monica: Novello & Company, p.30

[14] Onishi, Aiko. (1996). *Pianism*. Anima Press, United States of America, p.47

โต (Legato) ให้มีความต่อเนื่อง ไม่ขาดช่วง ในบางตอนของประโยคเพลง ควรหลีกเลี่ยงการใช้นิ้ว 1 เนื่องจากนิ้วโป้งเป็นนิ้วที่แข็งแรง อาจให้น้ำหนักที่มากเกินไป ส่งผลต่อการความต่อเนื่องของประโยคเพลง

การเล่นเทคนิคเสียงต่อเนื่อง โดยการกดค้างไว้โดยการแทนที่นิ้ว เป็นการค้างเสียงโดยไม่ใช้เพเดิล มีความแตกต่างทางด้านโทนเสียงอยู่ที่ความเหมาะสมของแต่ละบทเพลง

ในการข้ามมือ (cross over)[15] นิ้วที่เหมาะสมคือ นิ้วชี้ และ นิ้วกลาง เพราะจะทำให้สามารถเล่นได้รวดเร็วที่สุด แต่ยกเว้นในกรณีต้องการเสียงที่มีน้ำหนักมาก ควรเลือกใช้นิ้ว 1 เนื่องจากนิ้วโป้งเป็นนิ้วที่มีความแข็งแรง

ปัญหาและการฝึกซ้อม

1. การจัดวางเลขนิ้วในการเล่นประโยคเพลงที่มีความต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 1.1 ปัญหาจากบทประพันธ์ sonata for violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 50-52

ภาพที่ 1 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 50-52

จากปัญหาในตัวอย่างที่ 1.1 ผู้วิจัยได้ทำการทดลองในการจัดวางรูปแบบของนิ้วได้เป็น 2 แบบ

1) ผู้วิจัยได้ทำการจัดวางเลขนิ้วในห้องที่ 50-52 ดังภาพด้านล่าง เนื่องจากบทประพันธ์ในท่อนนี้ ต้องการความต่อเนื่องของทำนอง และต้องการความชัดเจน และมีความต่อเนื่องของเสียงไม่ขาดช่วง เนื่องจากในท่อนนี้ไม่มีเครื่องหมายเน้นจังหวะใดๆ หรือเน้นเสียง ผู้วิจัยจึงได้ทำการจัด

[15] Onishi, Aiko. (1996). *Pianism*. Anima Press, United States of America, 50.

วางนิ้ว โดยหลีกเลี่ยงการใช้นิ้ว 1 ซึ่งเป็นนิ้วที่ให้เสียงที่มีน้ำหนักมาก ดังนั้นผู้วิจัยเห็นว่า มีความยากในการควบคุมน้ำหนักของนิ้วโป้ง ผู้วิจัยจึงเลือกการใช้นิ้ว 2 3 4 เป็นหลักสำหรับการเล่นท่อนดังกล่าว เนื่องจากนิ้วดังกล่าว สามารถควบคุมโทนเสียง และความต่อเนื่องในแต่ละโน้ตได้ดีกว่า ดังภาพที่ 2

ภาพที่ 2 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 50-52

2) ผู้วิจัยทดลองทำการจัดวางเลขนิ้วโดยใช้นิ้ว 1 เป็นหลักโดยหลีกเลี่ยงการใช้นิ้ว 2 3 4 ในการเล่นท่อนดังกล่าว พบว่า การควบคุมเสียงให้เกิดความไพเราะ ชัดเจน และต่อเนื่องเป็นไปได้ยากกว่าการเลือกใช้นิ้ว 2 3 4 จากวิธีแรก ดังภาพที่ 3

ภาพที่ 3 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 50-52

2. การจัดวางเลขนิ้วในการเล่นประโยคเพลงที่มีจังหวะเร็ว และประโยคเพลงที่ต้องการควบคุมความดังเบาของเสียง

ตัวอย่างที่ 2.1 ปัญหาจากจากบทประพันธ์ Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 22-24

ภาพที่ 4 ตัวอย่างการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 22-24

จากปัญหาในตัวอย่าง 2 ผู้วิจัยได้ทำการทดลองในการจัดวางรูปแบบของนิ้วได้เป็น 2 แบบ

1) ผู้วิจัยได้ทำการจัดวางเลขนิ้ว ในท่อนนี้ ซึ่งมีจังหวะเร็ว และมีการกำหนดความดังเบา คือ pp หรือ pianissimo[16] หมายความว่า เล่นด้วยเสียงเบา โดยผู้วิจัยหลีกเลี่ยงการใช้นิ้ว 1 เนื่องจากไม่ต้องการเสียงที่มีน้ำหนักมาก ไม่ต้องการเสียงดัง และต้องการความเร็วในการขยับนิ้ว ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกนิ้วที่ง่ายต่อการสัมผัสคีย์ด้วยความเร็ว ในจังหวะที่สองของห้องที่ 22 และ 23 ผู้วิจัยจึงได้จัดวางเลขนิ้ว ดังภาพที่ปรากฏด้านล่าง โดยใช้นิ้ว 2 3 2 เป็นหลัก นิ้วมือจะอยู่ในตำแหน่งที่ง่ายต่อการเล่นไม่จำเป็นต้องหมุนมือเพื่อหาตำแหน่งของนิ้ว ดังภาพที่ 5

[16] Pianissimo, แปลว่า เบามาก ใช้ตัวย่อ pp ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 238

ภาพที่ 5 ตัวอย่างการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 22-24

2) ผู้วิจัยได้ทำการทดลองเล่นโดยการใช้นิ้ว 1 3 1 (ภาพที่ 6) พบว่าในการควบคุมมีความลำบากในการใช้นิ้ว 1 กับประโยคเพลงในจังหวะที่สองของห้องที่ 22 ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าในขณะเล่นโน้ตที่มีจังหวะเร็ว และต้องการควบคุมเสียงให้เบาไปพร้อมกัน ควรเลือกใช้นิ้วตามวิธีแรก (ภาพที่ 5) ซึ่งมีความง่ายต่อการควบคุมให้เสียงนั้นให้ออกมาสมบูรณ์แบบมากที่สุด

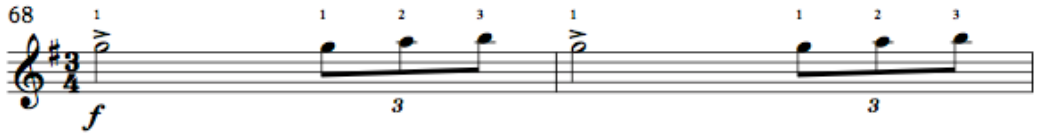
ภาพที่ 6 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 22-24

ตัวอย่างที่ 2.2 ปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 68-69

ภาพที่ 7 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 68-69

จากปัญหาในตัวอย่างที่ 2.2 ผู้วิจัยได้ทำการทดลองแบ่งการจัดวางรูปแบบของการวางนิ้วได้เป็น 2 แบบ

1) ผู้วิจัยได้จัดวางเลขนิ้วสำหรับห้องที่ 68-69 เล่น โดยใช้นิ้ว 1 เป็นหลัก เนื่องจากมีการกำหนดความดังเบา คือ f หรือ Forte หมายความว่า เล่นด้วยเสียงดัง และเครื่องหมายเน้นเสียงในจังหวะที่หนึ่งของห้องที่ 68 และ 69 ผู้วิจัยมีความเห็นว่า นิ้วโป้งสามารถสร้างเสียงดังตามที่บทเพลงต้องการได้ดี เนื่องจากนิ้วโป้งมีน้ำหนักเพียงพอ สามารถกดน้ำหนักนิ้วลงไปได้ดีกว่านิ้วอื่นๆ ดังภาพที่ 8



ภาพที่ 8 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 68-69

2) ผู้วิจัยได้ทำการทดลองใช้นิ้ว 2 หรือนิ้วชี้ ในโน้ตที่มีเครื่องหมายเน้นเสียง ดังภาพที่อยู่ด้านล่าง แต่ไม่สามารถเน้นเสียง และสร้างเสียงได้ดังตามที่ต้องการได้ดีเท่ากับการเลือกใช้นิ้ว 1 หรือนิ้วโป้ง ดังภาพที่ 9

ภาพที่ 9 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 68-69

ตัวอย่างที่ 2.3 ปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 172-175

1) สำหรับห้องที่ 172-175 นี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้ มือขวาเพียงมือเพียงมือเดียวในการเล่น เพราะเนื่องจากเป็นประโยคเพลงที่มีการพัฒนาทำนองด้วยซ้ำทำนองในรูปแบบย้ายช่วงเสียง โมทีฟ (Motif)[17]หลักเป็นกลุ่มโน้ต G A E และเล่นซ้ำกลุ่มโน้ตเดิมแต่ขยับขึ้น 1 ช่วงเสียง ดังนั้นการเล่นจึงเพียงเลื่อนมือด้วยช่วงเสียงที่สูงขึ้น และเพื่อไม่ให้เกิดความสับสนในการเล่น ผู้วิจัยจึงเลือกใช้มือขวาเพียงมือเดียว โดยไม่ใช้ 2 มือสลับกัน ดังภาพที่ 10

[17] โมทีฟ, ความคิดหักด้านทำนองหรือจังหวะที่เป็นวัตถุดิบในการสร้างบทเพลงให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งเพลงให้เป็นส่วนย่อยที่สุดของทำนองหรือจังหวะ ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 238

ภาพที่ 10 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 172-175

2) ผู้วิจัยได้ทดลองเลือกใช้ทั้งมือทั้งสองข้าง (ภาพที่ 11) ในการเล่นโดยใช้นิ้วแตกต่างจากภาพด้านบน ผู้วิจัยพบว่าการเลือกใช้นิ้วดังกล่าว ไม่สามารถย้ายนิ้วได้เร็วเท่าที่ควร จึงเลือกใช้รูปแบบการวางนิ้วดังวิธีการข้างต้น

ภาพที่ 11 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 172-175

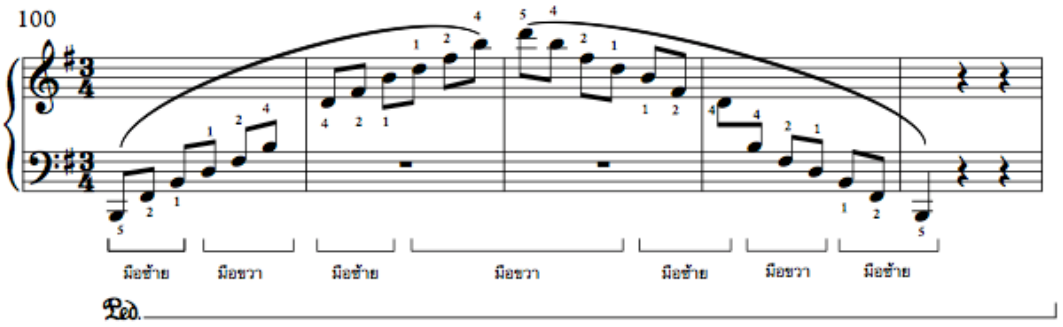
ตัวอย่างที่ 2.4 ปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-104

ภาพที่ 12 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-104

จากปัญหาในตัวอย่าง 2.4 เป็นปัญหาเกี่ยวกับการจัดวางเลขนิ้วในการเล่นอาร์เปโจ[18] ที่พบผู้วิจัยได้ทำการทดลองแบ่งการจัดวางรูปแบบของการวางนิ้วได้เป็น 2 แบบ

1) ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้วดังภาพที่ 13 สามารถสร้างเสียงต่อเนื่องได้ดี มีความต่อเนื่อง และมีความผิดพลาดน้อย เนื่องจากในขณะที่มือขวาเล่นอยู่นั้น สามารถย้ายมือซ้ายไปเตรียมในตำแหน่งถัดไป จึงทำให้เกิดความต่อเนื่องในการเล่นอาร์เปโจได้ดี มากกว่าการใช้เพียงมือเดียว อีกทั้งยังสามารถเพิ่มระดับเสียง (Crescendo) ได้ตามต้องการ

[18] อาร์เปโจ, โน้ตตัวที่ 1, 3, 5, ของคอร์ดธรรมดา หรือโน้ตโน้ตตัวที่ 1, 3 , 5, 7, ของคอร์ดทบเจ็ด ซึ่งเล่นเรียงกันที่ละตัวตามลำดับจากต่ำไปสูง หรือสูงไปต่ำ มักจบด้วยโน้ตตัวแรกเพื่อให้ครบช่วงคู่แปด เสียง ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 337



ภาพที่ 13 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-104

2) ผู้วิจัยทำการทดลองการวางนิ้ว โดยใช้เฉพาะมือขวาในการเล่น ภาพที่ 14 ผู้วิจัยพบว่า ไม่สามารถสร้างความต่อเนื่องให้กับเสียงได้ ดังในวิธีแรก

ภาพที่ 14 ตัวอย่างการการจัดวางเลขนิ้วจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-104

4.2 เทคนิคการใช้เสียงค้าง (Pedal Technique)

ความน่าสนใจสำหรับการบรรเลงรวมวงนั้นคือ ความแตกต่างของเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ในแต่ละเครื่องดนตรี แต่ในบางครั้ง บางช่วงของบทประพันธ์ อาจมีความจำเป็นจะต้อง ผสมผสานอย่างการบรรเลงรวมวงระหว่างเปียโนและเครื่องดนตรีอื่นๆ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทำให้เสียงของ

เปียโนสามารถเข้ากันกับเครื่องดนตรีอื่นๆ ได้ เช่น ไวโอลิน วิโอลา หรือ เชลโล เป็นต้น เพื่อให้เกิดความลื่นไหลของบทเพลง ซึ่งเป็นสิ่งที่นักเปียโนควรจะคำนึงถึงในการบรรเลงบทเพลงต่างๆ การใช้เพเดิลถือว่าเป็นเทคนิคการสร้างเสียงอย่างหนึ่งของเปียโน ทำให้เปียโนและเครื่องดนตรีอื่นๆ ภายในวงดนตรีสามารถเล่นผสมผสานกันได้ โดยธรรมชาติเสียงของเปียโนจะมีความเป็นจังหวะมากกว่าเครื่องสาย เครื่องเป่า และ นักร้อง ดังนั้นในการเหยียบเพเดิลก่อนจะกดโน้ตจะทำให้การกระแทกของเสียง (Attack) ไม่พุ่งมากจนเกินไป เสียงกังวาน (Resonant) [19] เหล่านั้น และโอเวอร์โทน (overtone)[20] ทำให้เสียงเปียโนและการบรรเลงเดียว (Solo) จากเครื่องดนตรีอื่น สามารถผสมผสานได้เข้ากัน กับเครื่องดนตรีที่จะบรรเลงรวม

ทักษะการใช้เพเดิลนั้น ถึงแม้ว่าจะไม่มีกฎที่ตายตัว แต่มีความสำคัญต่อผู้บรรเลงเปียโนเป็นอย่างมาก การใช้เพเดิลหลากหลายรูปแบบนั้น นอกเหนือจากการคำนึงถึงลักษณะเสียงต่าง ๆ ในตัวบทประพันธ์แล้ว ยังต้องคำนึงถึงส่วนประกอบอื่นๆ ด้วย เช่น การสะท้อนเสียงของห้องแสดงดนตรี ลักษณะความแหลมหรือทุ้มของเสียงจากเครื่องดนตรีเปียโนซึ่งแตกต่างกันออกไปตามวัตถุดิบ และลักษณะเสียงจากการบรรเลงเครื่องดนตรีของผู้บรรเลงหลัก เครื่องหมายเพเดิลที่เขียนกำกับไว้บนโน้ตเพลงนั้นเป็นเพียงคำสั่งหรือแนวทางการบรรเลงสำหรับการใช้เพเดิลอย่างคร่าวๆ เท่านั้น ผู้บรรเลงจะต้องสร้างสรรค์วิธีการ ด้วยการใช้ความรู้ ศึกษาและความคิดสร้างสรรค์ในการใช้เพเดิลให้มีประสิทธิภาพเพื่อส่งเสริมให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ยกตัวอย่างเช่น เครื่องหมายเซคโค (Secco) มีความหมายว่า เสียงเปียโนมีความแห้ง ไม่ต้องการเพเดิล ซึ่งอาจส่งรับได้ดีกับเสียงต่ำของไวโอลินหรือ เครื่องสายเสียงต่ำ (Low String Instrument) อย่างเชลโล ในทางตรงกันข้าม การเล่นเปียโนโดยไม่ใช้เพเดิลนั้นอาจไม่สนับสนุนทำนองที่มีเสียงสูงและเบาบาง เช่น จากเครื่องดนตรีฟลูตเท่าใดนัก

ความลึกในการเหยียบเพเดิล เป็นสิ่งสำคัญสำหรับเพื่อที่จะหาสมดุล ระหว่างคุณภาพของเสียง และความดังเบาของเสียง ประโยชน์ของเพเดิลขวามีประโยชน์สำหรับการสร้างความเข้มข้นของเสียง แต่อย่างไรก็ตาม อาจจะมีความเสี่ยงของเสียงที่เล่นออกมาจะดังเกินไป และมีความกัดของเสียงมากเกินไป การเล่นเบสค้างจะทำให้เกิดเสียงที่ดังมาก ดังนั้นเราควรผสมผสานเทคนิค การกด

---

[19] เรเสอเนินซ์, เสียงกังวาน เสียงที่เกิดจากการส่งแรงสั่นสะเทือนจากวัตถุชิ้นหนึ่งไปยังวัตถุอีกชิ้นหนึ่ง เป็นคุณภาพเสียงดนตรีที่ดี ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 314.

[20] โอเฝอโทน, โน้ตโอเวอร์โทนโน้ตตัวหนึ่งในชุดโอเวอร์โทน ดูใน เรื่องเดียวกัน, 266.

คีย์เปียโนเข้าด้วยกัน และควรฝึกซ้อมการใช้เพเดิลเพื่อที่จะได้ทราบถึงความลึกของเพเดิลได้เป็นอย่างดี

โดยปกติของเปียโนแล้ว เครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถลากโน้ตยาวได้มากเท่ากับเครื่องสายและ เครื่องเป่า แต่ในขณะเหยียบเพเดิลขวานั้น สายเปียโนจะสามารถทำการสั่นได้มากขึ้น ฉะนั้นความลึกในการเหยียบเพเดิล จะเป็นตัวแปรสำคัญสำหรับความสมดุลระหว่างคุณภาพของเสียง และและความดังเบาของเสียง ประโยชน์ของเพเดิลขวามีประโยชน์สำหรับการสร้างความเข้มข้นของเสียง แต่อย่างไรก็ตาม อาจมีความเสี่ยงที่เสียงจะออกมาดังเกินไป เช่นจากการเล่นเบสค้างจะทำให้เกิดเสียงที่ดังมากและเกิดเสียงกระด้าง (Dissonant) มากเกินไป ดังนั้นเราควรผสมผสานเทคนิคการกดคีย์เปียโน และควรฝึกซ้อมการใช้เพเดิลเพื่อที่จะได้ทราบถึงความลึกของเพเดิลได้เป็นอย่างดี[21]

จุดประสงค์หลักในการใช้เพเดิลคือ การเชื่อมโน้ต หรือ เชื่อมเพื่อไปสู่คอร์ดถัดไป โดยการค่อย ๆ ยกเพเดิลในแต่ละระดับ ซึ่งเพเดิลในรูปแบบนี้ไม่เหมาะกับการใช้กับบทเพลงในยุคบาโรคและ คลาสสิคตอนต้น แต่เหมาะสำหรับการผสมเสียงในงานประพันธ์เพลงยุคโรแมนติก

4.2.1 เพเดิลด้านขวา (Tre Corde หรือ Damper Pedal) [22]

การใช้เพเดิลด้านขวานั้นตามที่นักเปียโนหลาย ๆ คน เข้าใจว่าจะช่วยทำให้เสียงเปียโนที่มีเพเดิลมีความหนาและยาวขึ้น แต่เมื่อศึกษาในระดับสูงแล้ว การใช้เพเดิลขวานั้นมีความละเอียดและซับซ้อน จำเป็นต้องทำความเข้าใจให้ลึกซึ้งและฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ ยกตัวอย่างเช่น หากต้องการให้โน้ตหรือคอร์ดมีเสียงกังวาน ควรที่จะเหยียบเพเดิลก่อนกดโน้ตเพื่อให้เสียงได้ความกังวานมากที่สุด การเหยียบเพเดิลก่อนกดโน้ต การเหยียบเพเดิลพร้อมกับการกดโน้ต หรือแม้แต่เหยียบหลังการกดโน้ต จะสามารถสร้างความแตกต่างของเสียงได้ สำหรับการเล่นโน้ตเสียงต่ำ การสั่นของสายเปียโนจะมีมากกว่าโน้ตเสียงสูง ดังนั้นการคุมเพเดิลในการเหยียบสำหรับโน้ตเสียงต่ำไม่ควรจะเหยียบลงไปลึกมากนัก โดยปกติโน้ตเสียงต่ำมักจะดังกว่าเสียงสูง ความชัดของโทนเสียงจะมีความมัวมากกว่าเสียงสูง ดังนั้น ผู้เล่นควรจะระวังในการปล่อยเพเดิลในการเล่นเสียงต่ำ และในขณะเดียวกันกับโน้ตสูงหรือแนว

---

[21] Lindo, Algernon H., (2016). *The Art of Accompanying,* BiblioLife, LLC : California, 202.

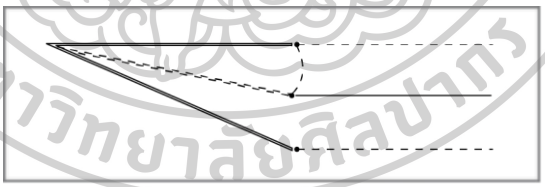
[22] Onishi, Aiko. (1996). *Pianism*. Anima Press: United States of America, 124.

ทำนอง การเหยียบเพเดิลจะมีผลต่อความชัดเจนของโทนเสียง[23] ข้อควรระมัดระวังในการเหยียบเพเดิลในโน้ตเสียงสูงในระยะใกล้กันนั้น อาจต้องเหยียบเพียงครึ่งของความลึก

ในกรณีที่ต้องเล่นโน้ตซ้ำหรือคอร์ดซ้ำ ควรจะปล่อยเพเดิลในช่วงเวลาที่ต้องการเน้นเสียง แต่ไม่ควรปล่อยในขณะที่ต้องการให้เสียงมีความต่อเนื่อง อีกทั้งการเล่นโน้ตที่มีจังหวะขัดกันในเวลาเดียวกัน การใช้เพเดิลจะช่วยให้เกิดความชัดเจนและต่อเนื่องของโน้ตได้ดียิ่งขึ้น

การเหยียบเพเดิลด้านขวานั้น สามารถเหยียบลงไปได้หลายระดับ เช่น ระดับแรก หากแตะลงเพียงเล็กน้อยเพื่อให้ แดมเปอร์ (damper) ยังแตะอยู่กับสายเสียงเพียงเบาๆ ระดับที่สอง หากแตะเหยียบลงไปเพียง 1 ใน 8 ของความลึกทั้งหมด ระดับถัดไป คือ 1 ใน 4 และ 1 ใน 2 ของความลึกทั้งหมด ไปจนถึงเหยียบจนสุดของความลึก เทคนิคการใช้เพเดิลในความลึกที่ไม่เท่ากันย่อมส่งผลให้เกิดเสียงที่แตกต่างกันไป

1) การเหยียบเพเดิลด้านขวาเพียงครึ่งเดียว (half pedal)[24] จุดเด่นหรือข้อดี คือ จะทำให้เสียงสูงมีเสียงที่ชัดเจน แต่เสียงต่ำยังคงมีการค้างเสียง (Sustain) อยู่ แต่อย่างไรก็ตามเปียโนในยุคนี้การค้างเสียงจะอยู่ค่อนข้างนาน และส่งผลให้เสียงที่ออกมามีความไม่ชัดเจน ดังนั้นการเลือกใช้เพเดิลเพียงครึ่งเป็นตัวเลือกที่เหมาะสม ที่จะสามารถ ผสมผสานเสียงได้อย่างพอเพียงตามที่ผู้เล่นต้องการ[25] (ภาพที่ 15)



ภาพที่ 15 การเหยียบเพเดิลด้านขวาเพียงครึ่งเดียว

2) เพเดิลแบบสตัคคาโต (Staccato pedal) คือการเหยียบเพเดิลขึ้นลงพร้อมนิ้ว เพื่อสร้างเสียงที่กังวานแบบสั้น (Staccato) สามารถทำหน้าที่แทนการเน้นในแต่ละตัวโน้ตได้ นักเปียโนหลายคนคิดว่าสัญลักษณ์สตัคคาโต (Staccato) คือการเล่นสั้น แห้ง และไม่ใช้เพเดิล แต่ว่า

---

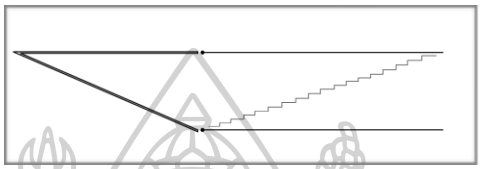
[23]Onishi, Aiko. (1996). *Pianism*. Anima Press, United States of America 124.

[24] เรื่องเดียวกัน, 17.

[25] เรื่องเดียวกัน, 19.

เสียงที่มีความสั้น แห้ง อาจจะฟังดุดันมากเกินไป และเสียงเหล่านั้นอาจจะไปขัดกับเครื่องดนตรีอื่นๆ ด้วย ดังนั้นการใช้เพเดิลแบบสตัคคาโต จึงเป็นการช่วยให้ความสั้น แห้ง ของโน้ตสตัคคาโต มีความกังวานและไพเราะยิ่งขึ้น แต่อย่างไรก็ตาม ข้อควรระวังในการใช้เพเดิลแบบสตัคคาโต คือควรใช้ให้เหมาะสม ไม่ทำให้โน้ตสั้นมีความยาวขึ้น

3) เพเดิลแบบดิมินูเอโด (Diminuendo Pedal)[26] คือการเหยียบเพเดิลลงไปลึกสุดของเพเดิล จากนั้นค่อย ๆ ปล่อยขึ้นทีละนิดตามลำดับ (ภาพที่ 16)



ภาพที่ 16 การเหยียบเพเดิลแบบดิมินูเอโด

4.2.2 เพเดิลกลาง (Sostenuto)[27]

นั้นถูกใช้น้อยที่สุดในบรรดาเพเดิลทั้งสาม ใช้สำหรับค้างเสียงให้ยาวคล้ายคลึงกับเพเดิลด้านขวา หากแต่ผู้เล่นสามารถเลือกกดโน้ตเพียงบางโน้ตหรือบางกลุมเสียงให้อยู่ด้วยเพเดิลนี้ เสียงที่ยาวขึ้นนั้นอาจมีความประสานกัน หรือเข้ากันเป็นคอร์ดอันไพเราะ แต่เนื่องด้วยเป็นเพเดิลที่มีความลำบากในการใช้ เพเดิลนี้จึงถูกไม่นำมาไว้ในแกรนด์เปียโนหลายรูปแบบ เราจึงเห็นเปียโนที่มีเพียงสองเพเดิลอยู่ไม่น้อย

4.2.3 เพเดิลซ้ายสุด (Una Corda)[28]

ช่วยในการเปลี่ยนเสียงของเปียโนให้แผ่วเบาลง คีย์เปียโนหรือค้อนถูกเลื่อนออกไปในแนวนอนเพียงเล็กน้อยเพื่อให้สายเปียโนถูกสัมผัสเพียงแค่ 2 ใน 3 ทำให้เสียงมีความบางลง การใช้เพเดิลนี้ช่วยได้มากในการบรรเลงดนตรีร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นเนื่องด้วยเสียงแผ่วเบาสามารถช่วยผสมผสานกับเสียงของเครื่องดนตรีบรรเลงร่วม ทำให้ได้เสียงดนตรีที่มีความกลมกลืนมากยิ่งขึ้น

---

[26] Onishi, Aiko. (1996). *Pianism*. Anima Press, United States of America, 24.

[27] Sinn, Deborah Rambo (2013). *Playing Beyond The Notes*. Oxford University Press, United States of America.126

[28] Sinn, Deborah Rambo (2013). *Playing Beyond The Notes*. Oxford University Press, United States of America.126

เพเดิลทั้งสามนี้นั้นจะต้องถูกเลือก และพิจาราณาในการใช้เพื่อให้ได้ประสิทธิภาพ ส่งผลลัพธ์ที่เหมาะสม การใช้เพเดิลอย่างสร้างสรรค์และเหมาะสมจะเป็นการเพิ่มสีสันในการสร้างเสียงเปียโน เป็นสิ่งที่ควรทำสำหรับการเล่นเปียโนในแต่ละบทเพลง เริ่มตั้งแต่ยุค ศตวรรษที่ 19 จนมาถึงปัจจุบัน

ปัญหาและการฝึกซ้อม

1. ตัวอย่างการแก้ปัญหาโดยการใช้เพเดิลแบบสตัคคาโต (Staccato Pedal)

ตัวอย่างที่ 1.1 ปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 72-76 (ภาพที่ 17)

ภาพที่ 17 ตัวอย่างปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 72-76

จากตัวอย่างที่ 1.1 ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการเล่นแบบสั้น และโดยเพิ่มการใช้เพเดิลแบบสตัคคาโต ผู้วิจัยได้เหยียบเพเดิลลงไปพร้อมกันกับกดโน้ตมือซ้ายที่จังหวะที่หนึ่ง สอง และสาม โดยทั้งนี้ผู้จัยได้กำหนดเครื่องหมายในใช้เพเดิลแบบสตัคคาโต ดังภาพที่ 18

ภาพที่ 18 การใช้เพเดิลแบบสตัคคาโต ในบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 72-76

2. ตัวอย่างการแก้ปัญหาโดยการใช้เพเดิลแบบดิมินูเอโด (Diminuendo pedal)

ตัวอย่างที่ 2.1 ปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 72-76 (ภาพที่ 19)

ภาพที่ 19 ปัญหาจากบทประพันธ์ sonata for violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-106

จากปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for violin ประพันธ์โดยเอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-106 ผู้วิจัยได้ได้เลือกใช้เทคนิคเพเดิลแบบดิมินูเอ็นโดในห้องที่ 104 โดยเริ่มเหยียบหลังจากการกดจังหวะที่หนึ่งของห้องที่ 134 เพียงเล็กหน่อย จากนั้นเริ่มปล่อยเพเดิลจากการเหยียบลึกสุดแล้วปล่อยขึ้นที่ละนิด พร้อมกับควบคุมการสัมผัสนิ้วลงบนคีย์ให้ เพื่อให้เกิดเสียงที่เบาตามต้องการ ดังภาพที่ 20

ภาพที่ 20 การใช้ ดิมินูเอ็นโดเพเดิล ในบทประพันธ์ sonata for violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-106

3. ตัวอย่างการแก้ปัญหาโดยการใช้เพเดิลแบบโซสเทนูโต (Sostenuto Pedal)

ตัวอย่างที่ 3.1 ปัญหาจากจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ห้องที่ 45-56 (ภาพที่ 21)

ภาพที่ 21 ตัวอย่างปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ห้องที่ 45-56

จากปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยไม่สามารถทำการลากโน้ตในจังหวะที่หนึ่ง ของห้องที่ 45,49,51,53 และห้องที่55 ให้ยาวตามค่าโน้ตที่ผู้ประพนธ์เพลงได้เขียนไว้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้ เพ

เดิลแบบโซสเทนูโต ในการลากเสียงในแนวเบสให้ยาวครบจังหวะตามที่ ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้ โดยผู้วิจัยได้เลือกวิธีการแก้ไขปัญหาดังภาพที่ 22

ภาพที่ 22 การใช้เพเดิลแบบโซสเทนูโต ในบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่งห้องที่ 45-56

ในภาพที่ 22 ผู้วิจัยต้องการที่จะเก็บโน้ตในเบส ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้เพเดิลแบบโซสเทนูโต เพื่อรักษาแนวเสียงเบสให้คงอยู่ เนื่องจากผู้วิจัยไม่สามารถใช้มือซ้ายกดค้างเสียงในแนวเบสได้ เพราะขณะที่กดเสียงในแนวเบสแล้วนั้นจะต้องย้ายมือซ้ายเพื่อมาเล่นแนวทำนองในแนวกลาง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้เหยียบเพเดิลแบบโซสเทนูโต หลังการกดในจังหวะที่หนึ่ง จากนั้นใช้ damping Pedal

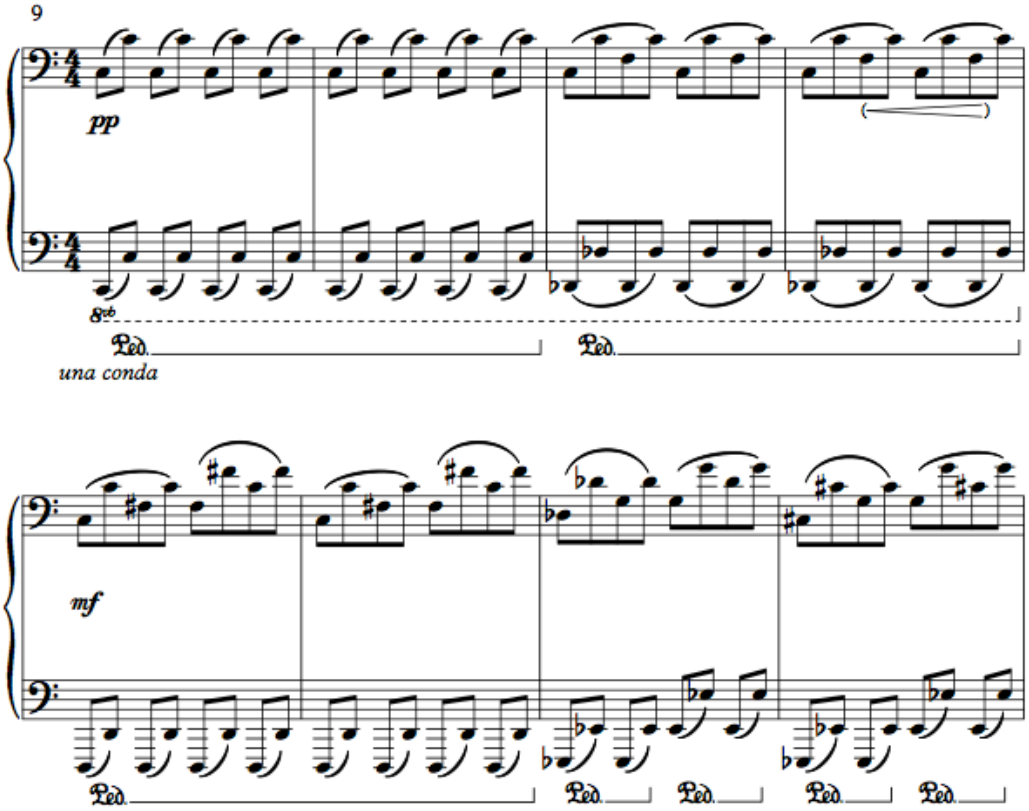
ตามภาพด้านล่าง และปล่อยเพเดิลแบบโซสเทนูโต ในจังหวะแรกของห้องที่ 47 และยังคงใช้วิธีดังกล่าวในห้องที่ 49-56

4. ตัวอย่างการแก้ปัญหาโดยการใช้เพเดิลซ้ายสุด (Una Corda)

ตัวอย่างที่ 4.1 ปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 9-16 (ภาพที่ 23)

ภาพที่ 23 ปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 9-16

จากประโยคเพลงดังกล่าว ผู้วิจัยต้องการสร้างเสียงที่แผ่วเบาลง พร้อมกับสร้างอารมณ์และบรรยากาศที่ฟังลึกลับ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เพเดิลซ้ายสุด ไปพร้อมกับการควบคุมน้ำหนักนิ้วที่สัมผัสลงไปบนคีย์ โดยเริ่มเหยียบ เพเดิลทางด้านซ้ายก่อนที่จะเริ่มจังหวะแรกของห้องที่ 9 และสิ้นสุดการใช้เพเดิลซ้ายสุด ในห้องที่ 13 ในขณะเดียวกันเริ่มการใช้เพเดิลขวาสุดหลังจากการกดจังหวะที่หนึ่ง เพื่อควบคุมเสียงให้ฟังต่อเนื่องกังวาล และเปลี่ยนเพเดิลตามเครื่องหมายที่ผู้วิจัยได้บันทึกไว้ ดังภาพที่ 24



ภาพที่ 24 ตัวอย่างการแก้ปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่งห้องที่ 9-16

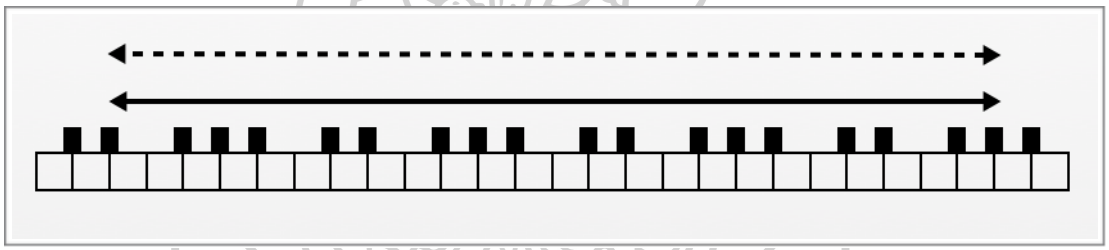
4.3 การเตรียมการย้ายมือ (Preparing shift)

การสร้างความแม่นย่ำในการย้ายมือ[29] หรือการเปลี่ยนตำแหน่งของมือ เป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่ผู้เล่นควรทำการฝึกฝนเป็นอย่างมาก และมีความจำเป็นจะต้องหาวิธีต่างๆในการฝึกซ้อมการเคลื่อนย้ายมือเพื่อให้เสียง และตัวโน้ตที่ต้องการจะถ่ายทอดออกมานั้นเกิดขึ้นมีความสมบูรณ์มาที่สุดในการแสดงแต่ละครั้ง

[29] Taylor, Kendall (1983). Principles of Piano Technique and Interpretation. Santa Monica: Novello & Company.80

การเตรียมการย้ายมือ จะมีส่งผลต่อความแม่นยำ ในการกดโน้ต หรือการย้ายมือในโน้ตที่มีระยะห่าง ซึ่งปัจจัยเหล่านี้จะมีผลต่อความมั่นใจในการแสดงในแต่ละครั้งของผู้แสดง ซึ่งความแม่นยำในการย้ายมือที่กล่าวถึงนั้น มีส่วนประกอบหลายอย่างเป็นปัจจัยส่งผลต่อการย้ายมือ ยกตัวอย่างเช่น วิธีการนั่ง ผู้เล่นจะต้องหาวิธีการนั่ง ในตำแหน่งที่ตัวเองนั่งเล่นเปียโนอย่างสบาย และรู้สึกเป็นธรรมชาติ ไม่รู้สึกเกรง เนื่องจาการย้ายมือจะต้องอาศัยพื้นที่กว้างในการขยับแขนเพื่อย้ายตำแหน่ง ที่สำคัญไม่ควรให้ไหล่มีอาการเกรง หรือห่อไหล ย้ายมือแบ่งได้เป็น 2 แบบ

1) การย้ายมือในแนวระนาบ[30] โดยใช้ข้อศอกเป็นตัวนำพาให้มือไปถึงจุดหมายได้อย่างรวดเร็ว โดยมือจะถูกเคลื่อนย้ายในลักษณะแนวระนาบ (ภาพที่ 25) เช่นตอนจบของเพลง หรือในกรณีท่อนที่เป็นคอร์ดแตก (Broken Chord)[31] ที่ต้องทำการย้ายมือด้วยความเร็ว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการจะเล่นสื่อสารออกมา ว่าต้องการเสียงแบบไหน ซึ่งในขณะที่ทำการย้ายมือในแนวระนาบมือไม่ควรออกห่างจากคีย์มากนัก ควรให้มืออยู่ใกล้ชิดคีย์ พร้อมที่จะเล่นโน้ตถัดไปเสมอ



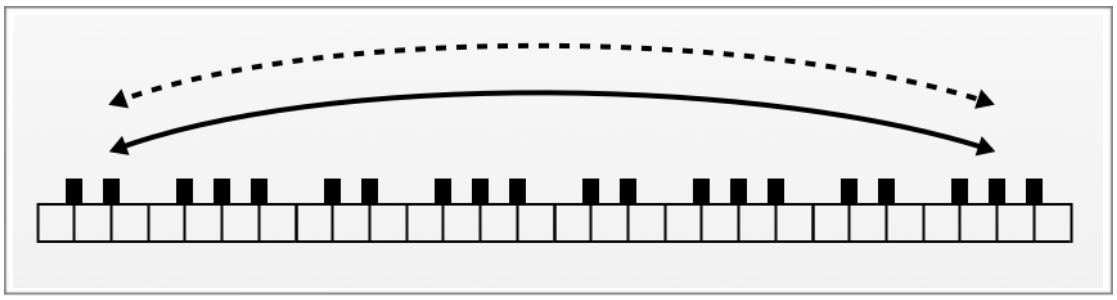
ภาพที่ 25 การย้ายมือในแนวระนาบ

2) การย้ายมือในแนวโค้ง จะมีทิศทางการเคลื่อนย้ายมือไปในทิศทางโค้ง (ภาพที่ 26) โดยมือจะย้ายในลักษณะครึ่งวงกลม โดยมีระยะห่างระหว่างคีย์เปียโน และมือในขณะเคลื่อนย้ายตำแหน่งของมือ การย้ายมือในลักษณะนี้มักจะเคลื่อนย้าย ในท่อนที่มีการยืดยุนของจังหวะ

---

[30] สัมภาษณ์ อาจารย์พรพรรณ บันเทิงหรรษา, อาจารย์เปียโนคลาสสิก, คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 13 มีนาคม 2560

[31] คอร์ดแตก, กลุ่มโน้ตในคอร์ดที่นำมาเล่นโน้ตทีละตัว ไม่ใช่เล่นพร้อมกัน ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 46



ภาพที่ 26 การย้ายมือในแนวโค้ง

ปัญหาและการฝึกซ้อม

1. การย้ายมือในการกดคอร์ดในระยะไกลในแนวโค้ง

ตัวอย่างที่ 1.1 การฝึกซ้อมจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 80-83

ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนการฝึกซ้อมในส่วนนี้ได้ 3 ขั้นตอน ได้แก่

1) เริ่มการฝึกซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ (Metronome)[32] โดยเริ่มเปิดเครื่องจับจังหวะจากความเร็วที่ 80 ต่อโน้ตตัวดำหนึ่งตัว และเพิ่มขึ้นตามลำดับ 80-85-90-95 โดยเริ่มซ้อมจากมือซ้ายตามโน้ตในภาพ โดยโน้ตจังหวะที่สองคือการย้ายมือลงมาวางให้ถูกตำแหน่งที่จะต้องทำการบรรเลง แต่ยังไม่กดลงไปบนคีย์เปียโนให้เกิดเสียง เพียงให้ทราบถึงตำแหน่งที่ย้ายจากจังหวะที่หนึ่งมาจังหวะที่สองเท่านั้น หลังจากนั้นในจังหวะที่สาม จึงเริ่มกดลงไปบนคีย์เปียโนแบบมีเสียง ดังภาพที่ 27

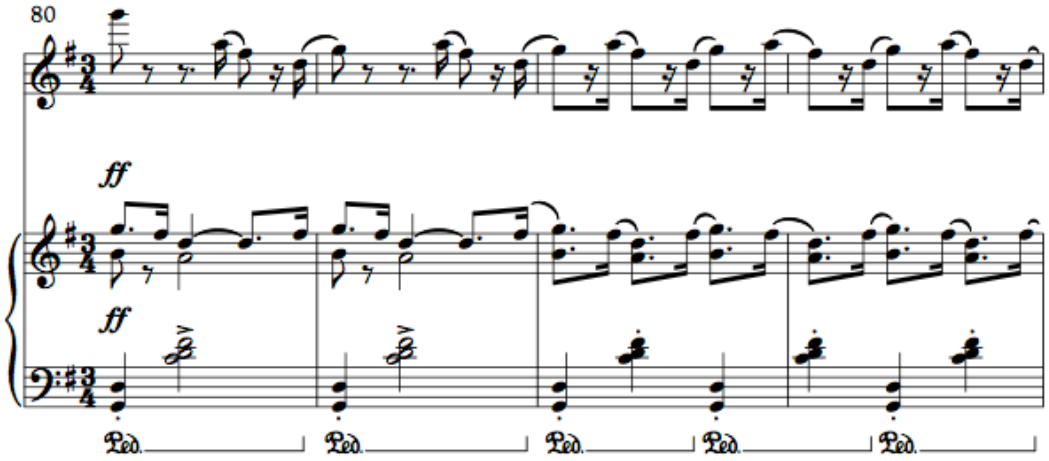
[32] เครื่องจับจังหวะ, เครื่องมือที่มีกลไกในการให้เสียงบอกจังหวะที่เที่ยงตรง สามารถปรับความเร็วได้ตามต้องการ ผู้ประดิษฐ์เครื่องจับจังหวะ คือ โยฮันน์ เมลเซล ต่อเนื่อง ดูใน ณัชชา โสดิยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 228

ภาพที่ 27 ตัวอย่างการฝึกซ้อมจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของเอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 80-83

2) ฝึกซ้อมตามโน้ตมือซ้ายในจังหวะปกติ โดยเริ่มซ้อมจากความเร็วที่ช้า จนไปถึงความเร็วที่ต้องการจะบรรเลงจริง โดยฝึกซ้อมพร้อมกับเครื่องจับจังหวะ เช่นเดียวกันกับวิธีที่หนึ่ง จากนั้นเพิ่มการเหยียบเพเดิลตามที่โน้ตเพลงกำหนดไว้ ทำวิธีดังกล่าวซ้ำกันหลาย ๆ รอบจนไม่เกิดความผิดพลาด จึงฝึกซ้อมวิธีถัดไป ดังภาพที่ 28

ภาพที่ 28 ตัวอย่างการฝึกซ้อม จากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของเอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 80-83

3) หลังจากฝึกซ้อมตามวิธีที่หนึ่งและสองเสร็จสิ้นแล้วนั้น ในขั้นตอนต่อไปผู้วิจัยได้เพิ่มมือขวา ไปพร้อมกับมือซ้าย และเพเดิล ผู้วิจัยเริ่มฝึกซ้อมจากการบรรเลงด้วยความเร็วในระดับช้าไปหาเร็ว โดยใช้เครื่องจับจังหวะ เช่นเดียวกันกับวิธีที่หนึ่งและวิธีที่สอง ปฏิบัติซ้ำจนไม่เกิดความผิดพลาด ดังภาพที่ 29



ภาพที่ 29 ตัวอย่างการฝึกซ้อมจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของเอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 80-83

ตัวอย่างที่ 1.2 ปัญหาจากย้ายมือในตอนจบของบทประพันธ์ sonata for violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 310-314 (ภาพที่ 30)

ภาพที่ 30 ตัวอย่างปัญหาจากย้ายมือในตอนจบของบทประพันธ์ Sonata for violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 310-314

ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนการฝึกซ้อมในส่วนนี้ได้ 2 ส่วน ดังนี้

1) ผู้วิจัยทำการย้ายมือจากจังหวะที่สามของห้องที่ 310 ไปหาคอร์ดในจังหวะที่หนึ่งของห้องที่ 311 โดยเมื่อนิ้วกดลงไปบนคีย์ ในจังหวะที่สามแล้วนั้น ผู้วิจัยได้ทำการย้ายมือในทิศทางในแนวโค้งไปทางด้านขวา เพื่อไปหาคอร์ดในตำแหน่งถัดไป ในห้องที่311 จากนั้นผู้วิจัยได้ย้ายมือกลับไป

ทางซ้ายในทิศทางในแนวโค้ง ไปสู่จังหวะที่สามของห้องที่311 และทำใช้ทิศทางการเคลื่อนย้ายมือเช่นนี้จนถึงห้องที่ 314 ดังภาพที่ 31

ภาพที่ 31 ตัวอย่างการฝึกซ้อมจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของเอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 310-312

2) หลังจากผู้วิจัยฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญแล้ว จึงเริ่มฝึกซ้อมในขั้นตอนนี้ โดยกลับมาซ้อมตามโน้ตปกติของบทประพันธ์ แต่ยังคงใช้เครื่องควบคุมจังหวะในการฝึกซ้อมโดยเริ่มจากจังหวะช้า และเร็วขึ้นตามลำดับ ดังภาพที่ 32

ภาพที่ 32 ตัวอย่างการฝึกซ้อมจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของเอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 310-312

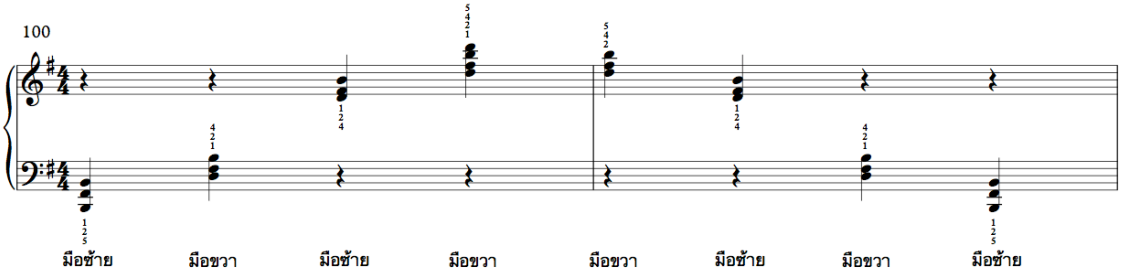
2. การย้ายมือจากการเล่นอาเปโจ (Arpeggio)

ตัวอย่าง 2.1 ปัญหาจากการย้ายมือ จากบทประพันธ์ Sonata for Violin ประพันธ์โดยเอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-105 (ภาพที่ 33)

ภาพที่ 33 ตัวอย่างปัญหาจากการย้ายมือ จากบทประพันธ์ Sonata for violin ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 100-105

ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนการฝึกซ้อมในส่วนนี้ได้ 3 ขั้นตอน

1) ได้เริ่มซ้อมจากการบล็อคคอร์ดแบบแท่ง[33] โดยการใช้นิ้ว และตามที่กำหนดให้ ดังภาพที่ 34 โดยใช้เมโทรนอมเพื่อควบคุมจังหวะ โดยเริ่มซ้อมจากช้าขึ้นไปเร็วตามลำดับ และในขณะที่ย้ายมือจากตำแหน่งนึงไปยังตำแหน่งถัดไป ควรย้ายมือไปเตรียม ในคอร์ดถัดไปที่จะเล่น



ภาพที่ 34 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 100-105

2) ผู้วิจัยซ้อมเป็น คอร์ดแตก (Broken Chord)[34] เริ่มเปิดเครื่องจับจังหวะจากจังหวะ 80 ต่อจากนั้นเร่งขึ้นไปตามลำดับ ในขณะที่ซ้อมตามรูปที่แสดงตามภาพที่ 35 เมื่อมือใดมือหนึ่งไม่ต้องเล่นโน้ต ให้นำมือนั้นมาเตรียมตำแหน่งถัดไปดังเช่นตัวอย่างแรกที่ทำการซ้อมไปในเบื้องต้น และใช้นิ้วตามที่กำหนดให้

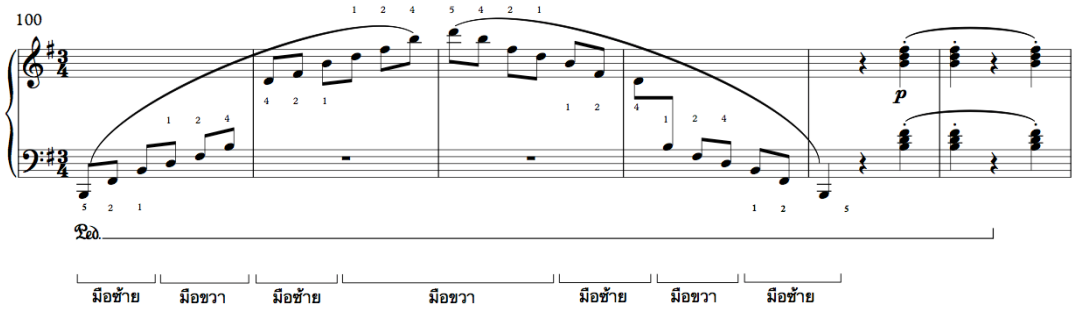
---

[33] คอร์ดแบบแท่ง คอร์ดเหมือนกันหรือคล้ายกันที่ใช้ติดต่อกันเป็นชุด มักทำให้เกิดขั้นคู่ขนานอย่างต่อเนื่อง ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 40

[34] คอร์ดแตก, กลุ่มโน้ตในคอร์ดที่นำมาเล่นแยกที่ละตัว ไม่ใช่เล่นพร้อมกัน ดูใน เรื่องเดียวกัน, 46.

ภาพที่ 35 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 100-105

3) ฝึกซ้อมโน้ตตามเดิมดังภาพที่ 36 โดยยังคงใช้เมโทรนอมเพื่อกำหนดจังหวะจากช้าไปหาจังหวะเร็ว เช่นเดียวกับตัวอย่างที่ 1 และ 2



ภาพที่ 36 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 100-105

3. ย้ายมือในแนวระนาบ

ตัวอย่างที่ 3.1 จากบทประพันธ์ Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ห้องที่ 301-304 (ภาพที่ 37)

ภาพที่ 37 ตัวอย่างทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 301-304

จากบทประพันธ์ในท่อนดังกล่าวผู้วิจัยได้ใช้การเคลื่อนย้ายมือ เป็นแนวระนาบ ในการเล่นมือซ้าย โดยผู้ได้แยกซ้อมเป็นขั้นตอนดังต่อไปนี้

1) ผู้วิจัยได้เริ่มซ้อมการย้ายมือในแนวระนาบ โดยเริ่มซ้อมจากมือซ้าย โดยใช้การย้ายมือในทิศทางในแนวระนาบ โดยจากจังหวะที่หนึ่งเป็นโน้ตที่ผู้วิจัยกดลงไปบนคีย์ จากนั้นในจังหวะยกผู้วิจัยนำมือย้ายไปเพื่อเตรียมที่จะเล่นในโน้ตถัดไปของจังหวะที่สอง ทำเช่นนี้ไปเรื่อยๆ โดยเปิดเครื่องควบคุมจังหวะควบคู่ไปกับการซ้อม โดยเริ่มซ้อมจากจังหวะช้า และเร็วขึ้นตามลำดับ แต่ที่สำคัญผู้วิจัยได้ยังคงย้ายในแนวระนาบด้วยความเร็ว และในขณะที่ย้ายมือไม่ควรนำมือออกห่างจากคีย์มากนั้นเพื่อความรวดเร็วเตรียมมือและโน้ตในจังหวะถัดมา ดังภาพที่ 38

ภาพที่ 38 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 301-304

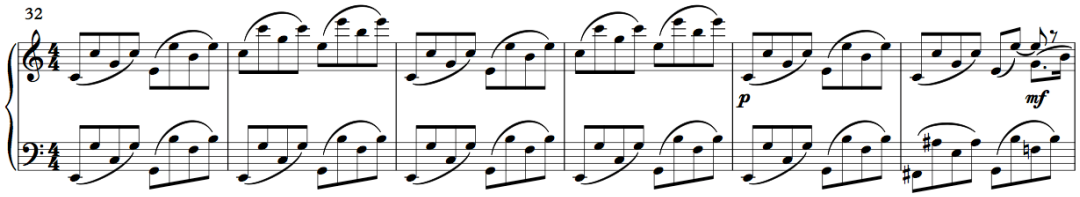
2) ผู้วิจัยได้เริ่มซ้อมตามโน้ตปกติ โดยยังคงการย้ายมือในแนวระนาบ และการย้ายมืออย่างรวดเร็ว อย่างไรก็ตามยังคงใช้เครื่องควบคุมจังหวะโดยเริ่มฝึกซ้อมจากจังหวะช้า และเร็วขึ้นตามลำดับ ทำเช่นนี้จนไม่เกิดความผิดพลาดจึงทำวิธีในลำดับถัดไป ดังภาพที่ 39

ภาพที่ 39 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 301-304

3) ผู้วิจัยกลับมาซ้อมพร้อมกันทั้งสองมือ และยังคงเปิดเครื่องควบคุมจังหวะจากช้าไปหาเร็ว ตามลำดับ ดังภาพที่ 40

ภาพที่ 40 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 301-304

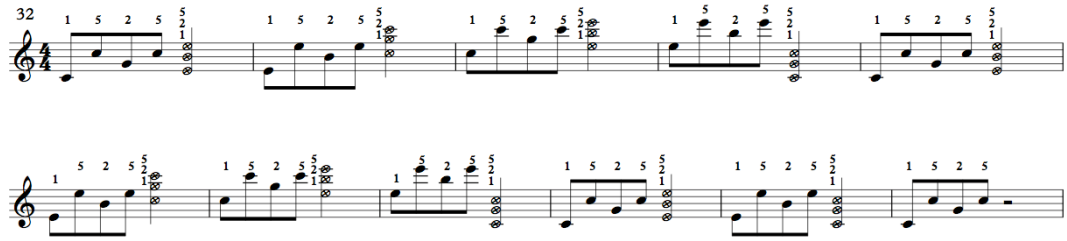
ตัวอย่างที่ 3 จากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ จากห้องที่ 32-37 (ภาพที่ 41)



ภาพที่ 41 ตัวอย่างทำนองจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ จากห้องที่ 32-37

ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนการฝึกซ้อมในส่วนนี้ได้ 4 ขั้นตอน ดังนี้

1) ผู้วิจัยทำการซ้อมแยกมือโดยเริ่มจากมือขวา (ดังภาพที่ปรากฏด้านล่าง) ผู้วิจัยกดลงไปบนคีย์เปียโนให้เกิดเสียงในจังหวะที่หนึ่ง และ จังหวะที่สอง ส่วนในจังหวะที่สาม และจังหวะที่สี่ ที่เป็นเครื่องหมายกากระบาทนั้นผู้วิจัยได้นำมือไปวางแต่ยังไม่กดลงไปบนคีย์เพื่อทำให้เกิดเสียง โดยทั้งนี้ผู้วิจัยได้ย้ายมือไปในทิศทางขวาในแนวระนาบ และในขณะย้ายมือผู้วิจัยจะควบคุมให้นิ้วมืออยู่ใกล้คีย์มากที่สุด เพื่อเล่นในจังหวะถัดไปได้อย่างรวดเร็ว ดังภาพที่ 42

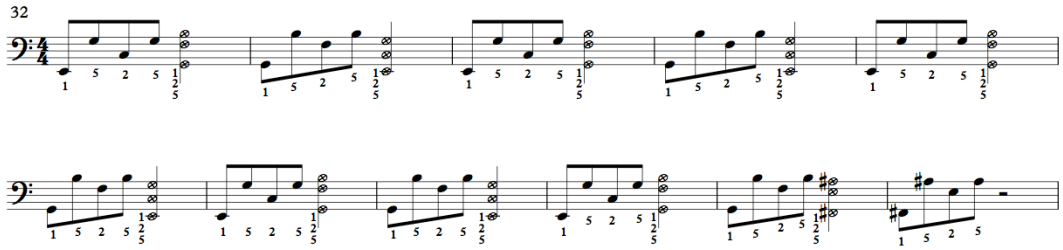


ภาพที่ 42 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ จากห้องที่ 32-37

2) ผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมมือซ้าย โดยย้ายมือไปในทิศทางขวาในแนวระนาบ และนิ้วมือยังคงอยู่ใกล้ชิดติดอยู่กับคีย์ตลอดเวลา ทั้งหมดนี้ สามารถใช้วิธีและเทคนิคต่างๆในการย้ายมือ เช่นเดียวกันกับการฝึกซ้อมมือขวาในขั้นตอนที่ 1 ที่สำคัญยังคงเปิดเครื่องควบคุมจังหวะ จากจังหวะช้า และเร็วขึ้นตามลำดับ ดังภาพที่ 43

ภาพที่ 43 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ จากห้องที่ 32-37

3) ผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมรวมกันทั้งสองมือแต่ยังคงใช้วิธีซ้อมเช่นเดียวกันกับ วิธีที่ 1 และ2 ดังภาพที่ปรากฏด้านล่าง โดยยังคงเปิดเครื่องควบคุมจังหวะจากช้า ไปหาจังหวะเร็วตามลำดับ ดังภาพที่ 44



ภาพที่ 44 การฝึกซ้อมทำนองจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ จากห้องที่ 32-37

4) หลังจากฝึกซ้อมในวิธีที่ 1 2 และ 3 จนไม่เกิดความผิดพลาดแล้ว ผู้วิจัยจึงเริ่มกลับมาซ้อมตามโน้ตปกติ โดยยังคนเริ่มซ้อมกับเครื่องควบคุมจังหวะโดยเริ่มซ้อมจากช้าไปหาเร็วตามลำดับ ทำเช่นนี้ซ้ำ ๆ จนไม่เกิดความผิดพลาด ดังภาพที่ 45

ภาพที่ 45 การฝึกซ้อมทำนองจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ จากห้องที่ 32-37

4.4 ความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้ว (Variety of Touch Voicing technique)

ถึงแม้เครื่องดนตรีเปียโนจะเป็นเครื่องดนตรีกึ่งเคาะ หากผู้บรรเลงมีประสบการณ์และความสามารถในการพลิกแพลงในการลงน้ำหนักและสัมผัสคีย์ที่หลากหลาย เสียงเปียโน สามารถให้ลักษณะเสียงล้อเลียนสิ่งต่าง ๆ ได้อย่างมากมายกว่าที่คาดคิด ผลของการสัมผัสคีย์ที่หลากหลายย่อมกำเนิดเป็น สีสันเสียง (Tone Color)[35] ต่าง ๆ ที่สวยงาม สอดคล้องกับลักษณะเสียงโดยรวมเมื่อร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีหลัก ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นในเรื่องของสีสันเสีย การสัมผัสคีย์นั้น สามารถมีได้หลากหลาย มิใช่แค่การใช้นิ้วมือสัมผัสแรงหรือค่อยอย่างเดียวเท่านั้น แต่รวมไปถึงการใช้ลักษณะต่างๆของมือในการกดคีย์ เช่น การใช้ปลายนิ้วที่โค้ง จะให้เสียงที่คมและสั้น การใช้บริเวณปลายนิ้วที่ไม่โค้งมากนั้นทำให้มีพื้นที่สัมผัสมากว่า ส่งผลให้เกิดเสียงนุ่มลึก นอกจากนี้ ยังมีการถ่ายและถอนน้ำหนักจาก ข้อมือ แขน ไหล่ ลำตัว หรือแม้แต่การใช้น้ำหนัก[36]

เมื่อนักเปียโนผ่านการบรรเลง และซ้อมมาถึงจุดนึง จะทำให้นักเปียโนเห็นสิ่งต่างๆมากขึ้น มากกว่าเรื่องของ ความเข้มข้นของเสียง แต่กลับไปมองทางด้านเสียง (Tone) มากขึ้น

ถ้ามองในมุมกลไกลการทำงานของเปียโนนั้น ความเร็วในการที่ค้อนกระทบกับสายไม่จะเร็วหรือช้า มักเป็นตัวแปรที่จะทำให้ เกิดความเปลี่ยนแปลงของโทนเสียง ถ้าความเร็วของค้อนที่กระทบกันสาย มีความถี่เท่าเดิม เสียงนั้นก็จะไม่เกิดความเปลี่ยนแปลงแต่อย่างไร

น้ำหนักที่จะเล่นลงไปบนคีย์ นักเปียโนบรรเลงรวมต้องสามารถต้องทิ้งน้ำหนักอย่างเต็มๆ จากนิ้วมือ แขน ต้นแขน นิ้ว และอีกอย่างที่สำคัญคือ รู้ว่าต้องใช้น้ำหนักขนาดไหน ในขณะที่ต้องเสียงเบาและบาง ทักษะที่สำคัญสำหรับนักดนตรีคือ ใช้น้ำหนักให้มาก หรือให้ตามความจำเป็น

ความเร็วในการกดโน้ต[37] นอกจากจะเปลี่ยนความดังความเบา ยังสามารถเปลี่ยน การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) อีกด้วย ตามหลักฟิซิกแล้วความเร็วต้องพึ่งพาระยะห่างบวกกับเวลา ซึ่งเปรียบเทียบได้กับ เวลาที่นิ้วจะไปสัมผัสลงบนคีย์ ถ้านักเปียโนต้องการจะเล่นดังในขณะที่นิ้วติดอยู่กับเสียงที่ได้ยินออกมาจะได้ยินเสียงที่แน่น ดัง ไม่ฟังดังแล้วกระแทก ถ้าต้องการความเร็วในการ

---

[35] สีสันเสียง, ลักษณะเสียงที่แตกต่าง เช่น ไวโอลินและคลาริเน็ตมีสีสันเสียงไม่เหมือนกัน ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 385.

[36] Lhevinne, Josef. (1972). *Basic Principles In Pianoforte Playing, With a New Foreword by Rosina Lhevinne.* General Publishing Company, Toronto, Ontario, Canada, 17-19.

[37] Philipp, Lillie H. (1982). **Piano Technique.** Toronto: General Publishing Company, 46.

สัมผัสในรูปแบบอื่นๆ ตัวแปรจะขึ้นอยู่กับระยะห่างของนิ้วที่สัมผัสลงไปบน คีย์เปียโน เช่นกัน แต่ในจุด ๆ หนึ่งนักเปียโนไม่สามารถใช้นิ้ว เป็นตัวแปรหลักในการสร้างเสียงได้เพียงอย่างเดียว แต่จะรวมไปถึงการใช้ น้ำหนักจากมือ และ แขน อีกด้วย

ในท่อนประโยคนึงการสัมผัสลงไปบนคีย์ควรเท่าๆกัน[38] เวลาที่โน้ตที่อยู่ติดกัน มิฉะนั้นผู้ฟังจากสามารถรับรู้ได้คือการควบคุมน้ำหนักของนิ้วที่ไม่เท่ากันในประโยคนั้นๆ

โดยส่วนใหญ่ถ้าการที่จะเล่นดนตรีให้เสียงฟังชัดเจน ข้อต่อของนิ้วจำเป็นต้องตั้งฉากกับคีย์เปียโน แต่หากต้องการให้เสียงฟังละมุม ควรใช้พื้นข้อต่อแรกของปลายนิ้วมากขึ้น วิธีจุดที่เป็นธรรมชาติของนิ้วคือ ยืนตรงและทิ้งมือลงไปและสังเกตว่านิ้วโค้งมาหามืออย่างไร และนำมือวางลงไปบนคีย์เปียโนเช่นเดียวกับตอนที่ทิ้งมือลงไปขนานกับลำตัว การเล่นเพลงยุคศตวรรษที่ 20 อาจจะฟังออกมาไม่ดีถ้าปราศจากการไม่ชัดเจนในความเข้มข้นของเสียง เมื่อนักเปียโนเปลี่ยนเครื่อง หรือ หอแสดง เสียงจะแตกต่างไปจากเดิม

เมื่อเล่นโน้ตมากกว่าสองตัวขึ้นไปผู้บรรเลงรวมควรคำนึงถึงเครื่องหมายกำหนดความเข้มข้น และถ้าจะเล่นโน้ตหลายตัวพร้อมกัน ควรที่จะควบคุมเสียงให้ดีขึ้นในเวลาที่เล่นดัง แต่ที่สำคัญในเวลาที่เล่นคอร์ด ไม่ควรเล่นทุกตัวดังเท่ากัน ควรหาโน้ตลีดดิง (Leading note) นักเปียโนจะต้องตัดสินใจว่าจะเอาเสียไหนที่ดังในคอร์ด โดยวิธีการคือต้องควบคุมการสัมผัสนิ้วแต่ละนิ้วที่กดลงไปลงคีย์ ในระยะเวลาที่ผ่านมา โน้ตส่วนใหญ่ที่เป็นเมโลดี้จะอยู่ในโน้ตที่สูง หูของเราจึงได้ยินโน้ตจำพวกนั้นก่อน หากผู้บรรเลงรวมมีการวางแนวเสียง (Voicing)[39] ในโน้ตที่ต้องการนำเสนอ ไม่พอเสียงที่ออกมาก็จะเป็นเสียงที่ฟังออกมาไม่ชัดมากนัก ซึ่งบางทีเราควร นำเสนอเสียงเพื่อหาแนวทำนองในแนวเบส แต่ถ้าหากโน้ตของทำนองอยู่ใน ช่วงคู่แปด เราจะเน้น โน้ตที่สูงไว้ก่อน จะหากจะใช้ช่วงคู่แปดแต่เน้นเล่นในเสียงที่ต่ำ เสียงที่ออกมาจะเป็นโทนเสียงที่ฟังมืดมด ไม่ใสเท่ากับการเน้นที่เสียงสูง

---

[38] Berman, Boris (2000). Notes From The Pianist's Bench. Yale University Press, New Haven and London, 12.

[39] การวางแนวเสียง, การเขียนเสียงประสานสี่แนวเป็นการจัดวางแนวแต่ละแนวเล่นโน้ตในอร์ดอย่างเหมาะสม และเกิดแนวมำนองที่ดีในแนวนอนของแต่ละแนวเสียงด้วย ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 409.

ปัญหาและการฝึกซ้อม

ปัญหาจากความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้ว

ตัวอย่างที่ 1.1 จากห้องที่ 46-49 จากท่อนที่สองของบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก เนื่องจากโดยผู้วิจัยเล็งเห็นถึงปัญหาในการสร้างความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้ว จึงได้ยกมาเป็นกรณีตัวอย่าง ดังภาพที่ 46

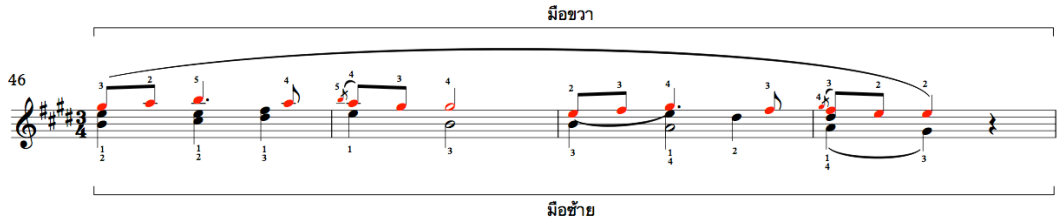
ภาพที่ 46 ตัวอย่างความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้ว จากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 46-49

ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์วิธีฝึกซ้อมและได้แบ่งขั้นตอนการฝึกซ้อมในส่วนนี้เป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

1) ผู้วิจัยได้แยกการซ้อมทำนองในแนวบนเนื่องจากเป็นทำนองหลักของท่อนนี้ โดยฝึกซ้อมแยกเพียงทำนองเดียวเพื่อให้กล้ามเนื้อจดจำน้ำหนักที่กดลงไปบนคีย์ และหาระยะที่พอดีสำหรับการกดนิ้วลงไปบนคีย์เปียโน โดยการกดโน้ตแต่ละตัว ผู้วิจัยใช้วิธีการถ่ายน้ำหนักไปก้นสุดของคีย์เปียโน โดยได้ใช้พื้นที่ในข้อต่อแรกของปลายนิ้วกดโน้ตทุกตัว เพื่อให้ได้เสียงที่มีความนุ่มละมุน ฟังกระแทกหู และเมื่อหูได้ยินเสียงที่ต้องการนำเสนออย่างชัดเจน จึงทำการฝึกซ้อมซ้ำในน้ำหนักนั้น ๆ เพื่อจดจำ ทั้งนี้สำหรับการเล่นแนวทำนองดังกล่าวผู้วิจัยได้รับคำแนะนำในการใช้นิ้วจากอาจารย์ที่ปรึกษา ดังภาพที่ 47

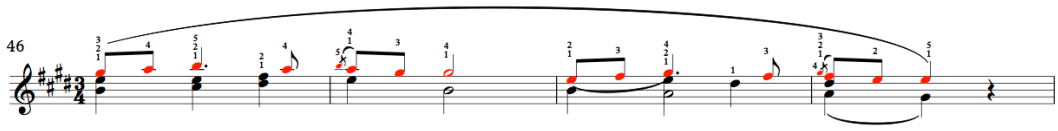
ภาพที่ 47 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 46-49

2) ผู้วิจัยได้เริ่มฝึกซ้อมวิธีที่สองโดยการ ใช้มือขวาบรรเลงแนวทำนองเดิม (โน้ตสีแดง) และได้เพิ่มมือซ้ายเพื่อบรรเลงแนวทำนองของเสียงประสานตามทางนิ้วที่ได้บันทึกไว้ (โน้ตสีดำ) อย่างไรก็ตามผู้วิจัยยังคงต้องเล่นแนวทำนองหลักด้วยพื้นที่ในข้อต่อแรกของปลายนิ้วกดโน้ตในทุกตัว ด้วยน้ำหนักที่เท่า ๆ กัน เช่นเดิม แต่ได้เพิ่มโน้ตมือซ้ายเพื่อให้หูได้ฝึกการได้ยินแนวทำนองประสาน ดังภาพที่ 48



ภาพที่ 48 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 46-49

3) หลักจากทำการฝึกซ้อมในวิธีที่หนึ่งและวิธีที่สอง จนสามารถหาน้ำหนักที่เหมาะในการกดคีย์เปียโนและระยะห่างจากนิ้วกับคีย์เปียโนในแนวทำนองหลักเรียบร้อยแล้ว จึงเริ่มฝึกซ้อมในวิธีการที่สาม โดยการใช้มือขวาเล่นทั้งทำนอง และเสียงประสาน โดยยังคงเล่นแนวทำนองหลักด้วยการใช้นิ้ว 3 4 5 ซึ่งเป็นนิ้วที่ใช้บรรเลงทำนองหลัก กดคีย์เปียโนจนสุดความลึกของคีย์เปียโน แต่สำหรับนิ้วที่บรรเลงเสียงประสาน ไม่ต้องกดลงจนสุดความลึกของคีย์เปียโน ดังภาพที่ 49



ภาพที่ 49 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 46-49

4) หลังจากฝึกซ้อมตามวิธีที่หนึ่ง สอง และสาม เสร็จสิ้นแล้วนั้น ผู้วิจัยได้กลับไปซ้อมโน้ตตามโน้ตเพลงเดิมโดยยังคงคำนึงถึงเสียงของทำนองหลัก ดังภาพที่ 50

ภาพที่ 50 ตัวอย่างการฝึกซ้อมทำนองจากบทเพลง Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ของ เอดเวิร์ด กรีก ในห้องเพลงที่ 46-49

ตัวอย่างที่ 1.2 ปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 34-38

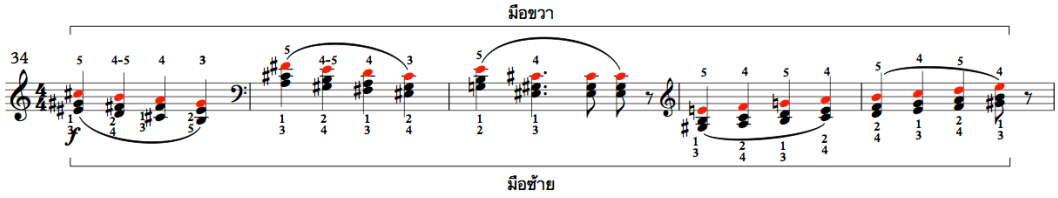
ผู้วิจัยได้วิเคราะห์วิธีฝึกซ้อมและได้แบ่งขั้นตอนการฝึกซ้อมในส่วนนี้เป็น 4 ขั้นตอน ดังนี้

1) ผู้วิจัยได้แยกการซ้อมทำนองในแนวบนเนื่องจากเป็นทำนองหลักของท่อนนี้ โดยฝึกซ้อมแยกเพียงทำนองเดียวเพื่อให้กล้ามเนื้อจดจำน้ำหนักที่กดลงไปบนคีย์ และหาระยะที่พอดี

สำหรับการกดนิ้วลงไปบนคีย์เปียโน โดยการกดโน้ตแต่ละตัว ผู้วิจัยได้คิดนิ้วในการเล่นเพื่อให้เสียงมีความต่อเนื่องในแนวทำนองมากที่สุด โดยได้ใช้พื้นของปลายนิ้ว กดลงไปบนคีย์ด้วยความเร็ว เพื่อให้เสียงที่ออกมา มีความคมชัด และเมื่อหูได้ยินเสียงที่ต้องการนำเสนออย่างชัดเจน จึงทำการฝึกซ้อมซ้ำในน้ำหนักนั้น ๆ เพื่อจดจำ ดังภาพที่ 51

ภาพที่ 51 ตัวอย่างปัญหาจากบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 34-38

2) ผู้วิจัยได้เริ่มฝึกซ้อมวิธีที่สองโดยการ ใช้มือขวาบรรเลงแนวทำนองเดิมที่ต้องการจะนำเสนอ (โน้ตสีแดง) และได้เพิ่มมือซ้ายเพื่อบรรเลงแนวทำนองของโน้ตที่เหลือในคอร์ดและใช้นิ้วที่ได้บันทึกไว้ (โน้ตสีดำ) อย่างไรก็ตามผู้วิจัยยังคงต้องเล่นแนวทำนองที่ต้องการนำเสนอด้วยพื้นที่ของปลายนิ้วกดโน้ตในทุกตัว นอกจากนั้นผู้วิจัยได้ทำการถ่ายน้ำหนักนิ้วไปก้นสุดของคีย์ ที่สำคัญจะต้องไม่เกรงข้อมือ ต่อจากนั้นเริ่มถ่ายน้ำหนักเพื่อไปหาโน้ตในจังหวะถัดไป ดังภาพที่ 52



ภาพที่ 52 ตัวอย่างการฝึกซ้อมบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 34-38

3) หลักจากทำการฝึกซ้อมในวิธีที่หนึ่งและวิธีที่สอง จนสามารถหาน้ำหนักที่เหมาะในการกดคีย์เปียโนและระยะห่างจากนิ้วกับคีย์เปียโนในแนวทำนองหลักเรียบร้อยแล้ว จึงเริ่มฝึกซ้อมในวิธีการที่สาม โดยการใช้มือขวาเล่นทำนองที่ต้องการจะนำเสนอ และโน้ตที่เหลือในคอร์ด โดยยังคงเล่นแนวทำนองหลักด้วยการใช้นิ้ว 5 4-5 4-3 (โน้ตปกติที่มีแต่มือขวา) ดังภาพที่ 53

ภาพที่ 53 ตัวอย่างการฝึกซ้อมบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็อง ซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 34-38

4) หลังจากฝึกซ้อมตามวิธีที่หนึ่ง สอง และสาม เสร็จสิ้นแล้วนั้น ผู้วิจัยได้กลับไปซ้อมโน้ตตามโน้ตเพลงเดิมโดยยังคงคำนึงถึงเสียงของทำนองหลัก แล้วใช้เลขนิ้ว ดังภาพที่ 54

ภาพที่ 54 ตัวอย่างการฝึกซ้อมบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็อง ซีส ปูแล็งก์ ท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 34-38

บทที่5

สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องการแสดงเปียร่วมเล่มนี้ จัดทำขึ้นเพื่อศึกษาทักษะที่สำคัญ และปัญหาในการบรรเลงบทประพันธ์ หาวิธีแก้ไขปัญหาต่างๆ และคิดหาวิธีการฝึกซ้อมบทประพันธ์ที่นำมาทำการวิจัย เพื่อให้เป็นประโยชน์ต้องผู้ที่สนใจต้องการบรรเลงบทประพันธ์ดังกล่าว ทั้งนี้ยังศึกษาหาข้อมูลทั้งนี้ผู้วิจัยศึกษาถึงประวัติผู้ประพันธ์ ประวัติความเป็นมาของบทประพันธ์ อีกทั้งยังวิเคราะห์ถึงโครงสร้างของบทประพันธ์

บทประพันธ์ที่นำมาทำการวิจัยในครั้งนี้มี 2 บทประพันธ์ ดังนี้

1) บทประพันธ์จากยุคโรแมนติก

1.1) Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2
ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก ความยาวของบทประพันธ์โดยประมาณ 25 นาที

2) บทประพันธ์จากยุคศตวรรษที่ 20

2.2) Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ความยาวของบทประพันธ์โดยประมาณ 15นาที

ส่วนที่ 1 ปัญหาที่พบ

1) เทคนิคการวางนิ้ว (Fingering Technique)

2) การเตรียมการย้ายมือ (Preparing shift)

3) เทคนิคการใช้เสียงค้าง (Pedal Technique)

4) ความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้ว (Variety of Touch Voicing Technique)

ส่วนที่ 2 ข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ

ผู้วิจัย ได้ทำการสัมภาษณ์ และรวบข้อมูลวิธีการแก้ไขจากเชี่ยวชาญที่มีจดบันทึกไว้

1) ดร. พรพรรณ บรรเทิงหรรษา
2) อาจารย์ ธีรนัย จิระสิริกุล
3) อาจารย์สุมิดา อังศวานนท์

จากการรวบรวมข้อมูลวิธีการแก้ไขปัญหาจากผู้เชี่ยวชาญที่มีการจดบันทึกไว้

1. ความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้ว (Variety of Touch Voicing Technique)

การแก้ไขในเรื่องของความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้วนั้น น้ำหนักที่จะเล่นลงไปบนคีย์ ผู้วิจัยเห็นว่านักเปียโนบรรเลงรวมต้องสามารถต้องทิ้งน้ำหนักอย่างเต็มๆจากนิ้วมือ ต้นแขน แขน จากนั้นจึงน้ำหนักไปที่มือและนิ้วแต่ละนิ้วด้วยธรรมชาติ อีกอย่างที่สำคัญคือต้องเรียนรู้การผ่อนคลาย กล้ามเนื้อมือ กล้ามเนื้อแขน และในช่วงของหัวไหล่ เพื่อไม่ให้เกิดอาการเกร็ง ระหว่างการเล่น อย่างไรก็ตามในการเล่นแต่ละครั้งท่านั่ง หรือตำแหน่งในการนั่ง การวางขา เป็นอีกนึงปัจจัยที่สำคัญผู้วิจัยคำนึงถึงเป็นอย่างแรก การแสดงเปียโนในแต่ละครั้งนักเปียโนไม่สามารถรู้ได้ล่วงหน้าว่าเปียโนที่จะใช้ในการแสดงมีน้ำหนักคีย์หรือน้ำหนักที่ต้องใช้ในการสัมผัสลงไปบนคีย์ ต้องมากหรือน้อยเพียงใด แต่อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ทำการฝึกซ้อมในการลงน้ำหนักเสียงโดยเริ่มจากการอัตราจังหวะช้า เพื่อฝึกการฟังในแนวเสียงสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการจะถ่ายทอดออกมา นอกจากนั้นยังฝึกกล้ามเนื้อเพื่อให้จำในการถ่ายเทน้ำหนักจากโน้ตไปยังอีกโน้ต

สำหรับบทประพันธ์ Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก เทคนิคเรื่องความหลากหลายของน้ำหนักนิ้วจะเน้นหนักไปในท่อนที่สองนั่นคือ Allegretto tranquillo เนื่องจากในท่อนนี้เป็นท่อนที่มีการดำเนินจังหวะค้อนข้างช้า อ่อนหวาน การตีความในการเล่นของผู้วิจัย เหตุสมควรที่จะต้องมีการนำเสนอทำนองในแนวหลักอย่างชัดเจน โดย

ผู้วิจัยสามารถปรับใช้วิธีการซ้อมให้เข้ากับท่อนที่มีความคล้ายคลึงกันในท่อนคือ ได้แก่ ห้องที่46-53, 66-69, 97-104

นอกจากนั้นสามารถนำไปปรับใช้ร่วมกันกับบทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ในท่อนที่สองและท่อนที่สาม คือ Romanza และ Allegro โดยผู้วิจัยสามารถปรับใช้วิธีการซ้อมความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้วให้เข้ากับท่อนสามารถใช้วิธีการฝึกซ้อมที่คล้ายคลึงกัน ได้แก่ ท่อนที่สองห้องที่ 44-45, 59-60 และ ท่อนที่สาม ห้องที่ 17, 34-38, 42-43

อย่างไรก็ตามในการสัมภาษณ์ ดร. พรพรรณ บรรเทิงหรรษา อาจารย์ ธีรนัย จิระสิริกุล ทั้งสองท่านมีความคิดเห็นสอดคล้องกับผู้วิจัย และได้มีข้อเสนอแนะ และเทคนิคในเรื่องของการสร้างความหลากหลายของน้ำหนักในการลงนิ้วไว้ดังนี้

1) เมื่อนั่งลงบนเก้าอี้เปียโนแล้วนั้น ตรวจสอบว่าข้างทั้งสองข้างนั่งอยู่ในลักษณะตั้งฉากอยู่กับพื้นโดยข้างทั้งสองไม่ชิดกันจนเกิน จากนั้นให้ลองทิ้งมือ และ แขนทั้งสองข้างลงไปขาตามแรงโน้ม และ ให้รู้สึกถึงน้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่มือ โดยที่ ช่วงหัวไหล่ ต้นแขน แขนส่วนล่าง ไม่มีความรู้สึกเกร็ง

2) ลองทิ้งแขน และ มือลงไปแนบข้างทั้งสองข้างในขณะที่นั่งอยู่บนเปียโนเช่นเดียวกับวิธีที่หนึ่ง แต่ในวิธีนี้ให้ทิ้งแขนเช่นเดิมแต่ให้มือวางลงไปบนคีย์เปียโนสีขาว และยังคงใช้การทิ้งมือลงไปตามแรงโน้มทวงเช่นเดิม โดยไม่ต้องคำนึงถึงเสียงที่จะเกิดขึ้น แต่ที่สำคัญที่สุดให้รู้สึกถึงน้ำหนักที่ตกลงไปบนคีย์ แต่ข้อควรระวังให้ระมัดระวัง ปลายนิ้ว และ ข้อต่อต่างๆในนิ้วมือจะกระแทกลงไปบนคีย์สีดำ อาจทำให้เกิดการเจ็บได้

2. การเตรียมการย้ายมือ (Preparing shift)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความแม่นยำเป็นปัจจัยสำคัญปัจจัยที่จะสามารถส่งผลให้การแสดงออกมามีประสิทธิภาพ และความมั่นใจของตัวผู้แสดง โดยการเตรียมการย้ายมือ จะมีส่งผลต่อความแม่นยำในการกดโน้ต หรือการย้ายมือในโน้ตที่มีระยะห่าง และจากการที่ผู้วิจัยได้ทดลองทำการฝึกซ้อมในวิธีที่ผู้วิจัยได้ทำการคิดขึ้นจะเห็นได้ว่า ความผิดพลาดในการย้ายมือไปในระยะโน้ตที่ใกลมีความผิดพลาดน้อยลง มีผลทำให้ความผิดพลาดในการแสดงลดน้อยลง อย่างไรก็ตามการเตรียมการย้ายมือต้องอาศัยเวลา และความอดทนในการฝึกซ้อม เพื่อให้กล้ามเนื้อจดจำ

ระยะห่างจากโน้ตยังอีกโน้ต โดยผู้วิจัยได้เริ่มซ้อมจากจังหวะช้า และ เร็วขึ้นตามลำดับ โดยใช้หลักการการฝึกซ้อมตามตัวอย่างในบทที่สี่

สำหรับบทประพันธ์ Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก และประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ผู้วิจัยเห็นว่าสามารถนำวิธีการฝึกซ้อมการเตรียมการย้ายมือจากบทที่สี่ไปรับใช้ในทุกท่อนที่มีการย้ายมือในแนวระนาบ และ แนวโค้ง เพื่อเป็นการสร้างความแม่นยำในการย้ายมือ

นอกจากนี้ตามผู้วิจัยยังได้ขอความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญทั้งสองท่าน ซึ่งแต่ละท่านมีความเห็นสอดคล้องและเป็นไปในทิศทางเดียวกับผู้วิจัย และ ใช้หลักการเดียวกันกับผู้วิจัยในการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความแม่นยำ และความมั่นใจของตัวผู้แสดง เช่นกัน

3. เทคนิคการจัดวางนิ้ว (Fingering Technique)

เทคนิคในการจัดวางเลขนิ้ว เป็นสิ่งแรกที่นักเปียโนพึงกระทำ เพื่อให้สามารถรู้ถึงทิศทางในการเคลื่อนที่ของนิ้วว่า ควรเคลื่อนที่อย่างไร เช่น ตำแหน่งของนิ้วถัดไปที่จะเล่นจะเคลื่อนย้ายนิ้วไปในทิศทางใด และเลขนิ้วที่จะใช้ถัดไปคือเลขนิ้วใด และที่สำคัญนิ้วไหนควรหลีกเลี่ยงหรือนิ้วไหนที่ควรใช้เพื่อให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างราบลื่น

สำหรับบทประพันธ์ Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 ประพันธ์โดย เอดเวิร์ด กรีก และ บทประพันธ์ Sonata for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย ฟร็องซีส ปูแล็งก์ ผู้วิจัยได้คิดค้นการจัดวางเลขนิ้ว โดยใช้การจดบันทึกลงไปบนโน้ต โดยค้นหาเลขนิ้วที่เหมาะกับผู้วิจัย แต่ยังคงคำนึงถึงหนักทฤษฎีที่ทำการค้นคว้าจากหลายๆแหล่งข้อมูลเพื่อนำมาปรับใช้กับการฝึกหัดบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นกรณีศึกษา

จากการการสัมภาษณ์ ดร. พรพรรณ บรรเทิงหรรษา อาจารย์ ธีรนัย จิระสิริกุลทั้งสองท่านมีความคิดเห็นสอดคล้องกับผู้วิจัยโดยไม่มีข้อเสนอแนะใดๆ

4. เทคนิคการใช้เสียงค้าง (Pedal Technique)

ผู้วิจัยเห็นว่าสำหรับการสร้างเสียงที่แตกต่างกันโดยการใช้เพเดิลนั้น ความลึกในการเหยียบเพเดิลนั้นเป็นอีกหนึ่งปัจจัยหลัก และยังเป็นอีกสิ่งนึงในการควบคุมโทนเสียง ความเข้มข้น หรือ

แม้แต่การ ควบคุมการกังวานของเสียง อย่างไรตามห้องแสดงก็เป็นอีกหนึ่งปัจจัยสำคัญสำหรับการเลือกใช้ เพเดิล

โดยจากทั้งสองบทประพันธ์ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เพเดิลที่มีความแตกต่างกันไป ในแต่ละมุมการวิเคราะห์เสียงที่ต้องการจะเล่น อย่างไรก็ตามจากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุมิดา อังศวานนท์ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องของการใช้เพเดิลไว้ว่า นักเปียนควรปรับตัวให้ไวในการแสดงแต่ละครั้ง ซึ่งในความลึกในการเหยียบเพเดิลนั้น มักจะขึ้นอยู่กับความวังวานจากวัสดุของผนังห้องแสดง โดยเฉพาะการที่นักเปียโนจะต้องทำหน้าที่บรรเลงร่วมกับผู้อื่น ต้องฟังเสียงที่เกิดจะเครื่องที่บรรเลงร่วมในเวลานั้น เพื่อผสมผสานเสียงให้กลมกลืนกัน

รายการอ้างอิง

พรพรรณ บรรเทิงหรรษา. อาจารย์ผู้สอนเปียโน มหาวิทยาลัยศิลปากร. สัมภาษณ์, 14มีนาคม2560

ธีรนัย จิระสิริกุล. อาจารย์ผู้สอนเปียโน มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์, 30มีนาคม2560

อาจารย์สุมิดา อังศวานนท์. อาจารย์ผู้สอนเปียโน มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. สัมภาษณ์, 31มีนาคม 2560

Berman, Boris. (2000). *Notes From The Pianist's Bench*. Yale University Press, New Haven and London.

Collins, Richard. (1986). *Piano Playing*. University Press of America, Inc.

Erdahl, Rolf Christian. (1994). *Edvard Grieg's Sonatas for Stringed Instrument and Piano: Performance Implications of the Primary Source Materials*; Doctor of Musical Arts, The Peabody Institute of The Johns Hopkins University. Baltimore, Maryland, USA.

Gat, Jozsef. (1958). *The Technique of Piano Playing.* Athenaeum Printing House, Budapest, Hungary.

Gerig, Reginald R. (1974). *Famous Pianists & Their Technique.* Robert B. Luce, Inc., New York, USA.

Lindo, Algernon H. (2016). *The Art of Accompanying.* BiblioLife, LLC, San Bernardino, California, USA.

Lhevinne, Josef. (1972). *Basic Principles In Pianoforte Playing, With a New Foreword by Rosina Lhevinne.* General Publishing Company, Toronto, Ontario, Canada.

Philipp, Lillie H. (1982). *Piano Technique*. General Publishing Company, Ltd., Toronto, Ontario, Canada.

Rhee, Heasook. (2012). *The Art of Instrumental Accompanying.* Carl Fischer, LLC, New York, USA.

Sachania, Millan. (2006). *Francis Poulenc Sonata for clarinet and piano.* Chester Music, London, UK.

Taylor, Kendall. (1983). *Principles of Piano Technique and Interpretation.* Novello & Company Limited, 1981, UK.

Yarrow, Anne. (1984). *An Analysis and Comparison of the Three Sonatas for Violin and Piano By Edvard Grieg (1843-1907)*; Doctor of Philosophy in the School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions, New York University, USA.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาคผนวก

ภาพที่ 55 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 1.

ภาพที่ 56 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 2.

ภาพที่ 57 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 3.

ภาพที่ 58 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 4.

ภาพที่ 59 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 5.

ภาพที่ 60 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 6.

ภาพที่ 61 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 7.

ภาพที่ 62 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 8.

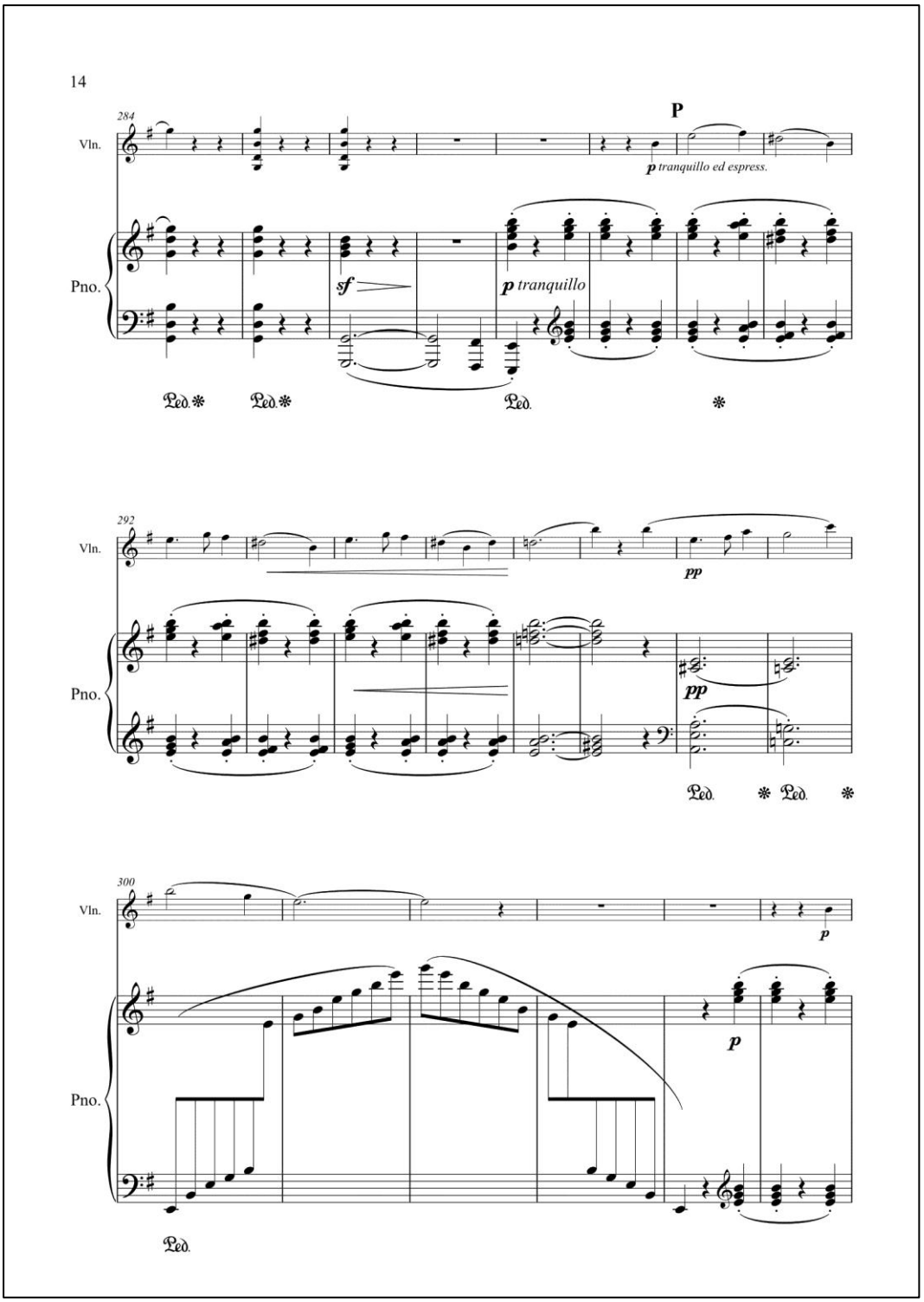
ภาพที่ 63 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 9.

ภาพที่ 64 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 10.

ภาพที่ 65 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 11.

ภาพที่ 66 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 12.

ภาพที่ 67 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 13.

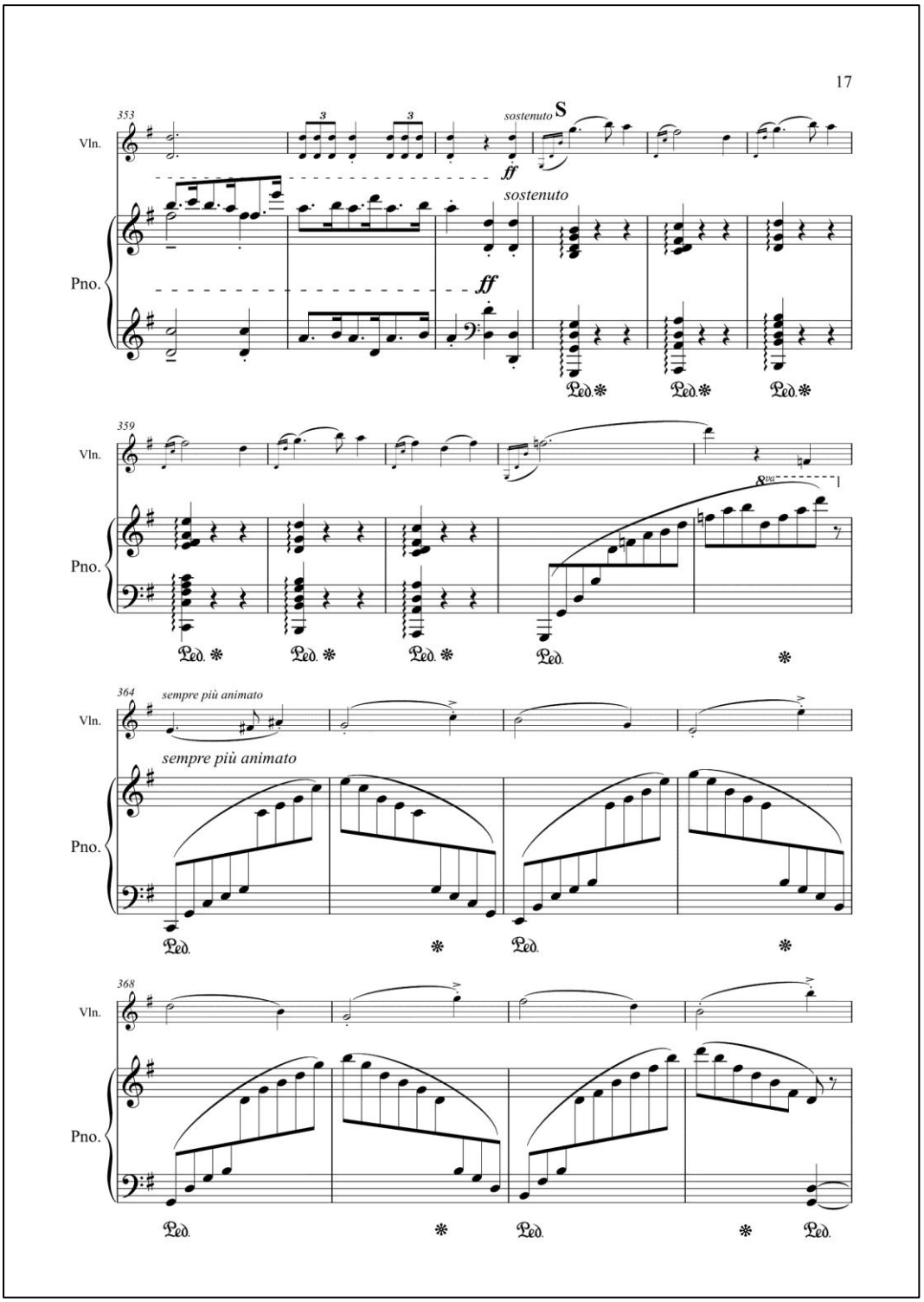


ภาพที่ 68 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 14.

ภาพที่ 69 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 15.

ภาพที่ 70 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 16.

\



ภาพที่ 71 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 17.

ภาพที่ 72 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 18.

ภาพที่ 73 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 19.

ภาพที่ 74 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 1. Allegro tristamente, 20.

ภาพที่ 75 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 1.

ภาพที่ 76 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 2.

ภาพที่ 77 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 3.

ภาพที่ 78 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 4.

ภาพที่ 79 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 5.

ภาพที่ 80 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 6.

ภาพที่ 81 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 7.

ภาพที่ 82 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 8.

ภาพที่ 83 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 9.

ภาพที่ 84 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 2. Romanza, 10.

ภาพที่ 85 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 1.

ภาพที่ 86 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 2.

ภาพที่ 87 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 3.

ภาพที่ 88 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 4.

ภาพที่ 89 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 5.

ภาพที่ 90 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 6.

ภาพที่ 91 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 7.

ภาพที่ 92 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 8.

ภาพที่ 93 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 9.

ภาพที่ 94 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 10.

ภาพที่ 95 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 11.

ภาพที่ 96 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 12.

ภาพที่ 97 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 13.

ภาพที่ 98 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 14.

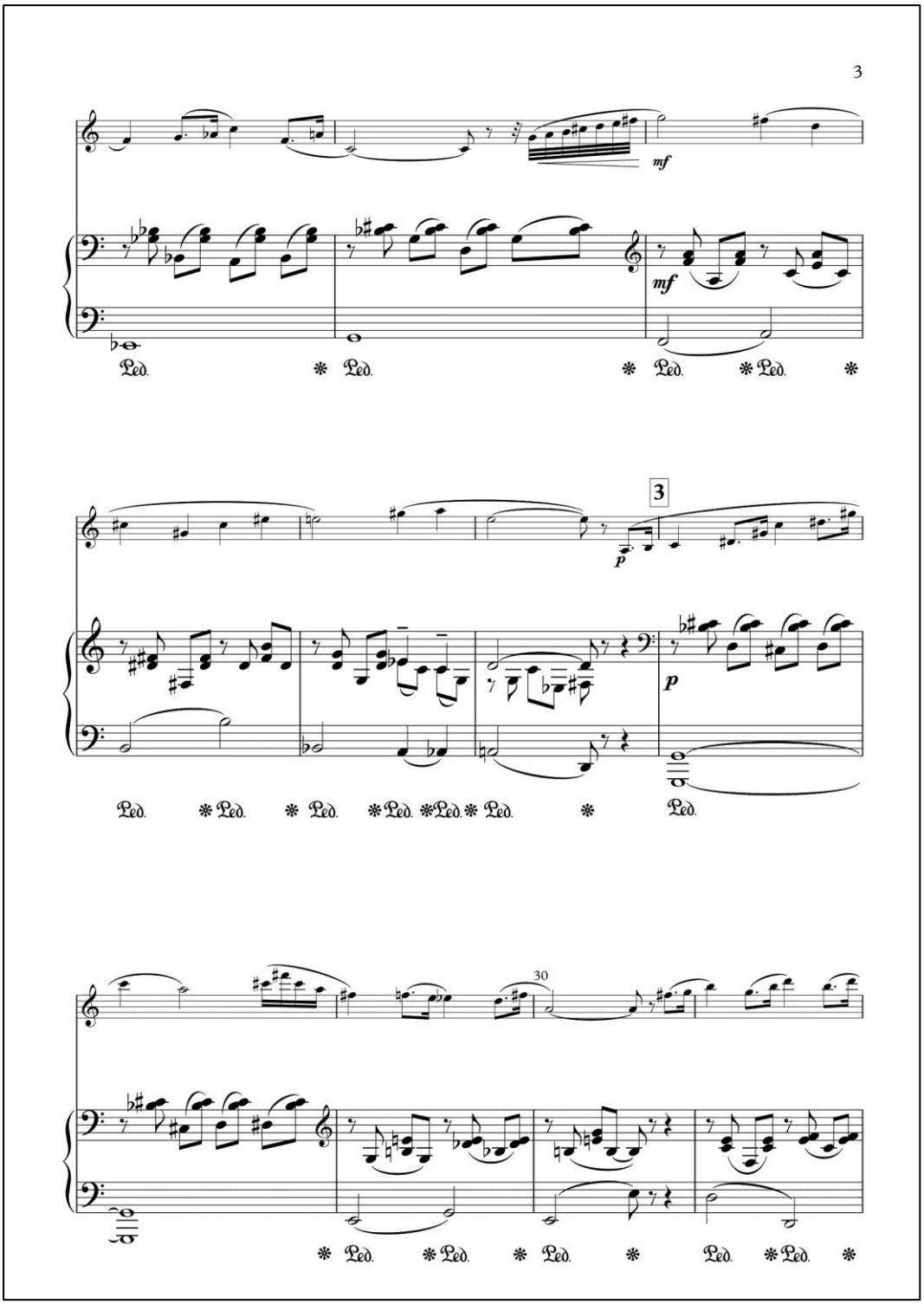
ภาพที่ 99 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 15.

ภาพที่ 100 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 16.

ภาพที่ 101 Sonata for Violin and Piano Op.23 No.2 Movement 3. Allegro con fuoco, 17.

ภาพที่ 102 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 1.

ภาพที่ 103 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 2.



ภาพที่ 104 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 3.

ภาพที่ 105 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 4.

ภาพที่ 106 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 5.

ภาพที่ 107 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 6.

ภาพที่ 108 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 7.

ภาพที่ 109 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 8.

ภาพที่ 110 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 9.

ภาพที่ 111 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 10.

ภาพที่ 112 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 11.

ภาพที่ 113 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 1. Lento doloroso - Allegro vivace, 12.

ภาพที่ 114 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, 13.

ภาพที่ 115 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, 14.

ภาพที่ 116 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, 15.

ภาพที่ 117 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, 16.

ภาพที่ 118 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, 17.

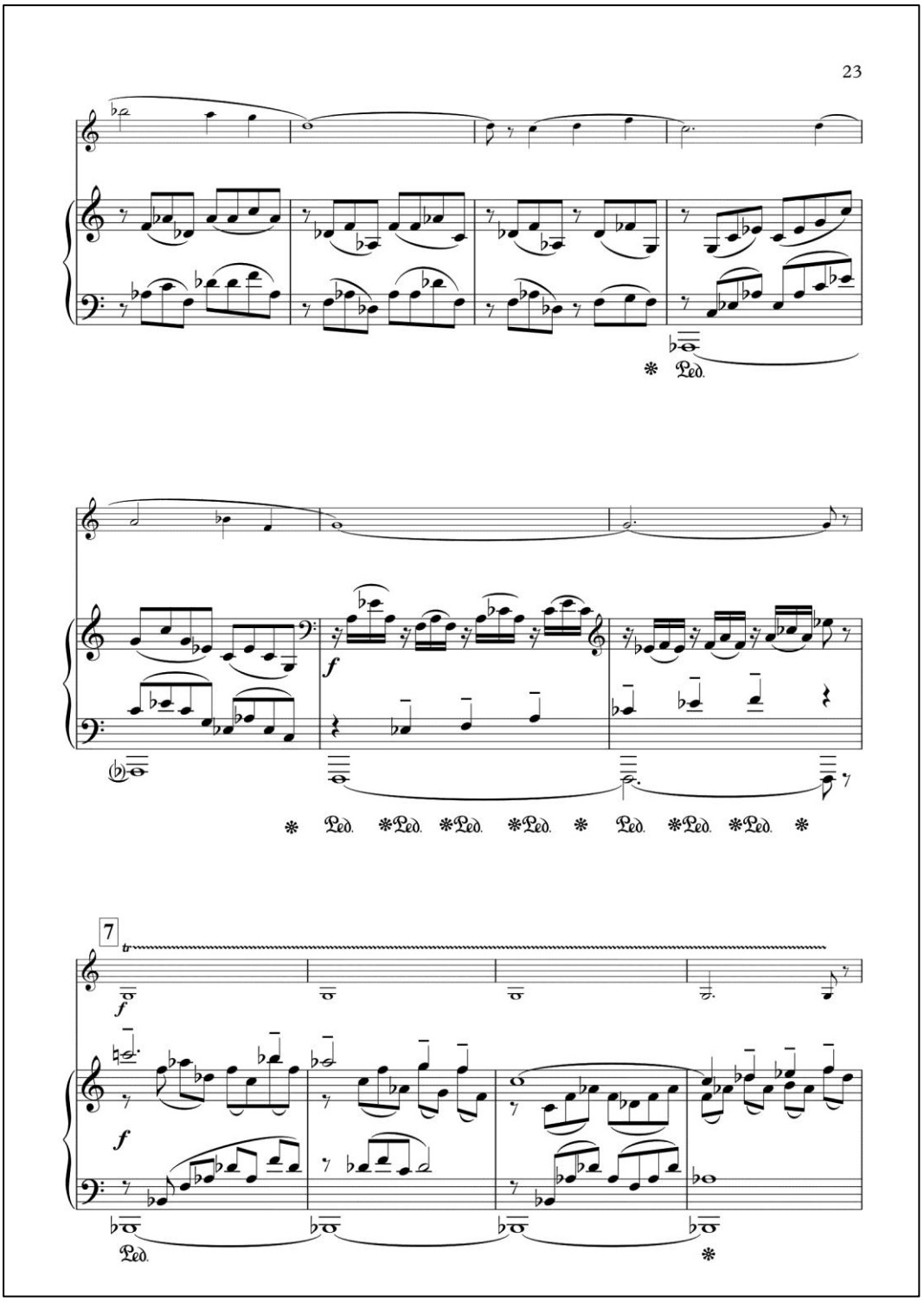
ภาพที่ 119 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 2. Allegretto tranquillo, Movement 3. **Allegro animato** , 18.

ภาพที่ 120 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 19.

ภาพที่ 121 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 20.

ภาพที่ 122 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 21.

ภาพที่ 123 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 22.



ภาพที่ 124 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 23.

ภาพที่ 125 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 24.

ภาพที่ 126 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 25.

ภาพที่ 127 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 26.

ภาพที่ 128 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 27.

ภาพที่ 129 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 28.

ภาพที่ 130 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 29.

ภาพที่ 131 Violin Sonata No 2 in G major, Op 13 Movement 3. **Allegro animato** , 30.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ทินรัตน์ มีทองคำ
วัน เดือน ปี เกิด	21 มีนาคม 2536
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2557 สำเร็จการศึกษาดุริยางคศาสตร์บัณฑิต (การแสดงดนตรี) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	4/3 หมู่ที่9 ต.คลองขวาง อ.ไทรน้อย จ.นนทบุรี 11150