การตีความและการฝึกซ้อมในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท

โดย
วรรณอนงค์ จันทร์อ่อน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2565

SONATA NO. 14 IN C MINOR, K. 457 BY MOZART: INTERPRETATION AND PRACTICE STRATEGIES

BY

WANANONG CHANON

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT

OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF MASTER OF MUSIC

CONSERVATORY OF MUSIC

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2022

วิทยานิพนธ์เรื่อง

การตีความและการฝึกซ้อมในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14
ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท

โดย
วรรณอนงค์ จันทร์อ่อน

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2565

รศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
ประธานกรรมการสอบ

รศ. ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์
กรรมการ

รศ. ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ.ร.ต.หญิง ดร.วรรณี ศุขสาตร)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
21 เมษายน 2566

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

SONATA NO. 14 IN C MINOR, K. 457 BY MOZART:

INTERPRETATION AND PRACTICE STRATEGIES

by

WANANONG CHANON

was submitted in partial fulfillment of the requirements

for the degree of Master of Music

Rangsit University

Academic Year 2022

Assoc.Prof. Den Euprasert, D.A.

Examination Committee Chairperson

Assoc.Prof. Panjai Chulapan, D.F.A.

Member

Assoc.Prof. Wiboon Trakulhun, D.A.

Member and Advisor

Approved by Graduate School

(Asst.Prof.Plt.Off. Vannee Sooksatra, D.Eng.)

Dean of Graduate School

April 21, 2023

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ที่เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาและกรุณาให้ทั้งความรู้ คำแนะนำ ข้อคิดเห็น และแก้ไขข้อบกพร่องในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ และรองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ ที่กรุณาได้ให้เกียรติและสละเวลามาเป็นกรรมการให้แก่ข้าพเจ้า

ขอขอบพระคุณคุณแม่ คุณพ่อ น้องสาว ครอบครัวมูลพลาศัย และครอบครัวจันทร์อ่อน ที่คอยเป็นกำลังใจและสนับสนุนในทุกเรื่องเสมอมา และขอขอบคุณเพื่อน พี่ น้อง ในวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิตทุกท่านที่ได้คอยช่วยเหลือข้าพเจ้า

วรรณอนงค์ จันทร์อ่อน

ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5906244 : วรรณอนงค์ จันทร์อ่อน

ชื่อวิทยานิพนธ์ : การตีความและการฝึกซ้อมในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท

หลักสูตร : ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

อาจารย์ที่ปรึกษา : รศ. ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง การตีความและการฝึกซ้อมในบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท มีวัตถุประสงค์เพื่อตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง และเพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม อีกทั้งมีขอบเขตการวิจัยในการวิเคราะห์และตีความเทคนิคทางการบรรเลง 6 ประเด็น ได้แก่ การนำเสนอแนวทำนองเพลง โน้ตประดับ การเลือกใช้นิ้ว ความเข้มเสียง การควบคุมลักษณะเสียง และการใช้เพเดิล จากการศึกษาด้านประเด็นเทคนิคทางการบรรเลง ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการเล่นแนวทำนองให้ชัดเจน และส่วนใหญ่ได้เปลี่ยนการใช้นิ้วของโน้ตประดับให้ต่างจากโน้ตต้นฉบับ รวมทั้งยังเปลี่ยนการใช้นิ้วบริเวณอื่นๆ ด้วย นอกจากนี้ผู้วิจัยใช้ความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับบางแห่ง โดยเล่นเบาลงหรือดังขึ้นทีละน้อยตามทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ต และมีการใช้เพเดิลเพิ่มเติมในท่อนที่ 1 และ 3 บริเวณที่โน้ตกำกับให้เล่นเสียงดัง ส่วนท่อนที่ 2 ใช้เพิ่มเติมตลอดทั้งท่อนเพื่อต้องการเชื่อมเสียงทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน สำหรับแนวทางการฝึกซ้อมได้แบ่งเป็น 8 เทคนิคตามที่พบในบทเพลง ได้แก่ โน้ตอาร์เปโจซ้อมแบบคอร์ดแท่งจากนั้นจึงเล่นตามโน้ตจริง โน้ตประดับควรเลือกใช้นิ้วที่แข็งแรงและซ้อมแยกเฉพาะส่วนโน้ตประดับ การเล่นข้ามมือซ้อมแยกเฉพาะมือที่เล่นเทคนิคนี้ ให้ความสำคัญกับการซ้อมไล่บันไดเสียงด้วยการควบคุมลักษณะเสียงแบบต่างๆ นำแบบฝึกหัดจากแฮนนอนมาใช้เพื่อฝึกซ้อมการเล่นโน้ตขั้นคู่สามต่อเนื่อง สำหรับแนวทำนอง 2 แนวในมือเดียวกันจะจดจำเสียงแนวทำนองสำคัญก่อน จากนั้นจึงซ้อมทั้ง 2 แนวร่วมกันโดยถ่ายน้ำหนักข้อมือไปทางแนวทำนองสำคัญนั้น สุดท้ายการเล่นเสียงดังใช้น้ำหนักจากแขนและโน้มตัวเข้าหาเปียโน

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 83 หน้า)

คำสำคัญ : โมสาร์ท, เปียโน, โซนาตา, การตีความ

ลายมือนักศึกษา..... ลายมืออาจารย์ที่ปรึกษา.....

5906244	:	Wananong Chanon
Thesis Title	:	Sonata No. 14 in C Minor, K. 457 by Mozart: Interpretation and Practice Strategies
Program	:	Master of Music
Thesis Advisor	:	Assoc. Prof. Wiboon Trakulhun, D.A.

Abstract

The objectives of the thesis, *Sonata No.14 in C minor,* K. 457 by Mozart: Interpretation and Practice strategies, are to interpret and analyze performance technique, and to present performance practice. Moreover, the scope of the study includes interpretation and analysis covering 6 performance techniques: melodic presentation, ornament, fingering, dynamics, articulation, and pedaling. Based the study of performance techniques, the researcher focuses on playing melodic lines clearly. Ornaments are mostly changed on the fingerings differently from the original edition. Furthermore, the fingerings, in the other places, are changed. The researcher uses dynamics differently from the original edition in some bars playing decrescendo and crescendo according to the direction of the notes. In the 1st and the 3rd movement, pedaling is added where the notes indicate loud play, while in 2nd movement, pedaling is added throughout to connect the sounds of melodic and harmonic lines. The section on performance practice is divided into 8 techniques found in this piece: Arpeggios, practicing as block chord initially and then subsequently playing as written; Ornament, playing with the strong fingers and practicing only the ornament part; Hand-crossing, practicing with one hand playing this technique; Scales, focusing on practicing with different articulations; Playing continual 3rd intervals, practicing with an exercise from Hannon; 2 melodic lines with a single hand, memorizing the important melodic part first and later practicing both melodic lines utilizing extra wrist force on important melodic lines; and finally playing forte, utilizing extra arms force and leaning the body toward the piano.

(Total 83 pages)

Keywords: Mozart, Piano, Sonata, Interpretation

Student's Signature..... Thesis Advisor's Signature.....

สารบัญ

		หน้า
กิตติกรรมประกาศ		**ก**
บทคัดย่อภาษาไทย		**ข**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**ค**
สารบัญ		**ง**
สารบัญตาราง		**ช**
สารบัญรูป		**ซ**
สารบัญตัวอย่าง		**ฌ**
บทที่ 1	**บทนำ**	**1**
	1.1 ที่มาและความสำคัญ	1
	1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	3
	1.3 ขอบเขตของการวิจัย	3
	1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
	1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	4
	1.6 นิยามศัพท์	4
บทที่ 2	**วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง**	**5**
	2.1 บริบทแวดล้อม	5
	2.1.1 ลักษณะดนตรียุคคลาสสิก	6
	2.1.2 ประวัติของโมสาร์ท	7
	2.1.3 ลักษณะดนตรีของโมสาร์ท	8
	2.2 การตีความและวิเคราะห์บทเพลง	12
	2.3 เทคนิคการบรรเลงเปียโน	15
	2.3.1 แนวทำนองเพลง	15
	2.3.2 โน้ตประดับ	16

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	2.3.3 การควบคุมลักษณะเสียง	16
	2.3.4 ความเข้มเสียง	17
	2.3.5 การเลือกใช้นิ้ว	17
	2.3.6 การใช้เพเดิล	18
	2.4 การฝึกซ้อม	19
	2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	22
บทที่ 3	**วิธีการดำเนินงานวิจัย**	**31**
	3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล	31
	3.2 ขั้นตอนการทำวิจัย	32
	3.3 ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล	32
	3.4 กรอบแนวคิดงานวิจัย	33
	3.5 การนำเสนอข้อมูล	34
บทที่ 4	**ผลการวิจัย**	**35**
	4.1 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงในท่อนที่ 1	35
	4.1.1 ตอนนำเสนอ	36
	4.1.2 ตอนพัฒนา	44
	4.1.3 ตอนย้อนความ	45
	4.1.4 โคดา	46
	4.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงในท่อนที่ 2	48
	4.2.1 ตอน A	48
	4.2.2 ตอน B	49
	4.2.3 ตอน A’	51
	4.2.4 ตอน C	52
	4.2.5 ตอน C’	53
	4.2.6 ตอน A’’	55

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	4.2.7 โคดา	58
	4.3 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงในท่อนที่ 3	59
	4.3.1 ตอน A	59
	4.3.2 ตอน B	61
	4.3.3 ตอน A’	63
	4.3.4 ตอน B’	64
	4.3.5 ตอน A’’	65
	4.3.6 โคดา	67
	4.4 แนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14*	68
บทที่ 5	**สรุปผลวิจัย อภิปราย และข้อเสนอแนะ**	**72**
	5.1 สรุปผลวิจัย	72
	5.1.1 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14*	72
	5.1.2 แนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14*	75
	5.2 อภิปราย	76
	5.3 ข้อเสนอแนะ	80
บรรณานุกรม		**81**
ประวัติของผู้วิจัย		**83**

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่

2.1 สรุปโครงสร้างสังคีตลักษณ์บทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ท่อนที่ 1 หรือท่อนมอลโตอัลเลโกร 27

2.2 สรุปโครงสร้างสังคีตลักษณ์ของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ท่อนที่ 2 หรือท่อนอะดาโจ 28

2.3 สรุปโครงสร้างสังคีตลักษณ์ของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ท่อนที่ 3 หรือท่อนอัลเลโกรอัซซายิ 28

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่

2.1 ทฤษฎีการแลกเปลี่ยน 14

3.1 กรอบแนวคิดและกรอบขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย 33

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่	หน้า
2.1 *โซนาตา เควี. 310* ท่อนที่ 1 ของโมสาร์ท	9
2.2 *โซนาตา เควี. 311* ท่อนที่ 3 ของโมสาร์ท	9
2.3 *รอนโด เควี. 511* ของโมสาร์ท	10
2.4 *โซนาตา* เควี. 280 ท่อนที่ 1 ของโมสาร์ท	10
2.5 *โซนาตา เควี. 280* ท่อนที่ 1 ของโมสาร์ท	11
4.1 โมทีฟเอ ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-8	36
4.2 แนวทำนองโครมาติกและการใช้เพเดิล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 9-18	37
4.3 การเลือกใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 2 และ 15	38
4.4 โมทีฟเอ โน้ตเพเดิล การเลือกใช้นิ้ว และการใช้เพเดิล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 19-35	40
4.5 การเล่นดังขึ้นทีละน้อย และโน้ตเพเดิล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 36-50	41
4.6 การเล่นความเข้มเสียงและสเลอร์เพิ่มเติม ท่อนที่ 1 ห้องที่ 51-58	43
4.7 การใช้เพเดิล การเล่นเบาลงทีละน้อย และโมทีฟเอแบบการเลียน ท่อนที่ 1 ห้องที่ 59-74	44
4.8 โมทีฟเอของทำนองหลักแปรที่ 1 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 75-94	45
4.9 การเปลี่ยนการใช้นิ้วของโน้ตเทิร์น ท่อนที่ 1 ห้องที่ 135	46
4.10 การเปลี่ยนการใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 175	46
4.11 แนวทำนองมือซ้ายและเพเดิลซ้าย ท่อนที่ 1 ห้องที่ 176-185	47
4.12 แนวทำนอง และการใช้เพเดิล ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1-7	49
4.13 การเล่นโต้แบบสลับกลุ่ม และการใช้เพเดิล ท่อนที่ 2 ห้องที่ 8-17	50
4.14 การใช้เพเดิล ท่อนที่ 2 ห้องที่ 19	51
4.15 การใช้เพเดิลและการเลือกใช้นิ้ว ท่อนที่ 2 ห้องที่ 24-31	53
4.16 การใช้เพเดิลและการเล่นเบาลงทีละน้อย ท่อนที่ 2 ห้องที่ 32-40	54
4.17 การใช้เพเดิล การเล่นยืดจังหวะ และการเปลี่ยนนิ้ว ท่อนที่ 2 ห้องที่ 41-47	56
4.18 การเลือกใช้นิ้วของโน้ตเทิร์น ท่อนที่ 2 ห้องที่ 46 และ 47	56
4.19 การเปลี่ยนนิ้วและการใช้เพเดิล ท่อนที่ 2 ห้องที่ 48- 53	57

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

หน้า

ตัวอย่างที่

4.20 การเล่นแบบถาม-ตอบ และเน้นโน้ตตัวแรกของเขบ็ตสามชั้น ท่อนที่ 2 ห้องที่ 54-57 58

4.21 ประโยคเพลงถาม-ตอบ โมทีฟจังหวะ และการเปลี่ยนนิ้ว ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1-16 60

4.22 การเปลี่ยนนิ้ว และการใช้เพเดิล ท่อนที่ 3 ห้องที่ 17-45 61

4.23 การเปลี่ยนนิ้ว และการเล่นความเข้มเสียงของโน้ตที่ซ้ำกัน ท่อนที่ 3 ห้องที่ 46-73 62

4.24 การเล่นความเข้มเสียงโน้ตที่ซ้ำกัน โน้ตเพเดิล และจุดสูงสุด ท่อนที่ 3 ห้องที่ 74-102 63

4.25 การเปลี่ยนนิ้ว การใช้เพเดิล และการเล่นเบาลงราวกับเสียงสะท้อน ท่อนที่ 3 ห้องที่ 143-166 64

4.26 การขยายโมทีฟ จังหวะขัด โน้ตอาร์เปโจ และโครมาติก ท่อนที่ 3 ห้องที่ 205-220 65

4.27 การใช้เพเดิลเพิ่มเติม ท่อนที่ 3 ห้องที่ 221-248 66

4.28 การขยายแนวทำนอง และการเปลี่ยนนิ้ว ท่อนที่ 3 ห้องที่ 277-286 66

4.29 การเล่นความเข้มเสียง และการใช้เพเดิลเพิ่มเติม ท่อนที่ 3 ห้องที่ 287-319 67

4.30 โน้ตอาร์เปโจแบบคู่แปดในโมทีฟเอบนมือซ้าย ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-2 69

4.31 แบบฝึกหัดแฮนนอน หมายเลข 50 (Small, 1992, p. 94) 70

4.32 โน้ตเพเดิล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 23-28 71

5.1 โมทีฟเอและเสียงประสานแบบเทคนิคลีลาสอดประสาน ท่อนที่ 1 ห้องที่ 21-22 73

5.2 โมทีฟจังหวะและจังหวะขัด ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1-4 73

5.3 การเลือกใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 2 74

5.4 การเปลี่ยนการใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 175 74

5.5 การเล่นเบาลงทีน้อยตามโน้ตบันไดเสียงไล่ลง ท่อนที่ 1 ห้องที่ 65-71 78

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) เกิดที่เมืองซาลซ์บูร์ก (Salzburg) ประเทศออสเตรีย เขาเป็นนักประพันธ์ที่ได้ชื่อว่าเป็นอัจฉริยะตั้งแต่เด็ก เป็นนักประพันธ์อุปรากรที่ยิ่งใหญ่และมีความสำคัญอย่างมากในยุคคลาสสิก โมสาร์ทได้ประพันธ์ผลงานไว้มากมาย เช่น อุปรากร แมส คอนแชร์โตสำหรับเปียโน ไวโอลิน และเครื่องลมต่างๆ สตริงควอร์เท็ต สตริงควินเท็ต เชมเบอร์มิวสิก ซิมโฟนี (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2547, น. 185) และยังได้ประพันธ์บทเพลงบรรเลงเดี่ยวสำหรับคีย์บอร์ดไว้ด้วย เช่น ธีมและแวริเอชัน และบทเพลงเปียโนโซนาตา เป็นต้น ซึ่งเขาได้ประพันธ์เปียโนโซนาตาไว้ 18 บทเพลง โดยมีบทเพลงเปียโนโซนาตาที่อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์เพียง 2 บทเพลงเท่านั้น คือ*โซนาตาหมายเลข 8 ในกุญแจเสียงเอไมเนอร์* เค. 310 *(Sonata No. 8, in A Minor,* K. 310*)* และ*โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 *(Sonata No.14 in C minor,* K. 457*)*

บทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ถือว่าเป็นผลงานประพันธ์เปียโนที่ล้ำยุคมากในช่วงที่โมสาร์ทยังมีชีวิตอยู่ บทเพลงมีความยาวและความซับซ้อนมาก และมีเทคนิคการเล่นที่ยากมากขึ้น (จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา, 2559, น. 131) อีกทั้ง*โซนาตาหมายเลข 14* ยังไม่เหมือนกับบทเพลงเปียโนโซนาตาอื่นๆ ของโมสาร์ท เนื่องด้วยพบการใช้สีสันเสียงแบบยุคโรแมนติก และมีการใช้เครื่องหมายที่กำหนดให้เล่นโดยแสดงความรู้สึกต่างๆ ในบทเพลง (Mun, 2013, p. 46) ซึ่งบทเพลงนี้ยังได้รับการพูดถึงว่าเป็นบทเพลงที่แสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกได้อย่างเด่นชัด โมสาร์ทประพันธ์*โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 *(Sonata No.14, in C minor,* K. 457*)* ในเดือนตุลาคม ปี ค.ศ. 1784 แต่ถูกตีพิมพ์หลังจากนั้น 1 ปี ในเดือนธันวาคม ปี ค.ศ. 1785 พร้อมกับบทเพลง*แฟนตาซี ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 475 *(Fantasy in C minor,* K. 475*)* ประพันธ์ในเดือนพฤษภาคม ปี ค.ศ. 1785 โดยทั้ง 2 บทเพลงตีพิมพ์ร่วมกันเป็นผลงานลำดับที่ 11

โดยสำนักพิมพ์อาร์ทาเรีย (Artaria) ตั้งอยู่ที่กรุงเวียนนา โมสาร์ทมอบบทเพลงทั้ง 2 บทนี้ให้กับลูกศิษย์คือ มาเรีย ทีรีเซ ฟอน เทรทเนอร์ (Maria Therese von Trattner) (Wolf, 1992, p. 5)

ผู้วิจัยตระหนักว่าการแสดงบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ของโมสาร์ท ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีความซับซ้อนและเต็มไปด้วยเทคนิคการเล่นที่ยาก ผู้แสดงต้องมีการเตรียมความพร้อมในการแสดงบทเพลงที่ดี เช่น มีความเข้าใจในด้านเทคนิคการบรรเลงของบทเพลงที่นำมาแสดง มีความเข้าใจในด้านทฤษฎีดนตรี มีการวางแผนในการซ้อมอย่างเป็นระบบและฝึกซ้อมอย่างถูกวิธี สามารถแก้ไขปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นในการซ้อมได้ อีกทั้งยังต้องมีความรู้เกี่ยวกับที่มาและแรงบันดาลใจในการประพันธ์ของบทเพลงที่ได้นำมาแสดง เป็นต้น

การตีความและวิเคราะห์บทเพลง เป็นสิ่งที่ทำให้ผู้แสดงเกิดความเข้าใจในด้านเทคนิคการบรรเลงและในด้านทฤษฎีดนตรี ซึ่งผู้แสดงสามารถวิเคราะห์และตีความบทเพลงบนความเหมาะสมของยุคสมัยของบทเพลงนั้นๆ และบนความเหมาะสมกับตัวผู้ประพันธ์เพลง (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2560, น. 108) อย่างเช่น วิเคราะห์และตีความในเรื่องวิธีการนำเสนอแนวทำนองเพลง (Melody) การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) วิธีการใช้โน้ตประดับ (Ornament) เป็นต้น อีกทั้งผู้แสดงควรพิจารณาในเรื่องเทคนิคการบรรเลงเปียโนที่สำคัญที่ใช้ในบทเพลง เช่น การเลือกใช้นิ้ว (Fingering) การใช้เพเดิล (Pedaling) ท่านั่งขณะเล่นเปียโน การเคลื่อนที่ของมือ แขน และไหล่ เป็นต้น (วีรชาติ เปรมานนท์, 2553, น. 7) ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนส่งผลต่อการบรรเลงบทเพลงโดยตรง โดยในแต่ละบทเพลงอาจมีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่ต่างกัน เช่น ในเรื่องของการใช้เพเดิล ผู้แสดงต้องวางแผนโดยพิจารณาถึงเสียงที่ต้องการ แบ่งออกเป็น 3 ประเด็นหลัก นั่นคือ เพื่อเชื่อมให้เสียงต่อเนื่องกัน เพื่อเพิ่มความหนาให้กับเสียง และสุดท้ายเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2560, น. 108)

นอกจากนี้ ผู้แสดงต้องมีการวางแผนในการฝึกซ้อม เพื่อเป็นการเตรียมตัวทั้งด้านร่างกายและจิตใจให้มีความสมบูรณ์มากที่สุด เมื่อผู้แสดงมีการฝึกซ้อมที่เป็นระบบและถูกวิธี จะทำให้ผู้แสดงมีความมั่นใจในการแสดงมากขึ้นและเกิดความผิดพลาดในการแสดงน้อยลง และระหว่างที่ทำการแสดง ผู้แสดงสามารถควบคุมเทคนิคการบรรเลงได้ ลดอาการประหม่าและความตื่นเต้นที่อาจเกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวผู้แสดงเอง หรือหากเกิดความผิดพลาดในการแสดง ผู้แสดงยังคงสามารถควบคุมความตื่นตระหนกและสามารถดำเนินการแสดงต่อไปได้ เมื่อมีอุปสรรคที่ผู้แสดงไม่อาจสามารถควบคุมได้ เช่น อะคูสติกของห้องที่ทำการแสดง และเสียงรบกวนจากผู้ฟังระหว่างที่ทำการแสดง เป็นต้น ผู้แสดงสามารถควบคุมสถานการณ์และดำเนินการแสดงต่อไปได้ ซึ่งการฝึกซ้อมอย่าง

เป็นระบบและถูกวิธีทำให้ผู้แสดงสามารถควบคุมตัวเองได้มากขึ้น และก้าวผ่านอุปสรรคไม่คาดคิดที่เกิดอาจระหว่างการแสดงได้ และทำให้การแสดงนั้นประสบความสำเร็จในที่สุด โดยการฝึกซ้อมที่ใช้เวลาน้อยอย่างถูกวิธี อาจให้ผลลัพธ์ที่ดีมากกว่าการฝึกซ้อมที่ใช้เวลามากอย่างไม่ถูกวิธี (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2555, น. 30-31)

จากที่กล่าวมาข้างต้น การแสดงเปียโนที่มีประสิทธิภาพและประสบความสำเร็จจำเป็นต้องมีการเตรียมความพร้อมในการแสดงที่ดี ทั้งในด้านเทคนิคการบรรเลงของบทเพลงที่นำมาแสดง และด้านทฤษฎีดนตรีโดยผ่านการวิเคราะห์และตีความบทเพลง และยังต้องมีการวางแผนฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบและถูกวิธี ผู้วิจัยสนใจแสดงบทเพลงเปียโนของโมสาร์ท โดยได้เลือกบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 มาวิเคราะห์และตีความบทเพลงในแง่เทคนิควิธีการบรรเลงที่เกิดขึ้นในบทเพลง พร้อมทั้งนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมสำหรับบทเพลง

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง ที่ได้ใช้ในบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท

1.2.2 เพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ทั้ง 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 มอลโตอัลเลโกร (Molto Allegro) ท่อนที่ 2 อะดาโจ (Adagio) และท่อนที่ 3 อัลเลโกรอัซซายิ (Allegro assai) โดยการศึกษานี้มุ่งเน้นศึกษาบทเพลงในเรื่องวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดง (Performance Practice) กล่าวคือ ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์และตีความรายละเอียดในประเด็นเทคนิคการบรรเลง ได้แก่ การนำเสนอแนวทำนองเพลง โน้ตประดับ การเลือกใช้นิ้ว ความเข้มเสียง การควบคุมลักษณะเสียง และการใช้เพเดิล พร้อมทั้งผู้วิจัยยังได้นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

อีกทั้งผู้วิจัยได้นำเทคนิคการบรรเลงเปียโนจากทีโอดอร์ เลชทิสกี (Theodor Leschetizky) เขียนโดยมาลวิน บรี (Malwine Bree) และภาวไล ตันจันทร์พงศ์ รวมถึงคาร์ล ไลเมอร์ (Karl Leimer) มาปรับใช้สำหรับการศึกษาและการแสดงบทเพลงของผู้วิจัยในครั้งนี้

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 สามารถทำให้ผู้วิจัยเข้าใจบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 อย่างลึกซึ้ง และได้วิธีการปฏิบัติเทคนิคการบรรเลงที่เหมาะสมต่อบทเพลง

1.4.2 ได้แนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 และสามารถนำไปปรับใช้สำหรับการฝึกซ้อมในบทเพลงอื่นที่มีลักษณะใกล้เคียงกันได้

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 ผู้วิจัยใช้โน้ตเพลง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 จากหนังสือ Mozart: nineteen sonatas for the piano book II โดยริชาร์ด เอปสไตน์ (Richard Epstein) เป็นบรรณาธิการ จากสำนักพิมพ์จี. เชอร์เมอร์ ตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ. 1986

1.5.2 ผู้วิจัยอ้างอิงคำศัพท์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องในงานวิจัยนี้จากหนังสือ ***พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*** ของศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ พิมพ์ครั้งที่ 4 ปี พ.ศ. 2554 อย่างไรก็ตามคำศัพท์ที่ไม่ปรากฏในหนังสือ ผู้วิจัยจะกำหนดตามความเหมาะสม และหากมีการใช้คำศัพท์ทางดนตรีจากแหล่งข้อมูลอื่น ผู้วิจัยจะเขียนอ้างอิงบอกแหล่งที่มาของคำศัพท์นั้น

1.5.3 การนับจังหวะในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยนับจังหวะตามค่าโน้ตตัวดำ (1-2-3-4) ไม่ว่าบทเพลงในขณะนั้นจะอยู่ในอัตราจังหวะ 2/2 4/4 หรือ 3/4

1.5.4 เครื่องหมายวงเล็บที่ปรากฏในตัวอย่าง หมายถึงวิธีการเล่นของผู้วิจัยที่เพิ่มเติมและ/หรือแตกต่างจากโน้ตต้นฉบับ

1.6 นิยามศัพท์

โซนาตาหมายเลข 14 หมายถึง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ทในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แยกเป็นประเด็นหัวข้อตามลำดับ ได้แก่ บริบทแวดล้อม การตีความและวิเคราะห์บทเพลง เทคนิคการบรรเลงเปียโน การฝึกซ้อม และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 บริบทแวดล้อม

บทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ประพันธ์โดยโมสาร์ท ในเดือนตุลาคม ปี ค.ศ. 1784 แต่ถูกตีพิมพ์หลังจากนั้น 1 ปี ในเดือนธันวาคม ปี ค.ศ. 1785 ร่วมกับ*แฟนตาซี ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* ลำดับผลงานที่ 11 เค. 475 โดยบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* และ*แฟนตาเซีย* เค. 475 เป็นงานประพันธ์ที่ประพันธ์ในเวลาที่แตกต่างกัน แต่ถูกนำมาตีพิมพ์พร้อมกันดังที่ได้กล่าวไปข้างต้น มีข้อสันนิษฐานว่าโมสาร์ทอาจประพันธ์*แฟนตาเซีย* เค. 475 ให้เป็นบทเกริ่นนำแก่บทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14* เค. 457 (Wolf, 1992, pp. 5-6) นอกจากนี้ บทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* อยู่ในยุคคลาสสิก ซึ่งเป็นช่วงที่เน้นความสมดุลและความชัดเจนของโครงสร้าง ซึ่งบทเพลงโซนาตาของโมสาร์ทได้สะท้อนแนวคิดทางดนตรีของยุคนี้ทั้งในด้านลีลาการประพันธ์และสังคีตลักษณ์ ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1775 โมสาร์ทให้ความสนใจกับการประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโน บทเพลงโซนาตาส่วนใหญ่ของเขาได้ใช้สังคีตลักษณ์ตามแบบฉบับดั้งเดิม ซึ่งประกอบด้วย 3 ท่อนคือ เร็ว-ช้า-เร็ว ซึ่งบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ก็ได้ใช้สังคีตลักษณ์ตามแบบฉบับดั้งเดิมนี้ (Mun, 2013, pp. 39-40)

จากอธิบายข้างต้นสรุปได้ว่า บทเพลงเปียโนโซนาตาหมายเลข 14 ตีพิมพ์ร่วมกันกับบทเพลงแฟนตาซี เค. 475 ซึ่งบทเพลงทั้งสองอยู่ในยุคคลาสสิก อีกทั้งโมสาร์ทยังได้แสดงเอกลักษณ์ของบทเพลงในยุคคลาสสิกผ่านผลงานการประพันธ์ต่างๆ รวมทั้งบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 นี้

ผู้วิจัยได้ศึกษาบริบทแวดล้อมของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* โดยแบ่งเป็นหัวข้อตามลำดับได้แก่ ลักษณะดนตรียุคคลาสสิก ประวัติของโมสาร์ท และลักษณะดนตรีของโมสาร์ท

2.1.1 ลักษณะดนตรียุคคลาสสิก

ดนตรีในยุคคลาสสิกคือ ดนตรีที่อยู่ในช่วงกลางของศตวรรษที่ 18 จนถึงช่วงต้นของศตวรรษที่ 19 เป็นช่วงที่เกิดการปฏิวัติฝรั่งเศส การประกาศอิสรภาพในสหรัฐอเมริกา และสงครามโดยนโปเลียนในยุโรป หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งของช่วงนี้ว่าเป็น ยุคแห่งเหตุผลหรือยุคเรืองปัญญา (The age of reason or the enlightenment) ซึ่งดนตรีในช่วงนี้ชนชั้นกลางมีบทบาทสำคัญอย่างมาก เนื่องด้วยพวกเขาได้เป็นผู้อุปถัมภ์นักดนตรีและนักประพันธ์ คนร่ำรวยจากชนชั้นกลางได้ว่าจ้างให้เล่นดนตรีเพื่อความบันเทิงในกลุ่มของเขา อีกทั้งการแสดงดนตรีในยุคนี้ยังได้มีการปรับเปลี่ยนมาเป็นการแสดงดนตรีต่อสาธารณะชนโดยเสียค่าเข้าชม ทำให้เกิดนักดนตรีมืออาชีพเพิ่มขึ้นและมีผู้ฟังดนตรีคลาสสิกเพิ่มตามขึ้นไปอีกด้วย (ศศี พงศ์สรายุทธ, 2553, น. 131-132)

ลักษณะของบทเพลงที่ปรากฏในยุคคลาสสิกคือ ซิมโฟนี คอนแชร์โต และโซนาตา ซึ่งบทเพลงโซนาตาเป็นที่นิยมในการประพันธ์อย่างมาก สังคีตลักษณ์ที่นิยมใช้ในการประพันธ์บทเพลงในยุคคลาสสิกคือ โซนาตาอัลเลโกร (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2547, น. 181) อีกทั้งในยุคคลาสสิกบทเพลงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี (Instrumental music) เริ่มมีความสำคัญมากกว่าบทเพลงขับร้อง (Vocal music) มีการใช้โครงสร้างของบทเพลงที่เป็นสัดส่วน (Sectional structure) เนื้อดนตรี (Texture) ปรากฏการใช้โฮโมโฟนี (Homophony) โดยพบการใช้การกระจายคอร์ดแบบแนวเบสอัลแบร์ตี (Alberti bass) ในเสียงประสานซึ่งเป็นที่นิยมอย่างมากโดยเฉพาะบทเพลงเปียโน มีแนวทำนองที่จำได้ง่าย แต่มีความสมดุลและมีสัดส่วนที่เหมาะสม อาจเป็นประโยคละ 4 ห้องและจบด้วยเคเดนซ์ หรืออาจยืมแนวทำนองมาจากบทเพลงพื้นบ้าน พบการใช้รูปแบบจังหวะที่หลากหลาย เช่น มีการใช้จังหวะขัด (Syncopation) และมีการเปลี่ยนค่าของโน้ตจากสั้นเป็นยาวอยู่บ่อยครั้ง เป็นต้น มีความแตกต่างระหว่างเสียงดังและเสียงเบาที่มากขึ้น และยังพบความหลากหลายของอารมณ์ความรู้สึกภายในบทเพลง ไม่พบการด้นสด (Improvisation) และเป็นดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) (ศศี พงศ์สรายุทธ, 2553, น. 135-137)

2.1.2 ประวัติของโมสาร์ท

โมสาร์ท เกิดวันที่ 27 มกราคม ค.ศ. 1756 ที่เมืองซาลซ์บูร์ก ประเทศออสเตรีย และเสียชีวิตวันที่ 5 ธันวาคม ค.ศ. 1791 ที่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย บิดาของโมสาร์ทมีชื่อว่า เลโอโพลด์ โมสาร์ท (Leopold Mozart, 1719-1787) เป็นนักประพันธ์เพลง นักไวโอลิน และนักทฤษฎีดนตรี เขาได้ประพันธ์ผลงานที่หลากหลาย เช่น ซิมโฟนี คอนแชร์โต และบทเพลงเชมเบอร์ เป็นต้น เขายังได้เขียนตำราเกี่ยวกับเทคนิคการสีไวโอลินและทฤษฎีดนตรี (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, น. 239) บิดาของโมสาร์ทมีอิทธิพลอย่างมากต่อโมสาร์ท เขาได้ให้โมสาร์ทเรียนเปียโนและไวโอลิน ทำให้โมสาร์ทสามารถเล่นเครื่องดนตรีทั้งสองอย่างได้ในตอนที่เขาอายุเพียง 3 ขวบ และในปี ค.ศ. 1761 หรือเมื่อโมสาร์ทอายุ 5 ปี บิดาของโมสาร์ทได้พาเขาออกแสดงดนตรีในเมืองต่างๆ ได้แก่ มิวนิก เวียนนา ปารีส และลอนดอน ทำให้โมสาร์ทได้พบนักดนตรีที่มีชื่อเสียง หนึ่งในนั้นคือโยฮันน์ คริสเตียน บาค หรือเจ. ซี. บาค (Johann Christian Bach หรือ J. C. Bach, 1735-1782) ซึ่งเป็นบุตรของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค หรือเจ. เอส. บาค (Johann Sebastian Bach หรือ J. S. Bach) เมื่อโมสาร์ทอายุ 8 ปี เขาสามารถประพันธ์ซิมโฟนีที่สมบูรณ์ได้ และเมื่อเขาอายุ 15 ปี เขาได้ประพันธ์เพลงมากมายและหลากหลายประเภท (Mun, 2013, pp. 1-2)

มุน (Mun, 2013, pp. 5-8) ยังได้อธิบายถึงรายละเอียดเกี่ยวกับชีวิตของโมสาร์ท โดยสามารถแบ่งช่วงชีวิตของโมสาร์ทได้ออกเป็น 3 ช่วง แบ่งตามสถานที่ที่โมสาร์ทอาศัยอยู่และมีผลกระทบต่ออาชีพของเขา ได้แก่ ช่วงต้นหรือช่วงอิตาลี (ค.ศ. 1762-1773) ช่วงกลางหรือช่วงซาลซ์บูร์ก (ค.ศ. 1773-1781) และช่วงปลายหรือช่วงเวียนนา (ค.ศ. 1781-1791) โดย*บทเพลงโซนาตาหมายเลข 14* ประพันธ์ในเดือนตุลาคม ปี ค.ศ. 1784 อยู่ในช่วงปลายของช่วงชีวิตโมสาร์ท

ช่วงปลายหรือช่วงเวียนนา โมสาร์ทได้ผันตัวมาเป็นนักเปียโนและนักประพันธ์เพลงอิสระ โมสาร์ทอาศัยอยู่ที่กรุงเวียนนา และได้แต่งงานกับคอนสแตนซ์ เวเบอร์ (Constanze Weber) ในวันที่ 4 สิงหาคม ค.ศ. 1784 ช่วงเวลานี้ถือเป็นช่วงที่โมสาร์ทประสบความสำเร็จอย่างมาก เขาได้ประพันธ์ผลงานเพลงที่หลากหลายและออกแสดงดนตรีมากมาย อีกทั้งบทเพลงเปียโนโซนาตาที่เขาประพันธ์ในช่วงนี้ เผยให้เห็นถึงพัฒนาการอย่างสูงของโมสาร์ทในการประพันธ์บทเพลงประเภทโซนาตา เนื่องด้วยบทเพลงมีความยาวมากขึ้น ซับซ้อนมากขึ้น มีการใช้เสียงประสานแบบโครมาติกมากขึ้น พบการใช้ลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint) และมีความคิดสร้างสรรค์แปลกใหม่ไปจากบทเพลงโซนาตาในช่วงก่อนหน้า (จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา, 2559, น. 131)

โดยสรุปแล้วลักษณะสำคัญของดนตรียุคคลาสสิก ได้แก่ การใช้โฮโมโฟนี การใช้เสียงประสานแบบแนวเบสอัลแบร์ตี แนวทำนองที่จำได้ง่าย ความแตกต่างระหว่างเสียงดังและเสียงเบาที่มากขึ้น เป็นต้น นอกจากนี้ โมสาร์ทประพันธ์บทเพลงมากมายและหลากหลายประเภทเมื่อเขาอายุได้เพียง 15 ปี และยังได้ประพันธ์*บทเพลงโซนาตาหมายเลข 14* ในเดือนตุลาคม ปี ค.ศ. 1784 โดยบทเพลงนี้อยู่ในช่วงปลายของชีวิตเขา ซึ่งเขาได้ผันตัวมาเป็นนักเปียโนและนักประพันธ์เพลงอิสระ และอาศัยอยู่ที่กรุงเวียนนา บทเพลงเปียโนโซนาตาที่เขาประพันธ์ในช่วงนี้ เผยให้เห็นถึงพัฒนาการอย่างสูงในการประพันธ์บทเพลงประเภทโซนาตา เนื่องด้วยมีความยาวและซับซ้อนมากขึ้น และมีความคิดสร้างสรรค์แปลกใหม่ไปจากบทเพลงโซนาตาในช่วงก่อนหน้า

2.1.3 ลักษณะดนตรีของโมสาร์ท

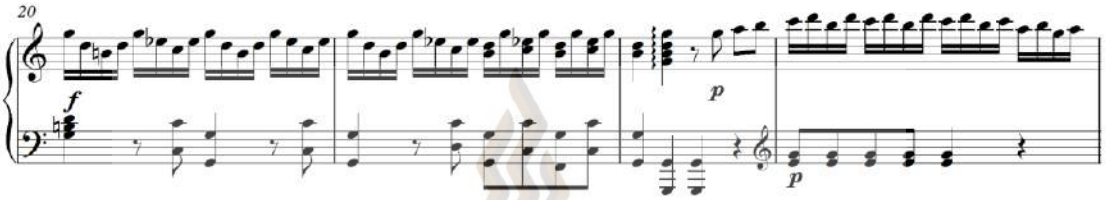
ดนตรีของโมสาร์ทโดยรวมแล้วมีลักษณะที่สดใส มีความไพเราะ มีแนวทำนองเพลงเด่นชัด โมสาร์ทมีความสามารถในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา เขาประพันธ์แนวทำนองส่วนเชื่อมต่อระหว่างแนวทำนองย่อยๆ มากมาย เพื่อให้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราที่มีสีสันต่างกันเล่นแนวทำนองเหล่านั้น ซึ่งนี่เป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้ดนตรีของโมสาร์ทมีเอกลักษณ์สำหรับบทเพลงโซนาตา โมสาร์ทอาจไม่สามารถสร้างสีสันเสียงของเครื่องดนตรีได้ เขาได้ใช้แนวทำนองที่ไพเราะเด่นชัด และพัฒนาไปใช้รูปแบบที่แตกต่างกันไป ทำให้เกิดความน่าสนใจในบทเพลงได้เช่นกัน (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2547, น. 185)

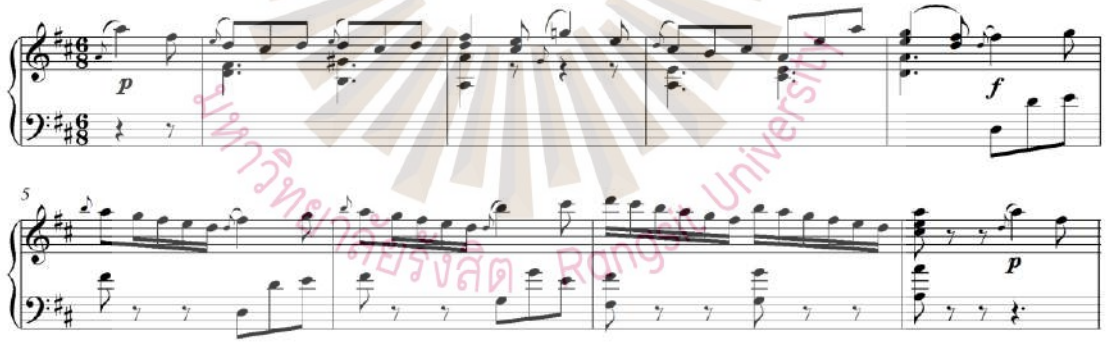
มอสโคส (Moschos, 2006) ได้อธิบายเรื่องลักษณะดนตรียุคคลาสสิกในด้านความเข้มเสียงไว้อย่างน่าสนใจ ซึ่งเขาได้หยิบยกตัวอย่างของบทเพลงโซนาตาและรอนโดของโมสาร์ทมาอธิบาย โดยแบ่งออก 2 หัวข้อ นั่นคือ การเปลี่ยนความเข้มเสียงแบบฉับพลัน และการเปลี่ยนความเข้มเสียงแบบความค่อยเป็นค่อยไป

1) การเปลี่ยนความเข้มเสียงแบบฉับพลัน

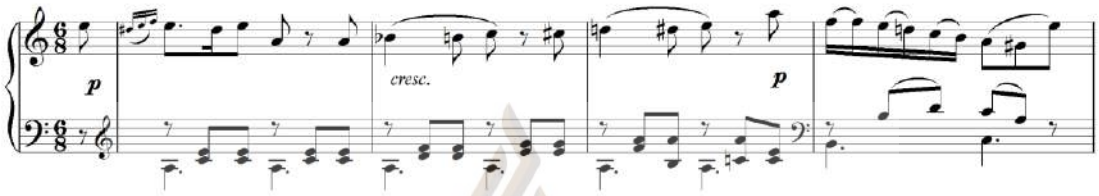
มอสโคส (Moschos, 2006, p. 66) อธิบายถึงเรื่องลักษณะของดนตรียุคคลาสสิกว่า มีการเปลี่ยนระดับความเข้มเสียงอย่างฉับพลัน เช่น ดังไปเบา หรือดังขึ้นทีละน้อย (Crescendo) จากนั้นกลับมาเบาโดยทันที ซึ่งการเปลี่ยนระดับความเข้มเสียงอย่างฉับพลันนี้ช่วยส่งเสริมให้ส่วนต่างๆ ของบทเพลงมีความชัดเจนมากขึ้น ทั้งในด้านโครงหลัก (Structure) และสังคีตลักษณ์ หรือ

แม้กระทั่งในด้านทำนองหลักและโมทีฟย่อยภายในทำนองหลัก เขาได้อธิบายต่อว่าดนตรีของโมสาร์ทก็มีลักษณะนี้เช่นกัน เมื่อทำนองหลักเปลี่ยน มักมีการเปลี่ยนความเข้มเสียงอย่างฉับพลัน (ตัวอย่างที่ 2.1)

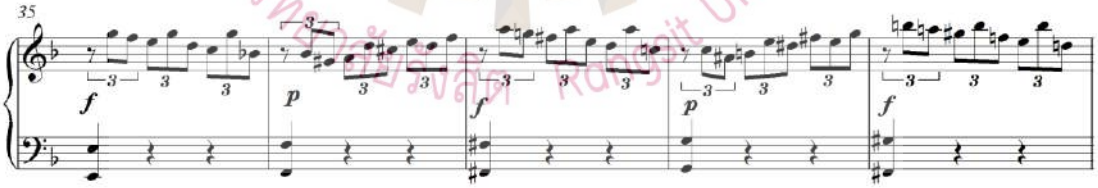
ตัวอย่างที่ 2.1 *โซนาตา เควี. 310* ท่อนที่ 1 ของโมสาร์ท

แม้กระทั่งพบลักษณะ (Character) ที่แตกต่างกันภายในทำนองหลักเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 2.2) ก็มักมีการใช้ระดับความเข้มเสียงที่แตกต่างกันอีกด้วย (Moschos, 2006, p. 68)

ตัวอย่างที่ 2.2 *โซนาตา เควี. 311* ท่อนที่ 3 ของโมสาร์ท

นอกจากนี้ ยังมีการเปลี่ยนความเข้มเสียงอย่างฉับพลันแบบดังขึ้นทีละน้อย (Crescendo) จากนั้นกลับมาเบาโดยทันที เมื่อพบวิธีการเปลี่ยนความเข้มเสียงแบบนี้ในบทเพลงของบีโธเฟน บทเพลงช่วงนั้นจะสื่อถึงอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ออกมา แต่เมื่อปรากฏในบทเพลงโมสาร์ทมักเป็นการเน้นจุดสูงสุด (Peak) ของบทเพลง ซึ่งเป็นการเน้นจุดสูงสุดแบบอ้อมๆ แทนที่จะเล่นดังบนโน้ตที่เป็นจุดสูงสุด ยกตัวอย่างเช่น *รอนโด เควี. 511* ของโมสาร์ท (ตัวอย่างที่ 2.3) ซึ่งอาจคาดหวังว่าโน้ต A ซึ่งเป็นจุดสูงสุดของช่วงนี้จะเป็นโน้ตที่ดังที่สุด แต่โน้ต A กลับถูกระบุให้เสียง

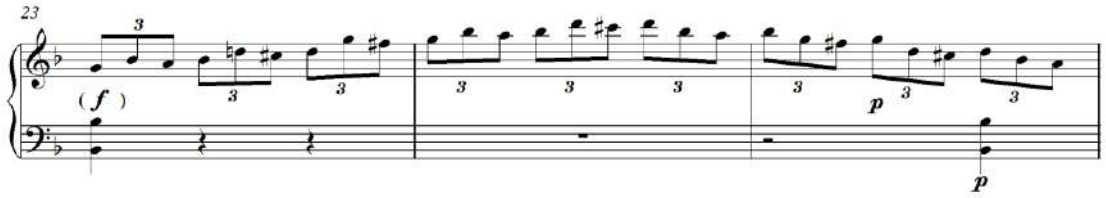
ด้วยเสียงเบาโดยทันที ดังนั้น ช่วงนี้จึงสร้างความรู้สึกตึงเครียดและรุนแรงให้กับบทเพลงในแบบที่การเล่นเสียงดังไม่สามารถทำได้

ตัวอย่างที่ 2.3 *รอนโด เควี. 511* ของโมสาร์ท

2) การเปลี่ยนความเข้มเสียงแบบค่อยเป็นค่อยไป

แม้ว่าการเปลี่ยนความเข้มเสียงอย่างฉับพลันเป็นสิ่งที่โดดเด่นในดนตรียุคคลาสสิก แต่ก็ไม่ใช่ทุกครั้งที่จะเปลี่ยนความเข้มเสียงเช่นนี้เสมอไป บทเพลงยุคคลาสสิกอาจไม่ได้ระบุความเข้มเสียงแบบเบาลงทีละน้อยหรือดังขึ้นทีละน้อยลงบนโน้ตเพลงช่วงที่เล่นโน้ตไล่ลงหรือโน้ตไล่ขึ้น แต่ก็สามารถเล่นรูปแบบนี้ได้ในการแสดงบทเพลง (ตัวอย่างที่ 2.4)

ตัวอย่างที่ 2.4 *โซนาตา* เควี. 280 ท่อนที่ 1 ของโมสาร์ท

จากตัวอย่างที่ 2.4 มอสโคสได้อธิบายไว้ว่าสามารถตีความได้เป็น 2 กรณีคือ 1) การเปลี่ยนความเข้มเสียงระหว่างดังไปเบาอาจมีการเล่นเบาลงทีละน้อยบนโน้ตไล่ลง และเล่นดังขึ้นทีละน้อยบนโน้ตไล่ขึ้น หรือ 2) อาจเปลี่ยนความเข้มเสียงแบบฉับพลัน นั่นคือเล่นดังไปเบาหรือเบาไปดังในทันทีตามที่โน้ตระบุไว้ก็ได้ ซึ่งโดยส่วนใหญ่มักตีความว่าเป็นการเปลี่ยนความเข้มเสียงแบบฉับพลัน (Moschos, 2006, p. 78)

ตัวอย่างที่ 2.5 *โซนาตา เควี. 280* ท่อนที่ 1 ของโมสาร์ท



จากตัวอย่างที่ 2.5 มาจากบทเพลง *โซนาตา เควี. 280* ท่อนที่ 1 ของโมสาร์ท โน้ตเพลงระบุการเปลี่ยนไปเล่นเสียงเบากลางประโยคที่เป็นโน้ตไล่ลง ทำให้รู้สึกไม่เป็นธรรมชาติเท่าไหร่นักถ้าเล่นเบากลางประโยคนี้อย่างฉับพลัน ดังนั้น การเล่นดังขึ้นทีละน้อยตามโน้ตไล่ขึ้นและเล่นเบาลงทีละน้อยตามโน้ตไล่ลงดูเหมาะสมมากกว่า อีกทั้งการเล่นความเข้มเสียงแบบค่อยเป็นค่อยไปเช่นในตัวอย่างข้างบน ยังได้ถูกกล่าวถึงโดยคาร์ล เชอร์นี (Carl Czerny, 1791-1857) “ตามแนวทางการเล่นโดยทั่วไป ช่วงโน้ตที่ไล่ขึ้นต้องเล่นดังขึ้นทีละน้อย และช่วงโน้ตที่ไล่ลงต้องเล่นเบาลงทีละน้อย” (Czerny, 1839, p.15, as cited in Moschos, 2006, p. 79) มอสโคสได้สรุปเรื่องการเล่นความเข้มเสียงไว้ว่า เราไม่สามารถรู้ได้แน่ชัดว่าการเปลี่ยนความเข้มเสียงของบทเพลงยุคคลาสสิกเป็นการเปลี่ยนแบบฉับพลันหรือแบบค่อยเป็นค่อยไป ถึงแม้ว่าส่วนใหญ่อาจตีความว่าเป็นการเปลี่ยนแบบฉับพลัน แต่ผู้เล่นก็สามารถตีความเป็นอีกอย่างได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแหล่งข้อมูลประสบการณ์ รสนิยม และสัญชาตญาณของตัวผู้เล่น (Moschos, 2006, p. 80)

ปานใจ จุฬาพันธุ์ (2551) ได้กล่าวถึงบทเพลงสำหรับคีย์บอร์ดของโมสาร์ทซึ่งมีหลากหลายประเภท โดยโมสาร์ทได้ใช้ฟอร์เตเปียโนในการบรรเลงบทเพลงสมัยนั้น ดังนั้น นักเปียโนสมัยใหม่ควรเล่น “ให้เสียงสดใส ละเอียดอ่อนและสง่างาม และไม่ใช้เพเดิลมากจนเกินไป (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2551, น. 109) นอกจากนี้ สามารถแบ่งบทเพลงเปียโนโซนาตา ออกเป็น 3 กลุ่มตามแนวคิดในการประพันธ์ โดยบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* อยู่ในกลุ่มที่ 3 ที่ประพันธ์ระหว่างปี 1780-1788 ซึ่งเป็น “ช่วงที่โมสาร์ทแต่งโซนาตาได้สมบูรณ์แบบมากที่สุด ทั้งความซับซ้อนของโครงสร้างการพัฒนาทำนอง และเทคนิคการเล่นเปียโนที่ค่อนข้างยาก” (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2551, น. 113) โดยปกติแล้ว บทเพลงโซนาตาของโมสาร์ทส่วนใหญ่อยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์ มีลักษณะที่สนุกสนานและสดใส แต่บทเพลง *โซนาตาหมายเลข14* อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ มีลักษณะที่แตกต่างออกไป คือ เศร้า เคร่งขรึม เต็มไปด้วยอารมณ์รุนแรง นอกจากนี้ปานใจ จุฬาพันธุ์ ยังได้อธิบายสังคีตลักษณ์และลักษณะโดยรวมของโซนาตาหมายเลข 14 ทั้ง 3 ท่อน โดย “ท่อนแรกอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ใช้โน้ตโครมาติกมาก นอกจากนั้นยังใช้คู่แปดและอาร์เปโจอย่างสม่ำเสมออีกด้วย ท่อนที่ 2 อยู่

ในสังคีตลักษณ์สามตอน จังหวะค่อนข้างซับซ้อน มีช่วงคาเดนซาสั้นๆ ก่อนจบท่อน ส่วนท่อนที่ 3 อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด มีการใช้จังหวะขัดอย่างต่อเนื่อง” (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2551, น. 114)

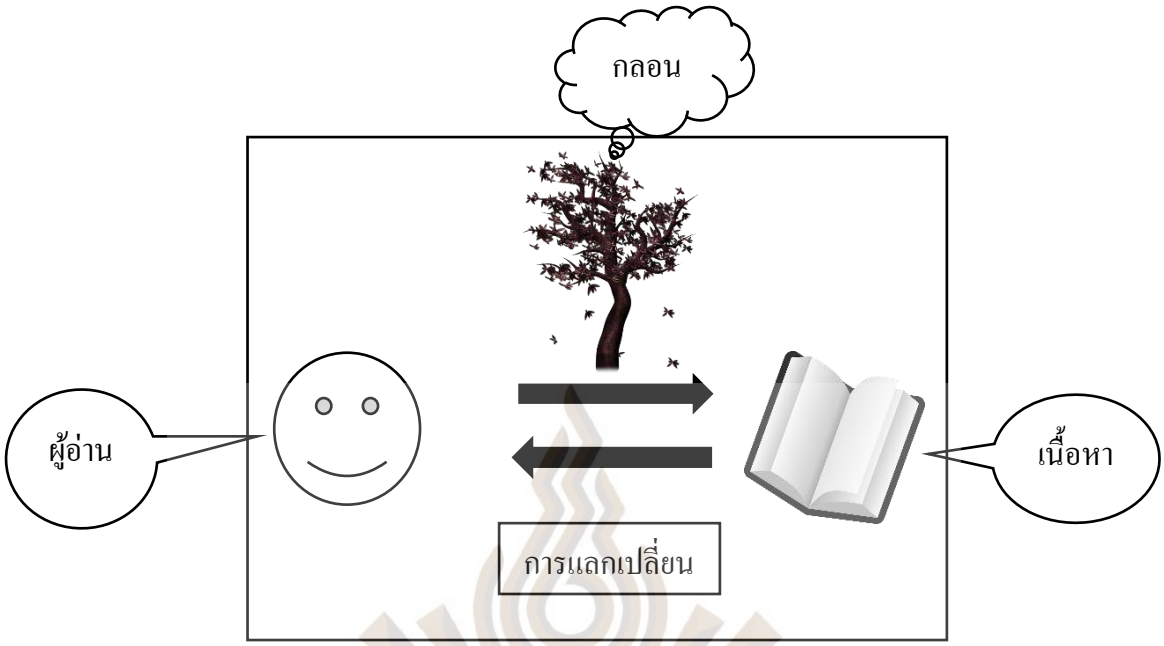
2.2 การตีความและวิเคราะห์บทเพลง

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ (2560, น. 108) ได้เขียนถึงเรื่องการตีความและวิเคราะห์บทเพลงไว้ว่า ผู้แสดงควรตีความและวิเคราะห์บทเพลงบนความเหมาะสมของยุคสมัยของบทเพลงนั้นๆ และกับตัวผู้ประพันธ์เพลง เช่น วิเคราะห์และตีความในเรื่องการนำเสนอแนวทำนองเพลง การควบคุมลักษณะเสียง โน้ตประดับ เป็นต้น อย่างไรก็ตามผู้แสดงสามารถตีความและวิเคราะห์บทเพลงตามรสนิยมส่วนตัวของตนเองได้ แต่การตีความและวิเคราะห์นั้นยังคงต้องตั้งอยู่บนความเหมาะสมของยุคสมัยและผู้ประพันธ์บทเพลง รวมทั้งผู้แสดงควรศึกษาและค้นคว้าวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงให้ครบถ้วนและรอบด้านให้มากที่สุด เพื่อทำให้การแสดงออกมาดีและเหมาะสม

กิเซคิง (Gieseking, 1972, pp. 43-44) ได้อธิบายถึงเรื่องการตีความบทเพลงตามธรรมชาติไว้ว่า นักดนตรีที่มีชื่อเสียงและโด่งดังจะตีความบทเพลงอย่างแม่นยำ และปฏิเสธการตีความที่ตรงกันข้ามกับความตั้งใจของนักประพันธ์ เนื่องด้วยพื้นฐานของการตีความที่ดีคือ การเล่นบทเพลงออกมาได้อย่างถูกต้องตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ อย่างไรก็ตามผู้ประพันธ์ไม่สามารถเขียนรายละเอียดปลีกย่อยทุกอย่างที่เขาต้องการลงในบทเพลงได้ เนื่องด้วยผู้ประพันธ์คาดหวังว่ารายละเอียดเหล่านั้นเป็นสิ่งที่ผู้เล่นต้องทราบอยู่แล้ว เช่น หลักการของจังหวะ ลีลา และสังคีตลักษณ์ ดังนั้น ผู้เล่นต้องรู้สึกได้ว่าส่วนไหนของบทเพลงที่สามารถเล่นให้เร็วขึ้นทีละน้อยหรือเล่นให้ช้าลงทีละน้อยได้ โดยเป็นที่รู้กันว่าทุกๆ ประโยคเพลงจะมีจุดสูงสุด (Climax) การเล่นบทเพลงในตอนที่ใกล้จะถึงจุดสูงสุดสามารถเล่นให้เร็วขึ้นเล็กน้อยหรือเล่นให้เสียงดังขึ้นเล็กน้อยได้ ซึ่งถ้าผู้เล่นสามารถเล่นออกมาได้อย่างถูกต้องและได้อย่างเป็นสัดส่วนโดยธรรมชาติ จะทำให้เห็นภาพของประโยคเพลงชัดเจนยิ่งขึ้น เข้าถึงอารมณ์เพลงได้อย่างธรรมชาติ และจะเพิ่มอารมณ์ความรู้สึกได้มากขึ้น อย่างไรก็ตามในการเปลี่ยนอัตราความเร็ว ต้องระมัดระวังไม่ให้มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วที่มากจนเกินไป นั่นคือ เล่นเร็วมากไปหรือเล่นช้ามากไป ผู้เล่นหรือผู้เรียนดนตรีควรได้รับการฝึกให้รู้สึกได้ว่าการเล่นแบบไหนเป็นการเล่นที่ถูกต้อง ครูผู้สอนดนตรีควรชี้ให้ผู้เรียนเข้าใจถึงการเล่นเปลี่ยนอัตราความเร็วที่เหมาะสมเป็นอย่างไร โดยการที่จะได้มาซึ่งการเล่นที่สมบูรณ์แบบและเป็นธรรมชาติ ต้องผ่านการฝึกฝนการเล่นเทคนิคการบรรเลงต่างๆ ที่สำคัญที่สามารถพบได้ในบทเพลงต่างๆ

อีกทั้งกิเซคิง (Gieseking, 1972, p. 45) ยังได้กล่าวอีกว่า การตีความที่น่าเชื่อถือมาจากการใช้ทั้งความรู้สึกทางดนตรีและสมองหรือสติปัญญา โดยการตีความการเล่นความเข้มเสียงหรืออัตราความเร็วต่างๆ ที่ไม่แม่นยำและไม่เป็นสัดส่วน จะทำให้ธรรมชาติของการตีความหายไป และทำลายรสนิยมทางดนตรีของผู้เรียนเป็นอย่างมาก กระทั่งอาจฝังอยู่ในสมอง ซึ่งต้องใช้ระยะเวลานานอย่างมากในการแก้ไข หรืออาจจะไม่สามารถแก้ไขได้เลย นอกจากนี้ คำศัพท์ทางดนตรีที่ผู้ประพันธ์เขียนลงไปในบทเพลง ยังสามารถช่วยในการตีความให้ไปในทางที่ถูกต้องตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการให้ผลงานเขาถูกตีความได้ ถึงแม้ว่าในบางครั้งคำศัพท์ทางดนตรีที่ปรากฏในบทเพลงอาจจะยังไม่มากเพียงพอที่จะใช้ในการตีความก็ตาม

ซิลเวอร์แมน (Silverman, 2007, pp. 104-105) ได้เขียนถึงการตีความทางดนตรี โดยเขาได้อ้างถึงทฤษฎีทางวรรณกรรมของโรเซนเบลทท์ (Rosenblatt, 1938, as cited in Silverman, 2007, pp. 104-105) ที่มีชื่อว่า ทฤษฎีการแลกเปลี่ยน (Transactional Theory) มาช่วยอธิบายถึงแนวคิดของการตีความทางดนตรี โดยทฤษฎีนี้มีองค์ประกอบ 3 อย่าง ซึ่งอาจสามารถนำมาปรับใช้กับการตีความทางดนตรีได้ อย่างแรกคือ เนื้อหา หมายถึง การรวมตัวกันของเครื่องหมายต่างๆ ที่ได้ถูกตีพิมพ์ซึ่งทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ โดยสัญลักษณ์นั้นได้ชี้ให้เห็นถึงความหมายที่มากกว่าตัวมันเอง ต่อมาคือ การแลกเปลี่ยนข้อมูลของผู้อ่านต่อเนื้อหา ซึ่งจะทำให้เกิดความหมายต่างๆ ที่หลั่งไหลออกมาจากผู้อ่านในขณะที่ได้ทำการอ่านเนื้อหานั้น และสุดท้ายคือ ผู้อ่านได้สร้างความหมายของเนื้อหาที่ได้อ่านขึ้นมาโดยดึงเอาประสบการณ์ก่อนหน้าที่ได้เคยมี นำมาสร้างความหมายต่อเนื้อหาที่ได้อ่านนั้น อีกทั้งโรเซนเบลทท์ยังได้อธิบายว่าเนื้อหาและกลอนนั่นต่างนั้น โดยเนื้อหาเป็นเพียงแค่เครื่องหมายที่ถูกตีพิมพ์ แต่กลอนเป็นเหตุการณ์ของช่วงเวลาหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นเมื่อผู้อ่านได้พบกับเนื้อหา โดยกลอนไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นก่อนหน้าที่อ่านเนื้อหาบนกระดาษ แต่เป็นสิ่งที่ผู้อ่านสร้างขึ้นมาในขณะที่อ่านเนื้อหานั้น



รูปที่ 2.1 ทฤษฎีการแลกเปลี่ยน

ที่มา: Laster, 2016

จากทฤษฎีการแลกเปลี่ยนข้างต้นสามารถนำมาปรับใช้กับการตีความทางดนตรีได้ ดังที่โรเซนเบลทท์ได้อธิบายถึงความแตกต่างระหว่างเนื้อหากับกลอนไว้ ซึ่งสามารถนำมาเปรียบเทียบกับความแตกต่างระหว่างโน้ตเพลงและดนตรี โดยดนตรีก็เหมือนกับกลอนเพราะดนตรีเป็นเหตุการณ์ของช่วงเวลาหนึ่งซึ่งถูกสร้างและถูกดึงเอาประสบการณ์จากภายในจิตใจของผู้เล่นนำออกมาแสดงดนตรีเมื่อพวกเขาได้อ่านโน้ตเพลงนั้น (Silverman, 2007, pp. 106-107) อีกทั้งการแสดงดนตรีไม่ใช่แค่เล่นบทเพลงตามรายละเอียดที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้บนโน้ตเพลง เพราะสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้ยินในจินตนาการและเขียนลงไปในกระดาษนั้นยังไม่ใช่การแสดงดนตรีที่แท้จริง ทำให้สิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนลงในโน้ตเพลงยังไม่ใช่คำสั่งสุดท้ายในการเล่น (Elliott ,1995, p. 166, as cited in Silverman, 2007, pp. 106-107) ดังนั้น ในขณะที่โน้ตเพลงประกอบไปด้วยรายละเอียดที่มากมาย และรายละเอียดเหล่านี้ได้กำหนดให้ผู้เล่นทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งโดยเฉพาะ แต่การตีความและเล่นบทเพลงนั้นยังคงต้องคำนึงถึงขอบเขตด้านความงามและไพเราะ โดยแนวทางการตีความบทเพลงที่ดีสำหรับการแสดงดนตรีต้องไม่ควรหลีกเลี่ยงการพิจารณาถึงขอบเขตด้านความงามและไพเราะของบทเพลง (Silverman, 2007, p. 108)

นอกจากนี้ การตีความทางดนตรียังเป็นมากกว่า “สำเนาจากการจินตนาการเสียงของโน้ตเพลง” เนื่องด้วยการตีความทางดนตรีเป็นการดึงเอาหลายๆ สิ่งอย่าง เช่น สติปัญญา สังคม วัฒนธรรม

รสนิยม ร่างกาย และความรู้สึก รวมเข้าด้วยกันในการตีความ จากนั้นนำผลสรุปของการตีความมาใช้ในการแสดงดนตรี (Silverman, 2007, p. 109)

2.3 เทคนิคการบรรเลงเปียโน

ผู้วิจัยได้นำเทคนิคการบรรเลงเปียโนจากทีโอดอร์ เลชทิสกี เขียนโดยมาลวิน บรี รวมถึง ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ และคาร์ล ไลเมอร์ มาใช้อธิบายการวิเคราะห์และตีความรายละเอียดในเรื่องเทคนิคการบรรเลงในบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ซึ่งเทคนิคการบรรเลงที่ผู้วิจัยต้องการศึกษามีทั้งหมด 6 ประเด็น โดยสรุปรายละเอียดของเทคนิคการบรรเลงเป็นหัวข้อตามลำดับดังนี้

2.3.1 แนวทำนองเพลง

ในแนวคิดการบรรเลงเปียโนของทีโอดอร์ เลชทิสกี โดยมาลวิน บรี เป็นผู้รวบรวม (Bree, 1997, pp. 51-52) ได้ให้คำแนะนำการเล่นแนวทำนองเพลงไว้ว่า ทั่วไปแล้วการเล่นทำนองเพลงขึ้นอยู่กับรสนิยมและความรู้สึกของผู้เล่น แต่ก็ไม่ใช่ว่าทุกคนจะมีรสนิยมที่ดี ดังนั้น การเข้าใจหลักพื้นฐานของการเล่นทำนองเพลงจะช่วยให้สามารถเล่นทำนองเพลงได้อย่างเหมาะสม โดยหลักเหล่านี้มีไว้เพื่อเป็นตัวช่วยในการเล่น ไม่ได้ต้องการขัดขวางจินตนาการของผู้เล่น เช่น เมื่อมีโน้ตสองตัวที่เล่นต่อเนื่องกันแต่มีค่าโน้ตแตกต่างกัน โน้ตที่ยาวมากกว่าต้องใช้น้ำหนักในการเล่นมากกว่าโน้ตที่โน้ตสั้นกว่า ต่อมาเมื่อพบประโยคที่โน้ตไล่สูงขึ้นมักจะเล่นความเข้มเสียงที่ดังขึ้นทีละน้อย และประโยคที่โน้ตไล่ต่ำลงมักจะเล่นความเข้มเสียงที่เบาลงทีละน้อย (Diminuendo) นอกจากนี้ ลักษณะจังหวะในหนึ่งห้องมีความเข้มเสียงที่ไม่เท่ากัน โดยโน้ตบนจังหวะหนักจะเล่นดังกว่าโน้ตบนจังหวะเบา เช่น ในอัตราจังหวะ 4/4 เล่นจังหวะแรกดังที่สุด รองลงมาเป็นจังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 2 สุดท้ายคือ จังหวะที่ 4 จะเล่นเบาที่สุดตามลำดับ อย่างไรก็ตามรายละเอียดที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้สำหรับการเล่นทำนองเพลง ต้องไม่ถูกเปลี่ยนและควรเล่นออกมาให้สมบูรณ์

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ (2559, น. 28) ให้คำแนะนำการเล่นทำนองเพลงไว้ เช่น การเล่นโน้ตคู่ 3 และคู่อื่นๆ ที่มีแนวทำนองบนโน้ตตัวบนสุดของขั้นคู่ ควรเล่นให้แนวทำนองดังออกมา โดยใช้การปรับองศาการวางมือให้เหมาะสม นอกจากนี้ ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ (2559, น. 33) ยังได้กล่าวเสริมอีกว่า เมื่อพบแนวทำนองอยู่บนสุดในมือขวา สามารถเอียงนิ้วไปทางนิ้วก้อยเล็กน้อย และใช้น้ำหนักในการกดคีย์ของโน้ตแนวทำนองให้มากกว่าโน้ตตัวอื่นๆ

2.3.2 โน้ตประดับ

การเล่นโน้ตประดับควรเล่นออกมาอย่างชัดเจนและคมชัด ซึ่งโน้ตประดับที่สำคัญคือ โน้ตสะบัด (Grace note) มอร์เดนต์ (Mordent) เทิร์น (Turn) และทริล (Trill) การเล่นโน้ตสะบัด ควรเล่นให้ออกมาตรงกับจังหวะ ไม่ควรเล่นก่อนจังหวะ ต่อมาการเล่นมอร์เดนต์ มักจะเน้นโน้ตสำคัญให้เสียงดังขึ้น โดยสามารถใช้นิ้ว 3 เล่นบนโน้ตสำคัญ ส่วนเรื่องการเล่นทริล การเล่นทริลที่ดีต้องเล่นให้เสียงเท่ากันและเล่นอย่างรวดเร็ว และการเล่นทริลบนโน้ตที่มีค่ายาว สามารถเปลี่ยนนิ้วระหว่างเล่นได้เพื่อไม่ให้เกิดความอ่อนล้าของนิ้ว (Bree, 1997, p. 47) การเล่นทริลต้องมีการเลือกและวางแผนการใช้นิ้วให้ดี โดยสามารถทดลองการใช้นิ้วได้หลายแบบ และสามารถเลือกนิ้วที่ใช้ได้โดยดูจากโน้ตตัวก่อนหน้าและตามหลัง สุดท้ายจึงวิเคราะห์ว่านิ้วที่เหมาะสมในการเล่นทริลควรเป็นนิ้วใด (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2559, น. 44)

2.3.3 การควบคุมลักษณะเสียง

การควบคุมลักษณะเสียง เช่น การเล่นเชื่อมเสียงแบบเลกาโต เป็นการผูกโน้ตเข้าตัวกันให้ได้ยินเสียงอย่างต่อเนื่อง โดยโน้ตตัวหลังที่เล่นเลกาโตต้องเล่นและได้ยินเสียงชัดเจน สามารถเล่นเลกาโตได้จากน้ำหนักของการกดคีย์และแรงดีดของข้อนิ้ว (Gieseking & Leimer, 1972, p. 113) อีกทั้งยังสามารถใช้ข้อมือเพื่อช่วยให้นิ้วเคลื่อนไหวได้ราบเรียบ ซึ่งจะทำให้ได้เสียงที่ต่อเนื่องและเรียบเนียนมากยิ่งขึ้น (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2559, น. 49)

การเล่นเชื่อมเสียงแบบสเลอร์ ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ (2559, น. 34) แนะนำว่าโน้ตตัวหลังต้องไม่ห้วนและสั้นจนเกินไป เพราะจะทำให้ประโยคเพลงขาดความต่อเนื่องในการเล่น อีกทั้งข้อมือต้องผ่อนคลาย สามารถขยับขึ้นลงได้อย่างเหมาะสม และต้องควบคุมน้ำหนักให้พอดี พร้อมกันนั้นภาวไล ตันจันทร์พงศ์ (2559, น. 47) ยังได้ให้ความระมัดระวังไม่ให้เกิดเสียงกระแทกเมื่อเล่นเชื่อมเสียงแบบสเลอร์ ซึ่งตามปกติผู้เล่นมักมีแนวโน้มเล่นโน้ตตัวหลังดังกว่าตัวอื่นๆ ดังนั้น ในขณะเล่นเทคนิคสเลอร์ต้องควบคุมข้อมือและนิ้วให้ดี

การเล่นสตักกาโต เป็นการเล่นโน้ตให้เสียงสั้นและเล่นอย่างรวดเร็ว โดยนิ้วตั้งท่าบนคีย์ และใช้ข้อมือขยับขึ้นลงในการเล่น หรืออาจใช้ข้อศอกและหัวไหล่ช่วยในการเล่นสตักกาโตได้ พีเอช. อี. บาค (Ph. E. Bach) บอกนักเรียนของเขาเกี่ยวกับการเล่นสตักกาโตไว้ว่า “ให้

จินตนาการว่าตัวเองกำลังเล่นอยู่บนคีย์ที่มีความร้อนฉ่า" (as cited in Gieseking & Leimer, 1972, p. 114) นอกจากนี้ เมื่อพบการเล่นโน้ตคู่แปดแบบสตักกาโต สามารถเล่นได้ง่ายและสบายกว่าเล่นโน้ตตัวเดียว เนื่องด้วยข้อมือและนิ้วจะเกิดความสมดุล ทำให้สามารถควบคุมน้ำหนัก ความดังเบา และความสั้นในการเล่นสตักกาโตได้ง่ายมากขึ้น (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2559, น. 40) เมื่อพบการเล่นสตักกาโตที่มีความเข้มเสียงดังแล้วเบาทันที ต้องใช้การควบคุมข้อมือและนิ้วอย่างมาก จึงต้องฝึกซ้อมการเปลี่ยนความเสียงแบบฉับพลันนี้เป็นพิเศษ (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2559, น. 45)

2.3.4 ความเข้มเสียง

ความเข้มเสียงเป็นการควบคุมน้ำหนักหรือกำลังที่ใช้ในการกดคีย์เปียโน (Bree, 1997, p. 48) การเล่นความเข้มเสียงต่างๆ ไม่มีกฎหรือมาตรฐานตายตัว นั่นหมายถึง การเล่นเสียงดังหรือเบาของแต่ละคนไม่เท่ากัน ซึ่งทำให้เราเห็นว่านักดนตรีแต่ละคนมีการตีความการเล่นระดับความเข้มเสียงต่างๆ ได้หลากหลาย โดยการเล่นเสียงเบาทำได้โดยวางนิ้วไว้บนคีย์และกดลงอย่างนุ่มนวล (Gieseking & Leimer, 1972, p. 103) ผู้เล่นยังต้องให้ความสนใจเป็นพิเศษในเรื่องการควบคุมน้ำหนักการกดคีย์เมื่อพบการเล่นความเข้มเสียงที่ถูกระบุไว้ให้เล่นเบาหรือเบามาก (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2559, น. 44)

ส่วนการเล่นเสียงดัง (Forte) ต้องใช้การแกว่งอย่างยืดหยุ่นของนิ้ว ข้อมือ และแขนช่วงล่าง (Gieseking & Leimer, 1972, p.103) ซึ่งการเล่นเสียงดังและเสียงดังมาก (Fortissimo) ไม่สามารถใช้เพียงแค่กำลังจากนิ้วเพียงอย่างเดียว แต่ต้องใช้กำลังจากทั้งข้อมือและแขน อีกทั้งยังสามารถใช้เพเดิลประกอบการเล่นเพื่อช่วยสร้างเสียงดังและเสียงดังมากได้ (Bree, 1997, p. 48) นอกจากนี้ เมื่อพบการเล่นที่มีความเข้มเสียงแตกต่างกันอย่างฉับพลัน ผู้เล่นต้องควบคุมน้ำหนักในการเล่นให้ดี เช่น เมื่อเล่นความเข้มเสียงที่ดังเป็นระยะเวลาหนึ่งและเปลี่ยนเป็นความเข้มเสียงเบาที่แบบฉับพลัน กล้ามเนื้อจะชินกับการเล่นดัง แต่เมื่อจำเป็นต้องเล่นเบาในทันที ต้องควบคุมน้ำหนักไม่ให้เบาจนเกินไปจนไม่ได้ยินเสียงหรือเสียงหายไป (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2559, น. 49)

2.3.5 การเลือกใช้นิ้ว

การวางแผนการเลือกใช้นิ้วที่ดีและถูกต้องจะช่วยให้เล่นได้ดีขึ้น ตัวเลขนิ้วที่ถูกระบุไว้ในโน้ตต้นฉบับมักเป็นคำแนะนำการใช้เลือกนิ้วที่ดี แต่การเลือกใช้นิ้วยังคงขึ้นอยู่กับความถนัดส่วนตัว

ด้วยเช่นกัน (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2559, น. 25) ในโน้ตเพลงอาจไม่ได้พิมพ์ตัวเลขนิ้วไว้ทุกโน้ต และเนื่องด้วยขนาดของมือและนิ้วของแต่ละคนแตกต่างกัน ดังนั้น การเลือกใช้นิ้วที่ดี ควรเลือกนิ้วที่ทำให้รู้สึกเล่นได้ง่าย เพราะจะช่วยให้รู้สึกผ่อนคลายและมั่นใจเมื่อฝึกซ้อมหรือแสดงบทเพลงนั้น โดยผู้เล่นอาจเลือกใช้นิ้วที่แข็งแรงเมื่อต้องเล่นโน้ตที่มีความเข้มเสียงที่ดัง อีกทั้งสามารถใช้เพเดิลประกอบการเล่นเมื่อพบขั้นคู่ที่นิ้วไม่สามารถเอื้อมไปถึง และยังสามารถใช้เพเดิลบนทำนองเพลงหรือคอร์ด โดยต้องการให้เสียงค้างไว้เพื่อที่จะได้เตรียมมือและนิ้วให้ทันไปเล่นโน้ตทำนองเพลงหรือคอร์ดถัดไป (Bree, 1997, p. 56)

2.3.6 การใช้เพเดิล

เลชทิสกีได้พูดถึงการใช้เพเดิลว่ามี 2 แบบ แบบแรกคือ เหยียบเพเดิลพร้อมกับโน้ต และแบบที่ 2 คือ เหยียบเพเดิลหลังจากที่เล่นโน้ต นอกจากนี้ เขายังได้ให้หลักการวิธีใช้เพเดิลโดยทั่วไปไว้ดังนี้ (Bree, 1997, pp. 49-50)

1) ต้องได้ยินโน้ตเบสของคอร์ดจนกระทั่งสิ้นสุดการเล่นคอร์ดนั้น ดังนั้น คอร์ดกว้างที่ต้องเล่นกระโดดแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) ควรใช้เพเดิลบนโน้ตเบสหรือโน้ตตัวล่างสุดของคอร์ดซึ่งเป็นโน้ตที่เล่นตัวแรก

2) สามารถใช้เพเดิลได้อย่างอิสระบนโน้ตเสียงสูง เพราะเสียงของโน้ตเสียงสูงจะจางหายไปเร็วกว่าเสียงของโน้ตเสียงต่ำ ซึ่งเพเดิลจะช่วยให้เสียงของโน้ตเสียงสูงค้างไว้ได้นานมากขึ้น อีกทั้งหูของเราจะไม่ได้รู้สึกตกใจกับเสียงกระด้าง (Dissonance) ของโน้ตเสียงสูงนี้เท่าไหร่นักเมื่อเทียบกันกับโน้ตเสียงต่ำ เป็นช่วงเสียงที่ไม่สามารถใช้เพเดิลได้อย่างอิสระ เพราะต้องระวังเสียงกระด้างที่อาจเกิดขึ้น

3) เมื่อใช้เพเดิลบนโน้ตเสียงต่ำต้องปล่อยเพเดิลออกก่อนที่จะเล่นโน้ตเสียงสูงถัดไป ถึงแม้นักประพันธ์ได้เขียนกำหนดบนโน้ตเพลงให้เล่นเพเดิลอย่างต่อเนื่องก็ตาม ก็ยังควรต้องปล่อยเพเดิลทุกครั้ง เพราะการใช้เพเดิลบนโน้ตเสียงต่ำมักกลบโน้ตเสียงสูงจนไม่ได้ยิน

4) การเล่นความเข้มเสียงที่ดังขึ้นทีละน้อยจะช่วยกลบเสียงกระด้างขณะที่ใช้เพเดิลได้ เนื่องด้วยเสียงของโน้ตตัวก่อนหน้าถูกกลบด้วยเสียงของโน้ตตัวหลังที่ดังมากกว่า สามารถลอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

พิสูจน์ได้จากการเล่นสเกลไดอาโทนิกให้ดังขึ้นทีละน้อยและใช้เพเดิลขณะที่เล่น จะพบว่าเสียงที่ได้จะไม่เป็นเสียงกระด้าง

นอกจากนี้ คาร์ล ไลเมอร์ (Gieseking & Leimer, 1972, pp. 126-127) แบ่งการใช้เพเดิลออกเป็น 3 แบบ แบบแรกคือ ใช้เพเดิลเพื่อเพิ่มความหนาของเสียง ต่อมาคือ ใช้เพเดิลเพื่อช่วยเชื่อมเสียงที่เป็นโน้ตเดี่ยวหรือคอร์ดเข้าด้วยกันเนื่องด้วยไม่สามารถเล่นให้เชื่อมกันได้ด้วยนิ้ว และสุดท้ายใช้เพเดิลเพื่อให้แสดงออกถึงความแตกต่างของลักษณะเสียง

สำหรับภาวไล ตันจันทร์พงศ์ (2559, น.52) แบ่งการใช้เพเดิลออกเป็น 3 แบบ เช่นเดียวกัน แบบแรกคือ เพื่อเพิ่มความหนาให้กับเสียง ต่อมาคือ เพื่อเชื่อมให้เสียงต่อเนื่องกัน และสุดท้ายคือ เพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง อีกทั้งการเหยียบเพเดิลในระดับตื้นหรือลึกที่ต่างกัน สามารถสร้างมิติเสียงที่แตกต่างกันได้ ดังนั้น ผู้เล่นต้องพิจารณาฟังสิ่งที่ตัวเองเล่นให้ดี รวมทั้งประสานมือและเท้าให้พอดีกัน เพื่อจะได้สร้างเสียงที่ตนเองต้องการได้ โดยการ “เปลี่ยนเพเดิลให้ต่อเนื่องและเรียบเนียนจะทำให้ได้เสียงที่สะอาดและไม่คลุมเครือ” (2559, น. 23)

2.4 การฝึกซ้อม

บทเพลงในยุคคลาสสิก ส่วนใหญ่เน้นด้านความคล่องแคล่วและลื่นไหลของนิ้ว การเล่นแนวทำนองควรเล่นให้มีเสียงต่อเนื่อง หรือเป็นการเล่นแบบเลกาโต ดังนั้น ผู้ฝึกต้องมีวินัยในการฝึกซ้อมแบบฝึกหัด เช่น แบบฝึกหัดบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ แบบฝึกหัดอาร์เปโจ ผู้ฝึกต้องเล่นซ้ำหลายครั้งจึงจะช่วยเพิ่มพลังให้กับนิ้ว พร้อมทั้งยังสร้างความคล่องแคล่วของนิ้วอีกด้วย (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2560, น. 108) นอกจากนี้ อภิชัย เลี่ยมทอง (2555, น. 31-37) ได้อธิบายถึงหลักการฝึกซ้อมดนตรีซึ่งมีทั้งหมด 10 ประเด็นสำคัญ ได้แก่

1) วางเป้าหมายและวางแผนเวลา ซึ่งนักดนตรีควรวางแผนเป้าหมายสำหรับการฝึกซ้อมโดยไล่ตามลำดับความสำคัญ วางแผนเวลาในการซ้อมแต่ละวันให้เหมาะสมกับตนเอง โดยแต่ละบุคคลอาจต้องการเวลาสำหรับฝึกซ้อมในแต่ละวันไม่แตกต่างกัน ซึ่งนักดนตรีต้องรู้จักตัวเองว่าระยะเวลานานเท่าไรที่สามารถฝึกซ้อมได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2) ต้องรู้ตัวเสมอว่ากำลังจะฝึกซ้อมอะไร เช่น เพื่อเพิ่มทักษะในการเล่น เพื่อการจำบทเพลง เป็นต้น และนักดนตรีควรทราบถึงปัญหาในการบรรเลงของตัวเอง เพื่อหาวิธีการบรรเลงที่ถูกต้องได้

3) นำช่วงที่ยากของบทเพลงออกมาซ้อมเฉพาะจุด นักดนตรีควรจำแนกบทเพลงออกเป็นช่วงๆ โดยสามารถแบ่งช่วงของบทเพลงออกตามลักษณะมี 3 อย่างคือ ช่วงที่มีโน้ตและจังหวะไม่ซับซ้อน ช่วงที่มีความยากเล็กน้อย แต่ไม่ต้องใช้เวลาซ้อมมาก และช่วงที่มีความยากด้านเทคนิคการบรรเลง ซึ่งต้องใช้เวลาซ้อมมาก

4) แบ่งปัญหาที่พบออกเป็นปัญหาย่อยและแก้ไขทีละปัญหา ผู้ฝึกซ้อมควรแบ่งปัญหาที่พบให้ชัดเจน และแก้ไขทีละปัญหาจนครบ โดยเทคนิคบางอย่างอาจต้องนำแบบฝึกหัดอื่นมาเสริมเพิ่มเติมจึงจะช่วยแก้ปัญหานั้นได้

5) ย้ำการฝึกซ้อมที่ถูกต้องตั้งแต่แรกโดยไม่ได้เกิดความผิดพลาด เนื่องด้วยนักดนตรีควรตระหนักว่า ร่างกายของมนุษย์เปรียบเสมือนคอมพิวเตอร์ ถ้าใส่ข้อมูลผิดเข้าไปหลายครั้ง โอกาสที่จะแสดงผลผิดพลาดมีสูงอย่างมาก และต้องใช้เวลานานกว่าที่จะแก้ไขให้ถูกต้อง

6) ฝึกซ้อมด้วยจังหวะที่เร็วโดยไม่ละเลยการฝึกซ้อมด้วยจังหวะช้า ผู้ฝึกอาจทดลองบรรเลงบทเพลงด้วยจังหวะจริงก่อนเพื่อทำให้เข้าใจลักษณะและทำนองของบทเพลงที่ควรจะเป็น อย่างไรก็ตามการซ้อมด้วยจังหวะช้าก็เป็นสิ่งสำคัญ เพราะถ้านักดนตรีบรรเลงด้วยจังหวะช้าได้ไม่ดีจะทำให้ไม่สามารถบรรเลงจังหวะเร็วได้เสถียรและลื่นไหลเช่นเดียวกัน

7) ให้ความสำคัญกับคุณภาพเสียงระหว่างการฝึกซ้อม โดยทั่วไปแล้วขณะฝึกซ้อมผู้ฝึกมักให้ความสำคัญกับมือที่ใช้บรรเลงโน้ตมากกว่าเสมอ ดังนั้น การให้ความสำคัญแก่การฝึกซ้อมส่วนของร่างกายที่ใช้สร้างคุณภาพเสียง พร้อมกับการฝึกในเรื่องอื่นๆไปด้วยนั้น จะทำให้การฝึกซ้อมสมบูรณ์มากขึ้น

8) ไม่ละเลยการฝึกซ้อมช่วงง่ายของบทเพลง เนื่องด้วยนักดนตรีต้องไม่ทำให้ช่วงง่ายของบทเพลงเป็นสิ่งที่ไม่คุ้นเคย และทำลายสมาธิระหว่างการแสดงได้

9) ฝึกซ้อมโดยไม่ใช้เครื่องดนตรี หรือเป็นการฝึกจิตของนักดนตรี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาตีความบทเพลง สังคีตลักษณ์และอื่นๆ เพื่อฝึกการจดจำบทเพลง และเพื่อการจดจำการเคลื่อนไหวของร่ายกายในการบรรเลง

10) ฝึกซ้อมการแสดงดนตรีก่อนการแสดงจริง เพื่อเป็นการลดความตื่นเวทีทำให้เกิดความผิดพลาดในการแสดงน้อยลง ผู้ฝึกซ้อมควรฝึกทำการแสดงบนเวทีก่อนทำการแสดงดนตรีจริง เพราะการบรรเลงในห้องซ้อมดนตรีอย่างเดียวนั้นยังไม่ใช่เป้าหมายสุดท้าย ถ้าผู้ฝึกซ้อมยังไม่ได้นำบทเพลงนั้นออกแสดง

เลวีน (Lhevinne, 1972, pp. 43-44) ยังได้พูดถึงเรื่องการฝึกซ้อมประจำวัน ซึ่งมีประโยชน์อย่างมากต่อการจดจำบทเพลง โดยการฝึกซ้อมเปียโนเพียงวันละ 4 ชั่วโมง ไม่ควรมากไปหรือน้อยไปกว่านั้น ควรฝึกซ้อมเทคนิค เช่น สเกลและอาร์เปโจ โดยใช้เวลาประมาณ 2 ชั่วโมง อีกทั้งยังควรแบ่งการซ้อมออกเป็นช่วงๆ โดยสามารถที่จะฝึกซ้อมช่วงเทคนิคสลับกับช่วงฝึกซ้อมบทเพลง อีกทั้งความหลากหลายในการฝึกซ้อมก็เป็นเรื่องสำคัญมาก เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดความเบื่อหน่ายในการฝึกซ้อม เช่น บันไดเสียงซีเมเจอร์ สามารถเปลี่ยนวิธีการเล่นได้หลากหลายแบบ ทั้งในอัตราจังหวะที่ต่างกัน หรือการควบคุมลักษณะเสียงที่ต่างกัน เช่น เลกาโตหรือสตักกาโต เป็นต้น

นอกเหนือจากประเด็นต่างๆ ข้างต้นแล้ว ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ (2555, น. 40-42) ได้พูดถึงเรื่อง การสร้างความมั่นใจสำหรับการแสดงเดี่ยว ไว้อย่างน่าสนใจ นักเปียโนมักประสบปัญหาเกี่ยวกับเรื่องการจำโน้ต ทำให้พวกเขาขาดความมั่นใจในการแสดงเดี่ยวเปียโน ซึ่งวิธีการจดจำบทเพลงมี 4 ประเภทดังนี้

1) ความจำที่เกิดจากกล้ามเนื้อ เกิดการจากกระทำซ้ำบ่อยครั้งจนเกิดความเคยชินจากการจำเคลื่อนไหวของนิ้ว มือ แขน ข้อศอก อิริยาบทต่างๆ ของร่างกาย เป็นความจำที่ไม่มั่นคงและไม่แม่นยำ ความจำนี้อาจหายไปได้ง่ายเมื่อผู้แสดงตื่นเต้นหรือประหม่าขณะทำการแสดง

2) ความจำที่เกิดจากการจำเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงของแนวทำนอง สมองจะสั่งการให้นิ้วบรรเลงไปตามเสียงที่ได้จดจำ ซึ่งเกิดจากการซ้อมและทำซ้ำบ่อยครั้งเหมือนกับความจำที่เกิดขึ้นจากกล้ามเนื้อ

3) ความจำที่เกิดจากการจำภาพ แบ่งออกเป็นการจำภาพโน้ต เสมือนเห็นโน้ตวางอยู่ตรงหน้า และการจำภาพการเคลื่อนไหวของมือ โดยจำการเคลื่อนไหวเป็นภาพบนคีย์บอร์ด เป็นความจำที่เกิดขึ้นจากการทำซ้ำบ่อยครั้งและไม่มีความแม่นยำ

4) ความจำที่เกิดจากการวิเคราะห์ เกิดจากการศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงที่เล่นอย่างละเอียด โดยวิเคราะห์โครงสร้างคอร์ดประโยคเพลง ความเข้มเสียง รวมทั้งรายละเอียดปลีกย่อยในบทเพลง เป็นความจำที่แม่นยำและฝังลึก สามารถเรียกความจำคืนกลับมาได้เมื่อผู้แสดงตื่นเต้นหรือประหม่าขณะทำการแสดง

จากวิธีการจดจำบทเพลงทั้ง 4 ประเภทข้างต้น ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ได้เสริมอีกว่า ผู้แสดงควรนำวิธีการเหล่านี้มาปรับใช้ในการฝึกซ้อม จะช่วยทำให้ผู้แสดงมีความจำที่แม่นยำ และไม่ควรเลือกเพียงวิธีใดวิธีหนึ่ง เพราะแต่ละวิธีมีข้อดีและข้อเสียแตกต่างกันไป

2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวม ค้นคว้า และศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* ลำดับผลงานที่ 11 เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกเรื่อง ข้อมูลการแสดงเชิงลึกสำหรับบทเพลงเปียโนโซนาตาของโมสาร์ทบนแนวทางการประพันธ์เพลงของศตวรรษที่ 18 ของชารอน เจ ฮัดสัน (Hudson, 2010) โดยเขาได้นำหลักการของนักทฤษฎีโจเซฟ ไรเปล (Joseph Riepel) ไฮน์ริช คริสตอฟ คอช (Heinrich Christoph Koch) แอนทอน ไรชา (Anton Reicha) และโยฮันน์ เฟรดเดอริก ดูบ (Johann Friedrich Daube) มาใช้สำหรับวิเคราะห์บทเพลงโซนาตา 4 บทเพลง ประพันธ์โดยโมสาร์ท ซึ่งหนึ่งในบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์คือ *โซนาตาหมายเลข 14* โดยวิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อเข้าใจถึงภาษาทางดนตรีที่พบในบทเพลงโซนาตาของโมสาร์ท เช่น การเว้นวรรคของประโยค เทคนิคการขยายและการยืดของประโยค ลำดับขั้นของประโยค และความสัมพันธ์ทางเหตุผล เป็นต้น และให้ข้อเสนอแนะสำหรับการแสดงบทเพลงโซนาตา

จากผลการศึกษาฮัดสันได้อธิบายว่าโครงสร้างโซนาตาของบทประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 18 มีความชัดเจน แต่ละประโยคของบทเพลงสามารถอธิบายได้ และยังส่งผลต่อภาพรวมใหญ่ของบทเพลง อีกทั้งการวิเคราะห์ประโยคยังช่วยให้เข้าใจภาพรวมของลักษณะบทเพลงมากขึ้น เช่น ท่อนแรกและท่อนที่สามของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* พบการใช้อารมณ์แบบโกรธ เศร้าสร้อย ลึกลับ และรุนแรง โดยเมื่อบทเพลงมีการเปลี่ยนอารมณ์จะพบการใช้เทคนิคทางการประพันธ์ เช่น การเหลื่อมประโยค (Elision) และการตัดประโยค เป็นต้น ซึ่งความยาวของประโยคตามแนวทางการประพันธ์เพลงของศตวรรษที่ 18 ประโยคถูกแบ่งด้วยหน่วยจังหวะ (Metrical Unit) โดยหน่วยจังหวะเป็นการจัดกลุ่มจังหวะที่ไม่เป็นไปตามเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) และไม่จำเป็นต้องแบ่งจากเส้นกั้นห้อง ความยาวของ 1 หน่วยจังหวะสามารถมีมากกว่าหรือน้อยกว่า 1 ห้องก็ได้ เช่น อัตราจังหวะ 2/4 เมื่อเอาเส้นกั้นห้องออกและรวม 2 ห้องเป็น 1 หน่วยจังหวะจะได้อัตราจังหวะ 4/4 (Koch as cited in Hudson, 2010, p. 37) ฮัดสันยังได้ให้ข้อสรุปไว้อีกว่า เมื่อนักแสดงพิจารณาความยาวของหน่วยจังหวะต่างกันจะส่งผลต่อความรู้สึกของอัตราความเร็วของบทเพลงที่แตกต่างกันอีกด้วย เช่น ท่อนที่ 3 ของ*โซนาตาหมายเลข 14* ฮัดสันวิเคราะห์ไว้ว่า 1 หน่วยจังหวะมี 2 ห้อง ทำให้บทเพลงเล่นเร็วมากขึ้น เนื่องด้วยต้องเล่นให้เร็วมากพอที่จะเล่นโน้ตเพลง 2 ห้องเพื่อที่จะให้รู้สึกได้ถึง 1 หน่วยจังหวะ และท่อนที่ 2 ของ*โซนาตาหมายเลข 14* ฮัดสันวิเคราะห์ว่า 1 หน่วยจังหวะของท่อนนี้มีความยาวแค่ครึ่งห้อง ทำให้บทเพลงนี้ 1 ประโยคมีแค่ 2 ห้อง บทเพลงนี้จึงสามารถเล่นช้าได้

นอกจากนี้ ท่อนแรกของบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14* พบการใช้เทคนิคการตัดประโยค โดยฮัดสันอธิบายว่า 1 ประโยคประกอบด้วย 4 หน่วยจังหวะ แต่ห้องที่ 21-22 มีเพียงหน่วยจังหวะที่ 1 และ 2 ของประโยคเท่านั้น ต่อมาห้องที่ 23 บทเพลงตัดประโยคไปเล่นประโยคเพลงใหม่ โดยไม่มีการเกลาหน่วยจังหวะที่ 1 และ 2 ก่อนหน้า อีกทั้งห้องที่ 23 ประโยคเพลงเปลี่ยนไปเล่นแบบคันตาบิเล ดังนั้น ห้องที่ 21-22 ผู้เล่นจึงสามารถเล่นให้ช้าลงเล็กน้อยหรือเล่นเสมือนว่ามีเครื่องหมายพักหายใจสั้นๆ (Breath Sign) ได้ เช่นเดียวกันกับห้องที่ 81-82 พบการตัดประโยคเพลงโดยตัดหน่วยจังหวะที่ 3 และ 4 ดังนั้น ห้องที่ 81-82 สามารถเล่นให้ช้าลงหรือเสมือนว่ามีเครื่องหมายพักหายใจสั้นๆ ได้ก่อนเล่นประโยคเพลงใหม่ของห้องที่ 83 ซึ่งมีการเปลี่ยนมาเล่นความเข้มเสียงดังและลีลาแบบสว่างส่องแสงเป็นประกาย

จากคำอธิบายของฮัดสันแสดงให้เห็นว่า ประโยคเพลงถูกแบ่งด้วยหน่วยจังหวะ โดยบางกรณีไม่เป็นไปตามเครื่องหมายประจำจังหวะ ซึ่งเขาได้อธิบายว่าปกติแล้ว 1 ประโยคเพลงแบ่ง

ออกเป็น 4 หน่วยจังหวะ แต่เมื่อใดก็ตามที่ประโยคเพลงมีไม่ครบ 4 หน่วยจังหวะ สามารถเล่นช่วงนั้นให้ช้าลงเล็กน้อย เสมือนว่ามีเครื่องหมายพักหายใจสั้นๆ ก่อนเล่นประโยคเพลงใหม่ถัดไปได้

2) วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกเรื่อง ประวัติวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดงของบทเพลง*แฟนตาเซีย*และ*โซนาตา เค. 475/457* ของโมสาร์ท เขียนโดยมิกาโกะ โอะกาตา (Ogata, 2012) บทเพลงทั้ง 2 บทเพลงมีการบันทึกจัดเก็บด้านแหล่งข้อมูลไว้เป็นอย่างดี โดยมีทั้งโน้ตต้นฉบับแบบลายมือเขียน โน้ตฉบับแก้ไขครั้งแรก และโน้ตฉบับสำเนาซึ่งอุทิศให้กับมาเรีย ทีรีเซ ฟอน เทรทเนอร์ ซึ่งวิทยานิพนธ์นี้ได้วิเคราะห์แหล่งข้อมูลทั้ง 3 แห่งอย่างละเอียด และยังอธิบายถึงโน้ตฉบับเรียบเรียงอื่นๆ ที่เผยแพร่ในระหว่างช่วงปลายศตวรรษที่ 18 และ 19 อีกทั้งยังได้วิเคราะห์บันทึกการแสดงจากบุคคลต่างๆ ในช่วงศตวรรษที่ 20 ดังนั้น ประวัติของโน้ตเพลงฉบับต่างๆ และประวัติการแสดงของบทเพลงทั้ง 2 บทเพลงนี้ได้ถูกนำมาวิเคราะห์โดยไล่เรียงตั้งแต่ในช่วงที่ผลงานได้ถูกประพันธ์จนกระทั่งถึงปัจจุบัน ซึ่งช่วยเผยให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของการตีความในรูปแบบต่างๆ ของผลงานนี้ในช่วงเวลาที่ต่างกัน และสามารถให้พื้นฐานการตีความผลงานนี้ให้เป็นไปในแบบของสมัยปัจจุบันได้ โดยยึดจากโน้ตฉบับดั้งเดิมของโมสาร์ทและธรรมเนียมปฏิบัติการแสดงในช่วงหลังศตวรรษที่ 18

จากการศึกษาโน้ตฉบับเรียบเรียงหลากหลายฉบับและบันทึกการแสดงจากบุคคลต่างๆ ของมิกาโกะ โอะกาตา พบว่าบทเพลง*แฟนตาเซีย*และ*โซนาตา* ได้ถูกนำมาตีความในรูปแบบที่หลากหลายตั้งแต่หลังจากที่โมสาร์ทเสียชีวิตไป เช่น มีการปรับเปลี่ยนความเข้มเสียงและการควบคุมลักษณะเสียงในโน้ตเรียบเรียงฉบับของฮัมเมล (Hummel edition) และการปรับเปลี่ยนของเครื่องหมายการเล่นสเลอร์ยาวในโน้ตเรียบเรียงฉบับของเอเอ็มเอ (AMA) และซี. เอฟ. พีเตอร์ (C. F. Peter) โอะกาตาจึงได้สรุปว่าสิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดการเล่นบทเพลงที่แตกต่างไปจากที่โมสาร์ทต้องการ โดยเฉพาะในช่วงศตวรรษที่ 19 และช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ที่การเล่นบทเพลงของโมสาร์ทแตกต่างไปจากสิ่งที่โมสาร์ทคาดหวังให้เล่นออกมาอย่างมาก จึงทำให้ผู้คนเริ่มตระหนักถึงความสำคัญของการเล่นในแบบฉบับที่โมสาร์ทต้องการและค้นหาว่าการเล่นแบบใดกันแน่เป็นสิ่งที่โมสาร์ทปรารถนาให้บทเพลงนี้ถูกเล่นออกมา จึงทำให้มีโน้ตฉบับดั้งเดิม (Urtext edition) เริ่มถูกเผยแพร่ออกมาและนักเปียโนได้นำมาใช้ในการเล่นมากขึ้น

นอกจากนี้ โอะกาตายังให้ข้อสรุปอีกว่า นักเปียโนที่ต้องการเล่นบทเพลงให้ทั้งเสียงและการแสดงอารมณ์ออกมาใกล้เคียงกับสิ่งที่โมสาร์ทต้องการมากที่สุด มี 2 ปัจจัยที่ควรคำนึง

นั่นคือปัจจัยภายนอก ได้แก่ เครื่องดนตรี ขนาดของหอแสดงดนตรี และอื่นๆ เป็นต้น และปัจจัยภายใน ได้แก่ การตีความและวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดง โดยการเล่นบทเพลงลงบนเปียโนแบบเดียวกับช่วงที่โมสาร์ทใช้และเล่นในห้องขนาดที่เหมาะสม เป็นสิ่งสำคัญในการทำให้ได้เสียงออกมาใกล้เคียงกับสิ่งที่โมสาร์ทต้องการมากที่สุด โดยเฉพาะในเรื่องการควบคุมลักษณะเสียง อย่างไรก็ตามเปียโนยุคสมัยใหม่ก็สามารถเล่นออกมาให้ได้ใกล้เคียงกับสิ่งที่โมสาร์ทต้องการได้เช่นกัน เช่น เมื่อมีการควบคุมการใช้เพเดิลอย่างระมัดระวัง ถึงแม้ว่าโมสาร์ทจะใช้เพเดิลขณะทำการแสดงผลงานประพันธ์ของเขา แต่จุดประสงค์ของการใช้เพเดิลในช่วงดนตรียุคศตวรรษที่ 18 เป็นการใช้เพื่อสร้างสีสันของเสียงและเสียงประสาน แตกต่างในช่วงดนตรียุคศตวรรษที่ 19 ซึ่งมีการใช้เพเดิลเพื่อช่วยส่งเสริมให้ประโยคยาวขึ้น ขยายเสียงให้ยาวออกไป หรือสร้างเสียงกังวานให้ยิ่งใหญ่มากขึ้น

3) วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกเรื่อง การแสดงดนตรียุคคลาสสิกบนเปียโนสมัยใหม่ เขียนโดยเพโทรส์ มอสโคส (Moschos, 2006) วิทยานิพนธ์นี้นำเสนอเรื่องความแตกต่างระหว่างเปียโนสมัยก่อนและเปียโนสมัยใหม่ และมุ่งเน้นศึกษาแง่มุมวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดงของดนตรี ได้แก่ ความสัมพันธ์ของการควบคุมลักษณะเสียง ความเข้มเสียง การใช้เพเดิล และสีสันเสียง ซึ่งเป็นเรื่องที่ท้าทายเมื่อต้องเล่นเทคนิคเหล่านี้ของบทเพลงยุคคลาสสิกลงบนเปียโนสมัยใหม่ อีกทั้งยังวิเคราะห์และอธิบายว่าเทคนิคต่างๆ ที่ปรากฏในบทเพลงยุคคลาสสิกจะเปลี่ยนไปอย่างไรเมื่อเล่นบนเปียโนสมัยใหม่

มอสโคสอธิบายว่าเปียโนสมัยใหม่ถูกพัฒนาและปรับเปลี่ยนจากเปียโนสมัยก่อนอย่างมากโดยเฉพาะในช่วงศตวรรษที่ 19 ยกตัวอย่างเช่น คีย์ของเปียโนสมัยใหม่มีน้ำหนักมากกว่าความลึกของการกดคีย์มากกว่า ความหนาของสาย (String) มีขนาดหนามากกว่าและยังมีการขึงสายข้างในให้ไขว้กันต่างจากเดิมที่ขึงสายเป็นเส้นตรง ค้อนขนาดใหญ่มากกว่า และวัสดุของแผ่นก้องเสียง (Soundboard) เปลี่ยนเป็นโลหะ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ทำให้เสียงของเปียโนยุคศตวรรษที่ 18 และเปียโนตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 จนถึงในปัจจุบันแตกต่างกันอย่างมาก เปียโนสมัยใหม่มีช่วงของความเข้มเสียงที่กว้างตั้งแต่ความเข้มเสียงเบามาก (Pianissimo) จนถึงความเข้มเสียงดังมากมาก (Fortississimo) ในขณะที่เปียโนสมัยเก่ามีข้อจำกัดในเรื่องความเข้มเสียง นอกจากนี้ แผ่นก้องเสียงที่ทำจากไม้ สายที่บางกว่า และค้อนที่เล็กและเบากว่า ทำให้เมื่อเล่นเสียงดังของเปียโนสมัยเก่าเทียบเท่าได้เพียงเสียงดังปานกลางบนเปียโนสมัยใหม่ (Moschos, 2006, p.20)

อย่างไรก็ตามมอสโคสได้ยกประเด็นขึ้นว่า “นักเปียโนสมัยใหม่จำเป็นต้องลดความเข้มเสียงให้เป็นดังปานกลางเมื่อพบความเข้มเสียงดังในบทเพลงยุคคลาสสิกหรือไม่” ซึ่งเขาได้ให้แง่คิดว่าการตีความการเล่นความเข้มเสียงของบทเพลงยุคคลาสสิกบนเปียโนสมัยใหม่ ต้องคำนึงในด้านบริบทอื่นๆ ด้วย ยกตัวอย่างเช่น เมื่อต้องเล่นท่อนที่ 3 ของบทเพลงเปียโนคอนแชร์โต เควี. 488 ของโมสาร์ท ซึ่งโน้ตเพลงระบุไว้ว่าให้เล่นด้วยความเข้มเสียงแบบดัง ในหอแสดงดนตรีที่มีที่นั่ง 3000 ที่และยังต้องเล่นกับวงซิมโฟนีออร์เคสตราสมัยใหม่ คงไม่สามารถเล่นตอนต้นของท่อนที่ 3 ของบทเพลงนี้ ให้เป็นความเข้มเสียงแบบดังปานกลางได้ ดังนั้น สิ่งที่ท้าทายสำหรับนักเปียโนในปัจจุบันเมื่อต้องเล่นบทเพลงยุคคลาสสิก คือการเล่นความเข้มเสียงของบทเพลงยุคคลาสสิกบนเปียโนสมัยใหม่ให้ออกมาได้อย่างเหมาะสมโดยคำนึงถึงบริบทแวดล้อมต่างๆ (Moschos, 2006, pp. 65-66)

มอสโคสได้ให้มุมมองที่น่าสนใจเกี่ยวกับการบรรเลงบทเพลงจากยุคก่อน เขาได้อธิบายว่าเมื่อนักเปียโนต้องแสดงเดี่ยวเปียโนโดยมีบทเพลงจากหลากหลายยุคสมัยในการแสดงครั้งเดียวกัน และต้องเลือกเปียโนเพียงตัวเดียวในการแสดง เปียโนสมัยใหม่เป็นสิ่งที่ตอบโจทย์ได้มากที่สุด ดังนั้น สิ่งที่นักเปียโนสามารถทำได้เมื่อต้องเล่นบทเพลงยุคคลาสสิกลงบนเปียโนสมัยใหม่ คือต้องพยายามรักษาลีลาของบทเพลง และถ่ายทอดดนตรีในยุคคลาสสิกลงบนเปียโนปัจจุบัน ให้มีเสียงที่ใกล้เคียงกันกับเสียงในเปียโนสมัยก่อนให้ได้มากเท่าที่จะเป็นไปได้ ซึ่งมาจากการที่นักเปียโนได้อ่านโน้ตเพลง วิเคราะห์ ฟัง และปรับเปลี่ยนวิธีการเล่นเทคนิคต่างๆ ของบทเพลงนั้น (Moschos, 2006, p. 136)

4) วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกเรื่อง การวิเคราะห์การแสดงของบทเพลง*แฟนตาซีในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 475 และบทเพลง *โซนาตา ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ของโมสาร์ท เขียนโดยเคยัง อา มุน เขาได้อธิบายไว้ว่าช่วงที่โมสาร์ทประพันธ์บทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* เป็นช่วงที่เขาทำงานเป็นนักเปียโนและนักประพันธ์เพลงอิสระ รายได้หลักของเขามาจากการสอนและเล่นดนตรี จึงอาจเป็นไปได้ว่าเหตุผลที่เขาประพันธ์เพลงนี้อาจใช้เพื่อเป็นสื่อการสอน (Mun, 2013, pp. 39-40) และจากผลการศึกษาของมุน เขาอธิบายว่าบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ประกอบด้วย 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 มอลโตอัลเลโกร (Molto Allegro) ท่อนที่ 2 อะดาโจ (Adagio) และท่อนที่ 3 อัลเลโกรอัซซายิ (Allegro assai) โดยมีรายละเอียดสังคีตลักษณ์ของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ในแต่ละท่อนสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 2.1 สรุปโครงสร้างสังคีตลักษณ์บทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ท่อนที่ 1 หรือท่อนมอลโตอัลเลโกร

สังคีตลักษณ์โซนาตา		ห้องที่	กุญแจเสียง	ลักษณะเด่น
ตอนนำเสนอ (ห้องที่ 1-74)	ทำนองหลักที่ 1	1-18	Cm	-การดำเนินทำนองหรือเสียงประสานแบบโครมาติก -เสียงดังและเบาแตกต่างอย่างชัดเจน
	ช่วงเชื่อม	19-35	Cm	
	ทำนองหลักที่ 2	36-50	E♭-Cm	
	ช่วงเชื่อม	51-58		
	ทำนองหลักจบ (Closing Theme)	59-74		
ตอนพัฒนา (ห้องที่ 75-99)	ทำนองแปรจากทำนองหลักที่ 1	75-94	Fm	-เทคนิคลีลาสอดประสานแนวทำนอง
	ช่วงเชื่อมกลับ	95-99	Fm-Cm	
ตอนย้อนความ (ห้องที่ 100-175)	ทำนองหลักที่ 1	100-117	Cm	-รูปแบบซ้ำๆ -ใช้คอร์ดยืม -เคเดนซ์ที่หนักแน่น
	ช่วงเชื่อม	118-130		
	ทำนองหลักที่ 2	131-148		
	ช่วงเชื่อม	149-154		
	ทำนองหลักจบ	155-175		
โคดา		176-185		

ที่มา: Mun, 2013, p. 47

ท่อนแรกใช้สังคีตลักษณ์โซนาตาอัลเลโกรโดยมีตอนพัฒนาที่เล่นอย่างรวดเร็ว บทเพลงประกอบด้วยตอนนำเสนอ (ห้องที่ 1-74) ตอนพัฒนา (ห้องที่ 75-99) ตอนย้อนความ (ห้องที่ 100-175) และโคดา 176-185 (Mun, 2013, p. 47) โดยจบท่อนแรกของบทเพลงโซนาตาด้วยเสียงเบาซึ่งแตกต่างจากตอนเริ่มต้นของเพลงที่เริ่มต้นด้วยเสียงดังและหนักแน่น (Mun, 2013, p. 57)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 2.2 สรุปโครงสร้างสังคีตลักษณ์ของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ท่อนที่ 2 หรือท่อนอะดาโจ

สังคีตลักษณ์รอนโด	ห้องที่	กุญแจเสียง
A	1-7	E♭
B	8-17	B♭
A’	18-23	E♭
C	24-31	A♭
C’	32-40	G♭ - E♭
A’’	41-53	E♭
โคดา	54-57	E♭

ที่มา: Mun, 2013, p. 57

ท่อนอะดาโจใช้สังคีตลักษณ์รอนโด และพบการประดับโน้ต (Ornamentation) ที่เข้มข้นและหลากหลายแห่งในบทเพลง ซึ่งโน้ตประดับที่เข้มข้นนี้ช่วยเพิ่มความแตกต่างให้กับความเข้มเสียง (Mun, 2013, p. 57) บริเวณตอนจบของท่อนอะดาโจใช้การดำเนินคอร์ด V^7-I พร้อมทั้งมีการเพิ่มความแตกต่างของความเข้มเสียง และมีการใช้รูปแบบที่ซ้ำๆ (Mun, 2013, p. 64)

ตารางที่ 2.3 สรุปโครงสร้างสังคีตลักษณ์ของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ท่อนที่ 3 หรือท่อนอัลเลโกรอัซซายิ

สังคีตลักษณ์รอนโด		ห้องที่	กุญแจเสียง	ลักษณะเด่น
ตอนหลัก	ตอนย่อย			
A	a	1-16	Cm	- ทำนองหลักแรก -จังหวะขัด
	b	17-45		-ความแตกต่างระหว่างโมทีฟ -ช่วงเชื่อมที่ฉับพลัน
B	c	46-73	E♭	-ทำนองหลักที่ 2 -โครมาติก -แนวบรรเลงประกอบแบบคอร์ดแตก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 2.3 สรุปโครงสร้างสังคีตลักษณ์ของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ท่อนที่ 3 หรือท่อนอัลเลโกรอัซซายิ (ต่อ)

สังคีตลักษณ์รอนโด		ห้องที่	กุญแจเสียง	ลักษณะเด่น
ตอนหลัก	ตอนย่อย			
B	d	74-102	E♭	-ช่วงเชื่อมที่ฉับพลัน -ความแตกต่างระหว่างโมทีฟที่เข้มข้น -การเล่นข้ามมือ
A’	a’	103-145	Cm	คล้ายกันกับในตอนย่อย a ของตอนหลัก A
	b’	146-166	Fm-Gm	การเปลี่ยนคีย์
B’	c	167-196	Cm	การดำเนินคอร์ดเหมือนตอนย่อย c ของตอนหลัก B
	d	197-220		คล้ายกันกับตอนย่อย d ของตอน B
A’’	a’	221-248	Cm	คอร์ดเปลี่ยนอย่างกระทันหัน
	b’	249-286		คล้ายกันกับในตอนย่อย b ของตอนหลัก A
โคดา		287-318	Cm	-การเล่นข้ามมือ

ที่มา: Mun, 2013, p. 65

ท่อนอัลเลโกรอัซซายิใช้สังคีตลักษณ์รอนโด นั่นคือ A-B-A^1-B^1-A^2-โคดา ซึ่งพบการใช้ทรัยแอดเป็นพื้นหลังให้กับทำนองเพลงที่เป็นจังหวะขัด เทคนิคที่ท้าทายของท่อนนี้คือช่วงของโน้ตที่กว้างและการเล่นแบบสลับมือ โดยตอนหลัก A สามารถแบ่งเป็นตอนย่อย a และตอนย่อย b ซึ่งพบจังหวะขัดมือขวา และพบการใช้คอร์ดยืมหลายแห่ง ซึ่งมีการใช้คอร์ดยืมในตอนหลัก A นี้มากกว่าท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* (Mun, 2013, pp. 65-66)

รายละเอียดสังคีตลักษณ์ของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ของมุนข้างต้น เขาได้อธิบายทั้งสังคีตลักษณ์และลักษณะเด่นในแต่ละท่อนของบทเพลงไว้ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นแนวทางที่ดีสำหรับการตีความตามประเด็นที่ได้ตั้งวัตถุประสงค์ไว้ของงานวิจัยนี้

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้ง 4 เรื่องข้างต้น สรุปได้ว่า ฮัดสันให้มุมมองเรื่องประโยคเพลงของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* โอะกาตาอธิบายเกี่ยวกับวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดงของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* มอสโคสได้นำเสนอเรื่องความแตกต่างระหว่างเปียโนสมัยก่อนและเปียโนสมัยใหม่ และให้วิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดงเมื่อเล่นบทเพลงคลาสสิกบนเปียโนสมัยใหม่ สุดท้ายมุนวิเคราะห์และให้รายละเอียดของสังคีตลักษณ์บทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ซึ่งผู้วิจัยเล็งเห็นว่างานวิจัยทั้ง 4 เรื่องนี้มีแง่คิดที่ดีซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการวิจัยนี้ ทั้งเรื่องการตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง รวมถึงเรื่องการฝึกซ้อมบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14*

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การศึกษา*โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท มีจุดมุ่งหมายเพื่อตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง และเพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง ผู้วิจัยดำเนินงานวิจัยตามลำดับ เริ่มจากการเก็บรวบรวมข้อมูล นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ข้อมูล และสุดท้ายคือนำเสนอข้อมูล โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* โดยข้อมูลนั้นมาจากแหล่งที่มาต่างๆ ได้แก่ ตำรา หนังสือ บทความวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง อีกทั้งยังเก็บข้อมูล จากฐานข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ เช่น ฐานข้อมูลวารสารอิเล็กทรอนิกส์กลางของประเทศไทย สืบค้นจากเว็บไซต์ www.tci-thaijo.org และฐานข้อมูลโปรเควสท์ (Proquest) เป็นฐานข้อมูลที่รวบรวมวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาโทและวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาเอกจากสถาบันการศึกษาที่มีชื่อเสียงในหลากหลายประเทศ เป็นต้น โดยพิจารณาการเก็บข้อมูลจากฐานข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือ ซึ่งประเด็นที่เก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ ข้อมูลที่เกี่ยวกับการตีความเทคนิคการบรรเลงและหลักในการฝึกซ้อมเปียโน ข้อมูลที่เกี่ยวกับบริบทของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 และข้อมูลของงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยใช้โน้ตเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* จากหนังสือ Mozart: Nineteen Sonatas for the Piano, Book 2 โดยมีริชาร์ด เอปสไตน (Richard Epstein) เป็นบรรณาธิการ จากสำนักพิมพ์เชอร์เมอร์ ตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ. 1986

3.2 ขั้นตอนการทำวิจัย

หลังจากขั้นตอนการเก็บข้อมูล ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาต่อโดยการนำข้อมูลที่ได้รวบรวมไว้เบื้องต้น มาวิเคราะห์เพื่อใช้สำหรับการตีความและการฝึกซ้อมบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* โดยแบ่งเป็นขั้นตอนดังนี้

1) ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง ได้แก่ ลักษณะดนตรียุคคลาสสิก ประวัติและลักษณะดนตรีของโมสาร์ท การตีความและวิเคราะห์บทเพลง เทคนิคการบรรเลงเปียโน การฝึกซ้อมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2) นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาใช้วิเคราะห์เพื่อให้ได้วิธีการบรรเลงที่เหมาะสมและให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์และขอบเขตงานวิจัย

3) ตีความและวิเคราะห์บทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14*

4) ฝึกซ้อมเปียโนโดยนำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวม ตีความ และวิเคราะห์ไว้ มาปรับใช้เป็นแนวทางในการบรรเลงเปียโน

5) สังเกตข้อบกพร่องและปัญหาที่เกิดขึ้นในระหว่างการฝึกซ้อมและการบรรเลง รวมทั้งหาแนวทางแก้ไขข้อบกพร่องและปัญหาที่เกิดขึ้นนั้น เพื่อให้การฝึกซ้อมมีคุณภาพและเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัย

3.3 ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลและนำมาวิเคราะห์ ให้ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัยที่ได้กำหนดไว้ ซึ่งมีวิธีการดังนี้

1) นำข้อมูลต่างๆ ที่ได้รวบรวมทั้งหมดมาเรียบเรียงให้เป็นระบบ และจัดลำดับข้อมูลอย่างเป็นขั้นตอน

2) ตรวจสอบข้อมูลให้มีความถูกต้องครบถ้วนตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของการทำวิจัย

3) วิเคราะห์ข้อมูลให้ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตที่ต้องการศึกษา โดยแบ่งเป็น 2 ประเด็น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

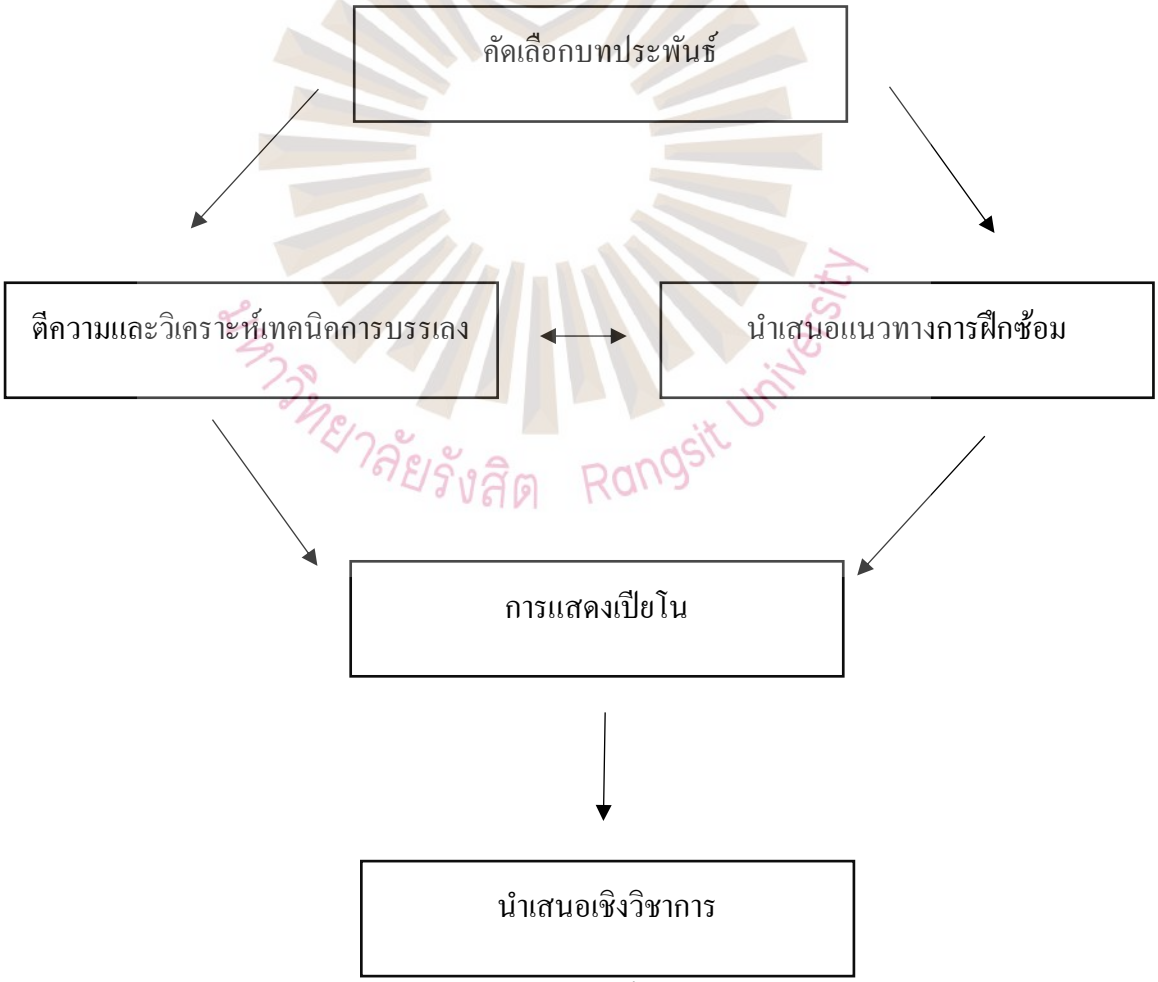
(1) การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ประเด็นที่วิเคราะห์ ได้แก่ การนำเสนอแนวทำนองเพลง โน้ตประดับ การควบคุมลักษณะเสียง ความเข้มเสียง การเลือกใช้นิ้ว และการใช้เพเดิล

(2) การนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14*

4) สรุปและอภิปรายผลการวิเคราะห์ข้อมูล พร้อมทั้งเตรียมนำเสนอผลงานวิจัยทั้งเชิงวิชาการและนำออกแสดง

3.4 กรอบแนวคิดงานวิจัย

จากการพิจารณาขั้นตอนข้างต้นทั้งหมด ผู้วิจัยได้นำมาสร้างกรอบแนวคิดและขั้นตอนการดำเนินงานวิจัยของการศึกษาบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท ได้ดังนี้



รูปที่ 3.1 กรอบแนวคิดและกรอบขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย

3.5 การนำเสนอข้อมูล

การวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยที่มุ่งเน้นศึกษาวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อใช้ในการแสดงและการซ้อม ผู้วิจัยได้เผยแพร่ผลงานออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่

1) การแสดงเปียโนประกอบการบรรยายในระดับปริญญาโท (Graduate Piano Lecture Recital) ณ ห้อง 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ในวันที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2561 เวลา 13:00 น.

2) การเขียนอธิบายเชิงวิชาการในวิทยานิพนธ์ นำเสนอเกี่ยวกับแนวทางการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14*

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัย ซึ่งประกอบด้วยการตีความและการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง โดยอธิบายออกเป็น 6 ประเด็นหลัก ได้แก่ การนำเสนอแนวทำนองเพลง โน้ตประดับ การเลือกใช้นิ้ว ความเข้มเสียง การควบคุมลักษณะเสียง และการใช้เพเดิล พร้อมทั้งผู้วิจัยยังได้นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง

4.1 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงในท่อนที่ 1

จากคำอธิบายของมุน ซึ่งได้อธิบายไว้ในบทที่ 2 สามารถสรุปได้ว่าสังคีตลักษณ์ของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ท่อน 1 มอลโตอัลเลโกรนี้ มีความยาวทั้งหมด 185 ห้อง บทเพลงอยู่ในอัตราจังหวะ 2/2 ใช้สังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) โดยตอนนำเสนอ (Exposition) สามารถแบ่งย่อยออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกทำนองหลักหรือทำนองหลักที่ 1 อยู่ในกุญแจเสียงหลักซีไมเนอร์ ต่อมาทำนองหลักที่ 2 โดยมีการเปลี่ยนกุญแจเป็นกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ และเข้าสู่ตอนพัฒนา (Development) ห้องที่ 75 ในกุญแจเสียงเอฟไมเนอร์ ซึ่งทั้งกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ และกุญแจเสียงเอฟไมเนอร์เป็นกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์แบบกุญแจเสียงใกล้เคียง (Closely Related Key) กับกุญแจเสียงหลักของบทเพลง ต่อด้วยตอนย้อนความ (Recapitulation) ห้องที่ 100 ซึ่งปรากฏทำนองหลักที่ 1 และทำนองหลักที่ 2 ในกุญแจเสียงโทนิก และตอนท้ายจบด้วยโคดาหรือช่วงหางเพลงห้องที่ 176

ลักษณะที่สำคัญของตอนนำเสนอ คือมีความเข้มเสียงที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน พบการดำเนินเสียงประสานแบบโครมาติกบางครั้ง และยังมีการสลับเล่นแนวทำนองบนมือขวาและมือซ้าย ต่อมาลักษณะที่สำคัญของตอนพัฒนา คือใช้เทคนิคลีลาสอดประสานแนวทำนองซึ่งเล่นพร้อมกับโมทีฟของบทเพลง อีกทั้งมีการใช้โน้ตสามพยางค์เป็นเสียงประสานเพิ่มมากขึ้น สุดท้ายลักษณะ

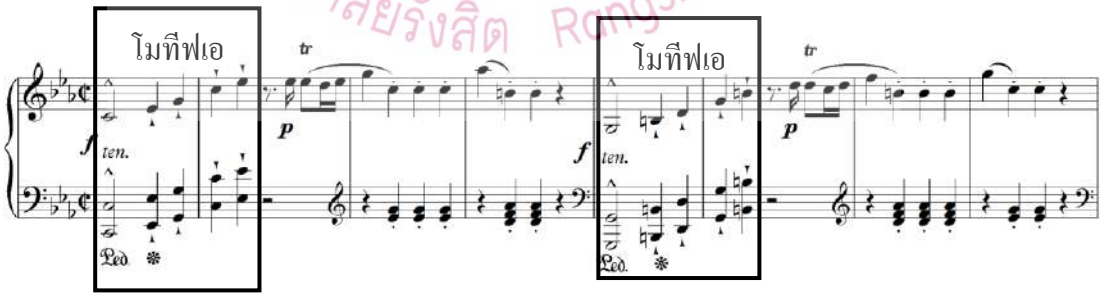
ที่สำคัญของตอนย้อนความ คือใช้คอร์ดยืมและเคเดนซ์ที่หนักแน่น และตอนโคดามีโน้ตสามพยางค์โดยเกือบตลอดทั้งตอน

4.1.1 ตอนนำเสนอ

ตอนนำเสนอประกอบด้วยทำนองหลักสำคัญ 2 ทำนอง เสริมด้วยช่วงเชื่อม และทำนองหลักจบหรือช่วงจบท่อน (Closing Theme)

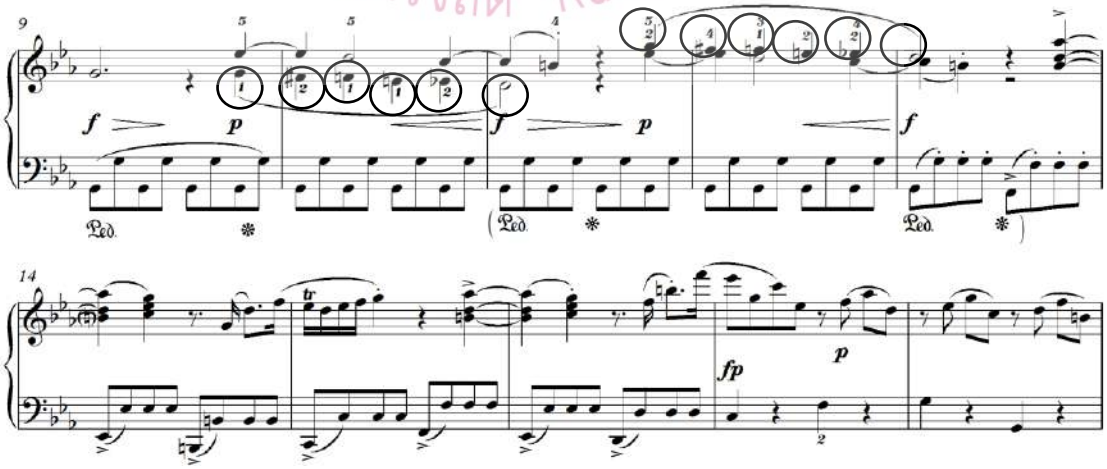
1) ทำนองหลักที่ 1

ทำนองหลักที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-18 ของตอนนำเสนอ และพบทำนองหลักที่ 1 อีกครั้งห้องที่ 100-117 ของตอนย้อนความ ช่วงเริ่มของทำนองหลักที่ 1 มีลักษณะเป็นโน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio) ไล่ขึ้น ผู้วิจัยขอระบุโมทีฟนี้ชื่อว่า โมทีฟเอ ซึ่งโมทีฟเอนี้ปรากฏอยู่ตลอดท่อนที่ 1 โดยใช้วิธีปรับระดับเสียงของโมทีฟให้ต่างออกไป (ตัวอย่างที่ 4.1) บริเวณกลางทำนองหลักที่ 1 มีแนวทำนองซ้อนกัน 2 แนวบนมือขวา เสียงประสานมือซ้ายเป็นโน้ตเพเดิล จบทำนองหลักที่ 1 บริเวณ 2 ห้องท้ายมีการใช้โน้ตอาร์เปโจรูปแบบที่แตกต่างจากโมทีฟเอบนมือขวา

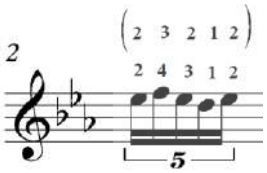
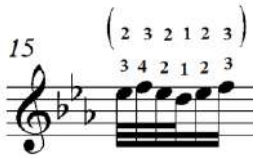
ตัวอย่างที่ 4.1 โมทีฟเอ ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-8

จากตัวอย่างที่ 4.1 ทำนองหลักที่ 1 เริ่มต้นด้วยโมทีฟหลักหรือโมทีฟเอมีความเข้ม เสียงดัง และพบโมทีฟเออีกครั้งห้องที่ 5 ปรับไปเล่นบนโดมินันท์ โน้ตตัวแรกของโมทีฟเอเป็นโน้ตตัวขาว มีเครื่องหมายกำกับให้เล่นแบบเทนูโต (Tenuto) หรือเล่นแบบหน่วงไว้ ยืดไว้ และเล่นให้เต็มค่าตัวโน้ต มีการใช้เพเดิลเพื่อช่วยในการเล่นเทนูโตได้ง่ายขึ้นทำให้โน้ตตัวขาวสามารถ

เล่นได้เต็มค่ามากขึ้นและสามารถเล่นเชื่อมโน้ตตัวถัดไปได้สะดวก อีกทั้งการใช้เพเดิลตรงนี้ยังช่วยให้เสียงมีความกังวานมากขึ้น ทุกครั้งที่พบโมทีฟเอจะใช้เพเดิลแบบนี้โดยตลอด ต่อมาปล่อยเพเดิลก่อนเล่นโน้ตตัวดำ เล่นแบบสตักกาติสสิโม (Staccatissimo) ควรเล่นให้สั้นและคมชัดกว่าสตักกาโต หลังจบโมทีฟเอห้องที่ 2 แนวทำนองเปลี่ยนไป มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นและแบบข้ามขั้น อีกทั้งยังเปลี่ยนไปเล่นความเข้มเสียงเบา ซึ่งการเล่นความเข้มเสียงดังไปเบาต่อกันควรระวังว่าความเข้มเสียงดังอาจกลบโน้ตเสียงเบาตัวหลัง อย่างไรก็ตาม ตรงนี้แนวทำนองบนมือขวามีเครื่องหมายหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดคั่นก่อนเล่นความเข้มเสียงเบาในห้องที่ 2 ซึ่งเสียงหยุดสามารถช่วยลดความเข้มเสียงดังของโมทีฟเอให้จางหายไป ทำให้เล่นความเข้มเสียงเบาได้ชัดเจนมากขึ้น จากนั้นห้องที่ 5-8 มีลักษณะเดียวกันกับห้องที่ 1-4

ระหว่างห้องที่ 10-13 ขณะที่มือซ้ายเล่นโน้ตเพเดิล มือขวามีแนวทำนอง 2 แนว โดยแนวทำนองสำคัญอยู่ที่การเคลื่อนที่ของโน้ตโครมาติก จึงควรเล่นออกมาให้ชัดเจน ซึ่งบริเวณนี้ควรระวังการใช้นิ้ว 4-5 เนื่องจากมีความแข็งแรงน้อยกว่านิ้วอื่น ดังนั้น ควรใช้วิธีเอียงข้อมือไปทางด้านขวาเล็กน้อยเพื่อช่วยให้บรรเลงง่ายขึ้น นอกจากนี้ โน้ตเพลงจากต้นฉบับระบุการใช้เพเดิลไว้แค่ห้องที่ 9 แต่ผู้วิจัยใช้เพเดิลเพิ่มอีก 2 ครั้ง ได้แก่ ห้องที่ 10-11 และห้องที่ 12-13 เนื่องด้วยผู้วิจัยใช้เพเดิลเพื่อช่วยให้เสียงมีความก้องกังวานและเสริมให้มีพลังมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อพบเครื่องหมายกำหนดให้เล่นดัง (ตัวอย่างที่ 4.2)

ตัวอย่างที่ 4.2 แนวทำนองโครมาติกและการใช้เพเดิล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 9-18

จะเห็นได้ว่าห้องที่ 9-18 ลักษณะเด่นคือ การเล่นความเข้มเสียงดังและเบาสลับกันไปมาอย่างชัดเจน และมีการเปลี่ยนความเข้มเสียงดังและเบาสลับกันถี่มากกว่าในบริเวณต้นเพลง ห้องที่ 1-8 เริ่มต้นห้องที่ 9 ด้วยความเข้มเสียงดัง ต่อมาโน้ตบริเวณที่เป็นโครมาติกถึงแม้ว่าเป็นโครมาติกที่ไล่ลง ซึ่งโดยปกติโน้ตเคลื่อนที่ไล่ลงมักเล่นเสียงเบาลง แต่บริเวณนี้กลับเปลี่ยนมาเล่นเสียงเบาและค่อยๆ ดังขึ้นจนถึงดัง และเล่นสลับเบา-ดังกันไป บริเวณที่พบแนวทำนองแบบคอร์ดแท่ง (ห้องที่ 13-16) เล่นด้วยความเข้มเสียงดัง และยังมีการใช้การเล่นเน้นทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน ทำให้เสียงบริเวณนี้รู้สึกหนักแน่น ต่อมาจบท่อนนี้ด้วยการเปลี่ยนไปเล่นเสียงเบาทันทีในส่วนท้าย โดยห้องที่ 17 พบเครื่องหมายดังแล้วเบาทันที (Fortepiano) บนโน้ตอาร์เปโจ ผู้วิจัยเล่นดังบนโน้ต E ตัวแรกและเบาบนโน้ตตัวถัดไป (ตัวอย่างที่ 4.2)

ทำนองหลักที่ 1 มีทริลทั้งหมด 3 ครั้ง โน้ตต้นฉบับได้เขียนแนะนำวิธีการเลือกใช้นิ้วของการเล่นทริลไว้ อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้เลือกใช้นิ้วแตกต่างจากโน้ตต้นฉบับ 2 ครั้ง (ตัวอย่างที่ 4.3) ได้แก่ ห้องที่ 2 และห้องที่ 15 เนื่องด้วยผู้วิจัยเล็งเห็นว่า การเลือกใช้นิ้วของผู้วิจัย (สังเกตตัวเลขในวงเล็บ) ช่วยส่งเสริมให้เล่นทริลออกมาได้ง่ายให้เสียงคมชัดและเล่นความยาวของโน้ตได้เท่ากันมากกว่า โดยห้องที่ 2 โน้ตเพลงจากต้นฉบับได้ใช้นิ้ว 2 4 3 1 2 แต่ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้ว 2 3 2 1 2 และห้องที่ 15 โน้ตต้นฉบับใช้นิ้ว 3 4 2 1 2 3 แต่ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้ว 2 3 2 1 2 3

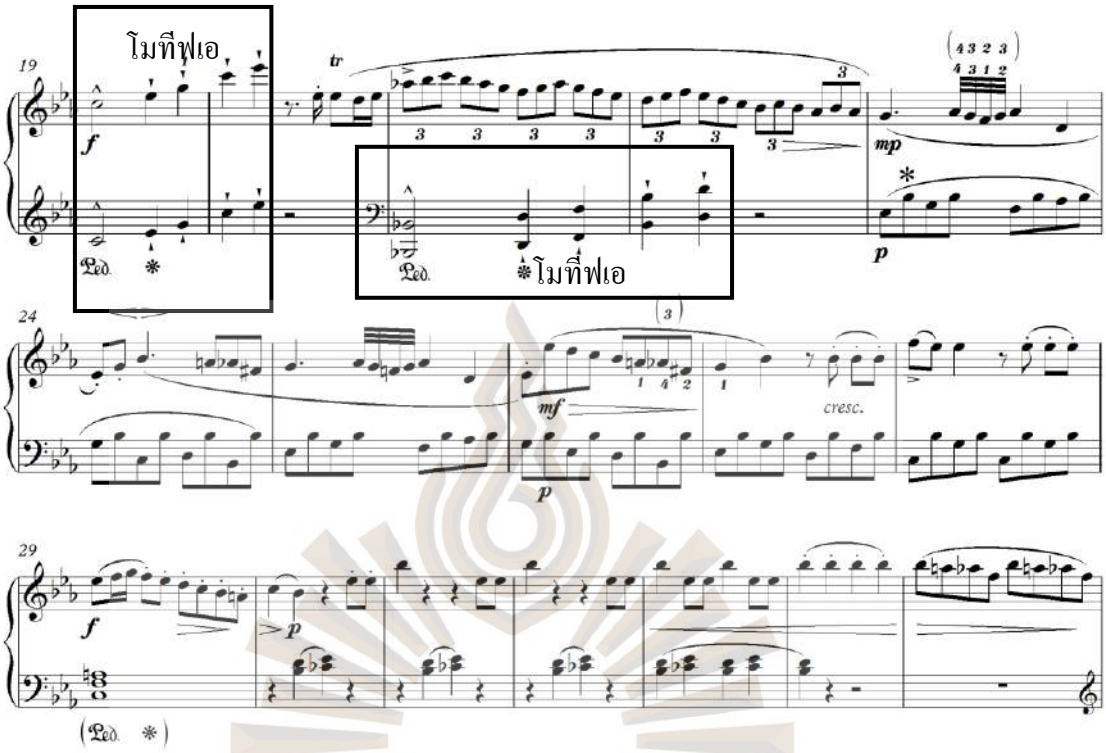
ตัวอย่างที่ 4.3 การเลือกใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 2 และ 15

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) ช่วงเชื่อม 1

เริ่มต้นช่วงเชื่อมด้วยโมทีฟเอห้องที่ 19-20 เล่นด้วยด้วยความเข้มเสียงดัง ต่อมาห้องที่ 21-22 โมทีฟเอได้ถูกทดเสียงและเล่นในช่วงเสียงที่ต่ำลงบนมือซ้าย ส่วนเสียงประสานบนมือขวาพบโน้ตสามพยางค์เป็นเทคนิคลีลาสอดประสานแนวทำนอง และมีลักษณะเคลื่อนที่ต่ำลง สามารถเล่นโน้ตสามพยางค์ให้เบาลงทีละน้อยตามลักษณะการเคลื่อนที่ต่ำลงของโน้ต ซึ่งทำให้สามารถเล่นเสียงดังบนโมทีฟเอได้ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.4) ต่อมาช่วงเชื่อมตั้งแต่ห้องที่ 23-35 บริเวณนี้บทเพลงให้ความรู้สึกเบาบางและผ่อนคลายมากกว่าส่วนแรก โดยมีการเปลี่ยนมาเล่นความเข้มเสียงเบาปานกลางจนถึงดังปานกลางเป็นครั้งแรก มีบริเวณที่ต้องเล่นดังแค่ห้องที่ 29 จากนั้นจบช่วงเชื่อมลงด้วยเสียงเบา แนวทำนองพบโน้ตที่เล่นด้วยสตักกาโตมากขึ้น โดยใช้บนโน้ตอาร์เปโจห้องที่ 24 และโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเคลื่อนที่ไล่ลงห้องที่ 29 ซึ่งให้ความรู้สึกสนุกสนานเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลงไป

ห้องที่ 23-28 เสียงประสานมี 2 แนว แนวบนมีโน้ต B♭ เป็นโน้ตเพเดิล (ตัวอย่างที่ 4.4 โน้ตใต้เครื่องหมาย*) บนจังหวะเบา สามารถเล่นโน้ตเพเดิลให้มีเสียงเบา และเล่นโน้ตแนวล่างบนจังหวะที่ 1 2 3 และ 4 ให้มีเสียงดังมากกว่า เช่น ห้องที่ 23 สามารถเล่นโน้ต E G F A… ให้ดังกว่าโน้ตเพเดิล สุดท้ายห้องที่ 30-34 มีการเล่นโต้สลับแบบกลุ่ม (Antiphonal) โดยเล่นโต้กันระหว่างกลุ่มโน้ตเสียงสูงบนมือขวากับกลุ่มโน้ตเสียงต่ำบนมือซ้ายให้มีลักษณะเหมือนการหยอกล้อ สิ้นสุดการเล่นโต้สลับแบบกลุ่มห้องที่ 35 มีเพียงแนวทำนองมือขวา

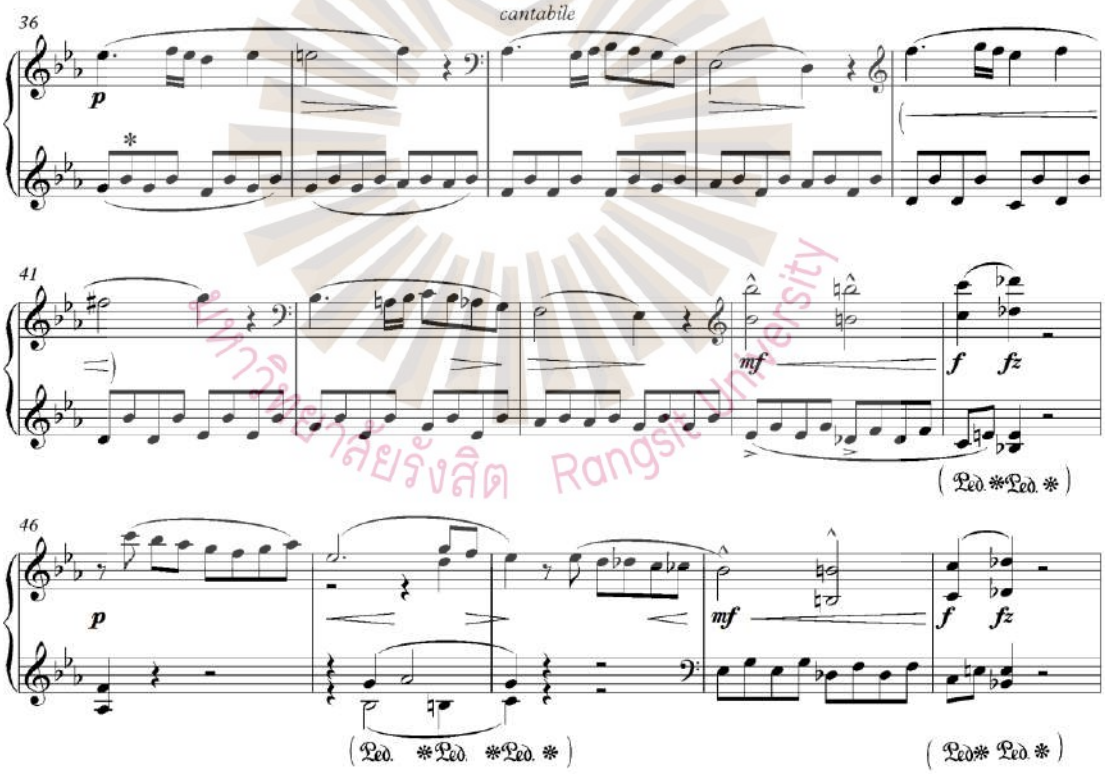
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.4 โมทีฟเอ โน้ตเพเดิล การเลือกใช้นิ้ว และการใช้เพเดิล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 19-35

<u>หมายเหตุ</u> ตัวเลขในวงเล็บเป็นนิ้วที่ผู้วิจัยเลือกใช้

ผู้วิจัยได้เปลี่ยนการใช้นิ้วต่างจากโน้ตต้นฉบับบนโน้ตเขบ็ตสามชั้นของห้องที่ 23 และ 25 จากเดิมใช้นิ้ว 4 3 1 2 เปลี่ยนเป็น 4 3 2 3 เนื่องด้วยการใช้นิ้ว 2 และ 3 ทำให้เล่นโน้ตเขบ็ตสามชั้นที่ต้องเล่นเร็วสามารถเล่นได้คล่องและสะดวกมากกว่า และห้องที่ 26 มีการเปลี่ยนการใช้นิ้วบนโน้ต A♭ จากนิ้ว 4 เป็นนิ้ว 3 ทำให้เล่นง่ายมากกว่าและสามารถเล่นโน้ตตัวถัดไปต่อได้อย่างลื่นไหล นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ใช้เพเดิลเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับ 1 ครั้งในห้องที่ 29 (ตัวอย่างที่ 4.4) โดยใช้เพเดิลเพื่อต้องการให้เสียงมีความก้องกังวานมีพลังมากขึ้น โดยบริเวณนี้เล่นด้วยความเข้มเสียงดัง มือซ้ายมีโน้ตตัวกลมเป็นคอร์ด มือขวามีแนวทำนองเคลื่อนแบบตามขั้นไล่ขึ้นและลง ซึ่งผู้วิจัยเหยียบเพเดิลบนโน้ตตัวแรกของห้องนี้พร้อมกับคอร์ดในมือซ้าย ปล่อยเพเดิลออกเมื่อโน้ตมือขวาเปลี่ยนไปเล่นสตักกาโต เพราะต้องการให้เสียงสตักกาโตออกมาคมชัด

3) ทำนองหลักที่ 2

ทำนองหลักที่ 2 ห้องที่ 36-50 ของตอนนำเสนอ และพบทำนองหลักที่ 2 อีกครั้ง ห้องที่ 131-148 ของตอนย้อนความ เริ่มต้นประโยคแรกของทำนองหลักที่ 2 ด้วยหน่วยทำนองถาม-ตอบ ห้องที่ 36-37 เป็นหน่วยทำนองถาม ต่อมาใช้เทคนิคการเล่นข้ามมือบนแนวทำนองมือขวาไปเล่นห้องที่ 38-39 เป็นหน่วยทำนองตอบ มีเครื่องหมายกำกับให้เล่นแบบคันตาบิเล ซึ่งต้องควบคุมความดังของแนวทำนองมือขวาที่เล่นช่วงเสียงต่ำให้มีความดังที่เหมาะสมและเสียงประสานมือซ้ายต้องเบากว่ามือขวา เพื่อทำให้แนวทำนองออกมาไพเราะดังเสียงขับร้องได้ บริเวณนี้บทเพลงให้ความรู้สึกที่อ่อนหวานและทำให้จินตนาการได้ถึงคน 2 คนกำลังสนทนาโต้ตอบกัน (ตัวอย่างที่ 4.5)

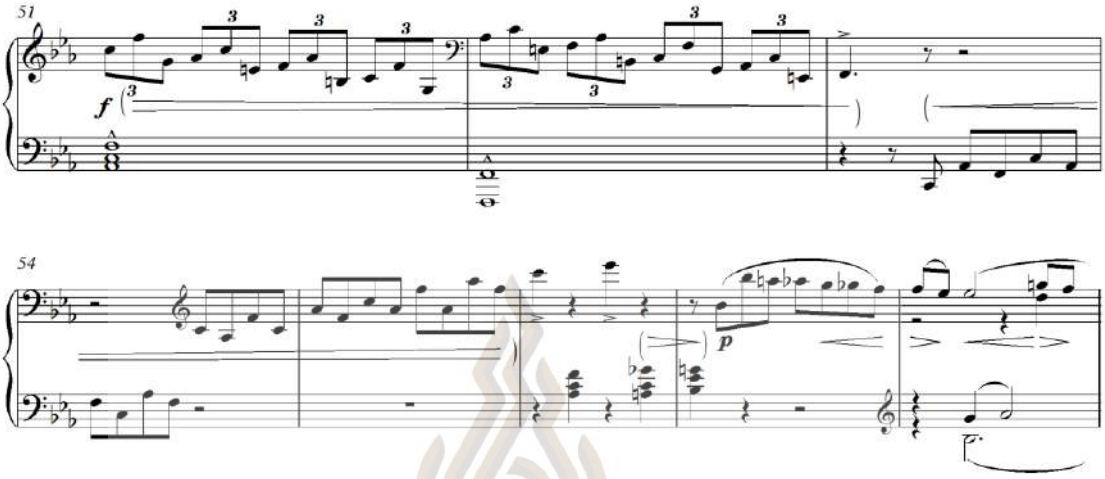
ตัวอย่างที่ 4.5 การเล่นดังขึ้นทีละน้อย และโน้ตเพเดิล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 36-50

จากนั้นประโยคต่อมา (ห้องที่ 40-43) มีลักษณะเดียวกันกับห้องที่ 36-39 ผู้วิจัยจึงพิจารณาเล่นห้องที่ 40-41 ให้มีความเข้มเสียงดังขึ้นทีละน้อย เพื่อรู้สึกแตกต่างจากประโยคก่อนหน้า ซึ่งความเข้มเสียงตรงนี้ไม่ได้ถูกระบุไว้ในโน้ตเพลงจากต้นฉบับ นอกจากนี้ ครึ่งแรกของทำนองหลักที่ 2 มีโน้ต B♭ เป็นโน้ตเพเดิล (โน้ตใต้เครื่องหมาย* ตัวอย่างที่ 4.5) บนจังหวะเบาสามารถเล่น

เสียงประสานบริเวณนี้ให้เหมือนกันกับในช่วงเชื่อม 1 นั่นคือเล่นโน้ตจังหวะตกให้เสียงดังกว่าโน้ตเพเดิลบนจังหวะเบา

ห้องที่ 44-45 บทเพลงเปลี่ยนมาให้ความรู้สึกดุดันต่างจากครึ่งแรก บริเวณนี้แนวทำนองเปลี่ยนไปเล่นโน้ตคู่แปดแบบโครมาติก และเปลี่ยนไปเล่นเสียงดังปานกลางไปดังขึ้นทีละน้อยไปดัง อีกทั้งยังมีฟอร์ทซันโด (Forzando, ***fz***) ผู้วิจัยใช้เพเดิลตรงนี้เพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับ เพื่อช่วยให้เสียงมีความกังวานและมีพลังมากยิ่งขึ้น อีกทั้งเพื่อเชื่อมเสียงทั้งแนวทำนองที่เป็นโน้ตคู่แปดโครมาติกและเสียงประสานมือซ้ายซึ่งเป็นเลกาโตให้เล่นได้ต่อเนื่องกันมากขึ้น ต่อมาห้องที่ 46-48 บทเพลงกลับมาให้ความรู้สึกที่อ่อนหวานอีกครั้ง ผู้วิจัยได้ใช้เพเดิลเพิ่มจากต้นฉบับห้องที่ 47 จนถึงห้องที่ 48 จังหวะแรก เพื่อช่วยเชื่อมเสียงประสาน 2 แนวที่เล่นเป็นเลกาโตให้เล่นได้ต่อเนื่องกันมากขึ้น จากนั้นจบทำนองหลักที่ 2 ห้องที่ 49-50 ด้วยความรู้สึกดุดัน แนวทำนองและเสียงประสานมีลักษณะเหมือนกันกับห้องที่ 44-45 (ตัวอย่างที่ 4.5)

4) ช่วงเชื่อม 2

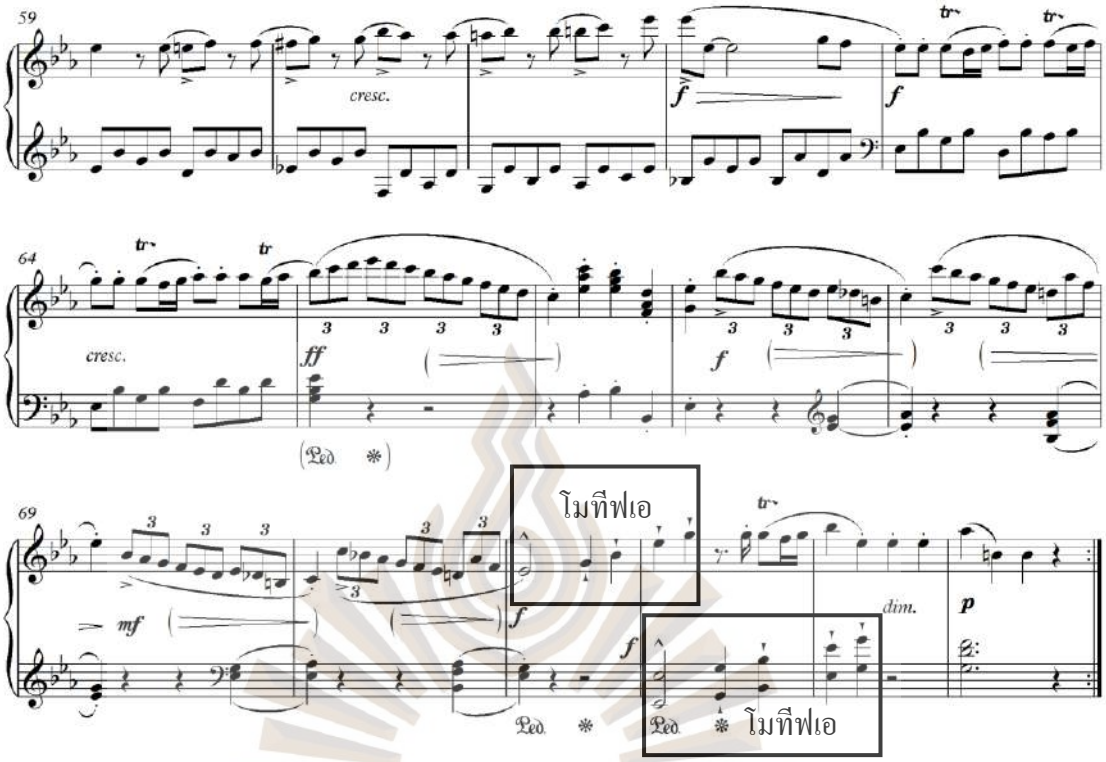
ช่วงเชื่อมห้องที่ 51-58 ส่วนใหญ่ยังคงให้ความรู้สึกดุดันและหนักแน่นต่อเนื่องจากส่วนท้ายของทำนองหลักที่ 2 ผู้วิจัยเล่นความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับห้องที่ 51-55 โดยเล่นเบาลงทีละน้อยและดังขึ้นทีละน้อยตามการเคลื่อนที่ของโน้ตอาร์เปโจ (ตัวอย่างที่ 4.6) ต่อมาห้องที่ 56-57 เป็นบริเวณที่เปลี่ยนอารมณ์ จากที่ให้ความรู้สึกดุดันและหนักแน่น เปลี่ยนเป็นให้ความรู้สึกที่ผ่อนคลายมากขึ้น อีกทั้งแนวทำนองยังเปลี่ยนไปใช้โน้ตโครมาติกไล่ลง โดยบริเวณนี้ต้องเล่นความเข้มเสียงดังและเบาต่อกัน มือขวาควรระวังโน้ตเสียงเบาห้องที่ 57 ควรเล่นให้เสียงเบาแตกต่างจากโน้ตเสียงดังห้องก่อนหน้า ส่วนคอร์ดมือซ้ายตั้งแต่ห้องที่ 56 จังหวะที่ 4 สามารถเล่นแบบสเลอร์ โดยเล่นให้เสียงคอร์ดหลังเบากว่าคอร์ดแรก ซึ่งการเล่นคอร์ดมือซ้ายแบบสเลอร์ช่วยให้โน้ตโครมาติกบนมือขวา สามารถเล่นด้วยเสียงเบาได้อย่างชัดเจนอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 4.6 การเล่นความเข้มเสียงและสเลอร์เพิ่มเติม ท่อนที่ 1 ห้องที่ 51-58

5) ช่วงจบท่อน

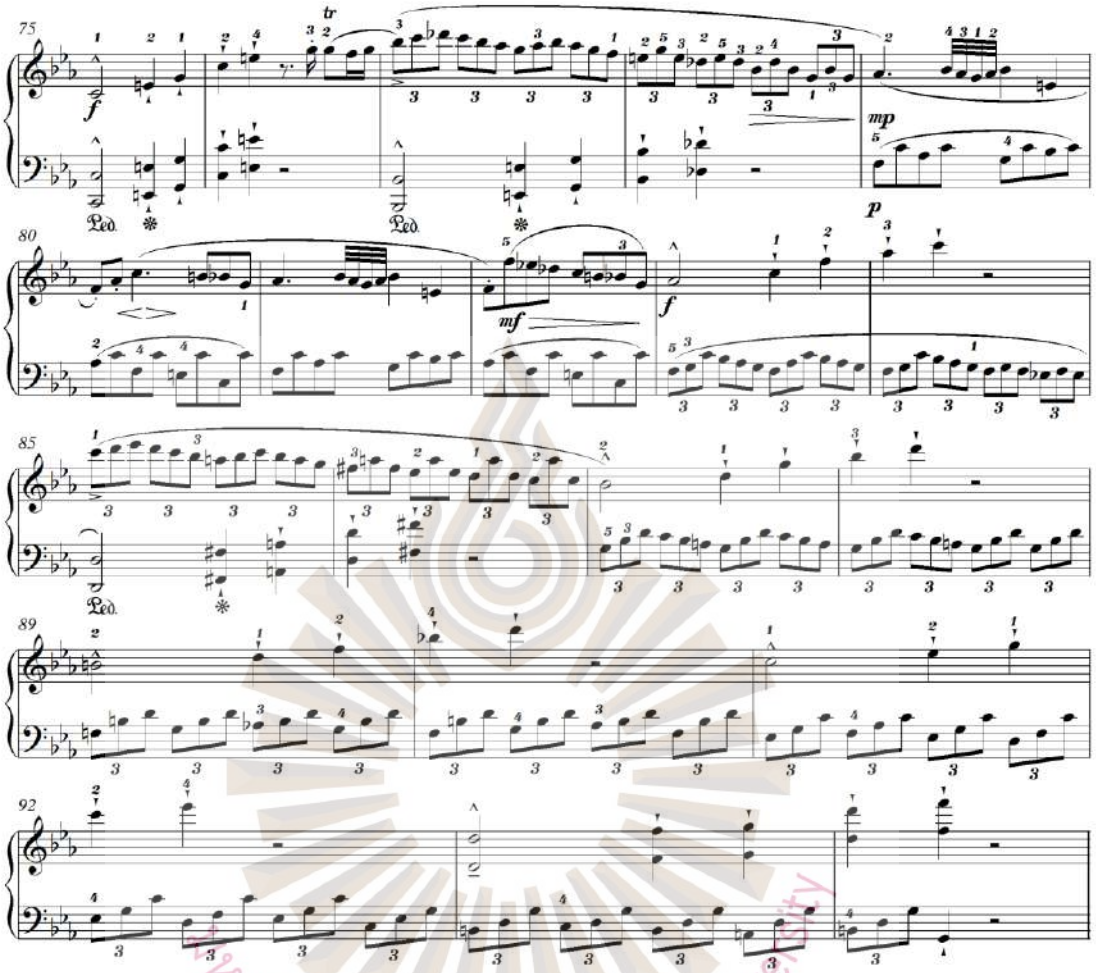
ช่วงจบท่อนพบในห้องที่ 59-74 ของตอนนำเสนอ และปรากฏอีกครั้งห้องที่ 155-175 ของตอนย้อนความ เริ่มต้นช่วงจบท่อนห้องที่ 59-62 บทเพลงให้ความรู้สึกมีชีวิตชีวา แนวทำนองมีการใช้ซีเควนซ์โครมาติกสั้นๆ ต่อเนื่องกัน ต่อมาบทเพลงเปลี่ยนไปให้ความรู้สึกที่เคร่งเครียดมากขึ้น ส่วนเสียงประสานมีแนวเบสอัลแบร์ตี ผู้วิจัยเล่นเน้นเล็กน้อยบนจังหวะที่ 1 และ 3 ของห้องในบริเวณนี้ (ตัวอย่างที่ 4.7)

ตั้งแต่ห้องที่ 65 แนวทำนองเปลี่ยนไปใช้โน้ตไล่แบบบันไดเสียง ผู้วิจัยเสริมด้วยการเล่นให้เบาลงทีละน้อยตามโน้ตบันไดเสียงไล่ลง ซึ่งการเล่นเบาลงทีละน้อยบริเวณนี้ไม่ได้ระบุไว้ในโน้ตต้นฉบับ นอกจากนี้ ผู้วิจัยใช้เพเดิลเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับห้องที่ 65 เนื่องด้วยมีการเล่นความเข้มเสียงแบบดังมาก ซึ่งเป็นครั้งแรกที่พบความเข้มเสียงแบบดังมาก ใช้เพเดิลตรงนี้เพื่อช่วยให้เสียงมีความกังวานและมีพลังมากยิ่งขึ้น โดยเหยียบเพเดิลเพียงแค่ 1 จังหวะตามคอร์ดมือซ้ายและปล่อยเพเดิลบนตัวหยุด ต่อมาบริเวณท้ายของช่วงจบท่อน โมทีฟเอกลับมาเล่นแบบการเลียน (Imitation) ควรระวังเสียงโมทีฟเอมือซ้ายอาจกลบแนวทำนองมือขวา ตั้งแต่จังหวะที่ 3 ห้องที่ 72 ซึ่งบริเวณนี้แนวทำนองมือขวายังคงต้องได้ยินชัดเจน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.7 การใช้เพเดิล การเล่นเบาลงทีละน้อย และโมทีฟเอแบบการเลียน ท่อนที่ 1 ห้องที่ 59-74

4.1.2 ตอนพัฒนา

ตอนนี้ (ห้องที่ 75-94) พัฒนามาจากช่วงเชื่อม 1 และโมทีฟเอ สังเกตห้องที่ 75-82 เปรียบเทียบกับห้องที่ 19-26 ของช่วงเชื่อม 1 ต่อมาตั้งแต่ห้องที่ 83 เป็นส่วนที่บทเพลงให้ความรู้สึกตึงเครียดขึ้นเรื่อยๆ พบโมทีฟเอถูกนำมาเล่นซ้ำๆ หลายครั้ง โดยมีการทดเสียงไปเล่นในระดับเสียงที่ต่างกันออกไป และยังถูกสลับไปเล่นบนมือขวาและมือซ้าย ส่วนเสียงประสานมีการใช้เทคนิคลีลาสอดประสานและโน้ตอาร์เปโจ โดยเฉพาะบริเวณท้ายตอน (ห้องที่ 89-94) สามารถเล่นเน้นจังหวะที่ 1 2 3 และ 4 บนโน้ตอาร์เปโจ เพื่อให้แนวทำนองที่ถูกซ่อนอยู่เด่นชัดขึ้น สำหรับภาพรวมของตอนพัฒนาสามารถใช้วิธีการเล่นเช่นเดียวกับช่วงเชื่อม 1 ส่วนนิ้วที่ใช้สามารถใช้นิ้วตามที่โน้ตต้นฉบับแนะนำได้ (ตัวอย่างที่ 4.8)

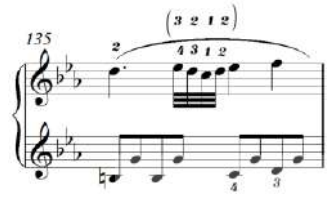
ตัวอย่างที่ 4.8 โมทีฟเอของทำนองหลักแปรที่ 1 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 75-94

ต่อมาช่วงเชื่อมกลับห้องที่ 95-99 ของตอนพัฒนา บทเพลงเปลี่ยนความเข้มเสียงมาเล่นเสียงเบา และให้ความรู้สึกที่ผ่อนคลายมากขึ้น มีระบุให้เล่นคาลันโด (Calando) ซึ่งเป็นการเล่นเบาลงและช้าลงทีละน้อย

4.1.3 ตอนย้อนความ

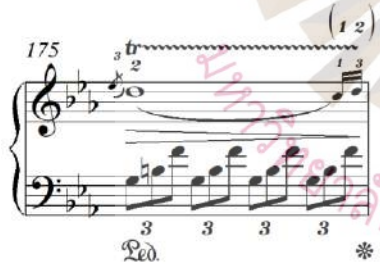
ตอนย้อนความ (ห้องที่ 100-175) อยู่ในกุญแจเสียงโทนิกตลอดทั้งตอน โดยส่วนใหญ่มีลักษณะของเสียงประสานและแนวทำนอง รวมถึงวิธีการปฏิบัติเทคนิคการบรรเลงที่คล้ายกับตอนนำเสนอ อย่างไรก็ตาม ตอนย้อนความมีการใช้โน้ตประดับเพิ่มเติมจากตอนนำเสนอ ได้แก่ โน้ตเทิร์นในทำนองหลักที่ 2 ห้องที่ 135 และทริลยาวทั้งห้องในช่วงจบท่อนห้องที่ 175 โดยโน้ตเทิร์นได้

เปลี่ยนการใช้นิ้วต่างจากโน้ตต้นฉบับจากเดิม 4 3 1 2 เป็น 3 2 1 2 เพราะผู้วิจัยเห็นว่าการใช้นิ้วแบบนี้ทำให้เล่นโน้ตเทิร์นได้สะดวกมากกว่า (ตัวอย่างที่ 4.9)

ตัวอย่างที่ 4.9 การเปลี่ยนการใช้นิ้วของโน้ตเทิร์น ท่อนที่ 1 ห้องที่ 135



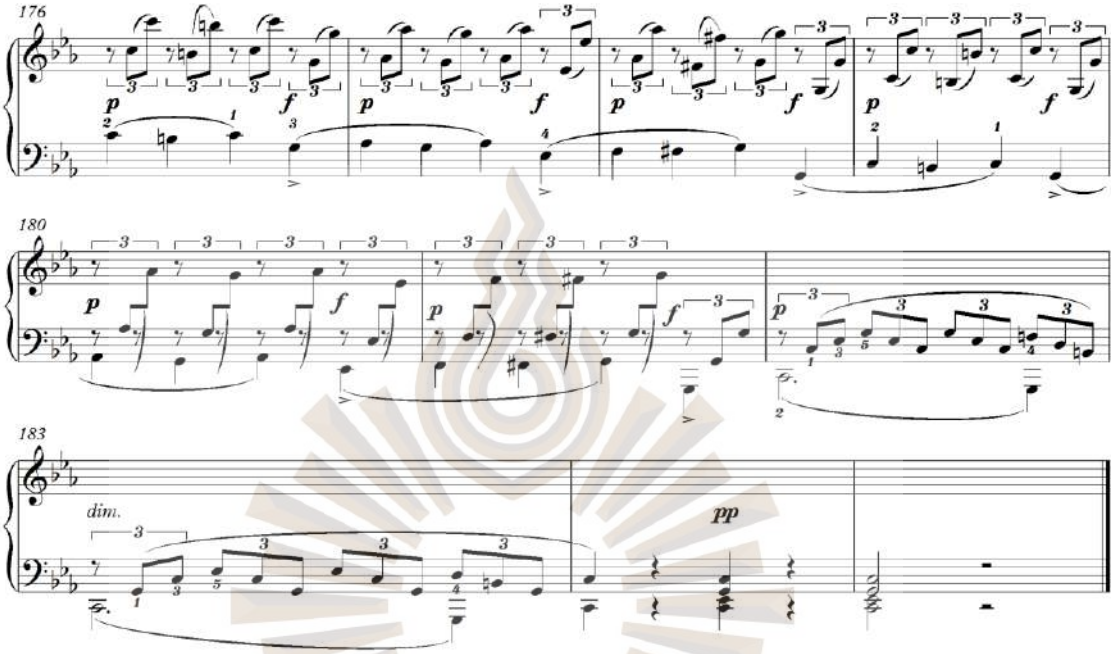
ส่วนการใช้ทริลต้องคำนึงถึงการควบคุมความเร็วและความยาวของทริลเป็นสิ่งที่สำคัญ ควรผ่อนคลายข้อมือ ช่วงแขน และกล้ามเนื้อหัวไหล่ เพื่อส่งเสริมให้เล่นทริลยาวตรงนี้ได้ง่ายมากขึ้น ผู้วิจัยยังได้เปลี่ยนการใช้นิ้วบริเวณท้ายของทริลจาก 1 3 เป็น 1 2 เพราะทำให้เล่นทริลได้ลื่นไหลมากกว่า แต่ควรคำนึงถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องให้มีน้ำหนักเบากว่าโน้ตตัวก่อนหน้า (ตัวอย่างที่ 4.10)

ตัวอย่างที่ 4.10 การเปลี่ยนการใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 175

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.1.4 โคดา

ตอนโคดามีโน้ตสามพยางค์เกือบตลอดทั้งตอน บริเวณห้องที่ 176-181 โน้ตมือซ้ายเป็นแนวทำนอง ควรเล่นโน้ตมือซ้ายให้ชัดเจนกว่าโน้ตคู่แปดของมือขวา อีกทั้งยังควรให้ความสำคัญกับการเปลี่ยนความเข้มเสียงฉับพลันซึ่งมีการเล่นดัง-เบาสลับกันตลอดเวลา การเล่นบริเวณนี้สามารถโน้มตัวเข้าหาเปียโนเล็กน้อยเพื่อช่วยเสริมแรงให้โน้ตตัวแรกของแต่ละกลุ่มสเลอร์ที่มีความเข้มเสียงดัง (***f***) กำกับมีพลังมากกว่าโน้ตตัวอื่น นอกจากนี้ สามารถเหยียบเพเดิลซ้าย (Una Corda Pedal) บน

เครื่องหมายความเข้มเสียงเบามาก (ห้องที่ 184-185) เพื่อช่วยให้เสียงคอร์ดสุดท้ายของตอนเล่นเสียงเบามากออกมาได้ง่ายมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.11 แนวทำนองมือซ้ายและเพเดิลซ้าย ท่อนที่ 1 ห้องที่ 176-185

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงในท่อนที่ 2

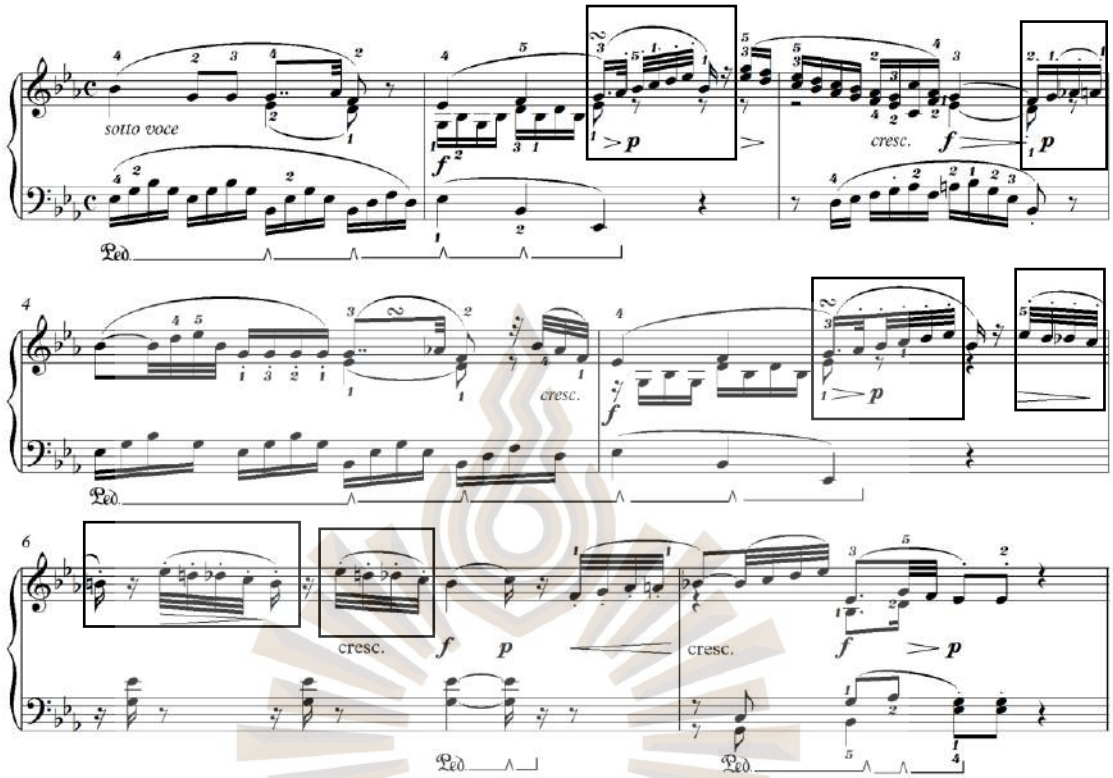
ท่อนที่ 2 เป็นท่อนที่สั้นที่สุดเพียง 57 ห้องเท่านั้น โดยมุนได้อธิบายว่าเป็นสังคีตลักษณ์แบบรอนโด ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแต่ละตอนมีความยาวไม่มากนัก บทเพลงอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วม (Relative key) กับกุญแจเสียงซีไมเนอร์ ตอน A A' A'' และโคดา อยู่ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ และมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์แบบกุญแจเสียงใกล้เคียงภายในท่อน คือ กุญแจเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์ของตอน B และกุญแจเสียงเอแฟล็ตเมเจอร์ของตอน C อีกทั้งยังมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบโครมาติกมีเดียนท์ (Chromatic Mediant) ไปยังกุญแจเสียงจีแฟล็ตเมเจอร์ในตอน C'

4.2.1 ตอน A

ตอน A ห้องที่ 1-7 มีการกำกับให้เล่นอย่างเงียบหรือเสียงกระซิบ (Sotto Voce) มีแนวทำนองซ้อนกัน 2 แนว ควรเล่นแนวบนซึ่งเป็นแนวทำนองสำคัญออกมาให้ชัดเจน และสามารถเอียงข้อมือไปทางด้านขวาเล็กน้อยเพื่อเสริมแรงในการเล่นโน้ตตัวบน นอกจากนี้ แนวทำนองมือขวาของห้องที่ 3 บริเวณที่มีเครื่องหมายกำกับเล่นเสียงเบาบนโน้ต G A♭ และ A สามารถเล่นยืดจังหวะให้ช้าลงเล็กน้อยได้ เนื่องด้วยเป็นบริเวณระหว่างจบประโยคแรกของตอน A และกำลังเตรียมเล่นประโยคใหม่ต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.12)

การใช้เพเดิลของตอน A ไม่ได้ถูกระบุไว้ในโน้ตต้นฉบับ ผู้วิจัยใช้เพเดิลเกือบทุกห้อง เนื่องด้วยต้องการเชื่อมเสียงของทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน และมีการเปลี่ยนเพเดิลเมื่อมีการเปลี่ยนเสียงประสานหรือการพลิกกลับ นอกจากนี้ ผู้วิจัยไม่ใช้เพเดิลบริเวณที่มีแนวทำนองเล่นไม่ต่อเนื่องกัน (ดูในกรอบสี่เหลี่ยมของตัวอย่างที่ 4.12) และบริเวณที่มีแนวทำนองซ้อน 2 แนว (เช่น ห้องที่ 3) เนื่องด้วยต้องการให้แนวทำนองเล่นออกมาได้อย่างชัดเจน และไม่ต้องการให้แนวทำนองมือซ้ายเข้ามารบกวนแนวทำนองสำคัญ (ตัวอย่างที่ 4.12)

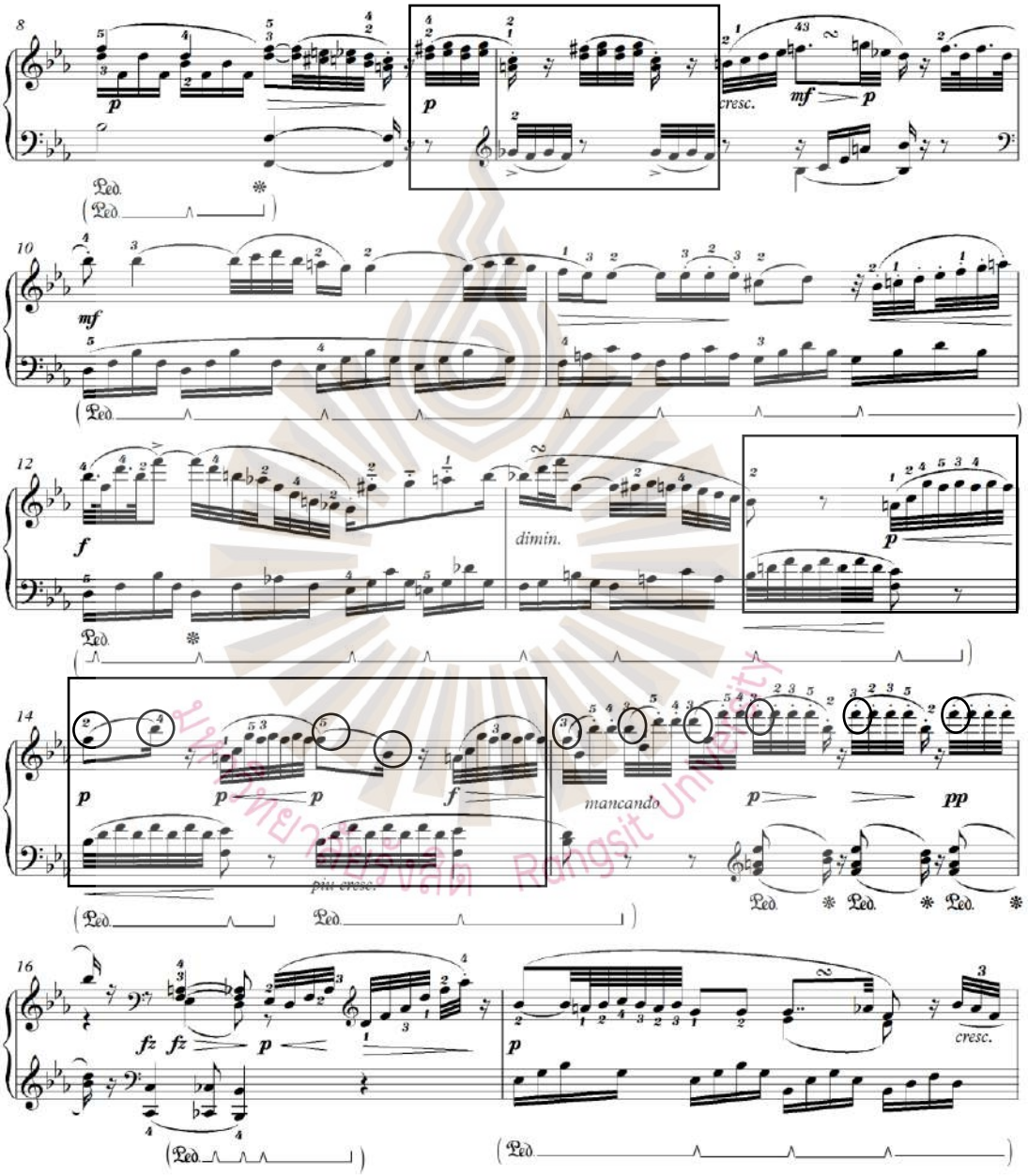
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.12 แนวทำนอง และการใช้เพเดิล ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1-7

4.2.2 ตอน B

ตอน B ห้องที่ 8-17 โดยรวมตอน B บทเพลงให้ความรู้สึกสว่างสดใสกว่าในตอน A ก่อนหน้า ยังคงพบแนวทำนองซ้อนกัน 2 แนวบนมือขวา ซึ่งใช้วิธีการเล่นเหมือนกับตอน A นั่นคือ เอียงข้อมือไปด้านขวาเล็กน้อยเพื่อช่วยในการเล่นโน้ตแนวบนซึ่งเป็นแนวสำคัญให้ดังออกมาชัดเจน บริเวณห้องที่ 9 มีการเล่นโต้สลับแบบกลุ่ม (ดูในกรอบสี่เหลี่ยมของตัวอย่างที่ 4.13) ซึ่งเล่นโต้กันระหว่างกลุ่มโน้ตเสียงสูงบนมือขวากับกลุ่มโน้ตเสียงต่ำบนมือซ้ายให้มีลักษณะเหมือนหยอกล้อกัน ควรเล่นบริเวณโต้สลับแบบกลุ่มนี้ให้เรียบเนียนต่อเนื่องเป็นประโยคเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 4.13)

ต่อมาห้องที่ 13-14 เปลี่ยนความรู้สึกเล็กน้อยโดยให้เล่นในลักษณะแบบถาม-ตอบ (Call and Response) ระหว่างมือซ้ายและมือขวาโดยยังต้องระวังให้ประโยคต่อเนื่องเรียบเนียน อย่างไรก็ตาม บริเวณห้องที่ 14 โน้ตมือขวาในวงกลมของตัวอย่างที่ 4.13 ยังคงต้องได้ยินเสียงชัดเจน ควรระวังไม่ให้เสียงโน้ตมือซ้ายดังกลบเสียงโน้ตมือขวา นอกจากนี้ ห้องที่ 15 มีการกำกับว่ามันคันโด

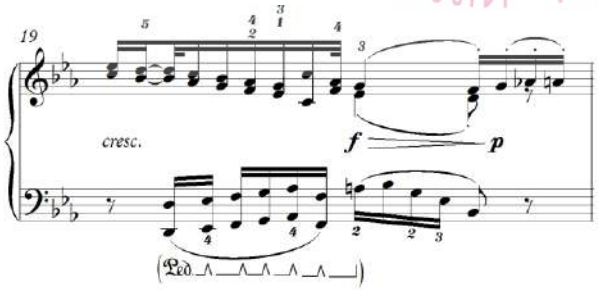
(Mancando) ซึ่งหมายถึงให้เล่นอย่างเบาลงทีละน้อยจนเสียงจางหายไป ผู้วิจัยเล่นเน้นโน้ตตัวแรกของกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นให้ดังกว่าตัวเล็กอื่นเล็กน้อยบนแนวทำนอง (สังเกตโน้ตในวงกลม)

ตัวอย่างที่ 4.13 การเล่นโต้แบบสลับกลุ่ม และการใช้เพเดิล ท่อนที่ 2 ห้องที่ 8-17

การใช้เพเดิลของตอน B มีการระบุไว้บ้างในต้นฉบับ ผู้วิจัยได้ใช้เพเดิลเพิ่มเติมมากกว่าโน้ตต้นฉบับ ซึ่งทั้งหมดเป็นการใช้เพื่อเชื่อมเสียงของทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน และมีการเปลี่ยนเพเดิลเมื่อมีการเปลี่ยนเสียงประสานหรือเมื่อมีโน้ตแนวทำนองเป็นโน้ตเขบ็ตสามชั้นและโน้ตเขบ็ตสี่ชั้นต่อกันหลายตัว เช่น ห้องที่ 11 และ 17 มีการเปลี่ยนเพเดิลถึงแม้ว่ามีคอร์ดมือซ้ายที่เหมือนกัน เพราะต้องการให้แนวทำนองมีความชัดเจนไม่ถูกกลบด้วยเสียงค้างจากโน้ตก่อนหน้า นอกจากนี้บริเวณห้องที่ 16 บทเพลงสร้างความประหลาดใจด้วยการเล่นฟอร์ทซันโด และกลับมาเล่นเบาลงอย่างทันที เนื่องด้วยบริเวณนี้ผู้วิจัยยังคงต้องการให้เสียงของแนวทำนองออกมาชัดเจนและไม่ถูกกลบจากโน้ตเสียงดังก่อนหน้า ผู้วิจัยเลือกเริ่มใช้เพเดิลบริเวณที่เล่นฟอร์ทซันโด และเปลี่ยนเพเดิลให้กระชั้นยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.13)

4.2.3 ตอน A’

ตอน A’ ห้องที่ 18-23 มีเสียงประสานและแนวทำนองคล้ายกับกับตอน A โดยรวมแล้วจึงมีวิธีการปฏิบัติเทคนิคการบรรเลงเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม บริเวณห้องที่ 19 มีแนวทำนองระหว่างมือขวาและมือซ้ายเล่นบนจังหวะขัด (Syncopation) โดยมือซ้ายเปลี่ยนไปใช้โน้ตคู่แปด ผู้วิจัยเลือกใช้เพเดิลเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับบริเวณนี้ เนื่องด้วยต้องการเชื่อมเสียงโน้ตคู่แปดของมือซ้ายให้เล่นเป็นเลกาโตได้ต่อเนื่องกัน โดยเปลี่ยนเพเดิลบนโน้ตคู่แปดของมือซ้ายทุกครั้ง เพื่อต้องการให้ได้เสียงที่ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.14)

ตัวอย่างที่ 4.14 การใช้เพเดิล ท่อนที่ 2 ห้องที่ 19

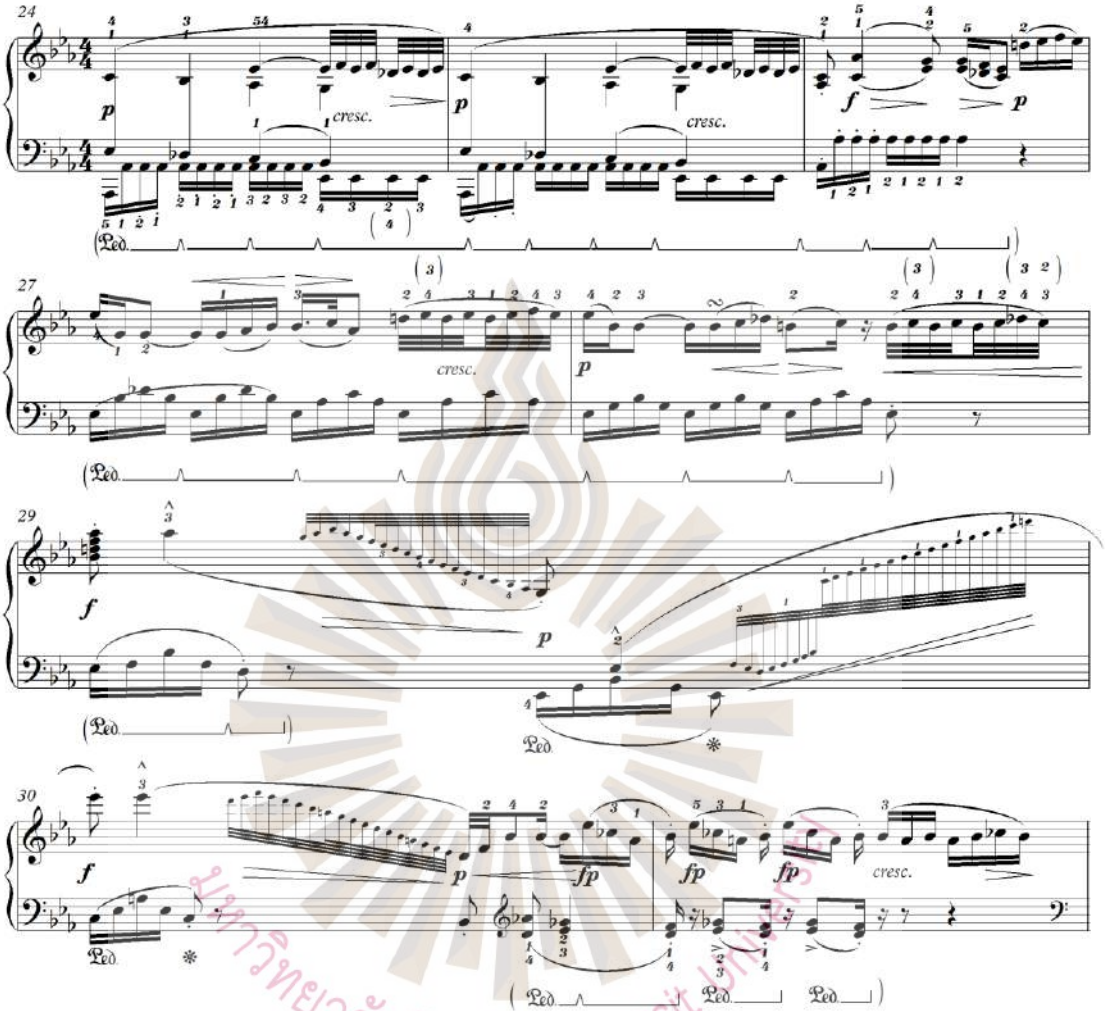


4.2.4 ตอน C

ตอน C ห้องที่ 24-31 โดย 3 ห้องแรกของตอนให้ความรู้สึกมืดหม่นเล็กน้อย เนื่องด้วยเสียงประสานที่เล่นโน้ตเสียงต่ำซ้ำๆ และแนวทำนองไม่ได้เป็นโน้ตเสียงที่สูงมากนัก การเล่นแนวทำนองบริเวณนี้ควรเล่นโน้ตแนวบนให้เสียงออกมาชัดเจน สามารถเอียงข้อมือไปทางขวาเล็กน้อยเพื่อส่งเสริมในการเล่นแนวทำนองสำคัญนี้ได้เช่นกัน และผู้วิจัยเปลี่ยนการใช้นิ้วของมือซ้ายเล็กน้อยในห้องที่ 24 จากนิ้ว 2 เป็น 4 เพราะทำให้เล่นบริเวณนี้ได้ดีมากกว่า เนื่องด้วยแนวบนต้องเล่นโน้ต B♭ ด้วยนิ้ว 1 ค้างไว้ เมื่อเล่นแนวล่างด้วยนิ้ว 4 ทำให้ไม่ต้องเอื้อมนิ้วไปเล่นขั้นคู่ที่กว้าง

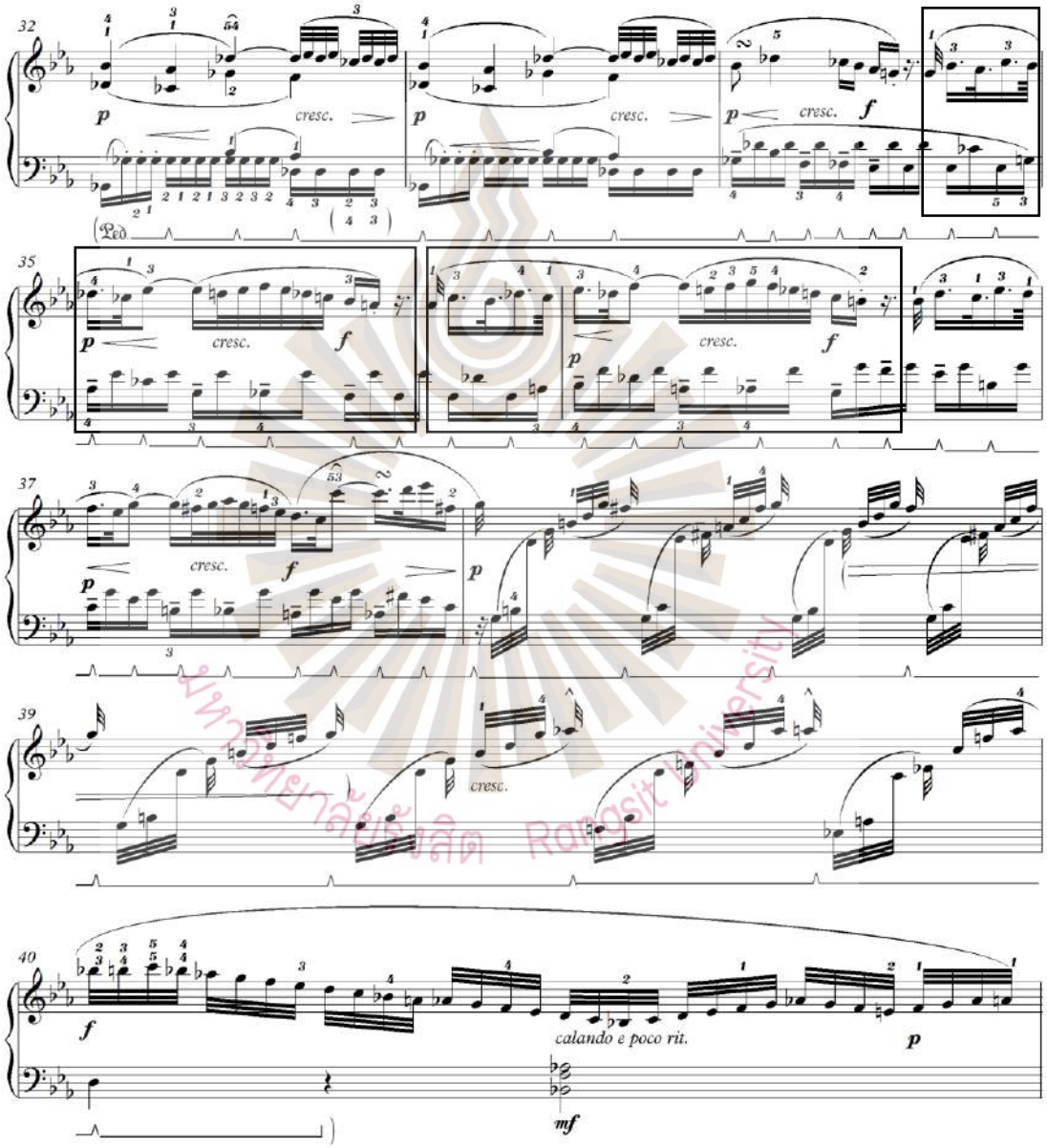
ต่อมาบทเพลงเปลี่ยนไปให้ความรู้สึกที่สดใสมากขึ้น เนื่องด้วยแนวทำนองเปลี่ยนไปเล่นโน้ตที่สูงมากกว่าห้องก่อนหน้า และเสียงประสานเปลี่ยนไปเล่นแนวเบสอัลแบตี ผู้วิจัยได้เปลี่ยนการใช้นิ้วของมือขวาต่างจากโน้ตต้นฉบับเล็กน้อยเช่นเดียวกัน โดยเปลี่ยนจากนิ้ว 4 เป็นนิ้ว 3 (โน้ต E♭ ห้องที่ 27 และ C ห้องที่ 28) เพื่อให้แนวทำนองที่คล้ายกับทริลสั้นๆ สามารถเล่นได้สะดวกมากยิ่งขึ้น ส่วนบริเวณท้ายของห้องที่ 28 ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้ว 3 2 ซึ่งต่างจากต้นฉบับ เพราะทำให้สามารถเปลี่ยนไปเล่นคอร์ดในห้องต่อมาได้ดีมากกว่า (ตัวอย่างที่ 4.15 ดูได้จากตัวเลขในวงเล็บ) บริเวณห้องที่ 29-30 ราวกับเล่นโน้ตที่คล้ายกับคาเดนซาสั้นๆ บนแนวทำนอง ผู้วิจัยเล่นโน้ตบริเวณนี้อย่างรวดเร็ว มีการยืดจังหวะบริเวณส่วนเริ่มต้นและส่วนท้ายของกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นและเขบ็ตสี่ชั้น (โน้ตหัวเล็ก) บ้างเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 4.15)

ผู้วิจัยใช้เพเดิลเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับตลอดทั้งตอน C เพื่อเชื่อมเสียงประสานและแนวทำนอง โดยส่วนใหญ่มีการเปลี่ยนเพเดิลทุกจังหวะ แม้จะมีคอร์ดเดียวกันเล่นต่อกัน เพื่อให้เสียงของแนวทำนองมีความชัดเจน และห้องที่ 31 มีการใช้ตามโน้ตสเลอร์ของมือซ้าย อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยไม่ได้ใช้เพเดิลบริเวณโน้ตตัวเล็ก (ห้องที่ 29-30) เนื่องด้วยต้องการให้เสียงของโน้ตบริเวณนี้มีความชัดเจนไม่ควรถูกกลบด้วยการใช้เพเดิล (ตัวอย่างที่ 4.15)

ตัวอย่างที่ 4.15 การใช้เพเดิลและการเลือกใช้นิ้ว ท่อนที่ 2 ห้องที่ 24-31

4.2.5 ตอน C'

ตอน C' ห้องที่ 32-40 บริเวณเริ่มต้น 2 ห้องแรกแนวทำนองและเสียงประสานเหมือนกับบริเวณเริ่มต้นของตอน C แต่เปลี่ยนมาเล่นในกุญแจเสียงจีแฟล็ตเมเจอร์ ต่อมาห้องที่ 35-37 แนวทำนองและเสียงประสานแตกต่างจากตอน C มีการเปลี่ยนความเข้มเสียงดัง-เบาอย่างฉับพลันโดยตลอด และมีซีเควนซ์ของทั้งมือขวาและมือซ้าย (ดูในกรอบสี่เหลี่ยม) บริเวณนี้บทเพลงให้ความรู้สึกที่ตึงเครียดมากขึ้น ต่อมาห้องที่ 37 ครึ่งแรกคล้ายกันกับซีเควนซ์ก่อนหน้า แต่ครึ่งหลังแนวทำนองเปลี่ยนไป ให้ความรู้สึกว่าความตึงเครียดก่อนหน้านั้นได้คลี่คลายลง การเล่นแนวทำนองซีเควนซ์แต่ละครั้งจะเล่นให้ดังขึ้นเล็กน้อย แม้ว่าจะมีความเข้มเสียงแบบเดียวกันก็ตาม เนื่องจากแนว

ทำนองซีเควนซ์เป็นโน้ตที่สูงขึ้นเรื่อยๆ นอกจากนี้ ผู้วิจัยใช้เพเดิลเพิ่มเติมเพื่อเชื่อมเสียงประสานและแนวทำนอง โดยเปลี่ยนเพเดิลบริเวณนี้ (ห้องที่ 34-37) ให้กระชั้นมากยิ่งขึ้น เพื่อให้แนวทำนองมีความชัดเจน อีกทั้งยังช่วยให้โน้ตเสียงเบาไม่ถูกกลบจากโน้ตเสียงดังก่อนหน้า (ตัวอย่างที่ 4.16)

ตัวอย่างที่ 4.16 การใช้เพเดิลและการเล่นเบาลงทีละน้อย ท่อนที่ 2 ห้องที่ 32-40

ตั้งแต่ห้องที่ 38 ของตอน C' เป็นส่วนที่ไม่ปรากฏในตอน C มีการใช้โน้ตอาร์เปโจเป็นเขบ็ตสามชั้นไล่ขึ้นจากมือซ้ายไปมือขวาต่อเนื่องหลายครั้ง โดยผู้วิจัยเล่นให้มีความเข้มเสียงเบาลงทีละน้อยเพิ่มเติม เนื่องด้วยบริเวณนี้มีการเล่นไล่โน้ตอาร์เปโจที่เหมือนกัน เพื่อทำให้เกิดความแตกต่าง

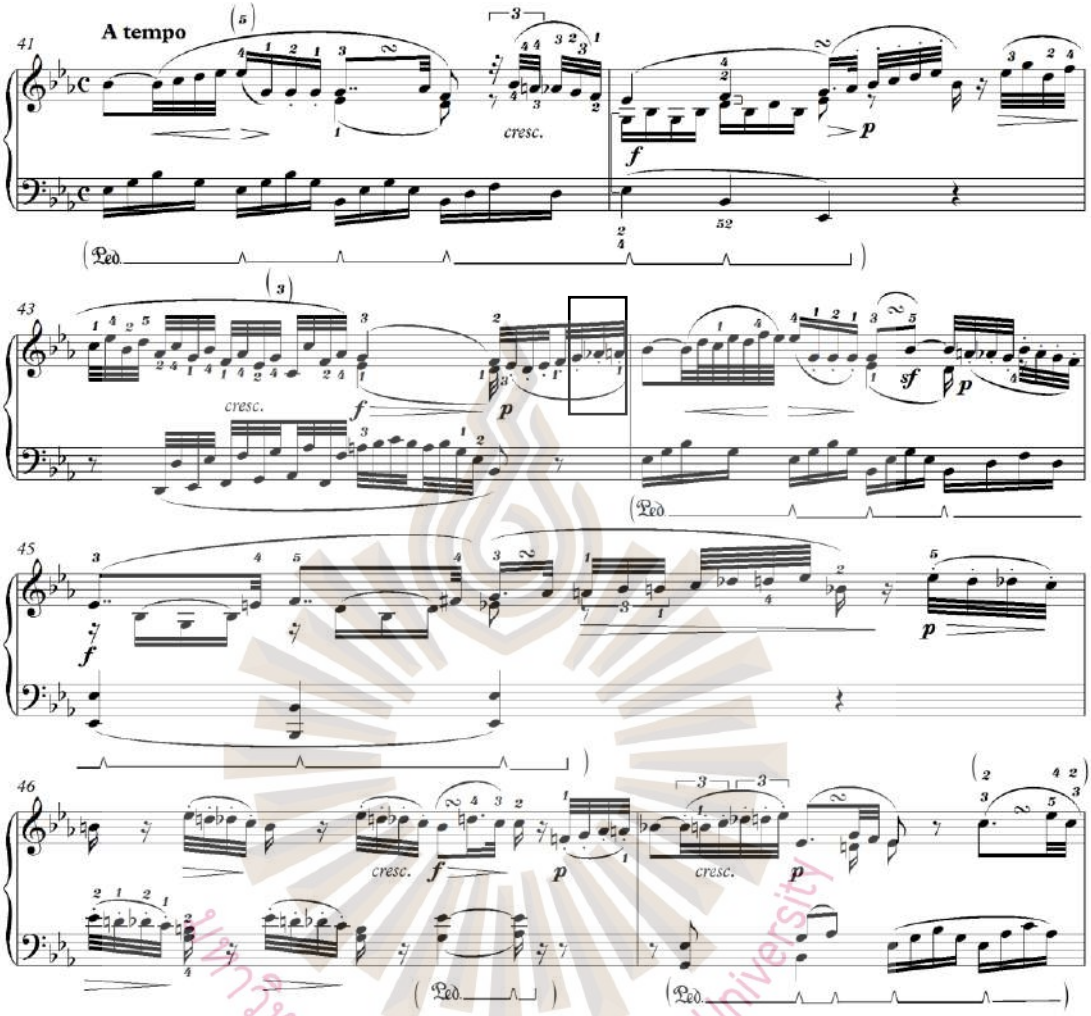
และผู้วิจัยยังได้ใช้เพเดิลเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับเพื่อเชื่อมเสียงบริเวณนี้ โดยเปลี่ยนเพเดิลจังหวะที่ 1-2-3-4 ของห้อง ส่วนห้องสุดท้าย (ห้องที่ 40) ผู้วิจัยใช้เพเดิลเพิ่มเติมเพื่อเสริมแรงในการเล่นความเข้มเสียงดัง (ตัวอย่างที่ 4.16)

4.2.6 ตอน A''

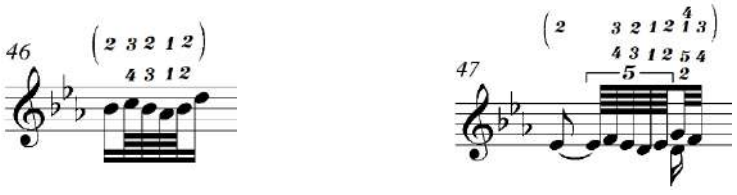
ตอน A'' ห้องที่ 41-53 พัฒนามาจากตอน A โดยมีความยาวของตอนมากกว่า อีกทั้งมีการใช้โน้ตประดับ โน้ตสามพยางค์ โน้ตโครมาติก และโน้ตเขบ็ตสามชั้นและสี่ชั้นเพิ่มเติมมากขึ้น โดยรวมตอน A'' ให้ความรู้สึกว่าบทเพลงดำเนินไปอย่างเร่งรีบ ครึ่งแรกของตอน A''(ห้องที่ 41-47) ยังคงมีวิธีการปฏิบัติเทคนิคการบรรเลงที่บางประการที่คล้ายกันกับตอน A เช่น เรื่องวิธีการเล่นแนวทำนองซ้อน 2 แนวที่ควรเล่นแนวทำนองสำคัญออกมาให้ชัดเจน การเล่นยืดจังหวะให้ช้าลงเล็กน้อยบนโน้ต G A♭ และ A (ดูจากกรอบสี่เหลี่ยมห้องที่ 43) และการใช้เพเดิลที่ยังคงใช้เพเดิลคล้ายกัน อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยเปลี่ยนเพเดิลบนจังหวะที่ 1-2-3-4 ถึงแม้ว่าจะมีคอร์ดเหมือนกัน เนื่องด้วยต้องการให้แนวทำนองที่เป็นโน้ตเขบ็ตสามชั้นและสี่ชั้นที่เล่นด้วยความรวดเร็ว สามารถเล่นออกมาได้อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.17)

ผู้วิจัยมีเปลี่ยนการใช้นิ้วเล็กน้อยห้องที่ 41 จากนิ้ว 4 เป็นนิ้ว 5 เพราะสะดวกมากกว่า สามารถเชื่อมไปเล่นโน้ตตัวต่อไปที่เป็นขั้นคู่ 6 ต่ำลงได้ง่าย และห้องที่ 43 ผู้วิจัยเปลี่ยนนิ้วจากนิ้ว 4 เป็นนิ้ว 3 เนื่องด้วยทำให้เล่นโน้ตเขบ็ตสามชั้นต่อเนื่องกันได้ดีมากขึ้น ต่อมาห้องที่ 46 พบการเล่นแบบการเลียนระหว่างมือขวาและซ้าย ควรเล่นให้เสียงของมือขวาและซ้ายออกมาให้เด่นชัดทั้งคู่ (ตัวอย่างที่ 4.17)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

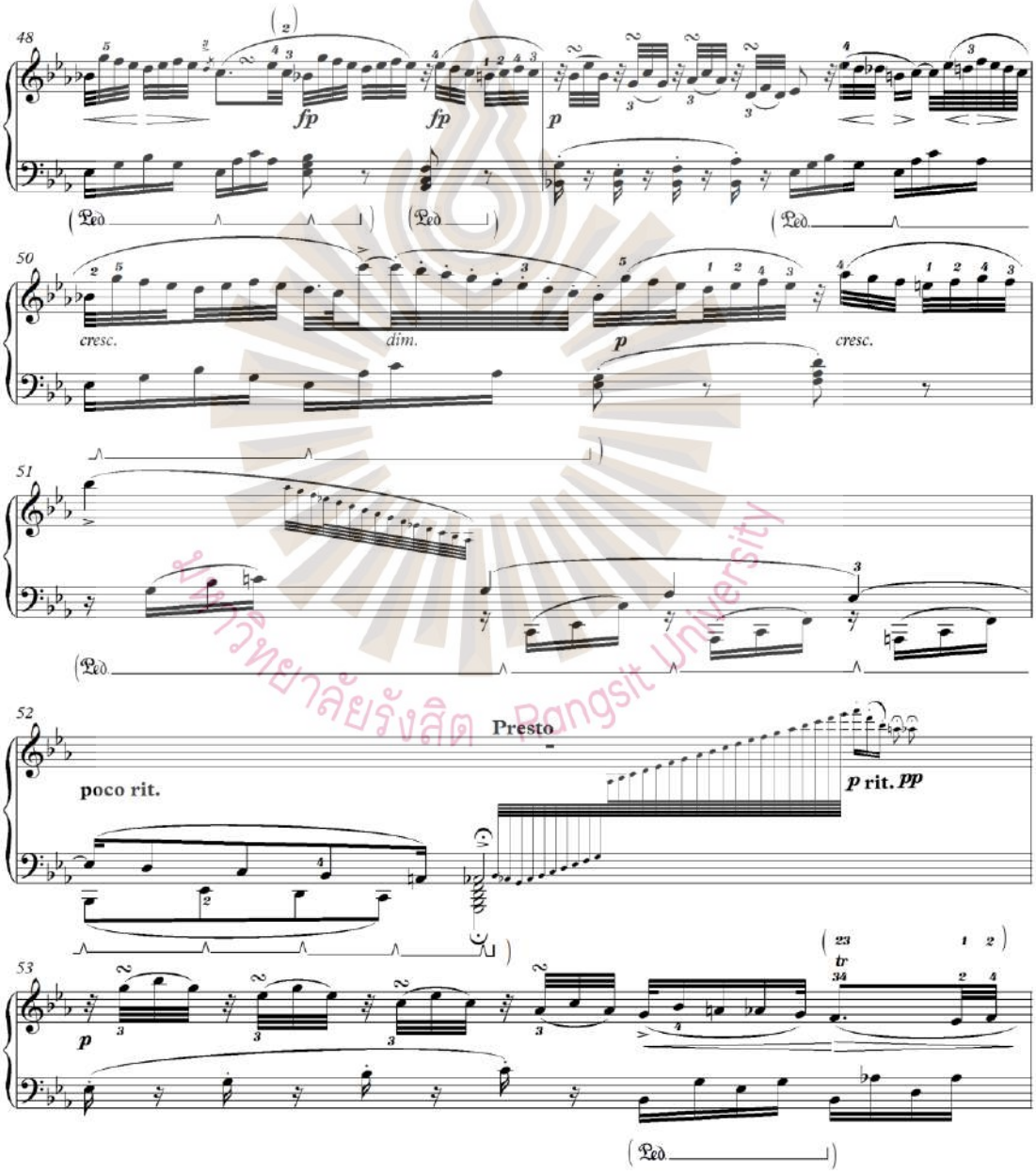
ตัวอย่างที่ 4.17 การใช้เพเดิล การเล่นยืดจังหวะ และการเปลี่ยนนิ้ว ท่อนที่ 2 ห้องที่ 41-47

บริเวณโน้ตเทิร์นห้องที่ 46-47 มีการแนะนำการใช้นิ้วไว้ที่เชิงอรรถ แต่ผู้วิจัยเปลี่ยนมาเล่นนิ้วเป็น 2 3 2 1 2 (สังเกตตัวเลขในวงเล็บตัวอย่างที่ 4.18) เพราะทำให้เล่นโน้ตเทิร์นได้ลื่นไหลมากกว่า

ตัวอย่างที่ 4.18 การเลือกใช้นิ้วของโน้ตเทิร์น ท่อนที่ 2 ห้องที่ 46 และ 47



ครึ่งหลังของตอน A'' (ห้องที่ 48-53) ผู้วิจัยเปลี่ยนนิ้วเล็กน้อยห้องที่ 48 จากนิ้ว 3 เป็นนิ้ว 2 เพื่อทำให้เล่นโน้ตเขบ็ตสามชั้นต่อมาได้สะดวก นอกจากนี้ ยังมีการใช้โน้ตประดับมากขึ้น ได้แก่ โน้ตเทิร์นและทริล โดยผู้วิจัยยังคงใช้เลือกใช้นิ้วบนโน้ตเทิร์นทุกที่เหมือนกับครึ่งแรกของตอนนั่น คือ 2 3 2 1 2 ส่วนโน้ตทริล (ห้องที่ 53) ผู้วิจัยเปลี่ยนนิ้วจากนิ้ว 3 4 เป็นนิ้ว 2 3 เพราะทำให้เล่นทริลได้รวดเร็วและเท่ากันมากกว่า (ตัวอย่างที่ 4.19)

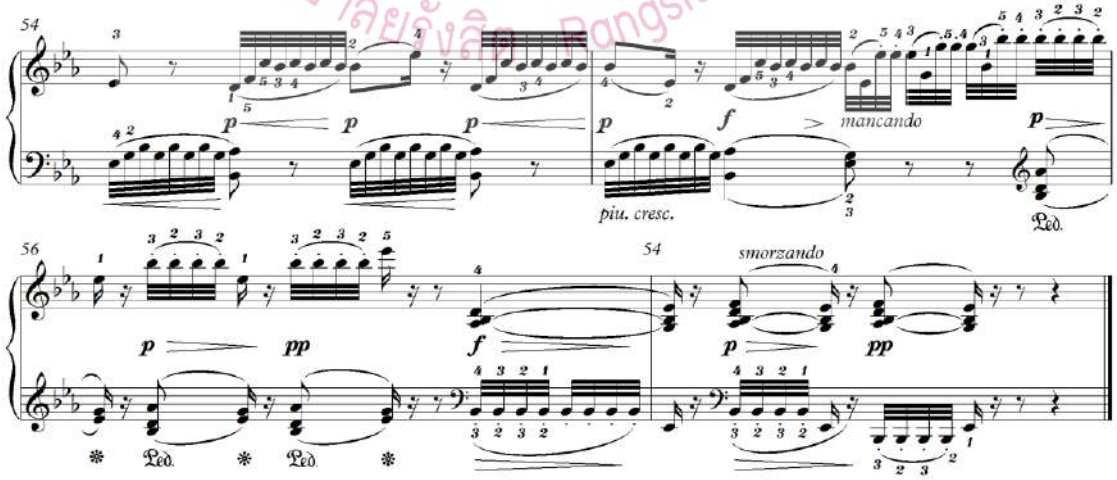
ตัวอย่างที่ 4.19 การเปลี่ยนนิ้วและการใช้เพเดิล ท่อนที่ 2 ห้องที่ 48- 53



บริเวณห้องที่ 51-52 ราวกับเล่นโน้ตที่คล้ายกับคาเดนซาสั้นๆ บนแนวทำนอง ผู้วิจัยเล่นให้ช้าลงเล็กน้อยบริเวณเริ่มต้นของโน้ตหัวเล็กของห้องที่ 51 ส่วนห้องที่ 52 มีการกำกับให้เล่นอย่างเปรสโตหรือเร็วมาก (Presto) ผู้วิจัยจึงเล่นด้วยความรวดเร็วตั้งแต่เริ่มต้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยใช้เพเดิลเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับโดยเปลี่ยนเพเดิลเมื่อมีการเปลี่ยนคอร์ดบนเสียงประสาน และยังเปลี่ยนเพเดิลให้กระชั้นมากขึ้น (ห้องที่ 52) เพราะต้องการให้แนวทำนองโน้ตหางขึ้นมีความชัดเจนมากขึ้น ต่อมาห้องที่ 53 ผู้วิจัยใช้เพเดิลบริเวณแนวเบสอัลแบตี และไม่ใช่เพเดิลบริเวณที่แนวทำนองเล่นทริล เพราะต้องการให้แนวทำนองไม่ถูกกลบด้วยเสียงค้างของโน้ตก่อนหน้า (ตัวอย่างที่ 4.19)

4.2.7 โคดา

ตอนโคดา ห้องที่ 54-57 มีแนวทำนอง เสียงประสาน และวิธีการปฏิบัติทางการแสดงเหมือนกับตอน B โดยเฉพาะอย่างยิ่งห้องที่ 13-15 นั่นคือ มีลักษณะการเล่นแบบถาม-ตอบระหว่างมือซ้ายและมือขวา (ห้องที่ 54-55) ซึ่งยังคงต้องระวังการเล่นให้ประโยคต่อเนื่องกัน และโน้ตมือขวายังคงต้องได้ยินชัดเจน ต่อมาบริเวณที่มีการกำกับมันคันโด ผู้วิจัยเล่นเน้นโน้ตตัวแรกของกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นให้ดังกว่าตัวอื่นเล็กน้อยบนแนวทำนอง ซึ่งแนวทำนองรูปแบบเดียวกันถูกสลับไปเล่นบนมือซ้ายจนจบท่อนที่ 2 (ตัวอย่างที่ 4.20)

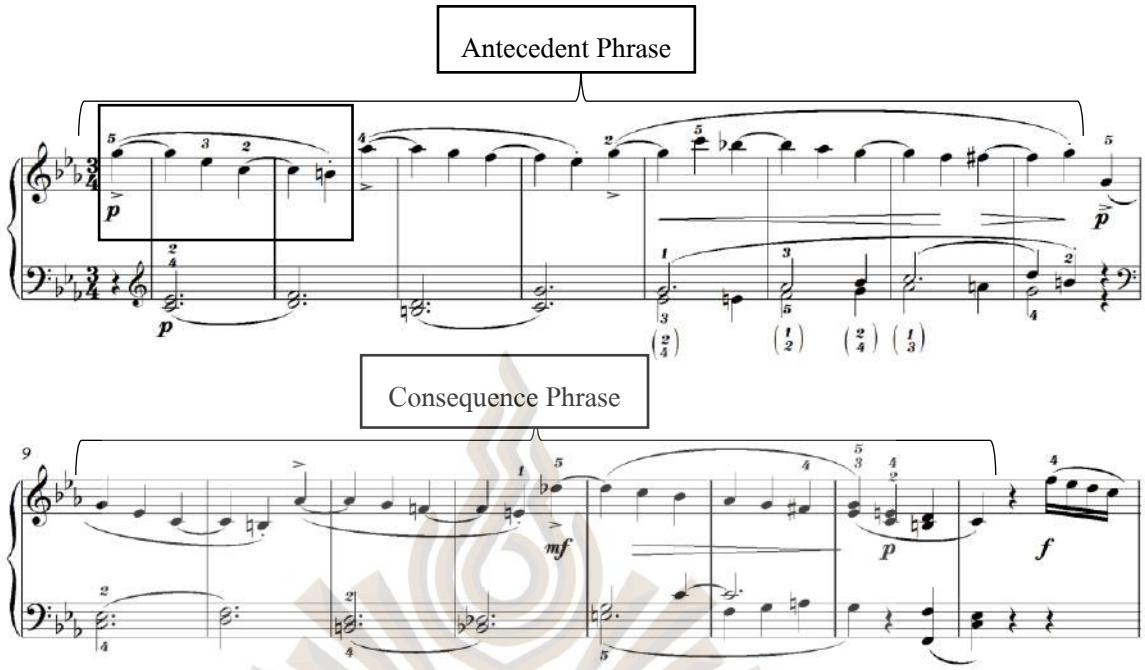
ตัวอย่างที่ 4.20 การเล่นแบบถาม-ตอบ และเน้นโน้ตตัวแรกของเขบ็ตสามชั้น ท่อนที่ 2 ห้องที่ 54-57

4.3 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงในท่อนที่ 3

ท่อนสุดท้ายของบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* เป็นท่อนที่มีความยาวมากที่สุด โดยมีความยาว 318 ห้อง ตามคำอธิบายของมุนท่อนนี้เป็นสังคีตลักษณ์แบบรอนโด บนอัตราจังหวะ 3/4 ใช้กุญแจเสียงหลักซีไมเนอร์ โดยมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงระหว่างตอนและกลับมาจบที่กุญแจเสียงหลักเดิม นอกจากนี้ ตอน A และตอน B ยังแบ่งออกเป็น 2 ตอนย่อย คือ a กับ b และ c กับ d (ตามลำดับ)

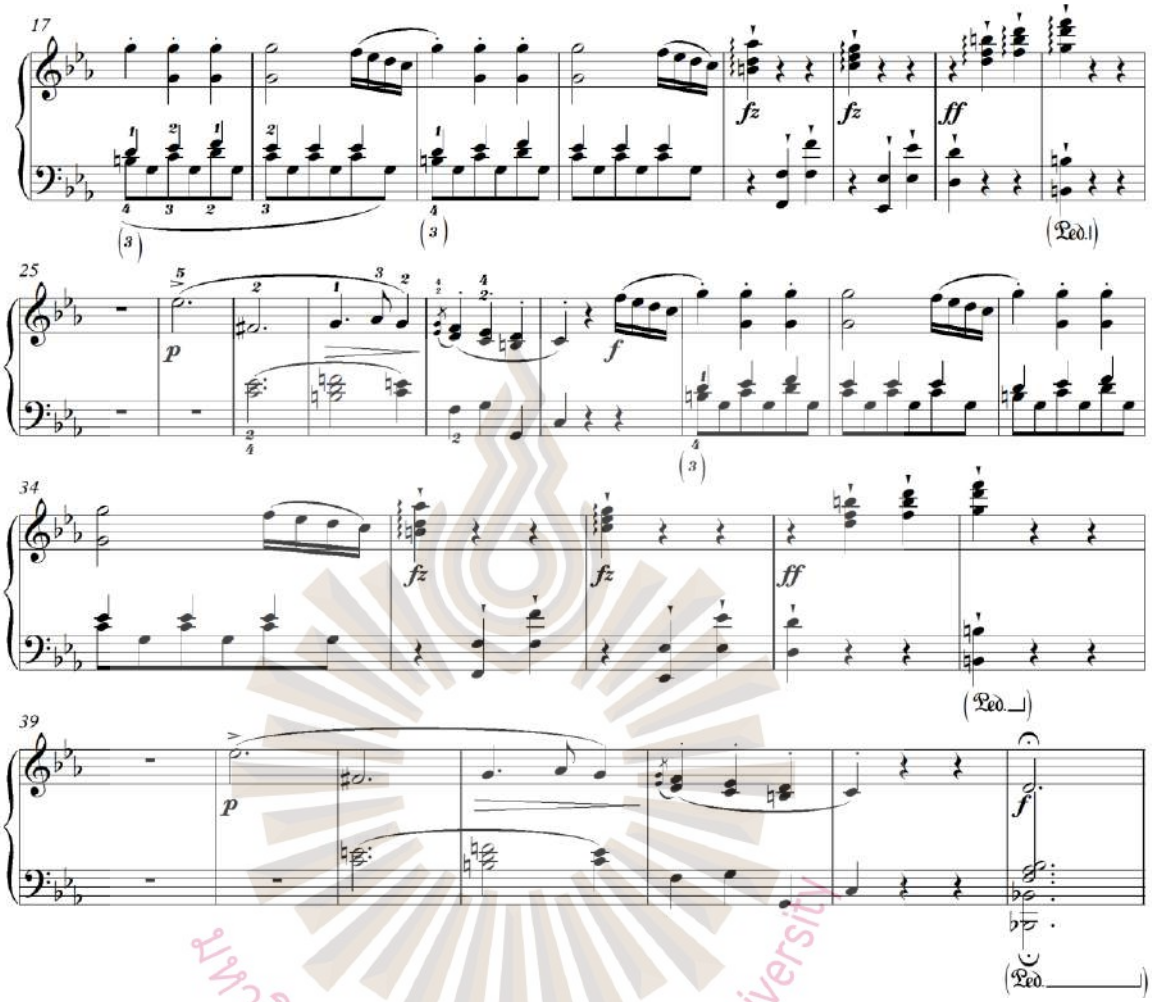
4.3.1 ตอน A

ตอน A (ห้องที่ 1-45) เริ่มต้นครึ่งแรกของตอนหรือตอนย่อย a (ห้องที่ 1-16) มีการเล่นประโยคเพลงแบบถามและตอบ (Antecedent and Consequent Phrase) พร้อมทั้งมีการเปลี่ยนช่วงเสียงบริเวณ ห้องที่ 9-12 ต่ำลง 1 ช่วงเสียง โดยรวมแล้วตอนย่อย a ให้ความรู้สึกเหมือนได้ยินคนกำลังคุยกันอย่างสนุกสนาน ภายในประโยคบนแนวทำนองมีการใช้โมทีฟจังหวะ (Rhythmic Motif) และจังหวะขัดอยู่โดยตลอดของตอนย่อย a อีกทั้งยังปรากฏการเล่นจังหวะขัดอยู่โดยตลอดท่อนที่ 3 (ดูในกรอบสี่เหลี่ยมตัวอย่างที่ 4.21) การเล่นบริเวณนี้แนวทำนองมือขวาควรได้ยินชัดเจนเรียบเนียนต่อเนื่องกัน ต้องระวังไม่ให้เสียงประสานมือซ้ายบนจังหวะหนักดังกว่าแนวทำนองมือขวา เพื่อให้ทำนองมือขวาและเสียงประสานมือซ้ายดังต่อเนื่องเสมือนเป็นแนวเดียวกัน และบริเวณท้ายของแต่ละโมทีฟผู้วิจัยเล่นเสียงประสานมือซ้ายปล่อยพร้อมกับมือขวา ไม่ได้ค้างเสียงประสานมือซ้ายให้ยาวทั้งห้องแม้ว่าจะเป็นโน้ตตัวขาวประจุด นอกจากนี้ ผู้วิจัยเปลี่ยนนิ้วของมือซ้ายห้องที่ 5-6 เพื่อทำให้เล่นโน้ตคู่ 3 เป็นเลกาโตต่อเนื่องกันได้ง่ายมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.21)

ตัวอย่างที่ 4.21 ประโยคเพลงถาม-ตอบ โมทีฟจังหวะ และการเปลี่ยนนิ้ว ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1-16



ครึ่งหลังของตอน A หรือตอนย่อย b (ห้องที่ 17-45) เปลี่ยนไปให้ความรู้สึกที่เข้มแข็งและดุดันมากขึ้น โดยเปลี่ยนมาเล่นความเข้มเสียงดังตั้งแต่เริ่มต้น อีกทั้งยังมีโน้ตเขบ็ตสองชั้นไล่ลงบนแนวทำนองซึ่งต้องเล่นด้วยความรวดเร็วและชัดเจน ผู้วิจัยมีการเปลี่ยนการใช้นิ้วเล็กน้อยห้องที่ 17 และ 19 บนมือซ้ายจากนิ้ว 4 เป็นนิ้ว 3 เพราะสามารถทำให้เล่นโน้ตแนวล่างตัวถัดไปได้สะดวกมากกว่า ลักษณะเด่นของตอนย่อยนี้มีการใช้ความเข้มเสียงดัง-เบาสลับกันโดยตลอด ทำให้เกิดความรู้สึกประหลาดใจ เช่น บริเวณที่เล่นฟอร์ทซันโดและเสียงดังมากห้องที่ 21-24 เปลี่ยนไปเล่นเสียงเบาและยังเปลี่ยนรูปแบบของแนวทำนองและเสียงประสานในห้องที่ 26-30 โดยการเล่นเสียงดังผู้วิจัยใช้แรงจากแขนและโน้มตัวเข้าหาเปียโนเพื่อส่งเสริมในการเล่น ผู้วิจัยใช้เพเดิลช่วยเพิ่มเติมห้องที่ 24 เพื่อช่วยให้เสียงมีพลังและกังวานมากยิ่งขึ้น ต่อมาตั้งแต่ห้องที่ 31-44 มีวิธีการเล่นแบบเดิมเนื่องจากแนวทำนองและเสียงประสานซ้ำเหมือนก่อนหน้า สุดท้ายผู้วิจัยใช้เพเดิลเพิ่มเติมบริเวณคอร์ดห้องสุดท้ายของตอนที่เล่นด้วยเสียงดังอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 4.22)

ตัวอย่างที่ 4.22 การเปลี่ยนนิ้ว และการใช้เพเดิล ท่อนที่ 3 ห้องที่ 17-45

4.3.2 ตอน B

ตอน B (ห้องที่ 46-102) เริ่มต้นครึ่งแรกของตอนด้วยตอนย่อย c (ห้องที่ 46-73) มีการกำกับให้เล่นด้วยความรู้สึก (Con Espress) ผู้วิจัยเล่นแนวทำนองให้รู้สึกเบาบาง สดใส และเล่นเสียงสเลอร์ออกมาอย่างชัดเจน ส่วนเสียงประสานที่เป็นคอร์ดแตกเล่นเบากว่าแนวทำนองโดยตลอด ผู้วิจัยเปลี่ยนการใช้นิ้วห้องที่ 56 บริเวณโน้ตเทิร์นจาก 4 3 เป็น 3 2 เพราะเล่นโน้ตเทิร์นที่ต้องเล่นด้วยความรวดเร็วได้ลื่นไหลมากกว่า ตั้งแต่ห้องที่ 59 มีการเล่นซ้ำของทั้งแนวทำนองและเสียงประสานโดยเปลี่ยนไปเล่นช่วงเสียงที่ต่างกัน ผู้วิจัยเล่นความเข้มเสียงให้ต่างกันเล็กน้อย ถึงแม้ว่าจะมีเครื่องหมายความเข้มเสียงที่เหมือนกัน ได้แก่ ห้องที่ 61 ผู้วิจัยเล่นบริเวณนี้ให้ดังกว่าห้องที่ 59 เล็กน้อย และห้องที่ 63-65 มีการซ้ำของแนวทำนองและเสียงประสานที่มีรูปแบบแตกต่างจากห้องก่อนหน้า ผู้วิจัยเล่นโน้ตบริเวณนี้ให้เบาลงเรื่อยๆ ทุกครั้งเมื่อกลุ่มโน้ตแต่ละกลุ่มเคลื่อนที่ลงซึ่งให้

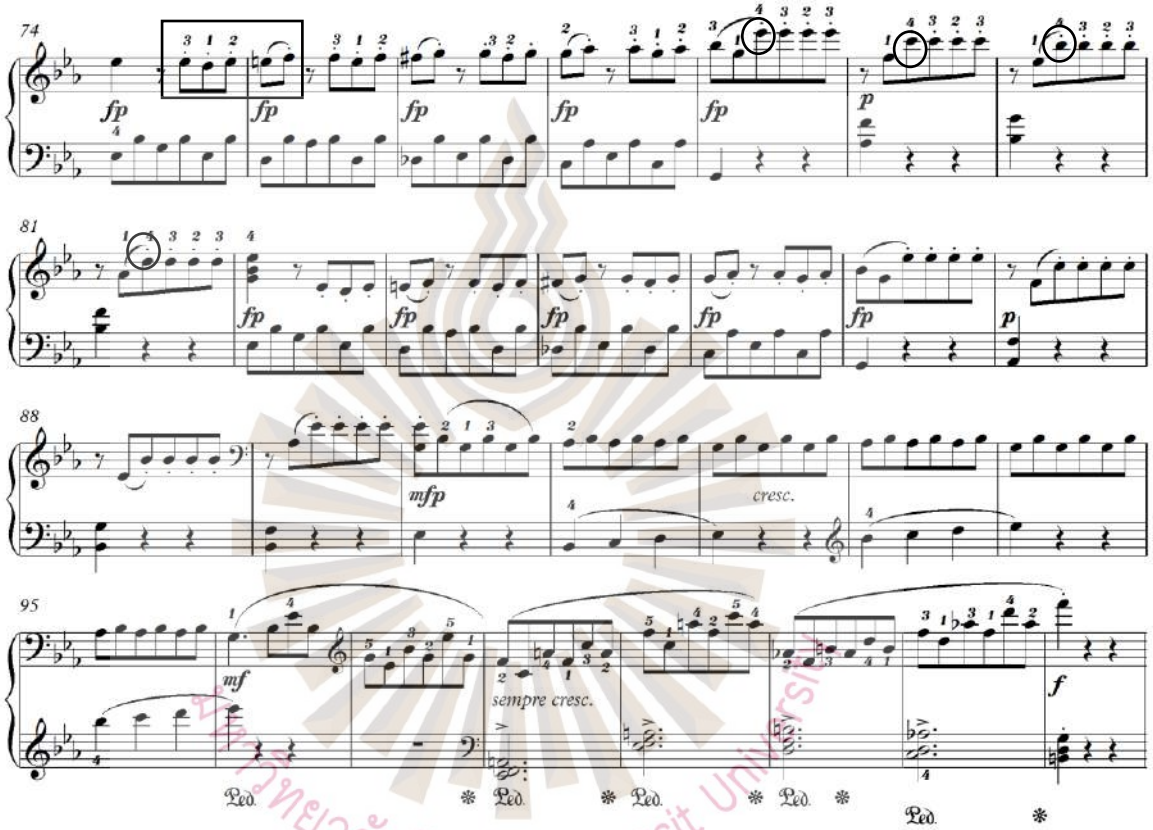
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ความรู้สึกคล้ายกับเสียงสะท้อน และผู้วิจัยยังได้เปลี่ยนการใช้นิ้วบริเวณนี้จากนิ้ว 4 เป็นนิ้ว 3 เพราะเล่นโน้ตบริเวณนี้ได้สะดวกมากกว่า ต่อมาแนวทำนองเปลี่ยนไปเล่นไล่โน้ตบันไดเสียงและโน้ตคู่แปดอีกทั้งเล่นให้ดังขึ้นทีละน้อย ก่อนจะกลับมาให้ความรู้สึกเบาบางและสดใสอีกครั้งใน 2 ห้องสุดท้ายของตอนย่อย c (ตัวอย่างที่ 4.23)

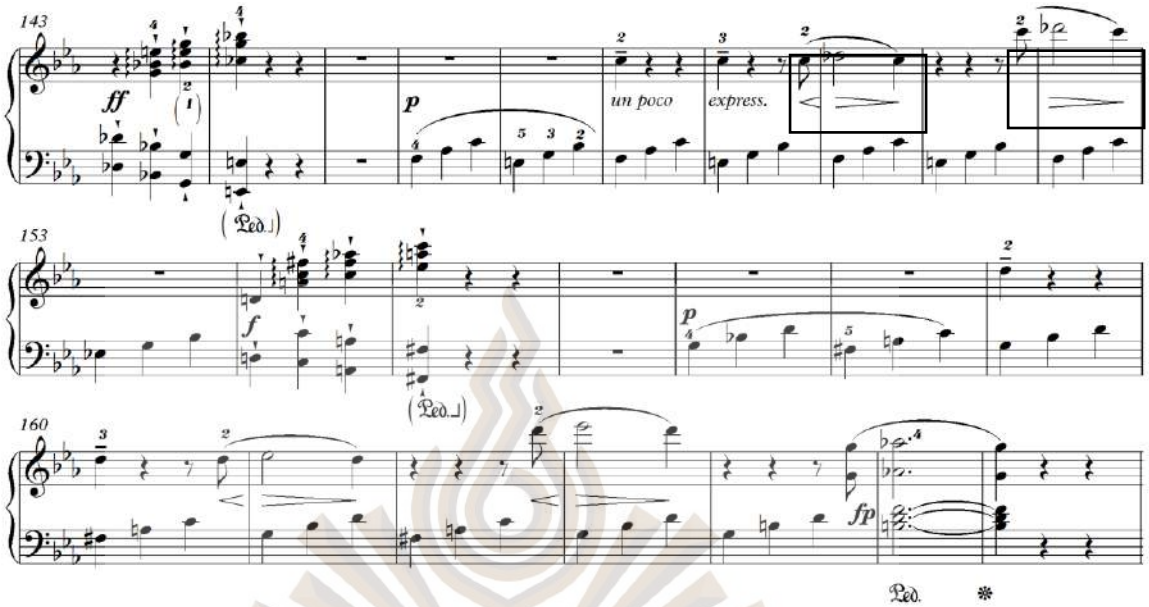
ตัวอย่างที่ 4.23 การเปลี่ยนนิ้ว และการเล่นความเข้มเสียงของโน้ตที่ซ้ำกัน ท่อนที่ 3 ห้องที่ 46-73

เริ่มต้นครึ่งหลังของตอน B หรือตอนย่อย d (ห้องที่ 74-102) มีการใช้โมทีฟแบบซีเควนซ์บนแนวทำนอง (สังเกตโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมตัวอย่างที่ 4.24) ผู้วิจัยเล่นแต่ละโมทีฟให้ดังขึ้นเล็กน้อยเมื่อเปลี่ยนไปเล่นเสียงสูงขึ้น ถึงแม้มีเครื่องหมายความเข้มเสียงกำกับไว้เหมือนกันก็ตาม ตั้งแต่ห้องที่ 78 บทเพลงให้ความรู้สึกผ่อนคลายมากขึ้น โดยผู้วิจัยเล่นเน้นโน้ตในวงกลม (ตัวอย่างที่ 4.24) ให้ดังกว่าโน้ตตัวหลังเล็กน้อย ต่อมาห้องที่ 82-89 มีวิธีการเล่นเหมือนก่อนหน้าแต่เล่นต่ำลง 1 ช่วงเสียง ห้องที่ 91-96 แนวทำนองเล่นด้วยมือซ้าย ส่วนเสียงประสานพบโน้ตเพเดิล B♭ ผู้วิจัยเล่นเน้นโน้ต

จังหวะที่ 1-2-3 ของแต่ละห้องเล็กน้อย เพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ของแนวทำนองอีกแนวหนึ่งบนมือขวา ตั้งแต่ห้องที่ 97 จนถึงจบตอน B แนวทำนองเปลี่ยนไปเล่นโน้ตอาร์เปโจ โดยเล่นให้ดังมากขึ้นเรื่อยๆ จนไปจบโน้ตตัวสุดท้ายที่มีโน้ตแนวทำนองมือขวาที่สูงสุดของตอน B นี้ (ตัวอย่างที่ 4.24)

ตัวอย่างที่ 4.24 การเล่นความเข้มเสียงโน้ตที่ซ้ำกัน โน้ตเพเดิล และจุดสูงสุด ท่อนที่ 3 ห้องที่ 74-102

4.3.3 ตอน A'

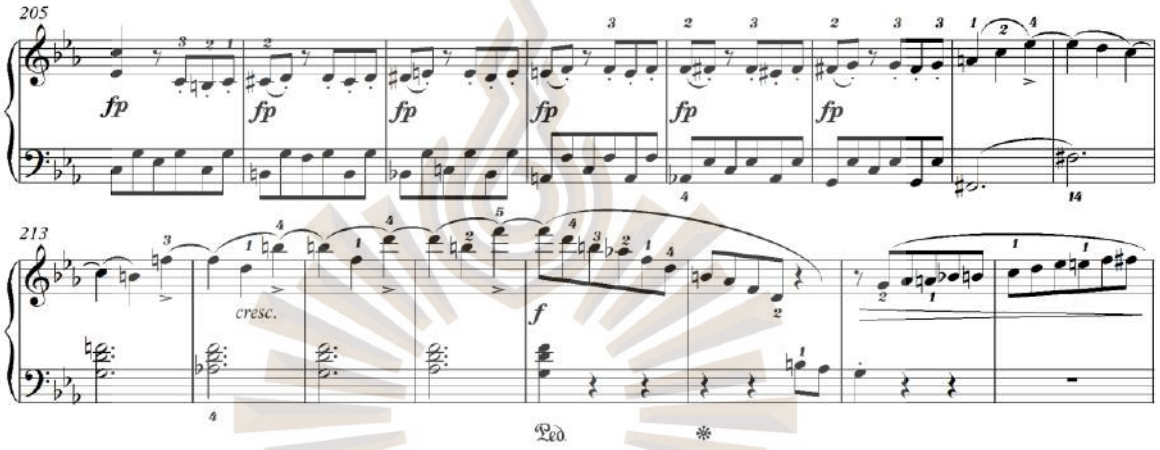
ตอน A' ห้องที่ 103-166 ยังคงแบ่งออกเป็น 2 ตอนย่อย คือ a' (ห้องที่ 103-145) กับ b' (ห้องที่ 146-166) โดยห้องที่ 103-142 มีวิธีการเล่นเหมือนกับตอน A' เนื่องจากแนวทำนองและเสียงประสานเหมือนกันทั้งหมด ต่อมาตั้งแต่ห้องที่ 143 แนวทำนองและเสียงประสานแตกต่างจากตอน A โดยห้องที่ 143-144 ให้ด้วยความรู้สึกดุดัน ผู้วิจัยเปลี่ยนการใช้นิ้วห้องที่ 143 จากนิ้ว 2 เป็นนิ้ว 1 เพราะทำให้เล่นคอร์ดถัดไปได้สะดวกมากกว่า และได้ใช้เพเดิลเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับห้องที่ 144 เพื่อส่งเสริมให้คอร์ดที่เล่นด้วยเสียงดังมีพลังและกังวานมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.25)

ตัวอย่างที่ 4.25 การเปลี่ยนนิ้ว การใช้เพเดิล และการเล่นเบาลงราวกับเสียงสะท้อน ท่อนที่ 3 ห้องที่ 143-166

ต่อมาตอนย่อย b' ตั้งแต่ห้องที่ 146 บทเพลงเปลี่ยนไปให้ความรู้สึกที่ผ่อนคลายและสดใสมากขึ้น มีการกำกับไว้ว่าเล่นอย่างแสดงความรู้สึกมากขึ้นเล็กน้อย (Un Poco Espress) โดยโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม (ตัวอย่างที่ 4.25) เป็นส่วนที่มีโน้ตเหมือนกัน ผู้วิจัยเล่นให้เบาลงเล็กน้อยเพื่อให้ความรู้สึกราวกับได้ยินเสียงสะท้อน แม้ว่าเปลี่ยนไปเล่นสูงขึ้น 1 ช่วงเสียงก็ตาม (ห้องที่ 152) ตั้งแต่ห้องที่ 154 มีวิธีการเล่นเหมือนก่อนหน้าเพียงแค่ปรับระดับเสียงให้สูงขึ้น จบตอน A' (ห้องที่ 165-166) ด้วยโน้ตคู่แปดที่มีจังหวะของแนวทำนองที่เหมือนกันกับห้องที่ 161-163 แต่ให้ความรู้สึกประหลาดใจเนื่องด้วยมีการเล่นดังทันทีในห้องที่ 165 และเบาลงบนคอร์ดสุดท้ายของตอน (ตัวอย่างที่ 4.25)

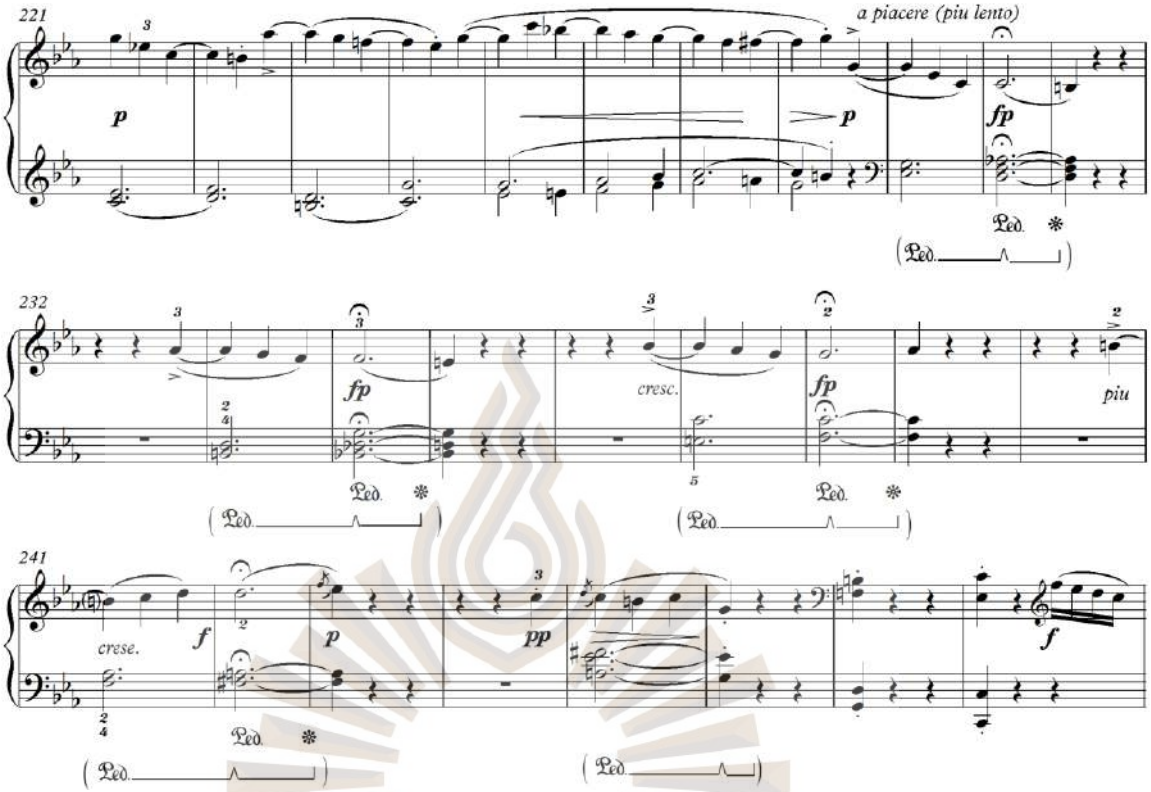
4.3.4 ตอน B'

ตอน B' (ห้องที่ 167-220) เปลี่ยนมาเล่นในกุญแจเสียงหลักซีไมเนอร์ โดยยังคงสามารถแบ่งได้เป็น 2 ตอนย่อย ซึ่งตอนย่อย c (ห้องที่ 167-196) มีวิธีการเล่นของแนวทำนองและเสียงประสานเหมือนกับในตอน B โดยมีแนวทำนองและเสียงประสานที่แตกต่างบ้างเล็กน้อย เช่น มีการขยายแนวทำนองเพิ่มเติมโดยการใช้อาร์เปโจ (ห้องที่ 189-190) และการใช้โน้ตคู่แปดมากขึ้น (ห้องที่ 191-194) ต่อมาตอนย่อย d (ห้องที่ 197-220) ครึ่งแรกมีวิธีการเล่นเหมือนกับตอน B โดยมีส่วนที่แตกต่างจาก

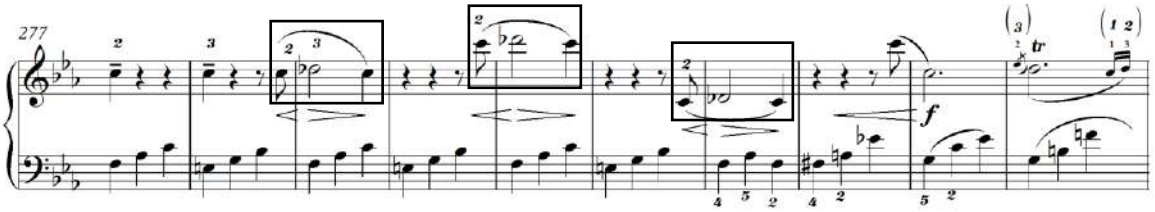
ตอน B เล็กน้อยบริเวณห้องที่ 205-210 มีการขยายการใช้โมทีฟแบบซีเควนซ์บนแนวทำนองให้ยาวขึ้นกว่าเดิม ต่อมาตั้งแต่ห้องที่ 211 เป็นส่วนที่ไม่ปรากฏในตอน B โดยมีการเล่นจังหวะขัดบนแนวทำนองห้องที่ 211-216 และต่อมาห้องที่ 217-220 เปลี่ยนไปเล่นไล่โน้ตต่ำลงแบบอาร์เปโจและไล่โน้ตสูงขึ้นแบบโครมาติกตามลำดับด้วยความรวดเร็ว (ตัวอย่างที่ 4.26)

ตัวอย่างที่ 4.26 การขยายโมทีฟ จังหวะขัด โน้ตอาร์เปโจ และโครมาติก ท่อนที่ 3 ห้องที่ 205-220

4.3.5 ตอน A''

ตอน A'' (ห้องที่ 221-286) ยังคงสามารถแบ่งออกเป็น 2 ตอนย่อย เริ่มต้นตอนย่อย a' (ห้องที่ 221-248) บริเวณ 8 ห้องแรกมีวิธีการเล่นเหมือนกันกับตอน A ต่อมาห้องที่ 229-243 เป็นส่วนที่แตกต่างจากตอน A มีการนำโน้ตที่คล้ายกับโมทีฟบริเวณก่อนหน้ามาเล่นให้ช้าลง ผู้วิจัยใช้เพเดิลเพิ่มเติมจากต้นฉบับบริเวณนี้เพื่อช่วยในการเชื่อมเสียงของแนวทำนองและเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 4.27)

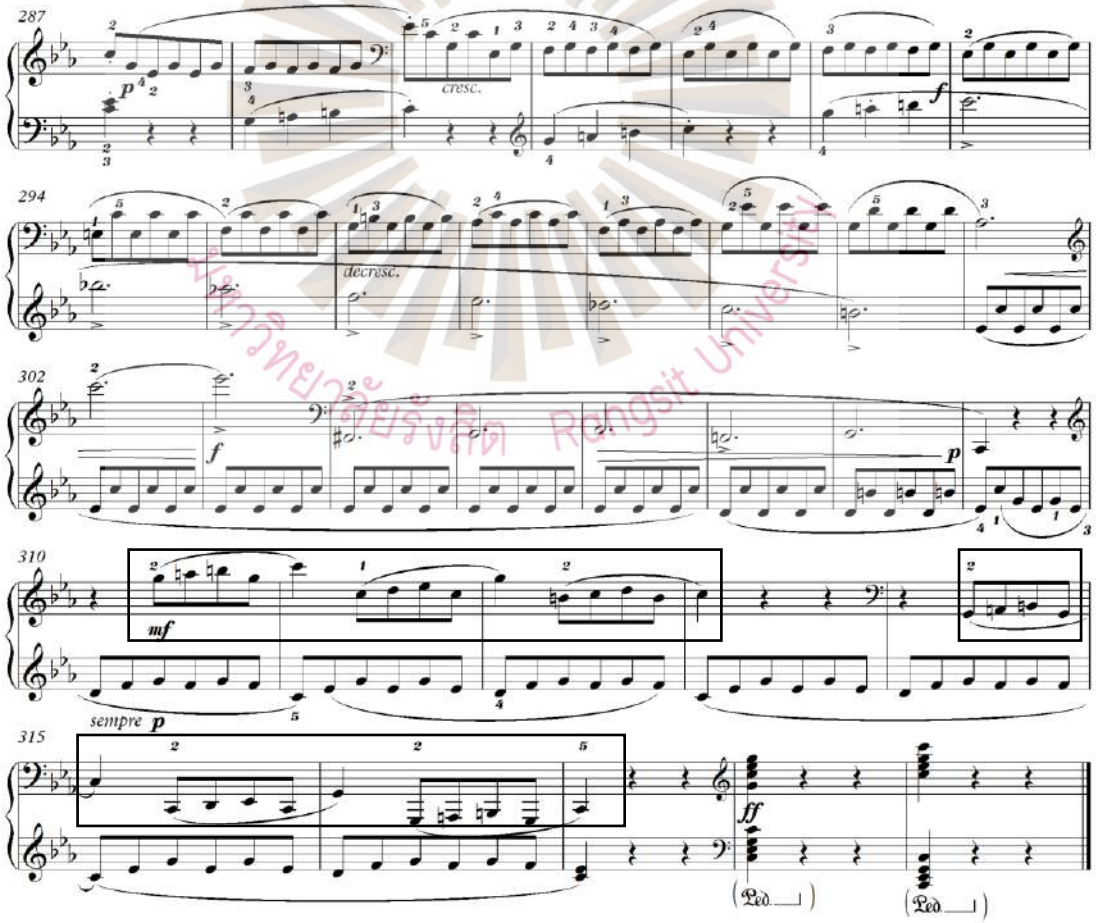
ตัวอย่างที่ 4.27 การใช้เพเดิลเพิ่มเติม ท่อนที่ 3 ห้องที่ 221-248

ต่อมาตอนย่อย b' (ห้องที่ 249-286) ของตอน A'' มีวิธีการเล่นเหมือนกับตอนย่อย b' (ห้องที่ 146-166) ของตอน A' แต่แตกต่างบริเวณท้ายซึ่งมีการขยายแนวทำนองให้ยาวมากขึ้นเล็กน้อย ผู้วิจัยยังคงเล่นเบาลงทีละน้อยบริเวณนี้ (โน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมของตัวอย่างที่ 4.28) ซึ่งให้ความรู้สึกราวกับได้ยินเสียงสะท้อน และจบตอน A''ด้วยการเล่นทริลยาวทั้งห้อง ผู้วิจัยเปลี่ยนนิ้วเล่นโน้ต E♭ ของทริลจาก 2 เป็น 3 และบริเวณท้ายของทริลจาก 1 3 เป็น 1 2 เพราะทำให้เล่นทริลได้ลื่นไหลและยังไขว้ไปเล่นโน้ตตัวถัดไปได้สะดวก อย่างก็ตามโน้ตตัวสุดท้ายของห้องควรระวังเล่นให้มีน้ำหนักเบากว่าโน้ตก่อนหน้า (ตัวอย่างที่ 4.28)

ตัวอย่างที่ 4.28 การขยายแนวทำนอง และการเปลี่ยนนิ้ว ท่อนที่ 3 ห้องที่ 277-286



4.3.6 โคดา

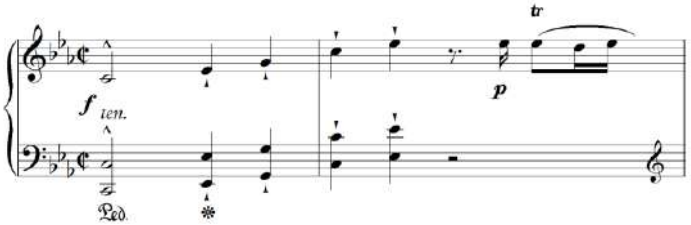
ตอนโคดา (ห้องที่ 287-318) บริเวณเริ่มต้นมีวิธีการเล่นคล้ายกันกับห้องที่ 91-96 ของตอน B แต่เปลี่ยนมาเล่นในกุญแจเสียงหลักซีไมเนอร์ นั่นคือแนวทำนองเล่นด้วยมือซ้าย ส่วนเสียงประสานบริเวณที่พบโน้ตเพเดิล G ยังคงเล่นเน้นโน้ตจังหวะที่ 1-2-3 ของแต่ละห้องเล็กน้อย เพื่อให้มีการเคลื่อนที่ของแนวทำนองอีกแนวบนมือขวา ต่อมาโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม (ตัวอย่างที่ 4.29) เป็นแนวทำนองเหมือนกัน เพียงแต่ห้องที่ 314-317 แนวทำนองเล่นต่ำลง 1 ช่วงเสียง ซึ่งผู้วิจัยเล่นให้แนวทำนองบริเวณนี้เบาลงถึงแม้ไม่ได้มีเครื่องหมายกำกับเสียงระบุไว้ เพื่อให้เกิดความแตกต่างระหว่างกัน บทเพลงจบด้วยคอร์ด Cm แบบดังมาก สร้างความประหลาดใจเล็กน้อย ผู้วิจัยใช้เพเดิลเพิ่มเติมจากต้นฉบับ เพื่อให้เสียงดังบริเวณนี้มีพลังและกังวานมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.29 การเล่นความเข้มเสียง และการใช้เพเดิลเพิ่มเติม ท่อนที่ 3 ห้องที่ 287-319

4.4 แนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14*

ผู้วิจัยได้วางแผนการฝึกซ้อมบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14* ตามหลักการและคำแนะนำจากการศึกษาเอกสารที่เขียนโดย ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ อภิชัย เลี่ยมทอง และโจเซฟ เลวีน อีกทั้งยังได้ศึกษาเอกสารอื่นที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาประกอบการตีความบทเพลงในด้านต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยได้นำผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์จากเคยัง อา มุน มาใช้สำหรับประกอบการอธิบาย ก่อนทำการซ้อมบทเพลง ผู้วิจัยได้แบ่งช่วงซ้อมเป็นช่วงสั้นๆ ตามบริบทความยากง่ายของเทคนิคบริเวณนั้น ต่อมาทำการซ้อมโดยเริ่มจากมือข้างที่เล่นแนวทำนองก่อนและตามด้วยมือที่เล่นเสียงประสาน

นอกจากนี้ เมื่อทำการซ้อมแต่ละครั้งผู้วิจัยใช้เครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) โดยตลอดเพื่อให้มั่นใจได้ว่าผู้วิจัยเล่นจังหวะได้สม่ำเสมอ อีกทั้งยังได้ซ้อมบางช่วงของบทเพลงด้วยการนับจังหวะแบบแบ่งย่อย (Subdivide) ให้คงที่ โดยเฉพาะในท่อนแรกของบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14* ที่ปรากฏการใช้โน้ตสามพยางค์อยู่โดยตลอดทั้งท่อน จากการศึกษาและวิเคราะห์ประเด็นแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14* ทั้ง 3 ท่อน ผู้วิจัยได้แนวทางการฝึกซ้อมตามเทคนิคที่พบในบทเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

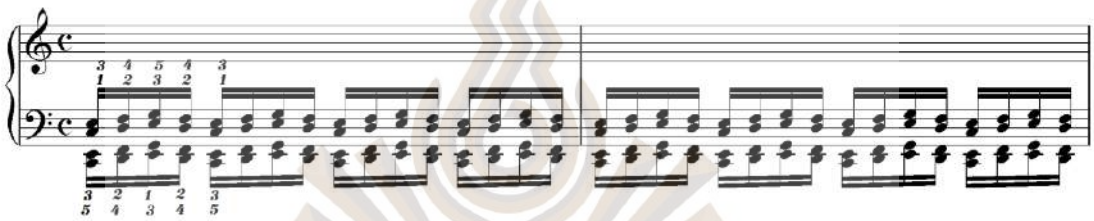
1) โน้ตอาร์เปโจ มีบทบาทสำคัญอย่างมากในท่อนแรกและท่อนสุดท้ายของบทเพลง*โซนาตาหมายเลข14* ซึ่งมีการใช้โน้ตอาร์เปโจเล่นเป็นแนวทำนองทั้งแบบเลกาโตและสตักกาโตหลากหลายด้วยความรวดเร็ว จึงมีโอกาสเกิดข้อผิดพลาดได้สูง ผู้วิจัยพิจารณานำโน้ตอาร์เปโจเหล่านั้นมาซ้อมเป็นกลุ่มโดยเล่นพร้อมกัน 3-4 ตัวหรือแบบคอร์ดแท่งก่อน จากนั้นจึงเล่นตามโน้ตจริงเมื่อเปลี่ยนคอร์ดได้คล่องพร้อมกับกล้ามเนื้อได้จดจำการเคลื่อนไหวอิริยาบถต่างๆ ของร่างกายได้แล้ว วิธีนี้ทำให้นิ้วที่เล่นแบบคอร์ดแท่งได้มีการเตรียมพร้อมเพื่อไปเล่นโน้ตอาร์เปโจ ทั้งในด้านองศานิ้วและองศาข้อมือ ส่งผลให้สามารถเล่นโน้ตอาร์เปโจได้ดีมากขึ้นและช่วยลดระยะเวลาในการซ้อม นอกจากนี้ยังมีบริเวณโน้ตอาร์เปโจแบบคู่แปด โดยเฉพาะท่อนที่ 1 ของบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14* เนื่องด้วยต้องกระโดดไปเล่นโน้ตคู่แปดตัวถัดไปด้วยความรวดเร็ว จึงต้องซ้อมด้วยความเร็วจังหวะช้าก่อน เพื่อความแม่นยำของการขยับตำแหน่งมือให้เล่นโน้ตอาร์เปโจคู่แปดได้อย่างถูกต้อง

ตัวอย่างที่ 4.30 โน้ตอาร์เปโจแบบคู่แปดในโมทีฟเอบนมือซ้าย ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-2

2) โน้ตประดับ ได้แก่ ทริลและเทิร์น มีบทบาทสำคัญอย่างมากในท่อนที่ 2 ของบทเพลง การเลือกใช้นิ้วเป็นสิ่งสำคัญ ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้วที่แข็งแรงในการเล่นเพื่อให้เสียงของโน้ตประดับออกมามีความชัดเจน หรือบริเวณที่พบทริลยาว การผ่อนคลายข้อมือ ช่วงแขน และกล้ามเนื้อหัวไหล่ จะทำให้เล่นทริลยาวได้ง่ายมากขึ้น และสามารถซ้อมเฉพาะส่วนโน้ตประดับแยกออกมาก่อน ซึ่งอาจต้องซ้อมเฉพาะส่วนแบบนี้หลายครั้ง เพื่อให้แน่ใจได้ว่าโน้ตประดับแต่ละตัวเล่นออกมาได้อย่างเท่ากันและชัดเจนตามที่ผู้เล่นต้องการ

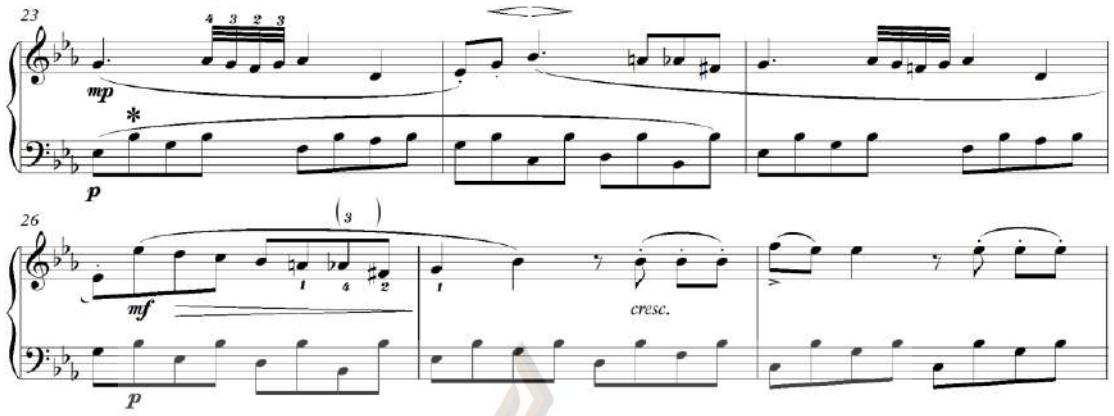
3) การเล่นข้ามมือ ซึ่งพบการเล่นเทคนิคข้ามมือในท่อนแรกและท่อนสุดท้ายของบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14* โดยมีทั้งใช้มือขวาข้ามเปลี่ยนไปเล่นช่วงเสียงต่ำลง หรือมือซ้ายข้ามเปลี่ยนไปเล่นช่วงเสียงที่สูงขึ้น เนื่องด้วยท่อนแรกและท่อนสุดท้ายเล่นด้วยความรวดเร็วจึงจำเป็นต้องซ้อมแยกเฉพาะมือที่เล่นเทคนิคข้ามมือ เพื่อทำให้เกิดการจดจำของกล้ามเนื้อทั้งในเรื่องตำแหน่งของนิ้ว การเคลื่อนไหวของแขน ยังรวมไปถึงการเอียงของลำตัว ได้แก่ เอียงลำตัวไปด้านขวาไปเล่นโน้ตที่สูงขึ้น หรือเอียงลำตัวไปด้านซ้ายไปเล่นเสียงที่ต่ำลง ซึ่งการเอียงลำตัวช่วยให้สามารถเล่นโน้ตที่ใช้เทคนิคข้ามมือได้ง่ายและแม่นยำมากขึ้น เนื่องจากช่วยให้ข้อมือ แขน และช่วงไหล่ผ่อนคลายได้มากขึ้น

4) โน้ตไล่แบบบันไดเสียง ซึ่งพบโน้ตลักษณะนี้ได้ในท่อนที่ 1 และช่วงที่เล่นคล้ายกับคาเดนซาในท่อนที่ 2 ผู้วิจัยซ้อมไล่บันไดเสียงซีไมเนอร์และอีแฟล็ตเมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงของท่อนดังกล่าว โดยซ้อมให้มีการควบคุมลักษณะเสียงที่แตกต่างกันได้ ได้แก่ สตักกาโต เลกาโต และเล่นแบบไม่เนื่องกัน (Non-legato) เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมและเสริมความแข็งแรงของนิ้วในการเล่นโน้ตไล่แบบบันไดเสียงที่พบในบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14*

5) การเล่นโน้ตขั้นคู่สามต่อเนื่อง ปรากฏบ่อยครั้งในท่อนที่ 2 เป็นแนวทำนอง และท่อนที่ 3 เป็นเสียงประสานต่อเนื่อง ซึ่งควรเล่นให้เท่ากันและชัดเจน ผู้วิจัยพิจารณาเลือกนำแบบฝึกหัดจากแฮนนอน หมายเลข 50 (Small, 1992, p. 94) มาฝึกซ้อมเพิ่มเติม และได้นำแบบฝึกหัดแฮนนอนนี้มาประยุกต์ใช้ พร้อมทั้งพิจารณาปรับการใช้นิ้วให้เหมาะสมกับบทเพลง *โซนาตา หมายเลข 14* เพื่อช่วยเตรียมความพร้อมให้นิ้วและทำให้เล่นคู่สามที่เล่นอย่างต่อเนื่องในบทเพลงได้ง่ายมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.31 แบบฝึกหัดแฮนนอน หมายเลข 50 (Small, 1992, p. 94)

6) การเล่นแนวทำนอง 2 แนวในมือเดียวกัน ปรากฏการเล่นลักษณะนี้เฉพาะมือขวา การซ้อมเทคนิคนี้เบื้องต้นผู้วิจัยเล่นและจดจำเฉพาะส่วนแนวทำนองสำคัญก่อน ซึ่งส่วนใหญ่แล้วบริเวณนี้เมื่อต้องเล่นแนวทำนองด้วยนิ้ว 4 หรือ 5 ผู้วิจัยจำเป็นต้องเอียงข้อมือไปทางขวาเล็กน้อย เนื่องด้วยเป็นนิ้วที่แข็งแรงน้อยกว่านิ้วอื่น หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงซ้อมมือขวาที่มีแนวทำนองพร้อมกับแนวอื่นที่อยู่ในมือเดียวกัน พร้อมทั้งสังเกตและซ้อมน้ำหนักของนิ้วที่เล่นแนวทำนอง เพื่อต้องการให้เสียงแนวทำนองออกมาชัดเจน

7) การเล่นเสียงประสาน 2 แนวในมือเดียวกัน พบการเล่นลักษณะนี้บริเวณที่ปรากฏการใช้โน้ตเพเดิลบนเสียงประสานของท่อนที่ 1 และ 3 บางแห่ง เช่น ท่อนที่ 1 ห้องที่ 23-28 เสียงประสานมี 2 แนว แนวบนมีโน้ต B♭ เป็นโน้ตเพเดิล (ตัวอย่างที่ 4.32 โน้ตใต้เครื่องหมาย*) บนจังหวะเบา สามารถเล่นโน้ตเพเดิลให้มีเสียงเบา และเล่นโน้ตแนวล่างบนจังหวะที่ 1 2 3 และ 4 ให้มีเสียงดังมากกว่า เพื่อให้เกิดการเคลื่อนที่ของแนวทำนองอีกแนวหนึ่ง การซ้อมบริเวณนี้ควรผ่อนคลายข้อมือขณะที่ซ้อม และต้องระวังน้ำหนักของนิ้ว 1 ที่เล่นโน้ตแนวบนหรือโน้ตเพเดิล เนื่องด้วยเป็นนิ้วที่แข็งแรง จึงมีแนวโน้มที่จะเล่นเสียงดัง และผู้วิจัยถ่ายน้ำหนักข้อมือไปทางโน้ตแนวล่างเล็กน้อย เพื่อช่วยทำให้เล่นแนวทำนองอีกแนวดังออกมาอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 4.32 โน้ตเพเดิล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 23-28

8) การเล่นความเข้มเสียง โดยเฉพาะความเข้มเสียงดัง ผู้วิจัยใช้แรงจากแขนและโน้มตัวเข้าหาเปียโนเพื่อช่วยเสริมแรงในการเล่นดัง โดยใช้น้ำหนักจากแขนและการโน้มตัวมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับระดับความดังของบริเวณนั้น อีกทั้งผู้วิจัยได้ใช้เพเดิลช่วยให้เสียงมีพลังและกังวานมากยิ่งขึ้นในบางบริเวณ อย่างไรก็ตาม การเล่นความเข้มเสียงบริเวณที่มีเครื่องหมาย ***fp*** กำกับ ผู้วิจัยพิจารณาใช้เพียงแรงจากแขนและข้อมือช่วยในการเล่นบริเวณนี้แทน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 5

สรุปผลวิจัย อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง *โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ประพันธ์โดย โมสาร์ท ตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัยที่ได้ตั้งไว้นั้น สามารถสรุปผลวิจัย อภิปราย และข้อเสนอแนะได้ดังนี้

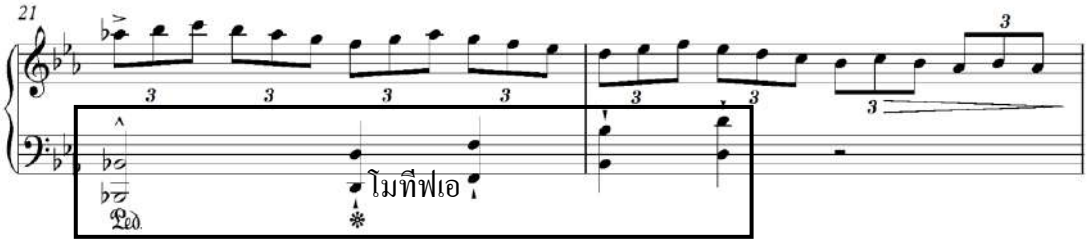
5.1 สรุปผลวิจัย

บทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14* ประกอบด้วย 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 มอลโตอัลเลโกร ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ ใช้สังคีตลักษณ์โซนาตา ส่วนท่อนที่ 2 อะดาโจ ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ และท่อนที่ 3 อัลเลโกรอัซซายิ ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ ใช้สังคีตลักษณ์รอนโดเหมือนกัน จากการวิเคราะห์บทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14* ทั้งหมด 6 ประเด็นในด้านทางเทคนิคการบรรเลง ได้แก่ การนำเสนอแนวทำนองเพลง โน้ตประดับ การเลือกใช้นิ้ว ความเข้มเสียง การควบคุมลักษณะเสียง และการใช้เพเดิล พร้อมทั้งผู้วิจัยยังได้นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง โดยสามารถสรุปผลวิจัยได้ดังนี้

5.1.1 การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงของบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14*

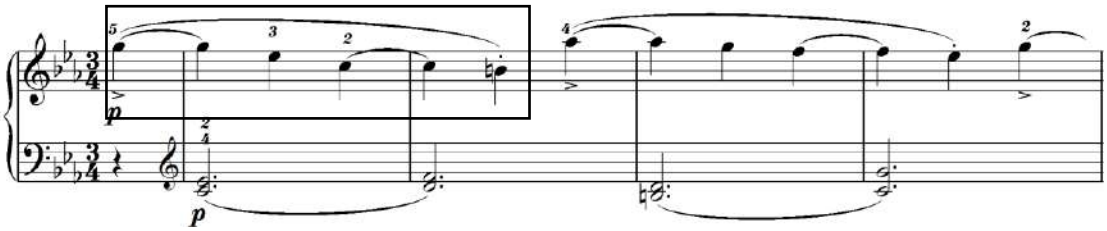
การนำเสนอแนวทำนองเพลง การเล่นแนวทำนองให้ชัดเจนเป็นสิ่งสำคัญ โดย ท่อนที่ 1 แนวทำนองพบโมทีฟเออยู่ตลอดทั้งเพลง โดยเฉพาะบริเวณที่พบโมทีฟเอเล่นประกอบด้วยเสียงประสานแบบเทคนิคลีลาสอดประสานซึ่งเป็นโน้ตสามพยางค์มีทิศทางการเคลื่อนที่ลง ผู้วิจัยเล่นเสียงประสานให้เบาลงตามลักษณะการเคลื่อนที่ลงจะทำให้ได้ยินเสียงของโมทีฟเอได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 5.1)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

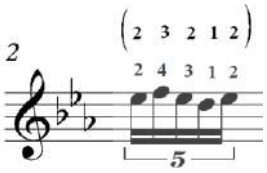
ตัวอย่างที่ 5.1 โมทีฟเอและเสียงประสานแบบเทคนิคลีลาสอดประสาน ท่อนที่ 1 ห้องที่ 21-22

ท่อนที่ 2 แนวทำนองเล่นด้วยมือขวา ช้าๆ ส่วนใหญ่เล่นเป็นเลกาโตต่อเนื่องกัน มีโน้ตประดับปรากฏบนแนวทำนองหลากหลายที่ และพบการเล่นแนวทำนอง 2 แนวบนมือขวาในบางช่วง ซึ่งพบการเล่นลักษณะนี้ในบางช่วงของท่อนที่ 1 เช่นกัน ควรเล่นแนวทำนองสำคัญให้ชัดเจน ผู้วิจัยเอียงข้อมือไปทางด้านขวาเล็กน้อย โดยเฉพาะเมื่อต้องเล่นแนวทำนองสำคัญด้วยนิ้ว 4-5 เพื่อช่วยในการเล่นแนวทำนองสำคัญให้ชัดเจนได้มากขึ้น ในบริเวณตอน A'' ห้องที่ 51-52 แนวทำนองพบโน้ตที่คล้ายกับคาเดนซาสั้นๆ ผู้วิจัยเล่นให้ช้าลงเล็กน้อยบริเวณเริ่มต้นของโน้ตหัวเล็กของห้องที่ 51 ส่วนห้องที่ 52 มีการกำกับให้เล่นอย่างเปรสโตหรือเร็วมาก ผู้วิจัยจึงเล่นด้วยความรวดเร็วตั้งแต่เริ่มต้น

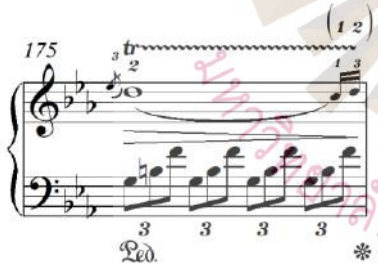
ท่อนที่ 3 แนวทำนองพบโมทีฟจังหวะ ซึ่งปรากฏการเล่นด้วยจังหวะขัดอยู่โดยตลอดทั้งท่อน การเล่นบริเวณนี้แนวทำนองมือขวาควรได้ยินชัดเจนเรียบเนียนต่อเนื่องกัน อีกทั้งผู้วิจัยเล่นระวังไม่ให้เสียงประสานมือซ้ายบนจังหวะหนักดังกว่าแนวทำนองมือขวา เพื่อให้ทำนองมือขวาและเสียงประสานมือซ้ายดำเนินต่อเนื่องเสมือนเป็นแนวเดียวกัน นอกจากนี้ บริเวณท้ายของแต่ละโมทีฟผู้วิจัยเล่นเสียงประสานมือซ้ายปล่อยพร้อมกับมือขวา ไม่ได้ค้างเสียงประสานมือซ้ายให้ยาวทั้งห้อง แม้ว่าจะเป็นโน้ตตัวขาวประจุด (ตัวอย่างที่ 5.2)

ตัวอย่างที่ 5.2 โมทีฟจังหวะและจังหวะขัด ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1-4



โน้ตประดับปรากฏอยู่ทุกท่อนของบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 โดยผู้วิจัยได้มีการใช้นิ้วแตกต่างจากโน้ตต้นฉบับในบางที่ เช่น ทริลของท่อนที่ 1 ห้องที่ 2 โน้ตเพลงจากต้นฉบับได้ใช้นิ้ว 2 4 3 1 2 แต่ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้ว 2 3 2 1 2 เพราะช่วยส่งเสริมให้เล่นทริลออกมาได้ง่ายให้เสียงคมชัดและเล่นความยาวของโน้ตได้เท่ากันมากกว่า (ตัวอย่างที่ 5.3)

ตัวอย่างที่ 5.3 การเลือกใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 2

ทริลยาวในท่อนที่ 1 ห้องที่ 175 ผู้วิจัยยังได้เปลี่ยนการใช้นิ้วบริเวณท้ายของทริลจาก 1 3 เป็น 1 2 เพราะทำให้เล่นทริลได้ลื่นไหล แต่ควรคำนึงถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องให้มีน้ำหนักเบากว่าโน้ตตัวก่อนหน้า (ตัวอย่างที่ 5.4) นอกจากนี้ การเล่นทริลยาวบริเวณนี้ควรผ่อนคลายข้อมือ ช่วงแขน และกล้ามเนื้อหัวไหล่เพื่อส่งเสริมให้เล่นทริลยาวได้ง่ายมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 5.4 การเปลี่ยนการใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 175

ในบทเพลงโซนาตายังมีการเปลี่ยนใช้นิ้วต่างจากต้นฉบับในบริเวณอื่นๆ อีกด้วย เช่น เปลี่ยนการใช้นิ้วเพื่อทำให้เล่นโน้ตหรือคอร์ดถัดไปได้สะดวกมากขึ้น และเปลี่ยนเพื่อเล่นโน้ตที่เป็นเลกาโตให้ต่อเนื่องกันได้ง่ายมากขึ้น เป็นต้น

ผู้วิจัยมีการใช้ความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากที่โน้ตต้นฉบับระบุไว้ในบางที่ เช่น บริเวณโน้ตอาร์เปโจและโน้ตไล่บันไดเสียง ผู้วิจัยเล่นเบาลงทีละน้อยและดังขึ้นทีละน้อยตามทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ต บริเวณแนวทำนองซีเควนซ์เป็นโน้ตสูงขึ้นเรื่อยๆ ผู้วิจัยเล่นให้ดังขึ้นเล็กน้อย แม้ว่าโน้ตต้นฉบับไม่มีการเปลี่ยนเครื่องหมายความเข้มเสียง และบริเวณที่มีการเล่นซ้ำของทั้งแนว

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ทำนองและเสียงประสาน ซึ่งอาจซ้ำในช่วงเสียงเดียวกันหรือต่างกัน ผู้วิจัยเล่นความเข้มเสียงให้ต่างกันเล็กน้อย เพื่อสร้างความแตกต่างและความน่าสนใจให้กับประโยคเพลง เป็นต้น

การควบคุมลักษณะเสียง ผู้วิจัยพิจารณาการเล่นสเลอร์เพิ่มเติมเล็กน้อย แม้ว่าโน้ตต้นฉบับไม่ได้ระบุไว้ก็ตาม เช่น บริเวณท่อนที่ 1 ห้องที่ 56 บนคอร์ดมือซ้าย โดยเล่นให้เสียงคอร์ดหลังเบากว่าคอร์ดแรก โดยคอร์ดมือซ้ายเล่นลักษณะนี้ทำให้โน้ตโครมาติกแนวทำนองบนมือขวาต่อมาสามารถเล่นด้วยเสียงเบาได้อย่างชัดเจนอีกด้วย นอกจากนี้ มีการใช้เพเดิลเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับบางช่วง แต่ไม่ให้กระทบต่อความคมชัดของแนวทำนองที่เล่นสตักกาโต และเล่นไม่เนื่องกัน (Non-legato) เช่น ท่อนที่ 1 ห้องที่ 29 ผู้วิจัยเพิ่มการเหยียบเพเดิลบนโน้ตตัวแรกของห้องนี้พร้อมกับคอร์ดโน้ตตัวกลมในมือซ้าย ปล่อยเพเดิลออกเมื่อโน้ตมือขวาเปลี่ยนไปเล่นสตักกาโต

การใช้เพเดิลเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับในท่อนแรกและท่อนสุดท้ายของบทเพลง ส่วนใหญ่ผู้วิจัยใช้บริเวณที่กำกับให้เล่นเสียงดัง ดังมาก และฟอร์ทซันโด เพื่อช่วยให้โน้ตบริเวณนั้นมีความก้องกังวานและเสริมให้มีพลังมากขึ้น ส่วนท่อนที่ 2 ผู้วิจัยยังได้ใช้เพเดิลเพิ่มเติมอยู่โดยตลอดทั้งเพลง จุดประสงค์เพื่อต้องการเชื่อมเสียงของทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน โดยผู้วิจัยได้เปลี่ยนเพเดิลเมื่อเปลี่ยนคอร์ดของเสียงประสาน อย่างไรก็ตาม บางบริเวณมีการเปลี่ยนเพเดิลทุกจังหวะหรือให้กระชั้นยิ่งกว่านั้น แม้ว่าจะมีคอร์ดเดียวกันเล่นต่อเนื่องกัน เนื่องด้วยต้องการให้เสียงของแนวทำนองมีความชัดเจน

นอกจากนี้ บางบริเวณของบทเพลงมีการเล่นโดยให้ความรู้สึกอ่อนหวาน สดใส และผ่อนคลาย สลับกับให้ความรู้สึกดุดัน หนักแน่น เข้มแข็ง และตึงเครียด เช่น บริเวณที่มีเครื่องหมายกำกับให้เล่นแบบคันตาบิเลพร้อมทั้งเล่นเทคนิคข้ามมือ ซึ่งให้ความรู้สึกที่อ่อนหวานและทำให้จินตนาการได้ถึงคน 2 คนกำลังสนทนาโต้ตอบกัน ต่อมาบทเพลงเปลี่ยนมาให้ความรู้สึกดุดันต่างจากก่อนหน้า โดยแนวทำนองเปลี่ยนไปเล่นโน้ตคู่แปดแบบโครมาติก เล่นดังขึ้นทีละน้อยไปดัง อีกทั้งยังเล่นฟอร์ทซันโด หลังจากนั้นบทเพลงกลับมาให้ความรู้สึกที่อ่อนหวานอีกครั้ง

5.1.2 แนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14*

จากการวิเคราะห์เรื่องแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ทั้ง 3 ท่อน ผู้วิจัยได้สรุปแนวทางการฝึกซ้อมของ 8 เทคนิคที่พบในบทเพลง สรุปได้ดังนี้ โน้ตอาร์โจ ควรซ้อมแบบ

คอร์ดแท่งหรือซ้อมโน้ตเป็นกลุ่มเล่นพร้อมกัน บริเวณโน้ตอาร์เปโจแบบคู่แปดต้องซ้อมเรื่องความแม่นยำของการขยับตำแหน่งมือ ส่วนโน้ตประดับ ควรเลือกใช้นิ้วที่แข็งแรงในการเล่น โดยสามารถซ้อมแยกเฉพาะส่วนโน้ตประดับออกมาก่อน ต่อมาการเล่นข้ามมือ ควรซ้อมแยกเฉพาะมือที่เล่นเทคนิคข้ามมือ เพื่อทำให้เกิดการจดจำของกล้ามเนื้อ ด้านโน้ตไล่แบบบันไดเสียง สามารถซ้อมไล่บันไดเสียงซีไมเนอร์และอีแฟล็ตเมเจอร์ โดยซ้อมให้มีการควบคุมลักษณะเสียงที่แตกต่างกันได้ และโน้ตขั้นคู่สามต่อเนื่องกัน ควรเล่นให้เสียงออกมาเท่ากันและชัดเจน สามารถใช้แบบฝึกหัดจากแฮนนอน หมายเลข 50 ช่วยในการฝึกซ้อมเพิ่มเติมได้

การเล่นแนวทำนอง 2 แนวในมือขวา เล่นและจดจำเสียงของเฉพาะส่วนแนวทำนองสำคัญเท่านั้นก่อน หลังจากนั้นซ้อมมือขวาที่มีแนวทำนองพร้อมกับแนวอื่นที่อยู่ในมือเดียวกัน จำเป็นต้องเอียงข้อมือไปทางขวาเล็กน้อยเมื่อเล่นต้องแนวทำนองด้วยนิ้ว 4 หรือ 5 พร้อมทั้งสังเกตและซ้อมน้ำหนักของนิ้วที่เล่นแนวทำนอง ส่วนการเล่นเสียงประสาน 2 แนวในมือเดียวกัน พบบริเวณที่มีการใช้โน้ตเพเดิล ซึ่งมักเป็นโน้ตแนวบน ต้องระวังน้ำหนักของนิ้ว 1 ที่เล่นโน้ตแนวบน และผู้วิจัยถ่ายน้ำหนักข้อมือไปทางโน้ตแนวล่างเล็กน้อย สุดท้ายการเล่นความเข้มเสียง โดยเฉพาะความเข้มเสียงดัง ผู้วิจัยซ้อมการใช้น้ำหนักจากแขนและการโน้มตัวเข้าหาเปียโน โดยใช้น้ำหนักจากแขนและการโน้มตัวมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับระดับความดังของบริเวณนั้น

5.2 อภิปราย

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และตีความบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* ตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย ทั้งด้านเทคนิคการบรรเลงและแนวทางฝึกซ้อม ซึ่งแสดงให้เห็นว่าบางบริเวณของบทเพลงมีการเล่นโดยให้ความรู้สึกอ่อนหวาน สดใส และผ่อนคลาย สลับกับให้ความรู้สึกดุดัน หนักแน่น เข้มแข็ง และตึงเครียด เนื่องด้วย *โซนาตาหมายเลข 14* นี้อยู่ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ จึงมีลักษณะต่างจากโซนาตาบทอื่นๆ ของโมสาร์ทที่ส่วนใหญ่อยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์ ซึ่งให้ความรู้สึกสนุกสนานและสดใส โดยสอดคล้องกับปานใจ จุฬาพันธุ์ ที่ได้กล่าวไว้ว่าบทเพลงโซนาตาที่อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ จะมีลักษณะแตกต่างออกไป คือ เศร้า เคร่งขรึม เต็มไปด้วยอารมณ์รุนแรง (ปานใจ จุฬาพันธุ์, 2551, น. 113)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

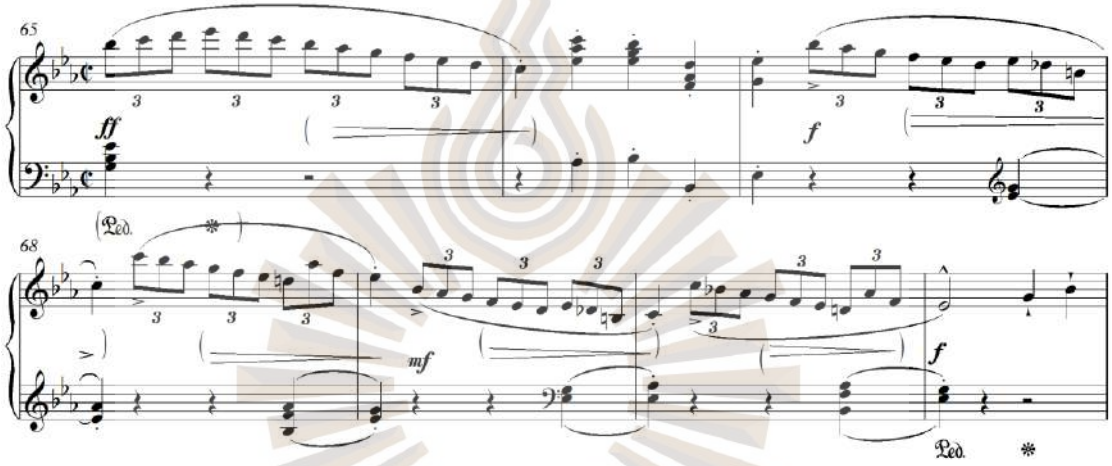
การเล่นแนวทำนองให้ชัดเจนเป็นสิ่งสำคัญ เช่น ท่อนที่ 1 ควรเล่นโมทีฟเอให้ชัดเจน และบริเวณที่มีการเล่นแนวทำนอง 2 แนวบนมือขวาในบางช่วงของท่อนที่ 1 และ 2 ควรเล่นแนวทำนองสำคัญให้ชัดเจน และท่อนที่ 3 แนวทำนองพบโมทีฟจังหวะและจังหวะขัด ผู้วิจัยเล่นระวังไม่ให้เสียงประสานมือซ้ายบนจังหวะหนักดังกว่าแนวทำนองมือขวา ซึ่งเป็นไปตามลักษณะดนตรีของโมสาร์ทโดยอ้างอิงจาก ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2547, น. 185) นั่นคือ ดนตรีของโมสาร์ทมีแนวทำนองเพลงเด่นชัด โดยเฉพาะในบทเพลงโซนาตา มีการนำแนวทำนองที่ไพเราะเด่นชัดไปพัฒนาใช้ในรูปแบบที่แตกต่างกันไป ทำให้เกิดความน่าสนใจในบทเพลง

อีกทั้งการเล่นแนวทำนองให้ชัดเจนส่งผลต่อการเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียง และการเลือกใช้เพเดิลเพิ่มเติม โดยผู้วิจัยเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียงบนแนวเสียงประสานเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับเล็กน้อย เพื่อให้แนวทำนองที่เล่นต่อมามีความชัดเจน เช่น บริเวณท่อนที่ 1 ห้องที่ 56 ได้เล่นสเลอร์เพิ่มเติมบนคอร์ดมือซ้าย ทำให้โน้ตโครมาติกแนวทำนองบนมือขวาต่อมา สามารถเล่นด้วยเสียงเบาได้อย่างชัดเจน ส่วนการเลือกใช้เพเดิลเพิ่มเติม ผู้วิจัยได้เลือกใช้บางช่วงของบทเพลง โดยผู้วิจัยเลี่ยงการใช้เพเดิลบนแนวทำนองที่เล่นสตักกาโต และเล่นแบบไม่เนื่องกัน เพื่อไม่ให้กระทบต่อความคมชัดของแนวทำนอง รวมทั้งบางบริเวณมีการเปลี่ยนเพเดิลทุกจังหวะหรือให้กระชั้นยิ่งกว่านั้น เนื่องด้วยต้องการให้เสียงของแนวทำนองมีความชัดเจน ซึ่งพบได้มากในท่อนที่ 2 บริเวณนี้ผู้วิจัยพิจารณาเหยียบเพเดิลไม่ลึกมาก อาจเหยียบเพียงแค่ครึ่งนึงของความลึกเพเดิล เพื่อทำให้เล่นบทเพลงลื่นไหลไม่ติดขัดและได้เสียงที่ต่อเนื่องเรียบเนียน

นอกจากนี้ การเล่นแนวทำนอง 2 แนวในมือขวา ซึ่งส่วนใหญ่แล้วบริเวณนี้เมื่อต้องเล่นแนวทำนองด้วยนิ้ว 4 หรือ 5 ผู้วิจัยจำเป็นต้องเอียงข้อมือไปทางขวาเล็กน้อย เนื่องด้วยเป็นนิ้วที่แข็งแรงน้อยกว่านิ้วอื่น ผู้วิจัยได้นำแนวคิดจากภาวไล ตันจันทร์พงศ์ ที่อธิบายไว้ว่า เมื่อพบแนวทำนองอยู่บนสุดในมือขวา สามารถเอียงนิ้วไปทางนิ้วก้อยเล็กน้อย และใช้น้ำหนักในการกดคีย์ของโน้ตแนวทำนองให้มากกว่าโน้ตตัวอื่นๆ (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2559, น. 33) อีกทั้งยังได้นำแนวคิดเรื่องการใช้นิ้วจากภาวไล ตันจันทร์พงศ์ มาใช้ด้วยเช่นกัน เขากล่าวว่า ตัวเลขนิ้วที่ถูกระบุไว้ในโน้ตต้นฉบับมักเป็นคำแนะนำการเลือกใช้นิ้วที่ดี แต่การเลือกใช้นิ้วยังคงขึ้นอยู่กับความถนัดส่วนตัวด้วย (ภาวไล ตันจันทร์พงศ์, 2559, น. 25) ซึ่งการเลือกใช้นิ้วจากโน้ตต้นฉบับของ*โซนาตาหมายเลข 14* ทั้งในโน้ตประดับและบริเวณอื่นๆ ทำให้เล่นบทเพลงได้ยากลำบากและไม่สามารถเล่นให้บทเพลงลื่นไหลได้ ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องเปลี่ยนนิ้ว เนื่องด้วยเล็งเห็นว่าการเลือกใช้นิ้วในแบบที่ผู้วิจัยเลือกสามารถทำให้เล่นบทเพลงได้คล่องและง่ายมากกว่า อีกทั้งช่วยยังลดเวลาในการฝึกซ้อมด้วย สำหรับการเล่นโน้ต

ประดับ นอกเหนือจากการเลือกใช้นิ้วที่ดีแล้ว การผ่อนคลายร่างกายขณะเล่นก็ช่วยทำให้เล่นโน้ตประดับได้ง่ายมากขึ้นเช่นเดียวกัน

การเล่นความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับ ผู้วิจัยเล่นเบาลงทีละน้อยและดังขึ้นทีละน้อยตามทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตอาร์เปโจและโน้ตไล่บันไดเสียง เช่น ท่อนที่ 1 ห้องที่ 65-70 ผู้วิจัยเสริมการเล่นแนวทำนองด้วยการเล่นให้เบาลงทีละน้อยตามโน้ตบันไดเสียงไล่ลง (ตัวอย่างที่ 5.5)

ตัวอย่างที่ 5.5 การเล่นเบาลงทีน้อยตามโน้ตบันไดเสียงไล่ลง ท่อนที่ 1 ห้องที่ 65-71

มอสโคส (Moschos, 2006, p. 78) ได้พูดถึงประเด็นสำคัญเรื่องการเล่นความเข้มเสียงไว้ว่า แม้ว่าการเปลี่ยนความเข้มเสียงอย่างฉับพลันเป็นสิ่งที่โดดเด่นในดนตรียุคคลาสสิก แต่ก็ไม่ใช่ทุกครั้งที่จะเปลี่ยนความเข้มเสียงเช่นนี้เสมอไป บทเพลงยุคคลาสสิกอาจไม่ได้ระบุความเข้มเสียงแบบเบาลงทีละน้อยหรือดังขึ้นทีละน้อยลงบนโน้ตเพลงช่วงที่เล่นโน้ตไล่ลงหรือโน้ตไล่ขึ้น แต่ก็สามารถเล่นรูปแบบนี้ได้ในการแสดง จากตัวอย่างที่ 5.5 ข้างต้น สามารถตีความการเล่นความเข้มเสียงได้เป็น 2 กรณีตามมอสโคส นั่นคือ 1) เล่นเบาลงทีละน้อยบนโน้ตไล่ลงระหว่างการเปลี่ยนความเข้มเสียง หรือ 2) อาจเปลี่ยนความเข้มเสียงแบบฉับพลัน เช่น ห้องที่ 69-71 เปลี่ยนจากเล่น ***mf*** ไป ***f*** ในทันทีตามที่โน้ตระบุไว้ ซึ่งผู้วิจัยได้ตีความว่าบริเวณนี้เล่นเป็นแบบกรณีแรก นอกจากนี้ มอสโคสยังอ้างถึงคาร์ล เชอร์นี โดยเขาได้กล่าวไว้ว่า “ตามแนวทางการเล่นโดยทั่วไป ช่วงโน้ตที่ไล่ขึ้นต้องเล่นดังขึ้นทีละน้อย และช่วงโน้ตที่ไล่ลงต้องเล่นเบาลงทีละน้อย” (Czerny, 1839, p.15, as cited in Moschos, 2006, p. 79)

ส่วนแนวทางการฝึกซ้อม บริเวณโน้ตอาร์เปโจผู้วิจัยซ้อมแบบคอร์ดแท่งหรือซ้อมโน้ตเป็นกลุ่มเล่นพร้อมกัน 3-4 ตัวก่อน จากนั้นจึงเล่นตามโน้ตจริงในลำดับต่อมา ซึ่งวิธีนี้ทำให้นิ้วที่เล่นแบบคอร์ดแท่งได้มีการเตรียมพร้อมเพื่อไปเล่นโน้ตอาร์เปโจ ทั้งในด้านองศานิ้วและองศาข้อมือ ซึ่งด้านองศานิ้วและข้อมือที่ผู้วิจัยกล่าวถึงนี้ ขึ้นอยู่กับสรีระของแต่ละบุคคล ไม่อาจกำหนดตายตัวได้ เนื่องด้วยแต่ละคนมีความยาวของนิ้วที่ไม่เท่ากัน ผู้วิจัยแนะนำเลือกองศาของนิ้วและข้อมือที่ทำให้รู้สึกสบายขณะเล่นโน้ตอาร์เปโจ

แนวทำนอง 2 แนวในมือเดียวกัน และเสียงประสาน 2 แนวในมือเดียวกัน เนื่องด้วยเป็นการเล่น 2 แนวในมือเดียวกัน จึงต้องเพิ่มความระมัดระวังมากขึ้นในการฝึกซ้อม ข้อมือต้องถ่ายน้ำหนักไปทางแนวทำนองสำคัญ ควรซ้อมให้เกิดการจดจำของทั้งกล้ามเนื้อ รวมทั้งการจดจำของเสียงแนวทำนองให้ได้อย่างแม่นยำ สามารถซ้อมแยกเฉพาะส่วนแนวทำนองออกมาก่อนได้ โดยเฉพาะบริเวณแนวทำนอง 2 แนวในมือเดียวกัน อีกทั้งผู้วิจัยยังเน้นการซ้อมแยกเฉพาะส่วนกับเทคนิคอื่นๆ ด้วยเช่นกัน โดยซ้อมลักษณะนี้ซ้ำหลายครั้งจนเกิดความเคยชิน ได้แก่ ส่วนโน้ตประดับ และส่วนเทคนิคการเล่นข้ามมือ ซึ่งอภิชัย เลี่ยมทองได้พูดถึงวิธีการซ้อมลักษณะนี้ไว้ โดยหนึ่งในหลักการซ้อมดนตรีของเขา กล่าวว่านักดนตรีควรแบ่งช่วงของบทเพลงตามระดับความซับซ้อนของเทคนิคและระยะเวลาที่คาดว่าจะใช้ในการซ้อม และควรนำช่วงที่ยากของบทเพลงออกมาซ้อมเฉพาะจุด (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2555, น. 33)

แนวทางการซ้อมความเข้มเสียง โดยเฉพาะความเข้มเสียงดัง ผู้วิจัยเลือกซ้อมย้ำๆ เพื่อต้องการให้กล้ามเนื้อเกิดการจดจำการเคลื่อนไหวอิริยาบถต่างๆ ของร่างกาย เพราะบริเวณนี้มีการใช้หลายส่วนของร่างกายประกอบในการเล่น ทั้งแรงจากนิ้วที่เล่นโน้ตบนคีย์ แรงการจากแขน การโน้มลำตัวเข้าหาเปียโน ยังรวมถึงไปเท้าที่ใช้เหยียบเพเดิลเพื่อช่วยให้เสียงมีพลังและกังวานมากยิ่งขึ้น อีกทั้งบางบริเวณมีการเล่นเสียงดังในระดับที่ต่างกัน จึงมีการใช้น้ำหนักจากแขนและการโน้มตัวมากหรือน้อยต่างกันขึ้นอยู่กับระดับความดังของบริเวณนั้น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับการซ้อมให้ร่างกายจดจำและเคยชินกับการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกาย เพื่อทำให้สามารถเล่นเสียงดังในแบบที่ต้องการได้

สำหรับการซ้อมขั้นคู่สามต่อเนื่องซึ่งผู้วิจัยเลือกนำแบบฝึกหัดจากแฮนนอน หมายเลข 50 มาฝึกซ้อมเพิ่มเติม และการซ้อมโน้ตไล่แบบบันไดเสียง ควรเลือกซ้อมในกุญแจเสียงซีไมเนอร์และอีแฟล็ตเมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงที่พบในบทเพลง *โซนาตาหมายเลข 14* รวมทั้งควรพิจารณาปรับ

การใช้นิ้วให้เหมาะสมกับกุญแจเสียง นอกจากนี้ การซ้อมโน้ตไล่แบบบันไดเสียง สามารถซ้อมให้มีการควบคุมลักษณะเสียงที่แตกต่างกัน ได้แก่ สตักกาโต เลกาโต และเล่นแบบไม่เนื่องกัน ซึ่งเลวีนได้แนะนำการซ้อมลักษณะนี้ไว้ เขากล่าวว่าความหลากหลายในการฝึกซ้อมเป็นเรื่องสำคัญมาก โดยสามารถเปลี่ยนวิธีการเล่นโน้ตไล่แบบบันไดเสียงได้หลากหลายแบบ ทั้งในอัตราจังหวะที่ต่างกัน หรือการควบคุมลักษณะเสียงที่ต่างกัน เช่น เลกาโต หรือสตักกาโต (Lhevinne, 1972, p. 44)

ทั้งนี้จากการทำการวิจัยและศึกษาในหัวข้อ การตีความและการฝึกซ้อมในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท ผู้วิจัยสามารถนำผลสรุปไปใช้ในการแสดงเปียโนประกอบการบรรยาย ในวันที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2561 ณ ห้อง 215 ออดิทอเรียม วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิตได้อย่างยอดเยี่ยม อีกทั้งมีผู้สนใจเข้าร่วมเป็นจำนวนมาก

5.3 ข้อเสนอแนะ

จากผลการศึกษาหัวข้อเรื่อง การตีความและการฝึกซ้อมในบทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท ผู้ที่สนใจศึกษาบทเพลงเดียวกันสามารถใช้โน้ตฉบับอื่นๆ มาทำการศึกษาเพิ่มเติมได้ เช่น จากสำนักพิมพ์จี. เฮนเล เวอร์แลก (G. Henle Verlag) ซึ่งเป็นโน้ตฉบับดั้งเดิม และจากสำนักพิมพ์เอบีอาเอสเอ็ม (ABRSM) เป็นต้น อีกทั้งผลการศึกษางานวิจัยนี้สามารถใช้เป็นข้อมูลในการฝึกซ้อมและการแสดง พร้อมทั้งประยุกต์เป็นแนวทางการวิเคราะห์และตีความให้กับบทประพันธ์อื่นที่มีเทคนิคการบรรเลงคล้ายกัน เช่น *โซนาตาหมายเลข 8 ในกุญแจเสียงเอไมเนอร์* เค. 310 ประพันธ์โดยโมสาร์ท และ*แฟนตาซี ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์* เค. 475 ประพันธ์โดยโมสาร์ท เป็นต้น นอกจากนี้ บทเพลง*โซนาตาหมายเลข 14* เป็นบทเพลงในยุคคลาสสิก งานวิจัยครั้งนี้จึงสามารถนำไปใช้เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาเพลงจากยุคเดียวกันไม่ว่าจะเป็นด้านการศึกษาทฤษฎีดนตรี ประวัติศาสตร์ดนตรี รวมถึงการประพันธ์เพลง

บรรณานุกรม

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (2554). *สังคีตนิยม ว่าด้วย: ดนตรีตะวันตก* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา. (2559). การวิเคราะห์เปรียบเทียบท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท และลุดวิก ฟาน เบโทเฟน. *วารสารมนุษยศาสตร์, 23*(2), 123-147.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2547). *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก* (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. (2551). *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์. (2555). การสร้างความมั่นใจสำหรับการแสดงเดี่ยว. *วารสารดนตรีรังสิต, 7*(1), 40-47.

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์. (2559). *บทเพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์. (2560). บทประพันธ์เพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์. *วารสารดนตรีรังสิต, 12*(2), 103-110.

เลวีน, เจ. (1972). *หลักพื้นฐานในการบรรเลงเปียโน* [Basic principle in pianoforte playing] (ปานใจ จุฬาพันธุ์, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีรชาติ เปรมานนท์. บทเพลงเพื่อการพัฒนาศักยภาพสำหรับนักเปียโนไทย. *วารสารดนตรีรังสิต, 5*(2), 5-19.

ศศี พงศ์สรายุทธ. (2553). *ดนตรีตะวันตก: ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภิชัย เลี่ยมทอง. (2555). หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด. *วารสารดนตรีรังสิต, 7*(1), 29-39.

Badura-Skoda, E., & Badura-Skoda, P. (1962). *Interpreting Mozart on the keyboard.* New York: St. Martin's Press.

Bree, M. (1997). *The Leschetizky method: a guide to fine and correct piano playing.* New York: Dover Publications.

บรรณานุกรม (ต่อ)

Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2006). *A history of western music* (7th ed.). New York: W. W. Norton & Company.

Epstein, R. (Ed.). (1986). *Mozart nineteen sonatas for the piano book II*. New York: G. Schirmer.

Gieseking, W., & Leimer, K. (1972). *Piano technique*. Mineola, NY: Dover Publications.

Hudson, S. J. (2010). *Performance insights for Mozart piano sonata derived from eighteenth-century compositional guides* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 3455752)

Laster, L. (2016, September 15). Reader response-transactional theory & ideology [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=kPhS5HBHV_g&app=desktop

Leichtentritt, H. (1951). *Musical form.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Lhevinne, J. (1972). *Basic principles in pianoforte playing*. New York: Dover Publications.

Mercado, M. R. (1985). *The evolution of Mozart's pianistic style* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 8513633)

Moschos, P. (2006). *Performing classical-period music on the modern piano* (Doctoral dissertation). Retrieved from https://openaccess.city.ac.uk/

Mun, K. A. (2013). *A performer's analysis of fantasia in c minor, k. 475 and sonata in c minor, k. 457 by Wolfgang Amadeus Mozart, and selected etudes, nos. 1, 4, 10, and 16 by Gyorgy Sandor Ligeti* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 3578070)

Ogata, M. (2012). *A history of the performance practice of Mozart's fantasie and sonata k. 475/457* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 3508850)

Small, A. (Ed.). (1992). *Hanon-the virtuoso pianist in 60 exercises* (2nd ed.). Van Nuys, CA: Alfred publishing.

Silverman, M. (2007). Musical interpretation: philosophical and practical issues. *International Journal of Music Education, 25*(2), 101-117. Retrieved from https://journals.sagepub.com

Wolf, E. K. (1992). The rediscovery autograph of Mozart's fantasy and sonata in c minor, k. 475/457. *The Journal of Musicology, 10*(1), 3-47.

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	วรรณอนงค์ จันทร์อ่อน
วัน เดือน ปีเกิด	7 ตุลาคม 2534
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาษาศาสตร์, 2553 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, 2565
ที่อยู่ปัจจุบัน	47 ซอยลาดกระบัง 6 เขต/แขวงลาดกระบัง กรุงเทพมหานคร 10520

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University