



การศึกษบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ใน บันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ประพันธ์โดย โย
ฮันเนส บรามส์ และคลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลงเพื่อใช้ในการแสดง



โดย
นายธนบดี มณีนัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2566

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

การศึกษาบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ใน บันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์
ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ และคลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลงเพื่อ
ใช้ในการแสดง



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2566
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

A STUDY OF THE CLARINET SONATA NO. 2 IN E-FLAT MAJOR BY JOHANNES
BRAHMS AND THE CLARINET SONATA BY FRANCIS POULENC FOR
PERFORMANCE



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for Master of Music Music Research and Development

Academic Year 2023

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ การศึกษาบทประพันธ์คลาสสิคเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ใน บันได
เสียงอีแฟลตเมเจอร์ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ และคลาริเน็ต
โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลงเพื่อใช้ในการแสดง

โดย นายธนบดี มณีนิย

สาขาวิชา สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต

อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ทศนา นาควัชระ

อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์

คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะดุริยางคศาสตร์
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วุฒิชัย เลิศสถากิจ)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร. ภูมิภักดิ์ จารุประกร)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ทศนา นาควัชระ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(อาจารย์ ดร. ยศ วณีสอน)

621020018 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญาโทบัณฑิต

คำสำคัญ : คลาริเน็ต, โชนาตา, การแสดง

นาย ธนบดี มณีน้อย: การศึกษาบทประพันธ์คลาริเน็ตโชนาตา หมายเลข 2 ใน บันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ และคลาริเน็ตโชนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เพื่อใช้ในการแสดง อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ทศนา นาควัชระ

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อจัดการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ต โดยผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงทั้งหมด 2 บทประพันธ์ คือ คลาริเน็ตโชนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ และคลาริเน็ตโชนาตาประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง จากนั้นผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องรวมถึงการสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต นำข้อมูลที่ได้มาปรับใช้ในการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ต

จากการฝึกซ้อมเพื่อจัดเตรียมการแสดงผู้วิจัยได้ค้นพบปัญหาโดยแบ่งออกเป็น 2 แนวทางใหญ่ ๆ คือ 1. การนำความรู้การแก้ปัญหาทางเสียงประสานมาตีความการแสดงบทประพันธ์คลาริเน็ตโชนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ 2. การแก้ปัญหาเทคนิคต่าง ๆ ในบทประพันธ์คลาริเน็ตโชนาตาประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ที่ทำให้เกิดการผิดพลาดในการแสดงนำมาสู่การสร้างแบบฝึกหัดสำหรับการแก้ปัญหาในตำแหน่งต่าง ๆ

ผู้วิจัยได้ค้นพบแนวทางการแก้ไขปัญหาในการฝึกซ้อมที่เหมาะสมกับผู้วิจัยจากการนำความรู้ที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลและการสัมภาษณ์อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต มาตีความบทประพันธ์คลาริเน็ตโชนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ และสร้างแบบฝึกหัดสำหรับการแก้ปัญหาในตำแหน่งต่าง ๆ ที่จะทำให้เกิดความผิดพลาดในระหว่างการบรรเลงในบทประพันธ์คลาริเน็ตโชนาตาประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ตลอดจนสามารถพัฒนาการแสดงเดี่ยวไปในทิศทางที่มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

621020018 : Major Music Research and Development

Keyword : Clarinet, Sonata, Performances

MR. Thanabodee MANEENAI : A Study of the Clarinet Sonata No. 2 in E-flat Major by Johannes Brahms and the Clarinet Sonata by Francis Poulenc for Performance Thesis advisor : Assistant Professor Dr. Tasna Nagavajara

The objective of this study is to perform a solo clarinet recital at the graduate level. The researcher has chosen two pieces of music: Clarinet Sonata No. 2 composed by Johannes Brahms and Clarinet Sonata composed by Francis Poulenc. Afterwards, the researcher collected information from related documents, including interviews with expert clarinet teachers. Then, the data was used to prepare for the solo clarinet recital.

During the rehearsal process for the solo clarinet recital, the researcher encountered two main problems, which can be divided into two general approaches: 1. Interpretation of Harmony Concepts: This involved interpreting the performance of Clarinet Sonata No. 2 in E-flat major by Johannes Brahms through the lens of harmony concepts. The challenge was to apply knowledge of harmonic principles to the performance effectively. 2. Technical Challenges in Composition: This encompassed addressing various technical challenges within the composition of the Clarinet Sonata by Francis Poulenc. These challenges led to errors during performance, prompting the creation of exercises to tackle these issues in different passages of the piece.

The researcher discovered strategies for addressing practice problems that were suitable for the individual by integrating knowledge gained from studying, researching, and interviewing expert clarinet instructors. These strategies involved interpreting the performance of Clarinet Sonata No. 2 in E-flat major by Johannes Brahms through the lens of acquired knowledge and creating practice exercises to address issues that led to errors during performance in the composition of the Clarinet Sonata by Francis Poulenc. Furthermore, these strategies aimed to enhance solo performance skills more effectively.

กิตติกรรมประกาศ

ในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยได้รับความช่วยเหลือจากอาจารย์หลายท่านและผู้มีพระคุณ หากไม่ได้คำแนะนำวิจัยเล่มนี้คงไม่สามารถประสบความสำเร็จได้

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ทศนา นาควัชระ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำแนะนำและข้อคิดเห็นต่าง ๆ เกี่ยวกับวิทยานิพนธ์ และชี้แนะสั่งสอนอบรมตลอดจนจบปีการศึกษา

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกราช เจริญนิตย์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ที่ให้คำแนะนำและข้อคิดเห็นต่าง ๆ เกี่ยวกับวิทยานิพนธ์ และชี้แนะสั่งสอนอบรมตลอดจนจบปีการศึกษา

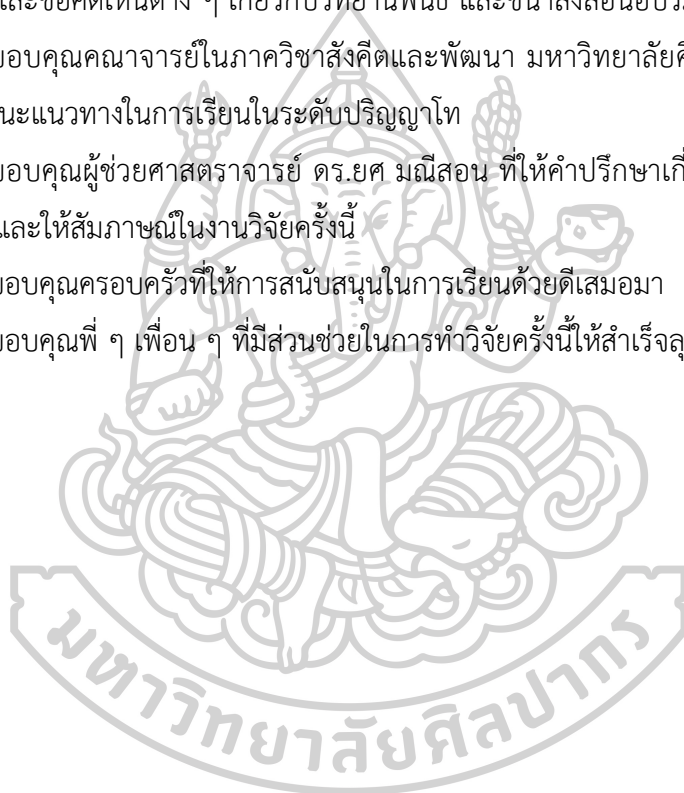
ขอขอบคุณคณาจารย์ในภาควิชาสังคมศาสตร์และพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากรทุกท่านที่สั่งสอนให้ความรู้และชี้แนะแนวทางในการเรียนในระดับปริญญาโท

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ มณีสอน ที่ให้คำปรึกษาเกี่ยวกับคลาริเน็ต ให้ความรู้ด้านคลาริเน็ตและให้สัมภาษณ์ในงานวิจัยครั้งนี้

ขอขอบคุณครอบครัวที่ให้การสนับสนุนในการเรียนด้วยดีเสมอมา

ขอขอบคุณพี่ ๆ เพื่อน ๆ ที่มีส่วนช่วยในการทำวิจัยครั้งนี้ให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ธนบดี มณีนิย



สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
สารบัญ.....	ช
สารบัญตัวอย่าง.....	ง
บทที่ 1	1
บทนำ.....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	3
1.3 ขอบเขตของการวิจัย.....	3
1.4 ขั้นตอนการศึกษา.....	3
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	3
บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง	4
2.1 บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บราห์มส์ (Clarinet Sonata No. 2 in E-flat Major by Johannes Brahms)	4
2.1.1 ความเป็นมาของบทเพลง (Clive, 2006; Lawson, 1998,).....	7
2.1.2 ปัญหาของบทประพันธ์.....	9
2.2 บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซัวส์ ปูแลง (Clarinet Sonata by Francis Poulenc).....	10
2.2.1 ความเป็นมาของบทเพลง (Johnson, 2020; Ivry, 1996,).....	12
2.2.2 ปัญหาของบทประพันธ์.....	13
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	14

3.1 ค้นหาและรวบรวมข้อมูล.....	15
3.2 วิเคราะห์ข้อมูล.....	16
3.3 นำข้อมูลต่าง ๆ มาจัดทำแบบฝึกหัด.....	16
3.4 ตีความบทประพันธ์.....	16
3.5 นำเสนอผลงานวิจัย.....	16
บทที่ 4 วิเคราะห์บทประพันธ์.....	17
บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์.....	17
บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง.....	122
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ.....	162
5.1 สรุปผลการวิจัย.....	162
5.2 อภิปรายผล.....	168
5.3 การเตรียมการแสดง.....	168
5.4 ข้อเสนอแนะ.....	169
รายการอ้างอิง.....	170
ประวัติผู้เขียน.....	172

สารบัญตัวอย่าง

ภาพที่ 1 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 1-4.....	8
ภาพที่ 2 Allegro appassionato บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 1-6	9
ภาพที่ 3 Andante con moto; Allegro บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 1-3	9
ภาพที่ 4 Allegro tristamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-2.....	12
ภาพที่ 5 Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-4	13
ภาพที่ 6 Allegro con fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง 1-3 ..	13
ภาพที่ 7 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 1-4	18
ภาพที่ 8 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 1	18
ภาพที่ 9 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 2	21
ภาพที่ 10 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 5-9.....	25
ภาพที่ 11 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 5.....	25
ภาพที่ 12 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 6.....	30
ภาพที่ 13 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 7.....	33

ภาพที่ 14 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 8.....	37
ภาพที่ 15 ตัวอย่างคอร์ดจากโมคโดเรียน.....	39
ภาพที่ 16 ตัวอย่างคอร์ดจากโมคฟรีเจียน	39
ภาพที่ 17 ตัวอย่างคอร์ดจากโมคลิเดียน.....	39
ภาพที่ 18 ตัวอย่างคอร์ดจากโมคมิโกซลิเดียน	40
ภาพที่ 19 ตัวอย่างคอร์ดจากทริยแอดที่ยกด้วยคู่ 3 เมเจอร์	40
ภาพที่ 20 ตัวอย่างคอร์ดจากคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ของโมคลิเดียน	41
ภาพที่ 21 ตัวอย่างคอร์ดจากชุดทริยแอดดิมิชท์.....	41
ภาพที่ 22 ตัวอย่างคอร์ดจากชุดทริยแอดออกเมนเทด.....	41
ภาพที่ 23 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 9.....	43
ภาพที่ 24 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 10-11.....	46
ภาพที่ 25 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 18-21.....	49
ภาพที่ 26 ท่อน Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ต โซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 15-17.....	49
ภาพที่ 27 วงจรคู่ห้า.....	52
ภาพที่ 28 วงจรคู่ห้าที่แสดงถึงเครื่องหมายกุญแจเสียง	54
ภาพที่ 29 Deceptive Resolution ของฟังก์ชันระดับ 2.....	55
ภาพที่ 30 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 22-26.....	57
ภาพที่ 31 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 27-28.....	57

ภาพที่ 32 ตัวอย่าง คอร์ดทบเจ็ดออกเมนเทตพริกกลับครั้งที่ 2	59
ภาพที่ 33 ตัวอย่าง A และ B ของคอร์ดทบเจ็ดออกเมนเทตพริกกลับครั้งที่ 2 ที่คลี่คลายไปยังคอร์ด หกสี่ ของคอร์ด I	59
ภาพที่ 34 ตัวอย่าง C และ D ของคอร์ดทบเจ็ดออกเมนเทตพริกกลับครั้งที่ 2 ที่คลี่คลายไปยังคอร์ด V	60
ภาพที่ 35 ตัวอย่าง A, B, และ C ของชั้นคู่ของคอร์ดคู่ 6 ออกเมนเทต	60
ภาพที่ 36 ตัวอย่างการคลี่คลายเสียง A และ B ของชั้นคู่ 6 ออกเมนเทต และโน้ตชั้นคู่ 7 ไมเนอร์..	61
ภาพที่ 37 คอร์ดคู่หกออกเมนเทตแบบอิตาลี.....	61
ภาพที่ 38 คอร์ดคู่หกออกเมนเทตแบบฝรั่งเศส.....	62
ภาพที่ 39 คอร์ดคู่หกออกเมนเทตแบบเยอรมัน.....	62
ภาพที่ 40 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 27-31.....	63
ภาพที่ 41 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 27-28.....	64
ภาพที่ 42 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 29-30	65
ภาพที่ 43 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 31	66
ภาพที่ 44 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 32-34.....	67
ภาพที่ 45 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 32-33.....	68
ภาพที่ 46 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 33-34.....	69
ภาพที่ 47 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 35-36.....	70

ภาพที่ 48 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 37-39.....	71
ภาพที่ 49 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 40-42.....	73
ภาพที่ 50 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 43-45.....	75
ภาพที่ 51 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 51-52.....	76
ภาพที่ 52 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 53-56.....	77
ภาพที่ 53 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 57-62.....	79
ภาพที่ 54 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 65-67.....	80
ภาพที่ 55 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 73-75.....	81
ภาพที่ 56 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 77-79.....	82
ภาพที่ 57 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 99-103.....	83
ภาพที่ 58 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 158-160.....	84
ภาพที่ 59 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 161-162.....	86
ภาพที่ 60 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 169-173.....	87

ภาพที่ 61 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 1-8.....	88
ภาพที่ 62 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 15-20	91
ภาพที่ 63 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 36-44	92
ภาพที่ 64 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 45-53	93
ภาพที่ 65 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 66-80	94
ภาพที่ 66 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 78-83	95
ภาพที่ 67 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 95-97	95
ภาพที่ 68 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 135-141.....	96
ภาพที่ 69 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 217-223.....	98
ภาพที่ 70 Andante con moto ของบทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงEb เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 1-4	100
ภาพที่ 71 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 10-14	101
ภาพที่ 72 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 15-18	102
ภาพที่ 73 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 27-28	104

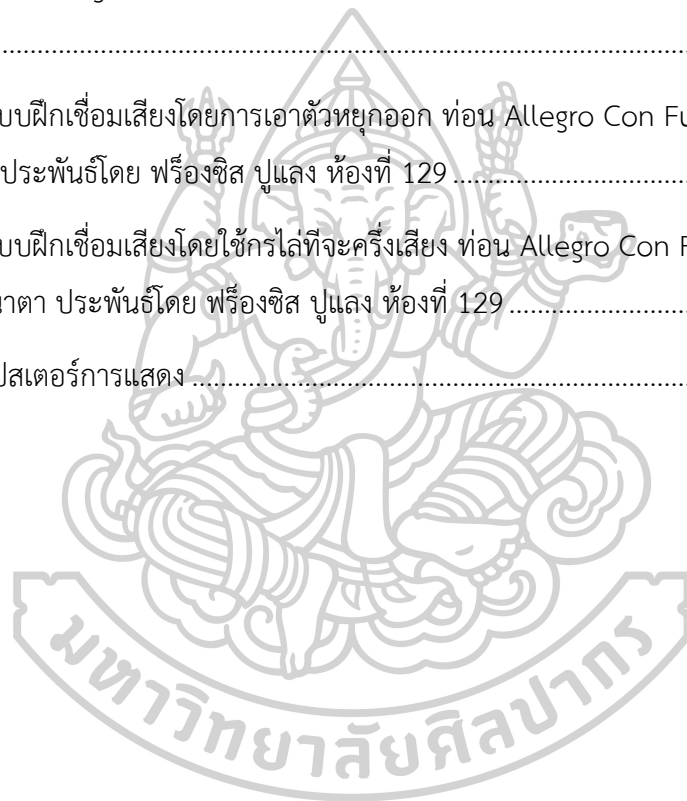
ภาพที่ 74 Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 29-30.....	106
ภาพที่ 75 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 41-42.....	107
ภาพที่ 76 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 43-44.....	108
ภาพที่ 77 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 55-56.....	109
ภาพที่ 78 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 57-58.....	111
ภาพที่ 79 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 67-70.....	112
ภาพที่ 80 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 71-72.....	114
ภาพที่ 81 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 78-79.....	114
ภาพที่ 82 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 97-100.....	115
ภาพที่ 83 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 120-123.....	116
ภาพที่ 84 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 148-154.....	117
ภาพที่ 85 ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-12.....	122
ภาพที่ 86 ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-6.....	123

ภาพที่ 87 ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-6	123
ภาพที่ 88 แบบฝึกหัดการรัวเสียง	124
ภาพที่ 89 ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 21-22	124
ภาพที่ 90 แบบฝึกหัด เขบ็ตสองชั้น	125
ภาพที่ 91 แบบฝึกหัด สามพยางค์	125
ภาพที่ 92 แบบฝึกหัด จุดที่ขยายในส่วนที่นิ้วจะไม่เรียงตัวกัน	125
ภาพที่ 93 แบบฝึกหัด เขบ็ตสามชั้น	126
ภาพที่ 94 แบบฝึกหัด ฝึกไดนามิคจากเบาไปหาดังปานกลาง	127
ภาพที่ 95 แบบฝึกหัด ฝึกโน้ตตัวแรกมาไม่ตรงจังหวะ	127
ภาพที่ 96 F# Clarinet finger chart	128
ภาพที่ 97 Clarinet finger chart	129
ภาพที่ 98 ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 58-65	130
ภาพที่ 99 การแก้ปัญหาหน้าตัวหยุดออกโดยเพิ่มความยาวของจังหวะ	131
ภาพที่ 100 การแก้ปัญหาทำให้เสียงเชื่อมเข้าหากัน	131
ภาพที่ 101 ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 77 - 84	132
ภาพที่ 102 B Clarinet finger chart	133
ภาพที่ 103 B Clarinet finger chart	133
ภาพที่ 104 แบบฝึกหัด ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 77-84	134
ภาพที่ 105 แบบฝึกหัด ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 77-84	134

ภาพที่ 106 ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 85-100.....	135
ภาพที่ 107 แบบฝึกหัด ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 85-100	136
ภาพที่ 108 แบบฝึกหัด ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 85-92.....	137
ภาพที่ 109 แบบฝึกหัด ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 93-100	137
ภาพที่ 110 ท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-4	138
ภาพที่ 111 แบบฝึกหัดแก้เริ่มเสียงท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-2.....	138
ภาพที่ 112 ท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 5-8	138
ภาพที่ 113 แบบฝึกหัดแก้เริ่มเสียงท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 5-8.....	139
ภาพที่ 114 ท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 11-18	139
ภาพที่ 115 แบบฝึกหัดแก้เริ่มเสียงท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 11-18.....	140
ภาพที่ 116 ท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 19-20	140
ภาพที่ 117 แบบฝึกหัดแก้การไลโน้ตไม่ครบท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 19-20	140
ภาพที่ 118 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-5	141

ภาพที่ 132 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18-33.....	148
ภาพที่ 133 แบบฝึกหัดไล่ระดับเสียงเสียงสูงที่นำโน้ตมาจาก ท่อน Allegro Con Fuoco บท ประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18-32.....	149
ภาพที่ 134 แบบฝึกหัดเสียงสูงที่โน้ตตัว C ไล่ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว G ที่นำส่วนโน้ต ต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เขบ็ต 1 ชั้นนำโน้ตมาจาก ท่อน Allegro Con Fuoco บท ประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18-32.....	150
ภาพที่ 135 แบบฝึกหัดเสียงสูงที่โน้ตตัว G ไล่ระดับเสียงลงทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว C ที่นำส่วนโน้ตต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เขบ็ต 1 ชั้นนำโน้ตมาจาก ท่อน Allegro Con Fuoco ประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18-32.....	151
ภาพที่ 136 แบบฝึกหัดเสียงสูงที่โน้ตตัว C ไล่ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว G ที่นำส่วนโน้ต ต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เขบ็ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Tenuto ที่นำโน้ตมา จาก ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18-32.....	152
ภาพที่ 137 แบบฝึกหัดเสียงสูงที่โน้ตตัว G ไล่ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว C ที่นำส่วนโน้ต ต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เขบ็ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Tenuto ที่นำโน้ตมา จาก ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18 - 32.....	153
ภาพที่ 138 แบบฝึกหัดเสียงสูงที่โน้ตตัว C ไล่ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว G ที่นำส่วนโน้ต ต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เขบ็ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Staccato ที่นำโน้ตมา จาก ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18-32.....	154
ภาพที่ 139 แบบฝึกหัดเสียงสูงที่โน้ตตัว G ไล่ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว C ที่นำส่วนโน้ต ต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เขบ็ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Staccato ที่นำโน้ตมา จาก ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18- 32.....	155
ภาพที่ 140 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 37-41.....	156

ภาพที่ 141 ท่อน Allegro Con Fuoco ของบทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 81-90.....	156
ภาพที่ 142 ท่อน Allegro Con Fuoco ของบทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 107-110	158
ภาพที่ 143 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 117-126.....	159
ภาพที่ 144 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 129	160
ภาพที่ 145 แบบฝึกเชื่อมเสียงโดยการเอาตัวหยุดออก ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์ คลา ริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 129	161
ภาพที่ 146 แบบฝึกเชื่อมเสียงโดยใช้กรไลที่จะครึ่งเสียง ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 129	161
ภาพที่ 147 โปสเตอร์การแสดง	168



บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

หัวใจของการแสดงความสามารถ คือ การแสดงเดี่ยว เป็นพื้นที่แห่งการปลดปล่อยความคิด (Idea) เป็นสิ่งที่มหาบัณฑิตสาขาการแสดงจำเป็นจะต้องจัดทำการแสดงเดี่ยวเป็นอย่างยิ่ง เพราะได้แสดงทักษะที่สั่งสมมาทั้งจากการศึกษาจากการฝึกซ้อมมาเป็นเวลานานจากการศึกษาวิธีแก้ปัญหาทั้งในการซ้อมและการแสดงเพื่อให้ผลของการแสดงออกมาเป็นที่พึงพอใจของผู้แสดงและผู้รับชมการแสดง

หากพูดถึงดนตรีจะต้องประกอบไปด้วย 3 สิ่งคือ ผู้แสดง ผู้รับฟัง และสถานที่จัดแสดง ขาดอย่างใดอย่างหนึ่งไม่ได้จึงตอบได้ว่า การแสดงเดี่ยวสำคัญอย่างไรยิ่งไปกว่านั้นความสำคัญของการแสดงเดี่ยวจะได้แสดงถึงความเข้าใจถึงบทประพันธ์ ประวัติความเป็นมาของบทประพันธ์ประวัติผู้ประพันธ์ตลอดไปจนถึงการตีความบทประพันธ์และได้รับข้อมูลต่าง ๆ จนทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ ๆ เกิดขึ้น นี่จึงเป็นที่มาของการวิจัยครั้งนี้ โดยที่การวิเคราะห์บทประพันธ์และการตีความจะต้องใช้ความรู้ของเสียงประสาน (Harmony) อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เพราะดนตรีหัวใจหลักประกอบไปด้วย 3 สิ่งคือ จังหวะ (Rhythm) ทำนอง (Melody) และเสียงประสาน ความรู้เรื่องเสียงประสานนั้นจะทำให้เข้าถึงในสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้ทิ้งไว้ในบทประพันธ์และจะเข้าใจในบทประพันธ์นั้นมากยิ่งขึ้น ในมุมมองของผู้บรรเลงคลาริเน็ตจะเห็นว่าโน้ตของคลาริเน็ตเป็นโน้ตแนวเดียวไม่มีเสียงประสานจึงเป็นเหตุผลที่ว่าทำไมผู้เล่นคลาริเน็ตจะต้องศึกษาเสียงประสาน ด้วยความที่คลาริเน็ตไม่สามารถบรรเลงหลาย ๆ โน้ตพร้อมกันเป็นเสียงประสานได้ ทำได้เพียงทำนองแนวเดียวกับแนวเดียวที่บรรเลงหลาย ๆ คนพร้อมกันจึงจะเกิดเป็นเสียงประสาน ดังนั้นความรู้เรื่องเสียงประสานจึงมีผลต่อการบรรเลงบทประพันธ์โดยตรง จึงจำเป็นที่จะต้องศึกษาธรรมชาติของเสียงประสาน เพื่อให้ได้แก่นความรู้และนำไปใช้ในการตีความและการบรรเลง เพราะในโน้ตเพลงนั้นประกอบไปด้วยหลายส่วนทั้งเสียงกลมกลืน (Consonant) และเสียงกระด้าง (Dissonant) ชั้นคู่ต่าง ๆ (Intervals) รวมไปถึงเสียงประสานต่าง ๆ ในบทประพันธ์ทำให้ผู้เล่นคลาริเน็ตสัมฤทธิ์ผลในการบรรเลงบทประพันธ์ได้ดียิ่งขึ้น

ผู้วิจัยได้เลือกที่จะศึกษาบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ และคลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส บูแลง เพื่อใช้ในการแสดง เนื่องจากผู้วิจัยคิดว่าเป็นบทประพันธ์ที่นักคลาริเน็ตทุกคนควรจะต้องผ่านการบรรเลงบทประพันธ์ทั้ง 2 บท เพราะเป็นบทประพันธ์ที่ยอดเยี่ยมและสำคัญสำหรับนักคลาริเน็ต ทั้งยังเป็นบทประพันธ์ที่แสดงศักยภาพของผู้บรรเลงเนื่องจากบทประพันธ์ทั้ง 2 แต่งโดยนักประพันธ์ที่โด่งดังมาก

และแต่งในช่วงท้ายของชีวิตของนักประพันธ์ทั้ง 2 คน ทั้งยังมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงถึงแม้ว่าบทประพันธ์จะชื่อเดียวกัน คือ คลาริเน็ต โซนาตา แต่ทั้ง 2 นักประพันธ์ ไม่ได้ประพันธ์ไปในทิศทางเดียวกันเลยอีกทั้งรวมไปถึงท่อนและรูปแบบต่าง ๆ ในบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็น 2 แนวทางการศึกษา คือ

1. บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ด้วยแนวทางการแก้ปัญหาจากความรู้เรื่องเสียงประสานมาใช้ในการตีความบทประพันธ์

2. บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง จากการวิเคราะห์ปัญหาต่าง ๆ ในด้านของเทคนิคการบรรเลงมาแก้ปัญหาในบทประพันธ์ และออกแบบ แบบฝึกหัดเพื่อมาแก้ปัญหาในจุดต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพื่อให้ทั้ง 2 บทประพันธ์นั้นแสดงออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น

เหตุที่จำแนกออกเป็น 2 แนวทางเนื่องจากนิสัยการประพันธ์ของทั้ง 2 แตกต่างกันและมีมุมมองต่อบทประพันธ์ที่ต่างกันอย่างมีนัยยะสำคัญ เนื่องจาก โยฮันเนส บรามส์ ประพันธ์เพลงโดยใช้ เสียงประสาน, การสอดทำนอง (Counterpoint), และคีตลักษณ์ (Form) ที่มีความเฉพาะตัว จึงต้องใช้การแก้ปัญหาโดยใช้ความรู้เรื่องเสียงประสานมาแก้ปัญหาและตีความบทประพันธ์ ฟร็องซิส ปูแลง นั้นจะประพันธ์ออกไปทางเทคนิคการบรรเลง ทั้งยังรวมไปถึงวิธีการประพันธ์เฉพาะตัวของ ฟร็องซิส ปูแลง ที่จะออกไปทางฝรั่งเศสเนื่องจากเป็นสมาชิกกลุ่ม เลส ซิก (Les Six) ที่จะปฏิเสธแนวทางการประพันธ์แบบเยอรมันและยังเป็นผู้ชื่นชอบบทประพันธ์ของ อิกอร์ สตราวิสกี (Igor Stravinsky) ผู้ที่มีอิทธิพลต่อเขาเป็นอย่างมากผู้วิจัยจึงต้องมุ่งเน้นไปในแนวทางเทคนิคการบรรเลงเสียมากกว่าถึงแม้ว่าบทประพันธ์ของฟร็องซิส ปูแลง จะมีเสียงประสานที่มีความเฉพาะตัวก็ตาม ดังนั้นแนวทางทั้ง 2 จะศึกษาเพื่อให้ได้องค์ความรู้และนำเสนอแสดงบทประพันธ์ให้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาและของบทประพันธ์ที่นำมาแสดง
2. เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงชั้นสูงของคลาริเน็ตในบทประพันธ์ที่นำมาแสดง
3. เพื่อศึกษาแนวทางการตีความบทประพันธ์โดยอ้างอิงจากความรู้เรื่องเสียงประสาน
4. เพื่อจัดแสดง

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดบทประพันธ์ที่จะใช้ในการวิจัย 2 บทประพันธ์ได้แก่

1. บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 25 นาที
2. บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 15 นาที

1.4 ขั้นตอนการศึกษา

1. ศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์ และประวัติของบทประพันธ์
2. ศึกษาส่วนต่าง ๆ ของบทประพันธ์ทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน
3. สืบหาปัญหาในการบรรเลงและการฝึกซ้อม
4. วิเคราะห์ปัญหาและศึกษาวิธีแก้ปัญหในการบรรเลง จากตำราต่าง ๆ ของคลาริเน็ต

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้รับรู้ถึงองค์ความรู้ที่ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์
2. ได้ทราบถึงปัญหาของการซ้อมและวิธีแก้ไขเพื่อนำซึ่งผลลัพธ์ที่ดี
3. ได้แนวทางของการตีความบทเพลงของผู้ที่สนใจและนักคลาริเน็ตทั่วไป

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ (Clarinet Sonata No. 2 in E-flat Major by Johannes Brahms)

2.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์ โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms) (Clive, 2006; May, 2008)

โยฮันเนส บรามส์ เกิดเมื่อวันที่ 7 พฤษภาคม ค.ศ. 1833 ณ เมือง ฮัมบูร์ก (Hamburg) ประเทศ เยอรมนี และเสียชีวิตด้วยโรคมาลาเรีย เมื่อวันที่ 3 เมษายน ค.ศ. 1897 ณ กรุงเวียนนา (Vienna) ประเทศออสเตรีย

บรามส์เป็นลูกคนที่ 2 ของ โยฮันน์ จาค็อบ บรามส์ (Johann Jakob Brahms) และ โจฮันน่า เฮนริก้า คริสเตียน บรามส์ (Johanna Henrika Christiane Brahms)

โยฮันน์ จาค็อบ บรามส์หนีออกจากบ้านอยู่หลายครั้งในวัยรุ่นราวอายุ 19-20 ปี เนื่องจากอยากเป็นนักดนตรีแต่บิดาไม่ยอมให้เป็นนักดนตรี แต่หลังจากครั้งที่ 3 ก็ได้รับอนุญาตให้ทำตามใจตนเอง และได้ย้ายไปเสด็จโซคท์ ฮัมบูร์ก เขาได้รับงานเป็นนักดับเบิลเบสแทนเป็นครั้งคราว (Double-bass) ในวงออร์เคสตราในโรงละครเล็ก ๆ โยฮันเนส บรามส์ เกิดในครอบครัวเล็ก ๆ ที่ยากจนในฮัมบูร์ก

ในปี ค.ศ. 1839 โยฮันเนส บรามส์ เข้าเรียนที่โรงเรียนประถมศึกษาของไฮน์ริช ฟรีดริช วอสส์ (Heinrich Friedrich Voss)

ในปี ค.ศ. 1840 ในฤดูหนาว ของปี ค.ศ. 1840-1841 บรามส์ได้รับการสอนให้เล่นดนตรีหลาย ๆ ชิ้นจากพ่อของเขา เขาเริ่มเรียนเปียโนกับ ออตโต ฟรีดริช วิลลิบาลด์ คอสเซล (Otto Friedrich Willibald Cossel)

ในปี ค.ศ. 1843 บรามส์ ปรากฏตัวครั้งแรกในคอนเสิร์ตส่วนตัวของเอดูอาร์ด มาร์กซ์เซน (Eduard Marxsen) อาจารย์คนที่สองรับช่วงต่อจากวิลลิบาลด์ คอสเซลและจะสอนเขาในเรื่องทฤษฎีดนตรีในเวลาต่อมา

ในปี ค.ศ. 1844 บรามส์ได้เข้าเรียนในโรงเรียนมัธยมเอกซนีดำเนินการโดย โยฮันน์ ฟรีดริช ฮอฟฟ์มานน์ (Johann Friedrich Hoffmann) ซึ่งเขาเรียนอยู่ที่นั่นถึงปี ค.ศ. 1847

ในปี ค.ศ. 1846 บรามส์เริ่มหารายได้จากการเล่นเปียโนในสถานประกอบการในท้องถิ่น

ในปี ค.ศ. 1847 ในฤดูร้อน บรามส์ใช้ช่วงเวลาอยู่ที่ วินเซน (Winsen-ander-Luhe) เป็นแขกของอาดอล์ฟ ฟรีดริช จีเซอมนันน์ (Adolph Heinrich Giesemann) และภรรยาในช่วงที่อยู่นั้นเขาเป็นนครูสอนเปียโนให้กับเอลิส์ (Elise) ลูกสาวของพวกเขา และยังเป็นวาทยกรให้กับคณะประสานเสียงชายที่เขาเขียนบทประพันธ์บางส่วนด้วย

ในปี ค.ศ.1848 ในวันที่ 11 มีนาคม บรามส์ ได้เข้าร่วมการแสดงของโจเซฟ โยอาคิม (Joseph Joachim) และวงดนตรีฟิลฮาร์โมนิกแห่งฮัมบูร์ก (Hamburg Philharmonic Orchestra) เล่นไวโอลินคอนแชร์โตของเบโธเฟน (Beethoven's Violin Concerto) ในเวลานี้เขาจะยังไม่ได้พบกับโยอาคิมเป็นการส่วนตัว แต่เขาจะได้พบกับโยอาคิมเป็นการส่วนตัวในปี ค.ศ. 1853 ในฤดูใบไม้ร่วงบรามส์วีนเช่นอีกครั้ง วันที่ 21 กันยายน ในคอนเสิร์ตครั้งแรกของเขา มีนักดนตรีและนักประพันธ์เพลงชื่อดังเข้าร่วมหลายท่านเช่น จาค็อบ โรเซนแฮ็ง (Jacob Rosenhain, ธีโอดอร์ เดอเลอร์ (Theodor Döhler), เอดูอาร์ด มาร์กซ์เซน, เฮนรี เฮอร์ซ (Henri Herz)

ในปี ค.ศ. 1849 บรามส์เริ่มเขียนเพลงกล่อม (Potpourris) ให้กับสำนักพิมพ์ดนตรีออกสตูดิโอ (August Craz) ในนามปากกา G. W. Marks และแสดงในคอนเสิร์ตของนักดนตรีคนอื่น ๆ (กับ ธีโอดอร์ วากเทิล (Theodor Wachtel) เมื่อวันที่ 1 มีนาคม, วิลเฮล์ม ฮอลล์มันน์ (Wilhelm Hollmann) เมื่อวันที่ 23 มีนาคม, และรูดีอล์ฟ โลห์เฟลด์ (Rudolf Lohfeld) เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม) ในวันที่ 14 เมษายน บรามส์ จัดคอนเสิร์ตคอนเสิร์ตที่ 2 ของเขา โดยที่เขาเล่นเพลงเปียโนโซนาตา หมายเลข 21 ที่ประพันธ์โดยเบโธเฟน แฟนตาเซีย (Fantasia) ของ Thalberg ใน Don Giovanni ของ Mozart, บทประพันธ์ของชาร์ลส์ เมเยอร์ (C. Mayer), และแฟนตาเซียของเขาเองในรูปแบบวอลทซ์ (Waltz) ที่เป็นนิยม

ในปี ค.ศ. 1850 บรามส์ยังคงเล่นในคอนเสิร์ตที่จัดโดยนักดนตรีคนอื่น ๆ (คอนเสิร์ตของนักไวโอลิน แฮงค์ (Hanke) เมื่อวันที่ 14 มกราคม, คอนเสิร์ตของนักไวโอลิน อ็องตวน เต โคลตส์ (Antoine te Kloot's) เมื่อวันที่ 4 มีนาคม) ในเดือนมีนาคม เขาใช้โอกาสจากการปรากฏตัวของโรเบิร์ต (Robert) และ คลารา ชูแมน (Clara Schumann) ในฮัมบูร์ก ทั้ง 2 แสดงคอนเสิร์ตต่าง ๆ ที่นั่น ในระหว่างวันที่ 16 และ 23 มีนาคม เพื่อขอคำแนะนำจาก โรเบิร์ต และคลารา ชูแมน ในบทประพันธ์ของตนเอง อย่างไรก็ตามโรเบิร์ต ไม่มีเวลามาดูรายละเอียด

ในปี ค.ศ. 1851 ในฤดูใบไม้ร่วง บรามส์กลับมาพักอีกครั้งกับครอบครัว จีเซอมนันน์ ที่ วีน เช่น ในวันที่ 5 กรกฎาคม ที่คอนเสิร์ตส่วนตัวของผู้ผลิตเปียโนในฮัมบูร์ก คริสเตียน ไฮน์ริช ชโรเดอร์ (Christian Heinrich Schröder) โยฮันนิส บรามส์บรรเลงบทประพันธ์ของ คาร์ล เวียร์ธ (Karl Würth) (นามปากกาอีกอันของบรามส์)

ในปี ค.ศ. 1852 ในเดือนกุมภาพันธ์ บรามส์เล่น Scherzo op. 4 ของเขาให้กับเฮนรี ลีทอล์ฟ (Henry Litolff) ซึ่งเขาชื่นชมมาก

ในปี ค.ศ. 1853 ในเดือนมกราคม ตามคำบอกเล่าของ เอดูอาร์ด แรมเมน (Eduard Reményi) ในช่วงเวลานี้เขาได้พบกับบรามส์เป็นครั้งแรก เมื่อวันที่ 19 เมษายน บรามส์และแรมเมน

ออกเดินทางจากฮัมบูร์กไปทัวร์คอนเสิร์ตร่วมกัน ซึ่งเริ่มต้นด้วยคอนเสิร์ต 2 คอนเสิร์ตที่ วินเซน เมื่อวันที่ 21 เมษายนพวกเขาเดินทางมาถึงฮันโนเวอร์ (Hanover) ที่นั่นพวกเขาไปเยี่ยมเยียนโจเซฟ โยอาคิม เนื่องจากแรมเนรู้จักจากวันที่เรียนในเวียนนา หลังจากนั้นพวกเขาจัดคอนเสิร์ตที่เซลเล (Celle) เมื่อวันที่ 2 พฤษภาคม, จัดคอนเสิร์ต 2 คอนเสิร์ตที่ลูเนบูร์ก (Lüneburg) เมื่อวันที่ 9 และ 11 พฤษภาคม, คอนเสิร์ตอีกหนึ่งคอนเสิร์ตที่เซลเลเมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม, และอีก 2 คอนเสิร์ตที่ฮิลเดสไฮม์ (Hildesheim) ในวันที่ 4 มิถุนายน พวกเขาเดินทางถึง เกิททิงเงิน (Göttingen) ที่นั่นพวกเขาพบกับโยอาคิมอีกครั้ง ในวันที่ 8 มิถุนายนพวกเขาแสดงคอนเสิร์ตที่ราชสำนักฮันโนเวอร์ (Hanoverian Court) 2 วันต่อมาแรมเนถูกขับออกจากดินแดนฮันโนเวอร์เนีย (Hanoverian) เนื่องจากกิจกรรมของเขาในระหว่างการปฏิวัติสังคมนิยมในช่วงกลางเดือนมิถุนายนพวกเขาอยู่ที่ ไวมาร์ (Weimar) ซึ่งบรามส์ได้ทำความรู้จักกับลิสต์ (Liszt) ในช่วงเดือนกรกฎาคมถึงปลายเดือนสิงหาคม บรามส์ต้องแยกจากแรมเนและเริ่มเดินทางออกจากไวมาร์ ต้นเดือนกรกฎาคมเขาเริ่มร่วมทีมกับโยอาคิม ที่ เกิททิงเงิน เขาใช้เวลาส่วนใหญ่ช่วงฤดูร้อนไปกับโยอาคิม วันที่ 30 กันยายนหรือ 1 ตุลาคม บรามส์พบ โรเบิร์ต ชูแมน (Robert Schumann) ที่ดิสส์ดอร์ฟ (Düsseldorf) วันที่ 1 ตุลาคม บรามส์เล่นบางส่วนของบทประพันธ์ของเขาให้กับโรเบิร์ต และคลารา ชูแมน ฟัง ซึ่งบุคลิกและความสามารถทางดนตรีของเขาสร้างความประทับใจอย่างลึกซึ้ง ในเวลานั้นโรเบิร์ตบันทึกไว้ในหนังสือครอบครัว (Haushalt buch) ของเขาว่า “การมาเยือนของบรามส์ (อัจฉริยะ)” ในเดือนตุลาคม บรามส์อยู่ที่ดิสส์ดอร์ฟตลอดทั้งเดือนและในระหว่างการพักอยู่ที่นั่นเขามาเยี่ยมโรเบิร์ตและคลารา ชูแมน อยู่บ่อยครั้งและทำดนตรีที่บ้านของพวกเขา ในวันที่ 9 โรเบิร์ตเริ่มเขียนบทความ "เพลงใหม่ (Neue Bahnen)" เพื่อชื่นชมบรามส์ ซึ่งจะปรากฏในนิตยสารใหม่เพื่อการดนตรี (Neue Zeitschrift für Musik) ในวันที่ 28

ในระหว่างการอยู่ที่ดิสส์ดอร์ฟ บรามส์ ได้รู้จักกับอัลแบร์ท ดีทริช (Albert Dietrich) พวกเขาได้แต่งไวโอลินโซนาตา (F-A-E Sonata for Violin and Piano) ร่วมกับโรเบิร์ตเพื่อรอกการมาถึงของโยอาคิม ในสิ้นเดือนนั้น โรเบิร์ตมีส่วนช่วยทั้งสองคนประพันธ์ทั้ง 2 ท่อนและเขายังประพันธ์ในท่อนที่เหลืออีกด้วย เมื่อโยอาคิม บรรเลงไวโอลินพร้อมกับคลารา ชูแมนบรรเลงเปียโน โรเบิร์ตได้ระบุไว้อย่างชัดเจนว่าใครเป็นผู้ประพันธ์ในแต่ละท่อนอย่างถูกต้อง ในช่วงเดือนพฤศจิกายน - ธันวาคม หลังจากการออกเดินทางจากดิสส์ดอร์ฟ เมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน บรามส์ใช้เวลาประมาณสองสัปดาห์กับโยอาคิมที่ฮันโนเวอร์และต่อมาจัดทริปไปไลพ์ซิก (Leipzig) สองครั้งครั้งแรกในเดือนพฤศจิกายน และอีกครั้งในเดือนธันวาคม เวลาที่อยู่ที่นี่ เขาสามารถจัดการให้มีการตีพิมพ์ส่วนหนึ่งของบทประพันธ์ของเขา(ผลงานลำดับที่ 1, 3, และ 6 ปรากฏในเดือนธันวาคม) คอนเสิร์ตเมื่อวันที่ 17 ธันวาคม เขาแสดง เปียโนโซนาตา ของเขา op. 1 และ Scherzo op. 4

ในปี ค.ศ. 1854 ในเดือนมกราคมหลังจากการใช้เวลาวันคริสต์มาสในฮัมบูร์ก บรามส์กลับมาพบกับโยอาคิม ที่ฮันโนเวอร์ ที่นั่นเขาพบ บูลัวร์ (Hans von Bülow) ในวันที่ 1 มีนาคม บูลัวร์บรรเลงบทประพันธ์ชิ้นแรกของบรามส์ในคอนเสิร์ตในฮัมบูร์ก ซึ่งทำให้เขาเป็นนักเปียโนคนแรกนอกเหนือจากบรามส์ที่บรรเลงหนึ่งในบทประพันธ์ของเขาต่อสาธารณะ เดือนมีนาคมถึงตุลาคม หลัง

ทราบข่าวการพยายามฆ่าตัวตายของ โรเบิร์ต ชูแมน บรามส์รีบเดินทางมาที่ดิสสิดอร์ฟเพื่อให้ความสนับสนุนทางจิตใจและความสนับสนุนทางปฏิบัติให้กับคลารา ชูแมน ในเดือนตุลาคม - ธันวาคม คลาราเริ่มออกแสดงคอนเสิร์ตที่ยาวนานมากในเยอรมนี บรามส์กลับไปฮัมบูร์ก พวกเขาพบกันอีกครั้งที่ฮาบูร์ก (Harburg) เมื่อต้นเดือนพฤศจิกายนและจากต่อนั้นพวกเขาเดินทางไปที่ฮัมบูร์ก ที่นั่นคลาราได้พบครอบครัวของบรามส์ ในวันคริสต์มาสทั้งสองกลับมาที่ดิสสิดอร์ฟ บรามส์ย้ายมาอาศัยอยู่ในอาคารของครอบครัว ชูแมน

ในปี ค.ศ. 1855 วันที่ 11 มกราคม บรามส์ไปเยี่ยมชุนันที่คลินิกเอนเดนนิช (Endenich) เป็นครั้งแรก ในช่วงเดือนมกราคม-มีนาคม ระหว่างระยะเวลาที่คลาร่าออกจากดิสสิดอร์ฟ เพื่อการแสดงคอนเสิร์ต บรามส์ดูแลบ้านให้กับเธอ ในเดือนเมษายน บรามส์ และ คลารา ชูแมนเดินทางไปฮัมบูร์ก เพื่อเข้าร่วมการแสดง Manfred ประพันธ์โดย โรเบิร์ต ชูแมน ซึ่งดำเนินการโดย จอร์จ ดีทริช ออตเต็น (Georg Dietrich Otten)

ในปี ค.ศ. 1856 ในช่วงเดือน มกราคม-กุมภาพันธ์ บรามส์ดำเนินกิจกรรมแสดงคอนเสิร์ตอย่างต่อเนื่องกับโยอาคิม ที่เกิททิงเงิน ในวันที่ 27 กรกฎาคม บรามส์ อยู่ในการเจอกันครั้งสุดท้ายของ คลารา ชูแมนกับสามีของเธอที่คลินิกที่ เอนเดนนิช โรเบิร์ต ชูแมน เสียชีวิตในอีกสองวันต่อมา กลางเดือนสิงหาคม บรามส์และคลารา ชูแมนเดินทางออกจากดิสสิดอร์ฟ เพื่อไปพักผ่อนเป็นเวลาหกสัปดาห์ในเยอรมนีและสวีตเซอร์แลนด์พร้อมกับเฟอร์ดินันด์ (Ferdinand Schumann) และลูดวิก (Ludwig Schumann) ลูกชายของเธอและเอลิส์ (Elise Brahms) พี่สาวของบรามส์

ในปี ค.ศ. 1857 เดือนแรก บรามส์ยังอยู่ที่ดิสสิดอร์ฟ ในขณะที่คลารา ชุนันต้องออกไปแสดงคอนเสิร์ตในที่อื่น ๆ ในวันที่ 31 พฤษภาคม บรามส์มาถึงเดทมอลด์ (Detmold) เพื่อพักอาศัยอาทิตย์หนึ่ง โดยในระหว่างนั้นเขาจะเล่นดนตรีที่ศาลอย่างสม่ำเสมอ เขาได้บรรเลงเปียโน คอนแชร์โตหมายเลข 4 และร่วมแสดงในวงควินเทต (Quintet) บรรเลงบทประพันธ์ของชูเบิร์ดที่ชื่อว่า “Trout” ในเดือนกันยายน คลารา ชุนันย้ายจากดิสสิดอร์ฟไปเบอร์ลิน ในเดือนตุลาคม - ธันวาคม บรามส์ยังอยู่ที่เดทมอลด์ ที่นั่นเขาได้รับการจ้างสอนหนึ่งในเจ้าหญิงและเป็นนาทพยากรวงประสานเสียงวงเล็ก ๆ และแสดงคอนเสิร์ต

2.1.2 ความเป็นมาของบทเพลง (Clive, 2006; Lawson, 1998,)

ฤดูร้อนในปี ค.ศ.1894 บรามส์อยู่ที่ อิชเชิล (Ischl) ได้ประพันธ์บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 1 (Clarinet Sonata No.1) ในบันไดเสียง เอฟไมเนอร์ และหมายเลข 2 (Clarinet Sonata No.2) ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ เป็นผลงานลำดับที่ 120 เป็นการเลือกบันไดเสียงที่เหมือนกับ คลาริเน็ตคอนแชร์โต (Clarinet Concerto) ทั้ง 2 ของเวเบอร์ (Weber)

อุทิศให้แก่นักคลาริเน็ตชื่อว่า ริชาร์ด มุลเฟิลด์ (Richard Mühlfeld) เนื่องจากที่ บรามส์ชอบเสียงคลาริเน็ตที่มุลเฟิลด์เล่นเป็นอย่างมากและยังเป็นเพื่อนที่ได้พบบรามส์เป็นคนท้าย ๆ ก่อนจะเสียชีวิต

บรามส์เคยเขียนจดหมายถึง คลารา ชูมันน์ (Clara Schumann) ใจความว่า “ไม่มีใครเล่นคลาริเน็ตได้ไพเราะไปกว่ามุลเฟิลด์”

มุลเฟิลด์ทำการซ้อมแสดงครั้งแรก กับนักเปียโนที่ชื่อ เฟรา ฟรานซ์ (Frau Franz) และแสดงครั้งแรกที่งานสังสรรค์ของครอบครัวซัมเมอร์ฮอฟฟ์ (Sommerhoff)

โซนาตา ทั้งสองบทนี้เป็นบทประพันธ์ที่บรามส์ประพันธ์ในช่วงท้าย ๆ ของชีวิต เป็นช่วงที่เขาได้ค้นพบ ความงามของเสียงและโทนสีต่าง ๆ ของคลาริเน็ต มีลบบัคคาลอกและดัดแปลงเพื่อสำหรับ วิโอล่า แต่ บรามส์ชอบเสียงของ คลาริเน็ตมากกว่าลบบัคคาลอกและดัดแปลงเพื่อสำหรับ วิโอล่า ยังเป็นบทประพันธ์ที่นิยมในหมู่นักดนตรีวิโอล่า และได้รับการแสดงอยู่บ่อยครั้ง

เป็นผลงาน แชมเบอร์ชิ้นสุดท้ายก่อนที่เขาจะเสียชีวิต บทประพันธ์ทั้งสองบทนั้น ยังเป็นบทประพันธ์ที่ดีที่สุดบทหนึ่งในยุคโรแมนติกของคลาริเน็ตทั้งในแง่ของทำนอง เสียงประสาน ยังรวมถึงเทคนิคการประพันธ์ที่ใช้เคาน์เตอร์พอยท์ที่ซับซ้อนระหว่างคลาริเน็ตและเปียโน

ท่อนแรก

Allegro amabile คีตลักษณ์ท่อนนี้คือ โซนาตา อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 เริ่มต้นด้วยทำนองหลักที่อยู่ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์

The image shows the beginning of the first movement of the Clarinet Sonata in Eb major, Op. 114, by Johannes Brahms. The score is for Clarinet in Bb and Piano. It is marked 'Allegro amabile' and 'p' (piano). The key signature is Eb major and the time signature is 4/4. The score shows the first few measures of the piece.

ภาพที่ 1 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 1-4

ท่อนที่สอง

Allegro appassionato คีตลักษณ์ท่อนนี้คือ ตรียบท หรือ (Ternary Form) A-B-A อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 อยู่ในบันไดเสียง Eb ไมเนอร์

ภาพที่ 2 Allegro appassionato บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 1-6

ท่อนที่สาม

Andante con moto; Allegro คีตลักษณ์ท่อนนี้คือ ทำนองหลักและการแปรทำนอง (Theme and variation) อยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 เริ่มด้วยบันไดเสียง Bb เมเจอร์

ภาพที่ 3 Andante con moto; Allegro บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 1-3

2.1.3 ปัญหาของบทประพันธ์

สาเหตุที่เลือกบทประพันธ์นี้เพราะ บทประพันธ์นี้มีความโด่งดังและโดดเด่นในหลาย ๆ ด้าน และหลาย ๆ แง่มุมในส่วนของบทประพันธ์นี้ที่ผู้วิจัยสนใจนั้นจะมุ่งเน้นไปในทางวิเคราะห์บทประพันธ์ และตีความบทประพันธ์ เพราะเทคนิคในบทประพันธ์ไม่ได้มีความยากหากแต่มีความยากนั้นอยู่ วิธีการบรรเลง ตีความบทประพันธ์ และการบรรเลงที่สอดคล้องกันกับเปียโน

ในส่วนของตัวเสียงประสานนั้น ผู้วิจัยได้นำทฤษฎี ที่อยู่ในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Arnold Schoenberg) มาใช้และอ้างอิง ถึงแม้ว่าหนังสือเล่มนี้เนื้อหาจะไป ในเชิงการประพันธ์เพลง แต่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าหากผู้บรรเลงบทประพันธ์เข้าใจ ความคิดของผู้ประพันธ์ มากเท่าไร การบรรเลงบทประพันธ์ก็ยิ่งจะออกมาสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นดังนั้นผู้วิจัยจึงมีข้อเสนอว่า หาก

เรานำวิธีการจัดการเสียงประสานต่าง ๆ ที่ใช้ในการประพันธ์นำมาใช้ในการตีความและบรรเลงนั้นจะทำให้การแสดงเดี่ยวนั้นยิ่งสมบูรณ์ขึ้นไปอีกและยังนำความรู้จากหนังสืออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความรู้อันเสียงประสานมาวิเคราะห์ร่วมด้วย

2.2 บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง (Clarinet Sonata by Francis Poulenc)

2.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์ ฟร็องซิส ปูแลง (Francis Poulenc) (Johnson, 2020; Ivry, 1996,)

ฟร็องซิส ปูแลงเกิดเมื่อวันที่ 7 มกราคม ค.ศ. 1899 ณ 2 pl. เดส์ แลตทร์ (2 place des Saussaies) เขตที่ 8 ในย่านคนรวยในนคร ปารีส และเสียชีวิตด้วยอาการหัวใจวาย เมื่อวันที่ 30 มกราคม ค.ศ. 1963 ณ นคร ปารีส ประเทศฝรั่งเศส ในอพาร์ทเมนท์ของเขา

ปูแลงเกิดในครอบครัวที่ร่ำรวยที่อาศัยอยู่ใกล้ ทำเนียบประธานาธิบดี พ่อของเขาเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้งบริษัทที่ต่อมากลายมาเป็นบริษัท โรห์น-ปูแลง (Rhône-Poulenc) เป็นบริษัทใหญ่ด้านเคมีภัณฑ์ ปัจจุบันมูลค่าของบริษัทมีมูลค่ามหาศาล ปูแลงมักใช้ชีวิตอย่างสุขสบายเสมอ แต่เขาก็ยังทำงานเพื่อหาเงินดำเนินวิถีชีวิตไปด้วย

พ่อของเขา เอมีล ปูแลง เกิดใน อาฟิริง (Aveyron) ใน มิดี-พีแยร์เนส (Midi-Pyrénées) เป็นคนต่างจังหวัดนับถือศาสนาคริสต์คาทอลิก ผู้ชื่นชอบเบโธเฟน (Beethoven) และเซซาร์ ฟรังก์ (César Franck) ส่วนแม่ของเขาเจนนี (Jenny) มาจากครอบครัวที่ทำงานฝีมือที่ชื่นชอบโมซาร์ท (Mozart) และโชแปง (Chopin) ปูแลงนั้นได้รับการปลูกฝังให้รักในเสียงดนตรีจากผู้เป็นแม่ โดยแม่ของเขานั้นจะเปิดเพลงของนักประพันธ์ชื่อดังให้เขาฟัง อาทิ โกลด์ เดอบูว์ซี (Claude Debussy), มอนเตเวร์ดี (Monteverdi), แวร์ดี (Verdi) เป็นต้น คุณลุงพี่ชายขอแม่ มาร์แชล รอยเยอร์ (Marcel Royer) เป็นพ่อทูลหัวของเขาและยังเป็นผู้ชื่นชอบโรงละครและโอเปร่า เขาจะชอบเล่าเรื่องราวสมัยที่เขาเป็นนักเรียนศิลปะให้กับปูแลงฟังและยังพาเขาไปรู้จักกับเพื่อนที่ชื่อ เอ็ดมอนด์ คลิเมนต์ (Edmond Clement) ที่เป็นนักร้องเทเนอร์ที่มีชื่อเสียง ทำให้ปูแลงใฝ่ฝันอยากจะเป็นนักร้องเทเนอร์แต่ก็ทำไม่ได้เนื่องจากเสียงของเขาเปลี่ยนไปตอนอายุ 14

ปูแลงได้เริ่มเรียนเปียโน ตอนอายุ 5 ขวบโดยแม่ของเขาเป็นผู้สอนและเมื่ออายุได้ 8 ขวบ แม่เขาได้ส่งไปเรียนกับ มาดามัวแซล เมลอน (Mademoiselle Melon) ผู้ช่วยครูเปียโนชื่อดังอย่าง เซซิล บูเต เดอ มอนเวล (Cécile Boutet De Monvel) ผู้เป็นหลานสาวของ เซซาร์ ฟรังก์

ในปี ค.ศ. 1914 ปูแลงได้เดินทางไปที่ คาลิโน เด ปารีสเพื่อชมการแสดง เดอะ ไรท์ ออฟ สปริง (The Rite of Spring) ของ อิกอร์ สตราวิสกี (Igor Stravinsky) ทำให้เขาเป็นแฟนเพลงของอิกอร์ สตราวิสกี ไปตลอดชีวิต และอิกอร์ สตราวิสกีก็มีอิทธิพลต่อผลงานของเราในช่วงแรก ๆ อีกด้วย

ในปี ค.ศ. 1915 ปูแลงได้พบกับที่ปรึกษาคนสำคัญของเขาคือ ริคาร์โด ไวน์ส (Ricardo Viñes) นักเปียโนชาวสเปน ผู้เป็นเพื่อนกับเดอบุสซีและราเวล (Ravel) ผู้ที่แสดงงานของพวกเขาเป็นครั้งแรกและนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอีกมากมาย เป็นผู้แนะนำปูแลงให้รู้จักสังคนชั้นสูงของปารีส เป็นคนที่จะแนะนำให้ปูแลงรู้จักบุคคลคนสำคัญ ๆ อีกมากมาย ไวน์สแนะนำให้ปูแลงได้พบกับ ฌอร์ฌ ออริก (Georges Auric) และเอริก ซาตี (Erik Satie) ทั้งสองคนได้เป็นต้นแบบด้านสุนทรียะในช่วงแรก ๆ ของปูแลง

ในปี ค.ศ. 1915 ปูแลงอายุ 16 ปีได้พบกับดารีอุส มิลเฮาด์ (Darius Milhaud) และเข้าร่วมคอนเสิร์ต ออ-มิลเฮาด์(All- Milhaud) ในปารีสในเดือนพฤษภาคมทั้งสองกลายเป็นเพื่อนสนิทกัน หลังจากที่มีลเฮาด์ได้กลับมาในปลายปี 1918 จากการพักแรมในบราซิล

ในปี ค.ศ. 1916 ปูแลงอายุ 17 ปีได้พบกับฌอร์ฌ ออริก (Georges Auric) โดยผ่านริคาร์โด ไวน์ส อาศัยอยู่ในห้องเล็ก ๆ ในย่าน มงมาทร์ (Montmartre) พร้อมกันเปียโนที่ไม่ได้ตั้งเสียง (Out of tune) ซึ่งเต็มไปด้วยโน้ตเพลง เป็นการเริ่มต้นมิตรภาพอันยิ่งใหญ่ครั้งแรกของปูแลงกับนักดนตรีร่วมสมัย หลังจากนั้นไวน์สก็ได้แนะนำบุคคลสำคัญในชีวิตของเขาเช่น ฌ็อง ก็อกโต (Jean Cocteau), มานูเอล เดอ ฟอลลา (Manuel De Falla)

ในปี ค.ศ. 1917 ปูแลงอายุ 18 ปีได้พบกับเอริก ซาตีโดยผ่านริคาร์โด ไวน์ส เอริก ซาตีได้ถูกนับถือให้เป็นครูทางเลือก (Alternative guru) สำหรับเขาในเรื่องของเดอบุสซีและสตราวิสกี

ในปี ค.ศ. 1917 ไวน์ส พาปูแลงไปรู้จักกับนักร้องโซปราโนที่มีชื่อเสียง เจน บาโตรี (Jane Bathori) ซึ่งได้เปิดตัวผลงานรอบปฐมทัศน์ของเดอบุสซี, ราเวล, และซาตีในห้องนั่งเล่น (Salon) ของเธอลี้กั้ได้พบกับอาเทอร์ โฮเนกเกอร์ (Arthur Honegger) และเจอร์เมน เทย์เลอเฟอร์ (Germaine Tailleferre) นอกจากนี้เขายังได้พบกับสมาชิกในอนาคตอีก1คนของเลส ซิก (Les Six) คือหลุยส์ ดูว์เรย์ (Louis Durey)

ในเดือนกันยายนในปีนั้น ปูแลงไปเยือนสถาบันดนตรีปารีส(Paris Conservatoire) ซึ่งมาพร้อมกับจดหมายแนะนำปอล ไวดาล (Paul Vidal) ครูที่มีชื่อเสียงในการสอนการแต่งเพลงให้แกริคาร์โด ไวน์ส ในจดหมายปูแลงเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นว่า “ฉันส่งต้นฉบับ แรพโซเดีย นิกรา (Rapsodie Nègre) ให้กับเขาอ่าน (ปอล ไวดาล) เขาอ่านอย่างตั้งใจ ขมวดคิ้ว เบิกตากว้างเมื่อเห็นการอุทิศให้เอริก ซาตี ยืนขึ้นและตะคอกใส่ฉันว่า “งานคุณมันห่วยแตก ไม่เหมาะสม เสียชื่อ...อา!ฉันเห็นคุณเป็นสาวกพวกแก๊งสตราวิสกีและซาตี ลาก่อน” แทบจะโยนฉันออกนอกประตู”

ในปี ค.ศ.1918 ปูแลงอายุ 19 ปี วันที่ 18 มกราคม เป็นวันที่ปูแลงรับราชการทหารและจะสิ้นสุดลงในอีก3ปีต่อมา ในตอนแรกเขาถูกส่งไปที่ แวงซองส์ (Vincennes) ซึ่งอยู่ห่างจากปารีส6.5 กิโลเมตร ทำงานเป็นคนขับรถ “ฉันไม่รู้จักชนบทจนกระทั่งอายุ18เมื่อเข้าร่วมกองทัพ”

เขาเป็น 1 ในสมาชิกของกลุ่มนักประพันธ์ที่ชื่อว่า เลส ซิก (Les Six) ในปี 1920 หนังสือพิมพ์ โคมีเดีย (Comoedia) นักวิจารณ์ชื่อ อังรี คอลเล็ต (Henri Collet) ตั้งชื่อให้กับ ดาริอุส มิลเฮาด์ (Darius Milhaud), หลุยส์ ดูว์เรย์ (Louis Durey), ฌอร์ฌ ออริก (Georges Auric), อาเทอร์ โฮเนกเกอร์ (Arthur Honegger), เจอร์เมน เทย์เลอเฟอร์ (Germaine Tailleferre) และ ฟร็องซิส ปูแลง โดยให้ชื่อว่า เลส ซิก

2.2.2 ความเป็นมาของบทเพลง (Johnson, 2020; Ivry, 1996,)

บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เป็นเพลงที่ประพันธ์สำหรับ คลาริเน็ตปีฟเลตและเปียโนประพันธ์เมื่อปี ค.ศ. 1962 เป็นผลงานลำดับที่ 184

บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตามีความเหมือนกับ ฟลูต โซนาตา (Flute Sonata) ที่เป็นผลงานลำดับที่ 167 ของเขา โดยการผสมผสานการเขียนที่เชี่ยวชาญของการเล่นในแบบ เวอซูโอโซ (Virtuoso) กับความไพเราะแบบเนื้อเพลง (Lyric)

เป็น 1 ในบทประพันธ์ที่ประพันธ์สำเร็จในช่วงท้ายของชีวิตก่อนเสียชีวิต ได้ 1 ปี บทประพันธ์นี้ เขาได้อุทิศเพลงนี้ให้แก่เพื่อนนักแต่งเพลงชาวสวิสของเขาที่ชื่อ อาเทอร์ โฮเนกเกอร์และเซียร์เกย์ โปรโคเฟียฟ (Sergey Prokofiev)

ได้รับการแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 10 เมษายน ปี ค.ศ. 1963 ณ Carnegie Hall โดย เบ็นนี่ กู๊ดแมน (Benny Goodman) พร้อมด้วย เลอนาร์ด เบิร์นสไตน์ (Leonard Bernstein)

ท่อนแรก

Allegro tristamente คีตลักษณ์ท่อนนี้คือ โซนาตา อยู่ในจังหวะ 4/4 ไม่มีบันไดเสียงหลัก

I. ALLEGRO TRISTAMENTE

The image shows the beginning of a musical score for Clarinet in Bb and Piano. The title is "I. ALLEGRO TRISTAMENTE". The music is in 4/4 time and starts with a forte (ff) dynamic. The Clarinet part begins with a series of eighth notes, while the Piano accompaniment consists of simple chords and single notes.

ภาพที่ 4 Allegro tristamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่

ท่อนที่สอง

Romanza อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 เริ่มด้วยบันไดเสียง จี ไมเนอร์ ท่อนนี้มีความพิเศษตรงที่มีความเป็น Cadenza

II. ROMSNZA

Très calme ♩ = 54
pp
f Très librement
mf laissez vibrer
 Red. *

ภาพที่ 5 Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-4

ท่อนที่สาม

Allegro con fuoco อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4

III. ALLEGRO CON FUOCO

Très animé ♩ = 144
ff
f Très animé ♩ = 144

ภาพที่ 6 Allegro con fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง 1-3

2.2.3 ปัญหาของบทประพันธ์

ด้วยเพลงนี้มีการใช้เทคนิคในการบรรเลงที่ค่อนข้างสูงทั้งความเร็วของบทประพันธ์ การไล่โน้ตในอัตราจังหวะที่เร็วในช่วงเสียงสูง, กลาง, ต่ำ ทั้งการกระโดดขึ้นคู่ที่ห่างในเวลาอันรวดเร็วและเทคนิคการประพันธ์ในบทประพันธ์นี้นั้นใช้การประพันธ์ที่เป็นส่วน ๆ มิใช่การประพันธ์โซนาตาแบบปกติทั่วไปอย่างนักประพันธ์ชาวเยอรมัน เพราะ ปูแลงนั้นเป็นชาวฝรั่งเศสและยังอยู่ในกลุ่ม เลส ซิก ที่ไม่นิยมความรู้แบบเยอรมัน บทประพันธ์นี้จึงมีความพิเศษออกมาจากบทประพันธ์อื่น ๆ ที่มีแบบแผนการประพันธ์แบบเยอรมัน จึงต้องใช้วิธีการแก้ปัญหาด้วยการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงมาแก้ปัญหาในจุดต่าง ๆ ที่ไม่สามารถบรรเลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

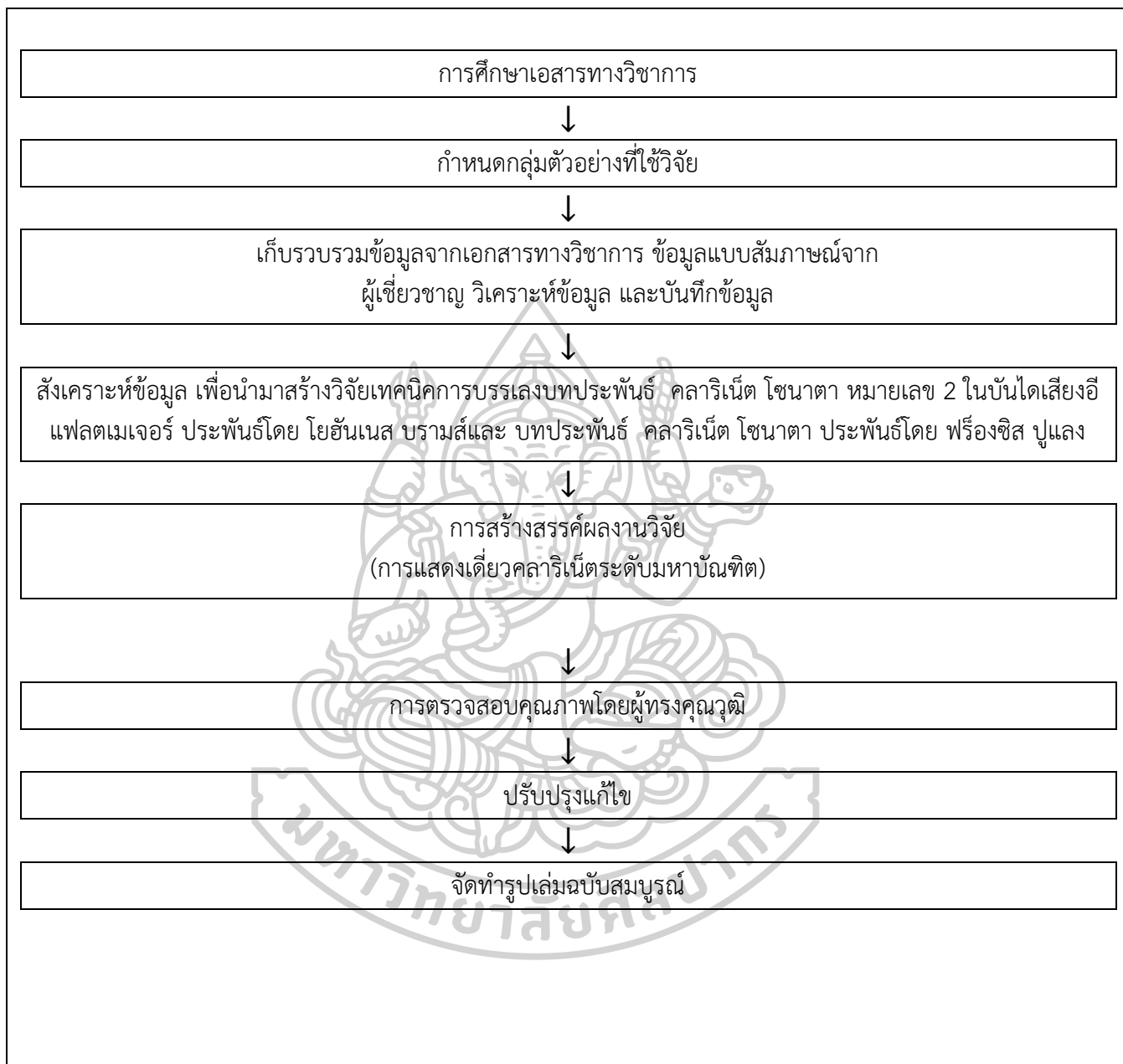
วิจัยเรื่อง การศึกษาบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์และคลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เพื่อใช้ในการแสดง เป็นการศึกษาหาคำความรู้เพื่อมาประกอบการแก้ปัญหาของการแสดงและรวบรวมวิธีที่จะทำให้ผู้แสดงนั้นประสบความสำเร็จมากที่สุด ศึกษาจากบทประพันธ์ บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์และบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง รวบรวมวิธีฝึกซ้อมและตีความบทประพันธ์ จากความรู้เรื่องเสียงประสาน

โดยจะแบ่งออกเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้

- 3.1.1 ค้นหาและรวบรวมข้อมูล
- 3.1.2 วิเคราะห์ข้อมูล
- 3.1.3 นำข้อมูลต่าง ๆ มาจัดทำแบบฝึกหัด
- 3.1.4 ตีความบทประพันธ์
- 3.1.5 นำเสนอผลงานวิจัย



กรอบแนวคิดการดำเนินงานวิจัย



3.1 ค้นหาและรวบรวมข้อมูล

3.1.1 ศึกษารวบรวมข้อมูลจากตำราของคลาริเน็ตต่าง ๆ และ วิทยานิพนธ์ต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้อง

3.1.2 ศึกษารวบรวมข้อมูลจากตำรา ประวัติของผู้ประพันธ์และประวัติของบทประพันธ์

3.2 วิเคราะห์ข้อมูล

3.2.1 วิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ ที่ได้รวบรวมมาได้ นำมาทดลองมาปรับใช้กับการฝึกซ้อม

3.2.2 นำข้อมูลของประวัติผู้ประพันธ์และประวัติเพลงมาวิเคราะห์นำไปสู่การตีความ

3.3 นำข้อมูลต่าง ๆ มาจัดทำแบบฝึกหัด

3.3.1. นำโน้ตส่วนที่มีปัญหาจัดทำแบบฝึกหัดเพื่อฝึกความเคยชิน

3.4 ตีความบทประพันธ์

3.4.1 วิเคราะห์บทประพันธ์นำข้อมูลและความรู้มาตีความ

3.4.2 ศึกษารูปแบบ (Style) ของบทประพันธ์

3.5 นำเสนอผลงานวิจัย

นำเสนอข้อมูลต่าง ๆ ที่ศึกษามาได้โดยผ่านการบรรยายก่อนจะแสดงบทเพลงและจะบรรยายวิธีที่ตนเองได้ทำการศึกษาและทดลองมาผนวกกับการตีความบทประพันธ์



บทที่ 4 วิเคราะห์บทประพันธ์

บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์

บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์เป็นบทประพันธ์ที่นักคลาริเน็ตทุกคนควรจะต้องบรรเลงเพราะ เป็นบทประพันธ์ที่สำคัญของคลาริเน็ตในยุคโรแมนติก

ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญอย่างมากไปที่เรื่องของเสียงประสานเพราะยุคโรแมนติกเป็นยุคที่เฟื่องฟูถึงขีดสุดมีนักประพันธ์หลายที่เก่งและมีชื่อเสียงในการแต่งทำนองและเสียงประสานที่ซับซ้อนและเป็นอีกหนึ่งเพลงที่มีทำนองและเสียงประสานที่ซับซ้อนผู้เขียนจึงเน้นไปที่เรื่องการแก้ปัญหาของทำนองและเสียงประสาน

1. บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์นั้นเป็นบทประพันธ์ที่มีความซับซ้อนของเสียงประสานค่อนข้างมากบทประพันธ์สร้างจากกลไกลของความเป็นคีย์ (Key) เป็นอย่างมากกล่าวคือการศึกษาบทประพันธ์นั้นจะต้องมีความรู้เรื่องเสียงประสานเสียก่อน ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีที่อยู่ในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เชนแบร์กมาใช้ในการอ้างอิงในเชิงทฤษฎีและหนังสือทฤษฎีดนตรีอีกหลาย ๆ เล่มเพื่อช่วยให้เข้าใจและศึกษาเสียงประสานในบทประพันธ์นั้นอย่างถ่องแท้

บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์นั้นมีทั้งหมด 3 ท่อน ทั้ง 3 ท่อนของบทประพันธ์นั้นมีความแตกต่างกันในเรื่องของคีตลักษณ์และเสียงประสานจึงทำให้มีองค์ความรู้ที่แตกต่างกันและการตีความที่ต่างกันออกไป

ท่อนแรก Allegro amabile อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา (Sonata form) จะแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วง คือ ตอนนำเสนอ (Exposition), ตอนพัฒนา (Development), และ ตอนย้อนความ (Recapitulation) ในช่วงของตอนนำเสนอจะเป็นช่วงของการนำเสนอทำนองหลักที่อยู่ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ เป็นคีย์หลักของท่อนนี้ ก่อนจะพัฒนาไปสู่ตอนพัฒนาในบันไดเสียง Bb เมเจอร์และกลับเข้ามาสู่บันไดเสียง Eb เมเจอร์ ที่เป็นคีย์หลักในตอนย้อนความ

ท่อนที่ 2 Allegro Appassionato, ma non troppo อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบตรีบท (Ternary form) A-B-Á ในบันไดเสียง Eb ไมเนอร์ อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 ท่อน A อยู่ในบันไดเสียง Eb ไมเนอร์ ท่อน B ในบันไดเสียง B เมเจอร์ และ Á อยู่ในบันไดเสียง Eb ไมเนอร์

ท่อนที่ 3 Andante con moto - Allegro อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบทำนองหลักและการแปร (Theme and Variations) ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ อยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 และอัตราจังหวะ 2/4

ตอนนำเสนอ ท่อนนี้จะมีความยาวตั้งแต่ห้องที่ 1-51 แบ่งออกเป็นทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ และทำนองรองในห้องที่ 22 อยู่ในบันไดเสียง Bb เมเจอร์ โดยเริ่มด้วยที่ทำนองหลักที่บรรเลงด้วยคลาริเน็ตอยู่ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ มีเปียโนบรรเลงประกอบด้วยเทคนิค Broken chord patterns โดยขยับทำนองทางเบสตามบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ตั้งแต่ห้องที่ 1-4

Clarinet in Bb

Piano

Allegro amabile.

Allegro amabile.

p

p

Eb : I vii^o I^o ii^o

ภาพที่ 7 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 1-4

จากบทวิเคราะห์การดำเนินคอร์ดนั้นห้องที่ 1-4 คือ I - vii^o - I^o - ii^o จุดที่น่าสนใจจะอยู่ที่ห้องที่ 1 ที่เป็นคอร์ด I และห้องที่ 2 ที่เป็นคอร์ด vii^o ตามลำดับห้องที่ 1 คอร์ด I

Clarinet in Bb

Piano

Allegro amabile

p Allegro amabile

p

Eb : I

ภาพที่ 8 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 1

ในห้องแรกนั้นโน้ตคลาริเน็ตเริ่มบรรเลงที่ตัวโทนิคจากนั้นทำโน้ตเคียงกลุ่ม (Neighboring group) ก่อนที่จะกระโดดไปตัวที่ 3 ของคอร์ดและกระโดดขึ้นไปตัวที่ 6 ของคอร์ด ซึ่งในทางแนวนอนของทำนองนั้นไม่ได้ทำให้เกิดปัญหาเนื่องด้วยบรามส์เป็นนักประพันธ์ที่ใช้เทคนิคการสอดทำนอง จึง

ทำให้ทำนองทำการสอดทำนองออกมาสวยงามแต่สิ่งที่เกิดขึ้นคือ ในทางแนวตั้งของเสียงประสาน ตัวที่จะทำให้เกิดเสียงกระด้างเกิดขึ้นที่โน้ตเคียงกลุ่ม เพราะ โน้ตเคียงกลุ่ม นั้นจะมีโน้ต 7 และ 9 ของคอร์ด I ทำให้ได้ผลลัพธ์ (Effect) ของเสียงเมเจอร์เซเว่น (Major7) และเมเจอร์ไนน์ (Major9) จึงต้องทำการคลี่คลายเสียง (Resolution) ของความตึงเครียดของเสียงในคอร์ดให้กลับมาที่ตัวโทนิคนั้นจึงเป็นจุดที่ต้องตีความว่าควรจะเล่นโน้ตเคียงกลุ่มอย่างไร ผู้วิจัยแนะนำว่าให้เน้นที่ตัวแรกของห้อง จากนั้นให้เล่นโน้ตเคียงกลุ่มโดยที่ทำการคลี่คลายเสียงไปหาตัวโทนิคโดยที่ให้น้ำหนักไปที่ตัว 9 ก่อน จะทำการคลี่คลายเสียงกลับมาที่ตัวโทนิคโดยกระบวนการทั้งหมดจะต้องไม่ทำให้ประโยคยาวเสียหายอีกด้วยเพื่อรักษาแนวอนของทำนองไว้ จากนั้นทำนองจะส่งไปหาห้องที่ 2 ที่เป็นตัว Ab จะตรงกับคอร์ด Vii° ในห้องที่ 2

เหตุผลที่จะต้องทำการคลี่คลายเสียงเมเจอร์เซเว่นและเมเจอร์ไนน์นั้นเนื่องด้วยเสียงเมเจอร์เซเว่นและเมเจอร์ไนน์เป็นเสียงกระด้างที่เกิดขึ้นจากโน้ตเคียงจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรมสได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้น

ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียง และเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะพึงพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง

ตามทีในหนังสือ Structural Functions of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1948) ได้กล่าวไว้ว่า

สรุปหลักการความสอดคล้องในเสียงประสาน

1. การสร้างคอร์ด (Constitution of chord) คือ ความเข้าใจ โทนเสียงหรือจำนวนโทนเสียงที่สามารถไต่ยืนด้วยกันร่วมกันเพื่อสร้างความสอดคล้องของเสียงกลมกลืนและตามธรรมเนียมเสียงกระด้าง (Traditional dissonances) เช่น ทริยแอด, คอร์ดทบเจ็ด (Seventh chord), ไนน์คอร์ด (Ninth chord), และอื่น ๆ รวมถึงการพลิกกลับต่าง ๆ (Inversion)

2. ลักษณะการใช้คอร์ดต่อเนื่องกันหรือวิถีเดินทางของคอร์ด (Chord progression) การบรรเลงประกอบ (Accompany) กับทำนองและซิม เพื่อควบคุมความสัมพันธ์ระหว่างเสียงหลักและเสียงรอง เพื่อจัดตั้งระบบอิงกัญแจเสียง (Establish tonality) ตั้งแต่ต้นจนถึงจุดจบ (เคเดนซ์) (Cadence) ต่าง ๆ หรือในทางกลับกัน การละทิ้งระบบอิงกัญแจ (Abandon a tonality) กล่าวคือ การเปลี่ยนกัญแจเสียง (Modulation) และ การปรับเปลี่ยนกัญแจเสียงใหม่ (Remodulation)

ตามทีในหนังสือ Tonal Harmony เขียนโดย สเตฟาน คอสต์ก้า (Stefan Kostka) และ โดโรธี เพย์น (Dorothy Payne) (Kostka & Payne, 2009) ได้กล่าวไว้ว่า

โน้ตนอกคอร์ด (Nonchord tone) ตัวย่อ NTC คือโน้ตที่ไม่ใช่สมาชิกในคอร์ด ไม่ว่าจะเป็ นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคหรือโครมาติกอาจเป็น NCT ได้ตลอดเวลาหรือหากเสียงประสานเปลี่ยน ก่อนที่โน้ตจะเปลี่ยน โน้ตอาจเป็น NTC เพียงบางส่วนของความยาวของมันเท่านั้น แน่ นอนว่าควรต้อง วิเคราะห์คอร์ดก่อนจึงจะเริ่มตีคอร์ด NTC ให้กับมันแต่กระบวนการเกือบจะพร้อมกัน

โน้ตผ่าน (Passing tones) ใช้เพื่อเติมช่องว่างระหว่างเสียง 2 เสียง โดยขยับเป็นขั้นบันได ระหว่างเสียงเหล่านั้น ทั้งสองเสียงอาจเป็นของคอร์ดเดียวกันหรือคนละคอร์ดหรืออาจเป็น NCT เองก็ได้ โดยปกติของช่องว่างระหว่างสองเสียงจะห่างเป็นคู่ 3 ไม่ว่าจะวิ่งขึ้นหรือลง โน้ตผ่านจะอยู่ระหว่าง นั้น

โน้ตเคียง (the neighboring tone) คือ NTC ที่ใช้เพื่อแต่งโทนเสียงเดี่ยว (Single tone) โดยการเคลื่อนออกจากโทนเสียงเดี่ยวและกลับสู่โทนเสียงเดิมแบบทีละขั้นตอน ซึ่งจะได้ยินทั้งก่อน และหลังโน้ตเดี่ยว อาจปรากฏเหนือโน้ตเดี่ยวเรียกว่าโน้ตเคียงบน (upper neighboring) หรือต่ำกว่า โน้ตเสียงเดี่ยว (lower neighboring) และอาจเป็นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคหรือโครมาติกก็ได้

โน้ตแขวน (Suspensions) เป็น NTC ที่ชะลอการลงแบบทีละขั้นบันไดเสียง เป็นโน้ตที่ค้างไว้ หรือแขวน (Suspends) กับคอร์ดหลังจากโน้ตที่ส่วนอื่น ๆ ย้ายไปยังคอร์ดถัดไปแล้ว แม้ว่าโน้ตแขวน การใช้งานอาจดูไม่สำคัญไปกว่า NTC อื่นๆ แต่มีการศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับเรื่องนี้ เหตุผลส่วนหนึ่งก็ คือ โน้ตแขวนเป็นแหล่งที่มาหลักของเสียงกระด้างบนจังหวะที่เน้น

โน้ตแขวนมักเกิดขึ้นบนจังหวะเน้นหรือส่วนที่เน้นของจังหวะ มีการพัฒนาคำศัพท์พิเศษ เกี่ยวกับโน้ตแขวน

1. การเตรียมการคือ เสียงก่อนโน้ตแขวน
2. โน้ตในระดับเสียงเดียวกันกับโน้ตแขวน โน้ตแขวนอาจเชื่อมโยงกับโน้ตการเตรียมการ หรือไม่เชื่อมโยงกันกับโน้ตการเตรียมการก็ได้

3. การคลี่คลายเสียงเป็นโน้ตที่ตามหลังโน้ตแขวนและวางลงเป็นคู่ 2 ด้านล่างของโน้ตแขวน

โน้ตเคียงกลุ่ม (The neighboring group) คือวิธีการทั่วไปในการตกแต่งโทนเสียงเดี่ยว เกี่ยวข้องกับการผสม NCT สองตัวติดต่อกัน วิธีแรกคือ โน้ตหลัก (Escape Tone) วิธีที่สองคือ โน้ต พิง (Appoggiatura) โน้ตรูปแบบนี้เรียกว่าโน้ตเคียงกลุ่ม เรียกอีกอย่างว่า แคมเปียตา หรือ “เสียงที่ เปลี่ยนไป”

โน้ตพิง (Appoggiatura) คือ NCT ที่เข้าใกล้ด้วยการกระโดดและคลี่คลายเสียงด้วยขั้นตอน ในกรณีส่วนใหญ่มักจะถูกเน้นเสียงเข้าใกล้ด้วยการกระโดดขึ้น และคลี่คลายเสียงด้วยขั้นลงเป็น ขั้นตอน

โน้ตหลัก (Escape tone) เข้าใกล้มาทีละขั้นตอนและคลี่คลายเสียงด้วยการกระโดดไปใน ทิศทางตรงกันข้าม โน้ตหลักมักเป็นเสียงที่ไม่ได้อยู่ในจังหวะเน้นและเป็นเสียงในบันไดเสียงไดอาโทนิค

ภาพที่ 9 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์
ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 2

คอร์ด vii° นั้นมีความพิเศษอยู่ในตัวเองอยู่ 3 เรื่องคือ

1. เรื่องของ ชั้นคู่ ทริทอน (Tritone) ที่อยู่ในคอร์ดทำให้เกิดเสียงกระด้างซึ่งจะต้องทำการ
แนะนำ (Preparation) เสียงกระด้างก่อนเพื่อนำไปสู่เสียงกระด้างจากนั้นถึงทำการคลี่คลายของเสียง
(Resolution) ทำให้เกิดความความตึงเครียด (Tension) คือ การแนะนำ – เสียงกระด้าง – การ
คลี่คลายของเสียงซึ่งบรามส์ก็ได้ทำการแนะนำมาจากโน้ตตัว G ในห้องที่ 1 จากนั้นส่งความจริงเครียด
ของเสียงไปที่โน้ตตัว Ab โดยขยับขึ้นไปครึ่งเสียงในห้องที่ 2 และทำการคลี่คลายเสียงกลับไปหาโน้ต
เดิมในห้องที่ 3 เป็นการคลี่คลายเสียงโดยการวิ้งลงโดยที่โน้ตคลี่คลายเสียงจะอยู่ด้านบนสุด
(Soprano) เนื่องจากโน้ต Ab เป็นโน้ตตัวที่ 4 ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์วิ้งลงไปหาโน้ตตัว G ที่เป็น
โน้ตตัวที่ 3 ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์

2. คือ บรามส์ประพันธ์คอร์ดตำแหน่งนี้โดยใช้ในรูปของพลิกกลับชั้นที่ 1 (First inversion)
 vii° การที่ vii° อยู่ในรูปของพลิกกลับชั้นที่ 1 นั้นช่วยลดแรงกระแทกจากเสียงกระด้างที่อยู่ในทาง
เบส (Bass) เนื่องจากในโอเวอร์โทน (Overtone) ของโน้ตตัวที่ 7 คือโน้ตตัว D ในบันไดเสียง Eb
เมเจอรันั้นไม่มีโน้ต Ab แต่โน้ตตัวที่ 7 คือโน้ตตัว D ในบันไดเสียง Eb เมเจอรันั้นมีโน้ตตัว F อยู่ในโอ
เวอร์โทน การที่ย้ายโน้ตตัว F ไปอยู่ที่ทางเบสจะช่วยลดแรงกระแทกจากเสียงกระด้างที่อยู่ในชั้นคู่
ทริทอน จะกลายเป็นเสียงคู่ 6 แทน

3. โดยธรรมชาติแล้วคอร์ด vii° จะต้องเดินทางไปหาคอร์ด iii ตามวงจรคู่ห้า (Circle of five)
โดยการกระโดดลงเป็นคู่ 5 หรือ กระโดดขึ้นเป็นคู่ 4 แต่ตำแหน่งนี้คือคอร์ด I° ในห้องที่ 3 เนื่องจาก
ในโครงสร้างของคอร์ด iii และ I° นั้นมีโน้ตที่เหมือนกันเกือบจะทั้งหมดคือ iii = 3, 5, 7 และ I° = 3,
5, 1 จึงเป็นการเลือกทางเดินคอร์ดที่ตีมากในการสร้างสรรค์

ซึ่งในทางโน้ตของคลาริเน็ตนั้นทำนองของคลาริเน็ตไปตรงกับตัว b5 และตัวฐาน (Root) ของ
คอร์ด vii° นั้นจึงต้องเกิดการตีความว่าควรบรรเลงโน้ต 2 ตัวนี้อย่างไร ผู้วิจัยแนะนำว่าให้เน้นตัว
b5 ก่อนแล้วค่อยคลี่คลายตัวฐานคอร์ด เพราะ คอร์ด vii° มีความกลมกลืนของเสียงอยู่แล้วดังนั้นจึง
ความเน้นตัวเสียงกระด้างออกมาให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงจากนั้นค่อยคลี่คลายเสียงไปหาโน้ตตัวฐาน
คอร์ด โดยกระบวนการทั้งหมดจะต้องไม่ทำให้ประโยคยาวเสียหายอีกด้วยเพื่อรักษาแนวนอนของ
ทำนองไว้ และหากสังเกตโน้ตตัวสุดท้ายที่อยู่ในจังหวะ 4 ยกจะเป็นโน้ตตัว C ที่จะมีผลต่อคอร์ดเป็น

อย่างมากเนื่องจากเป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด vii^o ทำให้เกิดผลลัพธ์ของ vii^o₅⁶ ผู้วิจัยแนะนำว่าให้เน้นตัวที่ 7 ที่เป็นโน้ตตัว C จากนั้นไปคลี่คลายเสียงโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 3 ที่เป็นคอร์ด I⁶ จะเป็นตัวโน้ตตัวที่ 1 ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ที่คลาริเน็ตบรรเลงจะเป็นตัวที่คลี่คลายเสียงในคอร์ด I⁶ ในห้องที่ 3 พอดี

เหตุผลที่จะต้องทำการคลี่คลายเสียงทริโตนเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้น

ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียง และเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะฟังพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง

ทริแอดลำดับที่เจ็ดนั้นเป็นดิมินิชท์ทริแอดต้องได้รับการดูแลเป็นพิเศษโครงสร้างมันต่างจากทริแอดประเภทอื่น ๆ ซึ่งทั้งหมดจะมีอย่างน้อย 1 สิ่งเหมือนกันคือ คู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect) ในดิมินิชท์ทริแอด คู่ 5 เป็นคู่ 5 ดิมินิชท์ เราจะไม่พบคู่ 5 ดิมินิชท์ ในโอเวอร์โตน จึงได้ยินเสียงกระด้างจึงต้องได้รับการดูแลเป็นพิเศษ เราจะได้ยินเสียงกระด้างทุก ๆ ครั้งที่ปรากฏพร้อมกัน

ดิมินิชท์ทริแอดมีความหมายว่า คู่ 5 เป็นดิมินิชท์จะต้องถูกเตรียมการและคลี่คลายเสียง การเตรียมการและการแก้ปัญหาจึงเป็นเครื่องมือป้องกันคู่หนึ่งซึ่งบรรจุเสียงกระด้างลงไปอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้เกิดความเสียหายหรือทำความรุนแรง

เมื่อใช้เสียงกระด้างกันจนคุ้นชินแล้ว จึงเกิดความต้องการที่จะจัดตำแหน่งให้มันเพื่อให้มีที่มิต่างให้เกิดขึ้นได้บ่อยขึ้นและเพื่อหลีกเลี่ยงจากประสบการณ์แย่ ๆ ที่เกิดการเสียงกระด้างและได้รับความพึงพอใจการจัดการเสียงกระด้างเหล่านี้ได้อย่างเหมาะสม จึงเกิดระบบ การนำแนวเสียงหรือวอยซ์ลีดดิ้ง (Voice Leading) แบบนี้ขึ้น นั่นคือการเตรียมเสียงกระด้างอย่างระมัดระวังและแก้ไขเสียงกระด้างนั้นเสมอ

การแนะนำรูปแบบแรกและง่ายที่สุดที่เราจะพบคือการเตรียมการ ในที่นี้เสียงที่จะกลายเป็นเสียงกระด้างควรจะร้องด้วยเสียงเดียวกันในคอร์ดก่อนหน้าเพื่อเป็นเสียงที่กลมกลืนกัน

การเตรียมการและการแก้ปัญหาจึงเป็นเครื่องมือป้องกันคู่หนึ่งซึ่งบรรจุเสียงกระด้างลงไปอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้เกิดความเสียหายหรือทำความรุนแรง

เสียงกระด้างคลี่คลายโดยการ ก้าวลง (Step downward) จากโน้ต F (ตัวที่ 4 ของบันไดเสียง) ไปหา E (ตัวที่ 3 ของบันไดเสียง)

การพลิกกลับ (Inversion) ของทริยแอดทำได้โดยการจัดเรียงโน้ตที่ต่ำที่สุดในโครงสร้างของคอร์ด การพลิกกลับหมายถึงการเลื่อนโน้ตต่ำที่สุดของคอร์ดหรือช่วงความถี่ให้สูงขึ้นเป็นคู่ 8 (Octave) หรือสูงขึ้นโดยการปรับให้โน้ตเสียงอื่น ๆ ต่ำเป็นลงคู่ 8 ในขณะที่โน้ตอื่น ๆ ยังคงอยู่ ดังนั้นโน้ตตัว C (หมายถึงโน้ตตัวที่ 1) จะถูกวางไว้สูงขึ้นเป็นคู่ 8 เหนือโน้ตตัว G (หมายถึงโน้ตตัวที่ 5) ดังนั้นโน้ตตัวที่ 3 จึงกลายเป็นโน้ตที่ต่ำที่สุดเรียกว่า การพลิกกลับขั้นที่ 1 หากเราทำการพลิกกลับอีกครั้ง โน้ตที่ต่ำที่สุดจะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 5 เรียกว่า การพลิกกลับขั้นที่ 2

การแก้เสียงกระด้างในคอร์ด vii° นั้นจะต้องทำการพลิกกลับขั้นที่ 1 เพราะคอร์ด vii° นั้นมีขั้นคู่ ทริยโน้ตที่ทำให้ โอเวอร์โน้ตของตัวที่ 7 ไม่แข็งแรงเพราะขั้นคู่ทริยโน้ตที่อยู่ใกล้เคียงจะกัดกับตัวข้างบน ดังนั้นจึงต้องใช้การพลิกกลับขั้นที่ 1 จะทำให้ปัญหาของโอเวอร์โน้ตหายไป

ตามที่ในหนังสือ Tonal Harmony เขียนโดย สเตฟาน คอสต์ก้า (Stefan Kostka) และ โดโรธี เพย์น (Dorothy Payne) (Kostka & Payne, 2009) ได้กล่าวไว้ว่า

สืบเนื่องจากวงจรรูปร่างจากคอร์ด iii นำมาสู่คอร์ด vii° แม้ว่าคอร์ด $vii^\circ - iii$ จะเป็นทางเดินคอร์ดตามลำดับแต่ vii° มักถูกนำมาใช้แทนคอร์ด V

ในความเป็นจริงคอร์ด vii° และคอร์ด V นั้นมีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกันมาก การเคลื่อนที่ (คอร์ด) จากอีกที่ไปยังอีกที่หนึ่งไม่ถือเป็นการดำเนินคอร์ดแต่อย่างใด เนื่องจากทั้งสองมีการทำงานเป็น Dominant function คือการกำหนดระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) โดยการคลี่คลายเสียงสู่ โทนิค ทริยแอด ดังนั้นเป้าหมายตามธรรมเนียมของคอร์ด vii° (ถ้าไม่ใช่ลำดับวงจรรูปร่าง) จะไม่ใช่คอร์ด iii หรือคอร์ด III แต่จะเป็นโทนิค ทริยแอด

ถ้าใช้คอร์ด vii° และคอร์ด V ติดกัน ปกติแล้วคอร์ด V จะตามหลังด้วยคอร์ด vii° เพราะคอร์ด V ให้เสียงที่แข็งแรงกว่า

การใช้คอร์ด vii° ที่พบบ่อยที่สุดคือรูปแบบพลิกกลับขั้นที่ 1 ระหว่างทางเดินคอร์ด 2 ตำแหน่ง คือ $I - vii^\circ - I^\circ$ และ $I^\circ - vii^\circ - I$ บางครั้งจะเกี่ยวข้องกับ การแลกเปลี่ยนเสียง (Voice exchange) ระหว่างทางเบสกับโน้ตบางโน้ตด้านบน (Upper voice)

ตามที่ในหนังสือ ทฤษฎีดนตรี เขียนโดย ศาสตราจารย์ ดร. ณิชชา พันธุ์เจริญ (ณิชชา พันธุ์เจริญ, 2556) ได้กล่าวไว้ว่า

สิ่งที่สำคัญที่สุดที่เป็นตัวกำหนดสีเสียง (Tone color) ก็คือ พาร์เชียล (Partials) ซึ่งเป็นระดับเสียงจำนวนหนึ่งที่ประกอบกันเป็นระดับเสียงที่เราได้ยิน เนื่องจากระดับเสียงแต่ละเสียงนั้นอันที่จริงไม่ได้มีเพียงระดับเสียงเดียว แต่จะประกอบด้วยเสียงจำนวนหนึ่ง

โน้ต C ประกอบด้วยพาร์เชียลซึ่งมีระดับเสียงทั้งหมดมากกว่า 10 เสียง จำนวนพาร์เชียลประมาณ 8 ตัวแรกจะมีระดับเสียงที่บันทึกโน้ตได้ ส่วนที่เหลือจะไม่ตรงกับระดับเสียงของระบบโน้ตดนตรีสากล

โน้ตสำคัญ 5 ตัวแรกที่เกิดขึ้นมีระยะเป็นคู่ 8 คู่ 5 และคู่ 3 ทำให้ในทางทฤษฎีดนตรีสากลถือว่า โน้ตคู่ 8 และคู่ 5 เป็นคู่เสียงบริสุทธิ์ที่มีความสมบูรณ์ จึงเรียกว่าคู่ 8 เพอร์เฟกต์และคู่ 5 เพอร์เฟกต์

ส่วนคู่ 3 เป็นคู่เสียงกลมกลืนที่สำคัญรองลงมา ชั้นคู่เหล่านี้เป็นหลักในการทำให้เกิดองค์ประกอบของทริยแอดหรือคอร์ด ซึ่งเป็นพื้นฐานในการสร้างเสียงประสาน จึงอาจกล่าวได้ว่า ไวยากรณ์ด้านเสียงประสานเกิดจากเหตุผลทางวิทยาศาสตร์

พาร์เซียลทั้งชุดนี้เรียกรวม ๆ ว่า อนุกรมฮาร์โมนิกส์แบบเนเชอรัล (Natural harmonic series) โดยถือว่าโน้ตตัวแรกหรือโน้ตตัวต่ำสุดเป็นโน้ตฐาน ส่วนโน้ตที่เหลือเป็นโอเวอร์โทน

เสียงกระด้าง ทริยแอดอีก 2 ชนิด คือ ทริยแอดดิมินิชท์และทริยแอดออกเมนเทด จัดอยู่ในประเภททริยแอดที่มีเสียงกระด้าง ชั้นคู่ที่ประกอบกันเป็นทริยแอดดิมินิชท์คือ คู่ 3 ไมเนอร์และคู่ 5 ดิมินิชท์ ส่วนชั้นคู่ที่ประกอบกันเป็นทริยแอดออกเมนเทดคือ คู่ 3 เมเจอร์และคู่ 5 ออกเมนเทด ในทางทฤษฎีชั้นคู่ดิมินิชท์และชั้นคู่ออกเมนเทดถือเป็นชั้นคู่เสียงกระด้างซึ่งต้องได้รับการเลาไปสู่ชั้นคู่เสียงกลมกลืน

ตามทีในหนังสือ Traditional Harmony เขียนโดย พอล ฮินเดมิธ (Paul Hindemith) (Hindemith, 1943) ได้กล่าวไว้ว่า

รูปแบบพลิกกลับชั้นที่ 1 ของทริยแอดเมเจอร์และทริยแอดไมเนอร์ คือ โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดอยู่ที่ทางเบส

1. ถ้าเป็นโน้ตเหมือนกันให้ค้างไว้

2. แนะนำเสียงโดยขยับให้เล็กที่สุด

การใช้คอร์ด vii° พลิกกลับจะดีที่สุด (โดยเฉพาะคอร์ด vii°⁶)

การรักษาที่ดีที่สุดของคอร์ด vii° และพลิกกลับทุกรูปแบบเกิดจากการคลี่คลายเสียงคู่ 5 ดิมินิชท์



ห้องที่ 5-9

Chord symbols: Eb: V⁷ ii³ V³ IV⁶ E⁶ ii³ V⁷ vii³ vii³ V³ I⁶ vii³/V V vii⁷/vi vi vii⁷V

ภาพที่ 10 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 5-9

จากบทวิเคราะห์คอร์ดห้องที่ 5-9 ตำแหน่งที่น่าสนใจจะอยู่ที่การดำเนินคอร์ดที่บรามส์ใช้เสียงประสานไปประพันธ์ตัวทำนองอย่างฉฉลาดคือ ตรงตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงที่มาจากเสียงกระด้าง บรามส์ทำการคลี่คลายของเสียงไปยังเสียงกลมกลืนและบรามส์ยังใช้เทคนิคการสอดทำนองต่าง ๆ ที่จะพบในทำนองของคลาริเน็ตกับทางของเปียโนอยู่ตลอดเวลา

ห้องที่ 5

Chord symbols: Eb: V⁷ ii³ V³

ภาพที่ 11 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 5

เริ่มด้วย $V^7 - ii^{sus4}_2 - V^4_3$ โดยที่มีคอร์ดทางผ่าน (Passing chord) อยู่ตรงกลาง โน้ตทางคลาริเน็ตนั้นเริ่มที่ตัวที่ 4 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์ นั้นจึงเกิดความตึงเครียดของเสียงจากเสียงกระด้างที่ตัว 7 ของคอร์ด V^7 จากนั้นในจังหวะต่อมาทางเปียโนบรามส์นั้นใช้คอร์ดทางผ่าน โดยใช้เป็นคอร์ด ii^{sus4}_2 โดยย้ำโน้ต Bb ทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงที่โน้ตตัว C ที่อยู่ในทางเบสกับโน้ต Bb ที่อยู่ด้านในก่อนจะกลับมามีการคลี่คลายเสียงเป็นตัวโน้ตฐานคอร์ดในคอร์ดถัดมาคือคอร์ด V^4_3 ทำให้ครบกระบวนการของการจัดการเสียงประสานคือ การแนะนำ - เสียงกระด้าง - การคลี่คลายของเสียงและยังจัดการกับทางเบสและทางโซปราโน (Soprano) ให้เคลื่อนสวนทางกันเป็น (Contrary Motion) เพื่อให้ทำนองและเสียงประสานมีการเคลื่อนไหวไปข้างหน้า ในทางโน้ตของคลา

ริเนตนั้น ผู้วิจัยแนะนำให้ควรเน้นโน้ตตัวแรกของห้อง เพราะโน้ตตัวที่ 4 นี้จะไปตรงกับโน้ตตัว 7 ของคอร์ด V^7 จึงทำให้เกิดเสียงกระด้างที่คอร์ด V^7 เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ของคอร์ด V^7 เพราะว่าคอร์ด V^7 นั้นมีชั้นคู่ ทริยโทนระหว่างโน้ตตัว D กับ Ab และทางโน้ตคลาริเน็ตยังอยู่สูงที่สุดในคอร์ดนี้อีกด้วยจึงจำเป็นอย่างมากที่จะต้องบรรเลงให้เกิดผลลัพธ์ของคอร์ด V^7 จากนั้นให้เราคลี่คลายโน้ตตัวที่ 3 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์ จะประสานเป็นคู่ 3 เมเจอร์ (Major triad) ที่เป็นเสียงกลมกลืนพอดี จากนั้นจะเป็นคอร์ด V_3^4 โดยที่โน้ตคลาริเน็ตเป็นเสียงกระด้างคือ #1 ในคอร์ด V_3^4 ผู้วิจัยแนะนำให้ควรเน้นตัวโน้ต #1 เนื่องจากเป็นเสียงกระด้างที่ทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงที่บรามส์ตั้งใจประพันธ์มาเพื่อให้เกิดความตึงเครียดของเสียง เพราะในอีกครั้งจึงหะถัดมาบรามส์ได้คลี่คลายเสียงไปยังเสียงกลมกลืน คือโน้ตตัวที่ 2 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์จะลงคอร์ด V_3^4 เป็นตัวที่ 5 ของคอร์ดพอดี

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้น

ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียงและเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะพึงพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง

ระบบเสียงเกิดขึ้นเมื่อคนได้รับความพึงพอใจจากการคลี่คลายเสียงของเสียงกระด้าง นำไปสู่ทางแยกว่าจะเล่นของเดิมซ้ำอีกครั้งหรือเปลี่ยนใหม่ (เบื้อหน้า) ซึ่งเมื่อมนุษย์ใช้ความฉลาดของตนเชื่อมโยงผลลัพธ์นี้เข้าด้วยกัน จึงเกิดระบบคุณค่านี้ขึ้น

เมื่อใช้เสียงกระด้างกันจนคุ้นชินแล้ว จึงเกิดความต้องการที่จะจัดตำแหน่งให้มันเพื่อให้มีที่มทางให้เกิดขึ้นได้บ่อยขึ้นและเพื่อหลีกเลี่ยงจากประสบการณ์แย ๆ ที่เกิดการเสียงกระด้างและได้รับความพึงพอใจการจัดการเสียงกระด้างเหล่านี้้อย่างเหมาะสม จึงเกิดระบบ การนำแนวเสียงหรือวอยซ์ลีดดิ้ง แบบนี้ขึ้น นั่นคือการเตรียมเสียงกระด้างอย่างระมัดระวังและแก้ไขเสียงกระด้างนั้นเสมอ

การแนะนำรูปแบบแรกและง่ายที่สุดที่เราจะพบคือการเตรียมการ ในที่นี้เสียงที่จะกลายเป็นเสียงกระด้างควรจะร้องด้วยเสียงเดียวกันในคอร์ดก่อนหน้าเพื่อเป็นเสียงที่กลมกลืนกัน

การเตรียมการและการแก้ปัญหาจึงเป็นเครื่องมือป้องกันคู่หนึ่งซึ่งบรรจุเสียงกระด้างลงไปอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้เกิดความเสียหายหรือทำความรุนแรง

เสียงกระด้างคลี่คลายโดยการ ก้าวลงจากโน้ต F (ตัวที่ 4 ของบันไดเสียง) ไปหา E (ตัวที่ 3 ของบันไดเสียง)

การเตรียมเสียงกระด้างจะเตรียมโดยให้โน้ตเสียงกระด้างค้างเป็นเสียงเดียวกับเสียงกลมกลืน (Sustained In The Consonant) จากคอร์คก่อนหน้าจึงแบ่งออกได้เป็น 3 รูปแบบคือ ตัวฐานคอร์ค ตัวที่ 3 ของคอร์คและตัวที่ 5 ของคอร์ค

การพลิกกลับ ของทริยแอดทำได้โดยการจัดเรียงโน้ตที่ต่ำที่สุดในโครงสร้างของคอร์ค การพลิกกลับหมายถึงการเลื่อนโน้ตต่ำที่สุดของคอร์คหรือช่วงความถี่ให้สูงขึ้นเป็นคู่ 8 (Octave) หรือสูงขึ้น โดยการปรับให้โทนเสียงอื่น ๆ ต่ำเป็นลงคู่ 8 ในขณะที่โทนอื่น ๆ ยังคงอยู่ ดังนั้นโน้ตตัว C (หมายถึง โน้ตตัวที่ 1) จะถูกวางไว้สูงขึ้นเป็นคู่ 8 เหนือโน้ตตัว G (หมายถึงโน้ตตัวที่ 5) ดังนั้นโน้ตตัวที่ 3 จึง กลายเป็นโน้ตที่ต่ำที่สุดเรียกว่า การพลิกกลับขั้นที่ 1 หากเราทำการพลิกกลับอีกครั้ง โน้ตที่ต่ำที่สุดจะ กลายเป็นโน้ตตัวที่ 5 เรียกว่า การพลิกกลับขั้นที่ 2

สำหรับการประเมินเสียงประสาน คือ เราจะตัดสินเพียงการต่อเนื่องลำดับคอร์ค ไม่ได้มีความ แตกต่างกันระหว่างคอร์คในรูปพื้นฐาน (Root position) หรือพลิกกลับในรูปแบบอื่น ๆ อย่างไรก็ตาม การพลิกกลับนั้นสร้างความแตกต่างในเรื่องของจังหวะและทำนองไพเราะ เพราะ คอร์คในรูปพื้นฐาน เลียนแบบรูปแบบที่ใกล้เคียงกับเสียงในธรรมชาติมากที่สุด แสดงให้เห็นว่าเป็นรูปแบบที่แข็งแรงมาก ที่สุด การพลิกกลับทั้ง 2 รูปแบบนั้นอ่อนแอกว่า เห็นได้ชัดว่าทั้ง 3 รูปแบบสามารถให้การเน้นระดับ ต่าง ๆ ได้ เนื่องจากน้ำหนักไม่เท่ากัน

คอร์คทบทเจ็ดประกอบไปด้วย ทริยแอด 3 โน้ตที่สร้างจากตัวฐานคอร์ค ประกอบไปด้วย โน้ต ฐานคอร์ค 3, 5, และ 7 โน้ต 7 คือเสียงกระด้างที่เกิดจากโอเวอร์โทน เช่นเดียวกับการใช้คอร์ค vii° คือ คอร์ค vii° นั้น จะมีการใช้ที่เหมือนกันคือ 1. โน้ตผ่าน 2. อาจจะกระโดนไป iii 3. ผ่านเพียงชั่วคราว เท่านั้นโดยไม่ต้องให้ความสำคัญ (เน้นในจังหวะเบา) เพื่อไม่ให้ดึงดูดความสนใจไปที่เสียงกระด้าง ความยากในการใช้เสียงกระด้าง น่าจะมาจากการแนะนำด้วยการให้ความสำคัญ (ในจังหวะหนัก) การ ใช้งานคือ แนะนำโน้ต F ไปหาโน้ต E

ทำให้ทำนองบรรเลงประกอบด้วยกัน 2 คอร์ค คือ F แนะนำมาจากคอร์ค IV คลี่คลายไปหา E ในคอร์ค I เราปรารถนาที่จะนำเสนอโดยการขยับเป็นขั้นตอน (Step) เพื่อให้มันมีพลังมากขึ้น

เราปรารถนาที่จะ ที่จะแสดงให้เห็นเป็นประจักษ์ในขั้นตอนนี้ วัตถุประสงค์เพื่อสะท้อนถึงการ ให้เหตุผลที่เหนือกว่าในงานศิลปะ ดังนั้น นี่คือนิเวศน์ที่เหมาะสมที่สุดในการจัดการกับเสียงกระด้าง

ในทางเดินคอร์ค IV ไปหาคอร์ค I ทำนองอนุญาตให้โน้ต F เคลื่อนไปหาโน้ต E แต่ในการ ดำเนินคอร์คนี้ไม่จำเป็นต้องมีขั้นตอนนี้โน้ต F สามารถเคลื่อนไปหาโน้ต G ได้เช่นกันและประการที่ 2 โน้ตลำดับที่ 4 สามารถมาจากคอร์ค ii หรือมาจากคอร์ค vii° ได้เช่นกัน ถ้าเสียงประสานโน้ต F จะ คลี่คลายไปหาโน้ต E จะเป็นผลลัพธ์ที่ธรรมชาติมากที่สุด แน่แน่นอนว่าไม่ใช่เรื่องง่ายที่จะทำ เพราะ ไม่มี หนทางใดที่จะบังคับให้โน้ต F เคลื่อนไปหาโน้ต E อย่างแน่นอน อย่างไรก็ตาม เราสามารถให้ความ โดดเด่นแก่โน้ต F ได้โดยวางคอร์คไว้ข้างใต้ซึ่งมันเป็นเสียงกระด้าง มันจึงกลายเป็นเหตุการณ์ที่ไม่ สามารถผ่านไปได้โดยไม่พิจารณาเป็นพิเศษ เช่นแบร์กได้ชี้ให้เห็นถึงคอร์ค vii° ในเสียงประสานเป็น เสียงกระด้างที่โดดเด่นเป็นพิเศษการปรากฏตัวของมันรุนแรงเสมอเช่นเดียวกันในกรณีนี้ ถ้าโน้ต F เป็นเสียงกระด้างเป็นเสียงที่โดดเด่น เพื่อทำให้เกิดความพึงพอใจเราต้องทำการคลี่คลายเสียงด้วยการ

ให้เสียงประสานเคลื่อนไหวด้วยพลังของโมเมนต์ที่ดูเหมือนจะเป็นไปตามสัญชาตญาณ ด้วยเหตุนี้จึงเกิดเสียงกระด้าง ในครั้งก่อนเรากำหนดให้โน้ตตัว B ในคอร์ด vii° นั้นจะกระโดดไปเป็นคู่ 4 ไปหาโน้ต E ที่เป็นฐานคอร์ดในคอร์ด iii แต่โน้ตตัว F นั้นเป็นเสียงกระด้างเช่นเดียวกับคอร์ด V⁷ ทางที่ดีที่สุดของการคลี่คลายเสียงคือโน้ตตัว F เคลื่อนไปหาโน้ตตัว E ในคอร์ด I

เช่นเดียวกันกับทริยแอดพริกกลับการพริกกลับคอร์ดทบเจ็ดสามารถทำได้นั้นคือส่วนประกอบอื่น ๆ ที่ไม่ใช่โน้ตฐานคอร์ดที่ปรากฏอยู่ที่โน้ตทางเบส การพริกกลับจะมี 3 รูปแบบคือ การพริกกลับขั้นที่ 1 โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดจะอยู่ที่ทางเบส การพริกกลับขั้นที่ 2 โน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ดจะอยู่ที่ทางเบส การพริกกลับขั้นที่ 3 โน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ดจะอยู่ที่ทางเบส

การพริกกลับคอร์ดทบเจ็ดนั้นสามารถนำมาใช้ได้ด้วยเหตุผลเดียวกันกับทริยแอดพริกกลับคือเพื่อสร้างความหลากหลายให้กับทางเบสและเพื่อหลีกเลี่ยงการใช้ซ้ำที่ไม่พึงประสงค์

ตามที่ในหนังสือ Traditional Harmony เขียนโดย พอล ฮินเดมิธ (Paul Hindemith) (Hindemith, 1943) ได้กล่าวไว้ว่า

เป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ประกอบไปด้วยคอร์ดทริยแอดลำดับที่ 5 ที่เพิ่มตัวที่ 7 จากโน้ตฐานคอร์ดประกอบไปด้วยโน้ตฐาน 3, 5, และ 7 มีลักษณะเฉพาะคือ ชั้นคู่ทริยโทน 5 ดิมินิชท์หรือคู่ 4 ออกเมเนต ทั้งคู่ 5 ดิมินิชท์และคู่ 4 ออกเมเนตจะต้องทำการคลี่คลายเสียงทั้ง 2 กรณีโน้ตตัว F จะเคลื่อนที่ลงและโน้ตลีดติงจะเคลื่อนที่ขึ้นไปหาโน้ตโทนิค

การพริกกลับจะมี 3 รูปแบบคือ การพริกกลับขั้นที่ 1 โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดจะอยู่ที่ทางเบส การพริกกลับขั้นที่ 2 โน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ดจะอยู่ที่ทางเบส การพริกกลับขั้นที่ 3 โน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ดจะอยู่ที่ทางเบส โดยปกติคอร์ด V⁷ จะเคลื่อนไปหา I ถ้าเป็นคอร์ด V₅⁶ จะเคลื่อนไปหา I ถ้าเป็นคอร์ด V₃⁴ จะเคลื่อนไปหา I หรือพริกกลับขั้นที่ 1 ของคอร์ดอื่น ๆ ถ้าเป็นคอร์ด V₃⁴ จะเคลื่อนไปหา I⁶

ตามที่ในหนังสือ Tonal Harmony เขียนโดย สเตฟาน คอสต์ก้า (Stefan Kostka) และ โดโรธี เพย์น (Dorothy Payne) (Kostka & Payne, 2009) ได้กล่าวไว้ว่า

คอร์ด V⁷ ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ เป็นคอร์ดทบเจ็ดของทั้ง 2 โหมด (Mode) ซึ่งหมายความว่า จะต้องเพิ่มโน้ตลีดติง (#7) ลงไปใน V⁷ ของไมเนอร์โหมด

2 ปัจจัยของการนำแนวเสียง (Voice leading) คือ

1. คอร์ดทบเจ็ดจะต้องคลี่คลายเสียงในคอร์ดถัดไป (มักจะเป็นคอร์ด I หรือคอร์ด vi)
2. โน้ตลีดติงมักเคลื่อนที่ขึ้นตามลำดับ (Up by step)

คอร์ด V⁷ มักจะคลี่คลายไปหาคอร์ด I หรือคอร์ด vi

V พริกกลับมักมีวิธีใช่ง่าย ๆ คือ ถ้าเป็นคอร์ด V₅⁶ จะคลี่คลายหาคอร์ด I ถ้าเป็นคอร์ด V₃⁴ จะคลี่คลายไปหา I หรือคอร์ด I⁶ ถ้าเป็นคอร์ด V₂⁴ จะคลี่คลายไปหา I⁶

ตามที่ในหนังสือ ทฤษฎีดนตรี เขียนโดย ศาสตราจารย์ ดร. ณิชชา พันธุ์เจริญ (ณิชชา พันธุ์เจริญ, 2556) ได้กล่าวไว้ว่า

คอร์ดทบเจ็ด คือ คอร์ดที่ประกอบไปด้วยโน้ต 3 ตัว ในลักษณะของคู่ 3 เรียงซ้อนกันบวกคู่ 3
อีก 1 ตัวด้านบนคอร์ดทบเจ็ด จัดเป็นคอร์ดเสียงกระด้างทั้งสี่เพราะคู่ 7 เกิดจากการทบโน้ตเป็นคู่
เสียงกระด้าง



ห้องที่ 6

Eb : IV⁶ E⁶ ii⁶

ภาพที่ 12 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 6

เริ่มด้วย IV⁶ - I₂⁴ - ii₅⁶ ทางโน้ตคลาริเน็ตนั้นเริ่มที่ตัวที่ 1 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์ จะลงคอร์ดเป็นตัวที่ 5 ของคอร์ด IV⁶ ผู้วิจัยแนะนำให้ควรเน้นโน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตแรกของห้องและไปคลายออกตรงนั้นตัวถัดไปเนื่องจากในจังหวะที่ 2 นั้นบรามส์ใช้คอร์ด I₂⁴ เป็นคอร์ดพลิกกลับชั้นที่ 2 (Second Inversion) เป็นคอร์ดที่มีทั้งความตึงเครียดของเสียงและเสียงกระด้างเนื่องจากเป็นคอร์ดที่มีโน้ตตัว 7 และคอร์ด I₂⁴ ยังมีเบสที่เป็นตัวที่ 5 ของคอร์ด โน้ตของคลาริเน็ตในจังหวะที่ 2 ยังเป็นตัว Eb ที่ลากข่างมาอยู่แล้วทำให้เบสในจังหวะ 2 เกิดความตึงเครียดของเสียงจากคู่เสียงกระด้างจากนั้นให้ทำการคลายความตึงเครียดของเสียงไปยังตัวถัดไปที่เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ให้เกิดการทับโน้ต (Double) โน้ตตัว 7 ในคอร์ด I₂⁴ ทำให้เสียงของโน้ตตัว 7 ในคอร์ดแข็งแรงขึ้นเพราะประสานกับทางโน้ตเปียโนเป็นคู่ 8 และยังประสานกับตัวที่ 5 ของคอร์ดที่อยู่ทีเบสในทางโน้ตเปียโนทำให้เกิดการคลี่คลายเสียงไปยังเสียงกลมกลืนแต่จะยังได้ยินความตึงเครียดของเสียงที่โน้ตตัว 7 ที่ตัวโน้ตตัว Eb กับโน้ตตัว D อยู่เพียงเล็กน้อยเนื่องจากบรามส์ได้ทำการคลี่คลายเสียงประสานในคอร์ดลำดับถัดมาที่เป็นคอร์ด ii₅⁶

ในจังหวะที่ 3 ผู้วิจัยแนะนำให้เน้นตัวโน้ตที่เป็น #5 ในจังหวะตกที่ 3 จากนั้นค่อยคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 6 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์เนื่องจากเป็นเสียงกระด้างทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงที่บรามส์ตั้งใจประพันธ์มาเพื่อให้เกิดความตึงเครียดของเสียงเพราะในอีกครั้งจังหวะถัดมาบรามส์ได้คลี่คลายเสียงไปยังเสียงกลมกลืนคือโน้ตตัวที่ 6 ของบันไดเสียงบันไดเสียง Eb เมเจอร์จะลงคอร์ด ii₅⁶ เป็นตัวที่ 5 ของคอร์ดพอดี้และเน้นโน้ต #1 ในจังหวะตกที่ 4 จากนั้นค่อยคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 2 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์ เนื่องจากเป็นเสียงกระด้างทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงที่และคลี่คลายเสียงไปยังเสียงกลมกลืนคือโน้ตตัวที่ 2 ของบันไดเสียงบันไดเสียง Eb เมเจอร์จะลงคอร์ด ii₅⁶ เป็นตัวที่ฐานคอร์ด ของคอร์ดพอดี้

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้น

ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียง และเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะพึงพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง

ระบบเสียงเกิดขึ้นเมื่อคนได้รับความพึงพอใจจากการคลี่คลายเสียงของเสียงกระด้าง นำไปสู่ทางแยกว่าจะเล่นของเดิมซ้ำอีกครั้งหรือเปลี่ยนใหม่ (เบื้อหน้า) ซึ่งเมื่อมนุษย์ใช้ความฉลาดของตนเชื่อมโยงผลลัพธ์นี้เข้าด้วยกัน จึงเกิดระบบคุณค่านี้ขึ้น

เมื่อใช้เสียงกระด้างกันจนคุ้นชินแล้ว จึงเกิดความต้องการที่จะจัดตำแหน่งให้มันเพื่อให้มีที่ทางให้เกิดขึ้นได้บ่อยขึ้นและเพื่อหลีกเลี่ยงจากประสบการณ์แย ๆ ที่เกิดการเสียงกระด้างและได้รับความพึงพอใจการจัดการเสียงกระด้างเหล่านี้้อย่างเหมาะสม จึงเกิดระบบ การนำแนวเสียงหรือวอยซ์ลีดดิ้ง แบบนี้ขึ้น นั่นคือการเตรียมเสียงกระด้างอย่างระมัดระวังและแก้ไขเสียงกระด้างนั้นเสมอ

การแนะนำอย่างระมัดระวังและการแก้ปัญหาโดยการคลี่คลายเสียง นั่นคือ ระบบระบบเสียง เกิดขึ้นเมื่อคนได้รับความพึงพอใจจากการคลี่คลายของเสียง

การเตรียมการและการแก้ปัญหาจึงเป็นเครื่องมือป้องกันคู่หนึ่งซึ่งบรรจุเสียงกระด้างลงไปอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้เกิดความเสียหายหรือทำความ

เสียงกระด้างคลี่คลายโดยการ ก้าวลงจากโน้ต F (ตัวที่ 4 ของบันไดเสียง) ไปหา E (ตัวที่ 3 ของบันไดเสียง)

การเตรียมเสียงกระด้างจะเตรียมโดยให้โน้ตเสียงกระด้างค้างเป็นเสียงเดียวกับเสียงกลมกลืน (Sustained In The Consonant) จากคอร์ดก่อนหน้าจึงแบ่งออกได้เป็น 3 รูปแบบคือ ตัวฐานคอร์ดตัวที่ 3 ของคอร์ดและตัวที่ 5 ของคอร์ด

การเตรียมเสียงกระด้างในคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ จะต้องทำการค้างเสียงกลมกลืนมาจากคอร์ดก่อนหน้าหรือเคลื่อนที่เป็นขั้นตอน (Step)

ตามทีในหนังสือ Traditional Harmony เขียนโดย พอล ฮินเดมิธ (Paul Hindemith) (Hindemith, 1943) ได้กล่าวไว้ว่า

เป็นคอร์ดทบอื่น ๆ ประกอบไปด้วยคอร์ดทริยแอดในเมเจอร์และไมเนอร์โมดในลำดับต่าง ๆ ที่เพิ่มตัวที่ 7 จากโน้ตฐานคอร์ด ทุก ๆ คอร์ดสามารถพลิกกลับได้ การจัดการเสียงคู่ 7 ที่จะทำให้ผลลัพธ์เบาลงคือการแนะนำจากเสียงข้างหน้า

ตามทีในหนังสือ Tonal Harmony เขียนโดย สเตฟาน คอสต์ก้า (Stefan Kostka) และ โดโรธี เพย์น (Dorothy Payne) (Kostka & Payne, 2009) ได้กล่าวไว้ว่า

คอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ของโทนิค I^7 ในรูปแบบไดอาโทนิค คือ คอร์ด M^7 ในเมเจอร์โมด และ คอร์ด m^7 ในไมเนอร์โมด แม้ว่าจะเป็นไปได้ แต่ก็ค่อนข้างหายากในประเพณีโทนเสียง แม้ว่าจะใช้อย่างอิสระในดนตรีแจ๊ส

การเพิ่มโน้ตอันดับที่ 7 ให้กับคอร์ดโทนิคจะทำให้ขาดเสถียรภาพของโทนเสียงอย่างเห็นได้ชัด แทนที่จะเป็นเป้าหมายของเสียงประสานหรือตำแหน่งที่พักเสียง

โทนิคที่เป็นคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์เป็นคอร์ดที่ต้องการในการคลี่คลายเสียง มันมีแนวโน้มที่จะเคลื่อนไปที่คอร์ด IV หรือบางครั้งไปที่คอร์ด ii หรือคอร์ด vi ซึ่งอาจมีคู่ 7 อยู่ด้วย คอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์จะต้องการคลี่คลายเสียงโดยการเคลื่อนที่ลง

ตามทีในหนังสือ ทฤษฎีดนตรี เขียนโดย ศาสตราจารย์ ดร. ณิชชา พันธุ์เจริญ (ณิชชา พันธุ์เจริญ, 2556) ได้กล่าวไว้ว่า

คอร์ดทบเจ็ด คือ คอร์ดที่ประกอบไปด้วยโน้ต 3 ตัว ในลักษณะของคู่ 3 เรียงซ้อนกันบวกคู่ 3 อีก 1 ตัวด้านบน คอร์ดทบเจ็ด จัดเป็นคอร์ดเสียงกระด้างทั้งสิ้นเพราะคู่ 7 เกิดจากการทบโน้ตเป็นคู่เสียงกระด้าง

คอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์เป็นคอร์ดเมเจอร์ที่บทรด้วยคู่ 7 เมเจอร์เป็นคอร์ดทบเจ็ดที่มีเสียงกระด้างมาก จึงเป็นคอร์ดที่นิยมใช้น้อย

ห้องที่ 7

Clarinet in B \flat

Piano

E \flat : V 7 vii $^{\circ 4}_3$ vii $^{\circ 4}_3$ V $^{\frac{1}{2}}$

ภาพที่ 13 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาหมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 7

จากการวิเคราะห์คอร์คอร์ดในห้องที่ 7 จะได้ทางเดินคอร์คอร์ดเป็น $V^7 - vii^{\circ 4}_3 - vii^{\circ 4}_3 - V^{\frac{1}{2}}$ ตำแหน่งที่น่าสนใจของห้องที่ 7 นี้โดยตรงที่บรามส์ประพันธ์ทางเดินคอร์คอร์ดได้อย่างต่อเนื่องแทบจะไม่มีจุดที่จะทำให้การดำเนินคอร์คอร์ดสะดุดหรือขัดต่อกันเนื่องจาก หากนำโน้ตในคอร์คอร์ด V^7 มากระจายออกจะได้โน้ต B \flat , D, F, Ab และคอร์คอร์ด $vii^{\circ 4}_3$ จะได้โน้ต Ab, F, D, C จากข้อมูลตรงนี้จะเห็นว่าทั้ง 2 คอร์คอร์ดนั้นมีโน้ตที่ใช้ร่วมกันอยู่มากและจะต่างกันแค่โน้ตตัว C ที่เป็นตัวที่ 7 ในคอร์คอร์ด $vii^{\circ 4}_3$ และโน้ตตัว C \flat ที่เป็นตัวที่ 7 ในคอร์คอร์ด $vii^{\circ 4}_3$ เพราะหากนำโน้ตในคอร์คอร์ด $vii^{\circ 4}_3$ มากระจายออกจะได้โน้ต Ab, F, D, C \flat จากข้อมูลเหล่านี้จะเห็นได้ว่าโน้ตตัว D, F, Ab เป็นโน้ตที่สำคัญในการดำเนินคอร์คอร์ดให้ต่อเนื่องกัน เนื่องจากเป็นโน้ตที่ใช้ร่วมกันโดยจะเป็นตัวที่ 3, 5, 7 ในคอร์คอร์ด V^7 และยังเป็นตัวที่ 1, 3, 5 ในคอร์คอร์ด $vii^{\circ 4}_3$ และคอร์คอร์ด $vii^{\circ 4}_3$ ซึ่งจะทำให้เกิดผลลัพธ์ของคอร์คอร์ด V^7 ดำเนินไปหาคอร์คอร์ด $vii^{\circ 4}_3$ เหลือไปหาคอร์คอร์ด $vii^{\circ 4}_3$ และคลี่คลายเสียงกลับมาที่ $V^{\frac{1}{2}}$

ความพิเศษอีกจุดจะอยู่ที่ทางโน้ตของคลาริเน็ตนั้นจะบรรเลงเป็นเสียงกระด้าง เพราะโน้ตทางคลาริเน็ตนั้นเริ่มที่ตัวที่ 1 ของบันไดเสียง E \flat เมเจอร์จะทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงที่โน้ตตัว E \flat กับโน้ตตัว D และโน้ตตัว F ของคอร์คอร์ด V^7 และโน้ตตัว Ab, C, และ C \flat ที่คลาริเน็ตบรรเลงจะไปตรงกับโน้ต 7 ในคอร์คอร์ด $V^7 - vii^{\circ 4}_3$ และ $vii^{\circ 4}_3$

ผู้วิจัยแนะนำให้ควรเน้นโน้ตตัว E \flat ที่เป็นโน้ตแรกของห้องและไปคลี่คลายเสียงในโน้ตตัวถัดไปเนื่องจากในจังหวะถัดมานั้นเป็นโน้ตตัว D ที่จะลงตัวที่ 3 ของคอร์คอร์ด V^7 พอติจากนั้นให้บรรเลงโน้ต F และโน้ต Ab ค่อย ๆ ดังขึ้น (Crescendo) เล็กน้อยเพื่อส่งไปหาโน้ตตัว C ที่เป็นโน้ต 7 ในคอร์คอร์ด $vii^{\circ 4}_3$ ในจังหวะตกที่ 3 จากนั้นเน้นตัว C เพื่อให้เกิดผลลัพธ์ของความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายเสียงไปที่โน้ตตัว C \flat ในจังหวะยก จะทำให้เกิดผลลัพธ์ของความตึงเครียดของเสียงเป็นคอร์คอร์ดทบเจ็ดดิมิชท์กึ่งสมบูรณ์ (Half diminished seventh chord) ในจังหวะตกและเปลี่ยนเป็น $vii^{\circ 4}_3$ ที่ผลลัพธ์ของความตึงเครียดของเสียงเป็นคอร์คอร์ดทบเจ็ดดิมิชท์สมบูรณ์ (Fully diminished

seventh chord) ในจังหวะยก จากนั้นในจังหวะที่ 4 ยกจะกลับมาเป็นคอร์ด V_2^4 ให้ผู้บรรเลงทำเหมือนเดิมในจังหวะที่ 3 คือเน้น Cb และไปคลี่คลายเสียงไปที่โน้ต Bb ผลลัพธ์ของความตึงเครียดของเสียงเป็นคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ ที่คลี่คลายเสียงกลับไปคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์พริกกลับชั้นที่ 3 ที่เป็นคอร์ด V_2^4 เพราะโน้ตตัว Bb นั้นจะกลับมาเป็นตัวที่ 1 ของคอร์ด V_2^4

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

ทริยแอดลำดับที่ 7 เป็น ดิมินิชท์ คอร์ด จำเป็นจะต้องพิจารณาเป็นพิเศษ มันมีโครงสร้างที่แตกต่างจากทริยแอดอื่น ๆ ที่เราเคยเห็นมา ซึ่งทริยแอดทั้งหมดนั้นจะมีสิ่งที่เหมือนกันอยู่คือ คู่ 5 เพอร์เฟค แต่ทริยแอดลำดับที่ 7 เป็น คู่ 5 ดิมินิชท์ เราไม่พบคู่ 5 ดิมินิชท์ในท่ามกลางของโอเวอร์โทน ดังนั้นจึงได้ยินเสียงกระด้าง เราจะได้ยินเสียงกระด้างทุก ๆ ครั้งที่ปรากฏพร้อมกัน ดิมินิชท์ทริยแอดมีความหมายว่า คู่ 5 ดิมินิชท์จะต้องถูกเตรียมการและคลี่คลายเสียง เสียงกระด้างนั้นจะต้องได้รับการดูแลเป็นพิเศษและนี่คือเหตุผล ฉันได้กล่าวไว้ก่อนหน้านี้เมื่อฉันพูดถึงการปรากฏตัวของมันในโทนเสียงที่ต่อเนื่องกัน การแนะนำอย่างระมัดระวังและการแก้ปัญหาโดยการคลี่คลายเสียง นั่นคือ ระบบระบบเสียง เกิดขึ้นเมื่อคนได้รับความพึงพอใจจากการคลี่คลายของเสียง การแนะนำรูปแบบแรกและง่ายที่สุดที่เราจะพบคือการเตรียมการ ในที่นี้เสียงที่จะกลายเป็นเสียงกระด้างควรจจะร้องด้วยเสียงเดียวกันในคอร์ดก่อนหน้านี้เพื่อเป็นเสียงที่กลมกลืนกัน การเตรียมการและการแก้ปัญหาจึงเป็นเครื่องมือป้องกันคู่หนึ่งซึ่งบรรจุเสียงกระด้างลงไปอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้เกิดความเสียหายหรือทำ ความรุนแรง เสียงกระด้างคลี่คลายโดยการก้าวลงจากโน้ต F (ตัวที่ 4 ของบันไดเสียง) ไปหา E (ตัวที่ 3 ของบันไดเสียง) การเตรียมเสียงกระด้างจะเตรียมโดยให้โน้ตเสียงกระด้างค้างเป็นเสียงเดียวกับเสียงกลมกลืน จากคอร์ดก่อนหน้านี้จึงแบ่งออกได้เป็น 3 รูปแบบคือ ตัวฐานคอร์ดตัวที่ 3 ของคอร์ดและตัวที่ 5 ของคอร์ด

วิธีการจัดการกับเสียงกระด้างมีหลายวิธี

1. การที่โน้ตตัว F วิ่งลงไปหาโน้ตตัว E
2. การที่โน้ตตัว F วิ่งขึ้นไปหาโน้ตตัว G
3. การที่โน้ตตัว F ค้างอยู่กับที่
4. การกระโดด

เสียงร้องสามารถเดินทางเป็น G F E ได้ ขัดต่อ E ที่อยู่ต่างบนหรือด้านล่าง ดังนั้น มันสามารถเดินทางไปทางอื่นได้เช่นกันเช่น E F G นี่คือนับแบบของการคลี่คลายเสียงแบบวิ่งขึ้นและยังหมายถึงการค้างเสียงกระด้างไว้อีกด้วย เสียงกระด้างเหล่านี้เรียกว่า การผ่าน (Passing) ถ้าเราจินตนาการว่า คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์มีต้นกำเนิดมาจากโน้ตผ่าน (Passing tone) คอร์ดลำดับที่ 7 ก็จะปรากฏแบบนั้นได้เช่นกัน สิ่งที่เราได้เรียนรู้ในคอร์ดทบเจ็ดสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับทริยแอดดิมินิชท์ได้ เนื่องจากวิธีที่ง่ายที่สุดในการจัดการกับเสียงกระด้างที่เราได้เรียนรู้ในการเชื่อมต่อกับคอร์ดลำดับ

ที่ 7 ในบันไดเสียงเมเจอร์คือการแนะนำเสียงและคลี่คลายเสียงและเราได้เรียนรู้วิธีการจัดการกับเสียง กระด้างที่ไม่มีการแนะนำเสียงโดยจะต้องทำให้เป็น การผ่าน

จากเราจินตนาการถึงเสียง 2 เสียงที่เคลื่อนไหวอย่างโน้ต E D C ที่ขนาดไปกับโน้ต G F E หรือโน้ต E D C ที่ขนาดไปกับโน้ต E F G หรือโน้ต C D E ที่ขนาดไปกับโน้ต G F E จะพบว่าคอร์ด vii° ที่พริกกลับชั้นที่ 1 นั้นจะปรากฏอยู่บนโน้ตตัว D เราจะได้เหตุผลอันสมควรจากแนวทำนอง (Melodic lines) เหมือนกับที่เคยเป็นมาก่อนในการแนะนำเสียงและเราจะพบความเชื่อมโยงที่บ่งบอที่ดีที่สุดคือคอร์ด vii° ในการดำเนินคอร์ด vii°- I หน้าที่หลักของคอร์ด vii° นั้นเราถือว่ามีมาแทนที่คอร์ด V เนื่องจากในการดำเนินคอร์ด vii°- iii นั้นนำเรามาสู่แนวคิดในการลงใช้ vii° แทนที่คอร์ด V และความเป็นไปได้ในการดำเนินคอร์ดอื่น ๆ เช่นคอร์ด vii°- vi, คอร์ด vii°- IV, และคอร์ด vii°- ii

ตามทีในหนังสือ Tonal Harmony เขียนโดย สเตฟาน คอสต์ก้า (Stefan Kostka) และ โดโรธี เพย์น (Dorothy Payne) (Kostka & Payne, 2009) ได้กล่าวไว้ว่า

คอร์ดทบทเจ็ดในลำดับที่นั้นในเมเจอร์โหมดจะเป็นคอร์ดทบทเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ (vii^{o7}) และคอร์ดทบทเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ (vii^{o7}) ในไมเนอร์โหมด เช่นเดียวกับในทริยแอดมินิชท์ก็่อมักจะตามด้วยคอร์ด I แต่อาจจะเคลื่อนไปที่ V⁷ หรือในรูปแบบพริกกลับอื่น ๆ ได้โดยคลี่คลายเสียงคู่ 7 ลงเป็นขั้นตอน ทุก ๆ เสียงในคอร์ดจะเป็นการนำแนวเสียง ทุก ๆ จะต้องมีที่ไปและได้รับกรดูและที่คอร์ด vii^{o4}₃ และคอร์ด vii^{o4}₃ มันคลี่คลายเสียงไปหาคอร์ด I⁶

สิ่งที่สำคัญที่สุดการเขียนการรักษาดูแลคอร์ดทบทเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ (vii^{o7}) ในเมเจอร์โหมดและไมเนอร์โหมด คอร์ดทบทเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ในไมเนอร์ (ii^{o7}) และคอร์ดทบทเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ในเมเจอร์โหมด (vii^{o7}) คือการคลี่คลายเสียงคู่ 7 ลงในคอร์ดถัดไป

คอร์ดทบทเจ็ดโดมิแนนท์ V⁷ และคอร์ดทบทเจ็ดดิมินิชท์ vii^{o7} มีวิธีใช้งานที่เหมือนกันในดนตรีที่อิงระบบเสียง (Tonal music) ทั้ง 2 คอร์ดต่างกันตรงที่ V⁷ มีคู่ 5 สมบูรณ์จากโน้ตฐานคอร์ดทำให้มีความแข็งแรงในเสียงมากกว่า ส่วนประกอบอื่น ๆ ที่เหลือเหมือนกันทั้งหมด เช่นเดียวกันการใช้งานในโดมิแนนท์ระดับ 2 (Secondary Functions) หมายความว่า ถ้าคอร์ด V⁷ สามารถสร้างการเปลี่ยนกุลแจเสียงชั่วคราวได้ (Tonicization) ดังนั้นคอร์ด vii^{o7} ก็สามารถสร้างการเปลี่ยนกุลแจเสียงชั่วคราวได้เช่นกัน

ตามทีในหนังสือ Traditional Harmony เขียนโดย พอล ฮินเดมิธ (Paul Hindemith) (Hindemith, 1943) ได้กล่าวไว้ว่า

การรักษาดูแลคอร์ดทบทเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ (vii^{o7}) ในเมเจอร์โหมดและไมเนอร์โหมด คอร์ดทบทเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ในไมเนอร์ (ii^{o7}) รวมไปถึงการพริกกลับใด ๆ ก็ตามของทั้ง 2 คอร์ด จะต้องทำการคลี่คลายเสียงของคู่ 5 ดิมินิชท์หรือคู่ 4 ออกเมนเทด

ตามทีในหนังสือ ทฤษฎีดนตรี เขียนโดย ศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2556) ได้กล่าวไว้ว่า

คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ เป็นคอร์ดเจ็ดทีประกอบไปด้วยคอร์ดดิมินิชท์และทบด้วยคู่ 7 ดิมินิชท์

คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ เป็นคอร์ดเจ็ดทีประกอบไปด้วยคอร์ดดิมินิชท์และทบด้วยคู่ 7 ไมเนอร์



ห้องที่ 8

Cl.

Pno.

Eb: I⁶ vii^{3/4}/V V

ภาพที่ 14 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต
เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 8

เริ่มด้วย I⁶ - vii^{3/4} ⁴sus2 / V - V ตรงตำแหน่งนี้มีจุดที่สำคัญอยู่ 2 ประการ คือ

1. คอร์ด vii^{3/4} ⁴sus2 / V
2. เป็นจุดที่ทำ เคเดนซ์เปิด (Half cadence) ก่อนที่จะส่งไปหาประโยคถัดไปในห้องที่ 9

ประการที่ 1. คอร์ด vii^{3/4} ⁴sus2 / V เป็นคอร์ดที่มีความสำคัญเนื่องจากเป็นคอร์ดที่สร้างจุด
พักของประโยคที่ เคเดนซ์เปิด และยังเป็นคอร์ดที่มีความตึงเครียดสูงเพราะเป็นคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์
สมบูรณ์พริกกลับครั้งที่ 2 ที่เป็นการใช้งานในโดมินันท์ระดับ 2 ของคอร์ด V และยังมีโน้ต Bb ที่เข้ามา
จากคอร์ดก่อนหน้าที่เป็น sus2 จึงทำให้คอร์ด vii^{3/4} ⁴sus2 / V เป็นคอร์ดที่มีเสียงกระด้างอย่าง
รุนแรงและยังมีความตึงเครียดสูงจึงต้องได้รับการดูแลที่เหมาะสมด้วยการแนะนำเสียงมาจากคอร์ด
ก่อนหน้าและคลี่คลายเสียงในคอร์ดถัดไป

ประการที่ 2. เป็นจุดที่ทำ เคเดนซ์เปิด เนื่องจากคอร์ด vii^{3/4} ⁴sus2 / V ขึ้นทิศทางของเสียง
จากโน้ตโครมาติกที่นำความตึงเครียดมาสู่คอร์ด V ในจังหวะที่ 3 นำมาซึ่งการคลี่คลายเสียงในคอร์ด
V ทำให้ผลลัพธ์เกิด เคเดนซ์เปิด

โน้ตทางคลาริเน็ตนั้นเริ่มที่ตัวที่ 5 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์ที่จะลงคอร์ด I⁶ เป็นตัวที่ 5
ของคอร์ดก่อนจะไป #4 ในคอร์ด I⁶ จะทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงเนื่องจากเป็นโน้ตนอกคอร์ด
ที่เป็นโน้ตเคียง ผู้วิจัยแนะนำให้ควรคงความตึงเครียดของเสียงไว้เนื่องจากในจังหวะถัดมานั้นโน้ต
กลับมาที่ตัวที่ 1 ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์ที่จะตรงกับคอร์ด vii^{3/4} ⁴sus2 / V ทำให้เกิดความตึง
เครียดของเสียงจากเสียงกระด้างอย่างรุนแรง จากนั้นให้เริ่มคลี่คลายเสียงที่ตัว Gb เพียงเล็กน้อยเพื่อ
ส่งไปหาโน้ตตัว G ในอีกครั้งจังหวะถัดมาแต่จะไม่บรรเลงโน้ตตัว G เบาทินไป ให้คงความเข้มของ
เสียงไว้เพราะตรงจังหวะที่ 3 นั้นเป็นคอร์ด V ที่จะทำจุดพักของประโยคที่เป็น เคเดนซ์เปิด

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึง
เครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟัง

พอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

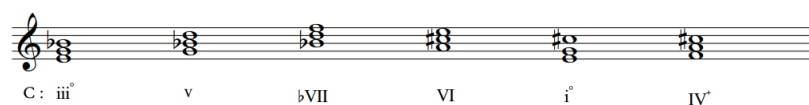
ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

ทริยแอดลำดับที่ 7 เป็น คอร์ดดิมินิชท์ จำเป็นจะต้องพิจารณาเป็นพิเศษ มันมีโครงสร้างที่แตกต่างจากทริยแอดอื่น ๆ ที่เราเคยเห็นมา ซึ่งทริยแอดทั้งหมดนั้นจะมีสิ่งที่เหมือนกันอยู่คือ คู่ 5 เพอร์เฟค แต่ทริยแอดลำดับที่ 7 เป็น คู่ 5 ดิมินิชท์เราไม่พบคู่ 5 ดิมินิชท์ในท่ามกลางของโอเวอร์โทน ดังนั้นจึงได้ยินเสียงกระด้าง ดิมินิชท์ทริยแอดมีความหมายว่า คู่ 5 เป็นดิมินิชท์จะต้องถูกเตรียมการและคลี่คลายเสียง เสียงกระด้างนั้นจะต้องได้รับการดูแลและเป็นพิเศษและนี่คือเหตุผล ฉันได้กล่าวไว้ก่อนหน้านี้เมื่อฉันพูดถึงการปรากฏตัวของมันในโอเวอร์โทนเสียงที่ต่อเนื่องกัน การแนะนำอย่างระมัดระวังและการแก้ปัญหาโดยการคลี่คลายเสียง นั่นคือ ระบบ ระบบเสียงเกิดขึ้นเมื่อคนได้รับความพึงพอใจจากการคลี่คลายของเสียง การแนะนำรูปแบบแรกและง่ายที่สุดที่เราจะพบคือการเตรียมการ ในที่นี้เสียงที่จะกลายเป็นเสียงกระด้างควรจรร้องด้วยเสียงเดียวกันในคอร์ดก่อนหน้านี้เพื่อเป็นเสียงที่กลมกลืนกัน การเตรียมการและการแก้ปัญหาจึงเป็นเครื่องมือป้องกันคู่หนึ่งซึ่งบรรจุเสียงกระด้างลงไปอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้เกิดความเสียหายหรือทำความรุนแรง

คอร์ดโดมินันท์ระดับ 2 ฉันได้กล่าวถึงความเฉพาะของโมดโบราณที่ทำให้มีความหลากหลายในเสียงประสานผ่านทางสัญลักษณ์ (#, b, ♯) ซึ่งทำให้เกิดการแก้ไขของโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิค หนังสือหลาย ๆ เล่ม มักพยายามที่จะแทนความหลากหลาย (Richness) นี้ด้วยคำแนะนำไม่กี่คำที่เกี่ยวข้องกับการใช้โครมาติก อย่างไรก็ตามนั้นไม่ใช่เรื่องเดียวและไม่เพียงพอที่จะเป็นระบบ สิ่งที่เกิดขึ้นในโมดโบราณเกิดขึ้นโดยไม่มีโครมาติก ถ้าจะพูดแบบบันไดเสียงไดอาโทนิค เรายังคงเห็นได้อยู่ในไมเนอร์โมด ซึ่งตัวที่ 6 และ ตัวที่ 7 จะยกขึ้น ครึ่งเสียงในบันไดเสียงขาขึ้นและกลับมาเป็นเหมือนเดิม (Natural) ในบันไดเสียงขาลงที่ถ้าเรานำไปใช้ในโมดโดเรียน (Dorian mode) (จะเริ่มตัวที่ 2 ในบันไดเสียงเมเจอร์ดังนั้นในบันไดเสียง C เมเจอร์จะเริ่มโน้ตตัว D) เราจะได้โน้ตในบันไดเสียงขาขึ้น 4 ตัวสุดท้ายเป็นโน้ต A, B, C♯, D และขาลง 4 ตัวแรกเป็นโน้ต D, C, Bb, A ในโมดฟริเจียน (Phrygian mode) (จะเริ่มตัวที่ 3 ในบันไดเสียงเมเจอร์ดังนั้นในบันไดเสียง C เมเจอร์จะเริ่มโน้ตตัว E) เราจะได้โน้ตในบันไดเสียงขาขึ้น 4 ตัวสุดท้ายเป็นโน้ต B, C♯, D♯, E และขาลง 4 ตัวแรกเป็นโน้ต E, D, C, B ในโมดลิเดียน (Lydian mode) (จะเริ่มตัวที่ 4 ในบันไดเสียงเมเจอร์ดังนั้นในบันไดเสียง C เมเจอร์จะเริ่มโน้ตตัว F) คู่ 4 เพอร์เฟคที่เป็นโน้ต Bb เราสามารถนำไปใช้ได้เช่นเดียวกับคู่ออกเมเทนโน้ตตัว B ในโมดมิคโซลิเดียน (Mixolydian mode) (จะเริ่มตัวที่ 5 ในบันไดเสียงเมเจอร์ดังนั้นในบันไดเสียง C เมเจอร์จะเริ่มโน้ตตัว G) เราสามารถยกตัวที่ 7 จากโน้ตตัว F ให้กลายเป็น F♯ ได้ ส่วนในโมดเอโอเลียน (Aeolian mode) หรือไมเนอร์เราจะได้โน้ตในบันไดเสียงขาขึ้น 4 ตัวสุดท้ายเป็นโน้ต E, F♯, G♯, A และขาลง 4 ตัวแรกเป็นโน้ต A, G, F, E ทั้งบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ของเราจริง ๆ แล้ว

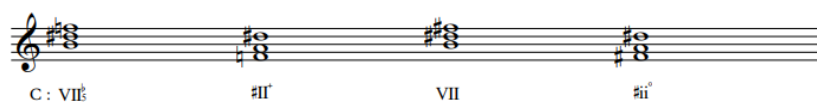
มีความหลากหลายของเสียงในโมดโบราณเราจะต้องรวบรวมลักษณะเหล่านี้ในลักษณะที่สอดคล้องกับความหมายของมันจะทำให้เป็นไปได้ที่จะใช้โน้ตและคอร์ดที่อยู่นอกบันไดเสียงไดอาโทนิค ทั้งหมดที่ปรากฏในโมดโบราณทั้ง 7 ที่ถูกสร้างขึ้นมาจากโน้ตทั้ง 7 ในบันไดเสียงไดอาโทนิคทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ เราจะใช้ C เมเจอร์เป็นตัวแทนในการเรียนรู้

คอร์ดจากโมดโดเรียน เราจะได้คอร์ดดังนี้



ภาพที่ 15 ตัวอย่างคอร์ดจากโมดโดเรียน

คอร์ดจากโมดฟรีเจียน เราจะได้คอร์ดดังนี้



ภาพที่ 16 ตัวอย่างคอร์ดจากโมดฟรีเจียน

คอร์ดจากโมดลิเดียน เราจะได้คอร์ดดังนี้ ซึ่งจะมีในโมดโดเรียนด้วย



ภาพที่ 17 ตัวอย่างคอร์ดจากโมดลิเดียน

คอร์ดจากโมดมิกโซลิเดียน เราจะได้คอร์ดดังนี้



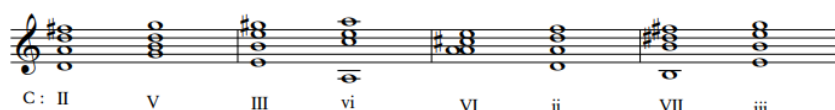
ภาพที่ 18 ตัวอย่างคอร์ดจากโมดมิโกโซเลียเนียน

คอร์ดจากโมดเอโอเลียนเราจะคุ้นเคยในบันไดเสียงไมเนอร์อยู่แล้ว ด้วยวิธีนี้เราจะติดตามวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ สร้างทางอ้อมไปถึงโมดโบราณ หากเราใช้จุดเริ่มต้นที่แนวโน้มนของทางเบสที่จะสร้างโอเวอร์โทนในตัวเอง จนกลายมาเป็นโน้ตฐานคอร์ดในทริยแอดเมเจอร์ ระดับ 2 ที่ไม่ใช่ทริยแอดในบันไดเสียงไดอาโทนิค

นอกจากนี้คำอธิบายอื่น ๆ ในทางจิตวิทยาที่กล่าวถึงบ่อย ๆ คือ การเปรียบเทียบและการเลียนแบบ ซึ่งทดลองถ่ายโอนคุณสมบัติของวัตถุหนึ่งไปยังอีกวัตถุหนึ่งที่แตกต่างกันสร้างตัวอย่างของการยกเสียงที่ 7 ในบันไดเสียงไมเนอร์ การเปรียบเทียบในบันไดเสียงไมเนอร์จึงค่อนข้างจะเหมาะสมที่จะชี้ให้เราในการดูแลรักษาครอร์ดเหล่านี้ แน่แน่นอนว่าเราสามารถบรรลุผลทั้งหมดได้ด้วยการใช้โครมาติก นั่นคือการผ่านไปทีละครึ่งเสียงจากโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคไปยังโน้ตที่ไม่ใช่โน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิค จากทักษะนี้ผลที่ได้อาจจะเหมือนกันกับการใช้โครมาติกแต่ความเข้าใจในทางประวัติศาสตร์และการเชื่อมโยงกันของเสียงในเหตุการณ์ของเสียงประสานจะน้อยกว่าการที่เราเข้าถึงความรู้ด้วยเส้นทางที่ชี้ไปในทางประวัติศาสตร์ที่จะพาเราไปทำให้วิธีนี้วิธีเดียวกันก็เพียงพอแล้วก็จะจัดตั้งทริยแอดเมเจอร์

ขั้นแรกเราจะตามทางของโมดโบราณและยกเว้นโครมาติกชั่วคราว เราจะจัดการกับโน้ตและคอร์ดที่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงไดอาโทนิคเหมือนกับที่เราจัดการกับโน้ตและคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ คือ เราจะปฏิบัติตามกฎของ Pivot tone และนำมาใช้กับส่วนที่เรายกขึ้นและลดลงในบันไดเสียงไดอาโทนิค จากการใช้คอร์ด ที่มีเครื่องหมายแปร่งเสียงเหล่านี้เราจะได้คอร์ดต่อไปนี้ แต่คอร์ดออกเมนเทด 2 คอร์ดที่ได้จากโมดฟรีเจียน เราจะยกเว้นไว้ก่อน

1. ทริยแอดที่ยกด้วยคู่ 3 เมเจอร์ เทียบเท่ากับโน้ตลีดดิ้งในโมดโบราณ ในลำดับคอร์ดที่มีคู่ 3 ไมเนอร์ คือ คอร์ด ii, iii, และคอร์ด vi ไม่พบบ่อยนักในคอร์ด vii^o เนื่องจากในบันไดเสียงไดอาโทนิคเป็นคอร์ดดิมินิชต์และต้องยกขึ้น 2 เสียง



ภาพที่ 19 ตัวอย่างคอร์ดจากทริยแอดที่ยกด้วยคู่ 3 เมเจอร์

คอร์ดเหล่านี้เป็นคอร์ดโดมิแนนท์ของโมดโบราณ ประกอบไปด้วยการยกตัวที่ 7 กลายเป็นลีดดิ้งโน้ตที่วิ่งไปหาตัวที่ 8

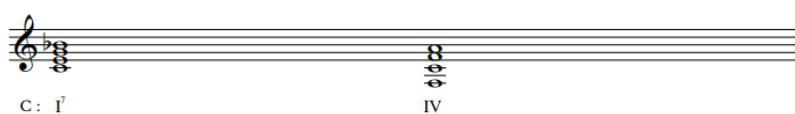
ลำดับที่ 2 จะมีโน้ตลีดดิ้งของโมดมิโกโซเลียเนียน

ลำดับที่ 3 จะมีโน้ตลีดดิ้งของโมดเอโอเลียน

ลำดับที่ 6 จะมีโน้ตสัสดิงของโมดโดเรียน

ลำดับที่ 7 จะมีโน้ตสัสดิงของโมดฟรีเจียน

คอร์ดเหล่านี้จะเป็นคอร์ดโดมินันท์ของโมดโบราณแต่ในขณะที่เราสร้างคอร์ดในบันไดเสียงไดอาโทนิค เราสร้างในระดับ 2 (Secondary degree) เราจึงเรียนคอร์ดเหล่านี้ว่า คอร์ดโดมินันท์ระดับ 2 เรายังสามารถใช้ในรูปแบบของคอร์ดทบเจ็ดได้อีกด้วย โดยที่เราสามารถขยายคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ของโมดลิเดียนให้กลายเป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ระดับ 2 ของคอร์ดลำดับที่ 4 คือ $I^7 - IV$



ภาพที่ 20 ตัวอย่างคอร์ดจากคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ของโมดลิเดียน

2. ทริยแอดเมเจอร์ที่มีโน้ต Bb, D, F จากโมดโดเรียนและโมดลิเดียน ที่ไม่ได้มีคุณลักษณะเป็น คอร์ดโดมินันท์ของโมดโบราณ
3. ทริยแอดไมเนอร์ G, Bb, D จากโมดโดเรียนและโมดลิเดียน
4. ชุดทริยแอดคิมินิซท์



ภาพที่ 21 ตัวอย่างคอร์ดจากชุดทริยแอดคิมินิซท์

5. ชุดทริยแอดออกเมนเทด



ภาพที่ 22 ตัวอย่างคอร์ดจากชุดทริยแอดออกเมนเทด

ตามทีในหนังสือ Tonal Harmony เขียนโดย สเตฟาน คอสต์ก้า (Stefan Kostka) และ โดโรธี เพย์น (Dorothy Payne) (Kostka & Payne, 2009) ได้กล่าวไว้ว่า

คอร์ดทบเจ็ดในลำดับที่นั้นในเมเจอร์โมดจะเป็นคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ (vii^{o7}) และคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ (vii^{o7}) ในไมเนอร์โมด เช่นเดียวกับในทริยแอดมินิชท์คือมักจะตามด้วยคอร์ด I แต่อาจจะเคลื่อนไปที่ V^7 หรือในรูปแบบพริกกลับอื่น ๆ ได้โดยคลี่คลายเสียงคู่ 7 ลงเป็นขั้นตอน ทุก ๆ เสียงในคอร์ดจะเป็นการนำแนวเสียง ทุก ๆ จะต้องมีที่ไปและได้รับการดูแลและที่คอร์ด vii^{o4} และคอร์ด vii^{o4}_3 มันคลี่คลายเสียงไปหาคอร์ด I⁶

สิ่งที่สำคัญที่สุดการเขียนการรักษาดูแลคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ (vii^{o7}) ในเมเจอร์และไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ในไมเนอร์ (ii^{o7}) และคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ (vii^{o7}) คือการคลี่คลายเสียงคู่ 7 ลงในคอร์ดถัดไป

คอร์ดทบเจ็ดโดมิแนนท์ V^7 และคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ vii^{o7} มีวิธีใช้งานที่เหมือนกันในดนตรีที่อิงระบบเสียงทั้ง 2 คอร์ดต่างกันตรงที่ V^7 มีคู่ 5 สมบูรณ์จากโน้ตฐานคอร์ดทำให้มีความแข็งแรงในเสียงมากกว่า ส่วนประกอบอื่น ๆ ที่เหลือเหมือนกันทั้งหมด เช่นเดียวกัน การใช้งานในโดมิแนนท์ระดับ 2 หมายความว่า ถ้าคอร์ด V^7 สามารถสร้างการเปลี่ยนกุลแเสียงชั่วคราวได้ตั้งนั้นคอร์ด vii^{o7} ก็ สามารถสร้างการเปลี่ยนกุลแเสียงชั่วคราวได้เช่นกัน

ตามทีในหนังสือ Traditional Harmony เขียนโดย พอล ฮินเดมิธ (Paul Hindemith) (Hindemith, 1943) ได้กล่าวไว้ว่า

คอร์ดโดมิแนนท์ระดับ 2 คือทริยแอดเมเจอร์โมดหรือไมเนอร์โมดใด ๆ ที่นอกเหนือไปจากทริยแอดในคีย์ เช่นเดียวกับทริยแอดหลักในเมเจอร์โมดและไมเนอร์โมดทั้งหมดที่มีการดัดแปลง (Alterations) สามารถให้นำหน้าได้โดยการนำหน้าด้วยทริยแอด หรือ คอร์ดทบเจ็ด (ส่วนใหญ่จะเป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมิแนนท์) ซึ่งจะยืนอยู่ในกุลแเสียงเครือญาติ (Relation) ของโดมิแนนท์ของมัน

คอร์ดโดมิแนนท์ระดับ 2 ของคีย์หลักสามารถนำหน้าด้วยคอร์ดโดมิแนนท์ได้ ผลลัพธ์ของคอร์ดโดมิแนนท์ระดับ 2 นั้นไม่เพียงแต่ยังยืนอยู่ในกุลแเสียงเครือญาติกับโดมิแนนท์เท่านั้นแต่ยังเป็นคอร์ดที่ให้โน้ตลีดดิ้งไปหาโน้ตฐานคอร์ดของคอร์ดถัดไปอีกด้วยตั้งนั้นจึงทำการตั้งกุลแเสียงชั่วคราวขึ้นมา

ห้องที่ 9

Clarinet in Bb

piu p

Piano

Eb : vii⁷/vi vi vii⁷/V

ภาพที่ 23 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 9

เริ่มด้วย vii⁷/vi - vi - vii⁷/V ในห้องที่ 9 นี้จะมีอยู่ 2 ตำแหน่งสำคัญใหญ่ ๆ คือ 1. บรามส์ใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับ 2 (Secondary function chord) และ 2. ทางโน้ตคลาริเน็ตนั้นเล่นเป็น 3 พยางค์ เป็นจุดแรกที่คลาริเน็ตนั้นเล่น 3 พยางค์ โดยที่เล่นอยู่บนคอร์ดที่มีความไม่เสถียรในคีย์ เนื่องจากเป็นผลลัพธ์ของการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับ 2 ที่จะทำให้ตัวโทนิกของคีย์ถูกตั้งใหม่เลื้อย ๆ เป็นระยะทางสั้น ๆ ตามโน้ตลีดดิ้ง นั้นจึงทำให้ผลลัพธ์ของทั้ง 2 อย่างรวมกันแล้วทำให้เกิดความไม่เสถียรภาพของทั้งอัตราจังหวะและเสียงของคอร์ดเพื่อเป็นทางผ่านของเสียงประสานที่บรามส์ได้ทำท่อนจบไว้ที่คีย์เดิมที่อยู่ห้องที่ 10 โดยทำเคเดนซ์ปิดไว้ที่คีย์ Eb เมเจอร์ ผู้วิจัยแนะนำให้เห็นโน้ตตัวที่เป็นสมาชิกของคอร์ดโดยเพิ่มไดนามิกที่โน้ตตัว F Eb C เล็กน้อยเพื่อผลลัพธ์ของเสียงที่สมบูรณมากยิ่งขึ้นเพราะ โน้ตตัว F จะเป็นตัว 7 ของคอร์ด vii⁷/vi และโน้ตตัว Eb จะเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด Vi และโน้ตตัว C จะเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด vii⁷/V ในกรณีนี้หากดูจากโน้ตทางคลาริเน็ตจะมีโน้ตตัว E ที่เป็นโน้ตนอกคอร์ดแต่เราสามารถให้นำหนักเพิ่มที่โน้ตตัวนี้ได้เนื่องจากโน้ตเสียงต่ำของคลาริเน็ตจะต้องเพิ่มไดนามิกเล็กน้อยไม่เช่นนั้นจะบรรเลงออกมาไม่ได้ยินแต่ควรระวังในการบรรเลงอย่าให้ไดนามิกดังจนเกินไปเพราะจะทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงออกมามาก ให้บรรเลงโน้ต 2 ตัวนี้คือโน้ตตัว E และโน้ตตัว F เป็นทางผ่านไปหาโน้ตตัว Eb โดยตีความให้มองเป็นแนวนอนโดยจุดมุ่งหมายเป็นโน้ตตัว Eb ห้องถัดไปแทนที่จะเป็นโน้ตประสานในแนวตั้งของคอร์ดในจังหวะ

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามที่ในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

ทริยแอดลำดับที่ 7 เป็น ดิมินิชต์ คอร์ด จำเป็นจะต้องพิจารณาเป็นพิเศษ มันมีโครงสร้างที่แตกต่างจากทริยแอดอื่น ๆ ที่เราเคยเห็นมา ซึ่งทริยแอดทั้งหมดนั้นจะมีสิ่งที่เหมือนกันอยู่คือ คู่ 5 เพอร์เฟค แต่ทริยแอดลำดับที่ 7 เป็น คู่ 5 ดิมินิชต์ เราไม่พบคู่ 5 ดิมินิชต์ในท่ามกลางของโอเวอร์โทน ดังนั้นจึงได้ยินเสียงกระด้าง ดิมินิชต์ทริยแอดมีความหมายว่า คู่ 5 เป็นดิมินิชต์จะต้องถูกเตรียมการและคลี่คลายเสียง เสียงกระด้างนั้นจะต้องได้รับการดูแลเป็นพิเศษและนี่คือเหตุผล ฉันได้กล่าวไว้ก่อนหน้านี้เมื่อฉันพูดถึงการปรากฏตัวของมันในโทนเสียงที่ต่อเนื่องกัน การแนะนำอย่างระมัดระวังและการแก้ปัญหาโดยการคลี่คลายเสียง นั่นคือ ระบบ ระบบเสียงเกิดขึ้นเมื่อคนได้รับความพึงพอใจจากการคลี่คลายของเสียง การแนะนำรูปแบบแรกและง่ายที่สุดที่เราจะพบคือการเตรียมการ ในที่นี้เสียงที่จะกลายเป็นเสียงกระด้างควรจะร้องด้วยเสียงเดียวกันในคอร์ดก่อนหน้านี้เพื่อเป็นเสียงที่กลมกลืน การเตรียมการและการแก้ปัญหาจึงเป็นเครื่องมือป้องกันคู่หนึ่งซึ่งบรรจุเสียงกระด้างลงไปอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้เกิดความเสียหายหรือทำความรุนแรง

ตามที่ในหนังสือ Tonal Harmony เขียนโดย สเตฟาน คอสต์ก้า (Stefan Kostka) และ โดโรธี เพย์น (Dorothy Payne) (Kostka & Payne, 2009) ได้กล่าวไว้ว่า

คอร์ดทบเจ็ดในลำดับที่นั้นในเมเจอร์โมดจะเป็นคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ (vii^{o7}) และคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ (vii^{o7}) ในไมเนอร์โมด เช่นเดียวกับในทริยแอดดิมินิชท์คือมักจะตามด้วยคอร์ด I แต่อาจจะเคลื่อนไปที่ V^7 หรือในรูปแบบพริกกลับอื่น ๆ ได้โดยคลี่คลายเสียงคู่ 7 ลงเป็นขั้นตอน ทุก ๆ เสียงในคอร์ดจะเป็นการนำแนวเสียง ทุก ๆ จะต้องมีที่ไปและได้รับกรดูแลที่ดี คอร์ด vii^{o4}_3 และคอร์ด vii^{o4}_3 มันคลี่คลายเสียงไปหาคอร์ด I^6

สิ่งที่สำคัญที่สุดการเขียนการรักษาดูแลคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ (vii^{o7}) ในเมเจอร์และไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ในไมเนอร์ (ii^{o7}) และคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ (vii^{o7}) คือการคลี่คลายเสียงคู่ 7 ลงในคอร์ดถัดไป

คอร์ดทบเจ็ดโดมิแนนท์ V^7 และคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ vii^{o7} มีวิธีใช้งานที่เหมือนกันในดนตรีที่อิงระบบเสียงทั้ง 2 คอร์ดต่างกันตรงที่ V^7 มีคู่ 5 สมบูรณ์จากโน้ตฐานคอร์ดทำให้มีความแข็งแรงในเสียงมากกว่า ส่วนประกอบอื่น ๆ ที่เหลือเหมือนกันทั้งหมด เช่นเดียวกันการใช้งานในโดมิแนนท์ระดับ 2 หมายความว่า ถ้าคอร์ด V^7 สามารถสร้างการเปลี่ยนกุลแจเสียงชั่วคราวได้ดังนั้นคอร์ด vii^{o7} ก็ สามารถสร้างการเปลี่ยนกุลแจเสียงชั่วคราวได้เช่นกัน

ตามที่ในหนังสือ Traditional Harmony เขียนโดย พอล ฮินเดมิธ (Paul Hindemith) (Hindemith, 1943) ได้กล่าวไว้ว่า

คอร์ดโดมิแนนท์ระดับ 2 คือทริยแอดเมเจอร์โมดหรือไมเนอร์โมดใด ๆ ที่นอกเหนือไปจากทริยแอดในคีย์ เช่นเดียวกับทริยแอดหลักในเมเจอร์โมดและไมเนอร์โมดทั้งหมดที่มีการดัดแปลง (Alterations) สามารถให้นำหน้าได้โดยการนำหน้าด้วยทริยแอด หรือ คอร์ดทบเจ็ด (ส่วนใหญ่จะเป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมิแนนท์) ซึ่งจะยืนอยู่ในกุลแเสียงเครือญาติ (Relation) ของโดมิแนนท์ของมัน

คอร์ดโดมิแนนท์ระดับ 2 ของคีย์หลักสามารถนำหน้าด้วยคอร์ดโดมิแนนท์ได้ ผลลัพธ์ของคอร์ดโดมิแนนท์ระดับ 2 นั้นไม่เพียงแต่ยังยืนอยู่ในกุลแเสียงเครือญาติกับโดมิแนนท์เท่านั้นแต่ยังเป็นคอร์ดที่โน้ตลีดดิ้งไปหาโน้ตฐานคอร์ดของคอร์ดถัดไปอีกด้วยดังนั้นจึงทำการตั้งกุลแเสียงชั่วคราวขึ้นมา



ห้องที่ 10-11

ภาพที่ 24 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟรต
เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 10-11

จากบทวิเคราะห์คอร์ดห้องที่ 10-11 จุดที่น่าสนใจจะอยู่ที่การดำเนินคอร์ดที่บรามส์ใช้เสียง
ประสานของคอร์ด V^7 ทำเคเดนซ์ปิด (Authentic cadence) ส่งไปหาคอร์ด I ในห้องที่ 11 โดยที่ใน
จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 10 นั้นทางโน้ตคลาริเน็ตเล่นโน้ตตัว Eb ค้างไว้ด้วยความยาวของโน้ตตัวค้ำโยง
เสียงไปเซบ็ต 2 ชั้นที่มีค่าอัตราจังหวะเท่ากับ 1.25 ทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงจากโน้ตตัว Eb
กับ D และโน้ต Eb กับโน้ต Bb

ที่จะทำให้เกิดผลลัพธ์ของคอร์ด V^{7add9} ก่อนจะคลี่คลายโดยโน้ตทางคลาริเน็ตที่จะเล่นเป็น
โน้ตแตกคอร์ด (Arpeggio) ไล่ขึ้นไปโดยมีเปียโนบรรเลงฐานของคอร์ดให้ในจังหวะถัดมา ทำให้ผลลัพธ์
ของคอร์ดคลี่คลายความตึงเครียดลง ผู้วิจัยแนะนำให้เป่าโน้ตตัว Eb ตั้งขึ้นพอประมาณเนื่องจากเป็น
โน้ตเสียงต่ำและเป็นโน้ตที่ทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียง จากนั้นค่อยคลี่คลายลงในจังหวะถัดมา
และทำจุดมุ่งหมายที่ตัว Bb ในห้องที่ 11 เพื่อทำเคเดนซ์ปิดทำทิศทางเคลื่อนที่ของทำนองใน
ประโยค

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึง
เครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟัง
พอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียง
ในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Schoenberg,
1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้สอดประสานมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่ง
ต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียงและเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว สอดประสานจะฟังพอใจ ความพึงพอใจนี้
เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง การแนะนำอย่างระมัดระวังและการแก้ปัญหาโดยการคลี่คลาย
เสียง นั่นคือ ระบบ ระบบเสียงเกิดขึ้นเมื่อคนได้รับคามพึงพอใจจากการคลี่คลายของเสียง การแนะนำ

รูปแบบแรกและง่ายที่สุดที่เราจะพบคือการเตรียมการ ในที่นี้เสียงที่จะกลายเป็นเสียงกระด้างควรจจะร้องด้วยเสียงเดียวกันในคอร์ดก่อนหน้าเพื่อเป็นเสียงที่กลมกลืนกัน

ตามที่ในหนังสือ Traditional Harmony เขียนโดย พอล ฮินเดมิธ (Paul Hindemith) (Hindemith, 1943) ได้กล่าวไว้ว่า

เป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ ประกอบไปด้วยคอร์ดทริยแอดลำดับที่ 5 ที่เพิ่มตัวที่ 7 จากโน้ตฐานคอร์ด ประกอบไปด้วยโน้ตฐาน 3, 5, และ 7 มีลักษณะเฉพาะคือ ชั้นคู่ทริยโทน 5 ดิมินิชท์หรือคู่ 4 ออกเมเนต ทั้งคู่ 5 ดิมินิชท์และคู่ 4 ออกเมเนตจะต้องทำการคลี่คลายเสียงทั้ง 2 กรณีโน้ตตัว F จะเคลื่อนที่ลงและโน้ตลีดดิ้งจะเคลื่อนที่ขึ้นไปหาโน้ตโทนิก

เคเดนซ์ที่จบด้วยคอร์ด vi แทนที่จะเป็น คอร์ด I ในตอนจบมุ่งหน้าไปยังคอร์ด I เรียกว่า เคเดนซ์ซัด (Deceptive cadence)

เคเดนซ์ที่จบด้วยคอร์ด V เป็นบทสรุปมักตามหลังด้วยคอร์ด iv° ในบันไดเสียงไมเนอร์ เรียกว่า เคเดนซ์ฟริเจียน (Phrygian cadence) หรือ เคเดนซ์เปิด

เคเดนซ์เปิดเป็นเคเดนซ์ที่ไม่ได้มุ่งเป้าไปหาคอร์ด I แต่มุ่งไปหาคอร์ดโดมินันท์ ในบันไดเสียงไมเนอร์มักตามหลังด้วยคอร์ด iv° และในบันไดเสียงเมเจอร์มักตามหลังด้วยคอร์ด V^6 เคเดนซ์นี้จะไม่ได้ให้ความชัดเจนในระบบอิงกุลแจเสียง (Tonality) เหมาะแก่การเป็นเคเดนซ์ผ่านในระหว่างการพัฒนาาระบบเสียง หรือเป็นเคเดนซ์สุดท้ายที่ตั้งใจให้จบแบบเปิดกว้างและไม่มีการกำหนด

เคเดนซ์ที่มีคอร์ด IV นำหน้าคอร์ด I เรียกว่า เคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal cadence)

ตามที่ในหนังสือ Tonal Harmony เขียนโดย สเตฟาน คอสต์ก้า (Stefan Kostka) และ โดโรธี เพย์น (Dorothy Payne) (Kostka & Payne, 2009) ได้กล่าวไว้ว่า

คอร์ด V^7 ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ เป็นคอร์ดทบเจ็ดของทั้ง 2 โหมด ซึ่งหมายความว่าจะต้องเพิ่มโน้ตลีดดิ้ง ($\#7$) ลงไปใน V^7 ของไมเนอร์โหมด

2 ปัจจัยของการนำแนวเสียงคือ

1. คอร์ดทบเจ็ดจะต้องคลี่คลายเสียงในคอร์ดถัดไป (มักจะเป็นคอร์ด I หรือคอร์ด vi)
2. โน้ตลีดดิ้งมักเคลื่อนที่ขึ้นตามลำดับ

คอร์ด V^7 มักจะคลี่คลายไปหาคอร์ด I หรือคอร์ด vi

เคเดนซ์ หมายถึง จุดมุ่งหมายของเสียงประสานหรือคอร์ดที่ใช้ในเป้าหมายของเสียงประสาน เคเดนซ์ทั้งในบันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงไมเนอร์ คอร์ด I ที่นำหน้าด้วยคอร์ด V หรือคอร์ด vii° เรียกว่า เคเดนซ์ปิด มีตัวย่อว่า AC

เคเดนซ์ปิด มี 2 รูปแบบ คือ 1. เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) และ 2. เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect authentic cadence)

1. เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ คือ คอร์ด V – I หรือคอร์ด V^7 – I ในรูปแบบของรูปพื้นฐาน (Root position) และทำนองจะต้องจบด้วยตัวที่ 1 ในคอร์ด I มีตัวย่อว่า PAC

2. เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ คือ

1. คอร์ด V – I หรือคอร์ด $V^7 - I$ ในรูปแบบของรูปพื้นฐานแต่ทำนองจะจบด้วยตัวที่ 3 หรือตัวที่ 5 ในคอร์ด I

2. การพลิกกลับของคอร์ดใดคอร์ดหนึ่งหรือทั้ง 2 คอร์ดในคอร์ด V – I หรือคอร์ด $V^7 - I$

3. โน้ตลีตติงคอร์ด $vii^\circ - I$ คอร์ด vii° ที่แทนคอร์ด V มีตัวย่อว่า IAC

เคเดนซ์ขัด เกิดขึ้นเมื่อหูดาดหวังที่จะได้ยินเคเดนซ์ AC คือคอร์ด V – I แต่ได้ยินเสียงของคอร์ด V – ไปยังคอร์ดอื่นแทน โดยปกติจะเป็นคอร์ด vi แต่เกิดขึ้นกับคอร์ดอื่นได้ด้วย มักถูกใช้ไม่ใช่เพื่อให้จบแต่เป็นการขยายขอบเขตออกไปจนกว่าจะเจอเคเดนซ์ที่แท้จริง มีตัวย่อว่า DC

เคเดนซ์เปิด เป็นเคเดนซ์ที่เสถียรหรือเป็นเคเดนซ์ที่ก้าวหน้า (Progressive) เป็นเคเดนซ์ที่จบด้วยคอร์ด V ซึ่งสามารถมีคอร์ดอื่น ๆ นำหน้าได้ มีตัวย่อว่า HC

Phrygian half cadence เป็นชื่อที่ตั้งให้กับคอร์ด $iv^\circ - V$ ในบันไดเสียงไมเนอร์

เคเดนซ์กึ่งปิด คือคอร์ด IV – I มีตัวย่อว่า PC



ห้องที่ 18-21

eb : i⁶ ii⁶ iii⁷ v⁷ I^{sus4} v⁷/IV IV v⁷/VII v⁶/VII v⁷/VII

Bb : Ger⁶

ภาพที่ 25 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 18-21

จากบทวิเคราะห์คอร์ดห้องที่ 18-21 จุดที่น่าสนใจจะอยู่ที่การดำเนินคอร์ดที่บรามส์ใช้ที่เสียงประสานที่น่าสนใจเป็นอย่างมากโดยห้องที่ 18 นั้นจะเป็นคอร์ด Eb ไมเนอร์ พลิกกลับขั้นที่1 จากมุมมองนี้เราจะต้องย้อนกลับไปห้องที่ 15-17

Eb: V⁷ v⁷ V⁷ vii⁷/vi vi vi vii⁷/V V⁷/V

ภาพที่ 26 ท่อน Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ต โซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 15-17

จากบทวิเคราะห์คอร์ดห้องที่ 15-17 นั้นจะได้เป็น ii⁶ - V/V - V⁷ - vii⁷/vi - vi - vii⁷/V - V⁷/V บรามส์ทำการเปลี่ยนผ่าน (Transition) จากคีย์ Eb เมเจอร์เดินทางออกไปสู่คีย์ Db เมเจอร์ในห้องที่ 18-20 ที่เป็นวงจรคู่ห้าในวงกลมที่ 2 (Second Circle) ของคีย์ Eb เมเจอร์ โดยใช้ คอร์ดโดมินันท์ระดับ 2 ทำให้เกิดความไม่เสถียรของคีย์ บรามส์ทำเคเดนซ์ชัดจากคอร์ด V⁷/V โดยใช้จุดเชื่อมต่อตรงคอร์ด เคเดนซ์ชัด ที่เป็นคอร์ด Eb ไมเนอร์ พลิกกลับขั้นที่1 โดยใช้เป็นคอร์ดร่วม (Common Chord) เชื่อมไปหาคีย์ Db เมเจอร์ที่กลายเป็นคอร์ดที่ ii⁶ ของคีย์และตั้งคีย์ (Establish Key) ขึ้นมาให้ห้องที่ 19 จากนั้นบรามส์ก็ใช้เทคนิคเดียวกันในห้องที่ 20-21 โดยทำให้เกิด เคเดนซ์เปิด ในคอร์ด V⁷/VII ในคีย์ Db เมเจอร์ ตรงจุดนี้จะเชื่อมกลับไปหาคีย์ Bb เมเจอร์โดยการใช้คอร์ดร่วม คือ V⁷/VII

ในคีย์ Db เมเจอร์จะกลายเป็นคอร์ดหกออกเมนเทดแบบเยอรมัน (German augmented sixth chord) Ger⁶ ในคีย์ Bb เมเจอร์

ในทางโน้ตคลาริเน็ตจุดน่าสนใจอยู่ตรงที่ห้องที่ 18 ทำนองแรกกลับมาอีกครั้งในรูปแบบของคอร์ด Eb ไมเนอร์ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลง บรรเลงโน้ตทั้งห้องด้วยความดั่งที่เท่ากันเพราะเป็นทำนองหลักของเพลงที่กลับมาในรูปแบบของคอร์ด Eb ไมเนอร์จึงต้องให้ความสำคัญเป็นอย่างมากในการบรรเลงและแสดงผลลัพธ์ของความตึงเครียดของคู่ 7 และคู่ 9 ในคอร์ด Eb ไมเนอร์ซึ่งในทางโน้ตเปียโนบรรเลงเป็นคอร์ดสนับสนุนอยู่ด้านล่างของทางโน้ตคลาริเน็ตจึงสามารถแสดงความตึงเครียดของคู่ 7 และคู่ 9 ในคอร์ด Eb ไมเนอร์ได้อย่างเต็มที่และมาคลี่คลายในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 19

หากวิเคราะห์ทำนองของทางโน้ตคลาริเน็ตตั้งแต่ห้องที่ 18-20 จะเห็นว่าบรามส์ได้ประพันธ์ทำนองของทางโน้ตคลาริเน็ตโดยนำทำนองหลักมาเปลี่ยนตำแหน่งของบันไดเสียงด้วยการทดเสียง (Transpose Key) จากนั้นนำมาต่อกันเป็นอนุกรมทำนอง (Melodic Sequence) ตามคอร์ดต่าง ๆ และใช้ทำนองสั้น ๆ (Motive) จากอนุกรมทำนองมาต่อกันอีกที จากข้อมูลตรงนี้ผู้วิจัยแนะนำให้บรรเลง บรรเลงทำนองหลักที่เปลี่ยนตำแหน่งของบันไดเสียงดั่งเท่ากันทั้งหมดตั้งแต่ห้องที่ 18 ไปจนถึงเครื่องหมายคำสั่งให้เบาจึงจะค่อย ๆ เบาลง เพื่อแสดงผลลัพธ์ของความตึงเครียดของเสียงที่ทำนองลงไปเป็นคอร์ดต่าง ๆ ที่อยู่ทางโน้ตเปียโน ส่วนที่เป็นโน้ต 3 พยางค์ผู้วิจัยแนะนำให้บรรเลงตรงนี้โดยใช้เป็นจุดคลี่คลายความตึงเครียดของเสียง และในส่วนของห้องที่ 20 นั้นให้ผู้บรรเลงเน้นตัวโน้ต Eb เล็กน้อยเพื่อทำการคลี่คลายเสียงประสานในโน้ต Db เพราะโน้ต Eb เป็นโน้ตนอกคอร์ดและคลี่คลายลงโน้ตตัว Bb ที่เป็นในคอร์ด Ger⁶ ในคีย์ Bb เมเจอร์ทำการบรรเลง เคเดนซ์เปิด โดยการคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงไว้ที่โน้ตตัว E

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามที่ในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเห็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียงและเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะพึงพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง การแนะนำอย่างระมัดระวังและการแก้ปัญหาโดยการคลี่คลายเสียง นั่นคือ ระบบ ระบบเสียงเกิดขึ้นเมื่อคนได้รับความพึงพอใจจากการคลี่คลายของเสียง การแนะนำรูปแบบแรกและง่ายที่สุดที่เราจะพบคือการเตรียมการ ในที่นี้เสียงที่จะกลายเป็นเสียงกระด้างควรจรร้องด้วยเสียงเดียวกันในคอร์ดก่อนหน้าเพื่อเป็นเสียงที่กลมกลืนกัน

การดำเนินคอร์ด V – I เรียกว่า เคเดนซ์ปิดอีกหนึ่งในรูปแบบของการดำเนินคอร์ด IV – I เรียกว่า เคเดนซ์กึ่งปิด สิ่งเหล่านี้เป็นเพียงสำนวนทางเทคนิคเท่านั้นซึ่งไม่ได้บอกอะไรเราถึงนัยสำคัญเราพึงสำรวจตรวจสอบ เคเดนซ์ปิดเพราะ เคเดนซ์กึ่งปิด ไม่ได้มี นัยสำคัญทางเสียงประสานและแทบ

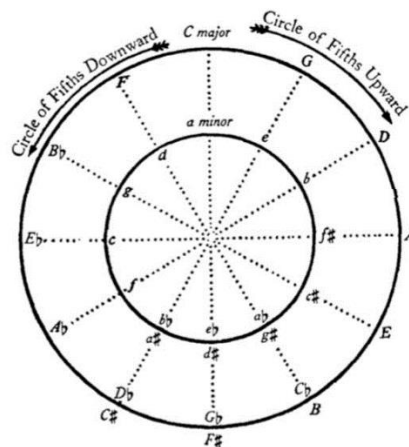
จะไม่ปรากฏยกเว้นแต่ข้อกำหนดของคำจำกัดความหลักได้บรรลุผลสำเร็จแล้วด้วยวิธีที่คุ้นเคย สำหรับโครงสร้างเสียงประสานนั้นเรียกว่า เคเดนซ์ซัด คำนี้เป็นที่เข้าใจกันว่าหมายถึง การแทนที่ ที่สำคัญของการลูกกลมที่คาดหวังของการดำเนินคอร์ต V - I ที่รูปแบบเดิมเป็นคอร์ต I ที่ควรจะได้ยินหลังจากคอร์ต V แต่มันไม่มา กลายเป็นคอร์ต vi หรือคอร์ต IV มาแทน เมื่อคอร์ต I ยังไม่มา มันยังไม่ถึงจุดสิ้นสุดเป็นเพียง เคเดนซ์ซัด เท่านั้น ผลลัพธ์ค่อนข้างแข็งแรงตามธรรมชาติ สำหรับ เคเดนซ์ซัด ทำให้เกิดความเป็นไปได้ในการเตรียมการปิดที่แท้จริงอีกครั้งและผ่านการทำซ้ำของการจบด้วยพลังที่เพิ่มขึ้น

เราสามารถสรุปได้ว่า ระบบอิงกัญแจเสียง (Tonality) เป็นการทำงานของเสียงโทนิค ทุกสิ่งประกอบขึ้นเป็นระบบอิงกัญแจเสียงกระจายออกมาจากเสียงโทนิคและอ้างอิงกลับไปมัน แต่ถึงแม้ว่าจะอ้างอิงกลับไปแต่สิ่งที่กระจายออกมาจากเสียงโทนิคนั้นมีชีวิตของมันเอง ภายในขอบเขตที่กำหนด มันขึ้นอยู่กับเสียงโทนิคแต่ก็มีอิสระในระดับหนึ่ง สิ่งที่อยู่ใกล้เสียงโทนิคที่สุดย่อมมีความใกล้ชิดกับมันมากที่สุดและสิ่งที่อยู่ไกลจากเสียงโทนิคความสัมพันธ์จะน้อยกว่า หากว่าเราท่องเที่ยวกับขอบเขตของปัจจัยของเสียงโทนิค เราติดตามร่องรอยอิทธิพลของมัน เราจะรู้ถึงขอบเขตที่แรงดึงดูดของศูนย์กลางเสียง (Tonal center) อ่อนแอลง ตำแหน่งที่อำนาจของผู้ปกครองหดหายและสิทธิของความเสรีบางประการอาจกระตุ้นความไม่สมดุลและเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทั้งหมดของเขตแดนดังกล่าวซึ่ง มันจะมีพฤติกรรมเป็นกลาง (Neutral) และปฏิวัติ (Revolution)

จะต้องแยกออกเป็นสองส่วน คือ เขตแดนโดมินันท์ (Dominant region) และเขตแดนซับโดมินันท์ (Subdominant region) ไม่สามารถกำหนดสิ่งเหล่านี้ได้อย่างแม่นยำ สำหรับการอ้างอิงถึงเสียงโทนิคและพลังแห่งสัญชาตญาณของตนเองอย่างแข็งแกร่ง เป็นตัวแทนความสัมพันธ์ที่ไม่สามารถแสดงในรูปแบบกราฟิกที่มี 2 มิติได้ อย่างน้อยที่สุดกับการแสดงภาพดังกล่าวจะสร้างเส้นที่ยาวเป็น 2 เท่าซึ่งจะแตกแขนงจากตัวมันเองออกไป ทำให้เกิดเส้นทางจรรจจากทุกจุดในทุกทิศทาง อย่างไรก็ตาม คำจำกัดความของสองเขตแดนอาจประมาณได้ดังนี้ เขตแดนซับโดมินันท์เป็นของคอร์ต IV มีคอร์ต ii เป็นตัวเลือก เขตแดนโดมินันท์เป็นของคอร์ต V และลำดับที่คล้ายคลึงคือคอร์ต iii คอร์ต Vi และคอร์ต vii° มีความเป็นกลาง ซึ่งสามารถสลับกันเป็นของเขตแดนใดเขตแดนหนึ่งก็ได้หรือสามารถใช้นำออกจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งได้ ดังนั้น ตัวอย่างเช่น การดำเนินคอร์ต iii - Vi สร้างความเป็นไปได้ที่จะข้ามไปยังคอร์ต IV หรือคอร์ต ii การดำเนินคอร์ต ii - Vii° ข้ามไปยังคอร์ต iii และคอร์ต ii ที่เป็นทางเลือกของคอร์ต IV นำไปสู่เขตแดนโดมินันท์ถ้าคอร์ต V ตามหลังมัน แต่คอร์ต V เอนไปทางคอร์ต iii หรือคอร์ต I มากกว่าไปทางคอร์ต ii หรือคอร์ต IV และคอร์ต IV ไปทางคอร์ต ii หรือคอร์ต vii° มากกว่าไปทางคอร์ต V จากทั้งหมดนี้ IV และ V เป็นตัวแทนหลักของทั้ง 2 เขตแดน

จากบันไดเสียง C เมเจอร์มีกัญแจเสียงร่วมคือบันไดเสียง A ไมเนอร์ กัญแจเสียงคู่ 5 ด้านบน (Upward) คือบันไดเสียง G เมเจอร์ มีกัญแจร่วมเสียงคือบันไดเสียง E ไมเนอร์ กัญแจเสียงคู่ 5 ด้านล่าง (Downward) คือบันไดเสียง F เมเจอร์ มีกัญแจเสียงร่วมคือบันไดเสียง D ไมเนอร์กัญแจ

เมเจอร์เหล่านี้แตกต่างจากบันไดเสียง C เมเจอร์ โดยมีเพียงหนึ่งชาร์ปหรือหนึ่งแฟล็ตในเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเพียงเท่านั้น กุญแจเสียงเมเจอร์ที่เกี่ยวข้องกับกุญแจเสียงเริ่มต้น กล่าวคือโทนิกที่ต่ำกว่าเป็นคู่ 5 หรือเสียงสูงกว่าเป็นคู่ 5 เรียกว่ากุญแจเสียงของวงกลมแรกของวงจรคู่ห้า วงจรคู่ห้าเกิดจากการที่ชื่อกุญแจเสียงถูกเขียนลงบนวงกลม โดยมีระยะห่างที่เท่ากันจาก C เมเจอร์ถึง G เมเจอร์คือคู่ 5 ขาขึ้นและจาก C เมเจอร์ถึง F เมเจอร์คือคู่ 5 ขาลง



ภาพที่ 27 วงจรคู่ห้า

ตาราง วงจรคู่ห้าของบันไดเสียง C เมเจอร์และบันไดเสียง A ไมเนอร์

ตาราง วงจรคู่ห้า	กุญแจเสียงคู่ 5 ด้านบน		กุญแจเสียงคู่ 5 ด้านล่าง	
	บันไดเสียงเมเจอร์	บันไดเสียงไมเนอร์	บันไดเสียงเมเจอร์	บันไดเสียงไมเนอร์
วงกลมแรก	G เมเจอร์	E ไมเนอร์	F เมเจอร์	D ไมเนอร์
วงกลมที่ 2	D เมเจอร์	B ไมเนอร์	B \flat เมเจอร์	G ไมเนอร์
วงกลมที่ 3	A เมเจอร์	F \sharp ไมเนอร์	E \flat เมเจอร์	C ไมเนอร์
วงกลมที่ 4	E เมเจอร์	C \sharp ไมเนอร์	A \flat เมเจอร์	F ไมเนอร์
วงกลมที่ 5	B เมเจอร์	G \sharp ไมเนอร์	D \flat เมเจอร์	B \flat ไมเนอร์
วงกลมที่ 6	F \sharp เมเจอร์	D \sharp ไมเนอร์	G \flat เมเจอร์	E \flat ไมเนอร์
วงกลมที่ 7	C \sharp เมเจอร์	A \sharp ไมเนอร์	C \flat เมเจอร์	A \flat ไมเนอร์

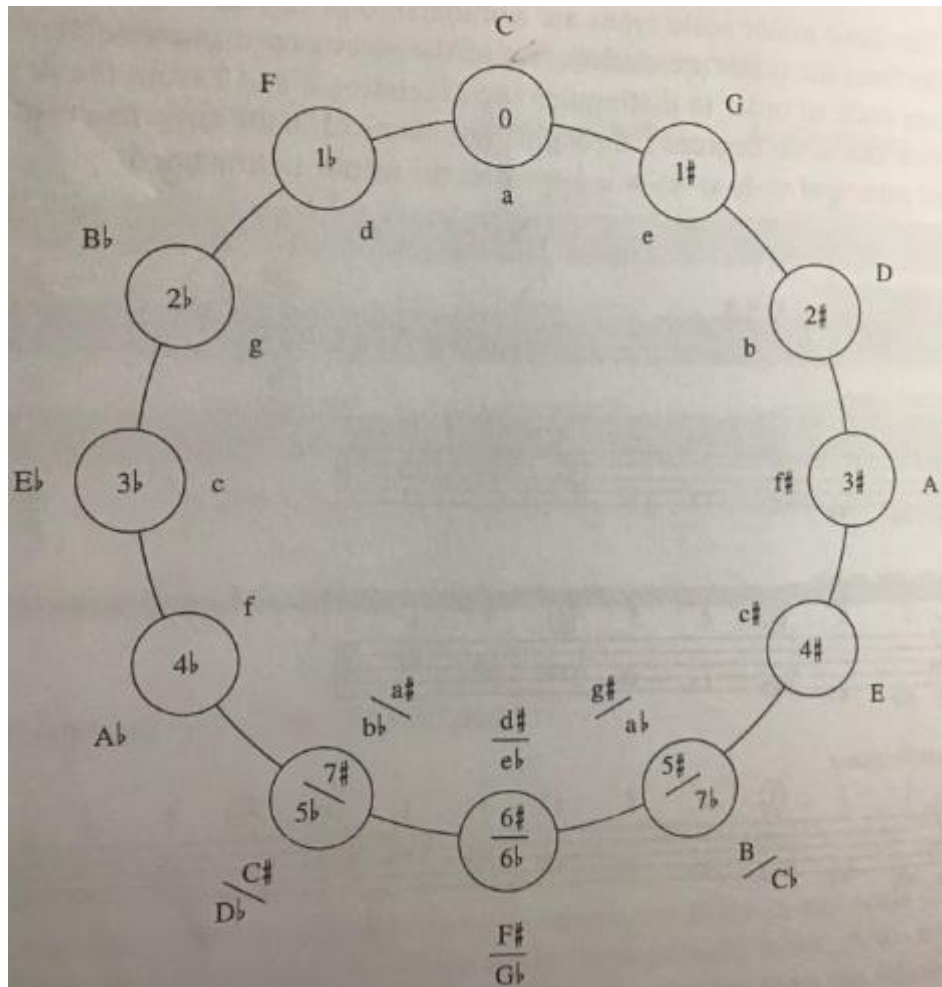
ตารางวงจรคู่ 5 ถูกกำหนดไว้สำหรับบันไดเสียง C เมเจอร์ และบันไดเสียง A ไมเนอร์
นักเรียนควรทดเสียง ความสัมพันธ์เหล่านี้ไปยังกุญแจเสียง

ตามทีในหนังสือ Structural Functions of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Schoenberg, 1948) ได้กล่าวไว้ว่า

แนวคิด เรื่องเขตแดน (Regions) เป็นผลสืบเนื่องทางตรรกะของหลักการของความซ้ำซากจำเจ ตามหลักการนี้ ทุกการแยกแยะ (Every digression) จากโทนิคจะถือว่ายังอยู่ภายใน ระบบอิงกุกุญแจเสียงไม่ว่าทางตรงหรือทางอ้อมไม่ว่าจะเกี่ยวข้องกันอย่างไรใกล้ชิดหรือเกี่ยวข้องกันจากระยะไกล กล่าวอีกนัยหนึ่ง มีเพียงระบบเสียงเดียวในชิ้นงานและทุก ๆ เซ็กเมนต์ (Segment) ที่แต่ก่อนถือว่าเป็นระบบอิงกุกุญแจเสียงอื่นเป็นเพียงเขตแดนเท่านั้น ซึ่งมีความแตกต่างกันของเสียงประสานภายในระบบอิงกุกุญแจเสียง

ตามทีในหนังสือ Tonal Harmony เขียนโดย สเตฟาน คอสต์ก้า (Stefan Kostka) และ โดโรธี เพย์น (Dorothy Payne) (Kostka & Payne, 2009) ได้กล่าวไว้ว่า

วงจรรูปร่าง คือ แผนภาพวงกลมที่แสดงถึงโครงสร้างของเครื่องหมายกุกุญแจเสียงทั้ง 12 เสียง เป็นวิธีการจัดโทนเสียงทั้ง 12 เสียงให้เป็นลำดับของคู่ 5 เพอร์เฟค ถ้าโน้ตตัว C เป็นจุดเริ่มต้นลำดับบันไดเสียงเมเจอร์ทางซาร์ป คือ G, D, A, E, B, F#, C# มีบันไดเสียงที่ใช้กุกุญแจเสียงร่วมที่เป็นบันไดเสียงไมเนอร์ คือ E, B, F#, C# G#, D#, A# และลำดับบันไดเสียงเมเจอร์ทางแฟล็ต คือ F, Bb, Eb, Ab, Db, Gb, Cb มีบันไดเสียงที่ใช้กุกุญแจเสียงร่วมที่เป็นบันไดเสียงไมเนอร์ คือ D, G, C, F, Bb, Eb, Ab



ภาพที่ 28 วงจรคู่ห้าที่แสดงถึงเครื่องหมายกุญแจเสียง

การเรียบเรียงเกือบทั้งหมดจากโทนอล (Tonal) เริ่มต้นและจบลงด้วยกุญแจเสียงเดียวกัน บางครั้ง โหมดจะเปลี่ยนจากไมเนอร์ไปเมเจอร์ แต่ประเด็นสำคัญยังคงเหมือนเดิม ชิ้นงานเริ่มต้นด้วยบันไดเสียง C ไมเนอร์ และจบลงด้วยบันไดเสียง C เมเจอร์ ทั้ง 2 บันไดเสียงยังคงอยู่ในโน้ตตัว C แม้แต่งานที่มีหลายท่อน (Multi movement) ก็เริ่มต้นและจบลงด้วยกุญแจเสียงเดียวกันแม้ว่าการเคลื่อนไหวภายในมักจะใช้กุญแจเสียงที่ต่างกัน เราจะใช้คำว่า การเปลี่ยนกุญแจเสียง

การเปลี่ยนกุญแจเสียงคือการเปลี่ยนศูนย์การเสียงที่เกิดขึ้นภายในแต่ละท่อน แม้ว่าชิ้นงานจะเริ่มต้นและจบลงด้วยกุญแจเสียงเดียวกัน แต่โดยทั่วไปกุญแจเสียงอื่น ๆ มักถูกบอกไว้ อ้างอิงหรือกำหนดมาอย่างชัดเจน การเปลี่ยนกุญแจเสียงให้นุ่มนวลต้องใช้คอร์ดที่ร่วมกันระหว่าง 2 กุญแจเสียงเพื่อให้ทั้ง 2 กุญแจเสียงเชื่อมเข้าหากัน

ความสัมพันธ์ของกุญแจเสียง 2 กุญแจเสียงที่มีเสียงเหมือนกัน แต่สะกดไม่เหมือนกันเรียกว่า กุญแจเสียงเอ็นฮาร์โมนิก ถ้าบันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงไมเนอร์มีโทนิคเดียวกันเรียกว่ากุญแจเสียงคู่ขนาน ถ้ามีเครื่องหมายกุญแจเสียงที่เหมือนกันเรียกว่ากุญแจเสียงร่วม

บางครั้งการคลี่คลายเสียงของฟังก์ชันระดับ 2 ที่ไม่เป็นไปตามปกติ (Irregular) หรือ Deceptive นั้นไม่ได้เป็นเช่นนั้นจริง ๆ ตัวอย่างเช่น เป็นที่รู้กันว่าการคลี่คลายเสียงของคอร์ด $vii^{\circ 7}/V$ ในตัวอย่าง a นั้นเป็นปกติอย่างสมบูรณ์เพราะว่าคอร์ดหกสี่ที่เคเดนซ์ (Cadential six-four chord) I_4^6 นั้นแทนคอร์ด V ที่กำลังจะมา แต่ถ้าดูตัวอย่าง b ที่ซึ่งฟังก์ชันที่ดูเหมือนเป็นคอร์ด $vii^{\circ 6}/iii$ ที่การคลี่คลายเสียงของคอร์ด V ถูกเลื่อนออกไปด้วยคอร์ด I_4^6 ในการคลี่คลายเสียงแบบนี้สิ่งที่สำคัญคือ จะต้องรู้ว่าคอร์ด $vii^{\circ 7}/V$ เป็นคอร์ดเอ็นฮาร์โมนิก (Enharmonic chord) แม้ว่าจะไม่ต้องตามกฎทฤษฎีก็ตาม

The image shows two musical examples, 'a' and 'b', on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Example 'a' shows a sequence of chords: F major (I), ii⁶ (F major), vii^{o 7}/V (F major), and I₄⁶ (F major) resolving to V (F major). Example 'b' shows a sequence of chords: F major (I), ii⁶ (F major), vii^{o 7}/V (F major), I₄⁶ (F major), and iii (F major) instead of V (F major). Brackets under the I₄⁶ chords in both examples indicate they are equivalent to V.

ภาพที่ 29 Deceptive Resolution ของฟังก์ชันระดับ 2

อย่างไรก็ตาม การคลี่คลายเสียงของฟังก์ชันระดับ 2 เกิดขึ้นอย่างแน่นอนโดยทั่วไป คือการคลี่คลายเสียงของคอร์ด V^7 /บนบริเวณที่คอร์ดของคอร์ด vi หรือคอร์ด Vi นั้นคือการ เปลี่ยนแปลง ฤกษ์เสียงชั่วคราว (Tonicization) มักเกิดขึ้นที่การดำเนินคอร์ด $V^7 - vii^{\circ 7}/vi - vi$ และ $I_4^6 - vii^{\circ 7}/vi - vi$

ตามทีในหนังสือ Traditional Harmony เขียนโดย พอล ฮินเดมิธ (Paul Hindemith) (Hindemith, 1943) ได้กล่าวไว้ว่า

1. การเปลี่ยนฤกษ์เสียง (Modulation) คือ ดำเนินคอร์ดจาก 1 ระบบอิงฤกษ์เสียง เข้าไปยังอีก 1 ระบบอิงฤกษ์เสียงอื่นๆ วิธีที่ง่ายที่สุด ในการจัดตั้งระบบอิงฤกษ์เสียงคือเคเดนซ์ เริ่มจากเคเดนซ์ที่สั้นที่สุดประกอบด้วย 3 คอร์ดของระบบอิงฤกษ์เสียง สุดท้ายจะต้องจบด้วยคอร์ดทรียแอดโทนิค
2. แข็งแรงที่สุดและพบบ่อยที่สุดคือเคเดนซ์ที่คอร์ดโดมินันท์นำหน้าโทนิคคอร์ด คอร์ดที่อยู่ก่อนหน้าคอร์ดโดมินันท์อาจถูกสร้างขึ้นบนบันไดเสียงสแต็ปใดก็ได้
3. ความแน่นอนของเคเดนซ์จะลดลงตามสัดส่วนของความสัมพันธ์ของที่ถัดจากคอร์ดสุดท้ายของโทนิคจะยิ่งห่างไกลมากขึ้น
4. เคเดนซ์เปิด เป็นเคเดนซ์ที่ไม่ได้มุ่งเป้าไปหาคอร์ด I แต่มุ่งไปหาคอร์ดโดมินันท์ ในบันไดเสียงไมเนอร์มักตามหลังด้วยคอร์ด iv° และในบันไดเสียงเมเจอร์มักตามหลังด้วยคอร์ด V°/V เคเดนซ์นี้จะไม่ได้ให้ความชัดเจนในระบบอิงฤกษ์เสียง เหมาะแก่การเป็นเคเดนซ์ผ่านในระหว่างการพัฒนา ระบบเสียงหรือเป็นเคเดนซ์สุดท้ายที่ตั้งใจให้จบแบบเปิดกว้างและไม่มีกำหนด

5. ระบบอิงกฤษฎะเสียงใหม่ของการเปลี่ยนกฤษฎะเสียง ถูกสร้างขึ้นในลักษณะเดียวกับระบบอิงกฤษฎะเสียงดั้งเดิม ระหว่างระบบอิงกฤษฎะเสียงดั้งเดิมกับระบบอิงกฤษฎะเสียงใหม่จะมีบริเวณที่อยู่ระหว่าง 2 ระบบอิงกฤษฎะเสียงประกอบไปด้วยคอร์ตร่วมที่ใช้ร่วมกันทั้ง 2 ระบบอิงกฤษฎะเสียงหรือกลุ่มคอร์ต ที่มีความหมายเหมือนกัน การเปลี่ยนกฤษฎะเสียงที่ง่ายที่สุด คือ ใช้จิ้งหะของทรีแอดโทนิคของระบบอิงกฤษฎะเสียงเดิมที่สามารถตีความได้เป็น 2 ระบบอิงกฤษฎะเสียง



ห้องที่ 22-26

Chord symbols for measures 22-26:

Measures 22-23: Eb: V iii[♯] vi V/V V/V

Measures 24-25: Bb: ii V V I V vi Ger[♯]/vi V/vi III[♯] ii[♯] V

Measure 26: Bbm: ii[♯] V V[♯] iv[♯] VII

ภาพที่ 30 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต
เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 22-26

จากบทวิเคราะห์คอร์ดห้องที่ 22-26 ห้องที่ 22 เป็นทำนองรอง (Second theme) ในสังคีต
ลักษณะโซนาตาที่จะอยู่ในโดมิแนนท์คีย์ (Dominant Key) และยังเป็นรอยต่อจากห้องที่ 21 ที่เป็นคอร์ด
Ger[♯] ในคีย์ Bb เมเจอร์ที่ทำเคเดนซ์เปิดโดยคอร์ดในห้อง 22 เป็นคอร์ด V ของคีย์ Eb เมเจอร์ส่งไป
หาคอร์ด iii[♯] ในจังหวะที่ 4 ยกและจังหวะตกที่ 1 ให้ห้องที่ 23 จากนั้นเปลี่ยนคอร์ด vi ในจังหวะ 1
ยกในห้องที่ 23 โดยทำเคเดนซ์ชัดและใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับ 2 V/V ในคีย์ Eb เมเจอร์โดยทำ ii - V
- I ในคีย์ Bb เมเจอร์เพื่อตั้งคีย์ Bb เมเจอร์ที่เป็นโดมิแนนท์คีย์ของ Eb เมเจอร์และดำเนินอยู่ในคีย์ Bb
เมเจอร์ในห้องที่ 24-25 ความพิเศษอยู่ที่ห้องที่ 25 ตรงคอร์ดในจังหวะที่ 4 ที่เป็นคอร์ด V ตรงจุดนี้
บรามส์ใช้คอร์ด V เชื่อมไปหาคีย์ Bb ไมเนอร์ที่เป็นกุญแจเสียงคู่ขนาด (Parallel key) ในห้อง 26-27
ในห้องที่ 27 บรามส์ใช้คอร์ดในจังหวะที่ 4 ที่เป็นคอร์ด V เชื่อมกลับมาคีย์ Bb เมเจอร์ในห้องที่ 28

Chord symbols for measures 27-28:

Measure 27: Bbm: i[♯] ii[♯] V

Measure 28: Bb: V I V/ii

ภาพที่ 31 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต
เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 27-28

สำหรับทางคลาริเน็ตจุดสำคัญอยู่ที่ห้องที่ 22 โน้ตตัว F ในจังหวะที่ 1 นั้นเชื่อมความตึงเครียดมาจากจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 21 เนื่องจากโน้ตตัว E เป็นตัว #1 ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ที่เป็นโน้ตลีดิงของคอร์ดูทูก่ออกเมนเทดแบบเยอรมันที่จะมาคลี่คลายความตึงเครียดที่โน้ตตัว F ในจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 22

ผู้วิจัยแนะนำให้เล่นโน้ตตัว F ในจังหวะที่ 1 ให้มีความแข็งแรงและมั่นคงแต่ต้องทำไดนามิคเบา โดยให้คิว (Cue) เป็นการเริ่มประโยคใหม่และทำการคลายความตึงเครียดในจังหวะที่ 2 เพราะโน้ตตัว F ลงในคอร์ด V เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด V ในคีย์ Bb เมเจอร์

จากนั้นทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว G ที่อยู่ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 23 โดยทำการค้างความตึงเครียดไว้ที่ตัว G จากนั้นมาคลี่คลายความตึงเครียดที่โน้ตตัว C ในจังหวะที่ 2 เพราะเป็นจุดสำคัญที่เกิด เคเดนซ์ชัด โดยทางโน้ตของเปียโนนั้นทำโน้ตลีดิงไปแล้วในจังหวะยกในจังหวะที่ 1 โน้ตทางคลาริเน็ตจึงต้องค้างความตึงเครียดไว้เพื่อทำการคลี่คลายในจังหวะที่ 2

พื้นที่ของบริเวณห้องที่ 23 นั้นเป็นพื้นที่ของการเปลี่ยนกัญแจเสียง (Modulate) โดยที่เปียโนทำการ ii - V - I ใน Deceptive Function คือการใช้คอร์ดรวมเพื่อเปลี่ยนคีย์ ดังนั้นโน้ตทางคลาริเน็ตจึงต้องเพิ่มความตึงเครียดเข้าไปในจังหวะที่ 3 ยกและ 4 ของห้องที่ 23 เพราะทำนองเป็นโน้ตที่อยู่ในคอร์ด V/V ในคีย์ Eb เมเจอร์และเป็นโน้ตในคอร์ด V ในคีย์ Bb เมเจอร์เช่นกัน จึงเป็นเหตุผลว่าทำไมถึงต้องเพิ่มความตึงเครียดตรงจุดนี้ และทำการคลี่คลายในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 24 แต่จะต้องคงทิศทางของเสียงและความตึงเครียดไปจนถึงโน้ตตัว C ที่อยู่ในจังหวะที่ 3 ของห้อง 25 โดยจะต้องเพิ่มความตึงเครียดขึ้นเรื่อย ๆ ในตำแหน่งที่เป็นโน้ตนอกคอร์ดจากนั้นคลี่คลายความตึงเครียดลงตรงโน้ตในคอร์ดตามจุดต่าง ๆ โดยห้ามทำให้ประโยคขาดออกจากกัน ในช่วงปลายของประโยคที่เป็นโน้ตตัว C จะต้องทำการคลี่คลายความตึงเครียดทั้งหมดที่โน้ตตัว C เนื่องจากคลาริเน็ตต้องส่งให้เปียโนทำเคเดนซ์เปิด ในจังหวะที่ 3-4 ให้ห้องที่ 25 จากนั้นในห้องที่ 26 บรามส์ ใช้ทำนองของห้องที่ 25 มาเปลี่ยนตำแหน่งของบันไดเสียงโดยการทดเสียงไปที่คีย์ Bb ไมเนอร์

ผู้วิจัยแนะนำให้เพิ่มความตึงเครียดในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 26 เนื่องจากเป็นโน้ตตัวสำคัญของคอร์ดเพราะในจังหวะที่ 2 เป็นคอร์ด V⁺ ของคีย์ Bb ไมเนอร์โดยทางโน้ตคลาริเน็ตเป็นโน้ต C#⁺ ที่จะเป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ดและเป็นขั้วคู่ ออกเมนเทดกับโน้ตตัว F ในคอร์ด จึงต้องเพิ่มความตึงเครียดและมาคลี่คลายลงโน้ต Eb ในจังหวะที่ 3 ของห้อง 26 ที่จะลงโน้ตเป็นตัวฐานคอร์ดของคอร์ด iv⁶ พอดี

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียง และเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะพึงพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง การแนะนำอย่างระมัดระวังและการแก้ปัญหาโดยการคลี่คลายเสียง นั่นคือ ระบบ ระบบเสียงเกิดขึ้นเมื่อคนได้รับความพึงพอใจจากการคลี่คลายของเสียง การแนะนำรูปแบบแรกและง่ายที่สุดที่เราจะพบคือการเตรียมการ ในที่นี้เสียงที่จะกลายเป็นเสียงกระด้างควรจะร้องด้วยเสียงเดียวกันในคอร์ดก่อนหน้าเพื่อเป็นเสียงที่กลมกลืนกัน

การกำเนิดของคอร์ดทบเจ็ดออกเมนเทดพริกกลับครั้งที่ 2 มักจะอธิบายในลักษณะต่อไปนี้ โดยในบันไดเสียงเมเจอร์ เราสามารถยกโน้ตฐานคอร์ดและโน้ตตัวที่ 3 และลดโน้ตที่ 5 ต่ำลงครึ่งเสียงของทบเจ็ดออกเมนเทดพริกกลับครั้งที่ 2 บนคอร์ด ii_5^6 และในบันไดเสียงเมเนอร์ เราสามารถยกโน้ตฐานคอร์ดของคอร์ดทบเจ็ดบนคอร์ด IV^7 โดยทำให้ได้สองคอร์ดที่เสียงเหมือนกันและฟังก์ชันของแต่ละคอร์ดก็คล้ายคลึงกัน

C : ii_5^6 Augmented Six-Five c : IV^7 Augmented Six-Five

ภาพที่ 32 ตัวอย่าง คอร์ดทบเจ็ดออกเมนเทดพริกกลับครั้งที่ 2

สองคอร์ดเหล่านี้สามารถที่จะคลี่คลายไปยังคอร์ดหกสี่ (Six-four chord) ของคอร์ด I ได้ และทั้งสองคอร์ดยังสามารถคลี่คลายไปยังคอร์ด V ถึงแม้ว่าการบันทึกโน้ตอาจแตกต่างกัน

A B

Piano

C : Augmented Six-Five I_6 c : Augmented Six-Five I_6

ภาพที่ 33 ตัวอย่าง A และ B ของคอร์ดทบเจ็ดออกเมนเทดพริกกลับครั้งที่ 2 ที่คลี่คลายไปยังคอร์ดหกสี่ ของคอร์ด I

Piano

C D

Augmented Six-Five V Augmented Six-Five V

ภาพที่ 34 ตัวอย่าง C และ D ของคอร์ดทบเจ็ดออกเมนเทตพริกกลับครั้งที่ 2 ที่คลี่คลายไปยังคอร์ด V

การกำเนิดของคอร์ดเหล่านี้ที่ผมได้กล่าวถึงเป็นเพียงแค่วิธีการ ผมรู้จักตัวอื่น ๆ และหลายชื่อที่สำคัญสำหรับคำนี้ แต่ผมต้องกล่าวถึงว่า ดูเหมือนว่าคอร์ดที่ได้รับการกำหนดชื่อว่า Augmented four-three chord ในทางปฏิบัติมันแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากคอร์ดที่เหมาะสมกับคำนี้ หากโน้ตของคอร์ดถูกเรียงลำดับใหม่ โดยทำโน้ตอื่น ๆ ของคอร์ดสลับกันโดยปรากฏในเบส แล้วเราสามารถตีความคอร์ดที่เกี่ยวข้องเหล่านี้เป็นการพริกกลับของคอร์ดเดียวกันเท่านั้น โดยเฉพาะเมื่อฟังก์ชันเหล่านี้เหมือนกัน “แล้วทำไมต้องมีหลายชื่อล่ะ” บนขอบเขตของแต่ละเสียงของคอร์ดคอร์ดทบเจ็ดออกเมนเทตพริกกลับครั้งที่ 2 การคลี่คลายเสียงของคอร์ดทบเจ็ดออกเมนเทตพริกกลับครั้งที่ 2 ไปหาคอร์ด V แสดงให้เห็นถึงการขนานกันของสองเสียงที่เหมือนกัน ดังนั้นการเลือกที่อยู่ในตัวอย่าง D จึงถูกเลือกอยู่บ่อยครั้งหรืออีกทางหนึ่งก็คือการพูดว่า “Mozart fifths” หมายความว่าสามารถใช้ได้ ไม่ใช่เพราะว่าเสียงดี แต่เพราะโมทซาร์ทได้เขียนมันลงในงานของเขา

ตามที่ในหนังสือ Tonal Harmony เขียนโดย สเตฟาน คอสต์ก้า (Stefan Kostka) และ โดโรธี เพย์น (Dorothy Payne) (Kostka & Payne, 2009) ได้กล่าวไว้ว่า

ขั้นคู่ของคอร์ดคู่หกออกเมนเทต วิธีหนึ่งที่ใช้เน้นเสียงคือการเข้าหาด้วยครึ่งเสียงขึ้น (By half step) ไม่ว่าจะป็นด้านบนหรือด้านล่างในตัวอย่าง A และ B โดยใช้ครึ่งเสียงขึ้นไปทีคอร์ดโดมินันท์ในบันไดเสียง G ไมเนอร์เข้าใกล้คอร์ดโดมินันท์ด้วยครึ่งเสียงขึ้นจากด้านบนและด้านล่างพร้อมกันจะทำให้การเข้าใกล้คอร์ดโดมินันท์มีความเข้มข้นมากขึ้นที่ปรากฏในตัวอย่าง C คุณจะเห็นว่าเสียงทั้งสองที่เข้ามาจะสร้างช่วงเสียงส่วนสูงตั้งฉากของขั้นคู่ของคอร์ดคู่หกออกเมนเทต วิธีนี้ในการเข้าหาคอร์ดโดมินันท์เป็นวิธีแยกแยะประเภททั้งหมดของ Pre-dominant chord ซึ่งเรียกว่าคอร์ดคู่ 6 ออกเมนเทต

A B C

g : V V +6 V

ภาพที่ 35 ตัวอย่าง A, B, และ C ของขั้นคู่ของคอร์ดคู่ 6 ออกเมนเทต

ลักษณะเด่นต่าง ๆ ของคอร์ดคู่หกออกเมนเทต คือ

1. คอร์ดที่เข้ามาเป็นคอร์ด V
2. โน้ตตัวที่ 6 ในบันไดเสียงไมเนอร์ ปรากฏในเสียงเบส ถ้าเป็นในบันไดเสียงเมเจอร์ โน้ตตัวที่ 6 จะต่ำลงครึ่ง (b6)
3. เสียง #4 อยู่ในส่วนบน

ขั้นคู่ 6 ออกเมเนตเป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิก กับโน้ตขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ ความต่างระหว่างการเกิดของขั้นคู่ 6 ออกเมเนต และโน้ตขั้นคู่ 7 ไมเนอร์สามารถจำแนกได้ง่าย ๆ ด้วยหูของคุณ โดยทั่วไป โน้ตคู่ 7 ไมเนอร์จะคลี่คลายเสียงตัวเองเช่นในตัวอย่าง A ส่วน คู่ 6 ออกเมเนต จะคลี่คลายเสียงตัวเองเช่นในตัวอย่าง B

A

B

G: I V I

F: iv⁶ +⁶ V 7 i

ภาพที่ 36 ตัวอย่างการคลี่คลายเสียง A และ B ของขั้นคู่ 6 ออกเมเนต และโน้ตขั้นคู่ 7 ไมเนอร์

ในส่วนของเสียง คู่ 6 ออกเมเนต มักจะคลี่คลายเสียงโดยการวิ่งออกไปครึ่งเสียงขึ้น ตามความเป็นนิสัยของเสียงคู่ 6 ออกเมเนต ที่จะนำไปสู่คอร์ดโดมิแนนท์ ในกรณีที่เป็นไปได้เล็กน้อยมาก ส่วนบนของคู่ 6 ออกเมเนต อาจจะเคลื่อนลงเป็นโน้ตโครมาติก เพื่อสร้างโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด V⁷ ซึ่งมักเกิดขึ้นเมื่อมีโน้ตในโครงสร้างของคอร์ดคู่หกออกเมเนต ที่มีโน้ต 3 ตัวขึ้นไปหรือมากกว่าสามตัวเนื่องจากเหตุผลที่กล่าวถึงข้างต้นทำให้โครงสร้างของคอร์ดคู่หกออกเมเนต นั้นเป็นคอร์ดที่แข็งแรงที่สุดในบรรดาคอร์ดใน Pre-dominant chord และมักเคลื่อนตรงไปยังคอร์ด V หรือ i⁶ - V โดยมันถูกใช้บ่อยครั้งหลังจากการเปลี่ยนทิวทัศน์เสียงไปยังบันไดเสียงเป้าหมายเพื่อให้เสียงฟังเข้าใจว่าการเปลี่ยนทิวทัศน์เสียงมีอยู่จริง และความจริงคือมันให้เหมือนคอร์ด N⁶ (Neapolitan sixth chord)

โดยปกติแล้วคอร์ดคู่หกออกเมเนต ประกอบด้วยเสียงมากกว่าสองโน้ตและเมื่อมีเสียงที่สามรวมอยู่ มักจะเป็นโน้ตโทนิค ซึ่งอยู่ห่างจากโน้ตทางเบสเป็นคู่ 3 เมเจอร์ การรวมกันของเสียงเหล่านี้เรียกว่าคอร์ดคู่หกออกเมเนตแบบอิตาลี (Italian augmented sixth chord) ซึ่งแสดงในภาพตัวอย่างที่

Bb: +⁶ It⁶

ภาพที่ 37 คอร์ดคู่หกออกเมเนตแบบอิตาลี

ห้องที่ 27-31

Bbm: i° ii° V
 Bb: V I V/ii ii V V V^7 IV/F iv/F $\bar{6}$

ภาพที่ 40 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต
 เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 27-31

จากบทวิเคราะห์คอร์ดห้องที่ 27-31 นั้นห้องที่ 27 เป็นรอยต่อของคีย์ Bb ไมเนอร์โดย บรามส์ได้ใช้คอร์ด V ในคีย์ Bb ไมเนอร์เชื่อมกลับมาหาคีย์ Bb เมเจอร์โดยใช้คอร์ด V ที่เป็นคอร์ดร่วมในกุญแจเสียงคู่ขนานจากนั้นตั้งคีย์ในห้องที่ 28 และทำการยึดทางเดินคอร์ดออก เล็ก ๆ ด้วยคอร์ด V^7/ii ในจังหวะ 3 ยกส่งไปหาห้องที่ 29 ที่เป็นคอร์ด ii ในจังหวะ 1 ยกและคอร์ด V ในจังหวะ 3 ยก จากนั้นในห้องที่ 30 จะเพิ่มความตึงเครียดของเสียงโดยเพิ่มคอร์ด V^7 เข้าไปเพื่อทำ เคเดนซ์ปิดเล็ก ๆ ในห้องที่ 31 ด้วยคอร์ด I_4^6 จากนั้นทำการยึดทางเดินคอร์ดออกในห้องที่ 32 และห้องที่ 33 จนถึงเคเดนซ์จริง ๆ ที่เป็น เคเดนซ์เปิด ในห้องที่ 34 ตรงจุดนี้จะมีคอร์ดพิเศษในห้องที่ 31 ในจังหวะ 1 ยกและ 2 ตรงคอร์ดนี้จะเป็นการผสมเสียงคอร์ดโดยใช้คู่ 5 ในคอร์ด V ที่เป็นโน้ต F และ Bb กับคอร์ด IV พลิกกลับชั้นที่ 2 ที่เป็นโน้ต Bb และ Eb โดยให้คลาริเน็ตเล่นโน้ตตัวที่ 3 และ b3 ของคอร์ด IV เข้าด้วยกันหรือเรียกง่าย ๆ ว่าคอร์ด Eb เมเจอร์ที่มีเบสเป็นตัว F และคอร์ด Eb ไมเนอร์ที่มีเบสเป็นโน้ตตัว F คือ Eb เมเจอร์/F และ Eb ไมเนอร์/F หรือจะเรียกอีกอย่างว่า IV^{sus2} และ iv^{sus2} ส่งไปหา I_4^6 ในจังหวะที่ 3 ยกและ 4

ห้องที่ 27-28

Clarinet in Bb

Piano

27

28

Bbm: i⁶ ii⁶ V
Bb: V I V/ii

ภาพที่ 41 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 27-28

สำหรับทางคลาริเน็ตจุดสำคัญอยู่ที่ห้องที่ 27 ผู้วิจัยแนะนำให้ทำทิศทางของโน้ตในห้องที่ 27 โดยเริ่มจาก Ab ค่อย ๆ ดิ่งขึ้นไปหาโน้ตตัว C จากนั้นให้ทำทิศทางของโน้ตไปหาโน้ตตัว F โดยค่อย ๆ เบาลง และให้ทำการเริ่มประโยคใหม่ในโน้ตตัว F ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 28 เพื่อเป็นการตั้งคีย์ Bb เมเจอร์ขึ้นมา ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 28 โน้ตตัว F จะกลายเป็นเสียงกระด้างเนื่องจากทางโน้ตเปียโนนั้นบรรเลงคอร์ด V/ii โน้ตตัว F ของทางโน้ตคลาริเน็ตพอประสานกับคอร์ดแล้วผลลัพธ์จะกลายเป็นคอร์ด V⁷/ii ทำให้เกิดความตึงเครียดขึ้นระหว่างโน้ตตัว F กับโน้ตตัว B ที่เป็นคู่ 5 ดิมินิชด์ในคอร์ด และโน้ตตัว F กับโน้ตตัว G ที่เป็นคู่ 7 ไมเนอร์ ให้ผู้บรรเลงคลีคลายเสียงในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 28 ในโน้ตตัว G เนื่องจากเป็นโน้ตฐานคอร์ดของคอร์ด V/ii แต่จะต้องรักษาทิศทางของเสียงเพื่อทำการให้คิวในจังหวะที่ 1 ของห้องถัดไปเพื่อเชื่อมทำนองในห้องที่ 29 ให้ไม่ขาดออกจากกัน

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลีคลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลีคลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 29-30

Clarinet in B \flat

Piano

B \flat : ii V V V 7

ภาพที่ 42 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 29-30

จุดสำคัญอีกจุดอยู่ที่ห้องที่ 29 เนื่องจากเป็นจุดที่เกิด เคเดนซ์ซัด เล็ก ๆ ผู้วิจัยแนะนำให้ทำ ทิศทางของโน้ตจาก G ไปยัง D ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 30 โดยที่โน้ตทางคลาริเน็ตจะอยู่ในคอร์ดอยู่ แล้วในห้องที่ 29 ผู้บรรเลงเพลงแค่จูนโน้ตตามคอร์ดก็เพียงพอแต่จะต้องทำการส่งจาก C ไป D ใน จังหวะที่ 3, 4 ยกและ 1 ในห้องที่ 30 และค้างความตึงเครียดของเสียงไว้จนถึงจังหวะที่ 2 เพื่อเป็น การส่งให้เกิดผลลัพธ์ของ เคเดนซ์ซัด เล็ก ๆ ตรงบริเวณรอยต่อของห้อง 29 กับ 30 และค่อยทำการ คลี่คลายความตึงเครียดลงตรงบริเวณ 3 พยางค์ลงเล็กน้อยโดยทำทิศทางของโน้ตจากโน้ต Eb ไปหา โน้ต B \flat จากนั้นให้ค้าง ความตึงเครียดของเสียงไว้จนถึงจังหวะที่ 4 เพราะตรงจุดนี้จะเป็นการเกิดของ เสียง V 7sus4 จึงต้องค้างความตึงเครียดไว้เพื่อมาคลี่คลายลงใน 3 พยางค์ ที่เป็นโน้ตในคอร์ดโดยคลา ริเน็ตเป็นโน้ตตัวที่ 3 และ 5 ของคอร์ด V 7 พอดี

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึง เครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟัง พอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียง ในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 31

31

Clarinet in Bb

Piano

Bb: IV/F iv/F F

ภาพที่ 43 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 31

สำหรับทางคลาริเน็ตจุดสำคัญอยู่ห้องที่ 31 เป็นโน้ตที่สำคัญมาก ๆ เนื่องจากเป็นโน้ตตัวที่ 3 และ b3 ของคอร์ด IV (Eb เมเจอร์/F และ Eb ไมเนอร์/F) จึงจำเป็นอย่างมากที่จะต้องจูนคอร์ดและทำทิศทางของเสียงเพราะเป็นจุดที่เริ่มทำทางไปหา เคเดนซ์เปิด ในห้องที่ 34 ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงทำการเชื่อมประโยคมาจากจังหวะที่ 4 ที่เป็น 3 พยางค์ในห้องที่ 30 โดยรับการคลี่คลายความตึงเครียดมาจากโน้ตตัว Bb โดยให้ทำการคลี่คลายเสียงไปหาโน้ตตัว F ในจังหวะที่ 3 ของห้อง 31 จะทำให้เกิดผลลัพธ์ของคอร์ด IV (Eb เมเจอร์/F และ Eb ไมเนอร์/F) ที่คลี่คลายเข้าหาคอร์ด I_4^6 อย่างสวยงาม

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียง และเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะพึงพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง

ห้องที่ 32-34

Clarinet in Bb

Piano

Bb: V⁷ iii⁹ V⁷ V⁷; V⁹ iii⁶ iii⁶ V⁷ ii⁷F V⁷

ภาพที่ 44 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 32-34

จากบทวิเคราะห์คอร์ดห้องที่ 32-34 เป็นรอยต่อของการทำเคเดนซ์โดยห้องที่ 32 เป็นคอร์ด V⁷ ที่ต่อมาจาก I₄⁶ ในห้องที่ 31 ตรงจุดนี้จะมีคอร์ดพิเศษเกิดขึ้นในห้องที่ 33 ในจังหวะ 1 ยกและ 2 ตรงนี้เป็นคอร์ด V^{+7add9} โดยที่ทางคลาริเน็ตเป็นตัว 9 ในจังหวะที่ 2

ผู้วิจัยแนะนำว่าตรงจุดนี้ต้องนับโน้ตคลาริเน็ตเข้าไปในคอร์ดด้วยเพราะ V⁺⁷ นั้นส่งไปหา คอร์ด iii⁶ ได้ไม่แข็งแรงเท่ากับคอร์ด vii⁰/iii แต่ตรงจุดนี้คอร์ด V^{+7add9} นั้นเป็นการรวม 2 คอร์ดเข้าด้วยกันคือ คอร์ด V^{+7add9} กับคอร์ด vii⁰/iii เพื่อส่งไปหาคอร์ด iii⁶ ในจังหวะที่ 3 ยกและ 4 เพื่อทำเคเดนซ์ชัดเล็ก ๆ เหมือนกับในห้องที่ 30 จากนั้นในห้องที่ 34 บรามส์ใช้คอร์ด iii⁶ ส่งไปหาคอร์ด V⁷ ในจังหวะที่ 2, 3, และ 4 เพื่อทำเคเดนซ์เปิด

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามที่ในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียง และเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะพึงพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง

32

Clarinet in B \flat

Piano

B \flat : V 7 iii 9 V 7 V 7 iii 9

ภาพที่ 45 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 32-33

ตำแหน่งสำคัญอยู่ที่ห้องที่ 32 เนื่องจากเป็นตำแหน่งที่ส่งไปหาคอร์ดพิเศษในห้องที่ 33 ใน จังหวะ 1 ยกและ 2 ตรงคอร์ด V $^{+7add9}$ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงทำคล้าย ๆ กับห้องที่ 30 คือ ทำ ทิศทางของเสียงจากโน้ตตัว F ไปยังโน้ตตัว A ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 33 โดยระหว่างทางให้ทำการ ค้างความตึงเครียดในจังหวะที่ 1 และ 3 โดยจังหวะที่ 1 นั้นให้บรรเลงด้วยความแข็งแรงและจูนคอร์ด V 7 เนื่องจากเป็นโน้ตตัวฐานในคอร์ด V 7 จะมีความตึงเครียดที่เป็นจากคู่ 7 ที่เป็นจากโน้ตตัว F กับโน้ต ตัว Eb ให้ทำการค้างความตึงเครียดไว้และทำการคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงตรงจังหวะที่ 4 ที่เป็น 3 พยางค์ไปหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 3 จากนั้นโน้ตตัว D เป็นโน้ตนอกคอร์ด ในคอร์ด V 7 ให้ทำ การค้างความตึงเครียดไว้และทำการคลี่คลายเสียงตรงจังหวะที่ 4 ที่เป็น 3 พยางค์ไปหาโน้ตตัว A ของ ห้องที่ 33 ในจังหวะที่ 1 โดยจังหวะที่ 1 ยกและ 2 นั้นโน้ตทางคลาริเน็ตเป็นโน้ตตัวที่ 3 และ 9 ของ คอร์ด V $^{+7add9}$

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึง เครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟัง พอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียง ในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้อง จัดการผ่านการคลี่คลายเสียง และเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะพึงพอใจ ความพึงพอใจนี้เอง ที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง

33

Clarinet in Bb

Piano

Bb: V⁷ V⁹ iii⁶ iii⁶ V⁷ ii⁷/F V⁷

ภาพที่ 46 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 33-34

จุดที่สำคัญอีกจุดอยู่ที่ห้องที่ 33-34 เป็นจุดที่รับแรงส่งมาจากรอยต่อของห้องที่ 32-33 มาลงคอร์ด V^{+7add9} ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงรับทิศทางจากรอยต่อห้องที่ 32-33 ตรงโน้ตตัว A ที่ลงคอร์ดเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดส่งไปหาตัว 9 ตรงจังหวะที่ 2 นี้จะเกิดความตึงเครียดสูงมากเนื่องจากเป็นคอร์ด V^{+7add9} ที่คลาริเน็ตเป็นตัว 9 โน้ตตัวที่จะเกิดคู่กระด้างที่เป็นคู่ทริยโทนระหว่าง G กับ C# และคู่ 2 ระหว่าง F กับ G ให้ผู้บรรเลงค้างความตึงเครียดไว้โดยทำทิศทางของเสียงไปถึงตัว F จากนั้นค่อยทำการคลี่คลายเสียงในโน้ตตัว A ที่อยู่จังหวะที่ 3 ยกที่ลงคอร์ด iii^6 เป็นตัวที่ 5 ของคอร์ดพอดิแต่จะต้องรักษาทิศทางของเสียงจากโน้ตตัว F ข้างล่างไปหาโน้ตตัว F ข้างบนในจังหวะที่ 2 ของห้อง 34 ที่เป็นเคเดนซ์เปิดให้ผู้บรรเลงคลี่คลายเสียงพร้อมกับทำเคเดนซ์เปิดโดยจบที่คอร์ด V^7 ที่โน้ตคลาริเน็ตเป็นตัวฐานของคอร์ด ตรงจุดนี้จะต้องค่อย ๆ คลายความตึงเครียดทั้งหมดที่มีตั้งแต่ความตึงเครียดจากคอร์ดข้างหน้าและความตึงเครียดของคอร์ดตัวเองที่จะเกิดจากคู่ 7 ระหว่างโน้ต F กับโน้ต Eb ค่อย ๆ คลี่คลายลงพร้อมทำเคเดนซ์เปิดส่งต่อไปเปียโนช่วงเดี่ยว (Solo) ขึ้นมาแทน

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามที่ในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียง และเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะฟังพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง

ห้องที่ 35-36

Clarinet in B \flat

Piano

B \flat : V 7 ii V 7 b^9 I i vii 7 I i iii 6 V V sus4 V 7

ภาพที่ 47 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 35-36

จุดที่สำคัญจุดต่อมาอยู่ห้องที่ 35-38 เป็นจุดที่ทางคลาริเน็ตค่อย ๆ แทรกเข้ามาในคอร์ด V^7 ของเปียโนในห้องที่ 35 โดยเริ่มเล่นที่ตัวโน้ต D ในคอร์ด V^7 จึงทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงในคอร์ด V^7 เพราะเป็นโน้ตนอกคอร์ดทำให้เกิดเสียง V^7 ที่มีตัวที่ 6 ของคอร์ดเกิดขึ้นจากนั้นค่อยมากลมกลืนกับคอร์ดในจังหวะที่เป็น 3 พยางค์ที่เป็นเล่นโน้ต 7 และ 5 ของคอร์ดและจะเป็นการทำซ้ำอีกครั้งในจังหวะที่ 3 และ 4 ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตจะเล่นตัวที่ 4 ของคอร์ดในจังหวะที่ 3 จากนั้นจะคลี่คลายในจังหวะที่ 4 ที่เป็น 3 พยางค์โดยจะเล่นโน้ต 3 และ 5 ของคอร์ด V^7 ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลง รับแรงส่งที่เปียโนบรรเลงก่อนหน้า โดยเปียโนจะเน้นโน้ตที่เป็นจังหวะยกในมือขวา ให้เราทำแบบเดียวกัน โดยเน้นจังหวะยกแรกส่งเข้าจังหวะ 1 ในห้องที่ 36 จากนั้นค้างความตึงเครียดของเสียงของคอร์ดเอาไว้แล้วค่อยคลี่คลายลงในจังหวะ 3 พยางค์ ที่จะเป็นโน้ต 7 และ 5 ของคอร์ด V^7 ให้แบบเดิมในจังหวะ 3 และ 4 โดยค้างความตึงเครียดของเสียงของคอร์ดไว้ในจังหวะที่ 3 และคลี่คลายลงในจังหวะที่ 4 ที่เป็น 3 พยางค์ ที่จะเป็นโน้ต 3 และ 5 ของคอร์ด V^7 แต่จะต้องทำทั้งหมดให้เป็นทิศทางเดียวกันโดยห้ามให้ประโยคขาดออกจากกัน

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามที่ในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียง และเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะฟังพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง

ห้องที่ 37-39

(Climaxed) ที่จังหวะที่ 3 ที่โน้ตตัว C และค่อย ๆ คลี่คลายความตึงเครียดของเสียงลงที่โน้ตตัว A แต่อย่าบรรเลงเบาจนเกินไปเพราะเป็นโน้ตที่บรรเลงโน้ตเดียวกันที่เป็นชั้นคู่ 1 (Unison) กับทางโน้ตเปียโนที่มีมือขวาส่งผ่านให้เปียโนช่วงเดียวกันขึ้นมาแทน

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์



ห้องที่ 40-42

Clarinet in Bb

Piano

Bb: I vii° sus² I⁷ vi⁶ v sus⁴ ^{b13} vii⁷/IV IV⁶ vii°⁷ sus² I

ภาพที่ 49 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 40-42

ห้องที่ 40-42 เป็นบริเวณที่ให้คีย์ Bb เมเจอร์อย่างชัดเจนหลังจากที่ยืดเคเดนมานาน ทำนองจะอยู่ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตความพิเศษของจุดนี้จะมีอยู่ 2 เรื่องคือ

1. พวกคอร์ดพิเศษต่าง ๆ คือ คอร์ด vii^{sus2}, คอร์ด V^{sus4} และคอร์ด vii^{o7sus2} ทั้ง 3 คอร์ดจะมีตัวที่ 1 ของบันไดเสียงเป็นสมาชิกด้วยทำให้สีสันของคอร์ดฟังดูมีมิติมากขึ้น ผู้ฟังจะยังได้ยินตัวที่ 1 ของบันไดเสียงอยู่เสมอในขณะที่คอร์ดเปลี่ยนไปความพิเศษอยู่ที่

คอร์ด vii^{sus2} มีคู่ทริยโทนที่เป็นเสียงกระด้างที่โน้ตตัว A และโน้ตตัว Eb อยู่ก่อนแล้วแต่เพิ่มเสียงกระด้างที่คู่ 7 เมเจอร์เข้ามาที่โน้ตตัว Bb กันโน้ตตัว A ทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงจากชั้นคู่ที่ทำให้เกิดเสียงกระด้างทั้ง 2 จุด

คอร์ด V^{sus4} จะต่างจาก vii^{sus2} เนื่องจากจะเกิดที่คู่ 7 เมเจอร์ที่โน้ตตัว Bb กันโน้ตตัว A และจะได้ยินเสียงตัวที่ 1 ของบันไดเสียงลากคางไว้เป็นคู่ 4 อยู่ด้านล่าง

คอร์ด vii^{o7sus2} จะเหมือนกับคอร์ด vii^{sus2} คือมีเสียงกระด้างที่โน้ตตัว A และโน้ตตัว Eb และเสียงกระด้างที่คู่ 7 เมเจอร์ที่โน้ตตัว Bb กันโน้ตตัว A แต่จะพิเศษกว่าที่เพิ่มคู่ทริยโทนเข้ามาที่โน้ตตัว C และโน้ตตัว Gb ที่ vii^{o7} และคู่เสียงกระด้างที่เกิดจากคู่ 5 ออกเมนเทดหรือคู่ 6 ไมเนอร์ที่โน้ตตัว Bb กันโน้ตตัว Gb ทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงจากชั้นคู่ที่ทำให้เกิดเสียงกระด้างทั้ง 4 จุดจึงเป็นคอร์ดที่มีเสียงกระด้างค่อนข้างมาก

2. มือขวา ของเปียโนที่เป็น 3 พยางค์เป็นแนวทำนองสอดประสานไปกับทำนองที่อยู่กับทางโน้ตคลาริเน็ต

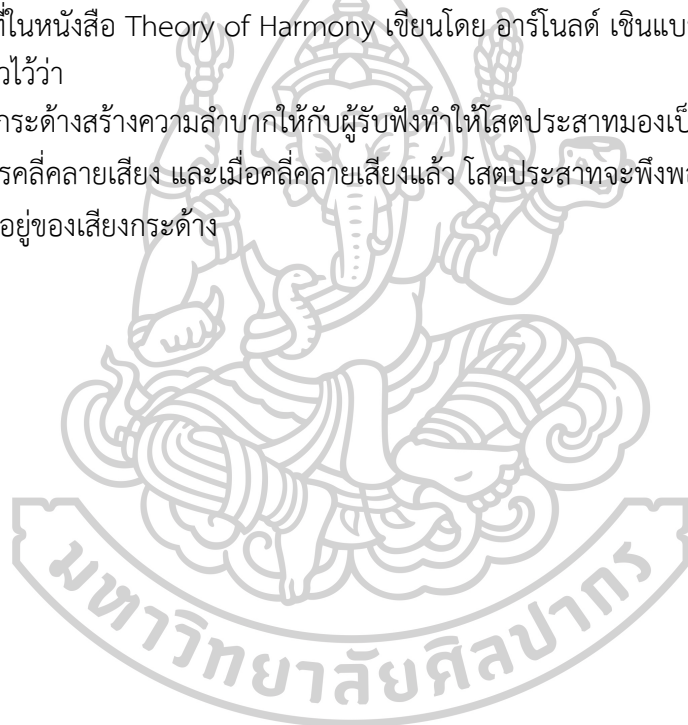
ผู้วิจัยแนะนำให้เน้นโน้ตตัว Bb ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 40 จากนั้นคลี่คลายลงที่โน้ตตัว A และโน้ตตัว E ตามทิศทางของทำนองและทิศทางของเสียง จากนั้นให้เน้นโน้ตตัว A ในจังหวะตกและคลี่คลายลงที่โน้ตตัว G ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 41 เนื่องจากโน้ตตัว A เป็นเสียงกระด้างที่คู่ 7 เมเจอร์กับคอร์ด I⁷ ที่โน้ตตัว Bb และโน้ตตัว A จึงต้องคลี่คลายความตึงเครียดไปหาโน้ตตัว G ที่จะเป็นโน้ตฐานคอร์ดของคอร์ด vi⁶ จากนั้นในห้องที่ 42 ให้ใช้โน้ตตัว D ในจังหวะยก

ส่งไปหาโน้ตตัว Eb ในจังหวะตกของจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 42 เพราะโน้ตตัว D เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V^{7b9}/IV เป็นโน้ตลีดตั้งที่ชี้ไปหาคอร์ด IV_4^6 ในจังหวะที่ 2 โน้ตตัว Eb จะเป็นโน้ตฐานคอร์ดของคอร์ด IV_4^6 พอตีส่งไปหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 3 ทำการคลี่คลายเสียงตามแนวทำนองโดยกำหนดจุดมุ่งหมายไว้ที่โน้ตตัว F ในจังหวะตกจังหวะที่ 4 โน้ตตัว F จะตรงกับโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด I และทำการแตกคอร์ดตามสมาชิกของคอร์ด I ระหว่างทางในจังหวะที่ 3 เราจะได้ยินเสียงของคอร์ด vii^{7sus2} คลี่คลายเสียงเข้าหาคอร์ด I ในจังหวะที่ 4

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บราสส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บราสส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

เสียงกระด้างสร้างความลำบากให้กับผู้รับฟังทำให้โสตประสาทมองเป็นเครื่องกีดขวางซึ่งต้องจัดการผ่านการคลี่คลายเสียง และเมื่อคลี่คลายเสียงแล้ว โสตประสาทจะฟังพอใจ ความพึงพอใจนี้เองที่รับรองการมีอยู่ของเสียงกระด้าง



ห้องที่ 43-45

Cl. 43

Pno.

Bb: vii^o/V vii^o/V V⁷ V⁷ I I vii^o vii^o vi^o add9 V^o V

ภาพที่ 50 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 43-45

จุดสำคัญอยู่ที่ห้องที่ 43 ทำนองจบลงที่ทางโน้ตคลาริเน็ตที่โน้ตตัว Bb ในจังหวะที่ 1 ทางโน้ตเปียโนมือขวาบรรเลงเป็น 3 พยางค์ในจังหวะที่ 1, 2 และเซบิต 2 ชั้นในจังหวะที่ 3, 4 เพื่อทำเคเดนซ์ปิด จากนั้นในห้องที่ 44 ทำนองจะถูกสลับไปที่ทางโน้ตเปียโนที่มีมือขวาแทนทางโน้ตคลาริเน็ตที่บรรเลงทำนองในห้องที่ 40-42 โดยที่ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงเป็นทำนองสอดประสานแทนจบด้วยเคเดนซ์แบบเปิด

ผู้วิจัยแนะนำให้เน้นโน้ตตัว Bb ในจังหวะตกในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 43 เนื่องจากเป็นทำนองตัวสุดท้ายของประโยคก่อนหน้าจากนั้นให้เน้นที่โน้ตตัว E ในจังหวะที่ 2 เพราะเป็นโน้ตที่ต่ำที่สุดของเครื่องคลาริเน็ตหากเป่าเบาจนเกินไปจะสูญเสียเสียงของเปียโนไม่ได้ทำให้ผู้ฟังไม่ได้ยินจากนั้นให้ผู้บรรเลงเพิ่มความเข้มของเสียงและทำทิศทางของเสียงโดยมีจุดมุ่งหมายที่โน้ตตัว D ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 44 เพราะ โน้ตตัว F จะเป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด V⁷ และโน้ตตัว Eb จะเป็นโน้ตตัว 7 ของคอร์ด V⁷ ให้ผู้บรรเลงคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงที่เกิดจากเสียงกระด้างคู่ 7 ลงในโน้ตตัว D จะกลายเป็นตัวที่ 3 ของคอร์ด I จากนั้นให้ทำทิศทางของเสียงโดยอีกครั้งในห้องที่ 44 โดยผ่านจากการแตกคอร์ดให้กำหนดจุดมุ่งหมายไว้ที่โน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ตกที่ 3 เพราะโน้ตตัว Eb เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด vii^o จึงต้องให้ความสำคัญแต่จะต่อไม่เด่นจนเกินไปเนื่องจากทำนองอยู่ที่มือขวาของทางโน้ตเปียโน จากนั้นทำเหมือนเดิมให้ห้องที่ 45 โดยมีจุดมุ่งหมายที่โน้ตตัว C ในจังหวะตกที่ 3 เพื่อทำเคเดนซ์เปิด เนื่องจากโน้ตตัว C เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด V⁷

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตอนพัฒนาในคีตลักษณ์แบบโซนาตามีความยาวตั้งแต่ห้องที่ 52-103 แบ่งออกได้หลายส่วนตามลักษณะของทำนองและคีย์ คือ ส่วนที่ 1 อยู่ที่ห้อง 52 ในคีย์ Bb เมเจอร์ ส่วนที่ 2 อยู่ที่ห้อง 65 ในคีย์ G ไมเนอร์ ส่วนที่ 3 อยู่ที่ 73 ในคีย์ G เมเจอร์ ส่วนที่ 4 อยู่ที่ห้อง 77 ในคีย์ G เมเจอร์

ห้องที่ 51-52

ภาพที่ 51 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 51-52

เป็นส่วนที่ 1 ของตอนพัฒนาในห้องที่ 51 คอร์ดเริ่มด้วยคอร์ด $vii^{\circ 7}/V$ ของคีย์ Bb เมเจอร์ ก่อนจะตั้งคีย์ Bb เมเจอร์ขึ้นมาให้ห้องที่ 52 ทางโน้ตคลาริเน็ตเริ่มที่จังหวะที่ 3 ในคอร์ด V^7 เป็นโน้ตตัวฐานคอร์ดลากยาวมาจนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 52 ในห้องที่ 52 ทางเปียโนบรรเลงคอร์ด I ซึ่งทางโน้ตคลาริเน็ตจะตกตัวที่ 5 ของคอร์ดพอดี ห้องที่ 52 จะมีคอร์ด I ในจังหวะที่ 1 และ 2 ในจังหวะที่ 3 ยกเป็นคอร์ด $vii^{\circ 6}_4/V$ และจังหวะที่ 4 เป็นคอร์ด V ทางโน้ตคลาริเน็ตจะบรรเลงโน้ตฐานของคอร์ดที่จังหวะที่ 3 ยก จากนั้นทำโน้ตเคียงกลุ่มเข้าหาโน้ตตัว F ที่จังหวะที่ 4 ยกจะบรรเลงตัวที่ 1 ของคอร์ด V^6_4

ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเริ่มเล่นโน้ตตัว F ตัวแรกในระดับความเบาจากนั้นให้เน้นโน้ตตัว F ตัวที่ 2 ค่อย ๆ เบาลงและคลี่คลายความเข้มของเสียงลงไปจนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 52 จากนั้นค่อย ๆ ดึงขึ้นเล็กน้อยเพื่อทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว E และโน้ตตัว G เพื่อมาคลี่คลายที่โน้ตตัว F ในจังหวะที่ 3 ยกเนื่องจากโน้ตตัว E เป็นโน้ตตัวฐานคอร์ดและโน้ตตัว G เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด $vii^{\circ 6}_4/V$ จากนั้นให้ทิ้งน้ำหนักที่โน้ตตัว A ที่เป็นตัวที่ 3 ของคอร์ด V^6_4 ในจังหวะที่ 4 และคลายลงในโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 4 ยก

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 53-56

Clarinet in Bb

Piano

Bb: I ii iii iii* I V^{7sus2} V⁷ V^{7+addM7} vi vi V/IV IV

ภาพที่ 52 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 53-56

ห้องที่ 53-56 เป็นจุดทางโน้ตคลาริเน็ตนำเสนอทำนองส่วนแรกของตอนพัฒนาที่ต่อมาจากห้องที่ 51-52 ในห้องที่ 53 ตรงจังหวะที่ 1 ทางโน้ตเปียโนจะเป็นโน้ตตัว D จะตรงกับทางโน้ตคลาริเน็ตที่โน้ตตัว C ผลลัพธ์ของเสียงจะเกิดเสียงกระด้างที่คู่ 7 จะเกิดผลลัพธ์ของเสียงเมเจอร์ 9 ในคอร์ด I จากนั้นในจังหวะที่ 1 ยกที่ทางโน้ตเปียโนบรรเลงโน้ตตัว D ทบตัวคู่ 8 ทางโน้ตคลาริเน็ตที่โน้ตตัว Bb จะเฉลยคอร์ด I ในคีย์ Bb เมเจอร์ขึ้นมาจากนั้นในจังหวะที่ 2 ยกทางโน้ตเปียโนจะเป็นโน้ตตัว Bb ทางโน้ตคลาริเน็ตที่โน้ตตัว A ในจังหวะที่ 2 ยกจะทำให้เกิดเสียงเมเจอร์ 7 ที่คอร์ด I และเสียงเมเจอร์ 9 ที่โน้ตตัว C ในคอร์ด I ตรงจังหวะตกในจังหวะที่ 3 ถัดมาในจังหวะ 3 ยกทางโน้ตคลาริเน็ตจะตกที่ 5 ของคอร์ด vii⁷/V ทำให้เกิดเสียงกระด้างในชั้นคู่ทริยโทนที่โน้ตตัว Bb กับโน้ตตัว E ในทางโน้ตเปียโน ถัดมาในจังหวะที่ 4 ทางโน้ตคลาริเน็ตกระโดดไปบรรเลงโน้ตตัว 7 ในคอร์ด vii⁷/V ทำให้เกิดเสียงกระด้างในชั้นคู่ 7 ดิมินซ์จากนั้นกระโดดกลับไปหาโน้ตตัว A ในจังหวะที่ 4 ยก ทำให้เกิดเสียงกระด้างในชั้นคู่ 11 จุดนี้เราสามารถมองได้ว่าเป็น Sus4 เนื่องจากหากนั้นชั้นคู่ 11 พริกกลับลงมาจะได้คู่ 4 และในเวลาเดียวกันทางโน้ตเปียโนบรรเลงคอร์ด vii⁷/V โดยที่ไม่มีตัวที่ 3 จึงสรุปได้ว่าทำนองของทางโน้ตคลาริเน็ตในห้องที่ 53 นั้นมีแต่โน้ตที่ก่อให้เกิดเสียงกระด้างทั้งสิ้นเว้นแต่โน้ตตัว Bb ในจังหวะที่ 2 ยกหากสังเกตทำนองในห้องที่ 53 จะเป็นว่าบรามส์ใช้ห้วงลำดับทำนอง (Melodic sequence) แต่เพิ่มโน้ตตัว D เข้ามา

ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นตัวโน้ตที่เป็นความตึงเครียดของเสียงคือโน้ตตัว C ที่เป็นตัวที่ 2 ของบันไดเสียงจากนั้นให้คลี่คลายลงโน้ตตัวที่ 1 ของบันไดเสียงจะต้องกับคอร์ด I พอติจากนั้นเน้นความตึงเครียดของเสียงทั้งหมดคือโน้ตตัวเมเจอร์ 7 และโน้ตตัวเมเจอร์ 9 ในคอร์ด I ส่งไปหาโน้ตตัว Bb ที่เป็นโน้ตทริยโทนของคอร์ด vii⁷/V และยังคงรักษาทิศทางของประโยคผ่านโน้ตที่เป็นชั้นคู่ 7 ดิมินซ์และชั้นคู่ 11 ในคอร์ด vii⁷/V เพื่อจุดหมายที่ตัว G ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 54 จากนั้นคลี่คลายลงหา F ในโน้ตถัดมาเพื่อลงคอร์ด iii⁶ ใน จังหวะที่ 1 ยก

ในห้องที่ 54 บรามส์ใช้ห้วงลำดับทำนองอีกครั้งแต่เปลี่ยนคอร์ดที่ทางโน้ตเปียโนโดยเริ่มที่ iii⁶ ในจังหวะที่ 1 จากนั้นในจังหวะ 1 ยก กลายเป็นคอร์ด I₄ จากนั้นในจังหวะ 2 ยกจะเป็นคอร์ด V^{7sus2}/vii ถัดมาในจังหวะที่ 3 ยกกลายเป็นคอร์ด V⁷ และจังหวะที่ 4 ยกกลายเป็นคอร์ด V^{7+addM7} จะเห็นได้ว่าห้องที่ 54 ทางโน้ตคลาริเน็ตนั้นมีบทบาทสำคัญต่อคอร์ดเป็นอย่างมากโดยในจังหวะ 2 ยก

ทางโน้ตคลาริเน็ตตกที่ตัวฐานคอร์ดในคอร์ด V^{7sus2}/vii ถัดมาในจังหวะที่ 3 ยกคอร์ด V^7 ทางโน้ตคลาริเน็ตตกที่ตัวฐานของคอร์ดและจังหวะที่ 4 ยกในคอร์ด $V^{+7addM7}$ ทางโน้ตคลาริเน็ตตกที่ตัวเมเจอร์ 7 ของคอร์ด $V^{+7addM7}$

ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นตัวเซปต์ 1 ชั้นที่โน้ตตัว G และคลี่คลายโน้ตตัวดำที่เป็นโน้ตตัว F เล็กน้อย จากนั้นให้เพิ่มความเข้มของเสียงโน้ตตัว E ส่งเข้าหาโน้ตตัว G ในจังหวะที่ 3 และคลี่คลายโน้ตตัวดำที่เป็นโน้ตตัว F เล็กน้อย จากนั้นให้เพิ่มความเข้มของเสียงโน้ตตัว E ส่งเข้าหาโน้ตตัว G ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 55 เนื่องจากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นว่าเป็นโน้ตที่ต้องแสดงผลลัพท์ของเสียงทั้งสิ้นแต่ทั้งหมดและยังเป็นห่วงลำดับทำนองที่ต้องการคงในรูปแบบของประโยคยาว โดยทำทิศทางของเสียงไปหาจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 55

ในห้องที่ 55 หลังจากความตึงเครียดของเสียงในห้องที่ 54 จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 55 จะเป็นคอร์ด vi_6^9 ในจังหวะตกและจังหวะ 1 ยกจะกลายเป็นคอร์ด V^7/IV ตรงจุดนี้ใน 3 พยางค์ตัวสุดท้าย ผลลัพท์ของเสียงระหว่างเปียโนกับคลาริเน็ตจะทำให้เกิดเสียงคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบฝรั่งเศสที่โน้ตตัว E ในทางคลาริเน็ตกับโน้ตตัว Bb, D, Ab ของทางโน้ตเปียโน จากนั้นกระบวนการทั้งหมดจะเกิดขึ้นซ้ำอีกครั้งเนื่องจากเป็นห่วงลำดับทำนองแต่ครั้งนี้จะไม่มีเสียงคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบฝรั่งเศสเพราะใน 3 พยางค์ตัวสุดท้ายทำนองเปลี่ยนเป็นโน้ตตัว D ที่เป็นสมาชิกของคอร์ด V^7/IV ตรงจุดนี้คอร์ด V^7/IV จะมองได้ 2 แบบคือ 1.คอร์ด V^7/IV 2.เป็นคอร์ดรวมที่เปลี่ยนไปที่คีย์ Eb เมเจอร์ แต่ผู้วิจัยให้นำหลักไปทางคอร์ด V^7/IV มากกว่าเนื่องจากการดำเนินคอร์ดระหว่างห้องที่ 56-60 จะเปลี่ยนคีย์ไปที่ G ไมเนอร์ซึ่ง G ไมเนอร์เป็นกุญแจเสียงร่วมกับคีย์ Bb เมเจอร์ จึงเหมาะสมกว่าที่จะให้นำหลักที่การเปลี่ยนไปที่ Eb เมเจอร์โดยทั้งสองแบบจะทำเคเดนซ์จบจากทำนองของทางโน้ตคลาริเน็ต

ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นจังหวะตกในทุก ๆ จังหวะ แต่จะให้ความสำคัญที่ 1 และ 3 เนื่องจากเป็นจังหวะหนักของห้องและจังหวะตกที่ 1 นั้นเป็นโน้ตที่เป็นจุดมุ่งหมายของความตึงเครียดของเสียงจากห้องก่อนหน้าและจะลงคอร์ด 1 ในโน้ตตัวที่ 2 ใน 3 พยางค์และ 3 พยางค์ตัวสุดท้ายให้ผู้บรรเลงเพิ่มความเข้มของเสียงโดยทำทิศทางของเสียงจากโน้ตตัว G ไปหาโน้ตตัว E เพราะผลลัพท์ของเสียงระหว่างเปียโนกับคลาริเน็ตจะทำให้เกิดเสียงคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบฝรั่งเศส

ในจังหวะตกที่ 2 จะเป็นตัวฐานคอร์ดที่ผลลัพท์ของเสียงระหว่างเปียโนกับคลาริเน็ตจะทำให้เกิดเสียงคอร์ด vi_6 อยู่ชั่วขณะก่อนจะเปลี่ยนเป็นโน้ตในคอร์ดคือ 5 และ 3 ของคอร์ด V^7/IV

ถัดมาในจังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 4 เป็นการทำเคเดนซ์โดยใช้ทำนองของทางโน้ตคลาริเน็ตโดยให้เน้นโน้ตตัว C ในจังหวะตกที่ 3 และคลี่คลายลงโน้ตตัว Bb ทำแบบเดิมอีกครั้งในจังหวะที่ 4 คือเน้นโน้ตตัว Bb และคลี่คลายลงหาโน้ตตัว Ab โดยให้เชื่อมไปหาโน้ตตัว G ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 56 ให้ผู้บรรเลงเล่นทำนองทั้งหมดให้เป็นประโยคยาวโดยกำหนดทิศทางไว้ที่จังหวะตกที่ 1 ในห้องที่ 56 ที่จะเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด IV ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงคลี่คลายความตึงเครียดทั้งหมดที่มีมาตั้งแต่ห้องที่ 53 จนถึงห้องที่ 56 ลงที่โน้ตตัว G ในจังหวะตกให้เล่นโน้ตตัว G แบบผ่อนคลายโดยทิ้งน้ำหนักไว้ที่ตัว G จากนั้นใช้ปล่อยให้แรงสะท้อนกลับมาที่โน้ต Bb และ G เป็นทางเสียงเบา ๆ

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 57-62

ภาพที่ 53 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 57-62

จุดที่สำคัญของห้องที่ 57-60 คือ เป็นช่วงที่การนำเสนอทำนองอยู่ที่เปียโนเป็นหลักเป็นทำนองของประโยคที่ต่อมาจากห้องที่ 56 เป็นการใช้ทำนองหลักในตอนพัฒนา จุดที่สำคัญที่สุดคือการดำเนินคอร์ดโดยห้องที่ 57 เป็นคอร์ด vii°/IV ห้องที่ 58 เป็นคอร์ด vii°_5/V ห้องที่ 59 เป็นคอร์ด vii°_5/vi ตรงจุดนี้โดยปกติแล้วคอร์ด vii°_5/V จะดำเนินไปหาคอร์ด V แต่บรามส์เปลี่ยนเป็นคอร์ด vii°_5/vi โดยเพิ่มโน้ตตัว $F\sharp$ แทนที่โน้ตตัว F ทำให้ผลลัพธ์ของเสียงยืดยาวออกไปแทนที่จะจบที่คอร์ด V ก่อนจะส่งไปหาคอร์ด vi ที่ห้องที่ 60

ห้องที่ 60 เป็นคอร์ด vi ตรงจุดนี้คอร์ด vi จะมองได้ 2 แบบคือ 1.คอร์ด vi ในคีย์เดิม 2.เป็นคอร์ด i ที่เปลี่ยนไปที่คีย์ G ไมเนอร์ ผู้วิจัยให้นำหลักไปที่ทั้ง 2 แบบเนื่องจากเป็นการทำเคเดนซ์ที่ชัดเจนในห้องที่ 59-60 และทำนองของทางโน้ตเปียโนตั้งแต่ห้องที่ 61 เป็นต้นไปอยู่ในบันไดเสียงแบบไมเนอร์

ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว D ในจังหวะตกที่ 1 ในห้องที่ 57 จากนั้นทำทิศทางของเสียงโดยมีจุดมุ่งหมายไปที่โน้ตตัว Ab ผ่านโน้ตตัว F เนื่องจากเป็นการบรรเลงแบบการแตกคอร์ดและโน้ตตัว D ยังเป็นโน้ตฐานคอร์ดของคอร์ด vii°/IV อีกทั้งยังได้แสดงความตึงเครียดของเสียงในโน้ตตัว Ab ที่เป็นคู่ทริยโทนอีกด้วยแต่จะต้องไม่เด่นจนเกินไปเนื่องจากทำนองอยู่ที่ทางโน้ตเปียโน

ห้องที่ 58 ให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Bb ทำทิศทางของเสียงโดยมีจุดมุ่งหมายที่โน้ตตัว E เนื่องจากโน้ตตัว Bb เป็นคู่ทริยโทนกับโน้ตตัว E ในคอร์ด vii°_5/V และโน้ตตัว E เป็นโน้ตฐานคอร์ดของคอร์ด vii°_5/V ที่ทางโน้ตเปียโนกำลังบรรเลงอยู่จึงต้องแสดงผลของเสียงกระด้างออกมาเพื่อให้ผลลัพธ์ของคอร์ด vii°_5/V ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ยิ่งขึ้น จากนั้นให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว C ในจังหวะที่ 4 ยกส่งไปหาโน้ตตัว Eb ในห้องที่ 60 เพราะโน้ตตัว Eb เป็นโน้ตที่สำคัญสำหรับคอร์ด

$\text{vii}^{\circ 6}_5$ /vi เนื่องจากเป็นโน้ตตัวที่ b7 ของคอร์ด $\text{vii}^{\circ 6}_5$ /vi จึงต้องให้ความสำคัญในผลลัพธ์ของเสียง
 กระจ่างเพื่อให้ผลลัพธ์ของคอร์ด $\text{vii}^{\circ 6}_5$ /vi ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึง
 เครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระจ่างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟัง
 พอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรมสได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียง
 ในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรมสได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 65-67

g: v i i VI i sus² v⁶ v sus⁴ IV⁶

ภาพที่ 54 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส
 บรมสห้องที่ 65-67

จุดสำคัญอยู่ที่เป็นส่วนที่ 2 ของตอนพัฒนาทำนองส่วนใหญ่อยู่ที่ทางโน้ตเปียโน ทางโน้ตคลา
 ริเน็ตไม่ได้โดดเด่นแต่สำคัญที่เป็นโน้ตเสียงค้ำ (Pedal note) อยู่ด้านล่างทำให้มีผลต่อผลลัพธ์ของ
 เสียง ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 1 และ 3 เนื่องจากเป็นโน้ตตัวที่ต่ำที่สุดของ
 เครื่องหากเป่าเบาจนเกินไปจะให้ผู้ฟังได้ยินเสียงของเปียโนไม่ได้และยังทำให้ไม่ได้ยินผลลัพธ์ของเสียงที่โน้ต
 เสียงค้ำอีกด้วย ดังนั้นจึงควรเป่าออกมาให้มีความพอดีกับมือซ้ายของเสียงเปียโนเนื่องจากเป็นเสียง
 ต่ำเหมือนกันและยังจะต้องทำให้เสียงของทั้ง 2 เครื่องกลมกลืนเข้าหากันอีกด้วย

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึง
 เครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระจ่างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟัง
 พอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรมสได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียง
 ในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรมสได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 73-75

Clarinet in B \flat

Piano

G: V⁷ sus⁴ f f vi IV sus² iv sus² f v/IV

ภาพที่ 55 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 73-75

จุดสำคัญอยู่ที่เป็นส่วนที่ 3 ของตอนพัฒนาตรงจุดนี้เราจะได้ยินหน่วยย่อยเอก (Motif) ที่มีมือขวาของทางโน้ตเปียโนทั้ง 3 ห้องในทางโน้ตแนวทำนองแนวบน ส่วนมือซ้ายจะบรรเลงเป็นโน้ตแตกคอร์ดเคลื่อนไปตามการดำเนินคอร์ดต่าง ๆ ในส่วนของทางโน้ตคลาริเน็ตผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว F \sharp ในห้องที่ 73 โดยทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว A ในห้องที่ 74 ผ่านโน้ตตัว B ในจังหวะ 4 ยกจากนั้นคลี่คลายเสียงเข้าหาโน้ตตัว G ในจังหวะที่ 1 ยก ทำเหมือนเดิมอีกครั้งในจังหวะที่ 2 ที่โน้ตตัว B โดยทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว C ในจังหวะจังหวะ 3 ยกผ่านโน้ตตัว E ในจังหวะ 2 ยกและโน้ตตัว D ในจังหวะตกที่ 3 เนื่องจากทางโน้ตคลาริเน็ตเป็นห้วงลำดับทำนอง 2 ชุดต่อกัน จากนั้นเน้นโน้ตจังหวะตกที่ 4 ที่เป็นโน้ตตัว G ใน 3 พยางค์โดยทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว B ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 75 เพราะในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 74 โน้ตตัว A จะทำให้ผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ด I $\frac{6}{4}$ ได้ยินเสียง Sus2 ก่อนจะคลี่คลายหาโน้ตฐานคอร์ดที่เป็นโน้ตตัว G ในจังหวะที่ 1 ยก เช่นเดียวกับในห้วงลำดับทำนองชุดที่ 2 โน้ตตัว B ในจังหวะตกที่ 2 จะเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด I $\frac{6}{4}$ โน้ตตัว E ในจังหวะ 2 ยกจะทำให้ผลลัพธ์ของเสียงเกิดคอร์ด vi $\frac{4}{3}$

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 77-79

Clarinet in B \flat

Piano

G: IV_4^6 iv_4^6 ii_3^3 I iv_4^6 I iv_6^6

ภาพที่ 56 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 77-79

จุดสำคัญอยู่ที่เป็นส่วนที่ 4 ของตอนพัฒนาอยู่ในคีย์ G เมเจอร์ ในห้องที่ 77 ทางโน้ตเปียโน บรรเลงคอร์ด IV_4^6 ในจังหวะที่ 1 คอร์ด iv_4^6 ในจังหวะที่ 2 คอร์ด ii_3^3 ในจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 78 ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลง 3 พยางค์โดยบรรเลงเป็นโน้ตแตกคอร์ดในคอร์ด I ในจังหวะที่ 1-3 จากนั้น ในจังหวะที่ 4 ทางโน้ตเปียโนบรรเลงเป็นคอร์ด iv_4^6 จากนั้นส่งเข้าหาคอร์ด I ในห้องที่ 79

ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเป่าโน้ตตัว G ค้างโดยทำหน้าที่เป็นโน้ตเสียงค้างผ่านคอร์ดต่าง ๆ ใน ห้องที่ 77 จากนั้นในจังหวะที่ 4 ให้ผู้บรรเลงทำโน้ตแตกคอร์ดในคอร์ด iv_4^6 ที่โน้ตตัว G และโน้ตตัว C ทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว B ในจังหวะตกที่ 1 ของโน้ต 3 พยางค์ในห้องที่ 78 โน้ตตัว B จะตรงกับโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด I พอดี จากนั้นให้ผู้บรรเลงใช้แรงส่งจากโน้ตแตกคอร์ดในจังหวะก่อนหน้าทำ ทิศทางของเสียงผ่านโน้ตแตกคอร์ดในคอร์ด I โดยกำหนดเป้าหมายไว้ที่โน้ตตัว D ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 79 โดยระหว่างทางในจังหวะที่ 4 ยก ทางโน้ตคลาริเน็ตจะตรงกับโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด iv_4^6 พอดี ให้ผู้บรรเลงทำการคลี่คลายเสียงจากโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 4 ยกไปหาโน้ตตัว D ใน จังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 79 เนื่องจากโน้ตตัว Eb ในคอร์ด iv_4^6 เป็นโน้ตตัวที่ทำให้เกิดความตึง เครียดของเสียงเพราะ 1. ในบันไดเสียง G เมเจอร์ ไม่มีโน้ตตัว Eb เป็นการยืมโน้ต (Borrowed note) มาจากกุลแจเสียงคู่ขนาน 2. ในคีย์ G เมเจอร์ การดำเนินคอร์ด I ไปหาคอร์ด iv_4^6 และกลับมากอร์ด I นั้นเป็นคอร์ดยืม (Borrowed chord) จากคีย์ G ไมเนอร์ มาจึงทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงจึง ต้องทำการคลี่คลายเสียงจากโน้ตตัว Eb ไปหาโน้ตตัว D

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึง เครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟัง พอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียง ในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 99-103

Clarinet in Bb

Piano

Bb : I I sus² V vi⁴ V IV sus² IV sus² IV sus² V⁷ I

Eb : V V⁷ V V⁷ V IV sus² IV sus² IV sus² V⁷ I

ภาพที่ 57 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 99-103

จุดสำคัญอยู่ที่ เป็นจุดเชื่อมกลับมาตอนย้อนความในคีตลักษณ์แบบโซนาตา ในห้องที่ 99 ทำนองยังอยู่ในคีย์ Bb เมเจอร์อยู่ จากนั้นจะเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้คอร์ดร่วมที่คอร์ด I ในจังหวะที่ 3 ของคีย์ Bb เมเจอร์จะกลายเป็นคอร์ด V ในคีย์ Eb เมเจอร์ จากนั้นในห้องที่ 100-102 เป็นกระบวนการเตรียมจัดตั้งคีย์ Eb เมเจอร์ จากนั้นจะตั้งคีย์ Eb เมเจอร์ขึ้นมาในห้องที่ 103 ทำนองในห้องที่ 103 เป็นทำนองตอนย้อนความที่กลับมาในคีตลักษณ์แบบโซนาตา ในส่วนของการดำเนินคอร์ดส่วนที่สำคัญอยู่ที่ห้อง 99-102 เริ่มที่คอร์ด I จากนั้นคอร์ด I ในจังหวะที่ 3 จะกลายเป็นคอร์ดร่วมของคีย์ Bb เมเจอร์กับคีย์ Eb เมเจอร์ ที่เป็นคอร์ด V ส่งเข้าหาคอร์ด V^{7sus2} ในจังหวะที่ 4 ส่งเข้าหาคอร์ด V - vi_2^4 - V - IV^{sus2} ในห้องที่ 100 จากนั้นส่งเข้าหาคอร์ด I_4^6 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 101 สลับกับคอร์ด IV^{sus2} ไปมาเพื่อทำให้ผู้ฟังคุ้นชินกับเสียงคีย์ Eb เมเจอร์ก่อนจะส่งเข้าหาคอร์ด $I_4^6 - V^7$ ในห้องที่ 102 เพื่อทำเคเดนซ์ปิด จากนั้นทำนองหลักจะกลับมาในห้องที่ 103 มาพร้อมกับทคอร์ด I ของคีย์ Eb เมเจอร์

ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเป่าโน้ตตัว D ในห้องที่ 99 โดยทำทิศทางของเสียงส่งเข้าหาโน้ตตัว F ทำไดนามิกจากเบาไปดังตามเครื่องหมายจากนั้นค่อย ๆ เบาลงเข้าหาคอร์ด I ในห้องที่ 100 เพราะโน้ตตัว D จะเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V ที่ประสานกับทางโน้ตเปียโนที่มีมือซ้ายเป็นจุดเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้คอร์ดร่วมที่คอร์ด I ในจังหวะที่ 3 ของคีย์ Bb เมเจอร์จะกลายเป็นคอร์ด V ในคีย์ Eb เมเจอร์ จากนั้นส่งเข้าหาคอร์ด V^{7sus2} โน้ตตัว F จะเป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด ตรงจุดนี้โน้ตตัว F ถึงจะไม่ใช่นโน้ตที่ทำให้เกิดความตึงเครียดแต่คอร์ด V^{7sus2} มีเสียงกระด้างที่ทำให้เกิดความตึงเครียดจึงต้องให้น้ำหนักที่โน้ตตัว F จะเห็นได้ว่าแนวทำนองบนที่คลาริเน็ตกับแนวทำนองด้านล่างที่มีมือซ้ายของเปียโนจะเป็นสมาชิกของคอร์ด V แต่แนวทำนองด้านในเสียงจะเป็นคอร์ด IV ร่วมกันเป็นคอร์ด V^{7sus2} จากนั้นคลี่คลายเสียงเข้าหาคอร์ด V ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 100 โดยการค่อย ๆ เบาลงเข้าหาคอร์ด V จากนั้นให้เน้นโน้ตตัว C ที่เป็นโน้ตฐานคอร์ดของคอร์ด vi_2^4 โดยทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว D ไปยังโน้ตตัว Eb โน้ตตัว D จะเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V ในจังหวะที่ 3 โน้ตตัว Eb จะเป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด IV^{sus2} ค่อย ๆ ดังขึ้นไปหาจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 101 โน้ตตัว Eb จะเป็นโน้ตตัวที่ 1

ของคอร์ด I_4^6 ส่งเข้าหาโน้ตตัว A^b ที่เป็นโน้ตฐานคอร์ด IV^{sus2} คลี่คลายเสียงหาโน้ตตัว G ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด I_4^6 ในจังหวะที่ 3 ค่อย ๆ เบาลงหาโน้ตตัว C เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด IV^{sus2} ส่งไปหาโน้ตตัว B^b ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด I_4^6 ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 102 ทำทิศทางของเสียงไปยังโน้ตตัว B ส่งไปหาโน้ตตัว D เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V^7 คลี่คลายลงหาโน้ตตัว C จากนั้นส่งไปยังโน้ตตัว E^b ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด I ในคีย์ E^b เมเจอร์ โดยทำนองทั้งหมดตั้งแต่ห้องที่ 99- 103 จะต้องเป็นประโยคเดียวกันและต้องฟังดูไม่ขาดออกจากกันรักษาทิศทางของเสียงพร้อมทำไดนามิกตามเครื่องหมายเพลงทำให้ทำนองรู้สึกค่อย ๆ แทรกซึมเข้ามาเป็นการเชื่อมตอนพัฒนา กับตอนย้อนความเข้าหากัน

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 158-160

ภาพที่ 58 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 158-160

ความสำคัญคือเป็นจุดเชื่อมตอนย้อนความกับโคดาเข้าหากันจึงต้องได้รับการดูแลเป็นพิเศษ ทำนองและการดำเนินคอร์ดอยู่ในคีย์ E เมเจอร์ที่มาจากคอร์ด N^6 ในคีย์ E^b เมเจอร์ ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงลำดับทำนองทางโน้ตเปียโนเป็นแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment)

ห้องที่ 158 ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงลำดับทำนองในการดำเนินคอร์ด $vi - IV^7 - V^7 - V^7sus4 - V$ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว A^b เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว G^\sharp คลี่คลายเสียงโดยทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว B^bb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว A ส่งเข้าหาโน้ตตัว G^b ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว F^\sharp กำหนดเป้าหมายที่โน้ตตัว F^b ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว E จากนั้นใช้แรงส่งจากโน้ตตัว F^b ทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว E^b ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว D^\sharp และโน้ตตัว G^b ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว F^\sharp เนื่องจากโน้ตตัว A^b เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว G^\sharp จะตรงกับคอร์ด $vi - IV^7$ ในคอร์ด IV^7 โน้ตเอ็นฮาร์โมนิกตัว G^\sharp จะเป็นโน้ตตัวที่

7 ของคอร์ด IV^7 จึงทำให้ผลลัพธ์ของเสียงเกิดความตึงเครียดเข้าหาโน้ตตัว Bbb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว A จะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด IV^7 จากนั้นส่งเข้าหาโน้ตตัว Gb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $F\sharp$ จะกลายเป็นโน้ตตัว 5 ของคอร์ด V^7 จากนั้นกำหนดเป้าหมายที่โน้ตตัว Fb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว E ด้วยการเน้นที่จังหวะตกที่ 3 จะกลายเป็นโน้ต $sus4$ ของคอร์ด V^{7sus4} เป็นโน้ตที่ทำให้เกิดความตึงเครียดและต้องค้างความตึงเครียดไว้เนื่องจากเป็นโน้ต $sus4$ คลื่นคลายลงหาโน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $D\sharp$ จะกลายเป็นโน้ตตัว 3 ของคอร์ด V ส่งหาโน้ตตัว Gb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $F\sharp$ จะกลายเป็นโน้ตตัว 5 ของคอร์ด V

ห้องที่ 159 ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงลำดับทำนองในการดำเนินคอร์ด $iii^7 - IV^7 - IV^{7\sharp11} - ii^7$ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Gb เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $F\sharp$ คลื่นคลายเสียงโดยทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว Ab ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $G\sharp$ ส่งเข้าหาโน้ตตัว Fb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว E กำหนดเป้าหมายที่โน้ตตัว Eb คลื่นคลายความตึงเครียดของเสียงเข้าหาโน้ต Db เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $C\sharp$ และโน้ตตัว Fb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว E เนื่องจากโน้ตตัว Gb เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $F\sharp$ จะกลายเป็นโน้ตตัว 7 ของคอร์ด iii^7 จึงทำให้ผลลัพธ์ของเสียงเกิดความตึงเครียดเข้าหาโน้ตตัว Ab ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $G\sharp$ จะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด iii^7 และยังเป็นโน้ตตัว 7 ของคอร์ด IV^7 ส่งเข้าหาโน้ตตัว Fb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว E จะกลายเป็นโน้ตตัว 5 ของคอร์ด IV^7 กำหนดเป้าหมายที่โน้ตตัว Eb ที่จะกลายเป็นโน้ตตัว $\sharp11$ ของคอร์ด $IV^{\sharp11}$ คลื่นคลายความตึงเครียดของเสียงเข้าหาโน้ต Db เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $C\sharp$ กลายเป็นโน้ตตัว 3 ของคอร์ด $IV^{\sharp11}$ และโน้ตตัว Fb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว E กลายเป็นโน้ตตัว 7 ของคอร์ด ii^7

ห้องที่ 160 ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงลำดับทำนองในการดำเนินคอร์ด $ii^{7sus4} - IV^{sus2} - V^{7sus4} - V$ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Cb เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว B ค่อย ๆ เบาลงตามเครื่องหมายคลื่นคลายเสียงเข้าหาโน้ตตัว Bbb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว A ส่งเข้าหาโน้ตตัว Db ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $C\sharp$ กำหนดเป้าหมายที่โน้ตตัว Fb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว E จากนั้นใช้แรงส่งจากโน้ตตัว Fb ทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $D\sharp$ และโน้ตตัว Gb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $F\sharp$ เนื่องจากโน้ตตัว Cb เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว B เป็นโน้ต $sus4$ ของคอร์ด ii^{7sus4} ทำให้เกิดเสียงกระด้างจึงต้องคลื่นคลายเสียงเข้าหาโน้ตตัว Bbb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว A จะกลายเป็นโน้ตตัว 3 ของคอร์ด ii^{7sus4} ส่งเข้าหาโน้ตตัว Db ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว $C\sharp$ จะกลายเป็นโน้ตตัว 3 ของคอร์ด IV^{sus2} กำหนดเป้าหมายที่โน้ตตัว Fb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว E จะกลายเป็นโน้ตตัว 5 ของคอร์ด IV^{sus2} จากนั้นใช้แรงส่งจากโน้ตตัว Fb ทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิก

กับโน้ตตัว D# จะกลายเป็นโน้ตตัว 3 ของคอร์ด V^{7sus4} และโน้ตตัว Gb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว F# จะกลายเป็นโน้ตตัว 5 ของคอร์ด V

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรมสัได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรมสัได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 161-162

161
Clarinet in Bb
Piano
Tranquillo.
Tranquillo.
E: V⁷
Eb: Ger⁶
I⁶ I⁶ I I⁷ IV⁷ IV⁶

ภาพที่ 59 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรมสัห้องที่ 161-162

ความสำคัญคือห้องที่ 161 เป็นห้องที่เชื่อมตอนย้อนความกับโคดาเข้าหากันจากคอร์ด V⁷ ในคีย์ E เมเจอร์ จะกลายมาเป็นคอร์ด Ger⁶ ในคีย์ Eb เมเจอร์ ความพิเศษอยู่ที่โดยปกติแล้วคอร์ด Ger⁶ จะต้องเครื่องไปหาคอร์ด V แต่บรมสัใช้คอร์ด I⁶ ที่มีคุณสมบัติเหมือนคอร์ด V ค่อย ๆ ตั้งคีย์ Eb เมเจอร์ขึ้นมาโดยใช้โน้ต F# ในจังหวะที่ 4 ยกส่งเข้าหาโน้ตตัว G ในจังหวะตกที่ 1 ในห้องที่ 162 เพื่อให้รู้สึกถึงโน้ตลัดดิงจากนั้นให้ทางโน้ตคลาริเน็ตเล่นโน้ตแตกคอร์ดที่อยู่ในคอร์ด I และเฉลยคีย์ Eb เมเจอร์ โดยใช้โน้ตตัว Eb ที่มีมือขวา และมือซ้ายเป็นการเชื่อมเข้าหาโคดาในตอน Tranquillo ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงค่อย ๆ แทรกทำนองโน้ตแตกคอร์ดเข้ามาเพื่อไม่ให้จุดเชื่อมฟังดูขาดออกจากกัน จากนั้นให้ทำทิศทางของเสียงโดยการแตกคอร์ดผ่านคอร์ดต่าง ๆ คือ I – IV โดยรักษาความยาวของประโยคไม่ให้ขาดออกจากกัน

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรมสัได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรมสัได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 169-173

169 *cresc. rit. un poco*

Clarinet in B \flat

f dim.

Piano

cresc. rit. un poco

f dim.

E \flat : I F \sharp V 7 I vii 7 V 7 I I I

ภาพที่ 60 Allegro amabile บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 169-173

ความสำคัญคือเป็นส่วนสุดท้ายของท่อนแรกทางโน้ตคลาริเน็ตจะรับทิศทางของเสียงมาจากโน้ตแตกคอร์ดขาลงจากทางโน้ตเปียโนผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงส่งทิศทางของเสียงต่อจากทางโน้ตเปียโนโดยการทำให้ทิศทางของเสียงผ่านการแตกคอร์ดในคอร์ด I ทางโน้ตเปียโนเป็นแนวบรรเลงประกอบจะบรรเลงเป็นคอร์ด I - VI 4_2 - V 7 ในห้องที่ 170 จากนั้นในห้องที่ 171 มือขวาของทางโน้ตเปียโนจะรับทิศทางของเสียงจากการแตกคอร์ดของทางโน้ตคลาริเน็ตขาขึ้น จากนั้นทางโน้ตคลาริเน็ตจะบรรเลงโน้ตแตกคอร์ดขาลงสวนทางกับทางโน้ตเปียโนมือขวาผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงค่อย ๆ เบาทตามเครื่องหมายค่อย ๆ คลี่คลายความตึงเครียดลงตามสมาชิกของคอร์ด I จากนั้นให้ห้องที่ 172-173 ทางโน้ตคลาริเน็ตจะเล่นโน้ตแตกคอร์ดชุดสุดท้าย ทางโน้ตเปียโนเป็นแนวบรรเลงประกอบจะบรรเลงเป็นคอร์ด I ในจังหวะตกที่ 1 และ 3 ในห้องที่ 172 และจบด้วยคอร์ด I ในจังหวะตกที่ 1 ในห้องที่ 173 พร้อมทางโน้ตคลาริเน็ตเป็นเล่นโน้ตตัว E \flat ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงค่อย ๆ จบไปพร้อมกับการแตกคอร์ดชุดสุดท้ายพร้อมกับเปียโนโดยการค่อย ๆ คลี่คลายลงในคอร์ด I ลากเสียงสุดท้ายไปจนจบเฟอร์มาตา (Fermata)

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ท่อนที่ 2

Allegro Appassionato, ma non troppo อยู่ในคีย์ลักษณะ ตรีบท A-B-A ในบันไดเสียง Eb
ไมเนอร์ อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4

Clarinet in Bb

Piano

Allegro appassionato

Allegro appassionato

f *poco f* *espress.*

eb: i III VI iv III VI iv VII III i ii v VII VII V

ภาพที่ 61 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2
ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ท้องที่ 1-8

ช่วงท่อน A ในคีย์ลักษณะตรีบทเริ่มด้วยคลาริเน็ตเริ่มที่ตัวที่ 5 ของบันไดเสียง Eb ไมเนอร์ที่เป็นโน้ตนำสู่จังหวะ (Anacrusis) ไปยังโน้ตตัว Gb ที่เป็นตัวที่ 3 ของคอร์ด i ให้ห้องที่ 1 จากนั้นเลื่อนขึ้นไปหาโน้ตตัว Ab และไล่กลับเป็นสเกลขาลงไปหาโน้ตตัว Eb ที่เป็นตัวที่ 1 ของบันไดเสียง Eb ไมเนอร์และกระโดดไปที่โน้ตตัว Bb ที่เป็นตัวที่ 5 ของบันไดเสียงในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 2 ซึ่งจะตรงกับตัวที่ 3 ของคอร์ด III₄ พอตี จะเห็นได้ว่าในระหว่างทางที่เป็นทำนองโน้ตผ่านจะทำให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2 ที่ตัว 2 และ 7 ของบันไดเสียงกับคอร์ด III₄ จะทำให้เกิดเสียงเมเจอร์เซเวนและไมเนอร์เซเวนขึ้นมาคือคอร์ด III₆ ในจังหวะตกและคอร์ด i₂⁴ ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ก่อนจะกระโดดไปหาโน้ตตัว Bb ที่เป็นตัวที่ 5 ของบันไดเสียงในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 2 ซึ่งจะตรงกับตัวที่ 3 ของคอร์ด III₄ พอตี ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงให้นำหนักไปที่ตัวโน้ตที่ทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายลงในจังหวะที่ 2 ที่เป็นโน้ตในคอร์ดจากนั้นในจังหวะที่ 3 ที่โน้ตตัว Gb ในผู้บรรเลงทำการส่งไปหาจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 3 ที่เป็นโน้ตตัว Eb ให้ผู้บรรเลงถึงน้ำหนักไปที่จังหวะที่ 1 ในห้องที่ 3 ทำการค้างความตึงเครียดของเสียงและเน้นตัวที่เป็นทำนองผ่านที่ไม่ได้อยู่ในคอร์ดคลายลงเล็กน้อยในจังหวะ 3 ยกเพื่อทำทิศทางของเสียงให้ลงคอร์ดจากนั้นพยายามค้างความตึงเครียดของเสียงยาวไปถึงจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 4 ที่เป็นปลายทางของประโยคก่อนจะทำการส่งอีกครั้งในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 4 ไปหาจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 5 จากนั้นใช้แรงเหวี่ยงที่มาจาก การส่งทำทิศทางของเสียงจากโน้ตตัว Gb ไปยังโน้ตตัว Cb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6 ตรงนี้โน้ตของคลาริเน็ตตกที่ตัวที่ 6 ของบันไดเสียง Eb ไมเนอร์ ตรงกับตัวที่ 7 ของคอร์ด V⁷/III พอตี ให้ผู้บรรเลง ค้างความตึงเครียดของเสียงไว้และคลายลงในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 6 ตรงกับตัวที่ 3 ของคอร์ด III พอตีและใช้โน้ตตัว Db ในจังหวะยกส่งไปหาโน้ตตัว Bb ที่อยู่ในจังหวะที่ 1 ให้ห้องที่ 7 จากนั้นให้ทำ

การคลี่คลายลงในคอร์ดที่จังหวะ 2 และ 3 ในจุดนี้โน้ตทางคลาริเน็ตจะเป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสี่นี้ได้แก่ โน้ตตัว Bb เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด i โน้ตตัว Ab เป็นโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด ii⁶ และโน้ตตัว Eb เป็นโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด V⁷/VII ใช้ความตึงเครียดของเสียงในจังหวะที่ 3 ของคอร์ด V⁷/VII เป็นตัวส่งไปหาจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 8 โน้ตตัว Gb ที่เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่จะทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงในคอร์ด VII ที่มีตัว 7, 9, และ 11 อยู่ที่มือขวาของเปียโนก่อนจะคลี่คลายเข้าหาคอร์ดหลักในจังหวะที่ 2 เช่นเดียวกันทางโน้ตของคลาริเน็ตที่จะคลี่คลายลงในโน้ตตัว F จะตรงกับโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด VII พอดี เราเรียกเคเดนซ์แบบนี้ว่า เคเดนซ์จังหวะเบา (Feminine cadence)¹

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ตามทีในหนังสือ Theory of Harmony เขียนโดย อาร์โนลด์ เซินแบร์ก (Schoenberg, 1983) ได้กล่าวไว้ว่า

สิ่งที่เราได้ศึกษาในบันไดเสียงเมเจอร์เราสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับบันไดเสียงไมเนอร์ได้ด้วยเช่นกัน ก่อนอื่นเราจะต้องเข้าใจธรรมชาติของบันไดเสียงไมเนอร์เสียก่อน ในบันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงไมเนอร์ทั้ง 2 เป็นสิ่งที่หลงเหลือมาจากโมดทั้งเจ็ด บันไดเสียงเมเจอร์คือ โมดไอโอเนียน (Ionian mode) ส่วนบันไดเสียงไมเนอร์คือ โมดเอโอเลียน (Aeolian mode) และโมดอื่น ๆ ต่อไปนี้ โมดโดเรียน (Dorian mode) บน D โมดฟริเจียน (Phrygian mode) บน E โมดลิเดียน (Lydian mode) บน F โมดมิคโซลิเดียน (Mixolydian mode) บน G และโมดไฮโปฟริเจียน (Hypophrygian mode) บน B โมดเหล่านี้จะประกอบไปด้วยโน้ตเสียงทั้งหมด 7 เสียง ตามอนุกรมไดอาโทนิค เช่น C, D, E, F, G, A, B ในโมดเอโอเลียน โมดโดเรียนจะมีส่วนประกอบเป็น D, E, F, G, A, B, C เป็นต้น โมดเหล่านี้สามารถทดเสียงได้เหมือนกับบันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงไมเนอร์ ผมจะพูดถึงเฉพาะคุณลักษณะที่เกี่ยวข้องของกับงานของเราเท่านั้น ซึ่งเท่าที่ผมสามารถค้นพบได้มันมีอิทธิพลต่อวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ พวกบันไดเสียงเหล่านี้จะต้องได้รับการพิจารณา หากเราต้องการให้แนวคิดเกี่ยวกับความรู้สึกของรูปแบบเสียงประสานซึ่งทำหน้าที่พื้นฐานให้กับเรา ดังนั้นจึงควรชี้ให้เห็นว่ารูปแบบของโมดมีแนวโน้มที่จะเลียนแบบลักษณะเฉพาะของโมดไอโอเนียนซึ่งเสียงที่ 7 จะวิ่งขึ้นเป็นโน้ตลีดิง กล่าวคือ เสียงที่ 7 จะต่ำกว่าเสียงที่ 8 ครึ่งเสียง

ผมถือว่าแนวโน้มนี้เป็นสาเหตุของการล่มสลายของรูปแบบโมด เนื่องจากลักษณะเฉพาะของพวกเขา มันถูกยกเลิกไปและโมดแต่ละอันมีความคล้ายกันมากจนสุดท้ายก็เหลือเพียง 2 ประเภท คือ

¹ เคเดนซ์จังหวะเบา (Feminine cadence) คือ เคเดนซ์ที่คอร์ดสุดท้ายลงจังหวะเบา (ณชา พันธ์เจริญ, 2555)

เมเจอร์โมด ซึ่งรวมคุณลักษณะของโมดไอโอเนียนและโมดที่คล้ายกับเมเจอร์โมดอื่น ๆ ไว้ด้วยกันและ
ไมเนอร์โมด ซึ่งรวมคุณลักษณะของโมดเอโอเลียนและโมดที่คล้ายกับไมเนอร์โมดอื่น ๆ ไว้ด้วยกัน

ไมเนอร์โมดจึงเป็นการสังเคราะห์หลั้ว ๆ เป็นผลงานศิลปะและความพยายามที่จะนำเสนอ
บางอย่างที่ธรรมชาติให้มาโดยไร้จุดหมาย ความธรรมชาติที่ไม่มีทิศทางแต่ต้นเหมือนรูปแบบของโมด
ในทางอ้อม เป็นเรื่องจริงที่เมเจอร์และไมเนอร์มีวิวัฒนาการในอดีตมันนำเสนอความเรียบง่ายที่สำคัญ
กว่าสิ่งที่มีมาก่อนเพราะมันเป็นผลรวมทุกสิ่งที่ปรากฏในโมดทั้ง 7

ไมเนอร์โมดของเราคือโมดเอโอเลียนประกอบไปด้วย A, B, C, D, E, F, G บางครั้งเมื่อใดที่เสียง
ที่ 7 เดินทางไปหาเสียงที่ 8 เสียงที่ 7 จะกลายเป็นโน้ตลีดดิ้ง คือโน้ต G# จะเข้ามาแทนโน้ตตัว G การ
เปลี่ยนแปลงนี้ได้สร้างคู่ออกเมทที่โน้ตโน้ต F ไปหาโน้ต G# ซึ่งควรหลีกเลี่ยง เนื่องจากร้องตาม
ทำนองได้ยาก ดังนั้นโน้ต F# จึงแทนที่โน้ตตัว F เช่นกัน ดังนั้นตรงจุดที่มีโน้ตลีดดิ้งจะกลายเป็นโน้ต
E, F#, G#, A แต่โน้ต F ไปหาโน้ต G# ที่ร้องตามยากนั้นก็ยังคงมีอยู่ในทุกวันนี้

เสียงที่ถูกยกขึ้นถูกใช้แทนเสียงที่ 7 และในกรณีของเสียงที่ 6 จะถูกยกขึ้นก็ต่อเมื่อที่ต้องการทำ
โน้ตลีดดิ้งเท่านั้น หากไม่ใช่จุดมุ่งหมายที่จะทำโน้ตลีดดิ้ง โทนเสียงเหล่านี้ก็จะคงโทนเสียงที่ไม่
เปลี่ยนแปลงไว้ตามสิ่งที่เรียกกันว่า บันไดเสียงไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก (Harmonic minor scale) ดู
เหมือนว่าวิธีเดียวที่ถูกต้องสำหรับผมน่าจะจะเป็นการใช้ โมดเอโอเลียน เป็นจุดเริ่มต้นนอกจากนี้ยังมี
ลักษณะเป็นบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก (Melodic minor scale) อีกด้วย อย่างไรก็ตามเราต้อง
จำไว้ว่าโทนเสียงที่ยกขึ้นจะใช้เฉพาะเมื่อจำเป็นที่จะทำโน้ตลีดดิ้งเท่านั้น นั่นคือ สำหรับลงท้ายด้วย
โน้ต A เท่านั้นจึงมีการใช้โน้ต G# แทนโน้ต G และโน้ต F# ถูกใช้เฉพาะเพื่อโน้ต G# บันไดเสียงไม
เนอร์จึงมี 2 รูปแบบ

บันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก มีการวิ่งขึ้นโดยการยกตัวที่ 6 และ 7 ขึ้นและมีการวิ่งลงโดย
โทนเสียงที่ไม่เปลี่ยนแปลงทั้ง 2 รูปแบบจะไม่ผสมกัน ในทางเดินคอร์ด ขาขึ้นจะปรากฏโน้ตที่ยกขึ้น
เท่านั้นและขาลงจะกลับมาเป็นเนเชอรัลโทน (The natural tone) สิ่งทีกล่าวไว้ในที่นี้จะสรุปไว้ในกฎ
ต่าง ๆ ทำให้เกิดกฎทั้ง 4 ประการของแกนเสียง (Pivot tone) ของบันไดเสียงไมเนอร์

แกนเสียงที่ 1 คือโน้ต G#

โน้ต G# ต้องไปหาโน้ต A โน้ต G# ใช้เพื่อประโยชน์แก่ โน้ตลีดดิ้งและทางเดินคอร์ดเท่านั้น ไม่
ว่าสถานการณ์ใดก็ตามห้ามโน้ต G หรือโน้ต F ตามหลังโน้ต G# และโน้ต G# ไม่สามารถไปหาโน้ต
F# ได้ (อย่างน้อยก็ในเวลานี้)

แกนเสียงที่ 2 คือโน้ต F#

โน้ต F# ต้องไปหาโน้ต G# มันปรากฏมาเพียงเพื่อประโยชน์ของ G# เท่านั้น ไม่ว่าสถานการณ์
ใดก็ตามห้ามโน้ต G ตามหลังโน้ต F# และห้ามโน้ต F, E, D, A หรืออื่น ๆ ตามหลังโน้ต F# (อย่าง
น้อยก็ในเวลานี้)

แกนเสียงที่ 3 คือโน้ต G

โน้ต G ต้องไปหาโน้ต F เพราะอยู่ในรูปแบบบันไดเสียงขาลงในบันไดเสียงไมเนอร์ ทั้ง F# และ
โน้ต G# ไม่สามารถตามหลังได้

แกนเสียงที่ 4 คือโน้ต F

โน้ต F ต้องไปหาโน้ต E เพราะอยู่ในรูปแบบบันไดเสียงขาลงในบันไดเสียงไมเนอร์ F \sharp ไม่สามารถตามหลังได้

บันไดเสียง A ไมเนอร์ที่เรากำลังควบคุมอยู่จะมีบันไดเสียงร่วมคือบันไดเสียง C เมเจอร์ ที่สามารถเริ่มตัวที่ 6 ได้ ทั้ง 2 บันไดเสียงมีโน้ตเหมือนกัน ดังนั้นในบันไดเสียง A ไมเนอร์จะต้องยกตัวที่ 7 ขึ้นครึ่งเสียง และนี่คือเหตุผลว่าทำไมต้องยกโน้ตที่ 6 และ 7 ขึ้น หากไม่เพิ่มโทนเสียงเหล่านี้เข้าไปทุกอย่างก็จะเหมือนกันในกลุ่มแจรว่มเสียงเมเจอร์

ห้องที่ 15-20

Clarinet in B \flat

Piano

G \flat : vi \flat vii \flat V \flat /V add4 V \flat /V V

D \flat : I ii \flat sus \flat V ii \flat sus \flat V ii \flat sus \flat V ii \flat sus \flat V

ภาพที่ 62 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 15-20

ตรงจุดนี้เป็นอีกจุดที่สำคัญเป็นจุดเชื่อมจากคีย์ G \flat เมเจอร์ไปยังคีย์ D \flat เมเจอร์ในทำนองในห้องที่ 15 อยู่ที่ทางโน้ตเปียโนในห้องมซที่ 15-16 เป็นกระบวนการจัดตั้งคีย์ขึ้นมาโดยใช้คอร์ด V \flat /V ที่เป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมิแนนท์ระดับ 2 ของคีย์ G \flat เมเจอร์ส่งเข้าหาคอร์ด V เพื่อทำเคเดนซ์เปิดจากนั้นในห้องที่ 16 จังหวะที่ 2 คอร์ด V ในคีย์ G \flat เมเจอร์จะกลายเป็นคอร์ด I ในคีย์ D \flat เมเจอร์ จากนั้นจะเคลื่อนที่สลับกันระหว่างคอร์ด ii และคอร์ด V ในห้องที่ 17-20 เป็นการยืดออกของคอร์ด (Prolongation) ก่อนจะเฉลยเคเดนซ์ในเวลาต่อมา

ทางโน้ตคลาริเน็ตเริ่มที่ห้องที่ 16 ในจังหวะที่ 3 ทางโน้ตคลาริเน็ตเล่นตัวโน้ตตัว D \flat ส่งไปหาจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 17 ที่เป็นโน้ตตัว B \flat ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นจังหวะหนักที่เป็นจังหวะตกและคลี่คลายลงหาโน้ตตัว A \flat ในจังหวะที่ 2 เพราะโน้ตตัว B \flat เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด ii \flat และโน้ตตัว A \flat เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด V sus^{\flat} ถึงแม้ว่าโน้ตตัว B \flat จะไม่ใช่โน้ตที่ทำให้เกิดความตึงเครียดแต่คอร์ด ii \flat เป็นคอร์ดที่มีเสียงกระด้างอยู่และจะค้างเสียงกระด้างต่อไปในคอร์ด V sus^{\flat} ดังนั้นโน้ตที่เคลื่อนจากโน้ตตัวที่ 6 เข้าหาตัวที่ 5 ของคีย์ D \flat เมเจอร์ที่อยู่แนวทำนองด้านบนจะต้องทำหน้าที่คลี่คลายเสียงแทนเพื่อลดความตึงเครียดลงแต่เราจะได้ยินเสียงกระด้างที่ค้างไว้อยู่ ทำเช่นเดิมในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 17 ที่เป็นโน้ตตัว E \flat ส่งไปหาจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 18 ที่เป็นโน้ตตัว G \flat คลี่คลายลงหาโน้ตตัว A \flat ในจังหวะที่ 2 ทำเช่นเดิมในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 18 ที่เป็นโน้ตตัว C ส่งไปหาจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 19 ที่เป็นโน้ตตัว B \flat ตรงจุดนี้เราจะได้นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V sus^{\flat} ครั้งแรกที่โน้ตตัว C คลี่คลายลงหาโน้ตตัว A \flat ในจังหวะที่ 2 ทำเช่นเดิมในจังหวะที่ 3 ของห้องที่

19 ที่เป็นโน้ตตัว Eb ส่งไปหาจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 20 ที่เป็นโน้ตตัว Gb และทำการค้างไว้จนถึงจังหวะที่ 2 เพราะโน้ตตัว Gb โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด $ii\emptyset_3^4$ ทางโน้ตเปียโนเล่นโน้ตตัว Bbb ในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 เล่นโน้ตตัว Ab ทางโน้ตเปียโนกับคลาริเน็ตจะคลี่คลายพร้อมกันพอดีในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 20

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 36-44

ภาพที่ 63 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 36-44

จุดที่สำคัญจุดต่อมาอยู่ห้องที่ 42-44 เป็นจุดที่ทางโน้ตคลาริเน็ตเปลี่ยนทำนองหลักในช่วงท้ายเพื่อทำเคเดนซ์เปิดในห้องที่ 44 โดยห้องที่ 42 จะเริ่มด้วยคอร์ด III_4^{6sus4} ในจังหวะที่ 1, คอร์ด $ii_4^{\circ 6}$ ในจังหวะที่ 2, และคอร์ด v^7/III ในจังหวะที่ 3 ที่ทำนองเปลี่ยนไปจากเดิม ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงรักษาทิศทางของเสียงที่ส่งมาจากห้องที่ 41 ให้ผู้บรรเลงเน้นจังหวะตกและค้างความตึงเครียดของเสียงไว้เนื่องจากโน้ตทางคลาริเน็ตตัวจังหวะตกนั้นเป็นโน้ต $sus4$ ของคอร์ด III_4^{6sus4} แต่จังหวะถัดมานั้นทางโน้ตคลาริเน็ตจะตกที่ตัวที่ 3 ของคอร์ด III_4^{6sus4} จากนั้นในจังหวะที่ 2 ทางโน้ตคลาริเน็ตจะตกที่ตัวที่ 5 ของคอร์ด $ii_4^{\circ 6}$ จึงไม่ควรคลายลงในจุดนี้แต่รักษาความตึงเครียดของเสียงไว้เพื่อส่งไปจังหวะที่ 3 ที่เป็นโน้ตกระโดดเพื่อส่งไปหาจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 43 ที่เป็นคอร์ด III ให้ผู้บรรเลงเน้นจังหวะตกอีกครั้งและคลี่คลายในจังหวะที่ 2 ที่เป็นคอร์ด i และในจังหวะที่ 3 ทำการส่งไปหาจังหวะตกในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 44 ที่เป็นคอร์ด VI โน้ตทางคลาริเน็ตจะตกที่ตัวที่ 3 ของคอร์ดพอดี ทำเช่นเดิมอีกครั้งในจังหวะที่ 2 และ 3 ที่เป็นคอร์ด $ii^{\circ 7}$ ในจังหวะที่ 2 และคอร์ด V ที่เป็นจังหวะที่ 3 เป็นจุดที่ทำให้เคเดนซ์เปิดโดยที่โน้ตทางคลาริเน็ตนั้นเป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงทำการรับความตึงเครียดของเสียงจากทำนองก่อนหน้าเอาไว้และค้างไว้จนจบคอร์ดเพื่อพาประโยคมาถึงจุดมุ่งหมายและช่วยเปียโนส่งเข้าหาเคเดนซ์เปิดเนื่องจากที่กล่าวมาทั้งหมดจะต้องบรรเลงให้เกิดเป็นประโยคเดียวยาวมาจากห้องที่ 36 จนถึงห้องที่ 44

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟัง

พอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 45-53

ภาพที่ 64 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 45-53

จุดที่สำคัญอีกจุดอยู่ตรงที่ห้องที่ 48 ที่จังหวะที่ 3 โดยทางโน้ตคลาริเน็ต เล่นทำนองส่วนขยายจากทำนองหลักส่งเข้าหาจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 49 โดยห้องที่ 49-53 การดำเนินคอร์ดเริ่มที่คอร์ด i ในห้องที่ 49, คอร์ด V_2^4/iv ในห้องที่ 50, คอร์ด bII_3^4 หรือ N_3^4 ในห้องที่ 51, คอร์ด V^7 ในห้องที่ 52 และกลับเข้าหาคอร์ด i ในห้องที่ 53 คือ $i - V_2^4/iv - bII_4^6 - V^7 - i$ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นจังหวะตกของจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 49 และ 50 จากนั้นคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงลงในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 49 กับ 50 เนื่องจากเป็นโน้ตนอกคอร์ดที่ทำให้ผลลัพธ์ของเสียงเป็นโน้ต $sus2$ ในคอร์ด i ของจังหวะตกที่ 1 ในห้องที่ 49 และผลลัพธ์ของเสียงเป็นโน้ต $sus2$ ในคอร์ด V_2^4/iv ของจังหวะตกที่ 1 ในห้องที่ 50 เพราะโน้ตตัว F เป็นโน้ต $sus2$ ในคอร์ด i คลี่คลายหาโน้ตตัว E_b ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด i และโน้ตตัว F_b เป็นโน้ต $sus2$ ในคอร์ด V_2^4/iv คลี่คลายหาโน้ตตัว E_b ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด V_2^4/iv จากนั้นห้องที่ 51-53 ให้ผู้บรรเลงเน้นจังหวะตกในจังหวะที่ 1 และทำทิศทางของเสียงส่งไปยังห้องที่ 53 โดยรักษาความตึงเครียดของเสียงเอาไว้จนถึงปลายประโยคและให้คลี่คลายลงในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 53 กล่าวคือ จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 49 ทางโน้ตคลาริเน็ตจะตกที่ตัวโน้ตนอกคอร์ดก่อนกลับเข้าหาโน้ตในคอร์ดในจังหวะยกเช่นเดียวกับห้องที่ 50 และเกิดขึ้นอีกในห้องที่ 51 แต่จะแตกต่างออกไปที่ทำนองจะย่ำตัว 7 ของคอร์ด bII_3^4 หรือ N_3^4 ส่งเข้าหาคอร์ด V^7 ในจังหวะที่ 1 ของคลาริเน็ตตกตัวที่ 3 ของคอร์ดและทำการส่งต่อไปยังคอร์ด i ในห้องที่ 53 ก่อนที่ทางโน้ตเปียโนจะรับทำนองต่อในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 52

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 66-80

ภาพที่ 65 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2

ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 66-80

จุดที่สำคัญอีกจุดหนึ่งที่ห้องที่ 66 ทางโน้ตคลาริเน็ตเริ่มที่ตัว Gb ค่อย ๆ ดึงขึ้นกระโดดไปหาโน้ตตัว Eb จากนั้นจะค่อย ๆ เบาลง ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงค่อย ๆ คลายเสียงเข้าหาจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 68 เพราะทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงคอร์ดลงตรงจังหวะที่ 1 เป็นคอร์ด vii^7/V ซึ่งทางโน้ตคลาริเน็ตจะตกตัวที่ 5 ที่เป็นตัวทร้อยโทกับเบสในคอร์ดที่ทำให้เกิดเสียงกระด้างพอดี ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงรักษาความตึงเครียดของเสียงของเสียงไว้เพื่อส่งมายังจังหวะตกที่เป็นจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 69 ทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงคอร์ดลงตรงจังหวะที่ 1 เป็นคอร์ด i_4^6 ซึ่งทางโน้ตคลาริเน็ตจะตกตัวที่ 1 ของคอร์ดพอดี จากนั้นทางโน้ตคลาริเน็ตจะบรรเลงทำนองต่อให้ผู้บรรเลงเน้นที่จังหวะตกในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 70, 71, และ 72 คลื่นคลายเสียงลงเล็กน้อยในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 70, 71 เพราะทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงคอร์ดลงตรงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 70, 71, และ 72 โดยจะบรรเลงคอร์ด VI ในห้องที่ 70, คอร์ด iv^7 ในห้องที่ 71, และคอร์ด V^7/III ในห้องที่ 72, ในส่วนของห้องที่ 72 นั้นทำนองจะรับทิศทางของเสียงมาจากห้องที่ 70 ในจังหวะที่ 3 ผ่านห้องที่ 71 สู่อุ้งจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 72 ที่เป็นปลายทางของทำนองในช่วงสั้น ๆ ให้ผู้บรรเลงเน้นจังหวะตกเพราะโน้ตคลาริเน็ตจะตกตัว 7 ของคอร์ด V^7/III จากนั้นจะบรรเลงตัวลีดดิ้งโน้ตเข้าหาคอร์ด V^6 ในจังหวะที่ 3 ที่โน้ตคลาริเน็ตจะตกตัวที่ 1 ของคอร์ด V^6 หลังจากนั้นทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงคอร์ด V_5^6 ลงในตรงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 73 ให้ผู้บรรเลงค่อย ๆ คลื่นคลายเสียงตามทำนองขาลงไปยังจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 74 โดยผ่านคอร์ดต่าง ๆ ที่ทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงเป็น V^7 ในจังหวะที่ 2 และ V^+ ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 73 ก่อนจะส่งไปหาคอร์ด VI ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 74 โดยทำเคเดนซ์ชัดเล็ก ๆ จุดนี้ทางโน้ตคลาริเน็ตจะตกตัว 3 ของคอร์ด VI ในจังหวะที่ 2 พอดี หลังจากนั้นโน้ตคลาริเน็ตจะทำการบรรเลงทำนองขาลงที่คล้าย ๆ เดิมอีกครั้งแต่จุดมุ่งหมายจะอยู่ที่ห้องที่ 80 ให้ผู้บรรเลงทำเหมือนกับห้องที่ 70-72 แต่เป็นเสียงต่ำส่งเข้าหาจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 77 ที่เป็นคอร์ด i ลากเสียงยาวส่งไปหาโน้ตตัว Eb ต่ำในห้องที่ 78 ลากยาวไปจนถึงห้องที่ 80 โดยทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงคอร์ดลงตรงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 75, 76, 77, 78, 79, และ 80 โดยจะเป็นคอร์ด ii^{o7} ในห้องที่ 75 คอร์ด V^7 ในห้องที่ 76 คอร์ด i ในห้องที่ 77 คอร์ด iv_4^6 ในห้องที่ 78 คอร์ด i ในห้องที่ 79 และจบด้วยคอร์ด i ในห้องที่ 80

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลื่นคลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลื่นคลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟัง

พอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 78-83

ภาพที่ 66 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 78-83

จุดสำคัญคือเป็นส่วนสุดท้ายของท่อน A จบลงด้วยเคเดนซ์กึ่งปิดก่อนจะเริ่มท่อน B ที่อยู่ในคีย์ B เมเจอร์ในห้องที่ 81 ทำนองอยู่ที่ทางโน้ตเปียโนก่อนจะเปลี่ยนมาให้ทางโน้ตคลาริเน็ตในห้องที่ 95 ในห้องที่ 78-80 การดำเนินคอร์ดคือ $iv_4^6 - i$ ทางโน้ตคลาริเน็ตจะบรรเลงโน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตเสียงค้ำ ผู้วิจัยแนะนำให้บรรเลงโน้ตตัว Eb ตั้งแต่ห้องที่ 78-80 ใหนิ่งที่สุดจากนั้นให้จบลงพร้อมกับทางโน้ตเปียโนที่มีขอหาห้องที่ 95-97

ภาพที่ 67 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 95-97

จุดสำคัญคือเป็นทำนองที่ทางโน้ตคลาริเน็ตรับมาจากทางโน้ตเปียโนเริ่มที่ห้องที่ 95 เป็นจุดเชื่อมกลับมาหาคีย์ B เมเจอร์จากคีย์ D# ไมเนอร์แนวทำนองมือซ้ายของเปียโนบรรเลงเป็นบันไดเสียงขาขึ้นในคอร์ด i ของคีย์ D# ในจังหวะที่ 3 คอร์ด i_4^6 จะกลายมาเป็นคอร์ด iii_4^6 ในคีย์ B เมเจอร์ส่งเข้าหาคอร์ด I ของคีย์ B เมเจอร์ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์

โมนิกับโน้ตตัว D \sharp จะกลายเป็นโน้ตตัว 1 ของคอร์ด i ในคีย์ D \sharp จากนั้นให้ทำทิศทางของเสียงจากโน้ตตัว Eb ไปหาโน้ตตัว Cb เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว B จะกลายเป็นโน้ตตัว 1 ของคอร์ด I ในห้องที่ 96 จากนั้นทำทิศทางของเสียงตามบันไดเสียงขาขึ้นไปหาโน้ตตัวที่ 4 ที่เป็นโน้ตตัว Fb เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว E ในห้องที่ 97 จากนั้นทำทิศทางของเสียงตามบันไดเสียงขาลงกระโดดไปหาโน้ตตัวที่ 1 ของบันไดเสียงที่เป็นโน้ตแตกคอร์ดของคอร์ด I คือ โน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว D \sharp โน้ตตัว Cb ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว B

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรมีสได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรมีสได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 135-141

135 **Tempo I.**

Clarinet in Bb

Tempo I.

Piano

p *pp* *f* *poco f*

B: I
c: bVI V B \flat VI V i

ภาพที่ 68 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรมีส ห้องที่ 135-141

เป็นจุดเชื่อมท่อน B ที่อยู่ในคีย์ B เมเจอร์กลับเข้าหาท่อน A อยู่ในคีย์ Eb ไมเนอร์ทำนองและกระบวนการจะอยู่ที่ทางโน้ตเปียโนการดำเนินคอร์ด V ในคีย์ B เมเจอร์ จะกลายเป็นคอร์ด bIV ในคีย์ Eb ไมเนอร์ จากนั้นในห้องที่ 136-137 บรมีสใช้โน้ตตัว Bb ที่เป็นตัวแทนของคอร์ด V คีย์ Eb ไมเนอร์ เป็นการลดลงเสียงจากโน้ตตัว B ไปหาโน้ตตัว Bb ในห้องที่ 138 ในจังหวะที่ 3 ทางโน้ตเปียโนบรรเลงคอร์ด i \sharp ส่งเข้าหาคอร์ด VI ในห้องที่ 139 จากนั้นส่งเข้าคอร์ด V ในห้องที่ 140 ก่อนจะทำเคเดนซ์ปิดในห้องที่ 141 ที่คอร์ด V ส่งเข้าหาคอร์ด i ทางโน้ตคลาริเน็ตผู้วิจัยแนะนำให้รับแรงส่งจากทางโน้ตเปียโนมาในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 140 ในคอร์ด V เนื่องจากโน้ตตัว Bb เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของ

คอร์ด V ส่งเข้าหาโน้ตตัว Gb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด i เป็นการรับแรงส่งจากการทำเคเดนซ์ปิดของทางโน้ตเปียโนและยังเป็นการนำเสนอทำนองหลักของท่อน A ที่กลับมาในตรีบท

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์



ห้องที่ 217-223

217

Clarinet in B \flat

Piano

eb : i iv̇ i i

ภาพที่ 69 Allegro Appassionato, ma non troppo บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2
ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 217-223

เป็นส่วนสุดท้ายของท่อนที่ 2 ในการดำเนินคอร์ดประกอบไปด้วยห้องที่ 217-218 เป็นคอร์ด i ห้องที่ 219-220 เป็นคอร์ด iv_4^6 ห้องที่ 221-223 เป็นคอร์ด i หากเอามาแต่การดำเนินคอร์ดเราจะได้ $i - iv_4^6 - i$ เป็นการจบท่อนด้วยเคเดนซ์กึ่งปิดโดยมีโน้ตเสียงค้างอยู่แนวเบสเรียกว่า คอร์ดหกสี่แบบเสียงค้าง (Pedal six-four chord)² ทางโน้ตเปียโนบรรเลงโน้ตแตกคอร์ดในห้องที่ 217-220 จากนั้นบรรเลงคอร์ด i ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงเป็นโน้ตเสียงยาวตามสมาชิกของคอร์ดเริ่มด้วยตัวที่ 5 ของคอร์ด i จากนั้นกระโดดไปหาโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด i ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงขึ้นคู่ 1 กับทางโน้ตเปียโนในคอร์ด i ในห้องที่ 217-218 จากนั้นทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว $E\flat$ อีกครั้งและลากเสียงยาวไปตั้งแต่ห้องที่ 219-220 โน้ตตัว $E\flat$ เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด iv_4^6 และยังเป็นโน้ตบรรเลงขึ้นคู่ 1 กับทางโน้ตเปียโนแนวเบสในมือซ้าย จากนั้นจากนั้นทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว $E\flat$ อีกครั้งและลากเสียงยาวไปตั้งแต่ห้องที่ 221-222 โน้ตตัว $E\flat$ เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด i และยังเป็นโน้ตบรรเลงขึ้นคู่ 1 กับทางโน้ตเปียโนแนวเบสในมือซ้าย เป็นโน้ตเสียงค้างตั้งแต่ห้องที่ 218-222 จากนั้นห้องที่ 223 จะจบพร้อมกันที่คอร์ด i ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว $B\flat$ จากนั้นคลายหาโน้ตตัว $E\flat$ เพราะโน้ตตัว $B\flat$ เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียงส่งเข้าหาโน้ตตัวที่ 1 ของบันไดเสียงเป็นการเคลื่อนไหวตามวงจรคู่ห้า จากนั้นให้ผู้บรรเลงลากเสียงต่างที่โน้ตตัว $E\flat$ ให้ครบจังหวะจากนั้นทำแบบเดิมอีกครั้งคือลากเสียงค้างให้คงที่ที่สุดในห้องที่ 219-222 เน้นหัวเสียงเล็กน้อยในตำแหน่งที่เป็นจังหวะตกในห้องที่ 219 และจังหวะตกในห้องที่ 221 เพราะจะทำให้การเปลี่ยนเสียงของคอร์ดชัดเจนมากขึ้น จากนั้นจบพร้อม

²คอร์ดหกสี่แบบเสียงค้าง (Pedal six-four chord) คือ คอร์ดในรูปพริกกลับขึ้นที่สองซึ่งทำหน้าที่เชื่อมระหว่างคอร์ดหลัก 2 คอร์ด $I - IV_4^6 - I$ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2555)

กับเปียโนในท่อนที่ 223 โดยทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตขั้นคู่ 1 กับทางโน้ตเปียโนแนวเบส ในมือซ้ายที่มีเครื่องหมาย Staccato เหมือนกัน

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรมีสได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรมีสได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์



ท่อนที่ 3

Andante con moto - Allegro อยู่ในคีตลักษณ์ ทำนองหลักและการแปรในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ อยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 และ 2/4

Clarinet in Bb

Piano

poco f *p*

poco f *p*

E♭: V IV sus² sus⁴ ii iii V⁷ IV V⁷ I I ii/IVV/IVIV IV V⁷ V vii² sus² IV V⁷ vii² vi iii IV ii³/V V⁷ ii V V

ภาพที่ 70 Andante con moto ของบทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ ห้องที่ 1-4

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือทำนองหลักในคีตลักษณ์ ทำนองหลักและการแปรเริ่มด้วยโน้ตนำสู่ จังหวะของทำนองสู่จังหวะที่ 1 ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นจังหวะตกที่เป็นเซบ็ต 1 ชั้น โดยใช้แรงส่งจาก เซบ็ต 2 ชั้นประจูด แต่ยังคงรักษาประโยคยาวโดยเริ่มจากโน้ตตัว Bb ที่อยู่ในโน้ตนำสู่จังหวะ สร้างทิศทาง ของเสียงไปยังโน้ตตัว Bb ในห้องที่ 4 จะแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มทำนองคือทำนองขาลงและขาขึ้นโดยที่ขาลงจะ เน้นจังหวะตกตัวที่ต่อจากเซบ็ต 2 ชั้นประจูด และคลี่คลายลงในเซบ็ต 1 ชั้นของจังหวะถัดมา ส่วนทำนองขา ขึ้นนั้นเราจะเน้นจังหวะตกตัวที่ต่อจากเซบ็ต 2 ชั้นประจูดแต่จะไม่คลี่คลายเสียงให้ทำการส่งเป็นโน้ตกระโดด แทน ส่วนของโน้ตที่ย้ำที่เดิมที่เป็นโน้ตตัว Eb นั้นให้ค่อย ๆ ดึงขึ้นส่งไปหาโน้ตตัว C จากนั้นให้คลี่คลายเสียง ลงในโน้ตตัว Bb เนื่องจากทางโน้ตคลาริเน็ตโน้ตตัว C จะตรงกับตัวที่ 5 ของคอร์ด V⁷/V ที่เป็นแทนชั้นและ โน้ตตัว Bb จะตรงกับโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด V ให้คลี่คลายเสียงจากคอร์ด V⁷/V ไปหาคอร์ด V เพื่อทำเคเดนซ์ เปิดตรงปลายประโยคโดยระหว่างนั้นทางโน้ตเปียโนจะเคลื่อนคอร์ดไปเรื่อย ๆ ตามทำนองของทางโน้ตคลาริ เน็ต

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของ เสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและ เข้าใกล้สิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จ ตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 10-14

Chord progression below the piano part:

Bb: $\overset{\text{sus}^2}{\text{I}^{\flat}}$ $\overset{\text{sus}^4}{\text{vi}^{\flat}}$ $\overset{\text{sus}^2}{\text{ii}^{\flat}}$ $\overset{\text{sus}^4}{\text{vii}^{\flat}}$ $\overset{\text{sus}^2}{\text{ii}^{\flat}/\text{vi}/\text{vi}}$ $\overset{\text{sus}^4}{\text{vi}}$ $\overset{\text{sus}^2}{\text{V}/\text{vi}}$ $\overset{\text{sus}^4}{\text{vi}}$

Eb: iii V^7 V vi^{\flat} IV V^7 iii^{\flat} $\overset{\text{sus}^2}{\text{I}^{\flat}}$ V^7 IV^{\flat} V^7 I $\overset{\text{sus}^2}{\text{I}^{\flat}/\text{IV}}$ V^7/IV IV^{\flat} IV^{\flat} Ger^{\flat} V^7 I $\overset{\text{sus}^2}{\text{V}^{\flat}}$ $\overset{\text{sus}^4}{\text{vii}^{\flat}/\text{V}}$ V^7/IV IV^{\flat} ii $\overset{\text{sus}^2}{\text{vii}^{\flat}/\text{vi}}$ $\overset{\text{sus}^4}{\text{vi}/\text{vi}}$ vi I^{\flat} IVvii^{\flat} I

ภาพที่ 71 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอี

แฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 10-14

จุดที่สำคัญต่อมาคือห้องที่ 10-14 เริ่มด้วยทำนองหลักที่เปลี่ยนไปเป็นเซบิต 2 ชั้นขาลง ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นจังหวะตกตัวแรกของเซบิต 2 ชั้นในห้องที่ 11 และเน้นจังหวะตกตัวแรกของเซบิต 1 ชั้น ในห้องที่ 12 โดยทำการส่งเป็นลำดับทำนองไปถึงโน้ตตัว F จากนั้นให้เน้นจังหวะตกที่เซบิต 1 ชั้น ที่โน้ตตัว Bb ส่งไปหาโน้ตตัว Eb คลายลงเล็กน้อยที่โน้ตตัว D ทำอีกครั้งในโน้ตทำนองลำดับที่เป็นเสียงต่ำโดยเน้นจังหวะตกที่เซบิต 1 ชั้นที่โน้ตตัว Eb ส่งไปหาโน้ตตัว C คลี่คลายทั้งหมดลงโน้ตตัว Bb ที่อยู่ปลายทางของประโยค เหตุผลที่ต้องคลี่คลายทำนองตรง 2 จุดนั้นและไม่คลี่คลายตรงทำนองก่อนหน้าเพราะห้องที่ 11 นั้นทางโน้ตเปียโนเคลื่อนไหวอยู่ในกระบวนการของ V^7 ก่อนจะส่งเข้าหาคอร์ด I ในห้องที่ 12 และทำการเคลื่อนไหวโดยใช้โดมินันท์ระดับ 2 ขั้วเคลื่อนทางคอร์ดให้ไปข้างหน้าจากนั้นในห้องที่ 13 เป็นการเตรียมที่จะทำเคเดนซีใหญ่ในห้องที่ 14 จึงอยู่ในทางเดินคอร์ดที่อยู่ในกระบวนการตั้งคีย์ของบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ทางโน้ตคลาริเน็ตโน้ตตัว Eb ที่คลายลงเล็กน้อยที่โน้ตตัว D นั้นจะตรงกับคอร์ด $\text{vii}^{\flat}/\text{V}$ เป็นตัวที่ 5 ที่เป็นตัวทริยโทนทำให้เกิดเสียงกระด้างกับโน้ตตัว A ในคอร์ดนั้นจึงต้องคลี่คลายเสียงเข้าหาคอร์ดหลักที่เป็นคอร์ด V โดยโน้ตตัว D จะตรงกับตัวที่ 3 ของคอร์ดพอดี้ จากนั้นในห้องที่ 14 ก็จะเป็นการตั้งคีย์ขึ้นมาอย่างสมบูรณ์ที่คอร์ด I ทางโน้ตคลาริเน็ตโน้ตตัว C คลี่คลายทั้งหมดลงโน้ตตัว Bb ที่อยู่ปลายทางของประโยคนั้นจะตรงกับคอร์ด IV ส่งเข้าหาคอร์ด I ซึ่งโน้ตตัว C เป็นตัวที่ 3 ของคอร์ด IV โน้ตตัว Bb เป็นตัวที่ 5 ของคอร์ด I โดยจบเป็น เคเดนซ์กึ่งปิด

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจึงต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 15-18

ภาพที่ 72 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 15-18

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือการแปรทำนองครั้ง 1 ในคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรเริ่มด้วยจังหวะที่ 6 ของห้องที่ 14 ส่งเข้าหาจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 15 ทางโน้ตคลาริเน็ตและทางโน้ตเปียโนจะเป็นการสอดทำนองประสานกันเป็นขั้นคู่ต่าง ๆ จนกลายเป็นการดำเนินคอร์ตอยู่ในคีย์ Eb เมเจอร์ ในห้องที่ 14-15 คือ iii – bII – ii – vi – V – IV ในห้องที่ 16 คือ I – bVII – IV – V⁺⁶/ii ในห้องที่ 17 คือ ii – ii⁶ – V⁶/V – V – vii ในห้องที่ 18 คือ I – V/V – V^{sus4} – V – vii/ii

ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว Bb ในจังหวะที่ 6 ประสานกับทางโน้ตเปียโนที่โน้ตตัว G ในจังหวะที่ 6 ยกประสานเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ได้คอร์ต iii ในห้องที่ 14 ส่งไปหาโน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 15 กลายเป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Bb ผ่อนลงที่โน้ตตัว Ab เพื่อลดผลลัพธ์ของเสียงกระด้างจากขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ จากนั้นลากเสียงยาวทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงโน้ตตัว E ในจังหวะที่ 1 ยกประสานเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ได้คอร์ต bII จากนั้นทางโน้ตเปียโนจะเคลื่อนขึ้นมาครึ่งเสียงที่โน้ตตัว F ในจังหวะที่ 2 ยกประสานเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ได้คอร์ต ii จากนั้นทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 3 ประสานกับทางโน้ตเปียโนที่โน้ตตัว C ในจังหวะที่ 3 ยกประสานเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ได้คอร์ต vi จากนั้นทางโน้ตคลาริเน็ตเคลื่อนไปหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 4 กลายเป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Eb ผ่อนลงที่โน้ตตัว D เพื่อลดผลลัพธ์ของเสียงกระด้างจากขั้นคู่ 2 เมเจอร์ จากนั้นทางโน้ตเปียโนจะกระโดดไปหาโน้ตตัว A ในจังหวะที่ 4 ยกประสานกลายเป็นขั้นคู่ 4 จากนั้นจะเคลื่อนขึ้นไปครึ่งเสียงที่โน้ตตัว Bb ในจังหวะที่ 5 ยกประสานเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ได้คอร์ต V จากนั้นทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว C ในจังหวะที่ 6 ประสานกับทางโน้ตเปียโนที่โน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 6 ยกประสานขั้นคู่ 3 เมเจอร์ได้คอร์ต IV ส่งเข้าหาโน้ตตัว A จังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 16 กลายเป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ จากนั้นทางโน้ตเปียโนเคลื่อนลงมาครึ่งเสียงที่โน้ตตัว G ในจังหวะที่ 1 ยกกลายเป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ จากนั้นทางโน้ตคลาริเน็ตส่งเข้าหาโน้ตตัว Bb ในจังหวะที่ 2 ยกประสานขั้นคู่ 3 เมเจอร์ จากนั้นทางโน้ตเปียโนกระโดดลงมาที่โน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 2 ยกประสานเป็นคู่ 5 ได้คอร์ต I ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว C ทำทิศทางของเสียงส่งเข้าหาโน้ตตัว A คลี่คลายลงที่โน้ตตัว Bb กลมกลืนในตอนท้าย ถัดมาในจังหวะที่ 3, 4, 5, บรามส์ใช้ลำดับทำนองที่ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว F ในจังหวะที่ 3, โน้ตตัว D ในจังหวะที่ 4,

และโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 5 ประสานกับทางโน้ตเปียโนที่โน้ตตัว Db ในจังหวะที่ 4 ยกประสานเป็น
 ชั้นคู่ 3 เมเจอร์ได้คอร์ด bVII จากนั้นในจังหวะที่ 4 ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว D ประสานกับ
 ทางโน้ตเปียโนที่โน้ตตัว Db ในจังหวะที่ 4 ยกประสานเป็นชั้นคู่ 2 ไมเนอร์ จากนั้นทางโน้ตเปียโน
 เคลื่อนลงครึ่งเสียงที่โน้ตตัว C ในจังหวะที่ 4 ยกประสานเป็นชั้นคู่ 2 เมเจอร์ จากนั้นในจังหวะที่ 5
 ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว Eb ประสานกับทางโน้ตเปียโนที่โน้ตตัว C ในจังหวะที่ 4 ยกประสาน
 เป็นชั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากนั้นทางโน้ตเปียโนกระโดดลงมาที่โน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 5 ยกประสานเป็นคู่
 5 ได้คอร์ด IV ถัดมาในจังหวะที่ 6 ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว C ส่งไปหาโน้ตตัว Ab ในจังหวะที่
 1 ของห้องที่ 17 ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นที่โน้ตตัว C ส่งไปหาโน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 1 จากนั้น
 คลายลงโดยการผ่อนเสียงลงตรงจังหวะที่ 2 ยกเนื่องจากในจังหวะที่ 6 ของห้องที่ 16 ทางโน้ตเปียโน
 บรรเลงโน้ตตัว E ประสานเป็นชั้นคู่ 6 ไมเนอร์ จากนั้นทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว Ab ในจังหวะ
 ที่ 1 ของห้องที่ 17 ประสานเป็นชั้นคู่ 4 ดิมินซ์หรือเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว G# ที่เป็นชั้นคู่ 3
 เมเจอร์จะได้คอร์ด V⁺/ii จากนั้นทางโน้ตเปียโนกระโดดขึ้นมาที่โน้ตตัว G ในจังหวะที่ 1 ยกประสาน
 เป็นชั้นคู่ 2 ไมเนอร์ จากนั้นทางโน้ตเปียโนเคลื่อนลง 1 เสียงที่โน้ตตัว F ในจังหวะที่ 2 ยกประสาน
 เป็นคู่ 3 ไมเนอร์ได้คอร์ด ii ถัดมาในจังหวะที่ 3 บรามส์ใช้ลำดับทำนองที่ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลง
 โน้ตตัว F ส่งไปหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 4 ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นที่โน้ตตัว F ส่งไปหาโน้ตตัว D
 ในจังหวะที่ 4 จากนั้นคลายลงโดยการผ่อนเสียงลงตรงจังหวะที่ 5 ยกเนื่องจากทั้ง 2 เครื่อง
 ประสานกันเป็นชั้นคู่ 6 เมเจอร์ได้คอร์ด ii^o ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว F และทางโน้ตเปียโน
 บรรเลงโน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 3 จากนั้นทางโน้ตเปียโนเคลื่อนขึ้นครึ่งเสียงที่โน้ตตัว A ในจังหวะที่ 3
 ยกได้คอร์ด V^o/V จากนั้นทางโน้ตเปียโนกระโดดขึ้นมาที่โน้ตตัว C ประสานเป็นชั้นคู่ 2 ไมเนอร์ใน
 จังหวะที่ 4 ยกจากนั้นทางโน้ตเปียโนเคลื่อนลงครึ่งเสียงที่โน้ตตัว Bb ในจังหวะที่ 5 ประสานเป็นชั้นคู่
 3 เมเจอร์ได้คอร์ด V ถัดมาในจังหวะที่ 6 ทั้ง 2 เครื่องประสานกันเป็นชั้นคู่ 5 ที่ทางโน้ตคลาริเน็ต
 บรรเลงโน้ตตัว Ab และทางโน้ตเปียโนบรรเลงโน้ตตัว C# ที่เป็นโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกกับโน้ตตัว Db
 ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Ab ทำทิศทางของเสียงส่งไปหาโน้ตตัว G ในจังหวะที่ 1 ของห้อง
 ที่ 18 ทำทิศทางของเสียงส่งไปหาโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 2 ทำทิศทางของเสียงส่งไปหาโน้ตตัว A ใน
 จังหวะที่ 3 คลี่คลายเสียงลงที่โน้ตตัว Bb เพื่อทำเคเดนซ์เปิดในจังหวะที่ 4 เนื่องจากในจังหวะที่ 6 ที่
 ทั้ง 2 เครื่องประสานกันเป็นชั้นคู่ 5 ถัดมาในจังหวะที่ 6 ยกทางโน้ตเปียโนบรรเลงโน้ตตัว D
 ประสานกันเป็นชั้นคู่ 5 ดิมินซ์ที่ได้คอร์ด vii^o จากนั้นในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 18 ทั้ง 2 เครื่อง
 ประสานกันเป็นชั้นคู่ 9 เมเจอร์ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว G และทางโน้ตเปียโนบรรเลงโน้ต
 ตัว F จากนั้นทางโน้ตเปียโนเคลื่อนลงครึ่งเสียงที่โน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 1 ยกจะได้คอร์ด I จากนั้น
 ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 2 ทางโน้ตเปียโนกระโดดไปหาโน้ตตัว G ประสาน
 เป็นชั้นคู่ 6 ไมเนอร์ในคอร์ด I จากนั้นในจังหวะที่ 3 ทั้ง 2 เครื่องประสานกันเป็นชั้นคู่ 3 เมเจอร์ที่ทาง
 โน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว A และทางโน้ตเปียโนบรรเลงโน้ตตัว F จะได้คอร์ด V/V จากนั้นใน
 จังหวะที่ 3 ยกทางโน้ตเปียโนเคลื่อนลง 1 เสียงไปหาโน้ตตัว Eb จะกลายเป็นชั้นคู่ทรโยทอนจากนั้น

ทางโน้ตคลาริเน็ตเคลื่อนขึ้นครึ่งเสียงจากโน้ตตัว A ไปหาโน้ตตัว Bb กลายเป็นขั้นคู่ 5 จากทางโน้ตเปียโนเคลื่อนลงครึ่งเสียงที่โน้ตตัว D จะได้คอร์ด V^{sus4} ในจังหวะที่ 4 ยกจากทางโน้ตเปียโนเคลื่อนลง 1 เสียงที่โน้ตตัว C เป็นโน้ตผ่านไปหาโน้ตตัว Bb จะจบที่คอร์ด V เป็นเคเดนซ์เปิดพอดิ

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพื่อการสอดทำนองประสานในเป็นขั้นคู่ต่าง ๆ ที่ทั้ง 2 เครื่องประสานกันในตำแหน่งที่เป็นเสียงกลมกลืนสลับกับเสียงกระด้างจากนั้นจบด้วยคอร์ดเสียงกลมกลืนและเป็นเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจะต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 27-28

Db: vii⁷/ii ii VI f V/V vii⁷/V v' V'
 Eb: V' f' iii IV ii' iii V' I

ภาพที่ 73 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 27-28

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือเป็นส่วนสุดท้ายของการแปรทำนองครั้งที่ 1 ในคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงลำดับทำนอง 2 ชุดก่อนจะจบที่เคเดนซ์ปิด ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นที่โน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 6 ของห้องที่ 26 ส่งไปหาโน้ตตัว Gb โดยการคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงลงในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 27 จากนั้นทำทิศทางของเสียงส่งไปหาโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 2 จากนั้นทำทิศทางของเสียงส่งไปหาโน้ตตัว A ในจังหวะที่ 3 จากนั้นคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงลงโน้ตตัว Bb ในจังหวะที่ 4 ทำแบบเดิมอีกครั้งในลำดับทำนองชุดที่ 2 คือ เน้นที่โน้ตตัว D ด้วยไดนามิกเบาในจังหวะที่ 6 ของห้องที่ 27 ส่งไปหาโน้ตตัว C ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 28 ทำทิศทางของเสียงส่งไปหาโน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 2 ส่งไปหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 3 คลี่คลายความตึงเครียดของเสียงลงโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 4 เพื่อทำเคเดนซ์ปิด เพราะ โน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 6 ของห้องที่ 26 จะเป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด vii^7/ii ในคีย์ Db เมเจอร์ ที่เป็นขั้นคู่ทริยโทนกับทางโน้ตเปียโนมือซ้ายจึงต้องคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงลงที่โน้ตตัว Gb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 27 เพราะคอร์ด vii^7/ii ในคีย์ Db เมเจอร์จะกลายเป็นคอร์ดรวมที่เปลี่ยนไปหาคีย์ Eb ไมเนอร์ จาก

คอร์ด vii^7/ii ในคีย์ Db เมเจอร์จะกลายเป็นคอร์ด vii^7 ในคีย์ Eb ไมเนอร์เคลื่อนเข้าหาคอร์ด i ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว Gb จะเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด i พอดี จากนั้นในจังหวะที่ 2 โน้ตตัว Eb ของทางโน้ตคลาริเน็ตเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด VI จากนั้นทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงโน้ตตัว Gb และโน้ตตัว Eb จะกลายเป็นคอร์ด i^6 ในจังหวะที่ 2 ยกพอดี จากนั้นทั้ง 2 เครื่องจะประสานกันเป็นคอร์ด V^{b9}/V ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตเป็นโน้ตตัว A เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V^{b9}/V จากนั้นทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงโน้ตตัว Eb จะกลายเป็นคอร์ด $vii^{\circ 4}_3/V$ จากนั้นในจังหวะที่ 4 ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว Bb ทั้ง 2 เครื่องจะประสานกันเป็นคอร์ด V^6 ในจังหวะที่ 4 ยก จากนั้นในจังหวะที่ 5 ยกทั้ง 2 เครื่องจะประสานกันเป็นคอร์ด V^7 จะกลายเป็นคอร์ดรวมที่เปลี่ยนไปหาคีย์ Eb เมเจอร์ จากนั้นในจังหวะที่ 6 ทั้ง 2 เครื่องจะประสานกันเป็นคอร์ด I^7 ในคีย์ Eb เมเจอร์โดยที่ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว D เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด I^7 จึงต้องทำการคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงที่โน้ตตัว C ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 28 เพราะทั้ง 2 เครื่องจะประสานกันเป็นคอร์ด IV ในจังหวะที่ 1 ยกโดยที่โน้ตตัว C ของทางโน้ตคลาริเน็ตจะเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด IV จากนั้นในจังหวะที่ 2 ยกทั้ง 2 เครื่องจะประสานกันเป็นคอร์ด ii^7 ในคีย์ Eb เมเจอร์ โดยที่ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว Ab เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด ii^7 จากนั้นทั้ง 2 เครื่องจะประสานกันเป็นคอร์ด iii^4_3 ในจังหวะที่ 3 และคอร์ด V^7 โดยที่ทางโน้ตคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว D เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V^7 คลี่คลายความเครียดของเสียงที่โน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 4 เพราะโน้ตตัว D ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V^7 เป็นโน้ตลีดดิ้งที่ต้องเคลื่อนเข้าหาคอร์ด I ที่เป็นคอร์ดหลักของคีย์ Eb เมเจอร์โดยจบที่เคเดนซ์ปิดในจังหวะที่ 4 ยกเป็นเคเดนซ์จังหวะเบา

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจะต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 29-30

ภาพที่ 74 Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 29-30

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือการแปรทำนองครั้งที่ 2 ในคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร ทำนองอยู่ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตอยู่ในคีย์ Eb เมเจอร์เริ่มที่จังหวะที่ 6 ของห้องที่ 28 ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นที่โน้ตตัว Bb ทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว C ส่งไปหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 29 จากนั้นทำเหมือนเดิมอีกครั้งในจังหวะที่ 3 คือ ให้ผู้บรรเลงเน้นที่โน้ตตัว Eb ทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว G ส่งไปหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 4 ทำอีกครั้งในจังหวะที่ 6 คือ ให้ผู้บรรเลงเน้นที่โน้ตตัว C ทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว D ส่งไปหาโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 30 จากนั้นทำเหมือนเดิมอีกครั้งในจังหวะที่ 3 คือ ให้ผู้บรรเลงเน้นที่โน้ตตัว F ทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว G ส่งไปหาโน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 4 ทำอีกครั้งในจังหวะที่ 6 คือ ให้ผู้บรรเลงเน้นที่โน้ตตัว F ทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว D ส่งไปหาจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 31 เพราะโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 29 จะเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V^7 จากนั้นในจังหวะที่ 3 โน้ตตัว Eb จะเป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด ii^{7sus4} คลี่คลายหาโน้ตตัว F ในจังหวะที่ 3 ยกเข้บัต 3 ชั้นเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด ii^{7sus4} จากนั้นส่งไปหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V^7 จากนั้นในจังหวะที่ 6 โน้ตตัว C ผลลัพธ์ของเสียงจะเป็น $sus2$ ของคอร์ด V^7 ก่อนจะคลี่คลายเสียงไปหาโน้ตตัว D เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V^7 ในจังหวะที่ 6 ยกเข้บัต 3 ชั้น จากนั้นโน้ตตัว D เป็นโน้ตลีดดิ้งเข้าหาโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 31 จะเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด I จากนั้นในจังหวะที่ 3 โน้ตตัว F ผลลัพธ์ของเสียงจะเป็น $sus2$ ของคอร์ด V^7/IV ก่อนจะคลี่คลายเสียงไปหาโน้ตตัว G เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V^7/IV ในจังหวะที่ 3 ยกเข้บัต 3 ชั้น จากนั้นโน้ตตัว G เป็นโน้ตลีดดิ้งเข้าหาโน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 4 จากนั้นโน้ตตัว F และโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 6 จะเป็นโน้ตตัวที่ 5 และ 3 ของคอร์ด V^7

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจะต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 41-42

Clarinet in Bb

Piano

E \flat : ii V⁷ vii⁷/vi vi vi ii V^{sus2} V I^{sus4} I

ภาพที่ 75 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 41-42

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือเป็นส่วนสุดท้ายของการแปรทำนองครั้งที่ 2 ทำนองอยู่ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตในห้องที่ 41 จากนั้นทำนองจะสลับไปที่ทางโน้ตเปียโนมือขวาอยู่ในคีย์ Eb เมเจอร์ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นที่โน้ตตัว Eb ส่งไปหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 1 ยก จากนั้นทำโน้ตแตกคอร์ดโดยกำหนดทิศทางของเสียงที่โน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 4 คลี่คลายเสียงเข้าหาโน้ตตัว G ในจังหวะที่ 5 เพราะโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 1 ยก จะเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด ii จากนั้นในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 2 ยกจะเป็นการแตกคอร์ดในคอร์ด V⁷ จากนั้นในจังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 3 ยกจะเป็นการแตกคอร์ดในคอร์ด vii⁷/vi ย้ำที่โน้ตตัว Ab ในจังหวะที่ 4 ที่เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด vii⁷/vi เป็นเสียงกระด้างต้องทำการคลี่คลายความตึงเครียดเข้าหาโน้ตตัว G ในจังหวะที่ 5 ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด vi จากนั้นทางโน้ตเปียโนจะทำการจบเคเดนซ์ที่เคเดนซ์ปิดในการดำเนินคอร์ด vi - ii - V^{sus2} - V - I^{sus4} - I ในห้องที่ 42

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจะต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 43-44

ภาพที่ 76 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 43-44

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือการแปรทำนองครั้งที่ 3 ในคีตลักษณะทำนองหลักและการแปร ทำนองจะสลับกันระหว่างทางโน้ตคลาริเน็ตกับทางโน้ตเปียโนที่มีมือขวาอยู่ในคีย์ Eb เมเจอร์ เริ่มที่ทางโน้ตคลาริเน็ต ในจังหวะที่ 6 ของห้องที่ 42 ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงทำทิศทางของเสียงที่โน้ตตัว Bb ผ่านโน้ตตัว A, Bb, B, ส่งเข้าหาโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 43 จากนั้นทำโน้ตแตกคอร์ดในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 คลี่คลายเข้าหาโน้ตตัว D จังหวะที่ 3 จากนั้นทางโน้ตเปียโนที่มีมือขวาจะรับทำนองมาจากทางโน้ตคลาริเน็ตในจังหวะที่ 3, จังหวะที่ 4, และจังหวะที่ 5 จากนั้นในจังหวะที่ 6 ให้ผู้บรรเลงทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตเคียงที่โน้ตตัว G และโน้ตตัว E วิ่งเข้าหาโน้ตตัว F คลี่คลายเสียงเข้าหาโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 44 จากนั้นทำโน้ตแตกคอร์ดในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 คลี่คลายเข้าหาโน้ตตัว Eb จังหวะที่ 3 จากนั้นทางโน้ตเปียโนที่มีมือขวาจะรับทำนองมาจากทางโน้ตคลาริเน็ตในจังหวะที่ 3, จังหวะที่ 4, และจังหวะที่ 5 จากนั้นในจังหวะที่ 6 ให้ผู้บรรเลงทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตเคียงที่โน้ตตัว F และโน้ตตัว E วิ่งเข้าหาโน้ตตัว Eb จากนั้นจะส่งเข้าหาจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 45 เพราะโน้ตตัว D และโน้ตแตกคอร์ดในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 43 จะเป็นสมาชิกของคอร์ด vii⁷ คลี่คลายเข้าหาโน้ตตัว D เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด V⁷ ในจังหวะที่ 3 จากนั้นทางโน้ตเปียโนที่มีมือขวาจะรับทำนองมาจากทางโน้ตคลาริเน็ตในจังหวะที่ 3, จังหวะที่ 4, และจังหวะที่ 5 จะอยู่ในคอร์ด V⁷ ทั้งสิ้น จากนั้นในจังหวะที่ 6 โน้ตเคียงที่โน้ตตัว G และโน้ตตัว E วิ่งเข้าหาโน้ตตัว F เป็นโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด V₂⁴ คลี่คลายเสียงเข้าหาโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 44 ที่โน้ตตัว Eb และโน้ตแตกคอร์ดในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 44 จะเป็นสมาชิกของคอร์ด I⁶ คลี่คลายเข้าหาโน้ตตัว Eb เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด V₂⁴/IV ในจังหวะที่ 3 จากนั้นทางโน้ตเปียโนที่มีมือขวาจะรับทำนองมาจากทางโน้ตคลาริเน็ตในจังหวะที่ 3, จังหวะที่ 4, และจังหวะที่ 5 จะอยู่ในคอร์ด V₂⁴/IV - IV₅⁶ จากนั้นในจังหวะที่ 6 โน้ตเคียงของทางโน้ตคลาริเน็ตที่โน้ตตัว F และโน้ตตัว E วิ่งเข้าหาโน้ตตัว Eb เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด IV

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจะต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 55-56

ab : i iv ii⁶ iii⁶ eb : vi⁶ ii⁷ add9#11 iii vii⁷/ii V⁷ Eb : V⁷ sus⁴ V⁷ vii⁷/iii V vii⁷ V⁷ ii⁷ I

ภาพที่ 77 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 55-56

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือเป็นส่วนสุดท้ายของการแปรทำนองครั้งที่ 3 ในคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร ทำนองอยู่ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตในห้องที่ 55 อยู่ในคีย์ Ab ไมเนอร์ ก่อนจะเปลี่ยนกลับไปหาคีย์ Eb เมเจอร์ในห้องที่ 56 โดยผ่านกุลแจเสียงคู่ขนานในคีย์ Eb ไมเนอร์ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 55 ทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว Fb ไปยังโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 2 จากนั้นทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว Db ไปยังโน้ตตัว Cb ในจังหวะที่ 3 จากนั้นทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว Eb ไปยังโน้ตตัว A ในจังหวะที่ 4 คลี่คลายเสียงลงที่โน้ตตัว Bb ในจังหวะที่ 5 จากนั้นให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Bb เบา ๆ ในจังหวะที่ 6 ลากค้ำยาวไปยังจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 56 จากนั้นให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Bb ในจังหวะที่ 3 ทำทิศทางของเสียงไปยังโน้ตตัว D ในจังหวะที่ 4 จากนั้นคลี่คลายความตึงเครียดเข้าหาโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 5 เพื่อทำเคเดนซ์กึ่งเปิด

เพราะโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 55 เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด i ในคีย์ Ab ไมเนอร์ จากนั้นทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว Fb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด iv ไปยังโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 2 ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด i_4^6 จากนั้นทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว Db ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด ii_4^6 จะกลายเป็นคอร์ดรวมเป็นคอร์ด v_4^6 ที่ใช้เปลี่ยนไปยังคีย์ Eb ไมเนอร์ไปยังโน้ตตัว Cb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด ii^{o7} ในคีย์ Eb ไมเนอร์ในจังหวะที่ 3 และทำทิศทางของเสียงผ่านโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 3 ยกเขบ็ต 3 ชั้นที่เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด ii^{o7} ไปยังโน้ตตัว A ที่เป็นโน้ตตัวที่ #11 ของคอร์ด $i_4^{6add9\#11}$ ในจังหวะที่ 4 ตำแหน่งนี้เราจะได้ยินเสียงของ 2 คอร์ดในเวลาเดียวกันคือคอร์ด i_4^6 ที่อยู่ที่มีอซายของเปียโนและคอร์ด V/V ที่มีอซวาประสานกับทางโน้ตคลาริเน็ตรวมกันเป็นคอร์ด $i_4^{6add9\#11}$ คลี่คลายเสียงลงที่โน้ตตัว Bb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด iii ในจังหวะที่ 5 จากนั้นโน้ตตัว Bb ในจังหวะที่ 6 ที่ลากค้ำยาวไปยังจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 56 จะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด vii⁷/ii ในจังหวะที่ 6 ยกจากนั้นประสานกับทางโน้ตเปียโนในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 56 กลายเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด V⁷ ตำแหน่งนี้คอร์ด V⁷ จะกลายเป็นคอร์ดรวมที่ใช้เปลี่ยนไปยังคีย์

Eb เมเจอร์ จากนั้นโน้ตตัว Bb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด V ในจังหวะที่ 3 ทำทิศทางของเสียงไปยังโน้ตตัว D เป็นโน้ตลีดิงที่ประสานพร้อมคอร์ด $ii^{\circ 4}_2$ ในจังหวะที่ 4 คลี่คลายความตึงเครียดเข้าหาโน้ตตัว Eb เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด I ในจังหวะที่ 5 เพื่อนำเคเดนซ์กึ่งเปิด

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจะต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์



ห้องที่ 57-58

Clarinet in Bb

Piano

57

pp

pp

E \flat : V 7 V IV 6 sus 2 V I IV 6 /IV V/IV IV ii 7

ภาพที่ 78 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 57-58

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือการแปรทำนองครั้งที่ 4 ในคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร ทำนองอยู่ที่ทางโน้ตของเปียโน ทางโน้ตคลาริเน็ตเป็นเพียงแนวทำนองสอดประสานเท่านั้น ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงฟังทำนองที่อยู่ทางโน้ตเปียโน จากนั้นให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว B \flat เบา ๆ ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด V 7 ในจังหวะที่ 1, จังหวะที่ 3, จังหวะที่ 5, ในห้องที่ 57 ค่อย ๆ ดังขึ้นตามเครื่องหมาย จากนั้นในจังหวะที่ 6 ทางโน้ตของเปียโนจะบรรเลงคอร์ด IV 6 โน้ตตัว B \flat ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตจะกลายเป็นโน้ต sus 2 ในคอร์ด IV 6 บรรเลงเป็นโน้ตเสียงยาว ถัดมาให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว E \flat ที่เป็นโน้ตตัวที่ sus 4 ของคอร์ด V 7 ในจังหวะที่ 1 ลากโน้ตเสียงยาว ค่อย ๆ เบาลงตามเครื่องหมาย เพราะในจังหวะที่ 2 ทางโน้ตของเปียโนจะบรรเลงคอร์ด I โน้ตตัว E \flat ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตจะกลายเป็นโน้ตตัว 1 ในคอร์ด I จากนั้นในจังหวะที่ 3 ทางโน้ตของเปียโนจะบรรเลงคอร์ด IV 6 sus 2 /IV โน้ตตัว E \flat ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตจะกลายเป็นโน้ต sus 2 ในคอร์ด IV 6 sus 2 /IV จากนั้นในจังหวะที่ 4 ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว A \flat ทำทิศทางของเสียงไปยังโน้ตตัว F ในจังหวะที่ 6 เพราะทางโน้ตของเปียโนจะบรรเลงคอร์ด V 4 sus 4 /IV ในจังหวะที่ 4 โน้ตตัว A \flat ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตจะกลายเป็นโน้ต sus 4 ในคอร์ด V 4 sus 4 /IV จากนั้นในจังหวะที่ 5 ทางโน้ตของเปียโนจะบรรเลงคอร์ด IV โน้ตตัว A \flat ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตจะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด IV จากนั้นในจังหวะที่ 6 ทั้ง 2 เครื่องจะประสานกันเป็นคอร์ด ii 7 โดยที่โน้ตตัว F ของทางโน้ตคลาริเน็ตจะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด ii 7

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจะต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 67-70

Clarinet in Bb

Piano

67

calando

pp

dim.

calando

Bb: $V^{\text{sus}4}$ $V^{\text{sus}2}$ $vii^{\text{sus}2}$ I $vii^{\text{sus}2}/IV$ $vii^{\text{sus}2}/IV$ IV $V^{\text{sus}2}/VII$ $vii^{\text{sus}2}/V$ II $Ger^{\text{sus}2}$ II $vii^{\text{sus}2}$ $V^{\text{sus}2}$ I

ภาพที่ 79 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 67-70

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือเป็นส่วนสุดท้ายของการแปรทำนองครั้งที่ 4 ในคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรทำนองอยู่ที่ ทางโน้ตคลาริเน็ตเป็นเพียงแนวทำนองสอดประสานกับทางโน้ตมือขวาของเปียโน ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Bb โดยทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว D และโน้ตตัว F บรรเลงพร้อมกับทำนองที่มือขวาของทางโน้ตเปียโน ในจังหวะที่ 1, จังหวะที่ 2, และจังหวะที่ 4 โน้ตทั้ง 3 ตัวจะบรรเลงอยู่ในคอร์ด $V^{\text{sus}4}$ โดยที่ทางโน้ตมือซ้ายของทางโน้ตเปียโน จะเล่นเป็นโน้ตลากเสียงยาวเป็นโน้ต $\text{sus}4$ ไว้ด้านล่าง จากนั้นทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว D ทางโน้ตคลาริเน็ตจะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 7 ในคอร์ด $vii^{\text{sus}2}$ ในจังหวะที่ 6 ประสานกับคอร์ดของทางโน้ตเปียโนที่มือขวาทำการคลี่คลายเสียงที่โน้ตตัว Eb ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตจะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด I ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 68 ประสานกับคอร์ดของทางโน้ตเปียโนที่มือขวา จากนั้นทำทิศทางของเสียงส่งมายังโน้ตตัว G ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตจะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด $vii^{\text{sus}2}/IV$ ในจังหวะที่ 3 ลากเสียงยาวมาถึงจังหวะที่ 4 ประสานกับคอร์ดของทางโน้ตเปียโนที่คอร์ด $vii^{\text{sus}2}/IV$ ทำการคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงที่โน้ตตัว Ab ทางโน้ตคลาริเน็ตจะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด IV ประสานกับคอร์ดของทางโน้ตเปียโน จากนั้นทำทิศทางของเสียงส่งมายังโน้ตตัว C ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตจะกลายเป็นโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด $V^{\text{sus}2}/bVII$ ในจังหวะที่ 6 ค่อย ๆ เบาลงตามเครื่องหมายลากเสียงยาวมาถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 69 ทางโน้ตเปียโนที่มือซ้ายจะบรรเลงโน้ตตัว A ทำให้เสียงลากยาวที่มือขวาและทางโน้ตคลาริเน็ตกลายเป็นคอร์ด $vii^{\text{sus}2}/V$ จากนั้นทำการคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงที่โน้ตตัว Eb ประสานกับคอร์ดของทางโน้ตเปียโนในจังหวะที่ 2 ที่มือซ้ายของทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงโน้ตตัว Bb กลายเป็นคอร์ด $I^{\text{sus}4}$ ในจังหวะที่ 3 ทำทิศทางของเสียงส่งมายังโน้ตตัว A ที่เป็นโน้ตลัดลงในคอร์ด $Ger^{\text{sus}2}$ ที่ทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงโน้ตสมาชิกของคอร์ด $Ger^{\text{sus}2}$ ที่เหลือในจังหวะที่ 4 และในจังหวะที่ 5 จากนั้นทำทิศทางของเสียงส่งมายังโน้ตตัว Eb ในจังหวะที่ 6 พร้อมมือขวาของทางโน้ตเปียโนลากยาวไปถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 70 มือซ้ายของทางโน้ตเปียโนจะบรรเลงโน้ตตัว Bb กลายเป็นคอร์ด $I^{\text{sus}4}$ ค่อย ๆ เบาลงตามเครื่องหมายทำทิศทางของเสียงส่งมายังโน้ตตัว Bb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด

vi_2^4 ในจังหวะที่ 2 พร้อมมือขวาของทางโน้ตเปียโน จากนั้นทำทิศทางของเสียงส่งมายังโน้ตตัว Ab ที่เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด V7 ในจังหวะที่ 3 พร้อมมือขวาของทางโน้ตเปียโน จากนั้นคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงจากเสียงกระด้างเข้าสู่โน้ตตัว G ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด I ในจังหวะที่ 5 พร้อมมือขวาของทางโน้ตเปียโนจบด้วยเคเดนซ์ปิด

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจะต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์



ห้องที่ 71-72

Clarinet in Bb

Piano

Allegro

71

f ben marc.

♭: V VI V^{sus4} ii V V iv iii V

ภาพที่ 80 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 71-72

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือการแปรทำนองครั้งที่ 5 ในคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร ทำนองอยู่ที่ทางโน้ตของเปียโนอยู่ในกุลาเสียงคู่ขนานคีย์ Eb ไมเนอร์หลังจากที่ท่าเคเดนซ์ปิดในจังหวะที่ 5 ของห้องที่ 70 บรามส์เปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 6/8 กลายเป็นอัตราจังหวะ 2/4 ทางโน้ตคลาริเน็ตจะเข้ามาที่ห้อง 78 เป็นส่วนที่ 2 ของการแปรทำนองครั้งที่ 5

ห้องที่ 78-79

Clarinet in Bb

Piano

78

f ben marc.

fp

♭: V V I VI iv V/iv ii ii I ii iv ii

ภาพที่ 81 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 78-79

ทางโน้ตคลาริเน็ตจะรับทำนองมาจากทางโน้ตเปียโนผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Bb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด V⁷ ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 78 ทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว Cb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด VI⁶ ในจังหวะที่ 2 ยกเข้บัต 2 ชั้นส่งไปหาโน้ตตัว Ab ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด iv ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 79 จากนั้นทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว F ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด ii⁶ ในจังหวะที่ 1 ยก จากนั้นทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด ii⁶ ในจังหวะที่ 2 จากนั้นทำทิศทางของเสียงไปหาโน้ตตัว F ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด ii⁶ ในจังหวะที่ 2 ยกเข้บัต 2 ชั้น

ห้องที่ 97-100

ภาพที่ 82 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 97-100

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือเป็นส่วนสุดท้ายของการแปรทำนองครั้งที่ 5 ในคีตลักษณะทำนองหลักและการแปรที่เชื่อมไปหาโคดาทำนองอยู่ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตอยู่ในคีย์ Eb ไมเนอร์ ในห้องที่ 97-98 จากนั้นจะเชื่อมไปยังท่อนโคดาด้วยคอร์ดรวมที่เป็นคอร์ด iv ในห้องที่ 98 ไปยัง คีย์ Eb เมเจอร์ ที่เป็นกุลแจเสียงคู่ขนาน ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Bb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด V⁷ ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 97 ทำตามเครื่องหมาย fp (Fortepiano)³ คือ ดังแล้วเบาทันทีทำทิศทางของเสียงโดยกำหนดเป้าหมายไว้ที่โน้ตตัว G ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด V₂⁴/iv ในจังหวะที่ 2 ยกผ่านโน้ตตัว Ab ที่เป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด V⁷ ในจังหวะที่ 1 ยกและโน้ตตัว Gb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด i ในจังหวะที่ 2 ค่อย ๆ ดังขึ้นตามเครื่องหมายส่งไปหาโน้ตตัว Ab ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด iv⁶ ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 98 ทำทิศทางของเสียงโดยกำหนดเป้าหมายไว้ที่โน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด iv ในจังหวะที่ 2 ยกผ่านโน้ตตัว Gb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด i₄⁶ ในจังหวะที่ 1 ยกและโน้ตตัว F ที่เป็นโน้ตผ่านในจังหวะที่ 2 จากนั้นกระโดดไปหาโน้ตตัว G ทำโน้ตแตกคอร์ดโดยเน้นที่จังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 99 และจังหวะตกที่ 2 ของห้องที่ 100 จะประสานกับคอร์ดที่ทางโน้ตเปียโนการดำเนินคอร์ดในห้องที่ 99-100 คือ I - I - I₂⁴ - vi - vi₂⁴ - IV จะเห็นได้ว่าตัวโน้ตที่ผู้บรรเลงเน้นจังหวะตกนั้นจะเป็นการช่วยให้การเปลี่ยนคอร์ดในการดำเนินคอร์ดชัดเจนมากขึ้นและเหตุผลที่ไม่เน้นจังหวะตกที่ 2 ของห้องที่ 99 และจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 100 เพราะต้องการรักษาการดำเนินคอร์ดที่เสียงใกล้เคียงกันและทางโน้ตคลาริเน็ตยังบรรเลงโน้ตที่ซ้ำกันจึงควรรักษาความมั่นคงไว้ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตและให้ทางโน้ตเปียโนเครื่องคอร์ดจึงจะเหมาะสมมากกว่า

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจะต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟัง

³ fp (Fortepiano) คือ ดังแล้วเบาทันที (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2555)

พอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 120-123

ภาพที่ 83 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 120-123

ตำแหน่งนี้เป็นส่วนหนึ่งของท่อนโคดาทำนองอยู่ที่ทางโน้ตคลาริเน็ตอยู่ในคีย์ Eb เมเจอร์ ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว F ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด V^7 ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 120 จากนั้นทำโน้ตแตกคอร์ดทำทิศทางของเสียงไปยังโน้ตตัว F ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด vii_4^6 ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 121 จากนั้นทำโน้ตแตกคอร์ดทำทิศทางของเสียงและเพิ่มความเข้มของเสียงที่โน้ตตัว A ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด vii_4^6 เพื่อแสดงสมาชิกของคอร์ดที่เปลี่ยนไปให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นทำทิศทางของเสียงไปยังโน้ตตัว F ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด V_2^4 ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 122 จากนั้นทำโน้ตแตกคอร์ดทำทิศทางของเสียงและเพิ่มความเข้มของเสียงที่โน้ตตัว Bb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด V_2^4 เพื่อแสดงสมาชิกของคอร์ดที่เปลี่ยนไปให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นทำทิศทางของเสียงไปยังโน้ตตัว E ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด vii_5^6/ii ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 123 จากนั้นทำโน้ตแตกคอร์ดทำทิศทางของเสียงไปยังโน้ตตัว D ในจังหวะตกที่ 2 ทำโน้ตแตกคอร์ดทำทิศทางของเสียงไปยังโน้ตตัว G ในจังหวะสุดท้าย

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจะต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ฟังพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ห้องที่ 148-154

ภาพที่ 84 ท่อน Andante con moto บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ห้องที่ 148-154

จุดที่สำคัญของตำแหน่งนี้คือเป็นส่วนสุดท้ายของทำนองหลักและการแปร ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเน้นโน้ตตัว Bb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด I⁶ ในจังหวะตกที่ 2 ของห้องที่ 148 ทำทิศทางของเสียงไปยังโน้ตตัว Bb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด I ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 149 ส่งไปยังโน้ตตัว G เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด I ในจังหวะตกที่ 2 ของห้องที่ 149 จากนั้นเน้นโน้ตตัว G ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด iii_3^4 ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 150 ส่งไปยังโน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด vi ในจังหวะตกที่ 2 ของห้องที่ 150 ค่อย ๆ ดิ่งขึ้นตามเครื่องหมายจากนั้นเน้นโน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด I_4^6 ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 151 ส่งไปยังโน้ตตัว C เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด IV ในจังหวะตกที่ 2 ของห้องที่ 151 ทำทิศทางของเสียงไปยังโน้ตตัว Bb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด I ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 152 เพื่อค่าเคเดนซ์กึ่งเปิดประสานกับทางโน้ตเปียโนที่โน้ตตัว G เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด I ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 153 และโน้ตตัว Eb ที่เป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด I ในจังหวะตกที่ 2 ของห้องที่ 153 จบพร้อมกันที่คอร์ด I ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 154

เหตุผลที่จะต้องทำการเน้นในตำแหน่งที่เกิดความตึงเครียดของเสียงและคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงเพราะเสียงกระด้างที่รุนแรงมากจะต้องทำการคลี่คลายเสียงเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่พึงพอใจของผู้ฟังและเข้าใจสิ่งที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้นและเพื่อผลลัพธ์ของเสียงในคอร์ดต่าง ๆ จะสำเร็จตามที่บรามส์ได้ประพันธ์ไว้ในบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้ค้นพบว่ามิกลไกหลัก ๆ อยู่ 4 อย่างคือ

1. ช่วงนำเสนอทำนอง
2. ช่วงตั้งคีย์ (Establish Key)
3. ช่วงเปลี่ยนผ่าน
4. จุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ

1. ช่วงนำเสนอทำนอง เป็นช่วงที่ทำนองส่วนใหญ่จะถูกนำเสนอโดยคลาริเน็ต จึงทำให้น้ำหนักส่วนใหญ่อยู่ที่โน้ตคลาริเน็ต ดังนั้นเวลาโน้ตคลาริเน็ตอยู่ในตำแหน่งที่ตรงกับความตึงเครียดของเสียงต่าง ๆ จะต้องทำการตีความว่าจะทำการคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงที่อยู่ในรูปแบบต่าง ๆ ให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่ออกมากลมกลืนกันกับเสียงประสาน เช่น โน้ต 7 ในคอร์ด V^7 , $vii^\circ 7$, $Major^7$, $Minor^7$ เป็นต้น หรือโน้ตทรียแอดในคอร์ดดิมินิชท์และคอร์ดออกเมนเทด เสียงประสานเหล่านี้จะต้องถูกคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงหรือถ้าจะค้างความตึงเครียดของเสียงนั้นจะต้องได้รับการตีความเนื่องจากเป็นช่วงที่กำลังนำเสนอเป็นทำนองที่สำคัญ จึงต้องทำให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่ออกมากลมกลืนกันกับเสียงประสานและกลมกลืนไปกับโน้ตทางเปียโนเพื่อทำให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่แสดงถึงความเข้าใจทั้งของผู้บรรเลงและถ่ายทอดสู่ผู้ฟังในเชิงสุนทรียภาพทางดนตรีอย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ทั้ง 3 ท่อนของบทประพันธ์นั้นจะมีช่วงนำเสนอทำนองอยู่ตรงบริเวณท่อนที่สำคัญ ๆ ของสังคีตลักษณะต่าง ๆ ในแต่ละท่อน เช่น

ท่อนแรก จะอยู่ตรงช่วง ตอนนำเสนอ, ตอนพัฒนา, และตอนย้อนความ ยังมีการแบ่งย่อยลงไปอีก เช่น ตอนนำเสนอจะประกอบไปด้วยทำนองหลักและทำนองรองและมีทำนองปิดท้ายก่อนจะเดินทางไปยังตอนพัฒนา ในตอนย้อนความจะมีการเพิ่มโคดาเข้ามาในตอนท้าย

ท่อนที่ 2 ในสังคีตลักษณะแบบตรีบทจะอยู่ตรงช่วงทำนองหลักของท่อน A, B, และ A

ท่อนที่ 3 ในสังคีตลักษณะแบบทำนองหลักและการแปร ช่วงนำเสนอทำนองจะอยู่ตรงทำนองหลักและตำแหน่งของการแปรทำนอง

2. ช่วงตั้งคีย์ เป็นช่วงที่คลาริเน็ตและเปียโนจะต้องทำการเล่นให้สอดคล้องกันเพราะจะมีกลไกของ การแนะนำเสียง - เสียงกระด้าง - การคลี่คลายเสียง กล่าวคือ การแนะนำเสียงจะเป็นช่วงที่เตรียมตัวเป็นช่วงที่ใช้คอร์ด ii, IV, bVI , I_4^6 , i_4^6 เป็นต้น เพื่อส่งเข้าสู่เสียงกระด้างที่จะเป็นช่วงตั้งคีย์ขึ้นมาโดยจะใช้คอร์ด V, vii° เป็นต้น จากนั้นโน้ตลีดติงจะทำการ คลี่คลายเสียงเข้าหาคอร์ดหลักของคีย์จะเป็นช่วงที่ใช้คอร์ด I, vi, V เป็นต้น จึงทำให้เกิดเคเดนซ์ต่าง ๆ เกิดขึ้นจึงจะต้องตีความว่าควรจะบรรเลงให้สอดคล้องกับเคเดนซ์ต่าง ๆ เนื่องจากเคเดนซ์ต่าง ๆ จบไม่เหมือนกัน

เคเดนซ์ปิดจะเป็นเคเดนซ์ที่จบที่คอร์ด V , V^7 ส่งไปหาคอร์ด I , i จะมีโน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีตติงในคอร์ด V ที่จะเป็นโน้ตตัวที่กำหนดคีย์ หากทำนองเป็นโน้ตลีตติง จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิค ในคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด V^7 จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด I และจะต้องดูคุณสมบัติของคอร์ดด้วยว่าจบที่คอร์ด เมเจอร์หรือไมเนอร์ ถ้าเป็นเมเจอร์จะต้องรู้สึก สว่างขึ้นมาก ถ้าเป็นไมเนอร์จะต้องหม่นหมองลงไป

คอร์ด ดิมีนิชท์ vii° , vii^7 ส่งไปหาคอร์ด I , i แทนคอร์ด V โน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีตติง ในคอร์ด vii° ที่จะเป็นโน้ตตัวที่กำหนดคีย์ หากทำนองเป็นโน้ตลีตติง จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิค ในคอร์ด I

ลำดับถัดมาจะเป็นโน้ต ทริยโทน จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด I

ลำดับถัดมาจะเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด ดิมีนิชท์ จะมี 2 แบบคือ คอร์ดทบเจ็ดดิมีนิชท์กึ่งสมบูรณ์ และคอร์ดทบเจ็ดดิมีนิชท์สมบูรณ์ หากทำนองเป็นโน้ต 7 ทั้ง 2 แบบจะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ด I

เคเดนซ์เปิดจะเป็นการจบที่คอร์ด V ไม่ว่าจะนำมาด้วยคอร์ดใดก็แล้วแต่จะลงท้ายด้วยคอร์ด V ในบทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียง E_b เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ นั้นมักจะเกิดคอร์ด V/V , V^7/V , vii^7/V จบลงท้ายด้วยคอร์ด V กล่าวคือจะมีโน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีตติงที่จะชี้เข้าหาคอร์ด V ในคอร์ด V/V ที่เป็นคอร์ดก่อนหน้า จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิค ในคอร์ด V

ถ้านำหน้าด้วยคอร์ด vii°/V โน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีตติง ที่จะชี้เข้าหาคอร์ด V จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวโทนิค ในคอร์ด V

ลำดับถัดมาจะเป็นโน้ต ทริยโทน จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด V

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด V^7/V , จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด V หรือถ้านำหน้าด้วยคอร์ด vii^7/V และทำนองเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด vii^7/V จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด V

คอร์ดคู่หกออกเมนเทตต่าง ๆ ที่ส่งเข้าหาคอร์ด V เพื่อทำ เคเดนซ์เปิด นั้นจะต้องวิเคราะห์ให้ ออกเสียก่อนว่าเป็น คอร์ดคู่หกออกเมนเทต ชนิดไหน เช่น คอร์ดคู่หกออกเมนเทตแบบอิตาลี่, คอร์ดคู่หกออกเมนเทตแบบฝรั่งเศส, คอร์ดคู่หกออกเมนเทตแบบเยอรมัน

ในแต่ละแบบจะมีสมาชิกคอร์ดที่ไม่เหมือนกันโดยที่ คอร์ดคู่หกออกเมนเทตแบบอิตาลี่จะมีสมาชิกเป็น โน้ตตัวที่ 6 ในบันไดเสียงไมเนอร์ ปรากฏในเสียงเบส ถ้าเป็นในบันไดเสียงเมเจอร์ โน้ตตัว

ที่ 6 จะต่ำลคครึ่ง (b6) และเสียง #4 อยู่ในส่วนบนบวกโน้ตโทนิค ซึ่งอยู่ห่างจากโน้ตทางเบสเป็นคู่ 3 เมเจอร์ คอร์ดคู่หกออกเมนเทตแบบฝรั่งเศส คือ คอร์ดคู่หกออกเมนเทตแบบอิตาเลียที่เพิ่มคู่ 2 เมเจอร์ เข้าไป คอร์ดคู่หกออกเมนเทตแบบเยอรมัน คือ คอร์ดคู่หกออกเมนเทตแบบอิตาเลีย ที่เพิ่มคู่ 3 ไมเนอร์ เข้าไป

เมื่อเราวิเคราะห์คอร์ดได้แล้วลำดับถัดไปคือเราจะต้องดูว่าทำนองของทางคลาริเน็ตเป็นโน้ตตัวไหนในสมาชิกคอร์ด เพราะโน้ตทุกตัวในคอร์ดคู่หกออกเมนเทตเป็นโน้ตลีดดิ้งจึงต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตในคอร์ด V

เคเดนซ์กึ่งปิดจะเป็นการจบที่คอร์ด IV, IV⁷, iv, iv⁷, ii, ii⁷, ii^o, ii^{o7} ส่งเข้าหาคอร์ด I ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด IV, IV⁷, iv, iv⁷, หรือตัวที่ 3 ของคอร์ด ii, ii⁷, ii^o, ii^{o7} จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 3 ในคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด IV, IV⁷, ii, ii⁷ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ b3 ในคอร์ด iv, iv⁷, ii^o, ii^{o7} จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด IV, IV⁷, iv, iv⁷ หรือตัวที่ 7 ของคอร์ด ii⁷, ii^o, ii^{o7} ส่งเข้าหาคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด ii, ii⁷, ii^o, ii^{o7} จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 1 หรือตัวที่ 3 ในคอร์ด I

เคเดนซ์ขัด จะเป็นจบที่คอร์ด VI, vi ที่ส่งมาจากคอร์ด V, V⁷ หรือในกรณีพิเศษที่คอร์ด V⁷/vi, vii^o/vi, vii^{o7}/vi ส่งเข้าหา vi จะมีโน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีดดิ้ง ในคอร์ด V ที่จะเป็นโน้ตตัวที่กำหนดคีย์ หากทำนองเป็นโน้ตลีดดิ้งในคอร์ด V, V⁷ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิค

ในคอร์ด VI, vi หากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด V, V⁷ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 1 ในคอร์ด VI, vi ในกรณีนี้ ผลลัพธ์ของเสียงใน เคเดนซ์ขัด จะรุนแรงที่สุดเนื่องจาก เคเดนซ์ขัด เป็นเคเดนซ์ที่เกิดขึ้นเมื่อคาดหวังที่จะได้ยินเคเดนซ์ปิด คือคอร์ด V – I แต่ได้ยินเสียงของคอร์ด V – ไปยังคอร์ดอื่นแทน

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด V⁷ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด VI, vi

ในกรณีพิเศษที่คอร์ด V⁷/vi, vii^o/vi, vii^{o7}/vi ส่งเข้าหาคอร์ด vi นั้น หากทำนองเป็นโน้ตลีดดิ้งในคอร์ด V⁷/vi, vii^o/vi, vii^{o7}/vi จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 1 ในคอร์ด VI, vi

ลำดับถัดมาจะเป็น โน้ตทร้อยโทน หากทำนองเป็นโน้ตทร้อยโทน ในคอร์ด vii°/vi , $vii^{\circ 7}/vi$, จะต้องทำการนำเสนอละคลีคลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด vi

ลำดับถัดมาจะเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด vii^7/vi หากทำนองเป็นโน้ต 7 จะต้องทำการนำเสนอละคลีคลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ด vi

3. ช่วงเปลี่ยนผ่าน เป็นช่วงที่ทำนองกำลังจะเปลี่ยนคีย์ ทำนองจะไม่ได้ยึดโยงกับคีย์ไหนเป็นพิเศษก่อนจะเฉลยในช่วงเวลาต่อมาของประโยค กล่าวคือทำนองจะทำการปฏิเสธคีย์ก่อนหน้าและเตรียมที่จะจัดตั้งคีย์ใหม่เกิดขึ้น (Establish Key) ในช่วงรอยต่อระหว่างคีย์เดิมก่อนหน้ากับคีย์ใหม่ที่กำลังจะมา เป็นช่วงเวลาที่ตัวทำนองและเสียงประสานเกิดเสียงกระด้างทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงของเสียง ผู้บรรเลงจะต้องวิเคราะห์โน้ตของคลาริเน็ตและเปียโนจากนั้นทำการตัดสินใจว่าโน้ตทางคลาริเน็ตทำหน้าที่อะไร เช่น หากโน้ตไปตกตัวสำคัญของคอร์ด เช่น 7, ทร้อยโทน, โน้ตลีดดิ้ง หรือเครื่องหมายแปลงเสียงต่าง ๆ ที่ทำให้คุณสมบัติของคอร์ดเปลี่ยนไปจะต้องทำการวิเคราะห์และตีความทั้งสิ้นเพื่อทำให้เกิดผลลัพธ์เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่แสดงถึงความเข้าใจทั้งของผู้บรรเลงและถ่ายทอดสู่ผู้ฟังในเชิงสุนทรียภาพทางดนตรีอย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ช่วงกำลังจะเปลี่ยนคีย์นั้นมักเกิดขึ้นตรงบริเวณจุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ จึงต้องได้รับการดูแลเป็นพิเศษ

4. จุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ จะมาพร้อมกับช่วงกำลังจะเปลี่ยนคีย์และปลายทางเป็นช่วงตั้งคีย์เป็นจุดที่เชื่อม ตอนนำเสนอ, ตอนพัฒนา, และ ตอนย้อนความเข้าใจหากัน ในท่อนแรกที่อยู่ส่งคีตลักษณ์แบบโซนาตา ทุกจุดจะมีทำนองที่เชื่อมเข้าหากัน ผู้บรรเลงจะต้องทำการนำเสนอละคลีคลายจุดเชื่อมต่าง ๆ ให้กลมกลืนมากที่สุด เพราะรอยต่อจุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ นั้นจะมีการทำเคเดนซ์ ผู้บรรเลงจะต้องทำการวิเคราะห์และตีความทำนองในจุดต่าง ๆ เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองและเสียงประสานไปในทิศทางเดียวกัน

ชุดเชื่อม A, B, A ในท่อนที่ 2 ในจุดแรกจะคั่นด้วยการจบประโยคที่ เคเดนซ์กึ่งปิด และตัวหยุดจังหวะจากนั้นจะเริ่มใหม่ในท่อน B ทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด iv ผู้บรรเลงจะต้องทำการนำเสนอละคลีคลายหาโน้ตตัว 1 ในคอร์ด I จากนั้นเปียโนจะเริ่มบรรเลงท่อน B

ในส่วนของท่อน B ที่จะกลับมาหา A นั้น คั่นด้วยทางโน้ตเปียโน ให้ผู้บรรเลงจำทางโน้ตเปียโนให้ได้ จะเป็นทำนองสั้นส่งมาก่อน จากนั้นคลาริเน็ตถึงจะบรรเลง

ชุดเชื่อม ทำนองหลักและการแปรต่าง ๆ ในท่อนที่ 3 จะเชื่อมกันด้วยเคเดนซ์ ให้ผู้บรรเลงทำเคเดนซ์ในจุดต่าง ๆ โดยการวิเคราะห์ทุกจุดที่เป็นเคเดนซ์ว่าเป็นเคเดนซ์ประเภทไหน จากนั้นให้ผู้บรรเลงทำตามข้อ 2. ช่วงตั้งคีย์

บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

จากที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ปัญหาต่าง ๆ ในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตาประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ในตอนที่ 1 นั้นมีด้วยกันอยู่ 6 ตำแหน่งที่เป็นปัญหาในการบรรเลงและการฝึกซ้อม

ตำแหน่งที่ 1

I. ALLEGRO TRISTAMENTE

ภาพที่ 85 ท่อน Allegro tristamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง
ห้องที่ 1-12

เริ่มด้วยห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 จากการฝึกซ้อม วิเคราะห์ปัญหาและสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน “ปัญหาของจุดนี้คือ ตัวหยุด” ยศ วณีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564)

จากภาพตัวอย่างจะเห็นได้ว่ามีตัวหยุดระหว่างประโยคขึ้นเป็น เซบ็ต 1 ชั้น ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอนได้ให้คำแนะนำว่า “เซบ็ต 1 ชั้นเป็นตัวการสำคัญที่ทำให้การเล่นเป็นประโยคยาวนั้นเสียการควบคุม เนื่องจากขณะที่บรรเลงไปจนถึงตัวหยุดนั้นนักคลาริเน็ตส่วนมากที่จะหยุดลมที่ใช้ในการพองเสียงให้ดำเนินต่อเนื่องจึงทำให้ซัพพอร์ต (Support) เสียการควบคุม พอเสียการควบคุมนักคลาริเน็ตจะทำการเริ่มเป่าใหม่ในจังหวะถัดไปในทุก ๆ ครั้งที่ยหยุด ทำให้เหมือนเป็นการหายใจเข้ามาใหม่ในทุก ๆ ครั้ง que เริ่มเล่นตัวโน้ตตัวถัดไปเสมอ วิธีการแก้ปัญหาในจุดนี้คือการที่เราเพิ่มตัวโน้ตแทนที่ตัวหยุดนั่นเอง คือให้ลากตัวโน้ตสุดท้ายของประโยคสั้น ๆ นั้นให้เป็นตัวดำและห้ามหยุดลมเด็ดขาดเพื่อให้ประโยคนั้นเชื่อมเข้าหากัน”



ภาพที่ 86 ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-6

จากตัวอย่างภาพที่ จะเห็นได้ว่า เมื่อเพิ่มโน้ตตัวดำเข้ามาแล้วทำให้ประโยคนั้นขยายกลายเป็นประโยที่ยาวในทันที ทำให้การซัพพอร์ตของลมสั้นยาวตามไปด้วย

ขั้นตอนต่อไปคือ ให้เรานั้นเพิ่มการเครสเซนโด (Crescendo) ไปในทุก ๆ หัวของประโยคสั้น เพื่อให้ทิศทางของประโยคไม่หยุดอยู่กับที่ แล้วทำให้ตัวดำในท้ายประโยคสั้นนั้นไม่เบาลง



ภาพที่ 87 ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-6

ขั้นตอนต่อไปลองกลับไปบรรเลงตามโน้ตเดิม แต่ให้ความรู้สึกเหมือนกับตอนที่เรเพิ่มจังหวะตัวดำและเครสเซนโดโดยที่เน้นไปที่ซัพพอร์ตห้ามเสียการควบคุม เพื่อให้ลมต่อเนื่องเป็นประโยคยาวเหมือนเดิมปัญหาทั้งหมดก็จะถูกการแก้ไขด้วยวิธีนี้

จากตรงนี้จะมมีปัญหาเล็ก ๆ อยู่ที่ ห้องที่ 7 คือการรัวเสียง (Trill) โน้ตเข้บัต 3 ชั้น ที่จะต้องใช้นิ้ว นางในการบรรเลง นิ้วนางนั้นโดยกายภาพของมือ เป็นนิ้วที่อ่อนแอมาก จึงทำให้การรัวเสียงไม่เร็วพอ จากบทสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน ได้ให้คำแนะนำว่า “ในขณะที่รัวเสียงนิ้วนางนั้นให้ใช้นิ้วก้อยไปด้วยเพื่อให้นิ้วนางมีแรงมากขึ้น” ยศ วณีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564)

ผู้วิจัยได้ออกแบบ แบบฝึกหัด ที่ช่วยในการร้วเสียง มาไว้ดังนี้

ภาพที่ 88 แบบฝึกหัดการร้วเสียง

เริ่มที่โน้ตตัวขาวโดยฝึกจากอัตราจังหวะที่ช้า ๆ พร้อมกับเปิดเครื่องเมโทรโนม (Metronome) ที่อัตราจังหวะ 60 BPM ซ้อมวนไปเรื่อย ๆ จนรู้สึกว่ามีน้ำหนักแข็งแรงขึ้นจากนั้นเปลี่ยนไปเป็นโน้ตตัวดำในท่อนถัดไปทำซ้ำแบบเดิมโดยการซ้อมวนไปเรื่อย ๆ จนรู้สึกว่ามีน้ำหนักแข็งแรงขึ้นจากนั้นเปลี่ยนไปท่อนถัดไปตามลำดับจนครบทั้งหมดไปจนถึงท่อนที่เขบ็ต 3 ชั้น จากนั้นให้กลับไปซ้อมจากจุดเริ่มต้นที่โน้ตตัวขาวโดยการเพิ่มความเร็วในอัตราจังหวะที่เมโทรโนมไปที่ 70 BPM, 80 BPM, 90 BPM, 100 BPM, 115 BPM, 120 BPM, 125 BPM, 130 BPM, และ 136 BPM ซ้อมวนไปเรื่อย ๆ ตามลำดับจะสามารถช่วยให้มีน้ำหนักแข็งแรงและเร็วขึ้นได้ โดยฝึกซ้อมอย่าสม่ำเสมอทุกวัน วันละ 15-30 นาที

ตำแหน่งที่ 2

ภาพที่ 89 ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง
ห้องที่ 21-22

จุดนี้จะอยู่ที่บริเวณห้องที่ 21 ปัญหาที่พบตรงตำแหน่งนี้มีทั้งหมด 4 อย่างคือ
1. เล่นโน้ตไม่ครบ

2. จังหวะไม่คงที่

3. ไดนามิกจากเบาไปหาดังปานกลาง (Mezzo forte)

4. โน้ตตัวแรกมาไม่ตรงจังหวะ

1. เล่นโน้ตไม่ครบ เกิดจากหลายปัจจัยด้วยกันแต่ส่วนมากจะขึ้นอยู่กับปัญหาหลัก ๆ คือ

1.1 นิ้วไม่เรียงตัวกันเป็นระเบียบ

1.2 จดจำโน้ตไม่ได้

1.3 ไม่ได้ฟังสิ่งที่ตนเองบรรเลง

1.1.1 นิ้วไม่เรียงตัวกันเป็นระเบียบ วิธีแก้คือ ผู้วิจัยได้ออกแบบ แบบฝึกหัด มาเพื่อแก้ไขดังนี้
แบบฝึกหัดจะแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม คือ

1.1.1.1 เซบัตสองชั้น



ภาพที่ 90 แบบฝึกหัด เซบัตสองชั้น

1.1.1.2 สามพยางค์



ภาพที่ 91 แบบฝึกหัด สามพยางค์

1.1.1.3 จุดที่ขยายในส่วนที่นิ้วจะไม่เรียงตัวกัน



ภาพที่ 92 แบบฝึกหัด จุดที่ขยายในส่วนที่นิ้วจะไม่เรียงตัวกัน

1.1.1.4 เซปต์สามชั้น

ภาพที่ 93 แบบฝึกหัด เซปต์สามชั้น

สำหรับปัญหา 1.2 จำโน้ตไม่ได้ และ 1.3 ไม่ได้ฟังสิ่งที่ตนเองบรรเลง นั้นเกิดจากการซ้อมโดยจดจ่อแต่จะบรรเลงโน้ตให้ถูกต้องให้ครบและให้ถูกจังหวะแต่ไม่ได้ฟังในสิ่งที่ตนเองบรรเลงออกมาทำให้สุดท้ายแล้วผู้บรรเลงก็ไม่ว่าจริง ๆ แล้วในขณะที่บรรเลงนั้นโน้ตครบถ้วนและไม่ผิดเลยหรือไม่เพราะใช้สมาธิจดจ่อแต่โน้ตในกระดาษแต่ไม่ได้ใช้สมาธิในการฟังในสิ่งที่ผู้บรรเลง บรรเลงออกมา ดังนั้นวิธีการแก้ปัญหาคือ การซ้อมซ้ำ ๆ ในอัตราจังหวะที่ช้ามาก ๆ ค่อย ๆ ซ้อมในแต่ละแบบฝึกหัด โดยที่ไม่ดูโน้ตและฟังโน้ตทุกตัวที่เราเป่าออกมา เพื่อที่จะสามารถได้ยินและจดจำโน้ตและเสียงได้ จึงจะทำให้เวลาที่บรรเลงในอัตราจังหวะจริง สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

1. จังหวะไม่คงที่

เกิดจากการที่ผู้บรรเลงไม่มีการนับ อัตราจังหวะที่แน่นอน ดังนั้นวิธีแก้ปัญหานี้ผู้ฝึกซ้อมควร จะซ้อมโดยเปิดเครื่องให้จังหวะและที่สำคัญที่สุดคือ การนับจังหวะย่อย (Subdivisions) ผู้ฝึกซ้อมควร จะนับจังหวะย่อยอยู่ตลอดเวลา เพราะ หากขาดจากการนับจังหวะย่อยแล้วจะทำให้เกิดปัญหาของ อัตราจังหวะไม่คงที่ที่เกิดขึ้น

2. ไดนามิคจากเบาไปหาดังปานกลาง

ปัญหานี้เกิดจากการที่ผู้บรรเลงไม่สามารถเริ่มบรรเลงจากเบามาก ๆ ไปสู่ ความดังที่ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ วิธีแก้คือ ผู้วิจัยได้ออกแบบ แบบฝึกหัดมาสำหรับฝึกโดยเฉพาะเพื่อแก้ปัญหา ตรงจุดนี้

3.1 แบบฝึกหัด ฝึก ไดนามิคจากเบาไปหาดังปานกลาง

Clarinet in B \flat

9

15

p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

ภาพที่ 94 แบบฝึกหัด ฟีกไดนามิคจากเบาไปหาดังปานกลาง

3. โน้ตตัวแรกมาไม่ตรงจังหวะ

เกิดจากการที่ผู้บรรเลงไม่ได้มีการนับอัตราจังหวะที่แน่นอน วิธีแก้ปัญหานี้ผู้ฝึกซ้อมควรจะซ้อมโดยเปิดเครื่องเมโทรโนมและที่สำคัญที่สุดคือการนับจังหวะย่อยผู้ฝึกซ้อมควรจะนับจังหวะย่อยอยู่ตลอดเวลาเพราะหากขาดจากการนับจังหวะย่อยแล้วจะทำให้เกิดปัญหาของอัตราจังหวะไม่คงที่ เกิดขึ้น ผู้บรรเลงควรเริ่มจากการเปิดเมโทรโนมจากนั้นให้ท่องโน้ตโดยการนับจังหวะให้ตรงกับเมโทรโนมเสียก่อน จากนั้นค่อยไปบรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรี ผู้วิจัยได้ออกแบบ แบบฝึกหัดมาเพื่อแก้ปัญหาตรงจุดนี้โดยเฉพาะ

4.1 แบบฝึกหัด ฟีกโน้ตตัวแรกที่มาไม่ตรงจังหวะ

Clarinet in B \flat

3

5

6

7

ภาพที่ 95 แบบฝึกหัด ฟีกโน้ตตัวแรกมาไม่ตรงจังหวะ

ตำแหน่งที่ 3

ตัวโน้ตเสียง F# ที่อยู่ในช่วงเสียงสูงของ คลาริเน็ต จากการฝึกซ้อมและสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน “โน้ตตัวนี้เป็นโน้ตที่สูงและมีความไวทั้งการบรรเลงและอินโทเนชัน (Intonation) ที่ค่อนข้าง จะเพี้ยนง่าย จึงเป็นจุดปัญหาสำคัญอย่างยิ่งเพราะหากบรรเลงเพลงนี้ที่มีโน้ตตัวนี้อยู่หลายรอบแล้วเกิดอาการ เพี้ยนหรือพลาดในการบรรเลงก็จะทำให้ การบรรเลงเพลงนี้ไม่สมบูรณ์” ยศ วณีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564)

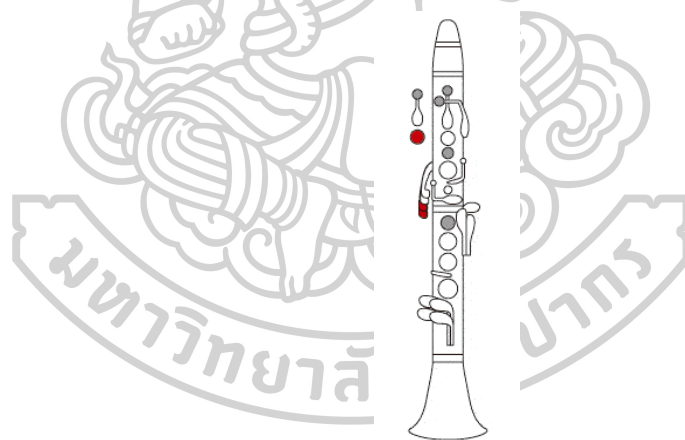
วิธีการแก้ปัญหาตรงจุดนี้แบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ

1. ความแม่นยำของโน้ต
2. ความเที่ยงตรงของเสียง

1. ความแม่นยำของโน้ต F# นั้นเป็นสิ่งสำคัญมากสำหรับบทประพันธ์บทนี้ เพราะหากถึงเวลาจะต้องบรรเลงแล้วเกิดปัญหาเป่าไม่ออกจะทำให้การบรรเลงไม่สมบูรณ์ ยิ่งในกรณีผู้เริ่มเล่น คลาริเน็ตใหม่ ๆ นั้นยังมีปัญหาที่จะเป่าไม่ออก เป่าออกมาเป็นเสียงที่ไม่ถูกต้อง (เป่าออกเป็นเสียงอื่น) และเสียงไม่สะอาด (มีเสียงลมและเสียงอื่นแทรก)

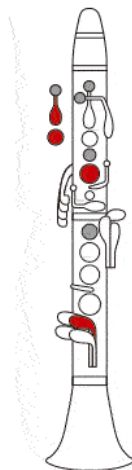
โน้ต F# มีวิธีการกดนิ้ว หลายรูปแบบ แต่ผู้เขียนนั้นได้เลือก วิธีกดนิ้วมา 2 วิธี คือ

1.1



ภาพที่ 96 F# Clarinet finger chart

1.2



ภาพที่ 97 Clarinet finger chart

ทั้งนี้จากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน ได้กล่าวไว้ว่า “การที่ฝึกเสียงสูงนั้นเราสอนนิ้วและเสียงได้จากเสียงต่ำและ Harmonic Series” ยศ วณีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564)

ดังนั้นจะแบ่งออกเป็น 2 วิธีหลัก ๆ คือ

1. ฝึกจากเสียงต่ำ
2. ฝึกจากเทคนิค Harmonic Series

1.1 ฝึกจากเสียงต่ำ วิธีนี้คือเราจะเป่า F# ในช่วงเสียงอื่น (Range) ที่ต่ำกว่าโน้ต F# จริง ๆ ในเพลง จากนั้นจดจำเสียง, ลมที่ใช้ในการเป่า, และความรู้สึก โดยเป่าเป็นเสียงยาว (Long tone) จากนั้น ทดลองเป่าโน้ต F# ในเพลง โดยกดนิ้วตามภาพข้างต้น ทำซ้ำ ๆ จนเริ่มเป่าออก จากนั้น ให้เป่าโน้ต F# โดยเป่าเป็นเสียงยาว

- 1.2 เทคนิค Harmonic Series นั้นเป็นเทคนิคที่เอาไวฝึก Voicing ของคลาริเน็ต

เป็นเทคนิคที่จำเป็นต่อการสร้างเสียงของ คลาริเน็ตอย่างมาก ผู้บรรเลงควรที่จะฝึกเทคนิคนี้ให้ชำนาญ เพราะ Voicing นั้นคือการควบคุมรูปปากโดยใช้ลิ้นเป็นตัวกำหนดตำแหน่งที่จะทำให้เกิดการหักเหของลมที่เป่าออกมาสู่ปากเป่าของคลาริเน็ต หากผู้บรรเลงได้ฝึกเทคนิคนี้แล้วจะพบว่าอินโทนชันจะดีขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

จากในวิทยานิพนธ์ของนายสุทธิลักษณ์ พวงสุวรรณ หัวข้อ วิธีการฝึกซ้อมสำหรับบทเพลง อะเซีท สำหรับ คลาริเน็ต ประพันธ์ โดย โดนัลด์มาร์ติโน ได้กล่าวว่า (สุทธิลักษณ์, 2561)

“Voicing คือ การกำหนดรูปทรงภายในช่องปากในขณะที่เป่าคลาริเน็ต

สามารถดัดแปลงรูปทรงภายในช่องปากได้โดยใช้โคนลิ้น เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างเสียงที่มีคุณภาพ (Tone) อินโทนชัน การเปลี่ยนช่วงเสียงการออกเสียงในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ เป็นเรื่องพื้นฐานทั้งหมดสำหรับการเริ่มฝึกฝนคลาริเน็ต”

2. ความเที่ยงตรงของเสียงนั้นวิธีแก้ไข แบ่งออกเป็น 2 วิธี คือ

2.1 เป่าเสียง F# ยาว ๆ โดยเปิดเครื่องตั้งเสียง (Tuner) พยายามให้ตัวโน้ต F# ตลอดเวลา โดยกำหนดคลื่นความถี่ ที่ 440Hz หรือ 442Hz

2.2 เปิดเสียงจากเครื่องตั้งเสียง ที่ E concert ค้างไว้ จากนั้นก็เป่าเสียง F# ยาว โดย พยายามปรับเสียง (Pitch bend) เข้าหาตัว E concert ที่เปิดจากเครื่องตั้งเสียง

ตำแหน่งที่ 4

ภาพที่ 98 ท่อน Allegro trisamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง
ห้องที่ 58-65

ตรงตำแหน่งนี้จะพบปัญหาที่เหมือนกับตำแหน่งที่ 1 นั่นคือตัวหยุดและโน้ตที่กระโดด
วิธีแก้ไขปัญหาดตรงตำแหน่งนี้จะคล้ายกับวิธีแก้ปัญหาดตรงตำแหน่งที่ 1 คือ

1. นำตัวหยุดออกไป
2. ทำให้เสียงเชื่อมเข้าหากัน
3. นำตัวหยุดออกไป

การนำตัวหยุดออกไปนั้นจะทำให้ประโยคยาวขึ้นและไม่เกิดการสะดุด จากการสัมภาษณ์
ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน “ ปัญหาของจุดนี้คือ ตัวหยุด จากภาพ
จะเห็นได้ว่า มีตัวหยุดระหว่างประโยคเป็น เซบิต 1 ชั้น เป็นตัวการสำคัญที่ทำให้ การที่เล่นเป็น
ประโยคยาวนั้นเสียการควบคุมเนื่องจาก พอถึงตัวหยุดนั้น นักคลาริเน็ตส่วนมากชอบที่จะหยุดลม จึง
ทำให้ ซัพพอร์ตเสียการควบคุมจึงทำให้เหมือนเป็นการหายใจเข้ามาใหม่ในทุก ๆ ครั้งที่เริ่มบรรเลงตัว
โน้ตตัวถัดไปเสมอ” ยศ วณีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564)

ผู้วิจัยจึงได้จัดทำแบบฝึกโดยนำโน้ตที่เป็นปัญหามาเพิ่มความยาวของจังหวะในตำแหน่ง
จังหวะหยุดเพื่อแก้ปัญหาดังกล่าว

58
Clarinet in B \flat *p* *ff*

62
Cl. *ff*

ภาพที่ 99 การแก้ปัญหาหน้าตัวหยุดออกโดยเพิ่มความยาวของจังหวะ

1. ทำให้เสียงเชื่อมเข้าหากัน

ตรงตำแหน่งนี้จะมีโน้ตที่เปลี่ยน Register กะทันหันทำให้ยากต่อการเชื่อมเสียงและยากต่อการทำให้เป็นประโยคเดียวกัน

จากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วนีสอน “เราสามารถเชื่อมโดยใช้การไลโน้ตเป็นโคลมาติกเพื่อเชื่อมจุดต่าง ๆ ที่หากันมาก ๆ ได้ เพราะเวลาเราเป่าไลโน้ตไปที่ละตัวลมของเราถูกเชื่อมตามไปด้วยดังนั้นถ้าเราไลโน้ตจากโน้ตหนึ่งไปอีกโน้ตหนึ่งจนเกิดความเคยชินแล้ว พอกลับมาเป่าโน้ตจริง ๆ ที่เขียนไว้ก็จะง่ายขึ้นและเชื่อมกันไปเอง” ยศ วนีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564) ดังนั้นผู้วิจัยจึงแนะนำให้ใช้วิธีการไลโน้ตโดยใช้โครมาติกเข้ามาช่วยจะทำให้ลมต่อเนื่องไม่ขาดออกจากกันและทิศทางของประโยคสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

58
Clarinet in B \flat *p* *ff*

61
Cl. *ff*

63
Cl. *ff*

64
Cl. *ff*

65
Cl. *ff*

ภาพที่ 100 การแก้ปัญหาทำให้เสียงเชื่อมเข้าหากัน

ตำแหน่งที่ 5

77 **surtout sans presser**

Clarinet in B \flat

80

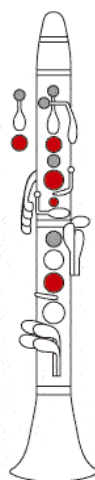
82

p *f* *mf* *f* *molto* *pp*

ภาพที่ 101 ท่อน Allegro tristamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส บูแลง
ห้องที่ 77 - 84

ตรงจุดนี้ปัญหาหลักคือการเป่าเสียงเบาและการเชื่อมเสียงจาก Register ต่ำ ไป Register สูง โดยจะต้องรักษาประโยคยาวไม่ให้ออกห่างกัน ตำแหน่งนี้เป็นจุดที่ทำให้ได้ยากของเครื่องคลาริเน็ต เพราะ โน้ตตัว B ใน Register ต่ำกระโดดไป โน้ตตัว B ใน Register สูงนั้น ท่อของคลาริเน็ตเปลี่ยนความยาวอย่างเฉียบพลัน นั่นจึงเป็นการยากที่ลมที่ใช้เป่าจากเสียงต่ำจะเชื่อมกับลมที่ใช้เป่าเสียงสูงนั้นจึงเป็นสาเหตุที่ทำให้เสียงไม่เชื่อมเข้าหากันและยังทำให้ประโยคยาวขาดออกจากกันอีกทั้งคุณภาพเสียงก็จะแย่ตามไปด้วยรวมไปถึงความเที่ยงตรงของเสียงก็จะเพี้ยนไปตามลมที่ไม่เสถียร

จากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน “จากโน้ตจะเห็นว่าช่วงตัวบีต่ำของคลาริเน็ตนั้นจะเชื่อมไปปีกกลางและสูงนั้นจะต้องใช้ลมในการเชื่อม เราสามารถเชื่อมโดยใช้การไล่น้ตเป็นโครมาติกเพื่อเชื่อมจุดต่าง ๆ ที่หากกันได้ เพราะเวลาเราเป่าไล่น้ตไปที่ละตัวลมของเราถูกเชื่อมตามไปด้วยดังนั้นถ้าเราไล่น้ตจากโน้ตหนึ่งไปอีกโน้ตหนึ่งจนเกิดความเคยชินแล้ว พอกลับมาเป่าโน้ตจริง ๆ ที่เขียนไว้ก็จะง่ายขึ้นและเชื่อมกันไปเอง” ยศ วณีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564)



ภาพที่ 102 B Clarinet finger chart



ภาพที่ 103 B Clarinet finger chart

จากปัญหาดังกล่าวผู้เขียนจึงคิดแบบฝึกหัดที่จะแก้ปัญหาดังกล่าวขึ้นโดยเริ่มจากการทำให้ลมของโน้ตเสียงต่ำเชื่อมกับลมที่ต้องใช้เป่าโน้ตเสียงสูง นำโน้ตจากในเพลงมาตัดโน้ตตัวที่ไม่สำคัญออกไปก่อนโดยยึดโน้ตหลักๆ ไว้ให้เป็นประโยคยาวโดยที่ห้ามขาดออกจากกันพร้อมทำไดนามิคตามเครื่องหมายที่กำหนด

77 **surtout sans presser**

Clarinet in B \flat

81

Cl.

p *f* *mf* *molto* *pp*

ภาพที่ 104 แบบฝึกหัด ท่อน Allegro tristamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟรีดริช ชูแบร์ท ห้องที่ 77-84

จากนั้นเพิ่มบันไดเสียงโครมาติกเข้าไปในระหว่างทางเพื่อเชื่อมเสียงจากโน้ตต่าง ๆ โดยใช้ลมเป็นตัวกำหนดทิศทางของเสียงจากเสียงต่ำไปยังเสียงสูงให้เป็นประโยคยาวโดยที่ห้ามขาดออกจากกัน พร้อมทำไดนามิคตามเครื่องหมายที่กำหนด

surtout sans presser

Clarinet in B \flat 77 *p*

Cl. 78 *f*

Cl. 80 *mf*

Cl. 82 *f* *molto* *pp*

ภาพที่ 105 แบบฝึกหัด ท่อน Allegro tristamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟรีดริช ชูแบร์ท ห้องที่ 77-84

ตำแหน่งที่ 6

85
Clarinet in B \flat
pp
doucement monotone

89
Cl.
mf *mf* *p* *pp* *tr*

94
Cl.
mf

97
Cl.
mf *tr*

ภาพที่ 106 ท่อน Allegro tristamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง
ห้องที่ 85-100

ตรงตำแหน่งนี้จะพบปัญหาเหมือนกับจุดที่ 5 ดังนั้นวิธีแก้จะเหมือนกันคือผู้เขียนออกแบบแบบฝึกหัดที่จะแก้ปัญหาตรงจุดนี้ขึ้นโดยเริ่มจากการทำให้ลมของโน้ตเสียงต่ำเชื่อมกับลมที่ต้องใช้เป่าโน้ตเสียงสูง นำโน้ตจากในเพลงมาตัดโน้ตตัวที่ไม่สำคัญออกไปก่อนโดยยึดโน้ตหลัก ๆ ไว้ให้เป็นประโยชน์ยาวโดยที่ห้ามขาดออกจากกันพร้อมทำไดนามิกตามเครื่องหมายที่กำหนด

85
Clarinet in B \flat
pp *mf* *mf* *tr*

92
Cl.
p *pp*

96
Cl.
mf *tr*

ภาพที่ 107 แบบฝึกหัด ท่อน Allegro tristamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟรีดริช ชูแมง ห้องที่ 85-100

จากนั้นเพิ่มบันไดเสียงโครมาติกเข้าไปในระหว่างทางเพื่อเชื่อมเสียงจากโน้ตต่าง ๆ โดยใช้ลมเป็นตัวกำหนดทิศทางของเสียงจากเสียงต่ำไปยังเสียงสูงให้เป็นประโยคยาวโดยที่ห้ามขาดออกจากกัน พร้อมทำไดนามิคตามเครื่องหมายที่กำหนด

85
Clarinet in B \flat *pp*

86 *doucement monotone*

87

88

89 *mf*

90 *tr mf > p*

ภาพที่ 108 แบบฝึกหัด ท่อน Allegro tristamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟรีดริช ชูแบร์ท ห้องที่ 85-92

Clarinet in B \flat

93 *pp*

Cl.

94

Cl.

95

Cl.

96

Cl.

97 *mf*

Cl.

98 *trmn*

ภาพที่ 109 แบบฝึกหัด ท่อน Allegro tristamente บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟรีดริช ชูแบร์ท ห้องที่ 93-100

ท่อนที่สอง Romanza อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 เริ่มด้วยบันไดเสียง G ไมเนอร์ ท่อนนี้มีความพิเศษตรงที่ มีความเป็น Cadenza

ตำแหน่งที่ 1

II. ROMSNZA

Clarinet Bb

Très calme ♩ = 54

pp

f Très librement

long

ภาพที่ 110 ท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-4

ปัญหาในตำแหน่งนี้จะอยู่ที่การเริ่มเสียงในที่ไดนามิกเบาๆ จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านคลาริเน็ต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยศ วณีสอน “ทุกครั้งที่เริ่มเสียงคลาริเน็ตจะต้องมีลมมาหล่อเลี้ยงจึงต้องทำการซัพพอร์ตเพื่อให้ลมในการเริ่มเสียงพร้อมใช้งานอยู่เสมอ” ยศ วณีสอน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564)

ผู้วิจัยได้ออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มาออกแบบเพื่อใช้ในการแก้ปัญหาและการฝึกซ้อม

Clarinet in Bb

Cl.

ภาพที่ 111 แบบฝึกหัดแก้เริ่มเสียงท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-2

ตำแหน่งที่ 2

Clarinet in Bb

pp

mp

ภาพที่ 112 ท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 5-8

ปัญหาของตำแหน่งนี้เหมือนกับตำแหน่งห้องที่ 1-4 คือ เริ่มเสียงด้วยไดนามิกที่เบาๆ แต่ในตำแหน่งนี้จะต้องทำทิศทางของเสียงและรักษารูปประโยคให้ไม่ขาดออกจากกัน

ผู้วิจัยได้ออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มาออกแบบเพื่อใช้ในการแก้ปัญหาและการฝึกซ้อม

1

Clarinet in B \flat

Cl.

Cl.

ภาพที่ 113 แบบฝึกหัดแก้เริ่มเสียงท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 5-8

ตำแหน่งที่ 3

11

Clarinet in B \flat

pp très doux et mélancolique

ภาพที่ 114 ท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 11-18

ปัญหาของตำแหน่งนี้เหมือนกับตำแหน่งห้องที่ 1-4 คือ เริ่มเสียงด้วยไดนามิกที่เบามากแต่ในตำแหน่งนี้จะต้องทำทิศทางของเสียงและรักษารูปประโยคให้ไม่ขาดออกจากกัน

ผู้วิจัยได้ออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มาออกแบบเพื่อใช้ในการแก้ปัญหาและการฝึกซ้อม

Clarinet in B \flat

Cl.

Cl.

Cl.

ภาพที่ 115 แบบฝึกหัดแก้เริ่มเสียงท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 11-18

ตำแหน่งที่ 4

Clarinet in B \flat

ภาพที่ 116 ท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 19-20

ปัญหาของตำแหน่งนี้คือการไล่โน้ตไม่ครบและจังหวะไม่คงที่ผู้วิจัยแนะนำให้ผู้บรรเลงเริ่มซ้อมจากการค่อย ๆ ไล่ไปที่ละโน้ตโดยยังไม่ต้องใส่จังหวะเข้าไปให้ ผู้บรรเลงสนใจเพียงโน้ตที่ไล่ขึ้นต่อกันเท่านั้น จากนั้นให้ผู้บรรเลงใส่จังหวะเข้าไปโดยเริ่มจากช้ามาก ๆ ไปถึงจังหวะที่ผู้บรรเลงต้องการจะเล่น

ผู้วิจัยได้ออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มาออกแบบเพื่อใช้ในการแก้ปัญหาและการฝึกซ้อม

Clarinet in B \flat

ภาพที่ 117 แบบฝึกหัดแก้การไล่โน้ตไม่ครบท่อน Romanza บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 19-20

จากที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ปัญหาต่าง ๆ ในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ในตอนที่ 3 นั้นมีทั้งหมด 9 ตำแหน่งที่เป็นปัญหาในการบรรเลงและการฝึกซ้อม

ตำแหน่งที่ 1

III. ALLEGRO CON FUOCO

Très anime ♩ = 144

Clarinet in B♭

ff

Cl.

ภาพที่ 118 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง
ห้องที่ 1-5

ท่อน Allegro Con Fuoco เป็นท่อนที่มีอัตราจังหวะตัวดำเท่ากับ 144 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะที่เร็วมากนั้นจึงเป็นปัญหาของนักคลาริเน็ตที่จะบรรเลงเพลงนี้ด้วยทำนองที่มีความยากและส่วนโน้ตที่ค่อนข้างยากในจุดนี้เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-5 ผู้เขียนจึงวิเคราะห์ปัญหาออกมาและคิดแบบฝึกหัดที่แก้ปัญหาดังกล่าวโดยปัญหาหลัก ๆ คือ

1. โน้ตที่กระโดด
2. โน้ตที่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง
3. เครื่องหมายต่าง ๆ เช่น เครื่องหมายการเน้นเสียงเฉพาะที่, เครื่องหมายเชื่อมเสียง เป็นต้น
4. การบรรเลงให้ประโยคต่อเนื่องโดยไม่ขาดออกจากกัน
5. บรรเลงในอัตราจังหวะที่เพลงกำหนดไว้ไม่ได้

1. โน้ตกระโดด

ปัญหานี้เป็นปัญหาที่พบได้บ่อย ๆ เพราะด้วยคลาริเน็ตนั้นเป็นเครื่องที่บรรเลงโน้ตกระโดดค่อนข้างยากอยู่แล้วจึงต้องหมั่นฝึกซ้อมแบบฝึกหัดโน้ตกระโดดอยู่เสมอ

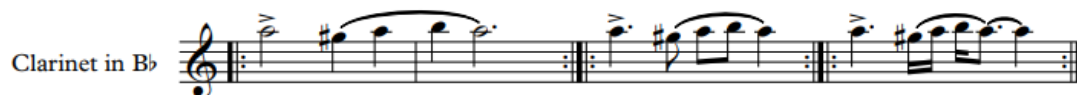
หากวิเคราะห์จากโน้ตเพลง จะเห็นว่ามีส่วนขึ้นคู่ 2, 3, 4, 5, 6, 8, และ 9 ส่วนใหญ่โน้ตกระโดดไปในทิศทางขาขึ้น โน้ตกระโดดไปในทิศทางขาลงจะมีอยู่ไม่กี่จุดและขึ้นคู่ที่พบบ่อยคือ คู่ 2, 3 ดังนั้นเราจะแบ่งเป็นขั้นคู่ที่แคบและกว้าง

ขั้นคู่ที่แคบ คู่ 2, 3

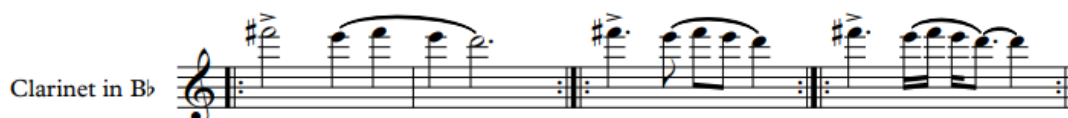
ขั้นคู่ที่กว้าง คู่ 5, 6, 8, 9

ผู้วิจัยได้ออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในเพลงมาออกแบบเพื่อในการฝึกซ้อมและแก้ปัญหาตรง
ตำแหน่งนี้

แบบฝึกหัด ชั้นคู่ 2



ภาพที่ 119 แบบฝึกหัดชั้นคู่ 2 โดยนำโน้ตห้องที่ 1 มาทำแบบฝึกหัดในท่อน Allegro Con Fuoco
บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง



ภาพที่ 120 แบบฝึกหัดชั้นคู่ 2 โดยนำโน้ตห้องที่ 5 มาทำแบบฝึกหัดในท่อน Allegro Con Fuoco
บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

Clarinet in B \flat

Cl.

Cl.

ภาพที่ 121 แบบฝึกหัดชั้นคู่ 2 โดยนำโน้ตห้องที่ 2-3 มาทำแบบฝึกหัดในท่อน Allegro Con Fuoco
ในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

Clarinet in B \flat

Cl.

Cl.

ภาพที่ 122 แบบฝึกหัดชิ้นคู่ 2 โดยนำโน้ตห้องที่ 3-4 มาทำแบบฝึกหัดในท่อน Allegro Con Fuoco ในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

Clarinet in B \flat 

Cl. ⁴ 

Cl. ⁷ 

ภาพที่ 123 แบบฝึกหัดชิ้นคู่ 2 โดยนำโน้ตห้องที่ 3 มาทำแบบฝึกหัดในท่อน Allegro Con Fuoco ในบทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

Clarinet in B \flat 

Cl. ⁴ 

ภาพที่ 124 แบบฝึกหัดชิ้นคู่ 2 โดยนำโน้ตห้องที่ 5 มาทำแบบฝึกหัดในท่อน Allegro Con Fuoco ในบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

แบบฝึกหัด ชิ้นคู่ 3

Clarinet in B \flat 

Cl. ⁶ 

Cl. ¹⁰ 

ภาพที่ 125 แบบฝึกหัดชิ้นคู่ 3 โดยนำโน้ตห้องที่ 1 มาทำแบบฝึกหัดในท่อน Allegro Con Fuoco
บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

Clarinet in Bb

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

ภาพที่ 126 แบบฝึกหัดชิ้นคู่ 3 โดยนำโน้ตห้องที่ 3-4 มาทำแบบฝึกหัดในท่อน Allegro Con Fuoco
บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

2. โน้ตที่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง

ด้วยเพลงนี้ไม่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงจึงมีเครื่องหมายแปลงเสียงในจำนวนมาก ดังนั้นจึงต้องระมัดระวังอย่างมากในการบรรเลง เพราะอาจจะทำให้ทำนองผิดเพี้ยนได้ง่าย

3. เครื่องหมายต่าง ๆ

ในท่อนนี้จะมีเครื่องหมายที่สำคัญคือ เครื่องหมายการเน้นเสียงเฉพาะที่ (Accent Sign), เครื่องหมายเชื่อมเสียง, เครื่องหมายไดนามิกและเครื่องหมาย Staccato ในตำแหน่งต่าง ๆ จะต้องละเอียดในการฝึกซ้อมโดยจะต้องแยกซ้อมเป็นจุด ๆ เพื่อให้ง่ายต่อการจำและความละเอียดในการฝึกซ้อม

4. การบรรเลงให้ประโยคต่อเนื่องโดยไม่ขาดออกจากกัน

ด้วยความที่ท่อนนี้จะมีทำนองที่เป็นส่วนเล็ก ๆ หลาย ๆ ประกอบเข้าด้วยกันดังนั้นจึงเป็นเรื่องยากที่จะบรรเลงออกมาให้กลายเป็นประโยคยาวประโยคเดียว

วิธีฝึกซ้อมตรงตำแหน่งนี้คือ นำตัวหยุดออกไป โดยจะซ้อมให้โน้ตมีความยาวมากที่สุดก่อน เพื่อให้ประโยคเชื่อมเข้าหากันจากนั้นค่อยนำเครื่องหมายต่าง ๆ และตัวหยุดกลับมาเหมือนเดิม

Clarinet in Bb

ff

Cl.

ภาพที่ 127 แบบฝึกหัดที่นำตัวหยุดออกในตอน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 1-4

5. บรรเลงในอัตราจังหวะที่เพลงกำหนดไว้ไม่ได้

ท่อนนี้เป็นท่อนที่เร็วมากจึงมีความจำเป็นจะต้องทำ 4 ข้อด้านบนให้ได้เสียก่อน พอทำได้แล้วให้ซ้อมโดยการเปิดเครื่องเมโทรโนม เริ่มฝึกซ้อมจากอัตราจังหวะที่ช้ามากและเพิ่มอัตราจังหวะขึ้นเรื่อย ๆ โดยเริ่มที่ 60 BPM, 70 BPM, 80 BPM, 95 BPM, 100 BPM, 110 BPM, 120 BPM, 125 BPM, 130 BPM, 135 BPM, และ 144 BPM

ตำแหน่งที่ 2

Clarinet in Bb

ff

Cl.

ภาพที่ 128 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 7-12

ในจุดนี้ปัญหาจะเหมือนกับตำแหน่งที่ 1 คือ

1. โน้ตที่กระโดด
2. โน้ตที่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง
3. เครื่องหมายต่าง ๆ เช่น เครื่องหมายการเน้นเสียงเฉพาะที่, เครื่องหมายเชื่อมเสียง เป็นต้น
4. การบรรเลงให้ประโยคต่อเนื่องโดยไม่ขาดออกจากกัน
5. บรรเลงในอัตราจังหวะที่เพลงกำหนดไว้ไม่ได้

1. โน้ตกระโดด

ปัญหานี้เป็นปัญหาที่พบได้บ่อย ๆ เพราะด้วยคลาริเน็ตนั้นเป็นเครื่องที่บรรเลงโน้ตกระโดดค่อนข้างยากอยู่แล้วจึงต้องหมั่นฝึกซ้อมแบบฝึกหัดโน้ตกระโดดอยู่เสมอผู้เขียนจึงคิดออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในเพลงมาออกแบบเพื่อในการฝึกซ้อมและแก้ปัญหาตรงจุดอีกทั้งยังนำไปใช้ได้สำหรับเพลงอื่น ๆ ที่นักคลาริเน็ตจะต้องบรรเลงได้อีกด้วย

หากวิเคราะห์จากโน้ตเพลง จะเห็นว่ามีส่วน 2, 3, 5, 6, และ 8 ส่วนใหญ่เป็นขาขึ้น ขาลงจะมีอยู่ไม่กี่จุดและขั้นคู่ที่พบบ่อยคือ คู่ 2, 3 ดังนั้นเราจะแบ่งเป็นขั้นคู่ที่แคบและกว้าง

The image shows three staves of musical notation for Clarinet in Bb. The first staff is labeled 'Clarinet in Bb' and shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The second staff is labeled 'Cl.' and shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The third staff is labeled 'Cl.' and shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The notation includes various dynamics and articulation marks.

ภาพที่ 129 แบบฝึกหัดโดยนำโน้ตห้องที่ 7-12 มาทำแบบฝึกหัดในท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง

2. โน้ตที่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง

ด้วยเพลงนี้ไม่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงจึงมีเครื่องหมายแปลงเสียงเยอะดังนั้นจึงต้องระมัดระวังอย่างมากในการบรรเลง เพราะอาจจะทำให้ทำนองผิดเพี้ยนได้ง่าย

3. เครื่องหมายต่าง ๆ

ในท่อนนี้จะมีเครื่องหมายที่สำคัญคือ เครื่องหมายการเน้นเสียงเฉพาะที่, เครื่องหมายเชื่อมเสียง, เครื่องหมายไดนามิคและเครื่องหมาย Staccato ในจุดต่าง ๆ จะต้องระเอียดในการฝึกซ้อมโดยจะต้องแยกซ้อมเป็นจุด ๆ เพื่อให้ง่ายต่อการจำและความละเอียดในการฝึกซ้อม

4. การบรรเลงให้ประโยคต่อเนื่องโดยไม่ขาดออกจากกัน

ด้วยความที่ท่อนนี้จะมีทำนองที่เป็นส่วนเล็ก ๆ หลาย ๆ ประกอบเข้าด้วยกันดังนั้นจึงเป็นเรื่องยากที่จะบรรเลงออกมาให้กลายเป็นประโยคยาวประโยคเดียว

วิธีฝึกซ้อมตรงจุดนี้คล้ายกับท่อนแรกคือ นำตัวหยุดออกไป โดยจะซ้อมให้โน้ตมีความยาวมากที่สุดก่อนเพื่อให้ประโยคเชื่อมเข้าหากันจากนั้นค่อยนำเครื่องหมายต่าง ๆ และตัวหยุดกลับมาเหมือนเดิม

ภาพที่ 130 แบบฝึกหัดที่นำตัวหยุดออกในตอน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 7-12

5. บรรเลงในอัตราจังหวะที่เพลงกำหนดไว้ไม่ได้

ท่อนนี้เป็นท่อนที่เร็วมากจึงมีความจำเป็นจะต้องทำ 4 ข้อด้านบนให้ได้เสียก่อน พอทำได้แล้ว เริ่มฝึกซ้อมจากอัตราจังหวะที่ช้ามากและเพิ่มอัตราจังหวะขึ้นเรื่อย ๆ โดยเริ่มที่ 60 BPM, 70 BPM, 80 BPM, 95 BPM, 100 BPM, 110 BPM, 120 BPM, 125 BPM, 130 BPM, 135 BPM, และ 144 BPM

ตำแหน่งที่ 3

ภาพที่ 131 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 13-15

ปัญหาของจุดที่ 3 คือ การเป่าตั้ง (Forte) แล้วเป่าเบาในห้วงถัดมาไม่ได้ และในห้วงถัดมา ต้องบรรเลงเป็นเซบัต 2 ชั้น โดยที่ประโยคห้ามขาดออกจากกันจุดนี้จะมีทำนองที่เป็นส่วนเล็ก ๆ หลาย ๆ ประกอบเข้าด้วยกันดังนั้นจึงเป็นเรื่องยากที่จะบรรเลงออกมาให้กลายเป็นประโยคยาว ประโยคเดียว

วิธีฝึกซ้อมตรงจุดนี้คล้ายกับท่อนแรกคือ นำตัวหยุดออกไป โดยจะซ้อมให้โน้ตมีความยาวมากที่สุดก่อนเพื่อให้ประโยคเชื่อมเข้าหากันจากนั้นค่อยนำเครื่องหมายต่าง ๆ และตัวหยุดกลับมาเหมือนเดิม และเป็นท่อนที่เร็วมากจึง เริ่มฝึกซ้อมจากอัตราจังหวะที่ช้ามากและเพิ่มอัตราจังหวะขึ้นเรื่อย ๆ โดยเริ่มที่ 60 BPM, 70 BPM, 80 BPM, 95 BPM, 100 BPM, 110 BPM, 120 BPM, 125 BPM, 130 BPM, 135 BPM, และ 144 BPM

ตำแหน่งที่ 4

Clarinet in B \flat *f*

Cl. *f*

Cl. *f*

Cl. *f*

ภาพที่ 132 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง
ห้องที่ 18-33

จุดนี้ปัญหาหลัก ๆ คือ โน้ตเสียงสูงที่ต้องบรรเลงพร้อมเครื่องหมายต่าง ๆ จึงทำให้ยากแก่การ
บรรเลง ดังนั้นผู้เขียนได้ออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตจากในบทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา
ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลงเพื่อแก้ปัญหาดังกล่าว

ผู้บรรเลงเพลงนี้อาจจะต้องมีความจำเป็นที่จะต้องฝึกบรรเลงเสียงสูงให้ได้ก่อน โดยจะฝึกจาก
การเป่าลากเสียงยาว จากโน้ตตัว C ไปทีละครึ่งเสียงไปจนถึงตัว G คือ C C# D D# E F F# G จากนั้น
นำส่วนโน้ตต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เขบ็ต 1 ชั้น และค่อยตามมาด้วย Articulation

โน้ตตัว C ไล่ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงโน้ตตัว G และระดับเสียงลงไปทีละครึ่งเสียง
กลับไปหาโน้ตตัว C

Clarinet in B \flat

21 Cl.

31 Cl.

41 Cl.

51 Cl.

61 Cl.

67 Cl.

ภาพที่ 133 แบบฝึกหัดไล่ระดับเสียงสูงที่นำโน้ตมาจาก ท่อน Allegro Con Fuoco บท
ประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18-32

โน้ตตัว C ไ้ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงโน้ตตัว G เริ่มจาก ตัวกลม, ตัวขาว, ตัวดำ ,และ เขบ็ต 1 ชั้น

The image displays six staves of musical notation for Clarinet in Bb. The first staff, labeled 'Clarinet in Bb', shows a sequence of notes starting from C4 (middle C) and ascending stepwise to G4. The following five staves, each labeled 'Cl.', contain more complex exercises involving sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and accents, demonstrating various rhythmic patterns and melodic lines.

ภาพที่ 134 แบบฝึกหัดเสียงสูงที่โน้ตตัว C ไ้ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว G ที่นำส่วนโน้ตต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เขบ็ต 1 ชั้นนำโน้ตมาจาก ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18-32

โน้ตตัว C ไล่ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงโน้ตตัว G เริ่มจาก ตัวกลม, ตัวขาว, ตัวดำ ,และ เข้บ็ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Tenuto

The image displays a musical score for Clarinet in Bb, consisting of six staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are eighth notes, starting from C4 on the first staff and ascending by half-steps through each subsequent staff. The notes are marked with a tenuto line (a horizontal line above the note head) to indicate sustained articulation. The sequence of notes across the six staves is: C4, C#4, D4, D#4, E4, E#4, F4, F#4, G4, G#4, A4, A#4, B4, B#4, C5. The first staff is labeled 'Clarinet in Bb' and the subsequent five staves are labeled 'Cl.'. Measure numbers 19, 25, 31, 37, and 41 are indicated at the beginning of their respective staves.

ภาพที่ 136 แบบฝึกหัดเสียงสูงที่โน้ตตัว C ไล่ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว G ที่นำส่วนโน้ตต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เข้บ็ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Tenuto ที่นำโน้ตมาจาก ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18-32

โน้ตตัว G ไล่ระดับเสียงลงไปทีละครึ่งเสียงไปถึงโน้ตตัว C เริ่มจาก ตัวกลม, ตัวขาว, ตัวดำ ,และ เข้บ็ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Tenuto

The image displays six staves of musical notation for Clarinet in Bb. The first staff is labeled 'Clarinet in Bb' and begins with a treble clef and a key signature of one flat. The following five staves are labeled 'Cl.' and also begin with treble clefs. Each staff contains a series of descending half-note ladders starting from G4. The exercises include various articulation marks such as accents and tenuto marks, and dynamic markings like piano (p) and forte (f). The notation is presented in a clear, professional layout.

ภาพที่ 137 แบบฝึกหัดเสียงสูงที่โน้ตตัว G ไล่ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว C ที่นำส่วนโน้ตต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เข้บ็ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Tenuto ที่นำโน้ตมาจาก ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18 - 32

โน้ตตัว C ไล่ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงโน้ตตัว G เริ่มจาก ตัวกลม, ตัวขาว, ตัวดำ ,และ เข็บบั๊ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Staccato

Clarinet in B \flat

19 Cl.

25 Cl.

31 Cl.

37 Cl.

41 Cl.

ภาพที่ 138 แบบฝึกหัดเสียงสูงที่โน้ตตัว C ไล่ระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว G ที่นำส่วนโน้ตต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เข็บบั๊ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Staccato ที่นำโน้ตมาจาก ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18-32

โน้ตตัว G ไหลระดับเสียงลงไปทีละครึ่งเสียงไปถึงโน้ตตัว C เริ่มจาก ตัวกลม, ตัวขาว, ตัวดำ ,และ เข็บบั๊ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Staccato

Clarinet in Bb

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

ภาพที่ 139 แบบฝึกหัดเสียงสูงที่โน้ตตัว G ไหลระดับเสียงขึ้นไปทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว C ที่นำส่วนโน้ตต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เข็บบั๊ต 1 ชั้น โดยเพิ่ม Articulation Staccato ที่นำโน้ตมาจาก ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 18- 32

ตำแหน่งที่ 5

ภาพที่ 140 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง
ห้องที่ 37-41

ตรงตำแหน่งนี้ปัญหาจะเหมือนกับตำแหน่งที่ 4 คือ โน้ตเสียงสูงที่ต้องบรรเลงพร้อมเครื่องหมายต่าง ๆ แต่จะมีเรื่องของโน้ตที่ติดเครื่องหมายแปลงเสียงดังนั้นก็จะต้องระมัดระวังอย่างมากในการบรรเลง เพราะอาจจะทำให้ทำนองผิดเพี้ยนได้ง่ายทำให้ยากแก่การบรรเลง ดังนั้นตำแหน่งที่ 5 สามารถใช้แบบฝึกหัดจากตำแหน่งที่ 4 มาแก้ปัญหาก็ได้เนื่องจากเป็นปัญหาเดียวกันและใช้วิธีการแก้ปัญหาก็เหมือนกัน

ตำแหน่งที่ 6

ภาพที่ 141 ท่อน Allegro Con Fuoco ของบทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 81-90

ตรงจุดนี้เป็นโน้ตเดียวกันกับจุดที่ 1 และจุดที่ 4 ดังนั้นปัญหาและวิธีแก้จึงคล้ายกับจุดที่ 1 และ 4

1. โน้ตกระโดด

ปัญหานี้เป็นปัญหาที่พบได้บ่อย ๆ เพราะด้วยคลาริเน็ตนั้นเป็นเครื่องที่บรรเลงโน้ตกระโดดค่อนข้างยากอยู่แล้วจึงต้องหมั่นฝึกซ้อมแบบฝึกหัดโน้ตกระโดดอยู่เสมอผู้เขียนจึงคิด

ออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในเพลงมาออกแบบเพื่อในการฝึกซ้อมและแก้ปัญหาตรงจุดอีก ทั้งยังนำไปใช้ได้สำหรับเพลงอื่น ๆ ที่นักคลาริเน็ตจะต้องบรรเลงได้อีกด้วย

หากวิเคราะห์จากโน้ตเพลง จะเห็นว่ามีส่วน 2, 3, 5, 6, และ 8 ส่วนใหญ่เป็นขาขึ้น ขาลงจะมีอยู่ไม่กี่จุดและขั้นคู่ที่พบบ่อยคือ คู่ 2, 3 ดังนั้นเราจะแบ่งเป็นขั้นคู่ที่แคบและกว้าง

2. โน้ตที่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง

ด้วยเพลงนี้ไม่มีเครื่องหมายประจำกฎแฉเสียงจึงมีเครื่องหมายแปลงเสียงเยอะดังนั้นจึงต้องระมัดระวังอย่างมากในการบรรเลง เพราะอาจจะทำให้ทำนองผิดเพี้ยนได้ง่าย

3. เครื่องหมายต่าง ๆ

ในท่อนนี้จะมีเครื่องหมายที่สำคัญคือ เครื่องหมายการเน้นเสียงเฉพาะที่, เครื่องหมายเชื่อมเสียง, เครื่องหมายไดนามิคและเครื่องหมาย Staccato ในจุดต่าง ๆ จะต้องระมัดระวังในการฝึกซ้อมโดยจะต้องแยกซ้อมเป็นจุด ๆ เพื่อให้ง่ายต่อการจำและความละเอียดในการฝึกซ้อม

4. การบรรเลงให้ประโยคต่อเนื่องโดยไม่ขาดออกจากกัน

ด้วยความที่ท่อนนี้จะมีทำนองที่เป็นส่วนเล็ก ๆ หลาย ๆ ประกอบเข้าด้วยกันดังนั้นจึงเป็นเรื่องยากที่จะบรรเลงออกมาให้กลายเป็นประโยคยาวประโยคเดียว

วิธีฝึกซ้อมตรงจุดนี้คล้ายกับท่อนแรกคือ นำตัวหยุดออกไป โดยจะซ้อมให้โน้ตมีความยาวมากที่สุดก่อนเพื่อให้ประโยคเชื่อมเข้าหากันจากนั้นค่อยนำเครื่องหมายต่าง ๆ และตัวหยุดกลับมาเหมือนเดิม

5. บรรเลงในอัตราจังหวะที่เพลงกำหนดไว้ไม่ได้

ท่อนนี้เป็นท่อนที่เร็วมากจึงมีความจำเป็นจะต้องทำ 4 ข้อด้านบนให้ได้เสียก่อน พอทำได้แล้วเริ่มฝึกซ้อมจากอัตราจังหวะที่ช้ามากและเพิ่มอัตราจังหวะขึ้นเรื่อย ๆ โดยเริ่มที่ 60 BPM, 70 BPM, 80 BPM, 95 BPM, 100 BPM, 110 BPM, 120 BPM, 125 BPM, 130 BPM, 135 BPM, และ 144 BPM

จุดนี้ปัญหาหลัก ๆ คือ โน้ตเสียงสูงที่ต้องบรรเลงพร้อมเครื่องหมายต่าง ๆ จึงทำให้ยากแก่การบรรเลง ผู้บรรเลงเพลงนี้อาจจะต้องมีความจำเป็นที่จะต้องฝึกบรรเลงเสียงสูงให้ได้ก่อน โดยจะฝึกจากการเป่าลากเสียงยาวจากโน้ตตัว C ไปที่ทีละครึ่งเสียงไปถึงตัว G คือ C # D D# E F F# G จากนั้นนำส่วนโน้ตต่าง ๆ เข้ามาโดยเริ่มจาก ตัวกลม ตัวขาว เขบ็ต 1 ชั้น และค่อยตามมาด้วย Articulation

ตำแหน่งที่ 7

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Clarinet in Bb and the bottom staff is for Clarinet (Cl.). Both staves start at measure 107. The music is in 4/4 time and features a dynamic marking of 'f' (forte). The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

ภาพที่ 142 ท่อน Allegro Con Fuoco ของบทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 107-110

ตรงจุดนี้เป็นโน้ตเดียวกันกับตำแหน่งที่ 1 ดังนั้นปัญหาและวิธีแก้จึงคล้ายกับตำแหน่งที่ 1

1. โน้ตกระโดด

ปัญหานี้เป็นปัญหาที่พบได้บ่อย ๆ เพราะด้วยคลาริเน็ตนั้นเป็นเครื่องที่บรรเลงโน้ตกระโดดค่อนข้างยากอยู่แล้วจึงต้องหมั่นฝึกซ้อมแบบฝึกหัดโน้ตกระโดดอยู่เสมอผู้เขียนจึงคิดออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในเพลงมาออกแบบเพื่อในการฝึกซ้อมและแก้ปัญหาดตรงจุดอีกทั้งยังนำไปใช้ได้สำหรับเพลงอื่น ๆ ที่นักคลาริเน็ตจะต้องบรรเลงได้อีกด้วย

หากวิเคราะห์จากโน้ตเพลง จะเห็นว่ามีส่วน 2, 3, 5, 6, และ 8 ส่วนใหญ่เป็นขาขึ้น ขาลงจะมีอยู่ไม่กี่จุดและขั้นคู่ที่พบบ่อยคือ คู่ 2, 3 ดังนั้นเราจะแบ่งเป็นขั้นคู่ที่แคบและกว้าง

2. โน้ตที่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง

ด้วยเพลงนี้ไม่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงจึงมีเครื่องหมายแปลงเสียงเยอะดังนั้นจึงต้องระมัดระวังอย่างมากในการบรรเลง เพราะอาจจะทำให้ทำนองผิดเพี้ยนได้ง่าย

3. เครื่องหมายต่าง ๆ

ในท่อนนี้จะมีเครื่องหมายที่สำคัญคือ เครื่องหมายการเน้นเสียงเฉพาะที่, เครื่องหมายเชื่อมเสียง, เครื่องหมายไดนามิคและเครื่องหมาย Staccato ในจุดต่าง ๆ จะต้องระเอียดในการฝึกซ้อมโดยจะต้องแยกซ้อมเป็นจุด ๆ เพื่อให้ง่ายต่อการจำและความละเอียดในการฝึกซ้อม

4. การบรรเลงให้ประโยคต่อเนื่องโดยไม่ขาดออกจากกัน

ด้วยความที่ท่อนนี้จะมีทำนองที่เป็นส่วนเล็ก ๆ หลาย ๆ ประกอบเข้าด้วยกันดังนั้นจึงเป็นเรื่องยากที่จะบรรเลงออกมาให้กลายเป็นประโยคยาวประโยคเดียว

วิธีฝึกซ้อมตรงจุดนี้คล้ายกับท่อนแรกคือ นำตัวหยุดออกไป โดยจะซ้อมให้โน้ตมีความยาวมากที่สุด ก่อนเพื่อให้ประโยคเชื่อมเข้าหากันจากนั้นค่อยนำเครื่องหมายต่าง ๆ และตัวหยุดกลับมาเหมือนเดิม

5. บรรเลงในอัตราจังหวะที่เพลงกำหนดไว้ไม่ได้

ท่อนนี้เป็นท่อนที่เร็วมากจึงมีความจำเป็นจะต้องทำ 4 ข้อด้านบนให้ได้เสียก่อน พอทำได้แล้ว เริ่มฝึกซ้อมจากอัตราจังหวะที่ช้ามากและเพิ่มอัตราจังหวะขึ้นเรื่อย ๆ โดยเริ่มที่ 60 BPM, 70 BPM, 80 BPM, 95 BPM, 100 BPM, 110 BPM, 120 BPM, 125 BPM, 130 BPM, 135 BPM, และ 144 BPM

ตำแหน่งที่ 8

The image shows a musical score for Clarinet in Bb, consisting of three staves. The first staff is labeled 'Clarinet in Bb' and contains measures 117-120. The second staff is labeled 'Cl.' and contains measures 120-123. The third staff is also labeled 'Cl.' and contains measures 123-126. The music is in 4/4 time and features dynamic markings such as *f*, *ff*, and *fff*. The score is in a key with one flat (Bb).

ภาพที่ 143 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 117-126

ตรงจุดนี้เป็นโน้ตมีความยากอยู่ที่โน้ตกระโดดในอัตราจังหวะที่เร็วจึงมีความจำเป็นอย่างมาก ในการฝึกซ้อมที่จะต้องฝึกจากช้า ๆ ก่อนแล้วค่อยเพิ่มอัตราจังหวะเข้าไป วิธีแก้ปัญหาดตรงจุดนี้จะคล้ายกับตรงจุดที่ 1 คือ

1. โน้ตกระโดด

ปัญหานี้เป็นปัญหาที่พบได้บ่อย ๆ เพราะด้วยคลาริเน็ตนั้นเป็นเครื่องที่บรรเลงโน้ตกระโดดค่อนข้างยากอยู่แล้วจึงต้องหมั่นฝึกซ้อมแบบฝึกหัดโน้ตกระโดดอยู่เสมอผู้เขียนจึงคิด ออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในเพลงมาออกแบบเพื่อในการฝึกซ้อมและแก้ปัญหาดตรงจุดอีก ทั้งยังนำไปใช้ได้สำหรับเพลงอื่น ๆ ที่นักคลาริเน็ตจะต้องบรรเลงได้อีกด้วย

หากวิเคราะห์จากโน้ตเพลง จะเห็นว่า มีขึ้นคู่ 2, 3, 5, 6, 7, และ 8 เป็นโน้ตที่ไล่ขึ้นลงสลับกันและขึ้นคู่ที่พบบ่อยคือ คู่ 2, 3 และ 4 ดังนั้นเราจะแบ่งเป็นขึ้นคู่ที่แคบและกว้าง

2. โน้ตที่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง

ด้วยเพลงนี้ไม่มีเครื่องหมายประจำกฎแจเสียงจึงมีเครื่องหมายแปลงเสียงเยอะ ดังนั้นจึงต้องระมัดระวังอย่างมากในการบรรเลง เพราะอาจจะทำให้ทำนองผิดเพี้ยนได้ง่าย

3. เครื่องหมายต่าง ๆ

ในท่อนนี้จะมีเครื่องหมายที่สำคัญคือ เครื่องหมายการเน้นเสียงเฉพาะที่, เครื่องหมายเชื่อมเสียง, เครื่องหมายไดนามิคและเครื่องหมาย Staccato ในจุดต่าง ๆ จะต้องระเอียดในการฝึกซ้อมโดยจะต้องแยกซ้อมเป็นจุด ๆ เพื่อให้ง่ายต่อการจำและความระเอียดในการฝึกซ้อม

4. การบรรเลงให้ประโยคต่อเนื่องโดยไม่ขาดออกจากกัน

ด้วยความที่ท่อนนี้จะมีทำนองที่เป็นส่วนเล็ก ๆ หลาย ๆ ประกอบเข้าด้วยกันดังนั้นจึงเป็นเรื่องยากที่จะบรรเลงออกมาให้กลายเป็นประโยคยาวประโยคเดียว

วิธีฝึกซ้อมตรงจุดนี้คล้ายกับท่อนแรกคือ นำตัวหยุดออกไป โดยจะซ้อมให้โน้ตมีความยาวมากที่สุดก่อนเพื่อให้ประโยคเชื่อมเข้าหากันจากนั้นค่อยนำเครื่องหมายต่าง ๆ และตัวหยุดกลับมาเหมือนเดิม

5. บรรเลงในอัตราจังหวะที่เพลงกำหนดไว้ไม่ได้

ท่อนนี้เป็นท่อนที่เร็วมากจึงมีความจำเป็นจะต้องทำ 4 ข้อด้านบนให้ได้เสียก่อน พอทำได้แล้วเริ่มฝึกซ้อมจากอัตราจังหวะที่ช้ามากจากนั้นเพิ่มอัตราจังหวะขึ้นเรื่อย ๆ โดยเริ่มที่ 60 BPM, 70 BPM, 80 BPM, 95 BPM, 100 BPM, 110 BPM, 120 BPM, 125 BPM, 130 BPM, 135 BPM, และ 144 BPM

ตำแหน่งที่ 9

ภาพที่ 144 ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 129

ตรงจุดนี้เป็นห้องสุดท้ายของบทประพันธ์คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ซึ่งมีความจำเป็นอย่างมากที่จะต้องไม่มีการบรรเลงที่ผิดพลาดและต้องบรรเลงจบอย่างสวยงามปัญหาของตำแหน่งนี้คือ เสียงสูงและอัตราจังหวะที่เร็ว ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องซ้อมเสียงสูงให้ออกโดยไม่เพี้ยนเสียงก่อนจากนั้นค่อยเพิ่มอัตราจังหวะเข้าไปโดยผู้เขียนได้ออกแบบแบบฝึกหัดที่จะช่วยเรื่องของประโยคที่จะไม่ขาดออกจากกันโดยจะนำโน้ตตัวหยุดออกไปก่อนเพื่อให้เชื่อมเสียงได้ง่ายขึ้น



ภาพที่ 145 แบบฝึกเชื่อมเสียงโดยการเอาตัวหยุดออก ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์ คลาริเน็ตโซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 129



ภาพที่ 146 แบบฝึกเชื่อมเสียงโดยใช้กรไล์ที่จะครึ่งเสียง ท่อน Allegro Con Fuoco บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ห้องที่ 129

หากผู้บรรเลงไม่สามารถเชื่อมเสียงจากโน้ตตัวแรกไปยังโน้ตอีกตัวได้ให้ผู้บรรเลงเชื่อมเสียงโดยการไล์โน้ตไปที่ละครึ่งเสียงไปยังโน้ตจุดหมายเพื่อเชื่อมลมและทิศทางของประโยคให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น



บทที่ 5

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อเพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงชิ้นสูงของคลาริเน็ตในบทประพันธ์ที่นำมาแสดงและศึกษาแนวทางการตีความบทประพันธ์โดยอ้างอิงจากความรู้เรื่องเสียงประสานเพื่อจัดแสดงเดี่ยว

โดยผู้วิจัยได้ดำเนินงานวิจัยโดยการศึกษาข้อมูลเอกสารทางวิชาการศึกษา การวิเคราะห์ปัญหาต่าง ๆ และการวิเคราะห์เสียงประสานในบทประพันธ์เพื่อนำมาตีความการบรรเลง

5.1 สรุปผลการวิจัย

จากผลการวิเคราะห์ข้อมูล สามารถสรุปผลได้ดังนี้

1. บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์มีเสียงประสานที่ซับซ้อนทั้งการเปลี่ยนคีย์และคอร์ตรวมไปถึงทำนองต่าง ๆ ในบทประพันธ์จึงต้องใช้องค์ความรู้ของการแก้ปัญหาเสียงประสานมาวิเคราะห์และตีความทำให้ผู้บรรเลงนั้นเข้าถึงองค์ความรู้ที่อยู่ในบทประพันธ์มากยิ่งขึ้น

ทั้ง 3 ท่อนของบทประพันธ์นั้นมีความแตกต่างกันในเรื่องของคีตลักษณ์และเสียงประสานจึงทำให้มีองค์ความรู้ที่แตกต่างกันและการตีความที่ต่างกันออกไป

ท่อนแรก Allegro amabile อยู่ในคีตลักษณ์แบบโซนาตาจะแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วง คือ ตอนนำเสนอ, ตอนพัฒนา, และตอนย้อนความ ในช่วงของตอนนำเสนอจะเป็นช่วงของการนำเสนอทำนองหลักที่อยู่ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ เป็นคีย์หลักของท่อนนี้ ก่อนจะพัฒนาไปสู่ตอนพัฒนาในบันไดเสียง Bb เมเจอร์และกลับเข้ามาสู่บันไดเสียง Eb เมเจอร์ ที่เป็นคีย์หลักในตอนย้อนความ

ท่อนที่ 2 Allegro Appassionato, ma non troppo อยู่ในคีตลักษณ์แบบตรี A-B-Á ในบันไดเสียง Eb ไมเนอร์ อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 ท่อน A อยู่ในบันไดเสียง Eb ไมเนอร์ ท่อน B ในบันไดเสียง B เมเจอร์ และ Á อยู่ในบันไดเสียง Eb ไมเนอร์

ท่อนที่ 3 Andante con moto - Allegro อยู่ในคีตลักษณ์แบบทำนองหลักและการแปรในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ อยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 และอัตราจังหวะ 2/4

ผู้วิจัยได้ค้นพบว่ามิกลไกหลัก ๆ อยู่ 4 อย่างคือ

1. ช่วงนำเสนอทำนอง
2. ช่วงตั้งคีย์ (Establish Key)
3. ช่วงเปลี่ยนผ่าน
4. จุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ

1. ช่วงนำเสนอทำนอง เป็นช่วงที่ทำนองส่วนใหญ่จะถูกนำเสนอโดยคลาริเน็ต จึงทำให้น้ำหนักส่วนใหญ่อยู่ที่โน้ตคลาริเน็ต ดังนั้นเวลาโน้ตคลาริเน็ตอยู่ในตำแหน่งที่ตรงกับความตึงเครียดของเสียงต่าง ๆ จะต้องทำการตีความว่าจะทำการคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงที่อยู่ในรูปแบบต่าง ๆ ให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่ออกมากลมกลืนกันกับเสียงประสาน เช่น โน้ต 7 ในคอร์ด V^7 , $vii^{\circ 7}$, $Major^7$, $Minor^7$ เป็นต้น หรือโน้ตทรียแอดในคอร์ดดิมินิชท์และคอร์ดออกเมนเทด เสียงประสานเหล่านี้จะต้องถูกคลี่คลายความตึงเครียดของเสียงหรือถ้าจะค้างความตึงเครียดของเสียงนั้นจะต้องได้รับการตีความเนื่องจากเป็นช่วงที่กำลังนำเสนอเป็นทำนองที่สำคัญ จึงต้องทำให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่ออกมากลมกลืนกันกับเสียงประสานและกลมกลืนไปกับโน้ตทางเปียโนเพื่อทำให้เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่แสดงถึงความเข้าใจทั้งของผู้บรรเลงและถ่ายทอดสู่ผู้ฟังในเชิงสุนทรียภาพทางดนตรีอย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ทั้ง 3 ท่อนของบทประพันธ์นั้นจะมีช่วงนำเสนอทำนองอยู่ตรงบริเวณท่อนที่สำคัญ ๆ ของสังคีตลักษณ์ต่าง ๆ ในแต่ละท่อน เช่น

ท่อนแรก จะอยู่ตรงช่วง ตอนนำเสนอ, ตอนพัฒนา, และ ตอนย้อนความ ยังมีการแบ่งย่อยลงไปอีก เช่น ตอนนำเสนอจะประกอบไปด้วยทำนองหลักและทำนองรองและมีทำนองปิดท้ายก่อนจะเดินทางไปยังตอนพัฒนา ในตอนย้อนความจะมีการเพิ่มโคดาเข้ามาในตอนท้าย

ท่อนที่ 2 ในสังคีตลักษณ์แบบตรีบท จะอยู่ตรงช่วงทำนองหลักของท่อน A, B, และ A

ท่อนที่ 3 ในสังคีตลักษณ์แบบทำนองหลักและการแปร ช่วงนำเสนอทำนองจะอยู่ตรงทำนองหลักและตำแหน่งของการแปรทำนอง

2. ช่วงตั้งคีย์ เป็นช่วงที่คลาริเน็ตและเปียโนจะต้องทำการเล่นให้สอดคล้องกันเพราะจะมีกลไกของ การแนะนำเสียง - เสียงกระด้าง - การคลี่คลายเสียง กล่าวคือ การแนะนำเสียงจะเป็นช่วงที่เตรียมตัวเป็นช่วงที่ใช้คอร์ด ii, IV, bVI , I_4^6 , i_4^6 เป็นต้น เพื่อส่งเข้าสู่เสียงกระด้างที่จะเป็นช่วงตั้งคีย์ขึ้นมาโดยจะใช้คอร์ด V, vii° เป็นต้น จากนั้นโน้ตลีดดิ้งจะทำการ คลี่คลายเสียงเข้าหาคอร์ดหลักของคีย์จะเป็นช่วงที่ใช้คอร์ด I, vi, V เป็นต้น จึงทำให้เกิดเคเดนซ์ต่าง ๆ เกิดขึ้นจึงจะต้องตีความว่าควรจะบรรเลงให้สอดคล้องกับเคเดนซ์ต่าง ๆ เนื่องจากเคเดนซ์ต่าง ๆ จบไม่เหมือนกัน

เคเดนซ์ปิดจะเป็นเคเดนซ์ที่จบที่คอร์ด V, V^7 ส่งไปหาคอร์ด I, i จะมีโน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีดดิ้งในคอร์ด V ที่จะเป็นโน้ตตัวที่กำหนดคีย์ หากทำนองเป็นโน้ตลีดดิ้ง จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิค ในคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด V^7 จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด I และจะต้องดูคุณสมบัติของคอร์ดด้วยว่าจบที่คอร์ด เมเจอร์หรือไมเนอร์ ถ้าเป็นเมเจอร์จะต้องรู้สึก สว่างขึ้นมาก ถ้าเป็นไมเนอร์จะต้องหม่นหมองลงไป

คอร์ต ดิมินิชท์ vii° , $vii^{\circ 7}$ ส่งไปหาคอร์ต I, i แทนคอร์ต V โน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีดิง ในคอร์ต vii° ที่จะเป็โน้ตตัวที่กำหนดคีย์ หากทำนองเป็โน้ตลีดิง จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิค ในคอร์ต I

ลำดับถัดมาจะเป็โน้ต ทริยโทน จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ต I

ลำดับถัดมาจะเป็โน้ต 7 ในคอร์ต ดิมินิชท์ จะมี 2 แบบคือ คอร์ตทบเจ็ดดิมินิชท์กึ่งสมบูรณ์ และคอร์ตทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ หากทำนองเป็โน้ต 7 ทั้ง 2 แบบจะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ต I

เคเดนซ์เปิดจะเป็การจบที่คอร์ต V ไม่ว่าจะนำมาด้วยคอร์ตใดก็แล้วแต่จะลงท้ายด้วยคอร์ต V ในบทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ นั้นมักจะมีคอร์ต V/V , V^7/V , $vii^{\circ 7}/V$ จบลงท้ายด้วยคอร์ต V กล่าวคือจะมีโน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีดิงที่จะชี้เข้าหาคอร์ต V ในคอร์ต V/V ที่เป็คอร์ตก่อนหน้า จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิค ในคอร์ต V

ถ้านำหน้าด้วยคอร์ต vii°/V โน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีดิง ที่จะชี้เข้าหาคอร์ต V จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวโทนิค ในคอร์ต V

ลำดับถัดมาจะเป็โน้ต ทริยโทน จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ต V

ถ้าหากทำนองเป็โน้ต 7 ในคอร์ต V^7/V , จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ต V หรือถ้านำหน้าด้วยคอร์ต $vii^{\circ 7}/V$ และทำนองเป็โน้ต 7 ในคอร์ต $vii^{\circ 7}/V$ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ต V

คอร์ตคู่หกออกเมนเทตต่าง ๆ ที่ส่งเข้าหาคอร์ต V เพื่อทำ เคเดนซ์เปิด นั้นจะต้องวิเคราะห์ให้ ออกเสียก่อนว่าเป็ คอร์ตคู่หกออกเมนเทต ชนิดไหน เช่น คอร์ตคู่หกออกเมนเทตแบบอิตาลี่, คอร์ตคู่หกออกเมนเทตแบบฝรั่งเศส, คอร์ตคู่หกออกเมนเทตแบบเยอรมัน

ในแต่ละแบบจะมีสมาชิกคอร์ตที่ไม่เหมือนกันโดยที่ คอร์ตคู่หกออกเมนเทตแบบอิตาลี่จะมีสมาชิกเป็โน้ตตัวที่ 6 ในบันไดเสียงไมเนอร์ ปรากฏในเสียงเบส ถ้าเป็โน้ตในบันไดเสียงเมเจอร์ โน้ตตัวที่ 6 จะต่ำลดครึ่ง (b6) และเสียง #4 อยู่ในส่วนบนบวกโน้ตโทนิค ซึ่งอยู่ห่างจากโน้ตทางเบสเป็คู่ 3 เมเจอร์ คอร์ตคู่หกออกเมนเทตแบบฝรั่งเศส คือ คอร์ตคู่หกออกเมนเทตแบบอิตาลี่ที่เพิ่มคู่ 2 เมเจอร์ เข้าไป คอร์ตคู่หกออกเมนเทตแบบเยอรมัน คือ คอร์ตคู่หกออกเมนเทตแบบอิตาลี่ ที่เพิ่มคู่ 3 ไมเนอร์ เข้าไป

เมื่อเราวิเคราะห์คอร์ดได้แล้วลำดับถัดไปคือเราจะต้องดูว่าทำนองของทางคลาริเน็ตเป็นโน้ตตัวไหนในสมาชิกคอร์ด เพราะโน้ตทุกตัวในคอร์ดคู่หอกอกเมนเทดเป็นโน้ตลีดดิ้งจึงต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตในคอร์ด V

เคเดนซ์กึ่งปิดจะเป็นการจบที่คอร์ด IV, IV⁷, iv, iv⁷, ii, ii⁷, ii°, ii°⁷ ส่งเข้าหาคอร์ด I ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด IV, IV⁷, iv, iv⁷, หรือตัวที่ 3 ของคอร์ด ii, ii⁷, ii°, ii°⁷ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 3 ในคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด IV, IV⁷, ii, ii⁷ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ b3 ในคอร์ด iv, iv⁷, ii°, ii°⁷ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด IV, IV⁷, iv, iv⁷ หรือตัวที่ 7 ของคอร์ด ii⁷, ii°, ii°⁷ ส่งเข้าหาคอร์ด I

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด ii, ii⁷, ii°, ii°⁷ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 1 หรือตัวที่ 3 ในคอร์ด I

เคเดนซ์ขัด จะเป็นจบที่คอร์ด VI, vi ที่ส่งมาจากคอร์ด V, V⁷ หรือในกรณีพิเศษที่คอร์ด V⁷/vi, vii°/vi, vii°⁷/vi ส่งเข้าหา vi จะมีโน้ตสำคัญที่สุดคือ โน้ตลีดดิ้ง ในคอร์ด V ที่จะเป็นโน้ตตัวที่กำหนดคีย์ หากทำนองเป็นโน้ตลีดดิ้งในคอร์ด V, V⁷ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว โทนิค

ในคอร์ด VI, vi หากทำนองเป็นโน้ตตัวที่ 1 ในคอร์ด V, V⁷ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 1 ในคอร์ด VI, vi ในกรณีนี้ ผลลัพธ์ของเสียงใน เคเดนซ์ขัด จะรุนแรงที่สุดเนื่องจาก เคเดนซ์ขัด เป็นเคเดนซ์ที่เกิดขึ้นเมื่อหูคาดหวังที่จะได้ยินเคเดนซ์ปิด คือคอร์ด V – I แต่ได้ยินเสียงของคอร์ด V – ไปยังคอร์ดอื่นแทน

ถ้าหากทำนองเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด V⁷ จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด VI, vi

ในกรณีพิเศษที่คอร์ด V⁷/vi, vii°/vi, vii°⁷/vi ส่งเข้าหาคอร์ด vi นั้น หากทำนองเป็นโน้ตลีดดิ้งในคอร์ด V⁷/vi, vii°/vi, vii°⁷/vi จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 1 ในคอร์ด VI, vi

ลำดับถัดมาจะเป็น โน้ตทรียโทน หากทำนองเป็นโน้ตทรียโทน ในคอร์ด vii°/vi, vii°⁷/vi, จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด vi

ลำดับถัดมาจะเป็นโน้ต 7 ในคอร์ด vii°⁷/vi หากทำนองเป็นโน้ต 7 จะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 5 ในคอร์ด vi

3. ช่วงเปลี่ยนผ่าน เป็นช่วงที่ทำงานกำลังจะเปลี่ยนคีย์ ทำงานจะไม่ได้ยึดโยงกับคีย์ไหนเป็นพิเศษก่อนจะเฉลยในช่วงเวลาต่อมาของประโยค กล่าวคือทำงานจะทำการปฏิเสธคีย์ก่อนหน้าและเตรียมที่จะจัดตั้งคีย์ใหม่เกิดขึ้น (Establish Key) ในช่วงรอยต่อระหว่างคีย์เดิมก่อนหน้ากับคีย์ใหม่ที่กำลังจะมา เป็นช่วงเวลาที่ตัวทำงานและเสียงประสานเกิดเสียงกระด้างทำให้เกิดความตึงเครียดของเสียงของเสียง ผู้บรรเลงจะต้องวิเคราะห์โน้ตของคลาริเน็ตและเปียโนจากนั้นทำการตัดสินใจว่าโน้ตทางคลาริเน็ตทำหน้าที่อะไร เช่น หากโน้ตไปตกตัวสำคัญของคอร์ด เช่น 7, ทริยโทน, โน้ตลีดดิ้ง หรือเครื่องหมายแปลงเสียงต่าง ๆ ที่ทำให้คุณสมบัติของคอร์ดเปลี่ยนไปจะต้องทำการวิเคราะห์และตีความทั้งสิ้นเพื่อทำให้เกิดผลลัพธ์เกิดผลลัพธ์ของเสียงที่แสดงถึงความเข้าใจทั้งของผู้บรรเลงและถ่ายทอดสู่ผู้ฟังในเชิงสุนทรียภาพทางดนตรีอย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ช่วงกำลังจะเปลี่ยนคีย์นั้นมักเกิดขึ้นตรงบริเวณจุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ จึงต้องได้รับการดูแลเป็นกรณีพิเศษ

4. จุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ จะมาพร้อมกับช่วงกำลังจะเปลี่ยนคีย์และปลายทางเป็นช่วงตั้งคีย์เป็นจุดที่เชื่อม ตอนนำเสนอ, ตอนพัฒนา, และ ตอนย้อนความเข้าใจหากัน ในท่อนแรกที่อยู่สังคีตลักษณ์แบบโซนาตา ทุกจุดจะมีทำงานที่เชื่อมเข้าหากัน ผู้บรรเลงจะต้องทำการนำเสนอและทำจุดเชื่อมต่าง ๆ ให้กลมกลืนมากที่สุด เพราะรอยต่อจุดเชื่อมท่อนต่าง ๆ นั้นจะมีการทำเคเดนซ์ ผู้บรรเลงจะต้องทำการวิเคราะห์และตีความทำงานในจุดต่าง ๆ เพื่อให้สอดคล้องกับทำงานและเสียงประสานไปในทิศทางเดียวกัน

ชุดเชื่อม A, B, A ในท่อนที่ 2 ในจุดแรกจะคั่นด้วยการจบประโยคที่ เคเดนซ์กึ่งปิด และตัวหยุด จังหวะจากนั้นจะเริ่มใหม่ในท่อน B ทำงานเป็นโน้ตตัวที่ 5 ในคอร์ด iv ผู้บรรเลงจะต้องทำการนำเสนอและคลี่คลายหาโน้ตตัว 1 ในคอร์ด I จากนั้นเปียโนจะเริ่มบรรเลงท่อน B

ในส่วนของท่อน B ที่จะกลับมาหา A นั้น คั่นด้วยทางโน้ตเปียโน ให้ผู้บรรเลงจำทางโน้ตเปียโนให้ได้ จะเป็นทำงานส่งมาก่อน จากนั้นคลาริเน็ตถึงจะบรรเลง

ชุดเชื่อม ทำงานหลักและการแปรต่าง ๆ ในท่อนที่ 3 จะเชื่อมกันด้วยเคเดนซ์ ให้ผู้บรรเลงทำเคเดนซ์ในจุดต่าง ๆ โดยการวิเคราะห์ทุกจุดที่เป็นเคเดนซ์ว่าเป็นเคเดนซ์ประเภทไหน จากนั้นให้ผู้บรรเลงทำตามข้อ 2. ช่วงตั้งคีย์

2. บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มีการบรรเลงที่อัตราจังหวะที่หลากหลายและมีการเปลี่ยนเสียงที่รวดเร็ว เฉียบพลัน ทั้งการเปลี่ยนเสียงที่มีคู่ที่ห่างกันมาก ๆ ในเวลาอันสั้น การเปลี่ยนระดับเสียงของความดัง - เบาที่แตกต่างกันมาก ๆ รวมไปถึงความเสี่ยงที่เสียงจะมีความผิดและเพี้ยนไปจากเดิม ทำให้ผู้บรรเลงจะต้องค่อย ๆ ฝึกซ้อมในจุดต่าง ๆ ที่เป็นปัญหา

1. โน้ตกระโดด

ปัญหานี้เป็นปัญหาที่พบได้บ่อย ๆ เพราะด้วยคลาริเน็ตนั้นเป็นเครื่องที่บรรเลงโน้ตกระโดดค่อนข้างยากอยู่แล้วจึงต้องหมั่นฝึกซ้อมแบบฝึกหัดโน้ตกระโดดอยู่เสมอผู้เขียนจึงคิดออกแบบแบบฝึกหัดโดยนำโน้ตในเพลงมาออกแบบเพื่อในการฝึกซ้อมและแก้ปัญหาตรงจุด อีกทั้งยังนำไปใช้ได้สำหรับเพลงอื่น ๆ ที่นักคลาริเน็ตจะต้องบรรเลงได้อีกด้วย

หากวิเคราะห์จากโน้ตเพลง จะเห็นว่ามีส่วน 2, 3, 5, 6 และ 8 ส่วนใหญ่เป็นทำนองขาขึ้นมากกว่าทำนองขาลงและขั้นคู่ที่พบบ่อยคือ คู่ 2, 3 ดังนั้นเราจะแบ่งเป็นขั้นคู่ที่แคบและกว้าง ตามลำดับ

2. โน้ตที่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง

ด้วยเพลงนี้ไม่มี Key Signature จึงมีเครื่องหมายแปลงเสียงเยอะ ดังนั้นจึงต้องระมัดระวังอย่างมากในการบรรเลง เพราะอาจจะทำให้ทำนองผิดเพี้ยนได้ง่าย

3. เครื่องหมายต่าง ๆ ในบทประพันธ์

บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลงจะมีเครื่องหมายที่สำคัญคือ เครื่องหมายเน้น, เครื่องหมายเชื่อมเสียง, เครื่องหมายคามดังเบา, และเครื่องหมายStaccato ในจุดต่าง ๆ จะต้องละเอียดในการฝึกซ้อมโดยจะต้องแยกซ้อมเป็นจุด ๆ เพื่อให้ง่ายต่อการจำและความละเอียดในการฝึกซ้อม

4. บรรเลงในอัตราจังหวะที่เพลงกำหนดไว้ไม่ได้

บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง มีอัตราจังหวะที่เร็วมากและช้ามากจึงมีความจำเป็นจะต้องทำ 4 ข้อด้านบนให้ได้เสียก่อน พอทำได้แล้ว จึงเริ่มฝึกซ้อมจากอัตราจังหวะที่ช้ามาก ๆ โดยใช้เครื่องให้จังหวะเริ่มที่อัตราจังหวะตัวดำเท่ากับ 60 BPM, 70 BPM, 80 BPM, 95 BPM, 100 BPM, 110 BPM, 120 BPM, 125 BPM, 130 BPM, 135 BPM และ 144 BPM ตามลำดับ ที่สำคัญคือการนับจังหวะย่อยจะทำให้ผู้บรรเลงสามารถเข้าถูกก่อนมาตรงจังหวะและเล่นจังหวะไม่ผิดเพี้ยนไปจากที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้

5.2 อภิปรายผล

1. ผลของวันที่แสดงจริง
จัดแสดง วันอาทิตย์ที่ 9 เมษายน 2566 เวลา 18.00 ณ หอแสดงดนตรี
โปสเตอร์การแสดง



ภาพที่ 147 โปสเตอร์การแสดง

ปัญหาที่เกิดขึ้นในวันแสดง

เนื่องจากวันและเวลาการแสดงเป็นช่วงที่กระชั้นชิดจนเกินไปทำให้มีเวลาในการเตรียมตัวที่น้อยมากจึงเกิดปัญหาต่าง ๆ ดังนี้

1. ความไม่พร้อมในการแสดง
2. การเตรียมพร้อมร่างกายที่ไม่สมบูรณ์
3. เลือkBทประพันธ์ที่ยาวจนเกินไปมาแสดงร่วมกับบทประพันธ์ที่ทำวิจัย
4. เกิดความไม่มั่นใจขึ้นขณะแสดง

5.3 การเตรียมการแสดง

1. การเลือกบทประพันธ์

การเลือกบทประพันธ์มีความสำคัญอย่างมากในการแสดงเดี่ยว เนื่องจากหากเป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวมาก ๆ หลาย ๆ บทประพันธ์ต่อ ๆ กันจนผู้บรรเลงแสดงไม่ไหวอาจเกิดการแสดงที่ไม่สมบูรณ์ได้จึงต้องเลือกบทประพันธ์อย่างเหมาะสมและคำนึงถึงสิ่งที่คุณบรรเลงจะนำเสนอว่านำเสนอเรื่องอะไรควรเลือกบทประพันธ์ที่มีความสอดคล้องที่ชัดเจน

2. การฝึกซ้อม

เนื่องจากบทประพันธ์ความยาวและยากมาก ๆ ผู้บรรเลงความจะว่างแผนการแสดงที่แม่นยำเนื่องจากจะได้มีเวลาที่เตรียมตัวได้นานและเพียงพอแก่การบรรเลง ผู้บรรเลงความจะว่างแผนการ

ซ้อมก่อนจะลงมือซ้อมทุกครั้งเพื่อประหยัดเวลาในการซ้อมและสำรวจปัญหาต่าง ๆ และแก้ไขได้อย่างตรงจุด

3. การศึกษาค้นคว้าหาข้อมูล

ผู้วิจัยได้ค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลที่น่าเชื่อถือ เช่น หนังสือ บทความ วิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง และจากผู้เชี่ยวชาญต่าง ๆ รวบรวมข้อมูลนำมาวิเคราะห์ และประมวลผล

4. การแก้ปัญหาและเทคนิคการบรรเลง

เมื่อผู้บรรเลงเจอปัญหาที่ไม่สามารถแก้ได้ด้วยตนเอง ควรนำปัญหาไปปรึกษากับอาจารย์ผู้ฝึกสอนหรือผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์

5. การกำหนดเวลาการแสดงและการเตรียมตัวในการแสดง

การกำหนดเวลาการแสดงและการเตรียมตัวในการแสดงเป็นเรื่องที่สำคัญอย่างมากเนื่องจากจะต้องมีความแม่นยำในวันและเวลา สถานที่ เพื่อจะได้เตรียมพร้อมได้อย่างเต็มที่

5.4 ข้อเสนอแนะ

1. ควรเตรียมร่างกายและวันเวลาให้พร้อมก่อนแสดงจริง เพราะอาจจะทำให้เกิดผลลัพธ์ที่ไม่ดีได้

2. ควรศึกษาเทคนิคต่าง ๆ ของคลาริเน็ตเพื่อนำมาบรรเลง บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์ให้มีความสัมพันธ์กับความรู้เรื่องเสียงประสานเพื่อที่จะบรรเลงออกมาได้ดียิ่งขึ้น

3. ควรมีเวลาฝึกซ้อม บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง เป็นเวลานาน ๆ เนื่องจากเป็นบทประพันธ์ที่มีความยากจึงไม่ควรใช้เวลาน้อยจนเกินไป

4. บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา ประพันธ์โดย ฟร็องซิส ปูแลง ควรเตรียมร่างกายมาเป็นอย่างดีก่อนบรรเลงมิเช่นนั้นอาจทำให้การซ้อมทั้งหมดที่เตรียมตัวมาลุ่มเหลวได้

5. บทประพันธ์ คลาริเน็ต โซนาตา หมายเลข 2 ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ประพันธ์โดย โยฮันเนส บรามส์นั้นมีความยาวมาก ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อม สถานที่จริงและระดับความดังเบาในสถานที่จริงมิเช่นนั้นอาจทำให้ร่างกายอ่อนเพลียและไม่สามารถบรรเลงจนจบได้

รายการอ้างอิง

- Aoki, Kenneth T. (1968) A Brief History of the Sonata with an Analysis and Comparison of a Brahms' and Hindemith's Clarinet Sonata: All Master's Theses. 1077.
<https://digitalcommons.cwu.edu/etd/1077>.
- Arnold Schoenberg, L. Stein (1983) Structural Functions of Harmony: (Revised ed.). W. W. Norton & Company.
- Arnold Schoenberg, Roy E. Carter (1978) Theory of Harmony: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS BERKELEY LOS ANGELES.
- Clive, P. (2006). Brahms and his world a biographical dictionary: Scarecrow.
- Florence, May, (1905). The Life of Johannes Brahms: London Edward Arnold 41 & 43 Maddox Street, Bond Street, w. 1905.
- Hindemith, P. (1943). Concentrated Course in Traditional Harmony: New York, Associated Music Publishers; London, Schott & Co.
- Ivry, B. (1996). Poulenc: The life in the songs: First Edition. Phaidon Press.
- Johnson, G. (2020). Poulenc: The Life in the Songs: Liveright.
- Kiran, Bhardwaj, (2010) "Poulenc and the Question of Analytical Interpretations" Music Senior Thesis Haverford College Spring.
- Klein, Evan, (2021) "Francis Poulenc: The Compositional Influences of Les Six and Sergei Prokofiev on the Poulenc Oboe Sonata (1962)".
- Klorman, Edward, (2014) "On the Slow Movement of Brahms's F-Minor Clarinet Sonata: Third-Cycles, Diatonie, and Todesangst," Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic: Vol. 7: Iss. 1, Article 6. Available at:
<https://trace.tennessee.edu/gamut/vol7/iss1/6>.
- Kostka, S., Payne, D. (2015). Tonal Harmony: (7thed.). MCGRAW HILL BOOK CO.
- Kyung ju ,Lee,(2004) "AN ANALYSIS AND COMPARISON OF THE CLARINET AND VIOLA VERSION OF THE TWO SONATAS FOR CLARINET (OR VIOLA) AND PIANO OP. 120 BY JOHANNES BRAHMS". Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati.
- Lawson, C. (1998). Brahms: Clarinet quintet: Cambridge University.
- Tyndall, Emily, (2010) "Johannes Brahms & Richard Mühlfeld: Sonata in F Minor for Clarinet & Piano, Op. 120 No. 1" (2010). Theses and Dissertations. 141.
https://csuepress.columbusstate.edu/theses_dissertations/141.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2555). การเขียนเสียงประสานสี่แนว (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ. สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- _____. (2556). ทฤษฎีดนตรี (พิมพ์ครั้งที่ 12). กรุงเทพฯ. สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- _____. (2564). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ. ธนาเพลส.

ยศ วณีสอน. (2564). การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2564.

สุทธิลักษณ์ พวงสุวรรณ. (2561). วิธีการฝึกซ้อมสำหรับบทเพลง อะ เซ็ท สำหรับ คลาริเน็ต ประพันธ์ โดย โดแนลด์ มาร์ติโน. วิทยานิพนธ์ ปริญญา มหาบัณฑิต คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปกร.



ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล

นาย ธนบดี มณีน้อย

วุฒิการศึกษา

พ.ศ. 2562 สำเร็จการศึกษา สาขาวิชาการแสดงวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2562 ศึกษาต่อระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิจัยและพัฒนา
คณะดุริยางคศิลป์บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

