บทที่ 2
อรรถาธิบายบทเพลง

1. Uninterrupted Rests ประพันธ์โดยโทรุ ทาเกมิสึ

1.1 ประวัติโดยสังเขปของโทรุ ทาเกมิสึ

โทรุ ทาเกมิสึเป็นนักประพันธ์เพลงชาวญี่ปุ่นในสมัยศตวรรษที่ 20 เกิดเมื่อวันที่ 8 ตุลาคม ค.ศ.1930 ที่เมืองโตเกียวประเทศญี่ปุ่น เสียชีวิตเมื่อวันที่ 20 กุมภาพันธ์ ค.ศ.1996 เมื่ออายุได้หนึ่งเดือนต้องย้ายที่อยู่ตามพ่อไปอาศัยที่แมนจูเรีย เมื่ออายุ 7 ปี ได้ย้ายกลับมาอาศัยและเรียนชั้นประถมที่เมืองโตเกียวประเทศญี่ปุ่น เมื่อพ่อเสียชีวิตใน ค.ศ.1938 ทาเกมิสึจึงต้องอาศัยอยู่กับลุงและป้าซึ่งเป็นครูสอนโกโตะ (เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของญี่ปุ่น) ทำให้ได้ยินเพลงญี่ปุ่นอยู่เป็นประจำ เมื่อเกิดสงครามขึ้นใน ค.ศ.1944 ทาเกมิสึถูกส่งตัวไปทำงานในกองทัพที่เมืองไซตามะ ปีนี้เองเป็นปีแห่งจุดเริ่มต้นชีวิตทางด้านดนตรีของทาเกมิสึ ขณะที่ทำงานอยู่ในกองทัพแห่งนี้ทาเกมิสึได้ฟังดนตรีตะวันตกเป็นครั้งแรก ดนตรีตะวันตกที่ได้สร้างแรงบันดาลใจให้กับทาเกมิสึเป็นอย่างมาก ได้แก่ ดนตรีคลาสสิก ดนตรีแจ๊ส และดนตรีสมัยนิยม (Popular music) ทาเกมิสึตัดสินใจเป็นนักประพันธ์เพลงเมื่อได้ฟังและเกิดความประทับใจในบทเพลง Prelude, Chorale and Fugue ประพันธ์โดยเซซาร์ ฟรางค์ (César Franck; ค.ศ.1822-1890) บทเพลงนี้เป็นบทเพลงสำหรับเปียโนที่มีคุณค่ามากบทเพลงหนึ่งในวรรณคดีเปียโน ทาเกมิสึได้ฟังบทเพลงนี้จากการออกอากาศทางวิทยุและนับเป็นครั้งแรกที่ได้ฟังบทเพลงที่บรรเลงด้วยเปียโนเดี่ยว ในช่วง ค.ศ.1948 ทาเกมิสึได้ศึกษาดนตรีกับยาสุจิ กิโยเสะ (Yasuji Kiyose; ค.ศ.1900-1981) อยู่พักหนึ่ง แต่ส่วนใหญ่แล้วทาเกมิสึศึกษาด้วยตนเองแทบทั้งหมด ทาเกมิสึเป็นสมาชิกหนึ่งในเก้าคนของผู้ก่อตั้งกลุ่มที่มีชื่อว่าจิกเค็น โคโบะ (Jikken Kobo) กลุ่มนี้จัดตั้งขึ้นเมื่อ ค.ศ.1951เป็นการรวมกลุ่มของศิลปินจากหลากหลายแขนงเพื่อต่อต้านการเรียนศิลปะที่มีระเบียบแบบแผน ในช่วงจิกเค็น โคโบะ ทาเกมิสึได้ศึกษาดนตรีเสี่ยงทาย (Chance Music) ของจอห์น เคจ (John Cage; ค.ศ.1912-1992) ซึ่งมีอิทธิพลต่อดนตรีของทาเกมิสึเป็นอย่างมาก สำหรับบทเพลง Uninterrupted Rests (1952) เป็นผลงานการประพันธ์ลำดับแรกๆ จากช่วงจิกเค็น โคโบะ

ผลงานของทาเกมิสึได้รับอิทธิพลอย่างมากจากนักประพันธ์เพลงหลายคน เช่น เดอบุสซี แอนทอน เวเบิร์น (Anton Webern; ค.ศ.1883-1945) เอดการ์ วาแรส (Edgard Varèse; ค.ศ.1883-1965) อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg; ค.ศ.1874-1951) และโอลิเวียร์ เมสเซียง (Olivier Messiaen; ค.ศ.1908-1992)

1.2 บทเพลงเปียโนที่สำคัญของโทรุ ทาเกมิสึ

ทาเกมิสึประพันธ์บทเพลงเปียโนไว้จำนวนหนึ่ง บทเพลงเหล่านี้แสดงความเป็นตัวของตัวเองของทาเกมิสึอย่างมากในด้านทฤษฎีการประพันธ์เพลงที่เป็นแบบฉบับของตนเอง บทเพลงเปียโนของทาเกมิสึมีคุณค่าทั้งในด้านทฤษฎีการประพันธ์เพลงและการนำมาฝึกฝนเพื่อนำออกแสดง บทเพลงเปียโนของทาเกมิสึได้รับอิทธิพลอย่างมากจากแนวดนตรีของเดอบุสซี เมสเซียง และอะเล็กซานเดอร์ ซคริอาบิน (Alexander Scriabin; ค.ศ.1872-1951)

1.3 การตีความ การวิเคราะห์และการฝึกซ้อมบทเพลง Uninterrupted Rests

ทาเกมิสึประพันธ์บทเพลงนี้ในช่วงเริ่มแรกของการเป็นนักประพันธ์เพลง บทเพลงนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากบทกวีของซูโซ ทาคิกูจิ (Shuzo Takiguchi; ค.ศ.1903-1979) กวีชาวญี่ปุ่น คาดว่าบทเพลงนี้น่าจะลอกเลียนแบบความโปร่งใสของบทกวีภาษาญี่ปุ่นมากกว่าเนื้อหาสาระ

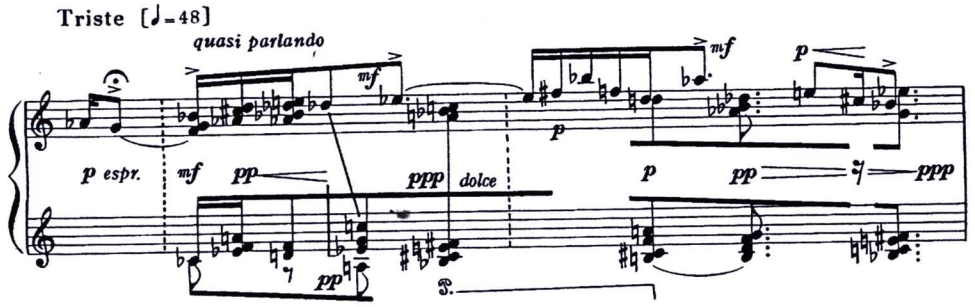
บทเพลงนี้มีทั้งหมด 3 ท่อน ได้แก่

1.3.1 Slowly, sadly as if to converse with

ในท่อนนี้ทาเกมิสึนำเสนอทำนองในแนวบนสุดกำกับไว้ว่า Quasi Parlando เป็นภาษาอิตาเลียนมีความหมายว่า เหมือนการพูด ซึ่งตรงกับชื่อของท่อนนี้ มีทำนองลักษณะโครมาติกในแนวบนสุดที่ดำเนินไปอย่างช้าๆ โดยมีคอร์ดหรือกลุ่มเสียงเล่นประกอบ (ตัวอย่างที่ 1)

การเล่นท่อนนี้ต้องให้ความสำคัญกับแนวบนซึ่งเป็นทำนองเคลื่อนที่ต่อเนื่องกันไปในลักษณะโครมาติก โดยคำนึงถึงทิศทางการดำเนินของตัวโน้ต ขั้นคู่เสียง และให้ความสำคัญกับการสร้างประโยคเพลงที่ต่อเนื่องกัน ลักษณะเด่นของทำนองในท่อนนี้ คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตอย่างช้าๆ ต่อกันไปเรื่อยๆ เหมือนไม่มีที่สิ้นสุด ส่วนการเล่นคอร์ดหรือกลุ่มเสียงประสานให้จินตนาการถึงเสียงสั่นสะเทือนของฆ้องที่ก้องกังวานมากจากที่ไกลๆ บทเพลงนี้มีความยาวประมาณ 2 นาที

<u>ตัวอย่างที่ 1</u> ทาเกมิสึ. Uninterrupted Rests, ท่อน 1 Slowly, sadly as if to converse with ห้องที่ 1-2



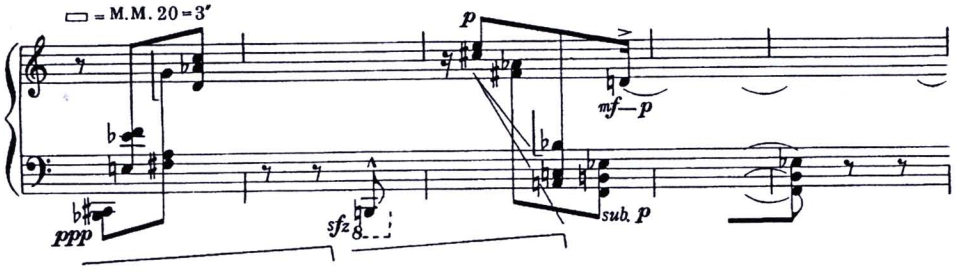
1.3.2 Quietly and with a cruel reverberation

ในท่อนนี้ทาเกมิสึไม่ได้กำหนดเครื่องหมายบอกอัตราจังหวะ แต่กำหนดไว้เป็นวินาทีโดยให้ในหนึ่งห้องมีความยาว 3 วินาที (ตัวอย่างที่ 2) มีการนำเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบ 12 เสียงมาใช้ด้วย ซึ่งเป็นอิทธิพลจากแนวดนตรีของเชินแบร์ก แต่นำมาใช้เพียงแค่ส่วนหนึ่งเท่านั้น จึงไม่สามารถสรุปให้บทเพลงนี้เป็นดนตรี 12 เสียงได้

จุดเด่นของท่อนนี้ คือ เสียงที่คงอยู่หลังจากการเล่น ต้องให้ความสำคัญกับเสียงที่เกิดขึ้นหลังจากการสั่นสะเทือนของโน้ตพื้นฐานเพียงตัวเดียวที่เรียกว่าโอเวอร์โทน (Overtone)

การเล่นท่อนนี้ให้คำนึงถึงแนวเสียงและกลุ่มของเสียงที่กำลังดำเนินไปเรื่อยๆ โดยที่มีเสียงกระแทกของโน้ตบางตัวที่ทำหน้าที่ขัดอารมณ์และสร้างโอเวอร์โทน ส่วนใหญ่โน้ตที่ทำหน้าสร้างโอเวอร์โทนจะเป็นโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงต่ำมากหรือสูงมาก เช่น โน้ตบีต่ำสุดของคีย์เปียโน และโน้ตอีสูงสุดของคีย์เปียโน ควรใช้การสะบัดข้อมือด้วยความเร็วและแรงลงบนโน้ตที่ต้องการให้เสียงดังกังวาน บทเพลงนี้มีความยาวประมาณ 3 นาที

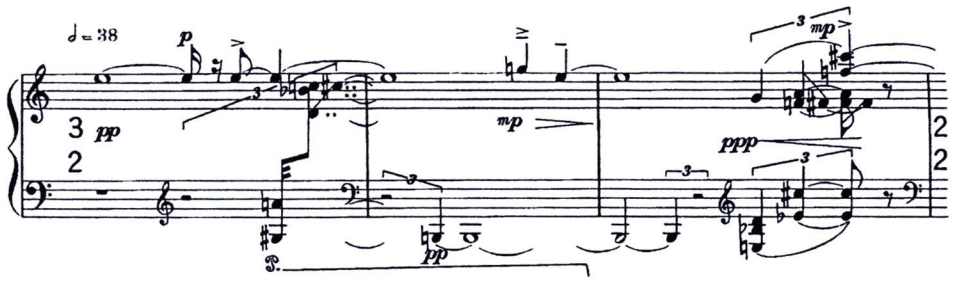
<u>ตัวอย่างที่ 2</u> ทาเกมิสึ. Uninterrupted Rests, ท่อน 3 Quietly and with a cruel reverberation ห้องที่ 1-5



1.3.3 A Song of Love

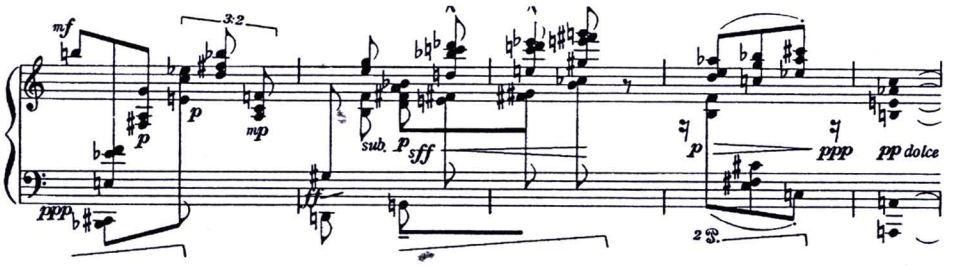
ท่อนนี้มีจังหวะที่ช้ามากและให้อิสระในการเล่น มีจุดเด่น คือ การดำเนินของทำนองที่ช้ามาก รูปแบบของจังหวะบางส่วนได้แรงบันดาลใจจากดนตรีแจ๊ส (ตัวอย่างที่ 3) สิ่งที่น่าสังเกตมากที่สุดในท่อนนี้ คือ ความเงียบ ในท่อนนี้มีความเงียบมากกว่าสองท่อนแรก สร้างความรู้สึกประหลาดใจ ลังเล และไม่แน่นอนให้กับผู้ฟัง บทเพลงนี้มีความยาวประมาณ 2 นาที

ตัวอย่างที่ 3 ทาเกมิสึ. Uninterrupted Rests, ท่อน 3 A Song of Love ห้องที่ 1-3



สำหรับการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ผู้แสดงได้ขอคำปรึกษาและคำแนะนำจาก ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ซึ่งได้เคยพบและพูดคุยเกี่ยวกับบทเพลงนี้กับทาเกมิสึ เมื่อครั้งทาเกมิสึยังมีชีวิตอยู่ ทำให้เข้าใจว่าทาเกมิสึใช้ศักยภาพของเปียโนในการสร้างสีสันเสียงที่หลากหลาย เมื่อสังเกตในโน้ตเพลงจะพบว่าทาเกมิสึเขียนเครื่องหมายกำกับไว้อย่างละเอียดแทบทุกตัวโน้ต (ตัวอย่างที่ 4) แสดงว่าทาเกมิสึต้องการสีสันเสียงที่เฉพาะเจาะจงมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงที่คงอยู่หรือหางเสียงหลังจากที่เล่นโน้ตตัวนั้นไปแล้ว สิ่งที่ต้องคำนึงถึงอีกประการหนึ่ง คือ ห้องแสดง เนื่องจากบทเพลงนี้ต้องการสื่อให้ผู้ฟังได้ยินความเงียบที่ผสานไปกับเสียงเปียโนและหางเสียงของโน้ต ถ้าห้องแสดงมีขนาดใหญ่จนเกินไปอาจจะไม่เหมาะกับการแสดงบทเพลงนี้ เสียงของเครื่องปรับอากาศในห้องแสดงก็อาจรบกวนเสียงเปียโนได้ ถ้าเป็นไปได้ควรปิดเครื่องปรับอากาศขณะแสดงบทเพลง

ตัวอย่างที่ 4 ทาเกมิสึ. Uninterrupted Rests, ท่อน 2 Quietly and with a cruel reverberation ห้องที่ 32-36



ขณะฝึกซ้อมควรทดลองด้วยวิธีการเล่นหลายแบบ เช่น การใช้น้ำหนักจากส่วนต่างๆ ของนิ้วมือ แขน ไหล่หรือลำตัวเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงตามเครื่องหมายที่กำหนดไว้ในโน้ตเพลง การใช้เพเดิลก็เป็นสิ่งสำคัญมากประการหนึ่งที่ต้องฝึกซ้อมอย่างละเอียด เพราะเพลงนี้ไม่ได้เปลี่ยนเพเดิลตามเสียงประสานดังเช่นบทเพลงในยุคคลาสสิกหรือโรแมนติก แต่การเหยียบเพเดิลในบทเพลงนี้ต้องสังเกตเครื่องหมายที่กำกับไว้ให้ดี เพราะในบางครั้งต้องใช้เพเดิลใน

การผสมผสานเสียงของแต่ละกลุ่มเสียงเข้าด้วยกันโดยเหยียบเพเดิลยาวทีละหลายห้อง การเหยียบเพเดิลเพื่อผสมเสียงนี้คล้ายคลึงกับการเหยียบเพเดิลในบทเพลงเปียโนของเดอบุสซี ควรเหยียบเพเดิลซ้าย (Una Corda) ในช่วงของบทเพลงที่ต้องการเสียงที่เบามากเป็นพิเศษ

แนะนำให้ใช้โน้ตเพลงในการแสดง เนื่องจากบทเพลงนี้มีรายละเอียดที่เฉพาะเจาะจงมากกำหนดไว้ในโน้ตเพลงและเป็นบทเพลงที่มีจังหวะช้ามาก การใช้โน้ตเพลงในการแสดงทำให้สามารถมองเห็นเครื่องหมายต่างๆ ได้อย่างละเอียดถี่ถ้วน มีเวลาสำหรับการคิดและเตรียมนิ้วล่วงหน้าก่อนที่จะเล่นเสียงออกมาตามที่ต้องการ

1.4 เปรียบเทียบการแสดงกับศิลปินอ้างอิง

ผู้แสดงได้เลือกเปรียบเทียบการแสดงกับฮาเยค มีลิคยาน (Hayk Melikyan; ค.ศ.1980-) สาเหตุที่เลือกเปรียบเทียบกับนักเปียโนคนนี้ เนื่องจากได้ฟังบันทึกการแสดงสดของมีลิคยานจากเวบไซต์ยูทูป (You Tube) แสดงไว้เมื่อวันที่ 15 ธันวาคม ค.ศ.2010 ที่ศูนย์ศิลปะคาเฟสเจียน (Cafesjian Center of Arts) ตั้งอยู่ที่เมืองเยเรวานประเทศอาร์เมเนีย

จากการเล่นของมิลิคยานสังเกตว่าเล่นค่อนข้างเร็ว ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 5 นาที ซึ่งปกติแล้วบทเพลงนี้จะใช้เวลาในการแสดงประมาณ 6 นาทีเป็นอย่างน้อย ในด้านการสร้างสีสันเสียง มิลิคยานทำได้ดีพอสมควร มีบางโน้ตที่ไม่ได้เล่นเสียงออกมาตามที่ทาเกมิสึเขียนกำกับไว้ จึงนำมาปรับปรุงกับการแสดงโดยการสังเกตเครื่องหมายกำกับอย่างรอบคอบและเลือกจังหวะในการแสดงที่ช้ากว่า เพราะเห็นว่าบทเพลงนี้ไม่มีเหตุผลที่จะต้องรีบเร่ง ให้เวลาสำหรับการคิดและเตรียมนิ้วล่วงหน้า นอกจากนี้ การเล่นช้ายังทำให้ได้ยินหางเสียงของตัวโน้ตและทำให้ผู้ฟังได้ฟังความเงียบได้มากกว่า ตรงตามจุดประสงค์ของการประพันธ์บทเพลงของทาเกมิสึ

2. Six Bagatelles, Op.126 ประพันธ์โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน

2.1 ประวัติโดยสังเขปของลุดวิก ฟาน เบโทเฟน

ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน เป็นคีตกวีเอกของโลกชาวเยอรมัน มีช่วงชีวิตที่คาบเกี่ยวระหว่างยุคคลาสสิกกับยุคโรแมนติก เบโทเฟนเกิดที่กรุงบอนน์ ประเทศเยอรมนี เมื่อวันที่ 17 ธันวาคม ค.ศ.1770 เสียชีวิตเมื่อวันที่ 26 มีนาคม ค.ศ.1827 เบโทเฟนเริ่มการศึกษาทางด้านดนตรีกับคริสเตียน กอทลอพ เนเอเฟ (Christian Gottlob Neéfé; ค.ศ.1748-1798) หลังจากนั้นได้ย้ายมาศึกษาทางด้านดนตรีที่กรุงเวียนนา โดยเป็นลูกศิษย์ของฟรานซ์ โจเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn; ค.ศ.1732-1809) ในช่วงนั้นเบโทเฟนเริ่มมีชื่อเสียงด้านการเล่นเปียโน

ช่วงชีวิตด้านการประพันธ์เพลงของเบโทเฟนแบ่งได้เป็น 3 ช่วง ดังนี้

1. ช่วงต้น

อยู่ระหว่าง ค.ศ.1800-1802 ผลงานการประพันธ์ในช่วงนี้ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากไฮเดิน และโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart; ค.ศ.1756-1791) ผลงานในช่วงนี้เบโทเฟนเน้นการให้ความสำคัญกับระดับเสียงดังเบาที่แตกต่างกัน ส่วนในด้านสังคีตลักษณ์ยังคงรูปแบบของบทประพันธ์ในยุคคลาสสิกไว้มาก เริ่มมีแนวคิดใหม่ แต่ยังไม่ได้หลุดออกไปจากเดิมมากนัก ผลงานการประพันธ์เพลงที่สำคัญในช่วงนี้ ยกตัวอย่างเช่น Piano Concerto No.1 in C major, Op.15, Piano Concerto No.2 in B-flat major, Op.19 และ Symphony No.1 in C major, Op.21

2. ช่วงกลาง

อยู่ระหว่าง ค.ศ.1803-1816 หรือเรียกอีกชื่อว่าช่วง เฮโรอิค (Heroic Period) ในช่วงนี้เบโทเฟนเริ่มมีความเป็นตัวของตัวเองสูง แสดงอารมณ์และใส่แนวความคิดใหม่ๆ รวมไปถึงเทคนิคการประพันธ์เพลงรูปแบบใหม่ลงในผลงานการประพันธ์เพลง เช่น การใช้คู่เสียงกระด้าง (Dissonance) การใช้เสียงประสานที่เข้มข้น การพัฒนาบทเพลงและมุ่งเน้นการแสดงความรู้สึกที่มากขึ้น ผลงานการประพันธ์เพลงในช่วงนี้ ยกตัวอย่างเช่น Piano Concerto No.3 in C minor, Op.37 เปียโนคอนแชร์โต (Piano Concerto) บทนี้เต็มไปด้วยพลังและการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก นับเป็นเปียโนคอนแชร์โตบทที่สำคัญที่สุดบทหนึ่งในวรรณคดีเปียโน นอกจากผลงานประเภทคอนแชร์โตแล้ว ยังมีผลงานอื่นที่สำคัญในช่วงนี้ เช่น Symphony No.3 in E-flat major, Op.55 หรือที่รู้จักกันในนาม 'เอรอยกา' (Eroica)

3. ช่วงปลาย

อยู่ระหว่าง ค.ศ.1817-1827 ในช่วงนี้เบโทเฟนได้หันกลับไปศึกษาทฤษฎีการประพันธ์เพลงในยุคบาโรก เน้นการใช้เทคนิคการสอดประสานแนวทำนองในผลงาน การประพันธ์เพลง ยกตัวอย่างเช่น ในท่อนฟิวก์ (Fugue) ซึ่งเป็นท่อนสุดท้ายของ Piano Sonata in A-flat major, Op.110 นอกจากนี้ยังมีผลงานการประพันธ์เพลงประเภทอื่นที่สำคัญอีก เช่น Piano Concerto No.4 in G major, Op.58 สตริงควอร์เต็ท (String Quartet) 6 บทสุดท้าย และ Symphony No.9 in D major, Op.125

2.2 บทเพลงเปียโนที่สำคัญของลุดวิก ฟาน เบโทเฟน

นอกจากอัจริยภาพทางด้านการประพันธ์เพลงแล้วเบโทเฟนยังเป็นนักเปียโนฝีมือดี บทเพลงเปียโนบางบทเบโทเฟนประพันธ์เพื่อนำออกแสดงเอง เช่น เปียโนคอนแชร์โต เปียโนโซนาตา หากจะกล่าวถึงผลงานประพันธ์เพลงเปียโนชุดเอกที่สำคัญมากที่สุดของเบโทเฟน คงต้องกล่าวถึงบทเพลงเปียโนโซนาตา (Piano Sonata) ทั้ง 32 บท สำหรับเปียโนเดี่ยวที่มีคุณค่ามากในเชิงทฤษฎีการประพันธ์เพลงที่แสดงถึงพัฒนาการในการประพันธ์เพลงตลอดช่วงชีวิตของเบโทเฟน คุณค่าทางวรรณคดีเปียโนและวิธีการเล่น เบโทเฟนได้ทดลองแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงใหม่ๆ ลงในเปียโนโซนาตาทั้ง 32 บท นอกจากเปียโนโซนาตาแล้ว ยังมีบทเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยวที่มีคุณค่ามากอีกจำนวนหนึ่ง เช่น วาริเอชั่น (Variations) และบากาแตล (Bagatelle)

2.3 การตีความ การวิเคราะห์และฝึกซ้อมบทเพลง Six Bagatelles, Op.126

เบโทเฟนประพันธ์บทเพลงบากาแตลชุดนี้ระหว่าง ค.ศ.1823-1824 อุทิศให้แก่โยฮัน ฟาน เบโทเฟน (Johann van Beethoven; ค.ศ.1740-1792) ผู้เป็นพี่ชาย บากาแตลชุดนี้มีทั้งหมด 6 ท่อน ในแต่ละท่อนมีอารมณ์และการแสดงออกทางความรู้สึกของบทเพลงที่แตกต่างกัน นอกเหนือจากบากาแตลชุดนี้แล้วยังมีบทเพลงบากาแตลอีก 2 ชุดที่เบโทเฟนได้ประพันธ์ไว้ก่อนหน้านี้ คือ Bagatelles, Op.33 มีทั้งหมด 7 ท่อน และ Bagatelles, Op.119 มีทั้งหมด 11 ท่อน เบโทเฟนได้เคยกล่าวไว้ว่าบากาแตลผลงานลำดับที่ 126 เป็นบากาแตลชุดที่ดีที่สุดที่ได้เคยประพันธ์

คำว่า บากาแตล มีความหมายในทางดนตรีว่า บทเพลงสั้นๆ ที่มีเนื้อหาที่ไม่หนักมากและไม่มีรูปแบบแน่นอน นิยมประพันธ์สำหรับเปียโน ในด้านวรรณกรรมคำว่า บากาแตล สื่อถึงบทประพันธ์ที่เบาสมอง ไม่เน้นเนื้อหาสาระมากนัก นักประพันธ์เพลงคนแรกที่นำคำว่า บากาแตล มาใช้เป็นชื่อบทเพลงสำหรับคีย์บอร์ด คือ ฟร็องซัวส์ คูเปอแรง (François Couperin; ค.ศ.1668-1733) นักประพันธ์เพลงเอกในยุคบาโรกชาวฝรั่งเศสมีชื่อเสียงในการแต่งเพลงเดี่ยวสำหรับฮาร์ปซิคอร์ด (Harpsichord) ได้นำคำว่าบากาแตลมาใช้ในท่อนสุดท้ายที่มีชื่อว่า เล บากาแตลส์ (Les Bagatelles) ของบทเพลงชุดเต้นรำสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดหมายเลข 10 ในเวลาต่อมามีนักประพันธ์เพลงอีกหลายคนที่ประพันธ์บทเพลงบากาแตลสำหรับเปียโนที่มีชื่อเสียง เช่น เบลา บาร์ตอก (Béla Bartók; ค.ศ.1881-1945) ได้ประพันธ์บากาแตลสำหรับเปียโนไว้ทั้งหมด 14 บท และอะเล็กซานเดอร์ เชิร์ปนิน (Alexander Tcherepnin; ค.ศ.1899-1977) ได้ประพันธ์บากาแตลสำหรับเปียโนไว้ทั้งหมด 10 บท

สำหรับบากาแตลของเบโทเฟนชุดนี้เป็นบทเพลงเปียโนในช่วงท้ายของชีวิตเบโทเฟน จึงไม่ได้มีเนื้อหาที่เบา แต่บากาแตลชุดนี้เต็มไปด้วยอารมณ์และความรู้สึกที่ยากในการตีความแต่ในด้านเทคนิคการเล่นแล้วไม่ยากมากเมื่อเทียบกับบทเพลงเปียโนโซนาตา 5 บทสุดท้าย บากาแตลชุดนี้มี 6 ท่อน ได้แก่

2.3.1 Andante con moto, Cantabile compiacevole

อยู่ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ มีอัตราจังหวะ 3/4 มีสังคีตลักษณ์แบบ 3 ตอน (Ternary Form) กำหนดให้ห้องที่ 1-16 เป็นตอน A ห้องที่ 17-29 เป็นตอน B ห้องที่ 30 เป็นช่วงเชื่อม (Bridge) กลับเข้าสู่ตอน A ในห้องที่ 32 โดยทำนองหลักในมือขวาตอนแรกมาปรากฏในมือซ้าย มีช่วงหางเพลงสั้นๆ ในห้องที่ 39-47 ท่อนนี้มีท่วงทำนองที่ไพเราะอ่อนหวานเหมือนการขับร้อง มีการสอดประสานแนวทำนองการเล่นท่อนนี้ต้องให้ความสำคัญกับแนวบนและแนวเสียงประสานในมือซ้ายให้ดำเนินไปพร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 5) ควรฝึกซ้อมมือซ้ายอย่างเดียวด้วยเพื่อให้ได้ยินแนวบนและแนวล่างของมือซ้ายที่ทำหน้าที่คล้ายกับแนวกลางและแนวเบสในวงดนตรีเชมเบอร์

ตัวอย่างที่ 5 เบโทเฟน. Six Bagatelles, Op.126 No.1 ห้องที่ 1-6

2.3.2 Allegro

อยู่ในบันไดเสียงจีไมเนอร์ มีอัตราจังหวะ 2/4 แบ่งส่วนต่างๆ ของบทเพลงได้ดังนี้ ห้องที่ 1-26 กำหนดให้เป็นตอน A มีทำนองย่อยเอก (ตัวอย่างที่ 6) ที่นำมาขยายเป็นจุดเด่นของบทเพลง ใน 5 ห้องแรกจะใช้มือเดียวหรือสองมือเล่นก็ได้ แต่แนะนำว่าควรใช้มือขวาเล่นเพียงมือเดียว เนื่องจากจะทำให้ได้ยินประโยคเพลงที่ต่อเนื่องกันมากกว่าการใช้สองมือเล่น ให้ใช้การเล่นด้วยปลายนิ้วจะทำให้สามารถควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ของโน้ตแต่ละตัวได้ชัดเจนขึ้น ห้องที่ 27-89 เป็นตอน B อยู่ในบันไดเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงและมีการพัฒนาทำนองย่อยเอกในตอน B สรุปให้ท่อนนี้เป็นสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (Binary Form) ที่ไม่เคร่งครัดนัก

ตัวอย่างที่ 6 เบโทเฟน. Six Bagatelles, Op.126 No.2 ห้องที่ 1-4

จุดเด่นของท่อนนี้ คือ ทำนองย่อยเอกในตอน A ที่กลับมาปรากฏเป็นส่วนใหญ่ สร้างความเป็นเอกภาพให้กับบทเพลง การเล่นท่อนนี้ต้องให้ความสำคัญกับทำนองย่อยเอกที่มีลักษณะกระชั้นและมีความแตกต่างกับทำนองในตอน B ที่มีลักษณะของแนวทำนองเป็นประโยคยาวและอยู่ในบันไดเสียงที่แตกต่างกัน คือ จีไมเนอร์และบีแฟล็ตเมเจอร์ซึ่งใช้กุญแจเสียงร่วมกัน (Relative Key) ในห้องที่ 66-81 (ตัวอย่างที่ 7) ต้องให้ความสำคัญกับแนวบนและแนวเบสที่ดำเนินประโยคเพลงไปด้วยกัน โดยเล่นแนวประสานในมือขวาให้เบากว่าแนวเสียงบนและล่าง

การเขียนให้แนวมือขวาเล่นเนื้อดนตรีในบทเพลงสำหรับเปียโนในลักษณะนี้ (ตัวอย่างที่ 7) พบได้มากในบทเพลงเปียโนในยุคคลาสสิก ปัญหาที่เกิดขึ้นในการเล่น คือ แนวทำนองบนสุดที่ต้องการน้ำเสียงที่ชัดเจนต้องเล่นด้วยนิ้วนางหรือนิ้วก้อยซึ่งเป็นนิ้วที่มีความอ่อนแอ ในทางกลับกันแนวประสานภายในกลับเล่นด้วยนิ้วหัวแม่มือและนิ้วกลางซึ่งเป็นนิ้วที่แข็งแรงและมีกำลังมากทำให้ได้ยินแนวประสานมากกว่าแนวทำนองในบางทีที่เล่น ให้แก้ปัญหาด้วยการฝึกการผ่อนแรงนิ้วหัวแม่มือในขณะเล่น โดยเอียงข้อมือขวาไปทางขวาใช้ข้อมือขวาช่วยเพิ่มน้ำหนักให้กับนิ้วนางและนิ้วก้อย การผ่อนแรงนิ้วหัวแม่มือทำได้โดยการขยับนิ้วให้น้อยที่สุด ใช้การหมุนข้อมือเพียงเล็กน้อยเมื่อต้องการเล่นนิ้วหัวแม่มือ อีกวิธีหนึ่ง ให้รู้สึกว่ากำลังเล่นแนวประสานด้วยการเล่นแบบเสียงขาด (Staccato)

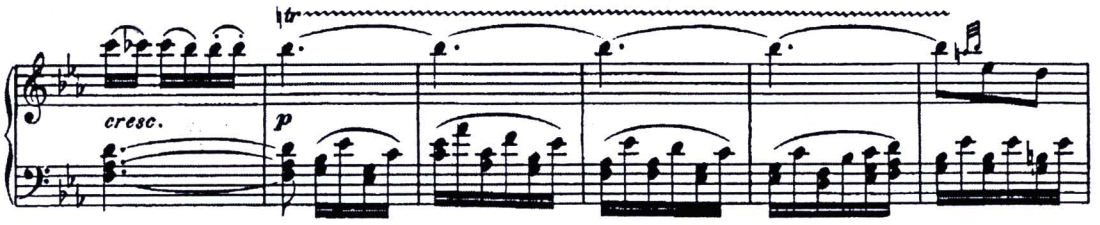
ตัวอย่างที่ 7 เบโทเฟน. Six Bagatelles, Op.126 No.2 ห้องที่ 67-80

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

2.3.3 Andante, Cantabile e grazioso

อยู่ในบันไดเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ มีอัตราจังหวะ 3/4 มีอารมณ์ของบทเพลงที่อ่อนหวาน มีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี (Homophony) แต่สามารถแยกแนวเสียงต่างๆ ได้ขณะเล่น ทำให้ฟังแล้วได้บรรยากาศเหมือนบทเพลงที่เล่นด้วยวงสติรงควอร์เต็ท ดังนั้น ในขณะฝึกซ้อมควรแยกแนวเสียงทั้งของแนวมือซ้ายและแนวมือขวาให้ชัดเจน บทเพลงมีสังคีตลักษณ์แบบสองตอนที่ไม่เคร่งครัด สามารถแบ่งเป็นส่วนต่างๆ ได้ดังนี้ ห้องที่ 1-16 กำหนดให้เป็นตอน A อยู่ในบันไดเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ จากนั้นกำหนดให้ห้องที่ 17-27 เป็นตอน B และมีช่วงเชื่อมสั้นๆ ในห้องที่ 24-27 เพื่อกลับเข้าสู่ตอน A ทำนองหลักในตอน A ได้กลับมาในรูปแบบการแปร (Theme and Variations) ที่อิสระคล้ายการเล่นแบบด้นสด (Improvisation) โดยที่เค้าโครงของทำนองหลักเล่นบนจังหวะยกของมือซ้ายในห้องที่ 28-35 (ตัวอย่างที่ 8) ในห้องที่ 36-47 มีการใช้โน้ตเขบ็ตสามชั้นในมือขวาทำให้บทเพลงมีความกระชั้นขึ้น บทเพลงจบลงด้วยช่วงหางเพลงในห้องที่ 48-52 สิ่งที่น่าสนใจในช่วงหางเพลง คือ เบโทเฟนเขียนเครื่องหมายกำกับว่าให้เหยียบเพเดิลกังวาน (Damper Pedal) ตั้งแต่ห้องที่ 48-52 (ตัวอย่างที่ 9) เพื่อเป็นการรักษาโน้ตอีแฟล็ตซึ่งเป็นโน้ตตัวที่หนึ่ง (Tonic) ในบันไดเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์

ตัวอย่างที่ 8 เบโทเฟน. Six Bagatelles, Op.126 No.3 ห้องที่ 27-32



ตัวอย่างที่ 9 เบโทเฟน. Six Bagatelles, Op.126 No.3 ห้องที่ 47-52

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
ห้องสมุดงานวิจัย
วันที่ 18 มี.ค. 2555
เลขทะเบียน 246952
เลขเรียกหนังสือ

2.3.4 Presto

อยู่ในบันไดเสียงบีไมเนอร์ มีอัตราจังหวะ 2/2 แบ่งส่วนต่างๆ ของบทเพลงได้ดังนี้ ห้องที่ 1-8 กำหนดให้เป็นตอน A เริ่มด้วยทำนองที่ดุดัน มีจังหวะที่เร็วกระชั้น (ตัวอย่างที่ 10) มีการใช้จังหวะขัด (Syncopation) ที่เด่นชัดในห้องที่ 12-20 ตอน B เริ่มต้นในห้องที่ 9-51 จากนั้นเข้าสู่ตอน C โดยเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบีเมเจอร์ ทำให้บทเพลงมีความอ่อนโยนลงอย่างฉับพลัน แตกต่างจากทำนองแรกอย่างเห็นได้ชัด หลังจากนั้นตอน A กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 106-115 และตอน B ในห้องที่ 114-160 และจบเพลงด้วยตอน C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 162-216

ตัวอย่างที่ 10 เบโทเฟน. Six Bagatelles, Op.126 No.4 ห้องที่ 1-4

สรุปโครงสร้างของท่อนนี้ได้ดังนี้

ตอน	II:	A	:II:	B	:II	C	II:	A	:II	B	II	C	II
บันไดเสียง		b		b		B		b		b		B	

2.3.5 Quasi allegretto

อยู่ในบันไดเสียงจีเมเจอร์ มีอัตราจังหวะ 6/8 มีสังคีตลักษณ์แบบ 2 ตอน ตอน A อยู่ในบันไดเสียงจีเมเจอร์เริ่มในห้องที่ 1-16 ตอน B อยู่ในบันไดเสียงซีเมเจอร์เริ่มในห้องที่ 17-32 มีช่วงหางเพลงสั้นๆ ในห้องที่ 33-41 เนื้อดนตรีเป็นการประสานกันไปของแนวทำนองสองแนว (ตัวอย่างที่ 11) ในการเล่นรอบแรกให้เล่นแนวทำนองมือขวาออกมาให้ชัดเจนแล้วเมื่อถึงตอนเล่นย้อนให้เน้นแนวมือซ้ายให้เด่นขึ้น ในตอน B สามารถให้ความสำคัญกับโน้ตบนจังหวะที่ 2 และ 4 ในแนวมือซ้ายได้ (ตัวอย่างที่ 12) จะทำให้ได้ยินแนวเสียงอีกแนวหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 11 เบโทเฟน. Six Bagatelles, Op.126 No.5 ห้องที่ 1-4

ตัวอย่างที่ 12 เบโทเฟน. Six Bagatelles, Op.126 No.5 ห้องที่ 19-23

2.3.6 Andante amabile e con moto

อยู่ในบันไดเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ มีอัตราจังหวะ 3/8 คล้ายจังหวะเพลงเต้นรำ มีประโยคนำสั้นๆ ในอัตราจังหวะ 2/2 (ตัวอย่างที่ 13) แบ่งส่วนต่างๆ ของบทเพลงได้ดังนี้ กำหนดให้ห้องที่ 7-21เป็นตอน A และห้องที่ 22-53 เป็นตอน B การเล่นให้เน้นการดำเนินอย่างต่อเนื่องกันของประโยคเพลงในแนวมือขวา (ตัวอย่างที่ 14) โดยที่มือซ้ายเล่นแนวประกอบในลักษณะจังหวะของเพลงเต้นรำ มีช่วงหางเพลงสั้นๆ ในห้องที่ 54-68 ก่อนจะจบบทเพลงอย่างสง่างามและมีพลังด้วยประโยคสรุปในห้องที่ 69-74

ตัวอย่างที่ 13 เบโทเฟน. Six Bagatelles, Op.126 No.6 ห้องที่ 1-4

ตัวอย่างที่ 14 เบโทเฟน. Six Bagatelles, Op.126 No.6 ห้องที่ 25-27

เบโทเฟนเขียนไว้ในโน้ตเพลงฉบับลายมือว่า ให้เล่นบทเพลงทั้งชุดนี้ต่อกันทั้งหมดในการแสดง บากาแตลชุดนี้แสดงให้เห็นถึงความคิดในช่วงปลายชีวิตของเบโทเฟนในการประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโน เบโทเฟนใช้ช่วงเสียงของคีย์บอร์ดของเปียโนในสมัยนั้นตั้งแต่ช่วงเสียงที่ต่ำมากถึงช่วงเสียงที่สูงมาก ถึงแม้ว่าเนื้อดนตรีส่วนใหญ่ในบทเพลงสำหรับเปียโนชุดนี้จะเป็นแบบโฮโมโฟนีแต่สังเกตว่าในบางช่วงสามารถเล่นเพื่อเน้นแนวเสียงใดแนวเสียงหนึ่งออกมาให้มีความสำคัญได้คล้ายกับการเล่นบทเพลงที่มีเนื้อดนตรีแบบโพลีโฟนี (Polyphony)

เมื่อฝึกซ้อมเพลงนี้พบว่าบทเพลงนี้ไม่เหมือนกับบทเพลงเปียโนส่วนใหญ่ของเบโทเฟน แต่มีลักษณะที่คล้ายกับบทเพลงสตริงควอร์เต็ทมากกว่า ดังนั้น จึงได้จินตนาการให้แต่ละแนวเสียงของเปียโนเปรียบเสมือนเสียงของเครื่องสายในวงดนตรีเชมเบอร์

2.4 เปรียบเทียบการแสดงกับศิลปินอ้างอิง

ผู้แสดงได้ฟังการเล่นของวิลเลม เคมฟ์ (Wilhelm Kempff; ค.ศ.1895-1991) นักเปียโนชาวเยอรมัน จากแผ่นเสียงที่บันทึกไว้ใน ค.ศ.1964 กับค่ายดอยเชอ แกรมโมโฟน (Deutsche Grammophon) สังเกตว่าเคมฟ์เลือกใช้จังหวะในการเล่นที่ไม่เร็วมาก ทำให้ได้ยินรายละเอียดในบทเพลงอย่างครบถ้วน ถึงแม้จะเป็นการบันทึกเสียงในยุคที่ระบบการบันทึกเสียงยังไม่ได้รับการพัฒนามากนัก เคมฟ์ได้แสดงความแตกต่างของแต่ละท่อนได้อย่างชัดเจน มีการสร้างเสียงดังเบาที่แตกต่างกัน มีการยืดหยุ่นจังหวะได้อย่างเหมาะสม สาเหตุที่ผู้แสดงเลือกฟังการเล่นของเคมฟ์เนื่องจากเคมฟ์เป็นนักเปียโนที่เชี่ยวชาญในบทเพลงเปียโนของเบโทเฟน นอกจากนี้แล้วเคมฟ์ยังเป็นนักเปียโนคนสำคัญจากสำนักการเล่นเปียโนแบบเยอรมันที่เน้นลีลาการเล่นที่ถูกต้องแม่นยำ มีพลัง และให้ความสำคัญกับรายละเอียดต่างๆ ในโน้ตเพลงต้นฉบับ

เมื่อได้ฟังการเล่นของเคมฟ์เป็นตัวอย่างแล้ว ทำให้เข้าในการเล่นบทเพลงนี้มากขึ้น กล่าวคือ ผู้แสดงตีความบทเพลงนี้ให้มีความสงบนิ่งในท่อนที่มีจังหวะช้า แต่สร้างความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดในท่อนที่มีจังหวะเร็วและมีอารมณ์ที่รุนแรง ในการแสดงผู้แสดงพยายามสื่อให้ผู้ฟัง

รับรู้ถึงอารมณ์ของบทเพลงในแต่ละท่อนให้แตกต่างกันมากที่สุด มีการยืดหยุ่นจังหวะที่ไม่มากเกินไปตามจุดต่างๆ ของบทเพลง และพยายามสร้างเสียงเปียโนให้เลียนเสียงของวงดนตรีเครื่องสาย

3. Image, Book 2 ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี

3.1 ประวัติโดยสังเขปของโคลด เดอบุสซี

โคลด เดอบุสซี เกิดเมื่อวันที่ 22 สิงหาคม ค.ศ.1862 ที่เมืองแซงแซร์แมง ออง แลย์ (Saint-Germain-en-Laye) เสียชีวิตเมื่อวันที่ 25 มีนาคม ค.ศ.1918 เดอบุสซีเป็นนักประพันธ์เพลงเอกคนสำคัญชาวฝรั่งเศส ดนตรีของเดอบุสซีเป็นดนตรีกระแสอิมเปรชัน (Impressionism) ซึ่งกระแสศิลปะแบบอิมเปรชันนี้ได้เริ่มขึ้นที่ประเทศฝรั่งเศสในยุคนั้น โดยเริ่มจากศิลปะในแขนงจิตรกรรม จิตรกรคนสำคัญ ได้แก่ โคลด โมเน่ต์ (Claude Monet; ค.ศ.1840-1926) ปิแยร์ โอกุส เรอนัวร์ (Pierre-August Renoir; ค.ศ.1841-1919) และอัลเฟรด ซิสลี (Alfred Sisley; ค.ศ.1839-1899) นอกจากนี้ภาพวาดและบทเพลงจากกระแสศิลปะแบบอิมเปรชันยังได้รับอิทธิพลจากรูปแบบบทกวีแบบซิมโบลิซึม (Symbolism) ที่เริ่มขึ้นในประเทศฝรั่งเศสในยุคเดียวกัน ซึ่งเน้นการแทนสิ่งต่างๆ ด้วยสัญลักษณ์ กวีคนสำคัญ ได้แก่ ชาลส์ โบเดอแลร์ (Charles Baudelaire; ค.ศ.1821-1867) สะเตฟาน มาลาเม (Stéphane Mallarmé; ค.ศ.1842-1898) และพอล แวร์ลาน(Paul Verlaine; ค.ศ.1844-1896)

เดอบุสซีเริ่มเรียนเปียโนตั้งแต่วัยเด็ก เป็นลูกศิษย์ของครูสอนเปียโนที่มีชื่อเสียง คือ มาดามโมเต เดอ เฟลอวิลย์ (Madame Mauté de Fleurville) มาดามเฟลอวิลย์เป็นลูกศิษย์ของเฟรเดริค โชแปง (Frédéric Chopin; ค.ศ.1810-1849) นักเปียโนและนักประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนผู้มีชื่อเสียงคนหนึ่งของโลกชาวโปแลนด์ เมื่อ ค.ศ.1872 เดอบุสซีได้เข้าศึกษาที่สถาบันดนตรีแห่งกรุงปารีส (Paris Conservatory of Music) โดยเรียนวิชาการประพันธ์เพลงกับแอร์เนสต์ กิโร (Ernest Guiraud; ค.ศ.1837-1892) วิชาประวัติศาสตร์ดนตรีและวิชาทฤษฎีดนตรีกับหลุยส์ อัลแบร์ บูรโกลต์ ดูคูเดร (Louis-Albert Bourgault-Ducoudray; ค.ศ.1840-1910) วิชาการเรียบเรียงเสียงประสานกับเอมิล ดูรองด์ (Emile Durand; ค.ศ.1830-1903) เรียนเปียโนกับอองตวน ฟรังซัวส์ มาร์มองแตล (Antoine François Marmontel; ค.ศ.1816-1898) เรียนออร์แกนกับเซซาร์ ฟรางค์ และวิชาการอ่านออกเสียงตัวโน้ต (Solfège) กับอัลแบร์ ลาวิญญัค (Albert Lavignac; ค.ศ.1846-1916)

เดอบุสซีเป็นนักเปียโนที่มีฝีมือดีมาก ในช่วง ค.ศ.1874-1880 ขณะที่กำลังศึกษาอยู่ในสถาบันดนตรีแห่งกรุงปารีส เดอบุสซีได้รับรางวัลจากการแข่งขันเปียโนหลายรายการ ในด้านการประพันธ์เพลงเดอบุสซีได้รับรางวัล Prix de Rome เมื่อ ค.ศ.1884 โดยบทเพลงที่ได้รับรางวัลมีชื่อว่า L'enfant prodigue

3.2 บทเพลงสำหรับเปียโนที่สำคัญของเดอบุสซี

ในช่วง ค.ศ.1888-1915 เดอบุสซีได้ประพันธ์บทเพลงเปียโนไว้เป็นจำนวนมาก บทเพลงที่มีความสำคัญ เช่น Deux Arabesques ประพันธ์เมื่อ ค.ศ.1888 Suite Bergamasques ประพันธ์เมื่อ ค.ศ.1890 และ Estampes ประพันธ์เมื่อ ค.ศ.1903 บทเพลงทั้งสามที่กล่าวมานี้ นับเป็นผลงานการประพันธ์บทเพลงเปียโนในยุคต้น คือ ในช่วง ค.ศ.1888-1904

ระหว่าง ค.ศ.1905-1910 เป็นยุคต่อมาในการประพันธ์บทเพลงเปียโนของเดอบุสซี บทเพลงที่สำคัญ ได้แก่ Image, Book 1 และ Image, Book 2 ประพันธ์ระหว่าง ค.ศ.1905-1907 นับเป็นบทเพลงที่มีคุณค่ามากในวรรณคดีเปียโนและในด้านการประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนในยุคที่กระแสศิลปะแบบอิมเปรชันกำลังได้รับความนิยม ในบทเพลง Image, Book 2 เดอบุสซีได้แรงบันดาลใจจากดนตรีตะวันออก จากการที่ได้ไปชมงานเวิลด์ เอกซ์โปซิชัน (World Exposition) ที่จัดขึ้นครั้งแรก ณ กรุงปารีส ทำให้เดอบุสซีรู้สึกประทับใจในวงดนตรีกาเมลัน (Gamelan) ของชาวอินโดนีเซียมาก

จากนั้นในช่วง ค.ศ.1910-1915 เดอบุสซีได้ประพันธ์บทเพลงเปียโนที่มีคุณค่ายิ่งทั้งในด้านเทคนิคการประพันธ์และในแง่ของการบรรเลง คือ บทเพลงเพรลูด (Prelude) 2 เล่ม เล่มละ 12 บท รวมทั้งหมดมี 24 บทเพลง ซึ่งในแต่ละบทเพลงเดอบุสซีได้กำหนดชื่อไว้ในตอนท้ายของโน้ตเพลง บทเพลงที่มีชื่อเสียง เช่น La fille aux cheveaux de lin, La cathédrale engloutie, Ondine และ Feux d'artifice นอกจากบทเพลงเพรลูดทั้ง 24 บท ยังมีบทฝึกสำหรับเปียโน (Etude) อีก 12 บท ประพันธ์เมื่อ ค.ศ.1915 อุทิศให้กับโชแปง ใช้เป็นบทฝึกสำหรับนักเรียนเปียโนเพื่อพัฒนาเทคนิคเฉพาะในการเล่นเปียโน เช่น การเล่นสเกล การเล่นคอร์ดและการเล่นคู่ 3

3.3 ลักษณะเด่นในบทเพลงเปียโนของเดอบุสซี

ถ้าจะกล่าวถึงลักษณะเด่นในบทเพลงเปียโนของเดอบุสซี สิ่งแรกที่ควรกล่าวถึง คือ เรื่องสีสันเสียงที่มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะตัว สามารถก่อให้เกิดมโนภาพหรือจินตนาการและประทับอารมณ์ผู้ฟัง เปรียบเสมือนกับการผสมสีสันในภาพวาดแบบอิมเปรชันของจิตรกรอิมเปรชันนิสต์ที่วาดภาพโดยเน้นบรรยากาศหรือทิวทัศน์รอบตัวที่ส่งผลต่ออารมณ์ในขณะนั้น ในส่วนของ

บทเพลงมีการใช้เสียงประสานอย่างลงตัวเพื่อสร้างบรรยากาศให้คลุมเครือเหมือนมีหมอกบางๆ ปกคลุมฟังแล้วเหมือนตกอยู่ในภวังค์ แต่ในขณะเดียวกันนั้นก็สามารถได้ยินทำนองที่ลอยมาเป็นห้วงๆ ชัดบ้างไม่ชัดบ้างสลับกันไป นอกจากนี้เดอบุสซียังใช้ศักยภาพของกลไกและเสียงของเปียโนที่ได้รับการพัฒนามากขึ้นในสมัยนั้นอย่างเต็มที่ในการสร้างสีสันเสียงและบรรยากาศ เช่น ใช้เสียงเปียโนในการสร้างบรรยากาศและเสียงของน้ำในบทเพลง Reflets dans l'eau (Reflections on Water) ซึ่งเสียงของเปียโนทำให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการถึงน้ำ ตั้งแต่หยดน้ำหยดเล็กๆ ไหลเอื่อยๆ มารวมกันจนกระทั่งกลายเป็นกระแสน้ำไหลเชี่ยวรุนแรง นอกจากนี้เดอบุสซียังใช้เสียงเปียโนในการเลียนเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ เช่น เสียงกีตาร์ เสียงฟลูท และเสียงระฆัง

สิ่งเหล่านี้เป็นทฤษฎีและกฎเกณฑ์ทางดนตรีเฉพาะของเดอบุสซีที่ได้คิดค้นและทดลองเพื่อให้ได้เสียงตามที่จินตนาการ และถ่ายทอดออกมาโดยมีเปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการสื่อสาร ในฐานะของนักเปียโนผู้บรรเลงควรศึกษาไว้ด้วยทั้งในด้านการประพันธ์และเทคนิคการเล่นเปียโนที่จะกล่าวถึงต่อไป

3.4 สิ่งที่ควรคำนึงถึงในการเล่นบทเพลงเปียโนของเดอบุสซี

3.4.1 รูปแบบการวางนิ้ว

ให้วางนิ้วโค้งแต่พองาม ใช้น้ำหนักจากนิ้วและข้อมือมากกว่าจากแขนและไหล่ตามลีลาการเล่นเปียโนแบบฝรั่งเศสที่เน้นการเล่นที่เร็ว เรียบ วิจิตรและปราณีต ใช้วิธีการสัมผัสคีย์ที่ไม่ลึกมาก ทดลองใช้กลวิธีการสัมผัสคีย์หลายแบบโดยการใช้ส่วนต่างๆ ของนิ้วมือประกอบกับสรีระส่วนอื่น เช่น ข้อมือ และแขน ในการสร้างเสียงที่ต้องการ แต่ละเสียงที่ออกมานั้นจะต้องนวลเนียนเหมือนไข่มุก

3.4.2 การเลือกใช้นิ้ว

จากการศึกษาและฝึกฝนการเล่นบทเพลงเปียโนของเดอบุสซี พบว่าบางประโยคสามารถเลือกใช้นิ้วได้หลายรูปแบบ ดังที่เดอบุสซีเขียนไว้ในบทนำของบทฝึกสำหรับเปียโนว่าไม่ได้กำหนดเลขนิ้วให้โดยเฉพาะเจาะจง เพราะต้องการให้ผู้เล่นคิดหาแนวทางในการเลือกใช้นิ้วของตนเองได้อย่างเหมาะสมและเข้ากับตัวผู้เล่นเองให้มากที่สุด ทั้งนี้ การเลือกใช้นิ้วต้องพิจารณาจากความเหมาะสมของประโยคเพลง น้ำเสียงที่ได้ และความสบายของสรีระที่ใช้ในขณะเล่น

3.4.3 การเหยียบเพเดิล

การเหยียบเพเดิลกังวานในแต่ละช่วงของบทเพลงเปียโนของเดอบุสซีต้องใช้ความใส่ใจและมีความละเอียดเป็นอย่างมาก ต้องศึกษาเสียงประสานเป็นอย่างดีว่าควรจะเหยียบเพเดิลสั้นหรือยาวเพียงใด บางทีอาจเหยียบเพเดิลเพียงแค่เล็กน้อยโดยการเหยียบตื้นๆ

เหยียบแล้วเปลี่ยนเพเดิลแบบถี่ๆ (Fluttering Pedal) ในช่วงที่ไม่ต้องการให้เสียงก้องเกินไป หรือเหยียบเพเดิลยาวเพื่อผสมผสานเสียงเข้าด้วยกันคล้ายการผสมกันของเฉดสีในภาพวาดแบบอิมเปรชัน

การเหยียบเพเดิลซ้ายเป็นสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งที่ต้องคำนึงถึงและทดลองกับเปียโนหลังแต่ละหลังที่จะใช้ในการแสดงเพื่อให้ได้เสียงที่เหมาะสมที่สุด ในแกรนด์เปียโนสมัยใหม่ที่มีเพเดิลกลาง (Sustaining Pedal) ผู้เล่นสามารถเหยียบได้ในกรณีที่จำเป็นเพื่อรักษาเสียงและสร้างสีสันเสียงให้กับบทเพลง และควรทดลองกับเพเดิลของเปียโนหลายหลังเพราะการปรับกลไกของเพเดิลของเปียโนแต่ละหลังอาจมีข้อแตกต่างไปกันบ้าง เพื่อให้ได้ผลที่ดีที่สุดในการแสดง

การปรับกลไกของเพเดิลให้ตรงกับรสนิยมของผู้เล่นสามารถทำได้โดยปรึกษากับช่างเทคนิคเปียโน จากรสนิยมส่วนตัวของผู้แสดงนิยมเพเดิลที่หนักและต้องใช้แรงเหยียบมากทำให้สามารถควบคุมเพเดิลได้ดีกว่าเพเดิลที่มีสัมผัสเบา ขณะฝึกซ้อมควรหาพรมที่หนาพอสมควรมาสอดไว้ใต้เพเดิลจะทำให้รู้สึกถึงความตื้นลึกของเพเดิลเหมือนกับการสวมรองเท้าเล่นในการแสดง

3.4.4 การเล่นเสียงดังเบา

วิธีการเล่นเสียงดังเบาในบทเพลงเปียโนของเดอบุสซีนั้นแตกต่างจากบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงคนอื่นเป็นอย่างมาก ยกตัวอย่างเช่น เมื่อต้องการสร้างเสียงดังในบทเพลงของเบโทเฟนจะใช้น้ำหนักจากนิ้วและข้อมือมากกว่า จะได้เสียงเต็มที่มีความคมชัด แต่ในบทเพลงเปียโนของเดอบุสซีควรใช้น้ำหนักจากแขนและลำตัวมากกว่า หรือในบางครั้งอาจเหยียบเพเดิลซ้ายเพียงเล็กน้อยแล้วเล่นเสียงดังมากก็จะได้เสียงดังที่มีลักษณะพิเศษ คือ น้ำเสียงที่ดังกังวานแต่มีความนุ่มมากกว่า

การเล่นเสียงเบาต้องให้ความสำคัญกับแต่ละกลวิธีการสัมผัสคีย์ ยกตัวอย่างเช่น การสัมผัสคีย์แบบตื้นๆ จะทำให้ได้น้ำเสียงที่ไม่เต็ม การสัมผัสคีย์แบบตื้นพร้อมทั้งเหยียบเพเดิลกังวานไปด้วยจะทำให้ได้น้ำเสียงเบาแต่กังวาน มีหางเสียงที่ไพเราะ เกิดการผสมเสียงกันของโน้ตมากกว่าหนึ่งตัวทำให้ได้ยินเสียงที่มีลักษณะพิเศษ การเล่นเสียงเบาโดยการเหยียบเพเดิลซ้ายช่วยทำให้สามารถควบคุมนิ้วมือได้ง่ายขึ้นในประโยคเพลงที่ต้องอาศัยความรวดเร็วว่องไวของนิ้วมือ การเล่นเสียงเบาในบทเพลงเปียโนของเดอบุสซีควรจรดปลายนิ้วให้ชิดคีย์มากที่สุด สัมผัสคีย์อย่างละเมียดละไมดุจดังว่านิ้วมือเป็นส่วนหนึ่งของกลไกเปียโน

การเรียนรู้นิ้วสัมผัสของเปียโนแต่ละหลังเป็นสิ่งสำคัญมากอีกประการหนึ่งที่ทำให้ผู้เล่นเข้าใจกลไกของเปียโนแต่ละหลังว่ามีนิ้วสัมผัสที่ตื้น ลึก และตอบสนองต่อนิ้วได้ไวเพียงใด

ต้องกะเตรียมนิ้วหรือใช้น้ำหนักเท่าใดในการที่จะเล่นเสียงออกมาตามที่จินตนาการ ในความเห็นของผู้แสดงในเรื่องของน้ำหนักของนิ้วสัมผัสของคีย์เปียโนที่จะใช้เล่นบทเพลงเปียโนของเดอบุสซีควรมีน้ำหนักค่อนข้างมากและมีระยะห่างระหว่างหัวฆ้อน (Hammer) กับสายเปียโนมากพอสมควร เมื่อมีระยะห่างมากทำให้หัวฆ้อนตีสายช้าลงต้องใช้นิ้วกดคีย์ลึกขึ้นน้ำเสียงที่ได้จะไม่แหลมจนเกินไปและมีช่องอากาศระหว่างตัวโน้ตมากกว่า

3.4.5 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงและสังคีตลักษณ์

บทเพลงเปียโนของเดอบุสซี มีเทคนิคการประพันธ์ เช่น การดำเนินคอร์ด การใช้เสียงประสานที่แตกต่างจากบทเพลงเปียโนในยุคก่อนและสังคีตลักษณ์ที่ไม่ค่อยจะเคร่งครัดนัก การศึกษาสิ่งเหล่านี้ควบคู่ไปด้วยกับการฝึกซ้อมบทเพลงจะเป็นประโยชน์ในการฝึกซ้อมและจดจำเพลงเพื่อการแสดงต่อไป

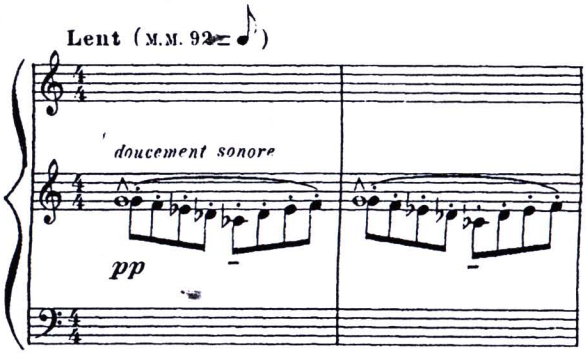
3.5 การตีความ การวิเคราะห์และฝึกซ้อมบทเพลง Image, Book 2

บทเพลง Image มีทั้งหมด 2 เล่มด้วยกัน ในแต่ละเล่มมี 3 บทเพลง ที่ได้เลือกมาแสดง คือ เล่มที่ 2 เดอบุสซีประพันธ์บทเพลงนี้เมื่อ ค.ศ.1907 ประกอบด้วย 3 ท่อน มีชื่อเป็นภาษาฝรั่งเศส ได้แก่

3.5.1 Cloches à travers les feuilles

บทเพลงนี้เลียนเสียงของกระดิ่งที่ดังแว่วกังวานผสานไปกับเสียงใบไม้ที่ถูกลมพัด ใช้บันไดเสียงเต็ม (Whole Tone Scale) ในการนำเสนอบทเพลงในช่วงแรก (ตัวอย่างที่ 15) การสอดประสานของแนวเสียงต่างๆ ในบทเพลงนี้ ได้รับอิทธิพลอย่างมากจากดนตรีตะวันออก ซึ่งเดอบุสซีได้นำมาประยุกต์ให้เข้ากับเทคนิคการสอดประสานทำนอง (Counterpoint) แบบดนตรีตะวันตก เมื่อฟังแล้วให้ความรู้สึกเหมือนดนตรีที่บรรเลงด้วยวงกาเมลัน

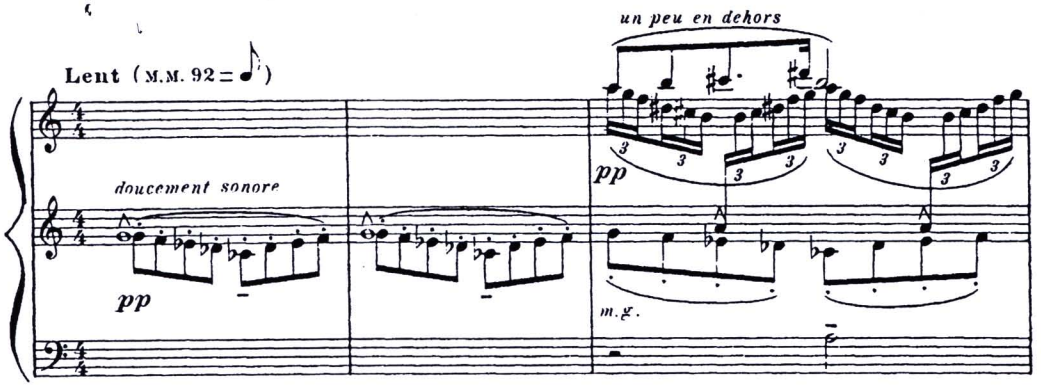
ตัวอย่างที่ 15 เดอบุสซี. Image, Book 2, ท่อน 1 Cloches à travers les feuilles ห้องที่ 1-2



3.5.1.1 บทวิเคราะห์และคำแนะนำในการเล่นบทเพลง Cloches à travers les feuilles

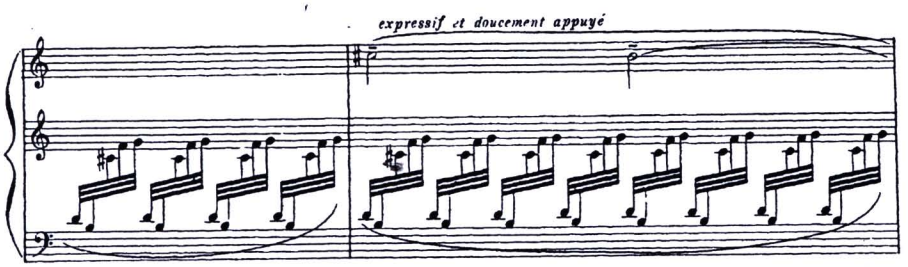
ห้องที่ 1-12 กำหนดให้เป็นตอน A มีจังหวะช้า แบ่งแนวทำนองได้เป็น 3 แนว ประสานกัน ใน 4 ห้องแรกสามารถใช้เพเดิลยาวเพื่อสร้างสีสันเสียงที่พิเศษได้ มือขวาต้องเล่นทั้งแนวทำนองที่อยู่บนสุดและทำนองสอดประสานไปพร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 16) ดังนั้น ควรฝึกซ้อมนิ้วมือขวาให้เป็นอิสระจากกันโดยการเล่นแนวบนสุดให้ต่อเนื่องกัน (Legato) และเล่นแนวล่างแบบเสียงขาด และเน้นที่โน้ตตัวบนซึ่งเป็นทำนองหลักโดยให้จินตนาการเสียงของกระดิ่งที่ดังแว่วมาตามสายลม

ตัวอย่างที่ 15 เดอบุสซี. Image, Book 2, ท่อน 1 Cloches à travers les feuilles ห้องที่ 1-3



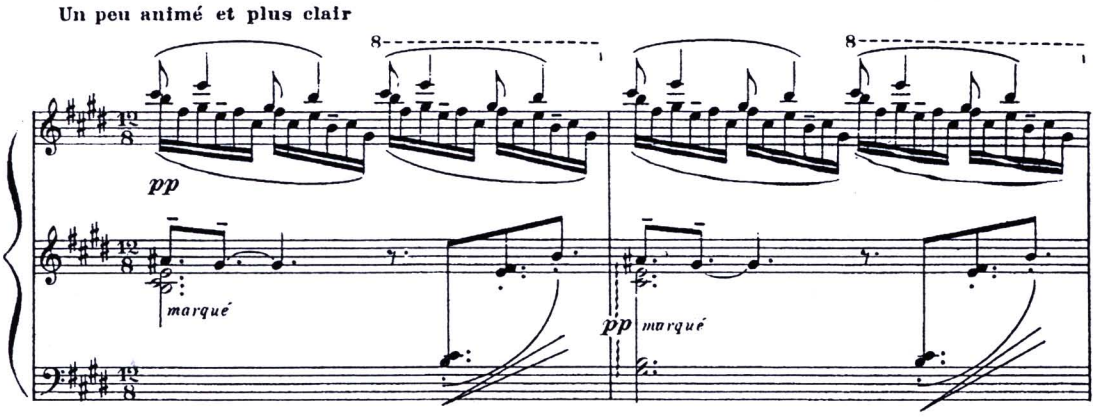
ห้องที่ 13-22 กำหนดให้เป็นตอน B ลักษณะเด่นในช่วงนี้ คือ เสียงประสานที่ต้องเล่นเบามากโดยที่มีแนวทำนองที่เหมือนเสียงกระดิ่งอยู่แนวบนสุด (ตัวอย่างที่ 16) การเล่นโน้ตเขบ็ตสามชั้นในช่วงนี้ให้ขยับนิ้วน้อยที่สุดใช้การถ่ายเทน้ำหนักของข้อมือเป็นส่วนใหญ่ และเหยียบเพเดิลซ้ายเพียงเล็กน้อย น้ำเสียงที่ได้จะเหมือนมีหมอกบางๆ ปกคลุมอยู่ นิ้วก้อยของมือขวาที่ใช้เล่นแนวทำนองให้เล่นจากบนผิวของคีย์เปียโนโดยกดคีย์อย่างละเมียดละไมด้วยน้ำหนักพอประมาณและอยู่กับคีย์ให้นานที่สุดก่อนที่จะเล่นโน้ตตัวต่อไป จะทำให้แนวทำนองต่อเนื่องกันเป็นประโยคเพลงที่มีเส้นโค้งสวยงาม

ตัวอย่างที่ 16 เดอบุสซี. Image, Book 2, ท่อน 1 Cloches à travers les feuilles ห้องที่ 13-14



ห้องที่ 24-39 กำหนดให้เป็นตอน C บทเพลงเริ่มสดใสมากขึ้น มีจังหวะที่กระชั้นขึ้น มีกลุ่มของทำนองที่เล่นด้วยมือซ้าย โดยที่มือขวาเล่นแนวประกอบในแนวเสียงสูงของเปียโนเลียนแบบเสียงสั่นสะเทือนของกระดิ่ง จากนั้นความรู้สึกของบทเพลงค่อยๆ ผ่อนลงในห้องที่ 38-39 ก่อนที่จะเข้าสู่ตอนสุดท้าย (ตัวอย่างที่ 17) การเล่นในช่วงนี้ต้องให้ความสำคัญกับแนวทำนองในมือซ้ายทำนองส่วนใหญ่ตกอยู่ที่นิ้วโป้ง ซึ่งเป็นนิ้วที่มีน้ำหนักมากที่สุด ควรฝึกซ้อมให้นิ้วโป้งมีความยืดหยุ่นและผ่อนคลายอยู่ตลอดเวลา จะทำให้เสียงมีความนุ่มนวลไม่กระด้างและได้ยินเด่นชัดมากกว่าแนวอื่น ส่วนตำแหน่งของข้อมือขวาควรอยู่ค่อนข้างสูงกว่าคีย์เล็กน้อยขยับนิ้วเพียงเล็กน้อยในการเล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้นให้เน้นเพียงแค่โน้ตตัวบนสุด ถ้าปฏิบัติดังนี้ น้ำเสียงที่ได้จะมีประกาย ทำให้บทเพลงมีความสว่างสดใสขึ้น

ตัวอย่างที่ 17 เดอบุสซี. Image, Book 2, ท่อน 1 Cloches à travers les feuilles ห้องที่ 26-27



ห้องที่ 40-49 กำหนดให้เป็น ช่วงสรุปของบทเพลงนี้ ในห้องที่ 40 ทำนองในตอน A กลับมาให้ได้ยินอีกครั้งหนึ่ง แต่เปลี่ยนแนวประสาน บทเพลงเริ่มช้าลงในห้องที่ 43 จนกระทั่งจบบทเพลง ในห้องที่ 47 และ 48 มีการใช้เสียงประสานคู่ 5 ขนานกัน

สิ่งที่สำคัญในการเล่นบทเพลงนี้ คือ ผู้เล่นต้องเข้าใจทิศทางของแต่ละแนวเสียงที่กำลังประสานกันไป จากการฝึกฝนเห็นว่ามีแนวทำนองที่เด่นชัดและการสอดประสานทำนอง สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การสร้างเสียงดังเบา ซึ่งมีระดับเสียงตั้งแต่เบามากจนถึงดัง ผู้เล่นต้องวางแผนให้ดีในการควบคุมเสียง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเปียโนที่เลือกใช้และห้องที่แสดง

3.5.2 Et la lune descend sur le temple qui fût

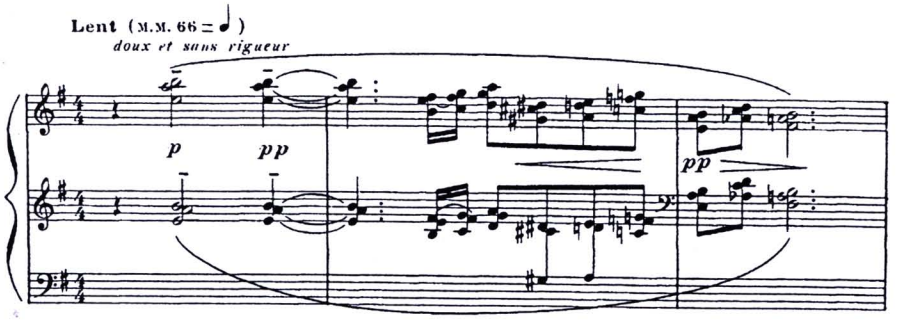
บทเพลงนี้บรรยายภาพดวงจันทร์อันเป็นสัญลักษณ์แห่งความนุ่มนวลอ่อนโยนแสงสว่างในยามรุ่งสางและวาดภาพให้เห็นแสงของดวงจันทร์ที่ส่องลงมากระทบหลังคาวัด เดอบุสซีใช้การเล่นคอร์ดขนานเป็นส่วนใหญ่ในการสร้างสีสันเสียงในบทเพลง บทเพลงนี้เป็น

อีกบทเพลงหนึ่งของเดอบุสซีที่บรรยายถึงพระจันทร์ นอกเหนือจากบทเพลง Claire de lune ซึ่งเป็นท่อนหนึ่งจากบทเพลงสำหรับเปียโนชุด Suite Bergamsque จะต่างกันก็ตรงที่บทเพลงนี้บรรยายถึงภาพดวงจันทร์ที่กำลังลับขอบฟ้าในยามเช้า แต่บทเพลง Claire de lune บรรยายถึงความงดงามของดวงจันทร์ในยามค่ำคืน

3.5.2.1 บทวิเคราะห์และคำแนะนำในการเล่นบทเพลง Et la lune descend sur le temple qui fût

ห้องที่ 1-19 กำหนดให้เป็นตอน A (ตัวอย่างที่ 18) มีการดำเนินของบทเพลงที่ช้ามาก สามารถแบ่งตามลักษณะกลุ่มของทำนองได้เป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มทำนอง A ในห้องที่ 1-4 เป็นการเล่นคอร์ดขนานต่อเนื่องกันไปแต่ยังมีพื้นผิวดนตรีที่ไม่หนามากนัก

ตัวอย่างที่ 18 เดอบุสซี. Image, Book 2, ท่อน 2 Et la lune descend sur le temple qui fût ห้องที่ 1-3



จากนั้นกลุ่มทำนอง B ในห้องที่ 7-12 (ตัวอย่างที่ 19) พื้นผิวดนตรีเพิ่มความหนาแน่นมากขึ้น โดยการเพิ่มตัวโน้ตในคอร์ด กลุ่มทำนอง C ในห้องที่ 12-15 เป็นลักษณะของการสอดประสานแนวทำนองสองแนว โดยที่แนวล่างเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นและแนวบนเป็นโน้ตสามพยางค์

ตัวอย่างที่ 19 เดอบุสซี. Image, Book 2, ท่อน 2 Et la lune descend sur le temple qui fût ห้องที่ 7-9

กลุ่มทำนอง D ในห้องที่ 16-19 ได้เปลี่ยนกลับมาเป็นการเล่นคอร์ดขนานกันไปอีกครั้งหนึ่ง กำหนดให้เป็นช่วงเชื่อมเข้าสู่ตอน B ของบทเพลง ในตอน B เป็นการนำวัตถุดิบจากตอน A มาใช้ มีการพัฒนาเล็กน้อย มีการย้ายศูนย์กลางเสียงและมีการใช้โน้ตสามพยางค์ ทำให้บทเพลงมีความกระชั้นขึ้น มีทำนองใหม่เกิดขึ้นในห้องที่ 32-34 กำหนดให้เป็นช่วงเชื่อมเพื่อกลับเข้าสู่แนวทำนอง D แต่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงให้แตกต่างไปจากตอนแรก มีทำนองใหม่เกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 41-42 จากนั้นกลุ่มทำนอง A กลับมาอีกครั้งในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 46 กำหนดให้ช่วงนี้เป็นช่วงสรุปของบทเพลง พื้นผิวดนตรีของช่วงนี้ค่อยๆ บางลงจนเหลือแนวเสียงเพียงแนวเดียว จบลงด้วยจังหวะที่ช้าลงและระดับเสียงที่ค่อยๆ เบาลงจนถึงเบามากที่สุด

สิ่งสำคัญที่สุดในการเล่นบทเพลงนี้ คือ การเล่นคอร์ด การเล่นคอร์ดในบทเพลงนี้ควรใช้นิ้วมือที่ค่อนข้างแบน ใช้น้ำหนักจากแขนมากกว่าน้ำหนักจากข้อมือและนิ้วมือ เพื่อให้ได้น้ำเสียงที่เต็มแต่ไม่ชัดเกินไปนัก มีความสมดุลของโน้ตทั้งหมดในคอร์ด ไม่ควรให้เสียงของโน้ตตัวบนสุดแหลมมากเกินไป ต้องเหยียบเพเดิลเชื่อมแต่ละคอร์ดเข้าด้วยกัน และควรเหยียบเพเดิลซ้ายเพียงเล็กน้อยเพื่อสร้างเสียงหม่นให้กับทั้งบทเพลง

3.5.3 Poissons d'or

คำว่า Poissons d'or เป็นภาษาฝรั่งเศส แปลว่า ปลาทอง บทเพลงนี้เดอบุสซีได้แรงบันดาลใจจากภาพพิมพ์จีนรูปปลาทอง ในภาพพิมพ์จีนภาพนี้แสดงให้เห็นภาพปลาทองสองตัวกำลังว่ายอยู่ในบ่อน้ำ มีต้นหลิวที่โน้มกิ่งลงมายังพื้นน้ำอยู่อีกมุมหนึ่งของภาพ (ตัวอย่างที่ 20) บทเพลงนี้ไม่ได้ต้องการบรรยายถึงรูปร่างลักษณะของปลาทอง แต่เป็นการบรรยายให้เห็นภาพการเคลื่อนไหวในน้ำอย่างคล่องแคล่วว่องไวของปลาทองแล้วเปลี่ยนทิศทางการว่ายน้ำอย่างรวดเร็วโดยการสะบัดครีบหรือหางที่มีลีลาสวยงามน่าดูชม ตลอดจนแสงแดดที่ส่องกระทบกับผิวปลาทองก่อให้เกิดแสงสะท้อนอันงดงาม ทั้งหมดนี้เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้เล่นจะต้องตีความและถ่ายทอดออกมาในการแสดงบทเพลงนี้

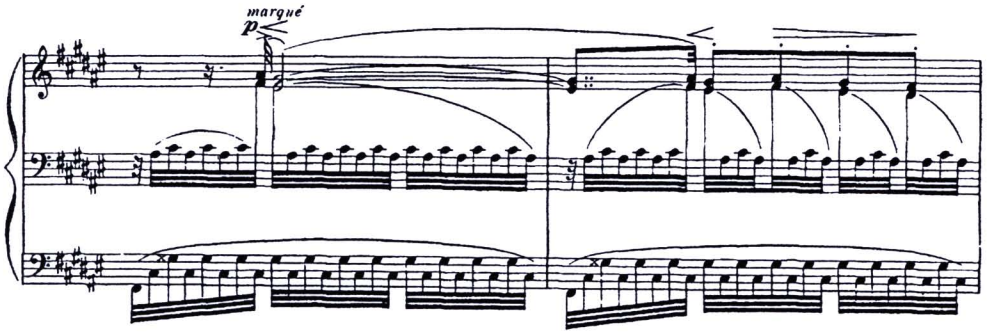
<u>ตัวอย่างที่ 20</u> ภาพพิมพ์จีนรูปปลาทองของเดอบุสซี

(http://2.bp.blogspot.com/_zp6YgZPHXOI/SKsMsjD2Z1I/AAAAAAAAEDQ/LMkzdg2wMJY/s400/PoissonsD%27Or%2B19thCenturyJapaneseLaquer%2BMuseeClaudeDebussy%2BSaint-Germain-En-Laye.jpg)

3.5.3.1 บทวิเคราะห์และคำแนะนำในการเล่นบทเพลง Poissons d'or

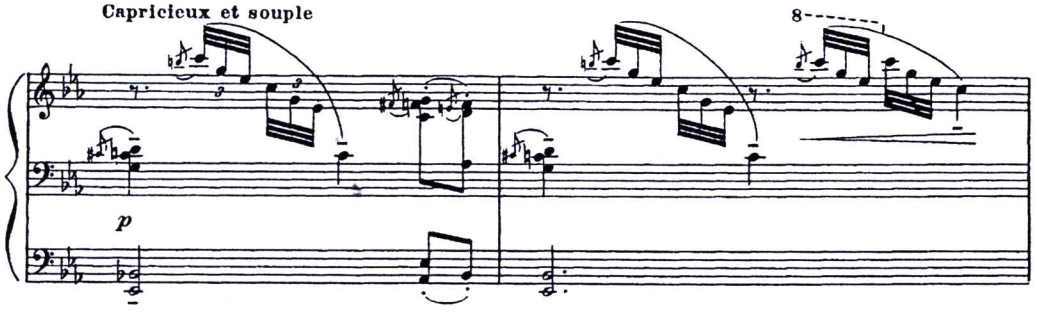
ห้องที่ 1-7 กำหนดให้เป็นตอน A (ตัวอย่างที่ 21) นำเสนอทำนองหลักที่ 1 ทำนองหลักที่ 1 มีแนวประสานเป็นการเล่นแบบรัวโน้ต (Tremolo) ให้บรรยากาศของปลาทองที่สะบัดครีบและหางอยู่ในน้ำ สามารถใช้เพเดิลยาวตั้งแต่ห้องที่ 1-4 ได้ และควรใช้เพเดิลซ้ายเพียงเล็กน้อยเพื่อสร้างเสียงที่คลุมเครือเหมือนอยู่ในน้ำ เทคนิคที่ยากในช่วงนี้ คือ การเล่นรัวโน้ต การเล่นรัวโน้ตในช่วงนี้ให้ใช้ข้อมือช่วยโดยการสั่นมือเพียงเล็กน้อยประกอบกับการหมุนข้อมือจะทำให้ได้น้ำเสียงที่นุ่มนวลกว่าการที่พยายามใช้นิ้วเล่นเพียงอย่างเดียว ส่วนทำนองหลักให้เล่นด้วยวิธีการดึงนิ้วออกจากคีย์ด้วยความรวดเร็วจะทำให้ได้น้ำเสียงที่คมชัด

ตัวอย่างที่ 21 เดอบุสซี. Image, Book 2, ท่อน 3 Poisson d'or ห้องที่ 3-4



ห้องที่ 8-9 เป็นช่วงเชื่อม ห้องที่ 10-17 กำหนดให้เป็นตอน B นำเสนอทำนองหลักที่ 2 ในห้องที่ 14 และ 15 ถ้าเปียโนหลังใดมีเพเดิลกลางสามารถเหยียบเพื่อเก็บเสียงโน้ตซีชาร์ปในแนวเบสได้ ห้องที่ 18-21 กำหนดให้เป็นช่วงเชื่อม โดยที่นำส่วนของทำนองหลักที่ 1 มาใช้ ห้องที่ 22-29 เป็นการกลับมาของทำนองหลักที่ 1 ห้องที่ 30-45 กำหนดให้เป็นตอน C โดยที่มีส่วนของทำนองหลักที่ 1 ขั้นเพียงเล็กน้อย ในช่วงนี้ทำนองมีความสนุกสนานและยืดหยุ่นมากขึ้น การเล่นอาร์เปโจ (Arpeggio) ให้เล่นด้วยความรวดเร็วและไหลลื่นโดยใช้กลวิธีการสัมผัสคีย์เพียงตื้นๆ เล่นด้วยการหมุนข้อมือและตวัดขึ้นอย่างรวดเร็วเมื่อจบประโยค ให้จินตนาการถึงภาพการว่ายน้ำสะบัดครีบเปลี่ยนทิศทางอย่างกะทันหันของปลาทอง (ตัวอย่างที่ 22)

ตัวอย่างที่ 22 เดอบุสซี. Image, Book 2, ท่อน 3 Poisson d'or ห้องที่ 30-31



ห้องที่ 46-55 เป็นการซ้ำกันของทำนองเดิมสามครั้ง แต่เล่นกับรูปแบบของจังหวะให้กระชั้นขึ้นห้องที่ 55-56 เป็นช่วงเชื่อมเข้าสู่ตอน D ห้องที่ 57-59 เป็นการสร้างลักษณะของจังหวะรูปแบบใหม่ เพื่อเตรียมเข้าสู่ทำนองในแนวเบสในห้องที่ 64 ห้องที่ 80-93 ตอน A กลับมาอีกครั้งหนึ่งในรูปแบบที่ต่างไปจากเดิมแต่ด้วยลักษณะของจังหวะและเสียงประสาน เมื่อวิเคราะห์แล้วสามารถกำหนดให้เป็นตอน A ได้ ห้องที่ 94-105 กำหนดให้เป็นช่วงสรุป (Coda) เป็นการเล่น

แบบคาเดนซา (Cadenza) ที่เน้นการเล่นด้วยความรวดเร็วว่องไว อวดฝีไม้ลายมือของผู้แสดง คล้ายในบทเพลงเปียโนของฟรานซ์ ลิซท์ (Franz Liszt; ค.ศ.1811-1886)

ลักษณะเด่นที่เห็นได้ชัดอีกอย่างหนึ่งจากบทเพลงชุดนี้ คือ วิธีการบันทึกโน้ต เดอบุสซีใช้การบันทึกโน้ตลงในบรรทัดห้าเส้นที่แบ่งออกเป็น 3 บรรทัด โดยที่ 2 บรรทัดบนเป็นกุญแจโซและบรรทัดล่างเป็นกุญแจฟา ซึ่งแตกต่างจากบทเพลงสำหรับเปียโนโดยทั่วไปซึ่งมีเพียง 2 บรรทัด คือ บรรทัดบนเป็นกุญแจโซและบรรทัดล่างเป็นกุญแจฟา การบันทึกโน้ตแบบ 3 บรรทัดทำให้ง่ายต่อการอ่านโน้ตและเห็นลำดับชั้นของเสียงและการดำเนินของแต่ละแนวเสียงที่เป็นอิสระดังที่เดอบุสซีต้องการอย่างชัดเจน

3.6 เปรียบเทียบการแสดงกับศิลปินอ้างอิง

ผู้แสดงได้เลือกอาร์ตูโร มิเคลอันเจลี (Arturo Michelangeli; ค.ศ.1920-1995) นักเปียโนผู้มีชื่อเสียงชาวอิตาลี ซึ่งได้รับอิทธิพลอย่างมากจากการเล่นเปียโนแบบสำนักฝรั่งเศสมาเป็นต้นแบบ เนื่องจากผู้แสดงชื่นชอบการเล่นของมิเคลอันเจลีที่เน้นเสียงที่เรียบ สะอาดใส สมบูรณ์แบบ ขึ้นชื่อในเรื่องของการสร้างสีสันเสียงและการแยกแยะแต่ละแนวเสียงของเนื้อดนตรีได้อย่างชัดเจน เลือกใช้จังหวะในการแสดงที่ไม่เร็วเกินไปนัก มิเคลอันเจลีมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในการเล่นบทเพลงเปียโนของเดอบุสซี และได้บันทึกเสียงไว้เป็นจำนวนมาก

ผู้แสดงได้ฟังการเล่นของมิเคลอันเจลีทั้งจากแผ่นเสียงที่บันทึกใน ค.ศ.1971 และได้ดูเทปบันทึกการแสดงที่ได้แสดงไว้เมื่อ ค.ศ.1962 เมื่อได้ดูและรับฟังการเล่นของมิเคลอันเจลีแล้วได้พยายามเป็นอย่างมากที่จะสร้างเสียงเปียโนที่ใสสะอาด ไพเราะงดงามวิจิตรเหมือนไข่มุกที่ร้อยเรียงกันเป็นเส้นและพยายามสร้างระดับชั้นของเสียงให้แตกต่างกัน พยายามให้ผู้ฟังได้ยินแนวทำนองสอดประสานที่ซ่อนอยู่ภายในให้มากที่สุด

4. Humoreske, Op.20 ประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์

4.1 ประวัติโดยสังเขปของโรเบิร์ต ชูมันน์

โรเบิร์ต ชูมันน์เป็นนักประพันธ์เพลงเอกในยุคโรแมนติกชาวเยอรมัน เกิดเมื่อวันที่ 8 มิถุนายน ค.ศ.1810 และเสียชีวิตเมื่อวันที่ 29 กรกฎาคม ค.ศ.1856 ในตอนแรกชูมันน์ศึกษาทางด้านกฎหมายแต่ด้วยใจรักทางดนตรี ชูมันน์หันเหเส้นทางชีวิตของตนเองมาศึกษาดนตรีอย่างจริงจังโดยมีความหวังที่จะเป็นนักเปียโนมืออาชีพ ชูมันน์เป็นลูกศิษย์ของฟรีดริช วีค (Friedrich

Wieck; ค.ศ.1785-1873) แต่ชีวิตของชูมันน์กลับไม่เป็นไปตามที่คาดหวังเพราะว่าได้รับอุบัติเหตุที่มือจากเครื่องมือที่ประดิษฐ์ขึ้นเอง โดยที่เชื่อว่าเครื่องมือชิ้นนี้จะช่วยทำให้นิ้วมือมีความแข็งแรง ทำให้ไม่สามารถเล่นเปียโนต่อไปได้ จึงหันมาทุ่มเทให้กับการประพันธ์เพลง ชูมันน์ประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยวเป็นส่วนมากจนกระทั่ง ค.ศ.1840 ชูมันน์จึงเริ่มประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนและวงดุริงยางค์ บทเพลงร้องศิลป์ (Lied) ซิมโฟนี อุปรากร และบทเพลงเชมเบอร์ นอกเหนือจากผลงานทางด้านการประพันธ์เพลงแล้วชูมันน์ยังเป็นนักวิจารณ์ดนตรี โดยเขียนบทความลงในนิตยสารเกี่ยวกับดนตรีที่มีชื่อว่า Neue Zeitchrift für Musik (New Journal for Music) ที่ชูมันน์เป็นผู้ร่วมก่อตั้งขึ้นด้วย

4.2 บทเพลงเปียโนที่สำคัญของโรเบิร์ต ชูมันน์

ผลงานการประพันธ์เพลงในช่วงแรกของชูมันน์ ส่วนใหญ่เป็นบทเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยวแทบทั้งสิ้น จนกระทั่งราว ค.ศ.1840 ชูมันน์จึงเริ่มประพันธ์บทเพลงประเภทอื่น

ชูมันน์ได้แรงบันดาลใจเป็นอย่างมากจากงานเขียนของนักประพันธ์หรือกวีที่เขาชื่นชอบ ชูมันน์ประพันธ์บทเพลง Papillons, Op.2 โดยได้แรงบันดาลใจจากบทกวีของฌอง ปอล ที่มีชื่อว่า Die Flegeljahre และบทเพลง Kreisleriana, Op.16 ที่ได้แรงบันดาลใจจากบทประพันธ์ของ อี ที เอ ฮอฟมันน์ (E.T.A. Hoffmann; ค.ศ.1776-1822)

4.3 การตีความ การวิเคราะห์และฝึกซ้อมบทเพลง Humoreske, Op.20

บทเพลง Humoreske, Op.20 ของชูมันน์บทนี้เป็นบทเพลงเปียโนที่ได้รับความนิยมน้อยกว่าเมื่อเทียบกับบทเพลงอื่น เช่น Carnaval, Op.9, Novelletten, Op.21 และ Sonata in G minor, Op.22 บทเพลง Humoreske, Op.20 ของชูมันน์ไม่ได้มีเนื้อหาที่เบาหรือตลกขบขับเหมือนอย่างบทเพลง Humoreske ของแอนโทนิน ดโวชาค (Antonin Dvorák) แต่กลับเป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาเข้มข้นยากในการตีความและวิธีการเล่น

บทเพลงนี้สามารถแบ่งออกเป็น 4 ส่วนตามเนื้อหาและอารมณ์ของบทเพลงที่แตกต่างกันได้ดังนี้

4.3.1 Einfach

เริ่มด้วยทำนองที่อ่อนหวานไพเราะในบันไดเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 23) มีจังหวะช้า ในท่อนนี้ชูมันน์ให้ความสำคัญกับแนวเสียงบนและแนวเสียงเบสที่ดำเนินไปด้วยกัน โดยที่มีแนวประสานอยู่ในแนวกลาง การฝึกซ้อมในช่วงนี้ควรฝึกซ้อมแบบแยกแนวเสียง โดยซ้อมแนวเสียงบนและแนวเสียงเบสไปด้วยกันเพื่อที่จะได้ยินการดำเนินของทำนองหลักในแนวบนที่

ประสานด้วยแนวเบส การฝึกซ้อมเช่นนี้จะทำให้สามารถจำจดการเคลื่อนที่ของทิศทางของแนวทำนองและแนวเบสเป็นประโยชน์แก่การจดจำบทเพลงเพื่อการแสดง หลังจากนั้นบทเพลงได้เปลี่ยนอารมณ์อย่างรวดเร็วเป็นทำนองที่สนุกสดใส (ตัวอย่างที่ 24) มีจังหวะที่เร็วมาก การฝึกซ้อมในช่วงนี้ควรเริ่มซ้อมช้าก่อนและใช้เครื่องจับจังหวะ (Metronome) เป็นตัวช่วยเพิ่มความเร็วขึ้น ทำนองหลักที่เล่นในแนวมือขวาส่วนใหญ่ตกอยู่ที่นิ้วนางและนิ้วก้อยซึ่งเป็นนิ้วที่อ่อนแอทำให้มีปัญหาในการเล่นให้ได้ยินเสียงเด่นชัด ดังนั้น ให้ซ้อมด้วยวิธีการเล่นเสียงขาดโดยใช้วิธีการเล่นแบบดึงนิ้ว (Pulling Finger) คือ เล่นเสียงขาดโดยการดึงนิ้วเข้าหาตัวเองอย่างรวดเร็วและออกแรงมาก ส่วนในมือซ้ายให้เล่นโน้ตเบสให้ชัดเจนเพื่อให้ได้ยินการดำเนินของแนวเบสจะทำให้สามารถสร้างประโยคเพลงได้ดีขึ้น ในช่วงเร็วนี้สามารถแบ่งย่อยได้เป็น 2 ส่วน จากนั้น ทำนองในตอนแรกได้หวนกลับมาอีกครั้งหนึ่ง เป็นการสรุปท่อนนี้

ตัวอย่างที่ 23 ชูมันน์. Humoreske, Op.20, Einfach ห้องที่ 1-5

ตัวอย่างที่ 24 ชูมันน์. Humoreske, Op.20, Sehr rasch und leicht ห้องที่ 1-4

4.3.2 Hastig

ใช้การบันทึกโน้ตแบบ 3 บรรทัด (ตัวอย่างที่ 25) มีแนวเสียงกลางที่บันทึกไว้ด้วยโน้ตตัวเล็กที่ไม่ต้องเล่นเสียงออกมาแต่ต้องรู้สึกขณะเล่นว่ามีแนวเสียงนั้นอยู่ มีการเล่นกับรูปแบบจังหวะและความเร็ว ท่อนนี้เริ่มต้นไม่เร็วมากนักแต่ค่อยๆ เพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อยๆ มีการใช้ลักษณะจังหวะแบบเพลงมาร์ช (March) เพื่อเพิ่มความหนักแน่นให้กับบทเพลง ลักษณะเด่นอีก

ประการ คือ มีการใช้จังหวะขัดเป็นรูปแบบจังหวะที่สำคัญในท่อนนี้ด้วย ท่อนที่ 2 จบด้วยช่วงหางเพลงสั้นๆ ที่ช้ามากในบันไดเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์เพื่อเตรียมเข้าสู่ส่วนที่ 3

ตัวอย่างที่ 25 ชูมันน์. Humoreske, Op.20, Hastig ห้องที่ 1-4

4.3.3 Einfach und Zart

มีทำนองช้าในลีลาการขับร้อง (ตัวอย่างที่ 26) ชูมันน์ใช้ลักษณะของทำนองแบบขั้นคู่โครมาติก เน้นการเริ่มต้นประโยคเพลงด้วยคู่ 2 ไมเนอร์ ท่อนนี้อยู่ในบันไดเสียงจีไมเนอร์ จากนั้น เปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลงอย่างฉับไวไปสู่ท่อน Intermezzo ที่มีลักษณะคล้ายบทเพลงประเภททอคคาตา (Toccata) ในสมัยบาโรก (ตัวอย่างที่ 27) ปัญหาที่เกิดขึ้นกับนักเปียโนส่วนใหญ่ในท่อน Intermezzo คือ การเล่นสเกลคู่ 8 (Octave) ในแนวมือขวาด้วยความเร็ว การแก้ปัญหาให้ฝึกซ้อมโดยใช้นิ้วหัวแม่มือเพียงนิ้วเดียวก่อนเพื่อให้นิ้วหัวแม่มือมีความยืดหยุ่น วางนิ้วหัวแม่มือในช่วงกลางของคีย์ กล่าวคือ วางไว้ใกล้คีย์ขาวและคีย์ดำ เมื่อซ้อมจนเกิดความคล่องตัวของนิ้วหัวแม่มือแล้วให้ใส่แนวคู่ 8 โดยให้ใช้นิ้วนางบนคีย์ดำ การเล่นให้วางมือแบนและใช้น้ำหนักจากการสะบัดข้อมือแทน เมื่อต้องการเพิ่มความเร็วของประโยคเพลงให้เพิ่มความว่องไวของการสะบัดข้อมือ จะทำให้นิ้วมือไม่เกร็งและสามารถเล่นเร็วได้

จากนั้นทำนองช้าในช่วงแรกได้กลับมาอีกครั้งหนึ่งและจบลงในบันไดเสียงจีไมเนอร์ ส่วนที่ 2 อยู่ในบันไดเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์ ความเข้มข้นของบทเพลงได้ผ่อนคลายลงกลายเป็นท่วงทำนองที่อ่อนหวานในท่อน Innig มีทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์ที่เล่นซ้ำหลายรอบเป็นการสรุปท่อนที่ 3

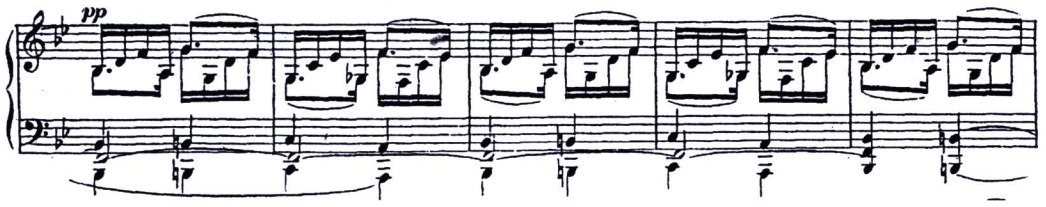
ตัวอย่างที่ 26 ชูมันน์. Humoreske, Op.20, Einfach und Zart ห้องที่ 1-4

ตัวอย่างที่ 27 ชูมันน์. Humoreske, Op.20, Intermezzo ห้องที่ 1-5

4.3.4 Sehr lebhaft

มีจังหวะเร็ว เน้นจังหวะขัดในแนวมือซ้าย มีการเน้นโน้ตที่ไม่ได้อยู่บนจังหวะสำคัญในแนวมือขวา (ตัวอย่างที่ 29) การเขียนให้เปียโนในลักษณะนี้เป็นอีกเทคนิคหนึ่งที่ชูมันน์นิยมใช้ พบได้ในบทเพลงอื่นด้วย เช่น Novellette, Op.21 No.2 การฝึกซ้อมบทเพลงเปียโนที่มีลักษณะแบบนี้ (ตัวอย่างที่ 29) ให้ฝึกซ้อมโดยใช้มือขวามือเดียวก่อน โดยใช้เครื่องจับจังหวะด้วย และเน้นโน้ตที่ไม่ได้อยู่ในจังหวะสำคัญ อีกวิธีการฝึกซ้อม คือ ให้ซ้อมด้วยการเล่นเสียงขาดและใช้วิธีการดึงนิ้ว ส่วนที่ 2 ใช้ลักษณะจังหวะแบบเพลงมาร์ช (ตัวอย่างที่ 28) มีความสง่างามยิ่งใหญ่ก่อนที่จะเข้าสู่ส่วนสุดท้าย คือ Zum Beschluß เป็นภาษาเยอรมัน แปลว่า บทสรุป มีช่วงสรุป (Coda) สั้นๆ ก่อนที่จะจบบทเพลงอย่างสง่างามมีพลังในบันไดเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์

ตัวอย่างที่ 28 ชูมันน์. Humoreske, Op.20, Sehr lebhaft ห้องที่ 17-21



ตัวอย่างที่ 29 ชูมันน์. Humoreske, Op.20, Mit einigem Popm ห้องที่ 1-5

การฝึกซ้อมบทเพลงนี้ต้องใช้ความอดทนเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นบทเพลงขนาดใหญ่ มีความยาวกว่าครึ่งชั่วโมง ก่อนที่จะเลือกเล่นบทเพลงนี้ควรเคยเล่นบทเพลงเปียโนบางบทของชูมันน์มาบ้างแล้ว เพราะเทคนิคการเล่นส่วนใหญ่ในบทเพลงนี้พบได้ในบทเพลงอื่นของชูมันน์ด้วย การฝึกซ้อมควรเริ่มฝึกซ้อมทีละส่วนของบทเพลงและเริ่มจำบทเพลงเป็นส่วนๆ ไป สิ่งสำคัญในการเล่นบทเพลงเปียโนของชูมันน์ คือ การให้ความสำคัญกับแนวเสียงบนและแนวเสียงเบส มีอิสระในการตีความ ควรมีการยืดหยุ่นจังหวะบ้างในบางช่วงของบทเพลง

4.4 เปรียบเทียบการแสดงกับศิลปินอ้างอิง

ผู้แสดงได้ดูบันทึกการแสดงสดของปีออทร์ อันเดอร์เซฟสกี (Piotr Anderszewski; ค.ศ.1969-) นักเปียโนผู้มีชื่อเสียงชาวโปแลนด์ที่ได้แสดงไว้ใน ค.ศ.2007 ผู้แสดงชื่นชอบน้ำเสียงที่นุ่มนวลไม่แข็งกระด้าง การเลือกใช้จังหวะในการเล่นแสดงที่ไม่เร็วจนเกินไปนัก ให้ความสำคัญกับการดำเนินของแนวทำนองและแนวเบสซึ่งเป็นลักษณะที่สำคัญในการเล่นบทเพลงเปียโนของชูมันน์ สร้างความแตกต่างในด้านอารมณ์ของบทเพลงในแต่ละท่อนที่เห็นได้ชัด การใช้เพเดิลที่สะอาดและความสามารถในการควบคุมเสียงเปียโนได้ดีมากตลอดการแสดงสด

ผู้แสดงได้นำสิ่งเหล่านี้มาปรับใช้กับตนเอง โดยใส่ใจในรายระเอียดที่ชูมันน์ได้เขียนไว้ในโน้ตเพลง อ่านโน้ตอย่างรอบคอบเพราะบางทีอาจมีบางแนวเสียงที่ซ่อนอยู่ ในด้านการตีความพยายามสื่อให้เห็นถึงความแตกต่างในแต่ละท่อนที่โดยส่วนใหญ่แล้วจะเป็นท่อนช้าสลับกับท่อนเร็ว แต่ไม่ควรหยุดพักระหว่างท่อนนานเกินไป ควรใช้เวลาเพียงเล็กน้อยเพื่อเตรียมการเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลงในท่อนต่อไป การเล่นบทเพลงที่มีความยาวควรสร้างความน่าสนใจให้กับบทเพลงตลอดเวลา อาจเน้นในบางช่วงที่มีเสียงประสานที่น่าสนใจ หรือเน้นที่แนวทำนองที่มีความไพเราะ ในที่นี้ผู้แสดงได้เน้นเป็นพิเศษในท่อน Einfach und Zart โดยเน้นการเริ่มต้นประโยคด้วยทำนองที่มีลักษณะเป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์และกระโดดไปยังคู่เสียงที่ไกลออกไป สร้างอารมณ์ในบทเพลงแต่ละส่วนให้มีความแตกต่างกันมากที่สุด นอกจากการคำนึงถึงในด้านทฤษฎี

การประพันธ์เพลงแล้ว ในด้านอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงเปียโนของชูมันน์ก็มีความสำคัญมาก บทเพลงเปียโนของชูมันน์เป็นบทเพลงที่มีเสน่ห์ แสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกได้มาก ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของดนตรีในยุคโรแมนติก ควรศึกษาถึงเบื้องหลังของบทเพลงและชีวิตของชูมันน์ประกอบด้วย จะทำให้สามารถตีความบทเพลงและสื่อสารออกมาด้วยความเข้าใจอย่างแท้จริง