การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ภาวิดา ชัยวานิชศิริ

นางสาวภาวิดา ชัยวานิชศิริ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2553
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A PIANO RECITAL BY PAWIDA CHAIWANICHSIRI

Miss Pawida Chaiwanichsiri

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Fine and Applied Arts Program in Western Music

Department of Music

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2010

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ภาวิดา ชัยวานิชศิริ
โดย	นางสาวภาวิดา ชัยวานิชศิริ
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์	รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาวิดา ชัยวานิชศิริ : การแสดงเดี่ยวเปียโนโดย ภาวิดา ชัยวานิชศิริ. (A PIANO RECITAL BY PAWIDA CHAIWANICHSIRI) อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา, 65 หน้า.

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาความสามารถในการแสดงเดี่ยวเปียโนของผู้แสดง ทั้งในด้านเทคนิคการเล่น การตีความบทเพลง และการแสดงอารมณ์ของบทเพลง นอกจากนี้ยังทำให้ผู้แสดงได้เรียนรู้เกี่ยวกับวิธีการแสดงเดี่ยวเปียโนตั้งแต่การเตรียมตัวไปจนถึงการวางตัวในระหว่างการแสดง

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลง 5 คน จากยุคบาโรก ยุคคลาสสิก และยุคโรแมนติก ได้แก่

1. English Suite No.4 in F Major, BWV 809 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach
2. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ประพันธ์โดย Frederic Chopin
3. Nocturne in E Major, Op.62 No.2 ประพันธ์โดย Frederic Chopin
4. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ประพันธ์โดย Frederic Chopin
5. Sonata in C Major, Op.53 "Waldstein" ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2554 เวลา 17.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang Recital Hall) ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิทซอย 3 การแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที รวมพักครึ่งการแสดง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต ภาวิดา ชัยวานิชศิริ

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ปีการศึกษา 2553

5286617035 : MAJOR WESTERN MUSIC

KEYWORDS : PIANO / RECITAL / A PIANO RECITAL BY PAWIDA CHAIWANICHSIRI

PAWIDA CHAIWANICHSIRI : A PIANO RECITAL BY PAWIDA CHAIWANICHSIRI.

ADVISOR : ASSOC. PROF. TONGSUANG ISRANGKUN NA AYUDHYA, 65 pp.

The objectives of this piano recital are to develop the performer's performance skill, to learn how to prepare a piano recital and to obtain the information related to the composers and selected piano compositions. In this piano recital, there are five piano compositions by three composers of different three periods which vary in styles, moods, compositional techniques, and playing techniques. The four piano compositions are

1. English Suite No.4 in F Major, BWV 809 by Johann Sebastian Bach
2. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 by Frederic Chopin
3. Nocturne in E Major, Op.62 No.2 by Frederic Chopin
4. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 by Frederic Chopin
5. Sonata in C Major, Op.53 "Waldstein" by Ludwig van Beethoven

The piano recital took place at the Tongsuang Recital Hall, 54/1 Sukhumvit soi 3 on Tuesday, 22nd February, 2011 at 5.00 p.m. The approximate time of the piano recital is one and a half hours including an intermission.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department : Music Student's Signature Pawida Chaiwanichsiri

Field of Study : Western Music Advisor's Signature

Academic Year : 2010

กิตติกรรมประกาศ

ในการแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ ผู้แสดงได้รับกำลังใจ และความช่วยเหลือจากผู้คนเป็นจำนวนมาก การแสดงครั้งนี้จะไม่สามารถประสบผลสำเร็จได้เลยหากปราศจากบุคคลเหล่านี้ อันดับแรกผู้แสดงต้องขอขอบพระคุณบิดาและมารดาของผู้แสดงคือนพ.ภาสกร ชัยวานิชศิริ และ รศ. พญ.ดุจใจ ชัยวานิชศิริ ที่คอยเป็นกำลังใจและช่วยเหลือในทุกด้านแก่ผู้แสดงเสมอมา คุณย่าและคุณป้าคือนางชวนชื่น ชัยวานิชศิริ และรองศาสตราจารย์ ดร.สายวรุฬ ชัยวานิชศิริผู้คอยห่วงใยผู้แสดงตลอดมา

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา อาจารย์สอนเปียโนของผู้แสดง ผู้ผลักดันและสั่งสอนให้ความสามารถทางด้านการเล่นเปียโนของผู้แสดงทุก ๆ ด้านได้รับการพัฒนาและเติบโตขึ้นมาก ตลอดจนให้การสนับสนุนในทุกเรื่อง

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อ.บุปผา ธรรมบุตร และ อ.จุนตะ อาราคาว่า ซึ่งเป็นผู้ปลูกฝังความสามารถทางดนตรีมาตลอดชีวิตของข้าพเจ้า ทำให้ผู้แสดงมีความรักในดนตรีและมีทุกวันนี้ได้

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ทุกท่านในคณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร รองศาสตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล รองศาสตราจารย์นรอรรถ จันทร์กล่ำ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศศี พงศ์สรายุทธ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปานใจ จุฬาพันธุ์ และอาจารย์ ดร. รามสูร สีตลายัน ที่มอบวิชาความรู้ให้แก่ข้าพเจ้ามาตลอดช่วง 2 ปี

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ ที่ได้สละเวลามาเป็นกรรมการให้แก่ผู้แสดง ดร. ลิลลี่ หลิน ที่สละเวลามาชมข้าพเจ้าซ้อมใหญ่แทบทุกครั้งและให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์เสมอมา อาจารย์โนริเอะ ชินวาณิชย์ ที่คอยให้คำแนะนำที่ดีทั้งในด้านการสอนเปียโนและการแสดงเปียโน

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณญาติพี่น้อง เพื่อน ๆ และทุกคนที่มาเป็นกำลังใจให้ และมาชมการแสดง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

บทที่ 1 บทนำ..... 1

ความเป็นมาและความสำคัญ..... 1

วัตถุประสงค์ของการแสดง..... 1

ขอบเขตของการแสดงดนตรี..... 1

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 2

บทที่ 2 อรรถาธิบายบทเพลงวิทยานิพนธ์..... 3

ประวัติของผู้ประพันธ์และบทเพลง..... 3

1. โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค..... 3

1.1 English Suite No.4 in F Major, BWV 809..... 4

2. เฟรเดริก ฟร็องซัว โชแปง..... 5

2.1 Nocturne in B Major, Op.62 No.1..... 7

2.2 Nocturne in E Major, Op.62 No.2..... 7

2.3 Ballade No.4 in F Minor, Op.52..... 7

3. ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน..... 8

3.1 Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein”..... 11

บทวิเคราะห์โดยสังเขป..... 12

1. English Suite No.4 in F Major, BWV 809 โดย บาค..... 12

2. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 โดย โชแปง..... 16

3. Nocturne in B Major, Op.62 No.2 โดย โชแปง..... 18

4. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 โดย โชแปง..... 20

5. Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein” โดย เบโทเฟน..... 24

5.1 Allegro con brio..... 24
5.2 Introduzione: Adagio molto..... 27
5.3 Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo..... 28
บทที่ 3 วิธีการปฏิบัติ..... 35
1. การฝึกซ้อมบทเพลง..... 35
1.1 English Suite No.4 in F Major, BWV 809 โดย บาค..... 35
1.2 Nocturne in B Major, Op.62 No.1 โดย โชแปง..... 35
1.3 Nocturne in B Major, Op.62 No.2 โดย โชแปง..... 37
1.4 Ballade No.4 in F Minor, Op.52 โดย โชแปง..... 38
1.5 Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein” โดย เบโทเฟน..... 43
2. การจำบทเพลง..... 47
3. ความแตกต่างในการบรรเลงเทียบกับศิลปินอ้างอิง..... 48
3.1 English Suite No.4 in F Major, BWV 809 โดย บาค..... 48
3.2 Nocturne in B Major, Op.62 No.1 โดย โชแปง..... 49
3.3 Nocturne in B Major, Op.62 No.2 โดย โชแปง..... 49
3.4 Ballade No.4 in F Minor, Op.52 โดย โชแปง..... 49
3.5 Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein” โดย เบโทเฟน..... 50
บทที่ 4 การบริหารร่างกายสำหรับนักเปียโน..... 51
4.1 การบริหารเฉพาะส่วน..... 51
4.1.1 การบริหารคอ..... 51
4.1.2 การบริหารหลังส่วนบน..... 52
4.1.3 การบริหารไหล่และแขน..... 53
4.1.4 การบริหารข้อมือและมือ..... 54
4.2 การบริหารแบบแอโรบิก (Aerobic Exercise)..... 56
บทที่ 5 วิธีการแสดงเดี่ยวเปียโน..... 57
5.1 ข้อมูลการแสดง..... 58
5.2 การเตรียมการแสดง..... 58
5.3 วิธีการแสดงเดี่ยวเปียโน..... 60
5.4 วัน เวลาและสถานที่แสดง..... 60

บทที่ 6 บทสรุปและคำแนะนำ..... 61
6.1 บทสรุป..... 61
6.2 คำแนะนำ..... 62
6.2.1 การคัดเลือกบทเพลง..... 62
6.2.2 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน..... 63
6.2.3 การเตรียมสถานที่แสดงและเครื่องดนตรี..... 63

บรรณานุกรม..... 64
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 65

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญ

การแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้ผู้แสดงได้เลือกบทเพลงจากยุคสมัยที่แตกต่างกัน 3 ยุค คือ ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก และยุคโรแมนติก โดยแต่ละบทเพลงนั้นต้องใช้ทั้งเทคนิค และการแสดงออกทางอารมณ์ที่มีระดับความยากเหมาะสมกับการบรรเลงในระดับบัณฑิตศึกษา โดยบทเพลงที่กล่าวถึงมีลักษณะแตกต่างกัน ทั้งในด้านรูปแบบการประพันธ์ และเทคนิคในการบรรเลง ส่งผลให้ผู้แสดงได้พัฒนาความสามารถในด้านต่าง ๆ ได้อย่างเต็มที่

วัตถุประสงค์ของการแสดง

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง ดังนี้

1. เพื่อพัฒนาศักยภาพในการแสดงเปียโนทั้งด้านเทคนิคการเล่น และการตีความบทเพลง
2. เพื่อเผยแพร่ผลงานเพลงเปียโนที่น่าสนใจ
3. เพื่อศึกษาและลงมือปฏิบัติจริงในการจัดการแสดงเดี่ยวเปียโน
4. เพื่อศึกษาบทเพลงจากยุคต่าง ๆ เช่น ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก และยุคโรแมนติก และจากต่างนักประพันธ์กัน
5. เพื่อรวบรวมข้อมูลของบทเพลงในรายการแสดง เช่น ประวัติของบทเพลงและประวัติของผู้ประพันธ์ วิธีการฝึกซ้อม เทคนิคการเล่นที่ต้องใช้ และการตีความบทเพลง แล้วนำมาจัดทำเป็นรูปเล่ม

ขอบเขตของการแสดงดนตรี

ผู้แสดงได้กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่ใช้ในการแสดงไว้จำนวน 5 บทเพลง ดังนี้

1. English Suite No.4 in F Major, BWV 809 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach
    - 1.1 Prelude
    - 1.2 Allemande
    - 1.3 Courante
    - 1.4 Sarabande
    - 1.5 Menuet I
    - 1.6 Menuet II

1.7 Gigue

ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 20 นาที

2. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ประพันธ์โดย Frederic Chopin
   ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 7 นาที
3. Nocturne in E Major, Op.62 No.2 ประพันธ์โดย Frederic Chopin
   ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 7 นาที
4. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ประพันธ์โดย Frederic Chopin
   ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 13 นาที

   หลังจากจบการบรรเลงบทเพลงที่ 4 มีการพักการแสดง 15 นาที

5. Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein” ประพันธ์โดย Ludwig van Beethoven
   แบ่งออกเป็น 3 ท่อน ได้แก่

   5.1 Allegro con brio

   5.2 Introduzione: Adagio molto

   5.3 Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo

   ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 26 นาที

   ใช้เวลาในการแสดงรวมทั้งหมดประมาณ 88 นาที

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้แสดงได้พิจารณาแล้วเห็นว่าการแสดงนี้ก่อให้เกิดประโยชน์ดังต่อไปนี้

1. ได้พัฒนาพัฒนาศักยภาพในการแสดงเปียโน ในด้านเทคนิคการเล่น และการตีความบทเพลง
2. ได้เผยแพร่ผลงานเพลงเปียโนที่น่าสนใจ
3. ได้ประสบการณ์จริงในการจัดการแสดงเดี่ยวเปียโน
4. ได้ศึกษาบทเพลงจากยุคต่าง ๆ เช่น ยุคบาโรก ยุคคลาสสิก และยุคโรแมนติก จากต่างนักประพันธ์
5. ได้ศึกษาบทเพลงในรายการแสดง เช่น ประวัติของบทเพลงและประวัติของผู้ประพันธ์ วิธีการฝึกซ้อม เทคนิคการเล่นที่ต้องใช้ และการตีความบทเพลง แล้วนำมาประมวลจัดทำเป็นรูปเล่มเพื่อเผยแพร่ต่อผู้ที่สนใจต่อไป

บทที่ 2
อรรถาธิบายบทเพลงวิทยานิพนธ์

ประวัติของผู้ประพันธ์และบทเพลง

1. โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1685-1750)

โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค เกิดวันที่ 21 มีนาคม ปี 1685 ที่เมืองไอเซนาค (Eisenach) ประเทศเยอรมัน บาคเกิดในตระกูลนักดนตรี โดยมีพ่อเป็นนักไวโอลินในราชสำนักชื่อโยฮันน์ อัม-โบรซีอุส บาค (Johann Ambrosius Bach, 1645-1695) และแม่ชื่อ อลิซาเบธ ลัมเมอร์เฮิร์ท บาค (Elisabeth Lammerhirt Bach, 1644-1694) บาคได้รับการศึกษาด้านดนตรีจากพ่อและญาติ

หลังจากพ่อของบาคเสียชีวิตในขณะที่บาคมีอายุเพียง 10 ปี บาคได้ไปอาศัยอยู่กับพี่ชายคือโยฮันน์ คริสตอฟ บาค (Johann Chistoph Bach, 1642-1703) และขอให้พี่ชายช่วยสอนเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด บาคเรียนเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดได้เร็วมาก

เมื่ออายุได้ 15 ปี บาคเริ่มหาเลี้ยงตนเองโดยการเป็นนักออร์แกนและหัวหน้าวงประสานเสียงตามโบสถ์หลายแห่งในประเทศเยอรมัน ในปี 1723 ได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้อำนวยเพลงร้องที่โบสถ์เซนท์โธมัส (St. Thomas' Church) ในเมืองไลป์ซิก (Leipzig) ตำแหน่งนี้เป็นตำแหน่งสูงสุดทางดนตรีของโบสถ์ในนิกายลูเธอรัน (Lutheranism)

บาคเป็นนักออร์แกนและคลาวิคอร์ดที่มีฝีมือยอดเยี่ยม นอกจากนี้ยังเป็นผู้คิดค้นวิธีการเล่นคลาวิคอร์ดโดยการใช้หัวแม่มือและนิ้วก้อยเพิ่มเข้าไปเป็นคนแรก เพราะในสมัยก่อนหน้านี้ยังไม่มีใครเคยทำมาก่อน โดยใช้เพียง 3 นิ้วในการเล่นคลาวิคอร์ด ซึ่งการริเริ่มของบาคนี้เป็นประโยชน์ในการเล่นคลาวิคอร์ดในสมัยต่อมา

บาคแต่งงานกับญาติชื่อมาเรีย บาร์บารา (Maria Barbara, 1684-1720) เมื่อมีอายุได้ 20 ปี ในวันที่ 17 ตุลาคม ปี 1707 ทั้งสองมีลูกด้วยกัน 7 คนก่อนที่มาเรียจะเสียชีวิตลงในปี 1720 บาคแต่งงานอีกครั้งกับนักดนตรีชื่อแอนนา แมกดาเลนา วิลเคน (Anna Magdalena Wilcken, 1701-1760) ในเดือนธันวาคม ปี 1721 และมีลูกด้วยกันอีก 13 คน ในบรรดาลูกทั้ง 20 คนมีเพียงคาร์ล ฟิลลิป เอมานูเอล (Carl Philip Emanuel Bach, 1714-1788) ลูกคนที่ 2 และ โยฮันน์ คริส-เตียน บาค (Johann Christian Bach, 1735-1782) ลูกคนสุดท้องที่ได้เป็นคีตกวีสำคัญในสมัยต่อมา

บาคเสียชีวิตในปี 1750 หลังจากเสียชีวิตดนตรีของบาคได้ถูกลืม ไม่มีใครเอาใจใส่เก็บรักษาผลงานไว้ ปล่อยให้กระจัดกระจายหายไปเป็นจำนวนมาก เพราะถือว่าล้าสมัยไปแล้ว เช่นเดียวกับเทคนิคการสอดประสานกันของท่วงทำนองที่บาคพัฒนาจนสมบูรณ์แบบ

ในขณะที่บาคมีชีวิตอยู่ได้สอนดนตรีให้กับลูก ๆ แต่ทุกคนต่างก็ทอดทิ้งแนวทางดนตรีของบาคเพื่อไปสนใจกับแนวดนตรีที่ทันสมัยกว่าในที่สุด เช่นเดียวกับนักดนตรีร่วมสมัยเดียวกันกับบาค

สำหรับประชาชนทั่วไปแล้ว ความเป็นอัจฉริยะของบาคไม่ได้เป็นที่รู้จักต่อสาธารณชนจนกระทั่งในคริสต์ศตวรรษที่ 19 อันเนื่องมาจากความพยายามของเฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn, 1809-1874) ผู้สืบทอดตำแหน่งผู้อำนวยการดนตรีที่โบสถ์เซนท์โธมัสแห่งเมืองไลป์ซิก นับแต่นั้นเป็นต้นมาผลงานของบาคก็กลายเป็นหลักอ้างอิงที่สำคัญมากในบรรดาผลงานดนตรีตะวันตก

1.1 English Suite No.4 in F Major, BWV 809

สวีท (Suite) หมายถึง บทเพลงชุดในยุคบาโรกที่ประกอบด้วยบทเพลงหลายท่อน มีลักษณะจังหวะ อัตราความเร็ว อัตราจังหวะ และลีลาเพลงเต้นรำที่แตกต่างกัน ท่อนหลักประกอบด้วย อัล-เลอมานด์ (Allemande) คูรานต์ (Courante) ซาราบานด์ (Saraband) และจีก (Gigue) ทั้งนี้อาจแทรกด้วยท่อนสลับ เช่น กาวอต (Gavotte) บูเร (Bourree) มินูเอ็ต (Menuet) ปัสปิเย (Passepied) โปโลแนส (Polonaise) และอาจเริ่มด้วยท่อนนำหรือเพรลูด (Prelude)

บาคแต่งเพลงชุดไว้ทั้งหมด 18 ชุด คือ English Suites, BWV 806-811 จำนวน 6 บท French Suites, BWV 812-817 จำนวน 6 บท และ Partitas, BWV 825-830 จำนวน 6 บท เป็นที่เข้าใจกันทั่วไปว่า English Suite เป็นกลุ่มเพลงชุดที่แต่งเป็นกลุ่มแรกจากเพลงชุดทั้ง 18 บท คาดว่าบาคได้ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี 1715-1720 ในขณะที่อาศัยอยู่ในไวมาร์ (Weimar) และเป็นกลุ่มเพลงชุดเพียงกลุ่มเดียวของบาคที่เริ่มด้วยท่อนเพรลูด

English Suite No.4 in F Major, BWV 809 ประกอบไปด้วยท่อนต่าง ๆ 7 ท่อน คือ เพรลูด อัลเลอมานด์ คูราน ซาราบาน มินูเอทหนึ่ง มินูเอทสอง และ จีก

เพรลูด หมายถึง บทบรรเลงนำ คือบทเพลงที่บรรเลงเป็นลำดับแรกของบทเพลงชิ้นใหญ่ ในที่นี้ทำหน้าที่เป็นบทนำของเพลงชุด

อัลเลอมานด์ หมายถึง ประเภทของเพลงเต้นรำในอัตราจังหวะสอง มีความเร็วปานกลาง บางครั้งใช้อัตราจังหวะสามหรือสี่ มีลักษณะและที่มาจากประเทศเยอรมัน การเล่นเพลงประเภทนี้

จะต้องไม่เล่นเร็วเกินไปเพื่อไม่ให้รู้สึกรีบร้อน และให้ได้ความรู้สึกถึงการย่างก้าวไปอย่างราบเรียบ สบาย และสง่างาม

คูราน หมายถึง ประเภทของเพลงเต้นรำในอัตราจังหวะสาม มีที่มาจากประเทศฝรั่งเศส มีความหมายโดยตรงว่า “การวิ่ง” ซึ่งสามารถเห็นได้จากลักษณะจังหวะ อัตราความเร็ว และอัตราจังหวะ

ซาราบาน หมายถึง ประเภทของเพลงเต้นรำในอัตราจังหวะสาม มีที่มาจากประเทศสเปน เพลงเต้นรำประเภทนี้ในสมัยบาโรคมักจะอยู่ในจังหวะช้า และเน้นจังหวะที่ 2 ซึ่งต่างจากซาราบานของสเปนที่มีลักษณะเร็ว

มินูเอ็ต หมายถึง ประเภทของเพลงเต้นรำในอัตราจังหวะสาม มักอยู่ในอัตราความเร็วปานกลาง เป็นเพลงเต้นรำพื้นเมืองจากประเทศฝรั่งเศส มีความหมายตรงตัวว่า เล็กหรือน่ารัก

จีก หมายถึง ประเภทของเพลงเต้นรำด้วยลีลารวดเร็ว ในอัตราจังหวะสองผสมหรืออัตราจังหวะสาม ก่อกำเนิดในประเทศอังกฤษ มักอยู่เป็นท่อนสุดท้ายในบทเพลงชุด

2. เฟรเดริก ฟร็องซัว โชแปง (Frederic Francois Chopin, 1810-1849)

โชแปง มีฉายาว่า กวีแห่งเปียโน คีตกวีที่โด่งดังแห่งดนตรียุคโรแมนติก ยุคที่การเล่นดนตรีมีการใส่อารมณ์ลงในบทเพลง ซึ่งต่างจากยุคก่อน ๆ

เฟรเดริก ฟร็องซัว โชแปง เกิดเมื่อวันที่ 1 มีนาคม ปี 1810 แต่ในบันทึกของสังฆมณฑลบอกว่าเป็นวันที่ 22 กุมภาพันธ์ ที่เมืองเซลาโซวา โวลา (Zelazowa Wola) ซึ่งตั้งอยู่ตอนกลางของประเทศโปแลนด์ แม่เป็นชาวโปแลนด์ โชแปงจึงมีสัญชาติเป็นชาวโปแลนด์ตามเชื้อสายของแม่ ส่วนพ่อเป็นคนฝรั่งเศสผู้ซึ่งมายังโปแลนด์เพื่อสอนภาษา โชแปงเป็นลูกผู้ชายเพียงคนเดียวของครอบครัว พี่น้องอีก 3 คนล้วนแต่เป็นผู้หญิงทั้งหมด

โชแปงมีรูปร่างบอบบาง จิตใจอ่อนไหวง่าย วัยเด็กอยู่ในครอบครัวที่มีฐานะดีก่อนที่จะมายากจนในภายหลัง โชแปงได้รับการเลี้ยงดูและเรียนหนังสืออยู่ในกลุ่มของลูกผู้มีการศึกษาในโรงเรียนที่พ่อสอน

พรสวรรค์ในด้านดนตรีของโชแปงได้แสดงให้เห็นตั้งแต่วัยเด็ก แม่จึงส่งโชแปงไปเรียนเปียโนตั้งแต่อายุได้ 6 ปี กับโวซีเอค ซีนี (Wojciech Zywny, 1756-1842) ซึ่งชอบดนตรีของ บาค โมสาร์ท และเบโทเฟน เมื่อเรียนได้เพียงปีเดียว โชแปงก็สามารถแต่งเพลงได้ คือโปโลแนส ในบันไดเสียงจีไมเนอร์ (Polonaise in G Minor) และออกแสดงต่อสาธารณะชนครั้งแรกในปีถัดมาขณะมีอายุ 8 ปี โดยบรรเลงเพลงคอนแชร์โตที่ประพันธ์โดยอะดัลเบิร์ต จิโรเวทซ์ (Adalbert

Gyrowetz, 1763-1850) ด้วยดนตรีที่มีการแสดงออกทางอารมณ์โชแปงจึงเริ่มมีชื่อเสียง เมื่ออายุ 15 ปี ได้บรรเลงเพลงรอนโดในบันไดเสียงซีเมเจอร์ (Rondeau for Piano, Opus 1) ซึ่งเป็นผลงานประพันธ์ของตนเองต่อหน้าสาธารณชน ชื่อเสียงของโชแปงโด่งดังตั้งแต่อายุเพียงสิบกว่าปีเท่านั้น จนได้รับการขนานนามว่า “โมสาร์ทคนที่ 2” (Second Mozart)

โชแปงเข้ารับการศึกษาต่อที่โรงเรียนดนตรีแห่งกรุงวอซอร์ (Warsaw Conservatory) โดยได้เรียนกับ โจเซฟ เอลส์เนอร์ (Joseph Elsner, 1769-1854) ซึ่งเป็นครูเปียโนโดยตรง และเป็นผู้จัดการของโรงเรียนดนตรีแห่งกรุงวอซอร์ โดยเน้นศึกษาด้านทฤษฎีดนตรี คือ การประสานเสียง (Harmony) ลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint) และการประพันธ์เพลง

โชแปงเดินสายแสดงคอนเสิร์ตไปทั่วยุโรป จนกระทั่งรัสเซียได้บุกยึดประเทศโปแลนด์ ทำให้ไม่สามารถกลับสู่บ้านเกิดได้อีกเลยตลอดชีวิต โชแปงใช้ชีวิตเกือบ 20 ปีอยู่ในดินแดนที่ไม่ใช่บ้านเกิดของตน การที่ต้องรับรู้ว่าชาวโปแลนด์ถูกผู้รุกรานทารุณกรรมอย่างโหดร้ายทำให้โชแปงหดหู่เป็นอย่างมาก สิ่งเหล่านี้ทำให้โชแปงเขียนเพลงเพื่อประเทศโปแลนด์ และหารายได้จากความสามารถทางดนตรีเพื่อช่วยเหลือเพื่อนร่วมชาติ

ในปี 1830 โชแปงเดินทางจากโปแลนด์ไปสู่ประเทศฝรั่งเศส ที่ซึ่งเป็นศูนย์กลางวัฒนธรรมแห่งหนึ่งในยุโรป ประกอบอาชีพเป็นครูสอนดนตรีให้กับลูกหลานของขุนนางเศรษฐี ที่ปารีสโชแปงได้พบกับเพื่อนนักดนตรีที่มีความสามารถหลายคน ซึ่งก็คือนักดนตรีและนักประพันธ์เพลงชื่อดังแห่งยุคโรแมนติก เช่น ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, 1811-1886) และวินเซนโซ เบลลินี (Vincenzo Bellini, 1801-1835)

แม้จะมีเพื่อนเป็นนักดนตรีชื่อดังในยุคโรแมนติก แต่โชแปงกลับหลงใหลบทเพลงของบาคซึ่งเป็นนักแต่งเพลงในยุคบาโรก และโมสาร์ทนักแต่งเพลงในยุคคลาสสิก ในช่วงสุดท้ายของชีวิตโชแปงขอให้นำเพลงของโมสาร์ทมาบรรเลงในงานศพของตน

ในช่วงกลางทศวรรษ 1830 สุขภาพของโชแปงเริ่มทรุดโทรมลงเรื่อย ๆ โชแปงแสดงเปียโนต่อหน้าสาธารณชนครั้งสุดท้ายเมื่อวันที่ 16 กุมภาพันธ์ ปี 1848 ที่กรุงปารีส หลังจากป่วยหนักด้วยโรควัณโรคจนต้องเขียนจดหมายไปถึงแม่ที่โปแลนด์เพื่อขอยืมเงิน น้องสาวจึงนำเงินมาให้ที่ปารีสก่อนที่จะเสียชีวิตโชแปงขอร้องน้องสาวให้นำหัวใจของตนกลับบ้านเกิดที่โปแลนด์ด้วย

รุ่งสางของวันที่ 17 ตุลาคม ปี 1849 โชแปงสิ้นชีวิตด้วยอายุเพียง 39 ปี ในงานศพมีคนกว่า 3,000 คนมาร่วมพิธีศพ

นอคเทิร์นของโชแปง

นอคเทิร์น (Nocturne) หมายถึงบทเพลงยามค่ำ (Night piece) เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนในลักษณะโรแมนติก ฟังสบายในบรรยากาศแบบกลางคืน มีความหวานซึ้งกินใจ บทเพลงประเภทนอคเทิร์นมักมีทำนองเพลง (Melody) แบบเสียงขับร้อง (Cantabile) และแนวบรรเลงประกอบมีลักษณะเป็นโน้ตแยก (Arpeggio) นอคเทิร์นประพันธ์ขึ้นเป็นครั้งแรกโดยนักประพันธ์เพลงชาวไอริช (Irish) ชื่อจอห์น ฟิลด์ (John Field, 1782-1837) แต่ผู้ที่ทำให้บทเพลงประเภทนี้เป็นที่นิยมคือโชแปง

โชแปงประพันธ์เพลงประเภทนอคเทิร์นไว้ทั้งหมด 21 บท โดยประพันธ์ระหว่างปี 1827-1846 แต่ละบทเพลงมีลักษณะลื่นไหลอย่างเป็นอิสระเหมือนบทกวี ลักษณะดังกล่าวเกิดจากการเล่นด้วยอัตราจังหวะลัก (Rubato) ซึ่งทำให้ความเร็วของการเล่นยืดหยุ่นตามอารมณ์ผู้เล่น

2.1 Nocturne in B major, Op.62 No.1

โชแปงประพันธ์นอคเทิร์นบทนี้ในปี 1846 โดยอุทิศให้แก่ไมลส์ คอนเนอริส (Mile. R. de Konneritz) นอคเทิร์นผลงานลำดับที่ 62 เป็นนอคเทิร์น 2 บทสุดท้ายที่ โชแปงได้ประพันธ์ไว้

2.2 Nocturne in E major, Op.62 No.2

โชแปงประพันธ์นอคเทิร์นบทนี้เป็นบทสุดท้ายในปี 1846 ซึ่งเป็นช่วง 3 ปีก่อนที่โชแปงจะเสียชีวิต อุทิศให้แก่ไมลส์ คอนเนอริส เช่นเดียวกับ Nocturne, Op.62 No.1 in B major

2.3 Ballade No.4 in F minor, Op.52

บัลลาด (Ballade) หมายถึง บทเพลงที่มีเพียงท่อนเดียว โดยจะมีลักษณะการแสดงอารมณ์อย่างรุนแรง เป็นเพลงที่บรรยายถึงเรื่องราวต่าง ๆ ส่วนมากจะมีการอ้างอิงถึงบทกลอนหรือเรื่องราวที่เป็นที่มาของบทเพลง บางเพลงก็มีหลักฐานที่แน่ชัดว่าอ้างอิงมาจากแหล่งใด แต่บางเพลงก็ไม่สามารถบอกได้อย่างแน่ชัด

ในศตวรรษที่ 19 ในปี 1836 โชแปงเป็นบุคคลแรกที่นำคำว่าบัลลาดมาใช้เป็นชื่อบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยว ต่อมานักดนตรีอีกมากมายได้นำคำนี้มาใช้เป็นชื่อเพลงสำหรับเปียโน นักดนตรีดังกล่าวได้แก่ โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms , 1833-1897) เอ็ดวาร์ด กรีก (Edvard Grieg, 1843-1907) โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862-1918) และ ฟรานซ์ ลิซท์ นอกจากเพลงเปียโนแล้วเพลงบัลลาดสำหรับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็มีเขียนไว้ด้วยเช่นกัน

เพลงบัลลาดของโชแปงได้รับความนิยมเป็นอย่างมากตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 บัลลาดทั้ง 4 บทของโชแปงนั้น คาดว่าอ้างอิงมาจากบทกวีของอดัม มิคคิวิส (Adam Mickiewicz, 1798-1855) เพื่อนนักกวีชาวโปแลนด์ เพลงบัลลาดทั้ง 4 ได้แต่งขึ้นในช่วงปี 1835-1842 ซึ่งเป็นช่วงที่ความสามารถในการแต่งเพลงของโชแปงได้พัฒนาอย่างเต็มที่แล้ว บัลลาดทั้ง 4 นี้ไม่มีแบบฟอร์มที่ชัดเจน แม้จะใช้รูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์สามตอน แต่โชแปงได้แต่งเติมออกไปอีกจนทำให้แต่ละเพลงมีความเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง สิ่งที่มีลักษณะเหมือนกันคือเรื่องของจังหวะซึ่งเป็น 6/8 แทบทุกเพลง ยกเว้นบัลลาด หมายเลข 1 ที่มีจังหวะ 6/4 และทุกเพลงจะมี 2 ทำนองหลักที่วางอยู่บนรูปแบบโซนาตา ผสมกับการปรับทำนองหลัก (Thematic Transformation)

Ballade No.4 in F minor, Op.52 แต่งขึ้นในปี 1842 ขณะที่โชแปงอาศัยอยู่ในปารีส และเรียบเรียงใหม่ในปี 1843 เพลงนี้โชแปงได้อุทิศให้กับบารอน ซี เดอ รอทชีล (Baronne C. de Rothschild, 1825-1899) ภรรยาของนาธาเนียล เดอ รอทชีล (Nathaniel de Rothschild, 1812-1870)

บัลลาด หมายเลข 4 นี้ เป็นเพลงที่ค่อนข้างยากที่จะเชื่อมโยงเข้ากับเรื่องราวใด ๆ อย่างไรก็ดี ได้มีการคาดการณ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, 1810-1856) ว่าบัลลาดบทนี้อ้างอิงมาจากบทกวีเรื่อง The Three Budrys ของอดัม มิคคิวิส โดยเนื้อเรื่องมีอยู่ว่า พี่ชายน้องชาย 3 คน ถูกพ่อส่งไปหาสมบัติในดินแดนที่ห่างไกล แม้ว่าเวลาจะผ่านไปนาน ลูกชายทั้ง 3 ก็ยังไม่กลับมา จนพ่อคิดว่าลูก ๆ ของตนคงจะเสียชีวิตไปแล้วในสงครามที่กำลังดำเนินอยู่ในขณะนั้น จนกระทั่งในคืนหนึ่งที่มีพายุหิมะรุนแรง ลูกชายทั้ง 3 ก็กลับมา แต่สิ่งที่นำกลับมาด้วยไม่ใช่สมบัติแต่อย่างใด กลับเป็นภรรยาชาวโปแลนด์

3. ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, 1770-1827)

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน เกิดเมื่อวันที่ 16 ธันวาคม ปี 1770 ในครอบครัวที่ยากจน ตั้งถิ่นฐานอยู่ที่ตำบลไรน์ (Rhine) กรุงบอนน์ (Bonn) ประเทศเยอรมนี พ่อชื่อโยฮันน์ ฟาน เบโทเฟน (Johann van Beethoven, 1740-1792) มีอาชีพเป็นนักร้องเสียงเทเนอร์ (Tenor) ประจำวงดนตรีของเจ้าเมือง แม่ชื่อมาเรีย มักดาเลนา (Maria Magdalena, 1746-1787) เป็นผู้หญิงที่เรียบร้อยอ่อนหวาน ใจดี มีความรักและเอาใจใส่ต่อลูก ๆ เบโทเฟนเป็นลูกคนที่ 2 ในจำนวนทั้งหมด 7 คน เป็นเด็กหน้าตาไม่ค่อยดี เงียบขรึม และขี้อาย ความยากจนของครอบครัวทำให้ชีวิตในวัยเด็กเป็นไปอย่างยากลำบาก ประกอบกับพ่อเป็นคนที่มีอารมณ์ร้ายและติดเหล้า

ในปีที่เบโทเฟนเกิดโมสาร์ทกำลังมีชื่อเสียงมากทั่วยุโรปในฐานะนักดนตรีอัจฉริยะ โยฮันน์ ฟาน เบโทเฟน มีความใฝ่ฝันทะเยอทะยานที่จะให้ลูกชายมีความสามารถและมีชื่อเสียงทางดนตรี

โด่งดังเหมือนโมสาร์ท จึงพยายามเคี่ยวเข็ญให้ฝึกฝนเล่นดนตรีอย่างเข้มงวด เบโทเฟนต้องเริ่มเรียนไวโอลินและเปียโนก่อนที่จะมีอายุ 4 ปีโดยมีพ่อเป็นคนสอน

ในที่สุดการเคี่ยวเข็ญของพ่อก็เป็นผลสำเร็จ เบโทเฟนเริ่มมีความสนใจและชื่นชอบการเล่นดนตรี อัจฉริยภาพทางด้านดนตรีจึงค่อย ๆ แสดงออกมา เบโทเฟนเต็มใจเล่นดนตรีและเริ่มฝึกฝนไวโอลินและคลาวิคอร์ดอย่างจริงจังจนมีความชำนาญพอที่จะออกแสดงได้

เบโทเฟนแสดงคอนเสิร์ตต่อหน้าประชาชนเป็นครั้งแรกเมื่อมีอายุได้ 8 ปี การแสดงครั้งนี้ได้รับการยอมรับและชื่นชมจากผู้ฟังเป็นอย่างมาก เมื่อเบโทเฟนมีอายุได้ 11 ปี พ่อก็ให้ไปเป็นนักเปียโนประจำวงดนตรี ต่อมาอีก 2-3 เดือนได้เป็นผู้เคาะจังหวะดนตรีของวงอุปรากรประจำโรงละคร ตลอดระยะเวลาที่เบโทเฟนคลุกคลีอยู่ในงานชนิดนี้ เบโทเฟนมีความก้าวหน้าในทางที่ดีอยู่เสมอด้วยความสามารถของตนเอง พ่อจึงส่งเข้าโรงเรียนและให้ไปเรียนดนตรีอย่างจริงจังกับครูดนตรีที่มีชื่อเสียง เบโทเฟนได้รับการเอาใจใส่และฝึกฝนอย่างจริงจัง หลังจากเรียนได้ 2-3 ปี สามารถเล่นเพลงยาก ๆ ของนักดนตรีที่มีชื่อเสียงได้มากมาย เช่น เพรลูดและฟิวก์ (Prelude and Fugue) ทั้ง 48 บทของบาค ซึ่งนับว่าเก่งมากสำหรับเด็กอายุเพียง 11 ปี

ปี 1786 เบโทเฟนเดินทางไปกรุงเวียนนา ทำให้มีโอกาสได้พบกับโมสาร์ท และหลังจากที่โมสาร์ทได้ยินการบรรเลงเปียโนของเบโทเฟน โมสาร์ทได้กล่าวว่า “จงคอยดูเด็กน้อยคนนี้ให้ดี สักวันหนึ่งเพลงของเขาจะดังก้องไปทั่วโลก”

เบโทเฟนฝึกดนตรีอย่างหนักทุกวันและเริ่มประพันธ์เพลง แต่ไม่นานหลังจากที่มาถึงกรุงเวียนนา แม่ของเบโทเฟนก็เสียชีวิตลงด้วยโรควัณโรค ในขณะที่เบโทเฟนมีอายุเพียง 17 ปี เบโทเฟนต้องรับภาระดูแลครอบครัวแทนแม่ ต้องทำงานอย่างหนักเพื่อหาเงินมาช่วยเหลือครอบครัวด้วยการสมัครเข้าเล่นดนตรีในสำนักของเจ้าเมือง หรือรับสอนดนตรีแก่ผู้ที่ชื่นชอบทางดนตรี ขณะใช้ชีวิตอยู่ที่กรุงเวียนนาได้เข้าเรียนดนตรีกับไฮเดิน ในตอนแรกเบโทเฟนชื่นชมไฮเดินมาก แต่ไม่นานนักเกิดความคิดเห็นขัดแย้งกัน ไฮเดินจึงรู้สึกไม่พอใจเบโทเฟน เพราะเป็นคนแข็งกระด้าง ตลอดจนมีความคิดเห็นนอกแบบแผนซ้ำยังเชื่อมั่นในตนเองเกินไป ไม่เอาใจใส่ในคำสอนเรื่องกฎความกลมกลืนของเสียง ส่วนเบโทเฟนก็เห็นว่าไฮเดินเคร่งครัดในด้านทฤษฎีมากเกินไป ชอบดำเนินตามแบบแผนเก่า ๆ และที่สำคัญที่สุดคือไฮเดินไม่ชอบเพลงทริโอของเบโทเฟน จนในที่สุดจึงออกไปเรียนกับคนอื่น

ณ กรุงเวียนนา เบโทเฟนได้ตระเวนเล่นดนตรีไปตามสถานที่ต่าง ๆ จนชื่อเสียงทางด้านการเล่นเปียโนเป็นที่รู้จักกันดีทั่วกรุงเวียนนา การเล่นของเบโทเฟนเต็มไปด้วยลีลาและความรู้สึกที่ออกมาจากจิตใจอย่างรุนแรง เบโทเฟนมีลูกศิษย์ทั้งชนชั้นสามัญตลอดจนชนชั้นสูงมาเรียนด้วย

มากขึ้น ชนชั้นสูงของเวียนนาเป็นจำนวนมากนิยมและซื้อบทเพลงของเบโทเฟนไปเล่นในวัง จากความสามารถทางดนตรีของเบโทเฟน ทำให้เจ้าชายและเจ้าหญิงลิคนอฟสกี ซึ่งเป็นผู้ใหญ่คนหนึ่งในหมู่ชนชั้นสูงผู้นิยมในตัวเบโทเฟน ได้เชื้อเชิญให้เบโทเฟนไปพำนักอยู่ในวังและรับเป็นผู้อุปถัมภ์ในทางการเงินและอื่น ๆ

ตั้งแต่ปี 1800 เป็นต้นมา เบโทเฟนเปลี่ยนไปทำงานและก้าวหน้าในด้านการประพันธ์เพลง เช่น Kreutzer Sonata สำหรับไวโอลิน The Moonlight และ Pathetic Sonata และเพลงคอนแชร์-โตอีก 3 เพลงสำหรับเปียโน และเริ่มประพันธ์เพลงซิมโฟนี เพลงที่เบโทเฟนประพันธ์เป็นเพลงที่แสดงออกมาอย่างเสรี แปลกใหม่ ในระยะแรกที่เพลงของเบโทเฟนออกสู่ประชาชน ทำให้ถูกวิพากษ์วิจารณ์ไปต่าง ๆ นานา

ในตอนที่เบโทเฟนมีอายุประมาณ 31 ปี หูก็เริ่มมีอาการผิดปกติ มีอาการปวดและอื้อจนทำให้เกิดความทนทุกข์ทรมานเป็นอย่างยิ่ง และในที่สุดเบโทเฟนก็ไม่สามารถได้ยินเสียงใด ๆ ได้อีกเลย

ในระยะแรกเบโทเฟนท้อใจและสิ้นหวังมาก แต่ต่อมาก็สามารถกลับมาใช้ชีวิตต่อไปได้ เบโทเฟนตัดสินใจกลับสู่เวียนนาอีกครั้ง แม้ว่าหูจะฟังเสียงดนตรีไม่ได้แต่ก็สามารถฟังได้ด้วยญาณของนักดนตรี เบโทเฟนกลับมาแต่งซิมโฟนีหมายเลขที่ 3 มีชื่อว่า เอรอยกา (The Eroica Symphony) เป็นเพลงที่แสดงถึงความรู้สึกบูชาวีรบุรุษ เพลงนี้ถือเป็นสัญลักษณ์ของเพลงแบบโรแมนติกที่ได้เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก โดยละทิ้งเพลงแบบคลาสสิกของโมสาร์ทและไฮเดินไปโดยสิ้นเชิง นับว่าเบโทเฟนเป็นผู้ดนตรีสร้างแนวใหม่ขึ้นและเป็นรากฐานของเพลงซิมโฟนีในเวลาต่อมา

เบโทเฟนเริ่มแต่งซิมโฟนีหมายเลข 9 ในปี 1817 ซึ่งนับว่าเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของเบโทเฟน ต้องเวลาในการประพันธ์ถึง 6 ปี เสร็จในปี 1823 และในวันที่ 7 พฤษภาคม ปี 1824 เบโทเฟนก็ได้นำเพลงซิมโฟนีหมายเลข 9 ออกแสดงเป็นครั้งแรก และกำกับเพลงด้วยตนเองท่ามกลางวงดนตรีขนาดใหญ่ ซึ่งประกอบด้วยนักดนตรีและเครื่องดนตรีนับร้อย ทั้งนักร้องเดี่ยวและนักร้องหมู่อีกหลายสิบคน การแสดงในครั้งนี้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูง และยังเป็นการปรากฏตัวต่อสาธารณชนเป็นครั้งสุดท้ายในชีวิตของเบโทเฟน

ในปี 1826 สุขภาพของเขาทรุดโทรมลงเรื่อย ๆ เบโทเฟนเป็นหวัดอย่างแรงและกลายเป็นโรคปอดบวม พอหายจากโรคปอดบวมก็เป็นโรคดีซ่านและโรคท้องมารติดตามมา ต่อมาในบ่ายวันที่ 26 ธันวาคม ปี 1827 เบโทเฟนก็สิ้นใจลงขณะมีอายุได้เพียง 57 ปี

3.1 Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein”

เบโทเฟนประพันธ์เพลงประเภทโซนาตาไว้ทั้งหมด 32 บทด้วยกัน ทุกบทล้วนมีความไพเราะและมีคุณค่าทางวรรณคดีเปียโน ทั้งในด้านการประพันธ์และการแสดงออกทางอารมณ์ โซนาตาทั้ง 32 บทแสดงให้เห็นการเติบโตทางดนตรีของเบโทเฟน ในโซนาตาบทแรก ๆ มีลักษณะคล้ายคลึงกับของโมสาร์ทและไฮเดิน ต่อมาเริ่มใส่อารมณ์และความรู้สึกลงไปในบทเพลงมากขึ้นเรื่อย ๆ จนมีลักษณะของเพลงแบบยุคโรแมนติก โดยเฉพาะในโซนาตา 5 บทสุดท้าย

โซนาตาที่มีชื่อเสียงของเบโทเฟนได้แก่ Piano Sonata in C Minor, op. 13 “Pathetique” Piano Sonata in C-Sharp Minor, op. 27, no. 2 “Moonlight” Piano Sonata in D Minor, op. 31, no. 2 “Tempest” Piano Sonata in C major, Op. 53 “Waldstein” Piano Sonata in F minor, Op. 57 “Appassionata” Piano Sonata in E-Flat, op. 81a “Les Adieux” และ Sonata in B Flat major, Op. 106 “Hammerklavier”

เบโทเฟนประพันธ์ Sonata in C Major, Op.53 หรือ Waldstein Sonata ในช่วงปี 1803-1804 และอุทิศให้กับขุนนางชื่อเฟอร์ดินาน วัลด์ชไตน์ (Count Ferdinand Waldstein, 1762-1823) ผู้เป็นทั้งผู้อุปถัมภ์คนแรกในเมืองบอนน์ และเพื่อนสนิทของเบโทเฟน นอกจากนี้ยังเป็นผู้จัดการให้เบโทเฟนมีโอกาสได้ศึกษากับไฮเดินในกรุงเวียนนา

โซนาตาบทนี้เป็นที่รู้จักกันในอีกชื่อหนึ่งคือ “L'Aurora” เป็นภาษาอิตาเลียน มีความหมายว่า “รุ่งสาง” (The Dawn) เนื่องจากตอนเริ่มต้นของท่อนที่ 3 มีลักษณะที่ชวนให้นึกถึงช่วงรุ่งสางที่พระอาทิตย์เริ่มขึ้น

ช่วงที่ประพันธ์โซนาตาบทนี้ เรียกได้ว่าเป็นช่วงกลางของชีวิตเบโทเฟน ซึ่งเป็นช่วงที่ลักษณะการประพันธ์ได้พัฒนาไปมากจากยุคแรก และยังเป็นช่วงที่เบโทเฟนเริ่มรู้สึกถึงปัญหาการได้ยินของตนเอง

โซนาตาส่วนใหญ่ประกอบไปด้วย 3 ท่อน แต่ในโซนาตาบทนี้ ท่อนที่ 2 จะมีลักษณะเป็นช่วงนำ (Introduction) ให้กับท่อนที่ 3 ทำให้เวลารับฟังรู้สึกเหมือนมีเพียง 2 ท่อน ท่อนทั้ง 3 ประกอบไปด้วย

- Allegro con brio
- Introduzione: Adagio molto
- Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo

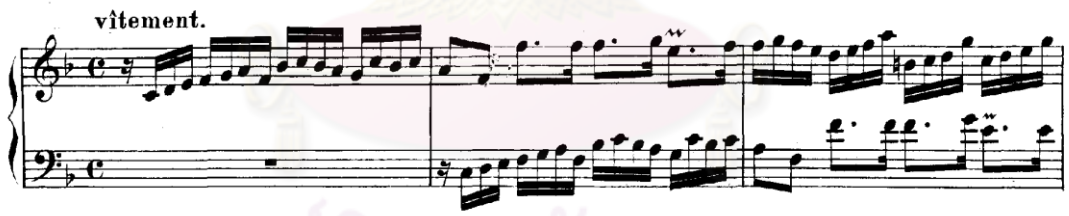
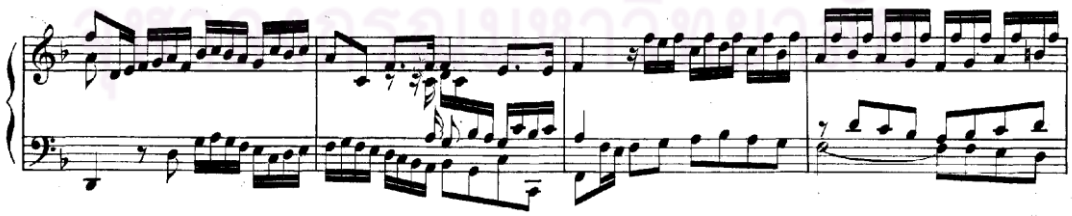
เดิมทีท่อนที่ 2 คือ Andante ซึ่งมีรูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์รอนโด และมีขนาดใหญ่เทียบได้กับท่อนที่ 3 แต่เนื่องจากทำให้โซนาตายาวเกินไป เบโทเฟนจึงเปลี่ยนท่อนที่ 2 เป็น

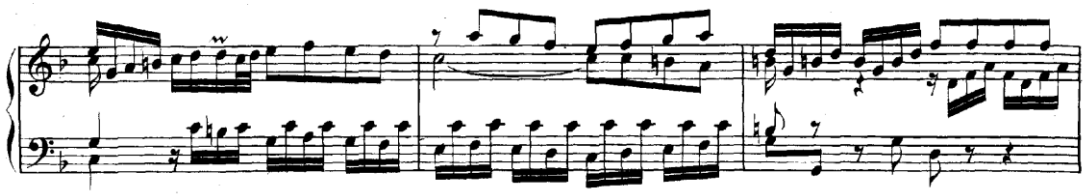
Introduzione ทำให้ภาพรวมของโซนาตามีความสมดุลยิ่งขึ้นและไม่ยาวเกินไป อีกทั้งสร้างความลึกลับและความแตกต่างให้กับท่อนที่ 3 มีผลงานหลังจากนี้อีกมายมายที่เบโทเฟนประพันธ์ในลักษณะดังกล่าว เช่น Piano Trio No. 7 in B-flat major, Op. 97 “Archduke Trio” และ String Quartet No. 14 in C sharp minor, Op. 131

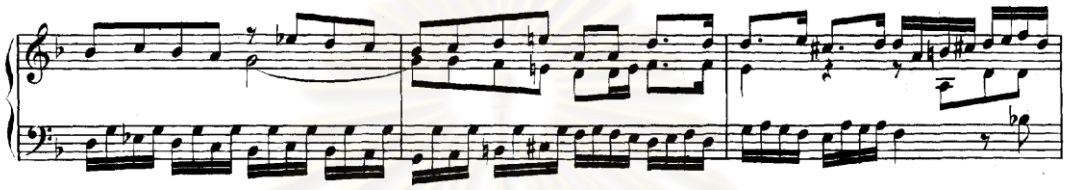
บทวิเคราะห์โดยสังเขป

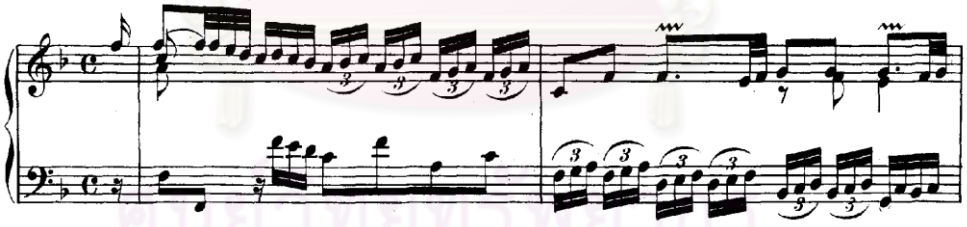
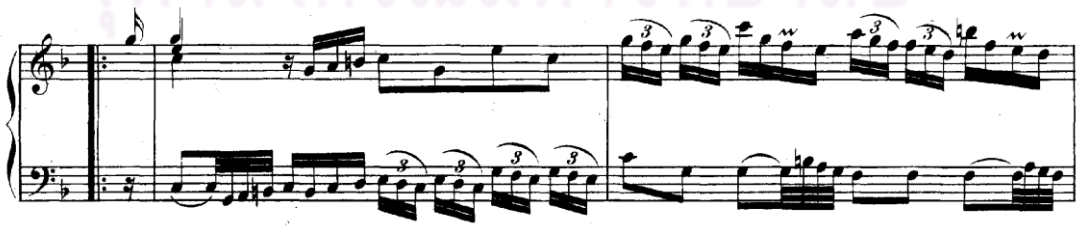
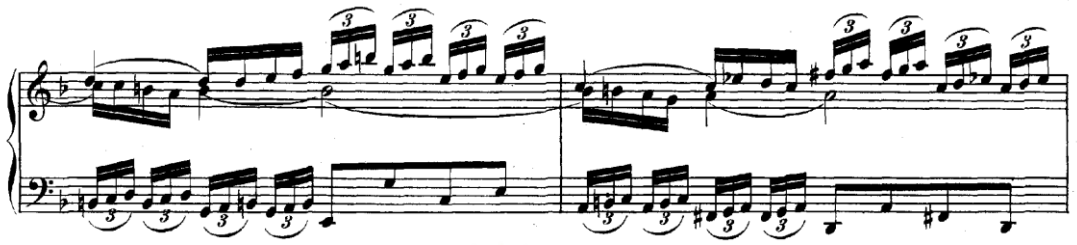
1. English Suite No.4 in F Major, BWV 809 โดย บาค

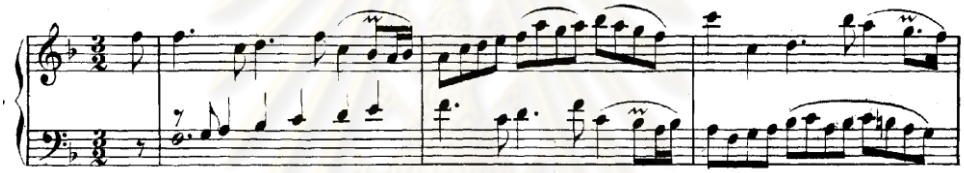
บทประพันธ์ English Suite No.4 in F Major, BWV 809 ท่อนเพรลูด (Prelude) มีการใช้รูปแบบการประพันธ์แบบบทเพลงสอดประสานสองตอนและสามตอน (Two-Part Invention, Three-Part Invention) เช่น มีการใช้บทเพลงสอดประสานสองตอนในห้องที่ 1-10 และมีการใช้บทเพลงสอดประสานสามตอนในห้องที่ 39-45 ในห้องที่ 1-3 มีการใช้แคนอน (Canon) (ตัวอย่างที่ 1) ต่อมาในห้องที่ 20-21 (ตัวอย่างที่ 2) มีการใช้โมทีฟ (Motive) นี้หลายที่ด้วยกัน เช่น ห้องที่ 22-23 (ตัวอย่างที่ 3) ห้องที่ 37-38 (ตัวอย่างที่ 4)

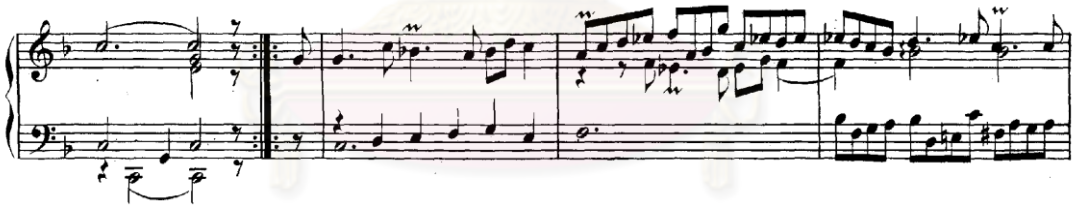
ตัวอย่างที่ 1 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Prelude ห้องที่ 1-3

ตัวอย่างที่ 2 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Prelude ห้องที่ 18-21

ตัวอย่างที่ 3 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Prelude ห้องที่ 22-24



ตัวอย่างที่ 4 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Prelude ห้องที่ 37-39

ท่อนอัลเลอมานด์ (Allemande) ใช้รูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) คือ ตอน A และตอน B โดยตอน A และตอน B เป็นการพลิกกลับ (Inversion) ของกันและกัน (ตัวอย่างที่ 5 และ 6) สำหรับจุดเด่นในท่อนนี้คือการใช้โน้ต 3 พยางค์ และการใช้โน้ตพรม ซึ่งสามารถพบได้บ่อยครั้งในท่อนนี้ จะเห็นได้ชัดในห้องที่ 8-11 (ตัวอย่างที่ 7)

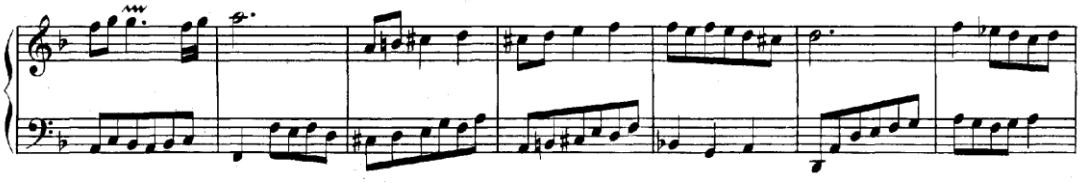
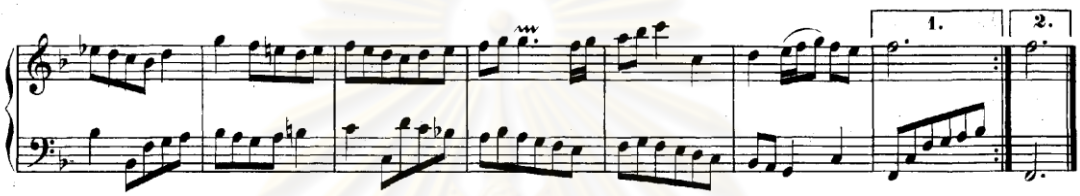
ตัวอย่างที่ 5 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Allamande ห้องที่ 1-3

ตัวอย่างที่ 6 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Allamande ห้องที่ 14-16

ตัวอย่างที่ 7 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Allamande ห้องที่ 9-10

ท่อนคูราน (Courante) ใช้รูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์สองตอน จะเห็นได้ว่าตอน A และตอน B เป็นการพลิกกลับของกันและกัน (ตัวอย่างที่ 8 และ 9)

ตัวอย่างที่ 8 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Courante ห้องที่ 1-3

ตัวอย่างที่ 9 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Courante ห้องที่ 9 – 13

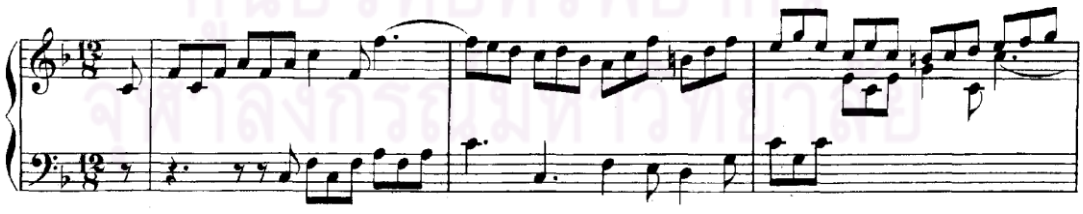
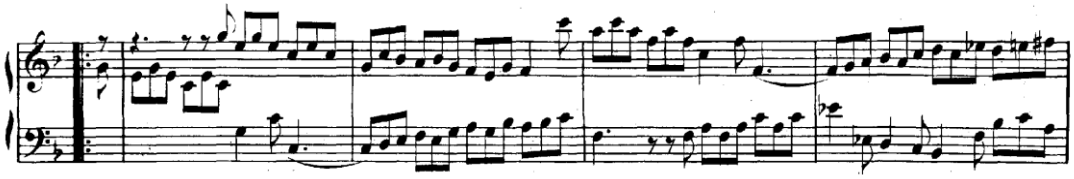


ท่อนซาราบาน (Sarabande) ใช้รูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์สองตอน อยู่ในอัตราจังหวะสาม และจะเน้นจังหวะสอง ทำให้ซาราบานแตกต่างจากจังหวะการเต้นรำแบบอื่น ท่อนซาราบานนี้มีเนื้อดนตรี (Texture) แบบดนตรีประสานแนว (Homophony) ซึ่งจะทำให้สวีทนี้มีความหลากหลายมากขึ้น

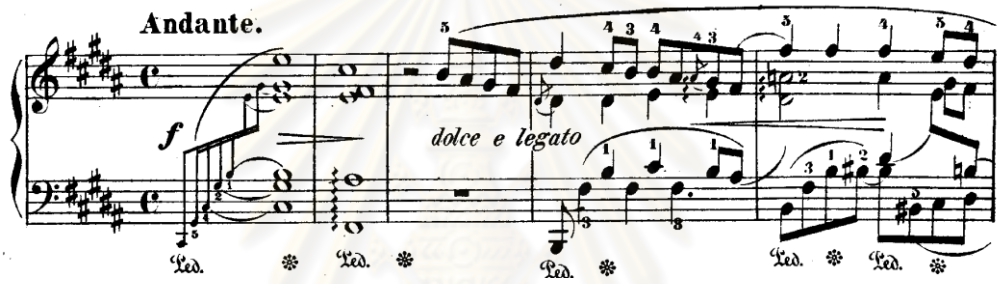
ท่อนมินูเอ็ตหนึ่ง (Menuet I) ใช้รูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์สองตอน ในห้องที่ 23-24 (ตัวอย่างที่ 10) และในห้องที่ 31-32 (ตัวอย่างที่ 11) จะเห็นได้ว่ามีการใช้ห้วงลำดับทำนอง (Melodic Sequence) ในแนวมือซ้าย

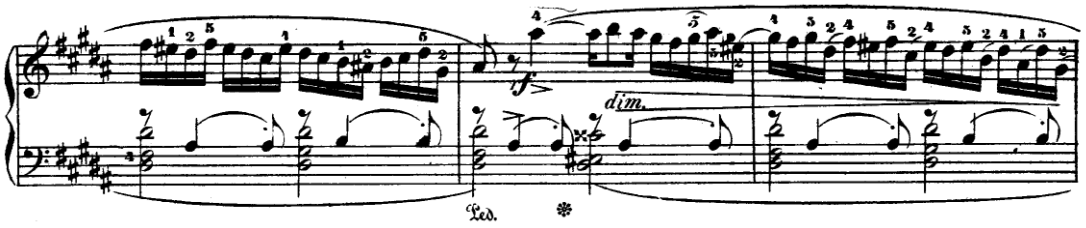
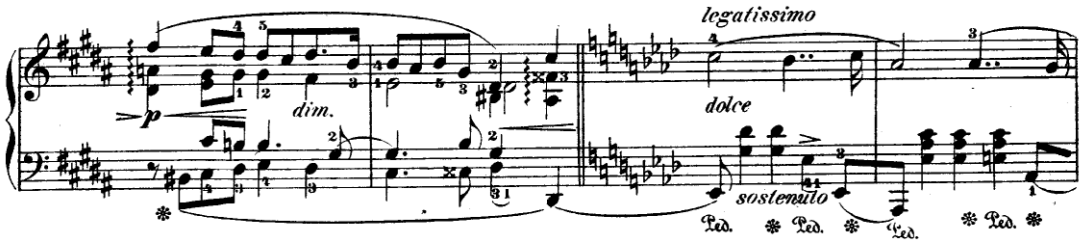
ตัวอย่างที่ 10 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Menuet I ห้องที่ 21-27

ตัวอย่างที่ 11 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Menuet I ห้องที่ 28-35

ท่อนมินูเอ็ตสอง (Menuet II) ใช้รูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded binary form) โดยแตกต่างจากสังคีตลักษณ์สองตอนที่ตอน A จะย้อนกลับมา แต่ในกรณีนี้ตอน A ที่ย้อนกลับมานั้นแตกต่างจาก A ในตอนแรกไปเล็กน้อยในช่วงสี่ห้องสุดท้ายของตอน A

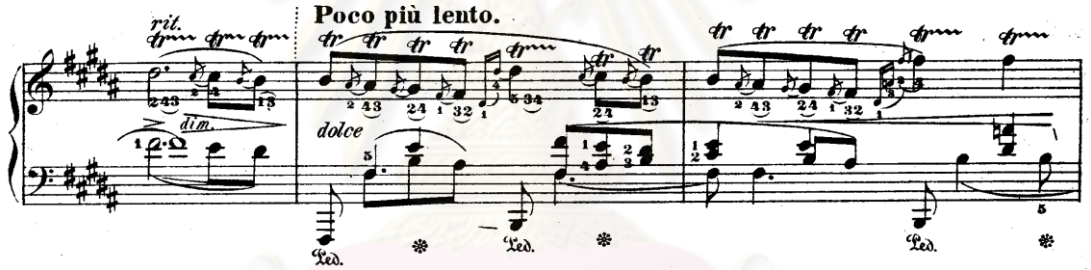
ท่อนจีก (Gigue) สำหรับเนื้อดนตรีของท่อนนี้มีเนื้อดนตรีเป็นแบบดนตรีหลากแนวเหมือนกับท่อนเพรลูด ซึ่งมีเนื้อดนตรีหลากแนวเช่นกัน จะเห็นได้ว่าโมทีฟในห้องที่ 1 กับโมทีฟในห้องที่ 28 เป็นการพลิกกลับของกันและกัน ตามตัวอย่างที่ 12 และ 13

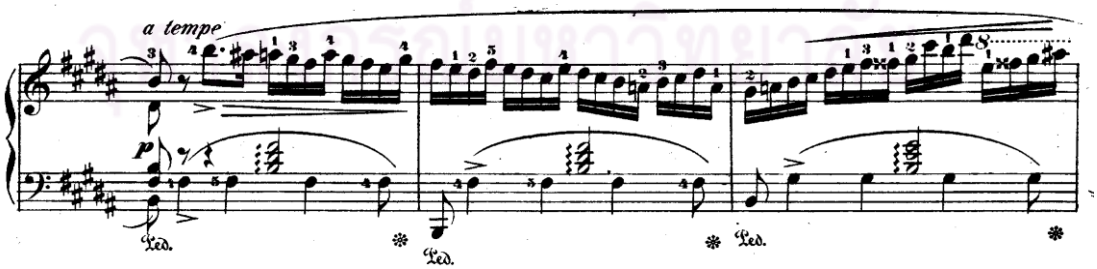
ตัวอย่างที่ 12 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Gigue ห้องที่ 1 – 4

ตัวอย่างที่ 13 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Gigue ห้องที่ 26 – 30

2. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 โดย โชแปง

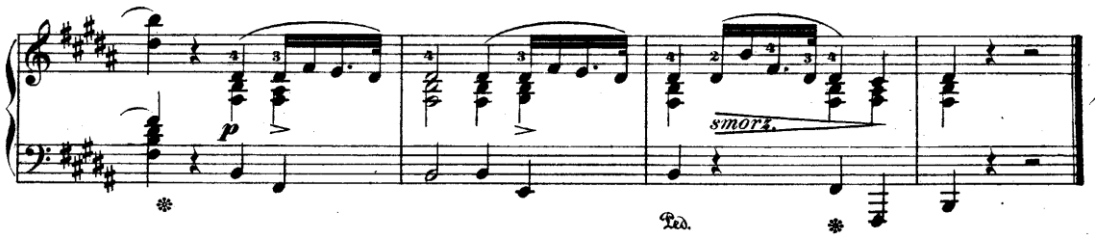
บทประพันธ์ Nocturne in B Major, Op.62 No.1 นักประพันธ์เขียนบทประพันธ์บทนี้ในรูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary Form) หมายถึงตอนแรกและตอนที่ 3 คือตอน A จะมีความคล้ายคลึงกันทั้งทำนองและกุญแจเสียง ส่วนตอนที่ 2 คือตอน B เป็นตอนที่แตกต่างออกไป โดยบทประพันธ์นี้ก่อนที่จะเริ่มตอน A (ห้องที่ 1-2) มีการใช้คอร์ด ii^7 - V^7 - I ในกุญแจเสียงบีเมเจอร์ โดยตอน A เริ่มต้นในห้องที่ 4 โดยการใช้สเกลขาลงในกุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์ (ตัวอย่างที่ 14)

ตัวอย่างที่ 14 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 1-5

ในห้องที่ 21-26 นักประพันธ์ยังได้นำเสนอการใช้จังหวะขัด (Syncopation) ในแนวมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 15) และการใช้จังหวะขัดนี้ยังเป็นโมทีฟ (Motive) ที่ใช้ในมือซ้ายในตอน B เพื่อการเข้าตอน B นักประพันธ์ได้ใช้คอร์ด VII^{o7} ในกุญแจเสียงเอแฟล็ตเมเจอร์ เพื่อเป็นการเตรียมเข้าสู่ตอน B ซึ่งมีกุญแจเสียงหลักเป็นเอแฟล็ตเมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 16) ซึ่งกุญแจเสียงนี้มีความเกี่ยวข้องกับกุญแจเสียงหลักของตอน A โดยที่กุญแจเสียงนี้เป็นเอ็นฮาร์โมนิก (Enharmonic) กุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) ของกุญแจเสียงร่วม (Relative Major) ของกุญแจเสียงบีเมเจอร์ นักประพันธ์เลือกที่จะใช้กุญแจเสียงนี้เพื่อที่จะทำให้ตอนที่ 1 และตอนที่ 2 มีความเกี่ยวข้องกัน

ตัวอย่างที่ 15 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 22-24

ตัวอย่างที่ 16 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 35-38

ตอน A กลับมาอีกครั้งโดยใช้การเล่นแบบพรมนิ้ว (Trill) และยังเป็นเอ็นฮาร์โมนิก เพื่อที่จะเตรียมเข้าสู่ตอนที่ 3 ของบทประพันธ์ (ห้องที่ 67) โดยตอนที่ 3 นี่จะมีการเปลี่ยนแปลงจากตอนที่ 1 ตรงที่มีการการเล่นแบบพรมนิ้วมาก ทำให้เนื้อดนตรี (Texture) ของทำนองเพลงเปลี่ยนไปแต่ยังคงทำนองเดิมอยู่ (ตัวอย่างที่ 17)

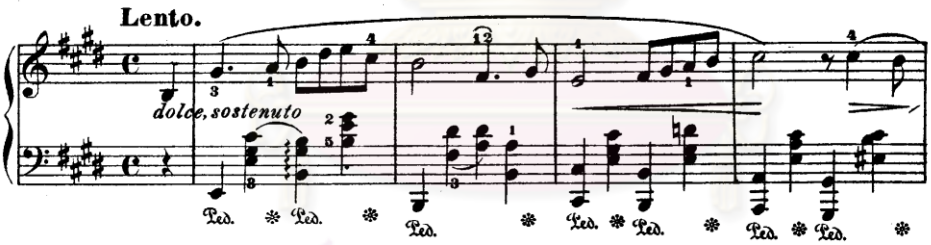
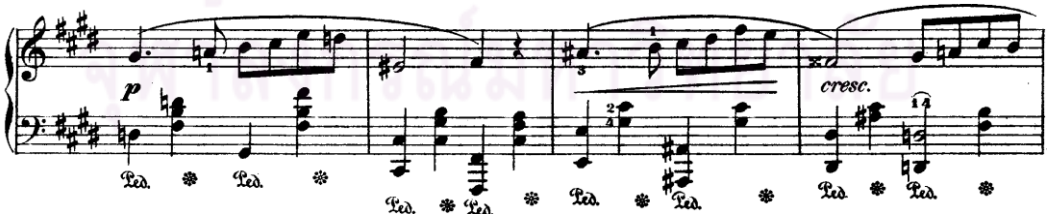
ตัวอย่างที่ 17 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 68-70

ในห้องที่ 81-90 ยังคงมีการใช้จังหวะขัดเพื่อทำให้บทประพันธ์มีความเป็นหนึ่งเดียว (ตัวอย่างที่ 18) ต่อมาในห้อง 91-94 เป็นช่วงหางเพลง (Codetta) ก่อนที่จะจบบทประพันธ์นี้โดยการใช้คอร์ด I - V^7 - I และ I - IV^7 - I เพื่อที่จะขยายกุญแจเสียงบีเมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 19)

ตัวอย่างที่ 18 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 81-82

ตัวอย่างที่ 19 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 91-94

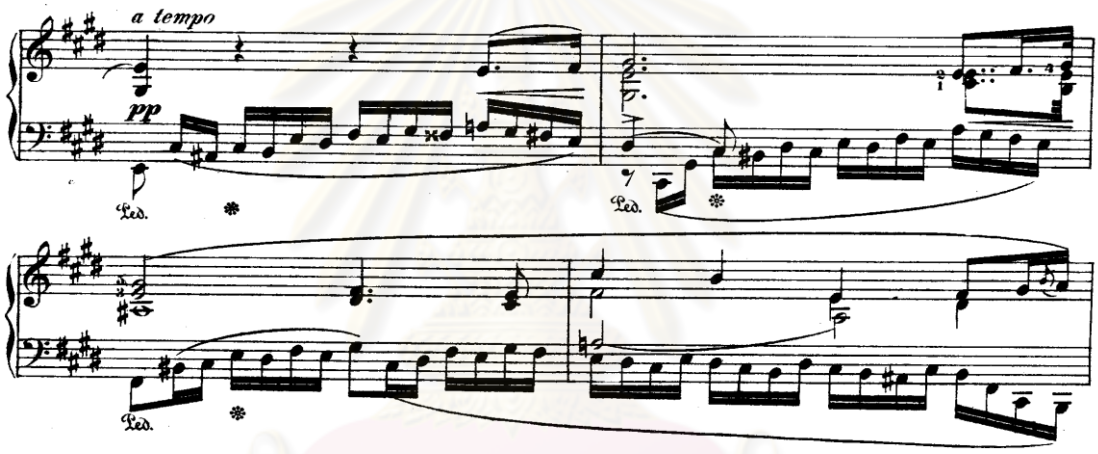
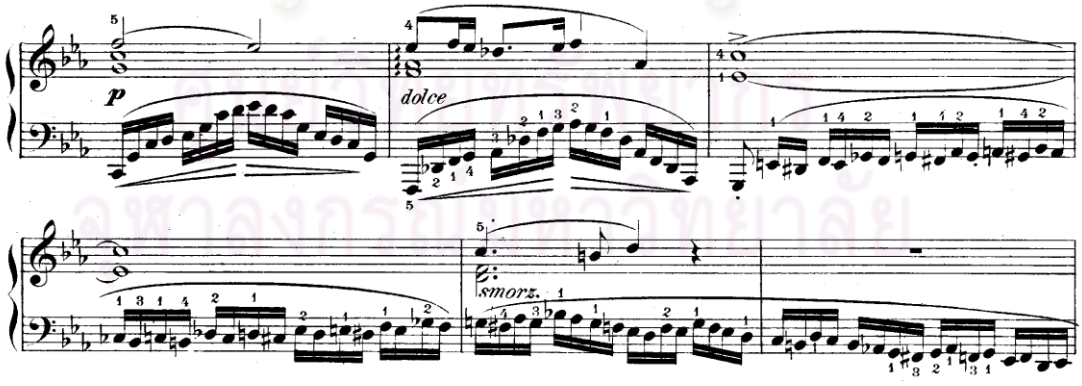
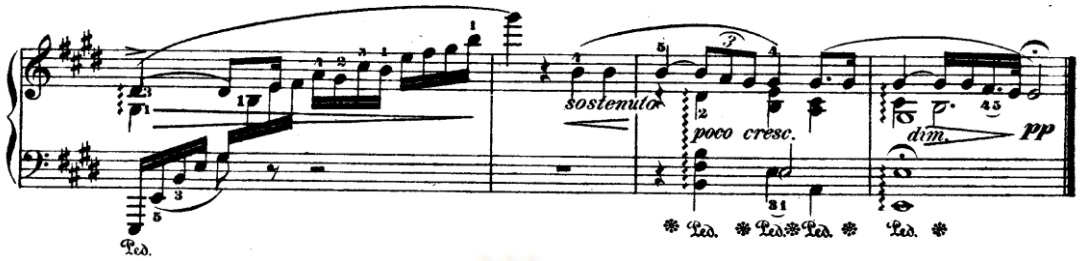


3. Nocturne in E Major, Op.62 No.2 โดย โชแปง

บทประพันธ์ Nocturne in E Major, Op.62 No.2 นักประพันธ์เขียนบทประพันธ์บทนี้ในรูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์สามตอน บทประพันธ์นี้ใช้กุญแจเสียงอีเมเจอร์เป็นกุญแจเสียงหลัก ตอน A มีการใช้การเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (Contrary motion) ในระหว่างแนวทำนองและแนวเบส เช่น ห้องที่ 3-4 เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 20) ในห้องที่ 16 มีการนำโมทีฟในทำนองหลักมาใช้และยังใช้การไล่เลียนกันของทำนอง (Imitation) เป็นคู่สองเมเจอร์ในห้อง 17-19 (ตัวอย่างที่ 21)

ตัวอย่างที่ 20 โชแปง. Nocturne in E Major, Op.62 No.2 ห้องที่ 1-4

ตัวอย่างที่ 21 โชแปง. Nocturne in E Major, Op.62 No.2 ห้องที่ 17-20

เพื่อเป็นการเตรียมเข้าสู่ตอน B ในห้องที่ 39 นักประพันธ์ใช้คอร์ด V ในกุญแจเสียงซีชาร์ปไมเนอร์โดยใช้การเล่นแบบอาร์เปโจ โดยที่กุญแจเสียงซีชาร์ปไมเนอร์มีความข้องเกี่ยวกับกุญแจเสียงอีเมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักของเพลงโดยที่เป็นกุญแจเสียงร่วมของกันและกัน และในตอน B นั้นยังมีการใช้การเคลื่อนทำนองแบบสวนทางด้วย เช่น ห้องที่ 20 จังหวะที่ 2 (ตัวอย่างที่

22) ในการกลับมาอีกครั้งของตอน A นักประพันธ์มีการเตรียมการโดมินันท์ (Dominant Preparation) แต่ไม่กลับไปคอร์ดโทนิก (Tonic Chord) ต่อมาไปยังเอเมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงซับโดมินันท์ (Subdominant Key) ของอีเมเจอร์ แล้วกลับมาในคอร์ดโทนิกในห้องที่ 70 เนื้อดนตรีในห้อง 17-21 (ตัวอย่างที่ 22) และ 70-73 นี้ก็ยังพบใน เอทูด ผลงานลำดับที่ 10 หมายเลข 12 ของโชแปง ห้องที่ 73-75 (ตัวอย่างที่ 23) ซึ่งมีความคล้ายคลึงกันมากทำให้เห็นถึงกระบวนแบบ (Style) ของโชแปงได้อย่างชัดเจน ในห้องที่ 79-81 (ตัวอย่างที่ 24) เป็นช่วงหางเพลงก่อนที่จะจบบทประพันธ์โดยใช้คอร์ด V^7 - iv^7 - I และจบแบบเคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal Cadence)

ตัวอย่างที่ 22 โชแปง. Nocturne in E Major, Op.62 No.2 ห้องที่ 17-20

ตัวอย่างที่ 23 โชแปง. Etude in C Minor, Op.10 No.12 ห้องที่ 71-76

ตัวอย่างที่ 24 โชแปง. Nocturne in E Major, Op.62 No.2 ห้องที่ 78-81

4. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 โดย โชแปง

บทประพันธ์ Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ของโชแปง มีรูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา (Sonata form) ซึ่งแบ่งออกได้เป็นตอน (Section) ดังนี้

ช่วงนำ (Introduction) ห้องที่ 1-7

ตอนนำเสนอ (Exposition) ห้องที่ 8-100

ทำนองที่ 1 (First theme) ย้อนกลับครั้งที่ 1 ห้องที่ 8-22
ย้อนกลับครั้งที่ 2 ห้องที่ 23-57
ย้อนกลับครั้งที่ 3 ห้องที่ 58-80

ทำนองที่ 2 (Second theme) ห้องที่ 80-100

ตอนพัฒนา (Development) ห้องที่ 100-128

ตอนย้อนความ (Recapitulation)

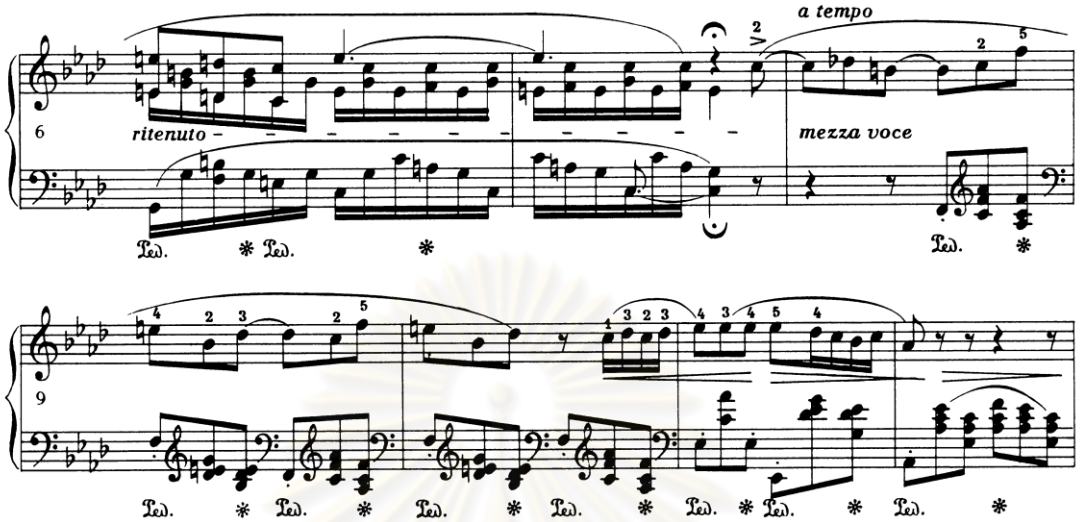
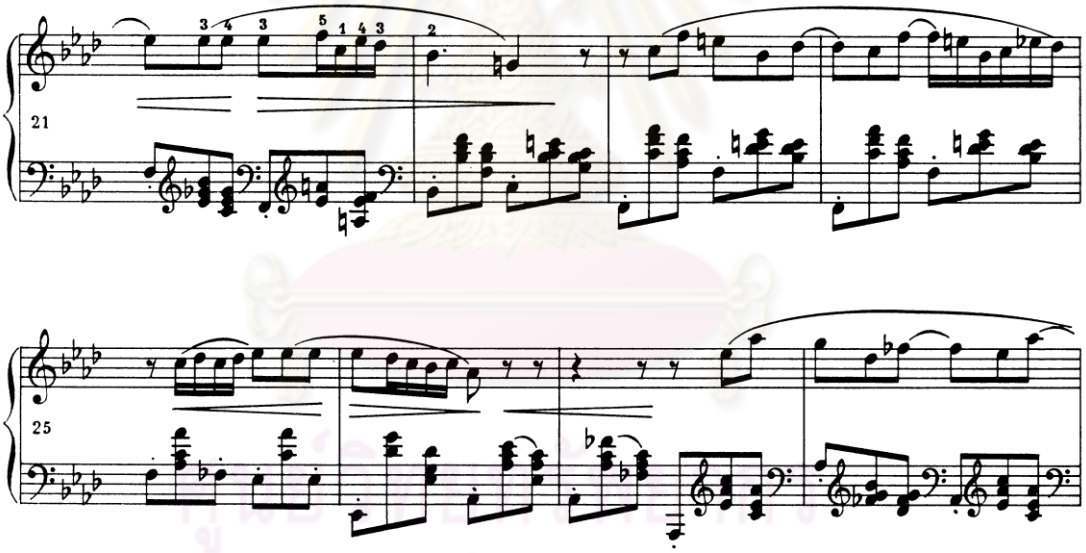
ช่วงนำ ห้องที่ 129-134

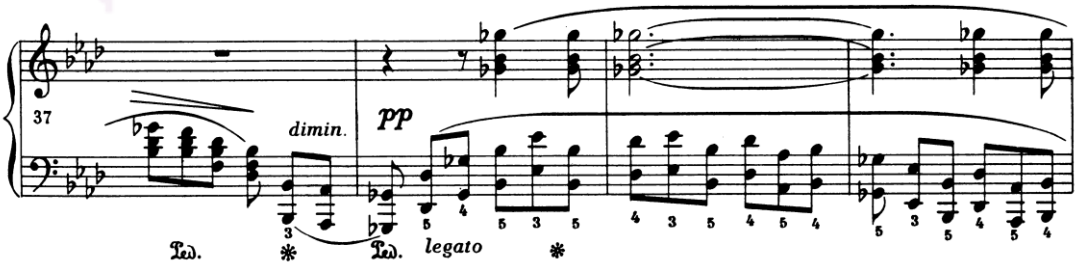
ทำนองที่ 1 (First theme) แคนอน (มีย้อนกลับหลายรูปแบบ) ห้องที่ 135-151
ย้อนกลับครั้งที่ 4 (Rotation 4) ห้องที่ 152-168

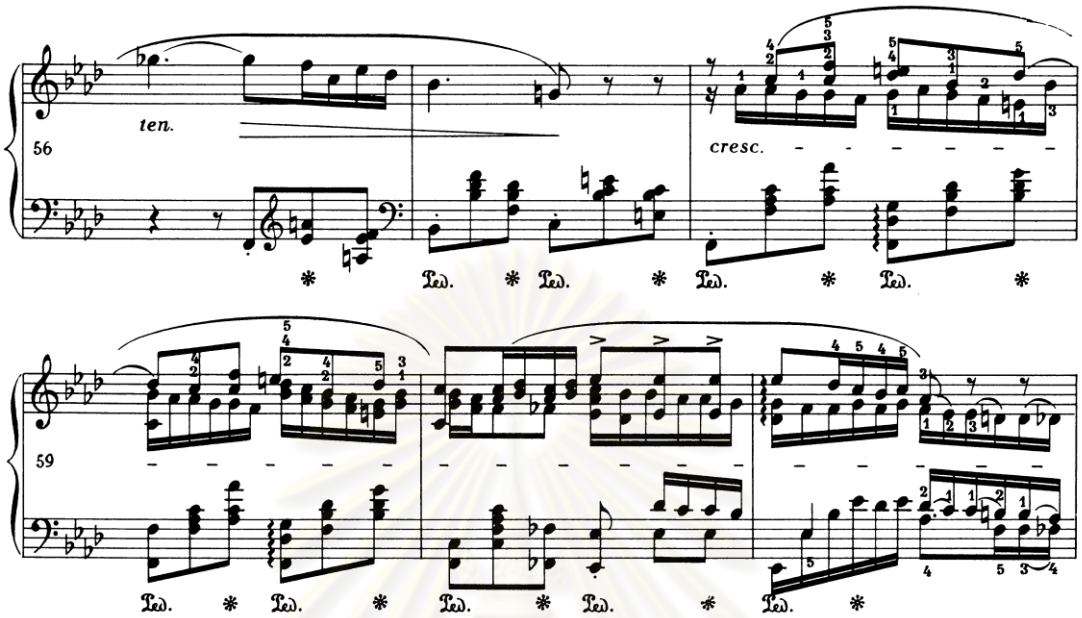
ทำนองที่ 2 (Second theme) ห้องที่ 169-210

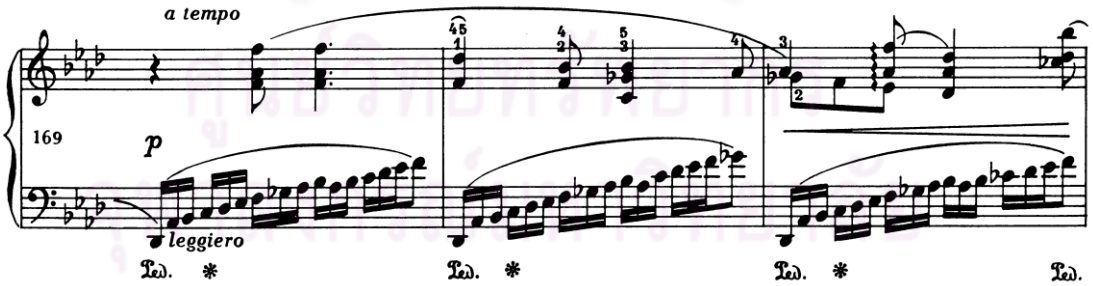
หางเพลง (Coda) ห้องที่ 211-239

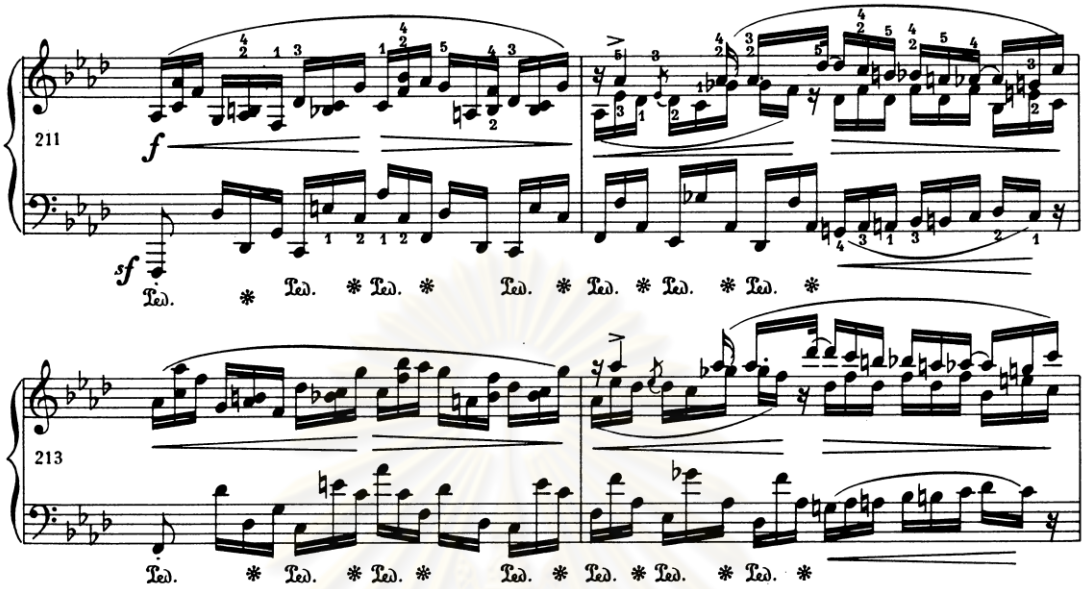
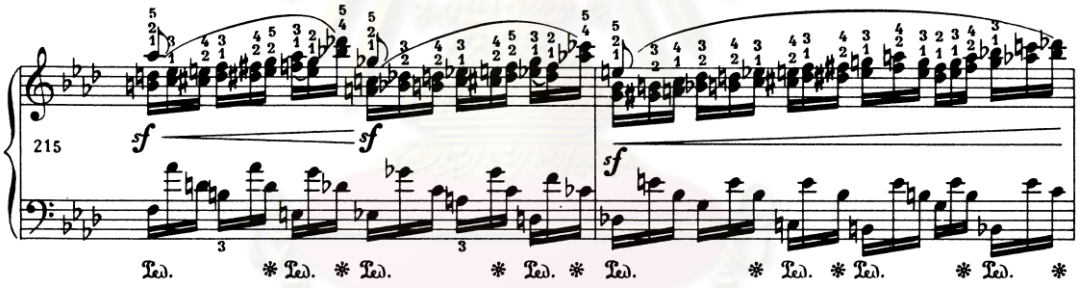
จะเห็นได้ว่าในย้อนกลับครั้งที่ 1 (ตัวอย่างที่ 25) และห้องที่ 23-37 (ตัวอย่างที่ 26) มีความคล้ายคลึงกัน ซึ่งห้องที่ 23-37 เป็นทำนองตอบของย้อนกลับครั้งที่ 1 และตอนต่าง (Contrasting Section) ได้เริ่มขึ้นในห้องที่ 38-57 (ตัวอย่างที่ 27) ต่อมาในย้อนกลับครั้งที่ 3 (ตัวอย่างที่ 28) มีการใช้ทำนองเดิมแต่เปลี่ยนเนื้อเพลงให้มีความหนาแน่นมากขึ้น โดยการเพิ่มแนวแทรกไประหว่างทำนองและคอร์ด

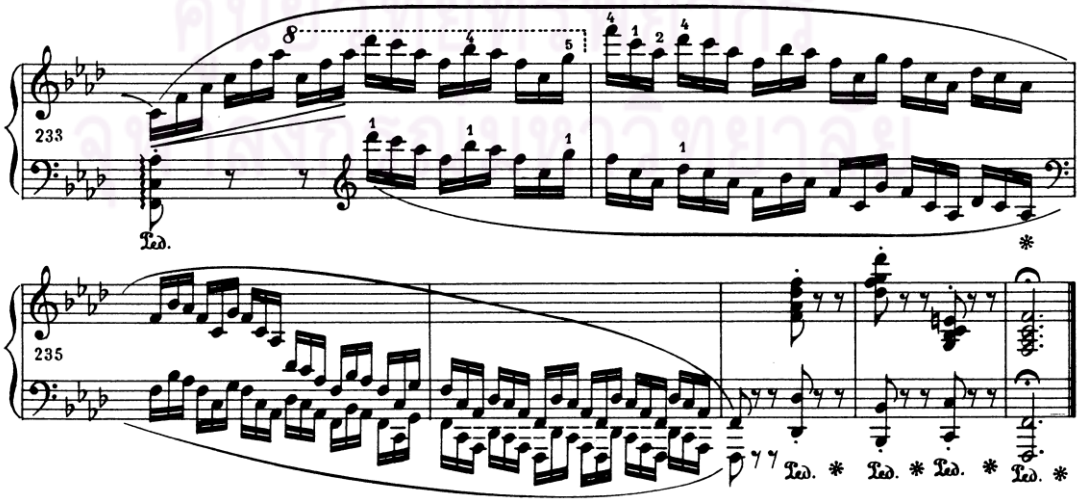
ตัวอย่างที่ 25 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 6-12

ตัวอย่างที่ 26 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 21-28

ตัวอย่างที่ 27 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 37-40



ตัวอย่างที่ 28 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 56-61

ในตอนย้อนความนี้มีการเพิ่มเนื้อเพลงให้หนาแน่นขึ้นโดยการให้มือซ้ายไล่สเกลในห้องที่ 169 (ตัวอย่างที่ 29) ซึ่งทำให้เนื้อเพลงแตกต่างออกไปจากห้องที่ 38 อย่างมาก (ตัวอย่างที่ 27) และยังพบการใช้เนื้อเพลงของเอทูด ผลงานลำดับที่ 25 หมายเลข 12 ซึ่งบ่งบอกกระบวนแบบของโชแปงได้อย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 29 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 169-171

ในช่วงเพลงนั้นมีการเปลี่ยนเนื้อดนตรีหลายครั้งทำให้เกิดความหลากหลายก่อนที่เพลงจะจบ เช่น ห้องที่ 211-214 (ตัวอย่างที่ 30) และห้องที่ 215-216 (ตัวอย่างที่ 31) เป็นต้น และตอนหลังก่อนจบเพลงสี่ห้องมีการใช้โน้ตยูนิซัน (Unison) เพื่อบ่งบอกว่าเพลงกำลังจะจบลง (ตัวอย่างที่ 32)

ตัวอย่างที่ 30 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 211-214

ตัวอย่างที่ 31 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 215-216

ตัวอย่างที่ 32 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 233-239



บทประพันธ์นี้โชแปงได้ใช้ความสัมพันธ์แบบคู่สามไมเนอร์ เช่น ทำนองในห้องที่ 10-13 และห้องที่ 13-15 มีความสัมพันธ์กันแบบดังกล่าว ในบทวิเคราะห์จะทำให้นักเปียโนได้นำสิ่งที่วิเคราะห์มาใช้เพื่อทำให้เกิดการแสดงที่หลากหลายมากขึ้น

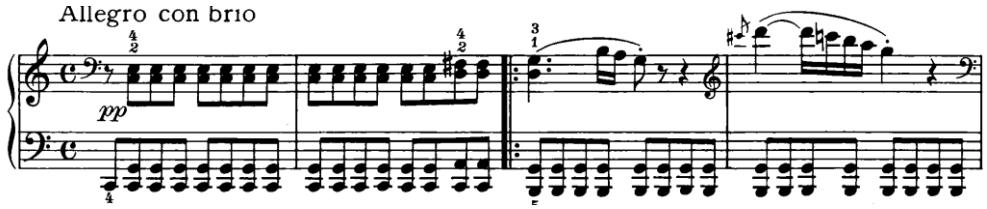
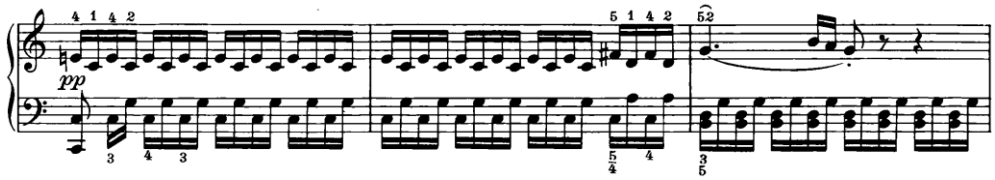
5. Sonata in C Major, Op.53 "Waldstein" โดย เบโทเฟน

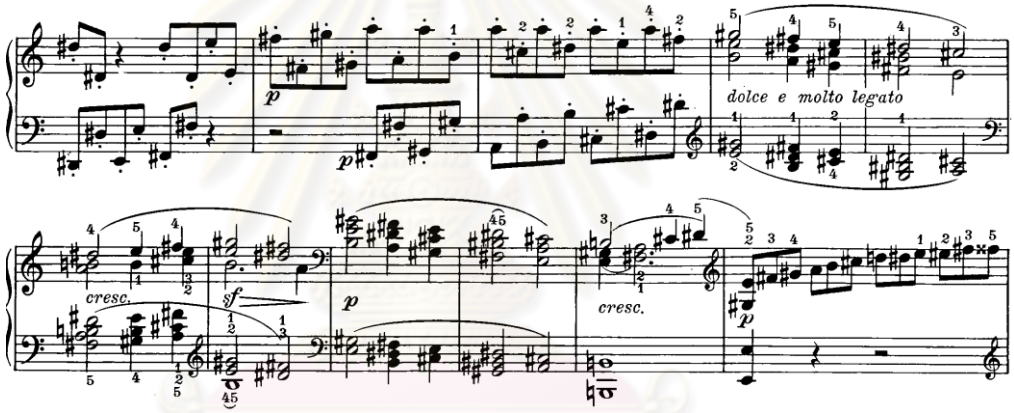
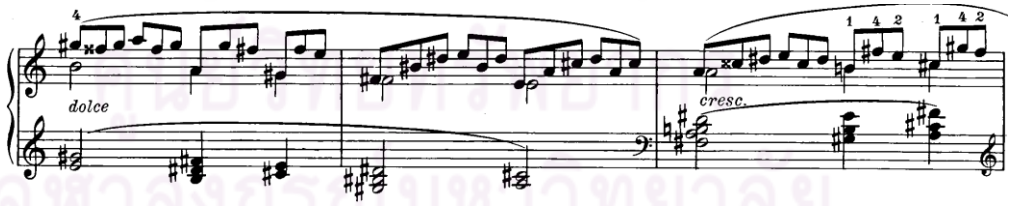
5.1 Allegro con brio

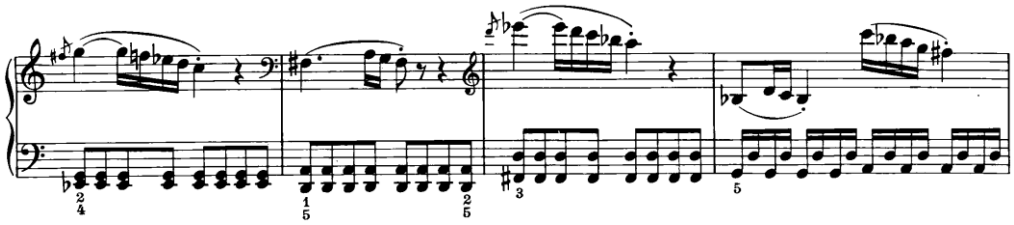
อยู่ในบันไดเสียงซีเมเจอร์ มีรูปแบบการประพันธ์เป็นแบบสังคีตลักษณ์โซนาตา สามารถแยกได้ดังนี้

ตอนนำเสนอ (Exposition)	ห้องที่ 1-86	
ตอน A	ห้องที่ 1-34	ซีเมเจอร์
ตอน B	ห้องที่ 34-85	อีเมเจอร์
ตอนพัฒนา (Development)	ห้องที่ 86-156	
ตอนย้อนความ (Recapitulation)	ห้องที่ 156-249	
ตอน A	ห้องที่ 156-195	ซีเมเจอร์
ตอน B	ห้องที่ 196-248	เอเมเจอร์-ซีเมเจอร์
หางเพลง (Coda)	ห้องที่ 249-302	

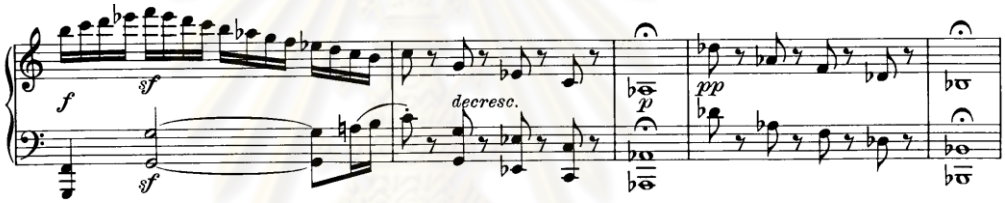
ท่อนนี้เริ่มด้วยการเล่นซ้ำ ๆ กันของคอร์ดโทนิก (Tonic Chord) ด้วยความเข้มเสียงเบามาก (Pianissimo) (ตัวอย่างที่ 33) สร้างความเร้าใจให้กับบทเพลง ทำนองหลักครั้งแรกเริ่มที่คีย์ซีเมเจอร์ จากนั้นครั้งที่สองในคีย์บีแฟลตเมเจอร์ ต่อด้วยซีไมเนอร์ แล้วไปจบที่คอร์ดโดมินันท์ที่ห้องที่ 13 เสมือนเป็นการพักเล็ก ๆ จากนั้นทำนองหลักก็กลับมาอีกด้วยลักษณะการเล่นแบบรัวโน้ต (Tremolo) ในคีย์ซีเมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 34) ไปยังคีย์เอไม-เนอร์ ต่อไปยังช่วงเชื่อมที่ 1 ในคีย์อีไมเนอร์ เพื่อไปยังตอน B ในคีย์อีเมเจอร์

ตัวอย่างที่ 33 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 1-4

ตัวอย่างที่ 34 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 14-16

ตอน B มีท่วงทำนองที่หวานและสงบ (ตัวอย่างที่ 5.1.35) มีลักษณะคล้ายกับเพลงร้องประสานเสียง (Choral) ท่วงทำนองถูกพัฒนาต่อไปในลักษณะการแปร (Variation) โดยใช้โน้ตสามพยางค์ (ตัวอย่างที่ 36)

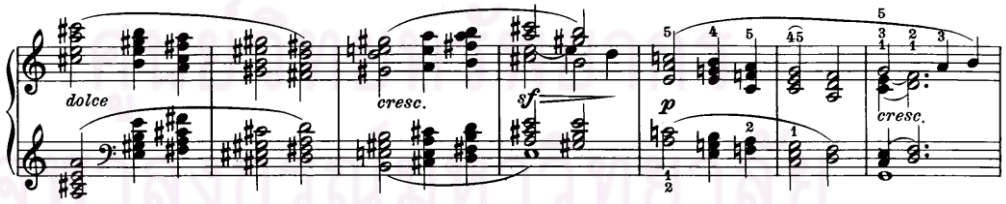
ตัวอย่างที่ 35 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 32-41

ตัวอย่างที่ 36 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 42-44

ตอนพัฒนาเริ่มด้วยการดำเนินต่อของทำนองในช่วงท้ายของตอน B ในคีย์เอฟเมเจอร์ จากนั้นทำนองหลักจากตอน A ก็กลับมา โดยมีการนำเอาโมทีฟ (Motive) จากตอน A มาใช้ ดังที่เห็นได้ในห้องที่ 93-110 (ตัวอย่างที่ 37) หลังจากนั้น ทำนองหลักจากตอนท้ายของตอน A ก็เข้ามา ต่อด้วยโมทีฟจากตอน A อีกครั้งในห้องที่ 142-155 ตอนพัฒนานี้จบด้วยการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางไปยังตอนย้อนความ

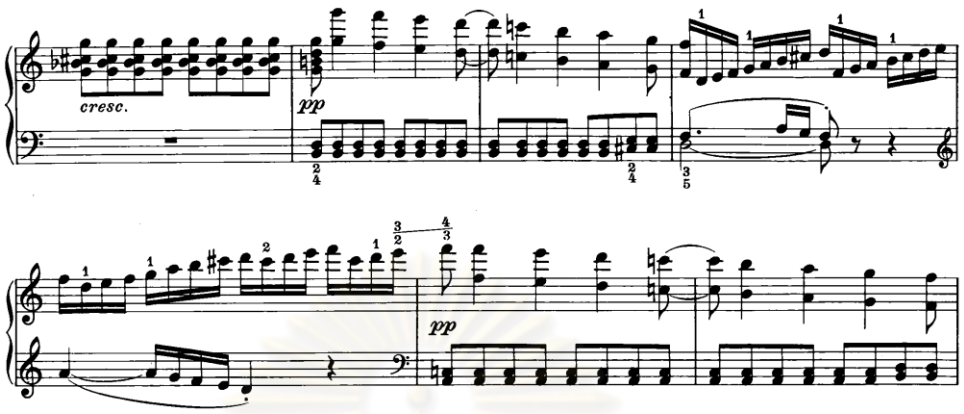
ตัวอย่างที่ 37 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 93-96

ในตอนย้อนความทำนองหลักจากตอน A กลับมาอีกครั้งเหมือนตอนเริ่มเพลง แต่ในคราวนี้จบลงด้วยโดมินันท์ของดีแฟล็ต (ตัวอย่างที่ 38) จากนั้นมีการเปลี่ยนคีย์ไปเรื่อย ๆ ด้วยการเล่นโน้ตแยกจนกลับไปยังซีเมเจอร์อีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 38 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 166-170

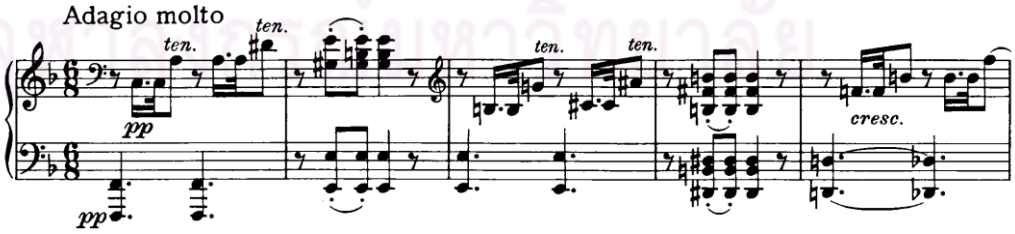
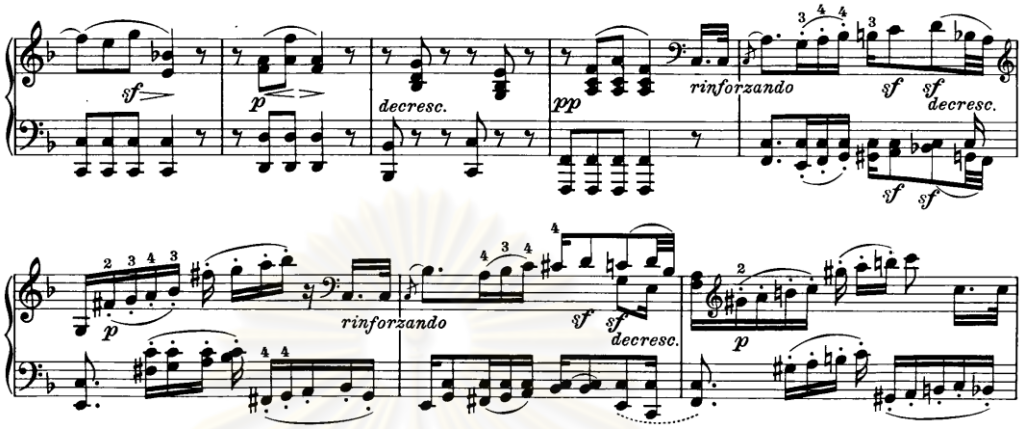


เมื่อทำนองจากตอน B กลับมาในห้องที่ 196 (ตัวอย่างที่ 39) ครั้งนี้กลับมาในคีย์เอเมเจอร์ แล้วทำการเปลี่ยนคีย์ไปซีเมเจอร์จนไปถึงช่วงหางเพลง

ตัวอย่างที่ 39 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 196-202

โคดาเริ่มด้วยทำนองจากตอน A ในคีย์ดีแฟล็ตเมเจอร์ จากนั้นเปลี่ยนคีย์จนไปถึงซีเมเจอร์จนจบเพลง จากห้องที่ 260 ทำนองจากตอน A ยังคงดำเนินไปในมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 40) และห้องที่ 284-294 ทำนองจากตอน B กลับมาเป็นครั้งสุดท้ายในคีย์ซีเมเจอร์ จากนั้นเพลงก็จบด้วยทำนองหลักจากตอน A

ตัวอย่างที่ 40 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 260-266

5.2 Introduzione: Adagio molto

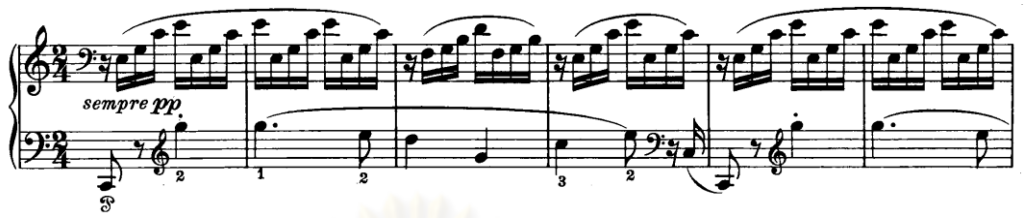
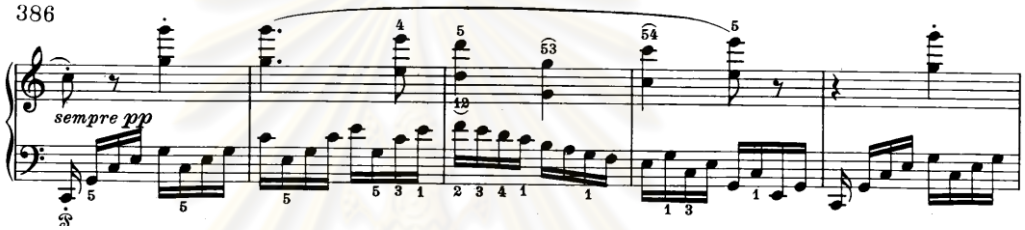
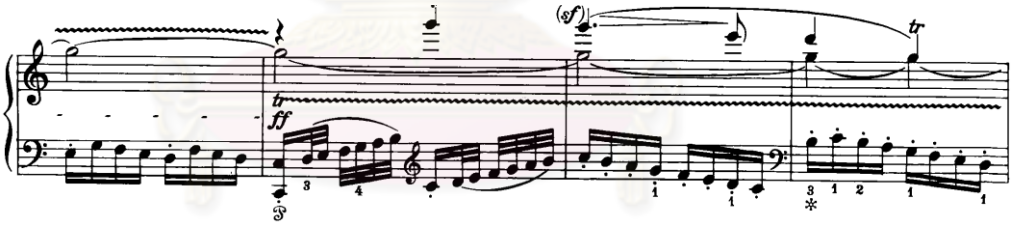
ท่อน Introduzione: Adagio molto อยู่ในกุญแจเสียงเอฟเมเจอร์ ซึ่งเป็นซับโดมินันท์ (Subdominant) ของกุญแจเสียงซีเมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์นี้ ในห้องที่ 1-9 จะเห็นได้ว่าแนวเบสมีการเคลื่อนที่ลงไปทีละครึ่งเสียงไปที่โดมินันท์ โดยต่างจากทำนองซึ่งจะเคลื่อนที่ขึ้นทำให้เกิดการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (ตัวอย่างที่ 41) ห้องที่ 10-11 มีการดำเนินทำนองไปที่โดมินันท์ในและ ห้องที่ 11 มีการทับกันองทำนอง (Overlap) ซึ่งเกิดขึ้นในห้องที่ 13 เช่นกัน (ตัวอย่างที่ 42) ในห้องที่ 17 ก็มีการเคลื่อนที่ลงของแนวเบสเช่นเดียวกับตอนแรกของท่อนนี้ (ห้อง 1-9) จนถึงห้องสุดท้ายก่อนเข้าท่อนสุดท้าย ซึ่งใช้คอร์ดโดมินันท์ของกุญแจเสียงซีเมเจอร์เพื่อที่จะเป็นการเตรียมเข้าสู่ท่อนต่อไป

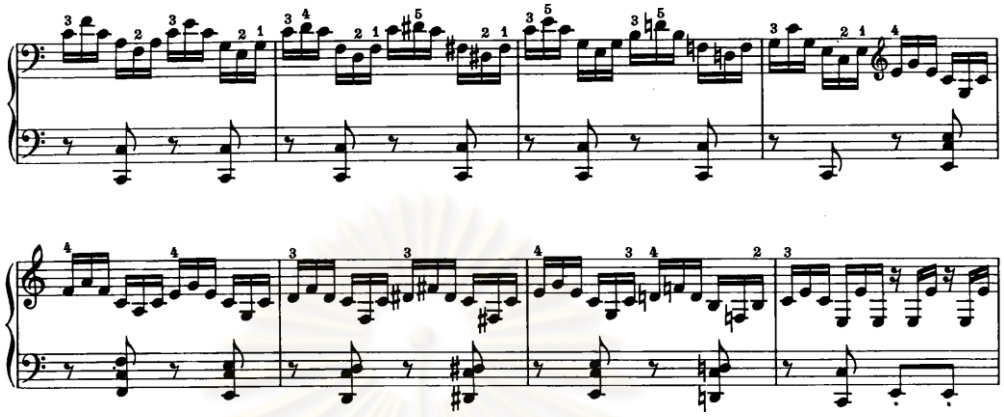
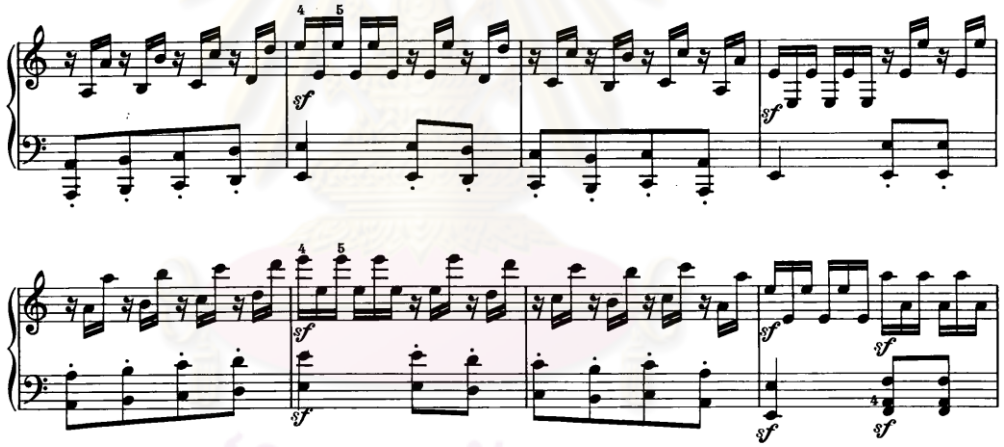
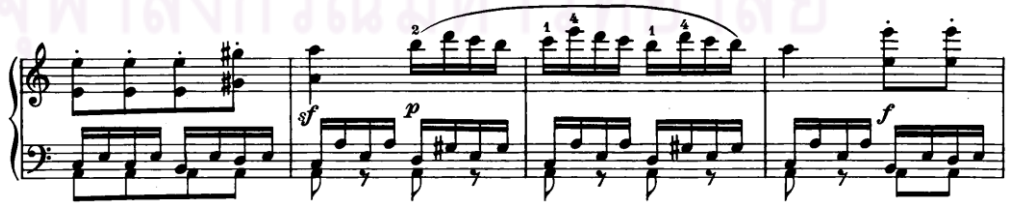
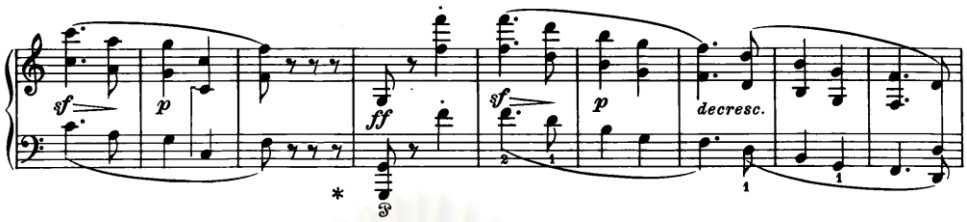
ตัวอย่างที่ 41 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Introduzione: Adagio molto ห้องที่ 1-5

ตัวอย่างที่ 42 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Introduzione: Adagio molto ห้องที่ 6-13

5.3 Rondo: Allegretto moderato - Prestissimo

ท่อน Rondo: Allegretto moderato - Prestissimo มีรูปแบบการประพันธ์เป็นแบบรอนโด (Rondo) คือจะมีทำนองหลักที่ได้ถูกนำเสนอในตอนแรกของท่อนกลับมาตลอด ดังนี้

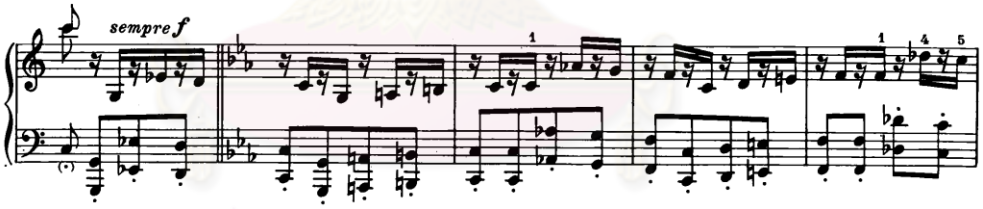
ทำนองหลัก	ห้องที่ 1-62
เอพิโซดที่ 1 (First Episode)	ห้องที่ 62-113
ทำนองหลักกลับมาครั้งที่ 1 (First Return)	ห้องที่ 114-175
เอพิโซดที่ 2 (Second Episode)	ห้องที่ 175-207
ช่วงเชื่อม (Transition)	ห้องที่ 221-312
ทำนองหลักกลับมาครั้งที่ 2 (Second Return)	ห้องที่ 313-344
เอพิโซดที่ 1	ห้องที่ 344-378
หางเพลง (Coda)	ห้องที่ 403-543

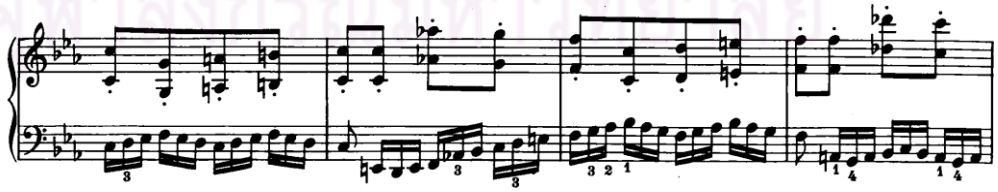
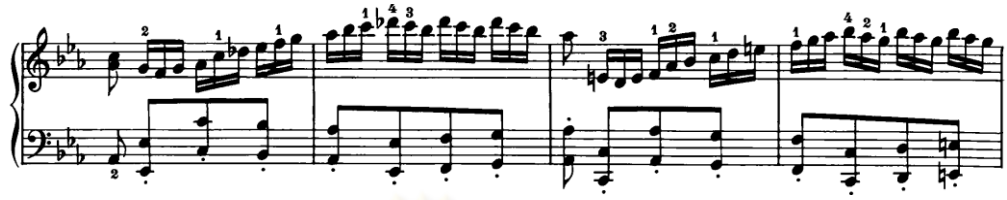
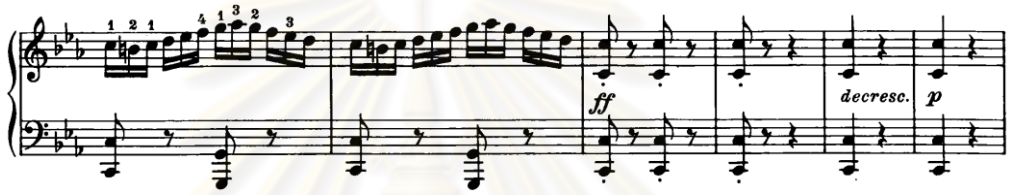
เนื่องจากนักประพันธ์มิได้ยึดถือหลักทฤษฎีอย่างเคร่งครัดจึงไม่มีการกลับมาในครั้งที่ 3 ของทำนองหลักเพื่อที่จะให้ความเป็นรอนโดแบบเจ็ดตอน (Seven-Part Rondo) ในส่วนของทำนองหลักนั้น นักประพันธ์สร้างความหลากหลายโดยการนำเสนอทำนองหลัก 3 แบบ ครั้งแรกในห้องที่ 1-23 (ตัวอย่างที่ 43) ครั้งที่ 2 ในห้องที่ 31-51 โดยการใช้คู่เป็นในทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 44) และครั้งที่ 3 ในห้องที่ 55-62 โดยการใช้นิ้วพรม (ตัวอย่างที่ 45)

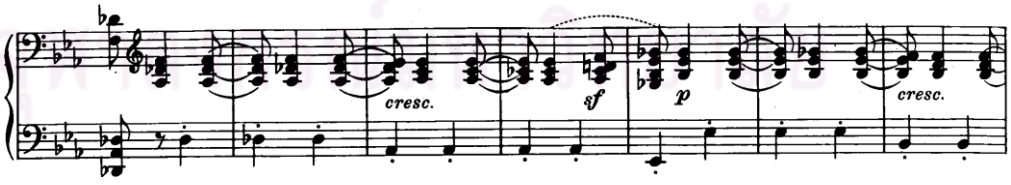
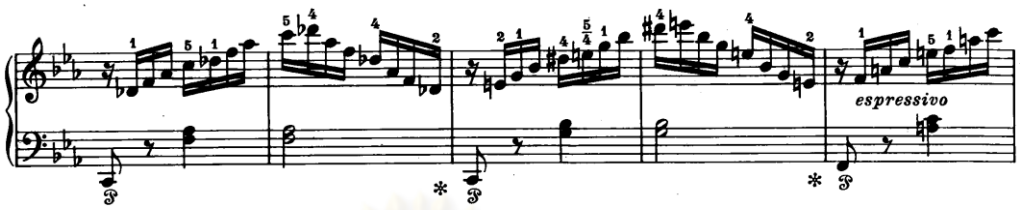
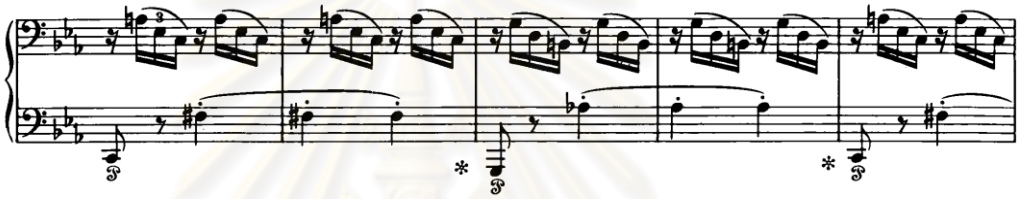
ตัวอย่างที่ 43 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 1-6

ตัวอย่างที่ 44 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 31-35

ตัวอย่างที่ 45 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 54-57

ในเอพิโซดที่ 1 มีการนำเสนอทำนองใหม่ในห้องที่ 62-70 โดยการใช้เทคนิคซีเควนซ์ (Sequence) บนโน้ตโทนิก (ตัวอย่างที่ 46) ต่อมาในห้องที่ 70-85 มีการใช้ประโยคแบบถามตอบและให้มือขวาซ้ำโน้ตมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 47) ซึ่งประโยคถามตอบยังพบได้ในห้องที่ 86-98 (ตัวอย่างที่ 48) ในห้องที่ 98-112 นั้นจะมีการใช้โน้ตยูนิซัน (ตัวอย่างที่ 49) เพื่อจะไปที่ตัวโดมินันท์ในห้องที่ 112 ก่อนที่จะเป็นการกลับมาของทำนองหลักครั้งที่ 1

ตัวอย่างที่ 46 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 63-70

ตัวอย่างที่ 47 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 71-78

ตัวอย่างที่ 48 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 87-90

ตัวอย่างที่ 49 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 103-111

เอพิโซดที่ 2 อยู่ในกุญแจเสียงโทนิกไมเนอร์ (Tonic minor) มีการใช้ทำนอง 8 ห้องต่อกัน (ตัวอย่างที่ 50) ต่อมาในห้องที่ 182-190 มีการเพิ่มแนวสอดประสาน (Counterpoint) แต่ยังคงทำนองเดิม (ตัวอย่างที่ 51) และต่อมาในห้องที่ 190-199 มีการเปลี่ยนแนวสอดประสานมาให้มือขวาเล่น (ตัวอย่างที่ 52) ในห้องที่ 210-220 มีการใช้เทคนิคการซ้ำ (Repetition) โดยเฉพาะ 4 ห้องสุดท้ายมีการซ้ำกันเพื่อเป็นการเชื่อมต่อไปช่วงต่อไป (ตัวอย่างที่ 53)

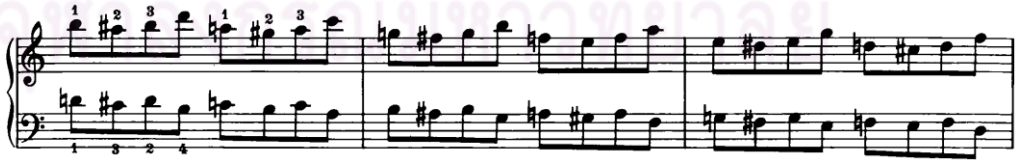
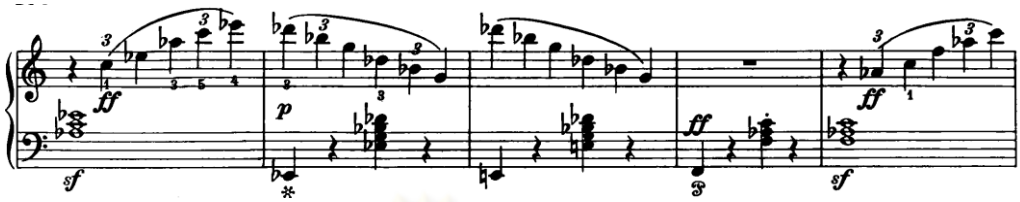
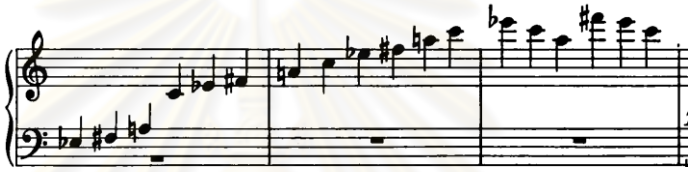
ตัวอย่างที่ 50 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 174-178



ตัวอย่างที่ 51 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 183-186

ตัวอย่างที่ 52 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 190-193

ตัวอย่างที่ 53 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 114-119

ช่วงเชื่อมในห้องที่ 220-238 ใช้การนำเสนอเสียงประสานโดยการเริ่มจากคอร์ด VI iv และ bII ตามลำดับ ในห้องที่ 238-249 มีการใช้จังหวะขัดเพื่อเป็นการนำเสนอทำนองใหม่ให้กับช่วงนี้ (ตัวอย่างที่ 54) ห้องที่ 250-286 มีการใช้อาร์เปโจ (ตัวอย่างที่ 55) และยังกลับไปยังกุญแจเสียงซีเมเจอร์ด้วย ห้องที่ 286-311 มีการเตรียมโดมินันท์ (Dominant Preparation) เพื่อที่จะเข้าสู่กุญแจเสียงโทนิกและทำนองหลังในห้องที่ 312 (ตัวอย่างที่ 56)

ตัวอย่างที่ 54 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 238-244

ตัวอย่างที่ 55 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 252-256

ตัวอย่างที่ 56 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 288-292

ในช่วงต่อมาห้องที่ 345-377 มีการเปลี่ยนแปลงจากเอพิโซดที่ 1 เล็กน้อย ต่อมาในห้องที่ 378-401 ใช้การเตรียมโดมินันท์เพื่อที่จะเป็นการเข้าสู่หางเพลง

ช่วงหางเพลงห้องที่ 410-415 ใช้ซีเควนซ์เพื่อที่จะมาเข้ากุญแจเสียงโทนิก (ตัวอย่างที่ 57) ในห้องที่ 430-440 มีการใช้ซีเควนซ์ (ตัวอย่างที่ 58) ก่อนที่จะเข้าคอร์ด bVI เพื่อที่จะเปลี่ยนกุญแจเสียงในช่วงต่อมา (ตัวอย่างที่ 59) ช่วงจบในห้องที่ 529-543 ได้มีการขยายคอร์ดโทนิกก่อนที่จะจบเพลง

ตัวอย่างที่ 57 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 412-414

ตัวอย่างที่ 58 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 432-436

ตัวอย่างที่ 59 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 452-454

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3
วิธีการปฏิบัติ

1. การฝึกซ้อมบทเพลง

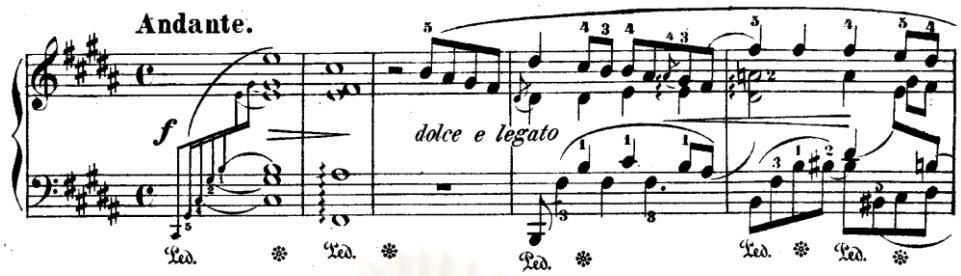
1.1 English Suite No.4 in F Major, BWV 809 โดย บาค

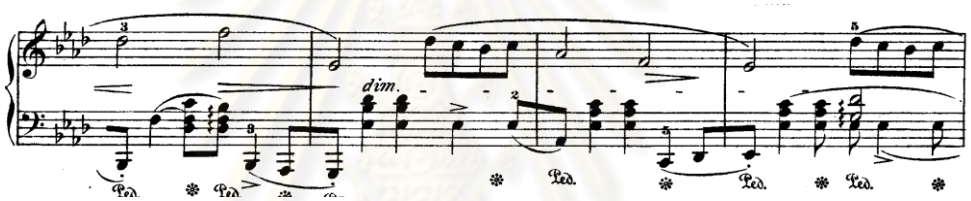
การเล่นเพลงยุคบาโรกที่มีเนื้อดนตรีหลากแนว ที่มีความซับซ้อน และมีจังหวะที่สม่ำเสมอเคร่งครัดให้ได้ดีนั้น สามารถแยกวิธีฝึกซ้อมได้ดังนี้

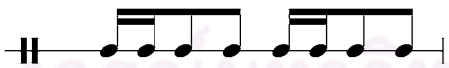
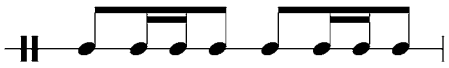
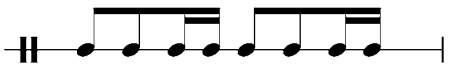
- ฝึกซ้อมทีละมือ เพื่อให้เข้าใจแนวทำนองต่าง ๆ จนสามารถได้ยินทุกแนวทำนองเวลาเล่นตามปกติ
- ร้องแนวทำนองที่แตกต่างกันในแต่ละครั้งของการเล่นจนครบทุกแนว เพื่อให้แน่ใจว่าผู้แสดงสามารถได้ยินทุกแนวทำนอง
- ซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ (Metronome) เป็นประจำ เพื่อให้สามารถเล่นด้วยจังหวะสม่ำเสมอได้
- เนื่องจากเพลงในยุคบาโรกสามารถใส่โน้ตประดับ (Ornament) ได้ค่อนข้างอิสระ ทำให้สามารถเล่นได้หลากหลายรูปแบบ ดังนั้นผู้แสดงควรฟังการแสดงของนักดนตรีหลาย ๆ คน เพื่อให้มีแนวความคิดที่หลากหลายขึ้น และสามารถเล่นบทเพลงนี้ได้อย่างมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง
- ไม่ใช้เพเดิล (Pedal) เกินความจำเป็น ใช้เฉพาะในกรณีที่ไม่สามารถเล่นโน้ตต่อเนื่อง (Legato) ได้ หรือในกรณีที่ต้องการเพิ่มความกังวานของเสียงเพื่อเพิ่มสีสันของเพลง
- ผู้แสดงย้อนตอนแรกตามที่เขียนไว้ในโน้ต แต่ไม่ได้ย้อนตอนหลัง เนื่องจากผู้แสดงมีความเห็นว่าจะทำให้เพลงยาวและไม่น่าสนใจ
- เนื่องจากเพลงชุดนี้แต่งมาจากลักษณะของจังหวะเพลงเต้นรำ ผู้แสดงควรหาโอกาสรับชมการเต้นรำประเภทดังกล่าวจากสื่อต่าง ๆ เพื่อให้เข้าใจวิธีการเล่นมากขึ้น ทั้งในเรื่องของอัตราความเร็วและการเน้นจังหวะ

1.2 Nocturne in B Major, Op.62 No.1 โดย โชแปง

- ในตอน A ของนอคเทิร์นบทนี้ มีเนื้อดนตรีเป็นแบบดนตรีหลากแนว การเล่นต้องทำให้ท่วงทำนองของเพลงได้ยินอย่างชัดเจน ในการซ้อมผู้แสดงได้ฝึกโดยการเล่นแต่ทำนองหลักโดยใช้นิ้วเดียวกันกับเวลาที่ต้องเล่นตามปกติ (ตัวอย่างที่ 60)

ตัวอย่างที่ 60 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 1-5

- ในตอน B การทำความเข้าใจบทเพลงช่วงนี้ค่อนข้างยาก ผู้แสดงตีความบทเพลงได้ว่ามือซ้ายและมือขวาเปรียบเสมือนคน 2 คนที่ค่อนข้างขัดแย้งกันคุยกัน (ตัวอย่างที่ 61)

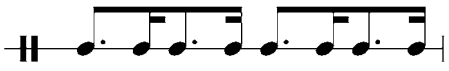
ตัวอย่างที่ 61 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 56-59

- ในช่วงที่โน้ตมีลักษณะวิ่งอย่างรวดเร็วและอิสระ คือ ห้องที่ 26 (ตัวอย่างที่ 62) และ ห้องที่ 71 (ตัวอย่างที่ 63) ผู้แสดงใช้การฝึกซ้อมโดยใช้ลักษณะจังหวะ (Rhythmic Practice) คือ การเล่นโน้ตในช่วงดังกล่าวโดยใช้จังหวะต่าง ๆ กันหลายรูปแบบ และการฝึกซ้อมแบบซตัคคาโต การฝึกทั้ง 2 แบบนี้ควรใช้คู่กับเครื่องจับจังหวะเพื่อให้จังหวะมีความสม่ำเสมอ การฝึกซ้อมโดยใช้ลักษณะจังหวะสามารถฝึกได้ด้วยจังหวะต่าง ๆ ดังนี้

1.

2.

3. 

4.

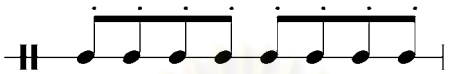
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

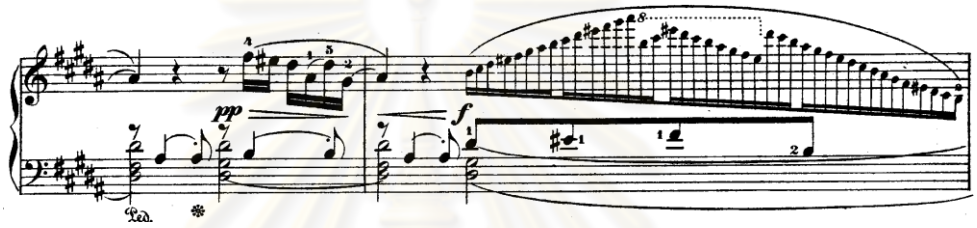
5.

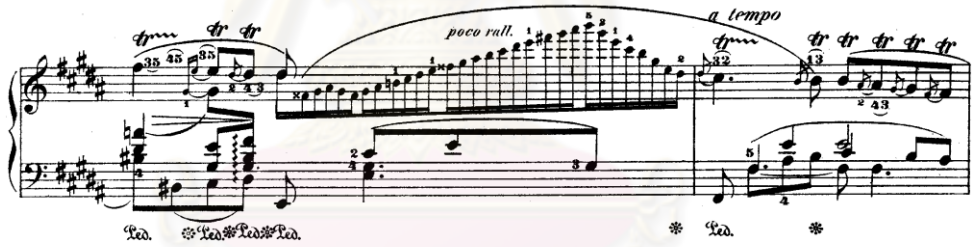


6.

7.

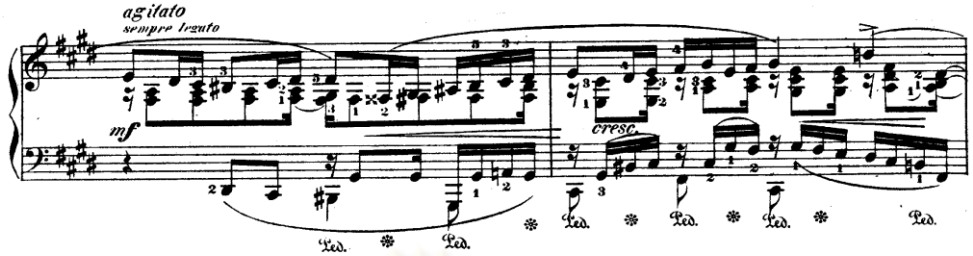


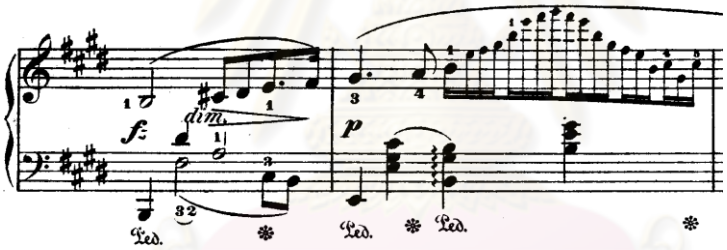
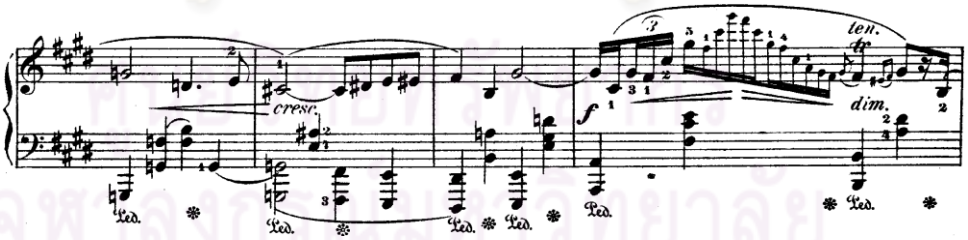
ตัวอย่างที่ 62 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 25-26

ตัวอย่างที่ 63 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 71-72



1.3 Nocturne in E Major, Op.62 No.2 โดย โชแปง

- ในตอน A ของนอคเทิร์นบทนี้ ผู้แสดงได้ศึกษาจากการฟังนักดนตรีหลาย ๆ คน ส่วนมากจะเล่นในอัตราความเร็วที่ช้าเกินไป ผู้แสดงค่อนข้างไม่เห็นด้วย จึงเล่นตอน A ในอัตราจังหวะที่เร็วกว่า วิธีการซ้อมตอน A ไม่มีวิธีการพิเศษ ผู้แสดงเพียงฝึกซ้อมทีละมือเพื่อเพิ่มความสามารถในการจำเท่านั้น
- ในตอน B มีเนื้อดนตรีเป็นแบบดนตรีหลากแนว โดยมีทำนองหลักอยู่ในแนวเสียงบนในมือขวา (ตัวอย่างที่ 64) วิธีฝึกซ้อมจะเหมือนกับการฝึกซ้อมตอน A ของ Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ผู้แสดงฝึกซ้อมทีละมือโดยเฉพาะมือขวาโดยพยายามเล่นให้เสียงทำนองออกมาให้ได้มากที่สุด

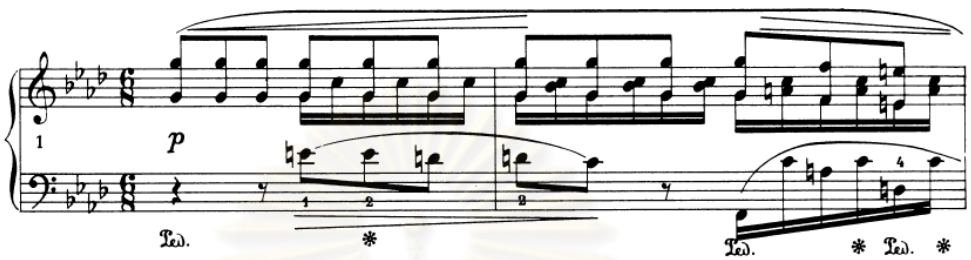
ตัวอย่างที่ 64 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.2 ห้องที่ 40-41

- ในช่วงที่โน้ตมีลักษณะวิ่งอย่างรวดเร็วและอิสระ คือ ห้องที่ 25 (ตัวอย่างที่ 65)และห้องที่ 31 (ตัวอย่างที่ 66) ผู้แสดงใช้การฝึกซ้อมโดยใช้ลักษณะจังหวะ และการฝึกซ้อมแบบซตัคคาโตคู่กับเครื่องจับจังหวะ เช่นเดียวกับการฝึกซ้อมช่วงลักษณะเดียวกันของ Nocturne in B Major, Op.62 No.1

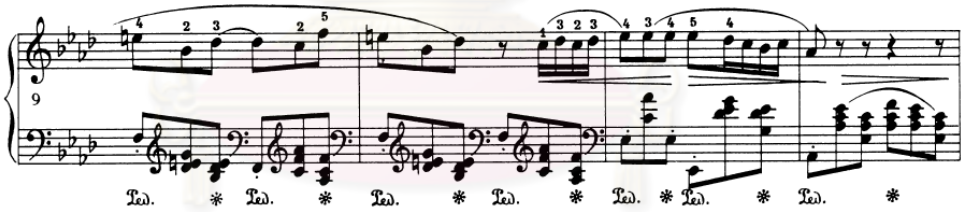
ตัวอย่างที่ 65 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.2 ห้องที่ 24-25

ตัวอย่างที่ 66 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.2 ห้องที่ 28-31

1.4 Ballade No.4 in F Minor, Op.52 โดย โชแปง

ในการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ ผู้แสดงจะอธิบายเป็นช่วง ๆ ตามบทเพลง เนื่องจากบทเพลงนี้มีรายละเอียดเป็นจำนวนมาก

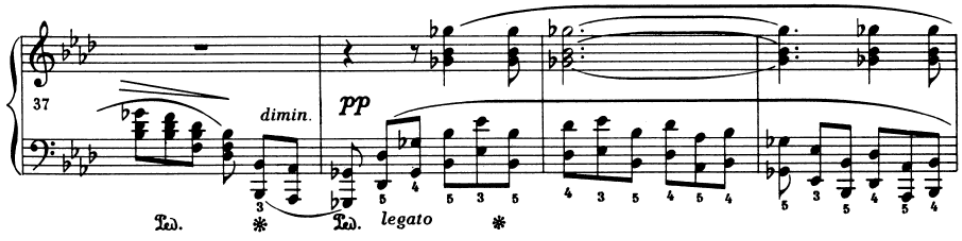
- ห้องที่ 1-7 ซึ่งก็คือช่วงนำเสนอ สิ่งที่ผู้แสดงต้องทราบและปฏิบัติให้ได้ คือช่วงนี้มีเนื้อดนตรีหลากแนว ผู้แสดงต้องเล่นโน้ตตัวบน (Top notes) ซึ่งเป็นทำนองเพลงให้ได้ยินอย่างชัดเจน นอกจากนี้ทำนองหลักยังเป็นโน้ตคู่แปดตลอดช่วงนำเสนอ ซึ่งต้องเล่นให้มี

ลักษณะเชื่อมต่อกัน (Legato) ผู้แสดงต้องใช้ประสาทสัมผัสในการฟังให้ดี เพื่อให้เสียงที่เล่นออกมามีลักษณะเชื่อมต่อกันให้มากที่สุดเท่าที่จะสามารถทำได้ (ตัวอย่างที่ 67)

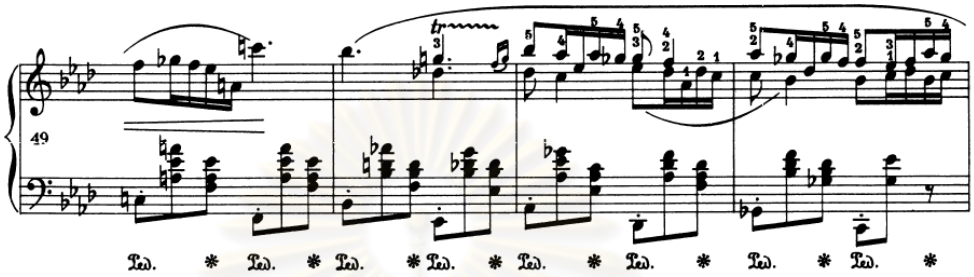
ตัวอย่างที่ 67 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 1-2

- ห้องที่ 8-37 (ตัวอย่างที่ 68) ช่วงนี้ในผู้แสดงต้องกำหนดและฝึกซ้อมในเรื่องของความเข้มเสียง (Dynamics) และการแบ่งประโยค เนื่องจากในช่วงนี้มีการเล่นทำนองเดิมซ้ำกันหลายครั้ง จึงต้องสร้างความแตกต่างในเรื่องของความเข้มเสียงเพื่อสร้างความน่าสนใจให้แก่ช่วงนี้

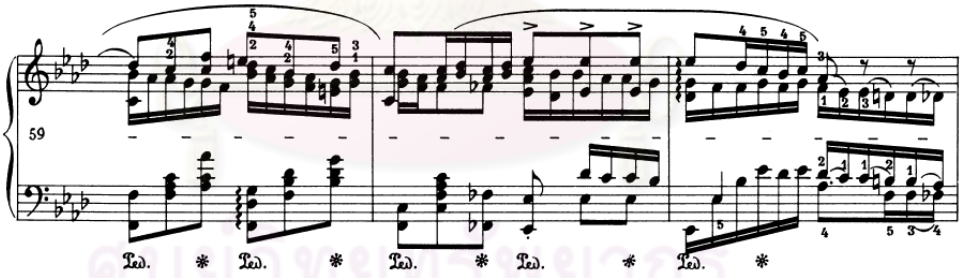
ตัวอย่างที่ 68 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 9-12

- ห้องที่ 38-45 (ตัวอย่างที่ 69) ต้องเล่นให้ได้ความเข้มเสียงที่เบามาก และเล่นให้มีลักษณะเชื่อมต่อกัน เนื่องจากผู้แสดงมีมือเล็กจึงใช้วิธีเปลี่ยนนิ้ว หรือใช้นิ้วโป้งเปลี่ยนโน้ตด้วยความรวดเร็วจนรู้สึกเหมือนเป็นการเล่นแบบเชื่อมต่อกันจริง ๆ

ตัวอย่างที่ 69 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 37-40

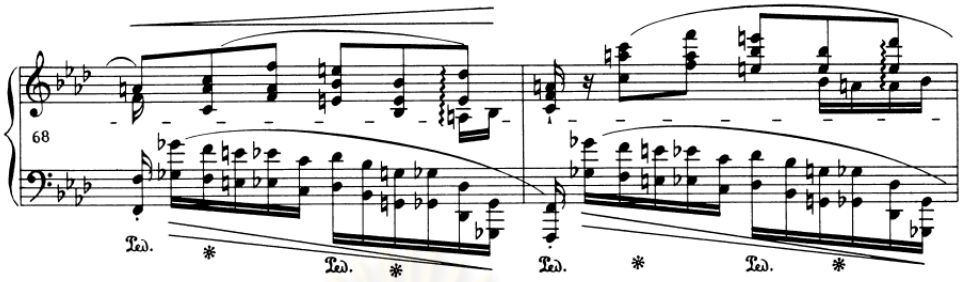


- ห้องที่ 51-54 มีเนื้อดนตรีหลากแนว (ตัวอย่างที่ 70) ผู้แสดงต้องเล่นเน้นเสียงโน้ตตัวบน ฝึกซ้อมโดยการเล่นช้า ๆ และร้องทำนองเพลงไปด้วยขณะเล่น

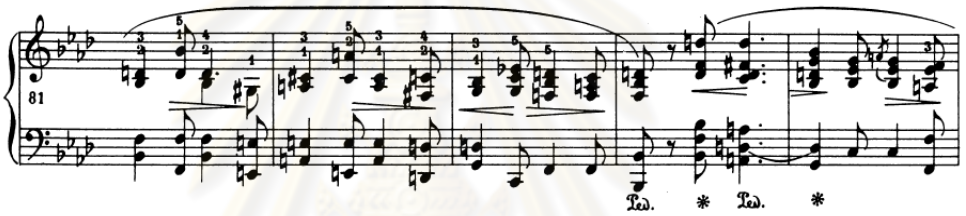
ตัวอย่างที่ 70 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 49-52

- ห้องที่ 58-67 (ตัวอย่างที่ 71) มีเนื้อดนตรีหลากแนว ทำนองเพลงอยู่ในแนวบน ในการเล่นแนวกลางต้องเล่นให้มีลักษณะเชื่อมต่อกันซึ่งค่อนข้างยาก ผู้แสดงซ้อมโดยการเล่นแยกทีละแนวโดยใช้นิ้วที่ใช้ในการเล่นจริงและควบคุมลักษณะเสียงให้ถูกต้อง ที่สำคัญที่สุดคือต้องไม่เกร็ง

ตัวอย่างที่ 71 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 59-61

- ห้องที่ 68-71 (ตัวอย่างที่ 72) สิ่งที่ผู้แสดงต้องฝึกซ้อมคือการเล่นโน้ตคู่แปดด้วยอัตราความเร็วที่ค่อนข้างเร็วและต้องเล่นให้เชื่อมต่อกัน ผู้แสดงต้องเล่นให้ลื่นไหลจึงฝึกกับเครื่องจับจังหวะจากช้าไปเร็ว

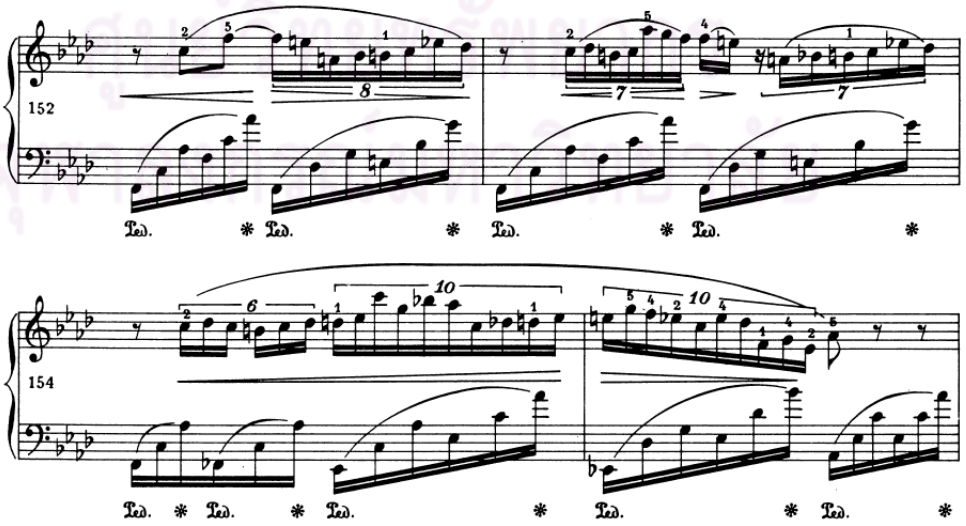
ตัวอย่างที่ 72 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 68-69



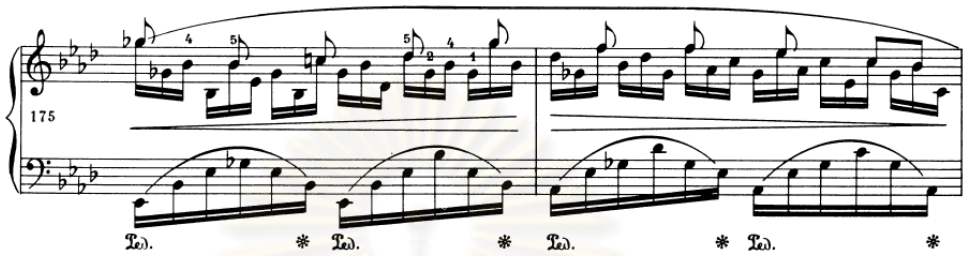
- ห้องที่ 80-99 (ตัวอย่างที่ 73) ฝึกซ้อมโดยเน้นการเล่นทำนองเพลงที่อยู่ในแนวเสียงบน

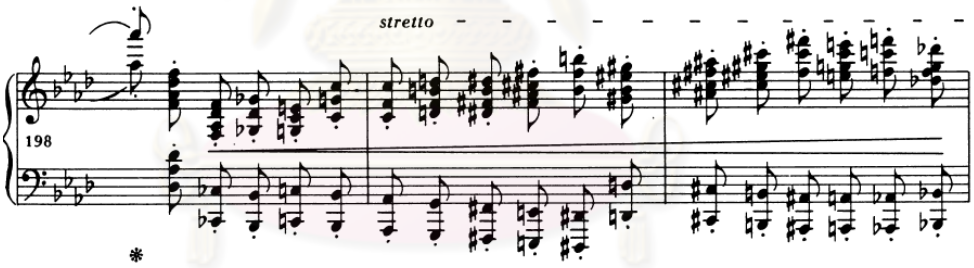
ตัวอย่างที่ 73 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 81-85

- ห้องที่ 152-168 (ตัวอย่างที่ 74) ผู้แสดงต้องการเล่นให้ลื่นไหลที่สุดเท่าที่จะทำได้ จึงฝึกซ้อมมือขวาด้วยการฝึกซ้อมโดยใช้ลักษณะจังหวะ และการฝึกซ้อมแบบซตัคคาโตคู่กับเครื่องจับจังหวะไปพร้อมกับมือซ้ายที่เล่นในลักษณะปกติ

ตัวอย่างที่ 74 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 152-155



- ห้องที่ 175-176 (ตัวอย่างที่ 75) ทำนองของเพลงไม่ได้อยู่ที่จังหวะตก ผู้เล่นฝึกซ้อมโดยการหาโน้ตที่มือซ้ายและมือขวาเล่นพร้อมกันแล้วใช้เป็นหลักในการเล่น

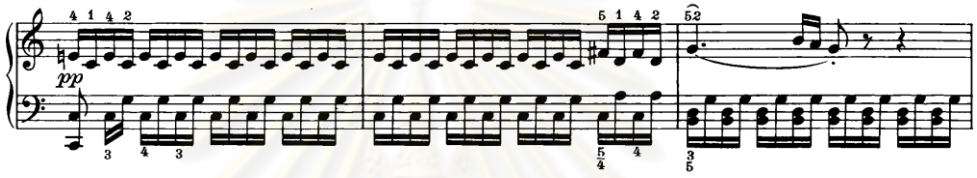
ตัวอย่างที่ 75 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 175-176

- ห้องที่ 198-200 (ตัวอย่างที่ 76) มีลักษณะเป็นคอร์ดทั้งหมด การจะเล่นด้วยอัตราความเร็วที่เพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ นั้น ผู้แสดงต้องฝึกซ้อมโดยการเล่นเป็นกลุ่มเล็ก ๆ ก่อน แล้วจึงเพิ่มขนาดกลุ่มขึ้นเรื่อย ๆ จนสามารถเล่นทั้ง 3 ห้องได้อย่างไม่ติดขัด

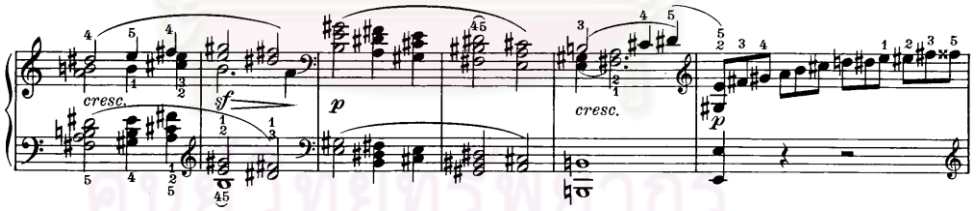
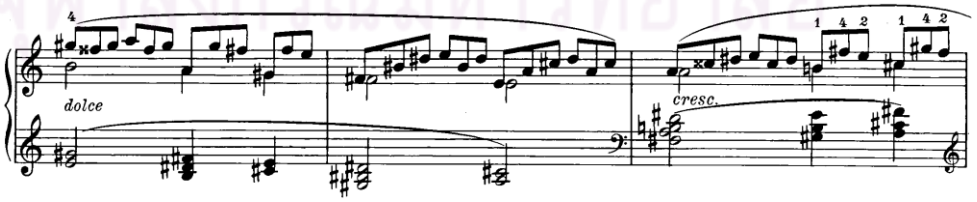
ตัวอย่างที่ 76 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 198-200

- ห้องที่ 211-239 ผู้แสดงแบ่งช่วงหางเพลงออกเป็นท่อนย่อย ๆ คือ ห้องที่ 211-214 ห้องที่ 215-217 ห้องที่ 218-222 ห้องที่ 223-227 ห้องที่ 227-230 ห้องที่ 231-233 และห้องที่ 233-239 จากนั้นจึงซ้อมแยกตามช่วงที่แบ่งจากอัตราความเร็วช้าไปเร็วพร้อมกับเครื่องจับจังหวะ
- ฟังการเล่นบทเพลงของโชแปงจากนักดนตรีหลาย ๆ คน ทั้งจากทางแผ่นบันทึกเสียง และการแสดงสด เพื่อให้สามารถเข้าใจถึงวิธีการเล่นบทประพันธ์ของโชแปงว่าควรจะเล่นในลักษณะใด

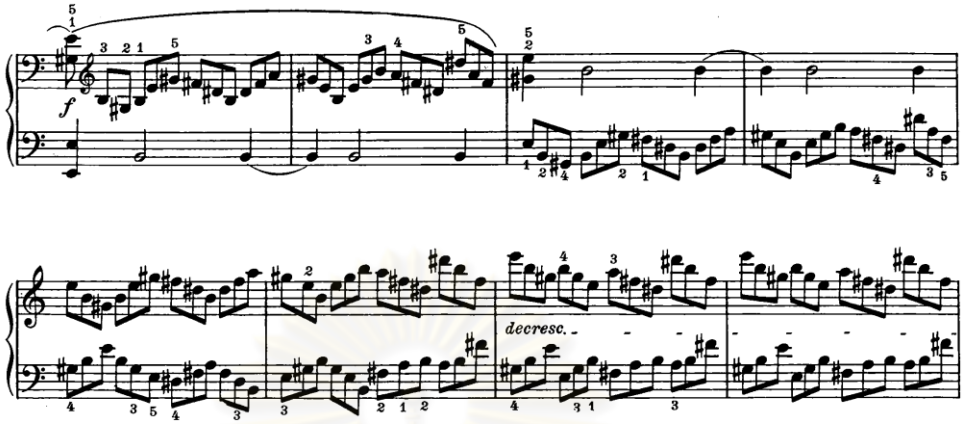
1.5 Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein” โดย เบโทเฟน

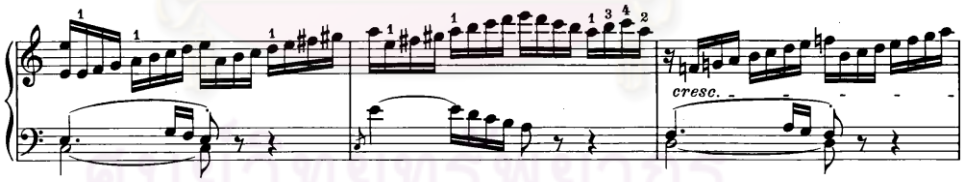
ก. Allegro con brio

- ฝึกซ้อมไปพร้อมกับเครื่องจับจังหวะ โดยซ้อมจากอัตราจังหวะช้าแล้วเพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ ไปจนเร็ว
- ช่วงที่ต้องเล่นในลักษณะการรัวโน้ต (ตัวอย่างที่ 77) ต้องระวังในเรื่องของจังหวะ ผู้แสดงฝึกซ้อมด้วยการเน้นโน้ตตัวบนที่เล่นในจังหวะตกเล็กน้อยเพื่อเป็นการควบคุมจังหวะ

ตัวอย่างที่ 77 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 14-16

- ช่วงตอน B ผู้แสดงต้องฝึกซ้อมให้เสียงของโน้ตตัวบนได้ยินอย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 78) แต่ในช่วงที่มีลักษณะเป็นโน้ตสามพยางค์ทำนองของเพลงจะอยู่ในมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 79) ฉะนั้นโน้ตที่ต้องเน้นในช่วงนี้คือโน้ตตัวบนของมือซ้าย

ตัวอย่างที่ 78 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 37-42

ตัวอย่างที่ 79 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 43-45

- ในช่วงที่มีลักษณะเป็นคอร์ดแตก (Broken Chord) เช่น ห้องที่ 50-57 (ตัวอย่างที่ 80) ห้องที่ 112-141 และห้องที่ 211-220 ผู้แสดงฝึกซ้อมโดยการเล่นเป็นคอร์ดก่อนทั้ง 2 มือ เพื่อให้นิ้วและมือคุ้นเคยกับตำแหน่งของนิ้วมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 80 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 50-57

- ผู้แสดงฝึกซ้อมตอน A และตอน B ของตอนนำเสนอและตอนพัฒนาไปควบคู่กัน จะได้เห็นความแตกต่างในเรื่องของคีย์ที่ใช้
- ห้องที่ 260-275 ในช่วงหางเพลงมีการเล่นโน้ตไล่เสียงด้วยอัตราความเร็วค่อนข้างสูง ผู้แสดงใช้การฝึกซ้อมลักษณะจังหวะ และซ้อมเล่นในลักษณะซตัคคาโตควบคู่ไปกับเครื่องจับจังหวะเพื่อเพิ่มความลื่นไหลในการเล่น เนื่องจากทำนองเพลงอยู่ในมือซ้าย ดังนั้นการไล่โน้ตในมือขวาควรจะเล่นให้เรียบที่สุดเท่าที่จะทำได้ (ตัวอย่างที่ 81)

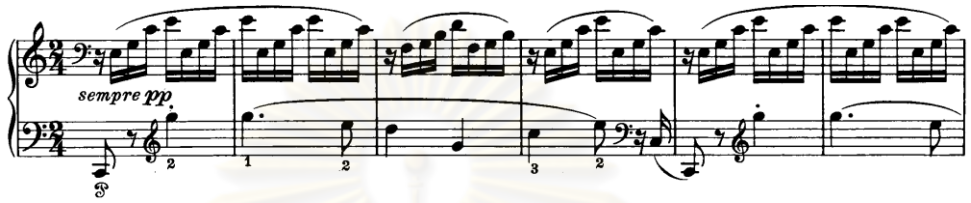
ตัวอย่างที่ 81 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 267-269

ข. Introduzione: Adagio molto

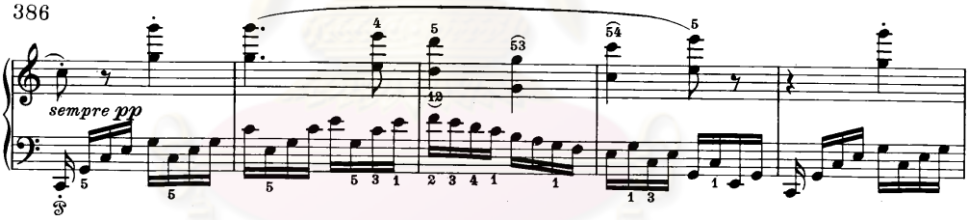
สำหรับเพลงท่อนนี้วิธีการฝึกซ้อมที่ดีที่สุด คือการฝึกซ้อมพร้อมกับเครื่องจับจังหวะ เนื่องจากเพลงมีอัตราจังหวะช้ามาก จึงอาจทำให้สับสนในเรื่องของจังหวะได้ การใช้เครื่องจับจังหวะทำให้ผู้แสดงเข้าใจและรู้สึกถึงจังหวะของเพลงได้อย่างถูกต้อง

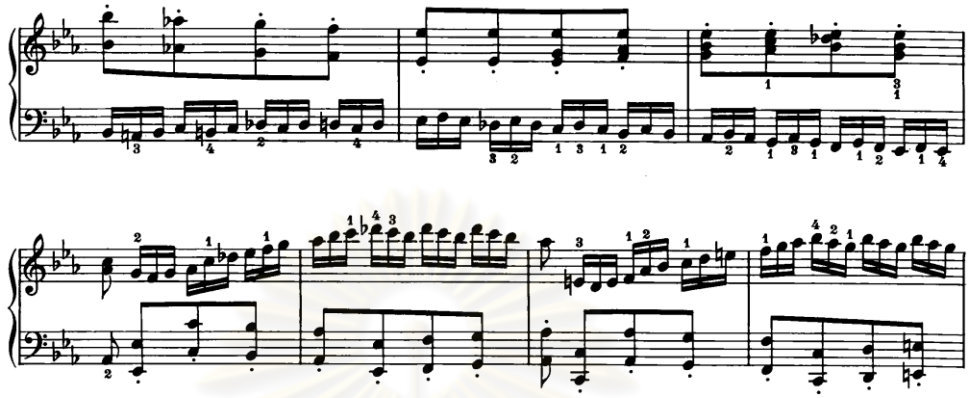
ค. Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo

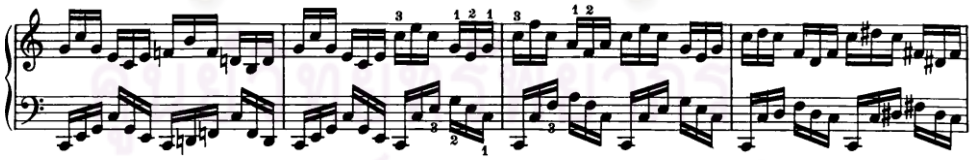
- ในช่วงทำนองหลักของเพลงช่วงแรก ในห้องที่ 1-22 ต้องมีการไขว้มือกันโดยที่ทำนองของเพลงจะถูกเล่นโดยมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 82) ดังนั้นต้องเล่นมือขวาให้เบาซึ่งต้องใช้การ

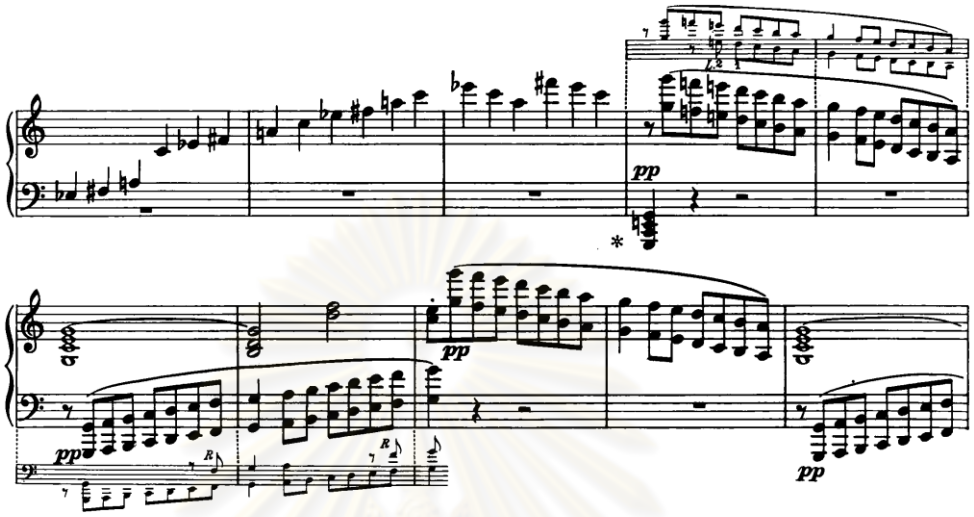
ควบคุมค่อนข้างมาก ผู้แสดงฝึกซ้อมโดยการเล่นช้า ๆ กับเครื่องจับจังหวะ เพื่อควบคุมในเรื่องของอัตราความเร็วและระดับความเข้มเสียง

ตัวอย่างที่ 82 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 1-6

- ห้องที่ 39-50 ทำนองหลักอยู่ที่มือขวาโดยเล่นเป็นโน้ตคู่แปด (ตัวอย่างที่ 83) การฝึกซ้อมต้องเน้นการเชื่อมโน้ตของโน้ตคู่แปด

ตัวอย่างที่ 83 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 39-43

- ช่วงนี้สิ่งสำคัญอยู่ที่การเล่นโน้ตพรม เช่นในห้องที่ 50-61 และ ห้องที่ 477-514 การฝึกซ้อมผู้แสดงเล่นโน้ตพรมเป็นโน้ตเขบ็ตสามชั้นเพื่อให้เข้ากับมือซ้ายได้ง่ายขึ้น เมื่อมาเล่นในอัตราจังหวะที่เร็วตามความจริงแล้วจะทำให้เล่นได้เป็นอิสระมากขึ้น
- ช่วงเอพิโซดที่ 2 ในห้องที่ 175-207 มีการเล่นทำนองเพลงสลับกันระหว่างมือซ้ายและมือขวา (ตัวอย่างที่ 84) โดยอีกมือหนึ่งจะเล่นเป็นโน้ตสามพยางค์ซึ่งเล่นในอัตราความเร็วที่เร็วมาก ผู้แสดงฝึกซ้อมโดยการเล่นโน้ตสามพยางค์ในลักษณะซตัคคาโตพร้อมกับเครื่องจับจังหวะ ส่วนทำนองเพลงที่เล่นด้วยโน้ตคู่แปดผู้แสดงต้องฟังให้เสียงออกมามีน้ำหนักเท่ากันระหว่างทำนองเพลงที่เล่นโดยมือซ้ายและมือขวา

ตัวอย่างที่ 84 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 188-194

- ห้องที่ 352 – 377 มีลักษณะเป็นคอร์ดแตก (Broken chord) ที่เล่นด้วยโน้ตสามพยางค์ (ตัวอย่างที่ 85) ซึ่งต้องเล่นเร็วและอาศัยพลังในการเล่นมาก ผู้แสดงมีวิธีซ้อมหลายวิธีดังนี้
  1. ซ้อมจากอัตราจังหวะช้าไปเร็วพร้อมกับเครื่องจับจังหวะ
  2. ซ้อมคอร์ดแตกให้เร็วที่สุดเท่าที่จะสามารถทำได้ จนฟังแล้วคล้ายกับการรูดเสียง (Glissando) เพื่อเพิ่มความคล่องตัวของนิ้ว
  3. ซ้อมในลักษณะคอร์ด

ตัวอย่างที่ 85 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 363-366

- ในห้องที่ 473-482 ผู้แสดงใช้การเล่นไล่โน้ต 2 มือแทนการรูดเสียงด้วยคู่แปด เนื่องจากเหมาะสมกับสรีระของมือผู้เล่นมากกว่า (ตัวอย่างที่ 86)

ตัวอย่างที่ 86 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 470-479

2. การจำบทเพลง

ในการจำบทเพลงผู้แสดงใช้วิธีต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

2.1 การซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ

- ในการจำเพลงช้า ควรฝึกซ้อมด้วยอัตราจังหวะเร็วพร้อมกับเครื่องจับจังหวะเพื่อให้ผู้แสดงสามารถคิดล่วงหน้าเวลาเล่นในอัตราจังหวะช้าได้
- ในการจำเพลงเร็ว ควรฝึกซ้อมด้วยอัตราจังหวะช้า เนื่องจากในการเล่นเพลงเร็ว เมื่อฝึกด้วยอัตราความเร็วที่เร็วมากเป็นประจำ จะทำให้การจดจำบทเพลงส่วนใหญ่อยู่ที่มือไม่ใช่สมอง ทำให้เมื่อเกิดความผิดพลาดระหว่างการแสดง ผู้แสดงอาจไม่สามารถเล่นต่อไปได้ การฝึกเล่นช้าจะทำให้บทเพลงถูกซึมซับเข้าไปในสมองของผู้แสดงโดยรายละเอียด

2.2 แบ่งบทเพลงออกเป็นส่วนย่อยๆ

การแบ่งบทเพลงออกเป็นส่วนย่อยหลาย ๆ ส่วน แล้วจำแต่ละส่วนแยกกัน จะช่วยผู้แสดงในกรณีที่เกิดการลืมระหว่างแสดงแล้วผู้แสดงไม่สามารถจำส่วนต่อไปได้ การที่ผู้แสดงจำแยกส่วนจะทำให้ผู้แสดงสามารถข้ามไปยังส่วนอื่นของเพลงได้เลยโดยไม่ต้องหยุด

2.3 การจำทีละมือ

การจำทีละมือจะช่วยให้ผู้แสดงสามารถจำบทเพลงได้แม่นยำยิ่งขึ้น ซ้ำยังสร้างความมั่นใจให้แก่ผู้แสดง เป็นการป้องกันการหยุดชะงักจากการลืมหรือการเล่นผิดพลาดระหว่างแสดง

2.4 การศึกษาโน้ต

การนำโน้ตเพลงมาศึกษาโดยไม่ต้องเล่นไปด้วย จะช่วยให้ผู้แสดงสามารถจดจำด้วยรูปภาพ (Graphic Memory) คือสามารถจดจำรูปภาพของโน้ตเพลงได้ และการวิเคราะห์บทเพลงจะช่วยให้ผู้แสดงเข้าใจส่วนประกอบของเพลงมากยิ่งขึ้น ทำให้รู้จักบทเพลงอย่างละเอียด

2.5 ร้องทีละแนวเสียงขณะเล่น ในกรณีที่ต้องจำดนตรีหลากแนว

การเล่นดนตรีหลากแนวนั้น ผู้เล่นต้องรู้ว่าแนวเสียงใดควรจะเน้นเมื่อใด ฉะนั้น ผู้แสดงจึงมีความเห็นว่าการฟังและการร้องทุกแนวเสียงของเพลง เป็นวิธีที่ดีที่สุดที่จะช่วยให้สามารถจำเพลงที่มีเนื้อดนตรีหลากแนวได้

3. ความแตกต่างในการบรรเลงเทียบกับศิลปินอ้างอิง

3.1 English Suite No.4 in F Major, BWV 809 โดย บาค

ศิลปินที่ผู้แสดงใช้อ้างอิงสำหรับบทเพลงนี้คือ เกล็น กูลด์ (Glenn Gould) ซึ่งผู้แสดงได้รับฟังและศึกษาจากแผ่นบันทึกเสียงชื่อ Glenn Gould Plays Bach: The English Suites ผู้แสดงเลือกกูล์ดเนื่องจากการบรรเลงของเขามีสีสันและเอกลักษณ์เฉพาะตัวสูงมาก ผู้แสดงรู้สึกประทับใจและชื่นชมเป็นอย่างมาก

ความแตกต่างระหว่างผู้แสดงและกูลด์มีดังต่อไปนี้

- ในท่อนเพรลูด กูลด์เล่นโน้ตส่วนใหญ่ในลักษณะไม่ต่อเนื่อง (Detach) เกือบตลอดทั้งเพลง เนื่องจากกูลด์ใช้เปียโนแบบพิเศษซึ่งจะเบากว่าปกติในการเล่น ซึ่งการจะเล่นลักษณะนี้ด้วยเปียโนธรรมดาเป็นเรื่องที่ยากมาก และผู้แสดงไม่เห็นด้วยกับการเล่นวิธีนี้ เพราะการเล่นแบบธรรมดาก็สามารถแสดงเอกลักษณ์ของเพลงได้เช่นกัน จึงไม่ได้ปฏิบัติตาม
- ท่อนอัลเลอมานด์ ในช่วงที่เป็นโน้ตสามพยางค์ ผู้แสดงจะเล่นในลักษณะเลกาโต ทั้งหมด แต่กูลด์มีการเล่นผสมกันระหว่างซตัคคาโตและเลกาโตเพื่อเพิ่มสีสันของเพลง ซึ่งผู้แสดงรู้สึกว่าทำให้สับสนในการเล่นจึงไม่ได้ปฏิบัติตาม
- ท่อนคูราน ผู้แสดงเล่นไม่ค่อยต่างกับกูลด์มากนัก ยกเว้นแต่ในเรื่องของโน้ตประดับ ที่อาจมีใส่ต่างที่และต่างลักษณะอยู่บ้าง
- ท่อนซาราบานด์ ผู้แสดงเล่นค่อนข้างตามโน้ต และเล่นด้วยอัตราความเร็วที่ไม่ช้ามากนัก แต่กูลด์เล่นช้ามาก แต่ฟังแล้วไพเราะเนื่องจากโน้ตประดับที่เขาใช้มีเอกลักษณ์ และใส่ไว้เป็นจำนวนมาก ถึงขนาดที่ว่าหากฟังเพลงที่เขาเล่นแล้วดูโน้ตไปด้วย จะแทบไม่สามารถบอกได้ว่าเป็นเพลงเดียวกัน

- ท่อนมินูเอ็ตหนึ่งและสอง ผู้แสดงเล่นค่อนข้างเร็วกว่ากูลด์สิ่งที่แตกต่างอีกอย่างคือกูลด์เล่นเกือบทั้งเพลงในลักษณะแบบซตัคคาโต
- ท่อนจีก ผู้แสดงและกูลด์มีการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) และอัตราความเร็วค่อนข้างคล้ายกัน เนื่องจากผู้แสดงเห็นด้วยกับการแสดงของเกล็น กูลด์

3.2 Nocturne in B Major, Op.62 No.1 โดย โชแปง

ศิลปินที่ผู้แสดงใช้อ้างอิงสำหรับบทเพลงนี้คือ อาร์เทอร์ รูบินสไตน์ (Artur Rubinstein) ซึ่งผู้แสดงได้รับฟังและศึกษาจากแผ่นบันทึกเสียงในชุด Artur Rubinstein: The Chopin Collection

ความแตกต่างในการเล่นของผู้แสดงและรูบินสไตน์ ส่วนมากจะเป็นเรื่องของการตีความบทเพลง และตำแหน่งการใช้จังหวะลัก ซึ่งเรื่องที่กล่าวไปนั้น ไม่มีนักเปียโนคนใดสามารถเล่นเหมือนกันได้ เนื่องจากวิธีเล่นเพลงของโชแปงล้วนมาจากภายในจิตใจของนักดนตรีแต่ละคน ดังนั้นย่อมไม่เหมือนกัน ความแตกต่างที่เห็นได้ชัดคือผู้แสดงเล่นตอน B เร็วกว่ารูบินสไตน์ เนื่องจากผู้แสดงต้องการให้ตอน B มีความน่าสนใจมากขึ้น

3.3 Nocturne in E Major, Op.62 No.2 โดย โชแปง

ศิลปินที่ผู้แสดงใช้อ้างอิงสำหรับบทเพลงนี้คือ ดังไธซอน (Dang Thai Son) นักเปียโนชาวเวียดนาม ผู้แสดงได้ชมการแสดงของดังไธซอนในการแข่งขันโชแปงปี 1980 ผู้แสดงชื่นชอบการตีความบทเพลง ลักษณะการแสดงอารมณ์ และอัตราความเร็วของดังไธซอนเป็นอย่างมาก เนื่องจากการเล่นไม่หวานเกินไปนัก และอัตราความเร็วไม่ช้าหรือเร็วเกินไป ใช้จังหวะลักออกมาได้อย่างเป็นธรรมชาติ

การเล่นของผู้แสดงไม่ต่างจากของดังไธซอนมากนัก เนื่องจากผู้แสดงชื่นชอบการเล่นของดังไธซอน จึงพยายามจะเล่นให้ได้เหมือนกับการเล่นของดังไธซอน อาจมีเรื่องของการใช้จังหวะลักไม่ตรงกันบ้างเท่านั้น

3.4 Ballade No.4 in F Minor, Op.52 โดย โชแปง

ศิลปินที่ผู้แสดงได้เลือกใช้อ้างอิงสำหรับบทเพลงนี้คือ นิโคไล ลูกันสกี (Nikolai Lugansky) ผู้แสดงได้ชมเทปบันทึกภาพลูกันสกีบรรเลงบัลลาดหมายเลข 4 เมื่อเดือนกันยายน ปี 2004 เนื่องจากการเล่นของลูกันสกีมีพลัง ฟังดูหนักแน่น ในช่วงที่ต้องแสดงอารมณ์อ่อนหวานก็สามารถแสดงได้ซึ้งกินใจ ผู้แสดงรู้สึกชื่นชมจึงได้ใช้เป็นตัวอย่าง

ในด้านการตีความบทเพลงและอารมณ์ของบทเพลง ผู้แสดงเห็นด้วยกับการแสดงของลูกันสกี จึงแสดงออกมาในลักษณะคล้ายกัน สิ่งที่แตกต่างกันส่วนมากจะอยู่ในด้านเทคนิคการเล่นและพลังในการเล่น เนื่องจากลูกันสกีมีมือและร่างกายที่ใหญ่กว่าผู้แสดงมาก จึงสามารถเล่นได้มีพลังและเร็วมากกว่า โดยเฉพาะช่วงที่มีการใช้โน้ตคู่แปดมาก

3.5 Sonata in C Major, Op.53 "Waldstein" โดย เบโทเฟน

ศิลปินที่ผู้แสดงได้เลือกใช้อ้างอิงสำหรับโซนาตาบทนี้คือ อัลเฟรด เบรนเดล (Alfred Brendel) เนื่องจากเบรนเดลใช้อัตราความเร็วและการตีความบทเพลงคล้ายกับที่ผู้แสดงจินตนาการไว้มาก ผู้แสดงจึงได้เลือกการแสดงเบรนเดลมาอ้างอิงในการแสดงของตน

ในท่อนที่ 1 ผู้แสดงเล่นคล้ายเบรนเดล มีแตกต่างกันช่วงหางเพลงในเรื่องของอัตราความเร็ว เนื่องจากเบรนเดลเล่นเร็วกว่า ผู้แสดงไม่ได้ปฏิบัติตามเนื่องจากอาจทำให้การเล่นของผู้แสดงไม่ละเอียดเท่าที่ควร

ในท่อนที่ 2 ผู้แสดงเล่นด้วยอัตราความเร็วที่เร็วกว่าเบรนเดลเล็กน้อย ส่วนในด้านการแสดงออกทางอารมณ์และการควบคุมเสียงโน้ตผู้แสดงและเบรนเดลเล่นค่อนข้างเหมือนกัน

ในท่อนที่ 3 เบรนเดลเล่นด้วยอัตราความเร็วที่เร็วกว่าผู้แสดงมาก และใช้เพเดิลน้อยกว่าผู้แสดง พลังของเบรนเดลในการเล่นสูงกว่า และมีช่วงความเข้มเสียงที่กว้างมากกว่าผู้แสดง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4
การบริหารร่างกายสำหรับนักเปียโน

ความพร้อมของร่างกายเป็นสิ่งจำเป็นในการแสดงและการฝึกซ้อมเปียโน เนื่องจากนักเปียโนนั้นสามารถเปรียบเทียบได้กับนักกีฬา กล่าวคือต้องใช้ความสัมพันธ์ของส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการเล่น ซึ่งต้องปฏิบัติได้อย่างแม่นยำและต่อเนื่องเป็นเวลานาน ฉะนั้นการบริหารร่างกายย่อมทำให้การแสดงเปียโนมีคุณภาพมากขึ้นอย่างแน่นอน อาจแบ่งการบริหารร่างกายออกเป็น 2 ประเภท คือ

4.1 การบริหารเฉพาะส่วน

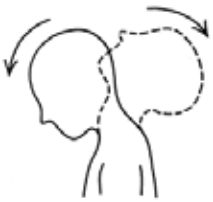
ในการเล่นเปียโน ผู้แสดงต้องออกแรงเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อข้อต่อตั้งแต่หัวไหล่ ศอก ข้อมือ และข้อนิ้วมือทั้งสองข้าง ซึ่งจำเป็นต้องมีความยืดหยุ่น ความแข็งแรง และความคล่องตัวในทุกส่วนที่เกี่ยวข้อง จึงจะสามารถแสดงได้อย่างถูกต้องแม่นยำตลอดช่วงการแสดง นอกจากนี้ การนั่งบนเก้าอี้ที่ไม่มีพนักพิงเป็นเวลานาน เป็นเหตุให้ผู้เล่นที่ไม่มีความพร้อมทางด้านร่างกายมีโอกาสเกิดปัญหาปวดเมื่อยได้ ทั้งส่วน คอ หลัง สะบัก แขนและมือ ส่งผลให้การแสดงไม่สมบูรณ์เท่าที่ควร ดังนั้น นักเปียโนจึงควรมีการเตรียมสภาพร่างกายให้เหมาะสมกับการใช้งานทั้งขณะฝึกซ้อมและแสดง

การบริหารเฉพาะส่วนสำหรับนักเปียโน มีวัตถุประสงค์ 3 อย่าง คือการบริหารเพื่อความยืดหยุ่น (Exercise for Flexibility) การบริหารเพื่อความแข็งแรง (Strengthening Exercise) และการบริหารเพื่อความคล่องตัว (Exercise for Agility)

การบริหารเฉพาะส่วนควรทำทุกวัน โดยทำทีละส่วน ท่าละ 5-10 ครั้ง วันละ 1-2 รอบ ผู้แสดงแบ่งการบริหารตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้ดังนี้

4.1.1 การบริหารคอ

คอและไหล่เป็นส่วนที่แบกรับแขนและมือ ทำให้ต้องรับภาระอย่างหนักเมื่อผู้เล่นฝึกซ้อมหรือแสดงเปียโนเป็นระยะเวลานาน สามารถบริหารยืดหยุ่นเพื่อป้องกันอาการปวดได้ดังต่อไปนี้



ก้มให้สุดและเงยหน้าให้สุดสลับกันช้า ๆ

เอียงคอไปทางด้านซ้ายและขวาให้สุดสลับกัน ระหว่างบริหารท่านี้ควรจะเอียงคอจนรู้สึกว่ากล้ามเนื้อที่คอถูกยืดออกจนตึง

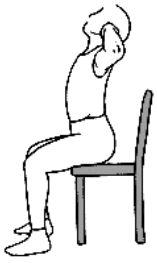
หมุนคอให้สุดไปทางด้านซ้ายและขวาสลับกัน

ในกรณีที่รู้สึกปวดหรือตึงคอ ให้ใช้มือดึงที่ศีรษะเพื่อเป็นการช่วยยืดกล้ามเนื้อที่คอ ให้ทำท่าดังรูปค้างไว้ครั้งละ 10 วินาที แล้วสลับข้าง

4.1.2 การบริหารหลังส่วนบน

การนั่งฝึกซ้อมเปียโนเป็นการเวลานาน สามารถส่งผลให้หลังเกิดความเมื่อยล้าจนอาจถึงขั้นเจ็บปวดได้ การบริหารหลังส่วนบนจึงถือเป็นส่วนที่จำเป็นอย่างมาก การบริหารหลังส่วนบนสามารถทำได้ทั้งในท่านั่งและท่ายืนดังนี้

นั่งหลังตรง ประสานมือทั้ง 2 ข้าง แล้วยืดแขนขึ้นเหนือศีรษะ เอียงตัวไปทางด้านซ้ายและขวา ระหว่างการบริหารท่านี้สีข้างควรจะรู้สึกตึง



นั่งหลังตรงบนเก้าอี้ ใช้ 2 มือประคองต้นคอ แล้วแหงนหน้าไปด้านหลังจนสุด

แบะหัวไหล่ทั้ง 2 ข้างไปด้านหลังอย่างช้า ๆ เพื่อเพิ่มความแข็งแรงของกล้ามเนื้อสะบักและหลังส่วนบน

4.1.3 การบริหารไหล่และแขน

ขณะเล่นเปียโน กล้ามเนื้อส่วนไหล่และแขนอาจมีอาการตึงได้ การบริหารเพิ่มความยืดหยุ่นจะป้องกันและบรรเทาอาการปวดกล้ามเนื้อส่วนดังกล่าวได้

ยกหัวไหล่ทั้ง 2 ข้างขึ้นลงสลับกัน

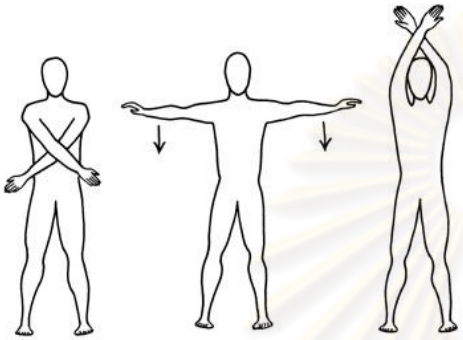
ประสานมือทั้ง 2 ข้างเข้าด้วยกัน แล้วเหยียดออกไปด้านหน้าให้สุด

ประสานมือทั้ง 2 ข้างเข้าด้วยกัน แล้วเหยียดออกไปด้านบนให้สุด

เอาแขนข้างหนึ่งไพล่หลังแล้วเอาแขนอีกข้างช่วยดึงข้อศอกดังรูป ทำสลับกันทั้ง 2 ข้าง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ยกแขนขึ้นมาให้ทำมุม 90 องศากับลำตัวและงอข้อศอก ใช้มืออีกข้างหนึ่งดึงข้อศอกเข้าหาตัวดังรูป ทำสลับกันทั้ง 2 ข้าง



ไขว้แขนทั้ง 2 ข้างไว้ด้านหน้า ค่อย ๆ ยกแขนขึ้นเพื่อไปไขว้เหนือศีรษะ แล้วค่อย ๆ ยกแขนลงเพื่อทำซ้ำต่อไป

4.1.4 การบริหารข้อมือและมือ

ข้อมือ มือ และนิ้ว เป็นส่วนที่ใช้ในการเล่นเปียโนมากที่สุด จึงจำเป็นต้องมีการเตรียมความพร้อมด้านความยืดหยุ่นและเพิ่มความแข็งแรงให้เพียงพอ เพื่อให้สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างรวดเร็วและแม่นยำ

งอมือข้างหนึ่งลงแล้วใช้มืออีกข้างช่วยกดลงให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ เพื่อเป็นการยืดกล้ามเนื้อ ทำสลับกันทั้ง 2 มือ

งอมือข้างหนึ่งขึ้นแล้วใช้มืออีกข้างดันเข้าหาตัวให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ เพื่อเป็นการยืดกล้ามเนื้อ ทำสลับกันทั้ง 2 มือ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขยับข้อมือไปมาทางด้านซ้ายขวาสลับกัน

พลิกมือสลับกันระหว่างการหงายมือและการคว่ำมือเพื่อเพิ่มความคล่องแคล่ว

กางมือให้สุดแล้วค่อย ๆ งอนิ้วทั้งหมดช้า ๆ ทีละข้อจนกระทั่งกำมือทั้งหมด (Tendon Gliding)

ใช้มือบีบลูกบอลค้างไว้แล้วคลายออกเพื่อเพิ่มความแข็งแรงในการงอนิ้ว

เพิ่มความแข็งแรงของการเหยียดนิ้วด้วยการฝึกกางนิ้วต้านแรงดึงจากหนังยางดังรูป

การฝึกหมุนวนลูกบอล 2 ลูกบนฝ่ามือ จะช่วยทั้งในเรื่องของความคล่องตัวและการประสานงานของมือและนิ้ว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.2 การบริหารแบบแอโรบิก (Aerobic Exercise)

การบริหารแบบแอโรบิก (Aerobic Exercise) หรืออาจเรียกว่า Cardio-pulmonary Endurance Exercise เป็นการออกกำลังกายที่ส่งผลให้ร่างกายมีการปรับตัวเพิ่มสมรรถภาพความสมบูรณ์ของระบบหัวใจและปอด ทำให้สามารถทำกิจกรรมต่าง ๆ ได้เป็นเวลานานโดยเหนื่อยน้อยลง ชีพจร (อัตราการเต้นของหัวใจ) ขณะทำกิจกรรมต่าง ๆ ลดลง ช่วยลดอาการใจสั่น ซึ่งจะช่วยให้ผู้แสดงสามารถฝึกซ้อมและแสดงดนตรีได้เป็นเวลานานโดยไม่เหนื่อย อีกทั้งช่วยป้องกันและรักษาโรคเรื้อรังรวมทั้งภาวะปวดต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ ผลของการออกกำลังกายแบบแอโรบิกยังทำให้เกิดการผ่อนคลาย ลดความเครียด ช่วยให้ผู้แสดงมีสมาธิในการเล่นดีขึ้นอีกด้วย

การออกกำลังกายแบบแอโรบิกคือ การบริหารกลุ่มกล้ามเนื้อใหญ่ของแขนขา เป็นจังหวะต่อเนื่องด้วยความหนักที่พอเหมาะ ซึ่งจะส่งผลให้หัวใจและปอดได้ทำงานอย่างต่อเนื่อง เป็นการสร้างความแข็งแรงทนทานให้ระบบหัวใจและปอด

ในการบริหารแบบแอโรบิกควรทำ 3-5 วันต่อสัปดาห์ เป็นเวลาต่อเนื่องครั้งละ 20-60 นาที อาจทำครั้งละ 10-30 นาที วันละ 2 รอบก็ได้

วิธีง่ายและสะดวกที่สุด คือ การเดินเร็วและการวิ่งเหยาะ (Jogging) ให้รู้สึกเหนื่อยปานกลาง โดยสังเกตว่าเหนื่อยแต่ยังสามารถพูดคุยได้ หรืออาจลองจับชีพจรดูว่าเพิ่มขึ้นจากชีพจรขณะพักประมาณ 20-30 ครั้งต่อนาที

หลักสำคัญคือ ต้องอุ่นเครื่องโดยการบริหารยืดหยุ่นก่อน และเมื่อออกกำลังกายแล้วต้องเบาเครื่องลงโดยค่อยๆ ลดความหนักและความเร็วลง ไม่ควรหยุดทันที ซึ่งการอุ่นเครื่องและเบาเครื่องนี้ จะช่วยป้องกันการบาดเจ็บ และป้องกันภาวะผิดปกติของหัวใจที่อาจเกิดขึ้นในผู้ที่มีความเสี่ยงได้

นอกจากการเดินเร็วและการวิ่งเหยาะแล้ว การปั่นจักรยาน การว่ายน้ำ การรำมวยจีน ก็จัดเป็นการออกกำลังกายแบบแอโรบิกที่ดี ส่วนการเล่นกีฬานั้น มีข้อควรระวังสำหรับนักเปียโน คือ ควรเลือกชนิดกีฬาที่ไม่มีแรงกระแทกต่อข้อต่อส่วนแขนและมือ เพราะการบาดเจ็บจากกีฬาส่วนดังกล่าว อาจมีผลกระทบต่อการแสดงในระยะยาว

บทที่ 5
วิธีการแสดงเดี่ยวเปียโน

1. ข้อมูลการแสดง

บทเพลงที่ใช้ในการแสดงมีทั้งหมด 5 บทเพลง ผู้แสดงคัดเลือกบทเพลงต่าง ๆ จากความชอบส่วนบุคคล ความสามารถของผู้แสดง และความสมดุลของรายการ บทเพลงทั้ง 5 มีลักษณะแตกต่างกัน โดยมาจากยุคบาโรก 1 บทเพลง ยุคคลาสสิก 1 บทเพลง และยุคโรแมนติก 3 บทเพลง

บทเพลงที่คัดเลือกมาเพื่อการแสดง ได้แก่

1. English Suite No.4 in F Major, BWV 809 ประพันธ์โดย บาค

   1.1 Prelude

   1.2 Allemande

   1.3 Courante

   1.4 Sarabande

   1.5 Menuet I

   1.6 Menuet II

   1.7 Gigue

   ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 20 นาที

2. Nocturne in B Major, Op.62 No 1 ประพันธ์โดย โชแปง

   ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 7 นาที

3. Nocturne in E Major, Op.62 No.2 ประพันธ์โดย โชแปง

   ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 7 นาที

4. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ประพันธ์โดย โชแปง

   ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 13 นาที

   หลังจากจบการบรรเลงบทเพลงที่ 4 มีการพักการแสดง 15 นาที

5. Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein” ประพันธ์โดย เบโทเฟน

แบ่งออกเป็น 3 ท่อน ได้แก่

5.1 Allegro con brio

5.2 Introduzione: Adagio molto

5.3 Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo

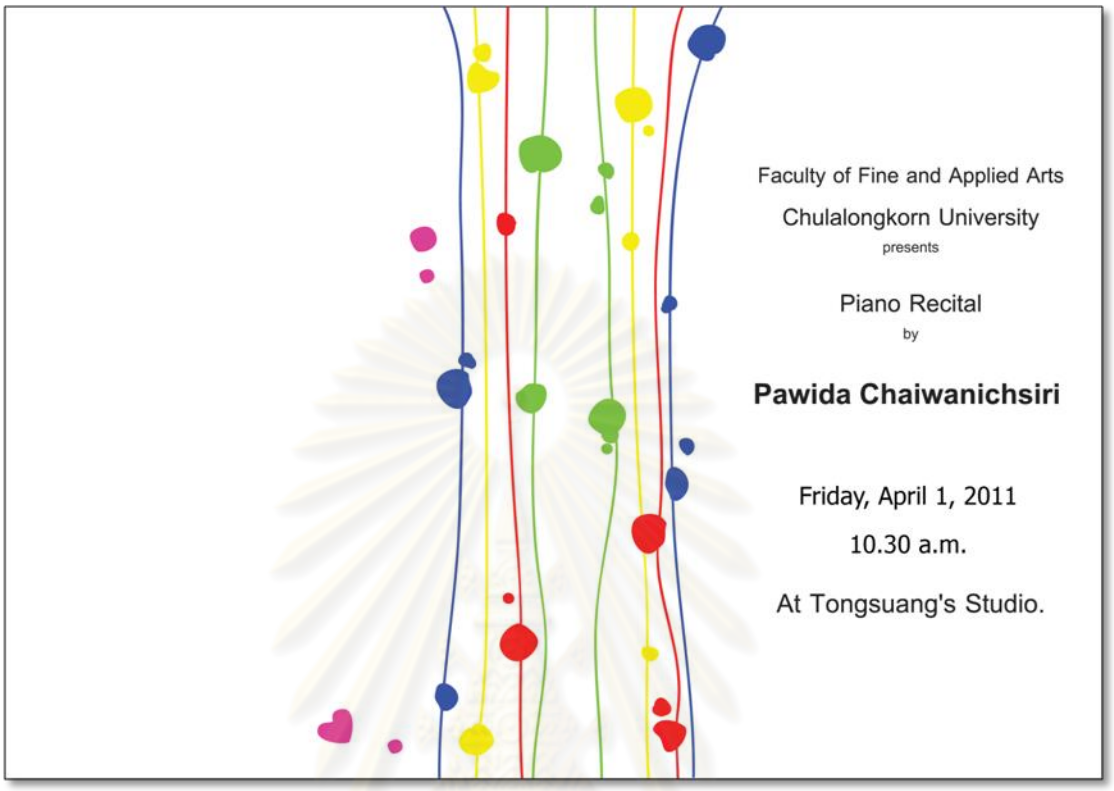
ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 26 นาที

ใช้เวลาในการแสดงรวมทั้งสิ้นประมาณ 88 นาที

2. การเตรียมการแสดง

1. คัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงและปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา
2. ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติ และวิเคราะห์บทเพลงที่จะแสดง
3. เรียนบทเพลงที่จะแสดงกับรองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา
4. แบ่งเวลาในการฝึกซ้อมบทเพลงให้เหมาะสม กล่าวคือในหนึ่งวันผู้แสดงใช้เวลา 3 ชั่วโมงในการฝึกซ้อม English Suite No.4 in F Major, BWV 809 ของบาค 2 ชั่วโมงในการฝึกซ้อมนอคเทิร์นทั้ง 2 บทของโชแปง และอีก 3 ชั่วโมงในการฝึกซ้อม Sonata in C Major, Op.53 ของเบโทเฟน
5. เตรียมความพร้อมทางด้านสมรรถภาพร่างกายเพื่อการแสดงเปียโน
6. กำหนดวัน เวลาและสถานที่แสดง
7. เลือกเปียโนที่จะใช้ในการแสดง ผู้แสดงเลือกใช้เปียโนของ Bosendorfer รุ่น 280
8. ทำสูจิบัตรสำหรับการแสดง (ตัวอย่างที่ 87)
9. เตรียมช่างบันทึกภาพและเสียง
10. ฝึกซ้อมที่สถานที่แสดงจริงบนเปียโนที่จะใช้ในการแสดงจริง
11. ปรับเสียงและตรวจสภาพเปียโนที่จะใช้แสดง โดยปรึกษากับช่างเทคนิคด้านเปียโน คือคุณหิรัญ สุขจิตร์
12. ฝึกซ้อมการแสดงเสมือนจริงพร้อมทั้งแต่งตัวด้วยชุดแสดงจริง

ตัวอย่างที่ 87 สูจิบัตร



Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

presents

Piano Recital

by

Pawida Chaiwanichsiri

Friday, April 1, 2011

10.30 a.m.

At Tongsuang's Studio.

Programme

English Suite No.4 in F Major, BWV 809 — Johann Sebastian Bach
- Prelude
- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Menuet I
- Menuet II
- Gigue

Nocturne, Op.62 No.1 in B Major — Frederic Chopin
Nocturne, Op.62 No.2 in E Major — Frederic Chopin
Ballade No. 4 in F minor, Op. 52 — Frederic Chopin

Intemission

Sonata in C Major, Op.53 "Waldstein" — Ludwig van Beethoven
I. Allegro con brio
II. Introduzione: Adagio molto
III. Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo

Pawida Chaiwanichsiri

Pawida Chaiwanichsiri was born in Bangkok, Thailand in 1986. Her musical life began with the piano at the age of five with Buppha Thummabut. Later she had studied with Chanida Tungdechahirun, Veerachat Prammanon, and Junta Arakawa. Currently, she is studying in Master Degree at the Department of Western Music majoring in Piano Performance, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. She is a student of Tongsuang Israngkun.

3. วิธีการแสดงเดี่ยวเปียโน

1. แต่งกายให้เหมาะสมกับการแสดง
2. ควรรับประทานอาหารรองท้องก่อนการแสดง เนื่องจากร่างการต้องใช้พลังงานมาก แต่อย่างไรก็ดีไม่ควรรับประทานอาหารมากจนเกินไป เพราะจะทำให้เลือดส่วนใหญ่ของร่างกายไปเลี้ยงระบบย่อยอาหารแทนที่จะไปเลี้ยงสมอง ทำให้ไม่สามารถมีสมาธิได้เท่าที่ควร
3. ก่อนแสดงไม่ควรนึกถึงเพลงที่กำลังจะแสดงมากจนเกินไป เพราะจะทำให้เครียดและแสดงได้ไม่ดี อาจฟังเพลงประเภทอื่นที่ไม่ใช่เพลงคลาสสิก เช่น เพลงป๊อป หรือเพลงแจ๊ส
4. แสดงบทเพลงตามรายการที่ได้กำหนดไว้ด้วยความมั่นใจ
5. การแสดงควรทำเพื่อถ่ายทอดอารมณ์และความไพเราะของบทเพลงไปสู่ผู้ฟัง
6. เมื่อเล่นพลาดไม่ควรเล่นซ้ำให้เล่นต่อจากจุดที่พลาดทันที ถ้าไม่สามารถทำได้ให้ไปจุดใดก็ได้ที่อยู่ข้างหน้า ไม่ควรเล่นย้อน
7. ระหว่างการเปลี่ยนเพลงควรใช้เวลาให้เพียงพอในการพักและเปลี่ยนอารมณ์ อาจเดินออกไปพักด้านหลังก็ได้

4. วัน เวลาและสถานที่แสดง

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้จัดขึ้นวันที่ 1 เมษายน พ.ศ.2554 เวลา 10.30 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang Recital Hall) ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 สุขุมวิท ซอย 3 จัดเก้าอี้สำหรับผู้ชมประมาณ 100 ที่นั่ง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 6
บทสรุปและคำแนะนำ

1. บทสรุป

การแสดงเดี่ยวเปียโนในครั้งนี้จัดที่ห้องแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang Recital Hall) ซึ่งเป็นของรองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ตั้งอยู่ ณ บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิท ซอย 3 จัดขึ้นในวันที่ 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2554 เวลา 17.00 น. การแสดงทั้งหมดรวมเวลาพักครึ่งใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที รายการบทเพลงที่แสดง ได้แก่

1. English Suite No.4 in F Major, BWV 809 โดย บาค
    - 1.1 Prelude
    - 1.2 Allemande
    - 1.3 Courante
    - 1.4 Sarabande
    - 1.5 Menuet I
    - 1.6 Menuet II
    - 1.7 Gigue
2. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 โดย โชแปง
3. Nocturne in E Major, Op.62 No.2 โดย โชแปง
4. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 โดย โชแปง
5. Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein” โดย เบโทเฟน
    - 5.1 Allegro con brio
    - 5.2 Introduzione: Adagio molto
    - 5.3 Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo

ผู้ชมได้แก่ คณะกรรมการ คือ ศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ศศี พงศ์สรายุทธ รวมทั้งผู้ชมอีกประมาณ 30 คน ก่อนการแสดงได้มีการจัดวาง สูจิบัตรไว้ในที่ที่ผู้ชมสามารถมองเห็นและหยิบได้สะดวก ซึ่งภายในสูจิบัตรมีลำดับการแสดงบทเพลงและอรรถาธิบายบทเพลง รวมถึงประวัติผู้แสดง ทั้งหมดเป็น

ภาษาอังกฤษเนื่องจากมีผู้ชมที่เป็นชาวต่างชาติมาชมการแสดงในครั้งนี้ด้วย การแสดงในครั้งนี้ถูกบันทึกไว้ในรูปแบบดีวีดี

ในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงเริ่มต้นการแสดงด้วย English Suite No.4 in F Major, BWV 809 ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ของบาค เพลงแรกที่บรรเลงถือเป็นเพลงที่สำคัญมากกับการแสดง เนื่องจากถ้าผู้แสดงเล่นไม่ดีจะส่งผลกระทบทางจิตใจให้เกิดความกังวล จนไม่สามารถเล่นเพลงต่อ ๆ ไปให้ดีได้

ผู้แสดงต่อด้วยบทเพลง Nocturne in B Major, Op.62 No.1 และ Nocturne in E Major, Op.62 No.2 ซึ่งทั้ง 2 บทเพลงนี้ประพันธ์โดยโชแปง บทเพลงนี้ผู้แสดงต้องใช้สมาธิและการทำอารมณ์อย่างมากในการแสดง เนื่องด้วยทั้ง 2 เป็นบทเพลงในยุคโรแมนติกซึ่งต้องแสดงอารมณ์อย่างมากในการแสดง

หลังจากนั้นผู้แสดงจึงต่อด้วยบทเพลงที่ประพันธ์โดยโชแปงอีกเพลง คือ Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ซึ่งเป็นบทเพลงที่ผู้แสดงมีความเห็นว่ายากที่สุดในการแสดงครั้งนี้ ทั้งในด้านการแสดงอารมณ์และเทคนิคการเล่น ผู้แสดงควรพักทั้งร่างกายและอารมณ์ให้เพียงพอก่อนที่จะเริ่มต้นเพลงบทนี้

ต่อจากนั้นจะมีการพักการแสดงเป็นเวลาประมาณ 15 นาที ซึ่งผู้แสดงใช้เวลาในส่วนนี้เพื่อผ่อนคลายตัวเองจากความเมื่อยล้าและความเครียด ด้วยการพบปะพูดคุยกับผู้ชม

หลังจากการพักการแสดง เมื่อผู้แสดงรู้สึกผ่อนคลายจึงเริ่มการแสดงครึ่งหลัง โดยในครึ่งนี้ผู้แสดงบรรเลงบทเพลง Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein” ประพันธ์โดยเบโทเฟน ซึ่งเป็นบทเพลงที่ผู้แสดงเคยผ่านการแสดงมาแล้วหลายครั้ง

2. คำแนะนำ

เมื่อเสร็จสิ้นกระบวนการการแสดงเดี่ยวเปียโนทั้งหมด ผู้แสดงสามารถแบ่งคำแนะนำ ได้ดังนี้

2.1 การคัดเลือกบทเพลง

ในการคัดเลือกบทเพลงสิ่งที่ควรคำนึงถึงมากที่สุด คือความสมดุลของการแสดงทั้งหมดและความสามารถของตัวผู้แสดง บทเพลงแต่ละบทควรมีความแตกต่างกันทั้งในด้านผู้ประพันธ์ยุคสมัย และอารมณ์ของบทเพลง เมื่อได้ครบทุกบทเพลงแล้ว การจัดลำดับการแสดงควรจัดเรียงโดยให้มีความสมดุลกันในด้านของอารมณ์เพลงและเวลา กล่าวคือไม่ควรให้ระยะเวลาในการแสดงของครึ่งแรกและครึ่งหลังต่างกันมากนัก และอารมณ์ความรู้สึกของเพลงต้องมีความแตกต่าง

กันสลับบ้าง เช่น ไม่ควรเล่นเพลงเร็วติดต่อกันหลายเพลง เพราะจะทำทั้งผู้แสดงและผู้ฟังเหนื่อยเกินไป

2.2 การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน

การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนนั้นต้องใช้ระยะเวลาในการเตรียมตัวนาน ทั้งนี้เพื่อให้ผู้แสดงเกิดความพร้อมทั้งร่างกาย จิตใจ และในด้านของบทเพลง เนื่องจากการในแสดงเดี่ยวเปียโนผู้แสดงต้องเล่นเปียโนติดต่อกันเป็นเวลากว่าชั่วโมง นอกจากจะทำให้อ่อนล้าทางกายแล้ว การตื่นเต้นเป็นเวลานานจะทำให้เหนื่อยล้าทางใจอีกด้วย

ในการเตรียมพร้อมทางร่างกายผู้แสดงเตรียมพร้อมโดยการออกกำลังกายเป็นประจำอย่างสม่ำเสมอ เพื่อเพิ่มสมรรถภาพในการทำงานของหัวใจและกล้ามเนื้อโดยรวม โดยเฉพาะนิ้วมือแขน ไหล่ คอ และหลัง ซึ่งเป็นส่วนของร่างกายที่ได้รับผลกระทบมากที่สุดจากการเล่นเปียโนเป็นระยะเวลานาน

ส่วนการเตรียมพร้อมทางจิตใจนั้น ผู้แสดงทำการแสดงบทเพลงทั้งหมดต่อหน้าผู้ชมหลาย ๆ ครั้งในสถานที่แสดงจริง ซึ่งจะช่วยให้ผู้แสดงสามารถทราบได้ว่าจะต้องแก้ไขส่วนใดบ้าง และรู้สึกเคยชินกับการเล่นบทเพลงทั้งหมดต่อหน้าผู้ชม

ในด้านของบทเพลง ผู้แสดงต้องจัดตารางการซ้อมให้เป็นระบบ แบ่งเวลาการซ้อมแต่ละบทเพลงให้เหมาะสม เพื่อให้สามารถเล่นได้ทุกเพลงอย่างเท่าเทียมกัน

2.3 การเตรียมสถานที่แสดงและเครื่องดนตรี

ควรเลือกสถานที่แสดงที่มีเปียโนที่ดี และสะดวกต่อการเดินทางสำหรับผู้ฟัง ผู้แสดงต้องเข้าไปตรวจเช็คสภาพของเปียโนที่ใช้แสดง และให้ช่างเทคนิคด้านเปียโนที่มีความรู้ในด้านการปรับเสียงเปียโนเพื่อการแสดงคอนเสิร์ตเข้ามาปรับเสียงและตรวจสภาพความเรียบร้อยของเปียโนก่อนการแสดง

การจัดที่นั่งสำหรับผู้ชมการแสดงควรจัดให้ผู้ชมทุกคนสามารถมองเห็นและได้ยินการแสดงของผู้แสดงได้อย่างชัดเจนมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ นอกจากนี้ควรเตรียมอาหารเล็กน้อยไว้ต้อนรับผู้ฟัง

ที่สำคัญที่สุด ถ้าสามารถทำได้ผู้แสดงควรไปฝึกซ้อมกับเปียโนที่ใช้ในการแสดงจริง เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยกับเปียโน จะได้ทราบว่าควรเล่นอย่างไรให้เสียงออกมาเป็นแบบที่ต้องการ

รายการอ้างอิง

ณัชชา พันธุ์เจริญ. ทฤษฎีดนตรี. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

_____. พจนานุกรมกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2552.

_____. สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ดุจใจ ชัยวานิชศิริ, วสุวัฒน์ กิติสมประยูรกุล. ตำราเวชศาสตร์ฟื้นฟู. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

Schonberg , Harold C.. The Great Pianist. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2006.

Spencer, Peter and Temko, Peter M.. A Practical Approach to the Study of Form in Music. The United States of America: Waveland Press, Inc, 2001.

Tovey, Donald Francis. A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas. 3rd ed. London: ABRSM Ltd., 2010.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ ภาวิดา ชัยวานิชศิริ

วัน เดือน ปีเกิด 11 มีนาคม พ.ศ.2529

ประวัติการศึกษา ระดับประถมศึกษา โรงเรียนอัสสัมชัญคอนแวนต์

ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน

บัญชีบัณฑิต คณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชี
จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย

ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย