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 อัมโบรซีอุส 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 คนมีเพียง คาร์ล ฟิลลิป เอมานูเอล (Carl Philip Emanuel Bach, 1714-1788) ลูกคนที่ 2 และ โยฮันน์ คริสเตียน 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 อัลเลอมานด์ (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 และให้ได้ความรู้สึกถึงการย่างก้าวไปอย่างราบเรียบสบาย 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 แต่โชแปงกลับหลงใหลบทเพลงของบาค ซึ่งเป็นนักแต่งเพลงในยุคบาโรก 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 แต่โชแปงได้แต่งเติมออกไปอีก จนทำให้แต่ละเพลงมีความเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง สิ่งที่มีลักษณะเหมือนกันคือเรื่องของจังหวะ ซึ่งเป็น 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

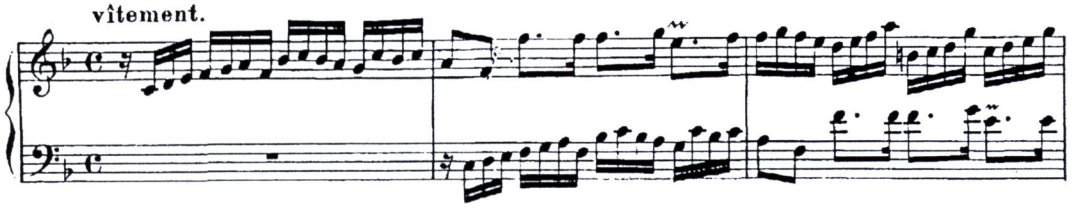
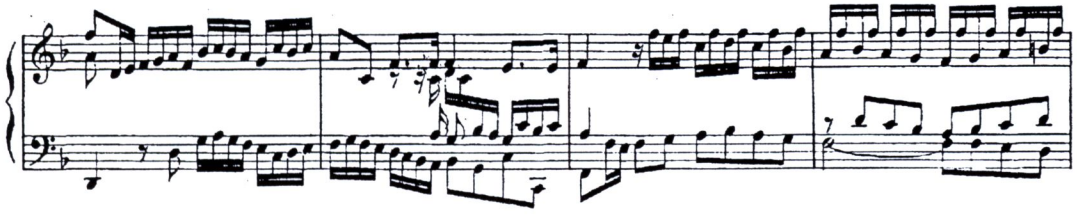
เดิมทีท่อนที่ 2 คือ Andante ซึ่งมีรูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์รอนโด และมีขนาดใหญ่เทียบได้กับท่อนที่ 3 แต่เนื่องจากทำให้โซนาตายาวเกินไป เบโทเฟนจึงเปลี่ยนท่อนที่ 2 เป็น

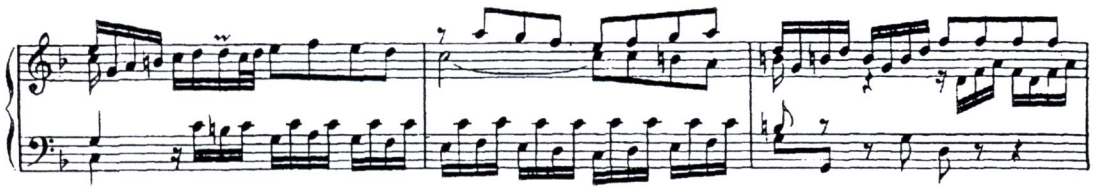
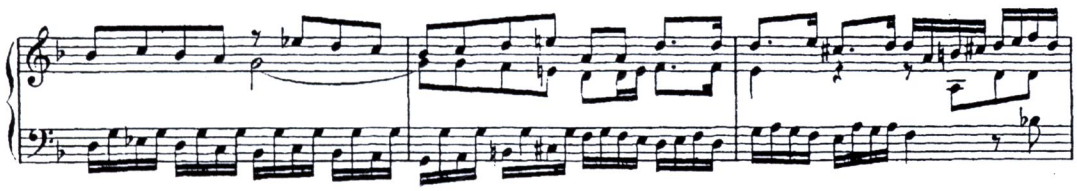
Introduzione ทำให้ภาพรวมของโซนาตามีความสมดุลยิ่งขึ้นและไม่ยาวเกินไป อีกทั้งสร้างความลึกลับและความแตกต่างให้กับท่อนที่ 3 มีผลงานหลังจากนี้อีกมายมายที่เบโทเฟนประพันธ์ในลักษณะดังกล่าว เช่น Piano Trio No. 7 in B-flat major, Op. 97 "Archduke Trio" และ String Quartet No. 14 in C sharp minor, Op. 131

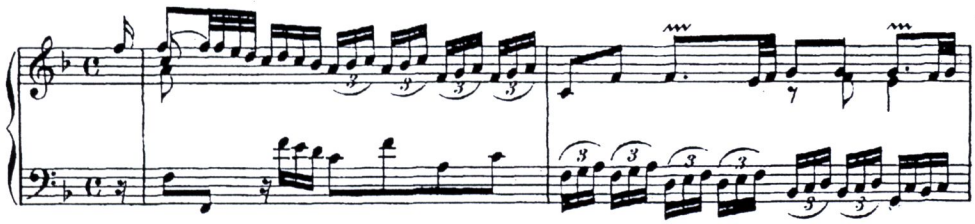
บทวิเคราะห์โดยสังเขป

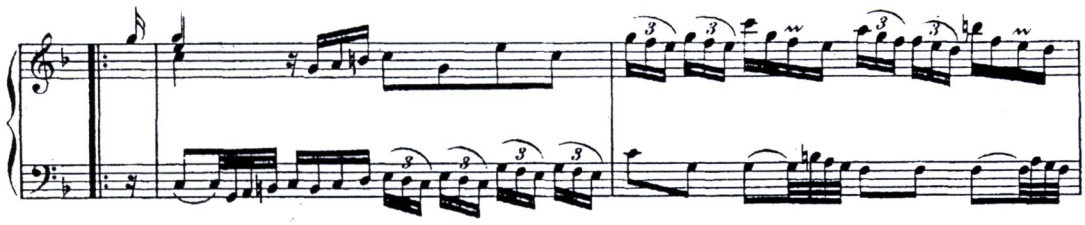
1. English Suite No.4 in F Major, BWV 809 โดย บาค

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)

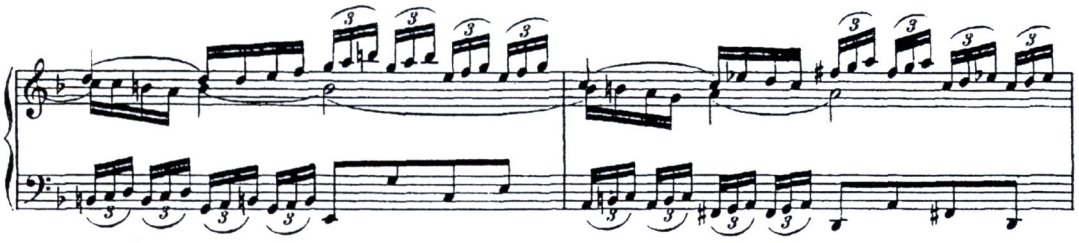
ตัวอย่างที่ 1 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Prelude ห้องที่ 1-3

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

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

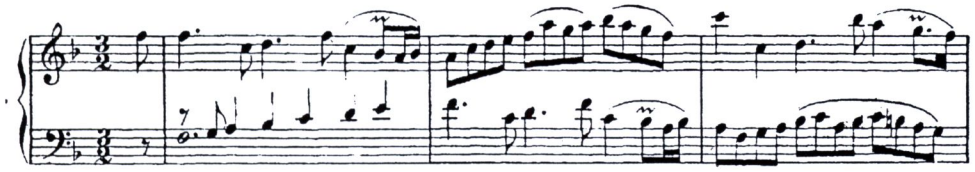
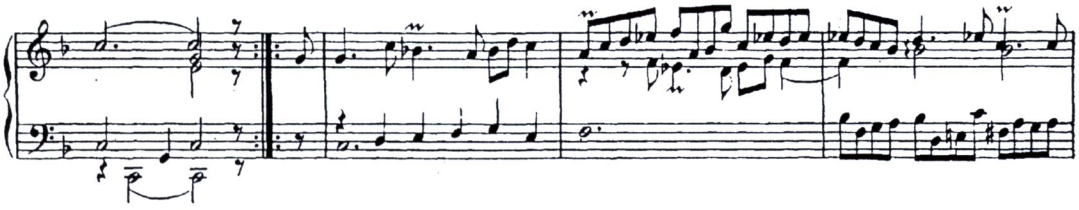
ตัวอย่างที่ 3 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Prelude ห้องที่ 22-24

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

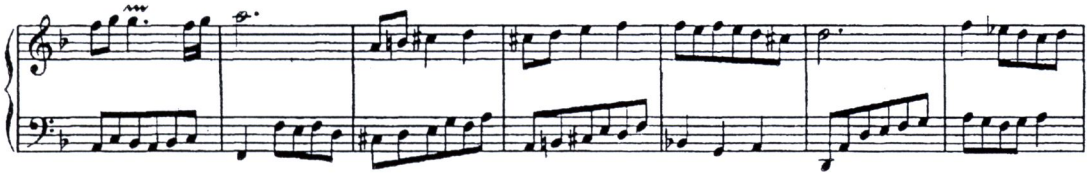
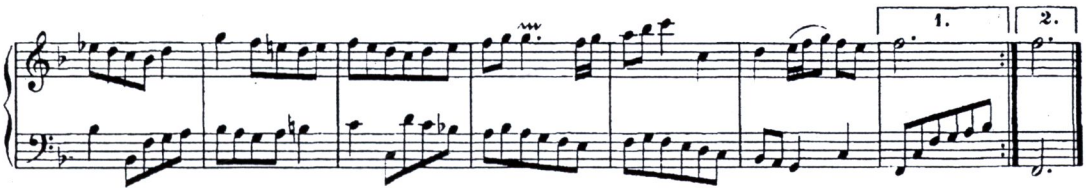


สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
ห้องสมุดงานวิจัย
วันที่ 29 มิ.ย. 2555
เลขทะเบียน 247115
เลขเรียกหนังสือ

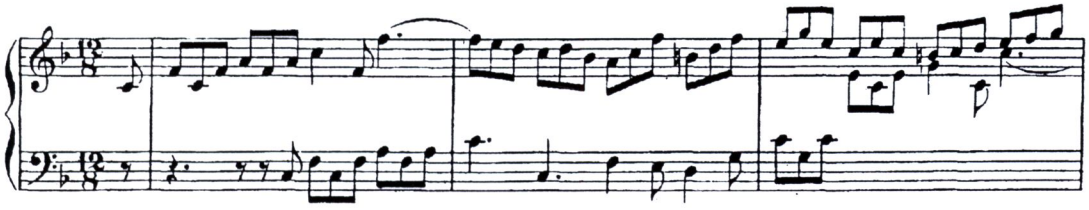
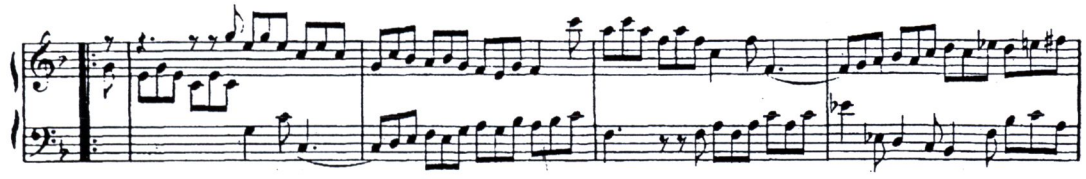
ตัวอย่างที่ 7 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Allamande ห้องที่ 9-10

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

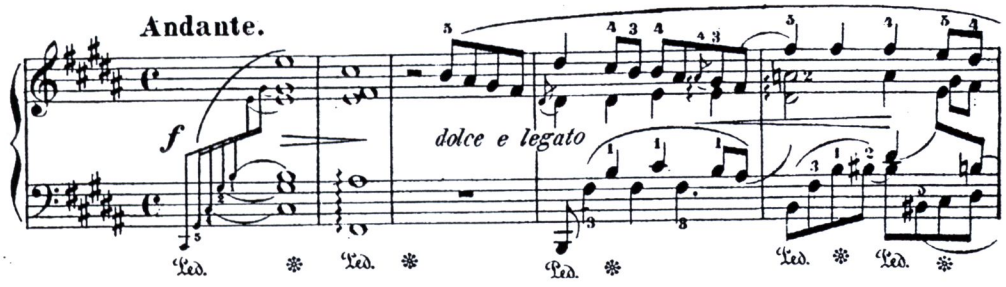
ท่อนมินูเอ็ตหนึ่ง (Menuet I) ใช้รูปแบบการประพันธ์แบบสังคีตลักษณ์สองตอน ในห้องที่ 23-24 (ตัวอย่างที่ 10) และในห้องที่ 31-32 (ตัวอย่างที่ 11) จะเห็นได้ว่ามีการใช้ห้วงลำดับทำนอง (Melodic Sequence) ในแนวมือซ้าย

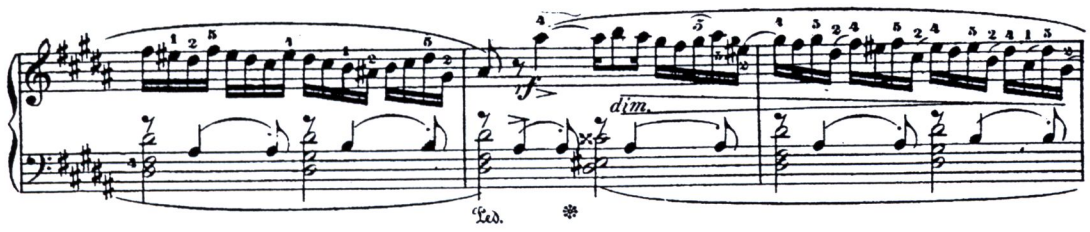
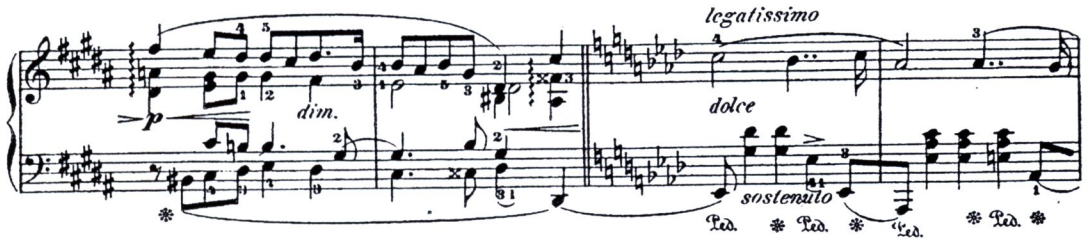
ตัวอย่างที่ 10 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Menuet I ห้องที่ 21-27

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

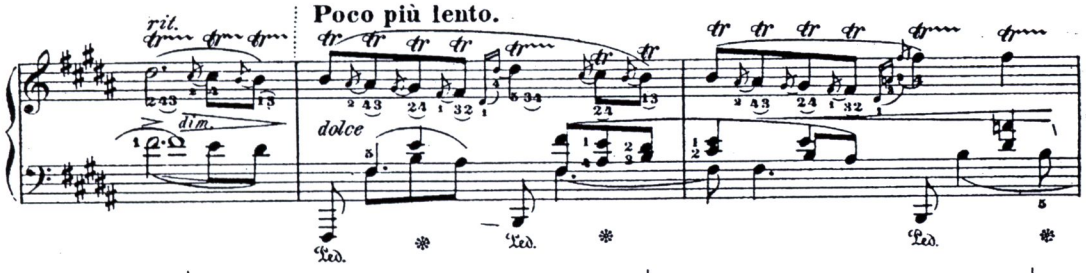
ท่อนจีก (Gigue) สำหรับเนื้อดนตรีของท่อนนี้มีเนื้อดนตรีเป็นแบบดนตรีหลากแนวเหมือนกับท่อนเพรลูด ซึ่งมีเนื้อดนตรีหลากแนวเช่นกัน จะเห็นได้ว่าโมทีฟในห้องที่ 1 กับโมทีฟในห้องที่ 28 เป็นการพลิกกลับของกันและกัน ตามตัวอย่างที่ 12 และ 13

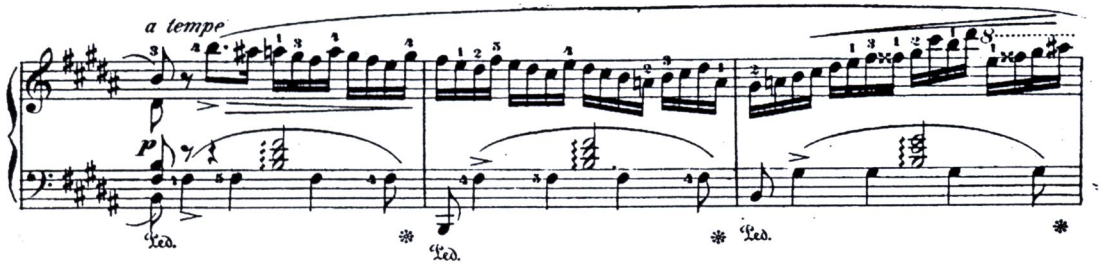
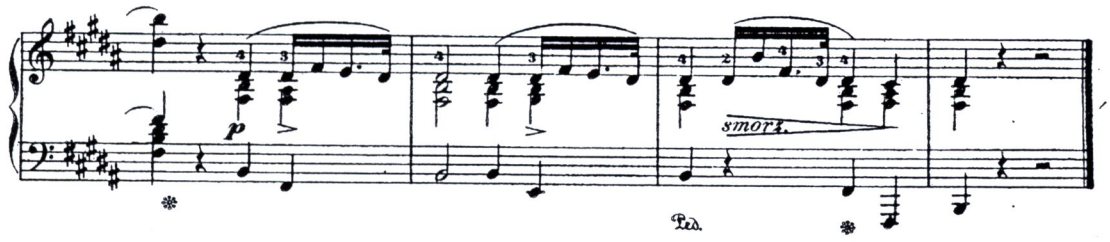
ตัวอย่างที่ 12 บาค. English Suite No.4 in F Major, BWV 809, Gigue ห้องที่ 1 – 4

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)

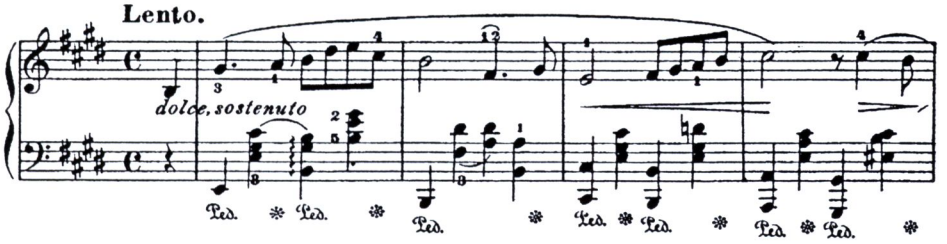
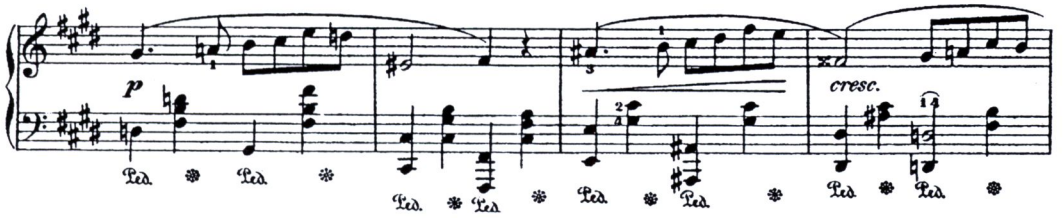
ตัวอย่างที่ 14 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 1-5

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)

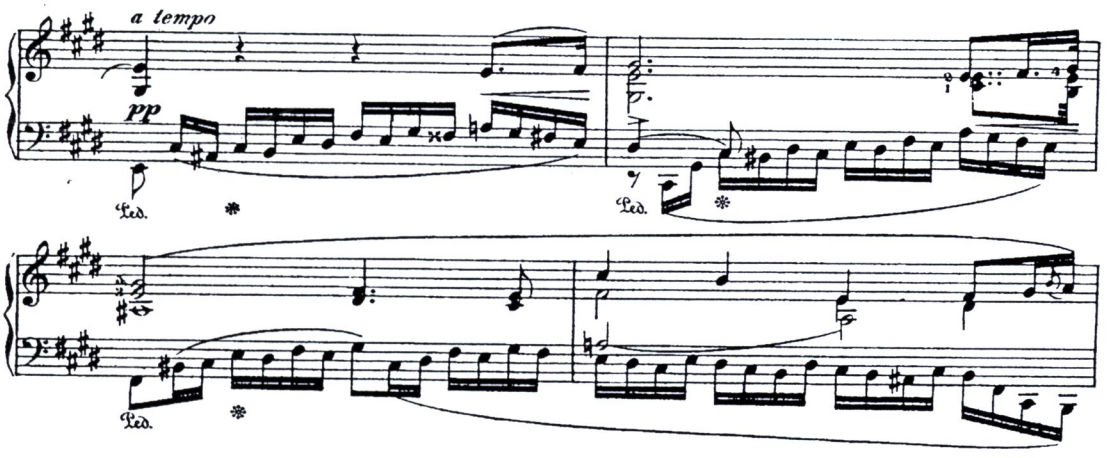
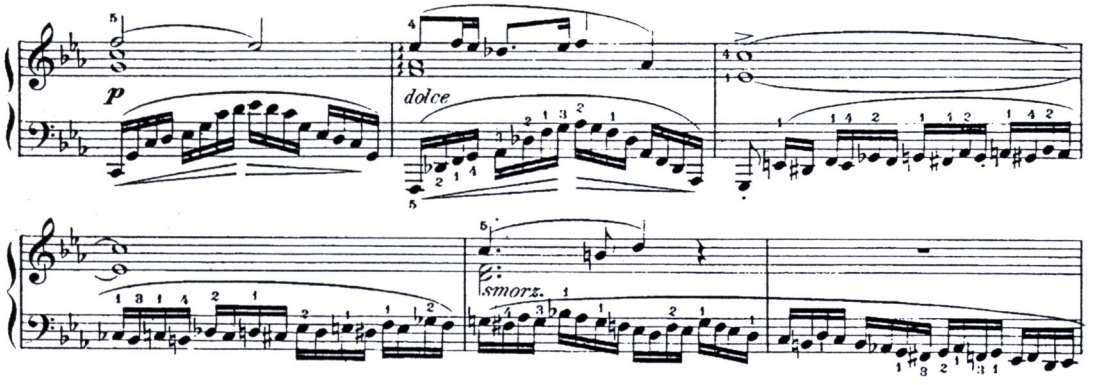
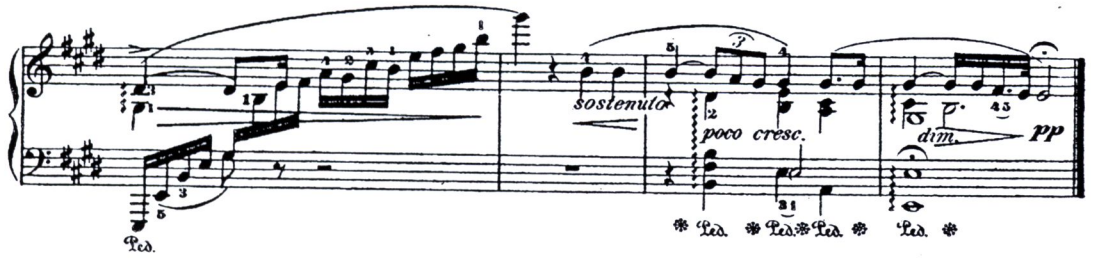
ตัวอย่างที่ 17 โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 68-70

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

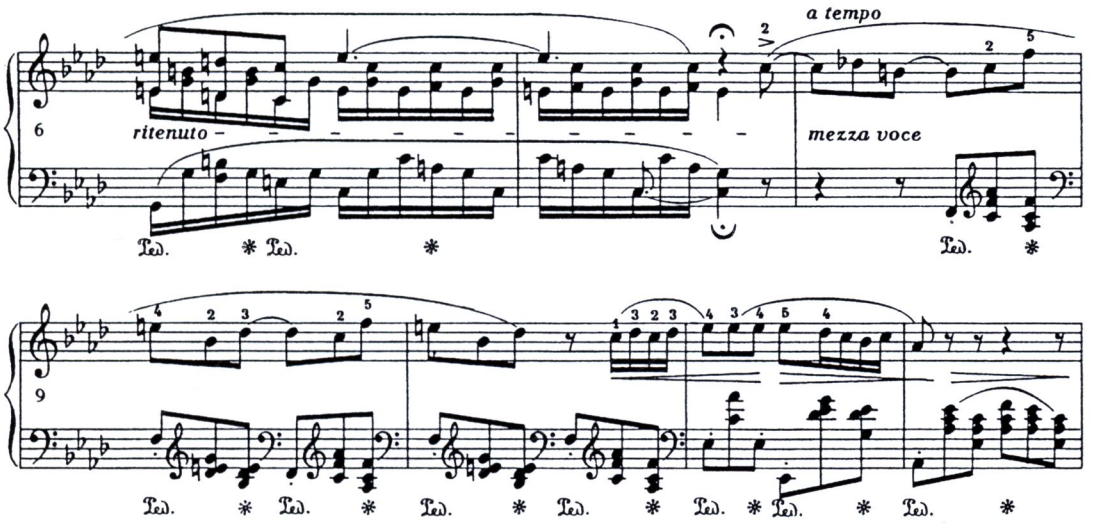
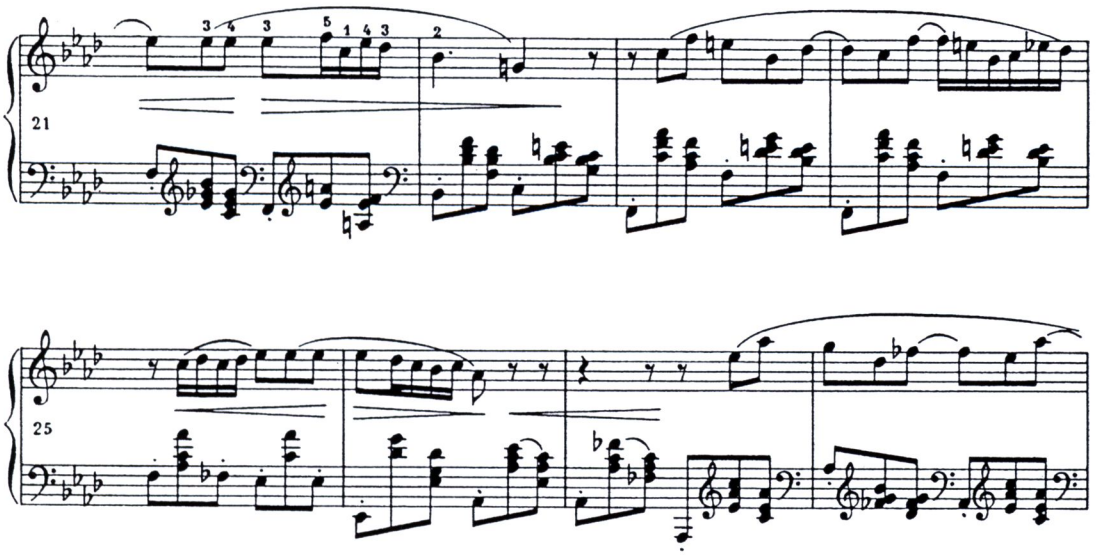
ทำนองที่ 1 (First theme) แคนอน (มีย้อนกลับหลายรูปแบบ) ห้องที่ 135-151

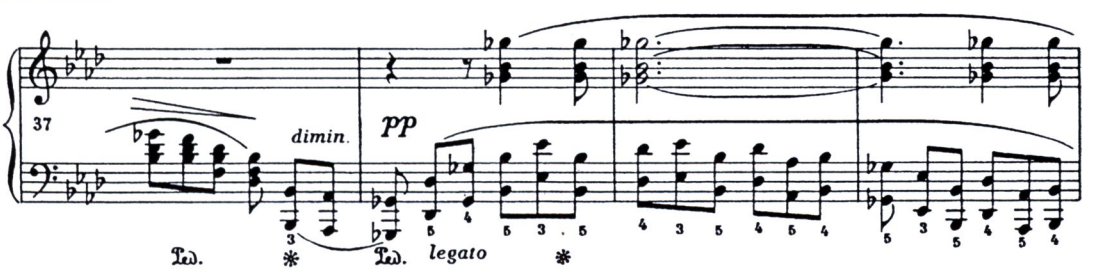
ย้อนกลับครั้งที่ 4 (Rotation 4) ห้องที่ 152-168

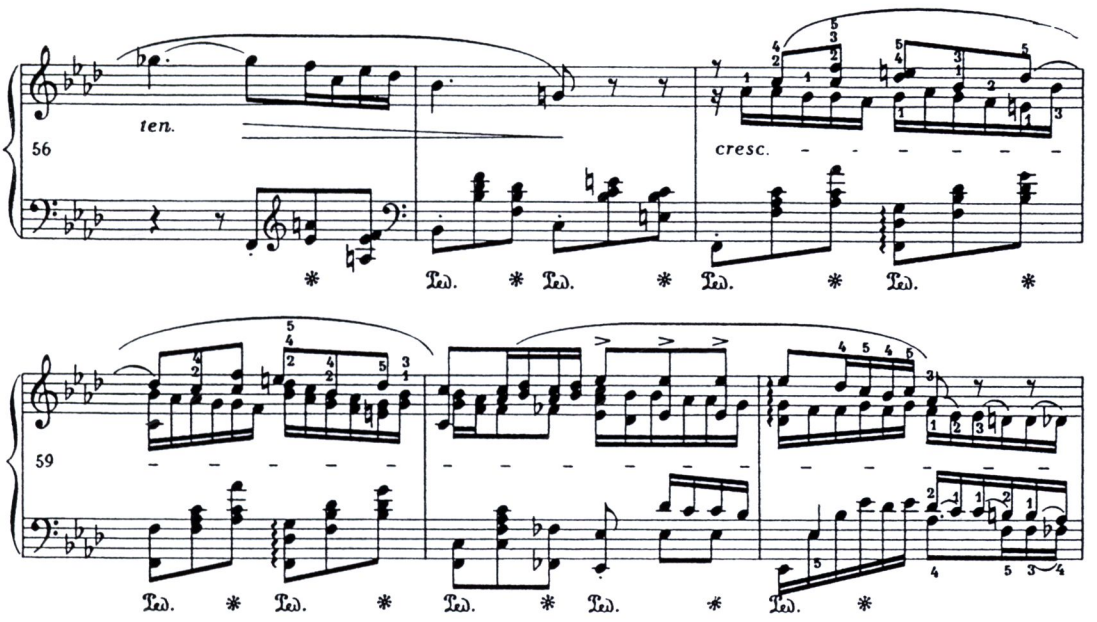
ทำนองที่ 2 (Second theme) ห้องที่ 169-210

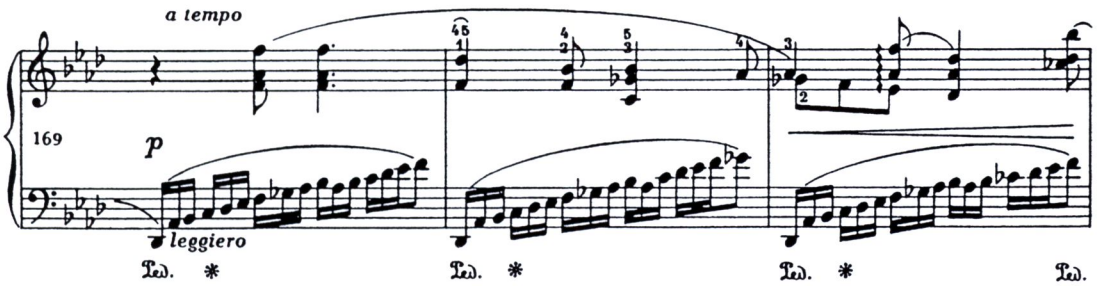
หางเพลง (Coda) ห้องที่ 211-239

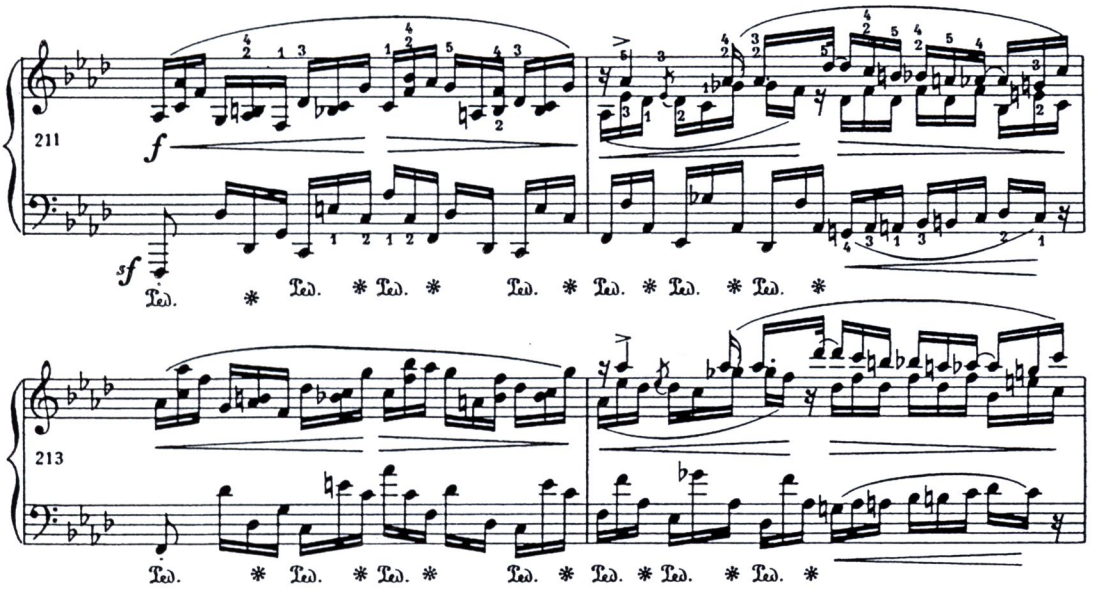
จะเห็นได้ว่าในย้อนกลับครั้งที่ 1 (ตัวอย่างที่ 25) และห้องที่ 23-37 (ตัวอย่างที่ 26) มีความคล้ายคลึงกัน ซึ่งห้องที่ 23-37 เป็นทำนองตอบของย้อนกลับครั้งที่ 1 และตอนต่าง (Contrasting Section) ได้เริ่มขึ้นในห้องที่ 38-57 (ตัวอย่างที่ 27) ต่อมาในย้อนกลับครั้งที่ 3 (ตัวอย่างที่ 28) มีการใช้ทำนองเดิมแต่เปลี่ยนเนื้อเพลงให้มีความหนาแน่นมากขึ้น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

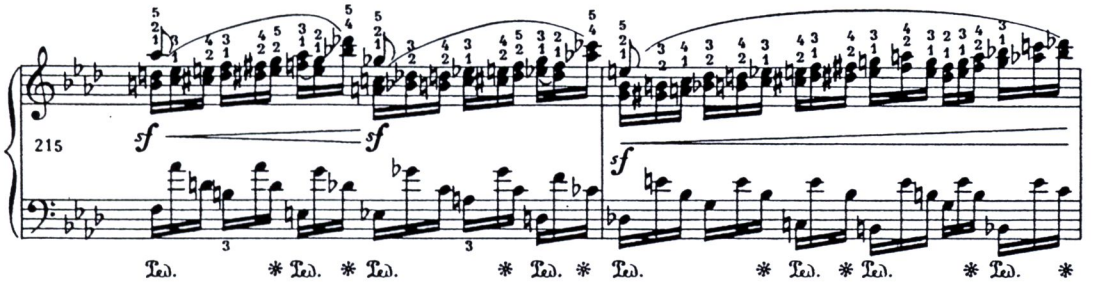
ตัวอย่างที่ 25 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 6-12

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



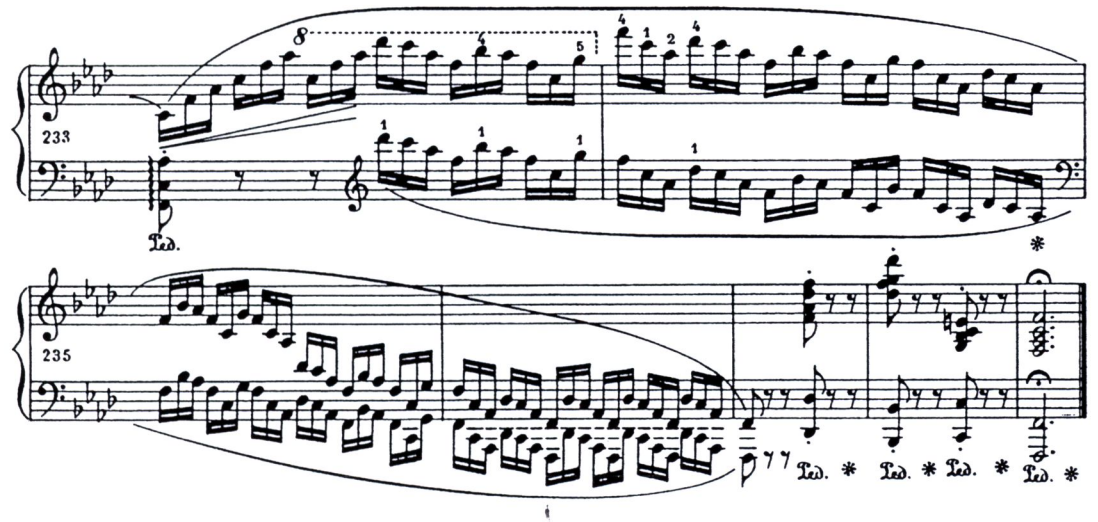
ตัวอย่างที่ 28 โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 56-61

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



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

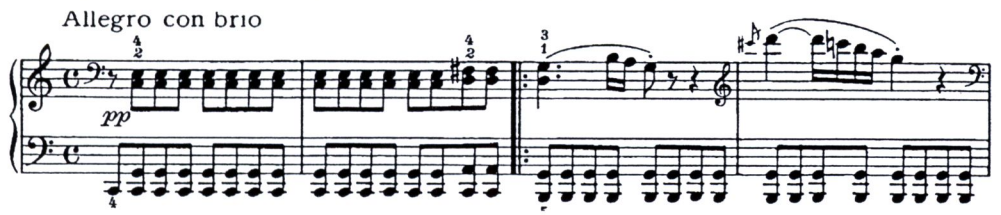
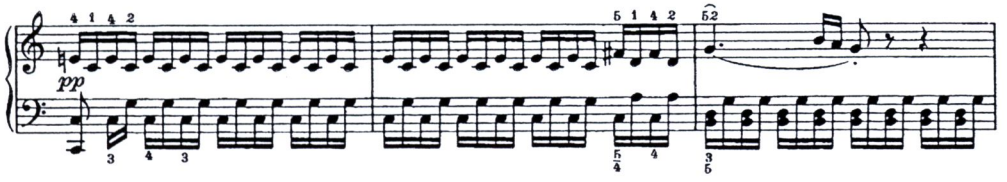
5. Sonata in C Major, Op.53 "Waldstein" **โดย เบโทเฟน**

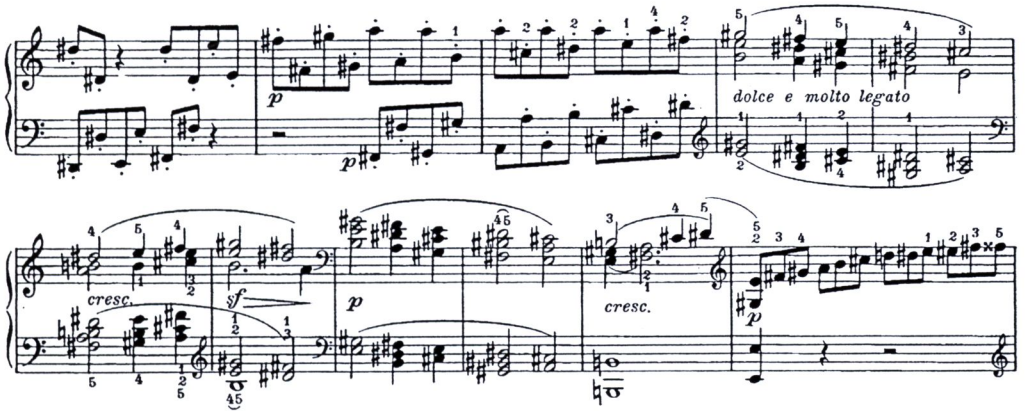
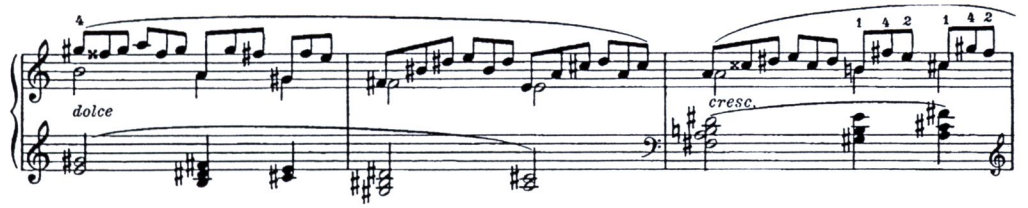
5.1 Allegro con brio

อยู่ในบันไดเสียงซีเมเจอร์ มีรูปแบบการประพันธ์เป็นแบบสังคีตลักษณ์โซนาตา สามารถแยกได้ดังนี้

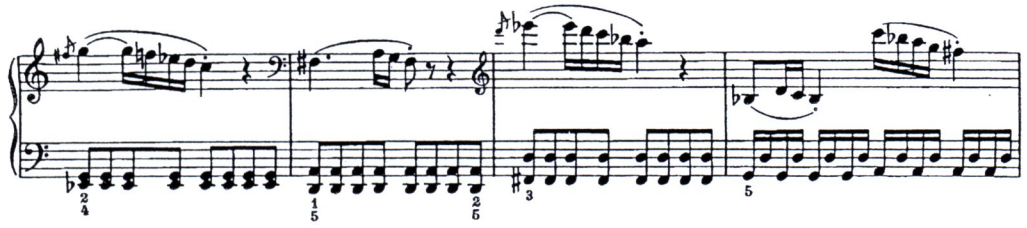
ตอนนำเสนอ (Exposition)	ห้องที่ 1-86	
ตอน A	ห้องที่ 1-34	ซีเมเจอร์
ตอน B	ห้องที่ 34-85	อีเมเจอร์
ตอนพัฒนา (Development)	ห้องที่ 86-156	
ตอนย้อนความ (Recapitulation)	ห้องที่ 156-249	
ตอน A	ห้องที่ 156-195	ซีเมเจอร์
ตอน B	ห้องที่ 196-248	เอเมเจอร์-ซีเมเจอร์
หางเพลง (Coda)	ห้องที่ 249-302	

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

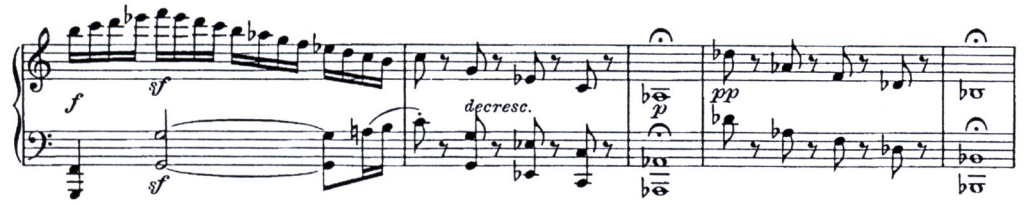
ตัวอย่างที่ 33 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 1-4

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)

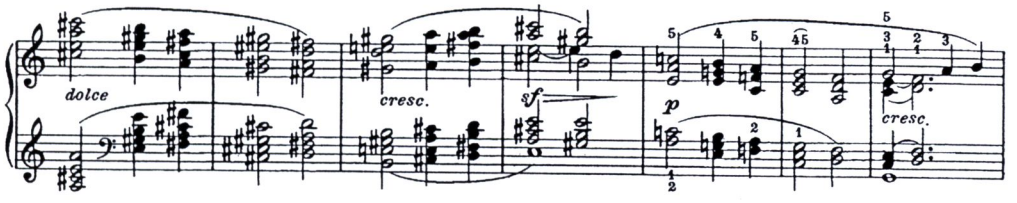
ตัวอย่างที่ 35 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 32-41

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

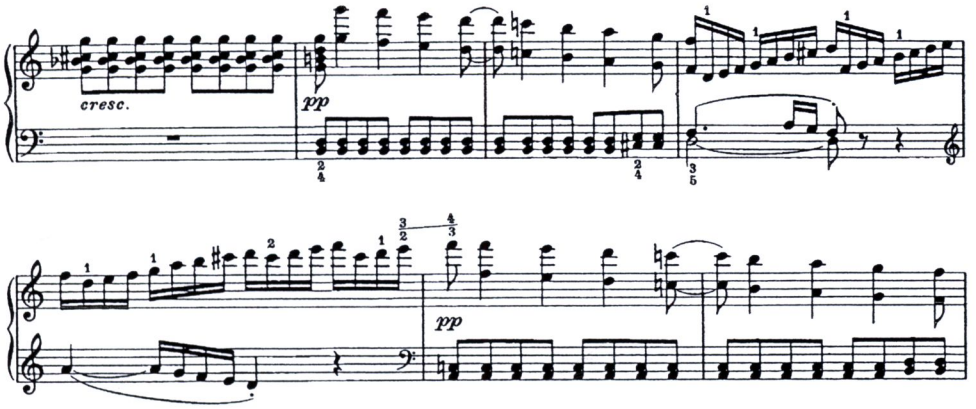
ตัวอย่างที่ 37 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 93-96



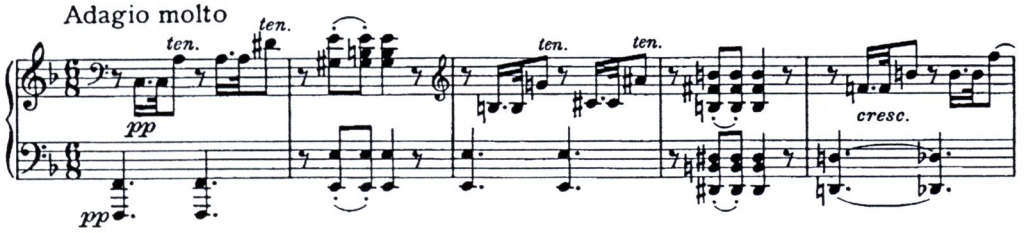
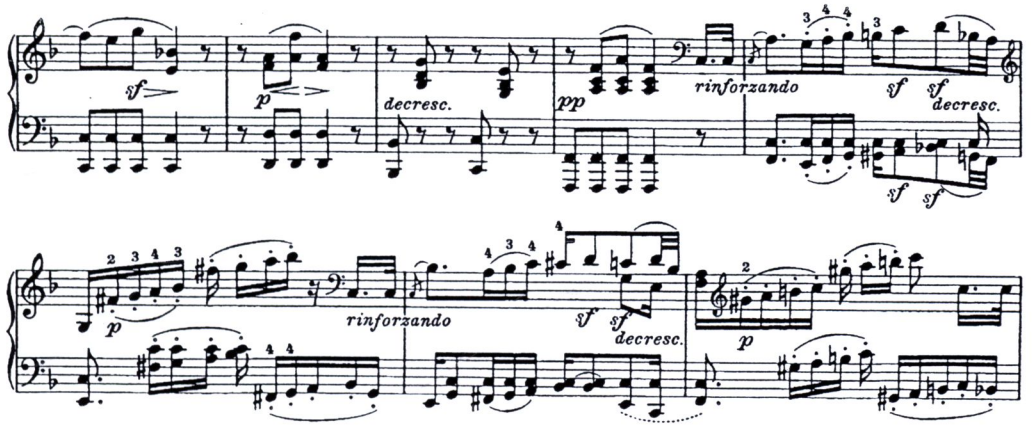
ในตอนย้อนความทำนองหลักจากตอน A กลับมาอีกครั้งเหมือนตอนเริ่มเพลง แต่ในคราวนี้จบลงด้วยโดมินันท์ของดีแฟล็ต (ตัวอย่างที่ 38) จากนั้นมีการเปลี่ยนคีย์ไปเรื่อย ๆ ด้วยการเล่นโน้ตแยกจนกลับไปยังซีเมเจอร์อีกครั้ง

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

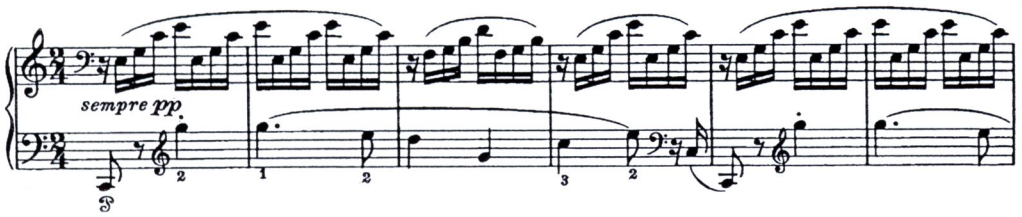
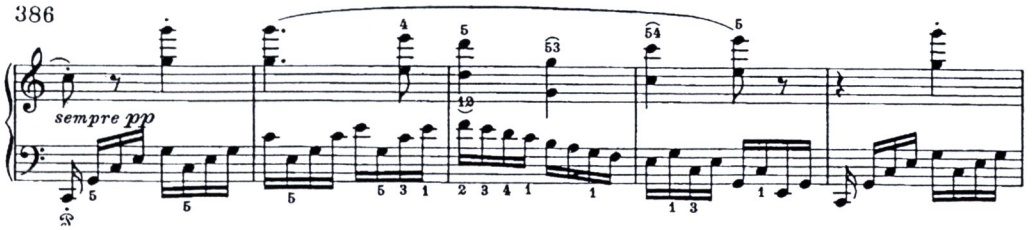
ท่อน Introduzione: Adagio molto อยู่ในกุญแจเสียงเอฟเมเจอร์ ซึ่งเป็นซับโด-มินันท์ (Subdominant) ของกุญแจเสียงซีเมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์นี้ ในห้องที่ 1-9 จะเห็นได้ว่าแนวเบสมีการเคลื่อนที่ลงไปทีละครึ่งเสียงไปที่โดมินันท์ โดยต่างจากทำนองซึ่งจะเคลื่อนที่ขึ้นทำให้เกิดการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง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

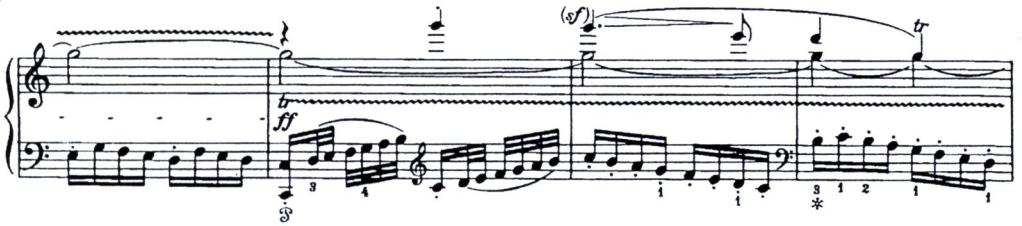
ตัวอย่างที่ 41 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Introduzione: Adagio molto ห้องที่ 1-5

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

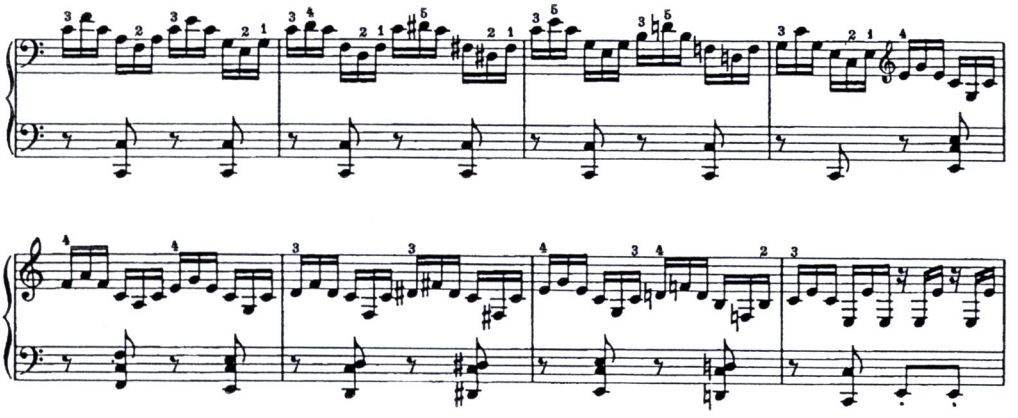
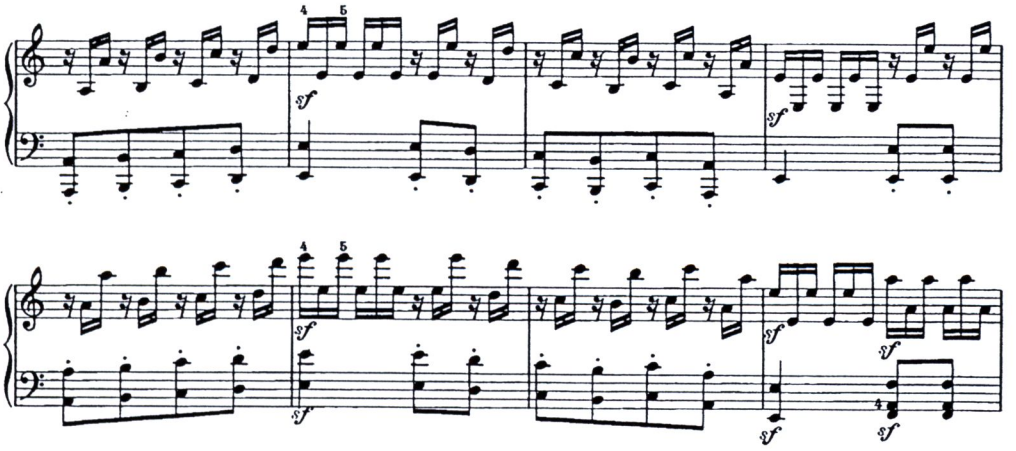
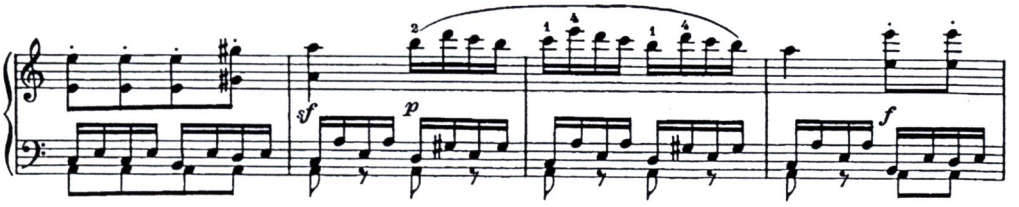
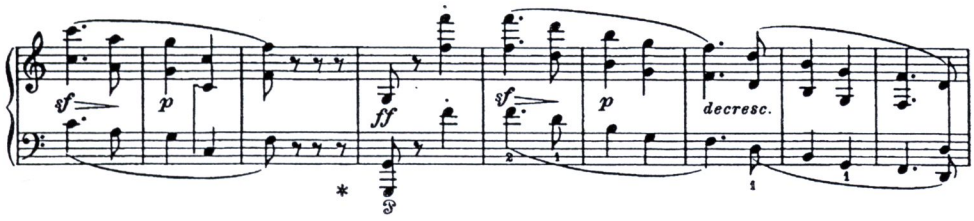
ทำนองหลัก	ห้องที่ 1-62
เอพิโซดที่ 1 (First Episode)	ห้องที่ 62-113
ทำนองหลักกลับมาครั้งที่ 1 (First Return)	ห้องที่ 114-175
เอพิโซดที่ 2 (Second Episode)	ห้องที่ 175-207
ช่วงเชื่อม (Transition)	ห้องที่ 221-312
ทำนองหลักกลับมาครั้งที่ 2 (Second Return)	ห้องที่ 313-344
เอพิโซดที่ 1	ห้องที่ 344-378
หางเพลง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

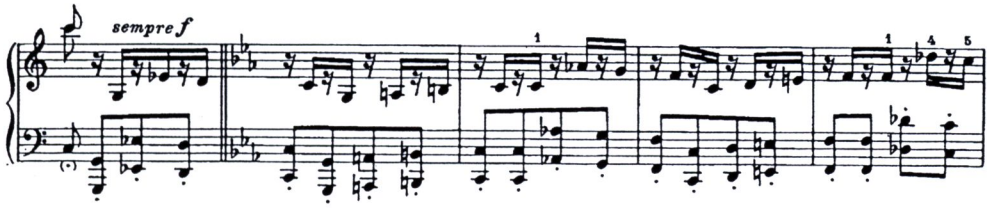
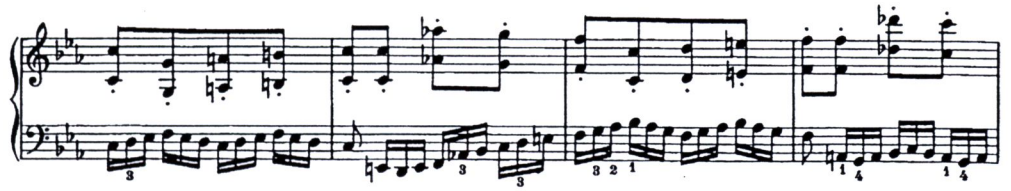
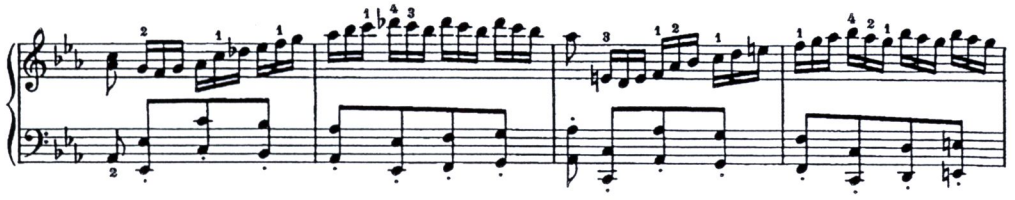
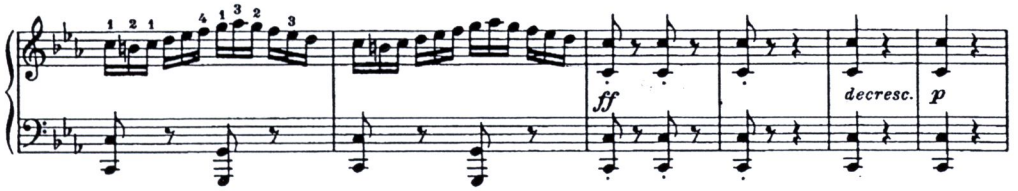
เนื่องจากนักประพันธ์มิได้ยึดถือหลักทฤษฎีอย่างเคร่งครัดจึงไม่มีการกลับมาในครั้งที่ 3 ของทำนองหลักเพื่อที่จะให้ความเป็นรอนโดแบบเจ็ดตอน (Seven-Part Rondo) ในส่วนของทำนองหลักนั้น นักประพันธ์สร้างความหลากหลายโดยการนำเสนอทำนองหลัก 3 แบบ ครั้งแรกในห้องที่ 1-23 (ตัวอย่างที่ 43) ครั้งที่ 2 ในห้องที่ 31-51 โดยการใช้คู่เป็นในทำนองหลัก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

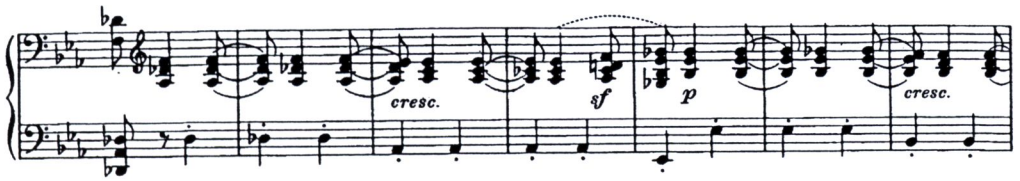
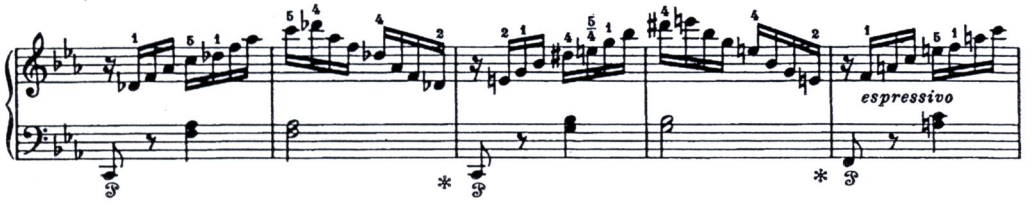
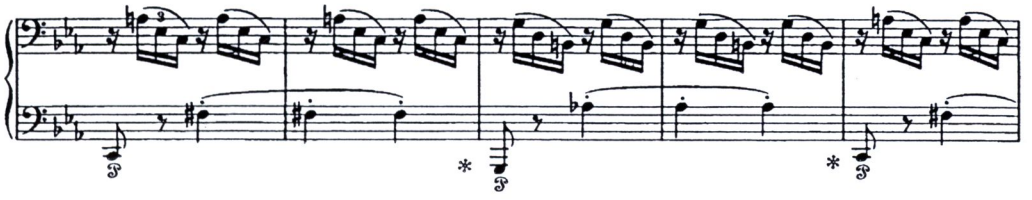
ตัวอย่างที่ 43 เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo ห้องที่ 1-6

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



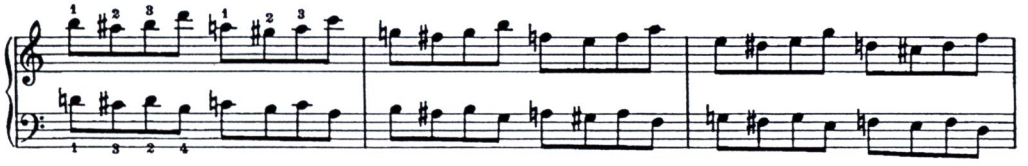
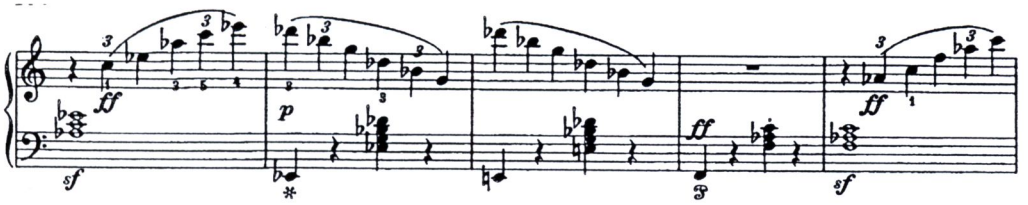
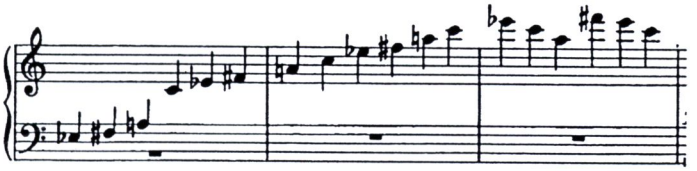
ในเอพิโซดที่ 1 มีการนำเสนอทำนองใหม่ในห้องที่ 62-70 โดยการใช้เทคนิคซีเควนซ์ (Sequence) บนโน้ตโทนิก (ตัวอย่างที่ 46) ต่อมาในห้องที่ 70-85 มีการใช้ประโยคแบบถามตอบและให้มือขวาซ้ำโน้ตมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 47) ซึ่งประโยคถามตอบยังพบได้ในห้องที่ 86-98 (ตัวอย่างที่ 48) ในห้องที่ 98-112 นั้นจะมีการใช้โน้ตยูนิซัน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