การศึกษาการแสดงเดี่ยวเปียโน โดย ณฎา คงคาเขตร์

โดย
นางสาวณฎา คงคาเขตร์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การศึกษาการแสดงเดี่ยวเปียโน โดย ณฎา คงคาเขตร์

โดย
นางสาวณฎา คงคาเขตร์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

PIANO RECITAL BY NADA KONGKHAKATE

By

MISS Nada KONGKHAKATE

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2018

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	การศึกษาการแสดงเดี่ยวเปียโน โดย ณฎา คงคาเขตร์
โดย	ณฎา คงคาเขตร์
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)

58701316 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : เปียโน, การแสดงดนตรี

นางสาว ณฎา คงคาเขตร์: การศึกษาการแสดงเดี่ยวเปียโน โดย ณฎา คงคาเขตร์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ดร. พรพรรณ บรรเทิงหรรษา

การศึกษาการแสดงเดี่ยวเปียโน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทเพลง และ การแก้ปัญหาในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ เพื่อที่จะพัฒนาทักษะในการเล่นให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น โดยรวบรวมเทคนิค และ วิธีการแก้ปัญหาต่าง ๆ จากหนังสือที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงได้นำข้อมูลทั้งหมดมาปรับใช้กับวิธีการฝึกซ้อม โดยผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือก 2 บทเพลงที่ควรค่าแก่การนำมาศึกษา โดยเลือกจากยุคสมัยที่แตกต่างกัน ได้แก่ 1. Intermezzo Op.117 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms) 2. Suite Bergamasque ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy) ทั้ง 2 บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียง และ ควรค่าแก่การนำมาศึกษา ซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนอประวัตินักประพันธ์ ประวัติบทเพลง สังคีตลักษณ์ เทคนิค ปัญหาที่พบ วิธีการแก้ปัญหา ข้อเสนอแนะ และ แนวทางการฝึกซ้อมในแต่ละบทเพลง โดยเทคนิคที่มีปัญหาส่วนใหญ่ที่ผู้วิจัยรวบรวมสามารถแบ่งออกเป็น 4 ข้อหลัก ดังนี้ 1. เทคนิกการเล่น Voicing 2. เทคนิคการเล่นคู่แปด (Octaves) 3. เทคนิคการย้าย และ กระโดด (Shift and jumps) 4. เทคนิคการเหยียบเพเดิล (Pedal) ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเทคนิคที่สำคัญสำหรับการศึกษาการแสดงเดี่ยวเปียโน

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมเทคนิค และ การแก้ปัญหาในการบรรเลงพบว่า ผู้วิจัยมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับแนวทางในการแก้ปัญหาที่พบในบทเพลงทั้ง 2 เพลงที่ได้กล่าวมาข้างต้น และ มีทิศทางการบรรเลงที่ดีขึ้น โดยผู้วิจัยได้นำวิธีการแก้ปัญหา และ วิธีการฝึกซ้อม มาสอบถามกับอาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อให้แนวทางนี้สอดคล้องกันมากยิ่งขึ้น

58701316 : Major (Music Research and Development)
Keyword : Piano, MUSIC PERFORMANCE

MISS NADA KONGKHAKATE : PIANO RECITAL BY NADA KONGKHAKATE THESIS ADVISOR : DR. PORNPHAN BANTERNGHANSA

The Objective of this research was to study background of the pieces and solve the technical problems, to improve performance. The research gather various piano technique and method from textbook. Then used these method to practice. The researcher selected 2 pieces that came from two different eras, which were 1. Intermezzo Op.117 Composer by Johannes Brahms 2. Suite Bergamasque by Claude Debussy. These pieces are monumental in the piano repertoire. Researcher had the researcher also presented Composer's biography, pieces background, form and analysis, technique, problems, methods, suggestions and practice methods of each pieces. Four technical problems presented as followed 1. Voicing technical 2. Octaves technic 3. Shift and jumps technic 4.Pedal technic.

After gathering in Formation on different techniques and problems, Researcher had understand the problems in both pieces, and had a better performance, which researcher had take problem to adviser to gain better knowledge.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

ในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยได้รับความช่วยเหลือจากหลาย ๆ บุคคลเป็นจำนวนมาก และ จะไม่สามารถประสบผลสำเร็จได้เลยหากปราศจากบุคคลเหล่านี้

ขอขอบคุณ อารจารย์ ดร. พรพรรณ บรรเทิงหรรษา อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ได้ให้คำแนะนำ และ ข้อคิดเห็นต่าง ๆ ตลอดจนชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการทำวิจัย นอกจากนี้ยังคอยอบรมสั่งสอน และ ถ่ายทอดวิชาการแสดงเปียโน

ขอขอบคุณคณาจารย์ในภาควิชาสังคีตวิจัย และ พัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ทุก ๆ ท่าน ที่สั่งสอน ชี้แนะ และ ให้ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่องานดนตรี และ งานวิจัย

ขอขอบคุณอาจารย์ในภาควิชาเปียโน สาขาการแสดงดนตรี อ. จามาร ศุภผล และ ผศ.ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา ที่ช่วยอบรมสั่งสอนตั้งแต่ตอนเรียนระดับปริญญาตรี

ขอขอบคุณอาจารย์ ดร. รุจิภาส ภูธนัญนฤภัทร ที่ให้ความกรุณามาเป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก และ ขอขอบคุณ ผศ.ดร. เอกราช เจริญนิตย์ ที่ให้ความกรุณามาเป็นประธาน ในการสอบวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณคุณแม่ และ ครอบครัว ที่ให้การสนับสนุน และ ส่งเสริมในด้านการเรียนตลอดมา ซึ่งเป็นแรงผลักดันให้เข้ามาศึกษาต่อในระดับมหาบัณฑิต

ขอขอบคุณนางสาว สุพัด ทองฉวี บรรณารักษ์ห้องสมุดคณะดุริยางคศาสร์ที่คอยช่วยเหลือในการสืบค้นคว้าข้อมูล เพื่อนำมาทำวิจัย

ขอขอบคุณโรงเรียน Suketta Music Academy และ บุคคลากรทุกคน ที่ช่วยสนับสนุน และ คอยช่วยเหลือให้งานสำเร็จไปได้อย่างดี

ขอขอบคุณพี่ เพื่อน และ น้องทุก ๆ คน ที่มีส่วนช่วยในการทำวิจัยในครั้งนี้ให้สำเร็จลุล่วง

ณฎา คงคาเขตร์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 1

บทนำ 1

ความเป็นมา และความสำคัญ 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3

ขอบเขตของงานวิจัย 3

ข้อตกลงเบื้องต้น 3

นิยามศัพท์เฉพาะ 4

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4

บทที่ 2 5

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 5

1 Intermezzo Op.117 ประพันธ์โดย Johannes Brahms 5

1.1 ประวัติโยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms: 1833-97) 5

1.2 ประเภทของบทประพันธ์ 7

1.3 ประวัติเพลง Intermezzo Op.117 8

1.4 บทวิเคราะห์ 9

2. Suite Bergamasque ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy) 39
2.1 ประวัติโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy: 1862 – 1918) 39
2.2 ประเภทของบทประพันธ์ 41
2.3 ประวัติเพลง Suite Bergamasque 43
2.4 บทวิเคราะห์ 44
บทที่ 3 85
วิธีการดำเนินการวิจัย 85
ข้อมูลการแสดง 85
ศึกษาค้นคว้าข้อมูลของบทเพลง และการปฏิบัติ 85
รายการการแสดงเดี่ยว 85
บทที่ 4 86
วิธีแก้ไขทักษะที่มีปัญหา และแนวทางการฝึกซ้อม 86
เทคนิคการบรรเลงเปียโน 86
1. Voicing 86
ปัญหาที่พบ 87
วิธีแก้ปัญหา 87
ข้อเสนอแนะ 87
แนวทางการฝึกซ้อม 88
1.1 การทำ Voicing ในแนวบน 88
1.2 การทำ Voicing ในแนวกลาง 94
1.3 การทำ Voicing ที่อยู่ในลักษณะมือขวาสลับกับมือซ้าย 101
1.4 การทำ Voicing ในแนวล่าง 104
2. Octaves 108
2.1 การเล่นคู่แปดโดยใช้นิ้ว 5 เพียงอย่างเดียว 109

2.2 การเล่นคู่แปด โดยใช้นิ้ว 5 และนิ้ว 4 112
3. Shift 117
3.1 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ที่ทำนอง และเสียงประสานสลับกันไปมา 118
3.2 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ที่ทำนอง และเสียงประสาน 120
3.3 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ในทำนองมือขวา 122
3.4 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ในคู่แปดที่อยู่ในจังหวะแรกของแต่ละห้อง 124
3.5 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันทีที่ต้องไขว้มือ 125
3.6 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันทีที่ต้องไขว้มือสลับกันไปมา 127
4. Pedal 129
4.1 เพเดิลประเภทให้เสียงต่อเนื่อง (Damper pedal) 131
4.2 Sostenuto 135
4.3 เพเดิลอูนาคอร์ดา (Una corda pedal หรือSoft pedal) 136
บทที่ 5 139
สรุป อภิปรายผล และ ข้อเสนอแนะ 139
สรุปผลการวิจัย 139
บทสรุป 139
ส่วนที่ 1 แนวทางการใช้เทคนิค 139
ส่วนที่ 2 การเตรียมการแสดง 140
ส่วนที่ 3 ปัญหาที่อาจจะเกิดขึ้นในการแสดง 142
ส่วนที่ 4 ข้อเสนอแนะ 142
บรรณานุกรม 144
รายการอ้างอิง 148
ประวัติผู้เขียน 149

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 โครงสร้างในบทเพลง Intermezzo in E flat Major Op.117 No.1 9

ตารางที่ 2 โครงสร้างในบทเพลง Intermezzo in B flat Minor Op.117 No.2..... 18

ตารางที่ 3 โครงสร้างในบทเพลง Intermezzo in C Sharp Minor Op.117 No.3 27

ตารางที่ 4 โครงสร้างในบทเพลง Suite Bergamasque ท่อน Prelude 44

ตารางที่ 5 โครงสร้างในบทเพลง Suite Bergamasque ท่อน Menuet 53

ตารางที่ 6 โครงสร้างในบทเพลง Suite Bergamasque ท่อน Clair de lune..... 64

ตารางที่ 7 โครงสร้างในบทเพลง Suite Bergamasque ท่อน Passepied 73

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ทำนองหลักในห้องที่ 1-8 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 10

ภาพที่ 2 เสียงประสานในห้องที่ 1-8 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 10

ภาพที่ 3 ห้องที่ 1-8 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 10

ภาพที่ 4 ห้องที่ 9-16 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 11

ภาพที่ 5 ห้องที่ 17-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 12

ภาพที่ 6 ห้องที่ 21-28 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 13

ภาพที่ 7 ห้องที่ 29-37 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 14

ภาพที่ 8 แนวทำนองที่อยู่ในเสียงประสาน ห้องที่ 38-41 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 ... 15

ภาพที่ 9 ห้องที่ 38-45 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 15

ภาพที่ 10 ห้องที่ 46-57 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 17

ภาพที่ 11 ห้องที่ 1-9 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 19

ภาพที่ 12 ห้องที่ 10-22 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 20

ภาพที่ 13 ห้องที่ 22-30 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 21

ภาพที่ 14 ห้องที่ 31-38 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 22

ภาพที่ 15 ห้องที่ 39-50 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 23

ภาพที่ 16 ห้องที่ 51-60 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 24

ภาพที่ 17 ห้องที่ 61-71 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 25

ภาพที่ 18 ห้องที่ 72-85 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 26

ภาพที่ 19 ห้องที่ 1-5 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 28

ภาพที่ 20 ห้องที่ 6-10 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 28

ภาพที่ 21 ห้องที่ 11-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 29

ภาพที่ 22 ห้องที่ 21-30 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 30
ภาพที่ 23 ห้องที่ 30-40 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 31
ภาพที่ 24 ห้องที่ 41-45 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 32
ภาพที่ 25 ห้องที่ 46-55 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 33
ภาพที่ 26 ห้องที่ 56-65 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 34
ภาพที่ 27 ห้องที่ 65-75 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 35
ภาพที่ 28 ห้องที่ 76-81 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 36
ภาพที่ 29 ห้องที่ 82-102 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 38
ภาพที่ 30 ห้องที่ 103-108 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 39
ภาพที่ 31 ห้องที่ 1-10 ของท่อน Prelude 45
ภาพที่ 32 ห้องที่ 11-19 ของท่อน Prelude 46
ภาพที่ 33 ห้องที่ 20-29 ของท่อน Prelude 47
ภาพที่ 34 ห้องที่ 30-35 ของท่อน Prelude 48
ภาพที่ 35 ห้องที่ 36-43 ของท่อน Prelude 48
ภาพที่ 36 ห้องที่ 44-65 ของท่อน Prelude 49
ภาพที่ 37 ห้องที่ 44-65 ของท่อน Prelude (ต่อ) 50
ภาพที่ 38 ห้องที่ 66-80 ของท่อน Prelude 51
ภาพที่ 39 ห้องที่ 80-89 ของท่อน Prelude 52
ภาพที่ 40 ห้องที่ 1-11 ของท่อน Menuet 54
ภาพที่ 41 ห้องที่ 12-17 ของท่อน Menuet 55
ภาพที่ 42 ห้องที่ 18-25 ของท่อน Menuet 56
ภาพที่ 43 ห้องที่ 26-37 ของท่อน Menuet 57
ภาพที่ 44 ห้องที่ 38-41 ของท่อน Menuet 58
ภาพที่ 45 ห้องที่ 42-49 ของท่อน Menuet 58

ภาพที่ 46 ห้องที่ 50-57 ของท่อน Menuet 59
ภาพที่ 47 ห้องที่ 58-72 ของท่อน Menuet 60
ภาพที่ 48 ห้องที่ 73-81 ของท่อน Menuet 61
ภาพที่ 49 ห้องที่ 82-96 ของท่อน Menuet 62
ภาพที่ 50 ห้องที่ 97-104 ของท่อน Menuet 63
ภาพที่ 51 ห้องที่ 1-8 ของท่อน Clair de lune 65
ภาพที่ 52 ห้องที่ 9-14 ของท่อน Clair de lune 65
ภาพที่ 53 ห้องที่ 15-26 ของท่อน Clair de lune 66
ภาพที่ 54 ห้องที่ 27-30 ของท่อน Clair de lune 67
ภาพที่ 55 ห้องที่ 31-36 ของท่อน Clair de lune 68
ภาพที่ 56 ห้องที่ 37-42 ของท่อน Clair de lune 69
ภาพที่ 57 ห้องที่ 43-50 ของท่อน Clair de lune 70
ภาพที่ 58 ห้องที่ 51-65 ของท่อน Clair de lune 71
ภาพที่ 59 ห้องที่ 66-72 ของท่อน Clair de lune 72
ภาพที่ 60 ห้องที่ 1-2 ของท่อน Passepied 74
ภาพที่ 61 ห้องที่ 3-10 ของท่อน Passepied 74
ภาพที่ 62 ห้องที่ 11-18 ของท่อน Passepied 75
ภาพที่ 63 ห้องที่ 19-29 ของท่อน Passepied 76
ภาพที่ 64 ห้องที่ 30-38 ของท่อน Passepied 77
ภาพที่ 65 ห้องที่ 39-58 ของท่อน Passepied 78
ภาพที่ 66 ห้องที่ 59-66 ของท่อน Passepied 79
ภาพที่ 67 ห้องที่ 88-105 ของท่อน Passepied 81
ภาพที่ 68 ห้องที่ 106-124 ของท่อน Passepied 82
ภาพที่ 69 ห้องที่ 125-137 ของท่อน Passepied 83

ภาพที่ 70 ห้องที่ 138-146 ของท่อน Passepied 84

ภาพที่ 71 ห้องที่ 147-156 ของท่อน Passepied 84

ภาพที่ 72 การทำ Voicing ในแนวบนที่ทำนองมาในจังหวะคลาด ห้องที่ 21-26 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 88

ภาพที่ 73 ทำนองหลักห้องที่ 21-26 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 89

ภาพที่ 74 ทำนองในขั้นคู่ และคอร์ดห้องที่ 21-26 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 89

ภาพที่ 75 แนวทำนองพร้อมกับเสียงประสานในมือขวาห้องที่ 21-26 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 90

ภาพที่ 76 การทำ Voicing ในแนวบนที่เลือกเฉพาะบางตัว หรืออยู่ในจังหวะยก ห้องที่ 1-6 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 90

ภาพที่ 77 ทำนองหลักห้องที่ 1-6 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 91

ภาพที่ 78 ทำนอง และเสียงประสานในมือขวาห้องที่ 1-6 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 .. 91

ภาพที่ 79 ทำนองกับเสียงประสานในมือซ้ายห้องที่ 1-6 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 92

ภาพที่ 80 การทำ Voicing ในแนวบนที่โน้ตเป็นขั้นคู่ห้องที่ 1-8 ของท่อน Clair de lune 93

ภาพที่ 81 ทำนองหลักห้องที่ 1-8 ของท่อน Clair de lune 93

ภาพที่ 82 ทำนองในขั้นคู่ห้องที่ 1-8 ของท่อน Clair de lune 94

ภาพที่ 83 การทำ Voicing ที่ทำนองหลักถูกซ่อนไว้ในเสียงประสานแนวกลางห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 94

ภาพที่ 84 ทำนองหลักห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 95

ภาพที่ 85 แนวทำนองกับเสียงประสานในมือซ้ายห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 95

ภาพที่ 86 แนวทำนองกับแนวประสานในมือขวาห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.195

ภาพที่ 87 การทำ Voicing ที่ทำนองแทรกอยู่ตรงกลางระหว่างทั้ง 2 มือ ห้องที่ 27-30 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 96

ภาพที่ 88 ทำนองหลักห้องที่ 27-30 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 96

ภาพที่ 89 แนวทำนองพร้อมกับเสียงประสานแบบแยกมือ ห้องที่ 27-30 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 97

ภาพที่ 90 การทำ Voicing ที่ทำนองอยู่ในแนวกลาง และมีเสียงประสานเป็นคู่ 6 ห้องที่ 22-25 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 97

ภาพที่ 91 ทำนองหลักห้องที่ 22-25 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 98

ภาพที่ 92 แนวทำนองกับเสียงประสานที่เป็นคู่ 6 ในมือขวาห้องที่ 22-25 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 98

ภาพที่ 93 แนวทำนองกับแนวประสานในมือซ้ายห้องที่ 22-25 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 99

ภาพที่ 94 การทำ Voicing ที่ทำนองแทรกอยู่ตรงกลางระหว่างทั้ง 2 มือ ห้องที่ 12-13 ของท่อน Menuet 99

ภาพที่ 95 ทำนองหลักห้องที่ 12-13 ของท่อน Menuet 100

ภาพที่ 96 ทำนองกับเสียงประสานในมือขวาห้องที่ 12-13 ของท่อน Menuet 100

ภาพที่ 97 แนวทำนองกับแนวประสานในมือซ้ายห้องที่ 12-13 ของท่อน Menuet 100

ภาพที่ 98 ห้องที่ 38-41 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 101

ภาพที่ 99 แนวทำนองห้องที่ 38-41ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 101

ภาพที่ 100 แนวทำนองที่อยู่เหนือคอร์ด ห้องที่ 38-41ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 102

ภาพที่ 101 ห้องที่ 33-42 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 102

ภาพที่ 102 แนวทำนองห้องที่ 33-42 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 103

ภาพที่ 103 แนวทำนอง และเสียงประสาน ห้องที่ 33-42 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 103

ภาพที่ 104 ห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 104

’ภาพที่ 105 แนวทำนองห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 104

ภาพที่ 106 แนวทำนองที่เสียงประสานเป็นคู่แปด ห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 105

ภาพที่ 107 ห้องที่ 76-81 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 105

ภาพที่ 108 แนวทำนองห้องที่ 76-81 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 106
ภาพที่ 109 แนวทำนอง และเสียงประสานในมือซ้าย ห้องที่ 76-81 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 107
ภาพที่ 110 แนวทำนอง และเสียงประสานในมือขวา ห้องที่ 76-81 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 107
ภาพที่ 111 ห้องที่ 6-8 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 110
ภาพที่ 112 แนวทำนองห้องที่ 6-8 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 110
ภาพที่ 113 ห้องที่ 44-47 ของท่อน Prelude 110
ภาพที่ 114 แนวทำนองห้องที่ 44-47 ของท่อน Prelude 111
ภาพที่ 115 ห้องที่ 38-41 ของท่อน Menuet 111
ภาพที่ 116 แนวทำนองห้องที่ 38-41 ของท่อน Menuet 112
ภาพที่ 117 ห้องที่ 16-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 112
ภาพที่ 118 แนวทำนองห้องที่ 16-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 113
ภาพที่ 119 แนวทำนองในลักษณะคู่แปด ห้องที่ 16-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 ... 113
ภาพที่ 120 แนวเสียงด้านนอกของทำนอง ห้องที่ 16-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 . 114
ภาพที่ 121 ห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 114
ภาพที่ 122 ทำนองในแนวเบสห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 114
ภาพที่ 123 แนวทำนองห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 115
ภาพที่ 124 ห้องที่ 15-26 ของท่อน Clair de lune 115
ภาพที่ 125 แนวทำนองห้องที่ 15-26 ของท่อน Clair de lune 116
ภาพที่ 126 แนวทำนองในลักษณะคู่แปด ห้องที่ 15-26 ของท่อน Clair de lune 116
ภาพที่ 127 ห้องที่ 38-41 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 118
ภาพที่ 128 การย้ายตำแหน่งของแนวด้านนอก ห้องที่ 38-41 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 119
ภาพที่ 129 การย้ายตำแหน่งของคอร์ด ห้องที่ 38-41 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 120

ภาพที่ 130 ห้องที่ 46-48 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 120
ภาพที่ 131 การรวมโน้ตในลักษณะของคอร์ดแบบแท่ง ห้องที่ 46-48 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 121
ภาพที่ 132 การย้ายตำแหน่งโน้ตในลักษณะของคอร์ดแบบแท่ง ห้องที่ 46-48 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 121
ภาพที่ 133 การกระจายคอร์ดโดยแบ่งเป็นชุด ห้องที่ 46-48 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3 122
ภาพที่ 134 ห้องที่ 82-85 ของท่อน Prelude 122
ภาพที่ 135 การย้ายตำแหน่งจากคอร์ดไปหาขั้นคู่ ห้องที่ 82-85 ของท่อน Prelude 123
ภาพที่ 136 การแบ่งประโยคเพื่อฝึกซ้อม ห้องที่ 82-85 ของท่อน Prelude 123
ภาพที่ 137 ห้องที่ 18-21 ของท่อน Menuet 124
ภาพที่ 138 การย้ายตำแหน่งของทั้งสองมือ ห้องที่ 18-21 ของท่อน Menuet 125
ภาพที่ 139 ห้องที่ 20-21 ของท่อน Prelude 125
ภาพที่ 140 การย้ายตำแหน่งโดยการไขว้มือ ห้องที่ 20-21 ของท่อน Prelude 126
ภาพที่ 141 ห้องที่ 26-29 ของท่อน Prelude 127
ภาพที่ 142 การรวมคอร์ด ห้องที่ 26-29 ของท่อน Prelude 127
ภาพที่ 143 การย้ายตำแหน่งโดยใช้คอร์ดแบบแท่ง ห้องที่ 26-29 ของท่อน Prelude 128
ภาพที่ 144 การกระจายโน้ต และแบ่งเป็นชุดสั้น ๆ ห้องที่ 26-29 ของท่อน Prelude 129
ภาพที่ 145 การเหยียบเพเดิลก่อนโน้ต ห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1 131
ภาพที่ 146 การเหยียบเพเดิลพร้อมกับการกดโน้ต ห้องที่ 35-37 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2 132
ภาพที่ 147 การเหยียบเพเดิลหลังการกดโน้ต ห้องที่ 6-9 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3. 133
ภาพที่ 148 การเหยียบเพเดิลเพียงครึ่งเดียว ห้องที่ 1-2 ของท่อน Prelude 134
ภาพที่ 149 การเหยียบเพเดิลค้างยาว ห้องที่ 52-55 ของท่อน Prelude 135
ภาพที่ 150 การใช้เพเดิล Sostenuto ห้องที่ 26-29 ของท่อน Menuet 136

ภาพที่ 151 การใช้เพเดิลอูนาคอร์ดา ห้องที่ 1-8 ของท่อน Clair de lune 137

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมา และความสำคัญ

เปียโน เป็นตัวย่อของคำว่า เปียโนฟอร์เต (Pianoforte) ซึ่งเป็นคำมาจากภาษาอิตาเลียนที่ แปลว่า "เบาดัง" เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงโดยการกดลิ่มนิ้ว มีรากฐานมาจากการพัฒนาการของฮาร์ปซิคอร์ด ถูกคิดค้นขึ้นที่เมืองฟลอเรนซ์ ประเทศอิตาลี โดยบาร์โทโลเมโอ คริสโตโฟรี (Bartolomeo Cristofori) หลังจากนั้นเปียโนก็ได้รับความสนใจเป็นอย่างมาก จนนักเขียนชาวอิตาลีนามว่า สกีปีโอเน่ มาเฟอี (Scipione Maffei) ได้เขียน และตีพิมพ์บทความ ที่พูดถึงข้อดีของเปียโน ทำให้เกิดการกระตุ้นให้ผู้ผลิตรายอื่น ๆ เริ่มที่จะสร้างเปียโนตามแบบของคริสโตโฟรี การผลิตเปียโนจึงเข้าสู่ยุครุ่งเรืองในปลายศตวรรษที่ 18 นักประพันธ์จึงต่างให้ความสนใจ และหันมาประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนกันมากขึ้น[1]

ในยุคโรแมนติก (Romantic) เปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่มีความโดดเด่นที่สุด เนื่องจากเปียโนมีการพัฒนารูปร่างจนสามารถบรรเลงด้วยวิธีการ และเทคนิคต่าง ๆ ที่หลากหลายได้เป็นอย่างดี เมื่อยุคสมัยเริ่มเปลี่ยน นักประพันธ์เพลงจึงเริ่มใส่ความหมายความรู้สึกที่สลับซับซ้อนเข้าไปในเพลง ซึ่งเกิดจากการเลือกใช้เสียงประสานที่หลากหลาย ทำให้เปียโนถูกพัฒนาเพื่อตอบสนองต่อความต้องการของนักประพันธ์เหล่านั้น ผู้ประพันธ์จึงมักหันไปใช้เปียโนแทนการใช้ออร์แกน และฮาร์ฟซิคอร์ด ทำให้มีบทเพลงประเภทใหม่ ๆ เกิดขึ้นมากมาย รวมไปถึงเพลงคาแร็กเตอร์ (Character piece) ที่ถูกประพันธ์ขึ้นมาใช้สำหรับเปียโนโดยเฉพาะ บทเพลงในยุคนี้ไม่เน้นสังคีตลักษณ์ที่เคร่งครัด มีการใช้กุญแจเสียงที่ไม่เป็นตามแบบแผน เน้นการใช้คอร์ดที่มีเสียงกระด้าง และซับซ้อนมากขึ้น ประโยคเพลงมีความยาวแตกต่างกันตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะถ่ายทอด นอกจากนั้นยังมีการใช้อัตราจังหวะ และลักษณะจังหวะใหม่ ๆ[2]

ต่อมาในยุคโรแมนติกตอนปลาย ประเทศในฝั่งยุโรปโดยเฉพาะเยอรมนี และฝรั่งเศส ได้ผลิตศิลปินที่มีชื่อเสียงขึ้นมาเป็นจำนวนมาก กลายเป็นศูนย์กลางของศิลปะแทบทุกแขนง รวมไปถึง

---

[1] ปานใจ จุฬาพันธุ์, วรรณกรรมเปียโน 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2551),1-3.

[2] ปานใจ จุฬาพันธุ์, วรรณกรรมเปียโน 2 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2551),1-3.

เรื่องของดนตรี จะเห็นได้จากแนวเพลงที่แตกต่างกันของทั้งสองประเทศ กล่าวคือ แนวเพลงแบบเยอรมันจะมีลักษณะเข้มแข็งจริงจัง และเต็มไปด้วยพลัง ซึ่งมีความแตกต่างกับ แนวเพลงแบบฝรั่งเศสที่จะให้ความรู้สึกที่ผ่อนคลาย มีทำนองที่เด่นชัด สดใส จะสังเกตเห็นว่ามีเนื้อดนตรีที่ค่อนข้างบาง มีการใช้โน้ตประดับ และแฝงไปด้วยอารมณ์ต่าง ๆ เป็นการสะท้อนวิถีชีวิตของชาวฝรั่งเศสในยุคนั้น ทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงพัฒนาการของแนวความคิด ของบทเพลงที่เกิดขึ้นในสถานที่ ๆ ต่างกัน และมีความสนใจที่จะนำมาศึกษา[3]

การศึกษาสาขาวิชาการแสดงดนตรี เป็นการพัฒนาความเชี่ยวชาญในการปฏิบัติเครื่องดนตรี เพื่อเป็นนักดนตรีมืออาชีพ สามารถแสดงบทเพลงสู่สาธารณชนได้อย่างสมบูรณ์ เชี่ยวชาญและเข้าใจ จึงจำเป็นต้องมีการเรียนรู้จากอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญ และมีประสบการณ์ ทั้งในด้านทฤษฎีและปฏิบัติ เพื่อสามารถตีความบทเพลง รวมถึงมีความรู้ในเรื่องของประวัติความเป็นมาของตัวบทเพลง และนักประพันธ์ นอกจากนั้น จึงจำเป็นจะต้องมีความเข้าใจในศิลปะทางด้านดนตรีอย่างลึกซึ้งและตระหนักถึงความสำคัญของการศึกษาดนตรีทั้งในฐานะศาสตร์ และศิลป์ เพื่อนำไปพัฒนาได้อย่างต่อเนื่อง และ สามารถบูรณาการองค์ความรู้เพื่อการสร้างสรรค์งานดนตรี งานค้นคว้าวิจัยทางด้านดนตรีที่มีคุณค่า อีกทั้งยังสามารถประยุกต์ใช้องค์ความรู้ทางด้านดนตรี ให้เกิดประโยชน์ได้ นอกจากการศึกษากับอาจารย์ และผู้เชี่ยวชาญแล้ว สิ่งเหล่านี้ยังสามารถศึกษาพิ่มเติมได้ด้วยตนเอง โดยการศึกษาค้นคว้าตามฐานข้อมูลต่าง ๆ และจัดทำตารางการทำงานอย่างเคร่งครัด เพื่อเสริมให้สามารถแสดงดนตรีได้อย่างสมบูรณ์ที่สุดเมื่อขึ้นทำการแสดง

การศึกษาค้นคว้าวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ มีเป้าหมายเพื่อเสริมความเข้าใจในการปฏิบัติเครื่องดนตรี (เปียโน) ซึ่งเป็นการตีความประกอบการตัดสินใจ เพื่อทำความเข้าใจในตัวบทเพลง และเพื่อให้การแสดงเกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์ที่สุด โดยการแสดงเดี่ยวครั้งนี้ จะประกอบไปด้วยบทเพลง Intermezzo Op.117 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms) และ Suite Bergamasque ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy) ซึ่งทั้งสองเพลงนี้อยู่ในยุคที่ใกล้เคียงกัน แต่ให้ความรู้สึกในเพลงที่แตกต่างกัน และมีความโดดเด่นชัดเจน ในเรื่องของทำนองที่ไพเราะ ผู้วิจัยจึงเลือกผลงานชิ้นนี้เพื่อศึกษาทำความเข้าใจ และนำมาปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง ตามกระบวนการที่ได้ศึกษาค้นคว้า และ หาทางแก้ปัญหาในขั้นต่อไป

---

[3] เรื่องเดียวกัน, 181.

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์ ความเป็นมา และการวิเคราะห์ มาปรับใช้ในการปฏิบัติ

2. เพื่อนำความรู้จากการศึกษาบทเพลง มาพัฒนาทักษะการตีความ และการถ่ายทอดความรู้สึกในบทเพลง

3. เพื่อนำไปเผยแพร่การประชุมวิชาการระดับชาติ

ขอบเขตของงานวิจัย

ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงในการแสดง เพื่อแสดงความสามารถในการตีความบทเพลง โดยผู้แสดงได้กำหนดขอบเขตในการแสดงไว้ทั้งหมด 2 เพลง ดังนี้

1. Intermezzo Op.117 ประพันธ์โดยโยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms) เป็นบทเพลงในยุคโรแมนติก โดยนักประพันธ์ชาวเยอรมัน แบ่งออกเป็น 3 บท ได้แก่

Intermezzo Op.117 No.1 in E flat major

Intermezzo Op.117 No.2 in B flat minor

Intermezzo Op.117 No.3 in C sharp minor

2. Suite Bergamasque ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy) เป็นบทเพลงในยุคอิมเพรสชันนิส โดยนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส แบ่งออกเป็น 4 ท่อน ได้แก่

I Prelude

II Menuet

III Clair de lune

IV Passepied

ข้อตกลงเบื้องต้น

ศัพท์บัญญัติทางดนตรีในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ จะถูกอ้างอิงมาจากหนังสือ พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ ของ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ในการใช้คำทับศัพท์ของชื่อ บุคคล และสถานที่

นิยามศัพท์เฉพาะ

การทำ voicing คือ การจัดลำดับชั้นความแตกต่างของความเข้มเสียง ให้เด่นชัดออกมาจากแนวประสานอื่น ๆ[4]

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงประวัติผู้ประพันธ์ และประวัติความเป็นมาของเพลง
2. สามารถตีความ และถ่ายทอดความรู้สึกในบทเพลงได้ตามจุดประสงค์ที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจไว้
3. สามารถนำผลข้อมูลจากการวิจัยไปใช้ได้จริงในการแสดงสู่สาธารณชน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[4]สัมภาษณ์ ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา, อาจารย์ภาควิชาเปียโน สาขาการแสดงดนตรี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 25 พฤษภาคม 2561.

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องนั้น ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรม ทั้งตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในด้านของบทประพันธ์ ประวัตินักประพันธ์ โครงสร้างของบทประพันธ์ รวมไปถึงปัญหาที่พบเจอในการฝึกซ้อม เพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปพัฒนาทักษะการตีความและการบรรเลงบทประพันธ์ให้สมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น โดยแบ่งเนื้อหาตามบทประพันธ์ดังนี้

1 Intermezzo Op.117 ประพันธ์โดย Johannes Brahms

1.1 ประวัติโยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms: 1833-97)

บรามส์ เกิดที่เมืองฮัมบูร์ก เมื่อวันที่ 7 พฤษภาคม ค.ศ. 1833 เป็นนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมัน เริ่มเรียนดนตรีกับบิดาชื่อ โยฮัน ยาค็อบ บราห์มส์ (Johann Jakob Brahms) ซึ่งเป็นนักดับเบิ้ลเบส (Double bass) ประจำโรงละครในวงออเคสตราแห่งฮัมบูร์ก ในวัยเด็กบรามส์แสดงให้พ่อเห็นพรสวรรค์ทางดนตรีของเขา พออายุราว ๆ 5-6 ขวบ พ่อจึงเริ่มสอนดนตรีเบื้องต้นให้กับเขา แต่เนื่องจากครอบครัวของเขาค่อนข้างยากจน พ่อ และแม่ จึงพยายามดิ้นรน และประหยัดเพื่อหาครูที่ดีที่สุดเท่าที่จะหาได้มาสอนเปียโน และการประพันธ์ดนตรีให้แก่บรามส์ เพราะบิดาของบรามส์เคยได้รับบทเรียนมาก่อนเมื่อถูกกีดกันไม่ให้เรียนดนตรีในวัยเด็ก จึงต้องแอบฝึกซ้อมเอาเองเท่าที่มีโอกาส ด้วยความที่พ่อรักดนตรี และบรามส์ก็ชอบดนตรี พ่อ และแม่ จึงสนับสนุนอย่างเต็มที่ ดังนั้นเขาจึงไม่มีอุปสรรคในเรื่องการเรียนดนตรี มีก็แต่ความขัดสนเรื่องเงิน อย่างไรก็ตามเพื่อให้ความหวังเป็นจริงพ่อจึงคิดหารายได้ให้มากกว่าที่เป็นอยู่ และแยกตัวออกจากวงออร์เคสตร้ามาตั้งวงขนาดย่อม ๆ แบบวงดนตรีเชมเบอร์ มิวสิก (Chamber Music) รับจ้างเล่นตามสถานที่ต่าง ๆ บราห์มส์จึงได้มีโอกาสเรียนเปียโนกับ คอสเซ็ล (Cossel) เมื่ออายุ 8 ขวบ หลังจากนั้นพออายุได้ 10 ขวบ ก็เปลี่ยนไปเรียนกับมาร์กเซ็น (Marxsen) นอกจากนี้ บราห์มส์ยังประพันธ์ดนตรี และรับจ้างเรียบเรียงแนวบรรเลงให้กับวงดนตรีเล็ก ๆ ตามร้านกาแฟ และวงดนตรีของพ่อด้วย[5]

ในปี ค.ศ. 1848 บรามส์ได้ออกแสดงคอนเสิร์ตเดี่ยวเปียโนต่อสาธรณะชนเป็นครั้งแรก และได้ติดตามนักไวโอลินคนหนึ่งชื่อ เรเม็นยี (Remenyi) ในฐานะผู้บรรรเลงเปียโนประกอบ ออก

---

[5] บัณฑิต อึ้งรังษี และจุมพฏ สายหยุด, ดนตรีดีๆ ไม่มีกระได (กรุงเทพฯ: อินสไปร์มิวสิค, 2552), 44-51.

แสดงดนตรีตามที่ต่าง ๆ ทำให้มีโอกาสพบกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น ลิสต์ ชูมันส์ คลารา และโยเซฟ โยอาคิม (Joseph Joachim: 1831-1907) นักแต่งเพลง และนักไวโอลินชาวออสเตรีย-ฮังการี ที่มีความสามารถมากจนเรียกกันว่าเป็นคู่แข่งของปากานินี ทุกคนต่างชื่นชมในพรสวรรค์ในทางดนตรีของเขา ชูมันส์ถึงกับเขียนบทความยกย่อง และสนับสนุนเขา ลงในวารสารดนตรีที่เขาเคยเป็นบรรณาธิการอยู่

บรามส์เริ่มเขียนซิมโฟนีชิ้นแรกเมื่ออายุ 42 ปี งานของเขามีลักษณะคล้ายเบโธเฟ่น มีการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา ซิมโฟนีชิ้นแรกชื่อ “The Tenth” ซิมโฟนีชิ้นนี้ หมายถึง เป็นการรับช่วงต่อจากซิมโฟนีหมายเลข 9 ของเบโธเฟ่น นอกจากนี้บรามส์ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีเต้นรำฮังกาเรียนที่เรเม็นยีเล่น เขาเอาดนตรีเหล่านั้นมาเรียบเรียงสำหรับเปียโนทั้งแบบบรรเลงเดี่ยว และบรรเลงคู่ ให้ความรู้สึกสนุกสนาน และสดใส ทำนอง และลีลามีเสน่ห์แบบยิปซี เนื่องจากผลงานของเขามีลักษณะแบบยิปซีเจือปนอยู่ ทำให้คนบางคนเข้าใจผิดว่าเขาเป็นชาวฮังกาเรียน ลักษณะอย่างหนึ่งที่เพิ่มเข้ามาในดนตรีของบรามส์ในระยะหลัง นอกเหนือไปจากความงดงามและความรุนแรง คือ ความรู้สึกขมขื่นเนื่องจากความรัก ผลงานดนตรีส่วนใหญ่ของบรามส์สะท้อนให้เห็นความรู้สึกอัดอั้นตันใจ[6]

ผลงานของบรามส์มีทั้งซิมโฟนี คอนแชร์โต เพลงร้องเดี่ยว เพลงร้องประสานเสียง บทเพลงแชมเบอร์ และเพลงสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยวต่าง ๆ ส่วนเพลงสำหรับเปียโนนั้นถึงแม้ว่าจะมีจำนวนไม่มากนักแต่ก็มีคุณภาพสูง เน้นสังคีตลักษณ์มาตรฐาน และเสียงประสานแบบโรแมนติกตอนปลาย ที่สำคัญคือ บรามส์แต่งเพลงสำหรับเปียโนออกมาอย่างสม่ำเสมอตั้งแต่เริ่มชีวิตนักแต่งเพลงไปจนถึงช่วงสุดท้ายของชีวิต ทำให้เห็นพัฒนาการในการแต่งเพลงของเขาได้อย่างชัดเจน

เพลงเปียโนของบรามส์มีการวางแผนที่ดีทั้งในเรื่องของสังคีตลักษณ์ และการประสานเสียง ทำให้มีโครงสร้างที่ชัดเจน มีการพัฒนาโมทีฟที่ดีทำให้มีเนื้อหาต่อเนื่องกันตลอดเพลง นอกจากนั้นยังมีการผสมผสานระหว่างลีลาเด่นจากยุคต่าง ๆ เช่น การสอดประสานแนวทำนองจากยุคบาโรก สังคีตลักษณ์ที่เคร่งครัดขัดจากยุคคลาสสิก และทำนองที่ไพเราะแบบโรแมนติก แต่ไม่เน้นการใช้เสียงประสานแบบโครมาติกมากเกินไปเหมือนเพลงของวากเนอร์ และลิสต์ ซึ่งทำให้เพลงของบรามส์มีเอกลักษณ์ไม่เหมือนใคร องค์ประกอบอื่นอีก 2 ประการที่สะท้อนให้เห็นว่า บรามส์ไม่ได้ตามกระแสความคิดแบบโรแมนติก อย่างเต็มตัว คือ ประการแรก บรามส์ไม่เน้นการตั้งชื่อเพลงพรรณนา แต่กลับตั้งชื่อเพลงแบบกลาง ๆ เช่น Capriccio, Rhapsody และ Intermezzo เพื่อบอกอัตราความเร็วและอารมณ์ของเพลงโดยสังเขป และประการที่ 2 บรามส์ไม่นิยมนำเรื่องราวจากวรรณกรรม

---

[6] ไพบูลย์ กิจสวัสดิ์, คีตกวี ปรัชญาเมธีแห่งภาษาสากล, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: ธีระการพิมพ์, 2526),176-184.

หรือ จิตรกรรมเข้ามาเกี่ยวข้องกับเพลงของตน แต่กลับแต่งเพลงแบบดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute music) ที่เน้นการพัฒนาองค์ประกอบเหมือนกับผลงานของคีตกวีในยุคคลาสสิก เช่น เบโธเฟน และ ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn: 1732-1809) นักแต่งเพลงชาวออสเตรีย เป็นต้น

ผลงานที่น่าสนใจ ได้แก่ Hungarian Dance No.5 , Piano Concerto No.2 , Symphony No.1,3,4 , Violin Concerto in D major Op.77, Academic Festival Overture , String Sextet in Bb Op.18 (Spring) , German Requiem และ Piano Quartet in G minor ผลงานเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยวสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ชนิดคือ เพลงคาแร็กเตอร์ เพลงเต้นรำ แวริเอชัน และโซนาตา[7]

1.2 ประเภทของบทประพันธ์

บทเพลงนี้เป็นบทประพันธ์ประเภท เพลงคาแร็กเตอร์ ซึ่งหมายถึง ผลงานขนาดกลาง ที่มีบุคลิกลักษณะ และลีลาเฉพาะตัว บทประพันธ์ประเภทนี้เกิดขึ้นเพราะต้องการหาทางออกใหม่ ๆ ให้กับดนตรี โดยมากใช้ทักษะการบรรเลงระดับปานกลาง แต่บางบทก็มีความยากไม่แพ้เพลงขนาดใหญ่อย่างโซนาตา (Sonata) เพลงคาแร็กเตอร์มักมีรูปแบบต่าง ๆ ที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวของผู้ประพันธ์แต่ละคน ขึ้นอยู่กับความนิยมประพันธ์เพลงในอารมณ์ และ ลีลาไหนเป็นพิเศษ เป็นต้นว่า บทประพันธ์ของบรามส์ (Brahms) จะโดดเด่นในรูปแบบ Intermezzo, Capriccio และ Rhapsody เป็นต้น

Character Piece ที่บรามส์แต่งขึ้น จะถูกรวบรวมไว้ในหนังสือ Klavierstucke ได้แก่

1. Op.76 ประกอบไปด้วย Capriccio และIntermezzo จำนวน 8 บท
2. Op. 79 ประกอบไปด้วย Rhapsody จำนวน 2 บท และเป็น Op. ที่มีขนาดสั้นที่สุด
3. Op.116 ประกอบไปด้วย Capriccio และIntermezzo จำนวน 7 บท ซึ่งหลักจากบทนี้ บรามส์ก็ไม่ใช้คำว่า Capriccio อีกเลย
4. Op.117 ประกอบไปด้วย Intermezzo จำนวน 3 บท
5. Op.118 ประกอบไปด้วย Intermezzo, Ballade และRomance จำนวน 6 บท
6. Op.119 ประกอบไปด้วย Intermezzo และRhapsody จำนวน 4 บท

ซึ่งแต่ละชนิดของ Character Piece ก็จะให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป เช่น Intermezzo ก็จะมีทำนองที่ไพเราะ และมีจังหวะค่อนข้างช้า ส่วน Capriccio ก็จะให้ความรู้สึกแบบสนุกสนาน

---

[7] ปานใจ จุฬาพันธุ์, วรรณกรรมเพลงเปียโน 2 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 33-50.

1.3 ประวัติเพลง Intermezzo Op.117

Intermezzo ในความหมายเดิม หมายถึง การแสดงที่ใช้คั่นระหว่างช่วงของ opera มักจะมีอัตราจังหวะปานกลาง และมีการใช้เทคนิคที่ละเอียดอ่อน อีกความหมายหนึ่ง หมายถึง แนวเพลงอิสระสำหรับเพลงเปียโน จะเป็นในลักษณะ (single-movement form) บ่อยครั้งมีลักษณะของการอิมโพรไวส์ ซึ่งโดยปกติ Intermezzo มักจะหลีกเลี่ยงความแตกต่างในเรื่องของน้ำหนัก และอารมณ์ที่มากจนเกินไป บรามส์นิยมแต่งเพลง intermezzo มาตลอดปี ค.ศ. 1890 ผลงานของเขาจึงแบบอย่างที่ดีที่ควรจะนำมาศึกษา

Intermezzo Op.117 ถูกแต่งในปี ค.ศ. 1892 และถูกตีพิมพ์ในปีเดียวกันทั้งหมด 4 บท คือ Op.116-119 หลังจากนั้นจึงถูกนำมาแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1893 เพลงนี้มีลักษณะเด่นของการประพันธ์ในบั้นปลายชีวิต ซึ่งปีที่บรามส์แต่งเพลงนี้ บรามส์ได้สูญเสียน้องสาว และเพื่อนที่คบกันมานาน เพลงนี้จึงให้ความรู้สึกแบบเศร้า กลุ้มใจ และสิ้นหวัง บ่งบอกถึงสภาพจิตใจของผู้ประพันธ์ในช่วงนั้น โดยบรามส์ให้ความหมายของเพลงนี้ว่า เป็นเพลง lullaby[8] สำหรับความทุกข์ของตนเอง เพลงนี้มีความโดดเด่น ชัดเจน ในเรื่องของทำนองที่ไพเราะ และมีคาแร็กเตอร์ที่พิเศษ เพราะ ไม่มีท่อนไหนเลยที่เสียงดัง โดยทั้งสามท่อนต่างได้รับแรงบันดาลใจมาจากเพลง ที่ชื่อ “Lady Ann Bothwell's Lament” ของ Johann Gottfried Herder นอกจากนั้นในท่อนสาม ยังได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทกวี ที่ชื่อ "Victor Galbraith" ของ Wadsworth Longfellow อีกด้วย ดังนั้นทั้งส่วนของเสียงประสาน จังหวะ รูปแบบ และการแปรทำนองต่าง ๆ ล้วนได้มาจากบทกวีทั้งสิ้น[9] Intermezzo Op.117 มีทั้งหมด 3 บท ได้แก่

Intermezzo in E flat Major Op.117 No.1

Intermezzo in B flat Minor Op.117 No.2

Intermezzo in C Sharp Minor Op.117 No.3

---

[8] Lullaby (เพลงกล่อมเด็ก) มักเป็นบทเพลงในอัตราความเร็วปานกลาง นิยมใช้อัตราจังหวะ 6/8 และอัตราจังหวะสาม แนวประกอบเลียนการไกวเปล มักเป็นเพลงเรียบง่าย พบในเพลงพื้นบ้านของประเทศต่าง ๆ ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 210.

[9] John Palmer , “Intermezzi (3) for piano, Op.117” เข้าได้ถึงจาก http://www.allmusic.com/composition/intermezzi-3-for-piano-op-117-mc0002360258 (วันที่สืบข้อมูล 24 พฤจิกายน 2558)

1.4 บทวิเคราะห์

Intermezzo in E flat Major Op.117 No.1 มีโครงสร้างอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form)[10] อยู่ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงไมเนอร์ในช่วงกลาง และกลับมาอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ในช่วงท้าย

Measure	Structure	Content	Tonality
1-8	Section I	A	Eb major
9-16		A’	
17-20	Transition		
21-28	Section II	B	Eb minor
29-37		B’	
38-45	Section I	A	Eb major
46-57		A’	

ตารางที่ 1 โครงสร้างในบทเพลง Intermezzo in E flat Major Op.117 No.1

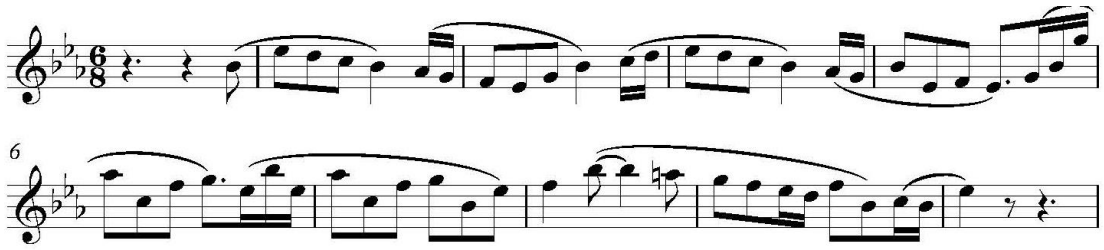
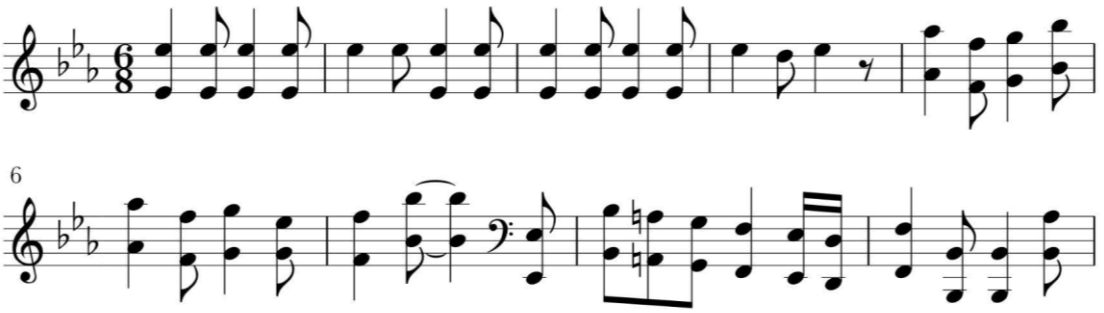
Section A (Andante moderato)

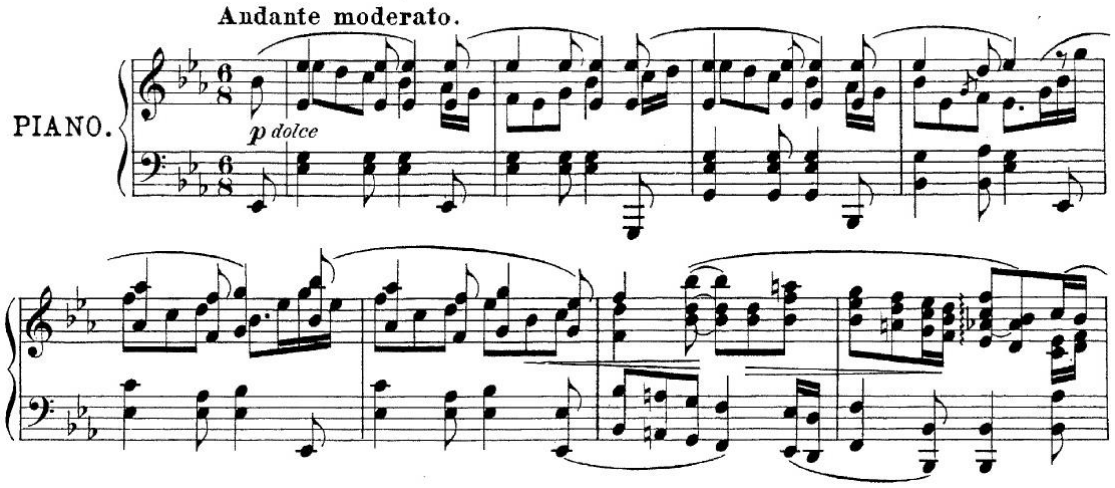
ห้องที่ 1-8 ทำนองหลักมาจากจังหวะยก (Anacrusis)[11] ซึ่งอยู่ภายใต้เสียงเสียง Eb ที่ถูกเล่นซ้ำๆ กันเป็นคู่แปด (Octaves) มีลักษณะคล้ายเสียงระฆัง ในมือซ้ายจะเน้นการประสานเสียง ตัว Eb ในคอร์ด และแนวเบส อย่างต่อเนื่อง ในตอนท้ายของเคเดนซ์ (Cadence) ประโยคที่ 1 มีการใส่โน้ตสะบัด (Grace note) เพิ่มเข้ามาเล็กน้อย ในประโยคที่ 2 ห้องที่ 5-8 ทำนอง และเสียงประสานมีการเคลื่อนไหวมากขึ้น แต่ทำนองยังถูกซ่อนอยู่ภายใต้เสียง Eb เหมือนกับประโยคแรก จะสังเกตเห็น

---

[10] Ternary form สังคีตลักษณ์สามตอน ตอนแรก และตอนที่สาม คือตอน A จะเหมือนกัน หรือ คล้ายคลึงในเรื่องของกุญแจเสียง และทำนอง ส่วนตอนที่ 2 คือตอน B เป็นตอนที่แตกต่างออกไป เป็นสังคีตลักษณ์ที่นิยมใช้มากที่สุด ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 378.

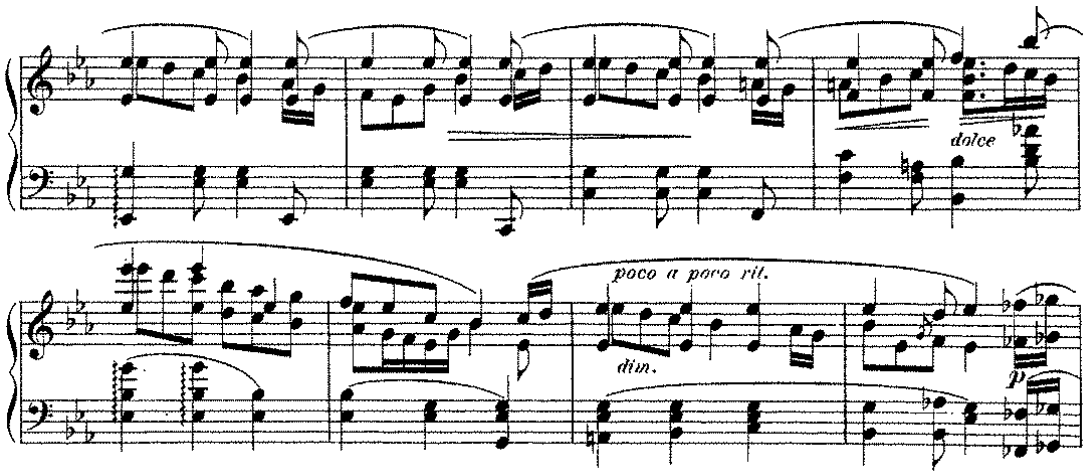
[11] จังหวะยก (Anacrusis) เป็นจังหวะเบาที่เกิดขึ้นตอนต้นของประโยคเพลง เป็นเศษจังหวะก่อนที่จะเริ่มห้องที่ 1 ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 13.

ว่าตรงกลางของประโยคที่สอง ทำนองเปลี่ยนเป็นคอร์ด และค่อย ๆ เคลื่อนที่ตามแนวเบสที่เป็นคู่แปด มีการใช้ Rolled Chord ในมือขวา

ภาพที่ 1 ทำนองหลักในห้องที่ 1-8 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

ภาพที่ 2 เสียงประสานในห้องที่ 1-8 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1



ภาพที่ 3 ห้องที่ 1-8 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

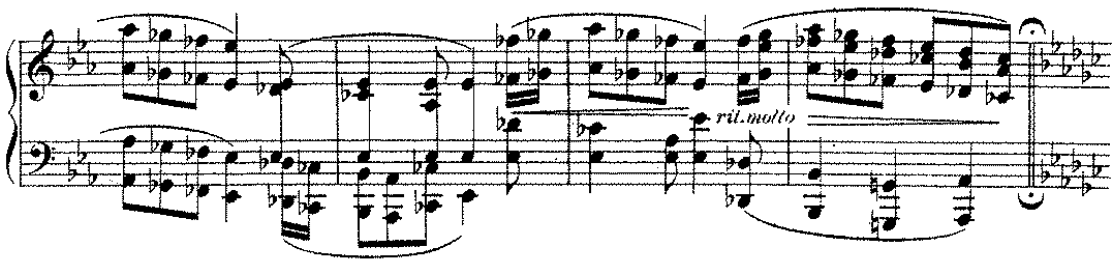
Section A’

ห้องที่ 9-16 เป็นการกลับมาของทำนองเดิม แต่ถูกเปลี่ยนเสียงประสานในตอนท้ายของประโยค เป็นเสียง Bb แทน ซึ่งเป็นซับโดมินันท์ของกุญแจเสียง Eb ทำให้แนวบนมีเสียงที่อ่อนแอลง ต่อมาทำนองในประโยคกลับไปเหมือนกลับตอนเริ่มต้น แต่ถูกย้ายให้สูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปด คอร์ดมือซ้ายได้เกิดสิ่งที่เรียกว่า Hemiola[12] แต่มือขวาก็ยังคงอัตราจังหวะแบบเดิมอยู่ จากนั้นทำนองจึงถูกย้ายมาแนวเสียงกลางอย่างสวยงาม และถูกคลุมด้วยเสียง Eb ที่เป็นคู่แปดอย่างเช่นเคย ซึ่งเป็นตัวช่วยเน้น Hemiola ในมือซ้ายให้ดำเนินต่อไป จากนั้นเพลงจึงค่อย ๆ ช้าลงเมื่อถึงเคเดนซ์

ภาพที่ 4 ห้องที่ 9-16 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

ช่วงเชื่อม (Transition)

ห้องที่ 17-20 เป็นจุดเชื่อมต่อไปสู่ Section B เป็นการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่ ซึ่งมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นไมเนอร์ ทำนองมีลักษณะเป็นคู่แปดสลับกันไปมาระหว่างมือขวา และมือซ้าย เสียงประสานยังคงย้ำเสียง Eb อยู่ ควบคู่ไปกับแนวทำนอง ในห้องสุดท้ายของ ช่วงเชื่อมมีการเข้ามาของทำนองในลักษณะคอร์ด ซึ่งขัดกับคู่แปดในมือซ้าย ทำให้เกิดโน้ตในลักษณะจังหวะสามเน้นสอง

[12] การเล่นโน้ตในลักษณะจังหวะสามเน้นสอง (Hemiola) เป็นการเปลี่ยนความรู้สึกของการเน้นจังหวะให้เป็นสองในเพลงที่มีอัตตราจังหวะสาม มักเกิดในช่วง 2 ห้องก่อนเคเดนซ์



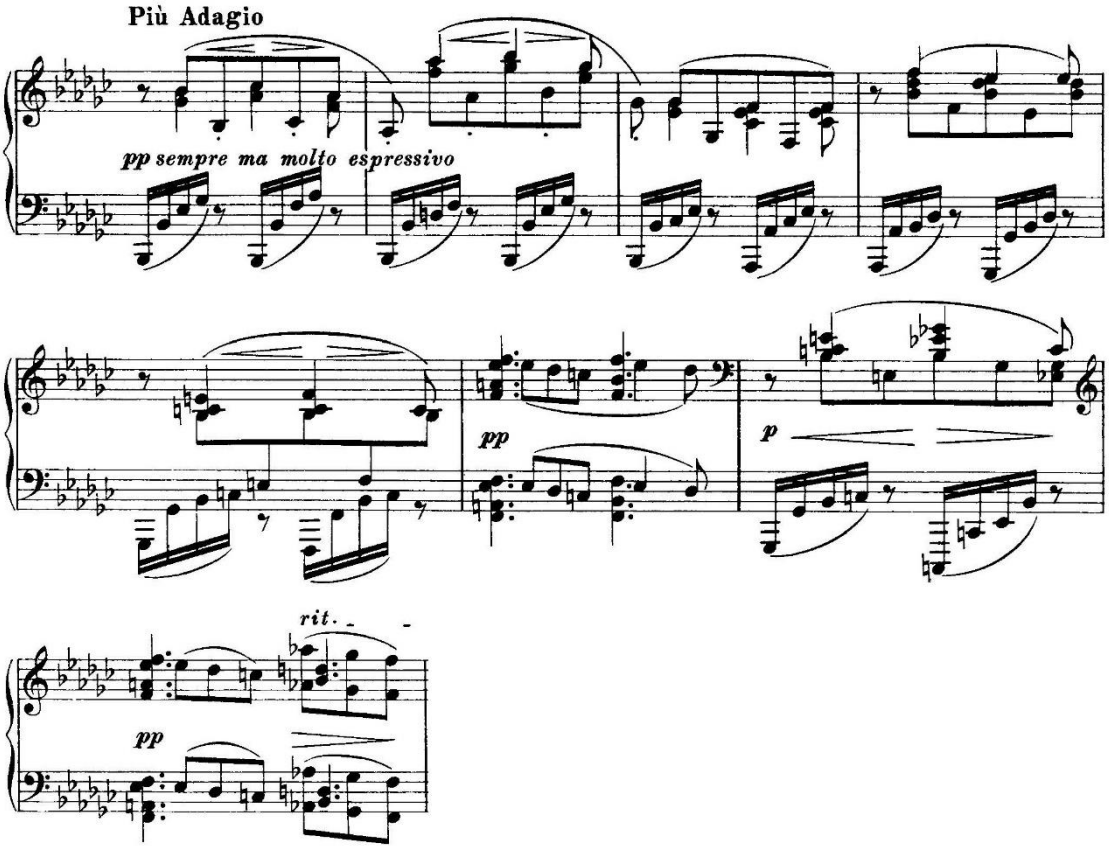
ภาพที่ 5 ห้องที่ 17-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

Section B (Piu Adagio)

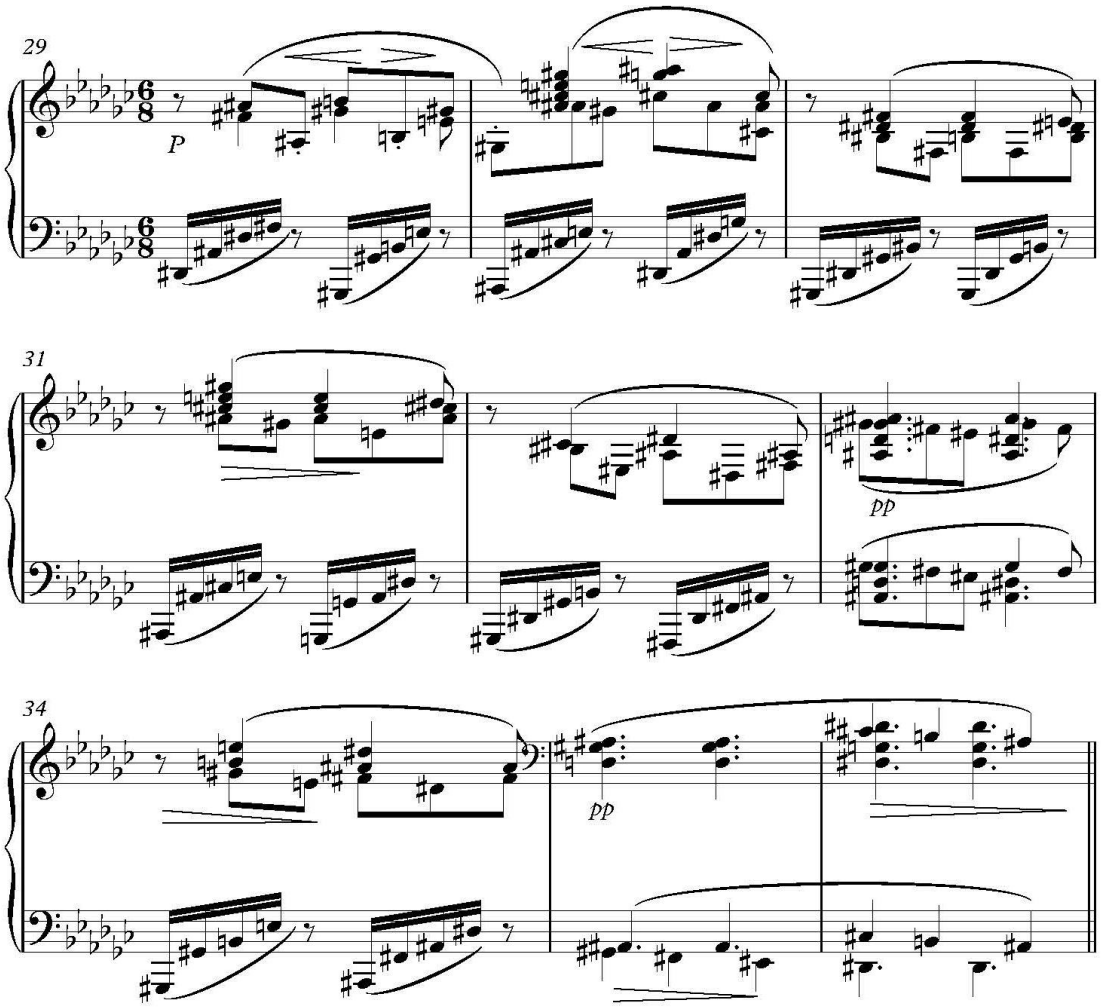
ห้องที่ 21-28 อยู่ในกุญแจเสียง Eb ไมเนอร์ มือขวาในแต่ละห้องเป็นการเล่นโน้ตในลักษณะจังหวะคลาด (Off-beat)[13] ทำให้เกิดความสับสนในอัตราจังหวะ แต่ในมือซ้ายมีลักษณะเป็นโน้ตแยก

(Arpeggios) ห้องละสองชุด จึงทำให้อัตราจังหวะยังมีความชัดเจนอยู่ ในห้องที่ 26 แนวทำนองถูกซ่อนไว้ในแนวกลางของเสียงประสาน มีลักษณะแบบครึ่งเสียง (Chromatic) และเกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 28 จะสังเกตเห็นว่าทั้งสองชุดแนวทำนองมีเสียงที่กระด้าง (Dissonance) แต่ในห้องที่ 28 จะมีความกระด้างมากกว่า

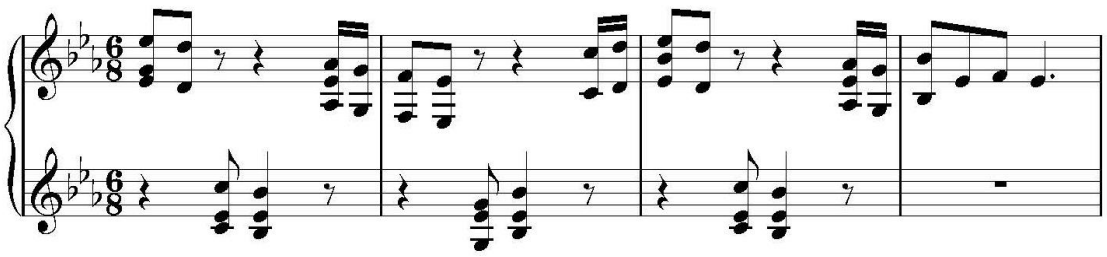
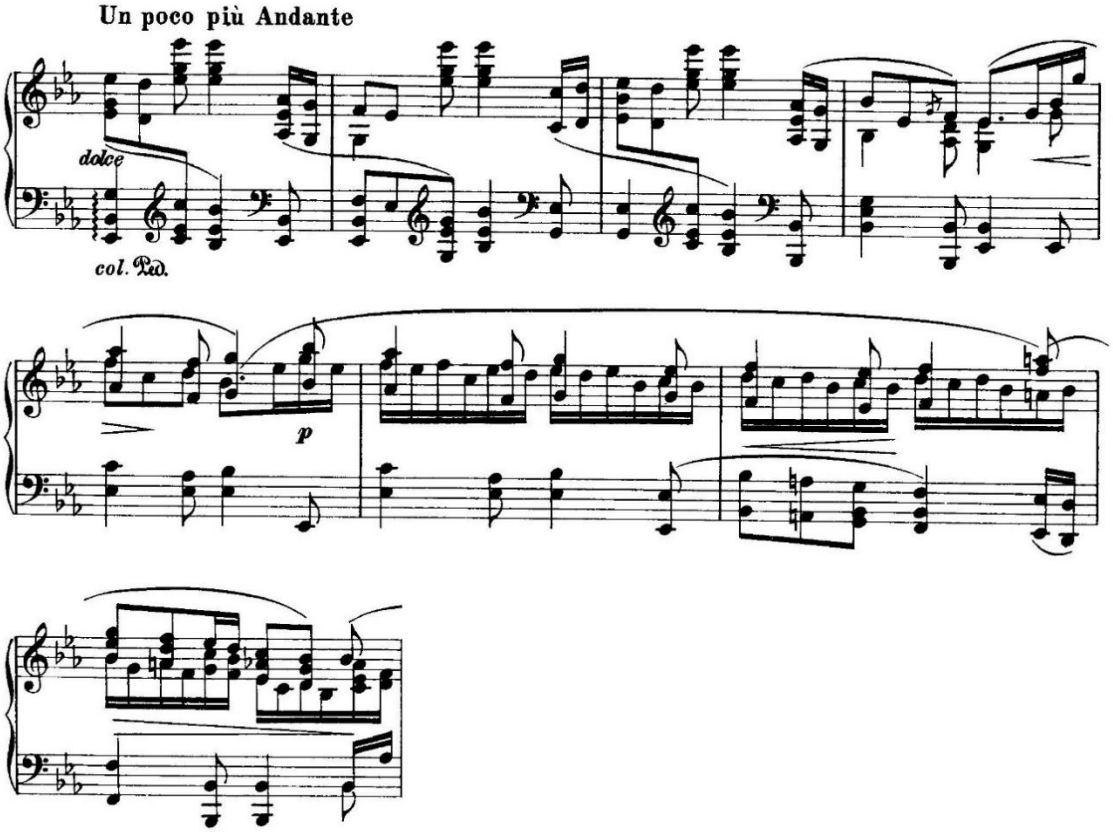
มหาวิทยาลัยศิลปากร

[13] การเล่นโน้ตในลักษณะจังหวะคลาด (Off-beat) เป็นการเน้นจังหวะเบา ที่ไม่ใช่จังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักที่ถูกเน้นตามธรรมชาติ

ภาพที่ 6 ห้องที่ 21-28 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

Section B’

ห้องที่ 29-37 เป็นการกลับมาของทำนองใน Section B แต่มีการเพิ่มคอร์ดเข้ามาในมือขวา และเริ่มมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงกลับไปเป็นเมเจอร์ ในห้องที่ 36-37 ทำนองถูกยืดออก มีลักษะเป็นจังหวะสามเน้นสอง ทำให้ประโยคเพลงมีความยาวขึ้น มากกว่าในตอนท้ายของ Section B ที่อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ ซึ่งเป็นการขัดจังหวะเพื่อนำไปสู่ทำนองหลักที่จะกลับมา

ภาพที่ 7 ห้องที่ 29-37 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

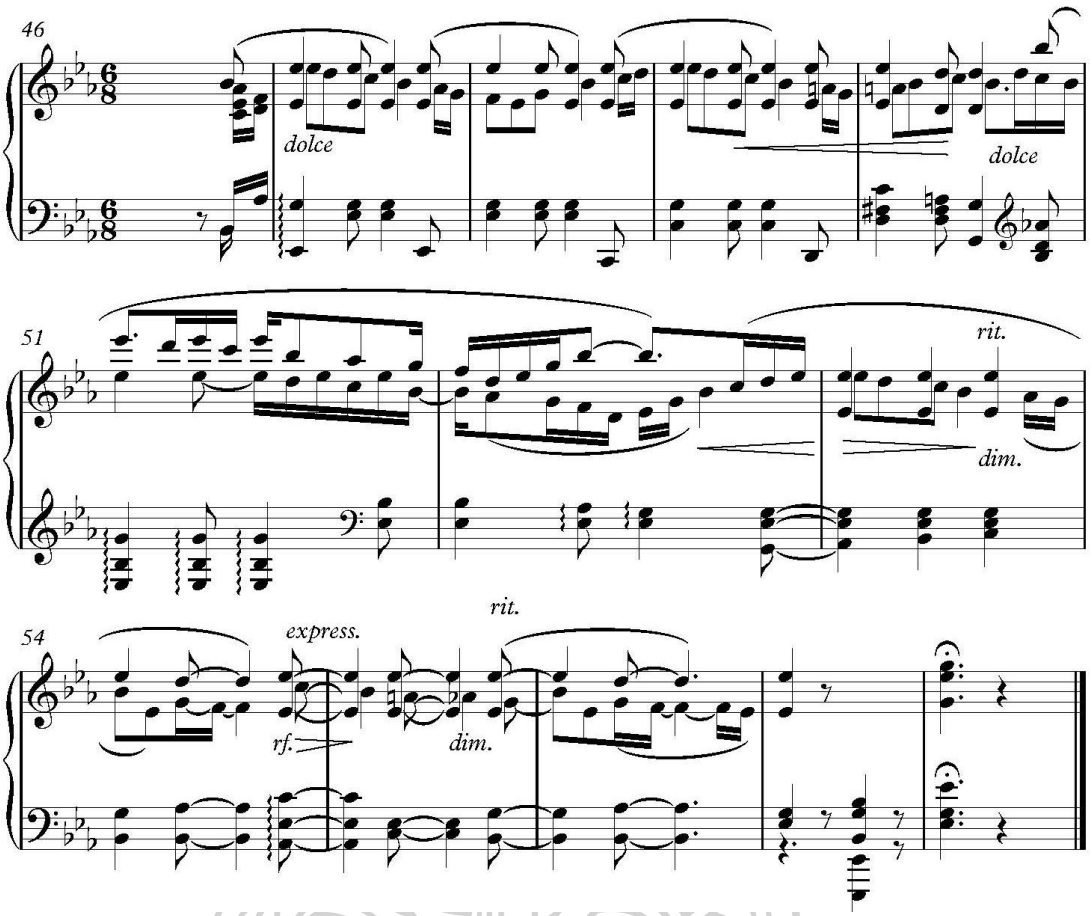
Section A (Un poco piu Andante)

ห้องที่ 38-45 ทำนองหลักกลับมาเหมือนกับตอนต้นเพลง แต่ไม่ได้ถูกซ่อนไว้แนวกลางอีกต่อไป ทำนองถูกเล่นในเสียงประสานที่เคลื่อนที่ และเป็นคอร์ดกว้าง ๆ คล้ายเสียงระฆัง เล่นสลับกันไปมาระหว่างมือขวา และมือซ้าย เสียงประสานยังคงเป็นโน้ต Eb ซ้ำ ๆ เหมือนกับตอนต้นเพลง แต่มีความหนาแน่นมากขึ้น ประโยคที่ 2 ยังคงเหมือนกับตอนต้นเพลง เพียงแต่ทำนองถูกประดับประดาด้วยโน้ตมากขึ้น ส่วนจังหวะถูกเปลี่ยนเป็นเขบ็ด 2 ชั้น เสียงประสานยังคงเป็นเหมือนเสียงระฆังจนจบประโยค ในห้องที่ 45 มือขวามีการเพิ่มคอร์ดเข้ามา ส่วนในมือซ้ายเสียงประสานถูกเล่นเป็นคู่แปด เพื่อเชื่อมไปยังประโยคต่อไป

ภาพที่ 8 แนวทำนองที่อยู่ในเสียงประสาน ห้องที่ 38-41 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

ภาพที่ 9 ห้องที่ 38-45 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

Section A’

ในห้องที่ 46-57 ทำนองเหมือนกับ Section A’ ในห้องที่ 9-12 แต่เสียงประสานถูกเปลี่ยนให้เป็น G ไมเนอร์ แทนที่จะเป็น Bb อย่างในตอนต้นเพลง ทำให้เสียงประสานมีสีสันมากยิ่งขึ้น ในห้องที่50-51 มีการแปรทำนอง (Variation)[14] ในมือขวา เสียงถูกย้ายสูงขึ้นไป 1 ช่วงคู่แปด ดังเช่นเคย แต่ครั้งนี้ทำนองมีการประดับประดาโน้ตมากขึ้น ในเสียงประสาน ไม่เป็นจังหวะสามเน้นสองเหมือนกับในห้องที่ 13 แต่เป็นการใช้ Rolled Chord ในการเลียนแบบไล่เลียน (Canonic imitation) ในโน้ตแนวบน ทำให้เกิดจังหวะขัดที่ดูนุ่มนวล หลังจากนั้นทำนองจึงกลับมาอย่างที่เคยเป็น แต่ไม่ใช่การจบแบบสมบูรณ์เหมือนกับตอนต้นเพลง เพราะ เคเดนซ์อันสุดท้ายของเพลงถูกขยายกลายเป็นโคดา (Coda) ที่มีทำนอง 2 แนวเป็นจังหวะขัด (Syncope) ข้ามห้องกัน เสียงประสานยังคงถูกเน้นให้เป็นเสียงระฆังในโน้ต Eb อยู่ ส่วนตัวทำนองมีโน้ตโครมาติกแฝงอยู่ เคเดนซ์ถูกเล่นซ้ำ ๆ ต่อกัน 4 ห้อง ให้ความรู้สึกหดหู่ และสุดท้ายก็เกิดการคลี่คลายในคอร์ด Eb เมเจอร์ สองคอร์ดสุดท้ายที่ต่างระดับเสียงกัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[14] การแปรทำนอง (Variation) เป็นการนำทำนองมาแปรเปลี่ยนให้แปลกออกไป การแปรอาจมีการเปลี่ยนทำนอง จังหวะ เสียงประสาน สีสันเสียง หรืออาจเปลี่ยนองค์ประกอบมากกว่า 1 อย่าง แต่ต้องรักษาไว้ให้เหมือนเดิม หรือคล้ายของเดิมอย่างน้อย 1 อย่าง องค์ประกอบที่นิยมแปรมากที่สุด คือ ทำนอง ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 400.

ภาพที่ 10 ห้องที่ 46-57 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

Intermezzo in B flat Minor Op.117 No.2 มีโครงสร้างอยู่ในสังคีตลักษณ์ (Ternary form) แต่มีองค์ประกอบอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata form)[15] อยู่ในบันไดเสียง Bb ไมเนอร์ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเมเจอร์ในช่วงกลาง และกลับมาอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ในช่วงท้าย

[15] Sonata form สังคีตลักษณ์ย้อนความ ถูกพัฒนามาจากสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded binary form) โครงสร้างประกอบด้วย 3 ตอน ได้แก่ ตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 352.

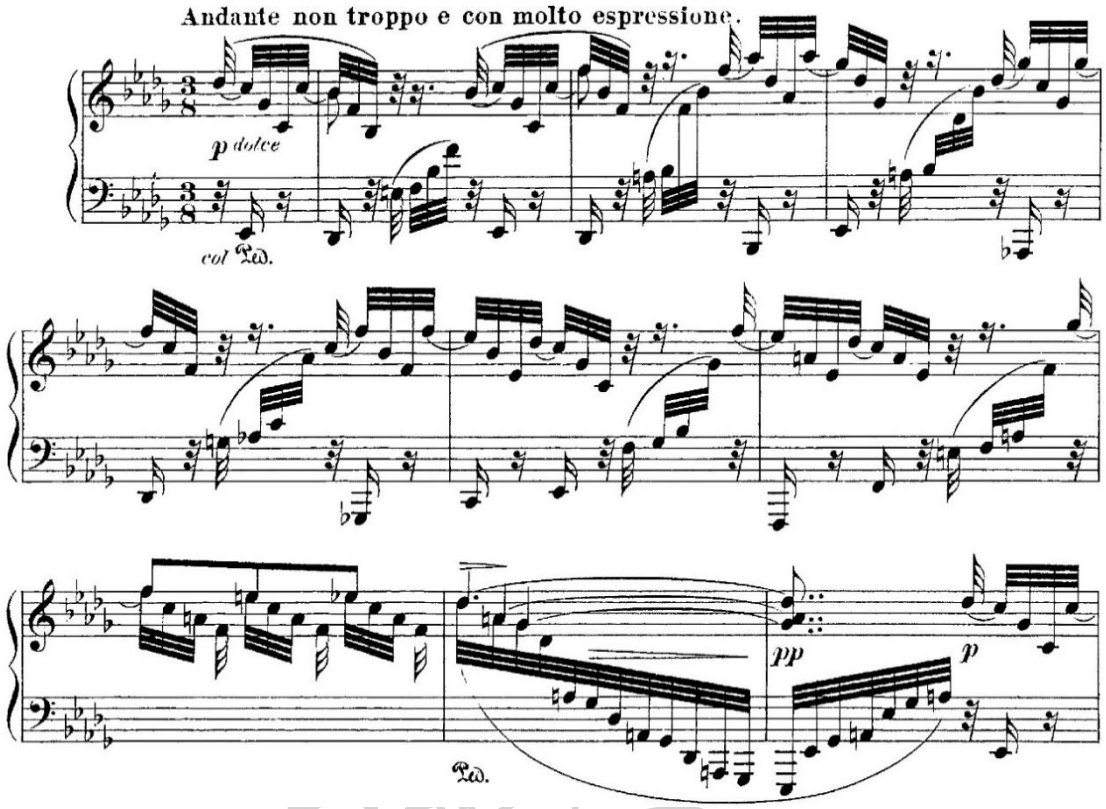
Measure	Structure		Content	Tonality
1-22	Section I	Exposition	A	Bb Minor
22-38			B	
38-50	Section II	Development		Db Major
51-72	Section I	Recapitulation	A	
72-85			B	Bb Minor

ตารางที่ 2 โครงสร้างในบทเพลง Intermezzo in B flat Minor Op.117 No.2

Exposition

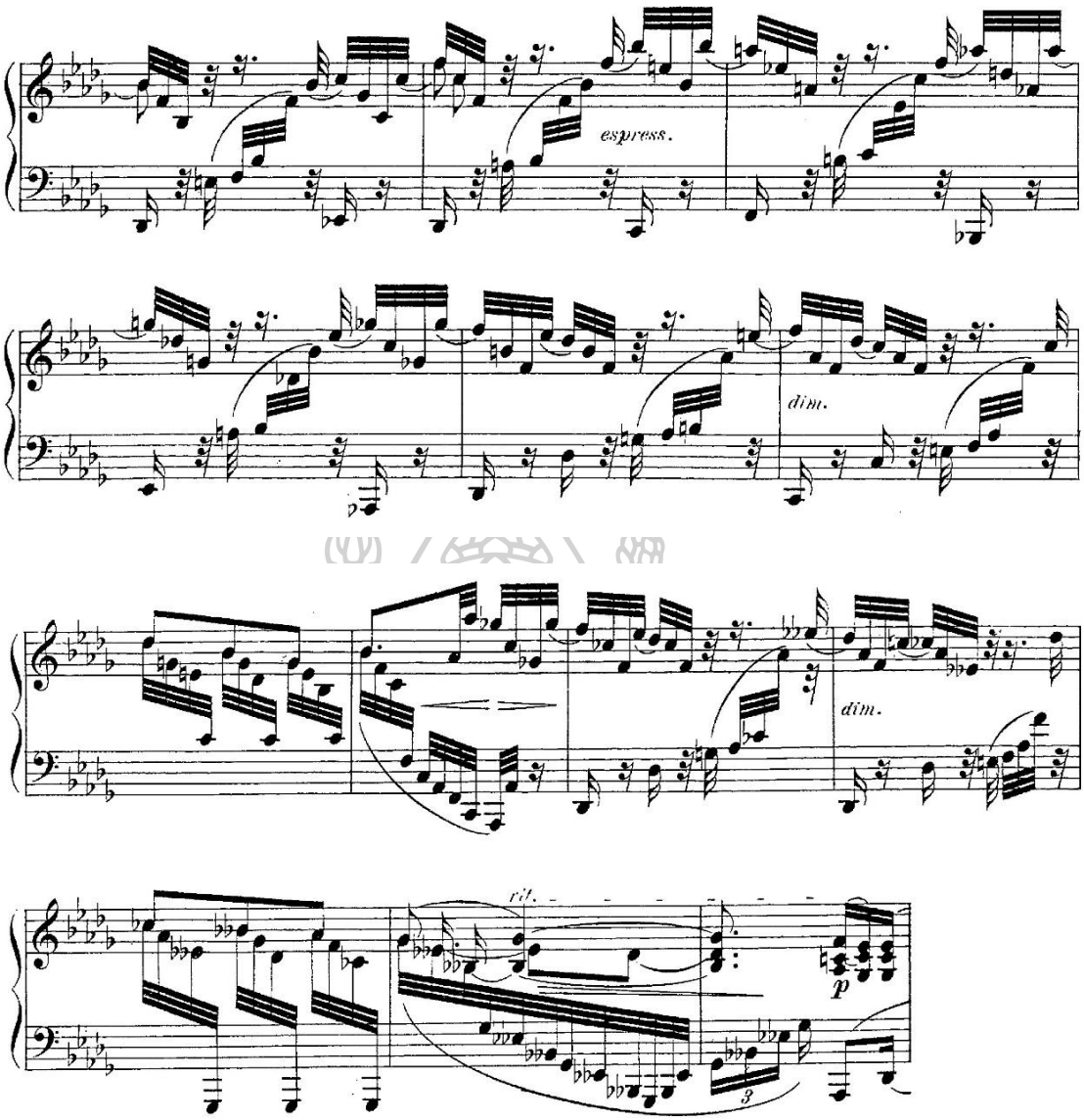
Section A

ทำนองถูกเล่นในจังหวะยก (Anacrusis) ที่ถูกขยาย ให้ความรู้สึกที่นุ่มนวล และเศร้า ถูกประดับด้วยโน้ตแยก (Arpeggios) สลับไปมาระหว่างมือขวา และมือซ้าย โดยมีแนวเบสแทรกอยู่ ในห้องที่ 7-9 อาร์เปโจเริ่มเคลื่อนที่ลง และมีโครงสร้างเป็นคอร์ดดิมินิชท์ ที่ถูกขยายออกไปอีก 1 ห้อง

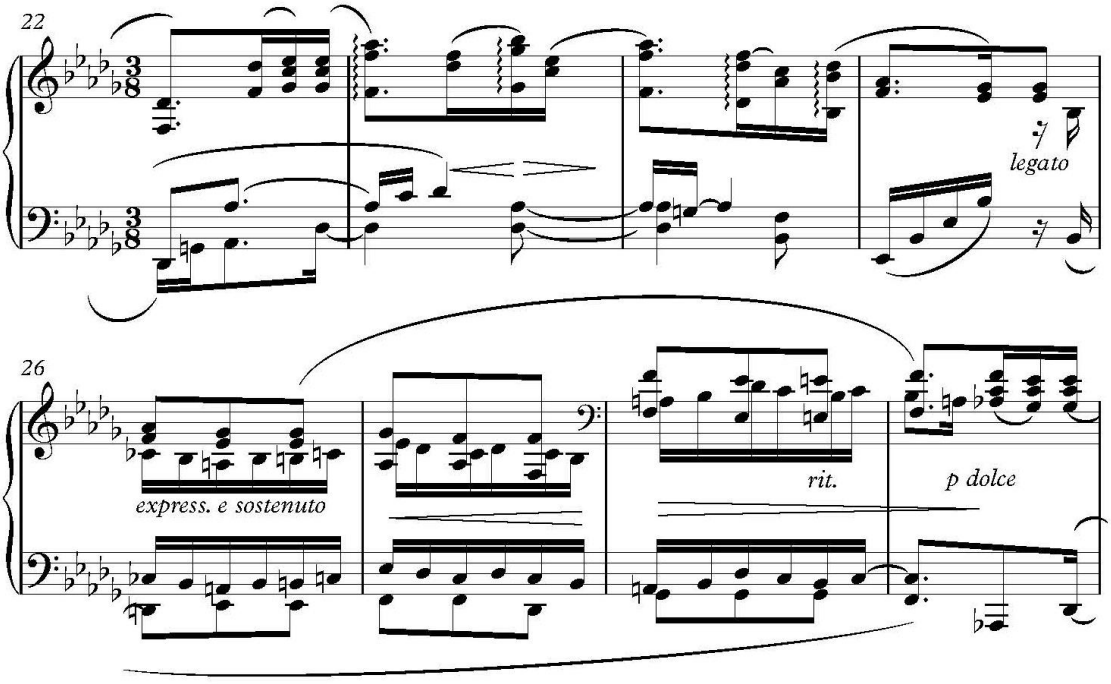
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 11 ห้องที่ 1-9 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

ประโยคที่สอง เริ่มต้นด้วยห้องที่ 10 ทำนองมีลักษณะคล้ายกับประโยคแรกที่ผ่านมา แต่มีลักษณะเสียงสูงขึ้นเล็กน้อย โน้ตเป็นโครมาติก และมีเสียงที่ค่อนข้างกระด้าง (Dissonant) ในตอนท้ายของประโยคเสียงประสานถูกย้ายไป กุญแจเสียงร่วม(Relative Key)[16] เพื่อส่งเข้าหากุญแจเสียง F ไมเนอร์ จะเห็นได้จากอาร์เปโจ ที่ไล่ลงมาเพื่อนำไปสู่ท่อนเชื่อมที่เป็นส่วนขยาย ในห้องที่ 18 แต่เสียงประสานกับเปลี่ยนทิศทางไล่ลงอย่างรวดเร็วเพื่อนำไปสู่กุญแจเสียง Gb ไมเนอร์ อาร์เปโจในส่วนเชื่อมตอนสุดท้าย ค่อย ๆ ช้าลง เพื่อนำไปสู่ Section ต่อไป

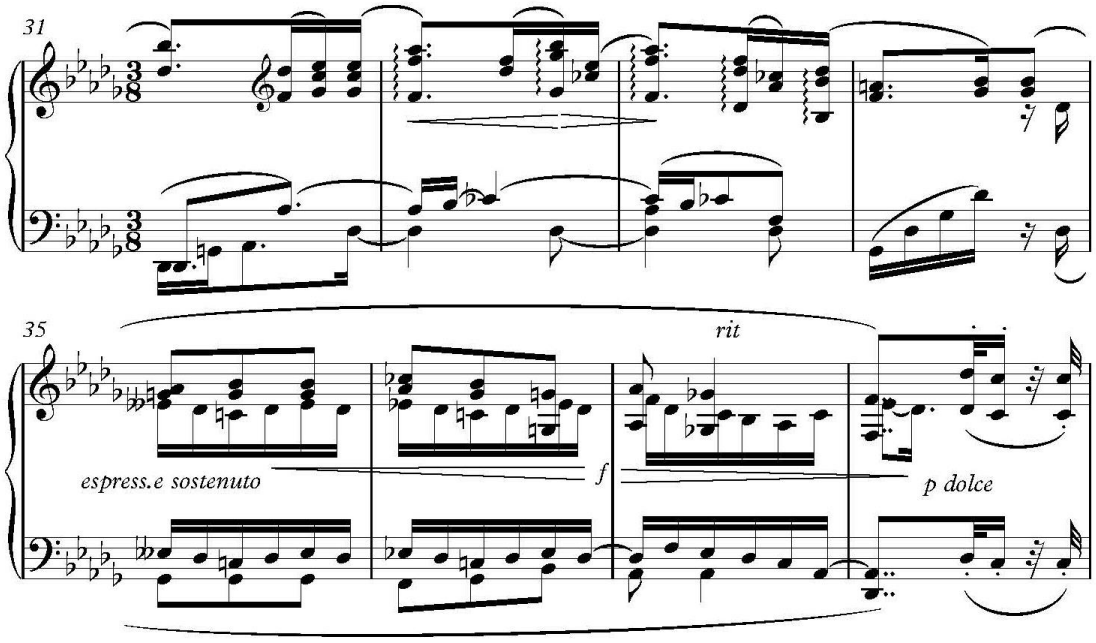
[16] กุญแจเสียงร่วม(Relative Key) หมายถึง กุญแจเสียงเมเจอร์ และกุญแจเสียงไมเนอร์ที่ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเหมือนกัน



ภาพที่ 12 ห้องที่ 10-22 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

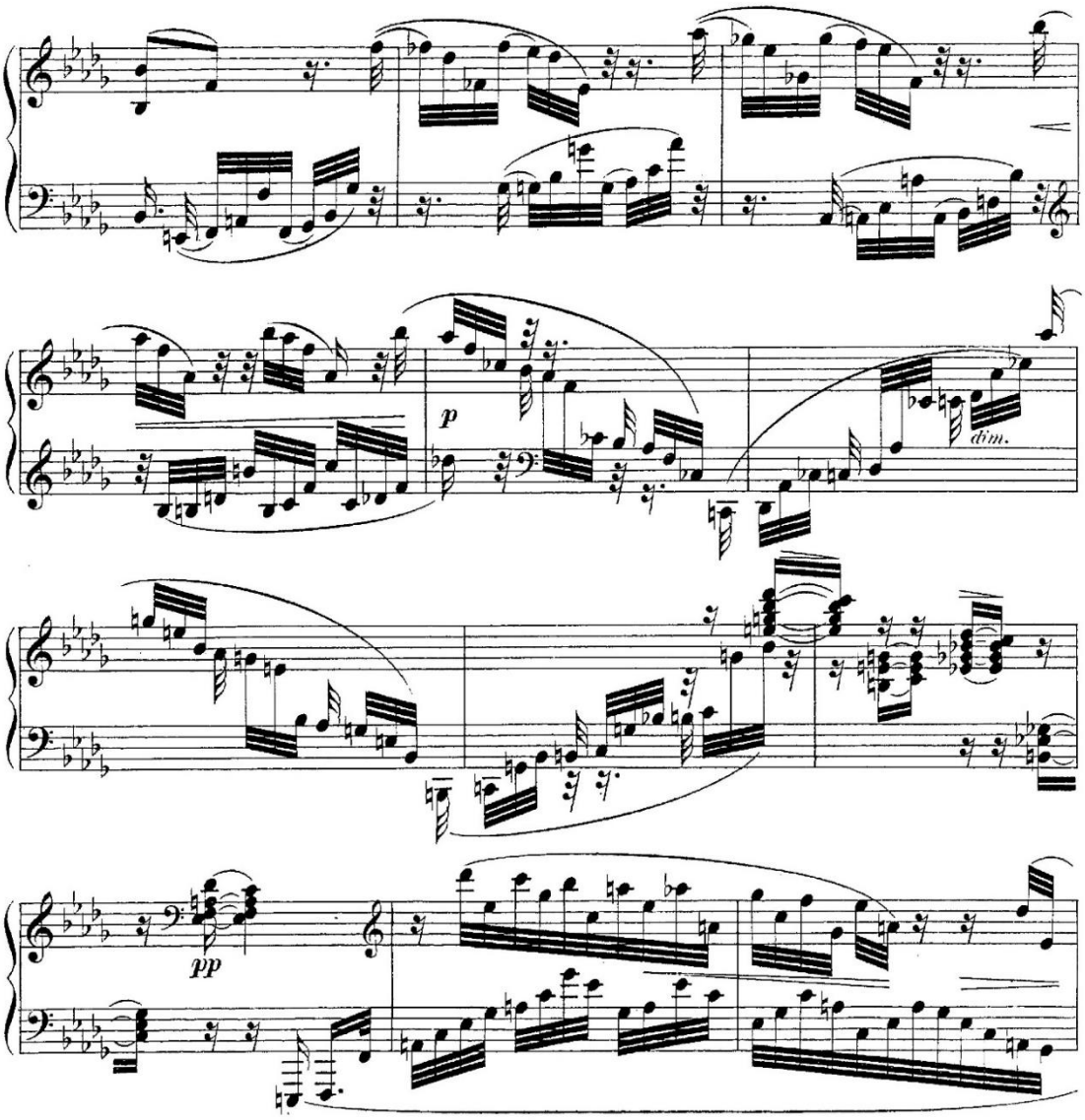
Section B อยู่ในกุญแจเสียง Db เมเจอร์ โดยเริ่มขึ้นในจังหวะยกในห้องที่ 22 รูปร่างของทำนองมีความคล้ายคลึงกับ Section A แต่ไม่ได้ถูกประดับประดาด้วยอาร์เปโจ เหมือนที่ผ่านมา แต่กลับอยู่ในลักษณะของคอร์ดแบบแท่ง (Block Chord) ที่มีการเล่นโน้ตอย่างรวดเร็วไปในทางเดียวกัน คล้ายการเล่นพิณ (Rolled Chord) ในห้องที่ 26 มือซ้ายมีการขัดด้วย อาร์เปโจอย่างนุ่มนวล และส่งให้แนวทำนองในช่วงกลางที่มีลักษณะเป็น โครมาติก ของทั้งสองมือ ในห้องที่ 27-29 และจบด้วย เคเดนซ์เปิด (Half Cadence) ในห้องที่ 30 เพื่อเกริ่นว่า Bb ไมเนอร์กำลังจะกลับมา

ภาพที่ 13 ห้องที่ 22-30 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

ห้องที่ 31 เป็นการกลับมาเหมือนกับตอนต้นของ Section B แต่เสียงประสานมีการเบี่ยงเบนไปกุญแจเสียงร่วมอย่างรวดเร็ว เพื่อนำไปสู่ Gb เมเจอร์ ในห้องที่ 35-38 ทำนองถูกย้ายมาอยู่ในแนวกลาง ในรูปแบบของโครมาติกที่เป็นคู่แปด และ จบด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect Cadence)

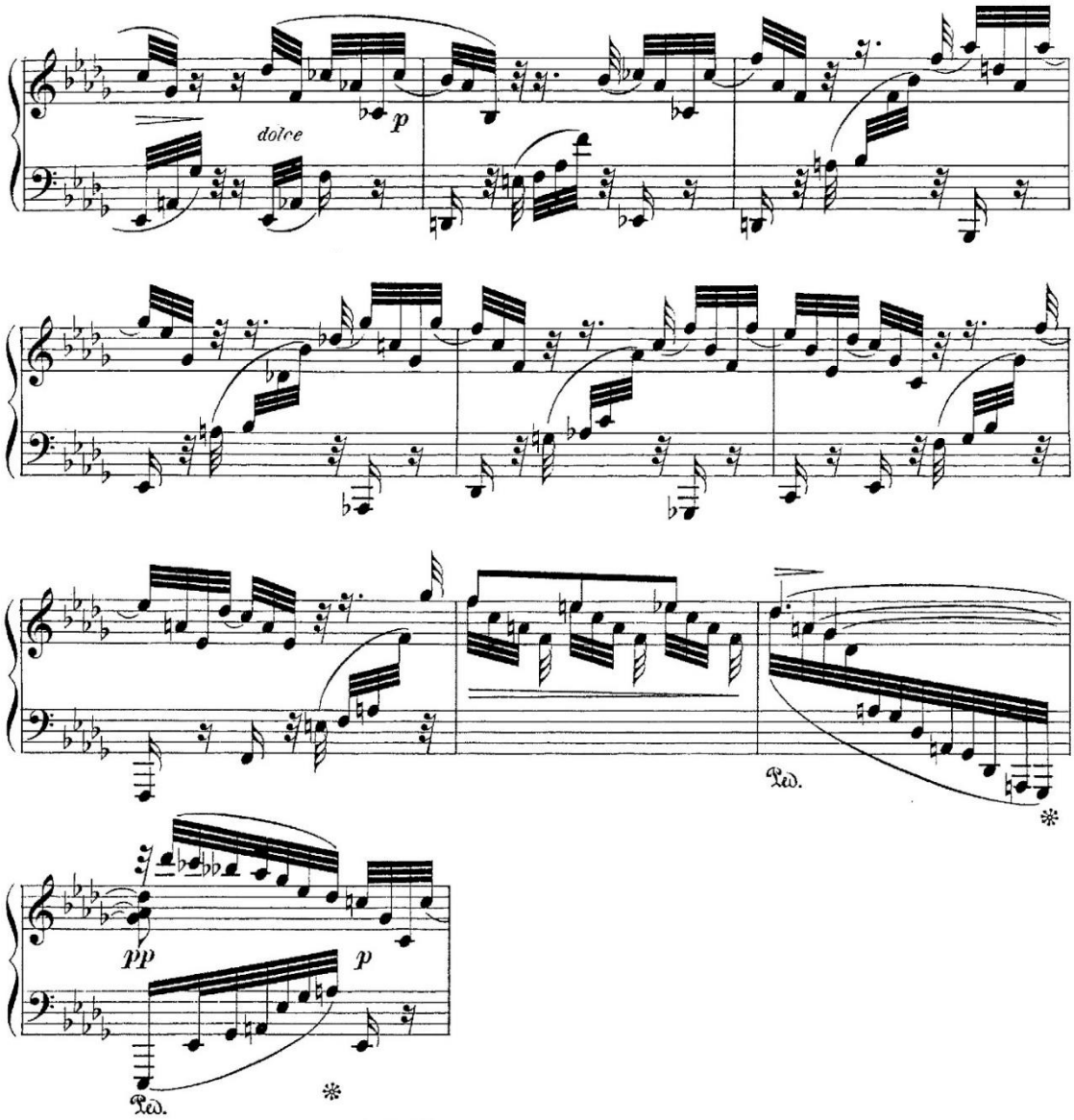


ภาพที่ 14 ห้องที่ 31-38 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

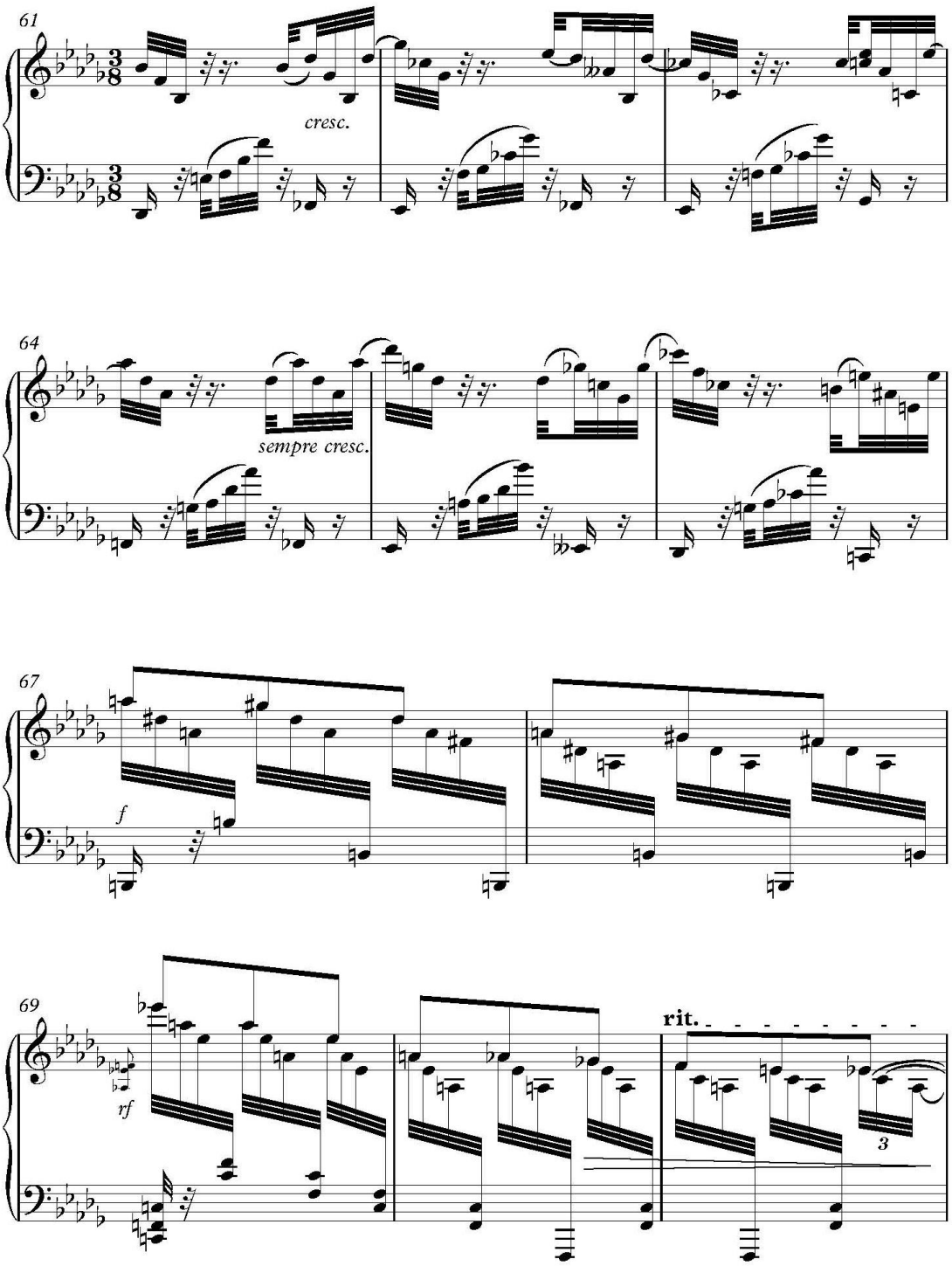
Development

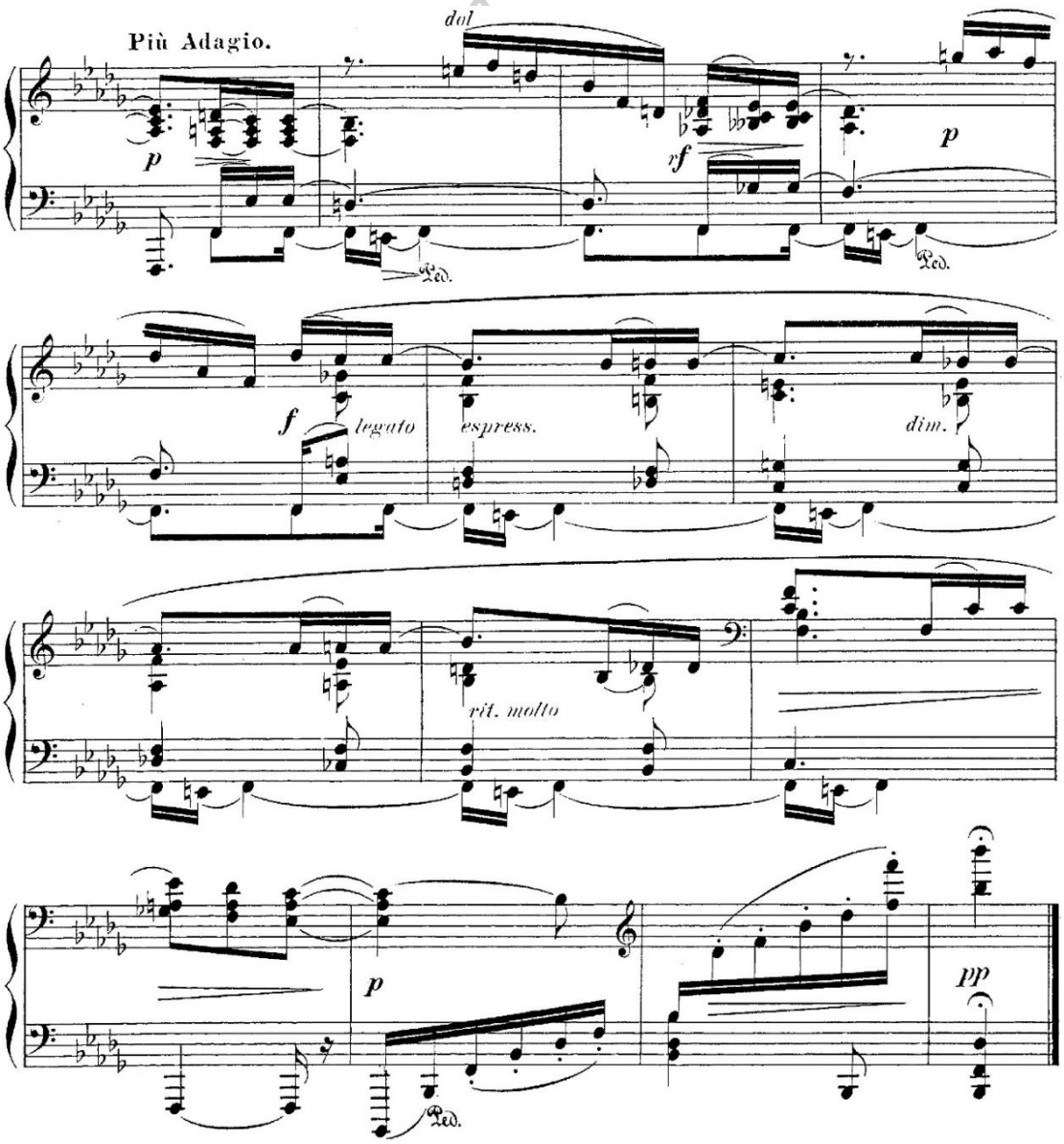
ห้องที่ 38 ทำนองเริ่มในจังหวะยกที่เป็นคู่แปด เคลื่อนที่กลับไปยังกุญแจเสียง Bb ไมเนอร์ ในรูปแบบของอาร์เปโจ ที่มีตัวทำนองไล่กันเป็นโครมาติก และจบประโยคด้วยอาร์เปโจ ที่มีเสียงกระด้าง เต็มไปด้วยโน้ตนอกคอร์ดที่ไปในทิศทางเดียวกัน (Passing Note) ในห้องที่ 43-46 อาร์เปโจ มีการไล่ลงต่ำ และขึ้นสูงอย่างชัดเจน ก่อนที่เสียงประสานจะกลายเป็นคอร์ดที่มีความกระด้าง และมีสีสันเป็นอย่างมากในคอร์ดดิมินิชท์เซเว่น ในห้องที่ 47-48 หลังจากนั้นมือขวาถูกเปลี่ยนเป็นการเล่นบันไดเสียงโครมาติก แทรกกับโน้ตเสียงต่ำที่ถูกเล่นด้วยนิ้วโป้ง ส่วนในมือซ้ายเป็นการเล่นอาร์เปโจ ที่มีการขัดกับอัตราจังหวะ

ภาพที่ 15 ห้องที่ 39-50 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

Recapitulation

Section A ห้องที่ 51-60 แนวทำนองถูกกระจายออกไปเป็นอาร์เปโจ เหมือนในตอนต้น ทำนองเป็นโครมาติก เริ่มในบันไดเสียง Eb ไมเนอร์ และจบประโยคด้วยการไล่บันไดเสียงในมือขวา พร้อมกับอาร์เปโจ ในมือซ้าย

ภาพที่ 16 ห้องที่ 51-60 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

ห้องที่ 61 เป็นการเริ่มประโยคที่สองใน Section A แต่แนวทำนองมีการขยายช่วงเสียงให้กว้างขึ้น และมีสีสันของเสียงประสานมากขึ้น ทำให้เพลงมีความรู้สึกตื่นเต้น โดยกุญแจเสียงมุ่งทิศทางไปหากุญแจเสียง E เมเจอร์ แต่ไม่เป็นเช่นนั้น มันกลับเปลี่ยนทิศทางไปหาโดมินันท์ (Dominant)[17] ของกุญแจเสียงหลักซึ่งก็คือ กุญแจเสียง Bb ไมเนอร์

[17] Dominant เป็นชื่อเรียกทางเทคนิคของโน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียง ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 103.

ภาพที่ 17 ห้องที่ 61-71 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

Section B (Piu Adagio) ห้องที่ 72-73 เริ่มด้วยกุญแจเสียงเมเจอร์ แนวทำนองถูกขัดจังหวะด้วย แนวเบสที่เป็นโครมาติก และแนวไล่ลงของโน้ตในมือขวา ในห้องที่ 74-76 มีการเปลี่ยนเสียงประสานเพื่อกลับไปหากุญแจเสียงไมเนอร์ ส่วนแนวเบส และแนวทำนองของมือขวายังเหมือนกับสองห้องที่ผ่านมา ในห้องที่ 77 จะเห็นได้ว่ากุญแจเสียงไมเนอร์ถูกกลับมาอย่างชัดเจน เกิดโคดา ที่มาจากแนวทำนองของทั้งสอง Section เป็นโครมาติก แนวเบสเริ่มมาบ่อยขึ้น ในโน้ตตัว F ซึ่งเป็น โดมินันท์ของกุญแจเสียงหลัก ในห้องที่ 82 เป็นการไล่ลงของเคเดนซ์ ด้วยอาร์เปโจ ในบันไดเสียง Bbไมเนอร์ ไล่เสียงจากต่ำไปหาสูง และมีเสียงประสานอยู่ข้างใต้ คล้ายเสียงระฆัง

ภาพที่ 18 ห้องที่ 72-85 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

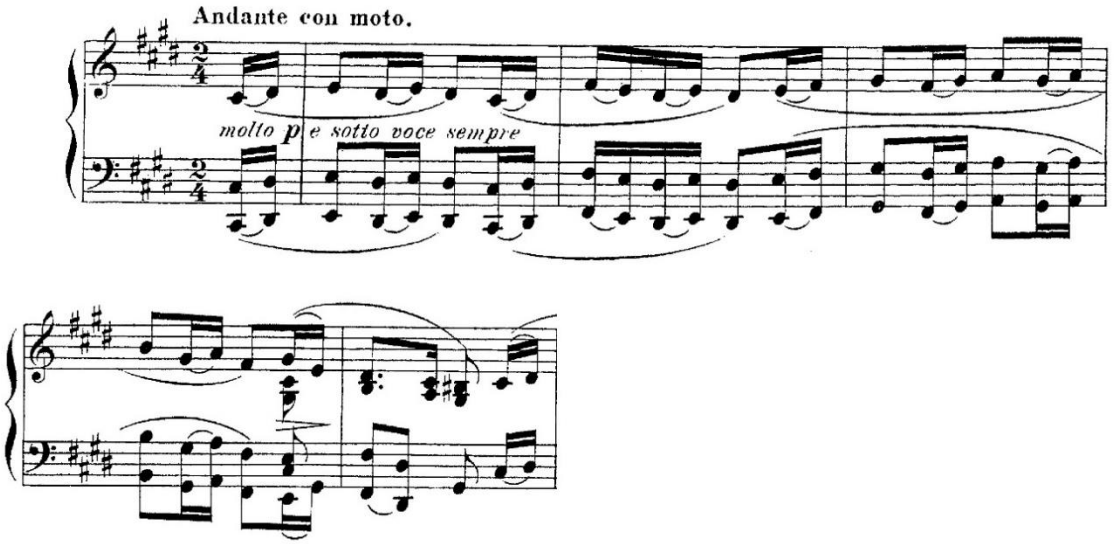
Intermezzo in C Sharp Minor Op.117 No.3 มีโครงสร้างอยู่ในสังคีตลักษณ์ (Ternary form) แต่ใน Section B ถูกขยายให้เป็นสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded binary form)[18] อยู่ในบันไดเสียง C# ไมเนอร์ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเมเจอร์ ในช่วงกลาง และกลับมาอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ในช่วงท้าย

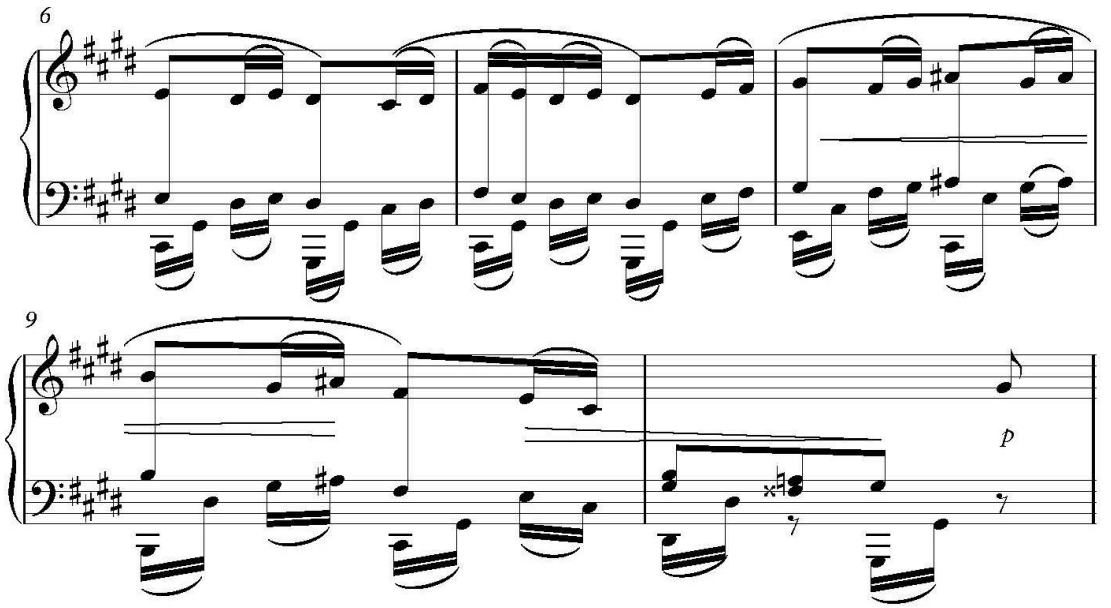
Measure	Structure	Content	Tonality
1-20	Section I	A	C# minor
21-45		A’	G# minor
46-55	Section II	B1	A Major
56-81		B2	
82-108	Section I	A’’	C# minor

ตารางที่ 3 โครงสร้างในบทเพลง Intermezzo in C Sharp Minor Op.117 No.3

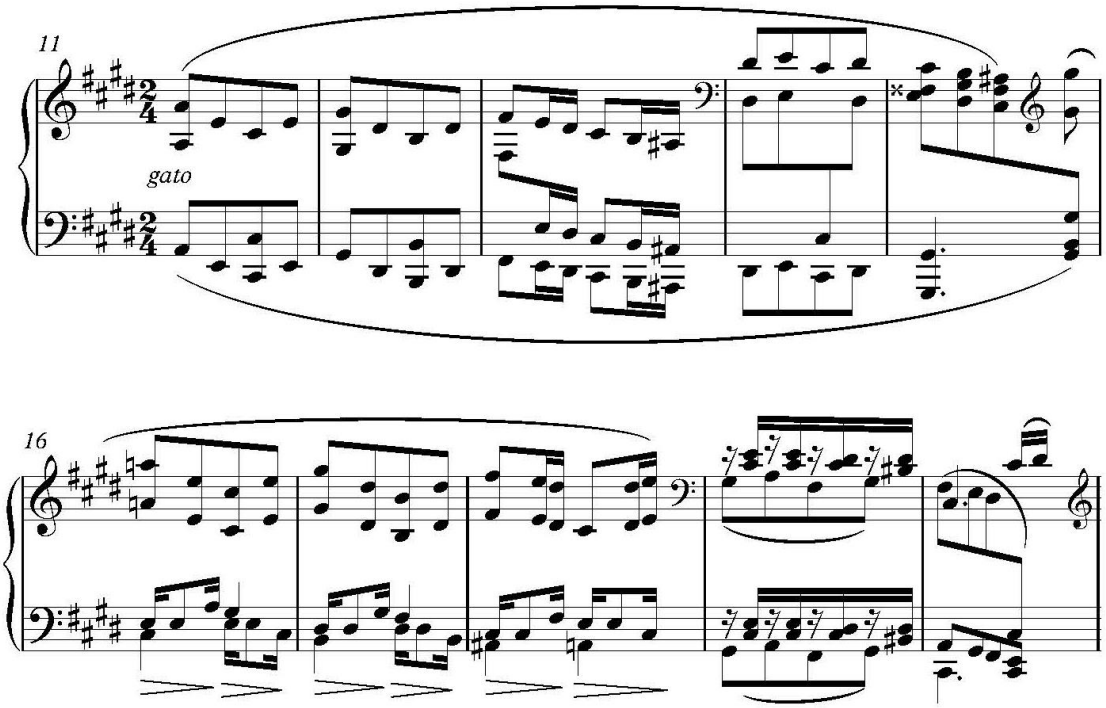
Section A

ห้องที่ 1-4 เริ่มต้นด้วยทำนองที่เป็นคู่แปด ในจังหวะยก ให้ความรู้สึกที่เรียบง่าย แต่รุนแรง เสียงประสานถูกใส่เข้ามาในเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) ที่ถูกขยายมาในห้องที่ 5 ซึ่งเป็นความยาวเกือบทุกประโยค (Phrase) ของเพลงนี้

[18] สังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded binary form) ประกอบด้วย 2 ตอน คือ ตอน A และตอน B มักให้เล่นซ้ำในแต่ละตอน จึงได้ยินความเป็น 2 ตอนอย่างชัดเจน ในตอน B จะมีทำนองจากตอน A ย้อนกลับเข้ามาก่อนจบ

ภาพที่ 19 ห้องที่ 1-5 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

ห้องที่ 6-10 ทำนองถูกเล่นซ้ำอีกครั้ง แต่ว่าแนวเบสมีการเคลื่อนไหวมากขึ้น และกระโดดไปมา แต่ก็ยังคงลักษณะที่เรียบง่ายเอาไว้ ในตอนท้ายของประโยค โน้ตถูกเปลี่ยนไป และมีการเคลื่อนไหวอย่างสมบูรณ์ไปที่ G# ไมเนอร์ มากกว่าที่จะเป็นเคเดนซ์เปิด เหมือนในประโยคที่ผ่านมา

ภาพที่ 20 ห้องที่ 6-10 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

ห้องที่ 11-15 ประโยคนี้มีเนื้อหาที่แตกต่างไปจากประโยคอื่น (Contrasting period) มีการกลับมาอีกครั้งของคู่แปด โดยมีเสียงประสานเพิ่มเข้ามาตอนใกล้จบประโยค ทำนองที่เริ่มค่อนข้างแตกต่าง แนวทำนองให้ความรู้สึกที่เร่งรีบ และยังคงอยู่ในกุญแจเสียง G# ไมเนอร์ ห้องที่ 16-20 เป็นการกลับมาอีกครั้งเหมือนในห้องที่ 11-15 แต่ทำนองในแนวเบสมีการเคลื่อนไหวในจังหวะขัด ซึ่งสอดคล้องกับตัวทำนองหลัก เสียงประสานถูกกลับไปที่กุญแจเสียง C# ไมเนอร์ เป็นการปิด Section A เคเดนซ์มีเสียงประสานในจังหวะคลาด (Off beat)[19] ที่อยู่เหนือโน้ตทำนองในคู่แปด

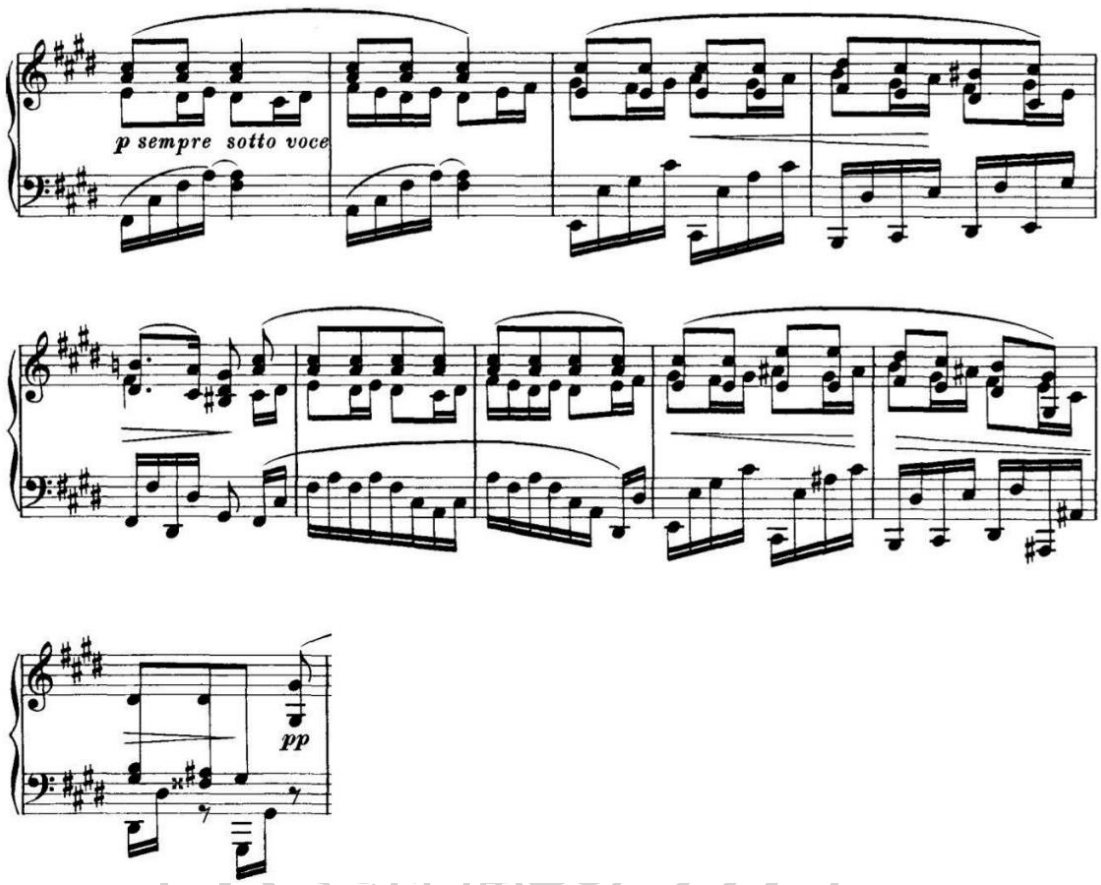


ภาพที่ 21 ห้องที่ 11-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

Section A’

ห้องที่ 21-25 ทำนองถูกย้ายไปอยู่ด้านใน (Inner voice) แต่ทิศทางของทำนอง และเสียงประสานยังเหมือนกับใน Section A แต่มีเสียงประสานเป็นคู่ 3 ถูกใส่ไว้เหนือทำนอง และคู่ 6

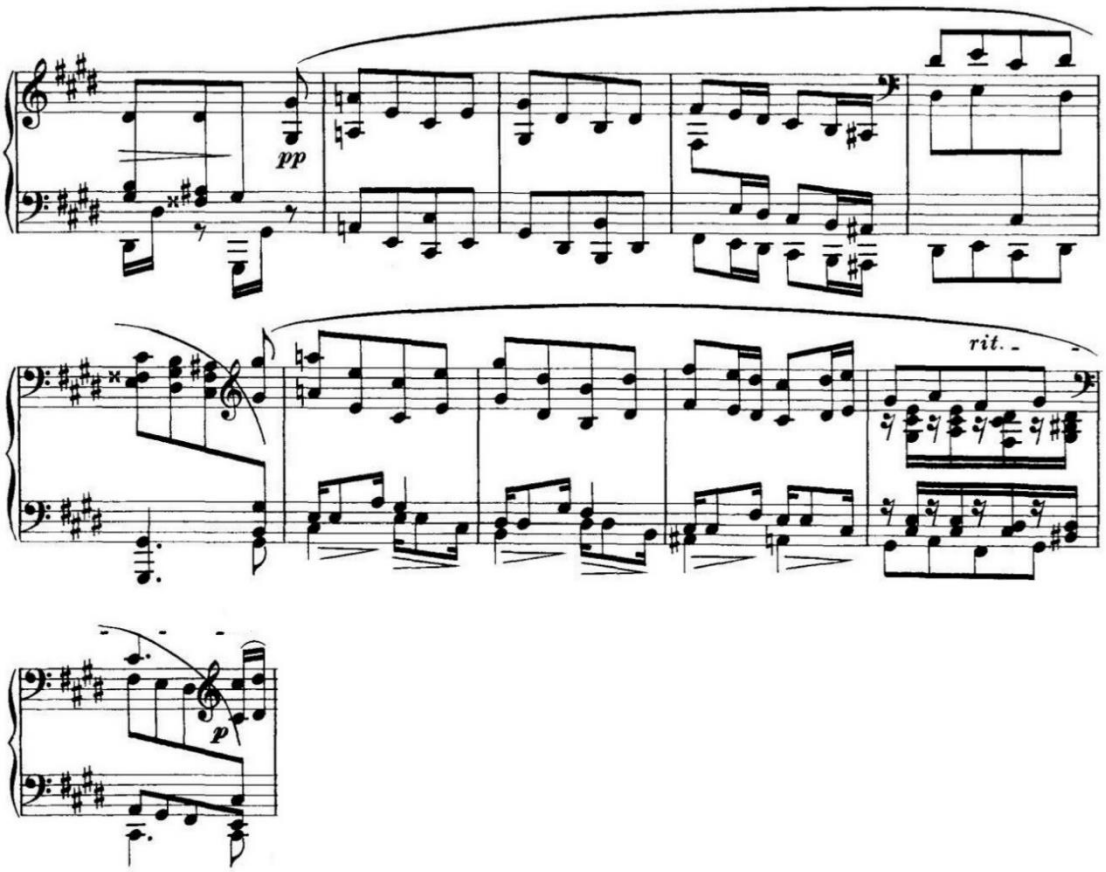
[19] เป็นการเน้นจังหวะเบา ที่ไม่ใช่จังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักที่ถูกเน้นตามธรรมชาติ

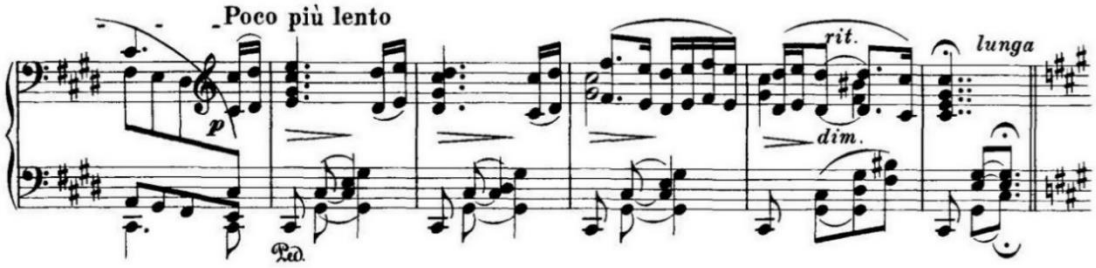
ถูกใส่รอบ ๆ ทำนอง มือซ้ายเป็นอาร์เปโจที่ไล่ขึ้น จากนั้นจึงกลายเป็นคู่ 10 ในห้องที่ 24-25 จึงทำให้เนื้อดนตรี (Texture)[20] หนาขึ้นมาก แต่เพลงก็ยังให้ความรู้สึกเงียบเหมือนที่ผ่านมา

ภาพที่ 22 ห้องที่ 21-30 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

ห้องที่ 31- 35 เหมือนกับห้องที่ 11-15 ที่ผ่านมาเกือบทุกอย่าง ยกเว้นความเข้มเสียง (Dynamic)[21] ที่เปลี่ยนจากเบาเป็นเบามาก ห้องที่ 36-40 มีลักษณะคล้ายกับห้องที่ 16-20 แต่แนว

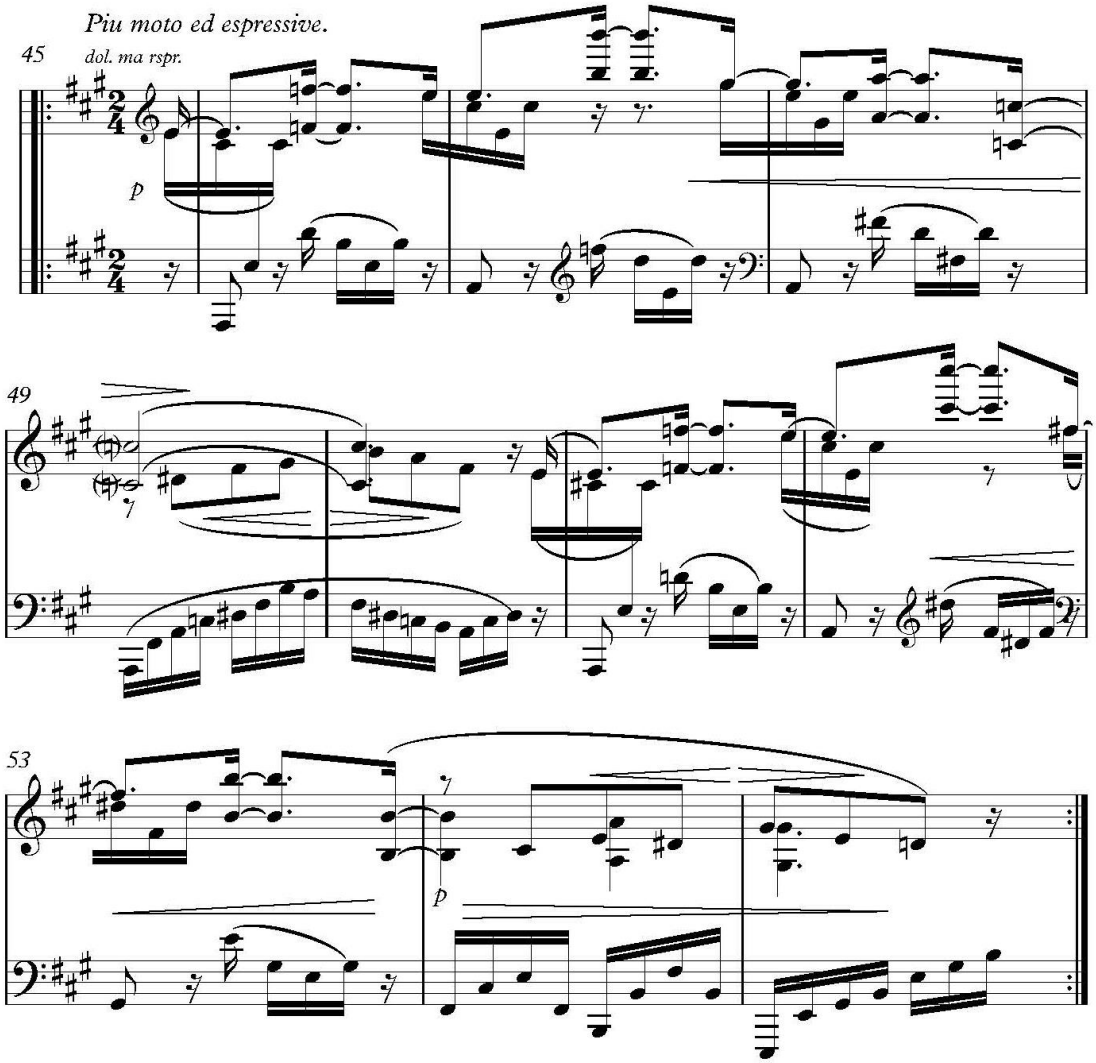
[20] เนื้อดนตรี (Texture) เป็นคำที่แสดงความหนาแน่นโดยรวมของโน้ตในแนวต่าง ๆ หรือระหว่างแนวต่าง ๆ ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 379.

[21] ความเข้มเสียง (Dynamic) หมายถึง เสียงเบาเสียงดัง เสียงที่มีความเข้มเสียงมากก็จะยิ่งดังมาก ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 113.

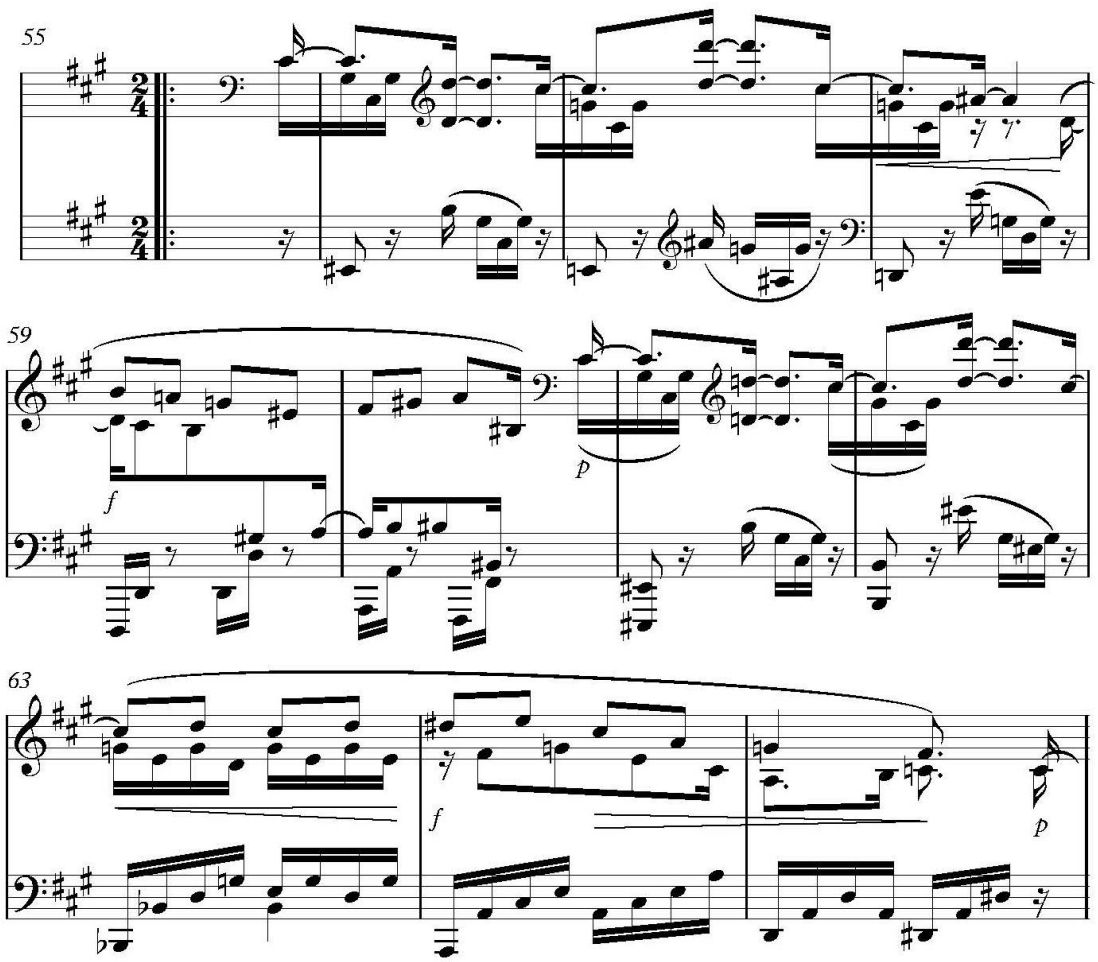
เสียงของทำนองถูกเปลี่ยนไปในท้ายประโยค เนื่องจากทำนองถูกใส่ไว้ข้างบนเหนือเสียงประสาน และค่อย ๆ ช้าลง ซึ่งแตกต่างกับห้องที่ 19 ตรงที่ทำนองถูกใส่ไว้ใต้เสียงประสาน และไม่ช้าลง

ภาพที่ 23 ห้องที่ 30-40 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

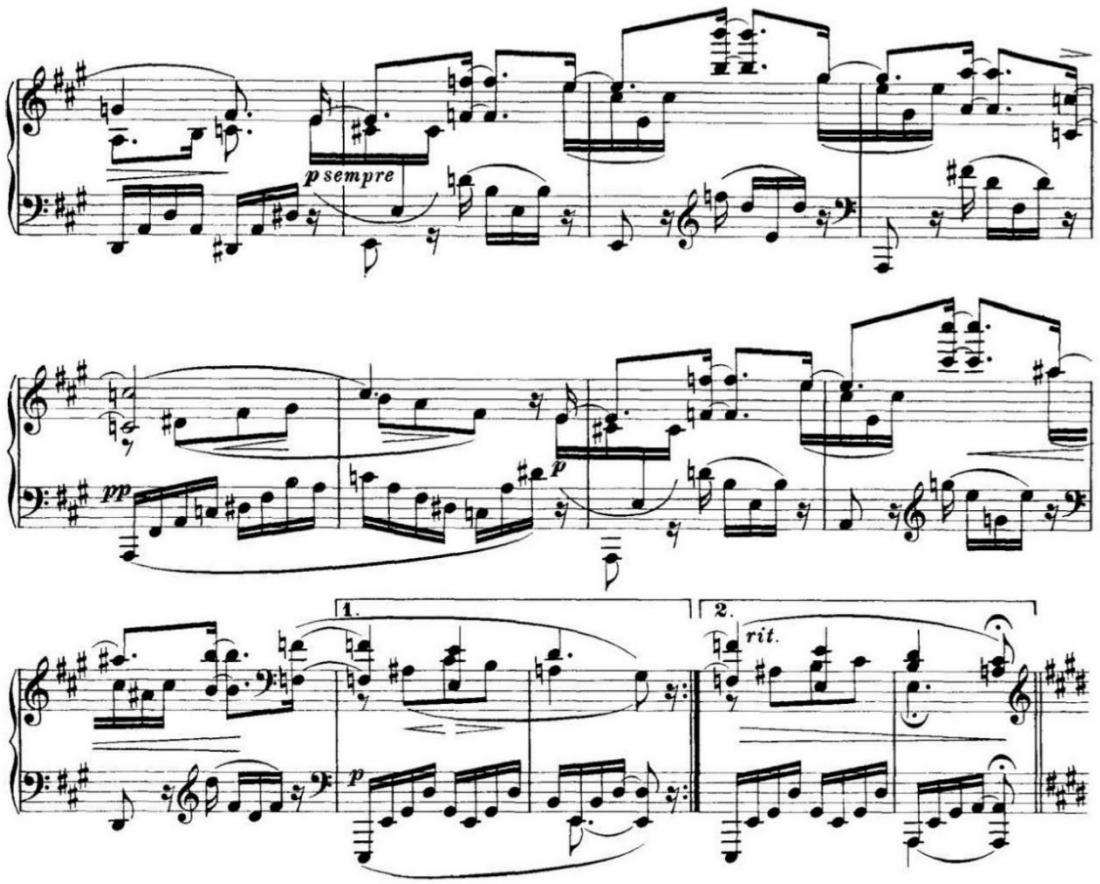
ห้องที่ 41 (Poco piu lento) เป็นประโยคปิดท้าย Section A ที่ผ่านมาทั้งหมด ทำนองยังคงใช้เป็นทำนองหลัก และถูกยืดให้ยาวขึ้น ประโยคนี้ทำนองค่อนข้างแสดงความรู้สึกออกมา เสียงประสานเริ่มออกมามีบทบาทมากขึ้น แต่ทำนองส่วนใหญ่ยังออกมาในรูปแบบของคู่แปดอยู่ ตัวเบสในมือซ้ายค่อนข้างย้ำบ่อยขึ้น เพื่อตอกย้ำว่าเป็นกุญแจเสียง C# ไมเนอร์ ซึ่งทำให้เพลงนี้ถูกยืดมากกว่าช่วงจบของเพลงเกินกว่าที่ควรจะเป็น

ภาพที่ 24 ห้องที่ 41-45 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

Section B (Piu moto ed espressivo)

Part 1 ห้องที่ 46-48 เริ่มด้วยจังหวะยก ทำนองเป็นกลุ่มโน้ต 4 ตัว ในจังหวะขัดต่อเนื่อง ทำให้การแบ่งห้องไม่ชัดเจน ดนตรีมีจังหวะเร็วขึ้น ให้ความรู้สึกตื่นตระหนก แต่ก็ยังเงียบอยู่ จังหวะขัดถูกเปลี่ยนไปมาระหว่างโน้ตที่เป็นคู่แปด ในมือซ้ายจะเป็นกลุ่มโน้ตที่ไล่ลง และเริ่มในจังหวะยก ในห้องที่ 49-50 โน้ตในมือซ้ายมีการไล่เสียงต่ำไปหาสูง แต่ถูกขัดจังหวะด้วยเคเดนซ์ที่นุ่มนวล และจบประโยคด้วย อาร์เปโจในคู่เจ็ดดิมินิชท์ (diminish 7^{th}) ในห้องที่ 51-55 มีลักษณะเหมือนกับประโยคที่ผ่านมา แต่เคเดนซ์ในประโยคนี้ มีเสียงประสานที่อยู่ในกุญแจเสียงโดมินันท์ และนำกลับเข้าสู่กุญแจเสียง A เมเจอร์ เพื่อย้อนซ้ำอีกครั้งนึง

ภาพที่ 25 ห้องที่ 46-55 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

Part 2 ห้องที่ 56-58 ยังคงรูปแบบพื้นฐานเหมือนกับในประโยคแรก กล่าวคือ มีการใช้จังหวะขัดในโน้ตคู่แปดที่กระโดดไปมา เสียงประสานในมือซ้ายเคลื่อนที่ลงไปมา ในกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วมของ C# ไมเนอร์ ที่เป็นกุญแจเสียงหลักของเพลงนี้ ช่วงเคเดนซ์ในห้องที่ 59-60 ทำนองอยู่ในแนวเสียงกลาง ทำให้เกิดจังหวะขัด จุดนี้เป็นจุดที่เสียงดังที่สุดในเพลง

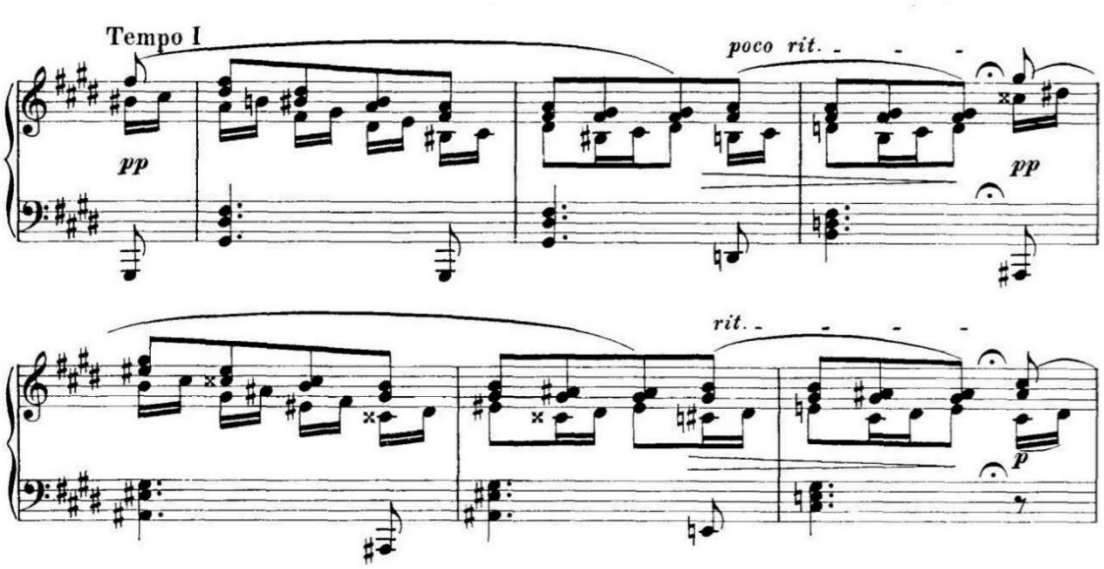
ห้องที่ 61-65 มีลักษณะคล้ายกับห้องที่ 56-60 แต่ในท้ายของประโยคนี้ ในมือซ้ายไม่ได้เป็นโน้ตคู่แปดเหมือนกับในประโยคที่ผ่านมา และกุญแจเสียงก็ถูกย้ายกลับมาเป็น A เมเจอร์ และจบด้วยคู่เจ็ดดิมินิชท์ ในประโยคนี้เสียงยังคงดังอยู่

ภาพที่ 26 ห้องที่ 56-65 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

ห้องที่ 66-70 คล้ายกับห้องที่ 46-50 ยกเว้นการขยายของอาร์เปโจ ในมือซ้าย ห้องที่ 71-75 ยังคงคล้ายคลึงกับห้องที่ 51-55 แต่เสียงประสานมีการเปลี่ยนแปลง มีการเน้นกุญแจเสียงโดมินันท์อย่างต่อเนื่อง เพื่อเตรียมพร้อมสำหรับการจบของ Section ก่อนที่จะมีการย้อน Part 2 อีกครั้ง ในประทุน 2 เป็นการจบสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ อย่างสมบูรณ์ในกุญแจเสียง A เมเจอร์

ภาพที่ 27 ห้องที่ 65-75 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

ห้องที่ 76-81 เป็นช่วงเชื่อมเพื่อกลับไปยัง Section A'' ในกุญแจเสียง C# ไมเนอร์ เป็นการกลับมาใช้วัตถุดิบจาก Section A มีทั้งหมด 6 ห้อง ซึ่งเป็นการขัดจังหวะครั้งแรกในเพลงที่มีรูปแบบประโยคเพลงที่มี 5 ห้องมาโดยตลอด โดยช่วงย่อยแรก (Passage)[22] เป็นการเน้นโดมินันท์ในกุญแจเสียง G# ไมเนอร์ ก่อนที่เสียงประสานซับโดมินันท์ ของกุญแจเสียง F# ไมเนอร์จะเริ่มเข้ามาในห้องที่ 79-81 และมีเสียงสูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปด จะสังเกตเห็นว่ามีการให้ความสำคัญกับโน้ต A# รวมถึง

[22] Passage ช่วงย่อย เป็นส่วนหนึ่งของบทเพลงช่วงสั้น ๆ ที่สำคัญ ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 273.

เสียงประสานในคอร์ดสุดท้าย ที่มีการใช้คอร์ด C# ไมเนอร์ ซึ่งเป็นเสียงกระด้าง (Dissonant)[23] กับโน้ต A# ในช่วงของเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata)[24]



ภาพที่ 28 ห้องที่ 76-81 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

Section A''

ห้องที่ 82-84 ประโยคแรกมีทำนองเหมือนกับ ห้องที่ 79-81 แต่เสียงประสานยังคงมีโน้ต A# ที่มาจากก่อนหน้านี้อยู่ (Retransition)[25] ในประโยคนี้เสียงประสานมีการเคลื่อนไหวมากขึ้น มือซ้ายเป็นโน้ตชุดใหม่ที่ไม่เคยเจอมาก่อนในเพลง คือ เป็นการใช้โน้ตสามตัวกระจายเสียงค่อนข้างกว้าง ส่วนห้องที่ 85-86 เหมือนกับ Section A' ในห้องที่ 24-25

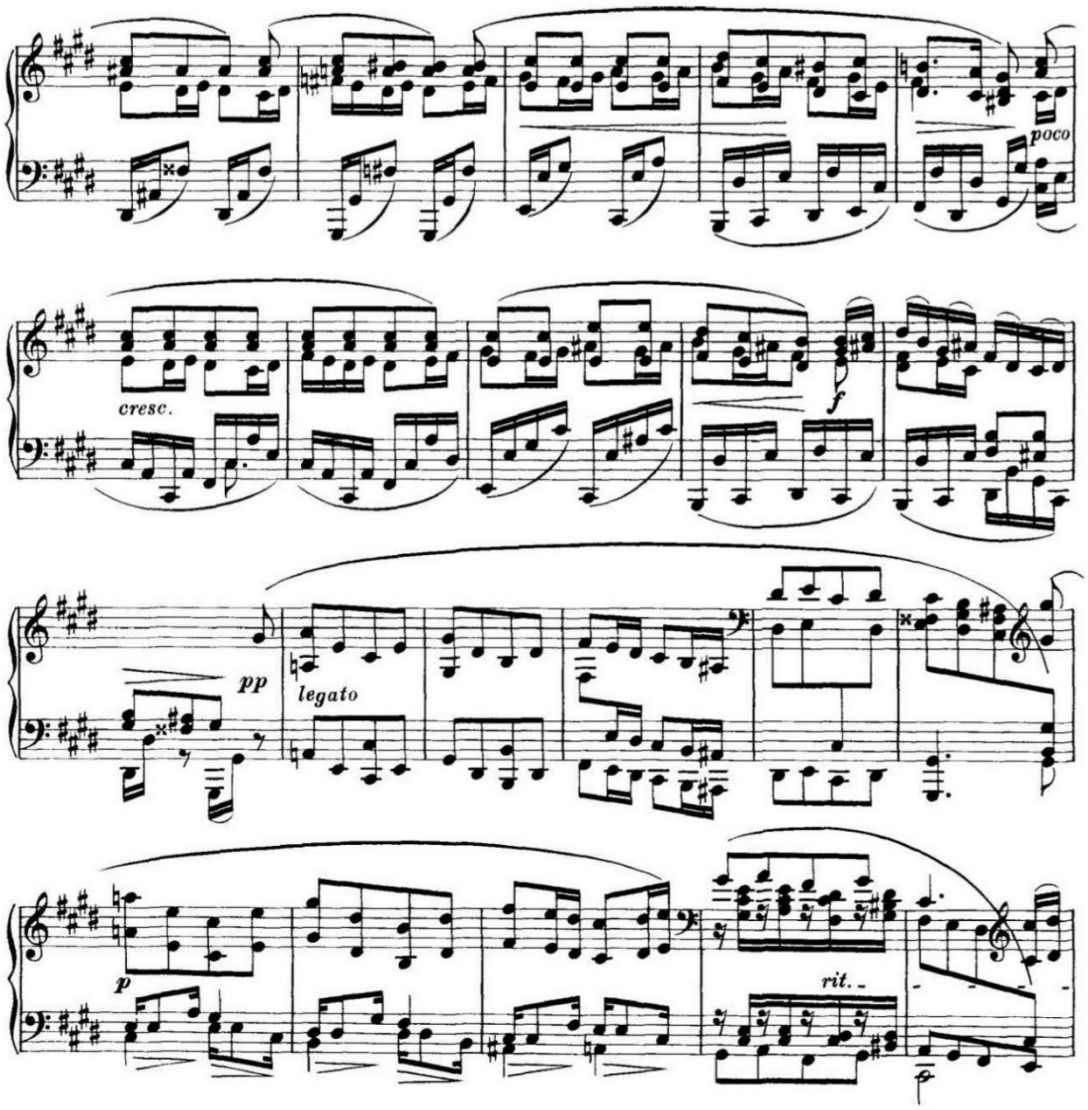
---

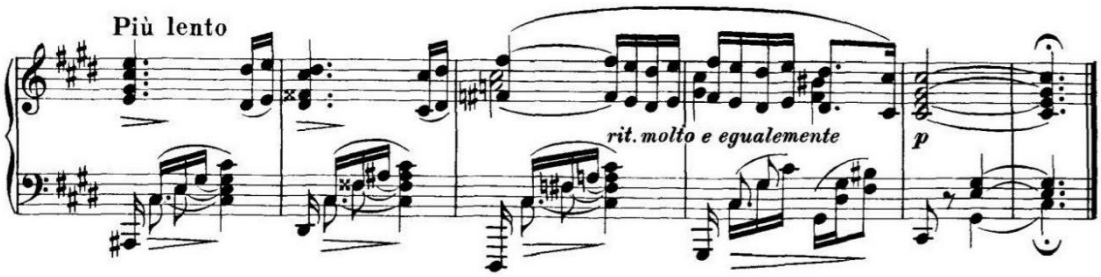
[23] Dissonant เสียงกระด้าง เป็นเสียงผสมที่เกิดจากโน้ตอย่างน้อย 2 ตัว ทำให้เกิดเสียงกระด้างที่ต้องเกลาไปสู่เสียงกลมกลืน ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 101.

[24] Fermata เครื่องหมายยืดจังหวะ คือ การลากตัวโน้ต หรือลากตัวหยุดให้ยาวกว่าค่าปกติ ดูใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 129.

[25] Retransition ช่วงเชื่อมกลับที่เกิดขึ้นก่อนการกลับมาของทำนองหลัก หรือตอนหลักในกุญแจเสียงโทนิก ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 315.

ห้องที่ 87-90 มีความคล้ายคลึงกับห้องที่ 26-29 ยกเว้นเสียงประสานในมือซ้าย ที่โน้ตไล่เสียงลงมาแทน แต่เพลงกลับค่อย ๆ ดังขึ้น ซึ่งจุดนี้เป็นจุดที่ 3 ที่มีเสียงดังโผล่เข้ามา และเป็นจุดสุดท้ายในเพลงนี้อีกด้วย จากนั้นมีการใช้การแปร (Variation) เข้ามาในห้องที่ 91 ซึ่งทำให้ประโยคเพลงถูกยืดกลับมาเป็น 6 ห้องอีกครั้ง เป็นการกลับมาของ G# ไมเนอร์ที่ทรงพลังยิ่งขึ้น

ห้องที่ 93-97 เหมือนกับห้องที่ 11-15 และห้องที่ 31-35 ส่วนห้องที่ 98-102 เหมือนกับห้องที่ 36-40

ภาพที่ 29 ห้องที่ 82-102 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

ห้องที่ 103-108 (Piu lento) ประโยคจบ มีความคล้ายคลึงกับห้องที่ 41-45 แต่ถูกทำให้แตกต่างหลากหลายมากขึ้น ท่อนนี้ถูกเปลี่ยนจาก Poco piu lento เป็น Piu lento เพื่อบอกเป็นนัยว่าต้องเล่นช้าลงกว่าเดิม อาร์เปโจในมือซ้ายมีการเพิ่มโน้ตเพื่อให้เสียงประสานมากขึ้น เบสมีการลงเสียงต่ำมาก ๆ และไม่ได้ย้ำ C# เหมือนกลับช่วงต้น เสียงประสานมือขวา มีการเปลี่ยนแปลงเพื่อย้ำกุญแจเสียงโดมินันท์ ในห้องที่ 105 เพลงเริ่มช้าลง เคเดนซ์สุดท้ายจึงถูกขยายไปถึง 4 ห้อง

ภาพที่ 30 ห้องที่ 103-108 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

2. Suite Bergamasque ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy)

2.1 ประวัติโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy: 1862 – 1918)

เดอบุสซี เกิดที่เมือง St.Germain-en-Laye เมื่อวันที่ 22 สิงหาคม ค.ศ.1862 เป็นนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส ที่มีชีวิตอยู่ในปารีสเป็นส่วนใหญ่ เขาเริ่มเรียนเปียโนกับมาดาม Maute de Fleurville ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของโชแปง ต่อมาเมื่ออายุ 11 ปี ได้เข้าเรียนดนตรีในสถาบันดนตรีแห่งปารีสเป็นเวลา 7 ปี ต่อมาในปี ค.ศ. 1880 ได้เป็นนักเปียโนประจำคฤหาสน์ของมาดาม Nadezha von Meek และ ในปีเดียวกันก็กลับไปศึกษาต่อด้านการประพันธ์ดนตรีในระดับสูง ในปี ค.ศ. 1884 เดอบุสซีได้รับรางวัลที่ 1 ของ Prix de Rome ซึ่งเป็นรางวัลสูงสุดของการประพันธ์ดนตรี และได้รับทุนการศึกษาที่ วิลลา เมดีซี (Villa Medici)

ในสมัยที่ศึกษาที่สถาบันดนตรีแห่งปารีส เขาเป็นคนที่มีความสงสัยในกฎเกณฑ์ทฤษฎีต่าง ๆ ที่สถาบันสอนให้อยู่เสมอ เวลาทำแบบฝึกหัดก็มักฝ่าฝืนกฎทุก ๆ ครั้ง และไม่ชอบประพันธ์เพลงตามแบบแผน เขามักมีแนวคิดว่า เนื้อหาของเพลงตั้งแต่แนวทำนอง ประโยคเพลง การประสานเสียงจนไปถึงความคิดทางดนตรีอื่น ๆ ไม่ควรถูกจำกัดด้วยแบบแผนทางสังคีตลักษณ์ รวมไปถึง กฎเกี่ยวกับการเปลี่ยนกุญแจเสียง เครื่องหมายประจำจังหวะ หรือแม้แต่เส้นกั้นห้องที่ทำให้แต่ละห้องมีอัตราจังหวะที่เท่ากันตลอดทั้งเพลง ก็เช่นกัน ในทางตรงกันข้าม เขากลับคิดว่า ในเพลงบทหนึ่งควรจะมีเนื้อหาที่ต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ ไม่ควรแบ่งประโยคเพลงเป็นวรรค หรือกำหนดว่าประโยคต้องจบพอดีในห้องนั้น การเปลี่ยนเสียงประสาน และการใช้โน้ตก็ควรไปอย่างอิสระ รวมไปถึงบรรยากาศ

และสีสันก็ควรเป็นไปตามที่ผู้แต่งต้องการมากที่สุด จะสังเกตเห็นว่า เดอบุสซีใช้การประสานเสียงที่มีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง ซึ่งได้มาจากความประทับใจในสิ่งต่าง ๆ รอบตัว และนำมาประยุกต์ให้เข้ากับดนตรี มักให้ความรู้สึกเศร้าซึมเหมือนฝัน และเต็มไปด้วยบรรยากาศต่าง ๆ[26]

ผลงานของเขามีลักษณะประหลาด และมีแนวความคิดที่ก้าวหน้า จนผู้เชี่ยวชาญทั้งหลายในปารีสต่างประนามอย่างเสียหาย จึงเป็นสาเหตุให้เขาตัดสินใจลาออกจากสถาบัน และเริ่มแสวงหาทิศทางที่แน่นอนในการประพันธ์ดนตรีของตนเอง โดยเริ่มจากการเดินทางไปแสดงคอนเสิร์ตในประเทศต่าง ๆ เช่น อิตาลี สวิซเซอร์แลนด์ และรัสซีย นอกจากนั้นเดอบุสซียังมีโอกาสได้ฟังเพลงของผู้ประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอีกมากมาย ในปี ค.ศ. 1889 เขาได้เข้าชมงานนิทรรศการระดับโลก ที่ทำให้รู้จักกับศิลปะจากซีกโลกตะวันออกหลายประเภท รวมทั้งวงดนตรีกัมลัน (Gamelan) จากประเทศอินโดนีเซีย จากการที่ได้ฟังดนตรีในครั้งนั้น ถือเป็นก้าวสำคัญที่ทำให้เดอบุสซีพัฒนาการแต่งเพลงของตนเองขึ้นไปอีกขั้นหนึ่ง และมีโอกาสได้พบกับ อีริค ซาที (Erik Satie) คีตกวีชาวฝรั่งเศส ซึ่งมีแนวคิดอิสระในทางเดียวกัน ระยะนี้เองทำให้เดอบุสซีได้คลุกคลีกับจิตรกรที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น ปอล แวร์แลน (Pual Verlaine) สเตฟาน มาลาร์เม (Stephane Mallarme) และโคลด โมเน (Claude Monet) เขาจึงนำความรู้เหล่านี้มาประยุกต์เข้ากับการประพันธ์เพลง โดยเพิ่มสีสันให้กับเสียงเครื่องดนตรีมากขึ้น และนำมาเรียบเรียงแนวบรรเลง (arranging) ก่อให้เกิดจินตนาการถึงบรรยากาศที่เหมาะกับบทกวีที่เลือกมา[27]

ในเรื่องของชีวิตส่วนตัวเขาแต่งงานถึง 2 ครั้ง และมีลูกสาวหนึ่งคนกับภรรยาคนที่ 2 ซึ่งเขาได้ประพันธ์เพลงสำหรับเปียโน 6 ชิ้นให้แก่ลูกสาว เรียกว่า Childern's Corner และนอกเหนือจากการประพันธ์ดนตรี เดอบุสซีก็ยังทำงานด้านการเขียนวิจารณ์ดนตรีในนิตรสาร La Revue Blancehe และนิตรสาร Gil Blass อีกด้วย ในช่วงปลายชีวิตของเดอบุสซีเป็นโรคมะเร็งร้าย ซึ่งตรงกับสงครามโลกครั้งที่ 1 แต่เขาก็ยังคงประพันธ์เพลงต่อไปเรื่อย ๆ งานชิ้นสุดท้ายคือโซนาตาสำหรับเปียโน และไวโอลิน ก่อนที่เขาจะเสียชีวิตลงใน ค.ศ. 1918[28]

---

[26] คมสันต์ วงค์วรรณ์, ดนตรีตะวันตก, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , 2553),148.

[27] ปานใจ จุฬาพันธุ์, วรรณกรรมเพลงเปียโน 2 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 190-192.

[28] ไพบูลย์ กิจสวัสดิ์, คีตกวี ปรัชญาเมธีแห่งภาษาสากล, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ:

ผลงานของเดอบุสซีมีลักษณะที่เรียกว่า อิมเพรสชั่นนิส (Impressionism)[29] ซึ่งจัดว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของเดอบุสซี เป็นการประพันธ์ที่มุ่งเน้นการสร้างบรรยากาศ มีเทคนิคการประพันธ์รูปแบบใหม่ เช่น บันไดเสียงเสียงเต็ม (Whole Tone Scale) บันไดเสียงเพนทาโทนิก (Pentatonic Scale) คอร์ดแบบขนาน คอร์ดทบเจ็ด คอร์ดทบเก้า และคอร์ดทบสิบสาม มีการใช้โน้ตเพเดิล ทำนองที่ไม่ยึดติดกับกุญแจเสียงหลัก มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่เหนือความคาดหมาย แต่ก็ยังจัดว่าเป็นเพลงที่อิงกุญแจเสียง และมีโทนาลิตีอยู่ ซึ่งเทคนิคการประพันธ์เหล่านี้ มีอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงในยุคศตวรรษที่ 20 เป็นอย่างมาก

ผลงานที่โดดเด่นมีมากมายหลายประเภท ได้แก่ บทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ดนตรีสำหรับบัลเล่ต์ และอุปรากร (Opera) แต่ดนตรีสำหรับเปียโน เป็นประเภทที่เดอบุสซีประพันธ์ไว้มากมาย ล้วนเป็นบทประพันธ์ที่น่าสนใจ และเป็นที่นิยมกันโดยทั่วไป ผลงานเด่น ๆ เช่น Suite Bergamasque, Estampes, Children's Corner Suite และเอทูด 12 บทเป็นต้น[30]

2.2 ประเภทของบทประพันธ์

บทเพลงนี้เป็นบทประพันธ์ที่มีชื่อท่อนมาจากเพลงชุด ซึ่งเป็นชื่อของบทเพลงเต้นรำลักษณะต่าง ๆ ที่อยู่ในยุคบาโรก (ค.ศ.1600-1750) สำหรับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี ประกอบไปด้วยท่อนเพลงหลายท่อน ซึ่งเกิดจากการนำเพลงมาแปร และเอามาจัดเป็นชุด โดยปกติแต่ละท่อนจะมีขนาดสั้น ในลักษณะจังหวะ อัตราความเร็ว อัตราจังหวะ และลีลาเพลงที่แตกต่างกัน สื่อถึงความครึกครื้น มีความกระชับของท่วงทำนอง และจังหวะ จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์หลายท่อน[31] มักจะใช้โครงสร้างของบทเพลงเต้นรำในการประพันธ์ มีความสลับซับซ้อนไม่มากนัก แต่ไม่ได้เป็นเพลงประกอบการเต้นรำ โดยกลางศตวรรษที่ 17 รูปแบบของเพลงจะประกอบไปด้วย เพลงเต้นรำประเภท

ธีระการพิมพ์, 2526),223-226.

[29] Impressionism เป็นกระแสความนิยมทางด้านศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 คำนี้มีที่มาจากทางด้านทัศนศิลป์ ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 177.

[30] ณรุทธ์ สุทธจิตต์, สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก, พิมพ์ครั้งที่ 12 (กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557),276.

[31] ณัชชา พันธุ์เจริญ, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , 2552),366.

ต่าง ๆ เช่น Gavotte[32], Allemande[33], Sarabande[34] และ Gigue[35] รูปแบบนี้ถูกสืบทอดกันมาจนถึงกลางศตวรรษที่ 18

ต่อมาในศตวรรษที่ 19 หรือยุคอิมเพรสชั่นนิส ความหมายเริ่มเปลี่ยนแปลงไป เพลงชุดในยุคนี้มักหมายถึง บทเพลงบรรยายเรื่องราวที่มีหลายท่อน บรรเลงโดยวงออร์เคสตรา ที่ประพันธ์ขึ้นโดยมีแนวคิดเป็นเรื่องเดียวกัน ซึ่งมีความหมายแตกต่างกับยุคบาโรกโดยสิ้นเชิง และไม่ได้ใช้โครงสร้างของจังหวะเต้นรำในการประพันธ์[36] สำหรับเพลงชุดของเปียโนในยุคนี้ นักประพันธ์ที่โดดเด่น ได้แก่ เดอบุสซี และราเวล เนื่องจากทั้งคู่มีการใช้เสียงประสานที่มีลักษณะเฉพาะตัว แตกต่างกับรูปแบบในยุคที่ผ่านมา จึงทำให้ทั้งคู่มักถูกโจมตีในเรื่องของการประพันธ์อยู่เสมอ แต่ต่อมาผลงานกลับมีชื่อเสียงเป็นอย่างมาก เช่น เพลง Suite Bergamasque, Children's Corner Suite และ La Mer ของเดอบุสซี[37]

2.3 ประวัติเพลง Suite Bergamasque

แบร์กามัซเป็นเพลงชุดที่มี 4 ท่อน มีต้นกำเนิดมาจากเมืองแบร์กาโม (Bergamo) ทางตอนเหนือของประเทศอิตาลี จัดอยู่ในประเภทเพลงเต้นรำพื้นบ้านของอิตาลี ในศตวรรษที่ 16-17 เป็นการเต้นที่มีลักษณะตลก งุ่มง่าม เกินความเป็นจริง มักใช้อัตราจังหวะสี่ และใช้เสียงประสานพื้นฐานที่นิยมนำมาแปรทำนอง แต่เพลงนี้จริง ๆ แล้วกลับถูกประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1890-1903

---

[32] Gavotte ประเภทเพลงเต้นรำของฝรั่งเศส ในอัตราจังหวะ 4/4 มักเริ่มด้วยการเน้นตัวที่ 3 ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 146.

[33] Allemande เพลงเต้นรำในอัตราจังหวะสอง ในความเร็วปานกลาง บางครั้งใช้อัตราจังหวะ 3 หรือ 4 ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 10.

[34] Sarabande เพลงเต้นรำในอัตราจังหวะสาม มักอยู่ในจังหวะช้า และเน้นจังหวะที่ 2 มีที่มาจากสเปน ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 331.

[35] Gigue ประเภทของเพลงเต้นรำในลีลารวดเร็ว มักอยู่ในอัตราจังหวะสองผสม หรืออัตราจังหวะสาม มีการใช้จังหวะประจุดมาก กำเนิดในประเทศอังกฤษ ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ ดุริยางคศิลป์**, 149.

[36] ณรุทธ์ สุทธจิตต์, **สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก**, พิมพ์ครั้งที่12 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), 196-200.

[37] Suite เข้าได้ถึงจาก http://wiki.youngcomposers.com/suite (วันที่สืบข้อมูล 17 ธันวาคม 2560)

โดยประมาณ ในช่วงที่เดอบุสซีกำลังศึกษาดนตรีอยู่ และมีการแก้ไขอยู่เรื่อย ๆ จึงถูกนำมาเผยแพร่เมื่อปี ค.ศ. 1905 ผลงานชิ้นนี้เป็นเพลงชุดสำหรับเปียโนที่มีชื่อเสียงที่สุดชิ้นหนึ่งของเดอบุสซี โดยมีแนวความคิดมาจากการนำรูปแบบของดนตรีสมัยเก่ามาใช้ กล่าวคือ เป็นการนำเพลงชุดสำหรับบรรเลงด้วยเปียโนของยุคบาโรก มาใช้เป็นชื่อในแต่ละท่อน โดยแบ่งออกเป็น 4 ท่อน แต่ท่อนที่ได้รับความนิยมมากที่สุด คือ ท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นท่อนเดียวที่มีทำนองช้า ใช้ชื่อว่า "Clair de lune" ซึ่งมีความหมายว่า "แสงจันทร์" จากเดิมมีชื่อว่า "Promenade Sentimentale" และท่อนที่ 4 "Passepied" เดิมมีชื่อว่า "Pavane" ชื่อนี้ถูกเปลี่ยนหลังจากความสำเร็จของราเวล ในเพลง Pavane pour une infante defunte แต่ความรู้สึกของสองเพลงนี้ให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง เพราะเพลงของราเวลบรรยายถึงขบวนแห่เต้นรำแบบช้าเพลงจึงถูกเปลี่ยนชื่อให้เป็นชื่อเฉพาะสั้น ๆ แทน โดยชื่อบทประพันธ์ทั้งหมดของ เดอบุสซีนี้ ต่างได้รับแรงบันดาลใจ มาจากบทกวีชื่อ Fetes galantes ของปอล แวร์แลน (Paul Verlaine) ซึ่งเป็นกวีลัทธิสัญลักษณ์นิยมคนสำคัญของฝรั่งเศส[38] โดยบทกวีนี้จะมีเนื้อหาพูดถึงงานเลี้ยงหน้ากากแฟนซี และตัวตลกที่กำลังอยู่ในอารมณ์เศร้า แต่ต้องฝืนทำตลก[39] นอกจากนี้ยังได้รับแรงบันดาลใจมาจากผลงานภาพวาดของ Antoine Watteau ซึ่งเป็นจิตรกรที่สร้างสรรค์ผลงานมากมายในยุคโรโคโค (Rococo)[40]

Suite Bergamasque มีทั้งหมด 4 ท่อน ได้แก่

I Prélude

II Menuet

III Clair de lune

IV Passepied

---

[38] P. Roberts, **Images: The Piano Music of Claude Debussy** (Portland, OR, 1996)

[39] ปานใจ จุฬาพันธุ์, **วรรณกรรมเพลงเปียโน 2** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 193.

[40] ยุคโรโคโค (Rococo Period) ช่วงหนึ่งของศตวรรษที่ 18 ประมาณปี 1720-70 ซึ่งอยู่ในช่วงปลายของยุคบาโรก กับยุคคลาสสิก โดยเฉพาะในประเทศฝรั่งเศส ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 320.

2.4 บทวิเคราะห์

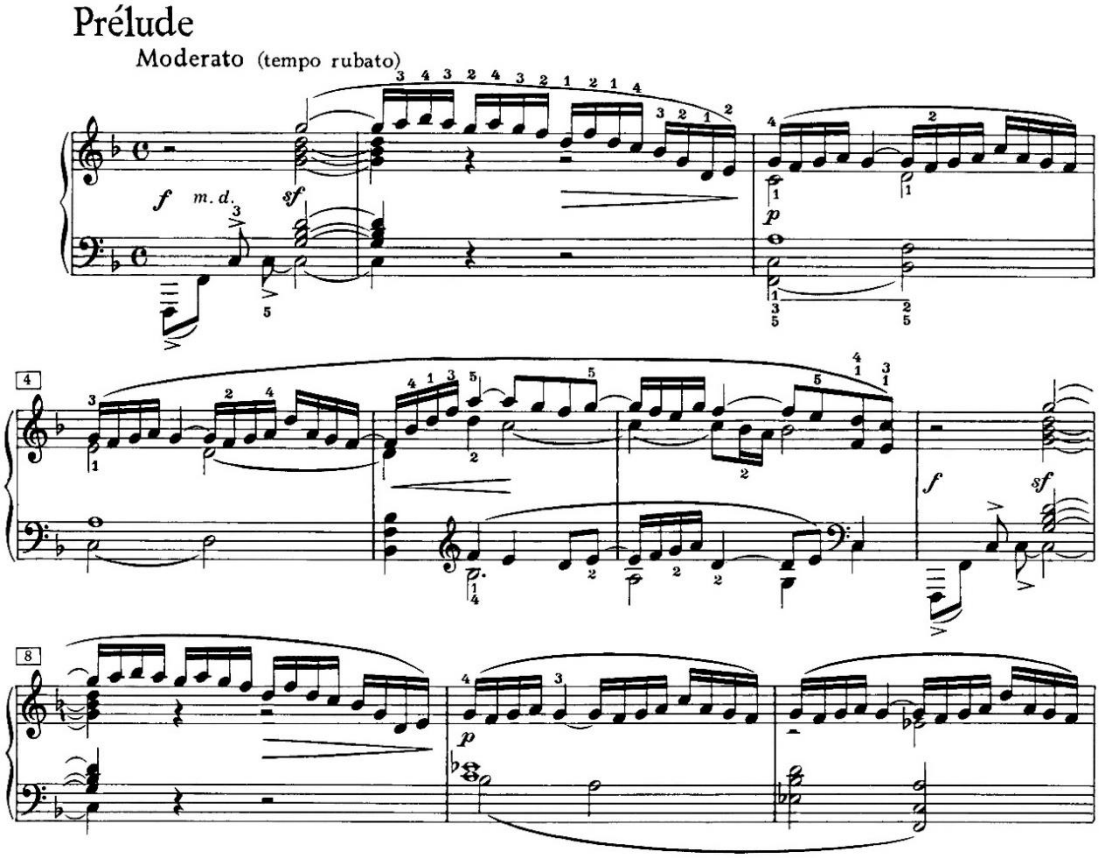
Prelude เป็นท่อนแรกของเพลง Suite Bergamasque อยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ มีโครงสร้างอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) และมีอัตราจังหวะลัก (Rubato)[41] ท่อนนี้ถูกเปิดมาในเสียงประสานที่สนุกสนาน ทำนองมีลักษณะเหมือนเพลงเต้นรำ มีความกระฉับกระเฉง ให้อารมณ์เหมือนอยู่ในงานรื่นเริง และในตอนจบก็มีลักษณะคล้ายกับช่วงเปิด ในช่วงกลางมีการย้ายกุญแจเสียง ไปหา A ไมเนอร์ ซึ่งเต็มไปด้วยความดัง-เบา ที่แตกต่างกัน บางจุดมีลักษณะคล้ายกับการด้นสดซึ่งเป็นรูปแบบที่พบได้บ่อยในยุคบาโรก แต่ยังคงให้ความรู้สึกในกระแสอิมเพรสชั่นนิส

Measure	Structure	Content	Tonality
1-19	Section I	A	F Major
20-65	Section II	B	A minor
66-89	Section I	A’	F Major

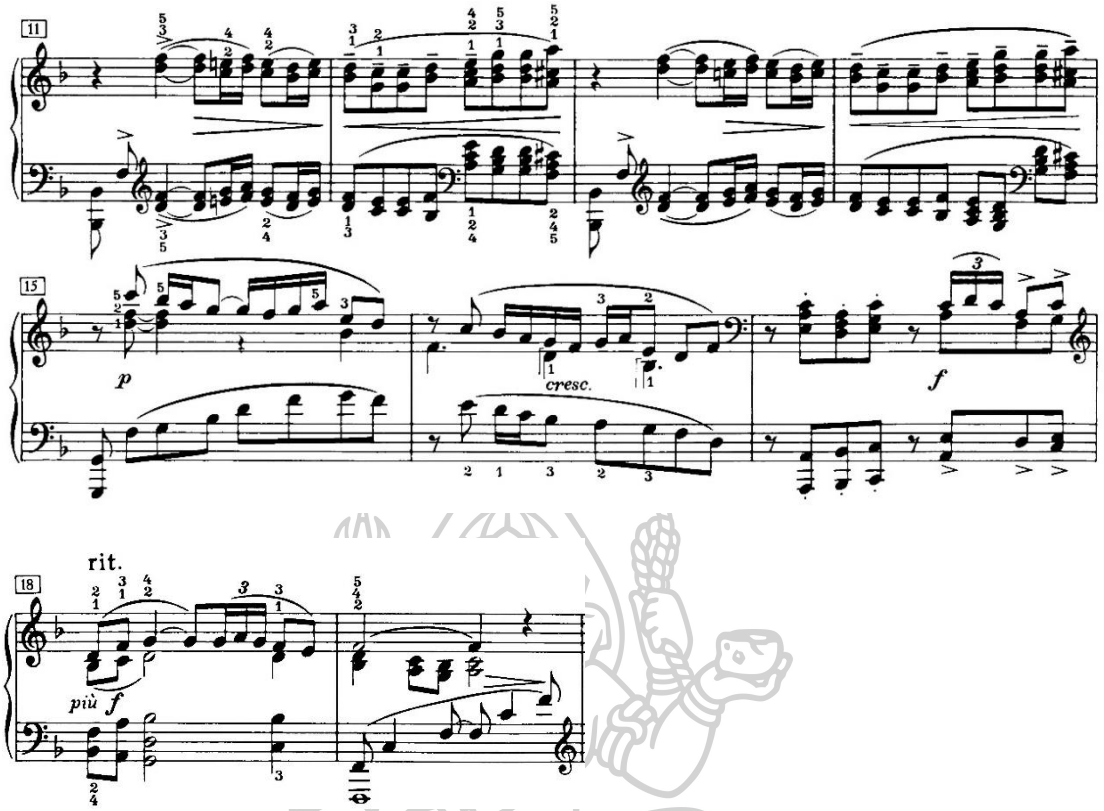
ตารางที่ 4 โครงสร้างในบทเพลง Suite Bergamasque ท่อน Prelude

Section A

ห้องที่ 1-6 ทำนองหลักแรกเดินอยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ซึ่งส่วนใหญ่อยู่ในโน้ตเขบ็ด 2 ชั้น ใช้เสียงประสานทั้งหมดเป็นไดอาโทนิก ประกอบด้วยโน้ตที่มีเสียงกระด้างที่ไม่รุนแรง ในห้องที่ 1 มีการเพิ่มโน้ตตัวที่ 9 ของคอร์ดเข้ามา เพื่อเพิ่มสีสัน และจบลงด้วยคอร์ดโดมินันท์ ในห้องที่ 6 ห้องที่ 7-10 ทำนองหลักแรกถูกกลับมาใช้อีกครั้ง แต่คราวนี้มีการเพิ่มแฟลตในตัวที่ 7 เข้ามาด้วยในห้องที่ 9-10

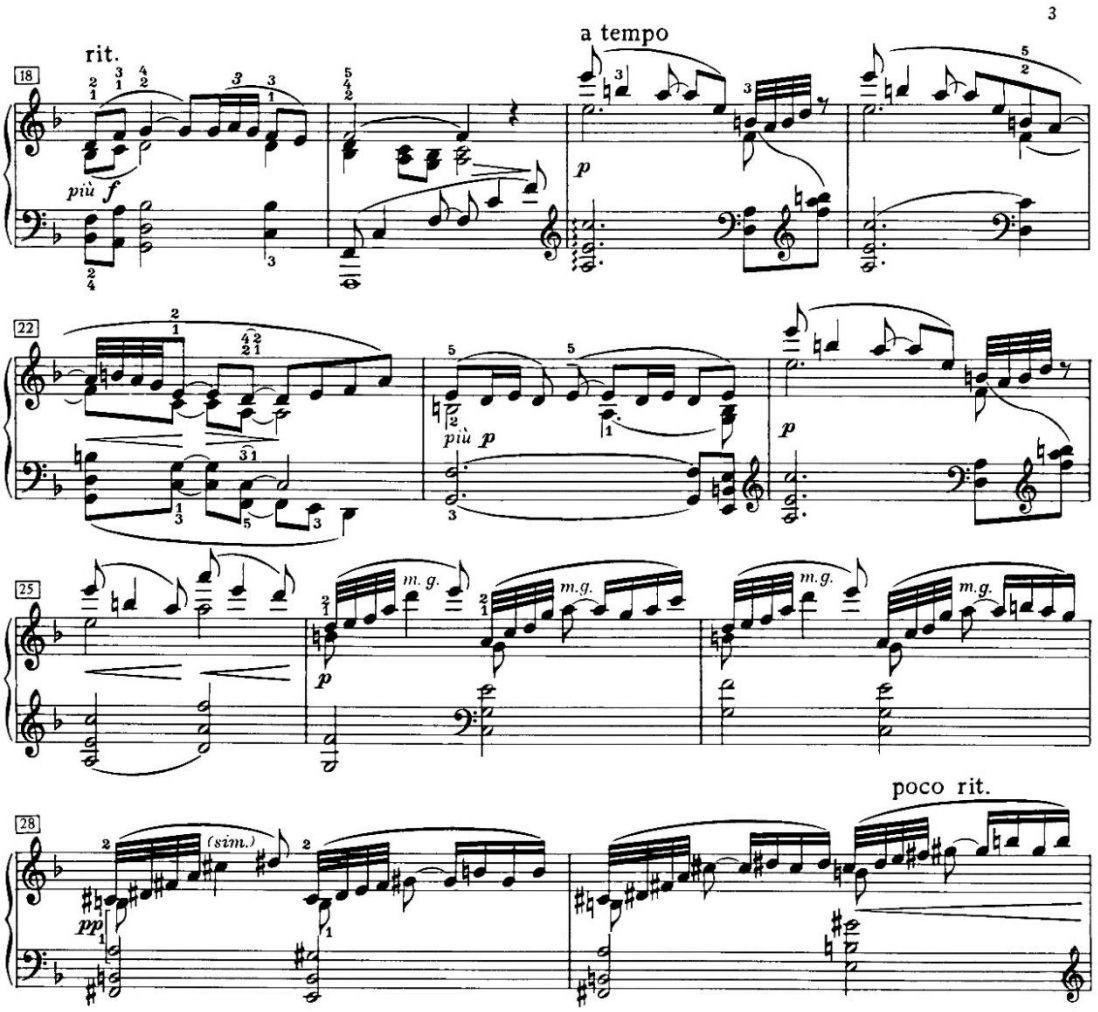
[41] Rubato อัตราจังหวะความเร็วไม่เคร่งครัด ให้ยืดหยุ่นตามแต่ผู้เล่นจะเห็นควร ในลักษณะที่เมื่อลักจังหวะไปแล้วต้องคืนให้ครบ

ภาพที่ 31 ห้องที่ 1-10 ของท่อน Prelude

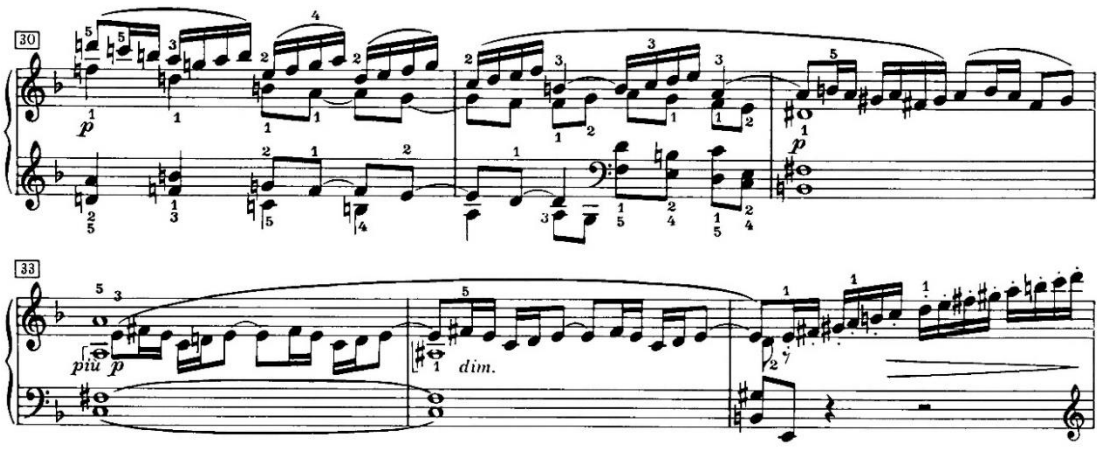
ห้องที่ 11-19 ทำนองหลักที่สอง ยังคงอยู่ในกุญแจเสียงเดิม มีการใช้รูปแบบของคอร์ดในเสียงประสานไดอาโทนิกทั้งหมด แต่ว่ามีบางจุดที่มีการใช้คอร์ดออกเมนเทด (Augmented chord) และมีคู่ขนานของคอร์ดเป็นคู่ 5 ในมือซ้ายของห้องที่ 12 ประโยคเพลงจบด้วย คอร์ดทบเก้าโดมินันท์ (Dominant ninth chord) ส่งเข้าหาคอร์ดโทนิก ในห้องที่ 18-19 และถูกตกแต่งด้วยโน้ตแขวน (Suspension)[42] ในโน้ตตัว B และD ยาวไปจนถึงห้องที่ 19

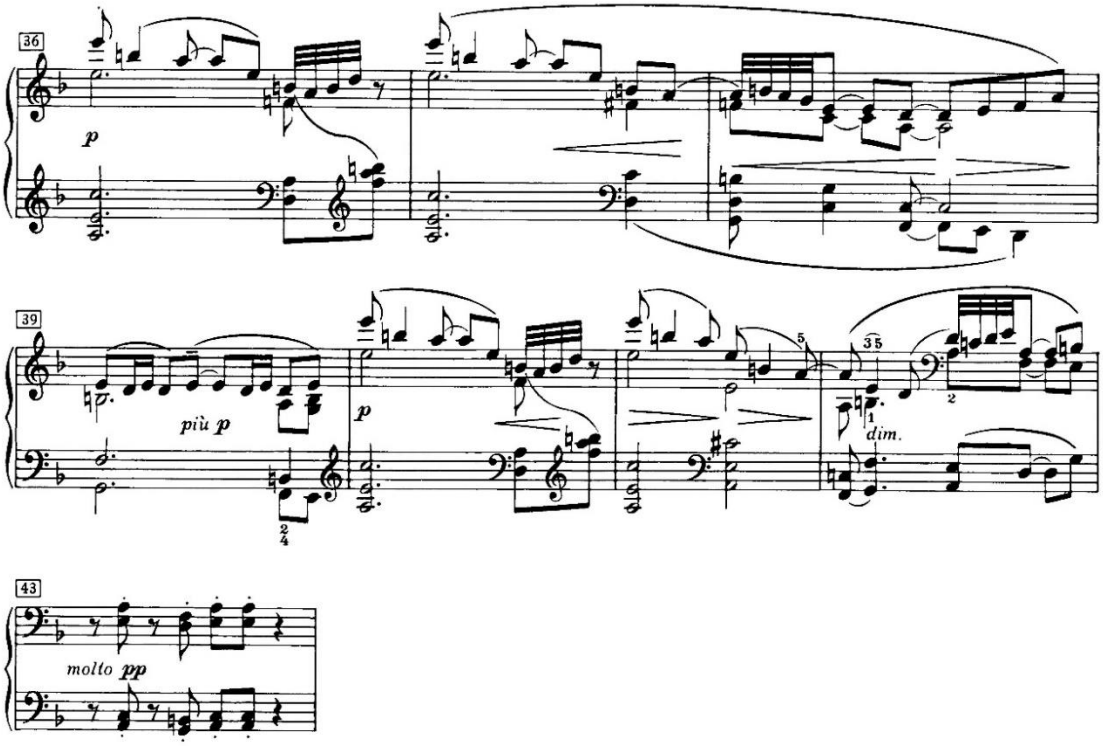
[42] โน้ตแขวนเป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดหนึ่ง เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกับโน้ตที่อยู่ติดกันก่อนหน้านั้น ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด แล้วเกลงลง หรือเกลาขึ้น 1 ขั้น ไปยังโน้ตในคอร์ด ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 368-369.

ภาพที่ 32 ห้องที่ 11-19 ของท่อน Prelude

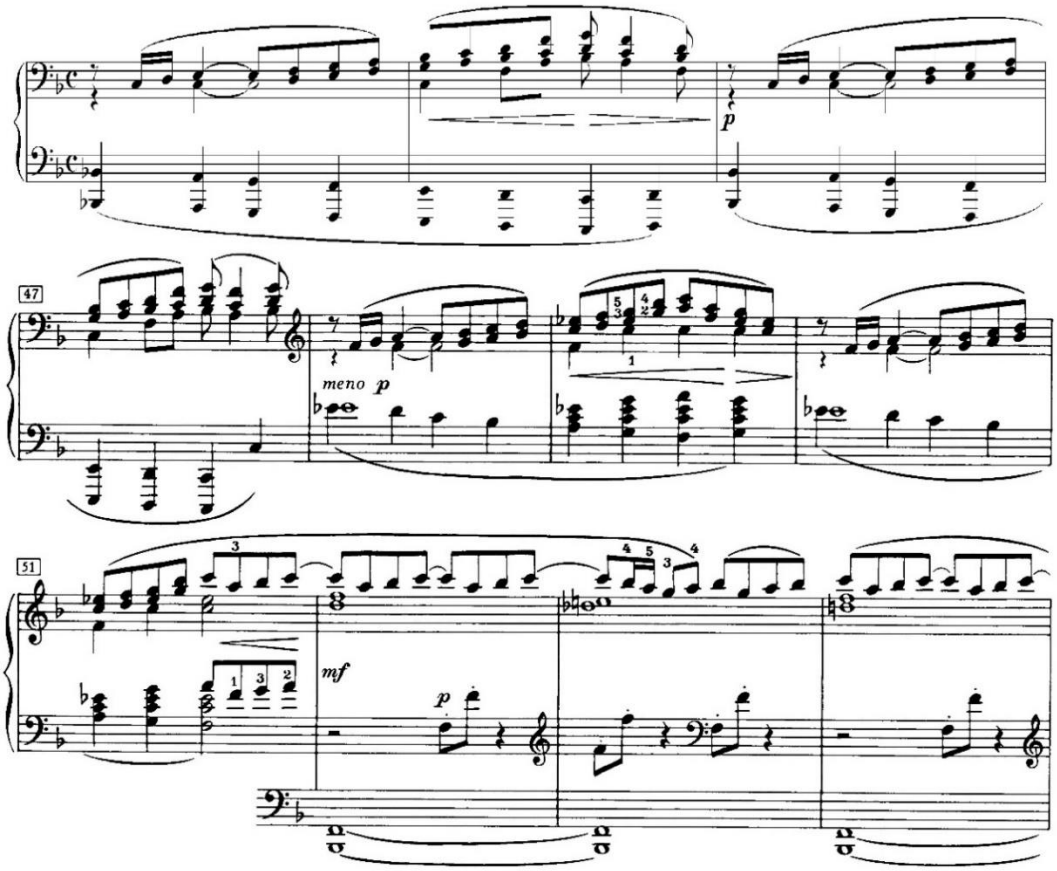
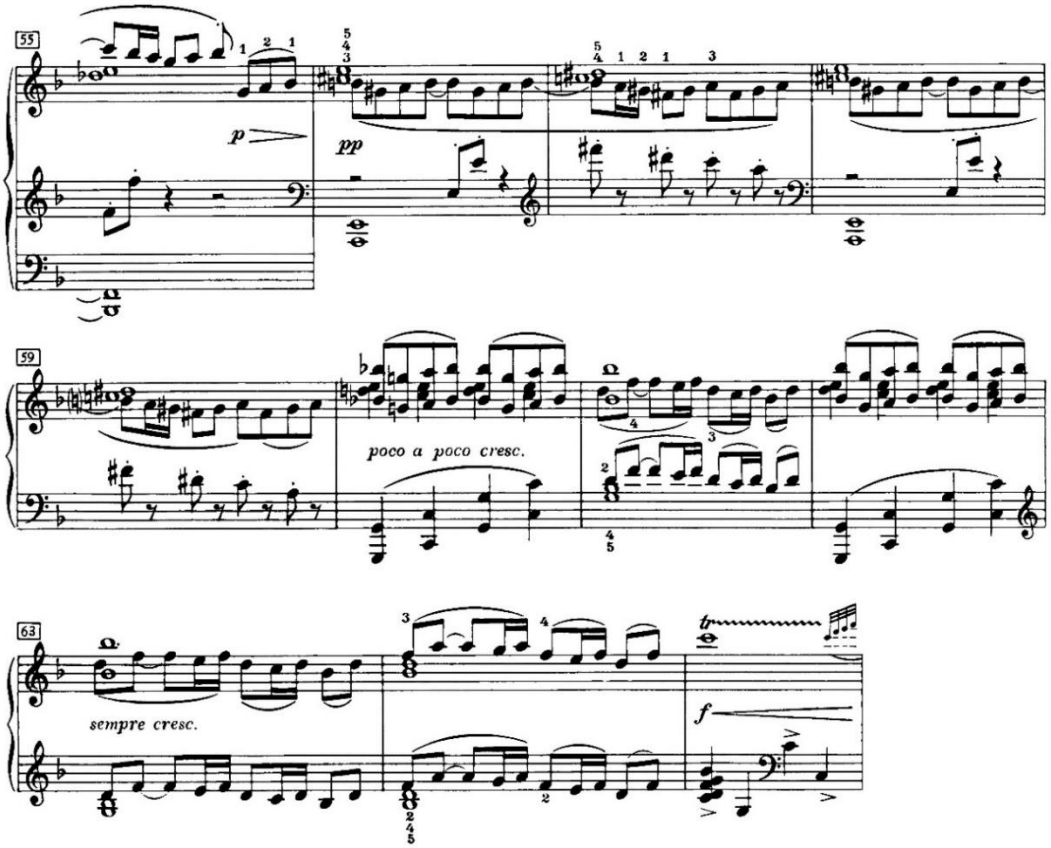
Section B

ห้องที่ 20-23 มีการใช้ส่วนจังหวะที่สนุกสนาน ในกุญแจเสียง A เนเชอรัลไมเนอร์ ประโยคเพลงหยุดอยู่ที่คอร์ดโดมินันท์ โดยที่ไม่มีโน้ตลีดดิง (Leading note) ในตอนท้ายของห้องที่ 23 เราจะได้ยินคู่ 5 ขนานได้บ่อยในแนวเบส

ห้องที่ 24-29 ช่วงนี้ทำนองหลักถูกนำกลับมาใช้ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ หลังจากนั้นจึงถูกเปลี่ยนเป็นกุญแจเสียง C เมเจอร์ ในห้องที่ 26-27 จบด้วยคอร์ดทบเก้าโดมินันท์ ส่งเข้าหาคอร์ดโทนิก และถูกเปลี่ยนเป็นกุญเสียง E เมเจอร์ ในห้องที่ 28-29 ด้วยคอร์ดทบเก้าโดมินันท์ ส่งเข้าหาคอร์ดโทนิกเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 33 ห้องที่ 20-29 ของท่อน Prelude

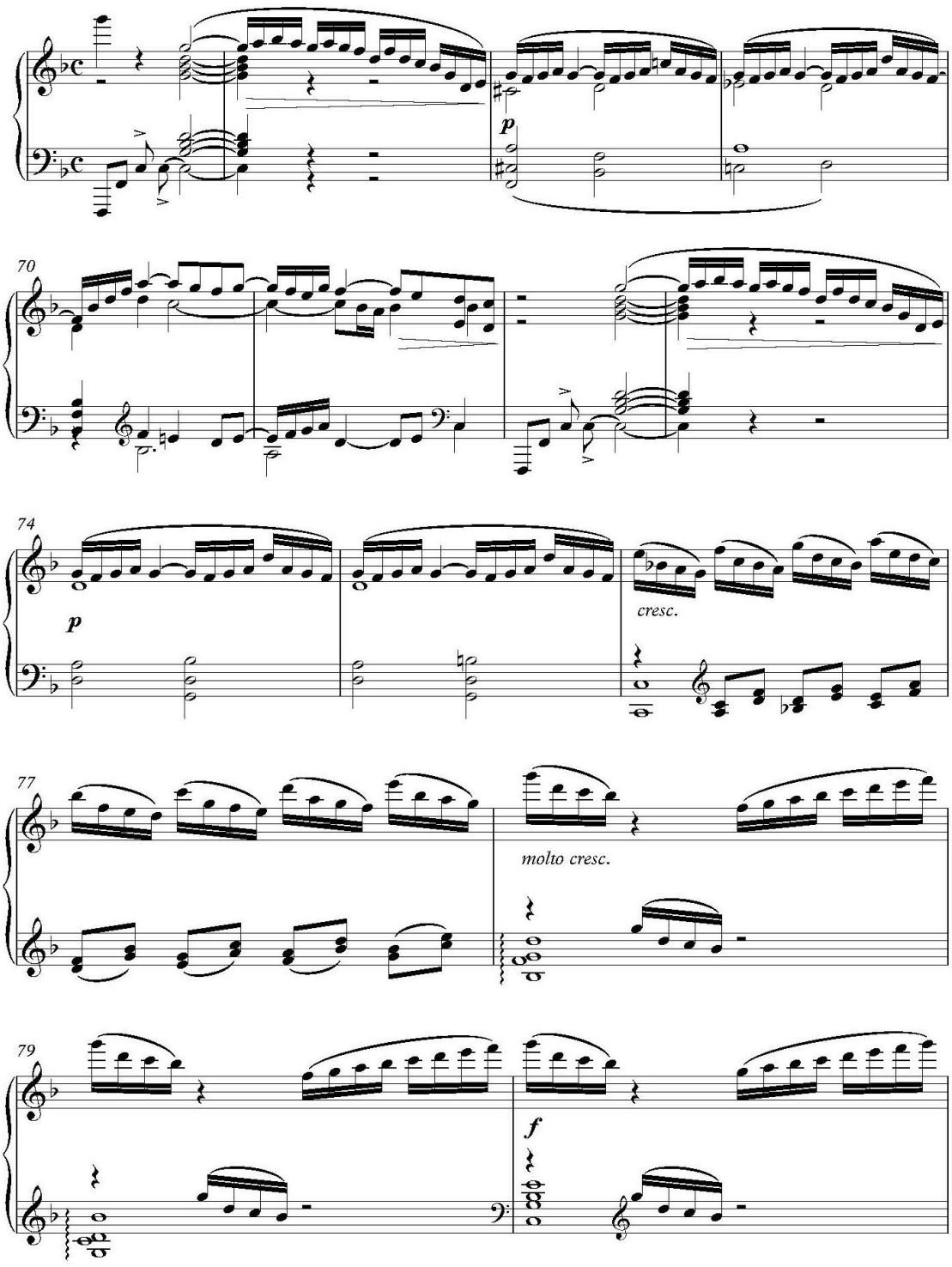
ห้องที่ 30-35 เพลงกลับมาใช้รูปแบบของการเล่นด้วยคีย์ขาว ในห้องที่ 30- 31 หลังจากนั้นจึงส่งเข้าหากุญแจเสียง A ไมเนอร์ ในห้องที่ 32-35 และมีการใช้บันไดเสียงเต็มในห้องที่ 34 ประโยคนี้จบด้วยคอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ซึ่งมีการเพิ่มโน้ตตัวที่ 7 (G#) ในห้องที่ 35 และใช้บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก (Melodic minor) เข้าสู่ช่วงในทำนองหลักต่อไป

ภาพที่ 34 ห้องที่ 30-35 ของท่อน Prelude

ห้องที่ 36- 43 ในช่วงนี้ทำนองหลักจะเหมือนกับห้องที่ 20-29 แต่ว่ามีโครมาติกเพิ่มเข้ามา ซึ่งส่วนใหญ่อยู่ในโมดเอโอเลียน จบด้วยคอร์ดโทนิกในห้องที่ 43

ภาพที่ 35 ห้องที่ 36-43 ของท่อน Prelude

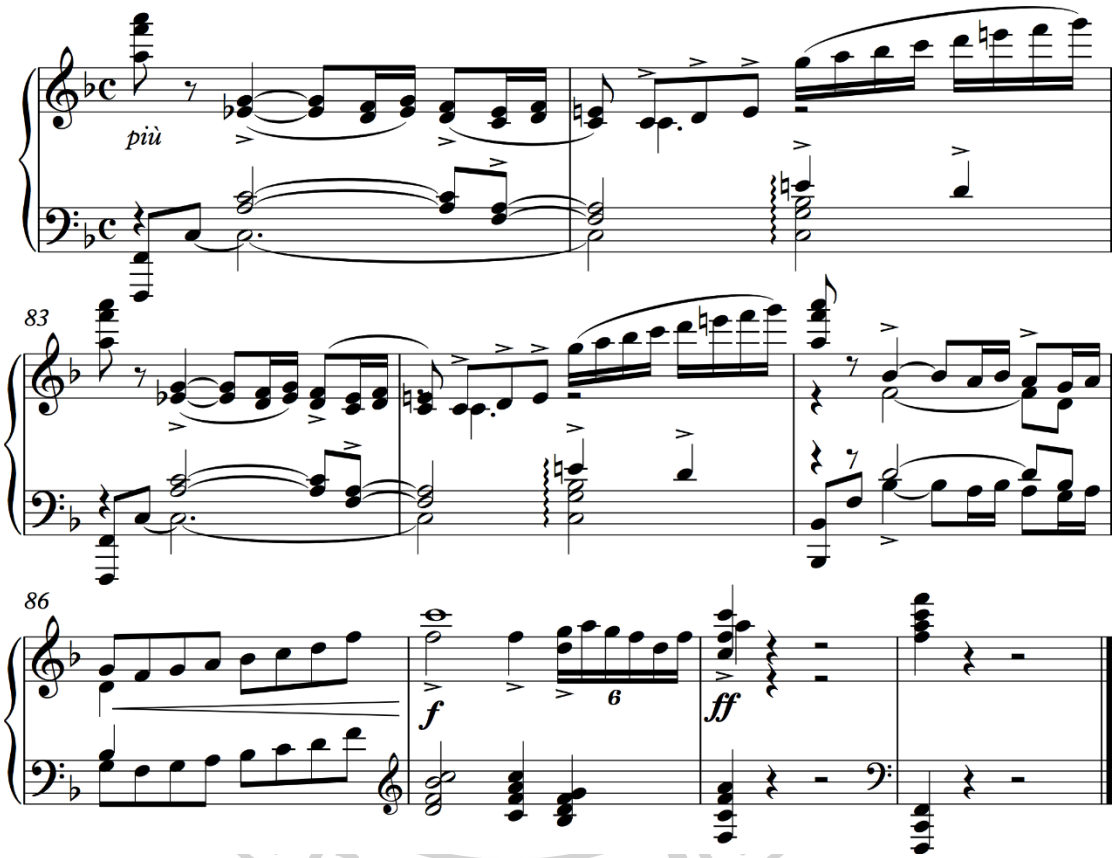
ห้องที่ 44-56 คล้ายกับช่วงคั่นของเพลง โดยเริ่มด้วยกุญแจเสียง F เมเจอร์ และมีการผ่าน Bb เมเจอร์ ในห้องที่ 48-55 ต่อด้วยกุญแจเสียง A เมเจอร์ ในห้องที่ 56-59 มีการใช้คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ (Diminished seventh chord) ในห้องที่ 53 กับ 57 มีคอร์ดทบสิบเอ็ดโดมินันท์ (Dominant eleventh chord) ในห้องที่ 65 และมีโน้ตประดับ (Trill) นำกลับไปสู่ Section A

ภาพที่ 36 ห้องที่ 44-65 ของท่อน Prelude

ภาพที่ 37 ห้องที่ 44-65 ของท่อน Prelude (ต่อ)

Section A’

ห้องที่ 66-80 เป็นการกลับมาของทำนองหลักแรกในกุญแจเสียง F เมเจอร์ เหมือนในห้องที่ 1-10 ตามมาด้วยห้วงลำดับทำนอง (Melodic sequence)[43] ที่เต็มไปด้วยการใช้บันไดเสียง นำไปสู่จุดสูงสุดของเคเดนซ์ ในห้องที่ 80-81

[43] ซีเควนซ์ทำนอง เป็นการซ้ำทำนองทันทีในต่างระดับเสียง หรือต่างกุญแจเสียง ทำให้ลักษณะการขึ้นลงของทำนองมีระยะขั้นคู่เท่ากัน การซ้ำทำนองอาจเกิดขึ้นในแนวเดียวกัน หรือต่างแนวกันก็ได้ ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 225.

ภาพที่ 38 ห้องที่ 66-80 ของท่อน Prelude

Coda

ห้องที่ 81-89 อยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ใช้แนวความคิดเดียวกับทำนองหลักที่ 2 เหมือนกับด้านหน้าของเพลง ส่วนใหญ่ใช้เสียงประสานเป็นโทนิก และโดมินันท์ เพิ่มด้วยการแฟลตที่ตัวที่ 7

ภาพที่ 39 ห้องที่ 80-89 ของท่อน Prelude

Menuet[44] เป็นท่อนที่สองของเพลง Suite Bergamasque อยู่ในกุญแจ A ไมเนอร์ และอยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 มีโครงสร้างอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน ที่ไม่ชัดเจน ส่วนใหญ่ใช้แบบแผนที่เป็นบันไดเสียง โดยทำนองหลักให้ความรู้สึกสนุกสนาน และลึกลับ ซึ่งแตกต่างกับท่อนกลางที่มีความเร้าอารมณ์ ท่อนนี้มีรูปแบบคล้ายกับลักษณะของบทเพลงในยุคบาโรก แต่กลับมีรูปแบบที่ไม่ค่อย

[44] Menuet ประเภทเพลงเต้นรำพื้นเมืองฝรั่งเศสในอัตราจังหวะสาม มักอยู่ในอัตราจังหวะความเร็วปานกลาง ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 232.

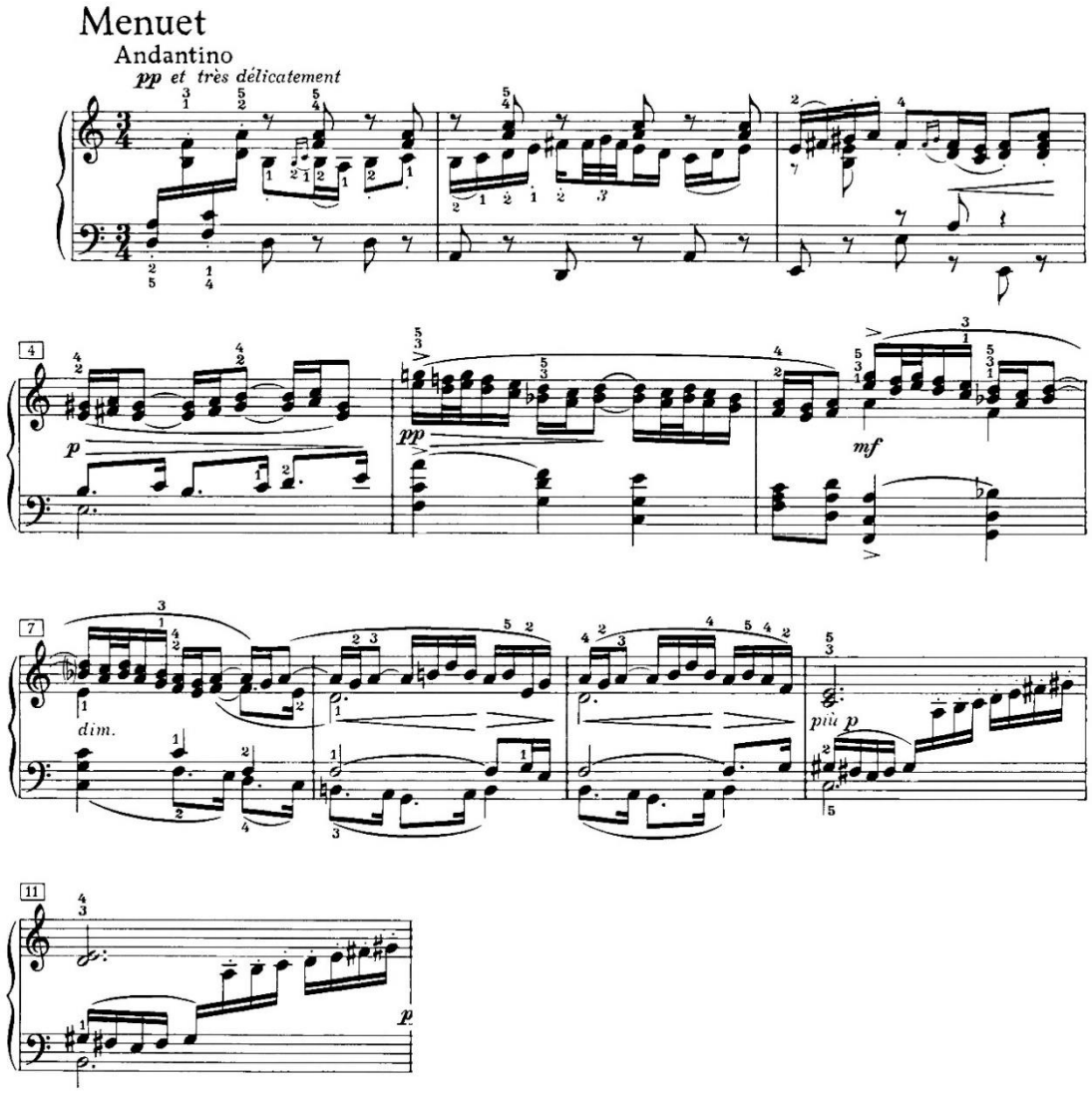
เหมือนกับมินูเอ็ตในแบบบาโรกสักเท่าไหร่ เพราะแทนที่เพลงจะให้ความรู้สึกสนุกสนานร่าเริง และสวยงาม แต่เสียงประสานของเพลงนี้กลับไม่เป็นเช่นนั้น ซึ่งเป็นสิ่งที่เดอบุสซีตั้งใจนำสิ่งแปลกใหม่เข้ามาในเพลงในรูปแบบของการเต้นรำแบบเก่า

Measure	Structure	Content	Tonality
1-25	Section I	A1	A minor
26-41		A2	Bb Major
42-49		A1	A minor
50-57	Section II	B1	F lydian
58-72		B2	D Major
73-81	Section I	A1	Eb Major
82-97		A2	A Major
97-104		Coda	A minor

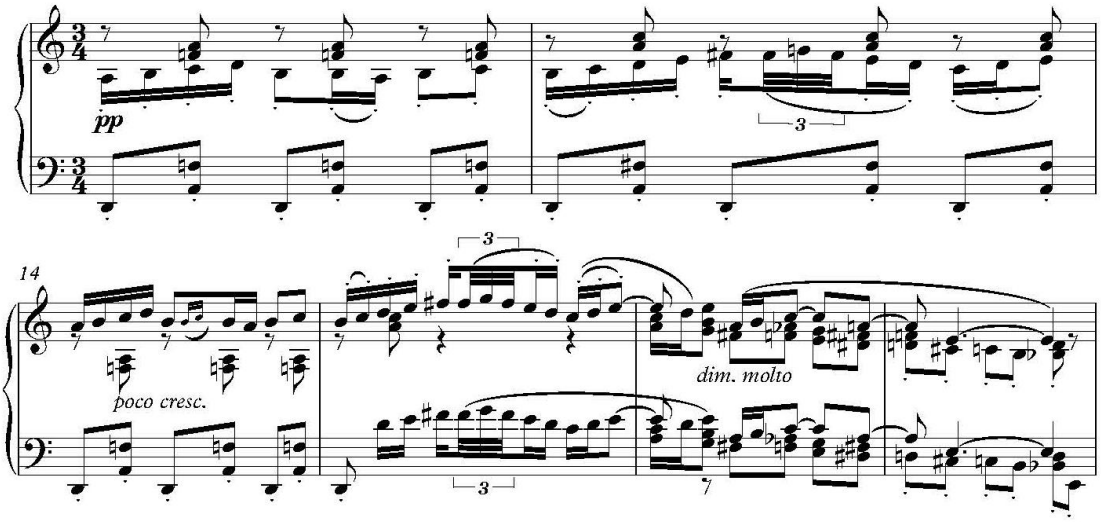
ตารางที่ 5 โครงสร้างในบทเพลง Suite Bergamasque ท่อน Menuet

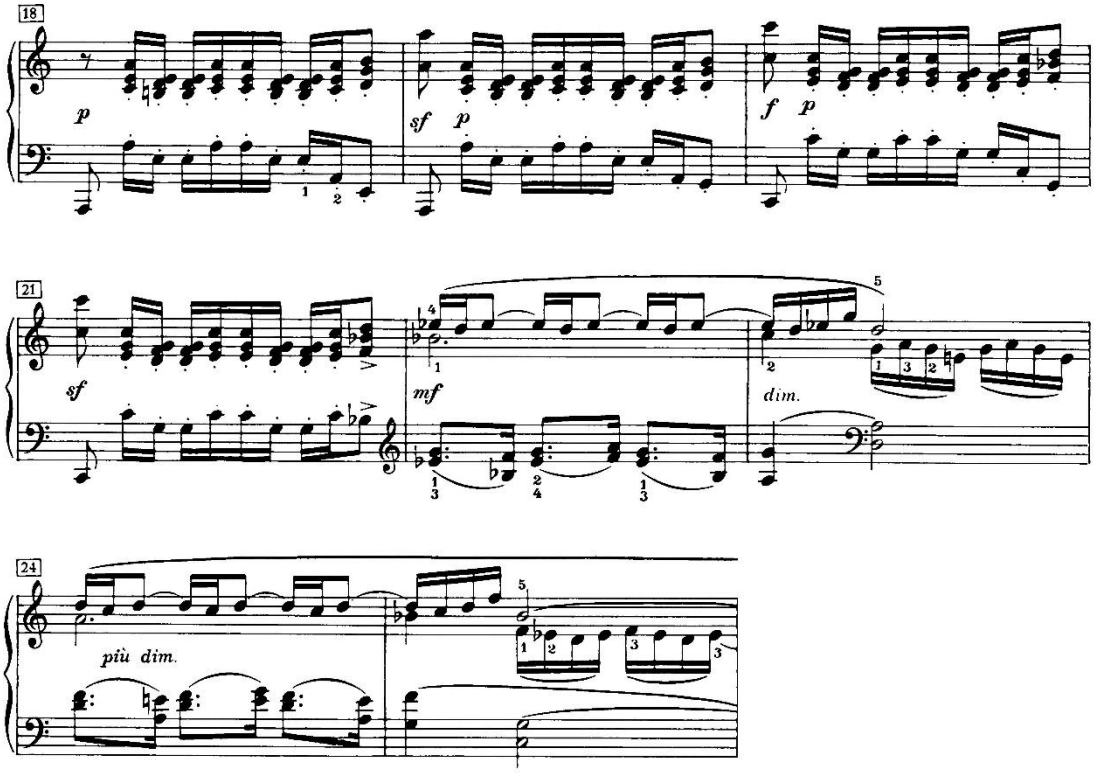
Section A

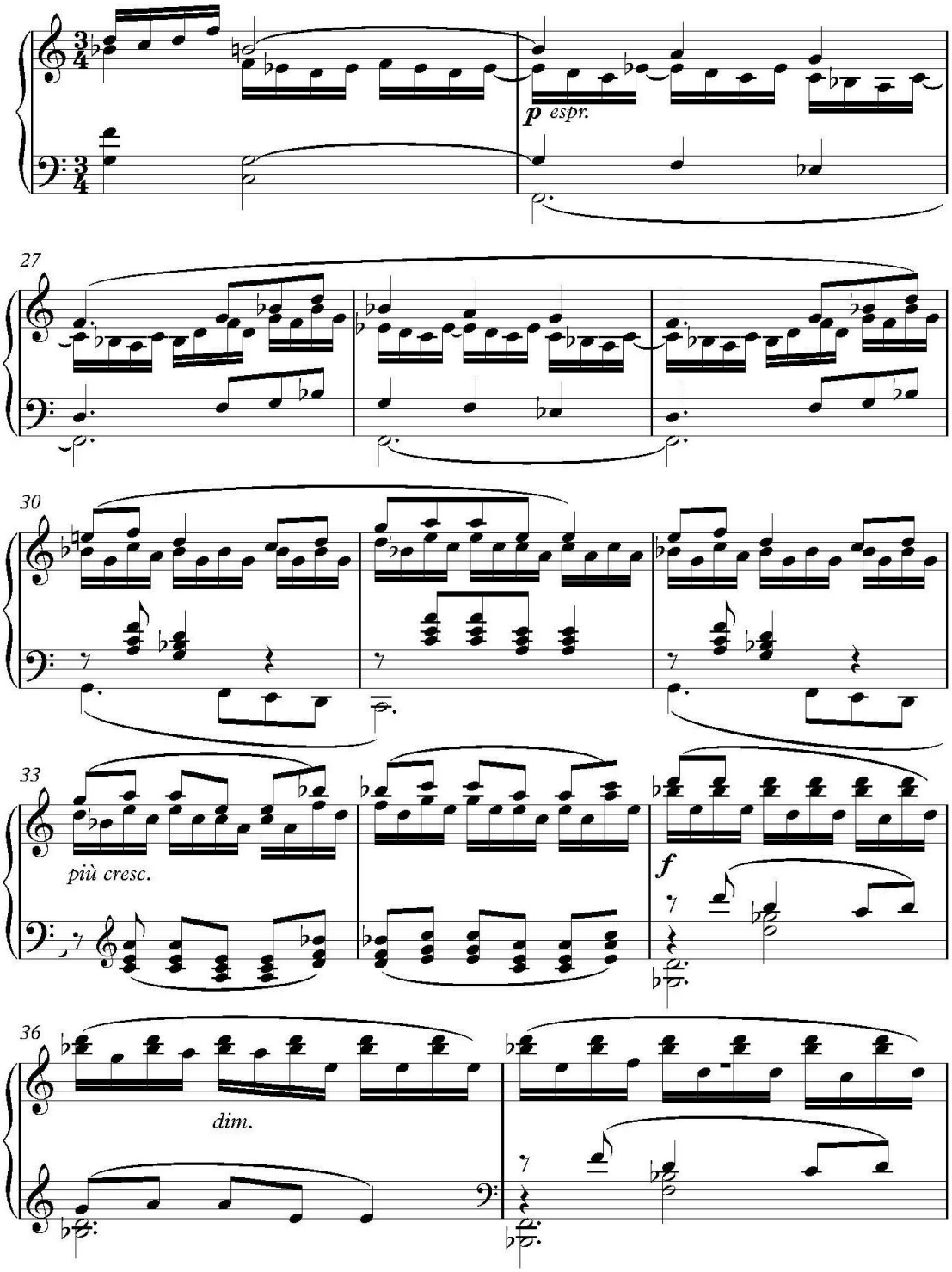
ห้องที่ 1-11 ทำนองหลักแรก อยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ แต่ว่าโน้ตโทนิกกลับไม่ถูกใช้ในแนวเบสอย่างเด่นชัด ในห้องที่ 1-2 โน้ตทำนองถูกซ่อนไว้ด้านใน แต่ในห้องที่ 3-4 แนวทำนองถูกย้ายไปอยู่ด้านบนแทน ดังนั้นทำนองจึงเริ่มตั้งแต่โน้ตโทนิกในห้องที่ 1 และโน้ตโดมินันท์ในห้องที่ 3 โดยโน้ตสี่ตัวแรกของแนวทำนองถูกทำให้ขนานเป็นคู่ 5 และโน้ตตัวที่ 6 ของบันไดเสียงถูกทำให้สูงขึ้นในห้องที่ 2 ในห้องที่ 3 -4 โน้ตตัวที่ 6 และ7 ถูกทำให้สูงขึ้น ทำให้เกิดบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก (Melodic minor scale) ช่วงที่ 2 ของทำนองหลัก ห้องที่ 5-11 เป็นระดับเสียงที่ไล่ลงเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งตรงกันข้ามกับตอนเปิด เนื่องจากตอนเปิดเป็นการไล่ระดับเสียงขึ้นเป็นส่วนใหญ่ จึงทำให้เราคิดว่าเป็นกุญแจเสียง F เมเจอร์ โดยที่โน้ตในคอร์ดไม่ครบถ้วน ห้องที่ 8-11 กลับเข้าสู่กุญแจเสียง A ไมเนอร์ และถูกพักลงที่คอร์ดออกเมนเทด ซึ่งให้ความรู้สึกของบันไดเสียงเต็มในระยะสั้น ๆ ก่อนที่จะจบลงด้วยการกลับมาของคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ของกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ในห้องที่ 11 จะสังเกตได้ว่าระดับเสียงและรูปแบบของเพลงมีลักษณะอ่อนแอ แต่การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) โดยเฉพาะในห้องแรก ๆ มีความชัดเจนเหมือนกับดนตรีที่ถูกใช้กันในศตวรรษที่ 18 ในช่วงแรกประโยคของทำนอง

มี 2 ห้อง เหมือนกับมินูเอ็ตทั่ว ๆ ไป ส่วนจังหวะมีความสนุกสนาน แต่ก็ยังมีความขัดแย้งที่ค่อย ๆ ปรากฏขึ้นมา รวมถึงการเน้นจังหวะขัด ที่มีเครื่องหมายโยงเสียง (Tie) ในห้องที่ 4 และจังหวะข้าม (Cross rhythm) เช่น เครื่องหมายเชื่อมเสียง (slur) ของมือขวาในห้องที่ 5-6 และกลุ่มโน้ตของมือซ้าย ในห้องที่ 2-3 ซึ่งเราจะได้ยินเหมือนกับอัตราจังหวะสอง

ภาพที่ 40 ห้องที่ 1-11 ของท่อน Menuet

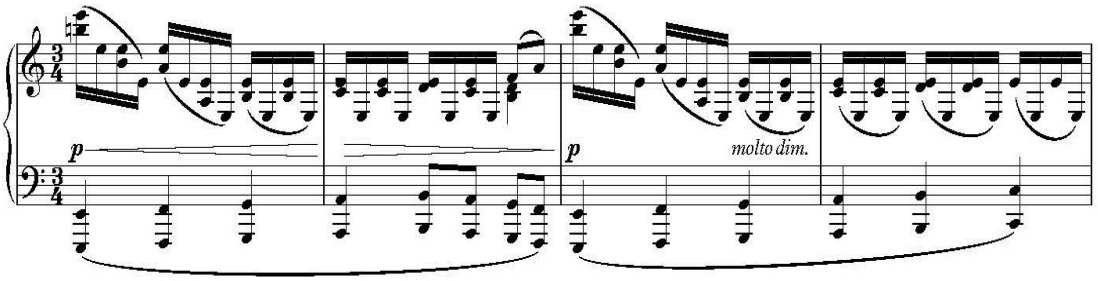
ห้องที่ 12-17 ทำนองหลักแรกถูกนำกลับมาใช้ใหม่ในรูปแบบที่เพิ่มมากขึ้น ประโยคแรกเริ่มต้นด้วยโน้ตโทนิก และโน้ตโดมินันท์เสียงค้าง (Dominant pedal note) ในแนวเบส 2 ห้อง เรา

จะได้ยินคอร์ดโทนิกเพียงชั่วครู่ ในห้องที่ 16-17 เป็นโน้ตโครมาติกขาลงที่ขนานเป็นคู่ 3 มีแนวเบสเคลื่อนที่จากโน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียงไปหาโน้ตโทนิก ในห้องที่ 17-18

ภาพที่ 41 ห้องที่ 12-17 ของท่อน Menuet

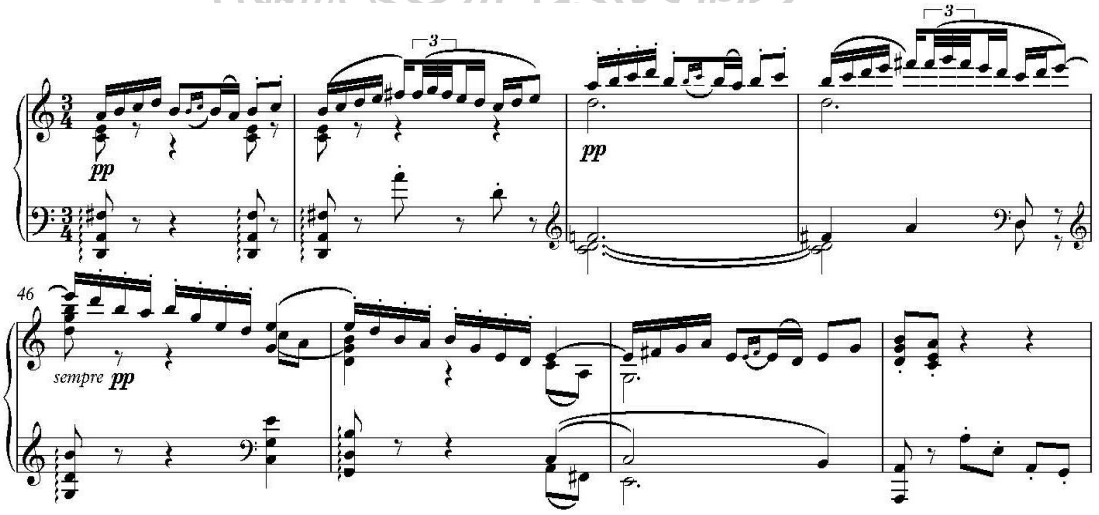
ห้องที่ 18-25 เป็นช่วงเชื่อมอยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ในห้องที่ 18-19 เป็นการเน้นโน้ต โทนิก และคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ แต่กลับไม่มีการเพิ่มโน้ตตัวที่ 7 เข้ามา ในห้องที่ 20-21 ยังคงใช้การเดินคอร์ดแบบเดิม ห้องที่ 22-25 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยัง Bb เมเจอร์ บางครั้งมีการเพิ่มโน้ตตัวที่ 4 ให้มีเสียงสูงขึ้น ทำให้เกิดโมดลิเดียน

ภาพที่ 42 ห้องที่ 18-25 ของท่อน Menuet

ห้องที่ 26-37 เป็นทำนองหลักที่ 2 ที่บรรยายอารมณ์ อยู่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ มีส่วนจังหวะที่ไหลลื่น และคล่องตัวมากขึ้น โดยโน้ตมีค่าโน้ตมากขึ้น ในทำนอง และมีการต่อเนื่องของโน้ตเขบ็ด 2 ชั้น ในแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) ทำนองเริ่มต้นด้วยโน้ตโทนิกในแนวเสียงบน และมือซ้ายที่ถูกเล่นเป็นคู่ 10 สลับกับการใช้รูปแบบที่เป็นคอร์ด กุญแจเสียงถูกสลับกันไปมาระหว่างกุญแจเสียงเมเจอร์ ในห้องที่ 26-29 และโมดลีเดียน ในห้องที่ 30-37 จุดที่น่าสนใจอยู่ที่ห้อง 35-37 เพราะมีแนวทำนองอยู่ในมือซ้าย ซึ่งล้อเลียนกับแนวทำนองของมือขวา ในห้องที่ 30-32 ด้วยการค้างโทนิกในแนวเบส

ภาพที่ 43 ห้องที่ 26-37 ของท่อน Menuet

ห้องที่ 38-41 เป็นท่อนเชื่อมที่กลับมาอีกครั้ง เปลี่ยนเป็น A ไมเนอร์ทันที โน้ตเขบ็ด 2 ชั้น ถูกเล่นอย่างคงที่สม่ำเสมอ ในทุก ๆ 2 ห้อง ประโยคเพลงเริ่มต้นด้วยคอร์ดโดมินันท์ โดยที่ไม่มีโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด

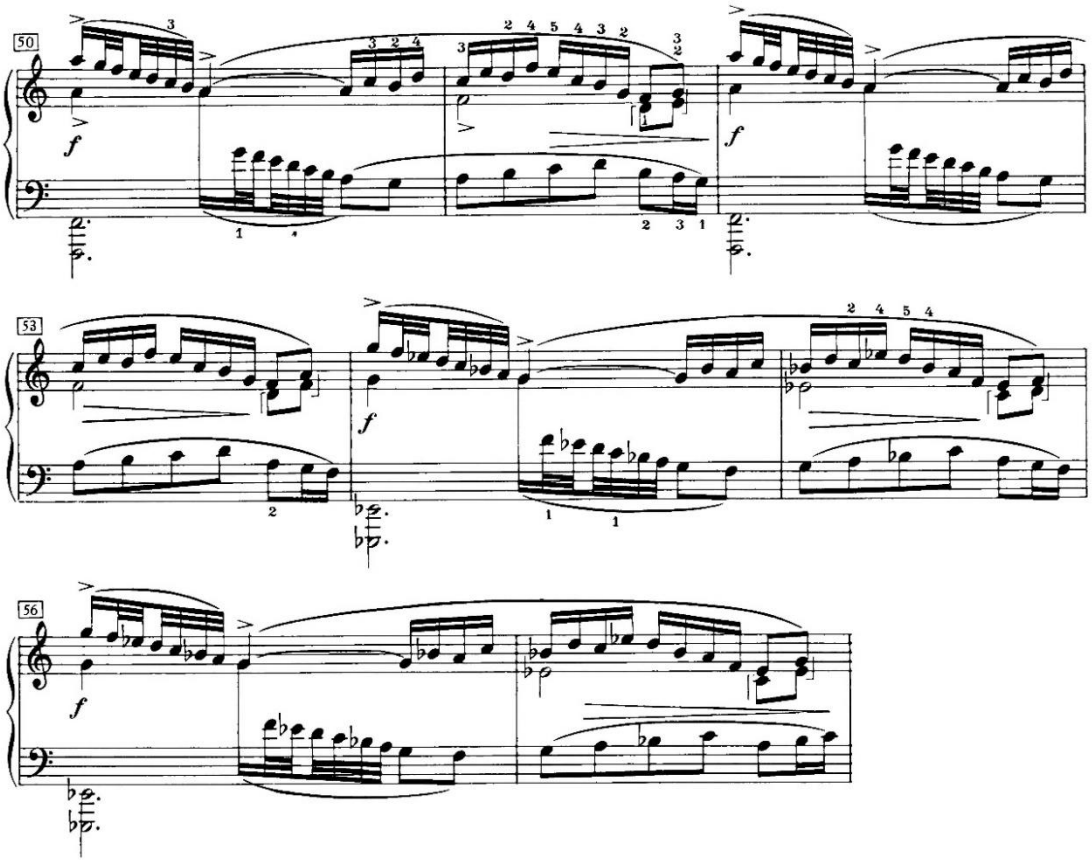


ภาพที่ 44 ห้องที่ 38-41 ของท่อน Menuet

ห้องที่ 42-49 ทำนองหลักแรกกลับไปที่กุญแจเสียง A ไมเนอร์ ทำนองมีเสียงสูงขึ้นกว่าตอนแรก ระดับเสียงค่อย ๆ ไล่เสียงลงมาในห้องที่ 46-48 โดยส่วนใหญ่การควบคุมลักษณะเสียงจะถูกเล่นเสียงสั้น นำไปสู่คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ส่งเข้าหาคอร์ดโทนิก ที่บอบบางเนื่องจากไม่มีตัวที่ 7 ในห้องที่ 48-49

ภาพที่ 45 ห้องที่ 42-49 ของท่อน Menuet

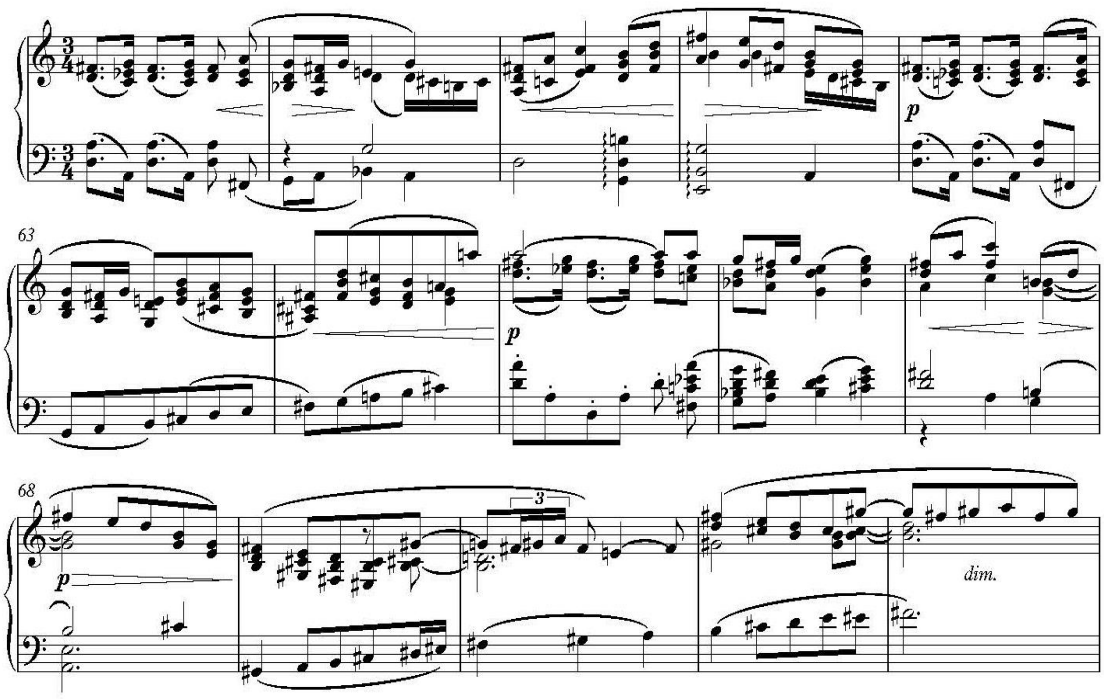
Section B

ห้องที่ 50-57 เป็นช่วงที่แตกต่าง ในโมด F ลิเดียน ส่วนใหญ่ถูกเล่นในเสียงที่ดัง และประกอบไปด้วยบันไดเสียงที่ไล่ลงเป็นเขบ็ด 3 ชั้น ทำให้เกิดกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วม (Relative major) มือซ้ายมีรูปแบบที่ถูกอ้างอิงมาจากทำนองหลักแรก แต่ถูกทำให้มีค่าโน้ตเพิ่มขึ้น ในห้องที่ 51-53 ส่วนในห้องที่ 54-57 เป็นการย้ายบันไดเสียงจากห้องที่ 50-53 ลงมา 1 เสียงเต็ม

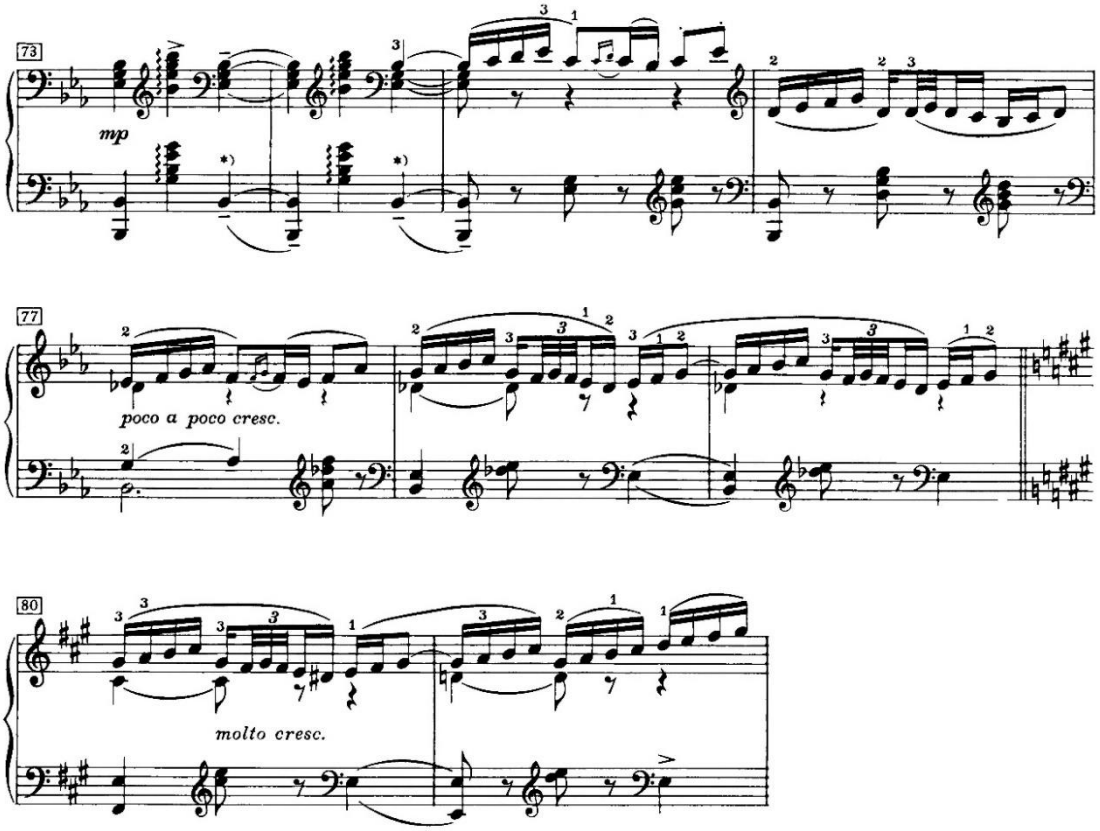


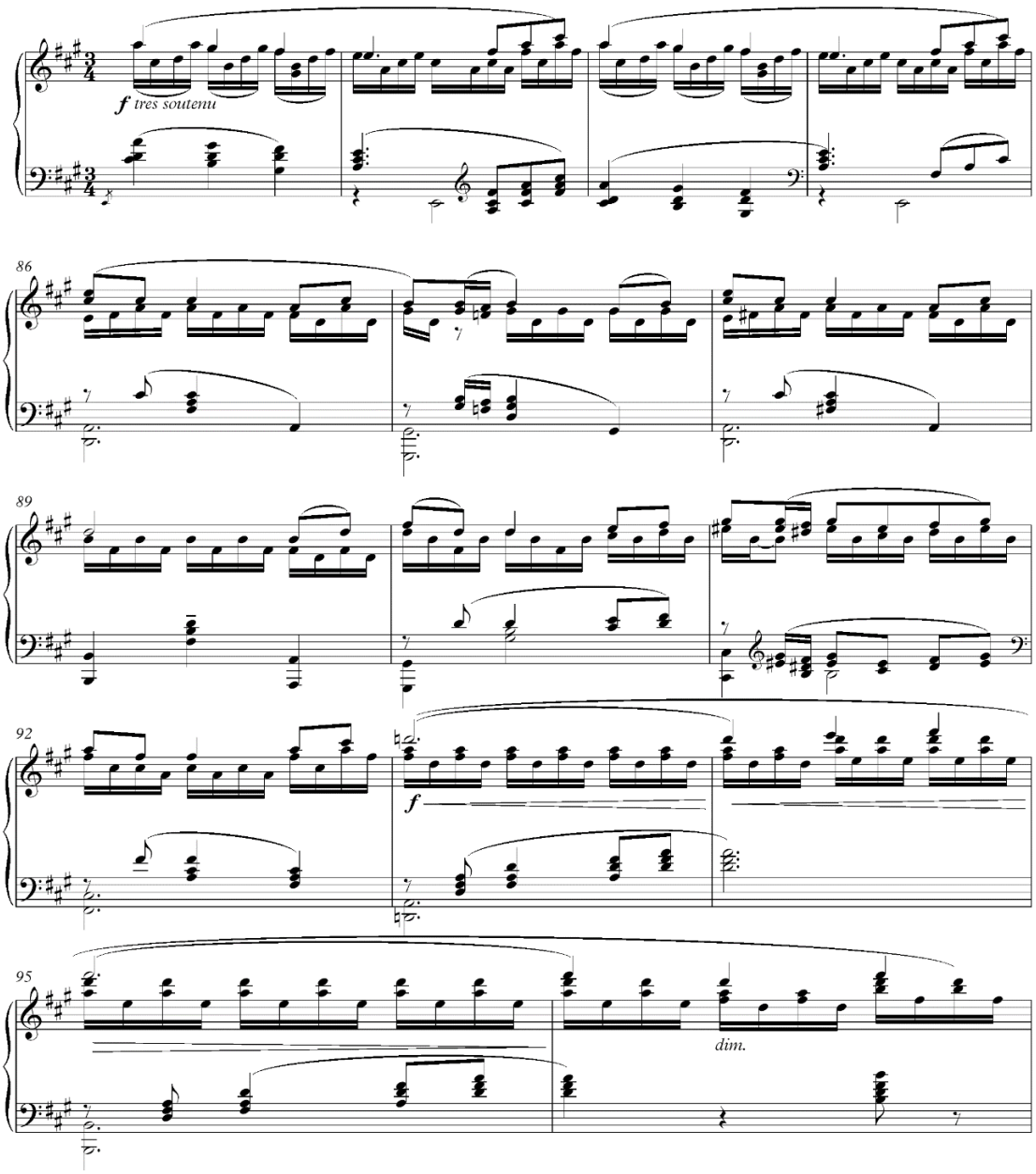
ภาพที่ 46 ห้องที่ 50-57 ของท่อน Menuet

ห้องที่ 58-72 กลับเข้าสู่ช่วงที่เบาลง และมีการบรรยายอารมณ์มากขึ้น ส่วนใหญ่อยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ มีประโยคเพลงที่เป็น 2 ห้องต่อกันหลายชุด ที่เริ่มต้นด้วยคอร์ดโทนิก และจบด้วยคอร์ดโดมินันท์ บางครั้งโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียงถูกทำให้ต่ำลง เสียงประสานมีการสร้างสีสันโดยการใช้คอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ ส่วนจังหวะที่เป็นโน้ตประจุด ซึ่งก่อนหน้านี้ ทำหน้าที่เป็นพื้นหลังในห้องที่ 4-22 ตอนนี้ถูกนำกลับมาใช้เป็นทำนองทั้งหมด จังหวะขัด และจังหวะข้ามที่ปรากฏขึ้นใน

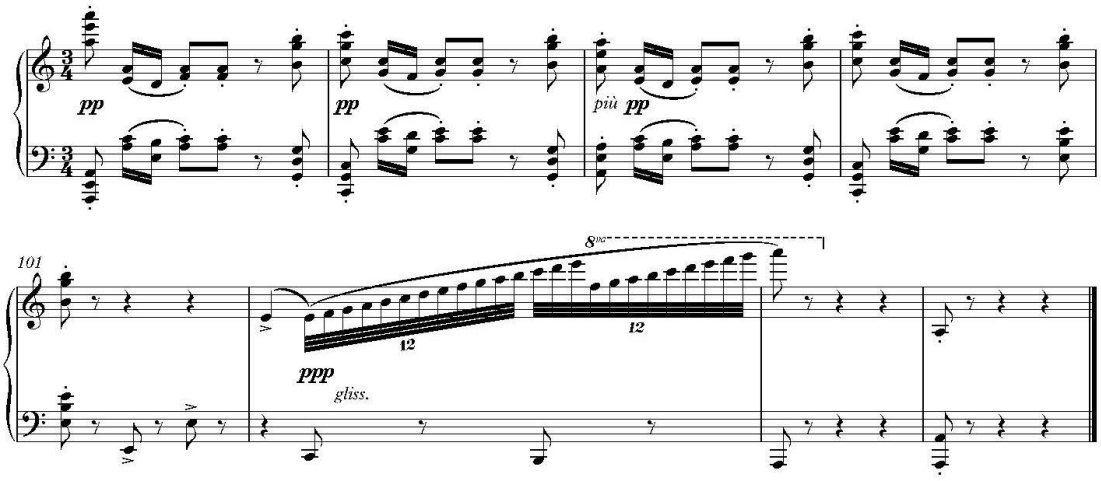
ประโยคเพลงบ่อย ๆ ในห้องที่ 62-64 ยังคงทำให้เราได้ยินประโยคเพลงจาก 2 ห้องเป็น 3 ห้อง จากนั้นในห้องที่ 69-72 จึงถูกเปลี่ยนไปเป็นกุญแจเสียง F# ไมเนอร์

ภาพที่ 47 ห้องที่ 58-72 ของท่อน Menuet

Section A’

ห้องที่ 73-81 เป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างกระทันหันของรูปแบบโทนาลิตี เป็นการแสดงถึงการกลับมาของกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ พร้องกับการค้างโน้ตโดมินันท์ในแนวเบส ทำนองหลักเริ่มต้นด้วยโน้ตโดมินันท์ในห้องที่ 75 และโน้ตโทนิกในห้องที่ 77 บางครั้งโน้ตตัวที่ 7 ถูกทำให้ต่ำลง ห้องที่ 80-81 มีการย้ายกุญแจเสียงไปสู่ A เมเจอร์ พร้อมกับโน้ตที่เสียงสูงขึ้น และความเข้มของเสียงที่ดังขึ้น

ภาพที่ 48 ห้องที่ 73-81 ของท่อน Menuet

ห้องที่ 82-96 ทำนองหลักที่ 2 อยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ ช่วงนี้มีความเข้มของเสียงมากขึ้น มีการใช้เนื้อดนตรี (Texture) ที่เพิ่มเข้ามามากขึ้น เป็นการนำไปสู่ช่วงที่โดดเด่น หลังจากนั้นเสียงจึงค่อย ๆ เบาลง ประโยคถูกจบลงโดยที่ไม่มีเคเดนซ์ แต่เป็นการใช้คอร์ดโทนิก ที่ไม่มีตัวที่ 3 ในตอนเริ่มต้นของห้องที่ 97 ทำให้เกิดการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น A ไมเนอร์ อย่างกระทันหัน

ภาพที่ 49 ห้องที่ 82-96 ของท่อน Menuet

ห้องที่ 97-104 โคดา อยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ สี่ห้องแรกมีการใช้เสียงประสานของโดมินันท์ และโทนิก โดยที่ไม่มีตัวที่ 3 ในคอร์ดโทนิกของจังหวะแรก ในห้องที่ 101-102 มีการใช้เสียงประสานโดมินันท์ของ A ไมเนอร์ และตกแต่งด้วยการรูดเสียง (Glissando) บทเพลงจบลงด้วยเสียงที่เบามาก ๆ และโน้ตโทนิกที่เป็นคู่แปด ที่เล่นเสียงสั้น



ภาพที่ 50 ห้องที่ 97-104 ของท่อน Menuet

Clair de lune เป็นท่อนที่สามของเพลง Suite Bergamasque และเป็นท่อนที่ได้รับความนิยมที่สุดในเพลงชุดนี้ อยู่ในกุญแจเสียง Db ไมเนอร์ โดยนำชื่อมาจากบทกวีของ Paul Verlaine ซึ่งมีความหมายถึง พระจันทร์ในภาษาฝรั่งเศส อยู่ในอัตราจังหวะ 9/8 มีอัตราช้าปานกลาง มีโครงสร้างอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) และส่วนใหญ่จะเล่นด้วยเสียงที่เบาอย่างไพเราะ ทำนองมีลักษณะที่สง่า ผ่าเผย ลื่นไหลเหมือนกับสายน้ำ เสียงประสานมีลักษณะเป็นขั้นคู่เป็นจำนวนมากให้สีสัน และความดังเบาในประโยคเพลงที่มีความน่าสนใจ มีการใช้เพเดิลช่วยเพื่อทำให้เกิดบรรยากาศที่ฟุ้ง ก่อนเข้าช่วงกลางมีการเชื่อมโดยการใช้คู่แปด ให้ความรู้สึกที่กระตือรือร้น และในช่วงกลางมีการใช้อาร์เปจจิโอในมือซ้ายที่ไล่ขึ้นเหมือนกับน้ำพุเกือบตลอดทั้งเพลง[45] ก่อนที่จะกลับไปหาช่วงท้ายที่ให้ความรู้สึกสงบ และเบาบาง พิจารณาได้ว่าวิธีที่ เดอบุสซีใช้ในการเคลื่อนที่ และการเข้าหากันของเสียงประสาน เป็นไปได้อย่างอิสระ[46] โดยเดอบุสซีตีความเพลงนี้ ถึงพระจันทร์ที่ลอดผ่านใบไม้ของต้นไม้สะท้อนลงบนผืนน้ำ ชวนให้นึกถึงค่ำคืนอันแสนมหัศจรรย์ กับ บรรยากาศที่ล่องลอยตามกระแสน้ำ ให้ความรู้สึกเหมือนอยู่ในฝัน ถือเป็นผลงานชิ้นเอกที่บ่งบอกความเป็นกระแสอิมเพรสชั่นนิสได้อย่างเต็มตัวในฝรั่งเศส จะเห็นได้จากการใช้คู่ 2 และการใช้กุญแจเสียงใกล้เคียงที่

[45] Guido M. Gatti, **The Piano Works of Claude Debussy**,The Musical Quarterly 7, no.3 (London: Oxford University Press, 1921),424.

[46] Vallas Léon. **Claude Debussy: His Life and Works**, Translated by Maire O'Brien and Grace O'Brien (New York: Dover Publications, Inc., 1973),74.

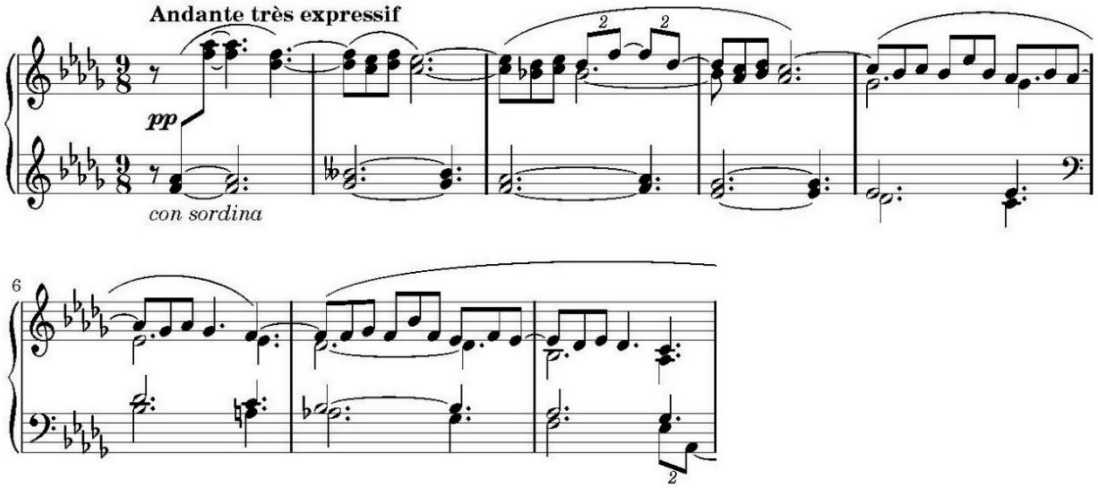
คาดเดาได้ยาก เพื่อสร้างเสียงประสานที่ให้ความรู้สึกสดใหม่ แต่เต็มไปด้วยอารมณ์ และความรู้สึกที่ซับซ้อนบนความเรียบง่ายของทำนอง[47]

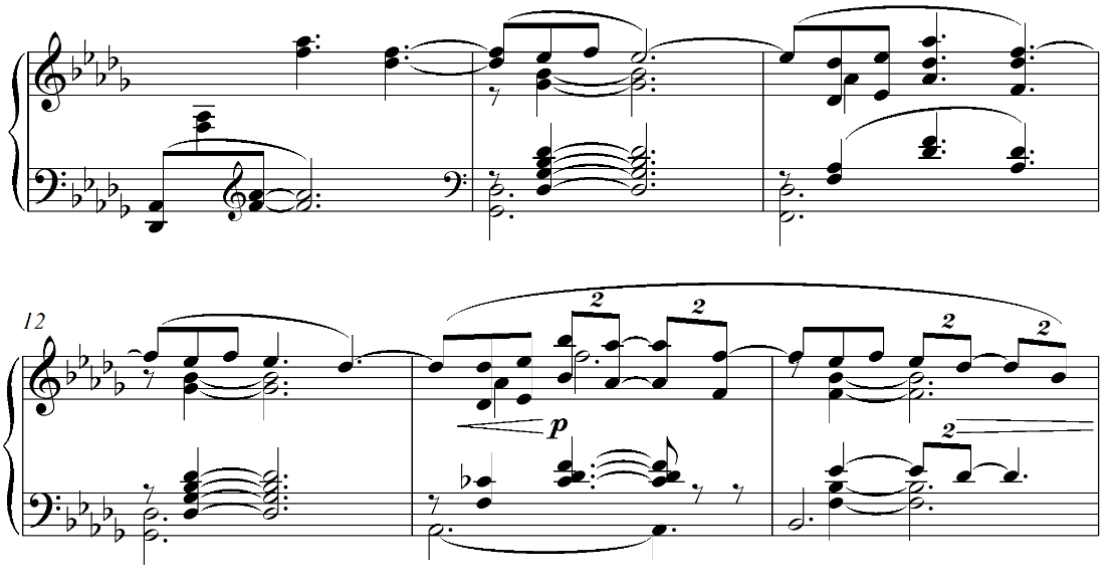
Measure	Structure	Content	Tonality
1-26	Section I	A	Db Major
27-50	Section II	B	Bb minor
51-72	Section I	A'+Coda	Db Major

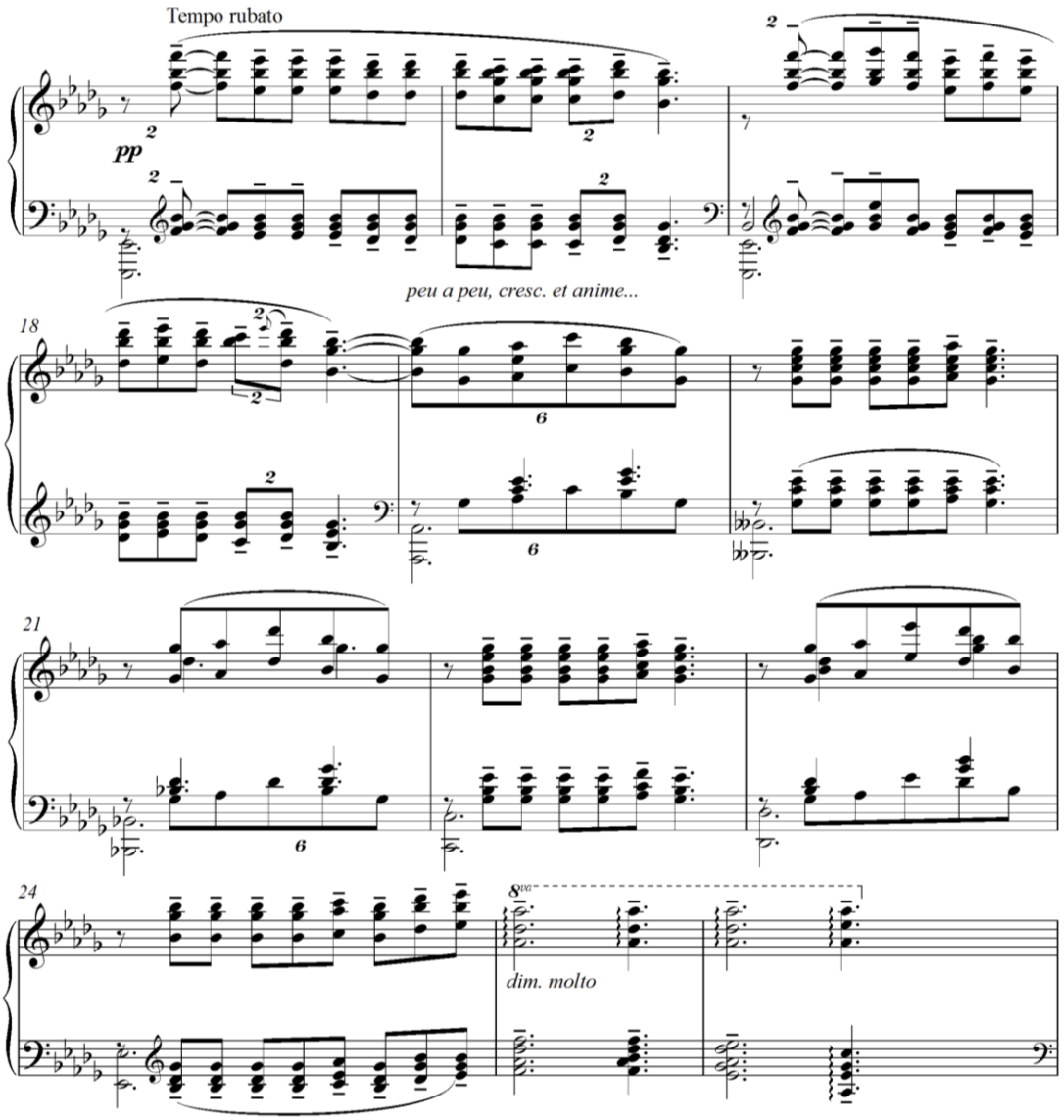
ตารางที่ 6 โครงสร้างในบทเพลง Suite Bergamasque ท่อน Clair de lune

Section A

ทำนองหลักเปิดของท่อนนี้ เปิดด้วยกุญแจเสียง Db เมเจอร์ ที่เริ่มด้วยคอร์ดโทนิก แต่ปราศจากโน้ตโทนิก เพราะโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดถูกใส่มาซ้ำถึง 2 ตัว เป็นสิ่งที่เดอบุสซีต้องการแหกกฎของการเคลื่อนที่ของแนวเสียง โดยการนำโน้ตโทนิกตามมาทีหลัง ในห้องที่ 1-4 ทำนองถูกเล่นเป็นคู่ 3 และถูกเปลี่ยนไปเล่นเป็นโน้ตต่อเนื่องในห้องที่ 5-8 โน้ตแนวเบสในมือซ้ายมีลักษณะค่อย ๆ ไล่เสียงต่ำลง ในขณะที่มือขวาถูกเล่นเป็นคอร์ด ในห้องที่ 2 เราจะพบกับคู่ 2 ออกเมนเทด (Augmented) ถือว่าเป็นจุดที่เดอบุสซีแสดงให้เห็นถึงความมั่นใจในการใช้ขั้นคู่ที่ไม่นิยมนำมาใช้ ในห้องที่ 5-6 มีการใช้รูปแบบเดียวกับห้องที่ 7-8 ซึ่งจังหวะสุดท้ายมีการนำไปสู่การซ้ำของทำนองหลักในห้องที่ 9 และจบด้วยคอร์ดปิดแบบสมบูรณ์ตามธรรมเนียมปฏิบัติ

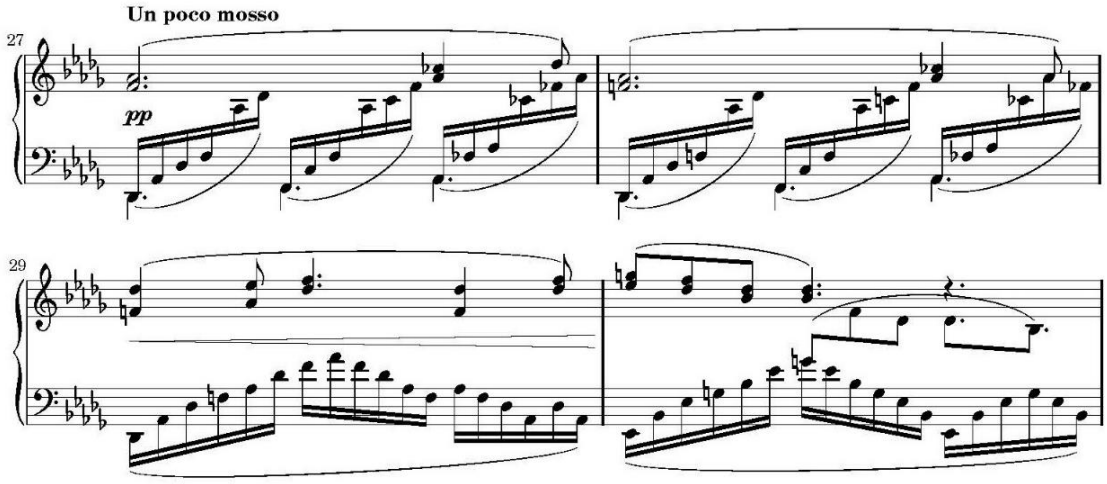
[47] Thompson Oscar. **Debussy: Man and Artist**. (New York: Dover Publications, Inc., 1967),256.

ภาพที่ 51 ห้องที่ 1-8 ของท่อน Clair de lune

ตอนต้นของห้องที่ 8 มีการซ้ำในห้องที่ 9 ก่อนที่จะเพิ่มเสียงประสาน และการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ เป็นการกลับมาของแนวความคิดเดิมที่โน้ตมือซ้ายสูงขึ้น และถูกเพิ่มให้กลายเป็นคู่แปด ในห้องที่ 10 คอร์ด Gb ตัวที่ 7 ถูกแทนด้วยตัวที่ 6 และจบประโยคในห้องที่ 14

ภาพที่ 52 ห้องที่ 9-14 ของท่อน Clair de lune

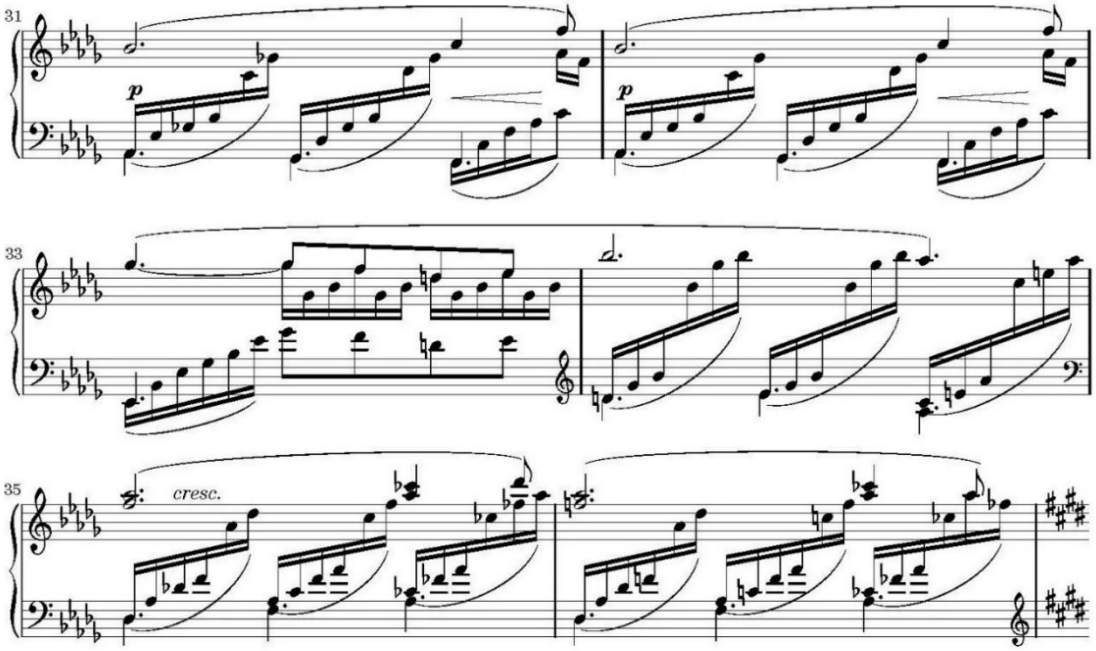
ในห้องที่ 15 เป็นการเริ่มต้นของส่วนประกอบใหม่ ที่มีการเปลี่ยนแปลงที่โดดเด่น คือ มีการใช้คอร์ดในมือขวาเป็นแนวทำนอง ส่วนเสียงประสานจะอยู่ในมือซ้าย มีการเคลื่อนที่ของคอร์ดไม่มากนัก และถูกเล่นในเสียงที่เบามาก ในห้องที่ 19 แนวเบสในมือซ้ายจะค่อย ๆ ไล่เสียงขึ้น ไปจนถึงห้องที่ 26 เป็นการใช้เสียงประสานไดอาโทนิก (Diatonic harmonic) แต่ยังคงมีบางส่วนที่เป็นโน้ตโครมาติก ถึงแม้ว่าจะให้ความรู้สึกเหมือนกับไดอาโทนิกก็ตาม คอร์ดมีความชัดเจน แต่ไม่รู้สึกถึงโน้ตพื้นต้น (Root) ของโทนิกในกุญแจเสียง Db เมเจอร์ ทำให้เกิดความกำกวมจนถึงช่วงท้ายของเคเดนซ์ในห้องที่ 27 เนื่องจากการเขียนเสียงประสานไม่ได้คำนึงถึงตำแหน่งของคอร์ดเท่าใดนัก

ภาพที่ 53 ห้องที่ 15-26 ของท่อน Clair de lune

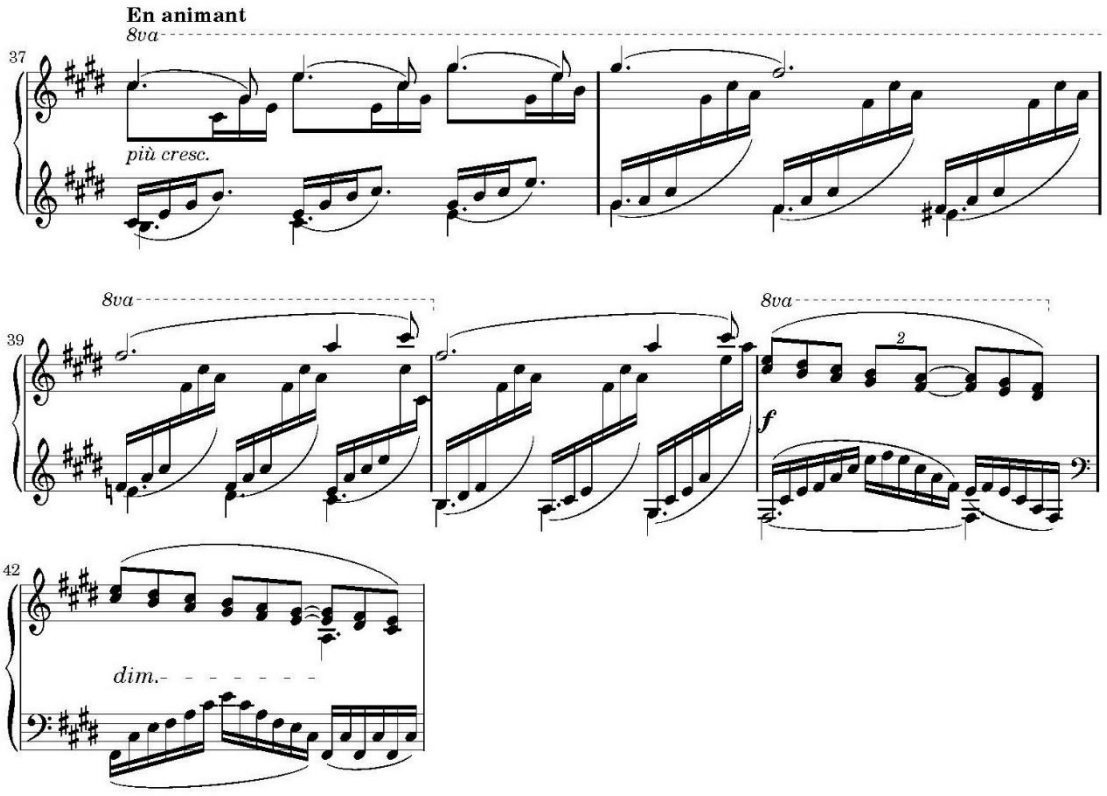
Section B

ในห้องที่ 27 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น Bb ไมเนอร์ เป็นการนำเสนอทำนองหลักใหม่ โดยการเปลี่ยนเสียงประสานมาเล่นในรูปแบบอาร์เปโจในมือซ้าย ประโยคเพลงถูกแบ่งเป็นอย่างละ 2 ห้อง ในประโยคแรกเป็นการใช้ส่วนจังหวะเหมือนกับที่ผ่านมาในตอนต้น แนวเบสในมือซ้ายค่อย ๆ ไล่เสียงสูงขึ้นเป็นคู่ 3 ในแต่ละจังหวะ จะสังเกตเห็นว่าคอร์ดในห้องที่ 27 จังหวะที่ 3 มีการใช้เสียงประสานที่ไม่ปกติ คือ มีการใช้คอร์ด Fb เมเจอร์ พลิกกลับครั้งที่ 1 ในระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ที่ไม่นิยมปฏิบัติกัน แสดงให้เห็นว่าตำแหน่งของเสียงประสานมีความไม่แน่นอน ซึ่งถือว่าเป็นการสร้างสิ่งใหม่ และเป็นการสร้างเสียงประสานที่น่าสนใจ ห้องที่ 29 มีการเคลื่อนที่ของเสียงประสานเพียงเล็กน้อย โดยการใช้คอร์ด I ค้างยาว และส่งเข้าหาคอร์ด II ในห้องที่ 30

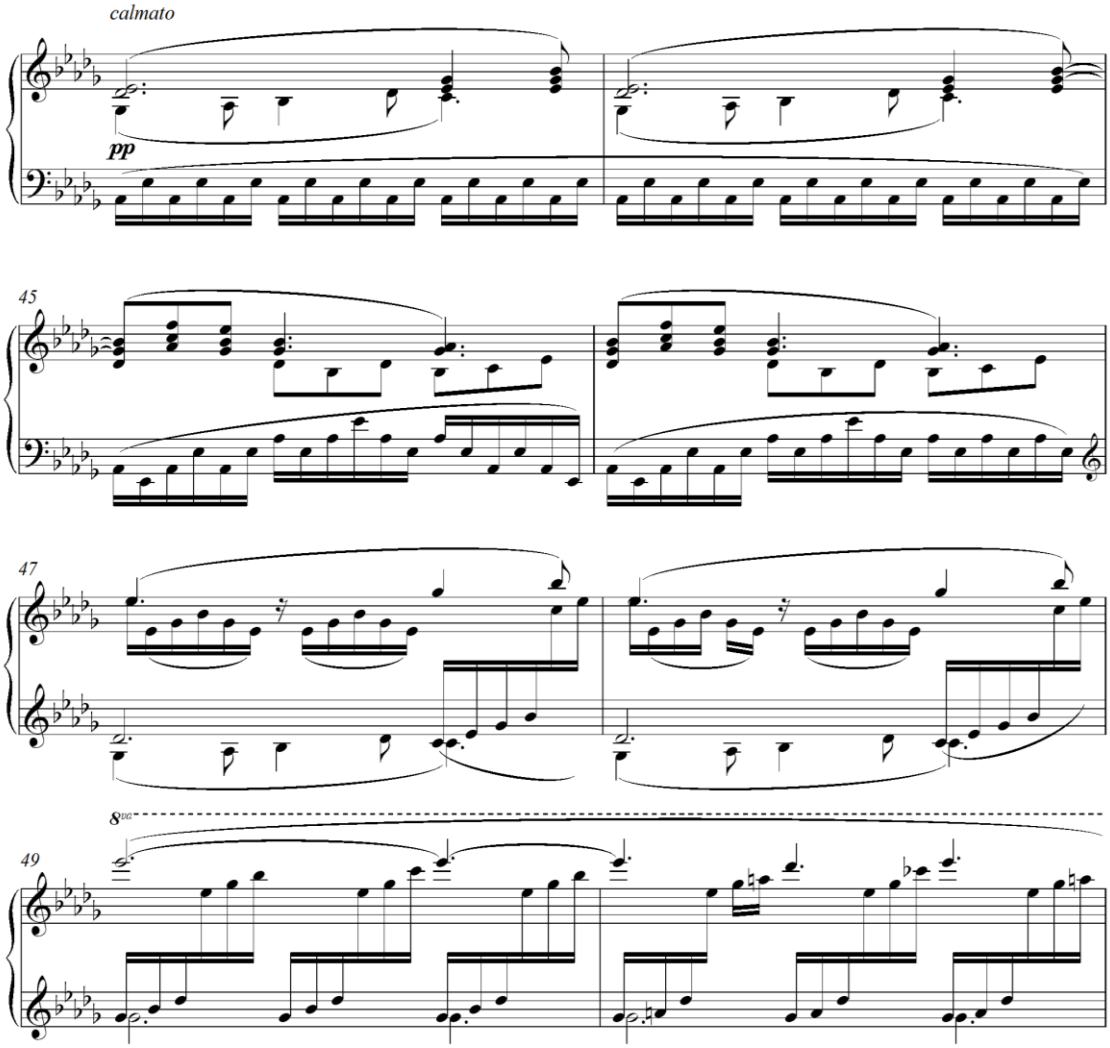


ภาพที่ 54 ห้องที่ 27-30 ของท่อน Clair de lune

ในห้องที่ 31-32 มีการล้อเลียนเหมือนกับในห้องที่ 27-28 คือ มีจังหวะ และโครงสร้างทั่วไปของทำนองมือขวาที่เหมือนกัน ความเข้มเสียงถูกเปลี่ยนจากเบามาก เป็นเบารวมไปถึงเสียงประสานบางจุดที่ไม่นิยมปฏิบัติ การเคลื่อนที่ของเสียงประสาน กลับมาเป็นโน้ตตัวดำประจุด โดยเริ่มจากคอร์ดทบเก้า ไปหาคอร์ด IV และส่งไปที่คอร์ด III หลังจากนั้นจึงถูกเล่นซ้ำในห้องถัดไป ห้องที่ 35-36 เป็นการซ้ำห้องที่ 27-28 แต่มีเสียงที่สูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปด โน้ตตัวดำประจุดในจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 36 เป็นจุดที่เตรียมเปลี่ยนกุญแจเสียง

ภาพที่ 55 ห้องที่ 31-36 ของท่อน Clair de lune

ห้องที่ 37 เพลงถูกย้ายเข้ามาในกุญแจเสียง E เมเจอร์ และรูปแบบ (Texture) ก็ถูกเปลี่ยน ยกเว้นแต่จังหวะที่เหมือนกับก่อนหน้านี้ โน้ตในห้องนี้จะถูกไล่เสียงขึ้นเป็นคู่ 3 ในแต่ละจังหวะ เดอบุสซีตั้งใจทำให้มันตึงเครียด เพื่อเป็นการเตรียมตัวเข้าสู่ช่วง Climax ต้นห้องที่ 38 เราจะได้ยินบันไดเสียงโครมาติกที่ค่อย ๆ ไล่ลงไปสู่แนวเบสยาวไปจนถึงห้องที่ 39 ในจังหวะที่ 2 การเคลื่อนที่ของเสียงประสานมีมากขึ้นอีกครั้ง ห้องที่ 41 เสียงกลับมาดังขึ้นอย่างชัดเจน ถือเป็นจุดที่เสียงดังที่สุดในเพลงนี้ มือขวามีการไล่บันไดเสียงลงเป็นคู่ 3 ในห้องที่ 41-42

ภาพที่ 56 ห้องที่ 37-42 ของท่อน Clair de lune

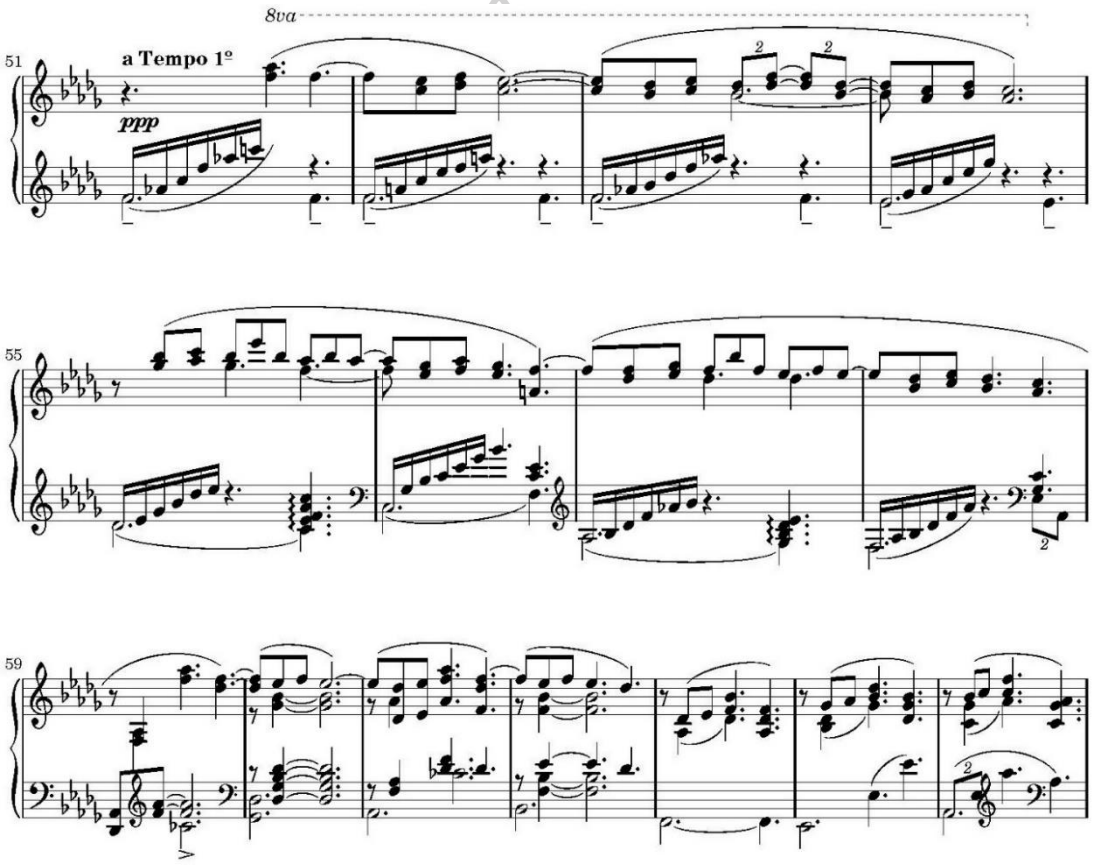
ห้องที่ 43 กลับมาในกุญแจเสียง Db เมเจอร์ เพื่อให้การย้ายกุญแจเสียงเป็นไปได้อย่างต่อเนื่อง จึงยังคงมีคอร์ดโดมินันท์ค้างไว้ในมือซ้าย ในห้องที่ 43-46 ความน่าสนใจของเสียงประสานอีกอย่างหนึ่ง เกิดขึ้นในห้องที่ 45-46 คือ มือขวาเป็นการเล่นคอร์ด ในขณะที่มือซ้ายถูกเล่นเป็นโน้ตเสียงค้าง (Pedal tone)[48] เป็นคอร์ด Ab ห้องที่ 47 ยังคงนำเสนอรูปแบบจังหวะแบบเดิมในมือขวา ในขณะที่ก่อนหน้านี้ถูกเล่นในมือซ้าย เสียงประสานเป็นลักษณะแบบอาร์เปโจ และมีโน้ตบางตัวที่ถูกค้างเอาไว้ Section B จึงจบด้วยคอร์ดที่กำกวม

[48] Pedal tone โน้ตที่เล่นค้างไว้ หรือโน้ตที่เล่นซ้ำ ๆ ติดต่อกันในขณะที่แนวอื่นเล่นเสียงประสานในคอร์ดต่าง ๆ กัน ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 276.

ภาพที่ 57 ห้องที่ 43-50 ของท่อน Clair de lune

Section A’

ห้องที่ 51 เป็นการกลับมาของทำนองหลักเดิม โดยเริ่มจากการไล่ขึ้นของคอร์ด iii ในรูปแบบอาร์เปโจในมือซ้าย และนำไปสู่ทำนองหลักเปิด ที่ปล่อยคอร์ดโดมินันท์เสียงกัดทิ้งไว้ โดยไม่เกลา เป็นจุดเปลี่ยนแปลงที่น่าสนใจ เพราะเป็นการสะท้อนว่าเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ ที่ให้ความรู้สึกเศร้าหมองและลึกลับ เนื่องจากเสียงประสานอยู่ในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ ซึ่งแตกต่างกับช่วงเริ่มต้นที่เป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ ให้ความรู้สึกที่สดใสกว่า แต่ด้วยกระบวนการของเดอบุสซี ทำให้ความเครียดนี้ถูกคลายลง ความเข้มของเสียงในจุดนี้เป็น ppp จึงเป็นจุดที่เบาที่สุดในเพลง ทำนองหลักมันเริ่มหายไปตั้งแต่

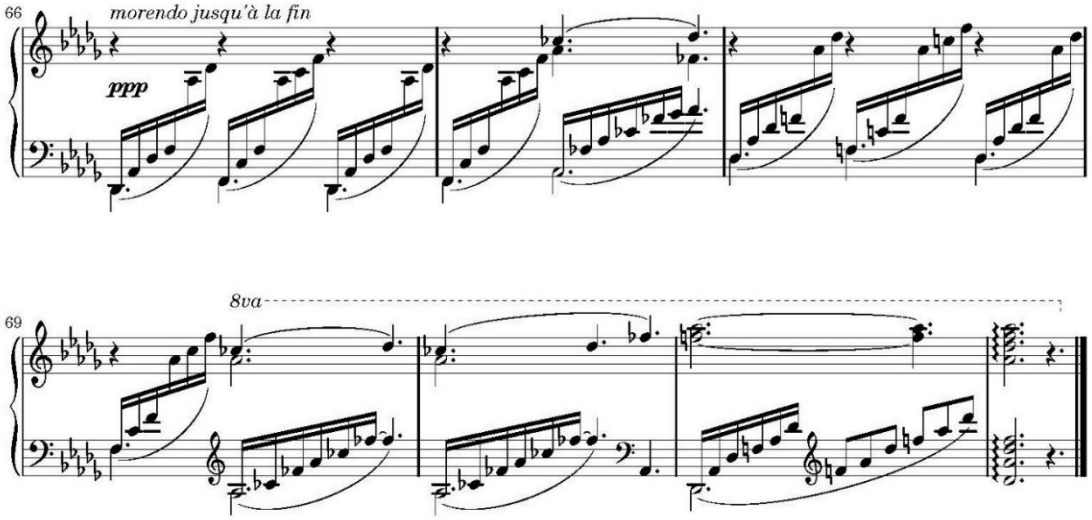
ช่วงต้นของ Sectionนี้ ความยาวของโน้ต F และAb มีขนาดสั้นลง และจังหวะสุดท้ายของห้องได้เปลี่ยนช่วงคู่แปดในตัว F ความกำกวมของห้องนี้เกิดจากไม่มีตัว Db ในห้องแรกของ Sectionนี้ มันจึงกลายเป็นคอร์ด F ไมเนอร์ แทนที่จะเป็นคอร์ดโทนิก ห้องที่ 52 คล้ายกับห้องที่ 2 ของต้นเพลง แต่กลับขาดความนุ่มนวล มีการใช้คอร์ด III7 ทำให้จับใจความได้ง่ายว่าเป็นทำนองหลักเปิด เสียงประสานถูกสร้างเพิ่มขึ้นมาใหม่ ในมือซ้าย ในขณะที่ห้องที่ 2 ใช้คอร์ด V7 และตกแต่งด้วยโน้ตแขวน (Suspension)[49] ห้องที่ 51-53 โน้ตโดมินันท์ถูกซ้ำในแนวเบส ซึ่งในห้องที่ 53 มันกลายเป็นคู่กัดของคอร์ด vi7 และถูกเกลามาเป็นโน้ต Gb ในห้องที่ 54 และจบ Sectionนี้ ด้วยคอร์ด V7 ในห้องที่ 65



ภาพที่ 58 ห้องที่ 51-65 ของท่อน Clair de lune

[49] โน้ตแขวน เป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดหนึ่ง เป็นโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกับโน้ตที่อยู่ติดกันก่อนหน้านั้น ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด แล้วเกลงลง หรือเกลาขึ้น 1 ขั้นไปยังโน้ตในคอร์ด ใน ณัชชา โสติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**, 368-369.

Coda

ห้องที่ 66 เป็นอาร์เปโจที่คล้ายกับใน Section B ซึ่ง 2 จังหวะแรกของห้องใช้เสียงประสานเหมือนกับในห้องที่ 27 ในห้องที่ 67 ทำนองในจังหวะที่ 2-3 มีส่วนจังหวะที่ง่าย และแตกต่างจากจังหวะที่ผ่านมาในทำนองหลัก แต่ว่าโครงสร้างโดยทั่วไปของทำนอง ยังคงเหมือนกับตอนเริ่มของทำนองหลักที่ 2 ซึ่งเห็นได้ในจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 27 นอกจากนั้น อาร์เปโจยังถูกขัดจังหวะโดยคอร์ด I ในห้องที่ 71 ปรากฏคอร์ด Bb ไมเนอร์ ซึ่งเป็นตัวอย่างของกุญแจเสียงที่ไม่มั่นคง แต่สุดท้ายของจบด้วยคอร์ด Dbเมเจอร์ ในห้องที่ 72

ภาพที่ 59 ห้องที่ 66-72 ของท่อน Clair de lune

Passepied[50] เป็นท่อนสุดท้ายของเพลง Suite Bergamasque ในกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 มีอัตราค่อนข้างเร็ว แต่ไม่มากเกินไป มีโครงสร้างอยู่ในสังคีตลักษณ์อิสระ (Free form) แต่เราสามารถแบ่งได้ 3 Section หลัก ๆ ได้อย่างชัดเจน ปัสปิเยอยู่ในประเภทเพลงเต้นรำ มีต้นกำเนิดในแคว้นเบรอตาญ (Brittany) โดยเดอบุสซีให้ความเห็นว่าปัสปิเยเป็นเพลงในยุคกลาง ที่มีชีวิตชีวา และมีความวิจิตรพิสดาร ซึ่งเป็นที่น่าแปลกใจว่าท่อนนี้มีความเร็วคล้ายกับปัสสิเยในยุคบาโรก ในท่อนนี้มีลักษณะการเล่นอาร์เปจจิโอแบบสั้น ๆ ในมือซ้ายเกือบตลอดทั้งเพลง

[50] Passepied ประเภทเพลงเต้นรำฝรั่งเศส ในอัตราจังหวะ 3/8 หรือ6/8 อยู่ในอัตราความเร็วที่มีชีวิตชีวา

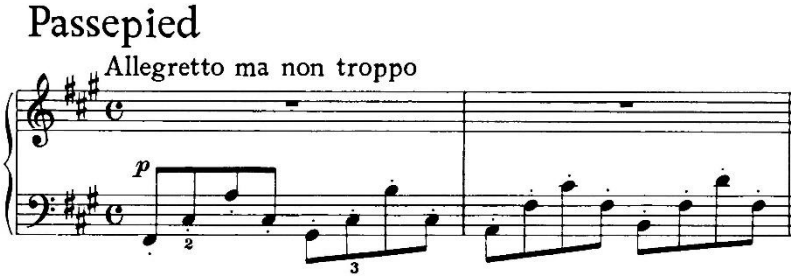
ซึ่งแตกต่างกันอย่างชัดเจนกับทำนองที่ลื่นไหลในมือขวา ทำให้ท่อนนี้มีสีสัน และแนวเสียงที่ซับซ้อน ให้ความรู้สึกตื่นเต้นเร้าอารมณ์มากกว่าทุก ๆ ท่อน นอกจากนี้ยังเป็นท่อนที่ยากที่สุดอีกด้วย ถือเป็นตอนจบของเพลงชุดนี้อย่างสมบูรณ์สวยงาม[51]

Measure	Structure	Content	Tonality
1-2	Introduction		F# minor
3-10	Section I	Theme 1	F# aeolian
11-19			C# minor
19-29			A Major
30-38			F# aeolian
39-58		Transition	F# dorian
59-75	Section II	Theme 2	A Major
76-87			Ab Major
88-105			E Major
106-124	Section I	Theme 1	F# aeolian
125-137		Theme 2	D lydian
138-156		Coda	F# dorian

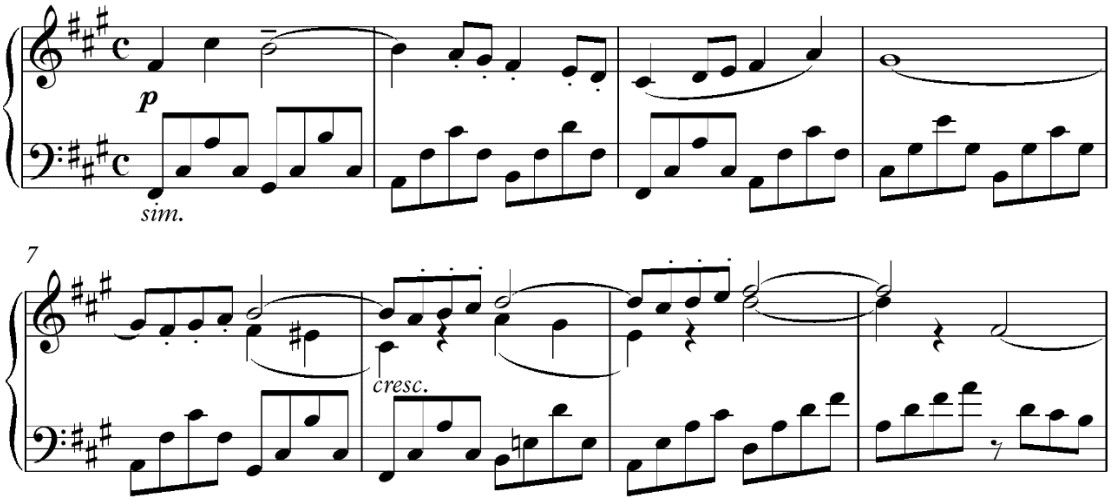
ตารางที่ 7 โครงสร้างในบทเพลง Suite Bergamasque ท่อน Passepied

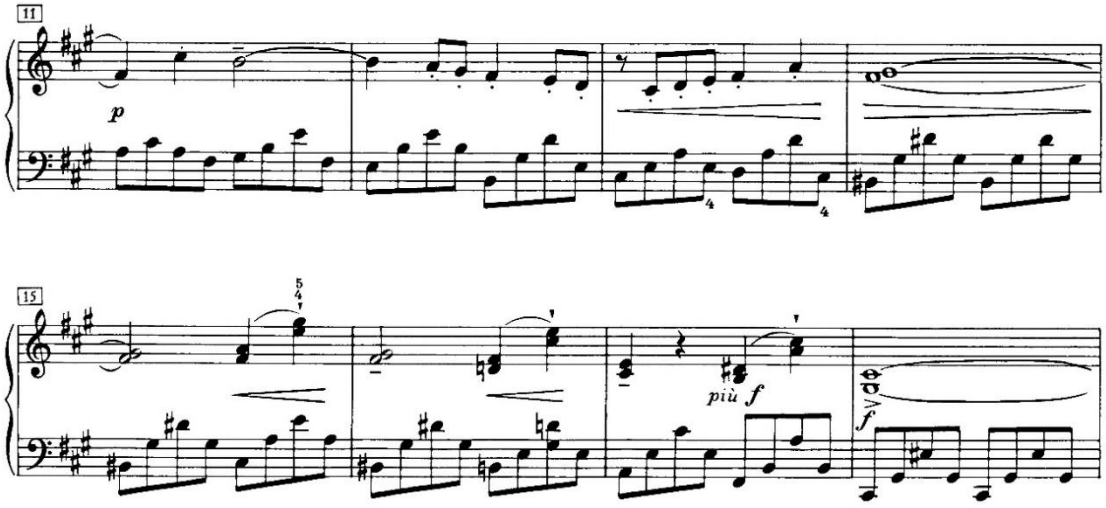
Introduction

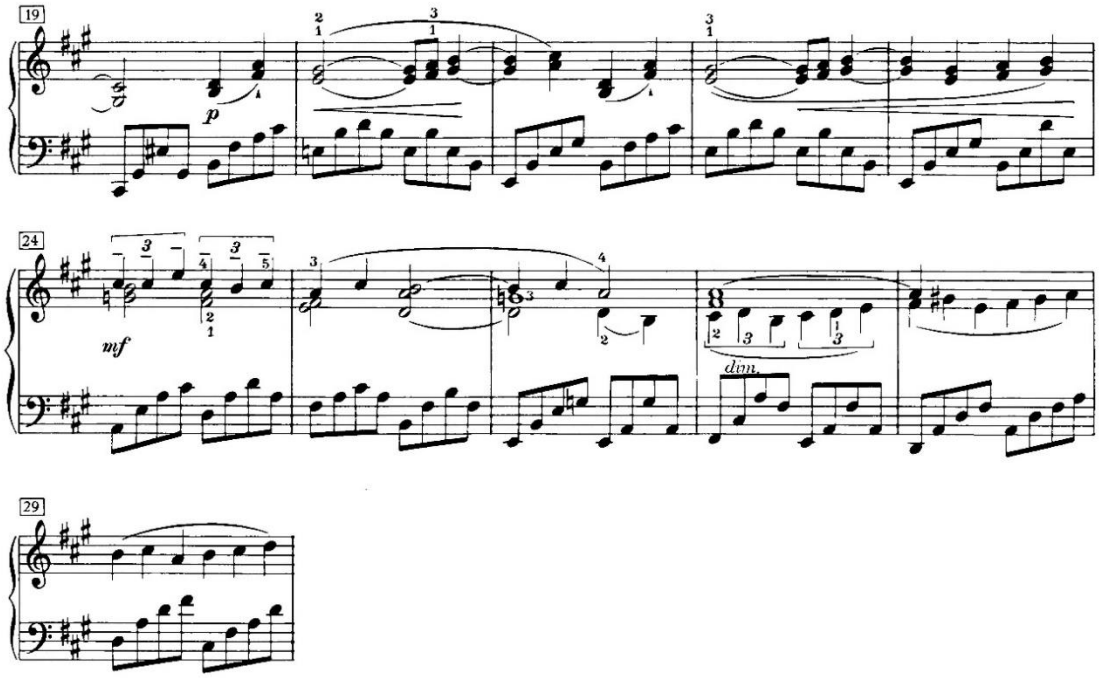
ห้องที่ 1-2 เป็นบทนำที่อยู่ในกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ ที่ปรากฏอยู่ในโน้ตเขบ็ด 1 ชั้น แต่โน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียงกลับไม่ถูกใช้ จึงทำให้ความรู้สึกของกุญแจเสียงยังคงไม่ชัดเจน เสียงประสานส่วนใหญ่เป็นคอร์ดพื้นฐาน โน้ตตัวบน และล่าง ของคอร์ดที่กระจายอยู่ในคู่สิบ

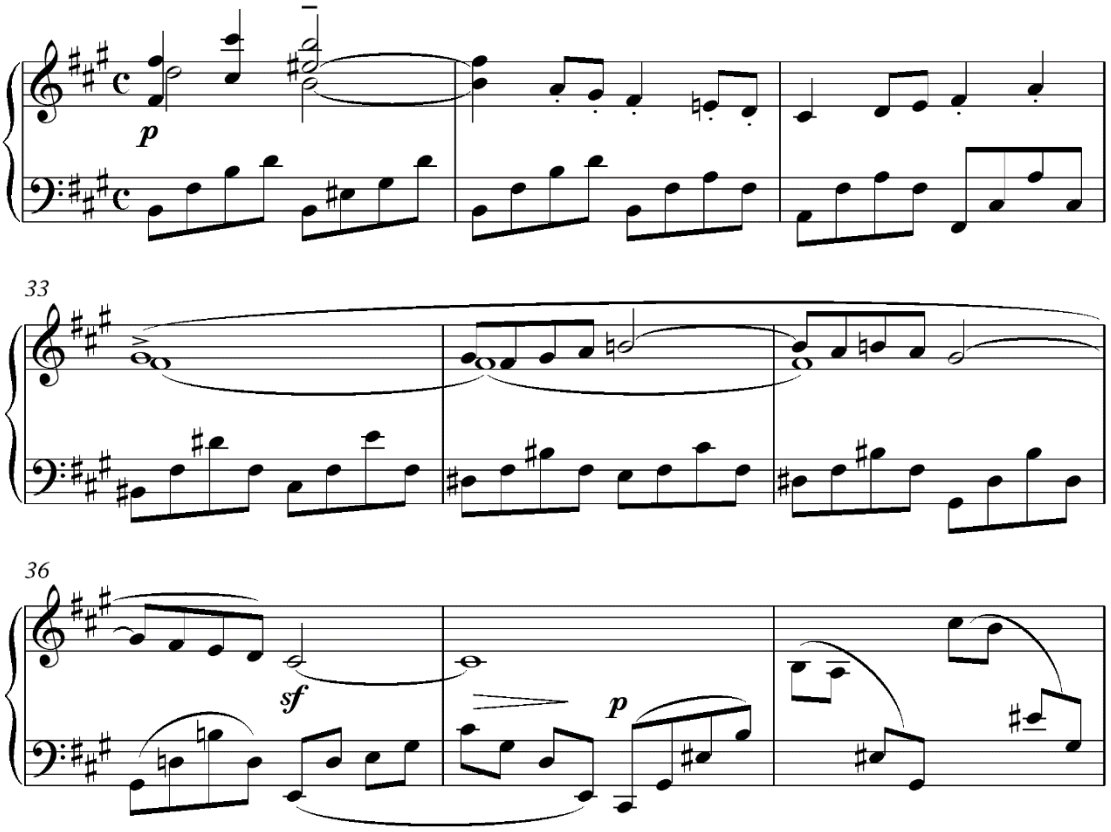
[51] Blair Johnston , “Claude Debussy Suite bergamasque, for piano, L. 75” เข้าได้ถึงจาก https://www.allmusic.com/composition/suite-bergamasque-for-piano-l-75-mc0002369288 (วันที่สืบข้อมูล18 ธันวาคม 2560)

ภาพที่ 60 ห้องที่ 1-2 ของท่อน Passepied

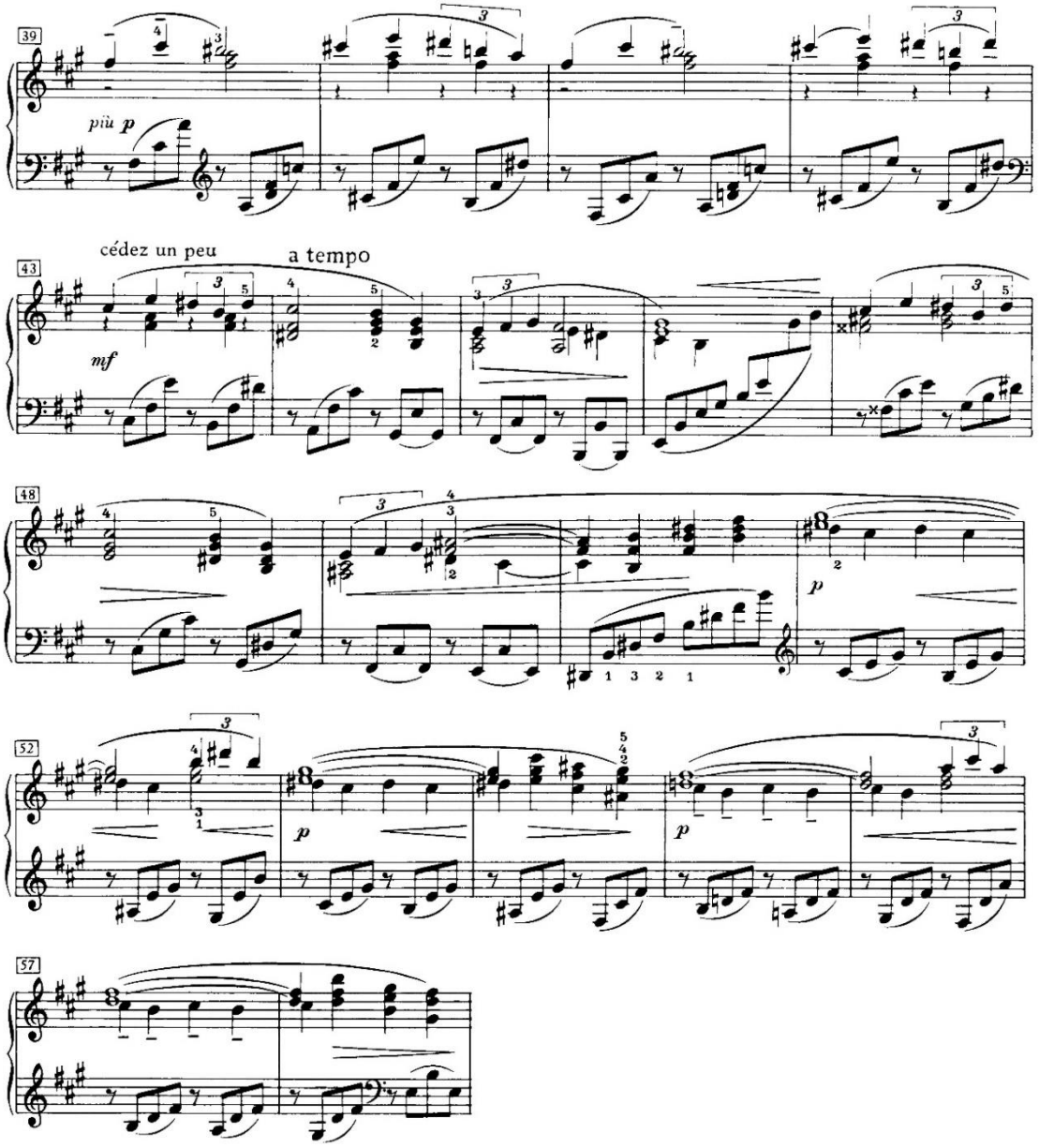
Section I

ห้องที่ 3-10 ทำนองหลักที่ 1 อยู่ในโมด F# เอโอเลียน ประโยคของเพลงมี 4 ห้อง เหมือนกับบทเพลงเต้นรำทั่วไปที่เราพบเห็นทั่วไป ประโยคแรกเริ่มต้นด้วยโน้ตโทนิก และจบลงบนคอร์ดโดมินันท์ ในคอร์ด C มีการใช้โน้ต E แทน E# ซึ่งทำให้ไม่มีโน้ตลีดดิ้งในห้องที่ 6 ประโยคที่ 2 มีการใช้การเลียนแบบห้วงลำดับทำนอง และมีการใช้คอร์ดทบเจ็ดมินันท์ กับคอร์ดโทนิก ในการเดินคอร์ด ในกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ ในห้องที่ 7-8 จะสังเกตได้ว่าเป็นจุดเดียวที่มีการเพิ่มโน้ตตัวที่ 7 เข้ามา หลังจากนั้นจึงถูกเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยัง A เมเจอร์ ในห้องที่ 8-9 ทำนองจึงจบลงบนโน้ตโทนิกของโมด F# เอโอเลียน ในห้องที่ 9-10 มีเสียงประสานที่อยู่ในคอร์ดซับมิเดียนแล้วแทนด้วยคอร์ด โทนิก

ภาพที่ 61 ห้องที่ 3-10 ของท่อน Passepied

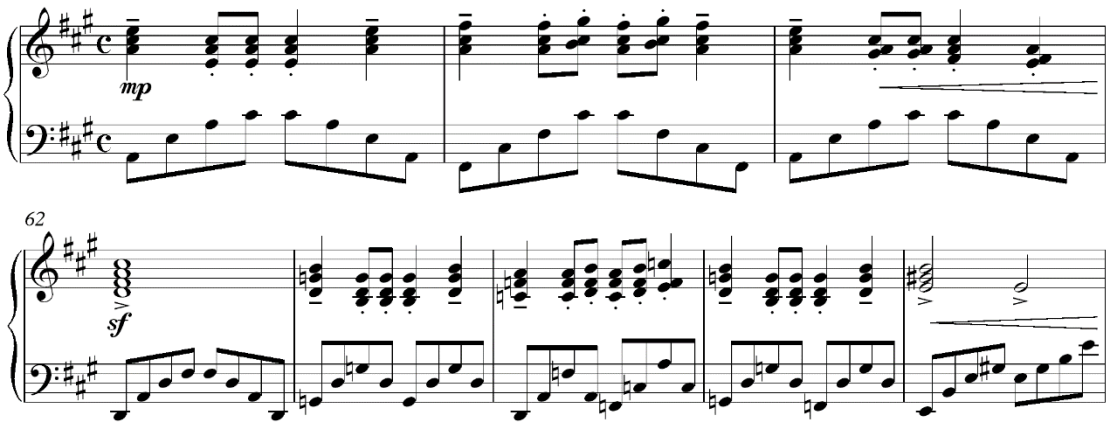
ห้องที่ 11-19 เป็นการกลับมาของทำนองหลัก 1 ทำนองในประโยคแรกแทบไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลย แต่มันถูกนำมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ ให้อยู่ในกุญแจเสียง C# ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงโดมินันท์ ประโยคที่ 2 เป็นการแนะนำโมทีฟของแนวทำนองใหม่ โดยมีการใช้โน้ตเชื่อม 2 ตัว ตามมาด้วยการกระโดดของคู่ 7 หลังจากนั้นเสียงก็เกลาลงมาเป็นคู่ 8 ในห้องที่ 15-18 เสียงประสานส่วนใหญ่เต็มไปด้วย คอร์ดทบเจ็ด และคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ในห้องที่ 14-16 และในตอนจบของห้องที่ 15 และ17 จะมีคอร์ดทบเก้าเพิ่มเข้ามา ประโยคเพลงถูกพักลงบนคอร์ด C# เมเจอร์ ซึ่งเป็นคอร์ด โดมินันท์ของ F# ไมเนอร์

ภาพที่ 62 ห้องที่ 11-18 ของท่อน Passepied

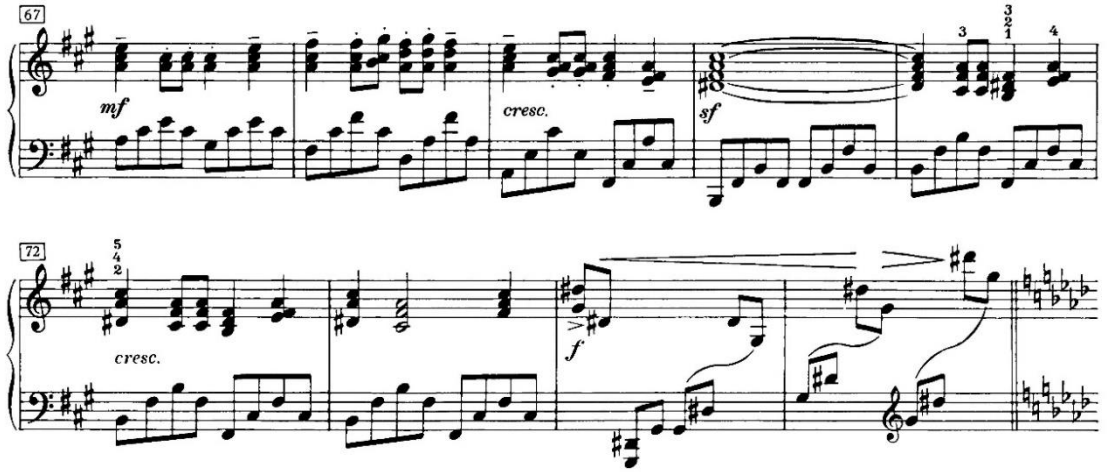
ห้องที่ 19-29 เป็นช่วงบรรเลงคั่นที่บรรยายอารมณ์ ในตอนต้นมีการใช้โมทีฟที่เป็นโน้ตเชื่อม 2 ตัว เหมือนในห้องที่ 15-18 แต่เป็นขั้นคู่ที่แคบลง และมีโน้ตเสียงสั้นน้อยลง ทำนองถูกเล่นเป็นคู่ 3 ซึ่งทำให้เกิดความรู้สึกที่อบอุ่น เสียงประสานทั้งหมดเป็นคอร์ดทบเจ็ด จนถึงห้องที่ 26 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปหา A เมเจอร์ ในห้องที่ 20-23 แต่ไม่มีการเกลาเข้าสู่โทนิก คอร์ดทบเจ็ดถูกใช้เพื่อเพิ่มสีสัน มากกว่าที่จะเป็นเพียงเสียงประสาน อย่างไรก็ตาม มีการเคลื่อนที่เป็นคู่ 5 ในแนวเบส ซึ่งเป็นการทำให้เสียงประสานมีทิศทางมากขึ้น โครงสร้างของประโยคเพลงเริ่มไม่ปกติ มีการใช้จังหวะขัด โน้ตเชื่อม และโน้ตสามพยางค์ ที่ทำให้แนวเสียงของทำนองมีจังหวะที่ลื่นไหล แม้ว่าโน้ตเขบ็ด 1 ชั้นของมือซ้ายยังคงเล่นอยู่ หลังจากนั้นจึงกลับเข้าสู่โมด F# เอโอเลียน ในห้องที่ 27-29

ภาพที่ 63 ห้องที่ 19-29 ของท่อน Passepied

ห้องที่ 30-38 ทำนองหลักที่ 1 ถูกนำกลับมาใช้ใน F# เอโอเลียน ทำนองทั้งหมดใช้โน้ตที่อยู่ในโมด แม้ว่าแนวบรรเลงประกอบจะมีโน้ตโครมาติกที่อยู่นอกกุญแจเสียงเข้ามา ทำนองในประโยคแรกไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลย ยกเว้นมีการเล่นคู่ 8 ในห้องที่ 30 ประโยคที่ 2 เริ่มต้นโดยใช้วิธีที่เหมือนกัน แต่ทำนองเคลื่อนที่ลงไปหาโดมินันท์ ในห้องที่ 35-36 ประโยคเพลงถูกจบลงบนคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ของกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ โน้ตตัวที่ 7 ถูกทำให้เสียงสูงขึ้น ในห้องที่ 37-38

ภาพที่ 64 ห้องที่ 30-38 ของท่อน Passepied

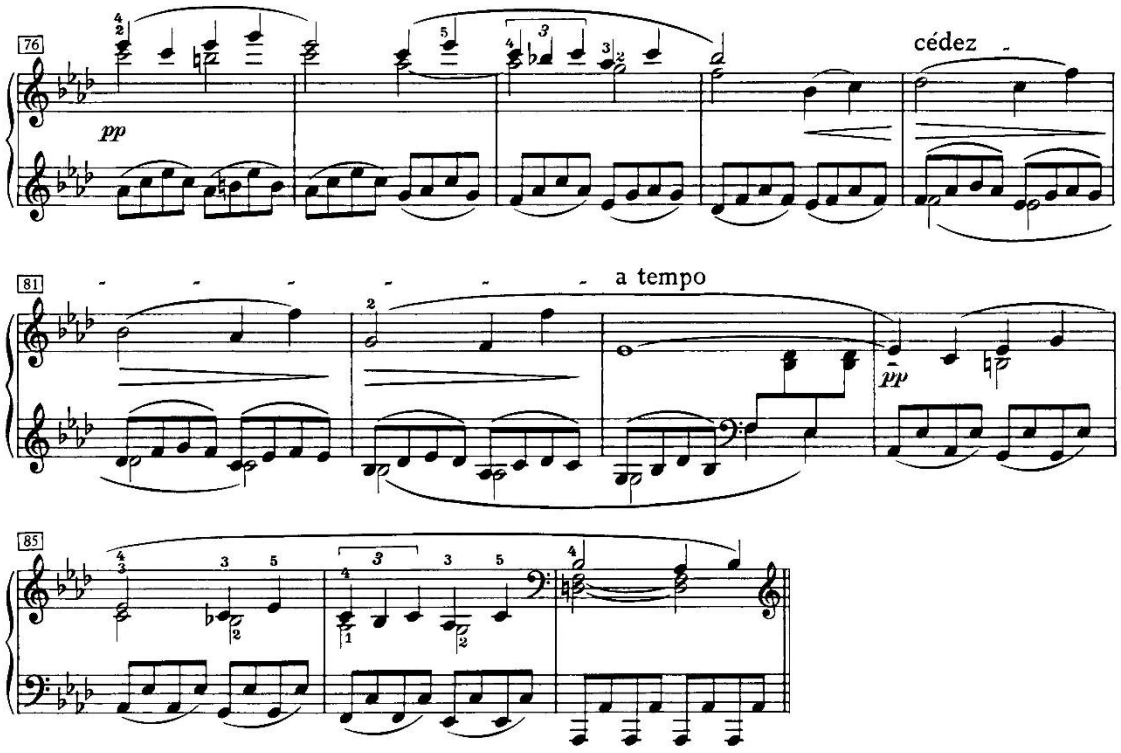
ห้องที่ 39-58 เป็นช่วงเชื่อม เริ่มต้นด้วยการแปรทำนองของทำนองหลักที่ 1 ในกุญแจเสียง F# โดเรียน มีคอร์ดคู่ 6 ออกเมนเทด ในตอนจบของห้องที่ 39-41 มีโน้ตบางตัวที่แตกต่างจากโน้ตในโมด เป็นการกลับมาของโน้ต 3 พยางค์ ที่มีการนำมาบรรเลงคั่นอีกครั้ง ห้องที่ 43-46 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปหา E เมเจอร์ พร้อมกับคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ส่งเข้าหาคอร์ดโทนิก ในห้องที่ 45-46 ประโยคนี้ถูกนำกลับมาใช้อีกครั้ง และถูกนำมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ในห้องที่ 47-50 เคลื่อนที่ผ่าน G# ไมเนอร์ ในห้องที่ 47-48 และเคลื่อนที่ไปหา B เมเจอร์ เพื่อจบประโยค ในห้องที่ 51-58 ซีเควนซ์ทำนองมีรูปแบบที่เปราะบาง ส่วนใหญ่อยู่ในเสียงสูง ในกุญแจเสียง B เมเจอร์ ในห้องที่ 51-54 หลังจากนั้นจึงถูกย้ายไปกุญแจเสียง A เมเจอร์

ภาพที่ 65 ห้องที่ 39-58 ของท่อน Passepied

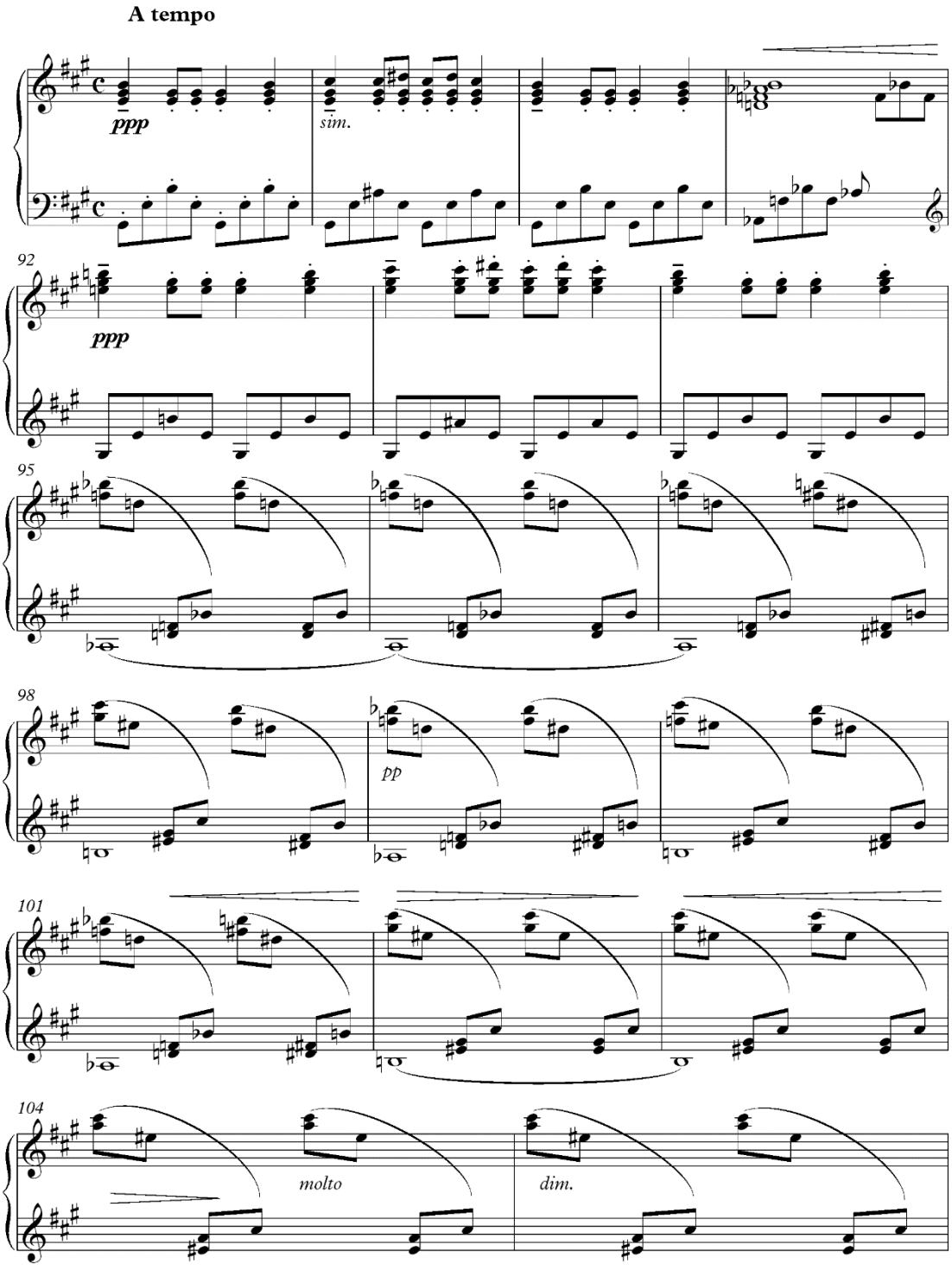
Section II

ห้องที่ 59-66 ทำนองหลักที่ 2 อยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วม ทำนองอยู่ในลักษณะที่เป็นคอร์ด เริ่มต้นด้วยคอร์ดโทนิก ในห้องที่ 63-65 ทำให้ฟังดูเหมือนกับอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ หลังจากนั้น จึงกลับเข้าสู่คอร์ดโดมินันท์ ของกุญแจเสียง A เมเจอร์ อย่างทันทีในห้องที่ 66

ภาพที่ 66 ห้องที่ 59-66 ของท่อน Passepied

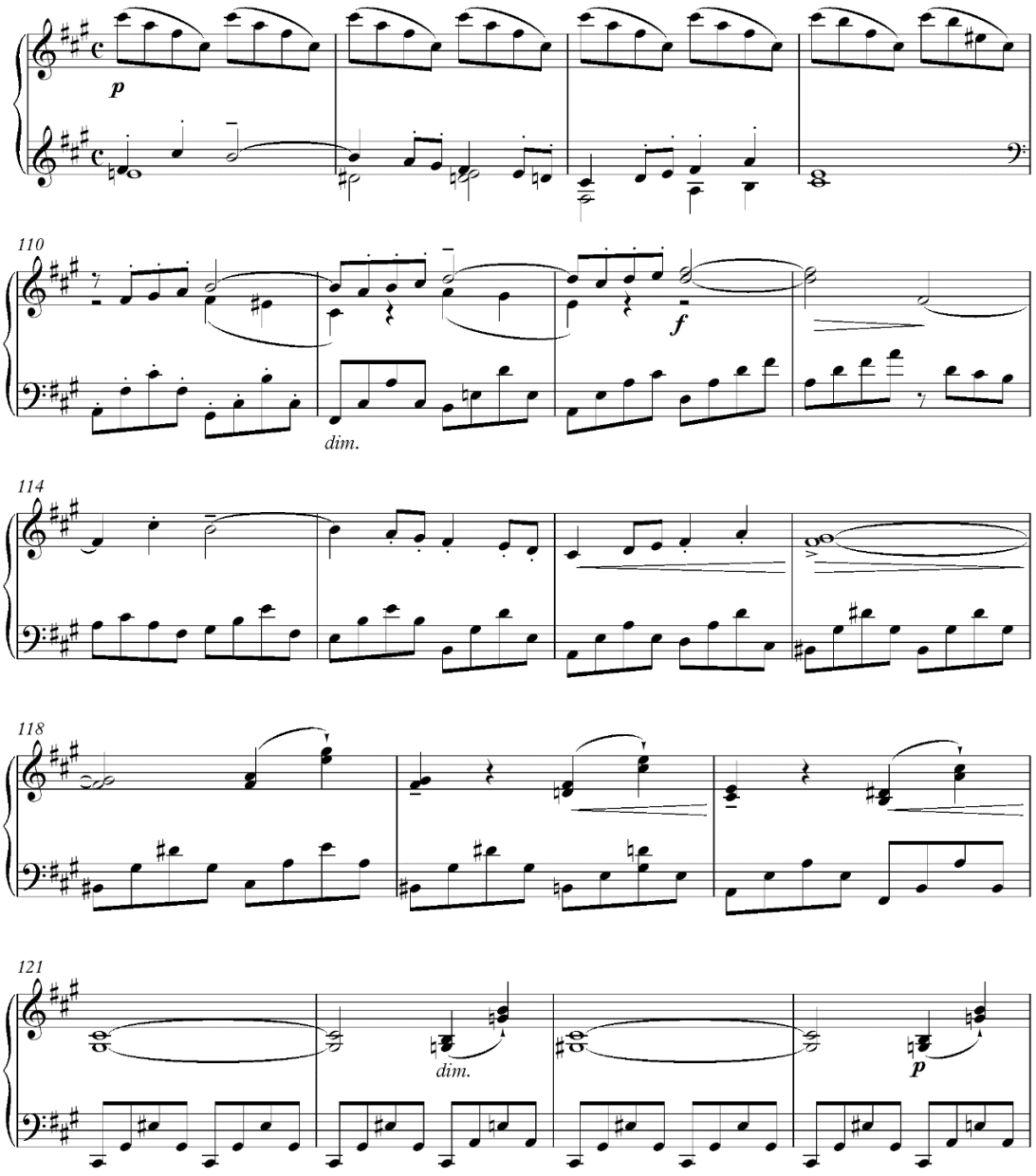
ห้องที่ 67-75 ทำนองหลักที่ 2 ถูกนำกลับมาใช้ เคลื่อนที่เข้าสู่กุญแจเสียง E เมเจอร์ ในห้องที่ 70-75 โดยที่ไม่มีการวางกุญแจเสียงอย่างมั่นคง ประโยคเพลงนี้จบลงบนคอร์ดมีเดียนของกุญแจเสียง Eเมเจอร์ โดยที่ไม่มีตัวที่ 3 ของคอร์ด ในห้องที่ 74-45

ภาพตัวอย่าง ห้องที่ 67-75 ของท่อน Passepied

ห้องที่ 76-87 เป็นการแตกขยายของทำนองหลักที่ 2 ในช่วงนี้ของเพลง จะมีเสียงที่เบาและนุ่มนวล เหมือนอยู่ในความฝัน เริ่มต้นด้วยโน้ตเสียงสูง ที่อยู่ในกุญแจเสียง Fb เมเจอร์ ภาพรวมของห้องที่ 77-79 เหมือนกับห้องที่ 24-26 เป็นอย่างมาก ทำนองหลักนี้ถูกพักลงบนคอร์ดทบเจ็ด

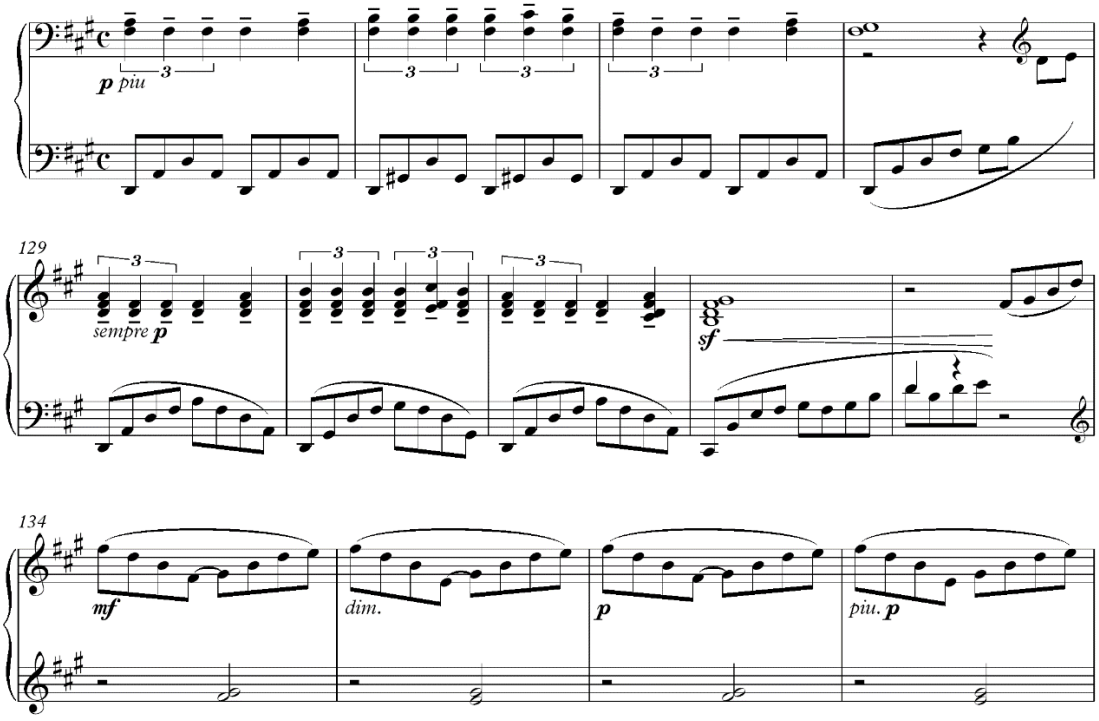
โดมินันท์ ในห้องที่ 83 หลังจากนั้นมีโน้ตบางส่วนที่ถูกนำกลับมาใช้ แต่โน้ตถูกทำให้ต่ำลง 2 ช่วงคู่แปด ในห้องที่ 84-87

ภาพตัวอย่าง ห้องที่ 76-87 ของท่อน Passepied

ห้องที่ 88-105 ทำนองหลักที่ 2 ถูกนำกลับมาใช้ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ พร้อมกับการใช้โน้ต A# หรือ Bb จึงทำให้เกิดโมดลิเดียน มีการเดินคอร์ดทบเจ็ด ในห้องที่ 95-103 เสียงมีลักษณะสูงขึ้น และต่ำลง ครึ่งเสียง คอร์ดที่มีเสียงสูง และเสียงดังที่สุด คือ คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ของกุญแจเสียง F# ในห้องที่ 98,100,102-103 และคอร์ดออกเมนเทด ในห้องที่ 104-105 เพื่อเชื่อมเข้าหา section ต่อไป

ภาพที่ 67 ห้องที่ 88-105 ของท่อน Passepied

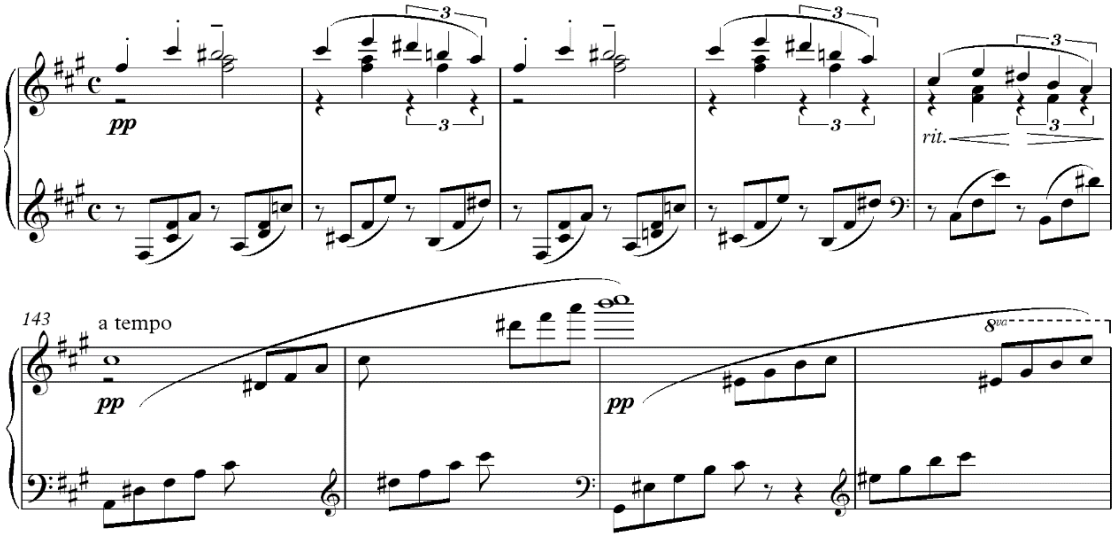
Section III

ห้องที่ 106-124 ทำนองหลักที่ 1 อยู่ในโมด F# เอโอเลียน คล้ายกับทำนองหลักในห้องที่ 3-19 เป็นอย่างมาก แต่ด้วยทำนองในช่วงต้น ๆ ถูกใช้ในมือซ้าย

ภาพที่ 68 ห้องที่ 106-124 ของท่อน Passepied

ห้องที่ 125-137 ทำนองหลัก 2 อยู่ในโมด D ลิเดียน มีการใช้โน้ตเสียงค้างที่ใช้โน้ตโทนิกในแนวเบสค่อนข้างบ่อย บางจุดที่โน้ตเหมือนกับโมด F# เอโอเลียน ทำนองมีการใช้โน้ตสามพยางค์มากขึ้น และไม่มีโน้ตเสียงสั้น

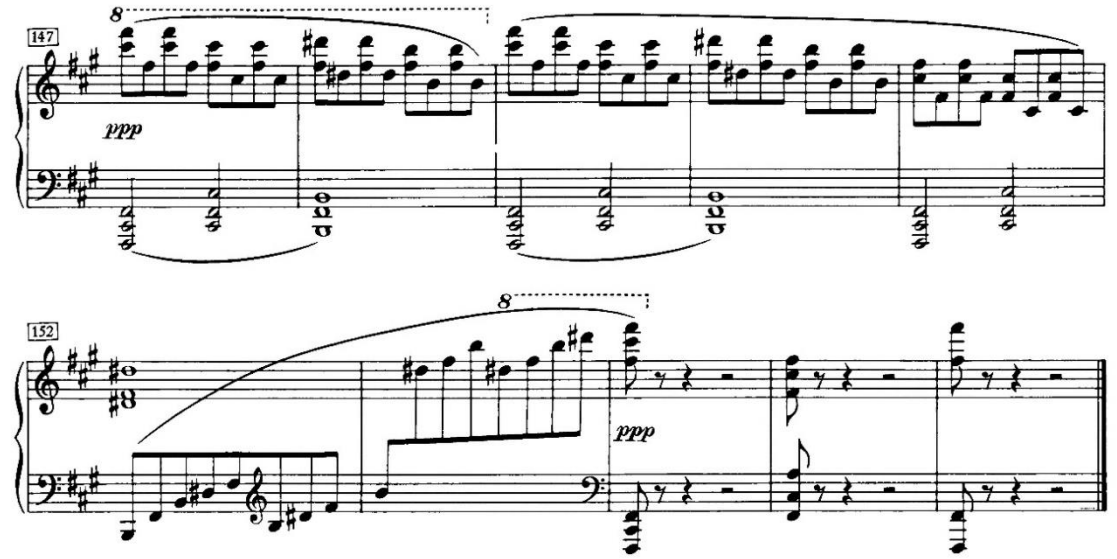


ภาพที่ 69 ห้องที่ 125-137 ของท่อน Passepied

ห้องที่ 138-146 เป็นการแปรของทำนองหลักที่ 1 ในโมด F# โดเรียน คล้ายกับทำนองหลักในห้องที่ 39-43 มีการพลิกกลับของคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ในกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ ในห้องที่ 145-146 นำไปสู่ช่วง โคดา

ภาพที่ 70 ห้องที่ 138-146 ของท่อน Passepied

Coda

ห้องที่ 147-156 อยู่ในโมดโดเรียน สลับระหว่างคอร์ดโทนิก ที่ไม่มีตัวที่ 3 ยกเว้นห้องที่ 155 และคอร์ดซับโดมินันท์ บทเพลงนี้จบลงด้วยความเข้มเสียงที่ เบามาก ๆ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นคอร์ดโทนิกที่เสียงสั้น เล่นในรูปพื้นต้น (Root Position) ที่ขนานเป็นคู่แปด



ภาพที่ 71 ห้องที่ 147-156 ของท่อน Passepied

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

ข้อมูลการแสดง

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน ทั้งหมด 2 บทเพลง ดังนี้

1. Intermezzo Op.117 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms)

2. Suite Bergamasque ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy)

ศึกษาค้นคว้าข้อมูลของบทเพลง และการปฏิบัติ

1. คัดเลือกบทประพันธ์ วางแผนการฝึกซ้อม และฝึกซ้อมบทประพันธ์

2. ศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3. จัดทำโครงร่างวิจัย

4. เตรียมการแสดง และทำข้อมูลบทสรุป

รายการการแสดงเดี่ยว

1. Intermezzo Op.117 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms) ใช้เวลาการแสดงประมาณ 20 นาที แบ่งออกเป็น 3 ท่อนได้แก่

Intermezzo in E flat Major Op.117 No.1

Intermezzo in B flat Minor Op.117 No.2

Intermezzo in C Sharp Minor Op.117 No.3

2. Suite Bergamasque ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy)

ใช้เวลาการแสดงประมาณ 20 นาที แบ่งออกเป็น 4 ท่อนได้แก่

I Prélude

II Menuet

III Clair de lune

IV Passepied

บทที่ 4

วิธีแก้ไขทักษะที่มีปัญหา และแนวทางการฝึกซ้อม

เทคนิคการบรรเลงเปียโน

การบรรเลงเปียโนให้มีคุณภาพที่ดีนั้น นักเปียโนต้องสามารถแสดงศักยภาพ ในการถ่ายทอดความหมาย และความรู้สึกผ่านบทเพลงต่าง ๆ โดยใช้เทคนิคการบรรเลง ที่ได้รับการฝึกฝนและ พัฒนาผ่านการเล่นแบบฝึกหัดในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งถือเป็นสิ่งสำคัญสำหรับนักเปียโน[52] ตัวอย่างเทคนิคการบรรเลงเปียโนที่สำคัญ ได้แก่

1. Voicing

สิ่งที่ยากของการบรรเลงเปียโนไม่ได้อยู่ที่การบรรเลงโน้ตให้ตรงเสียง เหมือนกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ แต่เนื่องจากเปียโนมีหลากหลายแนวเสียงที่จะต้องบรรเลง จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องเลือกแนวเสียงใดแนวเสียงหนึ่งให้เด่นชัดออกมา จากเสียงประสานอื่น ๆ เพื่อทำให้เสียงฟังดูมีมิติมากยิ่งขึ้น ซึ่งก็คือการทำ Voicing นับเป็นหนึ่งในวิธีที่สำคัญที่จะสร้างสีสันของเสียง โดยการจัดลำดับชั้นความแตกต่างของความเข้มเสียง ซึ่งทำให้ผู้ฟัง ๆ แนวทำนองของเพลงได้ง่ายยิ่งขึ้น เทคนิคนี้สำคัญมากในยุคโรแมนติก จนถึงปัจจุบัน ดังนั้นเพลงของบรามส์ และเดอบุสซี ที่นำมาศึกษานี้จึงถือเป็นตัวอย่างที่ดีอย่างยิ่งที่ควรนำมาใช้ในการฝึกฝน[53]

โดยแบ่งการ Voice ที่พบได้ในเพลงออกเป็น 4 ชนิด คือ

1.1 การทำ Voicing ในแนวบน

1.2 การทำ Voicing ในแนวกลาง

---

[52] วีรชาติ เปรมานนท์,“บทเพลงเพื่อการพัฒนาศักยภาพสำหรับนักเปียโนไทย”, **วารสารดนตรีรังสิต** 5, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2553):5.

[53] Kiryang Kim, “A teaching guide for debussy and ravel:Technical and stylistic applications for korean piano teachers”(Ph.D dissertation, University of North Texas,2015), 29.

1.3 การทำ Voicing ที่อยู่ในลักษณะมือขวาสลับกับมือซ้าย

1.4 การทำ Voicing ในแนวล่าง

ปัญหาที่พบ

พบว่าการเล่นเสียงฟังดูเท่ากันไปหมด ทำให้แนวทำนองฟังดูไม่ชัดเจน และขาดความไพเราะของโทนเสียง โดยเฉพาะในเพลงของบรามส์ จะสังเกตเห็นได้ว่าเนื้อดนตรี (Texture) ในเพลงค่อนข้างมีความกำกวม ส่วนในเพลงของเดอบุสซี การเล่นยังขาดความหลากหลายของทำนอง และเสียงประสานอยู่

วิธีแก้ปัญหา

1. เพิ่มการควบคุมของน้ำหนักนิ้ว แขน และมือ เพื่อทำการเลียนเสียงร้อง (Singing Tone) ในแนวทำนอง[54]

2. ฝึกการควบคุมลักษณะเสียง

3. จำเป็นจะต้องตัดสินใจเลือกแนวเสียงที่จะต้องการ Voice ว่าส่วนใดควรทำหน้าที่อะไรในความสัมพันธ์ของแต่ละแนวเสียง โดยจำเป็นจะต้องตีความเสียงประสานให้ครบถ้วนสมบูรณ์

ข้อเสนอแนะ

เล่นแนวทำนองโดยใช้น้ำหนักแขนที่มากขึ้น และเล่นเสียงประสานด้วยน้ำหนักที่น้อยกว่า นิ้วที่ต้องการจะทำ Voicing จะต้องกดให้มั่นคงขึ้นกว่านิ้วอื่น ๆ อาจจะต้องมีการเอียงมือไปหานิ้วที่ต้องการเล่นเสียงดัง หรือใช้เทคนิค หมุนข้อมือ (Rotation) เข้ามาช่วยเสริม เพื่อทำให้เสียงโน้ตดังออกมาจากเสียงประสาน การใช้น้ำหนักของแขนสามารถเพิ่มขึ้นได้ โดยขึ้นอยู่กับระดับความเข้มของเสียง และทิศทางของแนวทำนอง แนวเสียงประสาน เพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงตามที่ต้องการ สิ่งที่สำคัญที่สุด คือ การฟังเสียงที่ตนเองเล่น ว่ามีคุณภาพเสียงที่ชัดเจนเพียงพอกับที่เรา

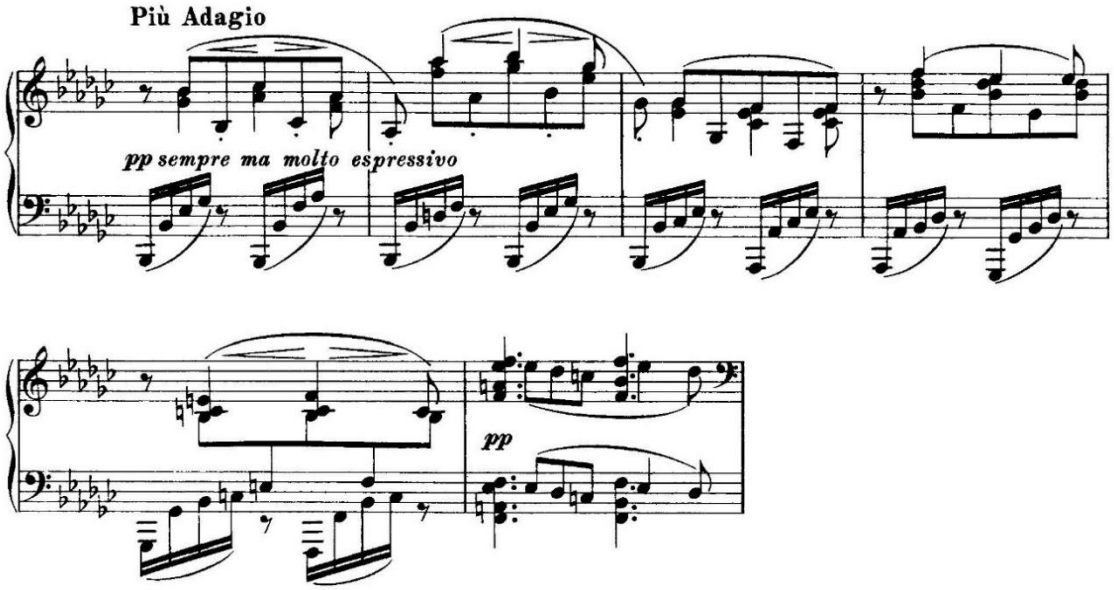
---

[54] ปานใจ จุฬาพันธุ์, “หลักพื้นฐานในการบรรเลงเปียโน และการบรรเลงเปียโนพร้อมคำถามคำตอบ” **วารสารดนตรีรังสิต** 9, 1 (มกราคม-พฤษภาคม 2557):49.

ต้องการหรือไม่ และต้องไม่ละเลยแนวความคิดของทำนองใดทำนองหนึ่ง เพื่อนำมาผสมผสานให้ลงตัวมากที่สุด

แนวทางการฝึกซ้อม

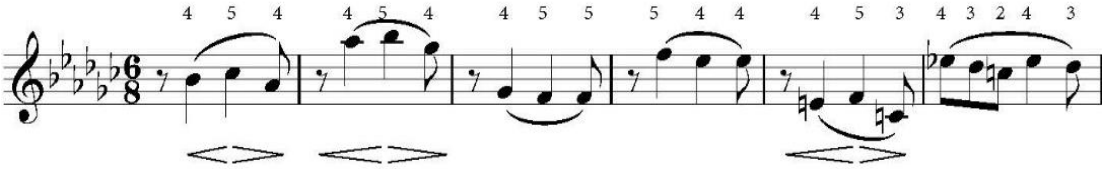
1.1 การทำ Voicing ในแนวบน

1.1.1 การทำ Voicing ในแนวบนที่ทำนองมาในจังหวะคลาด (off beat)

ภาพที่ 72 การทำ Voicing ในแนวบนที่ทำนองมาในจังหวะคลาด ห้องที่ 21-26 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

ทำนองหลักจะมาหลังจากจังหวะคลาดในแต่ละห้อง จึงทำให้เกิดความสับสนในอัตราจังหวะแต่มือซ้ายเป็นการเล่นแบบอาร์เปโจ ที่ตัวเบสเล่นในจังหวะหนัก จึงทำให้อัตราจังหวะยังคงชัดเจนอยู่

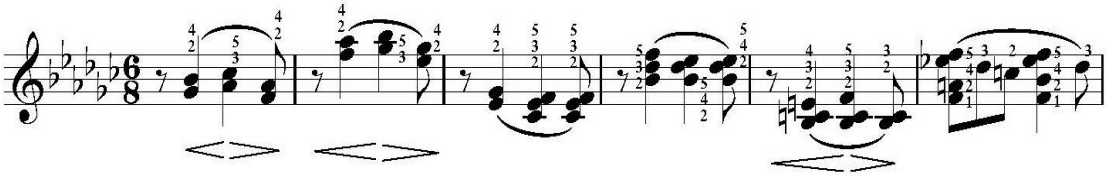
วิธีการฝึก

1. ฝึกร้อง และเล่นเฉพาะทำนองหลัก จะสังเกตได้ว่าทำนองหลักอยู่ในแนวบน ซึ่งเป็นเสียงที่เราจะได้ยินชัดเจนที่สุด นอกจากนี้ควรทำรูปประโยคเพลงให้สวยงาม รวมถึงการเล่นตามเครื่องหมายความเข้มเสียงตามที่เพลงกำหนดในแต่ละประโยค



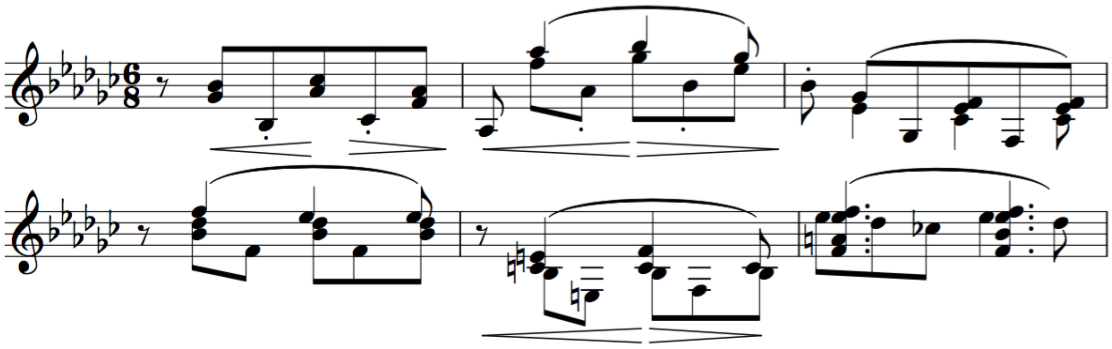
ภาพที่ 73 ทำนองหลักห้องที่ 21-26 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

2. ฝึกการเล่นทำนองในขั้นคู่ และคอร์ด โดยจะต้องเล่นให้โน้ตตัวบนสุดเด่นชัดกว่าโน้ตตัวอื่น ๆ ที่อยู่ในขั้นคู่ และคอร์ด โดยการถ่ายน้ำหนักให้เสียงต่อเนื่องกัน ขั้นคู่ และคอร์ด จะต้องกดให้พร้อมกัน แต่น้ำหนักที่ลงในโน้ตแต่ละตัว จะต้องไม่เท่ากัน คือตัวบนจะต้องลงน้ำหนักให้มากกว่าโน้ตตัวล่าง

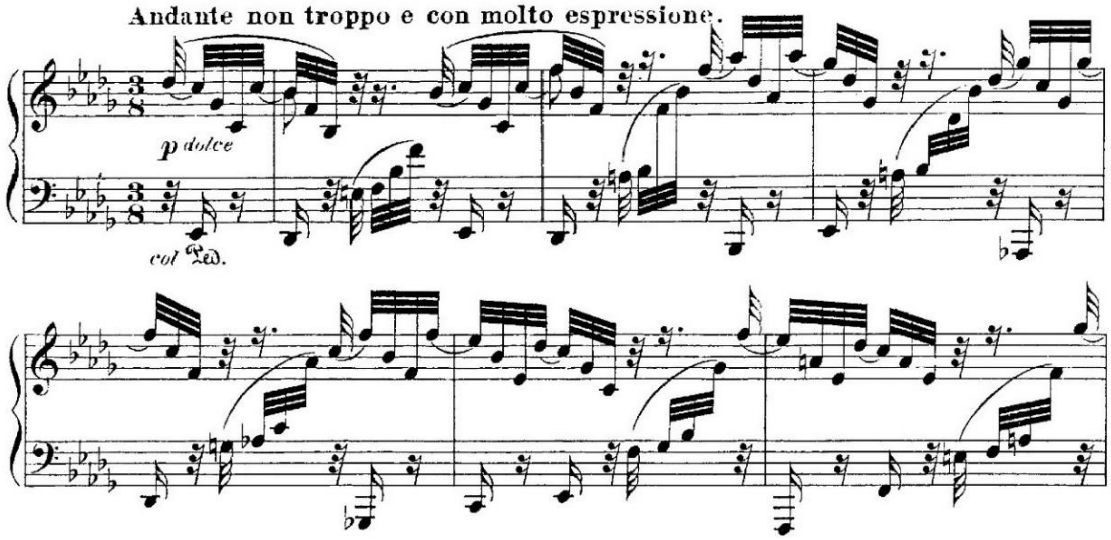


ภาพที่ 74 ทำนองในขั้นคู่ และคอร์ดห้องที่ 21-26 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

3. ฝึกการเล่นทำนองพร้อมกับเสียงประสานในมือขวา พยายามฟังให้เสียงของแนวทำนองด้านบนออกมาเด่นชัดทุกตัว ไม่บอด เสียงประสานจะต้องกดโน้ตเบา และสั้นกว่าโน้ตตัวบน ไม่ต้องลงน้ำหนักบนคีย์เปียโนเยอะ ส่วนแนวทำนอง ให้ลงน้ำหนักมากกว่าโน้ตตัวอื่น ๆ โดยการกดค้างเอาไว้ และถ่ายน้ำหนักไปยังโน้ตตัวต่อไป ให้เสียงต่อเนื่องกัน รวมถึงการทำรูปประโยคให้สวยงาม



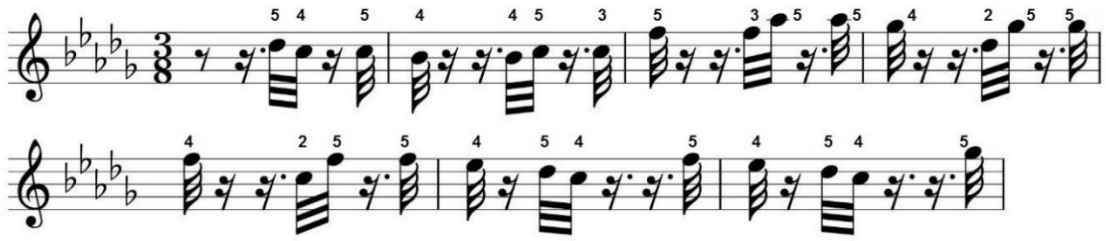
ภาพที่ 75 แนวทำนองพร้อมกับเสียงประสานในมือขวาห้องที่ 21-26 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

1.1.2 การทำ Voicing ในแนวบนที่เลือกเฉพาะบางตัว หรืออยู่ในจังหวะยก (Up beat)

ภาพที่ 76 การทำ Voicing ในแนวบนที่เลือกเฉพาะบางตัว หรืออยู่ในจังหวะยก ห้องที่ 1-6 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

ทำนองหลักมาในจังหวะยก ที่ถูกประดับประดาด้วยอาร์เปโจ สลับกันไปมาระหว่างมือขวาและมือซ้าย ถูกพบในอีกหลายครั้งตลอดทั้งเพลง

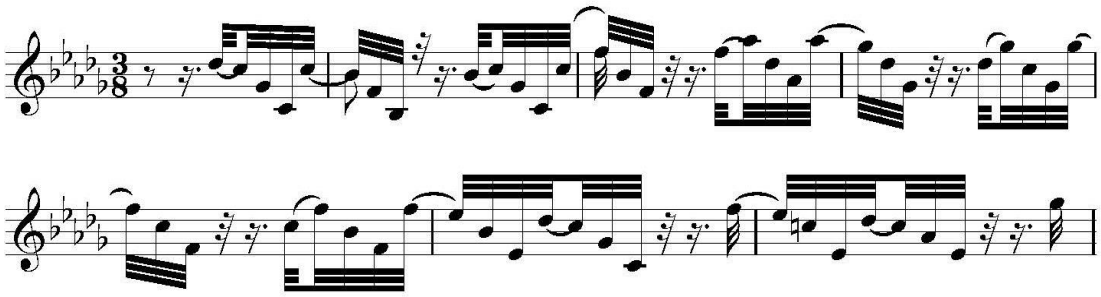
วิธีการฝึก

1. ฝึกร้อง และเล่นเฉพาะทำนองหลัก จะสังเกตได้ว่าทำนองหลักอยู่ในมือขวาที่เป็นจังหวะยก มีเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) พาดจากโน้ตตัวหนึ่ง ไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ของทุก ๆ กลุ่มโน้ตที่เป็นเขบ็ด 3 ชั้นต่อกัน โดยใช้นิ้ว 5 ซึ่งเป็นนิ้วที่แข็งแรงน้อยที่สุดในการ voice แนวทำนอง จึงจำเป็นจะต้องทำเสียงให้ออกมาเด่นชัดเป็นพิเศษ

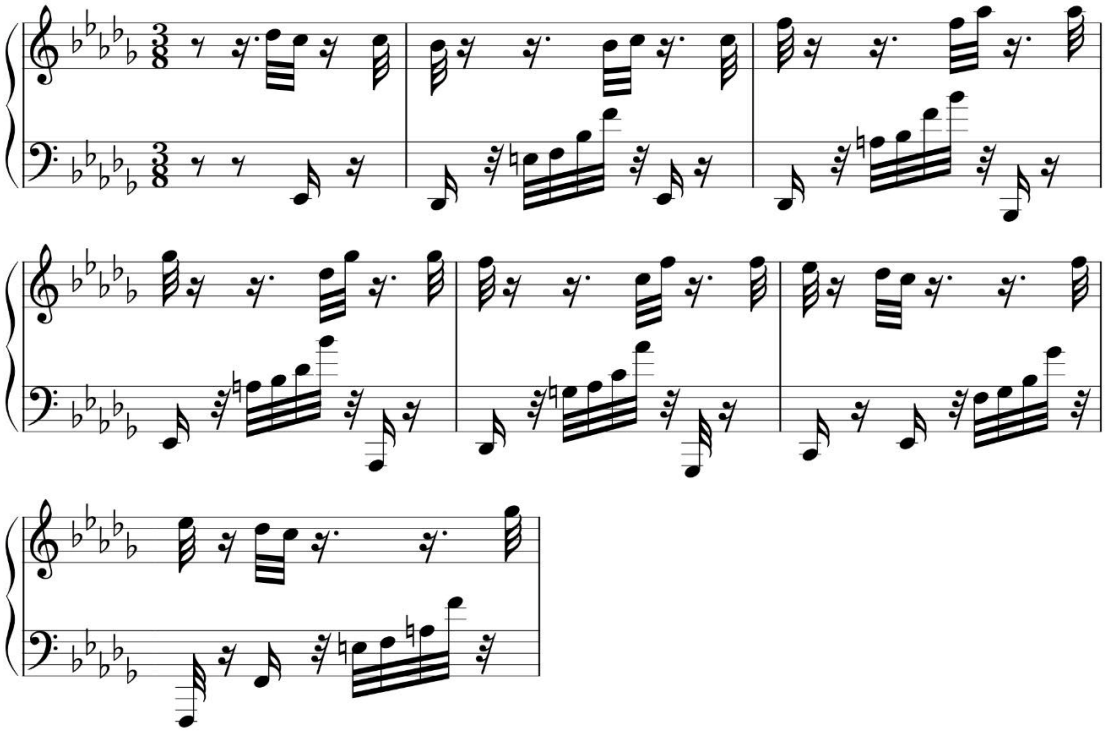


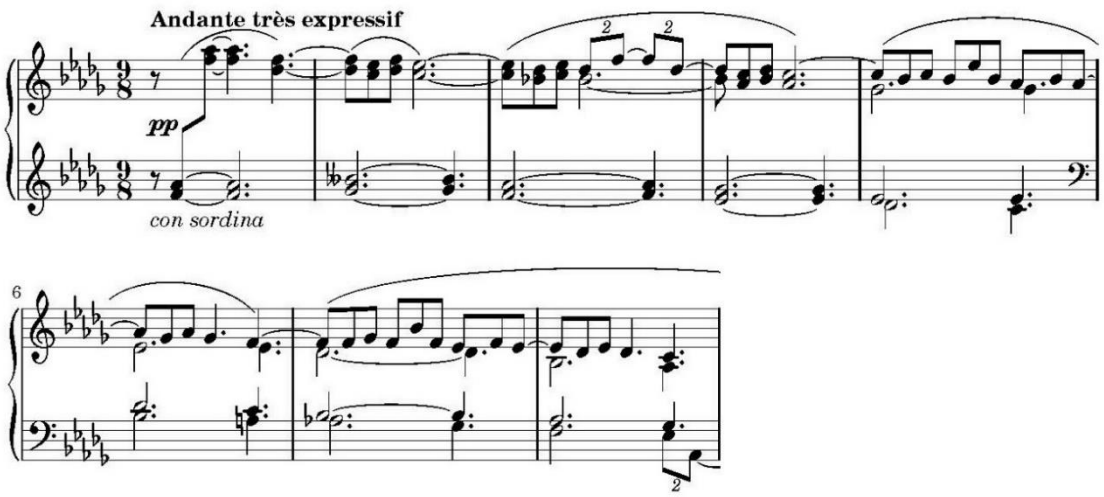
ภาพที่ 77 ทำนองหลักห้องที่ 1-6 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

2. ฝึกการเล่นทำนอง และเสียงประสานที่เป็นอาร์เปโจในมือขวา โดยจะต้องเล่นให้โน้ตที่อยู่ในจังหวะยกเด่นชัดกว่าโน้ตตัวอื่น ๆ และจะต้องทำให้เสียงของโน้ตทั้งสองตัวเชื่อมกัน ส่วนเสียงประสานจะต้องกดเบา ๆ ไม่ออกแรงมากจนเกินไป สามารถค้างโน้ตตัวแรกของกลุ่มโน้ตเขบ็ด 3 ชั้น เพื่อเป็นตัวยึดหลัก ให้แก่เสียงประสานได้



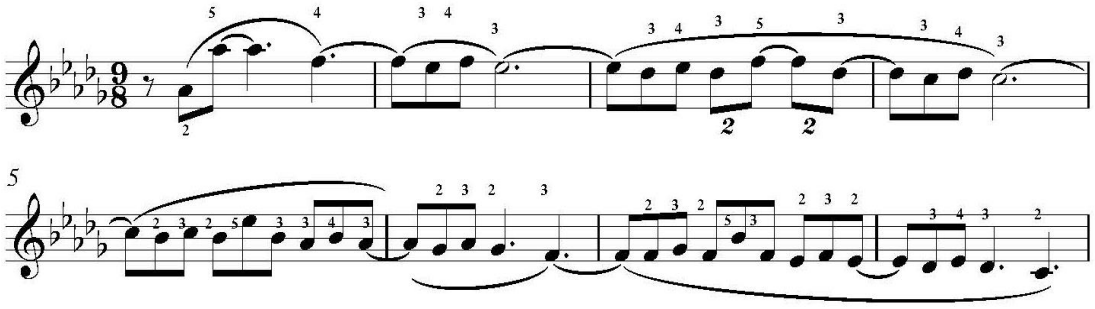
ภาพที่ 78 ทำนอง และเสียงประสานในมือขวาห้องที่ 1-6 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

3. ฝึกการเล่นทำนองพร้อมกับเสียงประสานในมือซ้าย พยายามฟังให้เสียงของแนวทำนองในจังหวะยกให้ออกมาเด่นชัดทุกตัว ไม่บอด เสียงประสานจะต้องกดโน้ตเบา ๆ ไม่ต้องลงน้ำหนักบนคีย์เปียโนเยอะ ส่วนแนวทำนอง ให้ลงน้ำหนักมากกว่าโน้ตตัวอื่น ๆ โดยการกดค้างเอาไว้และถ่ายน้ำหนักไปยังโน้ตตัวต่อไป ให้เสียงต่อเนื่องกัน รวมถึงการทำรูปประโยคให้สวยงาม

ภาพที่ 79 ทำนองกับเสียงประสานในมือซ้ายห้องที่ 1-6 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

1.1.3 การทำ Voicing ในแนวบนที่โน้ตเป็นขั้นคู่

ภาพที่ 80 การทำ Voicing ในแนวบนที่โน้ตเป็นขั้นคู่ห้องที่ 1-8 ของท่อน Clair de lune

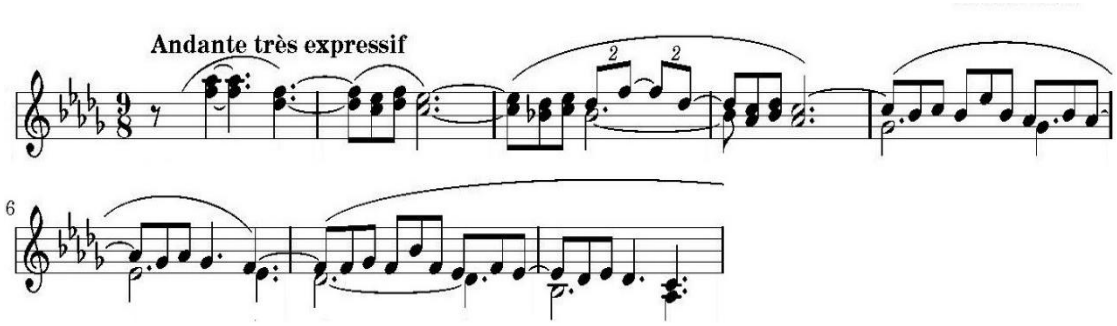
วิธีการฝึก

1. ฝึกร้อง และเล่นเฉพาะทำนองหลักที่อยู่ในแนวบน และทำรูปประโยคเพลงให้สวยงาม



ภาพที่ 81 ทำนองหลักห้องที่ 1-8 ของท่อน Clair de lune

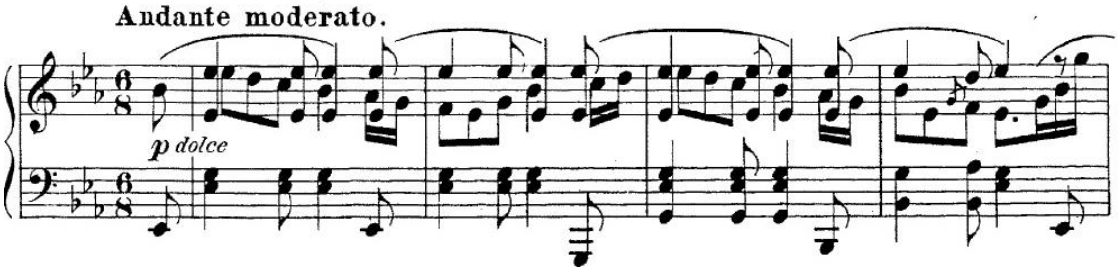
2. ฝึกการเล่นทำนองในขั้นคู่ โดยจะต้องเล่นให้โน้ตที่อยู่ด้านบนเด่นชัดขึ้นมา โดยการถ่ายน้ำหนักให้เสียงต่อเนื่องกัน ขั้นคู่จะต้องกดให้พร้อมกัน แต่ตัวบนจะต้องลงน้ำหนักให้มากกว่าโน้ตตัวล่าง โดยการเอียงข้อมือไปทางขวาเล็กน้อย เพื่อทำการ voice



ภาพที่ 82 ทำนองในขั้นคู่ห้องที่ 1-8 ของท่อน Clair de lune

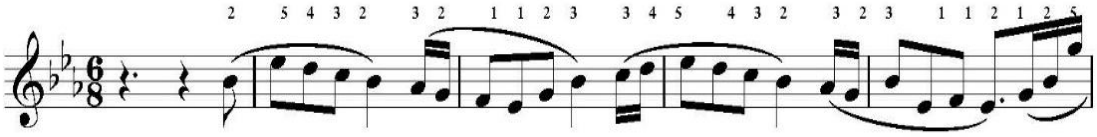
3. ฝึกการเล่นทำนองพร้อมกับเสียงประสานในมือซ้าย พยายามฟังให้เสียงของแนวทำนองออกมาชัดเจนทุกตัว ไม่บอด เสียงประสานจะต้องกดโน้ตเบา ๆ ไม่ต้องลงน้ำหนักบนคีย์เปียโนเยอะ ส่วนแนวทำนอง ให้ลงน้ำหนักมากกว่าโน้ตตัวอื่น ๆ และถ่ายน้ำหนักไปยังโน้ตตัวต่อไป ให้เสียงต่อเนื่องกัน รวมถึงการทำรูปประโยคให้สวยงาม

1.2 การทำ Voicing ในแนวกลาง

1.2.1 ทำนองหลักถูกซ่อนไว้ในเสียงประสานแนวกลาง จึงทำให้สังเกตได้ยาก

ภาพที่ 83 การทำ Voicing ที่ทำนองหลักถูกซ่อนไว้ในเสียงประสานแนวกลางห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

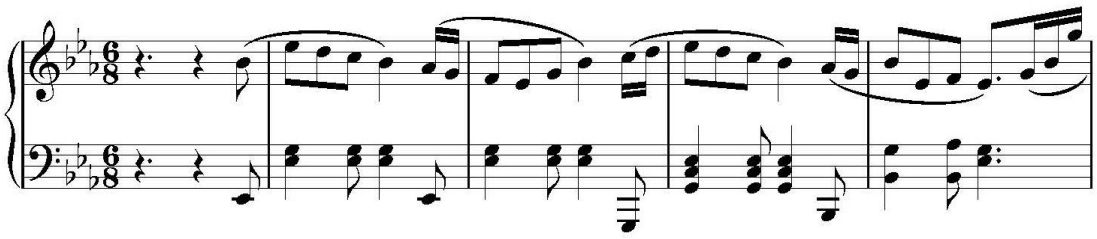
วิธีการฝึก

1. ฝึกร้อง และเล่นทำนองหลักเพียงแนวเดียว เพื่อให้ได้ยินแนวทำนองที่ชัดเจน และถูกต้อง นอกจากนั้นควรฝึกการทำรูปประโยคเพลงให้สวยงาม

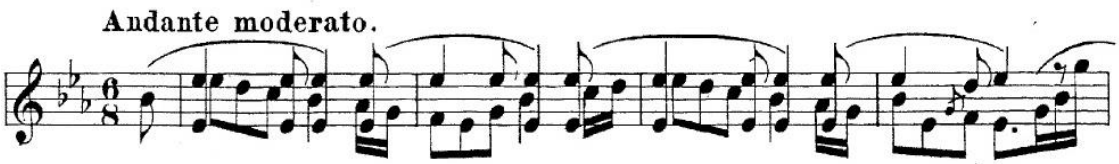


ภาพที่ 84 ทำนองหลักห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

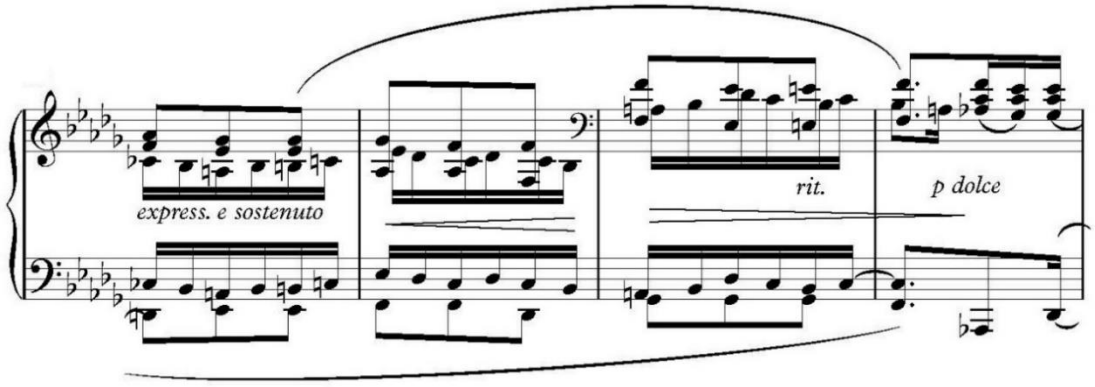
2. ฝึกแนวทำนองพร้อมกับมือซ้าย โดยเริ่มจากการร้องทำนองในมือขวา แต่มีการเล่นมือซ้ายเพิ่มเข้าไป เพื่อให้ได้ยินเสียงประสาน พร้อมกับแนวทำนอง หลังจากนั้นจึงทำการเล่นกับเปียโนทั้งสองมือ



ภาพที่ 85 แนวทำนองกับเสียงประสานในมือซ้ายห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

3. ฝึกการเล่นแนวทำนองพร้อมกับการเล่นแนวประสานในมือขวา จะสังเกตเห็นว่าแนวประสานรอบ ๆ ตัวทำนอง มีการประสานเป็นคู่แปด ในโน้ตตัว Eb ซึ่งจะถูกเล่นซ้ำไปเรื่อย ๆ มีลักษณะคล้ายเสียงระฆัง โดยมีทำนองหลักอยู่ตรงกลาง จึงจำเป็นจะต้องกดโน้ตที่เป็นเสียงประสานให้เบา ๆ และไม่ลงน้ำหนักบนคีย์เปียโนเยอะจนเกินไป ส่วนแนวทำนองหลัก ให้ลงน้ำหนักมากกว่าโน้ตเสียงประสาน และถ่ายน้ำหนักให้เสียงฟังดูต่อเนื่องกัน โน้ตแนวทำนองจะต้องได้ยินเสียงออกมาชัดเจนครบทุกตัว ไม่บอด หรือกลืนไปกับเสียงประสาน อาจฝึกโดยการกดโน้ตย้ำ ๆ ในตัวที่ทำนองหลักต้องเล่นพร้อมกับโน้ตประสาน

ภาพที่ 86 แนวทำนองกับแนวประสานในมือขวาห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

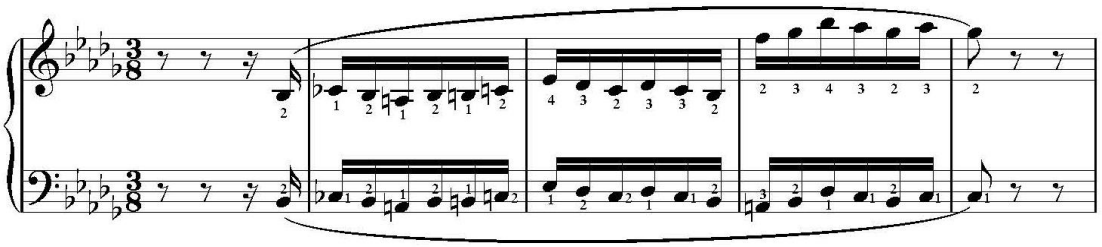
1.2.2 ทำนองแทรกอยู่ตรงกลางระหว่างทั้ง 2 มือ เป็นลักษณะโครมาติก ขนานกันเป็นคู่แปด



ภาพที่ 87 การทำ Voicing ที่ทำนองแทรกอยู่ตรงกลางระหว่างทั้ง 2 มือ ห้องที่ 27-30 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

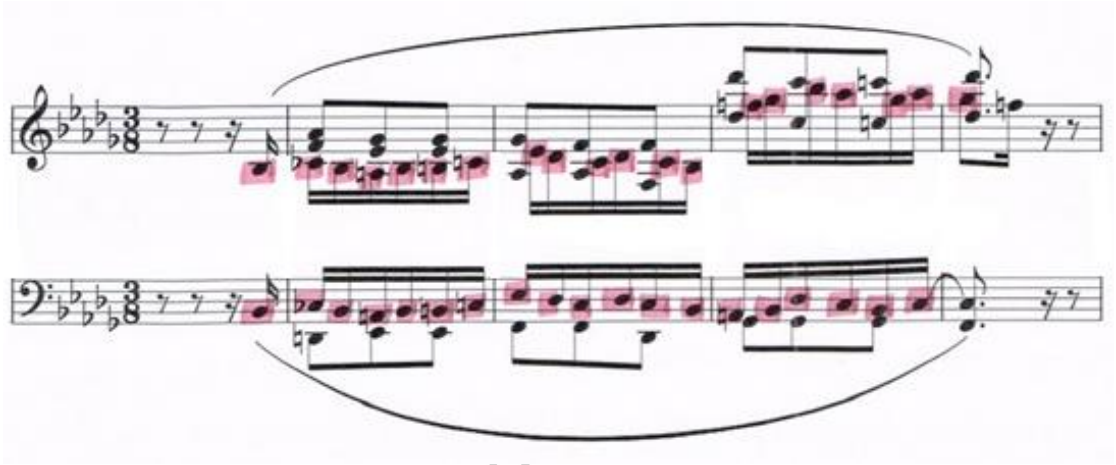
วิธีการฝึก

1. ฝึกร้อง และเล่นทำนองหลัก โดยใช้นิ้วจริง ให้เสียงฟังดูเชื่อมกัน และทำรูปประโยคให้สวยงาม สังเกตได้ว่าแนวทำนองถูกเล่นขนานเป็นคู่แปด ระหว่างทั้งสองมือ



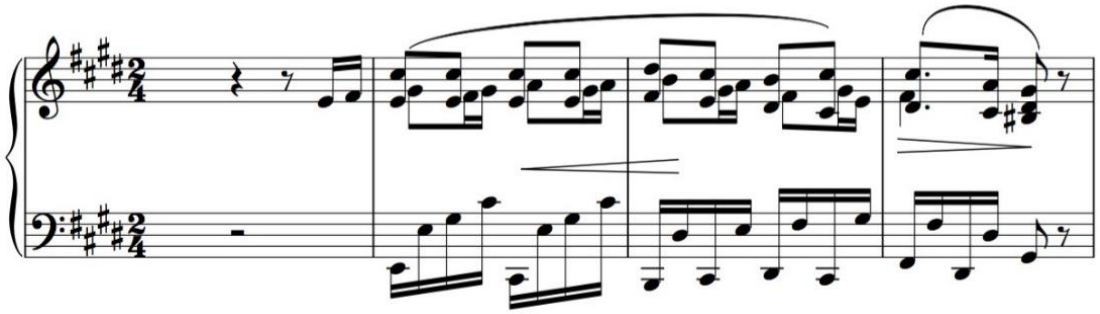
ภาพที่ 88 ทำนองหลักห้องที่ 27-30 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

2. ฝึกแนวทำนองทีละมือ พร้อมกับเสียงประสาน โดยเริ่มจากการร้องทำนอง พร้อมกับเสียงประสานในแต่ละมือ เพื่อให้ได้ยินเสียงประสาน พร้อมกับแนวทำนอง หลังจากนั้นจึงทำการเล่นกับเปียโน

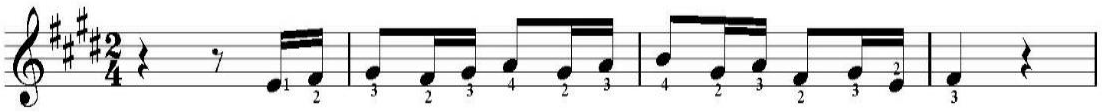


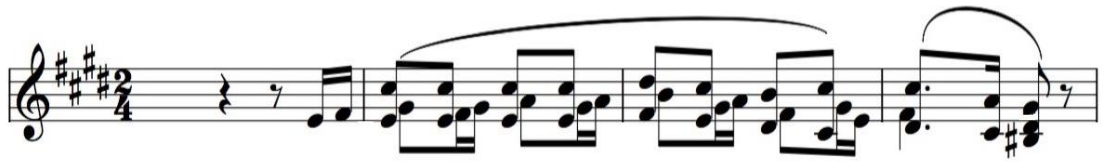
ภาพที่ 89 แนวทำนองพร้อมกับเสียงประสานแบบแยกมือ ห้องที่ 27-30 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

3. ฝึกการเล่นแนวทำนองพร้อมกับการเล่นแนวประสานทั้งสองมือ จะสังเกตเห็นว่าแนวประสานในมือขวา มีการประสานเป็นขั้นคู่ ส่วนในมือซ้ายจะมีเสียงประสานที่อยู่ในแนวเบส โดยมีทำนองหลักอยู่ตรงกลาง จึงจำเป็นจะต้องกดโน้ตที่เป็นเสียงประสานให้เบา ๆ และไม่ลงน้ำหนักบนคีย์เปียโนเยอะจนเกินไป ส่วนแนวทำนองหลัก ให้ลงน้ำหนักมากกว่าโน้ตเสียงประสาน และถ่ายน้ำหนักให้เสียงฟังดูต่อเนื่องกัน โน้ตแนวทำนองจะต้องได้ยินเสียงออกมาชัดเจนครบทุกตัว ไม่บอด หรือกลืนไปกับเสียงประสาน อาจฝึกโดยการกดโน้ตย้ำ ๆ ในตัวที่ทำนองหลักต้องเล่นพร้อมกับโน้ตประสาน

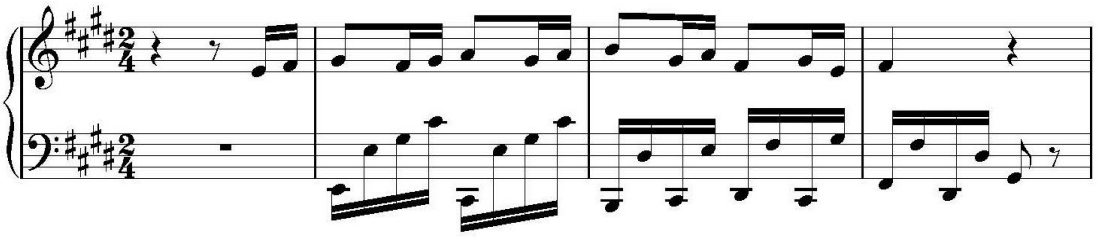
1.2.3 ทำนองอยู่ในแนวกลางที่มีเสียงประสานเป็นคู่ 6 อยู่เหนือแนวทำนอง

ภาพที่ 90 การทำ Voicing ที่ทำนองอยู่ในแนวกลาง และมีเสียงประสานเป็นคู่ 6 ห้องที่ 22-25 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

วิธีการฝึก

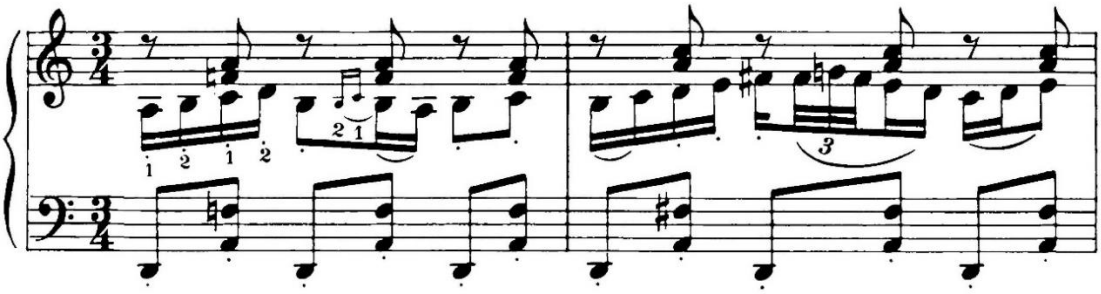
1. ฝึกร้อง และเล่นทำนองหลัก โดยใช้นิ้วจริง ให้เสียงฟังดูเชื่อมกัน และทำรูปประโยคให้สวยงาม สังเกตได้ว่าแนวทำนองถูกเล่นอยู่ในแนวกลางของมือขวา

ภาพที่ 91 ทำนองหลักห้องที่ 22-25 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

2. ฝึกแนวทำนองพร้อมกับเสียงประสานที่เป็นคู่ 6 ในมือขวา โดยเริ่มจากการร้องทำนองพร้อมกับเสียงประสาน หลังจากนั้นจึงทำการเล่นกับเปียโน

ภาพที่ 92 แนวทำนองกับเสียงประสานที่เป็นคู่ 6 ในมือขวาห้องที่ 22-25 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

3. ฝึกการเล่นแนวทำนองพร้อมกับการเล่นแนวประสานในมือซ้าย โดยจะต้องให้ได้ยินเสียงทำนองหลักที่อยู่ตรงกลาง และเล่นโน้ตที่เป็นเสียงประสานเบา ๆ ให้เสียงฟังดูต่อเนื่องกัน

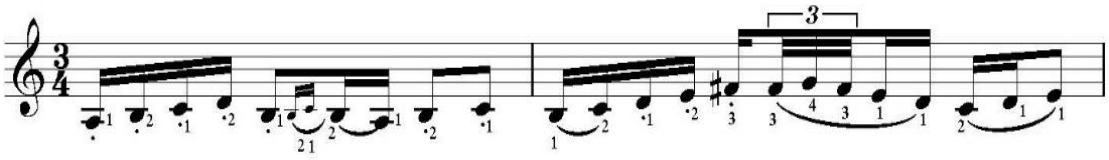


ภาพที่ 93 แนวทำนองกับแนวประสานในมือซ้ายห้องที่ 22-25 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

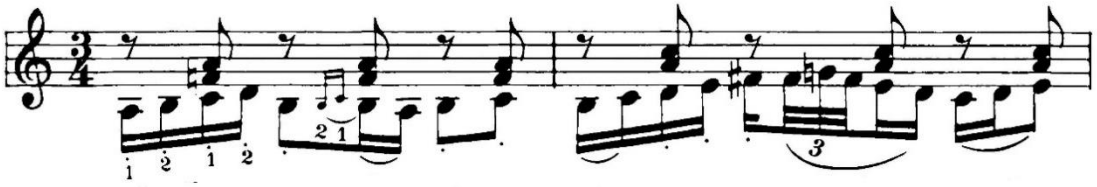
1.2.4 ทำนองแทรกอยู่ตรงกลางระหว่างทั้ง 2 มือ ที่มีเสียงประสานเป็นขั้นคู่ และแนวเบส

ภาพที่ 94 การทำ Voicing ที่ทำนองแทรกอยู่ตรงกลางระหว่างทั้ง 2 มือ ห้องที่ 12-13 ของท่อน Menuet

วิธีการฝึก

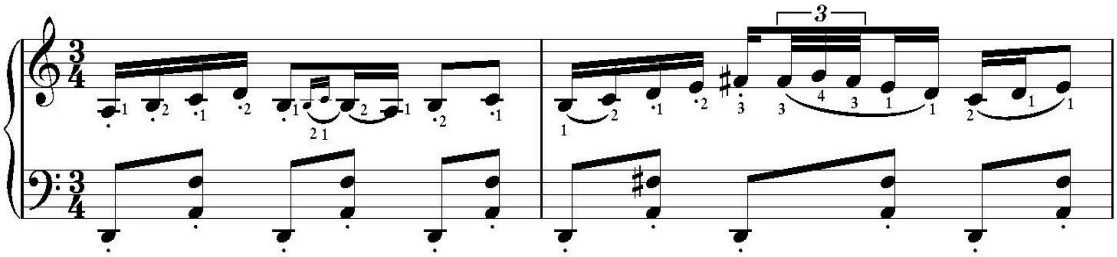
1. ฝึกร้อง และเล่นทำนองหลัก โดยใช้นิ้วจริง และควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ของโน้ตแต่ละตัวเพื่อให้ถูกต้องตามที่โน้ตกำหนด รวมถึงการทำรูปประโยคให้สวยงาม สังเกตได้ว่าแนวทำนองถูกเล่นอยู่ข้างใต้เสียงประสานของมือขวา ที่เป็นคู่ 3



ภาพที่ 95 ทำนองหลักห้องที่ 12-13 ของท่อน Menuet

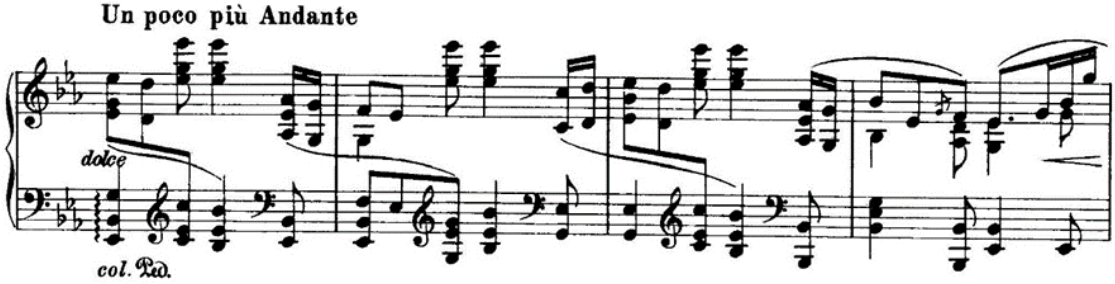
2. ฝึกแนวทำนองพร้อมกับเสียงประสานที่เป็นคู่ 3 ในมือขวา โดยเริ่มจากการร้องทำนองพร้อมกับเสียงประสาน หลังจากนั้นจึงทำการเล่นกับเปียโน โดยจำเป็นจะต้องควบคุมลักษณะเสียงให้แนวทำนองออกมาชัดเจน และครบถ้วนทุกตัว

ภาพที่ 96 ทำนองกับเสียงประสานในมือขวาห้องที่ 12-13 ของท่อน Menuet

3. ฝึกการเล่นแนวทำนองพร้อมกับการเล่นแนวประสานที่เป็นคอร์ดในมือซ้าย โดยจะต้องให้ได้ยินเสียงทำนองหลักที่อยู่ตรงกลางระหว่างทั้งสองมือชัดเจน ส่วนโน้ตที่เป็นเสียงประสานจะต้องเบา และสั้น



ภาพที่ 97 แนวทำนองกับแนวประสานในมือซ้ายห้องที่ 12-13 ของท่อน Menuet

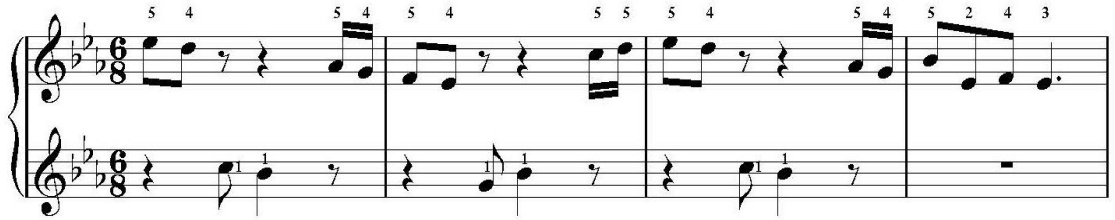
1.3 การทำ Voicing ที่อยู่ในลักษณะมือขวาสลับกับมือซ้าย

1.3.1 การทำ Voicing ที่อยู่ในลักษณะมือขวาสลับกับมือซ้าย ที่มีแนวทำนองเป็นคู่แปด

ภาพที่ 98 ห้องที่ 38-41 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

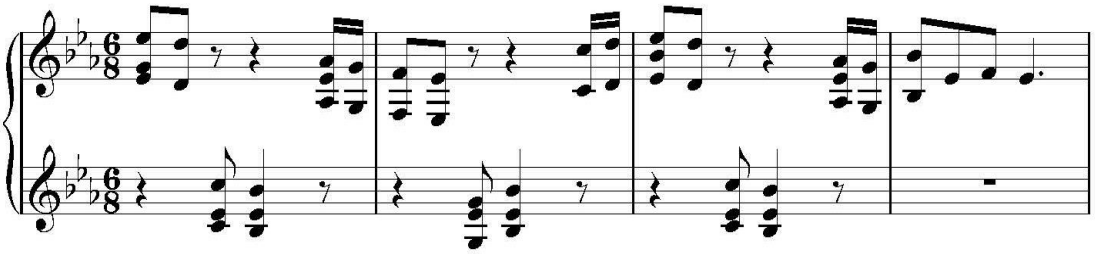
ทำนองมีการเชื่อมต่อระหว่างมือขวาไปหามือซ้าย สลับกันไปมา ทำให้เสียงประสานมีความหนาขึ้น และมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันไปมาเหมือนกับตัวทำนอง โดยเสียงประสานมือซ้ายทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบ และเสียงประสานมือขวา มีลักษณะเหมือนเสียงระฆัง

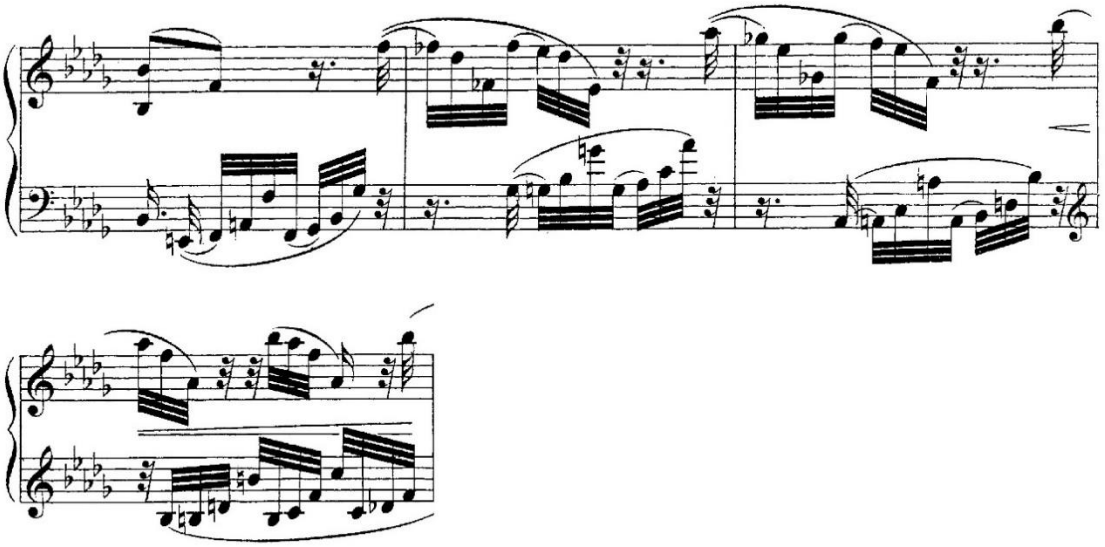
วิธีการฝึก

1. ฝึกเล่นเฉพาะแนวทำนองให้เสียงต่อเนื่องกัน โดยการเล่นสลับมือขวา และมือซ้าย



ภาพที่ 99 แนวทำนองห้องที่ 38-41ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

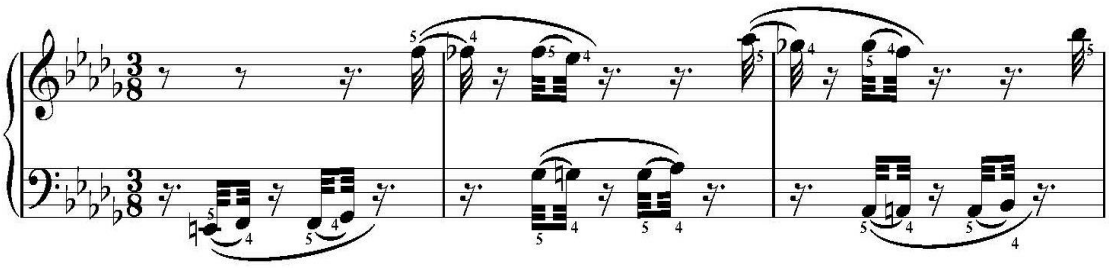
2. ฝึกการเล่นทำนองเป็นคอร์ดเชื่อมต่อระหว่างมือขวา และมือซ้าย จะสังเกตว่าตัวทำนองมีการเล่นเป็นคู่แปด และโน้ตบางตัวมีการใส่เสียงประสานเข้าไปด้วย จึงจำเป็นที่จะต้องทำ voicing ในโน้ตแนวบน และถ่ายน้ำหนัก ให้เสียงต่อเนื่องกัน

ภาพที่ 100 แนวทำนองที่อยู่เหนือคอร์ด ห้องที่ 38-41ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

1.3.2 การทำ Voicing ที่อยู่ในลักษณะมือขวาสลับกับมือซ้าย ที่แนวทำนองไล่เสียงเป็นโครมาติก และ อยู่ในจังหวะยก

ภาพที่ 101 ห้องที่ 33-42 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

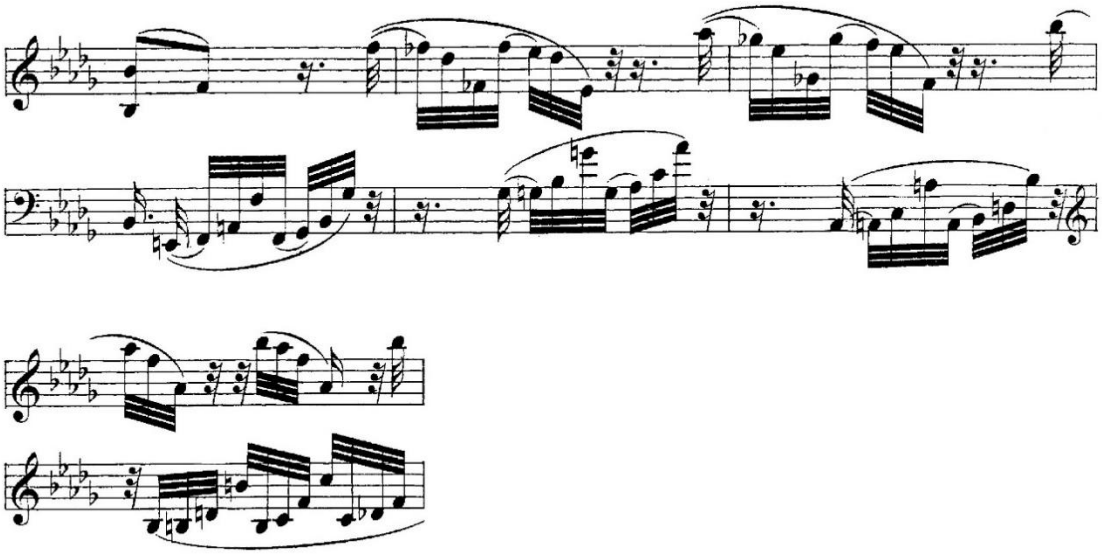
ทำนองถูกเลือกบางตัว มีการไล่เสียงเป็นโครมาติกที่อยู่ในรูปของอาร์เปโจ ล้อกันไปมาระหว่างมือซ้าย และมือขวา

วิธีการฝึก

1. ฝึกเล่นเฉพาะแนวทำนองให้เสียงต่อเนื่องกัน โดยการเล่นสลับมือซ้าย และมือขวา จะสังเกตเห็นว่า แนวทำนองบางจุดมีการซ้อนกันอยู่ของทั้งสองมือ

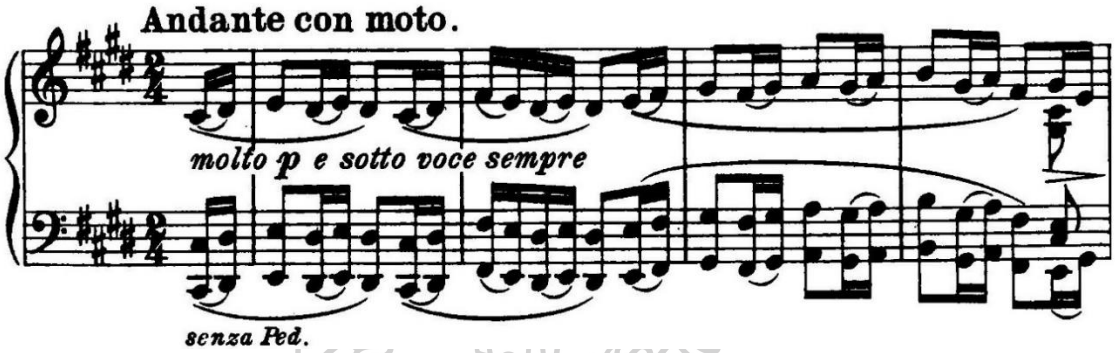


ภาพที่ 102 แนวทำนองห้องที่ 33-42 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

2. ฝึกการเล่นทำนอง พร้อมกับเสียงประสานที่อยู่ในรูปของอาร์เปโจทีละมือ จะสังเกตเห็นว่า แนวทำนองจะใช้นิ้ว 5 และ4 เป็นหลักในการกด และทำให้เสียงเชื่อมกัน ซึ่งเป็นนิ้วที่ไม่แข็งแรงนัก จึงจะต้องลงน้ำหนักให้มากเป็นพิเศษ และถ่ายโอนน้ำหนักไปหาเสียงประสานให้เบาที่สุด

ภาพที่ 103 แนวทำนอง และเสียงประสาน ห้องที่ 33-42 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

3. เมื่อเล่นแยกทีละมือได้แล้ว จึงนำมารวมกันทั้งสองมือ พยายามฟังเสียงของแนวทำนองในจังหวะยกให้ออกมาเด่นชัดทุกตัว ไม่กลบไปกับเสียงประสาน

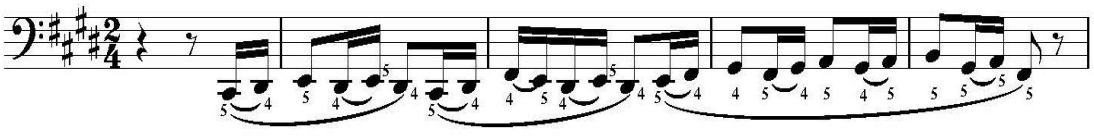
1.4 การทำ Voicing ในแนวล่าง

1.4.1 การเลือกทำ Voicing ในแนวล่าง

ภาพที่ 104 ห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

ทำนองหลักถูกเล่นเป็นคู่แปด ให้ความรู้สึกเงียบ แต่รุนแรง ในตัวอย่างนี้สามารถเลือกการทำ Voicing ในแนวใดก็ได้ แต่เลือกที่จะใช้แนวล่างเพื่อให้เสียงฟังดูลึกลับมากขึ้น

วิธีการฝึก

1. ฝึกเล่นเฉพาะแนวทำนองที่อยู่ล่างสุดให้เสียงต่อเนื่องกัน และใช้นิ้วตามจริง จะสังเกตเห็นว่า แนวทำนองถูกเล่นขนานกันเป็นคู่แปด



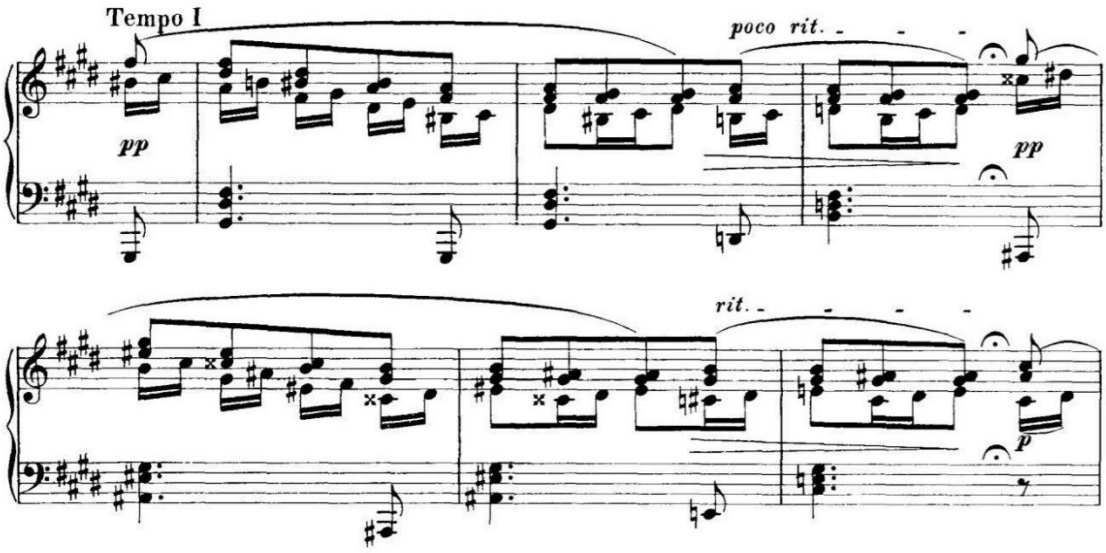
’ภาพที่ 105 แนวทำนองห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

2. ฝึกการเล่นทำนอง พร้อมกับเสียงประสานที่เป็นคู่แปด ให้เสียงต่อเนื่องกัน พยายามฟังให้เสียงแนวล่างสุดออกมาชัดกว่าแนวบน

ภาพที่ 106 แนวทำนองที่เสียงประสานเป็นคู่แปด ห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

3. เมื่อสามารถทำให้เสียงออกมาชัดเจน และต่อเนื่องกันได้แล้ว จึงนำมือขวามาเล่นพร้อมกันทั้งสองมือ จะเห็นได้ว่าโน้ตทั้งสองมือเป็นโน้ตตัวเดียวกัน แต่การให้เสียงแนวล่างดูชัดกว่าทุกแนว จะทำให้เสียงฟังดูมีมิติ และน่าค้นหามากยิ่งขึ้น

1.4.2 การทำ voicing ที่แนวทำนองอยู่ใต้คอร์ด

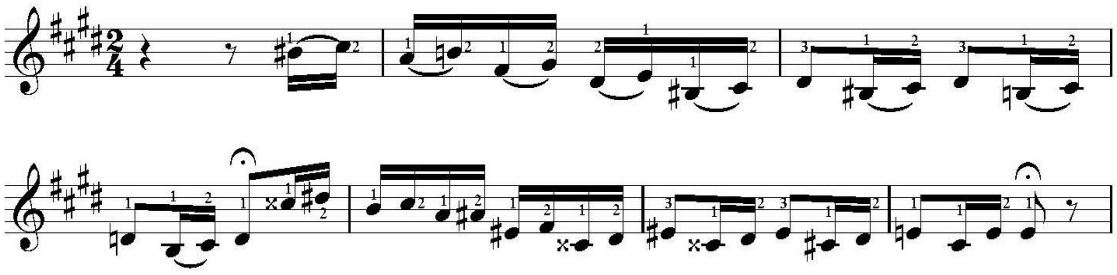


ภาพที่ 107 ห้องที่ 76-81 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

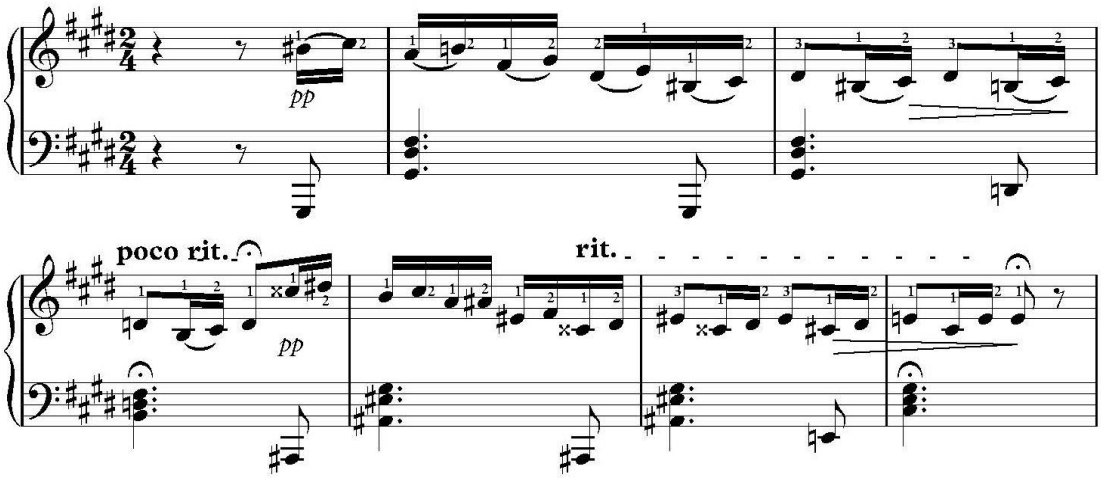
ทำนองถูกเล่นอยู่ใต้คอร์ดในมือขวาเพียงอย่างเดียว จึงจำเป็นต้องแยกทำนองหลักออกจากนิ้วอื่น ๆ ที่เล่นเสียงประสาน ในขณะที่ทำนองต้องมีความกระชับกระเฉง และมีแรงมากกว่านิ้วอื่น ๆ จึงจำเป็นจะต้องเอียงมือไปหานิ้วที่เล่นเสียงดังกว่า เพื่อดึงให้แนวทำนองเด่นชัดออกมา

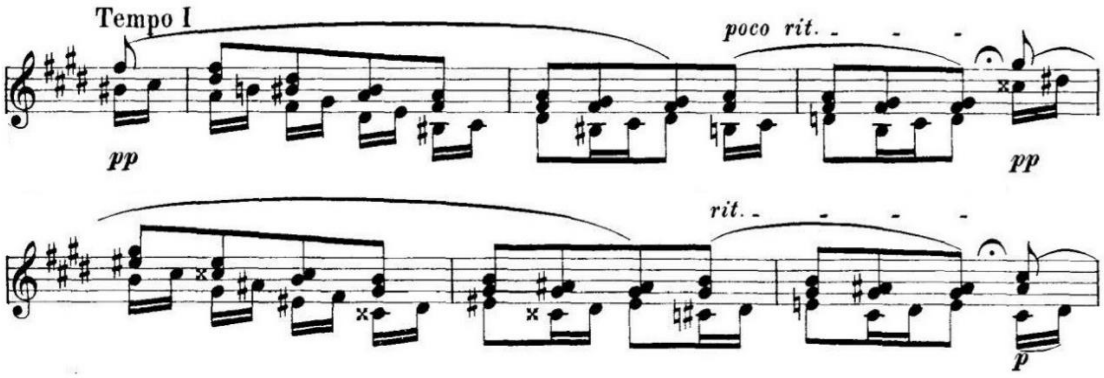
วิธีการฝึก

1. ฝึกเล่นเฉพาะแนวทำนองที่อยู่ล่างสุดให้เสียงต่อเนื่องกัน และใช้นิ้วตามจริง จะสังเกตเห็นว่า แนวทำนองถูกเล่นอยู่ใต้เสียงประสานที่เป็นคอร์ด



ภาพที่ 108 แนวทำนองห้องที่ 76-81 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

2. ฝึกแนวทำนองพร้อมกับมือซ้าย โดยเริ่มจากการร้องทำนองในมือขวา แต่มีการเล่นมือซ้ายเพิ่มเข้าไป เพื่อให้ได้ยินเสียงประสาน พร้อมกับแนวทำนอง หลังจากนั้นจึงทำการเล่นกับเปียโนทั้งสองมือ

ภาพที่ 109 แนวทำนอง และเสียงประสานในมือซ้าย ห้องที่ 76-81 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

3. ฝึกการเล่นทำนอง พร้อมกับเสียงประสานที่เป็นคอร์ดในมือขวา ฟังให้เสียงต่อเนื่องกัน และให้เสียงแนวล่างสุดออกมาชัดกว่าแนวเสียงประสานที่เป็นคอร์ด

ภาพที่ 110 แนวทำนอง และเสียงประสานในมือขวา ห้องที่ 76-81 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

2. Octaves

Octaves หรือคู่แปด เป็นเทคนิคสำคัญในการเล่นเปียโน นักประพันธ์ในยุคโรแมนติกมักนำเทคนิคนี้มาใช้เพื่อสร้างอารมณ์ต่าง ๆ ในเพลง นอกจากนั้น การฝึกคู่แปด ยังแตกต่างกับการฝึกเทคนิคอื่น ๆ เพราะมีการใช้กล้ามเนื้อในส่วนของแขน มือ และข้อมือ เข้ามาเป็นส่วนประกอบ ซึ่งทั้งสามส่วนหลัก จำเป็นจะต้องมีความสอดคล้องกัน เป็นการเคลื่อนที่ในลักษณะซ้ำ ๆ[55]

ปัญหาที่พบ

การเล่นคู่แปดให้เสียงต่อเนื่องกัน และการเล่นคู่แปดที่ต้องกระโดดไปมา ทำให้เกิดการขยับแขน และมือมากจนเกินไป ความแม่นยำจึงน้อยลง

วิธีแก้ปัญหา

1. ควรฝึกการควบคุมความตึงของกล้ามเนื้อทั้งหมดของไหล่ ข้อศอก หน้าแขน และข้อมือ ให้เป็นอิสระ และเคลื่อนที่ให้น้อยที่สุด เพื่อเป็นการประหยัดพลังงานในการเล่น ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดในการเล่นคู่แปด[56]

2. ควรคำนึงถึงการเลือกนิ้วที่จะใช้ และการจัดตำแหน่งของมือให้เล่นได้ง่ายที่สุด เพื่อเพิ่มความถูกต้องของโน้ตมากยิ่งขึ้น โดยที่จะต้องไม่มีผลกับความเร็วที่เล่น

3. จะต้องไม่ยกข้อมือสูงจนเกินไป ในขณะที่เล่น เพราะจะทำให้เคลื่อนไหวไม่สะดวก เกร็ง และไม่ยืดหยุ่น

---

[55] Yoshinori Hosaka,"Sumiko mikimoto's piano method: A Modern physiological approach to piano technique in historical context" (Ph.D. dissertation, School of the University of Maryland,2009),121.

[56] Aloys Fleischmann,"Tradition and Craft in Piano-Playing." (Ph.D dissertation,University College, Cork, 2014), 39.

ข้อเสนอแนะ

ควรเริ่มฝึกพื้นฐานจากการเล่นเสียงสั้น ๆ ให้อยู่ใกล้กับคีย์เปียโน และปล่อยตามแรงโน้มถ่วง ให้มีแรงสะท้อนกลับขึ้นมา อาจจะต้องมีการเกร็งข้อมือเล็กน้อย และใช้ปลายแขนช่วยกดให้มีแรงเพิ่มมากขึ้น การใช้วิธีนี้จะทำให้ไม่เปลืองแรง เพราะ เป็นวิธีที่เกิดจากแรงโดยธรรมชาติ โดยข้อมือและ แขน จะต้องไม่เกร็ง นอกจากนี้ควรกะระยะห่างระหว่างนิ้วหัวแม่มือ และนิ้วก้อยให้คงที่ และโน้ตทั้ง 2 เสียงจะต้องกดพร้อมกัน เมื่อสามารถทำได้แล้ว จะพบว่า การเล่นคู่แปดให้เร็ว และการควบคุมความเข้มของเสียงจะทำได้ดียิ่งขึ้น ซึ่งต้องเกิดจากการฝึกฝนกับอาจารย์ และการฝึกซ้อมด้วยตนเอง[57]

แนวทางการฝึกซ้อม

2.1 การเล่นคู่แปดโดยใช้นิ้ว 5 เพียงอย่างเดียว

การเล่นโดยใช้นิ้ว 5 เพียงอย่างเดียว เป็นการใช้แรงจากน้ำหนักที่ถ่ายเทลงไปบนคีย์เปียโน ข้อดี คือ ช่วยลดการตึงของกล้ามเนื้อ ทำให้เล่นโน้ตได้อย่างถูกต้อง และแม่นยำกว่าการใช้นิ้ว 4 แต่มีข้อเสีย คือ เนื่องจากเป็นการใช้นิ้ว 5 ซ้ำ ๆ กัน จึงทำให้เสียงต่อเนื่องกันได้ยาก โดยมีลักษณะการเล่น คือ เป็นการเอียงข้อมือไปหานิ้วที่ 5 ซึ่งใช้ปลายนิ้วกด กับ นิ้วโป้งที่กดแบบเอียง ๆ[58]

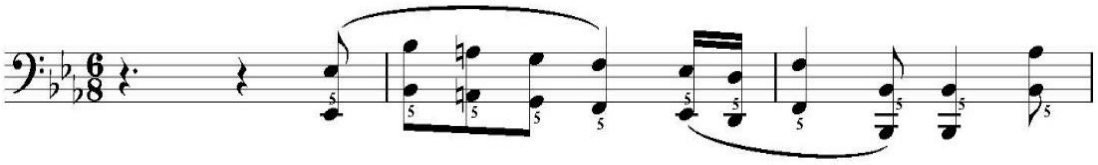
วิธีการฝึก

2.1.1 การเล่นคู่แปดที่โน้ตมีระยะห่าง และใช้เพียงนิ้ว 5 เพียงอย่างเดียว

---

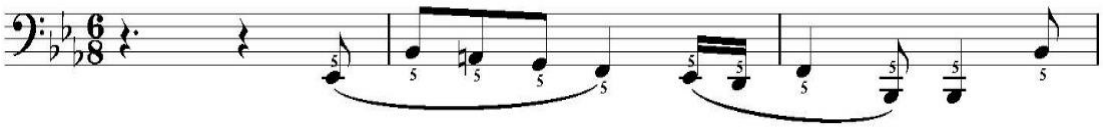
[57] Melanie Spanswick, **Top Tips for Practising Octaves**. เข้าถึงเมื่อ 20 มิถุนายน 2561, เข้าถึงได้จาก https://www.pianistmagazine.com/news/learning-the-piano/top-tips-for-practising-octaves

[58] Brenda G. Wristen, “Overuse Injuries and Piano technique: A Biomechanical Approach” (Ph.D. dissertation, University of Texas, 1998), 164.



ภาพที่ 111 ห้องที่ 6-8 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

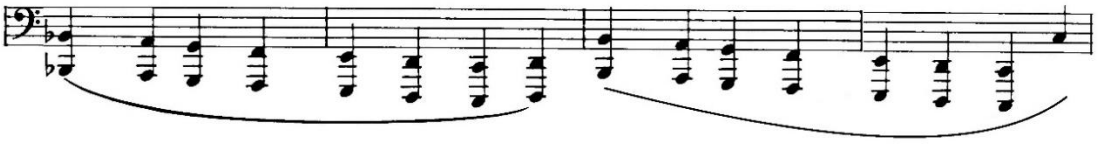
1. ควรฝึกจากการเล่นโน้ตเดี่ยวในนิ้ว 5 และสังเกตการกระโดดของนิ้ว



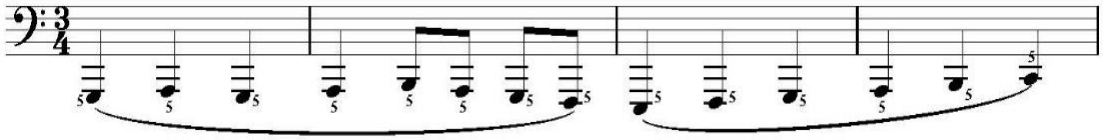
ภาพที่ 112 แนวทำนองห้องที่ 6-8 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

2. เมื่อฝึกนิ้ว 5 จนคล่องแล้ว จึงค่อยเล่นแบบคู่แปด โดยการฝึกทีละประโยค แล้วหยุดพัก หลังจากนั้นจึงนำมาเล่นต่อกัน สังเกตให้ลักษณะของการกดนิ้วโป้งเป็นเส้นตรง เป็นการถ่ายน้ำหนักจากแขน และมือ ลงสู่คีย์เปียโน และควรขยับแขนให้น้อยที่สุด เพราะ การยกแขนสูงจะทำให้เหนื่อยได้ง่าย และควรใช้วิธีการเอื้อม แทนการกระโดด เพื่อเป็นการประหยัดพลังงาน โดยการฝึกครั้งแรก ๆ ให้เริ่มจากการเล่นช้า ๆ และยังไม่ควรใส่เพเดิลลงไป แต่ควรฝึกฟังเสียงให้ต่อเนื่องกันมากที่สุด และ ฝึกทำรูปประโยคให้สวยงาม

3. ฝึกการเล่นโดยไม่มองที่คีย์เปียโน เพื่อให้กล้ามเนื้อได้เรียนรู้ทิศทางการเคลื่อนไหวของมือ

2.1.2 การเล่นคู่แปดให้เสียงต่อเนื่องกันที่ใช้เพียงนิ้ว 5 เพียงอย่างเดียว

ภาพที่ 113 ห้องที่ 44-47 ของท่อน Prelude

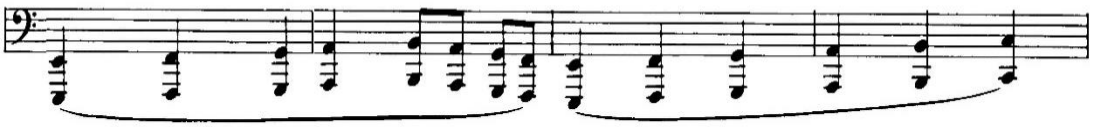
1. จะเห็นได้ว่าโน้ตเป็นบันไดเสียงที่ไล่ลง ควรฝึกจากการเล่นโน้ตเดี่ยวในนิ้ว 5 ให้กดแบบเต็มเสียง ส่วนมือ กับข้อมือ จะต้องรับรู้ถึงการเล่นโน้ตในแต่ละตัว



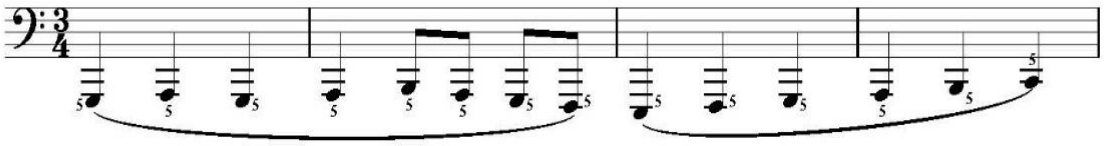
ภาพที่ 114 แนวทำนองห้องที่ 44-47 ของท่อน Prelude

2. เมื่อฝึกนิ้ว 5 จนคล่องแล้ว จึงค่อยเล่นแบบคู่แปด โดยการฝึกทีละประโยค แล้วหยุดพัก หลังจากนั้นจึงนำมาเล่นต่อกัน โดยการฝึกครั้งแรก ๆ ให้เริ่มจากการเล่นช้า ๆ และยังไม่ควรใส่เพเดิลลงไป แต่ควรฝึกฟังเสียงให้ต่อเนื่องกันมากที่สุด และฝึกทำรูปประโยคให้สวยงาม

3. ฝึกการเล่นโดยไม่มองที่คีย์เปียโน เพื่อให้กล้ามเนื้อได้เรียนรู้ทิศทางการเคลื่อนไหวของมือ

2.1.3 การเล่นคู่แปดให้เสียงต่อเนื่องกันที่ใช้เพียงนิ้ว 5 เพียงอย่างเดียว

ภาพที่ 115 ห้องที่ 38-41 ของท่อน Menuet

1. จะเห็นได้ว่าโน้ตเป็นบันไดเสียงที่ไล่ลง ควรฝึกจากการเล่นโน้ตเดี่ยวในนิ้ว 5 ให้กดแบบเต็มเสียง ส่วนมือ กับข้อมือ จะต้องรับรู้ถึงการเล่นโน้ตในแต่ละตัว



ภาพที่ 116 แนวทำนองห้องที่ 38-41 ของท่อน Menuet

2. เมื่อฝึกนิ้ว 5 จนคล่องแล้ว จึงค่อยเล่นเป็นคู่แปด โดยการฝึกทีละประโยค แล้วหยุดพัก หลังจากนั้นจึงนำมาเล่นต่อกัน โดยการฝึกครั้งแรก ๆ ให้เริ่มจากการเล่นช้า ๆ และยังไม่ควรใส่เพเดิลลงไป แต่ควรฝึกฟังเสียงให้ต่อเนื่องกันมากที่สุด และฝึกทำรูปประโยคให้สวยงาม

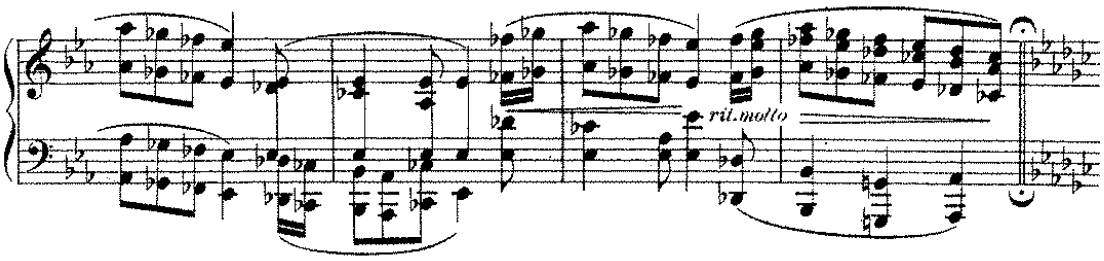
3. ฝึกการเล่นโดยไม่มองที่คีย์เปียโน เพื่อให้กล้ามเนื้อได้เรียนรู้ทิศทางการเคลื่อนไหวของมือ

2.2 การเล่นคู่แปด โดยใช้นิ้ว 5 และนิ้ว 4

การใช้นิ้ว 4 เข้ามาช่วยเป็นทางเลือกที่ดี ที่จะนำมาใช้ แต่จะต้องใช้การยืดที่มากขึ้น และเลือกใช้เพียงบางจุด โดยการใช้นิ้ว 4 และ5 เป็นการใช้แรงที่มาจากนิ้ว ข้อดี คือ สามารถทำให้เสียงมีความต่อเนื่องกัน มากกว่าการใช้นิ้ว 5 เพียงอย่างเดียว โดยมีลักษณะการเล่น คือ เป็นการเอียงข้อมือไปหานิ้วที่ 4 และ5 ส่วนนิ้วโป้งเป็นการกดแบบเอียง ๆ

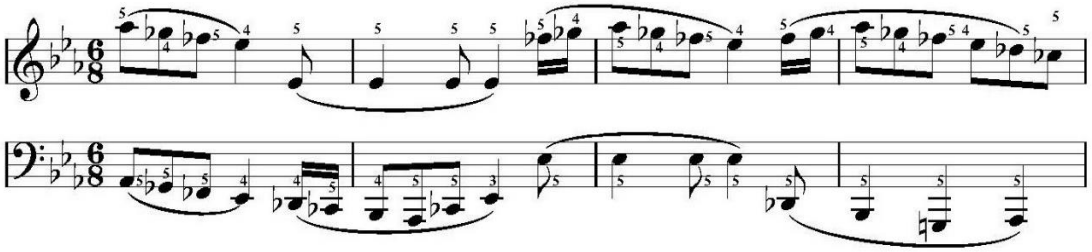
วิธีการฝึก

2.2.1 การเล่นคู่แปด ทั้งสองมือให้เสียงต่อเนื่องกันโดยใช้นิ้ว 5 และนิ้ว 4



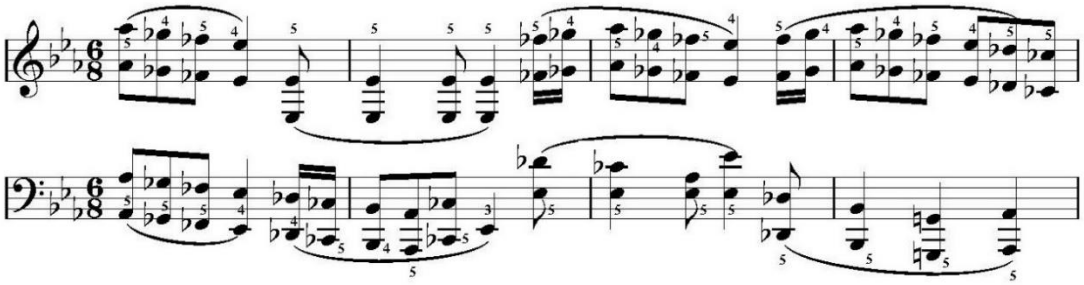
ภาพที่ 117 ห้องที่ 16-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

1. ควรเริ่มฝึกจากการแยกซ้อมทีละมือ โดยการแยกแนวเสียง เล่นเฉพาะโน้ตแนวนอกที่ใช้นิ้ว 5 และ4 เพื่อให้นิ้วรู้สึกคุ้นชินกับการสลับนิ้ว และเล่นให้เต็มเสียง ให้เสียงต่อเนื่องกัน



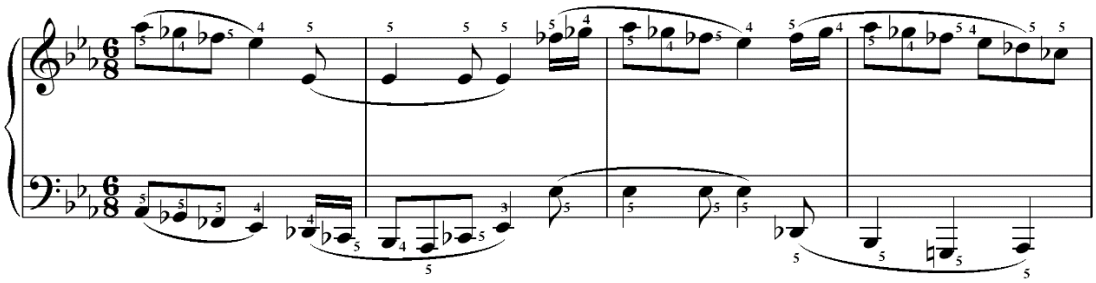
ภาพที่ 118 แนวทำนองห้องที่ 16-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

2. เมื่อฝึกนิ้ว 5 และ4 ในแต่ละมือจนคล่องแล้ว จึงเพิ่มนิ้วโป้งเข้าไปในแต่ละมือ



ภาพที่ 119 แนวทำนองในลักษณะคู่แปด ห้องที่ 16-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

3. หลังจากฝึกการเล่นคู่แปด ทีละมือได้แล้ว ให้เล่นแยกเฉพาะแนวนอกของทั้งสองมือพร้อม ๆ กัน เพื่อเป็นการฝึกแนวเสียงด้านนอกของคู่แปด ทำให้นิ้ว 5 และ4 แข็งแรงขึ้น ควรสังเกตทิศทางของมือ โดยเริ่มจากการฝึกช้า ๆ แล้วจึงค่อย ๆ เพิ่มความเร็ว โดยจะต้องคำนึงถึงความเข้มของเสียง และพยายามเล่นให้เสียงต่อเนื่องกันมากที่สุด จึงค่อยเติมนิ้วโป้งลงไปทั้งสองมือ และนิ้วโป้งจะต้องเล่นให้เสียงเบากว่านิ้วก้อย จากนั้นจึงค่อยนำมาเล่นพร้อมกันทั้งสองมือ

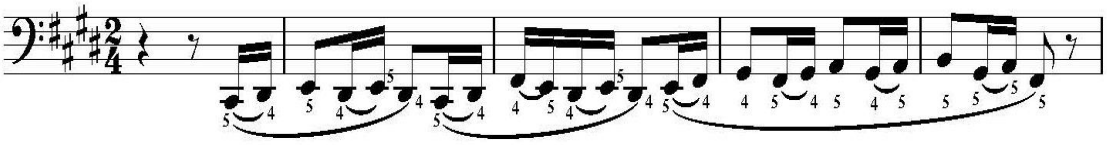


ภาพที่ 120 แนวเสียงด้านนอกของทำนอง ห้องที่ 16-20 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

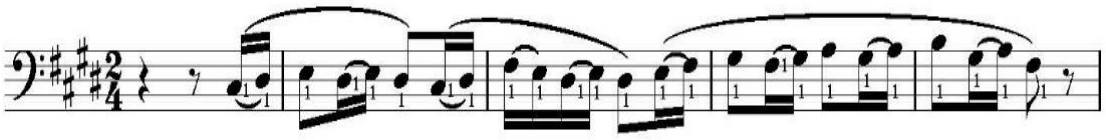
2.2.2 การเล่นคู่แปด ให้เสียงต่อเนื่องกันโดยใช้นิ้ว 5 และนิ้ว 4

ภาพที่ 121 ห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

1. ฝึกเล่นแยกแนวเสียงโดยใช้นิ้ว 5 และ4 ให้เสียงต่อเนื่องกัน โดยฝึกทีละประโยค เป็นช่วง ๆ แล้วจึงนำมาเล่นให้ต่อกัน

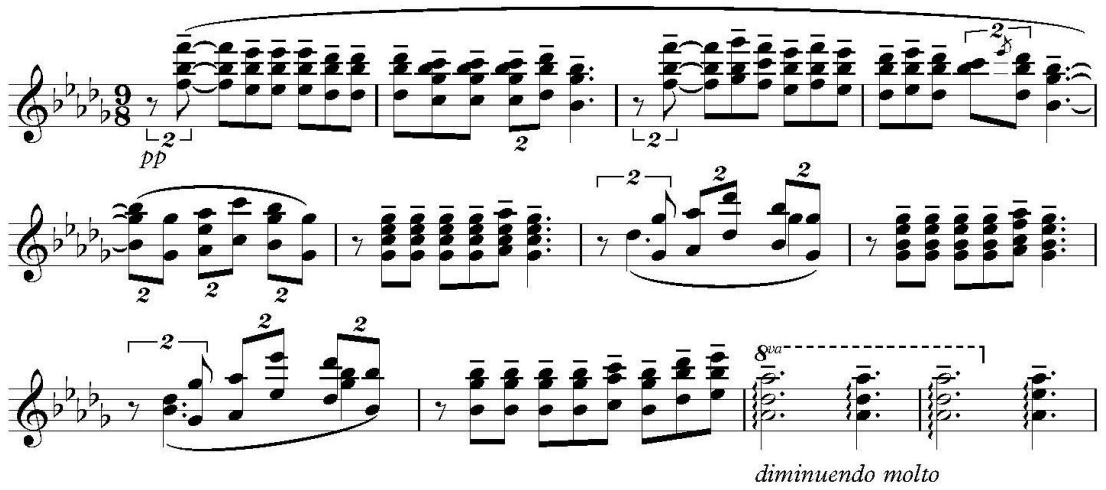


ภาพที่ 122 ทำนองในแนวเบสห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

2. ฝึกเล่นเฉพาะนิ้วโป้ง เพื่อฝึกแนวเสียงด้านใน เนื่องจากนิ้วโป้งเป็นตัวช่วยนำทาง และควบคุมทิศทางการเล่นคู่แปดได้ดี

ภาพที่ 123 แนวทำนองห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

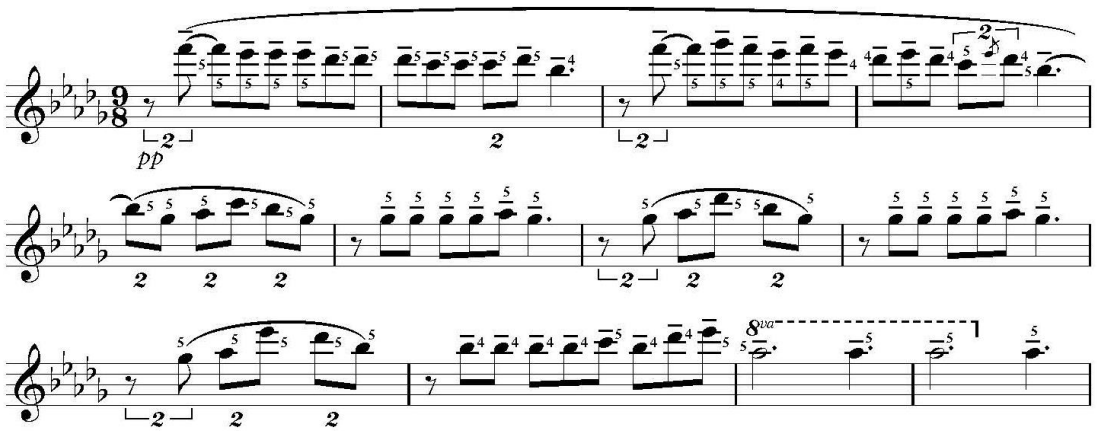
3. ฝึกเล่นคู่แปด และทำรูปประโยคให้สวยงาม ให้เสียงต่อเนื่องกัน สังเกตให้ข้อมือรู้สึกผ่อนคลายในตอนจบของแต่ละประโยค ที่สำคัญการทำ voicing ในแนวล่าง จะทำให้ทำนองดูน่าสนใจ มีความกังวาล และนุ่มลึกยิ่งขึ้น

2.2.3 การเล่นคู่แปดที่เป็นคอร์ด



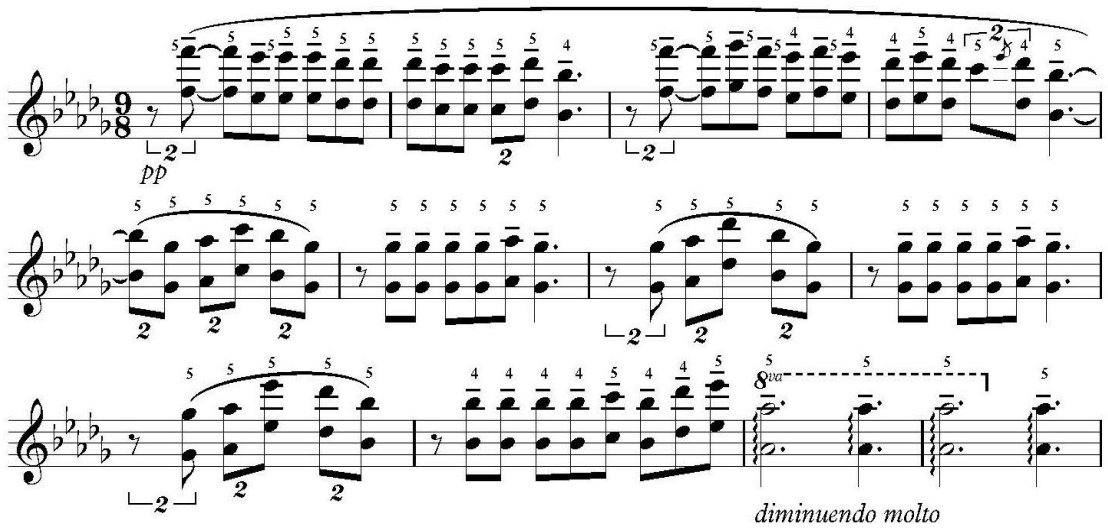
ภาพที่ 124 ห้องที่ 15-26 ของท่อน Clair de lune

1. ควรฝึกจากการแยกซ้อมแนวเสียงเฉพาะโน้ตแนวนอก ที่ใช้นิ้ว 5 และ4 เพื่อให้นิ้วรู้สึกคุ้นชินกับการสลับนิ้ว และเล่นให้เต็มเสียง ให้เสียงต่อเนื่องกัน อาจจะต้องระวังโน้ตบางจุดที่เกิดการกระโดด



ภาพที่ 125 แนวทำนองห้องที่ 15-26 ของท่อน Clair de lune

2. เมื่อฝึกนิ้ว 5 และ4 ในแต่ละมือจนคล่องแล้ว จึงทำการฝึกคู่แปด



ภาพที่ 126 แนวทำนองในลักษณะคู่แปด ห้องที่ 15-26 ของท่อน Clair de lune

3. เมื่อฝึกคู่แปด จนคล่องดีแล้ว จึงค่อยเพิ่มโน้ตตัวอื่น ๆ เข้าไป เพื่อสังเกตการเคลื่อนที่ของนิ้ว ไม่ให้นิ้ว ข้อมือ และแขน เกร็งจนเกินไป ควรผ่อนคลาย และฝึกขยับอย่างช้า ๆ สามารถใช้

การ หมุนข้อมือ เข้ามาช่วยในขณะที่กำลังเล่น จะสังเกตได้ว่านิ้วโป้งจะต้องไม่เกร็ง แต่นิ้ว 4 กับ 5 จะต้องเป็นตัวเชื่อมเพื่อให้เสียงต่อเนื่องกัน

3. Shift

การเคลื่อนที่ หรือย้ายตำแหน่งของมืออย่างรวดเร็ว จากโน้ต หรือคอร์ด ๆ หนึ่ง ไปสู่โน้ต หรือ คอร์ดอีกจุดหนึ่ง จะต้องอาศัยความแม่นยำในการย้ายมือ และกดโน้ตให้ถูกต้อง โดยอาจจะต้องใช้การขยับของไหล่ และแขนเข้ามาเป็นส่วนช่วย[59]

ปัญหาที่พบ

การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที และการเล่นไขว้มือสลับกันไปมา โดยที่มีระยะห่างจากกัน ค่อนข้างไกล จึงทำให้ตะครุบไม่ทัน ซึ่งหากไม่มีการฝึกซ้อมการใช้เทคนิคนี้ อาจจะมีแนวโน้มในการเคลื่อนไหวมือไปในทิศทางที่ตรงกันข้ามกับสิ่งที่ควรจะเป็น ซึ่งการเคลื่อนแบบนี้ เป็นการยากที่จะเล่นโน้ต หรือคอร์ดนั้น ได้อย่างแม่นยำ เนื่องจากการย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย เช่น ระยะทางของการกระโดด จังหวะ และความสูงของมือที่ถูกยกขึ้น หากไม่มีการฝึกที่ดีจะเป็นการเพิ่มโอกาสในการลงผิดที่ และทำให้ผู้ชมเห็นได้อย่างชัดเจน หากทำผิดพลาดในขณะที่ทำการแสดง

วิธีแก้ปัญหา

เทคนิคนี้จะทำได้ดีหากมีการใช้แขนเข้ามาเป็นส่วนช่วย ที่สำคัญคือจะต้องมั่นใจว่าการนั่งของตนเองมีความสมดุลหรือไม่ เพื่อที่ไหล่ และแขน จะได้เคลื่อนไหวได้อย่างอิสระเพียงพอ การเล่นควรใช้แขนอย่างเต็มที่ แทนการใช้มือเพียงอย่างเดียว แต่ต้องระวังการใช้แขนที่มากจนเกินไป เพราะ อาจทำให้เกิดตะคริว และทำให้ตำแหน่งของมือเกิดความไม่สะดวก แต่อาจใช้การโอนน้ำหนัก

---

[59]Chuan C. Chang, **Fundamentals of Piano Practice**, 3rd ed. (USA: Amazon Publishing, 2016), 67.

ตัวเข้ามาเป็นส่วนช่วย ถ้าจำเป็น นอกจากนี้ยังสามารถใช้การหมุนข้อมือ (Rotation) เข้ามาช่วยเสริมได้อีกด้วย

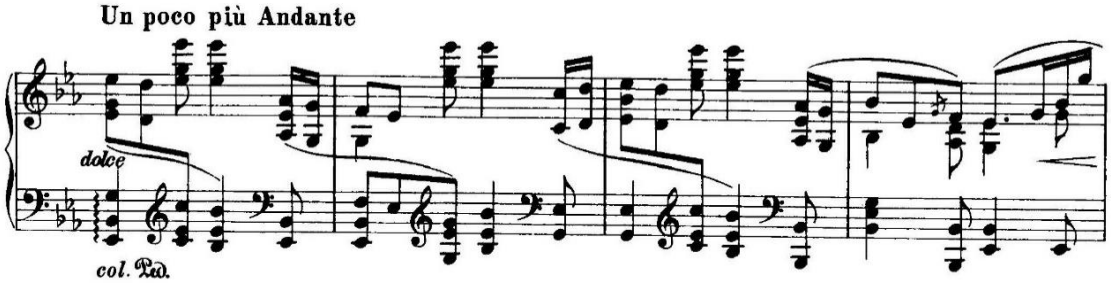
อย่างไรก็ตามบางครั้งการกระโดดอาจจะต้องใช้วิธีที่แตกต่างกันออกไป เช่น การใช้แขนในการย้าย หรือหมุนข้อมือ ซึ่งแล้วแต่วิธีการเลือกใช้ของแต่ละบุคคล ขึ้นอยู่กับประโยคเพลง และความสามารถของผู้เล่น ซึ่งควรจะมีการลองในหลาย ๆ วิธี เพื่อหาวิธีที่ดีที่สุด

การฝึกซ้อมในลักษณะนี้ เป็นการฝึกแบบกระโดดขึ้น และลง ซ้ำ ๆ จนอาจทำให้เกิดความรู้สึกที่น่าอึดอัด นอกจากนั้นควรสังเกตการเคลื่อนไหวของตนเอง ให้ดูสง่างาม และลื่นไหลมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

ข้อเสนอแนะ

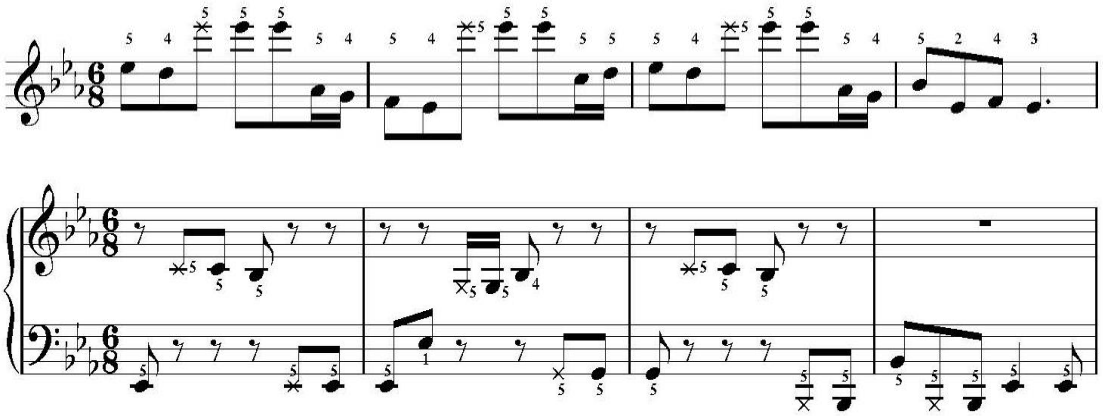
ความยากของการกระโดด หรือย้ายตำแหน่ง ก็คือ ความแม่นยำในการขยับแขน มือ และนิ้ว ซึ่งส่วนต่าง ๆ เหล่านี้ อาจจะยังไม่ชินกับการทำแบบนี้อย่างรวดเร็ว และแม่นยำ ซึ่งท่าทางในการเล่นก็มีส่วนสำคัญ เพราะหากท่าที่เรานั่งไม่ดีพอ มันจะนำไปสู่การเกร็งบริเวณไหล่ด้านหลัง และแขนช่วงบน ซึ่งจะทำให้การกระโดดยากยิ่งขึ้น

แนวทางการฝึกซ้อม

3.1 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ที่ทำนอง และเสียงประสานสลับกันไปมา

ภาพที่ 127 ห้องที่ 38-41 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

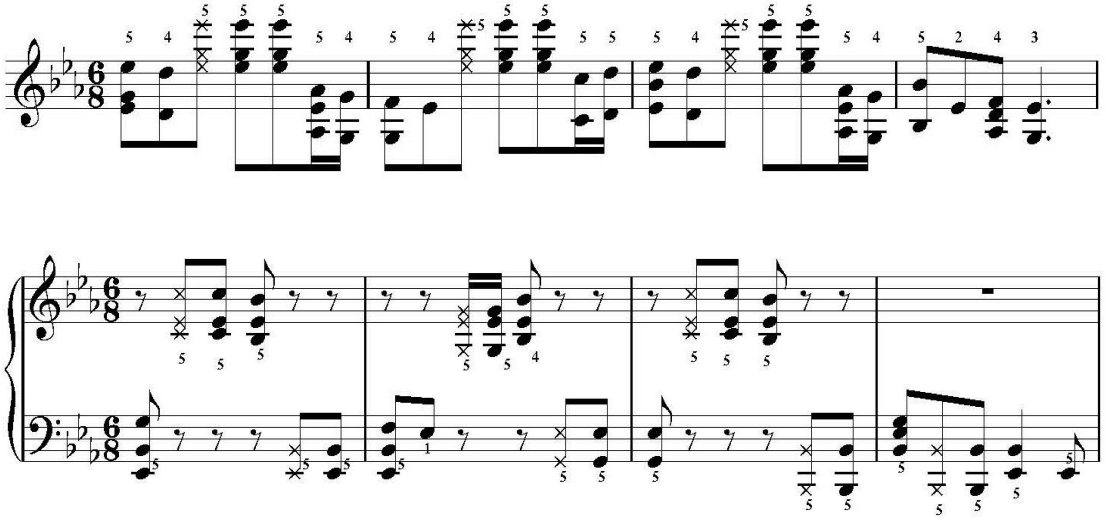
วิธีการฝึก

1. ฝึกการเล่นแบบแยกโน้ต เฉพาะแนวด้านนอกทีละมือ โดยการฝึกย้ายตำแหน่งให้ถูกต้อง อาจจะทำการฝึกย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที โดยการใช้แขนพาไป แต่ยังไม่ต้องกดลงบนคีย์เปียโน ตรงสัญลักษณ์ x อย่างรวดเร็ว ในทิศทางขนานกับคีย์เปียโน เพื่อให้รู้ตำแหน่งที่โน้ตตัวต่อไปจะเล่น หลังจากนั้นจึงค่อยกดแบบมีเสียง ควรเริ่มจากการเคลื่อนไหวแบบช้า ๆ และค่อย ๆ เคลื่อนไหวเร็วขึ้นเรื่อย ๆ

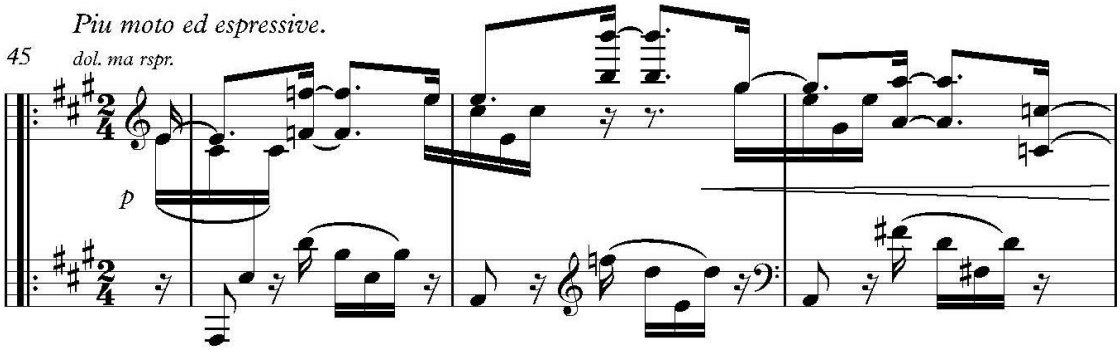


ภาพที่ 128 การย้ายตำแหน่งของแนวด้านนอก ห้องที่ 38-41 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

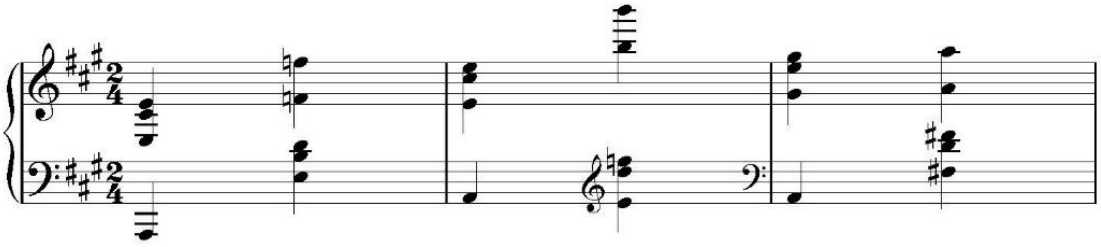
2. เมื่อสามารถย้ายมือจนถูกตำแหน่งแล้ว จึงทำการใส่โน้ตในคอร์ดที่เหลือ และย้ำจุดที่คอร์ดทำการย้ายมือหลาย ๆ ครั้ง



ภาพที่ 129 การย้ายตำแหน่งของคอร์ด ห้องที่ 38-41 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

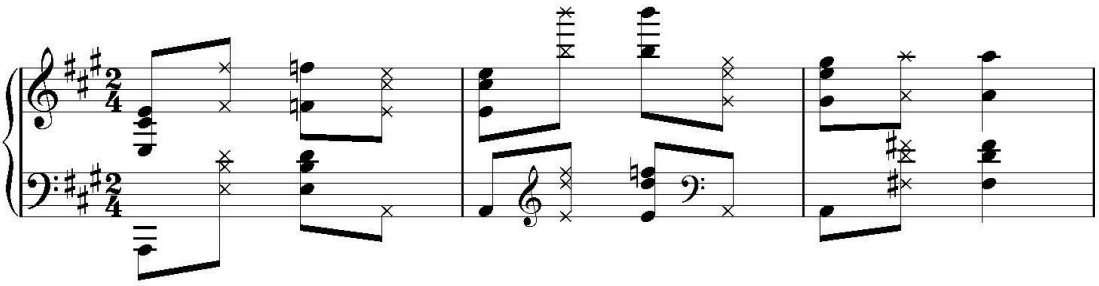
3.2 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ที่ทำนอง และเสียงประสาน

ภาพที่ 130 ห้องที่ 46-48 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

1.จำเป็นจะต้องรู้โน้ตจนชำนาญเสียก่อน และค่อย ๆ ฝึกอย่างช้า ๆ โดยการเล่นรวมโน้ตในลักษณะของคอร์ดแบบแท่ง (Block Chord)



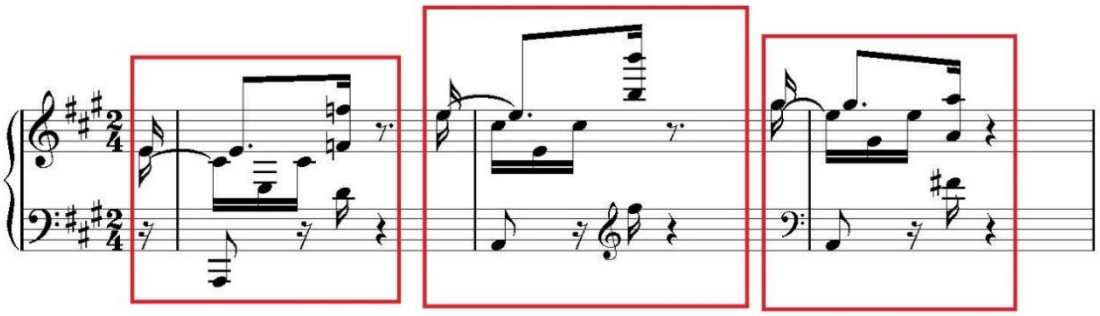
ภาพที่ 131 การรวมโน้ตในลักษณะของคอร์ดแบบแท่ง ห้องที่ 46-48 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

2. ให้ฝึกการย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที โดยการกดคอร์ดแบบแท่ง และทำการย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ในสัญลักษณ์ x หลังจากนั้นจึงกดโน้ตตัวต่อไป โดยควรฝึกจากการเล่นช้า ๆ แต่เคลื่อนที่ในแนวนอนให้เร็วที่สุดเท่าที่จะทำได้ และหยุดตรงตำแหน่งที่ถูกต้อง อาจทำในลักษณะของการสัมผัสกับคีย์เปียโนโดยที่ยังไม่ต้องกดโน้ตลงไป และหยุดรอ เมื่อสามารถฝึกการเคลื่อนไหวได้คล่องขึ้นแล้ว จึงค่อยกดโน้ตลงไป และค่อย ๆ เร่งจังหวะขึ้น การทำเช่นนี้ จะช่วยลดความกังวลในการย้ายได้มากยิ่งขึ้น

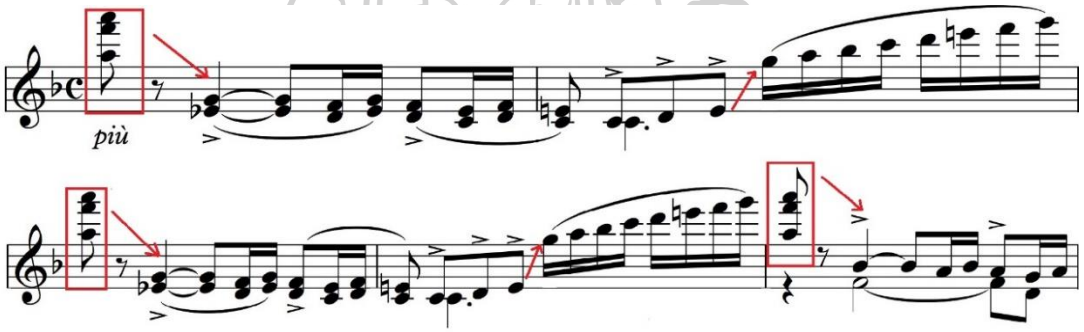


ภาพที่ 132 การย้ายตำแหน่งโน้ตในลักษณะของคอร์ดแบบแท่ง ห้องที่ 46-48 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

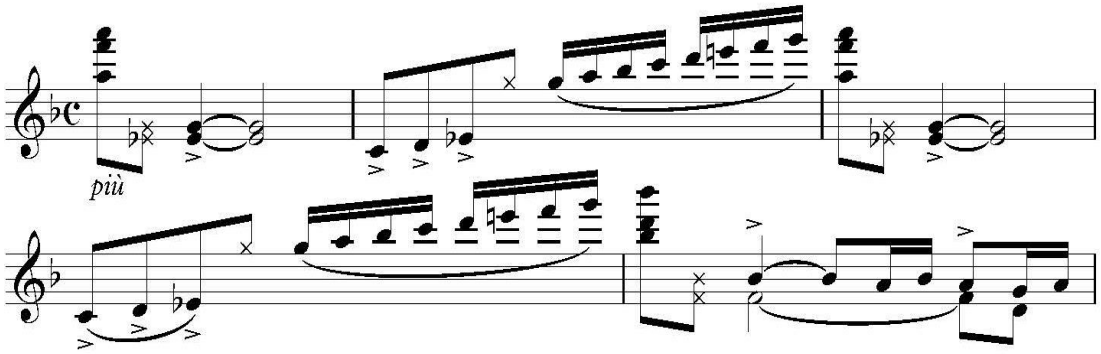
3. เมื่อสามารถหาระยะห่างการย้ายตำแหน่งของมือโดยทันทีได้แล้ว จึงค่อยนำโน้ตมากระจายออกให้เป็นคอร์ดแตก (Broken Chord) และนำโน้ตมาเล่นต่อกัน แบ่งซ้อม แล้วหยุดเป็นชุด ๆ โดยการฝึกซ้ำ ๆ ในแต่ละชุดหลาย ๆ ครั้ง ให้กล้ามเนื้อเกิดความเคยชิน



ภาพที่ 133 การกระจายคอร์ดโดยแบ่งเป็นชุด ห้องที่ 46-48 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

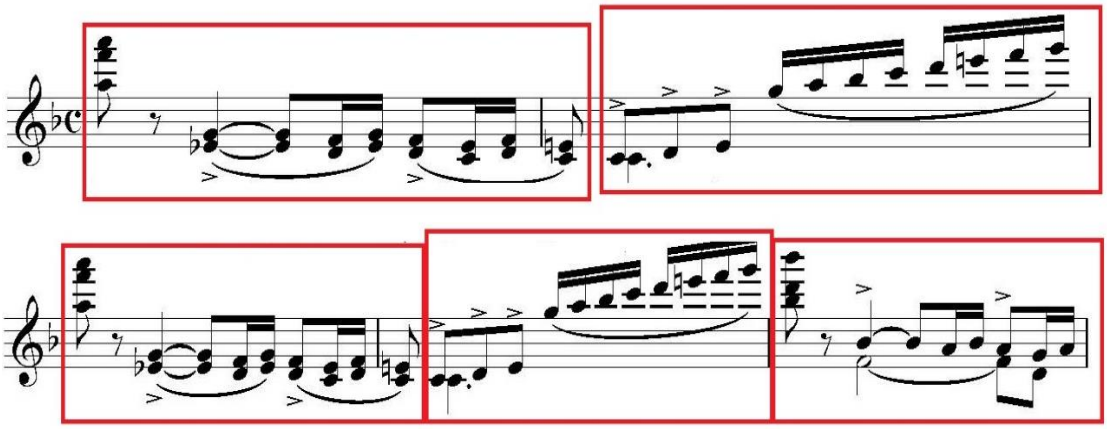
3.3 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ในทำนองมือขวา

ภาพที่ 134 ห้องที่ 82-85 ของท่อน Prelude

1. ให้เล่นคอร์ดที่จะกระโดด และกระโดดลงไปในขั้นคู่ตัวต่อไป อย่างเร็วที่สุด โดยที่ยังไม่ต้องกด ตามสัญลักษณ์ x การทำเช่นนี้จะทำให้สมองของเราเชื่อมต่อการกระโดดของคอร์ดก่อนที่จะเล่นจริง ให้ฝึกจากการแยกเล่นทีละส่วนเสียก่อน จึงค่อยนำกลับมารวมกัน โดยให้ซ้อมการเคลื่อนที่จากการวางแค่ผิวของคีย์เปียโน

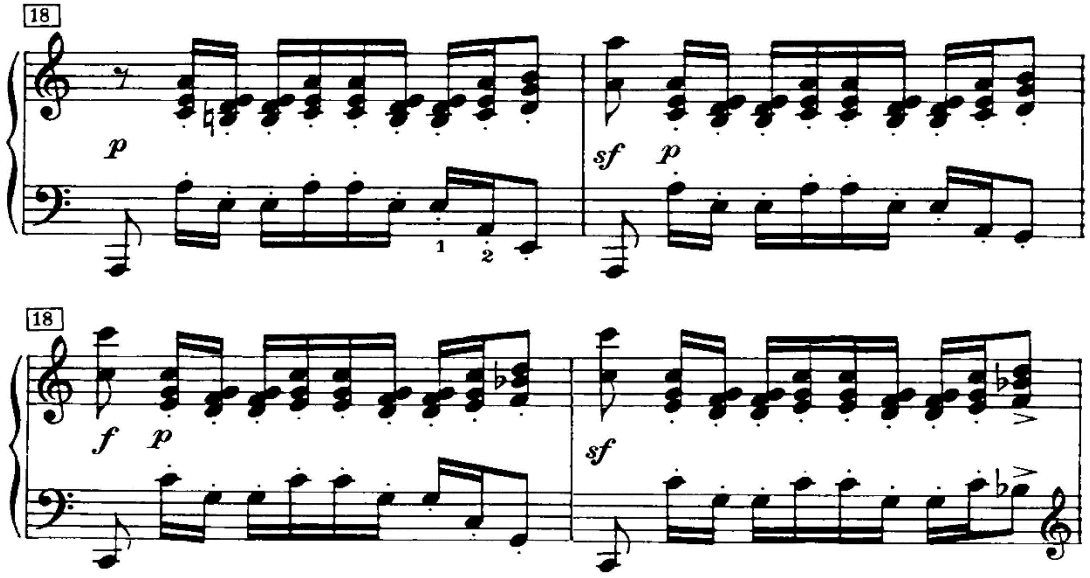


ภาพที่ 135 การย้ายตำแหน่งจากคอร์ดไปหาขั้นคู่ ห้องที่ 82-85 ของท่อน Prelude

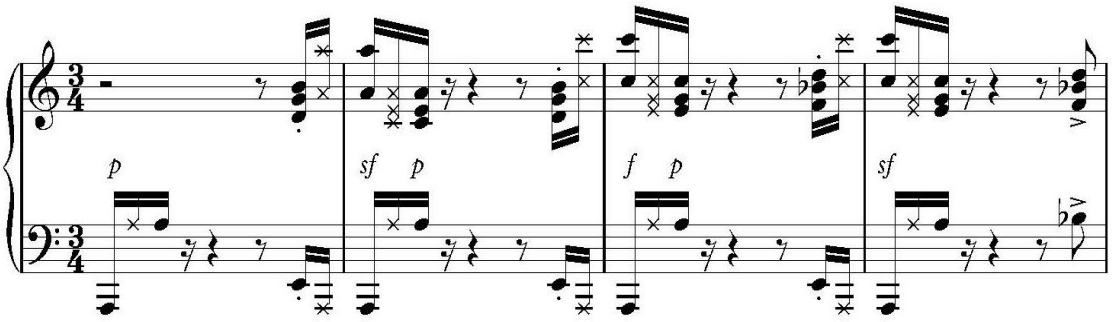
2. ให้แตกประโยคเพลงออกเป็นสั้น ๆ (อาจจะ แค่1ห้อง หรือครึ่งห้อง) ให้นึกถึงแต่ละช่วงที่ถูกแบ่งไว้แล้วจึงค่อยเล่น จากนั้นให้พิจารณาว่าที่เล่นไปดีหรือไม่ หากยังทำได้ไม่ดีพอ ให้ทำการซ้ำประโยคเพลงอีกครั้งหนึ่ง การทำแบบนี้จะทำให้สามารถซ้อมในความเร็วจริงได้ ในขณะที่มีการโฟกัสการกระโดดอย่างเต็มที่



ภาพที่ 136 การแบ่งประโยคเพื่อฝึกซ้อม ห้องที่ 82-85 ของท่อน Prelude

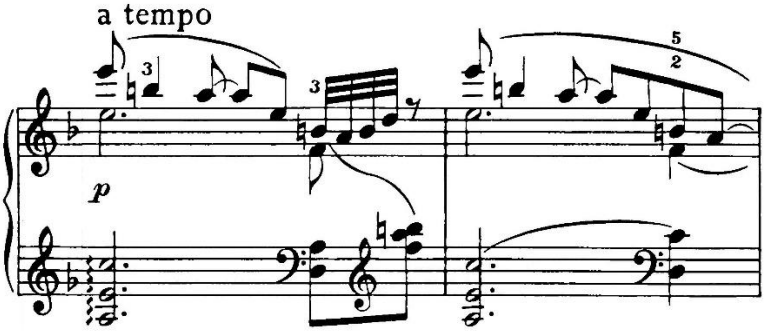
3.4 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ในคู่แปดที่อยู่ในจังหวะแรกของแต่ละห้อง

ภาพที่ 137 ห้องที่ 18-21 ของท่อน Menuet

1. เนื่องจากเป็นการกระโดดในมือทั้งสองข้างในเวลาเดียวกัน จึงไม่สามารถเห็นได้ว่ามือทั้งสองจะเคลื่อนที่ไปลงตรงไหน ผู้เล่นจึงควรตัดสินใจว่าจะเลือกมองที่มือไหน และต้องมั่นใจว่าอีกมือนึงจะต้องลงโน้ตได้ถูกต้อง จากความรู้สึก โดยให้ซ้อมการเคลื่อนที่ จากการวางแค่ผิวของคีย์เปียโนโดยที่ยังไม่ต้องกด เฉพาะจุดที่โน้ตทำการย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ในสัญลักษณ์ x อย่างรวดเร็วในทิศทางขนานกับคีย์เปียโน



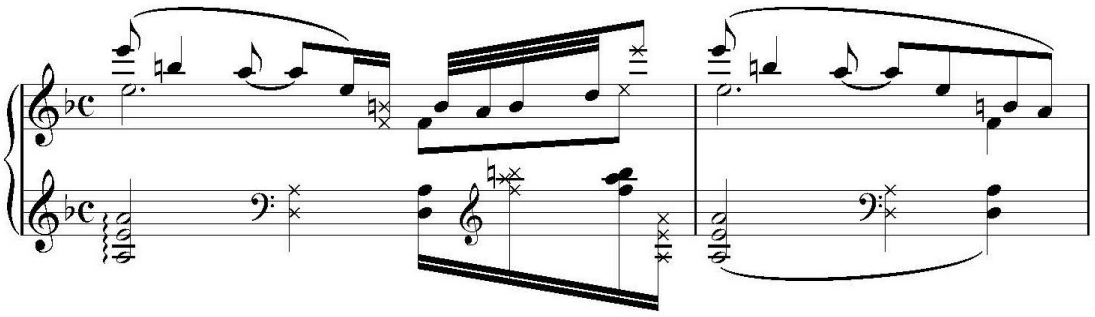
ภาพที่ 138 การย้ายตำแหน่งของทั้งสองมือ ห้องที่ 18-21 ของท่อน Menuet

2. ให้ฝึกซ้อมโดยการหลับตา สิ่งนี้จะทำให้รู้สึกถึงความกว้างของการกระโดด และช่วยในการระบุตำแหน่งของโน้ต หรือคอร์ด ในการสัมผัส โดยแบ่งซ้อมทีละห้อง และหยุดที่จังหวะแรกของห้องถัดไป

3.5 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันทีที่ต้องไขว้มือ

ภาพที่ 139 ห้องที่ 20-21 ของท่อน Prelude

1. การฝึกการเคลื่อนย้ายของมือโดยการไขว้นั้น ควรทำการฝึกการเคลื่อนไหวจากด้านข้าง ในแนวนอนให้เร็วที่สุด แทนที่จะเป็นการกระโดด และกดลงมาตรง ๆ เพราะ การทำแบบนั้น

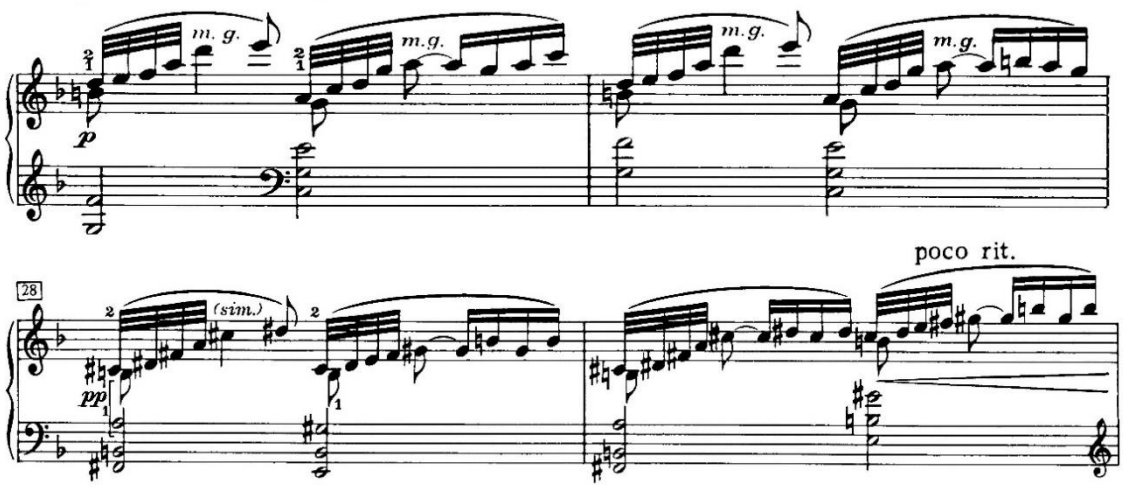
แทบจะเป็นไปไม่ได้เลย ที่จะมาให้ถึงจุดนั้นได้ทันเวลา จึงเป็นเทคนิคแรกที่สำคัญ ที่ควรจะฝึก เพื่อที่จะให้ได้มีเวลามากพอที่จะหาตำแหน่งของคีย์หลังจากที่มือได้มาถึงจุดหมายแล้ว จึงควรฝึกจากการหาตำแหน่งของคีย์ด้วยการสัมผัสก่อนที่จะเล่นจริงทุกครั้ง โดยทำการย้ายตำแหน่งของมือโดยทันที ตรงสัญลักษณ์ x อย่างรวดเร็ว ในทิศทางขนานกับคีย์เปียโน และควรฝึกซ้อมอย่างช้า ๆ เมื่อสามารถทำเทคนิคนี้ได้อย่างสมบูรณ์แบบแล้ว จึงค่อยเล่นด้วยความเร็วจริง



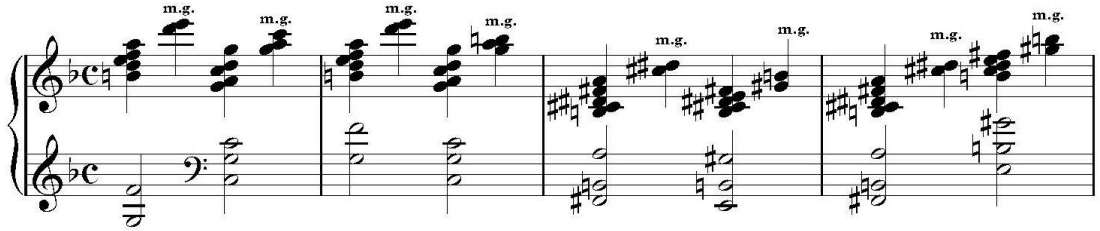
ภาพที่ 140 การย้ายตำแหน่งโดยการไขว้มือ ห้องที่ 20-21 ของท่อน Prelude

2. อีกหนึ่งองค์ประกอบของการย้าย หรือกระโดด ก็คือ การฝึกยกมืออกจากคีย์ให้เร็ว โดยยังไม่ต้องคำนึงถึงความเร็วของการกระโดด แต่ควรคิดจุดที่ต้องการจะไปนั้นล่วงหน้า

มหาวิทยาลัยศิลปากร

3.6 การย้ายตำแหน่งของมือโดยทันทีที่ต้องไขว้มือสลับกันไปมา

ภาพที่ 141 ห้องที่ 26-29 ของท่อน Prelude

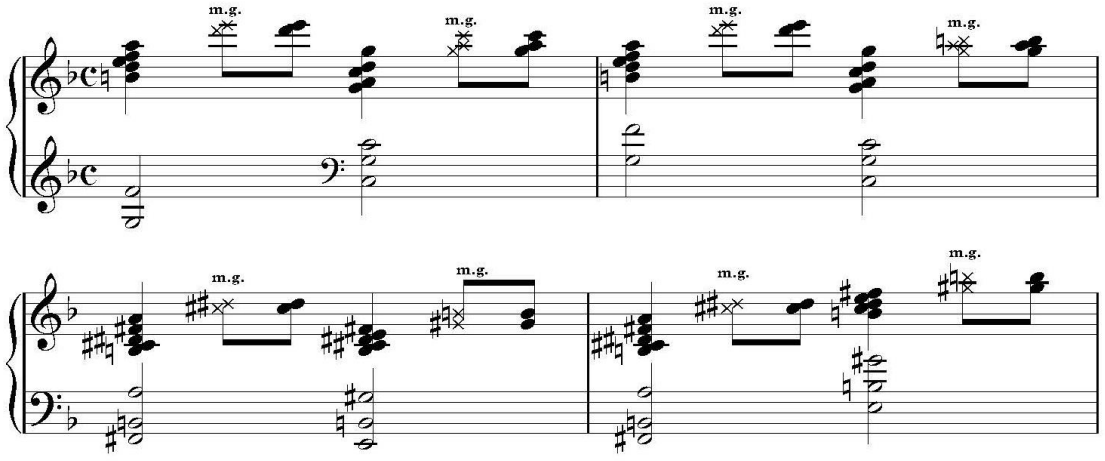
1. เริ่มฝึกจากการเล่นในลักษณะของคอร์ดแบบแท่งทั้งสองมือ



ภาพที่ 142 การรวมคอร์ด ห้องที่ 26-29 ของท่อน Prelude

2. ควรฝึกซ้อมอย่างช้า ๆ โดยการสังเกตการเคลื่อนที่ ของมือซ้ายให้รวดเร็ว และกดโน้ตตัวต่อไปเพียงเล็กน้อย ให้ทิศทางการขยับของข้อมือไปทางด้านข้าง ซึ่งถือเป็นการผสมผสานการเคลื่อนไหวแบบแนวนอน แทนที่จะขึ้นมาแบบตรง ๆ ขั้นตอนพวกนี้ จะทำให้การกระโดดทั้งหมดมาถึงจุดหมายอย่างรวดเร็ว แม่นยำ และเป็นแบบเดิมทุกครั้ง เมื่อสามารถสังเกตทิศทางได้แม่นยำแล้ว

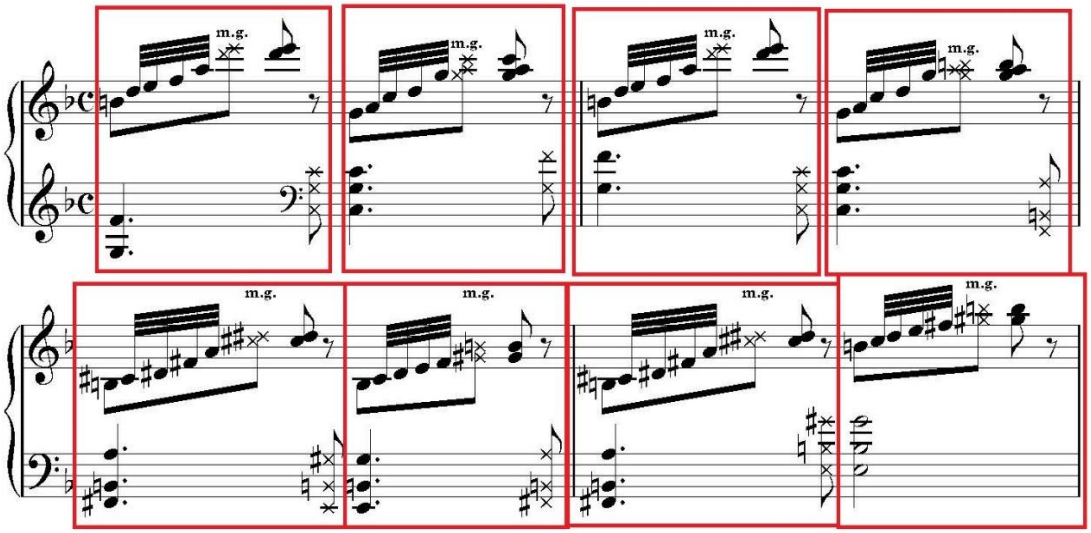
จึงทำการเร่งความเร็วในแนวนอน โดยอาจซ้อมแตะคีย์เพียงอย่างเดียวก่อน เพื่อทำการ Shift ในจุดที่มีสัญลักษณ์ x และจะต้องไม่มองมาที่มือ



ภาพที่ 143 การย้ายตำแหน่งโดยใช้คอร์ดแบบแท่ง ห้องที่ 26-29 ของท่อน Prelude

3. ให้เคลื่อนไหวมือซ้ายไปด้านข้าง ขนานกับคีย์เปียโนอย่างรวดเร็ว โดยการเล่นทีละประโยค และหยุด เพื่อเป็นการฝึกให้ผ่อนคลายมือทันที แต่จะต้องไม่ขยับไหล่ อาจจะทำกับตำแหน่งเดิมซ้ำ ๆ อย่างรวดเร็ว แต่จะต้องผ่อนคลายทุกครั้งที่เคลื่อนไหวเสร็จ

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 144 การกระจายโน้ต และแบ่งเป็นชุดสั้น ๆ ห้องที่ 26-29 ของท่อน Prelude

4. Pedal

เพเดิล เป็นกลไกที่ควบคุมโดยเท้า ซึ่งมีจุดมุ่งหมายหลักในการบังคับเสียง และเชื่อมโยงโน้ตแต่ละตัวเข้าด้วยกัน เพื่อทำให้เกิดคุณภาพของเสียงที่แตกต่างกัน นอกจากนั้นยังไม่ค่อยมีกฎที่ตายตัวนัก จึงสามารถทำลูกเล่นต่าง ๆ ลงไปในบทเพลง และทำให้เกิดความท้ายทายมากยิ่งขึ้น โดยสิ่งที่ต้องคำนึงถึงหลัก ๆ คือ ลักษณะเสียง และองค์ประกอบต่าง ๆ ที่บทประพันธ์ต้องการจะสื่อ จึงเป็นสิ่งสำคัญที่นักเปียโนจะต้องใช้ความรู้ และประสบการณ์ในการปรับนำมาใช้ให้เหมาะสม เพื่อส่งเสริมให้บทเพลงน่าฟังมากยิ่งขึ้น[60]

ปัญหาที่พบ

การเปลี่ยนเพเดิลที่ไม่ชัดเจน ในจุดที่มือต้องกดโน้ตที่เป็นเสียงประสาน ทำให้เสียงเบลอ และ การเลือกใช้เพเดิลตามจุดต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับเพลง

---

[60] วีรชาติ เปรมานนท์.“บทเพลงเพื่อการพัฒนาศักยภาพสำหรับนักเปียโนไทย” **วารสารดนตรีรังสิต** 5, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2553):9.

วิธีแก้ปัญหา

1. การเปลี่ยนเพเดิล ควรเปลี่ยนเมื่อเสียงประสาน หรือคอร์ดเปลี่ยน ไม่จำเป็นจะต้องเปลี่ยนเพเดิลตามทุกโน้ต เพราะจะทำให้เสียงประสาน และการดำเนินคอร์ดไม่ต่อเนื่องกัน[61]

2. การเลือกใช้ อูนาคอร์ดาเพเดิล (Una corda pedal) ให้ใช้เฉพาะเมื่อต้องการเปลี่ยนสีสัน (Timbre) ของเสียง เช่น ในท่อนเพลงที่เบามาก (pp) เท่านั้น ไม่ควรใช้พร่ำเพรื่อ

3. ควรมีการประยุกต์การเหยียบเพเดิลให้ลึก หรือตื้น ซึ่งส่วนมากไม่ได้เขียนไว้ในโน้ตเพลง แต่ควรทำการทดลอง และใช้การสังเกต โดยใช้หูเป็นตัวตัดสิน

ข้อเสนอแนะ

เพเดิลเป็นตัวช่วยสำคัญในการเปลี่ยนเสียง และสีสันของเปียโน มันสามารถสร้างความมหัศจรรย์ได้ หากใช้อย่างเหมาะสม แต่มันก็สามารถลดคุณภาพของเสียงนั้นได้เช่นกัน หากไม่มีความรู้ และการเอาใจใส่การใช้เพเดิลที่ดีพอ โดยสิ่งที่สำคัญที่สุด คือ ความละเอียดในการฟังเสียง และการทดลองเหยียบเพเดิลในลักษณะต่าง ๆ เพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการ ซึ่งเป็นกระบวนการที่ละเอียดอ่อน และจะต้องใช้ความพยายาม[62]

ในการฝึก ควรเริ่มจากการฝึกโดยที่ยังไม่ต้องเหยียบเพเดิล เพื่อให้สามารถฝึกองค์ประกอบทางดนตรีได้อย่างครบถ้วน กล่าวคือ โน้ต,นิ้ว,จังหวะ,ความเข้มของเสียง,ลักษณะการกดโน้ต,คุณภาพของเสียง และประโยคเพลง ควรจะทำได้อย่างถูกต้อง ครบถ้วน เรียบร้อย สมบูรณ์เสียก่อน ที่จะทำการเหยียบเพเดิลลงไป ที่สำคัญคือ ควรเริ่มจากการฝึกให้เสียงต่อเนื่องกัน ไม่มีช่องว่างระหว่างโน้ตโดยการใช้นิ้วให้ได้มากที่สุดก่อน จึงจะใช้เพเดิลในการช่วยเสริม ให้เสียงมีความต่อเนื่องกันมากยิ่งขึ้น การทำสิ่งเหล่านี้ จะทำให้การฝึกเป็นไปได้โดยง่าย และทำให้การฝึกซ้อมเป็นขั้นเป็นตอนมากยิ่งขึ้น

---

[61] ปานใจ จุฬาพันธุ์.“บทวิจารณ์หนังสือ ศิลปะการบรรเลงเปียโน โดย ไฮน์ริค นอยเฮาส์” **วารสารวิชาการ Veridian** 7, 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2557):1531.

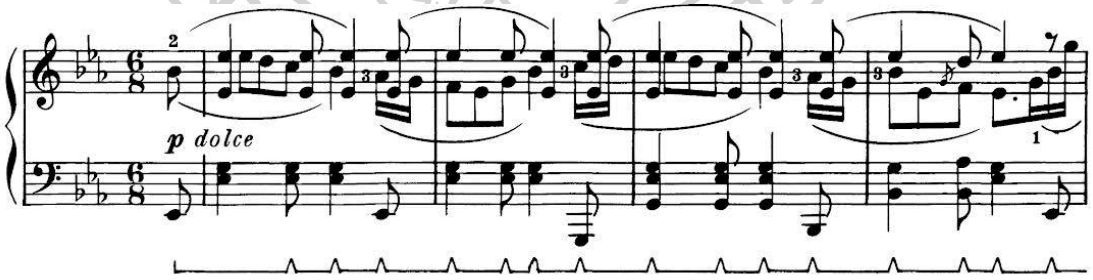
[62] ปานใจ จุฬาพันธุ์.“หลักพื้นฐานในการบรรเลงเปียโน และการบรรเลงเปียโนพร้อมคำถามคำตอบ” **วารสารดนตรีรังสิต** 9, 1 (มกราคม-พฤษภาคม 2557):52.

แนวทางการฝึกซ้อม

ในหลาย ๆ บทเพลง นิยมเลือกใช้เพเดิลในโทนที่หลากหลายมาประสมประสานกันขึ้นอยู่กับคาแร็กเตอร์ในแต่ละเพลง ดังนั้นเปียโนจึงมีความแตกต่างกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น[63] โดยเพเดิลมีทั้งหมด 3 ประเภท ได้แก่

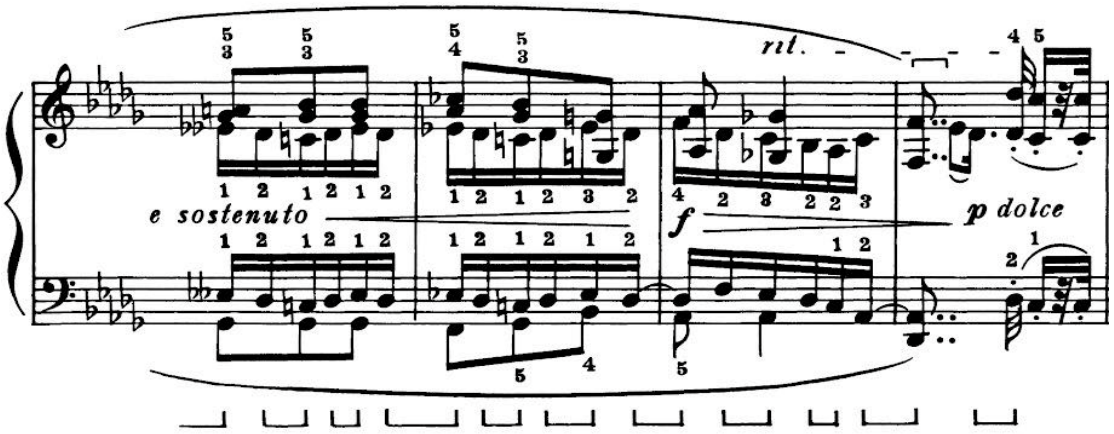
4.1 เพเดิลประเภทให้เสียงต่อเนื่อง (Damper pedal)

เป็นเพเดิลที่อยู่ทางด้านขวาสุดของเปียโน ใช้กับเท้าขวา นิยมใช้กันมากที่สุด เพเดิลชนิดนี้ทำหน้าที่บังคับให้ค้อนหยุดเสียงยกออกจากสายลวด ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนอย่างอิสระ ลักษณะเสียงที่ได้จะมีพลังหนักแน่นมากขึ้น เสียงก้องกังวาน และสามารถลากเสียงของตัวโน้ตให้มีความยาวเพิ่มขึ้น รวมไปถึงการเชื่อมระหว่างตัวโน้ตให้ต่อเนื่องกัน หลักการเลือกใช้เพเดิลชนิดนี้ ควรคำนึงถึงความต้องการเป็นหลัก ว่าควรใช้เพื่ออะไร และ นำมาใช้ตรงไหนจึงจะเหมาะสม โดยสามารถแบ่งลักษณะการเหยียบได้ 5 แบบ คือ

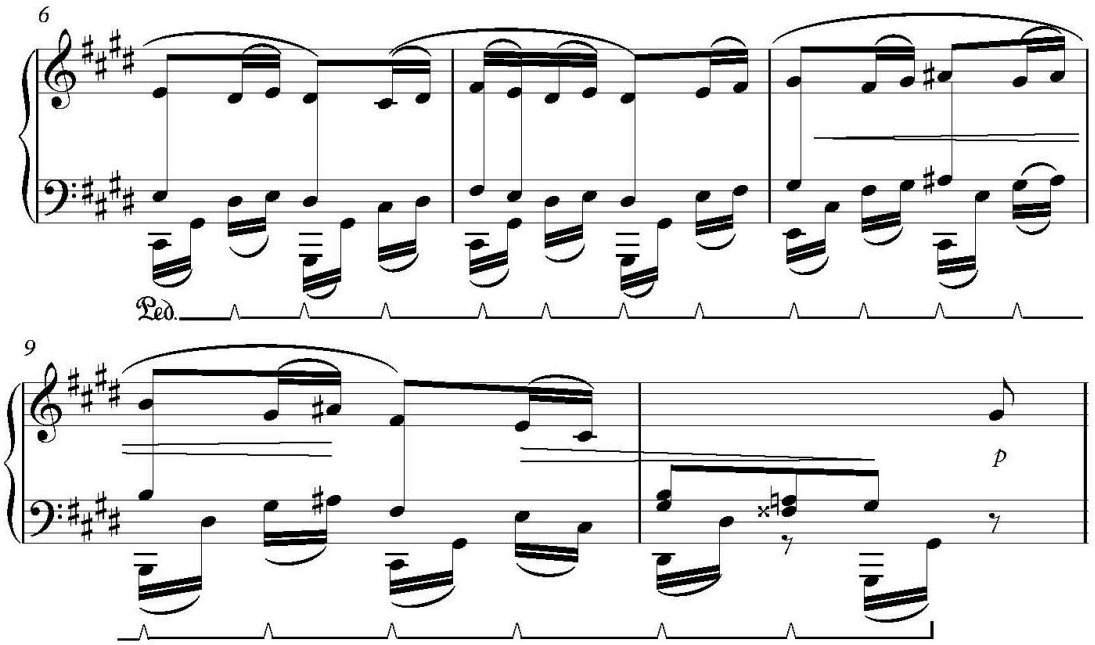
4.1.1 การเหยียบเพเดิลก่อนโน้ต (preliminary pedal) ใช้สำหรับการเหยียบเพเดิลที่จะเล่นในโน้ตแรกของบทเพลง หรือประโยคเพลง เนื่องจากสายจะมีการสั่นสะเทือนค่อนข้างมาก มันจะทำให้เปียโนเกิดเสียงสะท้อน เมื่อคีย์ถูกกดลง เสียงที่ได้จะกลมกลืนดูลึก กังวาล และสวยงาม

ภาพที่ 145 การเหยียบเพเดิลก่อนโน้ต ห้องที่ 1-4 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.1

[63] The Piano Pedals-Mechanism and Functions เข้าได้ถึงจาก www.pianocareer.com/piano-pedals-art/ (วันที่สืบข้อมูล 16 มิถุนายน 2561)

4.1.2 การเหยียบเพเดิลพร้อมกับการกดโน้ต (direct pedal) บางครั้งเรียกว่า Simultaneous pedal หรือRhythmic pedal ใช้ในการเน้นจังหวะของเพลง และใช้ในการทำให้โน้ตสั้นลง เพื่อให้เกิดสีสันบางอย่าง ทำให้เสียงฟังดูลึก และตึงเครียดยิ่งขึ้น การทำแบบนี้จะทำให้มีช่องว่างระหว่างตัวโน้ต และจะไม่ทำให้โน้ตเหลื่อมกัน เหมือนกับการเหยียบเพเดิลหลังการกดโน้ต ในการทำเช่นนี้ เพเดิลขวาจะถูกกดในจังหวะเดียวกับที่คีย์ถูกกด มักนิยมใช้ในการเน้นจังหวะแรกของแต่ละห้องขึ้นอยู่กับคาแร็กเตอร์ของเพลง เป็นการเน้น ในเสียงกระแทก หรือว่าคอร์ด ที่ต้องการเพิ่มเสียงที่กลมกลืน ทำให้รู้สึกถึงจังหวะได้ชัดเจนยิ่งขึ้น จะสังเกตว่า เท้า และมือ มีทิศทางการเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กัน

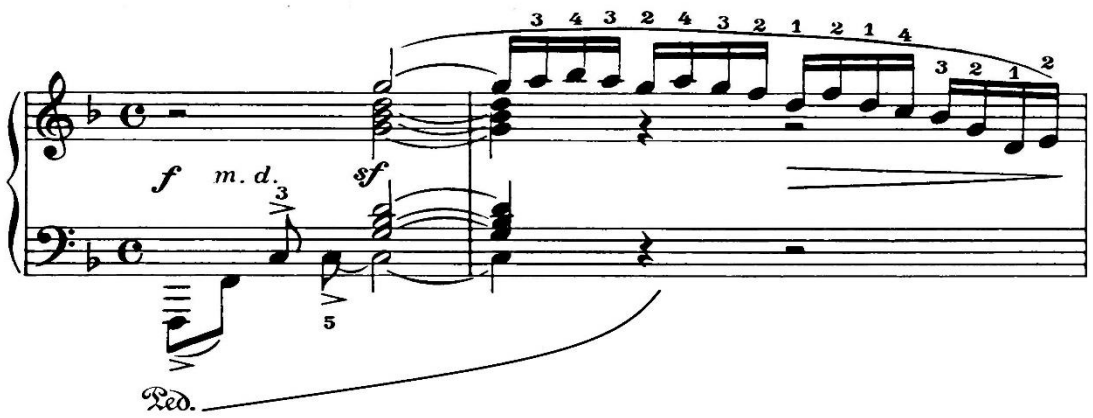


ภาพที่ 146 การเหยียบเพเดิลพร้อมกับการกดโน้ต ห้องที่ 35-37 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.2

4.1.3 การเหยียบเพเดิลหลังการกดโน้ต (syncopated pedal) เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันบ่อยมากที่สุด โดยส่วนใหญ่นิยมใช้เพื่อสร้างการเล่น legato ที่ดี จะสังเกตว่าเมื่อกดโน้ต เท้าจะต้องยกขึ้น

ภาพที่ 147 การเหยียบเพเดิลหลังการกดโน้ต ห้องที่ 6-9 ของเพลง Intermezzo Op.117 No.3

ในการเล่นให้เสียงต่อเนื่องกัน หรือที่เรียกอีกอย่างว่า legato pedal เป็นการเหยียบเพเดิลทางด้านขวา หลังการเล่นโน้ต หรือคอร์ด ทำหน้าที่เชื่อมโน้ตให้ต่อเนื่องกัน และสร้างการเล่นให้นุ่มนวล มีลักษณะการเล่น คือ เมื่อยกเท้าขึ้น คีย์จะถูกกดลง และเพเดิลจะถูกเหยียบหลังโน้ตใหม่ทันที จะสังเกตได้ว่าหากเหยียบเพเดิลหลังจากการเล่นโน้ตช้า สายจะมีความสั่นสะเทือนน้อยลง ซึ่งในเพลงนี้ เพเดิลชนิดนี้ถูกใช้อย่างต่อเนื่องตลอดทั้งเพลง เป็นการเหยียบในลักษณะแบบ syncopated โดยถูกเปลี่ยนตามเสียงประสาน เพื่อให้เสียงมีความสะอาด โดยเฉพาะจุดที่มีโน้ตผ่านในเสียงแนวกลาง ซึ่งโดยส่วนมากมันจะถูกกลบโดยเพเดิล ทำให้เกิดความสับสนในบางช่วง

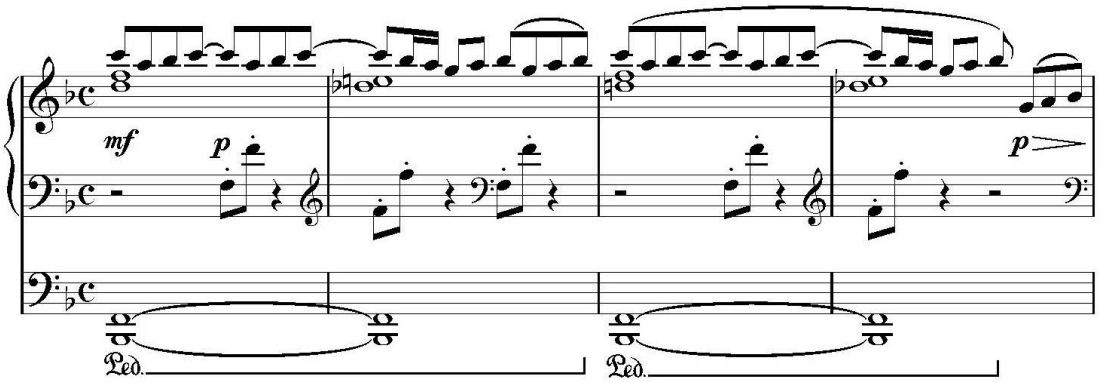
4.1.4 การเหยียบเพเดิลเพียงครึ่งเดียว (half pedal)



ภาพที่ 148 การเหยียบเพเดิลเพียงครึ่งเดียว ห้องที่ 1-2 ของท่อน Prelude

การเหยียบเพเดิลเพียงครึ่งเดียว มีจุดประสงค์เพื่อให้เสียงบางส่วนจางหายไป ก่อนที่จะกดโน้ตตัวต่อไป จะทำให้เกิดความแตกต่างกับโน้ตบางตัว เป็นเทคนิคที่ดีในการนำมาใช้ โดยสามารถแบ่งวิธีการเหยียบได้ 2 วิธี คือ 1. การเหยียบเพียงครึ่งเดียว และปล่อยเพเดิลจนสุด 2. การเหยียบเพเดิลจนสุด และปล่อยเพียงครึ่งเดียว เช่นเดียวกับในตัวอย่างนี้ จะเห็นได้ว่าโน้ตที่อยู่โทนเสียงต่ำจะถูกลากเสียงค้างยาว แต่โน้ตเสียงสูง ในทำนอง เพเดิลจะค่อย ๆ จางลง

4.1.5 การเหยียบเพเดิลค้างยาว (Long Pedal)

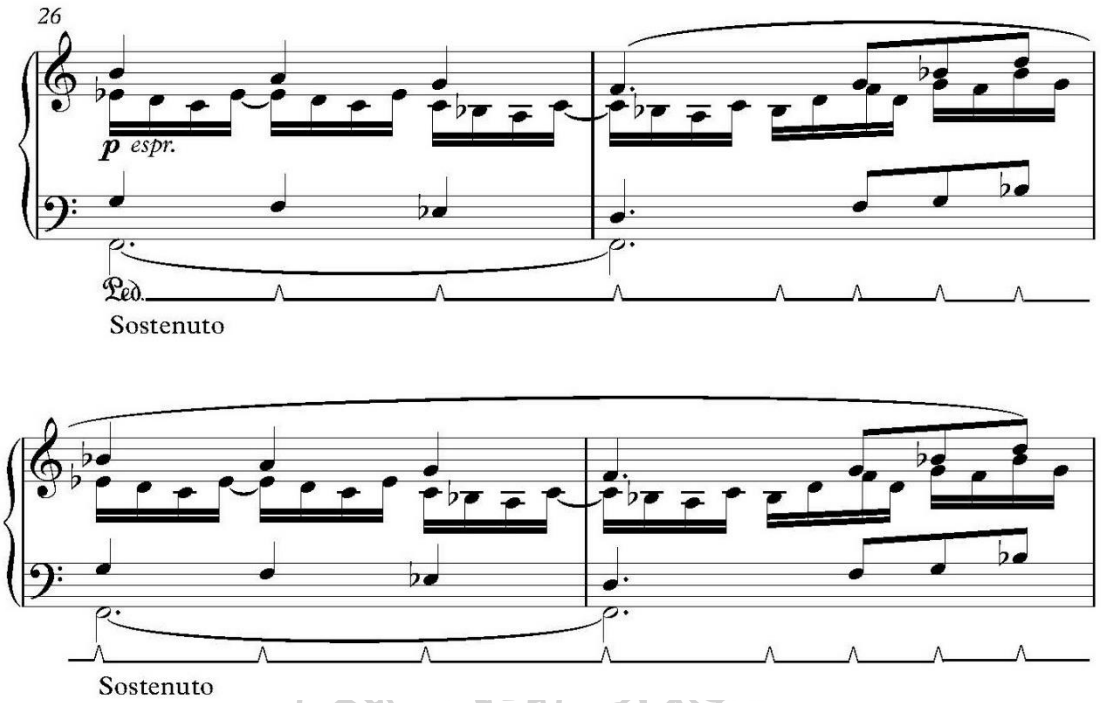


ภาพที่ 149 การเหยียบเพเดิลค้างยาว ห้องที่ 52-55 ของท่อน Prelude

เดอบุสซีมักจะเลือกใช้เพเดิลเพื่อให้เสียงประสานมีความยาว โดยสังเกตได้จากโน้ตในแนวเบส ที่มีการค้างโน้ตยาวหลาย ๆ ห้อง แต่การใช้เพเดิลค้างยาว ทำให้การคุมเสียงประสานให้ใส และ นุ่มนวลทำได้ยาก จึงควรเลือกใช้เฉพาะจุดให้ถูกต้อง และไม่ควรใช้เยอะจนเกินไป ควรมีการ voicing เพื่อให้ทำนองได้ยินออกมาชัดเจน ส่วนโน้ตที่ไม่ได้อยู่ในเสียงประสาน ควรเล่นให้เบากว่าโน้ตในเสียงประสาน

4.2 Sostenuto

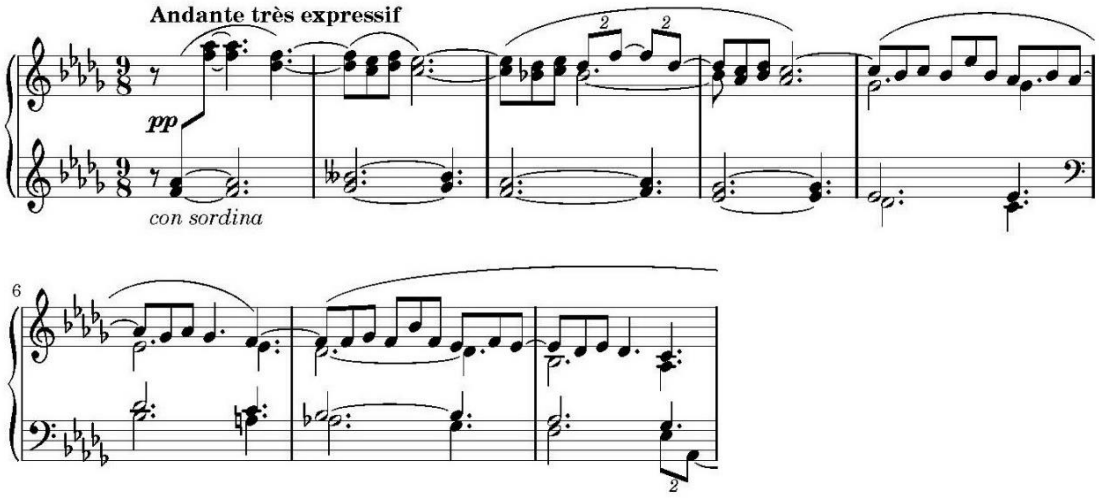
เป็นเพเดิลที่อยู่ตรงกลางของเปียโน ใช้กับเท้าขวา ไม่ค่อยนิยมใช้นัก ทำหน้าที่ให้โน้ตที่เรากดอยู่ลากเสียงยาว นิยมใช้กับโน้ตในแนวเบส โดยอยู่ภายใต้เพเดิลที่มีเสียงประสานแทรกอยู่ แต่เสียงในตัวเบสไม่หายไป และไม่ไปผสมผสานกับตัวอื่น มักใช้ควบคู่ไปกับการเหยียบ Damper pedal โดยการกดโน้ตที่ต้องการจะเก็บไว้ก่อน จึงเหยียบ Sostenuto แล้วจึงค่อยเหยียบ Damper pedal กับโน้ตตัวอื่น ๆ ที่เป็นเสียงประสานได้ตามปกติ Damper pedal จะถูกยกค้างไว้จนกว่าจะปล่อย Sostenuto เพื่อทำให้เสียงประสานที่เหลือ ฟังดูสะอาดไม่ไปรบกวนกัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 150 การใช้เพเดิล Sostenuto ห้องที่ 26-29 ของท่อน Menuet

เป็นการใช้เพื่อลากเสียงโน้ตแนวเบส ซึ่งเป็นตัวขาวประจุดเชื่อมไปอีกห้องให้ยาวตลอดทั้ง 2ห้อง ร่วมกับการใช้ Damper pedal เพื่อให้เสียงในแนวเบสยังคงอยู่ และไม่ไปรวมกับเสียงประสาน

4.3 เพเดิลอูนาคอร์ดา (Una corda pedal หรือSoft pedal)

เป็นเพเดิลที่อยู่ด้านซ้ายมือสุดของเปียโน ใช้กับเท้าซ้าย ทำหน้าที่บังคับให้ค้อนเคลื่อนที่เข้าหาสายลวดเพียง 2 ใน 3 ของสายเปียโน จึงทำให้คุณภาพเสียงลด และได้เสียงที่เบาลง อ่อนหวาน นุ่มนวล มีการเปลี่ยนโทนเหมือนมาจากที่ไกล ๆ ควรใช้เมื่อต้องการเปลี่ยน Tone color ในช่วง

ประโยคใหญ่ ๆ หรือใน Section เพื่อสร้างความแตกต่าง ส่วนสายที่ไม่ถูกค้อนจะทำให้เกิดอนุกรมฮาร์โมนิกส์ (Harmonic series)[64]

ภาพที่ 151 การใช้เพเดิลอูนาคอร์ดา ห้องที่ 1-8 ของท่อน Clair de lune

ส่วนมากในบทเพลงของเดอบุสซี ไม่นิยมเขียนเพเดิลลงไปในโน้ต เพราะ ต้องการความหลากหลาย แต่ในบางจุด ยังพอมีคำแนะนำสำหรับการใช้เพเดิลของเดอบุสซีอยู่บ้าง อย่างเช่น ในบทเพลงนี้ จะเห็นได้ว่าเดอบุสซีต้องการให้ใช้เพเดิลทั้งสองอันพร้อมกัน ในตอนเริ่มต้นของเพลง เพื่อทำให้เสียงโอเวอร์โทนเกิดการสั่นสะเทือน การใช้เพเดิลทั้งสองอันนี้ เป็นเทคนิคที่เดอบุสซีชื่นชอบ เพราะทำให้เกิดความเบลอ และความฟุ้งของเสียงประสาน ที่ซ้อนทับกันภายในเพลง โดยสามารถเหยียบความลึกได้หลายระดับ เพื่อทำให้เสียงออกมาแตกต่างกัน มักนิยมการเหยียบเพเดิลแบบตื้น ๆ เพื่อเป็นการผสมผสานระหว่างการเชื่อมเสียงโดยมือ กับ การเหยียบเพเดิล ทำให้สามารถเปลี่ยนเพเดิลโดยที่เสียงไม่ขาด ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ทำนองมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น แต่ต้องระวังการใช้ที่มากจนเกินไป เนื่องจากควรใช้เฉพาะเวลาที่ต้องการเท่านั้น ไม่ควรใช้ตลอดทั้งเพลง

---

[64] Chuan C. Chang, **Fundamentals of Piano Practice**, 3rd ed. (USA: Amazon Publishing, 2016), 52-53.

ในเพลงนี้สามารถใช้การเหยียบเพเดิลเพียงครึ่งเดียว ได้ตามต้องการ เพื่อทำให้เสียงดูสะอาด และชัดเจนยิ่งขึ้น แทนการเหยียบเพเดิลค้างไว้ยาว ๆ หรือเหยียบจนสุดความลึก (Full pedal) ตั้งแต่เริ่มต้น และควรเลือกตำแหน่งที่จะเปลี่ยนเพเดิล จากการฟังเสียง เพื่อไม่ให้เสียงฟังดูเบลอจนเกินไป

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และ ข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

บทสรุป

การศึกษางานวิจัยฉบับนี้ จัดทำขึ้นเพื่อศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์ ประวัติบทเพลง สังคีตลักษณ์ และแนวทางการใช้เทคนิค ที่เกิดขึ้นในระหว่างการฝึกซ้อมบทเพลง เพื่อหาข้อแก้ไข ที่สามารถนำไปพัฒนาการฝึกซ้อมให้มีความชำนาญมากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญ และจำเป็นอย่างยิ่งของการศึกษาด้านการแสดงดนตรีในระดับมหาบัณฑิต

บทเพลงที่นำมาวิจัยในครั้งนี้ ทั้งหมด 2 บทเพลง ดังนี้

1. Intermezzo Op.117 ประพันธ์โดย Johannes Brahms
2. Suite Bergamasque ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy)

ส่วนที่ 1 แนวทางการใช้เทคนิค

1.1 แนวทางการทำ Voicing ให้แนวทำนองฟังดูชัดเจน

การเล่น Voicing ทำได้โดยการเพิ่มการควบคุมน้ำหนักของนิ้ว แขน และมือ เพื่อเลียนเสียงการร้อง (Singing Tone) ในแนวทำนอง และฝึกการควบคุมลักษณะเสียง โดยสิ่งที่สำคัญที่สุด คือ จะต้องตัดสินใจเลือกแนวเสียงที่จะต้องการ Voice ว่าส่วนใดควรทำหน้าที่อะไรในความสัมพันธ์ของแต่ละแนวเสียง โดยจำเป็นจะต้องตีความเสียงประสานให้ครบถ้วนสมบูรณ์

1.2 แนวทางการเล่นคู่แปด (Octaves) ให้ต่อเนื่องกัน

การเล่นคู่แปด ควรฝึกจากการควบคุมความตึงของกล้ามเนื้อทั้งหมดของไหล่ ข้อศอก หน้าแขน และข้อมือ ให้เป็นอิสระ และเคลื่อนที่ให้น้อยที่สุด เพื่อเป็นการประหยัดพลังงานในการเล่น ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดในการเล่นคู่แปด และควรคำนึงถึงการเลือกนิ้วที่จะใช้ รวมถึงการจัดตำแหน่งของมือให้เล่นได้ง่ายที่สุด เพื่อเพิ่มความถูกต้องของโน้ตมากยิ่งขึ้น โดยที่จะต้องไม่มีผลกับความเร็วที่

เล่น นอกจากนั้นไม่ควรยกข้อมือให้สูงจนเกินไป ในขณะที่เล่น เพราะจะทำให้เคลื่อนไหวไม่สะดวก เกร็ง และไม่ยืดหยุ่น

1.3 แนวทางของการย้าย และกระโดดโน้ตเพื่อเปลี่ยนตำแหน่ง

การย้าย และกระโดด จะทำได้ดีหากมีการใช้แขนเข้ามาเป็นส่วนช่วย ที่สำคัญคือจะต้องมั่นใจว่าการนั่งของตนเองมีความสมดุลหรือไม่ เพื่อที่ไหล่ และแขน จะได้เคลื่อนไหวได้อย่างอิสระเพียงพอ การเล่นจึงควรใช้แขนอย่างเต็มที่ แทนการใช้มือเพียงอย่างเดียว แต่ต้องระวังการใช้แขนที่มากจนเกินไป เพราะ อาจทำให้เกิดตะคริว และทำให้ตำแหน่งของมือเกิดความไม่สะดวก แต่อาจใช้การโอนน้ำหนักตัวเข้ามาเป็นส่วนช่วย ถ้าจำเป็น นอกจากนี้ยังสามารถใช้การ Rotation เข้ามาช่วยเสริมได้อีกด้วย

อย่างไรก็ตามบางครั้งการกระโดดอาจจะต้องใช้วิธีที่แตกต่างกันออกไป เช่น การใช้แขนในการย้าย หรือการหมุนข้อมือ ซึ่งแล้วแต่วิธีการเลือกใช้ของแต่ละบุคคล ขึ้นอยู่กับประโยคเพลง และความสามารถของผู้เล่น ซึ่งควรจะมีการลองในหลาย ๆ วิธี เพื่อหาวิธีที่ดีที่สุด

1.4 แนวทางการเลือกใช้เพเดิลตามจุดต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับเพลง

การเลือกใช้เพเดิลให้เหมาะสมกับเพลง ควรเลือกใช้เมื่อต้องการเปลี่ยนเสียงประสาน และ ไม่จำเป็นจะต้องเปลี่ยนเพเดิลตามโน้ตทุกตัว เพราะจะทำให้เสียงประสาน และการดำเนินคอร์ดไม่ต่อเนื่องกัน ส่วนการเลือกใช้ อูนาคอร์ดาเพเดิล (Una corda pedal) ให้ใช้เฉพาะเมื่อต้องการเปลี่ยนสีสัน (Timbre) ของเสียง ไม่ควรใช่พร่ำเพรื่อ นอกจากนี้ควรมีการประยุกต์การเหยียบเพเดิลให้ลึก หรือ ตื้น ซึ่งส่วนมากไม่ได้เขียนไว้ในโน้ตเพลง แต่ควรทำการทดลอง และใช้การสังเกต โดยใช้หูเป็นตัวตัดสิน

ส่วนที่ 2 การเตรียมการแสดง

2.1 วิธีการเลือกบทเพลง

การคัดเลือกบทเพลงที่ใช้ในการแสดงพิจารณาจากความเหมาะสม และความหลากหลายของบทเพลง เช่น ความยากง่ายที่เหมาะสมกับความสามารถของผู้แสดง คุณค่าทางวรรณกรรมเปียโน นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง โดยทั้งหมดต้องคำนึงถึงความน่าสนใจในการนำมาแสดง โดยขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา

2.2 การฝึกซ้อม

การฝึกซ้อมเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดในการแสดงเดี่ยวเปียโน ผู้แสดงจะต้องจัดเวลาในการฝึกซ้อมอย่างเหมาะสม และสม่ำเสมอ ควรมีการกำหนดเนื้อหา และแนวทางในการฝึกซ้อม โดยเริ่มจากการแกะโน้ต และทำการแบ่งซ้อมเป็นท่อน ๆ เพื่อแก้ไขเทคนิคเฉพาะจุด หลังจากนั้นจึงทำการลองเล่นทั้งหมด เพื่อเตรียมตัวสำหรับการแสดงจริง โดยจะต้องทำการทบทวนปัญหาทางด้านเทคนิค และวางแผนการซ้อม เพื่อนำไปปรับปรุงการซ้อมอยู่เสมอ และไม่ควรซ้อมจนหักโหมมากเกินไป

2.3 การศึกษาบทเพลงที่จะแสดงกับอาจารย์ผู้สอน

ควรหมั่นเข้าเรียนกับอาจารย์ผู้สอนอย่างสม่ำเสมอ อย่างน้อยสัปดาห์ละ 1 ครั้ง ในแต่ละครั้งควรสังเกตการพัฒนาการเล่น และปรึกษาถึงปัญหาต่าง ๆ ที่พบในบทเพลง กับอาจารย์ เพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไข และนำกลับไปพัฒนาการฝึกซ้อม

2.4 การแก้ไขเทคนิคที่มีปัญหา

เมื่อพบถึงปัญหาระหว่างการฝึกซ้อม ควรเริ่มจากการหาสาเหตุของปัญหาที่พบเสียก่อน เมื่อพบแล้วจึงทำการแก้ไขปัญหาทีละส่วน เป็นขั้นตอน และควรนำไปปรึกษากับอาจารย์ผู้สอน เพื่อหาวิธีการแก้ไขได้อย่างถูกต้อง

2.5 การศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลอื่น ๆ

ควรศึกษาบทประพันธ์เพิ่มเติมจากแหล่งข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือ เช่น หนังสือ บทความ วิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง และอินเตอร์เน็ต เพื่อศึกษาประวัติ และที่มาของบทประพันธ์ให้ลึกซึ้ง นอกจากนั้นการฟังจากสื่อบันทึกต่าง ๆ และการรับชมการแสดงคอนเสิร์ต ก็มีส่วนช่วยในการศึกษาบทเพลงให้เข้าใจมากยิ่งขึ้น

2.6 กำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดง

การกำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดง ช่วยให้ผู้แสดงสามารถวางแผนการซ้อม การติดต่อขอใช้สถานที่ล่วงหน้า รวมถึงการประชาสัมพันธ์ได้อย่างเหมาะสม

2.7 การเตรียมตัวก่อนการแสดง

ควรพักผ่อนให้เพียงพอ รวมไปถึงการเตรียมความพร้อมทั้งร่ายกาย และจิตใจ เมื่อถึงในวันแสดง ควรเดินทางไปล่วงหน้า เพื่อไปซ้อมกับสถานที่จริง ก่อนทำการแสดง ควรหาวิธีผ่อนคลาย

เช่น การฝึกสมาธิ กำหนดลมหายใจเข้าออกให้เป็นจังหวะช้า ๆ เพื่อทำให้ใจเย็นลง และมีสติมากขึ้น นอกจากนั้นควรมีการอบอุ่นร่างกาย และนิ้วมือ เพราะจะทำให้สามารถควบคุมการแสดงได้ดียิ่งขึ้น

ส่วนที่ 3 ปัญหาที่อาจจะเกิดขึ้นในการแสดง

3.1 การตื่นเต้นจนไม่สามารถควบคุมนิ้วมือได้ตามที่ต้องการ

3.2 การลืมโน้ตระหว่างทำการแสดง

3.3 ความกดดัน และความเครียดเนื่องจากมีความตั้งใจที่จะทำออกมาให้ดีที่สุด

ส่วนที่ 4 ข้อเสนอแนะ

4.1 การทำ Voicing ให้แนวทำนองฟังดูชัดเจน

การเล่นแนวทำนองโดยใช้น้ำหนักแขนที่มากขึ้น และเล่นเสียงประสานด้วยน้ำหนักที่น้อยกว่า นิ้วที่ต้องการจะทำ Voicing จะต้องกดให้มั่นคงขึ้นกว่านิ้วอื่น ๆ อาจจะต้องมีการเอียงมือไปหานิ้วที่ต้องการเล่นเสียงดัง หรือใช้เทคนิคการหมุนข้อมือ เข้ามาช่วยเสริม เพื่อทำให้เสียงโน้ตดังออกมาจากเสียงประสาน การใช้น้ำหนักของแขนสามารถเพิ่มขึ้นได้ โดยขึ้นอยู่กับระดับความเข้มของเสียง และ ทิศทางของแนวทำนอง แนวเสียงประสาน เพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงตามที่ต้องการ สิ่งที่สำคัญที่สุด คือ การฟังเสียงที่ตนเองเล่น ว่ามีคุณภาพเสียงที่ชัดเจนเพียงพอกับที่เราต้องการหรือไม่ และ ต้องไม่ละเลยแนวความคิดของทำนองใดทำนองหนึ่ง เพื่อนำมาผสมผสานให้ลงตัวมากที่สุด

4.2 การเล่นคู่แปด (Octaves) ให้ต่อเนื่องกัน

ควรเริ่มฝึกพื้นฐานจากการเล่นเสียงสั้น ๆ ให้อยู่ใกล้กับคีย์เปียโน และปล่อยตามแรงโน้มถ่วง ให้มีแรงสะท้อนกลับขึ้นมา อาจจะต้องมีการเกร็งข้อมือเล็กน้อย และใช้ปลายแขนช่วยกดให้มีแรงเพิ่มมากขึ้น การใช้วิธีนี้จะทำให้ไม่เปลืองแรง เพราะ เป็นวิธีที่เกิดจากแรงโดยธรรมชาติ โดยข้อมือ และ แขน จะต้องไม่เกร็ง นอกจากนี้ควรกะระยะห่างระหว่างนิ้วหัวแม่มือ และนิ้วก้อยให้คงที่ และโน้ตทั้ง 2 เสียงจะต้องกดพร้อมกัน เมื่อสามารถทำได้แล้ว จะพบว่า การเล่นคู่แปดให้เร็ว และการควบคุมความเข้มของเสียงจะทำได้ดียิ่งขึ้น ซึ่งต้องเกิดจากการฝึกฝนกับอาจารย์ และการฝึกซ้อมด้วยตนเอง

4.3 การย้าย และกระโดดโน้ตเพื่อเปลี่ยนตำแหน่ง

ความยากของการกระโดด หรือย้ายตำแหน่ง ก็คือ ความแม่นยำในการขยับแขน มือ และนิ้ว ซึ่งส่วนต่าง ๆ เหล่านี้ อาจจะยังไม่ชินกับการย้าย หรือกระโดดอย่างรวดเร็ว และแม่นยำ ซึ่งท่าทางในการเล่นก็มีส่วนสำคัญ เพราะหากท่านั่งไม่ดีพอ มันจะนำไปสู่การเกร็งบริเวณไหล่ด้านหลัง และแขนช่วงบน ซึ่งจะทำให้การกระโดดยากยิ่งขึ้น

4.4 การเลือกใช้เพเดิลตามจุดต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับเพลง

เพเดิลเป็นตัวช่วยที่สำคัญในการเปลี่ยนเสียง และสีสันของเปียโน หากใช้อย่างเหมาะสม โดยสิ่งที่สำคัญที่สุด คือ ความละเอียดในการฟังเสียง และการทดลองเหยียบเพเดิลในลักษณะต่าง ๆ เพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการ ซึ่งเป็นกระบวนการที่ละเอียดอ่อน และจะต้องใช้ความพยายามในการฝึก โดยส่วนใหญ่แล้ว มักจะเริ่มต้นจากการฝึกโดยที่ยังไม่ต้องเหยียบเพเดิล เพื่อให้สามารถฝึกองค์ประกอบทางดนตรีได้อย่างครบถ้วน กล่าวคือ โน้ต,นิ้ว,จังหวะ,ความเข้มของเสียง,ลักษณะการกดโน้ต,คุณภาพของเสียง และประโยคเพลง ควรจะทำได้อย่างถูกต้อง ครบถ้วน เรียบร้อย สมบูรณ์เสียก่อน ที่จะทำการเหยียบเพเดิลลงไป ที่สำคัญคือ ควรเริ่มจากการฝึกให้เสียงต่อเนื่องกัน ไม่มีช่องว่างระหว่างโน้ตโดยการใช้นิ้วให้ได้มากที่สุดก่อน จึงจะใช้เพเดิลในการช่วยเสริม ให้เสียงมีความต่อเนื่องกันมากยิ่งขึ้น การทำสิ่งเหล่านี้ จะทำให้การฝึกเป็นไปได้โดยง่าย และทำให้การฝึกซ้อมเป็นขั้นเป็นตอนมากยิ่งขึ้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บรรณานุกรม

คมสันต์ วงค์วรรณ์. **ดนตรีตะวันตก**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. **สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก**. พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

ณัชชา โสติยานุรักษ์. **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพ: เกศกะรัต, 2552.

บัณฑิต อึ้งรังสี และ จุมพฏ สายหยุด. **ดนตรีดี ๆ ไม่มีกระได**. กรุงเทพ: อินสไปร์มิวสิค, 2552.

ปานใจ จุฬาพันธุ์."บทวิจารณ์หนังสือ ศิลปะการบรรเลงเปียโน โดย ไฮน์ริค นอยเฮาส์" วารสารวิชาการ Veridian 7, 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2557):1531.

_____. "หลักพื้นฐานในการบรรเลงเปียโน และ การบรรเลงเปียโนพร้อมคำถามคำตอบ" วารสารดนตรีรังสิต 9, 1 (มกราคม-พฤษภาคม 2557):49.

_____. **วรรณกรรมเปียโน 1**. กรุงเทพ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

_____. **วรรณกรรมเปียโน 2**. กรุงเทพ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ไพบูลย์ กิจสวัสดิ์. **คีตกวี ปรัชญาเมธีแห่งภาษาสากล**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ: ธีระการพิมพ์, 2526.

วีรชาติ เปรมานนท์."บทเพลงเพื่อการพัฒนาศักยภาพสำหรับนักเปียโนไทย", **วารสารดนตรีรังสิต** 5, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2553):5.

Aiting Zheng. "Recital and Concerto Works by Bach, Beethoven, Rachmaninoff, Debussy, Zhao and Shostakovich." Master dissertation, California State University, Northridge, 2016.

Allysia Kerney. **An Analysis Of Clair de lune**. Accessed April 21, 2018. Available from https://www.pianotv.net/2016/05/analysis-of-clair-de-lune/Aloys Fleischmann, "Tradition and Craft in Piano-Playing." Ph.D dissertation,University College, Cork, 2014.

Augustus Arnone. “Textural ambiguity in the piano music of johannes brahms.” Ph.D. dissertation, School of Cornell University, 2007.

Blair Johnston. **Claude Debussy**. Accessed April 21, 2018. Available from https://www.allmusic.com/composition/suite-bergamasque-for-piano-l-75-mc0002369288

Brenda G. Wristen, “Overuse Injuries and Piano technique: A Biomechanical Approach” Ph.D. dissertation, University of Texas, 1998.

Brent A. Ferguson. “Moonlight in Movies: An Analytical Interpretation Of Claude Debussy’s “Clair de Lune” In Selected American Films.” Master dissertation, Texas State University-San Marcos, 2011.

Chuan C. Chang. **Fundamentals of Piano Practice**, 3rd ed. USA: Amazon Publishing, 2016.

Claude Debussy. **Suite Bergamasque**. London: Peters, 1978.

Diego Cubero Hernandez. “Brahms the autumnal and the romantic aesthetic of dissolution.” Ph.D. dissertation, school of music: Indiana University, 2014.

Don Michae Randel. **Harvard Concise Dictionary of Music**. Harvard UP, 1978.

Don Randel. **The New Harvard Dictionary of Music**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.

E. Robert Schmitz. **the piano works of claude Debussy**. New York: Sloan & Pearce, 1950.

Gatti, Guido M., Claude Debussy, and Frederick H. Martens. “The Piano Worka of Claude Debussy”. **The Musical Quarterly** 7,no.3 (july 1921): 418-460.

Janet Sitges Martin. “Motivic unity in selected character pieces by Johannes Brahms.” Ph.D. dissertation, Florida State University, 1978.

Joan Campbell. “Cadence and Closure in Brahms' s Late Piano Muisic.” Master dissertation, Schulich School of music McGill University, 2010.

John Palmer. **Intermezzi (3) for piano, Op. 117**. Accessed November 24, 2015. Available from <www.allmusic.com/composition/intermezzi-3-for-piano-op-117-mc0002360258>.

Julie knerr. “Strategies in the formation of piano technique in elementary level piano students : An exploration of teaching elementary level technical concepts according to authors and teachers from 1925 to the present.” Ph.D dissertation, university of Oklanoma, 2006.

Kiryang Kim, “A teaching guide for debussy and ravel:Technical and stylistic applications for korean piano teachers.” Ph.D dissertation, University of North Texas,2015.

Ilinca Vartic. **The Piano Pedals-Mechanism and Functions**. Accessed June 16, 2018. Available from www. pianocareer.com/piano-pedals-art/Marguerite Long. **at the piano with Debussy. London**: J.M. Dent & Sons, 1960.

Martin Leigh. “Grundgestalt, Multi-Piece, and Intertextuality in Brahms's Op.117,118,119.” Ph.D dissertation, University of Nottingham, 1998.

Melanie Spanswick, **Top Tips for Practising Octaves**. Accessed 20 June, 2018. Available from https://www.pianistmagazine.com/news/learning-the-piano/top-tips-for-practising-octaves

Roger Nichols. **Debussy**. Oxford: University Press, 1972.

Ross A. Hamilton. **Analytical notes on Claude Debussy’s Suite Bergamasque**. Accessed April 18, 2018. Available from www.rosshamilton.com.au

Roy Howat. **Debussy in proportion**. Cambridge: University Press, 1986.

Stanley Sadie. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Ltd, 1980.

Thompson, Oscar. **Debussy: Man and Artist**. New York: Dover Publications, Inc.,1967.

Vallas, Leon. **Claude Debussy: His Life and Works**. Translated by Maire O'Brien and Grace O'Brien. New York: Dover Publications, Inc., 1973.

Yoshinori Hosaka, "Sumiko mikimoto's piano method: A Modern physiological approach to piano technique in historical context" Ph.D. dissertation, School of the University of Maryland,2009.

Yu-Wen Yang. "Metrical dissonance in Selected piano pieces by Johannes Brahms, with Implications for Performance." Ph.D dissertation, School of the University of Cincinnati, 2012.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นางสาวณฎา คงคาเขตร์
วัน เดือน ปี เกิด	9 มกราคม 2535
สถานที่เกิด	กรุงเทพ
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2557 สำเร็จการศึกษา ดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาการแสดงดนตรี มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2558 ศึกษาต่อระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัย และพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	361 เพชรเกษม 79 หนองแขม หนองแขม กรุงเทพ 10160