บทที่ 3
วิธีการปฏิบัติ

1. การฝึกซ้อมบทเพลง

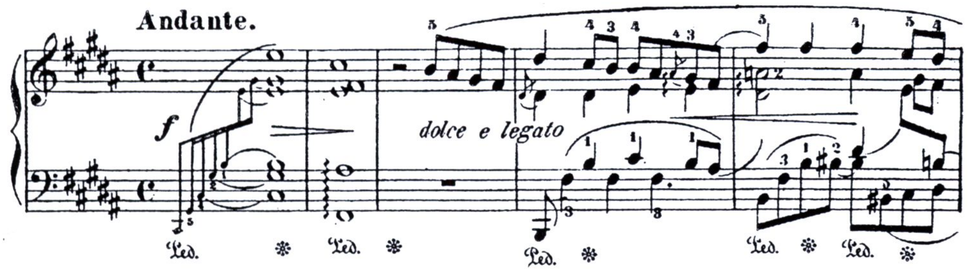
1.1 English Suite No.4 in F Major, BWV 809 โดย บาค

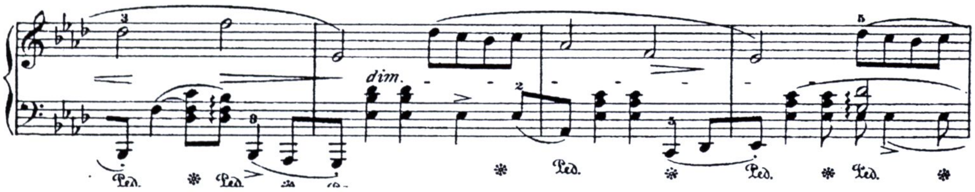
การเล่นเพลงยุคบาโรกที่มีเนื้อดนตรีหลากแนว ที่มีความซับซ้อน และมีจังหวะที่สม่ำเสมอเคร่งครัดให้ได้ดีนั้น สามารถแยกวิธีฝึกซ้อมได้ดังนี้

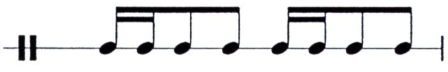
- ฝึกซ้อมทีละมือ เพื่อให้เข้าใจแนวทำนองต่าง ๆ จนสามารถได้ยินทุกแนวทำนองเวลาเล่นตามปกติ
- ร้องแนวทำนองที่แตกต่างกันในแต่ละครั้งของการเล่นจนครบทุกแนว เพื่อให้แน่ใจว่าผู้แสดงสามารถได้ยินทุกแนวทำนอง
- ซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ (Metronome) เป็นประจำ เพื่อให้สามารถเล่นด้วยจังหวะสม่ำเสมอได้
- เนื่องจากเพลงในยุคบาโรกสามารถใส่โน้ตประดับ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

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

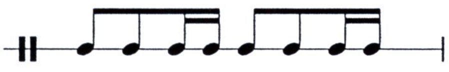
- ในตอน A ของนอคเทิร์นบทนี้ มีเนื้อดนตรีเป็นแบบดนตรีหลากแนว การเล่นต้องทำให้ท่วงทำนองของเพลงได้ยินอย่างชัดเจน ในการซ้อมผู้แสดงได้ฝึกโดยการเล่นแต่ทำนองหลักโดยใช้นิ้วเดียวกันกับเวลาที่ต้องเล่นตามปกติ (ตัวอย่างที่ 60)

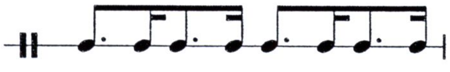
<u>ตัวอย่างที่ 60</u> โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 1-5

- ในตอน B การทำความเข้าใจบทเพลงช่วงนี้ค่อนข้างยาก ผู้แสดงตีความบทเพลงได้ว่ามือซ้ายและมือขวาเปรียบเสมือนคน 2 คนที่ค่อนข้างขัดแย้งกันคุยกัน (ตัวอย่างที่ 61)

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

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

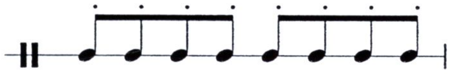
1. 

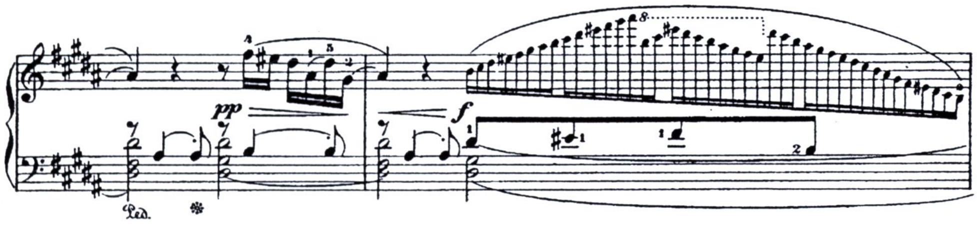
2.

3.

4.

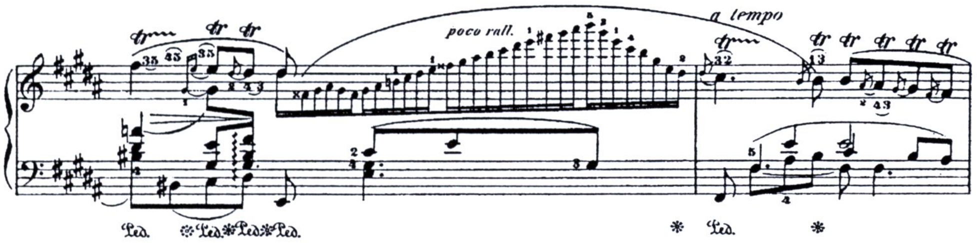
5. 

6.

7.

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



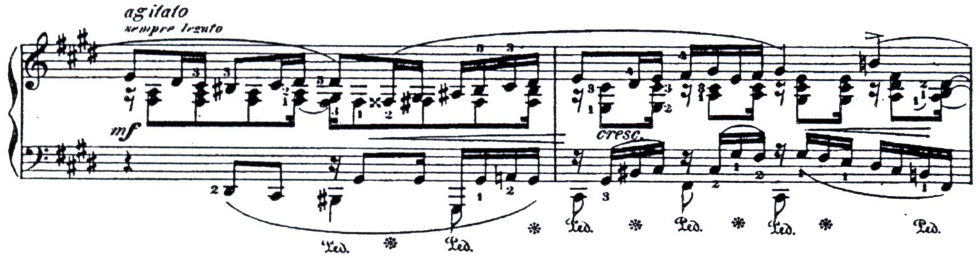
<u>ตัวอย่างที่ 63</u> โชแปง. Nocturne in B Major, Op.62 No.1 ห้องที่ 71-72



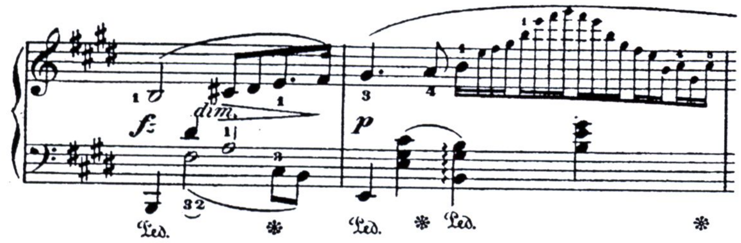
1.3 Nocturne in E Major, Op.62 No.2 โดย โชแปง

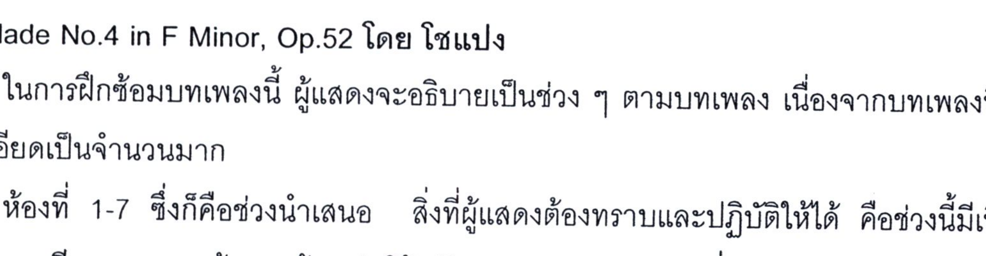
- ในตอน A ของนอคเทิร์นบทนี้ ผู้แสดงได้ศึกษาจากการฟังนักดนตรีหลาย ๆ คน ส่วนมากจะเล่นในอัตราความเร็วที่ช้าเกินไป ผู้แสดงค่อนข้างไม่เห็นด้วย จึงเล่นตอน A ในอัตราจังหวะที่เร็วกว่า วิธีการซ้อมตอน A ไม่มีวิธีการพิเศษ ผู้แสดงเพียงฝึกซ้อมทีละมือเพื่อเพิ่มความสามารถในการจำเท่านั้น
- ในตอน B มีเนื้อดนตรีเป็นแบบดนตรีหลากแนว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

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



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

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

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

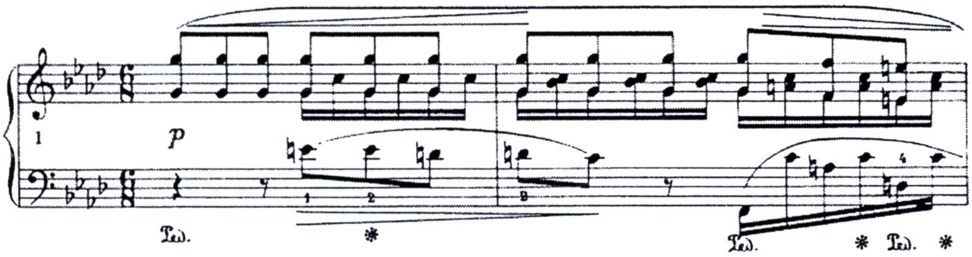


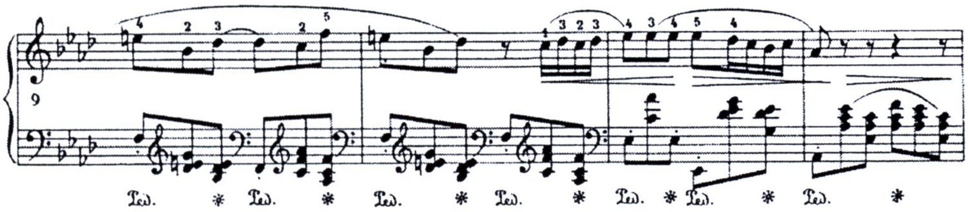
1.4 Ballade No.4 in F Minor, Op.52 โดย โชแปง

ในการฝึกซ้อมบทเพลงนี้ ผู้แสดงจะอธิบายเป็นช่วง ๆ ตามบทเพลง เนื่องจากบทเพลงนี้มีรายละเอียดเป็นจำนวนมาก

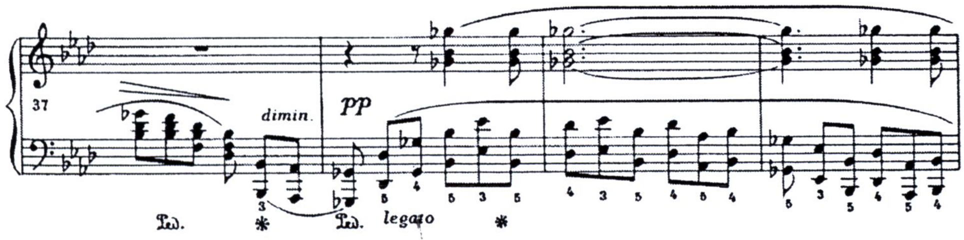
- ห้องที่ 1-7 ซึ่งก็คือช่วงนำเสนอ สิ่งที่ผู้แสดงต้องทราบและปฏิบัติให้ได้ คือช่วงนี้มีเนื้อดนตรีหลากแนว ผู้แสดงต้องเล่นโน้ตตัวบน (Top notes) ซึ่งเป็นทำนองเพลงให้ได้ยินอย่างชัดเจน นอกจากนี้ทำนองหลักยังเป็นโน้ตคู่แปดตลอดช่วงนำเสนอ ซึ่งต้องเล่นให้มี

ลักษณะเชื่อมต่อกัน (Legato) ผู้แสดงต้องใช้ประสาทสัมผัสในการฟังให้ดี เพื่อให้เสียงที่เล่นออกมามีลักษณะเชื่อมต่อกันให้มากที่สุดเท่าที่จะสามารถทำได้ (ตัวอย่างที่ 67)

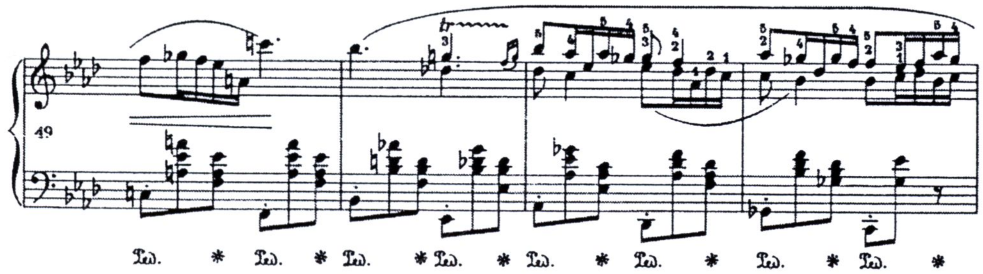
<u>ตัวอย่างที่ 67</u> โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 1-2

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

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

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

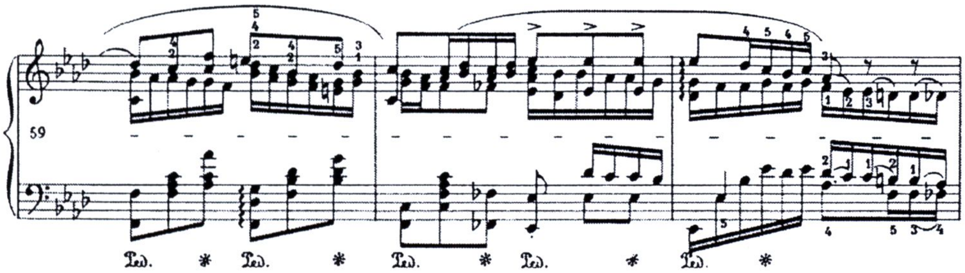
<u>ตัวอย่างที่ 69</u> โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 37-40



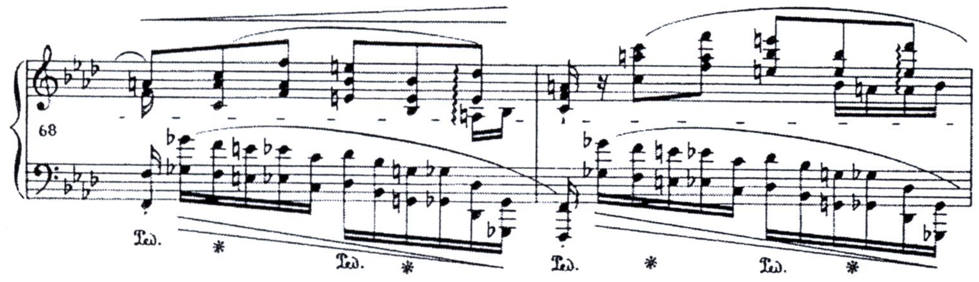
- ห้องที่ 51-54 มีเนื้อดนตรีหลากแนว (ตัวอย่างที่ 70) ผู้แสดงต้องเล่นเน้นเสียงโน้ตตัวบน ฝึกซ้อมโดยการเล่นช้า ๆ และร้องทำนองเพลงไปด้วยขณะเล่น

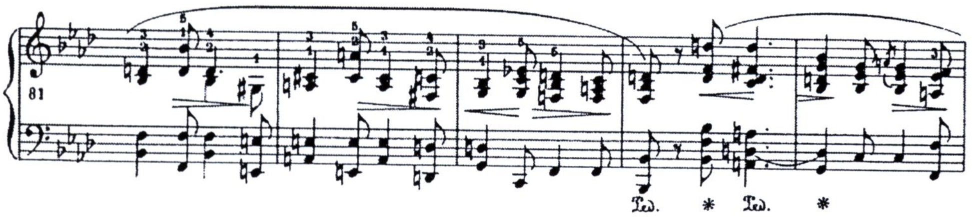
<u>ตัวอย่างที่ 70</u> โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 49-52

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

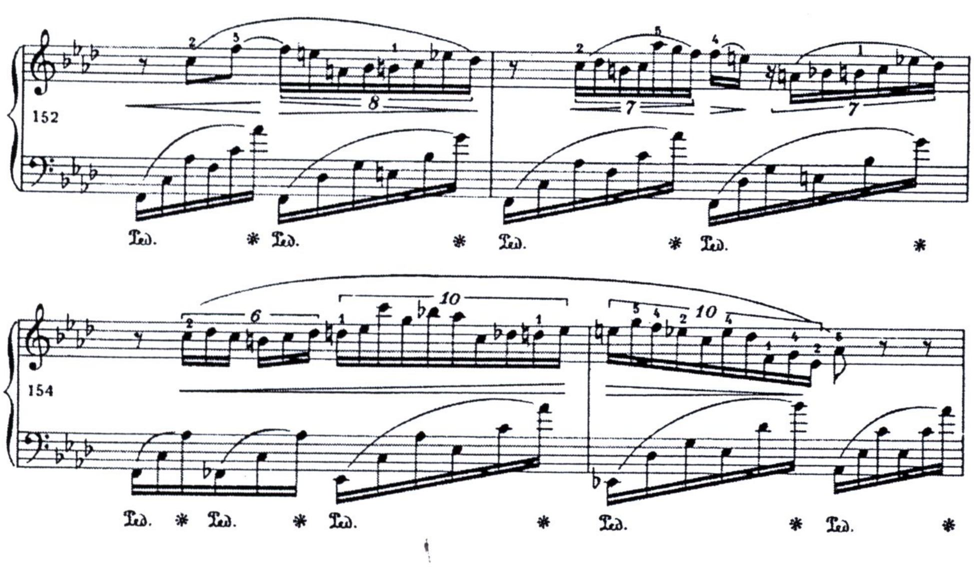
<u>ตัวอย่างที่ 71</u> โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 59-61



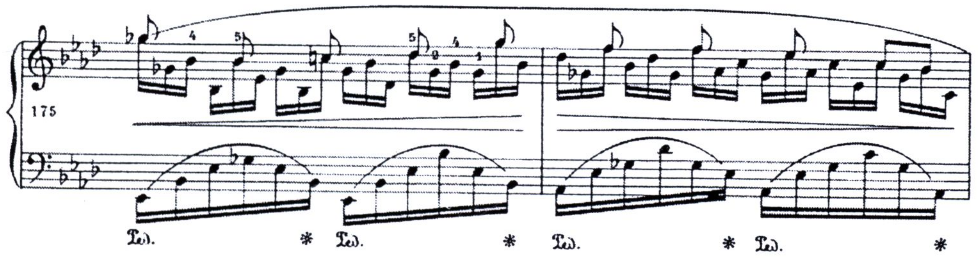
- ห้องที่ 68-71 (ตัวอย่างที่ 72) สิ่งที่ผู้แสดงต้องฝึกซ้อมคือการเล่นโน้ตคู่แปดด้วยอัตราความเร็วที่ค่อนข้างเร็วและต้องเล่นให้เชื่อมต่อกัน ผู้แสดงต้องเล่นให้ลื่นไหลจึงฝึกกับเครื่องจับจังหวะจากช้าไปเร็ว

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

- ห้องที่ 80-99 (ตัวอย่างที่ 73) ฝึกซ้อมโดยเน้นการเล่นทำนองเพลงที่อยู่ในแนวเสียงบน

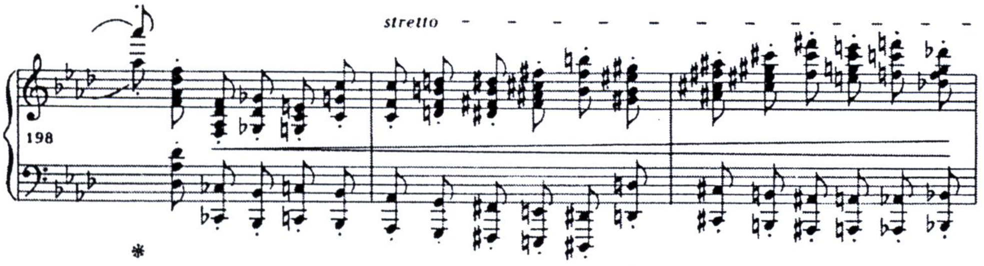
<u>ตัวอย่างที่ 73</u> โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 81-85

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

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

- ห้องที่ 175-176 (ตัวอย่างที่ 75) ทำนองของเพลงไม่ได้อยู่ที่จังหวะตก ผู้เล่นฝึกซ้อมโดยการหาโน้ตที่มือซ้ายและมือขวาเล่นพร้อมกันแล้วใช้เป็นหลักในการเล่น

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



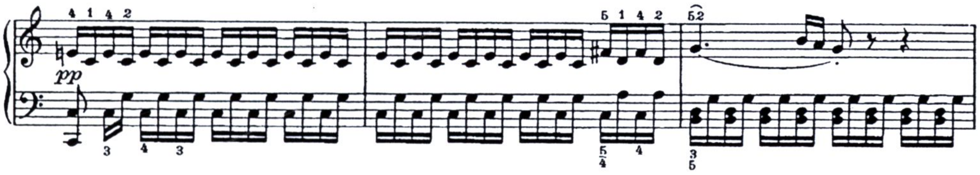
- ห้องที่ 198-200 (ตัวอย่างที่ 76) มีลักษณะเป็นคอร์ดทั้งหมด การจะเล่นด้วยอัตราความเร็วที่เพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ นั้น ผู้แสดงต้องฝึกซ้อมโดยการเล่นเป็นกลุ่มเล็ก ๆ ก่อน แล้วจึงเพิ่มขนาดกลุ่มขึ้นเรื่อย ๆ จนสามารถเล่นทั้ง 3 ห้องได้อย่างไม่ติดขัด

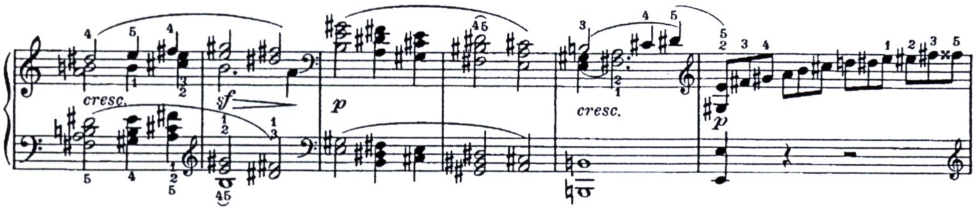
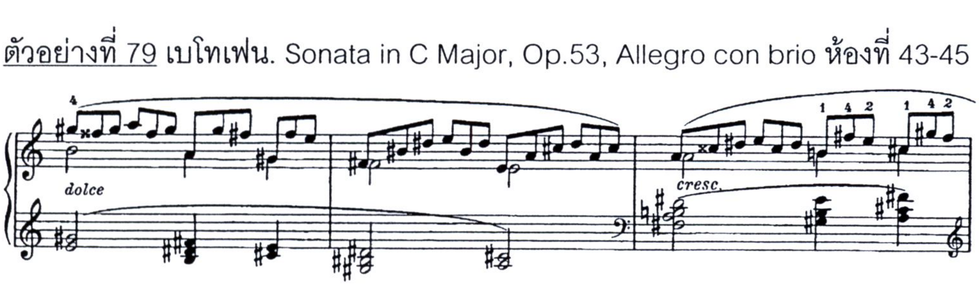
<u>ตัวอย่างที่ 76</u> โชแปง. Ballade No.4 in F Minor, Op.52 ห้องที่ 198-200

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

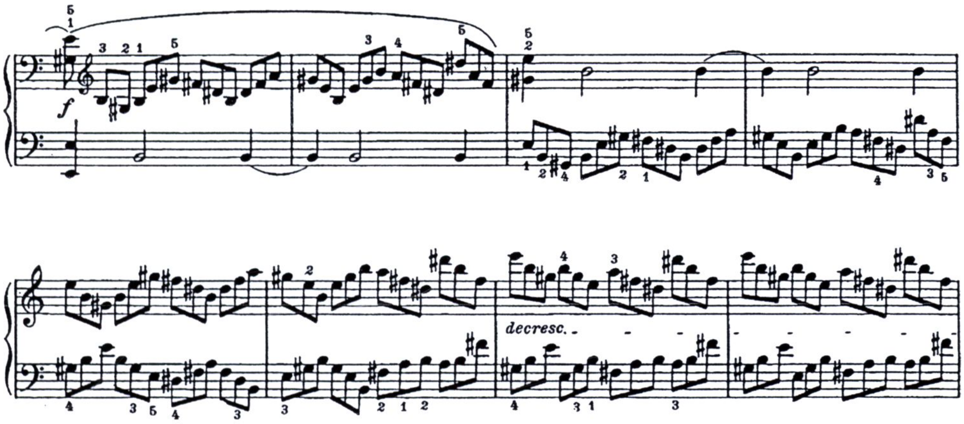
1.5 Sonata in C Major, Op.53 “Waldstein” โดย เบโทเฟน

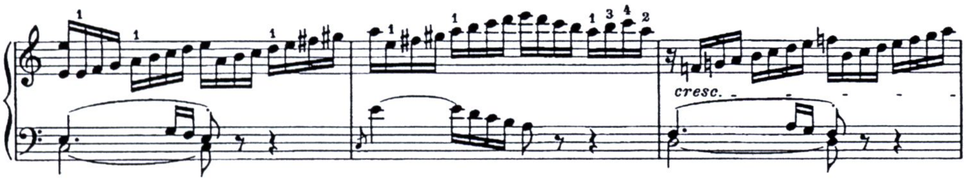
ก. Allegro con brio

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

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

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

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

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

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

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

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

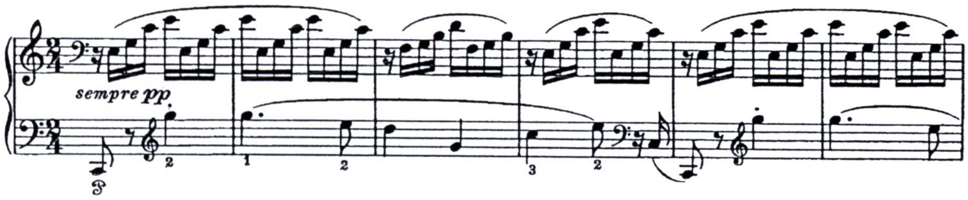
<u>ตัวอย่างที่ 81</u> เบโทเฟน. Sonata in C Major, Op.53, Allegro con brio ห้องที่ 267-269

ข. Introduzione: Adagio molto

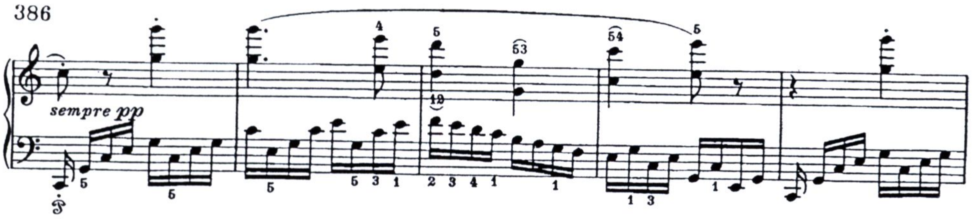
สำหรับเพลงท่อนนี้วิธีการฝึกซ้อมที่ดีที่สุด คือการฝึกซ้อมพร้อมกับเครื่องจับจังหวะ เนื่องจากเพลงมีอัตราจังหวะช้ามาก จึงอาจทำให้สับสนในเรื่องของจังหวะได้ การใช้เครื่องจับจังหวะทำให้ผู้แสดงเข้าใจและรู้สึกถึงจังหวะของเพลงได้อย่างถูกต้อง

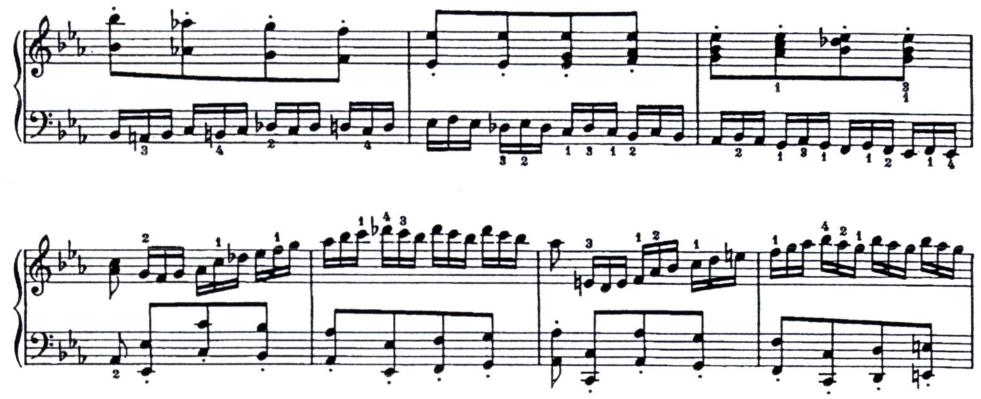
ค. Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo

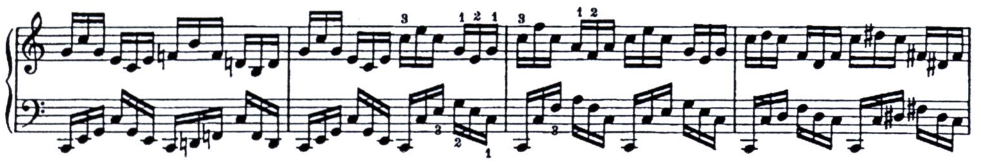
- ในช่วงทำนองหลักของเพลงช่วงแรก ในห้องที่ 1-22 ต้องมีการไขว้มือกันโดยที่ทำนองของเพลงจะถูกเล่นโดยมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 82) ดังนั้นต้องเล่นมือขวาให้เบาซึ่งต้องใช้การ

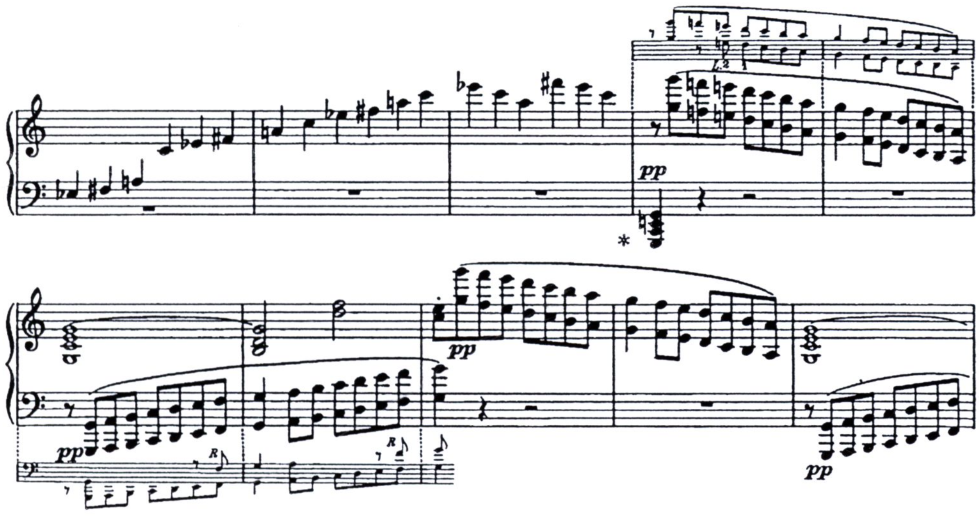
ควบคุมค่อนข้างมาก ผู้แสดงฝึกซ้อมโดยการเล่นช้า ๆ กับเครื่องจับจังหวะ เพื่อควบคุมในเรื่องของอัตราความเร็วและระดับความเข้มเสียง

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

- ห้องที่ 39-50 ทำนองหลักอยู่ที่มือขวาโดยเล่นเป็นโน้ตคู่แปด (ตัวอย่างที่ 83) การฝึกซ้อมต้องเน้นการเชื่อมโน้ตของโน้ตคู่แปด

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

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

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

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

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

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

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

2. การจำบทเพลง

ในการจำบทเพลงผู้แสดงใช้วิธีต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

2.1 การซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ

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

2.2 แบ่งบทเพลงออกเป็นส่วนย่อยๆ

การแบ่งบทเพลงออกเป็นส่วนย่อยหลาย ๆ ส่วน แล้วจำแต่ละส่วนแยกกัน จะช่วยผู้แสดงในกรณีที่เกิดการลืมระหว่างแสดงแล้วผู้แสดงไม่สามารถจำส่วนต่อไปได้ การที่ผู้แสดงจำแยกส่วนจะทำให้ผู้แสดงสามารถข้ามไปยังส่วนอื่นของเพลงได้เลยโดยไม่ต้องหยุด

2.3 การจำทีละมือ

การจำทีละมือจะช่วยให้ผู้แสดงสามารถจำบทเพลงได้แม่นยำยิ่งขึ้น ซ้ำยังสร้างความมั่นใจให้แก่ผู้แสดง เป็นการป้องกันการหยุดชะงักจากการลืมหรือการเล่นผิดพลาดระหว่างแสดง

2.4 การศึกษาโน้ต

การนำโน้ตเพลงมาศึกษาโดยไม่ต้องเล่นไปด้วย จะช่วยให้ผู้แสดงสามารถจดจำด้วยรูปภาพ (Graphic Memory) คือสามารถจดจำรูปภาพของโน้ตเพลงได้ และการวิเคราะห์บทเพลงจะช่วยให้ผู้แสดงเข้าใจส่วนประกอบของเพลงมากยิ่งขึ้น ทำให้รู้จักบทเพลงอย่างละเอียด

2.5 ร้องทีละแนวเสียงขณะเล่น ในกรณีที่ต้องจำดนตรีหลากแนว

การเล่นดนตรีหลากแนวนั้น ผู้เล่นต้องรู้ว่าแนวเสียงใดควรจะเน้นเมื่อใด ฉะนั้น ผู้แสดงจึงมีความเห็นว่าการฟังและการร้องทุกแนวเสียงของเพลง เป็นวิธีที่ดีที่สุดที่จะช่วยให้สามารถจำเพลงที่มีเนื้อดนตรีหลากแนวได้

3. ความแตกต่างในการบรรเลงเทียบกับศิลปินอ้างอิง

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

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

ความแตกต่างระหว่างผู้แสดงและกูลด์มีดังต่อไปนี้

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

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

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

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

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

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

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

การเล่นของผู้แสดงไม่ต่างจากของดังไธซอนมากนัก เนื่องจากผู้แสดงชื่นชอบการเล่นของดังไธซอน จึงพยายามจะเล่นให้ได้เหมือนกับการเล่นของดังไธซอน อาจมีเรื่องของการใช้จังหวะลักไม่ตรงกันบ้างเท่านั้น

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

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

ในด้านการตีความบทเพลงและอารมณ์ของบทเพลง ผู้แสดงเห็นด้วยกับการแสดงของลูกันสกี จึงแสดงออกมาในลักษณะคล้ายกัน สิ่งที่แตกต่างกันส่วนมากจะอยู่ในด้านเทคนิคการเล่นและพลังในการเล่น เนื่องจากลูกันสกีมีมือและร่างกายที่ใหญ่กว่าผู้แสดงมาก จึงสามารถเล่นได้มีพลังและเร็วมากกว่า โดยเฉพาะช่วงที่มีการใช้โน้ตคู่แปดมาก

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

ศิลปินที่ผู้แสดงได้เลือกใช้อ้างอิงสำหรับโซนาตาบทนี้คือ อัลเฟรด เบรนเดล (Alfred Brendel) เนื่องจากเบรนเดลใช้อัตราความเร็วและการตีความบทเพลงคล้ายกับที่ผู้แสดงจินตนาการไว้มาก ผู้แสดงจึงได้เลือกการแสดงเบรนเดลมาอ้างอิงในการแสดงของตน

ในท่อนที่ 1 ผู้แสดงเล่นคล้ายเบรนเดล มีแตกต่างกันช่วงหางเพลงในเรื่องของอัตราความเร็ว เนื่องจากเบรนเดลเล่นเร็วกว่า ผู้แสดงไม่ได้ปฏิบัติตามเนื่องจากอาจทำให้การเล่นของผู้แสดงไม่ละเอียดเท่าที่ควร

ในท่อนที่ 2 ผู้แสดงเล่นด้วยอัตราความเร็วที่เร็วกว่าเบรนเดลเล็กน้อย ส่วนในด้านการแสดงออกทางอารมณ์และการควบคุมเสียงโน้ตผู้แสดงและเบรนเดลเล่นค่อนข้างเหมือนกัน

ในท่อนที่ 3 เบรนเดลเล่นด้วยอัตราความเร็วที่เร็วกว่าผู้แสดงมาก และใช้เพเดิลน้อยกว่าผู้แสดง พลังของเบรนเดลในการเล่นสูงกว่า และมีช่วงความเข้มเสียงที่กว้างมากกว่าผู้แสดง