การแสดงเดี่ยววิโอลาระดับมหาบัณฑิต โดย ยุวดี กาญจนสาธิต

โดย
นางสาวยุวดี กาญจนสาธิต

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การแสดงเดี่ยววิโอลาระดับมหาบัณฑิต โดย ยุวดี กาญจนสาธิต

โดย
นางสาวยุวดี กาญจนสาธิต

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

MASTER'S VIOLA RECITAL BY YUWADEE KANCHANASATIT

By

MISS Yuwadee KANCHANASATIT

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2019

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	การแสดงเดี่ยววิโอลาระดับมหาบัณฑิต โดย ยุวดี กาญจนสาธิต
โดย	ยุวดี กาญจนสาธิต
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกราช เจริญนิตย์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก

(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

60701322 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : การแสดงดนตรี / วิโอลา

นางสาว ยุวดี กาญจนสาธิต: การแสดงเดี่ยววิโอลาระดับมหาบัณฑิต โดย ยุวดี กาญจนสาธิต อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพและเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร การทำวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น โดยศึกษาในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงแบบฝึกหัดที่ใช้สำหรับการฝึกซ้อม และศึกษาถึงวิธีการแก้ไขปัญหาต่างๆที่เกิดจากการบรรเลง ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของนักประพันธ์เพลง ความเป็นมาของบทประพันธ์ การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์เพลง โดยผู้ประพันธ์ได้เลือกบทเพลงจากนักประพันธ์ที่มีความน่าสนใจและมีความสำคัญที่จะนำมาศึกษา โดยทำการรวบรวมเทคนิค แบบฝึกหัดและวิธีการต่างๆ จากหนังสือที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงทั้งหมด 2 บทเพลง โดยเลือกจากยุคสมัยที่มีความแตกต่างกัน ได้แก่ 1. Concerto in D Major No.1 ประพันธ์โดย คาร์ล สตามิทซ์ (Carl stamitz) 2. Andante e Rondo ungarese Op. 35 ประพันธ์โดย คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria von Weber) ในการนำเสนอครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกปัญหาในด้านของเทคนิคการบรรเลงที่สำคัญออกมาทั้งหมด 4 เทคนิคจากบทเพลง Concerto in D major No.1 และ Andante e Rondo ungarese Op. 35 ดังนี้ 1. ปัญหาจากการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้ายในระยะทางที่ไกล (Shifting) 2. ปัญหาการเตรียมนิ้วและการข้ามสาย ความไม่สัมพันธ์กันของมือซ้ายและมือขวา (Finger Preparation and String Crossing) 3. การเล่นดับเบิล สต็อปคู่แปดพร้อมกับการเลื่อนตำแหน่งของนิ้ว (Double Stops) 4. เทคนิคการเล่นแยกโน้ต (Detache) โดยเทคนิคที่เลือกมานี้มีความสำคัญและจำเป็นอย่างมากในการบรรเลงเพลงของเครื่องสาย

จากที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษารวบรวมเทคนิค และวิธีการแก้ไขปัญหาที่พบในการบรรเลง ผู้วิจัยมีความเข้าใจถึงปัญหาที่เกิดขึ้นและมีความรู้ที่จะสามารถจัดการกับปัญหา และสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงไปในทางที่ดีขึ้น โดยผู้วิจัยได้นำวิธีการฝึกซ้อม วิธีการแก้ปัญหา มาสอบถามกับอาจารย์ผู้สอน เพื่อให้ได้แนวทางที่ถูกต้องและเหมาะสม

60701322 : Major (Music Research and Development)
Keyword : Musical Performance / Viola

MISS YUWADEE KANCHANASATIT : MASTER'S VIOLA RECITAL BY YUWADEE KANCHANASATIT THESIS ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR DR. EK-KARACH CHAROENNIT

This research is a qualitative research and is part of the study of Master of Music Program in Music Research and Development, Graduate School, Silpakorn University. This research has a purpose to improve the instrumental skills to be more effective by studying the techniques of instrumental play, exercises that are used for training sessions and to study how to solve various problems caused by instrumental play. The researcher studied the history of the composer, the history of the musical composition, the analysis of the composer's style by the composer will choose the pieces that are interesting and important to be studied by collecting techniques, exercises and methods from related books. The researcher selected all 2 pieces, selected from different periods, including 1. Concerto in D Major No.1, composed by Carl Stamitz 2. Andante e Rondo ungarese Op . 35 composed by Carl Maria von Weber. In this presentation, the researcher selected 4 major techniques for playing music from the Concerto in D major No.1 and Andante e Rondo ungarese Op. 35 as follows: 1. The problem of moving the left finger at a distance (Shifting) 2. Cross-line problems, unreliability of the left hand and right hand (Finger Preparation and String Crossing) 3. Double stops play with Octave 4. Separate bow technique (Detache) The selected technique is very important and necessary in the playing of the string instruments.

As the researcher has studied, collected techniques and methods to solve the problems found in the instrumental play, the researcher understands the problems that arise and has the knowledge to be able to deal with the problems and can develop the playing skills in a way that better. The researcher has implemented the method of practicing the solution to inquire with the instructor to get the right and proper approach.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีเพราะความกรุณาของ ผศ.ดร.เอกราช เจริญนิตย์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก และ ดร.ยศ วณีสอน ประธานกรรมการ ได้กรุณาให้คำปรึกษา คำแนะนำและแนวทางที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการทำวิจัย

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญที่กรุณาให้ข้อมูลการสัมภาษณ์ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยเป็นอย่างมาก ได้แก่ ดร.ทัศนา นาควัชระ และ Prof.Roldland Baldini

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ บิดา มารดา เพื่อน พี่ น้อง และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการทำวิจัยเล่มนี้ ในการให้ความช่วยเหลือในเรื่องของการหาข้อมูล และให้การสนับสนุนส่งเสริมในการศึกษาต่อในระดับมหาบัณฑิต และกราบขออภัยที่ไม่สามารถกล่าวถึงได้ทั้งหมด

ขอขอบพระคุณทุกท่านสำหรับกำลังใจที่ดีที่มีให้แก่ผู้วิจัยเสมอมา

ยุวดี กาญจนสาธิต

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญ 1

วัตถุประสงค์งานวิจัย 6

ขอบเขตของการวิจัย 6

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 8

1. แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงดนตรี 9

2.ประเภทของบทเพลง (Instrumental Music) 9

3. เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง 12

4. ประวัติของผู้ประพันธ์และประวัติเพลง 14

4.1 บทเพลง Viola Concerto in D major No.1 ประพันธ์โดย คาร์ล สตาร์มิซ (Carl Stamitz) 14

4.1.1 ประวัติของผู้ประพันธ์ 14

4.1.2 ประวัติเพลง 15

4.2 บทเพลง Andante e Rondo Ungarese Op.35 ประพันธ์โดย คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria Von Weber) 18

4.2.1 ประวัติของผู้ประพันธ์ 18

4.2.2 ประวัติเพลง 19
4.2.3 วิเคราะห์บทเพลง 20
บทที่ 3 วิธีดำเนินงานวิจัย 22
1.ระเบียบวิธีวิจัย 22
2. การสัมภาษณ์ 22
3.ปัญหาที่พบในการวิจัย 23
Viola Concerto in D major No.1 ประพันธ์โดย คาร์ล สตาร์มิซ (Carl Stamitz) 23
ปัญหาที่พบจากการบรรเลง 23
ทฤษฎีและเทคนิคการบรรเลง 24
Andante e Rondo Ungarese Op.35 ประพันธ์โดย คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria Von Weber) 24
ปัญหาที่พบจากการบรรเลง 24
ทฤษฎีและเทคนิคการบรรเลง 24
รายการแสดงเดี่ยว 24
บทที่ 4 ปัญหาและแนวทางการแก้ไข 26
Viola Concerto in D Major No.1 ท่อนที่ 1 Allegro ประพันธ์โดย คาร์ล สตามิซ (Carl Stamitz) 26
1. เทคนิคการเล่นคู่เสียงคู่แปด 26
2. เทคนิคการเล่นเดตาเช (Detache) 28
3. เทคนิคการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย (shifting) 29
Andante e Rondo Ungarese ท่อนที่ 1 ประพันธ์โดย คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria Von Weber) 30
1. เทคนิคการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย (Shifting) 30
แนวทางการฝึกซ้อม 31
2. เทคนิคการเตรียมนิ้วและการข้ามสาย (Finger Preparation and String Crossing) 31

3. เทคนิคการเล่นคู่เสียงคู่แปด (Double stops) 33
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 35
รายการอ้างอิง 40
ประวัติผู้เขียน 63

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 โครงสร้างของคอนแชร์โต 10

ภาพที่ 2 โครงสร้างของโซนาตา..... 11

ภาพที่ 3 การข้ามสาย (String Crossing) จากหนังสือ Motion study of violin bow technique by Lauren Michelle Detsh..... 13

ภาพที่ 4 เทคนิคการเล่นแยกโน้ตในแต่ละคันชัก (Detache) จากหนังสือ Motion study of violin bow technique by Lauren Michelle Detsh..... 13

ภาพที่ 5 การเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย (Shifting)..... 14

ภาพที่ 6 โน้ตคู่เสียงคู่แปด..... 26

ภาพที่ 7 แบบฝึกหัด Scale system..... 27

ภาพที่ 8 โน้ตกลุ่มที่เป็นเขบ็ตสองชั้น..... 28

ภาพที่ 9 แบบฝึกหัด 4 notes rhythmic pattern..... 28

ภาพที่ 10 การเลื่อนตำแหน่งของมือซ้าย..... 29

ภาพที่ 11 แบบฝึกหัดการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย 29

ภาพที่ 12 ตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 44 – 45 ของบทเพลง Andante e Rondo Ungarese op.35 30

ภาพที่ 13 ตัวอย่างโน้ต แบบฝึกหัดการเลื่อนตำแหน่งของนิ้ว จากหนังสือ Ostaka Sevcik หน้า 6. 31

ภาพที่ 14 ตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 56 – 58 ของบทเพลง ของบทเพลง Andante e Rondo Ungarese op.35 32

ภาพที่ 15 ภาพตัวอย่างโน้ต แบบฝึกหัด Scales in one Position โดย Ivan Galamian 32

ภาพที่ 16 ตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 114 – 120 ของบทเพลง Andante e Rondo Ungarese op.35. 33

ภาพที่ 17 ตัวอย่าง แบบฝึกหัดคู่แปด (Octave) จากหนังสือ Technique for viola by Ellen Rose..... 34

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญ

การศึกษายุคสมัยทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกับดนตรี ศิลปะ มีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อการศึกษาดนตรีตะวันตก ซึ่งเหตุการณ์ต่าง ๆในประวัติศาสตร์มีอิทธิพลที่ส่งผลต่อการประพันธ์เพลงของคีตกวีในแต่ละยุคสมัย อย่างเช่น แรงบันดาลใจที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสนา รสนิยมของผู้คนในการฟังเพลง หรือเกิดจากอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์ ความนิยมของผู้ฟังในการชมคอนเสิร์ตหรือการดูอุปรากรก็เป็นสิ่งที่ส่งผลให้มีการพัฒนาขึ้นในด้านของรูปแบบการประพันธ์ด้วย การค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีได้เริ่มต้นมาตั้งแต่ก่อนคริสตศักราชราว ๆ 1500 ปีมาแล้ว ตั้งแต่เริ่มมีบันไดเสียงไดอาโทนิค (Diatonic)[1] ในคริสต์ศตวรรษที่ 12 นักดนตรีได้นำเครื่องดนตรีต่าง ๆมาเล่นรวมกัน เราได้เรียกยุคแห่งการเริ่มต้นนี้ว่า โพลีโฟนี (Polyphony)[2] ต่อมาในยุคคริสต์ศตวรรษที่ 14 จนถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 เราเรียกยุคนั้นว่ายุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance)[3] ดนตรีได้มีการพัฒนาไปอย่างมากมาย พร้อม ๆกับจิตรกรรมและประติมากรรม หลังจากนั้นในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 จนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 18 ดนตรีได้พัฒนาจนกลายมาเป็นวงขนาดใหญ่ มีการแบ่งเพลงเป็นท่อนๆ เพื่อให้เกิดความเพลิดเพลิน นักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงในยุคนั้นได้แก่ บาค และ แฮนเดิล เป็นต้น คีตกวีในสมัยนี้จะเรียกว่าอยู่ในยุคบาโรก และยุคสมัยต่อมาคือ ยุคคลาสสิก ยุคโรแมนติก ยุคอิมเพลสชันนิสม์ และ คอนเทมพอรารี

ปัจจุบันดนตรีคลาสสิกได้รับความนิยมไปอย่างแพร่หลายมากขึ้น จึงปฏิเสธไม่ได้เลยว่าดนตรีได้กลายเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของผู้เขียนและผู้ที่ฟังเพลงคลาสสิกหลายๆท่าน ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะ

---

[1] ไดอาโทนิค (Diatonic) มาจากภาษากรีก แปลว่า Through the tones หมายถึง ระบบที่เรียงเสียงตามลำดับชื่อตัวอักษรโดยไม่ใช้ตัวอักษรซ้ำ เช่น บันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงไมเนอร์ ดูใน ณัชชา พันธ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 96.

[2] โพลีโฟนี (Polyphony) หมายถึงดนตรีหลากแนว ลักษณะหนึ่งของเนื้อดนตรีที่มีการผสมผสานทำนองหลายแนวเข้าด้วยกัน พบในยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการและนิยมมากในยุคบาโรก ดูใน เรื่องเดียวกัน, 293.

[3] ยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ (Renaissance) แปลตรงตัวว่าเกิดใหม่ (Rebirth) หมายถึงยุคดนตรีในช่วงประมาณคริสตศักราช 1450 – 1600 เป็นยุคดนตรีระหว่างยุคกลางกับยุคบาโรก นักแต่งเพลงคนสำคัญในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ คือ ปาเลสตรินา เป็นยุคที่ดนตรีหลากแนวได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ดูใน เรื่องเดียวกัน, 313

ศึกษาเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยววิโอลาเป็นอย่างยิ่ง เพราะในการแสดงเดี่ยวแต่ละครั้งนั้นช่วยเพิ่มทักษะประสบการณ์ทางด้านเทคนิคการเล่น ความกล้าแสดงออกต่อที่สาธารณชน การที่จะบรรเลงเพลงให้ดีนั้นต้องอาศัยความเข้าใจในบทเพลง ความหมาย เทคนิคการบรรเลงที่ถูกต้อง และการฝึกซ้อมที่ถูกต้องและมีการทำซ้ำอย่างสม่ำเสมอ นอกเหนือจากนี้ผู้เขียนยังต้องศึกษารูปแบบการประพันธ์เพลง ประวัติความเป็นมา และการวิเคราะห์

ดนตรีคลาสสิกจัดอยู่ในหมวดหมู่ของดนตรีตะวันตก ดนตรีคลาสสิกมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาอยู่ตลอดตามแนวคิดของนักประพันธ์เพลง ลักษณะของดนตรีที่แตกต่างกันเป็นที่มาของการแบ่งยุคแต่ละยุค สามารถแบ่งได้ทั้งหมด 7 ยุค คือ

1.ยุคกลาง (Middle Ages) เป็นยุคที่อยู่ในช่วงศตวรรษที่ 5 – 15 ช่วง คริสตศักราช 450 - 1400 หรือที่เรียกอีกอย่างว่ายุคเมดิอิวัล (Medieval Period)[4] ดนตรีในยุคนี้เป็นเพลงร้องที่พัฒนามาจากเพลงสวด (Chant)[5] เป็นการร้องที่มีหลายแนวสอดประสานกัน (Vocal Polyphony) ช่วงแรกจะเป็นการร้องแบบไม่มีอัตราจังหวะเป็นตัวกำหนด ภายหลังมีอัตราจังหวะ 3/4 และหลังยุคศตวรรษที่ 14 ใช้อัตราจังหวะ 2/4 เพลงร้องในยุคนี้จะได้รับความนิยมมากกว่าเพลงบรรเลง รูปแบบเพลงที่ใช้ในยุคนี้เป็นรูปแบบเพลงล้อทำนองหรือที่เราเรียกกันว่าแคนนอน (Canon)[6] นักดนตรีที่ควรรู้จักในยุคนี้ คือ มาโชต์ และแลนดินี

2. ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance Period) อยู่ในช่วงศตวรรษที่ 15 – 16 ช่วง คริสตศักราช 1450 – 1600 ในยุคนี้ยังใช้ลักษณะของการสอดประสาน (Polyphony) บันไดเสียงที่ใช้เป็นโหมด (Mode) มีการใช้เสียงหนัก เบา (Dynamic) เข้ามาแต่ยังไม่ได้รับความนิยมเท่าไรนัก การประสานเสียงเป็นแนวทำนองที่สอดประสานกัน และเริ่มมีการตั้งวงดนตรีขนาดเล็ก นักดนตรีที่ควรรู้จักในยุคนี้คือ จอสแกง เดส์ เพรซ์ และ ปาเลสตรินา

---

[4] ยุคกลาง (Medieval Period) เป็นยุคที่อยู่ก่อนยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ คนสมัยนั้นเรียกตัวเองว่าเป็นคนยุคกลาง เพราะอยู่ตรงกลางเชื่อมต่อยุคก่อนหน้านั้นและยุคต่อไป ยุคกลางอยู่ในช่วงเวลาเดียวกับยุคก่อนอาณาจักรสุโขทัยต่อเนื่องไปจนถึงช่วง 100 ปีแรกของอาณาจักรอยุธยา เหมือนกับ Middles ages ดูใน ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 223.

[5] เพลงชานต์ (Chant) เพลงร้องแนวเดียว เพลงแนวเดียวแบบโมโนโฟนี (Monophony) ไม่มีแบบแผนจังหวะตายตัว อาจร้องคนเดียวหรือร้องเป็นกลุ่มก็ได้ ดูใน เรื่องเดียวกัน, 59

[6] แคนอน (Canon) บทเพลงไล่เลียน มาจากภาษากรีก แปลว่า กฎเกณฑ์ หมายถึง รูปแบบบทเพลงที่มีหลายแนวหรือดนตรีหลากแนว (Polyphony) แต่ละแนวมีทำนองเหมือนกัน แต่เริ่มไม่พร้อมกัน แต่ละแนวจึงมีแนวทำนองที่ไล่เลียนไปเป็นระยะ ดูใน เรื่อเดียวกัน, , 51

3. ยุคบาโรก (Baroque Period) อยู่ในยุคศตวรรษที่ 17 – 18 ช่วงคริสตศักราช 1600 – 1750 เป็นช่วงที่มีการใช้เสียงประสาน (Harmony) มีการใช้บันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์แทนการใช้บันไดเสียงโหมด เพลงมีความเป็นระบบมีหลักมีเกณฑ์มากขึ้น มีการใช้เสียงหลัก (Tonal Center) ลักษณะเพลงมีการใช้เสียงหนักละเสียงเบาเท่านั้น จะไม่เป็นแบบค่อยๆดังขึ้น หรือ ค่อยๆ เบาลง (Crescendo, Diminuendo) เพลงบรรเลงเป็นวงได้รับความนิยมมากขึ้น ส่วนใหญ่จะเป็นการเล่นวงผสมกับกลุ่มเครื่องดนตรีเดี่ยว 2 – 3 ชิ้น เรียกว่า คอนแชร์โต กรอสโซ (Concerto Grosso)[7] นักดนตรีที่ควรรู้จักในยุคนี้คือ วิวัลดี บาค และ ฮันเดล

4. ยุคคลาสสิก (Classical Period) อยู่ในยุคศตวรรษที่ 18 และตอนต้นของศตวรรษที่ 19 ช่วงคริสตศักราช 1750 – 1825 ลักษณะของดนตรียุคนี้มีความเป็นระบบระเบียบแบบแผน นิยมใช้เสียงประสานมากกว่าการสอดประสาน ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ ไมเนอร์ ใช้ลักษณะความดัง เบา ในยุคนี้วงออร์เคสตราถูกพัฒนาขึ้นมาจนมีความสมบูรณ์แบบ ลักษณะของเพลงร้องไม่ได้รับความนิยมในยุคนี้แล้ว เพลงบรรเลงได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก นักประพันธ์ในยุคนี้จึงนิยมแต่งเพลงประเภทซิมโฟนี (Symphony)[8] และมีบทเพลงบรรเลงเดียวประเภทโซนาตา (Sonata)[9] และ โซโล คอนแชร์โต (Solo Concerto) นักดนตรีที่ควรรู้จักในยุคนี้คือ โมสาร์ท เบโทเฟน และ ไฮเดิน

5. ยุคโรแมนติก (Romantic Period) อยู่ในยุคศตวรรษที่ 19 ช่วงคริสตศักราช 1825 – 1900 ลักษณะเด่นของดนตรียุคนี้คือ เป็นดนตรีที่เน้นการแสดงอารมณ์และความรู้สึกของผู้ประพันธ์เป็นอย่างมาก เป็นดนตรีที่มีการพัฒนาต่อมาจากยุคคลาสสิก เพลงมีรายละเอียดที่มีความซับซ้อน การใส่เสียงประสานเป็นลักษณะเด่น วงออร์เคสตรามีขนาดใหญ่กว่าวงออร์เคสตราในยุคคลาสสิก

---

[7] คอนแชร์โตกรอสโซ คอนแชร์โตในยุคบาโรกซึ่งประกอบด้วยนักดนตรี 2 กลุ่มเล่นประชันกัน ได้แก่ กลุ่มเดี่ยว (Concertino) ซึ่งเป็นกลุ่มเล็ก และ กลุ่มวง (Ripieno) ซึ่งเป็นกลุ่มใหญ่ นับเป็นคอนแชร์โตประเภทแรกที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ดนตรี ดูใน ณัชชา พันธุ์เจริญ, 77

[8] ซิมโฟนี (Symphony) มาจากภาษากรีก แปลว่า รวมเสียง หมายถึง บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์ซิมโฟนี มีหลายท่อนในอัตราความเร็วและลีลาที่แตกต่างกัน ถือเป็นประเภทบทเพลงบรรเลงขนาดใหญ่ มีแบบแผนและโครงสร้างซับซ้อนในมาตรฐานระดับสูง โดยส่วนใหญ่ประกอบด้วย 3-4 ท่อน ท่อนแรกและท่อนสุดท้ายเป็นท่อนเร็ว ท่อนที่ 2 มักเป็นท่อนช้า ส่วนท่อนที่ 3 ในกรณีที่มี 4 ท่อน มักเป็นท่อนเร็วที่อยู่ในลีลาเพลงเต้นรำในอัตราจังหวะสาม จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์หลายท่อน เป็นประเภทของบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์ที่สำคัญที่สุด เทียบได้กับโซนาตาสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยว จึงอาจกล่าวได้ว่าซิมโฟนีก็คือโซนาตาสำหรับวงดุริยางค์ ดูใน เรื่องเดียวกัน, 371.

[9] โซนาตา (Sonata) บทเพลงสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรี ประกอบด้วยหลายท่อนในอัตราความเร็วและลีลาต่างๆกัน ถ้าเป็นการเดี่ยวเครื่องดนตรีที่ไม่ใช่เปียโนหรือกีตาร์ มักมีเปียโนบรรเลงประกอบ ถือเป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวขนาดใหญ่ มีแบบแผนและโครงสร้างซับซ้อน มีมาตรฐานระดับสูง จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์หลายท่อน ดูใน เรื่องเดียวกัน, 352.

เพลงมีความยาวมากขึ้น นิยมเพลงประเภท ซิมโฟนี โซนาตา และดนตรีเชมเบอร์ มีรูปแบบอื่นๆที่นิยมอีกเช่น Prelude, Etude, Fantasia นักดนตรีที่ควรรู้จักในยุตนี้คือ ชูเบิร์ต ชูมานน์ โชแปง ลิสซต์ เป็นต้น

6. ยุคอิมเพลสชั่นนิส (Impressionistic Period, Impressionism) อยู่ในช่วงคริสตศักราช 1890 – 1910 มีการใช้บันไดเสียงในระบบบันไดเสียงแบบเต็มเสียง (Whole-tone Scale) ให้ความรู้สึกแบบว่างเปล่า การประสานเสียงไม่อยู่ในกฎเกณฑ์แบบในยุคก่อนๆ นักดนตรีที่ควรรู้จักในยุคนี้คือ เดอบุสซี ราเวล

7. ยุคศตวรรษที่ 20 (Contemporary Period) เป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลง มีสิ่งใหม่ๆ เกิดขึ้นในยุคนี้ เช่น หลักการเคาน์เตอร์พอยท์ (Counterpoint) ประสานเสียงโดยใช้บันไดเสียงต่าง ๆ รวมกัน เป็นดนตรีแบบทวิภพ (Polytonality) เพลงนิยมใช้บันไดเสียง 12 เสียง (Twelve-Tone Scale) ที่เรียกว่า ดนตรีแบบเสมอภาค (Atonality) ในบทเพลงมีการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะไปเรื่อย ๆ มีการใช้เสียงประสานที่ระคายหู (Dissonance) นิยมวงดนตรีขนาดเล็ก มีการใช้อิเล็กทรอนิกส์มาสร้างเสียงให้เกิดความแปลกใหม่ มีการนำแนวคิดของดนตรีคลาสสิกและโรแมนติกมาพัฒนา ซึ่งเรียกว่า นีโอคลาสสิก (Neoclassicism)[10] และ นีโอโรแมนติก (Neoromaticism)[11] นักประพันธ์เพลงที่ควรรู้จักได้แก่ สตราวินสกี บาร์ตอก ชอสตาโกวิช และ โปรโกเฟียฟ เป็นต้น

ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงวิโอลา เครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในประเภทเครื่องสายที่อยู่ในตระกูลซอแขนมีต้นกำเนิดมาตั้งแต่ยุคศตวรรษที่ 17 และเป็นที่นิยมอย่างมากสำหรับวงออร์เคสตรา โดยเครื่องสายเป็นเครื่องแรกๆที่ได้รับอนุญาตให้นำเข้าศาสนสถานได้ เครื่องสายในภาษาอิตาเลียนเรียกรวมๆกันว่าวิโอลา แบ่งออกเป็น 3 ตระกูลตามท่าจับ ดังนี้

---

[10] กระแสคลาสสิกใหม่ เป็นกระแสที่เกิดขึ้นในช่วงปี 1920 – 50 ซึ่งอยู่ในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ นักแต่งเพลงหันมาใช้ไวยากรณ์ รูปแบบและความคิดทางดนตรีที่มีแบบแผนของยุคคลาสสิก หรือคริสต์ศตวรรษที่ 17-18 และมีความคิดต่อต้านกระแสโรแมนติก ดูใน ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 250

[11] กระแสหลังโรแมนติก แนวความคิดที่ก่อตัวขึ้นเมื่อประมาณปี 1875 – 1920 หลังยุคโรแมนติกซ้อนกับยุคกระแสอิมเปรชัน ศิลปะในช่วงนั้นเน้นอิสระทางความคิดจนสุดขั้ว และเน้นอารมณ์มากกว่าในยุคโรแมนติก ไวยากรณ์เสียงประสานแบบครึ่งเสียง ได้รับการพัฒนาจนถึงทางตัน เป็นช่วงที่แนวความคิดด้านไวยากรณ์เสียงประสานเริ่มเปลี่ยนแปลงจากเดิมไปสู่มิติใหม่ๆ นักแต่งเพลงในกระแสนี้ เช่น ชเตราส์ มาเลอร์ ชิเบลิอุส รุคมานินอฟ ดูใน เรื่องเดียวกัน, 295.

1. ตระกูลที่ใช้มือจับ เรียกว่า วิโอลา ดา มาโน (Viola da Mano) เป็นเครื่องสายที่ใช้นิ้วดีด เช่น ลูท แมนดาลิน กีตาร์ในปัจจุบัน

2. วิโอลา ดา กัมบา (Viola da Gamba) ใช้ระบบนิ้วแบบไดอาโทนิก (Diatonic) วิโอลา ดา กัมบาจะใช้ขาในการหนีบ

3. วิโอลา ดา บรักโช (Viola da Braccio) บรักโช แปลว่าแขน เช่น ไวโอลิน วิโอลา

วิโอลา จัดเป็นเครื่องดนตรีขนาดกลางในตระกูลเครื่องสายฝรั่ง มีขนาดใหญ่ขึ้นมาจากไวโอลินเล็กน้อย บางครั้งมักจะถูกเรียกว่าไวโอลา ซึ่งเป็นการเรียกที่ไม่ถูกต้อง วิโอลามีเสียงที่ต่ำกว่าไวโอลิน 5 เสียง มีเสียงทุ้มและหนักแน่นกว่าไวโอลิน วิโอลาถูกจัดว่าเป็นเครื่องสายที่มีความสำคัญที่ใช้สำหรับวงออร์เคสตรา เหมือนกับไวโอลิน เชลโล และดับเบิ้ลเบส แต่บทประพันธ์สำหรับการบรรเลงเดี่ยววิโอลานั้นถือว่ามีอยู่น้อยมาก ๆ ถ้าเทียบกับไวโอลิน หรือเชลโล ถึงแม้ว่าจะมีอยู่น้อยแต่ถือเป็นผลงานที่มีความสำคัญทางด้านดนตรี

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 นักประพันธ์และนักวิโอลาหลายคนปรารถนาที่จะทำให้วิโอลาเป็นเครื่องดนตรีที่มีความโดดเด่นมากขึ้น เพื่อเปลี่ยนมุมมองของผู้คนที่มีต่อเครื่องดนตรีชิ้นนี้ว่าวิโอลาไม่ใช่เครื่องดนตรีที่จะนำมาแสดงเดี่ยว แต่ก็มีนักวิโอลาชาวอังกฤษที่พยายามแต่งเพลงสำหรับวิโอลาและนักแต่งเพลงอีกคนที่มีชื่อเสียงคือ Paul Hindermith นักแต่งเพลงชาวเยอรมัน เขาไม่เพียงแต่สามารถแต่งเพลงให้กับวิโอลาได้ แต่เขายังสามารถบรรเลงวิโอลาได้ดี สุดท้ายมี William Primrose ชาวสกอต นักวิโอลาที่ใช้เทคนิคที่โดดเด่นในการแสดง ทำให้นักดนตรีและผู้ชมคนอื่น ๆเห็นว่าวิโอลาควรจะถูกมองว่าเป็นเครื่องมือที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง

ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยมีความสนใจในบทเพลงที่เป็นการบรรเลงเดี่ยวสำหรับวิโอลา ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกบทเพลงที่น่าสนใจและเป็นเพลงที่มีความสำคัญอย่างมากที่จะใช้สำหรับการศึกษา โดยมีความซับซ้อนในด้านเทคนิคของมือซ้าย และมือขวา ในการฝึกซ้อมเพลงให้เกิดความไพเราะนั้นต้องอาศัยปัจจัยหลายอย่าง เช่น การเลือกใช้นิ้วให้เหมาะสมกับผู้เล่น การฟัง การฝึกฝน และทำซ้ำในสิ่งที่ถูกต้อง ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ทั้งปัญหาและแนวทางแก้ไขไว้ในงานวิจัยเล่มนี้ เพื่อเป็นประโยชน์สำหรับนักวิโอลาที่จำนำไปสู่เพลงในระดับสูงต่อไป

ในปัจจุบันตำราเรียนวิโอลาในประเทศไทย มีจำนวนน้อยและหาได้ยาก รวมไปถึงบุคคลากรที่เชี่ยวชาญในการสอนมีจำนวนไม่มาก จึงส่งผลให้ผู้ที่กำลังศึกษาไม่ได้รับความรู้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด เพราะฉะนั้นงานวิจัยเล่มนี้จะเป็นกรณีศึกษาเพื่อให้ผู้ที่สนใจเพลงดังกล่าวได้รับความรู้ ความเข้าใจอย่างถูกต้องและมีประสิทธิภาพอย่างสูงสุด จึงเป็นที่มาและความสำคัญของการทำวิจัยในครั้งนี้

วัตถุประสงค์งานวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์หลักดังนี้

1. เพื่อศึกษาปัญหาและหาแนวทางแก้ไขปัญหาที่พบจากการฝึกซ้อม

2. เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงและแบบฝึกหัดที่เหมาะสมกับบทเพลง

3. เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยววิโอลา

4. เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาทางด้านเทคนิคและแบบฝึกหัดให้แก่ผู้ที่สนใจ

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกบทเพลงสำหรับใช้ในการแสดง จากบทเพลงที่แสดงถึงทักษะ ความสามารถในการบรรเลงวิโอลา ทั้งทางด้านเทคนิค และวิธีการบรรเลง ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่ใช้ทำการวิจัยทั้งหมด 2 บทเพลง ดังนี้

1. Viola Concerto in D major No.1 ประพันธ์โดย คาร์ล สตาร์มิซ (Carl Stamitz)

2. Andante e Rondo Ungarese Op.35 ประพันธ์โดย คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria Von Weber)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงปัญหาและสามารถหาวิธีการแก้ไขปัญหาที่พบจากการฝึกซ้อม

2. สามารถจัดการกับเทคนิคต่าง ๆในการบรรเลงและเลือกใช้แบบฝึกหัดที่เหมาะสมในบทเพลง

3. สามารถพัฒนาทักษะและลดความผิดพลาดที่อาจจะเกิดขึ้นในระหว่างทำการแสดงได้

4. สามารถนำงานวิจัยฉบับนี้เป็นแนวทางการเล่นวิโอลาให้กับผู้ที่สนใจ

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง การศึกษาการแสดงเดี่ยววิโอลาระดับมหาบัณฑิต ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรม หนังสือ เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยมุ่งหวังว่าจะเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาเกี่ยวกับวิโอลา และผู้ที่สนใจทั่วไป

ผู้วิจัยทำการทบทวนแนวคิด ทฤษฎี รวมถึงเอกสารทางวิชาการ เพื่อนำมาประกอบการวิจัย ตามลำดับดังต่อไปนี้

1. แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงดนตรี

2.ประเภทของบทเพลง (Instrumental Music)

2.1 คอนแชร์โต (Concerto)

2.2 โซนาตา (Sonata)

3. เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง

4. ประวัติของผู้ประพันธ์และประวัติเพลง

4.1 บทเพลง Viola Concerto in D major No.1 ประพันธ์โดย คาร์ล สตาร์มิซ (Carl Stamitz)

4.1.1 ประวัติของผู้ประพันธ์

4.1.2 ประวัติเพลง

4.2 บทเพลง Andante e Rondo Ungarese Op.35 ประพันธ์โดย คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria Von Weber)

4.2.1 ประวัติของผู้ประพันธ์

4.2.2 ประวัติเพลง

4.2.3 บทวิเคราะห์เพลง

1. แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงดนตรี

ดนตรีอาจจะหมายถึงผลงานชิ้นหนึ่งที่มีผู้ประพันธ์แต่งไว้ ดนตรีเป็นเพียงสัญลักษณ์ที่เขียนอยู่บนกระดาษ ดนตรีจะเกิดขึ้นไม่ได้ถ้าขาดผู้แสดงที่เป็นผู้นำผลงานมาแสดงจึงจะเกิดเป็นดนตรีขึ้น การแสดงดนตรีของแต่ละคนย่อมมีความแตกต่างกัน ถึงแม้ว่าจะเป็นบทประพันธ์บทเดียวกัน สัญลักษณ์ต่าง ๆในเพลงเหมือนกัน แม้ว่าผู้ฟังจะเคยได้ยินบทเพลงนั้นมาแล้ว แต่ด้วยอารมณ์ความรู้สึกของผู้ที่แสดง ณ เวลานั้นย่อมแตกต่างกันแน่นอน รายละเอียดในการแสดงของแต่ละวงที่แตกต่างกันตามความเข้าใจของผู้แสดง นักดนตรีมีสิทธิ์ที่จะตีความบทเพลง และถ่ายทอดออกมาตามแบบฉบับของตนเอง ดนตรีไม่มีผิดไม่มีถูก เพียงแต่จะถูกใจผู้ฟังหรือไม่ก็เท่านั้น

ความสามารถที่ติดตัวมาตั้งแต่เด็กยังไม่เพียงพอที่จะที่จะทำให้เป็นนักดนตรีที่ดีได้ ต้องอาศัยความตั้งใจ ความทุ่มเท เพื่อที่จะสร้างรสนิยมดนตรีที่เป็นตัวของตัวเองขึ้นมา สิ่งนี้จะทำให้บุคลอื่นมาเทียบได้ยาก นักดนตรีประเภทนี้เราจะเรียกว่า เวอร์ทูโอโซ (Virtuoso)[12] นักดนตรีจะเป็นที่ชื่นชอบของนักฟังเพลง หรืออาจจะเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าศิลปินเดี่ยว (Soloist)[13] แต่สำหรับผู้ที่ศึกษาที่ไม่ได้เป็นศิลปินเดี่ยวส่วนมากจะยึดอาชีพเป็นครูสอนดนตรีหรือนักดนตรีในวงออร์เคสตรา โดยเฉพาะครูสอนดนตรีจะเป็นผู้ที่สามารถถ่ายทอดวิชาจนสามารถเป็นศิลปินเดี่ยวได้

2.ประเภทของบทเพลง (Instrumental Music)

ดนตรีประเภทบรรเลงแบ่งออกเป็น 4 หัวข้อ ดังนี้ 1.ซิมโฟนี (Symphony)[14] 2.คอนแชร์โต (Concerto) 3. โอเปรา (Opera)[15] 4.โซนาตา (Sonata) ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้จะกล่าวถึงที่มาของ คอนแชร์โตและโซนาตา

---

[12] เวอร์ทูโอโซ (Virtuoso) ยอดนักดนตรี นักดนตรีที่มีฝีมือยอดเยี่ยมเป็นพิเศษ เป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ ใน ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 406

[13] ศิลปินเดี่ยว (Soloist) ผู้แสดงเดี่ยว หรือ นักดนตรีเดี่ยว นักดนตรีที่เล่นเดี่ยวเครื่องดนตรี อาจเป็นการเล่นเดี่ยวคนเดียว หรือเล่นเดี่ยวประชันกับวงดนตรีก็ได้ บทเพลงที่เล่นมักเป็นเพลงที่ต้องใช้เทคนิคชั้นสูง ดูใน เรื่องเดี่ยวกัน, 351

[14] ซิมโฟนี (Symphony) บทบรรเลงดุริยางค์ มาจากภาษากรีก แปลว่า รวมเสียง หมายถึง บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์ซิมโฟนี มีหลายท่อนในอัตราความเร็วและลีลาที่แตกต่างกัน ถือเป็นประเภทของบทเพลงบรรเลงขนาดใหญ่ มีแบบแผนและโครงสร้างซับซ้อนใน

2.1 คอนแชร์โต (Concerto)

คอนแชร์โตไม่ได้จัดอยู่ในรูปแบบของสังคีตลักษณ์ แต่เป็นการนำสังคีตลักษณ์มากำหนดรูปแบบในแต่ละท่อน คอนแชร์โตเป็นบทเพลงที่มีทั้งหมด 3 ท่อน ประกอบด้วยท่อน เร็ว-ช้า-เร็ว รูปแบบของคอนแชร์โตจะเป็นการเล่นประชันกันของเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์ ตัวอย่างของสังคีตลักษณ์ที่อยู่ในท่อนที่ 1 ของบทเพลงประเภทคอนแชร์โตก็คือสังคีตลักษณ์โซนาตา ประกอบไปด้วยตอนนำเสนอโดยวงดุริยางค์ (Orchestral Exposition) และนำเสนอโดยผู้แสดงเดี่ยว (Solo Exposition) โดยที่แนวที่นำเสนอโดยผู้บรรเลงเดี่ยวจะมีเทคนิคขั้นสูงตลอดทั้งเพลงท่อนพัฒนา (Development) ยังมีการเล่นประชันกันระหว่างวงดุริยางค์และผู้แสดงเดี่ยว แต่จะมีการให้ผู้แสดงเดี่ยวได้แสดงเทคนิคได้อย่างเต็มที่ในช่วงที่ไม่มีการเล่นของวงดุริยางค์ จะเรียกในส่วนนี้ว่าคาเดนซา (Cadenza) และในตอนจบของเพลงจะต้องเป็นการจบด้วยวงดุริยางค์เสมอ ทั้งตอนเริ่มและจบ

A	A’	B	A
Orchestra Exposition	Solo Exposition	Development	Recapitulation

ภาพที่ 1 โครงสร้างของคอนแชร์โต

มาตรฐานระดับสูง โดยปกติประกอบด้วย 3-4 ท่อน ท่อนแรกและท่อนสุดท้ายเป็นท่อนเร็ว ท่อนที่ 2 มักเป็นท่อนช้า ส่วนท่อนที่ 3 (ในกรณีที่มี 4 ท่อน) มักเป็นท่อนเร็วที่อยู่ในลีลาเพลงเต้นรำในอัตราจังหวะสาม จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์หลายท่อน เป็นประเภทของบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์ที่สำคัญที่สุด เทียบได้กับโซนาตาสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยว จึงอาจกล่าวได้ว่าซิมโฟนีก็คือโซนาตาสำหรับวงดุริยางค์ ในณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 371

[15] โอเปรา (Opera) อุปรากร ละครร้องชั้นสูงในระดับคลาสสิกของชาวตะวันตก ถือเป็นสุดยอดของงานศิลปะ เพราะเป็นการรวบรวมศิลปะแขนงต่าง ๆ ไว้ด้วยกันนอกจากเนื้อหาที่เข้มข้นทางดนตรีและความสามารถในการขับร้อง ได้แก่ การแสดง การแต่งเวที การออกแบบเสื้อผ้า และเทคนิคพิเศษอื่น ๆ ในการแสดงอุปรากรจะต้องมีวงดุริยางค์บรรเลงไปพร้อมกับนักร้องซึ่งแสดงอยู่บนเวที โดยมีผู้อำนวยเพลงกำกับดนตรีและการแสดงไปพร้อม ๆ กัน ดูใน เรื่องเดียวกัน, 260

2.2 โซนาตา (Sonata)

โซนาตา หมายถึงฟังในภาษาอิตาลี มีความคล้ายคลึงกับคอนแชร์โต โซนาตาจะมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ โซนาตาที่บรรเลงเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีเล็ก ๆ และ โซนาตาที่แสดงดนตรีโดยเครื่องดนตรีหนึ่งหรือสองชนิด แต่จะเน้นความโดดเด่นของเครื่องดนตรีชนิดเดียว

โซนาตา แปลว่าเสียง อาจจะหมายถึงบทประพันธ์หรือประเภทของสังคีตลักษณ์ก็ได้ เป็นบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยว เช่นเปียโนโซนาตา หมายถึงการเดี่ยวเปียโน ไวโอลินโซนาตา หมายถึงการเดี่ยวไวโอลิน ในสมัยแรกๆเครื่องดนตรีประกอบจะไปค่อยมีบทบาท แต่ในภายหลังจะแสดงโต้ตอบกันมากกว่า บทเพลงประเภทโซนาตา จะมีทั้งหมด 3 หรือ 4 ท่อน ท่อนแรกจะอยู่ในอัตราจังหวะที่เร็ว ท่อนที่สองจะเป็นอัตราจังหวะแบบช้า ท่อนที่ 3 จะเป็นอัตราจังหวะที่เร็วอีกครั้งหรือเป็นการเต้นรำแบบมินูเอ็ต (Minuet) และท่อนที่ 4 จะจบลงด้วยท่อนเร็ว

A	B	A’
Exposition	Development	Recapitulation

ภาพที่ 2 โครงสร้างของโซนาตา

3. เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง

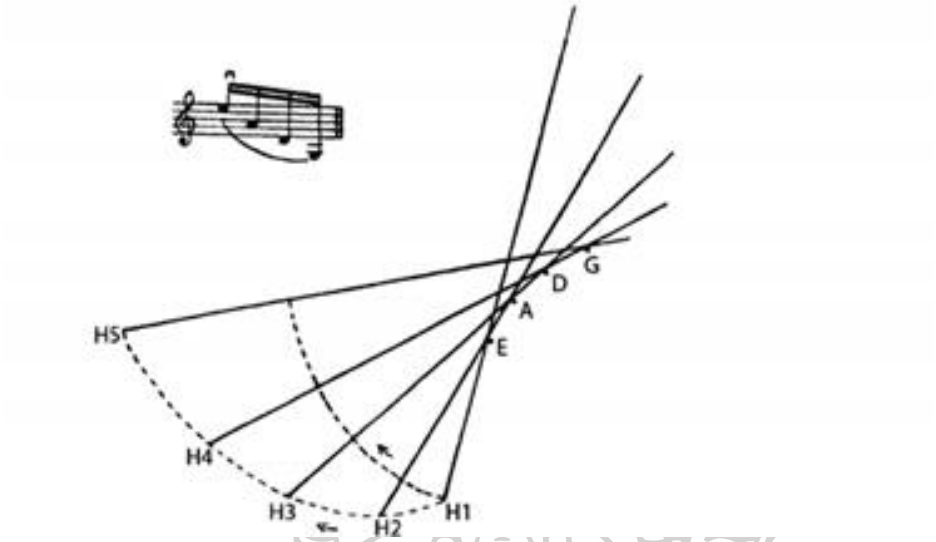
3.1 เทคนิคที่สำคัญของมือขวา

1. การสร้างความดังเบา (Dynamic)
2. การแบ่งส่วนคันชัก (Bow Division)
3. เทคนิคการเล่นเสียงสั้น (Staccato)
4. เทคนิคการข้ามสาย (String Crossing)
5. เทคนิคการเล่นแยกโน้ตในแต่ละคันชัก (Detache)
6. เทคนิคการเล่นให้นุ่มนวล (Legato)

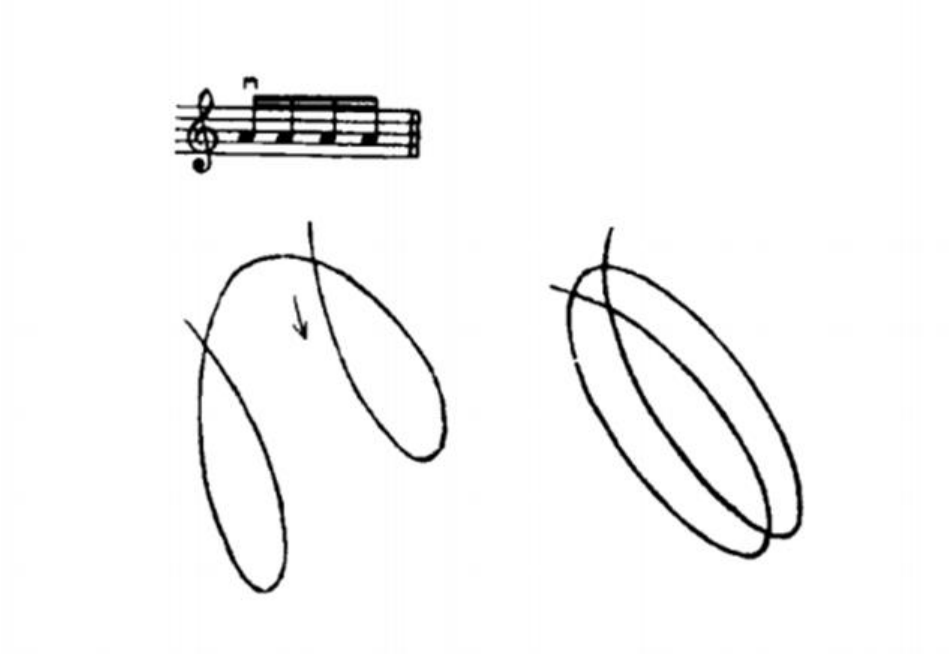
3.2 เทคนิคที่สำคัญของมือซ้าย

1. ความคล่องตัวของนิ้วมือซ้าย
2. การเตรียมนิ้ว (Finger Preparation)
3. เทคนิคการเลื่อนตำแหน่งของนิ้ว (Shifting)
4. เทคนิคการเล่นขั้นคู่ (Double stops 3,5,8)
5. เทคนิคการสั่นนิ้ว (Vibrato)

ภาพตัวอย่างเทคนิคต่าง ๆ ที่สำคัญ



ภาพที่ 3 การข้ามสาย (String Crossing) จากหนังสือ Motion study of violin bow technique by Lauren Michelle Detsh.



ภาพที่ 4 เทคนิคการเล่นแยกโน้ตในแต่ละคันชัก (Detache) จากหนังสือ Motion study of violin bow technique by Lauren Michelle Detsh.

ภาพที่ 5 การเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย (Shifting)

4. ประวัติของผู้ประพันธ์และประวัติเพลง

4.1 บทเพลง Viola Concerto in D major No.1 ประพันธ์โดย คาร์ล สตาร์มิซ (Carl Stamitz)

4.1.1 ประวัติของผู้ประพันธ์

คาร์ล สตามิทซ์ หรือชื่อเต็มว่า คาร์ล ฟิลิปป์ สตาร์มิทซ์ (1745 - 1801) เกิดวันที่ 8 พฤษภาคม ค.ศ. 1745 ที่เมืองมันไฮม์ ประเทศเยอรมนี คาร์ล สตามิทซ์ ได้รับการฝึกฝนทางดนตรีเบื้องต้นจากบิดาผู้ปราดเปรื่องและมีชื่อเสียงของเขา คือ โยฮันน์ สตามิทซ์ ผู้อำนวยการของ Instrumental Music และ หัวหน้าของวงออร์เคสตราแห่งเมืองมันน์ไฮม์ หลังจากการเสียชีวิตก่อนวัยอันควรของบิดาของเขาในปี ค.ศ. 1757 คาร์ลได้สานต่อการเรียนรู้ของเขาจากนักดนตรีผู้นำวงอีกหลายคน รวมไปถึงเพื่อนและผู้ร่วมงานเก่าของพ่อเขา คือ ฟรานซ์ ซาเวอร์ ริคเตอร์ ภายหลังเขาได้เขาได้เข้าร่วมวงออร์เคสตร้าในฐานะมือไวโอลินสอง ตำแหน่งที่ทำให้เขาสามารถที่จะพัฒนาเทคนิคการแสดงได้ต่อ พร้อมทั้งได้เรียนรู้จากการแสดงร่วมสมัยของมันน์ไฮม์โดยตรง ผู้ร่วมงานในวงออร์เคสตร้าของเขาหลายคนต่างเป็นนักประพันธ์ผู้มีพรสวรรค์ที่โดดเด่นที่สุดคือหัวหน้าของพวกเขา คริสเตียน คานนาบิช

คาร์ล สตามิทซ์ เป็นหนึ่งในนักประพันธ์ที่มีผลงานมากที่สุดในโรงเรียนมันน์ไฮม์ เขาเขียนควอเต็ต, ซิมโฟนีกว่า 50 บท, คอนแชร์โต 60 บท สำหรับเครื่องดนตรีหลากชนิด และ Sinfonia concertante (ชิ้นงานที่เป็นที่นิยมในทั้งในมันน์ไฮม์และปารีสในขณะนั้น) อีก 38 บท ด้วยสิ่งเหล่านี้เขาเลยถูกยกเป็นอัจฉริยะที่เลือกวิโอล่าเป็นเครื่องดนตรีชิ้นโปรดที่จะเติมเต็มผลงานแสดงของเขา

คาร์ล สตามิทซ์ ได้ออกจากวงมันน์ไฮม์ในปี ค.ศ. 1770 เพื่อท่องไปยังปารีส ที่ซึ่งในปีถัดมาเขาได้รับการแต่งตั้งเป็นนักประพันธ์ประจำสำนักของดยุคหลุยศ์แห่ง Noailles คาร์ลได้เป็นนักแสดงประจำของ Concert Spirituel (หนึ่งในคอนสิร์ตสาธารณะยุคแรกๆ) ร่วมกันกับน้องชายของเขา แอนตัน สตามิทซ์ และภายหลังได้รับปากเข้าร่วมทัวร์สู่เวียนนาในฐานะนักดนตรีอัจฉริยะในปี ค.ศ. 1772 สู่แฟรงค์เฟิร์ตในปีถัดมา และสู่เมืองเอาก์สบวร์ก, เวียนนา และเมืองสตราสบูร์ก

ในปี ค.ศ. 1774 หลังจากแยกตัวออกจากปารีสในช่วงท้ายๆของทศวรรษ 1770 คาร์ล สตามิทซ์ ก็ไม่ได้ครองตำแหน่งสำคัญอีกเลย เขาเดินทางอย่างไม่หยุดหย่อน แสดงคอนเสิร์ตไปทั่วยุโรปและได้ประพันธ์งานอย่างต่อเนื่องในทุกๆ ประเภท ในขณะที่ คาร์ล สตามิทซ์ แสดงคอนเสิร์ตที่ลอนดอน ได้มีผู้ที่นับถือและชื่นชอบสตามิทซ์ จึงได้ตีพิมพ์ในหนังสือ Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler ของเขาในปี ค.ศ. 1792:

“เขาเล่นวิโอล่าได้อย่างมีศิลปะและคล่องแคล่วได้อย่างน่าอัศจรรย์! ท่วงทำนองที่หวานซึ้งดุจจากสวรรค์ เขาได้สะกดโสตของพวกเราด้วยวิโอล่าดามอเร่ของเขา และด้วยความร้อนแรงกับความแน่วแน่เขาเล่นไวโอลินได้ดั่งจ้าวเวที! เบอร์ลิน, เดรสเดน และหลายๆ เมืองหลวงกับเมืองใหญ่ได้ประจักษ์กับฤทธิ์เดชของเขามาแล้ว! และเขาคงจะได้ประจำเป็นเวลานานในเยอรมันเป็นอย่างแน่นอน ถ้าไม่ใช่เพราะความหมั่นไส้อย่างผิดปกติได้ขวางทางที่เขาจะได้เข้าร่วมออร์เคสตราอยู่ อันที่จริงมันก็เป็นงานที่ดีในการอยู่ในเยอรมันอย่างศิลปินอิสระ และใครก็ตามที่พยายามและหวังจะประสบความสำเร็จต้องมีความเป็นศิลปินไม่น้อยไปกว่าสตามิทซ์ ในด้านมนุษยสัมพันธ์ เขาก็เป็นที่นับถือสำหรับความมีเกียรติและบุคลิกอันสูงส่ง เฉกเช่นงานศิลปะของเขา”

4.1.2 ประวัติเพลง

Viola Concerto No. 1 in D ของ คาร์ล สตามิทซ์ ได้รับการตีพิมพ์ในแฟรงค์เฟิร์ตและปารีสในปี 1774 เพราะคาร์ลได้จัดคอนเสิร์ตในปีก่อนหน้านั้นในแฟรงค์เฟิร์ต และมันเป็นไปได้ว่าการเป็นที่แพร่หลายของผลงานนั้นเป็นผลลัพธ์มาจากความประทับใจอย่างแรงกล้าที่เขาได้สร้างขึ้นในทั้งฐานะนักสีวิโอล่าและนักประพันธ์ งานเขียนเดี่ยวในคอนแชร์ที่น่าประทับใจ คาร์ลไม่เพียงแค่ได้รับการขนานนามจากวิธีอันแพรวพราวในงานคอนแชร์โตซึ่งเป็นของปกติในยุคนั้นเท่านั้น แต่เขายังใช้

ประโยชน์จากการใช้ขั้นคู่ (Double Stops) ที่หลากหลาย และการใช้นิ้วดีด (Pizzicato)[16] ด้วยมือซ้าย เทคนิคที่ซึ่งเป็นที่นิยมมากกว่าสำหรับเหล่าอัจฉริยะทางดนตรีศตวรรษถัดมาอย่างเช่น นิกโคโล ปากานินี[17] ความไวต่อสีสันของโทนของสตามิทซ์ได้รับการยืนยันจากการเล่นประสานเหนือธรรมดาในผลงาน ซึ่งเรียกกันว่า แบ่งกลุ่ม (divisi)[18] เป็นการใช้วิโอล่าแบบสองตำแหน่งมากกว่าแบบหนึ่งตำแหน่งในวง และคลาริเน็ตคู่แทนที่ในตำแหน่งโอโบ ระดับที่นุ่มและหม่นกว่าของการเล่นประสานในวงนี้เข้ากันกับสีสันของโทนของเครื่องเล่นเดี่ยวได้อย่าสมบูรณ์แบบ และก่อให้เกิดสัมผัสที่งดงามของชิ้นงาน ความชำนาญในการรับมือกับวงออร์เคสตราของคาร์ล สตามิทซ์ ทำให้เราระลึกได้ว่าเขาโชคดีแค่ไหนที่ได้รับการสอนจากศิลปินอย่างคานนาบิช ผู้ซึ่งเป็นหนึ่งในผู้มีพรสวรรค์และประสบการณ์มากที่สุดในชั่วรุ่นของเขา คำบริภาษของโมสาร์ท[19]ที่มีต่อเขาอาจเผยให้เห็นธรรมชาติมุมหนึ่งของเขา แต่ความงดงามอย่างที่สุดของการเคลื่อนไหวช้าๆ ของไมเนอร์ ใน Viola Concerto in D major นั้นเผยให้เห็นอีกมุมหนึ่ง และทำให้เราได้แวบเห็นถึงชายผู้ที่เล่นมัน และอ้างอิงจากนักเขียนนิยาย ฌอง ปอล ริคเตอร์ สามารถทำให้ผู้ฟังน้ำตาซึมได้เลยทีเดียว

สังคีตลักษณ์ที่ใช้ในบทเพลงคือ สังคีตลักษณ์โซนาตา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[16] การใช้นิ้วดีด (Pizzicato) ใช้กับเครื่องสายแทนการใช้คันชักสี ดูใน ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 289.

[17] นิกโคโล ปากานินี (Paganini, Niccolo) 1872 – 1840 นักไวโอลินที่มีฝีมือสุดยอดและนักแต่งเพลงชาวอิตาลีในยุคคลาสสิก อยู่ในช่วงเวลาเดียวกับรัชสมัยของรัชกาลที่ 1-3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ สร้างตำนานการเล่นไวโอลินด้วยเทคนิคขั้นสูงจนกลายเป็นประวัติศาสตร์ที่จดจำกันจนทุกวันนี้ คิดค้นเทคนิคแปลกใหม่ เช่น การใช้มือซ้ายดีดสายไวโอลิน การเล่นโน้ตฮาร์มอนิกควบสองสาย รวมถึงการใช้คันชักแบบพิเศษในรูปแบบต่างๆ ผลงานการประพันธ์เพลง เช่น เพลงเดี่ยวไวโอลิน ไวโอลินคอนแชร์โต บทเพลงแชมเบอร์ เพลงร้อง ดูใน เรื่องเดียวกัน, 268.

[18] แบ่งกลุ่ม (Divisi) ให้นักดนตรีกลุ่มใหญ่แบ่งออกเป็น 2-3 กลุ่ม เพื่อเล่นโน้ตคนละตัวหรือคนละแนว ดูใน เรื่องเดียวกัน, 102.

[19] โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Mozart, Wolfgang Amadeus) 1756 – 1791 นักแต่งเพลงชาวออสเตรียที่ได้ชื่อว่าเป็นอัจฉริยะตั้งแต่เด็ก เป็นนักอุปรากรที่ยิ่งใหญ่และมีความสำคัญอย่างยิ่งในยุคคลาสสิก อยู่ในช่วงเวลาเดียวกับรัชสมัยของพระเจ้าเอกทัศจนถึงรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ผลงานมีจำนวนมาก เช่น อุปรากร ซิมโฟนี คอนแชร์โต มิสซา เพลงร้อง เพลงเดี่ยวเปียโนและเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีอื่น บทเพลงเชมเบอร์ในรูปแบบต่างๆ ดูใน เรื่องเดียวกัน, 239.

ตัวอย่างสังคีตลักษณ์โซนาตา

				Cadenza
Orchestra Exposition	Solo Exposition	Development	Recapitulation	Coda

บทเพลงประเภทคอนแชร์โตเดี่ยวเป็นบทเพลงที่มีการประชันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์ ประกอบด้วย 3 ท่อน ในอัตราเร็ว – ช้า – เร็ว แต่ไม่ว่าจะอยู่ในสังคีตลักษณ์ชนิดใด ก็จะมีกระบวนการของการเล่นประชันหรือเล่นสลับกันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์เสมอ แต่ไม่กระทบโครงสร้างของสังคีตลักษณ์นั้น ๆ

สังคีตลักษณ์ที่พบในท่อนที่ 1 ในตอนนำเสนอเที่ยวแรกให้เฉพาะวงดุริยางค์เล่นเท่านั้น และในเที่ยวที่สอง จึงเป็นการเล่นโต้ตอบเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวง ตอนนำเสนอในเที่ยวแรกเรียกว่า ตอนนำเสนอโดยวงดุริยางค์ (Orchestra Exposition)[20] ส่วนตอนนำเสนอในเที่ยวที่ 2 เรียกว่าตอนนำเสนอในเครื่องดนตรีเดี่ยว (Solo Exposition)[21] เนื้อหานอกเหนือจากนี้ก็เป็นแบบแผนปกติของสังคีตลักษณ์โซนาตา

ในตอนพัฒนาก็ใช้แนวความคิดเดิม มีการนำทำนองหลักที่ 1 ทำนองหลักที่ 2 มาพัฒนาเครื่องดนตรีและวงเล่นโต้ตอบกันเช่นเดิม ในตอนย้อนความเป็นการนำเสนอแนวทำนองหลักที่หนึ่งและทำนองหลักที่สองในกุญแจเสียงโทนิกตามโครงสร้างสังคีตลักษณ์โซนาตาแต่ในช่วงท้ายของตอนย้อนความ จะเป็นช่วงที่วงหยุดเล่น และเปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีเดี่ยวได้แสดงฝีมือเต็มที่ ช่วงนี้เรียกว่า คาเดนซา (Cadenza)[22] หลักจากที่จบคาเดนซาแล้ว วงจะเข้าสวมด้วยคอร์ดโทนิกเป็นการ

[20] ตอนนำเสนอโดยวงดุริยางค์ ในบทเพลงประเภทคอนแชร์โต เป็นตอนนำเสนอทำนองหลักครั้งที่ 1 ซึ่งบรรเลงโดยวงดุริยางค์เท่านั้น ส่วนเครื่องดนตรีเดี่ยวยังไม่บรรเลงในตอนนี้ ดูใน ณัชชา พันธ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 262

[21] ตอนนำเสนอโดยเครื่องดนตรีเดี่ยว ในบทเพลงประเภทคอนแชร์โต เป็นตอนนำเสนอทำนองหลักเป็นครั้งที่ 2 ซึ่งบรรเลงโดยเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์ หลังจากที่มีการนำเสนอครั้งที่ 1 แล้วโดยวงดุริยางค์เท่านั้น ดูใน เรื่องเดียวกัน, 351.

[22] ช่วงเดี่ยว, คาเดนซา ในบทเพลงประเภทคอนแชร์โต เป็นช่วงที่ผู้เดี่ยวได้แสดงฝีมือเดี่ยวเครื่องดนตรีอย่างเต็มที่ในขณะที่วงดุริยางค์หยุดบรรเลง แต่เดิมเป็นช่วงที่ผู้เดี่ยวต้องด้นสดบนเวที แต่ต่อมานักแต่งเพลงจะเขียนช่วงเดี่ยวไว้ให้ มักเกิดในช่วงท้ายของท่อนแรกหรือ

สรุปจบท่อน ช่วงสุดท้ายนี้อาจจะเรียกว่า ช่วงหางเพลง (Coda)[23] เรื่องการนำและการจบด้วยวงดุริยางค์เต็มวงเป็นแนวคิดที่ได้มาจากยุคบาโรก เพลงที่ใช้วงดุริยางค์ต้องเริ่มและจบด้วยวงดุริยางค์เสมอ

4.2 บทเพลง Andante e Rondo Ungarese Op.35 ประพันธ์โดย คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria Von Weber)

4.2.1 ประวัติของผู้ประพันธ์

คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria von Weber) เป็นนักประพันธ์เพลง ผู้อำนวยเพลง และนักเปียโนชาวเยอรมัน เกิดเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน ปี ค.ศ. 1786 ที่ประเทศเยอรมนี และเสียชีวิตลงในวันที่ 5 มิถุนายน ปี ค.ศ. 1825 ที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ เมื่อมีอายุได้ 40 ปี เนื่องจากทำงานมากเกินไป เวเบอร์ไม่ได้เพียงแต่มีชื่อเสียงในฐานะนักแต่งเพลงและนักแสดงเดี่ยว แต่เขายังเป็นผู้นำคนสำคัญของยุคด้วย ในช่วงชีวิตอันสั้นนั้นเวเบอร์ได้ทำงานเกี่ยวกับดนตรีในช่วงวัยรุ่น คือเข้ารับตำแหน่งผู้นำวงดนตรีแห่งอุปรากร ณ เบรสเลา ขณะที่มีอายุได้ 18 ปี นอกจากนั้นเขายังเป็นผู้มีความคิดแปลกๆทางดนตรีอีกด้วย เวเบอร์เป็นผู้พยายามที่จะส่งเสริมศิลปะและปรับเปลี่ยนรสนิยมของผู้ชมชั้นกลางในสมัยนั้น การแสดงโอเปร่าของเขามีอิทธิพลต่อการพัฒนาบทเพลงและการเขียนนวนิยาย เพลงและความคิดของเขามีอิทธิพลอย่างมากต่อผู้ประพันธ์เพลงรวมถึง Heinrich Marschner, Felix Mendelssohn, Richard Wagner, Giacomo Meyerbeer, Hector Berlioz และ Franz Liszt แม้ว่าจะเป็นที่รู้จักกันดีในฐานะนักแต่งเพลง แต่เวเบอร์ก็มีความสุขกับอาชีพที่หลากหลาย สำหรับนักดนตรีในยุคของเขาความคิดเห็นของ เวเบอร์มีความยอดเยี่ยมและเป็นต้นฉบับที่ยอดเยี่ยม ลักษณะการแต่งเพลงของเขามีความคมชัดและความสง่างามในการแสดงออกโดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่อารมณ์ขัน

เวเบอร์เกิดในครอบครัวที่เป็นนักดนตรี ซึ่งบิดาของเวเบอร์เป็นเข้าของโรงละครเล็กๆ ซึ่งสมาชิกในครอบครัวของเขาก็เป็นนักแสดงในโรงละครด้วย ในช่วงวัยเด็ก เวเบอร์มีสุขภาพไม่แข็งแรง มีปัญหาเกี่ยวกับสะโพก ทำให้มีปัญหาที่เกี่ยวข้องกับการเดินของเขา แต่บิดาของเขาก็พยายามที่

ในตอนย้อนความ และอาจมีปรากฏอีกครั้งในท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของคอนแชร์โต แต่มักเป็นช่วงเดี่ยวขนาดสั้นและมีเทคนิคที่ง่ายกว่า เมื่อช่วงเดี่ยวจบลง วงดุริยางค์จะบรรเลงพร้อมกันจนจบท่อน ดูใน เรื่องเดียวกัน, 49.

[23] ช่วงหางเพลง, โคดา ช่วงสุดท้ายของเพลงที่เป็นเหมือนบทสรุป มักอยู่ในกุญแจเสียงหลักของเพลง ดูใน เรื่องเดียวกัน, 71.

ผลักดันให้เวเบอร์ได้มีโอกาสเรียนดนตรีกับครูในเมืองเพราะเชื่อมั่นว่าสักวันเขาจะเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียง และในปี ค.ศ. 1798 เขาก็มีผลงานแรก และได้รับการตีพิมพ์ที่เมืองมิวนิก ประเทศเยอรมนี โดยเขาเป็นนักประพันธ์ที่อายุน้อยที่สุด

จากนั้นเวเบอร์ได้เข้าไปทำงานในราชสำนักของกษัตริย์เฟเดอริกส์ที่ 1 (Friedrich I) แต่ความเป็นอยู่ที่นี่ไม่ค่อยสู้ดีนักทำให้เขาทำงานได้ไม่นานจึงต้องย้ายตามบิดาไปอยู่ที่แมนไฮม์ที่ซึ่งเขาได้เริ่มต้นชีวิตใหม่ ที่นี่เขาได้พบปะกับกลุ่มนักดนตรีที่มีความสามารถหลายคน รวมถึงนักประพันธ์อุปรากรที่มีชื่อเสียงของเยอรมันคือ จิโอโคโม เมเยอร์แบร์ (Giocomo Meyerbeer) ที่เมืองดาร์มสตัดด้วย แต่เป็นที่น่าผิดหวังที่เขาไม่ได้งานที่ดาร์มสตัด ดังนั้นเขาจึงเริ่มเดินทางอีกครั้ง

นอกจากเวเบอร์จะเป็นนักประพันธ์แล้ว เขายังมีความสามารถมารถในการบรรเลง เปียโนได้เป็นอย่างดี ในปีค.ศ. 1808-1818 เขาได้ประพันธ์บทกวีและเพลงร้องจำนวนมากในสไตล์โรแมนติก และผลงานเหล่านี้ก็มีชื่อเสียงอีกทั้งเป็นที่ยอมรับว่ามีความสวยงามทางสุนทรียภาพเป็นอย่างมาก ผลงานที่ทำให้เขาเป็นที่รู้จักและประสบความสำเร็จในฐานะนักประพันธ์นอกจากจะมีอุปรากรเรื่อง Der Freischütz แล้ว ยังมีอุปรากรเรื่อง Euryanthe อีกด้วย ในช่วงสุดท้ายของชีวิตในปีค.ศ. 1826 เขาได้เดินทางไปแสดงดนตรีที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษเพื่อแสดงผลงาน Oberon และได้รับการตอบรับและการชื่นชอบจากชาวอังกฤษเป็น อย่างดีหลังจากนั้นเขาก็ได้ล้มป่วย ก่อนที่จะกลับไปเสียชีวิตที่บ้านเกิดประเทศเยอรมนีในปีเดียวกันนั้นเอง

4.2.2 ประวัติเพลง

บทเพลง Andante e rondo ungarese ถูกประพันธ์ขึ้นมาเพื่อพี่ชายของเขาซึ่งเป็นนักวิโอลา พี่ชายของเขาเล่นเพลงนี้อยู่เป็นครั้งคราว ต้นฉบับของเพลงนี้แต่งให้สำหรับวิโอลาและวงออเคสตรา ในปี ค.ศ. 1809 แต่เพลงนี้ได้รับการตอบรับอย่างดีจากผู้ที่เล่นบาสซูน จึงถูกนำมาแก้ไขใหม่สำหรับเครื่องบาสซูนและวงออเคสตราในปี ค.ศ. 1813 โดยคำแนะนำของ Georg Friedrich Brandt ซึ่งในตอนนั้นเวเบอร์ได้เขียนคอนแชร์โต้แบบเต็มตัวแล้ว

4.2.3 วิเคราะห์บทเพลง

โครงสร้างหลักๆของเพลงนี้มีการใช้ความคิดหลักด้านทำนอง (motive)[24] ซ้ำ ๆ เพลงนี้ใช้จุดเด่นและแนวความคิดที่เรียบง่ายเป็นพื้นฐานของเพลง มีการวิเคราะห์อย่างมีระเบียบแบบแผน ใช้ฮาร์มอนิก (Harmonic)[25] เป็นองค์ประกอบ ลักษณะการเล่นเป็นแบบฮังกาเรียน

ท่อนที่ 1 อันดันเต (Andante) อยู่ในกุญแจเสียง c ไมเนอร์ เป็นท่อนเต้นรำในจังหวะช้าที่เรียกว่า Siciliana ผลงานนี้มีชื่อเสียงตอนปลายศตวรรษที่ 17 และ ต้นศควรรษที่ 18 เป็นเพลงเต้นรำในจังหวะ 6/8 จังหวะยกในเขบ็ด 1 ชั้นคือจังหวะเด่นที่สุดของการเต้นรำ เวเบอร์ใช้คอร์ดคู่หกนิอาโพลิตัน (Neopolitan sixth chord) มีการใช้โมดูเลชั่น (modulation)[26] ระหว่างเมเจอร์และไมเนอร์

ฟอร์มเพลงของท่อนนี้อยู่ในคีตลักษณ์ Binary form สามารถแบ่งได้ดังนี้

Andante		
Measure	Content	Tonality
1 - 17	A	แนวทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียง C ไมเนอร์
18 – 21		ท่อนเชื่อมเพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนคีย์
22 – 37	B	ท่อน Variation
38 - 39		ท่อนเชื่อมเพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนคีย์
40 – 55	A’	ท่อน Variation ที่ 2 อยู่ในบันไดเสียง Ab เมเจอร์
56 – 59		แนวทำนองหลักอยู่ในเครื่องสาย ใช้ Diminished seventh chords และคอร์ดจบเป็น V7
60 – 75	B’	ท่อน Variation ที่ 3 อยู่ในบันไดเสียง C ไมเนอร์

[24] โมทีฟ คือ ความคิดหลักด้านทำนองหรือจังหวะที่เป็นวัตถุดิบในการสร้างบทเพลงให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งเพลง เป็นส่วนย่อยที่สุดของทำนองหรือจังหวะ ดูใน ณัชชา พันธ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 238.

[25] ฮาร์มอนิก คือ เสียงตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไปเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ทำให้เกิดเสียงประสานกัน ดูใน เรื่องเดียวกัน, 160.

[26] การเปลี่ยนกุญแจเสียง คือ การเปลี่ยนกุญแจเสียงจากเสียงหนึ่งไปยังอีกกุญแจเสียงหนึ่ง เป็นเทคนิคสำคัญในการประสานเสียง ดูใน ณัชชา พันธ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, 235.

ท่อนที่ 2 Allegretto ungarese ฟอร์มเพลงเป็นคีตลักษณ์รอนโดห้าตอน สามารถแบ่งได้ดังนี้

Allegretto ungarese		
Measure	Content	Tonality
82 – 105	A	มีการเปลี่ยนคีย์จาก C ไมเนอร์ มาเป็น C เมเจอร์ มีการนำเสนอแนวทำนองหลักในคีย์ C ตามด้วยการรับของวง ท่อนนี้มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราว
114 -121		เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วขณะ โดยไม่มีการย้ำเคเดนซ์ในบันไดเสียงใหม่
122 - 137		วงออร์เคสตราส่งกลับมาที่แนวทำนองหลักในบันไดเสียง c เมเจอร์
138	B	อยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์
165		ใช้คอร์ด Bb dominant seventh และ Ab ในแนวทำนอง
169		ใช้คอร์ด German augmented sixth chord ตามด้วยเคเดนซ์ในบันไดเสียง C เมเจอร์
176	A	กลับสู่แนวทำนองหลักในบันไดเสียง C เมเจอร์
194 – 205	c	เปลี่ยนบันไดเสียงเป็น F เมเจอร์
206 - 209		เปลี่ยนบันไดเสียงเป็น D ไมเนอร์
214 - 215		เปลี่ยนบันไดเสียงเป็น F เมเจอร์
223		กลับสู่แนวทำนองหลักในบันไดเสียง C เมเจอร์
241		เปลี่ยนเป็นบันไดเสียงเป็น Ab
247		เปลี่ยนบันไดเสียงเป็น Eb เมเจอร์
259	A	กลับสู่แนวทำนองหลักในบันไดเสียง C เมเจอร์
278	Coda	บันไดเสียง C เมเจอร์

บทที่ 3
วิธีดำเนินงานวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องการแสดงเดี่ยววิโอลา เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วยวิธีการสัมภาษณ์ การปฏิบัติเครื่องมือ การรวบรวมข้อมูล โดยผู้วิจัยเลือกบทเพลงสำหรับทำการวิจัย 2 บทเพลง ดังนี้

1. บทเพลงวิโอลาคอนแชร์โต หมายเลข 1 ในบันไดเสียง D เมเจอร์ (Viola Concerto in D major no.1) ประพันธ์โดย คาร์ล สตาร์มิซ (Carl Stamitz)

2. บทเพลงสำหรับวิโอลา ผลงานลำดับที่ 35 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ (Andante e Rondo Ungarese Op.35) ประพันธ์โดย คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria Von Weber) เป็นกรณีศึกษาในเรื่องของเทคนิค แบบฝึกหัด และ ศึกษาปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการฝึกซ้อม โดยทั้งนี้ผู้วิจัยได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา และ อาจารย์ผู้สอนเครื่องเอก ผู้วิจัยได้กำหนดการดำเนินงานเป็นขั้นตอนดังนี้

1.ระเบียบวิธีวิจัย

1.1 ศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์ ศึกษาประวัติบทเพลงจากวิทยานิพนธ์ หนังสือดนตรี

1.2 ศึกษาเรื่องของเทคนิค วิธีการซ้อม และแบบฝึกหัดจากอาจารย์ผู้สอนเครื่องเอก โดยศึกษาการเล่นเพลงด้วยตนเองและนำไปนำเสนอต่ออาจารย์ผู้สอนเครื่องเอก เพื่อแก้ไขปัญหาที่พบระหว่างการฝึกซ้อมต่อไป

1.3 ศึกษาวิธีแก้ไขปัญหา รวบรวมและสรุปผล

2. การสัมภาษณ์

ในการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงดนตรีและการสอนวิโอลา โดยเลือกอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญที่สอนวิโอลาอยู่ในมหาวิทยาลัยของประเทศไทย และอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านการแสดงดนตรี โดยประกอบไปด้วยบุคคลดังต่อไปนี้

1. อาจารย์ ดร.ทัศนา นาควัชระ อาจารย์สอนไวโอลิน และ วิโอลา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้อำนวยโครงการเรียนดนตรีวิธีศิลปากร โครงการคีตราชา โปรมูสิกา จูเนียร์ และหัวหน้าวงดนตรีโปรมูสิกา วงดนตรีเชมเบอร์วงแรกของประเทศไทย

2. Prof. Roldland Baldini อาจารย์สอนไวโอลินและแชมเบอร์จากประเทศเยอรมณี

3.ปัญหาที่พบในการวิจัย

Viola Concerto in D major No.1 ประพันธ์โดย คาร์ล สตาร์มิซ (Carl Stamitz)

ปัญหาที่พบจากการบรรเลง

ท่อนที่ 1

1.การเล่นดับเบิล สต็อปในคู่ 8 ในจังหวะที่เร็วและต่อกันหลายจังหวะ ผู้วิจัยพบว่าตำแหน่งของนิ้วมือซ้ายที่กดลงไปบนสายเกิดอาการเกร็ง และไม่สัมพันธ์กับมือขวา ทำให้เกิดปัญหาการเล่นที่ไม่ต่อเนื่องกัน การที่มีความกังวลกับมือซ้ายมากเกินไปจะส่งผลให้มือขวาไม่ทำงาน เมื่อมือขวาสร้างเสียงที่ไม่ดีก็จะไม่สามารถเล่นดับเบิล สต็อปได้

2. การเล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้นโดยที่จังหวะไม่คงที่ เนื่องจากการวางนิ้วที่ไม่ตรงเวลา จึงต้องมีการซ้อมแบบฝึกหัดที่เป็นการฝึกนิ้วมือข้างซ้าย และมือขวาต้องมีน้ำหนัก

ท่อนที่ 2

การเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้ายที่เกิดเป็นเสียงรบกวน เสียงโน้ตไม่เชื่อมต่อกัน และ การเล่นโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงที่สูง เกิดจากความไม่สัมพันธ์กันทั้งมือซ้ายและมือขวา

ท่อนที่ 3

การเล่นจังหวะที่ไม่คงที่ของเขบ็ต 2 ชั้น และในส่วนที่เป็น 6 พยางค์ เป็นปัญหาที่เกิดจากการซ้อมมือซ้ายไม่สามารถควบคุมได้ในความเร็วจริง

ทฤษฎีและเทคนิคการบรรเลง

การเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย การเล่นดับเบิลสต็อปในช่วงเสียงที่สูงและเร็ว เป็นจุดที่นักวิโอลาเกิดความกังวลว่าจะเกิดความผิดพลาดในระหว่างการแสดง การซ้อมช้า ๆ จะช่วยให้คิดทันและการซ้อมช้าจะช่วยสอนกล้ามเนื้อให้จำในจุดที่ถูกต้อง การซ้อมช้า ๆ จึงมีความสำคัญเป็นอย่างมาก แต่จะต้องมีการสลับซ้อมเร็ว เพื่อเรียนรู้ที่จะวางแผนการใช้มือขวา และมือซ้าย

Andante e Rondo Ungarese Op.35 ประพันธ์โดย คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria Von Weber)

ปัญหาที่พบจากการบรรเลง

มีการเล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้นพร้อมกับมีการข้ามสายอยู่ตลอดเวลา การข้ามสายมีผลทำให้เล่นช้าลง ผู้วิจัยสังเกตว่าผู้วิจัยมีปัญหาในการเล่นโน้ตที่อยู่ช่วงเสียงสูง มือขวาจะสร้างเสียงน้อยลง เพราะว่ากังวลว่าจะเกิดความผิดพลาด

ทฤษฎีและเทคนิคการบรรเลง

ผู้วิจัยจะใช้แบบฝึกหัดเสกลมาแก้ไข เพื่อความแม่นยำและความเคยชินในการเล่นตำแหน่งที่สูง ซ้อมเขบ็ต 2 ชั้นในแบบที่เป็น Rhythmic Pattern เพื่อฝึกนิ้วทีละคู่

รายการแสดงเดี่ยว

1. บทเพลงวิโอลาคอนแชร์โต หมายเลข 1 ในบันไดเสียง D เมเจอร์ (Viola Concerto in D major No.1) ประพันธ์โดย คาร์ล สตาร์มิซ (Carl Stamitz) เวลา 25 นาที แบ่งออกเป็น 3 ท่อนดังนี้

ท่อนที่ 1 Allegro

ท่อนที่ 2 Andante Moderato

ท่อนที่ 3 Rondeaux

พักการแสดงจำนวน 15 นาที

2. บทเพลงวิโอลาโรแมนซ์ ในบันไดเสียง F เมเจอร์ (Romanze) ประพันธ์โดย แมกซ์ บรูช (Max Bruch) เวลา 10 นาที แบ่งออกเป็น 1 ท่อน ดังนี้

ท่อนที่ 1 Andante con moto

3. บทเพลงสำหรับวิโอลา ผลงานลำดับที่ 35 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์ (Andante e Rondo Ungarese Op.35) ประพันธ์โดย คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria Von Weber) เวลา 10 นาที แบ่งออกเป็น 2 ท่อนดังนี้

ท่อนที่ 1 Andante

ท่อนที่ 2 Allegretto Ungarese

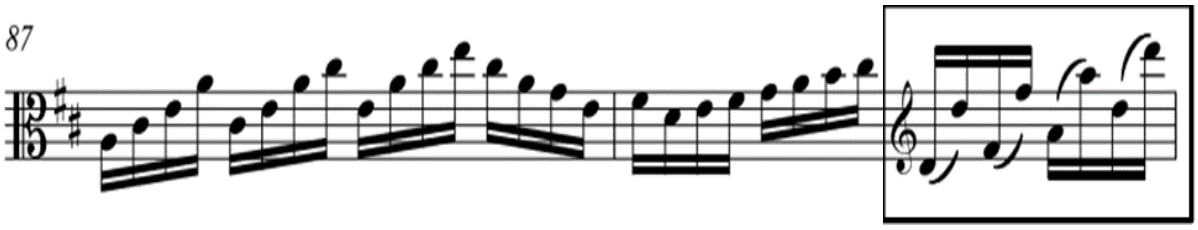
มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4

ปัญหาและแนวทางการแก้ไข

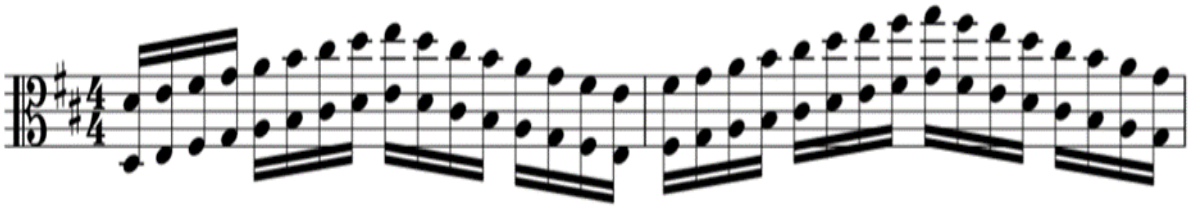
Viola Concerto in D Major No.1 ท่อนที่ 1 Allegro ประพันธ์โดย คาร์ล สตามิซ (Carl Stamitz)

1. เทคนิคการเล่นคู่เสียงคู่แปด

ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเทคนิคการเล่นดับเบิล สต็อปต่อกันในช่วงเสียงที่สูงที่เกิดขึ้นในห้องที่ 88 จะเห็นได้ว่าโน้ตที่เขียนนั้นเป็นโน้ตที่ห่างกันเป็นระยะคู่แปด ตัวอย่างดังต่อไปนี้

ภาพที่ 6 โน้ตคู่เสียงคู่แปด

ปัญหาที่พบคือผู้วิจัยไม่สามารถเล่นในต่อกันในจังหวะที่เร็วได้ และไม่มีความแม่นยำ จึงทำให้เกิดความผิดพลาดได้ง่าย เทคนิคดังกล่าวเป็นปัญหาที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าหาวิธีที่ใช้สำหรับฝึกซ้อม มีวิธีดังต่อไปนี้

แนวทางการฝึกซ้อม

1.ซ้อมโน้ตที่เป็นคู่เสียงคู่แปด โดยจะใช้แบบฝึกหัดขั้นคู่แปด ในหนังสือ Scale system ของ Carl Flesch พร้อมกับใช้เทคนิคการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย (Shifting)

ภาพที่ 7 แบบฝึกหัด Scale system

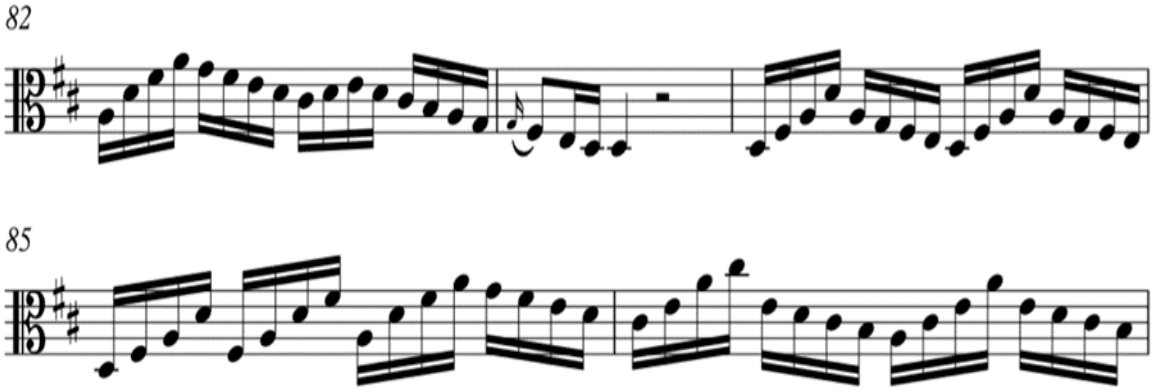
การซ้อมแบบฝึกหัดนี้จะช่วงในเรื่องของระยะห่างของนิ้วมือซ้ายในแต่ละตำแหน่ง (Position) บนวิโอลา เพราะการเลื่อนตำแหน่งไปยังโน้ตที่สูงขึ้น ระยะห่างระหว่างนิ้ว 1 และนิ้ว 4 จะแคบลง

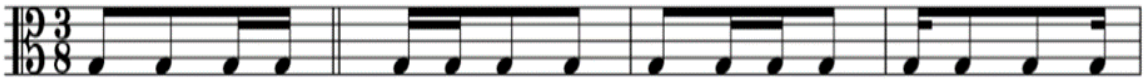
2. การนำโน้ตในเพลงมาซ้อมในลักษณะที่เป็นคู่เสียง อย่างเช่น จากรูปภาพที่ 6 โน้ตเป็น D กับ D ที่ห่างกันเป็นระยะคู่แปด ต่อด้วยโน้ต F# และ F# ที่ห่างกันเป็นระยะคู่ 8 เวลาซ้อมให้กดโน้ตสองตัวพร้อมกัน การซ้อมแบบนี้จะทำให้มือซ้ายและมือขวามีความเป็นระบบมากขึ้น

3. วิธีการซ้อมจากอาจารย์ทัศนาคือ 3.1 จับนิ้วคู่เล่นโน้ตตัวล่าง 3.2 จับนิ้วคู่เล่นโน้ตตัวบน 3.3 เล่นโน้ตตัวล่าง ตัวบนและเล่นคู่กัน 3.4 เล่นโน้ตตัวบน ตัวล่างและเล่นคู่กัน 3.5 เล่นพร้อมกันแต่เปลี่ยนคันชักคนละเวลา

4. วิธีการใช้นิ้วของ อ. Born Lau คือการเปลี่ยนจากการกดนิ้ว 1และนิ้ว 4 เป็นการแตะฮาร์มอนิคแทน โดยที่เราจะทำการแตะฮาร์มอนิคโดยจะเล่น A สายเปล่า และเล่น A โน้ตตัวถัดไปด้วยนิ้ว 4 ที่แตะเป็นฮาร์มอนิค และ นำนิ้ว 4 มาแตะตำแหน่งเดิมในสาย D และ แตะนิ้ว 1 ที่ตัว G ก็จะสามารถเล่นโน้ตตรงนี้ได้ด้วยระยะเวลาอันสั้น

2. เทคนิคการเล่นเดตาเช (Detache)

ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาโน้ตเขบ็ตสองชั้นในห้องที่ 83 – 88 ตัวอย่างดังต่อไปนี้

ภาพที่ **8** โน้ตกลุ่มที่เป็นเขบ็ตสองชั้น

ปัญหาที่พบคือปัญหาการเล่นโน้ตทั้งสี่ตัวไม่เท่ากัน เพราะนิ้วมือซ้ายไม่สัมพันธ์กันกับมือข้างขวา ผู้วิจัยจึงได้เลือกแบบฝึกหัด 4 notes rhythmic pattern มาใช้ โดยการนำโน้ตกลุ่มละ 4 ตัวมาใส่จังหวะดังตัวอย่างดังต่อไปนี้

ภาพที่ 9 แบบฝึกหัด 4 notes rhythmic pattern

แบบฝึกหัดนี้จะช่วยจัดการกับปัญหาการเล่นโน้ตไม่เท่ากัน แบบฝึกหัดนี้จะช่วยให้เราสามารถเล่นโน้ตได้ทีละคู่ เริ่มจาก

ข้อที่ 1 คู่ของนิ้ว 3 และนิ้ว 4

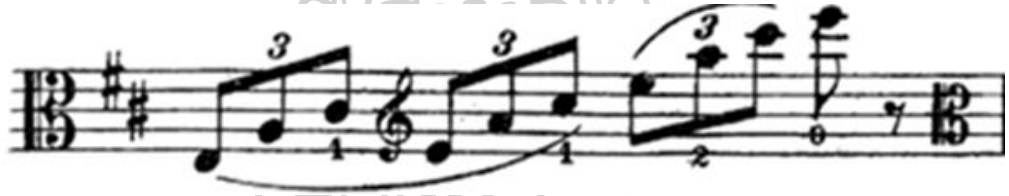
ข้อที่ 2 คู่ของนิ้ว 1 และ นิ้ว 2

ข้อที่ 3 คู่ของนิ้ว 2 และ นิ้ว 3

ข้อที่ 4 คู่ของนิ้ว 1 และ นิ้ว 4

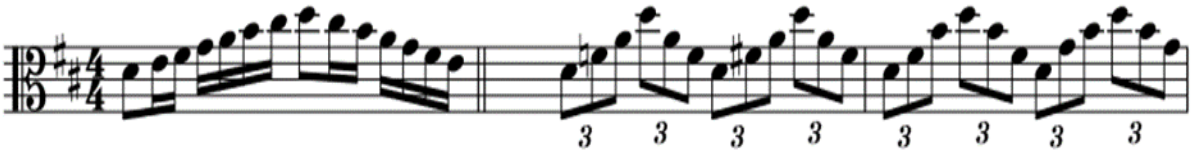
เมื่อจัดการกับปัญหาความไม่สัมพันธ์กันของทุกนิ้วได้แล้ว ก็จะกลับไปเล่นโน้ตที่เขียนอยู่ในบทเพลงก็จะเห็นได้ว่าการเล่นโน้ตมีความสม่ำเสมอมากขึ้น

3. เทคนิคการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย (shifting)

ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเทคนิคการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้ายในห้องที่ 134

ภาพที่ 10 การเลื่อนตำแหน่งของมือซ้าย

ปัญหาที่พบคือการเลื่อนตำแหน่งไปไม่ตรงเสียงที่ถูกต้อง ด้วยจังหวะที่เร็วและการเคลื่อนที่ในระยะที่ไกล ทำให้มีความเสี่ยงที่จะพลาดได้ง่าย

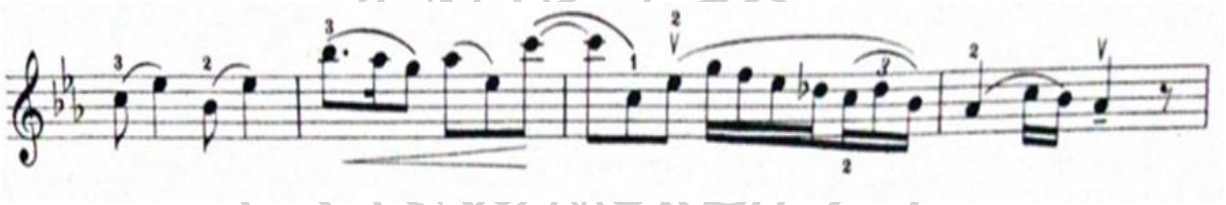
ทางการฝึกซ้อม

1.ใช้แบบฝึกหัดการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย (Shifting) แบบ (Arpeggio) ของ Carl Fresch : Scale system ในคีย์ D major

ภาพที่ 11 แบบฝึกหัดการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย

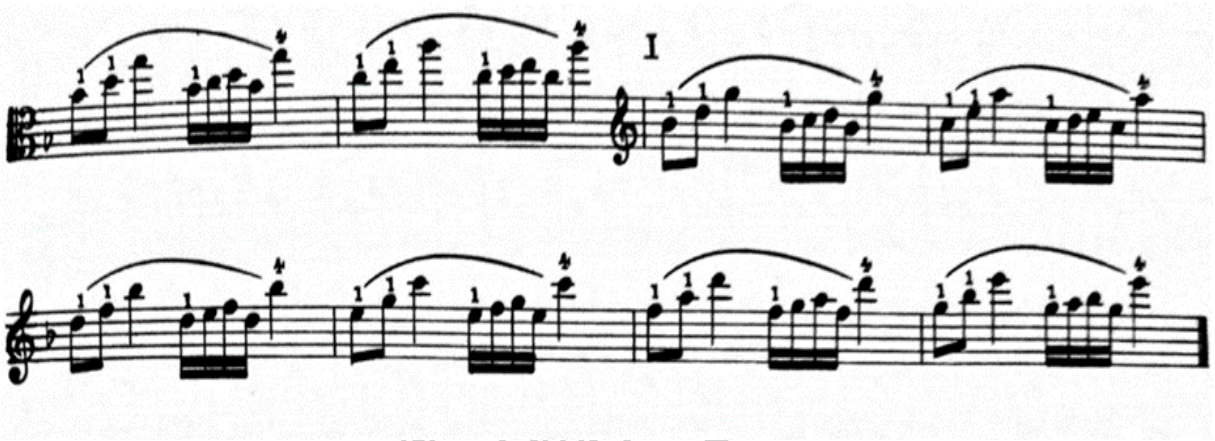
แบบฝึกหัดนี้จะครอบคลุมการซ้อมเรื่องการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้ายบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ ก็จะช่วยให้มือสามารถไปในทิศทางที่ถูกต้อง

Andante e Rondo Ungarese ท่อนที่ 1 ประพันธ์โดย คาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria Von Weber)

1. เทคนิคการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย (Shifting)

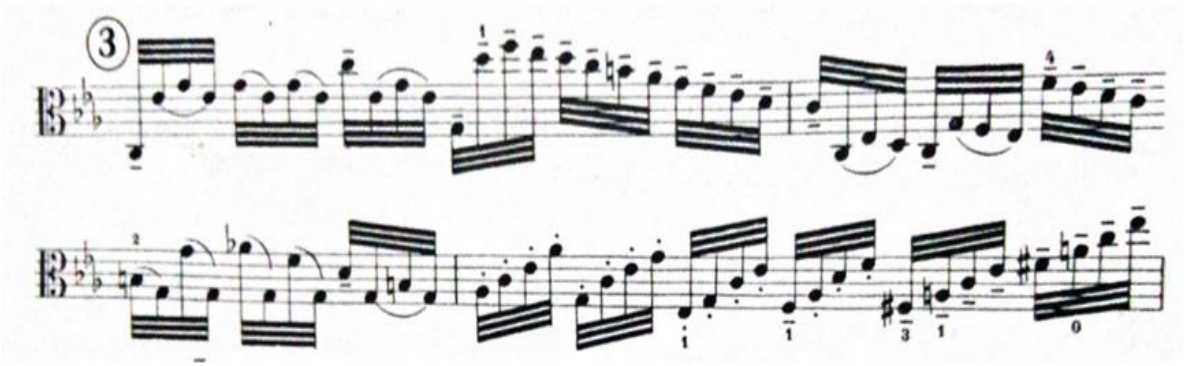
ปัญหาที่พบคือ ความไม่แม่นยำในการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้ายในระยะทางที่ไกล ทำให้เสียงที่ออกมาไม่ชัดเจนและไม่ถูกต้อง เกิดจากความไม่รู้ระยะห่างของเสียงจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังอีกตัวหนึ่ง และความไม่สัมพันธ์กันของนิ้วมือข้างซ้ายและการทำงานของมือขวา ผู้วิจัยต้องการอธิบายความหมายของการ Shifting หรือ การเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย คือ การเปลี่ยนตำแหน่งมือ เป็นเทคนิคหนึ่งของเครื่องสายที่มีการเปลี่ยนที่วางมือจากตำแหน่งหนึ่งไปสู่อีกตำแหน่งหนึ่งเพื่อให้ได้เสียงตามที่ต้องการ

ภาพที่ **12** ตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 44 – 45 ของบทเพลง Andante e Rondo Ungarese op.35

จากตัวอย่างอย่างจะเห็นว่าโน้ตอยู่ในกุญแจซอล ตัว E ไป B โดยตัว E จะใช้นิ้ว 1 ซึ่งอยู่ใน Position 4 เลื่อนตำแหน่งไปหาตัว B ในนิ้ว 3 ซึ่งอยู่ที่ Position 6 โดยการซ้อมโน้ตทั้งสองัวนี้จะต้องมีแบบฝึกหัดที่จะนำมาใช้สำหรับการซ้อม โดยผู้วิจัยได้เลือกแบบฝึกหัดของ Otakar Sevcik, Shifting op.8

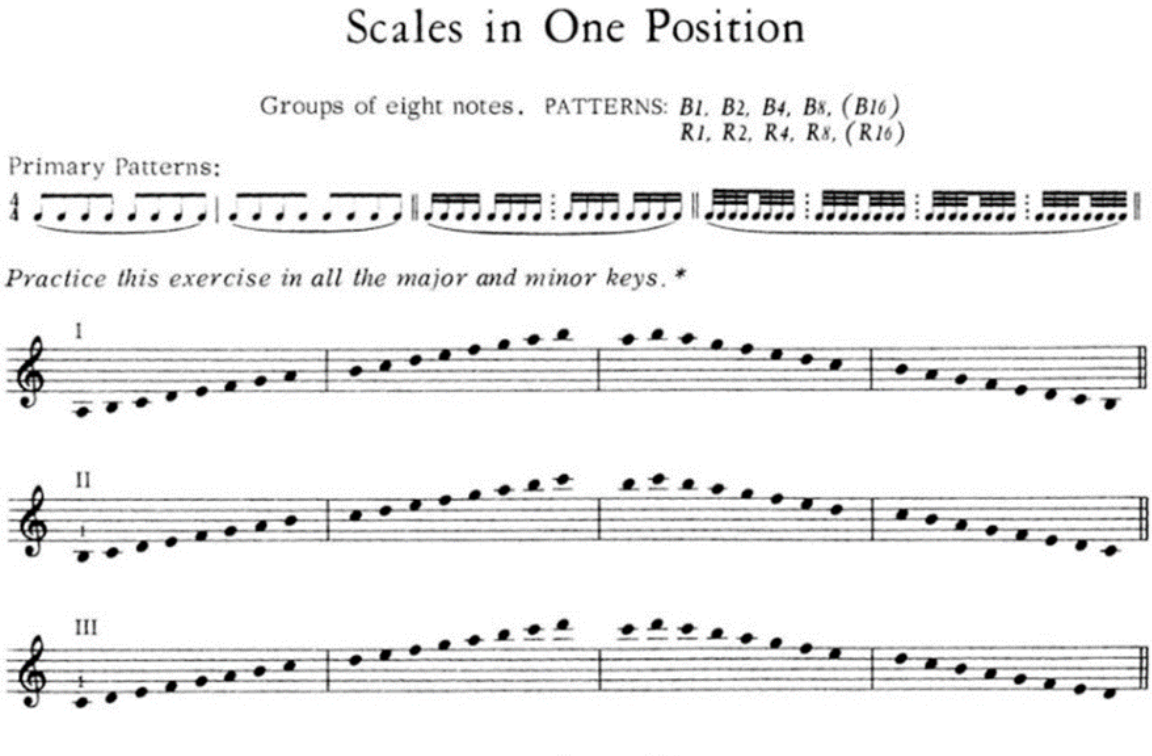
แนวทางการฝึกซ้อม

ภาพที่ 13 ตัวอย่างโน้ต แบบฝึกหัดการเลื่อนตำแหน่งของนิ้ว จากหนังสือ Ostaka Sevcik หน้า 6

จากแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยเลือกมาจะเป็นการใช้รูปแบบของนิ้ว 1 ในโพซิชั่นที่ 1 เลื่อนตำแหน่งไป นิ้ว 1 ในโพซิชั่นที่ 3 แล้วเลื่อนกลับมาโพซิชั่นที่ 1 และ เลื่อนตำแหน่งไปโพซิชั่นที่ 3 ในนิ้ว 4 จะเป็นรูปแบบนี้ซ้ำๆ โดยผู้วิจัยจะนำมาประยุกต์ซ้อมให้ตรงกับบทเพลงโดยการ เลือกรูปแบบของโน้ตในแบบฝึกหัดที่อยู่ในโพซิชั่นที่ 4 นิ้ว 1 ตัว E เลื่อนตำแหน่งไปยังโพซิชั่นที่ 6 นิ้ว 1 ตัว G และเลื่อนตำแหน่งกลับมาที่โพซิชั่นที่ 4 นิ้ว 1 ตัว E และเลื่อนตำแหน่งไปโพซิชั่นที่ 6 นิ้ว 3 ตัว B แทนที่จะใช้นิ้ว 4 ซึ่งเป็นตัว C

2. เทคนิคการเตรียมนิ้วและการข้ามสาย (Finger Preparation and String Crossing)

ปัญหาที่พบคือ จังหวะที่ไม่คงที่ เพราะจังหวะเพลงที่เร็วจึงเกิดความไม่สัมพันธ์กันของมือซ้ายและมือขวา ส่วนหนึ่งเกิดจากการข้ามสายที่กว้างเกินไปและไม่ได้มีการเตรียมนิ้วก่อนที่จะกด การข้ามสายจึงทำให้ดึงจังหวะช้าลงและไม่เรียบร้อย

ภาพที่ 14 ตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 56 – 58 ของบทเพลง ของบทเพลง Andante e Rondo Ungarese op.35

จากในบทเพลงมีการข้ามสายอยู่ตลอดเวลา ผู้วิจัยได้เลือกแบบฝึกหัด Scales in one Position โดย Ivan Galamian

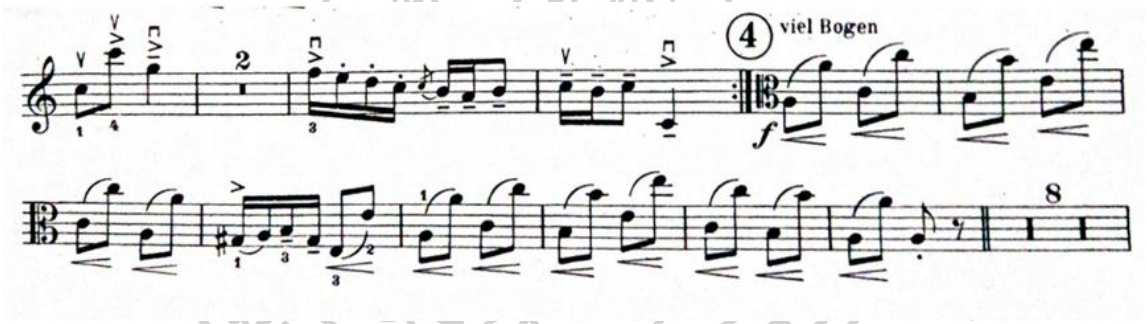


ภาพที่ 15 ภาพตัวอย่างโน้ต แบบฝึกหัด Scales in one Position โดย Ivan Galamian

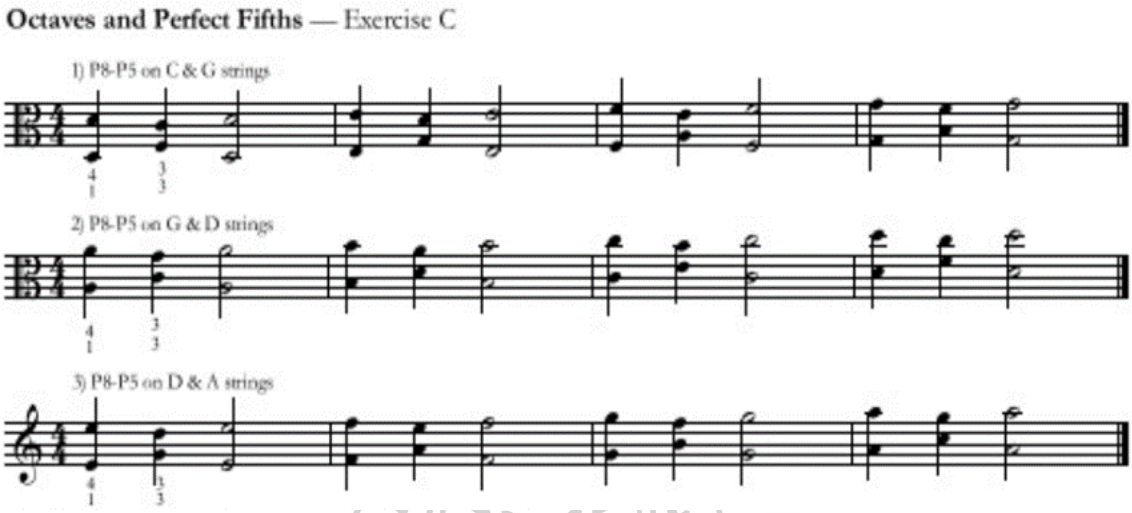
แนวทางการฝึกซ้อม

แบบฝึกหัดนี้จะครอบคลุมในเรื่องของการเตรียมนิ้วไปพร้อม ๆกับการข้ามสาย โดยจะเริ่มจาก Position 1 โดยเราสามารถเล่นในบันไดเสียงต่าง ๆได้ตามที่ต้องการ และสามารถเล่นโน้ตเชื่อมกันแบบ 4 ตัว 8 ตัว หรือ 16 ตัวต่อหนึ่งคันชัก และสามารถเล่นในตำแหน่ง ต่าง ๆได้ทั้งหมด

3. เทคนิคการเล่นคู่เสียงคู่แปด (Double stops)

การเล่นคู่เสียงคู่แปดในเครื่องสายจะมีความยากมากกว่าการเล่นโน้ตเดี่ยว ๆ เพราะในการกดโน้ตแต่ละครั้งจะต้องใช้นิ้ว 2 นิ้วกดโน้ตไปพร้อม ๆกัน ทำให้เกิดอาการเกร็งหรือไม่สามารถกดไปพร้อม ๆกันได้ ทำให้เสียงไม่ตรง การเล่นคู่เสียงจำเป็นที่จะต้องใช้แรงจากมือขวามากกว่าการกดโน้ตตัวเดียวซึ่งมือซ้ายและมือขวาจะต้องมีความสัมพันธ์กัน

ภาพที่ 16 ตัวอย่างโน้ต ห้องที่ 114 – 120 ของบทเพลง Andante e Rondo Ungarese op.35

จากบทเพลงจะมีการเล่นโน้ตที่เป็นคู่แปด ยังไม่ใช่การกดนิ้วควบสองนิ้วพร้อมกัน แต่วิธีการซ้อมจะต้องซ้อมแบบกดควบสองนิ้วพร้อมกัน เพราะว่าเราจะต้องวางนิ้วทั้ง 2 นิ้วลงไปก่อนที่ลากคันชัก โดยแบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยเลือกมาใช้สำหรับการซ้อมคือ แบบฝึกหัดคู่เสียงคู่แปด (Octave) จากหนังสือ Technique for viola by Ellen Rose

แนวทางการฝึกซ้อม

ภาพที่ 17 ตัวอย่าง แบบฝึกหัดคู่แปด (Octave) จากหนังสือ Technique for viola by Ellen Rose

P8, Perfect Octave หรือ ช่วงคู่แปดเพอร์เฟค กล่าวคือ คู่แปดที่มีระดับเสียงเหมือนกัน แต่ห่างเป็นระยะ 1 คู่แปด เช่น D – D, E – E, F – F เหมือนกันกับ Perfect Eight โดยแบบฝึกหัดนี้จะต้องวางนิ้ว 1 และ 4 ไว้ โดยจะค่อยๆ เล่นไปทีละคู่ โดยเริ่มจากโพซิชันที่ 1,2,3 ตามลำดับโดยที่เราจะไม่มีการยกนิ้วใด ๆ ออก

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยได้ทำการฝึกซ้อมสำหรับการจัดการแสดงเดี่ยวและได้ทำการค้นคว้าหาข้อมูลเชิงลึกประกอบการทำวิทยานิพนธ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาทางด้านของเทคนิคการบรรเลงและแบบฝึกหัดที่จะนำมาใช้ให้เหมาะสมกับบทเพลง ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมถึงปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการฝึกซ้อมและวิธีที่จะแก้ไขปัญหา โดยผู้วิจัยได้มีโอกาสเรียนรู้จากอาจารย์หลายท่าน ในเรื่องของเทคนิคการใช้มือขวาและมือซ้าย การสร้างเสียงที่ดีนั้นเริ่มที่มือขวา ในบางครั้งเกิดการกังวลกับมือข้างซ้ายมากจนเกินไปจนลืมคิดถึงเสียงจึงเป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดปัญหา เมื่อเสียงไม่ดี จึงเกิดความกลัวที่จะบรรเลง อย่างไรก็ตามแต่ละคนนั้นมีข้อผิดพลาดหรือความถนัดในการบรรเลงที่แตกต่างกัน

ในการบรรเลงเพลงแต่ละเพลงนั้นจำเป็นที่จะต้องทราบถึงประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์ ประวัติเพลง และการวิเคราะห์บทเพลง จะช่วยให้ผู้ที่บรรเลงมีความเข้าใจในบทเพลงมากขึ้น และสามารถที่จะสื่อสารสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้ให้แก่ผู้ฟังได้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

ส่วนที่ 1 ปัญหาที่พบ

1. เทคนิคการเล่นคู่เสียง (Double Stops)

2.เทคนิคการเลื่อนตำแหน่งของมือซ้าย (Shifting)

3. เทคนิคการเตรียมนิ้วและการข้ามสาย (Finger Preparation and String Crossing)

4. เทคนิคการเล่นเดตาเช (Detache)

ส่วนที่ 2 ข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ

ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ และรวบรวมข้อมูลวิธีแก้ไขจากอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญที่มีการจดบันทึกไว้

1). อาจารย์ ดร.ทัศนา นาควัชระ

2) Prof. Roldland Baldini

1. เทคนิคการเล่นคู่เสียง (Double stops)

ดร.ทัศนา นาควัชระ ได้ให้คำแนะนำการจับคู่เสียง (Double stops) ไว้ว่า การจับคู่เสียงเป็นสิ่งจำเป็นที่นักไวโอลินหรือผู้ที่เล่นเครื่องสายควรจะเริ่มต้นให้เร็ว เป็นเรื่องที่มีประโยชน์มากที่สุด เพราะว่าเป็นการจับนิ้วทั้ง 2 นิ้วพร้อมกัน ได้ประโยชน์มาก 1. ในเรื่องของการฟังระดับเสียงที่ถูกต้อง (Intonation) การฝึกในเรื่องของการฟังคู่เสียงคู่ 3 คู่ 6 หรือ คู่ 8 จำเป็นจะต้องมีโสตทักษะที่ดี 2. ในเรื่องของตำแหน่งการจับของมือซ้าย เพราะการทีจะเล่นคู่เสียงอย่างเช่นคู่ 3 จำเป็นที่จะต้องมีตำแหน่งของมือซ้ายที่ดี ไม่วางลงไปแล้วโดนสายอื่น ถ้าซ้อมเป็นประจำก็จะมีตำแหน่งของมือซ้ายที่ดีเป็นสิ่งที่สำคัญมาก ๆ และการจับคู่เสียงคู่ 8 นิ้ว 1 และ นิ้ว 4 เป็นตัวกำหนดระดับเสียงทั้งมือ ฉะนั้นการซ้อมคู่เสียงคู่ 8 อย่างสม่ำเสมอ จะทำการฟังระดับเสียงโดยรวมดีขึ้นอย่างชัดเจน 3. เรื่องของการผลิตเสียง เพราะการเล่นคู่เสียงจะต้องเล่นทั้ง 2 สายออกมาพร้อมกัน เพราะฉะนั้นเวลาที่สร้างเสียงออกมาทั้ง 2 สาย เสียงที่เป็นคู่ก็จะทำให้เราได้ฝึกฟัง 4. เรื่องของการเลื่อนตำแหน่ง การที่เราเลื่อนตำแหน่งทั้ง 2 นิ้วพร้อม ๆกันก็เป็นการฝึกที่ดีขึ้นไปอีก และสิ่งที่สำคัญอีกเรื่องหนึ่งคือเรื่องของการเตรียมนิ้ว อย่างเช่น การเล่นอาร์เปจโจในบันไดเสียง C เมเจอร์ จะมีคู่เสียงคู่ 3 ที่ซ่อนอยู่ เวลาที่เราจับนิ้วหนึ่งไว้ อีกนิ้วก็จะต้องไปรอ ถ้าเราจับคู่เสียงจนคล่อง การเล่นที่ไม่ใช่ดับเบิล สต็อป แต่ว่ามีตัวดับเบิล สต็อป ซ่อนอยู่ ก็จะสร้างเทคนิคที่ดีทั้งมือซ้ายและมือขวา

การเล่นดนตรีหรือการซ้อมเราจะต้องมีความรู้ที่แน่นอน ถึงจะสามารถซ้อมได้ ซึ่งการซ้อมจะแบ่งออกเป็นทั้งหมด 5 ข้อ ขั้นตอนที่ 1. แบ่งโน้ตออกเป็นโน้ตตัวเดียวก่อน จับนิ้วคู่กัน เล่นโน้ตตัวเดียวคือตัวล่าง ขั้นตอนที่ 2. จับนิ้วคู่กันแต่เล่นโน้ตตัวเดียวคือโน้ตตัวบน ตรวจสอบให้มั่นใจว่าแต่ละโน้ตนั้นถูกต้องจริง ๆ ขั้นตอนต่อมาจะเล่นโน้ต 2 ตัวแต่เล่นคนละเวลากัน ขั้นตอนที่ 3. เล่นโน้ตตัวล่าง เล่นตัวบนและเล่นคู่กัน ขั้นตอนที่ 4 เล่นโน้ตตัวบนก่อน ก็จะเป็น โน้ตตัวบน ตัวล่าง และเล่นคู่กัน เมื่อเสร็จทั้ง 4 ขั้นตอนจะข้ามไปเล่นข้อที่ 5 เล่นโน้ต 2 ตัวพร้อมกัน โดยเราจะเล่นเชื่อมโน้ตก่อน เราจะเล่นจากการเปลี่ยนคันชักก่อนเปลี่ยนโน้ต หรือเปลี่ยนโน้ตก่อนเปลี่ยนคันชักก็ได้ มีทั้งหมด 5 ขั้นตอนด้วยกันสำหรับการซ้อมคู่เสียง

จากการฝึกซ้อมและแก้ไขปัญหา ผู้วิจัยมีความเห็นว่าวิธีของอาจารย์ทัศนาเป็นวิธีทำให้ได้เสียงที่มีความแม่นยำและถูกต้องแต่เป็นวิธีที่ค่อนข้างที่จะต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อมอยู่พอสมควร และการซ้อมแบบนี้จะช่วยในเรื่องของการฟังคู่เสียงต่าง ๆ และการฟังทีละตัวก่อนนำมาเล่นคู่กันจะช่วยฝึกการฟังให้มีความแม่นยำมากยิ่งขึ้น ในเรื่องของการใช้คันชักในมือขวา จำเป็นที่จะต้องใช้น้ำหนักของมือขวาที่มากกว่าการเล่นโน้ตเพียงตัวเดียว จึงจะได้เสียงที่ออกมามีคุณภาพ การเลือกแบบฝึกหัดคู่ 8 มาฝึกซ้อมเป็นประจำ จะช่วยให้มือซ้ายมีรูปมือในการวางตำแหน่งของนิ้วมือซ้ายได้อย่างถูกต้องในตำแหน่งต่าง ๆบนวิโอลา ซึ่งเมื่อนำมาประยุคใช้ในบทเพลงที่คู่เสียงคู่แปด จะช่วยให้สามารถเล่นได้อย่างแม่นยำมากยิ่งขึ้น

2. เทคนิคการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย (Shifting)

เป็นอีกเรื่องหนึ่งของการเล่นไวโอลินที่ทำให้ไวโอลินมีความยุ่งยากขึ้นมา เป็นการเปลี่ยนตำแหน่ง จากตำแหน่งหนึ่งไปยังอีกตำแหน่งหนึ่ง เพราะเครื่องสายไม่มีอะไรที่บอกได้เลยว่าตำแหน่งนั้น ๆ อยู่ตรงไหน ฉะนั้นเราจึงต้องรู้จากการฟัง การเลื่อนตำแหน่งของมือซ้ายมาจากพื้นฐานที่ดีของตำแหน่งของมือซ้าย หัวแม่มือจะต้องมีความยืดหยุ่น เพราะจะต้องใช้มือทั้งมือเลื่อนขึ้น เลื่อนลง และเลื่อนไปมา บางสถานการณ์ก็ต้องใช้ความรวดเร็ว ห้ามเกร็ง เพราะจะทำให้มีความติดขัดระหว่างที่มีการเลื่อนตำแหน่ง การเลื่อนตำแหน่งมีหลายประเภท ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ หลักๆมี 2 ประเภท คือ 1. เลื่อนด้วยนิ้วเดิมที่วางอยู่บนสาย 2. เลื่อนด้วยนิ้วใหม่คือนิ้วที่ไม่ได้วางอยู่บนโน้ตตัวนั้น อย่างหนึ่งที่ต้องคอยระวังให้ดี ๆ คือเวลาที่เราวางนิ้ว จะต้องไม่วางหนักจนเกินไป และเวลาที่จะทำการเลื่อนตำแหน่งจะต้องมีการผ่อนน้ำหนักเสมอ เมื่อเลื่อนไปถึงในจุดที่ต้องการแล้ว ถึงจะวางนิ้วลงไปบนโน้ตตัวนั้น โดยแบบฝึกหัดที่จะแนะนำให้ใช้สำหรับการซ้อมคือ แบบฝึกหัด Sevcik เป็นตำราที่มีชื่อเสียงมากที่ใช้กันในยุโรป การเลื่อนตำแหน่งจะต้องใช้มือและแขนเป็นตัวพานิ้วไป และอย่าลืมผ่อนน้ำหนัก

จากการฝึกซ้อมและแก้ไขปัญหา ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การแก้ไขปัญหาในการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้ายนั้น ต้องอาศัยการซ้อมและการทำซ้ำเป็นประจำจนเกิดความเข้าใจในเรื่องของระยะทางที่จะนำพานิ้วไปยังตำแหน่งนั้น ๆ ซึ่งในเครื่องสายสามารถเกิดความผิดพลาดได้ง่าย แบบฝึกหัดที่ผู้วิจัยเลือกมาเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่สามารถช่วยให้เกิดความแม่นยำเพิ่มขึ้น แต่ก็ยังไม่

สามารถที่จะแก้ปัญหาได้ในระยะเวลาอันสั้น แต่ก็สามารถที่จะลดความผิดพลาดที่จะเกิดขึ้นในระหว่างที่ทำการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้ายได้

3. เทคนิคการเตรียมนิ้วมือซ้ายและการข้ามสายของมือขวา (Finger Preparation and String Crossing)

เริ่มจากสเกล จะใช้ตำราของ Ivan Galamian ซึ่งเป็นครูที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่ง อย่างเช่น การเล่นสาย G จะไปเล่นสายต่อไป จะมีการเตรียมนิ้วที่จะไปเล่นบนสายต่อไป มีการเตรียมนิ้วทั้งขาขึ้น และขากลับของสเกล สำหรับมือขวา ไม่สามารถที่จะเล่นสาย G แล้วเปลี่ยนไปเล่นอีกสายหนึ่งได้เลย จำเป็นมากที่จะต้องมีการเตรียมการข้ามสาย ในตำรานี้ก็จะเป็นการฝึกให้เล่นในตำแหน่งต่าง ๆ (Position) ไม่ว่าจะเป็น Position 1,2,3, หรือ 4 และสามารถเล่นในสเกลอะไรก็ได้

จากการฝึกซ้อมและแก้ไขปัญหา ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า การซ้อมสเกลแบบเชื่อมโน้ตสามารถช่วยในเรื่องของการข้ามสายได้ แต่ยังไม่สามารถแก้ปัญหาในบทเพลงได้ทั้งหมด เพราะการข้ามสายในบทเพลงมีการข้ามสายที่มากกว่า 1 สาย และอยู่ในอัตราจังหวะเร็ว จึงต้องการการข้ามสายที่ใกล้อีกสายหนึ่งมากที่สุด จึงควรที่จะซ้อมแบบแยกโน้ตสลับกับการเชื่อมโน้ตก็จะทำให้สามารถเล่นได้อย่างตรงเวลามากยิ่งขึ้น

4. เทคนิคการเล่นเดตาเช (Detache)

เป็นการใช้คันชักสั้นๆ ที่ใช้ส่วนของแขนตั้งแต่ข้อศอกลงไปเท่านั้น เป็นพื้นฐานของการเล่นดนตรีที่เจอในโน้ตดนตรี เขบ็ด 1 ชั้น เขบ็ด 2 ชั้น ซึ่งสามารถซ้อมได้ในแบบฝึกหัดที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น แบบฝึกหัดของ Henry Schradieck หรือ Scale เราจะใช้แขน จะไม่ใช้ไหล่ ถ้าใช้ไหล่คันชักจะไปในทิศทางที่ไม่ถูกต้อง

จากการฝึกซ้อมและแก้ไขปัญหา ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า ปัญหาของการใช้เทคนิคนี้คือการเล่นโน้ตเขบ็ด 2 ชั้นที่ไม่เท่ากัน ซึ่งการเลือกใช้ส่วนของแขนที่เหมาะสมในการเล่นก็จะช่วยลดปัญหาการเล่นไม่เท่ากันนี้ได้ส่วนหนึ่ง แต่การเลือกใช้แบบฝึกหัด Rhythmic pattern ผู้วิจัยมีความเห็นว่าสามารถช่วยแก้ปัญหาได้อย่างถูกจุด สามารถแก้ปัญหาในเรื่องของการเล่นไม่เท่ากัน ความไม่สัมพันธ์กันของนิ้วมือซ้ายและการใช้คันชักในมือขวา ซึ่งแบบฝึกหัดนี้สามารถตอบโจทย์ได้เป็นอย่างดี

Prof. Roldland Baldini ได้ให้ความเห็นไว้ว่า ไม่ว่าจะเป็นการเล่น Double stops, Shifting หรือเทคนิคใด ๆก็แล้วแต่ เราจะต้องคิดในแง่มุมของการเล่นแบบแนวนอน และเตรียมตัวก่อนที่จะเล่นต่อไปข้างหน้า เราจะต้องซ้อมเพื่อจดจำการเคลื่อนไหวจากระยะทางจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เราจะต้องพยายามสอนร่างกายตัวเองให้จดจำความรู้สึกของระยะทางและน้ำหนักในการวางนิ้ว การเล่น Double stops ก็เป็นผลลัพธ์ที่จะต้องทำให้นิ้วไปในระยะทางที่ถูกต้อง กระบวนการที่ถูกต้องเป็นตัวที่จะนำไปสู่ผลลัพธ์ จะต้องสอนมือตัวเองไปทีละขั้นตอนจากโน้ตหนึ่งไปยังอีกโน้ตหนึ่ง จะมีการเลื่อนตำแหน่งของนิ้วมือซ้ายหรือจะไม่มีก็ได้ อย่างเช่นการเล่นคู่ 3 ก็จะมีนิ้ว 1 กับนิ้ว 3 อันต่อไปก็จะเป็นนิ้ว 2 และ นิ้ว 4 ก็จะต้องเรียนรู้ว่าขั้นตอนไปยังไง จะต้องเรียนรู้ระยะทางของการเคลื่อนที่

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

Aronoff Max. (1946). *Otakar Sevcik : Shifting Changing the Positions*. New School of music: Philadelphia.

Bynog David. (2015). Viola Repertoire Guide Carl Maria von Weber (1786–1826) Andante e Rondo ungerese in C Minor, for Viola and Orchestra, J. 79 op. 35.

Deutsch Lauren. (2011). *Motion study of Violin Bow Technique : A Study Comparing the motor Patterns of Professional and student Violinists*. Doctor of Musical arts: University of California, Los Angeles.

Kritzer Melissa. (2011). *Discovering The "Hungarian " In Andante and Rondo : A Historical Approach to A Standard Bassoon Solo*. Doctor of Musical Art: Michigan State University

Perfors Lisa. (2014). *Violin Pedagogy Double Stops From Beginning to Bach*. Retrieved from Eastern Illinois University:

Stowell Robin. (1985). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteen and Early nineteenth centuries*. Australia: The Press Syndicate of the University of Cambridge.

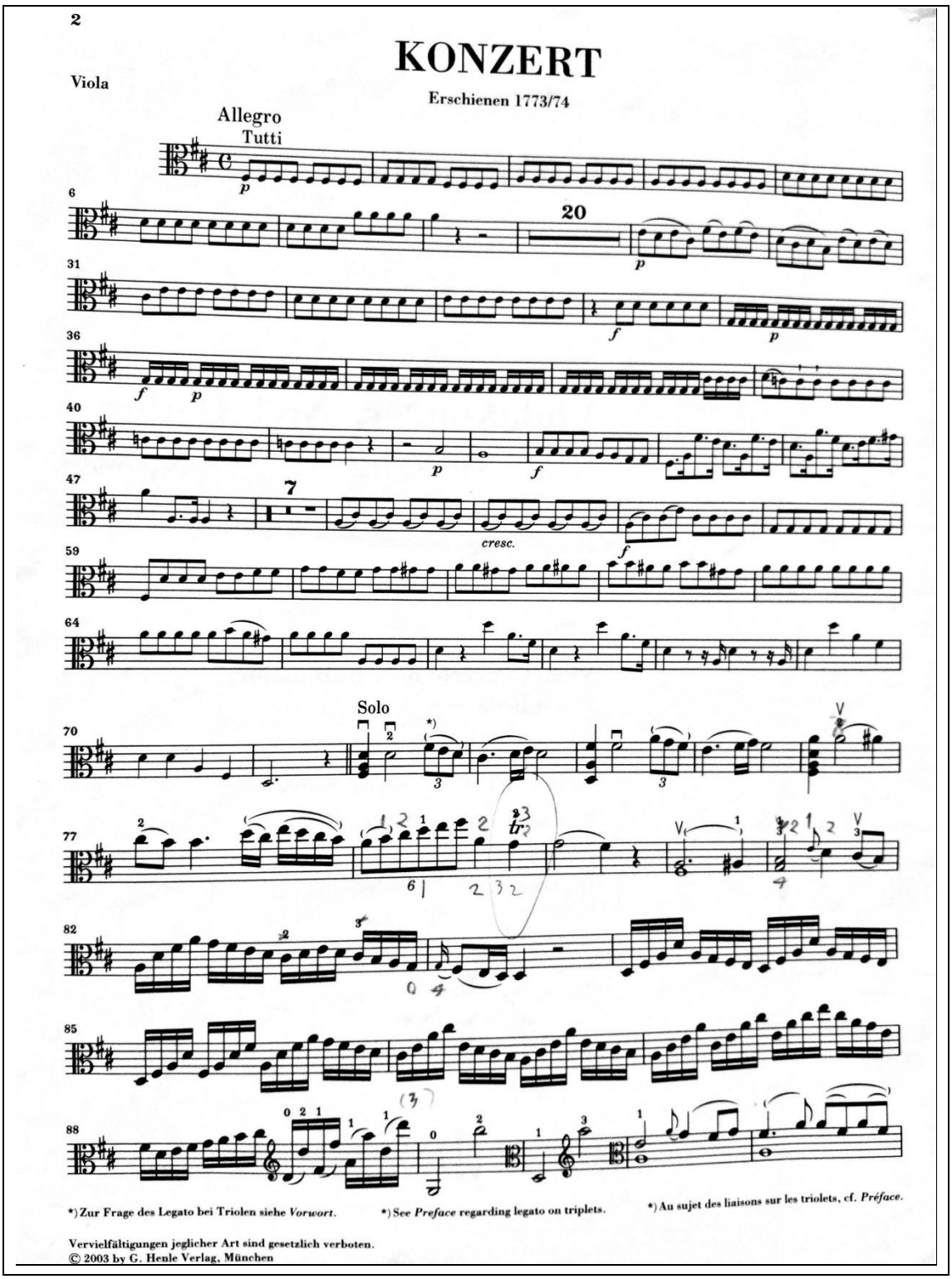
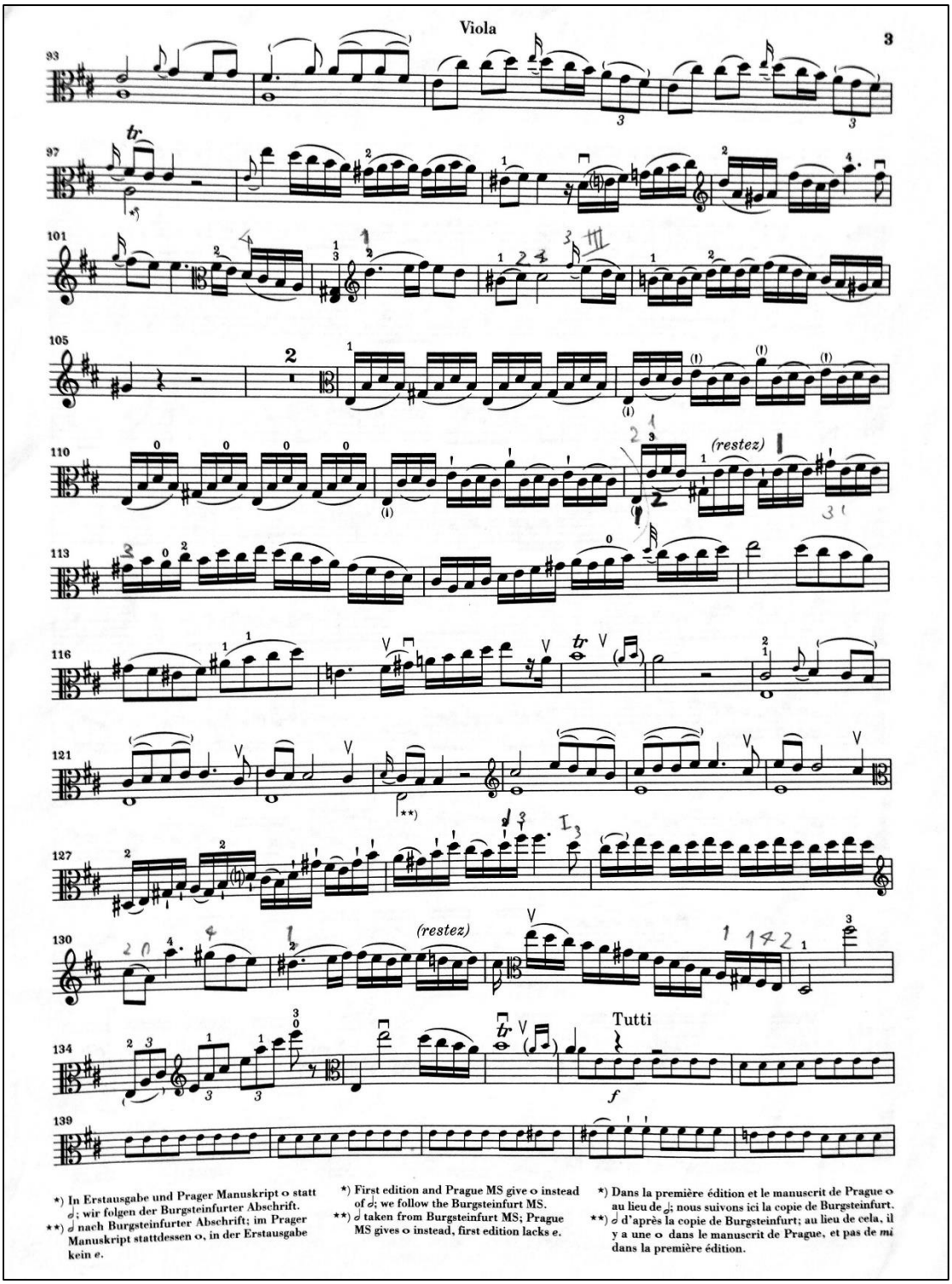
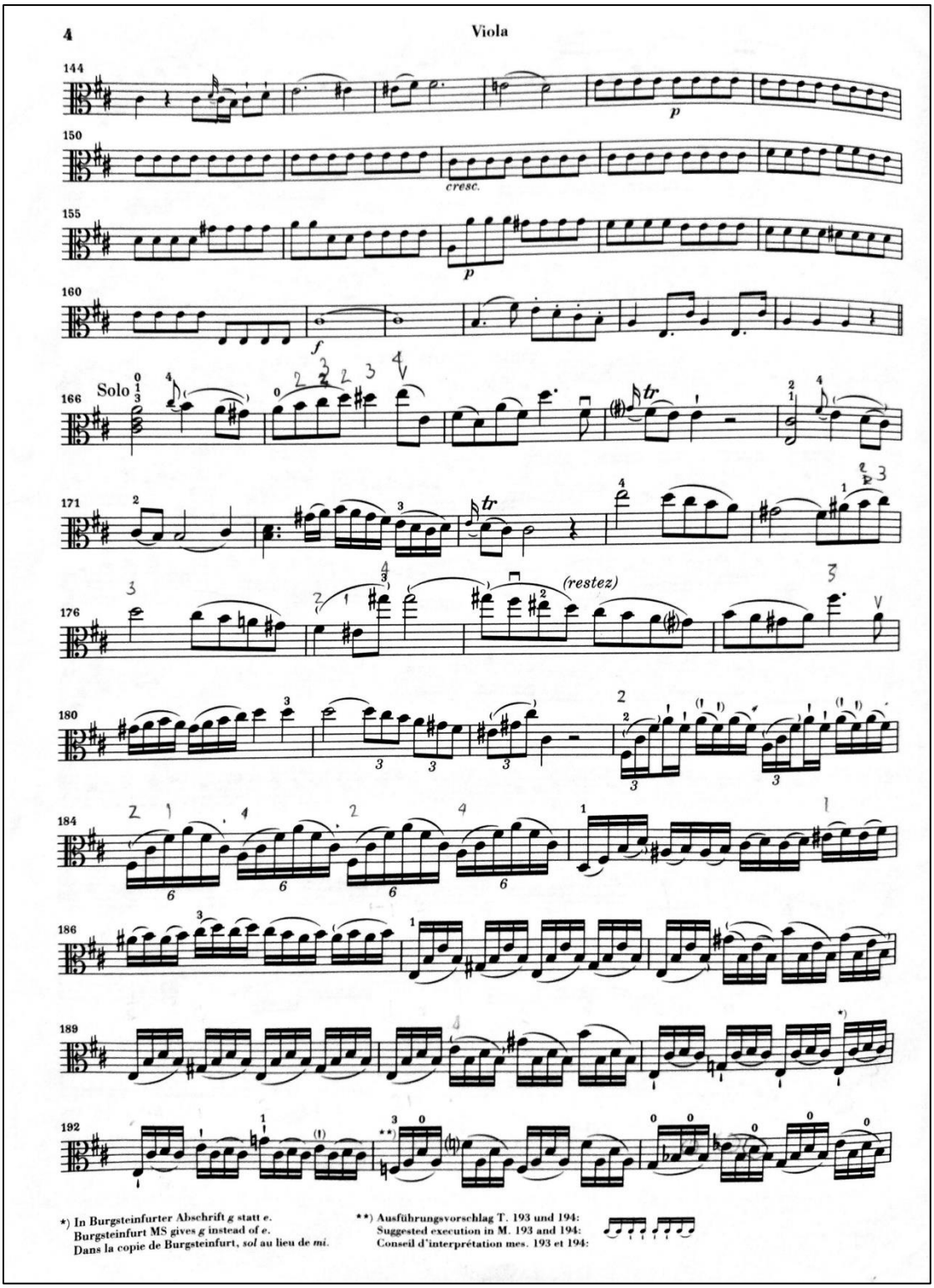
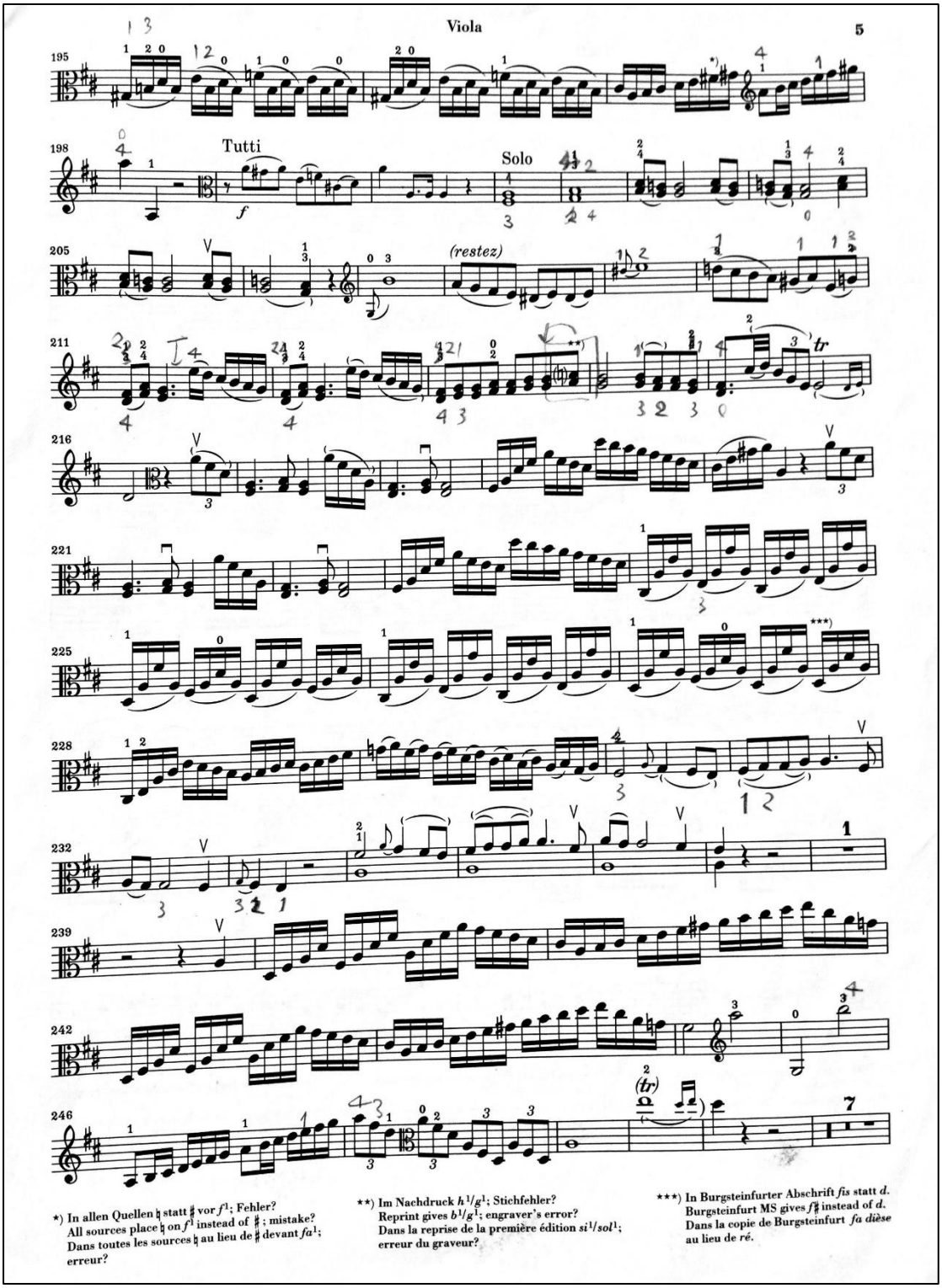
คมธรรม ดำรงเจริญ. (2553). ดนตรีบาโรค (1600 – 1752). กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

คมสันต์ วงค์วรรณ. (2553). ดนตรีตะวันตก (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

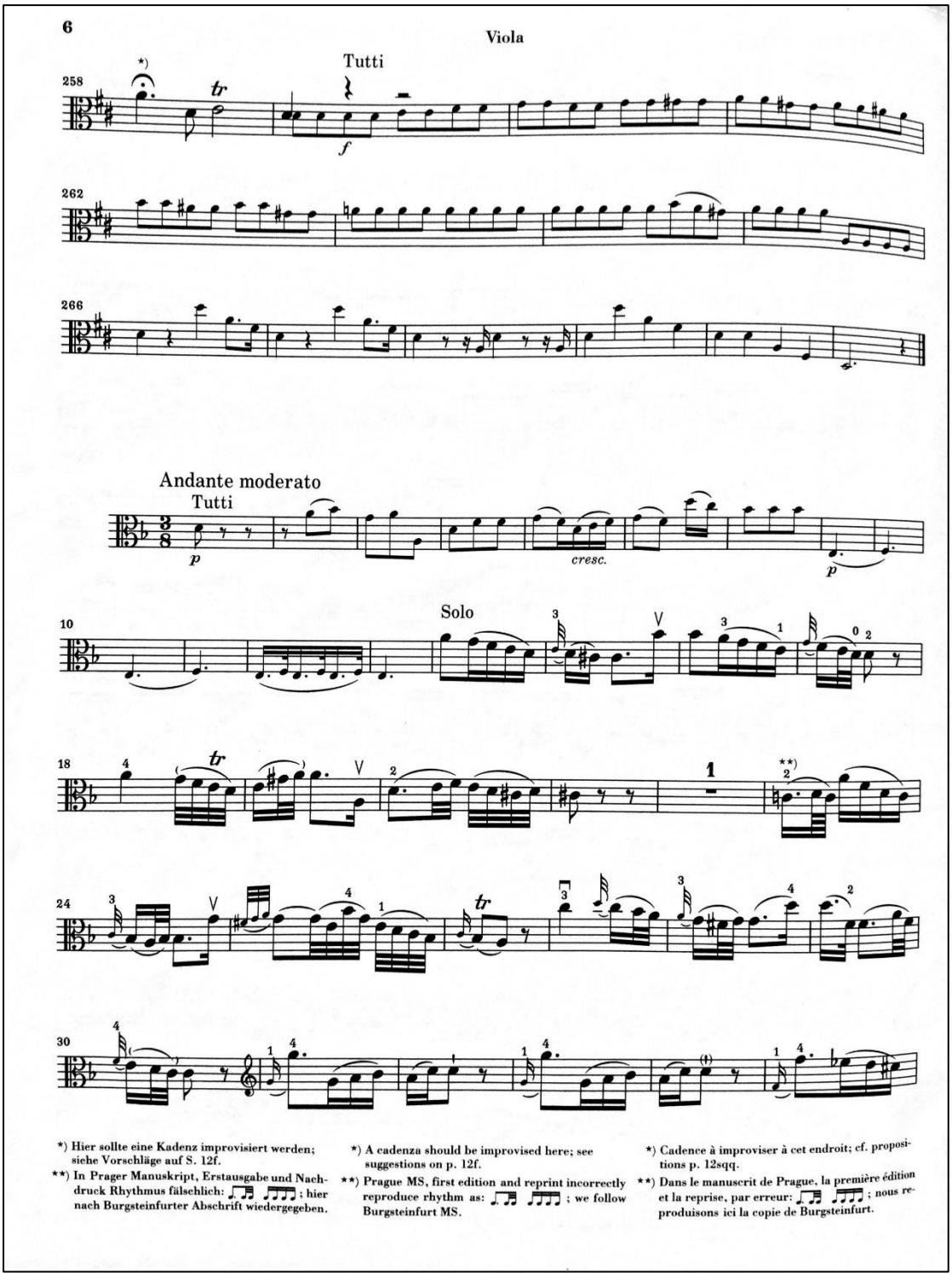
ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2550). สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก (พิมพ์ครั้งที่ 9). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

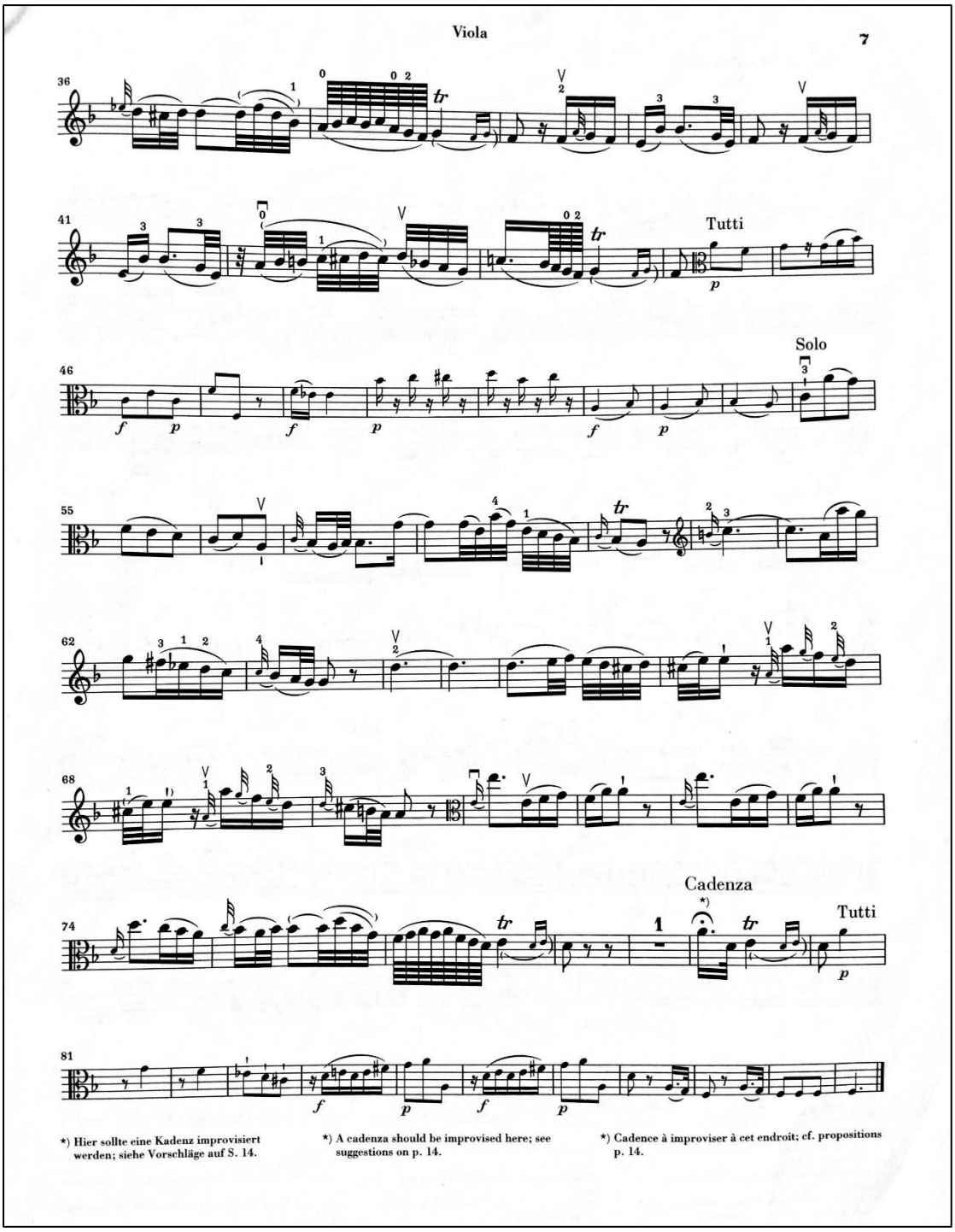
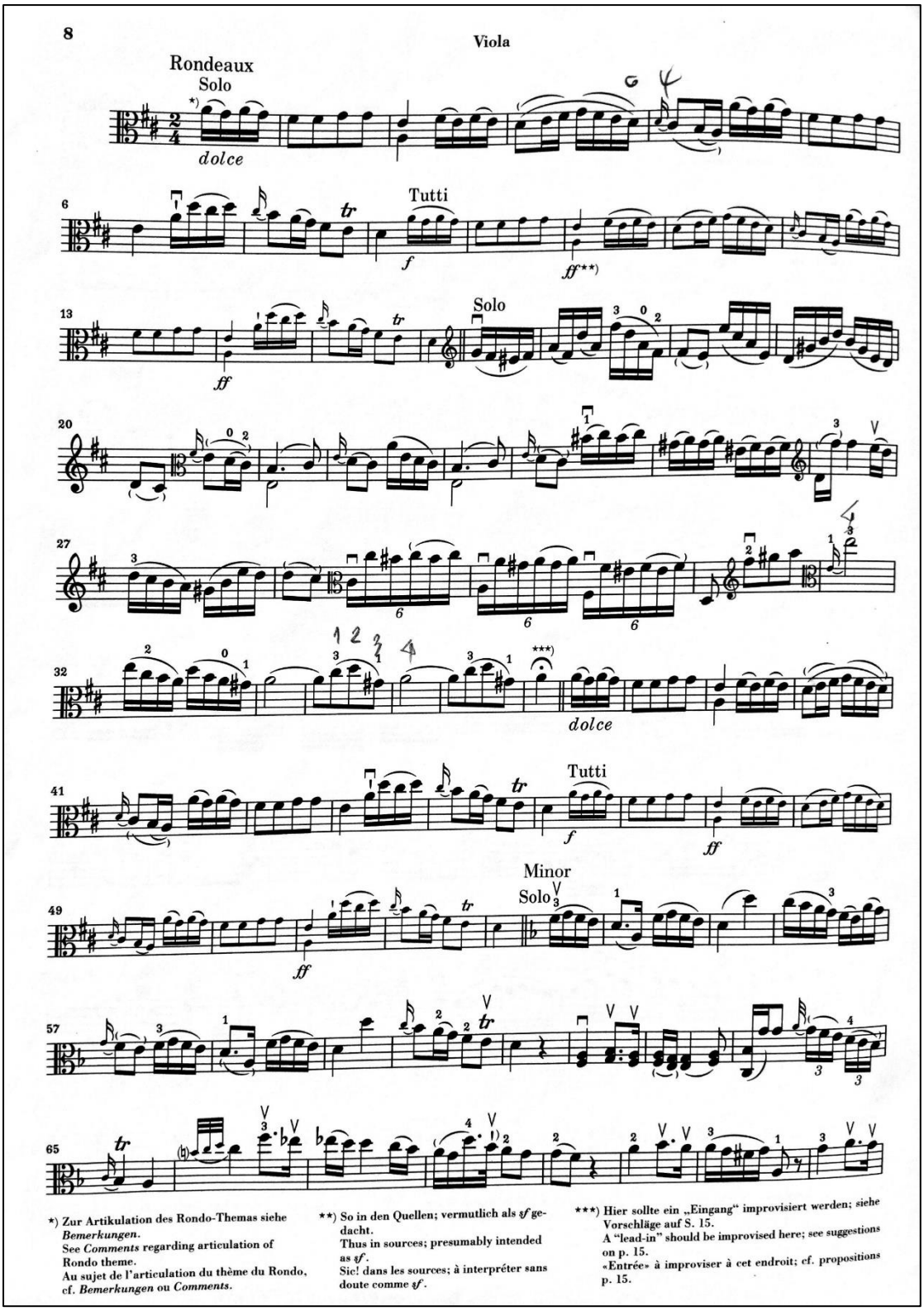
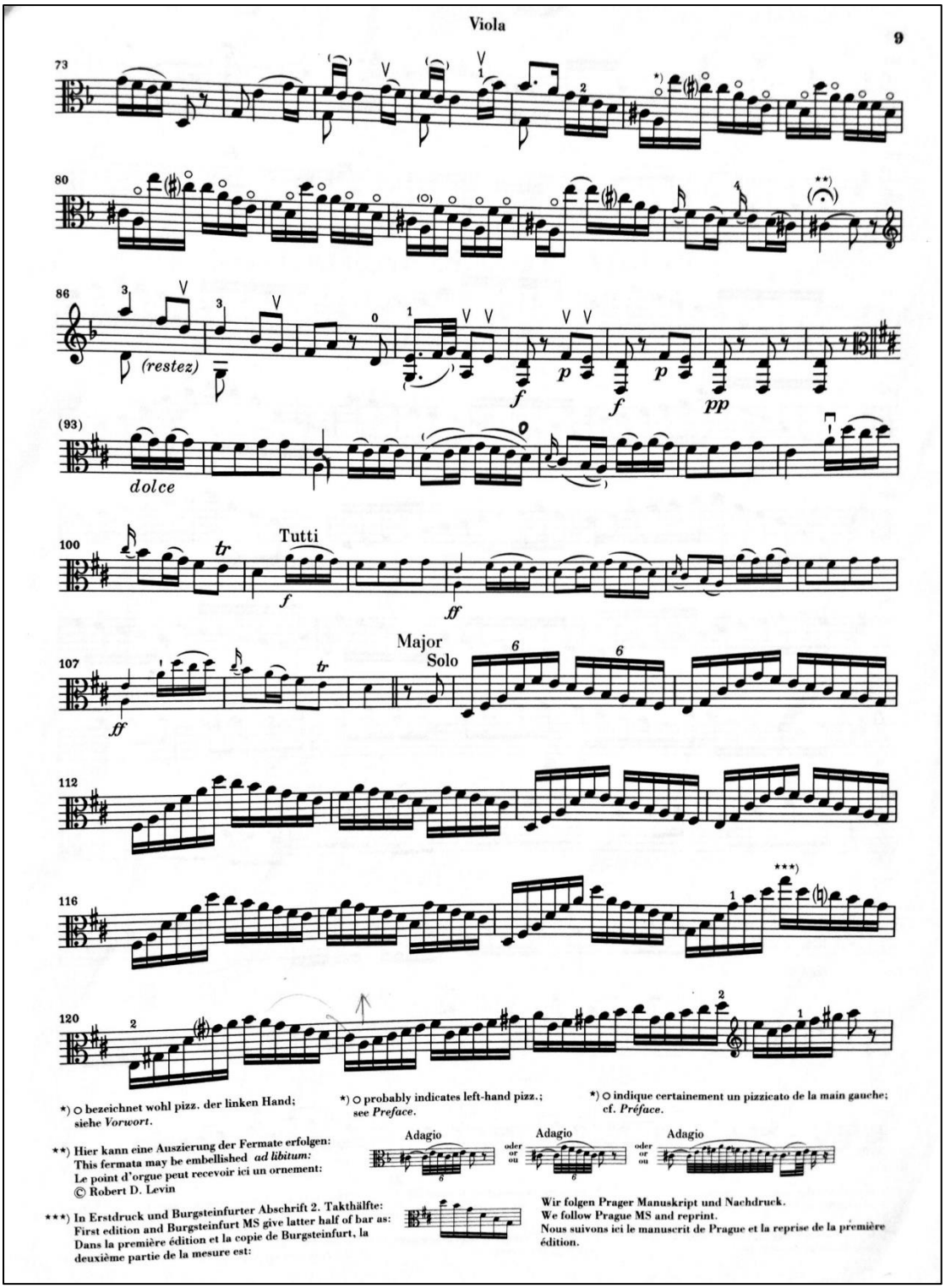
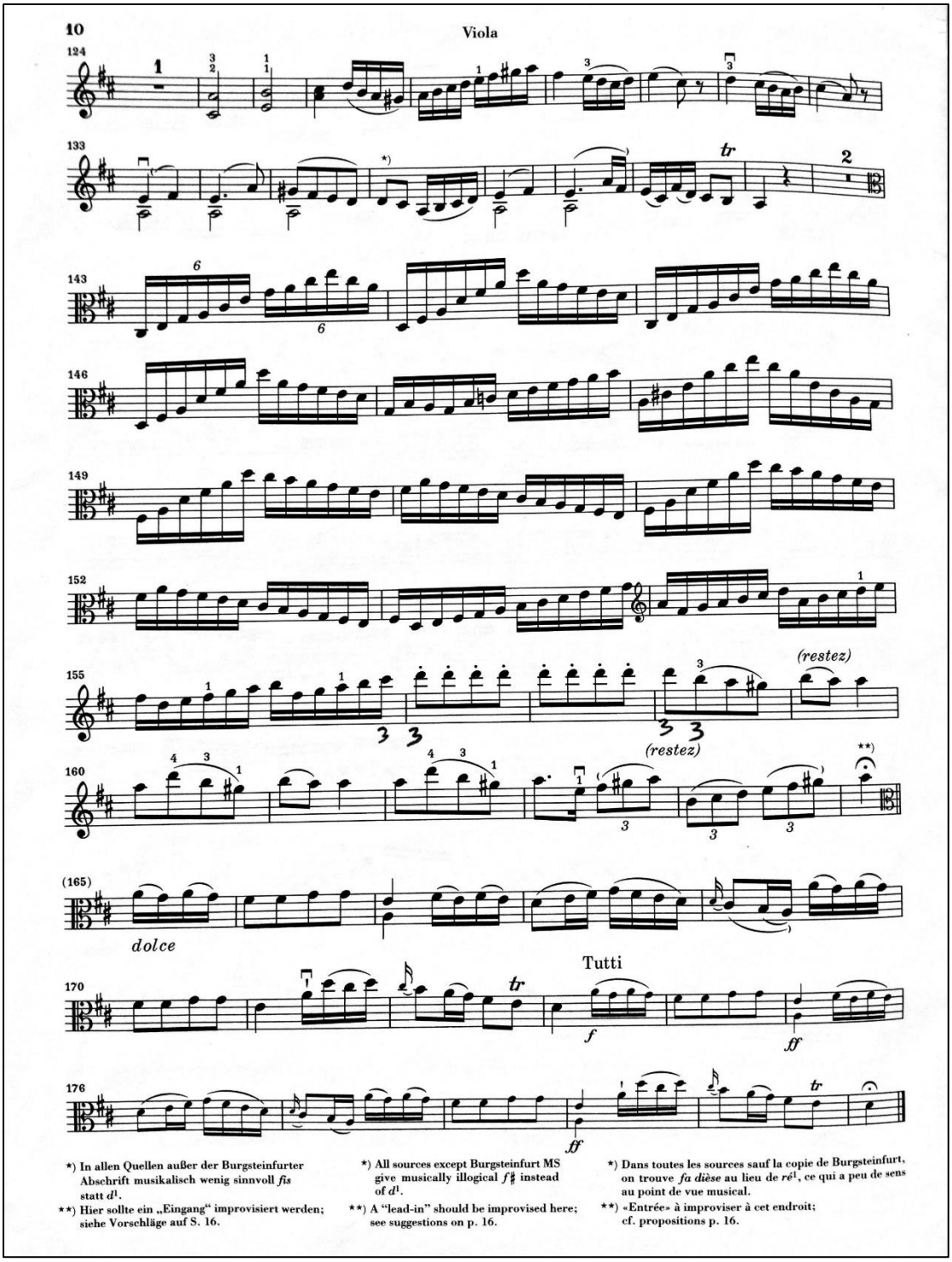
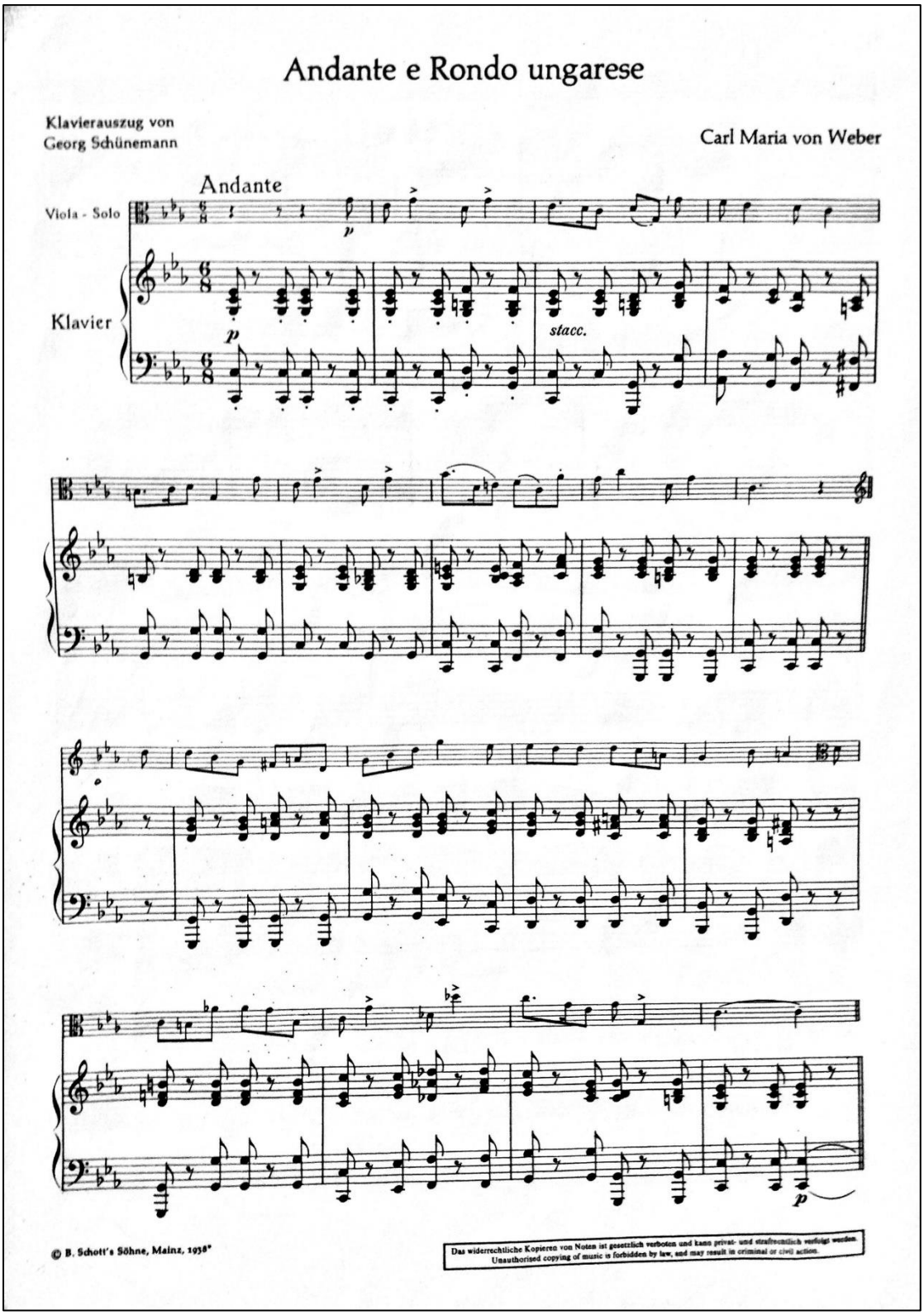
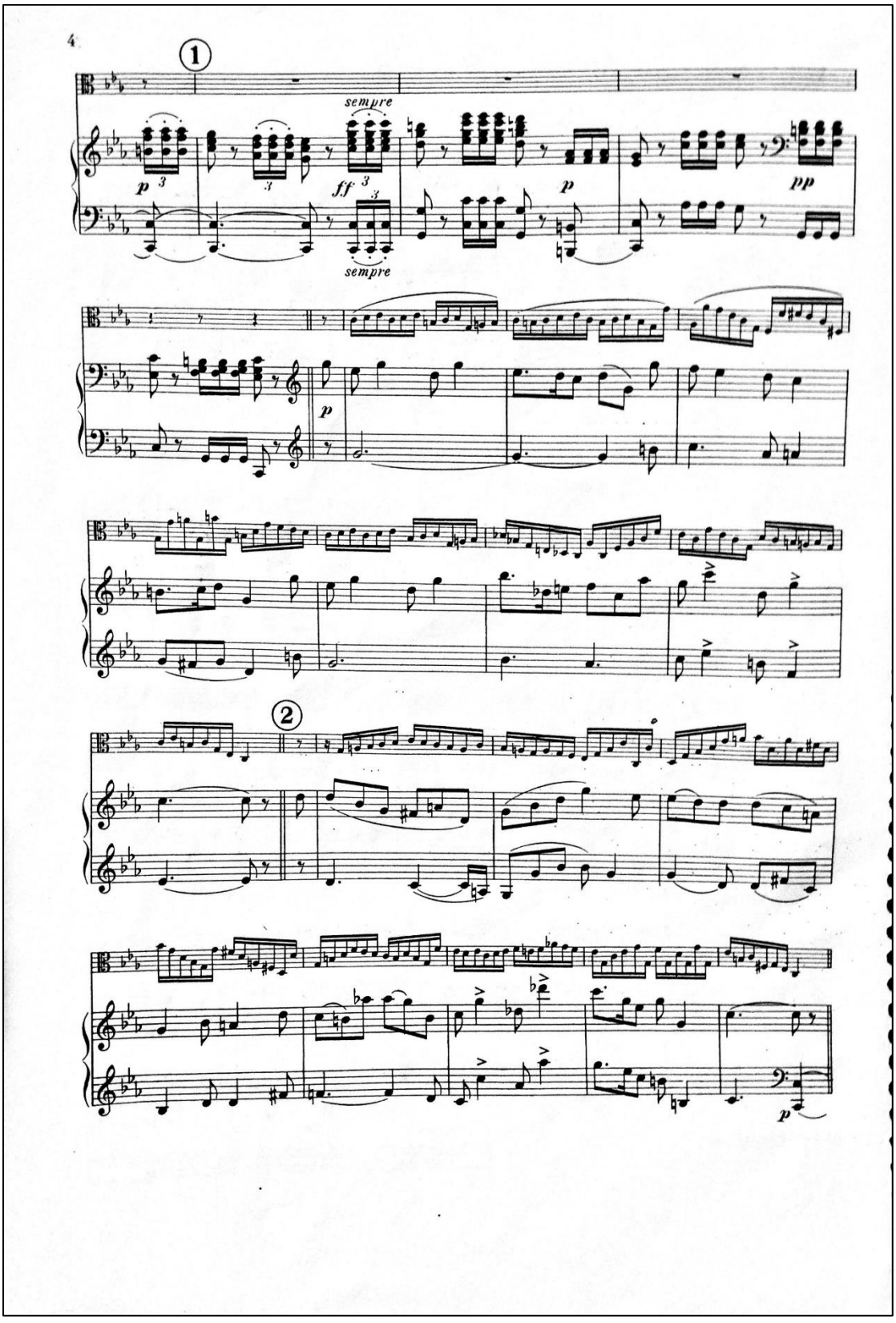
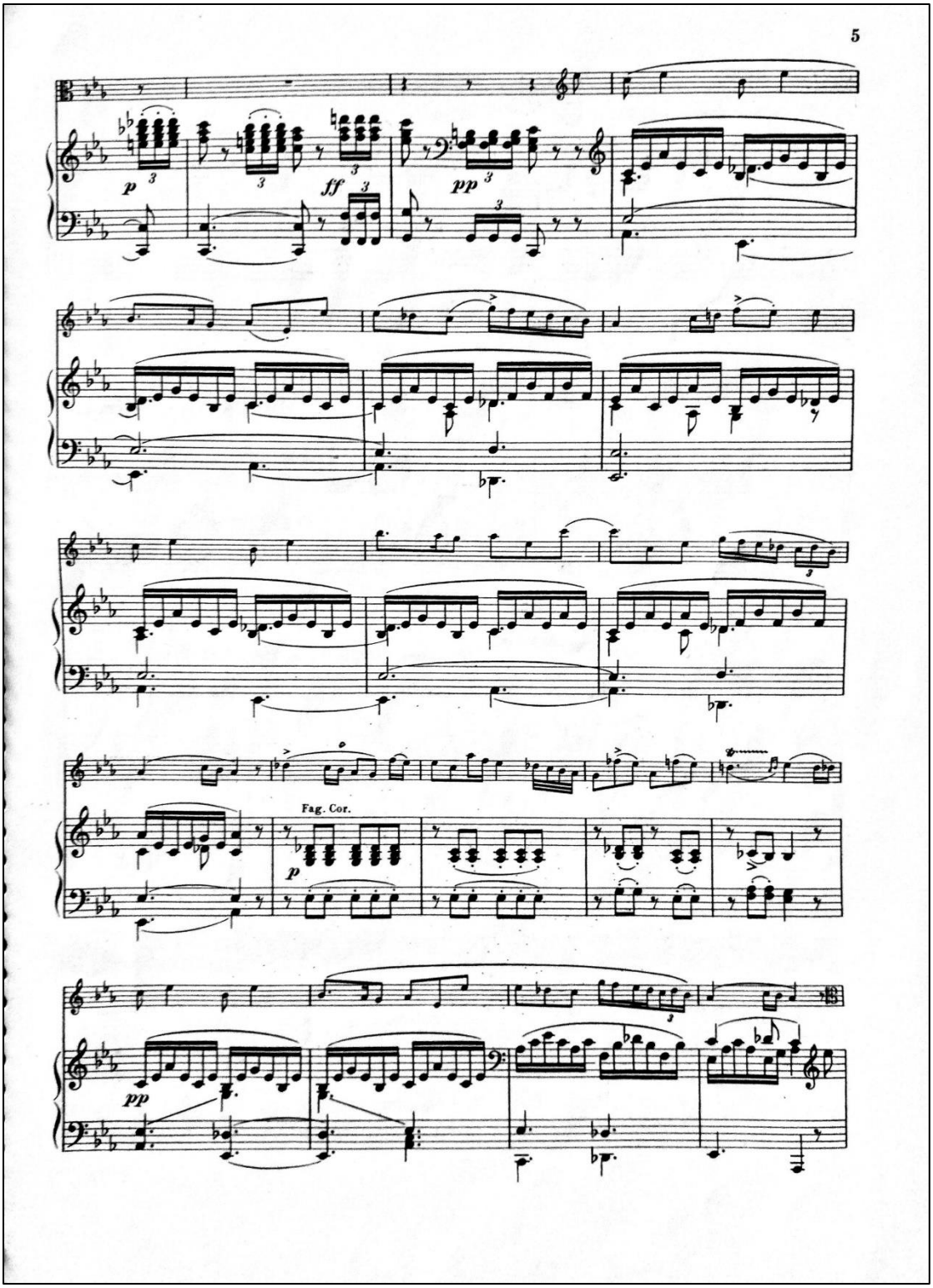
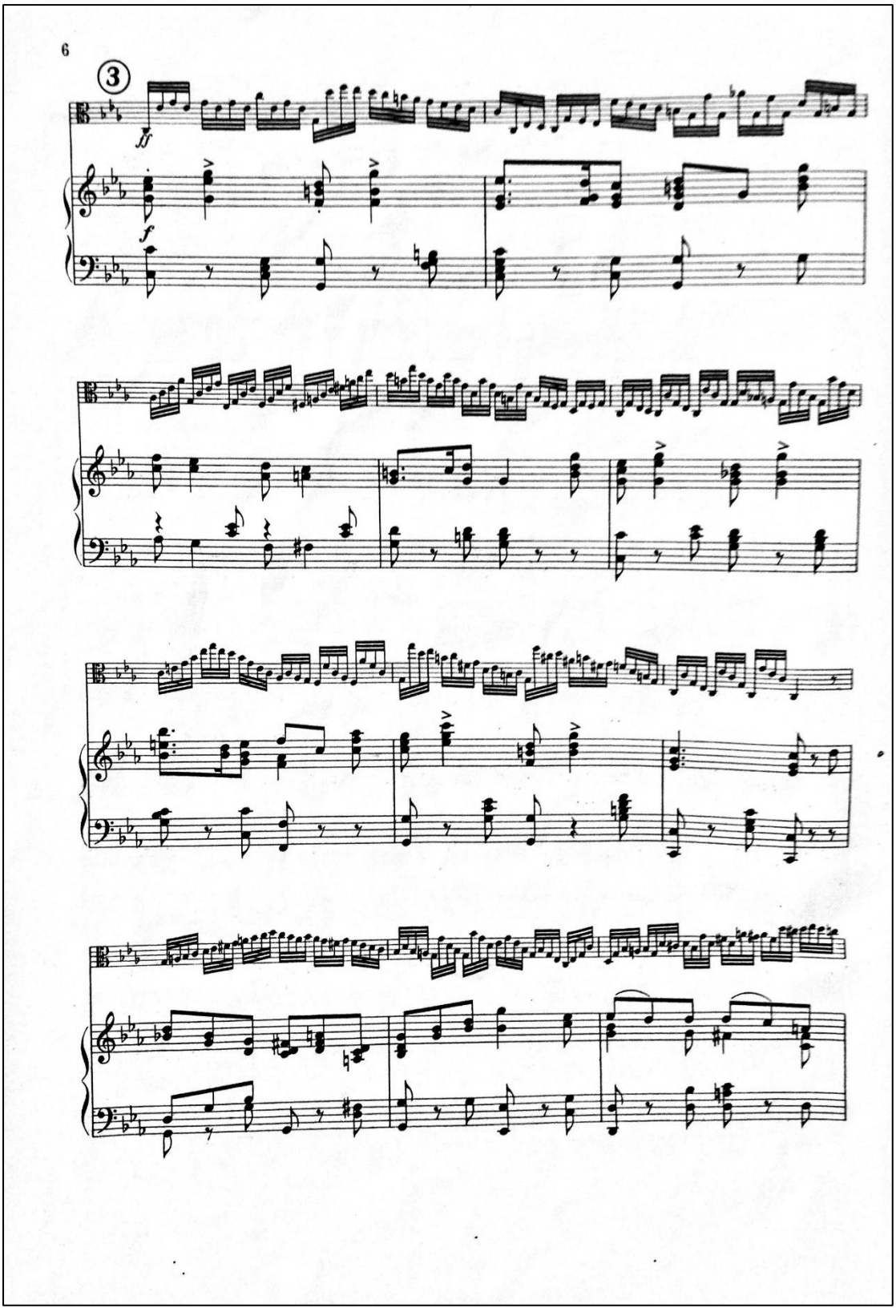
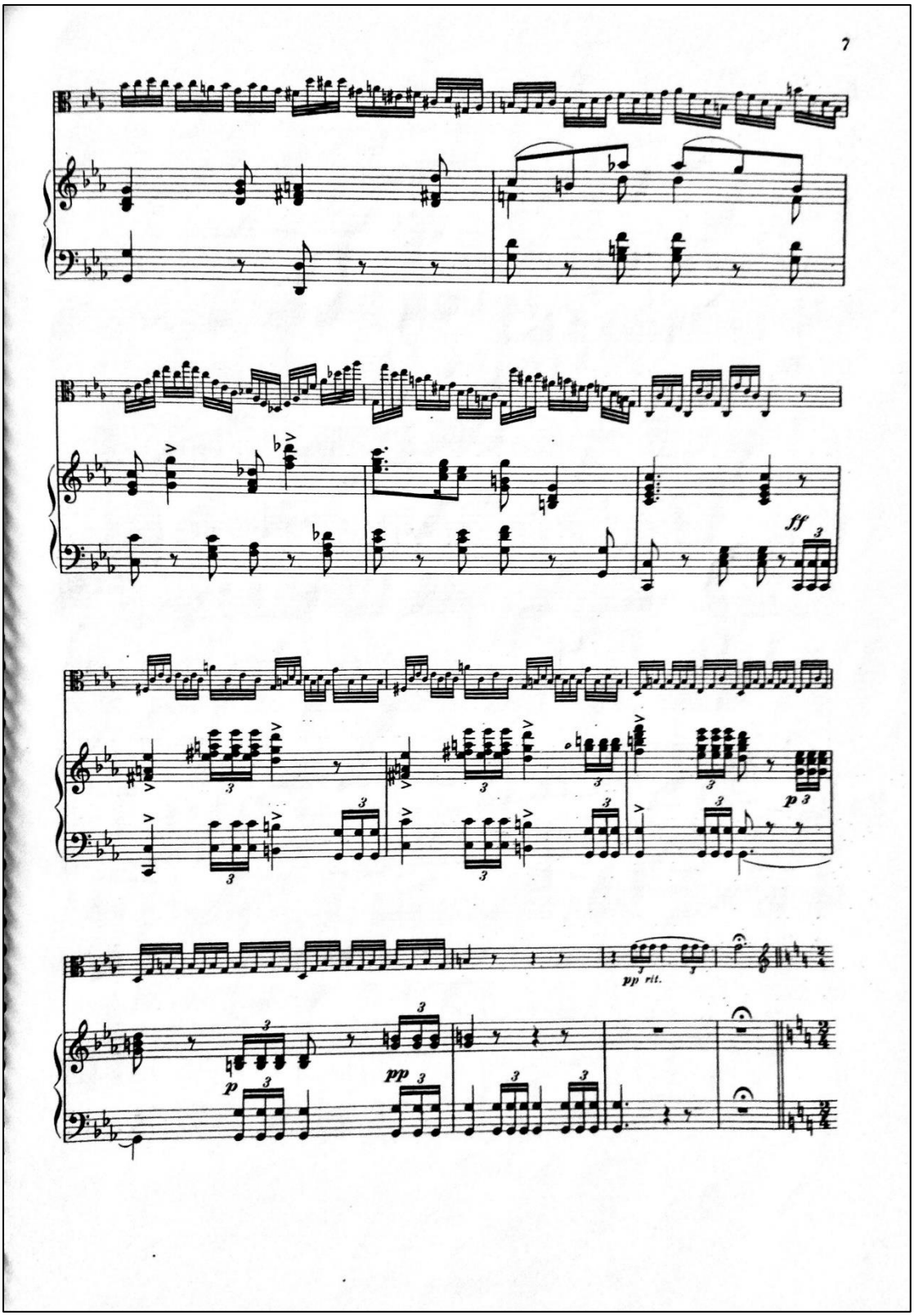
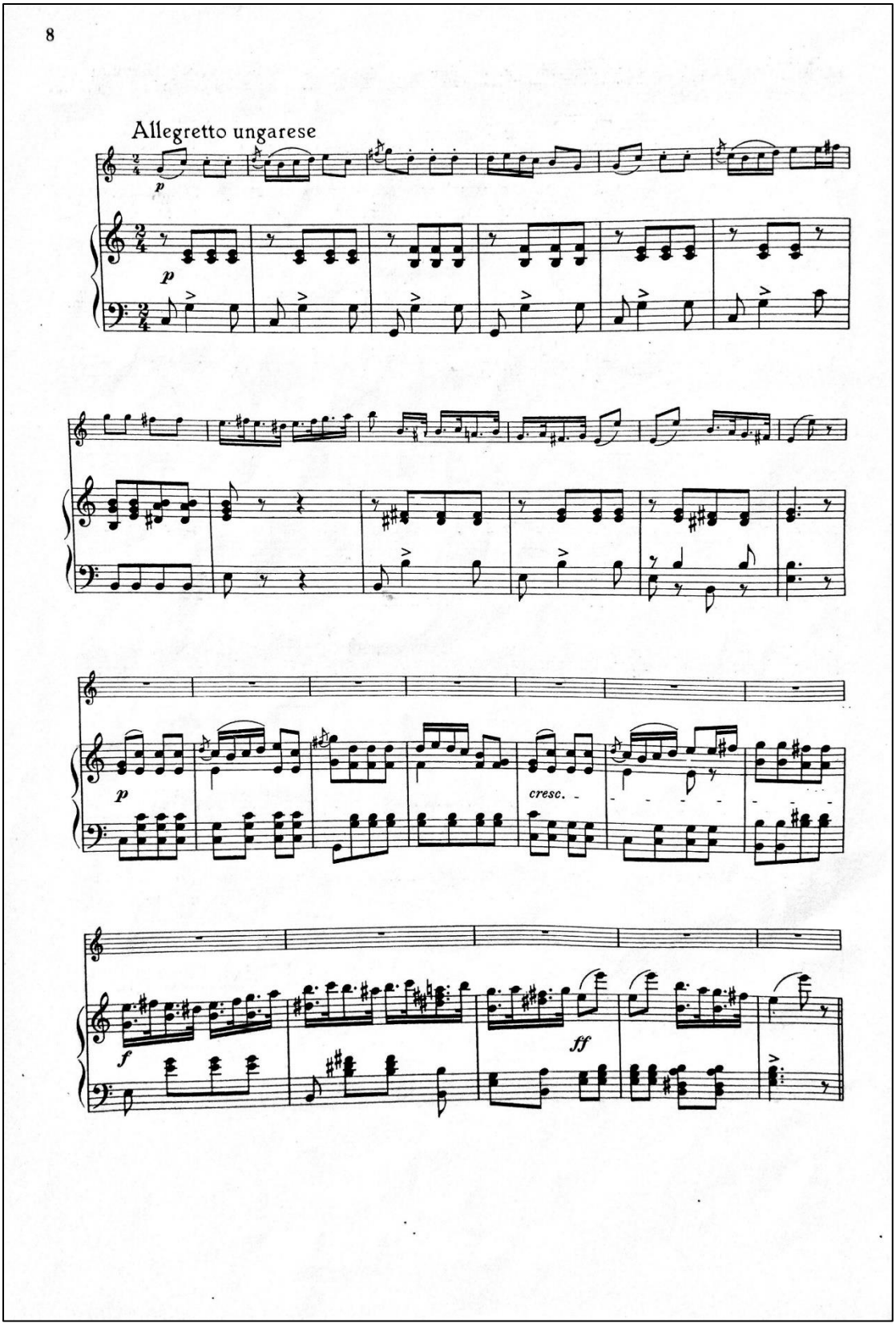
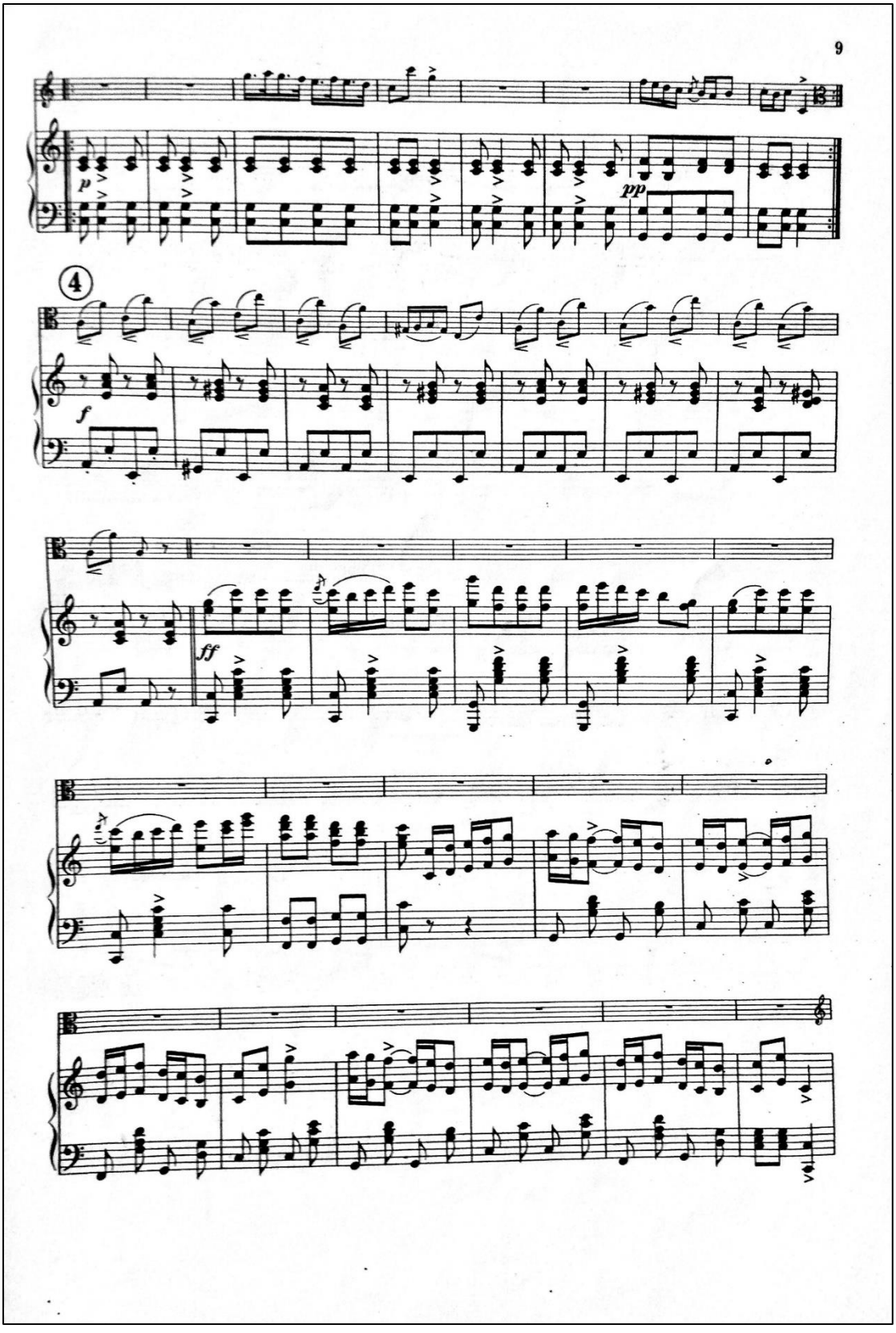
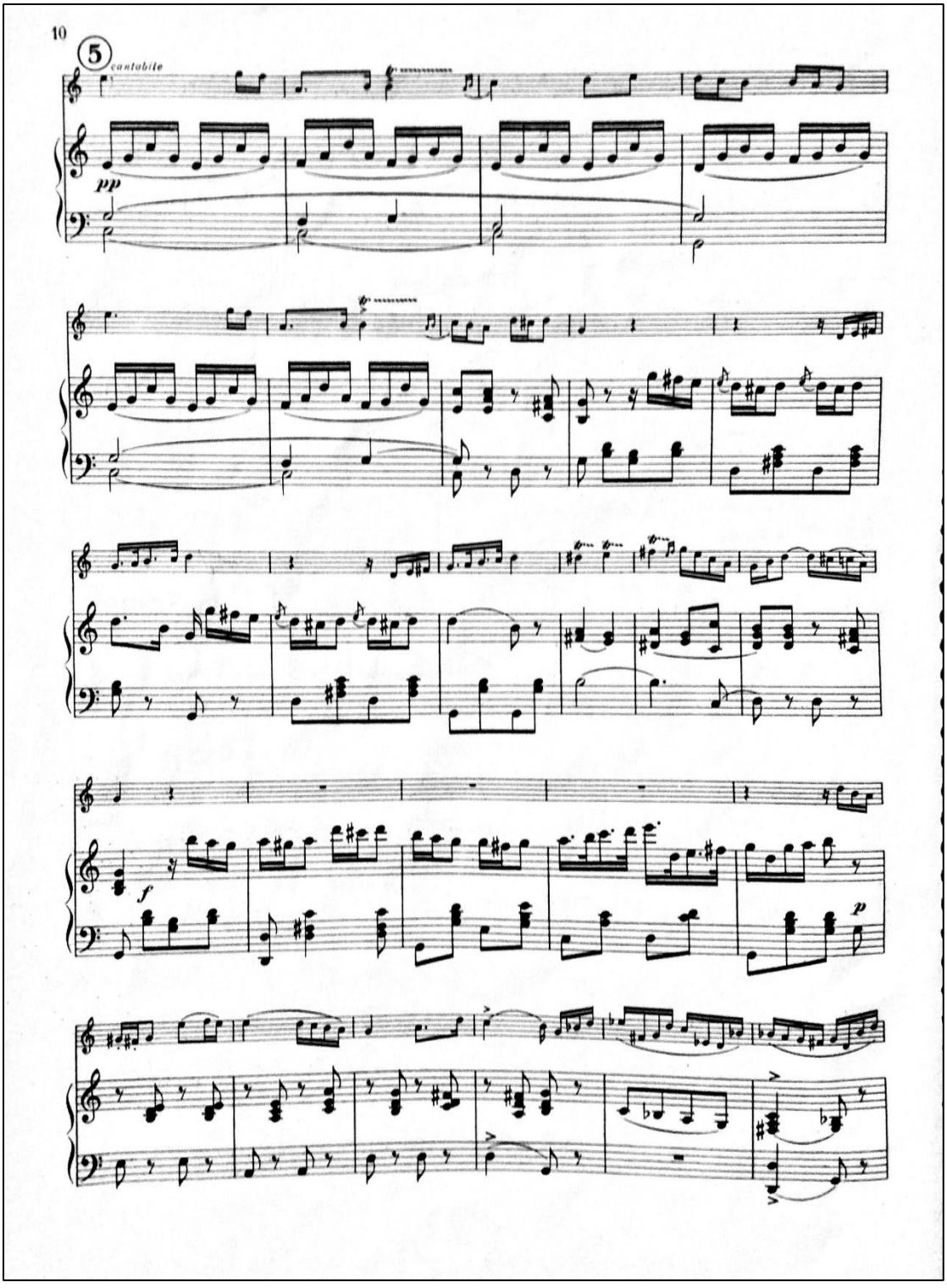
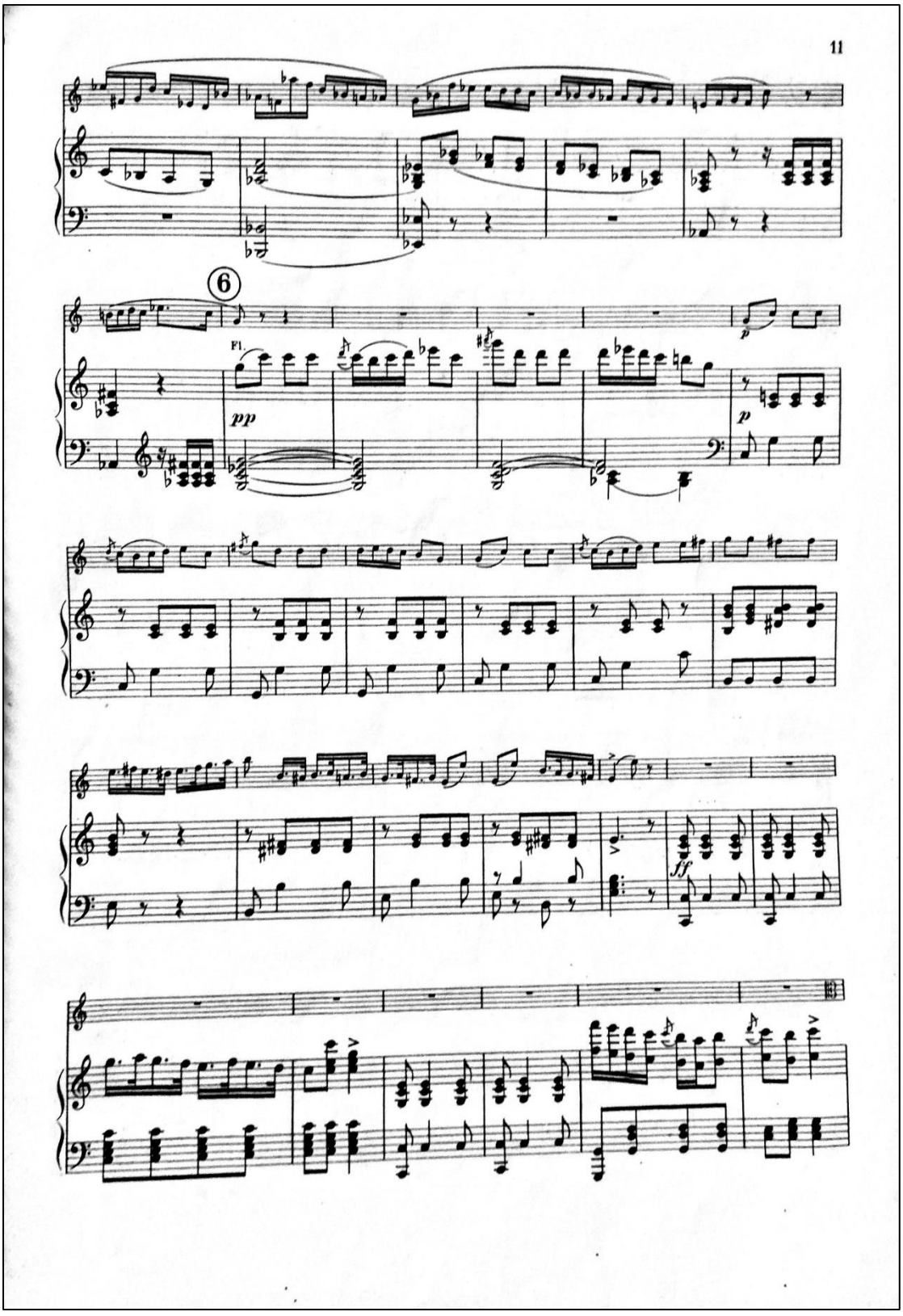
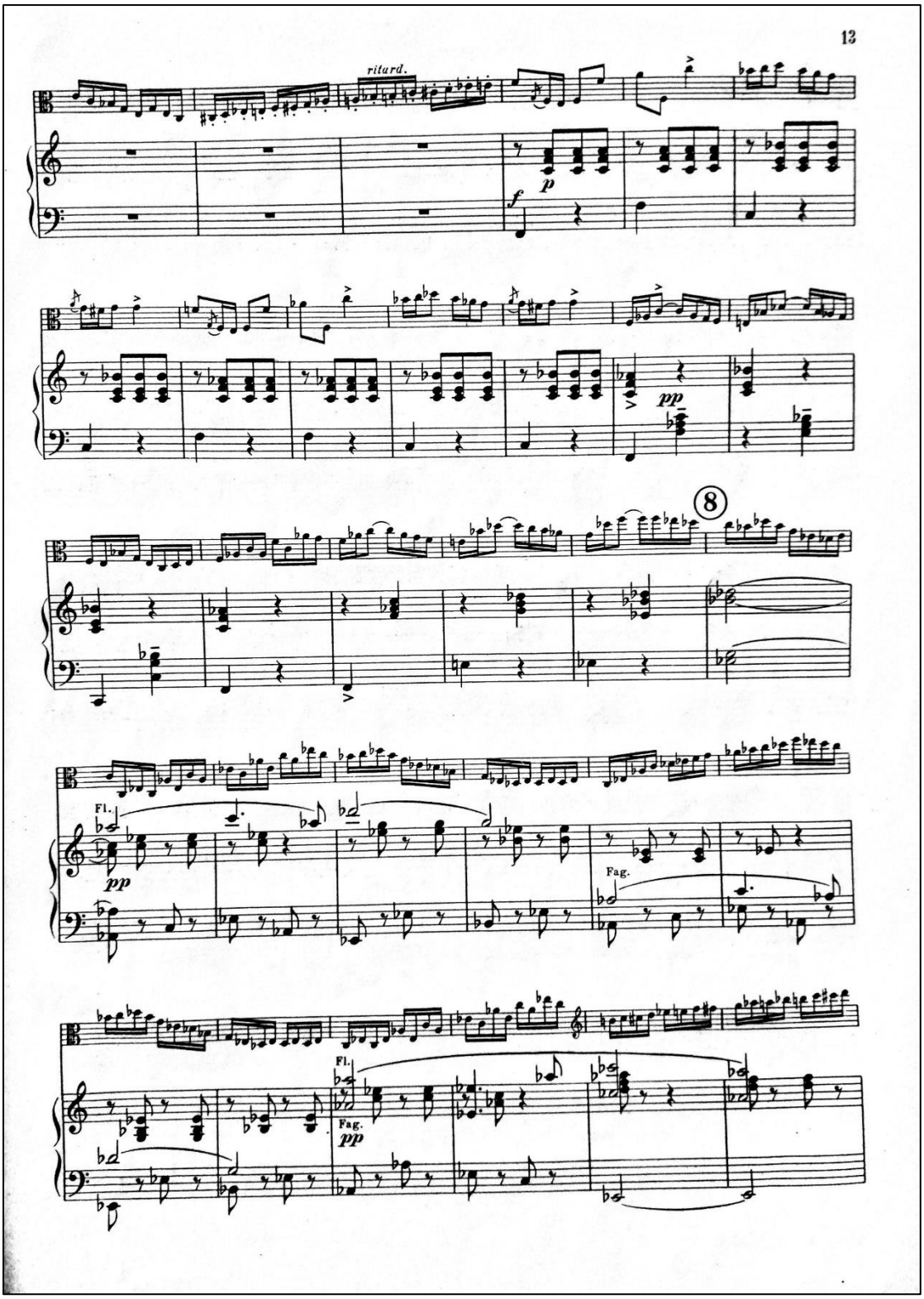
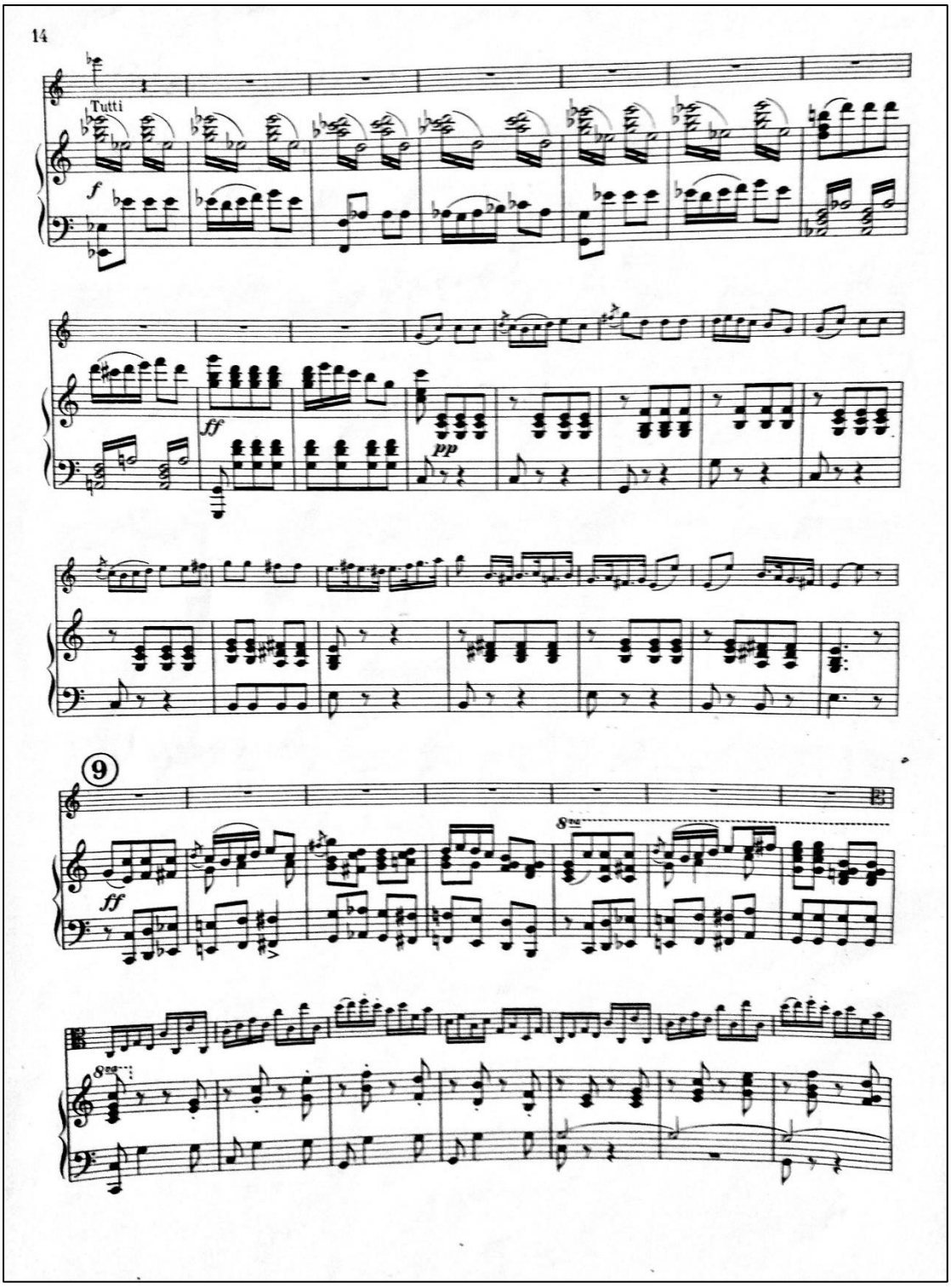
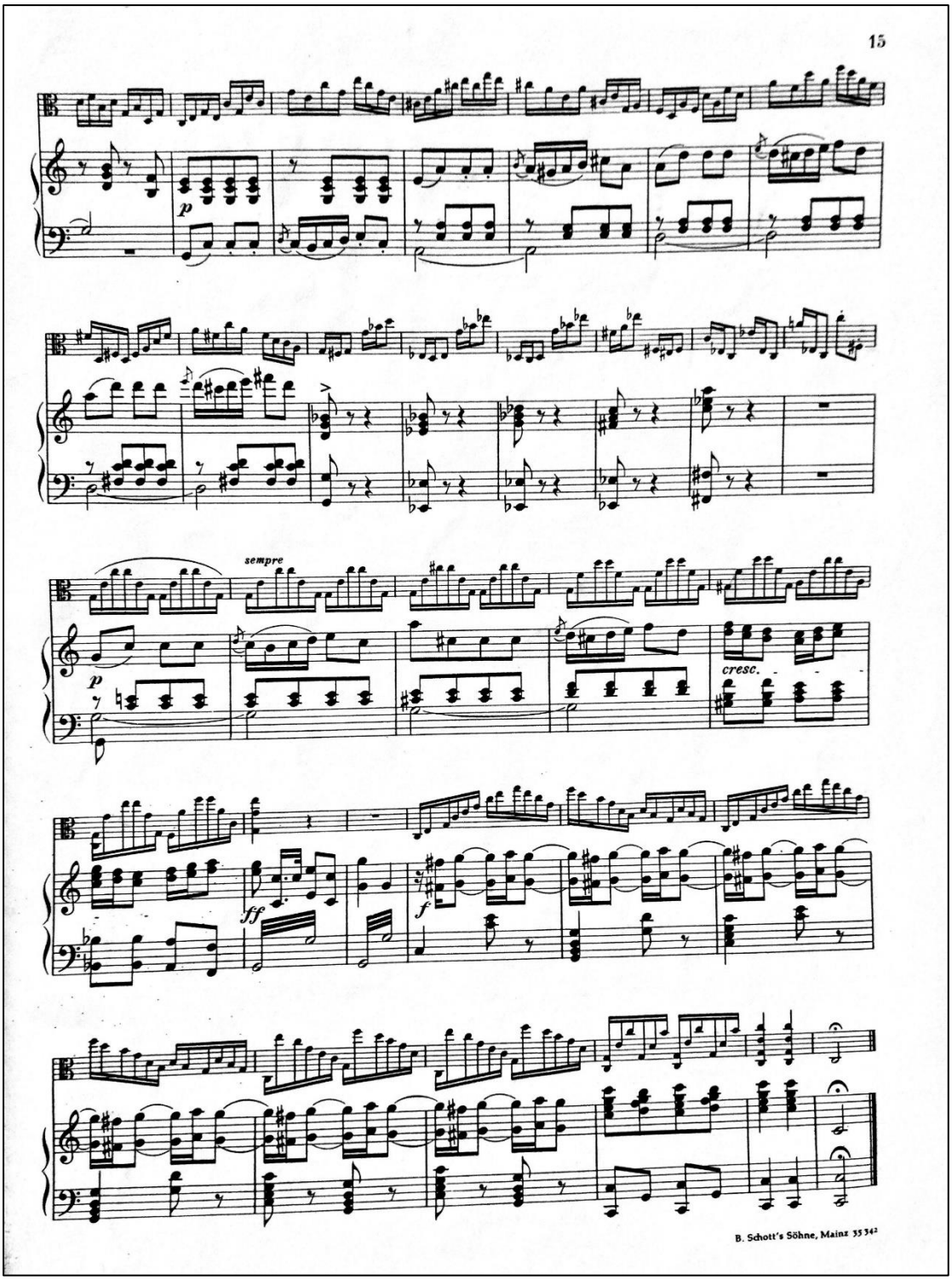
ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

สุรพงษ์ บุณนาค. (2549). ดนตรีแห่งชีวิต (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สารคดี ในนามบริษัท วิริยะธุรกิจ จำกัด.

ภาคผนวก

2
KONZERT
Viola
Erschienen 1773/74
Allegro
Tutti
Solo
*) Zur Frage des Legato bei Triolen siehe *Vorwort*.
*) See *Preface* regarding legato on triplets.
*) Au sujet des liaisons sur les triolets, cf. *Préface*.
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2003 by G. Henle Verlag, München

Viola
3
(restez)
(restez)
Tutti
*) In Erstausgabe und Prager Manuskript o statt d; wir folgen der Burgsteinfurter Abschrift.
**) d nach Burgsteinfurter Abschrift; im Prager Manuskript stattdessen o, in der Erstausgabe kein e.
*) First edition and Prague MS give o instead of d; we follow the Burgsteinfurt MS.
**) d taken from Burgsteinfurt MS; Prague MS gives o instead, first edition lacks e.
*) Dans la première édition et le manuscrit de Prague o au lieu de d; nous suivons ici la copie de Burgsteinfurt.
**) d d'après la copie de Burgsteinfurt; au lieu de cela, il y a une o dans le manuscrit de Prague, et pas de mi dans la première édition.

4
Viola
144
150
cresc.
155
160
166
Solo
171
176
(restez)
180
184
186
189
192
*) In Burgsteinfurter Abschrift g statt e.
Burgsteinfurt MS gives g instead of e.
Dans la copie de Burgsteinfurt, sol au lieu de mi.
**) Ausführungsvorschlag T. 193 und 194:
Suggested execution in M. 193 and 194:
Conseil d'interprétation mes. 193 et 194:

*) In allen Quellen ♮ statt ♯ vor f^1; Fehler?
All sources place ♮ on f^1 instead of ♯; mistake?
Dans toutes les sources ♮ au lieu de ♯ devant fa^1; erreur?

**) Im Nachdruck h^1/g^1; Stichfehler?
Reprint gives b^1/g^1; engraver's error?
Dans la reprise de la première édition si^1/sol^1; erreur du graveur?

***) In Burgsteinfurter Abschrift *fis* statt *d*.
Burgsteinfurt MS gives *f*♯ instead of *d*.
Dans la copie de Burgsteinfurt *fa dièse* au lieu de *ré*.

6
Viola
Tutti
Andante moderato
Tutti
Solo
*) Hier sollte eine Kadenz improvisiert werden; siehe Vorschläge auf S. 12f.
**) In Prager Manuskript, Erstausgabe und Nachdruck Rhythmus fälschlich: ; hier nach Burgsteinfurter Abschrift wiedergegeben.
*) A cadenza should be improvised here; see suggestions on p. 12f.
**) Prague MS, first edition and reprint incorrectly reproduce rhythm as: ; we follow Burgsteinfurt MS.
*) Cadence à improviser à cet endroit; cf. propositions p. 12sqq.
**) Dans le manuscrit de Prague, la première édition et la reprise, par erreur: ; nous reproduisons ici la copie de Burgsteinfurt.


Viola
7
Tutti
Solo
Cadenza
Tutti
*) Hier sollte eine Kadenz improvisiert werden; siehe Vorschläge auf S. 14.
*) A cadenza should be improvised here; see suggestions on p. 14.
*) Cadence à improviser à cet endroit; cf. propositions p. 14.

8
Viola
Rondeaux
Solo
dolce
Tutti
Solo
Tutti
Minor
Solo
dolce
*) Zur Artikulation des Rondo-Themas siehe Bemerkungen.
See Comments regarding articulation of Rondo theme.
Au sujet de l'articulation du thème du Rondo, cf. Bemerkungen ou Comments.
**) So in den Quellen; vermutlich als sf gedacht.
Thus in sources; presumably intended as sf.
Sic! dans les sources; à interpréter sans doute comme sf.
***) Hier sollte ein „Eingang" improvisiert werden; siehe Vorschläge auf S. 15.
A "lead-in" should be improvised here; see suggestions on p. 15.
«Entrée» à improviser à cet endroit; cf. propositions p. 15.

Viola
9
73
80
86
(restez)
(93)
dolce
100
Tutti
107
Major
Solo
112
116
120
*) ○ bezeichnet wohl pizz. der linken Hand; siehe *Vorwort*.
*) ○ probably indicates left-hand pizz.; see *Preface*.
*) ○ indique certainement un pizzicato de la main gauche; cf. *Préface*.
**) Hier kann eine Auszierung der Fermate erfolgen:
This fermata may be embellished *ad libitum:*
Le point d'orgue peut recevoir ici un ornement:
© Robert D. Levin
Adagio
oder
or
ou
Adagio
oder
or
ou
Adagio
***) In Erstdruck und Burgsteinfurter Abschrift 2. Takthälfte:
First edition and Burgsteinfurt MS give latter half of bar as:
Dans la première édition et la copie de Burgsteinfurt, la deuxième partie de la mesure est:
Wir folgen Prager Manuskript und Nachdruck.
We follow Prague MS and reprint.
Nous suivons ici le manuscrit de Prague et la reprise de la première édition.

10
Viola
124
133
143
146
149
152
155
160
(165)
170
176
(restez)
(restez)
dolce
Tutti
*) In allen Quellen außer der Burgsteinfurter Abschrift musikalisch wenig sinnvoll fis statt d1.
**) Hier sollte ein „Eingang" improvisiert werden; siehe Vorschläge auf S. 16.
*) All sources except Burgsteinfurt MS give musically illogical f♯ instead of d1.
**) A "lead-in" should be improvised here; see suggestions on p. 16.
*) Dans toutes les sources sauf la copie de Burgsteinfurt, on trouve fa dièse au lieu de ré1, ce qui a peu de sens au point de vue musical.
**) «Entrée» à improviser à cet endroit; cf. propositions p. 16.

Andante e Rondo ungarese
Klavierauszug von
Georg Schünemann
Carl Maria von Weber
Andante
Viola - Solo
Klavier
p
stacc.
© B. Schott's Söhne, Mainz, 1958*
Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorised copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.

4
1
sempre
p
ff
sempre
p
pp
p
2
p

5
p
ff
pp
Fag. Cor.
p
pp

6
3
ff
f

7
ff
p
pp
pp rit.

8
Allegretto ungarese
p
p
p
cresc.
f
ff

9
p
pp
4
f
ff

10
5
cantabile
pp
f
p

11
6
Fl.
pp
p
p
ff

13
ritard.
p
f
pp
8
Fl.
pp
Fag.
Fl.
Fag.
pp

14
Tutti
f
ff
pp
9
ff
8va
8va

15
p
sempre
p
cresc.
ff
f
B. Schott's Söhne, Mainz 35342

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ยุวดี กาญจนสาธิต
วัน เดือน ปี เกิด	9 มีนาคม 2537
สถานที่เกิด	ราชบุรี
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2558 ดุริยางคศาสตร์บัณฑิต (การแสดงดนตรี) เกียรตินิยมอันดับ 2 คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	618 / 437 แขวงบางบำหรุ เขตบางพลัด กทม. 10700