เทคนิคการบรรเลงและตีความบทเพลง Piano Sonata No.23 in F minor ประพันธ์โดย ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน

โดย
นายธานัท ธนาวรวงศา

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

เทคนิคการบรรเลงและตีความบทเพลง Piano Sonata No.23 in F minor ประพันธ์โดย ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน

โดย
นายธานัท ธนาวรวงศา

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

A TECHNICAL AND INTERPRETATION ANALYSIS OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S PIANO SONATA NO.23 IN F MINOR

By

MR. Tanutt TANAVORAVONGSA

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	เทคนิคการบรรเลงและตีความบทเพลง Piano Sonata No.23 in F minor ประพันธ์โดย ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน
โดย	ธานัท ธนาวรวงศา
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
(ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์)

60701305 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : เปียโน, เพเดิล, เพเดิลเปียโน, ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน, เปียโนโซนาตา

นาย ธานัท ธนาวรวงศา: เทคนิคการบรรเลงและตีความบทเพลง Piano Sonata No.23 in F minor ประพันธ์โดย ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ดร. พรพรรณ บรรเทิงหรรษา

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบายเทคนิคการบรรเลง การตีความบทเพลง รวมถึงเทคนิคและความเป็นมาของเพเดิลเปียโน ซึ่งผู้วิจัยสนใจเป็นพิเศษ ในเรื่องราวของเพเดิล ประกอบด้วย หน้าที่ของเพเดิล ประวัติศาสตร์เพเดิล ความหมายของเพเดิลและผลของเสียงจากเทคนิคการใช้เพเดิลต่างๆ เพื่อให้บทวิจัยนี้ ผู้อ่านได้รู้จักทฤษฎีต่างๆของเพเดิลและสามารถนำไปใช้ในการฝึกซ้อมเปียโนในคุณภาพเสียงที่ดีขึ้นได้ในทุกบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้เลือกบทประพันธ์ Piano Sonata No.23 in F minor op.57 “Appassionata” ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน เพื่ออธิบายเสียงที่เกิดขึ้นจากกลไกเพเดิลอย่างไร โดยเฉพาะเพเดิลค้อนหยุดเสียง อีกทั้งยังอธิบายเรื่องราวต่างๆของเบโทเฟน เช่น ประวัติชีวิตของนักประพันธ์ มุมมองเพเดิลในสมัยที่เบโทเฟนมีชีวิตอยู่และผลงานเปียโนของเบโทเฟน เพื่อให้เข้าใจชีวิตของเบโทเฟนได้มากขึ้น

ถึงแม้ว่านักเปียโนจำนวนมากมีความรู้เกี่ยวกับเพเดิลของเปียโนมากพอสมควรรวมถึงวิธีการใช้เพเดิล พวกเขาอาจยังไม่มีทักษะดีพอที่จะควบคุมเพเดิลไว้อย่างมีประสิทธิภาพได้ ซึ่งยังมีอีกหลายอย่างที่จะเรียนรู้เพเดิลของเปียโนผ่านบทวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้หวังว่าบทวิจัยนี้จะมีผลประโยชน์ให้กับบุคคลที่สนใจ ทั้งนักดนตรีและผู้ที่สนใจเรียนดนตรี โดยเฉพาะบุคคลที่ต้องการศึกษาเพเดิลเปียโนเป็นพิเศษเพื่อเป็นนักเปียโนที่มีการควบคุมเพเดิลเป็นอย่างดีหรือศิลปินที่วิเศษ

60701305 : Major (Music Research and Development)
Keyword : Piano, Pedal, Piano Pedaling, Ludwig van Beethoven, Piano Sonata

MR. TANUTT TANAVORAVONGSA : A TECHNICAL AND INTERPRETATION ANALYSIS OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S PIANO SONATA NO.23 IN F MINOR THESIS ADVISOR : DR. PORNPHAN BANTERNGHANSA

This research aims at a technical performances, interprets the piece which the researcher have selected and explains the origin of the piano pedal which the researcher who is very interested in the topic. There are many stories of piano pedal such as the mechanism, the history, the definition and the sound results from the various pedal techniques in order that readers can comprehend pedal's theory and also readers can apply the piano practice with better sound quality for all pieces from this research.

The researcher chooses the piece, Piano Sonata No.23 in F minor op.57 "Appassionata" by Ludwig van Beethoven to explain how the sound works with pedal, especially the damper pedal. In addition, this research interprets stories of the composer, Ludwig van Beethoven such as biography and the view point of the piano pedal when Beethoven is alive in order that readers can understand Beethoven's life even more.

Although, many pianists know well about piano pedal and how to play piano with pedal. They might do not know how to control well with the pedal. There are still many things to study piano pedal by this research. The researcher hopes this research will be beneficial to those who are interested, especially who wish to study piano pedaling and become a great pianist with good pedal controller, in other words, a great artist.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีจากหลายฝ่ายที่ให้ความช่วยเหลือ ผู้วิจัยได้ขอขอบพระคุณ ดร.พรพรรณ บรรเทิงหรรษา อาจารย์ที่ปรึกษาหลักของวิทยานิพนธ์และอาจารย์สอนเปียโนของผู้วิจัย ที่ให้คำแนะนำและแนวทางแก้ไขปัญหาในการทำวิทยานิพนธ์จนสำเร็จได้ รวมถึงคณาจารย์ท่านอื่นในคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่กรุณาให้คำปรึกษาวิธีการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ ผศ.ดร.ยศ วณีสอน หัวหน้าสาขาการแสดงดนตรี หลักสูตรสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ให้โอกาสผู้วิจัยได้เข้าศึกษาต่อในสาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา เพื่อต่อยอดศึกษาค้นคว้าในสิ่งที่ผู้วิจัยสนใจ อีกทั้งยังเสียสละเวลาฟังการแสดงรีไซทัลของผู้วิจัยอีกด้วย

ขอขอบพระคุณ อ.ดร.ทัศนา นาควัชระ ที่สามารถให้ย้ายเครื่องดนตรีเอกของผู้วิจัย จากวิโอลาเป็นเปียโน แต่ถึงกระนั้นผู้วิจัยยังรักษาเทคนิคการบรรเลงวิโอลาอย่างไม่หยุดหย่อน

ขอขอบพระคุณ ผศ.ดร.เอกราช เจริญนิตย์ และ ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ที่กรุณาให้เกียรติมาเป็นกรรมการสอบวิทยานิพนธ์และให้คำแนะนำเพิ่มเติมแก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากรและบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ในการสนับสนุนช่วยเหลือการทำวิทยานิพนธ์ในด้านระบบให้แก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณครอบครัวและญาติของผู้วิจัย โดยเฉพาะคุณพ่อและคุณแม่ที่สนับสนุนทุนการศึกษามาตลอดทั้ง 2 ปีการศึกษา เพื่อให้ผู้วิจัยมีโอกาสเข้าศึกษาต่อในด้านดนตรีที่ชอบและถนัดตั้งแต่วัยเยาว์จนถึงปัจจุบัน

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ท่านอื่นจากต่างมหาวิทยาลัย รวมไปถึงเพื่อน ทั้งรุ่นพี่และรุ่นน้องจากมหาวิทยาลัยศิลปากรและมหาวิทยาลัยอื่น ที่คอยระลึกถึงผู้วิจัยอยู่เสมอ

สุดท้ายนี้ ขอขอบพระคุณพระพุทธ พระธรรมและพระสงฆ์ ที่ทรงนำทุกย่างเท้า ให้เส้นทางชีวิตที่ดี และเป็นที่ยึดเหนี่ยว แก่ผู้วิจัยในการดำเนินชีวิตตลอดมา

ธานัท ธนาวรวงศา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

2. วัตถุประสงค์ของการแสดง 2

3. ขอบเขตของการแสดง 2

4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 2

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 3

ความหมายและบทบาทของเพเดิล 3

เทคนิคทางกายภาพ 4

ประวัติศาสตร์ของเพเดิล 5

ทฤษฎีของเพเดิล 6

สัญลักษณ์การใช้เพเดิล 6

Beethoven Uses of the Pedals โดย William S. Newman 9

1. การรักษาเสียงเบส 9

2. การทำเสียงเรียบ (Legato) 9

3. การสร้างเสียงร่วมกัน 10

4. การสร้างความแตกต่างของความดัง-เบา 10

5. การเชื่อมต่อส่วนของบทเพลง.....10
6. การพร่าเสียงที่ปะทะกัน.....10
ประวัติและผลงานเปียโนโซนาตาของนักประพันธ์.....11
ประวัติบทประพันธ์ที่เลือกทำวิจัย.....14
โครงสร้างโซนาตาของเบโทเฟน.....15
ผลการวิเคราะห์บทประพันธ์ที่เลือกวิจัย.....26
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....42
ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง.....42
คัดกรองข้อมูล.....42
วิเคราะห์ข้อมูล.....43
บันทึกข้อมูล.....43
ตรวจสอบข้อมูลและสรุปผล.....43
นำเสนอผลงานวิจัย.....43
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์เทคนิคเพเดิล.....44
เทคนิคที่ 1 การใช้เพเดิลกับรูปแบบที่เป็นแนวประสาน (Pedaling Accompaniment Figurations).....44
เทคนิคที่ 2 การใช้เพเดิลในท่อนบันไดเสียง (Use of the Pedal in Scale Passages).....51
เทคนิคที่ 3 การใช้เพเดิลเพื่อเพิ่มสีสันให้กับบทประพันธ์ (Pedaling for Colors).....55
เทคนิคที่ 4 การใช้เพเดิลกับตัวเน้นที่ถูกกำกับเป็นพิเศษ (Pedaling Written Accents).....57
เทคนิคที่ 5 การใช้เพเดิลในบางส่วน (Partial used of Pedal).....67
เทคนิคที่ 6 การใช้เพเดิลเต็ม (Using full pedal).....74
เทคนิคที่ 7 การซ้ำประโยคเพลง (Achieving Variety in Repetitions).....81
เทคนิคที่ 8 การใช้เพเดิลแบบลดความเข้มเสียงโดยฉับพลัน (Pedaling for Sudden Drops in Dynamic Level).....83

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 87

รายการอ้างอิง.....90

ประวัติผู้เขียน 91

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 สัญลักษณ์ต่างๆและวิธีการใช้เพเดิลค้อนหยุดเสียงหลายรูปแบบ 7

ภาพที่ 2 ตัวอย่างสัญลักษณ์การใช้เพเดิลค้อนหยุดเสียงบนหนังสือ Basic adult piano course lesson book 8

ภาพที่ 3 อีกตัวอย่างสัญลักษณ์การใช้เพเดิลค้อนหยุดเสียงบนหนังสือแบบฝึกหัด Carl Czerny op.299 The school of velocity (หมายเลข 39 ห้องที่ 89-90) 8

ภาพที่ 4 ลักษณะทำนองหลักที่ 1 ของตอนนำเสนอ 16

ภาพที่ 5 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ของตอนนำเสนอ 17

ภาพที่ 6 ลักษณะโคเด็ตตาของตอนนำเสนอ 17

ภาพที่ 7 ลักษณะท่อนเพลงรูปแบบใหม่ในตอนพัฒนา 18

ภาพที่ 8 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ของตอนย้อนความ 18

ภาพที่ 9 ลักษณะท่อนเพลงของโคดา 19

ภาพที่ 10 แผนภูมิผลการวิเคราะห์โซนาตาในช่วงที่ 1 Piano Sonata in F minor Op.2, No.1 ท่อนที่ 1 Allegro พร้อมทั้งเลขห้องของแต่ละตอน 20

ภาพที่ 11 ลักษณะทำนองหลักที่ 1 ในตอนนำเสนอ 21

ภาพที่ 12 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ในตอนนำเสนอ 21

ภาพที่ 13 ลักษณะโคเด็ตตาในตอนนำเสนอ 21

ภาพที่ 14 ลักษณะท่อนจุดสูงสุดในตอนพัฒนา 22

ภาพที่ 15 ลักษณะทำนองหลักที่ 1 ในตอนย้อนความ 23

ภาพที่ 16 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ของตอนย้อนความ 24

ภาพที่ 17 ลักษณะโคเด็ตตาในตอนย้อนความ 24

ภาพที่ 18 ลักษณะตอนโคดาในส่วนที่ 1 ในอัตราความเร็วเดิม 25

ภาพที่ 19 ลักษณะตอนโคดาในส่วนที่ 2 ที่เปลี่ยนอัตราความเร็ว 25

ภาพที่ 20 แผนภูมิผลการวิเคราะห์โซนาตาในช่วงที่ 2 (Piano Sonata in F minor Op.57) ท่อนที่ 1 Allegro assai....26
ภาพที่ 21 ผลการวิเคราะห์ท่อนที่ 1 Allegro assai พร้อมทั้งเลขห้องของแต่ละตอน....29
ภาพที่ 22 ลักษณะทำนองหลักส่วนที่ 1....30
ภาพที่ 23 ลักษณะทำนองหลักส่วนที่ 2....30
ภาพที่ 24 ลักษณะท่อนการแปรครั้งที่ 1....31
ภาพที่ 25 ลักษณะท่อนการแปรครั้งที่ 2....31
ภาพที่ 26 ลักษณะท่อนการแปรครั้งที่ 3....32
ภาพที่ 27 ลักษณะท่อนการแปรครั้งที่ 4....33
ภาพที่ 28 ผลการวิเคราะห์ท่อนที่ 2 Andante con moto พร้อมทั้งเลขห้องของแต่ละการแปร....33
ภาพที่ 29 ลักษณะทำนองเริ่มต้นบทเพลงท่อนที่ 3....35
ภาพที่ 30 ลักษณะทำนองหลักที่ 1 ในตอนนำเสนอ....35
ภาพที่ 31 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ในตอนนำเสนอ....36
ภาพที่ 32 ลักษณะโคเด็ตตาในตอนนำเสนอ....36
ภาพที่ 33 ลักษณะช่วงเริ่มต้นในตอนพัฒนา....37
ภาพที่ 34 ลักษณะการแปรเพียงเล็กน้อยในตอนย้อนความก่อนเข้าสู่ทำนองหลักที่ 1 เพื่อแสดงถึงความแตกต่างจากตอนนำเสนอ....38
ภาพที่ 35 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ในตอนย้อนความ....38
ภาพที่ 36 ลักษณะโคเด็ตตาในตอนย้อนความ....39
ภาพที่ 37 ลักษณะช่วงตอนต้นของท่อนโคดา....40
ภาพที่ 38 อีกลักษณะหนึ่งของท่อนโคดา....40
ภาพที่ 39 ผลการวิเคราะห์ท่อนที่ 3 Allegro ma non troppo....41
ภาพที่ 40 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 35-37 ในตอนนำเสนอ แสดงแนวทำนอง แนวประสานและแนวเบสในช่วงเสียงต่ำมาก พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิลและเปลี่ยนเพเดิล....46

ภาพที่ 41 ท่อนที่ 1 ทำนองหลักที่ 2 ในตอนย้อนความ ห้องที่ 174-176 แสดงถึงแนวทำนอง แนวประสานและแนวเบสในช่วงเสียงต่ำมากอีกรูปแบบหนึ่ง พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิลและเปลี่ยนเพเดิล ...46

ภาพที่ 42 ท่อนที่ 1 ทำนองหลักที่ 2 ในตอนพัฒนา ห้องที่ 113-115 แสดงถึงแนวประสานที่อยู่ช่วงเสียงกลาง พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิลและเปลี่ยนเพเดิล 47

ภาพที่ 43 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 210-212 แสดงถึงแนวประสานที่อยู่ช่วงเสียงสูงพอควร พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิลและเปลี่ยนเพเดิล 47

ภาพที่ 44 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 49-51 แสดงแนวทำนองหลัก แนวประสานและแนวเบสที่ชัดเจน พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิล.....48

ภาพที่ 45 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 65-66 แสดงถึงแนวทำนองหลัก แนวประสานและแนวเบสในอีกรูปแบบหนึ่ง พร้อมทั้งจุดที่ใช้และเปลี่ยนเพเดิล.....49

ภาพที่ 46 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 64-67 แสดงแนวทำนองหลัก แนวประสานและแนวเบสพร้อมทั้งตัวโน้ตที่เน้นใช้เพเดิล 50

ภาพที่ 47 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 130-134 แสดงถึงตัวโน้ตที่เน้นใช้เพเดิล.....50

ภาพที่ 48 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 12-14 แสดงถึงท่อนสเกลอาร์เปโจขาขึ้นและลง พร้อมทั้งเครื่องหมายการใช้เพเดิล.....51

ภาพที่ 49 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 80 แสดงถึงสเกลเมเจอร์ขาลง พร้อมเครื่องหมายการใช้เพเดิล 52

ภาพที่ 50 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 227-228 แสดงถึงบันไดเสียงอาร์เปโจขาขึ้นและลง ตัวโน้ตขึ้นต้นในฐานะแนวเบสในช่วงเสียงกลาง พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิล.....53

ภาพที่ 51 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 231-232 แสดงถึงบันไดเสียงอาร์เปโจขาขึ้นและลง ตัวโน้ตขึ้นต้นในฐานะแนวเบสในช่วงเสียงต่ำ พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิล 53

ภาพที่ 52 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 112-115 แสดงถึงบันไดเสียง A ดิมินิชท์ขาขึ้นและลง พร้อมกับจุดที่ใช้เพเดิล.....54

ภาพที่ 53 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 47-49 แสดงถึงบันไดเสียงผสมผสานระหว่างไมเนอร์และโครมาติก และจุดที่ใช้เพเดิลในกรอบสี่เหลี่ยม 55

ภาพที่ 54 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 105-108 แสดงถึงโน้ตมือซ้ายและมือขวาวิ่งไปทิศทางเดียวกันและตรงข้ามกัน พร้อมกับจุดที่ใช้เพเดิลในวงกลม 56

ภาพที่ 55 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 341-344 แสดงถึงตัวโน้ตที่เริ่มใช้เพเดิลและเปลี่ยนเพเดิลโดยข้ามตัว C ไป 57

ภาพที่ 56 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 42 แสดงถึงตัวเน้นเพื่อความเข้มของเสียง.....58

ภาพที่ 57 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 54 แสดงถึงใช้เพเดิลที่ sforzando เพื่อเพิ่มความเข้มของเสียง 58

ภาพที่ 58 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 58 แสดงถึงใช้เพเดิลที่ sforzando เพื่อเพิ่มความเข้มของเสียง ในช่วงเสียงที่สูงขึ้น.....59

ภาพที่ 59 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 162 แสดงถึงใช้เพเดิลที่ sforzando เพื่อเน้นถึงคอร์ดที่เปลี่ยน 60

ภาพที่ 60 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 32-34 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ sforzando และปล่อยตัวต่อไปบนมือซ้าย 60

ภาพที่ 61 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 74 จากตัวอย่างที่ 22 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ sforzando ในอัตลักษณ์ที่นุ่มนวล.....61

ภาพที่ 62 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 77 จากตัวอย่างที่ 23 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ sforzando ในอัตลักษณ์ที่นุ่มนวล และช่วงเสียงที่สูงขึ้น 62

ภาพที่ 63 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 61-63 แสดงถึงตัวเน้น sfp เพื่อเพิ่มความเข้มของเสียง.....62

ภาพที่ 64 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 86-89 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ sfp ทั้ง 2 จุดเพื่อเน้นออกมามากกว่าตัวอื่นๆ 63

ภาพที่ 65 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 5 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ sfp ด้วยความนุ่มนวล.....63

ภาพที่ 66 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 57-58 แสดงถึงจุดที่ใช้เพเดิลตามมือซ้ายที่บรรเลงไว้ 64

ภาพที่ 67 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 104-107 แสดงถึงจุดที่ใช้เพเดิลตามมือขวาเพื่อความกังวาน 65

ภาพที่ 68 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 142-144 แสดงถึงจุดที่ใช้เพเดิลตาม sfp บนมือขวา 65

ภาพที่ 69 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 26-27 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ลงเครื่องหมายวงกลมเอาไว้.....66

ภาพที่ 70 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 6-7 ให้ใช้เพเดิลในรูปแบบเน้นที่ลงเครื่องหมายวงกลมเอาไว้.....67

ภาพที่ 71 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 139-142 แสดงถึงตัวโน้ตที่ให้เริ่มใช้เพเดิล 1 ใน 4.....69

ภาพที่ 72 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 95-96 ให้ใช้เพเดิล 1 ใน 4 และเปลี่ยนเพเดิลตามเครื่องหมายที่ระบุไว้.70

ภาพที่ 73 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 206-211 แสดงถึงจุดที่ให้ใช้เพเดิล 1 ใน 4 ตามสัญลักษณ์ที่กำกับไว้.....70

ภาพที่ 74 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 50-53 แสดงถึงการใช้เพเดิลตามเครื่องหมายที่ระบุไว้.....71
ภาพที่ 75 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 204-207 แสดงถึงการใช้เพเดิลตามเครื่องหมายที่ระบุไว้ 72
ภาพที่ 76 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 235-237 แสดงถึงช่วงที่ใช้เพเดิลครึ่ง.....73
ภาพที่ 77 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 81-84 แสดงถึงการใช้เพเดิลครึ่งและเปลี่ยนตามคอร์ดที่เปลี่ยน.....73
ภาพที่ 78 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 13-18 ให้ใช้เพเดิลตามที่เครื่องหมายระบุไว้ 74
ภาพที่ 79 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 123 เป็นต้นไป แสดงถึงใช้เพเดิลเต็มตามความเข้มของเสียงที่ระบุเอาไว้
.....76
ภาพที่ 80 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 218-219 แสดงถึงให้ใช้เพเดิลที่สัญลักษณ์ที่ระบุไว้เพื่อรักษาเสียงเบส ...77
ภาพที่ 81 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 46 แสดงถึงการใช้เพเดิลเต็มและเปลี่ยนเพเดิลทีละคอร์ดตามเครื่องหมาย
ที่ระบุไว้.....77
ภาพที่ 82 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 58-60 แสดงถึงเครื่องหมายให้ใช้เพเดิลตามที่ระบุไว้.....78
ภาพที่ 83 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 353-361 ให้ใช้เพเดิลเต็มตามสัญลักษณ์ให้ใช้เพเดิลและเครื่องหมายที่ระบุ
ไว้.....79
ภาพที่ 84 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 53 แสดงการใช้เพเดิลเต็มที่จังหวะที่ 2 และไม่แนะนำให้ใช้เพเดิลที่จังหวะ
ที่ 1 80
ภาพที่ 85 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 254-256 แสดงถึงการใช้เพเดิลเพียง 25% ในห้องแรก เหยียบลึกขึ้นเป็น
50% ในห้องต่อไปและเหยียบลึกขึ้นอีกจนเต็ม 100% ในห้องที่มี ff ระบุไว้.....81
ภาพที่ 86 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 126-129 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่แตกต่างระหว่าง 2 ห้องแรกกับอีก 2
ห้องถัดไป.....82
ภาพที่ 87 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 268-271 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่แตกต่างระหว่าง 2 ห้องแรกกับอีก 2
ห้องถัดไป.....83
ภาพที่ 88 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 16-19 แสดงถึงวิธีการใช้เพเดิลตามที่ระบุเอาไว้ 84
ภาพที่ 89 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 29 ถึง 31 แสดงถึงวิธีใช้เพเดิลในรูปแบบของผู้วิจัย.....85
ภาพที่ 90 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 308-310 แสดงถึงการใช้เพเดิลตามเครื่องหมายที่ระบุไว้ในรูปแบบผู้วิจัย
เอง 86

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ผู้วิจัยได้เริ่มสนใจเล่นบทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเปียโนของเบโทเฟนตั้งแต่ปริญญาตรี จากผู้วิจัยได้บรรเลงบทประพันธ์เพลงประเภทเปียโนโซนาตามาเป็นจำนวนมากและยังสนใจที่จะบรรเลงบทประพันธ์ประเภทเชมเบอร์ด้วย แต่ทว่า ทักษะความรู้ในการ บรรเลงเปียโนโซนาตา อาจยังไม่เพียงพอในการสร้างผลงานที่ดีขึ้นได้ ผู้วิจัยจึงตัดสินใจหาบทเพลงเปียโนโซนาตาที่อยู่ในชีวิตของเบโทเฟนที่มีทั้งระดับง่าย, ระดับทั่วไปและระดับยาก จะพบว่าบท ประพันธ์เพลงเหล่านั้น มีความหมายแอบแฝงอยู่ในตัวโน้ต ฯลฯ ที่ดูเรียบง่าย เพื่อได้ศึกษารูปแบบการเดินโน้ตที่แตกต่างออกไป การสื่ออารมณ์ผ่านการบรรเลง เพื่อว่าผู้วิจัยได้สร้างผลงานใหม่ๆในบทเพลงของ เบโทเฟนให้ผู้ชมได้ดื่มด่ำกับเสียงที่สร้างออกไปได้

การศึกษาค้นคว้าในการแสดงเดี่ยวในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทประพันธ์ประเภทโซนาตาสำหรับเปียโนเดี่ยวโดย ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน บทเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยวนั้นมีชื่อเสียงและมีเทคนิคการบรรเลงที่มีความยากระดับสูงสุดบทหนึ่ง คือ เปียโนโซนาตาหมายเลขที่ 23 ผลงานลำดับที่ 57 ในคีย์ เอฟ ไมเนอร์ ซึ่งมีชื่อว่า “Appassionata” โดยใช้เพเดิลค้อนหยุดเสียง (Damper pedal) มาเป็นตัวหลักของการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ บทประพันธ์นี้มีเทคนิคการบรรเลง ในขั้นสูงมาก ไม่ว่าจะเป็นการตีความอารมณ์ต่างๆ เทคนิคในการสร้างเสียงผ่านเพเดิลค้อนหยุดเสียง การเปลี่ยนฮาร์โมนี่ รวมไปถึงความสัมพันธ์ระหว่างบทเพลงกับเหตุผลที่เบโทเฟนได้ประพันธ์นี้ออกมา โดยบทประพันธ์ของเบโทเฟนนั้น มีการประพันธ์เป็นระบบแบบแผนของยุคคลาสสิคผสมผสานกับความรู้สึกอันลึกซึ้งของยุคโรแมนติก

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ยังสนใจในเรื่องเพเดิลของเปียโนอีกด้วย อันเนื่องมาจาก เทคนิคการใช้เพเดิลกับมุมมองของเบโทเฟนนั้นจะแตกต่างจากในสมัยปัจจุบันที่คนทั่วไปมองกัน อีกทั้งผู้วิจัยได้เริ่มหันมาทบทวนความรู้เกี่ยวกับเพเดิลด้วย ถึงแม้เปียโนสมัยปัจจุบันมีเพียงแค่ 3 กลไก แต่ความเป็นมาและวิธีการใช้เพเดิลนั้นมีมากมาย ผู้วิจัยจึงรวบรวมเทคนิคการใช้เพเดิลขั้นต้นไปถึงขั้นสูงในบทประพันธ์นี้โดยทดลองหลายๆรูปแบบในแต่ละท่อน และตัดสินใจเรื่องผลของเสียงที่ตามมาจากแต่ละรูปแบบการใช้เพเดิล เพื่อสร้างเสียงที่งดงามและสมบูรณ์แบบที่สุดผ่านเพเดิลในบทประพันธ์นี้ ในรูปแบบของผู้วิจัยเอง

2. วัตถุประสงค์ของการแสดง

1. เพื่อศึกษาเทคนิคการเหยียบเพเดิลและสร้างเทคนิคการเหยียบเพเดิลในเทคนิคใหม่ๆ ขึ้นมา

2. เพื่อแสดงตัวอย่างการตีความบทเพลงและอธิบายเสียงที่เกิดขึ้นจากเพเดิล โดยใช้บทเพลง Piano Sonata No.23 in f minor “Appassionata” ของ Ludwig van Beethoven เป็นกรณีศึกษา

3. ขอบเขตของการแสดง

1. อธิบายวิธีการและเทคนิคการใช้เพเดิล โดยเฉพาะเพเดิลค้อนหยุดเสียง

2. ตีความบทเพลง Piano Sonata No.23 in f minor “Appassionata” ของ Ludwig van Beethoven ในแง่มุมของเพเดิล

4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ผู้วิจัยมีความเข้าใจถึงวิธีการและเทคนิคการใช้เพเดิล โดยเฉพาะค้อนหยุดเสียงได้ดียิ่งขึ้น

2. ผู้วิจัยสามารถเพิ่มรูปแบบเสียงใหม่ผ่านการเหยียบเพเดิลได้มากขึ้น

3. ผู้วิจัยมีความรู้ถึงวิธีการตีความบทเพลง อธิบายและเปรียบเทียบเสียงที่เกิดขึ้นผ่านเพเดิลในบทเพลงที่นำมาเป็นกรณีศึกษา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลและทบทวนข้อมูลต่างๆ จากทั้งตำรา เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่างๆ แบ่งออกเป็น 8 หัวข้อ ดังนี้

1. ความหมายและบทบาทของเพเดิล
2. เทคนิคทางกายภาพ
3. ประวัติศาสตร์ของเพเดิล
4. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับเพเดิล
   4.1 สัญลักษณ์ของเพเดิล
   4.2 Beethoven Uses of the Pedals โดย William S. Newman
5. ประวัติและผลงานเปียโนโซนาตาของนักประพันธ์
6. ประวัติบทประพันธ์ที่เลือกทำวิจัย
7. โครงสร้างโซนาตาของเบโทเฟ่น
8. ผลการวิเคราะห์บทประพันธ์ที่เลือกวิจัย

ความหมายและบทบาทของเพเดิล

เพเดิล (Pedal) คือ กลไกของเครื่องดนตรีที่ใช้เท้าควบคุม[1] ทำให้เกิดเสียงต่างๆ เช่น ทำให้เสียงค้าง เป็นต้น เนื่องจากเปียโนเป็นเครื่องดนตรีหนึ่งที่ไม่สามารถรักษาเสียงของตัวมันเองได้ จึงจำเป็นต้องมีเพเดิลมาช่วยรักษาเสียงได้นานขึ้น

---

[1] ณัชชา โสคติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: บริษัท แอคทีฟ พริ้นท์ จำกัด, 2547), 226.

เพเดิลของเปียโนนั้นมีหน้าที่รักษาเสียงหรือตัวโน้ตที่ไม่สามารถเชื่อมเสียงได้เพียงแค่มืออย่างเดียว และสร้างโทนเสียงที่แตกต่างได้อย่างกว้างขวางขึ้น รวมถึงไม่ทำให้เสียงแห้งได้ ซึ่งการสร้างเสียงนั้น ก็ขึ้นอยู่กับอัตลักษณ์ของบทประพันธ์และบทประพันธ์ในแต่ละยุคที่ควรจะเป็น

เพเดิลมีอยู่ 3 กลไกด้วยกัน

1. เพเดิลค้อนหยุดเสียง (damper pedal) อยู่ด้านขวาที่ส่วนเท้าเหยียบของผู้เล่น โดยใช้เท้าขวาเหยียบลงไป ทำให้เสียงทุกเสียงที่กดจะยาวต่อเนื่อง

2. เพเดิลซอซเตนูโต (sostenuto pedal) อยู่ตรงกลางของอีก 2 ปุ่ม เมื่อเหยียบลงไป ทำให้เสียงยาวต่อเนื่องได้เพียงเสียงเดียวหรือคอร์ดเดียว

3. เพเดิลอูนาคอร์ดา (Una corda) เป็นภาษาอิตาเลียนที่แปลว่า หนึ่งสาย (Una แปลว่าหนึ่ง, corda แปลว่าสาย) อยู่ด้านซ้ายที่ส่วนเท้าเหยียบของผู่เล่น เมื่อเหยียบลงไป คีย์บอร์ดจะเลื่อนออกไปทางขวาเพียงเล็กน้อยเพื่อให้ค้อนสามารถตีสายจากสามสายเหลือเพียงหนึ่งสายหรือสองสายขึ้นอยู่กับความลึกของเพเดิลที่เหยียบลงไป เพื่อให้เสียงเบาลง[2]

เทคนิคทางกายภาพ

สำหรับอวัยวะของร่างกายที่มีหน้าที่เหยียบเพเดิลลงไปก็คือเท้า โดยนำส่วนกลมๆของฝ่าเท้าข้างขวาวางลงไปบนเพเดิล คล้ายๆแกนโดยที่ส้นเท้าที่วางที่พื้นเป็นคล้ายๆคาน ซึ่งการขยับขึ้นลงของเพเดิลจะต้องไม่มีเสียงรบกวน ห้ามปล่อยเพเดิลทิ้งหรือกระแทกลงไป รวมทั้งห้ามใช้ส่วนอื่นๆที่ไม่ใช่เท้ากดเพเดิลเช่นกัน

โดยปกติแล้ว เมื่อเพเดิลถูกขยับลงไป จะต้องลงไปสุดและเมื่อเพเดิลขยับขึ้น ก็ต้องขึ้นให้สุดเช่นกัน แต่ในแท้ที่จริงแล้ว เมื่อเพเดิลขยับลงไป มันสามารถบังคับลงได้เป็นหนึ่งในสี่ ครึ่งหรือสามในสี่ขึ้นอยู่กับบทเพลง ว่าต้องการบังคับแบบไหนถึงจะใช้ได้ เพื่อให้เพเดิลสามารถทำตัวเลือกของเสียงต่างๆได้มากยิ่งขึ้นและสร้างเสียงที่ดีขึ้นได้ในที่สุด

---

[2] คมสันต์ วงค์วรรณ์, **ดนตรีตะวันตก**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: บริษัท วี.พริ้นท์ จำกัด, 2553), 76

ประวัติศาสตร์ของเพเดิล

เปียโนถูกสร้างขึ้นครั้งแรกที่ประเทศอิตาลี โดยมี Bartolomeo Cristofori เป็นผู้ออกแบบและเริ่มผลิตเปียโนในปีค.ศ. 1698 และต่อมาในปีค.ศ. 1711 Maffei เป็นผู้ลงรายละเอียดต่างๆ ทั้งการตกแต่งและคู่มือการใช้เปียโน

เปียโนในสมัยก่อนรวมทั้งฮาร์ปซิคอร์ด มักจะเป็นกลไกประเภทใช้เข่าเป็นคันโยก และพวกสิ่งประดิษฐ์พวกคันโยกบนฮาร์ปซิคอร์ดมีมากมายซึ่งจำเป็นต้องควบคุมหลายอย่าง

ช่วงต้นปีค.ศ. 1676 Thomas mace เลขานุการของมหาวิทยาลัยทรินิตี้ แคมบริดจ์ ได้เรียกกลไกที่เปียโนว่า เพเดิล สมัยนั้น เพเดิลยังไม่เป็นที่นิยมเรียกกันมากนักจนกระทั่งช่วงศตวรรษที่ 18 ก็เป็นที่นิยมเรียกกันมากขึ้น

สำหรับเปียโนฟอร์เต้ (Pianoforte) ในช่วงประมาณปีค.ศ. 1760 เปียโนในยุโรปตอนใต้และเยอรมนี ยังหลงเหลืออยู่ในสมัยต้นๆที่เปียโนฟอร์เต้เกิดขึ้น เนื่องจากสมัยนั้นเปียโนฟอร์เต้ยังไม่เป็นที่นิยมมากนัก เปียโนฟอร์เต้สมัยแรกมีหนึ่งหรือสองกลไกสำหรับปรับเสียง โดยเป็นกลไกที่ใช้มือเป็นหลัก แทนที่จะเป็นเข่าหรือเท้า

เปียโนทั้งสามหลังของ Cristofori ที่หลงเหลืออยู่ มี Una corda ที่จัดการด้วยลูกบิด กลไกนี้อยู่ปลายสุดของคีย์บอร์ดที่สามารถให้ผู้บรรเลงขยับคีย์บอร์ดออกไปด้านข้างได้

จากนั้นเปียโน Cristofori ได้รับการดัดแปลงแก้ไขใหม่ที่เยอรมนี ซึ่งมีสองกลไกด้วยกัน กลไกที่หนึ่งจะเหมือนตัวหยุดที่สามารถเปลี่ยนเสียงเป็นฮาร์ปซิคอร์ด อีกกลไกเป็นการยกค้อนหยุดเสียงออกจากสาย ซึ่งจะเหมือนกับเพเดิลด้านขวาของเปียโนในทุกวันนี้ คาดว่า Silbermann นึกขึ้นมาและเพิ่มกลไกนี้เข้าไปบนเปียโนฟอร์เต้ และทั้งสองกลไกนี้ก็เป็นที่นิยมอย่างมากในช่วงศตวรรษที่ 18

ในช่วงระหว่างปีค.ศ. 1760 ถึง 1770 ผู้บรรเลงเริ่มต้องการให้กลไกใช้งานง่ายขึ้น ผู้ผลิตจึงย้ายกลไกที่เป็นลูกบิดด้วยมือไปที่คันโยกด้วยเข่าแทน และช่วงต้นที่ศตวรรษที่ 19 กลไกเหล่านี้ก็ย้ายไปที่เพเดิล ซึ่งกลไกนี้พบเห็นที่เปียโนของ Anton Walter

หลังจากนั้น กลไกต่างๆก็ถูกดัดแปลงไปมา ไม่ว่าจะย้ายจากเพเดิลกลับไปที่คันโยกและย้ายกลับมาที่เพเดิลอีกครั้ง บางครั้งมีสี่กลไก ห้ากลไก หนึ่งในกลไกเหล่านี้เรียกว่าบาซซูน (Bassoon) และยังมีเปียโนของกราฟ ซึ่งมีถึงหกกลไกด้วยกัน หนึ่งในนั้นคือ Turkish music จนสุดท้ายแล้ว

กลไกที่เป็นเพเดิลที่เป็นที่นิยมอยู่ก็คือ Una corda และ sustain เนื่องจากผู้บรรเลงส่วนใหญ่มองว่ายุ่งยากและมีมากเกินไปที่จะใช้กลไกอื่นๆ

ช่วงกลางศตวรรษที่ 19 มีกลไกใหม่เพิ่มเข้ามาคือ เพเดิล Sostenuto โดยผู้ผลิตสัญชาติอเมริกันที่อาศัยอยู่ในยุโรปผลิตขึ้นมาเพื่อสามารถแก้ไขปัญหาที่เป็นวิสัยกับ sustain เพเดิลที่มีอยู่ได้

และในที่สุด ในช่วงศตวรรษที่ 20 Sostenuto ก็ถูกนำออกไป เนื่องจากผู้ผลิตที่ยุโรปมองว่าเพเดิลนี้ไม่คุ้มค่าที่ได้ใช้กลไกนี้ ถึงแม้ว่าผู้ผลิต Bosendorfer ได้เริ่มใส่กลไกนี้หลังช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 รวมถึงผู้ผลิตจากญี่ปุ่นก็ใส่กลไกนี้ด้วยก็ตาม[3]

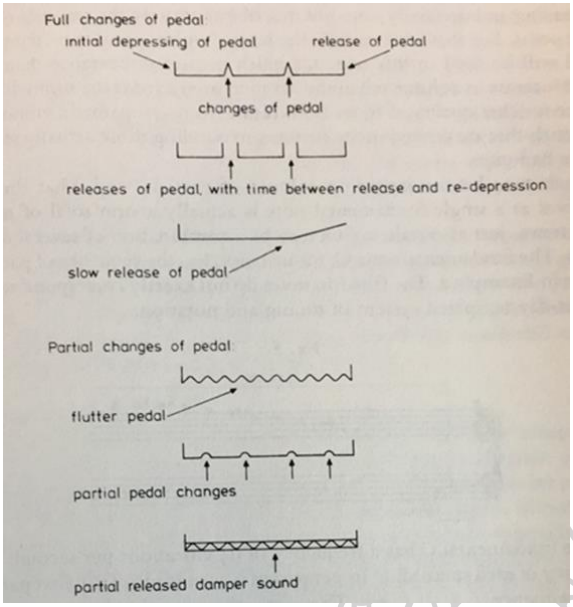
ทฤษฎีของเพเดิล

สัญลักษณ์การใช้เพเดิล

สัญลักษณ์ทั่วๆไปสำหรับเพเดิลค้อนหยุดเสียงที่พบเห็นทั่วๆไปตามหนังสือ เห็นได้ว่ามีหลากหลายรูปแบบการใช้ ไม่ว่าจะเป็นการเปลี่ยนเพเดิล การปล่อยเพเดิลหรือการเหยียบและปล่อยเพเดิลสลับไปมาและอีกมากมาย โดยเฉพาะสำหรับนักเรียน (student edition) อย่างเช่นหนังสือของอัลเฟรด (Alfred) เพื่อให้ทั้งนักเรียนและบุคคลทั่วไปที่ชื่นชอบการเรียนดนตรีเข้าใจง่ายกับการใช้เพเดิล

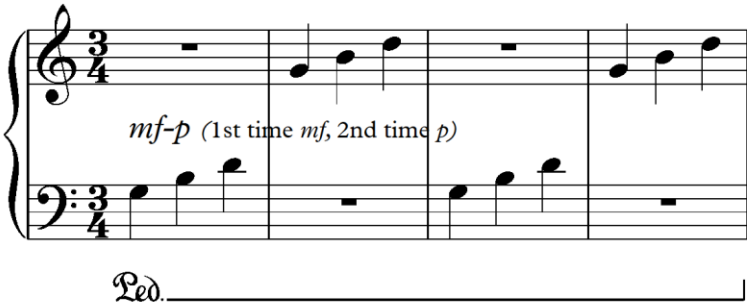
มหาวิทยาลัยศิลปากร

[3] David Rowland, **A History of Pianoforte Pedalling** (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 7-14

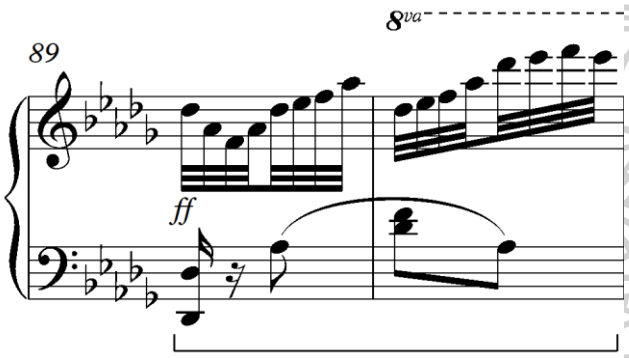


ภาพที่ 1 สัญลักษณ์ต่างๆและวิธีการใช้เพเดิลค้อนหยุดเสียงหลายรูปแบบ

พบเห็นได้ในบทเพลงที่อัลเฟรดได้จัดและตีพิมพ์เอาไว้ ทุกเล่ม ไม่ว่าจะเป็นหนังสือสำหรับนักเรียน หรือหนังสือแบบฝึกหัด



ภาพที่ 2 ตัวอย่างสัญลักษณ์การใช้เพเดิลค้อนหยุดเสียงบนหนังสือ Basic adult piano course lesson book[4]



ภาพที่ 3 อีกตัวอย่างสัญลักษณ์การใช้เพเดิลค้อนหยุดเสียงบนหนังสือแบบฝึกหัด Carl Czerny op.299 The school of velocity[5] *(หมายเลข 39 ห้องที่ 89-90)*

[4] Willard, Morton and Amanda, **ALFRED'S BASIC ADULT PIANO COURSE LESSON BOOK LEVEL ONE** (USA: Alfred Publishing Co., Inc., n.d.), 37

[5] Carl Czerny, **Czerny op.299 The school of velocity (complete).** 2nd ed. (Malaysia: Alfred Publishing Co., Inc., n.d.), 107

Beethoven Uses of the Pedals โดย William S. Newman[6]

เบโทเฟนได้ระบุผลของเสียงของเพเดิลไว้ 6 อย่าง ดังนี้

1. การรักษาเสียงเบส

เป็นสิ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจนที่สุด เพื่อหนุนเสียงประสานขณะที่มือทั้ง 2 ข้างสามารถบรรเลงที่บริเวณอื่นได้อย่างอิสระ

เพื่อนสนิทและลูกศิษย์ทั้ง 2 คนของเบโทเฟนที่อยู่ที่เวียนนา Friedrich Starke และคาร์ล เชอร์นี[7] (Carl Czerny) ทั้ง 2 คนต่างให้เหตุผลเกี่ยวกับเพเดิลไม่เหมือนกัน Starke ได้กล่าวไว้ว่า โดยปกติ เพเดิลนี้ใช้ก็ต่อเมื่อถึงท่อนดัง (forte) ที่ไม่มีการเปลี่ยนเสียงประสานเป็นจำนวนหลายๆ ห้อง ส่วนเชอร์นีก็ได้กล่าวไว้ว่า ด้วยเพเดิลที่สามารถสร้างเสียงเบสให้ก้องกังวานตราบใดถ้ามีมือที่ 3 สำหรับการควบคุม ขณะที่อีก 2 มือกำลังบรรเลงทำนองและแนวประสานที่ห่างออกไป แน่นอนว่าทั้ง Starke และ Czerny ก็ได้พบปัญหากับเสียงที่เกิดขึ้นจากเหตุผลของพวกเขา เช่น ปัญหาเสียงกัดกันกับการบรรเลงท่อนหนึ่งให้สะดวกขึ้นในหลายๆหนทาง

สำหรับเบโทเฟนเองแล้ว ก็ยังยืนยันว่าเกี่ยวข้องกับการยืดเสียงเบสให้ยาว เนื่องจากเขาระบุไว้เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถกดค้างได้ด้วยนิ้วและยังสามารถเล่นบนคีย์ที่ห่างออกไปได้[8]

2. การทำเสียงเรียบ (Legato)

เบโทเฟนแทบจะไม่รู้สึกประหลาดใจเลย เมื่อเพเดิลสามารถทำให้เสียงเรียบในหลากหลายรูปแบบ เขาได้ให้ความคิดเห็นว่า ก่อให้เกิดเสียงร้องบนเครื่องดนตรีด้วยความลึกซึ้งและความรู้สึกที่เศร้าใจก็รู้สึกปลาบปลื้มด้วย

---

[6] คาร์ล เชอร์นี (Carl Czerny) นักแต่งเพลง นักเปียโนและครูเปียโนชาวออสเตรียในยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก ได้แต่งทั้งแบบฝึกสำหรับเปียโน ตำราต่างๆและผลงานประพันธ์เพลงอื่นๆเป็นจำนวนมาก

[7] William Stein Newman เป็นนักวิชาการดนตรีชาวอเมริกันและเป็นอาจารย์สอนเปียโนที่ University of North Carolina นอกจากนี้ ยังได้เป็นสมาชิกกิตติมศักดิ์ในกลุ่ม Mu Alpha Sinfonia เมื่อปีค.ศ. 1963

[8] Joseph Banowetz, **THE PIANIST'S GUIDE TO PEDALING** (Indiana: Indiana University Press, 1992), 150

ในทางเทคนิคทั่วไป คือการเลือกใช้นิ้วที่พยายามนำเสียงโน้ตไปให้ถึงความเรียบ แต่เมื่อใกล้ถึงจุดที่ถึงความเรียบแล้ว อีกทางเลือกหนึ่งก็คือเพเดิล เพื่อเสริมเสียงที่เรียบอยู่แล้วให้เรียบอย่างสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น

3. การสร้างเสียงร่วมกัน

เกิดจากการทำเสียงต่างๆมาผสมผสานกันผ่านเพเดิล เห็นชัดเจนจากการทำเสียงประสานเสียงเดียวให้ประณีต เป็นสิ่งที่เชอร์นีตั้งใจเรียกเทคนิคนี้ว่า harmonioso ซึ่งเขาใช้บ่อยครั้ง

4. การสร้างความแตกต่างของความดัง-เบา

อยู่ในส่วนของเทคนิค harmonioso ด้วย Starke ได้เรียกเพเดิลค้อนหยุดเสียงในรูปแบบของเขาว่า Loud pedal เชอร์นีก็เห็นด้วยกับคำนี้เช่นกัน เพียงแต่ต้องคอยระมัดระวังที่การกำหนดระดับความดัง นอกจากนี้ หลุยส์ อดัม ชาวฝรั่งเศสก็เรียกสิ่งนั้นว่า grande pedal ซึ่งหมายถึง Loud pedal เช่นกัน

5. การเชื่อมต่อส่วนของบทเพลง

โดยหลักๆ เป็นอัตลักษณ์อย่างหนึ่งที่มีการเล่นต่อไปทันที (attacca) เพื่อเชื่อมต่อท่อนทำให้มีเสียงสะท้อนกลับมากับความดังก้องที่ไปกับการสร้างเสียงผสมผสานกัน พบเห็นชัดเจนที่เปียโนในยุคของเบโทเฟน

6. การพร่าเสียงที่ปะทะกัน

เบโทเฟนได้ตั้งใจสร้างเสียงกระดากอย่างลงตัว ทำให้ฟังดูแปลกหูแปลกตาสำหรับนักบรรเลงทุกคน แต่นั่นเป็นเสียงกระดากที่เบโทเฟนต้องการให้สื่อออกมา พบบ่อยมากบนเปียโนในยุคของเบโทเฟน เทคนิคนี้พบเห็นชัดเจน ในขณะที่ผู้เขียนหนังสือตำราก็ได้เตือนเกี่ยวกับเรื่องของการบรรเลง, สรีระของมือที่มีหลากหลายและการเลือกเครื่องดนตรี เนื่องจากเปียโนได้รับการพัฒนาขึ้นเรื่อยๆ ไม่ว่าจะเป็น ขนาดของเปียโนใหญ่ขึ้น มีความกว้างของเสียงมากขึ้นหรือการปรับแต่งของเพเดิลเพิ่มขึ้น จนกระทั่งเปียโนในยุคปัจจุบัน เพเดิลเปลี่ยนแปลงมากขึ้น, สามารถกดแช่ลงไปได้หลายคีย์, มีการใช้เพเดิลซอซโตนูโต (sostenuto) เป็นต้น[9]

---

[9] Ibid., 159

ประวัติและผลงานเปียโนโซนาตาของนักประพันธ์

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig Van Beethoven) นักประพันธ์เพลงชาวเยอรมัน อยู่ในยุคคลาสสิก เกิดเมื่อวันที่ 17 ธันวาคม ค.ศ. 1770 ณ กรุงบอนน์ ประเทศเยอรมนี เบโทเฟนมาจากครอบครัวที่เป็นนักดนตรี โดยบิดาของเขาเป็นนักร้องเสียงเทเนอร์และครูสอนดนตรีที่มีความสามารถปานกลาง เบโทเฟนได้รับการสนับสนุนให้ศึกษาดนตรีตั้งแต่วัยเยาว์ จากนั้นเบโทเฟนก็ได้เริ่มประพันธ์เพลงเมื่ออายุ 12 ปี และได้ออกเดินทางไปกรุงเวียนนา ประเทศออสเตรียที่เป็นแหล่งรวมเหล่านักดนตรีที่มีชื่อเสียง และได้พบกับโมสาร์ทเมื่ออายุ 16 ปี พออายุได้ 22 ปี เบโทเฟนก็ได้เดินทางกลับมากรุงเวียนนาอีกครั้ง โดยได้เรียนกับไฮเดิน และได้เปลี่ยนครูไปเรียนกับ โยฮันน์ จอร์ช อัลเบรคส์เบอเกอร์ (Johann George Albrechtsberger) เบโทเฟนได้ใช้ชีวิตในกรุงเวียนนาโดยการเล่นดนตรีต่อหน้าสาธารณชนตามสถานที่ต่างๆ จนมีชื่อเสียงขึ้นมา ทำให้เจ้าชายและเจ้าหญิงแห่งลิคนอฟสกีได้เชิญให้เบโทเฟนอาศัยอยู่ในวังและอุปถัมภ์ด้านการเงินให้นักประพันธ์คนนั้น อย่างไรก็ตามเมื่ออายุ 29 ปี เบโทเฟนเริ่มมีอาการหูหนวก ก็ได้ปลีกตัวออกจากสังคมระยะหนึ่ง และหันมาประพันธ์เพลงมากขึ้น[10] เนื่องจากอาการหูหนวกของเบโทเฟนนั้นทำให้อารมณ์ของเขาปรวนแปร และหมดอาลัยในชีวิต โดยแสดงอารมณ์โกรธและหงุดหงิดออกมา แต่พอเบโทเฟนปรับตัวกับอาการหูหนวกได้ ก็ได้เปลี่ยนความรู้สึกด้านลบให้เป็นพลังในการแต่งเพลงได้มากขึ้น จนมีผลงานที่มีความสร้างสรรค์ออกมาอย่างมากมาย ในช่วงต่อๆมา อาการหูหนวกของเบโทเฟนก็รุนแรงขึ้นเรื่อยๆ จนกระทั่งหูหนวกสนิท ทำให้ไม่สามารถได้ยินได้ในช่วง 8 ปีสุดท้ายก่อนเบโทเฟนเสียชีวิต แต่เบโทเฟนก็ยังคงประพันธ์เพลงอยู่เสมอ[11] จนกระทั่งเสียชีวิตด้วยอาการโคม่าเมื่อวันที่ 26 มีนาคม ค.ศ. 1827 ในกรุงเวียนนา โดยมีโยฮันนา ฟาน เบโทเฟน (Johanna van Beethoven) น้องสะใภ้ เป็นผู้อยู่เคียงข้าง ศพของเบโทเฟนถูกฝังที่สุสานในกรุงเวียนนา[12]

---

[10] ศศี พงศ์สรายุทธ. **ดนตรีตะวันตก ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก**. (กรุงเทพฯ: บริษัท วี.พริ้นท์ จำกัด, 2553), 202.

[11] ปานใจ จุฬาพันธุ์. **วรรณกรรมเพลงเปียโน 1**. (กรุงเทพฯ: บริษัท แอคทีฟ พริ้นท์ จำกัด, 2551), 131-132.

[12] Maynard Solomon. **BEETHOVEN**. (New York: Schirmer Books, 1977), 292-293.

เบโทเฟนถือเป็นผู้ประพันธ์เพลงคนแรกในฐานะนักดนตรีอิสระในยุคคลาสสิค และเป็นคนแรกที่ประสบความสำเร็จในการใช้ชีวิตเป็นนักประพันธ์เพลงอิสระ โดยแสดงดนตรีต่อหน้าสาธารณชนด้วยการขายผลงานตัวเอง ในขณะที่นักประพันธ์รุ่นเก่ารับใช้ในราชสำนักหรือโบสถ์[13]

เทคนิคการประพันธ์เพลงของเบโทเฟน อยู่ในช่วงต่อของยุคคลาสสิค (ค.ศ. 1750 - ค.ศ. 1820)และยุคโรแมนติก (ค.ศ. 1820 - ค.ศ. 1900) โดยประพันธ์เพลงในโครงสร้างสังคีตลักษณ์แบบยุคคลาสสิกผสมผสานกับการบรรยายความรู้สึกและการนำเสนอด้วยพลังและความเข้มข้นอย่างเต็มที่แบบโรแมนติก นอกจากนี้ จังหวะขัด (Syncopation) และโน้ตกระด้าง (Dissonance) มีความชัดเจนขึ้น ช่วงความกว้างของระดับเสียงดัง-ค่อยก็เพิ่มขึ้น มีการใช้รูปแบบจังหวะแบบสั้นๆ ซ้ำไปซ้ำมาตลอดทั้งเพลงเพื่อสร้างแรงผลักดันให้กับบทเพลงอีกด้วย[14]

เบโทเฟนได้ประพันธ์บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนเดี่ยวไว้ทั้งหมด 32 บท โดยแบ่ง 3 ช่วงด้วยกัน

ช่วงที่ 1 หรือช่วงต้น (Early Period) มีผลงานในช่วงปี 1782 – 1802 โดยได้รับอิทธิพลจากสำนักดนตรีเมืองมันน์ไฮม์ (Mannheim)[15] มีลักษณะที่ยังเป็นโครงสร้างตามสังคัตลักษณ์แบบแผนในยุคคลาสสิก เปียโนโซนาตาในช่วงที่ 1 มีทั้งหมด 12 บท ดังนี้

1. Sonata in F minor, Op.2 No.1
2. Sonata in A major, Op.2 No.2
3. Sonata in C major, Op.2 No.3
4. Sonata in E flat major, Op.7
5. Sonata in C minor, Op.10 No.1
6. Sonata in F major, Op.10 No.2

---

[13] ศศี พงศ์สรายุทธ. **ดนตรีตะวันตก ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก**. (กรุงเทพฯ: บริษัท วี.พริ้นท์ จำกัด, 2553), 202.

[14] Ibid., 203.

[15] Ibid., 204.

7. Sonata in D major, Op.10 No.3

8. Sonata in C minor “Pathetique”, Op.13

9. Sonata in E major, Op.14 No.1

10. Sonata in G major, Op.14 No.2

11. Sonata in B flat major, Op.22

12. Sonata in A flat major, Op.26

ช่วงที่ 2 หรือช่วงกลาง (Middle-Heroic Period) มีผลงานอยู่ในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1802-1816 เป็นช่วงที่เบโทเฟนพัฒนาจนเป็นรูปแบบของตัวเอง หรือก็คือแนวโรแมนติก[16] เปียโนโซนาต้าในช่วงที่ 2 มีทั้งหมด 15 บท ดังนี้

13. Sonata in E flat major “Sonata quasi una Fantasia”, Op.27 No.1

14. Sonata in C sharp minor “Moonlight”, Op.27 No.2

15. Sonata in D major “Pastoral”, Op.28

16. Sonata in G major, Op.31 No.1

17. Sonata in D minor “Tempest”, Op.31 No.2

18. Sonata in E flat major, Op.31 No.3

19. Sonata in G minor, Op.49 No.1

20. Sonata in G major, Op.49 No.2

21. Sonata in C major “Waldstein”, Op.53

22. Sonata in F major, Op.54

23. Sonata in F minor, “Appassionata”, Op.57

---

[16] ณรุทธ์ สุทธจิตต์. **สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก**. พิมพ์ครั้งที่ 9 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550), 187.

24. Sonata in F sharp minor, Op.78

25. Sonata in G major, Op.79

26. Sonata in E flat major “Les Adieux”, Op.81a

27. Sonata in E minor, Op.90

ช่วงที่ 3 หรือช่วงปลาย (Last Period) เป็นผลงานในช่วงปี ค.ศ.1816 – 1827 ซึ่งเป็นช่วงที่เบโทเฟนหูหนวกสนิท รูปแบบการประพันธ์เปลี่ยนไปจากช่วงที่ 2 อย่างชัดเจน ลักษณะของผลงานมีความพยายามที่จะสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ๆ[17] เปียโนโซนาตาในช่วงปลายมีทั้งหมด 5 บท ดังนี้

28. Sonata in A major, Op.101

29. Sonata in B flat major “Hammerklavier”, Op.106

30. Sonata in E major, Op.109

31. Sonata in A flat major, Op.110

32. Sonata in C minor, Op.111

ประวัติบทประพันธ์ที่เลือกทำวิจัย

เบโทเฟนประพันธ์เมื่อปี 1804 – 1805 ในช่วงฤดูใบไม้ร่วง เป็นบทประพันธ์หนึ่งที่มีเทคนิคการเล่นขั้นสูง จึงกลายเป็นตัวแทนของโซนาตาที่โรแมนติกที่ดีที่สุดในบรรดาเพลงเปียโนในศตวรรษที่ 19 ตอนต้น โดยสำนักพิมพ์ครันซ์ (Cranz) ที่ฮัมบูร์ก (Hamburg) ได้ตีพิมพ์บทประพันธ์นี้

[17] ณรุทธ์ สุทธจิตต์. **สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก**. พิมพ์ครั้งที่ 9 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550), 187.

และได้เรียกโซนาตาบทนี้ว่า Appassionata เนื่องจากบทประพันธ์ได้กล่าวถึงอารมณ์รุนแรงลึกซึ้ง ทั้งโกรธเกรี้ยวและเศร้าสร้อยสิ้นหวัง[18]

โครงสร้างโซนาตาของเบโทเฟน

บทเพลงประเภทเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนมีทั้งหมด 3 ช่วงด้วยกัน ซึ่งช่วงที่ 1 และช่วงที่ 2 นั้นมีเนื้อหาความยาวที่แตกต่างกันมาก แม้ว่ายังอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ในโครงสร้างโซนาตาช่วงที่ 1 นั้น เบโทเฟนได้รับอิทธิพลมาจากนักประพันธ์ในยุคคลาสสิก เนื้อหาจึงไม่ซับซ้อนมากนัก ซึ่งตอนนำเสนอ (Exposition) ตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) มีความยาวที่ไม่แตกต่างกันมากนัก อาจจะมีช่วงนำ (Introduction) กับตอนโคดา (Coda) เข้ามาเสริมบ้าง แต่โครงสร้างโซนาตาในช่วงที่ 2 เบโทเฟนได้พัฒนาในรูปแบบของตัวเบโทเฟนเองมากขึ้น มีความอิสระในการบันทึกโน้ต เสียงประสานให้มีความแปลกใหม่มากขึ้น ทำให้เนื้อหามีความซับซ้อนมากขึ้นอีกเช่นกัน โดยเฉพาะความเข้มของเสียง (Dynamics) มีความกว้างขวางมากขึ้นและมีความรวมกันเป็นหนึ่งเดียวกับบทเพลงมากขึ้นอีกด้วย ไม่เพียงแค่ f – p แต่อยู่ในช่วงเสียง ff – pp และบางครั้งช่วงเสียงไปถึง fff - ppp ซึ่งในตอนนำเสนอและตอนย้อนความถูกย่อให้สั้นลง ในขณะที่ตอนพัฒนาและโคดาถูกขยายให้มีความยาวมากขึ้นและพัฒนาไปยังจุดสูงสุด (Climax)[19] เพื่อสื่อถึงอารมณ์ต่างๆให้กับบทเพลงได้ ในส่วนของช่วงนำ (Introduction) นั้น ก็ยังคงเป็นส่วนเสริมให้กับสังคีตลักษณ์โซนาตาในบางบทประพันธ์ และยังเพื่ออธิบายถึงความแปลกใหม่และยกระดับความเป็นตัวของตัวเบโทเฟนเองผ่านบทประพันธ์ ทำให้บทประพันธ์มีความสูงส่งและมีความท้าทายมากขึ้นอีกด้วย[20] สำหรับโซนาตาในช่วงที่ 3 หรือช่วงบั้นปลายชีวิตเบโทเฟนนั้น ไม่เป็นแบบแผนในยุคคลาสสิก อีกทั้งนำโครงสร้างอื่นๆ เช่น ฟิวก์ (Fugue) เป็นต้น นำมาใส่ในบทโซนาตา อีกทั้ง

---

[18] ปานใจ จุฬาพันธุ์. **วรรณกรรมเพลงเปียโน 1**. พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 153.

[19] ศศี พงศ์สรายุทธ. **ดนตรีตะวันตก ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก**. (กรุงเทพฯ: บริษัท วี.พริ้นท์ จำกัด, 2553), 203.

[20] William S. Newman. **The sonata since Beethoven: The third and final volume of a history of the sonata idea.** (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1972), 14-15.

บทประพันธ์เหล่านี้ ถ้าอ่านการบันทึกโน้ตมาอย่างเดียวอาจไม่เห็นความแตกต่างได้ชัด จึงแนะนำให้อ่านและฟังเพลงประพันธ์ด้วย เพื่อให้เกิดความเข้าใจและชัดเจนมากขึ้น

ผู้วิจัยได้นำเสนอการยกตัวอย่างท่อนที่ 1 ของโซนาตาในช่วงที่ 1 และช่วงที่ 2 ของเบโทเฟนมาพอสังเขป โซนาตาในช่วงที่ 1 เป็น Piano Sonata in F minor Op.2, No.1 ซึ่งเป็นบทประพันธ์ชิ้นแรกของเบโทเฟน และเคยถูกเรียกว่า Little Appassionata[21] อีกด้วย มาเปรียบเทียบกับโซนาตาในช่วงที่ 2 เป็น Piano Sonata in F minor Op.57 ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยได้เลือกทำวิจัย เพื่อตรวจสอบว่ามีความแตกต่างอะไร และอย่างไรบ้าง

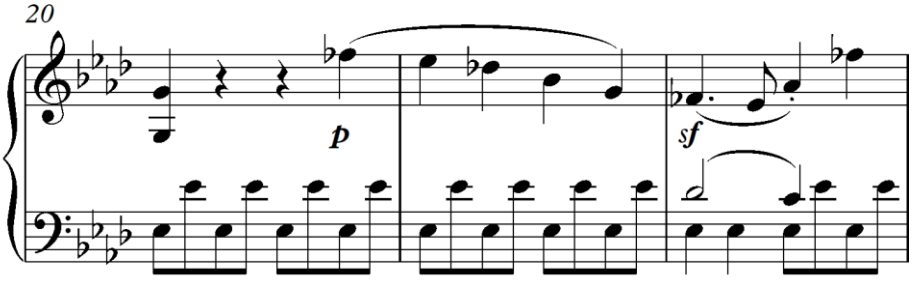
เริ่มจากโซนาตาในช่วงที่ 1 Piano Sonata in F minor Op.2, No.1 ท่อนที่ 1 Allegro พบว่าตอนนำเสนอมีอยู่ตั้งแต่ห้องที่ 1-48 ซึ่งทำนองหลักที่ 1 (1st theme) อยู่ที่ห้องที่ 1-8 ในกุญแจเสียง F minor ช่วงเชื่อมที่เริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง C minor ซึ่งเป็นตัวโดมินันท์หรือตัวที่ 5 ของบันไดเสียงของกุญแจเสียงหลัก ในห้องที่ 9-19 และเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 ในห้องที่ 20-41 และปิดท้ายด้วยตอนโคเด็ตตา (Codetta) ในห้องที่ 42-48 โดยจบที่กุญแจเสียง A-flat Major ซึ่งเป็นตัวมีเดียนหรือตัวที่ 3 ของบันไดเสียงของกุญแจเสียงหลักและยังเป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วม (Relative Major)[22] อีกด้วย

ภาพที่ 4 ลักษณะทำนองหลักที่ 1 ของตอนนำเสนอ

---

[21] ปานใจ จุฬาพันธุ์. **วรรณกรรมเพลงเปียโน 1**. พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 136.

[22] ณัชชา โสคติยานุรักษ์**, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ 2 ฉบับปรับปรุง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทแอคทีฟ พริ้น จำกัด, 2547), 255.



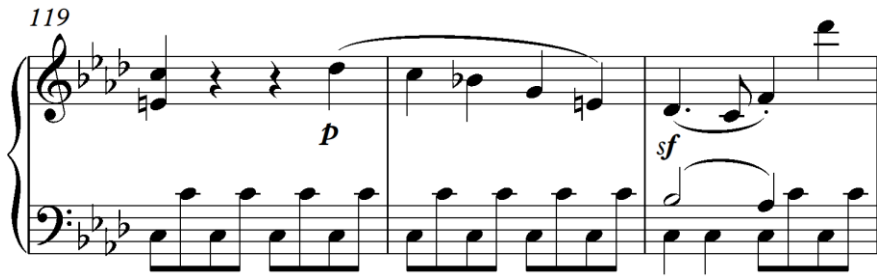
ภาพที่ 5 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ของตอนนำเสนอ

ภาพที่ 6 ลักษณะโคเด็ตตาของตอนนำเสนอ

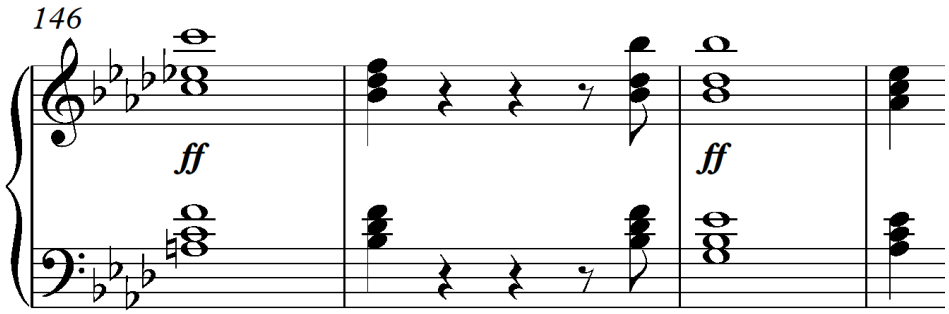
ในตอนพัฒนาเป็นการนำเสนอกุญแจเสียงที่อิสระ ทั้งในและนอกกุญแจเสียงหลัก โดยมีทั้งโครงสร้างจากตอนนำเสนอและโครงสร้างใหม่มาแสดงให้เห็น ซึ่งอยู่ห้องที่ 49-100

ภาพที่ 7 ลักษณะท่อนเพลงรูปแบบใหม่ในตอนพัฒนา

ในตอนย้อนความอยู่ห้องที่ 101-145 ทำนองหลักที่ 1 มีการนำเสนอเหมือนกับตอนนำเสนอทุกประการในห้องที่ 101-108 ในกุญแจเสียง F minor แต่ช่วงเชื่อมเริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง F minor ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักเลยในห้องที่ 109-118 จากนั้นเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 ในห้องที่ 119-140 และตามด้วยตอนโคเด็ตตาในห้องที่ 141-145 เพื่อจบตอนย้อนความ แต่แล้วยังมีตอนโคดามาเพิ่มเข้ามาในบทโซนาตานี้ในห้องที่ 146-152 เพื่อเพิ่มความอลังการเพียงเล็กน้อยและความน่าประหลาดใจกับผู้ฟังอีกด้วย



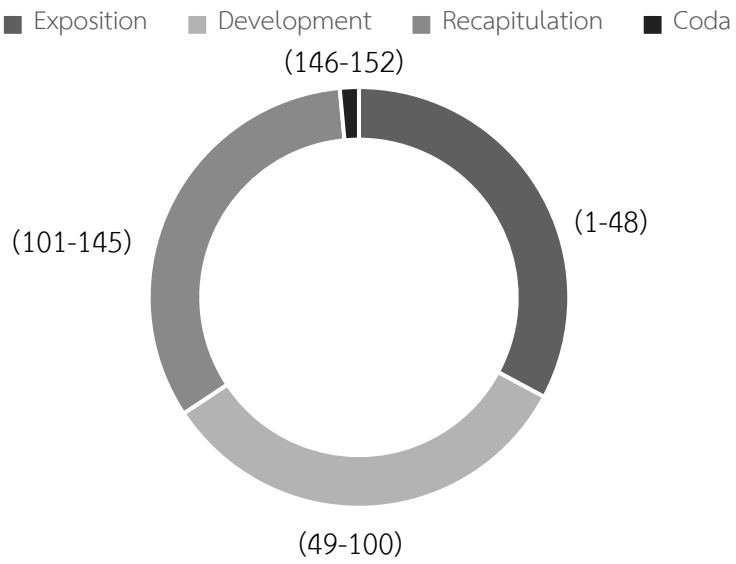
ภาพที่ 8 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ของตอนย้อนความ



ภาพที่ 9 ลักษณะท่อนเพลงของโคดา

สรุปได้ว่า ตอนนำเสนอมีความยาว 48 ห้อง ตอนพัฒนายาว 52 ห้อง ตอนย้อนความยาว 45 ห้องและตอนโคดายาวเพียง 7 ห้อง รวมทั้งสิ้น 152 ห้อง ซึ่งนอกจากตอนโคดาเป็นส่วนเสริมให้กับบทโซนาตานี้ อีก 3 ตอนที่เหลือ มีความยาวที่ไม่แตกต่างกันมากนัก โดยสรุปตามแผนภูมิภาพได้ดังนี้

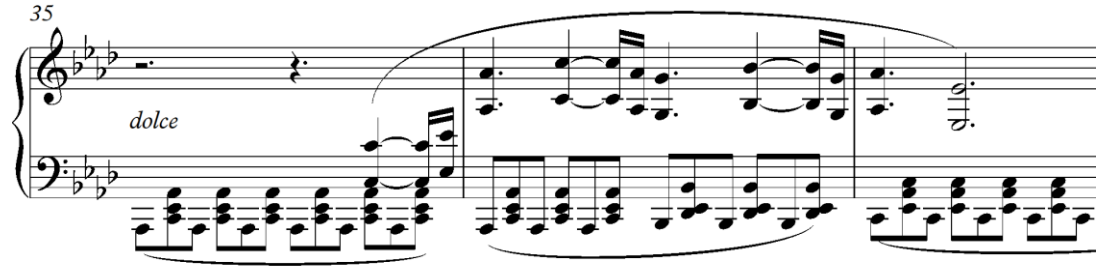
มหาวิทยาลัยศิลปากร



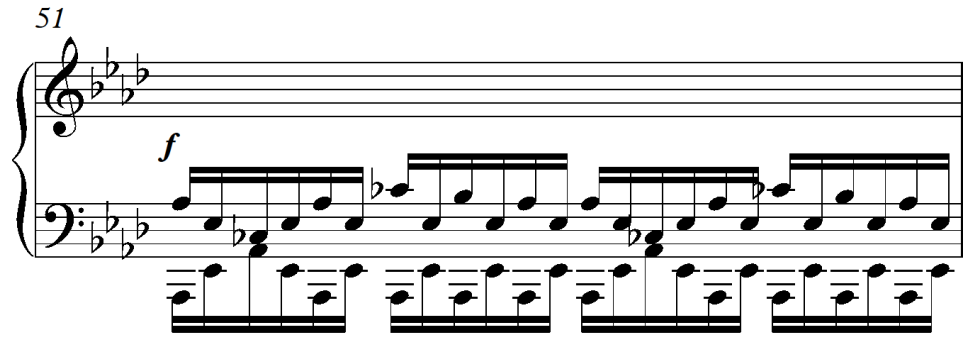
ภาพที่ 10 แผนภูมิผลการวิเคราะห์โซนาตาในช่วงที่ 1 Piano Sonata in F minor Op.2, No.1 ท่อนที่ 1 Allegro พร้อมทั้งเลขห้องของแต่ละตอน

สำหรับโซนาตาในช่วงที่ 2 Piano Sonata in F minor Op.57 ท่อนที่ 1 Allegro assai พบว่าตอนนำเสนอมีอยู่ตั้งแต่ห้องที่ 1-65 ซึ่งทำนองหลักที่ 1 อยู่ที่ห้องที่ 1-34 เริ่มตั้งแต่กุญแจเสียง F minor เปิดเรื่องด้วยความลึกลับในความเบา pp จากนั้นเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 ในห้องที่ 35-50 ในกุญแจเสียง A-flat Major ซึ่งเป็นตัวมีเดียนหรือตัวที่ 3 ของกุญแจเสียงหลักและปิดท้ายด้วยโคเด็ตตาในห้องที่ 51-65 โดยเปลี่ยนจาก A-flat Major เป็น A-flat minor

ภาพที่ 11 ลักษณะทำนองหลักที่ 1 ในตอนนำเสนอ



ภาพที่ 12 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ในตอนนำเสนอ



ภาพที่ 13 ลักษณะโคเด็ตตาในตอนนำเสนอ

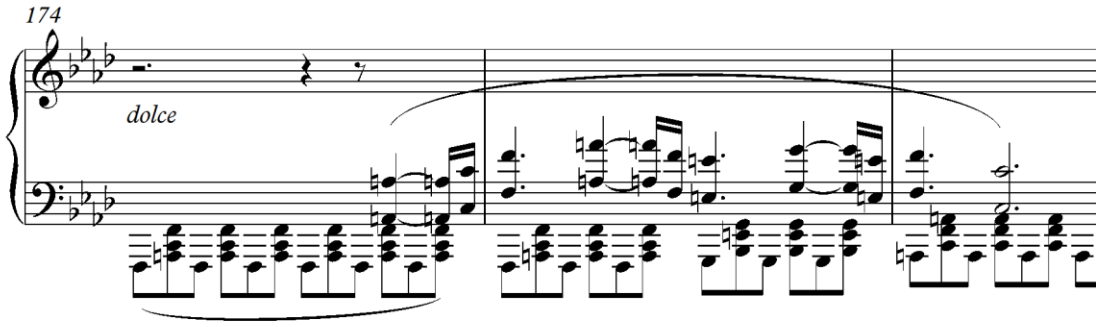
ในตอนพัฒนาได้มีเนื้อหาที่เข้มข้นมากขึ้น โดยเฉพาะความเข้มเสียง (Dynamics)[23] ซึ่งอยู่ห้องที่ 66-134 เสนอในกุญแจเสียงที่อิสระ ทั้งในและนอกกุญแจเสียงหลัก โดยมีทั้งโครงสร้างเดิมจากตอนนำเสนอและโครงสร้างใหม่ให้พบเห็น นอกจากนี้ยังมีการพัฒนารูปแบบการเดินโน้ตไปถึงจุดสูงสุดในห้องที่ 123

ภาพที่ 14 ลักษณะท่อนจุดสูงสุดในตอนพัฒนา

[23] Ibid., 92.

ในตอนย้อนความซึ่งอยู่ที่ 135-209 ทำนองหลักที่ 1 มีการนำเสนอทำนองเดิมแต่รูปแบบมีการพัฒนาอยู่เพียงเล็กน้อยเพื่อสื่อถึงความอิสระของเบโทเฟนที่ประพันธ์ขึ้นมาในกุญแจเสียง f minor ตั้งแต่ห้องที่ 135-173 จากนั้นเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 ที่เริ่มด้วยกุญแจเสียง F Major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel key) ของกุญแจเสียงหลักในห้องที่ 174-189 และตามด้วยโคเด็ตตาในรูปแบบเหมือนกับตอนนำเสนอ แต่อยู่ในกุญแจเสียงหลัก f minor ในห้องที่ 190-209

ภาพที่ 15 ลักษณะทำนองหลักที่ 1 ในตอนย้อนความ



ภาพที่ 16 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ของตอนย้อนความ

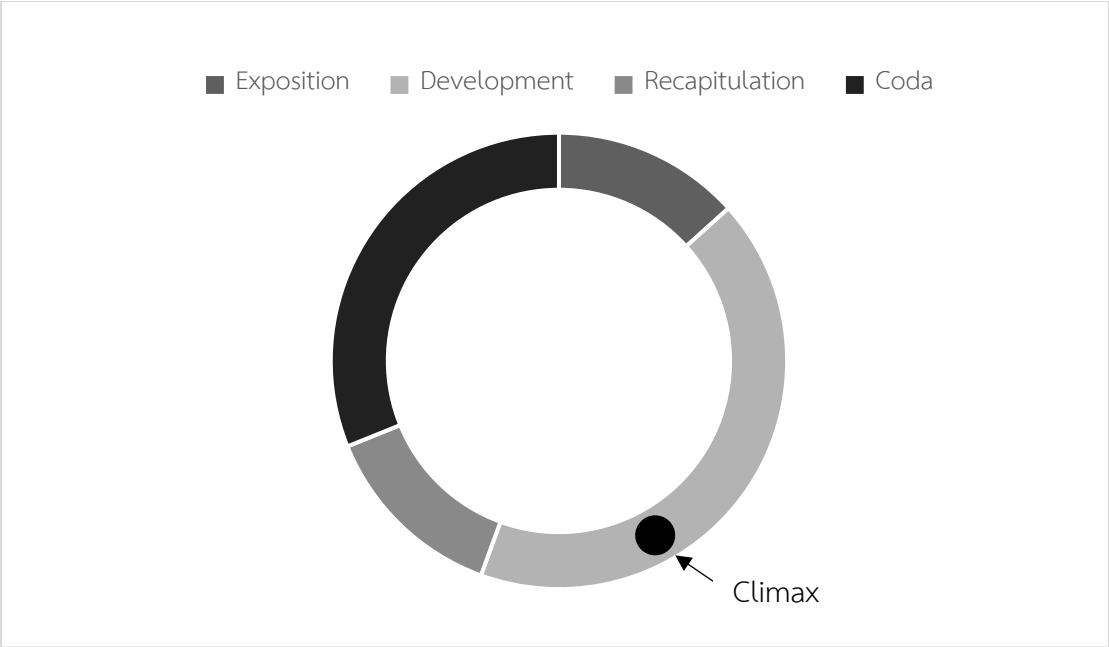
ภาพที่ 17 ลักษณะโคเด็ตตาในตอนย้อนความ

สำหรับตอนโคดาซึ่งมีอยู่ 2 ส่วนเพราะมีความยาวมากกว่าช่วงที่ 1 อย่างชัดเจน ประกอบไปด้วยห้องที่ 210-238 ในอัตราความเร็วเดิม และห้องที่ 239-262 ซึ่งมีการเปลี่ยนอัตราความเร็วให้เร็วขึ้น เพื่อเพิ่มความเข้มข้นในโคดา โครงสร้างที่ถูกนำเสนอมีทั้งโครงสร้างเดิมจากตอนนำเสนอและโครงสร้างใหม่ รวมถึงจุดสูงสุดเหมือนตอนพัฒนา

ภาพที่ 18 ลักษณะตอนโคดาในส่วนที่ 1 ในอัตราความเร็วเดิม

ภาพที่ 19 ลักษณะตอนโคดาในส่วนที่ 2 ที่เปลี่ยนอัตราความเร็ว

สรุปได้ว่า ทั้งตอนพัฒนาและโคดามีความยาวมากกว่าบทประพันธ์ช่วงที่ 1 ของเบโทเฟน และยังมีจุดสูงสุดบรรจุอยู่ในทั้ง 2 ตอน ในขณะที่ตอนนำเสนอและต้อนย้อนความยังคงอยู่ในรูปแบบเดิม โดยสรุปได้ตามแผนภูมิภาพ ดังนี้



ภาพที่ 20 แผนภูมิผลการวิเคราะห์โซนาตาในช่วงที่ 2 (Piano Sonata in F minor Op.57) ท่อนที่ 1 Allegro assai

การสรุปโครงสร้างโซนาตาทั้ง 2 ช่วง ช่วงที่ 1 และ ช่วงที่ 2 นั้น มีความแตกต่างมาก นอกจากความเข้มของเสียงแล้ว ความยาวของแต่ละตอนก็ยาวขึ้นเช่นกัน โดยเฉพาะตอนพัฒนาและโคดา มีความพิเศษที่มีการพัฒนาการเดินโน้ตไปยังจุดสูงสุดด้วย เพื่อสื่ออารมณ์ออกมาจากทั้งผู้บรรเลงและเบโทเฟนเอง

ผลการวิเคราะห์บทประพันธ์ที่เลือกวิจัย

บทเพลงโซนาตา (Sonata) เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรี ประกอบด้วยจำนวนหลายท่อนในอัตราความเร็วและลีลาที่แตกต่างกันออกไป มีแบบแผนและโครงสร้างที่ซับซ้อน[24] โดย

[24] ณัชชา โสคติยานุรักษ์**, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ 2 ฉบับปรับปรุง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทแอคทีฟ พริ้น จำกัด, 2547), 287-288.

ปกติแล้วมี 3 หรือ 4 ท่อนด้วยกัน คือ เร็ว-ช้า-เร็ว หรือ เร็ว-ช้า-มินูเอ็ตทรีโอ (Minuet-trio) หรือ สแกร์ตโซทรีโอ (Scherzo-trio) -เร็ว

บทประพันธ์นี้ประกอบด้วย 3 ท่อนด้วยกัน

ท่อนที่ 1 Allegro assai อยู่ในกุญแจเสียง F minor สังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata form) ในอัตราจังหวะสี่ผสม รวมทั้งหมด 262 ห้องด้วยกัน

เริ่มจากทำนองหลักที่หนึ่ง (1^{st} theme) ในตอนนำเสนอ ถูกเสนอครั้งแรกในกุญแจเสียงหลัก (tonic key) ในรูปแบบโน้ตแตกคอร์ด (Broken chord) และถูกเสนออีกครั้งในรูปแบบแตกคอร์ดอีกครั้งในกุญแจเสียง G-flat Major ที่เป็นคอร์ดแฟล็ตที่สอง (Neapolitan chord) ก่อนเข้าทำนองหลักที่สอง (2^{nd} theme) จะมีการซ้ำโน้ตไปมาของมือซ้ายซึ่งเป็นสะพานเชื่อม (Bridge) ก่อนทำนองหลักที่สองในห้องที่ 24 ในกุญแจเสียง E-flat Major เพื่อเตรียมไปยังทำนองหลักที่สองที่ให้ความรู้สึกที่อ่อนหวานซึ่งตรงข้ามกับทำนองหลักที่หนึ่งอย่างมากโดยเริ่มที่ห้องที่ 35 ทำนองหลักบนมือขวาเหมือนกับทำนองหลักที่หนึ่งอยู่ในกุญแจเสียง A-flat Major ที่เป็นกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วม ในมือขวาไปพร้อมกับการใช้คอร์ดสลับกันหนึ่งตัวต่อสามตัวที่มือซ้าย จากนั้นตามด้วยคอร์ดแตกที่มีทำนองหลักซ่อนอยู่ที่แสดงอารมณ์ความโกรธเกรี้ยวในกุญแจเสียง A-flat Minor ที่ห้องที่ 51 และช่วงโคเด็ตตาของ Exposition นำเสนอด้วยเสียงที่ค่อยๆสงบลงที่ห้องที่ 61 ซึ่งมีทำนองอยู่ที่มือซ้ายในขณะที่มือขวาเปรียบเสมือนของตกแต่งมาสนับสนุนมือซ้ายที่ท่อนนั้น ซึ่งออกมาซ้ำกัน 3 ครั้งแต่อยู่ในระดับเสียงที่ไม่เหมือนกัน ซึ่งสรุปได้ว่าตอนนำเสนอได้จบลงที่ห้องที่ 66

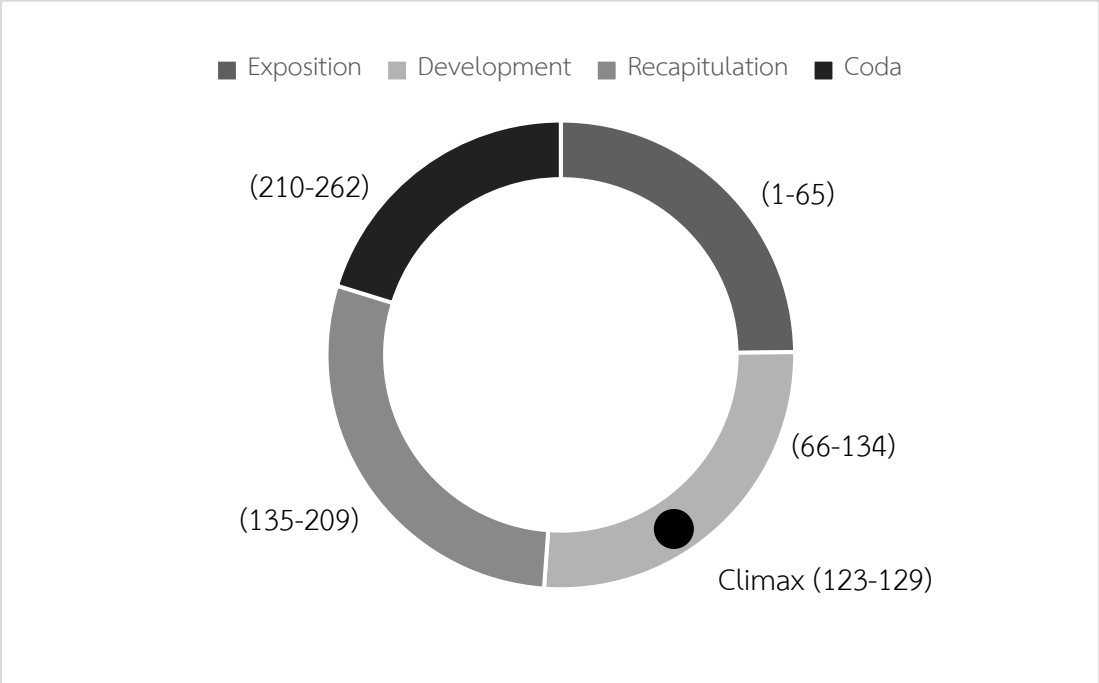
หลังจบตอนนำเสนอก็เป็นตอนพัฒนา เริ่มที่ทำนองหลักที่หนึ่งในกุญแจเสียง E Major ที่ห้องที่ 66 จากนั้นมีการนำเสนอรูปแบบใหม่ ที่มีกลุ่มโน้ตห้าพยางค์ไปพร้อมกับทำนองหลักอีกครั้งโดยสลับเล่นมือซ้ายมือขวาไปมาด้วยความดัง f ในห้องที่ 79 ตามด้วยท่อนโน้ตซ้ำที่มือซ้ายที่ถูกนำเสนออีกครั้งจากท่อนนำเสนอ ต่อด้วยการใช้คอร์ดสลับกันหนึ่งตัวต่อสามตัวที่มือซ้ายอีกครั้งบนกุญแจเสียง D-flat Major ซึ่งมาจากทำนองหลักที่ 2 ของตอนนำเสนอและเปลี่ยนกุญแจเสียงไปเรื่อยๆ ตั้งแต่ห้องที่ 109 จะเห็นได้ว่ากลุ่มโน้ตหน่วยย่อย (Motif) ทั้งหมดนั้นมีการพัฒนาไปยังกุญแจเสียงอื่นๆ และท่อนที่เด่นชัดที่สุดในท่อนพัฒนาซึ่งเป็น climax คือการเล่นคอร์ดดิมินิชท์ (Diminished) ในรูปแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) ในความดัง ff ที่ห้องที่ 123 – 129 ปิดท้ายด้วยช่วงเชื่อม (Transition) ด้วยโน้ตกลุ่มสี่ตัวกับคอร์ดแตกสองโน้ตต่อหนึ่งโน้ตก่อนจะจบท่อนพัฒนา สรุปได้ว่าในตอนพัฒนาจะประกอบไปด้วยทั้งกลุ่มโน้ตรูปแบบใหม่เพื่อเสนอความคิดใหม่ๆออกมาและรูปแบบโน้ตที่พัฒนามาจากตอน

นำเสนอ เช่นทำนองหลักที่ 1 และทำนองหลักที่ 2 ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียงนอกเหนือจากตอนนำเสนอ นอกจากนี้ยังมีจุดสูงสุดเพื่อแสดงอารมณ์ที่ลึกซึ้งจากนักประพันธ์ขึ้นมาอีกด้วย ตอนพัฒนามีตั้งแต่ห้องที่ 67-134 จำนวน 68 ห้อง

ในตอนย้อนความ ที่หลังจากช่วงเชื่อมของตอนพัฒนา เริ่มด้วยห้องที่ 135 มีการนำเสนอทำนองหลักที่หนึ่งอีกครั้งในขณะที่มือซ้ายบรรเลงย่ำโน้ตไปมา จากนั้นมีการซ้ำโน้ตบนมือซ้ายเหมือนเดิมที่ห้องที่ 163 แม้ว่าการเดินคอร์ดจะเปลี่ยนไปก็ตาม จนกระทั่งทำนองหลักที่สองถูกนำเสนอบนกุญแจเสียง F Major ที่เป็นกุญแจเสียงคู่ขนานที่ห้องที่ 174 จากนั้นตามด้วยคอร์ดแตกสลับกันอีกครั้งบนกุญแจเสียง F minor ที่ห้องที่ 190 ซึ่งกลับมาเป็นกุญแจเสียงหลัก (Tonic key) ของท่อน 1 แล้ว ตามด้วยการนำเสนอที่ช่วงสุดท้ายของตอนย้อนความอีกครั้งบนกุญแจเสียงเดียวกัน ทว่าหลังจากนั้นเป็นช่วงเชื่อมอีกครั้งก่อนเข้าตอนต่อไปที่ห้องที่ 204 สรุปได้ว่าในตอนย้อนความจะมีเนื้อหาที่เหมือนกับตอนนำเสนอเสียส่วนใหญ่ แต่มีการดำเนินเพลงที่แตกต่างเพียงเล็กน้อย เช่น การเพิ่มเนื้อหาเข้าไปอีกเพื่อเข้าสู่กุญแจเสียงหลักได้ ตอนย้อนความมีตั้งแต่ห้องที่ 135-209 จำนวน 75 ห้อง

หลังจากช่วงเชื่อมในตอนย้อนความก็คือตอนโคดา ที่มีความยาวมากซึ่งเริ่มที่ห้องที่ 210 มีการเสนอทำนองหลักจากตอนนำเสนออีกครั้งในกุญแจเสียง D-flat Major อีกครั้ง ต่อด้วยการนำเสนออาร์เปโจที่มีช่วงเสียงอย่างกว้างขวางในความดัง ff ทั้งรูปแบบมือขวาสลับกับมือซ้ายที่ห้องที่ 218 และ อาร์เปโจในลายเดียวซึ่งเริ่มต้นด้วยเบสที่ต่ำที่สุดมาขึ้นต้นให้ ถึงแม้ต้องใช้สองมือมาช่วยบรรเลงซึ่งกันและกันที่ห้องที่ 228 แล้วตามด้วยเสียงที่สงบลงในคอร์ด C Dominant 7 หลังจากนั้นก็เป็นการระเบิดคอร์ด C7 อีกครั้งในความดัง ff เพื่อความตกตะลึงในอัตราจังหวะ Piu Allegro หรือบรรเลงในอัตราความเร็วที่เร็วขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 239 จังหวะตกที่ 4 เสนอส่วนย่อยของทำนองหลักอีกครั้งในกุญแจเสียง F minor ด้วยความดังมาก ต่อด้วยท่อนที่เต็มไปด้วยคอร์ดซ้ำไปมาเพียง 2 คอร์ด คือ F Minor และ C7 กับการสลับคอร์ดมือซ้ายมือขวาเพียงคอร์ดเดียว และค่อยๆเบาจนกระทั่งจบท่อนที่มีทำนองหลักที่มือซ้ายด้วยความเบา ppp เพื่อเชื่อมต่อไปยังท่อนต่อไปได้ สรุปได้ว่าท่อนโคดามีความยาวถึง 53 ห้อง ตั้งแต่ห้องที่ 210-262 ซึ่งถือว่าเป็นบทประพันธ์ที่เบโทเฟนตั้งใจที่จะสื่อถึงอารมณ์ของเบโทเฟนเองผ่านบทประพันธ์ชิ้นนี้

เพราะฉะนั้นในท่อนที่ 1 มีทั้งหมด 4 ตอน ตอนนำเสนอ มี 66 ห้อง ตอนพัฒนามี 68 ห้อง ตอนย้อนความมี 75 ห้อง และตอนโคดามี 53 ห้อง รวมทั้งสิ้น 262 ห้อง สรุปได้ตามภาพ

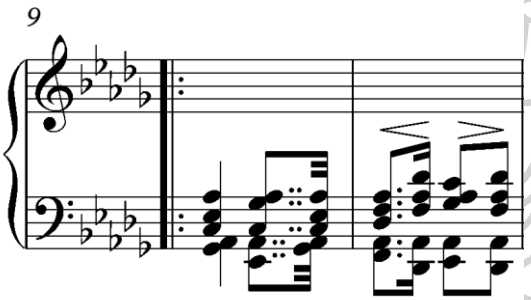


ภาพที่ 21 ผลการวิเคราะห์ท่อนที่ 1 Allegro assai พร้อมทั้งเลขห้องของแต่ละตอน

ท่อนที่ 2 Andante con moto อยู่ในกุญแจเสียง D-flat Major ในอัตราจังหวะสองธรรมดา เป็นสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme and Variations) โดยคาดคะเนว่ามีการแปรทั้งหมด 4 ครั้งเนื่องจากผู้ประพันธ์ไม่ได้ระบุ Var. ที่แน่นอนเอาไว้ ท่อนนี้มีทั้งหมด 97 ห้องด้วยกัน ทำนองหลักมีทั้งหมด 2 ส่วน ส่วนที่หนึ่งจะเริ่มต้นด้วยกุญแจเสียงหลัก D-flat Major และจบด้วยกุญแจเสียงหลัก D-flat Major เช่นเดียวกัน ส่วนที่ 2 จะเริ่มด้วยคอร์ดโดมินันท์ (Dominant chord) หรือคอร์ดที่ 5 ของกุญแจเสียง ซึ่งเริ่มด้วย A-flat Major และกลับไปจบที่กุญแจเสียงหลัก D-flat Major

ในทำนองหลัก (Theme) ตั้งแต่ห้องที่ 1-16 จำนวน 16 ห้อง เป็นท่อนที่ประกอบด้วยคอร์ดทั้งมือขวาและมือซ้ายบรรเลงพร้อมเพรียงกัน ในขณะนั้นเองก็มีทำนองกำลังวิ่งที่อยู่มือซ้ายออกมาด้วย ซึ่งบรรเลงในเสียงที่เบาและหวานๆ นอกจากนี้มีการเล่นซ้ำตามเครื่องหมายย้อนที่ห้องที่ 1-8 และ 9-16

ภาพที่ 22 ลักษณะทำนองหลักส่วนที่ 1



ภาพที่ 23 ลักษณะทำนองหลักส่วนที่ 2

การแปรครั้งที่ 1 ตั้งแต่ห้องที่ 17-32 พัฒนาจากทำนองหลัก เป็นท่อนที่มือขวาและมือซ้ายบรรเลงสลับกัน ซึ่งเริ่มจากมือขวาที่เป็นคอร์ดกับตัวหยุดก่อนตามด้วยมือซ้ายที่บรรเลงเพียงตัวเดียวสลับกันไปมา มีการย้อนเหมือนเดิม

ภาพที่ 24 ลักษณะท่อนการแปรครั้งที่ 1

การแปรครั้งที่ 2 ตั้งแต่ห้องที่ 33-48 เป็นท่อนที่แสดงให้เห็นเขบ็ต 2 ชั้นที่มือขวา ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งคล้ายๆกับเสียงเครื่องจักร ในขณะที่มือซ้ายบรรเลงทำนองหลักอย่างไพเราะ และมีการย้อนเหมือนเดิม

ภาพที่ 25 ลักษณะท่อนการแปรครั้งที่ 2

การแปรครั้งที่ 3 ตั้งแต่ห้องที่ 49-80 ที่อยู่ในรูปแบบเขบ็ต 3 ชั้นซึ่งรับต่อจากการแปรครั้งที่ 2 เริ่มพัฒนาในรูปแบบจังหวะมากขึ้นเพื่อสร้างจุดสูงสุดของท่อนที่ 2 นี้ และเป็นท่อนที่มีความดัง f และไม่มีการย้อนอีกต่อไป โดยเริ่มจากมือซ้ายมีแนวประสานเป็นเขบ็ต 3 ชั้นในคอร์ด D-flat Major กับมือขวาที่บรรเลงทำนองหลักตามด้วยคอร์ดในตัวโน้ตดำและเขบ็ต 1 ชั้น ที่ห้อง 49-55

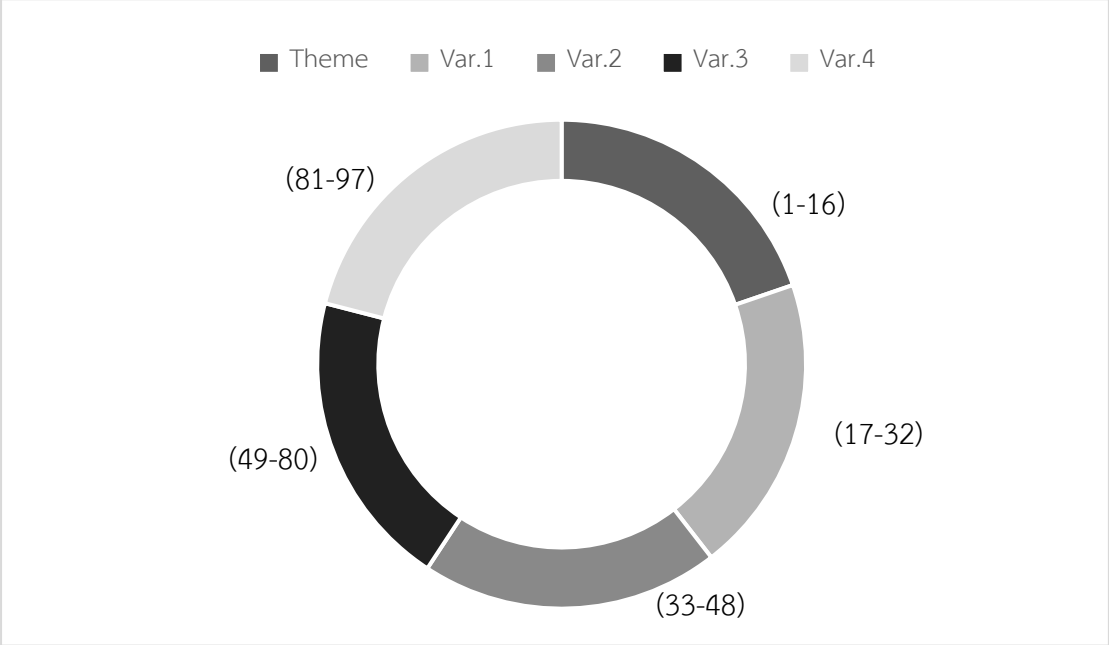
จากนั้นเมื่อจบประโยคเพลงแรก มือขวาเริ่มบรรเลงเป็นเขบ็ต 3 ชั้นรับต่อจากมือซ้ายที่บรรเลงเป็นทำนองหลักตั้งแต่ห้องที่ 56-63 ในคอร์ด D-flat Major เมื่อประโยคจบห้องที่ 55 เข้าส่วนที่ 2 ของการแปรครั้งนี้ตั้งแต่ห้องที่ 64 ซึ่งมือซ้ายบรรเลงเขบ็ต 3 ชั้นในคอร์ด A-flat Dominant 7 3rd inversion รับกลับมาจากมือขวา ในขณะที่มือขวาบรรเลงเป็นทำนองหลัก จนจบประโยคที่ห้องที่ 71 จากนั้นมือขวาได้รับช่วงเขบ็ต 3 ชั้นต่อจากมือซ้าย ในขณะที่มือซ้ายบรรเลง G-flat ก่อนตามด้วยคอร์ด A-flat Dominant 7 เป็นทำนองหลักในช่วงห้องที่ 72-80 และยังเป็นตัวเชื่อมต่อไปยังการแปรครั้งต่อไป

ภาพที่ 26 ลักษณะท่อนการแปรครั้งที่ 3

การแปรครั้งที่ 4 หรือครั้งสุดท้ายได้กลับเข้าสู่ความสงบในความเบา p อีกครั้งหนึ่ง เหมือนทำนองหลักที่ห้องที่ 1 ซึ่งเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 81-97 แต่ทว่าอีก 2 คอร์ดที่เหลือ ห้องที่ 96-97 อยู่ในคอร์ดดิมินิชท์เพื่อสื่อถึงการที่ยังไม่จบของท่อนนี้เพื่อเข้าสู่ท่อนต่อไปโดยไม่มีการพัก ส่วนที่ 1 เริ่มจากคอร์ด D-flat Major ในเสียงที่ต่ำ จนกระทั่งห้องที่ 82 จังหวะยกของจากหวะที่ 2 ได้เปลี่ยนมาเป็นเสียงสูงขึ้นมาเป็นระยะ 1 ช่วงคู่แปด และมือซ้ายได้มีการเดินเบสเป็นเขบ็ต 2 ชั้นจนถึงห้องที่ 84 ในส่วนที่ 2 เริ่มด้วยห้องที่ 89 เริ่มด้วยคอร์ด A-flat Dominant 7 และยังสลับเสียงสูงขึ้นระยะ 1 ช่วงคู่แปดอีกครั้ง จนถึงห้องที่ 95

ภาพที่ 27 ลักษณะท่อนการแปรครั้งที่ 4

เพราะฉะนั้นในท่อนที่ 2 มีทั้งหมด 5 ตอน ทำนองหลักมี 16 ห้อง การแปรครั้งที่ 1 มี 16 ห้อง การแปรครั้งที่ 2 มี 16 ห้อง การแปรครั้งที่ 3 มี 32 ห้อง และการแปรครั้งที่ 4 มี 17 ห้อง รวมทั้งสิ้น 97 ห้อง สรุปได้ตามภาพ



ภาพที่ 28 ผลการวิเคราะห์ท่อนที่ 2 Andante con moto พร้อมทั้งเลขห้องของแต่ละการแปร

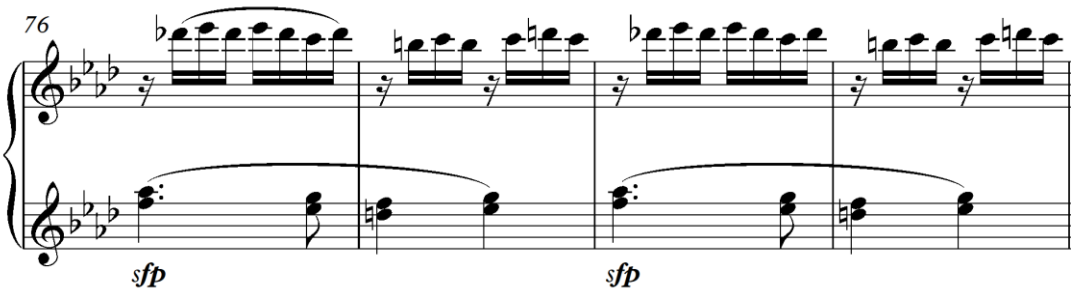
ท่อนที่ 3 หรือท่อนสุดท้าย Allegro ma non troppo อยู่ในกุญแจเสียง F minor อัตราจังหวะสองธรรมดา ท่อนนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา เช่นเดียวกับท่อนที่ 1 พร้อมกับโคดา มีทั้งหมด 361 ห้อง เพียงแต่มีช่วงนำเพิ่มเข้ามาอีกในท่อนที่ 3 อีกทั้งอยู่ในลักษณะการวิ่งเป็นเขบ็ต 2 ชั้นทั้งท่อน ซึ่งท่อนนี้เป็นสิ่งที่ท้าทายเป็นอย่างมากในการบรรเลงเขบ็ต 2 ชั้นทั้งท่อนให้อย่างมีประสิทธิภาพได้

เปิดด้วยคอร์ด Diminished 7^{th} ในช่วงนำตามด้วยบันไดเสียงไล่ลง ตั้งแต่ห้องที่ 1-19 จนกระทั่งจบช่วงนำและเริ่มเข้าสู่ตอนนำเสนอตั้งแต่ห้องที่ 20 ซึ่งมีตัวเบส F ตัวแรกที่มือซ้ายและต่อด้วยกลุ่มเขบ็ต 2 ชั้นที่มือขวา ผู้วิจัยตีความได้ว่ายังไม่เป็นทำนองหลักที่ 1 เสียทีเดียว อาจเหมือนกับท่อนนำในตอนนำเสนอ และไปเริ่มทำนองหลักที่ 1 ห้องที่ 36 ซึ่งในลักษณะนี้ แม้ว่าเสียงประสานมีทั้งเหมือนกันและไม่เหมือนกัน จะเหมือนกันในส่วนของรูปแบบถึง 3 ครั้งหรือ 3 ระดับ ยกตัวอย่างเช่น ในห้องที่ 36-50 เป็นประโยคเพลงใหญ่ๆประโยคหนึ่ง มีทำนองหลักที่มือซ้ายส่วนมือขวาจะวิ่งเป็นเขบ็ต 2 ชั้นมาประกอบ แบ่งไว้ทั้งหมด 3 ระดับด้วยกัน ระดับที่ 1 อยู่ห้องที่ 36 จากคอร์ด F minor ไปยัง C Major หรือคอร์ด Tonic ไปหา Dominant ที่ห้องที่ 39 ระดับที่ 2 อยู่ห้องที่ 40 จากคอร์ด C dominant 7 ไปยังคอร์ด F minor หรือคอร์ด Dominant กลับไปหา Tonic ที่ห้องที่ 43 และระดับที่ 3 ตั้งแต่ห้องที่ 44 จากคอร์ด F Dominant 7 ไปหาคอร์ด B-flat minor แต่เสียงประสานเป็นโน้ตแขวน (Suspension) 2 ตัวบนที่ห้องที่ 46 และกลับไป B-flat minor ที่จังหวะยกที่ 1 ในห้องที่ 47 ตามด้วยการเดินคอร์ดเพื่อปิดประโยคที่ห้องที่ 48 ที่คอร์ด F minor 2^{nd} inversion และตามด้วย C Dominant 7 ที่ห้องที่ 49 ลักษณะซ้ำๆแบบนี้ แม้ว่าเสียงประสานจะเปลี่ยน จะพบได้ทั้งท่อนที่ 3 เลย หลังจากมือซ้ายบรรเลงทำนองหลักเสร็จ ตามด้วยมือขวาที่บรรเลงทำนองหลักในขณะที่มือซ้ายบรรเลงเป็นเขบ็ต 2 ชั้นอย่างต่อเนื่อง ที่ห้องที่ 50-64 และตามด้วยช่วงเชื่อมในห้องที่ 64-75 ต่อไปยังทำนองหลักที่ 2 ตั้งแต่ห้องที่ 76 โดยมือซ้ายเป็นทำนองและมือขวาเป็นเขบ็ต 2 ชั้นมาประกอบ จากนั้นเสียงค่อยๆต่ำลงจนกระทั่งช่วงโคเด็ตตาตั้งห้องที่ 96 ในคอร์ด C minor ซึ่งเป็นตัว Dominant หรือตัวที่ 5 ของกุญแจเสียงหลัก ซึ่งอยู่ในลักษณะที่ทั้ง 2 มือวิ่งเป็นเขบ็ต 2 ชั้นไปในทิศทางเดียวกันเพียงแต่มือขวาเริ่มก่อนเพียง 4 ตัว ตามด้วยมือซ้ายเริ่มเข้าแล้ววิ่งไปด้วยกันเป็นคู่เมเจอร์ 6 จากนั้นมือขวาเปลี่ยนเป็นคอร์ด 4 ตัวในเขบ็ต 1 ชั้นในขณะที่มือซ้ายยังบรรเลงเขบ็ต 2 ชั้นอยู่ จากนั้นปิดท้ายด้วยคอร์ด A diminish 7^{th} ด้วยความดัง ff อย่างทรงพลังโดยมีเบสเป็น G-flat ซึ่งเป็น 3^{rd} inversion และตามด้วยบันไดเสียงขึ้นและลงอาร์เปโจ A diminish 7^{th} จนถึงเสียงต่ำที่มือ

ซ้ายเป็นคอร์ดแตก (Broken chord) เพื่อเตรียมเข้าสู่ตอนต่อไป สรุปได้ว่าตอนนำมีความยาว 19 ห้อง ต่อด้วยตอนนำเสนอที่มีความยาว 98 ห้อง ตั้งแต่ห้องที่ 20-117

ภาพที่ 29 ลักษณะทำนองเริ่มต้นบทเพลงท่อนที่ 3

ภาพที่ 30 ลักษณะทำนองหลักที่ 1 ในตอนนำเสนอ



ภาพที่ 31 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ในตอนนำเสนอ

ภาพที่ 32 ลักษณะโคเด็ตตาในตอนนำเสนอ

ในตอนพัฒนา ผู้วิจัยได้พบว่าเป็นสิ่งที่ท้าทายมากในส่วนของการบรรเลงออกมา เนื่องจากมือซ้ายเริ่มมีบทบาทในส่วนของการวิ่งเขบ็ต 2 ชั้นมากขึ้น มีลักษณะเดิมจากตอนนำเสนอแต่เสียงประสานนอกเหนือจากกุณแจเสียงหลัก นอกจากนี้ยังมีรูปแบบใหม่มานำเสนออีกด้วย ตั้งแต่ห้องที่ 118-211 โดยเปิดด้วยกลุ่มประโยคแรกจากตอนนำเสนอในคอร์ดใหม่ คือ เบสเป็น F แต่มือขวาบรรเลงออกมาเสียงรวมกันเป็น F Dominant 7^{th} Diminished 9^{th} จากนั้นตามด้วยคอร์ด B-flat minor ที่ห้องที่ 126 จากนั้นรูปแบบใหม่ที่พบถึง 3 รูปแบบ ประกอบไปด้วยรูปแบบที่ 1 ห้องที่ 142 มีทำนองที่มือขวาบรรเลงในจังหวะขัด (Syncopation) พร้อมกับมือซ้ายเป็นคอร์ดแยกสองตัวต่อหนึ่งตัวโดยเริ่มจากคอร์ด B-flat minor ด้วยความดัง f รูปแบบที่ 2 ห้องที่ 158 อยู่ในความดัง piu f ซึ่งดังมากกว่า f บรรเลงในรูปแบบคล้ายๆแคนอน (Canon) โดยเริ่มจากมือขวาก่อนตามด้วยมือซ้ายเข้าตาม และพบว่าบรรเลงเหมือนกันโดยห่างกันคู่เมเจอร์ 6 อีกทั้งทุกๆ 2 ห้อง เสียงประสานค่อยๆขึ้นที

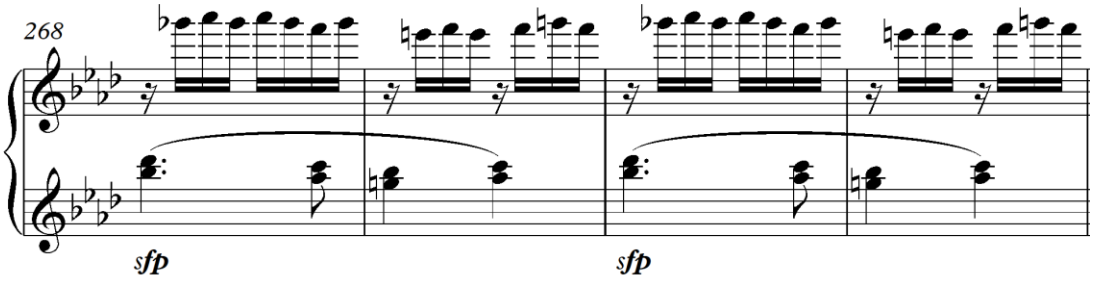
ละเสียงจนกระทั่ง มือทั้ง 2 ข้างบรรเลงเป็นโน้ตตัวเดียวกันในคอร์ด B-flat minor และไล่ลงไปจนถึงเสียงต่ำที่สุด และรูปแบบที่ 3 เริ่มที่ห้องที่ 168 ซึ่งเป็นลักษณะการบรรเลงคอร์ดมือซ้ายสลับกับมือขวารวมกันในแบบเขบ็ต 2 ชั้น ซึ่งมือซ้ายเป็นจังหวะตกเป็นโน้ตเดินเบสในขณะที่มือขวาเป็นตัว C คู่ 8 ในจังหวะยกในคอร์ด C Major ซึ่งมือขวาบรรเลงเสียงสูงขึ้นทีละ 2 ห้อง ถึง 4 ระดับเสียง หลังจากนั้นก็มีช่วงที่เป็นสะพานเชื่อมต่อในความเบา p และ pp ด้วยความสงบก่อนที่จะเข้าสู่ตอนต่อไปราวกับเบโทเฟนได้กำลังสงบสติอารมณ์ก่อนทำบุคลิกภาพตามปกติใหม่อีกครั้ง สรุปได้ว่าตอนพัฒนา มีความยาว 94 ห้องที่เต็มไปด้วยกุญแจเสียงที่อิสระ

ภาพที่ 33 ลักษณะช่วงเริ่มต้นในตอนพัฒนา

ในตอนย้อนความ ตั้งแต่ห้องที่ 212 - 307 โดยรวมแล้ว มีโครงสร้างที่เหมือนกับตอนนำเสนอ แต่สำหรับห้องที่ 220 นั้น มีการนำเสนอทำนองหลักพิเศษคล้ายกับการแปรบนมือขวา และให้มือซ้ายรับหน้าที่บรรเลงเขบ็ต 2 ชั้นแทน จนถึงห้องที่ 228 และกลับเข้าสู่ทำนองหลักที่ 1 อีกครั้งที่มีรูปแบบเหมือนทำนองหลักที่ 1 ในตอนนำเสนอทุกประการ จนกระทั่งช่วงเชื่อมไปยังทำนองหลักที่ 2 ในห้องที่ 256-267 คอร์ดได้เปลี่ยนไปจากตอนนำเสนอ จากนั้น ทำนองหลักที่ 2 เริ่มที่ห้อง 268 ในกุณแจเสียงที่แตกต่างและเข้าสู่ช่วงโคเด็ตตาในกุญแจเสียง f minor หรือตัว Tonic เองในรูปแบบการเดินเสียงที่เหมือนกับตอนนำเสนอในห้องที่ 288 – 299 แต่ทว่ามีการย้อนถึง 2 ครั้ง ซึ่งรอบที่ 1 จะลงคอร์ดในความดัง ff เหมือนห้องที่ 112-117 เพื่อกลับไปยังตอนพัฒนา สำหรับรอบที่ 2 จะเป็นช่วงเชื่อมไปยังท่อนโคดาในห้องที่ 300 และค่อยๆเร็วขึ้น ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่ายังคงอยู่ในตอนย้อนความ

อยู่ สรุปได้ว่าตอนย้อนความมีความยาวถึง 96 ห้อง มีรูปแบบเหมือนตอนนำเสนอทุกประการ ยกเว้นการเดินคอร์ดมีการเปลี่ยนแปลง

ภาพที่ 34 ลักษณะการแปรเพียงเล็กน้อยในตอนย้อนความก่อนเข้าสู่ทำนองหลักที่ 1 เพื่อแสดงถึงความแตกต่างจากตอนนำเสนอ



ภาพที่ 35 ลักษณะทำนองหลักที่ 2 ในตอนย้อนความ

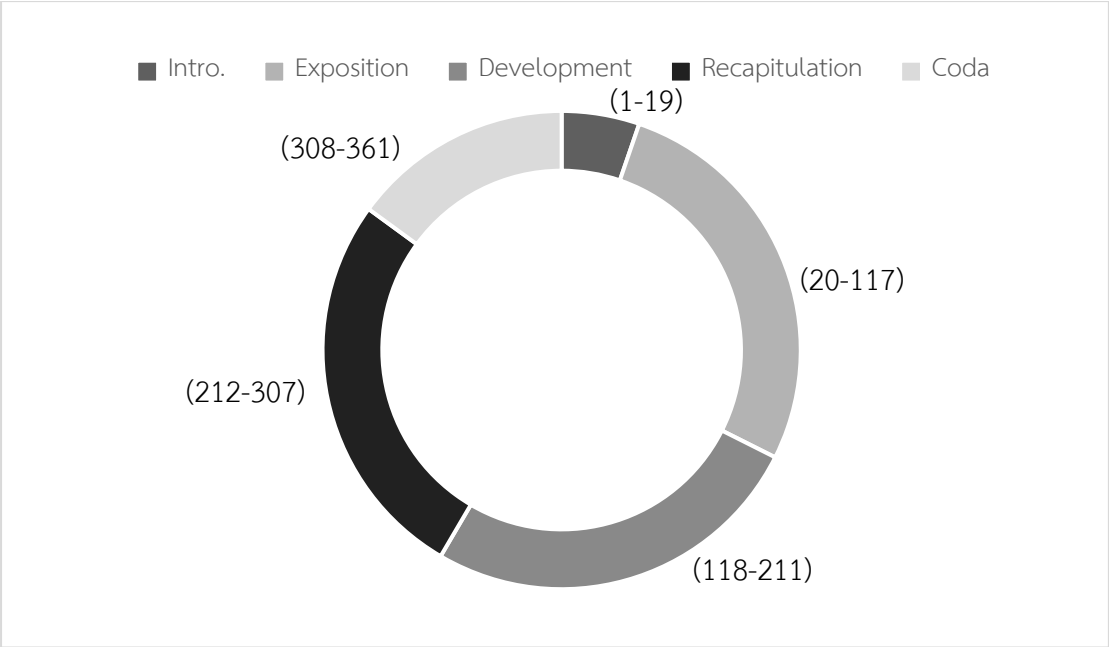
ภาพที่ 36 ลักษณะโคเด็ตตาในตอนย้อนความ

จากนั้นเข้าสู่โคดาในอัตราความเร็ว presto ก็คือเร็วมากกว่าครั้งก่อน ตั้งแต่ห้องที่ 308 – 361 เปิดด้วยคอร์ด F minor 2 คอร์ดที่หนาแน่นทั้งหมด 8 ตัวในความดัง ff พร้อมกับ sforzando ในคอร์ดที่ 2 จากนั้นเป็นท่อนเบา p พร้อมกับคอร์ด 3 ตัว ซึ่งมีโน้ตบนสุดมีการเปลี่ยนแปลงเหมือนมีทำนองหลักบนมือขวาและจบด้วย C minor และบรรเลงถึง 2 รอบ จากนั้นห้องที่ 316 มีคอร์ดที่ดัง 2 คอร์ดเหมือนครั้งแรก แต่เริ่มด้วย A-flat Major ตามด้วยท่อนเบา p อีกครั้งซึ่งบรรเลง 2 รอบอีกครั้ง หลังจากนั้นเข้าสู่ท่อนใหม่ซึ่งประกอบด้วยมือขวาที่มีโน้ตวิ่งเขบ็ต 2 ชั้นเหมือนกับตอนนำเสนอพร้อมกับมือซ้ายที่บรรเลงคอร์ดแตก เน้น sforzando ที่ตัวสุดท้ายและกดแช่ในแต่ละตัวโน้ตตั้งแต่ห้องที่ 325-332 จากนั้นบรรเลงอีกรอบแต่อยู่ในเสียงที่สูงกว่าในห้องที่ 333-340 สำหรับท่อนต่อไปตั้งแต่ 341 จนถึงตัวสุดท้าย ผู้วิจัยตีความได้ว่าเป็นจุดสูงสุดทั้งท่อน เนื่องจากอยู่ในเสียงที่สูงและดังมากตามด้วยการเดินแบบแตกคอร์ดขาลงในคอร์ด f minor บนมือขวา และจบด้วยคอร์ด F minor อีก 2 คอร์ดอย่างอลังการ สรุปได้ว่าตอนโคดามีความยาว 54 ห้อง

ภาพที่ 37 ลักษณะช่วงตอนต้นของท่อนโคดา

ภาพที่ 38 อีกลักษณะหนึ่งของท่อนโคดา

เพราะฉะนั้นในท่อนที่ 3 มีทั้งหมด 5 ตอน ช่วงนำมี 19 ห้อง ตอนนำเสนอ มี 98 ห้อง ตอนพัฒนามี 94 ห้อง ตอนย้อนความมี 96 ห้อง และตอนโคดามี 54 ห้อง รวมทั้งสิ้น 361 ห้อง สรุปได้ตามภาพ



ภาพที่ 39 ผลการวิเคราะห์ท่อนที่ 3 Allegro ma non troppo

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยเลือกบทเพลง Sonata for Piano in f minor Op.57 “Appassionata” ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven) เป็นกรณีศึกษาในการอธิบายเทคนิคการบรรเลงและตีความบทเพลงในแง่มุมของการใช้เพเดิลค้อนหยุดเสียง โดยได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา เนื่องด้วยเป็นบทเพลงมาตรฐานขั้นสูงเพลงหนึ่งในบรรดาเปียโนโซนาตาของเบโทเฟนสำหรับนักเปียโนระดับมืออาชีพที่ชื่นชอบเบโทเฟนเป็นพิเศษ และยังมีการวิจัยเป็นภาษาไทยไม่มากนัก โดยมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

ศึกษาการตีความและเทคนิคการใช้เพเดิลและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงที่นำมาทำการวิจัย รวมถึงข้อมูลแวดล้อมต่างๆ เช่น ทฤษฎีการใช้เพเดิล ประวัติผู้ประพันธ์เพลง ข้อมูลทั่วๆไปและประวัติของบทประพันธ์ที่จะบรรเลง เป็นต้น จากโน้ตดนตรี ตำราทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ วิทยานิพนธ์ วารสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยสืบค้นจากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

1. ห้องสมุดดนตรี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
2. หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3. ห้องสมุดดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
4. แหล่งข้อมูลสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์
5. ตำราอื่นๆทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ
6. วิทยานิพนธ์ภาษาไทยและภาษาต่างประเทศที่เกี่ยวข้อง

คัดกรองข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลที่ต้องการและจึงทำการคัดกรองข้อมูลที่จำเป็น เพื่อนำมาวางแนวทางการเขียนข้อมูลวิจัย

วิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่คัดกรองแล้วมาวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงและตีความบทเพลง รวมถึงเทคนิคเพเดิลค้อนหยุดเสียง

บันทึกข้อมูล

นำข้อมูลที่วิเคราะห์การตีความบทเพลงและเทคนิคที่เลือกใช้จากหนังสือต่างๆ บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

ตรวจสอบข้อมูลและสรุปผล

ตรวจสอบความถูกต้องของบทวิเคราะห์ที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อสรุปผลการวิจัย

นำเสนอผลงานวิจัย

ภายหลังจากสรุปผลการวิจัยและได้รับการตรวจสอบจากอาจารย์ที่ปรึกษาแล้วจึงนำเสนอเป็นผลงานวิจัยที่สมบูรณ์

ทั้งนี้ ระยะเวลาการทำวิจัยเรื่อง เทคนิคการบรรเลงและตีความบทเพลง Piano Sonata No.23 Op.57 in f minor “Appassionata” ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟนนี้ เริ่มตั้งแต่เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2560 ถึงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2562

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์เทคนิคเพเดิล

บทเพลง Piano Sonata No.23 Op.57 in F minor ถือว่าเป็นผลงานที่มีชื่อเสียงและโด่งดังที่มีนามว่า “Appassionata” ของลุดวิก ฟาน เบโทเฟน ซึ่งอยู่ในช่วงที่ 2 เป็นโซนาตาบทหนึ่งมีเนื้อหาเข้มข้นในท่อนพัฒนา (Development) ไม่เพียงแค่เทคนิคการบรรเลงขั้นสูงแล้ว เทคนิคการใช้เพเดิลค้อนหยุดเสียง (Damper Pedal) กับบทเพลงนี้ก็มีมากมายหลายประเภทเช่นกัน ซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนอเทคนิคเพเดิลค้อนหยุดเสียงที่ใช้โดยทั่วๆไป เทคนิคที่จำเป็นและเทคนิคพิเศษสำหรับบทประพันธ์นี้มาพร้อมกับผลของเสียงที่เกิดขึ้น รวมทั้งสิ้น 8 เทคนิค โดยระบุรายละเอียดลงไป ดังนี้

เทคนิคที่ 1 การใช้เพเดิลกับรูปแบบที่เป็นแนวประสาน (Pedaling Accompaniment Figurations)

ในการใช้เพเดิลค้อนหยุดเสียงทั้งแนวประสานและทำนองที่ดีนั้น ผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจและตระหนักถึงแนวประสานที่มีหลายรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป ส่วนประกอบที่สำคัญของทำนองและลายประสานที่มีความสอดคล้องกัน รวมกันเป็นหนึ่งเดียวและมีความสมดุล เป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งยวดเพื่อที่จะใช้เพเดิลอย่างมีศิลปะนั้นสำเร็จลุล่วงได้[25]

ดนตรีในยุคศตวรรษที่ 19 สำหรับเปียโนโดยส่วนมาก จะมีทำนองหลักที่กุญแจซอล (Treble clef) บรรเลงด้วยมือขวา และแนวประสานที่กุญแจฟา (Bass clef) ซะส่วนใหญ่บรรเลงด้วยมือซ้าย บรรเลงด้วยมือขวาบ้างในบางบทประพันธ์ ในโครงสร้างของแนวประสานนั้นก็มีแนวเบสหรือเสียงล่างสุดมาช่วยหนุนอยู่เสมอ แม้ว่าผู้บรรเลงทุกคนต่างก็รู้ว่าในส่วนของทำนองหลักควรสร้างระดับความดังต่างๆหรือการสร้างประโยค ผู้บรรเลงส่วนใหญ่จะไม่ได้รู้การแยกแยะของแนวประสานในช่วงหนึ่งเพื่อรวมเสียงได้อย่างชัดเจน[26]

---

[25] Joseph Banowetz, **THE PIANIST’S GUIDE TO PEDALING** (Indiana: Indiana University Press, 1992), 40

[26] Ibid., 40

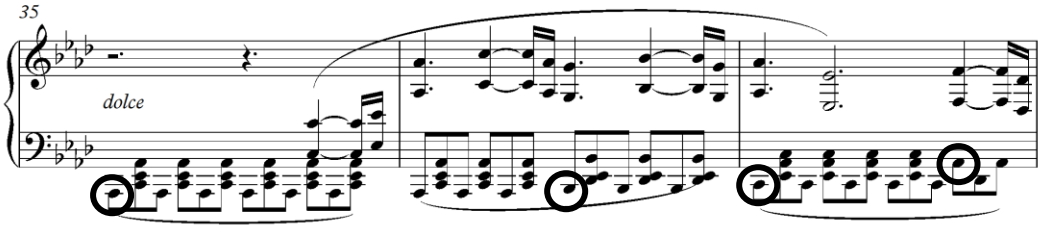
ในกฎเกณฑ์โดยทั่วไปนั้น แนวเบสควรสร้างความชัดเจนมากกว่าแนวประสานในส่วนของของระดับเสียง ดังหรือเบา เป็นต้น นอกจากนี้หากคอร์ดเปลี่ยน สีสันก็เปลี่ยนตาม เพื่อไม่ให้เสียงทับกัน จึงต้องใช้เพเดิลค้อนหยุดเสียงโดยการเปลี่ยนหรือปล่อยและเหยียบกลับในเสี้ยววินาทีเมื่อคอร์ดเปลี่ยน เช่นจาก C Major คอร์ดไปยัง F Major คอร์ด ให้เปลี่ยนเพเดิลตัวแรกของ F Major คอร์ดที่กำลังบรรเลงอยู่ เป็นต้น ซึ่งเทคนิคนี้เป็นเทคนิคขั้นต้น โดยใช้การฟังมากที่สุด ทั้งแนวทำนองแนวประสานและแนวเบส

ในตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 35-37 ของท่อนที่ 1 Allegro assai ซึ่งเป็นช่วงทำนองที่ 2 ของตอนนำเสนอ ซึ่งเป็นเทคนิคการใช้เพเดิลกับคอร์ดพลิกกลับ (Pedaling with chord Inversions)[27] พบว่าลายเบสกับลายประสานอยู่ในเสียงต่ำ โดยลายประสานมีตัวโน้ต A-flat สลับกับคอร์ด A-flat Major อีก 3 ตัว ลายเบสจริงๆนั้นจะเป็นตัวแรก ส่วนที่เหลือเป็นแนวประสาน ให้เหยียบเพเดิลค้อนหยุดเสียงตั้งแต่ตัว A-flat ตัวแรก และเหยียบค้างไปจนกระทั่งตอนเปลี่ยนคอร์ดเป็น E-flat Dominant 7 2nd inversion ที่ห้องที่ 36 จังหวะตกที่ 3 ให้เปลี่ยนเพเดิลด้วยความนุ่มนวลเหมือน Legato ที่ตัว B-flat เนื่องจากเป็นการเปลี่ยนคอร์ด เพื่อรักษาความไพเราะที่อยู่ในช่วงทำนองหลักที่ 2 ราวกับมีผู้หญิงกำลังร้องเพลงหวานๆอยู่ เนื่องจากอยู่ในเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur)[28]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[27] Ibid., 42

[28] ณัชชา โสคติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ 2 ฉบับปรับปรุง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทแอคทีฟ พริ้น จำกัด, 2547), 286.



ภาพที่ 40 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 35-37 ในตอนนำเสนอ แสดงแนวทำนอง แนวประสานและแนวเบสในช่วงเสียงต่ำมาก พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิลและเปลี่ยนเพเดิล

สำหรับตัวอย่างที่ 2 อยู่ในเสียงต่ำรูปแบบเดียวกัน แต่อยู่ในคอร์ดที่แตกต่างกัน พบได้ห้องที่ 174-176 เป็นทำนองหลักที่ 2 ของตอนย้อนความในคอร์ด F Major ซึ่งจะใช้เพเดิลเหมือนตัวอย่างที่ 1 ทุกประการ

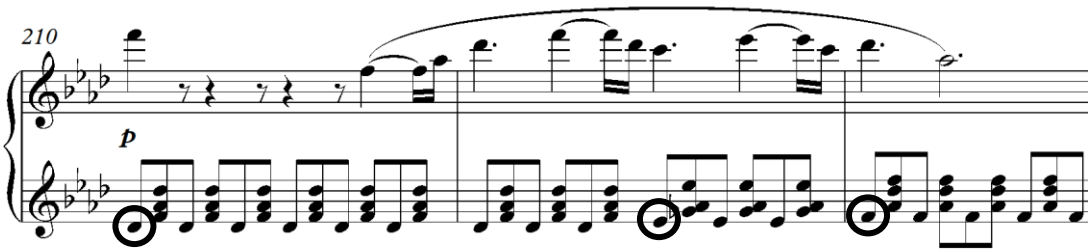
ภาพที่ 41 ท่อนที่ 1 ทำนองหลักที่ 2 ในตอนย้อนความ ห้องที่ 174-176 แสดงถึงแนวทำนอง แนวประสานและแนวเบสในช่วงเสียงต่ำมากอีกรูปแบบหนึ่ง พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิลและเปลี่ยนเพเดิล

ในตัวอย่างที่ 3 นั้น พบได้ที่ห้องที่ 113-115 อยู่ในตอนพัฒนาที่นำส่วนของทำนองหลักที่ 2 มาใส่ลงไป รูปแบบแนวประสานยังคงเดิม แต่ช่วงเสียงนั้นสูงขึ้นมาอยู่ที่เสียงกลาง แน่นอนว่าแต่ละช่วงเสียงก็สามารถส่งผลถึงการใช้เพเดิลด้วยเหมือนกัน เริ่มที่คอร์ด D-flat Major ให้ใช้เพเดิลลึกขึ้น

กว่าเดิมเพียงเล็กน้อย เพเดิลครึ่งโดยประมาณและเปลี่ยนเพเดิลแบบกระตุกเพียงเล็กน้อย ไม่เรียบหรือกระด้างจนเกินไป เพื่อรักษาทั้งเสียงและอัตลักษณ์ในช่วงเสียงกลางได้

ภาพที่ 42 ท่อนที่ 1 ทำนองหลักที่ 2 ในตอนพัฒนา ห้องที่ 113-115 แสดงถึงแนวประสานที่อยู่ช่วงเสียงกลาง พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิลและเปลี่ยนเพเดิล

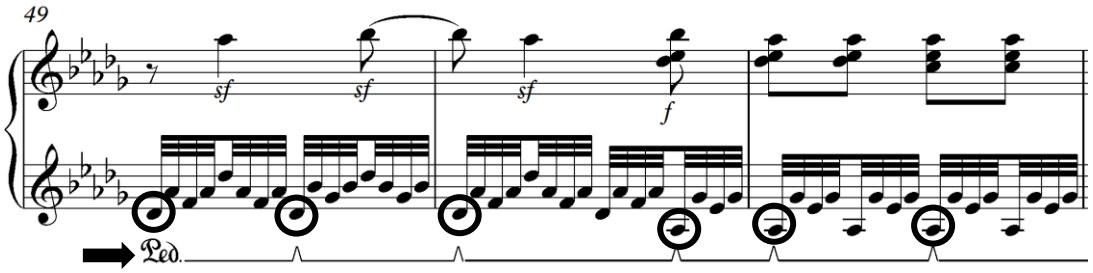
ในตัวอย่างที่ 4 พบได้ที่ห้องที่ 210-212 อยู่ในโคดา รูปแบบแนวประสานยังเป็นเหมือนเดิม แต่อยู่ในเสียงที่สูงมากกว่า 3 ตัวอย่างแรก เพื่อความเข้มข้นของท่อนนี้ สามารถใช้เพเดิลเต็มได้และเปลี่ยนเพเดิลแบบปกติหรือแบบกระด้างได้เลยเหมือน Staccato เมื่อมีการเปลี่ยนคอร์ด



ภาพที่ 43 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 210-212 แสดงถึงแนวประสานที่อยู่ช่วงเสียงสูงพอควร พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิลและเปลี่ยนเพเดิล

โดยส่วนใหญ่แล้วจะมีความแตกต่างที่วิธีการเปลี่ยนเพเดิลและระดับการใช้เพเดิลที่แตกต่างกันตามระดับเสียง

นอกจากการใช้เพเดิลกับคอร์ดที่พลิกกลับแล้ว ผู้วิจัยยังค้นพบอีกเทคนิคหนึ่งจำพวกแนวประสานและยกตัวอย่างขึ้นมาก็คือท่อนที่ 2 ห้องที่ 49-51 เป็นช่วงการแปรครั้งที่ 3 ส่วนที่ 1 ในฐานะเป็นตัวอย่างที่ 5 ซึ่งเป็นการใช้เพเดิลเพื่อเน้นตัวเบสที่สำคัญ (Stressing the Fundamental Bass Part)[29] พบว่าลายประสานที่มือซ้ายอยู่ในจังหวะที่มีโน้ตเขบ็ต 3 ชั้น มีแนวเบสที่ตัว D-flat ที่จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ให้เหยียบเพเดิลที่จังหวะที่ 1 และเปลี่ยนเพเดิลด้วยวิธีกระตุกเพียงเล็กน้อยที่จังหวะที่ 3 หลังจากมือซ้ายกดตัว D-flat ลงไปแล้ว ไปพร้อมกับมือขวาที่กำลังบรรเลงทำนองเพียงตัวเดียวอยู่ เนื่องจากอยู่ในอัตลักษณ์ที่สนุกสนานผสมผสานกับความไพเราะ



ภาพที่ 44 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 49-51 แสดงแนวทำนองหลัก แนวประสานและแนวเบสที่ชัดเจน พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิล

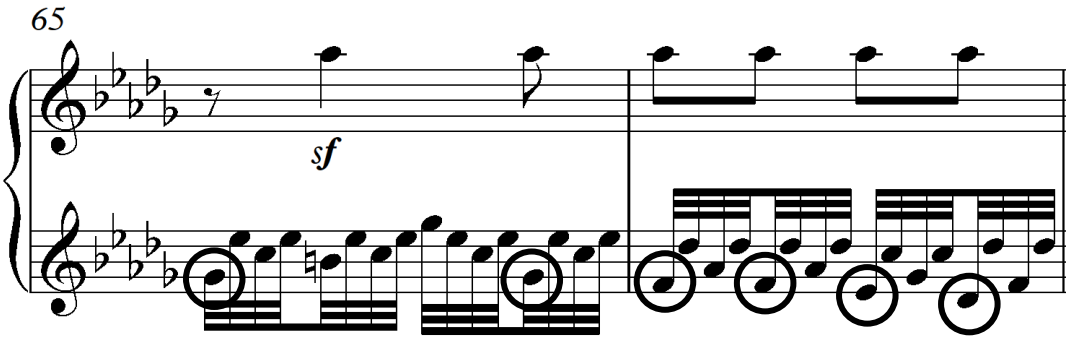
ในเรื่องการใช้เพเดิลเพื่อเน้นตัวเบสนั้น นักประพันธ์มักจะเสนอแนะว่าการหนุนแนวเบสนั้นควรเน้นออกมา แนวเบสแต่ละแนวให้ความสำคัญแตกต่างกันไป เพียงแต่จะส่งผลถึงแนวทางเลือกที่จะใช้เพเดิลด้วย[30]

---

[29] Joseph Banowetz, **THE PIANIST'S GUIDE TO PEDALING** (Indiana: Indiana University Press, 1992), 42

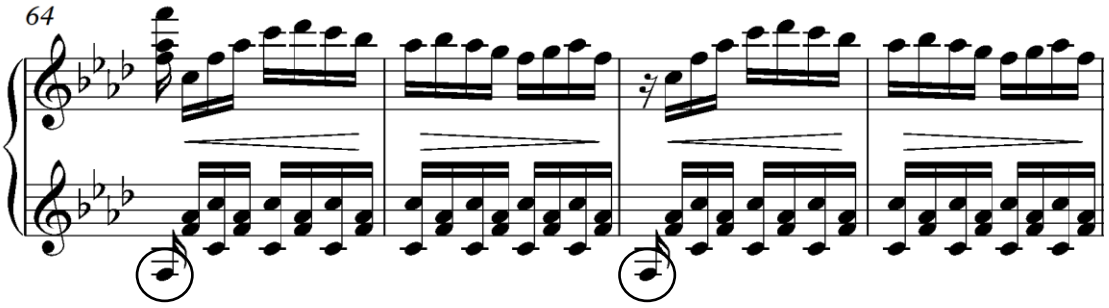
[30] Ibid., 42

ในอีกท่อนหนึ่ง พบได้ที่ห้องที่ 65-66 เป็นตัวอย่างที่ 6 ซึ่งมีรูปแบบเหมือนตัวอย่างที่ 5 แต่เป็นส่วนที่ 2 โดยเริ่มจากคอร์ด A-flat Dominant 3rd inversion พบว่ามีตัวเบสเป็น G-flat อีกทั้งในห้องที่ 66 มีการเดินเบสลงทีละเสียง ทำให้ราวกับมีทำนองที่ 2 ในมือซ้ายบรรเลงทำนองพร้อมกับทำนองหลักบนมือขวาที่มีตัว A-flat ซ้ำกัน โดยใช้เพเดิลปกติและเปลี่ยนเพเดิลแบบกระตุกเพียงเล็กน้อยทุกครั้งเมื่อแนวเบสเปลี่ยนทุกตัว



ภาพที่ 45 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 65-66 แสดงถึงแนวทำนองหลัก แนวประสานและแนวเบสในอีกรูปแบบหนึ่ง พร้อมทั้งจุดที่ใช้และเปลี่ยนเพเดิล

นอกจากนี้ ในตัวอย่างที่ 7 พบได้ที่ท่อนที่ 3 Allegro ma non troppo ห้องที่ 64-67 อยู่ในตอนนำเสนอก่อนเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 พบว่า ที่แนวเบสกับแนวประสานถูกแยกออกอย่างชัดเจน แต่ก็ยังอยู่ในคอร์ดเดียวกัน คือ F minor คอร์ด แนวเบสอยู่ที่ตัว F ต่ำ ที่ห้องที่ 64 และตัวเดียวกันอีกตัวที่ห้องที่ 66 ให้เหยียบเพเดิลที่ตัว F ต่ำตัวแรกและเปลี่ยนเพเดิลแบบกระตุกรวดเร็วเพื่อรักษาความกังวานของแนวเบสได้ ในขณะที่มือกำลังบรรเลงแนวประสานเป็นคอร์ด 4 ตัว บรรเลงสลับกัน 2 ตัวในตัวเขบ็ต 2 ชั้น ไปพร้อมกับทำนองหลักที่มือขวาที่กำลังวิ่งในจังหวะเขบ็ต 2 ชั้น



ภาพที่ 46 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 64-67 แสดงแนวทำนองหลัก แนวประสานและแนวเบสพร้อมทั้งตัวโน้ตที่เน้นใช้เพเดิล

สำหรับตัวอย่างที่ 8 นั้น เป็นเทคนิคที่กล่าวมาทั้ง 2 เทคนิคมารวมกัน นั่นคือการใช้เพเดิลในคอร์ดพลิกกลับมาผสมผสานกับการเน้นตัวเบสที่สำคัญ พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 130-134 อยู่ช่วงกลางของตอนพัฒนา ทำให้พบว่ามีแนวประสานอยู่ในคอร์ด C-flat Major 1st inversion และมีตัวขาวที่เป็นแนวเบสมาทับกับตัวแรกของแนวประสาน ให้ใช้เพเดิลตามปกติและเปลี่ยนเพเดิลแบบปล่อยและเหยียบใหม่ทันทีเมื่อตัวเบสและคอร์ดเปลี่ยน ทำให้เสียงมีความชัดเจนและแนวประสานมีความก้องกังวานในขณะที่มือขวากำลังบรรเลงทำนองหลักเป็นเขบ็ต 2 ชั้นอย่างประณีตบรรจง ราวกับมีเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรากำลังบรรเลงอยู่ ซึ่งแนวเบสเปรียบเสมือนบาสซูนกับเชลโล และแนวประสานถูกบรรเลงเหมือนเสียงวิโอลาหรือคลาริเน็ต

ภาพที่ 47 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 130-134 แสดงถึงตัวโน้ตที่เน้นใช้เพเดิล

เทคนิคที่ 2 การใช้เพเดิลในท่อนบันไดเสียง (Use of the Pedal in Scale Passages)

เทคนิคนี้เป็นเทคนิคเสริมคล้ายคลึงกับการตกแต่งอย่างหนึ่ง ใช้กับโน้ตกลุ่มจำพวกบันไดเสียงต่างๆก็มีการใช้เพเดิลมาช่วยเสริม ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ การตีความ และรูปแบบหลายๆอย่าง ดังนี้

กลุ่มที่ 1 การใช้เพเดิลกับบันไดเสียงเมเจอร์ ไมเนอร์ธรรมดา อาร์เปโจ ทั้งขาขึ้นและขาลง ซึ่งในกรณีนี้จะขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ต้องการผลของเสียง (effect) ต่างๆ เช่น พายุ ฟ้าผ่า เป็นต้น

ในตัวอย่างที่ 9 พบได้จากท่อนที่ 1 ห้องที่ 12-14 ซึ่งเป็นบันไดเสียงอาร์เปโจขาลงซะส่วนใหญ่ ถึงแม้มีขาขึ้นวกกลับมาบ้างก็ตาม ซึ่งเทคนิคนี้ จะใช้เพเดิลที่เสียงสูงก่อนและไล่ลงไปจนกระทั่งเสียงต่ำ ในขณะนั้นเพเดิลที่ถูกใช้ก็จะค่อยๆปล่อยไปจนอยู่ในแบบไม่มีเพเดิล เนื่องจากสายเปียโนที่อยู่ฝั่งขวา มีสายที่บาง ทำให้สั่นสะเทือนไม่นานนัก ต่างจากที่ฝั่งสาย มีสายที่หนาซึ่งสั่นสะเทือนนาน เพื่อให้เสียงสมดุลกัน จึงใช้ลักษณะเพเดิลแบบค่อยๆปล่อยออกไป

ภาพที่ 48 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 12-14 แสดงถึงท่อนสเกลอาร์เปโจขาขึ้นและลง พร้อมทั้งเครื่องหมายการใช้เพเดิล

ในตัวอย่างที่ 10 พบได้ที่ท่อนที่ 2 ห้องที่ 80 จะเป็นบันไดเสียงขาลงในคีย์ D-flat Major ลักษณะนี้สามารถใช้เพเดิลได้แต่จะไม่แช่นาน และใช้ในช่วงเสียงสูงแล้วค่อยๆปล่อยออกไปเช่นกันกับตัวอย่างที่ 9

ภาพที่ 49 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 80 แสดงถึงสเกลเมเจอร์ขาลง พร้อมเครื่องหมายการใช้เพเดิล

สำหรับตัวอย่างที่ 11 พบได้ที่ท่อนที่ 1 ห้องที่ 227-228 อยู่ในโคดา ตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นว่านอกจากที่มีบันไดเสียงต่างๆแล้ว ยังมีตัวโน้ตในจังหวะที่ 1 ขึ้นต้นเป็นแนวเบสมาเพื่อหนุนเสียงเพื่อเพิ่มความกังวานมากขึ้นอีกด้วย ราวกับว่ามีกลุ่มเครื่องเป่าเป่าค้างเป็นเวลานาน ไม่ว่าจะอยู่ในช่วงเสียงสูง เสียงกลางหรือเสียงต่ำก็ตาม ใน 2 ห้องที่ยกตัวอย่างมานี้ พบว่าตัวแรกเป็น D-flat เสียงกลางและตามด้วยบันไดเสียงอาร์เปโจ B-flat minor ขาลงและวนขึ้นและลงกลับไปมา ตัวอย่างนี้ให้ใช้เพเดิลเต็มตั้งแต่สัญลักษณ์เพเดิลที่ระบุไว้และปล่อยเพเดิลที่สัญลักษณ์ให้ปล่อยตามหนังสือเพลงที่ระบุไว้ เพื่อความกังวานกับทั้ง 2 ห้องในคอร์ด B-flat minor ซึ่งบ่งบอกถึงจุดสูงสุดท่อนหนึ่ง

ภาพที่ 50 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 227-228 แสดงถึงบันไดเสียงอาร์เปโจขาขึ้นและลง ตัวโน้ตขึ้นต้นในฐานะแนวเบสในช่วงเสียงกลาง พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิล

นอกจากนี้ในตัวอย่างที่ 12 ห้องที่ 231-232 ของท่อนที่ 1 อยู่ในโคดาเช่นกัน พบว่าโน้ตตัวแรกเป็น C ในช่วงเสียงต่ำพอสมควร ต่างจากตัวอย่างที่ 12 อย่างเห็นได้ชัด ตามด้วยบันไดเสียงอาร์เปโจ F minor วนขึ้นลงไปมา ซึ่งสามารถใช้เพเดิลเต็มเหมือนกับตัวอย่างที่ 12 ได้ทุกประการ เพียงแค่ช่วงความกว้างของเสียงมีความกว้างขึ้น เพื่อให้เสียงมีความเข้มข้นขึ้นอีกระดับหนึ่งด้วย

ภาพที่ 51 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 231-232 แสดงถึงบันไดเสียงอาร์เปโจขาขึ้นและลง ตัวโน้ตขึ้นต้นในฐานะแนวเบสในช่วงเสียงต่ำ พร้อมทั้งจุดที่ใช้เพเดิล

และในตัวอย่างที่ 13 พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 112-115 มีความคล้ายคลึงกับตัวอย่างที่ 13 แต่ในจังหวะที่ 1 ของมือซ้ายมีโน้ต G-flat ถึง 2 ตัวห่างคู่ 8 และตามด้วยบันไดเสียง A diminished seventh ขาขึ้นและตามด้วยลง ซึ่งให้ใช้เพเดิลเต็มอีกเช่นกันเหมือนตัวอย่างที่ 12 และ 13 ใช้เพเดิลที่จังหวะแรก เนื่องจากมีสัญลักษณ์กำกับไว้ให้ใช้เพเดิล เพื่อให้เสียงบนบันไดเสียงบนมือ

ขวามีความก้องกังวานตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ในขณะที่มือซ้ายนั้นเป็นแนวเบสเพียง 2 ตัวในขั้นคู่ 8 เพื่อสร้างฐานเสียงด้วย

ภาพที่ 52 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 112-115 แสดงถึงบันไดเสียง A ดิมินิชท์ขาขึ้นและลง พร้อมกับจุดที่ใช้เพเดิล

กลุ่มที่ 2 ใช้สำหรับบันไดเสียงโครมาติก (Chromatic scale) หรือกึ่งๆโครมาติกก็สามารถใช้ด้วยเช่นกัน โดยใช้วิธีเหยียบและปล่อย และให้ทำซ้ำจนจบท่อนหรือประโยค ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะเน้นตัวไหนเป็นพิเศษ

ในตัวอย่างที่ 14 พบได้ที่ท่อนที่ 1 ห้องที่ 47-50 จะเป็นการผสมผสานของบันไดเสียง minor และโครมาติก สลับไปมา สามารถใช้เพเดิลได้ แต่จะไม่มากเพราะอาจทำให้เสียงเบลอมากเกินไปได้

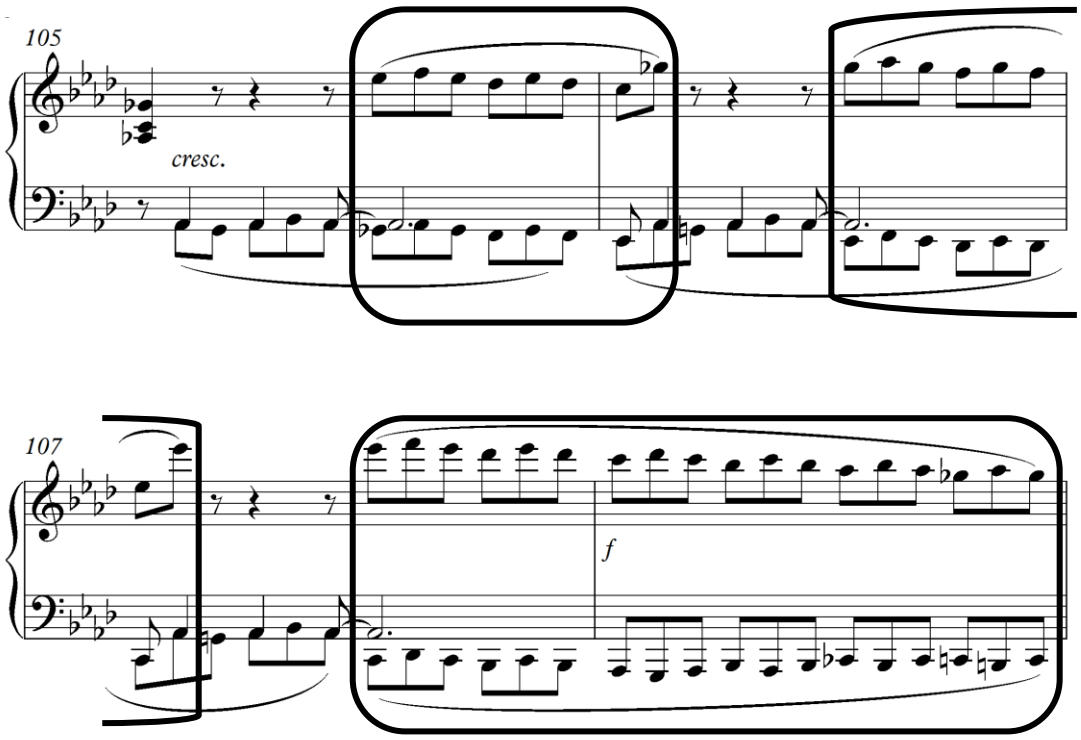
ภาพที่ 53 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 47-49 แสดงถึงบันไดเสียงผสมผสานระหว่างไมเนอร์และโครมาติก และจุดที่ใช้เพเดิลในกรอบสี่เหลี่ยม

เทคนิคที่ 3 การใช้เพเดิลเพื่อเพิ่มสีสันให้กับบทประพันธ์ (Pedaling for Colors)

เทคนิคนี้อยู่ในขั้นกลาง และเน้นการฟังเสียงส่วนใหญ่ สามารถสร้างสีสันได้ในหลายรูปแบบ หลายสถานการณ์ เพื่อผลิตเสียงให้ดูมีผลการบทประพันธ์มากขึ้น ส่วนใหญ่จะทำเสียงเบลอ เช่น การเบลอที่เสียงสูงที่ตัวโน้ตหรือคอร์ด การเบลอที่เสียงต่ำและมีการแช่แนวเบสในขณะที่มีกลุ่มโน้ตนอกคอร์ดเข้ามาแทรกด้วย เทคนิคเหล่านี้อาจได้เพิ่มความเข้มของเสียงด้วยเช่นกัน[31]

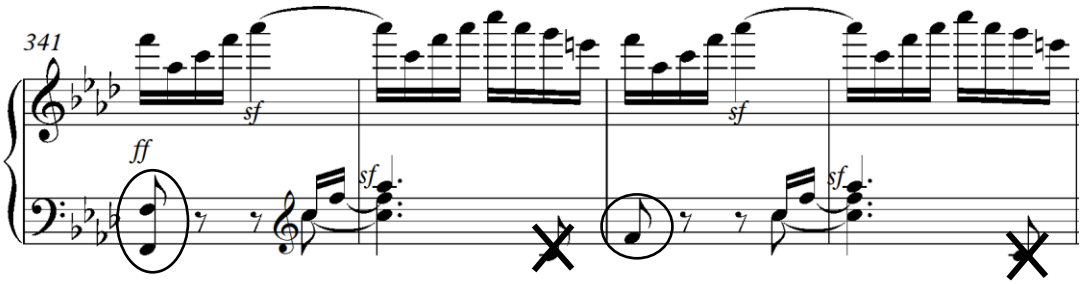
ในตัวอย่างที่ 15 พบได้ที่ท่อนที่ 1 ห้องที่ 105-108 อยู่ในท่อนพัฒนา พบว่าโน้ตสลับขึ้นลงทั้งแนวบนและแนวล่างพร้อมกัน แม้จะมีทิศทางการเดินโน้ตที่ตรงข้ามกันก็ตาม ให้ใช้เพเดิลที่โน้ตสลับขึ้นลงทุกที่เพื่อเบลอเสียงให้มีสีสันขึ้นได้

[31] Heinrich Gebhard, **THE ART OF PEDALING A Manual for the Use of the Piano Pedals** (NY: Franco Colombo, Inc., 1963), 20-21



ภาพที่ 54 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 105-108 แสดงถึงโน้ตมือซ้ายและมือขววิ่งไปทิศทางเดียวกันและตรงข้ามกัน พร้อมกับจุดที่ใช้เพเดิลในวงกลม

และตัวอย่างที่ 16 ของเทคนิคนี้ พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 341-344 ซึ่งอยู่ในท่อนโคดาที่มีจังหวะเร็วมาก (Coda-Presto) จะมีโน้ตมือขวาเปิดด้วยจังหวะเขบ็ต 2 ชั้น สลับกับมือซ้ายเพียง 3 ตัวในขณะที่แนวเบสของมือซ้ายที่ห้อง 341 มีตัว F คู่ 8 เป็นฐาน ใช้เพเดิลตั้งแต่ตัว F คู่ 8 จนกระทั่งเจอตัว C ที่มือซ้ายและ G กับ E ที่มือขวาที่จังหวะยกที่ 2 ของห้องที่ 342 ไม่จำเป็นต้องเปลี่ยนเพเดิลข้ามตัว C ได้เลยจนถึงต้นห้องที่ 343 จึงเปลี่ยนเพเดิล



ภาพที่ 55 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 341-344 แสดงถึงตัวโน้ตที่เริ่มใช้เพเดิลและเปลี่ยนเพเดิลโดยข้ามตัว C ไป

เทคนิคที่ 4 การใช้เพเดิลกับตัวเน้นที่ถูกกำกับเป็นพิเศษ (Pedaling Written Accents)

จัดอยู่ในส่วนของการจัดการจำพวกจังหวะต่างๆ อยู่ในขั้นกลางเช่นกัน เทคนิคนี้อาจมีการใช้เพื่อสร้างสีสันและแสดงให้เห็นบนตัวเน้นที่ระบุ[32] เช่น sf[33], sfp[34], fp[35] เป็นต้น ซึ่งลักษณะนี้เป็นสไตล์ที่เบโทเฟนเขียนเอาไว้ทุกบทประพันธ์ ตราบใดที่ไม่เปลี่ยนแปลงลักษณะเสียง (Articulation) ที่ท่อนอื่นๆที่ระบุ สำหรับหน้าที่ของตัวเน้นนั้นทำได้หลายหน้าที่ด้วยกัน เช่น เพิ่มความเข้มของเสียง สร้างประโยคเพลงได้ หนุนความก้องกังวาน เป็นต้น

พบได้ที่ท่อนที่ 1 ห้องที่ 42 เป็นตัวอย่างที่ 1 มีสัญลักษณ์ sf อยู่ที่จังหวะที่ 2 ซึ่งให้เปลี่ยนเพเดิลที่ sf พอดี และเนื่องจากคอร์ดเปลี่ยนจาก D-flat minor ไปยัง B-double flat major (A major) 1st inversion เพื่อเพิ่มความเข้มของเสียงอีกด้วย สำหรับในตัวอย่างที่ 17

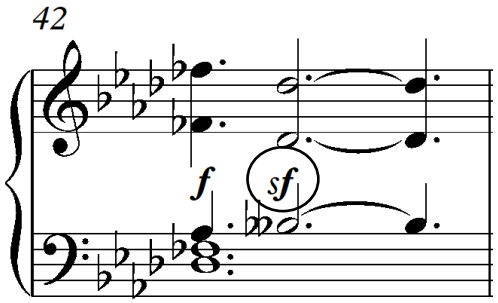
---

[32] Joseph Banowetz, **THE PIANIST'S GUIDE TO PEDALING** (Indiana: Indiana University Press, 1992), 54.

[33] sf หรือ sforzando แปลว่าเน้นทันที มีผลเฉพาะกับโน้ตหรือคอร์ดนั้น ไม่มีผลต่อเนื่อง ดู ณัชชา โสคติยานุรักษ์**, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ 2 ฉบับปรับปรุง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทแอคทีฟ พริ้น จำกัด, 2547), 281.

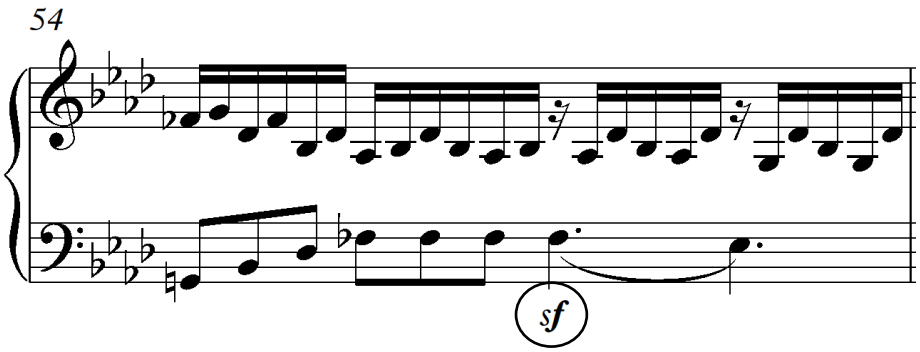
[34] sfp หรือ sforzando piano มีหน้าที่เน้นเหมือน sf เพียงแต่ต้องเล่นเบาต่อทันที ดู เรื่องเดียวกัน, 112, 281.

[35] fp หรือ fortepiano แปลว่าเล่นดังแล้วเบาทันที ดู เรื่องเดียวกัน, 112.



ภาพที่ 56 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 42 แสดงถึงตัวเน้นเพื่อความเข้มของเสียง

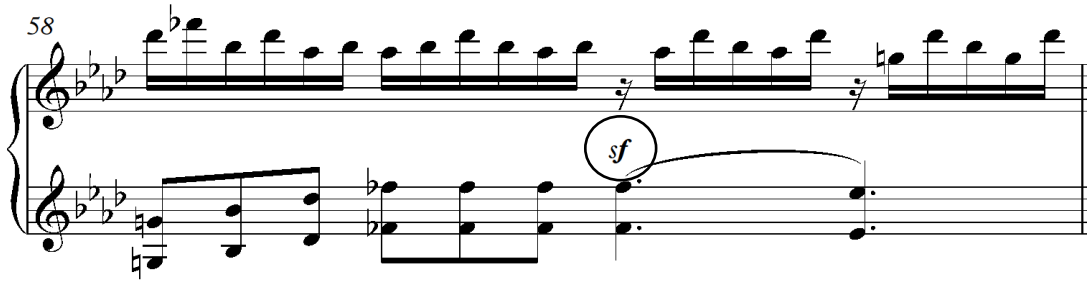
ตัวอย่างที่ 18 พบได้ที่ห้องที่ 54 อยู่ในตอนโคเด็ตตา พบว่ามี sf อีกที่หนึ่งที่ตัว F-flat จังหวะที่ 3 ของมือซ้าย ให้ใช้เพเดิลลงไปพร้อมกับตัวที่มี sf เพื่อเพิ่มความเด่นชัดได้



ภาพที่ 57 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 54 แสดงถึงใช้เพเดิลที่ sforzando เพื่อเพิ่มความเข้มของเสียง

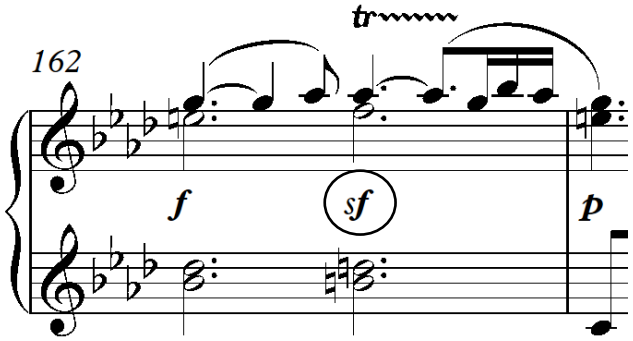
ตัวอย่างที่ 19 พบได้ที่ห้องที่ 58 ซึ่งมีรูปแบบคล้ายคลึงกับตัวอย่างที่ 19 เพียงแต่อยู่ในช่วงเสียงที่สูงขึ้น และที่มือซ้ายมีโน้ตถึง 2 ตัวห่างกันคู่ 8 เพื่อเพิ่มอรรถรสถึงความแตกต่างของ

รายละเอียดอื่นที่ไม่ใช่รูปแบบการเดินโน้ต พบว่าที่ F-flat ทั้ง 2 ตัวบนจังหวะที่ 3 มี sf ระบุเอาไว้ ให้ใช้เพเดิลหนักเมื่อถึงตัวโน้ตที่มี sf เพื่อเพิ่มความเด่นชัดได้มากขึ้น



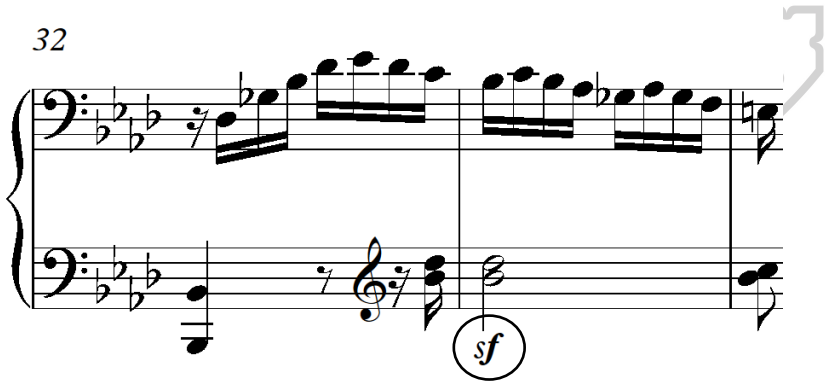
ภาพที่ 58 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 58 แสดงถึงใช้เพเดิลที่ sforzando เพื่อเพิ่มความเข้มของเสียง ในช่วงเสียงที่สูงขึ้น

ในตัวอย่างที่ 20 พบได้ที่ห้อง 162 อยู่ในช่วงกลางของตอนย้อนความ เป็นการเน้น sf บนคอร์ดเพื่อเพิ่มความลึกซึ้งมากขึ้น จากคอร์ด E diminished 7^{th} 2^{nd} inversion ที่จังหวะที่ 1 เปลี่ยนเป็น B diminished 7^{th} ที่จังหวะที่ 3 สามารถใช้เพเดิลได้ทั้ง 2 คอร์ด เพียงแต่คอร์ดที่จังหวะที่ 3 นั้น จะใช้เพเดิลที่หนักขึ้นมากกว่าคอร์ดที่ 1 รวมถึงมือบรรเลงกดคอร์ดหนักขึ้นอีกด้วย



ภาพที่ 59 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 162 แสดงถึงใช้เพเดิลที่ sforzando เพื่อเน้นถึงคอร์ดที่เปลี่ยน

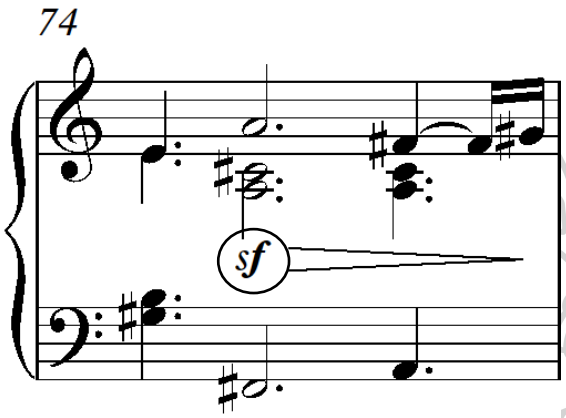
ตัวอย่างที่ 21 พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 32-34 อยู่ในตอนนำเสนอ ก็เป็นการเน้น sf ในจังหวะเร็วแต่เร็วกว่าท่อนที่ 1 พบว่ามีโน้ต B-flat และ D-flat เรียงซ้อนกันคู่ 3 ไมเนอร์ในช่วงเสียงที่สูงซึ่งมี sf กำกับไว้อยู่ โดยใช้เพเดิลหนักทันทีเมื่อถึง sf และปล่อยที่ตัวต่อไปทันทีเหมือนเพเดิลสำหรับเชื่อมโน้ต (Pedaling Slurs)[36]



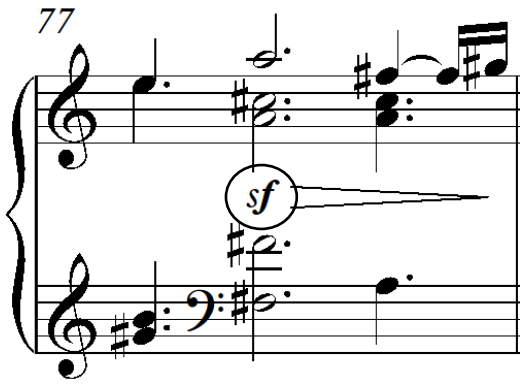
ภาพที่ 60 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 32-34 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ sforzando และปล่อยตัวต่อไปบนมือซ้าย

[36] Joseph Banowetz, **THE PIANIST'S GUIDE TO PEDALING** (Indiana: Indiana University Press, 1992), 47.

สำหรับตัวอย่างที่ 22 และ 23 นั้น เป็น sf ที่ทำหน้าที่อื่น ถึงแม้เป็นการเน้นเหมือนกัน แต่อยู่ในอัตลักษณ์ที่แตกต่าง วิธีการใช้เพเดิลจะแตกต่างกันด้วย พบได้ที่ท่อนที่ 1 ห้องที่ 74 และ 77 อยู่ในช่วงเริ่มของตอนพัฒนา พบว่ามีสัญลักษณ์ sf บนจังหวะที่ 2 ทั้ง 2 ห้องนั้นแตกต่างกันเพียงแค่ช่วงเสียง ห้องที่ 74 อยู่ช่วงเสียงต่ำ ให้ใช้เพเดิล 1 ใน 4 พร้อมทั้งเปลี่ยนเพเดิลอย่างนุ่มนวลเมื่อถึง sf ส่วนห้องที่ 77 อยู่ในช่วงเสียงสูง ให้ใช้เพเดิลเหมือนกับตัวอย่างที่ 23 แต่ให้ใช้เพเดิลครึ่ง



ภาพที่ 61 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 74 จากตัวอย่างที่ 22 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ sforzando ในอัตลักษณ์ที่นุ่มนวล

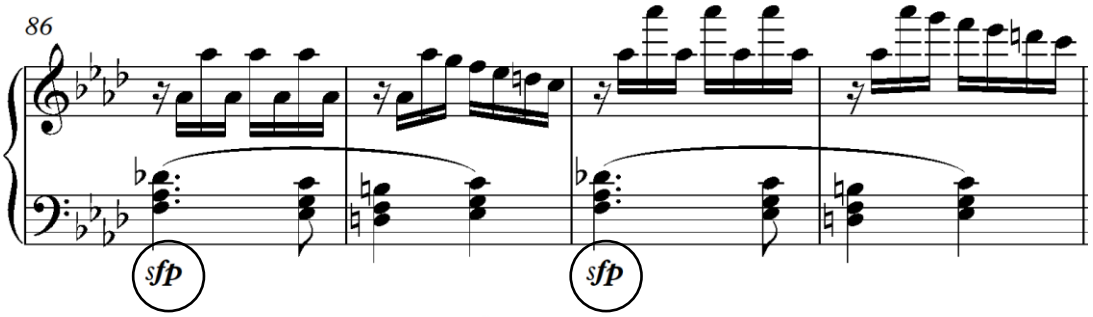


ภาพที่ 62 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 77 จากตัวอย่างที่ 23 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ sforzando ในอัตลักษณ์ที่นุ่มนวล และช่วงเสียงที่สูงขึ้น

นอกจาก sf แล้วก็ยังมีสัญลักษณ์ sfp ก็ทำหน้าที่ใช้เพเดิลแบบเดียวกัน พบได้ที่ห้องที่ 61-63 สำหรับตัวอย่างที่ 24 จะพบที่จังหวะที่ 4 ของมือซ้ายที่เป็นคอร์ด E-flat7 2nd inversion ให้เหยียบเพเดิลตรงสัญลักษณ์ sfp ลงไป

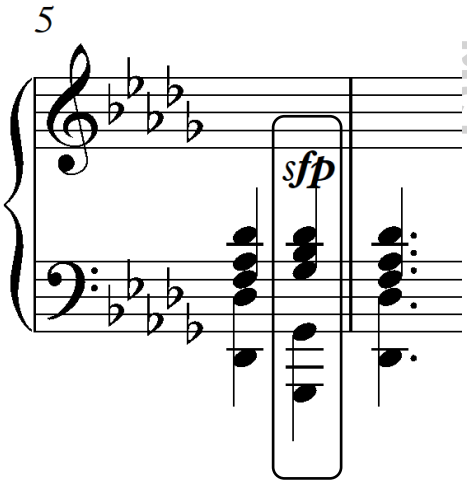
ภาพที่ 63 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 61-63 แสดงถึงตัวเน้น sfp เพื่อเพิ่มความเข้มของเสียง

ในตัวอย่างที่ 25 พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 86-89 อยู่ในช่วงทำนองที่ 2 ในตอนนำเสนอ พบว่ามีสัญลักษณ์ sfp ที่ทำหน้าที่เน้นอีกที่หนึ่ง โดยสามารถเปลี่ยนเพเดิลตามคอร์ดที่เปลี่ยน เพียงแต่จะเน้นเพเดิลหนักขึ้นเพียงเล็กน้อยเมื่อถึงคอร์ดที่มี sfp



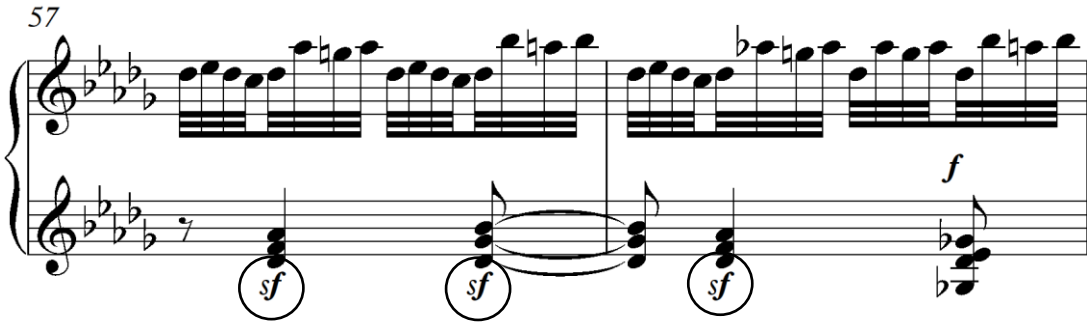
ภาพที่ 64 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 86-89 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ sfp ทั้ง 2 จุดเพื่อเน้นออกมามากกว่าตัวอื่นๆ

ส่วนในตัวอย่างที่ 26 เป็น sfp ที่ทำหน้าที่อีกอัตลักษณ์หนึ่ง พบได้ที่ท่อนที่ 2 ห้องที่ 5 อยู่ในช่วงทำนองหลัก พบว่าในจังหวะที่ 2 เป็นคอร์ด G-flat major ให้เปลี่ยนเพเดิลอย่างนุ่มนวล ในขณะที่มือกดคอร์ดหนักมากกว่าเพียงเล็กน้อย เพื่อรักษาความไพเราะแบบมีการเน้นหนักของท่อนนี้ได้



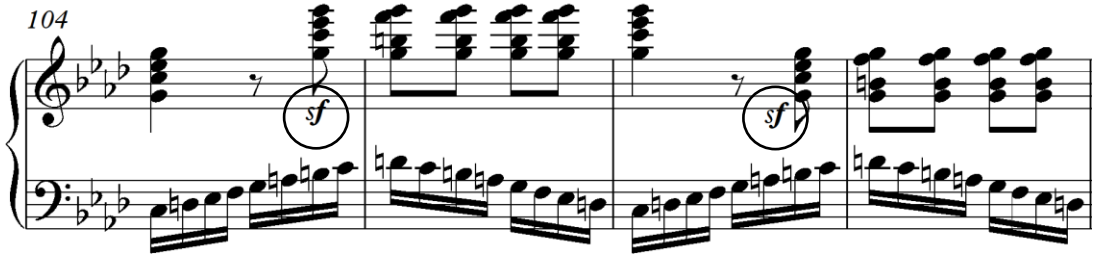
ภาพที่ 65 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 5 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ sfp ด้วยความนุ่มนวล

ในส่วนของท่อน 2 ห้องที่ 57-58 เป็นตัวอย่างที่ 27 นอกจากให้ใช้เพเดิลที่ sf เพื่อความเข้มของเสียงแล้วยังสามารถสร้างประโยคเพลงอีกด้วย พบได้ที่มือซ้ายเป็นคอร์ด 3 คอร์ดที่มี sf กำกับไว้ ในขณะที่มือขวาเป็นโน้ตวิ่งในจังหวะเขบ็ต 3 ชั้น ให้ใช้เพเดิลบนคอร์ดที่มี sf



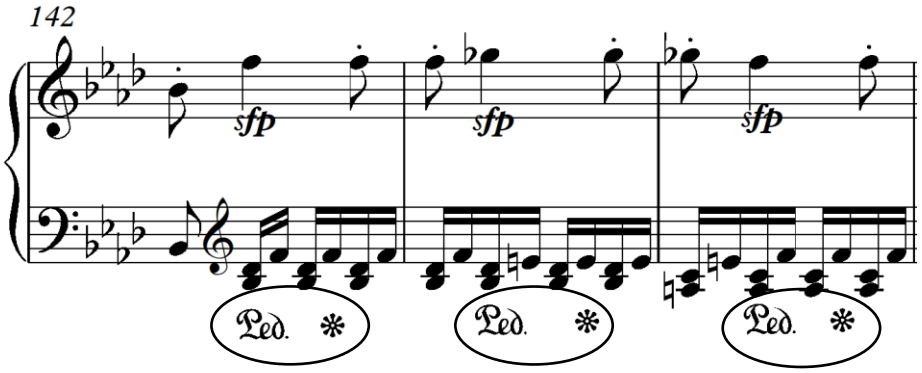
ภาพที่ 66 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 57-58 แสดงถึงจุดที่ใช้เพเดิลตามมือซ้ายที่บรรเลงไว้

ในตัวอย่างที่ 28 อยู่ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 104-112 พบว่ามีคอร์ด 4 ตัวที่มี sf ที่มือขวา เพื่อเพิ่มความชัดเจนของ sf และหนุนความกังวานเพื่อไม่ให้เสียงแห้งเกินไปโดยใช้เพเดิลช่วย เนื่องจากอยู่ในท่อนเร็ว



ภาพที่ 67 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 104-107 แสดงถึงจุดที่ใช้เพเดิลตามมือขวาเพื่อความกังวาน

ตัวอย่างที่ 29 พบได้ที่ห้องที่ 142-144 ซึ่งอยู่ในตอนพัฒนา พบว่ามี sfp บนตัวที่ 2 ของมือขวา ซึ่งเวลาเน้นให้มากๆ ก็จำเป็นที่ให้เพเดิลมาช่วยอีกเช่นกัน ใช้ตามมือขวา โดยที่ไม่จำเป็นต้องสนแนวประสานที่มือซ้าย เนื่องจากแนวนั้นเป็นแนวประสานที่ค่อนข้างหนาและอาจทำให้ความชัดเจนของตัวเน้นหายไปหากใช้เพเดิลตามแนวประสาน อีกทั้งยังเป็นสิ่งเปรียบเสมือนลมกระโชกในระดับกลางมาหนุนให้ทำนองหลักที่มือขวาได้



ภาพที่ 68 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 142-144 แสดงถึงจุดที่ใช้เพเดิลตาม sfp บนมือขวา

นอกจากใช้เพเดิลที่แตกต่างบนตัวเน้นที่มีการกำกับ ก็ยังสามารถใช้กับตัวที่ไม่มีการกำกับ (Pedaling Unwritten Accents)[37] ได้ด้วยเช่นกัน

พบได้ในตัวอย่างที่ 30 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 26-27 อยู่ในช่วงเชื่อมก่อนเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 ของตอนนำเสนอ พบว่าในมือซ้าย มีตัว A-flat และ C-flat เรียงซ้อนกันคู่ 3 ไมเนอร์บนจังหวะตกที่ 2, 3 และ 4 ตามด้วย E-flat บรรเลงซ้ำติดกันอีก 2 ตัวในแต่ละชุด ให้ใช้เพเดิลแบบเหยียบให้ลึกและปล่อยทันทีเหมือนการเหยียบเพเดิลในรูปแบบเน้นหนัก (Accent Pedaling)[38] บนตัวขั้นคู่ 3 ไมเนอร์บนจังหวะตก เพื่อแสดงให้เห็นถึงความชัดเจนของกลุ่มโน้ตนี้

ถึงแม้มี sfp ที่เสียงสูงบนมือขวา แต่สำหรับความคิดของผู้วิจัยแล้ว สามารถทำเสียงเน้นได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้เพเดิล

ภาพที่ 69 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 26-27 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่ลงเครื่องหมายวงกลมเอาไว้

และตัวอย่างที่ 31 พบได้ที่ท่อนที่ 2 ห้องที่ 6 อยู่ในช่วงทำนองหลักของท่อนนี้ พบว่าคอร์ดที่ 2 ของห้องที่ 6 เป็นคอร์ดพิเศษที่เรียกว่าคอร์ดคู่หกแบบเยอรมัน (German sixth chord)[39]

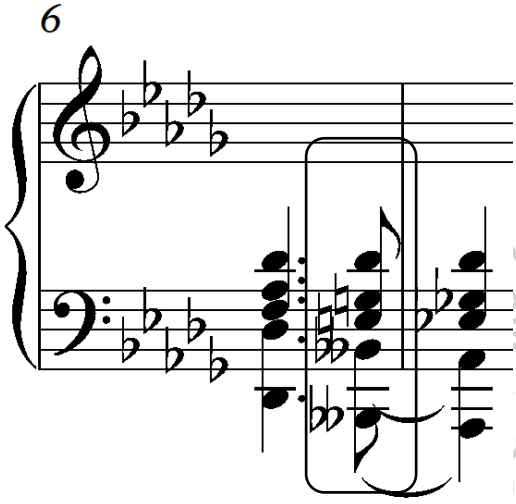
---

[37] Ibid., 56.

[38] Ibid., 56.

[39] ณัชชา โสคติยานุรักษ์**, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ 2 ฉบับปรับปรุง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทแอคทีฟ พริ้น จำกัด, 2547), 121.

จึงจำเป็นต้องเน้นคอร์ดพิเศษนี้ออกมาให้ชัดเจน โดยการเน้นทั้งเพเดิลและมือให้หนักขึ้นเพียงเล็กน้อยมากกว่าคอร์ดอื่นๆ เพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับบทเพลงนี้มากขึ้น



ภาพที่ 70 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 6-7 ให้ใช้เพเดิลในรูปแบบเน้นที่ลงเครื่องหมายวงกลมเอาไว้

เทคนิคที่ 5 การใช้เพเดิลในบางส่วน (Partial used of Pedal)

เนื่องจากมีผู้บรรเลงจำนวนมาก ยังไม่ได้ตระหนักถึงเรื่องการใช้เพเดิลอย่างถ่องแท้ เป็นเพราะเพเดิลใช้เพียงแค่รูปแบบเดียวก็คือแบบเหยียบลึกให้สุด และเสียงที่เกิดขึ้นในบางครั้งอาจไม่ได้ออกมาน่าดึงดูดใจหรือเป็นที่ยอมรับกับผู้ฟังเสมอไป เมื่อจะใช้เพเดิลเป็นส่วนให้สำเร็จนั้นตัวหยุดสายเปียโนต้องให้แตะบนสายเป็นครั้งคราวก่อนที่จะถูกยกขึ้นอีกครั้ง สำหรับตัวแกรนด์เปียโน (Grand piano) หรือคอนเสิร์ตแกรนด์ (Concert Grand)[40] ตัวหยุดสายต้องวางให้สนิทติดกับสายเป็นเวลานาน เพื่อให้เสียงหยุดสั่นอย่างสมบูรณ์ได้ เมื่อหลังจากใช้เพเดิล และในช่วงที่ตัวหยุดสายไม่ได้อยู่

[40] คอนเสิร์ตแกรนด์ (Concert grand) หมายถึง แกรนด์เปียโนขนาดใหญ่ที่ใช้ในหอแสดงดนตรี ดู เรื่องเดียวกัน, 63.

ติดกับสายเปียโน ก่อนที่เสียงทุกเสียงจะเงียบไป ให้ใช้วิธีการแตะสายและปล่อยตัวหยุดสายออกอย่างต่อเนื่องหลังจากสายเปียโนสั่นสะเทือนแรง[41]

เทคนิคนี้อยู่ในขั้นสูงพอสมควร เนื่องจากเป็นเทคนิคที่อาศัยความอดทนและการทดลองเป็นเวลานานที่สุด เพื่อตรวจสอบว่า ส่วนของโน้ต กลุ่มโน้ตหรือคอร์ดต่างๆต่างอยู่ในรูปแบบใด ซึ่งจำเป็นต้องทดลองหลายครั้ง หลายรูปแบบ จนกระทั่งนำตัวเลือกที่ไม่จำเป็นออกไป เหลือเพียงตัวเลือกของเสียงที่เป็นไปได้ เพื่อให้สอดคล้องกับบทประพันธ์ได้

การใช้เพเดิลไม่เต็มในรูปแบบทั่วๆไปนั้น มีเพียง 2 รูปแบบ ประกอบด้วย รูปแบบการใช้เพเดิลเพียง 25% หรือ 1 ใน 4 และรูปแบบการใช้เพเดิล 50% หรือเพเดิลครึ่ง โดยผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างจำนวนหนึ่งของทั้งสองเทคนิคเพเดิลที่ได้กล่าวไว้กับบทประพันธ์ที่เลือกวิจัย ดังนี้

เริ่มจากการใช้เพเดิลเพียง 25% ในตัวอย่างที่ 32 พบได้ที่ท่อนที่ 1 ห้องที่ 139-142 ซึ่งเริ่มตอนย้อนความ พบว่ามีโน้ตตัว D-flat ซ้ำที่จังหวะที่ 3 ที่มือซ้าย พร้อมกับมือขวาที่กำลังบรรเลงแนวทำนองเป็นคู่ 8 และอยู่ใน pp หรือ pianissimo ซึ่งเบามาก เพื่อให้เสียงมีความสมดุล นอกจากเสียงของแนวทำนองถูกทำให้เรียบได้แล้ว ยังมีแนวเบสที่มือซ้ายเสริมความก้องกังวานเพียงเล็กน้อย โดยที่ยังอยู่ในความเบาระดับ pp ได้เช่นกัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

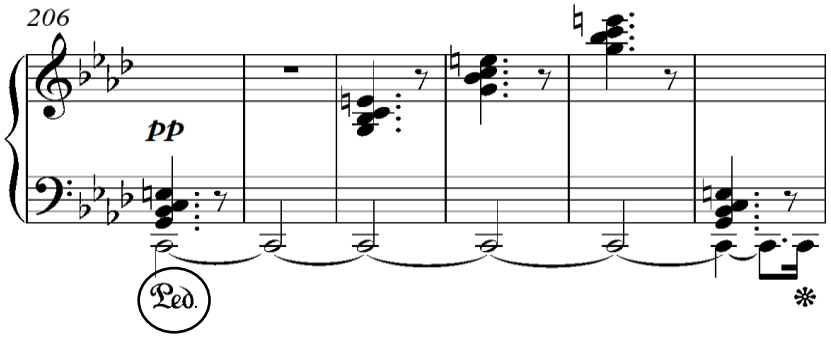
[41] Joseph Banowetz, **THE PIANIST'S GUIDE TO PEDALING** (Indiana: Indiana University Press, 1992), 76-77.

ภาพที่ 71 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 139-142 แสดงถึงตัวโน้ตที่ให้เริ่มใช้เพเดิล 1 ใน 4

ในตัวอย่างที่ 33 พบได้ท่อนที่ 2 ห้องที่ 95-96 ซึ่งเป็นช่วงที่กำลังจะจบท่อนอย่างเงียบสงบราวกับเจ้าหญิงนิทรา พบว่ามีคอร์ดถึง 3 คอร์ดในเสียงที่ค่อยๆเบาลง จาก p ไปยัง pp สามารถใช้เพเดิลได้ตั้งแต่ห้องที่ 95 เพื่อรักษาเสียงไม่ให้ตัดขาด ให้ใช้เพเดิลเพียง 25% เปลี่ยนเพเดิลแบบนุ่มนวลเมื่อคอร์ดเปลี่ยนในขณะที่มือทั้ง 2 ข้างค่อยๆกดบนคีย์บอร์ดลงไปอย่างนุ่มนวล เพื่อรักษาความเข้มเสียงที่เบโทเฟนต้องการจะสื่อได้

ภาพที่ 72 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 95-96 ให้ใช้เพเดิล 1 ใน 4 และเปลี่ยนเพเดิลตามเครื่องหมายที่ระบุไว้

อีกตัวอย่างหนึ่ง เป็นตัวอย่างที่ 34 พบที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 206-211 ซึ่งเป็นช่วงเชื่อม (Transition) ก่อนเข้าตอนย้อนความ พบว่าอยู่ใน pp เช่นกัน แต่แนวเบสจะเป็นโน้ตตัว C กดค้างยาวถึง 6 ห้องด้วยกัน กับคอร์ด C7 ที่มือขวา ซึ่งสามารถสร้างเสียงก้องกังวานเพียงเล็กน้อยทั้ง 2 แนวได้ในความเข้มเสียงที่เบา



ภาพที่ 73 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 206-211 แสดงถึงจุดที่ให้ใช้เพเดิล 1 ใน 4 ตามสัญลักษณ์ที่กำกับไว้

สำหรับตัวอย่างที่ 35 นั้น พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 50-53 อยู่ในช่วงกลางของทำนองหลักที่ 1 ในตอนนำเสนอ ซึ่งจะเป็นรูปแบบการใช้เพเดิลเพียง 1 ใน 4 ในขณะที่มือกำลังบรรเลงอย่างมี

น้ำหนักพอสมควร ไม่นุ่มนวลเกินไปโดยเฉพาะมือซ้าย นั่นก็คือวิธีการลงน้ำหนักของมือและเท้านั้นไม่เหมือนกัน ตัวอย่างนี้พบว่ามีโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นบรรเลงเหมือนแนวประสานประกอบอย่างต่อเนื่อง ในขณะที่มือขวาบรรเลงทำนองหลักอยู่ ให้ใช้เพเดิล 25% ตามมือซ้ายที่เขบ็ต 2 ชั้น และเปลี่ยนเพเดิลทุกๆ 1 จังหวะ เมื่อถึงจุดที่มี sf ให้เหยียบค้าง 2 จังหวะในความลึก 25% และเน้นตัว C เพียงเล็กน้อยที่มือซ้ายหรือสามารถกดตัว C แช่นานกว่านี้เพียงเล็กน้อยได้ เหมือนกับ การใช้เพเดิลนิ้ว (Form of Finger Pedaling)[42] มาช่วยเสริม จากนั้นปล่อยเพเดิลตั้งแต่เมื่อตัวแรกของทั้ง 2 มือบรรเลงแล้วในห้องที่ 53 เพื่อสร้างความก้องกังวานผ่านมือซ้าย และหนุนการสร้างประโยคให้กับมือขวาได้อีกด้วย

ภาพที่ 74 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 50-53 แสดงถึงการใช้เพเดิลตามเครื่องหมายที่ระบุไว้

ตามด้วยรูปแบบต่อไปเป็นการใช้เพเดิล 50% หรือเพเดิลครึ่ง ตัวอย่างแรกของเทคนิคนี้เป็นตัวอย่างที่ 36 พบได้ที่ท่อนที่ 1 ห้องที่ 204-207 อยู่ในท่อนที่เชื่อมต่อไปยังโคดา พบว่ามีทำนองหลักในเสียงที่ต่ำมากในมือซ้าย ในขณะที่มือขวาเป็นลายประสานในช่วงเสียงที่สูงมาก ในความเบา pp ให้ใช้เพเดิลครึ่งตามมือซ้าย โดยเปลี่ยนแบบกระตุกเพียงเล็กน้อยทุกครั้งที่บรรเลงตัว F ในห้องที่ 204-205 และในห้องที่ 206-207 ให้เปลี่ยนเพเดิลที่ตัว G-flat เพื่อให้ทำนองหลักที่มือซ้ายมีความชัดเจนมากขึ้น และไม่ให้เบลอจนเกินไปราวกับมีเครื่องสายเสียงต่ำ เช่น เชลโลและดับเบิ้ลเบส ลากโบว์อย่างช้าๆและเปลี่ยนโบว์ที่ตัว F หรือ G-flat

---

[42] Ibid., 103.

ภาพที่ 75 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 204-207 แสดงถึงการใช้เพเดิลตามเครื่องหมายที่ระบุไว้

ในตัวอย่างที่ 37 ยังคงพบได้ที่ท่อนที่ 1 แต่เป็นห้องที่ 235-237 อยู่ในช่วงโคดาและกำลังเปลี่ยนอัตราความเร็ว พบว่าอยู่ใน p หรือเบา และต่อมาจากท่อนก่อนหน้านี้ที่ดังมากซึ่งใช้เพเดิลเต็ม เมื่อถึงท่อนตามตัวอย่างจึงค่อยๆปล่อยให้เหลือครึ่ง เพื่อให้ทั้ง 2 แนว ทั้งมือซ้ายและมือขวามีสีสันผ่านการเบลอเสียงและอยู่ใน p ตามโน้ตที่ระบุเอาไว้ไม่ให้เสียงดังเกินไป อีกทั้งมี sempre Ped. หมายถึงให้เหยียบเพเดิลค้างไปเรื่อยๆ เพื่อรักษาความเข้มเสียงได้และไม่แห้งเกินไป

ภาพที่ 76 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 235-237 แสดงถึงช่วงที่ใช้เพเดิลครึ่ง

สำหรับตัวอย่างที่ 38 พบที่ท่อนที่ 2 ห้องที่ 81-84 อยู่ในการแปรครั้งสุดท้ายของท่อนนี้ พบว่าเป็นการดำเนินคอร์ด (Chord progression)[43] ในช่วงสั้นๆ เนื่องจากอยู่ในเสียงที่ต่ำและเบา จำเป็นต้องใช้เพเดิลเพียงครึ่งเดียวซึ่งเสียงจะให้ความกังวานมากกว่า 25% เพียงเล็กน้อย จากนั้นคอร์ดขึ้นเสียงสูงคู่ 8 เพื่อรักษาเสียงให้อยู่ในระดับเดียวกันได้

ภาพที่ 77 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 81-84 แสดงถึงการใช้เพเดิลครึ่งและเปลี่ยนตามคอร์ดที่เปลี่ยน

---

[43] การดำเนินคอร์ด หมายถึง การก้าวจากคอร์ดหนึ่งไปยังอีกคอร์ดหนึ่ง เป็นไวยากรณ์สำคัญในทฤษฎีการประสานเสียง ดู ณัชชา โสคติยานุรักษ์**, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ 2 ฉบับปรับปรุง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทแอคทีฟ พริ้น จำกัด, 2547), 54.

และในตัวอย่างที่ 39 พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 13-18 อยู่ในช่วงนำก่อนเข้าสู่ตอนนำเสนอ พบว่ามีโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นที่ทั้ง 2 มือ บรรเลงในโน้ตตัวเดียวกันไปในทิศทางเดียวกัน ในความดัง f ซึ่งแม้ว่าจะสามารถที่จะไม่ใช้เพเดิลได้ แต่เพื่อเสริมความกังวานเพื่อให้ดูน่าสนใจยิ่งขึ้นในท่อนนี้ ให้ใช้เพเดิลครึ่งในแบบเหยียบและปล่อยเป็นจุดๆไปมาช่วยเสริมเมื่อถึงท่อนที่มี f แต่อย่าลึกเกินไป มิฉะนั้นจะทำให้เบลอมากเกินไปได้ และปล่อยเพเดิลอย่างช้าๆเมื่อถึงห้องที่ 18 เนื่องจากให้บรรเลงเบาลง ซึ่งเทคนิคในตัวอย่างนี้ ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงต้องการจะใช้เพื่อเน้นที่กลุ่มโน้ตตัวไหนบ้าง ในขณะที่นิ้วมือนั้นบรรเลงด้วยความหนักได้เลยเนื่องจากอยู่ในความดัง f

ภาพที่ 78 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 13-18 ให้ใช้เพเดิลตามที่เครื่องหมายระบุไว้

เทคนิคที่ 6 การใช้เพเดิลเต็ม (Using full pedal)

การใช้เพเดิลเต็ม คือ การใช้เพเดิล 100% หรือเหยียบให้ลึกที่สุด และเป็นเทคนิคที่ง่ายที่สุดในบรรดาเทคนิคเพเดิลทั้งหมด

ผลของเสียงเมื่อใช้เพเดิลเต็มนั้น เกิดจากเสียงที่ปล่อยออกมาทั้งหมดจากเปียโน ซึ่งตัวหยุดเสียงถูกปล่อยออกจากสายเปียโน และเมื่อปล่อยเพเดิลเต็มออก จะทำให้เสียงที่ปล่อยออกมานั้นหยุดลงและหายเงียบในทันที เพราะว่าตัวหยุดสายเปียโนได้ไปกระทบชนกับสาย ทำให้สายหยุดสั่นสะเทือน[44]

ตัวอย่างแรกสำหรับเทคนิคนี้ พบได้ ที่ท่อนที่ 1 ตั้งแต่ห้องที่ 123 ในตัวอย่างที่ 40 ซึ่งเป็นท่อนจุดสูงสุดในตอนพัฒนา เป็นคอร์ด Diminished 7^{th} และอยู่ใน ff หรือ fortissimo แปลว่าดังมาก จำเป็นต้องใช้แรงนิ้วจากผู้บรรเลงเสริมกับเพเดิลที่ถูกเหยียบลึกที่สุด เนื่องจากอยู่ในเสียงที่สูงและสายเปียโนสั่นสะเทือนได้ไม่นานนัก จึงต้องปล่อยตัวหยุดสายเป็นเวลานาน อีกทั้งเพื่อให้เสียงมีความกังวานตามที่เบโทเฟนระบุเอาไว้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

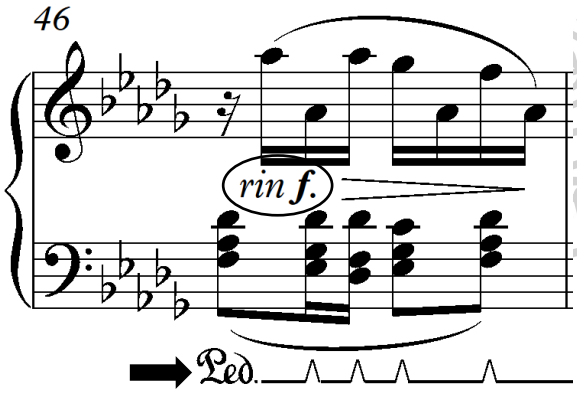
[44] Brian Mann and Joseph Banowetz, **THE ART OF PIANO PEDALING: TWO CLASSIC GUIDES; Anton Rubinstein and Teresa Carreno** (New York: Dover Publications, Inc., 2003), 4.

ภาพที่ 79 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 123 เป็นต้นไป แสดงถึงใช้เพเดิลเต็มตามความเข้มของเสียงที่ระบุเอาไว้

ในตัวอย่างที่ 41 พบในท่อนที่ 1 ห้องที่ 218-219 อยู่ในโคดา พบว่ามีโน้ต B-flat ซ้อนกันคู่ 8 เป็นแนวเบส อีกทั้งอยู่ในความดัง ff ในขณะที่มือซ้ายและมือขวาบรรเลงเป็นคอร์ดแตก 3 ตัว สลับกันมือขวาก่อนและตามด้วยมือซ้าย แน่นอนว่าให้ใช้เพเดิลเต็มเมื่อถึงสัญลักษณ์ให้ใช้เพเดิลระบุไว้ จากนั้นให้เหยียบค้างจนถึงสัญลักษณ์ให้ปล่อยเพเดิลออก พร้อมกับมือบรรเลงให้มีน้ำหนักมากที่สุดตามกำลังของผู้บรรเลง เพื่อให้เสียงกังวานอย่างเต็มที่

ภาพที่ 80 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 218-219 แสดงถึงให้ใช้เพเดิลที่สัญลักษณ์ที่ระบุไว้เพื่อรักษาเสียงเบส

ในท่อนที่ 2 ห้องที่ 46 เป็นตัวอย่างที่ 42 อยู่ในการแปรครั้งที่ 2 พบว่ามีคอร์ด 3 ตัวถึง 5 คอร์ดที่มือซ้าย และมือขวามีเขบ็ต 2 ชั้น ซึ่งตัวอย่างนี้ให้ใช้เพเดิลเต็มและเปลี่ยนเพเดิลแบบกระตุกมากพร้อมกับมือซ้าย เนื่องจากคอร์ดที่มือซ้ายนั้นเปลี่ยนทุกคอร์ดทั้งเขบ็ต 1 ชั้นและเขบ็ต 2 ชั้น ไม่มีการข้าม อีกทั้งอยู่ในความดัง rin.f หรือ Rinforzando f แปลว่าดังแบบเน้น[45] ในขณะที่มือทั้ง 2 ข้างบรรเลงด้วยความกระด้างแต่อยู่ในโทนเสียงที่ไพเราะ เพื่อให้เสียงของแต่ละคอร์ดไม่ทับกัน

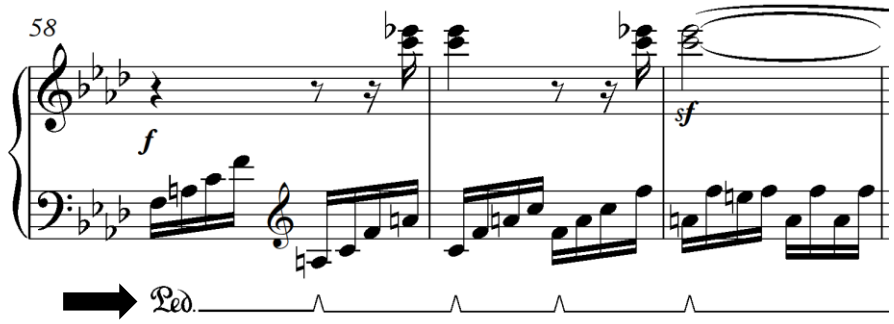


ภาพที่ 81 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 46 แสดงถึงการใช้เพเดิลเต็มและเปลี่ยนเพเดิลทีละคอร์ดตามเครื่องหมายที่ระบุไว้

---

[45] ณัชชา โสคติยานุรักษ์, **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ 2 ฉบับปรับปรุง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัทแอคทีฟ พริ้น จำกัด, 2547), 260.

ในตัวอย่างที่ 43 พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 58-60 อยู่ในช่วงทำนองหลังที่ 1 ของตอนนำเสนอ พบว่าอยู่ในความดัง f และมือทั้ง 2 ข้างอยู่ในช่วงเสียงสูง มือซ้ายบรรเลงเป็นเขบ็ต 2 ชั้นประกอบเป็นแนวประสานและมือขวาบรรเลงเป็นทำนองหลัก ให้ใช้เพเดิลเต็มและเปลี่ยนเพเดิลแบบกระตุกเท้าอย่างรวดเร็วทุกๆ 1 จังหวะ เนื่องจากที่จังหวะตกของมือซ้ายนั้นมีทำนองซ่อนอยู่ สามารถเน้นออกมาได้ พร้อมทั้งมือลงน้ำหนักมากพอควรเพื่อรักษาเสียงที่มือซ้ายไม่ให้แห้งได้ เนื่องจากอยู่ในเสียงสูงพอสมควร



ภาพที่ 82 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 58-60 แสดงถึงเครื่องหมายให้ใช้เพเดิลตามที่ระบุไว้

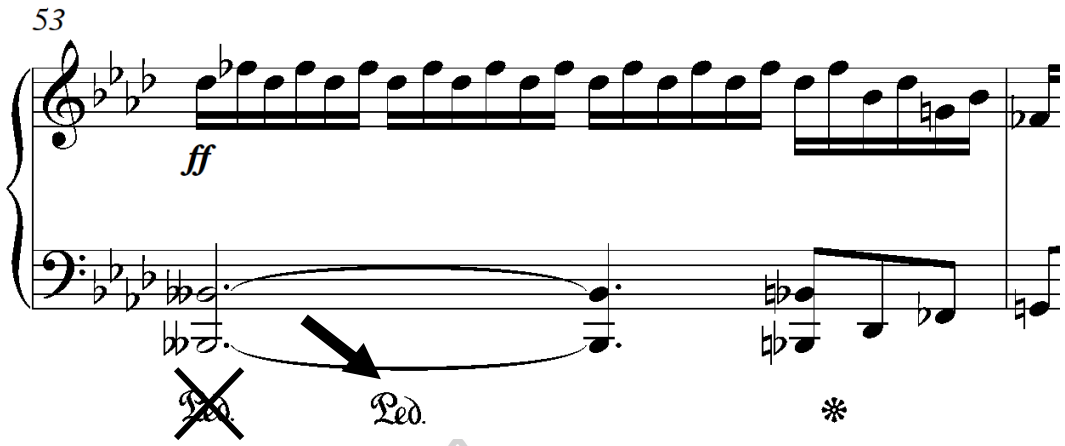
ในตัวอย่างที่ 44 พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 353-361 อยู่ในช่วงโคดา พบว่ามีการบรรเลงเป็นเขบ็ต 2 ชั้นทั้ง 2 มือ มือซ้ายเป็นคอร์ดแตก F minor ในช่วงเสียงต่ำมาก ในขณะที่มือขวาก็เป็นคอร์ดแตก F minor เช่นเดียวกัน แต่เป็นการขยับขาลงที่ละชุดจากเสียงสูงมากไปยังเสียงต่ำมากในความดัง ff ให้ใช้เพเดิลเต็มตามสัญลักษณ์ใช้เพเดิลที่ระบุไว้และเหยียบแช่จนถึงห้องที่ 359 จึงปล่อยเพื่ออธิบายผ่านเสียงของท่อนนี้ให้มีความอลังการมากที่สุด

ภาพที่ 83 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 353-361 ให้ใช้เพเดิลเต็มตามสัญลักษณ์ให้ใช้เพเดิลและเครื่องหมายที่ระบุไว้

สำหรับตัวอย่างที่ 45 นั้น แม้ยังเป็นเทคนิคเพเดิลเต็มอยู่ แต่จะมีการผสมผสานในเรื่องของจังหวะ คือ เทคนิคเพเดิลล่าช้า (Delayed pedal) พบได้ในท่อนที่ 1 ห้องที่ 53 พบว่ามีตัวโน้ต B-Double flat บนมือซ้ายในช่วงเสียงต่ำถึง 2 ตัว ห่างกันคู่ 8 ที่จังหวะที่ 1 พร้อมกับมือขวาบรรเลงเป็นเขบ็ต 2 ชั้นสลับกัน 2 ตัวไปมา

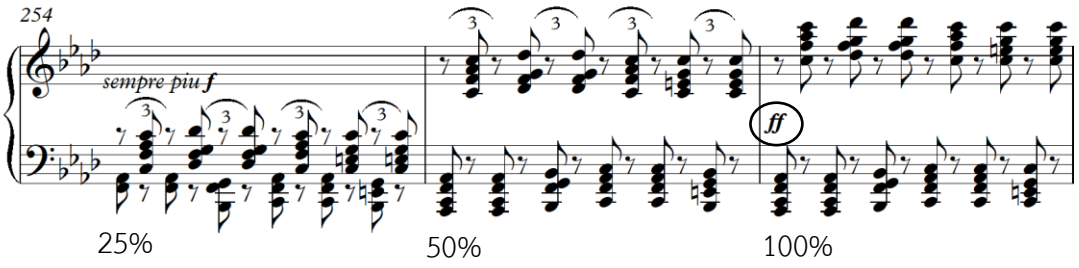
ปกติแล้วเมื่อมีการเปลี่ยนคอร์ด ผู้บรรเลงมักจะเปลี่ยนเพเดิลทันที ทำให้พบว่าเสียงคอร์ดมีการตีกันระหว่างคอร์ดก่อนและคอร์ดหลัง ในท่อนนี้ จึงจำเป็นต้องปล่อยเพเดิลออกก่อนเมื่อถึงตัวโน้ต B-Double flat และเหยียบเพเดิลเต็มในจังหวะต่อไป เพื่อไม่ให้เสียงคอร์ด 2 คอร์ดทับกัน

เนื่องจากอยู่ในความเข้มเสียง ff อยู่แล้ว สามารถใช้เพเดิลเต็มได้ อีกทั้งแนวประสานที่มือขวาค่อยๆเพิ่มความกังวานได้อีกด้วย พร้อมกับมือทั้ง 2 ข้างสามารถลงน้ำหนักได้เต็มกำลังในอัตลักษณ์เสียงที่แข็งกระด้าง



ภาพที่ 84 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 53 แสดงการใช้เพเดิลเต็มที่จังหวะที่ 2 และไม่แนะนำให้ใช้เพเดิลที่จังหวะที่ 1

และตัวอย่างสุดท้ายของเทคนิคนี้ เป็นการผสมผสานของทั้ง 2 เทคนิคด้วยกัน ระหว่างเทคนิคเพเดิลเต็มและเทคนิคเพเดิลไม่เต็ม พบได้ห้องที่ 254-256 ซึ่งอยู่ในโคดาเป็นตัวอย่างที่ 46 เป็นแนวคอร์ดสลับมือซ้ายมือขวาบรรเลงสลับกันไปมาเพียง 1 คอร์ด และในแต่ละห้องมีทั้งหมด 3 ระดับ ซึ่งจะผสมผสานทั้ง 3 รูปแบบ โดยห้องที่ 254 ใช้เพเดิลเพียง 25% ก่อน ห้องต่อไปเริ่มเหยียบลึกขึ้นเป็น 50% และเหยียบลึกขึ้นเป็น 100% ที่ห้อง 256 เนื่องจากคอร์ดที่มือขวาจะมีเสียงสูงขึ้นที่ละห้องและยังมี ff ซึ่งเป็นความเข้มของเสียงที่กำกับไว้อยู่แล้ว เพื่อให้มีประโยคและน่าสนใจมากขึ้น



ภาพที่ 85 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 254-256 แสดงถึงการใช้เพเดิลเพียง 25% ในห้องแรก เหยียบลึกขึ้นเป็น 50% ในห้องต่อไปและเหยียบลึกขึ้นอีกจนเต็ม 100% ในห้องที่มี ff ระบุไว้

เทคนิคที่ 7 การซ้ำประโยคเพลง (Achieving Variety in Repetitions)

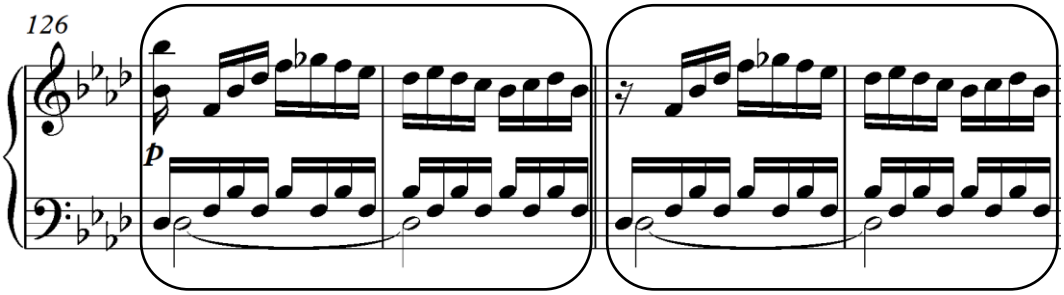
เป็นการดัดแปลงในรูปแบบของดนตรีเพียงเล็กน้อย ซึ่งเป็นที่ได้ยินหลายครั้งและยังเป็นธรรมเนียมที่รู้จักกันเป็นอย่างดีในยุคศตวรรษที่ 19 ด้วยแนวคิดของนักเปียโนทั้ง 2 คน Josef Hofmann[46] และ Ignaz Friedman[47] ได้เสนอแนวคิดนี้สำหรับการตีความบทประพันธ์ เพื่อแสดงจินตนาการอย่างลึกซึ้งและเพิ่มความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของความเป็นศิลปะสำหรับเพเดิล[48]

---

[46] Josef Hofmann (1876-1957) เป็นทั้งนักเปียโน, นักแต่งเพลง, ครูฝึกสอนและนักประดิษฐ์ชาวครึ่งโปแลนด์อเมริกัน มีครอบครัวเป็นนักดนตรี เขาได้ออกเดบิวต์แสดงคอนเสิร์ตเปียโนเดี่ยวที่กรุง Warsaw เมื่ออายุ 5 ปี เป็นลูกศิษย์เพียงคนเดียวของ Anton Rubinstein เมื่อปี 1892 และได้ออกแสดงมาอย่างต่อเนื่อง เขามีมือที่เล็กแต่แข็งแรงอย่างคาดไม่ถึง และมีศิลปะการผสมผสานของเพเดิลทั้งมือและเท้าอีกด้วย จนกระทั่ง Hofmann ย้ายไปใช้ชีวิตที่ Los Angeles กับครอบครัวเขาเมื่อปี 1939 และเสียชีวิตด้วยโรคปอดบวมที่บ้านของเขาเมื่อปี 1957

[47] Ignaz Friedman (1882-1948) เป็นนักเปียโนและนักแต่งเพลงชาวโปแลนด์ ผู้ที่ออกแสดงคอนเสิร์ตแสดงเดี่ยวมามากกว่า 3000 ครั้งในทั้งชีวิตของเขา Friedman เกิดในเมืองเล็กๆชื่อ Podgorze ใกล้กับ Cracow ที่ซึ่งมีพ่อเป็นผู้ฝึกสอน Friedman ได้เริ่มออกแสดงคอนเสริตต่อหน้าสาธารณะชนเมื่ออายุ 8 ปี หลังจากนั้นก็ได้ออกเดินทางไปยัง Leipzig เพื่อไปเรียนกับ Hugo Riemann นักทฤษฎีชื่อดังคนหนึ่ง Friedman ต้องการร่วมงานกับเหล่านักดนตรีและนักวิชาการดนตรีมากมาย รวมถึง Leschetizky ผู้ที่ Friedman รู้สึกประทับใจมากหลังจากได้ยินว่า

ในตัวอย่างที่ 47 พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 126-129 ซึ่งเป็นชุดโน้ตซ้ำทุกอย่างในคอร์ด f minor ถึง 2 ชุด ทุกๆ 2 ห้อง ชุดแรกใช้เพเดิลแช่ธรรมดา และชุดที่ 2 อาจใช้เพเดิลที่แตกต่างกันหรืออย่างอื่น เช่น ใช้เพเดิลน้อยลง ใช้เพเดิลมากขึ้น เป็นต้น และในส่วนของวิธีการบรรเลงจากมือนั้น ก็สามารถเลือกวิธีการบรรเลงไม่เหมือนกันก็ได้ เช่น ชุดแรกบรรเลงความเบา p ปกติและชุดที่ 2 บรรเลงเบากว่าชุดที่ 1 ประมาณ pp เป็นได้ เพื่อสร้างความแตกต่างระหว่างชุดโน้ตซ้ำทั้ง 2 ชุด

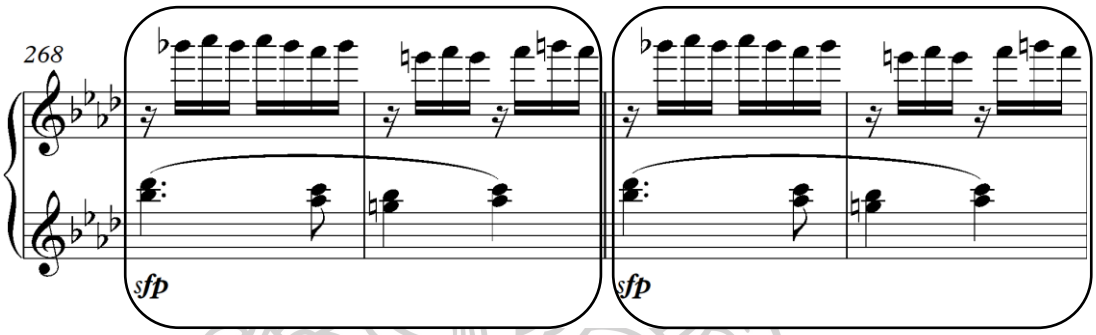


ภาพที่ 86 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 126-129 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่แตกต่างระหว่าง 2 ห้องแรกกับอีก 2 ห้องถัดไป

Leschetizky เพียงแค่สอนในตัวตนแบบ Czerny ครูได้กล่าวไว้ ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ Friedman ได้มีทักษะการบรรเลงอย่างมากมาย ไม่ว่าจะเป็น เทคนิค ความไพเราะสวยงามของเสียง ความรู้สึกที่สื่อออกมาราวกับบทกวี มีสัมผัสถึงรู้แบบต่างๆและพลังเสียงที่ยิ่งใหญ่ซึ่งสะท้อนดังทั้งหอดนตรีที่ใหญ่ได้ Friedman ได้เดบิวต์ที่กรุงเวียนนาเมื่ออายุ 22 ปี ผลงานของเขาที่ออกแสดงทั่วโลกนั้น เต็มไปด้วยเพลงในยุคโรแมนติก โดยเฉพาะผลงานของโชแปง (Frederic Chopin) และฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt) ถูกแสดงด้วยบทประพันธ์ทั้งหมดของนักประพันธ์ทั้ง 2 คน See David Dubal, **The art of the piano : its performers, literature, and recordings,** 3rd ed., enl. (New Jersey: Amadeus Press, 2004), 116-119.

[48] Joseph Banowetz, **THE PIANIST'S GUIDE TO PEDALING** (Indiana: Indiana University Press, 1992), 87.

และเช่นเดียวกัน ในตัวอย่างที่ 48 พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 268-271 อยู่ในช่วงทำนองที่ 2 ของตอนย้อนความ จะพบว่ามีชุดโน้ตซ้ำถึง 2 ชุด ชุดที่ 1 อยู่ห้องที่ 268 และชุดที่ 2 อยู่ห้องที่ 270 ใช้วิธีใช้เพเดิลเดียวกันกับตัวอย่างที่ 47 แต่มี sfp อยู่ในแต่ละชุดที่มือซ้ายอีกด้วย ซึ่งนอกจากวิธีใช้เพเดิลที่แตกต่างแล้ว ยังมีวิธีการบรรเลงจากมือที่แตกต่างอีกเช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น ชุดที่ 1 บรรเลงธรรมดา เน้น sfp แบบมากกว่าปกติเพียงเล็กน้อย ในขณะที่เหยียบเพเดิลและเปลี่ยนตามมือซ้ายเมื่อเปลี่ยนตัวโน้ต ส่วนชุดที่ 2 เน้น sfp มากกว่าชุดที่ 1 อีกมากในขณะที่เหยียบเพเดิลแบบกระตุกมากกว่าชุดที่ 1 ราวกับเน้นทั้งมือและเพเดิลมากกว่าชุดที่ 1 เลยก็ว่าได้ เป็นต้น



ภาพที่ 87 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 268-271 แสดงถึงการใช้เพเดิลที่แตกต่างระหว่าง 2 ห้องแรกกับอีก 2 ห้องถัดไป

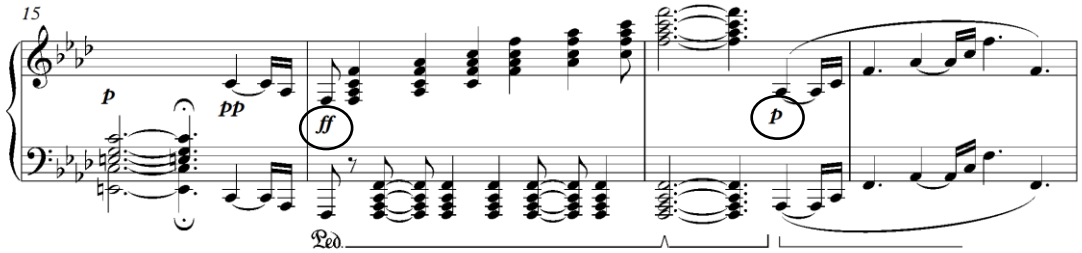
โดยส่วนใหญ่แล้วล้วนมีแต่การออกแบบเสียงที่เกิดขึ้นผ่านมือที่เลือกวิธีการบรรเลงและวิธีการใช้เพเดิลทั้งสิ้น ให้มีความแตกต่างในแต่ละชุด ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงแต่ละผู้บรรเลงต้องการจะสร้างความแตกต่างอย่างไร

เทคนิคที่ 8 การใช้เพเดิลแบบลดความเข้มเสียงโดยฉับพลัน (Pedaling for Sudden Drops in Dynamic Level)

เป็นเทคนิคที่จำเป็นเทคนิคหนึ่งในหมวดหมู่การใช้เพเดิลกับความเข้มของเสียง (Pedaling with Dynamics) มีหน้าที่เปลี่ยนความเข้มเสียงเป็นเบาในทันทีหลังจากท่อนที่มีความดัง

มาก[49] นักบรรเลงหลายชีวิตได้มองข้ามเรื่องเทคนิคที่ใช้กับความเข้มของเสียงนี้ไป แต่ถึงกระนั้นก็ยังเป็นสิ่งที่น่าสนใจและยังเป็นโอกาสที่ให้ความคิดกับเทคนิคนี้ขึ้นมาเพื่อผลิตเสียงที่ดีขึ้นได้ และจัดเป็นเทคนิคระดับกลางถึงสูงสำหรับการควบคุมเพเดิล[50] ซึ่งนักบรรเลงจะต้องควบคุมเพเดิลมากเป็นพิเศษ

เริ่มจากตัวอย่างแรกของเทคนิคนี้ เป็นตัวอย่างที่ 49 พบได้ที่ท่อนที่ 1 ห้องที่ 16-19 อยู่ในช่วงทำนองหลักที่ 1 ในตอนนำเสนอ พบว่าหลังจากคอร์ด C Major 2nd inversion ด้วยความยาวยาว 3 จังหวะกับเฟอร์มาตา (Fermata)[51] บนจังหวะที่ 3 ยังมีอีก 2 ตัวที่จังหวะที่ 4 ในความเบา pp ของประโยคต่อไป ตามด้วยความดัง ff ในแบบฉับพลันที่ห้องที่ 17 ในคอร์ด F minor จากนั้นได้กลับมาท่อนเบาอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งความกว้างของความดังและความเบานั้น มีความแตกต่างกันมาก โดยให้ใช้เพเดิลเต็มที่ท่อน ff พร้อมทั้งบรรเลงด้วยเต็มกำลังจากมือ เพื่อแสดงถึงความโกรธเกรี้ยวจากตัวนักประพันธ์เบโทเฟนซึ่งมีอารมณ์แปรปรวน และเมื่อถึงท่อนเบา ให้ปล่อยเพเดิลออกก่อนและใช้เพเดิลเพียงเล็กน้อย ประมาณ 25% ให้สอดคล้องกับความเข้มเสียงที่เบโทเฟนระบุไว้ เพื่อไม่ให้ความเข้มของเสียงระหว่าง ff และ p มาทับกัน



ภาพที่ 88 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 16-19 แสดงถึงวิธีการใช้เพเดิลตามที่ระบุเอาไว้

---

[49] Joseph Banowetz, **THE PIANIST'S GUIDE TO PEDALING** (Indiana: Indiana University Press, 1992), 72.

[50] Ibid., 59.

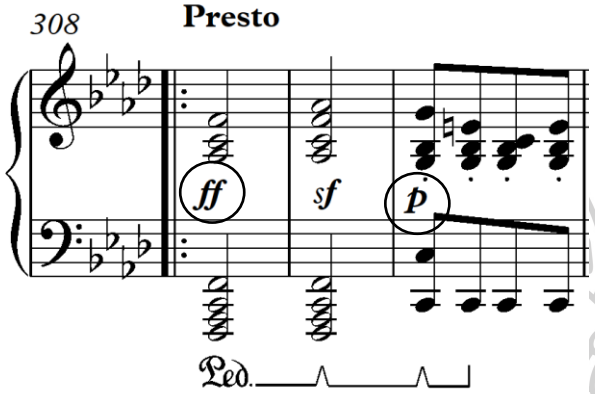
[51] Fermata หมายถึง ให้ลากตัวโน้ตหรือลากตัวหยุดให้ยาวกว่าค่าปกติ ณัชชา โสคติยานุรักษ์**, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ 2 ฉบับปรับปรุง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บริษัท แอคทีฟ พริ้น จำกัด, 2547), 105.

ตัวอย่างต่อไป พบได้ที่ท่อนที่ 2 ห้องที่ 29-31 เป็นตัวอย่างที่ 50 อยู่ในช่วงการแปรครั้งที่ 1 พบว่ามีความเข้มเสียงที่ดังและกลับมาเบาฉับพลันในอีก 2 ห้องต่อไป ในขณะที่ประโยคเพลงยังดำเนินอยู่ ซึ่งควบคุมความเข้มเสียงด้วยมืออย่างเดียวจะลำบากแน่นอน ให้ใช้เพเดิลเต็มมาช่วยเสริม เมื่ออยู่ท่อนดังและเมื่อถึงท่อนเบา ให้ปล่อยเพเดิลออกอย่างฉับพลัน ในขณะที่มือกำลังบรรเลงด้วยเต็มพละกำลังก่อนและเปลี่ยนวิธีการบรรเลงเป็นความนุ่มนวลทันทีเมื่อถึงท่อนเบา ซึ่งในส่วนของตัวอย่างนี้ต้องเล็งจังหวะระหว่างเพเดิลและมืออย่างแม่นยำ เพื่อไม่ให้ความเข้มเสียงเกิดการปะทะกันระหว่าง f และ p ได้

ภาพที่ 89 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 29 ถึง 31 แสดงถึงวิธีใช้เพเดิลในรูปแบบของผู้วิจัย

และตัวอย่างที่ 51 พบได้ที่ท่อนที่ 3 ห้องที่ 308-310 อยู่ในช่วงโคดาที่อัตราความเร็ว presto พบว่ามีคอร์ด F minor ในความดัง ff ตามด้วย sf ในคอร์ดเดิมและเปลี่ยนเป็นเบาอย่างฉับพลันในรูปแบบคอร์ดที่มีทำนองหลักอยู่ข้างบนและแนวประสานอีก 2 ตัวล่าง ตัวอย่างนี้ควบคุมการใช้เพเดิลง่ายกว่า 2 ตัวอย่างแรก ในรูปแบบที่ผู้วิจัยเสนอออกมานั้น ให้ใช้เพเดิลเต็มที่ 2 คอร์ดแรก โดยเปลี่ยนเพเดิลแบบเน้นหนักทั้งเท้าและมือที่คอร์ดที่ 2 และตามด้วยใช้เพเดิลแบบแตะในท่อน

เบาเฉพาะคอร์ดที่ 1 ในขณะที่ทั้งสองมือบรรเลงแบบ Leggiero[52] แต่เน้นโน้ตทำนองหลักออกมา ในส่วนของมือซ้ายนั้น เน้นตัวแรกออกมาเพียงเล็กน้อยแต่ก็ยังคงรูปแบบ Leggiero เอาไว้ เพื่อแสดงถึงความแตกต่างระหว่าง ff, sf ใน ff และ p ได้ อีกทั้งยังรักษาลักษณะของเสียงโดยเฉพาะ Staccato[53] ได้



ภาพที่ 90 ท่อนที่ 3 ห้องที่ 308-310 แสดงถึงการใช้เพเดิลตามเครื่องหมายที่ระบุไว้ในรูปแบบผู้วิจัยเอง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[52] Leggiero แปลว่า สบายๆ เบาๆ ดู เรื่องเดียวกัน, 166.

[53] Staccato หมายถึงให้เล่นเสียงสั้นหรือเสียงขาด ดู เรื่องเดียวกัน, 294.

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาค้นคว้าของผู้วิจัยเกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลงและตีความบทเพลง Piano Sonata No.23 in F minor “Appassionata” ประพันธ์โดย ลุดวิก ฟาน เบโทเฟนเป็นกรณีศึกษานั้น ผู้วิจัยพบว่าเป้าหมายหลักของการใช้เพเดิลที่ดีนั้น คือความสมดุลของเสียงแต่ละแนว เช่น แนวทำนองหลัก แนวประสานและแนวเบส ซึ่งจะต้องทำความเข้าใจถึงแต่ละบทบาทและเสียงที่เกิดขึ้นโดยผ่านเทคนิคการใช้เพเดิลที่มีอยู่มากมาย ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงต้องการจะเน้นแนวไหนเป็นพิเศษ ยกตัวอย่างเช่น ถ้าแนวทำนองหลักอยู่แนวล่างสุดในขณะที่แนวประสานอยู่ที่มือขวา ผู้บรรเลงอาจใช้เพเดิลนำตามแนวทำนองหลักที่มือซ้าย เพื่อไม่ให้แนวอื่นมากลบเสียงได้ เป็นต้น แต่ถึงกระนั้น ผู้บรรเลงก็ต้องตระหนักด้วยว่า ในช่วงเพลงแต่ละท่อนควรใช้เพเดิลอย่างไร ถึงแม้การตีความของผู้บรรเลงแต่ละคนไม่เหมือนกัน แต่ถ้าหากใช้เพเดิลพร่ำเพรือ แม้มือทั้ง 2 ข้างบรรเลงอย่างสมบูรณ์แบบ การถ่ายทอดเสียงที่ออกมาถึงผู้ฟังก็ไม่เป็นที่น่าประทับใจนัก ดังนั้นจึงต้องมีเทคนิคเพเดิลต่างๆ มาช่วยเสริม ดังนี้

1. การใช้เพเดิลในบางส่วน

เป็นเทคนิคเพียงหนึ่งเดียวที่ส่งผลไปถึงหลายบทประพันธ์ได้ เพื่อให้สอดคล้องทั้งความเบลอ ความสมดุลของแต่ละแนว และสิ่งสำคัญอย่างยิ่งยวด คือความเข้มเสียง (Dynamics) เทคนิคนี้มีการใช้อยู่หลายระดับด้วยกัน เช่น ใช้เพเดิล 1 ใน 4 ใช้เพเดิลครึ่ง และใช้เพเดิลเต็ม ซึ่ง 1 ใน 4 จะเหมาะสมกับ pp กับ p ทุกระดับเสียง สำหรับเพเดิลครึ่งจะใช้กับ mp, mf ช่วงเสียงกลาง และเพเดิลเต็มจะใช้กับ mf, f หรือดังกว่านั้น กับทุกระดับเสียง นอกจากนี้ยังต้องการการควบคุมเท้าเพื่อให้เท้ากับกลไกเป็นหนึ่งเดียวกัน ซึ่งต้องฝึกฝนเท้ามากพอสมควร

2. การใช้เพเดิลในท่อนบันไดเสียง

เป็นเทคนิคที่จำเป็นในบางกรณี ขึ้นอยู่กับอัตลักษณ์ที่เหมาะสม และให้ผลดีในการสร้างความก้องกังวานให้กับเสียงได้

3. การใช้เพเดิลสำหรับสีสัน

เป็นเทคนิคพิเศษที่ให้เสียงมีความหมายมากขึ้นกับแนวประสานได้

4. การใช้กับตัวเน้นที่กำกับเป็นพิเศษเอาไว้

เป็นเทคนิคพิเศษที่เพิ่มความชัดเจนของตัวโน้ตที่มีตัวเน้นกำกับเฉพาะได้

5. การใช้เพเดิลแบบลดความเข้มเสียงโดยฉับพลัน

เป็นเทคนิคที่จำเป็นพอสมควร เนื่องจากบทประพันธ์ของเบโทเฟนเอง มีท่อนที่เริ่มจากท่อนดังไปยังท่อนเบาหรือเบามากโดยทันทีเป็นจำนวนมากพอสมควรและผู้วิจัยเชื่อว่าเทคนิคนี้ยังสามารถนำไปใช้กับบทประพันธ์อื่นๆที่นอกเหนือจากบทประพันธ์ของเบโทเฟนได้อีกด้วย

ด้วยเหตุนี้ เทคนิคเหล่านี้เป็นเทคนิคที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ออกมาและเชื่อว่าเป็นสิ่งที่จำเป็นและสำคัญ เพื่อให้นักเปียโนสามารถวางแผนอย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อบรรเลงให้ไพเราะขึ้น เข้าใจถึงรายละเอียดของเทคนิคการใช้เพเดิลและยังสามารถประยุกต์เทคนิคจากที่วิจัยมานี้กลายเป็นรูปแบบใหม่หรือเอกลักษณ์ใหม่เฉพาะตัวได้อีกด้วย ซึ่งนักเปียโนทั่วไป นักศึกษารุ่นหลังและบุคคลทั่วไปสามารถเข้าถึงกลไกเพเดิลของเปียโนด้วยเช่นกัน

สำหรับแนวคิดจากการบรรเลงบทประพันธ์ที่เลือกวิจัย Piano Sonata No.23 in F minor โดยผู้วิจัยนั้น โดยรวมอยู่ในอัตลักษณ์ที่มีความไพเราะและอารมณ์ที่ลึกซึ้ง ในขณะที่เทคนิคการบรรเลงอยู่ในขั้นสูง ใช้เวลาศึกษามากพอควร ซึ่งนอกจากเทคนิคการบรรเลงจากมือแล้ว ยังมีส่วนของความเข้มเสียง ลักษณะของเสียง รายละเอียดอื่นๆอีกมากมายและรวมถึงเทคนิคเพเดิลค้อนหยุดเสียง ผู้วิจัยได้อธิบายแนวคิดของบทประพันธ์ที่เลือกวิจัยไว้ทีละท่อน จากทั้งหมด 3 ท่อน ดังนี้

ท่อนที่ 1 ถือว่าเป็นการบรรเลงที่มีความละเอียดอ่อนมากที่สุด และมีความยาว 12 นาทีโดยประมาณ อยู่ในอัตลักษณ์ที่แสนไพเราะเสียส่วนใหญ่ แต่ถึงกระนั้นยังมีตอนที่ให้ความกระด้างในความดังถึงดังที่สุด ซึ่งในความกระด้างนั้นยังมีความไพเราะผสมผสานอยู่ นอกจากนี้เทคนิคเพเดิลค้อนหยุดเสียงได้ถูกใช้ในหลากหลายเทคนิคที่แตกต่างกันอีกด้วย เพื่อให้สอดคล้องกับอัตลักษณ์ในแต่ละตอนย่อยในท่อนที่ 1 ได้

ในส่วนของท่อนที่ 2 อยู่ในอัตลักษณ์ที่ไพเราะมาก ราวกับเบโทเฟนกำลังนั่งพักผ่อนอย่างสงบอยู่ในบ้านท่ามกลางทุ่งหญ้า และยังมีความสนุกสนานผสมอยู่ในการแปรครั้งที่ 3 ด้วย สำหรับความยากของท่อนนี้อยู่ที่การเชื่อมต่อของแต่ละการแปรเทคนิคเพเดิลนั้นมีเพียงการเปลี่ยนเพเดิลตามคอร์ดที่เปลี่ยนเท่านั้น แม้ว่ามีการใช้กับความเข้มเสียงอยู่ด้วย และในส่วนของตัวโน้ต ใช้เวลาในการจดจำในแต่ละการแปรมากพอควร

และสุดท้าย ท่อนที่ 3 อยู่ในอัตลักษณ์ที่สนุกสนานผสมผสานกับความเกรี้ยวกราดเพียงเล็กน้อย ท่อนนี้มีเพียงการบรรเลงในรูปแบบการวิ่งเขบ็ต 2 ชั้นอย่างต่อเนื่องทั้งท่อนและยังเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น Presto ท่อนนี้ไม่มีอะไรเป็นพิเศษ มีเพียงแค่การรักษาสมาธิกับการวิ่งเขบ็ต 2 ชั้น

มากเป็นพิเศษด้วยความยาว 6-7 นาทีโดยประมาณ เทคนิคเพเดิลโดยส่วนใหญ่มีเพียงการหนุนเสียงให้กังวาน ไม่ให้แห้งเกินไป

ท้ายที่สุดนี้ ด้วยวิทยานิพนธ์เล่มนี้มุ่งเน้นวิจัยทั้งเทคนิคการบรรเลง การตีความและการใช้เพเดิลอย่างมีประสิทธิภาพ ผู้วิจัยเสนอแนะให้วิจัยในแง่มุมอื่น ๆ ของการใช้เพเดิล โดยอาจศึกษาตามยุคของดนตรี ประเภทกลไกต่างๆ ของเครื่องดนตรีที่พัฒนาเป็นรุ่นต่อไป หรืออาจเน้นการวิจัยเชิงลึกในด้านการตีความบทเพลงผ่านเพเดิลซึ่งผู้วิจัยได้ทำไว้ในครั้งนี้ และผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าการศึกษาเกี่ยวกับเทคนิคการใช้เพเดิล ในประเทศไทยจะได้รับความสนใจและการสนับสนุนมากขึ้นในอนาคต

รายการอ้างอิง

Banowetz, J. (1992). *The pianist's guide to pedaling*. Indiana: Indiana University Press.

Banowetz, J., & Mann, B. (2003). *The art of piano pedaling two classic guides: Anton Rubinstein and Teresa Carreno*. New York: Dover Publications, Inc.

Beethoven, L. V. (n.d.). *Piano Sonatas Volume II*. Germany: G. Henle Verlag.

Czerny, C. (n.d.). *Czerny op.299 the school of velocity (complete)* (2nd ed. ed.). Malaysia: Alfred Publishing Co., Inc.

Dubal, D. (2004). *The art of the piano: its performers, literature, and recordings* (3rd ed., enl. ed.). New Jersey: Amadeus Press.

Newman, W. S. (1972). *The sonata since Beethoven: The third and final volume of a history of the sonata idea*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Palmer, W. A., Manus, M., & Lethco, A. V. (n.d.). *Alfred's basic adult piano course lesson book level one*. USA: Alfred Publishing Co., Inc.

Rowland, D. (2004). *A History of pianoforte pedaling*. Cambridge: Cambridge University Press.

Solomon, M. (1977). *Beethoven*. New York: Schirmer Books.

Wikimedia Foundation, I. (2019). Josef Hofmann. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Hofmann

คมสันต์ วงค์วรรณ์. (2553). ดนตรีตะวันตก (พิมพ์ครั้งที่ 2 ed.). กรุงเทพฯ: บริษัท วี.พริ้นท์ จำกัด.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2550). สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก (พิมพ์ครั้งที่ 9 ed.). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่ง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2547). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 2 ed.). กรุงเทพฯ: บริษัท แอคทีฟ พริ้นท์ จำกัด.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. (2551). วรรณกรรมเพลงเปียโน 1. กรุงเทพฯ: บริษัท แอคทีฟ พริ้นท์ จำกัด.

ศศี พงศ์สรายุทธ. (2553). ดนตรีตะวันตก ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก. กรุงเทพฯ: บริษัท วี.พริ้นท์ จำกัด.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ธานัท ธนาวรวงศา
วัน เดือน ปี เกิด	6 มกราคม 2536
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2554 เตรียมอุดมดนตรีสาขาดนตรีตะวันตก (Pre-college program) จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2557 ดุริยางคศาสตร์บัณฑิต (การปฏิบัติดนตรีคลาสสิก) เกียรตินิยมอันดับ 1 คณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2560 ศึกษาต่อปริญญาดุริยางคศาสตร์มหาบัณฑิต สายวิชาการแสดงดนตรี เครื่องมือเอกเปียโน สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	91/632 ซอยถนนพระรามที่ 2 ซอย 69 แยก 2-3 ตำบลแสมดำ อำเภอบางขุนเทียน จังหวัดกรุงเทพมหานคร 10150
รางวัลที่ได้รับ	พ.ศ. 2557 รางวัลที่ 2 จากการแข่งขัน International Mozart competition ครั้งที่ 4 พ.ศ. 2558 รางวัลเหรียญเงินจากการแข่งขันเช็ดเทรดเยาวชนดนตรีครั้งที่ 17 ประเภทรุ่นอุดมศึกษา พ.ศ. 2561 รางวัลที่ 3 จากการแข่งขัน Princess Galyani Vadhana International Ensemble Competition ในกลุ่ม Category C: Duo for Piano and one String or Wind Instrument